

王德威 著

抒情传统与中国现代性

在北大的八堂课

仅供个人阅读研究所用，不得用于商业或其他非法目的。切勿在他处转发！

本电子书制作者



精选一批有特色的选修课、专题课与有影响的演讲，以课堂录音为底本，整理成书时秉持实录精神，不避口语色彩，保留即兴发挥成分，力求原汁原味的现场氛围。希望借此促进校园与社会的互动，让课堂走出大学围墙，使普通读者也能感知并进而关注当代校园知识、思想与学术的进展动态和前沿问题。

三联讲坛

This series covers a great array of college courses and speeches, selected for their intellectual distinction and scholarly excellence. The lectures were transcribed from classroom recordings and retain their stylistic character as they were originally delivered. Our hope is to open the college classroom to the outside world and add a new dimension to the interaction between university and society. The point is not only for the common reader to get in touch with the cutting-edge ideas on campuses but also for the academia's search for knowledge to become more meaningful by engaging people from the "real world".

抒情传统与中国现代性

在北大的八堂课

王德威 著

生活·讀書·新知 三联书店

Copyright © 2010 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课/王德威著·

—北京：生活·读书·新知三联书店，2010.9

(三联讲坛)

ISBN 978-7-108-03462-5

I. ①抒… II. ①王… III. ①现代文学—文学研究—
中国②当代文学—文学研究—中国 IV. ①I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 069953 号

责任编辑 郑勇

封面设计 蔡立匡

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2010 年 9 月北京第 1 版

2010 年 9 月北京第 1 次印刷

开 本 770 毫米×980 毫米 1/16 印张 23.25

字 数 292 千字

印 数 0,001—8,000 册

定 价 39.80 元

缘 起

对于孟子而言,“得天下之英才而教育之”乃人生乐事之一;对于学子来说,游学于高等学府,亲炙名师教泽,亦是人生善缘。惜乎时下言普及高等教育尚属奢望,大学一时还难望拆除围墙,向社会开放课堂。有鉴于此,我社精选一批有特色的选修课、专题课与有影响的演讲,据现场录音整理成书,辑为“三联讲坛”文库,尝试把那些精彩的课堂,转化为纸上的学苑风景,使无缘身临其境的普通读者,也能借助阅读,感知并进而关注当代校园知识、思想与学术的进展动态和前沿问题。

一学校有一学校之学风,一学者有一学者之个性。“三联讲坛”深望兼容不同风格之学人,并取人文社科诸专业领域,吸纳自成一家之言之成果,希望以此开放格局与多元取向,促进高校与社会的互动,致力于学术普及与文化积累。

作为一种著述体例,“三联讲坛”文库不同于书斋专著:以课堂录音为底本,整理成书时秉持实录精神,不避口语色彩,保留即兴发挥成分,力求原汁原味的现场氛围。作者如有增删修订之补笔或审阅校样时之观点变易、材料补充,则置于专辟的边栏留白处,权作批注;编者以为尤当细味深究或留意探讨的精要表述,则抽提并现于当页的天头或地脚。凡此用意良苦处,尚望读者幸察焉。

“三联讲坛”文库将陆续刊行,祈望学界与读者鼎力支持。

生活·读书·新知三联书店

二〇〇二年五月

前言

2006年秋天,我应北京大学陈平原教授的邀请到中文系作短期讲课。我选定的题目是“抒情传统与中国现代性”。这是我仍然在进行中的研究项目,与主流评论方向相比,并不容易讨好。然而我却觉得“抒情”的观念和实践在中国文学传统里源远流长,到了现代,因为西学的介入,更展现了复杂向度。长久以来我们囿于成见,每每将“抒情”贬为小道。事实上不论从审美,从文化实践、历史观照,甚至从政治意识而言,“抒情”都提供了一个界面,或雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)所谓的“情感结构”,让我们审视思考一个世纪中国文化人追求现代性的成就和不足。

我的讲课共为八次。六次为演讲性质,各从“抒情”与中国现代性话语的主题,如启蒙、革命、国族、时间/历史,以及创作主体等,做出观察。另外两次则为座谈,范围包罗较广。我所援引的范例有“五四”到当代以来的主要作家,也有海外文学的佼佼者。而我所讨论的文类,除了诗歌——“抒情”表述的主要形式——外,也尝试了如小说、散文、戏剧,甚至音乐。我深深明白这一课题的难度,因此采取大题小作的方式,以实例切入,意在引起更多的论辩,而未必做出任何总结。

以演讲内容为准的文稿呈现了现场实况,也许生动有余,但毕竟受限于上课形式,部分议论不能充分展开。因此,我另外写出《“有情”的历史:抒情传统与中国文学现代性》作为序论,一方面补足课堂上未能顾及的背景和论式,一方面也试对同学们的提问做出较有体系的回答。提问中最基本的话题当然还是:“为什么选择‘抒情’这个题目?”对此我的序论自有详细说明。长话短说,我以为这些年不论大陆还是海外,文学

界竞相追逐唯西学是尚的理论方法,在操作过程里更扩及文化研究、时政评论。我绝不反对这些努力,但同时也以为我们无须买椟还珠,搁置对文学发声主体、文字喻象到形式意念的细腻考察。这些线索其实是文学介入历史的首要途径,更为传统情与志、象与物等观念开出新的辩证可能。我以为对“抒情传统”的重新叩问,正是我们对中国文学何所来、何所去的反省,也是对一“有情”的历史的召唤。

北大学子的敏慧和好学我闻名已久。这次在北大讲课身临其境,得到学生们热烈的反响和挑战,让我受益极大,也督促我对“抒情”的现代和传统对话更多下功夫。参与座谈的教授——刘东教授、吴晓东教授、许子东教授等——各从不同面向对当代文学和汉学研究提出批评,使我们的讨论真正成为一个“众声喧哗”的场合。我同时也要向负责记录讲课和座谈的同学——林分份、杜新艳、鲍国华、王申、王鸿莉、彭春凌、黄湘金、郭道平、饶翔、陈艳、潘家玲、陆胤、袁一丹、卫纯、欧阳国焰、杨琼、许诺——表示由衷的谢意。生活·读书·新知三联书店郑勇先生担任此书编辑,谨此一并致谢。当然,更要感谢安排这次北大之行的陈平原教授。

目 录

前言

序论

- “有情”的历史:抒情传统与中国文学现代性 3
1. “有情”的历史 7
 2. “抒情”与“史诗”的辩证:比较文学的观点 17
 3. “情之所钟,正在我辈”? 27
 4. 现代性下的“抒情传统” 44
 5. 结语 63

演讲

第一讲 导论

- 理念与问题 69

第二讲 沈从文的三次启悟 98

第三讲 红色抒情

- 从瞿秋白到陈映真 132

第四讲 抒情主义与礼乐方案

- 江文也与胡兰成 164

第五讲 《江行初雪》·《游园惊梦》·《遍地风流》

- 白先勇·李渝·钟阿城 200

第六讲 诗人之死

- 海子·闻捷·施明正·顾城 232

座谈

第七讲 想象中国的方法

——以小说史研究为中心 271

第八讲 海外汉学的视野

——以普实克、夏志清为中心 310

附录

北大识小 357

北京惊“燕” 360

序 论

“有情”的历史：抒情传统与中国文学现代性

从晚清文人呼吁文学改良以来，有关中国文学“如何现代”的辩论已经超过百年。回顾一个世纪的文学论述，我们不难发现“革命”和“启蒙”形成两大基调。这样的论述当然反映现代中国文学与历史的密切关联，但久而久之，也成为一种惯性话语。^{〔1〕}有关主义与国家的辩证，早已成为老生常谈；即使时至今日，种种名目的反帝、反殖民论述，新左、新自由主义，依然不脱此一脉络。

本文提议在革命、启蒙之外，“抒情”代表中国文学现代性——尤其是现代主体建构——的又一面。这是容易引起疑义的命题。因为一般论述对“抒情”早有成见，或视为无关宏旨的遐想，或归诸主观情绪的耽溺；左翼传统里，“抒情”更带出唯心、走资等联想。论者对“抒情”的轻视固然显示对国族、政教大叙述不敢须臾稍离，也同时暴露一己的无知：他们多半仍不脱简化了的西方浪漫主义说法，外加晚明“情教”论以来的泛泛之辞。但诚如学者阿拉克（Jonathan Arac）所指出，西方定义下的“抒情”（lyricism）与极端个人主义挂钩，其实是晚近的、浪漫主义的表征一端而已。^{〔2〕}

〔1〕 相关讨论，见如李泽厚，《中国现代思想史论》（北京：东方出版社，1987），第1、2章。李提出启蒙和救亡的双重变奏为中国现代文化思想论述的主轴。

〔2〕 Jonathan Arac, “Afterword: Lyrical Poetry and the Bounds of New Criticism,” in Chaviva Hošek and Patricia Parker, eds., *Lyrical Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 353.

而将问题放回中国文学传统的语境,我们更可理解“抒情”一义来源既广,而且和史传的关系相衍相生,也因此成就了现代主体的多重面貌。^[3]

查尔斯·泰勒(Charles Taylor)曾经指出,西方现代主体的生成来自启蒙运动后,对“人”之为人(human agent)的持续思考。这一现代主体呈现三项特色:“个人”被赋予一个具有深度的“自我”;日常生活的肯定;“自然”所体现的内在道德资源。^[4]泰勒认为这三项特点都和浪漫主义息息相关。是浪漫主义运动赋予了个人感性表达的能量,凭此能量,主体才得以建立其伦理位置,并进一步形成一个有情的自我。“浪漫文人给予感情(sentiment)一个中心、正面的位置……通过我们的感情我们才深入道德的精髓,或就是宇宙的真理。”^[5]

泰勒将感情视为发动现代主体意识的说法其实不乏对话声音。盖依

[3] 中国文学传统里的抒情定义丰富多姿。从儒家兴、观、群、怨的诗教,到老庄的“心斋”、“坐忘”的逍遥,《易传》传统的生生不息、气韵生动,还有禅宗所启发出的羚羊挂角,天机自现,都代表表述抒情的不同意识形态面向。而“言志”和“缘情”,不论作为抒情的认识论讨论课题,或是修辞技术的指标,从情景交融,到物色比兴,神韵兴趣,更是千百年来诗学对话的焦点之一。当晚明的汤显祖声称“志也者,情也”时,抒情传统的辩论达到高潮。近年有关抒情诗学的综合讨论可见如彭锋,《诗可以兴:古代宗教、伦理、哲学与艺术的美学阐释》(合肥:安徽教育出版社,2003);李瑁平,《中国古代抒情理论的文化阐释》(北京:北京大学出版社,2005);李春青,《在文本与历史之间:中国古代诗学意义生成模式探微》(北京:北京大学出版社,2005);《诗与意识形态:西周至两汉诗歌功能的演变与中国诗学观念的生成》(北京:北京大学出版社,2006);陈伯海,《中国诗学之现代观》(上海:上海古籍出版社,2006);胡晓明,《诗与文化心灵》(北京:中华书局,2006);萧驰,《佛法与诗境》(北京:中华书局,2006)。近年英美汉学界对中西比较诗学的反思,见如 Zong - qi Cai, *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2002)。捷克汉学家普实克(Jaroslav Průšek)曾以“抒情的”与“史诗的”文类转换,延伸为中国现代文学和历史演变的隐喻, *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee (Bloomington: Indiana University Press, 1981)。中国学者陈平原也以“史传”和“诗骚”的对话,说明 20 世纪文学发生的滥觞,《中国小说叙事模式的转变》(香港:中文大学出版社,2006)。刘若愚先生的中国文学理论的比较文学式研究仍然是有效的参考资料。见 James J. Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), 尤其是第三章对决定论和表现论的探讨。

[4] Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. ix - x.

[5] 同前注,页 371。

(Peter Gay)就曾指出理性主体和感性主体之间的紧张,促成了启蒙论述的多元面向。^[6]霍克海默(Max Horkheimer)和阿多诺(Theodor Adorno)则叩问,启蒙原以征服自然、发扬理性、解放主体为目的,何以现代所见,反而是启蒙倒退为神话,主体失去感性能力,竟以自噬其身为代价?^[7]贝尔(Daniel Bell)强调工业革命以来现代主体发展出相互矛盾的方向,即质朴的个人主义(rugged individualism)和放纵的自我(unrestrained self)间造成的紧张。^[8]威廉斯(Raymond Williams)观察现代社会变迁,则以“情感结构”(structure of feeling)取代“意识形态”的概念。对威廉斯而言,“情感结构”代表一个历史情境里,主体经由公、私生活的律动,对现实赋予意义,并将此意义体现于感官与感性形式的过程。^[9]

这些论说都促使我们进一步思考现代主体“情”归何处的意义。需要强调的是,既以西方启蒙运动、浪漫主义为基准,这些论说每每在个人、主体、自我等意义上做文章。相形之下,只要对中国文学、思想传统稍有涉猎,我们即可知晚清、“五四”语境下的“抒情”含义远过于此。“抒情”不仅标示一种文类风格而已,更指向一组政教论述,知识方法,感官符号、生存情境的编码形式,因此对西方启蒙、浪漫主义以降的情感论述可以提供极大的对话余地。别的不说,现代西方定义下的主体和个人,恰恰是传统“抒情”话语所致力化解——而非建构——的主题之一。是在这些面向上,“五四”前后的王国维、朱光潜、宗白华等所展开的思考,才

[6] Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation* (New York: Norton, 1977), Vol. 1, p. 3. “理性在情感面前无能为力……一直都是启蒙运动的内在主题之一”,狄德罗(Diderot)、卢梭(Rousseau)的情感论、休谟(Hume)的怀疑论等各有说法。Vol. 2, pp. 187—189.

[7] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 1.

[8] 前者凭借实用理性精打细算,以自我的约束达到自我效益的放大;后者则以自我即知即行、无所拘束为目标。这两者构成现代性和反现代性的现代性的主要特征之一。Daniel Bell, *The Cultural Contradiction of Capitalism* (New York: Basic Books, 1978), pp. xxiii—xxiv.

[9] Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 131. 李海燕曾经引用此理论作为讨论现代中国文学爱情论述的起点,见 Haiyan Lee, *Revolution of the Heart: The Genealogy of Love in China, 1900—1950* (Stanford: Stanford University Press, 2007), Introduction.

让中国文学的现代性陡然丰富起来。而 20 世纪中期陈世骧、沈从文、高友工诸人对中国抒情传统的致敬,更有了力挽狂澜的意义。

本文即以 20 世纪中期为切入点,试图为中国抒情传统与现代性的对话作进一步的描述。一般皆谓 20 世纪中期是个“史诗”的时代,国家分裂、群众挂帅,革命圣战的呼声甚嚣尘上。但我认为恰恰是在这样的时代里,少数有心人反其道而行,召唤“抒情传统”,才显得意义非凡。这一召唤的本身已经饶富政治意义。更重要的,它显现了“抒情”作为一种文类,一种“情感结构”,一种史观的向往,充满了辩证的潜力。

我的讨论将以沈从文(1902—1988)、陈世骧(1912—1971)以及捷克汉学家普实克(Jaroslav Průšek, 1906—1980)为坐标。这三人立场、国籍不同,发言的位置有异,但他们不约而同,都企图在现代语境里重新认识抒情传统。他们的洞见让我们理解中国文学的现代性问题不能由革命、启蒙的话语一以蔽之;而他们的不见显示抒情“传统”与现代性交会下,有待继续思辨厘清的盲点。

本文将分为四个部分:第一个部分描述陈世骧、沈从文、普实克论“抒情传统”的语境;第二部分从比较文学的脉络讨论普实克、陈世骧的贡献,以及二者与 20 世纪中期西方其他抒情学说的关系;第三部分检讨晚清、“五四”以来,传统定义的“抒情”与西方浪漫主义影响下的抒情论述间的种种对话;第四部分回到陈、沈、普三人的论述,并思考“抒情传统”所可以为中国现代文学开发出的新课题。

我以为陈、沈、普的论述为我们示范了三项课题:“兴与怨”、“情与物”、“诗与史”。正因为这三项课题源远流长,寓意丰富,才能在不同历史情境中绽放新意。传统还是现代与否,端看有心人的运用之妙。需要事先说明的是,谈“抒情传统”的现代意义兹事体大,因此本文的目的仅在于问题的提出,而不在于细腻的考证分疏。第二、三部分对 20 世纪中期西方抒情语境的描述,以及对现代中国抒情论述谱系的追溯,也显得简略庞杂。但作为我们重新探寻中国“抒情传统”在现代文学里的何去

何从,或仍能提供一些脉络,以为参照。

1. “有情”的历史

1961年夏天,沈从文写下《抽象的抒情》。文章开宗明义,指出生命的发展“变化是常态,矛盾是常态,毁灭是常态”。生命的嬗变劫毁诚属必然,

惟转化为文字,为形象,为音符,为节奏,可望将生命某一种形式,某一种状态,凝固下来,形成生命另外一种存在和延续,通过长长的时间,通过遥远的空间,让另外一时一地生存的人,彼此生命流注,无有阻隔。^[10]

沈从文企图从文学和艺术的形式留住生命的吉光片羽,但他明白文艺创作不论如何美好,一样可能在时间的流转中被摧毁,被遗忘。“只偶然有极小一部分,因种种偶然条件而保存下来,发生作用。”^[11]沈更进一步点出文艺的创造不能单凭理论,而有赖“情绪”的释放:“不过情绪这两个字含意应当是古典的,和日下习惯使用含意略有不同。一个真正唯物主义者,会懂这一点。”^[12]

《抽象的抒情》一文并未写完,沈从文在世期间也从未发表。其中部分论点其实在沈40年代的文字中已经可以得见,50年代的家书中仍继续有所抒发。^[13]但摆在60年代初期中国的政治、社会语境里,沈从文的

[10] 本文是沈从文未完成的遗作,可能在1961年7月至8月初写于青岛,也可能是8月回到北京后所作。本文初次在1989年4月版《长河流不尽》发表。《沈从文全集》,卷16(太原:北岳文艺出版社,2002),页527。

[11] 同前注,页530。

[12] 同前注,页532。

[13] 见如,《从徐志摩作品学习“抒情”》、《从周作人鲁迅作品学习抒情》,同前注,页251—258、259—271;又见《短篇小说》,同卷,页492—505。1952年1月25日沈从文寄自四川的家书,论及“事功”和“有情”的对比,尤其有详细抒发,见《沈从文家书》(台北:商务,1998),页186—188。

一肚子不合时宜,尤其让人触目惊心。然而唯其有了《抽象的抒情》这样“抽屉里的文学”,^[14]中国现代文学的抒情论述才得以在社会主义呼啸的时代里留下重要线索。沈从文所谓的抽象、情绪和唯物主义的关系,时至今日,依然值得辩证。

就在沈从文默默思考“抽象的抒情”的同时,海外的中国学界已经兴起一股抒情论述的风潮。50年代新儒学大家唐君毅(1909—1978)南渡香港,以“诗人的情调”著书立说;用文学史家司马长风的话来说,唐君毅论述的诗意特征来自“故国山川的悲情”。^[15]在台湾,徐复观(1903—1982)则致力写出《中国艺术精神》(1965),从音乐、书法、绘画、诗论纵论中国传统美学的关键。由孔子的音乐精神发皇到庄子的艺术主体呈现;由六朝“气韵生动”观念的展开到元明南北宗画风的对话,都有独到的见解。^[16]与唐、徐相对,胡兰成(1906—1981)避居日本,以十年之力完成《山河岁月》(1954)、《今生今世》(1959)。今人对胡兰成的评价见仁见智,但胡博采儒家礼乐之说,杂糅《诗经》、禅、道、易的兴发通感观念,以之注史,以之抒情,形成妩媚多姿的胡式风格,毕竟自成一家。^[17]

英语世界里对抒情问题的探讨,首推陈世骧教授的系列文字,如《中

[14] 陈思和,《我们的抽屉——试论当代文学史(1949—1976)的“潜在写作”》,原载《天涯》,2006年5月号;见《伊甸文苑》:<http://www.yidian.org/blog.php?tid=1653>。

[15] 司马长风,《忆唐君毅先生》,《唐君毅全集》(台北:学生书局,1991),卷30,页182。唐君毅,《生命存在与心灵境界》(上),《唐君毅全集》,卷23,页7。又见唐君毅《人生之体验·导言》:“写作时常常感触一种柔情忐忑”,“时而不胜其同情恻隐,时而又不胜虔诚礼赞”,《唐君毅全集》,卷1,页11。唐君毅早年的骚赋体诗歌《人生略赋》,尤其可供参考,见《道德自我之建立·附录》,《唐君毅全集》,卷1,页173—184。

[16] 徐复观,《中国艺术精神》(台北:学生书局,1966)。有关徐对中国现代美学史的贡献,见章启群,《百年中国美学史略》(北京:北京大学出版社,2005)专章讨论,页183—212;亦见王守雪,《人心与文学:徐复观文学思想研究》(郑州:郑州大学出版社,2005)。

[17] 《山河岁月》、《今生今世》分别在日本于1954、1959年出版。目前所见讨论首推黄锦树,《胡兰成与新儒家——债务关系、护法招魂与礼乐革命新旧案》,《文与魂与体:论现代中国性》(台北:麦田,2006),页155—185;另见黄锦树,《世俗的救赎——论张派作家胡兰成的超越之路》,同上书,页129—154。其他关于胡兰成与抒情论述的讨论,见陈国球,《胡兰成与中国文学风景》,《作家月刊》,54期,2006年12月,页5—24;张瑞芬,《论胡兰成的〈今生今世〉与〈山河岁月〉》,<http://paowang.com/cgi-bin/forum/viewpost.cgi?which=qin&id=81235>。

国的抒情传统》、《中国诗字之原始观念试论》、《原兴：兼论中国文学特质》等。^[18]陈指出西方文学源于荷马史诗和希腊悲喜剧，相对于此，“中国文学的荣耀并不在史诗；它的光荣在别处，在抒情诗的传统里……以字的音乐作组织和内心自白作意旨是抒情诗的两大要素。”^[19]陈认为《诗经》和《楚辞》结合了这两大要素，时以形式、时以内容展现抒情的“道统”：

中国古代文学创作的批评和对美学的关注完全拿抒情诗为主要对象。他们注意的是诗的音质，情感的流露，以及私下或公共场合中的自我倾吐。^[20]

的确，西方的“抒情”一义虽然可以上溯到古希腊以七弦琴(lyre)吟唱的小诗，但无论体例或影响都不如史诗和戏剧。陈世骧认为抒情诗曾经“风靡六朝，绵延过唐朝以及以后的世代”；即使宋元戏曲小说兴起，抒情诗的强大感染力量仍然渗透这些文类的字里行间。究其极，陈世骧甚至认为“所有的文学传统‘统统’是抒情传统”。^[21]

陈世骧的抒情道统论由同在美国的高友工教授做出进一步的扩展，形成庞大的“中国美典”架构。高的观察始自传统理论和文本的钻研，却能将其嫁接到现代西方文论自新康德主义以降、以迄结构主义语言学的脉络中。他因此将抒情问题拉高到知识论的高度，从“观念，结构，功用”三个层次探讨中国美典如何在“创造的想象在内在观照中体现”。相对西方哲学理智与经验的截然二分，高强调经验可以作为一个“解释过程”，由此而生宇宙生命“价值的表现”。而“美感经验”，从诗歌到书法，从绘画到戏曲，居于此一价值内化与外延的关键地位。总而言之，抒情美典要求体现“个人自我此时此地的心境”，而“抒情艺术正是在结构中

[18] 《中国的抒情传统》英文稿首次发表于 *Tamkang Review*, 2. 2/3. 1 (Oct. 1971/Apr. 1972): pp. 17—24。此文中译(杨铭涂译)和其他有关抒情传统文章均收于《陈世骧文存》(台北:志文出版社, 1972)。

[19] 《中国的抒情传统》，页 32。

[20] 同前注，页 35。

[21] 同前注，页 33、37。

体现生命经验之圆满自足”。其极致处,此一形式美感经验能够召唤“人生意义的一种洞见和觉悟”。〔22〕

沈从文、陈世骧外加唐君毅、徐复观、胡兰成、高友工等人的抒情论述其实应该视为20世纪中期中国文学史的一场重要事件;长久以来这一事件的隐而不显,恰恰说明中国现代性及表述的局限。“五四”以后抒情传统的绝续问题已经不断为有识之士提出讨论,下文将再论及,但唯有经过1949年的政治大变动,抒情与现代性之间的张力才完全浮上台面。抒情与革命究竟是小我和大我的极端对立,还是彼此相互印证?启悟和启蒙到底是一体之两面,还是理智、知识介入主体意识的分界点?最重要的,面对名为“现代”的挑战,抒情主体要如何跨越时间的深渊,还是注定成为其牺牲?

沈从文、陈世骧、高友工等的立论必须置于这一历史语境中,其意义才豁然开朗。1952年1月沈从文赴四川参加土改,曾致信妻子张兆和与两子沈龙朱、沈虎雏,他以《史记》为例,谈到中国的历史的两条线索——“事功”与“有情”:

(两者)有时合而为一,居多却相对存在,形成一种矛盾对峙。对人生“有情”,就常和在社会中“事功”相背斥,以顾此失彼。管晏为事功,屈贾则为有情。因之有情也常是“无能”。现在说,且不免为“无知”……事功为可学,有情则难知!……换言之,作者生命是有分量的,是成熟的。这分量或成熟,又都是和痛苦忧患相关,不仅仅是积学而来的……年表诸书说是事功,可因掌握材料而完成。列传却需要作者生命中一些特别东西……即必须由痛苦方能成熟积聚的情——这个情即深入体会,深至的爱,以及透过事功以上的理解与认识。〔23〕

〔22〕 高友工,《文学研究的美学问题(下):经验材料的意义与解释》,《中国美典与文学研究》(台北:台湾大学出版社,2004),页44—102。

〔23〕 沈从文,1952年1月25日寄自四川的家书,见沈从文、张兆和:《沈从文家书:1930—1966从文、兆和书信选》,页186—187。

沈从文强调在史传叙述的核心,无非“有情”,而“有情”的结晶是艺术的创造,抽象的抒情。但抒情的代价是巨大的,竟与痛苦忧患息息相关。就此沈从文回顾他在建国前后的遭遇,自然不无身世之感。借文字跨越时空,他所呼应的不仅是司马迁,更是两千年前同样来自楚地的屈原的心声:

惜诵以致愍兮,发愤以抒情。^[24]

沈从文将近十年后写出的《抽象的抒情》始自对抒情心志和实践的宏观反思,落足点却是对1949年以后当代大陆文艺界的省察。中共建国前后的政治动荡和文艺政策的压制,对所有形式的创作都已带来巨大断伤——沈自己的停笔转业就是例证之一。1961年时值大跃进尾声,此前的反右风潮似乎也暂告一段落。沈从文静极思动,一方面向文艺当局输诚(因此有了颂井冈山的诗歌),一方面思考可以配合时代需要的书写题材(因此有了写作家族革命烈士张鼎和的计划)。但沈的努力终归徒然。是在《抽象的抒情》中,他和自己,也和政教权威,辩证历史经验必须付诸“抽象抒情”的必要性,但也同时预见这样的抒情终归可能被埋没、遗忘的宿命。拉扯在这两种意识之间,沈从文见证了他的时代——一个奉历史之名,无限上纲的时代——的险恶,而他对抒情的定义有了如下的转折:

事实上如把知识分子见于文字,形于语言的一部分表现,当作一种“抒情”看待,问题就简单多了。因为其实本质不过是一种抒情。特别是对生产斗争知识并不多的知识分子,说什么写什么差不多都像是即景抒情……这种抒情气氛,从生理学或心理学说来,也是一种自我调整,和梦呓差不多。^[25]

沈从文的自白看似自谦已极,但同时隐藏了巨大的抱负。抒情小

[24] 屈原,《九章》。收入朱熹集注,《楚辞集注》(台北:文津出版社,1987),页73。

[25] 沈从文,《抽象的抒情》,《沈从文全集》,卷16,页535。

道也,但诚如沈所暗示,“千人诺诺,不如一士谔谔”;历史喧哗之后,一切灰飞烟灭,但或有一二“有情”声音能够萦绕不去,成为一个时代最后的启示?

当历史场景换到1949年的海外,知识分子如陈世骧等提倡抒情传统则又是怎样的一种心情?陈早年在北大就读时曾厕身现代主义运动,与诗人如卞之琳、何其芳、林庚等都有往还;1941年赴美求学后,旋即因战乱等因素难再回国。到了60年代,陈已旅美二十年,经过世纪中期的历史大裂变,他岂能没有故国之思?而他对抒情传统的频频观照,仿佛就是救赎历史的方式。^[26]与沈从文所标示的“发愤抒情”不同,陈世骧的抒情谱系更要上溯到诗歌发微伊始的阶段,赞颂太初声与歌,乐与舞的交融境界。

中国人的“诗”字却专重诗的艺术的要素本质的表现……这个“诗”字乃是自然萌发的实体,此字之创造非为文学评论的方便,而是早期诗意创造冲动的流露,其敏感的意味,从本源、性格和含蕴上看来都是抒情的(lyrical)。^[27]

陈上承闻一多等人的说法,在“诗言志”的诗与志的字源上找出“之”与“止”的律动关系,从而阐发其节奏复沓、绵延有致的音乐形式。而他特重诗歌比兴的意义,企图从“兴”的原始场景——上举欢舞——联

[26] 参见陈国球的专论,《“抒情传统论以前”:陈世骧早期文学论初探》(未刊稿)。陈世骧入加州柏克莱大学以后,以陆机《文赋》之英译正式开展古典文学研究生涯。翻译的成果和相关论述发表在1948年出版的《北京大学五十周年纪念论文集》,标题《文学作为对抗黑暗之光》(Literature as Light against Darkness);全文研究陆机《文赋》与其生平、与中世纪中国历史,以至与现代批评观念。陈国球认为,“陈世骧眼中,庄严深刻之作如《文赋》,只会是陆机这位深陷苦痛中的诗人方能写出;其中对‘文学创作的体悟’,是‘在超离昏乱世局的升华时刻’才得达致(the contemplation of creation at a sublime hour of detachment from the world’s chaos and gloom)。”证诸世纪中期中国的动乱,陈世骧显然不无自况之意。

[27] 陈世骧,《原兴:兼论中国文学特质》,《陈世骧文存》,页225。有关兴的讨论所在多有。见如彭锋,《诗可以兴:古代宗教、伦理、哲学与艺术的美学阐释》(合肥:安徽教育出版社,2003);赵沛霖,《兴的起源》(台北:明镜文化,1989)。对古典儒家观念下的兴的讨论,见张亨,《论语论诗》,《思文之际论集:儒道思想的现代诠释》(台北:允晨出版公司,1997),页66—100。

想“初民天地孕育出的纯朴美术、音乐和歌舞不分，相生并行，糅合为原始时期撼人灵魂的抒情诗歌”。〔28〕

陈对“兴”的研究因此耐人寻味。“兴”不仅是“上举欢舞”，也是连类相属、从无到有的创造。在那个境界里，时间归零，意义还原，万古常新。循此，陈将他的历史视界完全文学化、抒情化就有了寓言意义。他的“抒情传统”看似与现代背道而驰，却其实是不折不扣面对现代有感而发的产物。黄锦树教授谓之为一种“传统的发明”，一种“兴”发，确是一针见血之言。〔29〕换句话说，陈世骧的抒情论述是一回事，而他本身为何以及如何采取抒情姿态，论述抒情，才是问题所在。

陈世骧的抒情传统到了高友工的笔下，更形成一种庞大的认知体系。以下这段引言很可以说明高先生的用心，也可以作为我们持续思考抒情一义的起点：

（抒情）这个观念不只是专指某一诗体，文体，也不限于某一种主题，题素。广义的定义涵盖了整个文化史某一些人（可能同属于一背景，阶层，社会，时代）的“意识形态”，包括他们的“价值”、“理想”，以及他们具体表现这种“意识”的方式。……作为一种“理想”、作为一种“体类”，抒情传统应该有一个大的理论架构，而能在大部分的文化中发现有类似的传统。〔30〕

至此，高友工已经赋予抒情一个严丝合缝的世界观：起自文体，发而广之成为一种文类、生活风格、文化史观、价值体系，甚至政教意识形态。高因此以“美典”名之：“抒情美典是以自我现时的经验为创作作品的本体

〔28〕 见陈世骧的讨论，《中国诗字之原始观念试论》，《陈世骧文存》，页47—52；又见，《原兴：兼论中国文学特质》，页227—228。诗发源的语根是“业”，原为象足着地的意象，但“业”具有相反二义，“之”与“止”，不但是足之停，而又是足之动，之往动静之间，正“形成原始构成节奏之最自然的行为”，就此“升腾出来一个繁复多面意义的高级观念范畴”。

〔29〕 黄锦树，《抒情传统与现代性：传统之发明，或创造性的转化》，《中外文学》，34卷2期（2005年7月）：页168—169。

〔30〕 高友工，《文学研究的美学问题（下）：经验材料的意义与解释》，页95。

或内容。因此它的目的是保存词义经验。而保存的方法是‘内化’(internalization)与‘象意’(symbolization)”,“而讲抒情传统也就是探索在中国文化(至少在艺术领域)中,一个内向的(introverted)价值论集美典如何以绝对的优势压倒外向的(extroverted)美典,而渗透到社会的各个阶层。”^[31]

这一抒情美典可以由律诗来表现。如高所言,律诗因为声调、语义的对仗等值,均衡应和的“构形”与“节奏”,恰恰反映了一种“和谐圆满”的精神。^[32]而他以西方结构主义诠释律诗,尤其暗示他在方法学上兼容并蓄,要皆以追寻一个超越时空的典型为目的。^[33]值得注意的是,他强调抒情意识“当下此时”的心有灵犀,却似乎有意将他思考、建立抒情美典过程的那个“当下此时”——20世纪中期以来的历史嬗变——“包括”在外。这里所暗示的历史批判意图和文化乡愁因此不言可喻。

20世纪中期中国抒情论述的思考者不限于在中国的沈从文和在美国的陈世骧等人。捷克学者普实克代表了欧洲汉学界的重要声音。普实克出身布拉格查理大学,是二次世界大战后崛起的年轻一辈汉学家,1952年出任改组之后的斯洛伐克学院东方研究所主任,推动文学研究不遗余力。1957年,普实克发表《现代中国文学的主体主义和个人主义》(Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature)。^[34]在文中普实克指出现代中国文学的特色在于以小说为代表的叙事文学的兴起。

[31] 高友工,《中国文化史中的抒情传统》,《中国美典与文学研究》,页107、110。

[32] 高友工,《文学研究的美学问题(下):经验材料的意义与解释》,页98—99。又见《律诗的美学》,《中国美典与文学研究》,附录一,页209—262。

[33] 在《文学研究的美学问题(下):经验材料的意义与解释》的后记中,高先生提到他的方法渊源:“谈中国文化是师承徐复观先生的看法。讲西洋文学批评大体上遵循傅瑞(Northrop Frye)、耶考布森(Roman Jakobson)的理论。至于西洋分析哲学不外用摩尔(G. E. Moore)、维特根斯坦(Wittgenstein)、奥斯汀(Austin)诸家。”虽是谦辞,但可以一窥其人理念脉络,页103。

[34] Průšek, *The Lyrical and the Epic*, pp. 1—28. 有关普实克的行宜,见 *Jaroslav Průšek 1906—2006: Remembered by Friends*, eds. Milená Doleželová & M. Heri Day (Praha: Dharma Gaia, 2006).

相形之下,传统文类如诗歌等渐形式微。至少从西方文类观点而言,叙事文学的根源在于史诗(epic)。因此中国新文学的演变呈现了由抒情的(诗歌)过渡到史诗(叙事)的过程。

普实克的理论当然反映了晚清、“五四”以来新文学的大宗;小说叙事的确是20世纪文学的重要表征。另一方面,普实克这一“史诗的”转向不无自己的意识形态寄托。作为一位向往左翼革命理想的知识分子,史诗所暗示的民间的、群体的、历史兴替开阖的意义,恰与时代的“进步”发展若合符节。但普实克的观察有其复杂之处。他又认为“史诗的”文学之得以兴起,有赖世纪之交文学秩序的解散,而这一解散得力于创作者主观意识和个人主义的萌发。吊诡的是,他强调所谓的主观意识和个人主义与其说是西方资源的输入,不如说是传统中国抒情诗学的下放。以往在精英话语中循环的抒情符码现在被挪至一个更广阔的,名为史诗的语境中,但并不因此失去其感时观物的命名力量。因此,不论是在作家落拓感伤、忧郁自怜的姿态里,或是他们横眉冷眼、悲天悯人的话语中,普实克都看出现代中国文学的表述有前例可循。过去的传统并未抹尽,反而促成了新文学的特色。

普实克理论的洞见与盲点已有学者指出;陈国球教授近年的研究尤其深入犀利。^[35]归根究底,普实克所定义的抒情和史诗是否适用于中国文学就有商榷必要。尤其他视抒情既为西方现代文学的前卫象征,又为中国古典文学的完美结晶,未免过于疏阔。^[36]无论如何,普实克的文学史观已为一般左翼的文学机械论投下变量。他显然认为,中国文学从抒情的到史诗的转变固然是“历史”使然,但两者之间的关系却未必是泾渭分明。由此类推,传统与现代的过渡也就不再是简单的

[35] K. K. Leonard Chan, "The Conception of Chinese Lyricism: Průšek's Reading of Chinese Literary Tradition," paper presented at the international conference in memory of Jaroslav Průšek at Charles University, Oct. 25—27, 2006. 有关普实克在战后欧洲汉学界的崛起,建立布拉格查理大学的远东研究项目及学术贡献,见 *Jaroslav Průšek 1906—2006: Remembered by Friends*。

[36] Jaroslav Průšek, *Chinese History and Literature: Collection of Studies* (Dordrecht, Holland: D. Reidel 1970), p. 80.

起承转合。

普实克如此强调抒情的无所不在,让他成为陈世骧等人意外的知音,同时也许泄露了一种东方主义情怀。但诚如陈国球指出,他更可能运用了(布拉格派)形式/结构主义史观,视抒情、史诗等为构造文学史的元素;当元素的构置调整,文学史的造型呈现也随之而变。^[37]

沈从文向往抽象的抒情,因为他对时间流变的偶然性与随机性念兹在兹——美好的事物不见得留存得下来,成为道统美典。而他将抒情等同于一种情绪的体操,一种面向世界纷扰,心理学或生理学的“梦呓”,他是企图向情的“唯物”面靠拢了。沈从文对抒情的议论因此显示他与他所身处的时代间迫切的相关性。甚至他有意压下《抽象的抒情》这篇文章,选择缄默,也成为一种另类的,与历史(没有)对话的方式。

当陈世骧谈中国文学的“抒情道统”,或当高友工谈中国文学的“抒情美典”,他们则切切要化解历史的紧张性,企图勾勒一条一以贯之的线索,作为中国文明传承的绝对依托。有意无意的他们都以古典文学为范畴,其年份下限当不超过《红楼梦》。而他们强调抒情审美的道统、美典和主体经验时,也偏向本质论的修辞——尽管本质论未必是他们的初衷。

普实克对古典文学的研究里已经显示了历史和诗的对话可能。他对白居易、杜甫的研究都提出两者的社会关怀(史诗的倾向),但他强调这一关怀必须收纳成为个人寄托(抒情的倾向),否则无法成其大。^[38]抒情成为普实克心目中中国文学的精神,也因此他与陈世骧、高友工、沈从文等人的抒情论述有了不可思议的呼应。

由陈世骧和高友工所发展出的抒情论述为海外学界带来深远影响,

[37] 普实克与布拉格形式主义学派的互动,见陈国球精彩的讨论,“The Conception of Chinese Lyricism,”页10—12。

[38] 同注[36],pp.77—80。

70年代以降,台湾的柯庆明、吕正惠、张淑香、蔡英俊、郑毓瑜,香港的陈国球,新加坡的萧驰等都曾提出重要观点。^[39]普实克的则有弟子如李欧梵等为其发扬“抒情”对照“史诗”的文学史观。^[40]比起海外汉学学界对抒情论述的此呼彼应,60年代思考“抽象的抒情”的沈从文真是何其寂寞。然而如前所述,沈的文字虽然不能见知于当时,他的贡献却不容忽视,因为他代表了“五四”以来抒情表述的最后一线命脉。

沈从文、陈世骧、普实克与高友工等对抒情传统的召唤当然需要更仔细的研究。我所强调的是,他们对抒情的期盼不同,结论有别,却都是在时间“惘惘的威胁”下,有感而发。这惘惘的威胁可谓古已有之,于今为烈。在“现代”的语境里,我们对历史,对时间的焦虑和期望、抗拒和想象,成为切身的日常的考验。作为一种贴近主体生存情境的文学表征(或“体类”),抒情何尝外于历史?用沈从文的话说,抒情是“中国历史一部分,属于情绪一部分的发展史”。^[41]

2. “抒情”与“史诗”的辩证：比较文学的观点

以陈世骧和普实克对中国现代抒情与史诗倾向的研究为坐标,我们发现西方20世纪前期到中期西方学人在“诗”与“史”间所做的种种调适或辩证,也颇可作为现代中国文学的参照。二次世界大战之后的

[39] 见柯庆明,《中国文学的美感》(台北:麦田出版公司,2000);吕正惠,《抒情传统与政治现实》(台北:大安出版社,1989);张淑香,《抒情传统的省思与探索》(台北:大案出版社,1992);蔡英俊,《比兴、物色与情景交融》(台北:大安出版社,1988);郑毓瑜,《六朝情境美学综论》(台北:学生书局,1996);《文本风景:自我与空间的相互定义》(台北:麦田出版公司,2005);陈国球,《情迷家国》(上海:上海书店,2006);萧驰,《中国抒情传统》(台北:允晨文化,1999)。

[40] 普实克1967—1968年客座任教于哈佛大学东亚系,李欧梵适为其学生。80年代初李为普实克编纂*The Lyrical and the Epic*。又见李的专文,“Reminiscences of Professor Průšek: From Harvard to Prague,” in *Jaroslav Průšek*, pp. 137—154.

[41] 沈从文,1952年1月25日家书,见《沈从文家书》,页186。

英美学界风云变幻,以声势而言自非“新批评”莫属。^[42]这一学派强调检束印象情绪,细读文本,从修辞的“反讽”、“张力”与“吊诡”中找出有机关系,用以形成阅读与写作美学的完整秩序。新批评的对象虽然包含不同文类,但成就最大的是诗歌批评,尤其是偏向抒情类的诗歌批评。旗下大将布鲁克斯(Cleanth Brooks, 1906—1994)的经典《精致的瓮瓶》(*The Well Wrought Urn*, 1947)书名灵感正是来自对济慈(John Keats)名篇的解析。

新批评坚壁清野的文本论似乎与历史划清界限,但识者早已指出此一立场其实与世界大战所带来的价值紊乱息息相关。当一个历史情境不再能为文化或社会提供安身立命的基础,文学借文字、意象所形成的“精致的瓮瓶”成为寄托的所在,^[43]这里所含的文化守成主义思维不言而喻。而“新批评”学派奉为先驱或同道的艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)、瑞恰慈(I. A. Richards, 1893—1979)及利瓦伊斯(F. R. Leavis, 1895—1978)等人所强调的传统、信仰、判断力,以及“实用批评”方法,已经反映了面对历史流变、择善固执的姿态。

这就引导我们再思陈世骧的英美学术渊源。广义的“新批评”传统和现代中国文学关系深远,关键人物是瑞恰慈。1929到1930年瑞恰慈曾在清华、北京大学执教,影响了钱锺书、卞之琳等一批学生。此时他的重要著作如《意义的意义》(*The Meaning of Meaning*, 1923),《文学批评原理》(*Principles of Literary Criticism*, 1925)等都已完成;他所示范的“实用批评”(practical criticism)突出文本阅读经验和心理反应,特重隐喻、语

[42] “新批评”一词得自1941年蓝森(John Crowe Ransom)的专书《新批评》(*The New Criticism*),主要经典作品包括布鲁克斯(Cleanth Brooks)与华伦(Robert Penn Warren)的《研究文学》(*An Approach to Literature*, 1936),《了解诗歌》(*Understanding Poetry*, 1938);泰德(Alan Tate)的《反动文集》(*Reactionary Essays*, 1936)等。René Wellek, “The New Criticism: Pro and Contra,” *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 4. (Summer, 1978), pp. 611—624; Mark Jancovich, *The Cultural Politics of the New Criticism*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)。

[43] 布鲁克斯的经典《精致的瓮瓶》(*The Well Wrought Urn*, 1947)书名正是来自对济慈(John Keats)的名篇的赏析。

气、价值和晦涩 (ambiguity) 的功能, 质疑文本以外语境指涉的有效性。此外, 经由他的诠释, 艾略特的诗歌和诗学尤其倾倒年轻的“前线诗人”们。^[44] 不仅《荒原》(*Waste Land*) 传译不绝, 重要的文论如《传统与个人才能》(*Tradition and Individual Talent*) 也由卞之琳等译介刊登。^[45] 瑞恰慈的影响又因弟子燕卜苏 (William Empson, 1906—1984) 来华 (1937—1940) 得以延续。

就读北大时 (1931—1935) 的陈世骧不能自外这一影响。陈此时文学活动的史料所存不多。唯他与其时在北大任教的艾克敦 (Harold Acton, 1904—1994) 合译的《中国现代新诗》(*Modern Chinese Poetry*, 1936), 是为中国现代诗英译的创举, 而此书编选的趣味显然反映了陈与京派作家的往来以及现代主义的趣味。^[46] 50 年代以来, 陈的论述频频引用的当代大家包括艾略特、布莱克谟 (R. P. Blackmur)、勃克 (Kenneth Burke)、弗莱 (Northrop Frye) 都属于广义的形式主义的脉络。^[47] 1958 年陈在台湾大学演讲《中国诗之分析与鉴赏示例》, 以杜甫的五言绝句《八阵图》为例, 一再强调杜诗的有机形式 (organic form) 融会了个人感喟, 历史流变, 以及宇宙悲悯, 形成庞大而紧凑的生命自省过程, 尤其显示他的理论渊源。陈又强调实际批评 (applied criticism) 需要默会致知、触类旁通的直觉美感, 导致“一个完整的经验, 在成为直接的, 当前的, 一种亲切感受——不过, ……这种感受变成了更有条理的秩序, 我们的心灵对所经验之美, 更明确的警醒, 更了悟此种美感各部分

[44] 见张洁宇,《荒原上的丁香:20世纪30年代北平“前线诗人”诗歌研究》(北京:中国人民大学出版社,2003),第2章,页67—119。

[45] 同前注,页86—99。

[46] 艾克敦1932年受聘在北大执教,内容包括《荒原》。艾曾与陈世骧同住,合译主要京派现代诗人作品。见 Harold Acton and Chen Shih-hsiang, *Modern Chinese Poetry* (New York: Gordon Press, 1975)。见赵毅衡的论述,《对岸的诱惑:中西文化交流记》(上海:上海人民出版社,2007),页95、161。又见陈国球的专论,《“抒情传统论以前”:陈世骧早期文学论初探》。陈考证指出艾克敦对中国现代诗歌的认识,多来自陈世骧。

[47] 见陈世骧,《陈世骧文存》,页68、76、261。

成分构成的微妙。”^[48]这分明是瑞恰慈一脉的路数了。陈世骧对杜甫的频频致意,尤其是对《八阵图》一诗所描述的天下裂变,人难胜天,“江流石不转”,历史功过不过转瞬的苍茫感受,不能不让我们想到他个人对当时历史的投射。而超越之道,是一种永恒式的了悟。陈引用了艾略特的诗句作为说明:

我们追求探索的尽头
是要达到我们原始的开头
面对他有了初步的了悟^[49]

这样的史观显然影响了他对抒情传统源头的探寻,因为我们对历史尽头的探索就是原始的开头。

多少年后,当陈以“抒情传统”为中国文学特征作批注,他心目中“传统”不应仅来自华夏文学精神的赓续,也应是他融会西学影响后的心得。这传统的定义必须包括了艾略特为独具才华的诗人所安置的“传统”(如 Tradition and Individual Talent);利瓦伊斯为英国小说所描述的历久弥新的“大传统”(Great Tradition)。^[50]唯其因为面对现世的分裂乱离,陈对“兴发”的诗意才有了特别的期待;但也唯其对“兴发”的后果患得

[48] 陈世骧,《中国诗之分析与鉴赏示例》,同前注,页129。据《中国诗之分析与鉴赏示例》文后《编者附言》(《文学杂志》4卷4期)。陈世骧1958年5月在台湾大学演讲四次,讲题及日期分别是:第一次,5月31日,《时间与节律在中国诗中之示意作用》;第二次,6月3日,《论中国诗原始观念之形成》;第三次,6月7日,《中国诗之分析与鉴赏示例》;第四次,6月10日,《宋代文艺思想之一斑》。此外,还特别值得一提的是陈世骧的力作《中国诗之分析与鉴赏示例》,将中西文学相互对照,不仅援引西方“静态悲剧”的观念来诠释杜诗,并以“新批评”的方法与文类观念分析《八阵图》,为中国古典文学研究开拓新视野,《文学杂志》4卷4期刊出之后,影响深远。见梅家玲,《夏济安、〈文学杂志〉与台湾大学——兼论台湾“学院派”文学杂志及其与“文化场域”和“教育空间”的互涉》,《台湾文学研究集刊》,创刊号(2006年2月),页1—33。

[49] 见陈世骧,《陈世骧文存》,页129。原诗为“What we call the beginning is often the end. And to make an end is to make a beginning. The end is where we start from,” in “Little Gidding” (No. 4 of “Four Quartets”)。陈文用以说明分析推理并不会破坏阅读最初的直觉。陈国球教授指出林庚曾有诗句“追寻那一切开始之开始!”,汇通之处,可能有其时代的意义。

[50] F. R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (London: Chatto & Windus, 1948).

患失，他对“传统”范式的源头伊始才更显得一往情深。

普实克的理论则呼应了两次大战之间兴起的欧洲左翼文化思潮。越过影响研究的层次，我们可以规划出普实克与同期文人的想象对话关系，十足耐人寻味。早在1915年匈牙利学者卢卡契（György Lukács, 1885—1972）写出《小说的理论》（*The Theory of the Novel*；此书英译迟至1971年才问世）。彼时的卢卡契仍然沉浸在黑格尔式唯心美学阵中，他视叙事文学的源头为希腊史诗，而生产史诗的社会是个圆融完整的生命情境——一个有“神”的世界。文艺复兴以来小说兴起，叙事主体日益脱离史诗那样天地有亲、神人共处的情境，成为一种“抒情”的、自我内化的特征。从塞万提斯（Cervantes）到福楼拜（Flaubert）再到现代作家，卢卡契看出小说世界里自传化的倾向变本加厉；“追寻”神话的分崩离析；还有对时间患得患失的切身之痛。如何超越抒情，再回到史诗那样宏大有机世界，成为现代人（想来包括卢卡契自己）最大的乡愁。

普实克和卢卡契这两位东欧学者对抒情和史诗所显示的兴趣不无巧合，但也反映了两人所共有的欧洲浪漫主义渊源。^[51]值得注意的是尽管他们的起点相似，却得出不同结论。普实克将中国现代文学的抒情表现看作是个人从封建传统中解放出来的征候之一，卢卡契却怀疑这种个人的抒情转向正是自史诗以来，西方历史（史诗）大叙事堕落的标志。就在普实克发表《现代中国文学的主体主义和个人主义》稍后两年，卢卡契提出他对“抒情小说”的看法（1959），强调是类文学的主人公没有别的，就是“一个灵魂，而[小说]的行动无他，只是这个灵魂的渴望。”^[52]但两人的交锋之处是对19世纪写实主义小说的理解。前面已经述及，普实

[51] Leonard Chan, p. 10; David Miles, "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' Theory of the Novel," *PMLA*, Vol. 94, 1 (Jan., 1979), p. 26.

[52] György Lukács, *Soul and Form* (Cambridge, MA: MIT Press, 1974), p. 104; see Miles, p. 26. 如 Miles 指出，卢卡契的观念早于 Ralph Freedman 的重要作品 *The Lyrical Novel* (1963)。

克强调抒情倾向是中国文学历史进入现代的契机,而由此而生的抒情主体“理应”与历史的进程融会贯通,从而焕发出广义的抒情群体,完成从抒情到史诗的过渡。西方写实主义小说的引进,恰恰体现了这一转化过程。卢卡契的皇皇巨著《欧洲写实主义》(*European Realism*)则采取了病理学姿态,审视一个叙事传统从巴尔扎克(Balzac)到佐拉(Zola)的症候群。写实主义的存在成为真实——不论是黑格尔式的历史本体或是马克思式的革命本体——悬而未决的状态。唯就意识形态的立场,两人对史诗时代再度降临的憧憬,还是有殊途同归之处。

但谈论抒情主体在现代情境中何去何从,仍属本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)的文字最得我们这个时代学者的青睐。试看他1939年的《波德莱尔的几个母题》(*On Some Motifs of Baudelaire*)。^[53]本雅明认为波德莱尔作为一个“发达资本主义时代的抒情诗人”不论就社会身份或创作题材而言,都显示一种两难。这个时代抒情诗早已被读者冷落,抒情诗所象征的社会关系和知识也不再与时代的氛围呼应。当此之际,像波德莱尔这样的诗人游走大众之间,冷眼旁观,他所诉求的不再是抒情章句的汨汨流出,而是支离的意象,淆乱修辞;他的诗歌传达的是城市人惶惑的感官生活中倏然而过的惊乍(shock)经验。抒情诗人既是时代的见证,但也同时是时代的病征。与此相对的是“说故事人”(storyteller)。说故事人行走市集村镇,吟唱古老的传奇轶事,他的演义非但没有今昔的隔阂,反而深入人心,撩起了亘古的集体记忆。史诗的还是抒情的,本雅明的立场不言可喻。

但本雅明的抒情气质才是他倾倒学界的原因。尽管自居左翼,他浪漫主义的我执和犹太宗教的信仰未尝稍减。这里症结之一是他有名的“氛围”(aura)论。本雅明有言“氛围”的产生来自主体对客体的观照,并

[53] Walter Benjamin, "On Some Motifs of Baudelaire," *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 155—200.

在过程中感受客体的“回观”与“返照”，两相来往，形成人我，甚至是物我交流的体会——这几乎像是社会主义的博爱外加犹太教的神秘体验了。“氛围”不必落入直觉论或现象学的局限，本雅明相信“氛围”必须显现在历史情境中；事实上，也正是在对“唯物”，也是“微物”的感知上，主体理解他和时间的关系。环顾他所处身的现代环境，本雅明感叹“氛围”退尽，唯有在日常生活，在剧场[像是布莱希特(Brecht)的史诗剧场(Epic Theatre)]，在诗歌中灵光一现的刹那，可以提醒我们所曾记得的，或所不应该失去的。但另一方面，他对现代艺术/技术发明，如电影，怀有好感，并从中看出布莱希特式的批判能量。^[54]

本雅明抒情论述的两难到了阿多诺(Theodor Adorno, 1903—1969)手上，有了另一层次的转换。阿多诺嘲弄卢卡契(间接的也应暗指本雅明)对史诗的乡愁，认为正是19世纪中产阶级社会的姿态：“只有在个体分崩离析的时代，才有了对群体盛世的崇拜”。^[55]明乎此，他寄身所谓的“否定辩证法”，也就是抹消了黑格尔辩证法的大团圆(synthesis)，不指望一蹴可及信仰大跃进，而是肃然面对“并不存在的出路”。^[56]

或许正是怀抱这样的态度，阿多诺提出名言“奥斯维辛(集中营大屠杀)以后，诗不再成为可能。”^[57]历来有关这句话的解释已经所在多有，对我们而言，阿多诺点出历史的残暴不明处，让人无言以对，而诗只能写出浩劫和表述浩劫的鸿沟，历史与语言的深渊。但阿多诺的论证迂回反复，他果真认为诗在我们的时代真的不可能了吗？

时间又回到1957年，也就是普实克发表中国主体主义和个人主义

[54] 有关本雅明的批评和解读不胜枚举，此处仅举一例，Andrew Benjamin and Peter Osborne eds., *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (New York & London: Routledge, 1993).

[55] Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (New York: Seabury, 1973), p. 191; *Minima Moralia* (London: New Left Books, 1974), p. 245.

[56] 因此阿多诺有言：“抒情作品永远是社会反抗力量的主体表现。”“On Lyric Poetry and Society,” *Notes to Literature*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Shierry Eeber Nichol森, Vol. 1 (New York: Columbia University Press, 1992), p. 45。否定辩证的运用亦见同上书，页38、43、44。

[57] Theodor W. Adorno, “After Auschwitz,” in *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, p. 362.

的同一年,阿多诺写出“抒情诗与社会”(On Lyric Poetry and Society)。阿多诺并不否认一般对抒情诗的制式批评,即其自我的,内烁的,与社会脱节的倾向。但他提醒我们作为一种文类,抒情诗与抒情主体先已经是社会的产物,而抒情诗对自我的诉求,也必透露出社会的情绪。这并不是说抒情诗只能权充一个社会的反面教材而已,这毕竟是左翼偏见。阿多诺所论的抒情诗更可以成为“一个社会反对意识的主观表现”。^[58]他以波德莱尔为例,指出波氏诗歌的力量不在暴露资本主义社会中个人的痛苦,更不是一了百了的逃避,恰恰相反,他竟以他所但愿背离的社会为描写对象,“打着红旗反红旗”,写出不可能抒情的境况里的抒情景观。因此,波德莱尔的诗歌在抒情和反讽的边缘铤而走险,而他所置身的历史境况的暧昧性也就呼之欲出。

以上从比较文学领域观察抒情论述所可涵盖的议题,恰恰点出现代中国文学研究这一方面的不足。所谓抒情和史诗的辩证,推而广之,不妨就看作20世纪中期有关文学与社会、个人兴感与历史寄托的交锋。抒情看似无伤大雅,但在一个变动的时代每每引发强烈政治讯息和历史教训。

马丁·海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)在政治和诗学之间的拉扯就是最为人所熟知的公案。海德格尔在30年代末期开始对诗作出思考,一直延伸到50年代。海德格尔的形而上学使他预设了天穹和深渊,不死者与能死者,诸神与众生之间的巨大距离。被抛在时间的情境里,人必须勉力从被“遮蔽”的存在中找寻“开启”的契机。而诗与诗人扮演了最重要的沟通角色。对海德格尔而言,诗人以其灵犀将语言的启示能量发挥出来:“以大胆的灵魂,宛若鹰隼穿越狂风暴雨,向它的后来者,预言诸神的消息”。^[59]诗人的语言不仅是表意的工具,而是彰显“神圣”的媒介;因此创作不仅是再现世

[58] Theodor W. Adorno, "On Lyric Poetry and Society," pp. 44—45.

[59] 海德格尔,《海德格尔选集》(上海:上海三联书店,1996),页322。

界的功夫,而是在世界裂隙的状态中,带出存在者的无蔽的“真”。

海德格尔有言,诗是最危险的活动,因为诗人通达玄机,每每有不可承受之重的负担;但诗又是最澄明无邪的活动,因为诗人承诺你我“诗意地栖居在这片大地之上”,由此可达体悟超越的可能。^[60]海德格尔诗学与中国传统诗学的相互对照一向是比较文学者有兴趣的话题。^[61]但从本节抒情和史诗辩证的角度来看,我们无从忽略海德格尔诗学的酝酿、发展恰巧和纳粹政权的兴亡平行,和海氏本人公开支持纳粹,战后亦乏悔意的事实。^[62]海德格尔对历史的憧憬到底具有他理想的诗一般的澄明无邪,还是泄露了他自认作为先知者的危险承担,成为无解的话题。

与我们的“抒情”/“史诗”辩证关系更密切的例子是保罗·德曼(Paul de Man, 1919—1983)。德曼是举世闻名的解构主义学者,身后却被揭发在二次大战期间,曾在比利时的报刊上为文为法西斯主义捧场。战后德曼移居美国,后任教耶鲁大学多年,对战争期间的行径讳莫如深。但他的文学研究,不论是前期偏向海德格尔的现象学,或后期赫赫知名的解构论,似乎总有意无意地为自己的历史定位作开脱。而我们关心的焦点是他如何以“抒情”文类为题,处理文学、历史和现代性的关系。

1969年,德曼发表“抒情与现代性”(Lyric and Modernity),指出抒情文类在文学史定位的游移:抒情诗一方面被认为是历史彼端,最纯真的原初文字表现,一方面也被视为是截断传统,重新铭刻时间的首要元素;换句话说,抒情诗一方面体现亘古长在内的内烁精神,一方面又再现当下此刻的现实。抒情文类的不确定性因此让德曼思考语言和文学徘徊在

[60] 同前注,页318。有关海德格尔诗学的讨论众多,此处仅举出一例,余虹,《艺术与归家:尼采·海德格尔·福柯》(北京:中国人民大学出版社,2005),第7章。

[61] 如,潘知常,《中西比较美学史稿》(南昌:百花洲文艺出版社,2000),页219—414。潘比较海德格尔的存在与真理和中国美学道与真的对照。

[62] 有关战前海德格尔对诗与政治,人文主义和超越真理的辩证,和其中显现的矛盾,见 Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1997), Chapter 3。

“再现性”(representational)和“非再现性”(non-representational)的两端。他的结论是,既然文学已经是种“寓言”(allegorical)性质的修辞活动,即使“再现性”的意图和表达也终究不能逃避被误解、延宕的命运。阅读总也包含了误读,抒情的两难于焉显现。^[63]

德曼对抒情文类的诠释当然作了他个人的寓言阅读,可以延伸至其他文类,甚至非属文学的表意活动。他理论的底线是对作为符号的语言强烈的怀疑倾向。而当他将目标转向历史,问题就更为复杂。同在1969年,德曼发表另一篇文章“文学历史性与文学现代性”(Literary History and Literary Modernity),在文中他指出现代性虽然强烈否定历史,但正因为它的维新意义必须在时间内显现,因此又不能自外于历史。以往文学各个时期求新求真——广义的“现代性”——的追求最大的悖论是欲洁何曾洁,注定发现所谓推陈出新的“现代性”命题代代相传,已经是历史的一部分。德曼的对话对象原是德国浪漫主义论述,但推而广之,他竟以一视同仁的口吻综论时间的洪流内,任何抒情——求新求真——的努力,总是徒劳无功,总是坠入历史的循环延宕。究其极,他眼中的历史也被淘空内容,成为语言浮游过程的代名词。文学/史(或抒情的和史诗的)因此成了自相矛盾,或相互解构的观念。德曼最令人侧目的宣言是:“[文学/史]只告诉我们历史知识的基础不是经验的事实,而是被书写的文本,就算是这些文本装扮成战争或革命,也依然须作如是观。”^[64]

但凡走过必留下痕迹,历史毕竟不能被完全文本化。饶是德曼后半生的文本论千回百转,他俨然总在防堵他前半生法西斯前科“真相大白”的可能。讨论德曼公案的文献所在多有,其中批判最力的学者之一是蓝

[63] Paul de Man, "Lyric and Modernity", *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 166—186; "Literary History and Literary Modernity," pp. 142—165.

[64] Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity," pp. 164—165. 见 Dieter Freundlieb, Paul de Man's "Postwar Criticism: The Pre-Deconstructionist Phase," *Neophilologus*, 81. 2 (Apr. 1977): pp. 165—186.

崔卡(Frank Lentricchia, 1940—)。〔65〕但蓝更重要的贡献在于重提抒情主义作为进入历史的法门。德曼越是将抒情作为一种逃逸历史的暧昧修辞,蓝崔卡就越强调抒情语言的实效性,以及抒情主体介入历史的能量。他的研究率皆以(书写文学,从事理论的)“人”为出发点;但他并无意回到传统传记研究,而是强调人与外在世界相互接触,“产生”历史的契机。这个契机是“抒情的时分”,“前于或超越意向或设计”,在其中“我们作出发现,而不强其所以”。〔66〕这一抒情的政治学的目的无非要打破(意识形态或文本语言)决定论的诡圈,用以观察主体和历史之间种种关系“发生”(becoming)的可能。

3. “情之所钟,正在我辈”?〔67〕

回到现代中国文学的现场。20世纪中期的抒情论述看似异军突起,但我们只要对世纪之初以来的文学脉络稍有整理,即可理解这一“有情”的文学观其来有自,而且在中国文学、文化现代性的过程中占有枢纽位置。“情”的辩证曾是晚清文论的重要议题之一。面对世变之局,有识之士在寻求强国之道的同时,对主体意识的重建同样不遗余力,而“情”的重新定义成为重要的界面。严复、夏曾佑的《本馆附印说部缘起》提出“英雄之情”与“浪漫之情”的辩证;梁启超的《论小说与群治之关系》强调新小说“熏、浸、提、刺”的功能,而他自己更以“笔锋常带感情”见知于世。除此,刘鹗《老残游记》序言中的哭泣论;以及吴趼人《恨海》开篇所

〔65〕 Frank Lentricchia, *Ariel and the Police: Michael Foucault, William James, Wallace Stevens* (Madison: University of Wisconsin Press, 1988). 对德曼的批评,见页19。又见 Steven Jeffrey Jones, “Criticism, Historicism, and Rediscovery of Lyricism: Frank Lentricchia’s Post Existential Divigations,” in *Boundary 2*, Vol. 16, 2/3 (1988), pp. 129—160; Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago, 1980), 对德曼的专章讨论。

〔66〕 Lentricchia, *Ariel and the Police*, p. 224.

〔67〕 这当然是《世说新语·伤逝》中的名句。

提的至情论,都是重要的例子。至于林纾译《茶花女》而涕泣不能自己,进而感动天下读者的轶事,则犹不在话下。^[68]学者如袁进、康来新都指出晚清作家文人规划、扩张感情的先后次序,由私而公,以之作为对人性与家国关怀的终极表现。^[69]这些作家文人的立论或有不同,但在颂扬情之为物、善莫大焉的理念上,仍然在向晚明的“情教”或更早的抒情论述致意。

然而在世纪之交,这样的论述已经显示其局限,有待“别求新声于异邦”。从“情”到“抒情”的转化,20世纪初的两大文学巨擘鲁迅与王国维的文字已经各有表述。1907年,王国维写出《英国大诗人白衣龙(拜伦)小传》,推崇英国浪漫诗人拜伦(Byron)为“纯粹的抒情诗人,即所谓主观的诗人是也……每有所愤,辄将其所郁之于心者泄之于诗”;但拜伦又非“文弱诗人”,“彼与世界之冲突,非理想与实在之冲突,乃己意与世习之冲突”。^[70]王国维的立论仍不脱叔本华色彩,他认为拜伦的“多情不过为情欲之情……然其热诚则不可诬”^[71]。而如何解脱、升华“情”,化主观为客观,则是他念兹在兹的方向。

同在1907年,鲁迅撰《文化偏至论》,讨论西方现代文明重“物质”与“众数”的得失。他认为这样“文化偏至”的现象,有赖“神思一派”以及接续而来的“神思宗之至新者”,“以反动破坏充其精神,以获新生为其希望”。在“新神思宗”的召唤下,“骛外者渐转而趣内,渊思冥想之风作,自省抒情之意苏,去现实物质与自然之樊,以就其本有心灵之域”。^[72]鲁迅此时的思路受到斯蒂纳(Stirner)、叔本华、尼采等影响,他所谓的抒情更

[68] 这些晚清文人有关情的论述较详细的讨论,见王德威,《被压抑的现代性:晚清小说新论》(台北:麦田出版社,2004),页58—64。

[69] 袁进,《中国小说的近代变革》(北京:中国社会科学出版社,1992),页127—133;康来新,《晚清小说理论研究》(台北:大安出版社,1986),页125—126。

[70] 王国维,《英国大诗人白衣龙(拜伦)小传》,《王国维文集》,卷3(北京:中国文史出版社,1997),页398。

[71] 同前注。

[72] 鲁迅,《文化偏至论》,《鲁迅全集》(北京:人民文学出版社,1981),卷1,页49、54。

带有生命“意力”的维度,由是产生的主体意识与古典浪漫主义“知感两性,圆满无间”的想象自然有了区隔。

1908年,王国维和鲁迅分别发表《人间词话》(《国粹学报》)和《摩罗诗力说》(《河南》),对此前论拜伦、论文化偏至的观点作了进一步的思考。鲁迅从自省抒情的“意力”琢磨出撒旦式的“诗力”,王国维则在追求抒情的解脱与升华后,发现了“境界”。有关这两部作品的讨论不胜枚举,无须在此重复。我们所关心的是王、鲁如何撷取了中西说法,为现代中国抒情论述首发其端。鲁迅心目中的诗人是“撷人心者也”,也是“精神界之战士”;而他认为西方具有破坏一切,雄猛刚健的摩罗诗力者,首推拜伦。相形之下,中国的屈原虽然“抽写哀思”而且“放言无惮”,毕竟受制于“芳菲凄恻”之音。^[73]另一方面,王国维则借境界说企图打通中国传统的诗话和席勒、康德以降的美学论述,力求从审美活动创造“无我之境”。

鲁迅、王国维二人的抒情论在在显示出西方影响,首要的资源是18、19世纪欧洲浪漫主义及其反思。就现有材料而言,中国文人引进浪漫主义始自1902年。是年梁启超《新小说》第二号刊出拜伦和雨果(Hugo)照片,其中对拜伦的介绍为“英国近世第一诗家也,其所长专在写情……每读其著作,如亲接其热情,感化力最大矣。摆[拜]伦又不特文学家也,实为一大豪侠者。当希腊独立军之起,慨然投身以助之。卒于军,年仅三十七。”^[74]1903年,马君武在《新民丛报》也介绍了这两大家,并以自由体翻译拜伦的《哀希腊歌》。^[75]自此浪漫主义成为趋之若鹜的话题。也正是在这样的风潮下,鲁迅和王国维分别提出他们的见解。如上所述,浪漫主义敢于违逆传统的精神必定对两人大有启发,而浪漫诗人借文字所发皇的主体意识则尤其让他们心有戚戚焉。但鲁、王的诠释不同:鲁迅戮力发掘“真

[73] 鲁迅,《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》,卷1,页69。

[74] 梁启超,《新小说》,第2号(1902年11月15日)。

[75] 见郭延礼,《中国近代文学发展史》(济南:山东教育出版社,1993),卷3,页2198—2202。

的恶声”，王国维则由此看出绝圣弃欲，进入“境界”的必要。无论如何，“主观”、“自省”的抒情至此已经与浪漫诗人画上等号。

浪漫主义唯情是问的倾向到了五四运动前后更显得势不可遏。20年代初期，郭沫若推出“诗 = 直觉 + 情调 + 想象 + (适当的文字)”的公式^[76]，郁达夫的恹情写作，冰心、宗白华吸收日本、印度的风格而有的柔情款款的“小诗”，徐志摩无所顾忌的狂热表白，庐隐的忧郁书写，以及湖畔诗人如汪静之(1902—1996)《蕙的风》那样的爱的呢喃，都对“浪漫”各尽所能，各取所需。这里的指标人物是徐志摩，更是郭沫若。徐志摩的诗与情早已成为现代中国文化史的经典。他对浪漫主义的浸润，对爱情舍此无他的执著，在在跨越想象和情操经验的界限。从林徽因到陆小曼，徐的所爱率皆成为他创作的缪斯；由康桥到翡冷翠，诗人游憩之处莫不化为有情的所在。1931年徐空难丧生，冥冥中证成伊卡拉斯(Icarus)神话那有志飞翔的少年自天而坠的宿命。回顾徐志摩的感情冒险，他的业师梁启超写于1923年的长信可为最佳批注：“多情多感之人，其幻象起落鹘突，而得满足得宁帖也极难。所梦想之神圣境界恐不可得，徒以烦恼终其身已耳。”^[77]

与徐志摩相比，郭沫若一生所显现张力更有过之。郭曾有言，诗人为“感情的宠儿”，^[78]“抒情诗是情绪直写”，而情绪的“吕律”所构成的节奏就是诗的形式。^[79]他呼应雪莱，将诗人的心境比作“一湾清澄的祸水……一有风的时候，便要翻波涌浪起来，宇宙万汇的印象都活动在里面。这风便是所谓的知觉，灵感。”^[80]此一时期郭的《女神》、《天狗》、

[76] 郭沫若，《三叶集·致宗白华》，《郭沫若全集》，卷15（北京：人民文学出版社，1990），页14—16。

[77] 梁启超批评徐志摩的言辞，基本都出自胡适之的悼念文章。原本信件未见于梁启超全集。胡适之，《追忆志摩》，收入秦贤次编《云游：徐志摩怀念集》（台北：兰亭书店，1986），页5。

[78] 郭沫若，《三叶集·致宗白华》，页47。

[79] 郭沫若，《论节奏》，同前注，页353。

[80] 郭沫若，《雪莱的诗·小序》，《创造季刊》1卷4期（1923年2月）；引自张旭春，《政治的审美化与审美的政治化》（北京：人民出版社，2004），页288。

《凤凰涅槃》等作诉诸纯粹自我的直觉呈现,以“力”与“动”作为想象力的依归。凡此,郭沫若都总结为“诗的本质专在抒情”。^[81]论者有谓郭的立论不止显现西方19世纪浪漫主义的影响,也包含“中国老庄哲学,王阳明的心学,斯宾诺莎的泛神论,印度古代哲学,以及叔本华、尼采、柏格森为代表的西方非理性主义哲学”影响的结果。^[82]但这只是郭的事业的开始;如下所述,他更大的贡献是将浪漫的抒情政治化。

1917年陈独秀在《文学革命论》中提出“三大主义”：“推倒雕琢的阿谀的贵族文学,建设平易的抒情的国民文学;推倒陈腐的铺张的古典文学,建设新鲜的立诚的写实文学;推倒迂晦的艰涩的山林文学,建设明了的通俗的社会文学。”由是可见,“抒情”的定义与“新鲜”、“立诚”、“平易”等并列,而以“国民文学”作为载体。陈独秀对西方浪漫主义的研究我们所知不多,但他所提到的有关抒情及其延伸定义,无不和华兹华斯(William Wordsworth, 1770—1850)《抒情歌谣集》(*Lyrical Ballads*, 1798)所罗列的浪漫主义精神互相应和。然而到了1926年,梁实秋对中国文坛的抒情主义有了如下的观察:

现代中国文学,到处弥漫着抒情主义……近年来情诗的创作在量上简直不可以计算……因着外来的影响而发生的所谓新文学运动,处处要求扩张,要求解放,要求自由。到这时候,情感就如同铁笼里猛虎一般,不但把礼教的桎梏重重打破,把监视情感的理性也扑倒了。^[83]

梁实秋是新文学运动新古典主义的领衔人物,他对浪漫主义的批判并不让人意外。让人意外的是他将文坛感伤激情的现象,统统归类为“抒情主义”,并期期以为不可。从郭沫若对抒情颂赞到梁实秋对抒情的批判,这就坐实了抒情的负面意含——一个人的,主观的,直觉的,耽美的,

[81] 郭沫若,《三叶集·致宗白华》,页47。

[82] 伍世昭,《郭沫若早期心灵诗学》(上海:上海文艺出版社,2003),页28。

[83] 梁实秋,《浪漫的与古典的·文学的纪律》(北京:人民文学出版社,1983),页14。

唯心的。

但浪漫主义在中国文学的表现还有另外一个面向。以郭沫若、成仿吾为首的创造社作家在20年代中期开始左转,而他们首先开攻的对象不是别的,就是浪漫主义。郭沫若在1925年就宣布“浪漫主义的文学早已成为反革命的文学”;成仿吾则强调“否定的否定”的必要,踏过浪漫主义布尔乔亚式反传统的阶段,朝向革命文学迈进。^[84]但这些左倾作家赖以提倡普罗文学的激情,与他们曾经热衷的小布尔乔亚激情,其实存有微妙的互动。日后以“革命加恋爱”小说走红的蒋光慈提倡革命不遗余力,但他笔下老牌浪漫唯我动机同时膨胀到惊人程度。试看他的宣言:“革命就是艺术,真正的诗人不能不感觉得自己与革命具有共同点。诗人——罗曼谛克更要比其他诗人能领略革命些!”革命成为天启式的狂喜经验。通过这种狂喜,革命者得以挣脱世俗,进入“诗”一样的超越境界,所以“唯真正的罗曼谛克才能捉得住革命的心灵,才能在革命中寻出美妙的诗意”。^[85]

蒋光慈式“革命的罗曼谛克”在30年代初即遭到批判。但我在他处已经指出,中国新文学的左翼传统始终不曾摆脱浪漫主义的因素,毕竟浪漫主义的根源不只是个人主义的推崇,而带有强烈批判社会色彩和公共精神。^[86]小我还是大我,“抒情的”还是“史诗的”,这一浪漫传统其实提供左翼作家、评者,甚至宣传机器太多语汇和主题,也成为国家想象的重要线索——这是后话。学者张旭春曾经比较19世纪英美浪漫主义和20世纪前中国的浪漫主义,指出英国诗人华兹华斯、雪莱、拜伦等是在法国大革命失败后的阴影下创作,他们的抒情表现所显出的内烁色彩,不论如何唯心自我,仍暗示了一种“政治的审美化”过程。相对于此,“五四”之后的浪漫主义则是先有了个人主义的我执,然后导入革命话语和

[84] 见陈旭春的讨论,第10章,页318—354,引文见页321。

[85] 蒋光慈,《十月革命与俄罗斯文学》,《蒋光慈文集》,卷4(上海:上海文艺出版社,1988),页49。

[86] M. H. Abrams, “English Romanticism: The Spirit of the Age,” in Harold Bloom, ed., *Romanticism and Consciousness* (New York: Norton, 1970), pp. 90—118.

行动,因此显现“审美的政治化”过程。^[87]此一对比或许稍嫌简化,但不失为一种看待中国文学浪漫主义的方法。

我们的问题至少是双重的:各种名目的“浪漫”是否能够完满呈现现代中国文学的抒情表述?相对的,以陈世骧为首的抒情传统论是否能够响应20世纪中国文学语境——包括浪漫主义与革命文学——所滋生的抒情话题?如上所述,面对排山倒海的革命、启蒙话语,这些问题显然从未得到充分的思考;“抒情”或被归为浪漫主义的小道,或被打入传统文人的遗绪。但如果我们同意普实克所谓,现代文学史里“抒情的”与“史诗的”的辩证未尝或已;沈从文所谓,“有情”的书写为抵抗现代性风暴的唯一出路;或陈世骧所谓,“抒情传统”就是贯穿中国文学的道统,目前文学史以西方浪漫主义为主轴的抒情定义就必须延伸。

只要稍加观察,我们就可理解从文学革命到革命文学,有关抒情的想象、创作、议论不绝如缕,既构成主流话语的关键部分,也提供反抗、退避主流话语的重要凭借。我的见解是:正因为中国抒情传统其来有自,而且在现代仍然生生不息,我们对抒情现代性的理解就不能唯西方浪漫文学的定义是尚,成为其附庸。恰恰相反,“五四”浪漫文学的表述反而应该置于这一抒情传统进入20世纪后的流变下观察,才能更显示其“中国”、“现代”的特色。

回到鲁迅和王国维有关“诗力”和“意境”的思考,我们即可明白没有中国诗学资源的支撑,不论是词汇的或是观念的,他们与西方浪漫主义以次文艺理论的接触难以成其大。试看鲁迅的文论,从《摩罗诗力说》赞赏屈原“放言无惮,为前人所不敢言”,到《汉文学史纲要》表彰司马相如、司马迁“桀骜不欲迎雄主之意”,再到《魏晋风度及文章与药及酒之关系》对嵇康、阮籍的推崇,形成一条沉郁恣肆、幽深桀骜的线索。屈原以降,“发愤抒情”的传统显然支配鲁迅的现代意识,是以他的小说集

[87] 见张旭春,《政治的审美化与审美的政治化》的讨论。

《彷徨》引用《离骚》“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”为题词。而鲁迅承袭乃师章太炎等对汉魏六朝文化的重新发现，更促成了他对中古文人生活、心态史的研究，鲁迅本人感时愤世的块垒，也尽情贯注其中。^[88]所谓“托尼学说，魏晋文章”，诚哉斯言。

另一方面，王国维的《人间词话》上承严羽《沧浪诗话》的“兴趣说”以及王世禛《神韵集》、《池北偶谈》“神韵说”，而发展出“境界说”。王强调心物对应、直观感悟，形成“境界”，似乎回到诗话传统的印象式批评里。但诚如叶嘉莹教授指出，王国维的《词话》虽然仍运用了佛家“境界”的说法，其实内里已经引进主观、客观，有我、无我，理想、写实等泰西观念词汇，所构思的抒情主体论自然与严羽、王世禛等禅悟妙要、机锋闪烁的看法有所不同。^[89]更重要的，王国维毕竟不能摆脱他的忧患——形上的忧患，历史的忧患——之思，他的“境界”因此每以寻求解脱为前提。他所不断思考的是，时间陷落、物我分离以后，抒情主体何去何从的问题。不论是协调《红楼梦》“优美”和“壮美”的努力，或是对宋元戏曲平淡而近自然的向往，他都是在不同的古典时刻（或境界）里，寻觅“蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的契机，借以弥合时间的裂缝，欲望的伤痛。^[90]

五四新文学虽然以打倒旧文学为职志，但对抒情传统其实频频回顾，而且屡有创见。正因为“现代”意识的介入，这一辈的文人更有勇气解散过去一以贯之的传承法统，将不同时期、学派、风格的抒情论述或实践罗列在同一时空坐标中比对品评。他们所形成的众声喧哗的局面，为前所仅见。以中国诗学传统最有名的“诗言志”观为例。朱自清认为“志”属于志

[88] 详细的讨论见陈平原，《现代中国的“魏晋风度”与“六朝散文”》，《中国现代学术之建立》（北京：北京大学出版社，1998），页330—403。

[89] 见叶嘉莹，《王国维及其文学批评》（台北：源流文化，1982），页315—337。

[90] 鲁、王对抒情传统既相近又相违的见解可以见诸他们对陶潜的点评。两人都理解陶潜优游自然、物我兼容的姿态——那也是狭义定义下的抒情姿态。但王国维看出陶潜是“楚灵均后”“第一伤心人物”，而鲁迅则念念陶潜“金刚怒目”式的猛志与豪情。见孟泽，《两歧的诗学》（长沙：湖南人民出版社，2006），页109。

向怀抱,在早期有强烈的政治性。^[91]周作人则呼应明清以来的主情论,将“志”等同于“情”：“本来诗是言志的东西,虽然也可用以叙事和说理,但其本质以抒情为主。”^[92]周甚至认为“志”可以和西方的 lyrical(抒情)对应,而又不必带有过强的浪漫个人色彩;据此,英国学者卜立德(David Pollard)将周的抒情定义和浪漫诗人华兹华斯的名言,“强烈感情的自然流露”(spontaneous overflow of powerful feelings),相互参照。^[93]同样的话题到了闻一多笔下有更多意义。闻钻研先秦古典以及甲骨文和金文的“志”字本义,指出“诗言志”包含记诵(志)、纪事(事)、抒情(情)三重含义。^[94]

朱、周、闻三位都是身受五四新文学洗礼的学者文人,他们对“诗言志”的重新诠释应该不是为了故纸堆里的考证而已,而有叩问中国诗歌传统和现代性之间的用心。诗歌——或文学——的光谱因此包括了言志、缘情、纪事的维度,进而指涉了私人 and 公共领域的互动、知识议论的呈现和历史记忆的形成。这些诠释为我们提供了重要线索。呼应陈世骧的观察,如果中国文学的传统可被视为“抒情”传统,那正是因为此一“抒情”的含义丰富,不应被化约为浪漫姿态或个人主义,而能且持续深入到知识分子和文人的历史意识闾域中。

在创作和论述领域里,我们发现各种“将中国抒情化”的实验,即使在革命文学最兴旺的时候也进行不辍。这些例子至少包括:朱光潜(1897—1986)和宗白华(1897—1986)对六朝美学的重新关注,^[95]卞之琳(1910—

[91] 朱自清,《诗言志辩》(桂林:广西师范大学出版社,2004)。

[92] 周作人,《论小诗》,《自己的园地》,《周作人自编文集》(石家庄:河北教育出版社,2002),页43—44。

[93] David Pollard, *A Chinese Look at Literature: The Literature Value of Chou Tso-jên in Relation to the Tradition* (Berkeley: University of California Press, 1973); 见陈广宏的中译《一个中国人的文学观:周作人的文艺思想》(上海:复旦大学出版社,2001),页12。

[94] 闻一多,《神话与诗·歌与诗》,《闻一多全集》,第一集(北京:生活·读书·新知三联书店,1982),页185。

[95] 我指的是朱光潜的著作如《诗论》与宗白华的著作如《论〈世说新语〉和晋人的美》。更多讨论见钱念孙,《朱光潜:出世的精神与入世的事业》(北京:文津出版社,2005),第9章;胡继华,《宗白华:文化幽怀与审美象征》(北京:文津出版社,2005),页214—232。

2000)和何其芳(1912—1977)遥拟晚唐颓靡风格的诗歌试验,^[96]周作人(1885—1967)对六朝和晚明文人文化的欣赏,^[97]梁宗岱(1903—1983)在象征主义和古典中国“兴”的观念的影响下,对“纯诗”的提倡,^[98]沈从文对《楚辞》世界和巫楚文化的向往,^[99]胡兰成(1908—1981)对《诗经》田园景象和儒家诗学的政治阐释。^[100]这些文人都曾历经新学洗礼,朱光潜、宗白华等甚至曾在海外深造,一度沉浸在西方哲学、美学的训练里。当他们“蓦然回首”,从抒情传统中找寻灵感,他们的用心就不应局限在文化乡愁而已。我以为他们站在“现代”的时间点上,恰恰因为看出建设中国的现在和未来的中西资源(包括浪漫主义、象征主义)有时而穷,才企图回到过去,重新理出脉络,作为与现代性对话的可能。我以下面五家——周作人、梁宗岱、朱光潜、宗白华、沈从文——作进一步说明。

早在1904年周作人即写下:“天下事物总不外一情字。作文亦然,不情之创论,虽有理可据,终觉杀风景。”^[101]据此周作人和晚明公安性灵派的关联已经有迹可循。日后他谈趣味,谈平淡与自然,似乎都沿此脉络而下。但周作人的抒情谱系远过于此,它至少还包括周对古典希腊文明的向往,对日本“幽寂”的礼仪和生活美学的体悟,以及对魏晋六朝文化的反省。周作人和鲁迅都受教于章太炎,也都对“魏晋风度”保持高度兴趣。但和乃兄的取径不同,周作人心仪的是陶潜“采菊东篱下,悠然见南山”的隐逸旷达;他也对北朝颜之推《家训》所透露的乱世安身立命之道,颇有感触。^[102]30年代以后,周作人的抒情论述扩及到儒家部分学说——如推己及人的“人情物理”,因有“朴实而合于情理,可以说是儒

[96] 见张洁宇,《荒原上的丁香》,第3章。

[97] 如David Pollard的研究, *A Chinese Look at Literature: The Literature Values of Chou Tso-jên in Relation to the Tradition*。

[98] 见陈太胜,《象征主义与中国现代诗学》(北京:北京大学出版社,2005),第4章。

[99] 见周仁政,《巫魂人文:沈从文与巫楚文化》(长沙:岳麓书社,2005)。

[100] 见黄锦树,《文与魂与体:论现代中国性》(台北:麦田出版社,2006),第4、5章。

[101] 周作人,《旧日记钞》,《风雨谈》,《周作人自编文集》,页160。

[102] 见陈平原的比较,《现代中国的“魏晋风度”与“六朝散文”》。

家的一种好境界”的结论。^[103]

总体而言,相对“五四”“呐喊”或“彷徨”的情绪取向,周作人对“情之热烈深切者,如恋爱的苦甜,离合生死的悲喜”,持保留态度。他提醒我们日常生活里“充满没有这样迫切而也一样的真实的感情;他们忽然而起,忽然而灭,不能长久持续,结成一堆文艺的精华,然而足以代表我们这刹那生活的变迁,在或一意义上这倒是我们真实的生活”。^[104]他将感时忧国的大叙述接轨到穿衣吃饭的日常生活,从中寻找灵光一现的体悟,也看出另一种历史的律动。

朱光潜留学英法期间(1925—1933)专攻文艺心理学,日后并以此声名大噪。朱的训练包括当时流行的心理学说,尤其受惠于克罗齐(Croce)的直觉论。30年代任教北大时期,朱光潜开始有意识地融会西学与中学。他将克罗齐的直觉论与中国传统的“静观自得”说相互比对;将文艺心理学的距离说转嫁到“超然物外”的审美观;更认定移情说(Einfühlung)和“物我同一”说间的对话关系。这些模拟的浮泛不足之处早有识者指出。^[105]我以为朱光潜更值得注意的是他对中国诗歌传统的实用批评。他的《诗论》立意与传统“诗话”作区隔,以相对严谨的方法谈论诗的起源、境界、表现以及和其他艺术媒介的互动。但他更要研究中国诗歌的声音、韵律问题,而以“中国诗为何走上律的路?”作为问题的指向。

朱指出声音的对仗、意义的排偶在中国其来有自,而至汉赋蔚然成为大观。东汉以后因为佛经翻译,梵音输入,更刺激诗的声律运动,而当齐梁之际,乐府递化为文人诗赋,外在音乐因素消失,文字本身的音乐性必然应声而起。朱所关心的不只是对中古诗歌文类的演进而已,

[103] 《谈养鸟》,《瓜豆集》,《周作人自编文集》,页179。

[104] 《论小诗》,《自己的园地》,《周作人自编文集》,页43。

[105] 见钱念孙,《朱光潜》,第6章。又见黄继持,《朱光潜美学思想的道家色彩与儒家成分》,《鲁迅·朱光潜·陈映真》(香港:牛津大学出版社,2002),页151—182。

更是中国文学由“自然艺术”转为“人为艺术”的关键期。^[106]这一“律”的转化代表中国古典审美体系在形式论以及认识论上的完成,与数十年后高友工等对律诗的研究结论遥遥相望。以此类推,传统律诗所投射的审美情境与历史、时间意识,恰恰与现代文学的发生形成此消彼长的关系。

梁宗岱在1924至1931年留学法国,深受后期法国象征主义影响,与诗人瓦雷里(Paul Valéry, 1871—1945)多有往还。30年代中期梁出版《诗与真》等作品,堪称当时诗学专论的重要贡献。梁宗岱呼应瓦雷里的说法,论诗首重概念与影像、意义与外形的合一,其极致的表现能把“无情的哲学化作缱绻的诗魂”。而诗的表现必须以节奏——声音的,情绪的,智识的——为生命。30年代以来梁一再提倡“彻底认识中国文字和白话底音乐性”;就此他似乎呼应闻一多等格律派的想法,但他对诗行、音韵、节奏的要求超出了表面形式的约束,而思考形式与意义之间的“富于暗示的音义凑泊”。^[107]

梁的理论当然受到法国象征主义的启发,但他同时从中国诗学论述中找到可以印证的要点。他认为“象征”颇近于(虽未必等同)《诗经》中的“兴”,甚至认为《文心雕龙》的“兴者,起也;起情者依微以拟义”与象征主义的“意象”(马拉美),“客观对应物”(艾略特)等观念有了对话可能。在心与物映照的过程中,梁宗岱看出情景交融的“灵境”,而他又用波德莱尔的万物冥和的“通感”(correspondences)作说明,谓之为小我和宇宙的“契合”。^[108]如此传统诗学已经被纳入梁宗岱对当代诗学论述的

[106] 朱光潜,《中国诗何以走上“律”的路》,《诗论》(台北:顶渊文化公司,2004),第11、12章。Bonnie McDougall, “The View from the Learning Tower: Zhu Guangqian on Aesthetics and Society in the Nineteen Twenties and Thirties,” in Göran Malqvist, ed., *Modern Chinese Literature and Its Social Context*, Nobel Symposium, No. 32 (Stockholm: Nobel House, 1975), pp. 76—122.

[107] 梁宗岱,无标题,《大公报·文艺·诗特刊》,1936年5月29日;引自陈太胜,《象征主义与中国现代诗学》,页102、112、113。

[108] 梁宗岱,《象征主义》,《诗与真》(北京:中央编译出版社,2006),页67—89。

体系。

除了梁宗岱,至少还有宗白华和沈从文就曾各自从声音、形象的角度为中国抒情现代性提出看法。宗白华1921到1925年留德国期间接受了康德传统的美学训练,之后他也受到《易传》传统的影响,于是展开对现代文明的比较研究。宗认为西方文明预设了抽象心智的系统结构,而相对的,中华文明则更倾向宇宙运行和人生经验的汇流。中华文明的观念框架是“数”与“象”的对位;“数”是指“理”(逻格斯)的形构;而“象”是指世界的譬喻化展现,这一展现充满生生不息的能量,开出“理”的无穷变化形式。^[109]

宗白华相信中国文化的渊源在于一种“气韵”的表达,因和六朝美学相互呼应。与西方那种包含在数学抽象中的形上体系相对,中国的“数”与“象”的世界在音乐中获得了最佳展示。音乐的节奏和律动是对心灵与自然,时间与空间之间的无尽对话的一种肯定。“用心灵的俯仰的眼睛来看空间万象,我们的诗和画中所表现的空间意识,……是‘俯仰自得’的节奏化的音乐化了的中国人的宇宙感。”“我们的宇宙是时间率领着空间,因而成就了节奏化、音乐化了的‘时空合一体’。”^[110]宗白华的结论是,“孔子形上学为‘意义哲学’,音乐性的哲学”。^[111]

沈从文是沟通现代中国音乐与抒情叙事最重要的人物。如上所述,沈把中国历史看作是“有情”与“事功”之间的持续对话。尽管“有情”的历史是二者中较为薄弱的一端,沈从文却从中——尤其是从痛苦、荒凉和孤独中——发现一项关键的“抒情”因素,得以使某个时刻和人物成为

[109] 宗白华,《形上学(中西哲学之比较)》,《宗白华全集》,卷1(合肥:安徽教育出版社,1994),页598—647。

[110] 宗白华,《中国诗画中所表现的空间意识》,《宗白华全集》,卷2,页426、440。

[111] 宗白华,《形上学(中西哲学之比较)》,页601注3。“序秩理数把握现象界,中和之音直探其意味情趣与价值!”宗白华(《形上学(中西哲学之比较)》,页644)。宗白华的发现无疑代表了当时的文化本质主义。值得注意的是,他关注的问题是中国现代文人如何通过中国的音乐、绘画与文学传统建构现代感性,而不是赞扬传统观念。因此,他所怀抱的并不是对于过去的乡愁,而是为现代中国人追寻国际都会主义式的“生命韵律”与“未来远景”。见章启群的讨论,《百年中国美学史略》(北京:北京大学出版社,2005),第4章。李泽厚,《美学三书》导论。

后之来者挥之不去的记忆。司马迁的《史记》起于“事功”的记载,终于“有情”的抒发,就是这样一个范例。^[112]

在文学领域内,沈从文曾多次指出他的初恋是诗,但是诗歌创作的情感强度过高,他不得不退而求其次,以叙事小说作为瓜代。^[113]通过写作,他希望发挥小说家对讲述的故事与故事的讲述间差异的自觉,更希望捕捉诗人填补符号与声腔间罅隙的努力。这样的努力有助于揭开隐藏在世间的“神性”。还有,沈从文承认,表达世界的神性,“文字不如绘画,绘画不如数学,数学似乎又不如音乐。”^[114]音乐来自“由幻想而来的形式流动不居的美”,^[115]是音乐形式“将生命从得失哀乐中拉开上升。上升到一个超越利害,是非,爱怨境界中,唯与某种造形所赋‘意象’同在并存。一切静寂只有一组声音在动,表现生命纯粹”。^[116]

对梁宗岱、宗白华和沈从文等人而言,“现实”无法呈现自身;它是被呈现的。通过抒情的模式描述中国现实,他们不仅质疑了现实主义的优越地位,也同时重画了抒情传统的界线。在融会修辞/声音形式和主题内容的时候,他们试图模塑人类情感无限复杂的向度,以因应任何道德/政治秩序的内在矛盾。抒情话语使他们将语言与声音的创造性与人类知觉的自由性置于优先地位。他们对诗歌与音乐表现的强调,肯定了作家和艺术家将内在和外在的刺激赋予音象,“形”诸世界的选择。究其极,他们的文本/世界观消融了散文与诗的区别,以及诗与音乐的区别。他们确认了所有语言在根本上“形声”的——也就是说,音乐的——特征。

[112] 沈从文致妻子家书(1952),收入《沈从文全集》(太原:北岳文艺出版社,2002),卷19,页318—319。

[113] 因此,在1941年沈从文宣称:“一切艺术都容许作者注入一种诗的抒情,短篇小说也不例外。”沈从文,《短篇小说》,《沈从文全集》,卷16,页505。又见沈从文的论文《抽象的抒情》。

[114] 沈从文,《烛虚》,《沈从文全集》,卷12,页25。

[115] 同前注。

[116] 沈从文,《潜渊》(第二节),《沈从文全集》,卷12,页88。

这些学者文人对抒情传统的现代性思考虽然颇有见地,但也同时暴露了他们的不足。当政治化了的浪漫主义革命精神发挥了“摩罗诗力”,引领时代风骚时,对于“生命节奏”、“灵境”、“神性”的沉思注定显得无关紧要。1935年,朱光潜与鲁迅之间有关“静穆”是否为诗歌抒情要义的辩论,就是一个例子。^[117]只要回顾中日战争期间一辈抒情学者文人的选择,便可了解抒情传统与现代撞击下的命运。沈从文和朱光潜、宗白华都避难于大后方,家国的命运使他们更认真地思索抒情写作下的伦理承担。沈从文就曾叹息:“音乐在过去虽能使无分量无体积的心智或灵魂受浣濯后,转成明莹光洁,在当前实在毫无意义。”^[118]与此同时,曾经糅合晚唐诗风和英美现代主义的卞之琳、何其芳都选择左转;尤其何其芳在40年代初摇身一变,成为毛式意识形态的号手。^[119]同样令人震撼的是周作人的选择。周曾在他的散文中尝试建立一个现代文人的自为世界,他对个人主义和地方性的坚持使他与主流民族主义格格不入。而或许竟是为了这个原因,战争爆发后,周作人投靠傀儡政权,成了叛国者。^[120]

这些文人的经验引发如下的问题:一个以发挥个人感性,调和情景物我的诗学是如何启发身经乱离的文人,让他们调和诗情与世变之间的巨大落差?抒情美学是否能在标榜革命、群众的文艺论述中也占有一席之地?而如果抒情意味着情与志、文与人真诚的相互反照,周作人、胡兰

[117] 朱光潜以钱起的名句“曲终人不见,江上数峰青”为题,谈论诗歌的静穆之美,引来鲁迅的挞伐。见胡晓明的讨论,《真诗的现代性:七十年前朱光潜与鲁迅关于“曲终人不见”的争论及其余响》,《诗与文化心灵》,页428—441。

[118] 同前注。

[119] 何其芳因他的诗集《预言》(1933)及《画梦录》而声名大噪。《预言》受到欧洲现代主义想象、晚唐颓废美学启发;《画梦录》则收录散文,将个人幻想、神话典故以及现代主义感性交织在一系列精微的诗意表达上。有关何其芳戏剧性的转变,如贺仲明,《啞哑的夜莺:何其芳评传》(南京:南京师范大学出版社,2004),第7章。

[120] 有关周作人叛国的思想和美学因素,见 Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2000)。

成等人对自己的政治的选择又如何自圆其说？事实上是类问题不乏古典渊源，只是因为现代情境的迫切性而有了于今为烈的感觉。

因应这些问题，抗战期间和之后的抒情创作和论述其实显现巨大质变。在大后方的冯至（1905—1993）的《十四行诗》以及穆旦（1918—1977）的《防空洞里的抒情诗》等，写尽现代派诗人如何在战火中为抒情自我重新定义。^[121]战前的浪漫、个人主义色彩淡去，取而代之的是主体对生命流变，甚至宇宙律动的深沉反省。战后九叶派的《诗创造》（1947）和《中国新诗》（1948）等杂志延续了战争期中的现代主义脉络，并持续思考诗与（革命）历史的互动可能。袁可嘉（1921—）的《论新诗现代化》（1988）延续了瑞恰慈、艾略特的传统，企图从诗歌里重塑人间的秩序，但同时对方兴未艾政治风暴做出反思。袁斥责现代诗中的“政治感伤性”，不啻击中抒情末流的要害。而《新诗戏剧化》（1948）更提出诗人主体综合生活与想象，营造张力的潜能。^[122]袁所谓的“戏剧化”一方面拒斥诗人自我陶醉的倾向，因此不乏新批评形式主义的关怀，另一方面也暗示在历史风暴中，诗人的创作情景已经充满戏剧性的行动（action）。如果以往象征主义诗人凭借“意象”滋生抒情，袁可嘉和他的九叶同仁已经在探讨以“事件”为轴心的抒情可能。^[123]此一时期历史经验的介入诗情，亦由此可见一斑。

左翼方面，由胡风领军的七月派诗人坚持“主观战斗精神”的风格。胡风虽以政论知名，但他的革命憧憬以及文学论述充满诗情——胡本人甚至也是诗人。1939年，徐迟（1914—1996）发表《抒情的放逐》，认为抒情诗人是“近代诗的罪人”，引来胡风的反驳。胡认为没有抒情，就“没有通过诗人个人情绪底能动作用和自我斗争”，只能沦为

[121] 见如解志熙的讨论，《精深的冯至与博大的艾青：中国现代诗两大家叙论》，《摩登与现代：中国现代文学的实存分析》（北京：清华大学出版社，2006），页96—139。有关战争期间抒情论述的变与不变，参见张松建新书全面精致的分析。张松建《现代诗的再出发：中国四十年代现代主义诗潮新探》（北京：北京大学出版社，2009）。

[122] 袁可嘉，《论新诗现代化》（北京：生活·读书·新知三联书店，1988），页21—29。

[123] 见陈太胜的精辟分析，《象征主义与中国现代诗学》，页204—206。

“空洞的叫喊”和“灰白的叙述”。^[124]胡风所论和他心目中革命主体参与现实改造的“能动”角色息息相关。革命历史有赖主观战斗精神的充实，而主观战斗精神必须从有血有肉、七情六欲的生活中得到考验实践。这一过程的审美表现就是抒情。^[125]胡风的追随者路翎（1923—1994）以《饥饿的郭素娥》、《财主底儿女们》凸显乃师所谓“在历史事变下面的精神世界底汹涌的波澜和它的来根去向”，^[126]也因此得到胡风“青春的诗”的肯定。

延安派诗人真正能与胡风抒情论分庭抗礼的非艾青（1910—1996）莫属，而艾青曾受到胡风的提携，两者之间的影响关系因此不同一般。抗战初期艾青已经凭《诗论》（1939）享誉。他的名言，“抒情是一种饱含水分的植物”，^[127]堪称是对抒情诗最抒情的定义。以此，艾青批判“有人爱矿物，厌恶了抒情，甚至会说出‘只有矿物才是物质’”，视之为“天真”。^[128]这当然是有的放矢。抗战期间艾青的政治立场日益明显，而他同时发现自己企图将抒情融入革命现实的过程已经产生矛盾和禁忌。^[129]胡风、艾青等在解放后的遭遇无非说明抒情哪里是轻松的题目？抒情所酝酿政治潜能从来未尝或已。

比起这些林林总总的声音，抒情“传统”似乎失去用武之地。宗白华的《艺境》（1948）始终未能出版；朱光潜的《诗论》（1948）则以增订版形式出现。与此同时，政治情况急转直下。1949年3月沈从文自杀未遂；同年10月《文艺报》发表蔡仪、黄药眠等批判朱光潜《文艺心理学》的系

[124] 引自潘颂德，《中国现代新诗理论批评史》（上海：学林出版社，2002），页464。又见解志熙的讨论，《暴风雨中的行吟：抗战及40年代新诗潮叙论》，《摩登与现代：中国现代文学的实存分析》，页26—33。

[125] 见潘颂德的讨论，页458—473。

[126] 胡风，《财主底儿女们·序》，《路翎研究资料》（北京：十月文艺出版社，1993），页69、74。

[127] 艾青，《诗论》（修订本，北京：人民文学出版社，1995），页12。

[128] 同前注。

[129] 见解志熙，《精深的冯至与博大的艾青：中国现代诗两大家叙论》，页96—142。

列文章,为以后的美学大辩论投石问路。^[130]至此,“五四”以来对抒情传统现代化的追求已经是强弩之末。

4. 现代性下的“抒情传统”

再回到陈世骧、沈从文、普实克三家的抒情论述。我认为他们着眼古今文学的流变,但立足点都是20世纪中期的历史语境。面对一个以“史诗”为标志的时代,三人都对抒情——作为一种文类,一种主体想象,一种文化形式,一种审美理想,一种价值和认识论体系——情有所钟。但他们进入历史知识和历史经验的方法不同,所得的结论也颇有差距。普实克站在左翼的观点明言历史(史诗)的进程势不可遏,但他既然视抒情为中国文学文化表征的精髓,自然有意观察抒情与历史律动互为表里的呈现。陈世骧则从相对角度指认抒情本体的位置不容质疑,历史因此成为此一主体所反射以及反省的客观情境,任何变动都无损抒情传统本身的精致结构。沈从文亲身历经了四五十年代政治的大变化,比陈世骧、普实克更意识到历史的非理性因素,以及“抒情”和“史诗”此消彼长的无奈。但他依然认为抒情是在历史暴力下,吾人唯一赖以苟全乱世、安身立命的寄托。

距离陈世骧等人思考抒情传统的时代,半个世纪又已经过去。如果我们对中国文学现代性重新做出观察,陈世骧等对我们有什么启发?他们又显现了什么样的限制?容我再次说明,以下的讨论,目的不在面面俱到地涵盖所有方向。我毋宁意在提出问题及事例,以引出更多辩论。我以为,陈、沈、普三人的立论可以引导我们重新探勘现代语境里,传统诗学“兴与怨”、“情与物”、“诗与史”三个相互关联的方向。

陈世骧在《中国诗字之原始观念试论》(1959)中认为,“诗”作为独立艺术在公元前8、9世纪即现端倪。他为中国诗歌下的定义是“蕴

[130] 钱念孙,《朱光潜》,页158—164。

止于心,发之于言,而还带有与舞蹈歌咏同源同气的节奏的艺术”。^[131]十年后陈的《原兴:兼论中国文学特质》(1969)则认定“兴”是中国诗歌抒情性的核心。兴具有“复沓”和“叠覆”的意义,乃至“反复回增”的本质,是比“诗”字“更属于原始的会意字”。^[132]在陈的考证下,“兴”是初民合群举物旋游时所发出的声音,带有“神采飞逸的气氛”;“兴”此后历经演绎,但“仍是所有《诗经》作品的动力”,或扩而广之,中国诗歌的基本成分。^[133]

陈世骧强调“兴”为中国诗歌源头,他本人的书写立场也充满“兴”的动机。陈所探索的是一种泰初的声音,一种浑然有致,反复回增的韵律;“最重要的还是其中感情精神方面激动的现象,纯粹而且自然。”^[134]这种“纯粹而且自然”的声音超越时空,融合“韵律,意义和意象于一炉”,像“宝石似的由初民移交给周朝的歌人”。^[135]然而陈的论述有其暗流。回顾历史,他其实也同时在述说一则弦歌不再,宝变为石的故事。《诗经》以降抒情的声音一方面“反复回增”,但另一方面却不能抗拒礼教美刺的诠释甚或利用,形成淆乱喧嚣的杂音。如何阻断历史的流变,正本清源,找回那理应回旋不去的“兴”的声音,是陈世骧晚年致力的目标。

陈世骧对“兴”的感召在现代文学里前有来者,而且在不同程度上或增益或解构了陈的定义。周作人在《〈扬鞭集〉序》里就写道:“新诗的手法我不很佩服白描,……我只认为抒情是诗的本分,而写法则觉得‘兴’最有意思,用新名词来讲或可以说是象征。……我们上观国

[131] 陈世骧,《陈世骧文存》,页60。陈引申《诗大序》的定义:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗”,一方面指诗是“志之所之”有“向往”之义;另一方面指诗又“止在”心内。“之”、“止”的相符相承的意念也可以见诸《左传》的“志以发言”、“志以定言”,一方面有“发动”之义,一方面又有“定立”之义。

[132] 同前注,页229、234。

[133] 同前注,页237。

[134] 同前注,页240。

[135] 同前注,页256。

风,下察民谣,便可以知道中国的诗多用兴体,较赋与比要更普通而成就亦更好。”^[136]梁宗岱则采取比较文学的做法,将兴等同于象征主义诗歌的象征。上文已经提过,他引用《文心雕龙》“兴者,起也,起情者依微以拟义”,认为所谓“微”,便是两物之间微妙的关系。表面看来似乎不相联属,实则相互滋生意义。^[137]到了闻一多的笔下,“兴”竟然平添了政治气息。在《说鱼》中闻谈到:“隐在六经中,相当于《易》的‘象’和《诗》的‘兴’(喻不用讲,是诗的‘比’),预言必须有神秘性(天机不可泄露),所以占卜家的语言中少不了象。《诗》——作为社会诗,政治诗的雅和作为风情诗的风,在各种性质的沓布(taboo)的监视下,必须带着伪装,秘密活动,所以诗人的语言中,尤其不能没有兴。”^[138]

这三者中,周作人对“兴”的定义与陈世骧较为接近,梁宗岱则将其嫁接到现代西方诗学和诗作。闻一多更将“兴”直接带入历史政治渊源,指涉不可说的天机,更指涉不敢说的政治禁忌。闻一多所暗示的是,即使是在原初阶段,“诗”已经不能用“纯粹而自然的观点”来看待;诗的抒发性和隐讳性(秘密活动)——或诗的社会性和禁忌性(沓布)——形成另一种“之”和“止”的辩证,而这种辩证只彰显了陈世骧的“声音本源主义”(phonocentrism;即视抒情声音为泰初有道的完美体现)的盲点。

然而“兴”的声音有更诡谲的转折。我们的例子是胡兰成。就在陈世骧塑造他以“兴”为基准的抒情传统的同时,避居日本的胡兰成也正开始他的文论事业,而且也是以颂赞“兴”作为依归:

兴并非只在音乐,文章有兴,此即是音乐的了,做事有兴,此即是音乐的了……大自然的意志赋予万物,故万物亦皆可

[136] 周作人,“譬如《桃之夭夭》一诗,既未必是将桃子去比新娘子,也不是指定桃花开时或是种桃子的家里有女儿出嫁,实在是因桃花的浓艳的气氛与婚姻有点共同的地方,所以用来起兴,但起兴云者,并不是陪衬,乃是也在发表正意,不过用别一说法罢了。”周作人,《〈扬鞭集〉序》,《谈龙集》,《周作人自编文集》,页41。

[137] 梁宗岱,《象征主义》,《诗与真》,页71。

[138] 闻一多,《说鱼》,《神话与诗》,页118。

兴，诗人言山川有佳气，望气者言东南有王气，即是此兴。^[139]

胡将抒情传统的“兴”活学活用，使之成为纵观天下，参详历史，甚至统摄宇宙万物的法则。“兴”成为一种无所不在本体论。当然，最令人瞩目的还是胡兰成将“兴”与现代中国政治挂钩的本事：“唯中国的革命是兴”；“中国的革命原来是像迎神赛会……有喜气”，“惊险的场面也化成惊艳，千劫如花，开出太平军起义，辛亥革命，五四运动与北伐抗战及解放。”^[140]如此，胡触及了革命的抒情本体问题。

陈世骧原“兴”，找到的是初民上举欢舞的纯粹自然场面，胡兰成俨然将“兴”的“迎神赛会”的气息为政治作批注，尤其是奉“革命”为名的现代群众政治活动。然而胡的笔锋一转，又强调革命所带来的暴力和劫毁不妨也可看作“兴”的延伸，而且“千劫如花”，所有的“惊险”都能化成“惊艳”。

胡兰成的抒情夸张了陈世骧“抒情传统”最明媚的部分，也因而暴露其下所藏的危机——无论多么为陈始料未及。胡将历史幻化成复沓节奏；当下与过去，创新与返祖，革命与兴发都成为“之”与“止”一念之间的替换。这不禁让我们想到前述德曼对抒情性和历史性的看法：“[文学/史]只告诉我们历史知识的基础不是经验的事实，而是被书写的文本，就算是这些文本装扮成战争或革命，也依然须作如是观。”果如是，德曼和胡兰成在战争中所作的政治选择，就非偶然，因为两人都显现将政治抒情化的意图，而这一意图往往竟以暴力为代价。

于是在胡明丽的修辞下竟是一片杀气：“甚至毛泽东一帮共产党杀人已达千万以上，我亦不眨眼，原来不杀无辜是人道，多杀无辜是天道，我不能比毛泽东仁慈。”^[141]而我们记得，毛泽东也是个不折不扣的抒情诗人，而且是依违“传统”诗词的抒情诗人。我们的问题正是，胡兰

[139] 胡兰成，《中国的礼乐风景》（台北：远流，1991），页129。

[140] 胡兰成，《山河岁月》（台北：远流，1990），页157、218、192。

[141] 胡兰成，《今生今世》（下）（台北：远流，1990），页637—638。胡所持的黄老观点呼之欲出。见黄锦树精辟的讨论。

成——还有他自比的毛泽东——可不就是抒情主体现代化后,最令人费解的面目?

陈世骧、胡兰成论“兴”未尽之处,让我们思考抒情传统中另一大命题,诗可以怨。儒家诗教说以兴、观、群、怨(《论语·阳货》)四者形成诗言志表意功能的有机顺序。我的关怀不在这四者间的有机顺序,而是在现代语境下,它们所形成的空间的、对话的关系。兴与怨原各具诗教说的一端,两者在诉诸情感表现的张力上自然成为焦点。

延续胡兰成的说法,在开创新声、从无到有的意义上,“现代”可以被视为一个“兴”的时代。但另一方面,文人感时忧国、独立苍茫的怨离之情又每每凌驾其上,成为创作的前提。这样的怨声不仅反映在个人与社会的疏离上,更点出时间断裂——“我们回不去了”(张爱玲《半生缘》)——为抒情主体所带来的空前危机意识。唯其有了“兴”的发动创造能力,才能有了气象一新的诗情或壮志;但也唯其有了“怨”的意识,抒情主体的发声方式就不仅是纯粹自然的创造,而有了回应历史——及其所带来的不安和不满——的沉重负担。

钱锺书先生早年与陈世骧同期在清华、北大求学,也同时受到瑞恰慈等理论的影响。^[142]钱钻研古典诗学的成就有目共睹,1981年所发表的《诗可以怨》,篇幅虽短,却引起诸多讨论。钱在文中勾勒《诗》、《骚》以来有关“怨”的话语,并以韩愈“穷苦之言易好”一言为讨论焦点。钱的讨论旁征博引,一如既往,^[143]但在“文革”之后他不谈诗可以兴、观、群,而谈诗可以怨,显然有弦外之音。而他从“怨”的形式修辞史娓娓谈来,

[142] 1931年钱锺书在《新月》月刊(4卷5期)发表《美的生理学》,曾以瑞恰慈《文学批评原理》为例,提出文学批评意义的准确性,不应以吟哦为能事,而需要借鉴实验的归纳和演绎的方法,如心理学和生理学。钱文并触及伊斯脱曼(Max Eastman)、皮亚杰(Jean Piaget)等心理学理论。见许龙,《钱锺书诗学思想研究》(北京:中国社会科学出版社,2006),页4。

[143] 胡晓明,《陈寅恪与钱锺书:一个隐含的诗学范式之争》,《诗与文化心灵》,页245—256。又见许龙,《钱锺书诗学思想研究》,尤其是第2章。

甚至认为真正的诗人应该“无病”却能呻吟，一方面点出文学想象的自足空间，一方面质疑历史反映论的实证迷思，声东击西，更是“怨而不怒”的夫子自道了。^[144]陈世骧的“兴”与钱锺书的“怨”在方法论上早年也许系出同源，都带有形式主义特色，但在历史经验的冲击之下，各自有了不同的眼界和表述，自然值得有心人的研究。

至于兴和怨两者的辩证关系，识者已经指出在晚明清初曾有一次高潮。^[145]这当然和世变之际的遗民思想息息相关。僧人觉浪道盛（1592—1659）和他的从者如方以智（1611—1671）等提出怨，而不是兴，为诗学之首。^[146]怨不仅指的是孤臣孽子的“怨刺上政”，或思妇离人的怨悱伤怀；在非常时期，怨更释出一种“天地不平之气”。^[147]这股不平之气可以让诗人陷入荒凉孤绝的感慨，但也能够激起绝后复生的力量。明末遗民论怨固然心怀历史块垒，但更意在赋予历史形上力量。他们将传统诗教的兴、观、群、怨与易理的元、亨、利、贞相比附，托出怨所代表的剥极而复的意义。情到深处“有”怨尤；怨成了抒情的先决条件，有怨方才有兴。方以智因此有言，“贞而元、怨而兴，岂非最发人性情之真者乎？”^[148]

我以为这一兴与怨的对话到了20世纪变本加厉；王国维、鲁迅的作品中已经可见端倪。乍看之下，王国维不断叩问情以物牵，兴发感动的可能，似乎延续了诗可以兴的风格，而鲁迅则充满怨诽不群、忧谗畏讥的声音，因此成为诗可以怨的现代回响。但有心人不难发现王国维受到叔本华和尼采影响，以欲望的难以履足作为文学创造的起点，更谓“一切文学，吾爱以

[144] 钱锺书，《诗可以怨》，收于《七缀集》（上海：上海古籍出版社，1994），页120—129。

[145] 见徐子方，《千载孤愤：中国悲怨文学的生命透视》（南京：江苏教育出版社，2001）。又见张淑香，《论诗可以怨》，《抒情传统的省思与探讨》，页3—39。对明遗民“怨”的诗学的讨论，见谢明阳，《明遗民的“怨”“群”诗学精神：从觉浪道盛到方以智、钱澄之》（台北：大安出版社，2004），第2、3章。

[146] 引自谢明阳，页71。

[147] 同前注，页76—77。

[148] 同前注。

血书者”。^[149]在这一意义上,怨成为肇始诗歌的动力。王的《人间词话》以“诗人之忧生”、“诗人之忧世”作为寻找境界的前提,^[150]而他对《红楼梦》的理解正是来自感同身受,“以其所见者真所知之者深也”的情怀。^[151]

如果王国维的书写仍然带有“离群托诗以怨”(钟嵘《诗品》)传统气息,鲁迅的例子就更为令人深思。鲁迅以“摩罗诗力”作为对新文学——或“兴”文学——的号召,他的心愿是以此唤醒国魂,形成一刚健雄奇的现代抒情主体。将近二十年后,他的《彷徨》却要以召唤屈原作为开端,这不是诗言志,而是“骚言志”的传统了。^[152]鲁迅的怨声在《野草》、《朝花夕拾》有进一步的发挥。尤其《野草》中的文字如此惊心动魄,几乎有了寓言意义。在《墓碣文》文中,没有了扣人心弦的诗歌,但见一座墓碣背面斑驳剥落的文字:“……于浩歌狂热之际中寒;于天上看见深渊;于一切眼中看见无所有;于无所希望中得救。……”“……有一游魂,化为长蛇,口有毒牙。不以啮人,自啮其身,终以陨颠。”^[153]

鲁迅曾提出摩罗诗人以他的吟唱“攫人心”;他《墓碣文》里的游魂则“抉心自食”。不仅如此,“欲知本味,创痛酷烈,本味何能知?”但另一方面,《野草》痛定思痛之余,又探求由“怨”而“兴”的可能。所谓置之死地而后生,如果没有自我兴发的动力,鲁迅又如何能出入无物之阵,“反抗绝望”?^[154]这是鲁迅诗学最迷人之处。甚至在修辞的层次上,《野草》的名句如“墙外有两株树,一株是枣树,还有一株也是枣树”,其实已经颇有比兴的趣味。至于屡屡出现的“我梦见”句型则明白要在现实以外,自抒新机了。由“呐喊”到“彷徨”,又由“俟死”到“反抗绝望”,鲁迅的文学

[149] 王国维:“尼采谓一切文学,余爱以血书者,后主之词,真所谓以血书者也”,《人间词话》,《王国维全集》,卷1,页145。

[150] 同前注,页147第25条。

[151] 见叶嘉莹,《王国维及其文学批评》,页186。

[152] 胡晓明,《从诗言志到骚言志》,《诗与文化心灵》,页35—41。

[153] 鲁迅,《野草》,《鲁迅全集》,卷2,页202。

[154] 这当然是汪晖阅读鲁迅的心得。见汪晖,《反抗绝望:鲁迅及其文学世界》(石家庄:河北教育出版社,2000)。

救国之情无疑显示另外一种“之”和“止”的踌躇和复沓。谈抒情传统的现代表征，我们何能略而不论？

然而鲁迅式的兴与怨毕竟不能完全符合时代的需要。如果兴可以挂钩到革命的兴起发生，怨也必须转嫁成群众狂热尖峭的躁动力量。传统诗歌讲究怨而不怒，但在现代文学里怨而且怒的书写，以及因此引起的行动，却所在多有——“乱世之音怨以怒”（《毛诗·序》），古老的教训在现代有了变本加厉的诠释。尤其左翼阵营如何运用兴与怨的传统，使之成为巨大的修辞利器，必须严肃对待。

徘徊在传统的兴与怨和革命的兴与怨之间，瞿秋白（1899—1935）的例子最堪令人玩味。瞿出身破落世家，自谓是士大夫阶级的零余者，却在“历史的误会”下参加“五四”，并走上革命之途。在瞿奋力呐喊的姿态后，永远有个诗人的寂寞身影。早年他赴苏联所写的《饿乡纪程》、《赤都心史》，是革命者的心路历程，但也是漂泊者的游踪心影。瞿的言行充满传统文人的身世之感，但他在饿乡、赤都的所见的革命激情，又让他燃起始原的狂热——“初民上举欢舞”、“兴”的狂热？

1927年共产党第一次革命后，瞿秋白一步步走向党中央，被奉为首脑人物。此时瞿的任务之一是操作文学的兴与怨的力量，引起社会巨变；共产革命诗学的建立，他功不可没。然而在下一波的政治斗争后，他又成了局外人。^[155]1934年红军开始长征，瞿秋白被迫留守，未几在逃亡中被国民党军队逮捕，1935年就义。然而临刑前瞿秋白写下自传《多余的话》，从此使他的烈士形象成为争论焦点。

“知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求。何必说？”^[156]瞿秋白在

[155] 有关瞿秋白的政治和思想的英文讨论，见 Paul Pickowicz, *Marxist Literary Thought in China: The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai* (Berkeley: University of California Press, 1981)。

[156] 瞿秋白，《多余的话》（长沙：岳麓书社，2000），页319。相关讨论可见夏济安 Tsi-an Hsia, *The Gates of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), chapter 1。

《多余的话》开头如是回应《诗经·黍离》的叹息。这是相当耐人寻味的题词。面对即将来到的死亡,他援笔自白,写的不是革命憧憬,而是革命如何暴露自己是个“脆弱的二元人物”。^[157]他摆荡在行动和书写、群众和文人、烈士和“戏子”、激情和抒情间,不得不“自啮其身,终以陨颠”。左翼大历史切切要求严丝合缝、大公无私的叙事法,瞿的《多余的话》有犀利的自剖,也有婉转的自怜,果然是多余的一笔。他说了不该说、何必说的话。但这也是瞿逸出时间轨道,“出神”的交心表白(apostrophe)。从孤臣孽子到革命先锋,从乡愁到反叛,缠绵反复,“悠悠苍天,此何人哉?”因为瞿秋白,红色诗学与古老的“兴”与“怨”的声音,竟然有了动人的交会。

我们现在来到沈从文的“抽象的抒情”。沈早期的文字缘情似水,尤其对少数民族原始文化的向往,似乎坐实了陈世骧以“兴”为基础的抒情传统。但沈从文的比兴诗学有其忧患——也是“怨”的一种——的基调。他曾一再提醒读者,他看似优美的文字浸润着“楚人血液”,一种与生俱来的“挫伤”感受。这一挫伤或许“属于我本人来源古老民族气质上的固有弱点,又或许只是来自外部生命受尽挫伤的一种反应现象。我‘写’或‘不写’,都反应这种身心受过严重挫折的痕迹”,^[158]是“情感发炎的症候”。^[159]以沈最知名的小说为例,《边城》写出田园诗式爱情故事里不请自来的误解和延宕,而《长河》则是面对沉沦中的湘西作出(预先)悼亡的告别。

沈从文受教于《楚辞》的渊源早有定论。同样值得注意的是他如何回应汉魏六朝以降的“物色”与“缘情”的传统。从陆机所谓“尊四时以叹逝,瞻万物而思纷”、“感物百忧生,缠绵自相寻”,到钟嵘所谓“气之动物,物之感人,故摇荡心情,形诸舞咏”,到刘勰所谓“情以物迁,辞以情

[157] 瞿秋白,《多余的话》,页324。

[158] 沈从文,《〈湘西散记〉序》,《沈从文全集》,卷16,页394。

[159] 沈从文,《水云》,《沈从文全集》,卷12,页125、127。

发”，^[160]这一传统与《诗大序》的诗教说显然不同。相对于“兴”鸢飞鱼跃、生机蓬勃的宇宙观照，“物色”使诗人体悟四时推移、万物变迁的必然，还有人生渺小无常的存在位置。中古文人从客观世界辗转流变的滋生了不能或已的情，又从情滋生了辞。如吉川幸次郎所说，这里的情的基调是有感于“物”的“推移的悲哀”。^[161]

“感物”与“感悟”因此以不断相互对话的方式形成抒情美学的伤逝特征。当千百年后的沈从文写道“自然既极博大，也极残忍，战胜一切，孕育众生。蝼蚁，伟人巨匠，一样在它的怀抱中，和光同尘”，他是以自己切身的经验，应和前人的叹息，也是在这一理解上，沈从文经营他的“有情”叙事：“在一切有生陆续失去意义，本身因死亡毫无意义时”，唯有文字所投射的图像“是生命之光，煜煜照人，如烛如金”。^[162]

我在他处已经指出，沈的抒情写作不乏反讽意义。^[163]但所谓反讽指的不是沈从文刻意以有情文字反衬无情的现实，也并非仅来自对文类界限的逾越；我认为他的反讽也同时来自对文字作为表意媒介的颠覆性思考。比起“五四”的主流写实主义作品，沈从文的小说常常看来一清如水，没有深意存焉。但这样的表层结构很可能就是它的深层结构：它拒绝诠释学的深文周纳，而认定文字就是文字，除此别无其他。这当然和沈从文的诗学信念有关。正是因为体悟了生命的残酷和变化，沈有意强调语言“形式”的展现就必须成为世界呈现自身、演义流变的一部分，而非透明的逻辑预设产物（例如露骨的写实主义或任何意识形态的准则）。只有如此，文本才可暂时脱离决定论式的牢笼，而得以更多方式表达其

[160] 见吕正惠的讨论，《物色论与缘情说：中国抒情美学在六朝的开展》，《抒情传统与政治现实》，页3—34。

[161] 吉川幸次郎，《推移的悲哀》，《中外文学》，6卷4期（1977），页25。见吕正惠的讨论，《物色论与缘情说：中国抒情美学在六朝的开展》，页12。

[162] 沈从文，《烛虚》，《沈从文全集》，卷12，页10。

[163] David Der-wei Wang, *Fictional Realism in 20th Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992), chapters 6, 7.

对现实的形塑。因此,强调语言的诗意表达,一方面强调了人在“物色”、“伤逝”之余的有限选择,也肯定“缘情”、“辞发”的无限可能。^[164]

40年代的国家危机让沈从文更进一步深思他的文学事业。战乱所带来的文明溃散和生命损失让他理解历史的野蛮,平白的文字操作不再能回答他的感喟。沈从文更进一步追求一种“抽象的抒情”。他仿佛是要回应鲁迅曾提出的两难:现实的“挫伤”越大,作为抒情主体如果要避免“自啮其身,终以陨颠”,就只有借用形式——象——的操作,或作为疗伤止痛的方法,或作为升华现实的途径:

我正在发疯,为抽象而发疯,我看到一些符号,一片形,一把线,一种无声的音乐,无文字的诗歌,我看到生命一种最完整的形式,这一切都在抽象中好好存在,在事实前反而消灭。^[165]

抗战期间的《看虹录》等近乎意识流的写作只是序曲。从形到线,到诗歌到音乐,沈从文的追求似乎越来越远离现实。但只要仔细思考他所谓的抽象的抒情,我们就了解,恰恰因为他看出历史的暴虐每以自噬其身为代价,在毁灭的威胁下,人所能作为的是以情辞、以抽象保存文明于劫毁之万一。

更值得注意的是,沈从文心目中抽象的抒情不必只是文人雅士的专利。他在民间的工艺和生活形态上,更体会了象意缘情的真谛:

浓厚的感情,安排得恰到好处时,即一块顽石,一把线,一片淡墨,一些竹头木屑的拼合,也见出生命洋溢。这点创造的

[164] 需要强调的是,这种特殊的文学模式并非马拉美(Malarné)式象征主义的翻版,也不是解构主义那样让语言坠入无限延异的游戏。我们必须理解沈从文的抒情论述下深刻的伦理关怀。这一关怀与中国诗学传统的伦理意图息息相关,也来自沈从文个人面对生命荒谬的存在(包括那些为解决生命不义而出现的种种政治、社会、心理学决定论),所油然而生的抗议精神。沈从文排比看似无关的人与事、从中唤出极尽曲折的情感能力,用以因应任何一种道德/政治秩序中简化的公式。抒情话语使他得以强调语言的创造力和人性感知的自发性。但他并不因此将人间的丑陋视为赏心乐事。毋宁说,以比兴、缘情、物色的方式组合人间散乱的经验,意味着以第三只眼睛观看世界,以喻象方式重组语言符码,在物与物、物与人的离合存没中体会其连属关系。

[165] 沈从文,《烛虚·生命》,页43。

心,就正是民族品德优美伟大的另一面。^[166]

沈从文如此思考中国民间工艺器物所焕发的抒情气息,还是在40年代末。但他看来迂阔的陈述其实已经为未来他的生命、事业转折,埋下伏笔。1949年春,沈从文在极大政治压力下企图自杀,因为他明白预见他所执著的抒情事业决不能见容于充满史诗号召的时代。新中国成立之后沈自觉难以为继,放弃创作,与此同时,他成为古代文物研究员。

但沈从文哪里放弃了他对抽象的抒情的信仰?在摩挲残砖剩瓦、断帛裂锦的过程里,他是在参详世世代代的艺者工匠如何将他们的深情贯注手下的创造中。他企图在破碎的古文物中拼凑那曾经绚烂一时的人情风物。这些年里,他看尽各种运动风起云涌,必然也包括他的老友朱光潜所涉入的美学大辩论。在那场辩论里,朱光潜勉强以他改造后的“文艺心理学”与马列毛出身的后生晚辈争论艺术的实存性或是反射性,美的客观唯物性或是美的本体生成性。朱光潜的节节败退代表了1949年以前的抒情美学的最后一役。^[167]

或许正是怀着同样的困惑以及自我坚持,沈从文私下写下《抽象的抒情》。在其中,他幽幽地说明(或辩解)他的抒情其实不乏“唯物”的成分。诚哉斯言。如上所述,从“物色”的角度来看,沈从文对自然世界的亲近或敬畏不仅落实在山川风物,四时节气,文明升沉,也落实在生命最卑微,甚至最丑陋的层次。从“缘情”的角度来看,他认为情不仅不是无关痛痒的悲喜,更是心理与生理,身体与物体交会下的具体反应。沈定义下的“抽象”之所以可观,正在于它代表情和物交会过程中的种种“有形”的记录。这一有形,也方才有情的记录可以见诸艺术的形声造像,百家工艺器物,以至于日常生活的形形色色。在大历史的光辉下,沈从文所致力救赎的文物对象是如此断乱散漫,但他理解正是这些散乱的微

[166] 沈从文,《短篇小说》,《沈从文全集》,卷12,页504。

[167] 有关朱光潜牵涉文艺美学大辩论始末,见如钱念孙,《朱光潜:出世的精神与人世的事业》,第9章。

物,才是历史“挫伤”所遗留的结晶,也可能是延续文明到未来的契机。他的信念已近乎本雅明在一个全然不同的时空里所追寻的“灵光”一现。谓之唯物,谁曰不宜?

1963年,沈从文偶然受命编纂《中国古代服饰研究》。比起建国革命的大业,这是微不足道的小道,然而沈从文却化偶然为应然,从三千年中国服饰文物的演变中写出了他自己的历史。作为文明的表征,衣饰反映生产技术和审美品位的演化;作为形体的延伸,衣饰又是最精致、最“贴身”的社会变迁界面。在一个充满钟鼎铭器、国之重宝的历史中,衣饰如此单薄脆弱,却又如此文采繁复,“理”所当然——“穿衣吃饭”不正是人伦之本?

沈从文花了将近二十年写成他的服饰史,这期间文化革命了,又结束了,伟人笑傲了,又殒灭了。外力的干扰,实时的发掘,让沈不断编织,也拆解他的叙事。在困厄之中,垂垂老去的沈亲身体会了抒情之必要,抽象之必要。

“抒”(发散展延)古字同“杼”(编织形构);“抒情”和“杼情”,兴发和蕴藉,之和止,恰恰道尽情、物、象三者相与为用的关系。^[168]而作为一种“有情”的历史,《中国古代服饰研究》以最迂回的形式应和汉魏以来文人艺匠的悲愿:

衣沾不足惜,但使愿无违。^[169]

普实克以“抒情”和“史诗”的对照作为观察现代中国文学和历史的法则。他取法西方文类观点,用之以中国现代情境的描述,难免有先入为主的成见,更不论他的左倾意识形态。前面已经提过,普实克的“抒情”带有浓厚浪漫主义色彩,强调主体“最个人,最私密,也最唯我的诗歌形式”。^[170]识者可以立刻指出,中国抒情传统里的主体,不论

[168] 感谢郑毓瑜教授的提示。

[169] 引自陶渊明,《归田园居五首》。龚斌校笺,《陶渊明集校笺》(台北:里仁书局,2007),页89。

[170] Jaroslav Průšek, *Chinese History and Literature: Collection of Studies*, pp. 76—77.

是言志或是缘情,都不能化约为绝对的个人、私密或唯我的形式;从兴观群怨到情景交融,都预设了政教、伦理、审美,甚至形上的复杂对话。另一方面,中国文学缺乏史诗叙事的根源,则已经是老生常谈的话题。但普实克既然从20世纪回顾文学历史,自有以今窥古,西学中用的权利。他以杜甫和白居易为例,强调古典中国诗歌抒情和史识互为表里的关系,以及他强调即使在史诗的时代里抒情仍然不绝如缕的现象,毕竟有其见地。

普实克推举杜甫和白居易,显然与西方史诗的关联较少,反倒有意无意地碰触中国诗学里的一大话题,即“诗史”的观念和实践。诗史说起自晚唐,兴于两宋,以迄近现代,^[171]而以杜甫的诗作为最重要的示范。历来有关史诗源流脉络的讨论不知凡几,本文关心的焦点则是,既曰“诗”史,言情与言志的位置是如何被安顿的?学者张晖在他的研究中提醒我们,晚唐孟棨首论诗史时就已指出,“触事兴咏,尤所钟情,不有发挥,孰明厥义?”^[172]换句话说,外在的物事和有情的主体相触碰,引发了诗情,而也唯有借诗情的发挥,历史的义理才能澄明。

然而回顾历代诗史学的谱系,以诗存史、以诗补史、以诗证史的说法长久占在上风;也就是说论者多视诗为史的载体,修辞形式反映时代的变雅,兼亦达到美刺的目的。蕴藏在这样的观点下的是儒家深远的“诗教”观念。晚明的王夫之(1619—1692)是少数例外。王认为诗的存在本身就证成史的意义,所以任何对诗史的研究不应买椟还珠,钻研诗歌的微言大义,而忽略诗歌作为历史本体象征的意义。王夫之的诗史论遥想那诗就是史,史就是诗的时代,仍然不脱儒家圣王之治的理念,而他却赋予这一理念审美的向度。^[173]“王者之迹熄而诗亡,诗亡而后春秋作”,是在诗亡之后,时间劫毁意识切入,历史才成为文明兴衰意义的依赖。对

[171] 见张晖的讨论,《诗史》(台北:学生书局,2007)。

[172] 丁福保辑,《历代诗话续编》(北京:中华书局,1983),页2;引自张晖,《诗史》,页24。

[173] 见张晖的讨论,页163—194。又见萧驰,《中国抒情传统》,页81—112。

王而言,谈论诗史因此是乡愁的召唤,召唤那曾经充满诗意的盛世,一个纯然抒情的盛世。

时间拉回 20 世纪中期。作为左翼汉学家,普实克当然为新中国的建立而兴奋不已。经过三十年的戮力奋斗,共产革命终底于成。为有牺牲多壮志,敢教日月换新天,在这开国的时刻回顾与前瞻历史,一种壮丽的史诗意识的确成为一代人共享的骄傲。而普实克更要在史诗论述下找出一脉相承的抒情声音。但如果普实克更理解中国抒情诗学原来就具有的政治面向,或中国政治主体“触事兴咏,尤所钟情”的抒情冲动,他更应该会同意,史诗之外,诗史意识的再次浮现,才真正引领了时代风骚。

1950 年,毛泽东作《浣溪沙》与前南社诗人柳亚子唱和,写道:

一唱雄鸡天下白,
万方乐奏有于阗,
诗人兴会更无前。^[174]

毛以开国之君的姿态,宣告改天换地的时代到来,但在这史无前例的时刻,唯有诗人以其“兴会”才能将天下归一,万方来朝的盛况发挥得淋漓尽致。创造历史也就创造诗。而谈到诗与史的情景交融,还有什么比胡风创作于 1949 年底到 1951 年初的大型交响乐式长诗《时间开始了》,更能说明一种天启的召唤?^[175]这首三千行的长诗叙事政协会议、纪念碑奠基、开国大典三个历史时间,同时回顾诗人本身和同代中国人追求革命的所来之路,波澜壮阔,充分显示出一个时代的自我期许。

李杨教授曾经以“抒情时期”描述 50 年代,尤其中期以后,中国文学的特色。这段时期的文学打出革命现实主义和革命浪漫主义的旗号,企图弥合群与己、主与客的对立,形成庞大的诗意思象。“自我的抒情,已

[174] 张义方,《不朽的诗篇:毛泽东诗词赏析》(成都:西南财经大学出版社,2006),页 97。

[175] 见陈思和主编,《当代中国文学史教程》(上海:复旦大学出版社,1999),页 22—25。

经是而且只能是历史的抒情。”^[176]李的立论来自浪漫主义基调，却颇有其见地。以诗史的角度扩大他的见解，我们可以说这是一个铸史成诗的时代，也是以诗为史的时代。1958年毛泽东宣示中国新诗的“形式是民歌，内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了”。^[177]据此，周扬提出《新民歌开拓了诗歌的新道路》，确定“两结合”的创作方针，从1942年延安“讲话”以来的文艺路线自此大功告成。现实加浪漫，史诗加抒情，普实克所想象的中国文学现代化的高潮或许就是如此？而用陈世骧的话说，这不也正是“兴”的时刻？上举欢舞，“大跃进”；圣王垂拱而治，“春风杨柳万千条，六亿神州尽舜尧”。

但这样的抒情时代却总有怨声传来，其中最聒噪的竟然就是那位曾经宣布“时间开始了”的胡风。历史的后见之明显示，胡风创作这首抒情诗的心情可能远较表面复杂。当时胡风的文艺理论已经受到中共领导当局有计划的批判，被认为是“以自己的小资产阶级观点去曲解了无产阶级文艺思想的基本原则方针”，^[178]而他似乎很难从理论角度来为自己作有效的辩护。所以胡风颇有赋诗以明志的意图。他以夸张的热情歌颂毛泽东和其麾下的革命实践，以证明自己理论与时代的同一性，但他真正要维护的是他的“主观战斗精神”。这，才是左翼文学最耐人寻味的抒情理念。

我们今天谈毛泽东和胡风在四五十年代的齟齬，多半集中他们的政论和史观的异同，而忽略他们的诗学，尤其是抒情诗学的抱负。事实上两人都曾以诗人之姿介入历史诠释。毛泽东20年代已经有《贺新郎》

[176] 李杨，《抗争宿命之路：社会主义现实主义之路》（北京：时代文艺出版社，1993），页156，又见页143—169。Xiaobing Tang, “The Lyrical Age and Its Discontents: On Staging Socialist New China in The Young Generation,” *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian* (Durham: Duke University Press, 2000), pp. 163—195.

[177] 郭沫若，《关于〈蝶恋花〉词答记者问》，《文艺报》1958年7期。引自李杨，页157。

[178] 陈思和主编，《当代中国文学史教程》，页23。另见万家骥、赵金钟《胡风评传》（重庆：重庆出版社，2001），页356—390。

(1923)、《沁园春》(1925)等流传,而胡风早年一样对诗歌饶有兴趣。1926年,胡风因为鲁迅的介绍而倾倒于苏联诗人勃洛克(Alexander Aleksandrovich Blok,1880—1921)的长诗《十二个》,一首“十月革命掀动了全社会生活的风暴似的旋律”。此前胡风已经读过鲁迅所译厨川白村的《苦闷的象征》,加强了他“对创作过程中的庸俗社会学的肃清”。但厨川的出发点“是唯心论的”,如何与勃洛克的革命抒情诗学相互接纳,成为一个难题。^[179]

如胡风所言,鲁迅介绍勃洛克的文字让他理解革命诗人不是简单的反映论者,更不是教条主义者。既然诗人创作的环境引发了他的情感,他就必须把他的不满或耽溺——苦闷的象征——和盘托出。今人已经考证出鲁迅对勃洛克的介绍又是转介自托洛斯基的《文学与革命》;也就是说,胡风的诗学理念可以透过鲁迅,上溯到托洛斯基。胡认为唯物辩证者必须接纳唯心诗人作为历史过程的见证,以此呼应了托洛斯基的想法,“他虽然不是我们的人,但他是向我们走来的。正是这样走来的时候他倒下去了。可是他那感情激动底结果却是我们这时代的一个最重要的作品。他的诗……是会永远存在的。”^[180]

有了这样的认识,我们可以明白胡风是怀着什么样的信念在抗战期间提倡“主观战斗精神”,支持《七月》诗派。当毛泽东在延安提倡大众文艺,以人民“喜闻乐见”的形式作为创作准则时,胡风依然视“苦闷的象征”为抒情主要动机。诗可以怨:诗人应该写出人物灵魂的痛苦搏斗过程,并显示升华或沉沦的挑战,如此才能焕发主观战斗精神。由“怨”而“兴”,这是胡风的追求了。胡风以“青春的诗”称呼《七月》派最有才华的作家路翎的小说《饥饿的郭素娥》(1942),就是因为路翎勇于“在历史事变下面的精神世界底汹涌的波澜和它的来根去向”。而胡风在自己

[179] 胡风,《鲁迅先生》,《新文学史料》1993年1期,页5。

[180] 托洛斯基著,《文学与革命》,惠泉译,页107—115。引自王凡西的讨论,《胡风遗著读后感》,http://www.marxists.org/chinese/20/marxist.org-chinese-wong-1994.htm。

的《时间开始了》毫不掩饰革命先烈的性格缺点和意志动摇时刻。再引用托洛斯基的话：“艺术的锄头不会限于翻耕有数的几片土块。相反，它一定要翻各方面的全部土地。最小规模的个人的抒情诗，在新艺术中有其存在的绝对权利。而且，没有新的抒情诗，也就不能形成新的人。”^[181]

胡风和他的人马注定要在建国之后引起异议。他与毛泽东的争论不只关乎意识形态和革命策略的问题，也同样关乎诗与史，以及诗史，诠释权和修辞法的问题。1955年，胡风事件爆发，胡本人和他的从人无一幸免。回顾《时间开始了》，我们不禁感叹，那诗和史同声一气的的时间何其短暂。接下来革命者要问的是时间开始前进了？还是时间开始倒退了？

普实克的“抒情”与“史诗”的定义虽然值得商榷，但因此所衍生的议题却充满辩证张力。它促使我们正视抒情所必须面对的中国现代政治考验，也同时提醒我们中国抒情传统本身的历史因缘总是与超越时间的“道统”和“美典”的诉求，形成精彩对话。

而从右翼的抒情到左翼的抒情，何其芳（1912—1977）所占据的位子值得我们思考。何其芳1931年入北大哲学系，深受艾略特（T. S. Eliot）和瓦雷里（Paul Valéry）等现代主义诗人的影响；晚唐李商隐、温庭筠诗歌的秾丽纤美也吸引着他。与他往还的同学包括了卞之琳，也包括了陈世骧。与此同时，他打入京派作家的圈子，得到林徽因、李健吾、沈从文等人的青睐。1936年何其芳和卞之琳、李广田联合出版诗集《汉园集》，无不透露诗人的浪漫情怀。也同在这一年何其芳写出散文集《画梦录》。这些散文悠游虚无和现实间，充满婉转神秘的气息。1937年5月《大公报》文艺奖揭晓，《画梦录》获得散文类首奖，^[182]其时《大公报》的副刊主

[181] 托洛斯基，《文学与革命》，页157—158。

[182] 1936年9月，在时任《大公报》编辑的萧乾建议下举行了一次文艺奖金竞赛，评审包括了朱自清、朱光潜、巴金、靳以、李健吾、林徽因、沈从文等京派作家。《画梦录》特别受到林徽因的支持。次年5月得奖者揭晓，除何其芳获得散文类首奖外，曹禺的《日出》、芦焚的《谷》分别获得戏剧和小说类首奖。三人平分了一千元奖金。见贺仲明，页97。

编正是沈从文。

但就在何其芳呢喃画梦之际,现实的不公不义已经困扰着他。等到抗战军兴,他做出决绝的选择。1938年秋天何其芳长途跋涉到延安,^[183]在毛泽东的点拨下抛弃旧我,重新做人。素朴的现实主义修辞取代了那些精美颓废的象征,劳动的喜悦一扫过去的耽美和忧郁。诗风的转变也反映史观的转变。他颂赞“生活是多么广阔”(《生活是多么广阔》);他期望“我把我当作一个兵士”(《夜歌7》);他同时忏悔:“我把个人的历史/和中国革命的历史/对照起来,我的确是非常落后的。”(《解释自己》)^[184]

然而在他吾党所宗的形象后面,诗人何其芳忧郁的面貌似乎徘徊不去。即使在30年代末追随贺龙的日子里,何也写道:

前方也还是有着寂寞的日子,
炮火声中也还是有这寂寞的日子。^[185]

何其芳可疑的“寂寞”,胡风是可以理解的。但何认同的是胡风诗学的对立面。耐人寻味的是,即使成了革命文艺的骨干,他仍然若有所失;他迫切需要加入共鸣,因为“没有声音的地方就是寂寞”(《河》)。抗战时期《夜歌》里那些章句写得越高亢激昂,就越传来空洞的回声。新中国成立后,何其芳积极配合形势,却在1954年发表了《回答》。这首诗是他沉寂多年之后所作,第一段写着:

什么地方吹来奇异的风,
吹得我的船帆不停地颤动:
我的就是这样被鼓动着,
它感到甜蜜,又有一些惊恐。^[186]

[183] 何其芳的延安之行,见贺仲明,《暗哑的夜莺:何其芳评传》,页120—123。又见王培元,《延安鲁艺风云录》(桂林:广西师范大学出版社,2004),页169—173。

[184] 何其芳,《何其芳全集》(石家庄:河北人民出版社,2000),卷1,页412、418、432—433。

[185] 引自贺仲明,页134。

[186] 何其芳,《回答》,《何其芳全集》,卷6,页3—4。

新中国已经建立；历史又重新开始。但有股“奇异的风”吹得诗人不安。他但愿风“轻一点吹呵”，“不要吹得我在波涛中迷失了道路”。

奇异的风：政治的风，情绪的风，还是古老的《诗经》风、雅、颂的风？风，风也，教也；风以动之，教以化之。在这新的抒情即史诗的时代，风行草偃，是容不得任何美刺怨悱之声的，何况官方眼下的“变风”？《回答》引来的批判几乎让何其芳招架不住，让他明白得更谨慎地顺风而行。1955年的胡风事件里，何其芳果然身先士卒，批判反动集团。而从此到“文革”他不再有诗。

5. 结语

李泽厚先生在他80年代的美学论述里曾经强调“建立新感性”的必要，近年更推出“情本论”的概念。^[187]面对“文革”后的精神废墟，李自然是有感而发。就着李的观点我们回顾一个以现代自命的文学世纪，“建立新感性”就有了更宽广的意义。在本文的架构里，我以为抒情应该是“新感性”重要的一端；但我更要强调感性的新旧必须在更繁复的历史脉络——抒情传统——中定义。

兴与怨，情与物，诗与史这些议题来自古典，似乎与当下唯西学是尚的理论谈不上关系。但我以为这些议题内蕴着如此庞大的论述能量，一旦遭遇现代、西方文论的撞击，自然应该产生日新月异的意义。20世纪中期陈世骧、沈从文、普实克对这些议题的思考，其实已经为中国文学现

[187] 李泽厚，《美学四讲》，《美学三书》（合肥：安徽文艺出版社，1999），页508—518；531—535。又见《乙卯五说》（北京：中国电影出版社，1999），页160—162。在《世纪新梦》（合肥：安徽文艺出版社，1998）里，李泽厚甚至强调治学的最后信念是“情感。人生的意义在于情感。包括人与上帝的关系，最后还是情感的问题，不是认识的关系”；“我从工具本体讲起，到情感本体告终”；页243、247。李所谓的情不仅具有审美功能，也具有认知和伦理功能。对李泽厚学说局限的讨论，见章启群，《百年中国美学史略》，页266。有关“情本论”的论证，请看李泽厚，《实用理性与乐感文化》（北京：三联书店，2008）诸章。

代性的讨论,指出一种可行方向。

本文的讨论当然难以穷尽这些议题。我毋宁希望借此提出以下观察:这样对“抒情”传统的观照对于我们持续思考中国现代文学,以及中国文学所呈现的现代性问题,能够提供什么样的视野?经过一个世纪西学洗礼,我们的文学现代性论述难道仍然只能在谈论革命、启蒙、国家,还有佛洛伊德定义下的欲望主体等话题中打转?眼前无路想回头。在一片后殖民、反帝国的批判话语之后,作为中国文学研究者,我们到底要提供什么样的话语资源,引起对话?还是只能继续拾人牙慧,以西方学院所认可的资源,作为批判或参与西方话语的资本?我们对本雅明、德曼这些西方大师的理论朗朗上口,但对和他们同辈的陈寅恪、朱光潜、宗白华、瞿秋白、胡风、钱锺书,甚至胡兰成,有多少理解?我们口口声声强调“将一切历史化”,但在面对中国历史(尤其是文学史)时,又有多少尊重和认识?

同样的反思也及于我们对抒情“传统”的定位。既然在“现代”的情境里谈抒情传统,我们就无从为这一传统划下起讫的时间表,也无法规避西方理论所带来的冲击。更重要的,抒情传统所召唤的历史意识必须持续与时空经验里的——而非只是本体论的——“当下此刻”相互印证。因此出现的驳杂动机和变量,就有待我们的检视反省。陈世骧无从解释“五四”以来抒情传统所掺杂的浪漫主义的特征;沈从文后半生的沉默透露抒情主体自我抹消的危机;普实克就着抒情构想史与诗的相互证成,但当史诗的威力大到席卷一切抒情尝试时,他的抒情理论自然有了破绽。但也因为这些因素的介入,使我们对抒情传统“如何现代”的思考更成为一项深具对话意义的工作。

我更关切的是文学作为一种学科论述的“风格”问题。至少在欧美汉学界,现代中国文学研究者多以国族社会等议题为起点,笔锋所及,每每向社会科学话语靠拢,甚至形成科学主义式(scientistic)的姿态。学者积极参与历史大叙事的用心,值得尊重,但我仍然要说这一倾向其实不

脱传统的,而且是狭义的“言志”(夏志清先生所谓的“感时忧国”?)功夫。我们吝于或怯于“抒情”,殊不知情与志、情与辞的复杂结合,正是文学之所以为文学的关键。现代中国写作能够成其大者,除了感时忧国外,无不也是关注语言、用以思考、呈现内心和世界图景的好手。通过声音和语言的精心建构,抒情主体赋予历史混沌一个(想象的)形式,并从人间偶然中勘出审美和伦理的秩序。^[188]

风格照映史观。我于是想起沈从文的话:“事功为可学,有情则难知。”不论史传或是诗文,成熟的书写“不仅仅是积学而来”,而“需要作者生命中一些特别东西……即必须由痛苦方能成熟积聚的情——这个情即深入体会,深挚的爱,以及透过事功以上的理解与认识”,而“它的成长大多就是和寂寞分不开”。^[189]沈从文的话也许是“多余的话”,入不得当代理论家的法眼。但我要说如果沈仍然让我们心有戚戚焉,那是因为他不仅意在“文学批评”而已。在他那个批评或批判铺天盖地的时代里,沈从文已经在默默思考文学和历史更深一层的关系。这是一种“难知”的关系,因为没有事功的印证,而是兴与怨、情与物、诗与史的复沓迭增,形成回荡千百年的感喟与智慧。而沈从文的发现到今天仍有其意义:“抒情”不是别的,就是一种“有情”的历史,就是文学,就是诗。

[188] 因此陈世骧的观察认为中国文学传统是一种抒情的传统。陈世骧,《中国的抒情传统》,收于《陈世骧文存》,页31—37。又见高友工,《中国文化史中的抒情传统》,收于《中国美典与文学研究》,第3章。

[189] 沈从文,1952年1月25日寄自四川的家书,见《沈从文家书》,页186。

演 讲

时间：2006年10月25日（周三）pm19:00—21:00

地点：北京大学五院（中文系）演讲厅

主讲人：王德威

录音整理：饶翔

很难得有这样一个机会在北大和大家一起讨论我现在正在进行的一个研究计划。这个计划的主题就是这次课程的题目：抒情传统与中国现代性。这个题目当然是个相当广泛的题目，所涉及的课题也相当的多，所以在今天以及未来的五讲里，我只能片面地把我所感兴趣、关注的课题提出来，请大家一起来讨论。

提到“抒情”这个词，我想在座的每一位都耳熟能详——当我们讲到某一个人的作品、为人，甚至生活风格时，都常常可以用“抒情”的、“有致”的话语来形容。但是在文学批评的领域里，尤其在现当代文学的批评领域里，我们如何地看待抒情写作，乃至抒情风格——这个风格当然也指涉了文化生产、生活实践，甚至是政治信念、国族想象上的风格，这类的探讨似乎还并不多见。所以我大胆地提出来。在我们对现当代中国的文学研究里面，仍然有一个面向——抒情的面向——有待我们大家一起来研究。这是我一开始做这个题目的初衷。

谈到抒情,我们必须要把我们的文学史眼光再放大,除了西方的资源以外,我们必须回到传统,只有参照传统对抒情的不同解释,我们才可以对中国文学的“抒情现代性”有进一步的了解。这是我最基本的构想。

首先,在开始进入正题之前,也许我应该跟各位说明一下我为什么有这样的研究动机。大家也许知道我过去的兴趣多半是集中在写实和现实主义的小说叙事以及叙事学方面;我曾经对茅盾、老舍、沈从文的作品做过比较深入的研究。这本书已经翻译完成了,在未来的一两年可以在大陆有机会看到。我也对晚清的文学,尤其是小说,有相当的兴趣;当然在陈平原老师面前谈晚清文学,真有点“关帝庙前舞大刀”的感觉。我深受陈老师和其他学者的启发,从个人的观点,对晚清六十年里众声喧哗的小说现象有所发现。最近几年,我又对于现、当代文学里所体现的历史暴力与书写的问题做了一些探讨,这本书的中文译名比较特别,叫做《历史与怪兽》(*The Monster That is History*)。再一次地,我从20世纪初年开始,以百年回顾的眼光来看、来讨论中国知识分子以及作家如何借用文学来见证种种暴虐残酷的历史事件,他们刻骨铭心的遭遇,以及付诸纸上的各样文章表现。这类研究做多了之后,我自己也觉得有点面目可憎起来了,因为讲的都是怪兽了、暴力了,等等。所以我期望换个角度来观察:也许在世纪之交的关口,我们可以重新梳理20世纪文学以及美学,对所谓抒情的面向做进一步的探究。

在这里要首先说明的是,我们在讲抒情的时候,大家先人为主的观念可能立刻就是一个很个人的,诉诸感性的、浪漫的,可能还有点小资精英的,一种文学或文化的创作模式或生活方法。但是,在以后的几讲里我会持续地说明,我所理解的抒情传统不应该只局限在人云亦云的定义里。抒情可以从个人的感性、情操出发,但这“个人”在历史脉络里意义的变迁,首先就值得思考;也因此,抒情的面向可以导致“个人”在观察社会人生,以及投入社会人生时,种种不同的感性作为

以及表达方式。在西方语境里,“抒情”(lyric, lyrical, lyricism)这个词出自古希腊词的字根,原由希腊神话里司音乐的女神所弹奏的竖琴(lyre)延伸而来。顾名思义,抒情在西方文学艺术的传统里和音乐关系密切。下面有时间我再加以说明。讲到抒情诗的话,我们想到的是一种小诗的风格,相对于史诗(epic)的长篇巨制和公众吟唱的场所。它特别强调个人情性的、即景的、比兴的抒发;通常它以流丽的文辞、曼妙的音律、丰沛的热情来传达歌者的衷肠;而听众,抒情音乐或者抒情诗歌的听众,也随着这样的声音的传送,投入到诗人或者吟唱者的想象空间里。更重要的,抒情也可能意味歌者或是诗人“自吟自唱”的私密情境;即使在大庭广众之下,听者也“仿佛”能得到一种心领神会的知音之感。这里就有一种戏剧性的元素介入了。这是我们在谈论西方抒情诗歌文类的时候,一个最基本的定义。

但是在今天以下的讨论,我认为“抒情”或“抒情性”不见得必须局限在一个文类里面,也就是不见得必须以(西方文学定义的)诗歌的形式来作为唯一依据。在我的观察里,抒情也可以扩展为叙事以及话语言说模式的一种。这里所谓的话语或言说,当然是意有所指,指的是福柯(Foucault)的 discourse。言说或话语的形成或解散,总让我们想到隐含其中的知识谱系以及权力让渡的关系。这当然只是一种说法。除此,我们也可以把抒情当作是一种审美的视景或者愿景——在现实人生之外,我们借用不同的艺术创作媒介,所投射的对于个人乃至群体的审美的观感,以及实现这样的一种审美观感的心志及行为。再扩而广之,我们也可以把抒情当作是一种生活的模式,一种对实践日常生活的方法或姿态。在很多情况之下,因为有了抒情的层面,平白的生活似乎就有了滋味。在近现代文学史里面比较恰当的例子也许是周作人;我们不只是把他当作一个文学创作家,也看成一个生活家。但也正是有鉴于周作人日后政治上“落水”的例子,我要说在我的定义里面,一种抒情的审美观或生活模式也隐含了政治的维度,一种参与、干预或脱离政治历史情境的

企图。这一“抒情的政治”当然最容易引起争论,我也期待在课后听到大家不同的批评的声音。

再重复一次,抒情的定义可以从一个文类开始,作为我们看待诗歌,尤其是西方定义下的,以发挥个人主体情性是尚的诗歌这种文类的特别指称,但是它可以推而广之,成为一种言谈论述的方式;一种审美愿景的呈现;一种日常生活方式的实践;乃至最重要也最具有争议性的,一种政治想象或政治对话的可能。

在谈了这么多初步的定义之外,我想要说明一下为什么我希望以抒情这个词来介入我们对于中国现代性的考察。现代性这个题目已经是老生常谈了,我想在座每一位可能都有自己的定义和看法。就我自己而言,也许我可以再一次引用我在我的书《被压抑的现代性》里,所建议的四个不同的进入现代性的定义方式。由于时间的关系,我不会做仔细的分梳,但是我还是提出这四个观点做个简略的说明。第一,现代性可能观照的范围包括了对“真理”的重新定义和追求,而所谓的“真理”,指的不是神圣化的金科玉律,而是一个文明语境里对特定知识体系的掌握,是诠释学所谓对知识的真相的思辨和清理。在近现代社会实践上我们每每以“启蒙”的方式来作为追求、验证真理的重要表征。20世纪发生在中国的启蒙运动曾经使一代知识分子、文人、作家同心一志地追寻过去所未曾接触或了解的知识;跨越新学或西学的门槛,达到对一种新的“真相”或“真理”的认知。第二,对于“正义”的重新思考及实践。尤其是20世纪之交,在不同的政治蓝图以及公民理念进入中国社会之后,文化人、知识分子、政治家们一再叩问什么是正义?如何将社会的资源,不论是政教的或是知识的、伦理的或是经济的,做出公平有效的、合理的分配和定义?而当这个正义论述付诸行动的时候,最石破天惊的一种表现就是革命。19世纪末,还有整个20世纪,我们对于正义的追寻,往往希望用最剧烈的方式,产生立竿见影的效果,而这个行动往往是奉革命之名来实践。第三,对于“欲望”

的重新定义及探讨。相对于传统的中国文学、文化里的礼教束缚,19世纪末以来,文化人以及知识分子(重新)发现欲望,并视之为关键课题。谭嗣同的以“爱力”冲决网罗,王国维借《红楼梦》发展的意欲说,鲁迅的论“摩罗诗力”,都是我所关怀的例子。欲望并不止于所谓的人之大欲,或者饮食男女而已;欲望更遥指了现代人如何定义主体、发挥主体的起点。这样的一个主体并不只是简单的抽象概念——这是我们议论的一个重要的部分,也连接到欲望“体现”的所在,那就是我们的肉身。在主体和肉身相互为用的形构下,欲望重新在20世纪被提出来,作为定义现代的中国人或中国人性的重要界面。最后,我们对现代性的思考也带来对“价值”的重新定义。这里我所谓的“价值”,不只包括市场经济资源的分配和循环,也包括生活、文化、知识资源的掌握、判断和实践。而这些资源,这些各种不同价值的交相为用,如史密斯(Barbara Herrnstein Smith)所言,可以产生机动的意义变迁。而如果用法国的布迪尔(Pierre Bourdieu)的理论来看,可能更容易理解我所想要探讨的问题。无论是所谓的经济的资本(economic capital),或者是文化的资本(cultural capital),或者是象征性的资本(symbolic capital),它的配置、运作和交换关系都促生了中国现代性的理解与建构。

真理与知识“启蒙”、正义与“革命”、欲望与“主体”、价值与“资本”是我所有兴趣探讨中国现代性的门径。我必须很快地说明,我们面对中国现代性这么庞大驳杂的问题,当然不能只用这四个方向来作为综论。我要强调这四个方向代表我个人观察中国文学现代性的着力点,我也曾经借着晚清小说以及叙事学所探讨、书写的对象。这个问题是开阔的,当然是可以指向更多的讨论。

为什么用抒情这样一种文类或话语的模式作为切入到我们对于现代性——尤其是文学现代性——的观照呢?我个人觉得,过去二三十年在西方汉学界,我们对西方理论的接触,不客气地说,是亦步亦趋。各种“大说”、“小说”,我们几乎是抱着来者不拒的态度照单全收。我觉得在

此时此地,尤其是在北大这样的环境,尤其是在座多半是从事现、当代中国文学专业的研究者,我们应该认知这些理念或理论其实在国内通过翻译或专家的介绍,已经很快地传播开来,似乎不用我们这些在国外教书的再回来复述一次。否则我们岂不有了《孟子》里那位齐人,在外面食了“嗟来之食”,回家“骄其妻妾”的嫌疑?从过去的结构主义到解构主义,最近几年的后现代到后殖民主义,到现在比较当红的文化批判、帝国研究等等,很坦白地讲,我个人都受益匪浅——毕竟在现代、后现代的世界里,华洋知识的流通、对话本来就是我们赖以存在的语境。我们不应当再回到过去唯西学是尚或相反的国粹主义的语境里。

即使如此,我仍然觉得我们的理论工具和批评话语是不是往往流于投西方学院之所好的窠臼呢?举个例子,我们是不是一方面谈论国家、民族的主体性的同时,又快速地把在西方“取经”得到的东西,重新包装,再输送回我们所来自的母语环境呢?别的不说,这几年对于后殖民的研究、对于“帝国”的研究等等,让我们见猎心喜,又像遇见故人,忘了——还正是因为忘不了——也就是五六十年吧,“反帝反殖民”什么的不正是咱们中国十分红火的大道理吗?当然,“西方”理论本身就包含了不同知识、话语系统的辩证,原先不必定于一尊;取法乎上的同行也能打着红旗反红旗,颠覆这些理论的通用性,或在不同的历史情境里,做出批判反思。但不可讳言的,我们仍然多半是在欧美学院设定的议题范围内作对话、工作,谈超越何尝容易?有鉴于此,我所提出来的抒情的问题,不见得是对于西方话语一个正面的反驳(这种硬碰硬的反驳,如上所说,其实是没有必要的姿态),也未必是目前最有“市场价值”的课题。但是至少就我个人经验所得,“眼前无路想回头”:当我们思考现、当代中国文论如何可以提出不同于西方的问题,或面对相同问题,得以达到不同的解答门径时,说不定就我们自己的传统里面就有不少材料、方法,等待有心人的重新发掘。

以后的五讲我会就着不同的课题做比较深入的探讨,但今天我想就着这个机会说明一下我在“抒情传统与中国现代性”这个议题上已经做过的努力,当然我希望得到大家的批评。我想用三个不同的方式来说明。首先我想先对中国古典的抒情美学,或者是广义的抒情论述,很快地复习一次。在座的一定有不少对于这一方面的研究远超过我,那么请再耐心容我对古典到近代的脉络做一个简要的回顾。我第二个部分要说明的是,近现代以来有哪些文化人、知识分子留下的文章著作,或者他们生活的情境,能够对中国的“抒情现代性”有所启发。在此同时,我也会介绍目前西方汉学家里对于抒情研究已有的成果。第三个部分,我想说明在未来的五次课里所要提出的五项议题。每一个议题都将有一些例证来作为解释。

好的,回到第一个议题。当我们讲到抒情的时候,尤其是在西方汉学的语境里面,我们自然而然地想到陈世骧教授所告诉我们的:中国文学的传统一言以蔽之,是一个“抒情的传统”。1960年代陈教授在美国伯克利加州大学教书期间,以比较文学的立场,提出了这个我们现在都非常熟悉的观点。在西方的文学发展里面,史诗是一个最重要的源头,相较于史诗传统,我们在中国文学里很难找到一个对应的文类。而陈教授认为中国抒情传统以及广义的抒情的美学和哲学,代表了一个足以傲人的中国的源流。就着这样一个观点,我们可以想象到抒情诗的定义可以扩大到多大,而这样的定义又有多少时候显现了它的洞见与不见。

我们通常讲诗或者抒情诗的时候,自然而然会想到“诗言志”的观念。这个观念最早见于《尚书·尧典》,所谓“诗言志,歌咏言,声依永,律和声”。在千百年以前,我们的老祖宗就告诉我们,诗是意志之所至,发而为声的结晶;诗与音乐,诗与歌的交互对应产生了一种特别的言说以及表达的形式。《左传》里有所谓“六志说”,即“好、恶、喜、怒、哀、乐”,也就是《礼记》后来所谓的“六情”。而诗和“情”、“志”的关系,千百年来一直是中国美学、诗学研究者不断争论的焦点,这里就不再重复。“诗言

志”传统里的话语也许大家最熟悉的是《诗·大序》里的一段,我再引用一次:“诗者,志之所知也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之:永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”那么“诗言志”到底是代表了什么呢?即使在现代中国文学研究的语境里,也有不少学者做出了不同的观察。像朱自清认为“诗言志”的“志”指的是志向的怀抱;对于周作人来讲,“诗言志”其实就是言情,“诗言志”和“诗缘情”几乎是可以相互等同和替换的一种说法;对于闻一多而言,“诗言志”中的“志”有三种不同的意思,它可能是记诵,可能是记事,也可能是抒情——志、事、情可以相互交会。

以往正统的看法通常把“诗言志”和传统的儒家的“诗教”的观点做了连接。像刚才提到的《诗·大序》,往往被看作是文学与政治,政治与礼教相互交会的一种表达方式。孔子提出的观点,像诗可以“兴观群怨”,或者是“兴于诗,立于礼,成于乐”,都是儒家“诗教”传统对诗的功能所作的不同程度的延伸。当然,到了“文以载道”论则是把诗的教诲功能发挥得淋漓尽致,也把“诗言志”的观念无形之中窄化了。

除了这个观念之外,大家熟悉的另一个观念是“诗缘情”。这个观念最早也许可以上溯到屈原,所谓“怀朕情而不发兮,余焉能忍而与此终古?”如果蕴积了这么多的感情在我的胸怀中,我又怎么能不把它发泄出来,以表达我的心意呢?到了汉代的刘歆谈“诗以言情”,再次把“情”字标举出来。而最有名的则是六朝陆机的《文赋》,它是我们谈“诗缘情”的观念最重要的入口:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮。”情和志的交会关系,历来的文论者一再思考,像刘勰的《文心雕龙》里“志足而言文,情信而辞巧”的观念;或者是唐代孔颖达《春秋左传正义》里“在己为情,情动为志,情志一也”,就把情和志的观念逐渐靠拢了。再过了千百年,到了晚明,汤显祖在他的《董解元西厢题辞》里干脆就说,“志也者,情也”。也就是说“诗言志”,这个“志”讲的就是情。我相信周作人所谓言志就是抒情的观念,正好和汤显祖的观点相互呼应,也就是特别强调“诗言

志”的“志”其实就是一种情性的表达。汤显祖一脉的观点在晚明的时候产生了重大的影响,以致有“情教”之说。但是我个人以为在晚清的时候,“情”和“志”之间的对话要经过再次的洗礼——像是龚自珍的“圉情”说,刘鹗《老残游记》的“哭泣论”,吴趼人《恨海》的“尊情”说,都重新划定晚明“情教”的范畴,重新搭挂到“志”的脉络上——才能进到中国文学“现代”的门槛。

在“诗缘情”的传统里,有两个方向特别值得注意。一个是“诗可以怨”的“发愤”观念,这个观念和我们从事现、当代中国文学息息相关。“诗可以怨”的传统显示出诗不只是轻吟浅唱,抒情也不只是抚风弄月而已——诗是可以一抒块垒、发泄不平之气的。谈“兴观群怨”的怨,孔子原来是就读诗者的“净化论”着眼的;诗教的意义不言可喻。但历来诗论已经将此扩展为诗人的创作动机论。想想诗人屈原带给我们的启发。在《惜诵》里,“惜诵以致愍兮,发愤以抒情”。而“抒情”在这里不再只是个人情性澎湃的发挥而已;我们要问,这样的“愤”是什么样的机缘促生的,又要怎么样抒发才能归于平静?这里政治、历史的动机早已悄悄渗入。沿着这个传统,有了司马迁“诗三百篇,大抵圣贤发愤所为也”;或者是像欧阳修所谓的“穷而后工”的说法——做文章者是在穷蹇困顿的情况之下,才能真情流露;或者是晚明李贽“不愤则不作矣”的说法——是因为有了发愤之心,才能够付于文章;更不用说金圣叹比较走偏锋的“怨毒著书”说。也许我们还可以把曹雪芹的写作也放到这个架构里来讨论。

另外一个传统是所谓“境界”的传统。从六朝“物色”与“缘情”论,主客体相互兴发、对话的可能,逐渐发展出“情景交融”的美学开始,经过佛道的诠释,由唐宋和明清诗话加以发挥的传统。到了20世纪初,王国维的“境界说”重新发扬光大,再次让我们理解到古典文论所可能投射的现代意义。

如前所说,我们今天的重点并不是在仔细梳理以上各种抒情论的观

点,我只是想提醒大家我们有过许多对于情,对于志,对于文学的表征——尤其是抒情诗的表征——的丰富传统。正是有了这些资源,我们对现当代文学得以做出进一步的观察。不可讳言的,在西方当我们谈论主体性的问题,或者是情和欲的问题(尤其在“9·11”事件之后,西方的学界开始对伦理和情感——affect——的问题又产生了兴趣)时,总是不可避免地谈到佛洛伊德和拉康等等。但用心理学的方式来讲中国的情性和主体问题,我认为是相当不足的。所以我想也许可以就着反省传统,再提出来加以辩证,这是我所想要讲的第一个部分。

现在我要花比较多的时间来说明,近现代的文学以及文学研究里对于抒情观念和写作所曾经留下的一些印记。首先仍然回到刚才所提到的,西方汉学界对于抒情论述的贡献。在我发给大家的讲义里,第一篇就是普实克的文章《中国现代文学中的主观主义和个人主义》。普实克是何许人也?他是捷克人,1906年出生,1980年过世。他是欧洲最古老的大学之一——布拉格查理大学50—60年代汉学的掌门人。我们知道,捷克布拉格学派原来是一个接受了俄国形式主义影响,并成为后来的结构主义的转折点的一个文学理论学派,他们特别强调语言和功能性的。在他的汉学研究里,普实克一方面带入了俄国以及捷克传统的形式主义观察,这一观察也融入了左翼色彩。但另外一方面也充满传统汉学里那种对于中国或东方的想象和崇拜。而他的想象和崇拜有的时候是言之成理的。

对于普实克而言,中国现代化的历程里,文学、文化以及历史都历经了明显的变动,这种变动如果用形式主义的方式来说,可能就是从抒情诗的形式转移到史诗的形式,用英文来说就是 from the lyrical to the epic。什么是抒情诗的形式呢?对于普实克而言,它代表了一代文人,大约是从19世纪末20世纪初,以刘鹗、鲁迅、周作人、郁达夫等为代表,发现文学写作的现代性必须表现在摒除外在枷锁,回归内在情性、对于主体最

个人的部分的再发掘；只有在主体发皇之后，才能谈文学、文化、以及社会的解放。所以文学或者文化的解放，作为一种形式而言，也正代表了历史解放的先声。普实克的形式主义观照是如影随形的，在这篇论文的表面上，普实克似乎提出了一个我们现在看来没有什么了不起的观念。但是普实克接着指出，这样一种对于主体的探讨和发扬当然可能有西方的渊源，尤其是18、19世纪浪漫主义的影响。可普实克很快提醒我们这样的观察是不够的。中国现代性的抒情表征有一个二律背反的吊诡的层面，就是现代中国文人一方面反传统，一方面运用了中国古典文学文论里的抒情观念的模式来彰显干预传统，冲破罗网的用心。换句话说，我们一般以为谈“现代”，就是推翻封建的各种各样的文化资产，好像一下子就一了百了。但普实克认为这未必如此；事实上，有一代的文人是承接了传统里面的抒情资源，并把这些抒情资源逆转过来，成为自己解放自己，或者用句时髦的话说，自己“解构”自己的重要形式。所以现代中国抒情的观念不只来自西方启蒙之后，历经法国大革命的刺激所兴起的浪漫主义的影响；抒情的观念也在反传统的口号后面，承续了传统里不同形式的资源——但这些资源现在全部解散出去，深入到不同的对主体探讨的范畴里面。普实克特别强调，从明代以来，层出不穷的日记、书信、随笔乃至私人化的叙事、戏曲文学，都代表了这种“抒情性”不再是仅局限于固定的书写模式，而是渗入、下放到文化主体的日常生活以及创作想象——尤其是小说叙事——的情境里。这种抒情性的流露，对于普实克来讲，是中国现代化——至少在文学以及审美领域面——一个非常重要的现象。而它的高潮大约发生在1927年之后到1930年代。换句话说，这和我们文学史常讲的从“文学革命”到“革命文学”的时间表似乎是相吻合的。

然而普实克认为，中国的文学、文化的现代化进程不只是有抒情性、自我的发皇或表彰。这些林林总总的抒情主体经过了历史因素的刺激（这点对普实克来讲特别重要），转而去寻找一个更积极、有力的

思辨、发言位置,而这个积极的主体位置,对普实克而言,是一个启示性的主体,一个群体性的主体。用我们今天的话来讲,是有群众性的主体。所以普实克总结从20世纪初到60年代的中国的(文学、文化)历史,是个从“抒情诗”到“史诗”的历程,从个别的浪漫的抒情的主体到史诗的群体的主体的历程。在这样一种“从抒情诗到史诗”的观察下,普实克是有他的政治承担的。我们不会忘记在1940到1950年代,普实克是一个充满浪漫情怀的马克思主义的汉学家——他自己就是个抒情主体与史诗主体的交集。也因此,50年代普实克对左翼理念和文学的同情、支持自然显现于他的文学史书写中。隐藏其下的文学发展过程几乎是黑格尔式的自我超越过程。这个观点到了60年代初期受到了美国的汉学重镇夏志清的挑战。这两位先生当时借用了法国的《通报》学刊版面,有几次非常精彩的交锋。这些文字都已经翻译成中文了。夏志清的右翼立场使他怀疑现代中国文人并没有得到传统“抒情”诗学的三昧,而是趋于末流,形成“情迷家国”(obsession with China;又译为“感时忧国”)的偏执。这种偏执最终导致另一种二律背反,就是激进作家在夸张主体情形解放的同时,或将个体完全湮没在群体的意志(和暴力)中,或将群体完全置于少数人的意志、权术垄断之下。普实克和夏志清都是沉浸在西方理论、方法学的学者,但他们的对话为中国史学传统里文学和政治的辩证——“诗可以群”和“诗可以怨”的两端——做出不可思议的现代版对话。

其次谈到陈世骧教授。陈早年在北大就读时曾厕身现代主义运动,与诗人卞之琳、何其芳、林庚等都有往还;1941年赴美求学后,由于战乱等因素难再回国。到了60年代,陈已旅美二十年,经过世纪中期的历史大裂变,他岂能没有故国之思?而他对抒情传统的频频观照,仿佛就是救赎历史的方式。陈世骧将抒情谱系上溯到赞颂太初声与歌、乐与舞的交融的阶段:

中国人的诗字却专重诗的艺术的要素本质的表现……这个

“诗”字乃是自然萌发的实体,此字之创造非为文学评论的方便,而是早期诗意创造冲动的流露,其敏感的意味,从本源、性格和含蕴上看来都是抒情的(lyrical)。^[190]

陈上承闻一多等人的说法,在“诗言志”的诗与志的字源上找出“之”与“止”的律动关系,从而阐发其节奏复沓、绵延有致的音乐形式。而他特重诗歌比兴的意义,企图从“兴”的原始场景——上举欢舞——联想“初民天地孕育出的淳朴美术、音乐和歌舞不分,相生并行,糅合为原始时期撼人灵魂的抒情诗歌”。

陈对“兴”的研究特别耐人寻味。“兴”不仅是“上举欢舞”,也是连类相属、从无到有的创造。在那个境界里,时间归零,意义还原,万古常新。循此,陈将他的历史视界完全文学化、抒情化就有了寓言意义。早期的诗歌就不说了,对于陈世骧教授来讲,元曲、杂剧,甚至明清的传奇都在这一抒情诗学的脉络里有一席之地。推而广之,甚至明清以来的话本、拟话本等等接近民间的叙事,也都显现了抒情的面向,而这一面向正是我们面对西方的文学研究的时候最足以自傲的资本。陈世骧的“抒情传统”看似与现代背道而驰,却其实是不折不扣面对现代,有感而发的产物。黄锦树教授谓之为一种“传统的发明”,一种“兴”发,确是一针见血之言。换句话说,陈世骧的抒情论述是一回事,而他本身为何以及如何采取抒情姿态,论述抒情,才是问题所在。

第三,谈到高友工先生。高先生在普林斯顿大学任教多年,现已退休。他的许多文章最近由他的弟子门人搜集成为一本专书,叫做《中国文学的美典》。他所从事的中国美学研究可以说是接续了陈世骧的传统,赋予对话的维度,因此将抒情美学推向一个更细密的,带有形式主义色彩的层次。对于高先生而言,所谓抒情的美学、抒情的表达方式有两个特征,一个特征是所谓的 *interalization*,内化的过程;第二个特征是所谓

[190] 陈世骧《原兴:兼论中国文学特质》,《陈世骧文存》(台北:新潮出版社,1972),页225。

的 symbolization, 象意的过程。通过这两个过程, 高先生企图说明, 相对于西方文学传统再现的、模拟的传统, 中国文学和美学传统将其转化为一种内化的以及象意的传统。这个传统有三个不同的认识以及表现的结构: 包括感情的结构, 也就是感情或快感取得的过程; 审美的结构, 美的感受及造型的过程; 最后包括了一个视界与境界的结构。在视界、境界的过程里, 自我意义的体现和已有的审美规范形成对话, 一个整体经验、内与外、情景交融等的过程于是展开。任何对六朝美学有所涉猎的来宾大概都能理解到高先生的思路来源。在这样一个过程里, 他特别强调内与外、情与景、物与色的种种生动的会通的可能性, 我们今天时髦的词就是“对话性”, 各种各样的资源的相互指涉性。另一方面, 高先生得自西方形式主义、结构主义的训练, 也在此发挥触类旁通的效应。他有兴趣追问感情如何被赋予形式, 而形式又如何触动感情。在视界的、境界的过程里面, 人之所以为人的一种自省性——自我反省的能力, 自我辨析的能力, 自我审美创造的能力得以完成。

我对陈先生、高先生非常尊敬。他们将我们似曾相识的传统批评话语, 以精准的当代修辞融会贯通后, 做出综合性的陈述。但是问题来了, 我们都是从事现当代文学研究的, 我们会觉得这与我们所做的似乎还是隔了一层。我们可以大胆地问一句, 就算我们承认陈先生、高先生他们对于中国的抒情传统的认知和珍惜, 我们也承认这个传统可以代表中国文学的特征, 但是我们要怎么样把这个抒情传统放在中国近现当代的文学、文化语境里, 再重新思索, 重新陶冶出不同的境界或现象呢? 我以为这是他们所未曾回答的。他们所观照的, 似乎仍然是把中国文学在 1840 年前后做了一个很清楚的切割。在此之前的东西都是美的好的——抒情的, 在此之后, 不知道美不美, 好不好, 总之也就不去讲它了。有没有可能, 他们如此强调中国文学文化的抒情传统, 代表了一代的海外汉学学者离乡去国几十年之后, 他们对于中国的审美“意念”和审美“决心”与时俱进, 最后膨胀扩张到成为一个这么大的宣言: 中国文学、文化的传统, 一言以蔽之, 就是“抒

情的传统”？而今天我们回看近现代的来时之路，我们能称之为是抒情的吗？或者是想想中国近百年来所经历的大灾难、大考验，我们仍然能够找到抒情的契机吗？这是我以及诸位要不客气地来询问的话题。我们不曾忘记，六朝是中国中古政治上最紊乱的时代，但也正是中国抒情美学第一次迸发的时代。而也就是在这样一个语境之下，我希望对抒情传统与中国现代性做出一个最基本的观察。

我们看待中国近现代抒情话语的流变时，我以为 1840 年前后仍然是一个重要的交界点。这个原因不言自明；如果从政治史上来看，甚至太简单了，所谓鸦片战争等等事件把中国推向了面对“现代”的世界舞台。但我们现在要把这个问题放在文学的场域里，来回顾一下龚自珍所代表的那个时代，以及他个人的情境，并以此来探问龚自珍所代表的抒情主体以及抒情文字的能量以及它的不足之处。龚自珍生在 1792 年，那一年在中西政治史上是非常重要的，英国马戛尔尼爵士正起程到东方来要晋见乾隆皇帝；之后因为不肯下跪，以至于衍生了许多的外交误会，那是大家都知道的历史了。龚自珍 1839 年去世，之后一年鸦片战争就爆发了。他生长的起落点若有似无地暗示了一些山雨欲来的征兆。

龚自珍继承了章学诚“六经皆史”的观点，把过去由经典所代表的不可动摇的金科玉律瓦解，成为一种对历史的观照。由经而史的观念在 19 世纪前半段尤其让人感同身受。同时他也继承了公羊学派的对于晚清山雨欲来的时代“衰世”的看法。另一方面，他呼应了晚明以来的“情教”的观念。清代在“汉学”、“宋学”之争之后，到了龚自珍的时代，各种思想渊源面临摊牌的阶段，急切的变动将要展开。但是作为一个“诗人”，龚自珍要用什么样的抒情姿态来处理他的历史——从政治到思想到感情——情境呢？

龚自珍仕途不顺，充满了各种各样的波折，而他的忧国忧民之思用一句简单的话来讲，就是“忧患”。这两个字在以后的一百五十年间不断地要被中国不同时代的知识分子、文人书之、写之、记之、念之。我所要强调的并不是忧患本身的复杂性，而是两个问题：龚自珍怎么样把他对

历史庞大的观照落实到一个诗意的、审美的表现上？就我个人而言，这是一个很大的关键。我们谈论中国近现代的一个抒情的主体，一个抒情的特别的表征，我们不得不再次回到历史本身，把诗人纸上的文章回复到历史的千丝万缕的线索之中——那就是“诗可以怨”的传统。

我在这里只朗诵一两首诗的片段，大家就可以理解。比如讲到他对所谓“感时忧国”的伤心怀抱时，他写道：

秋心如海复如潮，
但有秋魂不可招。
漠漠郁金香在臂，
亭亭古玉佩当腰。
气寒西北何人剑，
声满东南几处箫。
斗大明星烂无数，
长天一月坠林梢。

在一种感时忧国、壮志蹉跎的情怀之下，龚自珍把他对历史的感触表达出来。我要说明的是，在龚自珍之前当然有太多诗人写出对历史、对时事的忧思，是在当下此刻的历史情境之下，龚自珍再次为我们示范了“诗”与“史”间的连锁关系，并且将这一关系升华成为一套象征系统。龚自珍有更浪漫的一面，更切近狭义定义的抒情话题。看看他有名的《赋忧患》这首诗。在这里，忧患变成了龚自珍倾诉的拟人化对象。忧患不再只是感情发挥的一种样貌，也不是一种情绪的状态，忧患简直就成为龚自珍叙述的那个罗曼蒂克的对象：

故物人寰少，犹蒙忧患俱。
春深恒作伴，宵梦亦先驱。
不逐年华改，难同逝水徂。
多情谁似汝？未忍托襦巫。

这个世界上可以依赖的各种事物与时俱减，只有忧患常相左右。龚

自珍讲到忧患对他的影响,给予他的郁结,简直像写情诗一样。忧患好像他一个得不到的爱人似的,在这春深的时分,相思般地缠绕在他的左右;在黑夜里,忧患来到他的梦中。作者叹谓道:有哪一个人面对忧患啊,像你这样的多情,岁岁年年,以至于不愿意通过任何方式,把忧患驱除——不,我愿意和忧患在一起,我和忧患简直是难舍难分了。

“忧患”在这里其实投射了一百二十年以后,夏志清教授所说的中国现代知识分子“感时忧国”的情意结。这个情意结一方面好像是呼应传统的历史兴废的感怀,但夏志清英文原文的“感时忧国”用的是“obsession” with China,这个词是有情色的暗示的。龚自珍在此怎样将历史、欲望和抒情诗意三者之间进行调理,表达了一代知识分子在国难危急时所显示的症候群。至于龚自珍所提出的“剑气”与“箫心”的问题,就不再重复了。

龚自珍之后的五十到六十年间,中国的历史以及文学、文化有了绝大的变动,不是今天的重点;大家看陈平原和夏晓虹教授的专书就能一日了然。我在这里做一个大的跳跃,到了20世纪初年,再提醒大家是不是还有其他的作者或者文化人对于抒情和历史的问题做出独特的观照?想想看我们的老朋友刘鹗。我们每次读《老残游记》的时候,大家会特别重视第一章海上关于沉船的寓言,但我们能不能用抒情的眼光来看待《老残游记》那种“情”和“史”的交融呢?想想看序里刘鹗有名的“哭泣论”,他问:哭泣怎么样能够带出那一代文人的忧国之思?想想看老残在这书里哭了几次的问题——黄河结冰的时候哭,听了地方官吏为虐要哭,听到环翠的家被山东大水淹了之后也掉眼泪等等,这些当然有情动于中而发为文章的可能性。但是再想想看,在这本书里,除了我们伟大的男主角老残之外,还有几位重要的女性,而这几位女性所带出来的不同的抒情的场面,我觉得那是在世纪初期,历史和抒情非常重要的对话时刻。我所指的这三个时刻,第一个是王小玉在山东济南大明湖旁边的表演。我们看作者如何讲述王小玉的歌声——声音的问题被带人

了——她的声音不仅绕梁三日，而且几乎是深入山川宇宙似的，让人心旌摇荡。王小玉的歌声（音乐的声音）怎么样让在场的观众如醉如痴，以至于进入到一个不同的境界？在那个境界里面，现世的忧患暂时告一段落。而在歌声消失之后，我们才回过神来，再次回到现实的叙述中。再想想看，在山上，那位申子平先生到了桃花山里面，碰到了一位奇女子屿姑。这位屿姑解说天下大事的过程里面，让我们感受到她滔滔不绝的话语其实更是面向苍茫世事、宇宙环虚所作的形上省思。最后想到书的第二卷，当老残以及德慧生到了泰山，遇到尼姑逸云，倾听她演述前世今生的因缘。大家听得如梦初醒，陡然明白原来生也有涯，在俗世的纷扰之外还能有这样一个彻悟的境界。在这三个场景里，历史暂时告一段落，经过女性声音的带领，我们进入所谓灵光一现的刹那，一个诗的审美的刹那，一个知识的重新“加上括号”之后的刹那的体悟——也是对历史另一层的认知。我们往往赞美《老残游记》的好，说它是政治小说、寓言小说、历史小说，我曾经说它是公案侠义小说，等等等等，那么，在此我们如何把它看做是一个抒情小说？

再想想 20 世纪初期，像是吴趼人《恨海》开头，他是怎样告诉我们人生的七情六欲可以被升华，男女情可以被导向成一个更大的、更包容的广阔的情。小说是以庚子国变作为背景，讲述两对乱世的男女生不逢时，在种种阴差阳错下迎向惨烈的遭遇。对于作者而言，这些遭遇都是此恨绵绵，是《恨海》的“恨”字。但是在恨之外，情的表彰是永远不打折扣的。在余恨悠悠的时候，我们才更认识到情的重要，这个情不仅指的是男女之情，也指的是家国、父母，还有教化之情。在这个方面，吴趼人作为一个晚清的通俗作家有非常重要的贡献。

在以《恨海》为坐标的抒情的叙述里面，我们也可以往回看晚清魏子安写作的《花月痕》（1858）。这部小说标榜“才子落魄，佳人蒙尘”，反省或解构才子佳人的神话，也因此凸显晚清作家处理情和史的方法。我们不曾忘记《花月痕》的背景是太平天国时代。或者我们以《恨

海》作为坐标点再往后看,像是在1910年代曾轰动一时的《玉梨魂》。这个作品是以晚清覆亡、辛亥革命为背景,讲寡妇恋爱的问题,再一次写出情的多重条件性,还有情面对史时的无从实践。但是这部小说提供了想象可能,作为晚清到民初社会从无情到滥情的对照,因此点出一个时代迫切的对情重新定位的需要。所以“情”或者“抒情”的问题——还有它在文类和社会文化机制里的诗意表征——从来不曾在近现代的文学里面消失过。可是在过去我们对于时代文学的探讨上,却似乎觉得无从着手。我个人以为也许在经过更多的文本梳理之后,这是值得我们大大加以发挥的方向。

我现在进一步地讲到现代文学的语境里,我们可能遭遇的现象以及作品。我想还是从我们的老朋友鲁迅开始说起。大家也许还记得1908年鲁迅在《摩罗诗力说》里的话,“盖诗人者,撝人心者也。凡人之心,无不有诗,诗不为诗人独有”。什么是诗人?他是能使我们的心为之震颤的人。我们任何人都有这样一种诗心,都能够作诗的。只要有适当的情境、适当的场合来发动,我们的诗情都能发挥出来。这是鲁迅对于诗的力量的一种想象。当然,《摩罗诗力说》是有它的理论根据的,包括了尼采式“超人”观;借着摩罗诗力这么一种恢弘的声音,鲁迅想象一种“真的恶声”,一种特别的声音来振聋发聩。事实上,这种对于声音的敏感度,我再次强调,并不始自鲁迅,而早在龚自珍的时候。他的一些重要的诗篇早就向往“雷霆之声”。那是一种什么样的声音,让我们现代人可以尽情发挥情绪?再想想鲁迅的《野草》和《朝花夕拾》,尤其是《野草》里面那两棵著名的枣树。如果我们用一般的议论文或者说明文的方式难以说明鲁迅的抒情性里面使用的音韵、重复、对仗的方式所带出来的审美感觉,而这样的一种抒情表达,成为鲁迅在他的写作中一个非常重要的印记。其他的作品在这里就不再多重复了。我们也不会忘记鲁迅为他的小说作品的题词:“路漫漫其修远兮,吾将上下而求索”,这再次回溯

到“发愤以抒情”的中国抒情诗歌传统,相与唱和。

另外,周作人在1904年就写道:“天下事总不外一情字,作文亦然。”周作人和晚明公安性灵派的关联已经有迹可循。日后他谈趣味,谈平淡与自然,似乎都沿此脉络而下。但周作人的抒情谱系远过于此,它至少还包括周对古典希腊文明的向往,对日本“幽寂”的礼仪和生活美学的体悟,以及对魏晋六朝文化的反省。周作人和鲁迅都受教于章太炎,也都对“魏晋风度”保持高度兴趣。但和鲁迅的取径不同,周作人心仪的是陶潜“采菊东篱下,悠然见南山”的隐逸旷达;他也对北朝颜之推《家训》所透露的乱世安身立命之道,颇有感触。30年代以后,周作人的抒情论述扩及到儒家部分学说——如推己及人的“人情物理”,因有“朴实而合于情理,可以说是儒家的一种好境界”的结论。

总体而言,相对“五四”时期“呐喊”或“彷徨”的情绪取向,周作人对“情之热烈深切者,如恋爱的苦甜,离合生死的悲喜”,持保留态度。他提醒我们日常生活里“充满没有这样迫切而也一样的真实的感情;他们忽然而起,忽然而灭,不能长久持续,结成一块艺术的精华,然而足以代表我们这刹那生活的变迁,在或一意义上这倒是我们真实的生活”。他将感时忧国的大叙述接轨到穿衣吃饭的日常生活,从中寻找灵光一现的体悟,也看出另一种历史的律动。当然,周作人所面临的现代政治环境让他对情字必须做出不同的解释。抗战期间他的“叛国”成为我们重新思考抒情和历史之间的张力的范例。

再下来,我将以比较快的方式来复述我们所熟悉的文学事件。1917年《文学改良刍议》,胡适的“八不主义”特别强调个体情感的表现论,胡适甚至是引用了刚才我们所说到的《诗·大序》的话来作为他提倡一种活泼的有生命力的诗歌式的中国主体的这么一种情性的可能性,这一点我想是大家可以再去参考的。胡适说:“情感者,文学之灵魂,文学而无情感,如人之无魂。”当这样一个抒情的意念在经过了浪漫主义的挟持之后——也就是经过了西方从英国的拜伦到美国的惠特曼的传统之后,让

中国起来了一批新的诗人。像郭沫若：

我是一条天狗啊，
我把月来吞了，
我把日来吞了，
我把一切的星球来吞了，
我把全宇宙来吞了，
我便是我了！

这首《天狗》收录在他的诗集《女神》里面，今天我们看了还要“肃然起敬”。这样似乎不顾章法的呐喊、嘶吼，我们可以说它是抒情传统的末流，但我们也可以说是浪漫主义唯“我”独尊的最重要的表现。从郭沫若以来，尤其是创造社和太阳社的传统，包括了郁达夫、成仿吾，后来的冯乃超以及蒋光慈，这些人代表的一种诗歌表现，我们今天通常都称之为浪漫主义。

西方有关现代文学的话语往往把抒情浓缩为浪漫诗歌里面的一种流派，我却恰恰以为我们对待这些诗人的方式应该是相反的，我们应该把它们放在一个广义的抒情传统里面，看他们在这个传统里面言情表意的特征，而他们正是普实克定义下的一群抒情文人；他们逐渐地把这个抒情自我政治化、群体化，最后变成了一个史诗自我的最佳代言人。这个传统可以作为我们的参考，但今天也不必过分地夸张他们的贡献了。

在此我要问，这些是我们仅有的抒情资源吗？这些不就是我们的文学史上一再罗列的坐标吗？我们所要谈到的抒情传统与中国现代性的复杂性不应该仅止于这个层面而已。我们研读中国，尤其是二三十年代以来的抒情传统的时候，可以观照的包括以下各个不同的面向。比如鲁迅再一次教导了我们“诗可以怨”的真谛，而郭沫若则示范了“诗可以怨”之后，还可以“兴”，甚至可以“群”——当然是绝对政治化的兴和群了。而鲁迅在他的写作过程里，又如何和汉魏、六朝的美学以及政治学对话呢？这一点陈平原教授已经有一篇非常精彩的文章供大家参考。

另外像是周作人除了他对于西方以及日本的美学的接受之外,他怎么样地回溯晚明的审美的观感?这是大家常常处理的课题。循此而下,对于沈从文所代表的中国南方巫楚的传统,再次经过歌声、经过仪式、经过文字来表达南方对于诗、土地,以及山川情貌的想象,这是我们可以花功夫从事的研究方向。

再下来,想想看 1930 年代,也就是在北大,当时还是青年的卞之琳、何其芳以及李广田在写作他们的《汉园集》的时候,他们在什么样的层面上,不只受到了西方现代主义——像是艾略特——的影响,也同时回应了中国,尤其是晚唐的颓废传统。那时何其芳、卞之琳的诗歌是非常精致艳丽的,一方面反映了京派的现代口味,同时也具有古典审美的遐想:这是另外一个潜藏的抒情的线索。或者想想在 30 年代,以讨论法国象征主义诗歌而知名的梁宗岱,他又是如何告诉我们法国的诗歌象征主义的资源,尤其所谓“物我感应”(correspondence)的观念,以及这一观念和中国传统诗学的“兴”的对话。或者我们将谱系更推而广之,想想朱光潜、宗白华。朱光潜学成归国之后,一方面推动他的克罗齐(Croce)式“文艺心理学”,一方面回到汉魏六朝美学,企图在这个传统里面找寻现代人怎么样安顿自己的方式。或者是宗白华,他不只是浸润在德国理想主义美学里,回过头来,他在六朝美学里找到“气韵生动”的寄托,更在《易传》的传统里重新发现卦与象的观念,来替中国美学的现代化做出一种新的建议。

我们又想到在抗战时期的胡兰成——这位大家也许熟悉,也许不熟悉,但是只要讲到张爱玲的前任丈夫,我们就都恍然大悟的人。胡兰成在当他的“小汉奸”的同时,为自己找借口说他不是叛国,而是要“利用”日本侵华的政治过程,重新去塑造他心目中礼乐中国的大志。经过了 40 年代到 50 年代,在他与张爱玲离婚后,胡兰成仍然在思考弥补历史裂缝的方法——不只是他个人政治历史上的裂缝,也有他感情历练上的许多裂缝。他最后想到的方法,就是回到《诗经》的礼乐的传统。50 年代胡

兰成写出了两本重要的作品，一本是《今生今世》，另一本是《山河岁月》。我不知道在座的有没有来宾曾经读过。我们可以想象胡兰成如何苦心孤诣地转嫁抒情问题，或为的是遮蔽现实历史上的缺憾，或为的竟是从历史现实的缺憾里，开出灵光一现，一种启悟的新契机，而胡兰成在1950年代以及60年代居然和新儒家的梁漱溟、唐君毅等人有一段论学、论政的因缘。我们今天看到他们的通信，这才发现新儒家怎么竟会和汉奸发生关系呢？历史就有这么多有趣的反讽的转折。台湾的黄锦树教授已考证出胡兰成和唐君毅都从儒家礼乐的抒情观念出发，却归结出完全相反的对中国现代抒情性的看法。对于唐君毅而言，是所谓的花果飘零、灵根自植的问题；而胡兰成呢，就是所谓的天地玄黄，我自弦歌不辍，把惊险的人生变成惊艳的美学的刹那。在这样的情况下，他终于踏上了宝岛台湾，在1970年代和台湾的朱西宁家庭形成了一派胡兰成美学。我曾经写过一篇文章讨论“张腔”和“胡说”，结果引起了胡兰成传人的反驳。朱天文曾经写了一篇五万字的长文来谈论她的师承，也借着这篇文章，她显示了胡兰成式抒情美学不是儿戏，它其实是从30年代的中国一直延续到80年代的台湾。

我讲得很驳杂，但是我仍然要回到沈从文的一篇重要的作品——1961年写作的《抽象的抒情》——来作为我的第二个部分的一个结论。在1961年，沈从文是在中国历史博物馆从事研究、解说的小人物，写下这篇文章，而且没有写完。这篇文章直到他过世之后才发表。在这篇文章里，沈从文说：“生命在发展中，变化是常态，矛盾也是常态，毁灭是常态。”一切的劫毁是无可奈何的生命必然，只有文字以及其他艺术符号所留存下来的片段，铭刻了历史上某时某刻的雪泥鸿爪。但即使是这些文字象征，这些工艺美术的创造也很可能随着各种不由己意的历史，无可奈何的人生，而被摧毁、被遗忘。基本上，沈从文是相当悲观的作者。文学与艺术的形成，我引用沈从文的话，“本身也可说即充满了一种生命延长扩大的愿望。至少数千年来，这种挣扎的方式已经成为一种习惯，得

到认可”。所以在这样一个充满“不可能”的时代里面，我们挣扎着以我们个人的符号、形式，以及其他艺术创造的媒介，为我们的生命留下痕迹。沈从文认为这是一种抽象的抒情的努力，而这种努力是成或是不成，只能付诸天命了。

沈从文写作《抽象的抒情》的时代是1961年。他这样的写作是不是意在言外呢？他说：“这里如还容许一个有经验的作家来说明自己问题的可能时，他会说是‘情绪’。”这是我们在面对历史各种纷至沓来的现象的时候，作为一个文化人，作为一个知识分子，我们必须要去诚实地面对自己的情绪，而在某一个时代里面，那样抒情的情绪曾经奉“史诗”之名被完全压抑下去。沈从文却要说了：“一个真正唯物主义者会懂得这一点，正如同一个现代科学家懂得稀有元素一样，明白它蕴蓄的力量，用不同方法，解放出那个力量，力量即出来为人类社会生活服务。”在这里听起来，沈从文讲的是表面文章，但是在下个星期我会用实际的例证来说明。在当时，在千千万万的作家里，沈从文才是一个最不可思议的唯物论者，而这里他对物所蓄积的那种深情直通我们六朝时代“物色”与“缘情”的美学——这个物指涉主体作为对象的广义世界，从山川自然到现实生活的琐碎体验。

沈从文其实是以他的生命来见证了许多我们不曾想到的问题。但是我更想引用的是沈从文的这一段话：“事实上如把知识分子见于文字、行于语言的一部分表现，当作是一种‘抒情’看待，问题就简单多了。”仿佛回顾在三四年之前，或预告三四年之后，当有许多的作家文人，因为发言不当而纷纷落到了他们不想或不该去的地方时，沈从文面对权力当局有感而发：何必呢，这不过就是一群抒情的表现罢了！知识分子所最擅长的，是一种抒情的姿态，以及抒情的文字的表征。因为其实它本质不过就是一种抒情，是一种文字以及艺术符号的组织，“特别是对生产对斗争知识并不多的知识分子，说什么写什么差不多都像是即景抒情。如此，为人既少权势野心，又少荣誉野心的书呆

子式的知识分子,这种抒情气氛从生理学或心理学来说,也是一种自我的调整,和梦呓差不多。”一方面,沈从文把自己的位置压得很低很低:我就是梦呓而已。但是另外一方面,沈从文暗示,知识分子因为蕴集了这样的深情,一旦发而为文学以及其他的艺术创造模式,这抽象的抒情是唯一可能为历史留下意义的媒介。而在特定的年头里,这个抽象的抒情几乎是完全被湮灭了。我想这是一篇非常恳切而且沉痛的宣言,在很多年之后,我们回过来看这知识分子到底是不是一群抒情家的问题,仍然是值得我们有持续思考的必要。

我现在要用一个比较短的时间来说明第三个部分。也就是在这一次的讲课里面呢,我企图用什么样的方法学,涵盖什么样的问题,作为我们进入抒情传统以及中国现代性的一个方法。这一次我设计了六个讲题。第一个讲题,就是今天的一个破题。我所用的综论方式,可能比较驳杂,但是至少我把问题的面向先做一个勾勒,希望引起不同的看法以及辩论。在以后的五次的讲课里面,我希望触及五个抒情以及中国现代性的问题。下次我要谈的是沈从文的“三次启悟”。各位注意了,我用的是“启悟”而不是“启蒙”;不是沈从文的三次启蒙,像是他离家到北京啦,在北大听课啦等等,不是的。我企图以沈从文在1947年到1958年这十二年之间所经历的惊涛骇浪,来区分启悟和启蒙之间的关系。我们知道沈从文战后回到北京,曾经是北大中文系的教授。但在1948年的这个冬天,北大校园里也给他挂了大字报,说他是桃色作家等等。后来我们知道是谁挂的啊?这个不说了,下个礼拜再说。(听众笑)到了1949年的3月,沈从文自杀。自杀被抢救回来之后,沈从文有什么样的反应和决定,是我在下一讲将要讨论的。我特别要强调的是沈从文在1951年写给他的家人的一封信里,提出了对中国历史的看法。他把历史分成两种,一种是他所谓的“有情”的历史;另外的一个历史,是“事功”的历史。对他来讲,中国的历史每一页都充满了这两者之间不断的对话以及

辩证。沈从文作为一个现代的知识分子以及文人,不再去执著那个事功部分的历史,就是大家都已经特别熟悉的历史。他偏偏要去发掘所谓“有情”的那个部分。对他来讲,这个“有情”的历史,正是两三千年以前老祖宗屈原所谓诗歌“发愤以抒情”的历史。

在第三讲我要谈的是抒情与革命的问题。我的题目是“红色抒情”。这个部分也许是陈世骧或者是高友工先生绝对不会去讲的——共产党革命有什么好抒情的呢?但是反过来讲呢,对于普实克这样的学者,从抒情到史诗,由抒情变奏为革命的激情,是如何爆发出来的?谈论任何中国现代性必须要正视这样一个话题。我所选择的三个例证,是瞿秋白,这个大家都很熟啦;何其芳,他在1938、39年有一个大的转向,从一个耽美的、颓废的、象征的诗人突然成了一个激进的、左翼的、充满“意底劳结”的革命者。然后再一跳跃,到了50年代,何其芳变成了党工型的知识分子作家。我们回看他的心路历程,不禁要问:在他最左的时候,是不是还有那个抒情的片刻来作为一个救赎的契机呢?所以红色的抒情对我而言,反而是我们看待中国现代性最重要的方法之一。而这一讲,我以陈映真作为结束。陈映真——当代台湾最重要的左派作家和政论者,我想大家应该至少知道他的名字。他自从回到了伟大的祖国,到了人民大学担任了客座教授之后,希望他的心情变得更好了一些,可结果他的心脏病暴发了,现在据说还是在抢救之中。撇开他的意识形态背景不论,我仍然以为,陈映真是过去五十年来台湾现当代文学最重要的代言人之一。所以我以他的一个短篇小说《山路》作为我们讨论的一个焦点。这是一篇非常动人的小说,讨论了台共的问题。这个问题也许部分在座的同学不太熟悉。台湾的共产党,不是你们送到那边去的,是他们自己就相信了的。(众笑)台共的这一页五十年的起伏的历史的抒情渊源是我想要提的。

第四讲抒情主义与礼乐方案。这是抒情和国家主义以及民族主义的一个对话的问题。我处理了两个大家不太熟悉的案例,一个是刚才所

提过的,大家还有一点认识的胡兰成,另外一位江文也,大家也许都不知道,但是他跟北京的渊源可深着呢。他在1938年来到北京,从此没有再离开。他是台湾三芝人,和李登辉是同乡。但是江文也是在台湾出生,在日本成长受教育的侨民,或是一个殖民时期有台湾背景的日本人。我认为江文也是一位20世纪中国最重要的现代派音乐家。所以这一讲我们特别有些音乐来让大家一起体会江文也的音乐的现代性。同时江文也也是一位非常好的诗人,他的诗都是根植于北京,北京对他来讲是安身立命的一块地方。在他生命的最高潮,就是1939到1945年,他创作了生命里一个重要的交响乐——“孔庙大成乐章”。这是他在北京孔庙现场观察祭孔仪式,有感而发写出的作品。而音乐本身既是向传统雅乐致敬,又充满了现代感。我会播放CD,让大家一起来听、来判断,江文也所要恢复的中国传统的礼乐到底是什么?江文也是一个台湾裔的日本人,却热爱中国。一旦回到祖国,他要怎么样地来面对那个三千年的文化传统呢?这个传统我必须强调,是他学而得之的传统,而不是生而得之的传统。在1945年之后,他已经是有这么一个暧昧日本/台湾的身份,政治上居于不利的位置,但解放之后他为什么不离开呢?为了爱中国,江文也以后的四十年要付出非常非常惨烈的代价。江文也有五位子女,应该都还在北京,他的一位女儿江小韵是中央音乐学院的教授。胡兰成我们知道,是张爱玲的前夫加小汉奸,(众笑)但是,胡兰成也有一个很有野心的礼乐的方案,是根植于他对《诗经》的非常另类以及个人的解读。而这种解读所产生的一个庞大的抒情想象,在什么样的层次上和我们在20世纪最喜欢谈的国族主义产生了冲撞?或对话?

在第五讲,我要谈的是抒情以及历史时空逆转以后,所造成的主体的创伤,和回忆、救赎创伤的工程。这听起来有点玄,但是我会继续地解释。我要强调的是抒情的艺术媒介,不止是文字或是我们讲过的音乐、戏曲、绘画,怎么样地凝造成一个不同的形式来面对历史创伤。这个创伤可以是时间的创伤,也可能是空间所造成的创伤。我的焦点是1949

年国共分裂。所谓的“花果飘零”之后，像是白先勇、李渝这一代的海外作者，如何经过艺术形式来超拔中国的历史的陷落。或者像钟阿城这一代的知青作家，如何在文化大革命之间、之后，以叙事力量，还有民间文化的想象力量，揣摩、述说那不可言说的创痛。这一讲的题目是“《江行初雪》·《游园惊梦》·《遍地风流》”——来自作者的作品篇名。听起来都很美，但是如果大家去看看实际的作品，会发现作品一点都不美。这是一个紊乱的时代，充满痛苦的遭遇。但是我们要问这些作家如何以审美的媒介，如文字、绘画、戏曲等，来烘托出一个救赎的契机，这是我所要强调的抒情伦理了。

最后我们谈到了抒情诗人在 20 世纪的所谓主体性的问题，这个主体是大家最喜欢谈到的一个话题。这一讲我用一个逆向的方式来讨论，我讨论的是“诗人之死”。闻捷的诗，我们今天都不读了吧，除了文学史之外大概没有人把它当作“我最爱的一本抒情诗”什么的。（众笑）我把闻捷放在他与戴厚英的恋爱的故事里；我们知道戴厚英的《诗人之死》写的就是她和闻捷的这一段惊人的故事。那么施明正，这是你们大家都不知道的，可是我们今天提到施明德你们每个人就恍然大悟了，（众笑）他是施明德的哥哥。在 1988 年，当施明德因为抗议国民党羁押他不肯缓刑的决定的时候，展开绝食，对抗国民党。施明正，他的哥哥也同时绝食了。但我们不知道他真正的动机为何；为了反国民党呢，为了声援他弟弟呢，还是只为了他自己。施明正是一个非常特立独行的艺术家。因为家族关系，他的生命付出了太多的代价。在台湾戒严的时代里，他以最扭曲的方式苟延残喘，用他自己的话来讲，他是个颓废的、“恶魔主义”的奉行着。在 1988 年的那一场绝食“大观”里面，施明德在国民党政府的抢救有方之下居然活了过来，而施明正却阴错阳差般地死了。这是一个历史的绝对的大的反讽。但是我们怀疑施明正也许就是需要一个任何可能的理由，来完成他作为一个诗人最后、最重要的作品，那就是死亡。所以这一章特别讲到了他跟政治以及诗歌的关系。顾城，这个就不用说

了,大家都知道,他在1993年的自杀造成了多么大的轰动。另外还有海子,他是北大的校友。他的自杀发生在1989年社会运动之前,形成一个充满隐喻意义的“个人”历史事件。我想借着这四位诗人之死,再次来探讨抒情诗在号称现代的世纪末期,还有可能吗?或是没有可能。诗人的艺术的成就是要以他的生命来完成呢,或是以死亡就是诗人最伟大的,或是最要命的挑战?

在这五讲里面,就像我刚才所说的,我触及了抒情与现代性里面的片面的话题,包括了“启蒙”的问题,“革命”的问题,“国族”的问题,“历史审美与创伤”的问题,以及“抒情主体性”的问题。这是我在未来所要提到的,我在这里就暂时告一段落。

第二讲 | 沈从文的三次启悟

时间:2006年10月27日(周五)am10:00—12:00

地点:北京大学五院(中文系)演讲厅

主讲人:王德威

录音整理:袁一丹 陆胤

非常谢谢陈老师的介绍,以及大家热情的参与。台上还有一个位置,如果大家愿意到台上坐在边上的话,我想我可以让出来。(学生笑)

今天我们上课的题目,是“沈从文的三次启悟”。在上次的课里面,我对近现代抒情的论述,以及它所承接的传统,做了非常综合性的说明。也许我的介绍过于空泛,也许一些细节没有能够深入地探讨。但是正像我在上次所说的,从今天开始我们就着五个不同的专题来落实我在上一次所提出的问题以及观察。今天我所关注的,是抒情主义或是抒情传统与“启蒙”以及“启悟”的问题。我的题目,再重复一次,是“沈从文的三次启悟”,而不是“启蒙”。

提到沈从文呢,大家都对他非常熟悉。他生于1902年,1988年过世;他是湖南凤凰人。我们在谈论沈从文的作品和他的生命的时候,往往把沈从文和他的故乡详细地做出联系。的确,他对于中国西南少数民族以及“有情”的楚地山水是最重要的代言者。沈从文的背景,我在这里做个最

简短的陈述。他的家族是汉人的世家,在清代有深厚的绿营背景,是军人的世家。沈从文的外祖母是土家族人,所以他的血液里,的确是有所谓少数民族的传承。沈从文的成长过程里有许多传奇的事迹,我想在座的诸位都非常地熟悉:包括了他在十二岁的时候,觉得念书特别没意思,就辍学了;十三岁他加入了当地的军阀的军队,从此转战于四川、湖南以及贵州山区。在军队里一共待过六年,这六年里面,他经过了战争的洗礼,同时也见证了湘西各地的风景、人事,还有种种残暴的现象。在十九岁的时候,沈从文也受到了“五四”启蒙运动的洗礼。虽然五四运动的发祥地北京在千百里之外,这个湘西小兵也一样地为“五四”的新文化、新文学所感召。他希望到北京,希望亲身参与这样一场新文化、新文学的运动。这个愿望在1922年实现;一个二十岁的年轻人,经过艰苦的跋涉,终于来到了他心所向往的新文化都会——北京。当时他希望学习北京大学的课程,成为旁听生,我想这点大家也都知道。但他始终没有像各位这样的运气,成为北大正式注册的学生。但是,这一位北大旁听生、这一位湘西的小兵,在十七年以后,成为大学教授。1939年,沈从文加入了西南联大教师的阵容。在这期间,除了教学之外,他更以其丰富的著作享誉中国。

沈从文的著作,我们通常以所谓“乡土文学”这个词来说明。的确,沈从文以他的故乡湘西作为背景,为我们刻画了一幅又一幅“有情”的山水。在沈从文许许多多的作品里,他一再提及他童年的经验,他成长所经历的艰辛以及欢乐。在谈论他个人的文学传承的时候,他曾经提到有两部作品对他影响深远:一部是《桃花源记》,他非常理解湘西作为理想中“桃花源”的所在地所担负的吊诡意义:一方面,桃花源是中国乌托邦想象的极致表现,湘西作为桃花源传说的所在,应该“与有荣焉”;但另一方面,任何在湘西生活过的人,都知道这个地方充满瘴疠巫蛊,盗匪横行。民间说法里,湘西甚至是赶尸的场景所在。为什么“桃花源”这么一个乌托邦被想象在湘西这样的地理环境里?对这两者之间的差异,沈从文曾经以无限反讽的心情来书写。另外呢,《离骚》——以及所代表的中国南方楚辞的抒情传统——对沈从文有非常深远

的影响。除此之外,当然他也提到《史记》、《圣经》等等对他创作灵感的启发,以后有机会也许可以再提到。湘西这个地方——我不知道在座有没有同学或者来宾拜访过——以山水知名。沈从文对故乡凤凰县各种青山绿水的描写,我们都已经熟悉,这个地方位于长江的支流潇水的再支流,过去交通闭塞的时候,的确不太容易去访问,现在呢,一提到张家界,那么我们就都知道了,那其实就是沈从文故乡一带的地区。

在他的早年的活动里面,沈从文以两种不同的创作知名于世。一种就是所谓的“乡土文学”。我们都知道,“乡土文学”是现代中国文学以及文化想象里最重要的脉络之一,从鲁迅开始,有太多的作家对于他们的故乡做出了动人的描述。但是我以为,以对于乡土想象的庞大以及视野的丰富而言,沈从文仍然是中国现代“乡土文学”最重要的代言人。其次,我觉得沈从文在中国文学文化里另外一个重要的影响,是他对于“抒情美学”的创见以及看法。谈到抒情美学,我在上一次已经稍微对它的背景作了刻画。今天要用三个不同的例子来继续加以说明。

这里必须先提到的是,相对于“五四”以来以鲁迅还有他的门人所代表的强大的写实或现实主义传统,“抒情”代表的是另外一种对中国现代性的想象以及追求。我们在过去提到“抒情”,不免想到风花雪月,想到个人的小悲小喜。但是我却以为在20世纪以来,面对着家国的患难,“抒情”或是“有情”的作家,一样也能够以文笔为历史作出见证。而沈从文正是一个非常好的例子。他的作品,像《边城》、《长河》、《湘行散记》、《湘西》这些小说或游记,都让我们看到他如何以悠然敬谨的笔锋,来记述一个地区在一个时代里面所发生的各种人事风景。任何仔细地阅读过《边城》或是《长河》的读者,不难发现在沈从文轻盈曼妙的文笔之下,所掩藏的一层又一层深刻的历史感伤。以他自己的话来讲,写作这样美丽的风景,总是不免令人觉得悲哀的。

到了1988年,沈从文已经名列在诺贝尔文学奖提名的名单上好几年了。这一年的文学奖,就我们所知,几乎非他莫属。但是诺贝尔奖的规定

是只颁给在世的作家,而沈从文在那一年的夏天过世,来不及在10月接受加诸他的最后桂冠。但是对于一位经历了中国将近一个世纪的苦难,以及这么丰富人生历练的作家而言,得与不得这个奖已经不是最重要的事情了。即使如此,我们仍然能够借着这件事对沈从文的作品有不同的观感。

我今天所要提到的,并不是沈从文早期作品的成就。在我过去的专书里,曾经就他早期的作品写过两篇比较长的文字,在各位的讲义上可以看到,一篇的题目叫《批判的抒情》,另外一篇的题目叫《想象的乡愁》。为什么“抒情”必须有“批判”,为什么“乡愁”必须有“想象”的层面,也许在今天的课之后有更多的时间,我再做进一步的解释。但是我今天所要集中讲的是沈从文后半生的经历转折。我个人觉得,这些经历,这些转折是如此惊心动魄,比他早期生命的历练只有过之而无不及。

在40年代初期,就是在抗战的中后期,沈从文在创作和生活上都经历了巨大的考验。由战争带来的丧乱,由政治所引发的纷扰,还有写实以及现实主义美学所产生的局限,都让这位作家重新思考作为一个知识分子以及一个作家的立场。抗战这八年对于中国文学文化所产生的影响和后果,我们现在仍然在持续评估。沈从文在这些年里面,由一个享有盛名的乡土作家,逐渐朝向富有抽象层面的抒情美学来转折。像他在40年代初期所写作的《看虹录》、《摘星录》这些作品,我们大概不太常读,却在在说明了他对文字本身“具象”以及“表意”功能的怀疑,还有对于作家在历史洪流里面怎么安顿自己的立场,做出重新思考。他的思考却未必带来确定的答案,这是使他产生困惑的重要原因。在1949年,当中国共产党席卷中国的时候,沈从文的生命陷入了一个更大的危机,最后终于停止了创作。

以下的课,我想特别强调从1947年到1957、58年这十一二年间,沈从文所经历的生死考验,以及他“启悟”的过程。我的课分为三个方向:借着一册木刻画集、一张照片、还有一系列的速写——就是 sketches——沈从文以最奇特的方式见证了一代知识分子在面对历史风暴的时候的所能为与所不能为。换句话说,面临这样历史大考验的时候,一个知识分子作家,

尤其是深受“五四”启蒙影响的知识分子作家,他到底能做些什么?他到底能选择或是放弃些什么?我想要谈到的议题,包括了文字文本和视觉文本的辩证过程,也就是说沈从文在40年代初期对文字的功能——对文字的展现、演绎现实的功能——已经开始转变;在这个时候,在文字之外,还有什么样的艺术媒介更能表达他对艺术和现实的感情?这是一个问题。第二,“历史的暴力”——这是我们必须去面对它、直面它的——与个人的伦理上的选择。这个伦理的选择指的是沈从文和他的家人和友人关系的消长;还有最重要的,面对他所不再理解的社会,如何为自己再找到一个定位?这样的选择是段艰难、痛苦的过程。以及最后,传统上有关中国现代性研究的“洞见”以及“不见”。沈从文的例子,对我们关怀中国现代化进程的读者,有什么样的启发意义?他在1949年以后的各种经历,他的选择以及放弃,对我们这一辈的读者又有什么不同的启发?

首先,我再叙述1945年之后沈从文个人经历的一些片段,作为我们进入第一个例证的准备。1938年,沈从文经过千万里的跋涉,到了中国的西南,加入西南联大,成为中文系教授。1945年抗战结束以后,他由昆明经过辗转波折回到了北平。在这些年里面,他的作品越来越不能够表现一个明确的方向。熟悉《边城》、《萧萧》的读者,可能对这个时期《看虹录》、《摘星录》这样的作品觉得大惑不解。沈从文一再觉得文字作为一种表意的媒介是有它的限制的。面临着苍莽的世事,文字,那样优美的抒情文字,仍然能够刻画一个作家——尤其一个知识分子作家——感时忧国的心情吗?这是他的问题。另外,经过文字所要铭刻的欲望流转的经验,也必须要重新做规划。所以他一向经营的抒情方案,其实在这个时候,已经开始在酝酿着转变。1946年沈从文回到北平之后,担任北大中文系的教授。战后的北平当然是百废待举,沈从文对于这座古城满目疮痍的现象自然有他的批判以及不安不满的心情。他写作了一系列的文字,号召他的读者,以文化、艺术的工作重新打造中国现代性的可能。这类文字,我们今天在这里就点到为止。

沈从文特别强调工艺美术,尤其是日常生活的工艺美术,所带给一般中国人的新的的心灵启发。还有音乐,对于沈从文来讲,是所有艺术媒介里面最抽象,但是也最重要的一种形式。在这里“形式”这个词必须一再地强调,因为它恰巧和我们刚才所说的“抽象”这两个字做出相辅相成的定义。“抽象”,给我们的感觉好像是一种完全虚无缥缈、空中楼阁似的一种想象。但是沈从文的“抽象”并不止于此。对他而言,“抽象”的“象”字是特别有意义的。怎样从现实的实像中抽离出来,以作家或艺术家个人感官以及情致的触知,来重新梳理各种素材,形成一种新的艺术形式,这是他所谓“抽象”的一个必要的过程。所以“抽象”不是坐在书桌前胡思乱想,而是一种生活素材的再创造,从紊乱中建立一种艺术秩序的过程。而这个媒介或形式,未必与现实中所观察或所感触的经验做出严丝合缝的对应;它是一种诉诸个人、社会以及世界相互对话后的一个艺术性的产物。沈从文希望借这样一个“抽象的抒情”的形式,来面对历史的暴力,强调即使个人处在时代风暴里,也仍然有他自为的可能性。外面的世界如此混乱,但借着我们自己身边随时可以触及的生活材料,形成艺术造象,我们仍然能建立一个小的、有条理地安顿生命的方式——并由此扩大到家国社会。这是他认为知识分子所应该负担的责任。比起当时强大的“革命”或是“启蒙”的号召,沈从文的想法未免显得天真了。而他要为此付出非常大的代价。

下面呢,我就要进入到我所谓沈从文三次“启悟”的第一次。1947年的春天,沈从文当时在北大教书。有一天他收到一本诗集。这是由三位年轻的诗人在战后尽他们的所能,将自己的诗歌收集而成的册子。他们送给沈从文教授,希望沈给予指正。我们知道沈从文在战前曾经是《大公报》副刊的主编,提拔了许多年轻作家,所以这是顺理成章的事。沈从文在翻阅这本诗集的时候,对诗本身虽然也觉得印象不错,但诗集里面的插画更让他精神为之一振。这些插画显得生机蓬勃,有着装饰艺术的丰富性,而且充满了乡土的情趣。我们在这里,可以看看一些插画(这些插图并非来自原诗集)作为例证:



这些插画让沈从文觉得在战后混乱的中国里,居然能够有艺术家以他那纯净的想象力,去创造一种已经失去了——或者从来不曾存在——的田园牧歌式的乡土形象,这真是不容易的事情。他辗转打听到底谁是这些插画的作者。结果让他非常惊喜的,作者居然不是别人,就是黄永玉。

黄永玉现在还健在,1924年生。他其实是沈从文的亲戚,这是让沈当时非常惊喜的原因。黄永玉的父亲叫做黄玉书,是沈从文的表哥。所以这是故人之子。沈从文没有想到经过战争的洗礼之后,这个过去曾经见过一面的小孩,现在已经成为一个年轻的艺术家的了。而且在经历家庭和社会艰辛的考验后,黄永玉居然还能创作出如此清纯的木刻版画,更是难得。这让沈从文觉得他一定要表达他个人的心意。沈从文于是写了封长信,辗转寄给黄永玉。黄永玉是当时中国木刻运动的一个“明日之星”,年纪很轻,但木刻运动的前辈已经觉得他的未来无可限量。黄永玉在他日后的散文里面曾经记道,当时他在上海非常潦倒,偶然接到了表叔沈从文的一封信,谈到了他的创作,谈到了他父亲当年和沈从文两个人的友谊。黄永玉以感性的方式写着在上海昏黄的街灯之下,一个穷小子就拿着“沈教授”的信读着,读着读着眼泪就掉下来了……

沈从文看着黄的木刻版画,感觉有话要说的冲动;他一定要写出他个人的看画的观感。这观感,不再仅止于对黄永玉个人的赞美或是批评,这不是他的本意。黄永玉的画触动了沈从文久已埋藏在内心深处的一种情感,这种情感都是和黄玉书——也就是黄永玉的父亲——还有黄玉书所代表的那一辈的“五四”小知识分子,以及黄玉书和沈从文所成长的湘西那个环境息息相关。我在这里必须要说明,这几幅图像未必是从沈从文当时所看到的那本诗集里面所抽出来的,不是的。我试图去找这本诗集,还没有找到,所以大家如果有不同的线索,请告诉我。这几张图像大致是1947到49年之间黄永玉所发表的木刻版画。所以我想也许大家可以再多看一两张:



这张呢，大家非常地熟悉，这是黄永玉和沈从文重逢之后，黄永玉自告奋勇，为沈从文在1948年重印的《边城》所刻的木刻版画。我想大家常常看得到。

沈从文在这样情形下，在1947年的秋天，写了一篇非常长的散文，名称叫做《一个传奇的本事》。在这篇文章里——我不知道在座的有没有看过这篇作品？没有！OK，那么请大家在今天的课之后，飞奔到图书馆去，把这篇文章找出来读一读。这是篇很长的散文，就像刚才所说的，叙述沈从文如何经过一系列图像，所感悟的生命中可以言传或者意在言外的意义。

这篇文章是怎么开始的呢？沈从文提到了黄永玉的版画让他想起了永玉的父亲黄玉书，以及他的母亲。他们也都曾经是心怀豪情壮志的青年艺术家。黄玉书也是出生于湘西凤凰县城的一个“时代知识分子”。沈从文记得在1920、21年的时候，当时他已经离开了军队，正在摩拳擦掌，准备要到北京去开创他的新天地。他和黄玉书表兄弟两人年纪相当，曾经结伴同行。他还记得两人在常德住在小旅馆里面，没有钱的时候，怎么样蒙骗旅馆主人，每一天你出去我进来，好混口饭吃，不要花钱。

(学生笑)黄玉书当时已经爱上了县城里的一个小学的美术教员,非常地爱她,但是呢不知道如何去表达他的爱慕之意。所以沈从文就自告奋勇,替他写了很多情书,不是一篇两篇,写了三十几篇情书。(学生惊叹,大笑)总算把这小学教员追上手了,所以这是一个美丽的故事。

以后表兄弟两个人就分道扬镳。再见面的时候,已经是1937年,就是抗战爆发的时候了。经过这些年,我们的黄玉书,和他爱慕的美术教师结了婚之后,也曾经想离开他们家乡的县城,到北京、到上海去闯荡天地。但是事与愿违,他们经历的人生却可能是绝大部分“五四”之后小知识分子的下场。两个人没有办法到北京、上海去扬名立万,他们生了六个孩子——那这样大概就不容易旅行了,是不是?(学生笑)然后为了生计所迫,他们必须不断地和现实妥协,也只不过就在家乡担任小学教员,教教图画美术。所以当1937年沈从文和黄玉书相遇的时候,黄玉书已经不再是十几年以前那个飞扬跋扈的少年艺术家了,他现在是一副形容憔悴、非常困顿的样子,烟不离手,眼前的挑战就是要拉扯六个孩子而已。这次重逢对沈从文而言可以说是相当的震撼。在这些年里,黄玉书做过老师,做过军中的下级职员,在困顿的生活中苟延残喘。所以再一次地,沈从文在黄永玉身上,看到了他父亲想达成而没有达成的一些愿望。而从黄玉书的下场里面,沈从文了解了所谓的“命运的偶然”。

沈从文自己何尝不就像黄玉书一样,是“五四”以后千千万万的知识分子之一?他们都曾经有浪漫的理想,想要成就一番事业。沈从文何其有幸,能够达成部分的理想。但是沈从文的成功背后,却有太多太多失败的例子。黄玉书就是其中之一;想到这里,沈从文当然觉得悲从中来。但是,从黄玉书一个人的例子,沈从文把他的问题扩大,他想到的是“五四”以后一代知识分子他们的希望与怅惘。他们的幻灭,代表了这一代知识分子周期的宿命。1919到1937年,时间不长,却见证了将近一代人的冒险,他们的欢欣以及悲伤。黄玉书活生生地证明了这场“启蒙”的运动可能有它成功的时刻,但更多的时候却是一场失败的“启蒙”。这可能

是第二个层次,对于所谓的“五四”启蒙运动的一种反思。

是在第三个层次,沈从文把经过黄永玉的图像所召唤出来的感情,再扩而广之,转而对故乡湘西,以及故乡的人和事,做出全面的回顾。就在这些年里头,湘西已经越来越因为现代化的洗礼而变成一个沈从文所完全不认识的地方。湘西过去的居民,尤其是男性,以好勇斗狠而知名,也曾经是曾国藩的“湘军”兵员重要的来源。到了民国之后,湘西的军人形成了一个自主的军事力量,一个小型的军队,称之为“箬军”。抗战的时候,箬军在国民政府的号召下,参与了大时代的战争洗礼。太多太多湘西的子弟在抗战这八年里牺牲了他们的生命。沈从文也非常忧愤地提到,湘西的军人因为他们的一腔爱国热情,往往被当时国民党的将领利用。在最危险的战役里,箬军往往被发配在第一线充当炮灰。所以战后沈从文回到自己的故乡的时候,发现几乎每一个家庭都可以告诉你,他们的父兄,他们的子弟,在哪一场战役里面牺牲了。湘西的残破,不只代表现代性进入湖南所产生的后果;同时湘西子弟因为战争而大量丧失,也无可奈何地造成了城镇的衰亡。

然后,在1947年国共内战的时候,在山东胶济铁路线上一场战役里——这是一场神秘的战役——“箬军”这一支大概有八千多人的军团全军覆没。沈从文文章写道,战争如此惨烈,甚至没有一个人生还。沈从文就要问了,为什么会有这样的结果?为什么没有幸存者?难道这不是这些“箬军”们,这些湘西的军士们,以一种自杀的冲动,一种颓废的、自暴自弃的冲动,“宁愿”在这场战争里一起覆灭吗?为什么?沈从文在这里看到了由湘西所代表的乡土主义,或乡土主义曾经召唤出来的那种壮美的、勇敢的神话,一起破灭了。而这种破灭,是一群湘西出来的年轻男子,为了某些外人难以体会的原因,必须以死亡来了断肉身的负荷。这场悲壮神秘的战役之后,骁勇善战的“箬军”成为了一个逝去的传奇。他们的厌战,他们对战争的疲倦,他们自杀的欲望,在在让沈从文悲从中来。是什么样的历史的力量,让这些军人,让这些青年的湘西男子去而不返?而又是什么样

的力量,让《边城》或是刚才所看到的几张图像里,显现那样清纯的田园愿景,却又似乎隐藏一种不可言说的感伤。我现在引用沈从文的一小段话,大家来听听看:

由于早已“厌倦”这个大规模集团的自残自渎,因此厌战解体。——整个的“湘军”的八千人呢,就不想战争了,死了算了。——专门家谈军略,谈军势,若明白这些青年人生命深处的苦恼,还如何正在作普遍广泛传染,尽管有各种习惯制度和小集团利害拘束到他们的行为,而且加上那个美式装备,——指国民党(军)的这些美式装备——但哪敌得过出自生命深处的另外一种潜力,和某种做人良心觉醒否定战争所具有的优势?

沈从文的文章是有相当批判的力量的。他对当时的国共战争,尤其是国民党部分的军队,是非常地不以为然的。但是沈从文的解决方法却要让我们另眼相看。他觉得:在这样一个文明已经崩颓,美好的地方主义的田园视景已经不再存在的时候,我们要用什么样的力量和什么样的形式,来重建中国理想的现代性呢?对他来讲,唯有“抽象的抒情”——借由不同的工艺美术和抒情的文字来重新唤起中国人“想象”他们的现在和未来的能量。这是一个乌托邦的计划,但是沈从文深信不疑。

在这个节骨眼上,沈从文对黄永玉木刻的赞美是有历史渊源的。我们都知道木刻运动在1930年代中期就开始了,在当时是左翼美术运动最重要的类别。鲁迅也曾深入地参与木刻运动。而早在1939年,沈从文已经写了一篇文章质疑木刻运动中那种有血有泪的、“批判现实主义”式的表达方式。对沈从文而言,真正动人的艺术形式,不见得是摹拟式地对现实人生做反映。现实人生的残酷我们都明白,甚至有切身经验。但是如何从这样一个残酷的经验里,去凝聚、去抽离,然后形之于一种美学的形式,这是另外一重挑战。所以九年之后,沈从文借着黄永玉的图像,对于他和木刻运动艺术家的对话又做出一次回应。怀着这样一种心

情,沈从文期望像黄永玉这样的艺术家能够创造出又一代人对于美、对于艺术以及对于历史的新想象。这是他对于黄永玉的期望,也何尝不是他对于自己的期望。

让我再次引用《一个传奇的本事》的一段话,来作为说明。艺术的感召、解放力量,人生际遇的偶然——沈从文自己就说,我自己的遭遇就是一个偶然的集合,他觉得艺术的救赎力量使历史在它的残暴和不明之处,能够产生一种新的观照。而黄永玉是他观照的起点。作为一个湘西人,沈从文对自己的命运其实是深有所感的。他明白自己的生命,就像黄玉书的生命一样,是在偶然之间所造就的。他的成功,正照映了黄玉书的失败,所以他并没有所谓真正的成功的快乐。他看到黄永玉的版画,悲欣交集,隐隐觉得这个时代的又一次转折已经来了。而沈从文觉得自己可能也像那些千百牺牲在胶济铁路线上的湘西军人一样,要以他的生命、他的肉身,来“体现”时代必然毁灭的一个事实。但是他希望,下一代的艺术家、下一代的中国人,能够重新奋起,创造一种不同的历史以及艺术的造像。

好的。也许在这个地方我们可以再看另外一张图像。现在我们进入到第二个“启悟”故事。延伸前面的版画经验,沈从文和黄永玉建立了深厚的感情;而黄永玉也是在沈从文的鼓励之下,1949年之后回到中国。此前黄曾经到香港,也曾经考虑过到底要不要回到新中国。所以沈从文的爱国热情是无可讳言的。但是沈从文这样一种爱国热情中,却深深地包含着一种自毁的,还有一种自惭形秽的倾向。他觉得他是不明白,也跟不上他的时代了。

经过了1947、48年天翻地覆的内战动乱后,1949年终于到来了。而在这年,沈从文所遭遇的又是什么?我再把时间稍微地倒过去一点。在1948年春天的3月,当时郭沫若仍然在香港,他发表了一篇文章,题目是《斥反动文艺》。我想在座研究世纪中期历史或是文学史的来宾都会了解,这是一篇重要的文字。在这篇文章里,郭沫若点名沈从文是一个“桃

红色的作家”，是一个“清客、文巧的传统的传人”，“他是一个奴才主义者，他是一个地主阶级的弄臣”。郭的控诉是相当严厉的。不过，郭沫若这个人讲话也就那么一回事儿，（学生笑）他在这个时候姿态是越来越“前进”了。这篇文字传到北大，沈从文是非常震撼的。长久以来，他一直是以一种自为的心情来想象新中国的建设方案。显然，郭沫若的文章突然让他清醒了：他是一个时代的落伍者。不论他自己如何地去强调他的抒情美学的工程，他的乌托邦的计划显然和他的时代渐行渐远。

1948年年底，山雨欲来。北平已经在战乱气氛的笼罩之下，许许多多北大的教授开始考虑他们的出路。当时许多重要的学者，是由国民党派专人来接触、安排，离开北平，或者是到南方，或者是更远的，到台湾去。陈雪屏——是北大的教务长吗？这个要问北大的校史专家。（转身问陈平原，陈平原答：“是！”）——那么陈雪屏先生呢，就曾劝沈从文应该乘专机到南方去，然后和国民党一起到台湾去。沈从文拒绝了，而拒绝的理由呢，非常地干脆，他不愿意离开中国。而且他想到，自己这一代大概是要沉沦，是没有希望了——这一点我要一再提醒，他充满了这种奇怪的自毁的冲动。但是为了他的孩子们，为了新中国的下一代，他觉得他必须留在北平，与北平共存亡。

1949年1月，北平围城，解放军马上就要攻入，危在旦夕。沈从文在这个时候继续希望维持他生活的正常。但是有一天，他在到北大来上课的时候——那时候北大在城里头，在沙滩那边——看到了学生，不知道是不是中文系的学生，替他贴了大字报。他们回应了郭沫若对沈从文的控诉，让沈从文陷入了歇斯底里的恐慌症的旋涡里。他开始产生幻觉，产生被迫害的感觉；他的身体每下愈况。沈从文的妻子张兆和无计可施，安排他到清华园去疗养。当时他很多的朋友，包括冯至、朱光潜、萧乾、杨振声等等，都希望他稍微转换一下环境，但是这种短暂的修养并没有带给沈从文任何安静的心情。

到了1949年2月，北平，用这里的话说，“解放”了，或者用“那里”的

话说，“沦陷”了。（学生大笑）北平改天换地，沈从文的病况呢，也每下愈况。张兆和在当时的立场是非常耐人寻味的，这位长久以来沈从文的最重要的精神支持者，是和他的孩子们欢迎新中国的到来的。她采取一个比较积极的态度参与新中国的事务，志愿到华北大学——也就是重新训练知识分子的这么一个地方——参与课务，洗心革面，重新做人。而沈从文却退居到他自己的、完全孤绝的天地里，他开始写作一连串臆语式的、呢喃式的文字。这些文字在今天已经全部出版，我们可以从中看到当时沈从文的状况的确非常不妙。他写道：“事实上我并不厌世”，——我其实不想死，我不恨这个世界——“人生实在是一本大书，内容复杂，分量沉重，值得翻到各人所能翻的最后的一页”，“只是，我自己翻得太快，看到了一些不许看的事物。”所以他是有某种自知之明的。他又写道：“我正感觉到楚人的血液……给我一种命定的悲剧性。”他显然预知到有一些不祥的东西正朝他蜂拥而来。他又写道：“我应当休息了，神经已经发展到一个我能适应的最高点上，我不毁也会疯去。”这是在1949年的2月间，可以想象他的情况，不太乐观。“幻灭，不能擅用。即使做成一个真正悲剧的结束，混乱而失章次。如一座虹桥，被新的阵雨所击毁，只留下幻光散映于荷珠间”。——非常抒情的美的意象，可是这种意象，却放在一个濒临疯狂的语境里。“雨后到处有蛙声可闻，杜鹃正为翠翠而悲”，这个“翠翠”，我们当然知道，是《边城》里女主角名字。“罡风吹着，出自本身内部的旋风也吹着，于是息了，一切如自然也如夙命”。这些文字一点一点暗示着有一些恐怖的事情，逐渐袭击着沈从文的肉身和心灵。

现在，我们就谈到沈从文的第二次启悟——也许不应该说是“启悟”，应该说是“反启悟”——的过程。1949年的3月26号，在时的张兆和和他的孩子们都积极地参与、学习革命中。沈从文孤绝地在他的房间里翻阅过去的书信、文章，写下很多随想。偶然间他看到了一张照片，这张照片让他非常地震动。我们来看一下这张照片：

題中國公學女子籃球隊合影

一九四九年三月廿六日



请看这张照片的上边。照片的最上端,题的是“中国公学女子篮球队;一九二九年三月廿六日”。这张照片里面的女孩子,都是当时中国公学女子篮球队的队员。在中间的这一位呢,就是年轻的张兆和。张兆和在年轻的时候是运动健将,身材虽然不高,肤色比较黑,但是她却是沈从文所有重要小说女性的原型,包括“萧萧”啦、“三三”啦、“么么”啦、“翠翠”啦,(学生笑)都是张兆和的不同的幻影。沈从文在1929年来到中国公学担任中国文学的教席。我们知道沈从文是没有学历的,他当时居然以一个“乡下人”的身份来到这样一个有点贵族气味的大学教书,是非常诚惶诚恐的。在张兆和以及她的妹妹张充和的回忆里都讲到沈从文个儿很矮,虽然一脸微笑,可总是觉得腼腆,一口湘西土话说出来就知道绝对不是城里人。沈从文第一次上课备课备了几天几夜,上课之后十几分钟之内,就把讲义草草地念完了;不知道怎么办,然后呢只能面对着所有的学生,大眼瞪小眼,实在看不下去了,只好写上“今天下课”,掉头就走。这是沈从文最早的教学经验。可是我们这位沈老师呢,他的眼光毕竟还是锐利的。(学生笑)在众多的学生里面,他一眼盯上了那一位从苏州来的,瘦瘦的、黑黑的、美丽的的女孩子,张小姐张兆和。这是一个一见钟情的美丽的故事,也只有“五四”之后的那个时代能够发生的故事。以后的事,我想很多人都知道。沈从文开始写信,日以继夜地写信,有时候一天写好几封。这些信呢,都送到张兆和的宿舍。那张兆和是来自苏州的世家——合肥张家四姐妹,这是不得了的——她当然对沈从文的追求嗤之以鼻。当她最无奈或是最不耐烦的时候呢,甚至把这些信张贴在宿舍的公告栏上,还编号。照张充和——她现在还健在,在耶鲁大学——的回忆,她的姐姐原是看不上沈从文的,还给沈从文取了一个外号,叫做“癞蛤蟆十三号”。(学生笑)已经有这么多的追求者,他是第十三个。“癞蛤蟆十三号”,写了上百的信寄到宿舍,这真是是可忍孰不可忍的事情。最后张兆和觉得,用我们今天,尤其是在国外的文明的词儿,这叫“性骚扰”。(学生笑)于是把这数百封信,都打包了,扎成一捆一捆的带去给校

长：报告校长，一个中文系的老师对我骚扰，这怎么办？这位校长就把这些信打开来看一看，发觉写得还不错嘛！信写得文情并茂，表示这位老师聘进来还是有眼光的。然后，他就问张兆和，你看过这些信没有？张兆和说，有的看过，有的没有看过。你觉得这个信写得怎么样？女学生不知道怎么回答了。这些信还是写得不错的……只是这是老师，老师怎么可以追学生呢？校长说，为什么不可以，老师没有结婚，你要没有男朋友的话，你为什么不给老师一个机会呢？（大家笑）所以，张兆和就很勉强地回去，真的就给了沈老师一个机会。这位校长当然是一位很伟大的校长，这个校长的名字是胡适——后来也是你们北大的校长。（学生又笑）这是“五四”之后非常美丽的一个故事。

沈从文追求恋爱的过程并不容易，他经过四年之久，才总算追到了张兆和。我们看张图像：



这张是在北海，他们结婚之后新婚的照片，真是一对佳偶。这是1933年的照片。现在我们再回到前面，沈从文在1949年题记的那张照片。1949年的3月26号，沈从文无巧不巧地看到了二十年以前的3月26号的那张照片。但是二十年过去以后，这张照片又代表什么样的意义呢？在照片里面的那个人，是那样的年轻，那样的高不可攀。她在玩一种新式的运动，叫做女子篮球。她的旁边有几位非常健美的女士在包围着，或是保护着她。在她们之外，有两位彪形大汉的体育教练保驾着。（学生笑）她们的背景是四扇紧闭着的大门。沈从文并不在照片里头，他是那个看照片的人。照片里面所凝固的形象，代表着一个已经被时间所封闭的一个过去的造像。这样的造像是再也不可以复得了。二十年之后，沈从文在这张（做成明信片的）照片的反面，写下了他个人的话。他写的第一段话，就是在右边，提醒自己：“十八年兆和在吴淞学校球队（执球）。从文三十八年北平。”这是第一段话。第二段话特别有趣，“三十八年三月廿六在北平重阅（重新看到这张照片）仿佛有杜鹃在耳边鸣唤。从文。”而我们知道，杜鹃在沈从文的作品里面是有非常强烈的象征意义的，一方面有中国传统诗词的含义，像“望帝春心托杜鹃”，或者是杜鹃啼血，等等。对于沈从文而言，杜鹃是湘西的鸟，是与爱情和爱情失落息息相关的鸟。

我在这里要强调的是，这张照片的表面（surface）所投射的印象，是一个已经逝去的印象。如果我们用罗兰·巴特（Roland Barthes）谈照片最有名的一些话来讲，照片虽然看来栩栩如生，却是传达死亡讯息的媒介。照片定格的刹那，凝固了时间，所以其实充满悼亡的仪式意义。照下相来以后，相片里的那个人，那个事，那个景，就已经锁在那逝去的时刻、空间里面，“音容宛在”。

回到沈从文的例子，1949年，当这张照片再一次在沈从文前面闪过的时候，他必然了解二十年的时光已然过去。而这种启悟可能是反启悟（anti-epiphany）。他了解到，他从来就是局外人，被抛掷在时间的轨迹之

外。沈从文所能做的,不是进入到照片里,那个恍如昨日的情景里——在那个情景,他原来也是局外人——而是在这个照片的背面,他用文字所作的“后见之明”的注解。如果对于文学理论有兴趣的同学可以大加发挥。对于照片的伤逝美学,或者是对于文字所代表的一种悼亡痕迹,这种事后的、总是“此情可待成追忆”的事后的文字书写的痕迹,要在照相时间二十年之后才缓慢地叙述出来。更重要的是,这张照片其实翻印在一张明信片上。这张明信片(postcard),我们再看一下,是由上海南京路的王开照相馆制作的。这个照相馆,今天还有吧?这张明信片显然从来没有寄出去过,也许是张兆和送给沈从文的,也许是他自己经过别的方式得到的,至少我们看到这张明信片上是没有邮票的。这是一个“短路”的通讯,一个没有办法发出去的信。这是代表沈从文珍藏着的一个记忆的通路,但这个通路最后却折返回来,到了原始的收藏者手中。换句话说,作为一张“明信片”而言,这是一个失败的通信记录。而这张明信片让我们联想到批评家德里达(Jacques Derrida)曾用明信片的意象提醒我们:明信片这种“通讯”的形式,代表了人我间言传、沟通过程中那种可望而不可即的现象,总是延迟、误会,总是看来一清二楚又难免被加上戳记、被污染,总是在正面和反面造成了不同的语义、语境混淆的现象。所以,在沈从文这张照片上,我们可以附会当代理论一些可以相互印证的地方。

有兴趣琢磨巴特的照相理论的同学,可以进一步想象,这张照片里面有一个“刺痛点”。这个点未必是照片的焦点——像是张兆和的脸,或者是照相事件——篮球队员在比赛前或比赛后的合照——的呈现,而可能是一个不经意被摄入的一个时刻或是一个形象细节,这个点在原来的英文翻译里面叫做 punctum。因为“刺痛点”,看照片的人猛然理解现实和现时所难以掌握、留存的往事细节,过去和现在产生大断裂,一种伤痛的感觉油然而生。在沈从文这张照片里,也许是张兆和抱着那个篮球上面的字突然让人“触目”而“心惊”了。很特别的,这个

篮球上竟然有 1929 几个阿拉伯的数字。也许是原来就有的,也许是照相师后来涂描上去的。我个人觉得,1929 这个数字对沈从文在 1949 年是有绝大的一个震撼作用。1929 年是沈从文刚刚到上海,刚刚要和丁玲创办《红黑》杂志的时代,是沈从文刚刚要学着做城里人的时代,是一切青春美好的形象正在开始的那个时代。这 1929 年,就像一个球一样,滚动着到历史记忆的暗室里去了。现在又看着照片,一下子二十年过去,那个照片里面年轻的女子,曾经那样的高不可攀,现在是一个有两个儿子的主妇。而曾经要追求照片里那个女子的那一位观众——沈从文,二十年以前就是“看”照片的局外人,在二十年以后是回顾当年看照片的局外人的局外人。再一次感情的隔膜,再一次时间的脱轨,他可曾有种被置身事外、情何以堪的感叹?耳边传来杜鹃的鸣唤,沈从文悲从中来。照片中的意中人虽然没有消逝,但是看照片的这个人——阅读者沈从文,却不想活了。

两天之后,也就是 1949 年 3 月 28 日,当张兆和和他的家人都外出时,沈从文把他自己的书房完全密闭起来,照后来的说法,他播着贝多芬的音乐,拿起了剃刀,企图自杀。他自杀的意念是非常坚决的,他不但是割腕,而且割喉,最后还喝了煤油。这张照片,是目前所发现的资料里,沈从文在自杀之前最后的一次文字的记录,所以当然对我们有相当的启发作用。沈从文在这样一个阅读(照片)的过程里,体会他和现世人生绝大的断裂。现在他必须以自己肉身的毁灭去印证 1947 年他写作《一个传奇的本事》里,千百湘西子弟在前线自毁的那种心情。对他而言,他这一代的知识分子以及作家也许真的是追不上新时代了。往前看,往后看,只有以生命的结束来完成他作为一个楚人的命定的悲剧。

这个故事当然不在这里结束,因为我们知道沈从文以后又活了四十年。怎么回事呢?这一天非常巧,沈从文的小舅子张中和正好到他家来;自杀者的痛苦呻吟让张中和好奇,他把门窗破开,才发现沈从文已经

奄奄一息,以后的故事当然是救回一命。我要强调,沈从文这样的启悟可能是反启悟。这样的启悟,不再是沈从文经过了一个生命的微妙转折而有了新的理解或者进境。相反,这么一个理解,让他觉得万念俱灰,让他觉得必须是肉身的销毁才能完成他作为人的意义。这完全是种否定的辩证方式了。所以再一次的,我重复,这张照片含载了一个无法投递的讯息。图像和文字的距离,欲望和欲望对象的距离,时间以及空间的距离,再次演义了一个关于1949年大断裂的时代寓言。

现在谈到沈从文第三次的启悟。我们的故事继续进行,沈从文自杀未遂,抢救之后又悠悠地活回来了。从此以后,沈从文必须学着安于他生命的现状。1949年新中国成立的前夕,张兆和曾经希望沈从文的老朋友丁玲给予他一些精神上的支柱。丁玲当时是意气风发,这位革命女战士兼作家对沈从文这样懦弱的行为非常不以为然:新中国眼看就要建立了,你怎么去自杀呢?因为这个事实,还有其他的几件事情,包括战争期间沈从文和战国策派的知识分子间的来往以及辩难,使沈从文在1949年7月2号中华全国文艺工作者代表大会上缺席了。这是在建国之前一个最有象征性的大型文化工作者会议。在名单上共有八百二十四个人,当时有六百五十人出席,可是名单上居然没有沈从文的名字。这对沈从文是个大打击,表示新中国对沈从文的拒斥。在此之后,他离开北大。到1950年,沈从文更换他的工作,担任历史博物馆解说员的职位。

沈从文以后的四十年,那真是一个完全不一样的故事了。过去那个抒情、浪漫的沈从文必须改头换面。在这里我给大家几个时间的点作为参考。1951年,他正式成为历史博物馆的研究人员、解说人员。1953年的第二次中华全国文艺工作者代表大会期间,他有机会见到了毛泽东。当时毛告诉他说,你是作家,你得好好写作!沈从文很感动,可是他就算是想努力创作,那个时间,那个环境已经不允许他依照过去的写作方式了。在这一年,1953年,开明书店——沈从文在1949年之前合作最密切

的书店——来信通知,他过去所出版的各种书籍的版型没有存在的必要了,已全部销毁。这封通知再一次让沈从文理解他的创作生命到此应该告一段落,因为出版或是发表的可能已经渺不可及。

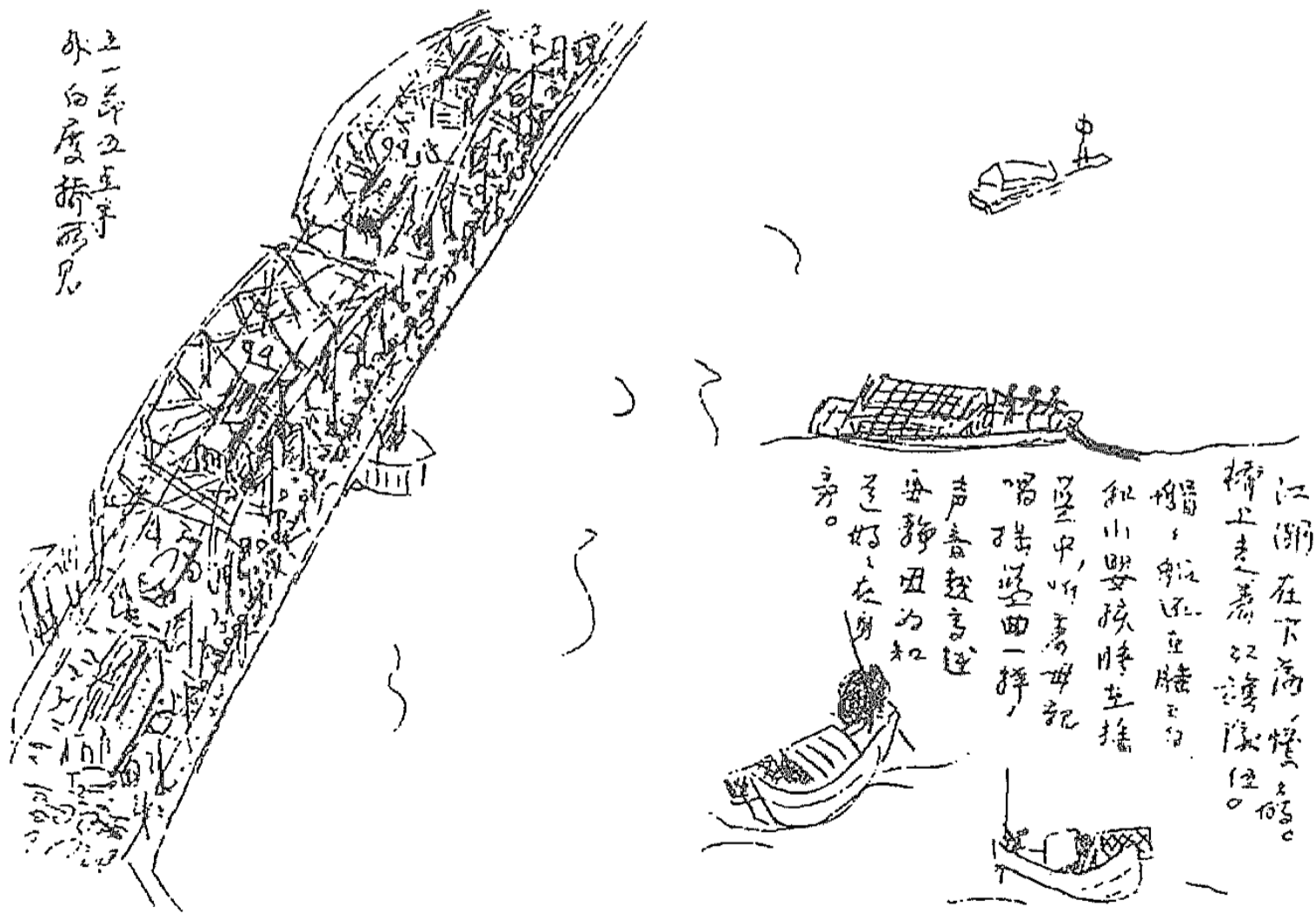
事实上 1949 年之后,很多的老作家都曾经挣扎着希望以他们的笔再为这个新的时代铭刻自己的心路历程。这一段时间沈从文虽然放弃了专业作家的位置,但他和张兆和的通信却是写作的另外一种形式。这些信在 90 年代末期整理出来,经过《沈从文全集》的出版,现在我们都就可以看到。这些信是复旦大学陈思和教授所谓的“抽屉里的文学”,从来没有发表过,但是我们回过头去看,却觉得是非常珍贵的文学记录。而以沈从文过去创作的经历来讲,早年他也写过《湘行书简》这类的文字,所以书信的确是他一个非常重要的文学表达方式。他有许多感人的信件,值得我们一再地咀嚼与思索。

我在上一次的课上提到,在 1952 年,沈从文曾经参与了一个知识分子作家组成的土改考察团,到四川去考察。在路上,他写给张兆和以及他的两个儿子的一封信里,提到了“事功”和“有情”的分野。对于他来讲,中国的历史除了是一个事功的历史之外,也是一部情绪的历史。而这个情绪的历史需要有情的作家来加以铭刻,而这个情绪往往是孤独的知识分子和文人,在生命最困顿的时候,所做的一种私密告白。他以《史记》作为例证。《史记》表面的层次讲人事的功勋,战争、政治的恶斗等等,也就是事功的一面。但是如果缺乏了司马迁有情的描述的话,再多的人事功勋也不过就是时间长河里的过眼云烟而已。所以沈从文在这个阶段,仍然坚持着他作为一个“有情”的作家,应当如何来看待自己和历史的互动。

我所谓的沈从文第三次的启悟发生在 1957 年。从 1951 到 1957 年,沈从文现在已经是一个安分的历史博物馆的馆员了。1957 年他有一个机会出差到中国的南方,4 月末、5 月初的时候,他人到了上海,住在上海苏州河边一栋旅馆的第九层楼上,打开窗户可以看到苏州河。

在4月30号、5月1号的这几天，沈从文由这个旅馆的窗外看到许多形形色色的事物。5月1号，我想大家都知道，这是重要的节日——劳动节。这一天整个上海放假，工人啦，学生啦，还有各方面的代表敲锣打鼓地庆祝劳动节，兴兴轰轰地一整天，一直到了更深夜半，声音还是不能消歇。沈从文这天半夜还没有安顿下来，他就写了一封信给张兆和。在这封信的旁边他画了三张图画，这是非常特别的一个现象——沈从文画图。我们看一下：

好，在这个图像上，我们看到了……一共是三张，我们一张一张地来看。沈从文在信纸上画了图，还做了一些题记，我来给大家念一下第一张的题记：



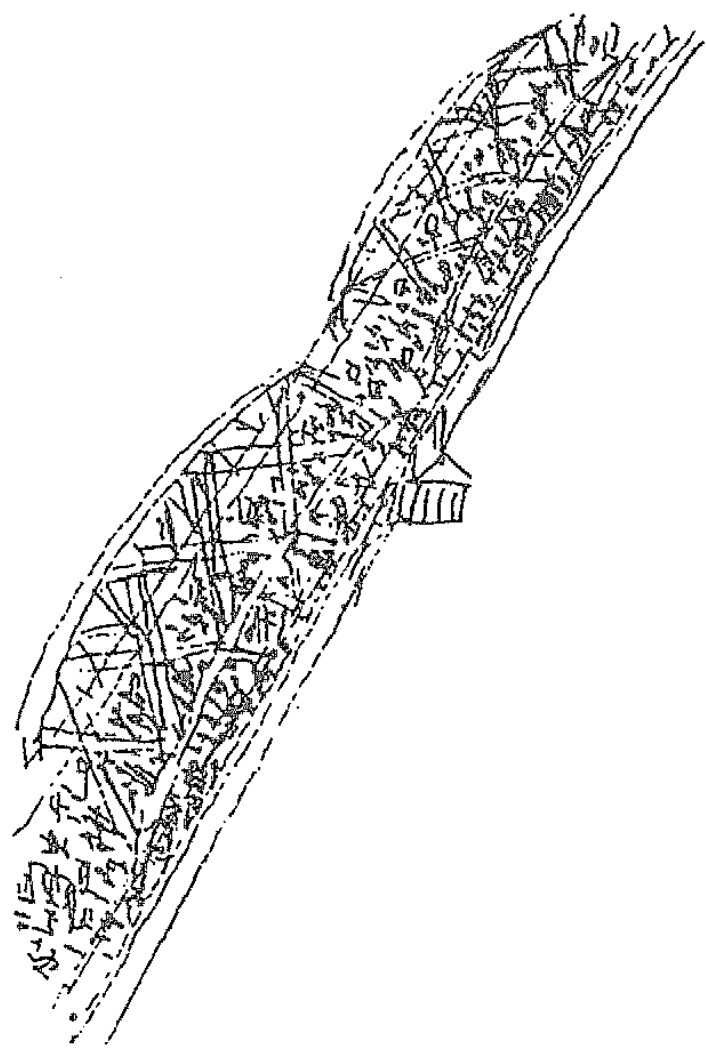
五一节五点半外白渡桥所见

江湖在下落，慢慢的。桥上走着红旗队伍。船船还在睡着，和小婴孩睡在摇篮中，听着母亲唱摇篮曲一样，声音越高越安静，因为知道妈妈在身旁。

五一节五点半外白渡桥所见。江潮在下落,慢慢的。桥上走着红旗队伍。艖船(就是一种小船)还在睡着,和小婴孩睡在摇篮中,听着母亲唱摇篮曲一样,声音越高越安静,因为知道妈妈在身旁。

我们看到,图像的左边是外白渡桥,是不是?声音简直吵得不可思议,到五点半的时候,大家还热闹着。但是这个船上有一个小婴儿——我们看不到,但是在母亲摇篮曲的吟唱中,声音越吵他睡得越安稳,“因为知道妈妈在身旁”。我们觉得有点“酸的馒头”(sentimental):沈从文怎么到了这个年纪了,还在写这样的东西?但是我们知道沈从文和张兆和的关系,他常常称呼她为“小妈妈”。“妈妈”在这里有很多的意思的。船上的婴儿,不知道大家还记得他1929年一个有名的短篇,叫《柏子》。《柏子》里面的水手和妓女谈恋爱,一夜的喧闹之后,回到船上,船主的太太正吟唱着摇篮曲哄婴儿睡觉——一个特别的抒情时分。所以这里有很多的线索可以参考。这张图画的构图大家看着可能觉得有点奇怪。如果照正常的西画透视原理,这是不能成立的。这左边的桥梁,就像铁笼子似的圈住了桥上的人。沈从文是在一个旅馆的窗户上往下看,在某一个意义上,浮在水面的船,比例出奇的大,居然又像是浮在半空中。我们可以用各种中国传统画的视野像平远法、高远法等等来解释,总之就是不符合西方透视法。我们好像看到这座桥不只是一座桥,又像是一座天梯一样的直冲到纸的顶端,要冲上云霄似的。而桥上走着这些密密麻麻的人群,锣鼓喧天,一片红旗、红海,大家兴奋得不得了。这张图画其实分成两半,左边是那个喧闹的、群众的、热烈的、节庆的、庆典的、一个“史诗”的时刻。右边这个船上却有一个我们看不见的婴儿正在睡觉,这是沈从文在投射自己的想象了。这是第一张图像,下午的五点半。

现在我们来看第二张图像:



船，船还在
作梦，在大海
中飘动。原来
是红旗的海，
歌声的海，
锣鼓的海。
(总而言之不醒。)
(六点钟所见)



六点钟所见

船船还在做梦，在大海中飘动。原来是红旗的海，歌声的海，锣鼓的海。(总而言之不醒。)

这张有很大的区别了，是不是？第一个区别是其他的船都不见了。我们来看一下他是怎么写的：这是六点钟，半个小时之后了，“船船还在做梦，在大海中飘动”，这不是有点奇怪吗？刚才不是讲这是外白渡桥，黄浦江什么的。它在大海中摆动，“原来是红旗的海，歌声的海，锣鼓的海”。然后有一个括号，括号里写的什么呢？“总而言之不醒”。在这个歌声的海洋里面，红颜色的海洋里面，“时代”的大海洋里面，我们的船船就这样孤零零的，在整张画的右下角，和要冲出左上角的、天梯似的外白渡桥里的千百群众相互对峙——而且拒绝醒来。不可思议。在这第二张图像里我们已经看出沈从文有种陈述的寓意在里面。

现在我们再看第三张图像：



声音太热闹，船上人居然醒了。
一个人拿着个网兜捞鱼虾。
网兜不过如草帽大小，除了虾子谁也不会入网。
奇怪的是他依旧捞着。

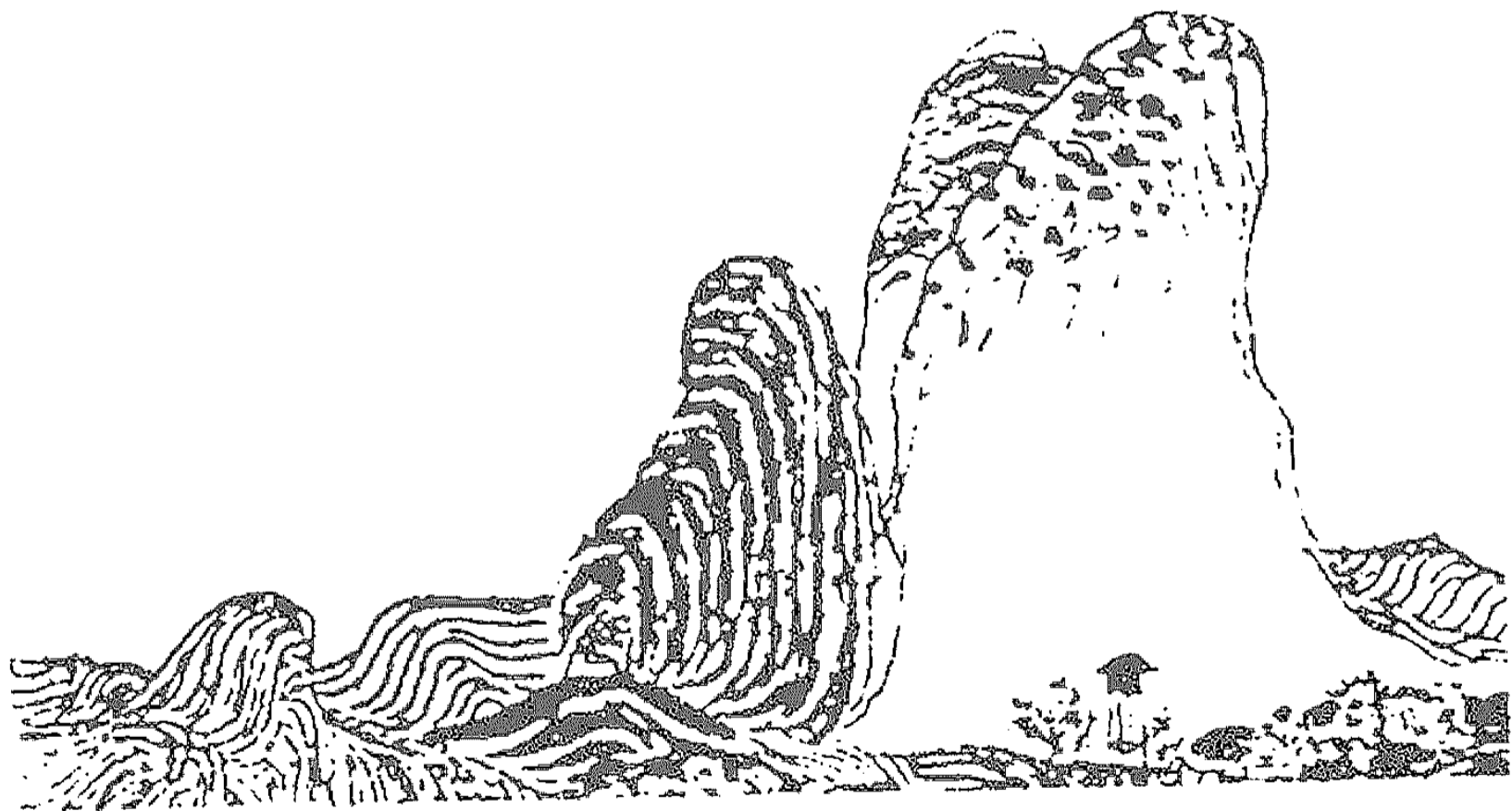


声音太热闹，船上人居然醒了。一个人拿着个网兜捞鱼虾。网兜不过如草帽大小，除了虾子谁也不会入网。奇怪的是他依旧捞着。

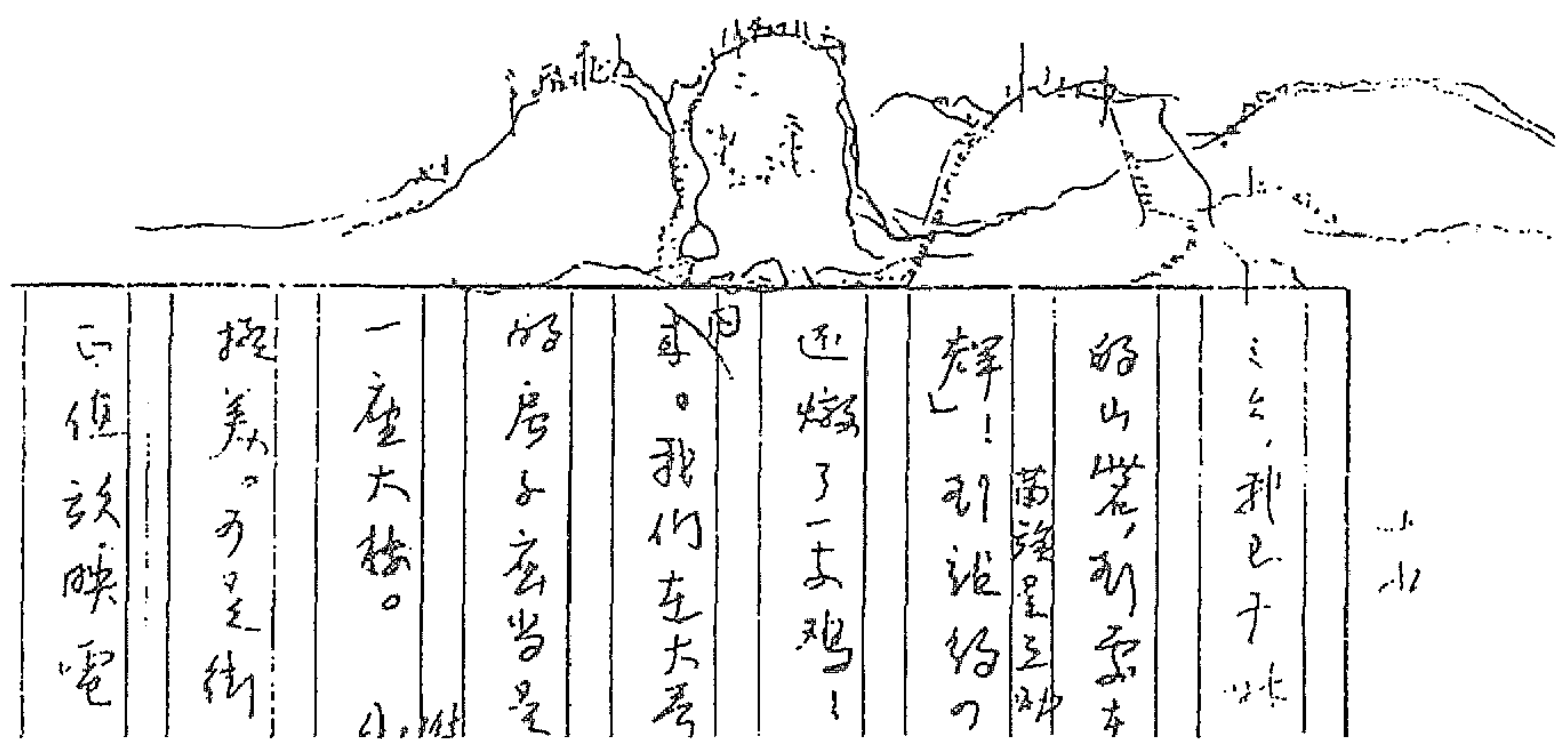
这张更奇怪了。我想大家立刻发现那座外白渡桥不见了，取而代之的是什么？说不上是什么，沈从文用他的笔随便画了几个圈儿，或者代表过眼云烟，或者一笔抹消了那个红旗海洋了，我们都不知道。我们再看他怎么写的，他说“声音太热闹，船上人居然醒了”。声音还是很热闹，但是沈从文用他自己的画笔却把它都“消音”了。现在“船上人居然醒了。一个人拿着个网兜捞鱼虾”。船上的人现在出现了，桥上的人都不见了，但是这边这个人却出现了，而且他有一个捕鱼工具，一个网兜，他用来捞鱼虾，“网兜不过如草帽大小，除了虾子谁也不会入网”。这个网兜怎么会捕着东西呢？“奇怪的是他依旧捞着”。这当然就有很大的意义了。我们可以用中国美学的观念加以延伸，谈沈从文回应传统绘画所做的视觉造境的努力。这是一个有“留白”的作品；但这也可以说是个“抽象”的作品。那些纷乱的圆圈线条，到底代

表什么呢？是代表沈从文自为地用他个人的“形式”，来赋予时代的一个定义吗？或者是沈从文更大胆地以他抽象的方式，抹消一切，来表达抗议的声音吗？或者这都不是他的关怀所在；他不过是要在这茫茫的纸上，用他自己的（垂钓，作画）工具，进行一件他认为有意义的事情，一个专注的自我创造的过程。

沈从文以三张图像，其实是叙说了一个故事。而这个故事的内容也许他在1949年以前，可以以他的生花妙笔叙述出来。而在今天，沈从文却采用了一个不同的媒介“写”出来。而写作的对象只有一个人，他最忠实的读者，就是张兆和。沈从文的艺术天分不是在1957年才有的，如果大家仔细地翻阅《沈从文全集》的话，我们知道在他的早年已经习惯在通信信纸的角落上画出他的所见或所闻。我们看一下：



这是他早期的一张画，来自1934年的《湘行散记》。非常精致，几乎有西洋的现代主义的特色。这是另外一张：



1956年12月19日凤凰家书（部分）

这张是1956年12月画的，写在家书的上面。在纸张边缘替他的文字做一个图像的注解，我想在任何研究叙事理论的读者都会会心地一笑吧。沈从文这个人不简单。

但是我的用意不只是一定要强调沈从文在1957年这张图像所显示出来的抒情倾向，我进一步要把这一系列图像放在实际的历史脉络里，思考沈从文如何面对历史的冲击。1956年5月2号，毛泽东提出“百花齐放”的初步观点。到1957年2月，毛泽东经过最高国务院会议第十次会议大会，提出“关于正确处理人民内部矛盾”，正式提出百花齐放，就是所谓“百家争鸣，百花齐放”的双百方针。然而到了1957年的4月30号，毛泽东在他的一封信里面已经开始对大鸣大放的运动表现出保留态度。我们不知道，在1957年的5月1号的那一天，沈从文是不是看了《人民日报》。在那一天，日报的社论标题是“中央关于整风运动的提示”，也就是开始对整个的运动有了警讯。在这样的情形下，在1957年5月1号的深夜，5月2号的凌晨，沈从文居然画出了他的那三张画。这两者之间，那个最现实的历史文本的传述，和他在绘画里面所要表达的意念，这两者之间的对话性，就更加耐人寻味了。

这一年，1957年，对沈从文来讲真是一个悲欣交集的一年。在5月

的事件之后——在他画了那个要独自垂钓的渔翁之后,10月,他解放后的第一本选集终于出版了,这是经过大量删修、校订的文集。这一本文集对沈从文当然意义深长,因为是他1949年之后第一次被承认作为一个作家所出版的文集。但是这本文集也可能是他向文坛的告别之作。在这本文集的序言里面,沈从文写道,“我和我的读者将要一起地老去”。也就是说,看我东西的人,大概就是和我的年纪、思想差不多的一代吧。借着这本文集的出版,沈从文几乎有了一个预为墓志铭的姿态。到此,一切告一段落。然而沈从文的生命历程还在继续地进行着,以后他所要经过的惊涛骇浪,要远比在50年代或40年代更让我们觉得不可思议。

回到刚才的那三张图像里面,我想要再一次提醒大家,如果从艺术史的观点来思考,这些图像告诉我们更多不同的讯息。好,让我们复习第三张外白渡桥的图像。这张图像,除了沈从文自己题字之外,他几乎已经抹消了任何和现实生活层面有关的连锁。在一个革命的浪漫的现实主义时代,我们不妨说,沈从文在实验他的“抽象的抒情”了。但是这个“抽象的抒情”仍然要借助他的笔锋,还有艺术传承的意象、主题来赋予意义。这个正在垂钓的小小舟子其实是中国传统绘画非常重要的主题,也在传统文学、美学里面时时出现。我们知道沈从文一生的作品里,太多、太多的时候是写到船和水的关系,《边城》啦,《长河》啦,都是例子。沈从文在这里写道:“这个艚船是什么人创造的,它那么小,那么跳动,平时没有行走,只要有小小的波浪也动荡不止,可是即使到大浪中也不会翻沉,因为照式样来看,是绝对不会翻沉的。”以造型来看,它能够承受得起惊涛骇浪,应该是不会翻沉的吧。这个是沈从文对自己的一个期许,一个新的信念。

但我要说明的是,这样的一个信念应该不仅是面对现代中国的惊涛骇浪有感而发,同时也是面对中国传统政治美学所做的现代性思考。中国传统的山水绘画论述里面,舟子或者“渔隐”是个重要主题。我们讲到“渔隐”,会想到什么呢?想到姜太公钓鱼,想到严子陵,这类传统自我明

志的隐士钓客。这当然是一个丰富的抒情意念。中国传统的绘画里面，“渔隐”的主题其来有自，尤其是以潇湘山水——南方楚地的山水——作为主题的渔隐图，是从宋代以来就不断被重复演绎、诠释的小传统。我在这里给大家举一个例子：



我们看到的元代吴镇的《渔父图》，这张图画不是最清楚，也许我们可以再看另外一张：



从这一张里,我想大家就知道我的意念了。这张画右边也看到了几个舟子,左面我们不知道是什么样的建筑物,也许是隐士们的住所,或者是其他一些建筑。舟子好像在各自垂钓,但是又好像他们之间有某种对话。经过各种诗词的题记,这样一张渔隐图就产生了文字和视觉意义的不言自明的存在了。

在中国传统的绘画上,“潇湘渔隐”这个主题不断被演绎,一直到现代。在1957年,又有什么人更有资格让我们重新想到渔隐的这么一个传统呢?在黄浦江上吗?在苏州河上吗?在人声鼎沸的大游行里面吗?这是不太可能的。但是沈从文以他抒情的眼光和笔法,却强调出这种可能性。也许用沈从文的逻辑来讲,由苏州河到黄浦江,由黄浦江到长江,由长江到潇水,由潇水也许再延伸、上溯,就到了他湘西故乡那不知名的小溪。当然,“潇湘渔隐”的传统正是以沈从文的故乡湘水、潇水那个楚地的风景作为触动灵感的母题。如果江河之水可以溯源而上,如果这江河之水不再只是黄浦江、长江,而是沈从文在创作里面念兹在兹的历史的长河的话,这条长河不但可以引导我们回溯到沈从文故乡潇湘的桃花源的美妙境界,也同时引导我们回溯到历史的长河里面,那个最有名的,在江畔行吟的诗人的一次启悟。

我们于是回到《楚辞》的《渔父》。屈原说,“举世皆浊我独清,众人皆醉我独醒,是以见放。”我今天的放逐,正是因为世人都是糊里糊涂的。(好比说在那个白渡桥外,我是唯一的清醒者。)可是渔父却回答,

“沧浪之水清兮可以濯吾缨，沧浪之水浊兮可以濯吾足”。这是个非常独特的回答：你虽然在这里自命清高，但是作为一个隐者来讲，我却随着历史滔滔的洪流，做出不同的反应。用沈从文的语境来说，随着历史的惊涛骇浪，他的艖船随波上下浮沉摆动，而他的渔夫照样捕捉他的小鱼小虾。

在这样一个意念上，我以为在1957年5月1号到2号沈从文画的这三张图像，恰巧代表了他生命的后半段的一个最重要的宣言。在这以后，他还会经历许许多多痛苦的生命的考验，但是也许有了这三张图像在他的心目中，他可以焕发出一种对历史不同的承担的愿望，还有因应历史的考验，继续来经营他所谓“抽象的抒情”的信念。所以我要再一次强调，“抽象的抒情”不是一个虚无缥缈的人生的造像，不是胡思乱想、无所由而来的创作方式。恰恰是因为现实的忧患是如此的深远，沈从文作为一个有心的抒情的文人，他企图借他的书写，借着他生活的美学，以及艺术上各种各样美感经验的交会，塑造一种安身立命的可能性。而这样的一个尝试，在他未来的生命里，还要有一部最重要的作品来作表达。这部作品就是他在1963年就开始制作，一直到1981年才真正完成、出版的《中国古代服饰研究》。

我不知道在座有多少人看过《中国古代服饰研究》，翻过这本书。这本书的来历特别有趣。1963年周恩来总理在接待外宾时感到需要一个特别的礼物。（我们中国人总不能一天到晚老送景泰蓝什么的，太没意思了，要送点有学问的东西。对不对？）所以他就让历史博物馆去编纂一本礼物书；这个书不能太厚重，不要讲中国三千年吃人的历史什么的，要比较好看的，中外男女老少咸宜。于是最好讲衣服。所以这本书的缘起是作为一个礼物，这是一本“gift book”，用英文来讲，买来就送人的。沈从文在偶然的情况下接到指令来写一本服装史。但他的写法可就不容易了。其实在“文革”之前初稿都写完了，只是后来因为馆长齐燕铭被斗争，这个书就压下来没有发。这个书的写作方式，我恰巧觉得就是沈从

文对“抽象的抒情”的最后的回答。任何没有看过这本书的同学,也希望在今天的课后“飞奔”到图书馆找出来看一看。

在这本书里,沈从文基本是沿着一个历史的脉络,从先民最初的衣着形式开始讨论,一直到清代。所以这是一个所谓的顺时的历史的叙事脉络。但是另一方面,这个书的编纂却有它偶然的因素。沈从文由历史博物馆接触的千百万件的文物里,就地取材,写出他对某服装的理解和服装以外的文化传承。所以这本书一方面是一个顺时的逻辑性的叙事,但是另外一方面却有强烈的随机意味。而这个随机的意味总是因为一件对象而兴起,总是看到一个实在的东西,沈从文有感而发,然后由这个物件开始敷衍出某一个时代和环境“穿着”的体制,“穿着”和社会的关系,以及沈从文作为一个考古研究者对于这样一个穿着、式样和意义的感悟。基于此,我甚至大胆地提出来,这是一种“物色”的观念的新体验。无论这是多么狭义的“物”的解释,因为这样一个对物、物象、对象、风物的延伸的理解,沈从文开始他“缘情”的书写。

所以一个有关“事功”(外交)的历史任务,在沈从文的笔下,变成了一个“有情”的历史任务;而这个有情的历史是最贴身的一个历史,它是一个关于衣服的历史。衣服是人和世界的交会的一个界面,衣服分隔了我们的肉体跟外界,衣服也串联了外界和肉体是所谓的现实文化符号,尤其是礼教方面的符号,总汇集成的象征。在这个层次上,沈从文其实以他最最低调的方式,把他的“抽象的抒情”付诸一项看来微不足道,却最“贴身”的历史实践里。而这个衣服的历史也许到了今天,仍然值得我们思考。在我们中国现代性的追求里面,有多少的时候能容纳一本关于中国人衣服的历史,身体的历史,而这样的历史又在多少的时候能与大革命、大启蒙的历史相与抗衡,相与对话呢?好,这是今天我讲课的内容,到此告一段落。

第三讲

红色抒情

——从瞿秋白到陈映真

时间:2006年10月28日(周六)am10:00—12:00

地点:北京大学五院(中文系)演讲厅

主讲人:王德威

录音整理:彭春凌 卫纯

坦白地说,在此时此地谈这个问题,我未必是最恰当的人选。在座的有革命文学的专家贺桂梅教授,还有抒情诗专家张洁宇教授,都是我个人所非常崇敬的学者。我在这里对过去的七十年左翼文学,尤其是偏向抒情表述的层次,有一些不太成熟的意见提出来,作为大家的参考,或者是讨论的发端。

今天的课大致分为四个部分。首先我会谈一下我个人对于革命以及文学——或者比较狭义的“抒情”文学——的看法。我同时稍微解释近现代在西方的文学理论里,对于抒情以及革命之间的辩证关系所做的探讨。其次,我希望对三到四位现代文学史上的人物做出不同的诠释。希望在这些实际的例证里,落实我们对于革命以及抒情表述的看法。

作为政治理念或者实践的方式,革命可以说是现代的一种“发明”。这个现代的时间定义当然比较广,大约是从法国大革命之后,过去两百多年以来发生在全世界各地,大大小小以不同名目所产生的大规模的群

众运动。按照汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)的说法,作为“革命”的群众运动,通常以强烈的政治理念为主导,以自发性、同心协力的行动为引信。它诉诸激烈的,甚至暴力的手段作为发动这样一个行动的方法,也往往有一个高邈的意识形态作为行动的指标——不论是法国大革命式的,还是美国革命式的。在这样的行动过程中,参与者希望抛开现有的体制或规则;传统——政教的、伦理的、经济的、社会的传统——往往是他们务求打倒的对象。革命者期望建构一个理想的政治空间,借着这一政治空间的建立,从权力分配到正义论述,从个人日常生活实践到雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)所谓的“感情的结构”都有了更新的契机。

关于革命的定义以及在现代中国实践的过程,陈建华教授——他目前在香港科技大学任教——有一本专书来讨论它的谱系,还有在中国历史环境里的诠释的方式。所以我在这里就不再多说。在今天“革命与抒情”的语境里,我所要强调的是,革命作为一种大规模的、自发性的、充满暴力因素的公众行动,或是一个群体政治实践的过程,它是如何能够激发起参与者同仇敌忾的气势,以及旁观者或是心向往之,或是心惊胆战的“情绪”。这种情绪,可能是恐惧,可能是激情,可能是憎恨,也可能是爱慕等等,不一而足。在革命这样大规模运动的核心里,我们强调的是——一种波澜壮阔的献身的行为,一种“虽千万人吾往矣”的信念。是“为有牺牲多壮志,敢叫日月换新天”的信念,是抛头颅、洒热血的承担。所以尽管它强调的推翻现状的权力运作,是你死我活的暴力行为,革命的情怀毕竟有一个抒情的、诗意的、浪漫的核心。而这两者之间产生的吊诡或张力,是我们今天可继续探讨的一个对象。

我要强调,革命是有它“审美”的层次的。缺乏了这么一个审美的层次,它无以号召出千百万人义无反顾的精神或力量。这个审美的层次必须用一个形式来加以定义、来展现。这个形式落实在政治理念上,可能是一个新的社会形态以及伦理关系的重新建立,一个对理想生活的憧憬或者是向往。所以在讨论革命论述的时候,革命的终极处,一个所谓

“乌托邦”的蓝图浮现。这个乌托邦的蓝图,无可讳言的,是有它的诗意的寄托,一个审美的终极诉求。对于个人而言,经过一场革命的参与,个人主体产生了一种和群众主体生死与共的信念,更产生了一种天启式的感动与狂喜。仿佛世界、人生一切都因此可以重新来过。所谓撼天动地,脱胎换骨,革命如果在政治群体主体上显现一个制度或结构的大转变,对个别主体,它往往显示了一种肉身承道的信念,也喷薄出一种“雄浑壮丽”(sublime)的诗意。革命的最终极处,甚至有宗教式献身的信仰或信念。这是大家都熟悉的。

因此我要指出的是,在这样一种大规模的活动里,它其实是有一个相当“柔软”的面相。在那激昂壮烈的、抛头颅洒热血的过程里,它有一个非常私密的、碰触不得的核心——或诱人的黑洞。而这个核心,我们可以称之为一个抒情的核心。扩而广之,我们也可以用通用的词汇说它是浪漫的、革命的浪漫主义等等。等会儿我再稍微解释。

我们通常讲到革命与文学的关系,往往以西方文学作为一个借镜,尤其是18世纪末、19世纪初法国大革命风起云涌,由这么一个群众行动兴起来一种诗情壮志,一种文采风流。英国和法国的浪漫主义的运动的兴起,是和革命脱不开关系的。将政治的理念审美化,成为一代西方浪漫主义诗人念兹在兹的创作的方式。无论是从华兹华斯,或者是到雪莱,或是拜伦,或者是到普希金,到莱蒙托夫,都可以在直接或间接的关系上,和西方的革命意识以及革命理念,甚至是实践行为上——尤其是像拜伦这类的英雄诗式人物——发生关联。所以浪漫主义诗情和革命其实是有一个渊源可以追溯的。而这个由法国大革命以次,和浪漫文学相互影响的这么一种革命“抒情”形式,也在19世纪末传递到中国。20世纪初年,已经有许多文人,尤其是诗人,对于这种以革命为动机、一个浪漫主义形式有许多抒发。到了五四运动以后,重要诗人像郭沫若,以及郭沫若以次的创造社、太阳社的参与者,都可以在这样一个传统里面来看待。

我所关心的是在革命的过程里,群体的号召和行动对个人主体情性

的抒发,会产生什么样的结果。毕竟革命标榜打破现状,和传统说再见,冲破网罗,建立一个所谓个人主体性的绝对的独立自主的可能性。所以这是“五四”前后,许许多多的文化人以及知识人,希望借着革命重新树立审美主体的前提。从这么一个前提发展出来的文学以及文化实践往往被称为革命的浪漫主义,这是我想在座的都非常熟悉的讨论方式。但我们有没有可能把在第一讲所提出来的一个抒情的定义,加以扩大,来包含这么一个革命浪漫主义的一种表现?也就是说,运用我们中国已有的对抒情想象的传统以及传承,再加上我们对西方浪漫主义革命诗学或美学的心得,两者结合起来,是不是能够更丰富我们对于所谓“红色抒情”论述的看法呢?

在第一讲里我已经提到,有不少中外学者把抒情无限上纲,当作是中国文学传统里面独一无二的特色。我想到的是陈世骧教授、高友工教授、徐复观教授等等这些海外的学者。那么在什么样的意义上,这样一个论说仍然能对20世纪的文学言之成理呢?这里多数的听众都是从事现当代文学专业的研究者,面对前面所提到的学者们的定论:中国文学就是抒情的、审美的等等,我们立刻想到的问题是,20世纪的历史多灾多难,它的文学表现是不是也能纳入传统“抒情美典”的论述呢?我在第一讲结束时表示了个人的疑惑。我认为,以往对抒情论述的探讨里似乎仍然有个心照不宣的时间切割点——最迟大约是19世纪的前期。对于部分海外汉学家而言,19世纪以前的文学可以用抒情或者是更辉煌的字眼来描述,19世纪中期以后的文学,一言以蔽之,不过就是和政治不断产生剧烈纠葛的一种书写形式而已。我个人有个经验,谈谈大家可以付诸一笑。这两年在国外的学者希望集合众人的力量,为剑桥大学出版一部中国文学史。在古典学者原来拟订的计划里,中国文学结束的点大概是《红楼梦》左右的时期;《红楼梦》以后就可以暂时不必列入中国文学史的讨论议程之内了。这样的决定让我们觉得真是情何以堪啊!(众笑)

我们这些做 19 世纪、20 世纪文学研究的人,好像就被排斥在伟大的文学史的门墙之外了。所以我在这里要特别提出来古典、现代两者之间有趣的矛盾,或者是对话的可能。

如果我们把传统诗学放置在以下的三种不同的典范里面,20 世纪的“红色抒情”显然是大有疑问的一项命题。如果我们谈到的抒情是以儒家的礼和乐为最终表现的一个方式,谈到的是“中”,“中庸”的“中”,谈到的是“和”,“乐以和”的“和”,谈到是“兴于诗,立于礼,成于乐”这种儒家式的抒情观照,那么,我们想到 20 世纪奉革命之名而写作者的承担或是憧憬,显然与儒家的抒情典范格格不入。或者老庄之学所谓的“地籁”、“人籁”、“天籁”这么一个传统,或者玄学传统里的“声无哀乐论”等等,这些超越论式的传统与 20 世纪革命抒情诗学的刀光剑影显然难以相契合。或者想想看《易传》和《中庸》传统所强调的生生不息,“天行健”等这一套美学观点,同样我们也觉得,强调大破大立的革命抒情美学似乎也不太适合。所以,难怪在看待中国“抒情美典”的现代及传统之间的分野时候,我们有了难以为继的尴尬感觉。但我却以为这样的尴尬,这样的断裂,正是足以让我们回视 20 世纪抒情诗学的驳杂渊源,不断引起我们对话、反思的可能性。别的不说,汉魏六朝的乱世不正是中国“抒情传统”衍生的关键年代?而这些对话、反思的可能性,正是现代之所以成为现代的契机。如果我们完全遵循传统诗学或美学一脉相承的呼吁,似乎就没有必要特别专注于现当代诗歌的特征了。

好的,现在我们看看过去的这些年里,在西方,尤其是对于现当代中国诗学和政治审美的连锁方式上的一些说法。我在这里先提出两个不同的例子给大家作为参考。第一位就是我在第一次讲课里已经提到的普实克教授,这位捷克的汉学重镇,在 20 世纪五六十年代已经提出来了中国现代历史,尤其是文学和文化史,是一个从抒情性到史诗性的进程。所谓的抒情,对于普实克而言,不只是承继自西方的浪漫美学的抒情传统而已。他

强调现代中国的诗人或文人在书写他们的现代经验时,其实是把中国古典文学里的那个抒情面相——强调个人情性表征的那个抒情面相——嫁接到现代文学主体性的描摹上。如果古典的抒情只是集中于精英阶级,吟风弄月、闲情偶寄的形式的话,那么现代的抒情上更有意把这样一个书写的姿态下放到日常生活里,下放到当下历史实践的过程当中,下放到叙事文学中。所以对于普实克而言呢,抒情是中国文学现代性的一个发端。抒情在这里指的不只是诗歌文类,也是文学写作、思想的整体模式,或者是承接、看待历史的方式。然而普实克继续说明,因应历史的进程,这些多情的现代诗人或文人——包括了郭沫若、郁达夫,甚至巴金以及茅盾等——书写的过程逐渐理解群体的重要,因此他们的文字也体现了个人主体转进到群众的主体的过程,也就从个人抒情诗式的表达转接到所谓“史诗”性的表达。尤其1930年代是个文学模式转变的大关键。而到了1949年前后,转变已经大致完成。所以在这个意义上,普实克提到从“抒情”到“史诗”成就了现代中国主体性发展的过程。今天回过头来看,我们理解这样的论点是有其意识形态的包袱的。普实克在四五十年代对左翼革命理想有深切的憧憬,他之所以会有这样的说法,事实上反映了他将中国的情境,转加到他“个人”对革命的浪漫抒情的视野上。

但普实克拒绝将中国现代抒情性化约为西方的、浪漫主义的单纯影响,的确有他的见地,他的贡献我们应该承认。我们下一步的问题是,在所谓“史诗”的时刻里面,诗人革命家们是否也能展现“抒情”的视野呢?我在这里提供一些诗句给大家作为判断,这位诗人是大家都非常熟悉的。比方说1923年“挥手从兹去,更那堪凄然相向,苦情重诉”。这事实上是情诗,是不是?隔了两年,同样这位诗人又写了“问苍茫大地,谁主沉浮”。这是不同的气派了。又像“指点江山,激扬文字”;史诗似的崇高雄浑的视野使得他对文字的操演有不同的抱负。而在1950年,当这位诗人成为国家领导人后,他和南社诗人柳亚子有一段非常有趣的诗上对话。他的这首《浣溪沙》的最后说:“一唱雄鸡天下白,万方乐奏有于阗,诗人兴会更无

前”。如果将“兴会”的“兴”字推而广之地解释,可以说这样的历史情境再一次激起了作为一个诗人的革命家无限的豪情壮志。而写作,尤其是诗的写作,应该发生史无前例的变化。所以这可以说是“史诗式”的书写方式。但我们同时要说,这么一个顾盼自雄、不可一世的写作姿态下,这位诗人的生命片刻,是否也曾突然有了那么灵光一现的感触,或者是感悟,让他不由自主地有了倾诉衷肠的冲动?再想想看,1957年,“我失骄杨君失柳,杨柳轻飏直上重霄九”。这是悼亡伤逝、有无限深情寄托的一首情诗,而这个情诗的底蕴却是一段血肉筑成的革命历史。

从这个例子来看,所谓抒情以及史诗的辩证就不见得是一分为二的、直线进行的过程,而是相互掺杂、相互对话,甚至有时相互矛盾的可能性。倒是如果写到像:“小小寰球,有几个苍蝇碰壁。嗡嗡叫”的时候就等而下之了。有鉴于此,我们觉得抒情的这个问题就不再是像传统的审美观念里无限上纲,成为一个所谓金镶玉裹似的象牙塔似的东西了。这个抒情有个人情致的发挥,也有江山万里的呼应;有它成就的时候,也可能有它堕落的时候。这就不能定于一论了。所以普实克对于所谓史诗与抒情的辩证,我以为在20世纪中国文学以及文化的观察里,仍然是有它的效用的。

到了20世纪的末期,从中国到美国的王斑写了一本书叫做 *The Sublime Figure of History*,就是《历史的“雄浑”喻指》,这个喻指就是 figure,诗学里面比喻的意思。他以 sublime 这个观念来综观20世纪中国的美学的发展,起点从梁启超、王国维等人开始,经过了世纪中期各个不同的诗学的表现,到了毛泽东,到文化大革命和世纪末。王斑以 sublime,(在这里怎么翻译,是翻译成“雄浑”还是“崇高”?崇高。好的。)他以崇高美学作为20世纪审美观念的最重要的一个指标。在20世纪末回顾这个世纪我们所经历的各种各样的政治经历,王斑是有感而发的。他指出在这样一个崇高的指令之下呢,我们曾经奉献了太多,牺牲了太多,也浪费了太多。他无疑是怀着批判的意图来看待这个崇高

的美学论述。对于王斑而言,什么是共产革命论述中的崇高的定义?他说,“对一切有人味的事物,从食欲、感情、感受力、性欲、想象力、恐惧、激情、性欲到自我的兴趣等一概都在清除或压抑之列,务求以暴力形式将所有人性的质素升华到超人或非人的层面。”面对着20世纪整个革命行动以及革命论述的后果,王斑的感慨尽在不言之中。他是有他的发言立场的。但如果要进一步谈到中国现代革命文学、文化的表征,我以为“崇高”这两个字还不足以尽述红色想象的丰富性以及复杂的层面。如果你我都只是臣服在崇高的美学的表征下,压抑了七情六欲,产生恐惧的、渺小的、歇斯底里的反应的话,就难以说明为什么在革命文学里仍然是有很多的时刻,让写作者或读者心头为之一颤,因而生出款款柔情。这是抒情的片刻,没有抒情,革命的豪情不足以成为个人死生相许的寄托。没有抒情,革命群体无从还原主体个别的意志——哪怕这“个别”的意志只是一种伪托。这是革命之所以为革命的审美喻指的一刻。

就像刚才所提到的,也许传统诗学里面诗可以“兴”、诗可以“怨”等观念,仍然被现代诗人片面解释,作为创作的借镜。在革命这么一个漫长的过程里面,哪怕是牺牲了千万人家性命,在那短暂的、灵光一现的时候,我们的诗人,有的时候也就是那革命行动家,他不由自主地觉得我有心里话要说,而且要用歌之咏之的方式表达出来,用一个诗歌的方式呈现出来。而这些时刻,他可能是像死生盟契的爱人一样,将革命当作是山盟海誓的对象。他可能是对残酷的现实做出孤愤的叹息,他也可能是对肉身的脆弱所产生的感怀,尤其面对革命那个摧枯拉朽的、死亡献身的一刻。这种大的考验,死亡的考验,有的时候带来大的忧惧,有的时候带来大的欢喜。甚至,对于革命群众主体,对于主义主席,对革命的爱与死的条件,无限的忧惧和向往,都是革命诗学里面常常触及到的话题。这种革命的浪漫主义、这种豪情壮志是有它的抒情的底蕴的。

这里再次说明,我所谓的抒情不再是一个局限于很狭窄的,一般所谓浪漫小资的抒情。我希望提请注意,传统诗学里,诗可以“怨”、可以“群”等等的理念,是如何改头换面,被革命诗学挪为己用。我个人觉得在现代中国文学语境里,崇高美学必须得有一个抒情的面相,才能够更丰富它的论述。如果“崇高”泯灭了革命主体的个别位置,“抒情”往往又泄露了革命主体的心事。或反过来说,没有了抒情主体的一往情深,死而后已,崇高美学的开展也不会如此惊心动魄。群众还是个人,史诗还是抒情,这中间的主、从关系,参差对照,其实将传统诗学逼到一个新的,前所未见的临界点。19世纪西方浪漫主义里那种无限上纲的自我建构和革命憧憬当然扮演了催化的角色。我希望由几个不同的例子来说明。

我先要提出一位30年代对于红色抒情在理论和实践上都有象征意义的人物作为大家的参考。这位老兄就是蒋光慈。今天我们大概都不太提蒋光慈了,他的诗歌还有人读吗?但作为左翼文化的以及文



蒋光慈(1901—1931)

学创造的发言人,蒋光慈有他历史上的地位。不可讳言的,蒋光慈在他革命的道路上受到拜伦、普希金的影响,受到布洛克的影响;这些西方的资源是我们不能忽视的。1920年代初,蒋光慈参加了社会主义青年团,是最早入团的这一批。1921年,他曾经到过莫斯科去接受革命的洗礼。在1924年回国后,他已经是个跃跃欲试的革命家了。但这位革命家行有余力呢——大概是晚上吧,白天忙着革命去了——要写作了。在莫斯科求学的时候,蒋光慈就写作了很多诗歌,表达对祖国的怀念等等,这里就不再提。从1926年开始,他创作了一系列的诗歌和小说,尤其是小说《少年漂泊者》,这是我个人觉得在红色抒情写作系统里,描写少年成长、教育过程的小说(bildungsroman)一个非常重要的起始点。这本小说,我相信大家都读过,至少听过,是不是?作者把革命和青春做了最细腻连锁。一个革命家是怎么成长的?而为了革命而献身的主题也联合在一起。青春加死亡:西方浪漫诗学的要素这里都有。《少年漂泊者》之后,像是《短裤党》,像是《野祭》等等,都是蒋光慈在当时的畅销作品。在此之后,蒋光慈就更进一步地发挥红色抒情的本分了。1928、29年开始,他写出一系列的小说,这些小说后来被茅盾、瞿秋白等人讥讽为“革命的罗曼蒂克”,也就是“革命加恋爱”。今天“革命加恋爱”往往带有强烈贬义。但是各位想想看,有什么能比革命加恋爱更能够号召一代新青年投身革命呢?而且是一举两得,又革命了,还可以恋爱。(众笑)在这个时候,这革命的恋爱,或恋爱的革命,当然还加上它的底蕴——死亡,成为动人心魄的文学号召。这样的文学底色其实是壮烈的。“革命加恋爱”对整个30年代初期的文学、文化有着深远的影响。像丁玲的《韦护》,巴金的“爱情三部曲”,胡也频的《到莫斯科去》,还有白薇的《炸弹与征鸟》等等,太多的作品围绕在这个革命加恋爱的主题之下,表达了作家们对于时代,对于革命的心声。

我所观照的倒不是革命加恋爱这个层次,而是蒋光慈一再强调的,在革命以及恋爱的过程里面,因为经过了革命的洗礼之后的恋爱,或是经过了恋爱洗礼之后的革命,参与者所焕发出的一种美的感觉,一

种诗的感觉。而这种“诗的感觉”是任何完成革命最不可或缺的要素。我引用蒋光慈的话：“革命就是艺术，真正的诗人不能不感觉得自己与革命是具有共同点的。”也就是说，诗人就是革命家，革命家就是诗人。诗人，尤其是罗曼蒂克的诗人，更要比其他诗人能领略革命。“罗曼蒂克的心灵常常要求超出地上的范围以外，要求与全世界全宇宙合而为一。他在革命中看见了电光雪浪，他爱革命永远送来新的事物。他爱革命的钟声永远为着伟大的东西震响”。所以在这样一种对于革命的颂赞中，蒋光慈告诉我们，“唯有真正的罗曼蒂克才能够抓得住革命的心灵，才能在革命中寻出美妙的诗意。”所以革命就像是一首壮阔的、审美的诗歌一样。在这样的诗歌写作中凝炼出革命的坚强意志，革命主体才能够真正诞生。

蒋光慈是个特例，他死得很早，在1931年就因为肺病而告别人间。以后革命的后续活动他都没赶上。他自己的生命也印证了青春和猝死，电光石火，一下就过去了。革命就像诗歌，那刹那的美是他用自己的肉身来实践的。蒋光慈在1931年死得并不光彩——他是被开除党籍，然后贫困交加而死的，可是在他之后，我们任何时候谈论革命浪漫主义的时候，都不能不记上他这一笔。

如果我们以蒋光慈作为一个所谓的样板来看待，以下所要讨论的三位作家所表现出红色抒情的复杂幽深的层面，可能就让我们有更多的感慨。我所要介绍的三位作者是瞿秋白、何其芳，还有就是台湾的左翼作家陈映真。在座的诸位对于瞿秋白以及何其芳可能都有所理解，所以我会用比较扼要的方式来说明他们的贡献。我会多花一点时间来说明陈映真在这样一个谱系里所占据的位置。这三位作者各用不同的文类为红色抒情做见证。瞿秋白，我想最为我们所记得的是他的散文。我这里集中在他的《饿乡纪程》以及《多余的话》——就是他的绝命文字。对于何其芳而言呢，我们所观照的是他不同时期的诗歌的创作。而陈映真这



瞿秋白(1899—1935)

位台湾的左翼作家以小说在海外享有崇高的地位,也许在座的部分都已经读过,而且有很多不同的解读的方式。

我想我们先从瞿秋白的问题开始。1920年,瞿秋白以《北京晨报》通讯员的身份到莫斯科,他将一路的见闻心得写下,后来结集成《饿乡纪程》。11月4号,瞿秋白在哈尔滨等着换火车经过西伯利亚到莫斯科去,有感而发,下笔为文,后来成为《饿乡纪程》的序言。对他而言,整个的中国就像是一个广大黑暗的“黑甜乡”,这个黑甜乡尽管有丰衣美食,但都不能够满足瞿秋白的向往革命的心灵。对瞿秋白而言,他好像在生命的旅程中看到了一个黑影。读过《饿乡纪程》的读者都还记得:“那‘阴影’鬼使神差的指使着我,那‘阴影’在前面引着我。”引导着瞿秋白去哪里呢?去一个地方,去一个所在,这个所在呢,“灿烂庄严,光明鲜艳”,在中国这个黑甜乡从来没有看见过的阳光,“居然透露一线”,只有一丝丝的阳光。“那‘阴影’呢,跟随着他,领导着我。一线的光明”。“血也似的红”,“就此一线便照遍了大千世界。遍地的红花染着战血,绽放出晚霞

朝雾似的红光,鲜艳艳的耀着”。“宇宙虽大,也快要被他笼罩遍了。‘红’的色彩,好不使人烦恼。”瞿秋白是最早把“红色”视为一个诗意象征、做出有系统的铺陈的左翼作家之一。红色是让他困惑的光源,但是这个红光却吸引着他朝向那个阴影所要暴露的所在,去到那个“饿乡”。所以,瞿秋白继续写道,这红光虽然只是那么一刹那的红光,它的光明“究竟却绝对不仅止于纯粹的红光”。也就是说,这个光线是一开始照射出来的,之后还有其他的光亮更让大家眼界一开,结果“总得恢复我们视觉本能所见的色彩”。在红光的照耀以及引导下,整个宇宙与世界大放光明。这样的写作充满了天启式的向往。瞿秋白自比为一个疯子,这个当然是鲁迅《狂人日记》的一个延伸。在一个影子的带领下呢,他要离开这个黑甜乡,去找寻的地方这个所在,他称之为“饿乡”。

我们今天阅读《饿乡纪程》,不但有感于瞿秋白的忏悔冲动,他对家庭的剖析,和对中国传统的“士”这个阶级的没落刻骨铭心的告白。这是“五四”之后告白式写作的重要源头。但是对我们而言,这个“饿乡”也是瞿秋白抒情的对象。这里我们要问,为什么是“饿”?苏维埃共产革命后,现实的情况并不理想。但瞿秋白通过他诗人的眼光,把这个“饿乡”做了一次隐喻的延伸。这个饿呢,首先当然是指的物质生活上的匮乏;尤其在肉体上饥饿难耐时,总觉得生命其他引诱都没有意义了。这是饿乡最浮面的意思:作为匮乏的象征。但在后来的《饿乡纪程》的片段里,瞿秋白开始阐述饿的意义不应该仅止于表面的,肉体养分的匮乏而已。对于一个有革命憧憬的诗人,饿也是一种道德的考验,有点像“饿其体肤,劳其筋骨”的饿。它成为道德主体经过自律而达到超越的一个门槛。相对于丰衣美食的黑甜乡,这个饿乡显然有更大的吸引力。饿乡作为一个乌托邦,不是一般想象中美丽富饶的乌托邦,用福柯的话来讲呢,它是一个异托邦, heterotopia, 是个异地。它折射出我们历史情境里的异质空间,一个自成一格、又恰相对照的所在。所以这第二个层次的饿,已经成了道德的反省的动力,是一种我们不断去激励自我,超越肉身限制的重

要指标。但瞿秋白的写作里这个“饿”还有第三层可能性。在此这个“饿”不再意味匮乏,而意味丰饶。这是辩证吊诡的一面了。正是因为不足,正是因为我们觉得饿,我们需要更多的粮食——不只是物质的粮食,更是精神的粮食、意识形态的粮食,所以饿乡的生活虽然充满匮乏,但却承诺精神粮食无限的丰饶。所以饿乡在这个层次上已经无限上纲到精神领域的自我填充激励、源源不断的补给充实了。

所以《饿乡纪程》其实是有一个进程的。从中国的黑甜乡来到俄国的饿乡——这么一个满目疮痍的地方,为什么要到那里去呢?瞿秋白的论述逐步推展,以他敬谨的语气观察现实人生的饿如何逐渐转化成为想象领域中的饿。而这个饿是必要的,正是因为我们的饿,正是因为我们知道我们的不足,我们才需要在赤都,在革命的圣地里呢,去填充我们所匮乏的那个意识形态或精神的粮食。所以《饿乡纪程》对饿的美学的探讨,在在显示了瞿秋白想象革命、抒情写志的能力。

我们知道瞿秋白早年的思想的资源其实是非常的驳杂的,除了传统的士大夫的儒家教养之外,他对佛学也有浅尝辄止的领会;又对虚无主义(无政府主义)怀抱向往。这些资源参差交错,形成了他非常驳杂的思想体系。在《饿乡纪程》的一首诗里就写道:“来去无牵挂,来去无牵挂!……”非常佛家式的想法。另外,他又写道,“说什么创造,变易?”那“只不过做邮差”。辛辛苦苦的,我们只不过是做邮差而已。“辛辛苦苦,苦苦辛辛,几回频转轴轳车。驱策我,有‘宇宙的意志’。欢迎我,有‘自然的和谐’”。但我们不知道他所谓“宇宙的意志”、“自然的和谐”指的是什么样的意志,什么样的和谐。然而从“若是说——/采花酿蜜:蜂蜜成时百花谢,再回头,灿烂云华”这些诗行来看,瞿秋白的诗其实有它浪漫唯美的层面,有一点颓废,也有一点宗教上的超脱的渴望。但是最后他为自己的造像是一个“邮差”。换句话说,他是一个带话的人,一个传讯者;他现在深入到饿乡里去,要带回来有关“饿”与“丰饶”不同寻常的讯息。这是他早期《饿乡纪程》的自许。

但是时代现实的考验让我们逐渐理解,瞿秋白的问题不只是他对于“饿”的美学的向往,他更重要的问题是,他也有“病”。早在“五四”启蒙革命运动的同时,他发现了他有肺病——病跟革命之间的关系当然是整个的红色论述里面重要的主题,需要另外的机会发挥。我们必须想到有多少的时候,瞿秋白对他自己肉身的不可恃,怀抱一种废然颓然的想象,或者是怀着要尽此有限的生命,投入无限的革命的抱负。当然不可讳言的,在这样的抒情语境里,仍然有所谓的小布尔乔亚式的姿态流露在他的作品中。也正是因为有这些驳杂的因素,造成了像《饿乡纪程》这个作品丰富的解读可能,而这是瞿秋白文学事业的开始,也是他革命事业的开始。在这个阶段,他已经思考是否能将饿乡这块“异质地”搬回到中国,成为另外一种饿乡的可能了。

现在我们要把眼光跳到瞿秋白生命的末期。如果《饿乡纪程》代表了他革命事业的开端的话,《多余的话》就代表他到了生命的最后的一刻了。在这个时候,我们看到了瞿秋白以不同的姿态出现在我们眼前。这本书的题目本身就很有趣:《多余的话》。我不知道大家在阅读的时候会不会想到,怎么是“多余的话”呢?如果革命代表一个现代集体政治欲望与行动的发皇的话,如果革命是有一个内在的机制,有它的“经济”学的话,那么参与革命者尽其所能,把自我投注在这么一个献身的活动里,他的体验应该是不多一分,也不少一分的。当肉身为其所当牺牲而牺牲,当革命的理念(而未必是目标)已经成就的时候,有一种“审美”的精确性——经济性——已经达成了。但瞿秋白的问题是,在他行将就义前,蓦然回首,他觉得多出来了一些东西——“多余的话”。这个“多余”的,不是因为充盈而流泻出的革命信仰或是什么,而是多余的“话”,多余的字,多余的语言和修辞。不是满溢,而是冗赘——是原不该有的,却有了。如果把《饿乡纪程》(书写“匮乏”的寓意)和《多余的话》(书写“冗赘”的寓意)并置在一起,我们可以看到瞿秋白修辞策略的转换。而这种修辞策略的转换之间的心境,是前进或是后退,我不知道,但那是他自己

投身革命将近二十年的心路历程。而在他的生命最后一刻,瞿秋白用“语言”这个符指——相对于所指涉的对象物,语言总是后设的、迟到的、“多余”的——来比照他早年突出“饿”的身体,投身革命的行动,两者之间的差异,是一个值得我们继续比较、思考的契机。

在《多余的话》最开始,瞿秋白引用了《诗经·黍离》的话:“知我者谓我心忧,不知我者谓我何求。”如果大家曾经参考《黍离》篇这段引言的话,可能会理解这是周平王自丰镐东迁之后,他的旧臣回到丰镐故地,看到过去的都城已经一片荒芜,曾经壮丽恢弘的建筑都已经埋在荒烟蔓草中,一种无可奈何的伤逝感油然而生。我们要问:出于什么样的意义,瞿秋白把这首诗放在《多余的话》的开头?他是在回忆自己经过了近二十年革命历程后,拖着一个行将就死的带病之躯,徘徊在精神废墟上最后的告白呢?还是他在解释革命激情烟消云散后,他个人无怨无悔、视死如归的喟叹呢?所以这是一段非常暧昧的引言。这首诗的表面却有另外一层解释:不了解我的人,觉得我无病呻吟,追求无物;了解我的人,知道我还有一片忧国的赤诚隐而未发。这说不尽的抱负,行将永远沉默的心志,成为“革命”最后的隐喻:那怎样献身也不为过,怎样割舍都还嫌少的终极寄托。再多说什么也说不清,说不完。对瞿秋白而言,这革命的隐喻也成为诗的隐喻。

我再次强调,阅读《多余的话》,我们要抓住“多余”两个字,总不免要“多”想一下:是否就在这个时候,瞿秋白的抒情自我产生了分裂。在《多余的话》里面,瞿秋白不断提醒他出身于一个没落的传统士大夫家庭。作为几千年来中国“士”的最后一代的、残存的发言人,瞿秋白回顾他的传统,充满爱恨交织的情绪。面对整个士的阶级的没落,瞿秋白这一代必须面对历史转型所产生的种种无可奈何的选择以及种种无可如何的下场。旧中国知识分子的承担和对文明兴废的忧患感,由他引用《黍离》的章句都透露出来。此外,瞿秋白又必定也有自知之明,作为一个游民似的无产阶级,一个社会“零余人”般的知识分子,他注定被历史抛掷出去,无所归依。瞿秋白的抒情声音有了反讽的回音。我在这里要

说明的是,这一篇文字《多余的话》不只把瞿秋白作为一个具有诗情的革命家的身份托到了最高点。而在生命即将告终的前一刻,这位诗人忘其所以地转身回看,猛然间明白他原来只是“扮演”了一个革命家的角色。

我现在把话题先岔开一边。作为一个抒情诗人,当你在月夜对所爱的人去歌之颂之的时候,你要“进入”一个忘我的境界,把现世的一切都要排除在外。这个抒情的声音其实是一个非常重要的拟态,一种角色。你必须要把自己投入到那个位置上,才能焕发出灵光一现似的抒情感觉。但也正因此,这个抒情的声音和姿态里,从来就是有一些“多余”的(不够抒情的)因素,随时准备被排除,但又随时隐约浮现。

在《多余的话》里,瞿秋白不但把自己的家世背景和心路历程和盘托出,有很多时候,他突然跳开忏情的语境,告诉我们:不要把我的话当真,我是一个二元式的人物,我的家庭背景,我的革命的历程,从来就注定了我是一个不成功的革命家;我从来就是一个畸零人,从来就是因为历史的偶然而加入革命行动的一个局外人,一个不彻底的人物。历史的因缘际会造就了“我”——瞿秋白——作为一个抒情/革命家的一场“滑稽戏”。在瞿秋白生命的最后,他不但把自己作为一个革命/抒情的二元主体来看待,同时更退开一步,意识到夸张的生命自己无非就是革命过程里的一个丑角而已。他是闹革命还是演滑稽戏?是抒情还是反讽?也正是在这两极的张力之间,我们要一再探问,这“多余”的话讲出来,可真是多余的?或者这就是革命者意在言外的要义?因为《多余的话》,它让早期红色抒情的论述更产生了杂音,但是也更为丰富。

在瞿秋白生命的最后阶段,他写了几首诗,我想在这里提供给大家作为一个参考。“如果人有灵魂的话,何必还要这个躯壳!但是,如果没有的话,这个躯壳又有什么用处?”这种二律背反的修辞,流露出对于语言和意义(或者竟是躯壳和精神)强烈的患得患失的感觉。瞿秋白的修辞其实充满了不稳定性,他的抒情姿态充满自嘲的因素,这和传统诗学“修辞立其诚”的教训大有不同,也远比当年左翼革命诗学所想象的语言

和行动无条件的对应关系(其实也是一种修辞立其诚的信念延伸),更有自我颠覆的可能。这当然是个危险的,“多余”的声音。再后来呢,他写的像《浣溪沙》这种传统的词的这种作品呢,可以和最开始的《饿乡纪程》里面这首诗作为对照:“廿载浮沉万事空,年华似水水流东,枉抛心力作英雄。”瞿秋白对于自己的最后的生命定位是游移的,也和我们熟悉的红色诗抄所呈现的抒情主体是有相当差距。而我的看法是,正是因为这样一个差距,成就了瞿秋白在现代中国革命抒情或抒情革命的写作里最具争议的一个面相——因为抒情,革命得以尽情发挥魅力;因为抒情,革命已经埋下了“内爆”(implosion)的引信。

接下来我进入到下一个主题,就是何其芳的问题。我们知道,何其芳的生命历程是以1938年作为断裂点的。在1938年之前,何其芳是我们大家所熟悉的京派诗人。他生于四川南部,早年是个孤独的孩子,从小就对诗歌有兴趣。他后来考上清华大学的外文系,有幸得到梁宗岱的



何其芳(1912—1977)

指点(梁宗岱,中国早期现代主义重要的诗人),对法国象征派诗人梵乐希(Paul Valéry)的影响感同身受。但是,后来清华发现他用了假学历报考,被清华开除了,这是大家都知的历史公案。接着清华不要北大要了,所以过了一年他又重考进了北大哲学系。今天讲的这些人都和北大有点关系似的——瞿秋白本来是要到北大中文系的,由于家里太穷了,实在穷得不像话,才去学俄文,展开了他的“饿乡历程”。如果念了中文系,大概不会有后来的瞿秋白了,变成中文系的教授了。(众笑)

现在回到何其芳。像是艾略特(T. S. Eliot)《荒原》等这些现代诗歌的想象都是他的文学资源,他早期的诗歌充满飘忽忧郁的情绪,艳异而又颓废的风格。一方面是来自温庭筠、李商隐、李煜的影响,一方面是艾略特、梵乐希所激发的灵感,造就了这位青年诗人耽美颓废的特征。我在这里可以简单地念上一段,等一下好作为和他后期诗歌的对比,这是他有名的《欢乐》:

告诉我,欢乐是什么颜色?
像白鸽的羽翅? 鸚鵡的红嘴?
欢乐是什么声音? 像一声芦笛?
还是从稷稷的松声到潺潺的流水?
……

对于欢乐,我的心是盲人的目,
但它是不是可爱的,如我的忧郁?

所以《欢乐》以这叩问“欢乐”的意义开始,以“忧郁”作为点破那个命题的结束语。又像是《雨天》——另外一首有名的诗,而且这个片断尤其有名:

是谁第一次窥见我寂寞的泪
用温存的手为我拭去?
是谁窃去了我十九岁的骄傲的心,
而又毫无顾念地遗弃?

这就像流行歌曲的歌词一样呵，(众笑)非常的美，让你到现在都觉得心有戚戚焉——我但愿我也是何其芳啊。这是早年的何其芳。

当时沈从文正担任《大公报》副刊主编，很早就注意到何其芳的诗才。1935年，沈从文如此珍惜何其芳的才华，甚至写了一首诗描写何其芳是怎么一回事儿。我来念一段给大家，也间接地说明了何其芳诗的风格：“夕阳燃烧了半个天，/天上有金云、红云、同紫云。”这沈从文有些善意的调侃的意思，因为何其芳的诗色彩缤纷，美丽而冶艳的。“‘谁涂抹这一片华丽颜色？/谁有这个胆量，这种气魄？’”这是有引号括起来的，答案当然是何其芳。“又低下头慢慢的想，慢慢的行/让夕阳将心子也镀上一层金。”何其芳早期的诗歌真像金碧山水一样，有非常亮丽的一面。我想大家也都知道，在京派诗人里面，何其芳和卞之琳是齐名的，两人也是好朋友，也都受到京派的“太太的客厅”的女主人林徽因林女士的欣赏，对他们非常的提携有加。1937年抗战前夕，《大公报》举办征文比赛，何其芳以他的《画梦录》得到散文大奖。当时的三个得奖者曹禺、何其芳、芦焚(师陀)共分了这个奖项。可见当时何其芳真是前途未可限量啊。

但是在同时，我们这位北大念哲学系的校友已经隐隐觉得他的诗有其限制。一种不安鼓动着他的心胸。抗日战争爆发，彻底地改变了何其芳的一生。1938年8月——我其实有很准确的日期，8月14日——何其芳人已经到了成都，他和他的好朋友卞之琳、沙汀，还有沙汀新婚的妻子黄玉頔觉得这不再是一个抒情诗的时代了，他们要奔向那个史诗的所在——延安。一路走了十八天，到8月31日，他们到达了革命的圣地。这一场旅行是何其芳生命的转捩点。到了延安，这位二十六岁年轻的诗人，被那样一种活泼欢实的革命气氛所感染。他自己觉得非常的惭愧，觉得怎么以前写了那么多颓废的“荒原”式的、“古城”式的诗歌呢？为什么自己不能像革命的伙伴一样，加入“为人民服务”的阵容里呢？那么就洗心革面、重新做人吧。何其芳积极投入延安的革命活动，参与了“鲁迅艺术学院”的创建，

最后还成为这所学院文学系的系主任。1939年,他加入了共产党。这时候他写出一篇有名的散文——我想大家也许听过它的名字——《我歌唱延安》,以一种完全不同以往的姿态,加入了吟唱革命的队伍。

从1939年到1942年,这三四年之间,何其芳的诗风看起来有了绝对的变化。但是这个变化是不是真正的“绝对”呢?这是我们必须要存疑的。过去文学史的论述都强调:“你看何其芳就这么变了,变成像战士一样的诗人。”但是我觉得在何其芳内心的深处,仍然有一种不安。这种不安,是不能用“史诗”这么一个简单的字眼来化解的。想想他在延安创作的诗歌——《夜歌》集,我们以第二首作为一个例证。这首诗很特别,开头有一句“扉语”：“我的身体睡着,我的心却醒着”,引自《圣经》的《雅歌》。我们来读一下片段:

而且我的脑子是一个开着的窗子,
而且我的思想;我的众多的云,
向我纷乱地飘来。

这是他后来被斗争的主要原因之一:人已经到了延安了,你的脑袋里面怎么还有这么多的云彩飘来飘去呢?晚上人家都好好的睡觉,你的心怎么还醒着呢?所以有一段时间里,《夜歌》集的名字被改成了《夜歌以及白天的歌》。因为何其芳觉得不安:到晚上害了失眠症,还唱“夜歌”,这有点说不过去。意识形态的困扰显然一言难尽:

而且五月,
白天有太好太好的阳光,
晚上有太好太好的月亮,

他的诗歌变得简单了,是不是?变得直接了。但是抒情主体那种无所保留的投入,还是何其芳的本色。对于某一种诗情、某一种壮志的信仰,是何其芳“不可救药”的问题。我们继续再看同一首诗的后边:

有多少活生生的人,
有多少优秀头脑的人,

有多少善良单纯的人，
多少为他这个世界和未来工作的人，
被迫去做你们殉葬的物品。

这是对国民党世界的控诉。“而且我呀，多么渴望去拥抱他们”，这个是走向民间了：要去拥抱那个被侮辱被损害的人等等。最后他写着：“我是如此快活的爱好我自己。”这其实是有“政治”问题的：怎么在革命圣地待了几年之后，你还快活的爱你自己而已呢？“而我又如此痛苦的想突破我自己，提高我自己”：这是何其芳的肺腑之言。作为一个所谓有小资产背景（其实家里是小地主而已）的人，他是如何以虔诚的心态想要改变自己——晚上别人都睡觉了，他写诗倾诉他的衷肠；他希望用自己肉身的蜕变，作为和革命主体契合为一的开始。而诗歌风格的改造是他进入这个革命主体的非常重要的仪式。

何其芳中期的诗歌涵盖 1939 年到 1942 年 5 月这段时间。为什么 1942 年 5 月以后，诗的产量急剧变少，甚至难以为继？那是因为有一位更伟大的诗人做了讲话的关系。在这几年里何其芳先生来回于“传统的”/“现代的”、“抒情的”/“革命的”表述之间，最终向史诗式的革命主体靠拢。在这么一个情况下，他许多诗歌其实饱含有待磨合的部分。由这些部分，我们看到一个诗人的挣扎。“红色抒情”在这些部分成为特别值得我们注意的焦点。像是另外一首名诗——我以为这首可以和我刚才所读的《欢乐》作为一个对比——《快乐的人们》：

我们庆祝着我们的收获，
也庆祝着我们自己。
我们年青而且强壮，
而且蓬勃地燃烧着，
我们是一堆红红的火！

这红色的火焰，是他在诗中最要强调的意象。《生活是多么的广阔》可能是《夜歌》里最重要的一首诗歌：

生活是多么广阔，
生活是海洋。
凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。

去参加歌咏队，去演戏，
去建设铁路，去做飞行师，
去坐在实验室里，去写诗。

诗歌在这里是一项劳动的过程。诗歌不再是伤春悲秋或是文人雅士的余兴节目而已。诗歌是革命的一个部分。“去高山上滑雪，去坐一只船，奔波在波涛上。去北极探险，去热带搜集植物，去带一个帐篷在星光下露宿”。后来对于何其芳的批判里面，也当然包括了这部分——这好像是“红色旅游”，对不对？不像是“红色革命”了。诗人天真热情的一面，展露无遗。

这里因为时间的关系，不能对每一首诗做仔细的解释，但是《夜歌》里有一首诗我要特别提出来，就叫作《解释自己》。这首诗我以为和瞿秋白《多余的话》，还有等一下我要介绍的陈映真的《山路》，可以放在一起做出精致的文本细读。在这首诗里，何其芳作为一个已经是共产党员的诗人，毫无保留地把自己敞开，用忏悔的方式来解剖自己，如此虔诚热切，又如此的不安、自惭形秽。这首诗流露传统抒情诗歌的忏悔姿态，同时也有革命诗歌毫无保留、交心献身的狂热。我在这里只念短短的一个段落：“因为我是一个中国人，/一个可怜的中国人，/我不能堕落到荒淫。”当然包括自己过去写的意识形态可疑的诗。“我犯的罪是弱小者容易犯的罪，/我孤独，/我怯懦，/我对人淡漠”，何其芳这里讲到了抒情诗人那个最脆弱的核心了。可以想见他需要很大的勇气，才能把自己做个全盘交代。但是我们今天回过头看，却要觉得也许正是因为他理解自己心底的孤独怯懦，对人的淡漠，何其芳才展现一个抒情自我的复杂维度。这里的挣扎和张力，都十足让我们感动。在另外一个部分他说：“呵，什

么时候我才能够/写出一个庞大的诗篇,/可以给它取个名字叫‘中国’。”在这个地方,“诗”同“革命”同“中国”,已经处于一个同样的位置,这是为1949年之后红色史诗写作做准备了。到了这里,何其芳的改造几乎已经到了一个临界点了。1942年《讲话》之后,何其芳暂时收笔。哪怕他有千言万语,他都觉得没有办法恰当说出他的心事了。

现在我要讲的是何其芳诗歌的第三个部分。在1949年之后,当何其芳已经变成一个又红又专的干部型学者,写诗似乎已经不再成为可能的时候,他却突然写出了一些难以言表的诗歌。而这些诗歌为他自己带来了麻烦,但是让我们再一次思考诗人是在什么情况下,仍然照看着内心那不能碰触的、最后的抒情自我的问题。像是这一首《回答》(1954年),大家知道的,1952年开始写,写了两年才发表:

从什么地方吹来的奇异的风,
吹得我的船帆不停地颤动:
我的心就是这样被鼓动着,
它感到甜蜜,又有一些惊恐。

在1954年,你只能有甜蜜,怎么会有惊恐呢? 隐隐有些不妥了。

轻一点吹呵,让我在我的河流里
勇敢的航行,借着你的帮助,
不要猛烈得把我的桅杆吹断,
吹得我在波涛中迷失了道路。

这首诗在出现之后,引起了很多好评。让很多人感动的是,一个看来心无旁骛的革命诗人竟然在不断挣扎着,在新中国里面为自己的航程找寻定位。但是《回答》所得到的官方“回答”是完全负面的。这首诗受到的批判,吓得何其芳以后再也不敢贸然从事诗歌写作。

我们知道何其芳担任中国社科院文学所的所长多年,他的社会、政治地位毋庸置疑。即使如此,在文化大革命的时候他也不能幸免于难。我们对于何其芳的最后的判断也许也应该纳入以下这样的“抒情”诗。

这首诗写于1972年,当时何其芳已经被下放到河南接受再教育,他的任务是养猪。对过去曾写过非常精致华丽诗歌的诗人,这真有点情何以堪。但他居然一本正经——或是战战兢兢——地写了一首“养猪诗”,这首诗呢是写给他太太的。(笑)我们看看这首诗:

主席指示:养猪重要,
品种要好;圈干食饱。
粗料发酵,采集野草。
小猪肥猪,多加精料。
条若分圈,隔离病号。
夏天太热,河里洗澡。
新生小猪,防止压倒。
注意卫生,防疫宜早。
猪瘟难治,预防为妙。

(众笑)这是我们的何其芳。在“文革”之后,他只多活了一年,1977年就过世了。晚年他回望来时之路,对早期《预言》中的作品仍然有很多感触。那么这位红色诗人的心路历程,每一个阶段所代表的抒情自我的挣扎,我个人认为都是可以继续加以讨论和研究的。

因为时间的限制,我必须把注意力挪到第三个案例,也就是这位台湾的作者陈映真。我想在座的都已经看过了他的短篇《山路》。我以为这是一个很动人的故事。陈映真就像我在第一次上课时提到,他应该仍然在医院里疗养。他目前是人大的客座教授。过去几年,因为台湾政治局势的剧烈转变,我们可以想象像陈映真这样的作者是不会快乐的。他正在与生命搏斗的过程里,我特别想介绍他——我也许不同意他的意识形态立场,但是我对于他的创作以及一生的奋斗,是非常敬佩的。我认识的这位台湾作家,1937年生在一个基督教的家庭里,他的父亲是个虔诚的牧师,这点很重要。在他成长过程里,首先受到了殖民时期、具有东



陈映真(1937—)

洋色彩的现代主义的影响。这是一个很特别的转折。在他的作品里,比如《山路》,那种特别忧悒缠绵的风格,日语语法修辞的特色,仍然看得出影响的源头。第二点,陈映真成长的过程里受到我刚才所说的基督教的影响,这一点在他未来从基督教大跃进,变成马克思的信徒时,是关键性的意义。第三点,在陈映真就读“淡江英专”的时候,1950年代的末期,他对存在主义是有很大的向往的。早期陈映真的作品充满存在主义式的风格。而最后一点,在1960年代初期以后,陈映真开始“向左转”。对于鲁迅以降的中国左翼的文学、历史论述,还有这个论述庞大的人道主义色彩,他是有深切感受的。所以我们今天谈论陈映真,可以循着以上四个方向入手。即使如此,我仍然觉得这还不足以成就一个大作家。论小说家陈映真,我要强调他有一个诗人的灵魂。他是以一个诗人的心志,将革命的“大叙事”无限抒情化、浪漫化;以他个人的款款深情,来承担革命所象征的乌托邦的憧憬。

其次呢,我们也必须要理解,陈映真的书写训练不仅只是来自中国左

翼的传统。在台湾,所谓“台共”的历史其实有它自己的渊源。我在这里做个快速的介绍:早在1923年“农民请愿运动”开始的时候,台湾左翼思潮已经开始兴起;1925到1927年,有各种地方运动风起云涌;当1928年日本法西斯势力兴起,1929年世界经济恐慌的时候,台共分子谢雪红(这是位女性,后来到了大陆)、林木顺在上海成立了台湾共产党。台湾共产党的意识形态资源上不见得只受益于中国的左翼运动。它有很大的层面也得到日本左翼运动的影响,还有来自“共产第三国际”的指示。这个运动至少包括了以下的理念:第一,对于被侮辱、被损害者的一种人道主义关怀,这是其中最基本的左派立场;其次,对于社会、经济,尤其是阶级制度的批判;第三,对于国际殖民主义、资本主义的反抗,所以它带有强烈的国际色彩;第四,部分台共对于中国民族主义的向往。我要强调这是“部分”的,因为也有成员认为既然进行的是“世界”无产阶级革命,为什么得要附会到中国民族主义革命上呢?所以采取不一样的路线;最后,对于跨国无产阶级革命的拥抱,以及希望借着革命在台湾的成功,来实践这个憧憬。

这些都是纸上文章,在陈映真的理论文字里已经一再地表述过,所以不需要多做重述。我所要强调的是,陈映真在1960年代左转之后所面临的挑战。他是在所谓“反共堡垒”中的亲共分子。大家想想看,在台湾白色恐怖的岁月里,陈映真组织读书会,讨论被侮辱被损害者的命运,可不是容易的事。在右翼政权里面——当时是蒋介石的政权里——他是一个坚决的左翼声音。也因此,陈映真付出大代价,曾在1967—1973年因思想罪被捕下狱。陈映真出狱之后,仍然一如既往,尤其是在70年代以后,“台独”运动蔚然而起,他仍然不改其志,誓为“统派”先锋。陈映真先生是我们所谓的不折不扣的“台湾人”。大家可以想象他在台湾所面临的压力。他的想象永远是以长江、黄河为坐标,这在两岸当代文学里真是一个特例。

我们通常说陈映真充满人道主义关怀。他的作品里那种阴郁的、颓废抒情的面向,还有他委婉曲折的叙述方式,也都是我们念兹在兹的现象。但是对陈映真而言,这样的读法是不可思议的。我们谈陈映真的人道精

神、抒情意识,他会觉得这是见树不见林的举动。他仿佛要反驳:我本来要经过虚构叙事,来阐扬我对共产党、马列主义的信仰,你们读者怎么只看到表面优美的文字或是婉转的情节呢?陈映真不会认同的。但是台湾的批评者,可能甚至包括在国外的我,往往依然谈论着陈映真的这一面。所以在他希望传达的意义和他的文字表达这两者之间,有一个论述上的差距。等到80年代大陆开放以后,陈映真与“祖国”有了第一手接触,他却注定要失望了。原因是,在60年代他是一个不受欢迎的“呐喊”者——他是以小鲁迅的形象见知于台湾的同志间;但是到了八九十年代,他访问过大陆后,却没有想到他心中的革命圣地已经被更刺耳的喧哗所湮没。有一次在人民大学——怎么老在人民大学啊?——的讨论会上,有一位国内批评者说“他比老干部还老干部”。的确,他的思想、行动,甚至讲话的口气,可能都要让我们想到延安岁月而发思古之幽情。

我认识陈先生,也非常尊敬他。记得是在去年,日本东京大学藤井省三教授(这是陈平原教授认得的)写了《台湾文学这一百年》这么一本书,希望在台湾翻译出版。我和藤井教授虽然对台湾殖民史的观点很不一样,但是觉得仍然可以介绍给台湾读者。陈映真先生看到了这本书的中译,还看到了王德威居然写了一篇出版后记,大怒,从此以后要和我断绝“外交关系”。(大笑)我后来打了电话和他解释,说这其实既然是文学理论,不就是大家有不同的意见,可以讨论对话嘛。不,对陈映真而言,这却是不能够打折扣的。对革命的信仰你必须一如既往,无怨无悔。这种“我本将心托明月”的姿态,(笑)完全是爱恋式的;陈映真对共产党的崇拜,我想在座的都是要觉得惭愧的,是不是?这是一个很特殊的人物。

而我们今天所要讲的故事是《山路》。我觉得这篇小说是陈映真写作后期的一个高潮。所谓前后期分别的方式,是指1967到1973年,陈映真因为涉入所谓左派的颠覆运动,被国民党抓了起来,关了七年。这七年里当然是没有任何文字的发表。在他出狱之后,陈映真的格局,说实在的,是变得更大了。他不再汲汲于民族主义式的革命,那个对他来讲

不见得是革命的最终目标。他转而批判跨国资本主义对台湾所带来的社会、经济结构的两极导向,以及思想上的“驯化”(家畜化)的过程。同时80年代以来大陆开放了,陈映真开始接触到共和国建国之后种种运动、革命的资讯,对于他曾向往的祖国,他有了不能已于言者的感慨。他对台湾的批判最初是以谴责、讽刺小说形式出现的,像是《万商帝君》等等。这些我们不谈。1983年,陈映真推出了一部作品,叫作《山路》。这篇作品在当时是有强烈的震撼性的。一开始,国民党的检查者是很不以为然的,几乎要把它禁掉,但是后来还是让作品以原貌呈现。

这个故事的梗概是不是要再让我解释一遍?简单说明好了。在1983年的早上,台湾有一位中产阶级家庭里面的老妇人——蔡千惠女士,早上打开报纸,看到了1952年因为台共革命被判刑终身监禁的黄贞柏,已经假释出狱。蔡千惠女士看到了这个报纸的消息,突然就倒在地上。黄贞柏不是别人,正是她当年的未婚夫。这个蔡千惠为什么会倒在地上?为什么从这以后她的身体就开始剧烈的衰颓。在医院的头等病房里面,不管有多么伟大的药物,多么有营养的粮食,蔡千惠总是好像没有办法吸收。三个月之后,她就去世了。她去世之后,留下了一封信。这封信里把她当年曾经参加革命的历程,和黄贞柏的关系啦等等,全盘托出。这让我们想到瞿秋白的《多余的话》,是不是?在这封信里面,蔡千惠透露了一段骇人听闻的秘辛。原来蔡千惠所居住的中产家庭不姓黄,而姓李。当年她和未婚夫黄贞柏一起追随台共活动领导人李国坤,参加革命活动。她还记得,当年在北台湾小镇外(陈映真的故乡叫莺歌,可能是故事的背景)那曲折幽深的山路上,这些男性的革命志士如何告诉我们这位美丽的、受过日本教育的蔡小姐:革命的理想就是要牺牲自己,为了未来人们幸福美好的远景,任何献身的行动都在所不惜。蔡千惠深深地被感动了。她感动的对象不只是她的未婚夫黄先生,她尤其对革命领袖李国坤更为倾倒。这是爱屋及乌了,而问题才刚开始。你本来爱一个人,现在因为革命的关系,发觉自己可以、也愿意爱得更多,爱得

更大。对丰饶的革命理想的渴望,永远不能饱足。

我们现在到了故事的核心。当这个台共革命组织被破获,领袖李国坤被处死,未婚夫黄贞柏终身监禁之后,蔡千惠这才了解,告密的人就是她自己的哥哥,也曾经是一个台共的分子。她觉得非常的羞愧:自己的亲人怎么可以成为叛徒?为了替自己的家族,为自己赎罪,蔡千惠假装是李国坤的未亡人,到了李家——一个一穷二白的无产家庭——要求入住,同甘共苦。我想大家转过来了吧?蔡千惠的未婚夫原来是黄贞柏,但是她觉得自己未婚夫家境不错,不需要她牺牲奉献;反倒是革命领袖李国坤的家里是矿工,穷得不得了,于是蔡千惠假装是李没有过门的妻子,到他的家里去牺牲奉献。这真是只有在革命历史小说里才会出现的情节!以后的三十年,蔡千惠含苦茹辛,完全掩饰了自己的身份,为李家做牛做马,辛辛苦苦把这些孤儿老小,教养的教养,送终的送终。到了1983年,当李家已经成了城市里的小资产阶级,李先生的弟弟现在是一个会计师,每天和钱为伍,现在蔡千惠舒舒服服地坐在客厅里,发觉黄贞柏倒是出狱了。蔡千惠觉得太痛苦了,因为背叛了她自己的未婚夫。但是为了一个更高的革命理想,这个背叛是值得的。问题是,如果过去的牺牲(或为了牺牲的背叛)现在都已成为徒然的投资的时候,这又要怎么办呢?这是整个小说的核心。

我认为,与其把这篇小说当作是个浪漫得不得了的作品来看,还不如把它当作是一个以抒情叙述的形式写出来的,有关革命的意义是什么的论辩。问题在哪里呢?蔡千惠,三十年以前,是以一个伪装的革命烈士的遗孀的身份,来到李家,为那未完成革命的理想牺牲奋斗。但是三十年之间,她把那个革命烈属照顾啦,竟然拉扯成了小资产阶级。然后,她自己在舒服的客厅里,看着报纸,猛然惊醒她当初一起献身革命的爱人,现在出狱了。自己现在用什么样的面目去面对当年一起牺牲奋斗的同志?何况这位同志还是当初的未婚夫呢?而在更宽广的语境里,改革开放以后的大陆,一切都向钱看了,这不是对当年抛头颅、洒热血的革命者更大的讽刺?所以在蔡千惠神秘的身体衰亡的过程里,她问到了,这

也是这个小说最有名的一段话：“如果大陆的革命堕落了”（这是她想到文化大革命之后吧），“共产革命者的赴死和长久的囚锢，有这么多人为了这个理想牺牲，有这么多人为了这个理想被监禁起来，会不会终于成为比死、比半生囚禁更为残酷的徒然？”

是不是一切都浪费了？作为一个台共的参与者，蔡千惠因为这么一个报纸的讯息，突然理解到：原来在抚养革命烈士家属的同时，她自己也不不知不觉地被这样一个资本主义的环境所驯化了，“所家畜化了”——这是用陈映真的话讲。所以在这个意义上，奄奄一息的蔡千惠觉得任何药、任何食物都不能让她已经堕落的身躯，已经被（自己无意）背叛的心志，复原了。这个部分提醒了我们瞿秋白的《饿乡纪程》。在什么样的情况之下，蔡千惠的死亡失去了临床诊断的原因，成为神秘的结局？什么营养都是白费的，什么药物都发生不了作用的。一点一滴的，就像卡夫卡的那位把自己关在牢笼里，“表演”饥饿的“饥饿艺术家”一样，蔡千惠以自己肉身的消弭，来见证历史最后的浪费，它的徒然。

然而换个角度看，蔡千惠不是以死亡来叫停时间、让历史归零吗？仿佛只有这样，她才能阻挡历史的继续堕落，让一代革命斗士的血肉升华为永恒的象征。蔡千惠衣食无缺，却因为“营养衰竭”而死，但她不可思议的“饥饿”在这里成为她向革命输诚——更是抒情——的媒介。我曾写过一篇文章，叫作《三个饥饿的女人》，这篇文章为了某种原因，不能在这里发表。在这篇文章里，我提到饥饿的“美学”是左翼论述里非常重要的环节。陈映真的革命老妇人的问题不在于她没有东西吃，而是在台湾这样一个丰衣足食的环境里，用瞿秋白的话来讲，这样一个“黑甜乡”里，简直让人忘其所以了。因为过去革命同志兼爱人的出狱，蔡千惠突然理解到原来身形的丰足不足以说明精神上的饥饿。

蔡千惠就莫名其妙的，一点一滴的，耗尽了自己身心。她最后可以说是自愿饿死的。但是在寻死的那个过程里，蔡千惠想象一个最丰饶的、革命的乌托邦的过去。回到过去就是迈向未来。就此我觉得陈映真以蔡千惠的故

事,重复了瞿秋白六十年以前“饿乡纪程”的心志。但另一方面,他又有了时不我予的尴尬,这又像是回应瞿秋白将近五十年以前,在临死之前,以《多余的话》来说明一个被浪费的革命旅程、一段徒然的革命情怀的始末。

关于革命与抒情的两难,在这里我找到陈映真另外一段话来给大家作为一个参考。这段话出自他1958年的一篇作品《乡村的教师》。“任何书写革命的作者”,尤其是以抒情的姿态来写作的革命意志的作者,他们不可避免地遇到一个书写和行动的 challenge。这个 challenge 就是他们怕他的知识变成了一种艺术,他的思索变成了一种美学,他的社会主义变成了文学,而他的爱国热诚却只不过是一种家族或中国式的血缘感情罢了。

所以抒情在最后成了一种二律背反的吊诡,一方面让挑动、抒发革命情怀;但另一方面又必须避免革命只成为审美的消费。两者之间的纠结,陈映真其实早在50年代就感受到了。而到了1980年代,当台湾的批评者不断地赞美《山路》多么浪漫,多么感人的时候,陈映真却毋宁觉得他的抒情写作不过就像是瞿秋白所说的,是一个“邮差”,是一个信使。如果这个讯息已经传达到了受众或是听众的时候,这个抒情的自我就已经焕发成为一个集体抒情的群体了。在那个时候呢,文学其实是没有存在的必要了。因为你或我,都已经成为了这个抒情主体不自觉的代言人了。我们不再需要有文学了。在这样的情况下文学到底怎么去定位,成为“红色抒情”论述最大的难关或者是挑战。用鲁迅的话来讲:“在革命风起云涌的时候,是不会有革命文学的。”每个人都忙着去革命,都已经浸润在抒情的大我中的时候,又何需一个信使式的文字来作为中介的转折呢?

所以在这样两难的议题中,我结束今天的讲课。留给大家的也许更多的问题,有待以后的讨论。同时也许大家行有余力呢,现在陈映真也许最需要大家的鼓励,你们不妨也担任一个信差的角色,把你们的想法或祝福送到人民大学的中文系?哦,可能不是中文系,可能是马列主义的研究室或是什么的?

好的,我的讲课在此告一段落,谢谢!

第四讲 | 抒情主义与礼乐方案 ——江文也与胡兰成

时间：2006年10月29日(周日)am10:00—12:00

地点：北京大学五院(中文系)演讲厅

主讲人：王德威

录音整理：黄湘金 郭道平

谢谢大家！在星期天的早上大家这么热情地来上这一堂课，让我非常感动，也希望今天我们所讨论的内容能让大家觉得有一些新的收获。上两次我各以启蒙和革命的论点来探讨抒情主义在现代中国文化以及文学的语境里面所遭遇的不同的挑战。今天我们把论题向前更推进一步：我们的重点是讨论抒情主义与国族主义相互的对话关系。

国族主义，或是用英文来讲 nationalism，是从19世纪以来由西方开始，逐渐发展而介绍到中国的一个重要的政治体制的想象。国族主义的蔓延，从20世纪初一直到世纪末，是我们有目共睹的事实。对于中国人来说，这一个世纪真是充满了灾难与挑战，尤其是在1937到1945年这八年之间，中国面临了日本帝国主义的侵略，遭遇的考验更是甚于以往。在这样一个动乱的时代里，我们今天的讨论焦点集中于两位身份特别暧昧的文人，他们一位是江文也，另外一位是胡兰成。

我想胡兰成大家都还知道，主要的原因是他和张爱玲的一段情，我

们今天谈到张爱玲的时候不免“爱屋及乌”——不知这个成语对不对——总是会连带讨论到胡兰成在40以及50年代的各种活动,尤其是在40年代末期到50年代末期,他流亡在日本的第一个十年之间所写出的两本作品,第一本是《山河岁月》,第二本是《今生今世》,这是我们今天待会儿会讨论的重点。我的焦点却要先集中在江文也的身上。

对诸位来讲,江文也可能是一个陌生的名字。对现代中国音乐史的发展有所认识的同学,也许知道他曾经是在30以及40年代红极一时的作曲家。他同时也是一位非常有个人风格的诗人:他早期的诗歌以日文写作,但是在40年代中期,他也曾经以中文写作了一些诗歌,这些诗歌却一直要到1992年才在台湾第一次问世。所以这是一个神秘的诗人。当然他政治身份的不确定性尤其是值得我们关注的焦点。我今天希望探讨这两位作家在国族、身份认同的议题上如何各自开展他们抒情、想象的可能性,而因为这个可能性所带来的种种误解、折磨、挑战,或者是喧哗,应该是促进我们谈论抒情主义现代性的一个最好的切面。

我首先要谈到的是在1936年,江文也这位年轻的台湾籍的作曲家——他在日本成长——因为《台湾舞曲》这首曲子得到了那一年柏林奥林匹克世运会音乐比赛的大奖。不是那个第一、第二奖,而是所谓的人围奖(特别奖)。照道理来说,得到这么一个世界级的奖项,这位年轻的作曲者应该觉得非常欣悦,可能他应该亲自到柏林去领取这个奖项。事实上不然,江文也在那一年的夏天来到了中国,第一次访问了中国的北京(北平)、上海,他的选择的确是耐人寻味。

在1937年——也就是1936年访问中国之后,江文也曾经在他的日文的散文里写到当火车由天津开始逐渐开向北京的时候,他的兴奋、雀跃的心情:当火车逐渐逐渐接近北平的郊区的时候,江文也“又怯又喜”,又是害怕又是欢喜——

北京! 北京! 我反复地念着这个名字,让那可以使心脏绞

碎般的兴奋与疯狂驾驭着。

所以北京给他的印象,在还没有见到时,已经是如此的不可思议!而在北京停留的那些日子里,他的足迹遍及大街小巷、名胜古迹。每一个风景、每一个人事的接触,或是每一个“市声”——就是街道上小贩叫卖的声音——都让他觉得欣喜若狂。所以北京的印象用江文也自己的话来说:把他“压得扁扁的!”

这是1936年的印象。而在1938年,江文也在柯政和——当时北平师范学校音乐系的系主任,也是一个台湾人——的邀请下,选择了接受该校的教职。他来到北京,从此开始了生命里的另外一段岁月。我想包括江文也本人在内都没有料到,这就是他日后生涯的一个决绝的开始:在此以后,他将要经过许许多多的挑战和浪漫的冒险,直到1983年病逝在北京。所以这位作曲家和北京的关系,真是千丝万缕,非常值得在北大或是在北京的对音乐有特别喜好的来宾注意。

这是我们对江文也的第一个认识。但是我今天却要从一个不同的角度来看待江文也和北京的这一段难分难解的情缘。我们的进入点有三个:第一,就是江文也作为一个殖民时期的“台湾之子”——台湾的三芝乡来的这么一个小孩子——他如何受到欧洲音乐的最前卫的乐风或曲式的影响。他对西方的现代主义有一种不由自主的狂爱,他是一个绝对的、决绝的现代主义者。但是,第二点,他的现代主义却是要经由日本的媒介,来转嫁到他个人对西方的认知之上。第三点,也是最值得寻味的一点,是江文也对中国的想象、他对中国的爱恋,其实是来自一位俄国的音乐家的影响,这位音乐家的名字叫 Alexander Tcherepnin(1899—1977)——用中文的名字翻译,是齐尔品。所以在每一个层次,他不论对西方音乐前卫主义的欣赏,或是对广义的现代主义的接受,或者是对中国的想象,他对台湾、中国永恒的乡愁,都有一种非常奇妙的中介现象产生:或者是经过日本,或者是经过俄国。对一个来自殖民地的抒情、浪漫主体,这也许是一个无可奈何的限制。但这个限制也开拓了他对于音乐、对于诗歌、对于整个广大中国

抒情想象的奇特面向,这是我所要说明的。

江文也的事业的高潮正是在抗战的这七年之间。他是1938年才回到北京的,在这七年里面,他有一个相对舒适的环境来从事音乐以及诗歌的创作。用“舒适”这两个字当然是充满了反讽的意义,因为在当时,中国正在全面抗战的时候,江文也作为一个在北平教音乐的教授,拿的是日本护照,当然享有政治上以及生活上相对优越的待遇。在这期间,他却发展出了对中国古代音乐狂热的爱好,这个爱好最后导致他在1939年一个非常重要的交响乐的诞生,这个交响乐的名称叫作《孔庙大成乐章》。我们今天正好有两段音乐,一段就是1936年的《台湾舞曲》,原来是一个钢琴协奏曲,我们今天播放的是一个交响乐的版本;另外就是1939年的《孔庙大成乐章》。我们将把这两段音乐播放出来,大家一起来鉴赏。

同时,江文也的政治立场尤其值得我们思考。当时亲日的组织新民会的会歌就是江文也所谱的,尽管他没有加入。他是不是一个“汉奸”,等一下也许我们可以来继续思考。而在抗战之后,江文也其实有多重的选择:他可以选择回到日本,因为他仍然保留着日本国籍,他也可以到香港,他甚至可以到罗马——这个因缘我们等一下再说明。可是基于他对中国的热爱——他觉得他是一个中国人——他选择了留下来。1945年他选择留下来,1949年他也选择留下来。然而以后命运对他的考验,我们大家都可以心照不宣了。

以上是一个纵观的背景。接下来我希望从不同的面向来讨论江文也这多彩多姿的一生。但是我首先还是要从抒情诗或者抒情论述最基本的观点开始,这个观点就是:抒情诗作为一种声音的表达,它永远是和音乐脱不开的。所以在我们的课里,我希望各位,尤其是对音乐有爱好的同学不时地想到:抒情的观点在很多层面上是一种声音的展示、一个声音谱写出来的非常精致的样貌。

由声音所代表的抒情的想象或是论述在19世纪中期开始发生变化。就像我在第一次的讲课里面已经提到了:也许龚自珍可以代表众多变化的

一个征兆,所谓的“九州生气恃风雷,万马齐喑究可哀”。对于一个新的声音的召唤或是想象,在1840年前后,已经经过这位伟大诗人的吟诵传达到有心者的耳中和心中。在此之后,龚自珍所向往的这种新的声音,可以由章太炎的所谓“雷霆之声”或者是鲁迅所谓的“呐喊”或“真的恶声”等等不同的隐喻或象征来表达。而这种对于“新声”的追求、对于一个新的中国人的声音的追求,当然也影响了中国人对音乐的感受能力以及认识。

在音乐的现代化方面,我们大致可以有下面最简单的看法:1903年,匪石写作了《中国音乐改良说》。匪石的论述基本上是呼应了像康有为、梁启超他们这些提倡新文化、新文学的开明维新人士的说法,希望借助声音的重新改造,来重建中国的国民性以及民族性。在此之后,像1904年,李叔同以及沈心工,他们介绍了所谓的“学堂乐歌”这么一种新的音乐谱式,来奋起新一代中国青年吟唱中国歌声的可能。再接下来我们就可以看到更多这类音乐家的努力了:像萧友梅、王光祈、赵元任,像贺绿汀、黄自、冼星海、丁善德等等,有太多的名字可以作为我们的参考。然而当这些音乐家们创造一个属于现代的、中国的音乐的时候,说实在的,他们的基本模式还是来自于18、19世纪西方音乐的对应:不论是在曲式上、在和声上、在大小调的操作上,他们都流露了西方18世纪末到19世纪写实主义、浪漫主义的传统;尤其是19世纪末以来流行于西方,特别是东欧各国所谓民族乐派——或翻译成国民乐派——的流风。这些流风一旦传送到中国之后,自然让有心的人士思考:如果我们在接受现代西方音乐的同时,又能够展现中国的民族性的话,那么这不是一个两全其美的现代性计划吗?所以现代主义与民族主义的交相对话,也发生在音乐的改良这个传统里面。

我们是在这样一个语境里回到江文也的背景上。江文也生在1910年,1983年病逝于北京。他是个客家人。“客家人”对于我个人在做江文也研究的时候,产生了一个额外的感触:“客”这个字似乎照应在江文也一生漂泊的旅程上,特别有着深层的、象征的意义。他出生于一个商人的家庭。1917年在父亲的安排之下,江文也到了厦门,在一个为日侨



开设的汉文学堂里读书——可以想见江文也的中国文化、文学的训练是相当有限的。1923年，江文也到了日本东京。江文也的家人就像大家的父母一样，总觉得男生嘛，如果你要到日本读书，就像留学一样，你总得选个有用的、有前途的专业，是不是？有很多的同学在点头。（学生笑）这个专业当然是朝向电子、电机方向的，所谓最有前途的。所以江文也未能免俗，他在日本高校阶段其实学的是电机科目的专业。但这位江文也白天上电机课，他真正向往的呢，却是音乐。他花了绝大部分课余时间到声乐班去练唱。一开始，江文也的野心没有那么大，他只希望成为一个声乐家。也因此，在他毕业之后，他成为一个小有名气的、外地来的（就是一个殖民地来的）声乐界后起之秀。当时，他参加了藤原义江歌剧团——在东京非常重要的西方歌剧团。他甚至出现在许多我们大家都熟悉的歌剧剧目里面，像 *La Boheme*（《波希米亚人》），或者是另外的 *Tosca*（《托斯卡》），这两个都是 Puccini（普契尼）的作品，他在其中扮演了次要角色。我们看到的

第一张图像就是江文也在担任歌剧的歌手的时候的一张剧照。

当然,江文也不能以只唱歌剧为满足,他对声音的敏锐逐渐地促使他朝向作曲界发展。他决定要拜名师:这位名师是现代日本音乐之父山田耕筰,他开始向山田学习作曲。山田在当时日本的影响力是首屈一指的,尤其经过他的重新诠释略带有瓦格纳的曲风的晚期浪漫主义的音乐,成为日本现代音乐开端的重要贡献。

然而时间一久,江文也开始觉得这样的音乐也不过就是拾人之牙慧,不过就是西方当代流行音乐的日本翻版。江文也开始不满足于他的所学。与此同时,他开始自己去钻研、去找寻不同的声音的可能。我们知道,到了1920、1930年代日本的现代化已经卓有所成,尤其像东京、大阪这样的大都会的西化程度,从中国的立场来讲,不得不佩服他们的浸润之深、研习之精。江文也在这样的环境里所向往的音乐家,包括像是 Stravinsky(我们这里应当是翻成斯特拉文斯基),像是 Debussy(德彪西),都是非常重要的音乐家,又像是 Prokofiev(普罗科菲耶夫),俄国的音乐家。最重要的,他最心向往之的是匈牙利音乐家 Bartok(巴托克)——巴托克所代表的强烈的、有打击效应的曲式的这种民族乐风的现代音乐,让江文也觉得:这才是我真正应该学习的对象。

这位有叛逆精神的台湾音乐家企图在日本找寻出路,他遭遇的第一个挑战是:当时的日本一方面承受了欧风美雨的影响,对于现代主义音乐的追求不遗余力,但是即使像山田耕筰这样的大师型人物也开始思考,在什么样的意义上,可以把日本传统音乐的元素带入到现代的诠释里面,展现出一种既是“日本的”又是“现代的”,两全其美的音乐诠释?在这样一个论式之下,我们要说:的确,在日本和西方交会的过程里,日本从来不是一个严格定义下的殖民主义地域,它仍然保持了它的国土、国族以及政治主权上的完整性。但是从文化的传承上或是接受上来讲,明治维新以来西方对日本的影响可以说是铺天盖地,有识之士无不倾倒。在这个意义之上,我们是不是可以谈论一种“文化的殖民性”呢?如果这个论式成立的话,那么我们就要问:江文也作

为一个来自台湾的、有中国背景的音乐家,经过日本的媒介再去学习西方所谓的现代主义的种种,那么他是不是一种“双重”殖民性下的产物呢?他的西化经验是一种延伸的、衍生的学习现代化的过程。

在30年代,在面临日本所谓民族曲风转向的时候,江文也也加入了这个热潮,也希望从他的音乐创作里展现出一种民族风格的曲式。那么问题又来了:如果日本的作曲家能够热情地用现代音乐的新技巧来诠释日本民族的风格的话,江文也他够格吗?他如果是一个殖民地来的台湾人,在什么样的情况之下,他能够合法地、合理地来代表所谓“真正的”日本音乐的民族精髓呢?这是问题的一面,但是另外一面,我们也可以问:如果国族主义或是民族主义,像我在开始讲课时所说的,也不过是19世纪由西方介绍到亚洲来的一种新的理念的话,它就未必是一种与生俱来的、血肉相连的政治抱负,而可能是一种“学而得之”的意识形态,那么江文也虽然不是纯正的日本人,但是只要耳濡目染浸润其中,他不是一样地也有资格来代表日本、来为日本发出民族乐章的声音吗?

这两种不同的论式,在江文也的心里不断地冲击着他。另外,我们同样要用这个论式来探问:如果江文也是来自台湾的一位作曲家的话,那么是不是因为他有台湾的血缘或是地缘的关系,他就更有资格来代表台湾,来表现所谓台湾音乐的“真正”声音呢?但是大家可别忘了,江文也在台湾一共就待了七年:在七岁的时候,他就到了厦门,然后到日本去了。七岁的小孩子是不是已经把所有关于台湾民族的、地方的、各种各样所谓乡土的精华都学会了呢?这是不是种血统论:好像你只要是从小从台湾来的,就可以代表台湾的民族乐风呢?最后我们还要问:在当时日本的政治和音乐的环境里面,日本的音乐界是如何地把江文也这样追逐“现代”加“民族”乐风的努力,放置于一个所谓日本的“地方色彩”(local color)的论式里面?仿佛江文也的音乐,就算是写作台湾的音乐吧,也不过就是我们伟大的日本殖民帝国中的一个小的地域采风。江文也心里想的仅止于此吗?或者是在江文也的心中,他所想象的台湾的曲式和乐

风,代表了一种台湾地域主义,这个 regionalism 的一个独立、自为的一种精神呢?所以我再一次提醒,音乐和政治的影响在江文也的身上缠绕不去的,而类似问题要在他以后的生命里重复地出现。

也就是在这些不同的论式之下,江文也开始了他的音乐创作的过程。他早在1934、1935年开始作曲——我们刚才播放的《台湾舞曲》是1936年的。尤其在1934年,他有一个机会回到故乡台湾去巡回访问演出。那次的停留虽然短暂,却足以让江文也了解到:哦,原来我是台湾人!原来这一块土地是我生长的地方!我应该为这块土地贡献我个人的音乐的灵感——这是他的第一首音乐《白鹭的幻想》的开端。这首音乐的乐章今天已经失去,但是从后来的《台湾舞曲》我们可以想象到,这是首带有东洋风味的现代音乐的诠释,而西方元素在各个音乐的片段都可以得到照应。

我们的下一个问题是:江文也对“台湾的”音乐的创造,是不是所谓“乡愁”的表现?他是台湾人嘛,虽然七岁的时候离开了,可是心里想的都是台湾;这是一种可能性,对故乡永恒的怀想——那伟大的风土啦,伟大的故乡啦,等等这一套。但是另外呢,我们却也同时要怀疑,江文也的这种以台湾为坐标的民族乐风,是不是也反映了当代日本音乐家对异国情调的向往?而究竟又有谁比江文也更有资格——作为一个从台湾来的日本人——面对日本的观众,来介绍富有台湾情调的殖民地的音乐呢?所以我们的下一个问题是:江文也摆荡在两种身份之间——在台湾观点来讲,他是所谓的 alienated insider,是自己人,但这是一个和“自己人”疏离的台湾人,他在多大的意义上能够认同他在台湾的那六百万的同胞呢?而对于日本人来讲呢,他又是一个充满了关于日本的知识、一个非常熟悉日本文化的“外来者”,informed outsider,一个局外人,但这个局外人其实也是局内人,因为他在日本的成长和生活早就已经让他融入这个社会——但这是一个相当排外的、相当有种族“洁癖”的社会,尤其是在1936、1937年法西斯政权兴起的前夕。江文也对他在日本的处境是很有感慨的——很多年以后,他对他的中国妻子吴韵真曾经抱怨过:

在日本乐坛奋斗了那么多年,从来没有一次得到音乐大奖的第一名,总是第二名,就算第一名从缺的时候,江文也的位置也是那个第二名。所以呢,既作为一个局外人,又作为一个局内人,飘荡在这两者之间,江文也企图以音乐里面的两种曲式来找寻他身份的定位。

这两种风格,一种是我所谓的“想象的乡愁”。我在讨论沈从文的时候,也曾经用过这个词。我们过去谈论乡愁的时候,总是以故乡那个实在的存有作为投射我们情感以及思考的对象。各位大概有相当的人数是来自于中国不同的地方,来自于山西、河南、云南,等等,是不是?每一次想到故乡的时候,心里面就油然而生出所谓的思乡之情。这种对乡土的想象,其实在鲁迅编《中国新文学大系》的时候就点明了:只有离乡背井的人,才特别有乡愁的感怀。一定要在身体和情绪的位移后,我们开始说“哦,我好想家院里的那棵大枣树”,或是“我乡下有一个我的甜姐儿还在痴痴地等我”,还有最伟大的我们老家的母亲“永远在家的门口等着我回去”等等,吃这么一碗热乎面,家乡的食物永远永远比北京好千百万倍。但是呢,要问到将来就业,是不是回到故乡去贡献所长的時候,那对不起,我还是宁愿在上海和北京,是不是?(学生笑)所以这种乡愁的想象,这个“乡”,土地,它不再是一个现实主义式的实有的 cause,一个源头或缘起,而是一个 absent cause,是一个永远“缺席的源头”。这个源头,它必须是在一个已经失去,“不可复得”的状况之下,才能勾起我们无限的思慕追想的欲望。而这个想象的乡愁呢,其实是可以连锁到我们对现实主义的许多写作和辩论上,我在我个人的文章里也提到过,大家可以继续思考。

我要特别说明“想象的乡愁”不妨是一种最诡异的“异国情调”或是异乡情调的延伸。当乡土作家把故乡的人事风景操作于他们的寻根文字,或是后来的怀旧影视节目,或是其他美学媒介中的时候,故乡的地方风采对于外乡人、对于旁观者——甚至作者本人——而言,已经成为一种带有异乡、异国情调的,非常浪漫的诠释。而作为一个乡土作家,他永远是带有双重眼光的:一方面他是局内人,他是从故乡来的,他对那个故

乡的一切知道得比谁都多一点；但他同时也必须退在第二、第三线，从外人的眼光来浓缩、来重新凝造一个乡土想象的结晶。所以我个人以为，沈从文所代表的乡土书写传统，也可以放在这个论式之下加以辨析。

今天我们看江文也的问题当然就更为复杂了。因为他是来自于台湾殖民地的一位日本作家。而1930年代日本对“南方”想象——广义的南方的想象——是非常盛行的。这种异国情调的想象当然是和殖民主义息息相关。（19世纪以来，即使是欧洲的殖民主义者，当他们在开疆拓土之前，就已经对未知的远方投射了异国情调的欲望。这个欲望，这种得之而后快的，诡异的“乡愁”，不知从何而来？）这是江文也在面对日本音乐界的时候，一个非常暧昧的位置。当然他是思乡的，《台湾舞曲》啦等等，都代表了他对家乡的非常强烈的感情：故乡是那个水田遍布的所在，有白鹭鸶在田间飞舞。但反讽的是，江文也的音乐也曾召唤恰恰相反的意象：故乡也同时是一个荒原式的——T. S. Eliot（艾略特）的荒原式的——故乡，那里只剩下破败的宫殿、凋零的器物、阴森的墓园等等。所以一方面，江文也的台湾是那清纯的梦土，是让所有人都念之思之的永恒的原乡；而另外一方面，江文也的台湾也是一个“荒原”，是一个早就颓废、堕落的渊薮。摆荡在这两者之间，台湾可能既不是那个梦土，也不是那个荒原。而作为一个在日本创作的音乐家，江文也所主要面对的对象，是他的日本的音乐听众；他的原乡或异乡情调是谱来让日本听众发出共鸣的。这之间各种文化资源、想象的流转承接，是非常耐人寻味的。

这只是江文也事业的开端——就已经这么复杂了。下面我们要讲到另外一个影响江文也一生最重要的人物，就是我在讲课开始提到的齐尔品，Alexander Tcherepnin。今天我们不太听他的音乐了，而事实上，任何对现代中国音乐史有所涉猎的同学都会知道，齐尔品在1930年代中国音乐现代化中扮演了一个相当重要的角色。齐尔品的父亲可能比他

还有名一点,名字叫作 Nikolai Tcherepnin,是 Prokofiev 的老师,Prokofiev 是 20 世纪初期俄国现代音乐的代表人之一。这是一个有着深厚的音乐背景的家族,在 1917 年革命之后,这个家族流亡到巴黎,所以也是一个离开了故乡到异乡去打天下的流亡音乐家族。

齐尔品从小就对东西方音乐的汇合有着无限的憧憬和抱负。终于,他心目中所谓的“亚欧主义”的抱负在 1934 年得以实现。这一年,他拟订了一个周游列国的大计划,尤其是要到远东和亚洲来看一看、听一听这些不同区域的音乐如何能够刺激他对现代音乐的重新诠释。但当他来到中国之后,他却被中国文明的丰富、中国音乐的博大幽深震撼了。到了中国没有两个月,却决定取消所有以后的行程——到了中国就等于看到了东方,不必走了。当时在上海的音乐学院有一些从国外来的同事,包括重要的作曲家 Boris Zakharoff 等等。大家劝齐尔品说:中国是这么有魅力的地方,何不就留下来,一起来共襄盛举吧!齐尔品欣然答应。以后除了一次短暂的日本之行——在那一次日本的旅行里,他遇到了江文也——齐尔品以后的三年都留在了中国。不但如此,最后还娶了一位中国夫人李献敏,一个非常著名的钢琴家。这是齐尔品部分的故事。

我们先谈江文也,然后再回到齐尔品。江文也在 1934、1935 年台湾之行后,回到日本,他的音乐风格开始有了改变。他开始苦恼了:我到底是什么人?台湾人,还是日本人?这时候齐尔品出现了,齐尔品以一个俄国大师的身份告诉江文也:“你不是台湾人,也不是日本人,你是中国人哪!”这样的提醒简直是五雷轰顶,让江文也理解到:原来在我的暧昧的身份之后,有一个“真正的”原乡我还没有去探讨呢,那就是我梦土里的梦土!就是我的中国!从这以后,江文也把他的创作方向全盘调整朝向中国来行进。这是为什么——回到我演讲的开端——1936 年,即使得到了柏林的奥林匹克的大奖,他选择放弃亲自领奖的荣誉,而接受了齐尔品——一个非中国人——的邀请来到中国。而这一次的中国之旅改变了江文也后半生的命运。

好,再回到齐尔品。这位齐先生在中国真可谓是如鱼得水,他热烈地参与当时音乐现代化的运动,同时也不断地提醒中国的作曲家:你们要发掘中国的固有文化啊!就像我们今天很多洋人来了,到中国来发掘中国的固有文化,反而中国人觉得我们的文化已经“固有”了,何必再“发掘”呢?齐尔品和当时中国的音乐家之间有很多的辩论。对于齐尔品而言,中国音乐的现代化不应该是从文艺复兴以来的西洋音乐开始着手,那对于洋人来说已经是过时的,所以又何必再去学呢?如果中国人要现代化的话,应该从最现代、最前卫的西洋音乐开始,从这里再嫁接到中国传统音乐的曲风上,找出一种所谓的“欧亚合辙”的新的浪漫风格。

齐尔品身体力行,创作了很多这类的音乐;同时他的交游广阔——他和鲁迅还认得呢!他在1935年见到了鲁迅,两个人相谈甚欢,鲁迅甚至同意为齐尔品的大型歌剧写作歌词——这个歌剧的名称叫《红楼梦》。这是他们当时的计划之一;同时他们也想把过去的一些传奇,像是《比目鱼》等都改成歌剧。最让齐尔品着迷的是中国的京剧。当时京剧经过齐



如山等人的推动,已经变成了国剧了,代表了国家风格的国剧,是不是。在齐如山的介绍下,齐尔品也认识了梅兰芳。这位老兄爱中国爱到最后,非常地希望做中国人,虽然长得人高马大的,但是至少应该有一个中国的“关系”吧?齐如山也非常喜欢这位俄国来的音乐家,最后就收了他做干儿子,(学生笑)所以“齐尔品”这三个字是齐如山给他取的,他姓齐,是不是?

我们在这里暂时休息一下,我给大家看几张图像。这是江文也的少年时代,是他到日本在初中时候的一张照片(略)。

现在我要给大家看的,是齐尔品壮年的一张照片,半生漂流国外,最后他是定居在美国的纽约,非常传奇的人物。他的妻子李献敏,是一位30年代由广东来的很重要的钢琴家,最后在比利时接受音乐教育,完成了她的整个音乐启蒙的阶段。

我们再看看下一张,这是江文也1936年《台湾舞曲》的曲谱的封面,是当时得到大奖的作品。



江文也同时也是一位非常浪漫的仁兄,(学生笑)他在1934年的时候就谈恋爱了,这个女孩子的名字叫龙泽信子,或者叫江信子;两人原来是同学,一见钟情,这个女孩子出身于日本的贵族家庭——你可以看到江文也的叛逆性,而这个女孩子不顾家庭的反对就和江文也结婚了,以后生了四个女儿。而让江文也在1938年到北京的各种可能性里面,当然“爱中国”是最重要的,但也有谣传说他当时又恋爱了,恋爱的对象你们可能都还认得呢,40年代的明星——白光。白光当时是个十七八岁的小女孩,到日本去学声乐,和江老师一见钟情。后来白光回到了中国,也有谣传说江文也追随白光一起爱中国了。这是一些关于他的浪漫的传言,但足以显示这绝对是一个不拘一格的音乐家,一个非常浪漫的音乐家。

我现在的重点是:在和齐尔品交往的过程里面,江文也深深受到他的启发,他开始努力去找寻一个中国气派、中国作风的音乐。除了中国民族乐风的影响之外,他对现代主义的追求也是不离不弃。而我个人觉得,江文也这么崇拜齐尔品,可能也有一个文化甚至个人感情的因素。因为就像齐尔品一样,江文也是一个无根的作曲家,是不是?他在七岁以后,就离开了殖民地台湾,以后这些年不断地漂泊。他需要找寻一个生命或创作里的定位,而齐尔品的生命也是一样的,不断地在各个土地上流走,所以很可能给了他相濡以沫的感觉。他和齐尔品的关系,像是老师,又像是父子。江文也可以说是因为齐尔品而展开了对中国的启蒙,而在这个意义上,他对于故土或是故乡的想象,还是原汁原味的吗?或者是经过了一个中介的转折,才兴起了中国的想象呢?这是我们所必须要仔细思考的。

现在就进行到我们今天讨论的第二个部分,就是江文也在抗战期间两项最重要的成就:第一项就是他的音乐《孔庙大成乐章》,第二项是根据这个音乐写作出来的《孔子的乐论》,这是一本讨论音乐的专论,是以

日文写出来的。等一下我们要播放《孔庙大成乐章》，大家就可以比较江文也曲风的转变。任何曾经听过江文也早期音乐的听众在听到《孔庙大成乐章》的时候会觉得相当震撼：过去那个轻快流丽的，充满打击乐器的节奏、浪漫情怀的、深受 Bartok 影响的那个江文也不见了，《孔庙大成乐章》呈现一个肃穆森然的、极简主义式的诠释。江文也自己说他是因为在 1938 年亲自参与了北京的孔庙祭典，看到了当时整个祭礼的仪式过程，非常感动。他了解到，如果要呈现中国文化的精髓，必须要回到儒家的传统，而儒家传统集中在“礼”和“乐”的发皇上。在这样的情形下，他开始孜孜矻矻地找寻各种有关孔子时代的音乐的可能性。那么问题来了，这已经是到了 1938 年了，两千多年以前的音乐到底是什么声音，大概完全不可查考。但是江文也并不放弃，他不断在明清的档案资料、古典曲谱里面去爬梳、搜集一个可能的孔子“雅乐”的规模。结果就是 1939 年的《孔庙大成乐章》。

这个乐章分成六部，整个音乐有非常精密的架构，在这里我就不再仔细地诠释了。但这个乐曲最基本的观念是来自于古中国的“大乐必易、必简”的信念：最伟大的音乐应该听起来若有似无，好像是非常容易简单的；这样的音乐好像在无所为之的过程中，让听者进入了孔子的乐境里，深受感动。江文也的曲式大量运用五音阶，就是中国传统的 pentatonic 格式；他的曲风所呈现的无调性（atonality）让整首音乐听起来其实有相当的现代感。

我们知道，在二三十年代，西方现代音乐因为像勋伯格（Arnold Schönberg）这些音乐家对无调性音乐的试验，改变了以往音乐调性的典范。用阿多诺（Theodor Adorno）的诠释，勋伯格无调性的音乐是有他的政治意图的，他打破了音乐的调性之后，其实也解散了整个音乐内蕴的“阶序”，而这个解散其实是有革命意义的。这当然呼应了阿多诺本人所热衷的开明马克思主义的论点。当年的江文也可能还想不了这么多，他无非希望用这样雅乐来重塑他的传统想象。

这里的问题有两重：第一重就是江文也这种回到过去、不打折扣地回到孔子、回到儒家的姿态，不是挺“过时”的吗？在1930年代，“五四”之后的十几年之间，在革命的滔滔风浪之间，这个江文也居然蹦出来说：“我现在什么都不管了，我要重建两千年以前孔子就想恢复的儒家雅乐！”这是一个复古的措施。这个措施看起来是保守的，但是它的手段却是最激烈的：因为那个所要复的“古”，已经无迹可寻，除了孔子讲了许多“乐”多么美丽的话之外，那雅乐的声音已经不见了，那么如何去复那个“古”呢？——凭你的想象力。而这个想象力，它的整个架构是来自于江文也所承袭的西方现代音乐的教诲。第二重问题是，江文也的音乐一方面是强烈的和现代音乐家的曲风来做对话的尝试，而另一方面这种强烈的现代尝试，却是以复古为前提的。在庄严肃穆的《孔庙大成乐章》里，现代和古典、东方和西方之间其实进行着激昂的对话。

三年之后，1942年，江文也把他所有的这些对音乐的想法付诸文字，这就是《孔子的乐论》。我不知道这个作品现在大陆有没有出版？还没有？在台湾其实是有两个译本，我个人是非常推荐这本作品的。我们会觉得特别奇怪：一个从日本来的台湾裔作曲家，怎么会花了这么多的时间仔细地研究和孔子有关的音乐道理呢？而且他这些道理化成一段一段有趣的辩论。就像大家在讲义上看到的这一段，江文也开宗明义的一句话：“‘乐’，永恒的与国家并存。”这句话今天听起来实在是有点奇怪，好像江文也是个不可救药的国家主义者似的。事实上，江文也想象的那个国家，是孔子时代的一个圣王政制的想象，意思就是有圣王的出现，自然而然能引起大家对音乐的向往，而这圣王的音乐，是如此中正和平，让我们如沐春风。这样一个国家想象和现代民族主义的国家想象是非常不同的。

在整本书里面，江文也旁征博引，引用了大量《礼记·乐记》以及《论语》里有关音乐的条目，真是洋洋大观。难怪到了四十年之后，当徐复观——海外新儒家的重要学者——在讨论“中国的艺术精神”的时候，

说到有一个日本人叫江文也对中国儒家音乐的乐论有非常专精的讨论（他当时不知道江文也是中国人），指的就是这本书。

到此，江文也可以说是把他有关孔子的音乐体系建构完成了。在他的体系里面，有一个核心观念——这个核心的观念也应该是出现在大家的讲义上——叫作“法悦境”。照江文也的说法，法悦境“没有欢乐，没有悲伤，只有像东方法悦境似的音乐。换句话说，这音乐好像不知在何处，也许在宇宙的某一个角落，蕴涵着一股气体，这个气体突然凝结成了音乐，不久，又化为一道光，于是在以太中消失了。”听来真有点虚无缥缈！

这个“法悦”是来自于佛家的“法喜”的观念。但另一方面，江文也把这个“法悦”的观念嫁接到儒家对音乐的看法上。他心目中的雅乐就像《论语·泰伯》篇里面所谓的，“兴于诗，立于礼，成于乐”。“乐”是儒家文化最崇高、最极致的一个表现。“子在齐闻韶，三月不知肉味”，这个当然是大家所熟悉的，雅乐的美，我们忘记了肉身感官的牵绊，不知所以。其他还有各种各样的引用，比如他引用《荀子·劝学》篇里的：“诗者，中声之所止也”，“乐之中和也”——伟大的音乐是“和”，让所有各种现实人生的纷纷扰扰都沉淀了，都调和了，都成为“中和”的和谐现象。或者其他的，像是《礼记·乐记》里所讲的：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”等等。读《孔子的乐论》，好像江文也帮我们复习了一次中国传统儒家脉络里面各种关于音乐的说法。

而音乐最伟大的“法悦”表现，用儒家的话来讲，就是“仁”——“仁爱”的“仁”——的体现。这“仁”的体现，也代表了江文也的抒情计划的极致。江文也企图以他自己的现代音乐来实现一个最古典的，其实也是最前卫的一种诠释。这些，我想我们现在都够明白了。

问题来了：这个庞大的计划，是生产于1939到1942年间。从我们中国人的立场来看，这正是全民抗战的时候，江老师怎么在北京这么快乐地谈礼乐，谈中和知音？对不起，我在这里插一句话，他同时又谈恋爱

了。这一次他谈恋爱的对象是一位十九岁的学生，她的名字叫做吴蕊贞，这个女孩后来嫁给了江文也，改名叫作吴韵真——现在还健在，还在北京——又生了五个小孩。所以江文也的创造力真是不可忽视。（学生笑）同时，他并没有离婚；在当时，离婚这个问题好像不是那么严重似的。每年夏天，学校放暑假的时候，江文也就回到日本过日本的家庭生活，开学了以后再回到北京过北京的生活。这是在非常的年代的一个非常的现象，浪漫啊，对不对？（学生笑）

1940年，江文也这才三十岁，真是一个年轻的、充满了生命力的作曲家。这一年，他的《孔庙大成乐章》由日本东京的爱乐交响乐团在东京首演，江文也亲自指挥。我们要想到，这是在抗日战争的顶点，江文也要以什么样的身份，面对什么样的听众，来诠释他的《孔庙大成乐章》？而1940年，也正是日本正式宣布“大东亚共荣圈”的一年；1940年，也是日本举国上下庆祝日本建国两千六百周年的一年。所以在这一方面，有一个不受欢迎的历史因素必须带人到江文也的伟大的、抒情的、礼乐的方案里面来。不论他多么远离政治，江文也不免要尴尬了，是不是？在什么样的情况之下，他仍然得以界说他的礼乐、他的中国仍然是最纯粹的，是他最思之念之的永恒梦土呢？还是他的中国，已经在无可奈何的情况之下，融入了一个更宏大的、属于日本的、属于帝国殖民主义的抒情方案——一个叫作“大东亚共荣圈”的方案里呢？而江文也所谓的儒家、礼乐、“仁”，到底是作为他个人和孔子之间灵犀一点相通的反响呢，还是一个响应帝国政治方案的微弱的呼声呢？江文也必须要面临这些考验，而在将来他也会为这些问题付出沉重的代价。

与此同时，江文也当然也创作了许多其他的音乐，包括刚才我所说的《一字同光》啦，和其他的新民会的会歌啦等具有强烈宣传色彩的音乐。尽管战争继续着，江文也对北京的热爱与时俱增，他对北京大街小巷的熟悉可能不亚于诸位。他的第一册日文诗集也在这个时候出版，叫作《北京铭》，在各位的讲义有部分章节。我只念一点点：

一百个石碑
一百个铜鼎
将刻入于这些的
我要刻入此躯体

北京的整个印象,就要——怎么讲? 刻骨铭心地切入他的肉体里面,成为他整个生命的一部分。北京的光、北京的金色印象——江文也许多意象都跟金色、跟阳光有关系,甚至连北京的风沙、沙尘暴也都是金色的,让他陶醉在其中,不知所以。

我们再一次地重复我刚才对江文也的一些论断:他生长的时代,你可以说他生正逢时,或是生不逢时。他用他最剧烈的方式面对,甚至启动“时代错置”(anachronism)的问题;他将复古的和前卫的音乐元素撮合在一起,因此打碎了有关现代性里面时间不断前进的、线性基本预设。这是一位具有“世界公民”姿态的(cosmopolitan)、心胸开阔的音乐家。他要诠释中国的音乐,而这个音乐,照他所想象的,却不应该只为中国人所享有,而是为了全世界而谱的。而这个世界,在当时却不免要被玷污了;被玷污的源头之一,“大东亚共荣圈”——那也是一个“世界观”啊!在江文也的音乐中,有各种各样的因素必须加以考虑。他的音乐到底是一种帝国主义式的宣传(propaganda),或者是他个人的、自为的、最特立独行的诠释?而最后,江文也的身份,他到底是日本帝国主义的同路人呢,还是一个不愿意随俗的、现代主义的激进的艺术家的呢?他和日本“大东亚共荣圈”短暂的接触,可能就是一个美丽的错误吗?还是有意而为之的呢?这些问题都不断地让我们思考他的历史定位。

我在这里再举一个例子,就是刚才所说的“法悦境”,或者是江文也在礼乐最高峰的那个“仁”所体现的音乐的情境,是从哪里来的呢?江文也当然会认为是脱胎于儒家论述。但是我们后来的考证发现“法悦”这两个字其实是在当时日本音乐界很流行的一个词,这个词来自于江文也

的老师山田耕筰。而山田耕筰又是从哪里得到“法悦”的灵感呢？——来自俄国世纪初的一位浪漫兼现代主义的音乐家，Scriabin（我不知道在这里翻译成什么，“斯克里亚宾”或者什么）。所以整个的源头其实是个多元谱系，而在这样的语境下，再谈礼和乐，再谈孔子，再谈整个的时代里的纷纷扰扰，我们想到的不是礼乐最后的复兴，而是江文也和他所心向往之的孔子一样，都处在一个礼崩乐坏的时代，都是在各种不同的喧哗声音中，想要去找寻那最原初的、抒情的声音，而百不可得。

江文也在战争期度过了他生命中最灿烂的七年。1945年，日本战败，日侨纷纷撤退的时候，江文也却觉得他是一个中国人，当然不必走，他应该留在他热爱的北京。不但如此，他觉得他不但爱北京，还愿意为中国多做一点事情。于是有一天，他突然有了个浪漫的主意：把他的《孔庙大成乐章》的曲谱呈现给抗战之后的北平的统帅、行辕司令李宗仁。他把它献给了国家，表示他对中国的爱，但是没有想到这个献乐之举却带来了一个意想不到的后果，国民党政府就发现了它：原来这是个“汉奸”啊！（学生笑）原来他在日伪政权下写了《孔庙大成乐章》，那成了自投罗网，不是吗？于是江文也就到了监狱里去了，一关关了十个月。在这之后，他的生活非常的潦倒。

用我们的常情、常理来衡量，经过了这样大的波折，怎么会对中国还有任何浪漫的寄托呢？可是江文也1949年之后继续选择留在中国。以后的事你们不难想象。1957年的反右当然逃不了的，1956、1957年，作为有特务嫌疑的台湾的音乐家，他被整肃。到了1966年之后的十一年间，江文也的遭遇和当时中国绝大部分的知识分子的遭遇是一样的。可对他来讲最痛心的事，是他曾经写下上千首的曲谱，这些曲谱全部被红卫兵抄了，全都下落不明。对于创作、对于这些艺术家的执著有过任何感触的同学可以想象到，这样的损失对江文也是多么痛苦的打击。这以后，他的生活每下愈况。到1973年，他得了各种的病：心脏病、脑血栓，等等。江文也最后的命运我们等一下再说到。

现在我就要进行到下面的一个章节了。江文也不只是一位音乐家，同时也是一位诗人。我刚才只很简短地朗诵了他的日文写作的诗歌。事实上，在抗战期间，他不仅用日文写了两册诗集：《北京铭》、《大同石佛颂》——就是山西大同石佛。他同时也用中文写作了《赋天坛》这首诗，我选录了部分的章节，给大家作为参考。

为什么中文在这个地方特别有意义呢？不要忘了江文也的第一个语言是日文，他花了很大的精力来重新建立他对中文的认知。我们看一看他的中文的《赋天坛》：

紫苍地
旋转着纯粹底空也
诸神芬熏！

不知道这是因为诗真美，还是江文也以日文语法写出中文，有时候搞得不太清楚？（学生笑）但是我们仍然可以看得出来，他对天坛惊讶而且羡慕的心情：

是根据何种的数字
而有了如此伟大的设计！
数学是为要唤起惊异 像魔术似的
纯真 是他原有诗想的外衣 所以
数学也奏着乐 他也艺术着 像
魔术似的愉快的由来 也就是在这里

这是对天坛建筑数学性的赞美：整个天坛是个结构上完美的立体的数学表象，而江文也更进一步认为，这美丽的建筑其实就是一个“立体的”音乐的呈现。在第二节他说：

站在祈年门时
深沉地
映照在穹窿底里的我的肢体
是像雕凿一支

映曜在穹苍里

这个好像语法有问题,不过我们就原谅他了。(学生笑)那么再下来,我们看看:

一化亿千
这天
站在莽莽荒草里
有蝴蝶一只
缥缥缈缈地
翩翩着那纯白底羽翅
于是
光摇醒了光
光呼应了光
附近一带
唤起了强烈的反照
灿烂灼烁
我陷入了
如鳞如苔似的幻觉

这个地方完全是西方象征主义的互相感应或“通感”(synesthesia)诗学的效果,而“光”在这里是个最重要的象征。但是我们要用“小人之心”来询问:这个“光”,当然是来自于孔子的那个仁爱的光芒,同时是不是也来自于太阳旗下的那个光芒的映照呢?这“光”也可以让我们联想到柏拉图有名的寓言,关于洞里面看到光所照出的影像,真和虚幻之间的不停灼烁着。而这个“光”,更可能是江文也发自内心的,对于语言、对数字、线条、音符闪烁的光芒的膜拜等等。

我想做一个比较大胆的尝试:我企图把江文也的整个诗学的建构,包括他的诗,他的音乐,他的乐论,放在现代中国的抒情想象和论述的格局里来看。在过去的四讲里面,我们已经运用了不同方式来辩证中国现

代性里抒情面向的复杂性。不论是“诗言志”，或是“诗缘情”等，传统的这些教诲其实被新中国不同时期、运动以及流派的文人所诠释和实践——当然，历史的语境，尤其是西方浪漫主义以后的抒情论述和作品的介入，带来了“抒情”观念的剧烈改变。我建议把江文也放在这么一个体系里，让他和朱光潜，和宗白华，和卞之琳，和何其芳，和周作人、梁宗岱、沈从文，还有胡兰成等人展开对话。

这里的问题却是：江文也其实和这些人是没有交集，也没有交往的。江文也主要是以日文写作，他唯一的诗集是1992年在台湾出版，所以他没有真正进入三四十年代抒情对话体系的可能。但是我们不妨用“后见之明”的观点，从江文也作为一个局外人的角度来看待问题。正是因为他并不是直接接触当时中国的抒情论述，他反而为我们带来了一个所谓“陌生化”（defamiliarization）的效果，让我们重新了解，现代中国抒情论述的操作，它的强势的地方是什么？它最可能堕入的陷阱是什么？它的洞见是什么？它的不见是什么？

由江文也在抗战时代所凝聚的诗歌和音乐都可以看得出来，虽然他自认是两千年来孔子诗教传统的现代代言人，但他的雅乐和他的诗学却是“滑溜溜”的，往往是一下子就流入“大东亚”的语境里，一下子又进入西方现代音乐的语境里。在这个情况下，这位自比孔子“最后”知音的江文也，难道没有这样的体会：自己也许就像他所崇拜的孔夫子一样，生长在一个礼崩乐坏的时代，不断地苦心孤诣地去召唤那已经失去的礼和乐和仁，但是他的命运不是很反讽地也像那位孔老夫子一样，他的召唤百不可得——无论他怎么样去追求，却注定是一个失败的抒情的尝试？这是江文也所必须面临的一个历史加之于他的考验和讽刺。但江文也的尝试却也反证了“抒情”在一个“史诗”时代的持续不辍的魅力与困境。

在这样的脉络里，江文也可以和另外两位中国现代抒情主义论述的大师展开（一个时代错置的）对话，这两位一位是宗白华，另外一位是大家已经熟悉的沈从文。因为时间的关系，我不能深入地探讨宗、

沈两位在抒情论述范畴之内对音乐的见解。我先简单地说明宗白华思想的来源：他在德国待了五年，对康德以降的西方美学有很深的体会。在中国方面，宗白华受到《易传》传统的启发，把“象”、“数”、“理”的观念融入他对中国宇宙人生的看法里。他认为，在各种各样的“象”的演绎流转的过程里，最后汇集出来是“和”，而它的表征就是乐的发端。所以中国文明生生不息、气韵生动的过程，是以音乐——尤其是《礼记·乐记》里面那种音乐的想象——来完成的，这是宗白华对中国美学的重要贡献。

沈从文的音乐观却来自另外一个传统——南方的《楚辞》的传统，还有南方民间的乐歌以及上溯到“巫”为代表的礼仪的传统。我们在沈从文各个不同时期的作品里，都可以看到他对音乐的深刻表白。而在40年代——就是我们上次所谈到的沈从文生命危机的时代——他在许多篇章里都谈到：在现世的生活里面，文字已经不再能够表达我们的各种感情于万一了，我们最终要追寻的，那个最抽象的抒情以及审美的媒介，没有别的，只有音乐；但是这个音乐，在今天的中国——40年代末期的中国，却注定是没有立身之地的，这个音乐，注定是要消亡的。这是沈从文对音乐的一些看法。除了宗白华以及沈从文对音乐的诠释之外，在40年代，江文也对中国音乐的诠释，一样应该纳入我们对抒情的论述的看法里。

现在我们来到江文也生命的最后一程。就像我刚才所说的，江文也在六七十年代受到了绝大的打击。即使如此，他仍然不断在想象中延续他对音乐的追寻。他的妻子吴韵真后来回忆：家里的钢琴早就被抄走了，他就不断地在饭桌上用手指来模拟钢琴弹奏，想象可以作出什么新的乐曲来。1973年，他终于回到北京，那时候他已经是疾病缠身了。到了1977年，江文也的问题总算被平反。照他妻子的回忆，在被平反的消息传来的那一夜，他开始创作他生命里的最后一个乐章，而这个乐章的

主题意味深长——叫作《阿里山之声》。

我们知道,江文也第一个音乐的开始是《白鹭的幻想》,也是以台湾作为他的想象的对象。他的创作事业以《阿里山之声》作结束,但是这个乐曲到底没有完成。他在1978年突然中风,以后缠绵病榻五年之久。江文也在1983年过世,《阿里山之声》到底没有完成。

江文也对台湾的朝思暮想的乡愁,不断地缭绕在他的生命之中。但是我们要问:这“台湾”真是他正念兹在兹的乡愁归宿吗?除了生命最初的七年之外,台湾毕竟他只回去不超过一个月的时间,有什么样庞大的想象力来支撑着他对台湾的感情呢?“想象的乡愁”!

另外一方面,我们也要不无疑惑地探问:江文也对中国是不是也一样地承袭着这种“想象的乡愁”呢?中国对他而言,曾经是那个必须回归的梦土,而即使回到中国,他仍然要激发出对另一个中国——那可望而不可即的,亘古的礼乐中国——的想象,而这个中国是无限延伸、无限退后的。所以江文也的悲喜剧,正让我们理解到“抒情”在中国的历史和现代文明上的种种召唤。

在这个地方,我这一部分的讲课先稍微停一下,我们很简短地播放两段江文也的音乐:一段是《台湾舞曲》,另外一段呢,《孔庙大成乐章》。(乐起)我们现在听到的是1936年的《台湾舞曲》。这个舞曲有两个版本,我们现在听的是一个交响乐的版本。

好,因为时间的关系,我们先在这里告一段落,我现在要播放的是江文也在1939年的作曲《孔庙大成乐章》,我想大家立刻就可以听出来他的曲风的改变。

好,我想大家至少有一点点感受,这是江文也在1939年的作品。对于音乐的不同诠释,是我们讨论抒情主义时绝对不可以规避的一个部分,所以我希望就着江文也的音乐稍微给大家一些印象。现在因为时间的关系——江文也的部分其实可以花更多的时间来诠释——接下来我们要看到另外一位在抗战期间身份特殊的作者,他的名字是大家所熟悉

的：胡兰成。

今天我们想到胡兰成，都觉得“呸，这个小汉奸！”对不对？负心汉、浪荡子，等等。（学生笑）但是面对这些批评，胡兰成若是有知，自己可要说他是胸怀着“日月山川”的、“没有名目的大志”。他其实是文采风流的。我曾经在海外写过一些评论，对胡兰成的风格和他的理念有所批评，立刻引起了他的“徒子徒孙”的围剿。尤其在台湾，他有一个非常特别的“祖师奶奶”——张爱玲——前夫的地位。这是我们对胡兰成最开始的观察。

几个简单的事实，提供给各位作为参考，然后我来说明为什么胡兰成的礼乐的方案也必须是我们考虑中国现代性——不论是它的强势，还是它的弱势——的同时，必须要纳入的一个元素。胡兰成1905年生，1981年过世，原来是来自浙江嵊县农村出身的孩子，但是人家从小就是有不同寻常的志气。这可以给我们作为一个“榜样”（学生笑）。30年代中期，他开始在报章杂志上发表政论，后来在香港的《南华日报》当编辑的时候呢，他以一篇有关抗战的文字《战难，和亦不易》，引起了汪精卫的妻子陈璧君的注意。这篇文字讲战争跟和平之间的游移辩证，立场显然偏向汪伪政权。以后呢，他在汪伪政权的《中华日报》担任主笔，同时也是当时的宣传部的政治次长。这是他的政治背景。

可是胡兰成这个人恃才傲物，当时和他的同事有不少过节。也因为如此，在战争的末期，他其实已经到了武汉去办报纸。而且他眼观四面、耳听八方，用他自己的术语，也许他真是感觉到了那个日本战败的“气”或是“息”，很机灵地在汪伪政权倒台之前他就先跑了。之后，他到了温州乡下和其他地方隐藏起来。这段经历，我想任何在座的张迷都知道的：就算是胡兰成对张爱玲这么样的负心，我们这位“民国女子”她仍然不断地提供经济上的接应，一直到张爱玲决心不要这一段感情了，胡兰成才只好讪讪地离开。



我们今天的重点是在 50 年代之后。1947、1948 年，胡兰成已经在写一本书，叫作《山河岁月》。这本书今天看起来不知大家感想如何？可能觉得写得好美啊，是不是？不客气地说，美得甚至有一种妖媚之气。但是胡兰成是有“大志”的，他不是只写了这么一本《山河岁月》给你我这些文学系的老师和学生来羡慕他的才情的，他其实是想用这本书作为东山再起的一个晋身之阶。《山河岁月》其实讲的是中国历史，从上古一直讲到解放军进城，大中国的历史动荡一网打尽，而且由此类推，甚至世界文明都不妨纳入他的历史雷达之内。

胡兰成怎么能够用这么一本薄薄的《山河岁月》把中国的文明、文化史一网打尽呢？对于胡兰成而言，这也并不是难事。因为从他的史观——一言以蔽之，抒情的史观，用他所谓的“感”，用他所谓的“息”，他能自如地操演、运作他的“大自然的五原则”——我想在你们的讲义上都有了：第一个就是开宗明义，“意志”与“息”的原则；第二个，阴阳变化的法则；第三，绝对时空与相对时空统一的法则；第四，因果性与

非因果性的统一法则；第五，循环法则。这是他的口袋里最重要的宝贝。经过这些原则的不断流转作用，所有世间的人事——包括了最亲密的感情、死生大事、国家兴亡等等——都可以完全地超越。在这个意义上，中国的整个文明对他来讲，也不过就是一段又一段花好月圆的里程碑而已。

在历史过程里面，种种文明的兴废、人间的劫毁，都要被胡兰成化为另外一种观照。他转化“劫”的概念，利用同音字“节”——你们可以看到他操作中国修辞术的高妙之处——将人生的劫毁的“劫”变成了节庆的那个“节”。所以“劫”的痛苦、流离丧乱、所有生命不圆满的部分，都可以在胡兰成的眼光——以及他的文字里——变成了充满欢欣与喜庆的、具有民间人情风采的节庆的“节”。所谓历史上任何惊险的时分，对他来讲，不过都是惊艳的契机。从“惊险”到“惊艳”，胡兰成的大跃进是一般凡夫俗骨没有办法理解的。但他自有他的一套道理，而谈这套道理，他自认是朱熹“格物致知”之后的第一人：他最能“格”，格物，格男人，格女人，格桌子，格椅子，等等。在他的“格物”法之后，格来格去，把所有人间的感情都可以格成一个最超越的“情”。而这个超越的“情”，对你我而言，可能是无情。所以从这方面来说，他把“情不情”这桩历史公案，做了他最特别的诠释。

在这个“情”之上，胡兰成对于人生，尤其是儒家礼乐传统内的人生观，觉得最有心得：任何文明的兴盛都是因为礼乐制度的建立才得以昌盛的。但是，他的礼乐之上那个“仁”的完成——这回到我们刚才和江文也氏的对话——不再是传统儒家的那个“仁”的完成了，而有可能是道家的“天地不仁”的那个“不仁”的推衍。“天地不仁，以万物为刍狗”。像胡兰成这般有情、有志的格物专家，就不能够囿于凡夫俗子们的小悲小喜上。他会认为，他每一段情的付出，都是无私无我的，都是要超越宇宙人间星空的情，而这种情，正是道似无情却有情。这个“情”之上，“仁”的体验是道家的，而且是以《老子》作为兵书的传统里

那个有杀气的“仁”。胡兰成最有名的一句话是：“不杀无辜是人道”——我们好生爱物，这是一个人间的道理；但是呢，“多杀无辜是天道”，万物的劫毁、苍生的起灭，都是莽莽的天道，我们必须要把它“格”出来。格到最后，你可以超越一切，你对众生平等的爱也就能够泛爱，而不能够拘于一己一私的爱。

这是胡兰成与张爱玲两个人之间最后决绝的大关键。我们都知道，张小姐风尘仆仆地跑到了温州，她不能明白：你怎么逃亡中间还跟范秀美，还是个寡妇，又谈恋爱？前面那个小周——周训德，那个护士，在武汉还是不干不净，你到底是什么意思？我要你的爱，你怎么给了我这么一个莫名其妙的交代？（学生笑）这个胡兰成，我们知道，当时正色地说：“我们两个人的关系，是如仙家一样的关系。”——就像是仙人之间的关系高来高去——“你怎么用这种凡间的话来讲我呢？”我对你的爱、对小周的爱、对范秀美的爱，都是一样的，都是无限扩张的。就像那个数学符号里的“0”生出众多数字一样，对不对？你怎么可以让我把它分隔成为这个方程式一样的，我给你20个percent，给她30个percent呢？这是不合理的！在这个节骨眼上，张爱玲拂袖而去。张爱玲，在台湾黄锦树教授非常精彩的文章里面我们可以看到^[191]，是点拨胡兰成超越的“情”，却也是揭发胡兰成的“矫情”的关键人物。

相对于30年代他的政论式的文章，胡兰成从40年代中期开始，用张爱玲的话来讲，他的文章“全部都解散了”，“解甲归田”了。他对人生的看法形成了一种抒情的看法，全都融入到寻常百姓的“民间”里。不同的是，张爱玲的“民间”是世俗的、自为的民间：所谓苍苍莽莽的现世里面，即使战乱不断，上海的市民每天还是要把日子过下去；在《封锁》的情况下，还可能有灵光一闪的情爱的渴求。可是对于胡兰成来讲，他的“民间”里面是有杀气的。胡兰成的理论，尤其在《山河岁月》之后的理论，

[191] 案：指黄锦树《世俗的救赎——论张派作家胡兰成的超越之路》一文。



胡兰成 1950 年代在日本

有两点是非常值得注意的：一个是“民间起兵”的观念。民间不只是节庆的、欢实的主体，在“气”、或“息”、或“感”受到滞碍的时候，这个主体的意志就起来抗衡了——民间起兵，这也正是他对于革命的一个看法。另外就是对于士大夫的“士”的观念的强调。他认为，士在中国是一个非常重要的传统，不能够因为现代性的政治理念而有打折扣的可能。

这些是张爱玲所不能接受的。在 40 年代末期，胡兰成流亡日本之后，他写了两本书，其实心目中都有一个读者，就是张爱玲。他要和张爱玲比画比画：到底在“解甲归田”之后，我的《山河岁月》、我的《今生今世》，是如何的能够超越你的《传奇》、你的《流言》。但是今天看起来，我们仍然觉得胡兰成刻意地要和张爱玲比画的心眼有点儿小，是不是？他每一本书出来以后，都要寄给张爱玲。当然，第二本（《今生今世》）寄出之后被原封不动退回来，邮包的包裹都没有打开。张爱玲从此跟他断绝关系。

我们的讲义其实只给大家介绍《解放军兴废记》的片段作为参考。事

实上,我们主要的阅读来源应该就是他早期的那一章——《周朝的礼乐》——所谓“天地人清明,亦即能有万物的清明”,整个的日月山川是由礼乐的观点来支持的,宇宙洪荒,在一片没有之中我们有了诗情。这个诗情用他的话来讲,是“兴”。“兴”就像数学的“0”一样,出来有了“1”,开始了一切的人间的关系;也像是“赋”,就是“直道本事”;还有另外就是“比”,“比”就是事物的繁会。因为有了赋比兴的关系,整个的人间的事物连锁开始展开。这是个充满了诗情画意的对中国文明的想法。我们用这一句话——也许大家再听听“胡腔”、“胡调”——“礼仪三千是《洪范》的舒叶吐花,约于礼是天地万物与人的遍在自在,各得其所,各皆是个无限”,“礼立大体,而亦修廉隅。好画若有一笔是败笔,常时看着总要心里难过”。所以整个中国的文明,被化约为一个礼乐的定格,一幅好的风景图像——这是现代中国抒情主义论述里面最极端的一个发展。但过犹不及,胡兰成的文字高来高去,到最后我们简直不知道他的重心是在哪里了。

因为时间的压力,我们不再多谈,我们看他讲五四运动。他这一章是特别值得北大的学生仔细阅读的,他对你们北大的学生有很大的赞美,(学生笑)说这个五四运动发祥在北京大学:“当时北京各大学,上课像听演讲,教授亦来听,有名的学者讲学要以大礼堂来代替课堂,窗门口都站满听众”,“新出的刊物与书,青年争先买来看”,等等。他们对知识的热忱,“好像早晨上街买小菜蔬果的鲜洁”,干干净净的,清清爽爽的。另外,“他们嘴里说不满意中国,但是他们喜爱中国的日月山川,又敬重中国女子。他们更不去追究西洋最好的一面原来亦拖有阴影”——西洋有什么好追求的,我们中国比西洋更好;“他们看东西能够没有选择,好像雪霁日出,泥泞亦有清洁的感觉”——就算是地方不是很干净,我们也却觉得是非常的干净;“这种骄,这种英气,是人生爱娇的奢侈无边,到了是无情的地步了”——这个转折,是从所谓的惊险化为惊艳,是不是?“五四”的青年,尤其北大青年,英姿焕发,豪情万千,漫溢出来到了“奢侈”的地步。但正是因为有太多的情,“你们”给人家的感觉好像是无情

的——也许这句话回去好好想想看，这是胡兰成的法宝，对张爱玲啊，对范秀美啦，都是这样。（学生笑）他当自己是最无情的人：“古之深情人常会忽然的像天道无亲”^{〔192〕}——这是一个重点。就是多情，泛爱众，就“天道无亲”；因为“情”这么大，让你没有办法去照顾小悲小喜，甚至忠孝仁爱这类问题了。

那么民国呢，对他来讲，是一个有“王气”的世界：就算是天下干戈——就是抗战的时候——“吾心仍礼乐”^{〔193〕}。所以他对抗战的描写就像是一个后花园里面的梁山伯、祝英台突然有了莽莽的山川可以出门去旅行一样。对他来讲，抗战两千万军民的大撤退就是一个好天气、好情怀，大家到处欢欣歌舞，就一路游山玩水到了大西南了。对他来讲，抗战的大劫其实给予了中国“礼乐民间”的一个新的表达，那就是各种地方戏曲的兴起。他还是爱他的故乡的。越剧，浙江的越剧，开始受到欢迎了。另外呢，民间秧歌也兴起了。这不是一片礼乐祥和的征兆吗？所以，凡是波澜壮阔的人，就能够干净。那么，抗战时候呢，人对人突然变得好起来了，都特别的朴素。抗战期间实在是比“五四”时代更好。中国人是喜欢在日月山川里行走的，战时逃亡沿途的好风景，很多没有到过的地方都到了，这真是太好了！是吧？（学生笑）所以大家一边逃难的时候呢，一边就不禁地唱出了梁山伯与祝英台的《十八相送》的歌：“过了一关又一关，前面来到紫金山。紫金山上般般有，缺少鲜花共牡丹。”

这个民歌的风采是胡兰成刻意要点缀在他的语境里的。这个“民间”，也许我们今天来讲，是一个虚拟的民间，是一个假象的民间。最保守的估计，在抗战期间，军民的伤亡超过两千万。这些人就是在胡兰成所谓的大撤退兼大旅行的过程里牺牲的。然后呢，解放军来了。一开始

〔192〕 案：以上引文见胡兰成《山河岁月》。

〔193〕 案：马一浮《郊居述怀兼答诸友见问》诗云：“天下虽干戈，吾心仍礼乐。”胡兰成致唐君毅信（1964年9月29日函）引此句。



胡兰成晚年

胡对共产党有非常正面看法的——大家不要误会了，好像他跟国民党站在一块儿，他其实是国民党正在四处捉拿的汉奸；而他认为这不像是一个礼乐王气的政权的做法嘛！（学生笑）你看看人家解放军，到了哪个地方，地方上的百姓就非常快乐地穿着新衣，跳着轻盈的歌舞，一起庆祝新的礼乐时代的产生。与民同乐，这才是真正的礼乐那个“乐”的最后的结局。但是呢，当解放的中国也留不下他的时候，胡兰成亡命日本，他又开始想象孙中山先生国民革命建国的时候，曾有那么一个理想：民国有待他来存亡续绝，来完成他的大志，完成他的最伟大的抒情——礼乐方案。

这个方案到底没有实践，而唯一实践的方式是1974年，当胡兰成应台湾的中国文化大学——真是一个名字很恰当的大学——的邀请到台湾去讲中国文化。讲了半天，原来并没有太多的反应，却有一位台湾的作家叫朱西宁的——他是张迷，希望写一本《张爱玲传》——去看胡兰成。他和当时只有十七八岁的女儿朱天文，一起到台湾的阳明山——文化大学的所在地，去见这个胡大师。这时候胡兰成年纪已经不小，他的

汉奸身份又被揭发了,在台湾没有退路,突然有了“粉丝”跑出来仰慕胡的风采。就在这样的因缘际会之下,这惊险又化成了惊艳,(学生笑)对不对?最后他成了朱家的座上宾,住在朱家的隔壁,从1974到1976年,大概有两年的时间,和朱家的家人亲密往还。他在同时,点拨了一班台湾的有“好风景”、“好天气”,有“日月山川”的胸怀年轻的学子,都是高中生跟大学生。这里面纷纷扰扰的公案就不去说它了。在今天,我的重点是,胡兰成如何在他生命的最后,以老去的“贾宝玉”的姿态,(学生笑)在台湾建立了他最后的一个“大观园”——《三三集刊》。这个“大观园”,其实非常值得任何研究中国文学社团的同学去探讨。在《三三集刊》这个社团里,一群青年男女就跟着胡老师吟哦礼乐、遐想日月江山,想象有朝一日以王师之态回到中原,建立他们的礼乐中国。这个礼乐的江山最后到底也没有达成。没有,一切都没有。才不过几年的时光,这些当年的“三三”少年都已经逐渐地成长,历尽台湾剧烈的转变,成为所谓的“老灵魂”。胡兰成的礼乐方案,他的抒情大业,最后都要九九还原,化归到民间的、俗骨凡胎的流动痴嗔爱怨之中。

朱天文和胡兰成之间的师徒关系,到底是怎么回事呢?这是今天的一桩公案。朱天文在回应我在1996年的一篇文章的时候,似乎对我的看法不以为然:怎么可以把张爱玲的风格叫作“张腔”、胡兰成的叫作“胡说”呢?她于是写了一篇五万字的文章来回应我。她特别在文章里提到,当年的“三三”诸子对胡老师都尊称为“胡爷爷”,因为他们对他非常尊敬,只有朱天文不叫胡爷爷,她叫“胡老师”,为什么?用她自己的话来讲:他们叫胡爷爷的时候,都是“思无邪”;而我叫胡老师的时候,我是“思有邪”。(学生笑)这个非常微妙的转折,可作为对于胡兰成礼乐方案的附注。

大家如果对胡兰成的抒情论述最后如何还是向张爱玲靠拢,从而两人在朱天文的作品里产生最绝妙的对话,请看我们讲义里面的两篇文章:一篇是朱天文《世纪末的华丽》,讲台北的颓废,那是讲到骨子里去



三三集刊

了；而另外一篇文章，你们就要好好去琢磨琢磨了，《柴师父》，有多少同学已经看过的？没有看过的，有空好好读一读。那是讲一个推拿师在他垂垂老去的时候，为一个少女推拿的故事。在这里面，所有的苍凉的历史兴会，人生遭遇，最后还是化到肉身的、色相的“隔”与“不隔”的辩证上。

好的，我今天讲课到这里结束，谢谢！（掌声）

【陈平原】

好，谢谢！最后再说一遍，中间我们有十天没有这种繁华的声音了。8号的晚上，在这个地方，做一次讨论：“想象中国的方法——以小说史研究为中心”。王德威老师，还有许子东老师我们都参加，诸位也可以考虑，可以对小说史研究的普遍问题提出你的看法，也可以针对王德威教授的这一次演讲以及此前的那么多的著述提问、请教。好，下课。

第五讲

《江行初雪》·《游园惊梦》· 《遍地风流》

——白先勇·李渝·钟阿城

时间:2006年11月10日(周五)pm19:00—21:00

地点:北京大学五院(中文系)演讲厅

主讲人:王德威

录音整理:王鸿莉 欧阳国焰

各位同事、各位同学,大家好!非常谢谢再次参加这堂课,我们继续讨论“抒情传统与中国现代性”这个议题。

在过去的几次课里面,我们已经分别就有关现代性论述中,大家习以为常的像是启蒙、像是革命、像是国家民族主义等等的问题,从抒情角度做出不同的探讨以及观察。今天我想把我的观点再稍微放得大一点,我的话题是关于“抒情写作”和“时间”、“时间性”。尤其是“时间性”,英文对应词——temporality,它不仅是指时间,也指对时间的感应、理解,时间的特质等等。延伸出去,我们考虑时间和历史想象与记录的关系,还有因为时间断落或延续所带来的创伤和记忆,期望和叙事相互印证、相互对话的关系。

在开始之前,我想稍微说一下为什么由“时间”这个切入点讨论抒情与现代性。以时间为坐标来谈现代,往往我们立刻想到的是一个对当下、此时、此

地的重视。相对于过去文学传统里所衍生的大传承,我们对“现代”的考量特别强调时间的断落所造成的历史以及认识论上的深渊。在这样的情况下,作为现代性的主体面临曾经有过,而现在已一去不返的传统,对曾经消逝的历史自然有无限的感触。而这些感触,或是无可奈何,或是其当如是,有正面的反应,也有反面的反应,这是我们等一下要继续探讨的。

我以三位作家作为我讨论的焦点,这三位有的是大家所熟悉的,有的可能比较陌生。他们是白先勇、李渝以及钟阿城。这个月底阿城要来北大演讲,我想这是一个非常好的机会,可以听听他个人对于创作的感想。但是今天我除了在选择这三位背景不同、创作的情境不同的作者之外,也更希望提请大家的注意,就是我们对于当代文学的研究应该把视野放宽。在1949年之后,所谓海峡两岸四地——大陆、香港、台湾、东南亚华人社群——的文学,各有各的表述、各有各的成就,所以任何从事当代文学研究的同学,我尤其期望在未来你们有不断的动力或兴趣,把眼光放在大陆,也放在大陆以外的其他华语地区的成就上。今天的白先勇以及李渝正好代表两个非常有趣的面向,值得我们思考。

首先,我想把我们的历史焦点拉回到1940年代。我先要呈现一张相片。这张相片是京剧大师梅兰芳早年的一张照片。我原来试着去找他演出《游园惊梦》的照片,因为时间的关系没有来得及提供给各位作为参考,但这至少是他早期的一张照片——是一张根据《红楼梦》所改编的京剧叫作《俊袭人》的照片——他演出的就是袭人这个角色。

即使如此,我们也可以看到梅兰芳在1920、1930年代全盛时期的“花容月貌”。

而我们知道梅兰芳是一个男性,是所谓的“四大名旦”的领衔人,中国“乾旦”最重要的代表。我们提出这张照片,主要是说明在梅兰芳全盛时期,他曾经风靡了太多男性以及女性观众。而在对于京剧的诠释上,或被齐如山等人提升成“国剧”的表演的类型上,梅兰芳最大的贡献不只是他出神入化的男扮女装的技巧,而是他通过不同的编剧家以及自我的



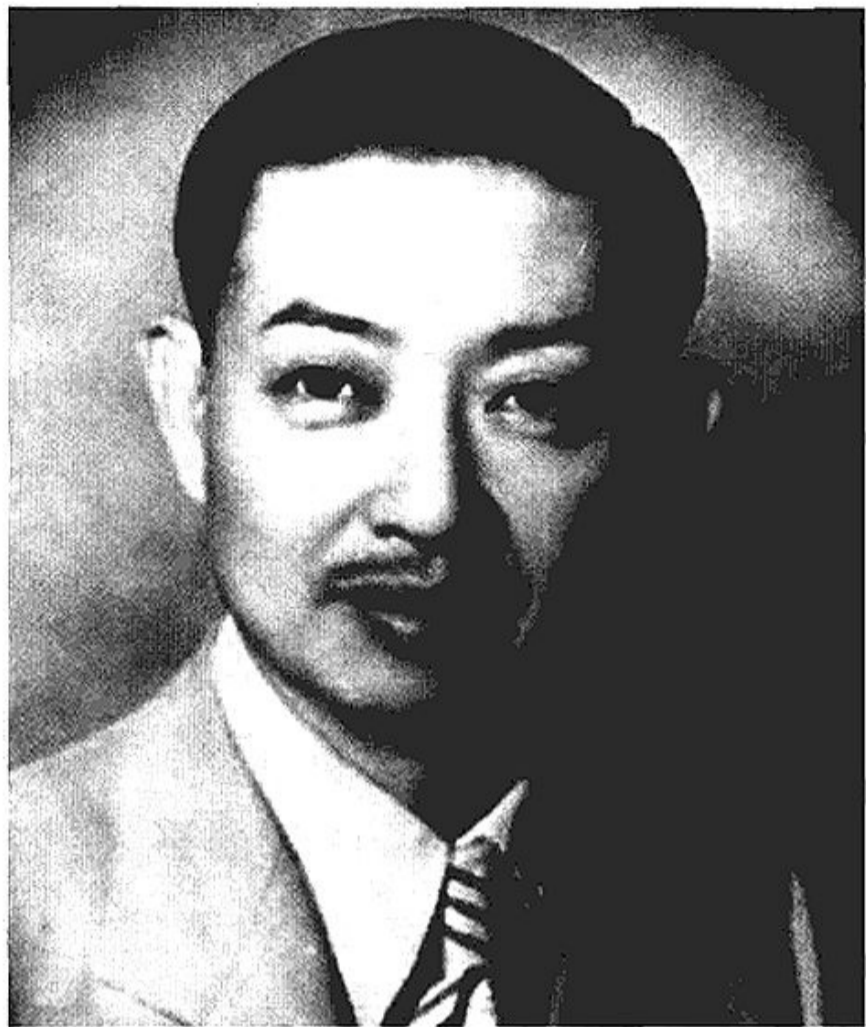
梅蘭芳

後裝人

诠释,将这种传统戏剧演出提升起来。所谓“繁华落尽见真淳”,梅派的艺术正是在于嘈杂的锣鼓丝竹声中,呈现一种审美的抒情的境界。梅派听起来声腔动人,但它的好并没有特别精彩之处,而是强调悠然而有余韵。梅派的表演在潜移默化中,让大家感受到中国古典女子各种各样优美的情致。梅兰芳对于抒情传统的贡献正在于将一个原本通俗的戏曲形式重新体会、演绎,形成了所谓无声不歌、无动不舞的表达方法。最重要的是,他从身体符号的细腻编码过程里,召唤出情动与中、声形于外的想象空间。

但是,我们的故事并不从梅兰芳早年的精彩演出开始,而是始于抗战时期。我们都知道抗战对中国的文学艺术发展有着深远的影响:多少有才华的艺术家、文人、知识分子,因为这八年的离乱丧失了进一步创作的机会。1938年,当梅兰芳率领他的梅剧团到香港演出,这时已经是战争期中了。香港在以后的三四年里遭遇了日本越来越沉重的威胁,以至于珍珠港事变后被占领。在此期间,梅兰芳决定不与日本人合作,他宁可息影,隐居在香港,拒绝再参与任何演出。但是事与愿违,毕竟一个大的剧团需要他来领导来经营,所以在香港待了三年之后,梅兰芳在1941年因为经济原因所迫,不得已又再一次地回到了上海。在他回到上海之后,我们可以想象得到,日伪的大小汉奸们还加上日本人呢,很希望他出山再度地演出,用他的绝美的声腔来号召中国人:这是梅大师,连梅大师也能够参与新政权,何况我们寻常的老百姓呢?但是梅兰芳不为所动,在苦苦的压迫之下,最后他在1942年做出了一个惊人之举。

在1942年夏天,梅兰芳刻意地公开了一张相片,而这张相片我想我们在这里可以让大家看一下。(这张照片是不是太小了一点,但大家已经可以看得够清楚了。)在这张相片上我们看到梅兰芳还原成男装的一个造型。但是最让我们触目惊心的呢,不仅是他男性的装扮,而是有什么——他的脸上多了两撇胡子。



那么试想,我们的俊袭人,我们的杜丽娘,如果是一个男扮女装的演出者,到了舞台上居然有着两撇胡子,他怎么样能够让我们进入那个传统美学的诗情画意里面?也就是说,梅兰芳运用了他男性生理上的特征做了一项最决绝的和中国传统戏曲抒情美学的告别式,借着这个告别式,他宣示了和当时日本势力一刀两断的决心。但是这两撇胡子也伤透了戏迷的心,是不是?戏迷们在过去几十年里面都想着梅兰芳是多么的光艳照人,但是现在呢——他怎么不但是个男人,还是长了胡子的男人?这实在是令人痛心的一件事情了。正是在这里,梅兰芳打破了我们在抒情审美上的一种心照不宣的默契,再一次把我们从抒情剧场的氛围拉回到现实的情境里:这是抗战的年月,这是全民一齐抵御外侮的年月。那么再接下来,时间又过了三年,到了1945年8月15号——这一天是我们中国人都应该记得的,日本投降了——这一天,梅兰芳也显示了他又一次的决心,他把他的胡子剃掉了,决定重出舞台,再以他的真面目,或是假面目——男扮女装的这样一个面貌——出现在他的戏迷面前。尽管

现在年华已经老去,他曼妙的歌声、动人的身段仍然吸引了大批的“粉丝”。这是京剧“抽象的抒情”的魅力。

梅兰芳抗战以后的第一次公演曾经是盛极一时的大新闻。在1945年10月的这几场演出里面,有一场戏目特别值得注意,那就是昆曲《游园惊梦》。梅兰芳在选择《游园惊梦》这出戏目的时候,是有他的考虑的。因为经过了七八年的蛰伏之后,他的嗓音、他的身形毕竟是有所改变,昆曲调门相对于京剧是稍微低一点的,而它行腔运势的方法呢也有所不同,所以他的顾问们就建议他以《游园惊梦》来重新塑造他的形象,以昆曲的方式作为日后京剧演出的试金石。同时我们也知道《游园惊梦》是梅兰芳最喜欢的戏目之一。早在1920年代,在他十八岁的时候第一次演默片,演的就是《游园惊梦》的《春香闹学》这一场;1960年,他最后拍摄的京剧电影也是《游园惊梦》,所以这是一个对梅兰芳来说有特殊意义的作品。

而对我们中文系的学生而言,可能理解《游园惊梦》的另外一个题目就叫作《还魂记》。那么对于经过了八年抗战的中国人,经过了八年离乱的中国人,再一次地在这样一个繁华的大都市——上海,在这样声光俱全的大戏院——美琪大戏院里面,看着他们所曾经熟悉的梅大师再一次演出,我想在场的每一个人看着舞台上的《还魂记》,自己大概也有“魂兮归来”的感慨:经过了八年炼狱式的考验,在戏院里回味中国戏曲华丽的精魄,岂不是有“恍若隔世”的感觉吗?

在1945年10月的这场演出里,台下挤的是满坑满谷,当时有一个九岁的小男孩,也在舞台下观赏《游园惊梦》。这个小孩也许对《游园惊梦》整出戏的剧情还不是十分了解,但是他显然为梅大师的风采深深地倾倒。尤其是“游园”这一场里的唱段:“原来是姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣”。唱词如此的荡气回肠,让我们那位九岁的小观众也不禁色授魂与了。以后许多年,他念兹思兹的是这一场戏;他毕生要投注的心力呢,也就是将这一场戏所代表的抒情审美的意境再一次地还原。

这个小男生不是别人，就是今天我们的第一个主题——白先勇。

我们都知道白先勇出身于军人世家，他的父亲白崇禧是北伐时期以后广西方面的军阀，后来加入了国民党参与抗战，是当时抗战期间最重要的将领之一。白先勇身为将门之后，真是不乏一个高门巨族的世家子弟的姿态。他看到的这场梅兰芳演出对他日后影响深远。二十年之后，1966年，白先勇已经快要满三十岁了，这时候他已经到了美国好几年。（再岔开一下，他是1961年从台湾大学毕业，1963年来到美国，到爱荷华大学深造。到了1966年他的学业已经告一段落，但是面临台湾的现状，他似乎并没有太大的意愿回去。而我们也都知道，1966年是中国文化大革命开始的一年，大陆的情况可想而知。）回顾他个人的家世的过眼繁华，回顾自己所经历的人生沧桑，三十岁的白先勇写下了他重要的短篇小说，题目正是《游园惊梦》。所以在这些千丝万缕的线索里，我们可以看得出这一出戏，一种剧场风格，对白先勇的影响。而在1966年过去四十年以后，我们的白大师现在带着苏州昆剧团四处“走穴”，继续演出《游园惊梦》。所以从头到尾，这出戏对他是有太深远的影响的。

今天我们的重点是放在《游园惊梦》这篇小说和白先勇互相激发抒情情致的对话关系上。我们怎么看这篇小说呢？我们首先会想到的大概是白先勇自己将他的家世、生命的情境投射在小说里的人物、场景上。而促使他这么做的动机就是晚明汤显祖的名剧《还魂记》——或是《牡丹亭》。在这么一个语境里，我们可以把这出戏当作是白先勇个人的“家庭罗曼史”的重新的演绎。这是援用弗洛伊德式的说法：任何的文学创作都是作家面对那个生命中不可还原的、原始的伤痛的场景，那个大的黑洞时，借用艺术的媒介来召唤或理解，移转或升华过去创伤。这篇小说大家都念过了，是不是？简单地说，在60年代的台北的一场豪门夜宴，有一位钱夫人，她曾经是南京秦淮河畔的昆曲名角，二十岁的时候嫁给国民党的军官，一位六十岁的钱鹏志将军，享受了很短暂的将军夫人锦衣玉食的生活。然而

1949年的大变乱后,钱夫人到了台湾,现在落难了,一无所有。过去曾经是得月台的相好姐妹桂枝香,过去曾经是个不太受欢迎的歌妓,现在扶了正,摇身一变成了窦将军夫人。这场晚宴里的高潮是昆曲《游园》与《惊梦》两出折子戏的清唱,演唱者是钱夫人。但音乐丝竹响起,让钱夫人领会到这些年她所曾经历的一场繁华,还有唯独的一次感情“惊艳”,和这场“惊艳”的快速陨落。由这里她想到了人生的无常,突然失声了。

其次呢,对于台湾读者来讲,《游园惊梦》这场戏太让他们想起了1949年国共内战之后,为中国所带来的伤亡和离乱。最保守的估计,在1949年之前的中国内战里,至少有五百万军民伤亡。在1949到1950年代初期,至少有两百万原在大陆的中国人基于种种原因逃向海外。他们落脚点或者是台湾,或是香港,或是海外其他的华人地区。所以这一场大变乱——尤其是对追随国民党政权逃到台湾的这群人——特别有一种刻骨铭心的创伤之感。对他们而言,中国文明的正统到此告一段落。现在偏安在海峡的一角,在这么小的岛上,要建立若有似无的小政权,遥想那个当年在大陆全盛时期的各种繁华风貌,这些人真是情何以堪哪!所以在《游园惊梦》这个故事里面,我们就是看到这么一群身份不明的“台北人”。我们当然知道,《游园惊梦》出自白先勇的系列短篇小说集,小说集的总名就叫作《台北人》。但十四篇小说里,讲的都是从大陆到台湾后,并不心甘情愿地变成台北人的非台北人,所以在这里我们已经感觉到时空的位移所带来的心灵上的震撼。

在窦夫人的这一场生日的晚宴上,所有的这些达官显贵和他们的夫人们都盛装来参加。他们想象的仍然是当年——这个“当年”也没有多久前,也不过就是十一二年以前——当年在南京,尤其是在所谓的“梅园新村”这个高级的住宅区,他们曾经享受的权力和繁华。现在一切都过去了,但是他们要努力维持原状,努力地要在台北这样一个不同的地方,仍然穿着他们认为该穿的好衣服、说着他们认为动听的老话、演出他们认为应该演出的歌曲或是戏剧。在这个似是而非的情况之下,任何身历

其境的参与者,都会隐隐觉得一切是很像,但是又不太像——有一种幽幽的鬼魅的感觉浮升了。

换了一个地方,同样的原班人马,仍然是歌舞升平的太平盛世,但是那一场隔绝海峡两岸的铺天盖地的大变动已经发生了。他们现在要如何地自处呢?唱一出《游园惊梦》吧。所以很多批评者把这出戏或是这篇小说投射到海峡两岸半个世纪以来,最深刻的一个创痕的描写上。对白先勇可以说是用“悼亡”的方式来写作。写作就是一种悼亡。这是第二种阅读的方式。

但是我今天在这里建议的是第三种阅读方式,那就是这篇作品也提醒我们,它不仅是契合白先勇个人的经验,或是白先勇那一辈的知识分子和文化人的家国经验;它可能更广义地成为整个中国 20 世纪追求、体会现代性的寓言。在这一场过程里,我们一次又一次地试验与过去、与传统告别的方式,一次又一次地实践除旧布新的宏图大计。借着《游园惊梦》这个故事,白先勇可以叩问:一场宏大的、关于时间重整的冒险,怎么就让“过去”如此剧烈地断落了呢?那么丰富的文明、那么繁华的景象,怎么就不由分说地都逝去了呢?所以这里的悼亡不再只是家国或个人的伤痛,而是对整个时代、对整个历史文明、对时间本身的进程的合理性及逻辑性的一个大反思。在这个意义上,我们难怪要说,白先勇不再只是一个简单的所谓现实主义小说的创作者。在更大的意义上,他也是一位现代主义的创作家。他对“现代”情境里时间和空间形式的转还,有着非常敏锐的感触,所以写出来的东西自然也让我们觉得“心有戚戚焉”。

所谓的现代性和时间本身的关系,到底要怎么样地来诠释?当我们谈到“现代”这两个字,就像前两天的讨论所提到的,我们立刻想到是时间的断裂,想到当下此时面对传统一种扑面而来的冲击。这样对“时间”的震撼感受其实在历史的过程里可能曾经发生过,可是从来没有像 20 世纪的知识分子、文人、思想者那样,有这么深切的回应。这种回应的方

式可能有好几种,我今天要讲的不只是白先勇式的很悲金悼玉式的创伤的感觉。我也要强调现代性的“时间”陷落也造成了一种“创世”的契机。我们想想看,在1949年当新中国建立了,是谁说的:“时间开始了?”(众同学回答:“胡风。”老师继续)好,时间开始了。这样的“现代”感再一次让我们理解到相对于过去,新的作为可以开展,“时间”从此再一次地发皇。然而在这个时候,也有一些作家感受到时间“惘惘的威胁”,感受到被突然地抛掷在时间的轨道之外的恐惧。想想张爱玲在她的《半生缘》里面最有名的一句话,我们的顾曼桢在小说最后和情人重逢之余说的:“我们回不去了。”你们还记得吧?这个话如果脱开了现代主义或现代性的论述,听起来挺滥情的,但是把它放回现代话语的情境,“我们回不去了”,就有了丰富的意思。“过去”已经过去了,我们现在站在这么一个时间深渊、一个历史断层的边边上,只能苟且地得过且过下去。所以“现代”的感觉,不只是像张爱玲以末世论,或是白先勇以悼亡论的方式来反衬、来反证“现代”铺天盖地的时间感受,也有“时间开始了”,迎上前去的感受,或者更是像这里的大伟人所谓的“为有牺牲多壮志,敢教日月换新天”——一种开天辟地的创世的感受。

回到白先勇,我们说他也是在时间之河的两岸之间,或应该说是时间深渊的两侧断崖间,不断地游移、不断地摆荡,去找寻他自己觉得可以依附的一个形式、一个对象。对他而言,他想象的第一种形式就是写作。只有用书写、用文字的形式才能把时间此岸的问题嫁接到时间彼岸的那个“过去”上,再找出一个过渡的方式。而在他的作品里面,汤显祖的《牡丹亭》——《还魂记》是重要的媒介;他用重写《还魂记》的“还魂”主题的方式,为他所身处的60年代展开招魂运动。

我上次也说了,在当代作家的写作尝试里,“招魂”是一个非常重要的母题。我们现在要问下一个问题,就是当白先勇以《牡丹亭》作为他创作中对话的对象,除了抒情美学上的一厢情愿——就是说用现世的美好的声像、词句或是姿态来嫁接到那个三百多年以前的那么一个伟大的剧

作家的剧作上,去遥想过去种种风花雪月的场景——以外,还有些什么意图?任何读过白先勇《游园惊梦》的读者都会知道,这是个非常悲伤的故事,这个故事的最后一句话你们大概还记得,(有没有白迷在这里?)最后当所有的宾客全部散尽了以后,我们的钱夫人当年是前呼后拥的,现在只能坐着出租车回家,最后她的话是,台北真是变了,“变多喽。变得我都快不认识了。”她这些年一直都住在台湾的南部,想象中是政治、文化、商业都比台北落后;那么现在呢,她看到台北又“起了好多新的高楼大厦”。这当然让我们想起了《红楼梦》式的一个悲叹——眼看它起高楼、眼看它楼塌了。所以白先勇这篇小说里面,处处都是伏笔,每一句话都将你弹射到古典抒情文学绵密的“编码”网络上,非常值得我们细读。

但在这里我要提出的是,白先勇哪里会没有一种自嘲、反思的角度呢?如果缺乏了这个角度,他就不能动人地写出时不我予、时移事往的强烈的失落感。我们都还记得在汤显祖的《牡丹亭》里面,杜丽娘和柳梦梅的恋爱故事是“从生到死,从死到生”、有一个非常精致的、有轮回转还的宇宙论做背景。用夏志清的话来讲,这个宇宙论来自对人生以及天地之间的至情的赞美。汤显祖自己说:“情不知所起,一往而深。”“生者可以死,死者可以生”,是不是?在这么一个情况之下,生死的界限都可以跨越,还在乎什么世俗生命里那些小小的起伏呢?所以在这个意义上,汤显祖真是做了一个亘古的宣誓;这个宣誓就像我们在第一次课上所说的,归结到他对“情”和“抒情”的抱负,那就是:“志也者,情也。”过去讲“诗言志”充满教诲的意涵,但是对汤显祖而言,“诗言志”无他,就是“情”字而已。所以这个“情”在这里,说实在的,被无限上纲,形成安顿中国生命、文化的绝对信念或姿态。然而我认为在白先勇的作品里,他已经丧失了这么大的信心。白先勇的故事讲的不是“还魂”的故事——汤显祖笔下杜丽娘死而复生的还魂故事——而讲的是钱夫人蓝田玉到了台湾之后“落魄”的故事。而这个“失魂”与“落魄”的故事是没有救赎可言的。我们不难想象钱夫人回到南部——对不起,希望这里没有台湾

南部来的听众——她的后半生要怎么样暗淡地度过。所以这是一个伤逝的故事。

面对台湾政权所遭受的失去大陆的创伤,白先勇其实是在一个大的“国殇”语境之下,写出一个“情殇”的故事。过去的那个“情”——也是抒情的情——到这里告一沦落,无可追记。我们所剩的只是《游园惊梦》那优美的唱段的袅袅余音罢了。相对于《牡丹亭》的大团圆的喜庆的结局,白先勇借《游园惊梦》做自我反省、讽刺的意思已经呼之欲出了。而摆荡在晚明的戏剧和现代的小说间,两者的差异正说明了白先勇对于现代性的一种感悟。

有鉴于白先勇和抒情传统的对话,我觉得在座的中文系同学在阅读《游园惊梦》时,眼光就不必只限于《牡丹亭》,毕竟这是作者在小说里挑明了写出来的典故。我们有没有可能将他笔下的这场宴会场景,投射到中国早期历史上另外一场文人雅士的聚会上,而让白先勇兴起了今昔不同的感叹呢?我想到的是东晋时期的王羲之,大家还记得他的《兰亭集序》吗?在兰亭这个场景里,一群文人在美好的春日里同聚一堂,游目骋怀,实在是心旷神怡。内与外、天与地似乎完全融合在兰亭这个休憩欢聚的盛会里。所以王羲之写道:“欣于所遇,暂得于己”,就是我所眼见的客观的事物暂时都收纳在我的方寸之地。“快然自足,曾不知老之将至”,时间在这里停止了,这么“快然”,以致忘掉了“老之将至”这回事,所以最后的结论是“信可乐也”。这真是一个快乐的场景。

可是王羲之的笔锋一转,转到了一个让我们可能觉得煞风景的情况。大家乐呀乐的到后来呢,都觉得累了:“及其所之既倦”;到了欢乐的极致处,大家已经尽兴了,然后突然理解“情随事迁,感慨系之矣”。随着日光昼影的移动、随着时间的流转,作为主体的人开始觉得好像一下子被淘空,被抛置在另外一种对时间的感叹里,这个感叹是“修短随化,终期于尽”。人生苦短,欢乐一霎就过去了,但是人还是要在生命的轨道上继续前进,最后到达死生的大限。人皆有死,《兰亭集序》在这个时候不

再是个抒情的“信可乐也”的场景,而有了王羲之的叹息“岂不痛哉!”无奈地理解到原来所有这一类的欢聚也不过就是如此尔尔,这是《兰亭集序》的第二个高潮。但是在下面的一场高潮里,《兰亭集序》的作者心念一转,这个转折在传统抒情理学者看来是中国美学发展的一个重要契机,那就是:“每览昔人兴感之由,若合一契”。我虽然知道生也有涯、肉身终必老朽,欢乐有时而尽,但是当我看到了过去的这些古人,他们的心感、他们的会通,他们对于日月山川、人生来往交会的对话所留驻的各种各样的痕迹,不论是绘画书法,还是诗词文章,让我感觉到心有灵犀的通达。“未尝不临文嗟悼,不能喻之于怀”,一下子我们的眼界又放宽了,虽然我的生命是此生也有涯,但是经过艺术媒介的中转,我突然了解到那一岸的人、那个时代的人,也许在他们的文学以及艺术创作上和我毕竟有心领神会之处。所谓的知音神往之感由此油然而生。这铸成了中国传统诗学里面非常重要的“知音说”或者是“兴会感通”。在这个情形下,我们的结论,用《兰亭集序》的话来讲:“虽世殊事异,所以兴怀,其致一也。”虽然每一个历史情境是不一样的,但是我们的心怀却可以贯穿今昔。我们的感兴、情致可以是一样的:“后之览者,亦将有感于斯文”,因此预设了未来有情的主体在阅读《兰亭集序》时,得以再一次与此前世世代代的心灵相互会通,跨越时空,发生对话。这是《兰亭集序》解决人生极限的一个方式。

我们的时间再回到现代。我们要问白先勇《台北人》这个作品里,能有这么大的一个胸襟借着《牡丹亭》让我们回溯到晚明那样一个圆融的情之至者的世界吗?或者是再跨越一千五六百年到《兰亭集序》那样一种情怀,觉得可以经过艺术文章的媒介和亘古以来不同世代的知音相互交会吗?恐怕我们的答案是否定的。那么在这个意义上,白先勇再一次凸显了他作为一个现代的抒情写作者,他能写作的不是情的流转——尤其不是《牡丹亭》式的轮回循环——而是情的失去。“伤逝”成为现代的抒情写作一个最重要的症候。

谈到“伤逝”，我们的鲁迅爱好者立刻就该联想了。这里谈《伤逝》当然是意有所指的。在我个人的阅读经验里，我觉得在20世纪前半段，如果谈到以情，尤其是男女之情，来投射对现代性时间的陷落感，鲁迅的《伤逝》我认应是最重要的一篇作品，值得一读再读。再想想《伤逝》里面，鲁迅借着他的主角们带给我们对于时间、对于人在时间巨变里如何安顿自己的感触。《伤逝》的故事我们不需要再重复了，大家可以倒背如流。故事里的涓生和子君先私奔，立志要去过新生活等等，这是娜拉式启蒙的一面，革命的一面。但是最后因为现实因素的介入，两个人吹了，子君走了、死了。在这个情况之下，留下了我们无限悔恨的男主人翁。他是这么述说的：“我愿意真有所谓鬼魂，真有所谓地狱，即使在孽风怒吼之中，我也将觅寻子君，当面说出我的悔恨和悲哀。”我但愿有鬼魂，我但愿有前世今生，这样的话，我和我失去的那个爱欲对象有再一次重逢的机会；哪怕只是说“我对不起你”，我也愿意有这么一个机会。但是没有。在我们这个新纪元里，是没有轮回，没有鬼魂，也没有地狱的。涓生只能将他的“真实”深深地藏在内心创伤中。

这里“创伤”两个字可以放在一个非常明确的文学语境里来说明，而不只是西方的“trauma”这个字简单的中文翻译。鲁迅告诉我们这个“真实”只能放在创伤里，“默默地前行，用遗忘和说谎作为我的前导”。我所能做的只是写作，“为了遗忘的忘却”或是“为了忘却的遗忘”；只有在这样一种衍生的（恶性）循环里面继续，还有说谎。“孽风怒吼”中，他所有柔情蜜意的记忆都被吹散了，“只有寂静和空虚依旧，子君却绝不再来了，而且永远，永远地。”这是鲁迅，1925年。我们的张爱玲小姐还要再过四十年才说“我们回不去了”。这都是一脉相承的声音。上一个世代对于时间断裂的伤痛的感觉，对于悼亡欲言而又乏力的感觉，《伤逝》这个作品里是讲尽了。那么我再说一次，这篇作品不只是个浪漫的故事，而可以成为一种关乎时间动向的敏锐告白，以及批判、自我批判的国族寓言。

而就着“伤逝”的感觉,或者白先勇《游园惊梦》这样的作品,我们必须重新思考也是在当年——五六十年代——那些在国外的汉学大师们所告诉我们的,有关中国文学抒情性的种种了。我希望大家还记得我们在第一次的讲课里面所提到的师辈们,包括陈世骧先生、刘若愚先生,方东美、徐复观先生,还有高友工先生,他们一再地告诉我们,中国文化、文学的精粹是在抒情性的无穷延伸以及无限表达上。再引述陈世骧先生的那句话:中国“所有的文学传统‘统统’是抒情传统”。在这里我却要采取一个鲁迅式的或白先勇式的,自我嘲弄的方式探问,这些学者在五六十年代不也是像白先勇一样,经历了家国丧乱,寄居在海外吗?他们不是在同样地用白先勇般的方式,各人写作他们自己版本的“还魂记”吗?他们的论述里不断地告诉我们,中国文化最精美的就是“抒情美典”,中国文学最悠久的就是“抒情传统”。这样一个召唤过去的姿势、这样一个“招魂”的姿势,是不是本身就是一个非常自觉或不自觉的抒情的姿势呢?也就是说他们自己演出了他们在写作、研究的对象里面所投射的那个欲望。那么白先勇笔下的钱夫人、窈夫人何尝不是高友工先生,或是刘若愚先生、陈世骧先生的追随者呢?他/她们都是在被时间暴力抛掷出原有轨道之后,再一次地,尽心竭力地想象抒情美学的极致。而只有在这样的想象之间,他们才能够填补经过1949年这个海峡两岸分隔之后的大的缺憾,或进一步说,才能够弥补现代以来相对于传统的那个时间的大断裂。

所以我在这里想要冒昧地提出来,或许陈教授或者是高教授他们对抒情美学的探讨中,有一个方向仍然在于亟亟重建他们心目中《牡丹亭》式的或是《兰亭集序》式的意义逻辑;再一次恢复一个完美的文明流变的周期,以及一个严丝合缝的辩证循环。但是回到20世纪的历史境况,我们要问:在我们这个时代对抒情主义的考察中,是不是前述有关抒情的理论毕竟搁置了作为历史命题的“现代”。我们是不是毕竟想要超越历史的断层,回溯到一个纯粹审美的抒情境界,而这个境界,不客气地

说,在传统里已经是一个托喻,一个抒情的想象。

我所要提出来的,在此时此地我们仍然承认抒情想象以及抒情创作和阅读的必要性,但与其追本溯源,去追寻那个无迹可觅的抒情的源头或真谛——就像汤显祖在三百多年以前告诉我们的,“情”不知道从哪来的,但来就来了,非常神秘、伟大得不得了,是中国文化最伟大的精华等等,作为一个现代或后现代的知识分子,也许我们所要做的是倒过来,去承认抒情传统里面不得不存在的,甚至是必然存在的,“衍生的美学”。“衍生”这两个字,原来我用的英文对应字是“derivative”。这个字本来有负面的意思,就是托生的、衍生的、转嫁的美学观念。相对于那个原创的、“只有一次性”的抒情的观念,我要强调的是也许我们生生世世仍然在一个抒情的传统里,但我们所触及的不再是去追寻、去召唤那个完美无瑕的、形上的抒情性。相对的,我们更有意将这样的抒情传统放在我们此时此地的脉络里。运用高先生的话来讲,“当下此时”。但是我们的“当下此时”不再能够被现象学式地“加上括号”,或禅宗式地“随立随扫”。作为一个经历20世纪“现代”洗礼的知识分子,我们的当下此时,是要把时间的变幻莫测的不定的感受纳入,再一次地理解,抒情之所以重要,是因为它成为揭露文学/艺术面对生命“无明”时的渡引关系,指涉意义生成的“有情”的形式聚散维度。

关于《牡丹亭》,汤显祖另外有一句名言:“因情生梦,因梦成戏。”就着以上的观点,我们说不定可以把它倒过来讲,汤显祖把“情”当作是他对于整个的抒情美学的一个源头,而我们却要说是“因戏生梦,因梦成情”。也就是说面对人生如“戏”这个观念,我特别要强调“戏”这个字所暗含的表演性的问题。而一谈到“戏”,它是装扮出来的一个姿态——它是一个“衍生”的东西。我们要谈到表演性,不论台上台下,也意味日常生活实践里面它必然隐含的社会性。它必然是有对象的、有对话性的。表演不见得完全是真的,但它可不见得完全是假的。我们把汤显祖的名言倒过来套用在白先勇的作品上,就有不同体会。甚至白先勇的生命事

业好像都不无关联：我们突然了解，到了2006年，他还在风尘仆仆地带着苏州昆剧团四处去演《牡丹亭》的理由，正是他要“做戏”，他要“因戏生梦”，他有一个梦，因为这个梦在触动他那个“情”，那个“情”为何物呢，也许有许许多多的资源，但这不足为外人道也。我的意思是，我们在现实的方寸之地里仍然要依赖一种审美的造作，一种艺术的生产，经过这样一个生产，还有社会性的媒介，我们再次去碰触那个可望而不可即的“情”字。

就着这个话题，我就异想天开地提出来“自作多情”的必要。自“作”多情，本来是一个否定的意义，但是这个“作”字在这里呢，不但是“造作”的意思、“作假”的意思——那个当然是负面的——“作”还有生产的意思，还有创造的意思，从无里面生出有的意思。而在这个意义上我们繁衍出情的各种可能性。这些情的资源都为我们所用，我们也都可以附会在不同的面向上：从男女之情到家国之情，推己及人的同情，或者是曹雪芹的“情不情”的各种各样的面向。但是“作”，作为艺术媒介的介入——形式的介入——我觉得是我们今天在反思过去几十年这些海外汉学学者给我们的启发上，可以再增加的一层辩证面向。

我现在要继续讨论其他两位作者，来验证以上的观察是不是能够成立。这两位作家一位是李渝，另外一位是钟阿城。我想阿城大家都非常熟，所以留在最后讲。

在座知道李渝的人大概不多吧？李渝事实上是白先勇后班的同学，都是早年台大外文系的学生。那还是一个非常“抒情”的年代，当时台湾物质条件并不理想，但有一群心向文学的学生专志创作和评论；他们创造一代台湾现代主义的传奇。如今在白先勇的盛名之下，有太多当时前后班同学的成绩都被压抑了。这是我们最最不喜欢见到的，是不是？（学生笑）班上那个最好的学生总让其他同学觉得黯然无光。（学生笑）事实上，李渝是一位重要的作者，创作虽然不多，但是都是精品，我非常

愿意推荐给在座的诸位。李渝还有另外一个面向也很值得注意。她出国的时间比较晚,1967年,她和她当时的男朋友,后来成了她先生的郭松棻,一起到美国的伯克利加州大学深造。李渝专攻艺术史,郭松棻念的是比较文学。两个人都是台大外文系的高才生,刚来到美国的时候,也是一心向学的。可是1967、1968年这是文化大革命的时代。而远隔了万里关山,他们想象着祖国的一片红、光、亮的美好的世界,不禁非常振奋。回望台湾戒严的政治情况,他们觉得这下子可好了:这是一片红红火火的革命年代,虽不能至,心向往之,我们要在国外和国内的所有红色大旗之下的队伍相互辉映。的确,李渝跟她的先生郭松棻,和当时其他几位有潜力的作家,如刘大任——他的名字大家也许听说过,也是台湾出来的——还有当时加大的一群精英分子搁置了他们的学业,投身海外民族主义运动。这个运动的最高潮呢,就是1970年代的初期,在这里是不是叫作保卫钓鱼岛运动?

保钓运动成就了当时一群海外学子最浪漫的左翼风潮。我们今天谈论“红色抒情”时,这些人的成败和奉献是不容忽视的。有那么几年,他们放弃了正常的生活和学业,在各个城市串联,他们的名字自然也就上了国民党政府的黑名单,结果有家难归。在这个最红火的年代里面,郭松棻决定辍学——干嘛要念书呢?念书有什么用呢?应该参加革命才对啊。(学生笑)刘大任也辍学了。1974年,李渝、郭松棻等有一个机会受邀到大陆,观察革命轰轰烈烈的盛况。这次访问显然是事与愿违。这几位保钓健将看到祖国的山川虽然美好,祖国的人民、生活却好像不那么美好。他们访问了不少地方,这才震撼地发现文化大革命所造成的伤害是多么地深入每一个社会角落。这是一场最痛苦的洗礼。你们想想看,这么一群年轻的、台湾来的留学生,怀抱着这么高华洁美的理想来到中国,最后理想完全地破灭。回到美国之后,他们重新思考参与政治的代价,保钓运动自然也风消云散了。到了80年代,当他们人到中年之后,蓦然回首,才了解他们所寄托的祖国情怀,那样的豪情壮志,是否不

过就是一种个人的、抒情的浪漫想象的投射呢？祖国的无限江山，不过也就是自己心目中的一片梦土而已。而这个想象一旦付诸历史实践，立刻粉碎于无情。这个经验，我以为对于中国国内或是国外的当代文学史研究，仍然是个非常重要的课题。这几位保钧健将在经历了这场政治洗礼后，很奇妙地都变成了作家，仿佛写作成了一种反思，一种救赎。他们的写作其实很少直接谈保钧谈“文革”，他们却能从种种不同的方式，以小观大，借此喻彼，投射他们的经验。

1983年，当时李渝已经多年没有回过台湾，写出了一篇小说《江行初雪》。她把这篇小说投送到台湾《中国时报》的文学奖比赛，出乎意外地得到了首奖。这篇作品我相信大家已经都看过了，讲的是个伤痕文学式的故事。但既然人在海外，李渝讲述伤痕的方法不一样，解决这个伤痕的方法也不一样。《江行初雪》的故事里，我们有一位羁留海外多年，但对祖国情意绵绵的艺术史工作者——想来就是李渝自己的写照——偶然发现了一张图片，就是江苏浔县的一个水成岩的观世音菩萨石刻雕像。这座艺术品触动了她的灵机。她想回到中国，去探寻这绝美的雕像。以后的故事，你们当然知道是怎么发展的。

我们所有感兴趣的是，这个故事有三个不同的子故事。在主要的情节之下，它其实是分散、抛射出去的。这座菩萨像到底是怎么来的？第一个故事是历史的，来自地方的方志。东晋年间，有一个天竺来的僧人，叫作慧能。他立志要在江南的风水宝地建立一座佛寺，塑成一座美丽的玄江菩萨像。第二个故事讲到了观世音菩萨的各种变相之一。有一次她化身为妙善公主，她自愿将眼睛挖掉，把手上的肉割下来，舍身侍父。这是一个宗教的故事，公主为了纯粹的宗教信仰舍弃自己的肉身，最后成就一个圣徒列传式的故事。第三个故事呢，我想大家记忆犹新。我们故事里的李渝千里迢迢地来到浔县，来到庙里，却看到她想象的那一座精致的石刻雕像现在怎么那样——金光闪闪，是不是？而且并不是贴的金箔，是厚厚的金漆涂上去的。油漆厚重到什么程度？甚至让菩萨本来那

个神秘微笑的嘴形都几乎遮住了。而在这个菩萨像下,有个奄奄一息的老妇人,不晓得为什么,就拥着棉被瑟缩在佛堂的一角。这是一个悬疑。

我们在故事的高潮才了解文化大革命期间一个骇人听闻的故事。这第三个故事是个伤痕文学的故事。“文革”期间,一个美丽的女孩子被当地领导雇到家里去照顾他那个白痴儿子。领导不晓得怎么中风了,每天这个脑袋里嗡嗡嗡嗡地叫着。有一个医生说,只有青春少女脑子里最鲜嫩的脑浆可以治疗他的脑病——以脑治脑、以脑补脑。所以在某一个深夜里,我们听到领导家里一声惨叫。第二天早上,少女的尸体被送回到她母亲的住处,在她的头上有一个小洞。不知道发生了什么,听说是晚上撞到桌角上给撞死了。但是我们的领导呢,他的病却是豁然而愈。在此之后,这个领导为了要还愿,把玄江菩萨的整个石像漆得金光闪闪。这是一则恐怖故事,套用鲁迅式的话:“这不还是人吃人的世界吗?”

在这么一个意义上,我们的故事从历史的方志的,到宗教神话的,最后到政治控诉的,三个故事放在一起供我们参考。我们的问题不是“哪一个故事是真的?”事实上李渝的动机也不是如此。她自己曾说,这三个故事——东晋的天竺僧人慧能建佛寺的故事,观世音变相为妙善公主的故事,文化大革命中干部人吃人的故事——其实可能完全没有关联。这就是我们的问题了。我们读一个小说,不是想找出它叙事的逻辑吗?为什么在故事里又套出不相干的故事呢?用李渝自己的话来讲,“过去、现在、将来,都是历史前去时的一个时态;神话、志异、民间传说,无非是人生投射的故事。”你自己愿意相信哪个故事,那个故事就自然变成最动人的、最让你感应的一个故事。

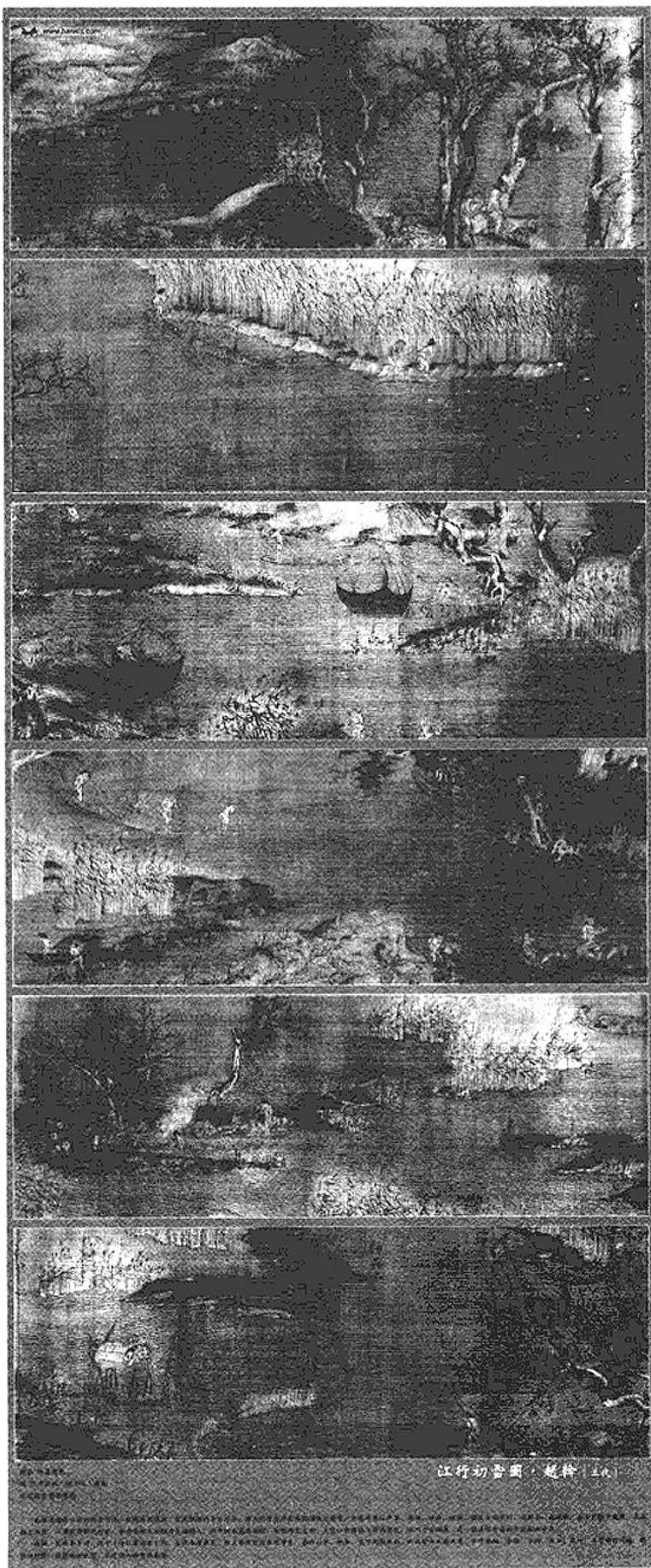
故事呢,可以不断地衍生再衍生,成为其他种种的故事。在叙事的传统里面,在历史的长河里面,这种种故事却必须和我们一起在人生无尽的浮沉里面,辗转流传下去。小说的最后,我想,这是一个非常凄美的场景。我们的李渝理解这一场寻找那个最美丽的、原初的石像之旅,必须以—一个荒凉的省悟作为收场:算了吧,还是早点离开。这个时候,浔县

下了大雪,只好由地方政府安排了一条小船,由水路从浔县回到南京。刚刚下了雪,江面一片肃静,在水路上,在小马达船“嗒嗒嗒”的马达声中,李渝写道:“只见一片温柔的白雪下,覆盖着三千年的辛苦和孤寂。”故事到此告一段落。

作为读者,我们能说什么呢?我们也许只能控诉这个干部很可恶,文化大革命带给我们很多苦难等等——但太少了、太迟了、太无济于事了。当一片白雪淡淡地盖下江面来的时候,好像暂时遮盖了一切人生的辛苦、那些悲欣交集的情境。我们的李渝就这样默默淡出这个情境。这是故事的结局,它其实是没有结局的。在同一条河上面,故事可以继续再进行、发生……

但是小说的篇名叫《江行初雪》。这就回到了我们问题的原点上,回到我刚才所说的艺术的媒介问题。作为一个艺术史研究者,李渝以此为小说命名,是有所为而为的。“江行初雪”指的是南唐一位大画家赵幹的一幅画,就叫作《江行初雪》。我们在这里呢,只有一张不太清楚图片给大家作为参考。

虽然不是很清楚,我至少可以口头来告诉大家,这幅画可能对于李渝的意义,还有对我们的意义。这是一幅长的横幅手卷,显现的约略是五代时期的渔家生活。我们知道五代是一个乱世。赵幹描绘的是中国南方,大概也就是江南这一带初冬下雪时候的情景。整个画使用所谓的“敷粉”法,把白粉弹在画面上,形成淡淡的雪色,映照江岸各样民间日常生活的作息。这幅画里面,我们看到旅行者,我们也看到舟子,看到渔夫,还可以看到在江边一些无所事事的人,穿插点染在这一条缓缓流向东去的江的两岸上或是江中。面对这么一幅画,李渝显然有感而发,好像在一千年以前的这么一张画里面,她隐隐约约地感受到了一种抒情的力量,一种抒情的感召。这让她意识到要面对历史的残暴、历史的不义和种种无从解答、也无从代表的难题时,可以选择“一种”艺术救赎的方式。



就着这个意义,我想再一次地回到“衍生的抒情美学”——而不是原初的或原创的抒情美学——的话题。对李渝这样的创作者而言,在讲述故事的过程里面,作者的功能不是在把 A 连接到 B 再连接到 C 这么一个简单的逻辑性的进程。那仍然是 20 世纪时间进程观念所给予我们的束缚。对李渝来讲,叙事,无论是一个说故事的方法,或者是一桩事件、一桩历史实存的事件的记录,或者是一个编织日常生活人间事的工程,都已经启动内蕴的一种“有情”的动机。换句话说,你要让叙事发生,你愿意要它变成有意义的陈述,而这陈述是有所“感”而发的,那么它就发生了。而这个发生的过程里面,就像是我们在中国传统诗学里面所讲的赋比兴,比对或兴会这么一种观点。也是李渝所谓的“声东击西”,“借此喻彼”、用不定或偶发的事故,衬出主意。用一个客观的偶然的事象、事件、对象、一个“物”、“象”产生了兴会的感触。而这个感触,还是要投掷在一个历史的经验的语境里面,才让它再一次地产生新的意义。如此,所谓“有情”的天地再次出现,丰富了原来简单的历史叙事上“事功”的天地。

回到《江行初雪》。我曾经问过李渝为什么选这个题目,她的回答是没有什么理由,就是《江行初雪》。里面的这三个故事,好像有一些连锁,但是大家也不必把这三个故事刻意地排比,确定哪一个故事才更切近于真实。我们怎么样经过这幅画,经过李渝的文字,再进入到一个横亘千百年的时空流程,去思考每一个不同的断代里面,艺术家、文人怎么用他们艺术的媒介,来嫁接、救赎人生言之不尽的那些创伤和黑洞,这个可能是李渝的历史抱负。李渝在这里,甚至在其他小说中,很少提到文化大革命对于她的打击,几乎没有。郭松棻也很少提到这些所谓历史上的大事件如何如何影响他。但是你看李渝或郭松棻的作品,在字里行间,你感觉到一种感时知命的叹息。你感觉到她从不同物象的观察里面,投射出她在生命的另外一个点上所曾经历的欢乐和悲伤。

就着“江行初雪”的讨论,我们要再一次地回溯到对“江”这个意象

的感知——或是对“河”、对“历史长河”意象的感知。当然你们知道我是意有所指的。李渝在创作上最重要的灵感的源泉，不是别人，就是沈从文。她曾一再地说她但愿自己是沈从文故事里的那个小小的号手，在清晨或黄昏，滴滴答答地吹出美妙的声音来。在沈从文的叙事里也有“衍生的美学”的问题。如果你们非要问我有没有西方的理论可以套用，当然有，运用之妙，但凭一心。（同学笑）我们可以想象最近——也不太近了，大概有十几年了——在美国的华裔学者突然一拥而上，每一个人都在谈论本雅明（Walter Benjamin）那位天使，那个大翅膀飞啊飞的、背退着看着历史怎么怎么，（同学笑）每个人的文章里都要来一段本雅明不可，我现在也来一段本雅明。（同学笑）想想他是怎么讲的 allegory，他讲的什么是“寓言”，什么是“象征”。对于本雅明来讲，象征是那个内烁的、不言自明的意义表达形式。而寓言却是在特定语境之下，请注意，是在特定的历史语境之下，生命里互不相属的各种物象，因为偶然的契合和连接，所形成的意义表达形式。在这寓言美学里，物与象之间没有必然的逻辑性，也没有终极内烁、不言自明的意义存在。在历史的废墟间，我们捡拾各种各样文明的碎片，拼凑起来，形成了生命的造像。而这个造像，总是在一个本雅明所谓的一个最危险的时刻凸显它的意义，这个是他所谓的寓言的功能。寓言的功能因此是包含复杂历史意识的。在中国的诗学里，似乎有更丰富的资源可以相互照映，这一点就留待给大家去继续地追踪。在李渝最后的想象里呢，玄江菩萨她虽然全身都被金漆盖住了，但是她慈悲的微笑隐隐约约地好像在暗示，面对人生，仍然得用一个最悲悯的微笑来包容它，这个似笑非笑的微笑，也许是伤心的微笑，也许是宽宥的微笑，我们不知道。但对李渝而言，这尊菩萨——还有因这座艺术雕像引出的各个故事——是她进入、理解中国现代历史上又一次大创伤的媒介。她以写作再一次完成她所谓“多重渡引”的行动。

我现在要继续地把我们故事往下讲。我们的下一个主题是钟阿城。

阿城是大家最熟悉的作家,也许我们就不用太多的时间来细说他的作品了。我们知道阿城是共和国的同龄人,理论上,在新的国家所有的人都是生而平等。但阿城长到懂事的时候,就了解有些人比另外一些人更平等。因为他的父亲是钟惦棐,50年代非常重要的电影人,在反右运动的时候就已经中箭落马,所以以后阿城很明白自己人生的局限性。在那么样一个严苛的时代里,他是没有机会按部就班地完成他的学业事业的。文化大革命爆发,他甚至理解没有资格参与红卫兵的行列,因为他自己出身有问题。他早早地把行李收拾好,准备随时上山下乡。的确,从1967到1976年,有十年时间,阿城先是到了山西的北部,然后再到了内蒙古,最后到云南。他在中国的边远地区度过了他的青春岁月。1980年代,当伤痕文学让大家涕泗横流的时候,这个钟阿城不动声色,在1984年7月《上海文艺》杂志发表了《棋王》——这我想大家都记得吧。《棋王》的出现,让当时的中国书写伤痕、反思历史的模式发生了大的变化:原来小说可以这样写的。就在他炙手可热的时候,阿城却没有及时发表另外一组作品,这组作品最后到1996年才以《遍地风流》这个名称出现。等了这么多年,他才把他的少作拿出来公之于世,阿城可是有他的考虑?这中间的因果关系,我自己也不太明了,也还没有机会请教他。也许在这个月底他来北大演讲的时候,你们可以请教他是在什么样的情况下写了《遍地风流》;而又为什么拖了这么多年才在国内以及海外发表。

《棋王》、《树王》、《孩子王》大家都非常地熟,我们这里就不再多说。对我而言,我觉得阿城的成就更在于这一本薄薄的《遍地风流》上。那么这本《遍地风流》,有多少同学读过这本小说?没有啊?这边有一位,那你太好了。有两位,好,有三位。那么好了你们这三位,大家下课后,奔走相告一下小说到底是怎么一回事。(学生笑)

阿城完全采用了笔记小说的方式,用最简洁的篇幅来叙述一个下放到边远地区的知识青年,所看到的人与事。有很多是非常残酷的,有很多是非常荒谬的,有更多是让你欲哭无泪的。但是阿城运用的叙事形式

本身非常有趣。正像是陈平原教授两天以前讲到的,阿城在有意无意之间恢复了我们在叙事美学上非常重要的文类——笔记小说。笔记小说在散文和虚构之间,在个人的性情和史笔的风格间,给我们一种新的启发,原来小说是可以这样写的。但是传统的笔记小说,无论是志人或是志怪,总是隐含了一个文人的书写姿态;毕竟这是一个文人看世界众生的文字记录。那个姿态是很关键的。到了阿城,这个姿态是没有办法维持了。他自己在当时也不过是一个二十来岁的年轻人,没事就写写搞搞的,把他的所有这些断简残篇留下来。以后他在《遍地风流》这本书序里写道,这是年轻岁月的一些片语只字,没有什么好特别在意的,唯一让他觉得感动的是,当时怎么会有那么大的劲,有他所谓的那个“元气”,把很多的问题都托出来。这是他觉得唯一可以纪念的。

可我在阅读这本小说集时,真是觉得这是新时期以来的一本奇书,非常值得对叙事美学有兴趣的同学加以细细地研究。在这一本书里面,我想用以下的几个观点来说明,阿城为什么代表了80和90年代抒情美学的重要声音。对阿城来讲,“吾少也贱,故多能鄙事”,从来没有受过正规的教育,从来没有办法端起架子,用一个士大夫的观点来看待共和国所发生的林林总总的大小事。相反的呢,他是以一个特立独行的局外人角度,在百无聊赖之际,稍微有点距离地、写下他的所见所闻。而在这个地方,和传统笔记小说的书写姿态有一个非常微妙的差距,那就是他现在描写的《遍地风流》的“风流”两个字完全被他下放到了民间,放在最鄙俗的事物上面做文章。

我们过去看“三王”(《棋王》、《树王》、《孩子王》)的小说的时候,可以用一句老话,“礼失求诸野”来概括故事的要旨,是不是?在一个礼崩乐坏的时代,我们唯有在市井乡野看到或找到文明残存的碎片。但是在《遍地风流》里,我认为,阿城甚至抛开了这个所谓“礼失求诸野”的矜持的架势。这一次他讲的是“礼不下庶人”:礼无非就是上层社会那群人的装模作样而已,它不能——也不必——及于贩夫走卒、匹夫匹妇。在文明被剥落之

后,在最伦俗粗粝的环境里面,像阿城这样一个没有正规背景的小知青怎么去和俗世相与为用呢?在这里的“风流”,不再是“数风流人物”的“风流”了,那是“大说”,是历史的“大叙事”。现在阿城所谓的“风流”——我在文章里面,曾经写过很多小的例子。不符大家的口味的話,你们要担待一点——是什么呢?在山西北部下矿坑的这些矿夫,很多都是知青,下放之后,用阿城的话来讲,“是拴着鸡巴下坑的矿夫”。你们要想到那么野的一个环境里,这些当年在首都谈着主义的,现在下到矿坑里,注意他们都是赤身裸体地下进去。当一群知青争论不休的时候,好不容易从矿坑里提溜出来一个全黑的赤裸的哲学家,这个哲学家全身黢黑,只有撅起屁股的时候露出一个地方——屁股眼——是白的,这个实在是不太好意思讲。阿城讲的风流是迎面撞上女子阴部的知青的风流。是与共和国同龄的建筑工人王建国,站在纪念堂顶上,前不见古人,后不见来者,迎风洒泪——也撒尿——的风流。是穿着肥料袋做的裤子的农民,大喇喇的百无禁忌的风流。传统文人的花前月下完全被阿城解放,也完全下放。这个世界呢,天地不仁,各自好自为之。所谓数风流人物,还看今朝。阿城的风流人物是什么?是山村的泼妇,高声“天骂”,以致为男女性器官的功能做出新的解释的风流。是食量非常惊人的牧童,我想看过小说的也知道,他很厉害的,找不到老婆可以,但是舍不得离开山间他放牧的母牛,为什么,大家想想。是干校捣粪的学员——这是我自己特别喜欢的一个故事——为了要表现自己对于主义对于革命的热爱呢,努力地捣粪。每个人把粪捣成松松的、像“肉松”一样;捣捣捣捣到最后呢,粪最后颜色都变了,变成白白的,细细地,完全纤维状的,好看得不得了,这是捣粪员的成就。最后呢,大风起兮云飞扬,这时候所有的美丽的白色的纤维都在天上白花花的一片,真干净。(学生叹而笑)这是阿城的风流。最后呢,还有什么风流?是60年代,故宫后山上遗下的各色保险套,“第二天就有孩子惊喜捡起用嘴吹成透明长气球举在手上跑来跑去跑出公园回家到处炫耀”。我们觉得不可思议:这些怎么可以写成抒情小说呢?我不知道高友工先生或是刘若愚先

生或是陈世骧先生会不会把这些也还放在他们的抒情美典里面呢？但我认为这是我们讨论中国现代抒情创作的非常重要——而且是一个必要——的部分。

我觉得阿城经营的“鄙俗”或者“风流”，有很“野”的一个成分，甚至是有“风险”的成分。这个“风险”我曾经在前面几讲讲到——胡兰成就干过这种事，是吧——是把“惊险”化成“惊艳”的问题。但是阿城实际地参与劳动，在社会底层度过最艰苦的那段革命岁月，他可没有胡兰成式的闲情雅致。在这个方面呢，他所显现的风流，就让我们深有所感。我在这里再讲一个《遍地风流》里的故事，《夜路》。一个知青和一个女伴一起赶路，半路上，女伴突然死掉了。因为一路上大家关系挺好的，知青晚上替她守灵，替她守尸。天气很热，你们不要忘了这发生在云南的夏天，尸体就开始膨胀。“先是大肠发酵，肚子凸得像怀胎十月……天黑后，凉下来，腹中气流窜，肚子里吱吱乱响，气出喉管”，死去的人就开始发出了呻吟的声音，就好像活着的时候还在忍受痛苦一样。（全场静默）这真是人生里面无言以对的时分了，是不是？另外一个类似的故事，《火葬》，里面有一个干部本来是死有余辜的，却是因为拉痢疾死掉了——人生是没有任何的果报可言的。死了以后呢，天气热，尸体要赶快烧掉。但是这些知青，都是从城里来的，不知道怎么把尸体好好烧掉，怎么烧也烧不掉。（学生笑）然后越烧呢，这个肚子——别忘了，干部都是脑满肠肥的——就胀起来了，而且尸体坐起来了。胀起来了以后，肚子就爆裂了，爆裂以后呢，肚子里的油就迸出来，迸到我们知青的脸上，他还说呢，“温温的”。我不知道陈平原教授下放在海南岛还是在哪儿，有没有这个经验？（学生大笑）这个尸体烧也烧不尽，最后有人说，你们这些人不懂怎么烧尸体。可不是，不能随便烧，国家干部怎么就这么个烧法。烧尸是要方法的，要把黄豆跟花生，放在火堆里面一起烧，那么烧的时候火势就加快加猛，这个效果就好了。（学生笑）于是就买了一堆黄豆烧，烧着烧着，越烧越觉得好香啊。（学生大笑）一边烧，一边黄豆和花生也烤熟

了,对不对?所以这群知青一边等着尸体完事,一边干脆就把黄豆、花生拨拉拨拉吃了。这是阿城的世界。我在讲这些问题的时候呢,特别强调那些不文雅的、残暴的、惨烈的场面,这个是中国传统抒情诗学不会碰到的。可是我认为阿城是有意为之。而且他必须要写到这么粗俗,这么狂野,才能用来作为某一种抒情艺术形式的反省,以及对文类本身的批判,以及接之而来的超越。

在这些地方呢,容我再说一次,阿城的承袭者可能还是沈从文,各位不要怪我老在讲沈从文——我刚才也讲过鲁迅了,(学生大笑)所以鲁迅迷就要原谅我在这里又讲到沈从文。我们想,沈从文的作品也许大家看得不多,但是有许许多多他讲的湘西、故乡那种残暴的野蛮的现象,你觉得阿城是不是偷看了沈从文的东西,才有感而发的?我在这里只给两个例子,各位大概都知道《三个男子与一个女人》,这个你们读过,是不是?在军阀混战的时候,有三个男子——两个军人,一个豆腐店的老板——都在山村里,他们追一个女孩子。这个女孩子长得特别漂亮,带有两只大黄狗。这个四角恋爱还没有谈到如何的时候,有一天不知道为什么,女孩子突然暴毙了。我们的叙事者念念不忘逝去的女孩子,你们当然知道这个故事后来的转折。那么他发现这个女孩子被埋葬的所在已经被人家刨开了。女孩的尸体被拉出来,然后被带到一个山洞里面。三个追求者之一,就是当地的一个豆腐店老板,抱着这个女孩子的尸体睡了三天三夜。这是一个非常神秘的,残酷的,而且非常性感的故事,对不对?但是,对于沈从文来讲呢,这个故事在大家的口耳相传之后,怎么讲,“离去了猥亵转成传奇”。这是叙事的功能;抒情美学在这个地方展现了它救赎的能量。也在这个故事的最后,沈从文写道:“我有点忧郁,有点不能同年青人合伴的脾气,在军队中不大兼容,因此来到都市里,在都市里又像不大合式,可不知再往哪儿跑。我老不安定,因为我常常要记起那些过去事情。一个人有一个人命运,我知道。有些过去的事情永远咬着我的心,我说出来时,你们却以为是个故事,没有人能够了解一个人生活

里被这种上百个故事压住时,他用的是一种如何心情过日子。”

所以,故事在这里成为一个“衍生的抒情美学”中的一种渡口,用前一位李渝的话来讲,是所谓的“多重渡引”的美学。故事它不能够真正地表现历史创伤,不论是文化大革命或国共内战,还是其他历史的残暴,但是只有经过“渡引”的方式,故事才能够继续说下去,我们的记忆才能够继续藕断而丝连地传承下去,而历史一再地以不同的面貌回到我们的记忆中来。正像是阿拉伯故事《一千零一夜》里公主为了延续生命,不断说故事的教训一样。所以《三个男子与一个女人》这是一个值得大家再一次回味的例子。

再举一个例子,一个不为大家所熟知的故事《黄昏》,这是我在我的文章《批判的抒情》里面仔细讨论过的。在那个故事里,一个监狱的老的狱卒,看着乡下被无辜抓来的农民,怎样在军阀每天枪毙数百人的配额之下,就无端地牺牲掉了他们的生命。老狱卒看尽了人世的悲苦荒唐,觉得无奈,但是没有办法。同时他心里想的是——我锅里炖的红烧肉可别炖焦了,今天这些人枪毙了,明天还有明天的事。与此同时,整个小山城里炊烟袅袅,是吃晚饭的时间了,在外面玩的孩子都得回家了。在这么样一个天地不仁的情况下,对沈从文来讲,写作是绝望之余,写作是唯一我们以自觉和自为的艺术形式,再一次组成人生秩序的方式。这样一个写作方式,就不再简化为在“黄连树下弹琴”、“死人堆上跳舞”的苦中作乐了。不,我认为这是人文主义精神的一种见证。相对于“五四”的启蒙的姿态,这是另外一种启蒙的姿态。在革命将要来了,已经来过,或永远不来的情况下,文人仍然得相信自己能以文字以及其他艺术媒介形式,汇集出一种观看世界、让世界从荒谬变得有意义的方法。革命的目的不论多么崇高,毕竟是一种破坏性的力量。而我所定义的抒情的信念里有一种置之死地而后生的信念。把悲伤、愤怒转化,做出创造性的转化,人生还是要继续下去。这股生生不息的力量,我以为是抒情美学,尤其是20世纪里所带给我们一个教训。

今天呢,我用一个故事作为这堂课的结束,再一次地把沈从文、阿城还有李渝他们三者做一个连锁。这个故事就是沈从文的《静》,大家应该在讲义上读了。《静》(1932)的故事讲的是1920年代北伐的末期,有一个十四岁的女孩子岳珉,和她已经奄奄一息的母亲以及家人逃难的故事。他们的父兄在远方的战场上进行一场殊死的决战,不知道下落如何。家乡待不下去了,岳珉和她的母亲,还有一个小佣人(一个女孩子),一个侄子(侄子是唯一的男孩,五岁)和一个嫂嫂,一家人在逃难的路上。他们盘缠用尽,现在卡在一个小的村落里,进退两难。岳珉十四岁了,正在一个青春期的门槛。想到自己的将来,也不知道怎么办。这一天的下午,在这家人暂时居住地的非常简陋的小楼里面,当家人午后沉沉睡去的时候,岳珉一个人来到二楼的望台上。她的眼光看出去,看到了很多不一样的东西。楼下是现世人生的世界——母亲快要死去了,小侄子那么小,爸爸和哥哥在哪里都不知道,自己十四岁了,怎么办呢?是不是要加入党校还是嫁人?不知道。可是在楼上眼光看出去的时候,她看到了小楼以外、青青草地上奔跑的马;她看到了隔壁邻居屋瓦上有一个不晓得从哪里飘来的风筝卡在屋顶上;她也似乎是听到了在远远的小河上,摆渡的舟子和乘船的女客人之间的争吵;她也看到了远远地有一列要结婚的行列敲锣打鼓地行进着;另外,她还看到了一个小小的尼姑庵,一个小尼姑跑出来在河边上洗着衣服,心里不知道想什么东西;甚至她的眼睛好像看到了远远的城墙,看到了可能的一切自己未来的遭遇。我在这里面所强调的是,我在美国上课也想常常要讲的是,这个女孩岳珉的眼力未免也太好了。(学生笑)如果用现实主义的解释方式,她的眼睛怎么会这么厉害啊,怎么看得这么远啊。但是我们要知道,沈从文要让她的女主人公用有情的眼界做出不同的“观”,就是中国传统美学里常常讲的游观的“观”。让她“游目骋怀”,是不是?她的眼睛游摆在不同的地方,正像是我们现在的电影摄影机一样,前前后后,世界上原来完全不相干的事物,都连锁在一起。

岳珉看着看着,不禁就痴了,那嘴角上带着浅浅的微笑,不知道她在笑些什么。就在这个时候呢,楼下的人都沉沉睡着了,小丫头正在把牙粉(刷牙的牙膏粉)扑在脸上,自己觉得很漂亮,玩着打扮的游戏。而太阳隐隐地挪到不同的方位,日影逐渐往西沉下去,这个日影不仅是照在这个离乱中的家庭的小楼的一角,也照在中国另外一个地方的小土坡上。在这个土坡上我们看到了一个小小的标志,那是岳珉的父亲,他已经在一场战争里面牺牲了。而他的家人仍然在前不接村后不接店的地方不断地等待。

我用这个故事来说明,在20世纪末抒情美学的试验上,我们的李渝用这个“渡引”的美学,或者是我们的阿城用“遍地风流”的观点,来说明这个人生充满太多的混乱、太多的不义和不公的事情,我们无从以一己的力量来解决。当历史“大说”纷纭、莫衷一是时,当“革命还是尚未成功”时,总得有一个方寸之地容许我们建筑一个自为的,也是互动的人生有情的想象吧。而这个想象,用美学的观点来讲,它可以是一篇文章,可以是一幅画,可以是一个小小的不太成熟的手工艺品;但用阿城的《遍地风流》里面的美学来讲呢,它可能就是一个庶民的生活姿态,一种在历史最残暴的时分里,保存元气、过日子的方法,如此而已,不多一分,不少一分。在这个节骨眼上,我觉得抒情的这种观念,它仍然是有它历史意义的相关性,仍然有它的社会实践的重要性。

好的,今天我就讲到这里,谢谢大家。(学生鼓掌)

第六讲

诗人之死

——海子·闻捷·施明正·顾城

时间:2006年11月11日(周六)am10:00—12:00

地点:北京大学五院(中文系)演讲厅

主讲人:王德威

录音整理:王申 潘家铃

【陈平原】

今天是最后一讲,曲终奏雅。最后会有一点时间留给诸位提问交流。好,现在开始。

【王德威】

好,谢谢大家的热情参与。在周末的早上我们继续讨论有关中国抒情主义和现代性的问题。今天在这一讲里,我的题目是《诗人之死》。大家已经看到的讲义里面已经包括一篇文章,就叫作《诗人之死》,今天的讨论大致依循这篇文章的基础来进行,但我期望对自己的论点做一些反省和批评。同时,也提供其他的材料,作为大家进一步的参考。

首先,为什么是“诗人之死”?我们的课已经讲了五次,讲到了抒情主义的重要性,或是它的多样性,最后却以“诗人之死”作为我们这次系列的结束,似乎有个相当负面的暗示。我的立即反应是,那也倒未必,因

为在我们所要讨论的诗人不同的死亡的方式里,其实各自暗含了特定历史与社会的因素,以及诗人对自身处境所做的抉择。而每一位赴死的诗人之后,其实还有更多的诗人活着,而且以他们的生花妙笔继续为我们创作更多的诗篇。所以“诗人之死”这个标题,应该是当作我们问题的起点,而不应该当作我们观察抒情论述在现代世纪里的终点。这是我必须要先说明的。

这一讲也特别关系到抒情——不论作为一种论述或者一种想象——与现代主体性之间的关联。在过去的几次课上,我们已分别就启蒙、革命、国族主义,时间/历史、肉体/创伤的问题,分别对不同的文本做出讨论。今天我们应该回到20世纪,在现代性意识发掘或发现的过程里,有一个非常重要的议题,那就是许多评论者——包括了像查尔斯·泰勒(Charles Taylor)等人——对主体内在(interiority)自觉以及自为性的发现。这是20世纪我们辩证现代性相当重要的坐标。那么,这个问题放在中国世纪末的历史情境里,应该如何开展呢?

我想使用一个例子来说明这个问题的复杂性。1989年的3月26日,北大的校友、法律系毕业的海子,在山海关附近卧轨自杀。海子1964年出生于安徽一个贫穷的农村。这位海子是个天才儿童,15岁就进入北大,专攻法律。在大学期间,他就开始写作诗歌,而在1983年毕业之后,他在中国的政法大学担任哲学教研的工作。但是海子把他业余时间多半放在诗歌创作上。他对诗的向往以及创作是如此的狂热,以至于在他生命的最后几年,几乎是夜以继日地沉浸在诗行里。海子的现实生活越是贫困,他的诗歌却越发显得辉煌而壮丽。在1989年,当他自杀的消息传来的时候,正好另外一个重大历史事件山雨欲来。当时许许多多的大学生,就像在座的诸位一样,深深地为这个自杀事件所震撼。几个月之后,在历史事件余波荡漾中,大家痛定思痛,回过头看,才猛然觉得海子的死——诗人的死——代表了一种几乎是神喻式的、象征性的意义。



海子(1964—1989)

海子在死后的这些年逐渐成为一个神话式的人物,尤其是对北大热爱新诗与文学的同学来讲,有好些年到山海关去凭吊海子,已成为仪式性的活动。而从诗歌的阅读与诠释的角度来说呢,当时也有许多不同的声音提出来。我在这里念一段作为参考:

“‘诗是一种精神’,而诗人的死亡,则象征着一种绝对精神和终极价值的死亡”。这是一个最纯净的语言表达,这就是诗人之死格外引人关注的原因所在。“海子之死逼迫我们直面生存的危机感,海子以他的自杀提醒我们,生是需要理由的。当诗人经过痛苦的追索,仍旧寻求不到生存的确当的理由时,这一切便转化成为死的理由”。

写诗成为一个人找寻他在这个世界上存在意义的一个最艰辛的、最有魅力的门径。而当诗歌不再能够回应他生存的合理性以及正当性的时候呢,死亡取而代之成为一个不得不然的、壮烈的结局。

这篇文章的作者之一,其实是你们的老师,吴晓东老师。他当时应该还是北大的一个年轻的教师(或学生?),对不对? 文章题目就叫作《诗

人之死》。这是一个把诗人之死扩张成为一个神话的解读方式。海子在这里呢,成为一个殉难者,成为一个为了诗作为一个宗教般终极的归宿而百不可得的最后选择。当诗如果再也不能够成就诗人的形而上探索时,只有由死亡来完成。

我觉得问题可以继续推演。这里我愿意先念一段海子的诗,大家比较熟悉的《抱着白虎走过海洋》。有些人甚至可能倒背如流,让我念上一两段:

倾向于宏伟的母亲
抱着白虎走过海洋

陆地上有堂屋五间
一只病床卧于故乡

倾向于故乡的母亲
抱着白虎走过海洋

扶病而出的儿子们
开门望见了血太阳

倾向于太阳的母亲
抱着白虎走过海洋

左边的侍女是生命
右边的侍女是死亡

倾向于死亡的母亲
抱着白虎走过海洋

在座诸位也许就要问了:“为什么是抱着白虎走过海洋啊?”我们大

家会同意,这是个何等壮丽的场景,但是又何等神秘。你无从解释这白虎所代表的是什么意思,它也许是个稀有动物,但白虎不应该属于海洋的,而它却出现在这么一个大海的、浩瀚的意象里面。而更惊人的,是这个抱着白虎走过海洋的是温柔、慈悲的象征——母亲。所以在这两者之间既有一个慈悲的意象,又有一个非常神秘、凶险的意象。而壮丽无垠的海洋在这里则提供了一个深邃不可测的场景,在其中有一场不可言说的戏码正在上演。而我们呢,在阅读或是朗诵这首诗歌的时候,深深地为诗人无穷的幻想力所折服了。

另外像是《亚洲铜》,我相信大家也都十分熟悉:

亚洲铜,亚洲铜

祖父死在这里,父亲死在这里,我也会死在这里

你是唯一的一块埋人的地方

这是对于亚洲那广大空间的向往,一种生死相许的情怀。相对于肉身一代又一代的生老病死,矿物质的意象的“铜”——也让我们联想到青铜器时代——似乎铭刻了熔铸了文明的痕迹,地老天荒地留存下去。海子的诗歌有他非常纤细敏锐、非常神秘的一面。但是不可讳言的,在他的诗歌里也有另一种,我们所谓的“毛文体”那种崇高、壮丽的意象的浮现。这两者之间所产生的张力,值得我们继续地解读。

在这里,再给大家一两段作为参考,以印证我们刚才的这种观察:

春天 春天

他何其短暂

春天的一生痛苦

他一生幸福

又想起你撞开门扇你怀抱春天

你坐下。快坐下,在这如痴如醉的地方

春天的一生痛苦

他一生幸福

这首诗的标题是什么？《秋日想起春天的痛苦，也想起雷锋》。所以这首诗呢，是献给雷锋的。海子又再次地唤起了我所谓的“崇高美学”里面一些要素，然后把它完全私有化，个人情性化，再一次显示海子游走在不同的诗学或诗的文类的钢索之上，所产生的那种危机感。另外一首诗呢，更不用说了：

一万次秋天的河流拉着头颅犁过烈火燎烈的城邦
心还张开着春天的欲望滋生的每一道伤口

秋雷隐隐 圣火燎烈

神秘的春天之火化为灰烬落在我们的脚旁

这首诗的标题是《秋天的祖国》，是献给毛泽东的。“一万年太久”，这首诗只争朝夕，只争个人在春天里欲望和欲望滋生的伤口。死亡成为最后的诱惑。在这个意义上，我们觉得海子的形象不再是一个单纯的，像是西方从浪漫主义到现代主义的诗人作为一个殉道者，或者是一个自觉的纯粹审美艺术家的形象。

我想海子的现象，也应该放在1949年之后，所谓“崇高诗学”的语境里面。看他如何摆荡在崇高和唯美两者之间，代表了中国一代年轻的作家，在那80年代末之前风起云涌的日子里，如何捉摸自己的位置。而海子呢，可能没有找到他的位置，最后他以死亡作为答案。

我们已经看到各种对于海子诗歌和死亡的解释，包括我们讲义上的奚密教授的一篇文章（“The Cult of Poetry in Contemporary China”）。奚密认为从1980年代以来，诗人和诗歌创作逐渐在文坛边缘化，但另一方面，诗人的社会还有自我形象却越发地膨胀起来。尤其是诗人之死这个问题，已经在中国国内的文坛里无限上纲，最终成为了一种教派（cult）似的信念。这个“教”颇有点宗教的味道。诗人不断地神圣化，神秘化自己的形象，一方面保持了他们纯粹的自我追寻，以面对现实——快速的政

治、经济,还有社会其他方面的变化。但是另外一方面呢,奚密也问到:这样的自我膨胀,是不是在同时也暗含另外一种杀伤力?那就是诗人虽然以他决绝的自我,作为反抗现实的一个终极的、纯净的姿态,但是这个“终极而纯净的姿态”,是否也可能在始料未及的情况之下,又呼应了此前那个政治狂热年代所召唤出的极端的崇高美学呢?那么,这些诗人是不是在他们“绝望”的阶段,同时形成了一种最“绝对”权威性,用以完成自我肯定和毁灭的风格呢?

所以,所谓的“诗人之死”的想象或行动其实有一刀双刃的含义。一方面我们肯定这些诗人在一个不利诗歌创作时期里,坚持自我的必然性和必要性。这也是所谓现代主体性论述的一个延伸。但是另外一方面,就像奚密所提出的:这种主体是不是在一个不可思议的状况下,依然呼应了80年代以前,曾经当红的那种崇高美学的理念呢?所以在这两极之间,诗人的位置其实开始变得游移;而诗人之死的理由和它的结果,也就突然地开放了。也就是说它不再是一个纯粹的、一个诗的个人精神或一种“神话”的表彰。它必须又还原到历史复杂的脉络里。在这样一个阅读的情境里,我们现在再回到其他几位重要的诗人,作为今天继续讨论的依归。

在我的论文《诗人之死》里提到了三位诗人。他们的名字是:闻捷,50年代重要的“红色诗人”;施明正,今天我们知道他的弟弟施明德,现在是台湾“红衫军”的领袖——他们这个政治家族的悲剧,等一下我再继续解释。还有大家所熟悉的顾城(1956—1993)——在1993年,他以最恐怖的谋杀和自杀的方式,完结了一代诗派,所谓“朦胧诗”——不论是自我的实践或社会实践上——的一个否定、负面的辩证形式。

这是我以下要讨论的三位当代诗人。在原来的论文里面,我把这个现象稍微地扩大,也谈到了20世纪的上半期。我们看看在1949年之前,有哪些例子可以作为我们的参考,事实上我们的发现是有限的。像是1933年,朱湘(1904—1933)在长江的自杀,他的死亡的理由到现在还没有人弄得清楚。朱湘留学回来,也许心情不愉快,也许事业不顺利、家庭有纠纷,

最后想不开自沉而死。或者用我们现代流行的话来说：他可能是因为抑郁症的困扰，才出此下策吗？或像海子呢，他干脆就自己站出来说：我本来就有精神分裂症；我的死亡，我自己可以预感得到的等等。

另外非常不一样的例子是陈三立(1858—1937)，清末民初宋诗派的领袖之一。1937年，陈三立因为日本入侵中国，以绝食而亡的姿态，自杀以明志，以此表示他对国家文化的一种最后的向往和坚持。然而陈三立可不是一个所谓启蒙之后的现代文人或知识分子的典型。他所坚持的，有可能是传统文人“文化遗民”的那种心情的延续。所以这两者之间，也就是在朱湘和陈三立两者之间的问题，其实很值得我们探讨。

而我们不能不想到王国维(1877—1927)之死——他的遗言，“五十之年，只欠一死；经此世变，义无再辱”，到今天还是众说纷纭的公案。王国维1927年自沉在北京的颐和园，他的死因有太多讨论的余地。他的问题不再只是作为一个“遗老”殉清的姿态，而正是面对千百年来中国文明的衰亡，还有在“现代”风暴下，中国文明前景的不确定性，所做出来的抗议姿态。这是一种反向辩证(negative dialectic)的姿态，所呈现的现代性情怀。我所谓的“反向辩证”姿态，是相对于“五四”的“呐喊”、“彷徨”、“天狗”、“女神”这一类冲破网罗迎向前去的进步姿态。看起来是保守的，但有其辩证上的合理性。王国维其实有深厚的西学背景，对于现代文明、文化不是一无所知或全然排斥的。但是他却选择了一个似乎是辩证逻辑里的负面——但未必只是表面的保守——方式，来批判现代性对中国所产生的冲击。他以自沉的，而且以一个面向过去的姿态，来了结了他这一生。我个人以为，他的死亡的复杂的论述，也是非常值得我们注意的。

除此之外，我也想提出另外一个例子，作为大家的参考。那是台湾的诗人——杨华(1906—1936)。这是在台湾的文学传统里一个非常特殊的例子。杨华是个忧郁的诗人，他的诗歌很明显受到了日本诗歌流风的影响，尤其对于这种几乎像俳句一样的“小诗”的操作，是非常精致的。像是：

人们看不见夜里的花

已经被蝴蝶先知道了。

短短两行,就像俳句一样,耐人回味。但是杨华也有一本诗集《黑潮集》——黑色的黑,潮水的潮——记录了他在台湾整个殖民时期的环境里,面对着当时政治晦暗不明的现象,所做出来的反思或是反击。也因为他的政治姿态,杨华好几次被捕入狱。1936年,他自杀而死。所以我个人以为,在我们谈论“诗人之死”这么一个“谱系”的时候,杨华这位台湾诗人,一样值得我们的重视。

不论如何,谈“诗人之死”,在现代文学的语境里,尤其是世界文学或比较文学的语境里,它并不是一个中国文学史上的大宗。尤其相对于现代日本文学,从芥川龙之介到川端康成、三岛由纪夫,他们不少文人总以自杀作为事业的最高潮或反高潮。在中国现代文学的传统里,其实并不是一个把“死亡”无限上纲,甚至成为一种审美姿态的传统。一直要到了1949年之后,自杀突然成为现象,像前面已经讲过的沈从文的问题;或者是到了文化大革命的阶段,我们看到了很多文人,或者是知识分子、艺术家,借死亡来逃避羞辱,宣示一种个人领域不容侵犯的最后尊严,像老舍、傅雷、李广田、言慧珠等等的例子。死亡本身的情境有时是非常悲惨齷齪的。但是这些人所展现的一种心志,在日后往往被大家美化或崇高化。

现在我们的问题来了:就是闻捷的自杀要放在什么样的语境里面,才能让我们觉得是合情合理的呢?我们知道闻捷原来是个“根正苗红”的革命诗人,1971年1月10日,他吞煤气自杀的时候,他的死在当时几乎像是丑闻一样受到批判。而在我的处理下,我不再把闻捷的自杀当作一个单一的、纯粹的,纯属于“殉诗”或“殉情”的问题。我想各位在阅读我的文章的时候会发觉,我在每一节的议题下,都刻意地把这位诗人的创作和政治经验,放在一个复杂的历史、文学语境中展开讨论。

所以在我的讨论里,我其实是以1996年的8月25日,著名的女作家戴厚英在上海的自家公寓里面被谋杀的那个场景开始的。戴厚英,我想



闻捷(1923—1971)

大家都知道,是80年代“伤痕文学”以及“反思文学”的传统里的重要作家。在1996年,她和她的侄女戴慧不明不白地在上海家中被谋杀了。这个问题在当时引起很大的社会震撼。在这个震撼的同时,我们想起了戴厚英在60年代和70年代,一段她自己也不愿意再提起的往事。她曾经是“文革”初期的狂热分子,一个造反派的头头。作为一个有强烈意识形态的女性大学教师,戴厚英在早年已经以批判她的老师钱谷融教授知名。到了1966年,她简直是炙手可热的造反派。但与此同时,戴厚英居然发生了一段不足为外人道也的爱情。这真是个非常曲折的故事。戴厚英的好友高云教授为纪念戴的逝去,在1997年将戴写给她的一封长信公之于世。这封信长达五万字,出版的时候题目叫作《心中的坟》。在这里,戴厚英作为一个自己的掘墓人,挖开了她心中的坟,把不堪回首的往事和盘托出。我们这才了解,戴厚英的意外死亡竟然和闻捷在二十五年以前的死亡息息相关:我们必须经过戴厚英身后的这一封长信——“心中的坟”——才能了解她和闻捷的爱情和革命的真相。

原来闻捷在1966年被上海的文艺沙皇张春桥点名批判的时候,负责侦讯闻捷的不是别人,正是戴厚英。戴厚英和闻捷年纪差十五岁。在她年纪很轻的时候,她也是读着“红色诗人”的壮丽的诗篇长大的。风水轮流转,到了1969年,她却居然必须要来批判、审讯这个伟大的红色诗人。这是他们第一次的交锋。但是我们知道,“文革”时的风风雨雨真是变幻莫测。没过多久,戴厚英自己在下一轮的政治斗争里也中箭落马了。闻捷的政治问题有些在当时已经被厘清了,即使如此,他还是被视为对革命有影响的坏分子。两个人都被送到五七干校,一起从事劳动改造。

我们的故事其实是从这里开始的。两个人现在都是天涯沦落人了,开始同病相怜起来。再早一点,戴厚英因为自己的政治狂热,已经离婚;而闻捷的妻子也在1969年抄家的时候跳楼自杀。闻捷的三个女儿中有两个自愿下放到东北。这是“文革”期间一个家庭被迫害得支离破碎的典型故事。闻捷、戴厚英两个人现在一起被下放,本来应该好好地学习,但不可思议的是,两个人恋爱了!这在当时简直是丢人现眼的事情:大家正在主席的号召下,从事史无前例、惊天动地的文化大革命,这两个人怎么可以谈恋爱呢?而且一个太太刚死,一个刚和先生离婚,两个人就这么谈起恋爱来了。干校的生活是非常苦的,两个人却在这不可能的情况下,创造了两心相印的机会。不是戴厚英“心中的坟”的告白,我们不会了解这非常时期可以有如此感人的故事。两个人既然相爱了,决定应该结婚。但是大家可别忘了,这个婚可不是两个人的事情,结婚是人民的事情,结婚是众人之事,是不是?结婚,得向党申请并得到批准。[王问:“现在要不要批准了?现在管不管结婚不结婚了?”(笑)陈笑答:“现在啥事都不管!”(众人笑)王笑:“现在管也不管了,是不是?”]

大家想想看,这才不过就是三十几年以前的“我要结婚”的故事。这个时候问题已经蔓延开来。周围人人侧目:这两个人居然苦中作乐,成了红色中年的罗密欧和朱丽叶。闻捷既然曾经是张春桥点名批判的对象,当然是不能让他们成其好事。不但如此,俩人要被强迫分开。在这

种情况下,最后闻捷被迫和戴厚英分开。闻捷走投无路,在1971年就自杀了。然而自杀之后,问题才开始。

我们知道自杀在这里不是一个简单的问题,自杀是自绝于人民、自绝于党、自绝于历史的行为,对不对?这就牵涉到我在论文里提到的福柯(Michele Foucault)所讲到的,关于生命,尤其是身体——肉身的生命、历史和权力这三者之间的运作。在所谓的前现代的时代里,生命是由极端的统治者所控制的,所攫取的。他要你死,你就得死。经过死亡刑罚的“仪式”,权力者证实他无人能够超越的、绝对的权威。但对于福柯而言,到了现代,政治权力的操作却反其道而行之:它不以死亡作为一个最高权威的表征,而是要让生命延续下去,经过“培植”、“管理”,好让生命在社会的机制里繁衍、存活下去——这才是权力的表征。也就是说这个权力现在已经渗透到生命的每一个层次里,从生育、疾病、治疗、割礼、教育、规训……生活的肌理里里外外都受到细腻的“照顾”。

在这个情形之下,自杀变成一个非常暧昧的决定,因为自杀者显然有意在一个权力的缝隙之间,找寻个人主体最后一个方寸,而他的发现同时代表生命的(自我)了断。所以闻捷的自杀其实是转嫁了以上两种前现代和现代福柯式的对于生命,还有权力、历史之间的一个关联。闻捷的死亡现在成了一个权力角力。当权派要说,我要你死的时候,你才能死;我要你活的时候,你就得活。一个人怎么自己居然关着门,偷偷地用煤气结束自己的生命呢?这样的死亡到底是对于现代权威控管方式的一种逃逸,还是对于前现代君权无上威力的反抗呢?

其次,在论文的另外一个部分,我也提到了艾弗瑞兹(Alfred Alvarez)这位批评家所提到的诗人和自杀的两种意义。一种是所谓的“集权式”的自杀,在一个绝对的权威的体制之下,诗人觉得创作难以为继,活不下去了,只好一死以明志,或是一死以解脱。另外一种是“极端式”的自杀,从艾弗瑞兹的观察来讲,这是一种绝对浪漫的,以自我为中心的自杀。尤其

是诗人,完全以自我为中心,以这样的自绝作为完成生命的最极端的表示。这两类自杀代表了两极可能,一种是极端的个人主义式的,另外一种是极端极权主义式的。闻捷的自杀,如果我们用传统简化的政治解读,可以很容易说他是极权式的、或极端情势使然等等。但是我却认为,在那么一个晦暗不明的历史时代里,闻捷的死实在是一个非常复杂的现象。别忘了,他是红色的诗人,别忘了,他最崇拜主席和主义。在50年代,他有许许多多宏大的诗篇,歌颂新中国的诞生,歌颂祖国的无限江山,比方说:“我生活在这样的地方”,这是出自他著名的边塞诗《河西走廊行》:

我生活在这样的地方
每天迎着太阳放声歌唱
仿佛一只黎明的鸟
唱出人们的激情和理想。

下面这首诗呢,是比较浪漫的,《舞会结束以后》:

去年的今天我就做了比较,
我的幸福也在那天决定了,
阿西尔已把我的心带走,(王:这是他的恋人)
带到乌鲁木齐发电厂去了。(众人笑)

从今天的角度来看,我们看到了非常强烈的对照,我们的感受也许会觉得很不自在。在当时,这样的诗却有它非常激昂、振奋人心的一面,这是闻捷早期诗歌的特征。到了1959年,在这样一个艰难的岁月里,闻捷诗歌的乐观前进的姿态却一如既往。我只要念一些题目,大家就明白了:《我们遍插红旗》、《复仇的火焰》、《动荡的年代》、《叛乱的草原》等等。从诗歌的题目,我们大概可以知道诗的内容如何。为此闻捷赢得所谓“大跃进运动的战鼓”的称号。这样的“崇高”风格是闻捷的一个寄托,有了这样的寄托,闻捷要自杀的那一刻心中做何感想,我们就很难判断。他对于主席和主义的热情,我认为在最后一刻并不曾经减少一分;也许他觉得他的诗歌再怎么写,也不能超过新中国那位“最伟大”的诗人的最宏大的表现。闻

捷的诗只能够写出他的诗情的“不可表现性”，还有他的最理想的诗的“不可完成性”。在祖国、主义、领导人烘托出的“崇高”诗学下面，一个小小的诗人只好以身殉诗；他只能以自己最后肉体的完全消弭，来臣服于最伟大的诗人所召唤出的江山无限式的“大诗”的情境之下。

但是另一方面，闻捷的死也可能是出自自发的动机。在当年决绝的社会主义环境里，闻捷被逼到生活的死角，突然以一个类似存在主义的异端出现；他仿佛不顾一切外在加附于他的污蔑和考验，以死亡、以自己决定肉身应该存活或泯灭，来证明他还是有自己决定命运的绝对自主权。我们要问，这样的姿态是存在主义式的“荒谬”行动？是绝对的绝望？或是一种不合时宜的“少年维特”的症状表现——他是为了和戴厚英的恋爱受阻而殉情吗？在各种不同的写作或是死亡的可能性间，闻捷的诗体和他的“尸”体，成了解不开的一道谜。这道谜所投射的暧昧性正是某种政治体制最不能忍受的。权威当局所乐见的是诗歌——或文学——是一清二楚的、纯粹透明的文字表征。而在这样的情况下，闻捷死了，而且死无对证，这当然是“自绝于人民”的。

据说闻捷死前仍继续在创作他的长诗《长江万里行》。这首诗真是特别神秘的东西，因为下落不明。这是一首以史诗格式写作的长诗，它的形式并不让人意外，这也代表闻捷生前向主席、向党交代的最后告白。但是问题也就出在这里，“文革”的造反派觉得闻捷已经是个党所不容的叛徒，他的诗还会好到哪里去？反讽的是，虽然这首诗下落不明，但是闻捷到底写了些什么，我们可以想当然耳——大概是首典型的红色诗歌。可是这首我们无从得见的诗似乎又隐隐含有历史的不安种子，还是让我们觉得有它的诱惑，它的威胁——诗歌以其象征、意象、修辞，总能滋生了意在言外的力量。这也正是文学的力量。我因此强调，即使作为一个今天的文学史不会再多谈的红色诗人，闻捷之诗、死的意义可能大于文学史所赋予的定位。

在我的原来的论述里面，我更强调诗人在这里以他的生命作为他毕生创

作的最高潮或是反高潮。但不只如此,诗人之死“之后”还有很多后续问题,让各种各样的杂音,再一次地被带回到那理想、纯净的诗的创作里。这样我们就看到了戴厚英在1978年所写出来的《诗人之死》这部长篇小说。这可能是文化大革命之后的第一部长篇小说。但这本小说实在有太多的争议性,所以一直要拖到1982年——当戴厚英的《人啊!人》已经发表,她已经成为当红的作家之后——才得以出版。这部小说的题目《诗人之死》本身就有强烈的暗示性。如果说共和国建国之后的三十年曾经是一个所谓充满诗情壮志或是史诗的时代,这个小说的题目就有相当的隐喻性。

我们想到的是1950年,当新的中国建立之后,柳亚子——他是“南社”的领袖人物之一——写了一首诗来庆贺新中国的成立。我们最伟大的主席诗人也写了一首诗来应和。这个诗的部分内容是:

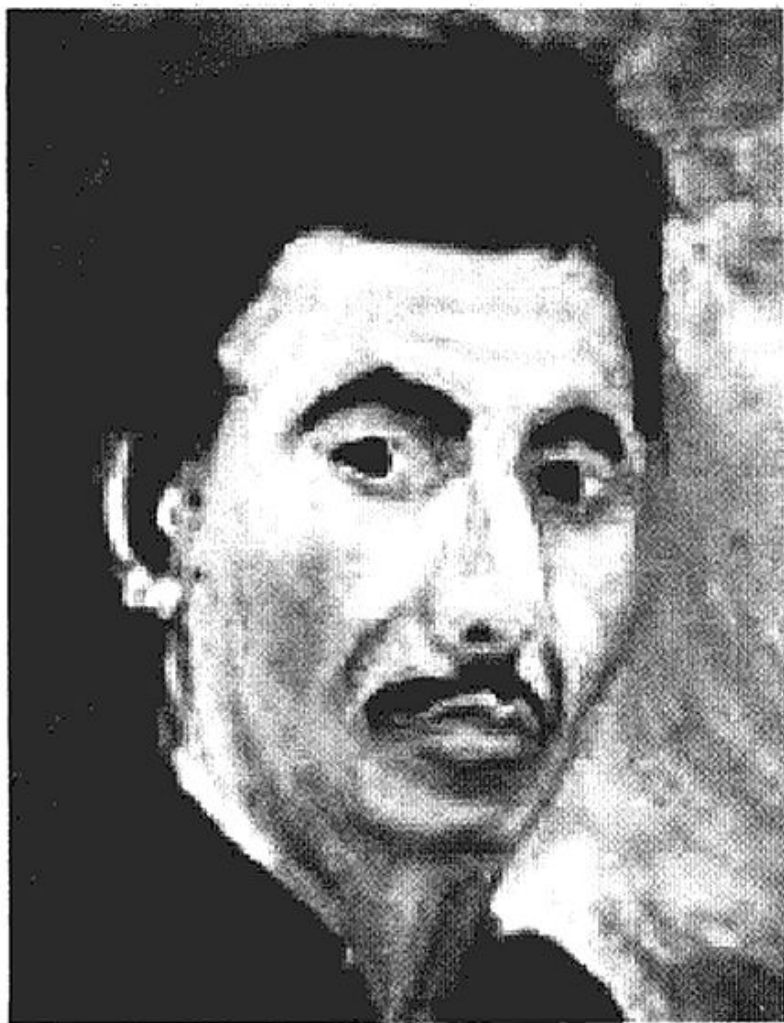
一唱雄鸡天下白,
万方乐奏有于阗,
诗人兴会更无前。

这是一个历史转折的时代,也是“诗”史再一次开始的年代。到了1978年,戴厚英突然跳出来写“诗人之死”,这里的意思就耐人回味了。这本书拖了四五年才出版,是戴厚英“还愿”的作品。戴厚英的一生是非常坎坷的,尽管在那些狂热火红的年代里,她也有很多摆脱不掉的政治包袱。在这本长达四十万字的小小说里面,戴厚英以所谓“影射小说”的方式,写她自己和闻捷的一段恋爱史。整个小说的中心是关于一首没有完成就被查抄的大诗,题目就是《不尽长江滚滚来》。到底这诗后来下落怎么样了?小说中的诗人到底写出什么样的东西?这些问题永远是个谜团。戴厚英在写作的过程里想象,尽管时代混乱,总有那么一种叫作诗的纯净文字可以作为一代人心路历程的见证。对诗的向往,似乎并不因为意识形态的定位而有所影响。可是我们的问题不只在于诗是什么,而在于文类,在于这部关于写诗的“小说”是什么的问题:当诗已不再可能存在的时代,小说取而代之。大家都很熟悉巴赫金(Mikhail Bakhtin),

对不对？他早就告诉我们，相对于诗，小说是个“众声喧哗”（heteroglossia）的文类，小说是个充满杂音的写作和阅读经验。这个理论当然有它的漏洞，我们暂且存而不论。在戴厚英的例子，她越是要想用小说来填补那一段历史里诗人之死的空白，她的小说就越辐射出更多的疑点。它让我们去探问戴厚英自己的位置在哪里？她对于诗人的心声所做的诠释是我们所能够接受的吗？以小说形式来为闻捷之死做个一了百了的解答，这是可能的吗？所以这部小说本身和诗作为一种对立文类之间，产生了互为解构的一种关系。小说的出现解构了诗曾经享有的至高无上的纯粹性，而诗的不可复得性，又反证了小说是我们的世代所必须不断实践的文类。

我们再继续到下一个议题，就是施明正。在原来的论文里面，我认为闻捷与诗歌的关系毕竟可以放在一个“古典”角度来看：他的终局呼应了传统屈原式的死亡。可是到了施明正，问题就变得有点复杂了。这可以分两点说明。第一点，施明正出生于台湾高雄一个政治世家。他的家族是个天主教的家庭，这是非常特别的。施明正的父亲当年以地产致富，也是一个推拿师傅。他在晚年的时候再娶，生了五个小孩，其中最著名的就是我们都知道的施明德。

施明正既然生长在这么一个家族里面，就必须负担家族的原罪。1960年代初的施明正真是风华正茂，（王问众人：我们是不是有个图像放在讲义的最后？）他长得很帅，他自己也认为很帅（众人笑），这是诗人必备的条件之一，认为自己或觉得自己跟别人不一样。（众人笑）他尤其欣赏自己的希腊式鼻子，他的鼻子特别的高而挺。他自己也是画家，画了很多的自画像——要画当然画自己，画别人有什么意思——认为自己是一个美的象征。早在1950年代的末期，施明正已经是一个明日之星式的现代派诗人，和当时在文坛上一些重要的诗坛大老相与往来。尤其是和纪弦——就是上海40年代现代派的诗人路易斯——之间的诗歌往



施明正(1935—1988)自画像

来,传为佳话。这时的台湾政治是非常严峻的时代,在白色恐怖的威胁下,施明正仍然像个希腊的酒神似的饮酒赋诗,真是非常的浪漫。但是,就像我所说的,他负担了家庭的原罪。他的弟弟施明德,从小就不够安分,到了1961年,施家的三个兄弟因为密谋叛乱罪,被国民党的政权逮捕入狱。我相信施明德是早就有大志的,他的被捕,在当时法律情况下,是“罪”有应得。但是对于施明正而言,这是株连。一个向往现代主义的诗人,一个耽溺醇酒美人的浪子,只因为姓施——施明德的哥哥——也被关了起来,一关就关了五年。五年之后当他出狱的时候,施明正的创作生命基本已经是毁掉了。所以政治的残暴我们可以想见。

施明正出狱之后,自己比喻是个胆小的过街老鼠,是一个懦夫。他自己讲:弟弟是要做英雄的,要殉道,但我不要,我只要喝酒,找快乐。到了70年代,他宣称自己是一个“魔鬼主义”的信仰人。这个魔鬼主义当然有很多的渊源可以追寻,可以让我们联想他是尼采以降“超人”式的反英雄,或是日本太宰治这一脉所谓“无赖派”作家的台湾翻版。无论如

何,在这个阶段施明正写作了不少的诗歌。这些诗歌,我很坦白地说不是什么佳作:他有这个心,但是没有这个才。这就是为什么我认为“诗人之死”那个壮丽的殉诗形象后面,未必就能保证诗人的作品变得更好。

那么我们就念一段吧:

《飞蛾》

我不断地抽离

逃脱

由生之险境

爱之艰熬

不幸

我乃飞蛾

烛之明

蜡烛

也就是您吗?

浴我成飞蛾

好

我就决定火葬我

以下的诗有强烈的自我形象:

用您的自渎

自毁

以及无所不作

而我亲烛

岂非自然

唉

毁与被毁

岂非本命

嗯
如此世间
何用火葬场

这和海子好像不能比吧。施明正就是不断地创造这一类的诗歌。但是我认为作为一个诗人而言,那一场政治灾难其实已经毁了他早期那种奇诡的想象力。所以回应以上讨论闻捷的诗和戴厚英的小说时的论点,我们问:当诗的写作不再得心应手,诗人还能用什么来表明他生存的情境呢?他只能写作小说?我在此又刻意地把两个文类放在历史的情境下,做延伸的解读。

我以为施明正在70年代以后的作品,主要的成就在小说,而在小说《渴死者》里面,我认为施明正对自己之所以不能够再写诗,还有诗和自杀的问题,做了一个最精致的陈述。这篇小说大家应该都看过了,是不是?在这个作品里,施明正回忆在台湾台东的监狱里,在许许多多的难友中,他遇到了一个沉默不语的人。这个人是所谓的外省人——就是在1949年之后到台湾的大陆人——而且还是一个军人。他为什么被关起来呢?因为有一天不晓得他发了什么病,跑到了火车站站前,大声地喊了一些在当时政治情况下绝对不该说出来的话。在监狱里,这个外省的犯人沉默不语,但是不知道为什么,他总是对施明正表示好感,总是想贴近他,跟他有一些对话。莫非他是个诗人?仿佛诗人之间有一种不必言传的默契。可是施明正是一个“懦夫”,觉得自身难保,不愿意和任何人发生关系。要不了多久,这个沉默的外省受刑人就开始有了奇怪的自残行为。他先是用他的头颅撞击监狱里的铁栏杆,撞得头破血流。后来呢?他开始吃馒头——我想大家还记得细节——吃了很多的馒头后,又喝了很多的水,他是想用涨大的馒头把自己给撑死。最后有一天趁大家不注意的时候,他把裤子脱下来,光溜溜的下半身,把裤子结成了一个环,然后挂在监牢门口的栏杆下,用一种半站半蹲的姿态,就把自己给吊死了——总算达成了死亡的意愿。

这是一个诗人之死的最不堪的情境。施明正觉得心有戚戚焉。虽然两个人没有什么关联,但是既然是难友,而且隐隐约约知道对方是个诗人的情况之下,为什么要这样的寻死?如果要寻死的话,为什么不到外头去找死呢?这是他解不开的谜。在小说的高潮里,施明正想到了三岛由纪夫1971年,因为兵变失败,切腹而死的场面。但在这里,这个无名的外省犯人的死亡,却是没有任何的一种美可言的。在这里,一个最最卑微,而且最最丑陋的死亡,为诗人之死的问题,画下了句号。施明正最后悲从中来,想到这不只是一个外省籍诗人渴死的欲望;在没有诗的环境里面,死亡最后成为诗的归宿。危险的诗,诱人的诗。我们记得即使在柏拉图的《共和国》里,第一批被逐出政治乌托邦的就是诗人。

《渴死者》写于1980年代初期,那时台湾已经经过了一轮抗议运动。1978年发生了“美丽岛运动”,以施明德为首的反对派领袖人物纷纷被捕下狱。到了1987年台湾解严的时候,绝大多数人已被放出狱。国民党只留下了一个人,那就是施明德。施明德在这个时候以绝食作为抗议,但是他是国民党“民主”政权的活标本,所以他死不得。权威当局以强迫灌食的方式维持施明德的生命,从监狱里挪到医院,引来大批国际传媒注意。但就在这个时候,1988年的春天,在一个没有人闻问的情况下,施明正开始了他自己的绝食。大家可以想想那个《渴死者》的故事。这么多年施明正和他的兄弟是没有什么特别往来的,他就是过着他那种魔鬼主义的生活。可在这个时候,他突然开始绝食。绝食的理由是为了什么?

施家两兄弟的绝食形成平行线发展。而结果有了一个历史最大的反讽:施明正绝食而死,而施明德因为国民党政权的医疗小组救治有方,居然活了过来。最后施明德也被放了出去。在这样一个反差的情况之下,我们要问施明正之死到底是怎么回事?他是为了一个政治理想而死吗?就像民进党的后见之明所告诉我们的,他是为了拥护一个“伟大的理想”而献身。或者从施明正过去的生命经验的脉络里,我们可以推论他不是就像在监狱里那个沉默的外省受刑人一样,也是一个“渴死者”

呢？死亡在这里是他唯一的出路，而因为它的晦涩，它的难以“叙事”性，这个死亡其实毫无传统政治神话的、审美的诗意可言了。

正是在这个情形之下，我认为施明正的死亡完成了一代台湾的“本土的现代主义”者，陷在没有转圜余地的政治情况下，一个自我了断的肉身寓言。而这个死亡又是一个谜般的死亡，它不能给我们任何超越形而上的意义。它只是坐实了在那样的环境里，施明正有意无意地演出了一个现代主义卡夫卡式的原型故事：那就是一个“绝食的艺术家”。所以在这一意义上，我以为施明正作为一个诗人之死，又一次为我们传统的诗人之死的神话，画下了一个大问号。

现在我们的讨论来到第三个问题，那就是诗人顾城之死。1993年，顾城在新西兰的激流岛，尸体被发现在他的住屋的后院里。他吊死在后院的一棵树上。离他不远的地方，躺着他的妻子谢烨。顾城的死，是因为他不满谢烨要离他而去，他杀掉他的妻子，然后自杀。时间再往前推，我们知道顾城个人感情世界的混乱关系。他在1990年把他的一位崇拜者李英从中国大陆接到新西兰。曾经有两年的时间，顾城、谢烨和李英三个人，用传统的才子佳人的话来说，像是“两女共事一夫”，“双美团圆”这一套的，三个人在一起过着“伪大观园”式的生活。顾城在他早期的作品里一再想象他是“女儿国”里的主人，他希望一个大观园似的世界：所有的女孩都围绕着他，大家快快乐乐的，过着一个童话一般的生活。大家别忘了，顾城早年是被称为“童话诗人”的。

想想顾城早期最有名的诗：

黑夜给了我黑色的眼睛，
我却用它来寻找光明。

这是每一个人都朗朗上口的。这也是当时在70年代末朦胧诗出现时一个重要的宣言。还有很多其他的诗歌，像：

你

一会看我
一会看云
我觉得
你看我时很远
你看云时很近

我们真是倒背如流啊！（众人笑）在这么美的、这么童话式的情况里，怎么会有这么不童话式的结局呢？这是我们大家常常问到的。我们怎么去面对顾城杀人和自杀这样惨烈的结局呢？

顾城的背景大家都熟悉，所以我不再交代这其中纷乱的线索。我要讲的是，顾城在某一个意义上，是中国大陆新诗发展“迟来的”现代派诗人。当50和60年代，香港和台湾的现代派已经如火如荼地在两个岛上发展的时候，大陆仍然是在顾城的父亲顾工或者是闻捷这一类的红色诗人的主导下，歌颂着“崇高”的政治美学。所以顾城这样的诗人在70年代末冒出头角，的确是让我们眼睛一亮，而他的诗才不断地激发出更精彩的诗篇。

但是到了80年代中期以后，顾城的问题已经开始要让我们思考：新时期的诗歌的现代性，是不是已经有了非常奇妙的转折了？顾城，我们都知道，是很害羞的，长得身形很瘦小，总戴着一个烟囱帽子。这是每一个人都记得的。即使到海外周游列国，都戴着这种帽子，睡觉也不摘下来。帽子里有什么我们不知道。（众人笑）在这样的情况下，那个现代派自行其是的姿态，逐渐变成了一种品牌，而且这个品牌，最后越来越夸张，变成了国际的对中国受浩劫之后、一群新时代文人的一种追认或一种认同的表征。所以在某一个意义上我们要问了：顾城后来的诗，是为我们写的呢？还是为了国际诗歌界的这些主办者们，还有国外各种各样的批评家写的呢？尤其在1989年之后，顾城到了海外，更取得新西兰居留权之后，他要怎样定义和安顿他作为诗人的位置呢？我觉得顾城也许没有刻意为之的心态，但他却见证了一个诗人的身份从“现代”过渡到一个广义的“后现代”——意义解构、主体解散——的过程。但是，这里面“应然”和“偶然”的种种痕迹

还都在那里相互冲击。这是一个可以让我们思考的问题。

而更重要的问题是：顾城的“诗人之死”在中国所引起的滔天巨浪。当时大家对于顾城的死，有各种各样的讨论、分析，所有顾城的家底都被翻出来了。顾城的父亲、母亲、姐姐每个人都出来说上一段“我所认识的顾城”（众人笑声不断）——小时候撞过，所以脑袋有点不清楚；这个谢烨实在不应该，她怎么可以去和另外一个男人在一起？但是有没有问到为什么顾城先要和好几个女人在一起的问题等等。到最后，连故事里的第二女主角，就是唯一存活的女主角李英，也跳出来，写了一本自传，就叫作《魂断激流岛》。这个名字就像一个电影名片的名字一样（众人笑）。每一个人似乎都在这样一个运作里面发表一家之言。北大的，就是你们的老师张颐武教授，当时也跳出来告诉我们说：“这是一个国族寓言。”这个后现代来了，又可能整个崩盘了。所以呢，从大陆到香港到台湾到国外，顾城的现象不是生前成就的，顾城的现象是身后才变成一个完全不可思议的神话。比起我们刚才谈论的海子，那可真是有过之而无不及，因为这是一个国际现象。

我现在要讨论的问题就在这里。我认为顾城是个大陆迟来的现代派作家。但是呢，却在半推半就的情况之下，加入了全球后现代语境里诗歌作为文化资本生产的运作循环里。顾城未必是一个自觉的后现代语境的实践者，但是在他生命的最后几年，以及他身后的种种的——这个话不太恰当——“身后哀荣”中，我们看到一种似真似假的状态焕发出来。仿佛一切是为了成就“诗人之死”的戏剧化演出、溅血的演出。这是一个魅幻的情景。这个情形很吊诡，顾城似乎已经预料到了。想想他在生命的最后几年所写作的一系列的诗歌，最有名的一首《鬼进城》的片段：

0点

的鬼

走路非常小心

他害怕摔跟头

变成

了人

在这里,诗人顾城虽然没有死去,但是虽生犹死。他是以一个鬼魂的姿态,来拟想、预告自己的身后之事。但是我们知道,一个鬼不能死两次。所以在他真正的死亡来临的时候,我们反而觉得:哦,他真的死了?他“总算”符合了我们原来的期待——他为自己建立的那一个幻魅、诡谲的形象。

而顾城在这个节骨眼上,更为自己的“预知死亡纪事”加上最耐人寻味的一笔,就是在事件发生的前一年,在深圳的文稿拍卖会上,他以天价卖出了自己的小说创作。这部小说创作的题目叫作《英儿》。“英儿”,英雄的英,指的当然是他的女朋友李英。但是英儿这两个字,我们知道,也是“婴儿”的谐音。似乎顾城希望借着这个写作的过程,再回溯到他那个生存本源的,那原初的状态,最纯洁的状态。但正所谓“欲洁何曾洁”,顾城用这么一个写作的方式,来交代自己的心事,但是故事里头所写的,却是最让人觉得情何以堪的。写的就是:我怎么爱上李英,虽然我很爱我的太太,但是我也爱李英。那么鱼与熊掌应该可以兼得,是不是?(众人笑)这个让我们想到,他在做什么梦啊?当然婚姻制度有各种人类学上的诠释,但在某一个意义上,顾城和胡兰成竟然是可以互通声气的,对不对?(同学笑)我都爱你们,我对你们的爱都是等量齐观的,你们任何人来问我,你到底爱我有多少,都是对我的一种亵渎。(众人笑)我的爱是无限大的,怎么可以分开说我爱你多少、爱她多少?我都爱得很大嘛!

所以在这个情况之下,顾城在他伟大的女儿国里面,建立了他的情色乌托邦,也建立他认为的诗学视野里最崇高的一种乌托邦。但是,这是一本小说,这不是一个诗集。小说写到一半的时候,顾城的那一股怨毒之气已经出来了:李英这个不要脸的东西,她爱了我半天,跟我们住了半天,吃了我们家多少饭。我跟我的妻子谢烨两个好不容易攒了钱,把她从中国运到新西兰来,她怎么现在弃我们而去呢?钱还没还就走人

了！（众人笑）所以看《英儿》的过程里，你们会觉得这是不可想象的顾城，不是那个“黑夜给了我黑色眼睛”的顾城。再一次，我们可以说小说以它的充满杂音的文类特征，自我消解了诗所代表的那种理想的纯净。而小说作者仍然是我们的那位诗人。小说的最后，是顾城以谢烨写给他的儿子小木耳的信——一个书信集——作为高潮。我们知道顾城因为自己觉得自己更需要爱，曾经坚决不让谢烨生孩子，因为孩子会夺走了妻子对他的全心全意的爱。从这个观点看，顾城呼唤英儿，也同时幻想自己是谢烨——他的妻子——的婴儿。这样的心态是非常微妙的。

再给大家另外一个例证。顾城曾经自己说过，从八岁以后，他觉得他的心智就没有再成长，所以他要永远停留在一个孩子的纯稚的、天真的情况下。我的论点是，在《英儿》里，顾城的写作是拟想一个自认已经死去的幽灵，为自己的“再一次”死亡预做规划。所以这里有一个时间倒错的问题。哪一个顾城是真正的顾城？是在那个深圳拍卖会里面，以最高价把自己的“预知死亡纪事”拍卖出去的那个顾城？还是在激流岛上，用斧头砍死自己的妻子的那个顾城？还是我们今天在《顾城诗全编》中，仍然把顾城作为一个所谓“受难诗人”的、“诗人之死”的形象所带出来的顾城？在众说纷纭的快速流转中，不再只是传统的那个诗学里面的纯粹的、审美的那么一个象征了。在90年代之后，在中国新的社会文化情境里，顾城已经成为一种“象征资本”。也就是说，在今天我们谈到诗人之死的时候，我们不该忘记当代中国如何“消费”或是“不消费”诗的复杂现象。在这样的意义上，顾城可能是一个最不心甘情愿的后现代的诗人的。我不认为他的诗有那样一个后现代的“玩忽”、“惫赖”的姿态。但是，他的死亡已经瓦解了、消解了我们对纯诗，对我们传统的抒情诗学的一种想象或者是一种追念。

总结今天的课，我用了四个诗人来说明，我们对于过去五十年的当代诗如果有分期的可能的话，也许有一个所谓的“古典”期。这“古典”意谓的是“红色诗歌”，或以闻捷所代表的那一代的社会主义现实主义和

浪漫主义的诗歌作品,强调的是言为心声,诗与史、诗与现实的紧密对话。由顾城和施明正所代表的则是两岸先来或后到的“现代”主义,强调的是绝对的个体自我的呈现、时空的断裂和语言所负载的抽象、复杂讯息。而海子恰巧游走在我所谓的古典和现代意义之间。但是也在一个最偶然的情景之下,我们的诗人毕竟进入了一种后现代的阅读情境,甚至成为后现代文化生产过程的共谋者。施明正、顾城的例子,我们已经有所发挥。我今天的课将以戴厚英之死作为一个结束。

为什么是戴厚英呢?她不是诗人嘛,她只是写作了《诗人之死》的小说家。我却以为只有在用戴厚英之死作为结束时,才能够真正说明“诗人之死”的后现代隐喻。戴厚英1996年的这个案子破了后,我们发觉其实没有什么逻辑可循:只是一个远方来的亲戚要钱不成,恼羞成怒后就把人给杀了。我们完全没有办法用任何“大叙事”,任何审美的、诗歌的、神话的理由来做一个交代。可是唯其在这么一个突然的、偶发的,让我们无限叹息又非常错愕的情况之下,这一事件斩断了一个世纪以来,我们对“诗人之死”的神话性向往。戴厚英的作品已经是对闻捷之死的一种后见之明,一种后来者以叙事来悼亡的姿态。但即使是写作《诗人之死》这本小说的作者,在她生命最后所遭遇的居然是如此玩忽而又凶险,这才提醒了我们,也许到底是到了欢迎有中国特色的 Post - Modern(后现代)或是 Post - Mao - Deng(后毛邓)主义降临的时代了。在这个意义上,今天我们谈论诗人之死,不再只是执著它所强调的纯粹的审美意义,也必须再一次地强调,抒情诗的美学在不同的历史情境下,所可能引发的各种疑惑以及各种不同的解答方式。

好了,我今天就讲到这里,谢谢大家。(鼓掌)

我们现在还有一点时间,我很期望用今天剩下来的一点时间,听听大家对这六堂课的批评或是意见。无可讳言的,时间压力非常大,我要特别感谢大家的耐心和支持。我们一起在这里探寻了六个不同的有关

抒情的论述或抒情想象的问题。

无可讳言,我的定义或是我所探讨的领域,仍然是片面的、不完整的。但是我主要的目的呢,是借着这次的机会提出问题来,一起来发掘抒情诗学或美学的潜力。我重复一次我在第一次上课所强调的:我并不只把“抒情”这两个字当作是一个文类,但是这个文类仍然是我们最后讨论的依归。所以我引用了大量诗歌的教材。我认为在这个文类之外呢,“抒情”这么一个观念,可以当作是一个语境或是一个话语。而这个话语是应该和我们已经熟悉的现代性的话语,像革命、启蒙等等相提并论。尤其在追求现代主体性的脉络里,怎么去配置、安顿这个“抒情”的问题,是我们必须要面对的。我认为西方从弗洛伊德以降的心理分析不能给我们完整的答案。如果我们经过了一个世纪所谓“现代性的追求”之后,仍然不能够以一个批判的眼光,进入自己传统诗学的脉络里,重新提出问题,我觉得那是我们的损失。

最后,我也认为,抒情诗学或抒情想象既然有批判的这个层面的话,它也必然有它的一个社会实践性的可能。所以我曾提请注意,以往论者已经注意到抒情诗学不是虚无缥缈的修辞术,它是有一个“实体”作为支撑的,有一个属于“肉身”的七情六欲作为支撑的。从缘情到物色,它更有它的“物质性”。然后我们才可以推演出去,做出不同层面的探触。这个社会实践性的问题呢,在这个学术环境里是大家常常想到的,但是我们没有很好地展开。也许在未来,我希望就我个人的研究,再提供一些新的看法。以下我们还有一些时间,不知道大家是不是对今天的这一讲,或是对其他讲,有什么不同的看法或问题,欢迎提出。

【邓涵彬】(04级当代文学博士生)

有一个问题就是,昨天您讲那个《江行初雪》,我听您讲的觉得特别好。但是对《江行初雪》我有一点不同的看法。(王答:是。)其实我个人读这个小说,刚开始读到前面几段的时候是很喜欢的,非常喜欢它那种

意境。但是读到中间部分之后,我觉得(王:豁然开朗?笑。)我开始不喜欢这个小说了。最后那个结尾也很好。先不谈它的结构,但中间将故事往里插这种处理方法好像是显得比较不简单。我觉得她这种抒情的视角是比较前现代的。为什么呢?就是她原本对中国大陆的这种想象是非常喜欢的,这种想象其实就是把大陆作一个对象化的想象,其实是不知道真正的情况是怎么样的。到了后来,她的抒情的主人公了解到了情况之后,她这种不快,还是把对方作了一个对象化的想象。对于这个抒情主人公本身,她缺乏一个内省或是一个更复杂的维度。我觉得作为一个抒情的传统的话,在一个现代性的情况下,这个抒情主人公应该具有一种更加复杂或内省的东西。所以,我觉得把李渝的这一篇和像《伤逝》或沈从文、白先勇这些人放在一起,似乎还是有所不足。

【王德威】

这是非常好的观察。我可以用两个方式来回答。第一个方式是,《江行初雪》是很好看,很古典的东西,就像你所说的。的确我们的这位叙述者,也就是所谓的抒情主体呢,其实是一个封闭的声音。她对中国有一个幻想,来到中国觉得很失望,最后怅惘要离开的时候,将心事付诸种种艺术媒介,给自己找到一个转圜的余地。事实上对于对象物,她没有更深的反省,她也没有在这两者之间,就像你所说的,找到一个界面来理解抒情的新意。我觉得这是极好的观察。尤其对于海外的作者或知识分子,包括我自己在内,是不是都应该自省?这已经又回到鲁迅《故乡》的辩证上。就是说,你在一个什么样的位置上,来看待中国的形形色色的事物,不论好的或是坏的。所以你的观点我完全同意。

另外呢,李渝自己对这篇得奖作品,我必须报告大家:她非常“不”喜欢。在1983年,李渝作为一个曾经向往中国的左派作家,理想可以说是幻灭了。但是就像我上回说的,作为一个左派作家,她可能也是一个非常自恋的左派作家。很抒情的革命理想放到中国现实里来就不是那么一回事。于是有了感叹:算了,还是回到“江行初雪”的世界里去,叹息千

古的民生民心的流动。

我的确认得李渝这位作者,她一再告诉我这是篇不够成熟的作品。但是她的解决办法呢,倒并不是给自己一个鲁迅式的反省的立场。在她90年代的作品里,她强烈地想说明一种“多重渡引”的风格。在她后来的作品里,你很难看出情节上的逻辑性。不论是讲台湾的“二二八”、“白色恐怖”,或者是讲大陆的“文革”或任何其他灾难,再也看不出来什么简化救赎的可能。所谓“多重渡引”的“渡引”有一点宗教的味道。有缘的话,也许就能从此岸跨到彼岸,在作品里看出各部分的连锁;没有的话,我们也可以用后现代的说法,那就是玩儿,就是拼贴。对于李渝来讲呢,我认为她还是一个现代主义者,有一个强烈的我执。而这个我执的观点在90年代的确多了一层自我观照的意向。但李渝选择的路向,并不是回到简单的历史实像上,做出检讨或关怀。她只是运用更婉转曲折的叙事媒介,呈现历史的多重视角,也因此带出自我的复位。这是她所向往的抒情小说艺术。谢谢。

【王鸿莉】(05级现代文学博士生)

王老师,我说一点自己的感受。我想问的是,这种抒情的书写是不是您为中国现当代文学招魂的一种方式?或者说这是不是只是您自己的一种重写文学史?在这个背景之下,您是对中国古代的这个抒情诗学有一种承续的,包括您打通了绘画以及音乐,诸如把《江行初雪》纳入您对李渝的分析上。但是您在这个抒情的分析之上呢,又用了很多现代性的话语,把暴力、革命、性别这种新的视角引进来。其实这两者之间是有距离的,我们如何来协调它?第二个问题是,我读您的书第一本是《中国现代小说十讲》,读完了之后,我自己的第一个感觉是:您的叙述很明显的是那个沈从文的《批判的抒情》,我自己当时下了一个批语就是——以家国始,以男女终。因为您在渲染了、在继续书写一堆历史、砍头之后的事情后,最后落实的两篇小说是沈从文最温馨的那两篇:《丈夫》和《柏子》。也就是说,我感觉这是您自觉或是不自觉的一种阐述方式。这有

点像张爱玲的《倾城之恋》，最后整个历史幻化成了一种成全。也就是说，您最关注的是那种个人的最私密性的情感。

【王德威】

（笑）你讲得好好，好抒情啊。（大笑）我都无言以对了。当然，作为一个文学研究者、批评者，我不敢说我有多么大的野心要做这个问题，这是一个太大的问题。昨天有一位非常好的同学，硕士班的，他问我，对抒情的定义什么的，我觉得真是当头棒喝。我目前的研究谈不上真正的脉络，还只是一个起步。所以谈到现代面对传统的衔接工作，我只是众多的招魂者之一吧。的确如你所言，我希望在现代跟传统之间再衍生出对话来。但回到你一个更精确的问题，就是说我不再觉得传统的抒情美学能够满足我们对现代性的一些话题的追踪。所以，抒情美学的探勘必须重新找到坐标。

我们回想过去一个世纪我们所面临的各种各样的遭遇和挑战，有好的，有坏的。这种大的震撼使我们作为现代文学研究者，总是有一个急切的姿态，把自己的领域无限扩张，认为我们现代是前无古人的“好伟大”、“好悲惨”、“好壮烈”、“好浪漫”等等。我们忘了，从两三千年的文学史的观点来看，其实有很多的时代，可能比现代更让人觉得惊心动魄。我想到的是中古时期那四百年，汉魏六朝，而那正是中国抒情美学开始成形的几百年。那是多么黑暗的时代哪！几百年哪，我们的“现代”才过了几十年而已。但是呢，在那个时代出现的美学、思想论述，我们到今天都还受用无穷。

我觉得我们探讨现代议题时似乎并没有和历史的复杂现象——至少在文本上——做出自觉、密切的反思。是不是我们的眼界太小了？我不断在问我自己这个问题。为什么我在这几次的课里，不断要把我们眼前所关怀的一些现代话题，像是革命、启蒙、国家等等纳入？是我们自己眼界变小了呢？还是这正好我们可以从中找到新的撞击点，把过去不曾或不可能提出的问题，合而观之？这是我们去面对一个抒情现代性的课题？你的疑惑，也是我在致力的一个方向。诚如你所说，是的，我觉得这

个抒情美学的问题,如果不能够包括暴力、创伤等现象,不能包括我们所讲过的那些非常卑俗的,甚至诉诸肉身的、不登大雅之堂的东西,我觉得抒情的现代性的工程只能说是完成了一点点而已。所以这是为什么我觉得阿城的重要性,不是他写了多少抒情唯美的东西,而是在那些文字里他所带给我们的一种看待、述说历史的转圜形式。

至于你提到的沈从文,我想我在文章里讲得很多,尤其是为什么我用“批判的抒情”而不用“批判的现实主义”来说明他的风格和关怀。正是我意识到这两者之间的张力,我觉得这个张力是我们进入现代性话语的一个很好的门径。至于是不是我最后把整个的现代性偏向公众的话题归诸私密的、温馨的层面,我自己还真是不自觉。谢谢你的提醒。但是话又说回来了,我们可以把这个“情”做个广义的理解。我们再回到汤显祖的世界里面:“志也者,情也。”“情”在这里是一个私密的切身的感受,但也从来是“志”——不论指向意图、思维,甚至公开的“大志向”——的对话面,而非对立面。“情”其实是值得我们再一次去观察。在中国因为这几十年的“大叙事”的影响,往往不去谈这个部分。但抒情的这个问题在公私领域的流动,未曾停止,是我一直好奇想要去发掘的现象。非常谢谢你的提问。

【程振兴】(05级现代文学博士生)

王老师,您谈到这个抒情传统,如果说把这个抒情传统作为一个概念的话,我想知道您的抒情对应的是写实的,或者是史诗的,或者是什么?除了您谈到的沈从文这样一些作家之外,在小说方面还有茅盾、老舍等很多其他的作家。抒情传统之外的这些作家,您是怎样对待的?还有一个关于沈从文的,就是在《批判的抒情》里面,您把比如砍头这种很暴力、血腥、残暴的东西也归纳为一种抒情。但是我们感到困惑的,沈从文是如何把这种很残暴的,一般不认为是抒情的东西转化为抒情的东西?而且的确给我们一种诗意的,化惊险为惊艳的这样一种感觉。请问您是怎么看这个问题的。谢谢。

【王德威】

你提到两个问题。第一个,照我在90年代的理路来讲,我是把抒情论述和写实/现实主义论述,作为一个对照面来看的。我们在谈论中国现代文学的时候,花了绝对的精神来探讨写实/现实主义这个传统。这个写实/现实主义的理念包括对真理、真相的追踪,模拟美学的向往,对“真正”的感情通透的掌握等等;付诸文字的话呢,因应国家想象,当然就是各种各样的“大河小说”、“史诗巨作”等等。在这层意义上,我的确是将抒情作为写实/现实主义的对应。

至于沈从文的问题,我很愿意再说明一次:暴力的本身是没有什么抒情可言的。各位可以想象,沈从文的《三个男子与一个女人》如果换作是鲁迅来写,会变成什么样子?换作郁达夫来写,又会变成什么样子?我常常问我在国外的学生,沈从文很多“惨不忍睹”的题材,鲁迅笔下写来一样会引起我们的震撼。但它可能不会让我们联想到诗意的层面。传统的回答也许还是老话一句:各人的情性有别,因此各人对于世界的视野不同等等。但是我的论述不是这样处理的。我提出“批判的抒情”,希望扩大抒情论述的面向。

我做了好几个层次的分梳。我们可以说这样批判的抒情,也许让沈从文对传统抒情想象做了个大胆的逆转。然而我们也可以说沈从文有“逆向操作”的意图:他越是用轻描淡写的方式来写作,就越是反衬出现实社会的不公不义。但这样的读法仍然落到批判现实主义的那个立场里。我认为沈从文在第三个层面上,就是在写作《黄昏》,或者是像《我的教育》、《巧秀与冬生》这种大规模的暴力题材上,沈从文将不该相提并论的情景、情境和意象放在一起,让它们相互连属,形成了一个叙事意义以外的,也意在言外的,延续衍生的过程。我觉得这样的写作是基于作家自己对“文字创造意义”,也“创造生活愿景”的决心。换句话说,现实社会的残酷我们已经耳熟能详,但我们对现实的“想象”能力却不必陷入绝境。用沈从文《黄昏》的例子来说,外边正在进行每天例行的砍头公

事,但故事里的老狱卒却想到自己年少轻狂时的一场春梦,想到炉子上还没炖好的红烧肉,想到城里袅袅的炊烟,各家叫小孩回去吃饭的声音——这些意象一下子还原了大千世界里矛盾却丰富的人生百态。在眼前的绝境外,原来还有别的。这些现实世界里的“别的”现象,也许是残暴的,也许是有情的,如此交错,的确让我们“情何以堪”。但在文学创作上,沈从文强烈认为,文字不必只写出历史决定论、宿命论般的必然。他有意用文字媒介串联出来——“比”、“兴”出来——一个有生机的情景,一个“有情”的情景。文学不只是反映现实,那是写实/现实主义的信念;文学也创造现实。在这一点上,我觉得他是一个有积极面向的作家。他其实肯定了“五四”启蒙以来的,强烈的人文主义的信念。文字作为社会有意义的沟通媒介,除了“反映民瘼”、“为民请命”的现实主义使命感外,如何展现它不受现实(和现实主义)的压缩、局限的“自发能动性”(agency)?我认为沈从文的抒情性的契机是从这里开始的。就是在运用文字、形式无限连属变化的过程里,他激发了我们对生命种种观看的方法。就像我昨天讲《静》这篇小说里,女孩岳珉深陷困境,但有一个下午她上了楼,站在二楼的望台上看出去,看到了远远近近的风景,都汇集到她的视野中。她所有的远景或愿景,超越了写实/现实主义作家所能传达的。谢谢。

【祝宇红】(04级现代文学博士生)

我对于沈从文的角度还有一点想法。您虽说把沈从文归类为这种批判的抒情,但是如果留意他的整个创作的过程的话,您提到的很多小说,包括《静》等特别能显示出他抒情成就的作品,其实大部分都是30年代的作品。而40年代的,比如说《长河》、《湘西》、《小寨》、《巧秀和冬生》,他《劫余残稿》的这几篇,大概都是40年代后期的作品,而这些作品却往往是没有完成的。特别是《长河》,想要通过一种抒情表达一个大时代,表达人们当时生活的那种场景、那种现实,但是他却无法再延续下去了。这是不是他的抒情遇到了阻碍,不能延续他30年代那种抒情想象

了？（王：你讲得非常好，正好跟刚才那个问题连锁在一起。）所以我想问，您上次讲到沈从文的三次启悟，后来您提到的他的那个抒情性换了一种方式，有外在的原因，不能够继续创作了；另外一方面，他是不是自己也转换了思路，包括写信、绘画、从事服饰的研究。换言之，是不是因为诗歌的抒情很难研究，所以您转而以小说的文体来研究抒情？因为沈从文显然也遇到了这样一个困境。

【王德威】

你讲的很好，这正好延续了我刚才的回答。沈从文面对的现实是很混乱、很残暴的。他企图从形式上——文字的、图像的、声音的形式——重新建立一个自觉的生活理念。这个理念不是水仙女似的自恋的理念。沈从文即使在创作中期的文章里也一再说，他所向往的生命形式就是社会种种生活形式中一个比较精致的表征。所以他对手工艺啦、日常器物啦、市井男女的世路人情啦，都觉得是“有情”的象征。现在回到你的问题。到了40年代以后，即使这些微末的寄托也难以为继，所以这个问题本身就是我必须面对的。他为什么写不下去？再下来就接到我们讨论过的问题，他1949年的自杀，这和我们今天讲的诗人之死也有关联。

在1949年之后，沈从文基本放弃了写作。他每一次想再写的时候，都是以失败告终，没有写出任何精彩的东西。但他对绘画和其他文物的研究，代表一个重要的转折，尤其是文物考古。从消极的意义上来说，这让他回到了古中国的天地里面，最安全地——和死人的东西活在一块儿。但是他却“置之死地而后生”。除了其他研究心得外，他写出了《中国古代服饰研究》。这本作品我上次应该提过，在《序》里沈从文提醒他的读者：请把这本作品当作是一篇小说来阅读。所以在这一方面，你还是可以看到他创作的壮心未已。他是想要把过去的那种抒情的情致，灌注到另外一个文类里。《中国古代服饰研究》是小说吗？不太可能是小说吧！但它也“可以”是小说。书中每一个章节，都是因为接触到一项文物，引发了他的“兴”趣，然后叙事开始，前因和后果缓缓出现。看起来就好像

是信手偶得,却又其来有自,触类旁通。这正是我们传统诗学里的“兴会”那个意思的新解。所以《中国古代服饰研究》有一个顺时的、从远古到近代的标准进程叙事,但是也有一个因缘际会的、妙手偶得的新意。偶然性(历史的偶然)、随机性在沈从文的作品里是一个大的关键。最后呢,我认为是他把他的抒情论述灌注到另一个文类——历史、文物史——里,而让那个文类变得更为丰富。所以我非常希望大家有机会一起来阅读这本大书——大小说。

【陈平原】

好,谢谢。王教授的系列演讲就到这里结束。理论上应该做一个总结,但我怎么总结都不如他自己讲,那我就不总结了。(众人笑)后面我就讲三个小小的感想。第一个,以前我在北大教了二十年书,我们每年都请国外的学者来做演讲。这次可能是我到目前为止做得最出色的一次组织工作。就因为,以前我们的教授来得时间太短,或者是论题等各种缘故,所以每次大概只讲一两次。像这样讲了六次,而且再做两次讨论,这样系统地论述一个学术命题的工作,我们以前没做过。我希望开个头,以后我们努力往这个方向走。这是我第一个感觉。第二个感觉就是,王教授的口才和他的学术思路一样值得我们羡慕。我相信他这一次的系列演讲以后,会在一段时间里面成为同学们的谈资,(众人笑)以及同学们做论文时追慕的榜样。我相信会有好多人接着他这个往下做。我也希望有兴趣做这方面论题的同学可以不断地向王教授请教。第三个感想是,集中讲演其实很辛苦。日本是有这个做法的,每个学期都会在其他地方,请一个著名教授来集中讲演。集中讲演很辛苦,讲的人不用说很辛苦,王教授在这儿半个月,在这里讲加上参加讨论,共有八次,还要在别的地方做演讲,所以很辛苦。非常感谢他。同时,在座的同学也很辛苦。因为他们有自己的专业课程,课余还要再阅读王教授的资料和讲义,加上听讲,再加上积极参加讨论。我原来跟王教授说,我担心有

时候北大或是来旁听的学生们提问题是没准的,他们有的人会提得有点奇怪,有的人会带有挑战性质、挑衅性质等等。我很高兴这一次的提问,到目前为止这么多讲,还保持一定的水准,学术水准也没有太离谱的,可见诸位的投入和诸位的学术兴趣。这点除了感谢王教授,也感谢在座的,尤其是在后面一直站着听讲的诸位同学。谢谢大家。(众人热烈鼓掌,献签名卡片)

【王德威】

我想我再借最后的一分钟谢谢所有参与这系列讲课的同学。那我再说一句话吧,北大的学生果然名不虚传!(众人笑)我希望呢,在以后的两年我继续追踪这个议题。事实上它有一个比较明确的时间氛围,就是最后同学们所问的40和50年代。也许两年或三年之后呢,我有一些具体的成果呈现出来,作为大家继续追踪这个话题的一个开始吧。非常谢谢大家!这次是一个非常愉快的经验。尤其要谢谢陈平原教授的组织,他的领导能力我总算再一次见证了。谢谢!(众人大笑并鼓掌)

座
谈

第七讲 | 想象中国的方法

——以小说史研究为中心

时间：2006年11月8日（周三）pm19:00—21:00

地点：北京大学五院（中文系）演讲厅

主持人：陈平原

主讲人：王德威 许子东 陈平原

录音整理：鲍国华 杜新艳

【陈平原】

今天晚上的讨论现在开始。关于想象中国的方法——以小说史研究为中心的专题讨论会，由王德威教授、许子东教授和我三个人共同讨论，主要涉及小说史研究的视野、方法和特点等等。

关于这个课题，我先稍微做一些介绍，因为今天可能会比较多地涉及小说史研究中国外和国内的研究方法的差异。这正是我今天选择这个题目的用意所在。诸位知道，中国人写文学史，最早把小说纳入视野，是受外国人的启迪。1904年林传甲写《中国文学史》的时候是没有小说，没有戏曲的。当时的日本学者笹川种郎写的文学史中有小说，有戏曲。林传甲还嘲笑人家说，这么低贱的东西，你也放进文学史来谈。此后，我们逐渐接受了他们的影响。当20年代的时候——诸位念鲁迅的肯定会知道——在

1921年,郭希汾也就是郭绍虞先生翻译了盐谷温的《中国小说史略》,在上海出版。陈西滢不知道,听人家说鲁迅的《中国小说史略》是抄袭的,就在《晨报》写文章,引起一场很大的争议。鲁迅恨了他一辈子。说人家是抄袭的,这是特别大的侮辱。但是,大概从20年代中期到40年代,中国人接受的外国学者,关于小说史研究的意见,基本上是日本学者的意见,包括盐谷温,也包括长泽规矩也等等,主要目的是版本目录资料。因为好多书,包括诸位今天知道的《三言二拍》等等,都是从日本回来的。换句话说,50年代以前我们对外国学者的想象就是,他们提供我们没有的、流传在外面的小说版本。50年代以后我们没有多少跟国外学者接触的机会。真正有意识地与国外学者进行小说史研究的对话大概是从1981年开始。最早是因为鲁迅、《红楼梦》、《金瓶梅》。最早的几本介绍国外学者研究中国小说的书籍,是《国外鲁迅研究论集》,还有《金瓶梅》研究、《红楼梦》研究等等。1983年起,我们才翻译介绍了《中国古典小说研究》、《论中国古典小说艺术》等等,都是编的。那些编者是从台湾的书籍里面转编过来的,不是直接翻译的。80年代中后期起,有几个学者开始进入中国。捷克的普实克,苏联的谢曼诺夫,以及后来的苏联的李福清等人逐渐进来。但是90年代以后,我们着重关注的重点转为欧美。那个时候,韩南、夏志清、伊维德、马幼垣、余国藩、米列娜、浦安迪、柳存仁及日本的小南一郎,他们的小说史研究,对中国大陆开始产生影响。最近几年,不仅仅是这一批学者,包括现代文学研究里面的李欧梵先生,尤其是在座的王德威先生,他们的小说史研究也影响到大陆的学术界。现在我们再做小说史研究的时候,已经不能够完全闭门来思考,必须面对日本学者、美国学者、欧洲学者和俄国学者及其研究成果。

我曾经做过一个简要的叙述,小说史研究在20世纪获得了所有文类研究里最大的成绩。比起诗歌、戏剧、散文来说,20世纪中国的文学研究里面成绩最突出的是小说史研究。我记得50年代胡适之写《口述自传》的时候,特别说了一件事情,把小说史研究做得像经学研究、史学研

究,这个努力是从他开始的。换句话说,把小说史研究当作经学、史学那样来经营。当然,后面导致的问题也从那里出来,这个暂且不说。我想说的是,如果我们把小说史研究做一个专门的领域来经营——到今天为止,发表论文的数量表明,小说史依然是文学研究一个大头——可能有问题。最简单的一个是,20世纪中国的大学制度的建立对小说史研究起了决定性的影响。我说过一个很好玩的事情,就是讲课的人——这里面大部分人还没有教书的经历——教书的人明白,讲诗歌、讲散文、讲戏剧不是很容易,当然也可能讲得很好。但讲小说绝对容易,如果课堂里里外外笑声一片的,十有八九是在讲小说,讲小说容易获得这种效果,讲诗、讲文不见得。换句话说,小说门槛比较低,大家都容易进入,属于讲课效果特别好的一个领域。我举一个例子,当年俞平伯讲诗词,经常会讲不出来,贴一个布告说,今天没有心得,下课。30年代的老学生张中行后来回忆说,俞平伯在北大讲词,讲到“帘卷西风,人比黄花瘦”,只是闭着眼睛说:“真好!真好!为什么,我也说不出来。”于是,满堂都在叹息:“真好!”(笑声)按照张中行的说法,讲诗、讲词就应该这么讲,让你自己进入那个境界以后,你自己去体味。讲小说要这么讲,肯定不行。而且即使讲词这么讲,也有人有意见。我们知道,赵俪生也是清华的老学生,他当年听俞平伯讲课,说那叫什么课啊,他讲不出来,老说“真好”。好在哪?你说啊,说不出来。(笑声)但是请大家注意,张中行是国文系的,赵俪生是历史系的,历史系的学生一听国文系的教授摇头晃脑说真好,就受不了。我其实想说的是,诗词的讲述更多借助于体味,而小说的理解和研究更容易为大家接受和关注。

还有一点,小说史研究到目前为止,是一个各个领域的学者都可以进入的一个课题。比如文艺理论研究可以拿小说开刀,比较文学学者最喜欢做小说研究。或者做政治学的,甚至做法学研究的,就像我们的朱苏力先生,也拿元杂剧啊、小说啊来开刀。大家很容易从里面做出自己研究的课题。换句话说,小说提供的内涵足以使得专业以外的人也能进

人,所以这个领域会显得特别活跃。正因为如此,文学史的研究者在小说研究中能扮演什么样的角色,我们不知道,我们还在探寻。所以,我说这是一个各种新方法、新观念最容易进入的领域,也正因为如此,相对来说比较活跃。但今天面临的问题是,我们面对各种五花八门的小说史研究的角度、方法、观念,作为一个中国学生,你怎样进入。今天我们先请王德威先生,接下来请许子东先生,最后如有时间我也讲一下我自己对小说史研究的设想。然后留下比较多的时间给大家提问,因为下面两次的演讲主要是王德威先生讲,星期五、星期六大家没有多少发问的机会,所以有问题的话到时要争取主动表现。好,今天先请王德威先生做一个引言吧。(掌声)

【王德威】

好,谢谢大家!又一次和大家在晚上一起讨论关于中国文学的各种问题,这是一个很难得的机会。尤其是老朋友许子东教授也一起在这里参与对话。我很期待在我们的引言之后得到大家不同方面的批评和问题。只有这样的互动,才能促进我们对文学史,尤其是小说史的进一步的理解。我想这是一个相当大的题目。陈平原教授特别嘱咐说,我们每个人不要超出太多的时间,以便留出更多的时间给大家提问以及回答的机会。所以,我想就两个方面来说明一下过去这些年我自己对现代中国文学史,尤其是小说史方面的一些研究。也许有的时候有一些心得,有的时候并不是非常成功的尝试,这里提出来供大家参考。

首先我想回应刚才陈平原教授的说明,就是关于文学史,尤其是现代文学史这么一门学科的研究,它其实本身就是一个现代的“发明”。刚才陈教授也提到了,现代文学史或者广义的文学史研究,它的周期也不过一百多年。时至今日,距离1904年林传甲起步的所谓文学史的规模,我们其实走得并不是太远。但是我们今天一提到文学史,感觉上这是从开天辟地以来就已经在那里的一个大的文学研究项目。我们一谈文学史,想到的就是一个一以贯之的大论述,从某一个时代的断代点开始,一

直延续的富有逻辑性的、历史进程性的、叙事性的这么一个工程。它基本上有一个大叙事的基础作为支撑的架构。这个大叙事,通常是包括了对大师的推崇,对经典的树立,对运动、时期、事件的有意义的描述。如果做现代中国文学史,尤其是小说史的话,大师的大师肯定是鲁迅,然后是鲁迅的门人,然后是茅盾、巴金、老舍等等。当然,我们通常对经典的研读不遗余力,从《孔乙己》、《阿Q正传》到《家》、《春》、《秋》、《子夜》等等,我们在一般的课程上都会接触到。另外还有时代,对“划时代”的事件、运动、风格的精致的定义。从某一个时代嫁接到另一个时代,是一个进程性的起承转合的发展。

在这种种大叙事的因素下,说实在的,有一个非常强大的国家论述在支撑着。尤其是关于现代文学史,它跟现代国家的想象有密不可分的关系。每一个国家的建立都需要一套叙事来作为回顾过去、展望未来的基准点。而特别有意思的是,这个叙事往往是以文学史的方式来作为最后结晶式的表现。Benedict Anderson,我们这里翻译成安德森,他的《想象的共同体》或叫《想象的本邦》,提出印刷资本主义作为想象共同体的发展基础。我们从文学史研究的立场也可以提出,这个国家的想象和文学的创造是密不可分的。过了一个世纪之后,我们今天只要到书店去看一看,目前排列在架上的各种各样的文学史,的确是叹为观止。尤其是在中国大陆这么一个特殊的时间和语境里,以我个人的经验而言,我从来没有在其他地方看到过这么多各种各样的文学史,这么多细密的划分。在大型的国家文学史下再划分出各种各样的地方文学史、流派的文学史,乃至专注于作家本人的创作史,等等。这样的现象使我们意识到它整个文化建构之下的历史因素,尤其是政治理念与意识形态上的一些承担或是负担。

其次,我想谈一下,“文学”和“史”这两个观念,本身有非常微妙的互相解构的因素。在最粗浅、最原始的判断文学史的方法上,通常我们忽略了一个问题:当我们谈文学的时候,我们想的是一种虚构的文字工

作或是劳动。它的虚构性永远是我们念兹在兹的一个前提。而相对于文学,我们讲到历史,不管是过去还是今天,总认为历史能够证明一切;我们未来要朝向一个大历史的目标迈进等等。不论如何,它毕竟是有一个实证性的基础,也似乎是在告诉我们,这是一个信而有征的叙事行为的建构。它所有可以参考以及书写的资料,似乎都是来自过往时间的流程,事实具在地发生过。所以,当我们把文学史这三个字,或者是文学和史这两个词放在一起合而观之的时候,我们有多少时候意会到“文学/史”之间的矛盾现象?我们可以把文学当作一个历史实存的现象,各种各样的经典大师都存在过。我们以史家的观点来排比、来分析、来判断他们的贡献,我们塑造一个不断有事件发生、消逝、流转、前进的进程,这是一种非常依附于历史,尤其是传统历史论述的一种文学史做法。而从另外一个观点来看,我们不得不承认,即使是最实在最贴近现实的历史,当它一旦变成一个叙事的行为的时候,它必须纳入虚构的可能性,或者是想象的必然性:历史总是后见之明,总是从已经有的残存的片断的各种各样的证据里面,再去营造一个起承转合的大论述的过程。在文学和历史的交错之处,文学史诞生了,它提醒着我们历史本身虚构的可能,它也提醒着我们,文学不必总是必须依附在所谓实证式社会科学的种种史观之下,成为一种好像总是次一等的历史叙事行为。这两者之间的互动我想可能已经是老生常谈,但是我仍然觉得在这里有再次提出来作为参考的必要。

而当我们把“现代”这个词纳入“现代文学史”这样一个词汇的思考中,我们必须也警觉到问题就更为复杂了。当我们谈现代的时候,我们谈的是一个时间流程上的断裂点,这个现代是要相对于过去、相对于未来的。在这个时间陷落的点上,我们意识到所谓前无古人、后无来者的时间不可逆转性,以及一种独立苍茫的,甚至非常存在主义的位置。现代本身必须隐含着对历史的一个批判,对历史或历史观、历史感的一种瓦解。所以当我们谈“现代”、“文学”、“史”这三个词的

时候,这三者之间的互动已经足够让我们思考大半天了。在什么样的意义上,我们谈现代文学史?如果现代是一个时间进程上、一个短暂的、稍纵即逝的时间意识的话,它怎么可能变成绵延不断的历史叙事中的内容呢?关于这一点,在80年代以及90年代,当解构主义风靡一时的时候,美国学者 Paul de Man——这里我想翻译成德曼——他对现代时间感的不可依赖性、不可重复以及不可重述性(unrepresentability)等问题,有许多深入的见解。

但是我也要提醒大家,当刻意强调现代的现实当下性,还有现代可能会瓦解或者抹消历史关联性或是叙事性的可能的时候,现代也可能变成一个托词、一个伪说。我想大家都知道,Paul de Man 这位重要的美国解构学专家,在他过世之后我们才发现,原来他在第二次世界大战期间是和纳粹宣传媒体互通声息的。因此,很多人在后见之明的情况下,觉得原来 de Man 在推动他心目的现代,甚至后现代文学史观的时候,无非是要解构他自己也不愿意再去面对的或去承担那些过往的、林林总总的历史,要去遮蔽它、要去抹消它。所以,我们在讨论“现代”、“文学”、“史”这三个词的时候,必须要特别在意这三者之间在理念上有时互为因果、有时互相折冲或互相解构的可能性。

谈到“现代”和“当代”这两个词,在未来的二十年或三十年之后回过来看,可能会让我们哑然失笑吧。我们是凭着什么样的自信,把我们自己时代就等同为永远的“现代”和“当代”了。想想看,在公元2050年的时候,大家谈“现代文学史”,原来是20世纪的产物,原来是一个历史的东西,原来是历史留下来的自称是现代、是当代的那一块,这其实是一种非常自尊自大的历史观。就像19世纪西方的理论家以及小说、艺术创作者把他们那个时代叫作写实或现实主义的时代一样的。时至今日,我们怎么来安顿现实或者现代的位置呢?这一样是在这一类思考下我们必须去再一次面对的问题。

接下来我要谈到现代小说史的问题,这是我们今天讨论的焦点。我

刚才和陈教授也商量了,我们以各自研究的方向作为一个讨论的基础,可能比较落实在我们实际从事的研究方法上,让大家作为一个更具体的参考。

我在1990年代初期,写出了一本作品叫作《小说中国》。这本书用“小说”这两个字来玩味这个字眼下的不同的含义。我的起始点是认为小说是20世纪最重要的文类。从1902年梁启超告诉我们小说有“不可思议”的力量,改造社会民心,好像从修身到建国等现代大计都能让小说包揽了。过了一个世纪之后,显然小说在今天没有那么大的力量了,它失去了它的威力。而我在更进一步的研究过程中,我甚至觉得在梁启超推出他伟大的“新小说”的观念时,每出版一本他心目中认可的新小说后面,就有无数部他认为不应该是“新小说”的小说也同时出现。所以,“新小说”这么一个乌托邦式的文类的存在本身,必须付诸讨论。归根究底,文学史里的文类观念总是权宜的、过渡的。不论新旧,小说的形式永远在改变。它的题材,还有参与小说生产的各种各样的模式,总是在变动着。而我在当时做晚清小说的想法,是希望借着这样一个切入点,让小说和中国,尤其是国家叙事的问题,产生相互对话的可能。在写作文学史的想象里,我认为小说应该对应的是我们长久以来习以为常的“大说”。“大说”曾经是黄子平教授的调侃话,用来说明我们在过去一个世纪书写中国的时候,都是大言夸夸、不可思议的所谓的雄伟论述、崇高修辞。我认为,过了一个世纪以后,小说之所以为小说,正是因为它必须认清它自己的位置。小说在一个虚构的立场上,它不必负担所谓国计民生的大责任;小说作为一种虚构,不必和中国的建构发生必然的连锁。但是反过来说,中国的建构却总也离不开一种对虚构的想象。就是我们对中国未来和过去的愿景,对一个乌托邦世界的演义和创造;我们总是需要依赖于一种论述、一种叙事、一种小说式的行为。所以,当我们谈到“虚构”这两个字时,它就并不是那么简单的、天外飞来的、无中生有的一种叙事行为。它总是在一个历史脉络里面刺激着我们、挑逗着我们、挑

衅着我们,如何逃逸出现实以外,在不可能中创造一个可能。在这个层次上来谈论小说史或者是“小说中国”,我觉得可能更为有意义。

同时我也强调,1949年之后,因为政治和历史的因素,整个中国文学的发展形成一种离析多元的状态。在这里,我想绝大多数同学以及同事们,是基于一个大一统中国的立场、一个大陆为中心的立场,来看待文学史的发展。这当然是言之成理的立场。但如果我们要对现当代中国文学流变,尤其是1949年以后的小说的发展,做出更深刻的思考,我上次所说的海峡两岸四地,还有海外离散的华人社群里,对虚构叙事,尤其是想象中国的方法试验,就值得我们关照。这个方面,我建议大家可以再用心力。

其次就是早些年,在1988年,我在台湾出版的另外一部作品叫作《众声喧哗》,当然现在这个词大家已经习以为常。当时我是基于海峡两岸对话的观点,还有现代和当代文学对话的观点,运用巴赫金的观念,来讨论小说所蕴涵的各种各样声音的可能。我们都知道,巴赫金对于小说的推崇是无以复加的,他把小说和诗歌这个文类相对立,认为诗歌是单音的文学创作的行为,而小说则是复调的、形成各种各样的声音、众声喧哗式的创作行为。对巴赫金来说,这样广义的小说叙事的文类发展其实可以上溯到古希腊、古罗马时期,它有一个非常长远的传统。当然这种观念有其强大的理论上的吸引力。我想曾经有十来年吧,我们每一个人都言必称巴赫金,好像这才能够为自己的研究找到合法性。但是逐渐的,我们开始去发现众声喧哗“以后”,不见得就是一片和谐;众声喧哗以后可能还是乱作一团。我想最近台湾的政坛给我们上了很好的一课。众声喧哗有时候只是产生相互的误会,有很多时候是各说各话或抛物线般互相交错之后不知道落点在哪里。这种种可能下形成的复调多音,才更值得我们研究。巴赫金的想法也许有他个人的乌托邦的寄托。我们在今天,尤其放在中国的语境里面,对于众声喧哗的观念可能有重新思考的必要。但是无论把小说或者是其他任何一种文类、社会现象当作是众声喧哗的研究的前提,我自己觉得还是非常值得重视的。这是我个人较

早的研究工作,也得到了很多不同的反响,有正面的,也有负面的。我也很希望得到大家的提醒,特别是我所忽略的或不足的地方。

下面谈的是过去一两年中我对小说/史研究进一步的成绩。一言以蔽之,我觉得在19、20世纪漫长的小说现代化的过程里,早期作家学者的目标是“祛魅”,无论是鲁迅个人或是他所代表的批判写实主义,都希望把小说作为针砭现实人生的利器,将传统中阴魂不散的鬼魅祛除。但是过了一个世纪之后,我们所从事的工作,尤其是在小说界,可能是“招魂”。有心的作家希望借小说再次把我们曾经失去或者错过的各种斑驳的记忆,纷乱的生活体验、各样的理念情绪重新思考反省。中国的现代性在启蒙和革命之外,也许还有些别的?在这样一个大前提下,我在两年以前出版了一本英文专书,它的题目用中文翻译起来不见得那么妥当,叫《历史与怪兽》;英文题目就比较有趣,叫 *The Monster That is History*,就是“称之为历史的怪兽”,或者“像怪兽一样的历史”等。我在研究时也是因缘际会,找到一个古典小说叙事与史学叙事的交会点。远古时代有一种怪兽叫做梼杌,我想这是留意早期文学史的同学可能有所知的。梼杌它是一种四不像的怪兽,人面虎足,毛长二尺,猪口牙,长得特别可怕。它不断地变异,是一个非常凶猛的东西。这个怪兽在史书经籍里,包括《左传》和《山海经》这一类的典籍,都提到过。令人深思的是,梼杌这个怪兽却在早期的历史想象里,逐渐演变成为恶人或宗族中不肖子的代称。这个千变万化的怪物逐渐和我们现实人生中的恶人或者坏蛋成为同义词了。再过了千百年,到了《孟子》的时候,这梼杌变成了楚地的史书的代称,有所谓“纪恶以为戒”的意义。梼杌也成为楚地的镇墓兽,尤其是贵族坟墓的镇墓兽。为什么呢?因为据称梼杌这种怪兽有预知未来的能力,可以驱凶避疾。所以从史学想象而言,梼杌是有多义性的一个意象。而到了17世纪晚明时期,梼杌被李清延伸当作彰显乱臣贼子的说部的代称,这就是他写魏忠贤如何祸国殃民的《梼杌闲评》。以后到了晚清民国又有《梼杌萃编》、《今梼杌传》等好几本类似的作品。

我深深为这个词汇本身的改变而着迷,我觉得这个词汇本身的变异,从神话到历史的想象、到史学撰述的想象,再变成小说叙事的想象,也许可以作为我们在 21 世纪仍要探问小说“何所为”的前提:呈现的现代性里的怪兽性。用英文词汇来说,就是 modernity 与 monstrosity 这两个词。

我们已经“现代”了一个世纪,在这样的文明时代里,我们为何,或如何,仍然需要去面对一种残存的怪兽性,一种在我们的文明中神出鬼没,而且残暴无常的怪兽性呢?在什么情况下,历史和历史的再现可以形成相互对应呢?就此我讨论 20 世纪小说怎么见证和辩证历史,尤其是历史残暴的一面。梃杌这个词可以古为今用,点出历史恶人、恶事、恶行挥之不去的现象。在这个大架构之下,我把我书里面的纲要和题目列出来给大家做参考。我讨论了鲁迅的砍头情结和沈从文的砍头情结。我们都知道,鲁迅 1906 年看杀头的经验,促成他不得不写作的这一桩历史公案。1920、1930 年代,沈从文是真正看过砍头的,他当兵的时候看过千百个人头落地的景象,但他下笔却写出了一种批判抒情的风格。另外,今天在座的绝大部分听众不会想到在 1930 年台湾日据时代,台湾中部山区的雾社曾经发生大规模原住民——这里我们叫什么?山胞,山地的同胞——抗暴事件。他们在一个庆典活动上突然发动抗争,砍掉了上百名日本人的头。这个故事在 2000 年的时候被台湾作家舞鹤写成一部精彩的小说《余生》。将这三个描写砍头的案例并列,反省它们之间的历史和文本互相指涉性,大致代表了我切入小说史的做法。我希望打破以中原大陆为中心的看待文学/历史的方式,试图用书写的形式、用主题,或者用作家本身的历史经验,来点出历史——尤其是小说史——的驳杂性。我这篇文章里还谈到了 1902 年连梦青的《邻女语》中讲庚子事变时,清廷大规模砍义和团人头的的事件。这只是提供给大家做参考。

另外我谈到了像“罪与罚”的问题,从晚清的《活地狱》、《老残游记》等等这一类的作品来看待现代文学对于诗学正义问题,怎么投射到 20 世纪以革命启蒙论述为基准的律法正义的论述上。另一篇文章里,我谈

到革命加恋爱的问题,我在上次讨论红色抒情的时候,以蒋光慈、瞿秋白为背景的时候也谈论到了。我又讨论了饥饿和女性的问题,我们在上次也稍微触及到了。我也谈到了海峡两岸在1950、1960年代,尽管在政治上剑拔弩张,但是在文学实践上居然有不可思议的相似性,都是用政治机器来促进宣传文学、口号文学的发动。当年两岸政治和文学之间的连锁是如此的密切又相似,那真是“本是同根生”的一个特别奇怪的诠释。这篇文章在这儿是不能发的,主要是因为不断地提到了国民党的问题。事实上我以为正是因为我们要开拓小说史研究的视野,这类方法是可以推动的。除此以外像“魂兮归来”的问题,叩问到了20世纪末,我们怎样用“招魂”论述来看待一个世纪的小说,从鲁迅到张爱玲,从早年的鬼魅阴柔的叙事,包括鸳鸯蝴蝶派的作品,一直到余华、苏童笔下阴魂不散的故事,又怎样来刺激我们对于世纪末的“还魂”想象。林林总总地,我先提到这里,作为大家的参考,也许作为未来提问的依据。

好,谢谢大家!(掌声)

【陈平原】

下面请许子东先生发言。

【许子东】

刚才听陈平原说大学制度对小说史研究的影响,我才明白为什么我平常在岭南上课,名为文学史,其实大部分都是在讲小说。诗歌、散文、戏剧都是意思意思,每一次课百分之七十都是小说。

小说史呢,我是从来都没做成过,也不敢做的。我一直想做。我跟黄子平在香港申请了一个研究项目,大言不惭地叫20世纪晚期中文小说研究,他说他那卷是思潮与现象,我那卷就叫文本与作品。我这卷文本与作品到现在都没写出来。评审的负责人在这里,真不好意思。什么道理呢,因为我曾经列了十几章的章名,如王蒙啊,张贤亮啊,张承志啊,韩少功啊,史铁生啊,汪曾祺啦,贾平凹啦,余华、莫言等等,可是我没法断后,我没法截断他们,因为我们那个原来的计划是写到1997年,可是

这些人生命力很旺盛,他也不管我们评论家多么辛苦。(笑声)单单一个王安忆就已经把我们搞得很苦,我也不知道王德威怎么对付得过来。最近贾平凹又弄一个《秦腔》,看得我们头昏脑涨。我跟黄子平现在就没办法,以前我们还很认真地坐下来谈谈,我们怎么办。最近连“我们怎么办”这个问题都不考虑了,这个当代小说史怎么做?所以你难怪在新华书店看到这么多的文学史可以出现,那是集体编写的。所以,常常可以看到一个人挂牌,如陈思和算是列车长,后面有很多包厢、通铺、搬运工,很多没有名字的,像王光东这样还算是有名字的。我们在香港的研究生,你连叫他借本书都不大好意思,怎么能让他做苦工呢?所以我对写当代小说史到目前为止一点信心也没有了,越来越没信心了。

我自己做过的一个勉强可以跟小说史有关的就是一个关于“文革小说”的研究。弄了几十到一百篇的小说,前后也有二十年的时间跨度。但是我今天其实不想讲这个,因为这个我有书嘛,大家可以看书嘛。陈平原跟我说讲讲书里没写的,想法、动机啊什么的。那我就交代一下我写这个书的想法、动机。(笑声)你们为什么笑,我说得不对吗?(笑声)

最近北大有个硕士生到我们这里来读博士,最近他在跟我讨论他的论文要怎么做,用什么方法做。我跟他打了一个比方,说文学是一个花园,那你进去怎么做研究呢?简单来说,有这么几种方法。

第一种方法,你按照你的需要去摘花。这个需要有好几种,最基本的一种就是凭着兴趣,好看,这朵好看,那朵好看,然后我走出花园的时候,我手里有一束很漂亮的花,不管你送给谁啦。这样的做法其实是现在最多的做法。其实它在研究层次上,跟一般的文学鉴赏者是一样的。但是你打开论文目录,最多的就是论几个基本特征啊,论一个潮流啊,论一个现象啊。文学史论文中有大量题目都是这样。而这些论文呢,论据都是从论点而找来的,看得出他是有几个论点了,他要论几个方向啊,然后他去找几个论据。我跟我的学生说,这是比较不大负责任的一种做法。当然可以这样做,出来一束花很鲜艳,以后这个花园怎么样,你搞不清楚。

当然如果你凭着印象做、凭着兴趣做,还好一点。最差的是,你是凭着需要做,凭着功利的需要做,比方说今天霍英东要出殡啦,我就看到满花园都是黄花;明天要过情人节啦,满花园都是玫瑰花。大家明白这意思,为了某一种时兴的需要去采集证据,把文学作为一个采花场,这是不应该做的。公开场合我们不会说不应该,因为现在都是学校里的学生,我们没有正确不正确的问题。说实在话,学生不应该这样做。

第二种做法呢,我就跟他举的,以陈平原为例。(笑声)当然我可能歪曲他啦。我说,你就在那个花园里面找出一块地方,然后你就把它挖透,多少草,多少木,每个叶子都贴上标签,所有的东西,你都把它翻透。翻透了以后,其他地方有什么花,用陈平原的说法是,我还没看到呢,我不负责的。(笑声)但是,你如果到这个角落来,以后谁来这里,你都得过我这一关。这个功夫很难做,我们都做过。我啦,陈思和啦,王晓明啦,我们开始其实不是挖一块,我们是拆一棵树,弄一个郁达夫啊,弄一个巴金啊,弄一个林语堂,把一棵树上上下下全摸一遍。(笑声)我们弄了一下就累了,熬到硕士学位,大学里混到一职以后,就不做了。我们的很多同行心胸眼界马上就开阔了,一下子从一棵树就跳到全世界了。平原兄呢,他比较本分,他挖一块地。刚才讲小说史,一块地有时候还不大对,他有时候还挖一条线,他就沿着他那条线一直走下去,凡在他这条线上的东西,他讲得很清楚,旁边他暂时不看,先这么做下去。平原,要是诬蔑你了,你接下来要纠正。(笑声。陈平原:没关系,随便你说。笑声)

第三种方法呢,我就跟我的学生说,有些人是这样,他跑到这个花园里,你不知道他为什么,他就在东边摘一朵花,西边砍一棵树,那边取一块石头。你开始不明白他要干什么,这些花和石头表面上是没什么关系的。可是,他把它拉起来一讲,哇,你发现可以讲出一个道道,可以有很大的启发。大家说这是谁的做法?(笑声。王德威:是我吗?全场大笑)我没说,人家笑。我开始很想学这个方法,我觉得这个方法比平原那个

方法省力。(笑声)他那边挖得很辛苦。我1988年初识王德威教授,在香港大学开会,我当时的论文是讲《血色黄昏》,他的论文是讲原乡神话,讲莫言什么的,把几个不相干的人拉在一起。这是上个世纪的事情。(笑声)真的是上个世纪开的会,记得吧?(王德威:莫言、李永平,是那次吗?)对,我那个时候还不知道谁是李永平。(笑声。王德威:沈从文、莫言、李永平,还有一个台湾的作家宋泽莱,对了。)他就是把几个我没想到可以放在一起的人放在一起,讲出了原乡神话这么一个题目。其实黄子平也是这个样子。但是这个做法呢,我跟我的学生说,看上去简单,其实非常不简单。你要是不对整个花园下面整个地形了解的话,你随便采几朵的话,跟第一种方法是没区别的,你必须把下面摸得非常熟,到处都知道,你才可以跳出来看到。这其实是福柯的方法,他找几个点引出一条线,这个需要过人的阅读量。他的阅读量,不要说我,陈平原也佩服。我记得多年前在台北开会,我们就私下议论,说王德威哪有那么多时间看这么多书。他台湾的小说看得多,中国大陆没一个看台湾小说看得像他那么多,可是他看大陆的小说也比我们看得多。总而言之,我跟你讲,这个不是随便好采的。

我其实在想写“文革”小说的时候,这几种写法我都想过,后来我都放弃了。(笑声)挖一片地、挖一个“文革”小说,我数了数,有三千部作品,你怎么论,怎么写?你要跳出来找几个代表作品,怎么找法?不行。所以后来我想了一个方法,我的方法是什么呢?我基本上是折中的,我的方法是请另外一个人到花园里,以他的标准到花园里去选一部分花,然后我来评论这些花。大家明白我的意思没有?我借鉴普罗普的方法,普罗普他搞一百部童话,那一百部童话是别人选的,不是他选的,这是非常重要的事情。那是人家俄罗斯人做了多年研究,弄出来的一百部童话,然后他从这一百部童话里面,总结出什么三十一个功能啊,多少人物啊,搞出那么大一套规则,而这套规则,后来我的学生把它拿来套金庸,全部套得进去,一模一样。你假如拿来套中国的革命历史小说,也套得

进去。所以我把“文革”小说也这样改造了一下。这有点像我切饼你来挑,或者你切饼我来挑,也有点像民主的三权分立,你立法,我执行。材料你找,我来评论,材料的来源我不负责任,这样我的评论才有价值。我举个例子,我在五十部作品里发现一个现象,十几部都写自杀。可是,我再一分析发现,你知道“文革”小说主人公要么是知识分子,要么是官员,也有一些造反派或者农民。结果,我一查,妙得很,十几个自杀的主人公全都是知识分子,没有一个做官的。你看,这个是很有趣的现象,对不对?这个现象你可以讨论出很多东西。因为革命干部嘛,他们的信仰比较高嘛,再苦他们也不自杀,对不对?他眼光要看得远。王蒙小说的主人公不会自杀的,只有傅雷这种人才会自杀。知识分子呢,眼光短浅嘛,骨头硬嘛,嘣,倒下了。但是我提出这个看法,它的前提是,这些材料不是我选的。因为假如是我选的话,我这个研究一点也没有价值,因为我很容易找一些对我有利的证据。

再说一个例子,我分析那些小说里面的男女相救。你知道“文革”小说通常讲落难了以后,男的由女的救,女的由男的救。我发现男的落难了,女的来救他的,这些女的,要么文化水平比他低一点点,要么文化水平比他低很多。干部呢,就找文化水平比他低一点,还能沟通的。王蒙这样的,他就找医生,乡村女医生啊之类的;张贤亮就找美国饭店,风尘女子。总而言之,没有一个人找了一个文化层次比他高的女性来救他的。但是反过来,所有女主人公落难了,救她的那个男的,不管在任何人的小说里,他的文化水平一定高于这个女的。《芙蓉镇》里边的姜文,《人啊!人》里边那个男的。(笑声)想不出名字了,对不起。总而言之,无一例外,没有一个女的落难后,是找一个比她文化层次低的。偶然有一个例外,就是那个遇罗锦的《冬天》,不过到了《春天》里她就把他离婚掉了。(笑声)而进一步的发展是,所有女的被救的时候,男的都是跟她讲思想,交流看法;而男的被救的时候,女的就是给他吃馍馍,(笑声)或者米豆腐。不是马上上床的,通常都是先吃东西。(笑声)有意思的是,所

有以女主人公为主的叙事,男的来救的时候,到了小说结尾那个男的还在,就是说他们在一起了,患难之间的真情后来谱出了很经典的爱情,像现在选出来的十大经典爱情那种。而凡是男主人公为主的叙事作品,女的来救了,等到最后男的平反了,好了以后,那些女的最后全部自动 disappear。(笑声)通常是像马缨花,最后就找不到了。王蒙的《蝴蝶》,男主人公走回到乡下找到那个女医生说——他已经是副部长了嘛——跟我到北京去。那女的说,我为什么要跟你到北京去啊,你为什么不能跟我继续在乡下,那个女的就不走了。你想想看,男的得救了以后女的都 disappear 了,从这个现象,可以有很多的论证,女性主义的角度啊,中国人的集体无意识啊,大众的梦啊,等等。但是关键点是这个材料不是我选的,假如我是从我的观点出发来找一些论证的话,我自己觉得我的研究也讲得过去,但是不是很 strong。我当时的材料根据是历年的得奖作品,广受争议,销量最大……也就是说它是根据一个标准出来的。我相信你越好地确定你的研究范围,多加了限制,我们得出的一些结论可能就越有意义、越有启发。

我还有一个叫我自己都感到更惊讶的结论,是我在写那个书之前完全没有想到的。因为这个小说里面通常都有工人、农民、干部、知识分子、造反派、右派等等,有各种各样的人物。我以为主人公是知识分子、干部、工人、农民,他一定是受害者,那一定就有人害他,这个时候造反派、红卫兵多数都是不好的。可是我后来把所有这些小说阅读下来,发现只要小说主人公是红卫兵或造反派的,那红卫兵或造反派就是好的。换句话说,所有 80 年代中国以小说形式来记忆“文革”的这么一种东西,叙事者从来都没有怀疑自己的主场优势。这个看法我还是建立在这个材料的基础上。每一个都值得做,我做的还不够。

很多人说我很闷,比如刘绍铭看完了,跟我说,许子东啊,这样的书一辈子不写一本不行啊,再多写一本也太多了。(笑声)也有人说我的标题很闷。我自己也很想再写下去,比如王小波啊,很多人都有更

新的论述出来,而且我发现很多东西,没有好好地挖下去。我讲的方法就是这种方法,就是既没有能力把一块地彻底翻过来,也没有能力在了然全局的情况下点画几块。那我的方法就是请人帮我,比方说,拜托把里面紫色的花全部拿出来,我就来做一番这样的分析,这就是我的方法。这大概不是很好的小说史研究的方法,但是还了我的一个夙愿。一个什么夙愿呢?我可以跟大家交代一下,就是我为什么老盯着“文革”小说不放呢?我的老师钱谷融教授,在我刚读书的时候就跟我讲过一句话,就是写东西可以不写的就不写。什么样的情况一定要写呢?生活中有些事情、有些感觉你怎么也忘不了,那你就把它写出来。我有什么事情,生活中怎么也忘不了的呢?在1966年的一天,我的家里第三次被抄家,那是半夜,北京来的红卫兵,全家抄遍了,找不到我父亲。我的成绩跟王德威没法比,可是我的父亲却和王德威的父亲一样是国大代表,我们有点相似,只是他那个国大代表早早地离开了,我父亲1949年后留在了上海。他觉得世界上没有一个政权会比国民党更腐败了。(笑声)翻了半个小时后,才知道我父亲穿着睡衣,从水路管爬到楼下的一个花园里,躲在那里。那时候我父亲七十岁。后来被抓出来了,然后在那里批斗。我还记得那个北京红卫兵,十几岁,问我很多问题,有很灿烂的笑脸——他长得很漂亮——跟我说:许子东,你是有希望的,你是可以教育好的子女,你还没有受污染。当时听完这个话以后,我心里很高兴,我一点都不恨北京红卫兵——我到现在还记得,我那个时候一点都不恨他。只是,后来我看到父亲穿着白色棉毛裤站在那里,我心里很难过,我不知道我为什么难过。这件事情就给我极深极深的印象,到现在半辈子多都过去了,还没有忘掉它。而我看过了那么多的小说,还没有写到过这么一个东西,所以我觉得有一个夙愿没有完成。我自己想写,但是他们说我缺乏形象思维。(笑声)后来我就想我写不好,我就看看人家写得怎么样。这就是我要交代的我的“伪小说史”研究的动机。谢谢大家。(掌声)

【陈平原】

许子东说他的小说史越写越没有信心,我觉得一个例证就是我们自己。我们从80年代——我和严家炎老师、钱理群老师、吴福辉、黄子平、洪子诚先生六个人——合作写20世纪中国小说史,1989年第一卷出版,2006年第二卷还没出版。(笑声)我不知道什么时候能写完。但是不管怎么说,在写作中,除了我们个人性格很强,主体性很强,每个人都有很强的主体性,合在一起的时候,那套书是很难写的。

我只能讲我自己的小说史研究的一些体会。诸位肯定会注意到一件事情,就是作为新红学的创始人,胡适曾经说了一点:他读了很多遍《水浒传》,都没读完,读了以后中间就岔开去了。然后,甚至晚年还说他研究了一辈子《红楼梦》,发现《红楼梦》还不如《老残游记》。为什么?人家老嘲笑他没有感觉,后来胡适非常愤怒,在50年代给朋友写一封信,他说他们不明白我是做文学史的,我不是做文学研究的。在他看来,文学评论或者文学研究,和文学史是两种不同类型的研究思路。文学史研究会强调演进、注重实证,文学研究会注重强调片断,强调品位、感觉。而我想说,有没有可能把注重感觉的那种审美的批评和注重实证的那种历史的叙述结合在一起?这起码是早年我一开始做小说史的宏伟的志愿,想这么来做。在具体操作中,有几个设想,有的做到了,有的没做到。有一个做到的是,诸位如果念我们这个专业的都会知道我的博士论文《中国小说叙事模式的转变》,那个书出了以后到现在为止,我还不断被人家问一个问题,你为什么不着往下做。因为很多人说,小说叙述模式的转变做得不错,为什么不做30年代、50年代,为什么不做明代的叙事模式、唐代的叙事模式,为什么你跑了?做完那个以后,我没有再做叙事模式。我说有几个原因,其中一个原因,我发现叙事学不足以完成我所设想的小说的研究,叙事学在一个很完整的、很好看的体系里面掩盖了很多东西。小说的写作不仅仅是叙事,当然从叙事学角度,我说叙事时间、叙事角度、叙事结构啊,以及各种各样的关于叙事的理论进来以后,我能判断,在叙事上非常完整的小说,它不

一定是好小说,但有些好小说我没办法用叙事学来解说它。传统小说如何向现代小说转变过程中形式的因素很重要,叙事的因素很重要,我抓住这个来做就行了。叙事学只帮助我完成了描述传统小说向现代小说过渡的那个过程,如果我纯粹做叙事学的研究,又要研究《红楼梦》,又要研究《金瓶梅》,再来研究鲁迅和莫言、贾平凹,我相信我的小说史研究会做得特别乏味。所以你们会注意到我第二本认真做的其实是一个类型研究,就是《千古文人侠客梦》。《千古文人侠客梦》其实想建立一个模式,就是类型研究中的形式层面和文化层面,或者说内容层面,二者如何交叉。换句话说,我假定每一种形式背后必定有它相适应的内容,因此我会把武侠小说类型的写作分解成若干种功能,功能和形式之间的对应,以及后面的文化层面的解读,比如仗剑行侠,我讲武器;比如浪迹江湖,我说行旅、启悟等等。就每一个问题都力图兼及叙事的因素、形式的因素和背后的文化因素。做完类型研究之后,第三步我做的比较多的是文体。小说的文体和散文的、诗的,它们之间的差异,像这个问题,我一直在做,还没有做完,但陆陆续续在做,把叙事学的、文体学的、类型学的三者合在一起解读、研究小说。这是我想做的努力,做了若干部书,但到现在为止还没有很好地解决这个问题。

第二个我一直在努力的是打通古今。我在北大读书的时候有一个特殊的状态,我的导师王瑶先生,他早年做的是中古,就是跟着朱自清做中古文学,50年代以后转入现代文学研究。我跟他念书的时候,很多时候是在谈中古,因为现代文学我自己写作就差不多,所以我跟他讨论比较多的是阮籍啊、嵇康啊、陶渊明啊等等。他晚年喜欢谈这些问题,也许在我的师兄弟里面,我是比较多的兼及古代的,所以我选的题目讲晚清也有这个原因。把晚清作为一个桥梁,把古代中国和现代中国先沟通,以后的研究你会发现我写中国小说史,是从先秦讲下来的,一直讲到当代,力图假定中国小说并不是截然分别的两段。古代小说和现代小说之间有很多回应、有很多回声。比如谈金庸,你不谈唐传奇不行;谈《红楼

梦》，你不知道今天一大堆《红楼梦》迷的重新书写啊、反写啊，也不行。中国小说转型期有一个变化，确实是西方小说对中国小说有所影响。如果做小说史的研究，在博士阶段也许可以做一个点；但是作为一个长期的研究计划的话，我觉得小说史研究确实应该古今贯通。像王德威现在做的那个柁机，其实也是力图把从古到今的中国小说重新梳理一遍。以前我们假定“五四”以后我们受西方小说影响产生了决定性的变化，我们对这些论述坚信不疑，后来我们越来越发现其实晚清小说的变化，晚清小说跟此前的章回小说，章回小说再跟以前的传奇、笔记的关系，我们越来越意识到也许中国小说不见得非把它强分成两段不可。作为具体的研究课题，你可以做唐传奇，你可以做明话本，你可以做“五四”，这都没问题，但是必须意识到小说这个文类它是自古到今一直存在的，它有各种变异。唐传奇是一回事，明清小说是一回事，或者文言的与白话的，都有一大堆变异，但总的来说，假如研究小说的人，只管古代不管现代，或只管现代不管古代，都是一个遗憾。这是我力图做的，就是把古今之间的小说打通。

第三个想法是，不知道诸位有没有读过我的那本《中国散文小说史》。这是当年“中华文化通志”这个项目要做的课题。我承接这个项目时提了两个要求，第一，允许我从古代写到现代，别人都写到辛亥革命，就我要写到现代，这是我刚才说的那个思路，小说不是能够抽刀断水的。第二，允许我把两个文体放在一起讲。散文、小说里面的笔记，在我看来是理解中国小说的关键，也是理解中国散文的关键。诸位知道笔记可以是小说，也可以是散文，这是一个很特殊的文类，在西方文学史上不必考虑这个问题，但在中国文学史上必须考虑一个问题，有一种介于小说和散文之间的特殊文类，使得它们之间得以沟通对话。所以，我要写的话，就想把小说散文一起写，然后用散文来看小说，用小说来看散文。在80年代有好多先生提出一个问题，中国小说不是从史诗流传下来的，而是从历史写作里面出来的。我们以前过多地考虑神话，我觉得是不对的。

神话是母题,而叙事方式是史书,从《左传》、《史记》这么下来,影响到小说。因此,晚清的时候还在说,有些小说写得好,好在有史迁笔法,包括林纾的翻译都是史迁笔法。司马迁的历史写作影响了散文,也影响了小说。中国人的叙事能力是从历史著作中学来的,所以我会将散文、小说两个文类放在一起讨论。我还可提醒诸位,也可以把小说、戏剧两个文类放在一起讨论,强调它的叙事性,可以把小说、叙事诗和说唱等等放在一起讨论,比如弹词。换句话说,我们必须打破那种把小说当作单个的文类,应该意识到中国文学中叙事的特殊性,叙事可以在叙事诗,可以在说唱,可以在戏剧等文类里面得以体现。这样来理解小说,小说的观念会更加宏大,再来做研究会更加有趣吧,如此才能够像许子东所描述的那样左右逢源、上下其手。

最后我给许子东做一个小小的补正。我觉得他对王德威的描述不是很准确:写单篇的文章,确实可以取抽样的办法,一个世纪中的,一个世纪末的,一个马来西亚的……写文章可以这么做。但是,你看他的《被压抑的现代性》,就是一个小说史的写法。这里还有一个问题,就是写单篇的论文和写专著是两回事情。写专著的话,相对来说,在这个特定的范围内,不管你这个范围多大,你都必须扎好寨打硬仗。假如写文章,不妨以问题为中心,确实可以纵横驰骋,会更加自由。此外,还有一个问题,上了几次课后,同学们就跟我讲,国外学者的研究跟国内学者有差异,包括他要面对的读者,那个是非汉语的研究者,他不能像我们这样的写法。还有他要面对的学生,他也不能像我们这样,要求学生们阅读特别多的著作。所以,其实我们各自所处的语境,面对的读者和学生不同,使得我们的研究稍微有点差异。我想这样来说,可能更合适一点。

最后补充一个材料,说到“小说”和“大说”,我给你提一个小小的补正。1914年,当时的《小说月报》的编辑恽铁樵就写了一篇文章,说自从梁启超提倡小说界革命以后,“小说”变成“大说”了,我们没办法用轻松愉快的姿态来写小说,我们把小说当“大说”来写。这也许是后来的词义

发展的一个先声吧。好了,谢谢!(掌声)

【林分份】(04级中文系现代文学博士生)

我想问王德威老师的问题是跟您的那本《历史与怪兽》有关的,也是和您研究过程中经常使用的一个词——“吊诡”有关的。我注意到您在《历史与怪兽》这本著作以及同名的论文中指出,作为辛亥烈士后代的国民革命军人的小说家姜贵,他在《新柁机传》——也就是《旋风》这部小说中,所要追怀的历史正统其实在理论上正是他与他的父辈所要戮力革除的对象。您的研究指出,姜贵的写作中存在着这一悖论性,用您的话语方式讲也就是“吊诡”。但根据您以前运用福柯理论对鲁迅的“砍头情结”的分析,我以为姜贵的小说中对于共产运动的批判与他潜意识中对共产理论家的乌托邦叙事的过分期待和认同本身也形成了一种“吊诡”。我觉得这是您的论文中所不曾挑明的。这就提醒我思考这样一个问题,就是在这篇论文中,当您和小说家姜贵站在比较相同的立场上,用“共产革命与历史怪兽的生产”这样一个思路来论述和想象1920年代到1940年代中国现代性这个问题的时候,其中自觉的批判和潜在的认同是否也已经暗含着一种“吊诡”?希望您能稍微解释一下。谢谢。

【王德威】

非常感谢你的问题!关于“吊诡”或是悖论这个问题,在《历史与怪兽》这本书里,的确是我不断思考、不断辩证的一个对象。姜贵的问题是很复杂的。我想任何读过我那篇文章的读者都应该知道,30年代他是国民党的一个军人。40年代及抗战以后,他退伍之后经商失败。这里还可以加入一个插曲,他和女作家苏青有过一段恋史,这是很有趣的一段公案。到台湾之后,他真的是非常落魄。他的小说写出来之后,并不能够得到当时国民党宣传机构的青睐。因为这是一部“政治不正确”的反共小说。这里边有无限层次的悖论值得我们去讨论。你直截了当地问我对当时整个共产革命的批判性,这是一个一针见血的问题。在40年代跨越50年代这个阶段,我当然对革命本身的实践方式有很多不认同的

地方。同时我们也必须注意到,姜贵在写作“柁机”的时候,这个怪兽指证的是共产党在当时很多地方的惊人的暴行。但是同时我们要理解,在《旋风》这样的小说里,即使是国民党所谓的正面人物,也被他丑化,怪兽化,被他完全当作一个可笑可怕的对象来描写。在这个意义上,姜贵的史观毋宁是更为悲观的。对他而言,当时种种激烈的政治对抗,都无非成为他的现代体验的怪兽性的一个表现,这里就不分左右了。也正是因为如此,我觉得姜贵对历史的宏观看法,超过了当时知识分子——无论是左或右的——对历史正义和理性的辩论。在这个意义上,“怪兽性”这个词,与其把它附会到某一个政党上,还不如把它看作是一个20世纪中国人在追求现代性经验的合理合法性的过程中,所不断遭遇的严苛挑战,所不断面临的时而可笑、时而可怕的经验,还有他们主动或被动参与暴力的实践及结果。这本书的台湾版中,我在封底做了这样一个描述:我认为以历史的民主进步为名的这样一个现代大计,曾带给我们多么大的震撼憧憬。但时至今日,我们仍然能深切地感受到这个现代大计下怪兽的阴影。立刻就有热心的读者来问,你讲的“历史进步性”,是不是民进党?是不是民进党也是柁机的一部分?这让我无言以对,请大家自行对号入座。

【陆胤】(05级中文系古代文学硕士生)

王老师您好!我的问题主要是针对您的晚清小说史的研究。我注意到您的小说史研究从80年代开始,其实是从小说类型角度进入的,都是针对鲁迅的,比如“谴责小说”、“狭邪小说”等。在您的《被压抑的现代性》那本书中,虽然您说您主要关注的问题不是文类研究,但是它的结构仍然是以四个文类作为主要框架的。那么您是如何评价作为文学史家、小说史家鲁迅的研究在当时及现在的意义。与此相关的是,您在现代文学研究中似乎一直把鲁迅作为一个阴影,或者是作为一个需要去克服的对象。比如您把他总结为写实主义传统的代言人,而并不是像普实克、夏济安那样把鲁迅看作是抒情作家。那么您是否有这样一个倾向,

把鲁迅看成是一个需要克服的障碍,而不是一个我们今天讨论的抒情传统所能包括进去的对象?谢谢。

【王德威】

这是一个非常精彩的问题!首先我对鲁迅的《中国小说史略》非常敬佩,而且我在书里一再说明,在20世纪末研究文学史,我不再去追求那种超越、那种以革命的方式把前人的理论全部推翻的历史叙事法。我不再去追求那种自我表现式的、英雄、大师式的史观。相对的,我觉得鲁迅的见解非常精彩。事实上我所碰触的四个类型,有三个都是在鲁迅影响下做进一步的延伸,做更细腻的辨证,如此而已。当然对于科幻小说,我有自己的见解。但是对于类型,与其说是传统定义下的文类,不如像刚才陈教授所提到的,把它当作是一个文化论述模式的虚构的表征。我觉得文类这个词已经被污名化了;有时我们很呆板地把它当作一个典型样板。当我处理一个文类,比如武侠小说,我就把它加以延伸,把武侠与正义、律法等问题相联系,当作转型期间的一种知识体系的想象表达方式,这是我特别想要完成的工作。我在书中反复强调,每一个所谓的类型,其实是和我所关注的20世纪的大型论述,不论是知识、正义、欲望,还是价值等等,相互连锁的。在这样的眼光下看待这些类型,我们的收获会更多。

我的“鲁迅情结”或我“没有鲁迅情结”是一个很有趣的问题。我们都知道李欧梵教授对鲁迅有非常精深的研究,他把鲁迅从神坛请下来,变成人,这是美国鲁迅学研究的一个大的转捩点。时间是在1987年。在此之后,我一直有一个想法,我们必须承认,20世纪文学如果是一个多彩多姿的表现的话,鲁迅当然是一个不可忽视的巨人。但是他不必被我们当成是一个开头的“big bang”,一声巨响的开始,简直是惊天动地,但好像从那以后我们的中国文学史就是走下坡路的。我们所有的研究,所有的历史看法,都是鲁迅大师的回声。我觉得这大概也不必吧?没有人在今天仍然能够运用20世纪初期那种全盘否定的大叙述,刻意地去提

出一种前无古人式的论述。我觉得不必,也没有可能。至于鲁迅的抒情面向,我在讲课的第一讲已经特别标明了,他是我们讨论抒情性的最重要的源头之一。正是因为我们大家对鲁迅的认知已经如此的耳熟能详,我就没有刻意地发挥,也没有在后来的专题讨论和演讲里继续延伸。但回应你的问题,我就要询问自己:我是不是在这样的“情结”下,也有意无意地遮掩了鲁迅的重要性呢?这之间和大师鲁迅的“搏斗”是一个不可说的问题。我为什么每次必须要把沈从文抬出来呢?(笑声)这里面的问题大家自己去体会吧。

【鲍国华】(中文系现代文学博士后)

三位老师好!我想请教王德威老师的问题是和您那篇“砍头”的论文有关的。我有一点质疑,就是您对鲁迅“砍头情结”的论述。无论1906年的幻灯片事件属实,还是出于鲁迅的想象,我的感觉是鲁迅后来通过各种文类重构这一“事实”的时候,他似乎更关注“看”的行为,而不是“砍头”本身。那么,把鲁迅与沈从文等作家纳入所谓“砍头”的谱系之中,是否合理?谢谢。

【王德威】

关于“砍头”和“看”的问题我想毋庸置疑。这在我好几篇文章里都提到鲁迅观看的位置,他是一个中国人在日本留学,“看”日本学生“看”幻灯片里面的人,“看”那个砍头的现象。这一连串的“看”的问题所延伸出来的这种创伤,是很耐人寻味的。因为鲁迅并不是从第一手材料接触到这种创伤的场面。这个“看”的问题尤其是在今天我们如此关注视觉研究的情况之下,特别值得提出来讨论。而且还有一点是,这张可疑的幻灯片到底存不存在的问题,这已经辩论几十年了。尤其是在这一层次上,“看”就是一个更有趣的在虚实之间交错的现象。如果你对这个问题有兴趣的话,我推荐周蕾教授的一本书,叫做 *Primitive Passions*,《原初的激情》。这本书在台湾有翻译版,我不知道在中国大陆是不是已有翻译版。它开宗明义就是讲观看,怎样从1906年的那场观看的仪式、血腥

的仪式开始的。从这里出发,我们对沈从文怎样“看”砍头,也一样可以发挥更精密的辩证。对于你的问题我非常感谢。

【彭春凌】(06级中文系现代文学博士生)

我想请教王老师的问题,就是对“历史”这一概念的表述,在您的论文和专著中好像有一些差异性。一方面,“历史与怪兽”、“历史的暴力”,好像历史是与个人相对的外在化的一个范畴。另一方面,您在《被压抑的现代性》里又说,小说是呈现20世纪现代中国人精神状态的一种物质载体,如果这种精神状态也是一种历史的话,那么这个历史是不是一种内在化的东西。在您这两种阐释之中是否存在差异性?怎样看待这种差异性?谢谢。

【王德威】

历史是一个太大的话题。尤其是在这样一个语境里,历史所展现的不言自明的,具有目的论和始终论倾向的大规模的宏观的问题,恰恰是我们在做历史研究,尤其是文学史研究时要去面对、去克服的问题。我在今天一开始就讲到了文学与历史的错综的辩证关系。我的意思当然是把历史当作一种文化的行为,不把它当作一个天经地义的、亘古以来我们就得去遵从的唯一路向——尤其是以粗黑的大字不断号召出来的历史观。在人类的文化情境里——这个情境是可以不断改变的——我们回顾过往,还有投向未来的憧憬的时候,用叙事的行为所编织出来的一个起承转合的论述,这是我所谓的历史的脉络。这个历史的叙事不见得就是小说。我今天特别把小说的叙事行为标明出来,认为在20世纪历史不足的地方,可以由小说来填补。但是回到一个更大的规模里,历史观念不见得就是用小说这样一种叙事行为承载。在今天的视觉媒体里,甚至是一部连续剧,或者我们内心对过去和未来想象出来的一个有意义的叙事模式,都是我们进入历史的不同的门径。无须把历史变成一个不可抗争的雄伟的东西,而是需要不断辩证看待。谢谢。

【谢俊】(06级中文系当代文学硕士生)

我想请教许老师的是刚才提到的“文革”文学的写作,特别是红卫兵形象的问题。这里有我个人的经验。我读了几篇小说,包括郑义的《枫》、《重逢》,还有冯骥才的《铺花的歧路》,这三篇小说中的红卫兵形象并不像您所说的是一个完全的好人或坏人,而有很丰富的内涵。这几篇小说在当时也比较流行。不知道您有没有把它们列入您的考察范围中?我在想一个问题,就是您这样的研究方法,如果碰到一些意外的材料,您会怎样处理?

【许子东】

你提到的三篇小说在我的书里都有讨论。郑义的《枫》在当时还曾拍成电影,但很快就被禁了。它讲的是一男一女两个高中生相爱,在武斗时男的一派攻上去,女的就从楼上跳下来。他们是恋人,但跳楼时喊的是“毛主席万岁”。这个电影后来被禁了,我不知道为什么在80年代这样的故事不能讲。《重逢》是讲一个造反派,后来倒霉了。他多年以后碰到“文革”中批斗过的一个干部。那个干部其实在“文革”中也做过不好的事情。小说的叙述角度是同情这个造反派的。这一类的作品不涉及好人坏人。我分析的“文革”小说里只有一类是有好人坏人的,就是像古华的《芙蓉镇》、戴厚英的《人啊!人》之类作品。套用王德威教授的说法,他们想象“文革”的方式,是把“文革”看成少数坏人害了多数好人。一旦有坏人了,事情就好办了。因为坏人的出现,可以帮助我们消除心中对于“文革”的犯罪感。“文革”当中谁没有被人整过,谁没有整过人?所以“文革”结束后有几个人被拿上祭坛,这是非常重要的。这起到了“为了忘却而去记忆”的功能。另外一类关于知识分子、干部之类的作品,就已经不讲好人坏人了,它讲的是坏事怎么变成了好事。就像王蒙作品中一些干部曾经做过坏事,但在“文革”中也受到惩罚,但他反省过来了,从此得到大彻大悟。还有一类是像张贤亮作品所谓的“天将降大任于斯人也,必先苦其心志……”经历了坏事,但最后变成好事,走进

大会堂,就感谢当初的马樱花等等。你刚才提到的几个作品基本上属于红卫兵、知青叙述。他们的作品里没有价值判断,没有好人坏人的概念,整个主题就是一个:我们,或者我,做了很多错事,但我决不忏悔,反反复复地强调决不忏悔。这些作品艺术上有高下。平原兄刚才讲的很重要,这种研究有一个很大的不足,就是把艺术质量很不一样的作品放在一起讨论。用这样一个讨论方法你就会发现他们的共同点,他反复强调我做了那么多错的事情,但是我不忏悔。我隐隐地觉得,老是说“我不忏悔,我不忏悔”,是否也是一种变形的忏悔形式。(笑声)因为到今天,二三十年过去了,“文革”到今天的时间,差不多等于五四新文化运动到1949年。可能今天你去火车站,去飞机场,还可以看到这样一类的书,像红卫兵、忏悔、毛泽东、林彪飞机等等红色记忆的东西,是几十年不消退的。它一直存在。所以我觉得坐飞机的这些人一直有一个忏悔的需要。(笑声)对于这个问题,当然可以有很多不同角度切入,比如心理分析、文化人类学等等。另外你提到关于意外材料怎样处理的问题。其实我在阅读时最希望碰到意外材料,我最希望碰到的一类作品是我解释不了的,然后我试图去解释。比方说有很多关于“右派神话”的作品,但突然出现了一部王安忆的《叔叔的故事》,把“右派神话”解构得非常厉害,我很高兴。有很多关于女性主义的创作,突然来了一部《玫瑰门》,又可以用女性主义来读,又不能这样读。这些解释不了的作品,恰恰是最有挑战性的。陈平原教授刚才讲,中西方研究有一个不同。我自己的体会是,中国的文学研究是从问题出发的、从现象出发的。研究的初始动机是:怎么啦?这是怎么回事啊?为什么这样啊?我们要怎么来解决这个问题啊?而我理解的海外很多学者的研究,主要是从方法出发的。就是说我有一套理论,我用这个理论来检验很多不同的现象,然后我得出一个和原来的解释稍稍有点不同的结论。我可以用巴赫金来解释某一个问题的,我可以用福柯来解释中国“毛语汇”的问题等等,我可以证明这理论的有用,进而得出对原来现象解读的新的看法,那就非常有收获了。

我在做这个尝试的时候,除了证明这个理论有用,甚至提出新看法的时候,也反过来看这个理论本身。有时候这把刀碰到某一块石头就卷了,这也许需要我们停下来反省。比如用叙事学的理论来检验某些作品时,最有趣的就是解不通的时候。这也是做学问有意思的地方。(掌声)

【邓函彬】(04级中文系当代文学博士生)

刚才几位老师谈到小说史的问题。就像王德威老师所说,文学和史两个词放在一起,有的时候是有矛盾的。就它的偏重而言,好像更偏重“史”的一面;而艺术史的偏重点则是在“艺术”方面。为什么我们的研究会出现这样的情况?文学史研究会不会出现和艺术史一样偏重艺术方面的著作,比如偏重小说,从艺术的角度去考察小说的演变,而不是从文化层面。为什么现在没有?以后会不会出现?想听听各位老师的看法。谢谢。

【王德威】

关于文学和历史的交错,我同意你的看法。我所接触到的中国大陆出版的大部分文学史著作基本是偏重历史叙述,而且有一个非常清楚的历史脉络,一个非常清楚的意识形态脉络。这些书其实很好读,看了目录就可以知道它的起承转合的逻辑在哪里。当然这几年有很多不同的写作方式。包括我昨天看到一本关于“欲望”的书,作者是程文超。(陈平原:他是谢冕老师的博士生,到中山大学工作,不幸在去年去世了。)他是从欲望的角度切入看当代文学的转折。这是一个突破。所以在这一点上我是同意你的看法的。至于怎样松动文学史的基础,能够把对文学本身的想象,乃至于审美的层面提出来,这是我们大家共同努力的方向。这就回到我们前几次的讨论中所提到的,作为一个文学专业的读者,我们的基本功夫是细读文本。对我们而言,作品可能有好坏之别,但有的时候坏作品也能够激发出精彩的阅读成果。我在读晚清小说的时候,就期望做到这一点。因为在国外有太多的客观限制,比如材料不足等,这反而促成我在文本阅读上可以多发挥出心力。我仔细读了包括《品花宝鉴》、《花月痕》等小说,大做文章,

有的时候觉得有心得,有的时候觉得稍微要夸张一点。这似乎也代表了我个人和当下主流的文学史论述的一个区隔。我觉得审美的层次还是要注意的。我要提出的一点,在北大特别是有意义的,就是林庚先生的《中国文学史》。这是在“史”和“审美”层面上具有相当精致的对话性的一部作品。试想哪一个作者能够把“黄金时代”、“黑暗时代”、“启蒙时代”放在一起?这本文学史的脉络是跳动的,它不是真正地从开天辟地开始,而是用后面的资料讲前面的事情,用前面的事情照应后来的发展。这是很见个人情性的做法,也许并不符合主流的规范。但这本书的存在,我想可以间接地回应刚才这位同学的问题。

【许子东】

“小说”和“史”两个并重的是王德威,比较重“史”的是陈平原,比较重“小说”的就是我。(全场大笑)因为我只读“文”,对“史”真是搞不清楚。(笑声)

【陈平原】

这其实是由论题决定的,就要看你在写什么样的东西。比如你写一部文学史,不管是大的文学史、小的文学史,还是断代文学史,一定偏重于史。但如果你做偏风格的、叙事的研究,那样必定偏文学。除非做得不好,做得好的人都会考虑这个问题。刚才王德威所说的情况,其实大陆许多人是因为写教材写坏了,结果就使许多人写起著作来都像是写通史。通史的写作、通史的趣味,不是以问题为出发点来展开论述的。假如以问题为出发点,就会以诸如“欲望”、“性别”、“国家想象”等问题展开。只是因为现在写文学史的人都是大学老师,大学老师要讲课,讲课同时还要编教材;编教材,写久了就很容易变成这个样子。在他论述范围内,巨细无遗地铺排出来,那不是一个好的办法。所以我说这是50年代大编教材落下来的一个毛病。现在还有很多学者在这么做。最近几年因为我们要做大课题,我们北大的口号是要造大船,小船不要了。大船怎么造,必然是很多人一起来;很多人一起来,必定要写成通史;写通

史,必定成为这个样子。所以这是体制决定的。当然具体的教授、具体的研究者他们要是把握得住的话,他会知道该怎样做。

【张帆】(06级社会学系人类学专业硕士生)

三位老师好。老师们刚才一直在讨论文学和史之间的关系,我很好奇文学和人类学之间的关系。在文学史研究内部,可能常常从 text 本身的研究,包括陈平原老师提到的叙述模式以及许子东老师提到的自杀主题等等,往往都是文本内部的历史。而人类学研究,文本常常是一个宏大的 context 下面的一个象征或者一个符号,我们的重点可能是对那个 context 的研究。我想问三位老师如何处理内部的历史和外部的历史这一问题。

【王德威】

文学史和人类学的关系,尤其是在现当代文学研究中是非常密切的。在英语学界里,人类学从外延的层面,甚至田野方面的工作给予我们的新的刺激,是毋庸置疑的。但我们也应理解,在人类学中比较属于后现代的这一支,往往认为 context 也必须是我们的 text 的一种。因为当外来的人类学的观察者进入到一个原始部落里面,去叙事、去观察、去做一个他所认为很客观的观看和书写的时候,事实上那个被框架住的 context 已经是 text 的一种。这里边的互动也许可以提供出来作为参考。

【袁一丹】(05级中文系现代文学硕士生)

我想请教陈老师一个问题。您后来的小说史研究比较关注小说和其他文类,像诗歌、散文之间的跨文类的关系。我关注的是在小说和散文之间,如果打通这两种文类之间的边界,可以提出“作为文章的小说”或“小说中的文章”这样一个理念的话,它对我们文学史书写和文学文本的解读有怎样的影响?虽然您在《中国散文小说史》里用了这样的题目,但事实上还是把小说和散文分别来写史,而不是采用交织的方式。就文本的解读而言,您早期使用的叙述学,主要解决的是一些骨架性的、框架性的东西,而没办法触及骨架以外的像文字语言等一些血肉肌理的东西。

西。那么我们在研究小说的语言等软性的问题时,您能不能提供一些具有可操作性的方法?

【陈平原】

我不知道你是否读过浦安迪的书。浦安迪的书有过度阐释的地方,但有一点,他力图把传统的评点的东西带入现代的小说研究中来。他不是从叙述学、类型学出发,而是把金圣叹、张竹坡的东西带过来,然后用现代人的眼光来做。这种研究在90年代被王蒙、蒋子龙、刘心武他们给搞坏了。为什么呢?很多出版社找他们来评点《红楼梦》、《西游记》,他们就翻过来说:“真好!”再翻过来说:“棒极了!”(笑声)学张竹坡,学金圣叹,最后反而把评点的名声弄得不好了。但有一批学者力图在重新建构中国的小说理论。他们从中国小说序跋和评点里面力图发现中国人阅读小说的眼光和趣味。但这种眼光和趣味从哪来?很多是从八股文评点过来的。所以小说的评点和文章的评点是一个路子。其实金圣叹是用宋代刘辰翁等人评点文章的办法来评小说,评《西厢》,评《水浒》,以后就成为我们阅读小说的趣味和眼光。回过头来重新整理中国人读小说的趣味的时候,这条线假如能浮现,能够和现代的学术观念和术语相结合的话,我们就能够重新打开阅读视野。

【王洋】(03级中文系本科生)

我想请教王德威老师一个问题。您刚才提到要扩展到对亚裔美国文学的研究。这类研究在美国是下属于英语系的。这些作家对中国文学没有什么认同,对传统中国文学更没有概念。那么您是否想把亚裔美国文学纳入东亚文学的范畴之中?希望您能够介绍您现在的研究的进展情况。谢谢。

【王德威】

关于亚裔美国文学,也许你误会了我刚才的意思。我所要强调的是海外用汉语写作的作家。在这个意义上,包括虹影、白先勇、杨炼等等,这是我想继续研究的目标。我对汤婷婷之类的作家,非常尊敬但实在只

能敬而远之,那真的是代表用英语写作的所谓亚裔美国人对中国的另外一种想象。我的能力还没有到达那个阶段。也许有一天在许子东的鼓励之下,我会继续前进。(笑声)但是目前我想象的是一个华语语系里的文学研究方式。

【于淑静】(04级中文系博士生)

王老师对“现代”这一概念格外强调,我觉得这不仅是时间意义上的概念。您的表述让我想起波德莱尔关于“审美现代性”的表述。我想问的是您从现代性视角切入小说史研究背后所借助的理论和方法是什么?

【王德威】

我做现代文学研究的理论方法真是一言难尽。现代性是我们每一个人都念兹在兹的问题,每个人都有一个说法。我没有办法在这里圆满地回答你的问题。但也许我的《被压抑的现代性》的导论和《历史与怪兽》的导论可以提供给你一些线索。的确有太多的资源提供给我作为考察现代性的入门。但是我想特别强调的是,经过这么多的西学的洗礼之后,尤其在今天我们谈论理论和方法的时候,是不是我们能够援引的还只是一连串的英文的名字,或者是法文或俄文的名字呢?这是我目前最自觉的一个问题。所以我暂时搁置你的问题,因为它实在是很大。

【彭春凌】

刚才陈老师讲中国小说的叙述传统是从史传而来的,我很认同这个观点。但是现代文学研究不讨论现代历史学家的著作,是不是只有文人或小说家的写作才算是现代文学,如果把其他写作都纳入研究范畴的话,能为我们的小说研究或现代文学研究提供哪些新的拓展的视野?

【陈平原】

你的问题是历史写作如何影响到小说。其实不完全是古代中国,现代中国从晚清以后,你会发现革命历史小说是一种叙事,通俗小说里的历史演义又是一种叙事。还有些作品,现在很难说是小说还是散文,比如大量的自传、回忆录以及各种各样的口述自传、革命历史小说等等,这

些叙事都兼及散文和小说。你可以说他们的本意是一个真实的书写,但所有的回忆都不可靠,所有的回忆都带有创作的成分。我记得钱锺书说过,中国人的想象能力一般来说不太好;而一到写回忆录的时候,中国人的想象力又太强了。(笑声)所以回忆录、自传和各种类似的写作中,会有兼及散文和小说的成分。这些东西很容易被大历史所吸纳,就像我们知道写南朝史、北朝史都会用到当时的小说,《世说新语》会进入历史,今天很多人的自传和回忆录也会进入历史。在这个意义上,历史和文人的写作之间是可以互动的。关注这些问题就会明白,历史和小说之间还不断在对话,不只限于古代。

【许子东】

我有补充。其实文学史的写作模式,很多是排座次规定出来的,比如“鲁郭茅巴老曹”。我跟陈思和负责1989年版《辞海》现代文学条目的修订。那时候我被他们拉去开了好几次会,由孔罗荪负责,规定谁多少字,谁怎么评价。最可气的是有三个人我们不能写,就是鲁迅、郭沫若跟茅盾。我们说为什么其他人可以改,这三个我们不可以写呢?他们说这三个是党史人物,不归我们做文学的人处理。(笑声)我想鲁迅参加过什么党啊?茅盾被开除出许多年。郭沫若也没有参加共产党啊!不是一直叫他先生嘛。先生就不是党员嘛!(笑声不断)我知道我们有些同行,在大学里策划文学史,开始的会议就是分章节、篇幅,然后就是排座次。而这个排座次很多是根据政治的原因,所以现代文学这几十年来在中国大陆成为显学,一个众所周知,但又不愿意说出来的原因就是因为它就是共产党文化胜利史。在台湾之所以不愿意多讲就是因为它是一个失败史。所以巴金的集子到很晚才能出,郁达夫的书都是改名字才能出版。台湾是痛心啊,不能回首。(笑声)这个背景窒息了文学史的写法。其实仔细想一想,文学史的写法有很多种。我们现在想来想去都是以作家为主线的,包括生平、作品和文学影响一套模式。现在有人开始从杂志这条线来做。从《东方杂志》做,从《良友画报》做,这又是不同的文学史。

还有一些所谓的断年份,其实并不是很准确,讲到的一些年份,里面只是一些论题。要真是规规矩矩讲年份,就一天一天地写。如1942年1月1号这一天,全中国的主要报纸的副刊登了什么样的文章。那样你就会发现,鲁迅的文章旁边登的可能是性病的广告,另外一边可能是鸳鸯蝴蝶派的小说。这样才可以复原到现场去。就像我们今天看这个乱纷纷的世界,混杂得很,分不清楚。那个时候也是这样。做文学史有许许多多的方法,只是我们精力不够,全靠你们了。(笑声)

【陈平原】

许教授语重心长!(笑声)

【张清芳】(04级中文系当代文学博士生)

我对台湾文学很感兴趣,想问王德威老师的倒不是台湾文学的问题,而是关于“台湾人”的问题。我记得您曾经提到,夏志清先生说您继承了他的学术。我想请您具体谈一谈,您在哪种层面上继承了他的学术?(笑声)夏先生1999年新版的《中国现代小说史》的序言是您写的,您对夏先生比我们熟悉。尤其是您作为一个台湾人,对您的台湾人前辈,理解得应该比我们大陆人更深刻。谢谢。

【王德威】

好吧,我这个“台湾人”来回答你这个“中国人”的问题。(陈平原:不能这么说。全场大笑)我和夏先生的渊源是在1986年。那一年我们在德国开了一个会,也许我可以把这个故事讲得更复杂一点,大家可以付诸一笑。我在威斯康辛大学做博士生的时候,有一次夏先生去演讲。在座的各位很少有人见过夏先生,除了子东和平原之外。他是一个不折不扣的老顽童。如果你问我继承了他哪一点,我大概没有那个勇气在公共场合第一次见到清芳同学就拉着你的小手,说你是个大美人什么的。(笑声)但这是夏先生的风格。他是一位“语不惊人死不休”的老先生,到了八十五六岁了,仍然“活蹦乱跳”,这个词只能用在夏先生身上,他是极其活泼的一个人。我但愿有他的五分之一的风格,我就觉得很高兴

了。这一点我恐怕没有继承。在1986年的德国会议上,我做了一个关于近现代和台湾文学非常细腻的呼应关系的课题,夏先生当时注意到了,那是我们真正认识的开始。到了1990年,我仍然在哈佛大学教书,他希望我接受他的邀请去哥伦比亚大学,那对于我来讲当然是极大的荣誉,但也有非常大的压力。在以后的十五年里和他有很多的互动。我们的“同”与“异”方面,夏先生是一个坚决的反共主义者。我想我们今天,没有人像他那样还会把“左”、“右”分得那么清楚。但他又是一个极其可爱的反共主义者。另外就是他对于新批评的传统、人文主义传统的包容态度。我们这一代的学者身上或多或少都沾染了一些犬儒的色彩,就算是我们自命眼界更开阔,看到的世界、看到的人生更复杂细腻,也不再像夏先生那一代,对人文主义信仰有那么坚定的信心。所以他的《中国现代小说史》这部著作中——这里可以间接回应吴晓东老师上次的观察——我觉得表面地去问他是一个左派和右派,这是一个极其浅薄的问题。因为夏先生在很多左派作家的作品里,看到了这些作家对人生的真切的感觉和关怀。包括后来的《欧阳海之歌》、《三千里江山》,他所做出的诠释,不是很多自命政治或理论正确的同事所能够比拟的。而另一方面,他对于沈从文、张爱玲的褒扬,是站在一个非常广义的、更复杂的中国现代人生的层面上做出的结论。但愿我能继承他的这种包容性。在分工方面,我觉得美国的汉学目前在分科系的方式上,太过分地强调门派,强调理论的师承,是一个很大的障碍。如何克服欧美理论强势的压力,这是我们现在必须要顾及的。夏先生所代表的那个阶段,是中国现代文学在欧美读者的眼中 nothing,什么都不是的阶段,他等于把没有变成有。那个时代,他运用大量比较文学方法——不管这种比较是否得体,运用大量的西方理论,是情有可原的。但这并不代表我完全赞成他的比较观点,赞成他的方法的运用。我觉得过了五十年之后,我站在他这个巨人——如果他是学术意义上巨人——的肩膀上,我们应该有更广阔视野才对,而不是像批判吴老师的那位学者,仍然是在分门别类,还

在讲你是你,我是我,反而没有夏先生在那个时代所展现出的那种大开大阖的包容性了。我不知道是不是能够回答你的问题,但这至少是我个人的一些观察。

【庞叔伟】(06级中文系硕士生)

三位老师好。我想请教许老师一个问题。就是您对80年代之后的“文革”记忆,尤其是一些释放个人记忆的“文革”写作,比如《动物凶猛》——后来改编为电影《阳光灿烂的日子》——这样一些文本有什么看法?谢谢。

【许子东】

《动物凶猛》包括在我那本书中。我蛮喜欢这篇小说,觉得它写得挺好。它从少男的情欲在这种特定时代的转化的角度提供了对“文革”形成的一种解释。最近有一个小说叫《英格利士》,也有些新意。但我总期待着可以有更好的作品出现。因为这段资源太丰富了,有太大灾难,太多悲喜。我相信这是一个可能要很久才能挖得出来的话题。

另外,我看夏志清那部小说史,印象很深的就是他可能有很多东西没讲到,可是放下这本书,你清清楚楚地看到了一个标准,看到了一种价值观,看到了一种眼光。你就可以想象,凭这种眼光,看到别的什么作品,他会怎么评价。看书好像看到了一个人,这是我看很多文学史所看不到的。很多文学史给了我很多知识,教给我很多不知道的东西,但是我完全没法评判这个作者在这本书之外会说什么话。夏志清这本书给我这个力量,这是我很向往的一个境界。

【杜新艳】(04级中文系古代文学博士生)

我想请教王老师。您将抒情传统追溯到古代,然后谈现当代的抒情传统。那么为什么把近代文学轻轻地抹掉了。我想问在这个过渡时期,抒情性问题可不可以被纳入进来?

【王德威】

抒情传统的问题,在讲课的一开始,我就把现代源头定位在龚自珍

的时代,也许就间接回答了这位同学的问题吧。近代对我来讲是一个很重要的时代,对此我仍然在一个摸索的过程中,很多作品我的确是还没有很深的理解,尤其是近现代的古典诗词部分,是我必须要很努力地去弥补的一块。谢谢你的提醒,我当然会在这方面加以弥补。

【陈平原】

谢谢王德威教授。谢谢许子东教授。更谢谢各位同学的积极参与和提问。谢谢大家。(掌声)

第八讲 | 海外汉学的视野

——以普实克、夏志清为中心

时间：2006年10月29日（周日）pm 15:00—17:00

地点：北京大学五院（中文系）演讲厅

主持人：陈平原

主讲人：王德威 刘东 吴晓东 陈平原

录音整理：陈艳 杨琼 许诺

【陈平原】

（介绍主讲嘉宾及参与老师：王德威教授、刘东教授、吴晓东教授、李杨教授）

今天下午的形式有点变化，就是除了台上的我们主讲，还有台下的同学们可以提问，表达自己的观点也行，只是表达或者提问的时候请稍微控制一下节奏和篇幅。开放的时候我们有同学传话筒。

今天下午讨论的话题是“海外汉学的视野”，我当时定这个题目的时候随便拟了一个“以普实克和夏志清为中心”，没想到王德威教授这几次都讲到了普实克，所以问题更容易解决了。今年有几个事件，我记得是今年9月份，台湾中央研究院选举夏志清先生为院士。他自己说这是迟到的荣誉。本来应该更早一点，夏先生的专业成绩得到学界的肯定。同

时,今年还是普实克先生诞辰一百周年,有三次纪念会让我很感动。第一次是9月份的时候在清华,为了《中国,我的姐妹》那本书的出版,召开了一个小型的座谈会。第二次是10月份在布拉格,王德威教授还有我们都参加了在查理大学举行的一百周年纪念会。第三次是一个星期前在北京外国语大学,由北外联合几个合作单位召开的,请了捷克、斯洛伐克两个国家的大使以及学者们,也是为纪念普实克诞辰一百周年。在场的捷克大使非常感动,说没想到这么多年了,还有一个汉学家会被中国人这么再三地提起,再三地纪念。在会议上有位教授说了一段话引得我要做这样一个课题,因为他有一段话说当年普实克如何把夏志清先生批得“狗血淋头”。我当时觉得他用这个词不对,因为我们只看到了普实克的那本论文集后面附的“普实克批评夏志清”,没有看夏志清反驳普实克。其实这两位都是我们很尊敬的学者,他们的争论代表了不同的学术流派对于同一个对象,比如说中国现代文学的不同的看法。

我们今天的目的是想告诉大家,所谓海外汉学不是铁板一块,海外汉学很复杂,等一下刘东教授会介绍让人眼花缭乱的海外汉学的图景。今天我们说海外汉学的时候,起码你必须意识到,比如说欧美可能是一块,日本是一块,苏联和东欧,现在它们解体了,苏联也参加的去年的欧洲汉学大会是在莫斯科开的,而今天的布拉格更愿意承认他们跟西欧的关系。不管怎么说,由于意识形态,由于学术传统,由于文化背景不同,所谓的西欧汉学,所谓的海外汉学是一个很驳杂的对象。80年代交流刚起步的时候,有认知误区,比如说我认识王德威,我就说海外汉学就是这个样子;他要是认识另外一个学者,又说海外汉学是另外一个样子。今天已经有各种各样的著作都因为刘东教授等的努力介绍到中国来,我们可以面对五彩斑斓的海外汉学。这个时候我们如何跟他们对话,我们如何面对跟我们不太一样的另外一种对中国的解释,这是我们应持续讨论的。我相信今天还抱持那种旧有观念,说只有中国人才能理解中国,我相信这种人已经很少了,大家都会承认

海外学者的贡献。当然,今天还会认为外来的和尚会念经,王德威先生就老在自嘲说,为什么那么多人来,因为海外的和尚、远方的和尚会念经吧。其实不完全是这样,我们现在已经明白了,或者我们必须明白海外中国学家的贡献,他们的见和不见,他们的好处和他们的劣势,这样的话我们才能够比较好地跟他们对话。

在跟海外中国学者对话的时候,相对来说,不同的学科国际化的程度是不一样的,比如说自然科学很早就国际化了,同样在《科学》、《自然》上面发文章,只是英语的好和不好,对学问的评价标准大体是一致的。社会科学次一点,但是社会科学的研究模型、工作模式以及他们的研究方法大体上也比较容易接轨。最麻烦的是人文学,人文学跟自己的这一块土地、跟这一段历史有特别密切的关系,所以人文学的接轨比较难——人文学的完全接轨我以为也不见得是一个好事情。在这个意义上来说,人文学里面的一些特定专业,比如说中国文学可能是最难跟国外汉学家对话的,我说的是相对于中国历史、中国哲学,我们还更难,因为我们的语言的问题。这样一来,在所有的学科里面,我们可能是最必须认真考虑如何跟海外汉学家对话的。北京大学在开“北京论坛”,我们连续这么多年请了很多外国学者来,而且以高规格很好地招待。上海有一个“中国论坛”,不少大学也都在做类似的事情。在此情况下,我们用什么样的心态跟他们对话,用什么样的策略跟他们对话,我觉得是必须认真考虑的问题。我曾经说过,假如有一天整个学术,比如说国际学术成为一个整体,也许别的专业我不敢说,人文学是很难的:只有一个声音,不管以哪个为主导,只有一个声音不是一个好事情。在我心目中,即使我们不断地跟西方学者对话、交流,我更愿意说沟通,不愿意说整合。中外的学术界基本上没办法整合,这里面不只是语言问题、学术思路问题,还有一个问题就是本国文学和外国文学研究是不一样的。对于日本学者、美国学者、法国学者来说,他们讨论中国问题、中国文学,对他们来说是外国文学。就像我们的日语系、英语系在讨论日本文学、英美文学

一样。这不仅仅是能力的问题,更重要的是本国文学以及本国文学研究者的承担。比如说跟这片土地的关系,要介入到社会变革和文化建设里面去,而不仅仅隔岸观火地研究一个客观的对象,本国文学研究永远跟外国文学研究有差距。当然,现在出现了第三个可能性,在美国尤其明显,在日本和欧洲这样的学者比较少,在美国的华人学者用双语写作,他们对美国人用英文讲课、写著作,他们同时也用中文在台湾、在大陆、在香港发表论文,影响当地的学术和文化进程。比如说王德威教授就是这样的,他两边都写,英文也好,中文也好,这样他走出了第三条路,我们不能说他是外国文学研究或是本国文学研究,两者都有。只不过他写英文的时候和写中文的时候可能略微有一点差异。

再回到我想讨论的问题。我记得三十多年前,台湾大学的台静农先生告诉林文月说,你要出去留学可以,可留学回来以后我们台湾大学不会要你的,因为在国外培养的学者来教中国文学的资格不够。这是三十年前的台静农先生的思路,代表了那一代人的思路。如果你是教物理的、教化学的都没有问题,但是中国文学,当时台静农先生说我们台湾大学不会要外国大学培养出来的博士。今天不会了,我们会有学校欢迎国外留学归来的留学生,我们现在对海归特别优待,当然也会有一个问题,“海龟”多了,变成“海带”,以后找不到工作,又成了问题。所以我们鼓励同学们出去留学,在这儿继续念书我们也很欢迎,我们没有成见就看不起留学回来的。我们只是提醒大家,我们今天做这个研究,当我们来跟外国做中国文学、中国历史、中国哲学的学者们对话的时候,我们必须有一个清醒的态度。我记得十年前,我们共同在清华大学开过一个会,跟葛兆光、李学勤和朱维铮等先生一起讨论一个问题,就是怎样看待海外中国学的研究,用什么心态来对待他们,跟他们对话。当时我们有一些看法。十年后,这个情况可能有点变化。在这十年中,有大量的西方人、日本人的著作翻译介绍到中国来。所以今天诸位对于王德威教授的著作一点都不陌生,包括他的英文和中文著述。这样的情况跟十年前大

不一样了,十年前我们难得读到几本台湾学者写的学术著作,我们也难得有这样的机会了解美国的汉学界的状态。这十年来做了很多工作,包括刘东教授的“海外中国学丛书”出了好多,做了很大的贡献,当然我开玩笑说他也带来一些弊病。(笑声)因为王德威讲得比较辛苦了,所以今天我们把他放到后面,先让刘东来谈一谈他为什么介绍海外汉学,做了哪些事情,现在对这个问题怎么看。

【刘东】

我是站着吗?

【陈平原】

随便你,你要上来吧?

【刘东】

我随便你安排。

【陈平原】

随便你,随便你。

【刘东】

那我还是站着吧,尊敬大家。我讲多长时间呢?

【陈平原】

随便你讲。(笑声)两个小时你别都讲满了啊。

【刘东】

我觉得有一点对王德威教授不够恭敬,因为我应该来听前几次的讲演,然后再参加今天的座谈。刘禾老是批评我们大陆的学者,说你到美国来讲演,来听讲演的都是老师;可是我们到大陆去讲演呢,好像我们到处都得找学生。王教授不需要拉学生,你看大家提前半个小时就来排队了。大部分时候我们请外国老师来讲演最头痛的就是怕找不着学生来听,好像听讲演是学生的事,老师就不需要学习。我知道这讲演要出一本书,便偷懒在心里想,那可就省事了,等到书出来,我躺在沙发上,就都学习了。没想到后来我有这么一个任务,要是早知道有这么一个任务,

我就应该前来先听几次。我先说一个……

【陈平原】

还有二十分钟。(笑声)

【刘东】

好,那我得快点了。(笑声)刚才陈老师说我是始作俑者,是不是?我其实处在这样一种像鲁迅说的“横站”,或者说里外不讨好的状态。为什么呢?因为要说介绍或者说在中国推销这个西方汉学,我出力大概是最大的;可是第一个跳起来跟他们吵架的往往也是我。香港岭南大学翻译系有硕士论文拿我当题目的,许宝强这么左,估计写的都是刘东作为帝国主义或殖民主义的什么走狗什么传声筒啊这样来研究的。(笑声)反过来呢,我又往往被甘阳他们骂,说我的主张是认识论霸权,认为只有在中国才能够了解中国。坦率地说,我没那么傻。我是学哲学出身的,我要是认为只有在中国才能了解中国,那我还费那么大劲天天去校对这些稿子干什么呢?所以我也相信农民不一定就能研究农民。我们究竟怎样去认识海外汉学?它带来什么挑战?这是一个很重大的问题。我曾经写过,如果说我们大规模地移译,我们一直都把它当成是要鼓掌欢迎的事情,其实每一次大规模地移译外来的文化因素都会给本国文明原有的模式造成巨大的挑战。这个挑战当然可能应战成功,但是也可能造成紊乱,造成一个文明的失序。在中国历史上,有两三次大规模的移译。一次当然就是佛典,我们终于上到一个高峰,有了宋明理学。近代以来西方文化的移译也是一个很大的工作,以至于我们到现在为止,还不得不用西方人所习惯的那种思维方式去思考。我老在课堂上说威廉·科比(William Kirby)说了一句特别刺激我的话,就是说20世纪中国政治思想史的主要特色就是没有特色,它所有的观点全部都是来自别人。这两天我一直在想艺术哲学要用比较的方法讲,我也告诉大家我们连感受世界的方式也是学来的,在这种情况下当然就有这么一个困境。面对西方纷至沓来的这样一个巨大的知识,我在编《中国学术》的时候也感到大部

分够格给我写稿的人都在美国,这种感觉是多么令人敬畏!当然就有一种想法是想弄清楚他们说的是什么,因为我就在北大教这方面的课,逐渐地开始有了一个比较系统的把握,所以我也经常上这个课,我的弟子也帮着我一块儿,写博士论文的时候逐渐地找到一些脉络去连贯它,去串讲它。即使如此,王教授讲的我还不怎么精通。因为我在我们所里边的分工是美国汉学,其实美国的中国研究的主体是从费正清开始的,以历史研究为主要方向。美国的汉学家的主体是不敢碰中国文学的,因为中国文学里边牵扯到一个语感的问题,这样的话就给在海外生存的华人教授一个很游离的空间。比如说陈世骧、高友工、刘若愚、叶维廉这样一些学者,你要是到亚洲学会年会去开会的时候,你也不怎么能见到这些人。这些人一直处在两个文明中间的这么一个状态,这个状态在美国的话语——比如说你去看这个“Discovery History in China”(《在中国发现历史——中国中心观的兴起》),柯文(Paul A. Cohen)的那本书——你找不到这些人的影子,平时交流的时候也不怎么碰。

既然今天的议题是“海外汉学的视野——以普实克、夏志清为中心”,那么当然我就得搜刮一下我自己对普实克的了解,另外我又看到王教授的提纲是讲抒情传统,我就把普实克那本书和这个提纲联络,联络以后看看能不能说明我们对美国的国际汉学的一个了解,或者一个态度。我还是来说抒情传统吧。(笑声)我个人认为,我对抒情传统的评价第一面还是比较积极的,我认为其实你用科比那个话来讽刺中国人的话,那抒情传统还算是我们在20世纪少数的自主生产的、比较主动性地提出来的一个用来解释我们的一个想法,一下子说出来中国人很多东西。回想世纪初的时候,包括我这个专业的朱光潜教授、宗白华教授,还有像哲学系的冯友兰教授,他们都在想办法在西方既有的知识框架下,去用一套西方人可以听得清的话语来尽可能多地说出中国的什么东西来。我想这个抒情传统正如冯友兰先生写的《中国哲学史》一样,是一种非常生产性的。我所在的比较文学非常重视知识在文化互动中的生成,

它不把一个知识看成是完全本质主义的,而是看成一直在流动中的。从这个意义上来说,抒情传统本身就有这么一个特点,它如果不是面对着西方,尤其是面对着西方的那个史诗或者叙事传统,大概我们不会说出我们的这个抒情传统来。我觉得这是我的一个理解,不知道对不对呵。不过它出来以后,确实说清了很多问题。

后来,我们发现西方也有抒情传统啊。这下就坏了,就复杂了,就开始疑惑这个问题。我写了一篇文章叫《比较的风险》,我开始反省“比较”这种思维方式本身可能具有的局限性,这个局限性就是“极化”。这个“极化”可以往前追溯到严复那篇《论世变之亟》开始,里面就是说中国人这样,西方人那样,每一个都是在互动中间产生的,就是互相的对比中间产生的,这样说本来是有一点儿道理的。可是你要是总在说中国人主静,西方人主动,中国人主内,西方人主外,所有这些极化处理,实际上都是面对着西方文明巨大的冲撞的时候,出现的某种极化处理的观点。所以比较这种方法本身会产生问题,你只要比较,就一定会出现这样的问题。包括我老师李泽厚经常这样看问题,像《中国古代思想史》那里边说出这么多中国人是耻感文化,西方人是罪感文化一类的判断,后来还说中国人是乐感文化什么的,都会产生这样的问题。如果用这种观点去反省一下抒情传统的话,我个人有一个直觉,我觉得它很可能是这么一回事,它是在我们一上来没有特别批判性地来了解语言的关系,误以为翻译是可以对等的。在这种翻译对等的认知前提下,art 就和中国的艺术连上了,literature 和文学就连上了,这个文学连上了以后,文学下边又有一大堆东西比如说 poem 和诗又连上了,连上以后我们就建立了这么一堆联系。可是最后在这个翻译对等的前提下,我们发现它指涉的是不同的东西。于是一个追问就来了,就是中国人的史诗呢?中国人没有史诗啊?它就不管你有没有司马迁了。就是在这样一种困境中间,有点像替中国人辩护,又有点像告诉西方人中国的特色,为了防止在西方的话语霸权中间陷入失语,于是就说出了这样一个必须用人家的语言,用人

家的理论模式,说出来这样一个抒情传统。我觉得可能有这样一个问题,包括冯先生、宗白华先生、陈世骧先生都有这样的问题,他们在一个西方文化处于绝对优势的情况下,强行地、有点不屈不挠地替中国的文化用西方的话语说出了某种东西,这是第一位的。

第二位的,正因为前边所有那些前提,他们说出来的的是一个经由变形的这样一个东西,那底下就有一个什么问题呢?就是净化。本来中国都没有那么干净,结果现在在同学们脑子里边就已经建立了。台湾有一个朱天文,说叙事不行,抒情让我来吧。她已经接受这个观点到了这一步了。换句话说,中国古代的人也要叙事,也要抒情,但是在今天这种知识的互动中间,好像我们分这块地,他分那块地,我们就开始只经营这块地了。我们当初编那个“文化:中国与世界”丛刊,第一期的第一篇文章就是翻译本尼迪克特的《文化模式》(*Patterns of Culture*)。那个时候我满脑子都是全盘西化论,翻译这篇文章实际上是唱反调的。逐渐在90年代我们大家都熟悉了文化相对主义,我觉得本尼迪克特的文化模式论在其间有很大的功劳。然而,本尼迪克特在西方的人类学中也有很多的批评,比如说埃里克·沃尔夫(Eric R. Wolf)写那本《欧洲与没有历史的民族》(*Europe and the People without History*)书时就批评得很厉害。仔细想想,如果我们仅仅把两边弄成了文化相对主义,除了不能对话——反正我这儿抒情你那儿叙事,我也懂不了你,你也懂不了我——还有一个困境,就是实际上把我们连根拔起了。比较文学本来强调我们所有的生活状态都是在不断的迁移当中,不断的变化当中。一定要强调人类对于生存环境的那种适应性,那种发展性,那种生产性,所以从这个角度来说,我觉得我们应该非常公平地去看待抒情传统的发展过程,也对抒情传统所产生的一些局限性、一些历史效应有所警惕。通过这样一个反省,认识到其实人类的认识永远面临这样提出一个假说,然后解释通了很多事情,然后突然发现有一个困境状态,而这个状态的克服,又需要新的假说和解释,这是人类认识的一个基本的状态。如果我们对于与国际汉学跨

文化对话中的对话性、生产性有更深入、更清醒的了解,那么海外的汉学和国内的国学之间的对话本身就可能产生大量这样的东西。现在这样的交流比较多了,我也竭诚欢迎王德威教授能够有更多时间到这儿给大家讲讲。办《中国学术》这个杂志,我发现了汉学和国学往往讲的是两个非常悖反的事,在这样的情况下,至少要建造一个共享的空间。我非常赞成平原兄说的那句话,我不想吃掉你,我不想让你同意我,但是你要理解我,我们建立一个共享的空间。如果能够建立这样一个共享的空间,中国人才能够真正地开始认识中国。现在街面上讨论得最厉害的什么“新左派”、“自由派”各种各样的争论,它本质是什么?它本质就是那个中国性丢了。其实中国它自己的 identity 陷入到空前的困境之中,这样的困境还大于佛学和原先的西学的引入。从这个意义上来说,我相信没有什么能救助我们,救助我们的一个道路就是在国学和汉学的对话之中,在这个对话中间如果我们能互相理解,互相倾听,最后那个中国性就开始能够统一起来。它还是要变的,它不断地漂浮,但是它的漂浮有一个前提,它受控于想象,受控于我们双方对学术规范的理解,受控于我们大家互相的同意,如此就能形成一个良性循环。我就用这个话来欢迎王德威教授。

【王德威】

谢谢!(掌声)

【陈平原】

刘东教授这十年花了大量的时间和精力在编《中国学术》和“海外中国学丛书”,是身体力行地完成国学和海外汉学的对话。我记得十几年前有一个德国教授非常直率地告诉我说——也只有德国教授才会这么说——我跟你说实在话,我学汉学三十年没有买过一本中国学者写的书,看我买的是什么,你们的资料集。你们的资料我需要,理论我们自己有,眼光见识我们自己有,我们要的是中国的资料。如今十几年过去了,我们逐渐参加到国际上关于什么是中国的那个讨论里面来了,越来越多

的学者参加到讨论里面来了,我估计以后国外的学术界对我们的看法也会变化,同时我们对西方汉学的看法也会变化,既不会盲目地崇拜,也不会一味地拒斥。刘东先生主要做的是美国的中国学,我们系里还有些先生做别的,如严绍璦先生主要是做日本的中国学。吴晓东教授不专门做这个问题,但是他写过好几篇文章,比如说讨论竹内好、伊藤虎丸等等。我们去年关于“左翼文学的时代”的会,我们专门跟丸山升为代表的日本的中国学学者对话,他们的路子和美国、中国学者是完全不一样的。我想下面先请晓东谈一下这个问题,好吧?别的问题你也可以谈,要直接谈抒情性也行。

【吴晓东】

诸位好!昨天陈老师让我今天来发言,我多少做了一点点准备,因为我很不善于即兴发言。我个人对海外汉学、海外中国学这个问题其实非常有兴趣,因为对我本人来说,最近十多年阅读过的书中,对我影响最大的其实就是海外汉学。在西方的中国现代文学这个研究领域,对我最有吸引力的当然就是王德威教授,这不是当面恭维,王教授如果不在的话我也会这样说。(笑声)此外,正像陈平原老师高度评价刘东先生在引进海外汉学方面卓越的贡献,我个人也认为这是功德无量的事,对我们当今的中国学术来说绝对是功德无量的事。今天幸好两位都在座,所以对我来说也是个千载难逢的机遇,正好向两位请教。

据我所知,不光是我本人,而且包括现在就读的研究生一代也都受到海外汉学的严重的影响。就我了解的我的学生还有其他一些现代文学研究生,他们几乎不大读大陆学者写的著作,一读就是李欧梵、王德威、刘禾,再加个竹内好,大抵是这样。中国学界90年代以来其实一直强调的是学术的本土化,强调国学的复兴,等等。但实际上,却恰恰是海外汉学90年代以来对中国学界的影响更大。那么结果可能就会出现像温儒敏老师担心的现代文学研究界的一种困扰和问题。温儒敏老师在上个星期大连刚刚结束的那个中国现代文学研究会记者见

面会上有一个重要的发言,题目叫《谈谈困扰现代文学研究的几个问题》。几个问题分别是,现代文学学科边缘化的心态,我们一直强调我们这个边缘化,越来越边缘,而且不太安于这个边缘,其实是离主流越来越远,大抵是这个意思;然后就是一个汉学心态,然后还有思想史热现象,泛文化研究,还有一个是现代性的过度阐释,这些都是现代文学研究界这几年的困扰或者说问题。那么其中一个困扰就是所谓的汉学心态,温老师的这个思路可能以前我们都了解,因为在一次参加硕士毕业论文答辩会上,温老师就指出现在的研究生的论文越来越接近海外汉学,尤其是美国汉学的这个路数,他当时就提出这个想法。当时我本人对温老师的这个判断有保留意见。这次在大连的年会上温老师提供了一个正式的论文,就很郑重地把这个汉学化的问题提出来,值得现代文学研究界比较认真地对待。

温老师所说汉学化,主要就是表现在把海外汉学当成学术标准。我带来了这个论文,简单介绍几句。他说要问现在现代、当代文学研究向哪里看齐,哪些研究主导着现当代文学研究的话语生产,在一些学者那里恐怕就是海外汉学。还有一句是他说我们对海外汉学经验是一种生吞活剥,一味地模仿汉学,是这样的一种研究的思路,盲目地以汉学的成绩作为研究的标尺,失去了自己的学术根基,我们可以把这种盲目性称之为“汉学心态”。这是温老师关于“汉学心态”的一个概括。这种汉学化的倾向是否存在呢?就是它是否成为问题,可以进一步地讨论。如果它成为问题,那么也是大陆现代文学研究界,包括我本人邯郸学步的一个结果,而不是海外汉学本身的问题。事实上,我们对海外汉学的精髓还没有真正领悟,而海外汉学中那些最优秀的部分的确能为我们的研究提供参照和反思的视野和资源,这点其实刚才陈老师、刘东教授都已经谈了。这一点其实也是温老师在发言中肯定的,他对海外汉学当然是持肯定的态度,他反对的是我们自己的所谓的“汉学心态”。

温老师的观点这一次也提醒我,以往我对海外汉学的了解还是不够深

人,或者对海外汉学这种特殊的历史语境还是比较隔膜。因为我个人在这方面就有一次切身的挫败经历,我想简单说一下。夏志清先生的《中国现代小说史》去年由复旦大学第一次出版了中文简体字版本,我应社科院陈威先生邀请为这部书写了一篇书评,但是这篇书评遭到了纽约大学张旭东先生非常严厉的批评。张旭东先生在韩剧中耳熟能详的说法就是我的学长,大家都知道他是北大中文系82级的学生,所以他对我这个批评就毫不客气,比较严厉。在这些严厉的话语中,我选其中一些温和的部分介绍给大家。(笑声)他说这种文章要么不写,要写的话对其海外中国研究历史及体制的背景,对更大的西方冷战学术走向不应轻轻放过。夏志清的这部小说史于80年代初最早进入中国,这不是他的原话,是我的概括。他说二十多年后又被小资和专家们一同炒作起来,中国学术之低迷堕落可以此为证。此书在理论上不堪一击,在意识形态上偏见重重,在文学阅读上是小儿科,这还都是次要的问题,关键是文学史教学法在美国大学文科训练中一向受到摒弃,应该以开放的文本为基础,在开阔的社会和审美视野里进行理论辨析和自由讨论,这些冷战学术还有多少人要读呢?除了作意识形态史的研究的史料。这是他的一些批评,他的批评很严厉,我刚才说的还是比较温和的,所以我很有挫败感。

很高兴这次能向王德威先生当面请教这方面的问题,(笑声)我的问题是这样的,就是尽管冷战已经结束了,但是张旭东先生所提出的这种海外中国研究历史及体制的背景以及西方冷战学术走向,在今天是不是还影响着美国汉学的现状?因为至少从张旭东的这个批评意见中,我可以看出,似乎这种思维或者是这种历史的背景还仍然在延续其影响作用,就是说是不是还提供着汉学研究的意识形态的差异性,甚至是在意识形态和文化立场上的差异性?比如说张旭东先生关于夏志清先生的小说史所提出的问题。大家都知道王先生为夏志清先生复旦版的《中国现代小说史》写了长篇序言,非常精彩的序言,张旭东先生和王德威先生序言中关于这个小说的态度和判断就大不相同,这本身是不是也证明了

这种差异性的存在？那么如果存在这种差异性，或者说意识形态方面的差异性，具体还体现在哪些方面？这是一个问题。与此相关的另外一个问题，就是据我粗浅的了解，西方“二战”后的中国学研究中区域研究这种思路的影响比较大，区域研究或者说地域研究甚至具有主导性，那么作为冷战的历史格局的背景，在海外的沈从文研究这些年是否受这种区域研究格局的影响？这是我想了解的。比如像金介甫先生就指出沈从文笔下的湘西世界构成了乡土地域文化的一个范本，用他在《沈从文传》中的说法，是“这就帮助我们懂得地区特征是中国历史中的一股社会力量”。地区的特征是一股社会力量，那么以金介甫为代表的西方学者有没有过于强调沈从文作品的地域性特征以及对于地方自治的这种追求，而忽略了沈从文在国家想象方面的复杂性，忽略了对国家认同的一面？而王先生昨天关于沈从文的抒情主义的精彩讲座是否更侧重从个人主义和自由主义的立场来解读沈从文？比如说大家都觉得您昨天界定1949年的措辞非常有趣，您说的1949年按这边的说法是解放，按那边的说法是陷落，那么您是不是更多从陷落的意义上解读40和50年代的沈从文的抒情主义？（笑声）

下面的问题是请教刘东老师的。这个问题可能比较笼统，您认为西方汉学家处理中国问题的出发点和问题意识与中国学界有哪些具体的不同更值得我们关注？您刚才多少涉及了一些，我觉得是不是再谈一下。西方学者所处的那种历史语境在多大程度制约了他们的中国研究？

谢谢诸位。（掌声）

【陈平原】

王德威先生你先讲。

【王德威】

非常谢谢刘东教授以及吴晓东教授的发言，我也学到了很多，包括刚才晓东对我个人的提问，我想也是一个非常难得的机会进一步地在这

里和大家继续切磋。我其实是有一个讲稿,这个讲稿有一个明确的题目,叫《英语世界中的中国现代文学研究综述》,就现代文学研究的这个部分,做了一些个人的观察。但是我想也许我应该先稍微从一些比较个人的感想开始,再纳入正题。

和大家报告一下我个人的背景吧。在座的同学多半都知道我的背景是台湾——我是台湾大学外文系毕业的。大家都知道,至少在60和70年代,当国共两边的对峙剑拔弩张的时候,所有的1919到1949年所生产的文学,几乎都被列为禁书。不被禁的可能性有两种,一种是这些作者在1949年之前就已经过世了,像朱自清、徐志摩,所以我在初中和高中时候对于中国文学的想象,就是徐志摩和朱自清,另有一点点郁达夫。另外一种,就是跨海而来的,就是在1949年前后选择到台湾的部分作家,这个数量是非常有限的。这些作家对广义现代文学的影响,讲一句不客气的话,几乎是微不足道。所以在我的学习过程里面,对于所谓的“中国现代文学”的认知其实是相当有限的。我记得在大学二年级,当时的台湾大学的外边还有一条小小的人工河道,有一些黑市的书店专门贩卖盗版的书籍,如大陆的书籍等。有一次我找到了一本书,它的题目是《边城》,这是我第一次对于所谓的中国现代文学稍微有一点见识的开端。到了美国之后,这才能算是我对中国现代文学研究的一个比较专业的开始。谈起“海外汉学”这几个字,其实我有很多的感情因素在内的。我可以不客气地说,的确是因为有了国外,像是美国的这样一个学习的环境,能够让我尽量地阅读我所希望读到的书。我记得有很多的年月里面,对于鲁迅,对于钱锺书等等,真是有非常狂热的喜爱。最后,我的博士论文选择的是对于老舍、茅盾还有沈从文和西方19世纪现实主义作家的比较研究。虽然有国外求学的背景,毕业之后我在台湾其实是教过几年书的,当时书禁未开,这一部分1949年前的研究又都搁置起来。一直到再有机会回到美国,才有机会展开我对现代中国文学的研究。也许从这个角度,我看很多问题的方式就有自己的想法。我想在以

下的时间里,很快地说明我对过去的二十年海外现代中国研究者的一些基本成就和他们所面临的挑战,最后再来回应刘东教授以及吴晓东教授的一些看法。

我想谈到现代中国文学在海外作为一个学科典范的建立,再一次地,我们要回到1950年代。诚如张旭东先生所说,这是一个冷战的年代,在东西两个大的阵营里面,各有不同的对于文学、政治乃至意识形态的预测。在50年代末期的欧洲,以布拉格的查理大学为重心,也就是普实克和他的门人,他们烘托出来的所谓“布拉格”式的汉学研究,这是当时欧洲现代中国文学研究的重镇。今天普实克早已过世了,他的学生也都垂垂老矣,包括常常来中国的米列娜(Milena Delezlová),还有马利安·高利克(Márian Gálik),他们在七八十年代曾是相当活跃的汉学学者。再接班的一些年轻学者,说实在的呢,对普实克的认识和他所代表的传承意义就相当有限了。这次在布拉格开普实克诞辰一百周年纪念的会议上,也有很多这样的感触。到了今天,即使是在捷克,这个汉学传统其实也有了不同的分支,不同的声音。

除此之外,在美国也有我们刚刚已经谈到的夏志清教授。其实把夏志清教授列为在东西冷战的过程中,替所谓的美帝国主义代言这样一个身份的学者,也许是过分抬举他了。我们都知道夏先生特立独行,我有一个很难得很荣幸的机会,在哥伦比亚大学担任教职十五年之久,夏先生虽然退休了,可是“活蹦乱跳”——我用这个词一点都没有夸张的意思,完全是一个“老顽童”的姿态。所以有很多的时候,跟他有谈话或者是听他教诲的机会。他其实是对美国的政治有相当怪异的想法。一方面他是非常支持共和党,包括目前这个政府,他都特别支持,这是我们觉得非常不可思议的。但是另外一方面,他对美国文化有着非常尖锐的批评,所以这种错综复杂的情意结,很难用一个东西两面对峙的大的壁垒的概论作以偏概全的说明。50年代末他其实是有机会替美国国务院做冷战喉舌的,也就是为韩战之后美国远东政策写个关于文化方面的小宣传

册子。而夏志清选择了不去从事这方面的研究,因为他觉得太无聊了,对于他这样的“大材”的话,真是大材小用——这是他自己的话。结果他还是回到了文学研究领域里面来。在1961年出版了他的《现代中国小说史》。这本书不可讳言的,在今天已经显示了它的所谓历史里程碑式的意义。里程碑的意义有两种,一种是它的绝对不可推翻的断代意义,另外它的确当然也是过时了。但倒过来说,我想问的话是:试问在1961年之后,又经过了将近四十五年的现代中国文学研究的路程里面,又有多少后继的学者能够和夏志清的这本书提出一个分庭抗礼的辩证的声音呢?我指的是辩证的声音,而不是支持的声音。我们承认夏志清写作他的文学史时有太多材料和史观的限制。但他的问题意识未必是他提出的答案和他的反主流视野,仍然有待后知来者的抗衡;只是谩骂他是冷战时期的产物,反倒显示批判者本人的阿Q精神。这一点值得我们这一辈从事现代文学的专业者的反省。是不是有太多的时候,我们也是迫于我们这个时代的——就算是不以冷战为名,而以其他不同的政治主张为前提的各种各样的学术姿态,而忽略了文学史本身的驳杂和多样性呢?这是我所要提出来的问题。

这两位大师,也就是普实克以及夏志清,在意识形态和批评方法上壁垒分明。在1961到1963年间,在法国的一本汉学杂志《通报》上,这两位真刀真枪地展开了一场大辩论。我想这场大辩论的文字——现在应该是早就翻译成中文了——互不相让,而且语出惊人,而且互相都得罪了:不只是得罪了大师他们的对方,而且大师的弟子们也都互相得罪了。所以这在国外不知道算是一段佳话还是一段传奇。一直到了1990年代的初期,普实克的弟子,就是米列娜教授才终于在纽约和夏志清先生握手言欢。所以这一战就战了三十多年,可见西方学者的度量也不是很大的。不论如何,普、夏之战是在60年代的一个典范式的建立的开端,有两位不同的声音,也代表了两种不同的方法,以及两种不同的意识形态的前提。在夏志清先生这一方面,其实他所遵循的就是当年当红的

英美的新批评主义,还有英国的 F. R. Leavis “大传统”的这些思想,这些都是有批评的脉络可以追寻的。换句话说,如果我们今天真正有文学批评史的意识的话,我们必须反躬自省,我们是不是在看待文学批评、文学理论,还有文学著作的时候,自己也仍然有一个不可言传的背后理论的预设呢?夏志清在当时的理论预设现在看起来是过时了,但是能够真正像他这样毫不保留地,以一个前所未见的态度来为现代中国文学在美国的学界开拓一个领域的,毕竟是一个前无来者的创举。批评者认为夏志清贬低左翼文学,但忽略他对张天翼、吴组缃以及茅盾作品的评价。批评者认为夏志清看不起中国文学,但是文学研究不是爱国比赛,不需要无限上纲吧。同样的,我们也应该给普实克先生一样高度的评价。

在这之后,两方面的门墙互列到 80 年代才算是开始有了对话的可能。在这期间,1968 年,夏济安——也就是夏志清的哥哥——在 1965 年很不幸地过世了,他有一本以现代中国文学以及文化界的左翼风潮为焦点的专著,叫《黑暗的闸门》(*The Gate of Darkness*),我不知道这本书在大陆有没有翻译,应该是有吧?如果没有的话,刘东一定要把它翻译出版。夏济安这本书在十五、二十年前在意识形态上可能有很大的斟酌余地,但是到了今天,我们理解它的丰富性,仍然从中不断地吸取到很多的教训。李欧梵教授以谈论鲁迅的黑暗面知名,李欧梵就曾经很明白地说,夏济安是他的老师,给他很大的影响。所谓鲁迅的黑暗面问题第一次就是由夏济安在这本专论里提出来的。到了 90 年代,当我们看到王晓明的《无法直面的人生》这类作品的时候,我们其实心里应该觉得这其实是个很有趣的现象:一位中国国内的学者和一位远在海外的汉学学者的一个隔了三十年的对话。

在 1970 年代,中国现代文学的研究在英语世界里面仍然是相当有限的,像李欧梵的《五四浪漫主义的一代》这样的作品——这个已经是应该有中译了——第一次把从林纾一直到萧红、萧军的所谓浪漫的传统做了一个综论的介绍。这本书是他的博士论文,在当时可以说是一个非常

重要的对中国文学的切入点。即使如此,现代文学的研究一直到80年代以后才可以说是开花结果,作家专论开始大量出现。比如:对巴金、钱锺书、戴望舒、丁玲、老舍、茅盾以及沈从文、萧红、周作人,还有卞之琳等等的研究,都是在80年代逐渐开始形成气候的。这个时代的论述多半是以作家专论的方式来出现,而在1987年一个风潮达到了高峰。这一年,李欧梵的《来自铁屋的呐喊》——它的英文书名是 *Voices from the Iron House*——出版。另外在斯坦福大学的 William Lyell(威廉·莱尔)的一本《鲁迅的视野》(*Lu Xun's Vision of Reality*)同时出版,但比起李欧梵的书在声势上大不相同,所以这本书到现在也就无人闻问了。这大概是80年代的所谓的一些风起云涌的现象。

我现在要很快地说明在90年代以后,英语世界的现代文学研究有哪些发展的方向:第一个方向当然是对理论的重视,从1990年周蕾的《妇女与中国现代性》打头炮开始,以后这十几年,任何一本在西方汉学界出版的中国文学论述,如果不先自报家门的话,简直好像就不能出版似的。每一个人都表白各自的门派、各自的理论的路数,当然绝大部分这些理论都是来自我们对于西方理论——尽管有些理论的作者出身第三世界,但显然预期的读者都是第一世界的学术圈——学习的一个心得与成果。时至今日,这个理论的现象更是分歧,从文学理论变成了文化批评,五花八门。理论的“介入”,这个所谓 *intervention*,或者是“干预”——希望借着理论来批判、参与现实人生等等也变成大家耳熟能详的话题了。话说回来,在中国的语境里,所谓的“干预生活”不是50年代批评的老词吗?看过洪子程教授对50年代文学、文化界的描述,我们会心微笑了。旧瓶装新酒?内销转出口再转内销?这是第一点。

第二点,就是所谓各种潮流的演变之后,我们的视野逐渐蔓延开来,产生了所谓跨领域的研究。在这里我们看到的像是对电影的研究——张英进,对于通俗音乐的研究——Andrew Jones,对于思想史和文学的研究——Kirk Denton,对于美学的研究——王斑,对于翻译、跨语际实践的研究——

刘禾,文化生产——Michel Hocks(在伦敦大学任教),对通俗文化的研究——王瑾,性别的研究——钟雪萍,城市研究——李欧梵,另外像是后殖民研究——周蕾,等等,不一而足。另外谈到把文学和政治挂钩的话,非林培瑞(Perry Link)莫属——他应该现在还没有办法到中国来吧?(刘东:对,他去年要来,申请了,但是被拒绝。)这个就是各种各样的,以文学为坐标然后繁衍出去的各种各样不同的跨领域的研究。跨领域的研究当然丰富了我们现代中国文学以及文化的视野,但是另外一方面这个恐怕跨得太多,跨得太快的时候,也产生了一种“玩票”性质的研究方式。如果作为文学专业的这些研究者标榜无所不能,对于政治、对于经济、对于天文地理,什么都成的话,那么这个文学研究未免也就太容易了,其他的学科也就太简单了。所以无可讳言到了21世纪初期,这个方向的危机感已经看得出来了。今天我们如果看到目前在英语世界出版的有关中国现当代文学文化的研究,恐怕文学已经占少数,而广义的文化研究是占多数了,尤其视觉文化的研究,更是新兴的主流。我以为这反映了批评,甚至文学研究典范的改变,应该可以接受。这是第二点。

第三点,在过去的十五年来,现代中国文学研究者对于文学和历史之间的交互的关系的确也产生了一个新的关注的焦点。这个关心可能来自于两方面:第一,从60年代到80年代中期以来的由夏志清所代表的“新批评”影响的结果,还有对普实克所代表的教条式左翼方法学,感到不满意了,觉得文学毕竟在文本之外有一个它的文化以及历史的潜文本需要我们来观照,而这个潜文本是没有公式化的预设的。第二,也可能这样的研究是和80年代末到90年代这个所谓“后设历史”或者是“元历史”的观点,不断去把过去的经典、大师,还有各种各样的运动加以解构之后的结果,产生了对文学史以及文化史的一个重新认识。大家熟悉的人物包括怀特(Hayden White)、德里达(Jacque Derrida)、福柯(Michel Foucault)等等。从一个解构的观点,这是一种对历史的研究方式。除此之外,当然了,从“新马克思主义”的领军者像詹明信,这边翻译成杰

姆逊(Fredric Jameson)，“Always historicize!”(“永远历史化!”)的号召，再一次燃起了有左翼色彩的同事的兴趣，再一次努力把文学的研究放置在一个历史语境下研究。这个“历史”其实是要加括号的，可能要加上粗黑的括号，因为其实仍然带有强烈意识形态的先验观念。在这两者的汇集之下，90年代以来的现代文学研究者确实对历史又重新加以观照。这个和在六七十年代纯粹地从文学史的内源，以经典、以大师、以运动研究作为坐标的方式的确是大不相同。而我个人觉得无论是用哪一个方法，或是哪一个意识形态的坐标方式开始，这都是值得重视、值得珍惜的研究方法。

这是我想到的大致的三个方向。我想有些部分等一下可以再继续进行讨论，以下我仅仅提出来我对于在西方的汉学研究的一些个人的期许。我现在觉得，在目前的西方的现代文学研究我们大概已经有足够的批评，“批评”这两个字到今天已经变成一个无上的、重要的字眼，我们谁不是批评家啊，我们在文学的领域里面对任何的事物都要去干预，都要去介入，都要去批评。但是又有多少时候我们对于这个批评本身的历史，用这里的术语来说，是一个“元批评”，是一个 meta-criticism，一个对批评的批评历史的演述，我觉得这里必须查书进行理解了。那么夏志清的源头是怎么来的，普实克的源头是怎么来的，王德威是怎么样的传承，张旭东为什么有这样的惊人之语，等等。不能只用“批评”这两个字以偏概全地涵盖了个人在论述立场上面的一个现成的，(甚至道德上)比较崇高的地位。好像没有了带着品牌价码的批评工具，或者法则或是理论的话，就必须在学术研究上矮人一等似的。这个关于批评的批评，我觉得尤其在此时此地的中国语境里面特别值得我们深思。试问有哪一个现代文学、文化的传统像我们这样对“批评”这两个字更为重视呢？从1930年代末期以来，整个的左翼传统不就正是一直在批判、整风的这么一个话语传承下不断往前推进吗？谈到“干预”这两个字，又有什么时候我们不明白这是在五六十年代就已经大家耳熟能详的政治用语呢？所

以当 90 年代在美国学院内的左翼学者回应他们的欧美同事,用淡红色彩来把这些批评的话语以及姿态重新包装的时候,我个人是觉得有所保留的。保留的原因倒并不是反对这样的批评态度,而是要提出一个建议,就是更应该真心地把这样的批评修辞、方法和“历史”挂钩,实际挖掘出批评本身的谱系学。

第二点,关于这个历史和文学的研究,刚才已经谈了很多,我觉得历史在这个地方不必无限上纲,成为一个大历史,成为一个黑体字、粗体字所印刷出的历史,而历史这两个字也不见得是某一派的文学批评者所专享的专利。大家常常说王德威是夏志清的接班人,或是李欧梵等这一群人他们从台湾出来,他们对历史怎么可能有所认知呢?这是自以为是的说法。就算英美所谓“新批评”的传统之下,对于历史要加上括号,用一个纯粹文本的、细读文本的方式来做研究的这么一个观念,但事实上这样的文学理论,哪里没有它自己的历史的语境和愿景?这样的批评不是反映“二战”后人文学者企图在废墟中建立文本秩序——如果不是现实秩序的话——息息相关吗?他们文字的象牙塔是盖在历史乌托邦里的。即使像夏志清这样的学者,哪里没有他个人的历史承担或是抱负,或者讲得更明白一点,他个人的洞见和他的不见。所以在什么样的情况之下,我们必须把所谓历史的“specifics”——把历史的实际面向——重新纳入我们批评的视野,而不仅止于祭出这个“历史”的庞大的大字或大旗。这一点我想仍然是在中国以及国外的学者应该念兹在兹的挑战。

最后一点,我个人觉得在目前对于现当代中国文学的研究,我们必须对广义的“华语”或“华文”的领域再重新加以定位。我在这里对华文两个字有所不安,因为在中国的语境里面,华文这两个字早已经变成收编了的一个词。尤其是对于海外的作家,“世界华文作家”这是一个专有名词。很不客气地说,通常被收编的是很多的二军或是二路的作家,游走全中国各地,开了很多世界华文作家大会。我在这里想强调的是,我刻意用一个“华语”或“华语语系作家”的这么一个观念来说明在 20 世

纪的下半段,1949年之后海峡两岸四地——包括了后来独立的新马——这些华人领域之间的文学、文化以及历史观念的互动,是如此的频繁交杂,以致难以用传统华文文学定义。尤其是在过去的十到十五年里面,中国和海外中文社群来往这样密切,在座的各位是更有责任去拓展,认识海外文学的中国视野。现代——尤其当代——话语文学的视野可以扩及到香港、台湾以及海外,广义的包括欧美以及新马等这些地方的华人社团。这些地方不同的华人领域对于历史的看法,对于文字操作不同的面相,还有对于“什么是文学”的一个最基本的认知,其实都有很多契合的地方,也有更多不同的地方。

尤其我们今天谈论所谓“现代性”的问题,把它加上复数,或者是替这个现代性不断强调说它是“迟来的”,或是所谓的“被压抑”的,或者是我们不断地要让它有更多的争议性,所谓的“contested modernities”等等。如果我们仍然仅止于盘踞在这一块广大的中原土地上,那么大家的志气未免是小了。如果“大”中国要大得能够包含所有的不同领域的华语地区的话,那么这些大中国文学研究者应该把眼光扩及到海外。相对的,如果强调边缘美学、诗学以及政治地理学的学者从事华语文学研究的话,那么就更有必要了解不同的华语创作领域未必就附属在这么一个“大”中国文学范畴的涵盖之下。所以不同华语文学的领域的交流和交锋,的确是一个非常精彩的学科,值得我们大家继续去努力地探讨。这是我个人对于未来的,尤其是在海外从事中国现代文学研究的最基本的一些期望。我的报告先到此结束。谢谢。

【刘东】

本来我觉得不应该喧宾夺主,王德威教授讲得非常精彩,我已经都听得有点入迷,想他那篇文章应该要来给《中国学术》发“Review Article”。吴晓东教授给了我一个机会让我说几句,我想也是大家关心的,所以我想还是来说几句吧。还是从张旭东那个不客气,还是客气?——我听了已经算不客气——的那一种批评说起。我觉得可能他

是你的学长,他就不会跟我这么说话,因为我是他的学长。(笑)我觉得旭东的态度更冷战。什么是冷战?冷战就是咱们都是独物,把这个界线画得分明,互相之间凡是敌人反对的我们就要拥护,这就是冷战吧?所以说,有的时候我有这种感觉,比方你到伯克利去讲演,那儿有一个中国中心,马上就有一人说:“告诉你,这是冷战的产物。”你想想,咱们北大是什么时候建的?要是来一个汉语教授,有人跟他说:“好,这是大跃进建的房子啊。”这怎么样呢?这种心态其实反而是冷战。有一个叫张宽的学者,他曾经写一篇文章,他如果不了解情况还好,要了解情况的话,也是一种冷战的心态,他说,你知道费正清那个中国研究是怎么做的吗?是拿美国中央情报局的钱。我后来一查,那个费正清拿中央情报局的钱是什么时候?是来中国替中国人打日本鬼子的时候。他不说这一句。我只是发表一个评论,觉得那样的归谬法是很不好的。为什么呢?政治空间和学术空间不是不能交叉的,但是政治空间和学术空间绝对不能重合。我们恰恰是有幸在这样一个学术空间中间,我们可以心平气和地讨论,我们可以向着真理去逼近,而不是完全被一个政治的肤浅的要求所束缚。

吴教授的问题是什么呢?就是西方汉学家在研究中国的时候跟中国的出发点有何不同?它在多大程度上制约了他们的中国研究?前边的问题,我先说当然是不同。因为任何的研究都有一个主体性,这个主体性本身——别说人文学了,中国学还是人文的学科中比较有地域性那一种。比方说社科院吧,社科院是有地域性的,凡是亚太所、欧洲所,它那个对策性就比较强。和法学所、经济所、哲学所比起来,那个就相对要纯粹一些。凡是区域研究,当然它本身有很强的对策要求,我想这个是研究福特基金会和费正清学派之间的关系,我想如果没有这样一个大的国家战略、要求,我想费正清也说服不了福特基金会给这么多钱,是吧?三千万,当时给了。但是,其实这个没有什么了不起,你知道当时凡是科学家都有他们主体的要求,如果是火星的科学家的话,他把地球点燃了,

当一个炮仗爆炸了,没有什么问题啊。人类之所以要反对克隆,反对什么东西,正是因为我们有一个主体的限制。否则的话,这个东西本身也没什么好没什么坏,任何一个研究都有(主体性)。那么当然,美国的汉学家也有。他当然是为了这个国家,更好地认识一个作为外国的中国而获得拨款,进行研究的,这没有什么可说的。

Paul Cohen,中文叫柯文,台湾叫柯保安,他写了一本书,实际上并不代表美国第三代汉学家的观点,他自己写的都是冲击一回应模式的书,比如像《严复与西方》、《中国与基督教》,可是他另外还写了一本《在中国发现历史》,这本书在中国几乎所有人都把它当作入门的书。这本书为什么大家高兴看呢?这个标题好——“在中国发现历史——中国中心观的兴起”,这迎合了中国人的那种大中国主义。这样的书,在我那套丛书里就卖得特别的好,但是你知道,这个书观点是不对的,如果欧洲中心论不对,中国中心论就对吗?第一是不对,第二是做不到。他的意思就是说拔着头发让西方人脑子里都有一个中国的中心观,这个想法本身在我看来就是做不到的,很荒谬的。他提出一个其实他自己也做不到的事情,而且不仅是做不到,更吊诡的是什么呢?就是他所提出的这样一个想法呢,所有人都跟着来,都在中国发现历史,都在去讲这个中国内倾性的发展,反而把事情弄坏了。为什么呢?这里面有一个吊诡,就是越想往中国里面进,其实离得越远了,这一条正是王德威教授说的每个人都有他自己潜在的 *preoccupation*、*preunderstanding*。比如他想进中国了,他进来,那好,我得用人类学,行了,那得上英国去马林诺夫斯基那里去搬人类学去吧。等他把所有的那些前理解的东西搬来,他倒是进来了,其实他离中国更远了。我当时就讲这个观点,当时在底下坐着的人类学家刘新完全同意我这个观点。所以说大家记住那本书其实并不特别重要,而且他那个观点也不对。

吴晓东教授问到底在多大程度上影响了,说实话,所有的主体性都会影响我们,但是我不太倾向于只用这个来指责别人。难道我就没有主

体性吗？我是庄子说的那个智人，我是神仙吗？每个人都有主体性，我个人认为主体性不是坏事而是好事。因为，首先大家知道休谟有一句话叫做“理性是激情的奴隶”，我没有激情，没有主体性，你们家电脑自己会干活吗？也会思考问题吗？不会的。所以他给你动力，给你激情，给你想象。当然，他有问题，由于你自己处于这样一个人类主体，你不是一个外星人，不是一个上帝，你没有康德说的那种理性直观，可以看到全部，当然你会有一些问题。但是重要的一条，就是不要旭东那样的冷战心态，最重要的一条就是大家互相之间有一个互动，还是我刚才说的那个话题。比如说夏志清先生，我也不是全部都同意他，但是有一件事情，我就是在跟他的互动中间，我对张爱玲的喜欢是看他的书才知道。因为小时候哪知道张爱玲啊，小时候就知道鲁迅，那时候就允许读鲁迅，鲁迅所有诗我都会背。在不断的互动之间增益自己的头脑，然后拓宽自己的心态。我觉得一旦说人家有局限性，这里面有一个方法上的问题，就是你以为你自己真理在手，实际上所有的东西都是在探索中间的。我刚才说了，那个“中国性”实际上是在不断的漂流中间的，中国性并不在对错之间，而在我们大家的互相的认同之间。

【陈平原】

接着刚才几位先生的话往下讲。对汉学心态的批评，温儒敏教授几次提出来。我在课堂上换一种说法，我说是“本国文学研究的特性和外国文学研究的特性不一样”，要理解温教授所讨论的问题是怎样建立中国学术自己的传统，从这个思路你能理解他为什么这么说。这一些偏向是属于技术上的错误，比如现在的学生们做论文引用的话，要不就引那些已经死了的，要不就引那些远在天边的，不愿意引同道，不愿意引同事，更不愿意引同代人或是学生的著作，这是中国学术界的状态。从这个意义上来说，我们确实必须调整中国研究的心态和写作的策略。这是我们理解温教授的一个思路。现在我已经看出来，大概接下来这一两年内，中国学术界会出现一个潮流，就是对于海外汉学的“反击”（笑）——

现在看到的几篇文章,而且有点激情在里面。

大体上我是同意晓东的意见的,我们承认只是从意识形态的角度批判是不对的,我们都有意识形态的陷阱,我们必须意识到我们都有这个陷阱,我们更应该做的事情是理解对方的背景,理解他的学术传统,同时也理解自己的,这样才能够往前走。我们的学生写的关于夏志清的论文,我发给王德威转给夏志清看,夏先生很高兴。我现在也准备帮他们发表这一类的论文。我们不把汉学家作为神,也不作为敌人,而是作为我们的同道,这样的对话,效果会好一点。现在的先生们用一些比较刻薄的语言来对待汉学家,我是不以为然的。当然政府又是另外一个角度,现在所有的大学都在办汉学研究中心、海外汉学研究中心,甚至一些阿猫阿狗只要在美国拿了学位都回来讲学,这也是一个问题。在刘东先生大量引介西方学者著作的同时,我们应该跟他们做很好的对话,包括批评——用王德威先生所说那种“批评”。

我在此提出一个小小的补充。我老强调我们现在有一个很大的缺陷,当我们说海外汉学的时候,其实说的是海外美国学或美国汉学。因为懂英文的人多,加上翻译的人也多,所以我们现在接触得比较多,使海外汉学变成用英文写作的中国学著作。法语、德语不用说,现在少了。我们知道法国、德国等国家曾经有着很悠久的汉学传统,现在除了北外的张锡平他们译了一点传教士的著作以外,英文是为主的,其他的都不行。更严重的问题是日本,对日本学者的中国研究工作的忽视是不应该的。以前我们都说日本学者做的是资料,但是,最近二十年,年轻一代的日本学者做的工作,他们国际化的程度要超过中国学者。他们到美国去、到中国来、到欧洲去,事实上已经改变了只是做资料的那种状态。我们知道从现代文学来说,从竹内好到丸山升、伊藤虎丸等等,他们都不是纯粹做资料的,所以请大家关注,除了美国中国学以外,日本中国学这个部分。再比如俄国,80年代我读谢曼诺夫他们的书会很感动,谢曼诺夫的《鲁迅及其前驱者》那样的成果在当时达到很高的水平。可是俄语我

们不学了,现在基本上除了个别的专业在学俄语,大部分学外语的都不学俄语了,加上俄国人穷……大概90年代中期,谢曼诺夫他们来北大的时候,北大虽然穷,我们必须给他们提供路费,而且住宿各方面都很困难。1989年以后,俄国的中国学受到的冲击之大,远远超过中国。所以现在好像俄国的中国学的声音没了。你们可以看一看我们引证的,没有人引证俄国的学者写的中国学著作。我希望有一天能有这个机会重建这个联系,我们不只跟美国的中国学对话,跟欧洲的、跟日本的、跟俄国的,也有对话。这样我们来谈海外汉学,效果会好一点。所以寄希望于刘东先生继续努力。

好,下面的时间,开放给诸位同学,提问题的时候尽量简短一点。别客气,我还跟王德威吹牛说我的学生会提意见呢。

【祝宇红】

各位老师好,刚才王教授和吴教授都提到了夏志清的《中国现代小说史》,特别是吴老师也提到了张旭东的批评,王教授提到《中国现代小说史》“里程碑”式的位置,并提到它还是有点过时了。我想提一点我自己的意见,因为我写过关于夏志清先生批评的一篇文章。我认为张旭东那种意识形态的批评,在谈论一个批评家对批评的批评的时候,并不是作为文学内部的一个态度来批评的。正如刚才王教授所说的,对于夏志清的批评立场的更为切近的一个理解就是他在学术上对于英国阿诺德、利维斯他们那种文化主义的传承。我认为在小说史里面更主要的还是体现了利维斯“大传统”、“典范的树立”这样的观念,而新批评可能是渗入他具体的文本分析当中的。这样一种大传统的处理实际上是一种文化传承保守主义的心态、立场。我觉得这样的立场现在来说并不过时,我看到美国90年代的一些著作谈到重读利维斯,仍然把利维斯当作90年代以来特别重要、有影响的一个批评家。他的文化主义立场虽然跟现在的萨义德他们非常不同,可是萨义德等人的这些后现代的批评家就是在批评阿诺德等人的立场上才建立起来的。现代和后现代恰恰缺少了

要把世界整合起来、传承下去这样的一种信念。这是我自己的一个见解。谢谢。

【杨森】(04级本科生)

各位老师好。刚才王老师在给我们讲的时候提到让我们试图去清理批评史的问题,我想问的是,当我们试图去做这样一个工作的时候,我们应该追求的是对批评理论的一个自省的状态,但是当我们面对这样一个历史的时候,我们试图在观察自己的一个态度的时候,是不是我们正处于一个理性选择自己立场的状态?但如果说我们在做一个理性选择的时候,要面对那么多不同派别的态度,我们怎么才能给自己寻找一个站立的位置?还是我们永远都受制于一种不可以用理性去处理的东西,永远都是在别人批评自己的时候让别人来发现自己?席勒的诗有一句说得非常好,就是“当你要观察别人的时候要先看自己,要观察自己的时候要先看别人”。我想问这样一个问题应该怎么办。谢谢。

【彭春凌】(06级现代文学博士生)

刘东老师翻译了海外中国学译丛,同时还翻译了人文社会学译丛。您怎么看待两个译丛之间的关系?

【刘稀元】(05级当代文学博士生)

王教授,我觉得您是努力在梳理中国传统文化当中的抒情传统,试图把这个抒情传统和中国现代文学的抒情传统打通,或者就是寻找现代文学抒情传统的一种合法性。说中国抒情传统其实和中国历史也有一种对话关系,中国历史其实也有暴力的一面,比如说“杀人盈城”、“流血漂杵”,中国的抒情传统也会和这种暴力历史有一种反思。请问,现代文学中的抒情传统和中国原来的那种抒情传统究竟有没有对话关系,它是一致的,还是打通的,还是可能有另一种选择?

【金婷】(对外汉语硕士生)

我想问吴晓东老师的一个问题就是,是否对于您而言,用西方理论来做中国文本的研究有两个困难,一个就是您在研究西方理论著作的时

候是否也会像我一样——因为北大这么追求这个新理论,所以我要考北大研究生的时候要拼命看新理论——那么北大老师在接触这些理论的时候是否也像我一样“死去活来”的?另外一个就是你们常用它来分析文本究竟是有一种迫切的——因为北大这个定位,它要和国际接轨,所以它必须要有这样的意识呢,还是你们真的觉得这套理论是如此的有效,可以使这个文本解释达到更加精密的程度?

【袁一丹】

我想问这样一个问题,就是陈老师曾经在著作中提出诗骚传统和史传传统对于中国小说模式的转变,从这样一个角度进入,这样一组相对概念“诗骚”和“史传”和您提出的抒情传统以及与之相对的这样一个写实传统,这两组概念和进入的角度有什么不同?第二个问题是想给刘东老师和王德威老师的,你们提到了海外中国学,所谈的是两个完全不同的谱系。刘东老师是重点从费正清下来的一个以历史学以及社会学为主的谱系,但王德威老师主要是从夏志清以及普实克这样一个谱系,这两个谱系之间有没有交集,以及他们在美国,不是在中国学的范围内,而是在整个美国的学术界的地位是怎样的,想了解一下这两个不同谱系的关系。谢谢。

【张春田】(04级硕士生)

我有一个问题问王老师。您这两天讲到中国的抒情传统,我个人的理解,就是您是否用抒情传统这个视野来重新观照中国文学、现代文学,同时也对现代文学的共同性从文学角度有所发现。我想问的就是您对这个文学传统和我们理解的“五四”的那个传统,或者说“五四”的那个现代性之间有什么关系?因为您的《被压抑的现代性》这本书出来以后,我们都知道您强调晚清文学的现代性,在我们的接受视野里面其实——虽然您有辨别,说不是要另外找一个源头——已经接受了晚清来取代“五四”的那个传统或者说现代性。那么您现在讲的这个抒情传统跟“五四”的现代性之间是个什么关系?或者说这个抒情传统能不能成为

我们重新观察“五四”多元性的一个角度？

【赵晖】(04级现代文学博士生)

老师好。我想问王老师一个问题,是关于新批评的。刚才您讲到新批评的时候,说夏志清先生的观点过时的时候,过时这两个字就一下子跳出来。我觉得新批评是个非常重要的文学流派,而且它在中国还是一个非常需要补课的内容,包括您昨天讲到沈从文的倾向的时候,您提出了三幅图画,那个图画您是用巴赫金的理论来讲的,讲得非常棒。但是我认为这里面如果没有细读的功夫是不可能发现的。刚才您也提到现在在美国的很多研究也大量是文化的批评,是泛文化的观点,我想问您对新批评和这种泛文化研究的这种趋势有什么自己的看法。还有一个小问题,想问一下您是怎样界定这个抒情传统的,您认为它是不是一个很大的开放性的概念?

【于淑静】(04级博士生)

大家好,很高兴能听到王老师的讲座。您一直在提“抒情”,但是我想问,您和李欧梵先生一再强调的“浪漫”,这两者怎么对话?您今天上午在讲座中提到从革命这个角度来阐释您对抒情的理解,更关注的是在革命的过程当中个人的一种主体性的抒发,您是怎么来充分理解当时的历史因素?就是说个人主体性来佐证您的革命中的浪漫情怀和抒情性,同时不可避免的,主体性肯定不是一个完善的工具,它有它的历史、现实,怎么来进入,怎么研究?

【刘堃】(南开大学06级现代文学博士生)

我是慕名而来,来听王老师的讲座的。我想提的问题是有关您上午的讲座,“饥饿”作为共产主义美学的一个核心的关键字,我想请问一下您是怎样把它作为共产主义美学的一个典型的?如果您所批判的这种饥饿的美学传统存在的话,那么这种传统到现在也是有的,只是经历了一个被边缘化被反对的过程,您对这个问题怎么来理解?还有就是您写的这篇文章《三个饥饿的女人》,我最感兴趣的是您为什么会选择女人这

个身份、这个地位来分析问题呢？谢谢。

【陈平原】

还有问题的话留在下次提出，因为等下会回答不完。下一次，8号晚上的那一场是可以开放给大家提问的。我们先请刘东和吴晓东，然后最后请王德威发言。

【刘东】

这个问题问得非常简单，然而非常好，使得我有很多的话要说。她问的问题是：你先编“海外中国研究丛书”，然后怎么又编“人文与社会译丛”？如果用李零的话来说，“你就不怕死呗”（笑）。别看中国这么多人，你要想干点事儿，你自己不干还就没人干，所以只好自己干了。如果“海外中国研究丛书”想澄清一个问题，就是“中国是什么”的话，那么第二个丛书“人文与社会译丛”主要是介绍比如西方主流的、重要的政治理论、社会思想和文化哲学。它是想说“中国怎么办”。第一个问题说清楚了，你还是茫然不知所措，还是要给他一个规律，有助于你怎么思考。这有一个上溯的过程。我从那个丛书到这个丛书之间还是有一个理论的上溯的过程。我还有一个计划，就是说再进一步地发展，一定要打破过去的那种知识生产的沉积。我曾经这么说，巴黎那儿打一个喷嚏，加州那儿就开始感冒了，我们这边中国研究就发烧了。这样一个过程和时装发布是差不多的。这样的话就有一个问题，我们总是一步赶不上，步步赶不上，而我们又特别受严复的影响，担心我们要被人开除“球籍”。在这样一种急起直追的心态下边，我们很困难，我们准备要把 Charles Taylor（查尔斯·泰勒）、Richard Rorty（理查德·罗蒂）请到北大来讲三个月，和他们对话，从此打破过去那种一级一级地批发，到我们这儿是三级批发了的局面。我们刚才说到那一个刺激的话，说20世纪中国的政治理论主要特色就是“没有特色”，说得那么惨。救自己的是什么呢？那就是创造。实际上，今后中国的学术界有出息还是没有出息，关键就在四个字，就是“理论创新”。我们不要老是去埋怨西方的理论，理论只要被

总结出来,一定就有人利用这个理论尝试着和别的经验去结合,去试试它的解释力。你即使发现它不好,也完全不要因噎废食,从此之后就厌恶理论。否则的话,你的心态就永远都是苍白的。而最后,中国学术界如果能有一天,它自己提出理论创新,这一天才是中国学术界真正有了光明的未来,这时候中国才可以说它不仅变成经济大国,它也变成一个文化大国,因为它有文化的造血机制。另外一个问题是我和王德威是两个谱系之间的交叉。其实不光是两个谱系,有多少个学科就有多少个谱系。而美国的汉学最重头的当然是费正清。各种谱系间当然是分分合合,有分有合,这可能是历史化和理论化造成的。因为理论造成了各个学科虽然研究不同的现象,但最终还是找到了一个通分的、互相对话的共同语言,理论越来越加深,导致他们互相之间的对话越来越厉害。说实话文学快没有了,文学改成文化研究了,历史化了,现在谁也不知道谁是研究文学的,它本身就是一个交叉过程。

【吴晓东】

首先我谢谢刚才这个同学对我的批评。如果你看了我的东西觉得有些困惑,是我的责任,因为可能写得有些晦涩。但是你提到我用西方理论来解释废名,这可能是个创造性的误读,因为我对废名的《桥》的研究,其实恰恰一开始就想提出一个所谓的“心象”的理论,那么这个东西我其实是从传统中寻求理论资源的。当然后面也不可能没有西方性的背景,因为我最后是把废名放在一个现代性的总体的大的背景中来考察。我个人认为,传统其实在20世纪已经进入了现代化的进程中,没有一个独立的传统的存在。也就是说,传统是一个不断被20世纪“创造化”的过程。在这样的意义上,西方的视野是我们不可避免的。即使是观照废名这样一个传统型的小说家也是如此。我觉得更有启发性的倒是你关于如何借鉴西方理论的那个担忧,这的确也是我本人的困惑。就是你觉得是不是像我们这些人运用西方理论,好像经历了“死去活来”的过程。我觉得有些运用西方理论的学者不是这样,他们可能很愉快,很自如,但对我来说的确如此。

我个人在用西方理论时,不是拿来套我们的研究对象,而是不光有理论有效性的问题,而且还有一个生存的切身性的问题。就是说这个西方理论可能跟我们的20世纪今天的生存是切身的。我们没有理论创新,如果又不允许我们去西方寻找理论,那么我们的出路又何在?当然,最终的最理想的出路当然是我们自己的理论创新,但是假如我们自己还创造不出来这样的理论的时候,那么在20世纪学术全球化这个背景下,西方人面对的某些生存困境也是我们自己的困境,这个时候理论就对我们有切身性,就是理论可能和我们的生存是纠缠在一起的。所以我本人很不赞成那种把西方的理论标签拿来套我们自己的批评实践或者是研究对象,但是如何思考这个西方理论和我们的生存处境切身性的问题,是你对我的非常好的启发,这里要谢谢你。

【王德威】

非常谢谢大家的提问,因为问题的数量比较多,所以我不能确定是不是能完满地回答大家的疑惑,我想尽我所知尽量地回答,如果有疏漏的地方,等一下大家再举手,我再继续补充。

首先还是关于夏志清教授的问题。谢谢你提醒我在用词遣句的时候有过犹不及的地方,我必须要在哪里再做一次声明。不过话说回来,夏志清先生是跟北大也有关系的。1946年战后,他在北京大学的英文系担任助教。当时他的哥哥夏济安在北大英文系担任讲师。1947年,夏志清拿到了李氏奖学金,能够到国外去读书,从此他就离开了中国。你们可以想象,一个上海长大的苏州孩子,如何有这个机会来到北大——中国最高的学府从事教学的工作,至少是助教的工作,如何在同时对英美文学展开了热烈爱好,等到了国外两年之后,如何突然发现自己陷身在国共内战的情况下,可能再也回不到中国那种焦虑的心情。我想这是夏先生治学外的一个比较深层的感情上的动机。所以即使到了今天——2006年——任何人遇到夏先生,问他对中国现代文学的看法如何,他大概立刻就会说,20世纪中国文学太糟了,糟透了,没有什么好提的。但是

他却居然有这样大的一个决心或是野心,来重新塑造他心目中的现代中国文学史。这里面所包含的二律背反的心态和史观,就不仅仅是一个所谓批评理论运用与否的问题了。夏志清在1950年代学了当代西方的理论,比如新批评啊、F. R. 利维斯的理论啊,当然希望运用在中国文学的阅读典范上。以这样的立场而言,他的确是第一个人。他需要有那种勇气去告诉洋人说,也许在此之前你们所观照的只是中国的历史、政治、经济、文化、人口等等——就是费正清式的研究方式,实证科学方式的、社会科学方式的研究——但是中国的人文的东西,除了在19世纪之前值得一观外,在20世纪里也仍然必须正视;不论评价好坏,现代中国文学有它重要的立场。这些部分是我们必须要给他一个公道的地方。

谈到夏先生过时与否,我想这是一个敏感的话题。我刚才想谈的“过时”的理由,是基于他所勾勒出来的谱系无可讳言的有许多疏漏,这些疏漏在以后的几十年,因为种种原因,他没有再继续加以填补论证。所以他的《现代中国小说史》是一本不完整的现代中国文学史。但话又说回来,我们环顾历史上所有的文学史,广义的定义下的文学史,又有哪一本是真正的“完整”的、“完全”的呢?也许在这个方面所谓某一文学史的“过时”与“不过时”,的确是言重了,所以谢谢你的提醒。

除了刚才吴晓东教授,还有刘东教授提到夏志清对新文学作家的评点有与众不同的见解,我只想提出一点,在《中国现代小说史》的最后一章他提出来,就他的阅读所及,中国现代文学的整体成就其实是乏善可陈的。这是很大胆的一句话,两三百年之后回顾,也许真有道理也不一定。但是他觉得有四位作家是我们必须要注意的。如果在座的已经看过这本小说史的话,会记得这四位中第一位是沈从文,第二位是张天翼,这是左翼的作家,第三位是张爱玲,第四位是钱锺书。在当时,1950年代的末期,沈从文早就被打入冷宫——前天我们才讲完沈从文的几次启悟等等。张爱玲原来是鸳鸯蝴蝶派的作家,非常通俗的,经过夏志清的品评之后进入经典,是吧?钱锺书原来是学者,夏志清却有胆量说他对中

国现代文学的贡献可能还要超过鲁迅呢！张天翼尤其是个非常特别的例子。所以就这个观点来说，硬要把夏志清说成他只支持、同情右派作家，是不够公道的。除此，像吴组缃，他对吴组缃也推崇不已。至于他的疏漏，比方说萧红并未出现在他的《中国现代小说史》里——当时在海外没有足够资料让他判断萧红的重要性，他以后一再提及他的遗憾。像端木蕻良这些作家，都是他觉得如果行有余力，他愿意加以增补的。

好了，现在谈第二个问题，夏志清是不是保守派。这个问题其实是一个开放的问题，诚如刚才提问者已经说明的，保守与前卫这是一刀两刃的话题。大家别忘了在1940年代末期，以及1950年代，提倡新批评的，或提倡F. R. 利维斯的“大传统”的人，简直是前卫得不得了。“二战”之后一片废墟的文明情境里面，欧美的这些有心的批评者企图用精致的文字在纸上建筑一个所谓文本的乌托邦。这种乌托邦我们今天用轻蔑的眼光看待，认为细读文本是自怜自爱的水仙花式的方法学。但是只要我们把新批评和“大传统”的概念再放置到“二战”以后欧洲文明的废墟这个语境里面，我们可以知道，那一代的知识分子是如何地希望借由文字所衍生出来的一个精致的体系或是秩序，来外延、来拟想文明的重建。所以这个人文精神的标榜，是有历史传统的召唤的。

新批评所标榜的细读文本的方式，事实上如刚才这位同学所说，提供给我们一个非常有效的方法学。这就像我们练武功先练马步似的，是基本功夫。如果我们对文字的敏感、敏锐度都不够的话，又何谈从文字中去看历史、政治、文化的问题呢？所以，我们今天的确有必要沿用细读文本的训练，来看待我们目前的文学、文化以内或以外的现象。而这个细读文本的方式，坦白地说，也不见得只有新批评的研究者才能操作得这么完美。我们想想看明清小说、诗歌以来细读文本的那些精彩表现，不管是金圣叹或是脂砚斋，不也是作为我们参考的一个重要对象吗？所以我在这里宁愿不把细读文本当作褊狭的指称，甚至成为有心人所谓的

新批评的原罪。

第三点,关于夏志清《中国现代小说史》里面所透露出的强烈的伦理家国关怀,尤其是他的重要宣誓,所谓“Obsession with China”——感时忧国的精神——我想即使时至今日仍然是海内、海外中国学者的重要征候群。张旭东教授那么积极地为祖国文学辩护,不是反而证明他比我们任何在国外的同事都更要感时忧国?时间过了一个世纪,各种有关祖国到底强大起来没有的辩论,还是立刻找得到挺身捍卫的斗士。夏志清当时对“感时忧国”这四个字的这个描述其实是有贬义的。他其实是认为,一个伟大的批评者,一个伟大的文学创作者,不见得只应该把眼光局限在一时一地的历史辩证上而已,尤其是党同伐异的宗派姿态。文学以及批评的创造者当然立足家国,但他的心胸应该是无限开阔。换句话说,它应该同时也是个 cosmopolitan,就是一个四海一家、有世界观的、世故的文化人。这当然是一个乌托邦的理想;cosmopolitan 这个字也早就引起新派、旧派、反帝、反殖民地者的攻击,认为是第一世界精英阶级的障眼法。但正因此,我们不也该思考在言说国家、民族、世界、阶级、冷战、历史、正义等等大词的时候,可以说或不可说的条件?

今天全球资讯快速流传,我觉得作为一个批评者,就像是作为一个创作者一样,不再需要刻意卖弄西方舶来的批评理论。我们不需要挟洋自重的四海一家式的学者,同样也不需要“中国可以说不”式的民族主义者——尤其是只有在假期回国号召同胞反帝反殖民的海外学者。刚才有一位同学提到钱理群教授的著作,我深感同意。这是一位“土法炼钢”的学者。但是你读他的《周作人传》,你读他的任何的其他作品,你知道有这么深的人生的阅历,而且有思考和反省的能量的话,一个本土的学者一样可以产生非常精致和精彩的批评。这不比海外千篇一律的“进步话语”调教下的“言说”更有传世的意义?所以这一点我个人当然是深感同意的。

其次谈到另外的一个提问者的问题:既然我提出批评体系的再批

评,我个人是不是也能够有一个自己反省的位置,我怎么样找到这样的位置。我不妨来说吧,坦白从宽,在70年代求学时候,我是深受结构主义的影响的。今天来考考我对结构主义的认识,我可能还倒背如流呢。当时新批评的盛况已经过去,取而代之的神话式、原型批评、弗洛伊德、拉康的心理分析,或是所谓布拉格学派、法国结构主义早期的罗兰·巴尔特,或者早期米歇尔·福柯等等,是我们在洋学堂接受教育时必须操作的一些游戏守则。过了几年之后,我对福柯开始产生更深的兴趣,同时发现了巴赫金。大概是82、83年吧,我就在海外介绍巴赫金的理论。我也翻译了福柯的《知识的考掘》等作品,所以讲到批评本身的定位,回顾这个所来之路,我的确也是在不断地犹疑,在寻找,在反省。我的立场谈不上一以贯之,但我相信“洞见”和“不见”永远是相辅相成的课题。所以必须意识到自己站在这样一个问题意识的立场,而不强作解人,绝对不强不知以为知。而同时我也希望对我不同意的理论,也有某种理解,那才能是展开对话的一个开始。在这个意义上,我再次回应陈平原教授今天不断提到的,批评是一个开放的场域。但所谓的对话,它的过程是非常复杂的。这个对话不只是指的我和刘教授还有吴教授的对话,我和我自己的对话可能是最艰难的挑战。在什么意义上能够打破我自己,承认不足的部分,这是批评的一个很重要的守则。但是另外一个方面,我在今天强调所谓“元批评”的重要性的同时,也要特别声明一旦占据批评的位置,并不代表批评者就自然而然地享有一个道德的权威性。在我们现有的文化、文学语境里,自命为批评家、理论家的人士往往认为有了“批评”的法宝后,显然就似乎高人一等;不只是学问上,甚至连道德上、政治立场上都高人一等似的。所以对“批评”这个词,实际上我有某种敏感。批评或者理论的焦虑,的确是我们需要不断深入思考的一个问题。

其次再讲到抒情传统在现代文学研究中的合法性的问题。这正是我在这一周以及一周之前六次的课程里不断提出来的,也是对我自己的

一个挑战。我可以和各位报告,这个课题我还没有在国外教过,所以这是全新的。我希望就着我的这次的经验和大家分享,也提出我个人的一些困惑,希望得到你们的提示。我提出抒情传统和现代性的问题,在某一个意义上是回应了刘东教授开宗明义的一个观察——我们在什么时候能够提出一个自己自觉的以及自为的框架,而以这个框架为傲,来以这个框架为我们和西方汉学界理论对话的开端。我以为抒情传统的辩证是一个好的切入点。

我再一次强调,我所谓的这个抒情传统包括“发愤以抒情”的传统,“兴、观、群、怨”的传统,“缘情物色”的传统。而在现代的语境里,西方至法国大革命以降的浪漫主义美学也形成了另外一种主要抒情资源。这浪漫主义一方面直指主观、唯我的情操,也同时开出革命天启的憧憬。所以谈现代文学的抒情性,只把眼光放在清风明月上是有其局限的。我愿意提供我的看法,作为理论对话的一个界面,目前我仍然并没有一个完整的定论。

回应到这个同学的提问,比起来上一辈的学者,比如说像刘若愚先生,尤其像高友工和陈世骧先生,他们那么笃定地认为中国文学的传统就是抒情的传统,坦白地说,我没有那么大的信心。我尤其觉得20世纪的文学,很难用一个抒情的传统,一个写实的传统,或者任何其他传统来界定。唯其如此,我觉得这才是有意义的问题的焦点。在什么样的情况之下,我能论证出我所谓的“抒情”传统仍然有这几位前辈大师所没有看到过的一些面相,这正是我个人未来必须要努力的部分。至于谈到我的抒情考察是不是和陈平原教授的“史传”与“诗骚”的看法之间有所对话,我非常谢谢这位同学的提醒。当然陈平原教授的立论是在我的研究以及思考的范畴之中,我深深得到他的论述的启发。但是一定要问我在方法上是不是有不同的地方,也许我可以说我对于“诗骚”的部分,或对于我所谓的抒情的部分,我更强调语言本身作为一种形式和它所产生的图像。我所谓图像不仅是形成文本的一个语言构成的样式,它也可能是

一个心灵图像的外延显示,或是一种社会群体想象的象征结晶。而这个图像或形式在其他艺术媒介上也可以得到互相参照的印证。为什么我要强调这个形式呢?为什么强调语言呢?我仍然觉得作为一个文学专业的研究者,这是我们的本行。如果我们失去了对语言、形式的把握的话,我们还谈什么其他的、更细腻的审美的辩证呢?在这个语言的部分,我也强调语言本身的历史性传承意义和物质性的体现能量,它并不只是个虚无缥缈的东西。经过这样的形式审美的研究,也许我可以提出一些比较不一样的看法。这是为什么在过去的两次课上以及未来的几次,我都希望借着文本的仔细阅读分析来提供我们个人对某一个时代、某一个作家、对一种文化、生活、审美形式的执著。我恰恰以为,正是因为这种对形式的执著——不论是对语言的形式或是其他艺术媒介的形式的执著——一代的作家才真正显示出了他们接受自“五四”的强烈的人文主义信念:历史的情境是这样的纷乱,这样的不成章法,有待革命等剧烈的运动来展现一个新的契机。但是文学的创作者在他们一己的方寸之地,有什么样的方法让他们化不可能为可能,让他们构筑一个自己觉得有意义的生存的或是体悟的空间呢?我以为是从那个形式的创造始:或者是声音,是文字,或者是线条,是彩色,是影像等等。而这个形式的创造不必是象牙塔的创造,更与外在世界形成种种动人心魄的交会。抒情和国族主义的辩证,这是我明天用江文也和胡兰成作为一个例证所要继续探讨的一个话题。至于抒情和意识形态,和个人主义等关系,这位同学都问到点子上了。的确,在传统的抒情论述里,或不论是高先生或陈先生他们的抒情论述里,这都是无须深入触及的话题。在审美的超越前提下,他们的抒情定义甚至预设了一个无限推演出一个只能意会、不能言传的精妙存在。对我而言,也许20世纪这个时间点是另外的一种切入方式。时间陷落,大传统解体之后,我们就很难再完整地承袭陈世骧或者是高友工的抒情观了。这个正是我们可以不断努力的一个未来的过程。

再接下来有关费正清、普实克的问题。坦白地讲,在过去的世纪里,我们对汉学的研究尽管多元发展,基本上仍是执著于文献学、实证科学与社会科学方面。费正清的风头无人能够企及,所以不论是在政治、财力,还是学术的资源上,他所代表的典范意义是毋庸置疑的。相形之下,普实克跟夏志清他们所捍卫的那个范畴——文学,其实是相当有限的。我必须很诚实地向诸位报告。但是我觉得作为一个文学的专业者也不必妄自菲薄。当这些大的经济学家、历史学家,尤其是政治观察家做出各种言之凿凿的观察或是想当然的解释时,我们可以说——尤其用海登·怀特的“元历史”的观点说——他们也有很多想象的层面,也沿用了很多不同的所谓文学话语的模式,来照应他们对中国的各种各样,或正或反,或悲或喜的观察。所以文学的存在意义之一,仍然是我们怎么样操作想象的问题。这个想象不再是胡思乱想,而是有各种各样的脉络可循。而文学史的专家已经给我们留下了许许多多的见证。

至于“五四”现代性的抒情方面,还有它的多元的面貌,这是不言自明的。我们不断强调“众声喧哗”的观点,往往给大家一个误会,以为众声喧哗就是喧哗了,以后天下就太平了。我却认为恰恰相反,承认了众声喧哗的这个问题以后呢,这才是所有的各种沟通的现象——包括最可能与最不可能的沟通——的开始。喧哗之后也许是一场空也不一定。喧哗之后也许该不能沟通的人照样不能沟通,喧哗之后也许产生很多的误会……所以这个抒情的话语一旦提出,也就必须纳入这样一个众声喧哗的语系里面。我们必须承认它的潜力,也必须承认它的局限。在今天这个时间有限的压力下,可能不能够仔细地说明,但是我尊重这样一个看法,也愿意继续做这样辩论或者是分梳的工作。

还有最后两个问题。有一位提问者提到抒情主义和浪漫主义的差异,因为李欧梵教授在三十几年之前用这个“浪漫的一代”来描述“五四”的作家。我想这是极好的问题。今天早上因为时间的压力太大,也没有办法仔细地加以说明。我定义下的浪漫主义呢,是承袭自法国大革

命以后,主要发生在英国、法国、俄国的文学的运动。主要是以诗歌的创作为主,但是也旁及了其他的文类,以及文化实践的过程。在这样的一个浪漫主义的定义之下,不论是华兹华斯,还是拜伦,或者是普希金等等,在一开始都有一个强烈的政治蓝图,一个乌托邦的理想。这些理想因为法国大革命后的变调,还有之后 19 世纪欧洲资本主义兴起的各样问题,反而产生了逐渐内化的审美过程。换句话说,藏在浪漫主义中的抒情自我其实有很深的历史、社会渊源的。到了 20 世纪的中国,从晚清开始一直到创造社,西方引进的浪漫主义成为中国启蒙以及革命主体安身立命的一个最重要的文学表征:我是浪漫为我的,也因此我是革命启蒙的,我更是具有现代性的意义的,等等。但是我今天在这里用的“抒情”这两个字,就像我在第一次的上课里面已提到的,我以为不只是陶渊明的田园诗歌式的或李后主伤春悲秋式的写作方式而已。我把这个抒情定义扩大,成为现代文学处理“情”与文字、与世界的表征形式,还有所谓的写作主体与肉体的互动的一个过程。在这么一个广义的定义之下,我认为“五四”所承袭的西方浪漫想象是现当代中国抒情论述里面非常重要的一个面相。我有意反驳过去的论述把“浪漫主义”这四个字无线上纲,把“抒情”压缩成一个很小的、一个牧歌式的、民谣式的个人情绪抒发的写作模式。恰恰相反,正是因为回到了中国传统的文论以及美学的一些资源,我们得以再一次地开拓我们对于抒情的想象。现代和传统的交会因此变得复杂起来。事实上,“五四”以及 30 年代那一代的文人面对传统人/我,情/志想象,有太多太多的渊源,哪里是因为浪漫主义引进就可以一刀两断的?所以这个抒情传统的现代性是有必要再加以强调的。

面对“‘有情’的历史”这一个观念,我想我已经一再说明,也许如果还有不足的地方,明天我会再一次澄清。最后谈到“饥饿”这个问题。在我《三个饥饿的女人》这篇文章里,我虽然用“美学”这个字来说明饥饿的经验,但这并不代表我认为饥饿是美的。这可能是一个美丽的误会。以美学名之,无非就是说我们把饥饿放在一个审美/形式的观照下,去看

它在不同的文化和政治社会领域里所产生的象征的、比喻的作用。对于饥饿各个层次的辩证,在早期的共产美学里有非常重要的位置。在我的那篇专论里面,我也的确提到了有许多饥饿的现象是历史的留白,包括1942年的大灾荒、三年自然灾害等。今天我们不能坐在这里纸上谈兵,谈这个饥饿好美啊,这大概不是我的初衷。我希望就着这个饥饿的问题提出传统左翼抒情论述的盲点,而我也提出了它所投射出的“精神食粮”,足以倾倒一代的读者以及作者,促使他们“饿其体肤”而仍然无怨无悔。

这是我的一些回应。我用的时间已经太多了,谢谢大家的耐心。

【陈平原】

同学的提问大都有自己的背景,可能其他同学不太了解,王德威教授也不见得了解,我做一点小小的补正,告诉你同学们的意见。比如最后一个同学问你,为什么《三个饥饿的女人》,她的着重点是,为什么是女人?(王德威:哦,为什么是女人。)对,因为她关注性别研究,所以是这个问题。还有前面那个祝宇红,她提保守主义,实际上是因为,现在很多人对激进主义的批评,实际上是对从学衡派以降的文化保守主义的同情和认可。对白璧德等人的研究,再接下来可能会有一些新的想法。关于新批评,我同意两位同学以及王德威教授的看法,就是精细的解读不见得是新批评,新批评作为一个具体的流派可能已经过去,但是精细的解读会留下来。而且不仅仅是新批评,别的流派也会这样,我前天读到赛义德的一篇文章,题目是《回到语文学》。强调政治文化研究的赛义德到了晚年写一篇文章,回到语文学。说假如我们仅仅从粗浅的阅读马上跳到一个权力结构,做这样的论文是没有意义的,假如我们放弃了对于文字对于言辞的持之以恒的、终其一生的关注和追问的话,那么我们这个人文学是没有意义的,没有前途的。我相信这跟赛义德本身是一个文学教授有很大的关系。不管你信哪一个流派,但是对于中文系的学生来说,“回到语文学”也许是一个值得思考的问题。

最后我补充两个小问题,一个是给王德威作证,刚才他自报家门,特别提到了关于知识考古学、关于巴赫金,台湾的朋友们告诉我说,“众声喧哗”这个词是你译出来的。(王德威:是的。)现在已经在我们这儿也很流行了。大家动不动就“众声喧哗”。最后一个小小的问题,我很感谢那位同学,也感谢王德威,对于老钱的学术路径给予很大的肯定。因为我想补充一点就是,人文学研究不仅仅是一种技术的问题,很大程度上是一种生命的投入。有时候技术的失误问题不是很大,以为掌握了最新武器就可以无往不胜的那种研究不是好研究。反而是一些学者们,包括我读了余英时先生说杨联升先生特别看好像吕思勉啊、钱穆啊这些老派学者,他们没有多少西方的理论,他们的研究做得非常好。我们大陆的会一开始看不起吕思勉写通史,钱穆做那些像政论一样的著作,我们会看不起,可是就对历史的理解来说,杨联升先生认为他做得很棒,余英时先生也这么说。我说这个事情是一个感慨,我说一件事情作为结束。90年代初期,在我们最惶惑的时候,山东大学的孔范今先生请了北京的几位学者到山东去旅行。然后在山东大学座谈。我们晚上在宿舍里面有一场争论,这个争论决定我们以后学术方面的发展。其中包括钱理群,包括王富仁,包括我。几个人在争论中都意识到一个问题,我们80年代的学术,我们自己所从事的现代文学,面临着大的转型。我们以往的理论武器、我们的修养不够。老钱到处跟人家做检讨,我后来叫他不要再去检讨了,他动不动跟人家说,我外文不行,我古代文学不行,整天做这个检讨。然后王富仁当场也说,你不要再检讨了,我们每代人都有自己的缺陷,我们的任务不是把别人的长处学到,而是把我们的长处发挥到极致,这样就行了。王富仁说,我不后悔,我不管你说什么主义,我就把我的那条路走到底。老钱也说,行,我们就这么走。各人的路子各人走,没有一条万全的、没有一条标准的、没有一条最好的批评道路,没有的。跟自己的生命体验结合在一起,发挥自己长处的道路,这就是好的道路。日后王富仁继续坚持他的俄苏文学啊、战斗精神啊、鲁迅意识啊,我们的

老钱更是有一大堆很好的发展。我觉得假如是那个时候,90年代初期,面临着各种新理论进来,当时我们有一个“方法年”、“理论年”,每一年都有方法进来,我们很着急,像钱老师那样的,比我年纪更大,就更着急。我们会不会被时代抛弃了?这一套我们不懂,系统论、方法论,我们不懂。最后我们达成一个共识,那是那次旅行的收获,就是根据我们自己的特点,我们的生命体验,我们的能力,还有确定的工作目标,以后一直走下来,我觉得走得还算比较顺,尤其是像钱老师啊、王老师,他们的专业都做得很好。这是我对这两位同学,包括王德威教授——外来的和尚也说我们的经念得不错——表示感谢。

最后感谢今天参加演讲的三位教授,更感谢诸位来这里捧场。谢谢大家。

附
录

北大识小

二〇〇四年的秋天,北京大学的陈平原教授和我共同主办一项名为“北京:历史记忆与城市文化”的国际会议。既然是谈北京,当然就在北大召开。北大地灵人杰,提供学者访问住宿的设备也不乏“社会主义好”时期的古风。所有外来的会议者都安排进驻勺园宾馆六号楼,我自然也不例外。

这六号楼楼高五层,房间设备非常一般,我们学者自得抱定“不改其乐”的精神入驻。没想到第一个晚上我就失眠了。原来窗外的空地大兴土木,彻夜施工,叮叮咚咚,而且灯火通明。第二天早上我只好要求换房间。柜台的服务可倒痛快,告曰旁边几个客房都空着,看准了通知一声就行。

于是我乃大肆考察各房风水,连三楼的几个服务员也开始热心地出主意。眼看难以取舍,走廊尽头的那个服务员突然朝我挤挤眼,一口脆亮的京片子就出来了:就选靠东的这间吧您,离工地远,而且早上有太阳,怪暖乎的。就她说了算,以后几天,我也的确睡得安稳。

这位服务员每天来打理房间,对自己的推荐显然也挺满意。见面的次数多了,我们开始聊了起来。她好奇我的背景,从台湾来的,在美国教书,怎么对北京有兴趣?她也好奇,在国外是怎么用英文教学生中国文学的?北大的员工见多识广,应对都十分到位,我也就据实回答。又过

了一天,她一边掸着电视机上的灰尘,又问了:王先生,您觉得这文学表达人生的可能,到底有多大呀?其实我挺喜欢文学的,但就怕进不去。

这可是大哉问。好为人师如我者于是开讲,如此这般这般一番,结论似乎还有段“舜何人也,予何人也,有为者亦若是”的白话翻译。服务员睁着眼睛听了这一席话,看来印象深刻,诺诺而退。这以后每回见面,都得聊上几句文学,还真挺投机的。到底是北大,谈笑有鸿儒,往来无白丁。

会议结束要退房那天,服务员来了,期期艾艾地问道:王先生,您别见笑,您这么有学问,能不能向您讨本书,让咱们也长长见识啊?人家赞美我有学问,我还能不领这份情么?乃赶紧请她留下姓名地址。这才注意她身量不高,四十来岁吧,立立整整的,一对眼睛十分灵巧,总是笑意盈盈。她的名字倒好:肖艳艳。但好像和她清秀的外表有点名实不副。回到台北,我就给她寄了本《当代小说二十家》。

一晃过了三年。去年秋天我有机会到北大中文系作短期讲课,又进驻北大勺园,这回换到了九号楼。勺园别来无恙,只是客房设备更让人发思古之幽情,没几天一切作息也就正常了。一日我穿过勺园大堂,忽然隔着老远听得一声喊,王先生!一回头,一位穿着白大褂的女同志手拿着拖把,朝我走来——您还记得我不,王先生?老实说,这两年眼睛闹毛病,还真影响自信,我不好意思了。白大褂赶紧补上:我是肖艳艳哪。

勺园遇故人,这可非同小可。两个人站在餐厅门口,竟聊了起来。这肖艳艳原来穿的是服务员的制服,挺带劲的,这会儿怎么看着有点,有点“落魄”呀?她看出我的疑问,不无自嘲地告诉我,前一阵和领导闹意见,故而被调离服务员的岗位,成为清洁员了。社会主义虽然一切不分阶级你我,这样的调职似乎是有点下放的味道。交浅无法言深,只能匆匆告辞。

但我们另一天又碰上了,这回谈话的主题回到文学,肖的眼睛又为之一亮。她告诉我自己虽然没有机会,可她女儿大学毕业,对文化方面

的专业有兴趣,正在准备考对外汉语教学的工作呢。我听了真是为她高兴,忙不迭地祝福她,而她又问了:谢谢您上回寄的书。最近做些什么研究,有没有我们能看的书哪?我听出她不是客套,不禁惭愧这两年到底没做出什么研究,值得一个对文学评论有兴趣的读者看看。正好北大出了我的《被压抑的现代性》,也只能不客气地送了本给她。

这段以文会友的故事到这里得暂且打住。既然学的是文学,我不能不开始作自我批评了。我的左派同事会认为我挟海外学人身份,刻意放低姿态,消费普罗社会的温情主义么?我的右派同事会认为我吹捧中国人民,夸张满街都是圣人的奇遇么?我该不会成为鲁迅《祝福》里嘲笑的那个自作多情,却什么都“说不清”的知识分子吧?

无论如何,这位北大职工可绝不是祥林嫂。她对学术圈也许就是好奇,也许是耳濡目染下有了兴趣,却足以让她的生活有了不同一般的想法。是因为这样她才会和领导闹意见么?她的女儿是受了她的启发才深造么?这段遭遇还是平常心看待,不必渲染它的意义吧。

倒是我离开北京的前一天晚上,正在打包行李,忙得不可开交。电话突然响了,服务台说有位女士找我。下来一看,竟是肖艳艳,她行色匆匆地告诉我刚下班,赶着来说再见。忙了一天,她看着有些累了,随手递过个袋子,里面有两盒茶叶。还是那脆亮的京片子:王先生,我也不和您客气,您送我书我得谢谢您,这是“张一元”的茶叶,不是什么名贵东西,可北京人都是喝它的。就和我们家一样。

那两盒“张一元”我从台北一路喝回波士顿。的确不是了不起的名茶,但是滋味十分地道。“张一元”早就喝完了,但送礼人对文学诚挚的兴趣,还有她实实在在的神情,还是常常浮上心头。

北京惊“燕”

去年秋天应北京大学陈平原教授的邀请,为中文系的学生作短期讲课。平原兄是个周到的朋友,知道我喜欢京剧,人一到就为我张罗找戏看。说真格的,这些年到北京都是来去匆匆,看好戏的机会总是失之交臂。恰巧平原的学生杜玲玲走在时代前端,已经是北京的生活艺术家,而且各种戏曲都有门道。一日小杜来讯,谓中国京剧院将演出《锁麟囊》,由李海燕主演,不日开锣。

这可是好消息,《锁麟囊》是程派大戏,李海燕又是“新程派”祭酒李世济的第一传人。为了不错过机会,我们情商学生提早上课时间,以便准时看戏。但平原自己在人民大学的演讲可不能改期。于是他指派陈夫人,也就是著名的晚清妇女史专家夏晓虹教授,外加小杜和姐姐杜丽(章诒和《往事并不如烟》的编辑)一块陪同前往,以壮声势。

这几年北京的改变突飞猛进,想象的中国京剧院全不是那回事儿,而是座摩天高楼。这天的戏是在他们的实验剧场演出,现场有那么两三百看台座儿,地方不大,演京剧倒是最好的空间。托了小杜的福,我们坐在前排,和舞台只有咫尺之遥。回头一看,可净是老大爷、老大娘们,和台湾京剧场合的气氛不相上下。

《锁麟囊》是程砚秋全盛时期的代表作,1940年首演于上海黄金大戏院,一炮而红,连演二十五场而不衰。此戏演娇生惯养的富家小姐薛

湘灵一念之仁,以嫁妆锁麟囊见赠同日出阁的贫家女赵守贞。日后两人命运逆转,竟凭此囊相认,善因终结善果。编剧翁偶虹集合程腔精华之大成,写出了个又好听又好看的本子。其中“春秋亭”一折的西皮二六转流水,“寻求认囊”一折的二黄慢板“一霎时把七情俱已昧尽,渗透了酸辛处泪湿衣襟”,早已经脍炙人口。小小舞台演尽人生的变化无常,又处处洋溢传统温润的情义。历来程派演员若要登堂入室,《锁麟囊》成了试金石。

李海燕剧校刚毕业就出人头地,90年代初拜师李世济后剧艺大进,到了90年代末已经号称是程派“五小名旦”的榜首(另四位是张火丁、迟小秋、刘桂娟、李佩红)。她的录像和录音我看过听过,的确是好,现在本尊现身说法,当然期待非常。是日也,李海燕在上场门一个亮相,就是一阵碰头好。她的扮相雍容俊美,眼波流转,水袖轻抛,无不是戏。等到张口唱出“叹流水年华春去渺”,吐字行腔的婉转幽咽,可不就是正宗程门法乳。而她柔美娇嗔的姿态,又是李世济加上自己的诠释了。演到了“春秋亭”那一段“春秋亭外风雨暴”,全场更是气氛专注,一句一个好——要让北京的戏迷这样叫好,可不是容易事。所谓“如醉如痴”这样的词儿,这回总算是见识了。

我生得太晚,当然没赶上程砚秋的好时候。看过他晚年的京剧电影《荒山泪》,但觉膀大腰圆,好大的块头,哪像可怜的小媳妇儿啊。但人家就是有本事,凭身段,凭唱腔,独树一帜,和梅兰芳分庭抗礼了几十年,过世前还先一步加入了共产党。程的声腔低回抑郁,若断若续,好之者誉为情深意切,恶之者讥为“鬼腔”。不论如何,这几年程腔重新走红,压倒前些年的张腔(张君秋)和梅腔。台面上的几位名角,包括李海燕,莫不以此享誉。

李海燕的老师李世济是1949年后出现的程派红伶,和程砚秋有义父女的关系。平心而论,李世济的声音幼细狭窄,并不讨好,又受制女性

的体态,不能像乃师那样发展出浑厚的共鸣。但是李有其天赋,截长补短,竟另形成一种抑扬顿挫的唱法,而李作表丰富活泼,使她的演出情绪渲染力十足;再加上勇于创作新戏,政治上又力争上游,因而成为“新程派”的掌门人。李海燕得到老师的真传,唱腔部分尤其浑然有劲,落落大方,早有青出于蓝之势。何况她的扮相实在漂亮,比起后来胖嘟嘟的老师,至少外行眼里她是占了优势。

这一天的《锁麟囊》演足全本,而且三个多小时一气呵成,对演员无疑是个考验。我以为李海燕的表现可圈可点,唯有在花园寻球重见锁麟囊的高潮里,她的做工力度不够。程砚秋的水袖身段是有名的,甚至归纳出“勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖”十字箴言(《略谈旦角水袖的运用》),而《锁麟囊》这场关键戏学问更是大。所谓“起云手,转身,翻水袖,两臂伸开,蹲下,亮相”,“撑”起来;要“有姿有势”,连太极拳,耍刀花儿的路数都掺和进去了。说得有点神乎其技,看得出演员要没有点武功底子,还真应付不来。

但那天的戏看到这儿,我的感性已经压到理性。我归结李海燕力有未逮的原因是剧团不体恤演员,连中场也不让休息喘口气。但真正的原因可能在于师承:李世济的表演也是柔媚有余而力道不足。我看过张火丁这出戏的录像,明白她其实从老师赵荣琛那里学到了几乎虎背熊腰的身段,乍看沉重不自然,却处处透着程砚秋“举轻若重”的意思。而赵是男性。莫非程派这行艺术还真需要性别越界,才能加深女性角色外柔内刚的韵味?

这就谈到张火丁。张这几年急速蹿起,红到在人民大会堂开演唱会,想来对李海燕等另外四位名旦造成不小压力。张火丁的剧艺没话说(名字也占了便宜),难得的是天生一股忧郁自恃的艺术家气质,和多数程派戏剧人物的造型一拍即合。加上她有企图心,善于经营自己的事业,新戏老戏,不过几年已经塑造了一股“火丁”神话。相形之下,李海燕

的丽质天生,温良恭俭,也未必真是有利的条件了。但话说回来,京剧在大陆毕竟是最大的传统剧种,只要有本事,不愁没有自己的一片天地。何况张、李之外,还有另外三位名旦也非等闲之辈。这样的竞争——但愿是良性——看在一个海外戏迷的眼中,真是好生羡慕。

更有意思的反而是这五位当红名旦背后师承的纠葛。1949年以前学程最早也最杰出的首推坤旦新艳秋。程的男性弟子中赵荣琛半路出家,颇有书卷气,也带出程戏的文学深度。王吟秋则是随侍程左右最久,玩意儿也最扎实。至于李世济,如前所述,50年代之后才正式得列程的门墙。但历史机缘就是这样,新艳秋早早息影,赵、王有行无市,李世济一枝独秀红了四十年。

风水轮流转,现在轮到弟子们较劲儿。李世济这厢有李海燕和天津的刘桂娟;徒弟争气,又加上天时地利,稳稳占住地盘。王吟秋那边有刚从沈阳调到北京的迟小秋和天津的李佩红,两人也都有口皆碑。尤其迟小秋的路数凄恻深沉,余韵悠悠,不是其他四人比得上的。张火丁则是赵荣琛的秘密武器,而且异军突起,颇有点后来居上之势。赵、王已作古,李世济退休了。这五位弟子风华正茂,未来二十年竞争的好戏还有的瞧的。(张火丁的《梁祝》新戏,坦白说,就不怎么样。)菊坛的风云变幻,岂不有点像是政坛?

然而今天京剧的影响力到底不能和半世纪,甚至一二十年前比了。好在大陆人多,就算京剧式微,怕不也有成百上千万的戏迷继续捧场。人多就好办事。张火丁的崛起不就靠的是“群众”的力量?而且越年轻越好。

话说那天李海燕的演出,我后面就坐了两个小年轻的,一边看着戏一边小声评头论足。有一会儿李海燕要了个好,其中一个居然酸酸地说了,“至少我们火丁长得比她白。”这是哪门子的戏评?八成是来打探军情的火丁迷。但先别笑话人家。《锁麟囊》演完,现场一片掌声,我也热血沸腾,跟着起立拍巴掌。过了会儿,不知怎的,居然发现自己已经上了

台去,排队等着觐见“锁麟囊”。终于轮到我了,挨近“锁麟囊”旁边,紧张得不知道说什么好,只好面红耳赤,含羞带愧地请问:李小姐,能不能有这个荣幸和您合影留念?

“锁麟囊”真是累了,有点勉强。幸好随侍在侧的北京生活家小杜欺身向前,以恭谨又不失世故的口气说了:李小姐,这位是美国大学来的华人教授,非常,非常,仰慕您的……我这才顺利完成平生第一次追星任务——虽然年龄嫌大了点。没想到一转身,平日里仙风道骨,无欲则刚的夏晓虹教授兼陈平原夫人,就站在我们身旁,也是面带羞色,跃跃欲合影留念状。夏晓虹也追星?这可是天上掉馅儿饼了!这回轮到我来推荐:李小姐,这位是北京大学来的妇女文学史教授,非常,非常,仰慕您的……

这,就是我成为海燕牌粉丝的第一天。

三联讲坛

抒情传统与中国现代性
——在北大的八堂课

王德威 著

2006年秋天，我应北京大学陈平原教授的邀请到中文系作短期讲课。我的讲课共为八次。六次为演讲性质，各从“抒情”与中国现代性话语的主题，如启蒙、革命、国族、时间/历史以及创作主体等，做出观察。另外两次则为座谈，范围包罗较广。我所援引的范例有“五四”到当代以来的主要作家，也有海外文学的佼佼者。而我所讨论的文类，除了“抒情”表述的主要形式诗歌之外，也尝试了如小说、散文、戏剧、甚至音乐。我深深明白这一课题的难度，因此采取大题小作的方式，以实例切入，意在引起更多的论辩，而未必做出任何总结。

我另外写出《“有情”的历史：抒情传统与中国文学现代性》作为序论，一方面补足课堂上未能顾及的背景和论式，一方面也试对同学们的提问作出较有体系的回答。我以为对“抒情传统”的重新叩问，正是我们对中国文学何所来、何所去的反省，也是对一“有情”的历史的召唤。

这次在北大讲课身临其境，得到学生们热烈的反响和挑战，让我受益极大。参与座谈的刘东教授、吴晓东教授、许子东教授等各从不同面向对当代文学和汉学研究提出批评，使我们的讨论真正成为一个“众声喧哗”的场合。

——王德威

ISBN 978-7-108-03462-5



9 787108 034625 >

定价：39.80元