

編者的話

2021.3
中外論壇 (雙月刊)

East West Forum

www.ewforumusa1.com

(一九九一年元旦創刊 總第一八三期)

新聞·社會·文藝性綜合刊物

社長 發行人 劉御州

總主筆 王性初

編輯 劉蘊綺

總經理 陳敏敏

資深顧問 陸維龍

地址:

China Media Services, LLC

P.O. Box 744

Rockefeller Center Station

New York, N.Y. 10185

U.S.A

E-mail:ewforumusa@gmail.com

出版: China Media Services, Inc.

全年定價: US\$ 60.00 零售: US\$ 8.00

歐洲辦事處: De Ruyterstraat 53071

PH Rotterdam

Holland

加拿大辦事處: P.O.Box 44112

Burnaby, B.C.

V5B4Y2 Canada

中國總代理 中國圖書進出口總公司

香港總代理 交流圖書貿易有限公司

地址: 新界 葵涌 大連排道 172-180 號

金龍工業中心第3座24樓H3室

電話: (852) 28580645

刊號: 300B0466

ISSN 2638-6577

二〇二二年《中外論壇》第三期目錄

中外專稿

中國見聞（北京、桂林）

特稿組 1

文壇掠影

離散、記憶與家國

張宏生 9

——論民國初年的香港詞壇

當文學不再打動人心

田中禾 17

你的過去在你臉上

哈金、朱又可 23

——哈金訪談錄

姑蘇葉氏：一個文學世家的百年底蘊

王峰 31

散文隨筆

寶玉挨打

夏河 34

外婆橋

刘珊珊 40

古琴的鑒賞與收藏

「今日古琴」公眾號 42

學術園地

溝通內外：道教藝術史及其相關
研究的反思與前景

謝一峰 53

——從黃士珊《圖畫真形：傳統中國的道教
視覺文化》一書談起

※封二：我們的故事

明韻且讀

馬書 47

——明代黃花梨家具的人文定格

微雲卷舒，清風飄拂

「收藏家雜誌社」公眾號 49

——康熙帝筆下的「董風」

「寺」、「廟」有何不同

「佳作有約」公眾號 51

封三：China Media Services Celebrates the 30th
Anniversary of the Publication of
East West Forum



中國見聞（北京、桂林）

◎特稿組

特別春節帶熱京城文化市場

「大年初七，開工大吉！」2月28日，內地春節假期正式宣告結束。今年春節由於「就地過年」的倡議展示出不同的面貌，電影熱、「書香」熱、文博熱等帶熱京城文化市場。

「中國春節檔電影票房創歷史新高。」《紐約時報》報道稱，選擇「就地過年」的民眾推動了中國票房的井噴式復蘇。截至28日中午，今年賀歲檔（2月1日至2月17日）總票房已達28.22億元。

「躲過了春運蹲火車票，卻逃不掉假期搶電影票。」有網友調侃今年的電影賀歲檔「一票難求」。

「初一到初三的票全都沒了，想看場電影太難了！」留京過年的張女士說，自己最期待《唐人街探案3》，離家近的影

院幾乎都沒有票，直到初四才買到兩張。

「票價很貴，但還是挺開心。」

據悉，北京點外賣、看電影、本地遊、雲逛街等消費在春節期間實現大幅增長。儘管受新冠疫情影響，北京各影院上座率被嚴格限制在50%以內，但在內地觀影城市票房排名中仍位列第二，平均票價最高。

牛年春節成為世界觀察中國經濟活力的重要窗口。「中國票房轟鳴，然而好萊塢卻在保持沈默。」英國《金融時報》等媒體表示，在中國春節看見希望。

「就地過年」留住文化消費群體，北京的書店、博物館等文化市場較往年熱度不減。

北京有十家書店首次在春節推出24小時「不打烊」服務，營造出京城春節的濃濃「書香味」。記者在新華書店（建築書

店）看到，深夜仍有零星讀者坐在休息區閱讀。28日清晨亦有早起的上班族，抱著電腦敲打鍵盤。

選擇「就地過年」的年輕人圖書消費熱情高，圖書成為「80後」消費者的新「過年三件套」之一。「造訪書店的讀者比去年多了不少，尤其是年輕人，喜歡深夜泡在店裏。」該店店員告訴記者。

春節假期最後一天，記者在參觀國家博物館時了解到，除早先推出的「金玉滿堂」沈陽故宮主題展和「中國古代服飾文化展」外，該館於節前新推出的「牛事如意——辛丑牛年迎春文化展」也人氣火爆。

「遊客大多直奔四樓的古代服飾展和三樓的迎春文化展。」工作人員告訴記者，熱門展覽及促銷活動激起遊客的消費熱情，文創產品銷量超出預期。「不少商品低至

六折，光看不買的人都心動了。」

此外，北京各類線上文化活動亦精彩紛呈，累計推出了132項活動，參與民眾達4170.8萬人次。線上文化消費能力得到充分釋放，僅在線視頻消費人數就同比增長20%，北京用戶日均線上活躍時間位居內地第三。

京城老街改造成果初顯 老北京居民「不說再見」

南北長街騰退改造，雍和宮大街改造……老街保護一直是北京民眾熱議的話題，而隨著今年初鼓樓西大街和東四南北大街更新保護工程的完成亮相，這一話題再次引發關注。

近日，記者走訪了已完成更新保護工程的鼓樓西大街和東四南北大街，以及仍在進行騰退改造的南北長街。

記者在鼓樓西大街看到，街道整潔有序，除共享單車、電動自行車外，鮮有汽車停放。街邊仍有很多居民常住，便民菜場、日雜店等便民設施密集，公廁則每隔50米就有一間。

去年8月，《首都功能核心區控制性詳細規劃（街區層面）（2018年—2035

年）》正式出臺，北京的老城規劃進入新階段。從騰退改造到更新保護，政府亦在探索老城規劃的新路徑。

「街道幹淨整潔多了，之前到處停的都是車。」年過七旬的趙老太說，鼓樓西大街的汽車亂停現象得到徹底解決，出入便利很多。

與鼓樓西大街不同，東四南北大街商業氣息濃厚，改造之後有著「北古南新」的特點。南大街商鋪鱗次櫛比，鮮有居民宅院。東側多為各色新式餐館、咖啡廳。西側則以銀行、新潮服裝店為主。北大街則因段祺瑞執政政府舊址等古建築得以保存舊貌，民宅、便民設施也明顯增多。

記者在走訪時發現，改造後的東四南北大街仍有不少商鋪空置。家住東四八條的王大媽對記者說，改造其實還沒徹底完成，過段時間會更熱鬧。

在談及改造前後的生活變化時，王大媽表示，這次改造主要針對沿街商鋪，自己的生活並未受到影響。

住在鼓樓西大街的趙老太感慨自己歲數大了，喜歡念舊。「街上倒是幹淨了，可也少了一些生活氣息。」

「不過咱們大院裏還是老樣子，生活

沒什麼變化。」舊房子在，老朋友在，心也就在。趙老太告訴記者。「院裏的事兒都還是院裏人商量，這些車愛停哪兒停哪兒，別堵著別人家門就成。」

在京城各老街中，位於故宮和中南海之間的南北長街，因其顯要的位置，被譽為北京最尊貴的夾道。根據規劃，南北長街啓動騰退改造工程，未來將不再有人居住。

記者自南長街南口大門漫步至北長街最北端，發現大街沿線幾乎已沒有居民常住，多數宅院大門緊鎖，只有零星商鋪開門營業。唯一可以判斷有人居住的跡象，便是藏在胡同裏的公共廁所和街道治安防疫人員。

據悉，南北長街的騰退改造仍在進行中，目前已設5個小區安置外遷居民。

記者偶遇從北長街遷出的陳先生，他告訴記者，自己很久沒逛過胡同了，特地回來看看。「以前南北長街的胡同很熱鬧，可現在都沒人住了。」

記者了解到，西長安街街道辦事處一直在舉辦「老友尋親會」，為外遷的胡同老街坊創造重聚的機會。有南北長街社區居民留言道，「舊的南北長街將成為過去，

期待全新的南北長街在將來亮相京城。」

「南北長街，我們不說再見！」在一段記錄部分南北長街居民搬離舊宅的告別視頻中，即將外遷的居民臉上掛著微笑，一個個爽朗地同舊宅告別。「雖有不捨，但我們不怕變遷，只為讓這裏變得更好！」

月壤國博首展 兩會期間北京民眾觀展興致高

內地民眾期待已久的月球樣品 001 號，從 2 月 22 日開始在中國國家博物館（以下簡稱「國博」）正式入藏並展出。這是中國自 2004 年決定實施探月工程以來，首次將自主采集的月球土壤公開展出。開展以來正值全國兩會期間，北京觀展民眾興致不減，幾乎天天大排長龍。

網上早有很多北京民眾表示出期待與興奮，開展首日和周末的門票更是早早被預訂一空。記者觀展當日，早早出發，亦躲不過大排長龍。由於時值兩會召開，安檢分外嚴格，從天安門東地鐵站開始到國博東門入口，均能看到排隊的民眾。

「就是沖著月壤來的，排多久都不怕。」邵先生在排隊時告訴記者，自己從事科技工作，特地帶孩子過來看展覽，培

養他的科學素質。

經歷了將近 30 分鐘的等候後，記者終於進入國博。由東門筆直向前，一眼便可望見被人群包圍的月壤樣品。

「月球樣品 001 號見證中華飛天夢」兩行大字印在國博西大廳東面的最醒目位置，藍底白字，加銀河星空點綴，整個展覽航天感十足。

以盛放月壤的透明容器為中心，逆時針方向觀展，展覽可分為歷史回溯、成果展示、展望未來三個部分。在眾多工作人員的指引下，民眾有序排隊，盡管觀展人數很多，仍能保證每個人獲得良好觀展體驗。

「伽馬射線譜儀、粒子激發 X 射線譜儀……基於上述高等方法解譯的玉兔號探測區域礦物成分以高鈣輝石和橄欖石為主。」記者在展有嫦娥三號著陸區月壤精密分析資料的展櫃前，再次遇見邵先生，他正向自己的兒子一字一句地念著。少年的表情有些迷惑，眼裏卻閃著光。

在各型號「嫦娥」探測器展示的區域，從嫦娥一號到嫦娥五號，六次探月工程的實物與模型藏品吸引了很多民眾的目光。記者註意到，同邵先生一樣，不少民眾都

是帶著孩子前來觀展。

「火箭離開大氣層之後就沒有啦。」在發射各型號探測器的長征火箭殘骸前，秦女士與女兒駐足觀看。「哇，好神奇啊！那現在展出的是啥呀？」女兒一問，母親一答。「這個是模型，實物的很多零部件都沒有啦。」

記者繼續步行至嫦娥五號實物展櫃處，返回器降落傘呈扇形張開，紅白相間的外觀分外惹眼，受大氣摩擦而斑駁的返回器則靜靜佇立在展櫃中央。在旁邊展出的五星紅旗處，秦女士告訴記者，女兒可能看不懂，但希望培養她的愛國意識。「中國現在強大了，（她）作為中國人應該感到自豪。」

為維護觀展秩序，國博特意為月壤樣品展櫃設置了單獨通道，民眾需由此排隊，才能近距離觀賞月壤。

「這是我離月球最近的一次。」特地從外地趕來參觀月壤的「航天迷」田先生說，終於一睹真容，開心之余，還是有些遺憾。「月壤保護的太好了，其實看不太清，希望可以更直接的接觸月壤。」

「不過癮，轉一圈就看完了。」李先生認為，月壤展覽的設計不夠豐富，排隊

很久，看點卻不多。作為重頭戲展出的月壤樣品雖遭「吐槽」，民眾熱情卻絲毫不減。

「媽呀，大家熱情這麼高嗎？」在排隊參觀月壤時，不少民眾感慨隊伍之長。全家出動的民眾，想出了留下大人排隊，孩子去一旁休息的特殊「戰略」。

據悉，此次展出的月壤重達100克，有紀念中共成立100周年之意。一位女士在月壤樣品前對女兒說，「我們人類什麼要探測月球呀？因為咱們對太空了解的太少啊。」「等以後咱們要向星辰大海進發時，可不能掉隊了。」

京城疫情漸穩「龍擡頭」不止理發

今年一月初的河北疫情暴發後，北京市民的生活一度受到不小影響，就地過年、物價上升等成為熱議的話題。

春節之後，隨著疫情穩定，物價回落，北京民眾的生活亦漸漸回歸平常。截至3月14日，北京已連續6天無新增本地、境外確診病例、疑似病例和無癥狀感染者。

14日亦是農曆二月二，中國傳統的「龍頭節」，亦被稱作春耕節。這一天，北京民眾一般都會選擇外出理發，剪去正

月裏留長的頭髮，將此比喻為「龍擡頭」，以討個好兆頭。

北京去年受到新冠疫情影響，二月二時只有10家理發店被允許開門營業，排隊理發還需提前預約。今年則沒有限制，市內各理發店均正常營業。

某理發店負責人何先生告訴記者，今年的二月二無需線上提前預約，顧客直接到店即可排隊剪發。「考慮到本店的顧客多是年輕人，我們還是正常時間營業，不提前也不加班。」

據悉，僅「四聯美發」等北京知名老字號理發店將提前兩小時營業，其他新興品牌理發店大多不提前，或只提前半小時營業。

「好多年輕人真不太在乎二月二剪發。」何先生表示，中老年人和孩子才是剃龍頭的「主力軍」。

記者走上街頭隨機採訪發現，一些北京民眾對「龍擡頭」的理解頗為豐富。

「俗話說，二月初一剃龍頭，一年都有精神頭。但今天不光是剃個頭這麼簡單！」老北京張先生剛離開理發店，摸著自己的頭向記者侃侃而談，「咱北京人講究二月二剃頭，但不是說正月就不能剪發。

民間，正月剃頭死舅舅，的說法完全是瞎說，『思舊，才是二月二的真意。』

張先生說，北京人過二月二其實有三個習俗。除「剃龍頭」外，還講究「吃龍食」、「祭龍神拜土地」。「祭龍神拜土地」的習俗在中國南北方均不少見，而「吃龍食」的習俗在北京則別具特色。

據記者了解，傳統的「吃龍食」是指將民間飲食中的常見食物賦予「龍」字，以祈求好運。例如，二月二吃餃子被稱作「吃龍耳」，吃米飯、面條則分別被稱作「扶龍須」、「吃龍子」。

為迎接今年的二月二，北京各老字號餐館均新推出了花樣「龍菜」供民眾選擇。「龍鱗」春餅、「龍膽」炸糕、「龍籽」牛肉末餡餅，京城傳統美食與時令結合，讓民眾在享用各式美食的同時，體會傳統民俗韻味。

此外，家家戶戶吃懶龍也是北京居民的一大習俗。高女士告訴記者，二月二吃懶龍有解除春懶之意，寓意接下來的一年裏能夠勤勉上進。「我家每年二月二都會吃懶龍，去年因為疫情只能自己在家動手做，今年可以放心地出去吃了。」

記者在內地社交媒體平臺註意到，今

年互聯網上曬理發的人較去年明顯減少，曬吃食、分享特色民俗文化的話題熱度上升。

「春龍翹首驅病疫，萬物復蘇迎新生。」左女士在微博上曬出自己煮的龍須面並配文道，來北京的二年，最愛這裏的春天了，希望疫情不要再來啦。

北京健身房辦卡將設冷靜期？預付性消費監管受關注

「早點有這個政策就好了！」楊女士曾親身經歷健身房老板卷款跑路，她告訴記者，去年自己因為沖動辦理一張高額的健身儲值卡，沒想到商家竟一走了之。

3月6日，北京市體育局、市場監督管理局共同修訂完成的《北京市休閒健身行業預付費服務交易合同》（以下簡稱「示範文本」）面向社會公開征求意见。

示範文本提出，將在甲方簽署合同的次日起，設置7天冷靜期。冷靜期期間，未開卡使用者可以無條件解除合同，且商家需在5個工作日內一次性返還全部預付費用。

「我覺得設置冷靜期真的很有必要，像我這種喜愛沖動消費的人可以少吃點苦

頭。」楊女士苦笑道。

有內地媒體評論道，北京此舉旨在抑制消費者沖動性消費，對健身行業健康發展有重要意義。同時，為完善預付性消費監管，制定相關法律法規邁出第一步。

記者走訪市內健身機構發現，部分商家對該規定並不在意，或不願提及。

「您來我們這兒辦卡準沒錯，我們軟硬件都是一流的，絕對不會跑路。」某大型健身會所經理表示，示範文本中設置的冷靜期對優質健身商家來說沒有影響。

記者在向某北京知名健身品牌連鎖店前臺諮詢時，多次提及示範文本，前臺服務人員卻持回避態度。

在一些規模較小的健身房中，記者註意到，商家對示範文本的公布表現出擔憂。

「疫情搞得我們生意已經很難做了，現在這麼一弄經營怕是會更加困難。」金先生對記者直言，健身房確實需要沖動型的消費者來維持生存，尤其是像他這樣的小商戶。「大小客戶我們都不想放過，否則資金鏈很容易出現問題。」

值得註意的是，示範文本中明確表示私教課和體育技能培訓不適用該規定。

搏擊私教李強（化名）在接受記者采

訪時表示，自己的課程安排一直都很滿，他相信大部分顧客選擇私教都是經過深思熟慮後的決定，冷靜期的設置意義不大。

「7天冷靜期說長不長，說短不短，你敢保證那些沖動的人7天以後就不再沖動啦？」李強說。

據內地媒體統計，有近七成的網民認為北京辦理健身卡擬設7天冷靜期，是「好事，建議全國推廣。」

對於示範文本出臺的初衷，有網友表示，規範健身行業秩序、治理亂像或是好的出發點，但冷靜期的設置終歸是「治標不治本」，進一步加強預付性消費監管才能解決問題。

網友「四喜丸子」說，「冷靜期根本不管用，有些健身房就是不退你錢。國家應該建立中間賬戶幫助顧客每月轉賬，只有加強監管才能保護消費者的權益。」

除北京外，其他各地已有相關法規落地。據悉，上海已在今年初正式使用設置有消費冷靜期，限制預付性消費的合同示範文本，目前已有超過500家連鎖健身機構開始執行。

桂林農民牽牛當模特成為「網紅」 老外慕名來拍照

年近七旬的農民許修保戴著草帽，牽牛踏橋而過，橋下水平如鏡，遠處山巒起伏……由此定格下一幅桂林山水田園牧歌的經典畫面。

許修保是廣西桂林市臨桂區四塘鎮田心村農民，除了種田，許修保還有一個特別的「兼職」——農民模特。雨天披蓑衣，晴天戴草帽，扛著鋤頭或犁耙，牽著牛走過「狀元橋」，這便是老許的「模特」工作。

田心村山水秀美，田園如畫，屬典型的喀斯特地貌。村口有一條小溪，溪水由東往西靜靜流過，猶如玉帶圍腰，外有一條曲折蜿蜒的青石板路通往村裏，村前有田疇阡陌，四周群峰環抱，猶如陶淵明筆下的「世外桃源」。

近日，記者來到田心村，遠處環山圍繞著一片開闊的農田呈現開來，許修保從田間牽著牛緩緩走到「狀元橋」，只見他對水牛發出一些指令：「上、停、下、掉頭……」水牛乖巧地站在橋上，鏡頭感十足，供一眾攝影愛好者和遊客拍照。

許修保是田心村第一個試水「模特」

職業的農民，隨著越來越多遊客來找他拍照，久而久之，老許和他的牛逐漸成為「網紅」，甚至還有不少外國人慕名前來。為了方便遊客聯系，許修保印了「田心村狀元橋旅遊服務」的名片，上面有他穿著蓑衣趕牛過狀元橋的照片，旁邊寫著聯系電話和地址。每次有人約他拍攝，他會象征性地收取一些「務工費」。一年下來，當「模特」的收入約有萬余元人民幣。

許修保說，他做「模特」已有八年時間，找他拍照的遊客遍布德國、英國、意大利、美國、馬來西亞等國家。許修保笑言，他因此還學會了一些簡單的英文單詞。

雖說當上了「模特」，許修保依然還要牽著牛下田耕作。老許家裏有十畝地，供拍攝用的牛、犁耙不僅是道具，更是種田的工具。許修保介紹說，再過幾天，村民們就可以春耕播種了。

早春三月，萬物復蘇。拍完「狀元橋」的網紅場景，許修保牽牛來到一塊水田裏，展示了傳統春耕「耙田」場景。許修保說，這頭水牛今年有14歲了，8年前就跟著他拍照，一路走來，牛也可以聽懂一些簡單的指令了。

在許修保的帶動下，村裏陸續有多名

老人也開始了「模特之路」。66歲的周忠敬便是其中之一。周忠敬說，疫情之前來拍照的遊客很多，他們會牽著牛輪流在橋上拍攝。最多的一天他牽著牛走了四五趟。

田心村不僅風光旖旎，歷史文化底蘊也很深厚，這裏曾是桂林有名的進士村。據史料記載，田心村始建於明朝年間，素有「橫山府，池頭縣；田心村，翰林院；一門九進士，父子三翰林」之美譽。村裏至今還保留有石板路、狀元橋、許氏宗祠、石碑坊等古跡。

桂林市臨桂區四塘鎮巖口村委田心村幹部周家進介紹，近年來，田心村依托秀美的田園風光、濃厚的歷史底蘊，成為遠近聞名的網紅打卡地，當地政府加大鄉村振興建設，建好了通村道路、農家樂餐館、停車場、公廁等基礎設施，每年吸引大批遊客前來遊玩，帶動了當地鄉村旅遊發展。

臨桂本地人孟小萌是一名使用抖音直播的「雲導遊」，她通過直播平臺向觀眾們展示了狀元橋上的農耕風景。「我通過網絡平臺把這裏分享出去，希望更多的人能夠來到這裏，讓大家知道桂林山水甲天下的美名。這裏有豐厚的歷史文化背景，有因為陳繼昌三元及第而命名的狀元橋。

桂林美麗的風景有更加豐厚的歷史文化背景作為它的靈魂支撐。」

三星堆熱席卷內地京城再現觀展潮

挖掘現場直播、三星堆「Dig」歌曲、各省文物大「Dig」……酷似外星文明的三星堆文化，因最近的考古新發現，「霸屏」內地互聯網。

「央視直播了幾次後就沒有直播，這真是吊人胃口。期待7月份和8月份的再次直播，好奇心上來了控制不住呀。」網友「木格子愛」說道。

「要不是得考試，我真就馬上去三星堆博物館了，那個青銅立人像也太酷了吧。」網友「Meraba Chen」表示。

內地互聯網上刮起的三星堆文化熱不僅走出了歷史考古的小圈子，更讓普通民眾產生了空前的濃厚興趣。

「之前只是對三星堆的青銅立人印象很深，知道三星堆和金沙文明是我們四川文化的驕傲。」畢業於中國歷史專業的張女士告訴記者，自己雖然是四川人，但從未如此關注過三星堆文明。「最近在網上看了很多有關三星堆的文章，有了深入的了解。」

就職於房地產行業的蔡先生雖然對三星堆的印象僅停留在奇特的大眼睛上，但在接受記者採訪時亦感嘆三星堆的神秘，「原來真是沒啥感覺，這幾天新聞裏鋪天蓋地的報道，讓我都忍不住關注了起來。」

在微博的各省文物大「Dig」活動中，北京日報等多家京媒主動應戰，網友們紛紛熱議。以國家博物館為代表的各大博物館也亮出殺手鐮。

據記者了解，在國博的「中國古代」常展中就有來自三星堆的幾件重要藏品，包括青銅神鳥、「縱目」青銅人臉面具等。

有網友調侃道，國博一家就能「打趴」一片，「以後只要來國博就能看到四川三星堆這兩天出土的寶貝。」

相較於線上網民熱火朝天的討論，遠在四川的三星堆文物似乎與北京民眾相隔甚遠。民眾參與線下活動的熱情是否依舊高漲呢？記者帶著好奇前往國家博物館一探究竟。

記者註意到，國博的周末門票早早被預約一空。周末突發的沙塵天氣依舊不能阻擋民眾觀展的熱情，一層的月壤展覽較月初冷清不少，地下的古代中國常展又熱鬧了起來。

經工作人員指引，記者在夏商周展區看見了這幾件珍貴的藏品。遺憾的是，其中被認為修復最好的青銅神鳥因定期保護的原因未能展出，但「縱目」面具、青銅人首展櫃處仍吸引了大量民眾圍觀。

工作人員告訴記者，最近一周前來三星堆文物展櫃處觀展的遊客明顯增多。

「過去人氣最旺的是四羊方尊，現在隔壁的青銅面具也成為了焦點。」

「我是古代展的常客了，不過之前沒有仔細看過三星堆。」特地前來觀展的塗先生說，這次要好好拍幾張照片曬到朋友圈裏，順便聊聊三星堆文化的起源。

記者在三星堆文物展區駐足半小時，發現過往的民眾大多來去匆匆，打卡拍照成為不少人觀展的主要目的。

「三星堆文物在哪裏呀？」面對豐富的古代展品，直奔三星堆而來的問詢聲不絕於耳。

「以花代火」文明發掃，京城綠色清明傳遞生命意義

京城的四月，萬物復蘇，人間顯示出勃勃生機。「萬物生長此時，皆清潔而明淨，故謂之清明。」中國人眼中的清明從

來都有著「祭死向生」的意涵，今年北京的清明，「文明環保」成為了一大主題。

據北京市民政部門統計，3月22日是今年北京的首個清明祭掃高峰日，全市233個祭掃點共接待民眾22.7萬人，同比暴增近兩倍。

「因為擔心健康安全，去年清明選擇了網絡祭掃的方式。」家住豐臺的劉女士對記者說，盡管今年自己工作很忙，她們全家人還是一致決定去墓園掃墓。

記者走訪北京市八寶山人民公墓看到，盡管新冠疫情日漸平穩，墓園管理仍未放鬆。除西門外的其他各入口依舊保持封閉，西門入口處嚴格執行防疫安檢措施，安保人員在仔細核驗記者的預約二維碼後，方才放行。

自西門步入墓園，不遠處便有工作人員主動詢問是否需要免費的鮮花。不少民眾在自帶祭奠用品之外，仍會主動領取一束白菊。

記者在墓園管理人員工作區看到，販賣祭祀用品的商店只擺放著各式祭奠用的鮮花。商家告訴記者，鮮花取代紙錢是大趨勢，很多民眾都願意掏錢來買。「鮮花價格從5元到50元不等，這個價格大家

也都能接受。」

此外，墓園還免費提供清洗墓碑的水桶、毛刷和描補碑文的漆筆。工作人員表示，墓園今年繼續鼓勵民眾文明祭掃，以鮮花代替其他傳統祭奠用品。「倡導網絡祭掃、鮮花祭奠是今年的主題，這兩年理性祭掃的民眾也越來越多。」

談及明火祭奠時，工作人員表示，大多數民眾都很自覺，只有少數老人家會帶些紙錢來，我們見到都會勸阻他們焚燒。「以掛代燒一樣可以傳遞自己的心意，他們也都能聽進去。」

其實，不以明火焚物等形式祭奠祖先的習俗早已有之。專家表示，燒紙錢等習俗興起於唐代，在此之前的人們大多會掛紙錢、奉冷食來寄托對先人的哀思。

在宋代以前，中國人只過寒食節，清明只是一個重要的節氣。由於二者日期相近，隨著社會的發展，兩者的習俗逐漸合二為一，清明節也慢慢替代了寒食節。

「父親生前就愛喝兩口，母親則愛吃甜食。」記者在墓園的「成六區」遇見正在掃墓的晉先生，他祭掃的墓碑前擺放著一瓶白酒、兩盒點心。「一眨眼的功夫一輩子就過去了，父母也離開我十多年了。」

晉先生告訴記者，自己今年剛當上了爺爺，特地向父母報告這個好消息。「爸媽走得早，每年我都會親自來看望他們。今年家裏添丁了，是大喜事，希望爸媽能保佑他們的曾孫兒健康成長！」

據悉，八寶山老山骨灰堂今年亦新推出了水溶性喪葬用品。民眾可以購買水溶性的紙錢、信紙等，將自己的思念寫在上面，放入水中，片刻便溶入其中。這也是內地首次有殯儀館推出水溶性環保祭奠用品。

章女士在接受記者採訪時表示，這種祭奠方式既環保又有意義，自己可以接受。「我覺得紀念逝者是為了生者更好的活著。水很柔軟，能孕育出新生命，是很好的媒介。」



離散、記憶與家國

——

論民國初年的香港詞壇

◎張宏生

一、家國之感與香港意識

在中國文學史上，香港是比較遲才出現的一個地理概念。不過，它一出現就和近代社會風雲變幻的大變動联系在一起，本身也是那個時代的生動而深刻的反映。

鴉片戰爭後，中國和英國簽訂了不平等條約，割讓了香港。這一事件在知識分子心中產生了巨大的震動，因為即使他們以前可能並不知道香港這個地方，但還籠罩著「盛世」余暉的人們，很難接受割地求和的恥辱，且對象還是以往並不怎麼放在眼裏的英國人。因此，他們也及時將自己的憤懣寫進了作品。如左宗棠《感事》四首之三：「王土孰容營狡窟，嚴疆何意失雄臺。癡兒盍亦看蛙怒，愚鬼翻甘導虎來。借劍願先卿子貴，請纓長盼侍中才。群公自有安攘略，漫說憂時到草萊。」左詩將領

土被強占之恨，上位者喪權辱國之恥，以及愛國者請纓殺敵、收復失地的願望之強，淋漓盡致地表現了出來。

詞壇上寫香港的作品則出現得較遲。據目前掌握的資料，光緒三十年（1904），晚清詞壇領袖朱祖謀擔任廣東學政時，曾經短期居於香港，寫有兩篇詞作，分別是《夜飛鵲·香港秋眺，懷公度》和《清平樂·夜發香港》，這應該是內地作家書寫香港的較早作品。前一首主要是寫對香港被割讓出去的悲憤，後一首則主要從香港在地的角度去寫，雲：「絳燈漸滅。沙動荒荒月。極目天低無去鵲，何處中原一發。江湖息影初程。舵樓一笛風生。不信狂濤東駛，蛟龍偶語分明。」「中原一發」，用蘇軾《澄邁驛通潮閣二首》之二：「余生欲老海南村，帝遣巫陽召我魂。杳杳天低鵲

沒處，青山一發是中原。」借以表達淪為殖民地的香港人對祖國的懷念。他的這類創作中所體現的家國意識，或隱或現地可以在辛亥之後的香港詞壇得到回應。

在文學史上，真正對香港的吟詠之作，是明代開始的。特別是香港開埠後，南來北往的文人過此，往往留下詩篇。19世紀末、20世紀初，由於特定的地緣關係和民族文化心理，聚集此地的文人大大增加。僅統計有作品集出版的文人，就已達100人，其中清末來港者13人，辛亥革命前後來港者47人，1920—1930年代來港者42人。這些文人，往往具有遺民意識，這就使得香港儼然成為當時略可和北京、天津、青島、上海等地相比觀的一個遺老聚集的地區。

這些寓港文化人，不僅精於詩學，而

且對於詞的創作和詞學的探討，也有著極大的熱情。劉景堂在為黎國康的《玉蕊樓詞鈔》作跋時曾這樣記載：「余癸醜、甲寅間旅居香港，與六禾（按黎國康號六禾）文比鄰。文導余為詞，析四聲，辨雅俗，春秋佳日，唱酬無間。」當時黎國康對民國建立後的某些亂象很不滿意，因而南來，寓居香港。他在這裏以詞學指導後學，具有指標性的意義。當時遺民詞人的創作，表現了特定的文化精神、身份認同、詞學傳統和地域觀念等，和這些先輩的引導也不無關係。

二、離散書寫與遺民心緒

辛亥革命前後的一段時間是香港歷史上較早的一次移民潮，南來的這批文人，大致上也可以定位為文化遺民，往往對辛亥革命導致的改朝換代持抵觸情緒，眷戀前朝，秉持孤忠，從一個方面，顯示出其特定的文化價值觀。

1922年，香港成立了文學研究社，當時的《汾江粹報》發表賀辭說：「慨聖賢之道衰兮，邪說雌黃；致名教之日消兮，文學不彰。」這裏所針對的，顯然是1919年

的新文化運動，對「聖賢之道」的提倡，對「名教」的關注，無疑是他們的基本思想，也是他們在離散、流亡生活中重要的精神支撐。

這種基本思想和精神，也構建了他們的群體意識，其中的主要體現形式，就是建立詩社，舉行雅集。據不完全統計，在香港，20世紀初有海外吟社、潛社、香海吟社等，20世紀20年代有聯愛詩社、竹林詩社、北山詩社等。正如何乃文等的描述：「昔香港開埠未久，而國遭離亂。士庶南來，誌不得伸。於是詩社立，吟詠興。社員以近體嗟身世，懷家國。興寄之風，於茲傳響。」

這種群體活動，有時是面對一些與中原文化有所關聯的特定地標展開，如宋王臺等。宋王臺是香港的一處重要古跡，是為紀念陸錄夫背負帝昀投海而建。宋王臺進入文化的視野，大約主要和陳伯陶有關。陳伯陶來到香港後，隱居於九龍城，對宋王臺的地標意義給與了特別的重視，因而做了許多考據工作。他的考據雖然不一定有堅實的文獻基礎，但一定程度上滿足了當時文人的心理期待。1916年9月17日，

他主持宋臺秋唱，敬祝南宋東莞遺民趙必生日，吸引了不少遺老參加或唱和。這些往往有著深沈的故國之思的作品，後由蘇澤東輯成《宋臺秋唱》出版。其中的詞作，如黃慈博《賀新郎祝秋曉先生生日次和》，古今相接，有著很深的感慨。這個「宋臺」實際上連接著「西臺」。如陳兆年《齊天樂秋日宋皇臺》：「登臺吟望禁風雨，杜陵慣愁詩思。剩水殘山，蕪城片石，痛絕偏安無地。聞雞強起。縱拔劍高歌，短英雄氣。冷月荒江，秋心還寫苦寒味。冬青誰記杜宇。問西臺慟哭，淚痕余幾。宋帝陵碑，楊侯廟碣，忍考崖門遺事。人間何世。且放膽題糕，臨風一醉。待到重陽，再危欄共倚。」裏面用了謝翱南宋滅亡後登嚴陵登西臺痛哭，懷念文天祥等人之事，正好可以和寓港諸老在宋王臺的雅集相比附。這種不合時宜的孤臣孽子之心，是他們的文化堅持，也是他們試圖延續的文化理想。他們在殖民地建立起宋朝歷史的正統想象，不僅是對前朝的文化留戀，同時也承接朱祖謀等人的香港意識，「等同在進行另一種的夷夏之辨」。於是，這個保留在殖民地的中原正統遺存，就成了他們內心的「禮失

而求諸野」的隱微說明，帶有了幾分故國的意味。

群體活動中的山水登臨，也有感情的激蕩。大帽山在新界中部，是香港最高峰，可以俯瞰全島，當然也可以北望神州。1916年元月，黎國廉召集張學華、劉伯端等登上大帽山的妙高臺，作詩酒文會。張學華有《百字令》一首紀之：「看燈節近，正月華如水，春波搖綠。放眼海天同一色，俯仰快然意足。舊夢偎紅（自註：，少筠以舊作艷體詩出示。），新詞刻翠，咳唾成珠玉。閑愁閣起，與君共泛芳醪。憐伊風露宵深，素娥倩影，伴庭前花木。一樣清光千裏共，試問天心誰屬。橫槊當年，吹笙何處，莫唱南飛曲（自註：，時滇南起兵討袁，戰事方急。）。疏狂吞我，樓頭醉倚橫竹。」詞人和友人一起登山賞月，似乎暗示著要喚回過往的一段美好，而把現在的「閑愁閣起」。但北望神州，頓起波瀾。1915年末，袁世凱擬恢復帝制，引起舉國震蕩，次年就有蔡鍔等人在雲南發動護國戰爭。對此，作為清朝的遺老，張氏的心情顯然是複雜的，他在詞中特別點出：「時滇南起兵討袁，戰事方急。」卻又用「莫唱

南飛曲」一語輕輕帶過，耐人尋味。

同樣的情緒，也見於當時一起登臨的劉伯端詞中，其《念奴嬌·正月十二季裴文招飲妙高臺，以詞屬和，即步原韻》的下片寫到：「遙看倒影山河，前朝遺恨，荒苑余喬木。欲補金甌無好手，此意更誰相屬。當日諸公，瓊樓高處，曾聽霓裳曲。故園如夢，何時歸問松竹。」見到神州大地的戰亂，自己不能有裨於時，深感慚愧，而故國茫茫，也不知何時才能返鄉。不管其政治見解如何，這樣的作品，在香港可以自成一個系列。往前推，有陳步墀寫於1909年的《大江東去·寄題家芷雲參軍龍慶「戎裝策馬圖」，用東坡赤壁韻》，下片雲：「……救國雖無柯斧假，忍看神州沈滅。東盼遼陽，南懷澳界（自註：，時聞島交涉及澳門劃界。），氣壯沖冠發。天涯題畫，獨騎瘦馬殘月。」「南懷澳界」，是寫中葡雙方關於查勘澳門界址事。談判中，中方對主權問題態度強硬，而葡方不但通過外交途徑拉攏英國對清廷施壓，還炫耀武力，意在威脅。這些都讓作者認識到身處弱肉強食的世界，尚武強兵的重要性。往後延，則可見於1924年重陽節十多位寓港文人北

山堂雅集調寄《賀新郎》的唱和，何冰甫作《賀新郎·甲子重九香港北山堂雅集用後村韻》，顯然是寫民國建立之後的軍閥混戰，其中的「想吳中、戰場傍菊，離披多少」雲雲，應指1924年9月3日至10月13日中華民國江蘇督軍齊燮元與浙江督軍盧永祥之間進行的戰爭。可見，雖然僻居海隅，這些文人憂患的目光，一直沒有離開中國大地。

香港雖是嶺南風情，但畢竟是殖民地。諸故老流寓此地，面對異鄉（失地）風光和事物，不免要有所反映，其中也能看出一些微妙的心靈活動。如陳步墀《菩薩蠻·答伯端香江春日雜詠四闋》
楊花朝落愉園徑。秋千暮上牆頭影。門外逐香車。鞭絲夕照斜。當時觴詠地。往事休提起。風月自年年。訴春春可憐。（其三）
石塘塘水如油綠。鴛鴦好夢還雙宿。有夢莫驚醒。憑他好處行。放歌宜縱酒。十裏燈如晝。珍重語劉郎。春歸思故鄉。（其四）

這四首詞寫在港島的春日遊觀，是當時寓港諸老生活的一個側面的表現。第三

首寫 20 世紀初港島的兩大重要消閑去處之一的跑馬地偷園遊樂場，從一個側面再現了此處的觴詠遊樂之盛。第四首所寫的石塘，20 世紀初是著名的妓寨所在地，色情業非常發達，據說達數百間之多，素有「塘西風月」之稱。詞中的「鴛鴦好夢」「十裏垂燈」等，都是對那個當日繁華之地的如實記載。不過這四首詞又有其特殊的內蘊。從創作形式看，似乎對韋莊《菩薩蠻》五首有所模仿。對韋的這五首詞，陳廷焯《雲韶集》評雲：「一幅春水畫圖。意中是思鄉，筆下卻說江南風景好，真正淚溢中腸，無人省得。」陳詞在歡樂的描寫中，也蘊涵著漂泊之情，就其表達看，揉和了不同的經典文本，如第一首的「隔江無數山」，就出自辛棄疾《菩薩蠻》：「西北望長安。可憐無數山。」其中有懷念故鄉、故國之意。如第四首的「放歌宜縱酒」，就出自杜甫《聞官軍收河南河北》：「白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。」高歌還鄉，當然也是當時文人心中的期待。因為，這裏雖然繁華，卻並不是自己的故土，就像崔師貫《六醜港山夜眺示友》，乃感於「西人商於市而家山頂，莫輒趁纜車歸，

車背山而升」而作，從其內容看，所寫或是太平山頂，當時為英國富人所居。在作者筆下，景色壯觀美麗，生活富庶繁華，但下片接著就寫：「煙霞分昔。念青蕪故國。有舊時明月，曾共歷。天涯慣渡逋客。怕重來化鶴，訝看愁昔。非吾土、又逢今夕。」這種「雖信美而非吾土兮」的感情，正是他們雖處在這個花花世界，卻始終心向故國的真實寫照。

三、心靈創傷與文化記憶

中國一向有著深厚的史學傳統。歷史在，記憶就在；記憶在，文化就在。文化在，則國之脈存。因此，在易代之際，就有金代元好問編《中州集》，「大致主於借詩以存史」〔二〕。明代程敏政編《宋遺民錄》，以及清初朱明德編《廣宋遺民錄》等，也是出於同樣的動機。對於改朝換代之際遺民的事跡記述和氣節表彰，是文化記憶的一個重要內容，也形成了一些廣為人知的文化符號。前述寓港諸遺老的宋王臺唱和，可以看作是對這一傳統的延續。

但是，在延續這一文化傳統時，寓港諸遺老也有自己的特色：對地方性的強調。

這是由於他們多來自於廣東一帶，地方文化和他們的身份認同密切相關。如陳伯陶撰有《宋東莞遺民錄》和《勝朝粵東遺民錄》等，大力表彰東莞的宋遺民和粵東的明遺民，不僅是自我期許，更是一種帶有地方性榮耀的記憶；不僅是要廣泛推崇節義氣格，更是希望對嶺南，特別是對生活在香港的嶺南人士有激勵作用。

與此一脈相承，他們在創作中也會從廣東前賢那裏去尋找資源。如陳步墀《明月生南浦題番禺屈翁山先生（大均）遺像》：「萬壑奔濤詩衍派（自註：盤麓王瑛序先生詩謂，萬壑奔濤，一瀉千裏），心在諸陵（自註：先生哭顧寧人詩有，一代無人知日月，諸陵有爾即春秋，句），未許綱常壞。日月升沈時不再。有人圖像流天外。歸死羅浮休也慨。為宦為僧，當是神明代（自註：世稱先生為明僧一靈雲）。此際題詞來下拜。斧斤偏向班門賣。」屈大均是廣東番禺人，順治三年（1646）清軍陷廣州後，他追隨其師陳邦彥參加抗清活動，遭到挫折後，削髮為僧，雲遊四海，曾和鄭成功聯絡，欲引導其舟師，反攻江南。他曾到訪南京，拜謁明孝陵，也曾專門前

往北京景山，憑吊崇禎死所。後歸鄉潛心著述，成《皇明四朝成仁錄》《廣東新語》《道援堂集》等多種。作為意志堅定的遺民，他儼然成為嶺南地區的一座風標，同時他又在文學創作上成就突出。諸遺老僻居海外，緬懷鄉先賢，誦其詩文，復瞻其遺像，更增親切感，此即作者看到「有人圖像流天外」而特別激動的原因。這一類活動，都帶有非常濃厚的文化意味，從而不斷強化了具有地緣關係的文化記憶。

四、托寓之思與創作傳承

龍榆生《論常州詞派》：「迨張氏《詞選》刊行之後，戶誦家弦，由常而歙，由江南而北被燕都，更由京朝士大夫之間風景從，南傳嶺表，波靡兩浙，前後百數十年間，海內倚聲家，莫不沾溉余馥，以飛聲於當世，其不為常州所籠罩者蓋鮮矣。」又說：「常州一脈，乃由江浙而遠被嶺南，晚近詞家如王（鵬運）、朱（祖謀）、況（周頤）、陳（洵）之輩，固皆沿張、周之途轍，而發揚光大，以自抒其身世之悲者也。」

道光初年，阮元在廣州創辦學海堂，

對廣東一地的學術發展，起到了重大的影響。番禺陳澧曾掌學海堂十數年，與常州詞派有一定的淵源。他的學生汪兆鏞，辛亥革命後以遺老自居，僑居澳門也往來香港（曾參加宋臺秋唱）。其詞「致力姜辛，自摛懷抱」〔1〕，即和其師承有關。後來賴際熙等人在香港創辦學海書樓，就是延續學海堂一脈。《誌學海書樓之原起及今後之展望》說：「書樓成立於民國十二年癸亥歲，初由賴荔垵大史發起，洪興錦、俞叔文、李海東所贊成。爰集同人，捐資籌辦。時港中物力殷富，不崇朝而巨款集。適粵中濠堂盛氏，將藏書出售，內多善本，遂全數購得，賃舍於堅道某號，藏書其中，恣眾觀覽，以仿廣州學海堂之例，故命名為學海書樓。」是則也會將學海堂的某些精神帶到香港。

晚清詞壇領袖朱祖謀具有全國性的影響力。他在廣東的時間雖然不長，但也撒下了詞學的種子。像南海潘之博，「雅善倚聲，夙為彊村先生所推許」〔3〕；創作出「香草美人之作，皆思家憂國之言」〔4〕的東莞劉俊庵，也曾拜朱為師。在嶺南詞人中，他「尤重海南陳洵」〔5〕。陳洵作為

「傳彊村衣鉢者」〔6〕，為詞不僅「悅稼軒、夢窗、碧山」〔7〕，更有著「由夢窗以溯清真」〔8〕的意識，這體現了常州詞派的重要代表人物周濟所提出的「問途碧山，歷夢窗、稼軒以還清真之渾化」的學詞途徑，也和他序黎國廉《玉蕊樓詞鈔》時所說的「余年三十，始學為詞，得黎季裴藏《宋四家詞選》」正相符合。陳洵和黎國廉交好，自言曾「月必數見，見必有詞」。辛亥後，黎國廉避居香港，在詞壇上非常活躍，「提挈吟侶，倡設詞社。……嶺南詞客，靈光獨存。」〔9〕著名詞人張學華即自述：「辛亥後客香江，六禾（黎國廉號六禾）督為詞。」從這些詞學資源看，香港詞壇發揚常州詞派的學說，也是理有必至。

楊其光題陳步墀《雙溪詞》，認為「如此騷心，那個同懷抱」，正是從這個角度加以體認的。陳步墀做有一首《菩薩蠻》，題為《無題十六闋》，冠以「無題」，是提醒人們其中可能有著從李商隱而來的傳統，而用了《菩薩蠻》一調，則與常州詞派對溫庭筠的認識有關。張惠言評價溫庭筠《菩薩蠻》諸作時指出：「此感士不遇也，篇法仿佛《長門賦》，而用節節逆敘。」

，照鏡，四句，《離騷》初服之意。」將艷詞賦予了政治托喻。從這個角度理解陳氏這組詞，當能別有會心。如第四首：「鞭絲夕照愉園路。鈿車駐試淩波步。妝艷妒秋娘。新開花一雙。羨郎雲帶雨。幻作荷珠去。到處自團圓。人間無限緣。」明顯是一首艷詞。詞中的女子，提到情人在外的艷福，卻用一「羨」字，固然與《詩經·周南·關雎》毛傳所謂「後妃之德」有關，更重要的是，這個「到處自團圓。人間無限緣」，不僅是主人公冶遊生活的狀態，也可以進一步聯想為作者寓居異鄉的心態，如此，就自然意在言外了。光緒三十四年（1909）前後，潘飛聲畫有《山塘聽雨圖》，傳到香港後，陳步墀作《采桑子·寄題潘蘭史〈山塘聽雨圖〉四闕》，如「夢回真個銷魂也，一葉舟飄。寒怯珠跳。徙倚篷窗聽晚潮。姑蘇自古風流地，同是蘭橈。玉漏迢迢。可由吳娘伴寂寥。」「相思再要圖紅豆，腸斷天涯。人在誰家。一夜風橫雨又斜。情知前事都成夢，應記琵琶。面掩桃花。眼底分明隔館娃。」「羨君短簿名同重，好剪吳淞。汗漫遊蹤。飛到寒山半夜鐘。畫中來寫迦陵意，問訊征鴻。何

日歸篷。瘦了梅花又一冬。」對這四首詞，潘飛聲評價很高，贊之為「極似王中仙」。王沂孫（號中仙）是清代詞學發展過程中很受重視的一位宋代詞家，特別是在常州詞派的建構中，作用非常突出。其詠物詞，如陳廷焯所評：「詠物詞至碧山，可謂空絕千古，然亦身世之感使然。」吳梅所評：「大抵碧山之詞，皆發於忠愛之忱，無刻意爭奇之意」，「其詠物諸篇，固是君國之憂，時時寄托，卻無一犯復，字字貼切故也。」潘飛聲說陳步墀的這四首詞「極似王中仙」，主要是指其意蘊。蘇州是吳國故地，四首詞纏綿舊遊，撫今思昔，其中有著濃厚的天涯飄零之感和故國之思，雖然不是詠物，但作為題畫，也有詠物的思致，與王沂孫的詞，特別是在其宋代亡國之後寫的詞，精神上有相連之處。

在常州詞派的詞學建構中，《樂府補題》占有非常重要的地位。相關批評家努力挖掘其中的意蘊，做出了托意深遠的解讀。香港詞壇深受常州詞學浸染，對《樂府補題》中的題材和表現手法都非常感興趣，如楊其光《夢橫塘·白荷》，用《金梁夢月詞》韻：「嬌妝不染纖塵，似湘娥蘸影，

冷著裳袂。強顏羞眉，仍未肯、粉光彈碎。」明顯就從宋元之際《樂府補題》中來，與呂同老、李居仁《水龍吟·浮翠山房擬賦蓮》中的描寫，如「素肌不汙天真，曉來玉立瑤池裏。亭亭翠蓋，盈盈素豔，時妝淨洗」，「蕊仙群擁宸遊，素肌似怯波心冷。霜裳綺夜，冰壺凝露，紅塵洗盡」，都深有淵源，體現了其獨善其身的追求，以及不改初心的倔強。

香港這個地方有著非常復雜的含義，對於英國來說，是殖民地；對於中國來說，是「失地」。這裏同時又是中西文化交融的地方，是新思想傳播的窗口。所以，體現在創作中的寄托，就不一定完全是傳統的沈郁纏綿，也有體現時代精神的奮發昂揚。潘飛聲自1887年起遊歷歐洲，曾在德國柏林講學。1894年來到香港，參與《華字日報》編輯，並創辦《實報》。直到1908年，因抨擊日本船只私運軍火，及多報道抵制日貨事，被迫離開。他曾作有《香海填詞圖》，具體內容雖然暫未能考知，但從當時的反響，可以有所推測。丘逢甲有《題蘭史〈香海填詞圖〉三首》，其二雲：「南宋國衰詞自盛，各拋心力鬥清新。零丁洋畔

行吟客，又見江山坐付人。」將割地之事聯系到宋元易代，脈絡直接前述諸遺老的宋臺秋唱。其三雲：「此是本朝初割地，年來見慣已相忘。重吟整頓乾坤句，誰更雄心似鄂王。」濃縮清朝割地求和的歷史，認為香港是第一次，此後相繼又有臺灣和澎湖諸島等，所以在這個地方，更覺難以爲懷。所謂「相忘」，正話反說，表達內心的無比沈痛。「重吟」二句化用嶽飛著名的《滿江紅》「待從頭、收拾舊山河，朝天闕」句意，因知潘飛聲的詞作，必也有感傷山河破碎的憂患之心，必也有「整頓乾坤」的恢弘大音。

清初以來，詞壇盛行填詞圖，最著名的如《迦陵填詞圖》，影響後來甚巨。潘飛聲所開展的詞學活動繼承了這一傳統，是近代香港詞壇非常醒目的一抹亮色。因此，他寫出下面這首在詞史上負有盛名的《雙雙燕》，乃是必然的。詞曰：「羅浮睡了，看上界沈沈，萬峰未醒。喚起霜娥，照得山河盡冷。白遍梅田千井。見玉女、青青兩鬢。恰當天上呼船，倒臥飛雲絕頂。仙徑。有人賦隱。羨蝴蝶雙棲，翠屏安穩。煙局擬叩，還隔花深松暝。誰揭瑤臺明鏡。

應畫我、高寒瘦影。指他東海火輪，只是蓬萊塵境。」羅浮山在廣東惠州，而惠州與新安（香港清代屬於新安縣）相毗鄰。詞以「羅浮睡了」四字開始，借寫羅浮而表達對家國天下的思緒，既指責清廷昏聩，又痛感民眾蒙昧，因而期待能夠以新思想，喚起民眾。末二句寫乘風破浪的「火輪」，能夠沖破一切阻隔，正表達了心中迫切的期待。這首詞以嶺南第一名山羅浮山來象征中華，字句意象，托意明顯，突出了在現代文明傳入的過程中，嶺南的重要地理位置，與作者的香港情懷也是密不可分的。

總結

20世紀初的香港是一個非常獨特的地方。一方面，這裏是傾覆清朝統治的重要搖籃之一，孫中山的不少革命思想是在這裏成熟的，香港湧現出不少革命黨人，甚至廣州起義也以香港爲重要的策源地；另一方面，辛亥革命後，香港又吸引了一批遺老遷徙流落於此，強烈緬懷前朝。本文即以遺民文人群體的詞作爲例，在這方面做些補充。

從整體上看，辛亥革命前後一段歷史

時期的香港詞壇，其基調是保守懷舊的。這批詞人有著較爲開闊的視野，卻同時又有著較爲封閉的心態，這構成了一個既矛盾又統一的結合體。他們筆下的香港生活，經常是其濃厚的遺民情懷的體現，這固然說明了他們頑固的文化保守立場，但卻也從一個側面可以看出他們對故國文化的一種留戀。而從創作立場上看，他們繼承了嘉慶道光之後開始盛行的常州詞派的學說，往往帶有比興寄托之意，從而呼應了整個近代詞壇的創作風氣。

這批讀書人多來自廣東，是在改朝換代過程中廣東的一批讀書人的代表。寓居香港期間，他們通過各種方式保存文化記憶，努力挖掘廣東一地的歷史資源，建構氣節論和正統觀，並以之作爲砥礪自己文化立場的精神動力。他們也以一定的具有地方特色的創作，服務於這一目的。在這個意義上，他們的文化活動有著鮮明的地方色彩。

民國建立後，朱祖謀采取不合作的態度，自1915年即定居上海，以遺老自居，常與諸遺老作文酒之會。他在晚清詞壇上是舉足輕重的人物，影響嶺南詞風甚巨，

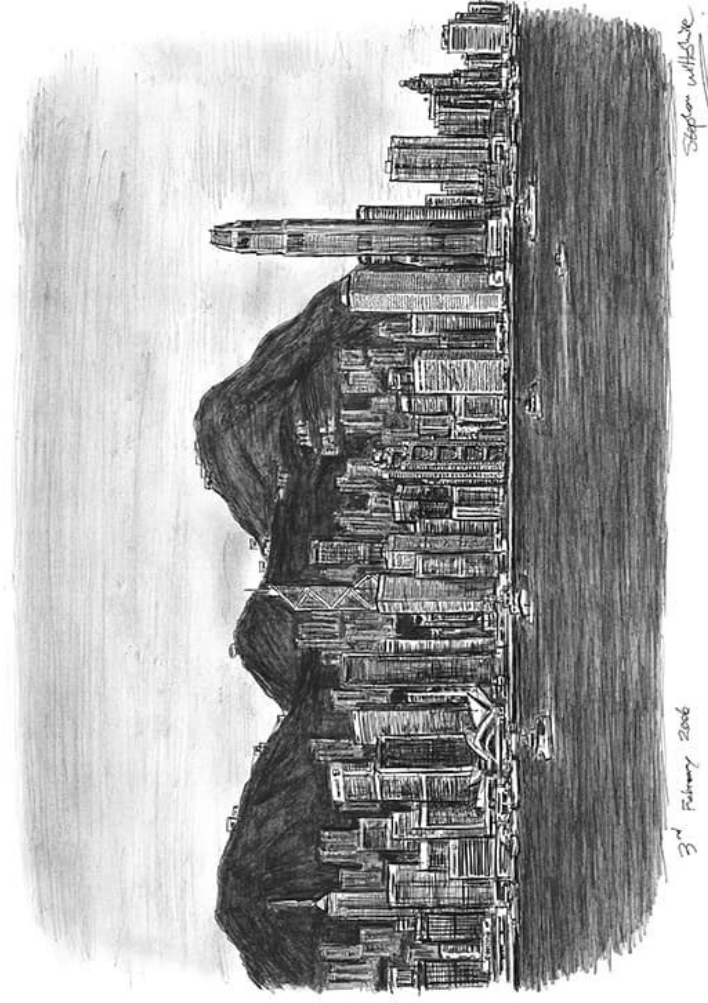
而他在詞體文學創作中所提出的香港意識，他在詞學活動中所展示的故國情懷，也都在香港得到了充分的發揚。以此相貫穿，不僅可以從詞學的角度看到當時詞壇彼此的關係，而且可以從遭民文化的角度，看到地域之間的勾連。

註釋：

- 〔1〕永瑤等：《四庫全書總目》卷一百八十八，《中州集》提要。
- 〔2〕夏敬觀：《忍古樓詞話》。
- 〔3〕龍榆生：《忍寒漫錄》。
- 〔4〕王瑞瑤：《花雨樓詞草序》。
- 〔5〕趙尊嶽：《人往風微錄》，載陳水雲等整理《趙尊嶽集》。
- 〔6〕蔡楨：《柯亭詞論》。
- 〔7〕黃節：《海綃詞序》。
- 〔8〕熊潤桐：《陳述叔先生事略》。
- 〔9〕張學華：《桃音集序》。

轉載自微信公眾號「文學評論」，有刪節。

（作者：香港浸會大學）



當文學不再打動人心

◎田中禾

庚子年的春天特別安靜，沒有鞭炮聲，沒有車馬聲，甚至腳步聲也很稀少。門庭冷落，息交絕遊，親朋好友互不來往。閉門蝸居的日子裏，特別渴望有一本能夠打動我心的書，讓我沈醉其中，忘卻慵長難耐的時光。《世界文學》為諾貝爾文學獎獲獎作家所做的專輯總是很用心，很精彩。今年的閱讀季就從這裏開始。讀完《世界文學》第二期，網購了一批書，除了波蘭女作家托卡爾丘克和奧地利作家漢德克的作品之外，還包括了近年略有所聞的幾本域外名作。也許這個春天的心情並不像窗外那樣寧靜，審美情趣受到幹擾，讀了幾本書，收獲的感受卻使自己有點沮喪。托卡爾丘克的太古故事在講述歷史與現實故事時煞費苦心進行了夢境與神話包裝，

評委們稱她「糅合精深的寫實與瞬間的虛幻」，文風「激蕩且富有思想」；漢德克被稱為「富含強烈的探索精神，表達了一種重新書寫世界的願望」。然而，他們的書沒能打動我，沒能讓我感動，感奮。我不能假裝已經讀懂了他們。無論評委們怎麼說，我只憑自己的直覺和感性。它打動了我，觸動了我內心的某種沖動，我就為它叫好。我認定文學是語言的藝術，小說是故事的藝術。一部好作品，要麼講一個新鮮的、有趣的、有意思的故事；要麼能把一個故事講得新鮮、有趣、有意思。這只是我的標準。用這個標準來衡量，我不認為托卡爾丘克、漢德克有那麼優秀。托卡爾丘克的太古式虛構不算新穎，故事也很平淡。漢德克的作品沈悶、乏味，語言本身並不

機智、精彩，文字背後也感受不到啓迪。

《罵觀眾》只是一個以自我為中心的狂躁文人的發泄。《痛苦的中國人》讓我體驗了閱讀的痛苦，卻沒能讀出中國人或是西方人的痛與苦。筆下的殺人者既不讓人同情，也不叫人糾結。《緩慢的歸鄉》緩慢又冗長，一個人的人生循著一個畫家的作品，遊歷兩大陸，說是講述生與死的意義，難道生與死的意義就是一幅畫的追尋嗎？耶利內克稱他為「活著的經典」，莫名其妙之外有一種惶恐，是我的文學觀出了問題，還是文學正在經歷時代性衰落（耶利內克並不算一位出色作家，她的話也可以不必當真）？心目中拿海明威、福克納、馬爾克斯……甚至托爾斯泰、陀思妥耶夫斯基做比較，回味讀他們書時的激動，固執地認

爲，漢德克怎能與他們相提並論？他的作品真有經典價值，能爲後人喜愛，成爲文明的財富嗎？

於是，再拿起《復活》。語言和敘述方式確實很老派，缺乏當今網絡口語化的輕快、俏皮、放浪，文體結構沒什麼花樣，只是以傳統方式講一個自我救贖的故事，精神核心充溢著基督徒的仁愛和靈魂自責。然而，讀了第一節，我就被深深吸引，不能放下。故事不僅動人，令人感嘆、唏噓，而且常常觸動心靈深處的憂患感，不能不爲人性的美好、醜惡、無奈而掩卷沉思。托爾斯泰以聶赫留道夫和瑪絲洛娃（卡邱霞）的靈與肉造就了兩個不朽的藝術形象，他們的魅力在於人道主義的光輝和悲憫、自省的力量。而完成形象塑造的手段，是充滿人間冷暖的豐富動人的生活氣息。它不靠穿越，不靠故作張狂的語言鋪陳。在貴族人家大學生眼中，鄉村復活節早彌撒燭光下的女孩讓他怦然心動；當他深夜站在窗外輕敲房門，她在被扣開的青澀情竇中難以自持時，那種惶亂、羞怯勾起每個人初嘗禁果時的心靈震顫；帶著身孕、懷著美好憧憬，她深夜偷跑到車站，希望與

日夜思念的人見面，卻看見他在車窗內與同伴嬉笑玩樂，毫無牽掛之意。列車遠去，她獨自站在站臺上哭泣。三個細節，把鄉村女孩卡邱霞變成了人肉生意中麻木不仁的妓女瑪絲洛娃，一個純潔少女只因那個夜晚沒能抵禦住一個紈袴青年的誘惑，一失足入了萬劫不復的人世的罪惡深淵。幾十年前初讀《復活》到現在，這幾處文字仍然打動我心。這就是經典。不但使人感動，而且常讀常新，不會因爲敘述方式的陳舊而感到過時。

俄羅斯文學孕育了肖洛霍夫、帕斯捷爾納克、索爾仁尼琴這些偉大作家，構成他們精神貴族氣質的內涵是對自由的追求，人性的憂患和批判精神。它們不僅是現實主義作品的靈魂，也是二十世紀以來現代派文學的精神核心。無論是《局外人》的零感敘事，《第二十二條軍規》的黑色幽默，《喧嘩與騷動》把故事隱沒於意識流；《龐貝城》《侏儒》《城堡》的寓言化；還是《佛蘭德公路》《綠房子》以電影手段代替敘事，在藝術形式的創新、探索中，對人性的焦慮，都滲透在憂憤、冷漠的文字裏。

顯克微支的《燈塔看守人》和海明威

的《老人與海》，兩部沒有故事的作品同樣寫孤獨，寫一個老人面對大海的內心激蕩，文字純粹，揮灑，飽含激情，衝擊胸懷，蕩滌靈魂，讓我內心升華出熱愛生命、熱愛大自然、熱愛自由的浩然之氣。少年時期讀泰戈爾《飛鳥集》《遊思集》，那華麗的文字直到今天我還不能說已經讀懂。它不像顯克微支、海明威那樣以環境與內心的呼應、寫實與想象的互融感動我，也不像《沙恭達羅》以優美、單純的愛情故事打動我，它以語言自身的智慧之光征服我的心。雖然我並不欣賞《風雪夜歸人》，曾經與友人爭辯，我認爲，卡爾維諾的「元小說」不過是作家缺乏駕馭故事、結構的能力，不得不以碎片來掩蓋自己的短板。然而，同樣是碎片的《帕洛瑪爾》，卻顯示了他的才華，和泰戈爾不同，卡爾維諾的文字吸收了當代計算機宏觀與微觀的圖象效果，使海灘上閃光的石子變成誘人想象的豐富世界。文學打動人心，靠的是語言藝術。無論多麼深刻的思想，沒有富於藝術感染力的語言和形式，也稱不起是優秀的文學作品。羅素與丘吉爾獲獎的爭議，是哲學與政治沖淡了文學。凱爾泰斯、勒

克萊齊奧、赫塔米勒、耶利內克、門羅不能令人感動，首先是他們的語言缺乏穿透力，在「講什麼」上沒有突破，在「怎麼講」上缺乏創新。與川端康成相比，石黑一雄少了一種情懷，那日式的恬淡也就失去了溫馨情調，只是在考驗讀者的耐受力。

最有意思的是鮑勃迪倫。在給他的授獎詞最後一段，評委會特意回答了文學界的非議：「倘若文學界人士有所不滿，我們便提醒他們注意：諸神並不寫作，他們跳舞，他們唱歌。」這解釋顯然有點強詞奪理。當他們想要倡導文學回到源頭的時候，其實是在向商業文化投降。「諸神不寫作」，意味著文學被取消。以跳舞、唱歌代替寫作，正是當代文化娛樂化的現狀，道出了文學衰落的時代原因。皮之不存，毛將焉附？諸神不寫作，只貪戀歌舞，沒有了文學，諾貝爾文學獎還有存在的必要嗎？鮑勃迪倫只要獎金，不出席頒獎會，和美術界的達達主義相似，蔑視經典，以流行文化自傲，把大眾影響力看得高於門庭冷落的文學。

不管諾貝爾文學獎引起多少爭議，它仍然是當代文學發展的重要參照。縱觀獲

獎名單，我發現從二十世紀末到目前，它呈現出一個重要特征——文學亮點正從西方主流社會和傳統文化向東歐、第三世界轉移。最突出的觀察指標是，從俄裔作家布羅茨基一九八七年獲獎之後，美國這個諾貝爾文學獎大戶（二十世紀它有十位作家獲獎，僅次於法國的十三位，而且都有深遠影響），在世紀之交的二十九年間無人獲獎，甚至也沒有產生多少具有世界影響力的作家。2016年流行歌手鮑勃迪倫獲獎，進一步證明美國文學的衰落。令人印象深刻、引人註目的優秀作品大多來自西方之外。拉美，非洲作家、非洲題材，東歐，西亞，東亞。

網絡，自媒體，科技發展帶來的傳播方式轉變，結束了農耕時代的封閉，打破了讀書環境，改變了公眾的價值觀；商業社會造成的文化商品化、消費化使娛樂功能成為文學藝術的價值主軸。外部世界、時代潮流、審美趨向促進文學自身的大變革。以現代派崛起為標誌，二十世紀以來的文學，從關註社會轉向關註人性，關註心靈，關註自我。當個體價值與精神生活成為主視點時，疏離現實生活，疏離寫實

藝術，成為文學的主潮。高度自我化、精神化，強調形式創新，正如托卡爾丘克接受採訪的標題所說，使文學日益小眾。在「藝術的未來」大討論中，歷史學家湯因比以保守的目光擔憂說：「當藝術家僅僅為自己或為自己小圈子裏的好友工作時，他們鄙視大眾。」忽視現實生活與社會民生，因而會被社會忽視。托卡爾丘克在她的受獎詞《溫柔的講述者》裏表達了這種擔心：「創作者或多或少地只寫自己，將故事置於一個以，我，為中心的狹小範圍之中。」「把，我，同，世界，對立起來，這種對立使得，我，被周遭世界邊緣化。」在小圈子與大眾化問題上，我更贊同馬爾庫塞。他以一系列雄辯的著作批判藝術大眾化帶來的文化垃圾化。他認為藝術的大眾化、娛樂化是當代商業文化推進的後果，藝術背離社會批判，「用一種幸福意識取代了憂患意識」，成為當代人的「麻醉劑」，「資本與體制的幫兇」。美國文化學者詹明信在《晚期資本主義的文化邏輯》一書裏說，在高度發達的資本主義國家，「文化已經成為重要的商品經濟體，是商業社會裏比工業生產更重要的領域」，「美感的生產已經

完全被吸納在商品生產的總體過程之中」。商業化、娛樂化使文學不但失去了批判性、憂患感，也失去了藝術的個性追求與傳統堅守。當《哈利·波特》席卷全球，斯蒂芬·金的《黑暗塔》風靡美國，資本大獲暴利時，第二、第三世界人間煙火更濃，社會生態更複雜，作家不平之氣更多，苦難精神使文學亮點轉移到這裏來，是文學本質的自然反映。

大眾化帶來追逐利益的垃圾化，小圈子帶來自我中心的冷漠化。兩者看似兩極，實質上殊途同歸，常常互換位置，共同推進文學的非文學性，藝術的非藝術性。作家不在意能不能打動人心，只在意如何標新立異受到評論家和媒體的關注，為自己換取榮譽和利益。這種觀念漸趨時尚，小圈子與大眾的位置就會互換。精英走紅變成流行文化，大眾偶像成為小圈子。二十世紀以來的美術裂變史清晰地展示了這個過程，對文學是一種啓示。以小便池代替創作，主張藝術不但回歸生活，而且商品就是現成的藝術。把蒙娜麗莎塗上小胡子，漠視經典，標榜觀念藝術。拋棄繪畫形式，以荒誕舉止為行為藝術，拍賣「藝術家之

屎」，廢品堆集是裝置藝術、聲光藝術與商業活動融為一體。幸虧文學與文字密切相連，諸神即使唱歌、跳舞也不會真的不再寫作。網絡雖然無處不在，全面接管了現代人的生活，卻並不能盡滅紙媒體，每年還有大量印刷品出現，我也能繼續讀自己喜歡或不喜歡的書，在這裏評論文學的是非；諾貝爾文學獎還能每年評出一位作家來。紙媒體肯定會愈來愈艱難，但我堅信紙質書不會被消滅。

我特別想向中國的翻譯家表示感謝。他們及時發現、選擇、譯介優秀的外國文學作品，為中國文學界和廣大讀者帶來一個豐富、多彩的世界。陳眾議先生主持的「21世紀年度最佳外國小說」，高興先生主持的「藍色東歐」，打破了諾貝爾獎的小圈子，開闊了讀書的視野，豐富了讀書生活，為我提供了更多的人生、哲學、藝術、歷史與現實的參照、思考和啓迪。我一直認為，僅僅關注主流熱點，很可能會忽視更有價值的藝術品。這兩套叢書把被忽略的作家、作品介紹給中國讀者，為我們呈現了一個更深、更廣的文學世界，在推動東西方文學交流、促進當代文學發展上，

功莫大焉。

其實，湯因比提出的小圈子與大眾概念，展開之後，是一系列二律背反的創作理念課題，二十世紀以來評論家爭論不休，作家無可回避：

創作與生活的關係——小圈子強調精神世界，大眾強調現實生活。當評論界批判經驗寫作時，個人閱歷、生活發現、社會與歷史的思考，作品的人間氣息，真的不再重要？

自我與社會的關係——關注自我、人性和關注社會、人生的矛盾如何調和？

形式與內容的關係——提倡形式創新，文體探索，只重視「怎麼講」，不在乎「講什麼」，主張無故事，無情節，無人物，無思想，完全漠視讀者；加上如上所說，以自我為中心，忽視凡人俗事和人世冷暖，文學還能打動人、感染人嗎？

傳統與時代的關係——傳統觀念、文學精神與現代人的審美情趣、閱讀趣味，精英思考與大眾商業娛樂在價值觀對立中如何互融？

接著，必然會出現以下疑問：現實主義過時了嗎？人道主義過時了嗎？寫實藝

術過時了嗎？

回顧多年的閱讀，凡能打動人心的好作品必然是很好地解決了上述矛盾，在創作實踐中追求到了一種藝術理念的平衡。

《畢司沃斯先生的房子》是典型的生活小說，它以作者奈保爾的父親和家人為模特，寫了一個努力奮鬥，與命運抗爭，想要擁有一座自己的房子的男人不斷折騰自己和家人的煩亂人生。而家人、親人的行為又充滿瑣屑不堪的細節。全書沒有大故事，沒有社會變遷、政治風雲，卻饒有興味，不但不顯瑣碎，還能讓人領悟平凡人生的意義。小說的成功，在於濃郁的生活氣息，諧趣、幽默的人生況味，小市民生動活潑的人間百態。當代文學強調主觀想象、精神自由，這並沒有錯，問題是，生活氣息被當作寫實敘事的基礎而受到排斥，評論家嚴厲批評重視生活經歷是「經驗寫作」。而奈保爾的作品幾乎全靠經驗寫作，普魯斯特《追憶逝水年華》是不折不扣的過往回憶。東歐不少作家以自我經歷、自傳性質的作品著稱。他們打動讀者，靠的就是個人親歷的親切感和發自內心的懷舊情調。寫自己熟悉的生活，寫個人的痛

切感受，比穿越、靈異、自我發泄更有感染力，這是毋庸置疑的道理。一部優秀的作品不在於寫生活還是寫精神，而在於能不能從平凡、冗雜、瑣碎中發現美，發現詩意，發現人性和世界的誘人。漢德克給我留下印象最深的作品是以他母親為模特的《無欲的悲歌》，他在這部作品裏寫了一個生動的有血有肉的人，寄托了作者本人的情感。

自我關懷能不能通向社會關懷？《尤利西斯》極端自我，多麗絲萊辛非常女性，個人形象背後，復雜紛紜的社會與歷史景深使作品如萬花筒般引人。昆德拉筆下的托馬斯一生花心，當他滿頭蒼白，彎腰勾背，俯身修理拖拉機時，對他又恨又愛的妻子看著他的背影，心裏暗暗對自己說：「托馬斯老了。」這一句內心獨白使我眼裏頓時湧出淚水。托馬斯老了，不能再風流了，也不會再去鬧事。他那種不屈不撓的追求自由浪漫的激情灰飛煙滅了。社會對人性改造的成功全在這一嘆息裏。體制的勝利碾碎了個人的性靈。這就是歷史。

寫作某部長篇時，我曾構思三個主人公的故事並列版面，齊頭並進。讀了庫切

的《兇年紀事》，我打消了這個念頭。這種結構方式被庫切使用，寫得很成功，很出色，我不能再去模仿名家。關注種族矛盾，揭露西方殖民者摧殘土著人，毀滅他們的種族、文化，當黑人掌權時，普通白人又被偏見蹂躪。非洲故事是庫切創作的主题，是他獲諾貝爾獎的主因。庫切是一位難得的既重形式又重思想，既重人性又重社會的作家。他的《恥》基本上保持了寫實風格，《等待野蠻人》讓我讀得血脈憤張。

《兇年紀事》是他獲獎多年、移居澳洲後的作品。一位學者正在寫的對當前世界政治的評論，對西方種族、戰爭哲學的批判；這位學者的生活與寫作，他對女秘書的曖昧心態和微妙情感；女秘書與男友的糾葛。三個故事並列展開。理論著作語言犀利，視野開闊，充滿批判激情；一個老學者與年輕的女秘書和她的男友之間的故事，從精神與物質層面，細致入微地畫寫了當代人的社會生活。形式的大膽探索並未影響內容的深度、廣度、力度，沒有影響重大主題的開掘。

讀略薩《綠房子》，猶如看一部電影。敘述人隱身幕後，整部小說只有人物的行

動，場景氛圍的鏡頭感，沒有敘事、交待，也沒有旁白。德國一些作家提倡電影小說，就是文學對當代大眾審美的吸納、融合。帕慕克的《伊斯坦布爾：一座城市的記憶》一書中濃郁的市井風味，奇異的東方調情，都具有明顯的暢銷書特色。法國暢銷書作家呂芬的《卡迪巴》是陳眾議先生主持編選的二〇一一年度最佳外國小說中最好讀、最吸引人的一部作品。好萊塢式的故事，富於懸念的情節，文筆優美、流暢，細節豐滿（這一點非常重要，它決定了作品的文學品位）。

無論奈保爾、略薩、帕慕克，還是呂芬，包括獲獎呼聲一直很高的村上春樹，他們的共同特點是充分發揮了寫實藝術的魅力。他們很少使用誇張、變形、遊戲敘事這些現代派手法，雖然帕慕克筆下的毛巾、茶杯都會說話，但在敘事風格上傳統色彩是他的底色。正如西方現代派藝術的發展，從開始鄙視經典、背叛傳統，揚棄寫實，到廢棄繪畫，發展到最後，出現了「新現實主義」「照相寫實主義」（又稱超級寫實主義）的強力反彈，商業廣告、宣傳畫領域也出現了羅克威爾這樣的市民生

活寫實藝術家。寫實藝術在更高層次上的回歸，是精英與大眾交流，現代審美與大眾融合的結果。寫實藝術的強大生命力源於人們對形象美感的渴望，富於人性的美感享受。這決定了文學的人道主義精神不會過時，它是文學產生和存在的理由。倫理、法律是爲了維護社會秩序，文學、藝術是爲了維護人的心靈。不能打動人心的文學，變成人類文明長廊裏的裝飾，它的存在價值就是及早成爲文物。

文學的時代性疲軟，原因雖然很多，既有時代和社會的原因，也有文學自身的原因，但它是一種征兆，反映出人在心靈關懷上的危機，反映出當代人的病態和世界的不確定性。雖然不能期待它能如股票市場那樣觸底反彈，相信文學的河流在人性的自然沖刷下會隨著時代自我更新，出現另一番氣象。我不必爲這個春天的閱讀而喪氣。

原載於《世界文學》2022年第一期。



你的過去在你臉上

——哈金訪談錄

◎哈金、朱又可

哈金，1956年出生於遼寧金州，美國布蘭戴斯大學英美文學博士、美國藝術文學院院士，現為波士頓大學講習教授，主要教授小說創作和遷徙文學；1980年開始用英語寫作，主要著作有詩集《沈默的間歇》《面對陰影》《殘骸》，短篇小說集《詞海》《在紅旗下》《新郎》《落地》，長篇小說《池塘》《瘋狂》《等待》《戰爭垃圾》《南京安魂曲》《放歌》等；作品已被譯成三十多種文字，曾獲美國國家圖書獎、弗蘭納裏奧康納小說獎、海明威文學獎、福克納獎等；《戰爭垃圾》入圍2005年普利策獎小說類決賽名單。

朱又可：你的文學寫作是從什麼時候開始的，因為你在國內的時候沒有聽說過你寫作，而你出國時年齡也不小了。

哈金：我早年從來沒做過文學夢。後來被愛默裏大學雇用教詩歌寫作，才不得不認真起來。由於一直接觸優秀的文學，心裏也就想寫出真正的文學作品。在國內的時候，對我最有影響的主要是唐詩宋詞。上大學時看過朦朧詩的油印本，印象很深，但談不到影響。走上寫作道路後，俄羅斯作家對我是最重要的。當代的作家中奈保爾對我有些影響。

進美國的大學工作不容易。我在美國的第一個工作是教詩歌寫作，布蘭代斯大學是南方最好的學校之一。我除了是外來人，我的英語還帶口音，學校裏有些人就對此不高興。

那時我讀了博士，1980年出了一本詩集，我的導師弗蘭克比達特非常支持我，我比較順利地找到這個崗位，因為同時幾

百個美國人在申請，有人不服氣。

我在國內寫過一些漢語詩歌，從來沒有發表過，我到布蘭代斯大學去讀書的時候給導師寄過幾首我譯成英語的詩歌，加在碩士論文後，愛倫格魯斯曼教授是詩人，他覺得我的詩有潛力，有一種獨特的節奏。中國大學錄取學生有各種因素，在美國大學接受申請的時候，一個教授堅持就會通過。

我跟我的詩歌老師弗蘭克比達特一起工作約有五年之久，每周見一次面，談我寫的詩。弗蘭克特別喜歡讀手稿，早年跟羅伯特·洛威爾來往甚密，洛威爾的最後兩本詩集是弗蘭克編輯的。這裏詩人中流傳著一句話：「如果弗蘭克說你的詩稿完成了，那就完成了。」

在愛默裏大學教書，一開始我的作品

沒有獲獎，我的上司排擠我。我常常氣得胃痛。我妻子和孩子還幫我按摩。我有時不願意去學校，總是不願意看那種臉子。他們雇我的時候系主任不在，其中一個是寫作項目的老板，和系主任之間關係不好，而我對自己的恩人得忠誠，那個系主任就把我當成出氣的了。我工作頭三年沒出過書，感到非常有壓力，直到我的第四本書《光天化日》出版以後，處境緩和了。系主任也努力融洽感情，他人也不壞，但總是有種隔膜。有一個馬來西亞來的華人，就被擠走了，但現在成了很好的學者。

朱又可：你說說你的《等待》這本書的寫作過程。

哈金：《等待》是我獲得 1999 年美國國家圖書獎和福克納獎的小說，從那時到現在，在美國陸續重印了十幾版，發行量累計 50 萬冊，已在三十多個國家出版。

由湖南文藝出版社出版了《等待》簡體中文版，那本書從中國只得到 1000 美元稿酬；付給兩中介人和出版社後，我拿到 480 美元。最初是（北京）十月（文藝）出版社聯系出版《等待》中文版，這時候有人在中華讀書報把這本書批得一塌糊塗，

說我獲獎不認東北的爹娘，把出版社嚇住了，當時就撕毀合同了。過了一段時間，湖南文藝出版社又買去了。

《等待》這個長篇小說在我心裏醞釀的時間很長，最早開始於 1983 年秋季，那是我第一次去山東嶽父獄母家。我的獄父母都是在軍隊醫院裏工作，他們的一個同事，曾經教過醫院子弟，那時學校很遠，孩子們分很多級，需要有人來給他們講課，我的妻子就聽過他的課。

妻子告訴我，她的這個老師爲了跟原配離婚，等了 10 年。就聽到這麼一句話，我隔很遠看到這位老師，是很高很白淨的一個人，戴著眼鏡。在小說中，我把這個人物的地方挪到東北了。主人公孔林根據規定需要分居 10 年才能跟他的原配夫人離婚，也是根據規定，他和婚外戀的對象不能走出部隊醫院的院牆，後來牆沒有了，他們覺得牆還在那裏，就有了象征意義。

我寫的時候知道很多人有心理創傷，處在壓抑、扭曲的狀態中，有一種殘忍的感覺。

那本書寫的時候有一段時間我覺得沒有意義，就停下來了，覺得一般的英語讀者無法感覺到共鳴。直到有一天，我讀到了一個訪談，一個美國女人，她丈夫是美

國海軍軍官，他們的婚姻出了毛病，她丈夫對她非常冷。心理醫生問她，你覺得他是不是在外面有外遇？她說他有外遇還好了，這樣證明他還能愛一個女人呢！我突然想，美國人中肯定有像孔林這樣的男人，於是我就又繼續寫起來。美國人中也有沒法真正愛上一個人的情形，總是有心理隔膜。

我發現，美國和中國的讀者閱讀沒有什麼差異，我一個同事的母親讀書很多，說這是她讀過最悲哀的一本書。

主人公孔林的原配妻子淑玉是小腳，國內有人說是故意搞中國人的醜。我說我的伯母就是小腳，我太太的姨也是小腳，我有很多朋友的父母都是小腳。小說中的孔林比我高一代，那時腳包了又放是放不開的，中國法律早就不允許了，但是老百姓誰管你那個呢？香港臺灣地區的讀者沒有認爲作者故意炫耀什麼東西，在小腳上大做文章。有人沒有看到中國邊遠落後的地方，所以他們不理解中華人民共和國成立後還有小腳。

我說我遇到的這個材料很好，材料包含寓意在裏面了。

朱又可：講故事重要還是語言重要？

哈金：當然是故事重要了。要是語言重要，大部分編輯都會比小說家寫得好，因為你把故事講好是最主要的。所有那些複雜性和寓意都弄出來那是最難的。

朱又可：《等待》是你的成名作，那是不是你的第一部長篇小說？

哈金：我的第一部小說其實是《瘋狂》，我不知道怎麼寫，沒有掌握足夠的技巧。和書中一樣，真是有這麼一個老師得了腦血栓，但不是教我的，我在醫院裏照顧過他兩個下午，老覺得這個人心靈的密室被砸碎了，不知道他說的真話還是假話。之後，我就老想寫這個事情，1988年就動筆了，但是寫不好。短篇小說集《新郎》出版後，才繼續寫《瘋狂》，畢竟這是我的第一本書。

朱又可：在主流英語中立足容易嗎？

哈金：能夠堅持用英語來寫作，在美國的主流文學中立足，和我原來做軍人的性格多少有關係，就是不會輕易放棄和認輸。我其實也很羨慕我那些教漢語的同學的舒服，他們可以用漢語寫作，那也是一條路子，每個人有每個人的活法。

和譚恩美、湯婷婷等美國出生、英語是母語的華人血統作家不同，我屬於外來者，題材往往基於兩個模塊之間、兩個語言之間，他們則屬於土生土長的人，是美國文化圈和英語圈內的華人，他們也不會寫內地和美國外的中國人，他們就寫他們祖輩的生活。

朱又可：你的《自由生活》是寫美國生活的。

哈金：《自由生活》2007年出英文版，2008年中文繁體版出版。是我第一次將筆觸轉向美國的長篇小說，寫內地移民在美國的移民生活，也是我迄今最長的小說。

我從讀研究生的時候就想寫這本書，但是對這個題材理解不是很多，這本書寫的過程很難，因為太龐大，改一遍就需要好長時間，一遍又一遍地改，是一件體力活。

一個香港人在波士頓開飯館，我的一個詩人朋友在那裏吃飯，飯館老板叫佛蘭克，他問我的朋友是幹什麼的，朋友說是詩人，他說我也寫詩，飯館老板於是給他一本自己印的詩集。我的朋友看不懂中文，給我看，是很多舊體詩，我受到觸動，我

從飯館老板身上看到他不光是生活，還有一種形而上的追求，我決心寫移民的生活。

朱又可：這是基於你自己的經歷嗎？

哈金：小說中有些細節是我自己的經歷。但大的框架不是我自己，因為我比小說主人公武男要幸運多了。我做的其實是小說中那個詩人的工作，在艾默裏大學教詩歌。

我已經是美國公民十多年了。2004年我曾申請北京大學英文系一個教美國詩歌的職位，因為那個教授抄襲被解職，職位空缺，但我的申請沒有得到回復。我說我關注的重大主題是個人和國家的矛盾，在美國生活26年之後，我感到國家應該是普通的房子，讓大家覺得安全，哪塊該修、哪塊該重建都可以做的。把國家當神當廟宇，人都會不安全。

《自由生活》寫了4年半。白人讀者更多一些。有一位臺灣地區的讀者說，這個書他800字就可以寫出來。但常常也有白人女讀者對我說，這是她們最喜歡的小說。

朱又可：《南京安魂曲》中的宗教精神超過了個人恩怨。你說過，日本平民也受苦，

他們的兒子孫子沒了父親爺爺，戰爭給人造成的無奈和損害太大了，我們到最後還是應該超越種族的經驗。有人說，你寫這本書是看了張純如的《南京大屠殺》，是不呢？

哈金：有一部分。但是美國華人每年都舉行南京大屠殺死難者紀念會，我挺吃驚，他們都有多年積攢的材料、照片什麼的，看了心裏很難受。張純如的書算一個起因，但在她之前華人一直在紀念，從來沒有停過，現在也是，在每年12月份和每年日本投降日。嚴歌苓也說非常吃驚。我出來以後接觸到一些當地華人，對中國抗日戰爭歷史的研究，他們還一直在做。

每年都去看紀念會，慢慢地就成一塊心病了，老想這些事。但是看張純如的書以後知道有一批美國傳教士也介入這個事情，又讀了胡華玲女士寫的一本魏特林傳記。真正開始想小說怎麼寫，大概在2007年底，以後就真正地做研究。關於她（魏特林）的書、她的日記得讀一些，動筆是2008年夏天。

朱又可：小說裏有處細節，寫池塘裏很多屍體，有魚在遊，水是紅的。

哈金：魚都變肥了。那是我加的。事實上當地校園附近並沒有池塘，但是小說中需要這麼一個地方。有很多（歷史）照片就是池塘裏全是人的屍體；當然，我說的魚肥了，草長得更旺……人死得多，這是常識。池塘可能不在金陵學院附近，我是爲了把故事銜接過來。七十多年來，有一些池塘早就填平蓋了房子，這都是可能的。

怎麼在歷史資料中找到很多細節，怎麼把小的細節串起來成爲故事的有機部分，這也是很難的。小細節很多，我看了很多照片、書，但是串不起來。一開始寫的局部都挺有意思，但不是整體的東西。就像咱們北方說的「肉凍」，你做了半天凍不起來。但是找到敘述者（高安玲）以後就成了。

我寫日本兵吃的大米飯都是紅的，別人說太玄乎了。這其實來自日本兵的日記，他們找不到乾淨水喝，吃飯都是血糊糊的，你說殺人殺到什麼程度？有些真實的東西比想象還可怕。

朱又可：你很強調真實，這是你寫小說一貫的做法？

哈金：關鍵是有些事情只要是發生了，下

筆的時候就信心大一些。以色列作家Amos Oz是我的老師，他說你不需要創造什麼細節，但是要把細節的次序安排好，這就表現出一個作家的創造。

像南京大屠殺，他們說你寫得那麼血腥，日本兵往中國小孩嘴裏尿尿。但那是日本兵自己記載的，不在南京，是在南京外圍。我寫金陵學院裏一個姓張的圖書館員把棉襖脫了來讓日本人朝他刺，被刺死了，也是來自日本兵的記載：一個農村的老漢，一刀沒刺死，老漢把棉襖撕開了，他接著又刺一刀。都不是我編的，可能發生在不同的地方和不同的人身上，我爲了整體感就把它融合起來了。

朱又可：關於遇難者數字，不同方面各執一詞。

哈金：我們說30萬，東京審判時確定最少是20萬。其實死多少人不是最重要的，你殺20人就不是殺人了？我老想，爲了阻止日本進攻，把花園口決堤了，死了至少80萬，淹死的人和日本殺的人是一樣的受罪。對個人來說死了就是死了。數字不重要，關鍵是一個人、幾個人怎麼感受。你看中國當時是很窩囊的，其實中國論裝備

不比日本差很多。

朱又可：你寫到南京防守戰是爲了面子，覺得中國人很可憐？

哈金：窩囊，很窩囊。其實南京他們就不應該防。除了面子，還有各種各樣的因素。那個地方沒法防。不防的話，財力、物力和人力可以用於保護平民。開戰早期政府官員都跑了，市長也跑了，拉貝就被稱爲「市長」。

當然日軍本身侵略就是罪惡，但是在紫金山打的時候日軍傷亡不少；他們本來以爲上海一打就破的，結果打了三個月死傷不少。他們就來報復。中國沒有必要在南京那麼丟臉，完全可以想別的辦法，當時李宗仁就對蔣介石說，你要打咱們拉出來，在野外打，不要在市裏打。

朱又可：你寫到高安玲的兒子在日本學醫，被脅迫加入日本的前線醫院。現實中有類似的例子嗎？

哈金：那時候很多翻譯官都在遼寧金州長大的，你說翻譯官都願意爲日本人做事嗎？有的是沒有辦法。我覺得需要那樣的情節。魏特林真的生活就這麼多事，沒有大事，

不能亂編，敘述到一定時候就沒有沖力了，必須得有新的故事和新的戲劇維持沖力。這就把高安玲的故事加進來了，整個故事的推進就好像車又有了油似的，繼續往下走，主要是技巧上需要。

以前有一個英國作家也遇到同樣的問題，他把魏特林說成是跟一個已婚的中國男人有了戀情，那個男人有家有事業不能理她，最後她要死要活的，精神崩潰了。她靠艷情來創造這種沖力。實際上沒有這種事情，她是很清白的基督徒，那樣寫有點不負責任。我虛構高安玲這個人物主要是這個原因。在第三部分，什麼都很安靜的時候，突然一個來訪者叫她的丈夫到南京日僞政府當高官，那馬上是一個危機了，於是還能把故事往前推。

朱又可：你要處理這樣的題材，是否和其他寫作者面對的材料都差不多？你能找到別人也能找到，除非他偷懶。

哈金：是的，材料都一樣。不是一個人有才華什麼的，而是下的功夫到了。這個故事最難的是在大屠殺之後和魏特林自殺之前這段時間，沒發生大的事情，怎麼把故事講好，讓人繼續讀下去。那個英國作家

面臨的也是這個問題，但是做法不對，那本書幾乎沒有人知道，叫《南京》，是很小的出版社在很多年前出的。生活沒有發生的事情你給加上，整個人物就不一樣了。

朱又可：《南京安魂曲》和你前面幾個長篇不太一樣，有一個骨架，應該是宗教精神。

哈金：因爲人物都是宗教背景，沒有辦法的。魏特林是現實的人物，也是傳教士、基督徒，這個沒有辦法超越。我想跟歷史貼得近一些，不能隨便亂發揮。虛構的就是敘述人高安玲，我虛構了整個她的家、她的兒子。

朱又可：你選擇金陵女子學院這個場所，是因爲魏特林的史實局限？

哈金：既然選擇魏特林，就得接受這些局限。我覺得魏特林是英雄，她很冤枉，因爲中華人民共和國成立以後就不宣傳了，都不知道美國傳教士幫助中國難民的事，張純如的書出來大家才知道。基督徒自殺是不受鼓勵的，所以教會也不能把她當英雄宣傳。

朱又可：魏特林的日記中自責自己允許日

本軍人從金陵學院帶走「妓女」？

哈金：在日記中她沒有自責，但是提到了這個事。後來在報告中就不提了。但事後她病了一場，她一定在精神上受了很大的折磨。

朱又可：高安玲的兒子高浩文，從他家人到魏特林，都包容他理解他，但是放在愛國主義的語境裏會怎麼樣？

哈金：那就是叛徒。你給日本人做事情，你說不清楚的，小人物就是這樣，沒有辦法。但反過來像郭沫若那樣，老婆孩子都不要了，回來打日本，對家人是背叛，對民族來說是一個英雄。普通的人，高浩文覺得應該忠於自己的老婆孩子，忠於自己的感情。他沒有做什麼壞事，但在大夥兒的眼光中就是一個漢奸，沒說的。

朱又可：包括高安玲在東京審判時，也不敢跟她兒媳婦相認。

哈金：對，那是大的問題。她代表所有受害的南京婦女，責任太大了。當然也有怕將來說不清的可能。

朱又可：你寫到東京審判宣布幾名日本戰

犯死刑的時候，南京大屠殺的最高指揮官松井石根哭了。

哈金：歷史記載是一年以後，因為需要一段時間才能定案，小說爲了把故事講完整，就把宣判提前了。宣判時他確實精神垮了。張純如也說到松井，他曾指責底下的軍官沒遵守紀律，沒管好自己的部隊，戰爭開始以後就沒有章法了，什麼壞事都做了。

朱又可：有個在美國待了20年的中國神父，說他以前了解的關於南京大屠殺的作品都是仇恨，甚至他跟日本神父在一起共祭彌撒，都克制不住內心有時會浮現反感、别扭的情緒。

哈金：我也有這個感覺。我以前有個日本朋友，我太太就不高興，我也確實覺得感情融和不到一塊。人都很好，不過總是有些隔膜，很難。但不能讓仇恨把你的生活籠罩了，怨恨是很正常的。

朱又可：那你怎麼表達寬恕？

哈金：沒有寬恕，也不是仇恨，就是把事情講清楚。你不可能讓大夥隨隨便便就忘了。張純如的書出來以後很多人攻擊她。我這個書肯定也要被攻擊，只是不一定那

麼厲害。西海岸有一個評論，一點好的東西都沒有，說我只能寫一些像寓言的短篇小說，明顯就是日本人在攻擊。日本跟美國的關係非常密切，在書評界他們勢力很大的。

朱又可：書名「安魂曲」怎麼理解？

哈金：故事寫出來，是對主人公和受難者靈魂上的安慰，這是直接的作用。魏特林也很冤屈，實際上美國傳教士一直留到很晚，有的等中華人民共和國成立以後才走，這些人回去以後還得受審查。

我到美國後讀了很多《聖經》，對有宗教信仰的人非常尊敬。人要有敬畏，要是什麼都不怕就壞了，這種心態毀壞性太厲害了。

《南京安魂曲》中宗教精神超過了個人恩怨，日本平民也受苦，他們的兒子孫子沒了父親爺爺，戰爭給人造成的無奈和損害太大了。我們到最後還是應該超越種族的經驗。

朱又可：作爲一個移民作家，語言、身份、背叛，這些問題困擾你嗎？

哈金：語言當然是一個大困擾。背叛倒是

相對的，忠誠是雙向街，必須有來有往；任何人都有權選擇自己應該忠於的對象。至於身份，我從不憂慮，還是讓作品給自己一個最終的身份吧。

英語是很了不起的語言，有偉大的傳統。有些人加入英語文學而且成為大小說家，如康拉德和納博科夫，所以我知道那裏有途徑。選擇英文寫作不是新鮮的事，一切依靠運氣和能力。最終我決定我能接受失敗，因為無論在哪裏，人最終都是失敗。阿瑟·米勒最後的劇作沒人願意上演，厄普代克臨死前得了個「最糟糕的性描寫」獎，還有的知名作家晚年根本無法出版作品，所以不能奢望成功。

漢語有特別的節奏和豐富的表達方式，有時我能利用這個資源讓我的英文稍微怪一點、新鮮一點。這是優勢的一面，但我還是必須放棄母語讓第二門語言更流利。我在美國當英語詩寫作課教師的時候，才比較認真地寫作。在中國時，離文化界很遠，後來上大學英文系，語言僅僅是個工具。我從來沒想到我會寫小說，只是對詩歌感興趣。我如果留在內地，不太可能寫小說，可能寫一些非虛構作品。

納博科夫臨終時被問道，作為非常成

功的作家，他的秘密弱點是什麼？他答：缺乏自然詞匯。我也有這種感受。非母語的作者抓不住那種自然性，因此他的任務是把這個狀態變成自己的優勢。

朱又可：第一本奠定了你在美國主流文學界地位的小說是《等待》。

哈金：但《等待》一開始出來在美國惡評也很多。《英國病人》是昂達琪寫的，一開始沒有得布克獎，也有很多不好的評論。對我來說這是第一次由主流的出版商出的書，以前是小的出版社，而這是一個商業出版社出的。

那本書運氣非常好，得了美國圖書獎和福克納獎，基本就站住了。這本書很多人讀，特別是很多印度人讀。有讀者說他們的感情壓抑容易體會到，說他認識的人就有像孔林那樣的親身體會。我有一個同事，他母親讀過很多書，她說《等待》是她讀過的最悲哀的一本書——在等待中，很多生命就白白地流失掉了。

朱又可：你在《自由生活》裏寫的那個流亡知識分子，是不是確有所指？

哈金：也不敢說是哪個人，但是老一代人

很多是這種心態，好像是老幹部似的。我見過其中一個著名的老人，他死前一個多月我跟他吃飯，他說他革命這麼多年了，最起碼醫療費得給他吧？他患了癌癥，覺得應給他付在美國的醫療費。革命這麼多年了，還跟國家有扯不斷的心態，可愛也很可悲。現在那一代人幾乎沒有了。

朱又可：你從《自由生活》開始寫美國的事了。

哈金：對。有人說去美國有兩種心態，一種是連英語都不學，一種是純粹變成美國人，跟過去沒有關係。有人宣稱他是世界公民，全世界各地都可以去。這兩種我都覺得很危險，你的過去在你的臉上。所以我不太相信寫作想怎麼寫就怎麼寫。每一本書都是新的問題。

朱又可：如果繼續寫中國，你覺得有問題嗎？

哈金：看什麼樣的題材了。確實有些重要題材，必須在中國生活，當下一些特別小的東西，要親身了解。中國有很多大的題材，但是你只能用中文來寫，用外語寫沒有意義。

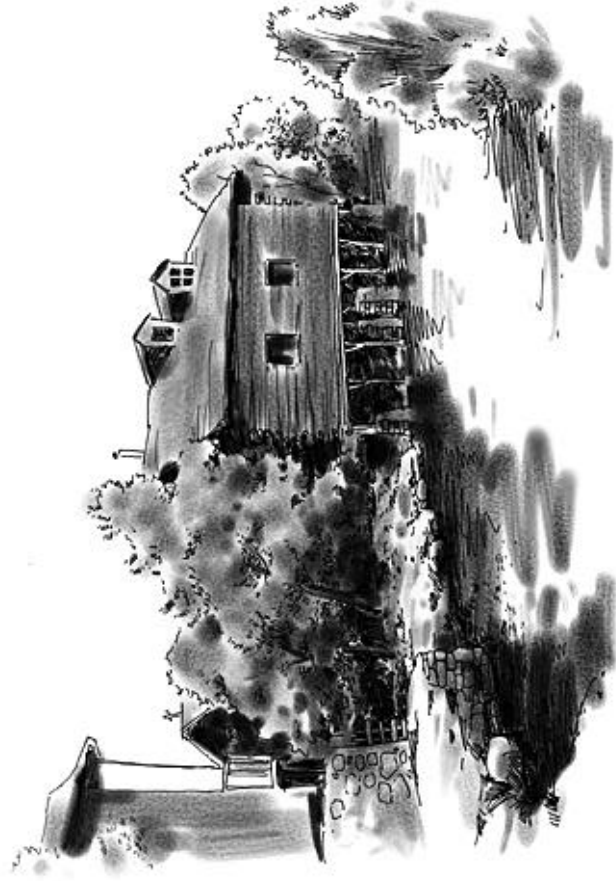
要用中文寫作，我只能放棄這裏的一切，在中國住兩三年以後找到一個感覺。但是這都是不現實的事情。不是說你心裏有一本書就可以寫的，不是那種情況。

朱又可：單寫美國人肯定也不行。

哈金：有什麼意義？也不是我的優勢，也不是我關心的東西。你的題材總是跟你自己的存在有親密的關係，而且往往是在一種危機感之下。寫南京的書，雖然沒有回中國，但它是中國歷史上的一個核心事件，還是一種心理上的聯繫。反正寫完《南京安魂曲》我也算了結了一塊心病。以前都不知道這些事。

你不可能跟過去完全切割。一個歐洲移民有可能，他的臉別人認不出是美國人還是歐洲人，但中國人不一樣。這個話有點傻，但有很多人說自己跟過去沒有關係，可周圍人都不這麼看。你年輕時或許可以完全「活在當下」，但老了以後，身體和心理都不那麼強的時候，過去就回來了，壓也壓不住。這在心理和生理上都是很危險的。年輕時說自己是「世界公民」，到老了就不行了，現實中有一些這類人，後來自殺了。

原文刊於《青年作家》2021年第一期。



姑蘇葉氏：一個文學世家的百年底蘊

◎ 王 峰

在現代文學史上，姑蘇葉家是一個四代人都與文化結緣的文學世家：從第一代的葉聖陶，到第二代的葉至善、葉至美和葉至誠，再到第三代的葉三午、葉小沫和葉兆言，第四代則以葉兆言的女兒葉子為代表，她現在在南京大學任教。在紀念葉聖陶逝世三十周年之際，群學書院邀請葉聖陶孫女、夏丏尊外孫女葉小沫攜著作《我的外公、爺爺和爸爸》來到南京，談起外公夏丏尊、爺爺葉聖陶和爸爸葉至善的點點滴滴。

朱自清見證了葉夏姻緣

葉小沫的父親就是作家、編輯家葉至善，他是葉聖陶的長子，小名小墨；葉小沫的母親夏滿子，是夏丏尊的女兒。夏丏尊既是中國新文學運動的先驅，也是我國

語文教學的耕耘者，他在葉小沫出生前一年就去世了，葉小沫對外公的回憶完全來自身邊的人。與葉聖陶一樣，夏丏尊一生精力都投入到了教育中，他和葉聖陶曾一起在開明書店共事，最後從同事、朋友成為親家。

上世紀三十年代，當時身為開明書店總編輯的夏丏尊即創辦了《中學生》雜誌，葉聖陶任雜誌主編。夏丏尊和葉聖陶曾合著了一本《文心》，即用別出心裁、清新雋永的故事來講授傳統語文知識。此後，他倆又合著了《文章講話》和《閱讀和寫作》等書，合編了《開明國文講義》《國文百八課》和《初中國文教本》等教科書。二人合作可謂相知而默契，據透露，葉聖陶在五十年後重讀《文心》，竟分不清哪幾節是夏丏尊寫的，哪幾節又是他自己寫的。

就在《文心》寫了三分之二的時候，夏丏尊和葉聖陶做了兒女親家，他倆決定將這本書送給孩子做結婚禮物。朱自清在該書序言裏寫道：丏尊的令媛滿姑娘，聖陶的令郎小墨君，都和我相識；滿更是我親眼看見長大的。孩子都是好孩子，這才配得上這件好禮物。我這篇序也就算兩個小朋友的訂婚紀念吧。

因為適逢戰亂，葉夏二人的婚禮在六年之後才得以舉行，葉聖陶大喜之下痛飲了卅杯酒……

受長輩潛移默化的影響

「1956年，爺爺和一批文化人應共產黨邀請到北京，我就跟著爸爸媽媽從上海來到北京和爺爺相聚。」自此，葉小沫在爺爺身邊生活了卅年，在爸爸身邊則生活了

58年。「和他們朝夕相處，他們身上的許多東西耳濡目染，潛移默化地留在了我的身上，比我自覺地向他們學習的力量要強大很多。」葉小沫說。

今年21歲的葉小沫，退休前是《中國少年報》的一名主任編輯。在很多人印象中，《中國少年報》產生了四位典型人物，包括知心姐姐、小靈通、小虎子和動腦筋爺爺。有所不同的是，「動腦筋爺爺」還是知識版上的一個欄目，該欄目的主要編輯就是葉小沫。作為一名老科普編輯，父親給了葉小沫很多幫助。這個一問一答式的對話欄目，其中的問題都取材於小讀者的來信。為了讓小讀者能看得懂，為一個詞甚或是一個術語，葉小沫經常要去查閱大量文獻，有時還要帶著清樣找在校生試讀、挑毛病。

葉小沫自稱雖然當編輯工作了30年，也寫過一些文章，但在文學創作上，並沒有什麼野心和夢想。退休以後，葉小沫得以有完整的時間去看長輩們的書，整理他們的作品，回想他們做過的那些事，在回憶中，那些瑣碎而溫馨的日子撲面而來。

作為《郁金香書系開卷薪火文存》叢書中的一本，該書宗旨即在繼承前輩文脈

的基礎上，呈現出文化世家的底蘊。正如《開卷》雜誌執行主編于聰所言，該書充分反映了三代人之間文化傳承的內涵，從中可以看出老一輩文化人對待學問與作文的態度與做法。

在葉小沫的印象中，葉聖陶雖然不希望子女跟他一樣專幹筆墨工作，但他並不反對孩子們寫文章，甚至還經常給他們修改文章。1981年，葉小沫採訪了寫《保護益鳥，不拘鳥窩，不摸鳥蛋》倡議書的十一位同學，寫了一篇《讓全國的小朋友都知道》的報道。

這篇文章得到了葉聖陶的修改，比如原文中一句：照著信封上的地址，我來到河北省遵化縣夏莊子公社馬坊嶺小學，找到了這十一位「小淘氣」。改後成為：信是從河北省遵化縣寄來的。我按照信封上的地址，來到夏莊子公社的馬坊嶺小學，找到了陳利副、米景源、王東等十一位同學。「爺爺把原來的一個長句子，分成了兩個短句子。把省、縣、公社、小學的名稱分別放在兩個句子裏，這樣可以避免把地點的名稱長長的排列在一起，看了讓人生厭，也適合孩子的閱讀。」

此外，比如原文：「是啊，全國有兩

萬萬小朋友，光靠我們保護益鳥，這怎麼行呢？」經修改後成為：「是啊，全國的小朋友這麼多，光靠我們十一個不管用。」葉小沫回憶：「全國有兩萬萬小朋友」改成「全國的小朋友這麼多」，看起來只改掉了一個數字，實際上是為了使這句話更符合孩子的身份和口氣。葉小沫表示，「兩萬萬」這個數字完全是她強加給孩子的，原來是想借孩子的口說出全國孩子的數目之大，卻忽略了一個事實：作為農村的孩子，他們的頭腦中根本不可能有這樣準確的一個數字。「把本不是他們的東西強加在他們頭上，這不光不符合實際，明眼人一看就會發現這不真實。」

葉兆言印象中的祖父

在著名作家葉兆言的記憶中，祖父葉聖陶即便到了80歲，每天還在寫字桌前坐8個小時，在那裏寫信、看書。祖父的一言一行，使得葉兆言明白，寫作其實非常簡單，就是坐在那裏。而一個作家寫得怎麼樣是一回事，就得不斷地寫，只有寫出來，一切才有可能。

據了解，在上初中的時候，葉兆言得以到北京在祖父身邊生活過一段時間，給

他當郵差，陪他散步。他在祖父身邊閱讀了大量書籍，也陪祖父接待和拜訪過文化圈裏的名人名流，那時，葉聖陶還教葉兆言做過對子。後來，葉兆言開始寫小說，把發表的小說寄給祖父，葉聖陶會回信說寫得不錯。

祖父並不會有意識地要培養葉兆言做一個作家，真正談起文學的啓蒙，葉兆言認為，他的堂哥三午對他的影響要遠大於他的父親，更大於他的祖父。三午是一名不錯的詩人，通過三午，葉兆言得以接觸到那時候非常有名的食指、芒克、多多等詩人。所以，面對這個問題，葉兆言總說，如果當作家和家學有關係的話，那就是家中無處不在的書以及父親或者祖父的讀書習慣。

《小小的船》背後的葉聖陶

小學一年級有篇課文《小小的船》，作者就是葉聖陶。1955年5月，在為小學編寫語文課本的時候，葉聖陶寫下了這首兒歌：

彎彎的月兒小小的船，
小小的船兒兩頭尖，
我在小小的船裏坐，

只看見閃閃的星星藍藍的天。

兒歌雖然只有四句，總共32個字，葉聖陶後來卻在日記上寫下了五十多字的跋：「九日夜得《小小的船》一首，自以為得意，錄之。多用疊字，多用B韻字，意極淺顯，而情景不枯燥，適於兒童之幻想。二十年前在開明編小學生課本，即涉想及此，直至今日乃完成。」由此可以想見葉聖陶那天夜裏反復吟哦的喜悅。

據葉小沫透露，這首《小小的船》當年就編進了小學低年級的語文課本，但大家有所不知的是，這首兒歌竟在葉聖陶心中醞釀了二十多年，而這要追溯到葉聖陶於上世紀三十年代為小學生們編寫的《開明國語課本》。《開明國語課本》在前幾年經再版後一下子成為熱點，其最突出的感覺是很有童心童趣，編者用兒童的視角在和兒童交流。其中有篇課文叫《月亮船》：「我望見一彎月亮，像一只小船。我想：『我坐月亮船，一定更好玩。』我就坐到月亮船裏。船慢慢地前進，一顆顆的星浮在船旁邊。我撿那又圓又亮的星，放在一個盤裏，帶回家去送給媽媽，我想媽媽一定喜歡。」

葉小沫分析說，這篇課文就是《小小的船》這首兒歌的前身，在又要為孩子編

寫教材的時候，葉聖陶終於得以了卻了這個心願。據葉小沫回憶，葉聖陶一生關註兒童，到了晚年依然如此，比如小重孫女洗澡時說：「你看你看，燈掉到澡盆裏面了」，葉聖陶覺得非常有意思，會把它記在日記裏，「這足以看出他是怎麼關註孩子的行為和語言的。」「更重要的是他足夠尊重孩子的世界，尊重萬物有靈的美好存在。」



寶玉挨打

◎夏河

「寶玉挨打」不僅是《紅樓夢》第三十三回的中心事件，也是整個小說最重要的事件之一。我們現在把這一事件挑出來，略加審視。

一、為何挨打

首先，我們理一理寶玉挨打的原因。這原因，最主要的有兩個，一是金釧之死，一是琪官蔣玉函脫離忠順王府。也還有別的原因，比如，賈雨村要見寶玉，寶玉磨蹭半天才出來，出來後葳葳蕤蕤，毫無慷慨揮灑的談吐，讓賈政很沒面子。

這第三點，不是那麼重要，但並不是一點都不重要。賈雨村要見寶玉，是因為他知道寶玉銜玉而生，有些來歷，是榮國府賈家的命根子，縱然讀書不爭氣，卻也是賈政的驕傲之一。主動提出見寶玉，是

賈雨村結攀賈府最有效的途徑。跟為人父母者套近乎的最好方式，就是關注人家的孩子，贊美人家的孩子。賈雨村深諳此道。而賈政之所以願意讓寶玉出來拜見雨村，也是因為賈政對寶玉詩詞才能頗為得意，讓寶玉出來顯擺下，也顯得自己對孩子教育有方。不成想，這寶玉半天才來到，讓賈雨村久等，這已經很不禮貌了，更不要說，對談之間，機敏全無。賈政早窩了一肚子火。這一肚子火，是賈政情緒爆發或者說情緒失控的基礎。這一定會影響到賈政對某些基本事實的判斷和認定。

拿金釧投井而死來說，事件的主要責任人，顯然是王夫人，而不是寶玉。賈環誣陷說，寶玉對金釧強姦不遂，把金釧打了一頓，金釧就賭氣投井了。對這一說法，賈政理當查問清楚，而不是不分青紅皂白，

就喝令把寶玉拿來，立刻打死。

賈政之所以喪失了理性的判斷，還跟前面忠順王府家來賈家索要琪官有關。寶玉結交優伶，可能會讓賈政始料不及，但也不是什麼天大的事，應該還在賈政能夠承受的範圍之內。千不該，萬不該，寶玉不該「引逗」忠順王府的戲子。

賈府與忠順王府素日並無來往，這意味著什麼呢？只能意味著，賈府與這支皇家宗室，政治站位不同。秦可卿死，北靜王、南安郡王、西寧郡王等皇家宗支都來祭奠，唯獨不見忠順王府來人。這足以說明，賈府與忠順王府的關係，是在冷淡中保持著距離，井水與河水，互不相犯。忠順王府永遠有它的特權，而賈府的寧國公與榮國公是靠戰功而被賞賜，榮耀能被賞賜，也能被隨時剝奪，何況到賈政這一代，

都到第三代了。也就是說，無論如何，賈府沒有與忠順王府度長絜大、一扳手腕的資本。

賈玉「逗引」走忠順王府的人，忠順王府不計較便罷，一旦較真，賈府雖有元春在宮受寵的背景，但仍將無力掙紮。忠順王府家來要人的長史官說話，表面上客客氣氣，說「下官此來，並非擅造潭府，皆因奉命前來，有一件事相求」，什麼「相求」啊？就是直接來要人。聽賈玉說琪官在某某處，就說，若有了便罷，「若沒有，還要來請教」。找不到人再來，是什麼「請教」法，賈政不難想象。這是居高臨下赤裸裸的威脅。所以，結交優伶事小，得罪忠順王府事大，在賈政看來，賈玉「引逗」琪官，是要葬送賈家的政治前途、生存基礎的。這一層利害關係，足使賈政心驚肉跳。

賈政驚魂甫定，又從賈環口中得知了賈玉「強姦金釧致人投井」事。「在外流蕩優伶，表贈私物；在家荒疏學業，淫逼母婢」，這等孽障，要之何用！所以，必須管教，必須痛打。

二、父親難當

賈玉以前有沒有挨過打？有的。賈母看賈玉，「只見今日這頓打，不比往日，又是心疼，又是生氣」可證；薛蟠說，「難道賈玉是天王？他父親打了他一頓，一家子定要鬧幾天！那一回爲他不好，姨父打了兩下子，過後兒老太太不知怎麼知道了……」更是明證。

但這次挨打，是賈玉肉體受苦最深重的一次。幾件事並在一起，賈政一見賈玉，眼都紅了，命手下小廝們把賈玉嘴堵住，著實打死，這是氣憤到極點了。眾小廝不敢違命，「將賈玉按在板凳上，舉起大板，打了十幾下」。小廝們這十幾板子，不可能太重，但在賈政盛怒之下，也不可能太輕，這極可能是賈玉長這麼大被打最嚴重的一次。但是，賈政氣不過，猶嫌打得輕，一腳踢開掌板的，「自己奪過來，狠命地又打了十幾下」。賈玉起初還能覺到疼，還能亂哭亂嚷，到後面賈政再打，賈玉就漸漸氣弱聲嘶，哭不出聲了。待王夫人趕來，賈政火上澆油，「那板子下去得又狠又快」，這是一次挨打中的第三階段，是賈玉承受笞撻的高潮階段。

賈政這次笞撻賈玉，臺灣作家蔣勳認為是一種表演，說賈政是打給門客、打給

王夫人看的錯，這不是表演，賈政這次真的是氣急攻心，是真的要下死心教訓賈玉。

打到什麼程度呢？書裏寫得明白，賈玉面白氣弱，下身穿著的一條綠紗小衣，一片皆是血漬；把褲子往下褪一褪，從屁股到大腿，或青或紫，都打破了，沒有一點好處，就是身體的那一段，被打得體無完膚。書裏說「或整或破」，這個「整」是不可能的，因爲下面說了，沒有一點好的，沒被打著的地方了。曹雪芹是爲了與上文的「或青或紫」一語相對應，才用的「或整或破」一語，我們要知道，就是體無完膚了。後面襲人看得更仔細，腿上半段青紫，有「四指闊的傷痕，高了起來」。

有很多年輕人反感賈政，覺得賈政對賈玉，動輒就罵，就沒給過賈玉好臉色看，以致賈玉見賈政，就像老鼠見貓似的，不管在哪裏，正玩著，一聲「老爺叫你」，賈玉立刻傻掉。賈政簡直是賈玉的頭號敵人，是壓在賈玉頭上的五指山。大家覺得賈政對賈玉缺少愛，缺少溝通，缺少理解，使賈玉的內心充滿壓抑，賈政是不配做父親的。

可要我說，不是賈政不配做賈玉的父親，是做賈玉的父親，實在太難了。

設身處地地想，如果是我們的兒子，他一天到晚，仗著老太太寵他，在女孩子堆裏廝混，女孩子但凡長得好看一點、可愛一點，不管是自己的丫頭襲人晴雯麝月碧痕，還是王夫人的丫頭金釧玉釧彩雲彩霞，還是賈母的丫頭鴛鴦，甚至是寶釵的丫頭金鶯兒、賈璉侍妾平兒、薛蟠家的香菱，他都要喜歡上人家，撩人家，動手動腳，你會怎麼辦？這不是教育問題，這是寶玉他天生如此，你怎麼辦？他周歲抓周，抓的就是脂粉釵環，你怎麼教育他？

他負有廣大門楣、光宗耀祖的責任，但他讀書不上進，厭惡修齊治平的人生，就如在今天，一個學生極度厭學，不願意做功課，不願意參加高考，就等著啃老生活。寶玉如果不走科考的路子，就是打定了啃老的主意。可是孟子說了，「君子之澤，五世而斬」，「斬」就是斷了，「五世而斬」是說先祖的恩澤，傳到第五代，就斷絕了，無以為繼了。到寶玉，從寧榮二公算起，就是第四代了。不讀書，第四代第五代會是什麼樣子，我們看看寧國府裏的賈珍、賈蓉便知。你說做父親的，他怎能不著急，怎能不焦灼，甚至怎能不抑郁？

不讀書也就罷了，按賈赦在某中秋夜

的說法，以後，大家還會有世襲的前程。但寶玉結交琪官，結交當時社會上為人不可齒的優伶人士，所謂「倡優之人」，那更是不上進不學好的行為，非正人君子之所為。

生活，讀書，交友，寶玉幾乎都是一團糟，賈政也教導，也呵斥，也動手體罰，都沒用。襲人湘雲寶釵勸，也沒有。賈政要檢查寶玉讀書、寫字的作業了，大家都幫著他糊弄作弊。

賈政若是賈赦、賈珍之流也還罷了，己不正，也不正人；但賈政，他是「正」啊，冷子興說他「自幼酷喜讀書，為人端方正直」，林如海說他「為人謙恭厚道，大有祖父遺風，非膏粱輕薄之流」，這就決定了他對寶玉有一種讀書上進、廣大門庭的期待。第十七回，省親別墅建好，寶玉題對聯，展現了他的詩聯才華與審美力，讓賈政在眾清客面前風光無限，那天，賈政雖然對寶玉罵聲不止，但細心的讀者可以感知，那一天是賈政少有的欣慰時光、快樂日子。

賈政對寶玉某些方面的欣賞和贊許，從不表現在言語上，這也是那個時代的風氣使然。要到七十七回，我們才能聽到賈政說，寶玉讀書，不如賈環賈蘭努力，但

「論題聯和詩這種聰明，你們皆不及他。今日此去，未免叫你做詩，寶玉須隨便助他們兩個」。連王夫人都從來沒聽見過這等考語。別人請賈政去賞菊，賈政想著帶上寶玉等，可見但凡寶玉有一絲的亮光，做父親的，也想讓他大放光明。待到七十八回，寶玉為林四娘作《姽婁詞》，賈政攤了紙，提了筆，說「你念，我寫」，其間雖也有敲打，但給我們的感覺，賈政對寶玉的欣喜，不能再多了，再多，就是要親寶玉一口了。

所以說，賈政對寶玉，不是愛不愛的問題，也不是理解不理解的問題，而是一種人生觀對另一種人生觀的問題。

三、賈政流淚

在第三十三回裏，賈政總共流淚四次。第一次是聽完賈環關於寶玉致金釧之死的描述，賈政大喝快拿寶玉來，發誓任何人不能勸阻，門客仆人都退出了，「那賈政喘籲籲直挺挺坐在椅子上，滿面淚痕」。第二次是王夫人來到求情，賈政氣得要一根繩子勒死寶玉，王夫人哭道，我也不敢深勸，你既要勒死他，那就先勒死我再勒死他，我們陰司裏有個照應，賈政聽了，「不覺長

嘆一聲，向椅上坐了，淚如雨下」。第三次是王夫人看寶玉被打得皮開肉綻，心疼地哭著哭著，想到死去的賈珠了，就叫著賈珠的名字哭，恨賈珠死得早，那李紈聽了，也不禁哭出聲來，此時此刻，賈政「淚珠更似滾瓜一般滾了下來」。第四次流淚，是賈母訓斥他，說自己沒養個好兒子，能跟誰說話去，賈政一聽，「忙跪下含淚」解釋。

爲人父，爲人子，看到這裏，能不下淚潸然？！第一次，那是得有多氣憤，多傷心，多絕望，才能「滿面淚痕」啊。一個兒子，銜玉而生，傳得普天下都知道了，都道神奇，都寶貝得不得了。誰成想，不好讀書，不求上進，流蕩優伶，表贈私物，得罪王爺，淫辱母婢，致人喪命，這誠然是，向過去看，無言面對祖宗先人，往未來看，一無光亮、只能越走越窄的人生。脂硯齋在此處有一句批語：「爲天下父母一哭。」又何止爲天下父母一哭，也要爲天下不肖之子一哭。

第二次與第三次，「淚如雨下」「淚珠滾瓜一般滾了下來」，那是觸景生情的悲傷，中年已喪子，已經不能直視，暮年再喪子，又當如何？看著這個不成器的孩子，想著那一個早死的孩子，再耳聞老妻寡媳的哭

聲，有誰能鐵石心腸，忍住眼淚？

賈政侍母至孝，不類賈赦，面對母親對他作爲兒子的否定、指責，他只能下跪含淚。我們註意是「含淚」，不是「流淚」。他有一肚子的淚水，在老太太面前，也只能忍著，不能流出來。他不能表現出自己的軟弱和驚恐，也不能表現出自己的委屈和絕望。爲人父，他沒有教育好寶玉，他是有自責之意的；爲人子，氣壞了老太太，他是百死莫贖，跟老太太，不能講道理，只能講順從，何況，講道理論辭令，他顯然也不是老太太的對手。賈母頭腦之聰、詞鋒之銳，在整個賈府，無出其右者，我們看這個她教訓、擠兌賈政的片段，就可以知道。

賈政的流淚，是出於氣惱，出於傷心，也是出於對寶玉的愛。前面說過，賈政幾乎不曾明確表達過對寶玉的愛，但這不代表賈政不愛寶玉。僅以笞撻寶玉而論，有兩點，仍是表現賈政內心的父愛的。

一是他親拿板子打寶玉時，「狠命地又打了十幾下」，這是程乙本的表述；在這一點上，庚辰本寫得更好：「咬著牙狠命蓋了三四十下。」「蓋」比「打」好，多了力量與分量，多了不顧一切的發狠心態。「三

四十下」比「十幾下」好，是真的氣急了，表現，是教訓寶玉，也是賈政的自我宣泄。更重要的是，我們要體會出賈政「咬著牙」的心理，這心理就是，不咬著牙，不拼命咬著牙，就下不去板子，就蓋不下去。而下不去板子，下不了手，就是父愛。咬著牙狠命地打，是一種機械的慣性，賈政不能思考，不能顧及後果，他一猶豫，他就再也下不了手笞撻寶玉了。

第二點是，我們看寶玉前前後後，被打了五六十板子，最少的版本，他也得挨上二三十板子，寶玉屁股至大腿，都被打爛了，鮮血浸濕了內衣，有的地方，腫得很高，這當然是慘烈的一頓打，但我們還要註意到，寶玉畢竟沒有傷著筋骨，他胳膊腿，沒被打折啊，離頭部更遠著呢。這樣一來，我們就知道，賈政雖然口口聲聲要把寶玉「著實打死」，要勒死他，但賈政畢竟不舍。幾十板子，稍微錯錯地方，寶玉就不是現在的寶玉了。

所以，我們要知道，賈政的父愛，是有的，甚至還不少，只是它藏得深，不爲人知而已。《紅樓夢》最後一回，寫賈政看見寶玉在毗陵驛的雪地里，光頭赤腳拜別自己，隨即追去，那驚詫和追趕，都是催

人淚下的愛。

四、賈黛定情

寶玉這次挨打，雖受了皮肉之苦，但總的來看，他得大於失，實際是賺了。

這「得」，首先是指他以肉體的痛苦，減卻了他內心對金釧和蔣玉函的負疚感。

賈環對賈政所說，寶玉如何如何了金釧，固然是不實之詞，屬於誣陷，但金釧之死，寶玉實際上是要承擔一定的責任的。

三十二回，寶玉百無聊賴，閑逛到王夫人房間，見金釧迷迷糊糊地給睡著乘涼的王夫人捶腿，就用手去撥金釧的耳墜子，然後把自己隨身帶的香雪潤津丹送一粒到金釧口中，再是寶玉拉著金釧的手，要金釧跟自己在一起。這是寶玉因對金釧有好感而施行的「三部曲」——動作的、物質的、語言的輕薄舉止。面對寶玉的挑逗騷擾，金釧說了兩句話，一是，忙什麼，金簪掉到井裏，有你的只是有你的；一是你往東小院裏拿環哥兒與彩雲去。

金釧這兩句話，完全可以看作是對寶玉性騷擾的一種敷衍、抵拒。金釧若要拒絕寶玉的挑逗，除了說「忙什麼」之外，幾乎沒有更好的方式了。她不可能打開寶

玉的手；她正在給王夫人捶腿，也沒法用手走開；更不可能義正辭嚴，喝止寶玉。她讓寶玉去東小院抓賈環與彩雲，也是她支走、擺脫寶玉的最好辦法。她不能離開，她只能想方設法讓寶玉離開。更何況，她也不一定太討厭寶玉。沒想到寶玉沒那個好奇心，他說的是「憑他怎麼去，我只守著你」。王夫人聽到這裏，翻身起來，照著金釧的臉就是一巴掌，還罵金釧是小娼婦，把寶玉教壞了。明明是寶玉的錯，但王夫人都推在金釧身上。按說，寶玉要為金釧辯白，要告訴王夫人，金釧並沒有誘惑、教壞他，是他自己輕薄不好。但寶玉卻是「早一溜煙跑了」。這就是自私、沒有擔當的表現。

當然，這問題主要還是在王夫人身上。因為寶玉金釧的對話，她應該一個字都沒漏下，前因後果，她都清楚，可她還是做出了她認為合理的判斷。畢竟，實際上也就是兩個十二三歲的孩子，半開玩笑鬧著玩，沒啥大不了的，教導一番足矣。寶玉可能沒想到王夫人竟然要趕走金釧，他也沒想到金釧又如此剛烈，竟致於投井。某種程度上說，是寶玉的懦弱和不負責任，導致金釧選擇投井的。寶玉的良知，讓他

時刻處於自責之中。賈政看他戚戚蕤蕤沒精打采的那個時候，正應該是他自責愧疚的時候。

對蔣玉函也是如此。蔣玉函未必是寶玉唆使從忠順王府出來的，但寶玉蔣玉函關係極好，是毫無疑問的。在忠順王府長史官的逼問下，他告知蔣玉函的地址，其實就是出賣了蔣玉函。這很不仗義，很不夠哥們意思。當然，他也沒辦法。

三十四回，寶玉挨打後做夢，夢見蔣玉函向他訴說忠順王府拿他之事，又夢見金釧向他哭訴為他投井之情。這個夢，是寶玉愧疚之情的表現，也是寶玉因被苦打一番之後，負罪感有所減輕的表現。

不挨這頓打，寶玉就將永遠承擔良心的譴責，或者永遠不能獲得部分讀者的原諒。

寶玉最大的收獲，當然是經此一事，他跟黛玉的愛情，得以確定。

寶玉一生最看重的，不是名利，不是仕途，而是女孩子對他的感情。齡官不搭理他，他就若有所失，並從此識分定，各人有各人的緣分，他不可能得到所有女孩的眼淚。

他能不能得到寶釵的眼淚呢？能的。

寶釵來看寶玉，帶著一九藥，跟襲人說怎麼怎麼用，然後對寶玉說：「早聽人一句話，也不至有今日，別說老太太、太太心疼，就是我們看著，心裏也有一一」話沒說完，自覺失言，就紅了臉低下了頭。這是寶釵少見的一次動情。「任是無情也動人」，何況此時的寶釵說話親切稠密，大有深意呢？

接下來，是黛玉來看寶玉。黛玉沒有療傷藥，但黛玉的眼淚卻是最好的療傷藥。黛玉兩個眼睛都哭腫了，滿面淚光，抽抽噎噎，她掩飾不了自己，她似乎也不想掩飾了。原來，黛玉的眼淚，不光是為和寶玉生氣而流，它還為寶玉的傷痛而流。

寶玉讓晴雯給黛玉送兩方舊手帕，黛玉一明白過來，不覺神魂馳蕩，於是在帕上題詩三首。「眼空蓄淚淚空垂，暗灑閑拋卻為誰？……」兩方舊手帕是寶玉給黛玉的定情物，三首詩是黛玉給寶玉的愛的回應。此前，黛玉經常生寶玉的氣，經常要提防金玉之論，經常覺得寶玉不理解自己，覺得寶玉不免輕浮；此後，二人進入心心相印的階段，黛玉基本不再對寶玉小心眼。是愛的確認，讓黛玉不再患得患失，讓黛玉踏實了下來。

愛情似乎是要炫耀的。三十四回最後，

黛玉看到寶釵眼上似有哭泣之狀就笑話道，「姐姐自己也保重些，」就是哭出兩缸淚來，也醫不好棒瘡」。黛玉得了寶玉的定情物，就仿佛得到了寶玉整個的人、整個的心。她幸福得暈眩了，她恨不得要把這種幸福告訴所有的人，甚至所有的花花草草，尤其是極想極想告訴假想敵寶釵，也許還有湘雲。她頭一天哭成那樣，可第二天她明媚無比。她知道寶釵也喜歡寶玉，也會為寶玉流淚，可現在，你喜歡你為之流淚的寶玉，最喜歡的是我是我還是我！

她笑話寶釵流淚，是尖刻了些，但原諒她，多少日子裏，一直患得患失的、戀愛中的女孩子，一旦戰勝強大的情敵，她難免高興的忘乎所以。這樣的幸福感，黛玉太少了，所以，且讓黛玉沈浸其中，陶醉其中，好好享受一番吧。

有學者說，黛玉和寶釵都沒有得到寶玉，只有襲人得到了。我不同意這樣的看法。肌膚之親，固可視為得到，但心靈的相通，才是最高意義的得到。所以，寶玉挨了一頓打，卻獲得了黛玉整個的心。寶玉賺翻了。

寶玉挨打，還有一個後續情節，就是襲人因一番進言，而成了準姨娘，拉開了

她與晴雯的距離，也埋下了晴雯的悲劇。襲人與晴雯，是另一種形態的寶釵與黛玉，容有暇再談。

轉載自微信公眾號「枯齋漫讀」原創



外婆橋

◎ 刘珊珊

2015年10月，我的女兒爲我添了一個小孫子，我升格成爲外婆。我住在美國西部的洛杉磯，女兒一家住在美國東部的維琴尼亞州（以下簡稱維州）。從一月到五月，我忙碌地洛杉磯、維州兩頭跑。2015年底到女兒家，次年一月十二號離開維州，回自己的家，好像是在趕集；回洛杉磯，有好幾樣事必須處理，最重要的就是去看望同是住在洛杉磯的媽媽，另外就是跟姐姐吃一頓飯，一月二十號，又匆匆趕回維州的女兒家，期間經歷了華盛頓特區今年第一場暴風雪。四月初我再次回洛杉磯的家；四月十七號，又飛回美東女兒家，開始第二段看孫的日子。

我這外婆橋不是孫兒搖過來，而是橫貫美洲大陸自西而東來！我把原本的教職

暫停，這完全是我非常樂意的決定。女兒小的時候，我因爲工作繁忙，沒能全時間照顧她，現在我可以看顧她的兒子了，這也是補償和改過的一種吧！至於和女兒女婿討論的補償方案，我告訴他們：「我不是受僱而來，是因爲愛我的孫兒和我的女兒、女婿，所以我才來幫你們們看顧我的孫兒。」對著新生兒，想到女兒甚至自己的童年，追憶自己的外婆和阿姨，對於生活的轉換和生命的延續，我真是百感交集！

我的外婆帶著她的小女兒（我的阿姨），輾轉到台灣的時候，我才剛剛出世。那時外婆正是我現在的年紀。外婆自天津嫁到蘇州，經陸路海運，一隊人馬加上細軟和陪嫁的木製傢具，很是一番盛況。後來外婆又遷移到東北，操持另一份家業，她

一共生育了子女五人。也正因爲如此，日軍進侵東北的時候，她必須帶著女兒逃離至大後方。直到今年，我才稍能體會外婆當年的心情。但是不同於外婆的是，如今我有家可回，更沒有受到骨肉分離之苦。外婆一直到九十歲離世，都沒能回返家園。抱著我的孫兒，我怎麼樣都不能理解和想像外婆當時的傷慟。

在附小上小學一年級時，外婆來學校看我，我高興得意，但是那天下午外婆離開的時候，我就哭了，從那次以後，她就再沒有來學校看過我。三十年後我已經完成學業在做事了，有一次我公司的經理部門開會，每一個人都被要求即席講生活裏一件難忘的經歷，我站起來就說我小學一年級時外婆來看我。圍坐長桌的老外一

時訝異，隔了一會兒大家才對我的話報以掌聲。這麼多年來我從未停止對外婆的思念，每次我回台掃墓，也一定去城隍廟爲外婆進香，來懷念她。

外婆在我四歲的時候就開始帶我去進香，她牽著我的手，跨過一個個門檻。能養成一個虔敬的態度，是我終身受益的外婆對我的教誨之一。記得有一年姐姐帶我回新竹，姐姐找朋友開車載外婆先去城隍廟，再去附近的大小廟宇進香，那天大家都開心極了！女兒從小就跟我一起回台灣，她也跟我一起去祭拜外婆現在的幼孫，我想，四歲該是個開始跟我和女兒一起去祭拜外婆的好年紀！

在女兒家，我二樓的臥室有一扇窗面對著幾棵大樹，春寒風起，枝葉翻動，似乎一再的提醒我：「樹欲靜而風不止，子欲養而親不待。」有時候我幽夢還鄉，前幾年我夢到和外婆在新竹街頭徜徉，最近幾年我則是夢到在洛杉磯看著她。

我的孫兒有個美國姓名，看來我可以把中國食物介紹給他，中文歌謠我們已經在唱，中文我可以盡力教他，但是我怎麼形容並告訴我的小外孫，我的「鄉夢不會

休」（註一）呢？！

註一：

《浪淘沙水軟橈聲柔》

年代清 作者：左輔

水軟橈聲柔，草綠芳洲，
碧桃幾樹隱紅樓。
者是春山魂一片，招入孤舟。

鄉夢不曾休，惹甚閒愁，
忠州過了又涪州。
擲與巴江流到海，切莫回頭。



古琴的鑒賞與收藏

◎「今日古琴」微信公眾號

中國古琴藝術歷史悠久，有文字可考和形象可證的已有3000多年，至於有關古琴的傳說那就更早了。自從有了古琴，它就和文人們朝夕相處，是文人生活中必不可少的修身之物。隨著古琴演奏需求的變化和歷代斫琴家們對工藝的逐步改進，到了盛唐時期，古琴已發展成為高度科學性、藝術性及實用性相結合的綜合藝術品。古琴作為一種器物，不僅僅是單純的演奏用品，除了滿足古琴演奏家的需求之外，還具有豐富的文化內涵。存世的50余種不同風格的古琴造型，生動形象地反映了不同時代人們的審美情趣、思想觀念以及思維方式。在古琴的組合與使用方面，數千年來，它始終與嚴格的傳統禮制和天人合一的思想理念緊密結合。

2003年二月七日，古琴藝術被聯合

國教科文組織公布為第二批世界人類口頭非物質文化遺產代表作之後，古琴已不僅為國人所珍視，更為世界所矚目。近年來，由於國力的增強，中國藝術品的拍賣價格也在不斷飆升，作為中國古典「四大藝術」之首的琴，越來越受到收藏家們的青睞。2003年以892萬元拍賣的王世襄先生所藏唐代伏羲式古琴「大聖遺音」，於2011年5月再次在中國嘉德春季拍賣會上現身，並以1.5億元高價成交。2010年12月北京保利秋拍，一張北宋的仲尼式「松石間意」琴以1.364億元成交。由於古琴收藏熱的不斷升溫，一些藝術價值不高的仿品也頻現於各大文物交易場所。因此，如何鑒賞和收藏古琴已成為藝術品收藏者必須掌握的知識。

古琴是多項藝術的綜合載體，涉及木

材、髹飾、斷紋、音質、品格、造型美學等方方面面。因此，鑒定古琴要比鑒定其他藝術品難得多。目前中國還沒有一個專門的古琴鑒定部門，古琴的鑒定依賴於一些資深古琴演奏家。而他們往往多偏重古琴的音質，對古琴的形體美學並不重視。其實收藏古琴不僅要考慮使用價值，更要掂量其歷史價值、科學價值和藝術價值。過去古琴界對琴的斷代有「唐圓宋扁」之說，因此演奏家給古琴作鑒定，往往存在保守性和片面性。保守性表現在將琴體較圓的列為唐代，將琴體較扁的列為宋代。片面性表現在依據漆胎的斷紋形狀、琴材的老化程度推斷時代。其實，即使由同一個古代斫琴家制作的同一款式的琴，因不同時期的審美觀念和琴材限制，琴體也圓扁不一。斷紋也會受時間長短、漆胎質量、

區域氣候變化、使用頻率等因素影響，或早或遲產生。

因此，給古琴作鑒定，除要具備一定的基礎理論知識之外，還要多聽多看。

「聽」是指用手撥動琴弦，聽其音色。在傳統的琴論中，最早對琴的音質進行論述的是魏晉名士嵇康。他在《琴賦》中說：「器和故聲逸，張急故聲清，間遼故音庫（低矮之意），弦長故微鳴。」到了明代，冷謙提出奇、古、透、潤、靜、圓、勻、清、芳、蒼、松、脆、滑「九德四芳」的琴音美學標準。嚴格來講，一張琴的音質要達到這麼多的美學標準是不可能的，但傳世的古琴大多皆具備松、透、圓、潤的音色特點。

「看」，一是看木質，從琴背龍池、鳳沼處看琴的內腹木質的老化程度。明代以前的琴，木質多呈金黃色且松軟，納音上多留有不同時代人的指甲印，鳳沼尾端的納音處有明顯凹塘，凹處的木質比其他部位木質要緊硬些，這是掛琴時琴體相應部位長期和掛鉤撞擊所致。二是看漆質。宋元以前的琴，胎質較細膩，漆色純淨，火氣盡褪，在強光下能透過表漆看到漆胎內閃閃爍爍的鹿角霜和金、銀、銅等粉末。

三是看斷紋。斷紋，即漆器因年久而出現的裂痕，主要是由於胎骨及漆層經常不斷地脹縮而產生的。斷紋標誌著漆器的年代，唐宋時代的古琴多呈蛇腹斷、梅花斷。元明時代的古琴多為牛毛斷和流水斷。明代漆工黃成的《髹飾錄》中說：「斷紋，漆器歷年愈久而斷紋愈生，是出於人工而成於天工者也。古琴有梅花斷，有則寶之；有蛇腹斷，次之；有牛毛斷，又次之。他器多牛毛斷。又有冰裂斷、龜紋斷、亂絲斷、荷葉斷、殼紋斷。凡指光牢固者多疏斷，稀漆脆虛者多細斷。」清代程允基《誠一堂琴談》：「古琴以斷紋為證，不歷數百年不斷。有梅花斷，其紋如梅花，此為最古。有牛毛斷，其紋如發千百條者。有蛇腹斷，其紋橫琴面，相去或一寸，或半寸許。有龍紋斷，其紋圓頭大。有龜紋斷，冰裂紋不等。以有劍鋒簪起者為真。」

鑒定古琴除了要多聽、多看，還要多比較、多思考。在實踐中，要對各個時代的古琴加以類比、分析，從中找出規律性。最為重要的一條就是要掌握古琴的時代風格特征。由於各朝各代處於不同的社會環境中，受其影響，古琴的造型、音色等方面就必然形成了具有本時代的風格特點，

反映出與一定時代的社會政治、經濟、文化和意識形態領域的密切關係。因此，對古琴的鑒定，一定不能脫離其所處時代的社會背景。只要我們對古琴多看、多聽、多分析、多積累，漸漸熟悉了不同時代古琴的風格特征，就會有一個概念化的了解。如先秦時代的琴是什麼樣子，唐、宋、元、明、清時的琴又是什麼樣式，各朝代早、中、晚期的琴又各有什麼不同的特點等，只有掌握了這些，鑒定時方能心中有數。鑒定一張古琴，首先要看其風格特點屬於哪個時代，只要符合時代特征，再作進一步的觀察，最後就可以斷定其真偽及其年代。一般來說，古琴的特點與其應有的時代特征有矛盾者必偽。但同時，也必須註意到事物的特殊性，即在普遍規律之外，往往還存在著不同於某一時代風格的特殊情況，常常反映出地域差別和個人風格特點等種種復雜的因素，在鑒定時要加以註意和區分對待。

還需說明的是，時代藝術風格的形成與演變，不同於政治上的改朝換代，有時，一個時期的風格會延續到下一個朝代。如唐代豐滿圓潤的風格特征，一直到北宋初期仍被沿襲。僅僅從造型特征上簡單下定

義是不夠的，還要從古琴的造型、材質、胎質、斷紋、漆色、音色、線條、弧度、款識等方面去綜合辨別。所以，給古琴斷代所包含的內容極其複雜，需綜合諸多因素，單顧一點，不及其余，就會出現鑒別上的錯誤。此外，個人風格與地區特征、時代特征、時代跨度及其藝術審美也有著密不可分的關係。比如唐代的四大制琴家雷威、郭亮、張越、沈鐸，雷、郭的琴音以「清雄沈細」著稱，而張、沈的琴音則以「雷鳴響亮」聞名，他們既可代表唐代特征，又具有個人的獨特風格。北京故宮博物院藏伏羲式「九霄環佩」琴和中國國家博物館藏「九霄環佩」琴，總體上看風格一致，但細心品味，又各具特點，無論是厚度還是比例，均有一定的區別。

因此，辨別古琴的時代特征和風格，是一個全面而又複雜的過程，不可簡單草率從事，要以科學的態度、嚴謹的精神去對待。爲了便於掌握每一時期古琴的風格特征，下面按時代順序，分別講述古琴的造型特征、胎質、漆色及工藝技法等特點。

唐代古琴

唐琴的造型和風格與博大華貴的大唐

國風同出一轍，都體現出盛唐時代那種氣勢宏偉、富麗堂皇的風格特征。唐琴的工藝制作在繼承並吸收歷代文化藝術的基礎上，進入到一個新的歷史時期，其形體和漆色都散發著華麗潤妍、自由清新的格調，呈現出圓潤豐滿、富麗端莊的風格。如今唐琴的存世量很少，但從現存的唐琴實物和唐代彈琴圖來看，其形制以伏羲式居多，造型特點爲體態寬闊、雄偉渾圓、勁健有力，顯得氣魄宏大、富有活力，給人以雄強碩壯的感覺；額頭多做圓弧形，項寬而長，肩部多在三徽以下，腰部肥美，琴底也多作弧狀，冠角多刻成陽線。

宋代古琴

宋代社會經濟的繁榮，推動了髹飾工藝的普及與發展。宋代古琴最能體現時代特點的是一色漆琴。一色漆琴，顧名思義指通體一色的漆琴。而有時同一張古琴表裏異色，實際上是漆色因時間久遠褪變的結果，仍然爲一色漆琴。一色漆單純而不簡陋，樸實而不粗鄙。宋琴漆胎較爲細膩，金光內含，其色質溫潤，表現出一種內在、含蓄的美。宋琴的弧度漸漸扁平化，造型多以仲尼式爲主，以樸素簡潔、工整規範、

簡約實用爲美，琴的形體有超越形體之外的精神氣韻。

元代古琴

由於元朝歷史較短，總共不到 100 年，因而元代斫琴藝術沒有形成新的特色，在琴文化史上，屬於過渡發展階段。元代琴的形制基本上繼承宋琴的風格特征，款式上幾乎都是仲尼式。但元代古琴的制作還是留下了一些時代特點，如琴的頂部一般較短、較粗壯，腰部內收較小，總體造型風格敦實明朗、強悍勁健。這一時期也出了一些制琴名手，如嚴古清、施溪雲、谷雲等。

明代古琴

明代琴文化得到長足的發展，尤其受到統治階層的重視，上自皇室士夫，下至文人平民，皆出現很多著名琴家。明代，宗室與民間的斫琴之風盛行。明宗室的寧王、益王、潞王都親自參與設計琴型，新增了許多式樣，這也是明朝琴文化發展的主要成就之一。明代的新增琴型主要有飛瀑連珠式、劉伯溫式、列子式。這一時代的斫琴名家有祝公望（海鶴）、張敬修、方

隆、惠祥等。

清代古琴

清初的古琴雖承襲了明代傳統，形制保持簡練、質樸的特征，但無論是質量還是數量，都已大不如前。特別是乾隆、嘉慶之後，由於社會奢靡之風盛行，古琴亦追求纖巧悖謬，幾乎無一精品佳作流傳於後世。筆者曾見過一張清末的仲尼式無名琴，全長128厘米，額寬12厘米，肩寬10厘米，尾寬13.5厘米。黑色漆，薄灰胎，琴體線條模糊，額大尾細，肩削腰窄，比例失調，兩護軫尖細如犬牙，舌穴處雕刻淺薄，敷衍了事，做工甚為粗劣。整個琴體無一處美感可言，是晚清病態社會的畸形產物。

到了鴉片戰爭以後，中國受到帝國主義侵略，社會動蕩，古琴在造型上出現了中西結合的傾向，有一種虛張聲勢、裝模作樣的陌生感。民國時期的琴筆者也曾見過數張，琴體大多或呆滯笨拙，臃腫不堪，或單薄無力；有的音質沙啞粗重，有的尖薄得似破鑼之聲，可謂一無是處。

由唐至清1000余年間，古琴從雄偉圓潤走向沈穆濃華，從樸素平實走向妍秀勁

挺，從典雅清新走向纖巧滯郁。如果把大唐古琴高貴典雅、氣宇軒昂的氣質比作達官顯貴，宋代古琴則似樸實無華、清秀儒雅的文人士夫，明代古琴文綺妍秀、柔婉玲瓏的氣質則像君子與淑女，清琴的失位俚俗就如效顰的東施。

鑒賞事例

近年來，由於國民經濟不斷增長，古琴收藏熱也在不斷升溫，多類仿品充斥於各大文物交易場所，有的還為贗品杜撰了「翔實」的故事。數年前，上海某拍賣行友人曾帶來一張琴讓我鑒定。當他小心翼翼打開重重包裹，遠遠望去便知是一張偽斷紋琴。友人不信，問我此琴作於什麼年代？我說：「僅僅六七年而已。」友人笑著對我說：「這次你可看錯了，這琴是我去年到日本，從一收藏家手中征集而來的。」說著便從包內取出一本1983年出版的日本收藏家雜誌，見此琴的照片和解說亦在其中。我將琴和圖片作了詳細的對照，又仔細查驗古琴，但見琴體造型呆滯，做工粗劣，線條僵硬，確系近年仿品。友人還是不信，我又從琴體多處找出破綻。友人畢竟是其他藝術品的行家，笑著說：「此琴經你一看，

造偽的漏洞百出。」我又問：「那本收藏家雜誌呢？」友人大笑道：「不用說了，這本雜誌自然也是贗品了。」這類作偽牟利的人可謂用心良苦，真是千奇百怪，不勝枚舉。

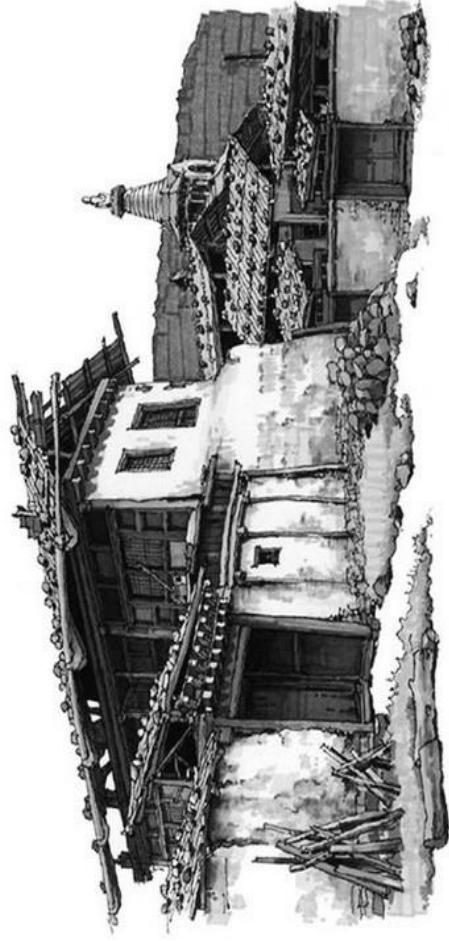
有的人為了牟取可觀利潤，不惜將一張真品古琴一分為二，或一分為四進行割裂、分散，再與偽品搭配。20世紀80年代中期，一位臺灣老人帶來一張說是元朝的琴讓我鑒定。我見琴體線條、弧度都較自然，冠角的用料、雕刻也很精美，但感覺沒有什麼舊氣，除額頭部位和二弦以外六徽至七徽間、底面的尾部是真流水斷外，其余部分的斷紋皆十分生硬，再經仔細查看，才知道此琴為新舊搭配而成。老先生問我鑒定結果？即問他以多少錢購買，他說相當於人民幣8萬元，我不忍說出原由，只說「還算不錯，好好收藏」以應付。前者偽造以騙人牟利，頂多造成真實混雜，混淆視聽，還構不成大的危害。而後者既騙人牟利，又對古琴本身的整體性和藝術性進行破壞，是作偽者最大的過錯。

2004年，曾有一位湖北武漢的收藏家帶來一張琴讓我修復。因常有人神神秘秘帶琴來請為鑒賞，結果卻大多是粗笨呆板有形無神的工藝品，此次也不免有些藐視

之意。當他從層層包裹的舊被單中取出琴時，遠遠望去，只見琴體勻稱平和、神恬氣靜，漆色溫潤悅目，不由得吸引我走近仔細觀賞。

這張仲尼式的古琴，通體皆是流水斷，斷紋波光粼粼。我忍不住撥動殘存的三根琴弦，頓時即從琴腹內發出幽古靈透之聲，令人頓消躁妄之氣。我禁不住深情贊嘆：「寶琴！」琴主見我面露驚奇之色，又問：「您看這琴出自什麼朝代？」我將琴掛在牆上凝神觀看了一番說：「這琴應出自北宋。」琴主笑著說：「要是北宋就好了，那我就賺大了，可惜您看錯了，您憑什麼說這張琴是北宋的呢？」我說：「是這張琴的氣韻告訴我的。」琴主說：「我是搞書畫收藏的，我們鑒定書畫大凡多以筆力、落款和印章為準，可巧這張琴腹內也有款識，寫的是大明萬歷丁醜年黃世伯制，收藏這張琴之前因價格不菲，我也很謹慎，請過三位琴家看過，都認定明朝琴無疑，才出價30萬元購得。您論定它為宋代，我很高興，不過我想知道您從何而論呢？」我取下琴，用手電筒照看了琴腹裏的字，但見字的墨色陳舊，字體婉麗端秀，便問：「您是書畫收藏家，我對於書畫沒有研究，這

琴腹內的明代款識可有疑問。」琴主人說：「這琴腹內的字確是明代人手跡，不過我查考過，這黃世伯既不是書法家，又不是制琴家。」我說：「疑問這就來了，在明代斫琴名家中確沒有此人，況且這琴做工精美，形體輪廓、線條方正圓潤合度，規矩中蘊涵著樸厚，無論從任何一點來看，如沒有20年的制作經驗和較高的藝術修養，是做不出這，腹有詩書氣自華，的寶物的。」琴主人說：「您的論斷我很贊同，不過這琴腹內的字，後人怎麼寫得進去呢？」我說：「剛才我仔細看了琴的邊緣，漆色、胎質與琴的面底有明顯差異，胎質較粗，雖然也生了斷紋，但和琴面部、底部不連貫。我認為這琴腹內的款識是明代琴主人破腹重修時寫上去的。」琴主喜形於色地說：「聽您這一推斷，我用明琴的價格卻得了張宋琴，這便宜可討大了。那可否請您把那偽款刮掉，還這宋琴一個清白呢！」我說：「那倒不必了，這明朝的黃老先生和您有緣，幫您撿了漏，您得焚香謝他才是。況且這明人的字留存今日也實屬不易，刮去容易，卻毀了人家良苦用意，又留下新痕，豈不是錯上加錯了？」



明韻且讀

——明代黃花梨家具的人文定格

◎馬書

中國古典家具讓人悅目且深愛不已的，不僅是她的結體之美，更是她帶給我們的文化心理上的共鳴！中華民族從席地而坐，到垂足而坐的生活習性的變化促使了生活空間向高處發展，而木構式的間架組合在這個高起的空間作了一次實用上的補充，宋人給予她式樣上的全備，明人給予她清貴的意韻，清人給予她百般的綺麗，所謂造型的依附，尺度的裁定，紋飾的點綴，材質的考究，還有匠心的高詣，如此才造就中國古典家具的藝術魅力！

這種藝術魅力的定格是由結體之美上升到意韻之美，這個上升也是中國古典家具形而上的一次升華，達到這個登峰造極的成就，是由明代中晚期的工匠與文人共同參與完成的。明代家具之所以展現出一種入神超妙的氣態，是因為她的結體之中所透出的一種觸人心懷的意韻之美，這種

意韻是在家具器用的基礎上註入了以文雅興為主導的審美情趣，無論是律動的簡線，高曠的空靈，還是清雅의紋理，都有極強的生命力！

中國人自古善於構造自己的意境，把自己的心神駐歇在一個靜寂的空間，這個空間的陳置與雅品，是為賞心之源。所以中國人比較註重這個意境，並且一定要在這個意境中把自己的供置之器規範在高雅的情趣之中，一段線條，一個點綴都蘊藏著一種意象與內涵，並且千百年來都在不斷地修築這個「空間」，這個空間的集合也是中國人文化心理的一種寄托，譬如琴室、書房、畫齋等等，陳設其間的一定是充滿著藝術氣質的古典家具。

這些充滿著藝術氣質的古典家具，就出現在前面所提到的明代中晚期。因為這個時期是中國歷史上的一個物盡奢華的高

消費時期，社會的繁榮，給中國古典家具的發展提供了一個良好的生機，由此綻放並且對人們的生活空間也產生了一種超然的幻化，無論是光公休日細木之器，還是淡雅的黃花梨之器，抑或厚重的漆木之器，其裝飾之雋美，形態之雅逸，品味之高古，都代表了一種美學定格，那就是「明韻」。

明韻的精髓所在，一定是淡雅，抑或簡曠。此類家具用材就是今天我們所稱道的黃花梨，她的意韻則是寄托在吳地文人生活情趣中（吳地：今指太湖，浙北和皖東一帶）。江南煙雨中的詩情畫意以及吳門文士的風度與高品，潛移默化般融匯到當時家具的風貌中，是熏陶，是感知。總之，明韻家具離不開明代文人的參與，由此最能代表明韻家具的就是「蘇作」家具，所謂蘇作家具是指吳地的核心之城——蘇州一帶的工匠所制作的明式家具。

關於蘇州這個文化名城的記述，明代王士性《廣誌繹》有這樣一段話：「姑蘇人聰慧好古，亦善仿古法爲之。書畫之臨摹，鼎彝之治淬，能令真贋不辨之。善操海內上下進退之權，蘇人以爲雅者，則四方隨而雅之；俗者，則隨而俗之。其實識品第本精，故物莫能違。又如齋頭清玩，幾案床榻，近皆以紫檀花梨爲尚。」說到花梨，古代的文獻中多寫作花梨。梨者，是梨的俗寫，世稱黃花梨。今天所能夠代表明韻的家具，十有八九是明代的黃花梨家具。可以這麼說，中國古典家具在明代之所以得到空前的發展，就是因爲明代黃花梨家具的簡約、靈氣、高品，世之所慕。

起初代表明韻的家具是用細木制作而成，但是細木不足貴（註：細木，多指櫟木、黃柏木一類的質不甚堅，色淺淺淡的制料。江南謂之細木），就是因爲明代的中晚期是一個物盡奢華的時期，人們對於生活要求那是：「不絲帛不衣，不金線不巾，不雲頭不履」。而那些特別富裕的大戶人家覺得櫟木顯不出尊貴之氣，所以，無論是大床櫥櫃，還是幾案桌子，都是用黃花梨、瘿木、烏木、相思木與黃楊木制成，華貴而精巧，都是不惜重金做造，極其奢靡。

實際上，中國古典家具的命運在明代的發展是曲折的，按《明史》記載，自明代初年就開始制定海禁政策，先後頒布了許多禁令，以至於「寸板不許下海」，強調了國人不得下海通藩，由此禁止了自唐朝以來的海外貿易制度，使得社會的總體發展產生了一個堅實的壁壘，社會的生產力也被殘酷的制約，人們的情趣在社會制度中顯得灰暗而不振，直到明代隆慶元年（1567年）打開海禁之後，廣泛的交流，文化的融合，終於看到明朝社會出現了一個欣欣向榮的開放局面。特別是自明代萬歷以來，正是中國古典家具這枝奇葩從含苞到綻放的時期，中國古典家具的發展開始由厚重的漆灰家具風尚，過渡到輕揩的素漆家具。

無數個文人的風雅巧思，與工匠的技術彰顯，促使著明代家具的結體感覺，不僅是絕妙工藝，還擁有一種高致的意韻。特別是這一時期家具的質體，更是發生了情趣上的蛻變。眾所周知，宋元以來的上層社會所使用的古典家具多爲杉木、松木、柏木所做，人們重其用，而敷其形，思想上多是「百年之後，配不堪用」，所以對於家具的結體上也不盡講究，以至於這一時

期的家具多出現「鈍角粗棧」的造型。當然也有用漆灰加以裹罩的，使家具的使用得以延長，但是，時間一久，還是出現了漆裂灰斷的面貌。終於到了明代後期，稀貴無比的黃花梨木出現了！除了木性的堅實之外，不論是木質的紋理還是淡雅的色澤似乎更能體現中國古典家具的一種審美傾向。黃花梨家具的乍一浮現，就隨即成就了這一時期家具史的一個永恒的經典。

文人的參與，社會的繁榮，特別是冶鐵技術的提高，增加了制作工具的銳度，使得明代工匠的家具制作工藝已經達到了一個無法超越的水平，無論是間架的裁度，用材的表現以及意韻的含隱，至今令人折服不已。

其間架之美，或空靈，或雋秀，或遒勁；用材之美，或行雲，或律動，或奇趣；意韻之美，或高古，或文氣，或禪靜。哪怕一張椅，一張榻，再穿過悠遠的歷史天空來到今天，當你面對她的時候，依然煥發著強有力的生命力。

轉載自微信公眾號「收藏家雜誌社」

微雲卷舒，清風飄拂 ——康熙帝筆下的「董風」

◎「收藏家雜誌社」 微信公眾號

曾國藩說：「六祖一宗，集大成於康熙。雍、乾以降，英賢輩出，皆沐聖祖之教。」康熙可謂是一位英主，一生政績斐然，光耀史冊，當今無人不知其名。拍賣場上買家對康熙帝書法的追捧，最主要的是看重皇帝書法的稀缺性及其背後所附屬的政治價值、歷史價值和文物價值，還有書法藝術價值。

關於康熙帝學書，史籍中有很多記載。康熙帝晚年自謂：「朕自幼好臨池，每日寫千余字，從無間斷。凡古名人墨跡、石刻，無不細心臨摹，積今三十余年，實亦性之所好。」他曾命刻《懋勤殿法帖》二十四卷，所收內容為內府收藏拓本及自夏禹以來至明代米萬鍾以前歷代帝王和名人法書，同時還包括自己「禦書」「禦臨」法帖。故宮博物院現藏的清代帝王像中有一幅立軸

《康熙帝寫字像》，描繪的是他左手按紙、右手提筆臨習書法的神情。雖然現今無從考證畫作背後的創作動機，但可以想到的是，他是專門為自己留下了寫字的禦容，表現出他對書法的獨特愛好。

在《懋勤殿法帖》中，康熙帝行書《臨〈蘭亭序〉帖》30行，禦跋2行，跋文為：「唐文皇嗜《蘭亭帖》至竭萬乘之力，多方以購之，又時撫善本，賜其臣僚，可謂勤矣，而卒無妨於治國理民之政。蓋其納諫受言，力行仁義，所圖者大舉。凡遊藝之事，不足以累之，況寄心翰墨於幾務之余，豈非前王之令軌哉。推考其時，貞觀之風幾與三代比隆，其仁心善政可施於後世者多矣。高山在望，景行行止，寧獨於蘭亭一事哉。」康熙帝把唐太宗喜好《蘭亭帖》，寄心翰墨於幾務之余，認為是

「前王之令軌」，而與治國理民之政相聯系，表達了對唐太宗的一片景仰之情，也生發出書法在規範思想文化方面的作用。康熙帝推重董其昌書法，亦不無此目的。他對董其昌書法的推崇，使清初書壇呈現出「帖學」興盛、董書大行其道的局面。

康熙帝遍臨諸家法帖，尤其刻意臨仿董其昌書法，據《石渠寶笈》著錄的康熙帝220件（套）書法作品中統計，臨仿董其昌書法者多達36件，占比13.33%。故宮博物院藏康熙帝《臨董其昌書》，用筆提拔有度，使轉自如，字間、行間空闊有余，平易而淡遠，是一件臨董其昌書法的代表作。因此，他的書寫喜好也直接影響和引領了當時的書風走向。薛帥傑在《康熙時期南書房侍從崇尚董其昌書法考論》一文中講到，康熙時期眾多南書房侍從崇尚董

其昌書法，其中以沈荃、勵杜訥、孫嶽頒、高士奇、王鴻緒、查昇、陳奕禧、陳邦彥、張照爲代表。一方面，南書房侍從作爲皇帝近臣會引導皇帝對董其昌書法產生偏好；另一方面，一些官吏與士子投皇帝之所好，因爲書法近似董其昌而入直南書房。

同時在《懋勤殿法帖》中，可見康熙帝臨帖不拘於一家，他對二王、顏、柳、蘇、黃、米、趙均用心追摹，而對米芾、趙孟頫書法的臨寫頗見功力。故宮博物院藏蔣廷錫繪《梅雀圖》、康熙帝書《雪梅詩》折扇，書法款屬「臨米芾元章」，即其早期臨習的一件米芾書法，行筆規矩，見出趙書端莊流麗之態。

楊丹霞在《試論清康熙帝書法的淵源、分期與影響》一文中指出，康熙帝喜歡米、趙二家書，應是米、趙的行書，因爲在他的各種書法作品中臨仿此二人與臨董其昌的數量幾乎持平。康熙帝前期行書也是以米、趙爲宗，在60歲後臨董其昌書法的數量開始增多，其書風在骨法、運筆和筆墨韻味上開始與董其昌書法接近。老年康熙帝曾以自己的學書經歷教導兒孫：「學書須臨古人法帖，其用筆時輕重疏密，或徐或疾，各有體勢。」可見康熙帝不僅以臨摹古

名帖爲學書途徑，而且爲自己以後的書法創作打下了較好的基礎。

所以，在鑒藏康熙帝書法問題上，首要的一點是判斷其書跡筆墨是否有董其昌書風，尤其是康熙帝筆下的「董風」。康熙四十四年（1705），他在臨《董其昌書〈滕王閣序〉》後這樣寫道：「乙酉春，南巡舟中頗暇，朕最喜董，其字畫秀潤，特臨《滕王閣》。」在他看來，董其昌書法高秀圓潤，非諸家所能及，他還這樣寫道：「每於若不經意處，豐神獨絕，如微雲卷舒，清風飄拂，尤得天然之趣……蓋其生平多臨摹閣帖，於《蘭亭》《聖教序》能得其運腕之法，而轉筆處古勁藏鋒，似拙實巧。」

其實，「高秀圓潤」「微雲卷舒，清風飄拂」「古勁藏鋒」和「似拙實巧」等氣息也正是康熙帝筆下所透露出來的筆墨特征。比如，故宮博物院藏康熙帝《趙北口詩》《廣寧道中詩》，布局緊湊，用筆從容自然，筆致清朗爽勁，大有董書風範。

但康熙帝書法仍不完美，如故宮博物院藏《冰渡詩》似其臨董其昌風格的書作，但「卓」「千」「半」「師」的豎畫、「萬」「安」的彎鉤等筆畫流暢爽利，而筆力不

足。

正如楊丹霞所說，康熙帝後期的書法雖然在結構、運筆上較以往更爲沈穩，但總體水平並無太大的突破和飛躍，而年齡變化所產生的影響則使書法中平添了老成的氣度，形成了剛勁清健的風格。（摘編）



「寺」、「廟」有何不同

◎「佳作有約」微信公眾號

提起「寺廟」，很多人的第一反應就是佛教宣揚佛法的地方，是一座佛教建築，但你是否知道，在中國古代，「寺」與「廟」分開的話卻又有不同的含義。

說起佛教在中國的傳播，恐怕大家的第一印象就是《西遊記》，《西遊記》雖然講的是一部神話傳說故事，裏面也都是各種妖魔鬼怪，但其主線卻是唐僧去西天取經的經歷。

而這裏的「西天」就是佛教的發源地——印度。

佛教最初傳入到中國大約是在兩漢時期，也就是在公元紀元前後的時期，距今已有2000余年。

但在其真正傳入到中國之前，「寺」與「廟」其實就已經出現了，只不過並非後來的含義。

接下來，小編就為大家講講「寺」與「廟」的由來。

首先說「寺」

「寺」字在發音上通「侍」，通常可以理解為「服侍」、「侍奉」的意思，在《論語先進》中即有「子路、曾皙、冉有、公西華侍坐」之句，同時還有許多與「侍」有關的稱呼，比如「侍衛」「侍女」「侍郎」等等，甚至連照顧人都被稱之為「侍候」。

在很久很久以前，大概還是在秦朝時期，「寺」為朝廷之官署。

秦王嬴政稱帝之後，下設丞相、大尉及禦史大夫為最高中樞長官，在這三位之下，還有九卿，分別為：衛尉，郎中令，太仆，廷尉，典客，奉常，宗正，少府，治粟內史，這就是後世著名的「三公九卿」制。

而其中九卿辦公之地就統稱為「寺」，比如奉常寺即為主掌宗廟禮儀之官署，漢代時改為太常寺；又比如太仆寺，這個是管輿馬的，就是皇帝日常出行所需準備的車馬之物。

當然，會有些朋友疑惑，那些郎中令、典客、治粟內史之類的難道也稱「寺」？這裏請記住一點：他們辦公的官署之地統稱為「寺」。

當然，後來有許多都改了名，比如郎中令在漢武帝時就改名為光祿寺（掌宮廷侍衛），廷尉在北齊時改名為後世聞名的大理寺（掌刑獄）；典客也是在北齊時改的名兒，叫鴻臚寺（掌外交）；至於治粟內史在漢景帝時改稱大農令，武帝時又改名大司農（掌國家財政），而真正改為太府寺則是到幾百年之後的南北朝時期了。

從以上內容大家可看到，在古代，至少是在佛教傳入到中土之前，「寺」實為歷代官署的統稱，後來漸漸以寺代指佛教之所，是在兩漢之後的事情了。

再來說「廟」

首先說明一點，「廟」同樣為我國很早就有的事物了，本為「宗廟」，祭祀祖先之所在。

歷史上有不少著名的「廟」，比如「文廟」（其實就是孔廟），祭祀孔聖的地方；比如「武廟」，全稱武成王廟，祭祀姜太公及歷代良將的地方，但在清朝以後，將供奉關羽的宗廟也稱之為「武廟」。

又比如「太廟」，這個是在夏商周時就已存在，專門供奉帝王先祖的地方，只不過那時是叫「世室」，叫「重屋」，叫「明堂」，一直到秦漢時期才改名為「太廟」。即便如此，也要早於佛教傳入到中國的時間。

而歷代皇帝在死後一般也都會有一個「廟號」，這個是在廟中被供奉時所稱呼的名號，起源於重視祭祀的商朝時期。

也因為這些稱呼與講究，後世也以「廟堂」來代指朝廷。比如範仲淹在他的《嶽陽樓記》中就曾寫道：「居廟堂之高則

憂其民，處江湖之遠則憂其君」。

再下一級的還有儒家家族為祖先所立的「家廟」，也可稱之為「宗祠」。是的，你沒看錯！從功能上來講，也許你家那個傳了上百年甚至更久的祠堂也可稱之為「廟」。

另外，還有諸如「城隍廟」、「龍王廟」、「山神廟」、「土地廟」、「媽祖廟」、「南海神廟」等等各種各樣的廟，它們有一個共同的特點，都是祭祀傳說中的神靈之地。

而因為它們所具有的祭祀的功能，與傳入中國的佛教天生就有很多契合之處，所以在其傳入之後，世俗民間同樣也將這些佛教寺院稱之為「廟」。

最後，我們再來說說「寺廟」。

前面說過，佛教最初是在兩漢時期傳入到我國的，距今已有2000余年歷史，這個在學術界已有定論。佛教在初傳入中國時，被稱作「浮屠教」，其中「浮屠」是「佛陀」的另一種譯法。後人覺得「佛陀」二字比較麻煩，就簡稱為「佛」，也就是後來的「佛教」。

世界著名的「白馬寺」就是佛教傳入到中國以後，所興建的第一座官辦寺院，

後世對佛教場所以「寺」作稱呼亦是由此引申而來。

「白馬寺」的建立，其實就已為佛教在中國的傳播做出了最高定位。

按照「寺」之一字在古代的解釋，「白馬寺」就相當於當時朝廷新立的一處官方機構，從名稱上就與「大理寺」、「太常寺」等同等地位，這相當於有朝廷做背書，而這也為佛教在中國的傳播奠定了極為深厚的基礎。

唐代著名詩人杜牧就曾寫道：「南朝四百八十寺，多少樓臺煙雨中。」由此可見在古時佛法是如何的興盛。

而由於古人在祭祀神靈時早已有興建各種廟宇的習俗，在佛教傳入之後，尤其是在歷代官方為其背書之下，其所供奉的「佛陀」也慢慢成為古人所信奉的神靈之一，因此也將佛教之「寺」貫之以「廟」的稱呼，這就是如今「寺廟」的由來。



溝通內外：道教藝術史及其相關研究的反思與前景

——從黃士珊《圖畫真形：傳統中國的道教視覺文化》一書談起

◎謝一峰

緒論

相較於蔚為大觀、成果豐碩的佛教藝術研究，道教藝術研究可謂是宗教藝術研究領域中的後起之秀。傳就西方學界而論，較早對此予以全面關注的，是2000年Stephen Little和Shawn Eichman所編的《道教與中國藝術》一書。該書雲集了當時道教和中國藝術史研究領域西方學界的一時之選，從繪畫、建築、造像等方面對道教藝術進行了較為全面的解析。然縱觀此書，其中真正屬於較狹義的藝術史論文只有前五篇，均僅有二十頁左右篇幅，屬通論性、長時段的研究，在深度和材料的拓展上則有所不足。對此，Stephen Little也有著明確的認識，正如他所言：「道教藝術作為一個學術研究領域，仍處在其嬰兒期。」^①二十

年過去，國際學界的道教藝術史研究較之當日已經有了很大的推展。而在國內學界方面，李淞主編的會議論文集《道教美術新論》和2012年出版的《中國道教美術史》（第一卷），則在很大程度上體現出國內道教藝術史研究領域的最新進展，以及其在研究論題和方法上同國際學界逐漸接軌的趨向。具體而言，僅以筆者較為熟悉的宋代道教藝術史研究為例，自2000年以降，便有井手誠之輔、方聞、黃士珊（Shih-shan Susan Huang）、吳羽、酒井規史、吳燕武、張魯君和尹翠琪等人為代表的一系列研究成果問世。

然而，就筆者目前所見英語世界的研究成果而論，道教藝術史家們仍更多地着眼於個案式的分析和討論，而較少綜合性

的整體研究。目前西方學界較具綜合性的道教藝術史研究成果，亦多僅局限於對某一類物質載體，如造像碑、道教壁畫等的研究，而較乏跨越物質承載媒介的綜合性解讀。正因如此，黃士珊所著《圖畫真形：傳統中國的道教視覺文化》（*Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China*）一書，可謂近年來少有的力作。作為一部專著，其不再僅僅是一些個案研究的結集，也不再局限於對某一類物質載體的分析 and 探索，而是體現著者對於道教藝術研究的整體思考。該書出版後不久，西方學界便有孟久麗（Lisa K. Murray）的書評問世，對其主要內容進行了簡要評介，也對其在材料應用方面可能存在的風險（即使用明代編成的《正統道藏》中的圖像以

說明較早期的道教藝術理念)有所提示。葛思康(Lennett Gesterkamp)的書評,則在對該書的核心概念(如真形、圖文本等)進行解析的同時,著重指出了書中存在的兩個問題:其一,是該書在運用一些道教學者的研究成果時較少批判性的態度;其二,則是黃著以「視覺文化(Visual Culture)」代替「藝術(Art)」以溝通上下的做法,雖然與北美中國藝術史研究領域近年來的進路相一致,却未免在一定程度上模糊了道教藝術本來的邊界,而帶來新的問題。^③Stephen Little的書評,在對該書核心要旨、主要內容進行評述的同時,指出了書中一些具體的錯誤。而幾乎與此同時,尹翠琪亦在《道教研究學報》(第5期)上發表了一篇針對此書的英文書評,認為該書溝通了道教藝術與宗教研究,開拓了全新的領域;也對其在圖像解讀上一些值得商榷的地方提出了不同的意見。2014年以來,高萬桑(Vincent Goossaert)、Patricia Karetzky、夏南悉(Nancy S.Steinhardt)等學者又在《宋遼金元》(Journal of Song-Yuan Studies)、《中國歷史學前沿》(Frontiers of History in China)、《皇家亞洲學會雜誌》(Journal of the Royal

Asiatic Society)上發表了短篇的英文書評,體現出該書在英文學界的持續性影響力。然而,與英文學界對此書高密度的評述和討論形成鮮明對比的是:在中文學界方面,似僅有筆者2015年在臺灣《漢學研究》雜誌發表的拙評,大陸學界和學術期刊仍鮮有回應。需要申明的是,本文雖是從《圖畫真形》一書談起,却並非僅僅著意於對此書本身的評介,而是希望能夠通過對該書中若干重要概念、方法和個案研究的討論和反思,探索道教藝術史研究的可能走向,及其與周邊學科,尤其是道教史研究的互動。

在全面展開本文的討論之前,還是首先簡要介紹一下該書的篇章結構。在引論部分,黃士珊主要從宏觀層面著眼,討論了視覺維度、概念結構、無偶像性、非物質性與短暫性、道教的面向、原始材料、《道藏》中的圖繪等幾個方面的議題,並對全書各章進行了簡要介紹。就總體而論,該書在篇章架構上可謂頗費巧思,雖仍舊因循了《道教與中國藝術》一書內、外兩篇的布局模式,却在具體的內、外分際上與前書有著顯著的差別。具體而言,如果說前書的內、外兩篇可以被理解為道教藝

術史研究的內史(即狹義的道教藝術)和外史(即道教史);黃著中所謂的內篇和外篇,則更多體現了道教藝術史研究領域內的某種區隔。

內篇「秘法之基」(Esoteric Underpinnings)共包含三章:第一章「身體和宇宙之像」,分別討論了身體之神、星神、三魂七魄、體中之蟲、內景圖等內容;第二章「描畫世界」,著重討論了道教的創世論、靈圖、天宮與地府、地上的天堂(十洲三島、五嶽、洞天)、地獄和地下世界(酆都山、地獄中的女性)等主題;第三章「真形圖」,則是以對於人鳥山真形圖、人鳥之書、五嶽真形圖(討論了其與風水的關係)和山中寶藏(礦藏與草藥、靈芝)等材料的分析和解讀為核心展開的。

外篇「行動中的藝術」(Art in Action)也相應地包含了三章:第四章「道教神聖空間的物質性」,在對道教壇場進行還原式研究的同時,著重分析了旗幡、鏡、書刀、投龍簡、紙錢幣等道教儀式中的法器儀仗;第五章「度亡儀」,則主要以黃籙齋為核心展開,討論了破獄、救贖、度亡等儀式的具體過程;第六章「移動神祇之圖」,則是以波士頓所藏天地水三官像為個案展開討

論，兼及道教圖像的製作流程、三官及其相關的儀式文本，儘可能還原其所處之原境（Original Context）並與佛教的水陸法會等進行比較。最後數頁則是全書之結語，進一步對引論部分和書中提出的一些問題進行分析和提升。

以下，筆者擬以該書為中心，在對其進行解析和評述的同時，就學者們所共同關心的一些道教藝術史研究領域的問題展開進一步討論，亦希望能夠從筆者所熟悉的一些領域和研究課題著眼，提出一些可能的推展方向。

一、為何是宋代？——宋代道教藝術史研究的特殊意義

正如前文所揭，較之佛教藝術史的研究，道教藝術史的研究仍處在其發展的初級階段。然而，是何原因造成此種現象在近二十年的時間中似乎仍未有根本性的改觀呢？黃著一開篇，便借用宋人郭若虛在《圖畫見聞誌》中的一段話對此進行了解釋（參見黃著第一頁），這種「術畫」與「藝畫」的區分，使道教藝術在很大程度上從一開始便被排除在了藝術史的經典敘事框架之外。根據黃士珊自己的說法，此

書的目標，就是要修正這種現象，考察道教（中國的本土宗教）中的視覺文化；其考察的時段，則是集中於十至十三世紀，亦對一些更早和更晚期的材料有所涉及（參見第2頁）。

這裏需要分析的一點是，作者將此書的研究重點放在宋代，究竟有何特殊的價值和意義呢？對此問題，我們似應將討論的背景擴大，從西方學界道教研究的整體趨勢中尋找答案。根據筆者的觀察，西方道教研究有兩條主要的進路——是文獻學的進路，二則是人類學的進路。總體而論，文獻學式的道教研究，一般是由前往後推展的，較為重視對早期道教經典的研究和細讀；人類學式的道教研究，則肇端於來華傳教士對道教的直接體認，因而更為重視對於近代和當代道教的考察和理解（即田野工作），再從後往前延伸。這種研究格局，產生了兩個重要的結果，其一便是西方道教研究重兩頭（早段和現當代）、輕中間（即中古時代）的研究現狀，其二則是中古（尤其是宋代）的道教研究對於溝通和融合這兩條不同學術進路的重要意義。

值得注意的是，有宋一代作為中國歷史上一個重要的轉折時期，也是道教發展

史上的重要節點。兩宋交替所帶來的時代變局，對宋代道教的空間格局、政教關係、道教各派、士人對道教中人的看法和三教合一的觀念等，產生了怎樣的作用，帶來了怎樣的變化，又對其後來的發展產生了怎樣的影響？都是亟待探索的問題。根據葛兆光的提法，兩宋之際至南宋初年的道教，實乃道教史上一個「啞鈴」式的重要節點。值得注意的是，黃著之所以選擇宋代作為其最主要的研究時段，也是出於這樣的考慮。正如該書「緒論」所言：「從道教史內部的發展綫索來看，宋代的確是一個重要的轉折時期：固有的教派仍在繼續發展，新興的符籙派（尤其是雷法）也迅速興起，形成了一種新舊交替、新舊雜陳的局面。因許多現代的道教實踐可以追溯到宋代，一些學者亦將此一時期界定為道教史「現代」階段的開始。」由此，我們不難發見：宋代道教研究不僅是溝通唐和唐以前早期道教和明清時代乃至當代道教的橋梁，也是融匯西方兩種道教研究進路的重要節點。這種特殊的地位，賦予了宋代道教研究巨大的魅力和前景。

根據筆者的看法，宋代道教藝術史研究之所以有其獨特的魅力，也在於兩宋轉

折對於道教發展史本身所可能具有的轉折性影響。從某種程度上而言，魏晉南北朝隋唐直至北宋時代的道教，雖然自有其民間化的面向，却一直存在著一種官方意識形態化的訴求，即所謂的「上層路線」，非常重視其對國家政治和禮儀祀典的參與。南宋以降的道教，則更多關注與民間信仰和地方社會的互動，具有了某種「下層路線」的傾向。當然，一個不容否認的事實是，元、明、清時期尚有一些崇尚道教的君王，如嘉靖帝、雍正帝等。但這種頗具個人色彩的崇尚，同唐宋時代一度成為某種國家意識形態的道教相比，不啻天淵之別。具體到藝術史研究領域，對於宋代道教藝術的研究，也在早期道教藝術史中以造像為核心的研究取向和後期道教藝術史中以繪畫（尤其是壁畫）為中心的研究取向之間架起了一座溝通的橋梁。正因如此，宋代道教藝術和道教史研究的重要意義，絕非僅限於天水一朝，而是對我們了解道教藝術，乃至整個道教發展的總體脈絡有著非常重要的作用。

二、動態與邊界——道教藝術史研究的趨勢與困境

接下來所要展開的，是筆者結合黃著，對道教藝術史研究學科發展趨勢與困境的分析。根據黃著的說法：「一些漢學家現在已對宗教中的空間、實踐和物質文化展開研究，而不再局限於教義和心理層面；另一些，則強調宗教的交互和借用（appropriation），揭不出傳統中國宗教更為複雜的圖景。」（第22頁）可以說，以上的兩種傾向，與黃著所推進的方向是基本一致的。然而，上述兩種傾向對於道教藝術史的研究而言，是否完全適用呢？

一個顯然的問題是，如果淡化教義的研究，很有可能會使我們的討論流於表面，甚至出現魯魚亥豕、郛書燕說、以今度古之類的嚴重誤解。反之，如果能夠對教義有更為深刻的把握，則會將我們的研究引向深入，從而不再流於對視覺文化材料的描述和淺層分析，而是能夠真正融會貫通，同道教發展史上的一些重大問題聯繫起來進行討論。景安寧（Anne Cheng）對於元代壁畫中「神仙赴會圖」、芮城永樂宮壁畫和龍山道教石窟的解讀，可謂此類研究中較為傑出的代表。在其研究中，永樂宮壁畫中的神祇，抑或龍山道教洞窟中的造像，已經不再僅僅是一個個靜態的人物造像，

而是構成了整個全真教教義圖像化敘事的重要組成部分，並通過其與周邊人物的聯繫構成一幅動態而連貫的圖景。對於道教藝術史的研究而言，我們所需考慮的不應僅僅是一種道教視覺藝術的靜態風格呈現和圖像志描述，而是應該更為注重其在動態的道教實踐過程中的功能與角色（如對於道教經典動態和過程性的視覺化呈現），或可謂之「活的道教藝術史」研究。

然而，所謂「活的道教藝術史」研究，美則美矣，真正踐行起來却有著相當的難度。須知，中國中古政治制度史的研究之所以能夠出現這種範式轉移，即所謂「活」的制度史，正是建立在所謂「靜態」的制度史研究數十年甚至數百年來雄厚的研究積累之上的。而對於尚處在「嬰兒期」的道教藝術史研究而言，在尚未解釋清楚一些基本問題之前，就試圖實現所謂走向「活」的藝術史的全面轉向，則顯得有些操之過急。由此，黃著實際上作了某種折衷式的處理。其書內篇的部分，主要是分門別類的探討，首先回答的仍是「是什麼」「怎麼樣」之類的基本命題；而在其外篇的數章中，則正如其標題「行動中的藝術」所言，體現出對「活的道教藝術史」研究

的探索精神，與景安寧對於永樂宮壁畫和龍山石窟的研究有著異曲同工之妙。僅就這一點而言，黃著外篇在對材料解讀的深度上，較之以靜態平面展開為主的內篇，可謂更勝一籌。

此外，正如葛思康在其書評中已經提到的那樣，如果我們僅僅強調宗教之間的交互性和相互借用，而忽視了一些道教特有的質素，是否會模糊了道教藝術史研究的邊界呢？①從某種程度上來說，學無畛域是對的；但如果沒有科際，何來整合？尤其是對於處在「嬰兒期」的道教藝術史研究而言，過分依賴經典藝術史和佛教藝術史的傳統研究方法，是無法真正發掘道教視覺藝術本身所具有的特質和問題意識的。邯鄲學步，難免等而下之。只有先明確自身獨特的研究領域、研究方法和研究特質，才能真正「立」得起來，「走」得下去。概括而言，黃著中一個很好的嘗試，便是借用「真形」這一概念，來統領各種不同性質和特點的材料，而又突出道教自身的特點。根據作者的觀點：真形這一概念，突破了傳統的藝術史分類，以及不同藝術史材料的分野，從而將在材質和功能上全然不同的神祇、偶像、山嶽、內景、

符籙等，納入同一邏輯體系（第135頁）。這一點，可謂是全書的靈魂，也是該書具有方法論意義的要點之所在。與此同時，作者尤為重視的無偶像性、非物質性和短暫性這三大特徵，也構成了我們理解道教視覺圖像的獨特向度。

這裏，我們僅以道教造像為例，來討論道教的視覺藝術是如何構建其自身的問題意識的。正如我們所看到的，道教造像和同時期的佛教造型藝術相比，在其總體藝術水平（按照一般性的審美標準而非依據功能性原則）上存在著顯著的差距。這一點，只需稍稍了解佛教和道教石窟造像和壁畫在中國境內的遺存情況，便可一望而知。然而，此種現象背後的原因却是頗值玩味的。僅以林聖智對盛唐四川地區的道教摩崖造像（以安岳玄妙觀為主）的探討為例，根據他的分析：「東壁至北壁的天尊、真人、女仙並列像具有獨特的道教造像風格，以第十二號龕為代表。其特點在於拉長尊像的身軀，身軀作垂直狀，刻意排除動態的表現。衣袍上以淺雕表現出薄衣的效果，但是並未以薄衣來暗示身體的結構與量感，身體顯得較為扁平。」這一特點，顯然與盛唐時期佛教造像擅長表現飽

滿軀幹，營造體積感的時代風格大相逕庭。然而，林文此處未曾明確指出的是，此一時期道教造像的清瘦風格和扁平化特徵，却與魏晉時期的佛教造像有著某種相似性，尤其是同其時在陝西、山西地區廣為流行的佛教造像碑和石窟寺中的佛教造像特徵頗為相似。由此，我們似乎可以作以下兩種不同的推測：其一，便是道教在造型藝術方面一直因襲佛教傳統，只是因為其吸收得尚不到位，抑或經費、人工等方面的因素，顯得有些滯後，未能跟上佛教造像風格發展變化的時代潮流，在盛唐時期仍舊保持了早期的清瘦風格，而與同一時期飽滿圓潤的佛教造像存在很大差別。其二，則是同一時期道教造像的雕刻者們，並非技不如人，亦非對於同一時期佛教造像的主流特徵不甚了了，而是出於維護道教教義或者其宗教義理層面的獨特性，主動採用了同佛教造像藝術不同的技法和手段，甚至有意復古。換言之，時人對於此類道教造像在宗教儀式中之功能的認識和預期，可能與同一時期的佛教造像有所不同。

當然，在進行更為深入、細緻和全面的探討之前，筆者此處並不能對這個問題

有一個確定的答案。援引此例，只是希望能夠進一步說明，只有充分發掘出道教藝術自身的特質，才能真正建立起道教藝術史自身獨特的問題意識和研究取向。黃著似乎也注意到了這一問題，其對無偶像性、非物質／非可見性和短暫性特徵的強調，即很好地體現出作者的這一思考。例如道教的無偶像模式，黃士珊便在其「緒論」中強調了其對於中國視覺文化領域的巨大貢獻，並將其與偶像主導的佛教藝術相區隔（第13頁）。然而，這種理解對於傳統的藝術史研究卻是一種挑戰，也構成了道教藝術史研究領域的又一困難。的確，並非每項研究，都能如巫鴻關於老子的非偶像表現一般，通過「位」這一特殊的術語予以非視覺化的視覺呈現。從某種程度上說，道教藝術中的這一特徵可能導致了某種程度上的吊詭：即藝術史的研究在很大程度上，恰是必須以物質為載體，以圖像為表徵，以留存至今的遺存為研究對象的。然而，如果道教藝術的本質屬性是無偶像性、非物質性和短暫性，相關的研究又當如何開展呢？由此，這種二律背反式的緊張感，構成了道教藝術研究中的又一基本困難。

三、突破二元化——道教視覺文化研究中獨特的思維向度

其次需要強調的，則是黃著中對於二元化思維的突破。這一點，構成了黃著在處理道教視覺文化材料的過程中一個獨特的思維向度。這裏，僅舉三個最重要的方面，略作闡釋。

第一，是黃著在緒論中著重強調的「圖文本（Image-text）」這一概念。根據黃著的注釋，此處借用的是 Zizek 的概念。正如此書所要說明的那樣，道教「圖」中文本與圖像複雜的交互和靈活的互換，將會有助於豐富我們對於中國視覺藝術中國文關係的理解。這便將此一研究的意義放大到中國藝術史的一些基本命題上來了。換言之，圖與文並不僅僅是一種互補性的關係，至少在道教藝術的領域中，有時是一體的，不可截然二分的，其綜合而成的結果，便形成了所謂的「圖文本」。正如《雲笈七籤》所云：「然符中有書，參似圖像。書中有圖，形聲並用。」由此可見，道教視覺藝術中的某些類型，如所謂的道教靈符，一方面具有文字的特徵，多半可以釋讀，或可拆解為數個單字；而在另一方面，又是一種充滿圖像性的表達，有其獨

特的圖像學特徵。

這裏，僅舉兩例為證：其一，是黃著提到之所謂天書中的鳥（參見第154-155頁）。此種性質的符文，可謂道教天書的一大特色。黃著對此類材料進行了較為全面的發掘，亦注意到其與鳥篆、鳥蟲書之間的關係。其二，則是唐代道教的敦煌寫卷中出現的雙線字符（鳥、冰、正等）（參見153頁）。根據黃士珊的解釋：「字、符均以雙綫為特徵，說明符是描摹的，雖然沒有特別的筆順。」（第153頁）令人遺憾的是，黃著似乎並未注意到此類雙綫字符在其他材料中的呈現。根據筆者的梳理，在張勳燦、白彬所著《中國道教考古》中，撰者便提到了墓葬中出土的一則類似材料。此外，武周時期（700年）的嵩山投龍簡，采用的也是這種雙線字體。這種現象，是否有其獨特意涵，又或當作何解釋，仍不得而知。但無論如何，黃著至少已經注意到了道教靈符亦圖亦文的特質，即其「圖文本」的特徵。應該說，這一認識對我們從藝術史的角度來研究這些材料是極為重要的，為我們提供了一種可能：至少在此特定的語境中，文與圖不是截然二分的，甚至不是一種「左圖右文」的互補關係，

而是合二為一的。這一點，構成了此類材料的藝術史分析中不同於佛教或其他藝術形式的特異之處。

第二，則是道教中內在世界和外在世界的同構性，即自身的微觀世界同宇宙的宏觀世界的一種呼應（參見第 26 頁）。舉例而言，黃著中對於北斗的探討即可為證。在有關星神，尤其是北斗的視覺化討論中，黃士珊用「直上北辰」來描述人體與上天世界之間的溝通（參見第 26 頁）。隨後，她又用了數頁篇幅，來說明所謂的「體中之星」（參見第 27-28 頁）。例如該書第 28 頁上的圖，便形象地揭示出北斗各星同身體各器官之間的對應關係，從而將天上的宇宙和身體中的宇宙連結為一體。當然，這種天人交感、異質同構的宇宙論，在古代中國並非道教所獨有，在漢代的讖緯中也是如此，佛教中亦有所謂的法界人中像。時至宋代，儒家主流思想中天人交感、內外同構的思維方式已經不再常見；而在道教的文獻中，這種理念却被完整地保留下來，而與漢代讖緯甚至更早期中國人思維世界的底色一脈相承。

再舉一端，便是天文現象和人的身體狀況之間的交感對應，黃著中所舉晷宿的

例子（參見第 57 頁），即可為證。更為顯明的例證，是戴思博（Catherine Despeux）曾進行過專門研究的《修真圖》。此類材料，在黃著中被歸入內景圖。正如戴思博和其他學者所示，這些圖像不僅是對道教身體宇宙圖景的描繪，也揭示出中古道教複雜的解剖學知識。然而，這種身體內部的宇宙圖景，却是與外在宇宙同構的。據《黃帝內經靈樞經別》的說法：「人之合於天道也，內有五藏，以應五音五色五時五味五位也；外有六府，以應六律，六律建陰陽諸經而合之十二月、十二辰、十二節、十二經水、十二時、十二經脈者，此五藏六府之所以應天道。」黃著中所論對於脊柱的認識，尤其是二十四骨節與二十四節氣之間的對應關係，便是一個明證（第 88-89 頁）。

第三，即是道教與佛教的二元性關係。大體而言，將道教和佛教視為中國重要的兩種宗教形態當然沒有問題。但是，在具體到宗教藝術史研究的一些對象和情境時，這種截然的二分法則是有其局限性的。黃著在很大程度上突破了這種局限，其對於佛、道藝術的理解，也不再僅僅局限於一些平行的比較和單向性的影響，而是注意

到其中某些共同的交集和交互性的作用。如北斗信仰，即是一個頗為典型的例證。在分析道教藝術中北斗形象的同時，黃著搜集了《佛說北斗七星延命經》（參見第 27 頁）中的一些圖像資料。可以看到，北斗信仰既出現在中國上古和中古時代的國家祀典體系中，又出現在道教的神仙譜系中，還出現在了佛教的經典文本裏。這種跨宗教畛域的凝聚，為我們討論某些共同題材在不同信仰體系中的跨媒介視覺呈現提供了可能。同樣，黃著中對於道教三十二天或者三十六天的想象和圖像化呈現的分析（參見第 99-105 頁），以及地獄中的女性（參見第 129-134 頁），尤其是血湖真形（參見第 129 頁）的探討，也明顯揭示出其與佛教之間密切的關係和交集之所在。由此可見，佛教及其藝術，不僅是我們理解道教和道教藝術的鏡像，也不僅對道教的藝術形式產生某些單向性的影響，而是與其有著許多共享的母題，形成了頗為複雜且深刻的暈染和交錯。

四、原境的再現——空間中的道教藝術與道教藝術中的空間

接下來筆者想要討論的，是黃著對於

將道教藝術史材料還原至其原初情境之中的極端重視。正如黃士珊所強調的：「儀式在道教的視覺文化中扮演了重要角色。甚至同道教存思和視覺化實踐相聯繫的秘密真形圖，也是通過「外在，的儀式對「內在」的經驗進行轉化的。」（第188頁）換言之，如果說內在的「真形」是道教藝術的本質特徵的話，外在的「儀式」則是將這一特徵傳遞和表達出來的重要途徑。於是，便引出了黃著第四章所要討論的主題——道教神聖空間中的物質性。

實際上，將藝術史的研究納入其原初的空間格局和使用情境之中，已經受到越來越多藝術史家們的重視。僅以墓葬研究為例，巫鴻便在其《黃泉下的美術》一書「導言」中指出：本書的分析框架，建立在一切人工製品的三個本質要素之上：空間性、物質性和時間性。關於「空間性」的第一章著眼於墓內建構的各種象徵性環境，以及為死者靈魂創設的特殊的「主體空間」(egoic space)。需要申明的是，這種空間並非博物館中的空間，而是此類藝術品原初的空間場域。同樣，對於道教藝術史研究而言，將其還原到諸如壇場、道觀、石窟之類的原初情境之中來理解和把握，

也是一種重要的研究方式。

當然，同墓葬研究相比，在道教藝術研究領域，此類研究似仍處於起步階段，現有的成果也不甚豐富。景安寧對於永樂宮壁畫的分析，可謂其中較為典型的代表。在其所著《道教全真派宮觀、造像與祖師》一書的第五章第三節中，作者強調了永樂宮總體設計的象徵意義，將建築設計、雕塑設計和壁畫設計融會起來，對建築、雕塑、壁畫以及他們相互間的關係做出具體分析。同樣，對於黃著所著重強調的壇場——這一道教儀式中最為重要的空間場域而言，研究的重心也不再局限於通過一些藝術史和文獻方面的材料來重構一個靜態的壇場（當然，這也是整個研究中重要的一環），而是希望能夠憑藉現有的史料，儘可能勾勒出道教儀式的整個過程，以及道教的各種物質遺存在整個儀式過程中所扮演的角色。

值得慶幸的是，《道藏》中包含的大量壇場儀式的圖解，為我們理解儀式過程中各種神位、法器、帷幕等的空間分布，提供了很好的材料（主要是一種空間性的材料），道教文獻中對於儀式過程一步一步頗具操作性的詳細描述（主要是一種時間性

的材料），則為我們揭示儀式的全過程提供了很好的時間維度。換言之，文獻和圖像材料在此問題上的互補性，為我們推進此項研究，提供了空間和時間——兩個極為重要而又互相補充的維度。

黃著對於壇場的分析，正是在這種思維方式下展開的。在此研究中，黃士珊利用了大量《道藏》的圖像材料，以說明壇場的複雜結構，尤其是多層壇場的結構。需要注意的是，在書中，她還提到了道教壇場在不同空間中的不同特點，即：當儀式的空間轉移至室內，主壇——甚至是三層壇——則被置於面向北牆的方向（即坐南朝北），將全系式的壇場變成單向性的壇場（第198頁）。隨後她又指出，隨著道教的儀式由室外轉移到室內，相應的趨勢是采用去中心化的(decentralized)壇場空間以替代單中心的壇場空間（第198頁）。而在整個轉換過程中，「幕」扮演了極為重要的角色，在某種程度上起到了將三維空間用二維方式來呈現的功能。換言之，幕將較為複雜的系統整合在了一個更為有限的空間之內。至此，我們便可以很明顯地看到黃著在對壇場的分析過程中所強調的空間因素和視覺特徵，這是僅僅注重《道藏》等

材料文本部分的學者們所不甚關注的，也是道教藝術史研究對於道教研究的獨特貢獻之所在。

隨後，黃著又對此種幕的形制起源進行了考辨，搜集了滿城漢墓、敦煌石窟、白沙宋墓、晉祠聖母殿、水神廟明應王像等豐富的地上、地下遺存，所涉時段從漢代一直延伸至宋明（參見第202-207頁）。在這些例證中，幕起到了一個重要作用，便是區隔空間，營造神聖氛圍。這與道教壇場中幕的使用確有異曲同工之妙。值得注意的是，道教之壇場與國家祀典的祭壇之間，似乎也存在著某種結構上的相似之處。而在中古時代的國家祀典中，我們也發現了幕的使用，這裏僅舉一例為證。麟德二年（665），武后親自上表，意圖帥內外命婦，行祀后土之禮。根據《資治通鑑》的記載：「丙寅，上發東都，從駕文武儀仗，數百里不絕。列營置幕，彌亘原野。」而在正式的封禪大典中，「上初獻畢，執事者皆翹下。宦者執帷，皇后升壇亞獻，帷帟皆以錦繡為之。」可以看到，在此例中，帷幕不僅起到了區分內外的作用，也在很大程度上發揮了遮蔽的功能，將祀典中的女性群體（武則天和內外命婦）同周邊的男性

群體區隔開來。然在此過程中，我們也很難否認其在營造神聖空間，尤其是祭祀場所神秘性方面的宗教性功能。由此而論，對壇場中幕的研究，尤其是其與國家祀典（祭壇等）之間的關係，恐怕還有進一步討論的餘地。

五、內史與外史——道教藝術史及其相關研究的可能走向

如果說上文更多體現的是一種道教藝術「內史」的思考維度的話，筆者在接下來的部分所要展開的，則是希望能夠融入一些「外史」的維度，結合自身目前所從事的研究領域和一些具體的研究個案，以一種更為寬廣的學科視野來討論道教藝術史，尤其是中古時期道教藝術史及其相關研究的可能走向。

其一，是關於內景圖的研究。前文已經提到，這些道教身體的宇宙圖景，也揭示出中古道教複雜的解剖學知識。然而，董少新在關於西洋醫學入華的研究中，却為我們提供了一種不同的認識。根據他的看法：「人體的每一個部位、每一個器官，中西文化都有著不同的認識和闡釋。對於五官、腦的認識如此，對於內臟器官的認

識也如此。中國文化中，儒釋道和中醫對臟腑有各自的認識與觀念，而西方人對人體臟器的認識體現了古希臘、羅馬文化、西方解剖學和天主教神學的思維觀念。」在接下來的部分中，他又進一步指出：「傳統中醫基本上不存在西方意義上的解剖學，但並不是說中國古人對人體構造全無認識，而是因為中國古人對人體的認識是在另外一種思維理路中進行的。對於人體，中國人看到的不是一個個孤立的器官，而是密切聯繫的一個整體。在這個整體中，臟腑是核心。臟腑通過經脈與人體所有部位相連，經脈是將臟腑內在變化體現於外的機制。臟腑經絡相關，在中醫理論中即為藏象學說。」根據董少新的比較分析，在他看來：「中醫對人體的認識雖有自己的思路和特色，但不可否認的是，由於解剖學的滯後，對人體具體器官的認識遠遠落後於西方，不說西方近代解剖學，即使與蓋命時代解剖學相比，也有很大的差距。直到明末清初時期，中國人對臟腑的位置、結構與功能，其認識仍很模糊，往往糾纏於心有幾竅、肝居左還是居右、肝有幾葉、肺有幾葉、命門、三焦所指為何等問題，而眾說不一。」

的確，我們在黃著中，也看到了道教內景圖與上述觀點相吻合之處。明代《道藏》的內景圖中，已經構建出很多想象出來的意象——如泥丸真人、北都羅酆等（參見第 70 頁）。到了十九世紀，清代的內景圖則具備了更多山水畫的特色，而與早期的風格相距更遠。然而，這僅是明清時代以來內景圖的情形。其與早期的內景圖之間雖有著不可割斷的淵源，也有著顯著的時代差別。反過來，西方解剖學知識的發展也是歷時性而非一蹴而就的。明清時代中西解剖學認識方面的巨大差距，或許並不能同樣適合於唐宋。這裏僅以楊介的《存真環中圖》為例：根據黃士珊的分析，該圖的影響似乎超越了中國，而在中國和波斯同處於蒙古帝國治下的時期傳播到阿拉伯世界。1939 年伊斯坦布爾發現的材料，與楊圖極為類似（參見 74-75 頁）。由此可見，當時中國的解剖學知識，絕非停滯落後、故步自封，甚至還能對外（如阿拉伯世界）發生積極的影響。正因如此，我們所要追問的，便不僅是中西醫學對於人體結構的不同闡釋，或者中西解剖學知識之間的共時性差異，而是二者之間一種歷時性的動態發展過程。換言之，中醫或者道

教在人體解剖方面的認識程度，並不能僅用明清時代的材料來加以衡量，也不能假定其必然經歷了一個由簡單到複雜的綫性發展進程，而是極有可能經歷了某種消耗性的轉換。李建民在《華佗隱藏的手術——外科的中國醫學史》一書中所揭示的歷史也正是如此。從某種程度上而言，中醫內科化的過程，是在與西方醫學的對話過程中不斷發展和建構的結果，而非其原初的實際情形。換言之，在其內科化的過程中，原來屬於外科的部分並非不存在，而是被有意或無意地遺忘掉了。這其中，並非僅僅是一條科學史的脈絡，也包含著道教或者中醫在對人體和宇宙的認識方面的思想史脈絡。

其二，則是道教圖像與其他知識體系之間的內在關係。僅以道教的入山信仰為例，根據葛洪所著《抱朴子內篇登涉》的說法：「山無大小，皆有神靈，山大則神大，山小即神小也。入山而無術，必有患害……或令人遭虎狼毒蟲犯人，不可輕入山也。」然而，這種道教的出行信仰同中國中古時代一般的出行信仰之間，是否有著某種聯繫呢？在余欣所著《神道人心：唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》一書中，

作者用了整個第三篇的篇幅，來討論敦煌文獻所見中古時代的出行信仰。具體而言，該書中與道教佩物佩符出行信仰有關的部分，是第三篇第六章的第一節「佩物禳鎮」和第二節「帶符禁咒」。在此部分，余欣有效地將敦煌所見之材料與傳世文獻和佛教（尤其是密教）、道教的文獻進行對比，對《抱朴子內篇登涉》中的各種「入山符」多有論及，體現出宏闊的研究視野。相較之下，黃著對此類入山符的分析則僅是點到為止，並未能將其與中古時代的其他知識傳統相勾連，也未能充分利用敦煌、吐魯番地區的出土文獻，與《道藏》中之文獻相互參證。同樣，黃著中所提及的樹怪和猿怪（參見第 311-318 頁），如度老松精和再度郭仙之類（參見第 314 頁），也似乎並未注意到其與上古、中古時期物怪傳統之間的更多關聯。在此方面，近年來游自勇和佐佐木聰對於《白澤精怪圖》的一系列研究，可謂別具一格，揭示出此一領域研究的巨大潛力。

另一個例子，是黃著有關人鳥山的研究，也很好地體現出了道教中的一些概念，以及與其相關之圖像材料同其他知識體系之間的互動關係（參見第 139-147 頁）。這

裏，至少涉及四個方面的知識系統：一是秦漢時代的觀念（黃著所列漢墓中之材料，如打虎亭漢墓等），二是佛教的觀念（如黃著所論陀羅尼和迦樓羅的相關圖像材料），三是風水觀念，四是占卜觀念。在此其中，此類道教材料同風水觀念和占卜觀念之間的聯繫，以前的學者著墨無多。在宋代風水的研究方面，劉祥光《宋代日常生活中的卜算與鬼怪》一書，為我們提供了較為全面的參考。然而，黃著將日月占、望氣圖、風占氣象占的相關材料與風水術置於同一類別之中展開分析的做法，似乎有些欠妥。總體而論，風水術興起較晚，而占卜之術（包括日月占、風占等）則為先秦時代以來所固有之傳統，不可同日而語。具體而言，有關日月、雲氣占方面的文獻，秦漢簡牘、敦煌文獻以及上古、中古時代的很多傳世文獻（尤其是緯書）中均有較為豐富的記載，是一個歷史更長、更具持續性的傳統。在此方面，余欣《神道人心》一書亦有詳細考辨，涉及卜宅、安居、擇吉、出行、祈福等諸多方面，可謂迄今為止最為全面地討論這些問題的代表性著作。而在觀風望氣方面，余氏在《中古異相：寫本時代的學術、信仰與社會》一書第四

章對吐魯番文書中殘存占候的鉤沉，也是一個經典的研究案例。從這一點上來看，黃著對於此類材料的分析，無論在認識的深度還是材料的廣度方面，同余欣的研究相比仍有一定差距。

由此，便引出一個關鍵性的問題，即道教因其極大的豐富性和包容性，涵蓋了很多中古時代一般性的知識傳統（占卜、識緯等）。這些傳統在宋元時代以後，尤其是理學興起之後發生了很大的變化，甚至在精英們的思維世界中湮沒無聞。然此類材料却有相當部分保留在了宋代以後的道教經典中，得以承續至今。中古時代的思想圖景則並非如此，宗教在人們的日常生活中乃至國家的政治生活中所扮演的角色，似非宋以後的人們所能感同身受。這一點，在孫英剛《神文時代：識緯、術數與中古政治研究》一書中得到了鮮明的體現。由此，我們在處理道教文獻和圖像中保存下來的此類材料時，就必須對此類材料的性質進行一個歷時性的考辨，而非簡單地將其歸結於道教的知識系統之內。非此，極有可能畫地為牢、自限畛域，也不利於我們對中古時期知識世界的整體性把握。

其三，即是有關投龍儀的研究。此方

面的材料，葉昌熾、羅振玉、王國維、施肇存等人均有著錄；而在系統的研究方面，首開先河的則是法國漢學家沙畹（Paul Pelliot）。隨後，對此問題展開討論的學者不絕如縷，周西波、張澤洪、葛兆光、劉昭瑞、雷聞等人，或對敦煌寫卷中所見的投龍活動展開討論，或從道教科儀的角度展開分析，或對唐宋時期道教的投簡展開綜論，或考證投龍儀式的源流，或將投龍與武周時期的政治宣傳相結合，或將投龍儀式與唐代流行的本命和降誕傳統相繫，逐漸為我們呈現出中古時期投龍儀式的不同面向。在黃著中，亦有關於這一問題的討論（參見第234-237頁），惜較之前揭數文似稍顯簡略。然而，黃士珊對《道藏》（如《靈寶玉鑑》）中所存圖像資料的利用，却令我們直觀地了解到道教儀軌中（至少是其理想化的儀軌中）的投龍簡和目前我們所發見的投龍簡之間的顯著差異。

根據筆者的觀察，《道藏》中所繪山、土、水三簡上的符文，是雲篆之類明顯屬於道教靈符的文字；而現存的投龍簡實物，無論是武則天嵩山簡、玄宗簡，抑或吳越王錢鏐的投龍簡，還是宋代的哲宗投龍簡，都是正體楷書的。這種差異應當作何解釋

呢？南朝沈約，曾在其《華山館爲國家營功德》一詩中吟道「錦書飛雲字，玉簡黃金編」。由此，似乎在沈約的認識中，投龍玉簡上的字迹仍是所謂的「雲字」。這期間，是否有著某種歷時性的轉變，其背後的動因爲何？抑或兩種書體的投龍簡，本來就存在時代上的重疊，甚至並行發展的呢？由此，我們似乎還可以進一步追問，參與投龍儀式的統治者，是否存在既希望利用道教的投龍儀式，又希望同嚴格的道教儀拉開一定差距的可能性呢？在此方面，雷聞有關五嶽真君祠的研究，可謂其中典範。在此文中，司馬承禎同玄宗在道教觀念與國家祀典之間的博弈，以及期間所反映的當時道教與國家祀典體系之間的複雜聯繫，都得到了很好的呈現。連類思之，在道教投龍儀式和國家祀典層面上的投龍儀式中，是否也存在著類似的博弈呢？

其四，則是道教繪畫在宋代繪畫體系中的位置。衆所周知，宋代是中國文人畫興起和發展的重要階段；然而，在北宋末年由宋廷編寫，可以視爲國家標準意識形態和評價體制之體現的《宣和畫譜》中，却是將道釋畫列於首位的。根據伊沛霞（Patricia Ebrey）的說法，此書所列的 397

幅繪畫作品中，有 376 幅主題是道教。宮廷收集這些畫作不僅是由於審美，也是出於禮拜的目的。其中的一些畫作，可能輾轉到了南宋朝廷，亦見載於 1199 年皇家所編《中興館閣儲藏圖記》（參見第 283 頁）。此則材料非常重要，如果我們能够詳細地分析和比較這兩個目錄，便可以看到道教題材的繪畫在宋代皇家收藏中扮演的角色，以及其在南北宋之際可能的變化。^③在既往的經典藝術史研究中，宗教畫尤其是道教題材的繪畫作品其原初的位置似乎被忽視了。從這一點上而論，宋人眼中中國繪畫的圖景，可能與今日文人畫評價體系「霸權」之下的圖景，有著很大的不同。

而在其他方面，黃著也爲我們展現了頗爲豐富而又可以繼續開掘的主題，如道教洞天福地、嬰兒形象、女性和橋等。這些研究對象，包含著豐富的視覺圖像材料，屬於道教藝術史的研究範疇，却又與近年來頗受關注的宗教地理學、兒童史、女性史和物質文化史研究相繫，是溝通內外、進行跨學科研究的絕好素材。

結語

在黃著的結語中，作者提到該書所希

望討論的九個基本問題：（一）視覺分析：什麼構成了道教視覺文化的視覺語彙？（二）分類研究：就形式和媒介而言，圖像的類型如何？其間又有何聯繫？（三）圖像學及其他：什麼是特殊的道教圖像的圖像學特徵？對於那些不具備特異之圖像學特徵的偶像，如何確定其歸屬？（四）文與圖：在道教的視覺文化呈現及其知識系統中，文本與圖像是如何被使用的？其可以互換麼？

（五）藝術與實踐：道教圖像的宗教意涵和儀式功能爲何？其視覺特徵是如何同道教的宗教和儀軌實踐相聯繫的？（六）環境：圖像周遭的環境爲何？（七）受衆與接受：誰是預設或者實際上的觀衆？其對這些圖像是如何作出回應的？（八）可視性、物質性和移動性：針對那些之於道教經驗而言非常重要，而又不可見、非物質和可移動的圖像，我們當如何處理？（九）比較性的視覺文化：什麼使得道教的視覺文化類似於或者不同於中國視覺文化中諸如佛教藝術之類的其他面向？（參見第 326 頁）

可以看到，《圖畫真形》這部書中所討論的很多專題，正是圍繞上述九個方面來展開的。令人欣喜的是，黃著雖然涉及的題材極爲廣泛，却基本上做到了「形散而

神聚」，通過「真形」這一貫穿全書始終的概念來對不同的專題和材料加以整合，確可見作者的良苦用心。當然，黃著中一些分類鋪敘的部分，也多有平行羅列之處，在一定程度上體現出該書在材料發掘深度和解析力度方面的不足。

在筆者看來，正如《道教與中國藝術》和《圖畫真形》中內、外兩分的結構所昭示的那樣：道教藝術史的研究，也同樣包含了「內史」與「外史」兩個重要的思維向度。溝通內外，的確是我們應當遵循的發展方向。需要申明的是，所謂溝通內外，並非無內無外，正如鄧菲所言：「在學科淡化的趨勢下，研究者仍然有必要對自身方法論與學術傳統進行界定與發展。任何一種「新史學」都應著意於對「舊史學」的擴充與建設，而不能置過往的研究於不顧，人爲地造成學術斷層。」道教藝術史與其相關研究領域的關係，也正是如此。

〔作者：湖南大學嶽麓書院副教授〕

