

主讲人: 梁文道(凤凰卫视主持人)
时间: 2011年5月22日上午
地点: 中国现代文学馆多功能厅

胡适、陈独秀等人在发动了白话文运动,要求文言合一之后,却又发现文学语言不够用,于是便回到文学传统中去找,他们的“复古”行为渐渐地令很多人感到不满。一些比他们更具革命精神的人认为,白话文运动走到死胡同了。比如瞿秋白,他认为白话文运动搞了几十年已经变成新文言文了,要反对旧小说式的白话文。对于瞿秋白来说,上一代人提倡的那种白话文,其实还不够“白”,还不够直抒胸臆。怎样才能更彻底地“我手写我口”呢?就要使用无产阶级的日常语言。

今天我们所看到的港台、马华文学和大陆文学的最大的区别在哪里呢?我认为,是它们分别继承了两条白话文运动的路线。大陆继承的是左翼传统。文字就是“我手写我口”,应该去表达外部现实,好的作家写作像在磨一个镜子,写得越好,这个镜子就越能反映现实。我们注意到,在这一思想的主导下,中国大陆很多作家和评论家都是以写实来作为评判文学优劣的标准,而中国台湾、香港作家以及马华作家关注的却是瞿秋白所批评的那种已经死掉的新白话文。他们关注的是文字本身的故事性、文字本身的表现力,文字这个工具本身就是书写的一切。或者说,文字表达什么并不重要,重要的是文字是什么,叙述是什么,语言是什么,文学是什么。他们关注的不是用文学做什么。

我还有一个更简化的区分:中国大陆大部分小说家,我作为一个电视人能够用简短的时间把他们的作品做一个概述;但是,我没办法用两分钟告诉你朱天文在《荒人日记》里面写了什么。这是因为这些港台小说家的重点不在故事。比如台湾最会写故事的作家张大春,有的书评家说他不会写故事,《城邦暴力团》的故事很不好。明显看出,大家对文学的期待和要求并不一样。我刚才说到的这种断裂,在港台及海外华文文学那里依然留存着。

当然,这样的区分或许过于简略。我不妨再举一些实例。简单地讲,很多人会觉得港台文学、马华文学是一回事,实际上他们也是有差异的。但是为什么又能简略归为一类呢?在上世纪

白话文的另一种路线(之二)

——台湾、香港及马华文学的侧面

□梁文道

80年代以前,我是一个香港人,在台湾长大,常去读马华文学,知道这几个地方常常往来,文学界的人也非常紧密地联系在一起,作家非常熟悉彼此的写作方式,他们也的确分享了某种共同的文学观念,但他们之间依然有区别。比如台湾,台湾在1949年之后,对于现实主义是有一种恐惧感的。现在重新研究台湾文学史,就不能忽略陈念真,当年他发起的乡土文学运动,实际上是和左翼的现实主义文学联系在一起的。

在台湾,因为意识形态的原因,这个运动是被压抑的。所以当时台湾的现代主义特别发达,像白先勇、王文兴等人,走的是这样一条道路:对文字进行极致的雕琢。文字当然要表达某些东西,但他们关注的是,哪些东西只有用文字才能表达出来。请注意这个区别。在写实主义里面,作家追求的是反映大家都看得到的现实。在现代主义里面,则是如何用文字来表达大家都看不到的东西,所以在这里文字有凌驾于声音和眼睛的地位。

我举近期来过北京的作家骆以军为例,在台湾,他是重要的中生代作家,他的小说以淫秽、暴力、血腥、色情而闻名,他的想象力非常奇诡。重点不在骆以军要表达什么,而在于他如何表达。他的文字,表面看有点像大家熟悉的朱天文,句式很长,用了大量的隐喻,一个接一个,画面非常丰富,但是有一点却非常不同:朱天文和朱天心的文字,句子很长,句子由很多词汇组成,一个句子就是在不断缩小的一个圆圈。在这种情况下,我们才能够说,这两姐妹有一种我们大陆读者还不够熟悉的所谓文字的精确。骆以军的句式看起来虽然和她们很像,但他的文字不是要精确地表达一个东西,恰恰相反,他的文字是蔓延出去的。就像在白纸上面洒了一点墨,发现它晕开了,再洒一点,发现它的印迹不在一个确定的范围里面,而是越来越模糊,越来越弥漫。他的小说《遣悲怀》,写到“他”的老婆跟别的男人出去。他就想到他老婆的少女时代,“我不知道妻的少女时代如何度过,每一回她仰躺在我那平面般仅能用斜线画出暗线以造成立体幻觉的世界”。这么长的句子,反倒把他想表达的画面弄晕了。他本来要写的是他跟太太躺在一起,他在想她的少女时代,结果却写成了他回想起太太少女时代那一刹那的感觉。文字在弥漫,不晓得去了哪里。他的故事很荒诞离奇、支离破碎,但他不断把故事弥补起来,比如一开始他的母亲死了,她生前许诺死后部分器官会捐赠,然后发现接受捐赠的部门下班了,他一紧张,决定推着坐在轮椅上的母亲的尸体去搭乘地铁,一路上他又很担心人们看出来他推的是一个死

人,便用白布盖着母亲的脸,在地铁里他还遇到认识的朋友,人家告诉他“那块布掉到地上了”,他赶紧捡起来,怀疑人家是不是早看出来他的母亲死了……这个故事很吸引人,但是他写成模糊弥漫的状态。台湾对文学的看法受到现代主义的影响,追求的是文字的材质。比方说,《尤利西斯》写了一个人在都柏林走了一天的故事。更简单的说,《追忆似水年华》仅仅写了一个下午。然而这么说毫无意义,因为这两本书的重点不在于发生了什么,而是在于这一期间主人公的感觉。这里我们关注的是文字的表演,而不是文字的表达。就像京剧,我们看的不是你表达了什么客观现实,我们看的是你表演得如何漂亮。

再说香港文学。香港人讲的是广东话,讲普通话的人可以轻松地“我手写我口”,但对于他们来说,这是必须刻苦学习的技艺。讲粤语的香港人,确实将白话文视为“文言文”。当年康有为、梁启超见光绪帝,都说“君臣交谈甚欢”,其实那是个很困难的过程,因为语言存在隔阂。大部分香港人都不能流利地说普通话,写字也很困难,所以他们更能注意到文字是一种虚构的东西,是修辞的手段;它不是什么日常经验的反映,而是必须学习的一套魔术。而一旦我们尝试用方言,我们会被人说你的白话文写得不正统。老舍写了大量北京话的作品,但从来没有人批评老舍不会写东西。当广东人使用广东话写作,大家却说你们不会写。这该怎么办?我们只有加倍努力学习好白话文。香港这地方又很特别,在学习白话文之前香港人的文言文是比较好的,导致学起白话来又特别的困难。香港的文言文教育向来不错——当然香港的文言文说得很古怪,我常常开玩笑说我们香港人是用粤语背《滕王阁序》的,我们在中学学习时甚至还用粤语背唐诗,这是今天广东人也做不到的。我们文言文为什么会好?这就跟当年鲁迅先生批评香港是一样的,他批评两点,一点说香港人是洋奴,一点说香港人很守旧。这是很矛盾的两点,香港的守旧恰恰因为它是殖民地,因为英国人殖民香港的方法很特别。当整个神州大地流行白话文的时候,当时的港督麦理浩是汉学家,穿长袍,他认为香港千万不能搞这一套,而要坚守文言文。他把当时很多在北平被驱逐的人延请到香港大学,建造中国世界最后的文言文堡垒。麦理浩眼光非常锐利,他看出白话文运动和“五四”运动,它的背后是民族主义。香港千万不能被这个民族主义的浪潮席卷,而抵挡这个浪潮的方法,恰恰就是坚守文言文,坚守书法教育,坚守老一套的东西。香港不能变——全中国都不再“中国”了,香港必须还要是“中国”——这个“中国”不是民族主义的中国,它是文化上的老中国。所以香港人在上世纪60年代发明了一种写作的文体,即以香港人不标准的白话文加上粤

语方言和文言文,三种文体杂糅在一起。在香港的专栏史上,很多文字都是三种文体的合体。也许大家要问,香港人是否意识到香港语言文学的独特性,最先意识到这种独特性的是西西的《我城》,这部作品受到大家的关注,因为她第一次名正言顺告诉大家:我的城市是香港,这是“我”的城市。香港在上世纪70年代前仍然没有归属感,每个人都觉得自己是过客,来了又走了,现在来了,将来也许要走,这个地方终究不是我的。到了70年代,第一次出了一批人,觉得这个城市是我的,我要为它写故事,写我们的故事。《我城》的语言用的是顽童话,很可爱很清新:

我对他们点我的头,是的,除了对他们点我的头之外,我还有什么话好说。这座古老又有趣的大屋子,我是忌憚的,而他们说,就给你们住吧。他们说的时侯,指的是我娘、舅舅、我妹、阿法,以及我、阿国。他们则是我父亲的两个妹妹、一个姐姐。

这种文字是小孩牙牙学语般的文字,所以当时人叫顽童体。但我看不是这么简单,对于命中注定学不好白话文的香港人,西西要带大家重新学习的一种语言,她以仓颉造字般的莫大的意志,要为香港文学重新创立一套文字。例如,小说有一段讲一群人在露营,大家唱起一首粤语歌,大意是说,在这个城市,脑子、嘴巴和写字的手常常会吵起架来。写字的手说,你要我写“冰淇淋”,为什么老是写“雪糕雪糕”;脑子、嘴巴说,我的意思告诉你这二人是“足球”裁判员和“巡边员”,你却仍把他们写成“球证”和“旁证”。写字的手、脑子、嘴巴每天吵架,已经吵了一百多年了。

那么马华文学面对的是什么处境呢?我们日常语言和文学传统,有很多表达方式是跟我们这片土地、气候、环境分不开的。秋天来了,落叶了,秋天不只是个景观,还是个隐喻,我们用秋天描写一个王朝由盛转衰,我们用秋天写一个大家族夕阳在望、面临没落;但是对于身在赤道热带附近、年平均气温35℃的新加坡、马来西亚人来讲,什么叫秋天啊,什么叫落叶啊?他们从小看我们写的东西会问,什么是“红泥小火炉”,什么叫“白雪”?你们常说北方是沙漠,是旷野,我们的北方却是一片热带雨林。边陲的边陲,南方的南方,他们在这片土地上牙牙学语,学华文,但面对秋天落叶与冬天下白雪依然很难理解。整个中国文学传统对他们来说是遥远、陌生的。他们走到了汉字文明最边陲的角落上,对他们来说,汉字就是一套虚构的东西,它怎么能表达他们的客观现实呢?他学到的所有文学传统没法告诉他在热带雨林里一个软泥潭上有层层无尽的落叶,树干和树干之间是缠绕的藤、寄生的植物,偶然洒下的阳光正好照见了一只豹子的背部。中国文学从来没有写过雨林、热带,所以,在马华文学中,最有志气、最有想象力的一批人发现了汉字的边境在哪里,发现了汉字可能不够用。汉字的文学传统是虚构的传统,我们都以为它是自然的,其实是极度人工的。因为是人工的,所以可以把文字当成工艺品来雕琢。又由于他们身在马来西亚,普通话说得不好,因此他们就下决心要好给你看,学了很多的生字、

僻字、古字,用以写现代小说。举个例子,有一位马华作家叫张贵兴,王德威的论文曾举例说明张贵兴是怎么写雨林的:

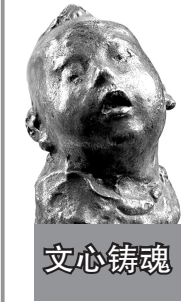
眺望野地,浮脚楼生锈了,玫瑰色铁皮屋顶渺小得像丝绵树上被扎得千疮百孔的纸风箏……巴南河两岸游牧民族逐水草撵不去的被野兽追驰的冗长单调红绿斑駁不变梦境,野地和家园实际已合二为一。

文字那么浓密、华丽,只有这样的文字才足够去写什么是南洋。想象拼凑中的犀牛总督,嘴角长着霉菌,浑身老茧断头掉齿,独角浑身闪烁丝丝绵树皮的毒素,见生人即追,见野兽即戮。枝久叶落,花开果熟,须蔓不枯,浮云漫雪……

我给大家介绍这本著作,光书名大家就会觉得很绕口:《我思念的长眠中的南国公主》,书里的这个主角,小时候住在婆罗洲的雨林,当地人都是达雅克人,不是汉人,是猎头族。主人公一家人以打猎为生,故事说到他父亲和当地一个猎头族的女人好上了,他母亲也和一个猎头族的男人好上了……还有更传奇的,到了夏日的傍晚,达雅克青年翻墙进入“我”家时,惊艳于“我”母亲的美貌,强拉着正在哺乳的母亲的手进入了雨林。青年相貌俊美,母亲失魂落魄,两人在猎人搭建于巨树上的瞭望台上度过了七天七夜,食野果,喝雨水,赤身裸体在日月星辰中,惟恐众所目睹,七天后母亲回到家中时,妹妹已身染怪疾,回天乏术。也有人谈,母亲和达雅克青年在瞭望台上缱绻时,妹妹不慎从瞭望台上滑下,椎骨痛砸在一根大板根上,据说母亲和达雅克青年在瞭望台上分手时苦苦哀求,声泪俱下,青年不为所动,一脚踢开母亲对他下肢的拥吻搂抱,跨过妹妹僵硬的尸体,登上一根树干,像豹豹无声无息地消失在雨林中。多么阴险、荒谬、悲惨,他的母亲后来经营起一座花园,像迷宫一样。

这是各位没见过的小说对不对?这就是我要向大家介绍的,依然闪亮的、白话文运动的失落的传人,他们分别存在于中国台湾、香港、马来西亚以及泰国。泰国有些华文作家,写法很美国、很惊人。过去很多人一听我讲港台文学、马华文学就会瞧不起,我们确实很边陲,很蛮荒,每一次都有人批评我们没有表达什么深刻的思想、社会现实,这些我都承认。但这些文字也许大家将来会喜欢,这也是为什么那些大陆出版社来签约的原因。今天全世界文学语种里面,最强势、最有生命力的是英语文学,因为它作为全球语言,有很多变数。我第一次看印度作家的英文小说,它的英文文法是对的,写法却是怪的一个。印度人写英语文学,表达不会像一个土生土长的英国人那样。今天英语文学为什么那么丰富,这其中有印度人的本土色彩和发明,有新加坡人的英文写作,有加拿大人、澳洲人、新西兰人的英语写作,有华人、非洲人、埃及人的英文写作,这些英文谈不上谁是正统。同样的,白话文在这几个地方的独自发展,今天也出现了不同的书写方式。我们有没有可能构造出一个新的华文的文学时代呢?我们可不可以不再只是追求某种小说观念,而表达某种更广阔的文学看法呢?我期待着这一天。(完)

(整理 荣智慧)



文心铸魂

分毫之间

□吴为山

艺术精神塑造灵魂。

终于有一天,我感觉来了,先生精神也朗,我面对老人开始塑像。当时,顾老的一些学生、亲友均在场,老人与我都进入了角色。两个多小时过去了,一个紫砂泥塑就的紫砂艺大师出现在大家面前。在一片“像透了”的感叹声中,老人累了,我也累了。

现在想想,真是班门弄斧。

后来,这尊像在翻模时被工人翻缺了半只耳朵。他们怕被我责怪,又悄悄擅自补了起来,以为体量完整就无事了,其实我还是一眼就看出来了。他们哪里知道,耳朵的每个细节的变化都在表现着生命,都在传神,这正是顾老说的“分毫之间”啊!

20年前,日本经济如日中天,大批投资涌向美国,买房产,还买艺术品。据说,最好的印象派作品都被日本人买去了。但是,当泡沫经济破灭时,这一切也就破灭了。那些画作不得不半价出售,日本银行里用于抵债的书画堆积如山。泡沫经济进一步影响了日本本土艺术品市场,很多画廊都关门大吉了。

如今,中国很像当初的日本。购买艺术品成了发达起来的老板们的喜好。两年前,我曾陪一个江苏商人去拍卖会看画。他已经收购了许多国内的画作,置了大的窑房和保险设施,来盛装这些画。他期望这些财富能够在未来增值。但实际上,近年已经有不少文章提醒中国艺术品市场存在泡沫;金融危机后,更有人指出这个市场上虚高的价格、投资属性大于文化属性、作假猖獗等危险信号。如今,中国当代艺术品市场,资本成为主要决定因素,学术或艺术评论的影响力已经很小。

而我觉得,更严重的问题其实还在于资本的方面。投资艺术品这件事本身映射出了企业对未来信心的不足。这里有着中国式的问题。不少购买艺术品的小企业的老板,有了一定的财富积累,就投资这些企业,大多不是创新型企企业,这与当初的日本亦有较大不同。他们投资艺术品,多少显露出对经济增长的困惑。这些私营企业,在发展空间有限的

准备好迎接新的十年吗

□韩松

情况下,不愿把资本投向创新,也难以使资本进入其他渠道和领域。于是,便常常把艺术品当做期货。这个结果便是,由于不作其他投资,资本源源不断地进入艺术市场,造成更大的繁荣或泡沫;同时,由于企业长远创新力和发展力不足,未来的中国经济力量是否足够支撑艺术品市场,也是个大问题。

今年年初以来,占中国企业总数99%、提供了近80%城镇就业岗位和近60%出口额的中小企业面临生存困境。新华社记者深入浙江、福建、广东三省调研发现,电荒、钱荒、用工荒以及经营成本的急剧上升的确让一些沿海中小企业遭遇生存危机。从走访的40多家中小企业、10多个行业协会会长,以及电话采访的20多家中小企业主的情况来看,七到八成的受访企业表示今年遇到了经营困难。日新渐薄的利润让企业主有单不敢接,招工难、用电限制与银根紧缩使正常生产难以维系,甚至有企业主认为,当前正面临“史上最困难生存期”。我估计,这其中有不少企业主,大概



临涣茶馆

桑新华摄



“活剥”古人

□顾农



玄览堂笔记

中国人擅长仿制,物质产品如此,精神产品亦然。留心艺术史的人都知道,仿制业务在各种文艺运作中广泛存在,其中态度认真水平又高的,出手的东西几可乱真,据说张大千仿石涛的画就使许多人,包括相当内行的收藏家都相信确属真品。

文学方面也有类似的例子,南朝著名诗人江淹《杂体诗三十首》中模仿陶渊明的那一首,就曾经被收入到陶渊明的集子里去,很久以后才发现,费了很大的劲才把它剔出来。但这仍不失为一首有意味的好诗:

种苗在东皋,苗生满阡陌。
虽有荷锄倦,浊酒聊自适。
日暮中柴车,路暗光已夕。
归人望烟火,稚子待檐隙。
问君亦何为,百年会有役。
但愿桑麻成,蚕月得纺绩。
素心正如此,开径望三益。

真可谓形神俱似。这里不仅许多语言符号如“东皋”、“荷锄”、“浊酒”、“巾车”、“稚子”、“桑麻”、“素心”等等都是陶渊明喜欢用的,全诗的题材、句法、语气、风格、思想也很像是出于陶渊明本人。

有些仿制品找不出做假古董的人来,干脆就视为真品,例如所谓“苏李诗”——汉朝名人苏武、李陵的几首赠答诗——现在大家都认为是后人的仿制品,但在中古时代很有权威的钟嵘《诗品》、萧统《文选》里,都是当做真品看待的。

另外还有一种仿制品,工作的路径完全不同,作者绝不想做假古董,不要逼真或乱真,恰恰相反,他仅仅要一点形似,其他方面与原件相去越远越好。试举鲁迅先生1933年写的一首七律为例:

阔人已骑文化去,此地空余文化城。
文化一去不复返,古城千载空悠悠。
专车队队前门站,晦气重重大学东。
日薄榆关何处抗,烟花场上没人惊。

此诗乃是针对国民党当局忙于从北平搬出钱钱的文物而明令不准大学生逃难而作,诗的格局和句法完全模仿唐人崔颢的《黄鹤楼》;而其中多用口语和现代色彩浓厚的词语,与典雅古老的框架形成强烈而刺眼的对照,诗的讽刺意味就从这种悖反的张力当中来。嬉笑怒骂,已成文章。

这种仿制的手法过去称为“活剥”,特点是内容和框架的极度不和谐。

和谐是一种美,不和谐也是一种美。鲁迅拟古惯用此种手法,例如《野草》中著名的《我的失恋》,乃是“活剥”汉代张衡《四愁诗》的,当年一发表就引起很大轰动。他的《故事新编》里也有大量故意的不和谐手法,同样获得了非凡的艺术效果。