

中国叙事实践的历史经验

□刁生虎

按照学界的共识,中国古典散文分为叙事和说理两大类别,就前者来说,《春秋》《左传》《国语》《战国策》《史记》《汉书》等众多经典文本决定了中国历史叙事的基本向度,其中的《史记》更是达到了“史家之绝唱,无韵之离骚”(鲁迅)的史传文学高峰。就后者而言,《老子》《论语》《孟子》《庄子》《荀子》《韩非子》《吕氏春秋》等诸多诸子文献虽说理为己任,但其内在蕴含的叙事因子尤其是对后世叙事文学的经典样式——小说之影响来说却似乎并不逊色于前者。

作为叙事文学最典型代表的中国小说虽然大盛于明清,但其传统却是历史悠久。尽管“小说以干县令,其与大达亦远矣”(庄子)这一断言中的“小说”一语与今天作为文本的小说概念不同,但其“琐屑小语”的内涵却与桓谭“从残小语”、班固“街谈巷语”、刘勰“稗官所采”具有内在相通之处。而与此时期尚处于萌芽状态的“小说”观念相比来说,先秦寓言、史书及一些杂家著作中的片段描写却是已经初具小说规模。这方面庄子是一个极为典型的代表人物,需要我们高度重视。一是庄子有关寓言、重言、卮言等三言的论断便充分证明其对自己所采用的说言方式为极清醒的认识,表现出程度很高的理论自觉意识。二是庄子在创作实践上“以寓言为广”,自觉地借助“谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞”创作出大量寓言来表达其思想,其寓言创作所达到的艺术境界及其审美愉悦,已充分体现了高度自觉的审美意识和文学追求。尤其是有一些篇幅较长的寓言作品,已经突破了寓言形式的束缚,进入了我们今天称之为小说的领域中,其实际上是中国最早的寓言小说。这些寓言不仅有明确的主题,有中心人物、次要人物,有比较完整的故事情节,并且人物也不像其他寓言人物那样只是作为某种概念化身而已,而是具有独特的内心世界和外在性格的活生生的艺术形象,所以这些寓言在表现形式上与后世的寓言小说并无明显区别。比如从文体角度来看,《盗跖》这则有关盗跖与孔子的寓言,故事完整,结构严密,情节曲折有致,人物形象鲜明生动,矛盾冲突复杂而尖锐,富有故事性和戏剧性。整个故事经历一个完整的发生、发展、高潮、结束的过程,描写方法涉及肖像描写、心理描写、行动描写、对话描写、正面描写和侧面描写等多种手法。因此,无论从哪方面来说,都堪称是一部极为成熟的寓言小说。除此之外,《庄子》一书中还有《应帝王》、《郑人有神巫曰季咸》、《在宥》、《云将与鸿蒙》、《天地》、《子贡南游于楚》、《秋水》、《河伯与海若》、《至乐》、《庄子之楚见空髑髅》、《知北游》、《北游于玄水之上》、《让王》、《楚昭王失国》、《列御寇》、《列御寇之齐》、《庚桑楚》、《南荣趠见老聃》、《杂篇》、《渔父》等很多颇为成熟的寓言小说。《庄子》书中大量高质量虚构故事的存在,标志着由历史叙事传统向文学叙事传统的转型,其寓言小说对后世文学尤其是小说和戏剧的创作产生了极为深远的影响。汉魏六朝时期,以干宝《搜神记》为代表的志怪小说和以刘义庆《世说新语》为代表的志人小说兴起,展现了中国古代小说的雏形,但前者意在证明神道不诬,后者旨在记述事实,实称不上现代意义的小说。而唐人“始有意为小说”(鲁迅语),以元稹《莺莺传》、蒋防《霍小玉传》、陈鸿《长恨歌传》、李朝威《柳毅

传》等为代表的唐传奇作品开始自觉运用想象和虚构,做到构思巧妙、情节曲折、形象鲜明、结构完整,篇幅增长、叙述婉转、文辞华美,基本上摆脱了史传文学真人真事的框架,标志着中国小说发展具有了独立的文学品格。宋元之际,标志着中国小说从文言向白话、由史传体向说唱体发展的宋元话本之出现,是中国“小说史上的一大变迁”(鲁迅语)。自此之后,中国古典小说分文言、白话两支,前者以纪昀《阅微草堂笔记》、蒲松龄《聊斋志异》等为代表,后者则以《三国演义》《水浒传》《西游记》《金瓶梅》和《红楼梦》《儒林外史》为经典。

与散文尤其是小说相比,中国古典戏曲虽然具有强烈的诗化倾向而习惯上被认为是诗的变种,但毕竟“以歌舞演故事”(王国维语)是其最为基本的特征,这就意味着故事性是戏曲艺术的第一要素,因此戏曲在本质上也是一种叙事艺术,其离不开叙事这个根本,只不过是用歌舞表演的形式由角色代言叙事而已。深受宋金诸宫调和话本小说等民间说唱艺术影响而形成的曲白叙事成为戏曲最基本的故事模式,古代曲评家的“须以自己之肾肠,代他人之口吻”(王骥德语)和“因事以造形,随物而赋象”(孟称舜语)等说法便是对中国古典戏曲这一特质的恰切揭示。这一点无论是在宋元南戏还是元代杂剧乃至明清传奇中都可以得到印证。

即便一向被看作是中国抒情传统代表的古典诗词,其实亦无法做到与叙事的完全绝缘。无论是何休所说的“饥者歌其食,劳者歌其事”还是鲁迅所说的“杭育杭育”派,都意在说明诗歌源于生活来自劳动,这自然就决定了诗歌必然与叙事紧密相关。相传产生于上古时期的“断竹,续竹,飞土,逐宍”《弹歌》)就是一首虽然只有短短八字但却生动清楚地记述从制作工具到进行狩猎之全部过程的原始劳动之歌。另无论是《击壤歌》“日出而作,日入而息,凿井而饮,耕田而食”还是《蜡辞》“土,反其宅!水,归其壑!昆虫,勿作!草木,归其泽!”同样都是对上古先民生产活动的生动反映。不仅诗歌起源与叙事有关,而且诗歌发展历程中同样遍布叙事因子。如《周易》卦爻辞由象辞和占辞两部分组成,其中的象辞就是叙述一件事或描述某一自然现象以说明一个道理的文辞,主要来源于原始史记或殷周歌谣两个内容。而无论是原始史记还是殷周歌谣,内在体现的其实都是一种叙事性存在。如《大壮》六五:“丧羊于易,无悔。”《大过》九二:“枯杨生稊,老夫得其女妻,无不利。”前者叙述的是牧羊人丢失羊的历史事件,后者叙述的是年长男性娶到年轻妻子的历史现象,这两则象辞都取自原始历史的记载。又如《渐》卦爻辞,若去掉其中的占辞,剩下的象辞则是一首非常优美的诗情:“鸿渐于干,小子厉,有言/鸿渐于磐,

饮食衎衎/鸿渐于陆,夫征不复,妇孕不育/鸿渐于木,或得其桷/鸿渐于陵,妇三岁不孕,终莫之胜/鸿渐于陆,其羽可用为仪。”而这首优美诗情组合在一起,依次以鸿鸟飞行至水涯、磐石、小山陆、山木、山岭、大山陆起兴设喻,阐明事物发展需要遵循循序渐进的道理,显然整体上仍然遵循的是叙事的逻辑。《诗经》作为中国第一部真正意义上的诗歌总集,传统上认为除了《大雅》中的《生民》《公刘》《螽斯》《皇矣》《大明》和《卫风·氓》《幽风·七月》等少数篇章之外,其主要诗作都属于抒情诗了。然而,事实上,就《诗经》的三种基本表现手法来说,以“敷陈其事”为基本职能的“赋”自不待言,就连“以彼物比此物”的“比”和“先言他物以引起所咏之辞”的“兴”也无法与叙事绝缘。比兴从本质上来说属于一种隐喻性叙事。如《关雎》首两句“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑”是公认的比兴之句。原因在于,“关关雎鸠,在河之洲”和“窈窕淑女,君子好逑”所涉及的两个主体鸟和人同属一个阴阳匹配的宇宙,鸟的雌飞雌鸣和人的男欢女爱具有高度的类同性,两者处于典型的替代关系之中,雎鸠对鸣和君子求偶可以遥相呼应,恰成对照。它所产生的心理效果就是,当人们看到鸟儿在河边成双成对、双栖双飞的时候,就不由自主、自然而然地联想到男女恋爱之事。因此,“关关雎鸠,在河之洲”一句不仅起着“感染”的作用,而且产生了“隐喻”的效果。因此,赋比兴的叙事属性便决定了《诗经》与叙事的天然联系。《楚辞》同样具有很强的叙事倾向。除了作为中国文学史上最长政治抒情诗的《离骚》在本质上是以第一人称叙述诗人对以往历史的回顾和对未来道路的探索,从而具有极强的叙事性之外,《山鬼》《国殇》《哀郢》《湘君》《湘夫人》《渔父》《卜居》《招魂》《大招》《九辩》等诸多篇章无不蕴涵着大量的叙事因子。由此可见,作为先秦诗歌双壁的《诗经》和《楚辞》在很大程度上都是借助叙事在抒情,其之所以感人也是由于其所叙主人公之人生遭际而非其他。以《诗经》为代表的北方文化与以《楚辞》为代表的南方文化交融的直接结果就是乐府诗的出现,而乐府诗的生成机制是“感于哀乐,缘事而发”(班固语),这就决定了其与叙事有发生学的关联。曹七子和《陌上桑》《孔雀东南飞》代表了汉末建安时期以叙事见长的诗人诗作,陶渊明的《桃花源诗》《归去来兮辞》以及南北朝民歌《西洲曲》《木兰诗》标志着魏晋南北朝叙事诗的最高水平,唐代则诞生了杜甫、白居易、元稹等伟大诗人和“三吏”、“三别”、《长恨歌》《琵琶行》《连昌宫词》等优秀诗篇,出现了“文章合为时而著,歌诗合为事而作”(白居易语)的新乐府运动。即使一些篇幅短小的绝句,同样蕴涵有极其浓厚的叙事因子。如就晚唐杜牧的《清明》来说,其先从特殊时间的特

殊氛围起笔:“清明时节雨纷纷”,次写行人由此特殊时间和氛围而产生的特殊心境:“路上行人欲断魂”,再写行人试图寻求排解愁绪的行为:“借问酒家何处有”,最后写行人愁绪排解的途径:“牧童遥指杏花村”。显而易见,该诗虽然篇幅很短,但其对时间、地点、人物、事件、结局均进行了极为完整的叙述。又如陆游的《塞下曲》:“林暗草惊风,将军夜引弓。平明寻白羽,没在石棱中。”诗作首句交代时间和环境,后三句写将军(李广)夜出巡边、引弓射箭、箭入石棱等系列行为和效果,同样是一首极为典型的叙事绝句。还有贾岛的《寻隐者不遇》虽然全诗仅20个汉字,但却完整地叙述了诗人一次访人不遇的经历。除此之外,诸如李白《王阶怨》、贺知章《回乡偶书》、元稹《得乐天书》、王昌龄《出塞》、岑参《春梦》、刘禹锡《乌衣巷》、李商隐《贾生》、杜牧《叹花》等大量绝句都带有明显的叙事色彩。作为诗之绝余的词,更被看做是以抒情为本。尽管如此,其仍然无法做到与叙事完全绝缘。如李冠的《六州歌头·项羽庙》这首长调,从“秦亡草昧,刘、项起吞并”一直到“鸿咽摧天路,望归路,忍偷生”依次铺叙了项羽从起兵灭秦到垓下之围、霸王别姬、乌江自刎的楚汉相争历程,可以说完全是以词的方式对《史记·项羽本纪》关键史实的文学再现。又如张先《更漏子》这首小令:“锦筵红,罗幕翠。侍宴美人殊丽。十五六,解怜才,劝人深酒杯。黛眉长,檀口小。耳畔向人轻道。柳荫曲,是儿家。门前杏花红。”讲述的是才子佳人一见钟情的故事。其中有人物、场面、情节,涉及动作描写、语言描写,同样叙事色彩浓郁。其他诸如苏轼《念奴娇·赤壁怀古》《蝶恋花·春景》和《江城子·老夫聊发少年狂》、柳永《雨霖铃·寒蝉凄切》和《少年游·长安古道马迟迟》、辛弃疾《祝英台近·晚春》和《摸鱼儿·更能消几番风雨》、周邦彦《拜星月慢·夜色催更》和《瑞龙吟·章台路》、欧阳修《生查子·元夕》、李清照《如梦令·昨夜雨疏风骤》、吴文英《木兰花慢·繁漪断冻草》、刘辰翁《六州歌头·乙亥二月贾似道平章督帅至太平洲鲁港,未见敌,鸣锣而溃,后半月闻报贼此》、史达祖《双双燕·咏燕》等众多优秀词作都饱含叙事因子。

综上所述,由于“叙事既是人的一种能力,也是人的一种自然需求”(董乃斌),中国文学(包括艺术乃至文化)从一开始就存在着一条与抒情传统相辅相成的叙事传统。尽管其载体经历了口头、图画、甲骨、钟鼎、简牍、帛书、纸笔、电脑等众多变迁,但叙事作为一种传统却是亘古不变并永恒存在的。时值今天,影视和互联网技术的迅猛发展使镜头叙事又成为新的发展趋势。由于镜头叙事具有直观性、即时性、综合性和包容性的魅力,其在当今世界已成为受众最为广泛的文化现象。而以《金陵十三钗》和《后宫甄嬛传》为代表的一批当代影视作品得以成功的秘诀之一便在于对中国优良叙事传统的现代回归和当下转化,做到了将传统文化资源与现代社会需求进行有效整合、将民族文化精神与当代文化价值进行恰切对接。

理论
观察

□刘鄂

当代中国文学前40年呈一体化的显著特征,共性大于个性、全国性统领地方性,即便是对文学地方性、民族性的挖掘,其指归也在于对整体意识形态的赞美上,它只作为意识形态的要素而存活,构成宏大叙事的不同手法和特色。文学的地方色彩往往只是题材和风格意义上的。近20年(90年代至今)处于世纪转型期,文化多元,文学多样,诗歌之时代性与地域性呈多元共生之复杂态势。当今世界,国家在社会文化生活中的地位是压倒性的,远远高于民族和地区因素。中国是一个文学传统稳定政治结构稳固的国家,从整体而言,当代中国任何时期任何区域的文学都只是国家文学大树上的枝和叶。

当代湖北诗歌的湖北元素既表现在承接古代屈原现代绿原的政治抒情诗中,也表现在对荆楚人文风情山乡村民的生活抒情诗中。在写作《世纪转型期湖北诗歌研究》专著的过程中,我一直被中国文学的统一性与区域性问题纠结着。我深深感到,从区域的角度拉出一条湖北诗歌的发展线索,并尽可能地从题材、风格和语言等方面发现一些当代诗坛的“湖北元素”,殊为不易。

湖北红色抒情诗发达固然有湖北文坛意识形态化特征鲜明的原因(比如:湖北军旅出身的政治诗人特别多),但它并非为湖北诗人专美,因为红色抒情诗是现当代中国诗坛的传统主流文体,是转型期主旋律文学的必备品种。以对带有政治意味的时代重要事件的抒发为主要特征的时事抒情诗,也是当代中国诗坛特色品种。如1998年长江沿线抗洪救灾,武汉处于最前线,因而湖北此类题材诗作自然较多。举世瞩目的三峡工程在湖北,喝长江水长大的本地诗人,在生活体验、文化熏染、现场取材等方面有得天独厚的优势,三峡便成为湖北诗人独享便利的题材。还有一类地域性政治抒情诗,诗人把目光专注于自己生活的地区,或讴歌历史的进程、或赞美现实的新变,而进步和变化鲜明带有政治因素,甚至是主要因素。全国很多省市都盛产此类诗作。湖北之特色即在写湖北地缘地貌的多样性和民族的丰富性。在政治抒情诗的技巧上并无“湖北的”、“非湖北的”之分。

身处内陆农业大省,湖北诗人大都写过乡土诗。转型期湖北乡土诗与全国性大潮相一致的同时又表现出了湖北的地域特色。他们一方面承继了《诗经》传统的诗教之美和田园抒情,另一方面又努力开掘着屈原诗学中的民生情怀和荆楚风韵。不满足于平面的、单一的乡村风习、忧患的书写,加强了从体制的缺陷和人性的丰富复杂性等方面立体观照,城乡差异、都市农民工形象受到诗人更多关注。口语化、叙事性成为众多诗人普遍采用的手段。除了题材的关注度和千湖之省的湖泊乡土味外,在乡土诗技巧上并无“湖北的”、“非湖北的”之分。

湖北的许多城市大多有从乡镇向城市转化的痕迹,即使武汉这座比较典型的市民化都市,也只是有利于平民文学的发展,故而新写实小说曾引起广泛的注意。湖北最具代表性的先锋诗人,都有出色的乡土题材作品。调侃和讥讽城市、通过追忆乡村来抚慰伤痛的乡土先锋是湖北先锋诗人的共性。在审视的角度和书写技巧上与传统乡土诗的区别也是明显的。比如哨兵笔下的湖北名胜洪湖。洪湖是一个县城,也是一个湖泊。在中国现代史上一直笼罩着艳丽耀眼的红色,红色甚至是此前关于洪湖的历史书写和文艺虚构中唯一的色彩。哨兵的先锋、另类,即在于他书写了一个多色彩的洪湖:灰色调的洪湖、破碎的洪湖。

作为一个偏农业的内陆省份,湖北并不具有催生先锋艺术的肥沃土壤,政治抒情诗和乡土诗的发达反衬了湖北诗坛在现代审美和先锋精神上的贫弱。在政治情结、乡土意识浓厚的湖北诗坛,即便是很有功力的先锋诗人往往默默无闻,而平庸的政治抒情诗却风光一时,这里既有传统之缺失亦有地域的限制,先锋诗人需要极大的生命力和锐气来坚守自我、冲破屏障。

此外,从当代中国文学的历时性发展来看,国家文学一体化时期,湖北诗坛只是一体化之组成部分。国家文学多样化时,湖北诗坛之“湖北元素”亦有量的增加。基本规律是:国家文学繁盛时,湖北诗坛欣欣向荣。国家文学凋敝时,湖北诗坛一潭死水。根本叶茂、千枝枝则劲。

洞察

文学魅力与散文精神

□阎纯德

新年伊始,长春出版社推出宗璞、张抗抗、赵玫、梁晓声、陈启文、乐黛云、阎纲、谢冕、刘锡诚、黄晓敏的散文随笔精品组成“大家书系”。文学的神髓是思想。文学要有益于天下与后人,既要传承文明,又要发展文明。散文之道就在于从思想和感情的层面来体现人生的境界、大情怀和人格。谢冕是生活中的诗人,坚信一个人的境界和胸怀有多大,他的文字就有多远。在他的散文里,有悲怆婉丽、忧患重大的文化意蕴,可以窥视沉淀着他的世界观和人生观的人生境界。阎纲是学者、大批评家。他的《爱到深处是不忍》几乎写的全都是人,其中不少篇章令我们流泪不止、难忘终生。“文学者,情学、情欲学,情根于爱”,“古今至文多血泪,散文尤甚”,“情之所至,缘情成文”,组成他的散文观。他说到,一个作家,没有独特的发现,没有触动自己的灵魂,没有新的或更深的感受,不要动笔;没有传神的感悟和深邃的细节支持不动笔;求精短,去辞费,不减肥、不出手。他还说:“心灵对立构成艺术哲学。艺术的魅力源于善恶、美丑的势不两立,通过情感的反差、碰撞,凸显出深度的人格美、人性美。”

创作实践浇灌出的心得体验是刻骨铭心的。在自己的作品中,张抗抗相信“‘自己’是惟一重要的,‘自己’意味着个人、个体、个性;意味着一个真切感受着世间的痛苦和欢乐的生命活体、一个热情地生活过、冷静地思索过而后留下的私人笔记”。她“按着自己习惯的写作方式,在散文和随笔这些相对自由的文字中,在这些不需要精心虚构人物和情节的篇章中,给自己开一扇透气的窗户……如果说,小说通常是在替别人说话、对别人说话;小说中的‘我’,大隐于‘故事’。如果说,小说的叙述者是生活的‘旁白’,那么,散文随笔便类似于‘独白’了。在散文和随笔中,我是显形的,我只对自己说话——我行、我见、我读、我想、我爱、我恨……用坦诚率真的文字——我记下!”她还说,“假如我始终把自己深藏在小说里,我会觉得憋闷、委屈、难受。所以我想方设法要攀上散文的救生圈,浮出水面来歇息。我不是一条遨游于深海的大鱼,而是热爱海洋和陆地的一种两栖动物。我如此强调坦诚而真实的‘自己’,恰恰是为了寻

找自己和他人之间的‘异’与‘同’。因为,每一个独立而具有尊严的个体,都是构成我们理想中的公民社会的基石。”

陈启文是一个职业虚构者,但他“越来越觉得还有比写小说更重要的事情要做”,近年他以大量精力写作“共和国国情系列”报告文学和随笔。前者让他从书斋重返大地,走向比虚构更复杂严峻的社会现实,后者则是对他历史与现实的叩问与反思。“如果不立足于坚硬的现实,也不可能真正抵达精神现场。当虚构的文学在现实中变得越来越虚弱,甚至沦为奇矫弄巧的把戏,我一直在渴望,文学能够找到一种直接有力的方式,以担当的勇气获得属于自己的行动能力……人文随笔是真正的非虚构写作,它必须真实面对生存、自由、平等、人的权力和人的尊严等绝对不能虚构的问题。它不是为写作而写作,没有花架子,都是掏心掏肺的言说,这正是散文随笔的正途与大道……”

“一个人的生存态度和精神生活,决定着作家作品的质地”,这是赵玫的文学信念。她非常重视文字,一直认为“文字是文学最基本的部分……语言不仅要负载故事,还要承载思想,所以小说也应该拥有诗一般的语言和意象”。她喜欢变化,喜欢新的尝试,“任何创造性都来自对以往的背离,关键是能否颠覆你自己……我一直喜欢‘形式’的追求,因为其中可以体现创新的手段。形式是一种很微妙的载体,既具体又形而上……新的方式必然会带来新的哲学。有时候景象就是思想,形式也就自然而然地负载了心意。我希望我的作品中充满形式感,诸如意象流淌、时空倒置、凝固或运动的文字,画面般的描述,音乐般的交响,乃至句式、标点、字体的变异……”

宗璞以小说名满天下,其散文也以“丰富的内心和深厚的学养”写出了极高的境界,朴实质、真切、感人。她的《散文集》“聚集着她的爱、她的忧愁、她的责任、她的精神气韵,也反映着历史的沧桑、祖国的命运、人生的悲歌”。她身体欠佳,却一直坚持写作,说自己“像工作蚂蚁衔沙,一粒又一粒”。只希望能使写的历史向真实靠近”。写作如炼丹,“炼丹需要真火,真火是靠生命燃烧的……掌握炼丹真火的是人物”,她说的是小说里的人物,其实她就是这样令人感动的作家。她希望“在尘灰中磨洗出湮没的历史真实,让诗意的向往飞翔起来”,还说“书更多是给后来人看的……当然,这要看书中人自己是否有生命力,在时间的长河中,能漂流多久”。她说的是自己的作品,这之于整个文学、文坛和所有的作家,如何在历史长河中经得起淘洗颇为令人深思。

中国散文传统根深叶茂,乐黛云认为“非常个人”的散文应有“三真之境”,即真情、真思与真美。“时日飞逝,多少文字‘灰飞湮灭’,早已沉没于时间之海,惟有出自内心的真实之才能力永世长存,永远激动人心。真情从来都是文学的魂魄”。中国文学传统以情为核心。她援引郭店竹简以示中国文学之传统:“凡声,其出于情者信,然后其入人之心也厚”,“道始于情,情生于性……凡人情为可悦也,苟以其情,虽过不恶;不以其情,虽贵不贵。”“情动于中而形于言”、“情形相触”才是真情是否能传递于人的关键。而“情形相触”构成意境,又是成功地“形于言”的关键之关键。

梁晓声认为:“杂文与人的关系如同严父与诤友,警醒我们断不可怎样;而散文与人的关系,则如同慈母与红颜知己。”慈母“教我们领会真与善的人性要义,‘红颜知己’影响我们从真与善中发现美。”

刘锡诚是一位民俗文化大家,说:“文人虽不务实学,却爱解剖人生”。这很有哲学深意。“真正的文人多自谦,戒浮躁,胸怀平常之心,甘为边缘人。粗茶淡饭,布衣裘褐要传世,自然得有思想与艺术。”

以双语写作而己任的黄晓敏,其中文写作萌生在寂寥的异国他乡。她说,“拼音文字要你走进里面去寻找它的节奏,象形文字除了节奏,还有画面和诗的锦绣;华丽和冷清,理性和调侃,热闹和凄凉,鲜花和芳草扑面而来,多年后,汉文字的魅力,在与母语几隔绝的天涯,重识了故乡的芳草。在海外用中文写作是跟故乡对话,是某种形式的回家。两种语言的交替使用,好像听完音乐后再来享受绘画。”言为心声,这从灵魂里喷涌出来的语言,令人温暖,令人动情!

写作很像一朝分娩,有痛苦,更有欢乐。我们记忆里清晰地保留着鲁迅的辛辣、周作人的闲适、老舍的幽默及大家们的思想艺术之光。作家们越来越多地自觉地在人世间那个最庞大的队伍中。他们的真情实感足以证明散文的尊严与神圣。“大家书系”是作家提交的一份包罗万象的“私密档案”,从不算遥远的过去到浏览至今,既有忆往的苦涩,也有当下的欢乐,既有思想的锋芒,也有艺术的鉴赏,文化与历史,国内与国外,现实与幻想,这个多元的精神展示