

辑 二

《章太炎的白话文》读书札记

《章太炎的白话文》^①一书对“以不齐为齐的”齐物哲学多有发挥。比如《中国文化的根源和近代学术的发达》中谈及中西文字长短，说“拼音字只容易识它的音，并不容易识它的义，合体字是难识它的音，却是看见鱼旁的字，不是鱼的名，就是鱼的事；看见鸟旁的字，不是鸟的名，就是鸟的事；识义倒反容易一点。两边的长短相较，也是一样”。又如《常识与教育》中批评一些人盲视中国历史：“自然晓得本国的历史，才算常识，不晓得本国的历史，就晓得别国的历史，总是常识不备。”这里，章太炎充分重视中西文化的差异性，反对以西方的标准来考量中国问题，用《教育的根本要从自国自心发出来》中的话来解释，就是：“可见别国人的支那学……并且捏造事迹。”这一切无不见出章太炎“凡事不可弃己所长，也不可攘人之善”（《教育的根本要从自国自心发出来》）的齐物思想。

值得注意的是，在相近的时间段里，鲁迅和他老师章太炎思考的问题，每每有神和之处。比如《摩罗诗力说》（1907年）中，鲁迅盛赞浪漫派众诗人“各禀自国之特色，发为光华”，就是说，拜伦等人是继承着各自地域的风貌、以独立主体的身份进入、参与到世界文化的序列中，这样才能产生丰富的意义。又比如，《破恶声论》（1908年）中的名句：“伪士当去，迷信可存”，伊藤虎丸的解释是：“‘伪士’之所以‘伪’……其论调之内容虽然是‘科学’的，‘进化论’的，然而正因为其精神是非‘科学’的，所以是

^① 章太炎：《章太炎的白话文》，辽宁教育出版社2003年版。本文对该书的引用不再注出，在括号内注明文章标题。

‘伪’的。”^①章太炎在《经的大意》中也给出了几乎一样的表达：“至于别国道德的话，往往与中国不投，纵算他的道德是好，在中国也不能行。”因为，真正的思想、学问必定根植于自我内心而排除外界权威。对自由心性和“依自不依他”的精神能力的强调，章太炎和鲁迅并无二致。由此引申，我们也可以此来批判应对全球化时主体的孱弱。

不齐而齐的哲学，并非忽略事物之间固有的差异，恰恰相反，正是在充分承认、尊重差异的基础上摒弃对不同社会、历史、文化等做轻率的优劣高下评判。由这样的相对主义和多元主义出发，很容易过渡到章太炎的文字观。

在《我的平生与办事方法》中，章太炎说：“若是提倡小学，能够达到文学复古的时候。这爱国保种的力量，不由你不伟大。”何以赋予一般看来殊少意识形态色彩的语言文字研究，以兴邦爱国的巨大力量和经世致用的实践品格？我想这里涉及两种不同的语言文字观。

一种是将文字视为书写表意的工具，另一种则把文字当作民族构成的要素。如果赞同前者，那么掌握、书写、传播的便利等无疑可以作为评判文字高下的标准；如果赞同后者，文字关联着兴邦亡国，其存废革新当然应该慎之又慎。在关于“万国新语”的论争中，李石曾“文字所尚者，唯在便利而已，故当以其便利与否，定其程度高下……于进化淘汰之理言之，唯良者存”^②的判断，和章太炎一贯的主张“所以卫国性、类种族者，唯语言历史为亟”^③针锋相对，彰显出两种文字观——工具论和以语言文字“激动种性”的殊途。

进一步说，章太炎的文字观与其用以建构民族认同的依据和对待历史的态度黏结在一起。首先，章太炎以历史谱系为依据，强调文化在定位民族身份时的重要意义：“文字政教既一，其始异者，其终且醇化……所谓历史民族然

^① [日]伊藤虎丸：《亚洲的“近代”与“现代”》，见《鲁迅、创造社与日本文学》，李冬木译，河北教育出版社2002年版，第13、14页。

^② 李石曾：《进化与革命》，转引自罗志田《国家与学术：清末民初关于“国学”的思想论争》，生活·读书·新知三联书店2003年版，第171页。

^③ 章太炎：《重刊〈古韵标准〉序》，见《章太炎全集》（卷4），上海人民出版社1985年版，第203页。

矣。”^①而语言文字正是国粹的一项。

其次，在《驳中国用万国新语说》中，章太炎将历史观作为人类与动物区别的标志：“人类所以异鸟兽者，正以其有过去未来之念耳。若谓过去之念当令扫除，是则未来之念亦可遏绝，人生亦知此瞬间已而，何为怀千岁之忧而当营营于社会改良哉？”在此，他非常强调过往对现在以及未来的重要意义，历史不是单纯的回溯往昔，而意味着一个由过去到现在向未来的动态发展过程（非常类似T·S·艾略特所谓的“传统”）。想要抽刀断水，横空造就一个“未来的黄金世界”根本不可能，因为“过去的事，看来像没有什么关痛痒，但是现在的情形，都是从过去渐渐变来；凡事看了现在的果，必定要求过去的因，怎么可以置之不论呢！”（《中国文化的根源和近代学术的发达》）

在章太炎看来，历史就好比默然流淌的长河，漫过今天的流水，必然来自那过往的源头；倘使那水流被污染了，那么治污的工作当然离不开发现被掩埋的源头。也就是说，要再造新世界，必须得复原被各种因素清理、抹除的历史记忆。而语言“上通故训，下谐时俗，亦可以发思古之幽情”^②它记载了一个民族在各个历史片断中的丰富生活经验，语言文字对考掘历史资源的重要性不言而喻。正是在这个意义上，“别的有新旧，文字的通不通，也有新旧么？”（《留学的目的和方法》）有意思的是，近代以降的学者，在历史情境中发现思想、文化资源时，往往提到那个流水的比喻和新与旧的辩证统一，比如周作人将现代散文的源头上溯到明末公安派文学时，说：“现代的散文好像是一条湮没在沙土下的河水，多少年后又在下流被掘了出来；这是一条古河，却又是新的。”^③

《留学的目的和方法》中，章太炎断然否定官方办学的功效：“不过看中国几千年的历史，在官所教的，总是不好。民间自己所教的，却总是好。”

《我的平生与办事方法》中直言批评孔子教育弟子，“总是依人作嫁，最上是

^① 章太炎：《訄书重订本·序种性上》，见《章太炎全集》（卷3），上海人民出版社1984年版，第172页。

^② 章太炎：《〈新方言〉自序》，见《章太炎全集》（卷4），上海人民出版社1984年版，第156页。

^③ 周作人：《杂拌儿跋》，见《永日集》，河北教育出版社2002年版，第77页。

帝师王佐的资格”。这里，对民间私学传统的维护和对知识分子依傍权势的批判（“他的志气，岂不是一日短一日吗？”）——二者固然出于章太炎对求学导致“热衷于富贵利禄”的反感。但我以为这也同他重视复原历史记忆的观点一致，因为官方办学和知识分子学术独立的损伤，最容易使得历史经验被删改。

综上，在章太炎看来，文字是文化的血脉，它为民族身份认同提供了一张重要的身份证；同时，文字对接古今，正可复现被压抑的历史记忆。而此二者正是现代民族国家奠基的重要基石。从探讨文字新旧出发，章太炎的思考汇入宏大的国族话语建构中。

相反，那种工具论的语言观，似乎抹除了章太炎在语言文字上的抱负，凸显其工具色彩。其实这种淡化反而强调的是另一种意识形态：以便利与否判断文字高下，“便利”隐喻着进步，从文字的革故鼎新自然可以过渡到文化由低级向高级进化。这显然为章太炎所不取。《〈新方言〉后序》中，好友刘师培揭示章太炎文字研究的寄托，一语中的：“昔欧洲希、意诸国受制非种，故老遗民保持旧语，而思古之念沛然以生，光复之勋蘊藏于此。今诸华夷祸与希、意同，欲革夷言而从夏声，又必以此书为嚆矢。此则太炎之志也。”^①刘师培如此透彻理解章太炎的戛戛苦心，真可谓知己。

值得一提的是，刘师培在语言文字上的观点极为复杂。1903年，刘师培作《中国文字流弊论》，将“字形递变而旧意不可考”“一字数义而丐词生”“假借多而本意失也”“数字一义”“点画之繁”作为中国文字的弊端。进而提出两种补救之法：一是“宜用俗语”，“致弊之原因，由于崇拜古人。凡古人之事，无不以为胜于今人”。二是“造新字”，“物日增而字不增，故所名之物无一确者”，“今欲矫此弊，莫若于中国文字之外，别创新字以名之”。^②这样建基于工具论的文字观，显然走在与章太炎立论迥异的理路上。尤其这“于中国文字之外”另造新字的主张，联系到刘师培无政府主义思想，

^① 刘师培：《〈新方言〉后序》，见《章太炎全集》（卷7），上海人民出版社1999年版，第135页。

^② 刘师培：《中国文字流弊论》，见《刘师培文选》，上海远东出版社1996年版，第2~4页。

那么从另造新字到采用“普及全球”的万国新语，到汉字拉丁化，真可以一路引申下来，而这背后截断本根，趋向世界大同，默认西方现代性的“文字进化观”清晰可见，这与揭示“太炎之志”的刘师培真是判若两人！然而到了1908年，刘师培在《国粹学报》上作《论中土文字有益于世界》，指责时人“妄造音母”，“其识尤谬”，并申述汉字“文字繁减，足窥治化之浅深，而中土之文以形为纲，察其偏旁，而往古民群之状况，昭然毕呈”，“顾形思义，可以穷原始社会之形”，“世界抱阐发国光之志者，尚其从事于兹乎！”^①此番言论，真可视为“太炎之志”的翻版。

刘师培这个例子，是思想本身的对峙、分裂也罢，是观念的发展、更迭也罢（不可忽视章太炎对其的影响），足以说明西潮东侵时，知识分子在语言文字观，进而在应对西方现代性的大规模展开时，其心灵世界的内在冲突与紧张。

从某种程度上说，章太炎同样把语言文字当作工具，用以“激动种性，增进爱国的热肠”，“动人爱国的心思”（《我的平生与办事方法》），这显然是将学问当作政治的辅翼，可为佐证的是鲁迅在《关于太炎先生二三事》中，推倒章太炎“自己所手造的和别人所帮造的墙”，恢复其“革命家”的身份：“先生的业绩，留在革命史上的，实在比在学术史上还要大。”^②然而章太炎又再三强调学术独立：“学问本来是求智慧，也不专为致用”，“求学不过开自己的智，施教不过开别人的智”（《留学的目的和方法》），“仆谓学者将以实事求是，有用与否，固不暇计”^③学问与政治、求是与致用的分离，在章太炎身上显而易见，而又微妙共存。然而也正是在这点上，我们可以窥见大转型时代，学者的追求、选择与困惑。

有的时候，我将太炎先生这个人物的理论形态，想象为水中的涟漪：一

^① 刘师培：《论中土文字有益于世界》，《刘师培文选》，上海远东出版社2011年版，第295页。

^② 鲁迅：《关于太炎先生二三事》，见《且介亭杂文末编》，人民文学出版社1973年版，第80页。

^③ 章太炎：《与王鹤鸣书》，见《中国现代学术经典·章太炎卷》，河北教育出版社1996年版，第622页。

个个同心圆向外散发扩展，大小、幅宽不等……章太炎那些观念，处理的问题、针对的对象各异，可都是由一个核心生发开来的。章太炎的思想核心，也许就是那几个字——从自国自心发出来，所以在语言文字上，他强调“推见本始”；在历史观上，他提倡“看了现在的果，必定要求过去的因”；在民族意识上，他由塑造“依自不依他”的现代主体到呼唤一个在民族林立的世界体系中独立自存的现代国家的建立……从章太炎的身上，我们可以看到在一个被黑格尔称作“非历史的历史”境遇中，在被动卷入现代化的进程中，一个非西方知识分子的思想与实践，以及那“百折不回，孤行己意”的姿态。

2006年5月10日

“清新而自由的风” ——读《咀华集》

李健吾自20世纪20年代开始从事文学创作，小说、戏剧和散文众体兼备，其作品曾被鲁迅称赞文采“绚烂”^①。又曾留学法国，翻译过《包法利夫人》等名作，研究专著《福楼拜评传》享有盛名。经由创作实践培养出来的艺术直感，对创作规律的探索和创作甘苦的了然，以及因熟稔外国文学而注意吸纳、融会西方批评理论——这二者成为李健吾文学批评得天独厚的助翼。20世纪30年代，李健吾以“刘西渭”的笔名在《大公报》《文学季刊》《文学杂志》等发表文艺评论，在京派作家群中影响颇盛，后由上海文化生活出版社以《咀华集》为名结集出版。当时正统的社会学批评盛行，吹捧谩骂或将批评作为牟利工具的现象大量存在，李健吾将《咀华集》作为这类不良风气的“一个反动”：

我厌憎既往（甚至于现时）不中肯然而充满学究气息的评论或者攻讦。批评变成一种武器，或者等而下之，一种工具。句句落空，却又恨不得把人凌迟处死。谁也不想了解谁，可是谁都抓住对方的隐匿，把揭发私人的生活看作批评的根据。大家眼里反映的是利害，于是利害仿佛一片乌云，打下一阵暴雨，弄湿了、弄脏了彼此的作品。^②

① 参见鲁迅《中国新文学大系·小说二集》（影印本）“导言”，上海文艺出版社2003年版。

② 李健吾：《咀华集·跋》，《咀华集》，花城出版社1984年版，第156页。

李健吾以其卓然不群的批评风格为当时的文学界带来一片清新的空气。

李健吾的批评，首先，以“自我的发现”、“灵魂的冒险”作为批评的本质。《咀华集》中多次倡言“一个有自尊心的批评者，不把批评当作一种世俗的职业，把批评当作一种自我表现的工具，借以完成他来在人间所向往的更高的企止”^①，“批评的成就是自我的发现和价值的决定”^②。以“自我的发现”作为批评本质的核心，渊源于西方印象主义对个人“情操”作为批评唯一“工具”的强调，注重批评家的主观介入和创造发挥。李健吾主张的“灵魂冒险”式的批评，从一己体验出发，“综合自己所有的观察和体会”，深入作家心灵深处，“用自我的存在印证别人一个更深更大的存在”^③。他评论李广田《画廊集》，一上来就是对两颗灵魂在深处遇合的礼赞：“如若不是你，我的书，我的心灵早该和朝花一样奄奄。你是我的灵感，你让我重新发见我自己。”^④

从自我发现的本质属性出发，不以所谓“客观意图”，乃至作家的自我品评为固定标准，很容易走向对批评独立性的维护。当面对巴金、卞之琳“你的拳头会打到空处”^⑤，“显然是‘全错’”^⑥的反批评时，李健吾正言以告：“我无从用我的理解钳封巴金先生的‘自白’，巴金先生的‘自白’同样不足以强我影从”；进而对批评之于创作所具备的独立性与超越性做了伸张：自然，“一个批评家不是一部书的绝对的权威”，“一部杰作并不因为他一时的估价而有所损益”，但是，“批评不是别的，它也是一种独立的艺术，有它自己的宇宙，有它自己深厚的人性做根据。一个真正的批评家，犹如一个真正的艺术家，需要外在的提示，甚至于离不开实际的影响。但是最后决定一切的，却不是某部杰作或者某种利益，而是他自己的存在，一种完整无缺的精神

^① 李健吾：《答巴金先生的自白》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第40页。

^② 李健吾：《咀华集·跋》，《咀华集》，花城出版社1984年版，第156页。

^③ 李健吾：《边城》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第53页。

^④ 李健吾：《画廊集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第138页。

^⑤ 巴金：《〈爱情的三部曲〉作者的自白》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第24页。

^⑥ 卞之琳：《关于〈鱼目集〉》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第116页。

作用，犹如任何创作者，由他更深的人性提炼他的精华，成为一件可以单独生存的艺术品”^①。李健吾将巴金、卞之琳的驳难文章悉数收入《咀华集》中，很能见出一位优秀批评家的气度与自信。

值得注意的是，在李健吾这里，批评的独立性是一个辩证而极具包容性的概念。首先，自我表现并不等于极端个人化的张扬，乃至背弃公正的追求。恰恰相反，李健吾认为“批评最大的挣扎是公平的追求”^②，“如若学问容易让我们顽固、执拗、愚昧，自我岂不同样危险吗？”“妨害批评的就是自我。”^③这种从批评的公正性出发，对将自我、个性作为批评依据的质疑，与他面对批评对象时的虔诚、谦卑的态度相一致，“一篇杰作，即使属于短篇，也像一座神坛，为了虔心瞻拜，红毡远远就得从门口铺起”^④。自我的表现与公正的追求是不是一对无法调和的矛盾呢？“我的公平有我的存在限制，我用力甩掉我深厚的个性（然而依照托尔斯泰个性正是艺术上成就的一个条件），希冀达到普遍而永久的大公无私。”^⑤其实，李健吾“甩掉我深厚的个性”和“虔心瞻拜”的谦卑，实际上是指在自身中腾出空地、敞开心胸，“自行缴械，把词句、文法、艺术、文学等武装解除，然后赤手空拳，照准他们的态度迎了上去”^⑥，经历了这样一种虚位以待的过程之后，才能进入自由的批评。

“自由”的意思是指作家与评论家的两种意识、两颗灵魂在平等的基础上遇合、对话，“我不得不降心以从，努力来接近对方——一个陌生人——的灵魂和它的结晶”。所以，“甩掉我深厚的个性”并不意味着批评主体的丧失，与其说李健吾在否弃自我标准，不如说他在呼唤一种健康的批评姿态，戒绝独断、教训的口吻，在与创作主体平等的交流、融会中“扩大他的人格，增深

① 李健吾：《答巴金先生的自白》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第42、39页。

② 李健吾：《咀华集·跋》，《咀华集》，花城出版社1984年版，第157页。

③ 李健吾：《自我和风格》，见《李健吾文学评论选》，宁夏人民出版社1983年版，第216页。

④ 李健吾：《篱下集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第79页。

⑤ 李健吾：《咀华集·跋》，《咀华集》，花城出版社1984年版，第157页。

⑥ 李健吾：《爱情的三部曲》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第5页。

他的认识，提高他的鉴赏，完成他的理论”^①。正是在“用力甩掉我深厚的个性”和“当一切不尽可靠，还有自我不至于滑出体验的核心”两者间维系一种张力，一个正直而不枯涩、丰富而不油滑的批评主体才能诞生。“批评者不是硬生生的堤，活活拦住水的去向。堤是需要的，甚至于必要的。然而当着杰作面前，一个批评者与其说是指导的、裁判的，倒不如说是鉴赏的，这不仅是出于礼貌，也是理之当然”^②，在这一姿态背后，已然将平等、齐物意识化作文学批评中一种无法退让的价值尺度，既是对自我的持守，也是对他人的尊重——“宇宙的美丽正在无物不备，物物相成相长”^③。

其次，注重整体审美体验与直观印象的批评方法。一般的社会学批评、道德批评等等，往往将明晰而稳固的审美原则、道德标准甚至政治立场作为“解剖刀”，带着它们去肢解作品。而李健吾将先入为主的前理解悬置，“自行缴械，把词句、文法、艺术、文学等武装解除，然后赤手空拳，照准他们的态度迎了上去”。袒露心灵，以最真切的直观印象、最鲜活的阅读体验，突入作者的内心世界，“一本书摆在他的面前。凡落在书本以外的条件，他尽可置诸不问。他的对象是书，是书里涵有的一切，是书里孕育这一切的心灵，是这心灵传达这一切的表现”^④。这种从整体入手、“明心见性”的批评方式，往往三言两语先勾勒出作家的主体风貌与精神气质。李健吾将巴金描摹成“战士”：“巴金先生不是一个热情的艺术家，而是一个热情的战士，他在艺术本身的效果以外，另求所谓挽狂澜于既倒的入世的效果”^⑤；将废名勾画成“修士”：“废名先生仿佛一个修士，一切是内向的；他追求一种超脱的意境，意境的本身，一种交织在文字上的思维者的美化的境界，而不是美丽自身”^⑥。寥寥数语，神韵毕现。这种与逻辑理性的推演有所区别，注重整体直观的方式受到我国传统批评中“意致”“妙悟”等思维特质潜移默化的影响，显示了中

① 李健吾：《咀华集·跋》，《咀华集》，花城出版社1984年版，第156、157页。

② 李健吾：《爱情的三部曲》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第2页。

③ 李健吾：《假如我是》，见《李健吾批评文集》，珠海出版社1998年版，第304页。

④ 李健吾：《答巴金先生的自白》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第42页。

⑤ 李健吾：《神·鬼·人》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第47页。

⑥ 李健吾：《边城》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第54、55页。

西合璧的探索。当然，李健吾着眼于感性的直观印象，并非完全抛弃逻辑分析的随意，从“独有的印象”到“形成条例”，“使自己的印象由朦胧而明显，由纷零而坚固”，需要作家的才情加以提炼，“任何人对于一本书都有印象，然而任何人不见其全是批评家，犹如人人全有灵感，然而人人不见其全是诗人”^①。

最后，行云流水、涉笔成趣的批评文体。李健吾的文笔自然亲切如友人促膝长谈，灼见迭出似山花烂漫目不暇接。下面这段评述何其芳《画梦录》的段落，飞流直下、顾盼生姿，本就是不可多得的美文：

他要一切听命，而自己不为所用。他不是那类寒士，得到一个情境，一个比喻，一个意象，便如众星捧月，视同瑰宝。他把若干情境揉在一起，仿佛万盏明灯，交相辉映；又像河曲，群流江注，荡漾回环；又像西岳华山，峰峦叠起，但见神往，不见峻嶒。他用一切来装潢，然而一紫一金，无不带有他情感的图记。这恰似一块浮雕，光影匀停，凹凸得宜，由他的智慧安排成功一种特殊的境界。^②

“每一个美丽的比喻，本身就是一片故事”^③，李健吾非常善于用比喻来凝定丰富而微妙的艺术感受。他把蹇先艾的作品比作“一道平地的小河，久经阳光熏炙，只觉清润可爱：文笔是这里的阳光，文笔做成这里的莹澈”^④。又在比照中彰显作者迥异的风致：“读茅盾先生的文章，我们像上山，沿路有的是瑰丽的奇景，然而脚底下也有的是绊脚的石子；读巴金先生的文章，我们像泛舟，顺流而下，有时连你收帆停驶的工夫也不给。”^⑤最值得一提的是对沈从文《边城》的品评，比喻就如同颗颗珍宝，镶嵌在新颖别致的词句中，溢彩流光，俯拾可得：“《边城》是一首诗，是二佬唱给翠翠的情歌。《八骏图》

^① 李健吾：《答巴金先生的自白》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第40页。

^② 李健吾：《画梦录》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第152页。

^③ 李健吾：《篱下集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第85页。

^④ 李健吾：《城下集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第87页。

^⑤ 李健吾：《爱情的三部曲》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第11页注。

是一首绝句，犹如那女教员留在沙滩上神秘的绝句”，“这些可爱的人物，各自有一个厚道然而简单的灵魂，生息在田野晨阳的空气”，“这不是一个大东西，然而这是一颗千古不磨的珠玉”^①……诗人唐湜在20世纪80年代仍为李健吾鲜活而透辟的评点折服不已：“不仅小说家沈从文写活了他的人物，他的湘西故乡，而且，批评家刘西渭也写活了他的作品，他的小说家沈从文！”^②

我们结合一下实例来探讨《咀华集》中的真知灼见。比如，针对周作人如下一段评议：“中国现代白话文学正在过渡期，用语猥杂生硬，缺乏洗练，所以像诗与戏剧等需要精妙语言的文学，目下佳作甚少。”^③李健吾以为“这话得分几层来看”，首先他从文学史中拈来例证，说明“几乎所有伟大的诗人，来在一个时期的开端露面”，却“绝不因为言语猥杂生硬，作品流于贫羸”，比如“希腊的荷马，拉丁的斐尔吉，意大利的但丁，法兰西的七星诗派，英吉利的莎士比亚，甚至于中国的屈原”。惯常以为好的语言应该是“洗练”、“精妙”、流畅的，李健吾在此却为语言的“猥杂生硬”正名。或许在他看来，恰恰应该反过来，语言越是“猥杂生硬”，越是有生命力。文学在漫长的发展过程中必然会遗留下某种积淀，可能是凝固的意象、模式化的主题或者繁冗的修辞技巧等等。而当后来的文学创作者操持上述袭用已久的工具时，必然得心应手，必然行文流畅。而那些语言“猥杂生硬”的人，很可能是因为不肯向陈腐的文学积淀低首，他潜心于一种新生的、自己都不熟悉的试验中，于是语言不可避免“生硬”。然而正是在这一追求异质性的实践中，作家表现了自己的创造精神。这样一个过程，李健吾形容是：“文学，用到不堪再用的时节，富有特创性的豪迈之士，便要寻找一个贴切的崭新的表现，宁可从‘猥杂生硬’而丰富的词汇，剔爬各自视为富有未来和生命的工具，来适应各自深厚的天赋。在这时，‘猥杂生硬’，唯其富有可能，未经洗练，才有洗练的可能，达到一个艺术家所要求的特殊效果。”李健吾将创造的精神放在语言的精纯之上，“问题不全在语言而更在创造，不全在猥杂而更在调整”，所以他倡

^① 李健吾：《边城》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第55～58页。

^② 唐湜：《含英咀华》，载《读书》1984年第3期。

^③ 参见李健吾《鱼目集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第107～109页。

本段所引李健吾的评论均出自这一部分。

言“一个灵魂伟大的健全的身体，虽说衣衫褴褛，胜过一个多愁多病的衣冠禽兽”；反之，“文字越艺术化（越缺乏生命），因之越形空洞”。“灵魂的伟大”，正在于不安沿袭，勇于探索的自由心性。李健吾进而指出：“这里言语‘猥杂生硬’，然而属于艺术。这里呈现的是人类企图解放一个理想的实现”。从创作者与创作本身二者之间的拥抱、融合出发，语言的“猥杂生硬”才不仅无罪，甚至珍贵，因为恰恰只有“猥杂生硬”，才生动展现了创作主体在与束缚个性的陈腐积淀进行搏斗、突围，以及将那“人性企图解放”的理想熔铸进他自己的文字时，其内心世界的真实图景。李健吾在这里倡导的将形诸表面的语言的生硬，同心灵内面“企图解放”的理想互为映照，要求语言展现出创作者的实践、思维形态与自我精神世界的品质，非常值得我们深思。

中国现代文学史上对批评的本质、方法与文体有自觉思考，并在自己的批评实践里加以持续贯穿的，李健吾是少数中的一个。“我们并不希望它成为一种流行的样式，这不是它的命运，我们只是希望有人来证明‘它的可能的深厚’，往批评界吹进一阵清新而自由的风。”^①

2006年5月

^① 郭宏安：《走向自由的批评》，见《李健吾批评文集》，珠海出版社1998年版，第327页。

汉园里的青春

——读《断章》和《画梦录》

1936年春，上海商务印书馆推出《汉园集》，内收何其芳的《燕泥集》、李广田的《行云集》与卞之琳的《数行集》。作者均为北京大学学生，读书之地在“汉花园”，故以“汉园集”名之，记录着三位青年学子忧郁而寂寥的心曲。

你站在桥上看风景，
看风景的人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。^①

关于这首《断章》的创作情况，作者回忆道：“这首短诗是我生平最属信手拈来的四行，却颇受人称道，好像成了我战前诗的代表作。写作时间是1935年10月，当时我在济南。但是我常把一点诗的苗头久置心深处，好像储存库，到时候往往由不得自己，迸发成诗，所以这绝不是写眼前事物，很可能上半年在日本京都将近半年的客居中偶得的一闪念，也不是当时的触景生情。”^②这首诗最初收入1935年底出版的《鱼目集》，不久李健吾在评《鱼目集》的一文中，附带提道：“还有比这再悲哀的，我们诗人对于人生的解释？

① 卞之琳：《断章》，转引自《卞之琳文集》（上卷），安徽教育出版社2002年版。

② 卞之琳：《冼星海纪念附骥小识》，见《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社2002年版，第208页。

都是装饰：明月装饰了你的窗子，你装饰了别人的梦。但是这里的文字那样单纯，情感那样凝练，诗面呈浮的是不在意，暗地却埋着说不尽的悲哀……”^①对于这番评论，卞之琳表示了异议。

《断章》两节写了两组意象：当你站在桥上把周遭活动、景象当作风景欣赏的时候，楼上的人把你当作风景的一部分来欣赏；明月装饰了你的窗子，你的形象却进入他人的梦中成为装饰。这每节之内是相对关系；两节之间是对称结构，并列而不相互统摄。李健吾只取“装饰”做文章，以偏概全，所以下文之琳强调“我的意思也是着重在‘相对’上”^②。这一表现宇宙间万物息息相关，互为依存的“相对”主题，在卞之琳当时的创作活动中得到了集中展示，比如写于同一年1月9日的《距离的组织》、2月4日的《旧元夜遐思》、6月19日的《尺八》、7月8日的《元宝盒》、10月26日的《航海》等等。

在“相对”的主题之下，《断章》却另有独出机杼处。诗行简短，却运用类似“顶针”的修辞法，句子首尾相连；同时“对举互文”，表示行为的动词不变，主、宾语却发生置换。可以将诗歌展现的意象、情境简化为：

人（看）你（看）风景，
明月（装饰）你（装饰）人。

“你”站在桥上看风景，“你”是主体，风景是被看的客体，同时在楼上人的注目下，“看风景的人”成为主体，“你”成了作为客体的风景之一。第二节同然，“你”是画中主体，明月作为装饰物是服务于“你”的客体，然而“你”又进入“别人”的梦，做着梦的“别人”是主体，“你”是梦中装饰，变成客体。这里主语/宾语、主体/客体的互换，既构造出一种不断破除定位视点、自由流动、回旋更替的审美空间，又将即时轻巧的日常偶见与广博丰厚的宇宙人生相对应，抒发万物相对又互为关联，主客之势变易不居的哲理。

《断章》言简意丰，为读者生发想象提供了无数可能性。可以品出言情意味，探究其中有意或者无心的复杂情绪。也能超出男女范畴，达到对更普遍

^① 李健吾：《鱼目集》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第113页。

^② 卞之琳：《关于〈鱼目集〉》，见《咀华集》，花城出版社1984年版，第118页。

的人生现象的观察：美丑、善恶、哀乐……一切都并非绝对孤立的存在，何妨跳出一时得失以求内在自由。当然也能上升到哲学领域，从“其间提供了不断换位、不断遮破定位的宰制”，引申出“对主观偏执情见、主观利益宰制、圈定、歪曲、减缩现象界，包括了西方以‘我’制‘非我’的目的功用论、单面工具理性科学思维，作了批判”^①。

以《断章》为代表、最能体现卞之琳创作成就的那几首诗作，往往避免直抒胸臆，而是通过客观形象、意象以及繁复的组织来暗示、传达现代人精微、隐秘的心绪。按照卞之琳自述，“没有真情实感，我始终是不会写诗的”^②，然而“我写诗，而且一直是写的抒情诗，也总在不能自己的时候，却总倾向于克制，仿佛故意要做‘冷血的动物’。规格本来不大，我偏又喜爱淘洗，喜爱提炼，期待结晶，期待升华，结果当然只能出产一些小玩艺儿”。《断章》中掩藏的复杂心迹，外人只道晦涩，偏偏作者又是一个“总怕出头露面，安于在人群里默默无闻，更怕公开我的私人感情”的年轻人。然而这份心底波澜就真的可以掩饰得不见踪迹？李健吾看出其中深寓着“说不尽的悲哀”，虽经作者本人否定，其实未必不是慧识，因为青春哀愁本就是结结实实的。

更何况，并不就仅仅有个人的哀愁。“一方面忧思中有时候增强了悲观的深度，一方面惆怅中有时候出现了开朗以至喜悦的苗头。”有研究者讨论卞之琳1935年诗作中出现的“镜子”意象，“在卞之琳来说，镜子的意象，无论用于有关爱情的诗或是其他的诗，都不是采取纳蕤思‘顾影自怜’，或即使‘自我欣赏’的意义。反之，镜子是用来走出自我，跟别人沟通的”^③。卞之琳避免了镜子这一意象容易设置的凝固而封闭的世界、自恋而孤独的感受，恰恰相反，“在‘山雨欲来风满楼’的几阵间歇里”，写这些“表现相对相亲、

① 参见叶维廉《卞之琳诗中的距离的组织》，见江弱水编《〈断章〉取义》，安徽教育出版社1999年版。

② 卞之琳：《〈雕虫纪历〉自序》，见《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社2002年版，第446页。下文中关于卞之琳的自述，除另外标明外，均引自这一自序，不再一一注出。

③ 参见张曼仪《“当一个年轻人在荒街上沉思”：试论卞之琳早期新诗（1930—1937）》，《卞之琳与诗艺术》，见袁可嘉、杜运燮、巫宁坤主编，河北教育出版社1990年版。

相通相应的人际关系”^①的诗。身处一个令人失望的时代，“关山难越，谁悲失路之人；萍水相逢，尽是他乡之客”，“当一个年轻人在荒街上沉思”，想到风雨如晦的现实吧，想到落寞惆怅的青春吧，可是当这个自称“小处敏感，大处茫然，面对历史事件、时代风云，我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应”的年轻人，渐渐地吟哦出“你站在桥上看风景，看风景的人在楼上看你。

明月装饰了你的窗子，你装饰了别人的梦。”这个时候，他多少会有豁然开朗的感觉吧。

卞之琳后来在回忆同为“汉园三诗人”之一的何其芳时，有这样一段话：“在‘红楼’前面当时叫汉花园的那段马路南边，常有一个戴着深度近视眼镜，一边走一边抬头看云，旁若无人的白脸矮个儿同学，后来认识，原来这就是何其芳。”^②“抬头看云，旁若无人”，寥寥几个字形神兼备地勾勒出青年何其芳的气质。

而《画梦录》中的人物，大多就是这样一个“旁若无人”的独语者形象。典型的比如第一篇《墓》中的雪麟：“草虫的鸣声，野蜂的翅声都已无闻，原野被寂寥笼罩着，夕阳如一支残忍的笔在溪边描出雪麟的影子，孤独的，瘦长的。他独语着，微笑着。他憔悴了。”^③作者醉心于这一独语姿态以排遣寂寞：“我的生活一直像一个远离陆地的孤岛，与人隔绝。而且这就是使我偶然写起散文来的因子。”^④《画梦录》所建造的一个个独语的世界，与何其芳的个人性格、生活环境以及成长危机有着紧密关联。“对于人生我实在是充满了热情，充满了渴望”，但是“我当时的最不可饶恕的过错在于我抑制着

^① 卞之琳：《冼星海纪念附骥小识》，见《卞之琳文集》（中卷），安徽教育出版社2002年版，第208页。

^② 卞之琳：《何其芳与〈汉园集〉》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第33页。

^③ 何其芳：《墓》，见《画梦录》（据文化生活出版社1937年版影印），上海书店1990年版，第10页。

^④ 何其芳：《我和散文——〈还乡杂记〉代序》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第234页。以下所引用的何其芳的自述，除另外注明，均出自这一序言，不再一一注出。

我的热情，不积极地肯定地用它去从事工作，去爱人类；在于我只是感到寂寞，感到苦闷，不能很快地想到我那种寂寞和苦闷就是由于我脱离了人群；在于我顽固地保持孤独，不能赶掉长久的寂寞的生活留给我的沉重的阴影”^①。这个被寂寞的痛楚反复咬啮的青年人，压抑着体内热情，尽管“不能很快地想到”阴影的根源，却有着向内心深处掘进的自省，他分明“很早很早便感到自己是一个拘谨的颓废者。或者说一个书斋里的悲观论者。因为这种悲观的来源不在于经历了长长的波澜起伏的人生（当你在那里面沉浮并挣扎时是没有闲暇来唱厌倦之歌的），而在于孤独”。《画梦录》就是这种孤独的审美体验的外化，“不过是一个寂寞的孩子为他自己制造的一些玩具”，它不能缓解成长的危机，反而让作者更加沉醉于自己制造的“美丽的、安静的、充满着寂寞”^②的小天地中，用寂寞安慰着寂寞。有意思的是，上文中讨论《断章》时提到了卞之琳诗作中“用来走出自我，跟别人沟通的”镜子的意象，而在《画梦录》的开篇序言中，对月夜、微风、睡莲、檐影、流萤的金翅、板桥上的白霜等有着特殊敏感的青年何其芳，却唯独将“镜子”悬置了——“设若少女妆台间没有镜子，成天凝望悬在壁上的宫扇，扇上的楼阁如水中倒影，染着剩粉残泪如烟云……”（《扇上的烟云》）。卞之琳抒发着万物关联、互为依存的哲理，何其芳却感慨着人心无法相通的“隔”：“黑色的门紧闭着：一个永远期待的灵魂死在门内，一个永远找寻的灵魂死在门外。每一个灵魂是一个世界，没有窗户。”（《独语》）外部世界多少总会来打扰这个羞怯的青年，但是即使他也心知“当我们只想念自己时，世界遂狭小了”（《梦后》），即便心底潜藏了交流的“热情”，然而却被“抑制着”，越不过“孤独的墙壁”。

不过，一个怯于同外部世界沟通的人，内心图景却并不苍白。那些迷离的幻梦中，有不被人理解的苦闷：“去家千年今始归”的丁令威被故乡少年弓威吓（《丁令威》）；有对命运惘然的悲叹：“甚么是命运呢：在老人或者盲人的手指间颤动着的弦”（《弦》）；有绮丽春梦：“在花香与绿阴织

^① 何其芳：《给艾青先生的一封信》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第172页。

^② 何其芳：《一个平常的故事》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第140、143页。

成的春夜里，谁曾在梦里摘取过红熟的葡萄似的第一次蜜吻？”（《墓》）有思妇悲秋：“她的怀念呢，如迷途的鸟漂流在这叹息的夜之海里”（《秋海棠》）；当然也有愁云惨雾：“冥坐室内，想四壁以外都是荒漠……使我老的倒是这北方岁月，偶有所思，遂愈觉迟暮了”（《梦后》），这多少有些“强说愁”的味道（“当你在那里面沉浮并挣扎时是没有闲暇来唱厌倦之歌的”）。尽管《伐木》写工人的辛苦，《哀歌》写传统笼罩下少女禁锢闺阁的苦闷，都来自现实，作者也自谓“现实的荆棘从来就不断地刺伤着我”，但这些都是“比较轻微的刺伤”，更何况，这只“受了伤的兽”，一旦在外界遇到抵触，虽然“愤怒”，又只能“哭泣”^①，一阵惊悸后，又赶紧蜷缩起身子，退回那自己制造的“美丽的、安静的、充满着寂寞”的洞穴中。同青年何其芳的气质——敏于纤细丰富的内心生活而拙于外部世界的接触——相适应，他掌握了一种呈现感受的特殊手法，往往通过组织精微的比喻、意象来传递心灵悸动的瞬间，比如“一缕寒冷如纤细的褐色的小蛇从她指尖直爬入心的深处，徐徐的纡旋的蜷伏成一环，尖瘦的尾如因得到温暖的休憩所而翘颤”（《秋海棠》）。

从1933年到1935年，《画梦录》的创作“有着两年多的时间上的距离”，1937年的一篇自序中，何其芳如下描述他开始散文创作时的自觉与信心：

在中国新文学的部门中，散文的生长不能说很荒芜、很孱弱，但除去那些说理的、讽刺的，或者说偏重智慧的之外，抒情的多半流入身边杂事的叙述和感伤的个人遭遇的告白。我愿意以微薄的努力来证明每篇散文应该是一种独立的创作，不是一段未完篇的小说，也不是一首短诗的放大。

这番对于创作心理动因的事后“追认”，与《画梦录》的创作实践，二者是否能够相互支撑、验证，很值得注意。在同一篇文章中，何其芳承认像《墓》这样的篇章，“我写的时候就不曾想到散文这个名字。又比如《独语》

^① 何其芳：《一个平常的故事》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第145页。

和《梦后》，虽说没有分行排列，显然是我的诗歌写作的继续，因为它们过于紧凑而又缺乏散文中应有的联络”，然而他紧接着就把这些未入“纯熟之境”的篇目排斥到“我有意写散文的起点”之前（不过在一些研究者看来，《墓》《独语》等恰是《画梦录》中“最好的几篇”^①）。申明散文“在中国新文学的部门中”的重要意义和作家创作时的严肃态度，这些都是应该的；然而高举着“独立”的标准来划定文类间不相往来的疆界，其实并不明智。何其芳所厌恶的“荒芜”，如果理解为缺少“有意”的、严密规整的夹杂生长，倒很可能恰恰生机勃发，尤其对于散文这一天性自由、开放的文体而言。即以《画梦录》来说，远古的遐想、往事的追忆、郁结的乡愁……无论是取材还是表现手法都摇曳多姿。《货郎》是一幅离乱时代中人生横截面的速写，《炉边夜话》《弦》《楼》等在编织一个个故事，其中《魔术草》略显神妙而迷幻，《丁令威》《淳于棼》和《白莲教某》近乎“故事新编”，而《墓》《黄昏》多少带着一点蒙太奇的手法。《画梦录》表面上纷披杂陈的叙述形态，恰恰契合着一个纤弱敏感的年轻人斑斓的内心世界和“嘈嘈切切错杂弹”般的自言自语。也许并非为散文划定疆界的自觉的文体意识帮助了何其芳，相反，正是涉世未深的年轻人的自由天性（在青年何其芳那里，主要体现为内心世界的敏感丰富与天马行空、瑰丽曼妙的奇思幻想）和未经规训的生命原初形态，与散文这一文体固有的开放性相暗合，成就了《画梦录》不可替代的地位。

到写《还乡杂记》的时候，何其芳惊讶于“我的情感粗起来了”，“最近一年，我从流散着污秽与腐臭的都市走到乡下，旷野和清洁的空气和鞭子一样打在我身上的事实使我长得强壮起来，我再也不忧郁地偏起颈子望着天空或者墙壁做梦”，对于先前那些“微妙的也就是纤弱的情感、思想和感觉”，多少生出“悔其少作”的意思，这个“虽有旧梦，不愿重温”的青年人，真的可以把当年困顿在“孤独的墙壁”中而编织的幻梦，完全从内心的角落中一一剔除么？个人的独语终究被战争的炮声所淹没，但那感伤的告白总是生命的一份底色吧！“轻微的刺伤”比不上真正创痛的酷烈，但其中多少浸润着青春的泪水。“设若少女妆台间没有镜子，成天凝望悬在壁上的宫扇”，这就是一个

^① 参见司马长风《何其芳确立美文格调》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第581页。

“不读理论书而仅仅依靠自己从生活所得到的一点点感受和经验”^①的懵懂少年，向浩茫人世投去的最初的一瞥。

2006年5月

① 何其芳：《给艾青先生的一封信》，见《何其芳研究专集》，四川文艺出版社1986年版，第168页。

乡村骚乱剪影 ——读《樊家铺》

在《樊家铺》中，作者截取了发生在同一地点的三幅生活剪影，按时间顺序向前推进，构成整个故事。这正是吴组缃最为熟稔的创作技法——速写，其代表作《一千八百担》的副题就是“七月十五日宋氏大宗祠速写”。“在一定的短促的时间内，一定的局部的背景前，写出了各样人生的交流”^①，对于这一速写体小说的文体特征和价值，胡风做过精当的阐述，“批判地记录各个角落里发生的社会现象，把具体的实在的样相（认识）传达给读者”，“由形象的侧面来传达或暗示对于社会现象的批判”，“它的特征是能够把变动的日常故事更迅速地、更直接地反映，批判”^②。在《樊家铺》中，我们看到一个“沉浸在死寂里”^③的村落，数年前“热闹景象”已然衰败，线子喃喃自语“都死完了么”，尼姑慨叹“人心大变”，狗子嚷着“都要吃人了”，连王七都说“年头太坏了，哪个存心要做坏人？也是没法”——在这些故事前景展示的同时，作品还穿插描绘“外地来的逃荒者”流离失所，县城中的豪绅地主、太太小姐狼狈出逃，将死寂破败的樊家铺同整个动荡的社会现实联系起来，在一幅乡村骚乱剪影的勾勒中，展现“中国社会的缩影”，以一个村庄的三则断面，通向广阔的时代背景，观照全般社会，见出社会结构、阶级关系的变动以

^① 茅盾：《西柳集》，见《茅盾文集》（第20卷），人民文学出版社1990年版，第272页。

^② 胡风：《论速写》，见《胡风评论集》（上），人民文学出版社1984年版，第68页。

^③ 吴组缃：《樊家铺》，转引自《一千八百担》（世纪的回响·作品卷系列），珠海出版社1997年版。

及日常生活、道德观念的变异。

在速写体小说的背后，我们可以看到作家对客观化叙述的自觉追求。茅盾评论吴组缃的创作，说与“把农村带到我们面前来”，即“经过了作家主观的分析整理、用艺术手段再现出来的农村生活”不同，吴组缃“刚好相反”，他是“把我们带到农村里去看”，“他像一位顶尽职的向导似的什么也不会漏脱，他的眼睛看着我们的面孔，好像说：‘先生，这就是现在的农村，什么都在这里了，请你自己看罢，好或坏，请你自己看了下判断罢！’”^①与客观化的追求相匹配，吴组缃小说中用大量对话来取替作家代言。《樊家铺》中的线子娘女婿“交不得东家田租钱”，女儿线子来央求她帮着“填一填”，线子娘的态度是“那我管不上。你自己屙的屎，你自己吃，我不管”；等到小胡子被抓进监狱，王七又趁机索贿，线子娘仍然见死不救，还说：“就是真的平平安安出来了，这个女婿我也不能认。”甚至女婿关在狱中，就放出话来要女儿改嫁：“依我说，你自己年纪也不老，你也不必老虎守着个石狮子……”这些“热喷喷”的说话，让线子娘的自私、势利与冷酷自然立于纸上。在将这个老婆子的性格展露无遗的同时，为下文线子“弑母”做了铺垫。

日本作家增田涉认为吴组缃创作真挚，但缺乏幽默。后者回信说：“我缺少幽默，因为我是乡下人的缘故，幽默是现代都市人的脾气，凡事以一个笑话了之。然而乡下人不是这样的，乡下人万事认真，规规矩矩地做事，好好地找饭吃……他的实际生活不许他躲避这些严肃的事，因此他幽默不起来。”^②这些自白恰能显示出吴组缃一贯的创作态度：以忠实而严肃的眼光看待人生，沉入现实生活而孜孜以求那饱含着生命体温的经验，用坚定的客观化叙述，来确保生活原生态最低限度的损耗。而正是这“万事认真”的执拗以及客观化的文体制约，使作者避免陷入“公式主义”与“概念主义”的陷阱。

在与周围环境复杂多变的关系中展现人物性格，这也是坚持从生活实际出发的原则的体现。比如线子，她与丈夫并非好吃懒做之辈，但是铺里没有生

^① 茅盾：《西柳集》，见《茅盾文集》（第20卷），人民文艺出版社1990年版，第269页。

^② 参见张玲霞《清华校园文学论稿（1911—1949）》，清华大学出版社2002年版，第409页。

意，种田交不出租，养蚕又赔本，逼民为盗，丈夫被投进牢狱，王七又趁机索贿，线子向母亲借钱未果，这一步步地引向逆伦悲剧，作者借书中人物道出缘由：“年头太坏了，哪个存心要做坏人？也是没法。”可见社会动荡与人心变异相互关联。进而，在城乡经济破产的时代背景之外，作者又埋下个人内在原因的伏笔：线子是“奶头上”送去的，自出生就给别人家当童养媳，吃婆婆的奶长大，与自己娘家反而疏远，再加上线子娘一贯的吝啬冷酷。于是我们来看这段弑母的情节，既是冲突发展到顶点，也将人物近乎疯狂的内心活动剖析得淋漓尽致：线子起先“在床上躺着，听着娘的鼾声，脑子里昏沉沉地发痛”，在“半似梦寐，半似清醒”的状态下，脑海中闪出一幅幅精神幻象的叠印：日夜牵挂的小狗子一会“扮唱各种动人的花鼓戏”，一会“在田里佝偻着背脊工作”，一会“愁苦着脸从东家来”，“脸上抹了烟煤，牙齿上流着血”；接着看见王七“尴尬的神气”与知县“狠毒的胖脸”；终了现出“小狗狗血污狼藉的尸身”。于是再也无法入眠，“转侧了许久，重新又想起那些翻来覆去已经想了千万遍的种种事”，偏偏“娘的浓沉鼾声连续不断地传入耳里”，只能慢慢坐起来，“头脑昏沉欲坠”，这时她发现“娘蜷缩着肢体，像一只大兔子似的睡在竹床上”，突然一个念头跳进她心里，“她以一种探求一个秘密，揭发一件阴私和侮弄一个讨厌的动物似的心情，拿了烛台，蹑手蹑脚地走近娘身边”，“轻轻移开娘的一只手”，“在几层折叠的绸子下面，觉触到一沿脆硬的纸票”，先前线子娘三番五次表示“你当娘怎么了？你当娘是个有钱的？”“我肉里出钱？”“谈得上末会钱？”……线子不由得“心里跳了几下，一股不可掩息的忿怒从心尖直冲上来；咬着牙，捏住那包头使劲一掀”，不料娘却惊醒了，“死命抓着，只是不放”，这时一片月色映衬出“烛台上的那根尖尖拔拔的铁签——说时迟，那时快，她倒过那烛台，对着娘头上猛力一阵乱扎”……从“半似梦寐，半似清醒”，到“心内如火烧着了似地发烦”，直到“一股不可掩息的忿怒从心尖直冲上来”，由心乱如麻到不可遏抑的疯狂——刻画细腻，层层逼进，这一路写来，真有惊心动魄的味道。

茅盾曾经批评吴组缃写作《樊家铺》时，“作者的‘主题’有点不调和，所谓破坏了‘主题’的一贯性”，“很会使许多读者滑过了这篇小说的严

重的社会性，而误以为是一篇‘伦理’小说”^①，其实我们看到吴组缃不但准确描绘出外部环境对性格突变的影响，而且将笔锋逐渐掘进人物的内心世界。从经济角度切入剖析社会现象背后的成因，以深沉敏锐的眼光凝视时代动荡中人灵魂的变异，这二者完美结合在一起。社会剖析与心理分析并不偏于一途，保持了对人性复杂与丰富的关怀，也正是广博的时代背景与陡起的人性波澜交相辉映，成就了《樊家铺》的内蕴丰厚。

2006年5月

① 茅盾：《〈文学季刊〉第二期内的创作》，见《茅盾文集》（第20卷），人民文艺出版社1990年版，第125页。

“流动而不凝固”

——读沈从文的几封书信

—

有的时候，读书像翻相册一样：照片捕捉成长岁月中某个美丽瞬间让它凝固成永恒，而当你重读一本书的时候，情不自禁地记起当时读这本书的情形，眼睛与文字的邂逅就变成了自己同过往岁月的重逢……

看见画在书上的一道道横线，我就会想，也许在一个人的成长过程中，有些东西会很神奇地规范你对未来生活的想象。我记得初读《湘行书简》^①还是在中学的时候，那时根本不懂爱情是怎么回事，可是看着看着，我就明白了：爱情就是“一个人在船上，看什么总想到你”（210页）；就是“应当痴痴地坐在这小船舱中，且温习你给我的一切好处”（217页）；就是向对方呼吁“梦里尽管来吧”（218页），可是又“不想就睡，因为梦无凭据，与其等候梦中见你，还不如光着眼睛想你较好！”（251页）就是写信的时候烛光都会害羞（233页），写得手冻麻了又可以“想要你来使我的手暖和一些”（215页）；就是“一个人心中倘若有个爱人，心中暖得很，全身就冻得结冰也不碍事的！”（246页）“心中有你，我胆儿便稳稳的了。眼看到一个浪头跟着一个浪头从我船旁过去，我不觉得危险”（259页）；就是“没有你，一切文章是不会产生的……想起你，文章也可以写得很缠绵，很动人”（261页）……诸如此类的话，在《湘行书简》里俯拾即是。

他东张西望。看落日：“这城恰当日落处，故这时城墙同城楼明明朗

^① 本文对《湘行书简》的引用依据《沈从文散文精编》，浙江文艺出版社1996年版。括号内标注页码。

朗的轮廓，为夕阳落处的黄天衬出……真是动人的黄昏”；看雪景：“千家积雪，高山皆作紫色。疏林绵延三四里，林中皆是人家的白屋顶”（232页）；观察水手掌舵称篙：“到长潭时则荡桨，躬起个腰推扳长桨，把水弄得哗哗的，声音也很幽静温柔”（214页）；他更是侧耳倾听，听渔人捕鱼：“弄鱼的梆声响得古怪，在这样安静地方……这可以说是一首美丽的诗（271页）”；他听岸上的人隔着河对话，想象他们的生活，“这份生活真使我感动得很”（254页）；听小孩子唱歌：“特别娇，特别美……简直是诗。简是最悦耳的音乐”（227页）；甚至听见船也在说话：“船那么轧轧响着，它在说话！它说：‘两个人尽管说笑，不必担心那掌舵人’”（215页）……这样一个东张西望、侧耳倾听的回乡者，将沿途的所见所闻，点点滴滴摄入心中，蕴藉出鲜活不尽的诗意与生趣：“夕阳已入山，山头余剩一抹深紫，山城楼门矗立留下一个明朗的轮廓，小船上各处有人语声，小孩吵闹声，炒菜落锅声，船主问讯声。我真感动……这全是诗。”（288页）

这样一个回乡者是多情的。他爱着山、水、石、夕阳，一切一切的自然：“山头夕阳极感动我，水底各色圆石也极感动我，我心中似乎毫无什么渣滓，透明烛照，对河水，对夕阳，对拉船人同船，皆那么爱着，十分温暖地爱着！”（281页）他爱着河上的水手，住吊脚楼的妓女，称他们的生活是“庄严”的，“他们那么庄严忠实的生，却在自然上各担负自己那份命运”，“我们应当来尊敬、来爱”（281页）……周作人称赞废名文章的好处，用来比喻沈从文竟是那么贴切：“这好像是一道流水，大约总是向东去朝宗了海，他流过的地方，凡有什么汊港弯曲，总得灌注潆洄一番，有什么岩石水草，总要披拂抚弄一下子，再往前走去。再往前去。”（《〈莫须有先生传〉序》）灌注潆洄、披拂抚弄，这不正是那个回乡者的多情姿态么，对水、对土地、对人、对山河草木、风土人情，都血肉相连着，爱得真挚深沉。

温柔智慧，全让自然占尽了。天地有大美而不言，在“一切颜色，一切声音，以至于由于水面的静穆所显出的调子”（304页）面前，“我明白我们的能力，比自然如何渺小”（306页）。他画不出那“极好的歌声”，“简是最诗。简是最悦耳的音乐。二哥蠢人，可惜画不出也写不出。”（227页）他承认“人类的言语太贫乏了”，“看到这些地方，我方明白我在一切作品上

用各种赞美言语装饰到这条河流时，所说的话如何蠢笨”（306页）。剩下的只是感恩，将自身有限的领悟，全然归功于自然所赐：“教给我思索人生，教给我体念人生，教给我智慧同品德，不是某一个人，却实实在在是这一条河”（265页）。因为多情，于是谦卑。

然而他又是自信的。这份率直，也拜自然所赐：“细细的看，方知道原来我文章写得那么细。这些文章有些方面真是旁人不容易写到的。我真为自己的能力着了惊”（233页）。“说句公平话，我实在是比某些时下所谓作家高一筹的。我的工作行将超越一切之上。我的作品会比这些人的作品更传得久、播得远。”（274页）

他还是无私的。“有了爱，有了幸福，分给别人些爱与幸福”（236页），他还希望让生命放光：“多数人爱点钱，爱吃点好东西，皆可以从从容容活下去的。这种多数人真是为生而生的。但少数人呢，却看得远一点，为民族、为人类而生。少数人常常为一个民族的代表，生命放光，为的是他会凝聚精力使生命放光！我们皆应当莫自弃，也应当得把自己凝聚起来！”（278页）正是在这一自我生命向外辐射的过程中，隐秘的内心信息汇入了恢弘的时代潮流。

在一些书信的标题下面，沈从文会注上“三三专利读物”的字样，很明显，这是一个浓情蜜意的私密空间。可你能感受到它们的自然大气，在他那里，情与景融为一体，交替自如：“两岸全是白色，河水清明如玉。一切都好得很！我要你！倘若两个人在这小船上，就一切全不怕了”（220页）；“日中太阳既好，景致又复柔和不少，我念你的心也由热情而变成温柔的爱”（289页），这里景生情，情里又藏着景，化在一起，真是分不开的。同样是关于爱情，想想现在的作品，铺天盖地，可那些在都市闭塞的空间内氤氲不散的情欲纠葛，尽管伴着“身体”“个人”“私密”等名号四散冲决，可总给人苍白颓靡、气血衰败的感觉。《从文自传》里有这样的自况：“我感情流动而不凝固，一派清波给予我的影响实在不小。”“流动而不凝固”，不正是灌注潆洄、披拂抚弄的姿态么：在与爱人交流的同时，那感官、心灵都向外界、向自然万物敞开着；一草一木总关情，一切景语皆情语，所以那从一己内心汨汨而出的情感，漫溢过山、河、草木、夕阳……再转向心底，凝聚精力，又蕴藉

出“使生命放光”的渴望，让心灵虚位以待，让小我向自然宇宙敞开，在私密的个我、如诗般的自然以及宏大的民族诉求——这多重空间内回环往复，吐纳生息，构成一个生机勃勃的交流的场域。也正是在这里，我们现在的那些描写爱情的作品相形见绌了，那些在卧室、酒吧、咖啡馆、地铁站等等闭抑空间内游荡的灵魂，画地为牢，正像沈从文在《湘行书简》中批评的那样：“作家从上海培养，实在是一种毫无希望的努力”，相反，“我赞美这故乡的河正因为它同都市隔绝，一切极朴野，一切不普遍化”，朴野与不普遍化，追求的不正是一种与莽苍自然相融的大气，以及变动不居的丰富性么？

怎么样才能成为一个有“大爱”的人呢？或者说，一个有着“大爱”的人具备什么样的特质呢？《湘行书简》告诉我：他必得是多情的，是谦卑的，是自信的，是无私的，是“流动而不凝固的”，他必将内心向大千世界、向浩瀚宇宙敞开着……

—

作为一个优秀的现代文学作家沈从文，在进入当代文学以后，他的品质、特性是不是被消磨殆尽了？在20世纪50年代致张兆和的书信中，我们诚然可以发现“文本的分裂”，但“被改造者”与“作家”的身份并非时刻处于对峙的状态，两者也有重合的地方。当他在说“终身来为人民的种种生长的方面而服务”“要学习靠拢人民”^①之类的话时，多少是与身处同一时代风潮的其他人有不一样的地方。20世纪30年代的时候，沈从文就希望让“生命放光”：“多数人爱点钱，爱吃点好东西，皆可以从从容容活下去的。这种多数人真是为生而生的。但少数人呢，却看得远一点，为民族、为人类而生。少数人常常为一个民族的代表，生命放光，为的是他会凝聚精力使生命放光！我们皆应当莫自弃，也应当得把自己凝聚起来！”（59页）；他赞叹那些“在各种事业

^① 沈从文：《致张兆和》（1951年11月19日），见《从文家书》，上海远东出版社1996年版，第176页。以下关于沈从文书信的引文，除另外注出外，均自此书而来，只在文中括号内标明页码。

里低头努力，很寂寞的从事于民族复兴大业的人”^①……这和20世纪50年代书信中强调的“我要把工作和国家明天结合起来”（185页），“生在那么一个寂寞平凡的环境中，活在那么一种单纯的工作方式中”（180页）是一以贯之的。

1936年10月，在《作家间需要一种新运动》中，沈从文提出近几年来文坛的“一个特别印象”：“大多数青年作家的文章，都‘差不多’。文章内容差不多，所表现的观念也差不多”，“这种非有独创性不能存在的文学作品上，恰恰见出个一元现象，实在不可理解”，而原因在于作家“追逐时代”^②。在随后的《一封信》中，批评的意图就更加明确了，“我认为一个政治组织不妨利用文学作它争夺‘政权’的工具，但是一个作家却不必跟着一个政策奔跑”，而制约文学发展的阻力，具体说来是“政府的裁断”和“另一种‘一尊独占’的趋势”^③，后者指的无疑是左翼文坛。沈从文的批评被相当一部分左翼作家理解为对革命文学别有用心的攻击，他们告诫沈从文尽管存在着概念化、公式化的作品，但是文学紧跟时代的创作方向是正确而不能改变的，文学必须“走向时代”“走向生活”。当沈从文面对这样的训斥时，我想他肯定很寂寞。

有的时候我们老是“酱”在一些无谓的话题中，纠缠不休。是不是可以不要去争论题材的“重要”和“不重要”，文学与政治应该一体还是绝缘，或者作家和社会关联的程度等等，而是从另外一个角度发问：这个作家是不是建立了与社会生活的独特的联结方式，比如，一种“文学”的方式？当沈从文持续地强调每一个人应该找到一个岗位，在这个岗位上默默地工作，不要喧嚣扰攘，在平凡微小的个人工作岗位和宏大的国家集体事业间建立有机联系时，他正是找到了个人与时代独特的呼应方式。从20世纪30年代被左翼作家围攻，到现在仍然经常有人在强调与政治、现实脱钩的所谓“独立的文学传统”时，把沈从文搬出来，将《边城》描绘成静止的田园牧歌，他们真的读懂沈从文了么？

① 沈从文：《〈长河〉题记》，见《沈从文批评文集》，珠海出版社1998年版，第252页。

② 沈从文：《作家间需要一种新运动》，载《大公报》1936年10月25日。

③ 沈从文：《一封信》，载《大公报》1937年2月21日。

三

1952年1月25日的信中，谈到了一次夜读《史记》的经历。沈从文很欣赏《史记》列传中写人的“个性鲜明，神情逼真”，他认为原因在于“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！”（194页）沈从文说从优秀的文学作品中应该可以触摸、感受到作者生命的分量。1951年11月19日信中又说“一切理论都只有从这种现实环境中，才能深入理解”（182页）；类似的，1952年1月29日信中提到“我的工作”离不开“人和土地”的“依存关系”，“文件上说得不具体的”（196页）。沈从文所谓的人和环境的“依存关系”，可以理解为一种什么样的状态？

11月19日那份信中有个细节，说一起下乡的同行中有个作曲的，以为“来到的地方没有音乐”，沈从文觉得不对，“特别是丘陵起伏中的自然背景，任何时候看来都是大乐章的源泉”（181页）。这个说法可不可以视作一个隐喻，就是要把“自然背景”化作一个人心底的“大乐章”，乃至说把客观对象、环境内化到个人生命体验中去的过程。这大概也是“人和土地”相互“依存关系”之一种。只有经过这样一个内化的过程，作者生命的分量才能掂量出来。

沈从文很不满意两种文物研究的方式，一种是“受洋框框考古学影响”，一种是“受本国玩古董字画旧影响”。^①分析这两种方式，前者受制于西方理论，后者从书本到书本，它们都省略了一个外在经验内化的过程。借上面提到的《史记》的笔法，这一过程——“由痛苦方能成熟积聚的情——这个情即深入的体会，深至的爱”（194页），沈从文在这里说的“深入的体会，深至的爱”，就是一个把“丘陵起伏中的自然背景”内化为心底“大乐章的源泉”的过程，就是一个外在客观经验与个人主观生命体验相互融合的过程，少了这样一种验证，任何研究的结果都是靠不住的，沈从文列举了很多文物考古失败的例子来举证，提倡从“看了几万锦缎”而得来的“常识”，这种由实践

^① 参见沈从文《我为什么始终离不开历史博物馆》，见《花花朵朵 坛坛罐罐：沈从文文物与艺术研究文集》，外文出版社1996年版。

支撑的“常识”相比于“专家知识”，联系着更多“老老实实”的、真切的个人体验。沈从文在检查稿《我为什么始终不离开历史博物馆》中反复提到《实践论》对自己的影响，“依照主席《实践论》的指示，搞调查研究，来破除文物鉴定的传统‘迷信’、传统‘权威’”^①，这里面有特殊时代的流行语汇，但在更深的层次上，沈从文对《实践论》的理解是超出同时代人的，甚至是和时代风潮背向的。我想再强调一下，在类似的措辞底下，其实有着巨大的差异与鸿沟，在这一与时代共名的间距中，恰可见出思想者的心迹。汪曾祺在文章中转述沈从文一封信中苦恼的自白：

人近中年，思绪凝固，又或因情绪内向，缺乏适应能力，用笔方式，20年30年统统由一个“思”字出发，此时却必须用“信”字起步，或不容易扭转。过不多久，即未被迫搁笔，亦终得把笔隔下。这是我们一代若干人的必然结果。^②

什么叫“由一个‘思’字出发”，就是戒绝盲从任何外在于生命主体的经验，要首先经历一个经验的验证过程；什么叫“用‘信’字起步”，就是省略了这一外在经验内化的过程而建立起先验的权威信仰。

沈从文的这一禀性，从两个方面说：一方面是源自“一个乡下人”固执的习惯，他相信亲眼所见、亲手触摸的东西（这样以后这个东西才是“我的），这大概可以同20世纪初鲁迅提出的类似“白心”这样的概念接通；另一方面，这是一个中国现代知识分子的精神能力，这种用“和痛苦忧患相关”的“深入的体会，深至的爱”去换取经验中“生命的分量”，用一己切肤之痛去验证外在经验的精神禀赋，和章太炎的“依自不依他”，和鲁迅的“伪士当去，迷信可存”，甚至和胡风张扬作家的自我扩张，创作主体与客观对象互渗、搏斗的“主观战斗精神”多有神合之处。我们一般很少会把鲁迅、胡风同

^① 沈从文：《我为什么始终不离开历史博物馆》，见《花花朵朵 坛坛罐罐：沈从文文物与艺术研究文集》，外文出版社1996版，第36页。

^② 汪曾祺：《沈从文专业之谜》，《花花朵朵 坛坛罐罐：沈从文文物与艺术研究文集》，外文出版社1996版，第3页。

沈从文放到同一群体中去讨论，但他们展示的这种神合，倒正应该是我们新文学传统中，乃至中国现代思想史上最最值得我们珍爱的品质。

2006年5月

“老大”与“大少爷”：施先生的面影

施蛰存、戴望舒与杜衡在20世纪20—30年代的上海，号称“文坛三剑客”，施的年龄最大，被称为“施老大”，诗人纪弦回忆道：“我和徐迟等‘现代派诗人群’，当初不也都是为施老大所赏识和发现出来的么？”^①“施老大”对年轻的“现代派诗人群”的提携之功，在点点滴滴的细节中展露无遗。他做编辑，以此来要求自身：“一个编者对于新人的作品，当然应该用掘宝者的心情去处理它。困难的问题是：怎样断定它是不是‘宝’。一读就知道它是一个好作品的东西，当然毫无问题应该立即选用，但也往往有一种作品，本身虽然不够好，但我们可以从这一作品中发现作者有可能写出成功作品的天才。在这一情形之下，我们应该在退还该稿的时候，附一封信给其作者，指出它的缺点在什么地方，并鼓励他继续努力。这样，我们就不至于扼杀一个新人了。”^②这番话在徐迟的经历中得到确证。徐迟年轻的时候曾集中地向施先生主编的《现代》杂志投稿，“一组一组新诗，寄到上海四马路《现代》杂志社所在地上海杂志社去”，他还特意买来一种很漂亮的外国信纸信封，一匣子的信纸几种颜色，裁开为两张长方形的纸条，诗就抄在上面。形式很漂亮，但寄一回、退一回。终于一天在退回的彩色诗上，发现“一行雅谑似的小字”：“不要失望，再寄。蛰存五月四日”。徐迟在回忆录中提到当时的情形，仍然是掩饰不住的激动：“多么美丽的一行诗呵！至诚可以感天动地，我总算感动了一个名作家、大编辑，他给了我一线希望。”不久徐迟到上海，“我还是在施蛰存的指引下，一起去了商务印书馆的外文部看书”，“施蛰存带我跑一些书店，四马路的中华书局和商务印书馆，南京路的别发书店

^① 纪弦：《戴望舒二三事》，载《香港文学》1990年第7期。

^② 施蛰存：《致范泉》，见《北山散文集》，华东师范大学出版社2001年版，第1591页。

(Kelly&Walsh) 和中美图书公司等，还去过一次内山书店。此外也带我到一些茶室喝下午茶，在那里我见到了上海文艺界的一些人士”^①。正是施蛰存将一颗希望之星引入了文学界。再举一例，施蛰存给一位在《现代》杂志上初露头角的年轻诗人写信：“说到诗，还有一点意见。我觉得你这首诗学《诗刊》派实在太像了。徐志摩若在，我一定给你介绍……若以我个人的趣味而言，我是很不喜欢这种难免有些做作的诗的……但是，可不要又误会了，倘若你喜欢徐志摩这一派的诗，你尽管走这一条路，别因为我的话而硬改了自己的作风。”^②对于文学新人尽心提携、引导，又注意不损伤他们的文学个性，不知道今天各大文学刊物的编辑们，能有多少像施先生这般细致、体贴。

施先生晚年精力不济，且动过大手术，囿居家中几乎足不出户。但翻看新近出版的《施蛰存海外书简》与《夏日最后一朵玫瑰——记忆施蛰存》，他对于后辈们投身出版事业的指点，比比皆是。比如在给古剑（时任香港复刊的《良友画报》执行主编）的信中，施先生每每给出极富建设性的意见：“上海的茹志鹃现在是作协主持人，是不是也可以为她组织一版，介绍大陆新一代的作家。”“组稿对象要扩大，不要再找老人，要在你手里培养起新秀。”^③

被呼为“老大”，当有领袖风范。与戴望舒交往中的种种事迹，很能见出“施老大”的热量是如何散发、辐射的。1933年施蛰存给在法国留学的戴望舒写信：“你可以达到徐志摩的地位，但你必须有诗的论文出来，我期待着。”又鼓励说：“有一个小刊物说你以《现代》为大本营，提倡象征派，以至目下的新诗都是模仿你的。我想你不该自弃，徐志摩而后，你是有希望成为中国大诗人的。”^④其实不仅仅是文学事业上鼓励鞭策，在更具体甚至琐碎的生活细节上，施蛰存也关怀备至，这是一般人难以做到的。尤当戴望舒负笈海

^① 参见徐迟《江南小镇》第六章，作家出版社1993年版。

^② 施蛰存：《致宋清如》，见《北山散文集》，华东师范大学出版社2001年版，第1548页。

^③ 施蛰存：《致古剑》（1985年8月9日、1992年9月1日），见《施蛰存海外书简》，大象出版社2008年版，第124、192页。

^④ 施蛰存：《致戴望舒》（1933年2月17日、4月28日），见孔另境编《现代作家书简》，花城出版社1982年版，第77、78页。本节中施蛰存给戴望舒的信件，均自此书引来。

外之时，施蛰存身兼买办、代理、财务总管等数职。在经济方面，稿费由施蛰存汇出，有时甚至掏出自的一部分补给戴望舒，“四月二十三号钱歌川送来二百元，说是预支《Disiple》的稿费，我方才加上《现代》三卷一期稿费四十元，及我自己的六十元，电汇了一千五百法郎给你。想已妥收”。施蛰存对戴望舒的理财能力似乎不太放心，几乎每封信中都千叮万嘱：“希望能将你的日用账录寄一周，使我有一个参考”，“我看影戏里有一个扒儿手，心中就感觉到一阵恐怖，我恐怕你一朝在巴黎遇到扒儿手，把你怀中的全部财产都扒了去，那岂不糟糕！留心啊！”“我觉得你还以坚守巴黎大学为宜，我总在国内尽力为你接济，你不要因一时经济脱空而悲观。苦一点就苦一点，横竖我们这些人是苦得来的。”既有苦口婆心的劝慰，又不乏适当施与压力，告诫戴望舒莫贪玩懈怠：“你现在究竟是否先译中华的书？倘若没有决定，我想先编《法国文学史》也好……《现代》转瞬二卷完满，第三卷的译小说你似乎也应当动手了。我希望在动手编三卷一期时，已经有三卷二期的稿子在手头，则较为放心。你如果决定译的，则收到此信后，请立刻先拟一个广告来，说明此书内容，我当在二卷六期登出。”“我很为你的经济担心，而至今连第一批中华残稿尚未到，甚可危也。现在我这里大概每月上旬以内寄汇七百五十法郎，请你一回也每月寄出这数目的稿子，好像银行往来那样地结算。但是这里万万不能搁两个月的钱，这就是说如果有两个月收不到你的文稿，则这里的能力也就动摇了。”戴望舒刚到巴黎的第一年年底得了肠病，赶忙打电报向施蛰存求援，弄得施非常紧张，疑心戴望舒故意称病，所以信中试探：“你究竟肠病如何？我疑心你是借题发挥，大概你的肠病不会使用到七百五十法郎吧。但我要警告你，以后真病则打电报，否则不要说生病。唬人一跳。电报还是少打，太花钱了。”而此后信中屡屡慰问、叮嘱戴望舒当心身体：“你身体好不好？我十分担心，发热形势如何？乞示悉，不厌详细，如身体不佳，则以回来为是。李健吾的太太将于暑中赴法，我已约她到沪时一晤，我将托她带点午时茶给你，发热时少吃金鸡纳，还是煮一块午时茶，出一身汗为是，中国古法，我是相信的。巴黎多雨，午时茶尤其相宜也。”当时戴望舒正与施蛰存的妹妹施绛年热恋，分居两地，相思更苦，施蛰存在信中常以“兄长”的口吻殷殷劝告戴望舒不要分心旁骛：“你说你写信的时候是很急的，所以只好写电报式的信，

但是你写给绛年的信却如此之琐碎，虽则足下情之所钟，但我颇以为对于她大可不必如此小心意儿，你应告诉她一点你在巴黎的活动状况，把给她及我的信放在一起，就可以有时间多写点别的值得让我们知道的事情了。再你还要绛年来法，我劝你还不可存此想，因为无论如何，两人的生活总比一人的费一些，而你一人生活我也尚且为你担心呢。况且她一来，你决不能多写东西，这里也是一个危机。”及至戴望舒辞世后，施蛰存又义不容辞地担起“经营编集和出版”亡友遗稿的工作。晚年施蛰存当被问及“戴望舒个性上有些怪癖，那么您们之间会发生矛盾或冲突吗？”他的回答是：“从来没有发生冲突和互相不满。因为我们是最好的朋友，好朋友之间各自的性格以及个性缺陷彼此都了解，也能理解，遇事相互就会谅解迁就，不至于会发生冲突。所以我俩相处得非常融洽，情同手足……”^①

这份“谅解迁就”的胸怀，再加上对文学新人的尽心提携，投入文学事业、出版事业时的不遗余力……凡此种种作用在一起，方才成就“施老大”；而周围朋友以此相称，其中的亲密与尊崇是不言而喻的。

称呼施先生为“大少爷”，其来历与因由可参见钱谷融先生的记述：“在他即将成为我的同事以前，徐震谔先生是这样向我介绍他的：‘施蛰存完全是一个飘飘荡荡的大少爷。’后来经过不断的接触，我觉得徐先生的介绍是非常准确而又传神的。大少爷是除了自己的兴趣与爱好以外，什么都漫不经心的……他的心思就只倾注在他所爱好和感兴趣的事物上面，对于其他的东西，他仿佛视而不见，或者套用一句古语，就是‘视同河汉’。”^②

19世纪30年代前后，身处革命文学浪潮中时，施蛰存曾试验过几篇“拟普罗小说”仿苏联小说”，但很快“知道是失败了”，“我明白过来，作为一个小资产阶级知识分子，他的政治思想可以倾向或接受马克思主义，但这种思想还不够作为他创作无产阶级文艺的基础”^③。好友沈从文作为旁观者看

^① 施蛰存：《世纪老人的话：施蛰存卷》，辽宁教育出版社2003年版，第39页。

^② 钱谷融：《我的祝贺》，见陈子善编《夏日最后一朵玫瑰——记忆施蛰存》，上海书店出版社2008年版，第37页。

^③ 施蛰存：《我们经营过三个书店》，见《北山散文集》，华东师范大学出版社2001年版，第317页。

得很清楚：“作者当意识转换，在《上元灯》稍后，写了稍长的短篇以革命恋爱作题材的《追》时，文字仍不失其为完全，却成为一个失败的作品。写农村风物，与小绅士有产阶级在情感或其他行为中，所显示的各种姿态，是作者所长。写来从容不迫……写新时代的纠纷，各个人物的矛盾与冲突，野蛮的灵魂，单纯的概念，叫喊，流血，作者生活无从体会得到。这些，所以失败了。”^①施蛰存最终是放弃了，在沈从文看来，也有的人“永不放弃那英雄主义者的雄强自信，他看准了时代的变，知道这变中怎么样可以把自己放在时代面前，他就这样做”。沈从文与施蛰存都没有“就这样做”，甚至不惜停止创作。从此，“我没有写过一篇所谓普罗小说。这并不是我不同情于普罗文学运动，而实在是我自觉到自己没有向这方面发展的可能。甚至，有一个时候我曾想，我的生活，我的笔，恐怕连写实的小说都不容易作出来，倘若全中国的文艺读者只要求着一种文艺，那是我惟有搁笔不写，否则，我只能写我的”^②。说这番话时，施蛰存已经出版了《将军底头》、《上元灯》等短篇集，“惟有搁笔不写”诸语，近乎穷途末路，其实倒有以退为进的意思，摸索、撞击、徘徊一一过了，这时已有“我只能写我的”坚执。这番自述，倒也着实有“大少爷”的派头，“心思就只倾注在他所爱好和感兴趣的事物上面”。

将这位“大少爷”“爱好和感兴趣的事物”依次大致排列，从创作出版到研究教学，到古典诗词，再到金石碑版，似乎这条路越走越狭窄，隐入书斋，渐趋寂寞……中国知识分子在新中国成立后的取舍出处，向来是难解之题。最典型的莫如上面提到的沈从文，关于他文后半生的“转型”众说纷纭。施蛰存的理解是：“我知道从文不再会写小说了。如果仍在大学里教书，从文也不很合适，因为从文的口才，不是课堂讲授的口才。蹲在历史博物馆的仓库里，摩挲清点百万件古代文物，我想他的兴趣一定会使他忘了一切荣辱。”^③

^① 沈从文：《论施蛰存与罗黑芷》，见《沈从文批评文集》，珠海出版社1998年版，第168页。

^② 施蛰存：《我的创作生活之历程》，见《施蛰存散文》，浙江文艺出版社1999年版，第124、125页。

^③ 施蛰存：《滇云浦雨话从文》，见《施蛰存散文》，浙江文艺出版社1999年版，第420页。

我总觉得，这样说的时候，施蛰存肯定有着一番“以己度人”的感同身受，更何况新中国成立后这两人的取向如此接近，一个痴迷文物服饰，一个醉心金石碑版，这番“兴趣”使得他们在天翻地覆的时代中“忘了一切荣辱”。钱谷融先生在提到施蛰存这位“大少爷”时，还有一段话：“他是凭着趣味而生活的。你剥夺了他的趣味，就等于剥夺了他的生命。但他的趣味是剥夺不完的……”如此想来，上面所谓路越走越窄倒也未必，“窗开四面”，通向的都是天宽地阔；纵然凄风冷雨，但目光所及，无不山水清丽、人物锦绣。“忘了一切荣辱”，“我只能写我的”，又有什么力量可以辖制、“剥夺”人的精神世界呢？

2008年8月9日