

咖啡的味道

秦晋

我们都知道咖啡的味道,但无人能讲出它究竟是什么味道。这个看似平常简单的问题,在哲学家那里就是一个大问题,涉及到人类语言表达的有限性。仔细一想,还真是如此,我们能说得清道得明的事的确不多。譬如人们常讲的美,什么是美?美学家争论了几百年也没有结果。到了后现代,哲学家终于明白了一个道理:说不清楚的就不要硬去说。最早提出这一具有颠覆性思想的,是20世纪初著名的德国哲学家路德维希·维特根斯坦。他提出哲学应该有界限,“凡是可以说的东西都可以说得清楚,对于不能谈论的东西必须保持沉默”。就美而言,他说:“可能有人认为是美,我们告诉他们什么是美的科学——这对词语来说甚至有点可笑。”他挖苦道:“我想这种科学大概不能告诉我们哪种咖啡的味道更好。”在维特根斯坦看来,讨论美学不过是一种形而上学的“瞎扯”。

那么,如何表述那些无法言说的东西呢?生活本身会解决这个问题。我们在实际生活里能够见到各种表达无法言说的方式。举两则广告为例。一是姜文为文君酒做的广告:“你要说什么,我还真说不出来。好嘛,怎么说呢,好就是好,那还用说吗?做得好就是好。”另一则是洋酒轩尼诗XO的广告,意思是酒的品位在于欣赏,要会欣赏,而且“愈欣赏,愈懂欣赏”。这两则广告都没有直接说酒,不涉及酒的口味如何,更不去谈论好酒的标准,而是以人为主体,讲人的生活经验,在人的感觉层面上表现物的品质。理论讲不清楚的要靠感觉来传达,这是一种生活常识,在生活实践中的普通人懂。一般会认为你没有讲的东西是你失去的东西,而实际上用维特根斯坦的话说,“只有不试图去言说那无法言说的,才能无所丢失”。就是说,美是无法言说的,你非要去说反倒适得其反,把要说的丢失了。当你用一种看上去无法言说的方式把说不清楚的东西表现出来时,你实际上已经比理论概括更好地说出了你想说的东西。因为它“被无法言说地包含在言说的东西里面”。“雀巢”不说它的咖啡到底有多好,究竟是什么味道,而是用“味道好极了!”把不可言说的东西包含在其中,因为人们体会到的味道显然比能说出来的味道更真实更准确。

这一语言现象对文学的意义更重要。因为文学真正面对的,正是那些理论观念无法概括、哲学思想无法说明,但却可以深刻感觉到的精神世界。维特根斯坦说:“凡是不可说的都是可以显示的。”文学的特点就在于显示。“试问闲愁都几许?一川烟草,满城风絮,梅子黄时雨。”哲学家沉默之处,正是文学家充分显示才华的地方。

现在,我们把这个问题反过来思考。如果作家不去关注无处不在的无可言说的东西,不注重显示,而是像理论家那样,把复杂的现象简单地共理化,那便是放弃了自己的使命,没有尽到文学的本分。拿小说来说,真正的好小说,文字背后的东西要比文本表面的东西多得多。读者阅读小说时,看,同时也是思考。二者是同步进行的。我们从曹雪芹的《红楼梦》里找一段,看看经典作品是如何用显示处理“无法言说”问题的,读者为什么可以毫不费力地领会内外两层意思。

第八回,贾宝玉在薛姨妈家跟宝钗互看对方佩饰,发现宝玉的玉石与宝钗的金锁上面的刻字一个是“莫失莫忘 仙寿恒昌”,一个是“不离不弃 芳龄永继”。两句词儿竟是“一对儿”。接着,宝玉闻到宝钗的香气,正要向宝钗讨“冷香丸”尝尝时——忽听外面人说:“林姑娘来了。”话犹未完,黛玉已摇摇摆摆地进来。一见宝玉,便笑道:“哎哟!我来的不巧了!”宝玉等忙起身让座。宝钗笑道:“这是怎么说?”黛玉道:“早知他来,我就不来了。”宝钗道:“这是什么意思?”黛玉道:“什么意思呢?来呢,一齐来,不来,一个也不来。今儿他来,明儿我来,间错开了来,岂不天天有人来呢?也不至太冷落,也不至太热闹。姐姐有什么不解的呢?”

当知道外面已经下雪了时,宝玉道:“取了我的斗篷来。”黛玉便笑道:“是不是?我来了,他就该走了。”

接下来吃饭时关于饮酒的对话看似平常,却句句话里有话——宝玉说:“不必烫暖了,我只爱喝冷的。”宝钗笑道:“宝兄弟,亏你每日家杂学旁收的!难道就不知道酒性最热?要热吃下去,发散的快;要冷吃下去,拿五脏去暖他,岂不受害?从此还不改了呢。快别吃那冷的了。”

宝玉听这话有理,便放下冷的,令人烫来方饮。黛玉嗑着瓜子儿,只管抿着嘴儿笑。可巧黛玉的丫鬟雪雁走来给黛玉送小手炉儿。黛玉因含笑问他:“谁叫你送来的?难为你费心。哪里就冷死我呢!”雪雁道:“紫鹃姐姐怕姑娘冷,叫我送来的。”黛玉接了,抱在怀中,笑道:“也亏了你,倒听他的话!我平日和你说的,全当耳旁风;怎么他说了你就依,比圣旨还快呢!”

我们从一部好的文学作品里,从那些生活情景的细微描绘中,可以阅读到的无可言说的言不尽意的东西是无穷尽的。作者不必解释人物当时的心理,不必讲述他们各自的性格,甚至不必去多说他们之间的关系,更无须大谈社会意识和人性道德问题。作家用生活本身、人物的语言细节把问题显现出来,把想说的而又无法言说的东西表达出来。这就是文学,这就是小说。事实上不是哲学理论而是文学艺术能够最清晰地表现人类生活的真实性、生命状态的复杂性和情感意识的可能性。是在表现生活的情境中体现意义,还是在表达意义的前提下展示生活;是生活包含着思想,还是思想创造了生活。这是文学艺术的基本问题,是好作品与差作品的最重要的界线。我们从真正的小说里见到的应该是我们的世界,而不是关于这个世界的表述;应该是我们的生活,而不是关于这种生活的说明。

《红楼梦》这样的经典之作,我们能够感到它的精妙、绝妙、微妙,但却很难说清楚它到底有多好,就像咖啡的味道一样。古人有个词儿叫“拍案惊奇”,所表达的应该就是一种可以意会而难以言说的感觉。用维特根斯坦的话说,就是“正是在语言中,期待和满足发生接触”。维特根斯坦很少讲文学问题,但在文学和艺术问题上,他的“未曾言说理论”无处不在。应该说,“无法言说”的表述和“未曾言说”的阅读,与文学艺术的创作者、欣赏者和评论者都有密切关系,而联系这三者的一种贯穿物质实践的生活方式。维特根斯坦以人类共同“生活形式”解释“未曾言说”与文学艺术的关系,用共同“生活形式”说明了我们能够被古今中外的优秀作品打动、受其感染并从中获得启示的原因。他触及到文学艺术的大问题。难怪人们会说他是诗人、作曲家、剧作家和小说家心目中的哲学家,称他的哲学是离文学最近的哲学。

1951年4月,维特根斯坦在病榻上完成了他最后一篇文章。当医生告诉他,他也许只能再活几天时,维特根斯坦大声说:“好极了!”两天后,维特根斯坦离世。一个充满传奇和智慧的生命结束了。他留给后人的是他的思想创造,和他尚未解开的无尽的思想难题。

烟花般绚烂与坠落

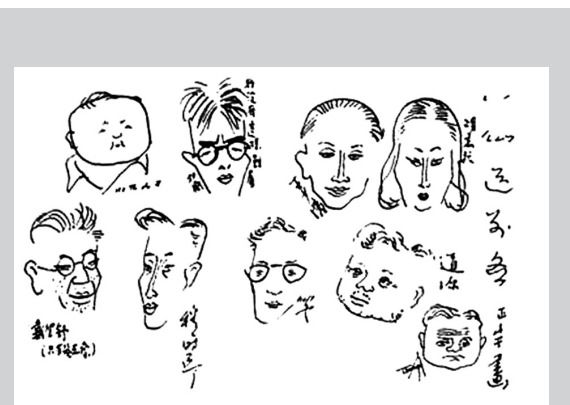
郑绩

1940年6月28日黄昏,时年28岁的穆时英,独自拐过上海的街角,既没按惯例携带两位保镖,也未乘坐他那辆防弹的凯迪拉克专车。18点40分左右,三马路195号,丰泰洋货号门口,时任汪伪政府《国民新闻》主编的穆时英被国民党“军统”特工作为汉奸暗杀,饮两弹身亡。32年以后,有一篇署名康蔚的文章发表在《掌故》月刊,说穆时英原是被汪伪的“中统”,被不明情况的一派系误杀。有关他的抗日立场也有证据:他在香港的时候还自编自导抗日戏剧《十五勇士》。然而孤证难立,穆时英的死,至今仍有争议。

无论身份如何,这位青年天才仍不失是中国现代文学史上的一个异数。在他短暂的一生中所进现出来的文学才华,令人无法忽视。描写旧上海的怪怪陆陆,穆时英比他的好友刘呐鸥做得更好;将电影的镜头感融入文字的功夫,更是独步文坛。

穆时英,1912年出生于浙江慈溪县庄桥镇,10岁那年随开办的父亲前往上海定居,毕业于光华大学中国文学系。穆时英对于写作天生敏感,1930年,他年方18岁,大学尚未毕业,上海芳华书店就印了他的第一部长篇小说《交流》。施蛰存又将他的《南北极》推荐到《小说月报》发表,文坛瞩目,一举成名。1932年,湖风书局为他出版了小说集《南北极》。这部小说集十分明显受到当时流行的左翼风影响,主题清一色地描写了底层民众的暴力革命。正当左翼文学界对他拍手叫好,以为迎来一位生力军的时候,《被当作消遣品的男子》发表,穆时英从此转入新感觉派的路数,又转而成为左翼批判的对象。

其实,无论是写革命还是写都市,穆时英所追随的只是时代风气而已。上世纪30年代的左翼,不正是最摩登的风尚?那股破坏一切的劲头,也是青春期特有

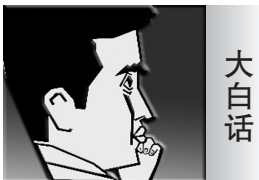


1938年,张光宇绘《八仙送别图》,下排左二为穆时英。其他为张光宇、张正宇、戴望舒、马国亮、丁聪等,所送者为画家王子陵

的躁动发泄。他的出身、经历与描写对象几乎隔绝,全凭模仿便能写出一部水准相当不错的小说集子,他才可知。兴头一过,转入他最了解的题材,亦是自然。

这般文才,一旦转入熟悉的领域,自然游刃有余,其笔调红极一时,当上了新感觉派的“圣手”。《白金的处女像》《圣处的感情》《夜总会里的五个人》《上海的狐步舞》等,都是这个时期较典型的作品。

与他小说中的人物与场景几乎一致的,是他本人的生活方式。穆时英出入上海各大舞厅、赌场、剧院、



大白话

“君子不器”别解

陈世旭

某年参加笔会,结识某出版社编辑,好意约我书稿。我自然大喜过望,屁颠屁颠地赶紧把多年未能结集出版的中短篇小说、散文随笔整理了两大本呈送上去。又多年过去,终是泥牛入海无消息。我只能认栽。因为我知道,并不是人家食言,而是我的书不会有市场。做肯定没有市场的买卖,除非脑子进水。

多年来,有同情的朋友劝我申请政府资助出文集,更热心的则主动提出帮我找关系转载文章扩大影响,或参与团体组织的翻译推介等等,我皆敬谢不敏。一个市场不认的产品制作者,怎么折腾,都只能是白忙。书是一种产品,产品不被使用,就不能产生使用价值。写书的终端是读者,不是印刷品。从写书到成为印刷品,路只走了一半。以为有了书就有了成就,这样的成就感搞不好是一种虚妄。拿政府资助或社会赞助出了书,只能送人——出于礼貌的接受者未必看,或堆在屋角——最终按斤论两卖作废纸,何苦来哉?

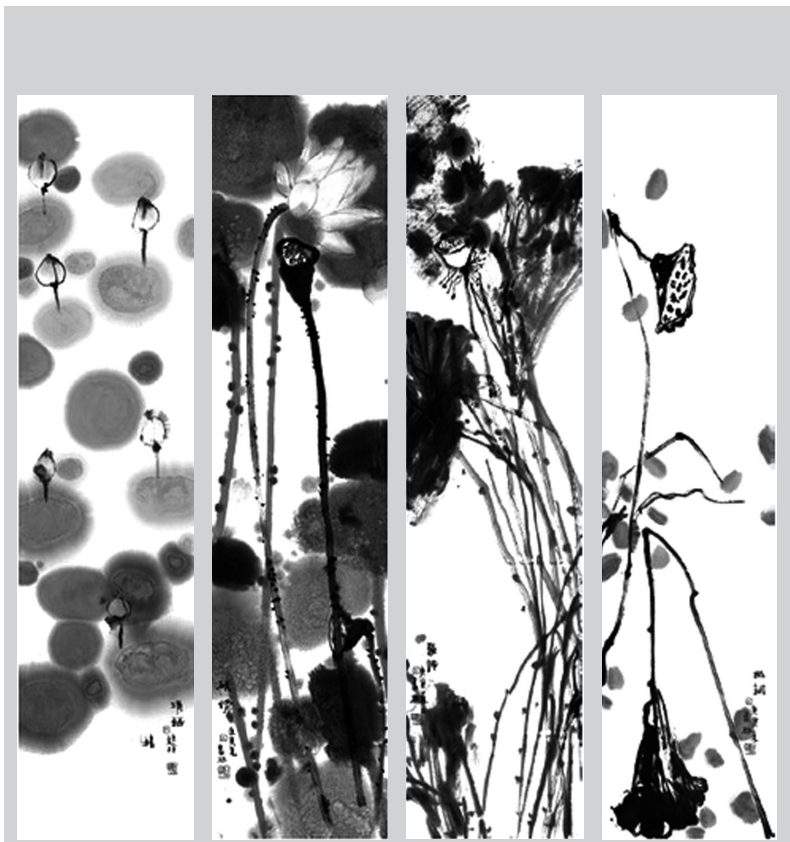
偶然看到台湾作家徐国能先生的文章《刀

功》,深为获益。

徐先生的文章谈到其父早年从军,而后入庖厨,深谙刀法奥妙,诸如意在刀先,扎稳马步,听声辨位,等等,其刀功之神“独步当世”。晚年感慨于自己的困于刀功止于切菜而未成大厨:刀功刀功,终究是“工”而已,更多的愿望都被刀功所埋没。因不再提刀,惟事书法,称其刀法从字中来,还要回到字里去。

徐先生回想后来的“父亲教我写字,却不督促我勤练;教我弈棋,却不鼓励我晋段;教我厨艺,却不准我拜师……”让我在每件事上,都是一个初入门庭的半吊子,一个略知一二的旁观者,最后写给他的一张字是“君子不器”。

许是为免感伤的缘故,徐先生后来几乎不进厨房,而在书本中发现了“腴沃的滋味”。可以尝出哪些文章是经过熬炖,哪些诗是快炒而成,甚至猜想,某作者嗜辣,如东坡;某作者尚甜,如秦观;其父晚年最敬仰的陶潜,执着的一定是一种近于无味的苦;而刀功最好的必属黄庭坚,因为他的字



荷花四屏(中国画) 马书林作



新近面世的译本《剑桥中国文学史》上下册(孙康宜、宇文所安主编,刘倩等译,三联书店2013年6月出版)凡112万多字,篇幅已经相当不小,但相对于中国文学史的全局而言,其实还是相当简明的。该书本来是为非专业的英文读者(或扩而大之,西方读者)而写的,而这个译本对专业及非专业的中文读者而言,也是一部有趣而且有益的读本。



玄览堂笔记

本书的一大特色在于高度重视文学文化史的叙述,在相关文化史的背景下来介绍、论述和评价中国古代文学。正因为特别重视文化史背景及其转换,所以本书的文学史分期不完全对应于王朝的更迭,其中最显眼的一处是特别提出了一个“文化唐朝”的新概念。宇文所安先生写道:

针对朝代分期法的严重不足,通常的做法是声称一个王朝的开端“延续”了前一个时代的风格。此种策略的缺陷在于,这种形式上的分期不鼓励学者越过朝代分野把这种延续作为一个单一的现象加以思考。例如,每一部文学史都从唐朝或唐前短促的隋朝开始新的一章,以代表新统一的帝国。然而,更有说服力的叙述应当从天下一统前的北方开始讲起,以南方文人、南方文化汇入北方作为界标,一直写到唐朝初年的统治;这种叙述涉及政治上获胜的北方如何面对和接受南方的文化力量,与之达成妥协。

对于较早时期,我们通常会保留王朝术语,但有时会为之重新界定。我们的“文化唐朝”始于650年,而不是王朝实际建立的617年;另一方面,我们的“文化唐朝”还包括五代以及宋朝初的六十年,直到一个新的宋代文化转折清晰地呈现出来。这种方法的优点超过了它的不便之处。(上册,第21页)

文学史上的初唐同上一个时代关系密切,到武周以后则风气之一变,这是许多文学史著作早已注意到的;但是明确地以650年为“文化唐朝”的起点并下延到宋初一甲子,仍然给人深刻的印象,有助于梳理文学史发展的脉络。宋代文学从欧阳修、范仲淹等写起,也具有同样的意义。

本书又十分重视文学经典形成的过程,关注过去的文学是如何经后世的过滤和重建而流传至今的,因此对于文学批评、文学研究、文学社团、选本编纂给予高度重视,给予读者重大的启示和教益。例如选本性质的总集,本书高度重视《文选》与《玉台新咏》,并且指出它们的意义——

在这两部书里,通过按照他们的口味和标准修订文本和在需要之时给作品指派作者,宋代文人对他们继承下来的文学遗产进行了整理工作;这样做的结果是,他们建构了一个将自己置身于其中的文学史叙事。因此,我们应该时刻记住,我们对中国早期文学尤其是诗歌的认识是受到六世纪的文人中介和左右的。(上册,第293页)

这确实是一个非常重要的观察。事实上所谓文学遗产总是不断地被整理和提醒,我们只能在这样的语境里接受和研究。

本书回到文学史现场,分析各时代受到重视并广为流行的文类。例如现在人们普遍看重明清小说,而当时人们最重视的其实还是传统悠久的诗、文。对于具体作品的分析,也非常讲究回到当时的现场,例如关于《儒林外史》,商伟先生深刻地指出:

20世纪的知识分子比从前任何时候都更崇尚《儒林外史》。他们赞扬吴敬梓无与伦比的白话写作能力,并把他的小说推举为新文学的范本,以对抗文言写成的作品。他们又在《儒林外史》中读出了对儒家礼教主义和科举制度的无情鞭挞,而这些正是五四新文化运动的纲领。值得一提的,是在20世纪以前的文学中,所谓“白话”通常只是就具体的文体而言的。在吴敬梓的年代,谁也没有赋予它如此重要的意识形态的意义,更不会根据使用的语言将文学划为白话和文言两大互不相容的对立阵营。(下册,第321页)

这一段极得要领。“白话”早已言之,在某些文体中也可以合法存在,但占主导地位的文学语言还是文言;事实上吴敬梓自己的诗文,也全是用文言而非白话写成的,在那些诗文中,他的思想也大抵不出时代的主流。这种情形非常值得注意并且予以深思。

如果说《剑桥中国文学史》还有什么缺憾的话,可以姑举两点来说。其一,有些提法不够准确。例如说:“196年,孔融逃至许昌,在曹操幕下担任高职”(上册,第200页)。事实上孔融是在朝廷任职,从未进入过曹操的幕府。又如说:“虽然有资格担任仕宦,但阮籍大半生都试图逃离官职。他与晋朝皇家司马氏某些权贵有政治上的联系,甚至受到他们的欣赏,但他还是成功地谢绝了各种任命”(上册,第210页)。此说亦不准确,阮籍大半生都在司马氏手下当官,他谢绝某些任命是在曹爽集团当权之时。“围绕在贾谧周围的这个小团体,被称为‘二十四友’。这个团体中包括了当时一些最著名的文人,如石崇、挚虞、杜预、左思、陆机及其弟弟陆云”(上册,第219页)。按“二十四友”中并无杜预,倒是有一个杜育——这也许是翻译时出现的错误。诸如此类,不必一一列举。

其二,有些结论颇为可疑。例如在论及《文选》与《玉台新咏》二书时说:“这两部现存最早的选文是在很多其他的选文同时被编纂的语境下产生的,只是其他那些选文都不幸佚失了。在编纂目的、范围、选择标准和预期读者等方面,这两部选文之间的差异都非常之大。换句话说,基于对这两部选文的比较而对梁代文坛做出一些概括性结论是不可行的做法;而且,它们之间的差异也不应该简单地理解为是由于其编纂者对文学持有根本不同的观点。”(上册,第293页)

这一结论似乎很有道理,可是古代文本的佚失是普遍存在、无可奈何的事情,但我们仍然有必要和可能对相关问题作出概括性结论,否则任何文学史的书写都将被取消。导致《文选》与《玉台新咏》有重大差异的重要因素很多,但其中也不能排除其编纂者对文学持有不同的观点这一重要原因。本书的许多看法原本可以促进我们对问题的思考,但有时由于被推至极致而走向偏至,因此不甚合于情理或没有太多的实际意义。

《剑桥中国文学史》印象

顾农