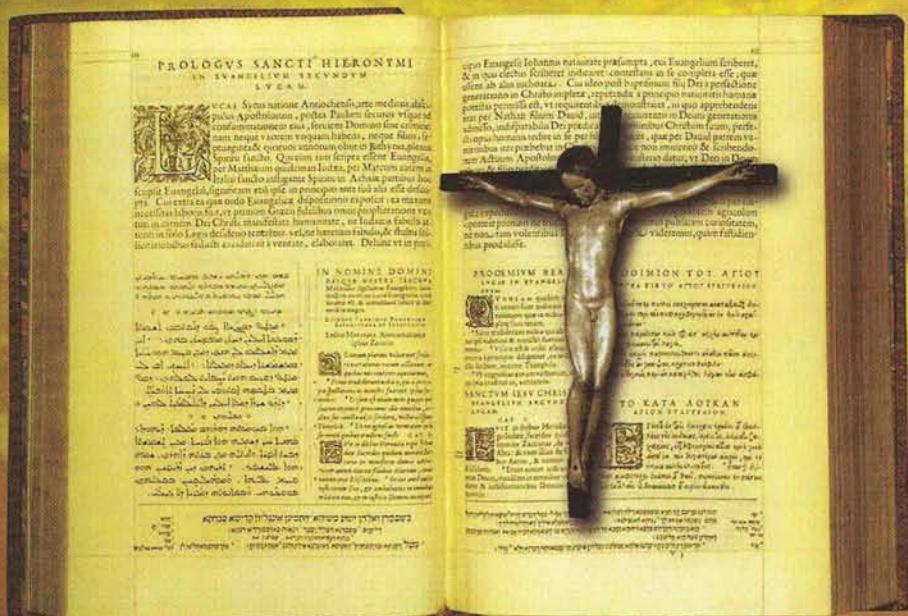


# 蔚藍色

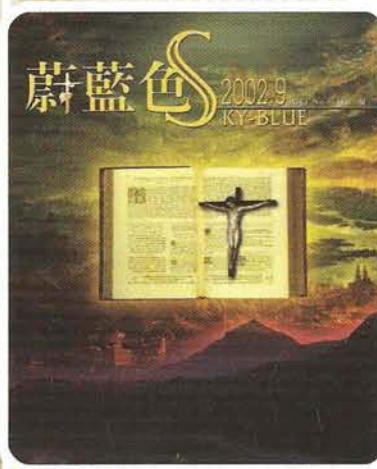
# S 2002.9

Vol.1 No. 3 總第三期

KY-BLUE



我們看不見光，雖然借着光能看見東西。



## 封面

背景中天空、大地和城市就像籠罩在古典油畫般的金黃的光線中。被濃霧覆蓋的群山也在光照中逐漸顯現了它們的輪廓。“我們看不見光，雖然借着光能看見東西。”金色的光芒來自打開的聖經。耶穌受難像靜靜地放在聖經上面……“關於神的陳述是從其他事物的認識推衍而來的，然爾，我們之所以能够認識其他事物是由于神的光照。”

● 散文	
寧靜海	靈魂的高度 . . . . . 寧子 2 我喜歡 . . . . . 寧子 6
藍色地平線	宗教與文學（節選）. . . . . 托馬斯·艾略特著 / 國歐譯 8 巴赫的二首大提琴組曲 . . . . . 戴平 10
星星河	抹大拉的馬利亞 . . . . . 施瑋 12 都市的雨 . . . . . 田野 18
蔚藍色書簡	在一種結構裏 . . . . . 寧子 20
● 報告文學	
尋夢者	另一種“看見” . . . . . 寧子 24
● 詩歌與評論	
時間風景	最後的晚餐（外二首）. . . . . 裏爾克著 / 海燕譯 52 漫游者的超越 . . . . . 海燕 56 T.S.艾略特《四組詩》中的神學思想 . . 理言 64
● 藝術與評論	
瞬間與永恒	人性、生命、自我 . . . . . 高偉川 70 懺悔的人生意象 . . . . . 王魯 72
● 小說與評論	
人間	托尼·默利森與她的小說《愛兒》. . . . . 理言 76 三代女人的故事 . . . . . Christine Ma 著 / 國歐譯 80 一個湖邊的故事和一個海邊的故事 . . . . 天音 90
● 稿約	稿約 . . . . . 92
● 封面文	. . . . . C.S.Lewis
● 封底文	. . . . . C.S.Lewis

蔚藍色 文藝季刊（總第三期）

**出版者:**蔚藍色出版社  
(Sky Blue Christian Publications, Inc.)  
6439 Alondra BL. Paramount, CA90723  
U.S.A.  
**電話:** (562) 408-0182  
**傳真:** (562) 616-0101  
**電子郵件地址:** SKYBLUECP@AOL.COM  
**社長\主編:**寧子  
**執行編輯:**寧子  
**特約編輯:**愛靈  
**藝術整體設計:**北京旺忘望設計有限公司  
**行政\財務:**孫新民,陳卧恩  
**對外推廣委員會總執行:**(美國) 祝健  
(加拿大) 恩福協會

**編委會:**子川,莊國歐,張海燕,高偉川,旺忘望

Sky Blue Literature and Art Quarterly  
Vol. 1 No. 3 September 2002  
Published by Sky Blue Christian Publications,  
Inc.  
6439 Alondra BL. Paramount, CA90723  
U.S.A.  
Tel: (562) 408-0182  
Fax: (562) 616-0101  
E-mail: SKYBLUECP@AOL.COM  
ISSN 1538-8492

Editor-in-Chief: Jenny Yuan Zhou  
Art Design: W.W. Wang Design Co.

散

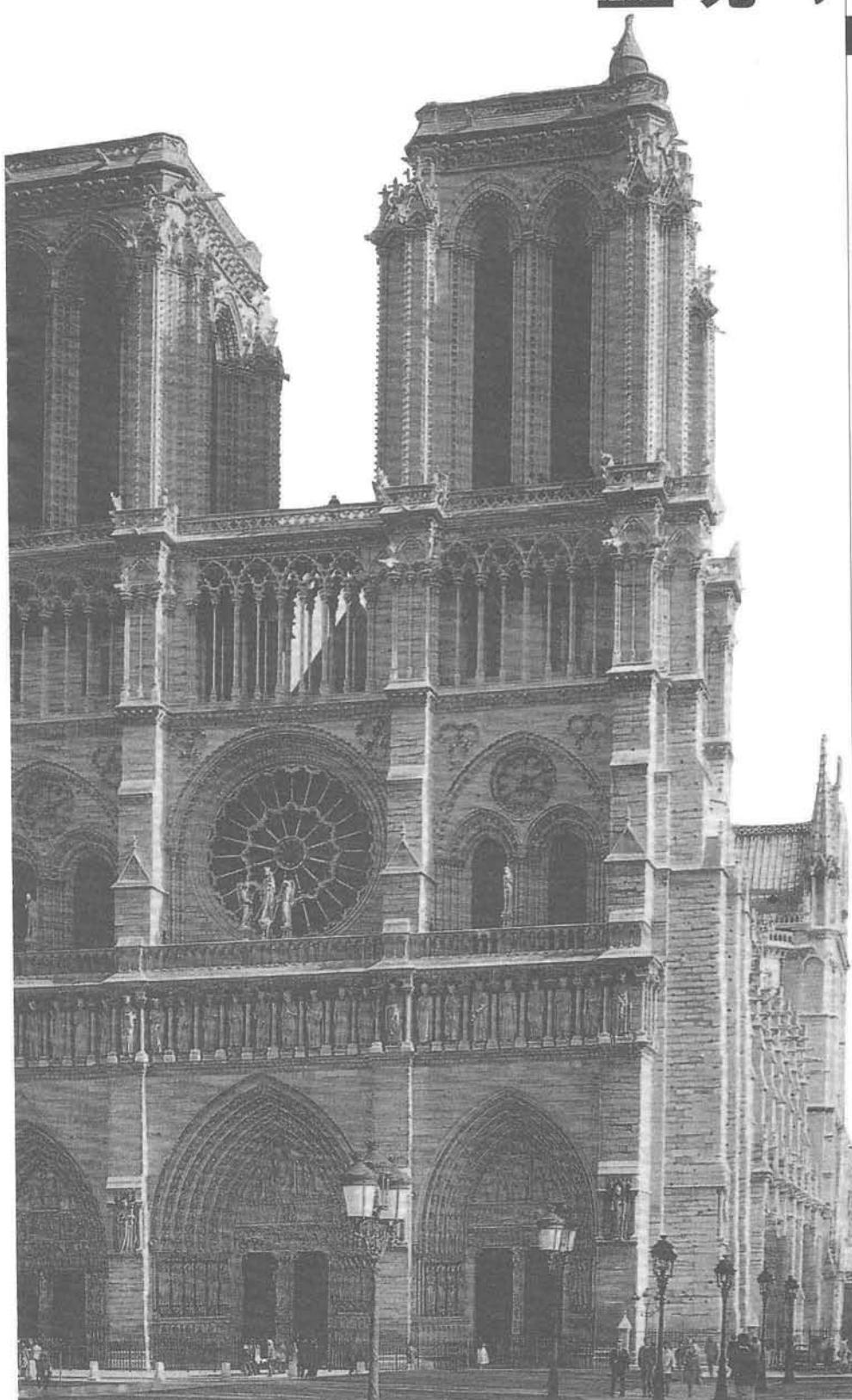
文

寧靜海

靈魂的

高度

> >> 寧子





一日，我在星空下散步，路上沒有行人，我的身側也沒有一個溫柔的伴行者。我獨自仰望那巨大的蒼穹，星星和月亮都靜默著，這靜默最適合我的思想。

驀然，我想起兩座古老的建築——巴黎聖母院和北京故宮。這聯想是突如其來的，我沒有刻意地捕捉它們，在散步中，我一般都不太理會那流螢般或隱或現的思緒，我喜歡簡單的禱禱，甚至，不怎麼用禱詞。我認為，儼靜中生命可以接觸到的信息常常不需要借重語言。可是，當這兩座建築閃電般劃過我心幕的時候，我不由得留意了它們，我稍稍放慢了脚步，甚至，我開始留意路旁的建築，我發現那兩座古老的建築與我身旁的這些建築在物質形式的背後攜載了完全不同重量的精神主題。

路旁的這些建築基本上都是功用的，當然也兼顧了美。但那兩座建築却在功能的，美的意義之上包含了更高一層的追求，我一時把握不住那是什么，但却隱約感覺到那是與我們的生命、文學、藝術相關的。我默默祈禱，我知道，我不能夠努力地思想，因為，我努力思想出來的東西永遠突破不了我理性和經驗的局限，因此，永遠不是我真正需要發現的東西。

歌德的《浮士德》裏有段這樣描寫：

**魔鬼梅非斯特向上帝挑戰，他要引誘對人類一切知識均感絕望的浮士德。絕望的浮士德却依然想憑着自己的努力去發現“在深處之深處統含生命”的事，他因此而接受了魔鬼的造訪。**

**人在努力的時候，決不免迷誤。**

這句話似乎說出了一般智者說不出的思想。

當我不去努力思想的時候，思想却以我意想不到的方式造訪了我——

在星空下，我想到巴黎聖母院裏那巨大的穹窿，那是巴黎聖母院巨大的肋拱形屋頂，寧靜，深遠而遼闊。當我站在那穹窿下的時候，我心裏產生了我在任何一座偉大建築之中都不會產生的感覺——這感覺引導我看見了激發哥特式靈感的某種非現象的真實，哥特式藝術家似乎比早先的羅馬式藝術家更敏感更深入地感觸到了那真實，并且，賦予那真實以更適當的物質形式——於是，羅馬式結實而厚重的牆壁被哥特式輕巧的彩色玻璃取代了；羅馬式沉重的拱頂被哥特式輕盈的肋拱分解了；建築實現了對重量的超越，於是，教堂就實現了對大地的超越。較之于羅馬式藝術家，哥特式藝術家似乎更自由地在物質形式中實

現了對非物質形式的描寫——這是哥特式靈感，這靈感創造了哥特式奇迹，而這一奇迹與人類心靈最容易發生共鳴的地方却不在它的外觀。共鳴最容易發生的地方是在它的內堂——當我站在那莊嚴、神秘、幽暗却向無限穹蒼奔馳而去的肋拱形穹窿下的時候，那穹窿上的條條肋拱頃刻間竟在我心中幻化成千萬雙祈禱的手——手指與手指交接，于是形成一道道柔滑而堅韌的弧線；掌心與掌心分開，于是留下了有限却不局促的空間——驀然間我似乎領悟到上帝給予我們的自由——它不像天空那樣廣闊，當我們的靈魂迷失的時候，無限的空間可能正潛伏著自由最大的危險，也許正因為如此，上帝才給我們定下了自由的界限。在祈禱中，當我迷失的靈魂與上帝相遇的時候，我驚喜地發現，這自由的空間對我是何等的適切！自由需要呼吸，正如愛以及與此相關的一切精神需要生長的空間，在祈禱中，上帝規範了我的自由，也因此而保守了我的靈魂。哦，這巨大的穹窿何等強烈地震撼了我的靈魂，我的思想在那一刻幾乎失去了功能！我不能夠思想，僅僅能够感受，在感受中代替思想的是由我心靈深處發出的贊美——此刻，瞬間的感受要比長久的思想更有深度。

我找不到適切的語言，在那巨大的穹窿之下我仰望著神聖，它無處不在，在燭光裏，在彩色玻璃高窗沉默的敘述中，在微柔的祈禱中，但又在這一切之外。我站在那幽暗的穹窿之下，但那幽暗穹窿下的一切却是那麼神聖，它引導我的靈魂穿越了它。因著它的神聖，我完全不能在這屋頂下流連人間，或者說，人間的一切無不引發我遙望天國。

哦，我感覺巴黎聖母院像一塊精神的化石一樣凝聚了一種生命的印痕，這種印痕甚至凝聚在每一個細節的構思之中。我相信巴黎聖母院的設計者定然與上帝的生命有過深刻的接觸——不僅僅是一個人，而是一個“人的整體”——這個整體包含了一群在信仰上積累了深厚“地層”的“個人”，甚至，我相信在那裏工作過的每一個石匠都積累了深厚的信仰“地層”，否則，就不會有那樣一座巴黎聖母院。

那么，故宮呢？

在巴黎聖母院裏，我當然不會遙想到故宮。

但在星空下，一種超乎我經驗的智慧把這兩座建築戲劇般地推到我的眼前，起初我有些驚愕，但緊接著却發現它們在一切功能的、美學的意義之外，那最本質的追求——它們都追求一種更高的象征，東西方的建築藝術家似乎都懂得以某些象征表現他們裏面的精神，當西方藝術家以敬虔的心在巴黎聖母院裏表現他們靈魂的渴望的時候，東方藝術家却用另一種心情表現他們的理念，于是，就有了紫禁城以及城廓裏最顯赫的官殿。

當我第一次踏進故宮太和殿的時候，我感覺我的思想與我的呼吸一般沉悶，我不得不退了出來，我登上高處，在璀璨的陽光下，我俯視故宮——我驚訝于那整體的恢弘，那金色的琉璃瓦簡直就是一塊塊嚴整的方陣，那方陣中埋伏著帝王的威嚴，然而，我内心深處却涌出巨大的悲憐——我同情那金色屋頂下的每一個人，無論是帝王，官妃，還是守門人。



在這城圍裏，人們仰望的最高精神就是那金黃色的屋頂——而那却是大地的顏色。

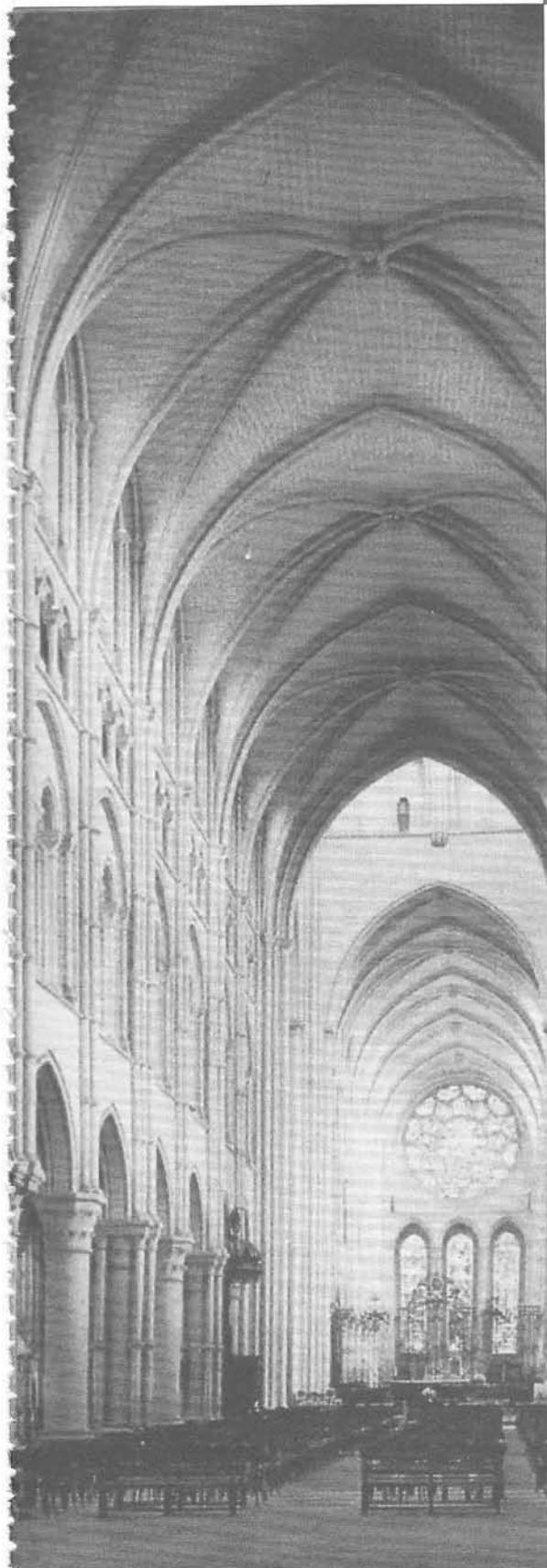
為什麼東西方這兩座偉大的建築會給我如此強烈的截然不同的感受？為什麼在巴黎聖母院裏我靈魂能穿越那巨大的穹窿遙望天國，而在故宮璀璨的陽光下，即使我站在高處，我一切的精神也只能巡視人間？

因為，它們靈魂的高度不同！

哦，我何等驚訝于這一瞬間的發現！愛默生說：一切創造最終都可與一種原始動力有關。這就解釋了一切最高級的藝術品共同的特點，它們都能被普遍地理解；它們給我們恢復了最簡單的心態；它們都是宗教性的。因為無論其中表現的是什么技巧，那都是原始靈魂的再現，是純光的一種照射。

靈魂永遠不會選擇在人所選擇的高度上攀緣，靈魂需要另一度空間。

除非我們的生命與上帝的生命有了深刻的接觸，除非我們真進入了那榮耀的所在，否則，我們怎么能够看見崇高也可以在卑微處行走？我們又怎么能够在萬象中，甚至每一個卑微的細節中表現崇高的靈魂那無可抗拒的光輝？！



# 我 喜 歡

> >> 寧子

喜歡平淡的日子。

喜歡你給予的每一個季候，喜歡你同在的每一個時辰。

初冬的早晨，大雪紛紛地下著，街上已有厚厚的積雪，你知道，我們選定出門的日子又被這場大雪耽擱，孩子們是有些失望的，但我喜歡你讓她們偶爾經歷一點失望，你知道，大雪之後還有許多晴朗的日子，你喜歡她們耐心地等候。

冬天是容易憂悶的，尤其是在這樣陰郁的早晨，湖面上結了冰，野鴨和天鵝都不見了，孩子們望不見雪山，只有雪白的屋頂在厚厚的雲翳下靜默著。喜歡你用寒冷和陰天把我們牽住，喜歡合家圍坐在爐邊聽窗外北風的低吟。喜歡屋裏飄散着的熱巧克力的味道，那是我和孩子們在冬季都喜歡的飲品，喜歡和她們一起專心地煮水，直到白色的蒸汽升騰，才給她們衝上一杯。喜歡聽她們餐前的禱禱，喜歡看諾兒唇邊殘留的咖啡色飲痕，喜歡看她被瀟瀟取笑時的委屈，也喜歡聽她們不太激烈的爭吵。

這些平淡的日子永遠讓我有說不出的感動，你是知道的，你總在我們之中，每一個時辰，你都在默默地祝福着我們。

當北風在原野中呼嘯的時候，當成群的烏鵲淒厲地掠過天空，我們的心是安寧的。連孩子們都知道，冬天不永遠陰沉，太陽出來的時候，我們又可以出去滑雪。還有許多美麗的日子呢，門口那棵樹上被雪壓斷的樹桿還會再長出新的枝葉，它還會有許多枝繁葉茂的季候，當冰雪消融，松鼠還會搬來，鳥兒也還會在那兒築窩，再等不多的時候，蟋蟀又會在草叢裏唱歌了。

真喜歡這些平淡的日子，喜歡每一個平淡的日子都被你溫柔地握着。

湖面上的冰已經消融，湖水在陽光下平靜地流動着，野鴨和天鵝都還沒有回來呢，我們却要和美中平原上的這個小鎮告別。

喜歡偶爾有這些淡淡的離愁，喜歡一遍遍走過鎮上的小路，喜歡默念熟悉和不熟悉的門牌，喜歡凝望那些挂着窗簾的屋子，喜歡默數屋頂上的烟囱，甚至喜歡踏着黃昏再去傾聽牧場上那幾匹老馬安然嚼草的聲音。

當我這樣傻傻地向小鎮告別的時候，你知道，我已經在紀念你在這地給我們的每一件禮物。喜歡把這些禮物和歲月繽紛的落葉都收藏在心中，喜歡它們在平淡的日子中帶給我們的溫馨的厚重。你知道，我沒有輕看你給我們的每一個時辰，我沒有輕看路邊的殘雪，我也没有輕看灰色天空下我們家屋頂上那只冒烟的烟囱，當路邊的殘雪和屋頂上的烟囱一起寧靜地在暮色中等候我們回家的時候，你知道，我心裏有多么深厚的感恩。

喜歡在感恩的心情中度過你同在的每一天，喜歡讀書，喜歡寫作，喜歡收拾屋子，

喜歡閉着眼睛聽音樂，喜歡不厭其煩地制作一些美麗却不一定有什么大用處的東西，喜歡在你的注視下做每一件事情。甚至，邀請了陌生的客人，喜歡先悄悄地問你：他或她會喜歡什么菜式，什么飲品，什么甜點呢？喜歡和你一起在餐桌上接受客人的誇獎，喜歡和你一起漫步，一起看雲，一起擇菜，你知道，當我邀請你和我一起進入生活的時候，我的心就很容易被你溫柔地牽住，于是，我就會和你一起看到村莊，看到遠田，看到正在收割的農夫，太陽也在他們的頭頂上溫柔地照耀着。

你知道，我没有輕看了你對村莊和農夫的祝福。我知道，當你祝福村莊的時候，你也祝福了城市；當你祝福田野的時候，你也祝福了我們的餐桌。你沒有把太陽從農夫和詩人的頭頂上分開。你不拒絕和農夫一起進入田間，正如你不拒絕和我一起進入廚房；你不拒絕和詩人一起進入風景，正如你不拒絕和哲人一起進入思想；你不拒絕和憂傷者一起進入憂傷，正如你不拒絕和歡樂者一起進入歡樂。

你不拒絕告別，因為你祝福了告別前的相聚，你也把握了告別后的重逢；你不拒絕短暫，因為你握持了永恒；你不拒絕死，因為你把握了生。

因此，在平淡的日子裏，我時常經驗到你對我的祝福，甚至，我時常經驗到你祝福我的相識或不相識的弟兄而帶給我的喜悅，而這喜悅不也是你添加給我的祝福嗎？

喏，就這樣，每當你牽着我的心在你的愛中行走的時候，我的天空就遼闊了起來，即使在沒有窗戶的廚房裏，我也可以感覺到微雲輕卷，砍柴的人正在遠方的山谷中唱歌。

真喜歡與你同在的感覺。

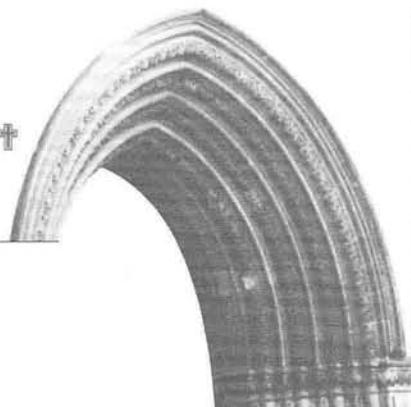
喜歡凝望你：在陽光下，在夜空中，在孩子們的歡笑裏，也在心中微柔的嘆息中。  
喜歡跟從你：即使在有風的海上，即使在無雨的荒漠中。

你知道，我没有厭倦了平淡的生活是因為你沒有厭倦了平淡的我，你喜歡我打攬你，喜歡我糾纏你，喜歡我依賴你。哦，尊貴的主啊，你怎么會如此死心塌地地愛我呢？

你在我心中微笑着，你不回答。

喜歡你的微笑，喜歡從你的微笑中領受每一時辰的祝福。+

(本文原載于海外校園，此次作者又作了局部修改。)



# 宗教與文學

(節選)

> >> 托馬斯·艾略特著 國歐譯

我所要說的主要是支持這樣的立場：文學批評必須要包括從特定的倫理和神學觀點出發的批評才得以完全。到目前為止的任何一個時期我們在有關倫理和神學的事情上都有共識，因此文學批評也具有實在的內容。

文學作品的“偉大”不能單由文學標準來確定；盡管我們必須記住一部作品究竟是不是文學作品只能用文學標準來加以確定。

過去的幾個世紀裏，我們心照不宣地認為在文學和神學之間沒有聯繫。這並非要否認文學——我這裏仍主要指想像的作品——迄今一直並且可能永遠將依照某種道德標準來加以論斷。但是對文學作品的道德判斷只能依照每一代人所接受的道德準則，不管他們是否依照這個道德準則生活。一個接受了一些準確的基督教神學的世代，其共同準則可能比較純正；盡管在這樣的世代裏，共同準則也許推崇諸如“榮譽”、“光榮”、“復仇”等觀念到了基督教立場無法接受的程度。伊麗莎白時代的戲劇倫理給我們提供了一個有趣的研究課題。但是，當共同準則從其神學基礎分離而日益成為一種習慣，這些準則就面臨着偏見和改變。這樣的時候，道德就有可能被文學改變；於是，我們在實踐中發現，文學中“令人不快的”成分，不過是當代人不習慣的成分。

一件事物讓一代人震驚而被下一代平靜地接受，早已是司空見慣的事。對道德準則變化的適應，有時被當做人類不斷完善的證明而被欣然接受；其實，這只不過證明人們道德判斷的基礎是怎樣地不堅實……

確定無疑的是，盡管一個人沒有清醒地意識到一部作品對自己的觸犯，這並不說明這本書是無害的。作為讀者，如果我們將自己的宗教和道德信念放在一邊，只是為了娛樂，或者在高一層次上，為了審美愉悦而閱讀，我要指出不管一個作者創作時的明確動機為何，實際上他不會做如此的區分。不管他自己知道與否，一個文學作品的作者總是試圖從整體上影響作為人的讀者；不管我們願意不願意，作為人，我們讀者為作品所影響。我相信我們所吃的任何食物對我們都有影響，不光是味道和咀嚼的愉悦；在消化吸收的過程中，食物會影響我們。我們讀者會為作品所影響。

作為文學讀者，我們的任務是要知道我們喜歡什麼。作為基督徒的文學讀者，我們的任務是要知道我們應該喜歡什麼。作為誠實的人，我們不能自認為自己喜歡的作品是我們應當喜歡的作品。作為誠實的基督徒，我們不能自認為我們確實喜歡我們應當喜歡的作品。



我從來沒有希望出現兩種文學，一種是為基督徒寫作的文學，另一種是為異教世界的文學。我相信的是，基督徒應該自覺保持一些批評原則和標準，這些原則和標準超越世界上其他人所持的批評標準和原則。

我們所閱讀的一切必須依照這些標準和原則來加以檢驗。我們必須記住，我們今天所閱讀作品中的大部分是由那些並不真正相信超自然秩序的作者為我們所寫，盡管有的作者也許有自己對超自然的秩序的認識，這種認識同我們的全然不同。我們所閱讀作品中的大部分來自這樣一些人：這些人非但沒有這樣的信仰，而且完全不知道世界上仍然有人如此“後退”和“怪異”並且繼續保持着信仰。只要我們自覺意識到在我們和當代文學之間存在的鴻溝，我們多多少少能够避免被它們損害，並且能有立場從中汲取對我們有益的部分……

我對現代文學的不滿也是如此。並非因為現代文學在普通意義上是“不道德的”或“無道德的”，任何時候只是贊同這樣的指責是遠遠不够的。而是因為現代文學對我們最根本的、最重要的信仰加以反對，或是一無所知。結果它的趨向是鼓勵讀者從生活中盡力索取，不放過任何出現的“體驗”，他們如果做出犧牲，只是為了在現在或者將來在此世獲取實在的利益。我們當然將繼續閱讀它們中間最好的作品，以及我們時代所能提供的最好的作品。但是我們必須依照我們自己的原則不倦地對它們做出批評，而不是依照作者本人所願接受的原則，或是那些在公共領域活動的批評家的原則。†

# 巴赫的二首大提琴組曲

> >> 戴平

我剛對西方古典音樂入迷時，收集了不少浪漫主義管弦樂作品，包括貝多芬、柴可夫斯基、德沃夏克；對巴赫，我則有些敬而遠之，印象（也許是想像）中，巴赫是繁復艱深的，雖然我並沒有聽過他的作品。

我的一位好友買了加拿大鋼琴家顧爾德彈奏的巴赫“平均律”CBS版，便極力向我推薦，當時CBS版的CD很便宜，三張唱片只需100多元人民幣，我猶豫了半天還是沒有買（後來想買却難以買到，最後花了幾倍的價錢才買到手），但還是嘗試着買了一張顧爾德彈奏的巴赫勃蘭登堡變奏曲（1981年版），一曲聽罷，我目瞪口呆。巴赫的音樂是如此奪人心魄，這張LP唱片最後被我聽壞了，它伴隨我度過了一段很有意思的時光。

初聽巴赫，覺得他說了許多，却似乎什麼也沒說，有些深不可測，我越聽越迷惑：我居然聽不出巴赫音樂的意義來！這也許是我從小接受語文課訓練的結果：學習一篇課文總要追究其意義，中心思想之類，對音樂、美術、詩歌等也莫不如此，我們似乎總得歸結出干巴巴的幾點意義不可。然而對於巴赫音樂作品任何的評論都有些牽強，巴赫是如此純粹。它的音響曲式，旋律，構建了宏偉壯觀的豐富多彩的音樂殿堂。

聽巴赫，我先聽其鍵盤音樂。我收集了好幾個版本的“平均律”，還有顧爾德彈的“英雄組曲”、“意大利協奏曲”。我又嘗試聽他其他的音樂，先是聽世俗康塔塔，後來又聽“約翰受難曲”和“B小調彌撒”。聽了許多巴赫作品以後，感到巴赫的音樂親切、質樸、喜怒哀樂不動聲色，却又深深打動我的心靈，它如祖父般慈祥、從容。

在我聽過的巴赫作品中，有兩部作品給我的印象尤其深刻：一是小提琴無伴奏組曲，這種體例被後一代作曲家所接受，包括巴托克、德薩依都寫過這類曲式；另一個便是空前絕後（截至目前為止）的大提琴無伴奏組曲，包括莫扎特，貝多芬也沒有寫過這種形式的音樂，貝多芬的大提琴奏鳴曲是在鋼琴的協助下完成的（似乎只有匈牙利作曲家高大宜有一首。由於其技巧深奧，版本很少，只有處於巔峰時期的斯塔克錄過一次，但曲子的藝術性與豐富性與巴赫的作品無法相比）。巴赫時代的大提琴與現代意義上的大提琴略有不同，它更簡陋。然而在如此簡單的樂器上，却抒發出美妙、神聖的樂思。我想即使巴赫沒有其他作品，只靠此曲，也會進入西方音樂史的名人殿堂。可能這也就是巴赫被稱為音樂之父的緣故罷。

這些曲子失傳了很多年，20世紀二三十年代，偉大的音樂家卡薩爾斯重新發現並錄制這些曲子的唱片。從此，這個曲目便成了考驗大提琴家們成就的試金石。傅裏葉、羅斯特洛波維奇、馬友友、羅森都曾錄制過這些曲子的唱片，然而我最喜歡的仍是這張錄音質量最糟的有些老掉牙的卡薩爾斯的錄制于30年代的EMI版。

巴赫的大提琴無伴奏組曲共分兩首。除了每首曲子的前奏曲，幾乎全都是舞曲樣式，像薩拉班德、基格、加沃特等。這些曲子總體聽來情感濃郁，很有張力，躍動性強，充滿了生命活力。卡薩爾斯的演繹從容、執著，不像馬友友那般歌唱、謙遜，不像羅斯洛波維奇那般情感巨幅震蕩、質樸，不像傅裏葉那樣高貴。然而這一切在卡薩爾斯充滿活力的演奏下，却是生機盎然。卡薩爾斯與巴赫心心相印，息息相通。他幾乎每天早晨起床後，都先彈奏巴赫的曲子，他把這當成向上帝的祈禱儀式。他們二人都是生命力旺盛的人，巴赫是一位有十八個孩子的父親，卡薩爾斯八十歲了，還在舉辦婚禮，九十歲了還能登臺演出。卡薩爾斯真正做到了“心器合一”，任何技巧，任何聲音，在其巨大的生命力震撼面前，顯得蒼白無力。

我家從前雇過一個小時工，是一位來自四川的姑娘，她也是一位歌迷，喜歡港臺歌曲。有一次，我在放巴赫的大提琴時，她却對我說，“這首曲子很好聽”，並讓我幫她錄一盤。我很驚奇地問她為什麼，她說不知道，只覺得好聽。我八十多歲的外婆，非常討厭我大聲聽音樂，嫌吵。然而有一次，我放這張唱片時，她竟要我把聲音開大點，問為什麼，她答到：“這拉鋸的聲音，怎麼這麼好聽？”

可惜好聽的音樂對我來說越來越少，到處泛濫的音樂，已使我的耳朵麻木了。†



# 抹大拉的馬利亞

&gt;&gt; 施 璋

—

時間和鐘聲埋葬了白天，烏雲卷走了太陽。

向日葵是否會轉向我們？紫花灌木是否會低垂，向我們彎下？

莖須和小葉，是否會抓緊並依附？杉樹冰冷的手指是否會卷起，落在我們身上？翠鳥的翅膀，從光到光，以寂靜回答。在這旋轉世界的靜止點上，光默然不動。

——艾略特◎

“光”在巨石之後靜默着，我也只能隨他靜默。震驚與悲痛，驚惶與不平，都隨著太陽、人群被卷走了。

“黑夜已臨——”四野游走著哀歌，天地彌漫著悲情。

我的靈魂和肉身，却只能靜默著，對著安放他的墳墓而坐。

隨著那被洗淨的身體，隨著那潔白的細麻布，隨著那已經蒼白的傷口，靜默著；守著被深埋的珍寶；守著一座拆毀的殿；守著避難所的殘垣；守著生命的燈，雖然它似乎已經被死亡吹熄。

我的心並非在憑吊，也不僅僅是因愛情而留戀不去。事實上，我無處可去。此刻，雖然他在盤石鑿出的墓中靜無聲息；雖然他生命的能量與光已被死亡封閉；雖然我的脊背只能緊靠著一段頽垣，但他仍是我唯一的庇護。

難道，我能回到那沒有他的日子中去嗎？

難道，我能回到那沒有他的人群中去嗎？

難道，我能回到那沒有他的疼痛中去嗎？

昔日斑駁的創傷，似乎要從皮膚的深處重新長出來，要從心靈的深處重新裂口哭泣。但墓中的他，仍供應著我堅守的勇氣。

**我必須堅守愛情，以拒絕痛苦；堅守盼望，以拒絕往昔；堅守他！以拒絕自己。**

黑夜沉沉——

我仍盼望着他緊閉的灰冷的眼簾下，有火熱的話語跳出，

風雨迫近——

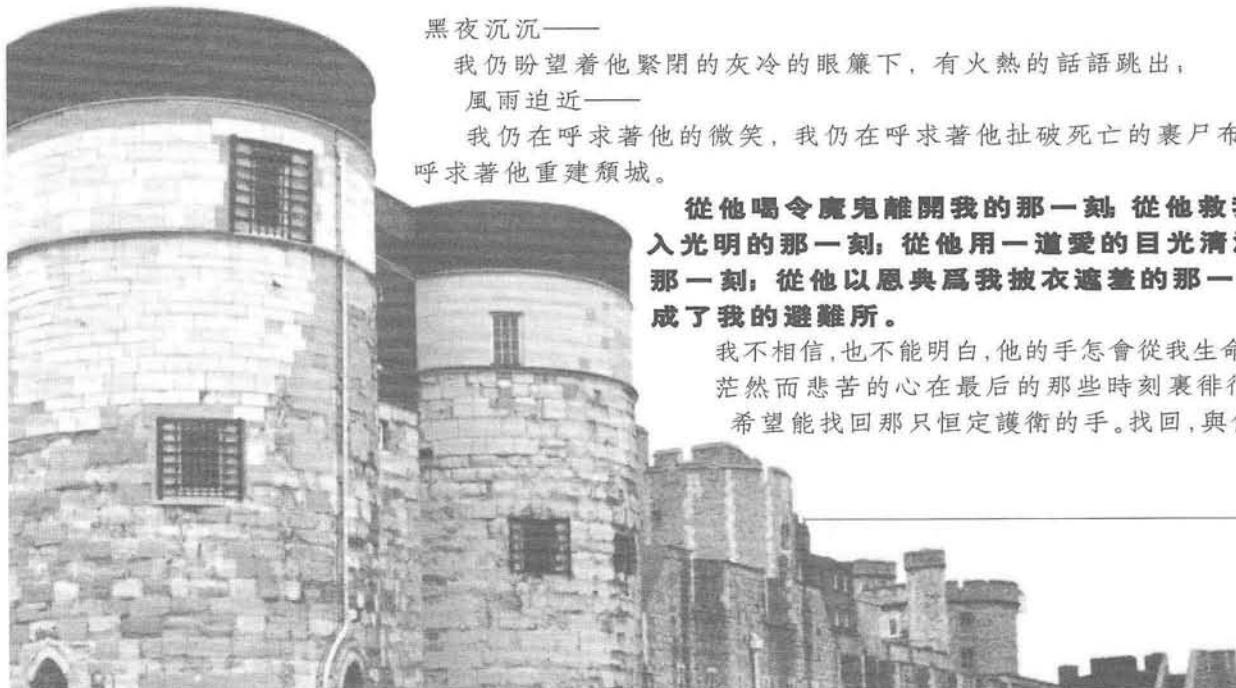
我仍在呼求著他的微笑，我仍在呼求著他扯破死亡的裹尸布，我仍在呼求著他重建頽城。

**從他喝令魔鬼離開我的那一刻 從他救我出黑暗  
入光明的那一刻；從他用一道愛的目光清潔生命的  
那一刻；從他以恩典為我披衣遮羞的那一刻，他就  
成了我的避難所。**

我不相信，也不能明白，他的手怎會從我生命中抽去？

茫然而悲苦的心在最後的那些時刻裏徘徊——

希望能找回那只恒定護衛的手。找回，與他的聯結。



## 二

那是他身上的朱紅袍嗎？好像夕陽的哭泣。

那是天上之父的眼淚嗎？在造育人類之前，就已和血而流。

日復一日。月復一月。年復一年。神為這預定的日子而哭，為他的獨子哭，又為他的衆子哭。他的淚和著血，瓢灑而下——

從亘古直到今日，從今日又要到何時？才能卷起日月，卷起天地，卷起他為父的哭泣？

人類的罪如一根根有毒的荆棘，扎進他完美聖潔的額，扎進他充滿愛情的頭。面目腫脹而烏青，唯有一滴泪光使他的溫柔依舊。

那是一滴為愛他的女子存留的淚：耶路撒冷的女子啊，不要為我哭，當為自己和自己的兒女哭，當為那個要來的日子哭。

那滴泪在他的眼中，直到他再也不能注視那些愛他的人。

相信那滴泪不會干枯。相信。

為着我，為着愛他的人，為着依靠他的人，他必有愛情為他們存留。

**當大山也不願倒在躲藏的人身上，當小山也不肯遮蓋蒙羞的人，他的愛必能覆蓋我，覆蓋我的罪，覆蓋我的赤裸。**

唾沫吐在他的臉上，葷子打在他的頭上，在通往骷髏地的路上，他跌倒、起來、起來、跌倒——

跟着他的脚步，也跟着他的血迹。

從不知道自己的得救，需要他負出如此的代價！

該吐在我臉上的唾沫，吐在了他的臉上；該打在我身上的鞭子，打在了他的身上。

當他從宇宙向我俯下身來的時候，當他以一道目光向我承諾守護的時候，我怎能知道他用的不是神的力，而是神的心。

他曾在我最悲慘的時候向我俯下身來。

向七鬼附身的我，俯下身來；向襪襪污穢的我，俯下身來；向被世界唾棄的我，俯下身來。用他的心靈，也用他的肉體，為我築起了庇護的壁壘。

我從不知道會有今天！從不知道，他是以一個同樣會痛、會死的肉身來替代我。

跟着他的脚步走——走向各各他。那十字架對他有多重，他的愛對我就有多重。<sup>②</sup>

跟着他的脚步走——走向各各他。沒有什麼能與他同去，只有一條他給我的生命。

跟着他的脚步走——走向各各他。嘲弄與戲笑盡都黯然，唯有他的回眸散發着光。  
跟着他的脚步，跟着他的脚步，走向各各他。

走向，他被鐵釘洞穿的骨與肉；走向他被懸挂的赤裸；走向他汨汨流出的血。

從午正到申初，遍地都黑暗了。

從午正到申初，遍地都黑暗了？——

巨大的罪從人類的心靈流出，千年萬年，遍滿全地，匯成黑暗的洪流，泛濫無際。  
這無法形容的黑暗，巨大而絕對。彷彿要一口吞沒世間所有的光。

天上的神，終於掩面不看。地上的人，終於靜了紛爭。唯有他，唯有他，仍在為着仰望  
他的人懸挂。

看！他雙手與雙足；看！他頭顱與肋旁。

汨汨地流着血，汨汨地流着愛情。

在遍地都黑暗的時刻，在他的神、他的父離開他的時刻，他仍為着受傷的人懸挂，為着  
絕望的人懸挂，為着舉目看他的的人懸挂。沒有一聲呼求，也沒有一聲哭泣，能够撕裂這黑暗。  
但他仍是默默地為着人類心靈中的哭泣，懸挂。

他在遍地的黑暗中赤裸着他的血與他的話語。

——父啊，赦免他們。

日頭也變黑了。

唯有他赤裸的靈魂，將悲憫高高地懸挂、閃亮地懸挂。懸挂在人類耻辱的刑具上，懸挂  
在人類麻木的心靈上。照耀着，所有坐在黑暗地的人。

### 三

這是七日的頭一日，黑沉沉的天尚未被啓明星點亮。

安息日準備的香膏，沉重地，把我拉近地面。地面模糊不清，地面以下的死亡也模糊不清。  
我的心與我的肉體都在向着死亡靠近，靠近被死亡緊緊包裹的他，靠近他裏面馨香的安寧。

雖然，我不能明白他的預言，也沒有智慧去相信第三日的復活，但我相信他的永恒，相  
信他的不可消亡。

縱然死亡把他緊緊纏裹；縱然他的四周，充滿着不斷擴展的腐爛。但他必如那顆果核，  
堅固地把生命孕藏。

我要來到他的面前。

縱然是出生，縱然是入死，他都是我的避難所、我的天堂。

在黎明之前的黑暗裏，我和別的婦人一樣，懷着自己的香膏去膏墓中的人。

也許，她們是去膏壯烈倒下的勇士，我却是去膏永坐寶座的王；

也許，她們是去膏往昔的愛情，我却是去膏一生的盼望；

她們去結束，我去繼續；她們去悼念，我去堅持。

四周的黑暗都發出刺骨的嘲笑，彷彿滑膩的污穢向我的靈魂與肉體侵襲。將至的黎明也  
向我誘說着新的開始。可是，那執著的心斷然拒絕着沒有他的存在。

**若是死，我就要他死中的活；若是活，我就要他活中的嶄新。**

我在黑暗的墓地裏向他奔去，就像二年前的那次逃奔。四周是死亡的實證，裏面是對光  
明的信心。

魔鬼追逐着我，發出呼囂之聲。

在黑暗裏，我向着光奔跑——

“懼怕”從漆黑的空中伸出閃爍的尖爪，向我深處的安寧挑戰：  
“我是懼怕，是無所不在的統治，我將再次深入你的骨髓。追逐你，像貓玩耗子；  
撕碎你，將你的骨肉與心靈都一片片吹干。  
你腳下的岩石，你藏身的壁壘，俱已消失。你的王已離你而去，你被交回我的手裏。”

在黑暗裏，我向著光奔跑——

“憎恨”以火焰的面目從四地跳出，吞吐着烈怒，要燒毀我的愛情。它曾使我盲眼，又令我為罪而狂奔；他曾使我把毀壞當做享樂，又為死亡效命。  
我的心因他的出現而緊縮，堅硬若鐵，似乎再無生息能存留。

“我是憎恨。我要使你的心變瞎，使你的靈失去感覺。你將再也看不見愛與美；  
你將再也聽不到宇宙的輕語。

來吧！你的愛已經消亡。來做我的箭矢，為你死去的愛情復仇。”

在黑暗裏，我向着光奔跑——

“放縱”與“淫蕩”飄忽地不離左右。這對妖嬈的罪惡姐妹拉扯着我，漫空飛蕩。  
她們穿紅着綠，嘲笑着我的黑白，嘲笑着我為愛情而生的皺紋，嘲笑着我因思戀而不靈活的眼眸。

她們的聲音這樣地貼近我，激動著我裏面的絕望。放縱的幽靈幾乎要破門而入。  
“一切都已過去，理想已經消亡。

貞潔不過是短暫的遊戲，真理不過是沉重的枷鎖，道德只會讓你受傷。

不要讓愛在心中銘刻傷痕，就讓它如泡沫般多彩輕揚。何必守着逝去的唯一，衆情人正把快樂獻上。

享樂是醫你的良藥，生命是無準則的飄蕩。”

在黑暗裏，我向着光奔跑——

“謊言”以兄長的姿態拉住我的手，“詭詐”以親弟的笑容絆住雙腳。  
他們讓我坐下，領受人間無往不勝的“真知灼見”。  
他們對我說，黑暗是多么可愛的庇護，昏睡是多么聰明的超脫。  
他們對我說，聖潔是多么危險的裸露，真理是一把自傷的利劍。  
他們對我說，生存是靠貪欲，美名是靠成功。  
他們的脚下踩着“真”的尸骨，手中流着人的熱血。他們的美衣、他們的桂冠，  
裝飾著一片片破碎的心。

在黑暗裏，我向著光奔跑——

“自利”好像一面鏡子在前面阻擋。  
裏面是明燦燦的藍天，白雲比盛開的花朵還要美麗。還有一個我，是理想中的模樣。  
她安閑地對着我的狼狽說話：  
“你這丑陋女子，難道他會愛你、將你珍藏？  
你這貧弱的愛情，難道能穿過死亡將他的墓穴照亮？  
何必要為空想而犧牲實利？何必要像浪花碎身在岩石上？”



在黑暗裏，我向着光奔跑——

“瘋狂”誘惑着我，讓我進入幻想：

“放弃吧！放弃苦苦的追求；拋棄吧！拋棄持守的忠貞。

不要為‘相信’付上一生的代價；不要為‘愛’賠上一生的時光。

只要一瞬的意念，你就可以進入假想的世界；只要選擇瘋狂，你就可以逃出悲傷。

你真的想他嗎？

何必在意他的真實與存在？幻覺，能讓你輕易地如願以償。”

哦！這話讓我的膝蓋發軟，這話讓我的心搖晃。

難道，我不是在向一個平凡的石墓奔跑嗎？

難道，我不是在向裹尸布中的死亡奔跑嗎？

我為何要向一個殘酷的存在奔跑，而不停在這裏，進入幻境與夢想？

難道，這高低不平的夜路不是已讓我精疲力竭嗎？

難道，這叢生的荆棘不是已劃破了衣裳和肌膚嗎？

我為何要為那真實的愛歷經艱辛，何不以輕松的幻覺填飽饑腸？

哦！這話讓我遲疑，讓我的勇力如水般泄去。但心靈與肉體都仍在向着他奔跑，

不可止息——

我不是一個信心的偉人，是他足背、掌心的傷痕，吸引著我去真實地親吻；

我不是一個智慧的哲人，是他肋旁流干了鮮血的創洞，吸引著我去用跳動的心填蓋；

我甚至不是他揀選的門徒，但他雙唇中尚未說出的話語，向我閃爍着光芒。

在黎明前——在黑暗裏——在真理靜默的時候——

我跌跌撞撞地向着我的至愛奔跑，奔跑。

#### 四

墓口的巨石被挪開了，他不在裏面。是誰搬去了他？讓希望與生命都突然變得杳無痕迹？  
黑洞洞的墓口漸漸泛白，痛哭的眼眸却難以冷卻。

彼得與約翰來了，一個是他所依重的，一個是他最愛的。

彼得與約翰來了，女人的話語算不得什么，驚慌却感染了他們。

彼得與約翰來了，細麻布還放在那裏，裹頭巾另卷在一處。

彼得與約翰來了，只是驗證了空墓，驗證了主不在這裏。

誰也沒有想起他的話語。想起的，也不能相信。

人們來了又都走了。帶着他們的香膏，去各自隱蔽的地方，等待或療傷。

我却不能離開。我的眼泪滂沱，我的心執拗地要一個答案。

也許他會被挪去，也許他會自己離開，但他是我的一切，他不能也不會省略一個道別。

我向張開的墓口要他的一個聲音，要他的一聲呼喚。

我向張開的墓口要他的手，要他那只扶上我肩頭的手。

地獄大張着口，却是啞口無言。

泪水滂沱地，低頭往墳墓裏看。渴望他回來，帶我同去。

朝霞，將她第一縷嶄新的光芒投過來，越過我低斜的肩頭，擦過我哭腫的臉頰，射入黑洞洞的墓穴，射在曾安放耶穌身體的地方。

有兩個天使穿着白衣，一個在頭，一個在腳。他們的翅膀在空中高張。光芒，歡喜地在上方交錯。我的心沒有被這神奇驚醒，却仍對着石床上的細麻布與裹頭巾哭泣。看見他的血，一滴，一滴。

——婦人，你為什麼哭？——天使從施恩座上向我問詢。我在神的施恩座前哭泣，不為了世間萬物，只為了找一個深愛我的人。爲了，給自己找回生命。

看見他的血，一滴一滴；看見幔子裂開，施恩座放出光明。我却轉過身來，悲苦自己找不回他的聲音。

一個高大的人出現在我身旁，朝陽灑泄在他的背上，光芒令他的面目不能被看清。他向我俯下身來，使我心痛得想起另一次俯就。

——婦人，你為什麼哭，你找誰呢？

——你是看園的嗎？若是你將他移去，你就把他還給我。若是你不知道他，又如何能明白我的找尋。

我的眼昏暗，不能看見；我的唇焦渴，不能述說。縱然天使就在我的面前，又怎能明了一個被奪去了心的女人。

高大的身影仍在我的眼前，溫柔地向我俯下身軀，久久不肯離去，似乎要用珍愛等待我的蘇醒。傷痛，却使我不能醒來，拒絕醒來——

#### ——馬利亞——

哦！是他的聲音，像宇宙間綻開的春雷；是他的聲音，像從黑門山流下的甘露。<sup>①</sup>

它破開我。

它進入我。

它擁抱我。

它復活了我的生命。

這呼喚是我靈的饑渴；這呼喚把生命吹入了枯骨，  
這呼喚將黑暗驅盡；這呼喚將一份諾言照明。

在這呼喚聲中，一切都成了！

輝煌的新耶路撒冷代替了避罪的逃城；神聖的國度代替了暫居的避難所。+

① 選自英國詩人托·艾略特《四個四重奏》的第一部《燃毀的諾頓》之四，本文作者譯。

② 各各他意思就是髑髏地，也是耶穌釘十字架的地方。

③ 黑門山位於約但河上游，是迦南地的北方界山。立在其上可以遠眺以色列全境。

黑門山充沛的雨露象征神的祝福與救恩，參見詩篇133:3。



# 都市的雨

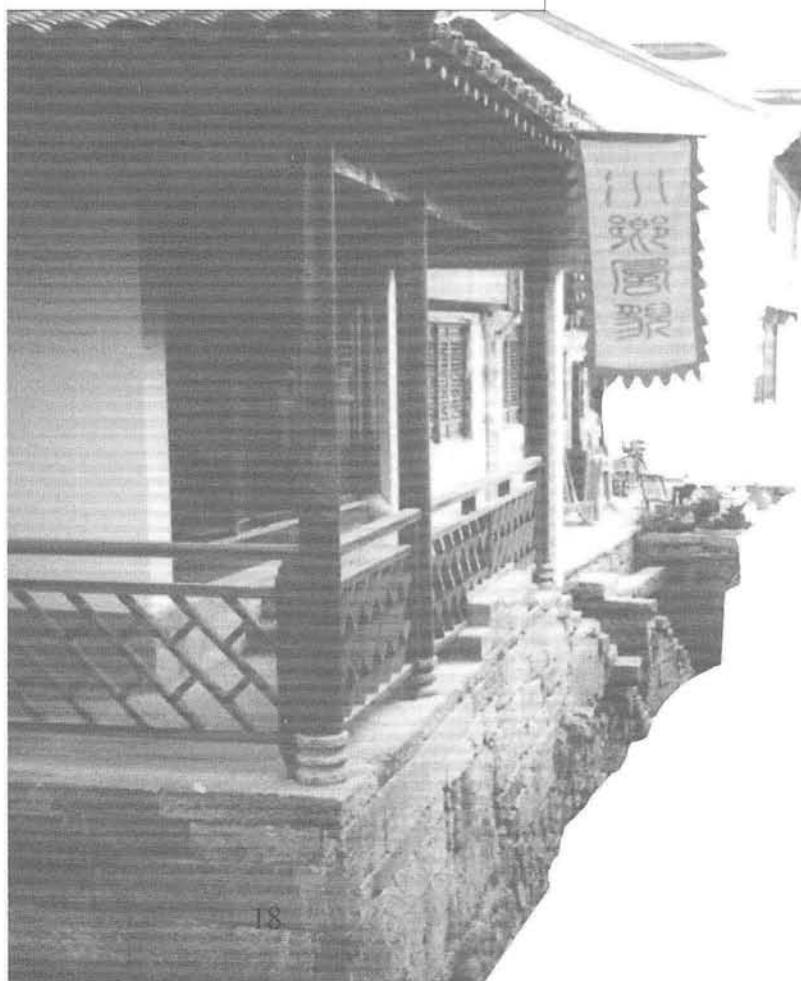
&gt;&gt;&gt; 田野

據說，愛一個城市的標志是懂得使用它的公共系統，比如 BUS、SUBWAY 什么的。不過，若是你能欣賞那裏的雨，你就比當地人還地道。

青島的雨妙在它蜿蜒的山路，你從后車窗望去，迷蒙的烟雨中掩映着歐陸風情的幢幢別墅，在干干淨淨的石板路上，一個彎道一處景致。

無錫的雨妙在太湖之濱，雨借風勢將江南園林的游客掃得一干二淨，只剩下你穩坐在老樹下看那獨釣寒江的漁人。成都的雨妙在十年前，那是在憋悶難捱之際猛然發作，迅速成“河”，正享用露天小吃的你不得已收筷，一步一個趔趄地躲——從小販簍裏被雨水衝出的泥鰌則興奮地在沒腳脖子的水中逃命。

北京的雨決不和你捉迷藏。打一清早的空氣裏就一飽和了水氣，你能從花與葉的寂靜中和雀鳥的輕聲耳語感受到雨的氣氛，也許萬物的靈氣便在此。然后，沾衣欲濕的蒙蒙細雨就將多情善感的閑人籠罩在童年的遐想中，不過，在雨中，最溫馨的場景還是在一間小小的飯館裏，能看見一對老友不緊不慢地飲着白干；最懂享受的人就着雨打窗紗，聽雨夜裏悠悠揚揚的歌劇……





回憶是常常帶給人感動的東西，而上帝創造了雨則爲了讓我們枯竭的心田得一份安息；即使對不信的人來說，至少還有虹的盼望。

我確信天堂裏還會有虹，但不確定還會看到那一對雨中夜話的老友，換句話說，不一定再有關於都市的雨的回憶。

事實上，回憶原來并不可靠，它是世上思慮的浪漫部分，更不會長久，雖然現在還不是區分出來的時候。

天堂和世界的差別之大委實超過我們所求所想，只要想想今天屬於這世上的許多都是我們最後的留戀，覺悟到所見所思的短暫，我們就知道盼望的永存意義了。†





# 在一種結構裏

>>> 寧子

你跟我談到那個俄國人拍攝的肖斯塔科維奇傳記性紀錄片，從你的描述中我看到了一種新的結構，這結構對我來說極有意思，以致于我常常不經意地就進入了對各種不同結構形式的敏銳感覺之中。

那部紀錄片最令我驚奇的地方是拍攝者突破了時空的結構——他把很多東西從空中裁截下來，却没有按照紀錄片的慣例把它固定到時間的序列中去。他把片斷的時間和空間印象放在更大的時間和空間中選擇，然后再把他所選擇的印象固定在一種比具體的時間和空間更大更抽象的哲學結構裏。

他把一個卓越人物的一生用一種哲學結構紀錄下來，這種方式較之于用時空結構的記錄要高明得多，大多數拍攝者是很難設計這種結構的，因為這一結構要求拍攝者對拍攝對象，以及拍攝對象在時空中所留下的層出不窮的印象做一次全面的更大更抽象範圍的審視，而這一審視活動必然融入了審視者的全部感受和創造性思考，故此，在這一審視活動中，審

視者自身已經成為他所審視對象的一個精神部分了，這一點就像一位俄裔法國畫家對塞尚靜物畫的理解：“**塞尚把一個茶杯表現為一個具有生命的東西，他使靜物上升到具有生命的境界。**”這就是塞尚的靜物畫和攝影師的靜物照片的不同。攝影師僅提供了一個具體的物質性的時空切片，而塞尚則提供了比這一具體切片更大的心靈空間，具體和抽象在這一空間裏自然而優雅地結合了起來，故此，塞尚的畫比攝影師的照片更讓我們感動。

我發現結構的意義完全可以從它的結構形式中脫穎而出，合理的結構完全可以是意義的必然延伸，甚至它本身就是意義的一個有機部分。

要說明這一點我最好還是借助一些具體的例子。

十六世紀的威尼斯畫家喬爾喬內有一幅著名畫作《暴風雨》，在這幅畫裏，畫家創造了一種結構自身的意義空間：畫面上的水平線——墻垣小橋，和垂直線——人物樹木立柱等構成了一種穩定和諧的結構，這結構所形成的是一種獨特的意義空間，喬爾喬內在這幅畫裏似乎什麼也沒有說，他不談論具體的特定主題，他不涉及具體的特定故事，他把那些很容易固定的具體意義從結構形式中分離出去了，而另一些不容易固定的抽象意義反倒經由這穩定和諧的結構形式固定了下來。

在喬爾喬內時代，人們通常習慣于閱讀畫作中的具體主題，比如那些以聖經故事為主題的畫作，那些畫作的結構自身並不具有獨立而完整的意義，它的意義完全讓給了在時空中發生的具體的故事。

喬爾喬內的這幅畫在結構上對自身意義的肯定是開創性的，所以，人們初看這幅畫時似乎覺得喬爾喬內在這幅畫裏什麼也沒說，他只提供了一個完整的內在結構，這幅畫的意義似乎是審美的，而非現實的，亦非精神的。

果真如此嗎？

喬爾喬內在這幅畫穩定而和諧的結構中，把我們引向了哪裏？他把我們引向了濃雲密布的天空，引向了風雨將臨的時刻，引向了一種引而未發的對抗。而在這對抗中，大地是寧靜的，精神是安祥的，生命是從容的。

這就是這幅畫穩定和諧的結構所提供的。它沒有被具體情節填滿的意義空間，這空間本身就發展出了結構自身的精神意義。

當然，我不能肯定喬爾喬內在創作這幅畫時有意讓意義有這樣的延伸，他對這幅畫的主題沒有具體規定，所以觀賞者在欣賞中就獲得了創造性的精神空間，觀賞者的觀察雖然沒有受到具體主題的引導，但却受到了作品結構內在規定性的引導。

一種合理的結構應該可以對意義有更大的包容，因為它並非要把我們的觀察和思考固定在某一有限形式之中，正如一個合理的窗框應該對窗外的風景和光線有最大的吸收，它既不遮擋也不規定窗外的世界，但却引導着室內的觀察者，把他們的視線移向比窗框高遠遼闊得多的存在。

柏格森對藝術家的觀察和非藝術家的觀察做了如下界定：

**在大自然和我們之間，不，在我們和我們的意識之間，垂着一層帷幕，一層對常人來說是厚的而對藝術家來說是薄得幾乎透明的帷幕。**

其實把觀察延伸到帷幕的背後不只是上天給予藝術家的特權，上天並沒有剝奪常人如藝術家般觀察自然的潛能，只不過常人常常過于習慣于把那層具體而實在的帷幕當做現實存在的全部了。

當我意識到這點的時候，我就很想要探索結構形式的意義空間，甚至在《蔚藍色》雜志的版式設計上我都希望把這一探索付諸實踐，我告訴設計者版式的背後是有一種思想結構的。其實，哪一種設計不帶着思想結構呢？版式當然也不例外。

但事實上，很多設計者在版式設計上是沒有意識到應該把作品的思想結構包含進去的，在很多有意義的地方，我們把它規定給了無意義，正如我們在很多地方抓緊了具體可把握的東西，却把真值得去把握的東西丟棄了。

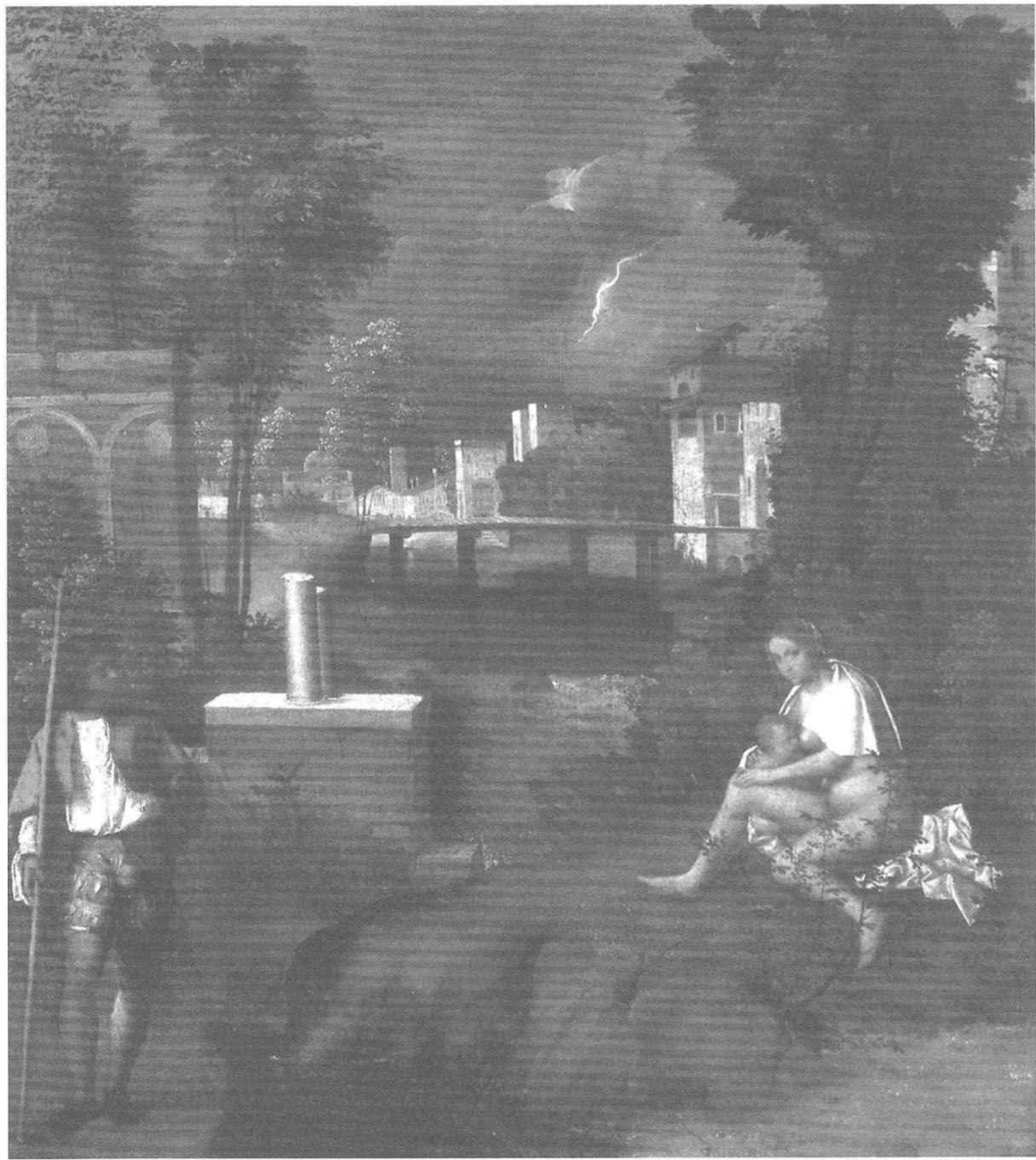
藝術家要想在有限的結構形式中發展出更大的意義空間，他得穿過那層透明的帷幕，透視到帷幕背後的更大真實才行，是那更大真實使得結構具有意義，是那更大真實賦予結構以美，正如窗外的陽光和風景使得窗框的存在既具有了物質的功能意義，又具有了精神的審美意義。

這就是恩典。

在人類精神上升的道路上，我們哪一刻可以脫離這恩典呢？

你曾說神是我們翅膀底下的風，你也曾說神有時候會把我們背在他的翅膀上，帶我們飛過我們原本飛不過的峰巔。

這是真的。+



暴風雨

喬爾喬內

# 另一種“看見”

>>寧子

信仰就是相信你所看不見的，但信仰的結果是使你看見了你所相信的。

——加爾文

忽然想到他，于是撥通了電話。

不知道在哪個話題上，我們談到了紀伯倫。

他並不知道紀伯倫是我最喜愛的作家，我尤其喜歡紀伯倫的《先知》，我曾經這樣描寫過讀《先知》的感覺：

“從這本書裏，我隱約看見了靈魂所來之處的光輝，於是，我想祈禱……”

他告訴我，紀伯倫說：

“在詩人和哲學家之間相隔着一片草地。詩人走向哲學家，就成為先知；哲學家走向詩人，就成為聖徒。”

我微笑起來：“那是因為他們都走向了信仰。”

於是，我想起了一些人：

牛頓、巴赫、倫勃朗，以及在修道院裏煮飯的勞倫斯……

我想，他們大概都走在那片相隔着詩人和哲學家的草地上吧？

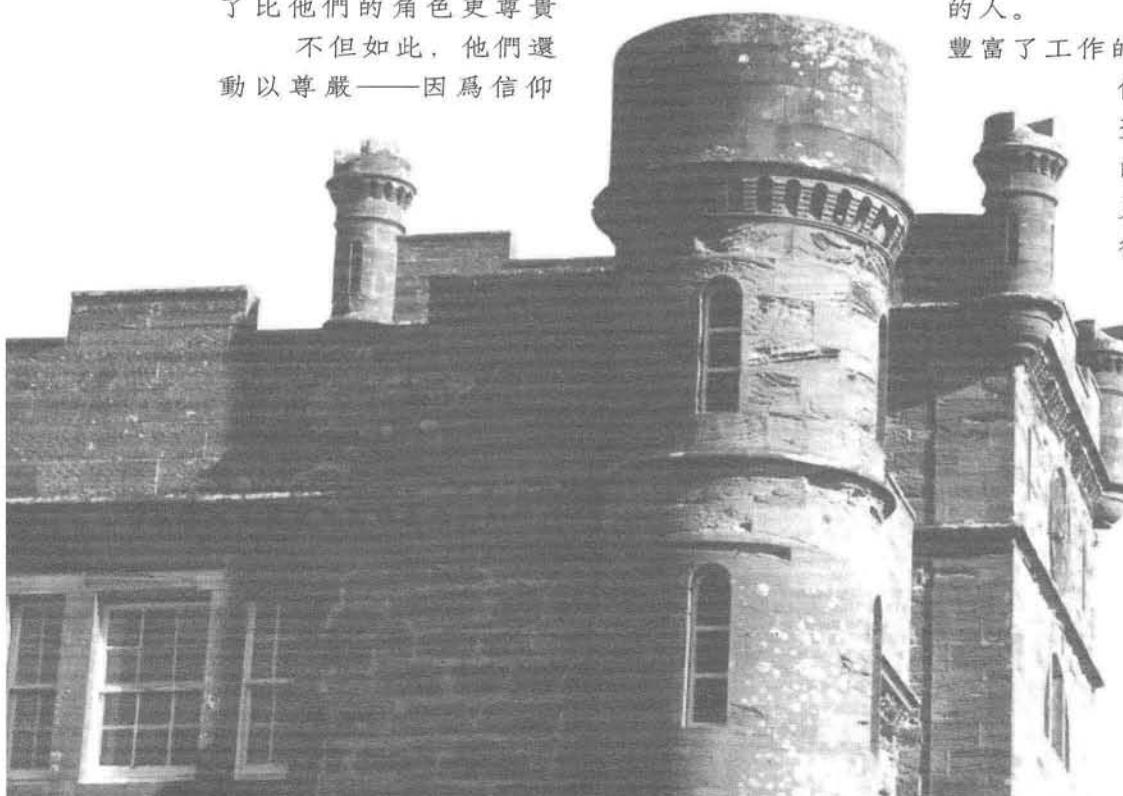
但他們都走向了信仰，於是，  
了比他們的角色更尊貴

不但如此，他們還  
動以尊嚴——因為信仰

他們就豐富了起來，於是，他們就變成  
的人。

豐富了工作的概念，並且，賦予勞  
使他們的工作變得神  
聖。於是，在那片寬闊  
的草地上，我們就看  
見了他們在整體中分  
得的同等尊貴的局部  
位置，並且看見了  
他們在不同局部位  
置上為整體所做的  
不同焦距的見證。

恩典是多么廣  
闊——這廣闊使得  
每一個人都有機  
會分得太陽的光



輝，於是，生命之泉的每一涓滴都可以把這光輝反射出來，并且，帶著浩瀚的願望進入大海，因為，它們同樣被賦予了大海的性質！

於是，我想和他深入地談談信仰。

其實，先前我聽過他的見證——那是一段沒有什麼情節的經歷，但我還是有些被吸引。在我看來，他那些不具有情節重量的敘述裏有一些很有分量的感受，而這些感受似乎比許多引人入勝的情節更有意思，它們似乎包裹着更豐富的東西，但他却没有把它們從感受中抽象出來，他缺少一些概括，缺少一些對必然性的揭示。也許因着這點局限，他那天的見證似乎不像大多數有情節的見證那樣容易給聽者留下深刻印象。

但那些被感受包裹着的真理並沒有因此而失去光輝。

一年後的這個早春，當我又聽了些不同經歷者的信仰見證後，我隱約感覺到在這些人的見證中似乎還缺少些什么，確切地說，在我們的信仰實踐中，我們似乎還缺少一些更美，更真實的“看見”。

**我相信恩典比我們的願望更加豐富，所以，上帝有時候為了更豐富地施恩於我們，他不得不以他仁慈的慷慨做成我們的“饑渴”——**

**當我們只要牛奶面包的時候，他知道，除非給了我們牛奶面包之後仍叫我們“饑渴”，否則，我們怎麼肯到聖餐桌前去領取他以更昂貴的代價為我們預備的“餅”和“杯”呢？**

抽象意義似乎早已從這個物質主義世代中失落了，甚至，在信仰中，我們有時候也不經意地把對恩典的尋求單單落實在身邊的物質現實之中，於是，我們就失去了對更大恩典的渴慕；於是，我們雖得了生命，却對這生命的美，這生命的尊貴，這生命的豐盛沒有足夠的“看見”。

其實，抽象意義反倒可能把我們引入更可把握的真實之中，那兒反倒可能是比可見的物質現實更具體，更實在的處所。

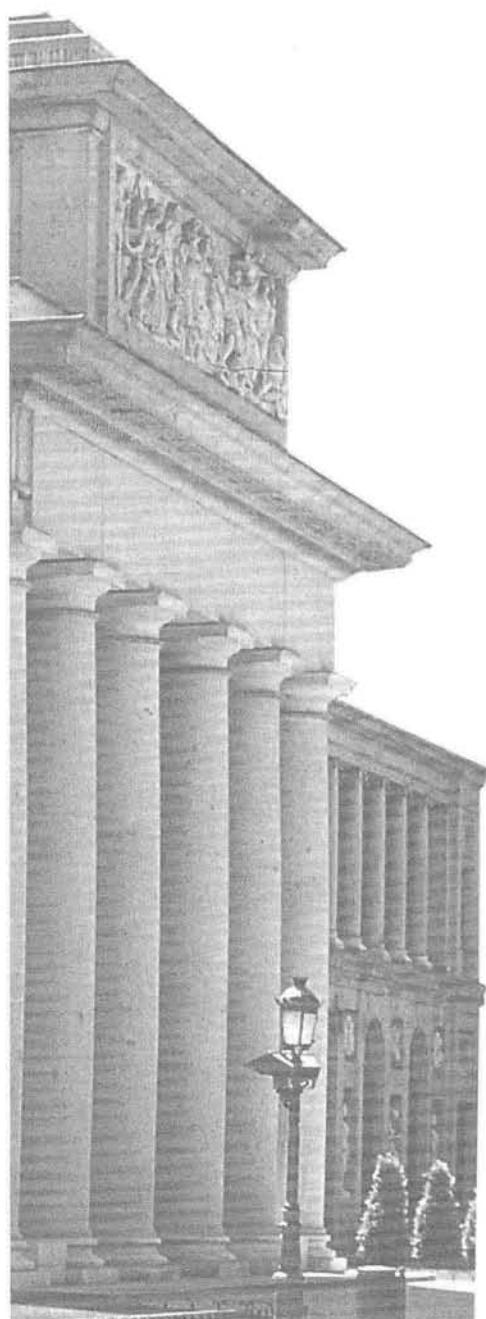
當我心中繚繞着這些意念的時候，他的經歷竟出其不意地浮現在我的記憶中，我忽然看見了我正在尋求的另一類型的見證。

於是，我想把他的經歷提供給這個時代中那些在精神上可能與他有類似尋求的讀者。

## **一 一個心靈沒有停留在身邊事物上的孩子**

六十年代末七十年代初的蘇北平原。

夕陽沉靜地照着大地，晚霞染紅了這個缺少色彩的小城。



小男孩孤獨地在夕陽下走着，碎石不時地在他的脚下發出細碎的琤琮聲。已經到了家門口，門鎖着，可鑰匙找不到了，他背靠着大門坐了下來。

晚霞依然在天邊繾綣。

他凝望着夕陽。

好美的夕陽！

他喜歡夕陽，喜歡夕陽的色彩——在父親買來的西洋畫冊中他看到過類似的顏色：寧靜，溫柔，熱烈而不失莊嚴。

忽然，他憂郁起來。

總是這樣的，在某些時刻，當他的心靈暫時脫離了身邊事物的時候，一種隱約的不安就會悄然襲來。五六歲的時候，當他第一次看到列賓畫冊的時候，似乎也曾有過類似的感覺。

那次是看列賓的《伏爾加船夫》吧？為什麼會憂郁呢？他甚至都不能夠粗淺地解讀那幅畫呢！但有種說不出來的感覺分明地壓抑着他的心。

還有列賓的《送葬》，哦，那一刻他竟獲得了關於死亡的全部概念——

那向着不可知的黑暗奔馳而去的悲哀啊！

而這概念竟帶着一種不容抗拒的力量抓住了他，以致于那樣一種對死亡的恐懼竟綿延到這個黃昏：

“明天我還能看到太陽嗎？”

——小男孩驀然閃過這個念頭。

太陽落山了。

黑暗接踵而來。

小男孩似乎看見了死亡的陰影在一步步逼近，他嚇得幾乎要哭出來。

——這是他兒時生活中一段難以忘却的體驗，這體驗使得他從小就對生命與生活的“狀態”感到不安，這不安使得他比一般的孩子更容易跑到身邊的事物之外去尋找一些東西。可是，當他跑到身邊事物之外的時候，他還是帶着他“裏面的人”，所以，他無論跑到哪裏，他還是容易看到他自己“裏面的東西”。

**我相信“看”和“看見”是不同的概念。**

**“看”是盲目的，而“看見”是有選擇的。掌握這選擇的不是眼睛，而是心靈。**

心靈總傾向于在它所熟悉的道路上行走，所以，總有機會看見它所熟悉的東西：

當我們走進群山之中，畫家看見了色彩；地質學家看見了岩層；音樂家看見了音符；樵夫看見了炊烟；哲學家看見了思想；而開發商則看見了城市，街道，樓層，以及圍繞着這一切而高漲起來的未來的房地產價值……

我們只能看見我們心中已有的東西。

小男孩在列賓的畫冊中怎麼就單單注意到《伏爾加船夫》和《送葬》呢？我想那本畫冊中或許還有一些更適合小男孩“看見”的作品，比如說，列賓的《蜻蜓》。

“蜻蜓”是列賓女兒的名字，列賓這幅以女兒名字命名的作品是他衆多肖像畫中極為受人喜愛的一幅。列賓在這幅畫裏，表現的是另外一種心情：

畫面上只有一個六七歲的女孩，她高高地坐在一根橫木上，背景是遼闊的藍天，一束溫暖的陽光輕柔地灑在她的衣裙上，她遙望着遠方……

那麼美，那麼寧靜，那麼安詳。

她那雙和天空一樣清澈的眼睛所放射的光芒幾乎把畫面之外列賓沒有畫出來的草地都照亮了。

那是一種多么美的狀態啊。

在那種狀態裏，“裏面”和“外面”多么地和諧。在那種和諧裏，活着，就是詩。

一位美國詩人曾經說過，他可以“把許多東西做成詩”，但有一種更美，更高尚的東西却可以“把我做成詩”。

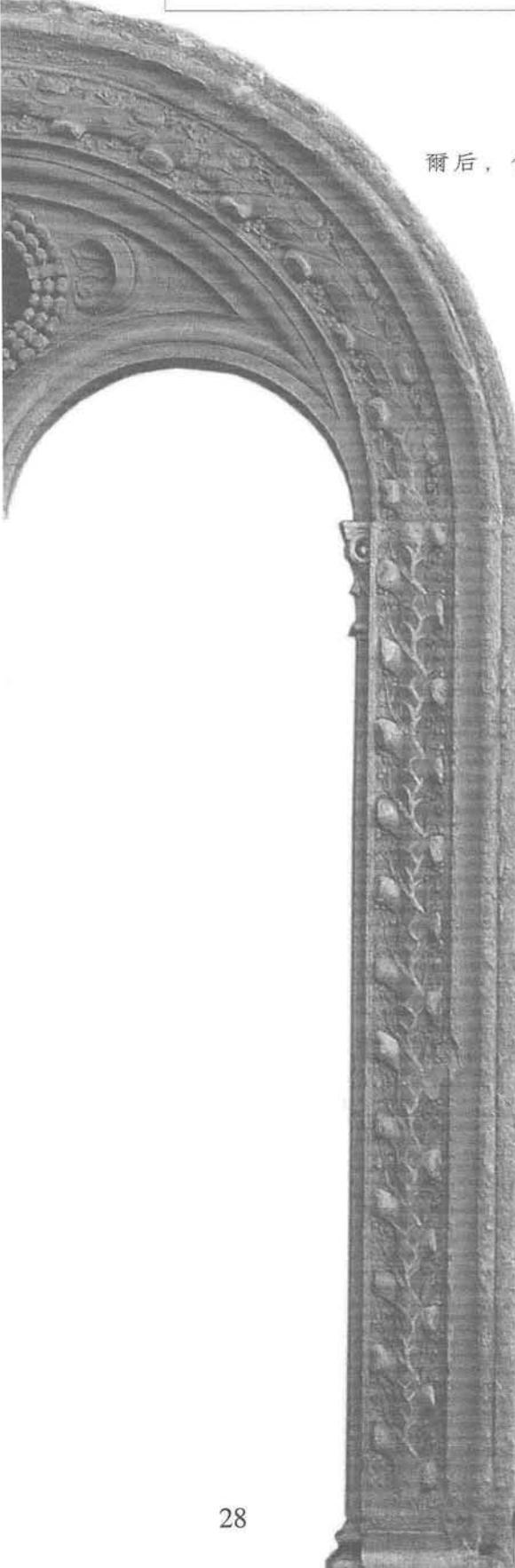
我想，當生命被“做成詩”的時候，大概就進入了這樣一種“裏面”和“外面”的和諧狀態了吧。

當然，我不能確定列賓的《蜻蜓》是否收入了小男孩所看到的那本畫冊中，但小男孩“看見”了《伏爾加船夫》和《送葬》却是個事實。

他怎麼就“看見”了他的人生還沒有經歷過的勞苦和悲哀呢？

我想起 C.S.Lewis 對詩人的一段描寫：

他楞然佇立，  
感覺那一大片遼闊壓伏了自己激動的情緒，



爾后，他呼嘯道：

抖顫着的黑暗，抖顫着的綠，你意味着什么？  
荒木，你意味着什么？

小男孩雖然不會像詩人那樣呼嘯，但却會和詩人一樣地焦躁不寧。

但在抖顫着的黑暗中，大地的另一邊，却出現了遙遠的黎明——

從畫冊裏，小男孩接觸到了另一位藝術家，以及他的作品，那就是米勒，以及米勒的《晚禱》：

夕陽西下了，田野和天空一般的寧靜。

一對勞動者夫婦停下了手中的工作，他們正站在自己的土地上——似乎還帶着勞作后的喘息。風霜莊嚴地刻在他們的臉上，但他們的面容是安詳的。

晚禱的鐘聲敲響了，于是，他們低下頭來——在儼靜中，進入了祈禱……

小男孩看傻了——  
米勒畫的是什么啊？

他們的神情怎麼會這麼的安詳？

這片土地怎麼會彌漫着這般的寧靜？

勞動在這裏怎麼會變得這般神聖？

這麼粗糙，這麼平凡的勞動者的生活在這裏怎麼會閃爍着這般美麗溫柔甚至高貴的光輝？

小男孩沒法讀懂米勒。

對他來講，列賓的《伏爾加船夫》和《送葬》要比米勒的《晚禱》更接近他所接觸到的真實，因此，讀列賓要比讀米勒容易得多。

但他喜歡米勒，喜歡米勒的《晚禱》。于是，他的記憶對這幅畫做出了珍貴的選擇。



後來，小男孩從父親的書架上找到了一些論西方美學的書，那些書不但介紹了西方美術作品，也介紹了西方建築藝術，特別是羅馬式和哥特式建築，小男孩對這些藝術也產生了興趣。

一天，小男孩不知道從哪本書裏讀到恩格斯論哥特式建築的一句描寫：

“……向着無限穹蒼伸出去的十字架……”

——這句話的前后語境他都記不清了，他單單記得這一句，記得其中的“無限穹蒼”，以及“十字架”。

這句話竟帶着一種不可思議的力量吸引了小男孩的注意力，他其實根本就不懂得恩格斯在這句話中所要表達的思想，但他却喜歡它，他似乎意識到這裏有一種在物質現實之上的東西，這種東西宛若一個新的坐標引導着他的幻想向着一個未知的世界升騰。

于是，他收集了許多夏天留下的冰棒棍，夕陽西下的黃昏，他就坐在朦朧的暮色裏用這些小木棍搭房子，他要搭一座他心中的教堂，那裏有“向着無限穹蒼伸出去的十字架”……

為什麼恩格斯對哥特式建築的這句簡單描寫會如此深入地進入這個小男孩的内心？

為什麼哥特式建築會在西方藝術史中放射那麼璀璨的光輝，而那光輝竟能夠在數百年之後依舊照亮一個西方老人幽暗的思想，使他看見了那“向無限穹蒼伸出去的十字架”，並且，經由這個老人的思想，一個東方孩子竟對他從未接觸過的遙遠世界產生了朦朧概念？

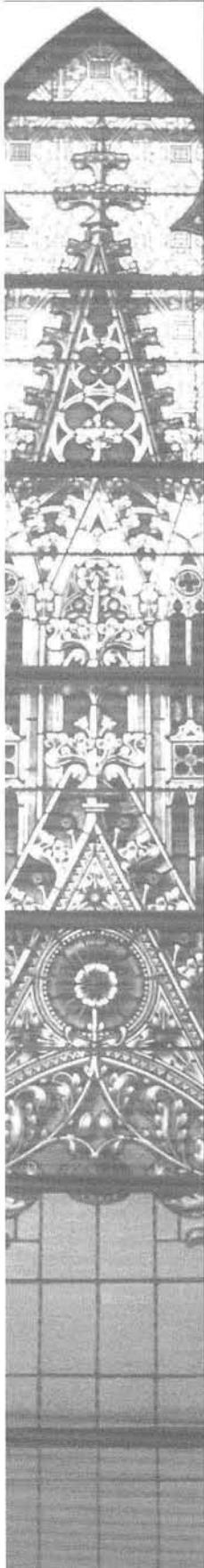
我想，這其中一定潛在着某種必然性。

法國藝術史家巴贊對羅馬式和哥特式藝術的崛起以及它們所攜載的精神意義做過這樣的分析：

關於羅馬式建築，他認為其傾向性表現為一種“運動的平行”。

他說：

從長方形教堂——一種蓋以臨時屋頂的建築，看上去就像沒有完成的框架——的基礎上出現了羅馬式教堂，其圓頂主宰着建築物的整個結構，保證其各個部分的統一……其高大的塔尖，交叉拱圓頂和標志走廊的束帶層造型富有節奏——全部動勢服從於空間、體積和外觀的和諧法



則。人們的眼睛從容不迫地從支柱移向拱道，從一層移向一層，在腦海裏銘記下建築物各個組成部分的完美統一——嵌入部分的下降節拍和開闊空間的上升節拍之交叉，就像樂器的小節……

在巴贊看來，羅馬式建築的這種在樸素和克制中所呈現的極富次序性的“運動的平行”，使藝術家的想像力和創造性受到了抑制。因此，較之于後來的哥特式藝術，他認為羅馬式藝術“沒有深刻的宗教意義”。

而對哥特式藝術，他却做出了另一種描寫：

哥特式的形象制造者，擺脫了千百年的壓力，能以嶄新的眼光和處女般的想像力觀察自然。

“處女般”一詞是我們試圖用于哥特式藝術的術語。因為哥特式藝術是純粹的創造力，這兒的一切都是嶄新的：結構和背景，裝飾，靈感，可塑性。哥特式藝術及希臘藝術，是西方文明中通過一種風格的完全創造從而使形式詞匯完全更新的唯一範例……它擺脫了束縛羅馬式藝術的推動力之陳舊形式之重負，從自然出發。令人贊嘆不已的十二世紀的創造性衝動一定是有異乎尋常的力量，它激起哥特式藝術家的莫大勇氣，賦予他們以意志，在法國各地羅馬式藝術方興未艾之時，它從起跑線出發……

新拱頂的發現，或更確切地說是對其特性的理性分析，容許哥特式建築實現基督教的夢想，對此，拜占庭藝術家只能從一種海市蜃樓般的東西中得到滿足。解決了重量問題後，建築物輕巧地聳立，從而戰勝了物質問題。教堂是垂直的飛翔。

最后一句話形象化地概括了哥特式藝術的精神特質。這種精神特質與恩格斯對哥特式藝術的描寫剛好吻合。

巴贊對哥特式藝術的肯定在下一段描寫中更為直接：

羅馬式表面的呆板讓位于塔尖，窗配合着染色玻璃的



的顫動——引起了千變萬化光線的作用，猶如一支樂隊中各種樂器的音調。教堂是石頭中的交響樂演奏，七百年后德國才在純粹的聲音中加以表現……教堂無疑體現了生長和發育的願望，這使教堂像有生命物那樣有機地發展，但亦服從一定的節奏，這種發展是通過推論完成的，推論藉演繹充分利用了原理。那是法國邏輯的第一次顯露，後來用于純粹思索時，却產生了不孕作用；但是邏輯在此不可思議地豐富起來，因為掃清了在它之前的一切后，它正按照自然本身行動着……理性像女王似的統治着哥特式藝術，不但創造了一個體系，而且產生了一個世界，因為教堂就像宇宙一樣，是一個千變萬化的世界，其中存在着大量的形象。

巴贊對羅馬式和哥特式藝術做何比較和描寫是藝術史家所關注的事情，促使我做上述大量引用的主要原因是，從巴贊的描寫中，我看到一個事實：

即真實的信仰是可以多么真實地作用于人類的理性，作用于人類的情感，而當信仰真實而成熟地作用于這兩者的時候，人類偉大的創造性能力會在多么大的可能性上發現多么大的空間——惟有够大的空間，思想的概括綫才能延長，邏輯才能被尊貴地利用——于是，工匠就有了思想；于是，工藝就有了情感。當工匠獲得了思想的時候，工匠就可能發展為具有理性的藝術家；當工藝獲得了情感的時候，工藝就可能升華為具有靈魂的藝術；而當美到達這一層次的時候，教堂就可能表現宇宙——

于是，這裏的每一塊石頭都是天體，每一塊都閃爍着光輝，它不僅可以表現藝術，也可以表現邏輯，因為，當信仰使它成聖的時候，石頭就可以表達真理！

這就是信仰的力量。

這力量不受時間的限制。

數百年前它怎樣推動了西方——不單單在哥特式藝術中，也在純粹美術，純粹文學，純粹音樂，甚至純粹科學世界裏，它向人類尊貴地顯示了它那偉大的推動力；數百年之后，它也同樣可以推動東方……

但對於這個被西方美學喚起了朦朧夢想的東方孩子來說，到達美和到達真理的路程是多么的遙遠……

## 二 到底有没有另一種生活？

1977年，這個男孩以《渴》為題寫了篇作文，在這篇作文裏他描寫了一種心靈未曾滿足的狀態——其實，這種狀態是不可以被具體描寫的，因為這種不滿足是無法落實在具體事物上的，但他却没有這種自覺，他把這種不滿足落實在對知識的渴慕上，這一點完全符合當時官方所倡導的精神，而他的文字也較同年齡的孩子更成熟而洗練。這篇作文先後在市裏和地區獲得中學生征文第一，《渴》因此而被選為寫作範文收入了這一年的大學文科考試復習資料之中。

1978年，這個十五歲的男孩剛剛初中畢業就破格考上了南京大學外文系。

他被稱為校園裏的“神童”。

但這個“神童”對人生却和普通孩子一樣懵懂。

他實際上生活在一種“無意識”狀態中。他雖然不斷地作着選擇，但對選擇的意義却不了解，一切都受制于環境的推動。

父親希望他成為一個成功的學者，這是父親對他從小的期待，為了這期待，他幾乎失去了童年，甚至，五六歲時就失去了與同齡孩子玩耍的樂趣，因為父親不能容忍。

“你是和別人不一樣的。”

這是父親對他做出的“分

別”。

為什麼他和別人不一  
哪裏？或者說，父

樣？“分別”的標準是什么？意義在  
親要把他“分別”到哪裏去？

父親當  
欣賞西方

然不能給予解釋。父親雖然  
文學藝術，但他却從來沒



有真正進入那種距離他的現實環境十分遙遠的境界，對那境界裏面的真實，父親並沒有看見。

所以，父親對他的“分別”也是盲目的。當父親要把他從身邊的物質現實中“分別”出來的時候，父親的出發點却依然受到了身邊物質現實的制約。父親鼓勵他學英文，因為身邊的物質現實讓他看到：

“教書不如寫書，寫書不如編書，編書不如點書，點書不如譯書。”

父親自己其實也生活在一種“無意識”狀態中，而人在“無意識”狀態中可依憑什么去做“分別”呢？

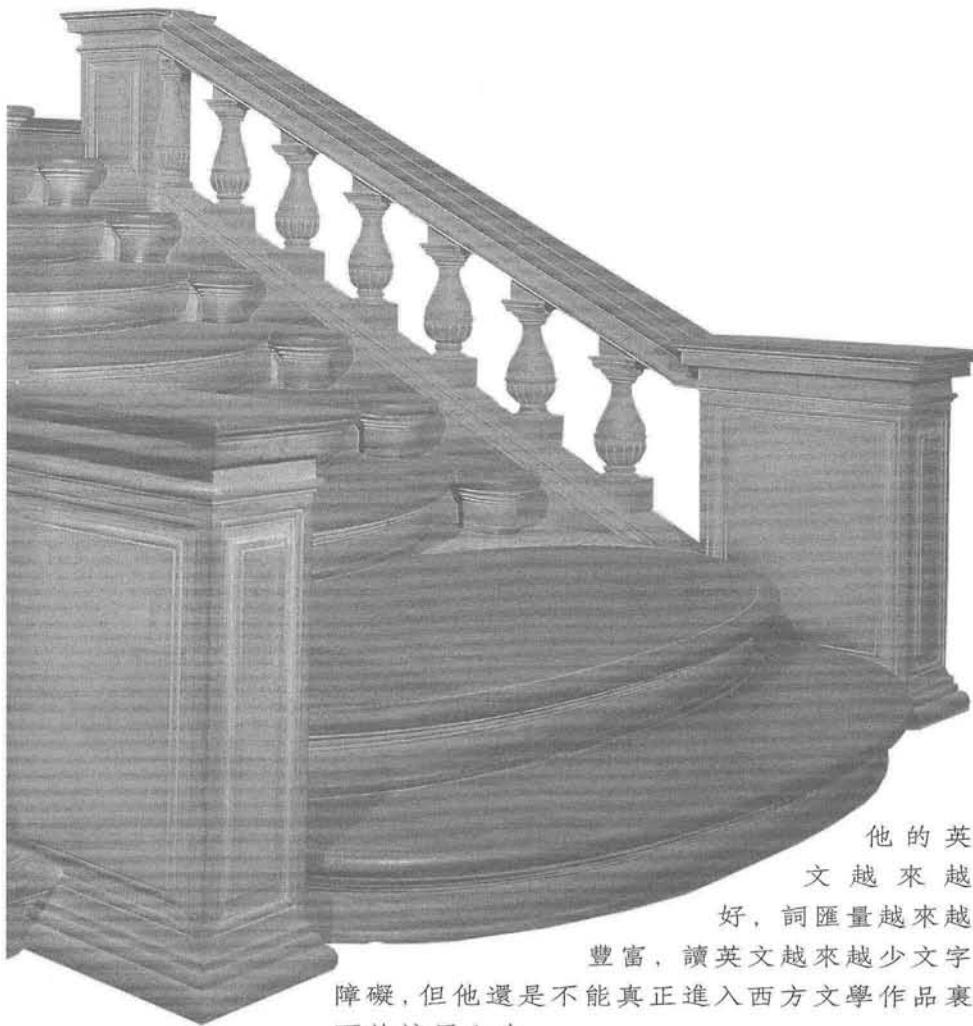
在大學裏，他接觸到更多的西方文學藝術作品，他隱約感覺到有一些十分陌生的東西隱藏在西方文學藝術作品之中，這些陌生的東西才與他所接觸的“這世界”有所“分別”。

比如，在雨果的《悲慘世界》裏，他發現有一種人，這種人的裏面有“另外一種東西”使得他們同這世界的人有所區別，這種區別可以表現在每一個具體的生活情節之中——比如，神父對待那個偷了他銀燭臺的罪犯冉阿讓的態度——那樣一種對待摯友般的寬厚，那樣一種對待稚子般的仁慈——這完全不符合“這世界”的情理，這完全不符合“這世界”對罪人的反應。可是，這種“不符合”是多么讓他感動！更讓他感到不可思議的是，這種“不符合”在雨果那裏竟是那麼的合理！

為什麼會這樣？那在雨果“裏面”的，或者說，在神父“裏面”的，是什么？是一種更高尚的真實，還是一種更巧妙的虛幻？

他看不清楚。

不但他看不清楚，連他的導師們——那些終身從事西方文學研究的學者們也看不清楚。所以，他所讀到的文學批評並不能客觀地揭示西方文學背后的東西，正因為如此，批評者的主觀局限性才更有可能遮蓋了西方文學作品裏面的真實。



他的英文越來越  
好，詞匯量越來越  
豐富，讀英文越來越少文字  
障礙，但他還是不能真正進入西方文學作品裏面的境界之中。

他與西方文學之間的精神障礙根本無法從文字上突破。

于是，他去了南大附近的教堂。

他需要接觸一下基督教信仰。

他朦朧覺得那些他看不懂的東西可能在信仰中可以找到幫助。他甚至覺得東方的情節小說傾向于寫“外面的人”，“外面的世界”，而西方的心理小說傾向于寫“裏面的人”，“裏面的世界”，后者可能與天主教的告解傳統有關。

可是，南大附近的教堂並沒有讓他“看見”什么——不錯，那是一間教堂，與一般的建築物也有些不同，但却不足以讓他獲得任何特別的“看見”。雖然也有些人在虔誠地祈禱，但他還是什麼都沒有感覺到，甚至，都不及米勒的《晚禱》帶給他的觸動。去了幾次之後，他就不再去了。

由此，我想起了許久以來一直縈繞在我心中的感覺：在我們較晚近的教會傳統中，在我們的基督教神學中，甚至，在我們的信仰實踐中，我們對美丢失得多么厲害啊！

而美——即使是物質的，也可以是神的榮耀的一種反射。正因為如此，舊約時代，神才會要求以色列人建造那麼美的聖殿！

而哥特式藝術的產生，正是基于這樣一種把非直觀的信仰變成可直觀的事實的實踐。

行文到此，我不得不引用一下對哥特式藝術的發展產生過不可忽略的精神影響的法國聖丹尼斯修道院院長休杰的一段話：

陰郁的心靈通過物質接近真理，而且，在看見光亮時，陰郁的心靈就從昔日的沉淪中得以復活。

這段話是休杰刻在聖丹尼斯修道院西面中央入口處的鍍金青銅門上的。

而聖丹尼斯修道院正是最早在石頭上體現“真理之光”的哥特式建築。

而使休杰產生如此偉大看見的，正是他的信仰實踐——休杰是一個對神豐盛的榮耀有敏銳反應的人。劍橋藝術史家認為，休杰所擁護的信仰原則之一是：

利用塵世的光輝，用珍貴的金屬，寶石裝飾的物體，琺琅工藝品和彩色玻璃等等顯示的光彩來引導信教者接受神的啓蒙。

我相信，那“向着無限穹蒼伸出去的十字架”所發射的光輝是一種無可抗拒的美，那美所包含的就是“真”與“善”，當那美放射出來的時候，即使是無神論者——當他佇立在那穹蒼之下，當他的靈魂遇到那至真至善的璀璨光輝——他怎樣能够不遐想天國？



但這美卻被我們丟失了！

我們也可能因此而丢失了一些在美的道路上遇見“真理之光”的人！

而靈魂若不能遇見“真理之光”，那麼，“活着”就只是“活着”了！

於是，“活着”就只是從《伏爾加船夫》到達《送葬》的路程！

1982年夏末的一天，他讀到一位西方無神論者的著作，那位無神論者的著作竟對他在“無神”狀態下的生活產生了極大的衝擊。

那位無神論者就是羅素。

羅素在《西方哲學史》序言中說：

我們所觀察到的四季是不是出于我們愛好秩序的天性？

羅素又說：

有沒有一種更高尚的生活？

這兩句話宛若一點微弱的燭光照亮了他幽暗的理性，他突然想到：

“這世界是不是一種關係？在人與人之外的事物間，有沒有一種關係和秩序存在着？”

哲學家對此一直試圖做出解釋，但在“無神”的前提下，探討這類問題只能依靠邏輯，但邏輯真能證明一切嗎？連羅素自己與維特根斯坦討論邏輯問題時都發出這樣的感嘆：

“天啊，邏輯簡直是地獄！”

這個問題在邏輯中不容易得到可信任的答案。

那么，到底有没有一種“更高尚的生活”呢？

羅素為什麼會提出這個問題？當他提出這個問題的時候，是不是他已經意識到有一種“更高尚的生活”在他的生活之外？若沒有，分別“高尚”與“不高尚”有什么意義？若有，那麼，那種生活在哪裏？如何到達？

當他做此思考的時候，他驀然發現自己已經從生活的“無意識”狀態蘇醒，于是，他發現自己以及父輩都不曾真實地，有意識地生活過。甚至，他覺得自己根本就活在一種虛幻中——活在一個看得見，但却被不真實的事件包裹着的世界中，因此，所看見的根本就是不真實的。連父親對他的“分別”也是把他從一種“不真實”，“分別”到另一種“不真實”中。當一個人根本就不認識另一種“更高尚的生活”的時候，“分別”根本就毫無意義。

那麼，羅素認識嗎？

羅素有能力指導人進入那種“更高尚的生活”嗎？

羅素依憑什么？

但羅素却把一個有意義的問題留給了他。

當他撇開了過去曾經關注過的無數的無意義問題，而直接進入對有意義的問題的單純關注的時候，“意義”就開始了。

1988年，中國國際歐尼爾戲劇節期間，他接受了翻譯美國戲劇之父歐尼爾劇本的任務。

他接到的劇本有個奇怪的標題：《拉撒路笑了》。

拉撒路是新約聖經裏的一個人物。據聖經記載：

拉撒路死了，被埋葬在墳墓裏已經四天了，但耶穌却叫他從墳墓裏出來。於是，復活的拉撒路從墳墓裏走了出來。

這是新約聖經所記載的耶穌所行衆多神績中的一件，這件神蹟表明，耶穌可以叫死人復活。

在歐尼爾的信仰中，拉撒路的復活是個不爭的事實。

所以，歐尼爾可以毫無顧忌地在這個題材上發展他的思路。

但對無神論者來說，這個主題是荒謬的。

他不能理解這個主題。

于是，他去讀歐尼爾傳記。

在歐尼爾傳記的扉頁上，他看到一行歐尼爾自己的題詞：

人生來是破碎的，但上帝的恩典使之黏合在一起。

這句話讓他驚奇！前半句是可見的事實，符合他的理性和經驗，但後半句却在他的經驗之外，他進入不了歐尼爾後半句的思想。於是，他問他的導師：“這句話，你懂嗎？”

導師與他一樣，他們都是無神論者，他們可以無礙地讀出歐尼爾的文字，却不能正確地讀出歐尼爾的思想。

於是，他們就對讀不懂的東西做出了符合自己思想邏輯的解釋。

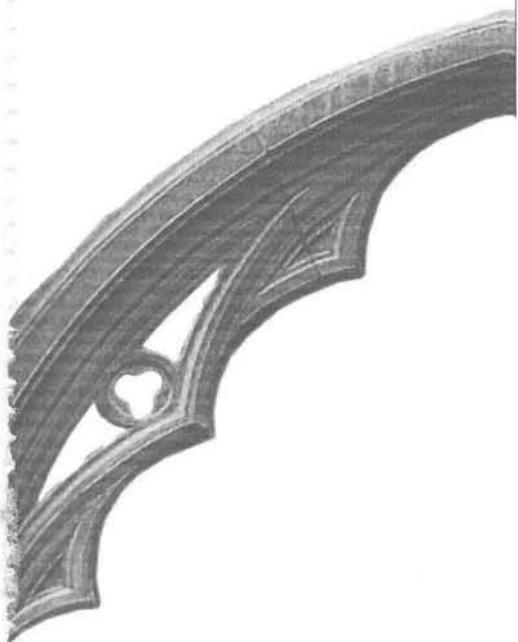
他把他自己的經驗加給了歐尼爾。他認為，世界是荒謬的——人在沒有意義的世界裏尋找意義，人戰勝荒謬，只是一個姿態，就像“拉撒路笑了”，這個姿態根本就沒有支撐。

導師接受了他對歐尼爾的解釋，於是，他從這一點找到了碩士論文的選題：《歐尼爾與荒謬》——他以為他對歐尼爾已經有了另一種“看見”。

這真印證了一位西方智者的洞察：

知道自己無知，得有更多一些知識才行。





### 三 另一種生活是真實的

1989年，美國中部的Grinnell College邀請他做訪問學者。

8月，他抵達美國洛杉磯國際機場，他經由這裏轉機去愛荷華州。在機場停留的時候，他想換零錢打電話，于是就向問詢處走去。

一位美國老太太在問詢處的窗口正以溫和的微笑迎向他，他不由得怔住了。隨即，心裏涌出了一種說不出的感動，這個微笑讓他真實地感覺到，他到達了一個他從來未曾到達過的地方——這個地方與他所來之地是那麼的不同！這個不同第一個反映在這個美國老太太的笑容中——她給了他一個真誠的，却不需要外在理由的微笑！

是的，一個不需要外在理由的微笑！

哦，這個微笑是多么美好！

他不由得也微笑起來。

他從老太太手中接過零錢，依然微笑着，他喜歡停留在這種不需要理由的微笑所給出的感覺中——他感覺到在這位陌生的美國老太太面前，他不單單接受了服務，也接受了尊重。

而這種尊重是他過去未曾接觸過的。

在他所來的地方，微笑是要有理由的。人們總是理所當然地對各樣的理由——各種外在的條件付出微笑，當那微笑發出來的時候，他“裏面的人”不會有什么感覺，因為那微笑與他“裏面的人”沒有關係。

而這個美國老太太沒有理由的微笑却打動了他“裏面的人”，當微笑不需要外在理由的時候，那才是微笑本身的理由——那就是對一個人裏面的尊嚴的尊重，而不是對一個人外在條件，或者某項理由的尊重。

這種微笑讓他接觸到了另一種真實。

這種真實他曾經在西方有信仰者的作品中隱約



看到過，比如，米勒，雨果，但那是多么遙遠的世界啊。

此刻，那世界似乎已經在向他走近。

Grinnell是個只有幾千人的寧靜的小城，城外是一望無際的玉米田，農家附近和城裏都有一些小教堂。

禮拜天的早晨，全城的居民差不多都去教堂了，他也走進了教堂。但他依然沒有什麼“看見”。

倒是Grinnell的兩個美國老太太“看見”了他，她們甚至“看見”了他裏面的需要，她們想要送本中文聖經給他，可是，城裏找不到，她們就到外地郵購了一本。

90年晚秋，田納西州立大學接受他念英美文學碩士學位，他就帶着這本中文聖經離開了Grinnell。

在田納西他讀了更多西方哲學以及神學著作，其中也包括自由派神學家的著作。讓他感到驚訝的是，從整體上看，西方學者對學術，對真理的嚴肅性的尊重遠遠超過了中國學者。

西方文化是有創造主概念的，因此，西方權威具有超越性。人對人的有限性有理性的承認；對上帝的權威有天然的敬畏。這敬畏使得人必須嚴肅地對待學術，對待真理，對待人。同時，人對人的有限性的認識，以及對上帝的恩典的信賴也使得人有勇氣面對自己和別人“裏面的真實”。

一天，他讀到尼布爾的著作《一個被馴服了的憤世者的日記》——這本書因談到教會裏面的問題，談到人裏面的問題，而成為美國歷代牧者手冊。

而他從這本書裏所看到的是他過去根本不可能看到的一種“真實”——一種人“裏面的真實”，而這種“裏面的真實”在他所來的環境中一直是被“不真實”掩蓋着的。

但在這裏——在信仰中，即使人依然還存在着這麼多的問題，即使這麼多的問題依然還是這麼嚴重，但人却有勇氣去面對它，并且，公然地承認它！

信仰竟可以使人對自己這麼的嚴肅！

這種嚴肅地面對“真實”的勇氣深深地打動了他！

我想，信仰的嚴肅性——這嚴肅性是多么的令人尷尬——它毫不含糊地讓人赤裸裸地看見人自己裏面的“不高尚”，但這種“不高尚”却往往正是“更高尚的精神”的突圍之處——當人嚴肅地以誠實的態度面對自己裏面的“不高尚”的時候，一種“高尚的精神”才有機會和可能穿越它。

但他對於這種使人有勇氣面對“裏面的真實”的信仰，還僅僅只是從“外面”遙遠地觀望，他自己的“裏面”還沒有具體的經驗。所以，他依然沒有走出自己的“狀態”。

除夕，下雪了。

他孤獨，他想家。

他去開了信箱。

信箱裏只有一封沒有署名，也沒有發信者地址的信。

他拆開了信——裏面有二十美元，和一句簡單的問候：

希望你一切都好。

他捧着這封信，好像捧着的不是一件簡單的禮物——這禮物是多么豐富啊！

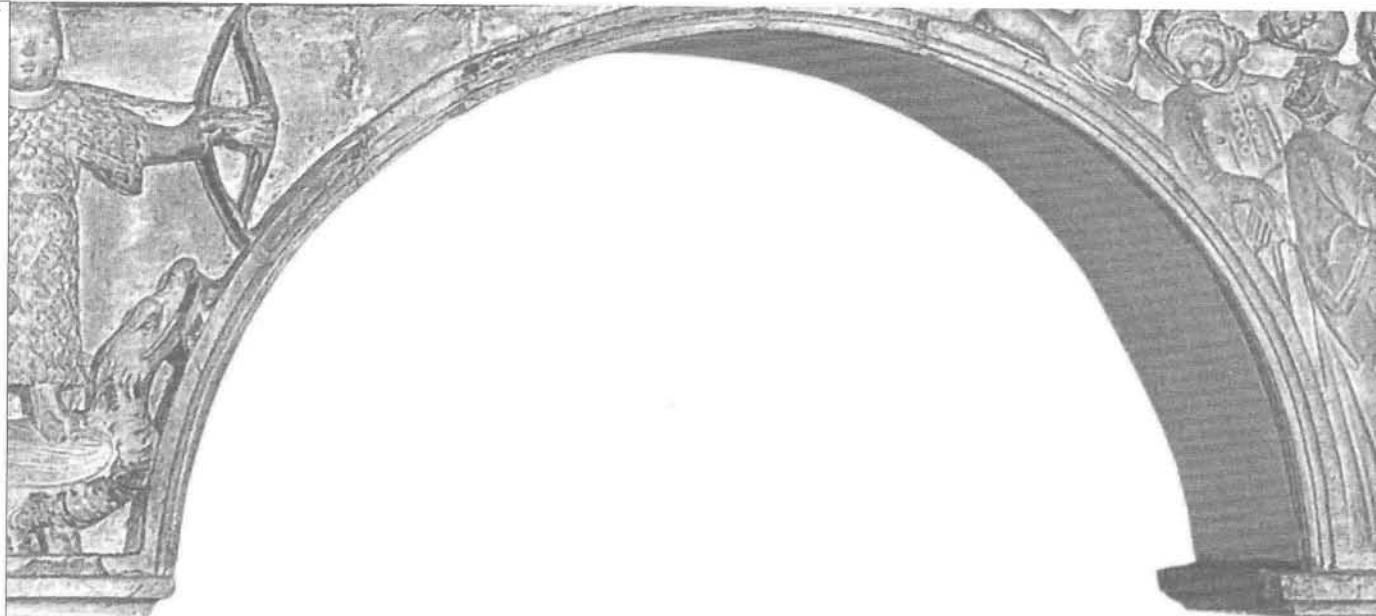
當一種給予不需要理由，不需要說明，不需要一切預設的時候，那給予是多么的多——那給予裏有給予者自己——還有什麼能加增那“給予”的重量呢？

他去了教會。

他需要再去接觸他始終沒有從自己裏面“看見”的東西。

加爾文說：

信仰是相信你所看不見的，但信仰的結果是讓你看見你所相信的。



加爾文的這種先“相信”，後“看見”的理論給了他很大的開啓。

這天晚上，他打開了那本從Grinnell帶來的中文聖經。他不經意地就翻到了《羅馬書》，他看到了這樣一段文字：

耶穌基督的僕人保羅，奉召為使徒，特派傳神的福音。這福音是神從前藉衆先知在聖經上所應許的。論到他兒子我主耶穌基督，按肉體說，是從大衛后裔生的，按聖善的靈說，因從死裏復活，以大能顯明是神的兒子。我們從他受了恩惠并使徒的職分，在萬國之中叫人為他的名信服真道。(羅 1:1-5)

他不由得停住了——

他緊緊盯着“在萬國中叫人為他的名信服真道”這句話。

這句話竟閃爍着一種不可思議的光輝，這光輝照亮了他的思想——他突然發現一個偉大的真理就包含在一個名字的裏面，那名字就是“耶穌基督”，而那名字屬於“萬國”！

是的，他不單單屬於西方！

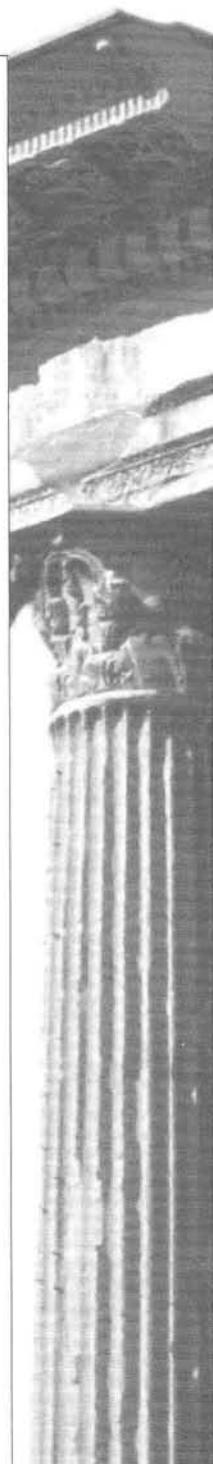
他呼召人“在萬國中”，“為他的名”，“信服真道”！

他就是那到達“另一種更高尚生活”的道路！

而那“另一種更高尚生活”向上可進入“無限穹蒼”，向下却可進入“萬國之中”！

這就是真理之中的真實！

幾天後的一個周末晚上，在教會裏，他看了電影《耶穌傳》，心裏有很深的感動，他想信耶穌，但他却不知道怎樣才能從裏面真正地“看見”主。



“未見”就“相信”是多么的難！  
他對教會裏的朋友說：

“我和你們只差了一步——我和你們只隔了一扇門，請告訴我，你們一個個地告訴我，你們當初是怎樣進入的？”

沒有人告訴他。

沒有人相信自己的“看見”可以代替他的“看見”。

但所有的人都圍上來為他祈禱。

他有些失望。

回到住所，他跪了下來，他生平第一次向那個從來沒有“看見”過的主做了個簡單的祈禱：

“主耶穌啊，如果你是一種真實，那麼，請你進入我的生命。”

這個簡單的祈禱一發出，一個意想不到的回應就出現在他的“裏面”——那不是他的聲音，也不是他的意念，那是在他之上的一個存在，但此刻，進入了他的“裏面”，於是，他“聽見”了“裏面”的聲音：

“是什么使你成為今天這樣？”

“讀書。”

“把你從小讀過的書都加起來，看看哪本書可以使你成為今天這樣？”

他怔住了。

這是一個他意想不到的“看見”！

是啊，有哪本書可以使他成為今天這樣？！有哪一

種東西可以使他成為今天這樣？！

他裏面的支撑一下子垮了！

他突然看見自己一向引以為傲的東西失去了支撑——那不可一世的“自我”的驕傲竟是如此地不堪一擊！

這個簡單的祈禱竟一下子把他帶進一種“真實”。這個“真實”早就在他的身邊，這個“真實”早就在引導着他，祝福着他，但他却没有“看見”！

直到他發出了這個簡單的祈禱，直到他邀請這個“真實”進入他的“裏面”，直到他的“裏面”接受了這個“真實”，他才“看見”了……

1991年7月7日，他受洗歸入主的名下。

這一天，是他二十八歲生日。

這一天，是他人生的一個新的開始。

從這一天開始，他才真正明白了一位美國詩人的感慨：

什麼時候，我們活着，却失喪了生命？

“活着”和“生命”原來是不一樣的！

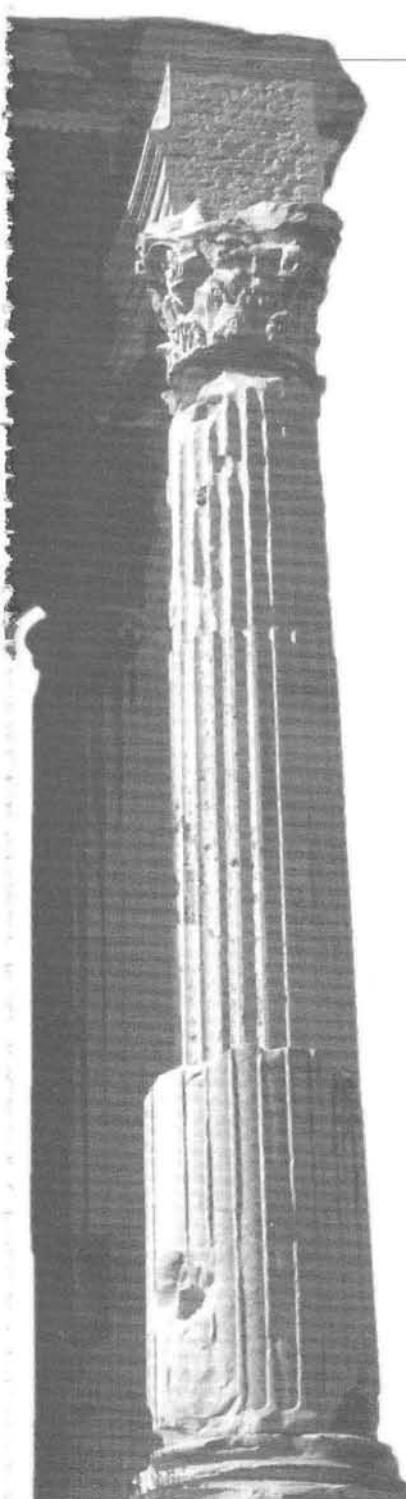
“生命”不僅僅是“活着”！

#### 四 他看見了他所相信的

1993年7月，他到南加州大學比較文學系開始讀比較文學博士學位。

校園附近也有美國教會，他去了，但很快就感到失望——在那間教會中，他感覺不





到神的同在。

于是，他停止了教會生活。

當哲學被轉換到教義中，而生命與生活沒有被轉換進去的時候，即使在莊嚴的敬拜中，我們可能也很難感覺到與上帝進行了神聖的接觸。但這並不能成為我們停止敬拜的理由。

上帝是否臨在，是我們有限的感覺不一定能够準確判斷的。

西諺說得好：

上帝不必敲鐘就可以來看望我們。

所以，我喜歡愛默生的建議——拿出你的虔誠：因為——“那些靈感的靈感，它們是存在于每一個人的真誠時刻”，

因為——“在普普通通的禱告和布道中隱含着詩一般的真理。盡管說得愚蠢，却有聰明的聽者。”

因為——真正聰明的聽者總是“從他們自己的心靈”，而不是“從別人的心靈”那裏“得到真正美德的鼓舞”。

因為——“有什么比失去禮拜更大的災難會落到一個民族的頭上？”這句話會首先印證于個人！

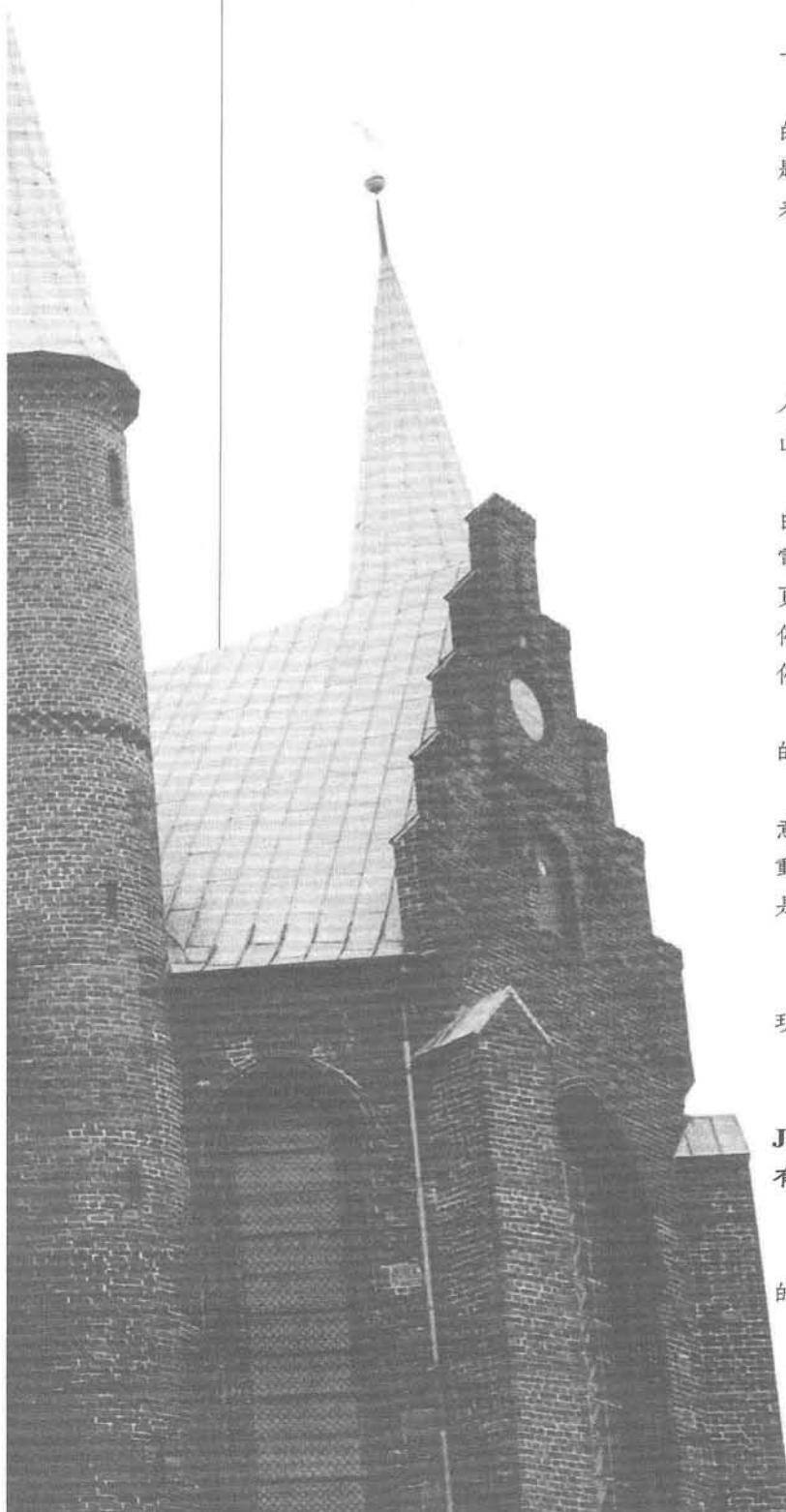
但他却没有愛默生那樣的“看見”。

他停止了禮拜。

兩年之後，他發現他裏面的狀態又回到了從前——

“活着”，又僅僅是“活着”了！

他的生命又回到了“原點”！



“生活一點意思都沒有！”——  
一天晚上，他又這樣對妻子說。

這是一個“一點意思都沒有”的話題。“一點意思都沒有”的話題是不容易維持談興的，聊着聊着，他就睡着了。

夜裏，他做了個夢：

那兒有座山，山頂上有四個人，他是其中之一。他們在把守着山頭，可那把守的方式却很奇特：

四個人都在一張寫不完字的白紙上寫着什么，那張紙從一個電腦似的滾筒上不斷地滾出空白頁數來，以致于他們根本就不能停下來，他們得不停地寫，只要不停地寫，好像就安全了……

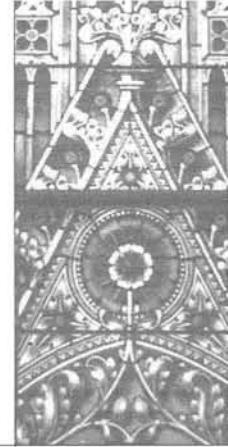
可是，他們根本就不知道寫的是什么。

似乎意義就在那樣一種無意識的簡單重複的無休無止的動作中，那種“無意義”似乎就是“意義”了……

天亮了，那張白紙上突然出現了一行字：

“No life is perfect except Jesus Christ.”(除了耶穌基督沒有完美的生命。)

當他讀到這行有意義的文字的時候，他就醒了。



窗外依然是星光閃爍的午夜。  
他獨自來到另一個房間，他跪了下來。  
他想祈禱。  
他向主耶穌發出了輕輕的呼求。  
驀然，一個意想不到的意念浮現在他的裏面：

拉撒路笑了！

他不由得笑了起來。一種難以形容的歡樂頃刻間彌漫在他的裏面，一個活潑的生命正從那歡樂中出來——  
哦，沉重的墓石滾開了，拉撒路走了出來！  
哦，多么美好的生命！  
哦，多么真實的生命！  
哦，那生命就在他的裏面——那從墳墓中被主呼叫出來的生命啊！

他哭了。  
他匍匐在主耶穌的面前。  
他大聲哭泣着。  
他哭出了沉痛的懺悔：

“主啊，我怎麼可以向你背過臉去？主啊，我怎麼可以向你背過臉去？主啊，我怎麼可以向你背過臉去啊！”

哦，多么不可思議！  
拉撒路的復活，此刻，竟成爲他“裏面”的“真實”！  
拉撒路的復活，此刻，竟成爲他個人的經歷！

那叫歐尼爾“看見”的主耶穌竟叫視歐尼爾的“看見”爲“荒謬”的他有了與歐尼爾同樣的“看見”！  
而這個真實的“看見”才真正結束了他人生的“荒謬”——那在“無意義”中尋找“意義”的年日結束了。

此刻，那“向無限穹蒼伸出去的十字架”竟從“無限穹

蒼”之中進入了時刻，并且，神聖地擁抱了這個極其有限的生命。于是，生命之泉中那個極其微小的涓滴就進入了大海，于是，它就實現了它那被賦予了的大海的性質！

又到了暮色朦朧的黃昏。

又到了遙望夕陽的時刻。

往事雲彩般地在他的心中繙繞。他想起了米勒，以及米勒的《晚禱》。

現在，他讀懂了米勒。

于是，他寫下了過去那段遙遠歲月裏他對美的追尋，等候，以及，如今的“看見”：

夕陽落下了，余輝仍依戀地留在天際，此刻，奪人呼吸的寧靜覆蓋了大地，覆蓋了秋天收割后的田野，遠處隱約可見的鄉村教堂響起了晚禱的鐘聲。田野裏這一對勞動者夫婦在辛勤勞作了一天之后，低下頭來——也許，是為着這一年的收成；也許，是為着這一天的平安——他們在默默祈禱……

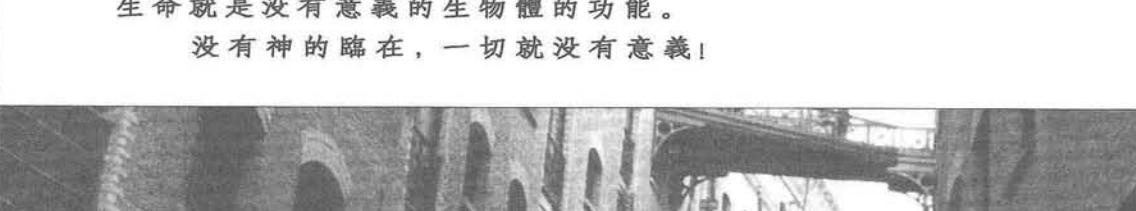
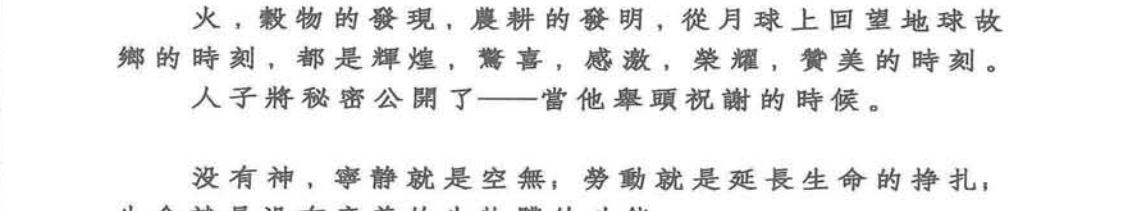
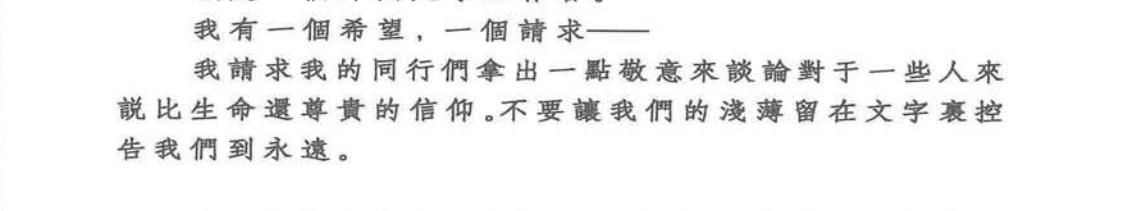
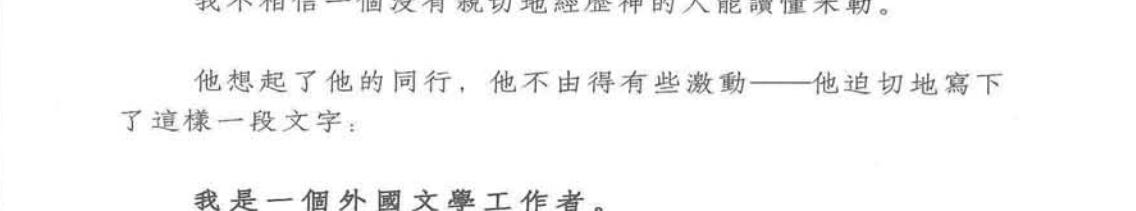
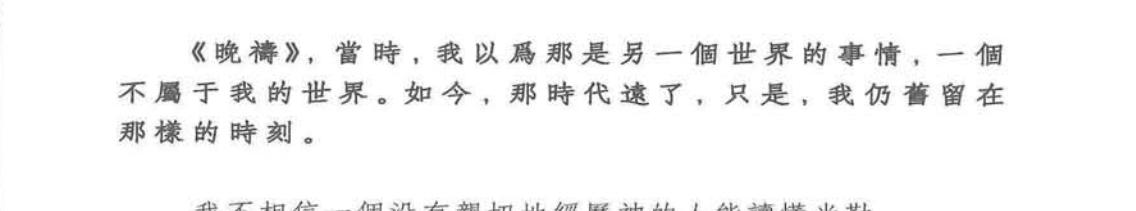
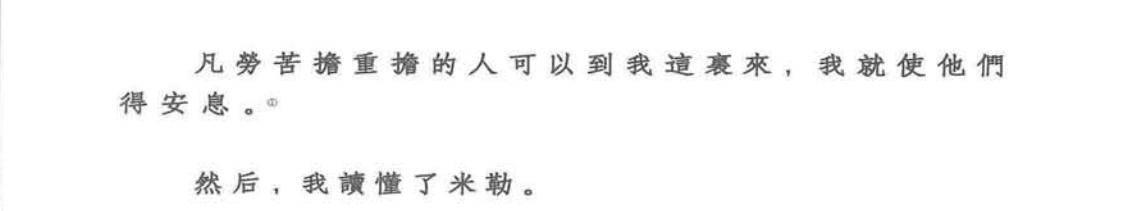
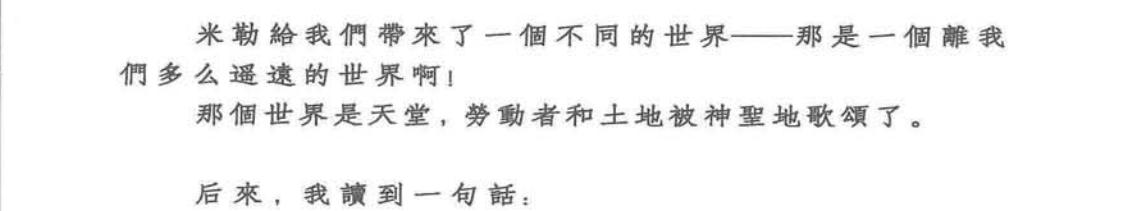
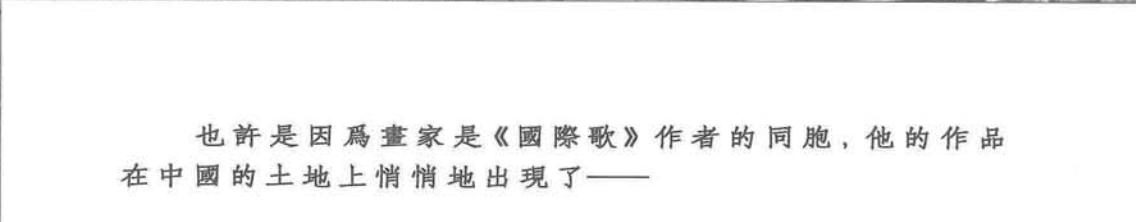
我們彷彿聽得見他們的呢喃。

這是一個神聖的時刻，虔誠莊嚴地刻在他們布滿風霜的臉上。天地間瀰漫着一種非人世的和諧和秩序——那掌管着天地萬物的神明就現身在這一片寧靜裏。我能感受到他在這天地間的呼吸——是的，神的呼吸。

這是米勒的《晚禱》，一個給勞動者和土地以生命和尊嚴的藝術家筆下的世界。

他停下筆來——眼前浮現了初逢米勒的那個遙遠的時代：

那是在七十年代的後期，人與人之間的仇恨和緊張還沒有離我們遠去，只是，在與人鬥的戰場上許多人似乎都感到了疲憊——人性就在這樣的空隙間有了一點殘余的喘息。



也許是因為畫家是《國際歌》作者的同胞，他的作品在中國的土地上悄悄地出現了——

米勒給我們帶來了一個不同的世界——那是一個離我們多么遙遠的世界啊！

那個世界是天堂，勞動者和土地被神聖地歌頌了。

後來，我讀到一句話：

凡勞苦擔重擔的人可以到我這裏來，我就使他們得安息。<sup>①</sup>

然后，我讀懂了米勒。

《晚禱》，當時，我以為那是另一個世界的事情，一個不屬於我的世界。如今，那時代遠了，只是，我仍舊留在那樣的時刻。

我不相信一個沒有親切地經歷神的人能讀懂米勒。

他想起了他的同行，他不由得有些激動——他迫切地寫下了這樣一段文字：

我是一個外國文學工作者。

我有一個希望，一個請求——

我請求我的同行們拿出一點敬意來談論對於一些人來說比生命還尊貴的信仰。不要讓我們的淺薄留在文字裏控告我們到永遠。

火，穀物的發現，農耕的發明，從月球上回望地球故鄉的時刻，都是輝煌，驚喜，感激，榮耀，贊美的時刻。

人子將秘密公開了——當他舉頭祝謝的時候。

沒有神，寧靜就是空無；勞動就是延長生命的掙扎，生命就是沒有意義的生物體的功能。

沒有神的臨在，一切就沒有意義！

## 五 尾聲

晚禱的鐘聲已經過去。

我們遙望着不遠處的教堂——那是一座古老的天主教堂。教堂的門口有塊石碑，石碑上有行文字——那是從前一位年老的神父留下的銘文：

當我們伸手把一只面包遞出去的時候，我們要在心裏祈求上帝給我們加倍的愛，使接受者能够原諒我們向他伸出去的手。

當我聽他默誦這段話的時候，我忽然覺得一道璀璨的陽光正從我們人性的陰郁中反射過來——那陰郁中的陽光是多么光明，多么寬厚，多么溫暖啊。

即使我們的人性依然包含了那么多“不高尚”的品格，但在信仰中，那“高尚的存在”却依然可以無時無刻地作用於我們，即使我們不是“高尚的人”只要我們能夠誠實地祈求那“高尚存在”的垂憐，我們就已經分得了他的光輝。†

注釋：①主耶穌的話。

### 編者聲明

本刊第二期選用的文摘『在羅浮宮博物館』(羅丹著、沈琪譯)有與本刊的信仰立場和神學觀不符的文字——文中第二段第一句為：“為人類贖罪的聖母坐着，俯首看她的兒子……”，這與聖經啓示不符。

聖經說：“她要生一個兒子，你要給他起名叫耶穌，因他要將自己的百姓從罪惡中救出來。”(約翰福音1：29)。“除他以外，別無拯救，因為天下人間沒有賜下別的名我們可以靠着得救。”(使徒行傳4：12)。

那篇文摘是羅丹的作品，有其時代的原因，我們不能改變前人的作品，但我們應該在選用這篇文摘時加上編輯說明，以表明我們的立場。這是我們的嚴重疏忽，特此聲明。

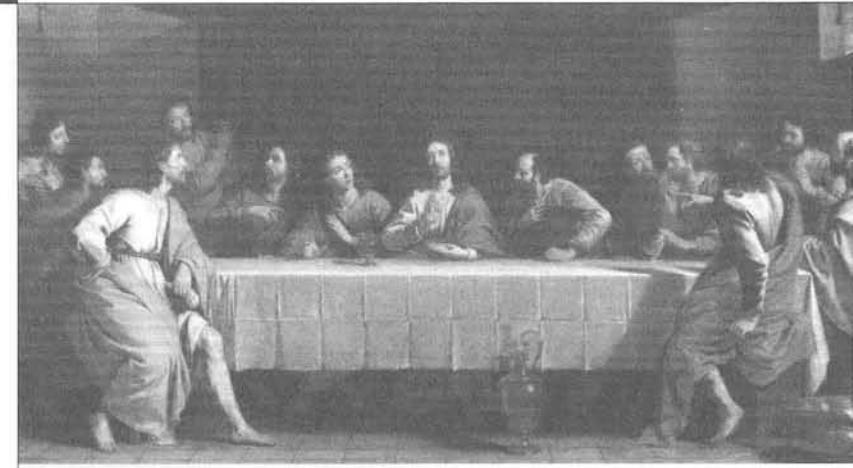


晚禱

米勒

## 最後的晚餐<sup>①</sup> (外二首)

> >> 裏爾克 著 海燕 譯



到了晚上，耶穌和十二個門徒坐席。正吃的時候，耶穌說：“我實在告訴你們：你們中間有一個人要賣我了。”他們就甚憂愁，一個一個地問他說：“主，是我嗎？”

《聖經·馬太福音》26：20－22

他聖哲般地居中而坐，  
凌擡在兩側的門徒們，驚駭而又失落。  
他彷彿已經離去了，  
陌路人似的，與他們擦身而過。  
那起先喚起他深遠使命感的孤獨，  
統攝了他的時辰。  
他將又一次徘徊在橄欖園，  
而這些追隨他的人，將四散而逃。

他召聚他們到最後的晚餐，  
他的話語，却像一簇響箭  
驚散了衆鳥，他們的手  
從面包上驚飛起來了。  
那盤桓着尋覓出路的翅膀，  
正焦灼地拍打着桌面。而他，  
如同傍晚時分，無所不在。

注釋：

① 原詩題為 Das Abendmahl，  
寫于 1903 年 6 月 19 日，  
發表在《圖象集》中。

## 受 難<sup>①</sup>

已經習慣了，賤民們  
擁擠到荒瘠的髑髏地，  
憂愁的跟隨者們手足無措，  
只有一張蒼老的臉，偶爾

望一望那三個死期已臨的人。  
山上，凶暴的劊子手  
很快地干完了事。這些閑了手的人，  
踱着步子，來回巡看。

忽然，其中一個兵丁——如屠夫一般  
身上濺滿了血點——叫起來：“官長，”  
這個人大叫了一聲。  
騎馬的官長扭頭問：“哪一個？”

他似乎也聽見中間的那個叫以利亞。<sup>②</sup>  
耶穌的喘氣已漸漸微弱。  
為一個欲望所蠱惑，  
他們想要延緩他的衰竭，  
趕緊以海絨蘸滿了醋膽汁  
舉到他的唇邊。

他們希望能看到一場大戲，  
說不定以利亞真會顯現。  
但遠遠的，傳來馬利亞撕心裂肺的哭號，  
他大喊一聲，斷了氣。

注釋：

① 原詩題為 Kreuzigung，寫于 1908 年的夏天，同年發表在《新詩集》

第二部分。參考《馬太福音》27：32–56

② “中間的那個”在原作中為“他”。顯然此時百夫長已知道是耶穌在喊叫。

根據聖經記載，耶穌被釘在兩個死囚中間，為清楚起見，故有此譯。

到了一个地方名叫各各他，意思就是髑髏地。兵丁拿苦膽調和的酒給耶穌喝。他嘗了，就不肯喝。他們既將他釘在十字架上……

當時，有兩個強盜和他同釘十字架，一個在右邊，一個在左邊。從那裏經過的人譏諷他……祭司長和文士并長老也是這樣戲弄他，說：“他救了別人，不能救自己。他是以色列的王，現在可以從十字架上下來，我們就信他。他倚靠神，神若喜悅他，現在可以救他，因為他曾說：‘我是神的兒子。’”那和他同釘的強盜也是這樣地譏諷他。從午正到申初，遍地都黑暗了。約在申初，耶穌大聲喊着說：“以利，以利！拉馬撒巴各大尼？”就是說：“我的神，我的神！為什麼離棄我？”站在那裏的人，有的聽見就說：“這個人呼叫以利亞呢！”內中有一個人趕緊跑去，拿海絨蘸滿了醋綁在葦子上，送給他喝。其余的人說：“且等着，看以利亞來救他不來。”耶穌又大聲喊叫，氣就斷了。

《聖經·馬太福音》27：33–34，38–50





馬利亞却站在墳墓外面哭，哭的時候，低頭往墳墓裏看，就見兩個天使，穿着白衣，在安放耶穌身體的地方坐着，一個在頭，一個在腳。天使對她說：“婦人，你為什麼哭？”她說：“因為有人把我主挪了去，我不知道放在哪裏。”說了這話，就轉過身來，看見耶穌站在那裏，却不知道是耶穌。耶穌問她說：“婦人，為什麼哭？你找誰呢？”馬利亞以為是看園的，就對他說：“先生，若是你把他移了去，請告訴我你把他放在哪裏，我便去取他。”耶穌說：“馬利亞！”馬利亞就轉過來，用希伯來話對他說：“拉波尼（“拉波尼”就是“夫子”的意思）！”耶穌說：“不要摸我，因我還沒有升上去見我的父。你往我弟兄那裏去，告訴他們說：我要升上去見我的父。也是你們的父；見我的神，也是你們的神。”抹大拉的馬利亞就去告訴門徒說：“我已經看見了主。”她又將主對她說的這話告訴他們。

《聖經·約翰福音》20: 11 – 18

## 復活<sup>①</sup>

直到最後的一刻，他也從未  
拒絕，或是斥責過那些微妙的，  
透露了她的深情的語調；<sup>②</sup>  
她無力地倒在十字架前，  
為舉哀而穿的裙裾，  
點綴着愛的最昂貴的寶石。  
此刻，泪流滿面，她走到墳墓前，  
要來膏抹他。<sup>③</sup>  
但他，已經復活了，為一切有福的人，  
他說：“不要摸我。”  
站在墓穴之中，穿過他的死  
而達到剛強，她終於領悟——他不要橄欖油的舒解，  
也規避了此時的膏抹；

不願自她而出的傾慕，  
趨近情思的界限。  
在一陣奇妙的大風中，  
她穿越了他的聲音。

注釋：

① 原詩題為 *Der Auferstandene*，寫于 1907 年秋（在巴黎），或 1908 年春（在卡普裏），發表在《新詩集》第二部分。

② “她”是指“抹大拉的馬利亞”。

③ 據《馬可福音》16 章記載，抹大拉的馬利亞，雅各的母親馬利亞和撒羅米，帶了香膏來，要膏抹耶穌的身體。

# 漫游者的超越

>>> 海燕



在創作《新詩集》時，那種宏大而強勁的全神貫注……

——1912年1月10日，裏爾克致友人的信

一個瘦骨嶙峋的青年，跪伏在地，只有一雙手臂向空中高高拋去，以致于傾揚到身后，彷彿是兩道風中的被扯長了的火焰，急切，飄忽，而且永無休止地呼號着。站在他的面前，誰能相信這是一塊冰冷的大理石！看到這尊雕塑的瞬間，它那生命熱力的輝耀，就讓裏爾克(Rainer Maria Rilke, 1875–1926)不禁砰然心動了。

這尊雕像擺在羅丹(Auguste Rodin, 1840–1917)的工作室的一角，和許許多多別的雕塑擺在一起。1902年的8月底，剛到巴黎的裏爾克安頓好住處，9月1日的下午，就到羅丹的工作室來了。他是來專訪羅丹的，受出版商之約，寫《羅丹論》。那年，裏爾克二十七歲，雖然出過幾本書，但除了三年前的詩集《我自己的慶典》告別了學步階段，初顯本色，兩年前訪俄歸來寫成的散文集《上帝的故事》獲得好評之外，還沒有什麼令人矚目的地方，巴黎幾乎沒人聽過他的名字。但六十二歲的羅丹，已是久享盛名的大師了。1902年遷居巴黎，對裏爾克而言，意義非同尋常：他出離了一個使他陷于封閉的環境，進入了當時的世界藝術之都，在那裏各種現代藝術流派正在走上歷史的舞臺。

“他是一位老人了。”裏爾克後來寫道。算起來，羅丹只比裏爾克的父親小兩歲。彷彿是對自己在生活中挫敗的令人羞愧的父親的一種補償，裏爾克把羅丹看成了自己藝術上的父親。羅丹放下手中的勞作，請初次來訪的詩人在一把椅子上坐下。兩人相談甚歡，只是羅丹的時間和裏爾克的法語都不允許他們久談。老雕塑家是閑不住的人，他重新握起了雕塑刀。年輕的詩人則被允准隨意地看看工作室裏擺放的作品。

工作室裏，杰作比比皆是：《斷鼻人》，《青銅時代》，《施洗者約翰》，《加萊義民》，還有正在創作中的《地獄之門》……。羅丹雕塑的形體語言，向來是一種極限上的呼喊，狂放不羈地挑戰着雕塑的語法；那種出乎意外的極度的張力，往往能够在一瞬間，閃電似的凌空落下，照亮你從未留意過的一個空間。

最後，裏爾克的目光，還是回到了這尊呼天喚地的跪禱者的雕像上。聖經裏“浪子回頭”的故事，他是自幼熟知的。這個作品，顯然是根據這個典故創作的。起初，羅丹將它命名為《浪子》，後來才改稱為《祈禱》的。裏爾克不理解題名為何要改動，他以為叫《浪子》更好些。後來，在《羅丹論》中，他這樣談到它：

这岂止是一个跪在父亲面前的儿子呢！光是这个姿态，就使上帝成为必需了；在这个因之而屈膝的形体中，纷呈着所有需要上帝的人。

裏爾克在雕塑前佇立良久，傾聽着回蕩在內心的悠遠的共鳴。他心中的敏感的精靈，可曾意識到，他是站在自己一生的縮影面前了呢？

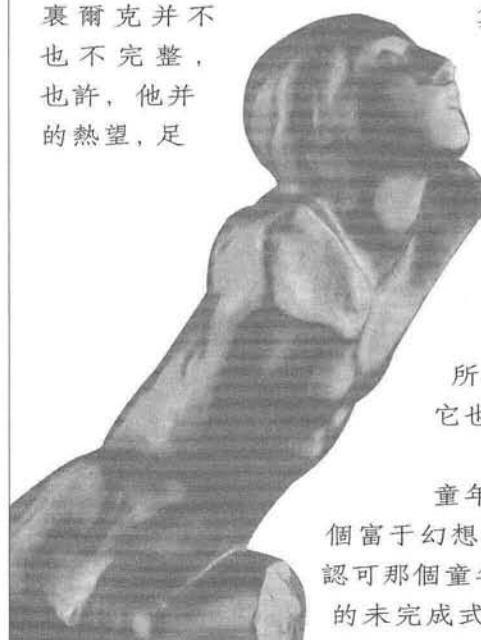
二

在浪子的雕塑前，他傾聽着回蕩在內心的悠遠的共鳴。在音響的叢林中，隱隱約約的，他再次聽見了一個高處的聲音。

初次聽見這個聲音，是在他二十三歲的時候。那年的春末夏初的兩個月，裏爾克第一次遠游，到意大利去探索歐洲文明的腹地。在佛羅倫薩，他遇見了一位比他年長七歲，却已頗負盛名的年輕詩人。傾談之中，後者友好而誠懇地告訴裏爾克，他過早發表作品了。一絲苦澀，掠過裏爾克的心頭。他對友人的真誠是珍惜的，兩人終生保持着相互的敬意。成熟之後的裏爾克，也不太喜歡自己早期的作品。十九歲的時候，他的《生命與歌》出版，二十二歲，發表了《以夢為冠冕》和《在早晨的森林裏》。但比起他的文學同輩們來，裏爾克並不算是出色的。當他開始寫作的時候，他的準備不足，教育自身的發展也比較緩慢，還談不上有什么原創性的東西。不是一個天生的歌者，但他的心中有着一種昂揚的歌唱以凌駕于弱的體質，和一切成功，挫折與迷宮之上。正是在那次旅游中，寫着《佛羅倫薩日記》的裏爾克，在旅店的孤寂的夜晚，臨窗俯瞰着古羅馬文明的遺風，確認了自己一個詩人的召喚。

在浪子的雕塑前，他意識到，正是這個召喚，與內心所有共鳴相應，它像看不見却又無所不在的萬有引力一樣。它也是一切喧響的理由。

童年苦澀的經歷，可能使一個比較實際的人早熟，也可能使一個富于幻想的人晚熟。裏爾克屬於後一種情形，更有甚者，他進而不認可那個童年，常常想要重度另一個童年。這種趨向使他陷落在童年的未完成式中。這種痛苦的狀態，却也孕育出他綿延的想像力的礦





脉。一旦  
使命感醒  
來，轉機  
就會出現。  
使命感的  
強大壓力，  
宏大的目  
標，會使

人突破了自憐，蘊蓄的才氣就被聚焦，被披露出來，這時候他所達到的強度和高度，就與他的天份相匹配了。

**有的人焦點是在遠處的——需要一個迥別于尋常的更大的目標來定位，需要一個召喚來做先知。在這個意義上，創作是不存在突變的，創作只是一個自我發掘天賦到其極限的過程，一個在造物主為他特別設計的畫面上一陣陣清晰起來的過程。**

浪子！這個他一生所鐘愛的形象，帶給他多少次的創作衝動！他愛的可不是那種棄善從惡的自由。在1906年寫的《浪子離去》一詩中，裏爾克以浪子的口吻寫道：

此刻，我將出離所有的紛繁之症，／沒有它，我們將成為自己，／它是老井裏噴涌的泉水，／映照的是顫抖的人，瓦解了我們的形象；／出離這荆棘般牽扯着我們的／一切，它們只配委弃給瑣屑，／你不會再見到／如此的庸常，如此的規範！

經他詮釋的浪子，其實是一個不斷更新，不斷開拓，不斷向上攀越的漫游者。漫游者，像浪子一樣，在反叛，在探索，也在重生。這三者，在漫長、艱辛、孤寒的詩藝之路上，不斷地把他帶入新的超越之中。

他是那個召喚之下的漫游者，單單為了那個召喚。他一生除了給羅丹當過半年的秘書，剛剛結婚時想在報館謀個職位未能如願之外，就沒有做過別的事。他沒有也不願意有一個職業，以免精力被分割。他靠稿費和友人的周濟過活，一生為貧困所迫。有一次，他給一位青年詩人寫信，想送一本自己的詩集給那位青年詩人，竟然無力購買。口袋裏只剩下幾個小錢，甚至窮得付不起房租，吃幾片蔬菜，一片面包，一杯熱茶，但他仍然不放下手中的詩筆。“**顛沛必於是，造次必於是。**”他以寫作為他的天職，這種召喚使他日益發現自己的標志，精神日益強健起來。他竭盡全力去寫每一首詩。他告訴那位青年詩人，不要怕耗盡了自己的才能，三天之後，你就會復原的。成熟之後的他，決不願意重複自己。即使是在最成功的時候，憑着漫游者的精神，他還是不斷地喊着：“**重新開始！**”

貧困不能使他却步，成功也不能使他躺臥，因為他是一個受了召喚的人。而一個受了召喚的人，不可能擁有別的，也不可能被別的擁有，除了那個召喚。



三

《羅丹論》是一本小小的書，從9月動筆一直到12月才完稿。裏爾克先寫一部分，後來干脆停下筆來，好長一段時間，只是全神灌注地觀察羅丹和他的作品。其實早在兩年前，裏爾克就評論過羅丹的雕塑了，如果僅僅是詮釋羅丹的作品，不會如此費時。裏爾克是要對作為藝術大師的羅丹本人進行詮釋，而且更重要的是，他要通過羅丹所做的，看見自己的道路和夢想。在這個意義上，他是羅丹的學生。他要與羅丹認同，也就是認識自己的內在世界中與大師相呼應的東西，使之成為詩歌創作的航標。他需要把握自己奇異而反復不定的抒情才能，進入自由之境。這樣的升越，僅僅有決心和目標是無法達成的，它需要的是經年累月的時日，鍥而不舍的進取，和觸類旁通的慧悟。他走了多么一條漫長的路！四五年之後，在他完成了《新詩集》第一卷，第二卷的大部分作品已經寫出的時候，他又有機會以羅丹為題發表演講。這時候的演講，如同一個刈麥者回頭看滿田禾捆時的眼神，是更有自覺意識的經過勞作而得的沉思之作。它成為《羅丹論》的第二部分。《羅丹論》講論的是羅丹，其實是總結了羅丹對他的影響。其中很大一部分，我們甚至無法分辨，他是在談論雕塑還是在談論詩歌。他無意像職業藝術評論家那樣來談論羅丹，他所寫的只是裏爾克的羅丹，而不一定是藝術史上的羅丹。這却絲毫沒有減少《羅丹論》的價值。

詩和藝術，本來就是孿生兄弟，在相倚相親相感中繁衍着各自的生命。當羅丹還是一個靠工作糊口的學徒的時候，他讀到但丁的《神曲》，就如同得了啓示一般地感到了顫栗，後來他又傾心于波特萊爾的《惡之花》，那現代社會的受難者的喊叫。這兩個詩人成了他創作靈感的激發者，這種互動貫穿了他的創作生涯，最終成為一種持久的努力，讓羅丹耗費了十多年的心血，創作了史詩型的巨作《地獄之門》。古羅馬詩人奧維德的《變形記》，那給了文藝復興和巴羅克時期的藝術家們以靈感的詩作，也成為羅丹雕塑的主題。來巴黎後，裏爾克根據羅丹的雕塑《俄耳普斯和歐麗狄珂》，寫了長詩《俄耳普斯。歐麗狄珂。赫耳墨斯》。而羅丹的《俄耳普斯和歐麗狄珂》則是波特萊爾《惡之花》中的一首詩的視覺詮釋。



無獨有偶，塞尚也深愛着波特萊爾，他是背誦着《惡之花》中的一首詩離開人世的。隔着世代，超越時空，詩人們和藝術家們傾談着，羅丹以泥土，塞尚以色彩，裏爾克以詩句。

據說，1903年初的一天，裏爾克向羅丹談起創作上的困境。裏爾克在内心世界裏遨游得太久了，這遨游甚至是一種對外界的逃避，一種熱情的簡化，一種意願的完成，一種過分主觀化了的生活，其作品的客觀性也因此而被扭曲了。這樣是無論如何不能走遠的。羅丹皺皺眉頭，說：“為什麼不走出去呢，去看什麼東西，譬如，看巴黎植物園裏的動物，一直看它，直到你能寫一首它的詩！”裏爾克聽從了這個建議，寫了他的成名作《豹》，它是《新詩集》裏最早的詩。裏爾克的這段逸事，和他的《致一個青年詩人的信》一樣，為許多後來的詩人所學效，其中最明顯的莫過于美國現代詩人裏琦(Adrienne Rich)的成名作《珍妮·菲爾嬌子的老虎》。

裏爾克本人也意識到，《豹》這首詩是不同于以往的。他早期的詩句不够精確，而這首詩是靠着精確和獨到的發現達到詩意的。他嘗試着寫更多這樣的詩，并把《豹》作為這一類詩的標杆。經過幾年的摸索，直到1906年，他才能連續而系統地寫這一類的詩。他列了上百個標題，逐日將之寫成詩。他希望能製造詩，就像羅丹在他工作室製造雕塑一樣。他稱這類詩為“新詩”。

新在何處呢？新在它們是“事物”的詩，而不再是“感情”的詩。因為他已經告別了浪漫、主觀、印象，進入到現實、客觀、事物，由一個等待靈感來點化自我的感情，因等待而產生逃避，忍受貧瘠的詩人，變成了一個客觀地反復觀察事物，“看見”事物，直至有獨到的發現，匠人般在任何地方、任何時候都工作着的詩人。這就是裏爾克從羅丹那裏所學到的。他終於能夠脫離靈感的轄制了。裏爾克寫道：

**爲了說明對我發生的一切，我所需要的不是感情的樂器，而是陶土。我自然地用抒情詩來造型，要的不是感情，而是我所感到的事物。**

“事物”是裏爾克從羅丹那裏學到的最重要的觀念。在與羅丹交談后的幾天，裏爾克寫道：“總是回到事物，回到事物的生命。總是如此，一而再，再而三地如此。”在《羅丹論》的第二部分，裏爾克更把“事物”放在了演講的核心。



在觀察羅丹的作品時，裏爾克敏銳地提出了關於局部和整體的美學問題，可惜少有論者予以注意。在參觀羅丹的工作室後不久，裏爾克給曾是羅丹的學生，也是雕塑家的妻子寫信，講到工作室裏擺放着許許多多的局部雕塑：一只手臂，一條腿，等等，你會想像它們要合為一體，各得其所。

**但是，你越往近看，感受得越深，你就會知道，如果這些分開的肢體合一，其總體效果反而更小。每一個斷片都別有動人之處，你忘記了它們是局部，它們並不需要那個完整……**

這個觀察，無異于打開了一扇藝術的窗口。我以為，一個局部，如果不是分解，就有可能成為整體的特寫，而且有想像力的翅膀張在其上。整體的物象，往往太像物體本身，因此發現的成分降低了，物象符號的意味也減弱了，就會缺少召喚力。一個司空見慣的物體，也是由許多甚至無限多個局部組成的，被觀察者的眼睛發現，為他此一時刻的思想和認知預備了衆多的載體或符號，而且隨觀察者個人和時間的不同而變化無窮。因此一個有限的存在，在時間的坐標上打開了廣袤的空間。我們注意到，在《新詩集》中，在選擇形象的時候，裏爾克使用的局部的“看見”是非常生動而獨特的，詩句因此而常新。

裏爾克深知羅丹每一個杰作背後的勞苦和艱辛。為了給巴爾扎克造像，他讀這位小說家的作品，造訪他的故地，看所能找到的所有銅版照片，還有許多同時代人的筆記，達數年之久，直至被巴爾扎克的精神所浸透，才開始創作。於是，裏爾克也常常這樣，先進行深刻的研究，才寫自己的作品，一些重要的資料，他幾乎會全部抄在筆記本上。

1907年8月9日，裏爾克把七十三首新詩交給妻子，手稿馬上被出版商要走了。在年底之前，書被趕印出來，這就是《新詩集》第一部分。《新詩集》獲得了空前的成功。1908年8月17日，《新詩集》的第二部分(九十八首新詩)也寫成

了，馬上付梓。裏爾克把它題獻給羅丹。在給妻子的信中，裏爾克指出：**第二部分，比第一部分更高，更深刻，對事物有更大的距離。**然後，他躊躇滿志地寫道：若寫第三部分，對事物將會有更客觀的實際掌握，更高的意義，更清晰的正確性。

這不過是成功之後的豪興。裏爾克並沒有去寫《新詩集》第三部分。他不願重複自己，哪怕是在更高的水平上重複。羅丹是那個時代雕塑藝術的解放者，他也把裏爾克從浪漫主義的自我帶入一個事物的客觀世界，教導他如何看見。這一變化，對裏爾克而言，猶如文藝復興時的科學探索和比例透視理論，使詩之于詩人的世界，有了系統而精確的表述。

這時候，正在寫着《新詩集》的裏爾克，看到了一個畫展，是為紀念一位終生作品不被承認的老畫家的。裏爾克稱他為一個奇怪的人。站在那些畫作前，照裏爾克自己的話說，像是被一支燃燒的箭射中了。†

(未完待續)



## T. S. 艾略特《四組詩》中的神學思想

> >> 理言

艾略特在《宗教與文學》一文中公開堅持基督教的立場，抨擊一種假定文學與神學無關聯的默認，主張至少對於基督徒來說文學必須有明確的信仰視角。這在英語文學方面起到了劃時代的作用，它標志着英語文學對基督教與文學關係之研究的開端。

艾略特生于美國的密蘇裏州，曾就讀于哈佛大學，早年有過信仰上的掙扎，但後來歸向了正統基督教，成為戰后西方社會精神生活的楷模。他的許多作品都體現出他對神的尋求，這一尋求在他的最後詩作《四組詩》(The Four Quartets, 1943)裏表達得尤其明顯，這組詩後被尊稱為“西方精神生活傳統的精典”。



## 一 過去與未來，都是永恒的此時

組詩之一“Burnt Norton”（1936）

組詩的第一部名為“Burnt Norton”，該詩寫于1936年。而這組詩的思緒却萌芽于兩年前。那是1934年的一個五月天，艾略特與一些友人去游覽Burnt Norton。在這個遠郊僻靜之處，艾略特發現一個玫瑰花園，以及一個籬笆后面的干涸的水池。他的思緒不由得沉入了對時間這一概念的思考中，所以第一組詩的開頭是：

此時與彼時  
也許都是現時  
未來蘊含在過去裏

盡管人們對艾略特詩中“時間的無限定性”概念有許多不同的解釋，但此刻他心中的信念是明確的：過去、現在和未來對於永生神來說都是一個永恒的此時。

詩人在對“時間的無限定性”的想像之瞬間，經由眼前的花園而遙想到時空隧道另一端的伊甸園，詩人似乎遙望到人類始祖亞當和夏娃也目睹了人類的此時——他以“干涸的水池”表達了這一意象。

但荒蕪之地終被救贖了，因此後來“水池灌滿了陽光”。

但迅速地，伊甸園與現時拉開了距離，亞當和夏娃離我們而去，只在“水池中留下他們的投影”。詩人似乎意識到捕捉“時間的無限定性”，只能是短促而微弱的瞬間，因為“人類無法承受太多的現實”，因為人類畢竟還沒有進入永恒。惟有現時才是一切的聚點，惟有從這個不完美世界的現時出發，我們才能期待一個完美的意象。因此，詩人要“征服時間的局限，以永恒的角度來看待一切”。

第二部分描寫了這個世界相互矛盾的事物在彼此緊張的對立之中聯為一體：

“……野猪及其追獵者／繼續他們原有的模式／但和解于繁星間。”

第三部分更是人類可悲現狀的寫實。

然而在第四部分中，一只翠鳥驟然飛起，它身上閃過的一束光輝刺穿了詩人陰郁的思緒：“就好像他沉入深淵中，却瞥見一線光明，那就是旋轉世界靜止的剎那間的光明，那就是啓示復活與新生命的光明。”

第五部分中有一并列對比：

已說出的話語  
落人沉靜。  
只因着形式與結構，  
言語或樂音才  
成了靜。

這幾句中的“話語”與后面的“曠野裏的話語／經受誘惑的最強烈的攻擊”形成對比。“形式”是什么呢？在詩人看來，形式的具體細節是蘊含着的一種運動，所以他說：“欲望本身是運動／其本身并不可欲求；／愛是永久不改變，／變的是運動的起因結尾。”對此，約翰布提的話可做補充：“要想從強烈欲望轉變到愛，就必須得降卑，這就是基本的模式。”

#### 組詩之二 “East Coker”(1940)

在第二組詩“East Coker”的開頭，艾略特照例以他對時間的思想為開端。

1937年8月，艾略特回到他祖先的居住地，詩人感到：“我的開端就是我的結束。”他回想起了遙遠的過去，想像了在露天野地上舉行的一個鄉村婚禮。夜晚過去了，新的一天又來臨了，這時詩人分明感覺到自己正處於過往時間的開端：“我在此／或彼，或別處。在我的起始。”這重複了第一組詩中有關時間的主題。

在“Easter Coker”第二部分的第一節，詩人又從過往時間的開端回到了此時的現實，詩人看到了此時(1940年前後)歐洲的混亂景象，詩人用詩句寫出了自己對此時西方文明的批判。詩人這樣做是為了更堅定地持守那極寶貴、來自永生真神的智慧。艾略特總結說：“惟一我們能期待擁有的智慧／便是要謙卑的智慧：謙卑是永無止境。”這一謙卑起源、根基于基督的謙卑。

詩人雖描寫了黑暗、空虛和漫無目的，然而，詩人並未忽略黑暗中的等待，在詩人看來，“信心和愛和盼望”不是急切不安的事務活動，而是把一切放在謙卑的“等待當中”。詩人反復重申了謙卑的最高形式：“要想擁有你所沒有擁有的／你必須首先放棄你所擁有的。”

在第四部分裏，詩人讓我們看到基督的謙卑與愛。基督是受傷者的醫師，他醫治（清除）我們的疾病（罪）。這便是人類真正的希望。

而這希望，是超越時間的：“我在這裏，處在中間點。”過去與未來的中間點便是現在。

## 二 永恒之愛與此刻的接觸

### 組詩之三 “The Dry Salvages”(1941)

此組詩寫作、出版于戰勢惡化、英國損失慘重的形勢之下。第一部分描寫象征着毀滅與創造的江河與海洋。“大海有許多聲音，許多神和許多聲音。”

江河大海無休止的威脅和過去的一切巨疼還有無止境？“沒有，沒有止境。”

時間不能治愈這個傷痛。“時間無法醫治：因為病人已不在此。”我們並不能通過時間回到從前或跨入未來，“未來只能等待‘現時’的推移和到達。”我們所能做的就是不再流連于過去，不再沉浸于未來，而專注于現在。

第三部分中的旅行者們不再讓過去、未來牽制自己，因此，他們“不是那遙看海港／隱退的人，也非將下船的人。”

在第四部分中，我們讀到優美的抒情式祈禱，是詩人的祈禱。艾略特曾稱自己是一個有“天主教的心智、加爾文派傳統和清教徒性情”的人。從艾略特的這組詩中，我們可以依稀看見這些因素對詩人的影響。

人類的本性在第五部分中得到直接的描寫：“人的知欲巡視過去和未來／並且執迷不悟。”人類在科學與迷信的世界裏，在受時間限定的世界裏尋找秩序，可是人類對現實的認識僅僅是“猜測”，不可信靠。我們唯一所能做的“是祈禱，遵行律法，接受管教，思想並行動”。這便是艾略特為我們描繪的基督徒的生活。

### 組詩之四 “Little Gidding” (1942)

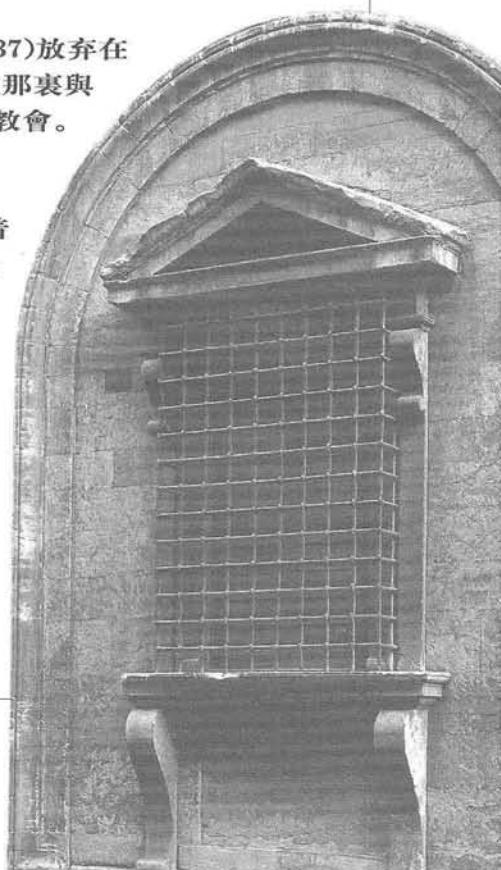
1625年，年輕有為的政治家 Nicholas Ferrar(1592–1637) 放棄在倫敦的生涯，前往母親在鄉村的住宅 Little Gidding，并在那裏與家人共同創立了英國信仰史上永遠被人們紀念的家庭教會。艾略特的這組詩使得 Little Gidding 更廣為人知。

在詩的第一部分，艾略特告訴我們說：不管你帶着什么目的來到 Little Gidding，你都必須放下觀念與想法。你來不是為了實證，不是為了接受指導，不是為了滿足好奇心，更不是為了報道。你來為的是跪在這有效之地禱告。

Little Gidding的小教堂在詩人的筆下，被描寫成Burnt Norton 的玫瑰花園被贖的象征。

第二部分詩人通過對戰爭帶來的死亡與毀壞的描寫，通過與幽靈（此時作為詩人的一部分）的對話，說明人類自身努力的徒勞無益。一切的努力最終都毫無指望，除非人類經受了火的試煉而獲新生。

在第三部分裏，詩人談到“三種狀態”：“依戀”、





“超然”和“冷漠”。他警告人們不要冷漠，因為它與其他狀態的關係，就好比死亡與生命的關係。只有愛才能消解一切的分歧，使它們重新團結。

在第四部分裏，戰爭的火焰轉變成聖靈之火。聖靈引領我們“離開罪和錯”，通過（象征聖靈的）“火”叫我們避開（戰爭的硝烟之）“火”。此時的“磨難”正是在痛苦的試煉中潔淨我們的烈火。

在組詩的最後，詩人坦誠地做出信仰告白。艾略特堅信，死亡是一個新的生命的開始：

我們稱為開端的往往是結束  
走近末尾也便是一個新開端。

他堅信死后的復活，堅信死亡是一扇通向真正生命的門，這真正的生命是經受了聖火之净化的生命。

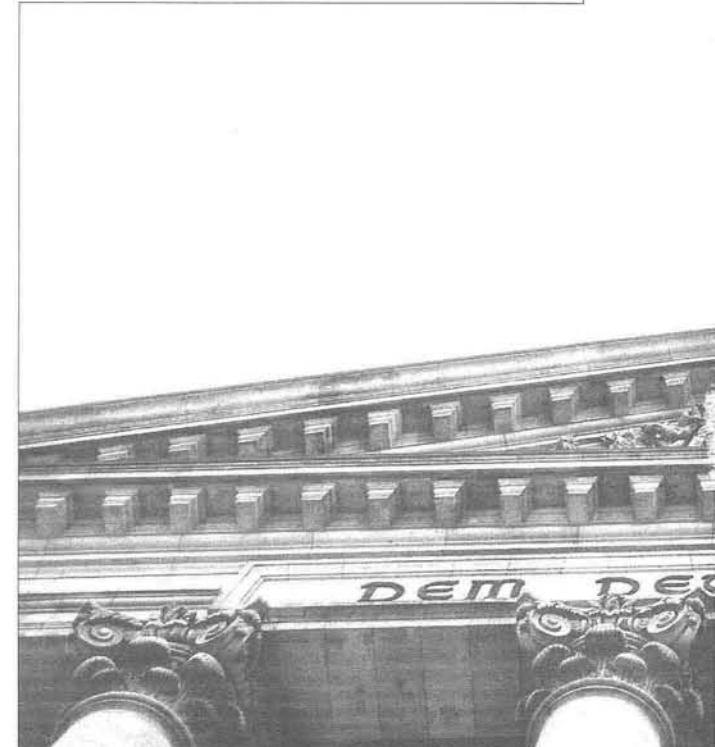
最後一小節充滿了和諧與希望：

一切都會好的  
事物的發展都會好  
當熊熊火焰聚合成  
高居冠頂的火苗  
火與玫瑰合為一體。

耶穌基督已經救贖了世界。“Burnt Norton”的“玫瑰”在時間裏，經由聖靈之火，已經得到净化，已經與“火”成為了“一體”。

象征人類欲望的“玫瑰”終於被轉變成了愛。

神是愛。†





卸下聖體

索多馬

波浪般的紅、橙、藍、綠各色優美的衣紋，為這幅自十字架上卸下基督軀體的景象增添了鮮活的動感。索多馬的作品特色在於其優美的色彩、微妙的光影和詩意般的景色。雖然像達芬奇等多位意大利畫家一樣，他以風景作為畫作背景，但據信此畫背景的靈感却是源於凡愛克等佛蘭德斯畫家。文藝復興時代的畫作多半由一群畫家或同作坊的畫師在大師授意下完成，此畫亦如此。大師負責構圖及作品的重要環節，而助手則完成次要的人物及背景。即便是由集體努力完成，此畫仍被視為出自大師之手。生于倫巴底的索多馬，曾在錫耶那和羅馬等地工作，并在那兒接受了許多重要作品的委托工作。

# 人性、生命、自我

——談米開朗基羅《失樂園》

>>> 高偉川

米開朗基羅的《失樂園》又名(《亞當夏娃被逐圖》)描繪的是亞當、夏娃犯罪后上帝派天使基路伯(CHERUBIM)將他們趕出伊甸園的一幕。

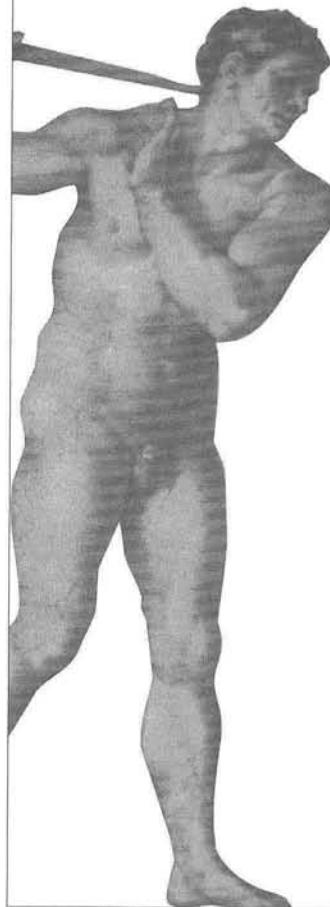
米開朗基羅筆下的天使基路伯，身穿暗紅色衣服，手持長劍，飛舞在空中。亞當與夏娃的容貌極其蒼老，亞當以右手推開天使基路伯以表示反抗，他們帶着強烈的痛苦與不滿，似乎也交織着一絲恐懼與惆悵，他們無奈地，帶著反抗的神情極不情願地離開了伊甸園……

這幅繪于1511年的畫是凡蒂岡西斯汀教堂天花板壁畫連畫作中的一幅。

亞當的手勢、表情與姿態似乎在表達著他的忿怒與自暴自棄，他的雙手是抗拒式的。這幅畫似乎彌漫著一抹揮之不去的不滿情緒。其實，這正是畫家當時的心情。米開朗基羅在創作這幅作品時，心中充滿了對教皇的不滿。

米開朗基羅的生活經歷了好幾任的教皇統治，這些教皇既重視他的才華，又役使他的才華。對此，米開朗基羅極為不滿。他在家書中曾如此說，“我服侍教皇，但我是不得已的。”\*

米開朗基羅是個渴望自由的藝術家，他是無法接受役使的，可是，當時的教皇似乎以上帝代言人的身份說話，米開朗基羅因此而不敢公開抗拒教皇，于是他透





過藝術說話。他筆下的人物在這一時期幾乎都近乎英雄似的反抗與忿怒。從他的這類作品中，我們也多少可以看到他心靈深處的某些局限，信仰于他而言似乎嚴厲有余而慈愛不足，這不但與教皇對他的役使有關，也與他缺乏愛的生活有關，他終身未娶，朋友甚少。畫家以“畫”寫“心”，自然創作出這一幅帶有強烈個人情感色彩的《失樂園》（《亞當夏娃被逐圖》）。

此畫雖是根據聖經而作，但畫家却將自己個人與教皇的恩怨投射于亞當、夏娃和上帝之間。偉大的藝術家因此而未能說出他本當藉藝術說出的話。†

注釋： \* 1548 年家書



## 懺悔的人生意象

—倫勃朗的油畫作品《浪子回頭》

>>> 王魯

一

浪子的比喻是《聖經》中出現的一段文字，十七世紀荷蘭畫家倫勃朗以這段文字為藍本創作了一幅題為《浪子回家》的油畫作品。畫面表現的是老人的小兒子，索求家產，遠走他鄉，放浪形骸，迷途知返，最終回到家中，父子相遇的一刻。倫勃朗以世俗的場景演繹了神話的比喻。

以世俗生活體現聖經文本——這是倫勃朗獨特的藝術情懷，出于他筆下的聖經題材作品往往是一幅世俗化的生活觀照，而出于他筆下的世俗畫面往往又是一幅聖事化的隱秘事件。個體的認信之道與集體的教化之理保持雙向的維度，翻開西方藝術史，這是一條清晰的脈絡，藝術家在此錯綜複雜的脈絡之中留下了自己認證的指紋。

倫勃朗的這幅《浪子回家》以一個大家門戶的前廳為背景，畫中的老人已是風燭殘年，疲弱的視力已不能幫助他更好地辨認面前的情景，他伸出雙手接受失而復得的兒子，那雙顫動的手在兒子的背上撫摸着，生命的源流在那兒奔涌着。

衣衫襤襤的浪子身上留下了流浪的印記：他揮霍盡了向父親索要的資材，時逢歉年，受雇為人放猪，食不果腹，飼料充饑尚求之不得，遂念及家中無盡的好處，回家跪在老人的面前，說道：“我得罪了天，又得罪了你，從今以後，我不配稱為你的兒子。”（路 15:21）源遠流長的微波細水匯入生命的活體，一脉相承的最初時日又回到身邊。

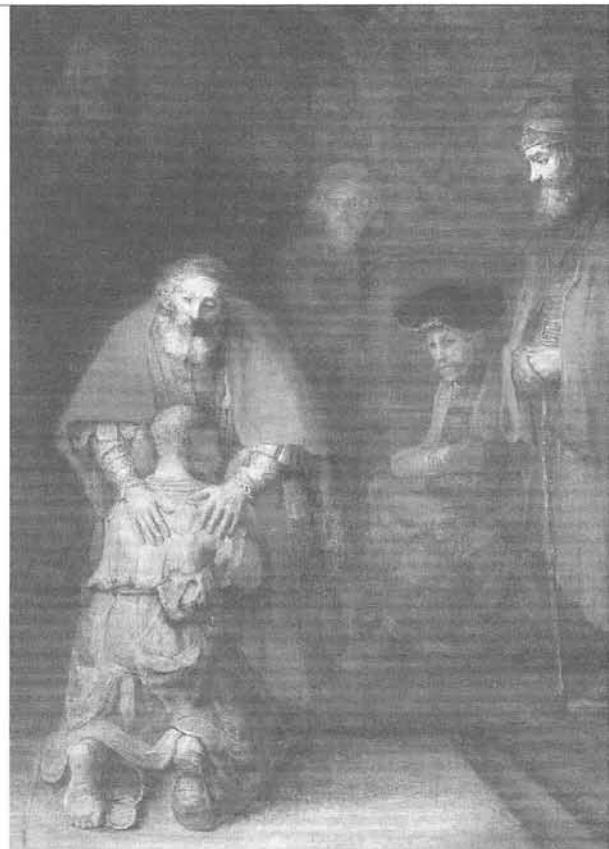
傷感的焦點勝過選擇喜出望外的瞬間，雖然接下來似乎可以耳聞目睹老人的吩咐和高興的場面：“把那上好的袍子快拿出來給他穿，把戒指戴在他的指頭上，把鞋穿在他腳上，把那肥牛犢牽來宰了，我們可以吃喝快樂。”（路 15:22–23）但是，眼前我們只能從背景中辨認出四位坐立不一冷漠旁觀的其他人物。根據聖經上的文字，人們認定前面的一位肯定是老人的大兒子，雙手交叉胸前，面色猶疑，態度曖昧不明。其他三位人物的身份，人們各有猜測，定論不一。坐下的一位應該是一位管家，后面的兩位是雇的僕人，近乎無動于衷的神情寓意復雜的心情難以揣度，但那木訥的表情影射困惑的心理却暗示我們事情還沒有結束，大兒子對老人說：“我服侍你這多年，從來沒有違背過你的命，你並沒有給我一只山羊羔，叫我和朋友一同快樂。但你這個兒子和娼妓吞盡了你的產業，他一來了，你倒為他宰了肥牛犢。”（路 15:29–30）

藝術家創作時雖然不受文字的限制，但是明確的主題和寬泛的意象都不違背創作的原理，事實上也是，並沒有不蒙生意象的主題，也沒有不關心主題的意象。

此岸沒有可以取悅每個人的事情，人所思考的只能是人的事情，彼岸的親臨才能讓人們一同思考神所喜悅的是什麼。

## 二

倫勃朗處于宗教改革之後的尼德蘭，即現在的荷蘭。荷蘭受到宗教改革的影響，接受新教自在自為領悟聖經啓示的核心教義，以個人的日常生活感受上帝的恩典。荷蘭成為當時較周邊國家更為自由開放的國家，她因此而吸引了很多學者在此完成了他們的寫作和出版計劃。



倫勃朗適時造勢，配合聖事世俗化的宗教儀式完成了視覺理念的一次變體，日常化的觀察比卡拉瓦喬(1573–1610)的藝術形式更為直接，承前啓後，影響了維米爾(1632–1675)和後世的畫家。依循當時的觀念，題材宏偉的“歷史”畫是繪畫藝術最高的表現形式，對於倫勃朗來說，聖經是過去、現在和永遠存在的啓示。作為一位新教徒，道德教化的主題耗盡了他的一生精力。雖然卡拉瓦喬的一些靜物畫，倫勃朗的一些肖像畫，維米爾的一些風俗畫，都已經開始在表明任何一種藝術類型都可以完成“歷史”畫史詩意義的宏偉使命，這是西方藝術神人兩維互滲互透的“歷史”。然而，處於整體進程的一個階段，倫勃朗的畫面依然保持着構築宏偉史詩的戲劇性特色，借助構圖安排，光線道具，人物表情，心理活動，展開一幕幕“故事”情節，透析一層層“主題”意象。

藝術從而敞開生活的觀點，不作為生活的道理，而是作為生活的啓示，走過形式、主題、生命的空洞進入另一維空間。

倫勃朗依據聖經文本創作的這幅作品，與他一系列這類的創作沒有根本的不同，既有主題文本，也不完全是被動地攝取；既有藝術家的心情寫照，但也不完全是藝術家人生的告白或是經歷的覺悟。畫面本身包含游走的艱辛，回家的安慰，接納的胸懷，利益相關的言論，麻木冷漠的旁觀。

如果是說理論道，我們作為哪一方都不恰當；如果不是說理論道，似乎與人類的處境又有着不可拆解的聯繫。我們不知道我們算不算是輕浮在外？不知道我們算不算是持重在家？不知道我們有沒有足夠寬闊的胸懷？也不知道我們算不算是受雇的僕傭？況且，許多人既不知道家在何方，也不認識回家的路。

倫勃朗似乎從聖經文本中抓住了懺悔的意象，并以他獨特的藝術形式表現了出來。耶穌在講述這段經文之前有言在先：上帝的使者為之歡喜的是一個罪人的悔改。這也正是經上以老人之口回答大兒子的責問：“**你常和我同在，我一切所有的都是你的；只是你這個兄弟是死而復活，失而又得的，所以我們理當歡喜快樂。**”(路 15:31-32)。



### 三

倫勃朗少年時期畫風初成，造物的光體透射心靈，構成的因素在光的意識之內才不會淪為空泛的概念，構圖、形式、色彩、透視、比例、主題……雖然也成為今天談論的話題，眼花繚亂的彩色紛呈並不清澈見底。

倫勃朗與1631年前後從故鄉萊頓移居到繁華的都市阿姆斯特丹，適逢得意，隨後時運多舛，家道中衰，晚年淒涼。倫勃朗一生留下了一百多幅自畫像，畫家以自己的面像和內心揣摩人類按上帝的形象塑身造體。《浪子回家》作于1669年，原作由凱瑟琳大帝1766年購得，現存于聖彼得堡艾爾米塔什博物館，這是畫家最後的創作，在此之前很長的一段時間裏倫勃朗已經沒有了定件委托人。就在創作這幅作品的前一年，1668年，他唯一的兒子在成年之際過早地離開了人世，凝聚的光源終於被黑暗徹底吞噬，拖長的陰影作為曾經被照耀過的記錄繼續蔓延。

拱形門柱托起沉重窒息的後壁讓出金色襯紅的亮麗前景，不知從哪條路上回轉身來的泥土帶着生命原始的印記，不知以怎樣無顏以對的心情安慰黃昏垂暮的時辰，恪遵守望的人兒組成身後隱匿的視線，同根同體的兄弟結成前臺的路人，或許溫暖的色調可以舒緩卑微崩潰的神經，陽光織成的射線可以修補千瘡百孔的傷痕。懂得懺悔的人才會知道這不是藝術家的此岸感慨，這是藝術家的生命祈求；懂得祈求的人才會知道這不是藝術家的彼岸企盼，這只是藝術家的最後禱詞。†

# 托妮·默利森和她的小說《愛兒》

>> 理言

美國當代著名小說家托妮·默利森(Toni Morrison)1931年出生于俄亥俄州的諾蘭(Loran, Ohio),先後受教于豪伍德大學(Howard Univ.)、康乃爾大學(Cornell Univ.),後授書于南德州大學(Texas Southern University)和豪伍德大學,還曾任教于耶魯大學、拉杰斯大學(Rutgers Univ.)和紐約州立大學阿本尼分校,現任普林斯頓大學古典文學教授。她的處女作,即寫于1970年的《最藍的眼睛》(The Bluest Eye)就已顯示出作者超乎尋常的洞察力和再現真實的成熟技巧。默利森著有六部小說,每一部都具有重要意義。她以純熟的文學技巧和現實主義的手法取得了卓越的文學成就。她的創作實踐將出自于美籍非洲女性的作品推向了二十世紀晚期文學精典的前沿。她在七十年代出版了作品《蘇拉》(Sula)和《所羅門的歌聲》(Song of Solomon);八十年代出版了《黑寶貝》(Tar Baby)和《愛兒》(Beloved);九十年代初她又出版了《爵士樂》(Jazz)。

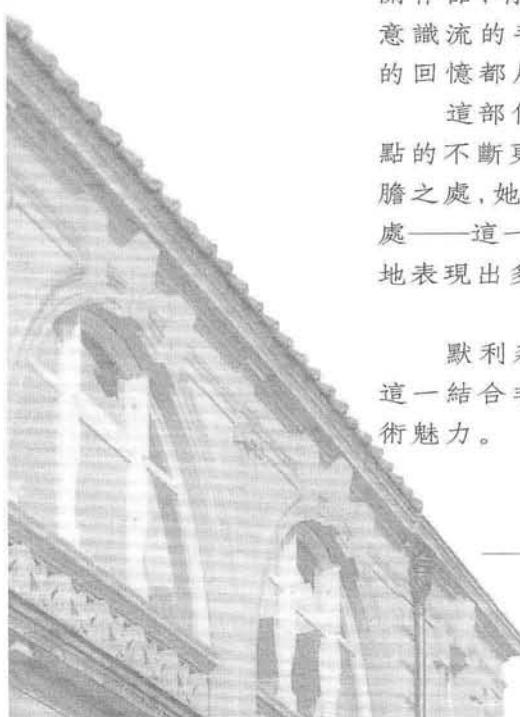
1987年出版的《愛兒》是默利森最重要的作品,此作獲1988年普利策小說獎。默利森于1993年獲諾貝爾文學獎,1996年因她對美國文學的卓越貢獻而獲得了國家圖書基金會獎章。

默利森是一位杰出的作家,她嫻熟地潛入語言之中,并清除種族主義的羈絆,賦予文學語言詩一般的光彩。

她的作品《愛兒》在題材的深度上較之于其他作家的相關作品,有明顯的拓展。她采用不同的人物視角,并穿插着意識流的手法,把每一個人物的内心世界和他們各自對過去的回憶都展示了出來。

這部作品在結構上跨度較大,且十分自由。作品時間、地點的不斷更換也許給讀者一種混亂的感覺,但這正是作者的大膽之處,她相信讀者的水平足夠認識到她的藝術手法的高超之處——這一手法使得她能够在相對來說比較簡短的小說中活脫地表現出多位人物的特點與經歷。

默利森把現實主義手法與民間歌謡成功地結合了起來,這一結合非但強化了其文學的真實性,也強化了其獨特的藝術魅力。



## 二

《愛兒》描寫了美國廢除黑奴制度后，發生在一個黑人家庭裏的故事。故事的主人公之一是飽受奴隸制度創傷的黑人女奴賽斯(Sethe)，她在美國廢除黑奴制度后雖獲得了人身自由，但心靈却依然受着黑奴制度的捆綁以至過着完全封閉的生活。

賽斯因為害怕自己的孩子會經歷她所經歷的非人的奴隸生活，殺死了自己那“已經會爬”的名叫愛兒(Beloved)的兩歲的女兒。這個兩歲的女兒的幽靈從此侵擾她的家，日夜不離地在她的家裏作怪。

賽斯因殺人罪在監獄裏被關了兩年，刑滿釋放后回到了從前的住處，但她依然被關閉在孤獨中，周遭的人都無法原諒她，且千方百計地回避她。連她自己的兩個長大了的兒子也在逃避她，他們害怕像大妹妹一樣被母親殺害的命運，因此，在有了一點獨立生活的能力后，就離家出走，而且再沒有回來。

賽斯的丈夫赫爾(Halle)是個對母親有深厚感情的人，他為了贖出自己年邁的母親薩格斯(Baby Suggs)，而代替年邁的母親在“溫暖家庭”(Sweet Home)裏做了奴隸。赫爾渴望自由，但卻沒有能力從為奴之地逃出來。

賽斯曾同丈夫在同一個地方做奴隸，但她膽大機警，她渴望自由，讓自己和孩子都獲得自由是她的夢想，她順利地把三個孩子送出了為奴之家，而且在逃亡的路途上生下赫爾的第四個孩子丹弗爾(Denver)。

丹弗爾和祖母薩格斯相依為命地生活了多年，後來祖母去世了，家裏只剩下賽斯和這個小女兒丹弗爾，而那兩歲時被母親殺害的愛兒却依然活在她們當中，愛兒的幽靈時刻盤踞于她們的家中。

丹弗爾雖然留戀祖母薩格斯活着時那樣一種有生氣的生活，但她知道祖母興奮地布道、大家歡聚于蘭石路124號（她們的住宅）的生活畢竟已經一去不復返了。她現在唯一操心的就是如何不再讓任何白人出現在她家的庭院前，以防母親再一次因恐懼而發作極端的舉動，像殺死姐姐一樣把自己殺死。

而賽斯却心甘情願地承受愛兒的幽靈對她的折磨，她似乎從這折磨中找到了一種良心上的補償。對丹弗爾來說，愛兒的幽靈實際上也成了她孤寂生活中唯一的伙伴。

多年后，以前同在“溫暖家庭”做奴隸的保爾D來到蘭石路124號。他的

出現 改變了賽斯和女兒丹弗爾受幽靈攬擾的生活。保爾D以其強有力的男性的氣魄和嗓音驅走了那幽靈，這使他們的生活變得平靜、正常了。但不久，這個幽靈以一個忘記了自己的身世、只記得自己叫“愛兒”（賽斯在女兒的墓碑上用了“愛兒”這一個詞）的黑人女子身份出現，這個不明來歷的女孩進入了賽斯的家，而且成功地趕走了保爾D。

賽斯和丹弗爾都清楚地知道“愛兒”實在就是那個死去的孩子愛兒，但她們彼此心照不宣，母女倆爭着竭盡全力地愛“愛兒”，生怕“愛兒”離開她們。而“愛兒”似乎也怕失去她們，她與賽斯形影不離，永無止境地吸引着賽斯的注意力；賽斯不知疲倦地哄“愛兒”高興，不厭其煩地滿足其對愛沒有止境的欲望。而在賽斯去上班時，丹弗爾對“愛兒”也是呵護備至，相伴嬉戲。

賽斯日夜操勞，養活着丹弗爾和“愛兒”。“愛兒”因此身體日趨發達，長得又高又大，但她對愛的渴望還是如同第一日一樣，賽斯為愛“愛兒”而累得精疲力竭，一病不起，最終丟了工作。

沒有了生活來源，十多年未走出家庭有限範圍的小女兒丹弗爾，受饑餓以及照顧媽媽和“愛兒”的責任心驅使，第一次被迫邁出家門，她帶着懼怕、惶恐的心走向回避了她們母女十多年的社區鄰裏。她急切地尋找工作機會，同時，教會在丹弗爾身上看到了與其母親的傲慢完全不同的謙遜，對她的求救伸出了熱情的援助之手。人們默默地將食物擺放到她家的門廊上，天天如此。

教會不僅送來物質食糧，教會的姐妹們還集體再一次來到那曾給她們留下美好回憶的蘭石路124號。正當她們止步于門前，專心禱告、唱詩之時，來接丹弗爾開始她的一天的工作的白人鮑溫(Edward Bodwin)駕着馬車正好來到。聽到屋外奇怪的聲響，賽斯與“愛兒”一塊兒走到房門口，賽斯一眼瞧見端坐于馬車之上正洋洋自得的鮑溫，她立刻暴跳起來，她以為他是來搶女兒去做奴隸的，她的精神再度陷入了狂亂……

當賽斯清醒過來的時候，她發現自己與女兒丹弗爾已經奔向教會的人群之中，而那始終糾纏着她的“愛兒”却不見了。“愛兒”消失得無影無踪。

在故事的結尾我們看到，丹弗爾有了正常的社交生活，保爾D也回到了賽斯的身邊，陪伴她共同對付痛苦的過去，迎接又一個“明天”。

### 三

《愛兒》的故事情節簡單，但作者細膩、客觀地刻畫了每一位人物的經歷與内心世界。評論界對《愛兒》的分析往往各有側重，有從歷史的、政治的、種族的、社會的、心理學的等不同角度來看這部作品的，而從基督教信仰的角度來看這部作品的却不多見。其實，小說的作者已經簡潔地向人們暗示了這樣一個信息：賽斯一家最終

得到解救，是因着另一種真正的深愛，那是源自于基督的，以及基督在這地上所建立的教會對她們的接受，那才是一種真正的深愛。

較為多見的評論者把他們的目光放在對這部作品歷史價值的關注上。不少評論家認為《愛兒》再現了美國的歷史，琳達·克魯霍茲說：“默利森通過美籍非洲奴隸的行為與意識，而非通過占主導地位的白人社會的角度來塑造歷史。”克魯霍茲還指出，這一歷史的再現不僅成為小說人物内心創傷得治愈的過程，而且也為讀者和作者完成這一過程。她認為《愛兒》實際代表着已被遺忘的、過去的精神（spirit），這個精神“必須得到深愛，即使它既不可愛，又難以捉摸”。<sup>①</sup>

也有人以神祕主義的眼光來看這部小說，甚至把《愛兒》當做一部關於鬧鬼的故事來讀。凱羅·E·史穆德說：“盡管這部小說在敘述上打破常規，因而對其進行的評論無法有一個整齊劃一的結論，但它在敘述結構上始終貫穿着鬧鬼的主題，直到最後生活中的這一混亂以鬼被驅趕而告了結。”<sup>②</sup>

但默利森為什麼要如此着重筆墨去寫一個關於鬼的故事呢？羅伯特·L·布勞德極有洞察力地指出：“《愛兒》實際上所代表的並不只是賽斯和丹弗爾所想象的一個亡靈（他們的女兒和姐姐）的再現，而代表的是整個靈界的聲音，代表了所有在黑奴制度殘酷迫害下冤死者的亡靈的聲音。”<sup>③</sup>

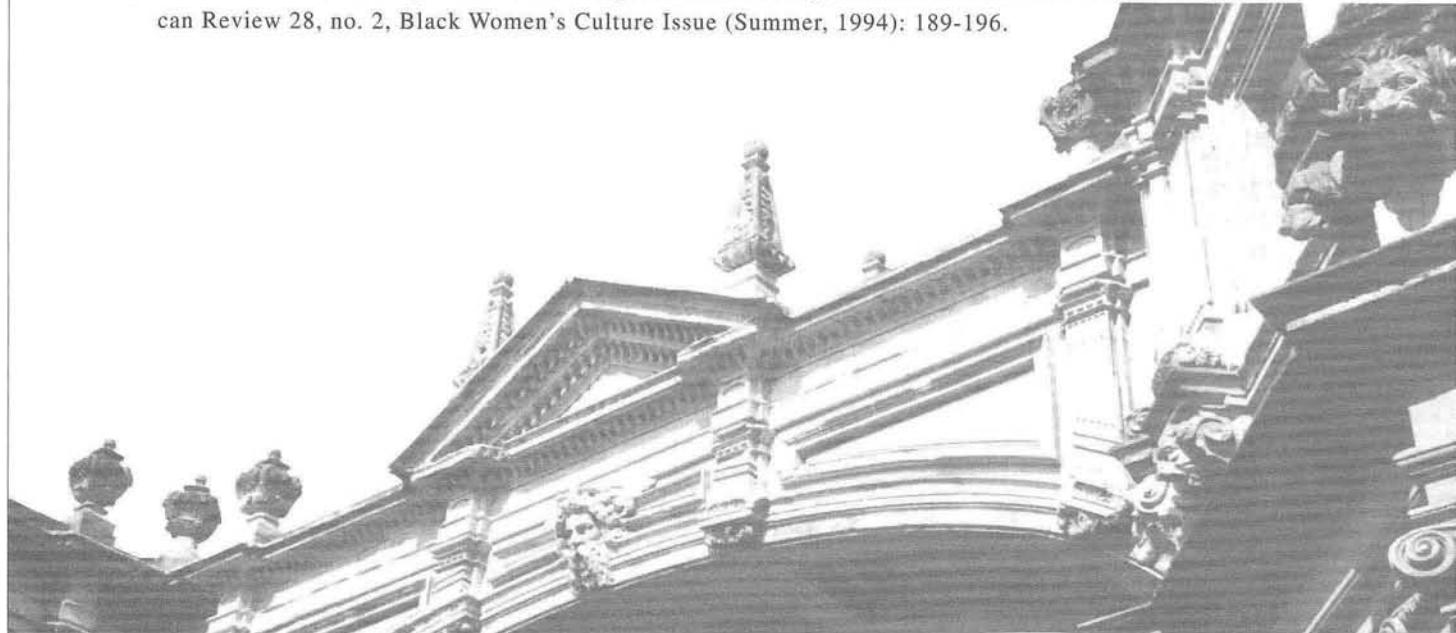
我認為默利森在《愛兒》中表現的是一個被壓制的、低沉的、但却是勢不可擋的力量，這力量就是對以往的痛苦的回憶。這一回憶越被壓制，就越積攢起更大的力量，這力量終究會迸發。+

#### 注釋：

① Linda Krumholz, “The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison’s Beloved” African American Review 26, no. 3, Fiction Issue (Autumn, 1992): 395-408.

② Carol E. Schmudde, “The Haunting of 124” African American Review 26, no. 3, Fiction Issue (Autumn, 1992): 409-416.

③ Robert L. Broad, “Giving Blood to the Scraps: Haunts, History, and Hosea in Beloved” African American Review 28, no. 2, Black Women’s Culture Issue (Summer, 1994): 189-196.



# 三代女人的故事

*Christine Ma*著 國歐 譯

Christine Ma 1984 年出生在中國，五歲就到了美國，她的中文名字叫瀟瀟。這裏選登的是她讀十一年級時對當代美國黑人女作家 Toni Morrison 的著名作品《愛兒》的評論。瀟瀟的這篇評論具有一種少見的思想穿透力，她選擇了一個不易被評論家覺察的視角，而這一選擇則讓她拿到了解讀這部以黑人命運為背景的文學作品的關鍵之鑰。她因此而打開了一扇本來被重重歷史事件（無論是普遍的，還是個別的）緊緊關閉起來的意識之門——在這扇門裏，她看見了也許連作者本人都未曾覺察到的比可見的歷史事件更真實的潛在真實。這潛在真實雖不輕易可見，但這潛在真實却使得Toni Morrison的這部作品具了比可見歷史更深厚更持久的現實主義力量。

Toni Morrison的這部作品真實地展示了黑人的被奴役史，以及由這被奴役史而演繹的悲慘命運。而瀟瀟却似乎從中隱約看到了人類某種相似的靈魂史。



一個是被解放的女奴，一個是逃跑的女奴，一個是從過去回到今天的女人。這就是托妮·默利森的小說《愛兒》中處于奴隸制捆綁下的三代黑人女性的故事。薩格斯，賽斯，愛兒這三個女人經歷不同，却投入了共同的抗爭。第一個（薩格斯）的整個一生幾乎都是在黑奴制的壓迫下度過的，第二個（賽斯）在黑奴制下過了半輩子，第三個（愛兒）從來沒有經歷過黑奴制度。但具諷刺意味的是，恰恰是愛兒——這個從未在奴隸制下生活過的女人——反倒受奴隸制的束縛最深，賽斯次之，而薩格斯却是最不受捆綁的一個。伴隨着人身更多自由的往往是更大的責任和更多的無知。故此，這不同時代的女性，離奴隸制越遙遠者，却越發被它所束縛。

## 一

第一代的薩格斯對人類奴役制的體會最深，但她却是三個人中間最自由的一個，雖然她一生的歲月多半處于被奴役之中，這被奴役的生活是令人“難以忍受的……她一生中間……所認識的人，甚至她所深愛的人，不是被軋死或吊死，就是被出租、抵押、出賣、贖回、關押、被分期贖買、被當做賭注、被偷、被抓。相比，賽斯的境遇要好得多：賽斯有着奇異的好運，她同薩格斯的兒子有過六年的婚姻，并與同一個丈夫生育了所有的孩子……而薩格斯的八個孩子却有六個不同的父親。對薩格斯而言，“生活的侮辱僅僅在于，她的孩子被人當做一場遊戲中的棋子，而令她吃驚的是，居然沒有人因為在那場棋局中被擺布的棋子是她的孩子而停止遊戲。”

薩格斯幾乎失去了所有孩子，只留下了赫爾。經歷了那么多的苦難和分離，薩格斯在精神上却始終不被苦難束縛。在一切面前，她都簡單地宣告：“上帝的賞賜他盡可以收去”……即使深陷極大的困難中，薩格斯依然抱持着美妙的信心：她認定自己是全能者的創造，因此，自己所遭遇的一切必在全能者的計劃之中。薩格斯這種對造物主的依靠而非對人的依靠使她得以從一切煩惱中解脫。

“把擔子放下”薩格斯曾這樣勸導賽斯。她自己就是這麼做的。她神聖地傳講神的話，她告訴人們要“愛他們的雙手”，甚至他們的“黑黑的肝脏”。她的話語顯明了她的信念和自信——在思想上、精神上、情感上薩格斯都脫離了那種由奴隸制帶來的不可避免的自卑情結。

薩格斯一直保持着這種自由意識，甚至在兒媳賽斯殺子悲劇發生之后。賽斯殺子令薩格斯迷惑，她無法確定賽斯的行動是否合乎道德。這困惑使薩格斯不得不退縮，她退縮到自己的床上，退縮到沉思之中——她開始思想各種顏色的意義，對顏色意義的沉思把薩格斯帶入了一種簡單的遺忘，而這簡單的遺忘却又使薩格斯獲得了另一種自由——當她被引向對那些悅目的、無害的顏色的沉思之中的時候，她就從她所面臨的真實的困惑中逃脫了。她只要想着粉紅色、藍色、黃色，她就覺得自己不必去思考其他發生的一切事情。薩格斯在這些地方表現了某些內在的衝突（一方面，她的良知被賽斯殺子這一慘烈悲劇所震撼，另一方面她亦明白在這慘烈行動的背後，是賽斯對被奴役生活的恐懼，以及要保護自己的孩子免遭奴役的強烈的母愛），但這些內在衝突並沒有妨礙薩格斯享受她的自由。直到去世，薩格斯始終表現出她所持守的這種脫離捆綁的自由。

在孫女丹弗爾的心中，祖母始終是自由的，她記得祖母臨終前，她和祖母之間最後的對話：

“可是，你說沒有抵抗的法子。”

“沒有。”

“那我該怎麼辦？”

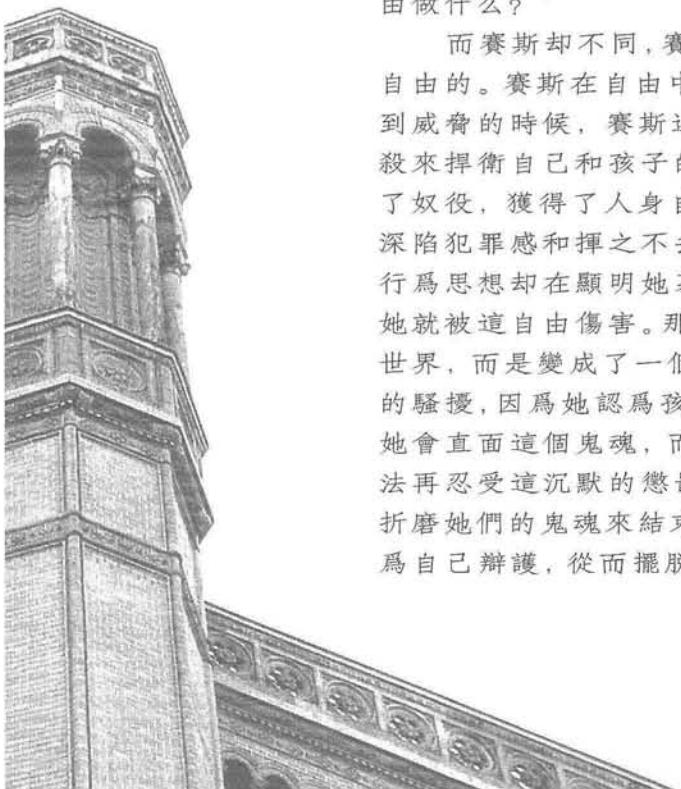
“知道就行了，然後出去。繼續你的生活。”

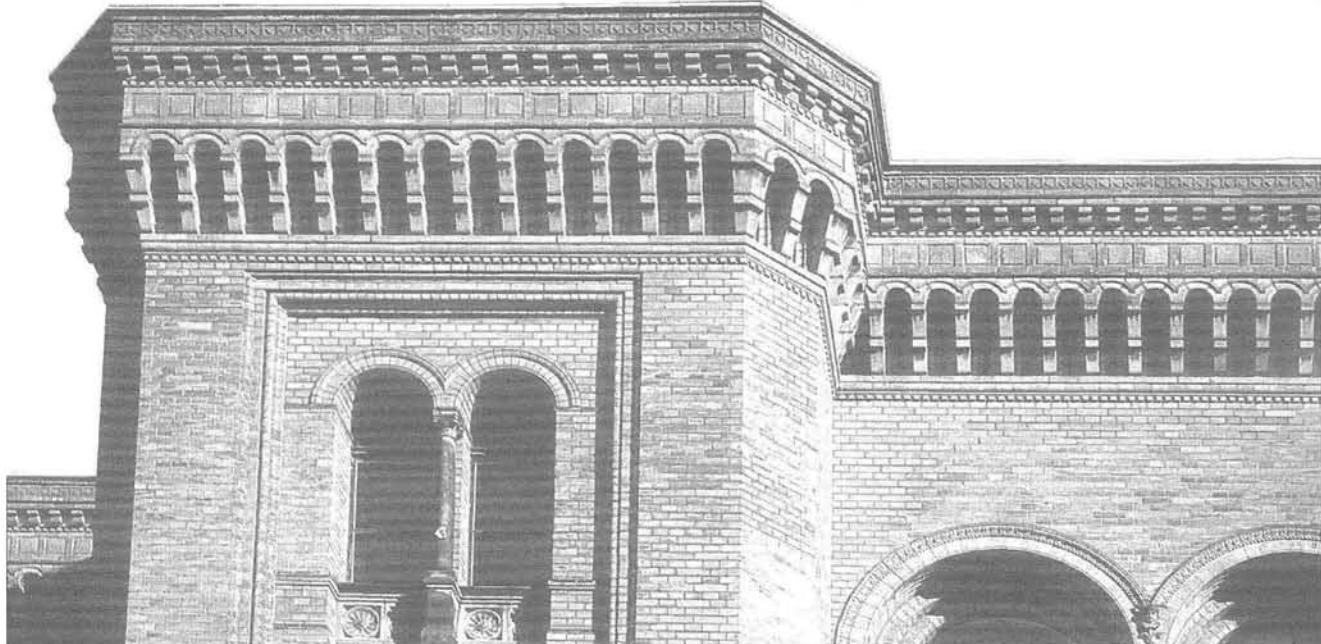
基本上，薩格斯是說，認識恐懼、憤怒、不公以及自己的軟弱，但是堅持自由地行事——走出屋子，尊嚴地、無畏地，尤其是自由地走入世界。這一切無不顯明：盡管薩格斯的生活中有一連串的犧牲，最後她甚至喪失了除了顏色之外的一切，但她却依然保持了自由。

## 二

第二代的賽斯在奴隸制下度過的歲月遠不及薩格斯長久，但她却比薩格斯更長久地掙扎在被奴役的捆綁之中。賽斯逃離“甜蜜家園”的時候還很年輕。經過漫長而艱難的旅途之後，她終於獲得了人身自由。與賽斯相比，這種人身自由對薩格斯就來得太遲了。當薩格斯脫離了奴役獲得自由的時候，她不僅年紀老邁，而且幾乎喪失了一切，除了一個兒子，而這個兒子却用自己的余生交換了母親的自由。所以，當薩格斯獲得自由時，她不由得尋思：“要自由做什么？一個像三條腿的狗一樣的年過花甲的老女奴要自由做什么？”

而賽斯却不同，賽斯是在丈夫和孩子都安然無恙的時候獲得自由的。賽斯在自由中生活了二十八天，當賽斯和孩子的自由受到威脅的時候，賽斯選擇了最激烈的手段——謀殺——賽斯以謀殺來捍衛自己和孩子的自由。賽斯的計劃成功了，她成功地逃離了奴役，獲得了人身自由，但在余下的十八年裏，她的潛意識却深陷犯罪感和揮之不去的記憶之中。盡管她自己一直否認，她的行為思想却在顯明她裏面的掙扎。她的自由使她殺了愛兒，從此她就被這自由傷害。那死去的孩子並沒有在死後去往一個更好的世界，而是變成了一個不斷騷擾的冤魂。賽斯不得不忍受那冤魂的騷擾，因為她認為孩子的復仇是有理的。如果賽斯的良心無愧，她會直面這個鬼魂，而非迎合她的一切把戲。但最終賽斯還是無法再忍受這沉默的懲罰，她和丹弗爾一起決定“通過呼喚出那個折磨她們的鬼魂來結束這種懲罰”，她要面對面地向她死去的孩子為自己辯護，從而擺脫那些無處不在的提醒。她自己對保爾D說，





“我選擇了一個旅程，我買了票，可是……代價太大！你聽見了嗎？代價太大。”這些話都在表明，賽斯持續不斷地以痛苦來償付奴隸制，或者說脫離奴隸制的代價。而她即使在呼喚得到了回應之後，却依然沒有脫離過去的奴隸制的束縛。她無力忘記或者戰勝記憶，因而不斷地被記憶侵襲。記憶中“甜蜜家園”的景象始終傷害着她，她為只記得樹不記得人而感到內疚。但她却忘不掉那些她不想記得的東西：“他們偷了我的乳汁”，她這樣告訴保爾D，說話的時刻她依然感到乳房的沉重。她背上像櫻桃樹形狀的鞭傷、她被主人視為與動物同類而遭受的非人的對待，以及切斷已經會爬行的嬰兒的喉管……這一切都又重新浮現，并撕開了她那已經結疤的傷口。作為一個自由的女人，她的全部精力都被交付于一場沒有止境的無望的戰鬥——忘記她過去被奴役的生活。一直等到愛兒回來，賽斯似乎可望忘記過去了。“我什麼都不要記住。連解釋都不用。”但是事實上恰恰相反，一切反倒比以前更汹涌地回溯而來。更為不堪的是，在貪得無厭的女兒對她不斷的攻擊面前，她發現自己必須不停地為自己的愛和行動辯解。“愛兒指責她拋棄了自己……，賽斯哭着說她從沒有拋棄她，或者是無意拋棄她……愛兒對此無動于衷。”她的防衛姿態表明了她的有罪。最終這種罪惡感奪走了她的整個生活。賽斯談到奴隸制留給她的影響，曾這樣解釋說：“什麼樣的白人都能將你帶走……侮辱你……以致于你連自己都不再喜歡自己……你忘記自己是誰，想都不敢想。”她說這些話，是在她“做了那些做夢也夢不到的夢之後，她不知道挂在樹上的無頭無腳的軀體究竟是她的丈夫還是保爾D？那學校大火中被焚燒的女孩子中是否有她的女兒？是否一群白人侵犯了她的身體？”相較于薩格斯關於自愛的宣告，這些描寫都表明賽斯是怎樣深刻地被奴隸制捆綁着。賽斯可以選擇安排自己的逃離，可以選擇用自己的方法拯救自己的孩子，可以選擇自己的命運，可以選擇否認所有的罪疚，但是無疑地，在這一切的自由之中她却比上一代的奴隸失去了更多的自由。

## 三

愛兒更甚之。愛兒從來沒有嘗過奴隸制的滋味。默利森筆下的愛兒既代表了被賽斯所殺的愛兒，又象征着從非洲被販運到美國的其他六千多萬死在販奴船上的人。比諸賽斯和薩格斯，愛兒對奴隸制幾乎沒有什麼體驗。作為賽斯的女兒，她天真無知。當她問到，“那些沒有膚色的人（指白人）在哪兒？”，她得到的回答是：“在一個地方。”“他們不會從那兒再回來”，而且“不會再傷害我們”。她接受的是死亡而非奴役，死亡使她被免除了從奴役而來的一切恐懼。

而作為在販奴船上死去的衆人之一，她只短暫地受到過奴役。在船上，她是一個奴隸，生活在折磨中。但是，死亡解脫了她的肉身。“我的頸項上沒有鎖鏈……”，身邊“沒有那些沒有皮膚的人”，她這樣描述她的精神世界。盡管她離奴隸制很遙遠，她却永遠受着它的捆綁。她之所以比別人更受捆綁，因為，作為一個孩子，她受到自己的需求和無知的束縛，何況她還有未了的事情——作為中途犧牲者她沒有得到一個終結。再者，作為一個孩子，她亦不了解奴隸制，她因此而不能理解媽媽出于愛的行動。“你傷害了我……你離開了我”，她一遍遍地重複。她認為賽斯故意拋棄了她，她為此而感到失望。因此，她要回來尋找一種永遠不能滿足她饑渴之心的愛，尋找一個她無知的耳朵永遠無法聽懂的解釋。

起初，她追求愛，不斷地跟蹤賽斯。賽斯“被愛兒的眼睛舔着、品味着、吞噬着”，她看不够媽媽，想把媽媽完全據為己有。媽媽的關注略有轉移，比如說轉向保爾D，愛兒就會覺得受到了威脅，并因此而憤怒。她的整個存在建立在別人的基礎上，因此她為別人所控制。賽斯同保爾D做愛的時候，愛兒的牙齒開始脫落，她垮了下來。但她同時却有了超自然的能力，出于對愛的追求和把保爾D同賽斯分開的企圖，她強奸了保爾D。“我要你觸摸我的裏面……，呼喚我的名字”她一面懇求着，一面抱怨賽斯“不像我愛她那樣地愛我”。這樣，她表現出自己沒有得到滿足的愛和對他人的控制。但是，與此同時，她却失去了對自己的控制。末了，她在身體上和情感上都沉溺于她所無法控制的東西，且永遠無法得到滿足。她不斷地吞噬更多的東西，尤其是甜食，她的體重不斷增加。她不斷地指責賽斯，喋喋不休而不願聆聽別人的話。“你為什麼離開我？”她問。她不停地“越長越胖……吞吃着別人的關心像吞吃奶油”。她的憤怒和渴望也是對那六千多萬失去的生命的補償。因為他們和愛兒一樣，沒有來得及生活就已經死亡。因此，他們要通過愛兒獲得補償。他們嘶叫着迎接雨水，因為他們在船上沒有得到點滴之水；他們要求食物，因為饑餓吞噬着他們。他們也試圖滿足那永遠不能滿足的欲望。他們和愛兒一樣被捆綁着，而那捆綁則來自他們被奴隸制所奪去的一切。“愛兒吞吃了自己的生命，奪過它，與它一起日益長胖”，用它來替代、補償自己失去的生命。這個孩子和那六千多萬人是無知的，充滿渴求的，期待終結的。最慘的是，他們是對自己無能為力的。薩格斯和賽斯至少對自己的生活有所掌控。愛兒却從來沒有那種力量，因此她是最受奴役的人。

#### 四

一個受着人身奴役。一個受着情感奴役。一個生活在精神的鎖鏈之下。一代代女人過去，時間越久却越難逃離奴隸制的影響。仿若揮之不去的記憶，它頑強地抵抗著時間的流逝，却為後來的每一代增添苦痛。盡管有了用汗水和鮮血贏得的自由，鎖鏈並沒有被砸斷。壓迫日遠而彌切。每一個女人日益被一個揮之不去的過去所奴役。最終，《愛兒》描述了一個沒有解放的自由的故事。那個根深蒂固的制度的災難性後果是一種瘟疫，它不僅從母親那裏奪走了孩子，而且剝奪了女人自由地生活的權利。+



# *Three Generations of Women*

Christine Ma



She is set free. She escapes. She comes back. Such is the story of three different women bound by slavery in Toni Morrison's novel, *Beloved*. The trio-Baby Suggs, Sethe, and Beloved is separate in experience but one in their growing struggle. For the first spent virtually her entire life in physical bondage; the second, only half; the third, none at all. Ironically, however, it is Beloved, the last, that is most enchainied, and Sethe more so than Baby Suggs. For with more physical freedom inevitably came greater responsibility and eventually, greater ignorance. Consequently each proceeding generation of women, while being further distanced from slavery, is increasingly bound by it.

## *One*

Baby Suggs, the first generation, is the freest of all while knowing best the institution of human bondage. As a slave well into her years, her life has been "intolerable." "In all of Baby's life...anybody Baby Suggs knew, let alone loved, who hadn't run off or been hanged, got rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized." Unlike Sethe, who "had the amazing luck of six whole years of marriage to that 'somebody' son who had fathered every one of children...Baby's eight children had six fathers. What she called the nastiness of life was the shock she received upon learning that nobody stopped playing checkers just because the pieces included her children." Of them all, she only kept one: Halle. Despite the tribulations and separations that defined her existence, though, she is unbound. In response to everything, she simply states "God take what He would." She exhibits an amazing faith even in the face of her worst obstacles, accepting both herself and her situations as part of the Almighty's creation and plan. Such a reliance on divine, rather than earthly, things liberates her from her troubles. "Lay it all down," she tells Sethe. That she herself did, as she preached in the clearing. There Baby Suggs, "holy," spoke the Word and told people to "love their hands," even their "dark, dark liver." Her words evince her sense of conviction and self, showing that she is able to be mentally, emotionally, and spiritually free from the inferiority complex that seems to be an inevitable part of slavery.

Such a sense of freedom persists in Baby Suggs even to the end, after Sethe kills her baby. She resigns out of confusion, as she cannot decide on the morality of her daughter in law's deed. So she retreats to bed and ponders color. In doing so she regresses into simple-minded oblivion, which proves to give a certain, though different, freedom in its own right. Her ambivalence (on one hand, her conscience is shaken and horrified by the bloody tragedy; on the other hand, she understands the maternal love and desire for protection from the horrors of slavery) does not hamper her freedom. Rather, it leads her to dwell on the pleasant, harmless colors that free her from having to face her real issue. As long as she thinks only about pink, or blue, or yellow, she feels exempt from thinking about everything that has happened. To her death Baby Suggs shows that she still retains her sense of liberation from all chains. For Denver, "remembering ...her grandmother's last and final words," recalls,

"But you said there was no defense."

'There ain't.'

Then what do I do?

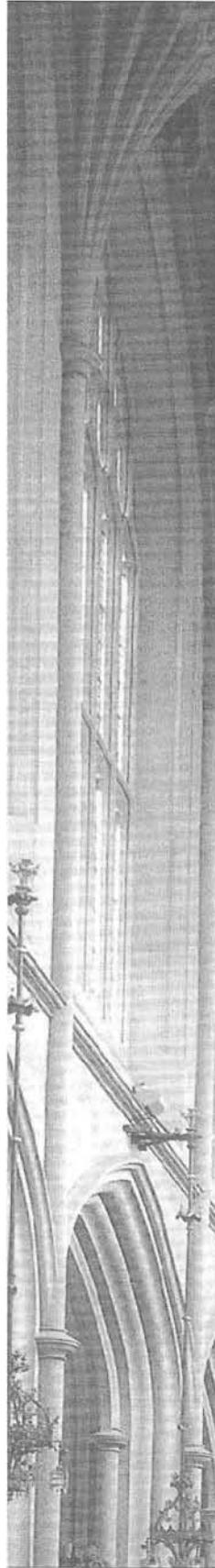
'Know it, and go on out the yard. Go on.'"

Essentially, Baby Suggs says, know the fear, danger, injustice, and vulnerability, but walk freely anyway break out of the house and go into the world unashamed, unafraid, and most of all, unchained. Through it all she proves that she, despite the litany of losses that compose her story and even the final Incident that made her give everything but color up, remains free.

## *Two*

On the other hand, the second generation Sethe spends much less time in slavery but much more time and energy in chains. Contrary to Baby Suggs, she is still a young woman when she runs away from Sweet Home. After the long and trying journey, she manages to obtain the freedom that came too late for Baby Suggs. For as the latter left her life of bondage, she herself wondered, "What for? What does a sixty-odd-year old slave woman who walks like a three-legged dog need freedom for?" By then she had already lost virtually everything except for one son, who now sold the rest of his life for hers. Sethe, on the other hand, obtains liberation when the lives of her husband and children are still intact. For 28 days she dwells in it, and when that liberty for both herself and her children is threatened the following day, she goes to the utmost extreme murder to defend her and her babies' freedom. The plan works, and her distance away from slavery is secured. Though physically free, however, Sethe spends the next 18 years bound to her subconscious guilt and haunting rememories. Though she staunchly refuses to admit it, her actions and thoughts reveal her true inner turmoil. Her freedom enables her to kill her beloved, and that same freedom plagues her afterward. For the dead baby does not simply leave for a better place in death; it remains in 124 as a spiteful, venomous ghost. Sethe, in response, only puts up with it because she thinks its vengeance is justified. If she felt no unsettled conscience, she would have faced the spirit rather than comply with its antics. Eventually she, along with Denver, decide to "end the persecution by calling forth the ghost that tried them so" because she cannot handle the tacit punishment anymore. She wants to free herself from the ubiquitous reminder by justifying herself face to face with her dead child. She herself said to Paul D, "I took one journey and I paid for the ticket, but...it cost too much! Do you hear me? It cost too much." Such words further show that Sethe continues to pay in her suffering for the price of slavery or rather, the freedom from it.

Even after her calling is answered, however, Sethe continues to be bound by the past of slavery. Her memories and rememories invade her as she is powerless to forget or even tame them. Visions of Sweet Home's beauty plague her as she feels guilty for not remembering the men, but rather the trees. She cannot forget the images she does not want to recall. "They stole my milk," she tells Paul D, as she feels the burden of her breasts still weighing her down. The lashes that carved the cherry tree on her back, the dehumanization of having animal "characteristics," and the slitting of the crawling already? Baby's throat are all relieved, ripping old wounds afresh. All of her energy as a "free" woman is spent in an endless, futile battle to forget her life as a slave. It is only when Beloved returns that Sethe feels she can finally forget. "I don't have to remember nothing. I don't



even have to explain," she says. In actuality, however, the exact opposite happens, as everything floods back stronger than before. Furthermore, she finds herself constantly attempting to justify her love and actions, while being attacked by her insatiable daughter. "Beloved accused her of leaving her behind...Sethe cried, saying she never did, or meant to... Beloved wasn't interested." Her defensiveness proves her guilt. Eventually it robs her of her very livelihood. Still, though, she explains, speaking of what slavery has and continues to do to her. "Anybody white could take your whole self... dirty you...so bad you couldn't like yourself anymore...you forget who you were and couldn't think it up," she says, having "undreamable dreams about whether the headless, footless torso hanging in the tree ...was her husband or Paul D; whether the bubbling hot girls in the colored school fire...included your daughter; whether a gang of whites invaded her...private parts." Such words, in contrast to Baby Sugg's preaching of self-love, show just how deeply Sethe is enmeshed still by slavery. She may have chosen to escape on her own, chose to save her children, chose her self-inflicted fate, and chose to deny all guilt, but unquestionably, even with all such freedom, she is by far more bound to slavery than the generation before.

### *Three*

Even more confined than Sethe is Beloved, the baby who never knows slavery and the 60 million and more who only know it at a relative minimum. Either way she has far less experience with the institution than both Sethe and Baby Suggs. As the former's child, she is unaware and innocent. When she asks "Where are the men without skin?"(whites) she is answered that they're "out there," where "They won't ever come back" and "can't hurt us no more." Having received death over bondage, she is exempted from all its horrors. On the other hand, as the masses who die on the Middle Passage, she only feels her chains for a limited time. On the ship she is a slave and lives in torture, but soon death, again, physically liberates her from having it for a lifetime. "No iron chain around my neck," "no men without skin" around me, she says of her spiritual realm. Despite her great distance from slavery, though, Beloved is perpetually enmeshed. She, more so than anyone else, is bound by her neediness and ignorance as a baby along with her unfinished business and lack of closure as a Middle Passage victim. As the child, she does not know slavery, and therefore cannot understand her mother's act of love. "You hurt me...You left me," she repeats. She thinks Sethe left her on purpose, and feels unfulfilled. So she returns in search for an affection that will never be enough for her needy heart and an explanation that can never make sense to her ignorant ears.

At first she pursues the former, constantly following Sethe. She "was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes." She never gets enough of her mother, as she wants to keep her all for herself. Any attention diverted otherwise, such as to Paul D, is treated with anger as she feels threatened. Her entire existence is based on others, and so she is controlled by everyone but herself. When Sethe makes love to Paul D, she begins to fall apart and loses her tooth. Being supernatural then, she rapes Paul D because of both a personal need to be loved and as a way to separate him from Sethe. "I want you to touch me on the inside part...Call me my name,"she pleads, while complaining that Sethe "Don't love me like I love her." In doing so, she shows her unfulfilled love

and power over others. At the same time, however, she has no dominion over herself. By the end, she is addicted, both physically and emotionally, to something she cannot control, as she is never satisfied. She constantly hungers for more food, especially sweets, as she grows in size. At the same time she lashes out at Sethe, accusing endlessly while unable to listen. "Why did you leave me?" she asks, as she continues "getting bigger,...lapping devotion like cream." All her rage and thirst are also an attempt to compensate for the lost lives of the 60 million and more. For they, like the baby, die before living out their life. Therefore they want to make it up through Beloved. Screaming for rain—the water that is never given to them on the ship, and demanding food—to satiate the hunger that plagued them as well, they too constantly try to fill what can never be fulfilled. Therefore both they and the baby are bound by everything that slavery has deprived them of. "Beloved ate up her life, took it, swelled up with it," as a substitute, or compensation, for her own lost life. Both the baby and the 60 million are ignorant, needy, restless for closure and worst of all, completely powerless over themselves. At least Sethe and Baby have some control in their lives. Beloved never has that power. Consequently she is the most bound of all.

#### *Four*

She lives in physical bondage. She lives in emotional enslavement. She lives in spiritual chains. With each proceeding generation of women, slavery proves itself to be inevitable. Like the old rememory that never goes away, it persists through the passages of time and adds greater pain in each succession. Despite the freedom paid with sweat and blood, the iron chains remain unbroken. Oppression only grows with distance, as each woman becomes increasingly enslaved by a past that would not let go. Ultimately Beloved paints the story of freedom without liberation. Such is the devastating consequence of the ingrained institution, a plague that not only robs mothers of their children but also freed women of their right to live with unbound feet and hearts. 



## 一個湖邊的故事

和一個海邊的故事 > >> 天音

我準備在這兒度過一個周末，對這兒的生活我並不陌生，古老的誓言常常卷着海草趁着海潮涌上這塊沙灘展開軟軟的信賴不停地再生，這是一個偏僻的小漁村。漁村三面環山，還有一面完全敞開向着大海。高大的椰子樹頂出村莊在風中微微地抖動，樹與樹之間隨便地晾着一張張漁網，一戶戶人家就躲在這一棵棵大樹和一張張漁網的背後。

很久很久以前，這兒就有人居住，能在此居住主要就是以捕撈為生。這兒的漁民出海，船上會放着一張網，他們人人都會結網、用網，網對他們來說舉足輕重。下海捕撈為生，這是必須具備的起碼的生存手段。再以後，工具發展了，網在漁民的生活中都永遠保持了至上的含義。海明威筆下的老人在海上漂過了八十多天，當他最後從海上拖回一只龐大的金槍魚骨架時，盡管使用的不是漁網，但艱苦的收獲同樣是網的寓意。如果老人帶回來的是一條完整的魚會是怎樣？肯定人們不會有比這次收獲更強烈的議論。這是一幅悲劇素描的鮮明印象，宛如古希臘悲劇一樣在簡之又簡、平之又平的背景和事件中上演，并且重複不斷。老人雖然已不是用網，收獲的也不在意是不是一條魚，西門在革尼撒勒湖面捕起了滿滿一網魚之後不是連網也一并放棄了嗎？

第二天，天已放亮，身邊的海面仍在靜靜地躺着。風一直從海上吹來，吹到漁村背後的山上，山上長滿了綠樹，鳥兒在樹林中沒有人來打攪它們，它們珍愛地歌唱着。從山上看這小小的漁村，所有的風情都被引到海上去了。沿着石階向上，在山頂的一處空地有一座寺廟，則是已經很久很久就沒有主持了。從破敗的磚牆可推出繁榮時期的規模，可現在只有從一些零散的迹象上見出不經常地有一些人來過。來干什么就像去海上一樣，對居住在這兒的人們來說是一件任勞任怨的行為。牆角院堂中胡亂堆放着的一些石碑記錄着一段曾經的事情。當最後一位高士來到這座在他眼裏四面都是大海的寺廟時，他相信他已悟透了“手中無劍，心中有劍”的深奧境界，從此他再也沒有出山下海。山坡抖動的樹葉呼應着海潮的節奏，幾百年來，人們反復地這樣說着，彷彿這兒的海灣和革尼撒勒湖邊在說着同一個故事。

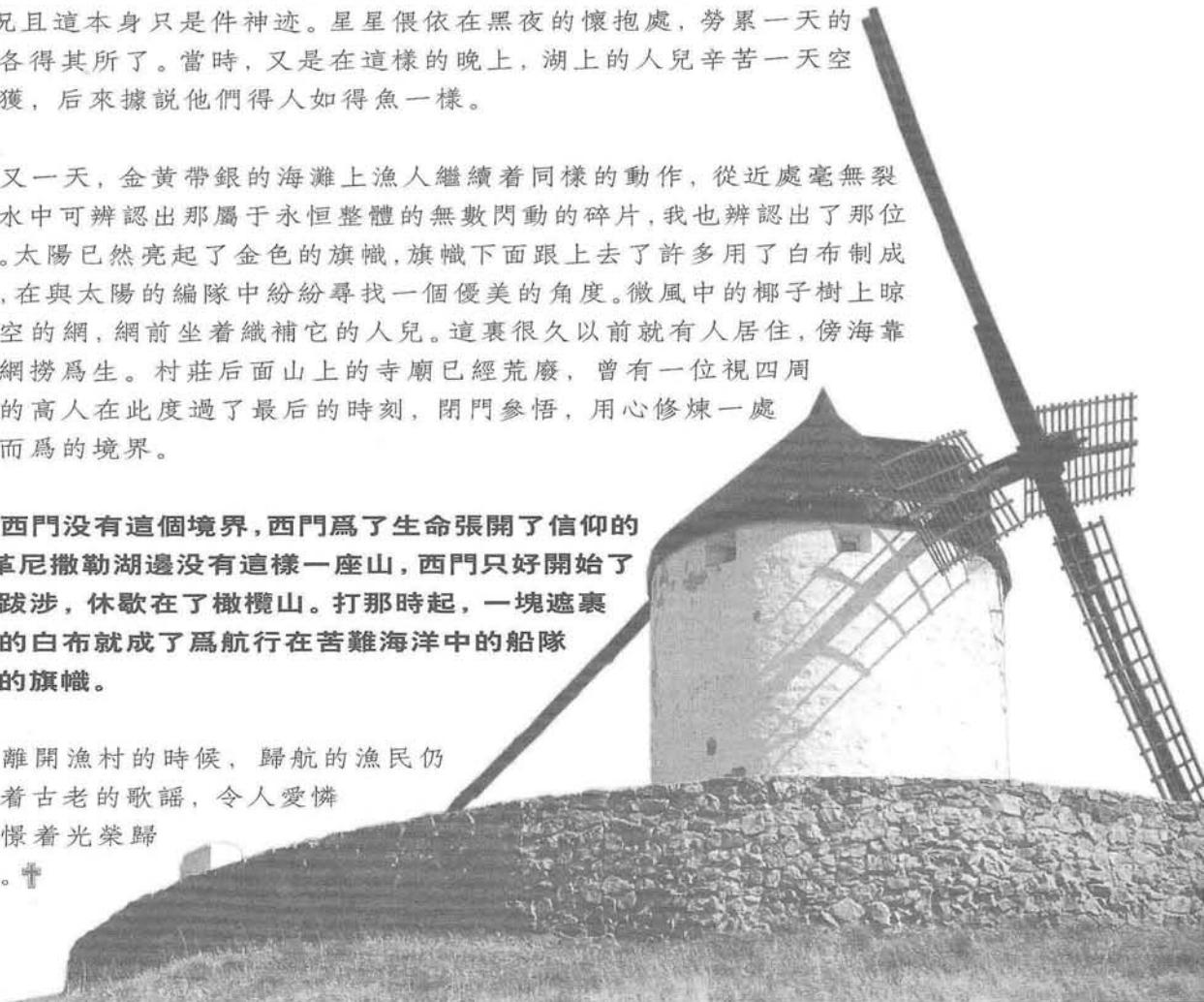
上午，藍色的大海托着宇宙的恩惠讓我動心領略一下在海上泛舟的樂趣，我隨着一位漁民乘着一艘小船離開了岸邊，慢慢地我的四周也都是海了，的確是海。我觀察這位漁人怎樣從水裏網上魚來。他看上去很有信心，從與他交談的語句中我感覺出他的信心已不是對起網的期待，而是從山上寺廟傳下來的態度。第一網

打的魚并不多，換了幾處地方以後，終於有了可觀的收穫，照這樣下去，今天會捕上幾十斤魚。漁夫停了下來，收起網，坐在船頭不再言語，默默地望着茫茫的一片，海鷗在天空盤旋安慰着水手的呼吸，泛銀的水片劃着自由的脚步。此時，我隱隱聽到了優美的漁歌從不見處飄來，生活的崇敬在無限的深處漸漸展開。在四面深淺難測，視一切恨不得爲魚的場景和對象之間，怡然自足的民族似乎找到了制勝的法寶。他是否真的有過這樣的經歷，如果有的話，他會不會還像現在這樣打魚？他不會碰到這個麻煩，況且這本身只是件神迹。星星偎依在黑夜的懷抱處，勞累一天的人都各得其所了。當時，又是在這樣的晚上，湖上的人兒辛苦一天空無所獲，後來據說他們得人如得魚一樣。

又一天，金黃帶銀的海灘上漁人繼續着同樣的動作，從近處毫無裂紋的水中可辨認出那屬於永恒整體的無數閃動的碎片，我也辨認出了那位漁民。太陽已然亮起了金色的旗幟，旗幟下面跟上去了許多用了白布制成的帆，在與太陽的編隊中紛紛尋找一個優美的角度。微風中的椰子樹上晾着透空的網，網前坐着織補它的人兒。這裏很久以前就有人居住，傍海靠岸，網撈爲生。村莊后面山上的寺廟已經荒廢，曾有一位視四周皆海的高人在此度過了最後的時刻，閉門參悟，用心修煉一處無爲而爲的境界。

**西門沒有這個境界，西門爲了生命張開了信仰的網，革尼撒勒湖邊沒有這樣一座山，西門只好開始了他的跋涉，休歇在了橄欖山。打那時起，一塊遮裹尸體的白布就成了爲航行在苦難海洋中的船隊領航的旗幟。**

離開漁村的時候，歸航的漁民仍在唱着古老的歌謡，令人愛憐地憧憬着光榮歸于你。+



# 稿約

《蔚藍色》是一份以基督教信仰為主要精神導向的文藝性刊物，在思想內容上她包含兩個層次：

其一，她直接見證耶穌基督的生命對人類精神和生命品質的影響，并展示個人在耶穌基督裏所獲得的豐盛之生命，以及這豐盛之生命在信仰中不斷向高處、深處以及寬闊處的發展。

其二，她探尋人類在精神發展的道路上對真理的渴望、追尋以及在追尋真理的道路上與真理之光的接觸——即使這接觸并非直接以信仰的形式，這光依然可以在人類的直覺中、理性中、心靈中、審美中以及藝術創造的過程中光照真理的追尋者，不管真理的追尋者是否在信仰的層次上意識到這光照，這光照之事實本身就足以提供真理的見證。

故此，《蔚藍色》着意于在光中行走，并着意于從更寬闊的心靈和精神視角展示真理之光對人類生命、生活、思想、藝術、精神以及靈魂高度的影響。《蔚藍色》在思想、藝術以及靈魂高度上都執著于提供真理之光的見證。

《蔚藍色》期待更多真、善、美的追尋者為本刊投稿。

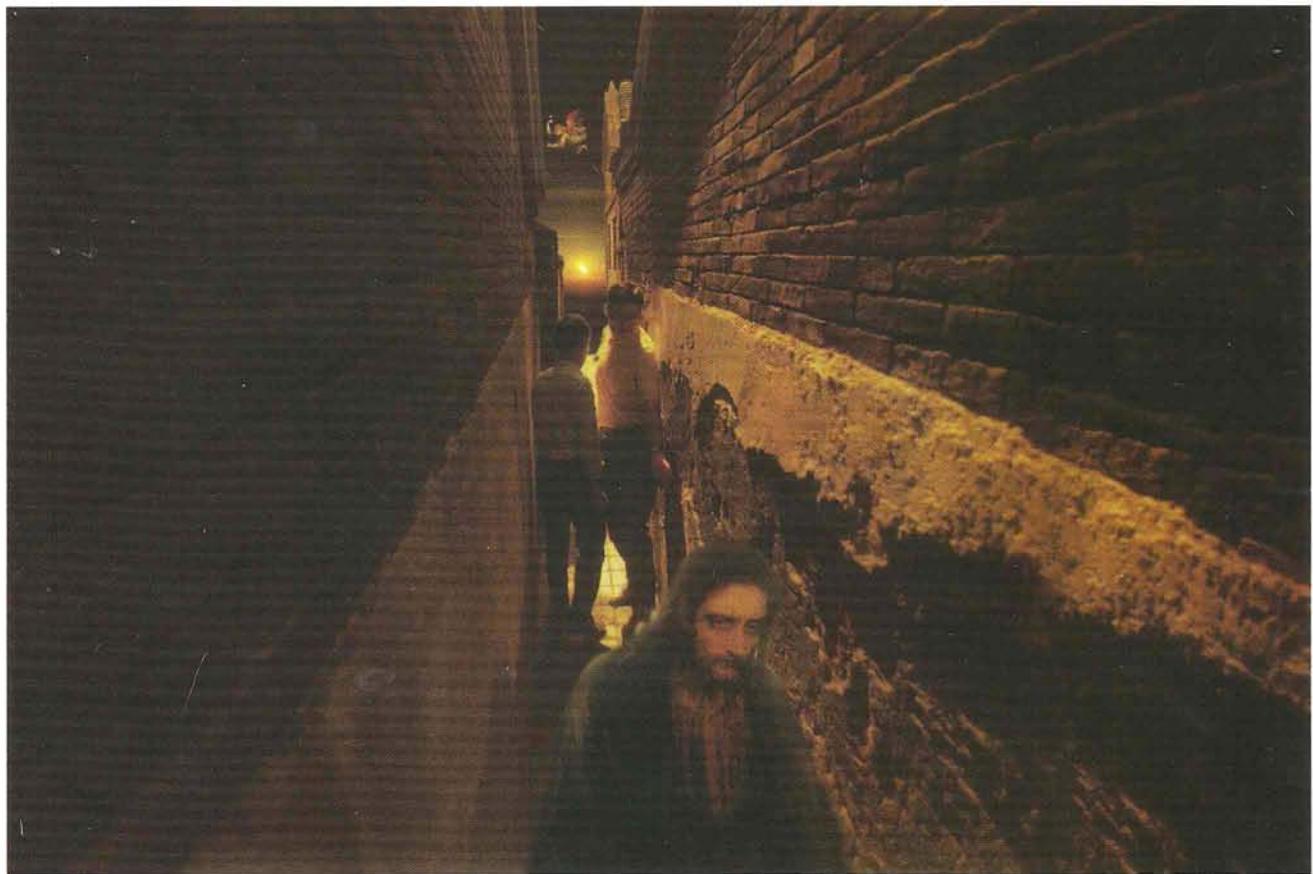
本刊歡迎詩歌、散文（含抒情、敘事性散文，亦含科學、哲學、神學、藝術等思想性隨筆）、小說、報告文學、傳記文學、藝術評介（含音樂、美術、建築、電影評介）。

本刊亦歡迎上述各類文體的譯稿，譯稿若牽涉到版權，請事先與本刊聯絡。凡投譯稿者請附原稿。

本刊除了已設各專欄外，亦願為作者特設其他專欄，申請特設專欄者需要向本刊提交至少兩篇適用於該專欄的作品。

請勿一稿兩投。來稿請抄寫清楚，并附上真實姓名、聯系電話、Email、通信地址。本刊鼓勵作者將來稿Email至本刊，或輸入磁碟片寄至本刊。本刊對來稿有編輯和刪改權。若作者不願意作品被刪改，請在來稿中注明。來稿一經采用，即致稿酬。

本刊亦選用部分文摘，文摘若選自中國大陸的出版物，本刊會盡可能與作者聯繫，若因地址不詳或其他原因聯絡不便，請作者用Email與本刊駐北京特約編輯聯繫(ling6206@sina.com)。若文摘選自其他國家或地區之出版物，本刊將在獲轉載權後使用。



擦肩而過（2）

旺忘望

