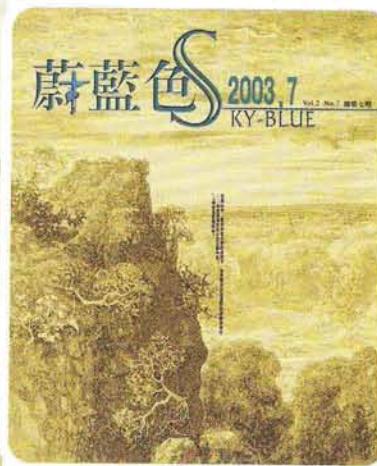


蔚藍色 S 2003.7

KY-BLUE

Vol.2 No.7 總第七期

在萬山中，當你坐在白楊的涼蔭下，享受那遠山與原野的寧靜與和平
——你應當讓你的心在沉靜中說：
上帝安息在理性中。



封面

在萬山中，當你坐在白楊的涼蔭下，享受那遠田與原野的寧靜與和平——你應當讓你的心在沉靜中說：“上帝安息在理性中。”

蔚藍色 文藝季刊（總第七期）

出版者：蔚藍色出版社

Sky Blue Christian Publications, Inc.
1525 Aviation BL, #A172
Redondo Beach, CA 90278
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
責任校對：麗娜
藝術整體設計：北京旺忘望設計有限公司
行政\財務：陳卧恩
對外推廣委員會總執行：
(美國) 祝健\理言(英語聯系人)
(加拿大) 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. 2 No. 7 July 2003
Published by Sky Blue C. P.
1525 Aviation BL, #A172
Redondo Beach, CA 90278
U.S.A.
Tel: (562) 408-0182
Fax: (562) 616-0101
E-mail: SKYBLUECP@AOL.COM
Editor-in-Chief: Jenny Yuan Zhou
Art Design: W. W. Wang Design Co.
For information:
U. S. A.:
Leanne Luo (English)
Tel: (215) 885-8136
E-mail: leanneluo@juno.com
Canada:
Christian Communication Inc. of Canada
Tel: 416-297-6540
Fax: 416-297-6675
E-mail: ccic@ccican.com

ISSN 1538-8492

● 散文

寧靜海
哲學與真理

蔚藍色書簡
星星河

儼靜的微聲

片刻的空間

● 報告文學

尋夢者

● 詩歌與評論

時間風景

● 藝術與評論

凝固的瞬間

● 小說與評論

人間

● 傳記文學

果實裏的陽光

● 稿約

● 封面文

● 封底文

聖迹廣場上的和聲	寧子	2
基督、基督教、基督教文化（一）	遠志明	6
神聖時間與神聖空間	吳鯤生	8
讀《聖經》札記（二）	周國平	9
信仰之旅（三）	林語堂	10
哲學隨感之三	何懷宏	11
到處可見榮耀的光輝	寧子	12
雪原有話	田野	22
夢並不虛幻	周國平	23
握不到的手	柯凡	24
效法基督	德蕾莎著 / 王麗萍譯	26
沉默之言	曾慶豹	26
至聖者的宣告	約翰·帕伯著 / 王兆豐節譯	28
音樂影響了我的寫作	余華	30
舒伯特和他的音樂	蘇有瑞 / 陳韻琳	34
呼喚的與被呼喚的	寧子	36
神迹的暗示（一）	施瑋	44
愛之悖論	Christine Ma 著 / 那鴻譯	46
一種高尚的人類姿勢	李永平	52
漫游者的超越（五）	海燕	58
帕斯捷爾納克	王家新	62
早年的愛與現在的羞愧	王家新	64
時間的晶體	海燕	66
潔淨聖殿	王魯	68
我們這一代人的怕和愛	劉小楓	72
愛——上帝的禮物（A Gift for God 英文版引言）	王麗萍譯	78
讓高牆倒下吧	李家同	81
.	紀伯倫	92
.	紀伯倫	

聖迹廣場上 ◆ 的 回聲

>> 寧子

一. 傾斜的經典

意大利的比薩素來被稱為“斜塔之城”，但我到達“斜塔之城”最美麗的聖迹廣場時，我裏面最深的遺憾反倒就是那座聞名于世的斜塔——鐘塔本來很美，它和聖迹廣場的主教堂、洗禮堂、聖公墓構成了典型的羅馬比薩風格——那是古典隆巴爾第風格、基督教羅馬風格、以及拜占庭風格的集大成——美麗、尊貴、穩定，輝煌亦寧靜，豐富亦簡約，健談亦緘默……在特拉蒙塔納蔚藍的晴空下，在蔓延于腳踝的如茵的草地上，那組乳白色的建築群顯示了一種無與倫比的和諧——宛若巴赫的風格，不斷地擴大，推開，致遠，及至消遁……驀然，又奇迹般重現……

但鐘塔傾斜了——宛若意外的闖入——穩定打破了，那從容擴大，推開，致遠，及至消遁却又奇迹般重現的韻律終至于消失……

意大利是個歌唱的民族，阿爾諾河畔到處都有天生的歌者，我不知道一個真正的意大利人站在聖迹廣場上會不會有我這樣的遺憾。

我相信鐘塔的傾斜是個意外，但它被時間忍耐了——時間暫時而穩定地扶住了那座不穩定的斜塔，於是，也就扶住了一個傾斜的經典。

當然，也有另一種推測：有人寧可相信斜塔在設計者最初的設計思想中就是傾斜的。

藝術史家承認“關於斜塔還有許多的疑問，許多的模糊點，甚至還有比一部小說更具傳奇性的歷史。”但多數藝術史家却不承認“比薩鐘塔從起初就被設計為傾斜的”這一臆想性推測。

建築史學家皮埃羅·蒂對斜塔之謎作過探測，他發現這座鐘塔的地基是選在一塊衝積層的地塊上的，這塊衝積層表面雖堅實，而深層却十分柔弱。它所能够承受的壓力是每平方厘米一千克，而實際施工中大理石材料的應用使它承受了十倍以上的壓力，因此造成了地基的下沉。

意大利史料對斜塔提供了翔實的記載——它是十二世紀稍後開始動工的，由於地基下沉，鐘塔只建到第三層就停了工。工程停止了將近一個世紀，直到1275年，在天才的建築藝術家焦瓦尼·迪·西莫內主持下，鐘塔才重新動工。焦瓦尼以加長其中三層的正視面的方式校正了鐘塔的中軸線。稍後，又將塔身傾斜一面上方的柱廊加高，在視覺效果上焦瓦尼的方案對傾斜作了彌補。那時候，鐘塔其實已經傾斜了九十公分，由於地基的下沉，塔身還將繼續傾斜，這一點早就被廣泛意識到了。糾斜護塔問題早在十三世紀就被提了出來，但幾個世紀來，雖然科學家為此傷透了腦筋，但奇迹始終沒有發生。二十世紀初，一個由不同國家的專家組成的護塔研究組再次面對糾斜護塔的難題，他們曾試圖採取一系列可靠的修復性措施——加固地層、穩住塔身，以阻止塔身繼續傾斜，但奇迹依然沒有發生。如今，為了暫時穩住地基，以阻止塔身繼續傾斜，人們不得不在塔體周圍增加一些沉重的附加物，比如二樓圍廊上十八道粗壯的鋼箍，以及塔身北側的六百噸鉛塊。^①



這些附加物究竟能在多大的程度上防止塔體因傾斜的壓力而造成的坍塌，并有效地穩住地基以阻止塔體的繼續傾斜呢？

科學家心裏明白，這些附加措施只是權宜之計。

比薩人心裏也明白，斜塔被時間忍耐了，時間只不過暫時而穩定地扶住了它——這是比薩人的安慰。許久以來，比薩人早已習慣于接待成千上萬帶着教科書的印象造訪比薩的游客，比薩人早已熟讀了游客臉上的驚愕，并且，也早已欣然地接受了他們對“斜塔之城”的加冕——盡管真正的比薩人從來就不以為比薩僅僅是一座“斜塔之城”。

這座已經讓人揪心了幾個世紀的斜塔如今依然是聖迹廣場上最引人注目的經典，而穩定的主教堂、洗禮堂反倒被冷落了……

十九世紀的查爾斯·狄根斯在他的《意大利圖景》一書中曾這樣講述了他的斜塔情懷：

“……當我們走近比薩城附近的時候，天空中明亮的月光灑向這座古城。很久以來，我們就得以欣賞在朦朧月色中城牆那邊的斜塔倩影：在我們學校教科書中的那些別致而樸素的圖景使我們這奇妙的世界更加美麗。正如我們大部分的知識常是從教科書中學來的，它在書中的位置那么小，然而它却給我留下強烈的印象。當我隔着城牆注視着它，它一點不像我期望的那么高，這是倫敦聖保羅教堂那個拐角上的小書店老板哈爾斯先生所設的又一個小騙局。他所說的那個塔只是一個想象的杰作，而這個却是真的，在與那個臆想的塔所比較下的一個真正的塔。不過它確實是美的，奇妙的，與哈爾斯先生所介紹的那個塔一樣也是斜的……”^②

這段描寫很美——它不露聲色地把教科書所給予我們的對真實事物的想象，以及真實事物自身對那想象的糾正都細微地傳達到了。但是，無論是教科書還是狄根斯都忘了探尋另一個更深微的情懷：為什麼人們會格外衷情于聖迹廣場上那個傾斜的經典呢？

二．洗禮堂的歌聲

在聖迹廣場上，當我感覺到那無以倫比的和諧因着鐘塔的傾斜而消失的時候，當我被一縷捉摸不定的遺憾纏繞的時候，一個意想不到的聖迹却早已在不遠處的洗禮堂裏為我預備……

洗禮堂是與主教堂遙相對應的一座圓形建築。在聖迹廣場上，洗禮堂雖然和主教堂、斜塔和聖公墓占有同等重要的位置，但它却是唯一緘默的建築——當我走進洗禮堂的時候，我最先感受到的就是它的緘默。要知道，在意大利我幾乎從每塊石頭上都可以聽到宣敘調和華采段呢，而在洗禮堂裏，不知道為什麼，我竟然感覺到宣敘和華采的“離席”——雖然主教座附近的浮雕分明都在講述着主耶穌的生平……

感覺總是主觀的，它不提供統計學的精確，但它却可能提供統計學辨認不出的東西。洗禮堂有四個門，東門面向主教堂，這是四個門中裝飾得最漂亮的一扇門，門邊的側

壁上裝飾着美麗的拜占庭風格的浮雕。也許因為進出的人少，除了東門，其他三扇門都關閉了。

我在二樓圓柱式拱廊前徘徊，沒有看到什麼特別引人注目的東西。雖然這裏的主教座、布道壇和聖水缸都很有些由來，但它們沒有留住我的視線。一個肩背帆布書包的女孩從東門走了進來——那是個很陽光的意大利女孩，長得並不特別美，但她吸引了我的視線——她跨過門檻，却反手從身後把門關上了，伴隨着大門遲緩而滯重的“吱呀”聲，裏面黯淡了，脚步停歇了，連喁喁人語也止息了……女孩仰起臉來，忽然，她用意大利語唱起一首我從來沒有聽過的贊美詩——我做夢也想不到宇宙間竟有如此美妙的人聲，那是一種輝煌得無與倫比的人聲——燦爛而淳厚，深微而富饒，瑰麗而清澈，綿延而婉約……我無法形容，却分明感覺到綿延不絕的和聲和共鳴在半圓形的穹隆下席卷而過，它穿流于由每一片刻延展而來的空間，並向廣遠處推開、升騰，空氣中儼然升起了一道道絢麗的音階的彩虹，宛若一縷縷閃爍着霞光的樂音的曲線，又宛若一重重綿亘無盡的和聲的群峰。哦，光芒四射，却依情繾綣，甚至連樓梯拐彎處的旮旯裏都升起一道道美麗的樂音的彩虹——連那兒也通往天國！

我驚呆了——彷彿置身于時空之外的時刻……

這個經驗我無法轉述——語言在這個經驗裏根本沒有作用。我經驗了一種令人難以置信的美，一種無以倫比的樂音在一種無以倫比的建築結構中所產生的一種無以倫比的和聲與共鳴。而那美，那奇迹，那無以倫比的和聲與共鳴却没有一家歌劇院——即使是巴黎歌劇院——可以重複。

後來我才知道，聖迹廣場上的洗禮堂的最非凡之處就在於它可以產生其他建築根本無可企及的多音階的和聲與共鳴。

從意大利回來後，我一直不敢動筆描寫這個經驗，因為它根本無法被描寫。但這個冬夜，當我陷入了一些神學思想的困擾，洗禮堂的和聲和共鳴竟意想不到地在我裏面重現。

那些困擾我的神學其實同教堂和音樂都不相干，困擾我的是些關於啓示與文化的模糊思想。

對啓示與文化的界定，傳統的神學其實早已完成——“啓示是來自神的透露，自上而下，通過體驗而起作用；而文化是來自人的創造，自下而上，通過經驗而起作用。”^③——這個界定對很多非基督徒學者來說，可能是個匪夷所思的盲點，但對基督教神學來說却早已清楚——它早已被歷代基督徒的信仰實踐和非基督徒的文化實踐所驗證。

今天基督教神學的一個模糊點其實並不在於啓示“從哪裏來”，而在於啓示“往哪裏去”

——那自“上”而來的啓示之光究竟“下”到哪兒去了？宇宙萬物中究竟有沒有那啓示之光的不可抵達處？

聖經早已啓示我們：

“起初，神創造天地，地是空虛混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面上。神說：‘要有光。’就有了光。神看着光是好的，就把光暗分開了。神稱光為‘晝’，稱暗為‘夜’……神造了兩個大光：大的管晝，小的管夜，又造衆星；就把這些光擺列在天空，普照在地上……”^④

聖經早已啓示我們：

“太初有道，道與神同在，道就是神……萬有都是借着他造的；凡被造的，



沒有一樣不是借着他造的。”^⑥

聖經早已啓示我們：

“神的事情，人所能知道的，原顯明在人心裏；因為神已經給他們顯明。自從造天地以來，神的永能和神性是明明可知的，雖是眼不能見，但藉着所造之物，就可以曉得，叫人無可推諉……”^⑦

既是這樣，宇宙萬物中，有何地是那啓示之光的棄地呢？

既是這樣，文明原野中，又有何處是那啓示之光的禁區呢？

既是這樣，我們怎么能够借助于啓示與文化的不同界定而天經地義地宣告啓示在文化中的“缺席”呢？

在儼靜的祈禱中，我彷彿又回到了緘默的洗禮堂，又倘佯于半圓形的穹隆下，又聽到了那無以倫比的歌聲——雖然在洗禮堂樓梯幽暗的旮旯裏我根本不可能看見東門入口處的歌者，但却可以清晰地聽到她的歌聲——那歌聲在有限時空裏無礙地馳騁——洗禮堂早已被設計者賦予了傳遞聲波的最大可能——洗禮堂早已被設置了最深微最遼遠最和諧的回音區——所以，在那半圓形的穹隆下，即使我置身于樓梯拐彎的旮旯裏，我也能聽見多音階的和聲與共鳴。

而當那和聲與共鳴在我裏面重現的時候，一個毋需界定的意念隨之浮現：

“上帝是永恒的歌者，他在宇宙中亦如此歌唱。真理在真理的回音區亦如此回響。”

當這個意念在我裏面浮現的時候，那些似是而非的神學的困擾就消失了……

三、幽谷中的天光

忽然想起一座至高的山，也許，那山至今還未曾進入一些神學家的視線，但詩人却早已看見——并向我們作出了這樣的見證：

“他也許聽說過那座山。

它是我們世上最高的山。

一旦你登上頂峰，你就只有一個願望，那就是往下走入最深的峪谷裏，和那裏的人民一同生活。

這就是這座山叫做福山的原因。”^⑧

多么想登臨那至高的山，多么想漫步那至深的谷——那是布谷鳥和百合花的天堂——可是，若不走近那位降生于馬槽的救主，我們怎么能够從幽谷瞥見天國？⁺

注釋：

①. 參見《藝術與歷史叢書·比薩》，朱裏亞諾·瓦爾德著，Bonechi出版社。

②. 同上。

③. 引自《恩福》第三卷第一期，《啓示與文化的分別》(上)，作者謝選俊。

④. 引自《聖經·創世記》第一章。

⑤. 引自《聖經·約翰福音》第一章。

⑥. 引自《聖經·羅馬書》第一章。

⑦. 引自紀伯倫《沙與沫》，冰心譯，中國工人出版社。



基督、基督教、基督教文化（一）

>> 遠志明

—

耶穌基督雖然誕生于兩千年前的猶太民族，其本體却在永恒和無限，是超越又主宰古往今來和東西南北的太初之道。

二

基督教不等于基督。基督自有永有，基督教不到兩千年，基督亘古不變，基督教有一個建立、發展、改革的歷史；基督是神，基督教由人組成；基督不會犯罪，基督教中有犯罪；自古借萬事萬物彰顯神性、借衆先知多次多方曉喻人類的，是基督，不是基督教，如此等等。

三

一般宗教研究，僅視耶穌為基督教創始人，并不承認他的上帝位格，故不見基督與基督教之本質差异，只將基督歸入基督教之內。

四

傳福音是傳基督（傳道），不是傳基督教（傳教）。

由此來看文化研究：前基督教文化中一般啓示的亮光，不僅可能，并且一定來自基督，却非基督教。

五

西方基督教文化，是一種經歷過基督福音更新的西方（古希臘、羅馬等）文化。西方基督教文化包括基督教一切神聖成果和傳統，但并不等于基督教。毋寧說，它是基督福音借基督

教（信徒、教會、神學等）進入西方文化各領域（哲學、法學、歷史、科學、文學、藝術等），創造出來的一種滲透着聖經精神的文化系統。

六

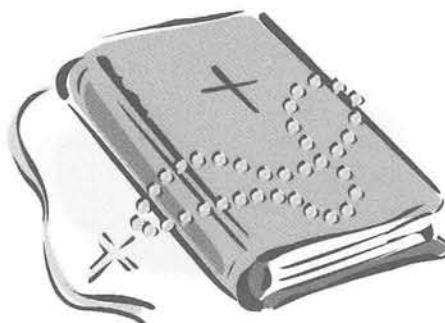
三者關係：有基督才有基督教，有基督教才有基督教文化。基督是葡萄樹，根源在天上，基督教、基督教文化是地上長出的枝子、果子、葉子等等。我們信仰的對象是創始成終的基督自己，不是作為“世界三大宗教之一”的基督教，更不是基督教文化。

七

另一方面，我們必須有一個國度的觀念。神在地上的國度，有元首基督，他的身體即教會，也包括被他光照更新的基督教文化。有基督必有基督教，有基督教必有基督教文化。基督教文化無疑是神國之領地，却常常被教會領袖和神學家所忽略。

八

耶穌基督的門徒，不管是傳揚福音的、牧養教會的、文化更新的，服侍和高舉的都是耶穌基督，不是基督教（信徒、教會、神學等），更不是基督教文化；這些不同職份的人也都是耶穌基督所寶貴的，誰也不該輕看誰，只要各人按着基督的揀選，持守異象、發揮恩賜、相得益彰、彰顯基督。†



“神聖時間”“神聖空間”

>> 吳鯤生

—

每一種宗教，幾乎沒有例外地，都有以下傾向：

在時間中撥出一段，劃為“宗教時間”；在空間中劃出一個區域，作為“宗教空間”；在信徒中召選部分人員，成為“聖事執行者”。

讓我們打開聖經——我們可以從聖經裏看到明確的宗教時間和宗教空間嗎？

耶穌在世上時，和一位撒瑪利亞婦人談“水”。但談話將結束時，婦人竟然和耶穌討論起作禮拜的地點：

“我們的祖宗在這山上禮拜，你們倒說，應當禮拜的地方是在耶路撒冷。”

耶穌的回答令人驚訝：

“……時候將到，你們拜父，也不在這山上，也不在耶路撒冷。”

耶穌認為，敬拜上帝與地點無關。

保羅有篇出名的講章，是在希臘雅典發表的，他說：

“…創造宇宙和其中萬物的上帝，既是天地的主，就不住人手所造的殿。”

在這一點上，舊約的智者所羅門，與保羅的看法相呼應。所羅門費了好大力氣，建了一座聖殿，在獻殿禮拜的禱告中，却如此說：

“上帝果真與世人同住在地上嗎？看哪，天和天上的天，尚且不是你居住的，何況我所建的這殿呢？”

當我們將某一個區域劃為“神聖空間”時，意指其他區域屬於“世俗空間”。

但從上帝的角度看，每一寸土地都是他所造的。

—

創世記第二章記載：

“到第七日，上帝造物的工已經完畢，就在第七日歇了他一切的工，安息了。神賜福給第七日，定為聖日……”

一星期七天，有哪一天比另外六天神聖嗎？若我們把某一個時段劃為“神聖時間”，那其他的時段如何定位？

斯托得二十幾歲起，就在倫敦商業區一所聖公會擔任駐堂牧師，直到退休為止。這位每禮拜天主持崇拜歷經數十年的牧師說：

“宗教事奉的唯一價值，就是花一兩個鐘頭，大家聚在一起，公開表明我們所有生活都是獻給神的。倘若聚會不是為了這個原因，倘若我們在教會所說、所唱的事奉，和教會外的日常生活、家庭及工作沒有任何關係，這種聚會不僅沒有價值，更糟的是，會令神感到十分憎惡。”

所以，與其說“神聖時間”，不如說，每一時刻皆歸主為聖。與其說“神聖空間”，不如說，千山萬水都該獻給主。



讀《聖經》札記(二) >> 周國平

伺候哪一個主人

耶穌說：“沒有人能够伺候兩個主人。你們不可能同時作上帝的僕人，又作金錢的奴隸。”

我把這段話理解為：一個人的人生目標只能定位在一個方向上，或者追求精神上的偉大、高貴、超越，或者追逐世俗的利益，不可能同時走在兩個方向上。

當然，在實際生活中，一個精神上優秀的人完全可能在物質上也富裕。判斷一個人是金錢的奴隸還是金錢的主人，不能看他有沒有錢，而要看他對金錢的態度。正是當一個人很有錢的時候，我們能夠更清楚地看出這一點來。一個窮人必須為生存而操心，金錢對他意味着生命，我們無權評判他對金錢的態度。

耶穌接着強調：我們不應該為日常生活所需而憂慮。他說了一個比喻：顯赫的所羅門王的衣飾比不上一朵野花的美麗，野花朝開夕落，上帝還這樣打扮它，你們為什麼要為衣服操心呢？他的意思是說，在物質生活上應當順其自然，滿足于自然所提供的簡樸條件，如此才能專注于精神的事業。

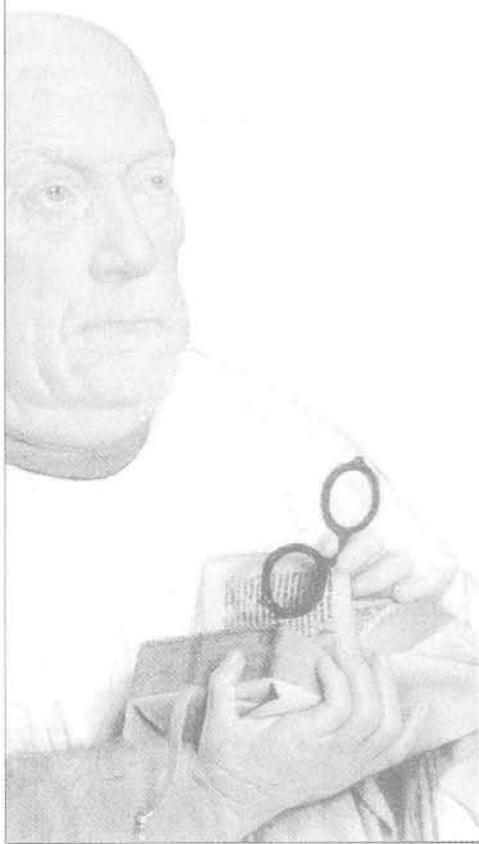
奧秘和比喻

耶穌對門徒講授奧秘，對群衆說比喻。門徒問原因，他答：

“因為那已經有的，要給他更多，讓他豐足有余；那沒有的，連他所有的一點點也要奪走。為了這緣故，我用比喻對他們講，因為他們視而不見，聽而不聞，又不明白。”

這個回答十分費解，本身像是隱喻，却是向門徒說的。

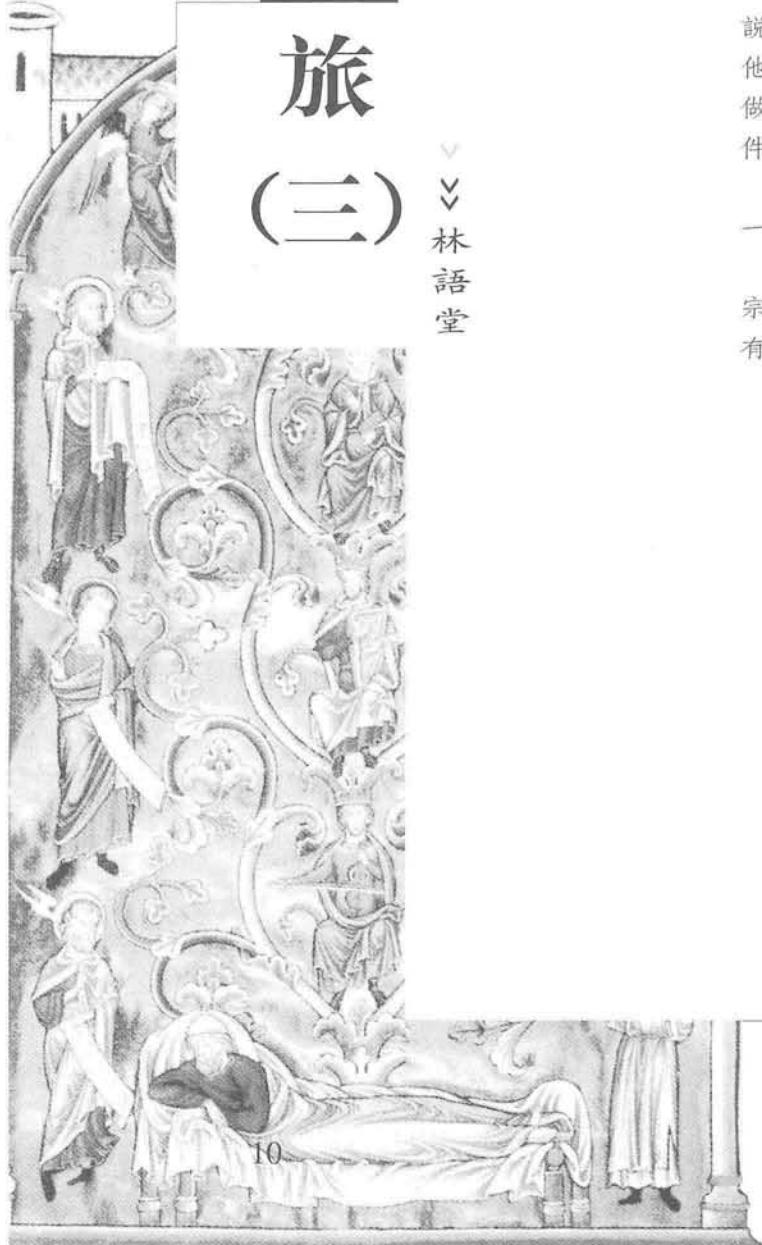
其實，存在的一切奧秘都是用比喻說出來的。對於聽得懂的耳朵，大海、星辰、季節、野花、嬰兒都在說話，而聽不懂的耳朵却什么也沒有聽到。所以，富者越來越富，貧者越來越貧，是精神王國裏的必然法則。



信仰之旅

(三)

▼▼林語堂



現在的姿態

事實上宗教思想的混亂，並非完全由於笛卡爾所推行的方法，而是原來就是學院式的。

聖經提供我們的一些耶穌同代人態度的事例，今天仍然隨處可見。

第一是希律王的女兒撒羅米的態度。她要施洗約翰的頭，這種撒羅米態度惟一的願望是看見宗教的被苛責和踐踏。

還有本丟彼拉多的中立主義態度。客觀公正地說，我不以為本丟彼拉多的地位不尋常或不普遍，按照他特殊的“洞穴的偶像”（國家的立場）而論，他甚至是做得對的。他沒有理由卷入猶太人那盆混水。對於這件事他洗了他的手。

當然還有耶穌所一再譴責的法利賽人的態度——一種認為宗教或基督教不過是一件虔誠外衣的態度。

上帝所能做的事情多過人的宗教所夢想的，但宗教中也有許多歸之於上帝的事情，上帝連做夢也沒有想到要去做。[†]

（節選自《信仰之旅》，四川人民出版社）





哲學隨感之三

>> 何懷宏

思想的藝術首先是使大腦淨空的藝術。

努力地想清楚並說清楚——這就是我在學術寫作中要求于我的，就這樣也不容易做到。

同一件事情，晚上想它和白天想它不一樣，躺着想它和站着想它不一樣。

二

一種含有真理的學說常常表現為偏激、極端的形式，而這正是因為它要反對與它對峙的東西，以致反對它的東西也是偏激的、極端的。說出來真是讓真理蒙羞，真理老是像鐘擺一樣擺來擺去，而且擺動的幅度愈大，其真理性程度倒愈高。

真理應當是一條流動的可載人遠行的河，而不應是一座不動的、擋住去路的山，這正是我對真理的理解。

真理並非總是採取邏輯的形式，甚至並非總是採取語言的形式。誠如歌德所言：

“只要它像在我們四周輕輕飛翔並帶來和諧的精靈，只要它像莊嚴而親切的繞梁三日的鐘聲，那就夠了。”

捫心自問：我是否無所顧忌地追求過真理呢？

三

夏天的傍晚，太陽下去了，天還亮了很久。我們看得見那些西方天空的雲彩，那些雲彩看得見太陽，我們知道這一點，因為它們被落下去的太陽勾勒出了一圈圈金邊。我們可以直視剛升或將落的太陽，但要看其他時候的太陽就須透過墨鏡或類似別的什麼東西，我們看不到太陽時就通過早霞和暮靄來測知它。現在如果以人們熟悉的比喻——把真理比喻成陽光，我們將體會到真理的另一些意義。

我們蹣跚着以為另一端有真理，就像螞蟻爬過一段鋸齒。

真理，如果有，也往往是以一種最稚拙的方式發現的，以一種最樸素的方式闡明的。



到處可見榮耀的光輝

讀書札記 >> 寧子

——致《蔚藍色》讀者和作者

我不知道有沒有人想過在文藝刊物裏為科學家開設一個論壇，或者，在科學刊物裏為詩人、藝術家、音樂家保留一個視窗——這是我的想望，聽起來好象有些標新立異，但有時候看似標新立異的東西却可能根本無意于標新或立異的——它只不過是在原有思考模式的極限中尋求一種返回到更深基礎的更大可能性而已。

一. 上升的原理——馬蒂斯眼中的色彩

(一)

法國畫家馬蒂斯因為既不滿足于對瑣細的單體事物的描寫——他認為攝影是為此而存在的，攝影家干得更好；又不滿足于對歷史事件的敘述——他認為文字是為此而存在的，文學家和史學家更能勝任。他的全部藝術實踐就是要從色彩的元素關係中找到那達到自身更高要求的道路。

他在《繪畫是一種表現》中這樣寫道：

如果手段已經那樣用盡了(像在十九世紀達到繪畫裏)，以至它的表白能力枯竭了，人們就必須再回到基礎上去。那就是那些原理，它們再度升了上來，它們有了生命並賦予我們生命。然後我們的畫幅將淨化，按層次的減損，不費力地和根基融合。它們用美的藍色、美的紅色、美的黃色，用元素材料對我們說話，在我們的心靈深處擾動着……^①

馬蒂斯的藝術我至今還不太懂得欣賞，但我欣賞他返回基礎的精神——他無意于標新立異，却竭力追求大自然提供的單純樸素的真理。

其實，每一種藝術都是“獨立”的，但每一種藝術又都不是“孤立”的。馬蒂斯是否在“獨立”中把色彩“孤立”出來了呢？從他的文字中我模糊地看到了這一點——這一點可能有助于馬蒂斯心無旁騖地在色彩的元素關係上走到極致，然而，到此結束——新的可能性不再發生。

這一傾向在科學家和文學藝術家中不也十分普遍？

(二)

我不知道，有沒有文學藝術家會對牛頓、狄拉克、海森伯發生像對莎士比亞、歌德、達芬奇一樣濃厚的興趣？我不知道，有沒有文學藝術家會像欣賞一首優美的詩或一幅優美的畫一樣饒有興致地欣賞一篇科學家所寫的優美的文字？

這樣的事情在我們這個專業分工越來越精細的世代越來越罕見了——籬笆越築越高，除了自家庭院的玫瑰，我們什麼也看不見——而在上幾個世紀，尤其在歐洲的文化沙龍中，甚至在一個有教養的家庭主婦的接待日，知名的和不知名的文學家、藝術家、音樂家、哲學家、科學家都會有機會相遇的——所以，欣賞別人精神家園的風景就成了那時代社交生活的不可或缺的典禮。

對歐洲上幾個世紀的藝術贊助人和文化沙龍我是心存感激的。我相信上帝賜福天才也可以經由一個有教養的家庭主婦的接待日——風照着自己的意思吹，我們為什麼不可以把籬笆稍微築低一點呢？

二．看得見風景的窗——楊振寧眼中的物理學

(一)

沒想到籬笆外第一處吸引我的風景竟是楊振寧描寫的物理學。

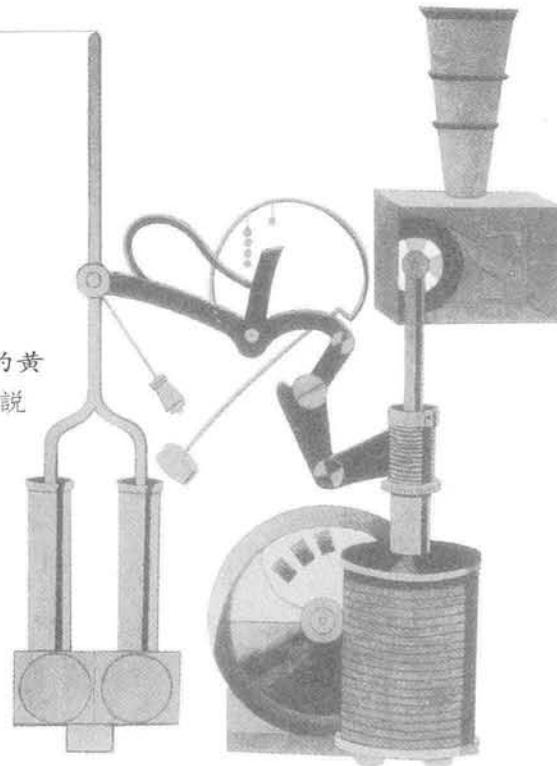
楊振寧的《美與物理學》是我近幾年來所讀到最美的科學家所寫的文字之一。楊振寧把我帶進了物理學的藝術叢林——幽暗而神秘，但陽光汨汨流動着，每一點鐘光線的轉移都在叢林裏不斷制造着“看見”的奇迹……

當然，要恰如其分地描寫一位杰出的物理學家所寫的文字對一個普通文字工作者心靈的擾動是不容易的——《美與物理學》畢竟是一篇專業色彩濃厚的學術性文字。但在它裏面我却依稀瞥見了一縷和藝術家的直覺所接觸到的美類似的光輝——宛若馬蒂斯從色彩的元素關係中所看見的那種“從基礎中升了上來，有了生命，并賦予我們生命”的簡單的原理——它“淨化了畫面，并且，按層次的減損，不費

力地與根基融合”——物理學中那些“美的藍色”、“美的黃色”、“美的紅色”似乎也象簡樸的元素材料一樣在對我說話，并且“在我心靈深處輕輕擾動着”……

法國畫家安東·梅爾貝曾對法國的藝術叢林說過這樣的話：“巴黎的藝術叢林是需要哲學家頭腦的。”（這話說得多好！）楊振寧對物理學的描寫則讓我看見——物理學的藝術叢林不僅需要哲學家的頭腦，也需要藝術家的個性和直覺啊！

要說明這一點，我得剪輯性地引用楊振寧原文中那些雖與文學描寫不同，但却一樣美麗的文字。



（二）

楊振寧在《美與物理學》中不僅對他從物理學中所看見的簡單樸素的純真理作了精彩描寫，而且，把物理學家對純真理的“瞥見”推向了“獨立”而不“孤立”的背景之中——他眼中的物理學似乎返回了更深的基礎——在那裏物理學家與自然法則似乎發生了某種“呼喚的與被呼喚的”互動，在這個意義上，物理學家對自然背後美麗的純真理的“瞥見”和藝術家對自然深微處美麗的純真實的捕捉就不無原理的相似了。

請看楊振寧的以下描寫：

在十九世紀，物理學最大的兩個挑戰就是電磁學和統計力學。統計力學的奠基人有三位，其中一位講過這樣的話：

“每一位畫家、音樂家、作家都有自己獨特的風格。當你聽了一首音樂的幾個音節以後，你就可以辨別這個音樂是莫扎特寫的，還是貝多芬寫的。同樣，一篇物理學文章，你看幾頁之後，你就知道這是麥克斯韋寫的，還是牛頓寫的。”

也許有人以為科學是研究事實的，與文藝不同，事實上二者是一樣的。就拿物理學來講——物理學的原理有它的結構，這個結構有它美妙的地方。而每個物理學工作者對於這個結構不同的美妙處會有不同的感受。正因為大家有不同的感受，所以每位工作者就會發展他自己獨特的研究方法和方向。于是形成了他自己的風格。

——你看，楊振寧一下子就把被人們從審美風格中“孤立”出來的物理學還原到了審美風格的叢林中去了。這一還原，使物理學在客觀的“獨立”中不再“孤立”，于是，主觀與情感就獲得了參與的可能。

為了說明這一點，他把二十世紀物理學界兩位杰出人物推出了畫面。

第一位被他推出的人物是英國物理學家狄拉克（1902——1984）——楊振寧對這位杰出

物理學家作了這樣的勾勒：

狄拉克有他獨特風格，他的獨特風格不只是他的物理學。關於他的故事流傳了很多，我只講一個：

有一年狄拉克到普林斯頓大學演講，演講完之後，主持人讓聽眾提問。有個學生站起來說：

“狄拉克教授，我不懂你剛才所寫的方程式二是怎麼從方程式一推導出來的。”

狄拉克不予回答。主持人說：“狄拉克教授，請你回答他的問題。”

狄拉克說：“他並沒有問題，他只是講了一句話。”

這個故事流傳得很廣，它之所以流傳得很廣，是因為它一針見血地指出了狄拉克的特別風格——他有他很直接的邏輯，這個邏輯跟一般人不一樣。你如果懂得了他的邏輯，他的文章讀起來就很通暢。

狄拉克最大的貢獻是1928年寫出了狄拉克方程式。這個方程式奠定了今天原子、分子結構的基礎。他定性地解釋了電子為什麼有自旋，定量地解釋了電子為什麼有自律。而這個對後來的原子、分子物理學和化學都有極為重要的影響。他定量地推演出複雜的電子軌道跟磁距之間的相互作用，這些都是二十世紀二十年代末非常困擾物理學界的問題。

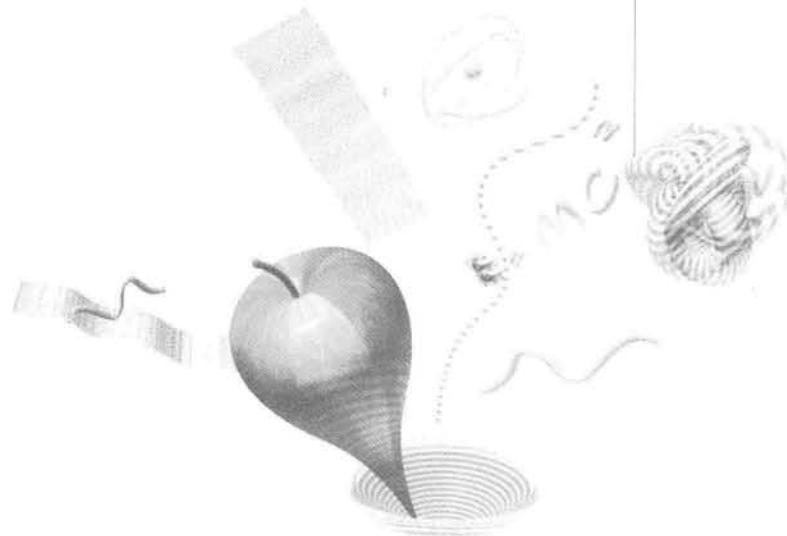
通過這樣一個方程式，狄拉克把這個問題徹底解決了。可是這個方程式帶來一個新的問題，這個問題就是負能問題——狄拉克方程式所得出的解有一些負的根，這個負的能是大家所不能接受的。所以在以後的幾年裏大家對於這個事情一方面覺得非常之妙，因為它解決了很多從前沒法解決的問題；一方面又不能接受，因為它有負能現象。那時候狄拉克方程式成了一個神秘問題，幾乎當時所有的大物理學家都認為這是一個錯誤方向，因此對狄拉克本人有過很嚴厲的批評。但狄拉克不怕，他繼續朝這個方面去發展。

1931年，他又推出了反粒子理論——這個理論更不能被當時的大物理學家接受。直到一年後，美國人安德遜發現了正電子，這才被大家接受。

狄拉克的方程式和他的反粒子理論終於大獲全勝——連曾反對過他的物理學家也不得不驚嘆他奇妙而特別的推理方法。

狄拉克的工作的確是“神來之筆”。

這就是狄拉克風格。他的話很少，他





有簡單、直接而又原始的邏輯。你如果抓住了他的邏輯方法，對他的文章就了解得非常清楚，非常合理；你如果了解了他的簡單、直接的思維邏輯，念他的文章就是一種享受。”

第二位被楊振寧推出畫面的是德國物理學家海森伯(1901——1976)——楊振寧對這位天才作了另一種勾勒：

海森伯最大的貢獻是他的工作引導出來了量子力學。量子力學是二十世紀物理學最大的革命之一，也是人類智慧的歷史上最重要的一個革命性的突破。如果我們要問二十世紀的頭二十五年物理學裏面最困擾的問題是什么？這個問題後來是怎么解決的？我想大家都會同意當時最困擾的問題是：為什麼經典力學不能解釋當時所發生的很多物理現象？而最後把這個問題整個改觀了的是1925年海森伯寫的一篇文章。

量子力學的發展不是海森伯一個人的貢獻，是很多人的貢獻，但第一炮是海森伯打出來的。

海森伯晚年曾經接受過科學史研究者湯姆的訪問。湯姆問他：

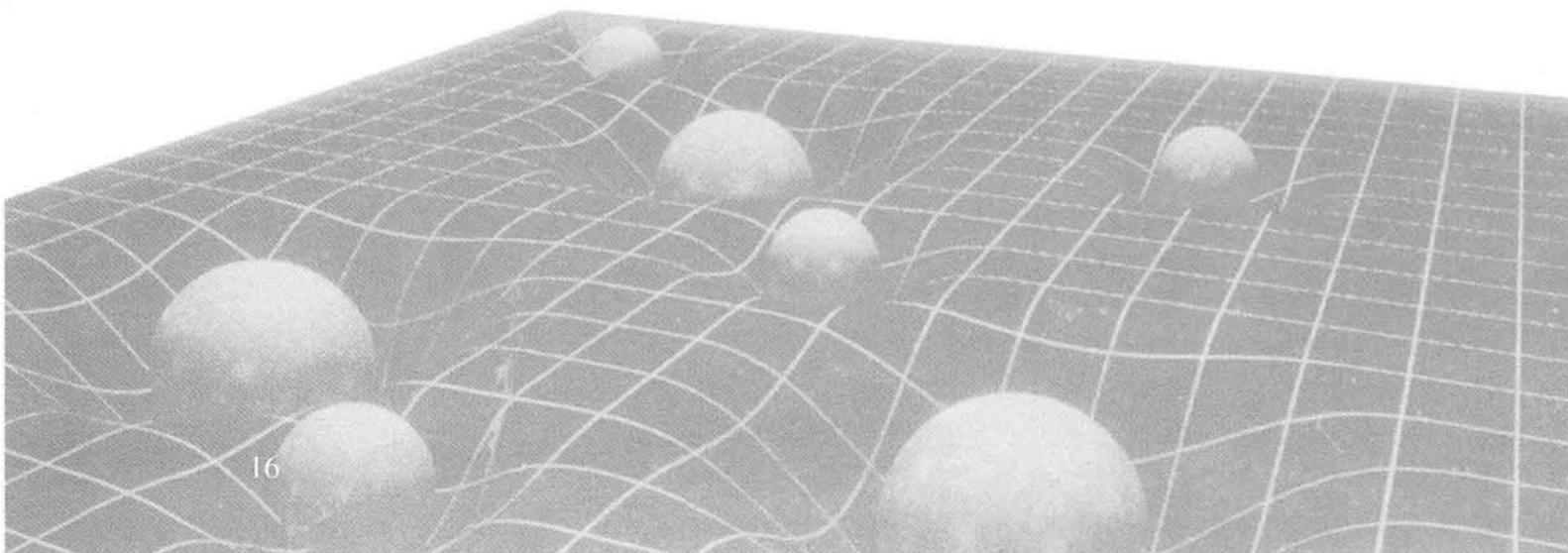
“你當初寫第一篇文章時是怎么個情況？”

海森伯喜歡爬山，就以爬山為例回答說：

“爬山的時候，你想爬某個山峰，但往往到處是霧……你有地圖或別的索引之類的東西，你知道你的目的地，但仍然墮入霧中。忽然，你模糊地，只在數秒鐘的功夫，自霧中你看到一些景象，你說：‘哦，這就是我要找的大石。’自此，整個情形就突然發生了變化，因為你雖然仍不知道你能不能爬到那塊大石，但那一瞬間你說：‘我現在知道我在什么地方了。我必須爬上那塊大石，然後就知道該如何前進了。’”

這段話很生動地描述了當時的情景，當時所有的人都在物理裏面摸索。他們大概知道恐怕要做的一件事情就是把量子力學已經有的一些想法、已經有的一些計算方法改變一下。

海森伯也在物理裏面摸索——他看出來一個他看不清的方向，因此他就寫了一篇文章。





他的導師發現海森伯的文章裏用到了一些結果，但這個結果海森伯不了解，它是與數學的一個結構有密切關係的，這個結構叫矩陣的乘法。海森伯沒有學過很多數學，他不知道他所寫出來的公式可以用矩陣乘法做很簡單的描述。所以，他的導師就跟另一個博士后合寫了一篇文章，把海森伯文章裏面的一些公式簡化為矩陣的公式。後來，他們三人又寫了一篇文章，這篇文章才把整個數學的結構發展出來。這三篇文章奠定了所謂矩陣力學的基礎。矩陣力學後來又通過了一些發展，就變成了今天的量子力學。

如果我們把狄拉克的文章和海森伯的文章拿來作對比，就會發現有鮮明的風格上的不同：狄拉克常有出其不意的想法，獨創力強，非常清楚，非常直接。你看了他的文章覺得沒有渣滓。海森伯的文章也有出其不意的想法，獨創力也很強，可是他們的相同點到這裏就結束了。

不一樣的地方是：

海森伯的文章朦朧不清，繞了很多彎，有很多的渣滓，裏面有很多對的地方，有非常重要的、正確的新想法，也有很多錯的地方，所以，你看見了海森伯的文章應趕快注意。

假如你能把海森伯文章裏好的跟壞的地方分清楚，把他壞的地方去掉，把好的地方發展下去，那你的文章也就變成很重要的了。

狄拉克的文章就不一樣，清楚極了。他的文章寫完了以後就沒有什麼可以做的了，因為所有重要的東西他都寫得干干淨淨的。正因為他沒有渣滓，他發展得非常清楚，所以你跟着他走會學到很多新的東西，可是不能寫出新的文章……

海森伯特別會向一個原始性的進展方向進軍，他會在物理裏面找到東西，不過找到的東西不很清楚，需要以後再大大發展下去，才會變成重要的東西。

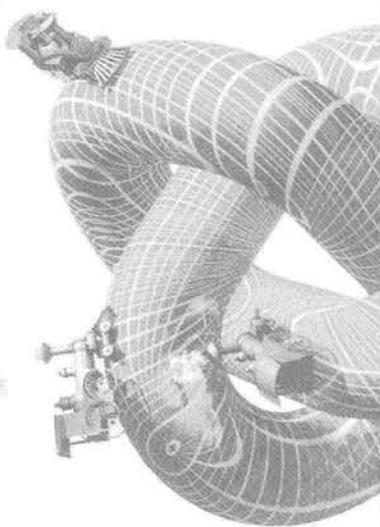
——為什麼這兩位天才物理學家在同一時代，同一科學背景中，會在思想的邏輯結構、研究的進入方法，以及文章的學術風格上顯示出如此不同的風格？

以下是楊振寧的答案：

狄拉克和海森伯的風格之所以如此不同，除了有他們各自不同個性和學習背景原因外，還有一個重要原因，那就是他們各自所注意的物理裏面的題目很不一樣。

一般來說，物理可以分成實驗物理、唯象理論和理論架構三部分。狄拉克的方程式和海森伯的方程式都是基本的理論架構，都是第三種的研究工作，都是極高的成就，但他們到達這個極高成就的路徑是不一樣的：

海森伯的靈感來自對實驗和唯象理論的認識，他的靈感方向是從唯象理論到理論架構。



而狄拉克則有對數學微積分方程的美的直覺欣賞與獨創力，他有非常深的數學精神，所以，他的靈感方向是不一樣的。

(三)

在物理學的藝術叢林中，當楊振寧把兩位天才物理學家推到我們眼前后，他并没有忘記把景深向廣遠處推開——他向我們展示了物理學的三大領域：實驗、唯象理論、理論架構——這是叢林最近到最遠的邊界，陽光從那兒經過，似星光，似霧露，物理學工作者就像狩獵風景的畫家——他們都躲進了自然的深處，每一點鐘光線的轉移都可能在他們置身其間的叢林裏推出令人驚喜的時刻——那時刻或許只有“一個人”會砰然心動，或許只有“一個人”會瞥見大美，或許只有“一個人”會接受饋贈——譬如牛頓、狄拉克、海森伯；譬如柯羅、畢沙羅、塞尚或凡高……

但物理學工作者和畫家都不是謹慎的“林務官”或“守林人”——他們是不必謹慎地守護“每一棵”樹的，他們只需悉心地“發現”為他們的深心所隱約瞥見的“那一棵”——那才是上帝對他們的托付——上帝常常不要求天才守護林中的“每一棵”橡樹，却要求天才從手中的“那一顆”橡實裏瞥見森林……

所以，楊振寧把景深推開后，并沒有“忘記”像天才的風景畫家一樣“忘記一些樹”，以使畫面“淨化”，以使原理“上升”，以使其“與根基結合”，以使那富有生命的簡單的色彩元素“對我們的深心說話”……

請看楊振寧的以下描寫：

物理學的三個領域：實驗、唯象理論、理論架構都有它自己的美，但最后的精華是在理論架構。

理論架構是一些方程式，這些方程式包括了牛頓的運動方程式、麥克斯韋方程、愛因斯坦狹義與廣義相對論方程、狄拉克方程、海森伯方程，另外還有其他的五六個方程。許多方程合在一起就是整個物理學的理論架構，這真可以說是包羅萬象。

了解了這些理論架構以后，你所得到的感覺就好象讀了造物者的詩篇，因為這些方程式都用了濃縮的語言把宇宙中包羅萬象的物理現象準確描述了。

關於理論架構的濃縮性，我想也許可以用有名的詩句來描述：

“To see a world in a grain of sand, and a heaven in a wild flower.Hold infinity in the palm of your hand, and eternity in an hour.”

這首詩，臺灣的陳志帆教授譯為：

“一粒砂裏有一個世界，一朵花裏有一個天國，把無窮無盡握于手掌，永

恒寧非是霎那時光。”

對於你掌握了這個理論架構以後它所能發揮出來的威力，我想可以用以下這個事情來描述——這是A·PoPe在牛頓死后寫的一句話：

“Nature and nature's law lay hid in night, God said, let Newton be ! And all was light.”

這兩句話我把它譯為：

“自然與自然律為黑暗隱蔽，上帝說，讓牛頓來！一切遂成光明。”

這兩首詩還不足以描述一個物理學者在了解了這個理論架構的美以後的感受，缺少的，我認為是一種“莊嚴感”、“神聖感”，是一種初窺宇宙奧秘的“畏懼感”。

奧本·海默在提到量子力學發展時說：“那時在討論的時候，有時候有些畏懼感。”

為什麼有畏懼感呢？

因為有時候，我忽然發現了不應該被凡人所了解的東西，這時候不可避免地會有些畏懼。我想，所缺少的“莊嚴感”、“神聖感”，跟初窺宇宙奧秘的“畏懼感”恐怕都是籌建歌特式教堂的建築師們所要歌頌的，那是一種崇高美、靈魂美、宗教美、最終極的美。

三. 色彩的吟唱——柯羅心中的光明

(一)

楊振寧筆下的《美與物理學》難道不是一篇以物理學原理寫出的詩章？難道不是一幅以物理學“美的藍色”、“美的黃色”、“美的紅色”畫出的風景？那些“美的藍色”、“美的黃色”、“美的紅色”不也向我們見證了創造的邏輯和情感？

這位杰出物理學家對造物主的歌吟讓我想起一位在巴黎的藝術叢林中以色彩吟唱，以畫筆作詩的杰出的風景畫家。

美國著名傳記文學家歐文·斯通在他堪稱“絕筆之作”的《畢沙羅傳》裏詳細描寫了畢沙羅初抵巴黎時與巴黎著名風景畫家柯羅的接觸。那時狄沙羅才二十多歲，痴迷于樹林，却還沒有“看見”屬於自己的“那一棵”大樹（甚至畫了不少他本應該忘記的“椰林”），而年近六旬的柯羅老爹在樹林裏畫風景已畫了三十年，他的《楓丹



白露樹林》、《荒野中的亞伯拉罕之妻》和《小羊倌》等畫作早已令巴黎畫廊矚目。

第一次見面，柯羅就對畢莎羅描述了一個風景畫家裏面的“瞥見”——在我看來，柯羅老爹那些優美典雅而溫和的話語不僅包含了樸素而深微的藝術哲學，而且包含了樸素而深微的信仰經驗。

請看以下這段對話：^③

柯羅——

“……畫風景是多么誘人的生活。畫家三點鐘起身，那時太陽還未升上來，他坐在樹下，觀察着，等待着。自然是一塊潔白的床單，上面只隱隱顯出事物的輪廓。天開始亮了，太陽射出第一束光芒。小花蘇醒了，你看不見的那些小鳥正在歌唱。晨霧深處現出一片風景：銀色的河流、草地、樹木和鄉間小屋；太陽冉冉升起，遠處田邊的農民趕着牛車；羊群中響起叮當的鈴聲；萬物生輝，一切都燃燒起來；中午了，太陽把一切都點燃了；大地一片寧靜；鐵匠的錘子在鐵砧上響起陣陣回音……”

畢沙羅——

“您用語言作畫。您就像是用畫筆寫詩的人。”

柯羅——

“所有的畫都應當是詩，而不是別的什么。它容不得丑陋，粗鄙，污穢，無序或平庸……我們就像手藝高超的捕魚人，我們得恰好抓住時機讓魚落入網中。”

柯羅不作聲地在畫布上畫了十五分鐘，然后，放下調色板，瓮聲瓮氣地說：

“讓我們再繼續描述風景畫家的一天吧。我們去農場吃中飯，一大片農民自制的面包塗上剛從攪乳器裏取出的新鮮黃油，還有鷄蛋、奶油。我睡上一個午覺。太陽落山時，迸發出黃、橙、猩紅、櫻桃色和紫色的光芒。地平線下面射出一道金色和紫色的光帶，鑲飾流雲；晚霞降臨了；太陽融進深藍的夜



幕；微風在樹林裏嘆息；一顆星星從空中躍入水池；太陽消失了。可是心靈的太陽，藝術的太陽却在升起……好了，我的作品畫完了。”

屋子裏靜悄悄的，柯羅接着說：

“一天快要結束時我就對自己說：‘我該停下來了，我在天國的聖父已經熄燈。’上帝是無與倫比的，他是無與倫比的藝術家。我們所能做的只不過是對他的注釋，但這也是神聖的。”

(二)

我不知道，有沒有神學家或傳道者在讀到楊振寧的《美與物理學》時，會被那些美麗的純真理感動？我不知道，有沒有神學家或傳道者在看到柯羅的風景畫時，會被那那些深微的真性情感染？我只知道，當楊振寧從物理學上升的原理中瞥見了創造的邏輯，當柯羅從大自然美麗的風景中瞥見了創造的情感，當他們或以原理或以色彩向造物主發出深情歌吟時，我的心也被輕輕擾動了——于是，我以一個文學工作者可以選擇的**“美的藍色”、“美的黃色”、“美的紅色”**寫下了這些文字——雖是低微的和聲，却是向上的歌吟；雖是慎思的回應，却是真情的見證……

(三)

最後，我想以康德對人類心靈版圖的哲學描寫來結束這封書簡：

在我們心靈的這塊大地圖上，只有某些點是被照亮的——這種情況可能引起我們對我們自己本質的驚奇：如果有某個至高無上的力量說：“讓光明來！”——于是，沒有我們的絲毫的幫助，我們眼前彷彿就展現出了半個世界……^④

注釋：

① 引自《繆斯的沉迷》，改革出版社，1999年出版。

② 引自楊振寧《美與物理學》，見《科學之美》學術報告，中國青年出版社，2002年出版。引文為節選。

③ 引自歐文·斯通《畢沙羅傳》，北京十月出版社，1999年出版。引文為節選。

④ 引自車文博《西方心理學史》，浙江教育出版社，1998年出版。“讓光明來”原譯為“光明將至”。



雪原 有 話

>> 田 野

杜而基^①蘇木鄉的山形突兀冷峻，彷彿有話要說。雲層壓得很低，獸群在雲線附近緩緩地移動。從谷中涌起的山風，宛如沙霧在黑白灰的底片上飄逸，回應着墟裏孤烟。

“下雪了！”話音未落，雪花被風吹打，在車前蓋上蹦跳。只一瞬，白樺林梢頭已是天地相連，蒼茫一片，惟獨防風禦沙的紅毛柳依然如一抹淡淡的粉黛若隱若現在干枯的河床盡頭。我盡力擦去車窗上的霧氣，我想體會塞北的雪之空寥，我相信在冰凍的斷橋之下，勢必隱藏着沒落貴族的傳說。

果然，山迴路轉的一剎那，我看見一處高高石堆。那是一個敖包——它靜靜佇立在太陽末日般的青光裏，它是被過往的客旅用一塊一塊石頭搭起的一個民族失落的心，它是貧瘠山水間的一點點祝福；它是無所謂希望的最后期盼……

我贊美冰天雪地中的這份溫情，我懷疑鐵木真的子孫們是否聽得見血液中那聲激昂的弓弦。

這本不該是一塊寂寞的荒原。

只是分不清自己是佇立在忽必烈墓出土的鐵十字架旁，還是置身在折戟沉沙的曠野，因為無論是用“沉淪”亦或“契合”都無法連接歷史的斷橋——而這時候，我聽見主問先知的聲音：

“人子啊！這些骸骨能復活嗎？”^②

我心中一凜，顧不上濕冷的雪，我要仔細去聽，那曾是關乎那個古老民族死亡與復活的奧秘……

臨行時，我在敖包上加了一塊石頭，一份遺落了近千年的祝福。

“我的民哪，我必將我的靈放在你們裏面，你們就要活了……”^③

注釋：

①. 蒙語“馬鞍”

②. 引自《聖經·以西結書》37:3

③. 引自《聖經·以西結書》37:14

夢并不虛幻

> >> 周國平

那是一個非常美麗的真實的故事——

在巴黎，有一個名叫夏米的老清潔工，他曾經替朋友撫育過一個小姑娘。為了給小姑娘解悶，他常常講故事給她聽，其中講了一個金薔薇的故事。他告訴她，金薔薇能使人幸福。後來，這個名叫蘇珊娜的小姑娘離開了他，並且長大了。有一天，他們偶然相遇。蘇珊娜生活得並不幸福。她含淚說：“要是有人送我一朵金薔薇就好了。”從此以後，夏米就把每天在首飾坊裏清掃到的灰塵搜集起來，從中篩選金粉，決心把它們打成一朵金薔薇。金薔薇打好了，可是，這時他聽說，蘇珊娜已經遠走美國，不知去向。不久後，人們發現，夏米悄悄地死去了，在他的枕頭下放着用皺巴巴的藍色發帶包扎的金薔薇，散發出一股老鼠的氣味。

送給蘇珊娜一朵金薔薇，這是夏米的一個夢想。使我們感到惋惜的是，他終於未能實現這個夢想。也許有人會說：早知如此，他就不必年復一年徒勞地篩選金粉了。可是，我倒覺得，即使夏米的夢想毫無結果，這寄托了他的善良和溫情的夢想本身已經足夠美好，給他單調的生活增添了一種意義，把他同那些沒有任何夢想的普通清潔工區分開來了。

說到夢想，我發現和許多大人真是講不通。他們總是這樣提問題：夢想到底有什么用？在他們看來，一樣東西，只要不能吃，不能穿，不能賣錢，就是沒有用。他們比起一則童話故事裏的小王子可差遠了。那位小王子從一顆外星球落在地球的一片沙漠上，感到渴了，尋找着一口水井。他一邊尋找，一邊覺得沙漠非常美麗，并明白了一個道理：

“使沙漠顯得美麗的，是它在什么地方藏着一口水井。”

沙漠中的水井是看不見的，我們也許能找到，也許找不到。可是，正是對看不見的東西的夢想驅使我們去尋找，去追求。在看得見的事物裏發現隱秘的意義，從而覺得我們周圍的世界無比美麗。

其實，詩、童話、小說、音樂等等都是人類的夢想。印度詩人泰戈爾說得好：

“如果我小時候沒有聽過童話故事，沒有讀過《一千零一夜》和《魯賓孫漂流記》，遠處的河岸和對岸遼闊的田野景色就不會如此使我感動，世界對我就不會這樣富有魅力。”

英國詩人雪萊肯定也聽到過人們指責詩歌沒有用，他反駁說：詩才“有用”呢，因為它“創造了另一種存在，使我們成為一個新世界的居民”。

的確，一個有夢想的人和一個沒有夢想的人，他們是生活在完全不同的世界裏的。如果你和那種沒有夢想的人一起旅行，你一定會覺得乏味透頂。一輪明月當空，他們最多說月亮像一張燒餅，壓根兒不會有“明月幾時有，把酒問青天”的豪情；面對蒼茫大海，他們只看到一大灘水，決不會像安徒生那樣想到海的女兒，或像普希金那樣想到漁夫和金魚的故事。唉，有時我不免想，與只知做夢的人比，從來不做夢的人是更像白痴的。





握不到的手

>> 柯凡

现代化的都市，人口密度大，但人與人之間縮緊的空間距離非但沒有縮短人與人之間的情感距離，反而使之更加疏遠。形體之間的密度與心理之間的密度，莫非是一種反比？

看來距離不僅僅是個時空概念，而聚散中的悲歡，也不僅僅是朝夕相處與一別經年之間的差別。

江淹的《別賦》，寫得淒惻哀婉，把生離等同于死別，似乎人生的最大價值，就在于相互之間的廝守；而王勃的名句“海內存知己，天涯若比鄰”，又把友情的意義，提升到了長山闊水的阻隔之中。

“握不到的手就是距離”，這話不錯。

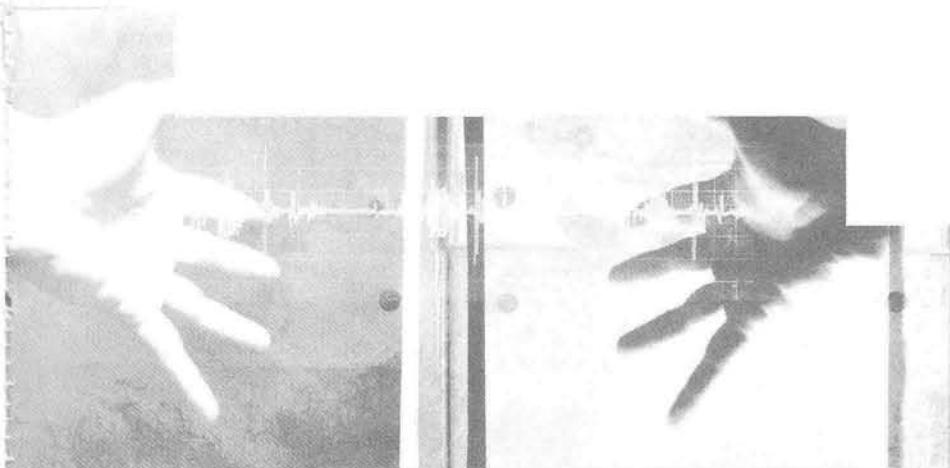
友情、親情、愛情，本是一種實實在在的感覺，本該伸手可觸，回眸可望。但終日的耳鬢廝磨，也會使人的觸覺愚鈍，低頭不見抬頭見的頻繁也會使一顆求清靜的心困倦在這個意義上，距離就和相聚一樣不可或缺。友誼可因

距離而彌珍，親情可因距離而寶貴，愛情可因距離而堅貞。我們常說的地久天長，海枯石爛，地角天涯，哪一樣離得了時間和空間呢？

人生情系何處？當然有危難中的援手，有困頓中的提挈，有望月懷人中的惆悵，有臨風寄遠中的相思，有久別重逢中的熱淚。

在這個意義上，我們真是應該感謝距離的。距離净化了情感，一顆紅豆、一彎月色、一片春草、一絲秋風，都會在思念中生出天使的翅膀，思念在千山萬水中飛越的時候，永遠是一首動人的詩。

但問題是聚散之間，如果沒有一種轉換，如果滿頭的青絲已經被距離漂洗成白發，如果為等待而熬干了最后一滴生命之油，那麼，握不到的手就是終生的遺憾了。†



效法基督

> >> 德蕾莎著 / 王麗萍譯

由于我們無法親眼見到基督，因此無法親自向他直接表達愛；但我們時時刻刻都能見到我們的鄰人，所以我們可以為鄰人做一些事情——是我們見到基督時，會為他而作的。

二

今天，基督就是身處于這一群被人離棄、失業、無人關心、饑餓、衣不蔽體及無處容身的人當中。對他們的國家和社會而言，他們似乎一無是處，沒有人願意花時間在他們身上。你和我，作為基督徒，要愛就得要愛得真實，才能回報基督的愛。要愛得真實，我們就必須去尋找和幫助這些人。需要幫助的人就在那裏，等待我們。

三

我們在工作時，往往有一種危機，就是為工作而工作。只有當我們為神、為基督工作的時候，尊重、愛心、熱誠才會出現。只有這樣，我們才能將事工辦得盡善盡美。

(選自《活着就是愛》，四川人民出版社)

沉默之言

> >> 曾慶豹

法國象征派詩人瓦萊裏(Paul Valéry, 1871—1945)說：“美意味着不可言說、難以形容、不應說出……如果人們渴望通過那些被說出的東西，即通過語言來產生這種效果，或者說，如果這種效果使人感到運用語言的結果，那麼，順理成章的便是：語言正在被雇用來使人沉默，它正在表達無言。”

一. 愛與沉默

在一次偶然的機會中，我讀到了遠藤的《沉默》，從此，遠藤的名字對我來說就不再沉默了。遠藤小說的人物是活的，在人那裏，信仰也是活的，它總是在真切的生活際遇中與我們相逢。

遠藤說過：“只有當上帝的痛苦直接地成為愛，并且這愛是根植在他的痛苦中時，我們才能認識上帝受苦的真正本質。”

十字架是上帝最徹底的愛，所以亦是最大的痛苦。愛是上帝本體的言說，對於言說本體的表達，我們是欲言又止。

對人而言，信仰不會使我們變得多話，而是變得沉默，像亞伯拉罕獻以撒時所表現出

來的沉默；只在放棄言說中，人才更專注于傾聽上帝之言。

對上帝而言，沉默是上帝最沉重的言說；十字架是上帝的沉默，却也是上帝對愛的最深層之回答。

遠勝對母愛神學作過詮釋：

“耶穌知道人類向往的是持久不變的伴侶。他們需要一個母親般的、能分擔他們苦難、能與他們一同流泪的伴侶。他相信，從上帝的本性來講，他並不像一個嚴厲的父親，而是像一個能分擔她孩子的苦難、能與他們一同流泪的母親。”

母親在孩子身上所做的都歸于沉默。這世界的愛，始于沉默。

二.“不說”是“說”

十字架的沉默是神性言說。人言在此變得蒼白，因為人在上帝之前總是會一再的要求言說，孰不知這樣的言說總是對神性的言說的傷害。

十字架的沉默，把種種關於愛的談論都擋置了，儼然把愛帶向不可說。這種不可說并不是神迹或奧秘，毋寧說，那是一種神聖的純粹，是以“愛的肉身”來說出神性的承擔和全部真實的“說”。

詩人裏爾克說：“如果有一種悲哀在你面前出現，它是從未見過地廣大；如果有一種不安像光與雲影式的掠過你的行為與一切工作，你不要恐懼，你必須想那是有些事在你身邊發生了；那是生活沒有忘記你，它把你握在手中，它永不會讓你失落。”

上帝在十字架上以純粹的聲音，開闢了人在此岸的生存中揭示隱匿天國的可能性。通過十字架，一種深不可測的絕望，從黑暗的深淵中站立起來，說出那“不可言說之神秘”，世界必須靜謐于傾聽的狀態。

沉默是一種選擇性的放棄言說。耶穌選擇了站在父的那一邊，父的無言與耶穌的沉默，形成一種最為隱密、深不可測的交心，是三位一體上帝中之兩個位格間的深度溝通。

十字架上，耶穌選擇了沉默；

而十字架下，語言成了暴力、判詞、刑具。

三. 沉默之用

海德格爾指出：“對某些事情滔滔不絕，這絲毫也不能保證領悟就因此更闊達。相反地，漫無邊際的清談則起着遮敝的作用，把有所領會的東西帶入虛假的澄清境界，也就是說，帶入煩瑣事務的不可領會狀態。”

關於神聖的事物，我們的確談得太多了，但是不見得因此我們對神聖有更多的接近。沉默似乎比不合時宜地說話，更具有語言的效力。

難怪海德格爾也要說“少談些哲學，多留意思想；少寫些文章，多保護些文字”。

沉默把人的意識活動吸引着，使它“反觀諸己”，凝聚成一種對上帝的專注：“主啊，請說”。+



耶和華說：“我的百姓在埃及所受的困苦，我實在看見了；他們因受督工的轄制所發的哀聲，我也聽見了；我原知道他們的痛苦。我下來是要救他們脫離埃及人的手，領他們出了那地，到美好寬闊、流奶與蜜之地……現在以色列人的哀聲達到我耳中，我也看見埃及人怎樣欺壓他們。故此我要打發你去見法老，使你可以將我的百姓以色列人從埃及領出來。”

摩西對神說：“我是什么人，竟能去見法老，將以色列人從埃及領出來呢？”

神說：“我必與你同在，你將百姓從埃及領出來之後，你們必在這山上事奉我，這就是我打發你去的證據。”

摩西對神說：“我到以色列人那裏，對他們說：‘你們祖宗的神打發我到你們這裏來。’他們若問我說：‘他叫什么名字？’我要對他們說什么呢？”

神對摩西說：“我是自有永有的。”又說：“你要對以色列人這樣說：‘那自有的打發我到你們這裏來。’”

——《聖經·出埃及記》3:7—15

至聖者的宣告^①

>> 約翰帕伯 著 / 王兆豐 節譯

神將聖經中這個最重要、偉大的中心名字“**耶和華**”明白無誤地置根于“**我是自有永有的**”這句話裏。

神永無起始、永不改變、無需改進。他要求我們以他的方式與他相處，否則就根本無法與他相交。

二

“那自有永有的打發我來。”那位永無起始、過去總在、現在存在、將來永遠存在的神定義了一切。無論我們是否情願，他總在那裏。關於現實，我們無法討價還價，因為神定義現實。當我們開始存在的那一刻，我們就站到那位創造了我們并擁有我們的神面前。對此，我們一無選擇。不是我們選擇了自己的存在，當我們存在了，也沒有權利決定神是否



存在。無論是狂怒的咆哮或深究的疑問、懷疑，對於神的存在都無濟于事。神就是絕對地存在着，“**告訴他們自有永有的打發我來。**”

三

因此，神必須是一切事奉的中心。事奉必須關乎神，因為生命關乎神；生命必須關乎神，因為宇宙萬物關乎神；宇宙萬物必須關乎神，因為一切天使的、邪魔的和人類所擁有的每一個原子、每一個情感和靈魂都屬於這位絕對存在的神。他創造了萬有，維系着萬有的存在，主導一切事物的發展，“**因為萬有都是本于他，倚靠他，歸于他。**”^②

四

你們做牧師的，願神點燃你們心中的熱情，在事奉中以神為中心，為最高權威，好叫你們所愛、所服侍的人們，在你們離去之後會說：“此人認識神，熱愛神，一生都為神的榮耀而活，永不間斷地向我們見證神。”正如使徒保羅所言：“是被神一切的充滿所充滿的。”^③

這一真理本身就蘊含在神純粹、偉大的存在之中，而且被顯明在神的話語裏，但是正如大衛威爾斯恰如其分地所說的那樣：

“從當代福音派世界中消失了的，正是這位偉大、至尊至聖的神。”

紐比根也曾發出過類似的評論：

“我突然發現，一個人可以完全使用福音派基督教的語言，但把中心主要放在自己身上，自己的救贖。神只起到輔助作用……我也看到很多福音派基督徒輕易地滑落，以自我為中心，以自我的救贖為中心，而非以神的榮耀為中心。”

今天，那些以神的寶貴、偉大榮耀為主導經驗的教會在哪裏呢？

注釋：

① 本篇節譯：From_ The Legacy of Sovereign Joy _by John Piper, copyright 2000, pps. 115-117. Used by permission of Crossway Books, a division of Good News Publishers, Wheaton, Illinois 60187. www.crosswaybooks.org.

② 《聖經·羅馬書》11:36

③ 《聖經·以弗所書》3:19



>> 余華

二十多年前，有那麼一兩個星期的時間，我突然迷上了作曲。那時候我還是一名初中的學生，正在經歷着一生中最快樂的時光，我記得自己當時怎麼也分不清上課和下課的鈴聲，經常是在下課鈴響時去教室上課了，與蜂涌而出的同學們迎面相撞，我才知道又弄錯了。那時候我喜歡將課本卷起來，插滿身上所有的口袋，時間一久，我所有的課本都失去了課本的形象，像茶葉罐似的，一旦掉到地上就會滾動起來。我的另一個杰作是，我把我所有的鞋都當成了拖鞋，我從不將鞋的后幫拉出來，而是踩着它走路，讓它發出那種只有拖鞋才會有的漫不經心的聲響。接下去，我欣喜地發現我的惡習在男同學中間蔚然成風，他們的課本也變圓了，他們的鞋后幫也被踩了下去。

這大概是1974年，或者1975年時期的事，文革進入了後期，生活在越來越深的壓抑和平庸裏，一成不變地繼續着。我在上數學課的時候去打籃球，上化學或者物理課時在操場上游蕩，無拘無束。然而課堂讓我感到厭倦之後，我又開始厭倦自己的自由了，我感到了無聊，我愁眉苦臉，不知道如何打發日子。這時候我發現了音樂，準確的說法是我發現了簡譜，於是在像數學課一樣無聊的音樂課裏，我獲得了生活的樂趣，激情回來了，我開始作曲了。

應該說，我並不是被音樂迷住了，我在音樂課上學唱的都是我已經聽了十來年的歌，從《東方紅》到革命現代京劇，我熟悉了那些旋律裏的每一個角落，我甚至都能够看見裏面的灰塵和陽光照耀着的情景，它們不會吸引我，只會讓我感到頭疼。可是有一天，我突然被簡譜控制住了，彷彿裏面伸出來了一只手，緊緊抓住了我的目光。

當然，這是在上音樂課的時候，音樂老師在黑板前彈奏着風琴，這是一位儒雅的男子，有着圓潤的嗓音，不過他的嗓音從來不敢涉足高音區，每到那時候他就會將風琴的高音彈奏得非常響亮，以此蒙混過關。其實沒有幾個學生會去注意他，音樂課也和其它的課一樣，整個教室就像是廟會似的，有學生在進進出出，另外一些學生不是坐在桌子上，就是背對着黑板與后排的同學聊天。就是在這樣的情景裏面，我被簡譜迷住了，而不是被音樂迷住。

我不知道是出于什麼原因，可能是我對它們一無所知。不像我翻開那些語文、數學的課本，我有能力去讀懂裏面正在說些什么。可是那些簡譜，我根本不知道它們在干什么，我只知道我所熟悉的那些歌一旦印刷下來就是這付模樣，稀奇古怪地躺在紙上，暗

暗講述着聲音的故事。無知構成了神秘，然後成為了召喚，我確實被深深地吸引了，而且勾引出了我創作的欲望。

我絲毫沒有去學習這些簡譜的想法，直接就是利用它們的形狀開始了我的音樂寫作，這肯定是我一生裏唯一的一次音樂寫作。我記得我曾經將魯迅的《狂人日記》譜寫成音樂，我的作法是先將魯迅的作品抄寫在一本新的作業簿上，然後將簡譜裏的各種音符胡亂寫在上面，我差不多寫下了這個世界上最長的一首歌，而且是一首無人能够演奏，也無人有幸聆聽的歌。這項工程消耗了我幾天的熱情，接下去我又將語文課本裏其它的一些內容也打發進了音樂的簡譜，我在那個時期的巔峰之作是將數學方程式和化學反應也都譜寫成了歌曲。然後，那本作業簿寫滿了，我也寫癟了。這時候我對音樂的簡譜仍然是一無所知，雖然我已經暗暗擁有了整整一本作業簿的音樂作品，而且為此自豪，可是我對着音樂的方向沒有跨出半步，我不知道自己胡亂寫上去的樂譜會出現什麼樣的聲音，只是覺得看上去很像是一首歌，我就完全心滿意足了。不久之後，那位嗓音圓潤的音樂老師因為和一個女學生有了性的交往，離開學校去了監獄，於是音樂課沒有了。

此后，差不多有十八年的時間，我不再關心音樂，只是偶爾在街頭站立一會，聽上一段正在流行的歌曲，或者是經過某個舞廳時，順便聽聽裏面的舞曲。1983年，我開始了第二次的創作，當然這一次沒有使用簡譜，而是語言，我像一個作家那樣地寫作了，然後像一個作家那樣地發表和出版自己的寫作，並且以此為生。

我的寫作還在繼續，接下去我要寫的開始和這篇文章的題目有點關係了。我經常感到生活在不斷暗示我，它向我使眼色，讓我走向某一個方向，我在生活中是一個沒有主見的人，所以每次我都跟着它走了。在我十五歲的時候，音樂以簡譜的方式迷惑了我，到我三十三歲那一年，音樂真的來到了。

我心想：是生活給了我音樂。生活首先要求我給自己買一套音響，那是在1993年的冬天，有一天我發現自己缺少一套音響，隨後我感到應該有，幾天以後，我就將自己組合的音響搬回家，那是由美國的音箱和英國的共放以及飛利浦的CD機組織起來的，卡座是日本的，這套像聯合國維和部隊的音響就這樣進駐了我的生活。

接着，CD唱片源源不斷地來到了，在短短半年的時間裏，我買進了差不多有四百張的CD。我的朋友朱偉是我購買CD的指導老師，那時候他剛離開《人民文學》，去三聯書店主編《愛樂》雜志，他幾乎熟悉北京所有的唱片商店，而且精通唱片的品質。我最早買下的二十來張CD就是他的作爲，那是在北新橋的一家唱片店，他沿着櫃臺走過去，察看着版本不同的CD，我跟在他的身後，他不斷地從櫃子上抽出CD遞給我，走了一圈後，他回頭看看我手裏捧着的一堆CD，問我：“今天差不多了吧？”我說：“差不多了。”然後，我就去付了錢。

我沒有想到自己會如此迅猛地熱愛上了音樂，本來我只是想附庸風雅，讓音響出現在我的生活中，然後在朋友們談論馬勒的時候，我也可以湊上去議論一下肖邦，或者用

那些模棱兩可的詞語說上幾句卡拉揚。然而音樂一下子就讓我感受到了愛的力量，像熾熱的陽光和涼爽的月光，或者像暴風雨似的來到了我的内心，我再一次發現人的内心其實總是敞開着的，如同敞開的土地，願意接受陽光和月光的照耀，願意接受風雪的降臨，接受一切所能抵達的事物，讓它們都滲透進來，而且消化它們。

我那維和部隊式的音響最先接待的客人，是由古爾德演奏的巴赫的《英國組曲》，然后是魯賓斯坦演奏的肖邦的《夜曲》，接下來是交響樂了，我聽了貝多芬、莫扎特、勃拉姆斯、柴可夫斯基、海頓和馬勒之后，我突然發現了一個我以前不知道的人——布魯克納，這是卡拉楊指揮柏林愛樂演奏的第七交響樂，我後來想起來是那天朱偉在北新橋的唱片店拿給我的，當時我手裏拿了一堆的CD，我根本不知道有這麼一張，結果布魯克納突然出現了，史詩般敘述中巨大的弦樂深深感動了我，尤其是第二樂章，使用了瓦格納大號樂句的那個樂章，我聽到了莊嚴緩慢的内心的力量，聽到了一個時代倒下去的聲音。布魯克納在寫作這一樂章的時候，瓦格納去逝了。我可以想象當時的布魯克納正在經歷着什么，就像那個時代的音樂正在經歷的一樣，為失去了瓦格納而百感交集。

然后我發現了巴爾托克，發現了還有旋律如此豐富，節奏如此迷人的弦樂四重奏，匈牙利美妙的民歌在他的弦樂四重奏裏跳躍地出現，又跳躍地消失，時常以半個樂句的方式完成其使命，民歌在最現代的旋律裏欲言又止，激動人心。巴爾托克之后，我認識了梅西安，那是在西單的一家小小的唱片店裏，是一個年紀比我大，我們都叫他小魏的人拿給了我，他給了我《圖倫加利拉交響曲》，他是從裏面拿出來的，告訴我這個叫梅西安的法國人有多棒，我懷疑地看着他，沒有買下。過了一些日子我再去小魏的唱片店時，他再次從裏面拿出了梅西安。就這樣，我聆聽并且擁有了《圖倫加利拉交響曲》，這部將破壞和創造，死亡和生命，還有愛情熔于一爐的作品讓我渾身發抖，直到現在我只要想起來這部作品，仍然會有激動的感覺。不久之后，波蘭人希曼諾夫斯基給我帶來了《聖母悼歌》，我的激動再次被拉長了。有時候，我彷彿會看到1905年的柏林，希曼諾夫斯基與另外三個波蘭人組建了“波蘭青年音樂協會”，這可能是世界上最小的協會，在貧窮和傷心的異國他鄉，音樂成為了壁爐裏的火焰，溫暖着他們。

音樂的歷史深不可測，如同無邊無際的深淵，只有去聆聽，才能知道它的豐厚，才會意識到它的邊界是不存在的。在那些已經家喻戶曉的作者和作品的后面，存在着星空一樣浩瀚的旋律和節奏，等待着我們去和它們相遇，讓我們意識到在那些最響亮的名字的后面，還有一些害羞的和傷感的名字，這些名字所代表的音樂同樣經久不衰。

然后，音樂開始影響我的寫作了，確切的說法是我注意到了音樂的敘述，我開始思考巴爾托克的方法和梅西安的方法，在他們的作品裏，我可以更為直接地去理解藝術的民間性和現代性，接着一路向前，抵達時間的深處，路過貝多芬和莫扎特，路過亨德爾和蒙特威爾第，來到了巴赫的門口。從巴赫開始，我的理解又走了回來。然后就會意識到巴爾托克和梅西安獨特品質的歷史來源，事實上從巴赫就已經開始了，這位巴洛克時代的管風琴大師其實就是一位游吟詩人，他來往于宮庭、教堂和鄉間，于是他的内心逐漸地和生活一樣寬廣，他的寫作指向了音樂深處，其實也就指向了過去、現在和未來。

如何區分一位藝術家身上皆而有之的民間性和現代性，在巴赫的時候就已經不可能，兩百年之後在巴爾托克和梅西安那裏，區分的不可能得到了繼承，并且傳遞下去。盡管後來的知識分子虛構了這樣的區分，他們像心脏外科醫生一樣的實在，需要區分左心室和右心室，區分肺動脈和主動脈，區分肌肉縱橫間的分布，從而使他們在手術臺上不會迷失方向。可是音樂是內心創造的，不是心脏創造的，內心的寬廣是無法解釋的，它由來已久的使命就是創造，不斷地創造，讓一個事物擁有無數的品質，只要一種品質流失，所有的品質都會消亡，因為所有的品質其實只有一種。

這是巴赫給予我的教誨。我要感謝門德爾松，1829年他在柏林那次偉大的指揮，使《馬太受難曲》終於得到了它應得的榮耀。多少年過去了，巴赫仍然生機勃勃，他成為了巴洛克時代的驕傲，也成為了所有時代的驕傲。我無幸聆聽門德爾松的詮釋，我相信那是最好的。我第一次聽到的《馬太受難曲》，是加德納的詮釋，加德納與蒙特威爾第合唱團的巴赫也足以將我震撼。我明白了敘述的豐富在走向極致以後其實無比單純，就像這首偉大的受難曲，將近三個小時的長度，却只有一兩首歌曲的旋律，寧靜、輝煌、痛苦和歡樂地重複着這幾行單純的旋律，彷彿只用了一個短篇小說的結構和篇幅表達了文學中最綿延不絕的主題。1843年，柏遼茲在柏林聽到了它，後來他這樣寫道：

“每個人都在用眼睛跟蹤歌本上的詞句，大廳裏鴉雀無聲，沒有一點聲音，既沒有表示贊賞，也沒有指責的聲音，更沒有鼓掌喝彩，人們彷彿是在教堂裏傾聽福音歌，不是在默默地聽音樂，而是在參加一次禮拜儀式。人們崇拜巴赫，信仰他，毫不懷疑他的神聖性。”

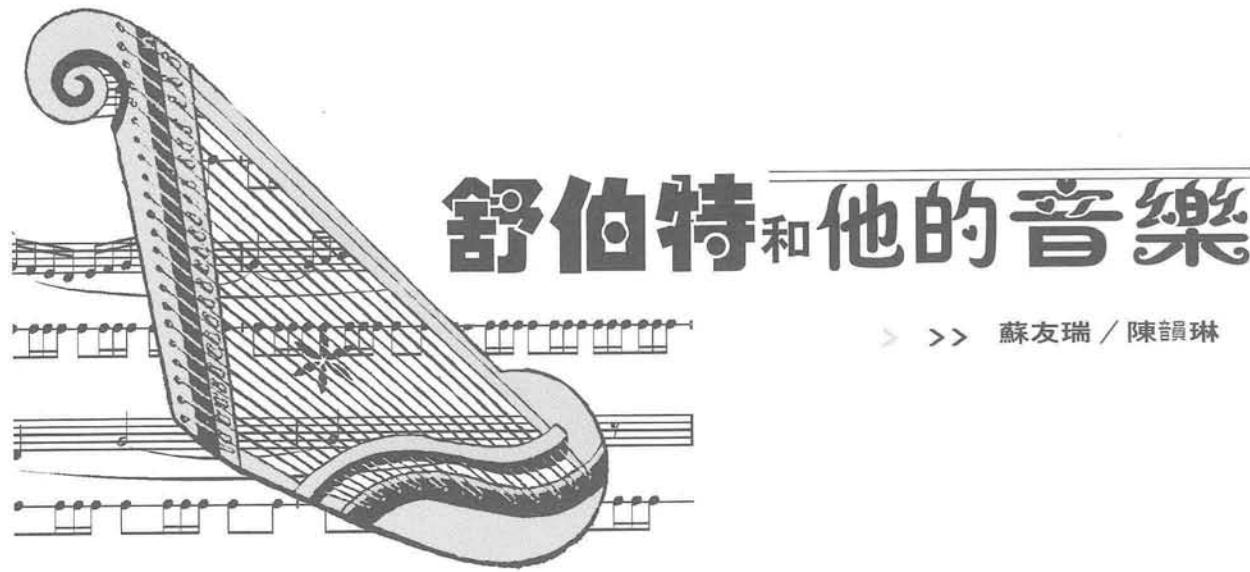
我的不幸是我無法用眼睛去跟蹤歌本上的詞句，我不明白蒙特威爾第合唱團正在唱些什么，我只能去傾聽旋律和節奏的延伸，這樣反而讓我更為仔細地去關注音樂的敘述，然後我相信自己聽到了我們這個世界上最為美妙的敘述。在此之前，我曾經在《聖經》裏讀到過這樣的敘述，此後是巴赫的《平均律》和這一首《馬太受難曲》。我明白了柏遼茲為什麼會這樣說：“巴赫就像巴赫，正像上帝就像上帝一樣。”

此後不久，我又在肖斯塔科維奇的第七交響樂第一樂章裏聽到了敘述中“輕”的力量，那個著名的侵略插部，侵略者的脚步在小鼓中以175次的重複壓迫着我的内心，音樂在恐怖和反抗、絕望和戰爭、壓抑和釋放中越來越沉重，也越來越巨大和懾人感官。我第一次聆聽的時候，不斷地問自己：怎麼結束？怎麼來結束這個力量無窮的音樂插部？最後的時刻我被震撼了，肖斯塔科維奇讓一個尖銳的抒情小調結束了這個巨大可怕的插部。那一小段抒情的弦樂輕輕地飄向了空曠之中，這是我聽到過的最

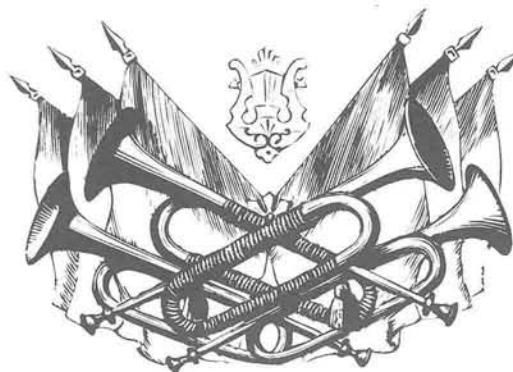


有力量的敘述。後來，我注意到在柴可夫斯基，在布魯克納，在勃拉姆斯的交響樂中，也在其他更多的交響樂中“輕”的力量，也就是小段的抒情有能力覆蓋任何巨大的旋律和激昂的節奏。其實文學的敘述也同樣如此，在跌宕恢宏的篇章后面，短暫和安詳的敘述將會出現更加有力的震撼。

有時候，我會突然懷念起自己十五歲時的作品，那些寫滿了一本作業薄的混亂的簡譜，我不知道什麼時候丟掉了它，它的消失會讓我偶爾喚起一些傷感。我在過去的生活中失去了很多，是因為我不知道失去的重要，我心想在今后的生活裏仍會如此。如果那本作業薄還存在的話，我希望有一天能够獲得演奏，那將是什么樣的聲音？胡亂的節拍，隨心所欲的音符，最高音和最低音就在一起，而且不會有過渡，就像山峰沒有坡度就直接進入峽谷一樣。我可能將這個世界上最沒有理由在一起的音節安排到了一起，如果演奏出來，我相信那將是最令人不安的聲音。+



他是個不幸的音樂家——生前和其他大師一樣潦倒，死后又遭遇兩大誤解：第一個誤解起因于他那些太美麗的旋律，那些美麗的旋律往往使人忽略了其深刻的樂思；第二個誤解來自他那不太高明的作曲技巧，他作曲技巧的樸拙往往掩蔽了樂曲架構之宏偉。因此，單單從聆聽《鱈魚》、《野玫瑰》而認出的舒伯特，不是真正的舒伯特。舒曼曾說：



“唯有認識《偉大》交響曲，才真正了解舒伯特。”

事實上，他的室內樂更美，聽了他的室內樂我們才明白何以有人說願意在他弦樂五重奏的引導下升上天堂。

舒伯特的鋼琴作品幾乎到二十世紀才被發現及重視，依其類型及曲風看來，成就與室內樂相當；甚至與其他音樂家的奏鳴曲相比，他的鋼琴作品可能是唯一可與貝多芬抗衡者。

舒伯特的作品難以評論。就以后期作品說來，其旨趣特殊之處，不像貝多芬一樣“愛”，也不像布拉姆斯一樣“神秘”——他結合了對死亡的畏懼及一生之悲憤，但又不沉溺在發泄情緒之中，反倒越到晚期，越有升華凍淨的寧靜之美；盡管作曲技巧純樸，偏偏旋律又呈現無人能比的精美。就因着這些特點，有論評家稱舒伯特的音樂，最像是靈感直接由上帝而來的音樂。

這種被美占滿的心靈，使舒伯特的宗教音樂優美至極，彷彿被從天國而來的樂思樂念充滿。但舒伯特跟很多擁有藝術心靈的人一樣，懼怕制式規範，尤其他被他虔誠保守的父親送入皇家神學院附屬學校就讀以後。神學院教條化的管理，使他對傳統社會權威體系的天主教會親疏兩難。這衝突表現在他寫的教會音樂中，他總是忍不住讓優美樂思溢出教會制式規格的需要。

如果你靜靜聆聽舒伯特的音樂，不管是純粹音樂或宗教音樂，你都不得不承認有一種寧靜聖潔的氣氛，他的音樂營造一片人間淨土。

二十八歲的舒伯特在寫給父親的信中說：

“他們很好奇我是否虔誠。其實我那首《聖母頌》，已表達出觸到內心深處的讚美。但他們質疑我，因為我從未有公開表達自己信仰的決心。”

藝術心靈好像永遠跟制式宗教無法徹底相合。舒伯特一面罵“教條何用？教義何用？”，一面却又在日記中寫道：

“人帶着信仰進入世界，為了要學習理解一些東西。人們需要有信仰，這是不需任何理由的。”

舒伯特向往來自心靈、從內心深處生發的信仰，他不要外在強迫、用儀式規範定規好的信仰。這樣的衝突，好像成為用藝術心靈面對上帝的人自古至今必須承負的命運。

舒伯特臨終遺言是：

“我腦海中還有這麼多好聽的旋律，我却再也没有機會寫下來了。”

這無法言說的美的靈感，終於伴他長眠。舒伯特式的旋律，真彷彿是項來自天啓的恩寵，后世也很難再有人承此純樸却優美至極的瑰寶了。†



呼喚的與

被呼喚的

> >> 審子

“呼喚的與被呼喚的永遠難以相互應答。”

二十年前，當他第一次鼓起勇氣向一個女孩呼喚愛情的時候，女孩含蓄地以英國作家哈代的這句話表示拒絕。

“我就是那被呼喚的，”他很執拗，“我很成熟，我很堅定，我是難得的好人。”

他們終於結合了，在84年那個美麗的初夏。他叫賀長明，中國科學院高空物理所最年輕的課題組長；她叫簡平，一位年輕的眼科醫生。那時候，他們不知道，真有一個神秘的信號，好像在呼喚他。蜜月后不久，他因此去了南極。

一個神秘的呼喚

北京火車站——

歡送的場面有些悲壯，這是中國首次組隊赴南極進行科學考察，隊員們都留下了遺言。她擠在人群中，嬌小，纖弱而憂傷。

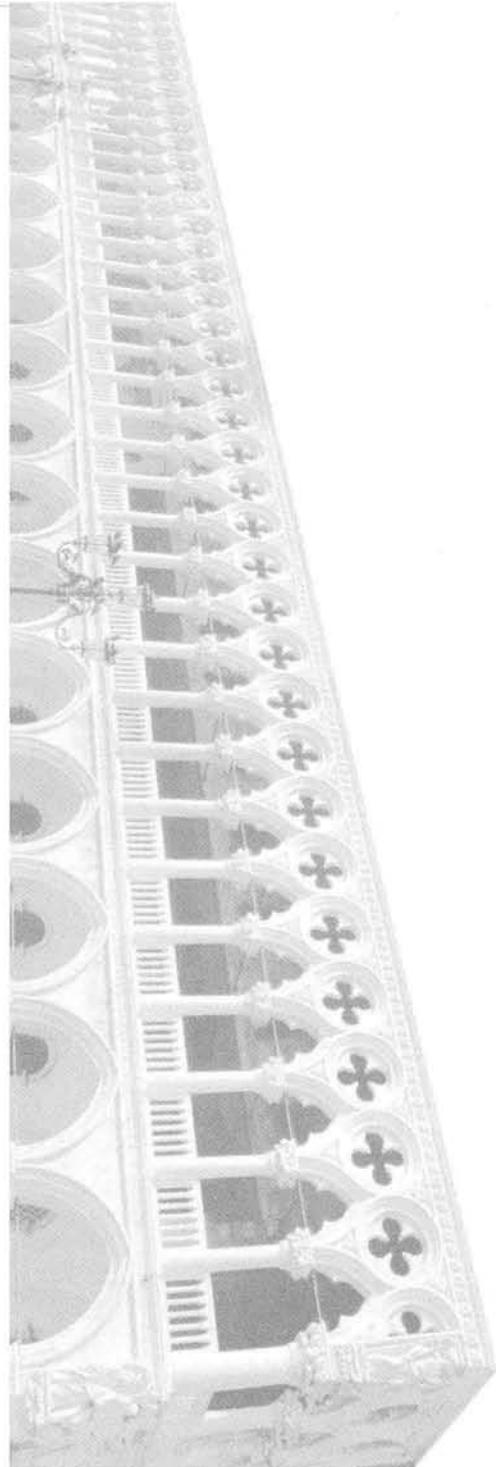
他却一反常態地與別人大聲說話，連看都不看她一眼。

火車啓動了，最后一秒鐘，他突然躍身撲向窗口，探出了身體，一把抓住她揮動的手。火車加速了，她流着淚奔跑起來，那隻被他緊握着的手高高地舉着。

領隊“啪”地一巴掌打過去：

“賀長明，你這是干什么？！你要把她拖死啦！”

他這才松開了手。



他沒有把遺書留在家裏。

幾天後，考察船離開上海吳淞口，領隊最後一次動員：

“你們有什么要向家裏交待的，最好寫下來吧！”

他遲疑着，最後匆匆寫了幾句話。船已經離岸，他只好把寫好的信裝進信封，交給加油船上的工人，請他帶上岸，寄往北京。

兩天後的傍晚，她收到了信：

“我走了，可能會有很多事情發生。如果我回不來，不要把我的遺體運回來。如果有了孩子，不管是男是女，給孩子取名賀首南，交給我媽媽撫養，你重新去尋找幸福。孩子長大後，讓她知道，爸爸是爲了祖國的南極而去的……”

她失聲痛哭，她以爲真的失去了他……

賀長明的回憶：

船離開吳淞口，在海上走了一個半月。橫跨太平洋的時候，遇十二級風暴，我們與風暴搏鬥了八小時，船才穩住。12月25日傍晚九點多鐘，我們終於登臨南極喬治島。呈現在我們眼前的，是一個神祕的白色世界。

南極素有“白色沙漠”之稱，是世界最寒冷、暴風雪最頻繁、風力最强、最干燥的地區，最低氣溫可達零下88.3攝氏度，最大風力可達925米/秒。

早晨醒來，我們常常發現自己睡在露天，帳篷不知被風吹到哪兒去了，睡袋下的積雪涇出個人印，還冒着人體留下的熱氣。海面上白茫茫一片，只有風聲和浪濤聲。遇到雨天，帳篷就變成了一個冰殼兒。

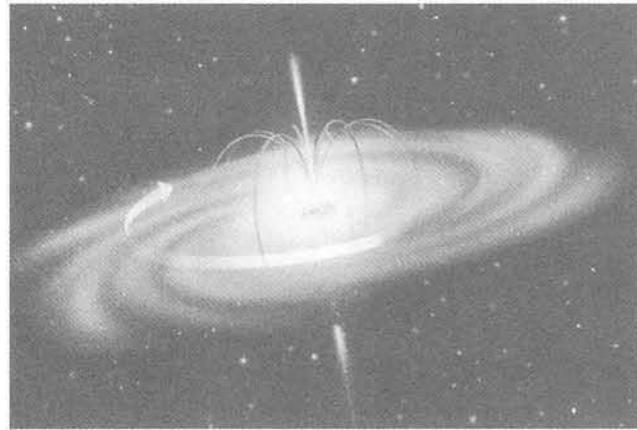
南極半年晝，半年夜，冬季是長夜，外國考察隊留那兒越冬的，最後都精神失常。我們隊好大喜功，要留人越冬，可是誰都害怕留下，找誰誰哭。他們找到了我，我說，得跟簡平商量。隊裏給北京發電報，還專門把我接到船上與北京通電話。我心想，只要簡平一革命，我就完了！

簡平的回憶：

長明走後，半年沒音訊。我天天讀他的遺書天天哭。那天，南極辦公室的主任突然通知我去等電話，他交待了任務，讓我動員長明留南極越冬。我一接上電話，就不管不顧了：

“長明，我懷孕了，你快回來，我害怕！”

主任急了：



“哎，簡平，你怎麼這樣？！不是說好的嗎？！”

四月，考察船返回了上海。到吳淞口的時候，隊員們不敢上岸，他們半年沒洗澡、沒理發。後來小船送了淡水，每個人洗了澡、理了發，才敢下船。

英雄們個個嘴唇腫着，口腔嚴重潰瘍。在海上久了，上了岸，連路都不會走了。

我見到賀長明夫婦的時候，他們早已定居美國。首次南極考察早已被人淡忘，當年那些轟轟烈烈的報導已經變成了一疊發黃的報紙。

1995年復活節後的一個夜晚，在加州的一間教堂裏，我見到當年報紙上宣傳過的那位南極英雄穿着白袍走下了浸池，尾隨在他後邊的是簡平。伴隨着《奇異恩典》的動人旋律，他倆接受了洗禮。當他濕淋淋地從水裏上來，微笑着向我們揮手的時候，我猛然閃過一個念頭：

是什么使得這個不怕死的英雄拜倒在上帝的面前？

幾個星期後的一個傍晚，我坐在賀長明家寬大的客廳裏聽他倆講起南極考察以及後來的故事。賀長明的書架上有一幀攝於南極的照片，背景是皚皚的白雪，他扶着一根巨大的鯨魚肋骨站在呼嘯的風裏。

“為什麼冒那麼大的風險去南極？”

“因着一個神秘的信號。”

“嗯？”

“宇宙哨音，一種很神秘的信號。本世紀五十年代，科學家捕捉了這種哨音，當時以為是外星系智慧生物發出的信息。”

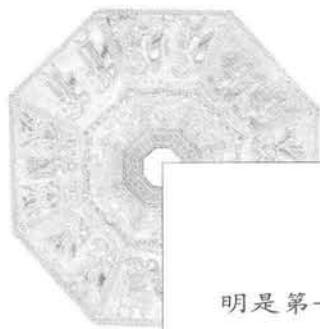
“這哨音像什麼？來自哪裏？”

“啾——一種富于樂感的下滑哨音。開始的時候，科學家以為它來自茫茫太空，其實，它來自地球，是一種自然的聲音。去南極，我就是想捕捉這種哨音並破譯哨音密碼。我覺得，這好像是一種神秘的呼喚，總得有人應答。科學家發現，破譯哨音密碼對宇航、空間飛行、通信、全球氣候意義重大。這種哨音是一種超越人類智慧的信號，它的變化可以提示什麼時候應該避免進行宇航飛行，什麼時候通信將受到重大干擾以至中斷等。美國、日本、法國、前蘇聯都已經使用衛星、火箭、飛船等多種觀測手段捕捉它。”

1986年4月8日《中國青年報》頭版出現了一篇報導，標題是《讓來自茫茫太空的“天外之音”造福人類，賀長明對“宇宙哨音”提出世界水平見解》。

報道說：

“今年二月，28歲的中國學者賀長明，在日本召開的‘極區電離層磁層綜合觀測’國際學術討論會上，對宇宙哨音提出了具有世界水平的新見解，受到同行們的贊賞……賀長



明是第一個在南極傾聽到宇宙哨音的中國科學家……回國後，他據此繪制了‘哨聲圖’，並分析出結果。這套資料在南極條約協商國際會議上介紹後，引起搞了近30年極區哨聲研究的日本極地所的濃厚興趣……”

靜謐的午夜，南極著名的埃裏伯斯活火山（傳說中的銀發魔女）蒙上了一層神秘的面紗。賀長明悄悄走出帳篷，踏着皚皚的積雪，走向監聽室。

“啾”——一個美妙的音符悄然間滑過夜空，他的心怦然顫栗起來：

神秘的宇宙呵，你是那樣浩瀚博大，你究竟掩藏了多少奧秘？

在南極，賀長明雖然“破譯”了哨音密碼，但是，他却無法解釋，為什麼在人類生存的地球上會出現這種超越人類智慧的信號？

南極光

“見過南極光嗎？”

“當然。”

“很迷人嗎？”

“很美。那是從太陽而來的高能粒子隨磁粒線衝向大氣層，與大氣層相互作用產生的極光。在極區，這是常見的自然景觀。”

“像霞嗎？”

“怎麼說呢？”他沉吟了一下，“它在飄，在蠕動……”

“飄，像彩雲？可是，它是光，飄逸逶迤的光雲？還蠕動？到底像什么呢？”

“這個，”他抱歉地一笑，“給你看照片吧！”他抱來一堆南極考察資料，抽出一張照片：

“喏，這就是南極光。”

“哇！”我竟語塞。

淡紫的、半透明的弧形光雲，朦朧地飄向蒼穹，撒出一片絢麗的光彩，彷彿是一襲飄逸的裙裾，婀娜輕盈地在夜空中逶迤。

“紫衣女郎！”——“蒙太奇”作用？我竟然飛出這個莫名其妙的聯想。

“當你面對如此奇妙的天空的時候，有沒有想到有神？”





“我覺得神秘。可是，如果有神，那還要我研究什么呢？”

如果把蘋果橫着切開，
你會發現什么？

一個孩子切開了一個蘋果，不是用大人的方式，他橫着把蘋果切成了兩半。

他的父親發現一顆星藏在蘋果的核心部分，蘋果的中間是一個精美的五角星形圖案，每一角裏躺着一粒種子。

父親感嘆道：

“如果不試着換一種方式切蘋果，那麼，人們永遠不可能發現這個秘密——這顆蘋果裏的星。”

賀長明好像是那個“橫切蘋果的孩子”。他發現了那顆美麗的“星”，於是，他陷入了驚奇之後的困惑：這顆星是從哪裏來的？

他找不到答案。

在國內，在中科院，在他的高空物理研究領域，“父親”們永遠只能像那個孩子的父親一樣，只對那顆“星”感興趣。

1988年，賀長明申請到美國加州大學洛杉磯分校的獎學金，開始攻讀博士學位。

四年之後，他畢業並進入JPL（美國宇航局噴氣推進實驗室）從事宇航領域最尖端科學的研究——研究太陽極軌衛星。一般衛星導彈研究屬於常規技術，JPL研究的是特殊航天器，如發射到木星、土星、太陽上的航天器。賀長明的研究項目稱作Vlesses（取自古希臘神的名字），目前他研究的新航天器叫做Fire，他們計劃在二十世紀末將Fire發射到太陽上去。

進JPL是賀長明從少年時代就有的夢。那時候他是北京一所學校的初中生，中美還沒有建立外交關係，他是從錢學森的故事中知道JPL的。從那天起，他就夢想將來有一天一定要進JPL，一定要弄明白宇宙的奧秘。

這個夢做了二三十年，直到進了JPL，他才發現在茫茫宇宙面前，連自己最景仰的科



學家也只不過是“橫切蘋果的孩子”。

牛頓說：“世界是一片大海，我只不過在海邊檢了幾個貝殼。”

在國內的時候，賀長明聽到人們在評價牛頓的時候，總是在稱贊他的成就之後加上一句惋惜：“牛頓後來頽廢了，竟然拜倒在上帝的面前。”

牛頓果真頽廢了嗎？

當賀長明的研究進入到一個更深的領域，當他更多地獲得對宇宙的認識的時候，他才在驀然發現宇宙的無限的同時，發現了牛頓及一系列他所仰慕的大科學家的真相。

牛頓不是頽廢了，而是進入了一個更高的境界——他看到了無限，看到了絕對的深奧，絕對的完美，絕對的智慧；于是匍匐下來，坦然承認自己的有限。

這是頽廢，還是一種超人的覺醒？

宇宙有多大呢？

茫茫宇宙之中，僅銀河系就有幾百萬個星系，總質量是太陽系的幾百萬倍。然而，銀河系只是一個小宇宙而已。大約一千億個小宇宙構成一個中宇宙，直徑達一百五十億光年。至于大宇宙有多大？大宇宙之外還有什麼？賀長明窮極想像也無法測度了。

賀長明最欣賞的一幅照片——九大行星“全家福”，這是“航行者一號”在太空中拍攝的。這張照片是人類一個劃時代的紀念，拍攝這張照片表明人類製造的宇航器已經能夠脫離地球的吸引力，進入太陽系了。

可是，這偉大的一步在浩瀚的宇宙面前却顯得多么微不足道。“航行者一號”飛了20年才只飛到太陽系的邊界，充其量只是在“家門口”轉了個圈兒而已。

賀長明每當仰望太空的時候，心底深處就發出輕輕的嘆息：“人哪，你是多么的有限！”

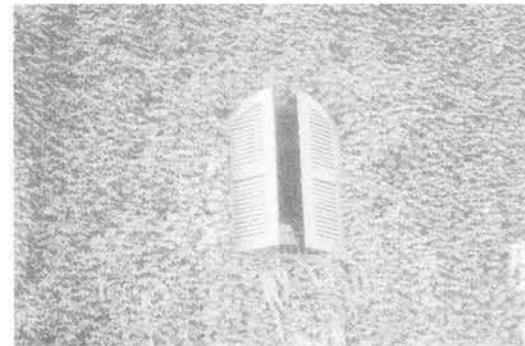
賀長明坐在我面前舉着一張銀河系的照片，這是用哈伯望遠鏡拍攝的，銀河系外形像一只巨大而透明的蠶繭，中間一道璀璨的光帶，好像一座不夜城環繞過銀河系。在銀河系裏有沒有另一個星系像太陽系？目前誰都無法知道。

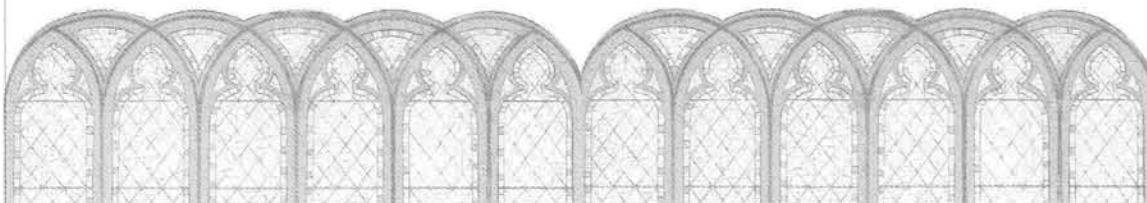
他感嘆道：

“我進入太空研究領域幾十年了，奧秘太多，用無神論的宇宙觀簡直無法解釋。雖然可以提出各種猜想，但都不能提出一個有力的解釋。唯物論認為，宇宙無始無終、無起點，若真如此，又如何解釋‘大爆炸’理論？同樣，用無神論的宇宙觀也無法解釋‘大爆炸’的物質是從哪兒來的？誰給了第一物質？誰給了第一動力？”

我研究地球空間、太陽空間，若單以科學家的理性，單以科學手段，我無法解釋，我所親見的絕對完美的規律為什麼會客觀地出現在宇宙中？

就以地球為例。人類之所以能够在地球上生存，有幾個必要的條件：水、空氣、大氣層等。有一點常被人們忽略，就是環繞地球的磁場。假如地球的外圍沒有磁場形成一個相





當于十個地球半徑的磁層，那麼，來自宇宙的所有高能粒子就會直接穿透地球，造成輻射危害。地球的外層因着有巨大磁層的保護，高能粒子一碰到磁層就轉了彎兒，無法直接進來，這是何等完美的設計！

我愈研究宇宙，就愈加進入了絕對的深奧，以至于任何科學的手段都無法解釋得通。

這真應了愛因斯坦的那句話：‘我終生從事科學研究，最大的收穫，就是發現科學不過是兒戲。’

我不得不尋找另一種途徑。我想，在科學手段之外，會不會有一種途徑，比如‘心理的’，可以給這一切一個通得過的解釋？我也不得不去尋找，在這一切無限完美的背後，有一個怎樣的‘第一因’？”

聽到這裏，我微笑了起來。我知道他早已不是那個“南極英雄”，他早已變成了那個“換個方式”切蘋果的孩子。他看到了果核中間的那顆“星”，于是，他開始去尋找那個使“星”在蘋果裏的奧秘。

呼喚的與被呼喚的總有一天會相互應答

他去了查經班，并沒有企望在那裏找到答案。他去只是爲了陪簡平。

翻開《聖經》第一頁，讀到《創世記》，他突然發問：

“恐龍是哪一天造的？《聖經》上沒有記載！顯然有漏洞。”

聖經確實沒有記載恐龍，就像《聖經》沒有詳細列舉天上、地下、海裏一切受造動物的名字，却記載了所有這些動物被造的日子。爲什么《聖經》必須記載恐龍呢？

沒有人駁斥他。

“上帝在哪裏？你們怎麼讓我看見他？！”

語氣有點咄咄逼人，心却是挺真誠的。

半年之後，賀長明在查經班裏安靜了下來。

賀長明的回憶：

開始讀《聖經》的時候，覺得有漏洞，後來慢慢靜下心來讀，才讀出味道來，並且看出這是一本經得起推敲的書。《聖經》不是神話故事，它有情節，有歷史，有教誨，也有經得起科學推敲的記載。它是獨一的一本能够把自然界一切奧秘解釋得通的書。

比如，當代考古學家發現了一種動物化石，稱作“翼龍”（是恐龍的一種），據說這種翼龍雖有翅膀，翼上却没有羽毛。根據現代空氣動力學原理，這麼一種體積龐大的動物是不可能飛起來的，因爲浮力不够。除非翼龍時代空氣的濕度相當大，與今天的空氣濕度完全不同。而這一點在《聖經》裏却寫得明明白白。《聖經》裏具體記載了大洪水的經過：“大淵的泉源都裂開了，天上的窗戶也敞開了。四十晝夜降大雨在地上”，“水勢在地上極其浩大，天下的高山都淹沒了”。那種空氣濕度條件與今天顯然不同，翼龍在那種條件下是可能

飛起來的。如果科學家不相信《聖經》裏關於洪水的記載，那麼，以現代空氣動力學原理來計算，無論如何都無法解釋翼龍為什麼能飛。

我曾經問過：“神在哪裏？你怎麼讓我看見？”其實，我最先看見的是神所創造的宇宙。我明知道，若沒有一個絕對智慧的神，是不可能有如此完美的宇宙的。所以，我要尋找，一尋找就找到了。並沒有經過什麼特別的大災大難，就這麼不知不覺地看見了他——在他創造的宇宙中，在基督徒的生命裏，在我家庭氣氛的變化中，特別是在簡平信主之後生命的更新、脾氣的改變、心靈的喜樂盼望中，我看到了神的作為、神的力量，我不得不拜倒在他的面前。

從“無神”到“有神”對我來說，是完成了一個成功的實驗。這個實驗經得起任何推敲：從歷史的、從科學的、從社會的、從個人的……這個世界上除了《聖經》沒有任何其他的記載經得起如此多層面、多角度的推敲；這個世界上除了耶穌沒有任何其他人能够對人類的歷史產生這麼大的影響；這個世界上沒有任何一件事比這一件更為重要——二千年前神親自光臨過我們的地球，留下過足跡，並且呼喚了這麼多人信他。他留下的話——他的道，不僅記在聖經上，而且彰顯在每一個真正得着他生命的人的身上。證明他存在的，不僅有人證——基督徒的生命，也有物證——我們所看到的宇宙。

這個沒有什麼情節的故事就要結束了，在結束本文之前，我想到了《超人的蘇醒》一書前言中的一段話：

“越至近代，人類便越感到自身的渺小有限；科學越發達，人類便越不敢狂妄自誇。因此，人類初次脫離地球引力圈進入月球引力圈時，阿波羅八號太空人在聖誕節清晨的太空中輪流朗讀《創世記》第一章：

‘起初神創造天地，地是空虛混沌，淵面黑暗；神的靈運行在水面上。神說要有……就有了……’

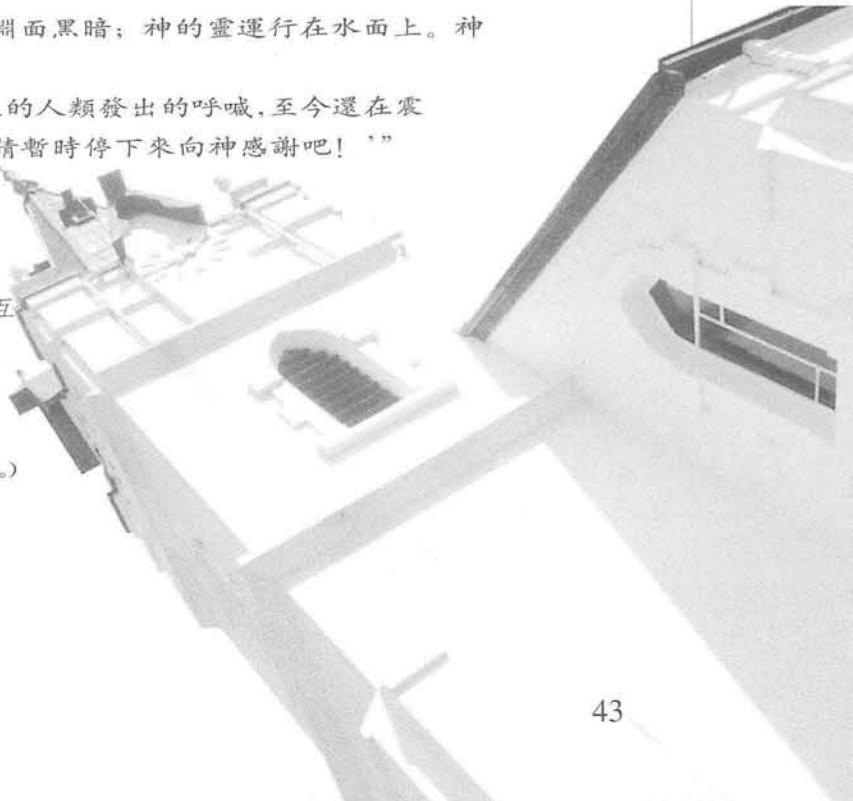
當年的太空英雄們在月球區向地球上的人類發出的呼喊，至今還在震撼著我們的心靈：‘此刻，無論你在何處，請暫時停下來向神感謝吧！’”

我想加上一句：

此刻，無論你在何處，請暫時停下來
安安靜靜地傾聽神的呼喚吧！

呼喚的與被呼喚的，總有一天會相互應答。+

(本文已收入寧子報告文學集《尋夢者》，臺灣校園出版社出版。)





第三日，在加利利的迦拿有娶親的筵席，耶穌的母親在那裏。耶穌和他的門徒也被請去赴席。酒用盡了，耶穌的母親對他說：“他們沒有酒了。”耶穌說：“母親（原文作婦人），我與你有什么相干？我的時候還沒有到。”他母親對用人說：“他告訴你們什么，你們就作什么。”照猶太人潔淨的規矩，有六口缸擺在那裏，每口可以盛兩三桶水。耶穌對用人說：“把缸倒滿了水。”他們就倒滿了，直到缸口。耶穌又說：“現在可以舀出來，送給管筵席的。”他們就送去。管筵席嘗了那水變的酒，并不知道是哪裏來的，只有舀水的用人知道。管筵席的便叫新郎來，對他說：“人都是先擺上好酒，等客喝足了，才擺上次的；你倒把好酒留到如今！”

這是耶穌所行的頭一件神迹，是在加利利的迦拿行的，顯出他的榮耀來；他的門徒就信他了。

——《聖經·約翰福音》2:1—11

題記：

聖經中約翰福音記錄了耶穌在地上行的七大神迹，又稱七大喻示。這七大喻示懸在人類的時空之上，不斷向每一個心靈叩門。

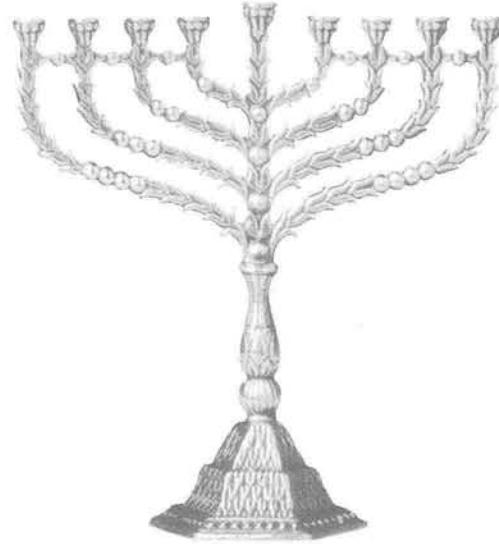
神迹的喻示（一）

迦拿的婚宴 > >> 施瑋

你在塵土中行走
遇上一場人間的婚禮
喜悅似乎與你無關
飲酒的人都相信快樂永遠

只是酒用盡了。剛開始就結束
歡樂一下子摸着悲哀
六口石缸，空着
洗過手足的水倒在門外
地，干了——

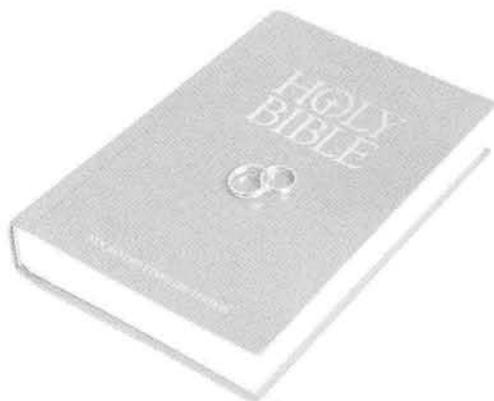
你的母親走來
隨着刺刀逼近的節奏
却看不見洞開的傷口，還有
流出的血，只是要求一些酒
讓快樂的人繼續快樂
空氣都在顫栗
她的步子却仍安定



六口石缸已經盛滿。殷紅
是酒？是血？
你忍着痛——看母親
擔當她日后的嚎啕
轉過身去，不肯喝那酒
也不敢看母親滿足的微笑

你在行第一次神迹時悲傷
悲傷與母親的隔離
生育肉體的人
却與肉體的破碎無份
那血、那釘洞，歸給天上的父親
還有，十字架上道成的肉身

從此，母親的懷抱空了
這一去無法返回
遇上你的人，正在享受你的酒
享受對神迹的好奇與誇耀
你，走了。獨自。
繼續走向髑髏地
在耻辱的十字架下
有一場婚禮，你不能缺席……+



維森特·阿萊克桑德雷(Vicente Aleixandre,1898 —— 1984)是二十世紀西班牙詩壇的一顆璀璨之星。他以超現實主義的手法，將西班牙抒情詩的傳統帶入了一個極富創意的新天地。

1977年，瑞典皇家學院因他“以創造性的詩作，闡明了人在宇宙和當今社會中的位置，同時呈示了戰爭期間西班牙詩歌傳統的偉大復興”，授予他諾貝爾文學獎。

阿萊克桑德雷自二十七歲起就身患重病，在病榻上度過的半個多世紀中，他堅持以詩的聲音與他所處的時代對話。阿萊克桑德雷說過，他所有的詩歌都是“對光的向往”。本文所評論的詩歌《來吧，永遠地來》，出自阿萊克桑德雷的詩集《毀滅或愛》(1935)。

Christine Ma的這篇詩評是用西班牙語寫的，雖然英語是她的第一語言，但詩的原作是西班牙語，為避免原詩在語言轉換中的藝術削減，她用詩人的母語寫了這篇詩評。故此，本文的中譯分為以下幾個步驟完成：那鴻完成了全文西譯中；海燕參照阿萊克桑德雷原詩的英譯版本對中譯作了校對，并補譯了全詩；編者根據海燕譯齊的詩文對Christine Ma的評論作了增補和修潤。

對光與愛的向往並非詩人個別的渴望，它其實是人類全體的渴望。但詩人對光與愛的體驗、理解和表達却只能是個別的——即便如此，詩人還是向我們展示了一個不可理喻的世界——愛的起行竟綿延着無盡的苦痛，但愛的呼喚終究越過了呻吟……

——編者



>> Christine Ma 著 / 那鴻譯

我有兩個愛人：愛與死。也許這兩者本爲一。

這是維森特·阿萊克桑德雷在詩作《來吧，永遠地來》(《Ven, Siempre Ven》)中向我們提出的謎題。

這首詩談論的是“光與夜”、“生與死”的共處和聯結，而“光與夜”和“生與死”，乃是一個與愛離異的世界無法分解的存在。

它指向這樣一種現實：

在那裏，黑與白彼此糾結着，編織出一道由各種灰色調複合而成的虹。

在那裏，有一幅達利的畫——畫中唯一的真實是矛盾。

藉着延展的比喻和對照，這首詩表達了一個愛的悖論，除此之外沒有爲我們留下任何具體的回答。

二

詩的第一節是以一個生命的意象開始的：

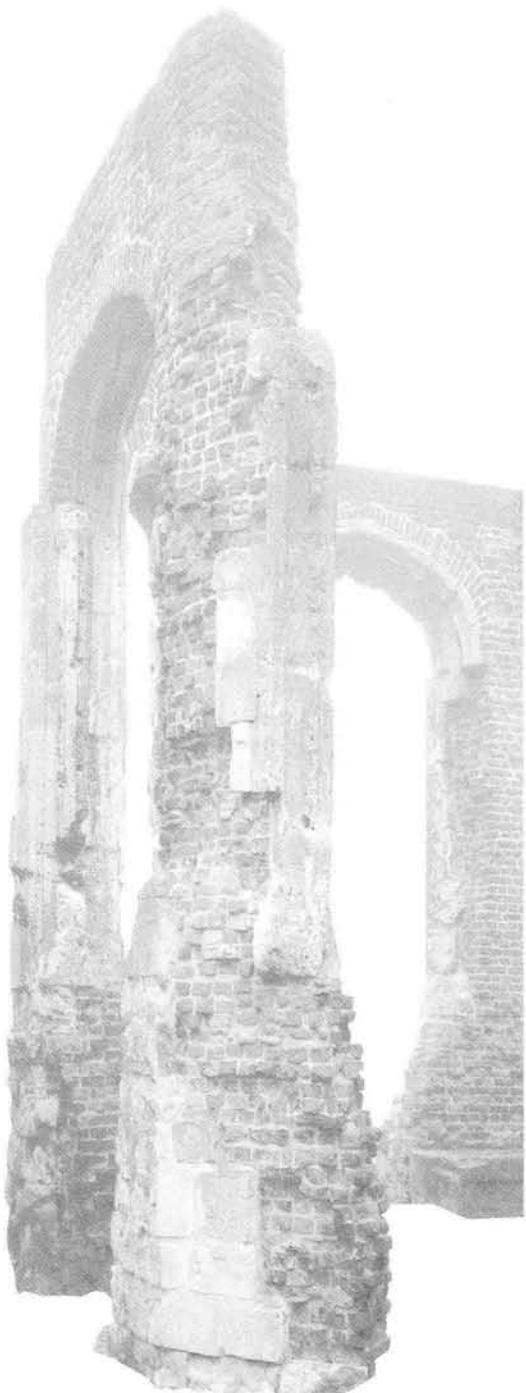
詩人將那正在走來的愛比作火焰與河流。火焰與河流本不相容，但詩人却將兩個不相容的意象引向愛的深處——在那裏，對立的意象竟達到了水乳交融的統一。

那愛有着“燃燒的前額，摯熱的前額”，那愛吻發出“蔓延的光芒”，那光芒是如此的強烈，以至于一旦趨近，“在白晝都可以感到輻射”。

當詩人被那“蔓延的光芒”輻射時，潺潺于身側的却是閃亮的水泉，但詩人承認“我的手臂插入閃光的河流”却“不敢啜飲”。因爲，當詩人把那留有愛吻的炙熱的手臂浸入水中的時候，却發現它那閃爍的光芒亦是愛的烈焰。

詩人在將那正在走來的愛與那無盡的火焰相比較的時候，使用了詩歌意象的雙重含義。

太陽賦予萬物以光明，以生命，但萬物又不可以過



分與它接近，因為它那強烈的光焰會把一切過分接近者燒毀。

那似乎是置他以生亦置他以死的陽光。所以，面對那正在走近的愛，詩人非但不向往，不迎候，反而退縮並抵抗；所以，詩的一開始就是詩人對那愛的拒絕：“**不要走近**”。詩人拒絕那愛之光的到來，因憂懼隨之而來的“**星光的艱難生涯**”。

如此生與死之對立，如此愛與怕之對立——它反映了愛的雙重本性，還是反映了一個與愛隔離的世界面對那正在走近的愛的雙重心情？

三

在第二詩節，詩人宣布“我不願你生活在我裏面，如同光芒的生活”——詩人拒絕了那正在走近的愛，選擇了孤獨。

於是：

愛被拒絕

越過堅硬的藍色空間

分離，沒有合一

每一顆不可企及的星星

是呻吟的孤獨

放射着悲哀

於是：

孤獨奔瀉

進入無愛的世界

生命是生動的外殼
沒有運動的
多皺紋的皮膚
人無法安息
無論他怎樣運用夢想來抵抗
一顆熄滅的星

外殼沒有生命。它堅硬、灰暗、失去了一切感覺，由死去的細胞構成——具備了一切與“生動”相對立的特徵。

這種生與死的對立，如同聯合與分離的矛盾一樣，表明了與愛隔離的生活其實與死無異。

當詩人懼怕那愛的火焰所給予的灼傷，當詩人拒絕從那愛的水泉啜飲，生已經沒有希望——**他看到光却不能摸到；他是生動的，却並未生存；他擁有一顆星，却從未閃耀。**



四

接下來那愛，那曾經給予他光芒和水泉的愛，如今走向了對立面：
你閃爍的前額
燃燒着煤的晶體

詩人感到：
與你無法消除的接觸灼傷我的嘴唇
在你灼燃的鑽石之下我的骨肉溶解

光的比喻再次出現，但那光依舊遭遇拒絕，
不要靠近
因你的吻
比星星之間不可能的碰撞更持久

詩人所擔憂的“星光的艱難生涯”的預示實現了——愛吻不僅僅留下印迹，還有一次“星辰的不可能的撞擊”。曾經呈藍色的空間此時變為火紅的燃燒，曾經閃耀的火焰此時已呈白熱，以至于詩人感到“死亡的誘惑”。

生命與死亡，在愛中竟難以分離。



五

在前五個詩節中，詩人一再抗拒那愛的到來，詩人一再回避開它的靠近，却發現它的缺席與在場一樣——詩人無時無刻不感受到那“比星星之間不可能的碰撞更持久”的愛吻。

這便是愛的悖論——既給予又摧毀；不能沒有它而生存，然而有了它也無法照樣生存；拒絕它，却又需要它。

這已足夠。

六

驀然，詩人放棄了拒絕——“你不要靠近”變為另一個聲音：“來吧，來吧。”——拒絕變成了呼喚，甚至，省略了理由。

而詩人呼喚的愛竟與最初的陽光的閃耀相反，它彷彿“漆黑的夜晚”，煤的晶體不再燃燒如昔，却是“暗淡地熄滅，完成了一次死亡”。

七

詩人終於不再抗拒他無法抗拒的，終於不再否定他無法否定的，終於不再堅持他無力堅持的。

這又是一個愛的悖論——

失去只是為了再次尋回，而尋回後却發現並不是那所失去的。

在放棄中得到了愛，然而那愛却是“一種我所不認識的深處”。

愛總是被矛盾所定義——在比喻中總有雙重含義：“好象兩片嘴唇……兩只眼睛……兩種孤獨……兩聲急切的呼喚。”并繼續展示出新的面孔……

詩人給我們提出的是一個關於深刻的雙重真相的謎題——這便是悖論的作用所在。

八

他有兩個愛者：愛與死亡。這兩者本為一。然而，在詩行的末尾和生命的終場，他仍希望他的愛來到。

在此類心靈的事情中，邏輯沒有任何的位置。從拒絕愛的到來開始，到呼喚愛的到來結束，其間綿延着無盡的苦痛。但愛的呼喚終究越過了呻吟，接受愛亦變成了一種無條件的愛——它已不再憂懼是否會被毀傷。

你來——那給予又摧毀的愛。

你來——那如火焰如河流的愛。

愛誕生如孿生子，它的真相成雙來到。
†



以撒與利百加的婚禮（局部）

（法國）勞瑞



一種高尚的人類姿勢

——把愛與死輕輕地放在肩上

>> 李永平

裏爾克後期詩歌對死亡的思考始終交織和滲透着對愛的意義的追問，因為有一種真實的存在經驗向詩人顯明：“**死亡深深地處于愛的本質之中。**”如果說生命是生與死的統一，那麼，愛作為生命的自我肯定形式，必然是為死亡所貫穿的。只要愛敞開自身，就同時帶來生命與死亡。故此，裏爾克在他的後期詩歌中一再追蹤着愛的本質，詩人似乎發現了一種超越的愛，這愛既與人間之愛是如此不同，但它却又是一種真正的人類姿勢。

—

在1924年2月寫的《厄洛斯》一詩中，裏爾克表達了這樣一種愛與死的關係。厄洛斯是希臘神話裏的愛神，愛力巨大無比，誰也抵擋不住他“光芒四射”的愛的火焰，但死亡的到達却迅雷不及掩耳，死亡洞穿了愛神的心臟，彷彿一股淚泉在他充滿愛力的內心“嗚咽流淌”。在裏爾克看來，自古迄今，幾乎沒有哪一個時代比古代希臘人更諳熟愛與死的方式：

在阿提卡墓碑上，人的姿勢的審慎
沒有讓你們驚訝嗎？那輕輕放在肩上的
難道不是愛與告別，彷彿用不同于
我們的另一種材料做成？

面對命運和死亡，古希臘人是那樣的自如與坦然，他們只是彼此把手輕松地放置在對方的肩上，看似無力，毫無重量感，但却蘊含着無窮的力量。這樣冷靜且自制的深沉感情，確實令我們驚訝！只有在參透了愛與死的全部奧秘後，人們才會保持這樣一種“審慎”的姿勢，而這種“姿勢”，正如瓜爾迪尼在《論裏爾克的生存釋義——〈杜依諾哀歌〉之闡釋》一書中所說，這是“**真正的‘人類姿勢’**”。

然而，古人把愛與死“**輕輕放在肩上**”的“審慎”姿勢，現代人已不能企及。這種姿勢，對於現代人不僅變得十分遙遠與陌生，而且幾乎消失殆盡。暗昧于愛與死之奧秘的人們再也無法承受愛與死的重量。人們把死亡從愛中排斥出去，使之成為一個“無死”的樂園。

二

在這個掩飾死亡的時代，人們何以理解愛的真正意義？在後期的一首詩中，裏爾克如是問道：
“何處還有一個會愛的人？”

裏爾克早在 1904 年致一位青年詩人的信中，就已經指出現代人對“愛”的暗昧不知：

誰嚴肅地看，誰就感到，同對於艱難的“死”一樣，對於這艱難的“愛”還沒有啓蒙，還沒有解決，還沒有什麼指示與道路被認識……

在人類的生活中，愛被束縛在各種各樣的“因襲的習俗”之中，人們要么把愛看作一種遊戲，作為一種淺易和輕浮的生活來經歷，要么就在愛來到他們身上時，把它隨意地“拋擲”，使之“陷入窒悶、顛倒、紊亂的狀態”。真正的愛的缺失，使人們失去了把自己向“廣遠”敞開的可能性。為此，裏爾克認為，在這個“缺少愛”的時代，人們的一個重要任務就是**“學習愛”**。





愛並非那種隨處可見的、可以輕易去完成的事情，它需要一個人用整個的生命和全部的力量去學習。在此，“學習”是指與某種事物的本質相一致，那麼**學習愛也就是與愛的本質相一致**。什么是愛的本質？這是裏爾克在他的後期詩歌中試圖回答的問題。在他看來，只有真正認識了什么是愛，人向“整體存在”的轉變才是可能的。因此，裏爾克的“愛”首先具有一種存在意義，而不是心理學或倫理學的意義，他把“愛”思考為一種進入“世界性存在”的基本方式。

裏爾克對愛的探討，并不是出自于抽象的玄思，他總是從深層的生存經驗出發，從對歷史和現實中的那些“純粹的愛者”的身上，來思考愛的問題。1912年，即裏爾克開始寫作《杜依諾哀歌》的那一年，他已經嘗試去接近和理解“純粹的愛者”：

明確地說，我並沒有一扇向一般人敞開的窗戶，除非他們在我內心說話，我才能接近和熟悉他們。在這幾年裏，我幾乎只是由兩種人的形象去認識一般人的，因為在這兩種人身上，我可以去推斷一般的人性。我說的這兩種人，一是那些在青春妙齡就死去了的人，一是那些無條件地、純粹地、永無窮盡地去愛的女人。他們向我吐露着人性的奧秘，并在彌漫的寧靜中，為我敞開傾聽的空間。這兩種人的形象糾纏交織在我心裏，使我無法解脫。

裏爾克在創作《杜依諾哀歌》之前，已閱讀過意大利女詩人加斯帕拉·斯坦帕十四行詩和葡萄牙修女瑪莉安娜·阿爾珂芙拉多的情書。在這些文獻和作品中，裏爾克為她們的戀愛悲劇深深感動。從這兩個人身上，他看到了那些不顧一切去愛的女人的形象。她們的愛不再依賴於被愛的對象對待她們的方式，只是在愛中履行一切，忍受一切。雖然她們在失戀和被拋棄時苦苦哀求，甚至貶低和輕賤自己，但她們的心靈却在孤獨的“獻身”中超越一切卑下瑣屑的東西，進入崇高的境界。在這裏，不再有愛的對象，只有愛在飛翔與歌唱。在《布裏格隨筆》中，裏爾克是這樣來評價斯坦帕和阿爾珂芙拉多的：

愛與悲哀不斷加深，在無限痛苦與重壓的折磨之下，她們只有變成忍耐性極強的“愛的女人”，不斷呼喚着男人，終於克服了他們。一旦男人離去，不再回來，她們就可以超越他，而獨自攀上最高處。加斯帕拉·斯坦帕與葡萄牙著名的修女就是如此。這兩位特異的女性，以她們的耐心將苦惱轉變為嚴肅深沉、堅冰般的美，其清澈已非俗人之手所能觸及。



但那些愛的女人往往
是默默無聞、不為人知的，
她們不像英雄那樣活在人們中間，寂寞永遠是她們的命運。因此，她們需要不斷地受到歌唱與贊美。

這類“純粹愛者”的形象被裏爾克化入了他的詩歌之中，構成其愛之沉思的一部分。例如在《杜依諾哀歌》第一首中，加斯帕拉·斯坦帕被詩人稱之為**“愛者的崇高典範”**。

正是這些“純粹愛者”讓裏爾克相信，在天地間存在一個“純粹的”和“無條件的”愛。

三

愛者們，如果不是有對方阻擋了視線，就會接近死亡並且驚訝……

顯然，裏爾克並非是把“愛”變成一個無內容的空殼，他依然關注的是“以人去愛人”，只是“愛”應當是“無我”的，每一個人都不再是“對象”，“愛”在不斷超越“被愛者”中，走向“敞開”：

……現在不就是這樣的時候，我們在愛中擺脫被愛者，并且顫栗地承受着：有如箭矢立在弓弦上，集中着欲射出的躍姿超越它自身。因為無處可以滯留。

每一個人都不是“愛者”。裏爾克認為，“被愛者”是消極的，他們只被燃燒，并耗盡自己的能量。相反，“愛者”却是積極的，對於他們來說，愛是一種富于創造的心靈力量，他們

釋放能量，同時創造能量，永遠不會枯竭。這種“愛者”與“被愛者”的關係，裏爾克早在《布裏格隨筆》中就有過十分明確的表述：“**被愛是化為灰燼，愛則是永夜不熄的燈；被愛瞬即消失，愛則長久持續。**”正是在此意義上，裏爾克認為，“愛”比“被愛”更崇高。

愛對於個人是一種崇高的動力，去成熟，在自身內有所完成，去完成一個世界，是為了另一個人完成一個自身的世界。這對於他是一個巨大的、不讓步的要求，把他選擇出來，向廣遠召喚。

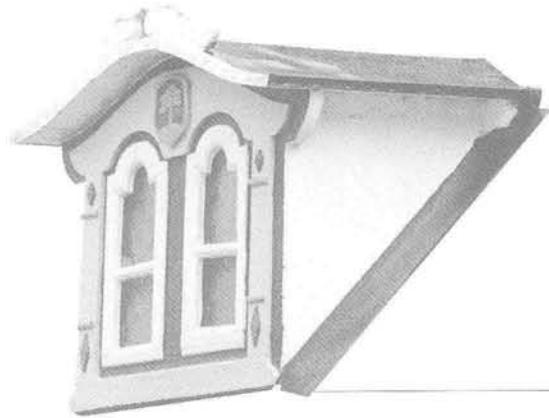
這是裏爾克1904年在致一位青年詩人的信中說的話。在這封信中，他多次強調愛是向**“廣遠”**的召喚。這個**“廣遠”**實際就是他後期詩歌中的**“敞開”**。由此可以看出，裏爾克關於愛的認識是一以貫之的。愛的基本意義就是**“超越”**。

四

在1923年2月22日的一封信中，裏爾克要求人們應當**“學習牽引，而不占有”**。“牽引”（Bezug）是裏爾克詩歌的一個基本詞語，它是裏爾克用來表達**“敞開”**的另一詞語。在此，Bezug首先不能從關係或關聯上來理解，它主要是指在**“敞開”**中的那種沒有界限的相互吸引，并在此吸引中趨向**“中心”**，趨向生與死的**“偉大統一”**。在裏爾克看來，“學習牽引”，就是放棄**“占有”**，進入**“深邃的存在”**，進入**“自由之境”**，而這個任務則是由愛來實現的。因為愛本質上不是一個占有行為。

“占有的愛”是一種濫奪性的愛，在這種愛





中，彼此相愛的雙方總是互相向對方提出最大的要求，不容忍任何一點距離和空隙。但這種表面的“親密無間”却打破了一種必要的“寂寞”。

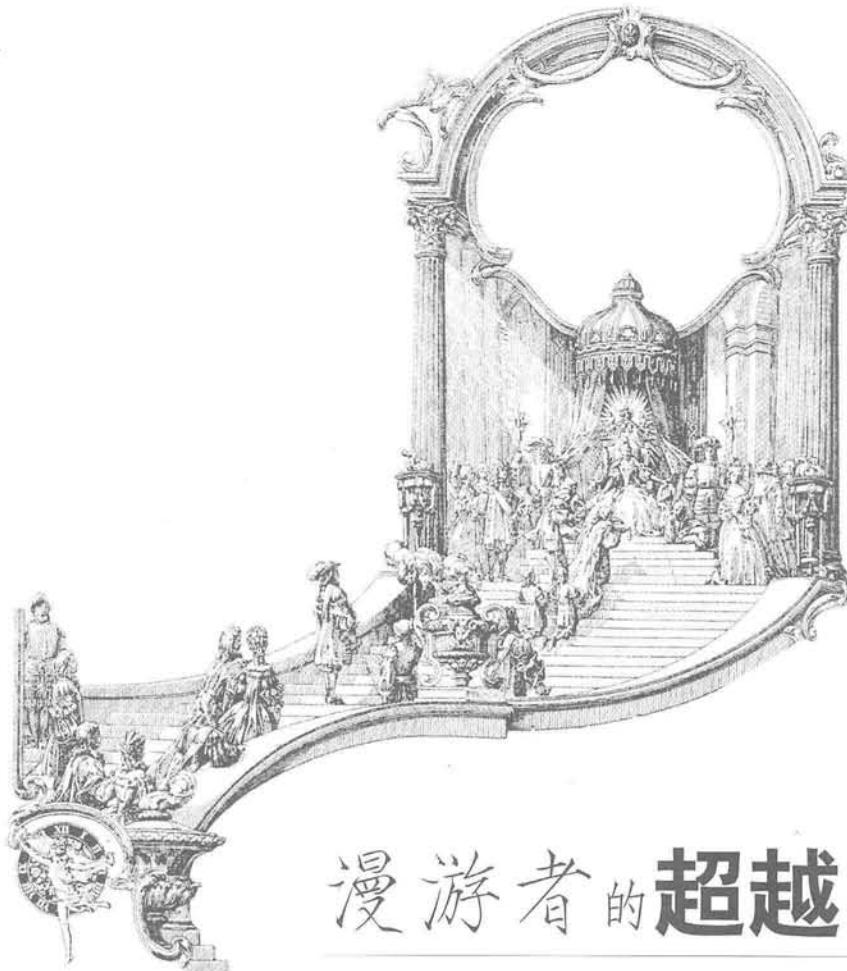
在裏爾克看來，相愛的時候，只有“寂寞”才是一個人內心最需要的東西，居于“寂寞”之中，一個人才會像“物”一樣，保持自己最本然的東西和一種恬然寧靜的狀態。于是，愛的一個重要任務在于：守護雙方的“寂寞”。愛並非僅僅是相愛雙方的“接近”，而且也是去向“遙遠”：

緊貼着你的心，我也許是沉重，但在遠方，我却變得輕盈。

在此，“輕盈”意味着自由。如果只有“接近”，而沒有“遙遠”，那麼一切都會變得滯重和封閉。只有當一個愛者在“接近”中同時向“遙遠”牽引時，他才具有那種“輕盈”的自由。

相互之間允諾廣闊、狩獵和故鄉的戀人們，不是也經常踏入邊界。

邊界即是“廣闊”終止的地方，在那裏，愛變成了一種單純追逐獵物的活動。在裏爾克看來，這正是現代人四處漂泊，找不到“愛”的故鄉的真正原因。

海
燕

^

v

漫游者的超越 (五)

八

裏爾克在慕佐山坡那飄風萬裏的吟唱，使我不禁想起了兩千多年前東方世界的另一個呼號，那就是神州大地孕育的第一位大詩人屈原的絕唱《離騷》。《杜伊諾哀歌》和《離騷》，不都是詩人的心靈自傳嗎？理想與使命，不是同樣像飛翔的翅膀一樣，與他們的生命血肉相連着嗎？這兩篇杰作，在背景甚至結構上也頗有相近之處。或許可以說，《杜伊諾哀歌》是裏爾克唱給世紀末歐洲現代社會的《離騷》吧！在人世間屢經憂患的屈原，借着絢麗多彩的想象和神話，神游上天，在那裏傾訴着他高貴的理想。他這樣做，是出于他對所獻身的對象——他的故國——無法自己的愛。裏爾克不也是如此嗎？他們一樣面對着沉淪的世界，心裏一樣涌動着深沉的傷逝之愛。

只是屈原決然以死來表白這種愛，而裏爾克却選擇以別樣的方式來表達這種愛。他，一個“世界上最柔弱，精神最為充溢的人”，一個因“形形色色的恐懼和精神的奧秘遭受了比誰都多的打擊”的人（裏爾克的朋友，詩人瓦雷裏語），所祈願的是以愛的言說來救助這個沉淪的世界，并且發出贊美。

在裏爾克看來，他所面對的機器和理性一齊轟鳴的世界裏，“那些活生生的，與我們共感的事物正在消亡，……或許，我們是還能知道這些事物的最後一代人了。”（1925年11月13日，致胡勒維支）詩人的言辭未免過于偏激了，但他的緊迫感却不無道理。

他面對着十九世紀末的歐洲。和那個時代的青年一樣，他認識一個在明晃晃的晨曦之下舉着燈籠的狂人，尼采筆下的那個狂人。裏爾克的終身摯友莎洛美，就是尼采的研究者和傳記作者（她熟知尼采，却未必完全贊同尼采）。當時，歐陸的街市正流布着狂人的喧嚷：

“上帝死了！”

在狂人奔走過的路上，有一架精美的指南針，被踐踏得支離破碎了。這架指南針，是十九世紀初葉由老黑格爾從西方世界龐雜的哲思中煉造而成的。它指向一種超然性。在一個更高的真理下，辯證的思維使兩個相互矛盾的方面獲得統一，人與聖者原本不是分離的，因為人是按上帝的形象受造的。

等待着人們的是什么呢？

不諧和音群。虛無。還有，一些機械的價值體系。

但是，人世間的東西，遠遠不能提供，也永遠無法復制上帝給人的那種磐石般的確信和安慰。在繁榮的表象之下，整個歐洲已經危機四伏了，不僅有信仰的危機，更有文化的危機。在一個更高的視野被挪去之後，還能奢望人在低矮的物質世界面前挺直了軀干，堅守自己的價值和位置嗎？

裏爾克自幼是由篤信天主教的母親帶大的，不過，十歲時父母的離異，給了他極大的打擊。十一歲入軍校後，他漸漸疏遠了幼年的信仰，十七歲時，他甚至背離了神。但他對上帝的反叛，更多地是由於對母親的反叛。母親由傳統因襲下來的敬虔，與她向往貴族式安逸生活的虛榮心極不協調，而且裏爾克還認為母親對自己的愛是不真實的。他的内心太渴望被愛了，渴望被全然地、優先地愛，但他却認為始終沒有得到這樣的愛，因為母親把本該給他的愛給了“那些木雕的聖像”。在一首寫母親拜訪大教堂的詩裏，裏爾克絲毫沒有掩藏自己的怨恨：

我的母親去了，將禮物放在那些木雕的聖像前——多么可笑啊，它們木訥，啞口無言，站在靠背長椅的后面，僵硬筆直。它們竟忘了感謝她，對這熾情的饋贈。它們認得的只有燭焰，聖職的燭焰。

但我的母親去了，帶着所有鮮花的布施，這是她從我生命中竊取的，從我靈魂中奪走的。

於是，他拒絕被一個他認為是偽善的人來愛，拒絕去接受母親的那個宗教。

許久之後，他才學會把對上帝的愛和對母親的愛分離開來。畢竟，他的内心是渴望認識上帝的。應該說，從二十一歲起，當歐洲還在“上帝死了”的噪嚷中收拾着驚悚的時候，他就開始了漫長的回歸。他不再像以前那樣輕率地談論神，而是莊嚴、熱烈、溫柔地言說着上帝的聖名。他知道，至少他的天空不能變為虛空或者石頭。

裏爾克也面對着因世紀末的預感而騷動不安的那個精靈：藝術。那時候，藝術——它往往只是一種表征，而不一定是指向——率先對理性主義和物質主義發出了不耐煩的吼叫。在巴黎，象征主義在費加羅報上搖旗吶喊起來，並且相繼引發了詩歌、繪畫、雕塑、戲劇、小說和音樂領域裏意味深長的嬗變，





最終演進為二十世紀初流派紛呈的藝術運動。身處藝術之都，裏爾克恭逢其盛。不過，在傾圮的傳統和鍍金的喧囂聲面前，現代藝術也難免帶了幾分頹廢。

裏爾克的詩歌裏却沒有頹廢之音。裏爾克總是能穿過他所探求的詩藝，趨近一個更高的目標。他的脚步是有歷史感的：一邊在向前行進，一邊在向後逡巡，螺旋線似的緩緩旋轉，精神的力在悠然上升。他本能地在尋找，也許並不清楚地知道自己在找什么。

他上下求索的心靈際遇，以及他此時此在所領悟的答案，一齊鑄進了那嘔心瀝血的“心靈的作品”之中。在《杜伊諾哀歌》裏，裏爾克探索了這個有限的世界中人的存在和價值，以及他所肩負的責任。在他的眼中，天使世界是令人神往而又可畏的。他一面情思沛然地謳歌着對永恒真理的綿延不止的愛，却又一面止不住備感辛酸。

請聽一聽 1922 年 2 月 2 日從慕佐堡裏升起的聲音：

“贊美喲，就是這個贊美！一個受召為贊美者，他象礦石一樣來自岩層的靜默。”（十四行詩第一部第七首）

這是裏爾克為“心靈的作品”敲響的定音鼓，遒勁而又沉雄。它在一個因長久伏案而更形瘦小的胸腔裏敲響，在遠古的星辰和今世的大地之間敲響。

首先，裏爾克在這裏確鑿無疑地宣稱，他作為詩人是一個“受召為贊美者”，他所作的贊美，全然地歸于一個召喚之下。

二十多年來，裏爾克一直沒有忘記那個佛羅倫薩的召喚。如果說，以前他是在追隨那個召喚的話，那麼，唯有在這裏，裏爾克和他的召喚面對面了。他要努力看清楚那鏡面中朦朧飄渺的倩影，他要舉起修長的雙手伸向那個召喚，自她的慧目之下掬一捧寧靜的輝光。那個召喚，來自一個超凡脫俗的、非時間和空間所能容納的至高世界，那個他自幼就聞知的、期盼在俄國之旅中尋見、在獨行的幽徑上求索的世界，那個有天使飛翔出入的世界。他的心離塵世是這麼的遙遠，但他的腳還不得不走在塵世之中。

其次，裏爾克的贊美，是從人類極其深重而漫長的苦難裏唱出來的，因為他自己就“象礦石一樣來自岩層的靜默”，他拒絕浮泛的頌詞。他再一次舉起雙手，像一對光明的巨擎，伸向“悲傷的土地和悲傷的星空”（哀歌第十首），把廣漠的悲哀壓縮成贊美的小間歇。他說，“只有在黑暗中調准了豎琴的音調，才能够有遠見卓識來奏出恒久的贊美”（十四行詩第一部第九首）。然而，從黑暗起步，雖然可以增拓贊美的力度和深度，但僅有這些却也未必能保證贊美之音的純正，把握不當，反而有過于陰郁之虞。

裏爾克深知，“贊美”絕對不是一件輕省的事情。一個敞開胸襟，擁抱世界，以

沉思和敏感為食糧的詩人，是注定要多經苦楚多受磨難的。但他早已決意以裏爾克式的贊美來回答一切了。不，不是回答一切，而是回答一個“創作的委托”。1921年12月，裏爾克在友人那裏看到一本《馬爾特手記》，就信手在扉頁上寫下這樣幾句詩：

詩人啊，請告訴我們，你在做什么？——我贊美。

那些可怕而詭異的東西及其方式，你怎能忍耐，為它受苦呢？——我贊美。

那些匿名的，平庸的日子，你如何回應你的呼召呢？——我贊美。

這麼多的形式，各有各的面具，你怎能說出真理的狀態呢？——我贊美。

你知道你沉靜如星子一般，狂熱如風暴一般嗎？——因為我贊美。

如此看來，《杜伊諾哀歌》的字裏行間響徹着贊美的吶喊聲就不足為怪了。在哀歌第一首中，裏爾克就如此宣告：“一次又一次，開始那永遠不可企及的頌揚。”

然而，由於他是在用藝術說話，他的表達是獨特而具象的，對他的作品時有誤解就在所難免。比如，長篇小說《馬爾特手記》出版之後，裏爾克就特意用法文寫了一封信，指出：

“這本書被一般人認為僅在敘說人生的不幸，其實我們應以另一種角度來看這本書……主要的目的是提醒大家：由於我們人力的不足和注意力的分散，我們幾乎丟棄了上帝所賜予我們的無數財寶。”

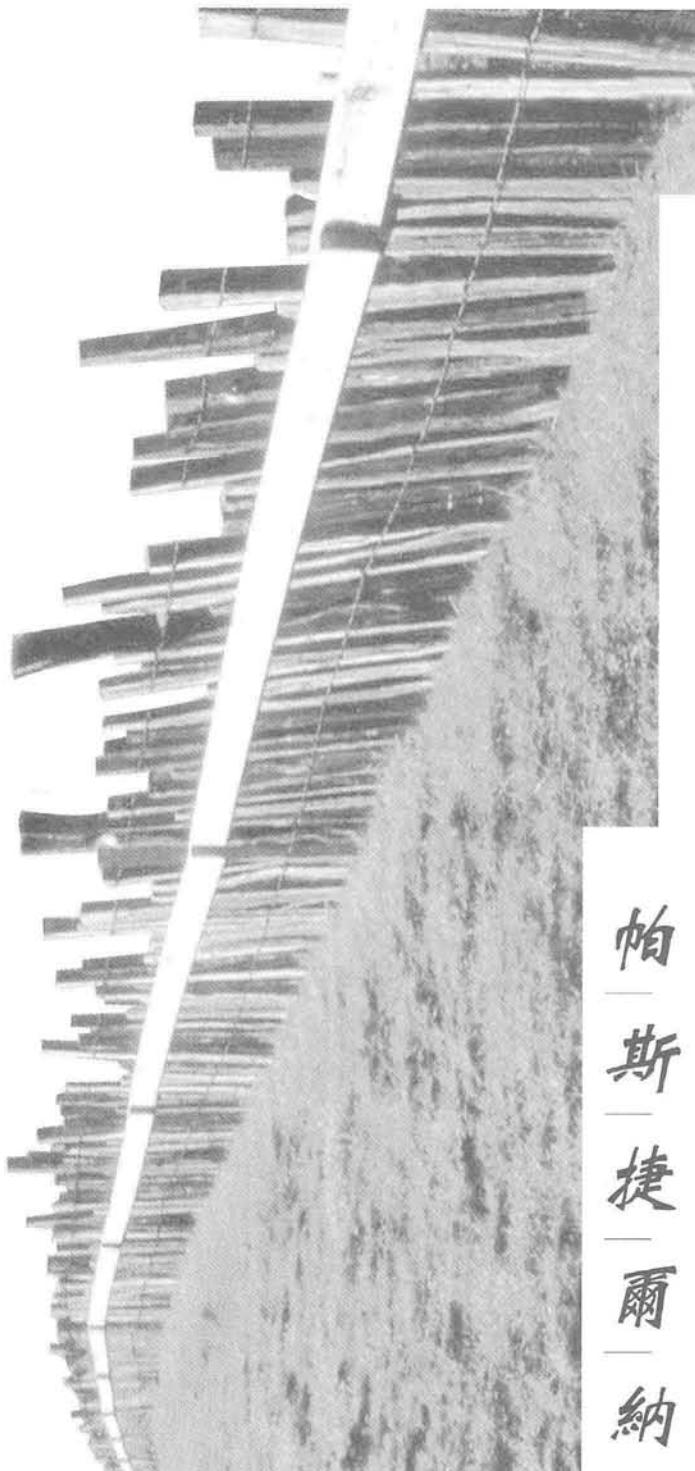
他的詩句，雖然單純，也往往包蘊着多重涵義。他說過，多義是詩的命根子。《杜伊諾哀歌》較之裏爾克以往的詩作更甚，通過單純的詩句達到了一種複合的結構，成為它的特色之一。

它象漫游者一樣，在一瞬間走進所有方向。掀動的脚步在鐵錘之間，舌頭在牙齒之間，一張地毯，和自然一起被卷起來又鋪開；雜耍藝人攜帶着坐在時間軸上的所有祖輩和子孫們行走；浪子在離去，又在歸回，在流浪，又在祈禱，在委棄囚籠，又在尋覓居所；從自己的目光裏走出，進入激情的飛揚。

它是彩練在黑暗之上，遺風在翱翔之下；從窩巢裏跌落的童年，沒有翅膀的懷念；逝水之中轉向彼岸的眼神；練習著說出“愛”字的嘴唇；還有山崗上艱澀的園子；一粒百種裏最小的種子破土而出，純潔地上升，成為其中的高樹，而萬物正在靜默中生長，靜默的時刻已經千變萬化……

誰又能說盡《杜伊諾哀歌》呢！它是一支復調的歌，悲哀之中有贊美，贊美之中有悲哀。哀歌和贊美之歌，在此互為表裏，相互支持，深遠而又昂揚。不愧是現代詩首屈一指的杰作，但它也同時是自歌德、席勒、荷爾德林所代表的德語詩歌傳統裏開出的一朵奇葩。(未完待續)





帕
斯
捷
爾
納
克

王家新

鮑利斯·帕斯捷爾納克（1890 —— 1960），前蘇聯著名詩人，父親是畫家，母親是鋼琴家。他的第一部詩集《雲中雙子星座》1913 年出版後即引人注目。他的早期詩風介於象征派和未來派之間，富有很高的藝術技巧和哲理。1922 年出版的詩集《生活，我的姐妹》倍受好評，他被視為俄羅斯最優秀的詩人之一。在斯大林統治時期，帕斯捷爾納克因堅持獨特的藝術追求和知識分子的良知而承受巨大壓力。1957 年，他在國外出版的長篇小說《日瓦戈醫生》引起很大轟動。1958 年，他由於“在現代抒情詩和俄羅斯偉大敘事詩傳統方面取得了重大成就”而被授予諾貝爾文學獎。



不能到你的墓地獻上一束花
却注定要以一生的傾注，讀你的詩
以幾千裏風雪的穿越
一個節日的破碎，和我靈魂的顫栗

終於能按照自己的內心寫作了
却不能按一個人的內心生活
這是我們共同的悲劇
你的嘴角更加緘默，那是

命運的秘密，你不能說出
只是承受、承受，讓筆下的刻痕加深
爲了獲得，而放弃
爲了生，你要求自己去死，徹底地死

這就是你，從一次次劫難裏你找到我
檢驗我，使我的生命驟然疼痛
從雪到雪，我在北京的轟響泥濘的
公共汽車上讀你的詩，我在心中

呼喊那些高貴的名字

那些放逐、犧牲、見證，那些
在彌撒曲的震顫中相逢的靈魂
那些死亡中的閃耀，和我的

自己的土地！那北方牲畜眼中的泪光
在風中燃燒的楓葉
人民胃中的黑暗、饑餓，我怎能
撇開這一切來談論我自己？

正如你，要忍受更瘋狂的風雪撲打
才能守住你的俄羅斯，你的
拉麗薩，那美麗的、再也不能傷害的
你的，不敢相信的奇迹

帶着一身雪的寒氣，就在眼前！
還有燭光照明的列維坦的秋天
普希金詩韻中的死亡、贊美、罪孽
春天到來，廣闊大地裸現的黑色

把靈魂朝向這一切吧，詩人
這是幸福，是從心底升起的最高律令
不是苦難，是你最終承擔起的這些
仍無可阻止地，前來尋找我們

發掘我們：它在要求一個對稱
或一支比回聲更激蕩的安魂曲
而我們，又怎配走到你的墓前？
這是耻辱！這是北京的十二月的冬天

這是你目光中的憂傷、探詢和質問
鐘聲一樣，壓迫着我的靈魂
這是痛苦，是幸福，要說出它
需要以冰雪來充滿我的一生。†



早年的愛與 現在的羞愧

> >> 王家新

美國詩人佛羅斯特大概是一個凡事都愛挑剔的人，但有一次他却這樣講過：

“讀者在一首好詩撞擊他心靈的一瞬間，便可斷定他已受到了永恒的創傷——他永遠都沒法治愈那種創傷。這就是說，詩之永恒猶如愛之永恒，可以在傾刻間被感知，無需等待時間的檢驗。真正的好詩並非我們沒有遺忘的詩，而是我們一看就知道永遠都不可能把它忘掉的詩。”

顯然，佛羅斯特這裏談的并不是“讀者”，而是他自己生命中的某種刻骨銘心的經驗。

當我回顧我對茨維塔耶娃的認識，我首先想到的就是老佛羅斯特的這句話。其實，對於這位水銀般好動的俄羅斯女詩人，我們哪裏談得上什么高深的認識！我們有的，只是一瞬間被“攫住”的經驗。我承認，我就是這樣一位深深中過魔法的人。

那正好是在十年前的倫敦，我去泰晤士南岸文學藝術中心聽一場詩歌朗誦。散場後我的心裏似乎仍有一陣陣涌動，于是在踏上晚風中的泰晤士橋時，忍不住在路燈下翻開了詩歌節的節目冊，沒想到只讀到卷首詩的前兩句，我便大驚失色：

“我將遲到，為我們已約好的相會

當我到達，我的頭發將會變灰……”

這是誰的詩？我在黑暗中問，一個英國人怎么可能寫出這樣的詩？

再一看作者，原來是茨維塔耶娃！這位痛苦的天才，不可能再來讀她的詩了，她早已安眠在遙遠而荒涼的俄羅斯的某個地方。此時，我才知道詩歌節的開場是一個紀念她誕辰一百周年的專場，而我錯過了它。我真恨自己從比利時晚回來了幾天！好在詩人的詩仍在“等待”，供我忘記一切地讀着。“活着，像泥土一樣持續”，我讀着，我經受着讀詩多年還從未經受過的哆嗦和顫栗，我甚至不敢往下看（往下看，是“在天空之上是我的葬禮”）。最後我合上書，像一個虛弱不堪的人，走上了夜幕下的燈火閃爍的泰晤士河上的巨大鐵橋……



從此我知道了什么叫做詩歌的力量，什么叫做對靈魂的致命一擊或深刻抵達。就像一個深知自己中了“毒”但又不想把那根毒刺拔出來的人一樣，我守着這樣的詩在異國他鄉生活。我有了一種更內在的力量來克服外部的痛苦與混亂。現在想一想，那些日子是多么讓人懷念！在倫敦的迷霧中，是俄羅斯的悲哀而神聖的繆斯向我走來。

人生的這麼一個階段就這樣過去了。

現在，即使我不感嘆于時光的飛逝，也不得不驚异“自然規律”在我們自己身上所起的物質作用。似乎轉眼間，已到了如老杜甫所說的“老去詩篇渾漫與”、“潦倒新停濁酒杯”的時候了；或者說，已到了與這個世俗的、肉體的世界達成某種更深刻的妥協的時候了。再說，像我這樣的人，讀了一輩子的詩，還有什麼可以讓我激動的？還有什麼可以再次攬動我的血液？我們，早已“麻木不仁”了。

然而，也正是在這樣的情形下，偏偏有一個你早已忘記的人向你走來。我想大家已知道這裏說的是誰了。看來她出現一次還不够，她還要再出現一次。

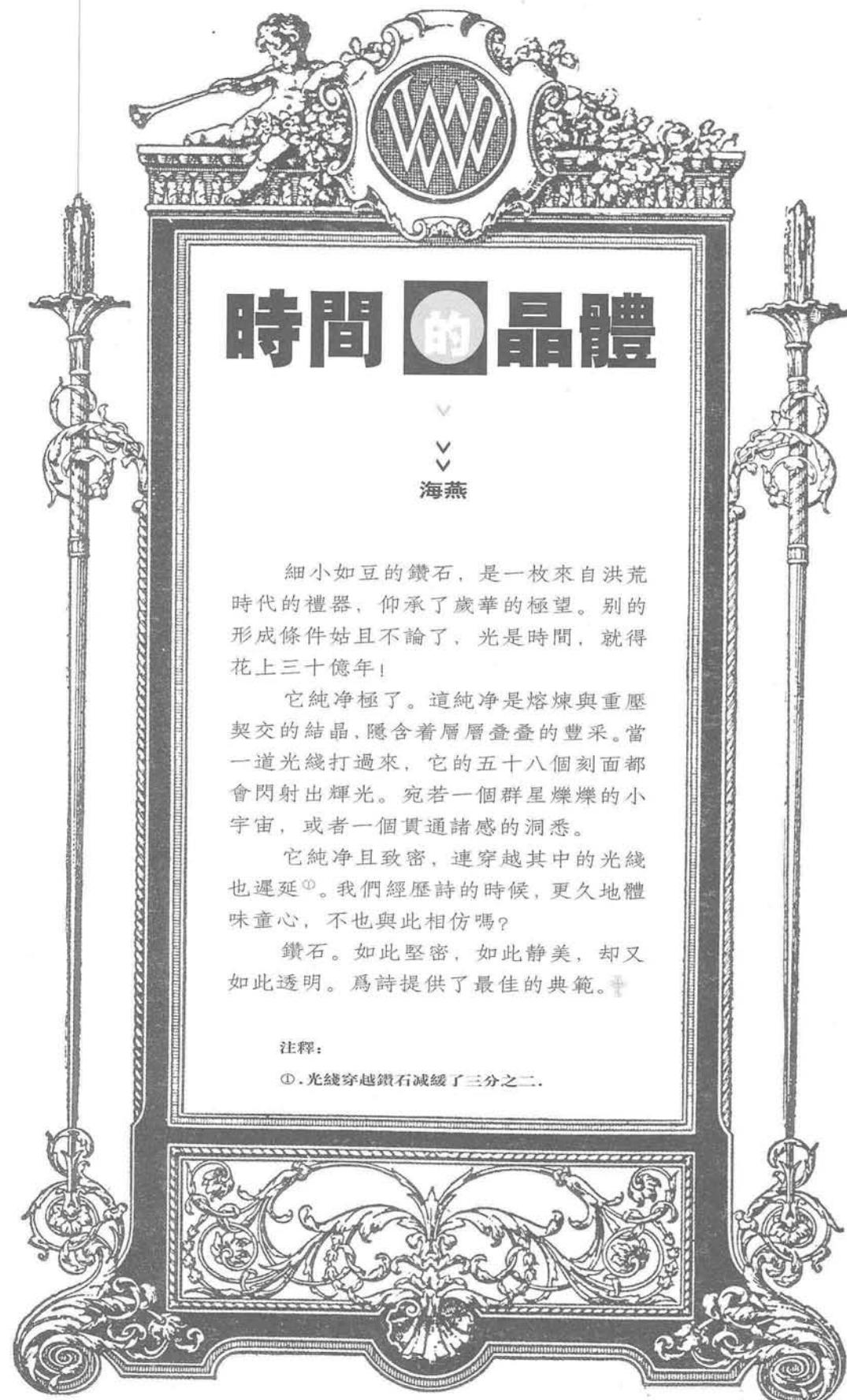
大約在半年前吧，我偶爾翻開一本雜志，上面恰好有一首她的《普賽克》。我開始還不怎么在意，但接着，彷彿一種不由分說的力量拉住了我，彷彿死者在驟然間復活，“過去的一切”全回來了：

你穿着——我的甜心——破爛的衣服，它們從前曾是嬌嫩的皮膚。一切都磨損了，一切都是被撕碎了，只剩下兩張翅膀依然留了下來。披上你的光輝，原諒我，拯救我，但是那些可憐的、滿布塵埃的破爛衣服——將它們帶到教堂的聖器室去。

正是這樣的詩句讓我“留了下來”。這一次，雖然沒有上次那樣強烈，但也許更深刻：它不僅使我再次感受到語言的質地和光輝，感受到愛、犧牲、苦難和奉獻的意義，重要的是，它令我滿心羞愧。在那一刻，我更深地理解了為什麼愛爾蘭詩人希內會說曼杰斯塔姆、茨維塔耶娃這樣的俄羅斯詩人在二十世紀現代詩歌的版圖上構成了一個“審判席”。是的，面對這樣質樸、傷痕纍纍、無比哀婉而又不可冒犯的詩，我唯有羞愧。它使我被迫再次面對自己的內心，它使我意識到像我這樣的人注定要和某種事物守在一起，要和它“相依為命”。正像人們說的，想不愛它都不行。

是的，面對這樣的詩，除了滿心羞愧，并由此展開對自己的無情反思，我們還能說些什么呢？在這樣的詩面前，任何技巧或雄辯的語言都是多余的。





細小如豆的鑽石，是一枚來自洪荒時代的禮器，仰承了歲華的極望。別的形成條件姑且不論了，光是時間，就得花上三十億年！

它純淨極了。這純淨是熔煉與重壓契交的結晶，隱含着層層疊疊的豐采。當一道光線打過來，它的五十八個刻面都會閃射出輝光。宛若一個群星爍爍的小宇宙，或者一個貫通諸感的洞悉。

它純淨且致密，連穿越其中的光線也遲延^①。我們經歷詩的時候，更久地體味童心，不也與此相仿嗎？

鑽石。如此堅密，如此靜美，却又如此透明。為詩提供了最佳的典範。⁺

注釋：

①.光線穿越鑽石減緩了三分之二。



洁净圣殿

格利柯

猶太人的逾越節近了，耶穌就上耶路撒冷去。看見殿裏有賣牛、羊、鴿子的，并有兌換銀錢的人，坐在那裏。耶穌就拿繩子做成鞭子，把牛羊都趕出殿去，倒出兌換銀錢之人的銀錢，推翻他們的桌子；又對賣鴿子的說：“把這些東西拿去！不要將我父的殿當作買賣的地方。”

——《聖經·約翰福音》2:13—16

潔淨聖殿

——格利柯的繪畫作品《潔淨聖殿》

> >> 王魯



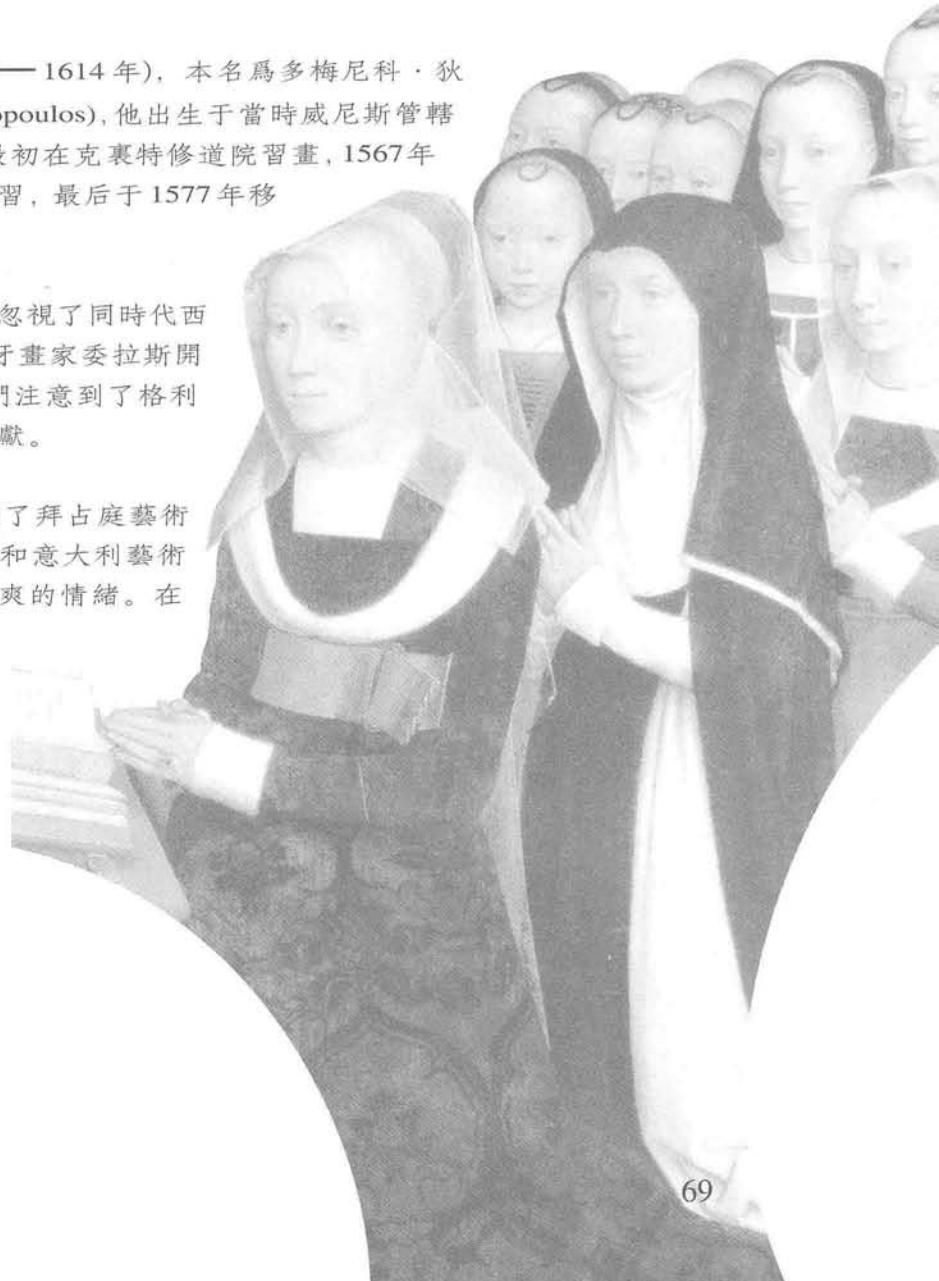
16世紀，歐洲經歷了被史學家們稱之為中世紀、文藝復興和宗教改革的階段。泛泛而言，西方受基督教影響的國家，在此之前，宗教啓示人們的日常生活；在此之後，日常生活啟發人們的宗教信仰。

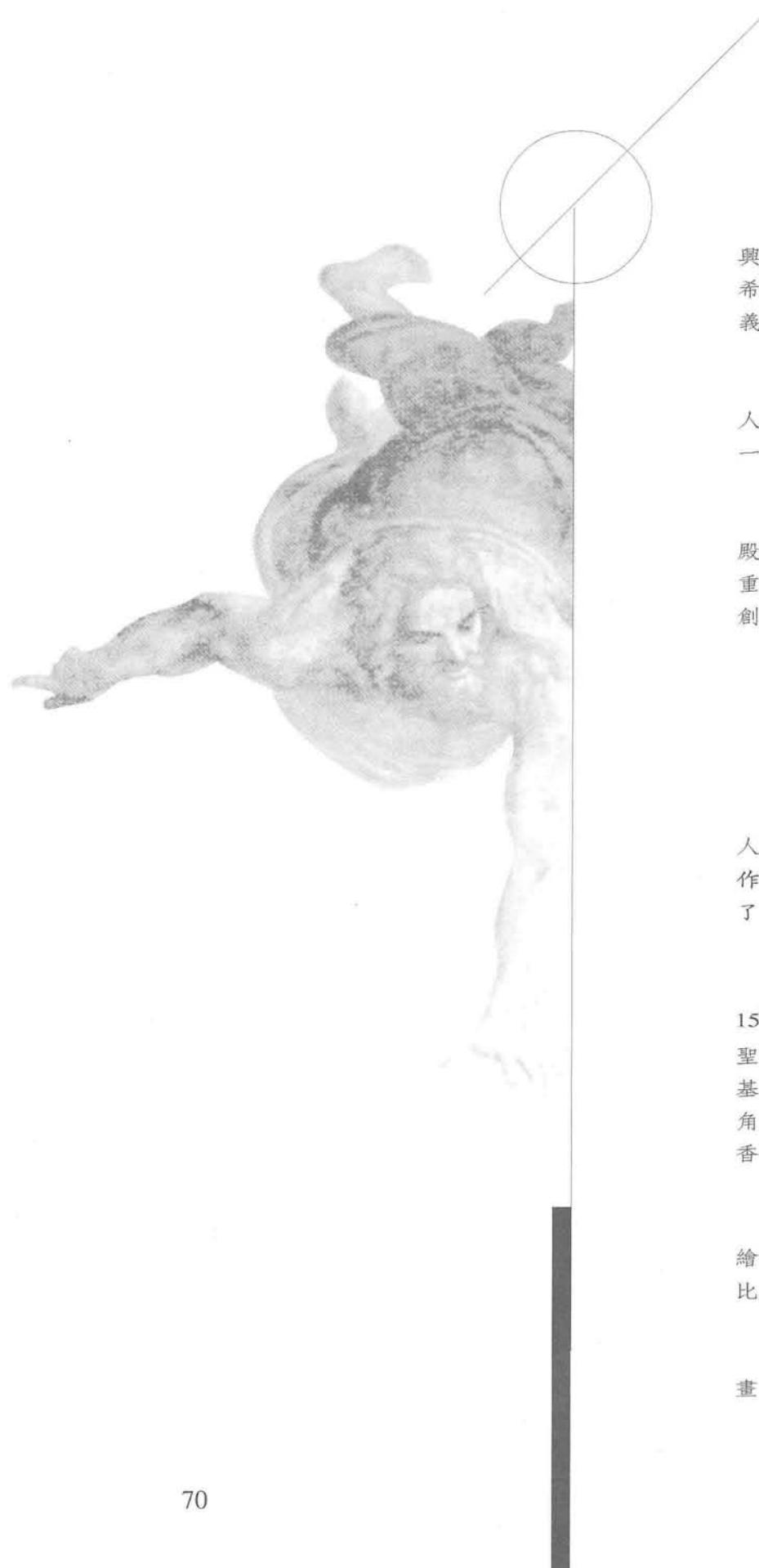
埃爾·格利柯適逢其時，他的作品集成了自文藝復興以來多維的藝術要素，影響了人們對生活的理解。在他之後，西方繪畫藝術承受了宗教改革以來多維的生活現象，人們對藝術的界定自此不同。

埃爾·格利柯 (El Greco 1541 — 1614 年)，本名為多梅尼科·狄奧多科布洛斯 (Domenikos Theotokopoulos)，他出生於當時威尼斯管轄範圍之內的希臘克裏特島 (Crete)，最初在克裏特修道院習畫，1567 年輾轉去威尼斯和意大利其它地區學習，最後於 1577 年移居西班牙的托萊多 (Toledo)。

格利柯的藝術地位使人們一度忽視了同時代西班牙的本土畫家，而他之後的西班牙畫家委拉斯開茲 (Velazquez)、戈雅 (Goya)，却讓人們注意到了格利柯，以及他對西班牙藝術的偉大貢獻。

格利柯流有希臘的血統，沾染了拜占庭藝術的氣質，吸收了威尼斯藝術的色彩和意大利藝術的樣式，接受了西班牙既神秘又豪爽的情緒。在他的作品中，狂熱激情的背後帶有殉情壓抑的意念，誇張變異的外相傳遞內心煎熬的意象，燃燒閃爍的色彩依附暗黑沉金的基調，攀越波動的感情屈從與義隱秘的規則。既像西班牙宗教神秘主義者一樣萌生幻覺的體驗，又像意大利文藝復





與藝術家一樣迷戀精神的超越，也像希臘正教一樣強調神迹、本原和教義、禮儀。

格利柯歸屬宗教藝術畫家，宗教人物和宗教事件的描繪幾乎佔據了他一生的創作。

格利柯一生畫過幾幅《潔淨聖殿》的變體畫，變體畫不是同一題材重新的構思安排，而是畫家依據自己創作的第一文本的構圖構成再度繪制。

二

耶穌進了殿，趕出裏頭做買賣的人，對他們說：“經上說，‘我的殿必作禱告的殿’；你們倒使它成為賊窩了。”（路加福音 19:46）

格利柯在1570—1572年間根據1560—1565年間創作的一幅《潔淨聖殿》繪制了一幅變體畫，主體造型基本上沒有變化，只是在畫面的右下角添加了幾位畫家和朋友的肖像，提香、米開朗基羅、克利維奧和拉菲爾。

1595—1605年間格利柯又重新繪制了一幅變體畫，與第一幅作品相比，只是邊緣的兩個人物做了調整。

我們不好分析畫家為什麼反復畫這幅畫，我們甚至沒有統計過格利

柯一生創作過幾幅《潔淨聖殿》的主題畫，以及同一題材的變體畫。

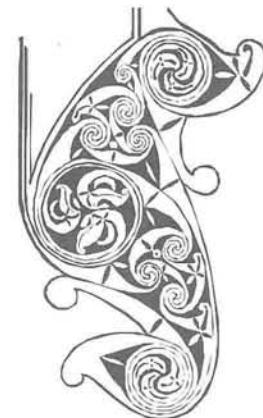
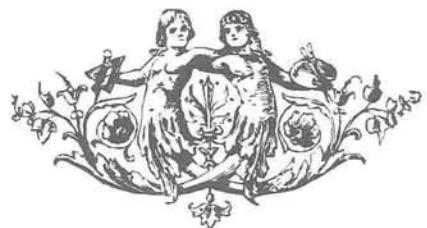
十六世紀末，藝術延續人文主義世俗化的進程，格利柯反向而爲之，他作爲偉大的基督教藝術家被后人一度遺忘。直到十九世紀，現代藝術崛起之后，人們再次注意到他的存在。

格利柯大概可算是最后的宗教藝術大師，在他之前，繪畫基本上是宗教和神話藝術，在他之后，基本上是非宗教和世俗藝術，并且逐漸出現了肖像、靜物、風景等一些畫種。時至現代，不論是神話還是風俗畫，都已并入人物畫類，基督教藝術則成爲專有的藝術用語。然而，盡管基督教藝術是對細化的藝術職業做出的分類，就像靜物畫、裝飾畫、風俗畫、印象派繪畫一樣，但是，由于基督教與西方國家的社會結構和藝術發展有着根深蒂固的關係，區別基督教藝術還是非基督教藝術已經不是一件容易的事，實際上就像區別是藝術還是非藝術、是生存還是存在一樣困難重重。

三

格利柯只是在十六世紀七十年代末才形成了自己的風格特點：以紅黃藍白大區域色相爲主要基調，以幽蔽隱晦的情緒爲基本立意，造型修長錯位，色彩亮麗偏冷。七十年代末達到了風格自成的頂點，形體像燃燒的色彩，色彩像扭曲的形體，搖搖欲墜，飄飄欲起，架起一座軟軟的虹橋供自己攀越。

很難分析格利柯的地域色彩，或許地域永遠只是一個落點而不是一個支點。格利柯宗教藝術籠罩着一抹神秘氣息，格利柯總是在昏暗的光線中作畫，上帝作爲第一光體的惠顧讓畫家走進生活，因此人們有理由認爲，并不是畫家制造幻覺，而是世人處于幻覺之中。





我們這一代人

的

怕和愛

——重溫《金薔薇》

劉小楓

▼
▼
▼

巴烏斯托夫斯基的《金薔薇》初譯本刊行于五十年代後期。在那個只能把心酸和苦澀奉獻給寒夜的時代，竟然有人想到把這本薄薄的小冊子譯介給沒有習慣向苦難下跪的民族，至今讓我百思不得其解。

也許，是由于俄羅斯作家巴烏斯托夫斯基的聲譽顯赫；也許，是由于作者聲稱，《金薔薇》不過是一部有關創作經驗的札記。不管怎樣，《金薔薇》畢竟譯成了中文，而且譯得那么淒美，總有一天，人們會透過所謂“創作經驗談”恍悟到其中對受苦和不幸的溫存撫慰和默默祝福這一主題。

前些日子，我收到翻譯家戴驄先生寄來的《金薔薇》新譯本，他知道我非常喜愛這本書。新譯本更名為《金玫瑰》，似乎只有這更加輝煌的從黑暗中生長出來的對人間不幸默默溫柔的象征，才足以供奉在那座哭過、絕望過的耶穌受磔刑的十字架上。

從譯后記中得知，擺在我面前的《金玫瑰》乃是作者臨終前對《金薔薇》作了全面修訂和增刪后刊行的本子。從中我發現，令人心碎的文字明顯增多了。我暗自思忖，節中增補的有關勃洛克和蒲寧的文字，莫不就是作者的自畫像？“我的俄羅斯，我的生命，我們將同受煎熬……”這不但是詩人勃洛克的心聲，也是巴烏斯托夫斯基的心聲，是阿赫瑪托娃、曼德爾斯坦姆、帕斯捷爾納克、索爾仁尼琴等整整兩三代飽經蹂躪的俄羅斯詩人的心聲。只有無限崇敬十字架受難的靈魂，才唱得出這種為受難的愛而顫栗的歌。

巴烏斯托夫斯基在談到蒲寧的一篇小說時這樣寫道：“它不是小說，而是啓迪，是充滿了怕和愛的生活本身。”這不也是整部《金薔薇》的寫照嗎？《金薔薇》不是創作經驗談，而是生活的啓迪，是充滿了怕和愛的生活本身。如果把這部書當作創作談來看待，那就等于抹去了整部書跪下來親吻的踉蹌足跡，忽視了其中飽含着的隱秘淚水。

要讀懂這部書，并不比讀懂那些高深莫測的人生哲學的玄論容易。只有品嘗過怕和愛的生活的靈魂，才會

懂得由怕和愛的生活本身用雙手捧出的這顆靈魂。對於我來說，這無疑是一個過高的要求。

二

我第一次讀《金薔薇》，是在七十年代初期。我們這一代人都會記得，那個時候，《金薔薇》這樣的書照例屬於“封資修”名下的“黃色書籍”之列。一天，我躲在家裏偷聽輾轉借到手的《天鵝湖》唱片，盡管我已聽過無數遍，對“場景”中那段由雙簧管奏出的淒美主題，我依然不能很好地理解。這時，一位臉色總是慘白的老姑娘無言地把《金薔薇》遞到我手裏，那雙默默無神的眼睛彷彿在借勃洛克的詩句告訴我：“這聲音是你的。我把生命與痛苦注入它那莫解的音響。”

那時，我還不能恰當地領會這部書，甚至，那位淚水早已流干了的老姑娘為什麼要把這部書遞到我手裏，我也不懂。要知道，她初戀的情人早在初戀中就被戴上右帽分派到大西北去了，她滿含溫情的淚水早已全部傾灑在那片干燥的土地上，同情、溫柔、祝福與她有何相干！而《金薔薇》的開篇就是默默祝福和犧牲自我的溫柔主題！

每一代人大概都有自己青春與共的伴枕書。我們這一代曾瘋狂地吞噬着《鋼鐵是怎样煉成的》和《牛虻》中的激情，吞噬着語錄的教誨，誰也沒有想到，這一切竟然會被《金薔薇》這本薄薄的小冊子給取代了！我們的心靈不再為保爾的遭遇而流泪，而是為維羅納晚禱的鐘聲而流泪。這是兩種截然不同的理想，可以說，理想主義的土壤已然重新耕耘，我們已經開始接近怕和愛的生活。

《金薔薇》竟然會成為這一代人的靈魂再生之源，并且規定了這一代人終身無法擺脫理想主義的痕印，對於作者和譯者來說，當然都是出乎意料的。這無疑是歷史的偶然，而我們則是有幸于這偶然。它使我們已然開始接近一種我們的民族文化根本缺乏的宗教品質，稟有這種品質，才會拒斥那種自恃與天同一的狂妄；稟有這種品質，才會理解俄羅斯文化中與被釘死在十字架上的耶穌一同受苦的精神；稟有這種品質，才會透過歷史的隨意性，從存在論來看待自己的受折磨的遭遇。

這一代人從誕生之日起，就與理想主義結下了不解之緣。然而，這代人起初並沒有想到，理想主義竟然也會有真偽之分。這代人曾經幼稚地相信，神聖的社會理想定然會在歷史的行動中實現。那些生活的本來應該屬於她們的少女們的生命，早已為此而埋葬在無數沒有鮮花、沒有墓志銘的一座座墳塋中，更為悲慘的是，從這些無可挽回的荒墳中發出的怯生生的呼喚已不能激發人們停下來悲哀地沉思，歷史竟然要求我們





忘却！似乎，歷史的要求無論多么蠻橫無理，也是客觀必然，是人就得屈從于它的絕對權威的脚下。

巴烏斯托夫斯基在談到勃洛克時，對葉賽寧的詩句“已經到了收拾起必將朽爛的什物上路的時候了”提出異議，在巴氏看來，世上也有永遠不會成為“必將朽爛的什物”的東西，它會永遠和人們廝守在一起。我們知道，一切都“必將朽爛”正是那種被稱之為歷史理性主義的理想哲學的絕對律令，歷史理性與神性的永恒水火不相容。我們究竟要用多少沒有鮮花、沒有墓志銘的荒塋，才會堆砌起一種恍悟：歷史理性不過是謊言而已！

巴烏斯托夫斯基說的“永遠也不會成為必將朽爛的什物”的東西，指勃洛克那些陪伴人們捱過漫漫長夜的詩篇。要知道，這是貫注着生命與痛苦的莫解的音響，是懂得怕和愛的生活的靈魂所聽命的催人腸斷的聲音。《金薔薇》流入這一代人的心中，使其“天生”而來的理想主義得以脫胎換骨。真正的理想應是對受苦和不幸的下跪，應是懂得怕和愛的生活本身高於歷史理性的絕對命令，應是奔向前去迎候受難犧牲者基督的復活。

“我們總是過遲地意識到奇迹曾經就在我們身邊”，這是巴烏斯托夫斯基提到的勃洛克的詩句。我們這代人曾誤解過奇迹，聽信過偽造的奇迹。**實際上，奇迹從來就只有一個，那就是十字架受難中所顯示的奇迹。**它昭示給我們的是關於怕和愛的生活的奧秘。理應明白，我們過遲地意識到奇迹曾經就在身邊，否則，不會直到現在才開始學習怕和愛的生活。

三

怕和愛的生活本身還需要學習嗎？

如果不需要學習，那麼為什麼我們長久以來都不知道怕和愛的生活本身高於歷史理性的絕對命令呢？

學會愛的生活是可以理解的，學會怕的生活，

的確讓人費解。對我們民族來說，它過于陌生了。確實，怕的意識純然是某種民族文化的異質因素，但却純然不是人的異質因素。

這一代人曾因“天不怕、地不怕”而著稱，不怕權威、不怕“犧牲”、不怕天翻地覆、不怕妖魔鬼怪。誰也沒有想到，這一代人竟會開始學會怕。怕什么呢？

不怕什么。怕不過是一種精神素質，而絕非一般心理學所說的心理形式。為明確我所說的“怕”，至少得作出三個層次上的區分。首先，一般所說的“怕”，是指對某一具體對象和處境的畏懼心理，這種怕與我所說的“怕”毫不相干；另一種怕是指面臨虛無的畏懼心理，克爾凱戈爾和海德格爾相繼深入論涉過這種怕，并把它與前一種怕區別開來。這種“怕”已接近我所說的怕，但還不就是我所說的那種怕。我所說的那種怕與任何形式的畏懼和懦怯都不相干，而是與羞澀和虔敬相關。這種怕將那永恒神聖的天父藏匿于自身，所以不是面臨虛無之畏懼，當然，當人面臨虛無時，也許會翻然悔悟其自身的渺小和欠缺，進而承納神靈于自身。以羞澀和虔敬為質素的怕，乃是生命之靈魂進入榮耀聖神的虔信的意向體驗形式。

巴烏斯托夫斯基的一段話令我回味再三：

再感于《金薔薇》對這一代人的深遠影響，我曾多次將它推薦給新一代的青年。他們的反應往往讓我失望。的確，他們“不理解也不願理解”怕的生活。我常想，倘若這一代人學不成怕的生活，這片土地恐怕會永遠與“怕”無緣了。

四

在相關的場合，“怕”往往被譯成“畏”、“畏懼”，這當然品味有減。問題是，我們終於道出了“怕”，這的確讓人驚喜。

在一次學術會議上，我碰見戴聰先生，他譯的蒲寧早就使我為之傾倒。這次我一見面就問：“這個‘怕’字你是怎麼譯出來的？”他腼腆一笑，沒有作答。

翻譯之甘苦，事者皆知。但我以為，對譯者的要求，除外文功夫及中文修養外，很重要的一點在於譯者的前理解。例如，沒有需要相當經歷來積累的素養，這“怕”字就譯不出來。

前理解不但規定了譯文的品性，而且還規定着譯本的選擇定向，而這後一個問題則舉足輕重。

文化的修復，與翻譯有不解之緣。西方文化史上的幾次大的文化修復運動，都與翻譯——文化傳輸有關。中國文化史上有兩次大的翻譯“運動”，一次是晉末至隋唐的佛典翻譯，另一次是現代以來的西學文典翻譯。前一次翻譯“運動”傳輸進來的文化，從質地上講，與中國文化是相契的；而第二次翻譯所傳輸的西方文化，在諸多性質方面，都與中國文化的品性相





异。這樣，對譯者的前理解的要求，絕非只是表詞達意的問題，更是選擇、傳輸什么的問題。它直接關係到新文化的方向，甚至關係到個體生命的命定。

“五四”以來，西典的選譯日漸趨多。可回想起來，從古至今真正體現了西方文化的真精神的著作，又有多少譯介過來了呢？看來，“五四”一代在譯事上的前理解頗成問題，否則，“五四”一代無需花大力氣從頭做起。

“五四”以來，中國文人對俄國文化的譯介占的比重相當大，似乎，對俄羅斯文化了解最多。實際恰好相反，中國文人對俄羅斯文化根本談不上了解，他們得知的大都是與俄羅斯文化精神相悖的東西，是產生於十九世紀下半葉的虛無主義思潮的惑人貨。

前理解從哪裏得來？從遭遇中得來。這一代人為《帶閣樓的房子》流泪，為索妮婭的苦難流泪，為靈魂的復活流泪。從此我們的心開始與蒲寧、帕斯捷爾納克、茨維塔耶娃、阿斯塔菲耶夫、艾特瑪托夫的心一起跳動。

盡管如此，我們離這些俄羅斯魂的源頭還相當遙遠。例如，不逃離備受苦楚和屈辱的俄羅斯苦難大地，與“陰悒的農舍、哀歌以及灰燼和莠草的氣息”同命運的俄羅斯基督教精神，我們就還沒有學成。

五

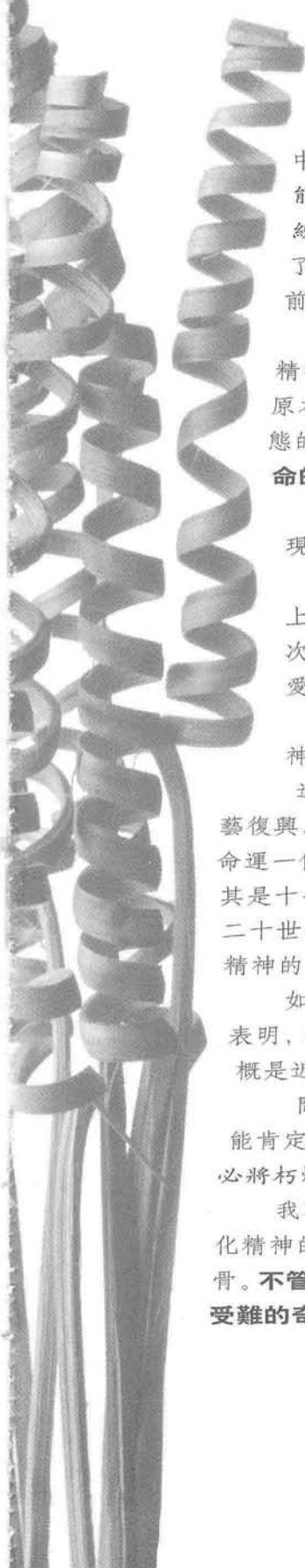
由於偽理想主義的歪曲，人們已經對理想主義本身喪失了忠信。可是，這一代人却始終不能擺脫《帶閣樓的房子》和《夜行的驛車》中散發出來的理想溫馨，它表達出這一代人從苦澀中萌生的對神聖的愛之渴慕的深切體驗。

前不久，一位青年畫家來訪，他是我的同鄉，也是同齡人。他把自己獲國際青年畫展獎的作品給我看。從題為《我的故事》的組畫中，我一眼就感受到其中隱含着的那種俄羅斯特有的病懨懨的美和哀歌般的愛。我們的話題馬上轉到對俄羅斯精神的共感上來。他情不自禁而且迫不及待地給我背誦《夜行的驛車》末尾那一大段令人心碎的文字。當他誦出“全維羅納響徹着晚禱的鐘聲”時，他的眼睛濕潤了。

可是，在他的作品中，我同時也發現不少以冷漠、荒涼、背棄、孤單的感覺為題的作品（《輪椅》、《密室》），這些作品曾引起更為廣泛的共鳴。

令我深思的是，這兩種截然不同的感覺在我們這一代人身上何以結合在一起了？無論如何，這種結合是這一代人的感覺結構上的特徵。新的理想主義命定只有夾縫中的地位，它不過是荒漠上的一線慘淡的光。

愛在這個世界的自然構成中顯得沒有力量。安徒生為了想象中理想的愛而失落了現實



中的愛，因為現實中的愛最經受不住摧殘。“只有在想象中愛情才能天長地久，才能永遠圈有一圈閃閃發亮的詩的光輪。看來，我虛構愛情的本領要比在現實中去經受愛情的本領大得多。”但是，愈是想象中的、理想的東西，愈沒有力量，為了愛的實現，就應當讓想象讓位給現實。這是一個何等悲慘的悖論！在這悖論面前，人們很容易向現實俯首就屈，最終把愛判為“無用”的對象。

索洛維約夫和舍勒爾這兩位俄羅斯和日耳曼的基督教思想家，都一再申訴過精神性的東西、愛的力量的孱弱。精神之為精神就在于它全然不具有任何強力，它原本天生無力。問題在於，是否應該因此而否棄精神和愛，把決定世界的意義形態的權利拱手交給所謂永遠有力量的現實歷史法則？回答是一個堅定的“否”！**生命的意義就在於把自身的強力奉獻給精神性孱弱的愛。**

與此相關，我們可以領會到耶穌十字架受難的意義，它的啓示在於：愛的實現是與受苦和犧牲聯繫在一起的，這是愛在此地此世的必然遭遇。

當代意識禮贊的是生命的赤裸裸的強力，慾求生命自恃強力超逾于神聖之上。迄今，這兩種意識力量仍在這一代人的同一顆靈魂中搏鬥着。我們有可能再次失落怕和愛的生活本身，如果我們不決意傾聽那從受難的十字架上發出的怕和愛的呼喚的話。

無論如何，這一代人畢竟對俄羅斯精神一往情深。新的年輕一代與俄羅斯精神沒有患難之交，因而與之隔膜不難理解。

近代文化因為封建文化的反動，以一百年邁動一步的艱難步履由西向東漸進：文藝復興、法國啟蒙運動、德國古典文化運動、俄國文化精神運動，一步比一步更艱難，命運一個比一個更悲慘。只是，精神的犧牲畢竟換來了用血和淚浸泡出來的文化，尤其是十七至十八世紀之交的啟蒙文化，十八至十九世紀之交的德國超驗文化和十九至二十世紀之交的俄國受難文化。宗教、哲學、藝術、政治諸形態，在基督精神和理性精神的雙重變奏中開出了無數金色的薔薇。

如今，起步于西方的神性文化精神的脚步已踏入遠東的古老王國，已有種種迹象表明，在這古老的王國裏，二十至二十一世紀之交會出現一場文化精神的聚生，這大概是近代文化東進的最后一步。

問題是，我們能自信這場必將到來的文化聚生肯定會是我們的文化精神新生嗎？能肯定它會像英法、日耳曼、俄羅斯民族那樣，為世界文化貢獻出“永遠也不會成為必將朽爛的什物”的精神嗎？

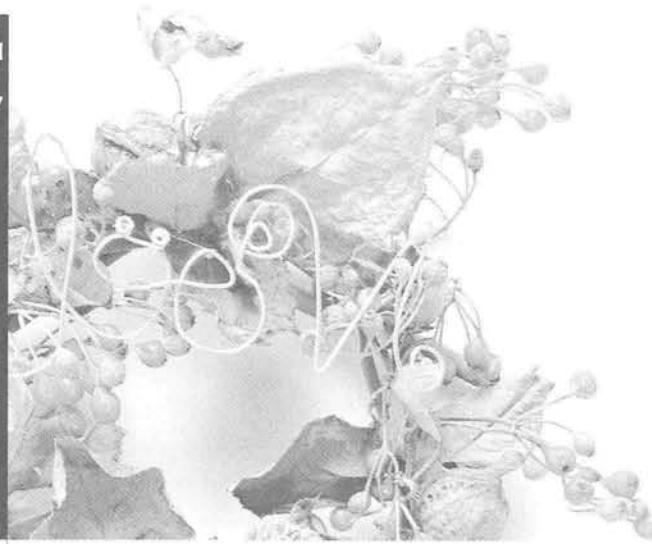
我不抱希望。文化精神運動也有失敗的先例，起碼文明古國自身就有過不少。文化精神的創造有賴于文化精神創造者的品質。對我們來說，精神品質則有待于脫胎換骨。**不管怎麼說，怕和愛的生活本身我們尚未學成，晚禱的鐘聲尚未響徹華土，理想與受難的奇妙關係我們尚未尋到。就此而言，重溫《金薔薇》恐怕仍為一門功課。**+

愛——上帝的禮物

禮物

英文版引言①

王麗萍譯



在加爾各答的特蕾莎修女有一個願望——她希望每一個人都能在臨終前知道神及別人愛他們，她窮一生之力來實現這一個夢想。

她告訴我們一個故事。有一次，當她行經一個明渠時，瞥見裏面有些東西正在移動，她上前看個究竟。在那裏，她發現一個垂死的人。特蕾莎修女把那人帶回善終會，好讓他能在愛和平靜中死去。

那人對她說：“我在街上活得像頭畜牲，如今却能像天使般死去。”

特蕾莎修女感嘆地說：“看見一個人能在愛中死去是一件何等美妙的事，他的面上流露着基督完全的平安和愛的喜悅。”

自1952年開始，特蕾莎修女在加爾各答的街頭遍尋垂死者，自始她和她修道院的修女，即仁愛傳教修女會(Missionaries of Charity)，將愛心和慰藉分別帶給近四萬名被舍弃街頭的人。但出乎意料的是，有過半數的人，在特蕾莎修女等人的悉心照料下，日漸康復了。

關於特蕾莎修女的生平，我們所知的不多。只知道她于1910年出生于南斯拉夫的斯科普(Skopje)，在1928年參加愛爾蘭的勞萊德修院。同年，她被派往印度當見習修女，開始在加爾各答的聖瑪利亞中學任教。

她在聖瑪利亞中學任教差不多20年，但在1946年，她在退修期間，她說：“我聽到呼召，要我放下一切追隨他，深入貧民區去服侍那些貧困中的最貧困者。”

她向修會請求批准辭去教職，并在1948年離開修道院，

置身貧困者當中，帶領他們去過信仰的生活，同時接受加爾各答總請教的管轄。她在貧民區開辦了一間學校，在那裏教導一些年紀較大的孩子。她從美國醫療遣使修女會那裏學會了一些基本醫學常識，然後到患病者的家中去醫治他們。過了不久，曾在聖馬利亞中學就讀的學生和一些志願人士加入了這項工作。

1952年，她偶然找到一個奄奄一息、被遺棄街頭的婦人，老鼠和螞蟻正在肆無忌憚地咬嚼她的身體。特蕾莎修女扶起那婦人，把她帶到醫院去，可是醫院却不肯收容她。特蕾莎修女只好把那婦人帶到政府官員辦事處，要求他們為那婦人及其他被遺棄街頭的垂死者提供一處安身之所。

一名醫務衛生處官員帶她到一座廟宇旁的建築物，那所廟宇是用來供奉印度女神卡裏(Kali)的，而那所建築物原是為前往廟宇朝聖的印度教徒所設的宿舍，但却廢置了許久。那官員讓特蕾莎修女使用那宿舍。就在當天，她派人前往那裏，並開辦了一處專為安置貧困病人和垂死者的居所——稱為卡裏路(Kalighat)。

在過去的日子中，特蕾莎修女幾乎把她的事工廣泛開展到她所接觸到的每一類受苦的人身上——為無家可歸的孤兒提供蔭庇之所，給饑餓者食物，給赤身者衣服蔽體，主辦家庭計劃診所和流動配藥站，並照顧上千的麻瘋病人。

她所創辦的仁愛傳教修女會，今天已擁有多達三千名的成員，分別在五十二個文化截然不同的地方從事濟貧工作。這些地方包括羅馬、阿的斯亞貝、布朗斯、詹金斯、肯塔基等。該會傳教士都得立下信仰誓言：過一種貧困、簡潔無華和順服的生活，她們也會立下第四項誓言：要全心全意為貧困中的最貧困者提供免費服務。

在這信仰使命日漸衰微的年代，仁愛傳教修女會的工作却日益興盛。根據特蕾莎修女的解釋，理由十分簡單：“從事這種事工的婦女，乃在追尋祈禱、清貧和舍己為人的生活。”

特蕾莎修女的事工獲得全球人士的贊許。她成為世界上最受推崇的女性中的一位。1979年，她獲得諾貝爾和平獎。

她雖然獲獎，但她的生活方式和待人處事的態度沒有一點改變。在日常生活中，她仍然經常赤足而行，并和其他修女、見習修女一同睡在空曠的宿舍地板上。她食量不大，且飲用水泵抽上來的冷水。像其他會中成員，她只擁有兩件棉質白修女袍，而她不但親自洗濯衣服，也清潔食具。

到訪者會驚訝於特蕾莎修女所過的簡單節儉生活。例如她會為一個印度小女孩梳頭，或在領聖餐、不用看經文時關上燈，節省用電。特蕾莎修女的勤儉節約是自發的，正好反映她的生活態度及處事方式。“任何用來幫助窮人的捐獻，”她向訪客解釋說，“只會在有實際需要時，才會花在用電上。”

然而，隨着特蕾莎修女的知名度的提高，全球性的訪問和演講程序接踵而來。她從不藉着這些活動為她的團體籌款，縱然主辦當局會告訴與會人士把捐獻寄給仁愛傳教修女



會。特蕾莎修女的講詞簡潔有力，她每每透過個人的體驗把耶穌和人類的愛的信息傳達給聽眾知道。她的演講詞裏面有許多我們今天耳熟能詳的句子，值得我們一再回味：“我們爲了耶穌，像耶穌，並和耶穌一起做這些事工。”“是爲神做一些美妙的事。”“要徹底施予，直至我們捨不得爲止。”“要去服侍那些貧困者，他們是基督的化身。”

無法避免的是，有些人會受特蕾莎修女的熱誠感動，問一句：“我要怎樣做才能盡一分力呢？”特蕾莎修女通常都同樣地回答他們，這真正反映出她的清晰異象：無論我們身處何地，都個別地照顧有需要的人。“每次只從一個人開始，一個一個的開始。”她強調，“開始時，試試對你家中的孩子、丈夫和妻子說一些親切的話，要幫助那些在你群體中、工作上或學校裏有需要的人。做一些爲神而做的美妙事情。”作爲一個社會批判者，特蕾莎修女用服侍代替憤怒。

在這些漫長又勞累的公開露面時期，特蕾莎修女沒有受別的事情困擾，她時常流露着一種喜悅，這種喜悅是仁愛傳教修女會生活中的重要元素。

特蕾莎修女生活在基督復活的喜悅中，歡樂和愉快的心情是她事工的核心。“要以歡樂的心來侍奉。”她這樣告訴別人，“那在溝渠裏垂死的人是基督的化身，無論你在何時遇到耶穌，你都得向他展露笑容。”她對修女說，“若你們不想對耶穌展露笑容，那麼你們就收拾衣服，回家去吧！”

特蕾莎修女的態度相當堅決，甚至素以詞鋒銳利、使人難以應付見稱的記者團也不能難倒她。在最近一次，她出席一個在美國中西部市鎮的記者招待會，記者所發問的內容環繞在教會近年來的改變、女權運動、婦女的角色、西方社會的屬靈狀況、經濟及宣揚福音的傳播媒介運用上。特蕾莎修女或是平淡地回答：“我對這種事一無所知。”又或是嘗試把問題納入她的觀點和角度上來看，“如果你做這些事工的出發點是爲了贏取他人的稱譽，那么充其量你只能做上一年，不能再多了。只有當這事工是爲耶穌而做，你才能堅持下去。”她與她的仁愛傳教修女會正以最實際和激烈的方式去活出福音。

對於小部分記者來說，特蕾莎修女令他們有特別的體會，他們很少聽別人提及自己愛耶穌，并受他感召，僅靠聖餐和禱告的支持。少數人聽過特蕾莎修女的話後，會有很大的衝擊，你可以從他們的眼神中看出這點。但絕大部分無法了解她所帶給他們的信息，只當她是一位天真的婦人，想去推動不可能的社會改變。他們無法明白，特蕾莎修女是因着耶穌的呼召，而作出回應，委身基督的事工。大致來說，社會人士對特蕾莎修女和她的事工推崇備至，却看不到那單純的動力。

對於一些熟悉特蕾莎修、曾與她一起生活的人來說，她是我們這個時代的瑰寶。她可能是這階段歷史性的人物中的一個，提醒我們有關福音的住處及父神對我們的期望。

特蕾莎抱怨空談太多。“空談太多了。”她說，“讓人們看看我們所行的事吧！”但她自己却依然不停講話，重複提及她的異象的要點。[†]

注釋：

①本文爲《A Gift for God》英文版序言，四川人民出版社出版，中譯本未署作者名。

讓高牆 下吧

一. 走出高牆

五十年前，一群來自歐洲的天主教修女們，住在印度的加爾各答，她們住在一所宏偉的修道院內。雖然生活得很有規律，可是一般說來，她們的生活是相當安定而且舒適的。修道院建築以外還有整理得非常漂亮的花園，花園裏的草地更是綠草如茵。

整個修道院四面都有高牆，修女們是不能隨意走出高牆的，有時為了看病，才會出去。可是她們都會乘汽車去，而且也會立刻回來。

高牆內，生活舒適而安定；圍牆外，却是一個完全不同的世界。二次世界大戰爆發，糧食運輸因為軍隊的運輸而受了極大的影響，物價大漲，大批農人本來就沒有多少儲蓄，現在這些儲蓄更因為通貨膨脹而化為烏有。因此加爾各答城裏涌入成千上萬的窮人，據說大約有二萬人因此而餓死。沒有餓死的人也只有住在街上，一直到今天，我們都可以看到這些住在街上的人，過着非常悲慘的生活。舉個例子來說，我曾在加爾各答的街道上，親眼看到一個小孩子，用一只杯子在陰溝裏盛水洗臉、漱口，最後索性盛了一大杯，痛痛快快地將水喝了下去。





就在我住的旅館門口，兩個小男孩每天晚上會躺下睡覺，他們合蓋一塊布，哥哥大概只有四歲大，弟弟當然更小。兩人永遠佔據同一個地方，也永遠幾乎相擁在一起。他們十一點准时睡覺，早上六時以後就不見踪影了。

這些孩子，很多終其一生沒有能够走進任何一個房子，也可能終身沒有嘗過自來水的滋味。

住在修道院的修女們知道外面的悲慘世界嗎？這永遠是個謎。可是對這些來自歐洲的修女們，印度是個落后的國家，這種悲慘情景不算什么特別。她們的任務只是辦好一所貴族化的女子學校，教好一批有錢家庭的子女們。

特蕾莎修女就住在這座高牆之內。她出身于一個有良好教養的南斯拉夫家庭，從小受到天主教的教育，十八歲進了這所修道院，成為一名修女。雖然她已來到了印度，她的生活仍然是很歐洲式的。

可是有一次到大吉嶺隱休的途中，特蕾莎修女感到天主給她一道命令，她應該為世界上最窮的人服務。

1948年，特蕾莎修女離開了她住了二十多年的修道院。她脫下了那套厚重的黑色歐洲式修女道袍，換上了一件像印度農婦穿的白色衣服，這套衣服有藍色的邊。特蕾莎修女從此要走出高牆，走入一個貧窮、髒亂的悲慘世界。

高牆到今天都仍存在。可是對特蕾莎修女而言，高牆消失了，她從此不再過舒適而安定的生活；她要每天看到有人赤身裸體躺在街上，也不能忽視很多人躺在路上奄奄一息，即將去世；她更不能假裝看不到有人的膀子被老鼠咬掉了一大片，下身也幾乎完全被蟲吃掉。

特蕾莎修女是一個人走出去的，她要直接替最窮的人服務。即使對天主教會而言，這仍是怪事：很多神父認為她大錯特錯。可是她的信仰一直支持着她，使她在遭遇多少挫折之後仍不氣餒。

到今天，四十六年以後，特蕾莎修女已是家喻戶曉的人物。今年11月16日（指作者寫此文的那年，應是二十世紀九十年代的中後期——編者注），她將赴臺灣的靜宜大學接受榮譽博士學位。為了增加對她的了解，我決定親自到加爾各答看她。

二、我們了解的特蕾莎修女

特蕾莎修女究竟是一個什麼樣的人？

她的第一個特征是：絕對的貧窮。她不僅為最窮的人服務而已，她還要求自己也成為窮人。她只有三套衣服，她不穿襪子，只穿涼鞋。她的住處除了電燈以外，唯一的電器是電話——這還是最近才裝的——電腦等一概沒有。

她也沒有秘書替她安排時間，沒有秘書替她回信，信都由她親筆回。在我去訪問她以前，中山大學的楊昌彪教授說她一定會有一群公關人員替她做宣傳，否則她如何會如此有名？而且怎麼會有這麼多人跟隨她？我覺得這好像有些道理，我想如果她有這麼一位公關人員，我可以向她要一套介紹特蕾莎修女的錄影帶。可是我錯了，她沒有任何公關人員，更沒有任何宣傳品。

在天主教各個修會人數往下降的時候，她的修會却一直蓬勃發展，現在已有七千多位修女和修士們參加了這個仁愛修會。修士修女們宣誓終其一生要全心全意地為“最窮”(Poorest of the Poor)的人服務。

至于她的思想呢？

特蕾莎修女常常強調耶穌在十字架上臨死的一句話“我渴”。對特蕾莎修女而言，耶穌當時代表了古往今來全人類中所有受苦難的人。所謂“渴”，不僅是生理上需要水喝，而且也代表人在受苦難時，最需要的是來自人類的愛，來自人類的關懷。

特蕾莎修女成立了一百多個替窮人服務的處所，每個處所都有耶穌被釘在十字架上的苦像，而且在十字架旁邊，都有“我渴”這兩個字。她要提醒大家，任何一個人在痛苦中，我們都應在他的身上看到基督的影子；任何替這位不幸的人所做的，都是替基督所做。

特蕾莎的默想禱文是這樣說的：

一顆純潔的心，很容易看到基督
在餓餓的人中
在赤身露體的人中
在無家可歸的人中
在寂寞的人中
在沒有人要的人中
在沒有人愛的人中
在麻瘋病人當中
在酗酒的人中
在躺在街上的乞丐中

窮人餓了，不只是希望一塊面包而已，更希望有人愛他；窮人赤身露體，不僅希望有人給他一塊布，更希望有人能給他人應有的尊嚴；窮人無家可回，不僅希望有一間小屋可以栖身，而且也希望再沒有人遺棄他，忘了他，對他漠不關心。

特蕾莎修女不只是一位社會工作者而已，為了要服務最窮的人，她的修士修女們都要

變成窮人，修士們連手表都不准戴。只有如此，被修士修女們服務的窮人才會感到有一些尊嚴。

只有親眼看到，才可以體會到這種替窮人服務的精神：他們不只是在“服務”窮人，他們幾乎是在“侍奉”窮人。

特蕾莎修女說，她知道她不能解決人類的貧困問題。這個問題，必須留給政治家、科學家和經濟學家慢慢地解決。可是她等不了，她知道世界上太多人過着毫無尊嚴的非人生生活，她必須先照顧他們。

因為修士修女們過着窮人的生活，特蕾莎修女不需要大量的金錢。她從不募款，以她的聲望，只要她肯辦一次慈善晚會，全世界的大公司都會捐錢，可是她永遠不肯。她不願做這類的事情，以確保她的修士修女們的純潔。她們沒有公關單位，顯然也是這個原因。

事實上特蕾莎修女最喜歡的不僅僅是有人捐錢給她，她更希望有人肯做義工。

在特蕾莎修女的默想文中，有一句話我一直不能了解：

一顆純潔的心
會自由地給與
自由地愛
直至它受到創傷

說實話，我一直不懂，何謂“心靈受傷”。這次去見了特蕾莎修的工作場所，參加修士修女們的工作，我才真正了解所謂“心靈受傷”和愛的關係。

三、和特蕾莎修女的五分鐘會面

要見特蕾莎修女，只有一個辦法，那就是早上去看六點鐘的彌撒。我和她約好9月4日早上九點鐘見面。五點五十分，我就到了。修女們都已到齊，大家席地而坐，這好像是她的命令。教堂裏沒有跪凳，一方面是省錢，一方面大概是徹底的印度化。除了修女以外，幾十個外國人也在場。後來我才知道這些全是修會的義工，來自全世界。

我到處找，總算找到這個聞名世界的修女，她在最后一排的小角落裏。這位精神領袖一點架子都沒有，靜靜地站在修女們的最后一排。

彌撒完了，一大堆的人要見她。我這才發現，特蕾莎修女沒有會客室。她就赤着腳站在教堂外的走廊上，和每一位要和她見面的人談話，這些人沒有一位要求和她合影。雖然每人只談了幾分鐘，輪到我，已經半小時去掉；在我后面，還有二十幾位在等。

她居然不記得她要去靜宜接受榮譽博士學位。雖然她親口在電話中和我敲定11月16



日，雖然我寄了三封信給她，告訴她日期已經敲定，可是她仍然忘了是哪一天。所以我面交了最后一封信，信上再次說明是11月16日。然後我們又討價還價地確定她究竟能在臺灣待幾天，她最後同意四天。

我問她有沒有拍任何錄影帶描寫她們的工作，她說沒有；我問她有沒有什麼書介紹她們的工作，她也說沒有。可是她說附近有一座大教堂，也許我可以在那裡找到這種書。我沒有問她有沒有公關，答案已經很明顯了。

我想做的事情都沒有做到，因為我給了她一張支票，她要簽收據，折騰了幾分鐘。後面還有二十幾個人，我只好結束了會面。我後面的一位只說了一句話“我從倫敦來的”，一面給她一些現款，一面跪下來親吻修女的腳。她非常不好意思，可是也沒有拒絕。我這才發現，她的腳已因為風濕而變形了。

四、“垂死之家”的經驗

我在加爾各達可以有三天的自由，因此決定去修女創辦的“垂死之家”做義工。

“垂死之家”是特蕾莎修女創立的。有一次她看到一位流浪漢坐在一棵樹下，已快去世了。她在火車上，無法下來看他；等她再坐火車回來，發現他已去世了。當時她有一個想法，如果有人在他臨死以前和他談談，一定可以使他比較平安地死去。

還有一次，特蕾莎修女在街上發現了一位老婦人，她的身體到處都被老鼠和蟲咬壞。她將她帶到好幾家醫院，雖然有一家醫院終於接受了她，但她在幾個小時內就去世了。

特蕾莎因此創立了“垂死之家”，在這裏的人，是病危而且無家可歸的流浪者。

加爾各答滿街都是無家可歸的人。晚上出去必須小心走路，不然一定會碰到睡在地上的人。有一位義工告訴我，有一位愛爾蘭女士，每天在街上走來走去，如果看到有病重的人，就會送到垂死之家去，她也會常常發現麻瘋病人。特蕾莎修女和一家救護車行，有一種共識：他們會替她服務，會將這種病人送到修女的麻瘋病院去。

在“垂死之家”，病人有人照顧。即使最後去世，在去世以前，至少感到了人間溫暖。因為修士修女們都非常地和善，他們盡量地握住病人的手。如果病人情形嚴重，一定有人握住他的手，以便讓他感到人類對他的關懷和愛。

雖然特蕾莎修女是天主教修女，但她絕對尊重別人的宗教，每一位病人去世以後，都會照他的宗教信仰火葬。

9月4日，“垂死之家”的義工奇多，可是每個人都忙得不亦樂乎。我的第一件工作是洗衣服。洗了一個小時，我到樓上去曬衣服，這才發現他們連夾衣服的夾子都沒有。正好碰到大風，只好每件衣服都打個結。

曬衣服回來，忽然有人叫我：“修士，有人去世，你要來幫忙抬遺體。”我不是修士，可是也不敢否認，因此我就去抬了，抬入一間暫停尸間。我沒有看到她是什么樣子，只感到她的遺體輕得出奇。

快十一點了，一位神父來做彌撒。經文用英文，可是所有的聖歌都是用印度文，極像佛教僧侶的吟唱，只是更有活力，調子也快得多。除了風琴之外，還有一位男修士在打鼓。這些男修士唱歌的時候，活像美國黑人唱靈歌一樣地陶醉。很多修女在彌撒時繼續工作，只有領聖餐時候才前去。彌撒完了，我們要去送飯，我發現病人們吃得還不錯，是咖哩肉飯。在這以前，我注意到一個年輕的病人，頂多十五歲，他曾經叫我替他弄一杯牛奶喝，我也一匙一匙地喂他，現在他又要我喂他吃。一位修女說我慣壞了他，因為他一向都是自己吃的。修女說顯然他很喜歡我。吃完了飯，他還要拉着我的手不放。

快到十二點的時候，一個家伙來找我：“修士，那位病人要上廁所。”我這才知道，這位年輕病人已弱得不能走路。我扶着他慢慢走去，發現他好矮。他上廁所的時候完全要我扶着，這裏是沒有馬桶的。

義工哪來的？做什么事？絕大多數義工來自歐洲，也有來自日本和新加坡的。我沒有碰到來自美國的義工，也只見到一位印度義工，而且是從歐洲回來的。其他一半義工大概是在校的學生，暑假全泡在這裏了；另一半大多是已就業的人士。令我感到吃驚的是很多醫生來了，我就碰到六位，都來自歐洲。還有一位是意大利的銀行家，雖然他不講，也看得出來，他每年必來，一來起碼兩個星期。年輕的義工常常在此工作三個月之久。

義工無貴賤。過去美國加州州長在此服務過一個月，修女們假裝不認識他，他的工作也和大家一樣。

第二天，我發現我的工作更多了。第一件是洗碗，用的清潔劑是石灰，看起來好脏。病人的碗都是不鏽鋼的，不怕這種粗糙的石灰，不過水很快就變成黑水。第二件工作是替洗好澡的病人穿衣服，我這才發現病人有多瘦，瘦得像從納粹集中營裏放出來的，似乎一點肉都沒有了。

在任何時刻，病人都會要水喝。我們義工不停地給他們水喝，有時也要給他們衝牛奶。有一位病人最為麻煩，他一開始認為我不該給他冷牛奶，我只好去找熱水。廚房的厨娘不是修女，凶得要命，用印度話把我臭罵一頓，我不懂我做錯了什么，只好求救于一位修士。後來才知道，我不該將病人用的杯子靠近燒飯的地方。好不容易加了熱水，他又嫌太燙，我加了冷水，他又說怎麼沒有糖。好在我知道糖在哪裏，加了糖以後，他總算滿意了，也謝了我，且叫我好孩子。我在想，這位老先生一定很有錢，過去每天在家使喚傭人，現在被家人遺棄，積習仍未改。可是因為我們要侍奉窮人，也就只好聽由他使喚了。

第三件工作是洗衣服，無聊之至。洗衣中，又有人叫我修士，要我送藥



給病人，我高興極了，因為這件事輕松而愉快。有一位年輕的修士負責配藥，配完以後，我們給每一位病人送去。所以我的第四件工作是送藥。

送藥送得正起勁，一個家伙來找我，他說：“修士，我是開救護車的，你要幫我抬四個遺體到車上去。”我背部曾受過傷，重東西早就不抬了，可是修士是什么都要做的，我只好去抬。好在遺體都已用白布包好，我看不見他們什麼樣子。

上車以前，我抓了一位年輕力壯的修士與我同行。因為我畢竟不是修士，也不懂當地法律，萬一有人找起我麻煩來，我應付不了。那位修士覺得有道理，就和我一起去了。

這位修士十九歲，身強體壯，一看就可以知道出身富有家庭，否則不會如此之好。他在一所大學念了一年電機，就決定修道，參加這個修會。這位修士其實是個漂亮的年輕人，只是臉上有一個胎記，使他看上去好像臉上有一個刀疤。他就是昨天在彌撒中打鼓的那一位，十分外向，老是在講笑話。途中我想買一瓶可口可樂喝，他說他不可以接受我的可口可樂。他說他不戴表，曾經有人要送他一只表，他也没有接受。他說他唯一的財產是三套衣服，一雙鞋。萬一鞋子壞了，可能要等一陣子才會有新的給他。他滿不在乎地說，他可以赤腳走路。說到赤腳，他拍一下他的大腿，痛痛快快地說：“我要一輩子做一個窮人，做到我死為止。”他說的時候，滿臉笑容，快樂得很。

我在想，這小子，如果不做修士，一定有一大批女生追他，他一定可以過好的日子，可是他現在什麼都沒有了，只有三套衣服。可是他那種嘻嘻哈哈的樣子，好像他已擁有了切。

火葬場到了，這所火葬場有一大片房子，房子裏外全是乞丐。我們三人將遺體搬到一個炭堆上，就放在那裏，什麼時候火葬，我們不知道。我感到這好像在丟垃圾，使我非常難過。有一個遺體的布後來散了，我認出這是一個年輕人的遺體。他昨天什麼都不吃，一位修士情急之下，找了極像奧黛利赫本的英國義工來喂他，却也動不了他求死的心，昨天下午就去世了。還好死前有人握了他的手。據說他在垂死之家四進四出，好了就出去流浪，得了病又回來。最後一次，他已喪失了鬥志，不吃飯不喝水，也幾乎不肯吃藥，只求人家握住他的手。

遺體放好，我們一轉身，兩只大烏鵲立刻飛下啄食。它們先用腳熟練地拉開布，然後就一口一口地吃起來。死者的手，原來放在身上的，因為布被拉開，我眼看他的右手慢慢地垂了下來，碰到了地。布被拉開，我也看到了他的臉，兩只眼睛沒有閉，對着天上望着，滿臉淒苦的表情。我們都嚇壞了，跑回去趕烏鵲。我找到了一塊大木板，將遺體蓋上，可是頭和腳仍露在外面。

雖然只是幾秒鐘的時間，那孩子無語問蒼天的淒苦表情，以及大烏鵲啄食的表情，已使我受不了了。

回來以後，還有一件事在等着我，又有人叫我。“修士，我要你幫忙。”原來有垃圾要我們抬去倒。垃圾中包含了死者的衣服，垃圾場要走五分鐘。還沒有到，一堆小孩就來搶。垃圾堆上起碼有三十只大烏鵲在爭食，更有一大批男女老少在從垃圾堆裏找東西。



貧窮，貧窮，貧窮，這次我真的看到了貧窮所帶來的悲慘。由於大家的推推拉拉，我的衣服遭了殃。我當時還穿了圍裙，圍裙一下就變髒了。

我的心頭沉重無比。這種景象，以前，我只在電視和報紙上看到，現在，活生生地呈現在我的面前。

回到垂死之家，一位修女下令叫我去教堂祈禱，她說修士們都已去了，我也該去。修士們果真在。那位陪我去的修士盤腿而坐，兩手分開，低頭默想，看上去像在坐禪，嘻皮笑臉的表情完全沒有了。

而我呢？我坐在他們後面，還沒有坐穩，我的眼淚就泉涌而出，我終於了解了特蕾莎修女的話：

一顆純潔的心
會自由地給與
自由地愛
直到它受到創傷

我過去也號稱為窮人服務過，可是我總找些愉快的事做。我在監獄裏服務時，老是找一些受過教育的年輕人做朋友，絕不敢安慰死犯——不僅怕看到手銬和腳鐐，更怕陪他們走向死亡，我不敢面對人類最悲慘的事。

現在我仍在做義工，可是替一群在孤兒院的孩子們服務。這群孩子，被修女們慣壞了，個個活潑可愛而且快樂。替他們服務不僅不會心痛，反而會有歡樂。

我雖然也替窮人服務過，可總不敢替“最窮”的人服務，我一直有意無意地躲避人類的真正窮困和不幸。因此我雖然給過，也愛過，可是我始終沒有“心靈受到創傷”的經驗。現在我才知道，其實我從來沒





有真正地愛、真正地給過。

可是五十六年來舒適的日子，忽然被這二小時的悲慘情景所取代。我想起那四位死者，其中一位低垂的手，對着蒼天望的雙眼。此時窗外正好下着大雨，他不僅在露天中被雨淋，還要被烏鵲啄。我這次確確實實地感到難過到極點了。

耶穌的苦像在我面前，我又看到了“我渴”。做了四十年的基督徒，今天才明了了當年耶穌說“我渴”的意義。可是我敢自稱是基督徒嗎？當基督說“我渴”的時候，我大概在研究室裏做研究，或在咖啡館裏喝咖啡。

我向來不太會禱禱，可是這一次我感到我在和耶穌傾談。我痛痛快快地和耶穌聊天，也痛痛快快流泪。泪流了一陣子，反而感到一種心靈上的平安。我感謝天主給我這個抬死人遺體和到垃圾場的機會。我感到我似乎沒有白活這輩子。抬起頭來，却發現那位修士坐在我的旁邊，他顯然是看到我流泪，來安慰我的。

他說：“先生，你的汗味好臭，我們都吃不消你的臭味，你看，修士們都被你臭走了。現在只有我肯陪你，你比我們印度人臭多了。”

我知道他是來安慰我的。雖然我汗流浹背，衣服全濕了，也的確臭得厲害，可是他笑我比印度人臭，總不能默認，因此我做了一個手勢假裝要打他一拳。

當時我們仍在聖堂內，這種胡鬧實在有點不像話。我們同時走到聖堂外面去，那位修士，四處張望一下，發現無人在場，就做了一個中國功夫的姿勢，意思是如果我要揍他，他武功更好。

他說其他義工都只穿短褲和T恤，只有我穿了一件襯衫和長褲，修士們都穿襯衫和長褲，我當時又沒有戴手表，才會被誤認為修士。他調皮地說：“下次再來，一定仍陪你去火葬場，你最像抬遺體的人。”我聽了以後，心裏舒服多了。

離開“垂死之家”以前，我又幫忙洗了碗。

在大門口，這位修士背了一只麻布口袋準備離去，口袋上寫着M. C. (Missionaries of Charity)。他看到了我，對我說：“明天我不來這裏。”然後他調皮地說：“修士，再見。”

我注視他的麻布口袋，以及他衣服上的十字架，好羨慕他。他看出我的心情，兩手合一地說：“只要你繼續流汗，流到身體發臭，你就和我在一起。”

我也兩手合一地說：

“天主保佑你。我們下次見面，恐怕是在天堂了。”我看到他



拿起袖子來偷偷地擦眼泪。

第二天，我坐計程車去機場，又看到了一位修士和一位日本義工在照顧一位躺在街上的垂死老人。今天清晨，老人的家人將他抬來，遺弃在街頭。修士在叫計程車，日本義工跪下來握住老人的手。他是醫學院的學生，看到我，他說：“絕無希望。”雖然也許真的沒有希望，可是這位老人至少知道，世上仍有關懷他的人。

我當時恨不得不再走回計程車，留下來永遠地服務。

雖然只有兩天，“垂死之家”的經驗使我永生難忘：

我忘不了加爾各答街上無家可歸的人；

我忘不了一個小男孩用杯子在陰溝裏盛水喝；

我忘不了兩個小孩每晚都睡在我住的旅館門口，只有他們兩人，最大的頂多四歲；

我忘不了“垂死之家”裏骨瘦如柴的病人；

我忘不了那位年輕的病人，一有機會就希望我能握住他的手；

我忘不了人的遺體被放在一堆露天的煤渣上，野狗和烏鵲隨時會來吃他們，暴風雨也會隨時來淋濕他們。他們的眼睛望着天；

我忘不了垃圾場附近衣不蔽體的窮人，他們和野狗和烏鵲沒有什麼不同，沒有人類應有的任何一絲尊嚴；

可是我也忘不了特蕾莎修女兩手合一的祝福，和她慈祥的微笑；

我更忘不了修士修女們無限的愛心和耐心；

我忘不了修士修女們過着貧窮生活時心安理得的神情；

我忘不了那麼多的義工，什麼工作都肯做；

我忘不了那位日本義工單腿跪下握住乞丐手的姿態。

雖然我看見了人類的悲慘的一面，但我從來沒有見過如此多善良的人。特蕾莎修女最大的貢獻，是她將關懷和愛帶到人類最黑暗的角落。我們更應該感謝的是她們感動了多少人，多少人因此變得更加善良。我應該就是其中的一個。

五、讓高牆倒下吧

特蕾莎修女當年并不一定要走出高牆的。

她可以成立一個基金會，雇用一些職員，利用電腦和媒體，替窮人募款，然後找人將錢“施舍”給窮人；她也可以只是白天去看看窮人，晚上仍回來過歐洲式舒適的生活；甚至她只要每周有一天去服務窮人一下，其他的的日子都替富人服務。

可是她自己變成了窮人，因為她要親手握住窮人的手，伴他們走向死亡，再也不逃避世上有窮人的殘酷事實。她不僅照顧印度的窮人，也照顧愛滋病患者。最近，高棉很多人被地雷炸成了殘廢，沒有輪椅可坐，特蕾莎修女已親自去面對這個事實。

她單槍匹馬走入貧民窟，勇敢地將世人的悲慘背在自己身上。

她完全走出了高牆。

我們每個人都在我們心裏築了一道高牆，我們要在高牆內過着天堂般的生活，而將地獄推到高牆之外。這樣，我們可以心安理得地假裝人間沒有悲慘，盡管有人餓死，我們仍可以大吃大喝。

讓高牆倒下吧，只要高牆倒下，我們就可以有一顆寬廣的心；

有了寬廣的心，我們會看見世上不幸的人，也會聽到他們的哀求：“我渴”；

看見了人類的不幸，我們會有熾熱的愛；

有了熾熱的愛，我們會開始替不幸的人服務；

替不幸的人服務，一定會帶來我們心靈上的創傷；

可是心靈上的創傷一定會最後帶來心靈上的平安；

如果你是基督徒，容我再加一句話：

只有經過這個過程，我們才能進入永生。 

(選自《憑著愛》，四川人民出版社出版)

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——即使這接觸並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系，若因地址不詳或其他原因聯絡不便，請作者用Email與本刊駐北京責任校對聯系(xln430@163.net)。若文摘選自其他國家或地區之出版物，本刊將在獲轉載權后使用。

本刊啓事

本刊選用部分文摘，因地址不詳或其他原因聯系不便，請文摘作者主動用Email與本刊駐北京責任校對聯系(xln430@163.net)。本刊一至五期尚有幾位文摘譯者未聯系得上，以致本刊無法支付稿費，深以為歉，請以下譯者主動與本刊駐北京責任校對聯系：薛國慶《人子耶蘇》、《最後的守望》／吳忠《宇宙之謎第一版獻詞》／王建政《難忘的經歷》／桂裕芳《在馬賽爾普魯斯特墓前》／沈琪《在羅浮宮博物館》／羅傳開《貝多芬和我》／雷怡《女教師的祈禱》／李時《珍貴的塵土》／王勤《快樂王子》。此外，《巴赫與萊比錫》的譯者姓名不詳，也請譯者主動與本刊駐北京責任校對聯系。

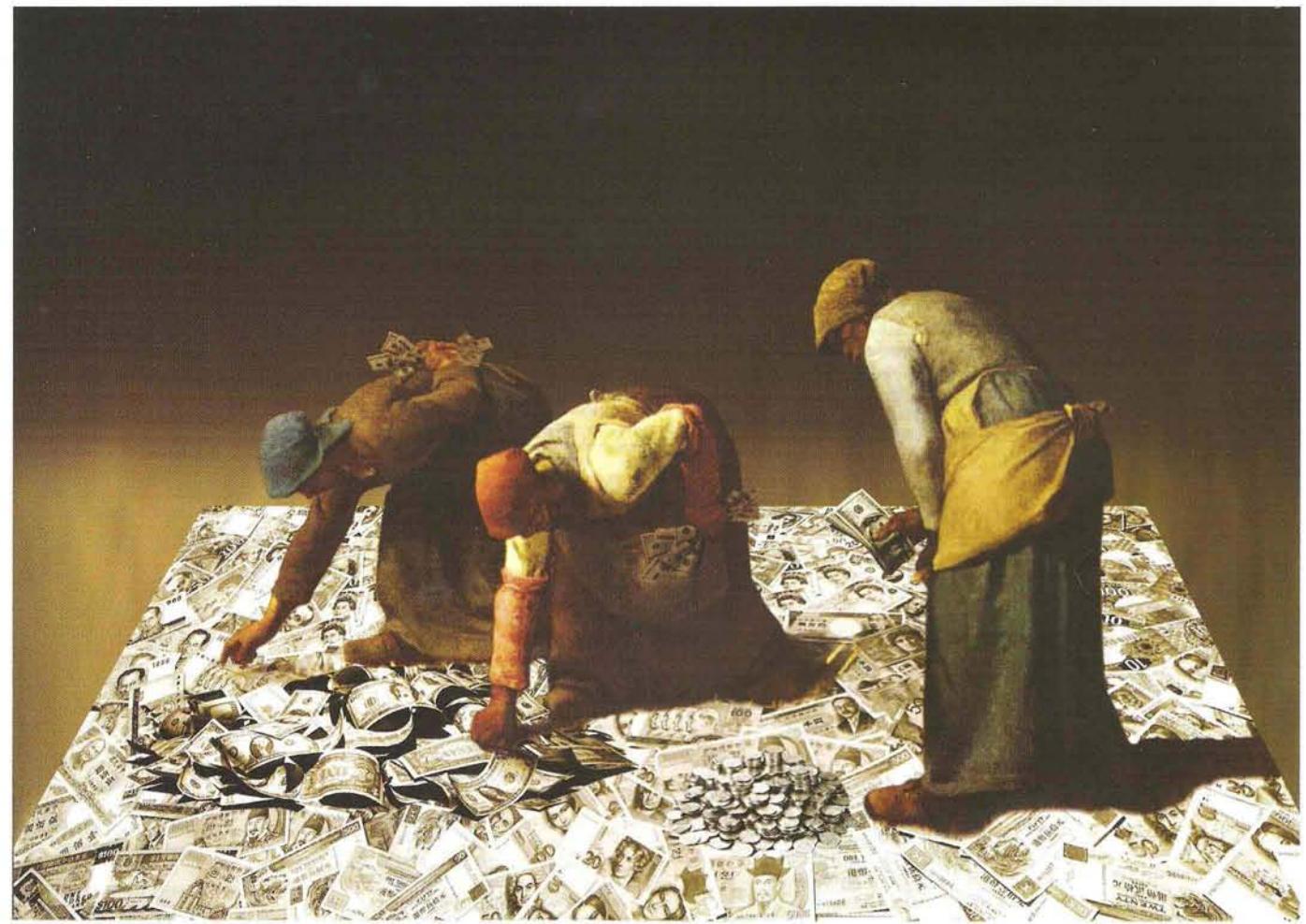
更正啓事

本刊第六期在終審校對後，因電腦之故，有些字句意外丟失，以至有些文章出現了漏字漏句現象，比如：

《何處倘佯》這篇，文中第8頁開頭漏掉了以下括號內的文字：(最后，我想再追溯一下安徒生走過的荆棘路。安徒生說：“從莎士比亞、歌德等人的名著以及丹麥的古)典作品中，我深深體會到了寫作的魅力……”

《永生之門》這篇，文中第10頁第5行中間：“潛伏的驚懼”漏掉了“懼”。第8行中間：“有限在無限中的灑漫”漏掉了“灑”；《生命、文學、藝術及其他》這篇，第23頁最後5行到第24頁第1行應該刪去。

特此更正，并向作者和讀者致歉。



當代景觀（“拾穗”）

旺忘望

當颶暴卷來的時候，狂風震撼林木，雷電宣告穹蒼的威嚴——
你應當讓你的心在敬畏中說：“上帝運行在熱情裏。”

