

學者的人間情懷

賴秀俞



學者陳思和曾轉述王瑤先生的一句話：「學人和大學，就像商品和櫥窗的關係。」從晚清的改良派治、五四啟蒙與救亡的衝突的思想命題，一直到八十年代，意識形態爭論始終是民族關注的重點，肩負重任的人文學者因此來不及蛻變成真正意義上的「專家」，基本上保留傳統士大夫的「異見者」姿態。九十年代，陳平原寫了一篇後來流傳很廣的文章，《學者的人間情懷》。他在其中寫道：「我個人更傾向於在從事學術研究的同時，保持一種人間情懷。我不談學者的「社會責任」或「政治意識」……讀書人應學會在社會生活中作為普通人憑良知和道德「表態」，而不過分追求「發言」的姿態和效果。」

進入「人間學者」階段的陳平原，後半場着力在進行「櫥窗」的研究。他以大學史與大學研究為基點，找到了一個觀察社會、介入現實、而又不失學術水準的特殊窗口。《中國現代學術之建立》的章太炎與胡適研究讓陳平原注意到了學術與教育的關係，看到了新式教育對學術及學者心態的影響。其中不僅涉及到「學術與政治」，「學科與方法」還涉及到「授業與傳道」，「為學與為人」等問題。其研究思路表現了陳平原要擺脫專業化封閉的清醒追求。

陳平原的「學人角色自覺」表徵着百年學術薪火的跨世紀承傳。在建立新的學術範式，開闢新的研究領域上，陳平原的熱情與品格，值得欽佩。他跟這個時代的對話也極具參考意義。他認為「理想世界」本不存在，於是也無所謂理想的隕落。正如魯迅在《過客》中以「客」的身份說道：「那些地方有許多許多野百合，野薔薇，我也常常去玩過，去看過的。但是，那是墳。」

八十年代作為一個原初的起點，帶給一代學人以話語策略、史學視野、理論構建的基礎。如今這個時代，或許距離話語現場太遠。

在福柯那裏，沒有被重新激活的檔案即是死物，他甚至坦承每一個建構性的歷史文本都是扔向自己原來構構的手榴彈。借助福柯的路徑，重新思考我們進入歷史、與歷史對話、溝通歷史與當代的方法，或許能找到行之有效的「錦囊」。我們對歷史事實的認知過程，或許不過是匿名的科學認知在社會歷史場中遭遇各種已經僵硬的歷史檔案的過程。這提示我們激活歷史的重要性。其關鍵在於，重新激活其中沉睡的歷史，尋求話語塑形和曾經發生的話語構構的場境。在這個前提下，我們唯有在當下語境中建構起嶄新的八十年代歷史文本，重新激活話語原場，方能讓闕釋空間再次分娩與重生長。

就這一點而言，也許閱讀「陳平原」能給我們一種參考：作為一個突出的懷有強烈「學人角色自覺」的學者，他對當下這個時代的參與，他與當下浪潮的對話，一定程度上而言，是八十年代學人經驗、品質、知識等遺產與時代碰撞的「新生」。從其多年以來的學術路徑——自文學史，到學術史及教育史的遷移，抑或是其形塑的具有「人間情懷」的學者身份，我們都能看到一種生機勃勃的熱情，以及背後的廣闊視野與博大胸襟。

這份「學人角色自覺」主動決定了陳平原在當下時代的「在場」，這也注定他無法迴避種種「在場」的問題：大學人文教育要往何處去？「無用之書」之何用？如何認識和應對中國大學的「影響力焦慮」？為了回答這些問題，陳平原上下求索，追懷並重構那些曾經存在的歷史中的「文學課堂」，為疑問重重、危機四伏的「文學教育」尋方問路。

在陳平原的《閱讀·大學·中文系》中，他從大學、閱讀、中文系三個角度，展現了大部分對話的「原生態」現場，凝結了平原君這些年尋方問路的經驗與心聲，足以帶我們走進閱讀「陳平原」的語境，領略他念茲在茲的「獨立之精神，自由之思想」。

至少，對今天充斥着「二手知識」和「知道分子」的閱讀現狀而言，重回話語所在的歷史現場，無論是作為方法還是路徑，都將十分必要。

►陳平原著作《閱讀·大學·中文系》資料圖片



從前的冬天很寒冷。一入冬，北方人就全副武裝起來，棉衣、棉褲、棉帽、棉鞋……整個人看上去就像被裝進了厚厚的套子，完全失去了本來面目。重重遮蔽、重重阻隔，很難讓人感覺到厚厚棉衣包裹着的那顆心的顏色和熱度，哪怕對方是一個「能掐會算」的人。

那年冬天，擔着「掛攤」從河南過來給人算命的李先生，終於在查干湖岸邊一個叫蘇克瑪的小村莊站穩了腳跟。村民們的命，李先生曾算出多少，不得而知，但他在村民心中的地位確實很高。某些時候，他

就像神一樣被敬畏着。也正因如此，他才不忘一報幾年前的「一箭之仇」，他認為，一個受尊敬的人必有這樣的尊嚴。

時日延宕，三年前的一幕不但沒有在李先生的腦海裏變得模糊，反而愈加清晰起來。他忘不了那個五內如焚的夏日午後。當他感覺自己已精疲力竭之時，正好遇到了一個貌似和善的婦人，提着水從對面走來。他強打精神向那婦人討口水喝，沒想到，正欲痛飲，婦人搶先向他面前的水罐裏撒了一把碎草。李先生強忍住心中的憤怒和屈辱，慢慢地把頭低下，一邊吹去浮草慢飲罐裏的水，一邊在心裏悲嘆：「虎落平陽遭犬欺呀！」喝完水，李先生並沒有立即離去，而是站在原地，遠遠地望着那婦人，看到她

底進了哪家院子。

冬天來了，李先生終於等到一個絕妙的機會。原來，那婦人的丈夫姓孟，是查干湖上的漁把頭。舊時「江湖」上有「吃快當」的規矩，只要誰來到打魚人的「網房子」道一聲「快當」，就可以隨意將手邊的容器裝滿，無償把魚拿走。容器多大沒有明確限制，筐也好，盆也好，從來沒有人計較。但湖邊的人知道打魚人的辛苦，一般也不多拿，充其量三五條，嘗嘗鮮，沾沾「喜氣」，臨走還要留下一些日常用品做「人情」。

一天夜晚，趁孟把頭不在，李先生發動村子裏的農戶，結夥去孟把頭的網房子道「快當」，他在明處交涉，衆人在暗處等待，當守漁人答應拿魚時，村民一擁而上，車載、肩扛幾

乎把孟把頭半冬的捕獲一掃而光。臨走，還理直氣壯地留下了自己的住址和名號，等候孟把頭去找自己「算帳」。

數日後，孟把頭果然來到蘇克瑪。問明李先生此舉完全是為了報婦人那「撒草」之仇，孟把頭仰天大笑：「真可惜，一個算命的人竟算不準自己命裏的恩仇！」

此間常識：天暴熱，人極渴，不能痛飲冷水，痛飲，有「炸肺」死亡的危險。原來，那婦人竟懷揣一顆仁厚的苦心。

李先生羞愧難當。繞過孟把頭的目光，放眼蒼茫的遠天和大地，他平生第一次覺察到由開啟空闊而生的壓逼和逼仄。第二天，他悄悄離開了蘇克瑪，從此，再也沒有回來。

克里姆特《舒伯特在鋼琴前》

王加



二〇一八年對於奧地利人民來說是一個非常特別的年份。一八二八年十一月十九日，偉大的奧地利作曲家，被譽為「藝術歌曲之王」的弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert）在維也納因病去世，年僅三十一歲。今年乃是其逝世一百九十年紀念。無獨有偶，二〇一八年還對另外兩位享譽世界的奧地利畫家有極其重要的意義。古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt）和埃貢·席勒（Egon Schiele），二位代表着奧地利藝術最高造詣的繪畫大師均在今年迎來逝世一百周年紀念。為了緬懷師徒二人新藝術運動時期讓奧地利分離派名滿天下的卓越貢獻，全世界範圍內收藏有他們藏品的博物館和美術館都在今年爭相策劃相關的主題展。

作為他們故鄉的維也納則更是當仁不讓，「音樂之都」本年度規模最大的藝術活動便以二人為主題。無論是美景宮、藝術史博物館、利奧波德博物館、阿爾貝蒂納博物館還是維也納分離派會館等都不能「免俗」地前仆後繼地將所有壓箱底的寶貝拿出來「全年晒存貨」。現正在利奧波德博物館進行的「克里姆特——世紀藝術家」特展中，有一幅久違的畫作吸引了我的注意。雖然尺幅不大，但這幅出自私人收藏的油畫習作《舒伯特在鋼琴前》絕對是我維也納觀展之行的最大驚喜。

作品描繪了一個朦朧而愜意的場景：年輕的舒伯特正坐在琴前全神貫注地彈奏着；四位身形纖瘦，衣着華麗的妙齡女子隨意地圍在音樂家和燃着燭火的鋼琴旁。其中距離舒伯特最近的三位正抬頭歌唱，



▲《舒伯特在鋼琴前》朦朧而愜意

作者供圖

◀克里姆特《金色時期》的代表作之一《艾蒂兒肖像一號》

資料圖片

或許是在獻唱作曲家本人所譜寫的藝術歌曲；唯有畫作最左側靠近燭火的女子面帶含蓄低頭凝視，彷彿是在對舒伯特流暢的琴藝心生景仰。克里姆特用極其簡單的構圖將舒伯特「置身」於一個十九世紀再尋常不過的沙龍場景中，他並未將作曲家標誌性的圓框眼鏡在作品中突出描寫，畫面最右手捧樂譜的側顏女子和距離舒伯特最近的正面歌女則是畫家本人最具辨識度的美女造型。除了右下部分留白的紅色牆面，一席黑衣的作曲家是當仁不讓的焦點，而整幅畫面奪目的高光都集中在舒伯特琴前的燭台和幾位女子身後的金色畫框或古董傢俱邊框中。這些亮點聚集在專心演奏的舒伯特周圍，頗有一份「紅花配綠葉」的韻味。

這個由克里姆特憑空臆想出來的情境將現實中境遇窘迫的舒伯特「超脫」出來，畫面溫馨而浪漫，也許在畫家的腦海中，聆聽「藝術歌曲之王」的音樂就應當置身在如

此氛圍之中。雖然這幅《舒伯特在鋼琴前》習作尺幅極小，卻是所有現存克里姆特真跡中具有特殊意義的一幅。因為作品呈現出了畫家本人從寫實主義階段向印象派畫風轉型，進而步入個人藝術最輝煌的「金色時期」的過程。

身為十九世紀最具才華的作曲家，生前的舒伯特卻是貧困潦倒，鬱鬱不得志。因此，他在世時所留下的肖像畫極為有限，最耳熟能詳的便是由他的友人威廉·里德（Wilhelm August Rieder）為其描繪的水彩及油畫半身像。在舒伯特英年早逝後，他的音樂作品逐漸被世人熟知，除了鋼琴家和歌手開始表演他的曲目之外，他的肖像也成為了浪漫主義時期畫家樂於創作的題材。比如，奧地利比德通時期最著名的石版畫家，擅畫名人肖像享譽維也納的約瑟夫·克瑞胡波（Josef Kriehuber）便為已故的舒伯特描繪過幾幅石版畫肖像。

自一八二六年克瑞胡波完成其

首幅運用新興石版印刷術創作的肖像畫之後，在接下來數十年中他成為了維也納最具探索精神，且作品市場價格最高的石版畫家。克瑞胡波一生為各界名流創作過三千多幅石版畫肖像，包括當時活躍在古典音樂界的「鋼琴之王」弗朗茨·李斯特（Franz Liszt）、「魔鬼小提琴家」尼克洛·帕格尼尼（Niccolò Paganini）、羅伯特·舒曼（Robert Schumann）、赫克托·柏遼茲（Hector Berlioz）等等，也包括早已離世的舒伯特。不過，隨著攝影技術在十九世紀中葉的出現和日趨普及，肖像畫這門經久不衰的藝術受到了史無前例的衝擊。正因如此，現正在利奧波德博物館展出的克里姆特於一八九六年所描繪的《舒伯特在鋼琴前》習作便顯得尤為珍貴——這不僅是舒伯特所有現存肖像中唯一一幅出自西方頂尖繪畫大師之手的油畫肖像，亦算是同為維也納的克里姆特向「老鄉前輩」的致敬之作。（上）

1953年12月30日 大公報

與姚嘉衣兄一夕談

蕭子嘉

編者註：本文為武俠小說家查良鏞以筆名「蕭子嘉」，在一九五三年十二月三十日《大公報》「每日影談」專欄撰寫的文章。該專欄自一九五三年四月二十八日始至同年十二月三十一日止，每月刊登其文章約三十篇。查良鏞亦以「姚嘉衣」為筆名在《大公報》撰寫影評專欄；本文為上篇。

昨天晚上到長城公司去看拍新戲《觀察專員》，場上平凡與姜明正在走地位排練，石慧這一個鏡頭沒有戲，但她也沒有空着。她用右手的食指在牙齒前面作刷牙狀，眼睛則看着站在隔着一大段路的姚嘉衣。她此番表演意思是說嘉衣「牙擦」，嘉衣就做拿了衣刷刷西裝上灰塵的姿勢。石慧連忙假裝掃地，嘉衣在空中把電氣插頭插上，表演使用真空除塵器。他們的「刷子」越來越大，正在這時，導演黃域兄喊出了「好，我們正式拍。」石慧只好停止了她的「無聲牙擦」。

等一個鏡頭拍完，石慧卻安安靜靜地聽張錚、嘉衣、金沙他們的談話了。《都會交響曲》中要有一段傳奇幻想的場面，準備出現代表酒、色、財、氣的四個魔鬼，這四個魔鬼想用芭蕾舞的姿勢來表演。這還只是一種計劃，設計音樂和舞蹈可能時間上趕不及，但我們聽他們談得非常有趣。從片場出來，我跟嘉衣到他家裏去玩，看見他書桌的玻璃板下有一張他與石慧合攝的照片，旁邊有人題了三字：「雙擦會」。京戲中有一齣《雙搖會》，他們兩個見面就說對方牙擦擦的人，這三字題詞倒有點意思。

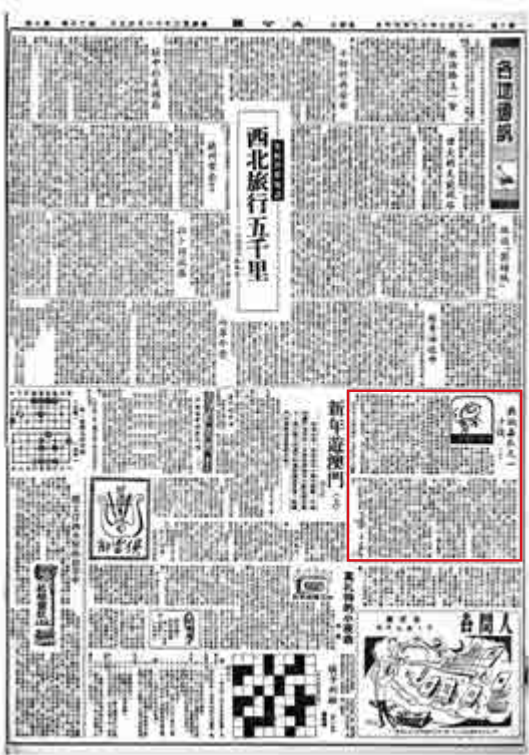
我們談了四個多鐘頭，主要是談《火海雙雄》前面加映的那張芭蕾舞彩色短片。嘉衣說了許多我所不知道的事，我把他所談的記在下面，作為我昨天那篇「影談」的補充和修正：

他說，我把片名譯作《歡樂的巴黎人》，那是根據英文的翻譯，在法文的法文，Gaité是名詞，Parisienne是形容詞，最好譯作《巴黎的歡樂》。演出這芭蕾舞劇的劇團是「蒙德卡洛俄羅斯式芭蕾舞劇團」，我昨天說那些舞蹈家是法國人，也未必盡然。演那個遊客的主角馬西年，就是俄羅斯人。

嘉衣說，馬西年是當代最偉大的舞蹈家之一，所謂「本世紀四大芭蕾舞家」，他名列在內。他的舞固然跳得極好，此外還能編芭蕾舞劇，這是勝過巴甫洛娃、尼琴斯基等人的地方。對於馬西年，香港觀眾是並不陌生的，在《紅

菱艷》中，他飾演鞋匠；在《魔宮艷舞》中，他跳了好幾個角色。

嘉衣從他書架上抽出一本書來，那是《電影與芭蕾舞》，他翻出《巴黎的歡樂》那短片的一張劇照給我。那本書中說：這部短片是在一九四一年拍的，是華納公司的一個新嘗試，除了這部影片外，還有一張彩色芭蕾舞片，叫做《西班牙狂想曲》，音樂是俄國大作曲家李姆斯基-柯薩可夫的作品。據說，這兩部短片十多年來不斷在歐美放映，觀眾的歡迎始終不衰，在電影史上倒是很稀有的事。我看這部短片後，許多觀眾都拍起手來，許多朋友說，他們也遇到這種情形。他們很希望那部《西班牙狂想曲》不久也能在香港看到，因為其中除了馬西年外，還有都瑪諾娃，那就是在《歡唱今宵》中跳「天鵝之死」的那個女舞蹈家。



▲當時刊登在《大公報》上的版面 大公報資料圖片