

## 中文字的美感



中文字應該是中華文字還是中國文字？有人會說華文，也有人會說是漢字。在日語系統裏，會把那些中文字說成

「漢字」，漢字當然和中國漢朝有關，漢朝盛世，中華文化經貿易、外交向四方鄰國傳播。

華文指華人使用的共同語言，和中華文化有關的語言。亞洲國家如新加坡、馬來西亞喜歡用華文。華人在海外聚居的地方被叫作「華人社區」。新加坡是一個以華人為主的社會。華人有統一的文字，就是中文字。

中文字富有美感。西方的英文字母是聲音主導的文字，中文字是一種形象的文字。因此我們記中文除了記音，還要記字的構造。文字有一個形象、有一個結構，像畫一幅圖一樣。小朋友學習書法、寫大字、背誦《三字經》，主要目的之一是把聲音和形象都記在腦中。這些聲音和形象本身是有結構和節奏，所以中國文字的美感不僅是一種聲音的美感，也是一種形象的美感。

李白《早發白帝城》云：「兩岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。」像觀看一段影片一樣，我們一邊吟詩，一邊聯想意境，有詩意也有景象。這和西方英文有很大差

別，因為英文只是一種聲音，裏面沒有影像。

再如李白《靜夜思》曰：「床前明月光，疑是地上霜。舉頭望明月，低頭思故鄉。」四句文字描述的意境就像一條短片，正如現在的短視頻一樣，在幾十秒之內出現各種畫面。我們背誦唐詩宋詞時，把腦海裏很多短片和記憶翻出來。腦海裏湧現的不只是文字的聲音，也有文字的影像、文字的書寫方法，變成一個立體、有趣、豐富的體驗。

學習中文要從小學起，讓小朋友自幼打好中國語文的基礎。為什麼古人要背誦詩詞？其中一個理由是當時印刷術並未像今天那麼普及，很多資訊都要靠人背誦去記錄下來，不像今天的科技，無論身在何處，都可以憑手機把資料找出來。

當印刷術不發達的時候，背誦變得很重要。不只是中國人會利用背誦增加記憶，西方也有：在中世紀早期，羅馬天主教神學家聖奧古斯丁，他發明了一套記憶的藝術。很多教士修士都懂得用一種獨特方法把聖經背誦下來。記憶就好像一個個庫藏，以供日後重訪尋回記憶。

中國人學習中文，從小到大要背誦，就像一種運動；背誦就是一種腦部運動，由腦部激發我們的視覺、聽覺、思維和幻想力等不同的範疇。把中國文字記於腦海，構成一種美感的體驗。

## 「樂旅中國」



藝術三月，全城熱鬧，今年迎來第五十二屆的香港藝術節，呈現眾多海外、香港及內地重磅節目，為本地藝術月增色不少。其中連續舉辦十餘年的

「樂旅中國」系列，由香港藝術節與香港中樂團共同創辦，曾首演多部大中華地區及海外作曲家創作的樂曲，冀望以樂音帶領觀者遊歷華夏，近賞傳統與當代互動的魅力。

今年的「樂旅中國」音樂會，選曲有些特別。不論關迺忠的《第二交響樂》抑或王乙聿作曲的《簧》，雖說是為中樂團而作，卻有一種西方樂器在其中扮演重要角色，那便是素有「西洋樂器之王」的管風琴。

為音樂會揭開序幕的《第二交響樂》，是作曲家關迺忠三十五年前為香港文化中心開幕而作，三十多年後的今天，重又在此場地上演，別具意義。這部四樂章交響曲為大型中樂團和管風琴而寫，雖說是中樂曲目，結構和筆法上卻是依照西洋交響樂而成。作曲家雖說未如《拉薩行》或是《豐年祭》那樣

為這部交響曲取一個頗具傳統意境的名字，但聽罷全曲，仍能感受到中國傳統文化對於此曲創作的至深影響。整部樂曲起承轉合、高低起落，聆聽宛若展讀畫卷，千里江山，盡在筆底。管風琴與編鐘的對話，於此曲中，宛若開啟時空交融之旅，在樂音的流轉跌宕之中，近距離感受中西音樂乃至藝術對話而生的驚喜。

音樂會下半場登場的《簧》，由青年二胡演奏家兼作曲家王乙聿撰寫，同樣在中樂樂器之外，加添管風琴這一重要角色。相較於三十多年前寫成的《第二交響樂》，《簧》的結構與作曲風格顯然更具實驗性，全場二十多分鐘的作品由笙、管風琴配合中樂團完成繁複多元的交響聲效，其間有不少創想，令聽慣傳統中樂的受眾們感受到當代中樂創新之變。而在兩首作品之間亮相的伍卓賢世界首演作品《幻境》，同樣是挑戰既定經驗的不循常理之作。

中樂在當代的突破與發展，重在一個「變」字。這場「樂旅中國」音樂會，同樣意在突出這個「變」字。當樂器組合不同，當創作的語境不同，當中西藝術愈來愈頻繁地互動，中樂曲目因了這些變化，而愈見豐富。



## 春色如畫



近日，四川成都觀塘新村被盛開的油菜花掩映，春色如畫。經過聚落重建、古建復原的川西林盤風貌吸引了遊客前來遊覽。

中新社

## 撐起半邊天的女偵探



### 英倫漫話

江 恒

中國有句老話，婦女能頂半邊天，在英國的偵探界，不論小說裏還是現實生活中，女性都佔據了不可小視的地位。

提到英國的大偵探，很多人一下子就會想起福爾摩斯，這位維多利亞時期的紳士，完美演繹了男性的理性、智慧和勇氣，因此在很長一段時間裏，偵探被看成男性的職業，偵探小說也貼上了性別標籤，被理所當然地視為由男性所主宰。直到十九世紀下半葉，資本主義市場機制剝奪了文化精英對文學出版的控制，客觀上為女偵探登場提供了契機。當時風行英國文壇的各類小說中，哥特、感傷和浪漫傳奇類小說多以女性為主角，而女偵探的女性身份能將偵探小說與這些流行小說結合起來，憑新奇之意幫作者搶佔市場份額，從而促成了快速崛起。二十世紀初，英國出版了十二部偵探小說，其中五部以女偵探為主角，足見其成為作品熱銷的賣點。

在這些虛構的女偵探中，雖然沒人能夠挑戰福爾摩斯在文學上的地位，但也為後來女性偵探小說的發揚光大打下基礎。比如，十九世紀六十年代英國作家艾里斯的《女密探》中的女主角露絲·特瑞爾，成為偵探文學史上的第一位女偵探。還有《拉芙戴·布魯克的經歷》《偵探瓊瑪》《蘇格蘭場的莫莉小姐》等小說都塑造了不同的女偵探形象，尤其是女警探莫莉，與女傭組成類似「福爾摩斯&華生」的二人組，是該組合移植到此類小說的最早範例。到了二十世紀，更湧現出一批家喻戶曉的女偵探角色，像是推理女王阿加莎筆下的馬普爾小姐、犯罪作家安·克利夫斯筆下的女探長薇拉，以及亞歷山大·麥考爾·史密斯筆下的黑人女偵探拉莫茨維等。其中女探長薇拉被改編成熱播英劇，主人公穿風衣、戴漁夫帽的打扮深入人心，使該劇位列海外最賣座的英劇之一。

與此同時，打破人們傳統觀

念的是，最新研究表明，在現實生活中，英國女性參與偵探行業的時間與男性一樣長。英國歷史學家凱特琳·戴維斯在《私人調查：女偵探秘史》一書中提到，十九世紀末到二十世紀初，英國從事女偵探的人數眾多，並且大部分都不像傳統小說中描寫的依靠他人協助辦案或是年老體弱的「安樂椅型」偵探，相反，她們往往年富力強並喜歡單打獨鬥，有時甚至戰鬥力爆表。例如，一八九四年前蘇格蘭場督察莫里斯·莫澤成立了知名的女子偵探社，同年倫敦最大的斯萊特偵探社也在公開招聘女偵探。一九〇五年女偵探凱特·伊斯頓敦成立了綜合偵探所，宣稱「承辦涉及搶劫、勒索、離婚、取證等案件，除了謀殺之外，我什麼都碰過」。值得一提的是，當時私家偵探是女性可以從事的收入最高的職業之一，而且很容易獲得，不需要任何特定的教育或資格，也沒有年齡限制。

書中還提到了幾個有代表性的女偵探，其中最著名的是曾擔任歌劇歌手的安妮特·克納，她在二十世紀四十年代開始了自己的卧底生涯，活躍於英國與歐洲大陸的海峽渡口，從事監視和鑑別納粹間諜的工作。在她成為倫敦貝克街梅菲爾偵探社的創始人後，又成為了偽裝專家，憑藉演員的化妝功底時常喬裝



改扮成各色人物四處活動，像是貴婦人、服務員或護士等等。當時《Leader》雜誌將她描述為「擁有一百張面孔的女人」。此外，被稱為「福爾摩斯夫人」的澤娜·阿切爾也是英國頂尖私家偵探之一，二戰後她在利物浦成立了史考特偵探局，以偵探身份打開知名度。她同樣以跟蹤、監視和偽裝技巧著稱，以至於作者凱特琳感慨道：在書中提到的所有女偵探裏，澤娜是我會毫不猶豫地僱用的人。

具有傳奇色彩的人物還包括早期女偵探莫德·韋斯特，她的偵探工作涉及從揭發勒索者到挫敗珠寶竊賊再到滲透危險團夥等方方面面。《女偵探莫德·韋斯特歷險記》一書中提到，她經常偽裝，用假髮和化妝品改變自己的外表，有時會打扮成男人，以「有頭銜的英國人」形象混跡於高級酒店、俱樂部和賭場等場所。另一位是瑪蒂爾達·米切爾，她於一九一二年離開啞劇舞台，成為倫敦牛津街百貨公司的「特工」，專門幫助捉拿小偷。據《地下世界的女王》一書描述，當時商店經常會僱用女偵探來防止入店偷竊行為，因為她們擁有敏銳的觀察力並能夠更好地融入顧客之中。

人們常說文學來源於生活，小說中的女偵探的確與現實生活密切相關。比

如新女性偵探在十九和二十世紀之交的小說中較為常見，她們具有強烈的自主意識，生氣勃勃的運動精神，都與當時報刊上經常討論的新女性形象相融合。從文化意義的視角看，女偵探大都具有相當的進步性，她們在男性壟斷行業裏扮演權力代表，證明與男人有着同等的能力，也符合以性別平等為目標的女性主義思想。此外，女偵探主要靠家庭生活經驗和直覺破案，她們是這一領域裏理所當然的專家，她們善於捕捉細節和蛛絲馬跡，可以從禮儀、服飾、生活習慣等方面，對他人作出權威判斷，從而為破案服務，這是男性不可比擬的。

▲作家安·克利夫斯筆下的女探長薇拉被改編成熱播英劇《探長薇拉》。

## 張步花剪紙的藝術世界（下）

張步花的剪紙與眾不同，語言獨特，藝術特色鮮明，具有極強的個人風格和藝術表現力，歸納起來有以下幾個特點：原始性、現代性、原創性、意象性。

張步花剪紙作品主體凸出，秩序自然，總是能牢牢把握事物最主要的部分，去繁致簡，用簡單、樸素的線、面直接純粹地表現，這正是原始藝術最顯著的特點。如作品《大神》突出頭部，身體間飾以花草，耐人尋味，神性十足；《白龍馬》造型簡樸，用大片的紅紙剪出馬的身體和四肢，僅有的幾根鬃毛和長尾表明它是一匹馬，然而頭上的短角和嘴邊的鬚鬚卻瞬間把它變成了龍，畫面沒有過多細節和多餘裝飾，卻充滿力量和神性。即使如圖案極為繁縝複雜的《神花》《轉花》《太陽鳥》《百鳥樹下》等作品，也是由簡樸單純的元素疊加、連綴組合而成，以簡為繁，一化萬象。

張步花有藝術天賦，在她身上綿延着未被現代文明異化的古老精神本原和一種不可思議的藝術表現能力，也正因為如此，她的剪紙作品在充滿古老意蘊的同時，還表現出獨特的現代審美價值。另外，多種顏色紙張的使用也增加了張步花剪紙的現代色彩。

和很多一生都與剪紙相伴的民間藝人相比，張步花的剪紙時間其實很短。她十四歲時才開始接觸剪紙，之後也只是在過年時剪一些窗花。這種情況斷斷續續持續到她三十六歲，之後就再沒剪過。然而幾十年後，在年過八旬的時候，再次拿起剪刀的她卻一下子逆發出了巨大的藝術創造力，着實令人匪夷所思。

在我看來，張步花剪紙的原創性恰是得益於她間斷了近五十年的剪紙空白。當再次拿起剪刀時，當年剪紙的方法雖記憶猶新，連紙繩穿眼都做得很好，但關於圖案和

紋樣的記憶卻已經影影綽綽、模糊不清了。《女媧娘娘》《雙龍》《一窩鳥》《回娘家》等那類稍早的作品，應該就是在這種情況下完成的。這些作品乍看好像還是陝北民間剪紙常見的樣式，再看就會發現無論圖樣還是結構，已經似是而非，有的完全不同，甚至沒見過。這些作品風格粗獷，樸拙自由，表現出了很強的寫意性。因為沒有既往經驗的羈絆和束縛，從那幅垃圾堆裏撿回的《對牛》起，張步花拋棄了之前的剪法，進入了一種隨心而剪、隨性而剪的原創境界。

張步花剪紙藝術的另一個重要特徵是其意象性。縱觀張步花的剪紙作品，無論是神界、凡間還是萬物，都不是拘泥於客觀事物的物理再現，而是在體會自己與世界關係時觸碰到的生命與藝術融合的精神性表達，似是而非，含蓄沉寂，意味深長。

正如老人所說：「準備剪的時候，我看見滿紙都是花（圖案），晚上躺在炕上，我看見滿窯頂都是花（圖案），有時候夢裏也常能夢見。」她看到的是發自內心的情感意象，藏在潛意識和無意識的深層，那是她剪紙創作的動力之源。



▲張步花剪紙作品《女媧娘娘》（19×32厘米）。



▲張步花剪紙作品《白龍馬》（25×70厘米）。



人與事

王永崗