歷史與空間

北宋南北榜

■劉誠龍

■夕陽下的宋陵石刻雕像群

在中國的科舉史上，明朝曾經開出一個響聲很大的南北榜案。洪武三十年，即1397年2月春考，以翰林學士劉三吾、白信蹈等任主考，錄取了51名，全是南方人，一時間引起北方讀書人嘩然，案件驚動了朱元璋，老朱感到蹊蹺，命人調來北人試卷，皆文理不通，卷中更有犯禁之句，落榜有理。但北人起哄，說是劉、白故意抽檢另卷欺君自保。是年6月，老朱親任主考，全國再聯考。如果說，春上那次考試，是南人的春天，那麼初夏這次考試，則是南人黑色的6月，所錄取61人當中，無一是南方人。

科舉聯考，說來是人不分老幼，地不分南北，是平等取士，其實不然，別說按省分配錄取比例，離一碗水端平遠甚，即或所有試卷調到京城，統一閱卷，統一劃線，統一錄取，也好像從沒做到過公開公平公正，明朝南北榜就是典型例證。

其實，在北宋，南北榜就搞得很厲害。北宋名臣寇準，陝西渭南人，正宗北方人士，當過宰相，當過主考，是個在歷史上很正面的人物，但他主考科舉，特別不公正，明目張膽地搞地域歧視。有年，他擔任主考，江西籍貫脫穎而出，高居榜首，寇準很不爽，「南人下國，不宜冠多士」。硬是把撒貫的狀元拿掉，把山東平度人蔡齊升為第一。這般事情，按說是應該暗箱操作的，但寇準公開宣揚，逢人就說：我又為中原奪得了一個狀元；詞人晏殊，也是江西人，有神童之譽，14歲參加高考，是個少年大學生，宋真宗對他愛賞有加，特擢其為「同進士」，寇準極力反對，理由很不靠譜，只是一條，晏殊是「江外人」，也就是他不是北方人，就是王朝的「外人」。

寇準如此公開任人不唯賢，而唯地，其來有自，北宋開國君主趙匡胤，是北宋地域歧視的始作俑者，據說他在宰相堂，曾親自手書：「南人不得坐吾此堂」，將斯語刻在宰相辦公所在地政事堂的石碑上，告誠子孫遵守。宋朝一直喜歡搞山頭，拉宗派，動輒朋黨，趙匡胤難辭其咎。到了宋真宗，地域觀念有所淡薄，宋真宗準備提拔江西人王欽若為相，遭到北方官僚代表人物王旦反對，王旦搬出了老祖宗趙匡胤的那碑刻之語，就這一句話，打消了宋真宗的任命，直到王旦作古，王欽若才如願以償，爬到一人之下萬人之上的椅子上，王旦一句話，遏了他干年做宰相。王旦與王欽若，一筆寫不出兩個王字，但地域利益，高於廟宇同宗，可見當時南北榜搞得有多厲害。

常言道：北方出將，南方出相。其實，在宋以前，帝王將相，幾乎都出自北方，沒南方什麼事。比如湖南，在晚清總督與巡撫等省部級以上幹部中，有三分天下估其二之說，而在唐宣宗以前，湖南一個進士也未曾出過，直到唐宣宗大中四年，有個叫做劉鋭的湖南人名列孫山前，才填補這一空白，今日成語「破天荒」，即出自這一典故。趙匡胤立了緻券在那裡，即使南人懷抱相才，也難上相位。宋真宗破了祖宗成法，南方人上了相位，宋人邵雍心中尤念念難平，把天下之亂，推在南方人身上，所謂是「南人作相，亂自此始」。

兩宋崇北貶南，着意抬高北方人，打壓南方人，「選用人才多取北方……故南方士大夫沉抑者多。」弔詭的是，南人崛起恰恰始自兩宋，北宋名士大都是南方人，唐宋八大家，宋佔其六，六人都是南人。蘇軾三父子，是西南四川人，王安石、歐陽修、曾鞏都是江南江西人。待南宋將都城南遷，更使江浙一帶成為政治文化中心，也是人才中心，據統計，入得《宋史》人物，兩浙第一，福建第二，江西與四川分為第三與第四，都是南方，「東南形勝，三吳都會，錢塘自古繁華……」不是虛言。江浙文氣，旺盛千年，至今未曾稍衰。有作用力，就有反作用力，滿園春色關不住，一枝紅杏出牆來。

明朝之南北榜肯定有問題，錄取51人全是南方人，不可能北方人沒一個是讀書人，但如果南方人多一個幾個，北方人少一個幾個，那是可能的，論讀書，是南人之所長。元代搞等級制，全國人民分為四等，南人最下，明朝倒元，南人舒氣，以新政權為發展新機遇，建住機遇，反支一擊，而用力過猛，反傷其身。

科舉是以讀書取士，不全靠鑿力升位，北方王氣盛，南方文氣盛，所以南人漸漸從中國歷史的舞台升起，到得近現代，中國人才分庸，南多北少，南重北輕，在相這一位置，南人佔了主位，在將那一端，南人不輸北人，這一現象，王夫子的解釋是：「地氣東南遷」。風水說自然難以服人，我倒覺得，這可能是科舉制度使然。魯迅先生說：「據我所見，北人的優點是厚重，南人的優點是機靈。」機靈人讀起書來，自然有優勝。

「但厚重之弊也恩，機靈之弊也狡。」南人與北人都是有優點有缺點的。魯迅先生還說：「相書上有一條，北人南相，南人北相者貴。我看這不是妄語，北人南相者，是厚重而又機靈，南人北相者，不消說是機靈而又能厚重。」南人與北人如不互相搞歧視，而是取長補短，團結如一人，當是天下不能敵。而北宋偏搞南北榜，所以其成為中國歷代之最弱王朝，也是自然。

閱卷有益

日本的現代《山海經》

■馮　磊

在日本，有一個傳說：江戶時代有一種形似青鷺的怪鳥，名叫「姑獲鳥」。據說在中國的荊州和日本九州的西海海濱地區比較多見。在小雨淅瀝的黑夜，這妖怪遇到路人就變成嬰人，央求人家幫她背孩子。如果路人被嚇跑了，就會患上傷寒，甚至高燒死去。如果替她背孩子，她就不會害人。

這故事，出自於日本漫畫家水木茂的《圖解日本妖怪大全》。該書共分上下兩卷，是一套日本妖魔鬼怪的「英雄譜」。水木茂本人，長期以來專門研究日本的妖怪文化，有「妖怪博士」之稱。他的《鬼太郎》，與《阿童木》和《機器貓》並稱三大國民漫畫。這套《圖解日本妖怪大全》由水木茂先生親手著繪，上卷收錄423種「妖」，全面呈現一個妖異、玄妙的世界；下卷網羅295種「怪」，精心勾勒一個怪誕、離奇的國度。這本書由因此被稱之為「妖怪聖經」。這些描寫怪異、神秘的文字，本身從側面也透露了日本的歷史、文化和藝術的一些信息。對於想了解日本文化的人士而言，彌足珍貴。

■水木茂《圖解日本妖怪大全》之插圖

中國古代，也有類似的作品和文化。比如《山海經》，可以說是圖文並茂。再比如干寶的《搜神記》，多是些神奇鬼怪的故事。但是，這種傳統到了清代就被中斷了。究其原因，大約與時代有關。近百年來，國人篤信唯物。故而，所有與「科學」背道而馳的東西都被割捨乾淨了。所有事關奇異的傳說和鬼怪的故事，都被視之為不健康的東西。此外，儒家本身也不提倡怪力亂神的東西。所謂「子不語怪力亂神」、「敬鬼神而遠之」等等教條，都在誠文斷字的人們廻避之列。一個「子不語」，就把所有問題廻避了。

中國古代，寫妖怪最成功的當屬蒲松齡。「寫人寫妖高人一等」的蒲老先生之後，國內幾乎就再也沒有類似影響的文字作品問世。究其原因，大約與清松齡的影響力太大有關。——在大師級作品的陰影裡，掙扎和突破是困難的。因為無人可以超越《聊齋誌異》，所以，後來者多數也都寂寂無名。

站在文化學和社會心理學的角度來看，每一種信仰和傳說都是文化的一個分支。基於這個前提，民間的傳說和鬼怪故事本身更應被理解為文化而不是迷信。長期以來，在民間所流傳的那些鬼怪故事，本身也是文化遺產的一部分。這一點毋庸置疑。這些長期以來口口相傳的傳說與故事，本身都暗含了無數的關於歷史、文化的豐富信息。至於站在這個角度來看問題，則民間傳說類的素材無不是文化研究的寶貴素材。

江戶時代的「姑獲鳥」讓人幫其背孩子的故事，在中國也有類似的版本。干寶的《搜神記》中，收錄了一個「宋定伯捉鬼」的故事。故事裡講到，一個大膽的男子，名叫宋定伯。某日夜行，遇到一個鬼。一人一鬼交替背着過河，後來天明，宋定伯緊緊抓住那鬼不放。對方矛盾，最後化作一隻羊，宋定伯到集市上去賣了它。——這個故事，講的其實是人的刁鑽和奸詐。與「姑獲鳥」的故事相比，自然顯得非常不可愛。

實際上，水木茂的這本《妖怪大全》裡的妖怪，多數要比宋定伯捉鬼可愛一些。這本書中的妖與怪，說到底都是一些精靈似的東西，而不是類似於《畫皮》的鮮血淋漓。而這些妖怪身後的傳說往往又淒涼悲苦，容易引發同情。此外，書中收錄的有些妖精形象也非常可愛，充滿了民間的奇思妙想。比如毒吃懶漢的打麻剝，讓人覺得屑上死沉的趴來妖，會突然從樹上掉下大腦袋嚇人的瓶落，一手拿來一手拿紙燈能操控天氣的雨降小僧，都極盡想像之可能。故而，這本日本的「妖怪大全」，展示給我們的是一個「玄妙的世界」與「離奇的國度」。既可以作為了解日本民間傳說和鬼怪文化的一本資料，同時又可以作為藝術家尋找靈感和展開思想的可貴由頭。

我想，稱之為日本現代版的《山海經》，應不為過吧。

豆棚閒話

讀畫．聽香

■王兆貴

記不清是哪年哪月，我第一次走進蘇州的獅子林，假山奇石的景觀固然讓我驚歎不已，園林藝術的韻味更讓我稱奇。在這座園林通向兩側回廊的邊門上方，分別刻有「讀畫」、「聽香」兩款題額。那時少不更事，看到這兩款有悖於常識的題額，感覺有點怪怪的。誰都知道，「畫」是看出來的，屬於視覺範疇，怎能用口舌來讀；「香」是聞出來的，屬於嗅覺功能，又如何用耳朵來聽？照此為文，豈不是「混淆視聽」了嗎？到後來，書讀得多了，方漸漸悟出其中的堂奧。

有一則廣為流傳的詞壇佳話，最能說明這個道理了。宋代史學家、文學家宋祁，官至工部尚書，有《宋景文集》62卷，存詞六首，尤以《玉樓春》最為著名，因詞中有「紅杏枝頭春意鬧」而名揚詞壇，被人稱為「紅杏枝頭春意鬧尚書」。「鬧」字雖俗，但卻有聲有色、情態生動。正如王國維所說，「著一『鬧』字而境界全出，不僅體現了杏花的紛紜與紅火，而且把生機勃勃的大好春光全都點染出來了。雖怪語言大了。鍾子期能從命伯牙的琴聲中聽出高山流水，也是這個道理。再如，美食何以為美，恐怕不單是靠嘴巴和舌頭品嚐出來的，其香氣要通過鼻子，其色彩要通過眼睛，其質地要通過皮膚，聯合起來才能感知色香味俱全。食物的色彩在給人以美感的同時能勾起食慾，所以說「秀色可餐」。

由於「通感」手法能夠突破語言的局限，豐富表情達意的審美情趣，收到增強文采的藝術效果，所以，儘管曾遭到一些正統文人的反對，仍然被許多文學藝術家看好和運用。在古代，蘇軾的《小星闌若沸》，是用聽覺表現視覺；王建的「寺多紅葉繞人眼」，是用觸覺表現視覺。在現代，朱自清的「光與影有着和諧的旋律，如梵婀玲上奏着的名曲」，是用聽覺表現嗅覺；約翰．唐恩的「一陣警咒的香味迸命成好像有聲音，是用聽覺表現嗅覺。在成語中，「秀色可餐」是用味覺描述視覺。在散文中，「暖洋洋的橙色」是用觸覺形容視覺。在歌詞中，方文山的「菊花殘，滿地傷，你的笑容已沒有，是以一種視覺比擬另一種視覺。

如此說來，「讀畫」與「聽香」也就有了新意。畫卷因重寫意而雋永，僅靠視覺不足以悟其妙，你必須用心去讀，方能從中領略「畫中有詩」之意境；香氣固然不能聆聽，但當你聽到蜜蜂的嗡嗡聲時，便仿佛聞到了花的香氣。

師總是提醒我們，描景狀物要學會用動詞，而少用副詞和形容詞，道理也在這裡。紅杏枝頭的春意，用「鬧」字要比「讀」啊「滿」啊等副詞生動得多。想想看，當滿園的杏花爭相怒放，豔若雲蒸，蜂擁蝶舞，那該是多麼地鬧騰啊！

自此而後，「鬧春」一詞便進入了中國文學描寫辭典。如果按照常規思維，這「春意」如何能「鬧」呢？這與「讀畫」、「聽香」是一個道理。在文學理論上，這種現象叫做「通感」。英文中有個術語叫「synaesthesia」，是由兩個希臘字母合成的，直譯為「聯合知覺」，對應中文的辭彙就是「通感」，意思是某種感官刺激在引起相應的知覺時，還會聯通為另一種知覺。錢鍾書先生在《通感》一文中說，宋祁所用「鬧」字，是想把事物的無聲的姿態描繪成好像有聲音，表示他們在視覺裡仿佛獲得了聽覺的感受。這種現象屬於現代心理學、修辭學、美學的範疇，也被稱為「感覺移借」。「通感」的原理表明，眼、耳、鼻、舌等各個官能的領域可以不分界限，視覺、聽覺、嗅覺、觸覺等等往往可以彼此貫通。其實，這佛兩家也都是強調「通感」的。他們認為，內在心靈獲得貫通，感官也就隨之貫通。在「通感」中，聽覺類形最為常見。譬如，音樂欣賞屬於聽覺的範疇，但我們在聽田園交響曲時，仿佛看到了鄉村的畫面；在聽小夜曲時，仿佛看到了星空和月亮，聽覺轉換為視覺

香港為什麼需要文學館？

■香港文學的版圖何時有「落戶」的一天。網上圖片

西九文娛藝術區其中一項議而不決的關鍵工程，是香港文學館。這項關鍵工程近日再次引起各方熱烈討論，這不僅僅涉及政府決策，也不僅僅是文學界的想像，還得要讓市民參與，至少要讓他們了解一些基本議題：香港文學是什麼？香港為什麼需要文學館？簡言之，問題可能在於：文學或文學館跟普羅市民到底有什麼關係？

可以說，凡有人運用語言、文字從事創作的地方，就有文學，這是常識。要說香港文學，要從南個源頭說起，其一是所謂「通俗文學」，與音港說唱藝術（如招子庸的《粵謳》）同源，起源於民間，由文人集大成而發揚光大，與此同時，具有省港地方語言特色的「三及第文體」亦在香港報章及雜誌開花結果；其二是所謂「純文學」或「雅文學」，香港出現文學雜誌（如《小說星期刊》、《伴侶》、《鐵馬》等），不經於上世紀二十年代，僅比新文學運動稍晚數年，國夢南興先會編的《香港文學新詩資料彙編（1922-2000）》共兩大冊，收錄了文藝期刊八十九份，報章文藝副刊及文藝周刊二十九份，詩刊二十四份，這些有據可稽的史料在在說明，香港之有文學，是毋庸置疑的事實，只是由於我們長期生活於一個重利輕義，是非顛倒的功利社會，我們的教育不效勵學子獨立思考，而是功利主義的一味追求，這一點，在港地方語言特色的「三及第文體」方面，表現得淋漓盡致。

香港文學蹤跡隨處可見

文學是一個社會人文底蘊的命根，文學也是一個社會文化視野的驗光儀，文學可大可小，可雅可俗，可見可聞，可感可觸。只有短視、裝作失明、患了「盲流感」的人才會睜着眼說香港沒有文學，事實上，香港文學的蹤跡隨處可見：

一可見諸教育：中小學都有文學課程，上世紀八十年代以降，中學課程的香港文學作品比例日漸增加，中學愈來愈重視文學創作，一直廣邀作家到校開班授課，作家深明那是文學植樹，文學的根就在校園，可以說，最近十餘年來，凡有志於文學創作的中學生，都有機會接觸文學。資深文學教育工作者關夢南較早時在書展的香港文學館講座上發言，說由他主編的《中學生詩選》乃從逾萬首詩作中挑選的，這或可說明文學作為教育不可或缺的一環，已經在校園培育出一定數量的準文學人口。

二可見諸報章：戰後大批內地文人南來，加上即使不是土生、也是土長的一代人，或從事編採工作，或自資辦報，今本港出現了一個「文人辦報」的黃金時代，上世紀三十年代以降，日報的副刊專欄、連載小說是香港文學的重要遭產，金庸、梁羽生的武俠小說固然深受讀者歡迎，黃谷柳、曹聚仁、倪偷、劉以鬯、舒巷城、崑南、西西、也斯……等文學作家的連載小說，也成為香港文學的重要組成部分，香港散文大多出自副刊專欄，市民每日閱報，自不免成為文學讀者。

三可見諸演藝劇本：歷來以文學作品改編的電影、電視劇、舞台劇不計其數，文學作者參與編劇工作的亦大不乏人，這一點，從香港電影資料館所整理的資料可以窺見一斑，香港電台曾製作《小說家族》，這是文學影像化的顯例；唐滌生的劇曲是文學，杜國威、甘國亮、陳頌文等的劇本也是文學，廣義而言，一切演藝劇本都是文學創作；狹義而言，張愛玲在香港當過編劇，她與劉以鬯、西西、李碧華、陳慧等作家的小說之被改編為演藝作品，那就更好地說明了文學與劇本的關係。

請勿再讓香港文學「流離失所」

此外，只有劇地為中的人才會將文學及其概念因禁於這樣或那樣的密室，才不肯正視和承認一切創意都源於文學。只要開放胸襟，擴闊視野，文其實無處不在，廣告和演講有文學成分，政治與外交何嘗沒有文學的養分？文學可以是無用之用，因為文學教導世人是非分明，有愛有恨，獨立思考，絕不隨波逐流；文學也可以學以致用，因為文學是修養，是一個社會的人文底蘊，「不學詩，無以言」，不懂運用文學技巧，恐怕連說話也說不清楚。

香港之有文學是毋庸置疑的事實，若問文學為什麼要有館，猶如問人為什麼要有家。文學館不是文學到處寄居的版面，而是一個社會的文學得以安身立命的家園，文學館不是一般意義的博物館，是一個社會人文底蘊的命根，它具有一個歷史使命，必須弘揚、傳承、維護、探究、講授、研究、翻譯和交流一切有形及無形的文學遺產及其相關歷史，它必須面向公眾，向公眾全面開放，以達致教化、研究及市民共享之目的。

故此，文學館不僅僅是文學的圖書館、文物館、資料館、展覽館、收藏館，而是一所包納一個社會人文底蘊的「繆思館」（museum）——市民大概不宜望文生義，簡易地將它譯為「博物館」，「繆思館」其實是一切「繆思」（muse）的屬地（um者，場域也），是收納與孕育一切人文底蘊的場所。香港有文學而無館，有人相淺地以「築巢疊屋」為由，任文學散落於圖書館、大學資料館，那是將局部誤為全部，那是將文學錯置於寄居上，也是對文學視而不見，導致文學「流離失所」（out of place）。香港文學局部地寄居於不同旅館久矣，香港「繆思」的命根也散失久矣，民間的聲音再壓抑不住了：請還香港文學一個家，還香港人文底蘊一個真相——香港需要文學館。

翠神乾坤 查小欣

嘲模

二〇〇九年，嘰模當道，嘰模湧現一批全新少女面孔，她們不靠演藝界出身，更有人批評到《百家講壇》行，單憑接騷，以客為本，廣告商要她們性感，她們做到起性感，把它男也引出家門，因而的飯碗，搶去不少女藝人和主持人的位置，擠去不少女藝人和主持人的飯碗。規模特兒的嘰模版，演藝界看她們順眼，社會人士覺得她們的嘰模風氣，她們演戲像查大俠金庸筆下的男主角，「一個人的武功練到極高的境界，不分名門正派，一個吸金，向來只有偶像才可以用自己青像出產品及賣出產品，嘰模名不見經傳，很多仍是以一個林巴，一個英文字母做代號，攬童，何以嘰模滲透力強。

嘰模能成勢力，是以「別說熱褲二國妹，連非壞事」，「聚焦門半生，把心一樣才能得到之戰果，今日在鏡子前，仍在訴列位前輩，時代是進步的。」滾原風光，心靈清見報率日日澎湃，世界艱難，虛偽，加上鎂備性格從來就虛偽！試問擱阿斗給我們一身鬱悶，我們還你世界一片清涼，這福人間，欺騙感以文友說得好，前輩們以前沉默不少是因為不屑，把心一橫，老娘今日豁出去，她們脫剩三點微笑對鏡頭時，我們可從她們眼神之內，隱然體現她們眼神之內，無奈。但今日群嘰模之種加在嘰模，絕無半絲猶豫，我到南非度假，謂其於開普頓街道的嘰模，雖然沒有美感，但從其地理井然，而且色彩斑斕，傳統文化的遺址及現代的建築物亦可以平和地共存於同一個地方，當你看到這些公共空間，視覺上的感受肯定是舒暢的。當然發展和諧，不接軌亦俯拾皆是，在平坦而廣的空地高高公路，突兀破壞基建；明年已是世界盃年，但位於海傍的工地，明年已是世界盃年，但位於海傍的工地，明年已是世界盃年，但位於破壞基建；明年已是世界盃年，但位於破壞基建；明年已是世界盃年，但位於破壞基建；