

新世纪季刊

New Century Journal

第十一期

要目:

- ◆ 文学史管的是什么
- ◆ 如何书写新马当代文学史
- ◆ 一个非史人的文史说
- ◆ 新加坡华语话剧传统的审视
——序连奇《新加坡现实主义华语话剧的思潮演变（1945-1990）》
- ◆ 抒写本土乡愁，展现人文情怀
——读《新加坡当代华文文学作品选·散文卷》
- ◆ 马华新诗路在何方？
- ◆ 命运在历史大潮中沉浮
——评忠扬小说《旅程》
- ◆ 多元文化背景下的印华女性文学
- ◆ 一曲昂扬不朽的《侨歌》
- ◆ 从形训看汉字的形义关系、作用与局限
- ◆ 日本汉学史后记

● 新雅舍 出版

皇始制文字乃叙本道
毫釐回读波滔世情已长
久登兆尚寸法是慈孝甫
竭力忠與迨若回愷終至今



新加坡斯雅舍最新出版
世华文学研创会
《研究丛书系列》 《创作丛书系列》



此系列丛书获李氏基金赞助部分出版经费

新加坡斯雅舍
 亚细安（东盟）地区大型世华学术理论年刊
 《新世纪学刊》的姐妹刊物——

新世纪文艺（半年刊）



新世纪季刊

New Century Journal

第十一期



亚细安（东盟）地区大型世华学术理论年刊

斯雅舍 出版

本学刊编辑及编务顾问

新世纪学刊第十一期 (2011年10月出版)

编辑: 新世纪学刊编委会

Editor: New Century Journal

Editorial Committee

出版者: 斯雅舍

Si Ya She

通讯处: Block 12, Ghim Moh Road,

#06-04, Singapore 270012

Tel: (65) 9012-2319

封面设计与刊名题字: 廖宝强

排版装帧: 精英文化传播有限公司

<http://www.cntopcs.com>

承印: 东艺印务公司

Eastern Art Printing Company

Tel: (65) 6292-8967

发行: 今古书店

BLK.231, Bain Street #02-11

Bras Basah Complex

Singapore 180231

Tel: 6338-5380

准证号码: MICA (P) 052/10/2010

ISSN 0219-6085

售价: S\$12.00

海外: US\$10.00

本刊法律顾问: 黄锦西律师 刘华源律师

本刊顾问: 郑九章先生

本刊各国与区域顾问:

新加坡: **方修** 新马华文文学史家兼作家

马来西亚: 甄供 董教总教育中心研究员

文莱: 一凡 文莱华文作家

日本: 小木裕文 京都立命馆大学国际关系部教授

菊池一隆 爱知学院大学部教授

美国: 陈葆珍 世华文协副监事长

加拿大: 詹文义教授 约克大学政治学系资深学者

陈国相教授 **University of Guelph**

中国: 李庆 上海复旦大学兼日本金泽大学教授

周宁 厦门大学中文系系主任、教授暨博导师

金元浦 中国人民大学中文系教授

李一平 厦门大学南洋研究院研究员

童强 南京大学中国思想家研究所研究员

李勇 苏州大学中文系教授

刘登翰 中国华文文学家协会常务理事

台湾: 陈映真 台湾名作家

香港: 忠扬 世界华文文学家协会常务理事

□ 亚细安文学研究

- 文学史管的是什​​么? 杨松年 001
- 如何书写新马当代文学史 欧清池 004
- 一个非史人的文史说 林 康 007
- 新加坡华语话剧传统的审视 周 宁 012
- 序连奇《新加坡现实主义华语话剧的思潮演变(1945-1990)》
- 新加坡华语话剧思潮演变 连 奇 014
- 抒写本土乡愁, 展现人文情怀 伍 木 015
- 读《新加坡当代华文文学作品选·散文卷》
- 马华新诗路在何方 孟 沙 019
- 命运在历史大潮中沉浮 苏晓霞 023
- 评忠扬小说《旅程》
- 多元文化背景下的印华女性文学 张淑云 027
- 一曲昂扬不朽的《侨歌》 马 峰 030

□ 中国文史课题探讨

- 从形训看汉字的形义关系作用与局限 吕振端 036
- 鲁迅小说中的村镇政治话语 朱崇科 042
- 论西方文学思潮对中国现代诗的影响 黄治澎 048
- 论余华《许三观卖血记》的叙事风格 胡 荣 060
- 《怀念狼》寓言化的解读 许铭真 064
- 论《小城三月》与《花桥荣记》的人物形象 杨斯琳 068
- 绚烂中的苍凉 高 花 076
- 浅谈张爱玲小说中的色彩词语
- 陶渊明田园诗对孟浩然诗歌的影响 许铭真 080
- 陶渊明与王维田园诗之比较 胡 荣 085
- 王维山水田园诗中门扉意象所承载的隐逸之情 张森林 089

论苏轼词中的音乐色彩	何若锦	099
汉语名词后缀“子”、“儿”、“头”的研究	陈达瑛	107
休闲文化的优雅载体 ——江南园林	曹林娣	112
□ 争鸣		
日本汉学史后记	李 庆	119
论中国当代文艺学中文化研究范式的建立	李 勇	122
向死而生，走向永恒 ——电影《珍爱泉源》的主题分析	孙 薇	131
真实的幻想 ——《交叉花园的小径》中真实与幻想的碰撞与融合	李晓琛	134
作为文学跃进标本的《师竹庐诗钞》	杨旭辉	137
文学作品中常见拟声词简表初稿（下）	忠 扬	140
□ 书评		
轻描淡写，朴实醇厚 ——评骆宾路的《点点滴滴在心头》	谭慧娟	153
□ 编后话		156



文学史管的是什​​么？

杨松年教授

主席，各位学者，各位女士、各位先生，很久没有在新加坡的讲台谈话了，今天到这边遇见新朋故友，非常高兴。我要跟大家谈的题目是：《文学史管的是什​​么？》

“管的是什​​么”的问题表面看很简单，实际上并不是一个简单的问题，它包括我们用一个怎么样的角度、用什么样的思想、视角，用什么样的方法，来处理有关的问题。

对这些问题，在短短 20 分钟，很难讲得详尽，不过我还是要提出来。

文学发展的探索

如果我们把所有大学中文系有关文学的学科，或是把图书馆里头的文学作品，加以分类的话，可以发现所谓文学不外乎包括三大部分，第一是文学理论的探讨；第二是文学发展的探索，那就是文学史的问题；第三是作家与作品的研究。我今天要谈的是文学史探索的问题。

一般上对文学的理解，什么叫做文学？古代如昭明太子《文选序》所说的“沉吟风谣，流连哀思，谓之文”，或现代所说得以思想感情，通过想像与艺术手法所形成的，是为文学，都是针对文学作品而言，他们所指称的文学，都是指文学作品。但是从文学史的角度看，文学指的只是文学作品吗？

我的意思是，如果我们从文学发展的角度，对这样的定义我是非常不满意的。因为有这样的定义，一般中国古代文学或是中国现当代文学史的写作，就多把文学发展分成几个时期，每一个时期提出一些代表作家代表作品来论述，而称这样的作品为文学史。例如谈唐代的诗歌发展，会把唐诗分成初唐、盛唐、中唐、晚唐，每一个时期再选出一些作家，如初唐选陈子昂、张九龄等；盛唐选是李白、杜甫、王维等；中唐选白居易、韩愈、柳宗元等；晚唐选温庭筠、李商隐等。再

分析他们的诗作，就等于回答唐代诗歌发展的问题了。然而，问题是那么的简单么？

文学选集的影响

70 年代开始，我处理中国文学评论史的编写问题，八十年代起，我整理新马华文文学史，有一些工作让我有深深的感触。例如在论述某些时期文学的时候，我发觉影响整个文学发展的，并不是只依靠文学作品呢么简单。其中一个重要的部分为选集编者，刊物编者，他们所编辑的文学选集，所编辑的文学期刊和副刊，对整个文学发展的影响，不亚于文学作家及其作品。

以明代的文学发展来说，前七子、后七子的主张：“文必秦汉，诗必盛唐”。诗是盛唐比较好，文章是秦朝汉代比较好。他们看不起宋元诗，把宋元诗文学的版图之外。这样的主张，影响明代诗坛巨大。清代人王渔洋（王士禛）曾经这么说：“耳食纷纷说开宝，几人眼见宋元诗？”批评当时的人谈诗的时候，只是谈唐代开元天​​宝的诗，又有多少人真正读到宋元诗。为什么会有这样的现象呢？因为左右整个明代诗坛的，实是前后七子和他们推崇者的影响，而其中一个重要的影响根源就是选集，如李攀龙的《古今诗删》，张之象的《古诗类苑》、《唐诗类苑》，臧懋循的《诗所》、《唐诗所》，冯惟讷的《古诗纪》、《唐诗纪》，钟惺、谭友夏的《古诗归》、《唐诗归》，陆时雍的《古诗镜》、《唐诗镜》等等。都是指选取汉魏南北朝唐代的诗，而不取宋元诗。于是在明代，大家都只读古诗和唐诗，不读宋元诗不写，只学习古诗和唐诗，唾弃宋元诗。最明显的例子是后七子领袖李攀龙的《古今诗删》，《古今诗删》只选汉魏、南北朝到唐的诗，而删除宋元诗，导致一般书坊没有宋元诗可读，更遑论对宋元诗的鉴赏。一直到明末清初，情况才有明显的改变。这是另一个议题，我就不去说了。

文学大系的影响

另外一个情况是,中国有《中国新文学大系》,新马文学中有《马华新文学大系》,这是方修先生编的,李廷辉先生等编的《新马华文文学大系》等等。刚才欧清池博士也要编一套“新华文学大系”。“大系”对文学的影响非常大,它不只文学作品的选本而已,更要突出文学发展的轨迹。以方修的《马华新文学大系》来说,它共有10本,编者从现实主义的角度收集各种文体的作品,并通过分期展现文学发展的状况。在只能从胶卷看战前马华文学作品的当时,研究或编写战前马华文学史的,多数从他的大系引用其中的作品。所以当时有关文学史论述的作品,大多数只依赖方修的《大系》。尽管分析方法多样,无论“舞姿”有怎样的变化,都逃脱不了方修“大系”的掌心,这反映了方修的“大系”对马华文学的研究影响巨大。

文学杂志与副刊编者的影响

文学杂志与副刊的编辑,其性质与文学选集的编辑有共同的地方。探索文学的发展,也不能忽略文学杂志与副刊编者的编辑态度与方法。文学杂志和副刊的编者对文学的发展影响也很大,谈中国五四运动,一定会提及《新青年》、《新潮杂志》等期刊。谈五四时期的文学,没有不提及这些杂志,没有不提及无死文化运动的,但看看中国现当代文学史,论及后来的文学发展的,又有多少论及文学杂志与副刊对文学发展的影响呢?几年前我到四川大学参加川大博士论文的答辩考试,其中一个博士生写的就是上个世纪二、三十年代中国现代文学副刊杂志对中国现代文学影响的论文。当时大家都觉得,现当代文学杂志居然还有这么多的资料等待发掘,还有这么大的钻研空间。这里面就说明了一个问题,也就是“中国当代文学史”在重写时,可以处理的空间还是顶大的。

战前新马文学单行本的出版,由于经济问题,寥若晨星。在这种情形下,文学的推动,只靠报章的文学副刊与杂志。当时副刊与杂志对整个文坛的影响,非今天可以想像。举例说,檳城在1927到1930年这4年里头,有一份《南洋时报》,就推出大量的文学副刊,如下:

副刊的数目不但多,而且有些刊期,长达百

余期,这样的刊期数目还不算多,在抗战救亡的时期,优抚看得期数竟超出500多期的,像《檳城新报》的《野马》。战前新马华文文学副刊,确实非常丰富,然而目前出版的多种“新马文学

绿洲	192	02/01/1927—11/12/1929
荔	91	01/04/1927—23/11/1929
海丝	105	16/04/1927—29/11/1929
杭育	65	06/02/1927—18/11/1929
八月	39	08/1927—16/10/1929
玫瑰	52	30/09/1927—23/11/1929
诗	19	05/10/1927—20/03/1929
微光	46	27/10/1927—29/11/1928
喇叭	21	04/01/1928—23/05/1929
怒涛	19	04/01/1928—27/09/1928
洪荒	18	02/03/1928—17/11/1928
沈波	8	04/1928—13/08/1928
涛声	3	16/06/1928—23/07/1928
心弦	2	26/06/1928—10/09/1928
野马	15	07/1928—15/05/1929
混沌	7	06/09/1928—21/11/1928
星火	16	04/1929—16/8/1929
同善	13	25/04/1929—17/10/1929
荒原	10	29/04/1929—12/09/1929
鬻髅	5	11/05/1929—01/08/1929

史”,多数对这盛况视若无睹,是非常可惜的。

这些副刊的编者,都有其办刊宗旨和理想,不少编者希望通过副刊的宣导来领导文学的潮流,副刊所刊登的资讯、作者跟作品,是文学史著不可缺乏的材料。除了檳城的小报章,如果将战前檳城、吉隆坡、新加坡的报章副刊集合起来一齐阅览的话,不下于100个,所刊登的文学作品,数量达千甚至上万篇,编写文学史岂可忽略如此庞大的资料呢?

文学团体与出版社的影响

文学团体的努力也必须强调,比方说在台湾,马关条约将台湾割让给日本,日人统治台湾50年,日政府不准台湾中文文学的发表与出版,但是有一个例外,日人受唐诗的影响很大,喜欢写旧诗、旧词、旧文体文学,因此在日据时代的台湾报刊所能刊载的中文文学,就只有旧诗词,在当时也只有旧文体才有发展的空间,当时台湾文人为就发扬传统文化,续中国文学,纷纷组织诗社。诗社数量,数以百计。现在谈战前的台湾文学,怎可以不涉及文学团体、诗社?文学团体在编写文学史时必须给予关注与照顾。

在新加坡，我们似乎忘了七十、八十年代蓬勃校园文艺刊物出版所构成的文学热潮，如华侨中学、国家初级学院、立化中学、大智中学等等都拥有各自的校园刊物，而且非常精彩。

不只如此，人们也忘却南大诗社、阿裕尼文学创作学会的学生作者的写诗谱乐。大马文化界的主题歌曲《传灯》，就是当时学生的诗乐作品。这些诗乐奠定今天新谣的基础。我们在谈新谣或是新华文学的时候常常遗漏这些史料。

目前，新加坡“作家协会”、“文艺协会”活动很多，在文学史著中，也应当记录这些团体在推动文学活动、文学出版的成绩。

有一些团体的活动是非常感人的，比方说新加坡在战前抗战救亡时期，有一个剧团《业余出版社》，他们组织了一个马华巡回剧团，从新加坡北上到檳城，花了6个月的时间，团员13人，不断巡回演出宣传抗战救亡的剧目，无论是舞台的搭建、道具的制作、甚至是宣传等，都亲力亲为，工作态度非常热心，到今天我回顾他们当时的工作，还是非常的感动。可是我们的文学史著却没有这方面的详尽记录。

文学出版的推动是重要的，40、50年代的南洋印刷社，50、60年代的世界书局、青年书局，甚至是在现场的忠扬的文艺出版社，都出版了很多的书籍，对当时的文艺推动作了很大的努力，促进当时的文学高度发展，可是我们现在的文学史，都看不到文学出版社的力量。

小结

我要说的是，从文学发展来看，文学作者和作品，或是文学的审美史，只是整个文学舞台的一个部分，文学编者的努力、文学出版社、文学团体跟媒体的推动，也应该是文学舞台重要的部

分。我心目中的文学，文学不等于文学作品，文学应该等于文学作品，以及带动文学作品的文学活动，后者就是我所强调的，文学学者和编者的努力，文学出版社跟媒体人推动的成果。如果只从文学作品的纸本资料论述文学史，这样的文学史是扁平的。如果从不只是创作的角度来看文学发展史，那将是比较立体的。我们不但能看到文学活动推动的情况，也能看到推动者与接受者互动的情况，像在演出的时候，台下观众的反应，报馆、编者为何要编辑某种刊物等等，比方说，为什么新马在五四时期传播新文学的文人都是旧文学的翹楚？因为这些文人都深懂阅读新文学的接受者大多是劳动人民，知识水平不高，因此研究旧文学的文人都考虑到接受者的情况，进行文学作品的创作。

在这样的一种情况下，我提倡用文学传播与接受的层面来展现文学发展的图景。必须补充的是，我这么建议，并不是反对文学史著作论析文学作品，相反的我认为文学作品在文学史著中是非常重要的环节，我们应该以坚实的文学理论为基础，仔细深入地分析作品。我只是不满意，文学史只是一部作家作品史、一部文学审美史。谢谢各位！

杨松年是新加坡国立大学兼职教授。本文是杨教授2011年1月15日在“世华文学创研会”与新加坡国家图书馆联办的新书发布会上的讲稿。



如何书写新马当代文学史

欧清池

与所有因受到母体文学的震荡、激发而才开始萌芽的文学一样，马华文学所具备的从一萌芽就迈向独立自主的方向发展的特点，也是所有子系文学如日本文学、美国文学的共同特征。

马华文学与母体文学即中国现当代文学的关系，在战前和战后无论是在文艺思潮或艺术手法的传承方面都有所差别。在战前，作为刚刚萌芽、开始发展的子系文学，马华文学无论是在文学思潮的探索、表现技巧的借鉴，简单一句话，就是亦步亦趋中国文学的理论和手法。再加上处于殖民地统治时期，作为侨民的写作者，其情感自然地依附在祖籍国上，因而从整部战前马华文学史，我们较明显看到的特点是侨民色彩浓于本土意识。但也不是说本土意识就黯然失色，而是说贯穿着整部战前马华文学史的本土意识与侨民色彩，始终是处于一起一伏、相互较量的状态中的。这种一起一伏状态的的决定性因素是：在某一特定时期，如果中国发生的大事件重要过马来亚的，侨民色彩就会浮现；如果是马来亚发生的大事件大过中国的，那本土色彩便会彰显。

马华文学从1919年萌芽一直来到1925年中，其作者始终处于个别创作状态，并没有有组织、有主张的文学团体存在；这要等到1925年7月15日创刊的《南风》的出现，我们才看到有组织、有主张的文学组织；紧接着同年10月9日创刊的《星光》同样的也是有组织、有主张的团体。¹随着这两个有组织有主张的文学团体的出现，1927年张金燕、邓励诚、黄振彝、朱法雨等人便提倡起“南洋色彩文学”来了，隐然有与其时由中国传进来的“革命文学”，而为避免受到殖民地政府取缔便更名为“新兴文学”相抗衡的意味。这种文学应该反映本土色彩的主张，在提倡初期并无法与“新兴文学”一较高低，但来到1929年，由于世界经济大恐慌深深打击到新马的经济基础，工

人失业情况严重，南洋色彩作家以本身的生活经历或周遭所亲眼目睹的现象为题材而创作了好些情文并茂的作品，尤其是短篇小说更为突出，这时的富有本地色彩之作即使不能说已凌驾于侨民意识之作之上，至少也可与前者分庭抗礼。²

时序来到1932年，马华文学在文字狱一再发生的压力下走进低迷状态，内容充实之作不多，但本土色彩没减。在概念上更由于丘士珍的首次提出“马来亚文艺”此名称而在客观效果上达到从理论上对马华文学一萌芽就具有本土色彩的再次确认，对扩展期所提倡的南洋色彩文艺给予高层次的肯定，并为40年代初期的“马华文化现实化运动”埋下伏线，更是导致1947年发生的“马华文用与侨民文艺论争”的远因。

1931年中国发生了九一八事件，然而马华文学的本土色彩并没稍减，原因就如上述所说的，那是因为马来亚受到世界经济大恐慌的打击远远超过九一八事件的影响的结果。因此此时期除了散文的内容较为差劲外，诗歌、小说、戏剧还是以本地题材为主。

1937至1942年期间马华文艺工作者可谓全面投入抗日救亡的热潮中，本土意识看来似乎都被侨民意识淹没了，但进一步探索我们也会发现本土意识始终没在四大文体的作品中消失。1937-1939年是抗日援华期，1939-1941年则是抗日援英期，而1941-1942年便是抗日卫马期了，此三期的抗日主题的不同，呈现在作品中的色彩也就有所差别，但本土意识始终存在，尤其是戏剧可谓始终没丝毫丧失其突出的本土色彩。³

战前马来亚社会的半封建、全殖民地特质，与其时中国社会的半封建、半殖民地特点可谓大同小异，而其时马来亚的华人基本上是属于侨民，完全没有也不可能把马来亚当做祖国的心态，而这就是战前马华文学作品无论是

哪一种文体，都充满反封、反殖色彩的原因所在。

方修先生在其著作《马华新文学史稿》、《马华新文学简史》及其单篇论著中所一再强调、凸显的马华新文学的主旋律是反封、反殖的特点，可谓极为精准、透彻的勾勒。因此我们可以说，就方修对战前马华文学史的研究和贡献来说，我们应该可以把他称之为“民族魂的拓荒者”，而他从阅读大量战前马华文学作品所归纳出来的“反封、反殖”的主题，则可说是“一言而为天下法，匹夫而为百世师”的贡献。

战后新马文学该如何书写

战后新马文学所肩负的时代重任与战前马华文学所负的任务是有很大的差别的。如果我们说战前马华文学是以反封、反殖为主调；那战后新马文学却是以争取民族自主、国家独立为其神圣的使命！

发生于1947-1948年的“马华文艺与侨民文艺”的论争，从文学发展的角度来看，是马华文学从一萌芽就朝向独立自主方向发展的必然结果；但隐藏在这现象背后的却还有本地左派势力和中国左派势力在相互争取以文学来达到彼此的政治理想的意图在；而另一方面站在隔山观虎斗的英国殖民地政府更是心图不轨，因而在此场论争平息不久的1948年6月15日，在实行“紧急法令”的同时，连带也把新马文学的反殖内涵给浇熄了。

紧接着，带有台湾及美资背景的《蕉风》于1955年在新加坡创刊，1959年因抵不过现实主义文学流派的排挤，《蕉风》只好搬到吉隆坡继续经营。《蕉风》的潜在意图是为削弱或甚至取消现实主义文学的反殖功能，它无意中为新马文学工作者打开了另一扇窗口，那是客观效果而不是该刊幕后人的主观愿望。

与此同时，现实主义文艺工作者继续以文学来争取国家独立民族自主，他们在1956年提出了“爱国主义”文学，这个一厢情愿的想法在客观效果上催生了一批强调各民族和谐、平等以及歌颂新马历史山川人文古迹之诗歌、散文，但事实证明爱国主义文学在马来亚独立后由于极端的民族主义抬头，马华教育与文学都遭受压抑；而新加坡独立后则由于为求生存实行以英语为教学语的教育制度，母语地位江

河日下，新马文学在不同程度上都呈现衰微之势。

战后新马文学发展的道路既然与政治制度、民族主义及教育制度息息相关，我们在书写这段文学史时，只有从这三个角度切入才有办法把这段史实处理得比较理想点。方修可能是有意，也可能是无意地忽略了这些角度，而依然以反封、反殖角度来书写战后新马文学史，这就是此位“民族魂的拓荒者”、“一言而为天下法，匹夫而为百世师”的杰出文学史家对战后新马文学史处理得不够理想的根源所在。

另一位在研究新马文学领域也卓有成就的学者杨松年则以文学现象和作品特点作为立论的依据。他从马华作家心态的转变此角度切入，以作品具有“侨民意识”和“南洋色彩”此二特点，在方修研究的基础上开疆拓土书写了《战前马华文学本地意识的形成于发展》及好些从此二角度立论的著作与论文。杨教授的凸显作家心态由思念祖籍国转向热爱居住国、作品的由充斥着侨民色彩转为洋溢着南洋情调，从世界各国如日本、美国的文学发展特点来看，似乎更能概括文学传播国语文学接受国之间的关系和特征。

杨松年教授的侨民意识和本地色彩互争长短的观点，按照一般文学正常发展的状况来说，应该是万古常新、不分时代国家都能适用的定律。然而马来亚独立后及新马分家以来，由于在不同程度上民族文化和教育都遭到压制，他的观点来到1986年也就不能完善地解说新华文学的所有特征了。

马来西亚教育语文政策概述

战后初期的马来亚，其政府每隔三几年就推出一份教育报告书，所建议实行的内容都不利于华文教育的发展。

由1957年马来亚独立到1970年代，马国政府所推出的几份教育报告书更是进一步要摧毁华文教育。

1965年新加坡脱离大马而独立后，马来西亚在1969年爆发了种族流血冲突事件，这是马国政治的分水岭，自此宪法规定不能质疑马来人的特权、马来统治者的地位、马来文作为国语的地位、回教作为官方宗教的地位，这说明了马来人主导权已真正确立。

1971年的国家文化大会更议决，只有用马来文书写的文学作品才是国家文学，其他语文的文学被标签为“族群文学”，马国华文文学自此被排除在国家文学之外；再加上1980年南大并入新大成为国大，马国独中生大批前往台湾深造，这三大因素促使马国华文文学从1980年代后期开始涌现好些“哀伤文学”作品，这些作品的作者抒发的是追思中华文化的情意结，且部分作者错误地把台湾当做中华文化的原乡，甚至倡导“去中国化”的论调。

新加坡教育语文政策概述

新加坡自独立以来至今的教育政策的发展可分为四个阶段。1965至1978年的教育政策着重于加强技能教育与推行双语政策。1966至1971年间，小三历史是以母语教导的。1971年检验结果显示，小学生的母语程度超过英文，是年遂决定以英语教导历史。1978年当局遴选9所特选中学让学生同时学习母语与英语为第一语文。

1979至1984年是教育政策改进期，此时期的教育重点是朝向高素质目标迈进。1980年南大并入新大成为国大，1986年开始实行统一源流教育，华文教育寿终正寝。自此，母语成为学校里的单一科目，其他科目都以英语教导。“华文只是学校里单一的教学科目，学生阅读量不够，使得识字遗忘率随着年级升高而增加。”此阶段是华文发展进入最艰难境界时期，华文在社会的地位呈江河日下之势。

1985至1990年是教育进入完善境界期。

1991年至今则是强调创意教育时期，但华文再也不是教育政策所必须特别关注的课题，华文成为单一科目已成定局。

由于新加坡是一个由移民组成的社会，文化根基不深，且无论是殖民地时代或独立以来的四十多年里，英语始终是新加坡社会的顶层语言，在“缺乏强烈的文化认同的情况下，出现了政治上的认同就是语言上向英语认同的趋势。”其结果是，受教育越高者越少用华语，社会成就越大者越不愿用华语，使得华语成为不成功人士所应用的语言。加上年轻一代既对英语的认同加强，又因无法有效掌握华语以贴切地表情达意而更加不使用华语，一般人因此担心年轻一代会逐渐放弃华语华文。

再者，随着90年代的强调学习先进工业

国如日本、法国、德国及西班牙等等国家的语文，母语的地位无形中又降为与这些外语并列的地步。

教育政策的改弦易辙，社会环境的改变，造成传统文化式微，传统价值观丧失，新华当代文学既然是在这样的背景下产生的，其内容特点与表现手法，自然也就与战前的、战后至独立前的有所不同。

如果我们仔细探讨1965年至今的新华文学，我们应该可以把1986年定为分水岭。从1965至1985年间的作品看来，基本上是环绕着这几个主题而创作的：1、歌颂建国历史和精神的；2、表扬爱国情操的；3、抒发对历史山川人文古迹的思古幽情的；4、描写组屋生活的；5、反映底层人民的艰辛生活困境的；6、歌颂先进事物、人物与思潮的；7、反映国民服役生活面的。

1986年过后，随着南大的并入新大成为国大，华文教育的走进历史以及华文教师的转流，这些事件使得华文作家的心情异常沉痛、彷徨，尤其是在教育界或文化界服务的知识分子，更是忧心忡忡。在这种情势下，华文作家的作品，自然优先地以民族文化与语文的困境作为写作题材，其他方面的题材就不再显得那么重要了。因此，从80年代后半期以来便涌现大批反映华族语文、文化、传统面临危机的诗歌、小说、散文和戏剧，这些作品蕴藏着或浓或淡的“黍离之伤”的隐痛，我们若称之为“伤痕文学”也未尝不可。

在今天发布的拙作《新华当代文学史论稿》基本上就是从教育和语文政策此角度切入所书写出来的一本著作，这是一个尝试，优缺点何在，请在座各位提意见。

注释：

- (1) 见方修《马华新文学简史》（吉隆坡：董总，1986）页44-46。
- (2) 见方修《马华新文学简史》（吉隆坡：董总，1986）页58-61及页82-93。
- (3) 见方修《马华新文学简史》（吉隆坡：董总，1986）页150-152及页184-185。

欧清池是新加坡新跃大学兼职讲师，本文是欧先生2011年1月15日在“世华文学研创会”与新加坡国家图书馆联办的新书发布会上的讲稿。

一个非史人的文史说

林 康

一、开场白

大家好。

头上幻灯打出来的那个，《一个非史人的文史说》，是我今天的讲题。

这几天我看到座谈会的新闻稿，在我名字下面列了这么一个题目：《泛论如何书写文学史》。我估计，大半是清池兄，欧博士他看我原来那个题目有点不伦不类，所以好意帮我改了个比较规矩的。但这么一来，反倒叫我为难。

大家想，今天这样一个场合。

刚刚杨松年教授讲过了，欧清池博士讲过了，都是提纲挈领的高头讲章。台下又有那么多我的前辈和朋友，高人无数。下来轮到林康，叫我在这一教大家“如何书写文学史”，这怎么能行。这不正应了一句老话，让我井边打水江边卖了。谁给我这个胆量？

所以，辜负清池兄的好意，我只好把题目又换了回来。

既换回来，容我做一点说明。

什么是“非史人”？治史或著史的人，叫“史家”。“家”，那是尊称。不是治史或著史的人，要是叫做非史家，平白无故窃取“家”这个尊称，难免有欺世盗名的嫌疑。所以，我既不是史家，只好以“非史人”自称，表明对史而言，我是个外行人，门外汉。

外行人也好，门外汉也好，在英文里有个说法，叫“layman”。按音译把它再翻过来，是不是就叫做“雷人”？

我在网上查资料，刚好看到这个：



“雷人”？这下可好，似乎连互联网都认为我不该来。也许怕来了要说“雷人”的话。

但我到底还是来了。

一方面，是糊里糊涂一早答应了清池兄，不敢临时反悔。

但主要是因为，我想，既然是关于“文学史”的座谈，主体应该还在文学。那么，作为一个写作者，从文学的角度说一点个人的什么意见，总还是靠谱的吧。

二、减法，说治史的基本态度

进入正题。先说我认为治史应该秉承的态度。

说过是外行，就不做什么正面的论述了。这里要做的，是从反面举例，把个人以为会构成“硬伤”的治史态度摆给大家看。以减法碰这个课题。

始作俑者毛，早有个“破字当头，立字就在其中”的说法。

（一）不改造作伪

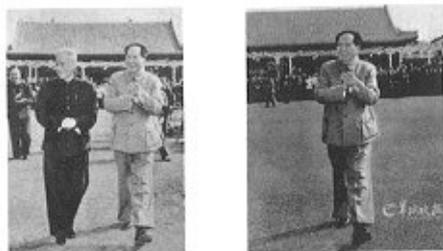
什么是历史？答案可能众说纷纭。重构论者，强调历史的本来面目，是可以由史家通过对史料的广泛搜集和严格考证，加以重建还原的。建构论者，主张史家利用自己的理论、思想和经验，让历史复活，因此有“一切历史都是当代史”，“一切历史都是思想史”等说。解构论者，认为历史无非史家阐释与修辞手段的结果，“历史文本在陈述事实的表象之下，蕴涵了选择、想象、创造的因素”。（彭刚《什么是历史？》，在人民大学的讲演）

然而，无论什么流派，立足于什么理论，都不会同意在治史时弄虚作假（所谓“想象”、“创造”，对治史而言，不能离开史实）。文学创作可以或者必须虚构，譬如小

说、戏剧、诗，甚至散文，但历史不可。历史一旦被人发现作伪，马上失去价值，再没有立足点。弄虚作假的历史不会变成文学作品，不会成小说成诗。至于成戏，也只能成为闹剧。它只会变成笑话。

下面用几张照片做例子说明：

1. 刘少奇失踪



一九五九年，毛泽东和刘少奇在中南海怀仁堂后院留影。文革期间，刘少奇被斗倒了，《羊城晚报》刊登同一张照片，刘少奇居然失了踪。

2. 托洛斯基被删除



在苏联出现同样的“删除”手法。左边照片里列宁发表演说，下方托洛斯基靠着讲台。斯大林时代开始，托洛斯基流亡，在右边照片里干脆先把他给除了。

3. 昆德拉以文字道出这类荒谬

这种作伪，捷克作家米兰昆德拉在小说中，以文字道出了其荒诞：“下台部长从相片上消失，身后的雪地浮现。他的帽子因为戴在书记头上，没有不见。”（米兰昆德拉《生命中不可承受的轻》，小说）

4. 凯利和珍芳达一起出席反战集会的虚构现场

不堪的作伪手法，和意识形态没有关系，反映的是作伪者急功近利而且以为可以一手遮天的卑劣心态。



2004年美国总统选举，共和党小布什胜选。竞选期间，共和党指责民主党总统候选人约翰凯利是不可靠的激进分子，网络上广泛流传他和反战女演员珍芳达一起出席反战群众大会的照片（右一）。事后有人发现这是一张合成照，把凯利1971年和珍芳达1972年在不同地方的照片（右二和右三）拼凑在一起，虚构了一个历史现场。

5. 加斯帕（左）变身奥沙马（右）



2010年，美国联邦调查局在其通缉犯网页上公布了奥沙马（Osama bin Laden）的2009年“近照”。在面对众多质疑后，该局终于承认，这是根据西班牙左翼政党联盟Izquierda Unida领导人加斯帕拉马拉惹斯（Gaspar Llamazares）一张照片改造成的，但否认有任何政治目的。该局虚构了一个历史人物。

6. 女明星和美发师（左），女明星和西班牙导演（右）



把场景拉近。时间是今年（2011年），地点是新加坡本土。

美发师Jonal Chong在他的发廊里展示了一张和好莱坞明星Nicole Kidman的合照，自称曾是女明星的发型师。别人发现一张该女明星和西班牙导演Alejandro Amenabar的合照，几乎是一样的构图。美发师向访问的记者说：“我不知道Nicole的脸为什么朝同一个方向，我也不知道背景为什么相似。”几天后，

终于承认他从来没给Nicole做过头发。

摆脱意识形态和政治纷扰，也许有利于更赤裸地还原这类作伪背后的功利本色。

（二）不无中生有

中国的印尼归侨作家张永和，勤于传记写作。他在1993年由花城出版社出版的《李光耀传》，据李展（中国新闻网）介绍，1994年在中国被评为“全国优秀畅销书”。据李展引述，张永和认为“努力反映飞速发展的时代精神风貌，是文学应有之责，也是当代作家义不容辞的时代使命”。

至于在本地读者眼里，不管此书到底如何“反映飞速发展的时代精神风貌”和背负“义不容辞的时代使命”，却绝不是传记，只能称之为“奇书”。

新加坡两位资政，在书中有这样的对话：

李光耀说：“太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦，由此演化出大千世界、无奇不有……”

“是的，八卦是大道之源，众经之首。”吴作栋对总理博览群书十分钦佩，他问道，“你读的《易经》是英文版本吗？”

李光耀说：“我最初读的《易经》是中文版本，由六十四卦组成。六十四卦是由八卦相迭演易而成的。”说着，他用钢笔在纸上画了八卦的各种符号：乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑，并一一加以解释。

公孙笑指出，“李光耀是在从政之后才苦学华文的。可是书中却有许多‘李光耀’从小就华文顶呱呱的描述”；从上面引文所见，可见一斑。（公孙笑《荒谬的“中国通”》，联合早报）

书中此人，非现实中人。难关公孙笑论述时，要在传主姓名前后加上引号了。

（三）民国时期大公报的“四不标准”

傅国涌研究中国言论史，对民国时期的大公报评价极高。

大公报在1926年9月复办，提出了办报的“四不标准”：“不党，不卖，不私，不盲。”（傅国涌《文人的底气》，云南人民出版社，2007年1月）

简单介绍一下。“四不标准”中的“不

党”，就是说立场要独立，不隶属党派；“不卖”，就是说不收别人的钱，包括不随便接受人家的接济；“不私”，就是说不（将报纸）视为私人财产；“不盲”就是说不依附权势，不媚俗。

大公报“四不标准”，说的是其办报的原则，其实也是文人或者知识分子处世立说之道。和萨依德对知识分子的定义：“特立独行、置身体制外、保持批判意识、反对双重标准与偶像崇拜、为自己信念发言”，大有共通之处。

我想，持之以治史，做出来的至少是可信、可读的“史”而不是其他的什么东西。

三、关于文学史的书写与重写

中国在八十年代出现关于“重写文学史”的呼吁和讨论。

有关的讨论，自1988年开始，1989年中断，1991年起一度移到在海外复刊的《今天》继续展开，九十年代后期在大陆恢复。

（一）“重写文学史”为什么在中国成为一个课题

个人认为，文学史的重写或继续书写，本来是很自然的事，没什么好多说的。为什么会成为一个课题，主要是中国国内关于中国近代文学史的论述，在1949年以后基本形成一统局面。

时至今日，这样的一套主流论述，不再为相当一部分中国作家、文学家、学者认可。

譬如，许子东这么指出：

五十年代中国大学教育建立现代文学学科时，教育部明令要宣传新民主主义指导思想，形成这么一个模式。

这个模式有坚定信念等好处，也带来两个坏处：

1. 把这些作家看得比较片面，鲁迅有犹豫的，有彷徨的时候，都不讲；
2. 排斥了很多不在这个信仰系统里的作家。

从各种讨论所见。原来那种“鲁郭茅巴老曹”的固定排序，及其背后的一套价值参照坐标提出修订，成为中国文史界呼吁重写文学史的一个重点。

（二）文学史的“各自表述”

重写文学史，有利于带进新的观念，打破一言堂。当然，重写也只是重新表述，并不确保新比旧好。

刘再复批评一些新撰的文学批评与文学史，说：“大陆有些作家学人，刻意贬低鲁迅，把左翼文学和工农兵文学说得一钱不值，与此同时，又刻意制造另一些非左翼作家的神话，这在思维方式上又回到两极摆动的简单化评论。现在真需要对90年代大陆的文学批评与文学史写作有个批评性的回顾。”（刘再复《评张爱玲的小说与夏志清的〈中国现代小说史〉》）

不少人认为，夏志清在美国撰写的《中国现代小说史》，对中国重写文学史产生了重大的影响。夏志清的文学史，当然不会是1949年以后大陆的那个参照坐标。他对张爱玲十分推崇，书写张爱玲的篇幅甚至超越鲁迅。刘再复关于“刻意制造另一些非左翼作家的神话”的说法，似有所指。

在台湾，杨照则指出张爱玲其实是鸳鸯蝴蝶派的传承。夏志清因为不熟悉中国传统文学，看张爱玲有别于当时五四作家的文风，因此一见为之“惊艳”。（杨照《梦与灰烬》）

文学史的众说纷纭、各做表述，相对于数十年“不变”的现象，我想，其实反而是一种正常的形态。

四、加说：文学史书写的特定要求

治文学史，既要恪守史学的原则和规律，也有涉及文学本身的特定要求。

这里根据个人阅读文学史、文学相关史料或文学评论的经验，加说几个文学史书写可能经常要面对的问题。

（一）认真查证，辨别资料真伪

在采用作家的资料，特别是出自作家本身、作家自己提供的资料时，最好先予认真查证。

某人得什么奖，对该奖的性质、结构，评奖的根据等等，宜先有所了解。

若某人自称什么奖提名，最好先弄清楚是怎么回事。

譬如：诺贝尔文学奖，查一查其官方网站，就知道该奖对提名人的资格是有规定的。

四类人具备提名诺贝尔文学奖候选人的资格：

- 一、瑞典文学院院士和各国具备相当于文学院院长资格的人士；
- 二、高等院校文学教授和语言学教授；
- 三、诺贝尔文学奖得主；
- 四、代表国家文学创作水平的作家社团主席。

民间组织如“国际诗歌翻译研究中心”，并不具备提名诺贝尔文学奖的资格。

先看看，至少可以不随便被人牵着起哄，免得自己变成笑话的一个组成部分。

（二）分析和论述，要经考证、讲理据

对作家或作品的分析和论述，要经思考、讲理据，不宜信口开河。

譬如：若批评某作者的小说人物刻画较弱，最好不要建议作者去看欧亨利，从中学习。

欧亨利的小说以构思精巧、风格独特，结局出人意料著称，有“欧亨利式结尾”（O Henry's Teist Ending）一说。他的强处不在“人物刻画”，甚至有人批评他的小说“找不出一个写得真实的人物”。

（三）立论谨慎，文史不是私货

立论谨慎，是治史的基本要求之一。治文学史，特别是在治史者同时也从事文学创作的情况下，更要警惕自己，文史不是私货。涉及自己，最好尽可能避嫌。

否则，至少要能经得起辩驳。

这里举一个例子。

本地前辈诗人钟祺撰写《战后马华诗歌发展一瞥》，将1946~64的近二十年，分成四个时期：

光复初期，1946~1948

低潮时期，1949~1953

爱国主义诗歌发展时期，1954~1958

百花齐放时期，1959~1964

另一个前辈诗人周燊对此提出了批评：

“强为分期，也许只是钟祺为了便于把自己从其他诗作者群众抽出来，成为‘爱国诗人’罢了。”（周燊《新马华文文学大系》卷六《导论》）

(这只是一个例子，说明文学史书写要注意立论谨慎，对有关争论这里不作价值判断。)

(四) 明确概念，避免混淆

在文学史书写过程，一些术语和特定名词的使用，为了避免混淆，最好先予明确概念，尽量做到规范。特别是一些来自哲学的术语和特定名词，要按其规范的定义使用，避免曲解，切不可望文生义。

譬如：

“个人主义”，强调的是对个人的尊重，反对权威的控制与抑制；和“利己”不是同义词。

“非理性主义”，说的是和理性对立的直观、知觉、本能等。通常有“为理性所不能解释”、“用逻辑概念不能表达”等涵义；不能干脆把它当成不讲道理。

(五) 结论或判断，要有相应根据

对文学现象、作品等作结论或下判断，要坚持有相应的根据。任何结论或判断，若缺乏或没有足够的论证与依据，只是空话。

譬如：

你尽可以说“三几个人打开一个新局面，

带出一代新流派”；

你可以随便“把文学流派和作品优劣挂钩”。

你说什么都行，但说出口，还要别人认为这话有理，可以听得进去。

五、结束前再说几句

我想说的，基本已经说了。结束前，再说几句。

我想，这是个已经没有什么权威的年代。

治史人也许该有这样的自觉：

史家不是判官或法官。

文学史和文学评论，不是判词。

论者在对别人指手画脚的同时，也在别人面前“展示”或“暴露”自己的水平。

我说完了。

感谢包容。谢谢。

(二〇一一年五月，根据为讲座准备的幻灯整理)

林康是中国银行新加坡分行职员，本文是林先生2011年1月15日以个人身份在“世华文学研创会”与新加坡国家图书馆联办的新书发布会上的讲稿。



新加坡华语话剧传统的审视

——序连奇《新加坡现实主义华语话剧的思潮演变（1945-1990）》

周宁

连奇研究新加坡现实主义华语话剧的历史与理论，已近十年了，《新加坡现实主义华语话剧的思潮演变（1945-1990）》是他研究心得或心血的结晶。此书的出版，不论对他个人还是对新加坡华文文学与艺术研究，都是一件大事。

新加坡华语话剧出现于上世纪初，1919年《新国民日报》发表《新剧的出现》，评论两出新剧《就是我》与《河伯娶妻》，这是新马华文新剧的开端。一年以后，1922年，新加坡上演的新剧已达20多出。从早期新剧到“南洋新兴戏剧运动”一直到抗战戏剧，新马华文话剧具有强烈的现实关怀与社会批判精神，形成了现实主义创作传统。方修先生对这一时期话剧运动的出色研究，奠定了日后研究的基础。

救亡戏剧就声势而言，将马华新剧推向一个高潮。戏剧作为文化结构中的一种群体交流仪式，已超出纯艺术的审美范围，具有更广泛的文化组织意义。二战后新马等地普遍掀起的民族自立运动，就社会规模而言，亦是一个热情与激奋毫不相异于抗日救亡的运动。“默迪加”是一个富于召唤力的时代共同的主题，但这个主题却并没有能够使太多的观众走进剧场。因为这个兴奋点与华文戏剧的表达形式是难以契合的，也就是说，这个时代精神主题无法选择华文戏剧作为其最佳表达式。方修先生的研究继续跟踪战后30年的华文话剧创作，进行了扎实的史料建设。但在华文话剧创作与演出逐渐衰落的大势下，研究工作也未见振兴与发展，相对20世纪前半叶，20世纪后半叶的华语话剧研究明显薄弱。

连奇2003年起，在厦门大学人文学院研修博士课程，选择战后直到九十年代新加坡现实主义华语话剧的思潮作为课题，自有其问题意识与学术史的考虑：

首先，现实主义创作传统是新加坡华语话剧的主流，从战后到九十年代，新加坡社会经历了重大的变革，新加坡华语话剧在政治变革、经济荣衰、文化转型的大环境下，始终坚守现实主义创作传统，历经了复兴、低落、再复兴到再低落的复杂过程，系统地研究这一历史过程，不论对话剧创作还是学术研究，都有着重要意义。连奇的博士论文对这段华语话剧史的研究，不论就史料收集整理，还是理论分析学术观点而言，都做出了难得的贡献。

其次，连奇的研究在大量史料与深刻分析的基础上，将战后将近半个世纪新加坡现实主义华语话剧史分为四个时期，使新加坡现实主义华语话剧史呈现出清晰的历史发展脉络与意义框架，同时对戏剧理论与批评的发展以及社会文化问题，也做出独到而深刻的研究，从某种意义上说，连奇的研究实际上整理出了新华话剧半个世纪间发展的主流历史。

再次，新华话剧史有两组大问题：一组是侨民文艺与本地文艺的问题，它关系到华语话剧的源流与自身传统；另一组是现实主义与现代主义的问题，它关系到华语话剧的精神核心与艺术特色。更重要的是，这两组问题相互关联相互影响。连奇的研究抓住了本质性问题：华语话剧历史地选择现实主义传统，使其不可避免地直接面对新加坡独特的政治经济文化现实与自身的身份困境。现实主义文学传统创造

了东南亚华文文学发展与繁荣的动机与条件，同时也设置了难以绕开的政治文化陷阱。现实主义直面现实所遇到的限制与困境，为现代主义的兴起准备了条件。但现代主义并不能拯救华语话剧，现实主义传统依旧是华语话剧的精神支柱。

最后，新加坡华语话剧已经有将近一个世纪的历史，在这个有意义的年代里研究华语话剧的现实主义传统，既是检索一个世纪里新华

话剧的经验与成就、问题与困惑，又是展望未来发展的丰富的可能性，为话剧创作与理论研究者提供信心并让人们看到希望。感谢连奇的多年努力以及这份努力所获得的成绩！

是为序。

周宁

2011年暑假

于厦门大学人文学院



新加坡华语话剧思潮演变

连 奇

新加坡华语话剧具有优良的现实主义传统。历经殖民地到后殖民地，新加坡华语话剧处在社会转型的环境中，以它所具有的社会内容和时代精神，以及所蕴含的思想意义，显示了它的现实主义品质。

新加坡华语话剧本是马华（包括新加坡在内的马来亚华族）文学的重要组成部分。二战以后，从1945年到1990年的四十五年间，它从区域性的（马来亚的一部分）到国别性的（新加坡独立以后），显露了它的身份的复杂性。这段期间，新加坡在政治上历经英殖民主义统治、自治、加入和退出马来西亚到独立建国；在经济上由服务宗主国的资源转运地，转型为服务全球化经济的产业和金融区。新加坡现实主义华语话剧受到了包括政治波动、经济荣衰、文化变异、时代思潮等种种因素的影响。就新加坡现实主义华语话剧的发展情况来看，这期间，它正好历经了复兴、低潮、高潮和趋向式微这样一个过程。

新加坡现实主义华语话剧作为一种文艺创作和表演艺术，它同时也是文化的一环，其中所折射出来的社会心理因素和社会理论认识，显示了它与社会发展的紧密关系，也显示了它的参与者对现实社会认识的微妙变化。因此，考察二战以后四十五年的新加坡现实主义华语话剧，窥探它的传统的积累和流变，有助于我们从另一个侧面认识新加坡的文化发展。

本文的写作从原始材料入手，通过分析和归纳，以求达到理性的结论。有关各个时期现实主义华语话剧的论述，由理论、创作和演出

活动三个部分构成。理论部分主要从当时的戏剧理论和剧评，以及同时期有关的文艺评论整理出头绪，找出主要观点；创作方面首先关注的是本地现实主义华文剧作，通过对它们的评介以显出它们反映现实的情况和创作思潮的变化；话剧演出活动方面，通过考察演出剧本的选择，如中国或其他外国剧本的占多数，或者是本地剧作的成为主流等，来探究本地创作的盛衰以及社会运动和思潮的影响。

本文的价值，在于将二战以后四十五年的新加坡现实主义华语话剧视为一个整体，并将它划分为四个时期，以反映政治运动、社会转型、传统文化失落等因素对华语话剧的影响。本文也将新加坡现实主义华语话剧的理论部分视为重点，努力做到探明社会演变对戏剧理论以及戏剧理论对创作的影响，厘清各个时期戏剧评论所关注的课题和理论倾向，可以说是作了一个战后戏剧评论简史的整理。本文对剧本创作的评述和对演出概况的分析，也为考察新加坡现实主义华语话剧的感性部分作了探索。

新加坡华语戏剧在东南亚华语戏剧中占有重要地位，正如新加坡是这个区域的枢纽。本文研究新加坡现实主义华语话剧在殖民地到后殖民地的社会转型中演变的情况，无疑为认识东南亚的社会和文化的发展提供了一个有用案例。

本文是连奇著《新加坡现实主义华语话剧的思潮演变（1945-1990）》之内容摘要，此书预定于今年11月由新加坡春艺图书贸易公司出版。

抒写本土乡愁，展现人文情怀

——读《新加坡当代华文文学作品选·散文卷》

(新加坡) 伍 木

抒写乡愁是人类永恒的文学母题，在以屈原为鼻祖的离散文学的领域中，“乡愁”是指人在异国他乡对故家园的浓浓思念。然而，在新加坡新一代文艺工作者的笔下，“乡愁”有了一个延伸的涵义，那就是在没有漂泊他乡的情况下，随着时空交替和城市化步伐的加速，在城市中漂流迁徙的人们对故居的怀念之情，以及由此而折射出来的与土地和故人纠结在一起的情感，我将这种情感称为“本土乡愁”。

故土维系着故人，童年少年维系着父亲母亲，在书写本土乡愁之外，父爱母爱的伟大也是新华散文连绵不绝的创作泉源。这方面的创作者来自不同年龄层，他们大多能够很好地写出性灵闪动的篇章。结合其他的悼念故友或怀念挚友的题材，这类散文构成了一道深具华族文化底蕴的人文景观。

如果说烈浦主编《新加坡当代华文文学作品选诗歌卷》¹中的诗作整体上深化了新华文学的本土意识并凸显了新华文学的文化脊梁，那骆明、长河主编《新加坡当代华文文学作品选散文卷》²（下称《散文卷》）中以抒发“本土乡愁”和书写人文情怀居多的优秀作品，则在一定程度上构筑了后殖民时代新加坡独有的本土之情和人伦之爱。本文尝试从这两大主题范围内的作品出发，检视新华散文在本土意识和人文意识上的跨越。

“隔着时间的层层纱幕观望从前”

小至一条街、一条河，大至一个区、一座岛，都能展现一方水土的精彩特色。收入在《散文卷》中的作品，有的以消失中的“乡居”来建构记忆深处的家园，例如莫河〈悬吊

在牛车背后的童年〉、潘家福〈话我故乡〉、黄今英〈外婆的葱茅园〉；有的以“街”作为故事的场景，例如流苏〈重读一条街的历史情境〉、董农政〈听一条街〉、虎威〈摩士街很长很长〉、芊华〈街的情怀〉；有的以“河”作为承载情感之舟，例如希尼尔〈浮动的童年〉、辛白〈河口〉、蔡欣〈河街图〉、杜诚〈班丹河〉、民迅〈乡村里的小河〉。

虽然“乡村”这个名词在新加坡已经没人历史，但关于乡村的种种记忆，文学作者们却以文字的形式记载了下来：“而我那多彩的童年世界，也像老牛破车似的，缓缓地转动着大大的轮轴，不知不觉地转走了。杜尼安大路旁，那个年幼无知的小孩子，在牛车背后悬吊着双脚的野孩子，已经随着岁月的脚步声，逐渐苍老。在杜尼安路上缓缓而走的印度人的牛车，也不复再现。”（〈悬吊在牛车背后的童年〉）拭去蒙上心头的历史尘埃，人与乡土的感情在岛外岛上真切流露：“乡民们开始为你取名为乌敏岛，而我竟也误打误撞地结缘为你身上渺小的基因。据说，我与你的关系是一缙剪不断理还乱的故土乡情。因此岛的自传，其实就是我前半生的回忆录，一则属于新加坡北海的小岛札记。”（〈话我故乡〉）

乡村消失了，城市在历史的缓步推进中也改变了它原有的面貌，一座城市的性格的形塑在国家建设的进程中已见端倪。1960年代和1970年代，童年在芽笼路渡过的流苏有着深刻的“在地经验”：“记得在一个课堂上，掀起一个衣衫不整的男生，用手指戳他的胸口，告诉他要在我的课堂上撒野耍赖，先去打听我是从哪条街上来的。他呆住了。怎样，不爽啊！没见过这样说话的女老师？此后，在外头碰到

他像阿飞的模样却必恭必敬地叫我老师。以暴治暴，是这条街给我的力量吗？”（〈重读一条街的历史情境〉）流苏性格中的粗犷元素，真的是芽笼路所赋予的吗？新加坡已经洗净龙蛇混杂的昔日铅华，脱胎换骨成一个不折不扣的国际大都会，但同样是在1960年代和1970年代，场景在鹅宾街，董农政的童年往事与往日纷乱的社会景象交织在一起，真实地唤起读者的共同记忆：“当街上传来山闲崽（流氓）因不满某一个长相因不满地盘被侵因不满某小姐的不爱而发出厮杀声。楼下厚大木门关妥后。母亲很需要大家依偎着大家。拼命告诫千万不可当山闲崽。”（〈听一条街〉）穿越时光的隧道，时间的距离感让身为建筑师的虎威的回忆越发清晰：“隔着时间的层层纱幕观望从前，似乎一应的声音、气味、色彩，都是足以让人缅怀的。但处在纱幕里面的人，感受便又不同了。”（〈摩士街很长很长〉）新加坡抵挡不住全球化的改变之风，城市的变迁改写了国人的生活方式，这种改变在芊华的潜意识中形成了挥之不去的经验：“而今走在这条小路，行人步履匆匆，空地上长满了绿油油的青草，谁还会记得拉实街建筑物日治时期挨过炸弹。建筑物都拆了，还有什么好忆旧的？我是不是老了？街失去了昔日的风采，街边小贩呢？被生活的魔术师藏到哪里去了？”（〈街的情怀〉）

一条街道孕育出一种人生态度，那么，一条河又能为希尼尔滋养出什么样的人生哲理呢？“我们的祖先因生活而落脚加冷河口，我们的下一代也许因生活而落户黄河或密西西比河边时，哪一处是原乡？流动的河水，流动的人生，流动的故乡，只因为我们有流动的根？”（〈浮动的童年〉）迁徙过后，抽离自故土的辛白对乡土的深挚情感还是不能被轻易割舍的：“是大地的召唤，还是记忆的召唤？我仍然想去看看河口，我希望故居附近一条通往河口的小路还可通行，所以几个月后我再度带着家人前往。”（〈河口〉）出于整体规划的需要，新加坡的许多旧街道已经让路给新的建设，在蔡欣的眼中，河的坚韧生命力还复坚韧吗？“河与街，原是一对孪生兄弟。这对孪生兄弟，伴着我的童年一起成长。如今街已淡出舞台，只留下河，默默流入一帧小小的旅

游明信片，默默闪耀成环球旅客的醉眼。”（〈河街图〉）

针对谱写着新加坡人共有的历史记忆，承载着新加坡人共有的历史情感的“本土乡愁”散文，曾经旅居新加坡九年（1994-2003）的中国作家石鸣指出：“新华作家以唤醒记忆、还原本质、确认自我为出发点，用文字让失去的建筑和生活家园再现，让旧的建筑和生活场景在淡忘的记忆中重现和强化，让某些业已失去或正在失去的精神在物质文化的冲击下重新凝聚，以保留族群的记忆。”³这些从记忆废墟中被努力挖掘出来的族群记忆，在促进新加坡人的国家认同方面起着积极的作用。

“谁去记住那一页退色的历史？”

新华散文的本土意识，除了反映在个别作者的一方岛屿书写外，也建构在以国家角度思考的篇章。谢裕民曾别出心裁地以新加坡国史为蓝图，努力循着先贤的足迹去重新拼凑一些已经散落的新加坡地理图像，他戏谑地说：“新加坡人才不管什么殖不殖民，朝日东升，谁去记住那一页退色的历史？太旧了，早已脱落，飘入新加坡河。”（〈黄金水道〉）谢裕民的戏谑一语道破了他对本国史的重视，以及国人对此的相对冷漠。伍仲从半个世纪前的一张书签上，回想到一段属于新加坡刻骨铭心的往事，并作出了自己的评断：“五六年一连串惊心动魄的学生运动，反征兵游行爆发后，中学生联合会成立了，学生们以更大的热情卷入了推进社会运动。可以毫不夸张地说，学生们是以生命和热血，点燃历史前进的动力。”（〈一张书签〉）葛凡也让时光倒流数十年至反殖民时代，记录了新加坡独立之际举国欢腾时刻：“独立桥出现在新加坡土地上的时代是一个伟大的时代。那时，新加坡人民正为了争取独立而奋起。独立桥的落成象征了人民争取自由的坚强意志。”（〈独立桥〉）

新加坡原本就是一个移民社会，早期移民者来自世界各地。艾禹因着工作上的便利，有机会探访南来自中国广东省三水县的建筑女工“红头巾”，纠正了过去“红头巾梳起不嫁”的错误传说，并肯定她们在新加坡建国过程中所作的贡献：“提起红头巾，没有人会怀疑自己所住的房子、所走过的马路、所到的公

园没有她们付出的劳动血汗，在建国的时代洪流中，她们默默工作着，无悔地付出一切。”

（〈折起一方红头岁月〉）怀鹰在城市化的过程中，也捕抓到来自南印度的印度族同胞劳作的镜头并加以赞颂：“他们用双手，用黝黑的肩膀，把电缆埋在土地母亲的肝脏里。在这城市的每一个角落，都可以发现他们的踪迹。这些潜伏在地下的电缆就像蜘蛛网，在城市的地底下纵横交织，给我们繁华世界带来一片光明。”（〈无名的英雄们〉）这些以文字保留下来的弥足珍贵的历史镜头，让新加坡的后辈能够清楚了解到先辈们建国的不易，所凝聚的本土意识不言而喻，希望新加坡教育部能够斟酌把它们载入中小学课本中。

“我不再抗拒他那双粗硬的手掌”

除了对乡土的怀念、对故居的思念之外，抒写双亲之爱也是《散文卷》里一个重要的主题。青如葱〈恒久的思念〉、郑景祥〈父亲的距离〉、寒川〈父亲〉、梁文福〈父亲的距离〉、孤舟〈最后的玫瑰〉、黄奕城〈情结摔跤赛〉，是六篇掷地有声的怀念父亲/书写父爱的散文。刘蕙霞〈青翠如初〉、龙志为〈海葬，母亲的归航〉、骆明〈“我将不离开你们”——悼母亲〉、李松〈母亲〉、小兵一名〈泪痕〉、流巾凡〈细雨纷飞扰人思〉、刘立〈善良的妈妈〉、汀上红〈我的怀思〉等，则是多篇呈现母爱的散文。

中国现代文学家朱自清的〈背影〉是家喻户晓的经典散文，而在新加坡新一代作者青如葱的笔下，父亲的形象究竟是什么样子的呢？那是一种难以攀比的无私奉献的高度：“你可以不顾患了疟疾阵热阵寒，工作从不间断；你可以不管被大树筒压到脚骨碎筋伤，照样天天苦干。有好几年你把挡风遮雨的家让给了我们，自己像个征夫般幕天席地在草地上打铺，每每睡到月残星疏时分，才被露水冻醒，又是艰辛的一天开始。”（〈恒久的思念〉）在郑景祥的诗性语言底下，那是一种平实、立体而没有夸大成分的描述：“父亲的右脚天生弯曲，走路总是一拐一拐。小时候，我目送他的背影，偶尔会暗想那是被天神硬生生折断的柱子。……我很想告诉他，其实我已渐渐能够了解他这些年来的苦闷。我不再抗拒他那双粗

硬的手掌。我已经学会看到茧子里的辛劳，触摸到掌心里的温暖。”（〈父亲的距离〉）寒川对父亲的悼念，也同时带出了他对台湾金门故乡的怀想：“我没有想到，离乡几近半个世纪，回乡竟是在父亲辞世后一个多月。是不是父亲要我回乡，不让这份乡缘断绝呢？”

（〈父亲〉）从“父亲的书房”提升至“民族文化”这个更高的层次，梁文福的散文体现了已故中国社会科学院研究员王淑秧所说的“脊梁式”书写：“表面上，我专研和创作文学，在这方面无愧于父亲的书房，但我内心深知，其实我的书房只是父亲的人生书房的一部分之延续和发展，还有其他的许多部分，以我的性情和能力，是无法好好继承的。这有点像我们每一个人和民族文化这‘父亲’的关系——总有若干发展与辜负。”（〈父亲的书房〉）

表达母爱伟大的散文作品，也在《散文卷》中借助各种场景展现出来。资深作家们的童年印象中，伟大的母爱背后总是联系着一段苦难的经历，尤其是日军占领/英国统治下的苦难：“日军检证行动伸延至山芭时，一天，日军搜查到我们避难所在的菜园，整个菜园的几家男女老少都惊慌不已，幸而母亲通晓日语，挺身向负责的日军交涉，结果使全菜园的人逃过劫数。”（〈青翠如初〉）“日寇南侵的铁蹄，踏碎了南洋众多落叶归根的梦，许多人从此只好落地生根，直把他乡作故乡。思亲、罹病，加上有关日军进来后，未嫁姑娘得当娼三年的传言，使母亲无法不作出结婚的决定。”（〈海葬，母亲的归航〉）“我记得，母亲不管在日本统治新加坡的时候（那时缺粮、缺穿），或者是在和平以后，她都要自己的儿子不贪小便宜，要节省，工作要认真，不能懒惰，只有给人占便宜，不要占别人利益，待左邻右舍要和睦。”（〈“我将不离开你们”——悼母亲〉）“在那英国殖民地统治的苦难年代里，母亲每晚伴着我一起吃晚餐，我心里感觉无比温暖。”（〈母亲〉）尽管际遇各有不同，这些散发母性光辉的母亲们总是能够泰然平和地以自己的羽翼保护年幼的儿女。这群默默守护家庭成员的华族妇女是另一种形式的无名英雄，是她们构筑了新加坡坚固的社会基石。

悼念文学也是华文文学传统中重要题材

之一，尤其是在诗风鼎盛的唐朝，诗人们所书写的一首首悼念诗，为我们留下了一笔丰硕而精彩的文学遗产；宋代苏东坡的悼亡词《江城子 十年生死两茫茫》，更是不朽的千古绝唱。《散文卷》内的悼念篇章继承了传统悼念文学的精髓，书写者皆能以扎实的笔调描绘华文文化工作者的图像，例如长河《生命与梦想——怀念黎华》、陈伯汉《气贯长虹——青年郭宝崑之一》、陈清业《怀念曾采先生——一位热心文艺的长者》、林康《告别李向》、林言《怀念郭宝崑》、刘笔农《永远的姚紫——姚紫逝世二十六年祭》、《含泪追忆那段和李金龙交往的日子》、秦淮《半夜灯前十年事——追念姚紫先生》、谢克《自学成功的作家——苗秀》等。正是由于郭宝崑、李向、姚紫、苗秀等文化先驱的辛勤耕耘与浇灌，才能铺垫出今日新加坡华文文化/文学的底蕴。

小结

在创作手法上，新华散文自1919年滥觞至今一直都没有离开过现实主义的怀抱，这是它与新华诗歌和新华小说的不同之处。新华诗歌在1950年代和1960年代受到欧美和台湾现代主义诗风的吹袭，形成了1965年新加坡建国后，现实主义与现代主义各擅其长进而彼此吸收融

合的局面；新华小说则在1980年代初期开始引进意识流写作，更在1990年代由于微型小说的盛行而出现纷呈的创作手法。至于新华散文，过去90年来始终坚守现实主义的创作原则，舒卷细读，《散文卷》中所编选的作品基本上反映了这个事实。

值得一提的是，《散文卷》的作者们在题材选择上有所扩宽，在审美处理——包括丰富语言的应用和细腻感情的处理上，也比前辈作家们更上一层楼；本土意识的实践从过去的表面刻意到如今的自然流露，从1950年代和1960年代恢宏的爱国主义叙述“笔走偏锋”而至今的一方岛屿书写，并由此交错缝制出一条记忆的百纳被，这是一种内化和深化的表现，也是新加坡华文文学传统扎稳根基的表现。

注释：

- (1) 《新加坡当代华文文学作品选·诗歌卷》（新加坡：青年书局，2010年9月）。
- (2) 《新加坡当代华文文学作品选·散文卷》（新加坡：青年书局，2010年9月）。
- (3) 石鸣《城市化进程中新华作家的本土书写与文化想》，见《新加坡文艺》第90期（2005年6月），页70。



马华新诗路在何方

(马来西亚) 孟 沙

前 言

很多人一谈到诗，不是摇头，便是一副不屑的嘴脸。

诗是文学中的一环，如果说文学是冷门物，诗歌更是冷门中的冷门。

今天的时代，早已不是唐朝宋朝，可是人们一谈起唐诗宋词，谈起李白杜甫苏东坡，许多人都耳熟能详，连朗朗学语的小童都能背诵几句旧诗词。比较世人对待新诗那种冷漠的态度，我们可以用一句“厚古薄今”来形容，应该是再恰当不过了。

人们对待旧诗与新诗的两极态度，似乎一个是美若天仙的可人儿，一个是其貌不扬的丑小鸭。爱美是人的天性，既然是“窈窕淑女”，那么，“君子好逑”是理所当然的事啦。

因此，自有新诗以来，将近一百年了，世人对它始终抱有成见，不是说它浅薄，便是指它古怪。一句话，要找到新诗的知音人，大概万中难挑一。我这样说，大家当可以理解马华新诗处境之艰难了。

新诗在众人心目中，尽管容貌丑陋，但是对马华文学这个家族来说，她和小说散文一样，都是其中一个重要成员。这个媳妇那怕再丑，最终还是要见家翁。

这里，就让我们揭开马华新诗的面纱，看看她的真正面目，还给她一个公平合理的评价。

新诗厄运，谁的责任？

马华新诗在一块不甚适合文学生存的土壤上，居然也活命了90多个年头，不能不算是个异数。

马华文学的人口有多少？这是个有趣的问题。有人说是一千左右。这个计算大概是以

作品的印量作根据。本地作家的新书，一般印量在一千上下。即便这样，那一千本的新书还需要经过许多周折才能推销出去，其中不少面对滞销，以致搞到血本无归，也是极为平常的事。

比较起来，新诗的读者就更不济了。诗是冷门中的冷门，别说千人难得，即便打个折扣，一本诗集能有几百本的销数，已是顶呱呱的成绩。因此，本地诗人的新著一般只有三五百的印量，还要冒着赔钱的风险，真是凄凉无比。

这种惨状，当然不始于今日，也不是一时一地的事。即便中国诗坛也面对同样的苦况。中国是诗的大国，尚且遭遇如此，马华诗坛又何能幸免？似乎社会越文明发达，人们与诗的距离也越来越远。

诗歌如何摆脱困境，走出“小众”的圈子，取得大众认同与接受？不是三言两语说得尽。尤其处在今天网络世界，诗歌面对的挑战，比以往任何一个时期都来得艰巨。而新诗目前的困境，到底是谁的责任？诗人本身还是读者问题？抑或是大势所趋？值得大家来探讨。

站在“前卫”诗人的立场，他们视诗歌如“禁脔”，认为诗是文学中的最高殿堂，非普通一般人可以进入。在这种先入为主观念作祟下，写起诗来，便任凭灵感意识到处流窜，至于写出来的东西有无读者欣赏，似乎不怎么放在心上。

站在读者的角度，他们原本对诗已存有成见，如果诗人又故弄玄虚，那后果肯定会把读者吓跑，甚至原先那丁点好感也一扫而空。这时在他们心目中，诗不再是美的象征，而是令人难以亲近的怪物。

一旦读者对诗的美好印象幻灭，诗的社会地位只有越来越旁落，诗歌的生存空间便也越

来越窘迫。

对于那些写起诗来“如入无人之境”的诗人，他们陶醉在“自己写自己爽”的个人天地，根本不以为读者排斥新诗，他们也有部份的责任。甚至还会反问：你看不懂我的诗是你的水平低，为何不自我检讨？

读者中当然也有另外一类，他们不喜欢读明白如话的诗歌，照他们的口气说，那如同喝白开水，淡而无味。与此相反的，那些年代越久远，如唐诗宋词，人们却经常挂在口中，对新诗无异是个巨大的讽刺。为何死了上千年的诗家，他们的诗还活在世人心中，反而今人所写新诗却有“咫尺天涯”之慨？

比起其他文类，散文的草根性最强，小说次之。散文以真取胜，题材可随意发挥，适合一般读者口胃；小说因有情节故事垫底，虚虚实实，深具悬疑性，迎合人类好奇探密天性。而诗歌不然，它是高度浓缩的语言，无论叙事抒情，或委婉或含蓄，都包藏言外之意，需要耐心咀嚼思考，才能体会诗旨诗意。但现代人却懒于思索，如果诗人又刻意在作品与读者之间竖起高墙路障，有几人会花时间精神去啃“九曲十三弯”的诗？

传统可以割绝吗？

在马华诗坛，有些人自视甚高，以为老的代表守旧、落伍；他们视传统有如仇家，一提到现实主义，便认为那是老祖宗的玩意，不合新时代需求。为了追赶时髦，他们把西方的现代派当珍宝。

现实主义源远流长，在中国。从二千多年前周朝时代的《诗经》开始，接着是《楚辞》，继后是唐诗宋词，都是沿袭现实主义的精神创作的成果。在欧洲，从古希腊荷马史诗到文艺复兴、直至十九世纪的批判现实主义，就是欧洲现实主义文学产生、发展、成熟的历史。古今中外文学史上，出现过不知凡几现实主义大家，那是谁也不能抹杀的事实。

现代派是十九世纪末至二十世纪初开始出现于欧美各国的资产阶级文艺流派的总称。最早兴起的是象征诗派。其他的还有表现主义、未来主义、意识流小说、荒诞派戏剧、黑色幽默、存在主义等名目。象征诗派于五四初期传入中国诗坛，也有大约九十年的历史。

自有马华文学开始，现实主义便一直发挥其影响作用。根据文学史家方修的研究，马华文学是继承中国五四新文学运动的余绪，由一批南来的中国作家和本地作者共同努力，才开创的文学大业。其诞生年代也落在一九一九年。从战前到战后初期，马华文学先驱者便秉承“为人生而艺术”的精神，在本地文坛发扬光大。而现代派活跃于马华诗坛，则是迟在上世纪五十年末的事，主要是受台湾方面的影响。当现代派声势鼎盛时期，有人把台湾一些现代派始祖视为中国诗坛大师，他们的作品被捧为经典之作，反之，五四后期诗人如艾青、藏克家等人，则被讥为“开口见喉、语法不通”的诗人。在本地，年轻的写作者受现代派一股狂潮冲击下，一窝蜂的写起令人满头雾水的所谓现代诗，蔚成一时风气。

如今。几十载岁月过去了，现代诗的情况又如何呢？我举余光中为例，大概可以概括说明一些事实。

余光中这个名字，在新诗界无人不晓。他的《乡愁》一诗，已成为现代新诗里广为流传的好诗。这首诗不长，只有十六行，诗歌语言浅白易懂。诗人把抽象的乡愁用“邮票”、“船票”、“坟墓”和“海峡”作比喻，化抽象为形象，从个人（小我）的乡愁提升到民族（大我）的乡愁，那是1949年从大陆渡海去台湾的一代人的怀乡情结。在反复吟咏之际，我们不禁要为上一代中国人的凄苦命运黯然神伤。

余光中是现代诗人，他最早的诗受西方现代派影响至深，诗作留下晦涩难解的诟病，后来改变诗风，用大白话入诗，《乡愁》便是他回归后的力作。除了他，台湾当年几位现代派大师，如郑愁予、罗门、洛夫等人的诗，到了后期都有明显的转变，不再一味强调“横的移植”，而更多的重视“纵的继承”。从《乡愁》的广为传诵，我们难道不能从中得到一些启示吗？

千年以前，白居易就已发出“文章合为时而著，歌诗合为事而作”的文学主张，和友人元稹、李绅等一起提倡新乐府运动，写出《秦中吟》、《新乐府》等系列讽喻诗，从不同层面揭露社会阴暗面，抨击腐朽官僚借助恶势力鱼肉老百姓的罪行，为他最终赢得“平民诗

人”的美誉。

但是，如果根据现代派诗人的标准，他们会不屑地说：白居易的诗算甚么诗？因为白诗平易近人，念给普罗大众，连老嫗都听得明白。他的有名的《长恨歌》，流传至今历久不衰，就像李白的《静夜思》，连五岁小童都朗朗上口，这有甚么不好？可是偏有人讥为“开口见喉”，并以此作为抨击现实主义的口实。

令人纳闷的是，许多崇尚西方现代主义的作者，他们以现代题材入诗，写的是现代人的意识行为，照理应更贴近今天的读者，应得到现代人的共鸣，而事实却适得其反。一些自称前卫的现代派（或后现代派）诗人，他们投入大量的时间和精力，用他们自称为反传统的技巧和晦涩的诗歌语言，尽其所能在诗里营造种种令人目眩的意象图象，这样的东西成为白纸黑字，想不吓跑读者都几难。可悲的是，这些不把读者放在眼里的所谓诗人，竟还大言不惭要颠覆马华文学，说穿了，根本就是一场闹剧，一场类似“皇帝的新衣”的闹剧。

写实现代各有借鉴

当然，少数几位现代派诗人的胡作非为，并不能把其他同流派的文艺工作者等同视之。我推崇现实主义，也没有故意贬低现代派。说到底，文学艺术任何流派的产生，都有其历史背景，有些流派具有旺盛的生命力，历经数千年仍然显见精神，有些流派如流星般，出现不多时便烟消云散。

一般来说，现实主义诗人比较注重思想性，作品内容贴近生活，具有社会意义，只是表现技巧方面，有时囿于传统，忽略了作品的艺术性。现代主义则恰恰相反，现代派诗人重视艺术性，反对直抒胸臆，主张象征暗示，认为艺术绝不是现实的模仿，而是现实的再创造。两大派的诗人，由于创作观点不同，作品的差异性自然也大。现实主义论者批评现代派诗歌标新立异，内容空泛，尽在文字上要花招，晦涩难懂。站在现代派角度，他们讽刺现实主义诗作语言过于直白浅露，缺少创意，艺术价值不高。

两大诗派的对峙与论争，在上世纪六、七十年代曾经在马华文坛剑拔弩张，轰动一

时。到八十年代以后便逐渐沉寂下来。几十年后的今天，两大派虽仍泾渭分明，但是已从恶性互相排斥转为良性竞争，用创作代替争论，都有各自不同的进境与发展。目前的马华诗坛，有如天书之作已然少见，晦涩的诗风渐渐趋向明朗化，诗歌社会意识也有所提升；另一方面，写实诗人开始注重诗艺的开拓，表达方式逐步走向含蓄。这是一个可喜的转变，把流派放在一边，让作品来说话，应是文坛走向健康发展的光明之道。

建立马华新诗的特色

任何一个社会，不管现代科技发展如何迅猛，物质生活如何丰盈，总缺少不了精神文明的补给。因此我以为，一个社会只要一天还存在人文关怀和精神生活，诗（当然也包括别的文化艺术）必然也会存活下来。问题是诗人是否与时代同在，写出社会人民需要的好诗。

明乎此，马华新诗人在面对一个崭新的世纪，必须清楚理解马华新诗的定位，认识本身所负的时代任务与使命，身处一个多元种族多元文化的社会，具有本身独特的人文环境，现实中可歌可泣题材俯拾即是，根本无需舍近就远仰人鼻息，然后尽作家诗人本份，尽一己所能写出无愧于社会人群的好诗。

马华新诗的特色，当然包括它的精神内涵、反映层面与时代意识。只要作品具备这些条件，便是道道地地的马华产物。它具有独特的一面，尽管使用的都是共同语文，但作品呈现的精神面貌，本质上是有异于中国、台湾、香港，甚至新华文学，这即是文学上强调的所谓差异性与个性，也是藉以区分各国文学特色的关键所在。

作为有抱负的诗人，植根本土，是个先决条件。再不能像早期的移民文学，写作人“身在南邦，心在中国”那样，笔下所写尽是鲈脍之思，一脚踏两船，后果是两头不到岸，何苦来哉！

今天的马来西亚社会，充满令人焦虑不安的情绪，民族权益面对重重挑战，传统优良文化遭受侵蚀，经政文教各个领域出现许多阴暗、不合理、令人悲愤沮丧的事件，小市民生活在治安不靖、通货膨胀的境地，已然为写作界提供取之不竭的现实题材。但从过去到

现在，马华文学作品在一些敏感课题上都有所保留，或者写来患得患失，表现差强人意。马华新诗在这方面有必要加强与提升作品的内容与思想性，除了个人特色，也应重视时代精神与忧患意识。诗要写得感动人，特别是感动多数人，诗人就需要与多数人的生活经验发生关系。作为诗人，大可不必凑热闹或锦上添花，反而是揭露黑暗丑恶、宣扬正义真理方面，理应更好地掌握诗人敏锐的观察力，深刻的观照与反省，然后通过明朗的、形象的、感性的诗

歌语言，谱写出时代的强音。

时代呼唤好诗，我们也期待未来的马华新诗园圃百花齐放、欣欣向荣！

（写于2011年6月中）

编者按：本文乃作者在“21世纪马华文学研讨会”上之讲稿，该研讨会由马来亚南大校友会主办，于2011年6月26日假吉隆坡中华大会堂举行。受邀主讲者还有杰伦、伍燕翎与罗志强。



命运在历史大潮中沉浮

——评忠扬小说《旅程》

(中国) 广西 苏晓霞

一

忠扬这位新加坡资深的作家和文学评论家，在文学评论、杂文、散文和小说等领域著述颇丰，成就斐然。尤其值得一提的是忠扬的小说，虽然数量在他所有的作品中未占多数，但其展现出作家的艺术水平却令人颌首。

忠扬写小说的主要动力来自于他对社会的观察与思考。一直以来，他都是一位关心社会的作家。作为这个时代的一位冷静的观察者，他一直在思索着如何通过手中的笔来映衬现实，通过艺术的加工来表达他的敏锐的观察和感悟。不论是早年创作的数量可观的文学评论，还是而后用以表达对海峡两岸局势评论的杂文，都体现着他这样的胸怀与视野。谈起忠扬的小说，不仅题材广博，描写生动，更是体现着宏阔的社会内容和深入的思考。

《旅程》是忠扬小说集《昨日梦华中》的一篇，它结构简洁，线索清晰，作家以主人公“李天财”的下放经历为主线，在描述主人公李天财路上见闻感受的同时，穿插他的回忆过往，生动展现了文革时代，整个社会的荒谬现实及命运人生的悲哀凄楚。作者巧妙地将人物命运的微观书写来嵌入整个时代大局的宏观背景中，从中可以看出忠扬创作中所隐含的历史叙述。将人的一生凝缩为一段旅程来向人们呈现，没有华丽辞藻的堆砌，也没有跌宕起伏的情节，小说《旅程》按时间的顺序发展，将翻江倒海的内心世界、曲曲折折的命运人生，内蕴于平静和缓的叙述氛围中，忠扬将他的人生命运与社会变迁思辨性的考量融入其中。我们试图通过小说《旅程》来讨论个人命运与历史风云千丝万缕的联系。

东瑞在评《昨日梦华中》一书时说过，“我认为忠扬的《旅程》不妨称之为象征性小

说”。我们就小说的象征性来看一看。文章开篇便写道，“李天财永远不会忘记他离开F市的那一年，正值一个几十年罕见的严寒隆冬季节。”这个“罕见的严寒隆冬季节”作者的政治敏感使其用自然的气候来象征整个时代的气象风云。“严寒”它不仅冰冻了人的身体，实际上冰冻了人的一生。小说主人公“李天财”就在这个时节被“调动”（实则发配）到一个边远偏僻的山区农村去了。一个胸怀祖国，又富有热情和抱负的青年为何会落下这么个地步？原因很简单，这一切竟然只是因为，当时他有“海外关系”的缘故。一瞬间，他由无辜者变成了通敌的“嫌疑人”，时代的乌云笼罩，罪名从天而降落到了他身上。面对这些歪曲误解，血气方刚的李天财进行了“数百次上诉”，但是结果只换来“数百次”的写检讨和被批斗。小说描写的是“李天财”，实际上作者只是用“他”来指代那个年代许许多多像李天财一样遭遇的年轻人。这些人他们都曾经怀揣着美好的梦想，但命运却被现实无情的捉弄。使他们由满怀激情与远大抱负变得渐渐陷入茫然和绝望之中。一路上，他望着窗外“绵延不尽的山”，这一座座的“山”就像是“他”人生中那一道道难以跨越的坎，就像所遭遇的那些没有尽头与终点的误解和打击甚至迫害。

在作者的用心营造之下，人的感情命运与景物表现交织在一起，达到了情景交融的效果。自然景物与人物心理感受互相交融映衬的写法使文章笼罩上了一种冷静和深沉感。在我国古代文论中就有这样的看法，认为要写好“景物”，则必须身心入境，对于那路边苍茫、衰颓的景物有了细致的观察体验，才能逼真表现出来。小说《旅程》的描写正是情景交融中映衬出人物的内心与命运。作者善于藏情

于景，一切都通过逼真的画面来表达。在李天财的西行的途中，内心经历了激烈的思想斗争后，写道“窗外的景色也如同他的心情一般沉郁，灰暗”，这类的描写，在写景物的同时，既映衬了时代背景又婉转地表达了内心，读之使人在审美之余，能体会到历史的厚重，引起深思。

二

在是非不分，黑白颠倒的年代，人的命运难以把握在自己手中，在时代大潮里被颠簸得曲曲折折、起起伏伏。文中写道“心情沉重又有何用？他的命运被人玩弄于股掌之间，自己丝毫没有一点支配能力。有谁能为了他的不幸冤情昭雪？有谁会为他内心的痛苦掬一把同情泪。”人的命运之凄楚，有时甚至比不上植物和动物，比不上一棵树，还不如一头驴。

李天财就像那“高大并且终年常青的针叶松”朝气蓬勃，正直挺拔，但是这“挺拔的树”也因抵受不住“严寒的蹂躏”，变得“焦黄和干瘪”，这就像他的内心一样因遭遇这个荒谬、颠倒黑白的时代“严寒”，“水份”就像人生的信心与希望一样渐渐流失了，毫无生气，“枝干上的叶子纷纷抖落”。树的叶子会抖落，明年还会再长起，仍留在原来的地方。而人的精神被折磨，心灵受到伤害，创伤却难以抚平，人还不断地被驱赶到远方。文章中李天财这段“调动”之旅，经历真可谓一波三折，先是在过年前突然接到通知，便立刻从F市动身，三天三夜向西的火车到达了L城，接着又马不停蹄的坐了长达十几个小时不断西行的长途汽车来到平县，再接着自己独自一人骑了一个多小时的自行车前往青山社，然后再由“良牯”领着走了几十公里的山路到达领村。这一路上人的心理和身体上的煎熬自然不言而喻，人的命运都比不上一棵树，树因严寒受冻会落叶，但尚且得以保留扎根之地，而人却只能如落叶一般，被风卷着飘零天涯。

小说多次描写到树木被冻僵，而人也如树一般在时代的严寒下瑟瑟发抖。小说关于因为“冻”而“抖”的描写值得一提。在李天财即将离开F市时，小说写道，“不知是由于西伯利亚寒流的凛冽，还是心冷如冰，在三轮车上他一直在打着冷颤，抖得牙齿咔咔响”这是第

一次发抖。刚到L城却又被迫立即动身离开，小说写道“李天财从窗内侧首仰望天际，不见一片白云，不见一角晴空，只有一望无际的密布的阴霾，给这荒郊村野，增添无限哀愁的后发气氛。也许是心寒体乏，也许是钻进车厢内的寒风迫人，李天财感到全身在不住地颤抖，他赶快将那件破旧的棉夹袄紧紧地拢一拢，然而终究制止不住刀子似的寒风”这是第二次描写到“抖”，在前往平县的途中，他又一次地“抖”了。这一次的描写到寒冷与发抖，当然不仅仅是客观天气的缘故，更来自于内心对外界的体验。文革时代，人与人之间失去了信任，没有了关爱，变得如此冷漠，如此自私，整个世界天寒地冻。人生道路上的坎坷，一次次的让李天财的心仿佛掉入冰窟窿般发寒颤抖。过去的受过的误解、打击，他原以为可以随着离开而遗忘，却未想到这一路走来的遭遇更让他感到害怕，人的命运就像冬天的树叶一般被抖落在地上，被践踏。无论是“他”遇过的人事处的胖中年妇女、平县人事科的制服男人，还是青山社的蔡书记，都把“他”当皮球一般，从这踢到那，李天财以为所到之处会是终点，却未料那只是驿站，而工作人员都只是草草接待他，又嫌恶的把他赶赴下一站，他们“忙”得无暇顾及他的内心感觉，倒是惦念他能否给他们带来什么好处，吃的，玩的来满足他们的好奇心。

文革动乱时期，人的命运不仅不如一棵树，有时甚至赶不上一头任人使唤的驴。文中有一段这样的描写“……（李天财）宁愿给自己蒙上一副眼罩，像驯服的驴子听从主人的吆喝，绕着磨盘日日夜夜在赶路前进，借以欺骗自己并满足主人的奢求。然而，若真的是驴子，那么在收工的时候，主人会掀开它的眼罩，赶它进入驴棚，然后给一把食料，以便明天有充沛的精力再为之推磨。”在这里，作者借主人公的体验表达了对人生悲惨的感慨。李天财在下放途中不断的西行，一再的到达，却又被迫一再的出发，就像那头被戴上了眼罩的驴子，看不到前方的路，只能没有脾气，温驯听话，无可抱怨地不断往前赶路，唯有以冷静麻木自己的内心灵魂，绕着自己命运的磨盘在那里打转转，无奈地屈从命运的安排，过着一种无法自由选择的生活。他唯有“冷却了自

己的热情，禁锢了自己的爱与愁，变得像一个机器人一样没有灵魂，没有思想”才能使他的人生继续支持下去。

小说《旅途》除了描写李天财坎坷命运，他的带路人“良牯”的命运同样带有悲剧的意味。李天财的悲剧是源自他有一位在南洋开出租车的父亲，因为父亲拥有自己的出租车，因此被定位为剥削阶级，而“他”不仅拥有一流的游泳和骑车技术，而且能把打字机操作得无比娴熟，这被无知、无良的人们诽谤为给海外“发电报”。如此种种，使得本来会拥有灿烂前程的他蒙上了不白之冤，青梅竹马的女朋友也因此与他划清界线，继而另嫁他人，空留他一个人独自品尝无尽的孤独与痛苦。而“良牯”的遭遇则是因为他祖父接受了别人用于抵债的几亩薄田，不幸被划为富农，他们家成为了人见人憎的四类分子。种种灾难，逼得他的父亲母亲双双自尽，而他一个人孤独的在困境中吃苦耐劳，忍辱偷生，艰难成长。成年后，他虽然娶了地主的女儿，并且生下了一对儿女，但是他的女儿却因阶级成分不好而未能出嫁。他的劳动没有得到相应的报酬，生活捉襟见肘，处处被人歧视，得不到尊重，没有尊严，他的人生被无边的黑夜所笼罩，看不到一丝希望的亮光，不知这无边的折磨何时能结束。李天财与良牯的人生，若是没有遭遇这个错误的时代，那将会是另外一翻怎样的景象？可惜命途多舛，造化弄人，原本天涯海角、毫无关系的两人，如今却相遇了。过去他们遭受相似的不幸，后来他们却身处同样的环境，并面对许多相似的“宗派的，命运的，许多未可知的麻烦”。时代的悲剧使得个人的命运被改写，许多原本可以精彩甚至辉煌的一生却从此只能走向沉寂、平庸。

荒谬的时代不仅改变了个人的命运，同样也改变了人的性情。遇到“良牯”这样一个富有人情味的人，照理说李天财内心应该是庆幸的，难得有人与他有为善，真心真意的帮助他，但是他却遭受着喜悦与痛苦的煎熬。曾经遭受的诬告陷害，让李天财的内心遍满阴影。他渴望朋友，希望与别人真心相对，但是却仍不免有种种顾虑，言行谨小慎微。当李天财“知道良牯也是封建血统论的受害者，”他心里自然是同情的，但却“他也警戒自己，以后

不便与他来往太过密切，否则免不了又要遭受批斗之苦。这几年来来的折磨已在他的心灵深处烙下一道深深的伤痕，他害怕自己连累别人，也怕别人连累自己。”这样的描写，将人物想拥有朋友，却又害怕拥有朋友的矛盾纠结心理精彩地呈现出来。

三

小说对李天财的心理活动描写十分精彩，描述良牯的内心同样很出色。在前往领村途中，良牯的真诚与热情让李天财感到久违的感动，但二人却由于经历不同而各怀心思，心灵上都有不小的波动。对良牯的内心世界，文章有一段这样的描述：“良牯自知他这一辈子，不，他的子子孙孙，永远也不会有可能像别人一样正常地生活和做人；他和他的后代，注定要永远做人下人，永远做被人欺压，供人使唤的牛马。他对这个世界已经没有幻想，他和他的家，只有是属于会说话，埋头说话，埋头劳动的动物”，这些描写把一个善良、老实的农民在那个荒谬时代的悲哀与绝望淋漓尽致地呈现在我们面前。使人读之，不禁悲伤怆然，进而感慨反思。

时代的谬误与个人曲折命运的相连，在这种的时代背景之下，人们无法把握自己的命运，只能在历史的洪流中被无情摆弄。小说正是从这个角度去呈现历史事实，并引起人们的关注与反思。从这些心理描写可以看出作者的敏锐观察与深入思考，对人物心理情感有十分到位把握，能在不同的角色之间穿梭、转换，并且对每一个人物的心理都有恰如其分的刻画。这些都使得小说的反思与批判性得到进一步的加深。作者通过这样的方式强烈谴责了那个荒诞的时代，表达了对人类的命运的关爱与怜悯。

整篇小说总体上基调是沉重压抑的，但是在小说的后半部分，在悲观的重压之下作者隐隐向我们透出了一丝乐观。作者通过李天财的内心感悟表达了他对命运人生的深切感慨，“他的调动到这山野的旅程是结束了，但他的人生旅程并没有完结，而只是另一个不明前景的开端。这新的人生旅程将会把他带到什么样的地方，赋予他什么样的命运呢？李天财自身完全不能明白，也完全不能自我主宰。也许他

从此被诡谲的社会远远抛弃在这荒山穷壤里，寂寞地度过他生命里剩下的岁月；也许他会在这世外桃源里去寻找他生命中新的意义。”小说在这里提出了人的命运在时代中沉浮的无奈，但是同时，人之所以是人，是因为人有主动性，人可以在曲折的命运中去选择勇敢的承担、承受。不论是苦是涩，承受命运给我们带来的一切，这是人类共同的宿命。在这里我们似乎看到了黑暗之中的一丝亮起的微光，这光是人生的希望，是人类对美好生活永不放弃的追求。作者正是通过这样的描述来表达他对命运人生的悲悯与关怀。

四

忠扬的作品思想博大精深，艺术风格多样。其作品语言质朴，凝练且含蓄，使他笔下的物象呈现出形神逼肖的立体美，使文章达

到引人入胜的效果。隽永而含蓄，诙谐而峭拔，于个性的表达中酣畅着审美的创造。这是忠扬作品的价值和生命力，也是他的个性和人格的魅力。理解忠扬作品，我们不仅可以通过对主题的把握，而且可以通过品味其语言的艺术特色来感悟历史人生。整篇作品自然流畅，平稳悠缓的节奏却讲述着惊心动魄的时代风云与坎坷曲折的命运人生。以文艺评论出身，在杂文、散文的领域成就斐然的忠扬，在小说这一类以艺术技巧取胜的领域也让人有惊喜的发现。可见作者始终在坚持关心时局，关怀人类的心灵，怀揣着艺术良知与自觉及作为一名作家的责任心，我们感受到了忠扬的悲悯与大爱。



多元文化背景下的印华女性文学

(广西教育学院) 张淑云

文化是生活在变化相对缓慢的特定自然环境和变化相对急剧的特定人文环境里的人群在面对和处理自己与自然、自己与他人、自己与社会、自己与历史、自己与现实这五重对象性关系时所产生的精神—心理的反应及其成果与结晶。华人在印尼定居的历史虽然很长,但在印尼只是一个少数民族,在经济、文化等方面都处于从属地位,为融入主体民族的文化、走进印尼文学与文化的主流世界中他们做着不懈的努力。华人从中国带去的原根文化——中华传统文化在这个漫长的历史时空里,在与印尼本土文化的不断接触和碰撞下,形成了自身独特的文化——印尼华人文化。印华女性文学在这种特殊的文化背景下有着别具一格的风格,印尼女作家体内虽然流着华族的血脉,但她们生在印尼长在印尼是地地道道的印尼公民,在多元文化背景下呈现出边缘的写作状态。

一、中华传统文化的坚守

由于印尼华人的传统文化本是一种以血缘、地缘等为基础建立起来的文化,它重孝顺勤俭、重人际关系,把社会认同、情感、血缘、道义放在首位,带有浓厚的传统文化特征。在异质文化包围和挤压之下,印华女性作家身上体现出对于以儒家文化为核心的中华传统文化的自觉认同。印华女作家的作品反映出印华女性在家庭生活中受到的父权中心文化的深入影响和制约。这种文化是中华传统的重要组成部分,在印华社会中仍具有强大的主宰力。因此,自主地维护女性在传统中的定位,追求一种贤妻良母式的女性价值,是印华女性文学中最为典型的女性形象。在印华女作家笔下,女性是家庭危机的直接受害者,当家庭矛盾出现的时候,她们往往被动地承受着家庭不幸所带来的一切后果。但是,印华女性小说不

重在揭示造成这种悲剧的原因,而是着重表现具有受传统文化影响的女性的家庭观。

著名的印华女作家有袁霓、茜茜丽亚、碧玲、明芳、陆晓灵等。她们多以婚姻爱情为题材,用女性的视角和独特的生命体验观照人生,写出了一批优秀的作品。袁霓是印尼华文文坛上引人注目的女作家,她大多书写花季少女对爱的憧憬与向往以及爱而不能的失落感伤情绪。《痴》中的凌斐喜欢上每天光顾她的专卖店的帅气的男顾客,但他只是一心想给他的女朋友买礼物。作者写了这个年轻女孩的失落与悲伤的心境。竹樱的《忏悔》写“我”死后的灵魂对儿子的忏悔,通过“我”自杀后使儿子失去母爱的忏悔来揭示出自杀的真正原因是丈夫的另结新欢。小白鸽的《舞池里的一曲》写了爸爸认识了打扮妖艳的舞女抛弃了为补贴家用而做小买卖的妈妈。洪念娟的《卖房》中的蓝思花掉所有首饰和积蓄给女儿买了房,但女儿离婚后让丈夫把房屋卖掉,小说结尾处蓝思发现丈夫并没有把房子卖掉而是金屋藏娇。印华女作家们表现了华族女性在印尼社会中面对的情感遭遇,她们在男权传统的压抑中处于从属与被动的地位。她们情感的失落主要来自于丈夫的喜新厌旧,而在这异常复杂的社会环境中,被男性遗弃或欺骗的女性只在社会的边缘独自饮泣、黯自神伤。这些女性都带有传统文化的印迹,她们既受印尼传统的封建观念的束缚,同时又带有儒家传统男尊女卑的思想,因此这些印尼华族女性显得更为保守和传统。

可以看出,印尼女性文学的这种中华传统文化特征主要体现在题材、内容、风格以及深厚的中华文化意蕴上。其作品大多反映华人华侨的生活境况,反映了当时华人女性的现实生活,体现出了鲜明的中华文化情结。

二、印尼本土文化的书写

印华女性小说表现出对于中化传统文化的强烈认同，这是一种根植于印尼本土生存的文化倾向。随着印尼华人本土化程度的加深，印尼华文文学也由“面向中国”逐渐转向“扎根印尼”。在印尼本土文化的生存背景下，女作家她们以一种主人公的姿态，用笔挑起社会责任感，去赞颂、去批判一些不良社会现象，显得爱憎分明，写出大量关怀印尼国家命运、热爱印尼风光、描绘美丽湖光山色，关心民间疾苦、同情挣扎在生活线底下的原住民生活的作品。她们对印尼这片土地已产生很深的感情，已视印尼国为其国，当印尼这片土地为他们生息终老的家园了，在思想感情上和写作的题材上也完全本土化。

谢梦涵的《董事长》中描写了一位正直的董事长，不恃权走后门，按秩序排队为自己的孙女排队报名，相映之下，那群在议论送礼和走后门的家长却显得浅薄和势利。爱伦惠珠在《现身不得》中通过描写一个为“开后门”亲自上门索要酬劳的校长，批判了教育界的腐败现象。明芳的《车祸》则描写了一种“救人者反被诬告撞人且遭勒索”这么一种社会怪状。这些作品不但反映了印尼社会风貌，还显示了印华女作家以印尼为家的社会责任感。印华女作家们还以一种母性的悲悯之心，把笔触伸到了社会最底层，在她们的作品中注入了对印尼劳动人民的关注和深切的同情，如碧玲的《卖唱的小男孩》、《撑伞的小女孩》、《鸡翼》，丽莹的《阿秀》，雯飞的《北渣夫》、《派报员》，袁霓的《奥杰》、《命运》，思闻的《蒂娜》、《我家勇士》等。这些作品都以一种强烈的人文关怀注视社会底层人的艰难生活，同情他们的遭遇，敬佩他们的奋斗，呼唤社会对他们的理解和支持。在这种对小人物的人文关怀中，处处流露出她们对印尼本土文化的书写。

印华女作家描写社会底层的普通民众的悲苦，展现了时代经济发展社会出现的矛盾问题，揭示社会人生的苦痛，展现现实社会的悲欢离合。印华作家在批判社会现实，揭露民生疾苦的同时，也将人的思维引向更为广阔的空间，充满着现实关怀。女作家始终关注现实，

关注人生，她们的作品更多是现实主义作品，真实地反映现实、人生，表现出了人文作家的正义感社会责任感。她们的作品聚焦于社会人生，成为反映印尼社会万花筒。一方面表现了社会实况，表达作者对社会的认识和感受，一方面也表现出作家对社会的一种正义和责任。

三、印尼华人文化的形成

印尼华人文化，就是一种特定群体的文化，是印尼民族中的一个部族文化。它是寓居印尼的炎黄子孙的生活模式、行为方式及其所承传、创造的物质的、精神的成果的总和。具有中华文化教育背景的印尼华人，势必在其作为母体文化的中华文化中兼容了印尼原住民文化和传入印尼的西方文化的诸多要素，势必保留不了纯粹的中华文化，势必在自觉不自觉地建构着中华文化、原住民文化和西方文化“三合一”的印尼华人文化。

承认和保存中华文化与印尼本土文化的不同，又追求它们之间相互认同的方式。由于身处华族内部，中华文化传统得到了较好的继承，在保持中华文化“原根”的前提下，印尼作家对于印尼不同民族的文化、宗教和生活习惯，特别是社会中少数民族及下层民众的生存状况和痛苦异常关注。这种关注与华人自身作为少数民族和移民的生活经验及来源于中国文化在印尼的二亿人口中，华人仅占少数，且散居在原住民中间，面对着比其他东南亚国家的华人社会更为严酷的生存环境和文化危机，从而产生保护中华传统文化的强烈愿望，这是印华女性意识由社会危机意识和中华传统意识所规定和影响的直接原因。在此背景之下，印华女性文学所反映的女性意识带有印华文化鲜明的本土特征，表现出一种性别与文化交织的视角，从而不具备先验的、特殊的女性诉说，因而，这种特性规定了我们解读印华女性小说的立场和方法。印华文化是一个成动态发展的变体，它的发生发展与印尼政治、经济和民族意识等诸多因素有着密切而复杂的关联。作为文化精英，女作家以其敏锐的文化触觉，把笔触伸向了华人文化最深层、最敏感的部位，并以女性的视觉去书写它的的变化发展。

印华女作家把中国传统文化与印尼文化进行了较好的融合，并且在交融的基础上进行了

变革，由此创造出既体现出本地文化特色又充满中国传统文化的印华文学。《片片竹叶情》是印华女作家袁霓所写的一篇生活散文，她以自身的感受记录了过端午节和吃粽子这一中华传统习俗在印尼华人中的沿承和变异。文中所提到的“娘惹”粽，可视为中华传统文化和印尼传统文化杂交的一个形象：“我们的‘娘惹’粽，不用竹叶，而是用一种香叶裹。包馅的米，也不用糯米，用的是白米。馅料只是猪肉末或鸡肉丁，换一些虾米，放上花椒、茴香，再放上一些甜酱油，要辣的话放一粒小辣椒……”作者以自身的感受记录了过端午节和吃粽子这一中华传统习俗在印尼华人中的沿承和变异。过中华传统节对于印尼华人来说，并不仅仅是一种习俗的沿承，更是意味着一种独特的印尼华人文化的形成。

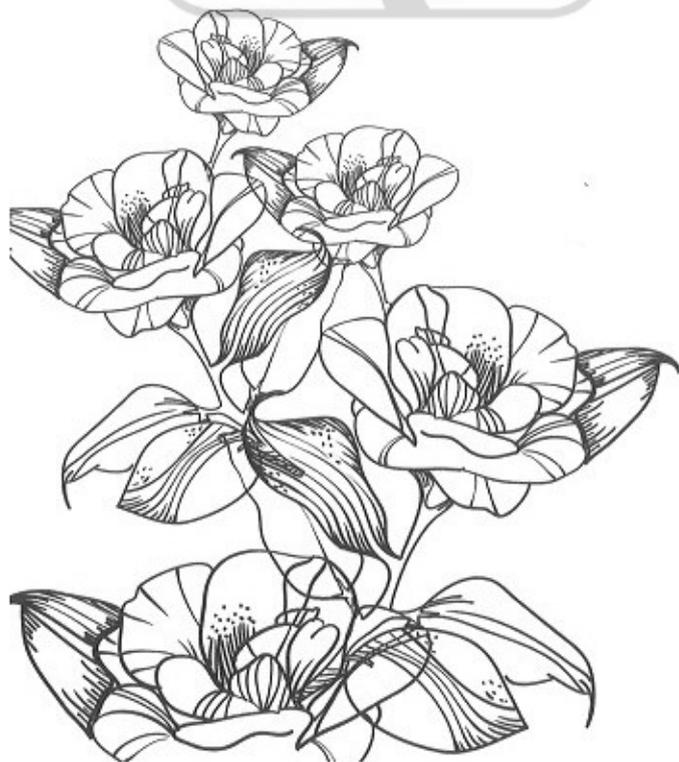
四、结语

印华女作家在传统与现代、东方与西方、男性与女性、主流文化与本民族地域文化的多元文化语境下的多重书写推动了印华女性文学的多元发展，但也可看出印华女作家在多元文

化发展的社会中面临着多重文化的边缘身份。女性在真实自我与现实环境中的两难处境以及在多元文化冲击下的自我书写成为印华女性文学的特征。当男性以强者的姿态在社会拼杀的时候，女性自觉不自觉地退入到家庭的狭小天地中。由于个人生活的遭遇及社会提供给女性的有限的生存空间，许多印华女作家以写作来宣泄个人情感，文学便成为她们书写自我的场所。印尼华文女作家们在当代多元文化发展的背景下，以一种边缘性的姿态抒写女性生命的本真存在，彰显着女性文学独特的审美特征。

参考文献：

1. 彭程：《印尼华文女性小说的“家”、“群”、“和”意识华文文学》，《华文文学》2002年第4期。
2. 吴新桐：《印华女作家对“家”的书写及其深层内涵》，《广东教育学院学报》2005年第2期。
3. 吴新桐：《历史、家国、文化与性别的印记》，《华文文学》2005年第4期。
4. 颜敏：《诗意乡村与都市困者——20世纪70年代以后印尼华文文学中的异族想像》，《华文文学》2007年第5期。



一曲昂扬不朽的《侨歌》

(印尼建国大学中文系) 马 峰

黄东平是一位不屈不挠的印华写作斗士，他的《侨歌》三部曲是印华文学不可多得的长篇小说佳作。《侨歌》由《七洲洋外》、《赤道线上》和《烈日底下》三部构成，展现了南洋华侨社会的广阔图景，其叙事融合蒙太奇与章回体于一炉，其语言汇集南洋韵味与精妙比喻于一体。

黄东平、《侨歌》、华侨社会、叙事手法
七洲洋外，新客旧客苦不堪。
赤道线上，团结抗荷意气轩。
烈日底下，群情激昂救国难。
侨歌奏响，五湖四海展新篇。

“没有华侨，就没有南洋群岛的开发。”华侨的苦难史撼人心魄，华侨的创业史可歌可泣，华侨的抗争史催人奋进。黄东平的长篇巨制《侨歌》，以二三十年代的“荷印”为背景底色，以荷兰属地东印度群岛中一个岛屿的海岸市镇——“珂埠”为线条，勾勒出一幅风起云涌的南洋华侨社会图景。“尽管《侨歌》这部巨著描绘的只是荷印群岛华侨社会的生活图景，但它反映的却是整整几代华侨华人的苦难生活史，艰辛创业史，赤诚的爱国史和中印人民的友谊史，这部长篇小说，因此被誉为华侨史诗，也因此奠定了作者黄东平在海外华文文坛的地位。”¹潘亚敏也评价道，“举目四顾，以华侨生活为题材而成长篇巨著者，寥若晨星。……若论篇幅之浩繁，展示的时空之漫长广衰，以笔者之见，当首推黄东平的《侨歌》。”²

《侨歌》由《七洲洋外》、《赤道线上》和《烈日底下》三部构成，在海外华文文学中具有独特的价值，然而其创作出版却历经坎坷。《七洲洋外》于1969年6月动笔，1971年12月完稿，1973年最早由香港海洋出版社出版，1986年在北京由中国友谊出版公司再版。

《赤道线上》于1972年1月动笔，1976年10月完稿，1979年由香港赤道出版社首版，1987

年在厦门由鹭江出版社再版。《烈日底下》于1992年4月动笔，1996年1月完稿。十年磨一剑，其创作历程的艰辛漫长令人叹服。《侨歌》三部曲在1998年最早由新加坡岛屿文化出版社出版。2003年，黄东平作品辗转各地后终于重返印尼，十卷《黄东平文集》经由印度尼西亚椰加达金门互助基金会文化部出版，重版的《侨歌》三部曲长达1787页。黄东平谈到华侨文艺的写作条件，感慨万分：“我每每感到，在南洋华侨社会，尤其在我居住的这地区，要想以汉字长久从事写作反映华侨生活的文艺作品，那的确确是戛戛乎其难哉，虽不至‘难于上青天’，却确实要先准备‘下地狱’。”³《侨歌》的创作恰值印尼华文禁锢期，华文如同毒品令人避而远之，华人则在漫漫长夜中战战兢兢，黄东平的坚守为印华文学的前进点燃了希望的火把。

一、华侨社会的广阔图景

《侨歌》围绕“珂达 班岱”为中心，既有对珂埠中华会馆、中华学校、中国人大街的精雕细刻，也有对珂埠邻近的礼沙村、古嶂村、卡汶加烈橡胶园、斯达干煤矿的渲染描绘，同时对吧城中华公会、华人区小南门、班芝兰草埔等粗线条勾勒；既有商会、同乡会、同姓互助会、行业公会等社团组织，也有官厅、党部、学校、报社；既有轰轰烈烈的抗荷罢市、工人罢工、爱国抗战，也有轻松惬意的南洋乡村风景、青年自由恋爱。

南洋社会人物群像的描摹，既有华侨、侨生、新客，也有荷殖官员、本地贵族与贫民；职业则广涉华侨商人、店员、水客、教师、学生、矿工、胶工，也有荷兰官员、洋行经理、教士、监工、仆人；大量生动的塑造个性鲜明的人物形象，有爱国进步知识分子徐群，青年学生谭志明，破产农民吴阿贵，煤矿工人

高汉，码头搬运工张亚枚，山东货郎曹长鹏，广府木匠谭炳，拳师罗占魁，水客何培基，党棍魏赤鼻；浓墨重彩的展现华侨商人形象，有正直的卢健中、勤俭的李熙昌，也有保守落后的丘联福、奸诈投机的洪德财。广阔的社会生活，丰富的人物形象，共同呈现出南洋华侨社会的全景图。

（一）艰苦奋斗

华侨背井离乡去追逐梦想，在国内有着惨痛经历，在海外等待着的也是悲伤的历程，而永远不变的是其不屈不挠的艰苦奋斗精神。

“《七洲洋外》从一位受聘到海外当教师的祖国青年进步知识分子、一个破产的青年农民，和三个由父兄叫出洋来的少年同船到达该小埠时写起。反映了华侨在家乡所受的封建势力等的迫害，出洋前后所受的殖民者的迫害，海外华侨种种热爱祖国和不忘家乡的表现，同时写出了华侨跟本国恶势力的斗争，跟荷殖的斗争，刻画了华侨跟当地人民的友好关系和华侨团结互助的传统美德，等等。”⁴

荷兰“渣华轮船公司”芝字班轮船在无边的大海上奔腾，船客们的南洋梦也逐渐被现实击得粉碎，“在许多老华侨的心目中，一向把七洲洋当作中国与南洋的界限。……因而，以往的年代，多少出洋的华侨，在这‘洋’上，对着乌黑汹涌、不知多少深浅的海水，心如刀割，回首北望，痛哭流涕，叫着亲人的名字，捶胸跳踊，几至于要蹈海自尽！”⁵当踏上南洋土地，经过一番“按地金、党老爷、官老爷、老把总、大兵、大狗”的盘剥，新客们早已两手空空，等待他们的只有拼命苦干。华侨有着艰苦奋斗的沧桑史，“他们的足迹踏遍全世界六大洲！什么工作都干：铺铁路，开运河，种植，开矿……。他们的血和汗使这世界增加了多少繁荣，而他们的白骨也撒遍了世界各地。尤其是南洋群岛，更没有一寸土地没有华侨的足迹和血汗！”⁶

在国内遭受官、兵、匪的“迫捐、拉丁、抢劫”，在南洋饱受荷兰殖民者的压榨搜刮。华侨勤劳节俭，把积攒的钱寄“唐山批”，而家乡亲人也日夜期盼着侨汇的银信。家国之思，让华侨鼓起勇气去面对一切困境，默默的承受着苦难的摧残。华侨有着坚强毅力，他们的不懈努力渐渐撑起一片属于自己的天地。

（二）团结抗荷

荷兰统治下的南洋群岛，残酷的剥削与压榨养肥了殖民者，而华侨与当地人的生活却一片凄惨。殖民者看中了中国人的吃苦耐劳，于是大批“猪仔”便被坑蒙拐骗到南洋做劳工，华侨开始了海外孤儿的命运。游老伯的一生尝尽了“猪仔”的辛酸生活，最后只落得“游七”的外号，“七”是矿山的编号，而真名反而被遗忘了。面对猪仔的囚徒般的遭际，大半生寄身南洋的“老才副”也唏嘘不已，“六亡三存一回家：在荷兰鬼、红毛鬼的劳役压迫下，十成中死了六成！三成就像咱们这样的，一生留在海外，终于也是‘死于斯’了！只有一成，能再回到故乡见亲人……”⁷同样，殖民者对当地居民奴化统治，“当地原住民太穷困了，也太善良了！再酷烈的压迫他们都逆来顺受，听天由命！荷兰殖民统治者是举世最残酷的！……可当地劳苦人对中国人却是那么友善，无私地协助支援，并没有种族的隔阂，更没有敌视！”⁸患难见真情，困境中的互助，让华侨与当地人间结下了深厚的友谊，共同为印尼的独立而并肩作战。

永无休止的压迫，必将激起反抗的怒潮。1740年“红溪惨案”，悲壮的爪哇、苏门答腊大暴动，无数的革命志士掀起可歌可泣的抗荷义举。华侨面对苦难的压迫，开始不断觉醒，走向团结反抗之路。“华侨除了勤劳俭朴、跟当地人和平友好地在一起生活外，还有一个特点：他们喜欢聚居在一处。珂埠华侨也没有例外。他们在一起进行着互助的生活。他们关心祖国，经常与家乡保持联系。他们热爱祖国的文化和教育。华侨聚居的地方，形成一个独特的生活范围。有人把华侨的这种生活，和为这种生活而进行的种种活动，起了一个独特的名称，叫做‘华侨社会’。”⁹面对受辱的华侨夫妇，珂埠的侨众被激怒了，以罢市、罢工、罢课抗议，华侨的团结终于赢得了应有的尊严。这一场酣畅淋漓的胜利，也鼓舞了华侨与当地人的不懈斗争。随之而来的经济不景气，殖民者开始加紧搜刮以缓解其国内的颓势，因此南洋群岛也受到极大冲击。

面对荷兰疯狂的搜刮策略，华侨意识到团结的重要，看到了互济互助的力量。当斯达干煤矿工人罢工开始，报纸也大力声援，“中文报在海外，一向负有引导侨胞进步的使命，违

背侨众利益的报纸是无法存在的。当日的报导国难，促进华侨爱国救亡运动，筹款抗日，以至鼓动华侨互助救灾、团结抗暴，等等，都得借助于报纸的促进。因而在这次的事件上，进步的《侨声报》更是大声疾呼，不遗余力。”¹⁰经过华侨社会的大力支援，两族矿工走到了一起，各地各族人民进行友好互助，一场群情激昂的大罢工开始蓬勃发展，最终殖民者低下了高傲的头，团结抗荷的斗争以全部接受工人要求而告终。

（三）爱国救亡

华侨有着悠久的爱国传统，当看到党官、党棍、土匪、地头蛇的鱼肉百姓，当归侨、侨眷、侨民惨遭“拉壮丁、抓左派、爱国捐”的勒索，当激进的爱国归侨青年邓英才惨被杀害，华侨社会被震撼了，对南京政府的腐败无能痛恨不已。当徐群被捕，以政治犯的罪名被递解出境，他言辞恳切的说道，“珂埠华侨社会能有今天的表现，全在于珂埠侨胞连同诸位侨团领导人继承华侨一贯的团结互助、扶贫济危、共甘同苦和热爱祖国、关心家乡、资助亲友等等美德和精神，尤其是珂埠侨胞的善良、公正、慷慨，明辨是非等，才是珂埠华侨社会进步的原动力；珂埠同侨的爱国精神，更为各埠各地所共钦。”¹¹这是对珂埠华侨的肯定，是对爱国传统的颂扬，也激励起更炽烈的爱国热潮。

当日本的铁骑踏上东三省的国土，不屈不挠、豪情万丈的珂埠华侨发起狂热的爱国捐款。“毁家纾难、回国投军”的支援抗战不断振奋整个珂埠，“这些活动并且从中华会馆传导到中国人大街的所有华商，传导到中华学校的所有师生，传导到校友会的青年学生界。于是，从会馆理事到大小华商，从学校校长到幼年级生，从青年学生到街旁工匠，从‘头家’到下等伙计，从年青家庭主妇到缠脚的老妇，从‘新客’到侨生，从埠商到‘山顶’客，从各种植园的华工直到各矿场的华工——无不尽被动员起来了！”¹²

当珂埠的爱国激情高涨，整个南洋到处澎湃起轰轰烈烈的抗日救亡运动。新加坡是汇集“全南洋一切爱国活动的中心”，而“南侨总会（南洋各属华侨筹赈祖国难民总会）”的成立及宣言更是鼓舞人心，“华侨素有‘革命

之母’之令誉，爱国精神，见重寰宇。……吾人今后宜更各尽所能，各竭所有，自策自鞭，自励自勉，踊跃慷慨，贡献于国家，使国家得借吾人血汗一洗百年之奇耻，得借吾人物力一报九世之深仇，而吾人之生存与幸福，亦庶几有恃而无恐。”¹³华侨爱国的浪潮随之席卷全世界，“从荷属的东印度群岛到英属的马来西亚、缅甸，从美属的菲律宾到法属的安南，连同暹罗，直到美洲、欧洲各地的华侨、华裔，无不沉酣在狂热的支援祖国的滚滚浪涛中。”¹⁴海外华侨的爱国壮举，让国人斗志昂扬，也加快了抗日战争的胜利步伐。

二、纵横捭阖的叙事手法

（一）蒙太奇式画面剪辑

黄东平谈到《侨歌》的写作办法时提到，“在摄取多方面的、更辽阔的视域时，采取有繁有简，有主题也有陪衬的手法；而这繁简等等的取舍，则全视我所要表达的内容而定。这或许可以称为‘照相’式吧，即凭自己的意图找到了要摄取的对象，卡察一声拍下来，在那主体而外，自然也拍上背景做陪衬。我以为只有这样，才显得更真实。”¹⁵“照相式”的镜头截取，拼凑起色彩缤纷的美丽画卷，恰似拾取海边的贝壳，当五光十色的贝壳串起，别具一格又靓丽炫目的项链便令人怦然心动了。

作者善于运用叙事的蒙太奇手法，通过“照相式”摄取，将远景拉近，让画面不断呈现，给人身临其境的效果。珂埠是相对闭塞的，同外地的往来只有两周一趟的岛际轮船，于是“海南咖啡店、消闲社、高等理发室、福昌店”的闲聊、传说、传述就成了一大消息来源，而水客何培基绘声绘色的故事便举足轻重了。同时，大量使用“电报、公函、新闻、信件”的插入式叙述，而侨报则是时事新闻的渠道，“‘日军在北平横行！’《侨声报》这条头号标题紧紧抓住青年学生们的心，待细读内容，一幅幅惨痛的图景便出现在大家眼前——读报的青年学生们仿佛自己就走在北平街道上……”¹⁶于是，故事画面从珂埠转换到北平街道，镜头聚焦在日军的残暴，读报的学生愤怒了，读者也深受爱国激情的感染。

在场景叙述中多采用人物对话的形式，以第一人称“我、我们”为主导，给人以近镜

头的逼真感。同时，以无所不知的叙述方式统领全篇，或感慨议论，或把笔者直接拉入。笔者的“现身式点评”是叙述中的一大特色，“写到这里，值此斯达干的情节描述即将结束之际，凭着这热带星空，让笔者替斯达干两族矿工，传告给那些关心他们，关心石油工场、橡胶园、以至临近各矿场农园劳工的命运，关心参与这场抗斗的两族居民的命运的读者们知道吧——”¹⁷笔者的现身说法恰似事件的亲历者，笔者宛若故事中的人物，不过他聪明的使用了让人无法察觉的隐身术。

（二）章回体式首尾连缀

“章回体”是中国古典长篇小说的传统叙事手法，其评书式口吻时而欲扬先抑，时而徘徊曲折吊人胃口。《七洲洋外》有16章，《赤道线上》、《烈日底下》各15章，其各部各章的起承转合，多采用章回体结构，评书式笔调到处可见。《赤道线上》第13章末，“写到这里，吴阿贵的事该暂告收束了。只是，当吴阿贵进入老年的六十年代，……然而，这些都已是遥远的日后的事了，待事实发展到那一步，笔者自有交代。”¹⁸套用评书笔调，“吴阿贵此一番经历暂且不表，欲知后事如何，且待下回分解”。在14章开头，“吴阿贵终于离开福昌了。阿贵离开后的福昌又有着什么变化呢？”¹⁹同样可以转换成“闲话少叙，话说当日吴阿贵离去，福昌又历经何等变故？”随后开始转述福昌店的变化，故事前后衔接自然，首尾呼应的笔法让故事贴切流畅。

《侨歌》三部曲的各部间首尾连缀也体现出章回体手法。《七洲洋外》的开头颇有特色，在风景描绘中引出“七洲洋”，继而延伸至南洋群岛，最后聚焦于“珂埠”。开头的三段，其笔调是清新舒缓的，然而却潜蕴着一股汹涌澎湃的暗流。美丽的赤道线，残酷的殖民者，偏僻的小市镇，华侨的栖息地，一曲昂扬的侨歌伴随着悠扬的基调缓缓飘荡而来。

“一大片的海岛，林莽苍郁，连绵如带，横搁在赤道线上。让那碧浪翻滚的万顷巨洋，和那高旷无际的白云蓝天把它拥抱着、拱托着……”

这儿是远离中国大地两千多海里的南洋群岛的南端。从中国来的轮船，要经过南中国海的南部，华侨叫做‘七洲洋’的海面，才能

到达这里。这片千万个大小岛屿构成的南洋群岛，尽是英、美、荷等国的殖民地。这海岛，是荷兰属地‘东印度’的一个大岛。

在这大岛的海岸边，建立着一个市镇。这市镇古老、偏僻，不算热闹。它离开别的城市远，中间隔着原始森林地带，与外地的交通只靠海路，深入内陆则靠河流。荷兰殖民当局只设置了一个县政府。市镇的当地名称，叫做‘珂达班岱’，意即‘海滨的城市’。由于它跟华侨关系密切，华侨按照自己的习惯，给它一个‘文雅’的简称，叫做‘珂埠’，犹似把马尼拉叫做‘岷埠’，新加坡叫做‘星洲’，巴达维亚叫做‘吧城’一样。”²⁰

《烈日底下》第15章“尾声”是《侨歌》三部曲的大结局，通过人物及历史的全景概述，展现华侨社会的风雨沧桑。故事对二三十年荷印时期的珂埠进行精雕细琢的铺叙，对四十至六七十年代的历史则轻描淡写的一笔带过。以跳跃式的叙述对“熟人们”的命运遭际进行简笔画式的速描，其画面广阔，跨度极大，涉及中国抗战、二战结束、新中国成立、土改、文革，也有印尼抗日、抗荷、独立、排华、华校封闭，并揪心于随之而来的华侨社会蜕变，感慨“淳风荡然无存，金钱利害至上”。其结尾采用总结回顾式，“因而这一以小市镇珂达班岱为中心、反映‘荷印’年代的华侨社会生活的《侨歌》三部曲，也至此结束。至于描绘继后的‘华侨社会’，则有待于日后国内外的条件许可时，才由别的写作者另写成长篇了。”²¹

三、精雕细刻的语言艺术

（一）南洋韵味

华侨来自中国各地，其方言也纷繁驳杂，于是在“全荷属东印度华侨代表商讨国是会议”中便交叠出现闽南话、广府话、潮州话、客家话、当地话、官话等。“华侨的用语，除了当地语、洋语等等而外，汉语方言就有厦门话、广州话、客家话、潮州话等等；而汉语与当地语混杂使用，则更普遍。这种语言，用于正文固然不可；插一些在对话里，也不一定写得出来；写得出来的，读者也不一定看得懂；因而也就顾不到华侨语言的特点了。”²²作者在创作中尽量避免使用华侨用语，使用时为便

于理解则一般采用括号加注的形式。透过字里行间，南洋的韵味仍不期然的飘忽而至。

华侨的足迹踏遍了南洋群岛，华侨的语言也不断融入到当地语言。“直到今天，华侨的劳迹还留存在当地的言语里：楼顶（即楼上 loteng）、豆腐（tauhu）、豆芽（tauge）、风炉（anglo）、木屐（bakiak）、肉丸（bakso）……用的都是闽南话的译音字。”²³ 华侨与当地人的长期相处，语言的交融也丰富多彩，有印尼语、荷兰语的音译词，也有华侨自己创造的新词。

《侨歌》有大量根据当地语言音译的词语，“珂达·班岱”表示海边的城市，它是印尼语“kota pantai”的音译词；“端端！史拉末·搭恩·峇如！”意思是“先生们！新年平安！（selamat tahun baru）”。印尼语音译词范围广阔，有称谓类：先生叫“端端 tuan”，中国称作“支那cina”，唐人街译作“北支那安pecinan”首府称“巴达维亚或八打威Betawi”，官厅叫“干刀kantor”，华人官员称“甲必丹kaptan/kapitan”，当地封建王族称“苏丹Sultan”，封建贵族称“卑阿依priayi”，平民区或乡村译作“监光、甘光或甘榜kampung”，夫人译作“娘惹nyonya”，当地妇女给荷兰人做妾被称作“惹依nyai”，当地人女佣称“峇务babu”，男仆译作“羊兀厮jongos”，奴隶译作“咸巴hamba”；有日常生活用语：马铃薯叫“干冬kentang”，椰子叫“加拉巴kelapa”，当地妇女的上衣译作“加峇耶kebaya”，蜡染布的花裙称“巴泽batik”，筒裙译作“纱笼salon”；有商业用语：店铺译作“土库toko”，小杂货铺叫“亚弄warung”，在店里挂单叫“弄帮numpang”，货仓叫“牛壑gudang”，菜市场叫“巴刹pasar”，夜市译作“巴刹麻览pasar malam”税务单译作“巴页pajak”，百分比译作“巴仙persen”等等。

华侨长期生活于南洋，面对陌生事物，总会有一些约定俗成的说法，于是一系列生动贴切的新鲜词汇就应运而出。华侨在家乡与异域的感触对比中产生新词，大量“番”词也体现了华侨不畏艰险去开拓蛮荒的精神：祖国家乡叫做“唐山”，新从中国出来的华侨叫“新客”，出过洋的叫“旧客”，当地出生的华人叫“侨生”，契约华工被称为“猪仔”，

出洋叫“过番”，回乡的华侨叫“番客”或“安南帮、吕宋客、南洋客”，南洋陌生异域叫“番邦、番地”，原始森林部落的野蛮人叫“生番”，当地话叫“番话”，当地女人叫“番婆”。对殖民者含贬义色彩的词汇：珂埠最大的荷兰官叫“大杯”，移民厅荷兰官员叫“大头”，移民厅副手叫“二手”，荷兰警长叫“大狗”，警察局叫“大狗厝”，荷兰式小洋房称“荷兰厝”，荷兰公司称“公班衙”，殖民者称“红毛鬼、荷兰鬼”，洋人楼房叫“红毛楼”，洋灰叫“红毛灰”，洋文叫“豆芽字”；也有商业及日常用语，形象贴切的词汇暗含着华侨的智慧，通俗中不乏风趣：称呼商店老板为“头家”，称呼账房先生为“才副”，店里挂名领薪叫“家长”，财主、放账者叫“大主公”，商号叫“行郊”，货物样品叫“办头”，货物箱上的印记或商标称“唛头”，好机会叫“好空头”，山区叫“山芭”，证件叫“字头、王字、登坡字”，三保公庙又称“大伯公庙”，闲聊的人叫“嗑牙团”，厨子叫“火头军”。

（二）比喻精妙

《侨歌》是华侨的社会生活之歌，其语言风格以朴实无华为主。幽默诙谐的用语也不时点缀其间，往往通过精妙的比喻去挖掘不同阶层的独特品性。华侨社会有着独特的为人处事法则，碰到勤俭节约、斤斤计较或一毛不拔的商人，捐款就需要对症下药，此时“面子、名利”也就成了杀手锏，“华侨社会的筹捐，是‘挤’的，像挤牛奶那么挤。”²⁴ 华侨商人在荷兰税务、商行的挤压下艰难生存，有的甚至遭遇破产，李熙昌是一个精明勤奋的商人，他有着上进的公益心、爱国心，也有着一般商人的傲气、私心，“即使资金已是那么短绌，各事又很不如意，但作为一个商人，本性使他依然必须摆门面、装充实，直到最后一口气地挣扎下去，有似拖着破肚子的苍蝇，依旧向糖堆爬过去一样。”²⁵ 用“破肚苍蝇”做比喻，表现了华侨商人的尴尬处境，然而坚韧不屈的精神却让他们敢于铤而走险。

中国的下层劳动者，如果在国内能经受的住“官、兵、匪”的轮番眷顾，可以归类为“饿死在唐山派”。土匪有聪明的三十六计，对毫无油水的国内侨眷，采用“恐吓绑架”，

于是海外华侨的血汗钱便漂洋过海而至；对回国奔丧的归侨，“守株待兔”法则屡试不爽，“‘番客’有的是钱，何况办丧事，得带大把钱回来治丧，超度做‘功德’。不给吧？十八般毒刑都使得出来，任你选择：活生生踏破肚子叫做吃包子，绑个结实丢进海里叫做吃馄饨。”²⁶归侨对“包子、馄饨”望而生畏，于是一番敲诈勒索之后，落得一贫如洗的“超然洒脱”，精神打击之余，生活也就成了淡而无味的“清汤面”。

出国的劳工或新客，倘能熬得过洋人永无休止的压榨搜刮，可以称之为“出洋受欺凌派”。南洋群岛的荷兰鬼以胃口惊人而享誉全球，他们的癖好是“吸血为生”，于是在斯达干煤矿无私奉献了一生的“老猪仔游七”，当榨干了最后一滴血，他被额外开恩的“放生”了。“游老伯像一棵遍体斫伤、枝干瘤结的巨株。而今，他正枯木逢春，又抽出嫩芽新叶来了。”²⁷孰料斯达干煤矿罢工的壮举让游老伯重获新生，好似又有了新鲜血液，想必荷兰鬼定是“悔之晚矣”。

国内民不聊生，海外痛苦不堪，华侨的满腔悲愤便转向了“无为而无不为”的党棍，“无为”是对华侨利益的无所作为，“无不为”是对个人私利的无所不为。面对“扶不起来的泥胚”，通过形象的比喻予以辛辣的嘲讽，于是呈现在人们眼前的“南京政府驻印尼总领事馆给珂埠党部的指示”渐渐模糊了，“远远看去，只看到上首印着一个啤酒瓶盖那样有齿的蓝色标记，下首是一块豆腐干般的大红印。”²⁸华侨的爱国救亡不断敲打着党棍们的脆弱神经，而大势所趋下的抗战也最终胜利。

结语

黄东平是印华文学的功勋，也是印华长篇小说的拓荒者，《侨歌》是印华文学的里程碑。他以魅力独具的雕刻手法，展现南洋华侨社会的磅礴画卷。“自1969年开笔到1996年收笔，黄东平以27年光阴，完成一百三十万字轰动华人社会、奠定他华文世界重量的《七洲洋外》、《赤道在线》、《烈日底下》，合为《侨歌三部曲》。”²⁹《侨歌》以“珂达班岱”的华侨社会为焦点，虽然“海滨城市”只是一个普通城镇，然而却有着普遍的共性，“像南洋的许多城市一样，珂埠，是华侨，尤

其是被称为‘猪仔’的华工，用血汗、生命兴建起来的。”³⁰因此，珂埠既是荷印的代表，也是南洋群岛的典型，甚至是全世界华侨社会的缩影。《侨歌》创作手法多样，融艺术构思、史料搜集、报告文学等于一体，既是优秀的表现华侨生活的长篇小说，也富有资料翔实的报告文学特质；其创作不以一个英雄贯穿全篇，不以一个华侨家庭为中心，恰是为了更好地表现广阔的华侨社会。回首海外华侨的曲折历程，令人唏嘘良久：

海外孤儿，谱写历尽艰辛拓荒史。
抗战之母，奋起毁家纾难谱忠曲。
百万箴言，绘构南洋群岛沧桑图。
一曲侨歌，道尽华侨社会百味苦。

注释：

1. 许经汉：《黄东平简历》，《黄东平文集第一卷》，2003年，第11页。
2. 潘亚敏：《华侨的血泪史和斗争史》，《当代文坛》，1988年，第2期。
3. 黄东平：《短稿二集》，新加坡：岛屿文化社，1993年，第306页。
4. 黄东平：《七洲洋外》，香港：海洋出版社，1973年，封面底页内容提要。
5. 黄东平：《七洲洋外》（《侨歌》三部曲第一部，《黄东平文集第一卷》），印度尼西亚椰加达金门互助基金会文化部出版，2003年，第55页。
6. 同5，第47页。
7. 同5，第467页。
8. 黄东平：《烈日底下》（《侨歌》三部曲第三部，《黄东平文集第三卷》），印度尼西亚椰加达金门互助基金会文化部出版，2003年，第312页。
9. 同5，第7页。
10. 黄东平：《赤道线上》（《侨歌》三部曲第二部，《黄东平文集第二卷》），印度尼西亚椰加达金门互助基金会文化部出版，2003年，第466页。
11. 同8，第299页。
12. 同8，第470页。
13. 同8，第546页。
14. 同8，第454页。
15. 同3，第292页。
16. 同8，第236页。
17. 同10，第442、443页。
18. 同10，第558页。
19. 同10，第559页。
20. 同5，第1、2页。
21. 同8，第526页。
22. 同3，第299页。
23. 同5，第6页。
24. 同8，第92页。
25. 同10，第621页。
26. 同8，第164页。
27. 同10，第668页。
28. 同8，第264页。
29. 优壹：《坚强不停笔的黄东平》，印尼：国际日报，2010年8月4日，第A7版；印华论坛/副刊。
30. 同5，第5页。

从形训看汉字的形义关系 作用与局限

吕振端 博士

一、前言

人类在未发明文字之前，一般上都经历过由记事图画到图画文字来传达讯息。之后，有些民族进而采用象形表意的方式来构造文字的形体。例如五、六千年前的埃及人、苏美尔人及中国人等。但由于各民族的语音形式不同，因而对文字的产生与构形也产生了一定的影响。最明显的例子是绝大多数发展较早的文明古国，在进入创造文字阶段时主要还是根据语词的读音来构造文字的形体，形成表音文字；而汉民族的文字构形则继续走向表意，形成人类文字史上最为独特的表意文字。表意文字与表音文字的最大不同点就是表意文字本身的形体是具有意义的，可以根据文字的构形来进行训释；而表音文字的形体则无此功能。

二、汉字的形义统一关系

汉字是表意文字，在造字过程中主要是根据所要记录的词的意义来构造文字的形体。因此，字的构形与词义之间具有高度的统一性。既然汉字的构形是以体现词义为目的，那么，字的形体与据以构形的词义关系就显得更加密切，甚至可以见形知义。这种形义之间的紧密关系，我们称之为形义统一关系。而传统语言文字学也把形义统一关系看作是研究古文字和古文献词义极为重要的关键，这就确定了分析字形对了解字义的重要性。

三、汉字形义联系的方式

汉字从图画阶段进入字符之后，采取据义构形的方式，特别是在六书中的前三书，清楚地让我们看到造字的多样性。许慎在《说文

解字·叙》曾说“仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以垂万象。”从这段话可以窥知先民在造字时都是依据生活环境所见物象作为构形的材料。试看六书中的象形、指事与会意字，见其字形即可略窥其义。这种根据文字本身的形体去解释词义，正是训诂常用的形训方法。现简略说明如下：

许慎《说文·叙》：“象形者，画成其物，随体诘屈，日月是也。”意思是说按照物体的外部轮廓，屈曲地把有关物体的形象描摹出来，就是象形字。试观甲骨文及金文中的象形字，如人、目、心、自、耳、门、水、木，构形简单明确，以形表义，活像图画。因此，可以说，凡是字义与字形相应的，就是该字的本义。

谈到指事，许氏说：“视而可识，察而见意，上下是也。”意思是说看上去可以认识，但要仔细观察之后才能明白其意思。基本上，指事字的造字方法是用象形加符号，或用抽象符号来构造文字的形体；它不像象形字那么直观具体。如刃、亦、本，都是象形加符号；三、四、上、下，则是纯指事符号。像这一类的指事字，除了少部分必须还原到古文字形之外，一般上还是可以见形知义。

至于会意，许氏以为“会意者，比类合谊，以见指，武信是也。”会意字是由两个或两个以上的字（构件）组合起来，从字的构形成分可以呈现新字的意义指向。从造字方法看，会意是比象形、指事更具灵活性。如异体会意字的休、取、春、塞；同体会意字的珏、林、磊、晶。它与象形、指事一样，都是不具有任何声符的表意字。

从前三书文字的构形方式，我们可以很清楚地看到了文字如何通过本身的不同构件来呈现新的意义。因此，在训释时，我们都可以依其字形以求其义，这就是训诂学所谓的形训。至于形声字，除了表类属的形符，其声符则来自前三书。凡此都说明字形与字义有着密切的联系，也说明形声字的构形方法为何离不开据义构形的表意原则。

四、形训的作用

所谓形训，即以形说义，就是通过分析汉字的构形来解释字义，从而探讨这个字所表示的词的意义，也就是体现造字意图中的基本词义。这种形训的方法正是帮助我们通向及理解古汉语的一个重要枢纽。由于汉字是表意文字，最初的汉字都是根据字义（词义）来绘形的，因此，字的形体结构和造字时词的本义是一致的。

中国第一部采用形训的专著应推东汉许慎的《说文解字》。他采用分析字形、说解字义，辨识声读的方法，建立起一套合乎科学的训释条例，为训诂学作出了极大的贡献，是阅读古汉语的一道津梁，也是汉语文教师所必备的工具书。

其实，汉字经过几千年漫长的发展，造字时所形成的形义统一关系在语言和文字使用的过程中已逐渐变得模糊。时代越晚，这些字的古义越不常用，只存在于古代文献的个别用例中。在这种情况下，只有形训才可以解决这些字的训诂问题。因此，适当地运用形训的方法，是可以把字义解释得更清楚，甚至可以纠正旧说的错误。现分别说明如下：

1 通过形训探求本义

只有本义才能与字形相切合。由于时空及各种因素的关系，文字在使用过程中逐渐产生了引申义与假借义，这一类的词义已无法与字形相切合。正确地说，能够体现造字之初作为构形依据的词义，才能称为本义。例如：

《左传·僖公二十二年》：“虽及胡，获则取之，何有於二毛？”

其中的“取”字，有些选本注为“获取”。市面上一些语译本也把“获则取之”译为“能俘虏就抓回来”。把“取”与“获”

当同义词，意义不免重复。何况引例中以“则”作为连词，显然是两个意义不同的动词。¹《说文·又部》：“取，捕取也。从又耳。《周礼》：获者取左耳。”从又耳，就是以手取耳，也就是杀死敌军之后，取其左耳以报军功。正确的理解是“获”是俘虏，“取”是割耳，是两个意思完全不同的动作。

《周礼封人》：“凡祭祀，饰其牛牲。”

例句中的“饰”并非引申义的装饰或修饰的饰。《说文·巾部》：“饰，刷也。从巾，从人，食声。”许慎根据“饰”字的构形进行分析，说明字形与字音的关系，认为“饰”的本身就是“刷”。《周礼》郑注：“饰谓刷治洁清也。”正是依据许说。《释名·释语言》：“饰，拭也。物秽者，拭其上使明。”《说文》有“饰”无“拭”，“饰”就是后来的拭。因此，“饰其牛牲”的“饰”就是揩拭，因为要揩拭，故形旁从巾，而为牛牲进行揩拭的是人，故又从人。通过对“饰”的字形分析，“饰”的本义解释为“刷、拭”，也就非常清楚了。

《诗经·豳风·七月》：“穹窒熏鼠，塞向户。”

在汉语里，“向”当名词用则为方向，当动词用则为朝向。《说文·宀部》“向，北出牖也。从宀，从口。”据许慎的字形分析，“向”是北向之窗牖。“塞向”就是把北面的窗子堵上，这是向的本义。从“向”字的构形看，“宀”象房屋，“口”象窗，正像朝北的窗。徐灏《段注笺》：“古者前堂後室，室为前之牖，後为向，故曰北出牖。”

清代江沅《说文解字注后叙》云：“本义明而后余义明，引申之义亦明，假借之义亦明。”江氏认为训诂学家采用分析字形的方法探求字义，主要目的还是在于求本义，只要能够确定本义，也就能够了解该字的引申义或假借义。下面根据具体事例进行说明。例如“理”字，在文献里有多重意思。

1 《韩非子和氏》：“王乃使玉人理其璞而得宝焉。”

2 《战国策秦策一》：“万端俱起，不可胜理。”

3 《史记循吏列传》：“李离者，晋文公之理也。”

4 《荀子儒效》：“井井兮其有条理也。”

5 《俗谚》：“技不练不精，书不理不熟。”

例1“理”是治玉；例2是治理；例3是治狱官；例4是条理；例5是温习。《说文·玉部》：“理，治玉也。从玉，里声。”

“理”是个形声兼会意字，形旁从玉，其本义必然与玉石有关，而上列五条义项之中，只有第一条与玉石有关，可以确知治理玉石才是理的本义。

从上述诸例可以看出，只有造字之初所表示的意义，才是本义。但后来又常以本义作为起点，按照词义发展的规律，直接或间接衍生新义，就成了引申义，于是引申义与字形的关系就更加模糊了。这就是训诂学家为何要根据字形分析先求本义，然后再根据本义去推寻引申义的原因。

2 通过形训探求本字

只有本字才能反映本义。用假借字的字形来解释词义，必然产生望文生训的毛病。实际上，这里所探求的本字是对本有其字的借音字而言，因为本无其字的借音字根本就没有本字。清代训诂学家王引之《经义述闻·通说下·经文假借》说：

许氏《说文》论六书假借曰：“本无其字，依声托事。令长是也。”盖本无其字而后假借他字，此谓造作文字之始也。至于经典古字，声近而通，则有不限于无字之假借者。往往本字见存，而古本则不用本字而用同声之字。学者改本字读之，则怡然理顺；依借字解之，则以文害辞。是以汉世经师作注，有读为之例，有当作之条，皆由声同声近者，以意逆之而得其本字。

王氏这段话明确地区分了造字假借与用字假借。在古代文献中，用字假借的现象十分普遍，汉儒在解经时也常用“读为”“当作”等来作为解释假借的训释用语，而历代学者也有不少因为不能辨明假借而产生误读误训的现象。例如：

《公羊传 宣公十二年》：“君如矜此丧人，锡之不毛之地。”

何休注：“不生五谷曰不毛。”而“不毛之地”这句成语至今仍然沿用，意思是不长草木稼禾的地方。《说文·毛部》：“毛，

眉发之属及兽毛也。”从毛字的形义关系看，实在很难看出它与生长五谷有什么连带关系，很自然地会让我们联想到“毛”可能是个借音字。《说文·部》：“苗，生于田者，从田。”段注：“按苗之故训禾也。”苗与毛音近，古音同属明母，故《公羊传》借毛为苗，而不毛就是不苗，意思就是不长草木。可知“毛”是假借字，“苗”是本字。

《周易·系辞下》：“尺蠖之屈，以求信也。”

尺蠖是一种很常见的毛虫，当它在爬行的时候，是弯着身体一拱一伸地向前爬行。而这两句话中的“屈”与“信”是相对的，以显示两种不同的动作。《说文·言部》：“信，诚也。从人，从言。”可知“信”的本义是指言语诚实，它与伸直义根本扯不上任何关系。因此，可以肯定“信”是个借音字。再看《说文·人部》：“伸，屈伸。从人，申声”，本义是伸展。在古文献里头，借“信”为“伸”之例相当普遍，如《孟子·告子上》：“屈而不信”；《汉书·司马迁传》：“首信眉”。可知“以求信也”的“信”字只是个借音字，本字为“伸”。

《左传·隐公元年》：“庄公寤生，惊姜氏（武姜），故名曰寤生，遂恶之。”

晋杜预《春秋经传集解注》谓“寤寐而庄公已生，故惊而恶之。”唐孔颖《五经正义》亦谓“武姜寐时生庄公，至寤始觉其生。”可知晋唐以来，许多注疏家都把寤生解释为姜氏在睡梦之中生下庄公，醒来后大吃一惊；有的解释为庄公一生下来就睁着双眼，把姜氏给吓坏了，于是很讨厌他。这样的解释，可说都是望文生训，不仅意思牵强，也很不合逻辑。主要原因是完全没有注意到“寤”是个借音字。

《史记·郑世家》：“生太子寤生，生之难，及生，夫人弗爱。”司马迁的这段话讲得非常的清楚，所谓生之难，就是指难产。《说文》谓“寤，寐觉而有言曰寤。”又云：“悟，逆也。”清儒刘文淇《春秋左氏传旧注疏证》对“寤、悟”二字解释得更加详细与合理。他说：“今生子有足先出者，难产，谓之逆生。黄生《义府》云：寤与悟通，悟，逆也。凡生子，首出为顺，足出为逆，至有手及臂先出者，此等皆不利于父母，或其子不祥，故世俗

恶之。庄公寤生，是逆生也，逆生则产必难，其母之惊且寤也宜矣。”根据这些资料，可以知道庄公在出生时难产，险夺母命，以致姜氏非常讨厌他。至于借“寤”为“悟”，正是基于所谓的音同假借的情形，由此可以证明，“寤”是假借字，本字应该是“悟”。

上述三例，让我们了解到研读古籍时，必然会面对一些假借字的困扰而无法训释。假如根据假借字的字形以求本义，肯定会流于穿凿附会，造成误训，而解决的办法就是根据音同或音近之字设法求出本字，只有求得本字，得其本义，才能达到形义统一，才能使我们对其词义得到正确的理解。

3 通过形训分析笔意（本形）

汉字的形体，是据义构形的。越原始的文字越能保持笔意。在长期的演变过程中，从图画到象形，从象形到甲骨文、金文、篆书，特别是由篆而隶、由隶而楷，原有的图形性已逐渐减弱而符号性则逐渐增强，造字时原有的笔意已丧失殆尽。由于汉字形体的不断变化，日趋整齐和简化，以致原有的笔意变得模糊起来，无从进行分析。究竟笔意与笔势有什么不同呢？笔意这个概念又是谁提出来的呢？王宁《训诂学》说：

黄侃根据许慎“厥意可得而说”的观点提出“笔意”这一术语，指能够体现原始意图的字形。与笔意相对的是笔势，指经过演变趋向符号化，从而看不出原始造字意图的字形。²

这段话主要在说明，只有笔意才能体现原始文字的构形意图，才能与意义相切合，笔势则无法直接显示意义。许慎在《说文·叙》云：“及宣王太史籀著大篆十五篇与古文或异，至孔子书六经，左丘明述春秋传，皆以古文，厥意可得而说。”³因此，从事古籍训诂工作，除了通过探求本义与本字之外，也必须追溯笔意，因为字形越古老，越能体现形义统一关系。这就是为什么形训必须要依据笔意，而不能根据笔势。

汉字的符号化和简化使字形原本的构件产生杂糅现象。比如每个构件原本都能体现各自的功能，但由于字形的演变，有些构件逐渐融合在一起，已经完全看不出原来的面貌。

例如“及”字，甲骨文“及”作，小篆作。《说文·又部》：“及，逮也。从又从

人。”显示以“又”（手）抓住人的形象。又是指后面的人的手，人是指在前面的人，以体现出追上的意思。隶变之后，两个构件融合在一起，已经无法看出原来的笔意了。

再如“春”字：甲骨文“春”作，小篆作。《说文·白部》：“春，栗也。从持杵临白上。午，杵省也。”从文字的构形上显示出两只手拿着一根杵站在白的旁边从事谷的活动。到了隶书，白的构形虽然存在，但上头的两个构件已经完全被简化，变成目前所看到的“春”的样子。原来的笔意也完全消失了。

射，甲骨文作，金文作，小篆作。现行楷书写作左身右寸，与甲金文相比，在字形上已经完全失去了原始的造字意图。《说文·矢部》：“弓弩发于身而中于远也。从矢从身。”许氏未见甲金文，故有此说。按照形义统一关系的条件，必须把它还原到古文字的构形，才能显示其构意。从甲金文“射”字的原始构形来看，分明是搭弓射箭的形象。到了小篆，弓变成身，矢仍保留。但到了楷书之后，矢又讹变成寸，成了由“身、寸”两个构件组成的形体，与最初原始构形的笔意完全不相符合。⁴

羞，甲骨文作，金文作，小篆作。《说文·羊部》：“羞，进献也。从羊，羊，所进也；从丑，丑亦声。”《段注》：“谓手持以进也。”许慎误“又”为“丑”，把“羞”当作形声兼会意字，显然是错误了。据甲骨文及金文“羞”字的构形，象手持羊以奉人，故其本义作“进献”，就是捧着已经煮熟的美味羊肉进献的意思。因此，小篆误“又”为“丑”，显然不符合构形理据。

以上所举的几个例子主要在说明以形说义时，不仅要了解古文字学，也必须注意笔意的探求；如果只是根据笔势来探求字义，则难免穿凿附会，歧义纷繁，将无法得其本义。

五、形训的局限

通过汉字的形体去探求古代汉语的词义，毕竟有其局限。而形训的方法也只适用于前三书的象形、指事及会意。至于占百分之九十以上的形声字，已经不是单凭字形分析就可以轻易得其本义。因此，若以形说义的方法使用不当，或缺乏甲金文资料佐证，则难免发生流

弊。兹列几点稍微说明如下：

1. 形训必须依据甲骨文、金文或小篆，只有古文字的形体和意义才能体现形义统一关系。仅凭小篆，有时仍难免产生谬误。由于许慎生于东汉，虽见过少许金文及古文⁵，但由于历史的因素，他不可能见到更早的图形性文字及甲骨文，于是在分析字形时难免偶有失误。⁶例如：

《说文·月部》：“有，不宜有也，（春秋传）曰：‘日月有食之。’从月，又声。”

杨树达以为以手持肉，为有无之有，与、取等字造字之意图相同。⁷杨氏之说，极说服力。先师李孝定先生亦谓：“金文……均从又持肉，与篆文同，非从月也。许君以不宜有训有，且引春秋之文以证成其说，盖误。”⁸许氏没有看到金文“有”的字形，据小篆的构形释义，把它归入形声字，显然是搞错了。又如“禾”字：

《说文禾部》：“禾，嘉谷也。从木，从省。象其穗。”

甲骨文禾作，上象穗与叶，下象叶与根。金文作，上象垂颖形，禾，垂穗向根。很显然地，这是一个具有图形性的象形字。许氏把禾字分析成从木，从省，把原本的象形字当成会意字，这就是缺乏甲金文资料作为佐证所导致的错误。

《说文·舛部》：“舛，相背也。从舛口声。”

甲骨文及金文“舛”字的形体作，象人之四止（趾）包围城邑的四周。李孝定先生《甲骨文集释》：“（甲文）二止则象二人，或象多人，……实即古围字也。”⁹本义应该是“包围”，许慎释为“违背”，显然与形义不符。

从以上三例，可以证明近百年来陆续出土的古文字，若能善加利用，不仅可以纠正前人的谬误，对于解读古文献，也有很大的帮助。

2. 汉字的形体从古文字演变为今文字，由笔意改为笔势，在经过隶变及不断简化之后，文字就逐渐变成纯符号化了。古文字原有的图形性特征已完全消失。¹⁰如今文字的山、水、鱼、弓、日、月、亦、休、益、兵、林符号化之后，其图形性特征已不复存在。特别是汉隶对小篆的调整过程中，因人为了的简化而造成

偏旁合并、分化及简省，使原有的形义关系变得模糊。如把小篆的“泰、奉、春、春、秦、奏”的上半部的不同构件加以合并；把“持、擎、看”加以分化；把“雷、票、冬”加以省变。凡此，皆对汉字的形义关系造成了极大的破坏。

3. 在使用过程中，由于字形的讹变，造成形义关系脱节。像这类例子也相当常见，原因有三¹¹：1. 以表形为构件的字在书写变异中失去表形功能，导致形义关系脱节。如“亚”写作“亞、壘”。2. 原本是合体字，由于书写变异失去原有的表形功能。如“更”字，原本是两个构件（上丙下支），从支丙声。但粘合之后，已失去原有面貌。3. 还有一种因偏旁讹变造成混淆。如“胄”与“冑”，原本是两个意思完全不同的字。《说文·肉部》“胄，胤也，从肉，由声。”，“冑，兜鍪也。从冑，由声。”而今两字的形旁皆从肉（月），已混淆不清了。

4. 切忌望文生训，以形说义，必须言而有据，不可凭主观臆断。尤其是后人对字的构形理据难免受到后世语言的影响。如许慎说“一贯三为王”，这显然是受到董仲舒政治思想观念的影响。¹²今观出土甲骨文“王”字作，金文作，皆象斧形，许说显然错误，不是确诂。又如《左传·宣公十二年》：“楚子曰：非尔所知也，夫文，止戈为武。”这是楚庄王称霸时为了政治上的需要的一种表态。¹³可说是望文为训。之前，人们未必有此种观念。于省吾《释武》：“武从戈，从止，本义为征伐示威。征伐者必有行。止即示行也。征伐者必以武器，戈即武器也。”¹⁴于说甚是。

形训的确有其局限性，何况汉字发展至今已超过六万余字，其中形声字更占了百分之九十以上。就以《说文解字》来说，全书收录的小篆及重文还不上万字。如今，面对后来不断衍生而且数目庞大的形声字，除了部分“亦声字”还有迹可寻，其余的纯形声字，除了形旁以表类属之外，其声旁恐怕就只能通过声音关系才能得其字义（词义）。

六、结语

客观地说，甲骨文及金文虽然早于《说文解字》，但因字不定型，一般较为零散，缺乏

系统性，也缺乏大批与甲金文相关的文献可供研究。虽然如此，但甲金文的形体对于文字的溯源却能发挥一定的作用。因此，在运用形训的方法时，必须依据《说文》所采用的形义统一的原则，通过考察文献用例，进行字形排比、分析形义关系加以验证。这样才能使字义（词义）的探求更为客观准确，更能符合科学的训释原则。

注释：

1. 参阅白兆麟《训诂学引论》页201-202，上海辞书出版社，2005年6月。
2. 王宁《训诂学》页180，中国高等教育出版社，2004年6月。
3. 许慎《说文解字注》页764-765，台湾艺文印书馆，1966年10月11日。
4. 参阅陈绶《训诂学基础》页87，北京师范大学出版社，2005年3月。

5. 见《说文解字》所收古文。
6. 许慎著《说文解字》，以小篆的构形作为分析字义的依据，主要是小篆的字形保持较为完整的构形理据。《颜氏家训》说：“大抵服其为书，隐括有条理，剖析穷根源。郑玄注书，往往引以为证；若不信其说，则冥冥不知一点一划有何意焉。”颜氏对《说文》的推崇及评价相当客观。但《说文》仍有其局限性。
7. 参阅杨树达《文字形义学》页158-159，上海古籍出版社，2006年12月。
8. 参阅先师李孝定先生《甲骨文集释》第七册页2259-2263，台湾中研院史语所出版。
9. 同注8第五册页1929。
10. 参阅周大璞《训诂学》页214，台北洪叶文化事业有限公司，2000年6月。
11. 参阅李国英《中国文字学》页138，新加坡管理学院，2001年1月。
12. 《说文 王部》引董仲舒的话说：“古之造文者，三画而连其中谓之王。三者，天地人也，而参通之者王也。”
13. 说详刘文淇《春秋左氏传旧注疏证·宣公十二年》页714-715，台湾明伦出版社，1963年。
14. 参阅于省吾《殷契骈枝三篇·古文杂释》页97-98。



鲁迅小说中的村镇政治话语

朱崇科

鲁迅小说中，存有一种有关村镇政治的话语形构。其村镇政治话语自然有其独特的形态——固定性和部分的流动性，也有其高度的象征与深层隐喻——国/族寓言。当然，这种书写和鲁迅的短篇小说文体追求与切身的体验密切相关，甚至鲁迅借此营造出一种独特的村镇叙事时空。

鲁迅先生往往被视为20世纪中国乡土文学的集大成者，其创作也往往被文学史书写当作相关文学的奠基之作。其实，单以“鲁镇”和“未庄”为例，也可呈现出鲁迅先生的精深造诣：因为它们既是鲁迅先生对旧中国再现与浓缩批判的载体/空间，又是鲁迅自身思想的组成部分、生成语境之一和自我反思、批判精神的体现，虽然这两个地名“原是写小说的人所创造出来的一个地名。”

毫无疑问，有关鲁迅小说中的乡土书写等研究本身就是一个历史悠久、资料繁复的领域，本文无意再在这样的一个宏大的领域内增添重复劳作的喃喃自语或喋喋不休。即使我们缩小研究范围，将之锁定在村镇空间里，也有不少论文。比如：1未庄-鲁镇系列，专论其中传统的隔绝性与传承性，或者，讨论其叙事时空；2或者探研酒店、茶馆的复杂文化功能；或者将视野拓展开去，探讨中国现代小说史语境中的鲁迅小说中的小城镇氛围等等，不一而足。

本文将火力锁定在村镇政治话语上，一方面，这是一个相对被忽视的可操作范围，有论者指出，“鲁迅小说真正取材于‘乡村’的作品其实很有限，《社戏》可能是其中之一；而他小说写到乡村主力群体农民的更是凤毛麟角，闰土恐怕是唯一的一个。”相对较少未必意味着可操作性空间的虚无；另一方面，在重新界定和调整思维后，农村及其政治话语其实仍有深挖的潜力。其实，农村/农民的界定

不该是死板的、固定的，农民的分类也可有所松动。比如，除了传统意义上的男耕女织印象以外，范围可大可小的游民，比如可以挣钱谋生却不会自力更生做菜煮饭的单身汉，等等，这样农村的空间其实并不单纯定格在传统设定中。

村镇政治，则有其更准确的界定。村镇一词，更多是强调村镇之间的流动性，但其侧重点在于村——农村，同时因为有关镇的研究已经很多；这里的“政治”可分为两个层次：第一，有关农村的各种政治，比如他们对政治的关注、判断、参与等等；第二，农村中呈现出来的文化政治/政治实体结构。或许他们身在其中，未必能够明晰感受到或独特或深刻的文化政治结构。

为此，本文的问题意识在于：鲁迅如何在其小说中形构其别具匠心的村镇政治？这种形构包含了怎样的叙事策略？村镇政治话语的内在意义何在？本文主要分为三个层次：村镇政治的形态呈现；村镇政治的隐喻及其话语形构原因；村镇叙事的风格。

一、“时空体”形态：村镇政治再现

前苏联著名文艺理论家巴赫金(Mikhail Bakhtin 1895-1975)创造了一个非常精彩的概念——“时空体”(chronotope)，他指出，“在人类发展的某一历史阶段，人们往往是学会把握当时所能认识到的时间和空间的一些方面；为了反映和从艺术上加工已经把握了的现实的某些方面，各种体裁形成了相应的方法。文学中已经艺术地把握了的时间关系和空间关系相互间的主要联系，我们将称之为时空体。”当然时空体不仅有其独特的融会时空威力，同时也会部分决定体裁的某些形式发

展。

毋庸讳言，鲁迅小说中的村镇政治自然也是特殊时期（晚清民初）各种政治信息、消费、日常、纠纷、犯罪等等的发生地，也是一种独特的时空体建构和挖掘。如果我们把村庄当作是政治、社会、权力机构的从上而下的基层单位的话，它所面临和纠缠的政治从空间感上来说，主要可分为：1内部政治；2在内外之间。严格意义上说，村镇政治没有纯粹的外来政治，它必须真正进入村镇内部，发生明显的影响或者变形，才能化为村镇政治的内容之一。

（一）内部政治：权力话语与实体机制。

在村镇政治的内部，我们不难看到，权力机制的运行既是话语的、精神的，同时又是实体的、机制的。

1 基层控制：上下之间。在村镇政治结构中，主要体现为上级（乡绅、有势的商人、地保等）对下级村民的直接控制。当然，这种控制同样不乏物质与精神的双重操作。我们不妨以《离婚》为例加以说明。某种意义上说，《离婚》恰恰是村镇内部的婚恋纠纷问题小说。女主人公爱姑不满于小畜牲老公的红杏出墙——姘上了一位寡妇，要离婚只赔80大洋，也不满于老畜牲的袒护，甚至也不满于慰老爷的处事态度，而一直要捍卫自己的权益，这就将她和七大人的遭遇摆上了台面。

七大人对爱姑的操控是多方面的：首先，从行政上，七大人的打手——“垂手挺腰，像一根木棍”（页260）虎视眈眈，爱姑可能的女性撒泼因此失灵；其次，从文化政治上，他通过假洋鬼子的附和，他通过对古人“屁塞”的“专业”迷恋，一次次论证了“知识就是权力”的道理；第三，其他各行各业的人士对他的低姿态抬高了他的权威性，也证明了官本位思想深入人心。上述种种，直接将村姑——爱姑的反抗打回原形。

同样值得一提的还有《祝福》，鲁四老爷对祥林嫂也不单纯是雇主/佣人关系，他们之间同样也有上下级的控制关系。当然，《祝福》里面有更复杂多变的关系纠缠：政权、族权、神权、夫权等等多管齐下，使得祥林嫂毫无喘息余地。

2 积极的看客：同级监控。鲁迅的复杂和深刻之处在于，他不仅指出常规的上下级权力关系，而且，他还深邃的发现了更深层次的权力结构——坐稳了奴隶的奴隶对其他坐不稳奴隶或不想做奴隶的奴隶们的监控、规训和打压。

《长明灯》中，吉光屯对疯子的处理和监控同样也是符合上级对下级的权力规训的，因为四爷恰恰是主持此事务的实践者。但耐人寻味的是，原本在鲁迅笔下麻木的看客，疯子的邻居/村人们却在此时成为权力运作的帮凶：他们不仅热烈而积极的出谋划策对付要熄掉长明灯的疯子，而且，还在阔亭等的循循善诱下极尽阿谀奉承之能事，甚至连茶馆老板灰五婶都搬出了“死鬼”老公的法子，而受迫害者却是不想被奴役的疯子。

值得关注的还有《明天》，单四嫂子作为寡妇，其独子宝儿的死令她无比心痛，但令人郁闷的是，同级的人们对她也更多是一种幽微的权力实施：首先，红鼻子老拱们对她不仅进行意淫，蓝皮阿五还借机对她进行性骚扰，当然，内中也可能诉说着单四嫂子的潜意识，她更是母爱和性爱的合体（“他便伸开臂膊，从单四嫂子的乳房和孩子中间，直伸下去，抱去了孩子。单四嫂子便觉乳房上发了一条热，刹那间直热到脸上和耳根。”页27）其次，帮助处理丧事的人们其实并不热心，在吃过饭后，他们便纷纷回家。

需要指出的是，《社戏》之所以成为鲁迅小说中难得一见的温情脉脉、轻快活泼的小说，恰恰也是因为鲁迅对村镇政治的淡化：不仅知识难以化成对热情好客的乡人们的权力控制，而且似乎连辈分等传统影响力也在童趣中可有可无，其中更多呈现出民间价值的积极与和谐色彩。

（二）当外部进入内部：流动的政治。

鲁迅并没有单纯将小说固定在村庄内部事务上，他还别出心裁的将外部事务摆上台面，借此验证村镇政治的顽固性和流动性。

1 顽固的暧昧：飘摇或利用。毋庸讳言，能够对村镇政治结构产生大冲击的外部事务往往是革命和启蒙运动，反过来，借村镇的反应我们也可考察运动的效果。因为从某种意义上

说，“乡土社会的生活场域实际上就是乡土社会的日常化权力状态”，作为一种生活形态，它大致可分为如下层面：1社会阶层与秩序；2习俗惯例；3社会舆论等。

《风波》中相关政治事件其实是辛亥革命与张勋复辟。耐人寻味的是，这样的大事到了村庄中就被简化为剪辫/留辫的偶然性和预见性问题。作为八卦信息的来源之一，也是部分权力的拥有者，七斤在张勋复辟时的无辫事实使他备受怀疑与责备。赵七爷作为地方乡绅，他对此事件的判断则更令人啼笑皆非：鲁迅相当辛辣的指出了统治村庄的七爷知识结构的陈旧——他居然是借《三国演义》来实施政治理念的，比如复辟的张大帅之所以强大，却是因为他是张飞的后代，使用丈八蛇矛，有万夫不挡之勇。可是，复辟事件不久平息，同样，传播八卦新闻的七斤继续备受尊重。不难看出，通过《风波》中村庄对重大事件的反应，可以推断出辛亥革命的不彻底性——它根本没有真正触及底层。

如果说《风波》是对辛亥革命影响的消解书写的話，《阿Q正传》中阿Q对革命的随意态度恰恰可以反映出他对革命的无意识/随机利用。耐人寻味的是，作为当时本该被革命、打倒的举人、秀才却有更高的政治智慧，最终他们和新派势力沆瀣一气，将稀里糊涂的阿Q送上了刑场，这在在说明革命的失败和不彻底性。

当然，不同认识对外来的事务处理也有不同。《故乡》中，闰土面对来自内外的夹攻，他选择了麻木的接受；而在《孤独者》中，力图启蒙的吕纬甫却不得回归旧路，这一切都证明了外在革命层面的疲软，而内在的反动势力、思想却根深蒂固。

2流动的政治：从国/族到乡间。在内与外权力政治的流动中，比较有代表性和精彩的小说则是《采薇》。小说中，象征了忠贞气节的伯夷、叔齐自有其流动和逃亡路线，这恰恰不无巧合的论证了从上而下的政治运作，而耐人寻味的是，二老恰恰死在村庄这一环节中。

伯夷、叔齐在碰到周王发和姜子牙——国家机构的符号时，曾怒斥其非仁、非孝的政治实践，但最后的承担却是有惊无险，在数把大刀砍下来时，姜子牙一句“义士呢。放他们

去罢！”（页307）就化险为夷了。这无疑凸现出鲁迅的智慧，这段话写出了姜子牙的聪明与狡猾——明知二老必死，却摆出姿态收买人心。

其后，二老遭遇了剪径大王小穷奇，这是一个表面儒雅、实则贪婪的山贼，在受到他的搜身的羞辱后，没有油水可捞的他们也就被释放了。真正的挑战来自首阳村。那里既有贰臣小丙君，更有愚民无数。二老最终明白所采之薇也终属周土，最后只好死了。他们的奔走与死亡过程恰恰反映出政治的流动性过程，而在基层的村庄政治却是最反动的，也可能是最顽固的。

不难看出，不管是村镇政治，还是小城镇氛围书写，都是“中国现代社会蕴蓄着深厚历史价值的文学存在”，而在鲁迅的笔下，其实它们有着多姿多彩的面目。

二、村镇政治隐喻及书写原因

众所周知，鲁迅先生是一个善用象征和隐喻的高手，而其作品中往往也是隐喻处处，使得小说意义的指向多元而深邃，我们不妨考察其村镇话语小说的深层隐喻，同时也探究一下个中的原因。

（一）国/族寓言：村镇政治隐喻。

鲁迅小说中的村镇政治话语意义是相当复杂的，如果依据詹明信（Fredric Jameson）的说法，鲁迅的小说是第三世界国家作家书写的“民族寓言”（National allegories），那么村镇政治话语则更是中国深层政治结构的汇聚与浓缩。如人所论，“区区未庄与鲁镇，竟浓缩了整个民族普遍的社会文化心理和病态的众生相”。

1现实关怀：时代/乡土中国。某种意义上说，抛除艺术加工，鲁迅小说中对村镇政治的书写更多是现实主义的复写。如增田涉指出，“鲁迅的言论和主张，并非玩弄抽象概念的评论家之评论，它来自现实的经验，总是联系中华民族的未来。”

晚清到中华民国初年的中国，虽然不乏现代化的某些操作和因素，甚至是某些都市现代性开始崛起，如上海等，但不妨说，整个中国绝大多数却仍然算得上是乡土中国。正如费孝

通先生所认为的，从基层上看去，中国社会是乡土性的。那是因为从这基层上曾长出一层比较上和乡土基层不完全相同的社会，而且在近百年来更在东西方接触边缘上发生了一种很特殊的社会。

鲁迅对村镇政治话语的形构往往不是虚构的。他立足于当时中国的现实：绝大多数是乡村的，有一小部分属于城乡结合，现代/传统冲撞的“中间地带”。我们不难发现，鲁迅相关小说书写中的某些变化，既有闰土式的多层盘剥，又有祥林嫂式的多重压迫；既有现代/传统政治势力的媾和，又有传统对现代启蒙/革命思潮/尝试的吞噬。

而在这些政治话语的形式中，茶馆、小酒店、祠堂、乡绅的客厅等往往变成了蜚短流长以及延续传统、绞杀新生的公共空间。鲁迅先生通过种种书写，更是意在提醒，中国的政治结构农村乡镇时空有其深层的守旧积淀，同时更有繁复的权力结构：自上而下的压迫和反弹，同级的欺凌，精神的自奴化等等。

易言之，鲁迅小说虚构的基础恰恰是写实，而其村镇政治空间更是功不可没。荷兰学者米克·巴尔(Mieke Bal)说过，“空间在故事中以两种方式起作用，一方面它是一个结构，一个行动的地点，另一方面，在许多情况下，空间常常被‘主题化’，它影响到素材，空间对于人物完成的每一个行动都潜在的是必不可少的。”不难看出，村镇政治话语正是一个主题化的现实空间与艺术空间的合成体。

2政治的再现与再现的政治。不容忽略的是，鲁迅小说中的村镇政治话语更多呈现出高度的象征主义与深层隐喻。在我看来，这种村镇政治话语的隐喻可以简单分为两个息息相关的层次：一个是对底层/民间政治结构的揭示；一个是对普通民众，尤其是农民国民劣根性的批判。

鲁迅在小说中相当深刻的揭露出隐喻乡土中国政治结构的运行实践层次：主要是上级对下级的钳制和操控；其次，还有同级之间的残杀与规训；第三，以经济、伦理、社会等层层捆绑、混淆政治，这样就使得民众在多重束缚下难以觉醒、翻身。同时，鲁迅也注意到其中的性别因素和反抗精神。如《离婚》中的爱姑，《祝福》中的祥林嫂，或反抗，或挣扎，

但都无法逃脱物质、精神政治构成的巨大权力机制、网络，有些时候甚至吊诡的强化了这种网络。

同时，鲁迅先生还对民众，尤其是农民的劣根性进行批判，这其中既有集体的，又有个体的，如阿Q的代表性，如茶馆中的游民、看客的麻木与游手好闲等。但无论是群体，还是个人，其文化知识结构的缺憾使得他们易受蒙蔽和奴役，如人所论，“感知受着成见和偏见的影响。成见是由于我们缺乏知识或适当的观察而具有的对于人们整个群体的印象。”比如《风波》中，无论是七斤，还是一般民众，由于成见往往缺乏对辫子背后革命现代性隐喻的起码认知。

(二) 探因：村镇政治话语的隐喻性生成。

鲁迅小说中有关村镇政治话语隐喻性的生成原因自然不少，此处主要从两大层面展开略述：1文体形式追求的限制；2鲁迅的个体经验。

1短篇小说的创制与限制。毫无疑问，鲁迅是20世纪文学史上创制短篇的顶尖高手（之一）。五四那一代作家书写短篇的原因当然错综复杂，简单说来：（1）晚清以来，小说界革命对小说的强调以及与中国传统章回小说的有意区隔；（2）现代知识分子用白话文书写时往往简短扼要，所以书写短篇小说也是如此。当然，现代文学研究名家李欧梵给出了自己的看法，“五四时期的作家，心态上是比较浪漫的，注重个人的感情，喜欢把自己活生生的感情用文字表达出来。短篇小说，正好很能符合这样的要求。”

作为书写短篇的好手，鲁迅不仅仅追求意义的开掘深度，而且对形式的创新度也不遗余力。这当然是其短篇不绝的创新性原因所在，但同时短篇小说也有其限制——篇幅的狭小部分限制了作家闪跳腾挪的更大可能。但因此，也就要求作者对意义的操控更加成熟，高度象征和深层隐喻也因此成为鲁迅的不懈追求。

同时，短篇的书写往往是片断性的，不追求面面俱到，而往往各有侧重，未必特别强调情节。然而颇有意思的是，当读者有意把鲁迅相关主题的短篇并置的话，我们不难发现其文

本互涉 (intertextuality) 之下的丰富图像连缀, 它往往变成了一个具有凝练意义与高度关联性的整体关怀社会再现。

2鲁迅的乡土(政治)情结。毫无疑问, 鲁迅对相关政治话语的形构首先来自于他的个人体验和对这种生存情境的深度熟悉。作为一个从小康家庭慢慢堕入困顿的介入者, 他的家庭出身、成长环境也使得 he 可以和各式各样的农民打交道: 长工、短工、保姆等等。当然, 也会明了地主、乡绅, 甚至某些封建知识分子对下层民众的操控策略。易言之, 他个人的亲身体验成为这种书写的原动力。

同样耐人寻味的是, 鲁迅绝大多数的时间, 从1902年开始赴日留学到1936年终老上海, 他创作小说的地点恰恰主要是如下几个城市: 北京、厦门、广州、上海等都市。1927年, 鲁迅先生在香港演讲, 带有浓重乡音的鲁迅, 加上广东话和国内北方官话的巨大差异, 需要许广平做粤语翻译。作为一个敏感的作家, 一个多疑的人, 身居都市, 鲁迅念兹在兹的却是对乡土/故乡的想象, 这固然可能是一种对身分认同的找寻与确认, 同时又可能是借揭露出其中劣根性, 实现对乡土中国以及自我的情感救赎。

当然, 鲁迅更是一个自我放逐和具有强烈边缘感的独立作家, 除《社戏》、《故乡》中对少年时期的乡土、人物、风景等回忆有着相对轻快和欢欣的底色以外, 鲁迅更多是对故乡采取了强烈批判的态度, 当然, 也可能夹杂了对自我的深入反思。

三、村镇叙事: 再现的政治

毋庸讳言, 鲁迅小说中村镇话语的形构也包含了村镇叙事的实践, 或许因为是因应主题的关系, 鲁迅的相关小说营构了一个与村镇政治吻合的“时空体”, 其叙事时间与空间都自有其特色, 而如果从色彩来看, 也有其关联性。

(一) 凝滞的“时空体”: 村镇叙事时间。

这里所说的凝滞并非是静止不动的意思, 而更多是一种趋静状态的概括。在这个时间里, 事物往往是相对静止的, 即使偶有变化,

也有着既定的规律, 所以《长明灯》里面写道, “居民是不大出行的, 动一动就须查黄历, 看那上面是否写着‘不宜出行’; 倘没有写, 出去也须先走喜神方, 迎吉利。不拘禁忌地坐在茶馆里的不过几个以豁达自居的青年人, 但在蛰居人的意中却以为个个都是败家子。”(页177)

流动是相对的, 比如茶馆, 比如咸亨酒店等等, 里面的看客、闲人却往往是不变的。比如《药》中的驼背五少爷, “这人每天总在茶馆里过日, 来得最早, 去得最迟。”(页19) 喝茶、聊天、饮酒、八卦、睡觉, 如此循环往复, 这往往就是看客、游民, 甚至是整个村镇的景观缩影, 历史就这样日复一日, 期间偶有波澜, 比如《风波》中的皇帝坐龙庭事件, 无非增添新的茶余饭后谈资而已。

如前所述, 凝滞并非静止不动, 而更指向一种态势。我们不难发现, 鲁迅的相关小说中, 除了村镇叙事时间外, 也有一种外来或走出去的可能时间流转。《在酒楼上》吕纬甫提出的著名绕圈子理论, 其实既是时间的流变与回环, 同时更是革命的失败表征, 当然, 也可能是意味着环形叙事的契机。

同时, 有些思想同样也是时间的固定产物, 阿Q的革命悲剧可视为有力的论证。阿Q的革命理想更多是封建伦理的产物, 他对物质、女人、男人的处置态度的放纵与肆意无非是打着“替天行道”旗号的自我满足而已。甚至他得意时唱《小孤孀上坟》, 愤怒时脱口而出《龙虎斗》, 或者是革命时“我手执钢鞭将你打”等等更多是传统戏剧的影响, 显示出的是时间的沉淀和凝滞性。

(二) 凝滞的村镇空间。

如前所述, 鲁迅小说中的村镇空间中, 村庄和市镇往往是唇齿相依的, 毕竟, 现代的潮流和趋势在一点点蚕食色厉内荏的传统时空, 但在当时看来, 传统的空间仍然是根深叶茂的, 至少在民众的精神认知上是如此。

村镇叙事空间可以分为几个层次: 1普通民众的家庭, 比如《故乡》中的闰土, 我们从他的麻木与沉默可以推断出其生存空间的凝滞和长久压抑; 2祠堂。这其实更多是村镇中法度、伦理、传统延续、仪式的场地, 所遵循的

往往是 不变的祖宗训诫；3 茶馆、酒店。这些空间更多是八卦、谣言、无聊闲人的集散地，这里的消息多为道听途说，在除了形塑和发展更多冷漠与猥琐以外，往往难以产生质变；4 乡绅、商人的客厅。这里毋宁更是文化、行政权力展示的场所，也同样是绞杀革命/启蒙的共谋地。不难看出，这样的叙事空间更多是凝滞的。

如果有新的事件或空间转换，由于既定的知识框架和判断，村民们也难有新的突破：《阿Q正传》中，进城的阿Q所获得的不过是细枝末节的精神胜利法，比如“长凳”和“条凳”的命名差异，油煎大头鱼葱丝的粗细（页60-61）恰恰成为阿Q空间位移后最感兴趣的东西，也是他嘲笑未庄人的“见识”。同样的例子还有《风波》，七斤的备受尊重也跟他传播八卦消息相关。

但毋庸讳言，无论从空间的内部结构，还是从外部位移角度来看，村镇叙事空间往往是相对静止的、凝滞的。

（三）灰黑人物与阴沉氛围。

和鲁迅小说中村镇政治结构封闭、死寂的刻画相一致，村镇叙事时空中的人物从色调上看往往是灰黑色的。受压迫者当然如此：《祝福》中的祥林嫂最后变成乞丐的模样惨不忍睹，“脸上瘦削不堪，黄中带黑”（页134）；《故乡》中的闰土，更是因为满腹酸楚，而显得枯黑，“先前的紫色的圆脸，已经变作灰黄”（页53）。

同样，启蒙和革命者也难逃类似的宿命——失败。《在酒楼上》，整体的基调是昏黑的、阴沉压抑的，也是鲁迅小说最具代表性的基调，仍然难以看到希望，“苍白的长方脸，然而衰瘦了。精神很沉静，或者却是颓唐；又黑又浓的眉毛底下的眼睛也失了精采”（页151）。

某种意义上说，这是鲁迅对故乡的恨铁不成钢的解构情结在起作用。作为留学时就立志要批判和改造国民性的优秀作家，他对古老、陈旧、停滞不前的乡土帝国充满了愤怒与

绝望，因此，其隐喻着乡土中国的村镇政治书写就变得令人窒息。鲁迅通过叙事时空连缀了一个丰富的阴沉图画，“小说文本背景的环境勾勒、人物的服饰装扮、饮食娱乐、行为方式、观念信仰、风俗人情、婚丧嫁娶等内容都统一在这个市镇空间之中。”然而，这个时空体却是灰黑的，阴沉的，令人看不到光明，也或许因此萌生要打破并重建的冲动，这在《呐喊》时期尤其如此。

结论：伊藤虎丸曾经非常犀利的指出，鲁迅之所以不把批判的锋芒指向压迫者，是因为，“揭示出制造‘吃人的社会’的整体构造，比攻击压制者的暴虐更重要。他把问题的着眼点尤其放在理应推翻这种旧社会的被压迫者的主体性上。”无疑，鲁迅小说中的村镇政治话语也有其类似的独特追求。在村镇话语独特的形态下，也有其高度的象征与深层隐喻，当然，这种书写和鲁迅的文体追求与切身体验密切相关，甚至鲁迅借此营造出一种独特的村镇叙事时空。

但需要指出的是，对村镇政治话语深层结构的揭示同样也符合鲁迅先生所谓的“引起疗救的注意”目的，正如福柯所强调的“真理制度”给予我们的启发，“知识与权力的关系问题不仅是一个意识、精神层面的类似某种‘精神禁锢’的问题，而是一个渗透到制度层面、实践层面的问题。”有关村镇政治话语形构即使放到今天，相关的村民直选 实验中，或许也不乏其警醒性和借鉴意义。毕竟，今天中国的国民劣根性很多仍旧根深蒂固。

【本文属于高校基本科研业务费中山大学青年教师培育项目(2009-11100-3161105)阶段性成果】

作者简介：朱崇科（1975-），新加坡国立大学博士（2005），纽约巴德学院Bard College交换教授（2007-2008），2005年6月起以“百人计划”人才引进为广东中山大学中文系副教授，现为中山大学亚太研究院教授。

论西方文学思潮对中国现代诗的影响

(新加坡) 黄治澎

现代主义文学是在1890年到1950年产生于欧美的文学思潮，是自古典主义、浪漫主义、现实主义文学之后所形成的一个文学与艺术思潮，它包括了象征主义、表现主义、未来主义、意识流、意象主义和超现实主义文学的六个分支流派，随后又延伸为后现代主义。

第一次世界大战和俄国10月革命彻底毁灭了欧洲社会的旧秩序和宗法制度。英国的工业革命颠覆了传统的农业社会和人际关系结构，德国、法国等欧洲国家在英国之后，对内急速地拓展经济，对外则迅猛扩张侵略，引发了一连串硝烟战火的环球战乱。西方社会的价值观、世界观、宗教信仰等人文价值受到了严重的冲击与破坏，使得人们普遍对周边环境以及整个资本主义的价值与伦理体系产生了根本性的质疑与陌生感，以及疏离感与孤独感，这不只触动了文学家与艺术家对大时代的现实变化的反叛情绪，更在文学艺术的创作上生发了许多非人性化的基因。而发生在俄国的十月革命，马克思的思想则直接或间接地影响了许多，尤其是中国各流派的文学作家。

另一方面，19世纪以后，发端于法国的比较文学的影响研究在欧洲文坛中所奉行的实证、理性等文学思潮是受到了欧美科学与文化发展的直接影响。达尔文进化论与牛顿的力学体系；爱因斯坦的相对论；电子论、控制论、信息论等都相继颠覆了现代主义文学流派的未来主义文学观。

在哲学与文化上，尼采对德语世界的表现主义文学也掀起了文坛上对一切都必须重新评估的论述。奥地利精神病学家弗洛伊德的精神分析学理论更直接启发了文学家对潜意识与无意识观念的探讨与研究，导致了意识流小说的创作潮流。而对现代主义影响最大，并在很大的程度上奠定了其理论基础的，却是法国哲学家亨利·柏格森所倡导的直觉主义。此外，康德

的不可知论、荣格的集体无意识理论、克罗齐的直觉美学论也直接冲击了现代主义思潮的发展。

而在文学内部的艺术思潮的转变，19世纪传统的浪漫主义与现实主义文学，分别转向了唯美主义和自然主义文学的探索与转型，唯美主义放弃了浪漫主义的批判意识与重建精神，转而体现出了“为艺术而艺术”的极化主张与创作意识形态，当时的代表作家是生活在19世纪维多利亚时代的英国剧作家的王尔德，他的这一主张直接影响了大批的现代主义作家，最为凸显的莫过于法国的象征主义作家。而以法国文学家左拉为代表的自然主义文学则强调对外部现实的模仿，侧重描绘“遗传与环境”对人类的决定性影响、病态事物和繁琐细节，换言之，自然主义文学是衔接了现实主义与现代主义文学的一个过渡性的文学思潮。

在如此众多的文学新思潮中，文史家把各自不同理念的文学概念统称现代主义思潮，而这些西方现代主义文学中的“象征派”，是最早被茅盾引介到中国文坛的一个流派。

五四新文化运动以后的中国，正处在新旧文化蜕变下的十字路口，中国国民在此时所面对的最棘手问题，应该说是在破除旧文化以后，新文化尚未构筑完成下的迷失感、惆怅感与茫然感所导致的目标和价值标准失去后的空虚心境。中国文人心中的苦闷和彷徨，体现在诗歌作品中的诉求，这与19世纪末，在欧洲的一些知识分子对社会生活和官场文化的不满，转而采用象征和寓意的艺术手段抒发内心隐蔽的诉求不谋而合。欧洲，尤其是法国文人放弃的正视现实以及在情感上的直抒胸臆，而在虚拟世界中寄望于未来的文学现象，刚好就被20年代的中国文人因心灵上的真空与彷徨下借用了过去，他们回到了对人性的内观以及潜意识的探究。为了因应这个时代的要求，象征主义

在中国的崛起，使得新文化运动的参与者都背负着对现实的挞伐与重建的责任，在传统与未来的抉择上借助文学的载体，掀起了一波又一波的文学维新运动。

西方现代文明的危机意识、变革意识的产生，导致了中国文人在作品上所展现出的风格与形式，在人与人之间、人群与社会中间、人与自然的关系、人性与物质世界的联系，以及人与自我之间的矛盾与冲突的种种对立，在文学作品中产生了前所未有的心理畸形、精神分裂、神志创伤、心理变态、感情绝望、情绪悲观等等的虚无主义思想。

西方象征派诗人是站在社会的对立面的，他们颠覆了现实社会和文化传统，是社会的局外人，更是都市的流浪汉。这些诗人自称是新世纪重病患者的丈夫，抱着挑衅现存与传统价值观念、审美观的心态，崛起于一个茫然不知所向的未来。

最特出的法国诗人代表之一的波特莱尔，是这个时期象征派的标杆人物。他认为现实人生是“一片令人厌倦的沙漠中可怕的绿洲”。波特莱尔在1857年写出了一系列审丑意识的“恶之花”诗集。“恶之花”的情绪，以颓废与性主导，在上个世纪20年代，带着锐不可当的气势，对中国现代主义诗潮产生了波涛汹涌的影响力。这种影响主要集中展现了都市情境的丑恶，以及人性的阴性面，它强烈质疑了都市文明，提出了冷静反思与理性批判。《恶之花》诗集收录了《忧郁和理想》、《祝福》、《信天翁》、《高翔遥举》、《应和》、《我爱回忆》、《灯塔》、《病缪斯》等等。诗集开头有一则《告读者》的诗篇：

《恶之花》之《告读者》：（节录）

读者们啊，谬误，罪孽、吝嗇、愚昧，
占据人的精神，折磨人的肉体，
就好像乞丐喂养他们的虱子；
我们喂养着我们可爱的痛悔。
我们的罪顽固，我们的悔怯懦；
我们为坦白要求巨大的酬劳，
我们高兴地走上泥泞的大道，
以为不值钱的泪能洗掉污浊。
在恶的枕上，三倍伟大的撒旦，
久久抚慰我们受蛊惑的精神，
我们的意志是块纯净的黄金，
却被这位大化学家化作轻烟。

……

西方的诗歌从此渗透中国诗坛，给新诗的发展提供了一个“摸着石头过河”的契机。随着中国社会无法逆转的向前驿动，中国诗歌正式从古诗的山水情结和优雅灵杰中转向都市社会与情境的体现。中国现代主义诗人于是把眼光投射在生存现实中。他们就“五四”期间郭沫若式的浪漫主义浓烈的都市文明的讴歌，矛头开始移动到现实人生的省视与批判。

五四风潮过后的中国青年所遭受的强烈失落感、精神沉沦的迷惑、前路迷惘的萎靡与惊恐，体现在文坛中，是对现实里因充斥的病态而无法自救的消极气息。象征主义的诗风，正好搭建了他们一个抒发愁绪与愤怒情感的平台，怒吼的“郁闷”声，逐渐提高了分贝。

与此同时，新诗论述开始出现了，黄仲苏的《一八二〇年以来法国抒情之一班》；刘延陵《法国诗之象征主义与自由诗》等论述层出不穷。而诗坛上则译介了许多法国象征主义诗歌，包括先驱诗人波特莱尔及其《恶之花》等诗集作品，《国际歌》与《马赛曲》的中译文在20年代就完成了。诗人方面，引领着这股潮流的中国诗人就有郭沫若、田汉、徐志摩、戴望舒、李金发、梁宗岱、卞之琳等，他们同时带动了其他诗人一起发动了“接受美学向西学”的文艺运动。

译介法国象征主义的诗作也鉴于不同的中国诗人所接受的个别或不同流派的法国诗人的不同影响而有所不同，例如：

李金发、于赓虞、曹葆华与蓬子等人侧重在波特莱尔的诗作；

穆木天、冯乃超、王独清与梁宗岱等则较为欣赏马拉美、魏尔仑与瓦雷里的纯诗；

“诗帆”诗社是接受法国象征主义最典型的诗派。

除了象征主义，中国现代诗人也同时受到超现实主义的影响，如何仲平是自发性较强地受到超现实主义的影响诗人；而张白衣则是自觉地倾向于此类诗歌的创作诗人；接受法国超现实主义集大成者的是田间，他著有长诗《中国，农村的故事》。而在台湾，则有“创世纪”诗社为超现实主义的诗社。

穆木天、冯乃超、王独清是五四新文化运动之后，在上个世纪20年代的中国诗坛上，颇具影响力的创造社诗人，他们认为胡适是中国

新诗发展的“罪人”，指胡适新诗的直白化、散文化、哲理化是荒谬的。穆木天曾经指出：

“诗的世界是潜在意识的世界。诗是要有大的暗示能量。诗的世界固然（遍布）在平常的生活中，但（却埋藏）在平常生活的深处。”。穆木天说：“诗是要暗示的，诗最忌说明的。说明是散文的世界里的东西。诗的背后要有大的哲学，但诗不能说明哲学。”

穆木天、王独清表示，中国新诗在形式与内容上迫切需要架构一个典范与规格，以象征主义诗学理论结合闻一多、徐志摩等所主张的新格律理论，寻索中国新诗的拓展方向，构筑一套符合中国诗风的新诗理论。

异国薰香的黄昏和谐： 穆木天的新诗

穆木天留学法国时通过法国书本的“异国薰香”，浸濡在象征派和颓废派诗人古尔蒙、魏尔伦、莫里阿斯、梅特林克、波特莱尔和维尼等的诗歌世界中。他在《谭诗——寄沫若的一封信》中提出了“纯诗”理论，强调的是排除“所有非诗情”的部分，这个概念出自法国一群诗人在塞纳河边极富理趣的讨论之后而产生的，而代表这个纯诗理论者就是著名诗人瓦雷里。

穆木天强调的纯诗“在形式上必须是纯粹、与散文有所区别的”，并极力营造“诗的世界”。穆木天也受到波特莱尔极大的影响，但他不同意波特莱尔倡导的“先作成散文诗，然后再译成有律的韵文”的论述。穆木天认为，把诗歌当散文去创作再译成韵文是诗道的大忌。因此，穆木天的《谭诗》并没有全盘套用瓦雷里的观点，也没有全盘接受波特莱尔唯美主义的理论。他提出的“纯诗”，就是：“诗的物理学总观”，也就是诗歌形式的总体思路、诗的“暗示性”以及“诗的思维术”。所谓总体思路，指的是诗歌的统一性与持续性。统一性是形式上单一，内容上只允许一个思想的诗型。持续性是以象征主义型态的完整表述，用他的诗意化的阐述，那就是：“我们要表现我们心里反映的月光的针波流动”。

法国象征派诗人特别注重含蓄、暗示和音乐特质的诗歌，魏尔伦在《诗艺》开宗明义就说：“音乐先于一切”。他与好友兰波把不具

备这些条件的诗歌称为“押韵的散文”。在这点上，瓦雷里和波特莱尔的看法也是一致的。波特莱尔的《黄昏的和谐》，采用了一组象征意象，组成了和谐律动的音乐美感，构成了朦胧、和谐的美妙与悦耳的黄昏和谐曲。

穆木天指出，“（现代）诗要兼具造形与音乐之美。在人们神经上振动的可见而不可见、可感而不可感的旋律的波，浓雾中若听见、若听不见的远远的声音，夕暮里若飘动、若不动的淡淡光线，若讲出、若讲不出的情肠才是诗。我要深汲到最纤纤的潜在意识，听最深邃的、最远的不死的、而永远死的音乐。”

穆木天也受到了法国诗人拉弗格的影响，以叠字叠句创造诗歌委婉曼妙、回环复沓的乐感以及令人荡气回肠的气派，这也与波特莱尔《黄昏的和谐》非常相似，如这首《我愿》：

我愿奔着远远的点点的星散的蜿蜒的灯光，
独独的，寂寂的，慢走在海滨的灰白的道
上，
我愿饱尝着淡淡消散的一口一口的芳腥的
稻香，
我愿静静地听着刷在金沙的岸上一声一声
的轻轻的打浪。

另外一首如《雨丝》：

无限的雨丝

无限的心丝

朦胧朦胧朦胧朦胧

纤纤的织进在无限的朦胧之间

穆木天另一个纯诗理论是诗的“暗示性”

和“朦胧性”。“诗的朦胧性愈大，而暗

示性就越大”。他认为“纯诗”是对灵感与潜在意识的强调，“诗的世界是潜在意识的世界”：

在人们神经上振动的可见而不可见可感而不可感的旋律的波，

浓雾中若听见若听不见的远远的声音，

夕暮里若飘动若不动的淡淡光线，

若讲出若讲不出的情肠才是诗的世界。

在《苍白的钟声》一诗中，诗人充分利用了形式与意象上的暗示作用，借缥缈钟声的描摹，传达了悠悠的感伤之情：

（节录）

苍白的钟声 衰腐的 朦胧

疏散 玲珑 荒凉的 蒙蒙的 谷中

——衰草 千重 万重——

听 永远的 荒唐的 古钟

听 千声 万声

古钟 飘散 在水波之皎皎
古钟 飘散 在灰绿的 白杨之梢
古钟 飘散 在风声之萧萧
——月影 逍遥 逍遥——
古钟 飘散 在白云之飘飘
一缕 一缕 的 腥香
水滨 枯草 荒径的 近旁
……

荒唐 茫茫 败废的 永远的 故乡 之 钟声
听 黄昏之深谷中

这首诗反复提到了“故乡”：“故乡之歌”、“永远的故乡”、“朦胧之乡”、

“苍茫之乡”、“古乡之歌”等，揪心的乡愁，深深地撩动了诗人的诗情，催生了这首独具匠心的诗作。

穆木天为了展现诗象征的持续性，他主张排除包括标点符号的信息干扰，主张“句读在诗上废止”。意即将一切可能妨碍纯诗的因素从诗歌中排除出去，使得诗的朦胧性得以凸显，并越发充满暗示性，“象征”特性也就越明显，如这首《献诗》：

我心里永远飘着不住的沧桑我心里永远流着不住的交响

我心里永远残存着层层的外壳我永远在无言中寂荡飘狂

无论在西方还是在中国美学史上，天趣自然之美都被西方和中国美学史上所认同，并被视为最高境界的审美标准。穆木天在《什么是象征主义》表示，“到唯美主义的世界里去追求心灵的陶醉”，但这个唯美主义与颓废绝望的现代思潮是有着本质上的区别的。

诗句中的斑斓与诗谱间的音律： 王独清的新诗

与穆木天有着相似观点的王独清是另外一位受西方象征主义影响至关重要的诗人。他的诗追求的是音乐与色彩感的挥洒，以“清”与“力”，融入“音”与“色”所构筑而成新诗，发自“志”的自觉建构，除了体现了诗人强烈的东方象征派诗风，更是与闻一多对“建筑美”、“音乐美”、“画面美”的主张不谋而合。

王独清热衷于拉马丁、魏尔伦、兰波、拉佛格等的审美观。他“情”与“力”的诗作风

格，可从《我从Café中出来》这首诗作中可管窥豹点：

我从Café中出来，
身上添了中酒的疲乏，
我不知道向哪一处走去，
才是我底暂时的住家
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

我从Café中出来，
在带着醉无言地独走，
我底心内感着一种，
要失了故园的浪人底哀愁
啊，冷静的街衢，
黄昏，细雨！

这首诗选自《圣母像前》，是王独清留学独居法国时，情似无家可归的“流浪汉”心境的体现。Café在法国是浪漫与底蕴的表征，是很多法国人寻找生活情趣的场所，但对诗人来说，Café却似乎更像“添了中酒的/疲乏”，这酒是愁的化身；愁，似幽灵般地——“不知道/向那一处走去，才是我底/暂时的住家”困扰着他。王独清的这首诗是对爱与哀的深沉矛盾。

王独清说：“这种把语句分开，用不齐的韵脚来表达作者醉后断续的、起伏的思想，我怕在现在中国底文坛，还难得到了解。”诗中的音乐美跃然纸上，充满着特殊的节律，诗人用参差不齐、长短不一的诗句连缀，几乎每隔两节就押韵，前后两节各自的句数又相同，形成对称的几何图形，简约中不乏层次感和立体感。王独清说：“我很想学法国象征派诗人，把色与音放在文字中”，谱出“音画”的完美结晶，成为“水晶珠滚在白玉盘上”的诗篇。像他的《玫瑰花》、《但丁墓旁》等就是王独清“音画”融合划一的经典。

吊诡的呻吟： 冯乃超新诗的阴瑟

在日本出生的冯乃超回到中国后加入了创造社，早期的创作深受法国象征主义，尤其是魏尔伦的音乐性诗论的主张，他的诗歌重视流动美，少有词语的朦胧美，结合主旋律和回旋韵的使用；以诗的音与色的融合，不难看出魏尔伦诗歌的音乐神韵。

冯乃超的象征主义诗风非常吊诡，他经常

利用一些鬼魅与阴冷的意象，勾织与渲染出阵阵奇迷的氛围，挥洒出如蒙似真、又神秘诡谲的艺术感染力。例如《红纱灯》：

《红纱灯》（节录）

森严的黑间的深奥的深奥的殿堂之中央
红纱的古灯微明地玲珑地点在午夜之心
苦恼的沉默呻吟在夜影的睡眠之中
我听得鬼魅魍魉的爱声舞蹈在半空
乌云丛簇地丛簇地盖着蛋白色的月亮
白练满河流若伏在野边的裸体的尸僵
……

“深黑的夜”与“红纱的古灯”既明又灭，或许是诗人细琢着人生的凄惶无奈的苦味的体现。另一首《苍黄的古月》，充满了黑与阴的诗风，吹灭了那丁点的光与生：

《苍黄的古月》（节录）

苍黄的古月地平线上泣
氤氲的夜色 露湿
漫着野边有暮烟
掩我心头有忧郁
……

浓冬将至的我心
夕阳疲惫的青光幽寂
给我黑色的安息
黑色的安息
黑色的安息
……

冯乃超的诗歌，让人觉得载不动许多的重与愁，象征了中国人这个时期的普遍沉重心态。

弃妇般的中国诗怪： 李金发的呐喊

李金发有中国新诗中的“诗怪”之称，是另一位把法国象征主义诗派引入中国的新诗写手。他和冯乃超一样，写下了人生无数的阴暗与悲切。

李金发醉心于法国诗人波特莱尔和魏尔伦的诗作，他在1919年负笈巴黎学习雕塑，1920年创作新诗，在象征派艺术吹遍法国的浓郁氛围中，李金发写下了《弃妇》：

《弃妇》（节录）

长发披遍我两眼之前，
遂割断了一切羞恶之疾视，
与鲜血之急流，枯骨之沉睡。
黑夜与蚊虫联步徐来，

越此短墙之角，
狂呼在我清白之耳后，
如荒野狂风怒号：
战栗了无数游牧
靠一根草儿，与上帝之灵往返在空谷里。
我的哀戚惟游蜂之脑能深印着；
或与山泉长泻在悬崖，
然后随红叶而俱去。
……

《弃妇》以三个意象：蚊虫、游蜂、夕阳，譬喻了诗人如同弃妇被社会压迫而泯灭了的清白，屈忍着的哀戚和诉不尽的烦闷。诗歌迸发着愤世厌俗的情绪，而“长发披遍我两眼之前，遂隔断了一切羞恶之疾视。”李金发的诗作带着对神秘神灵的呼唤与冥思，诗句晦涩难解，是象征主义力求与宇宙万物在心灵沟通过程中的表述，他的诗作和冯乃超的意象与灵气颇为相似，但却明显地有别于当时在中国诗坛中方兴未艾的浪漫主义诗作。

追求美的世界是李金发诗作的特色，他也同时受到西方唯美主义的影响，罔顾所谓社会道德的束缚以及放弃一般现实主义的客观再现，在他的诗集《微雨》序言中，李金发表示：“中国自文学革新后，诗界成为无治状态，对于全诗的体裁，或使多少人不满意，但这不要紧，美能表现一切。”：

《微雨》

从影子中捕捉太阳的谦虚
从缝隙里鸟瞰蚂蚁的满足
一个眼神 一片肌肤……
任何疾流的镗铙微妙
亦被你吝嗷地拾起
是野人 就从不畏惧
只求一滴甘露滋润微干的唇
只求自己的隐秘为自己所喜
于是 你的心湖荡起阵阵涟漪
连缀成淅淅沥沥的《微雨》

《微雨》展现的是海外游子在“巴黎的忧郁”，他在巴黎就像众多的中国学子一样，对眼前的异国民族、物质生活和精神文化找不到太多的讴诵，而更多的是对现实痛苦的怨怼以及生命的无力感。他也更共鸣于波特莱尔对“死亡”的咏叹。从他的诗集中可以发现，李金发给中国新诗灌注了一组全新的创作素材与前卫的思想意识，撷起了都市青年对眼前的荆棘与迷惘以挾伐的勇气和信心，编织着全新的

中国新诗风貌。

20世纪30年代的现代派诗人更像是一批都市的青春病患者。他们生活的时代，是大革命失败后荒凉破败的现实。“做人的苦恼，特别成了在这个时代做中国人的苦恼”，使人们“感到时代的重压”，“因而呐喊，或是因而幻灭”。普遍的幻灭感与绝望情绪激起了他们对于社会、人生与宇宙的冷静的思考。

“万般事物中，音乐位居第一”： 看戴望舒与魏尔伦的新诗情结

在接受法国的诗歌流派的过程中，中国诗人是在移植、翻译、模仿等传播接受中进行了调适与反思的。他们移植了现代主义思潮，再融入中国的民族诗歌元素，构筑成独特的中国新诗风，在这方面做得比较好的是戴望舒与艾青。

1925年到1927年，戴望舒除了在上海震旦大学修读法文和法科，也着手翻译法国前期象征派诗人魏尔伦的诗。魏尔伦是继法国诗人波特莱尔、兰波、马拉美之后的另一位杰出诗人，他的诗作散发出了音乐与暗示的浪漫手法，凸显出内心的不安和起伏跌宕的神秘情绪。

值得一提的是，戴望舒一边翻译魏尔伦的诗作，也同时进行模仿创作，《雨巷》主要就是受到了魏尔伦诗歌的影响而创作出来的：

《雨巷》（节录）

撑着油纸伞，
独自彷徨在悠长、悠长又寂寥的雨巷，
我希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的姑娘。
她是有丁香一样的颜色，
丁香一样的芬芳，丁香一样的忧愁，
在雨中哀怨，哀怨又彷徨；
她彷徨在这寂寥的雨巷，
撑着油纸伞像我一样，
像我一样地默默彳亍着冷漠、凄清，又惆怅。
她默默地走近，走近，又投出太息一般的眼光。

……

《雨巷》的韵律，响亮而又曳长的风格，和魏尔伦倡导的“万般事物中，音乐位居第一”的诗风很吻合。魏尔伦《秋之歌》的隐喻、形象的意识流诗意、浓厚的象征形象、意境中的朦胧以及音乐的韵律，都是戴望舒所刻

意追求和模仿的。除了《秋之歌》，魏尔伦的另一首诗歌：《泪落在我心》也是在音乐韵律和意境上朦胧呈现出来的：

《秋之歌》（节录）

秋日的提琴的长叹声音
用单调的颓丧呀
刺伤我心

《泪落在我心里》（节录）

泪落在我心里
如雨落在街上
渗透我心房的
是怎样的颓丧

不过，戴望舒的《雨巷》的意境形象，却更多是借鉴于古典诗词，又超越于古典诗词，最主要的，是因为《雨巷》是诗人依据生活的经验再加上了自己想象力的创作。它是比生活更美的艺术想象的产物，这点是魏尔伦的《秋之歌》所没有的。

1928年开始，戴望舒就转移了模仿和学习的对象，译介了法国后期象征派诗人：保罗福尔、果尔蒙、耶麦等的诗歌。这些诗人重视的是一种朴素、亲切、自由的诗风，与魏尔伦等前期象征派诗人有着不同的审美主张。戴望舒接触了果尔蒙、耶麦等诗以后，逐步摆脱了魏尔伦的影响，并在诗论中出现了明显的转变。1932年，戴望舒在《现代》第二卷第一期上发表了17条的《诗论》（后改名为《诗论零札》）。《诗论》提出了戴望舒的新论点，包括了诗应当去了音乐的成份；诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫上，也就是在诗情的程度上；新诗最重要的是诗情上的变异而不是字句上的变异；韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。

由此可见，西方现代主义的诗歌理论到了戴望舒的手中，结合他熟悉的民族诗歌的特征与当代诗坛的需要与发现，遂蜕变成独具风格与自立门派的新景观，给诗坛增添了一股新的诗情风貌。

欧罗巴带回来的芦笛： 从图圈中起跑的新诗泰斗艾青

与戴望舒同一个时期的诗人艾青特别钟情于同样是法国诗人——维尔哈伦和阿波里奈尔的诗歌，他写过《芦笛——纪念故诗人阿波里

奈尔》来纪念阿波里奈尔。

阿波里奈尔的诗歌很努力摆脱传统诗律的束缚，诗歌内在的节奏与旋律，是阿波里奈尔所重视的，他的《醇酒集》中的每一首诗歌，风格迥异，题材广泛。《醇酒集》是法国抒情诗的一个既重要又具有标志性的里程碑。阿波里奈尔尝试以诗句来构筑一首首的“图画诗”，他的诗风，清新纯朴，自然亲切，影响深远。

诺贝尔文学奖得主巴勃罗·聂鲁达曾称誉艾青为“中国诗坛泰斗”。艾青在1929年春天负笈法国，度过了“物质上贫困、精神上自由”的三年。1932年回到中国之后竟因从事“左翼美联”活动而被国民政府囚禁。在身陷囹圄时，读过阿波里奈尔的《酒》(ALCOOL)诗集，情绪受到波动，他开始写诗，写下了《芦笛》“纪念故诗人阿波里奈尔”。他引用了诗人的两句诗为《芦笛》题记：

当年我有一支芦笛
拿法国大元帅的节杖我也不换。

《芦笛》就是对一个没有自己的罪恶世界提出的控拆！《芦笛》通过献给阿波里奈尔的诗作，通过向这位超现实主义诗坛巨人讴歌赞美。艾青歌道：

我从你彩色的欧罗巴
带回了一支芦笛
同着它
我曾在大西洋边
像在自己家里般走着……
我想起那支芦笛啊
它是我对于欧罗巴的最真挚的回忆。
……

我耽爱着你的欧罗巴啊：
波德莱尔和兰波的欧罗巴。

诗人不能公开咒骂蹂躏中国的外侵者，只能悄悄地通过文字仿效阿波里内尔唾骂欧洲的白里安和俾斯麦，诅咒他们屠杀和压迫欧洲的自由民主斗士和正直的艺术家们，借着这首诗，宣泄诗人的愤懑与感慨。

对艾青来说，这支从欧罗巴带回来的芦笛，具有神圣高大的象征性。《芦笛纪念故诗人阿波里奈尔》的意象明朗集中但却深沉直接，以芦笛发出诗人的怒吼，要在欧洲和中国涂抹上纯正的彩色的精神世界！

艾青的诗作如：《太阳》、《春》、《煤的对话》、《向太阳》、《吹号者》、《野火》、《在智利的海岬上》等，既有象征主义中的现实主义，又有现实主义中有象征主义。难能可贵的是，和戴望舒一样，艾青的诗歌在情调上、色调上以及基调上都明显有着中国风格的言形式。《巴黎》、《马赛》是艾青相当出色的超现实诗篇。

除了法国抒情诗、超现实主义诗歌，艾青也被后期印象派大师塞尚、高庚、梵高、莫的里尼亚尼的诗深深感染，他爱上波特莱尔、兰波、凡尔哈仑等的诗。

距离下的雪意和五点钟： 卞之琳的新诗

风格卞之琳学过一年的法文，1930年接触了波特莱尔、高蹈派诗人、魏尔伦、马拉美以及其他象征派诗人的作品，之后便钻研起瓦雷里、里尔克的晚期作品，英国现代诗人艾略特、叶慈以及奥顿等。

卞之琳曾将艾略特、瓦雷里等的思想理论和儒道禅融合在一起，形成了他自成一格的一套智慧与审美视角，诠释了宇宙间的生命与人生中的境遇。正如艾略特曾评述中国玄学诗学的特征时所说过的，“一种思想既是一种经验”，玄学诗歌“像闻到一朵玫瑰的芳香似的感到他们的思想”，在卞之琳汲取了东西方哲理后的睿智，都化入了他对一切生命经验的动人诗篇。

卞之琳翻译过艾略特的诗论《传统与个人的才能》后，西方诗坛出现了象征派的主知诗的创作。主知诗是一种说理诗和哲理小诗，它没有完整的哲学体系，而只是在个别和零散的人生感触中的理性抒发。散文家如阿左林、伍尔芙夫人、普鲁斯特的创作都是这个时期卞之琳所涉猎和研究的对象。1935年，卞之琳出版了《鱼目集》，主知诗共有7首，如《圆宝盒》，《航海》，《音尘》，《寂寞》，《断章》，《归》，《距离的组织》。

卞之琳哲理诗的视角是以时空意识与相对观念切入的，体现出诗人对世界和人的本质的关系，从而谱写了一首首声色兼具的优秀诗篇。如《距离的组织》通过抒写罗马灭亡时的

“腐烂与混乱场景”来抒发对远人的怀念和苦闷，从深层的意蕴里更可体悟到诗情对所置身之繁复与纷陈时空的审美认知：

《距离的组织》

想独上高楼读一篇《罗马衰亡史》，
忽有罗马灭亡星出现在报纸上。
报纸落。地图开，因想起远人的嘱咐。
寄来的风景也暮色苍茫了。
(醒来天欲暮，无聊，一访友人吧。)
灰色的天。灰色的海。灰色的路。
哪儿了？我又不会向灯下验一把土。
忽听得一千重门外有自己的名字。
好累啊！我的盆舟没有人戏弄吗？
友人带来了雪意和五点钟。

诗中的“友人带来了雪意和五点钟”是《距离的组织》的点睛佳句，它暗喻了一觉醒来暮色将临，而且即将下雪，恰逢好友来访。这几个场景被诗人高度地压缩在一个诗句里，留下了无限上纲的想象空间以及距离美。这凸显了卞之琳的作品所受到的西方现代诗人的影响痕迹，也看出奥地利哲学家弗洛伊德的心理分析学中的“自由联想术”在这首《距离的组织》诗作中被表现得淋漓尽致。

《归》透过天文望远镜，诗写出人在浩瀚无际的宇宙间的孤寂与聊漠。诗歌的象征手法非常精炼，“有限寓无限，用短暂示无穷”是卞之琳的特色。在他的诗中，卞之琳精彩地以无人能模仿的言说技巧来加强话语的暗示与象征功能，省略了出乎人意料词句，诗意的切割与间隔，意象形象的加大等等：

《归》(节录)

像观察繁星的天文学家离开了望远镜，
热闹中出来听见了自己的足音。
莫非在外层而且脱出了轨道？
伸向黄昏的道路像一段灰心。

这首诗的文字精炼、紧凑，意象孤立而又凸现了其铺陈功力以及其深度与广度的展现。值得一提的是，“伸向黄昏的道路像一段灰心”一句中“灰心”一词，诗人用得极为“结实”，它将孤寂的怅惘情思与追求心灵的归宿，概括得仿佛一张天网，而且是深受艾略特的诗作《情歌》(The Love Song)的影响，诗中说到：

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the
sky

Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted
streets,

The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question
又如另一首《断章》也是卞之琳的经典：

你站在桥上看风景，
看风景的人在楼上看你。
明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

仅仅四行的诗句就分为两节，是卞之琳独具匠心的佳作，也是卞之琳诗歌言说建构的体现。诗人在两节之间将“跳跃的时空”，牵引了读者的思绪，将诗作的余味和韵致推向极致，让我们的视觉有了跳跃的感觉，从而拉动我们的心绪。

不惧畏途挑战十四行诗： 冯至的把不住事体

西方现代主义对另一位中国诗人影响致深的是冯至。冯至是第一个把里尔克介绍到中国来的诗人。他在德国学习期间阅读和翻译了里尔克的济歌和散文。里尔克是自歌德、海涅以后德语文学中最优秀的诗人，而作为一代宗师的里尔克，他的诗表达的则纯粹是现代人的情绪，这使得冯至越发感到知音。里尔克对冯至的影响的巨大，连冯至自己也承认，他说：“……后来我费了很大的力气都没有完全摆脱开他的影响。”(冯至《北游及其他·序》，1940年出版)

冯至的十四行诗共有27首，1941年写于抗战期间。冯至在他的《十四行集·序》中说道：“从历史上不朽的人物到无名的村童农妇，从远方的千古的名城到山坡上的飞虫小草，从个人的一小段生活到许多人共同的遭遇，凡是和我的生命发生深切关连的，对于每件事物我都写出一首诗……”。

这段话，有着杜甫的现实主义的深沉睿智、德国浪漫主义诗人歌德的高度哲理以及奥地利早期现代主义诗人里尔克的沉思和敏感。因此诗人的创作触角不仅伸向宇宙、历史、社

会，而且使他自己的生命体验与生活经验转化为诗艺术的结晶。

由于十四行有严格的规则，即使在欧洲，许多写诗的人也把它视为畏途，不敢轻易采用。但是冯至却把它运用得得心应手。他利用了十四行的“层层上升又下降，渐渐集中而又渐渐解开，以及它的错综而又整齐，它的韵法之穿来而又插去”的特点，在一定的形式约束之下，让诗句尽可能地生动活泼，舒卷自如，不只如此，冯至的十四行诗，有着里尔克《杜伊诺哀歌》的痕迹。

正如《十四行集》的最后一首所说的：

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗
它把住些把不住的事体，
让远方的光，远方的黑夜
和些远方的草木的荣谢，
还有个奔向远方的心意，
都保留一些在这面旗上。
我们空空听过一夜风声，
空看了一天的草黄叶红，
向何处安排我们的思想？
但愿这些诗像一面风旗
把住一些把不住的事体。

冯至的沉思、追求、对于艺术抽象的探索，用椭圆的瓶子给泛滥无形的水以“定形”，又依靠风旗来“把住一些把不住的事体”是中国过去的诗作里少见的现象。而诗中的“秋风、远方的光、黑夜、草木的荣谢”等等都是实在具体的，以及带有忧郁但却悦耳的乐音，使得诗作越发引人入胜。这首诗也似乎让人遥听到里尔克《杜伊诺哀歌》第九章的声音：

……因此
纯粹无法说出的事情……
漫游人从山坡上带回山谷的
不是一把无法说出的土，而是
抓到了一个词，纯净的词，那黄蓝色的
龙胆花……

冯至和里尔克的这两首诗都关切“把不住的事体”和“无法说出的事情”。它是急欲表达从未倾诉过的感情。冯至的“取水人”和里尔克的“漫游者”都在在地替诗人说话，都寄望于艺术的创造，都有着同样的平凡但意蕴深

厚的哲理与沉思。

冯至与里尔克都在他们中年时期，在学术领域中钻研和介绍外国文学的同时，不断思索着诗歌艺术，而且是毕一生的精力，穷追不舍地思索再思索。冯至总以现代人的眼光探视钻研在纷纭繁复的世界背后所隐藏着的哲理，并总有他独特、含蓄、谨严的艺术手法进行深入独特的描绘和刻画，通过形象化的具体语言将他的理念与情感释放出来。如这首冯至《十四行集》的第21首诗，诗中展现的，除了暴风雨夜中，人在宇宙间的孤独感之外，更在平凡的事物背后藏着深邃的哲理：

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间
也有了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都象风雨中的飞鸟
各自东西。我们紧紧抱住，
好象自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空，
暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

冯至这首诗作中的形象是东方的：茅屋、铜炉、瓷壶；寂寞也是在与恋人的相知相惜中共享的。冯至将“铜炉”、“瓷壶”拟人化，“……都像风雨中的飞鸟/各自东西。”

总之，冯至的诗不仅在形式而且在内容上都体现出当时中国新诗与世界诗潮的交流和渗透，成为40年代新诗现代化过程中的一座艺术高峰。

九叶诗派—中国 新诗风派的集大成者

上个世纪中国有一个现代诗流派在80年代被普遍命名为“九叶诗派”，这个诗派于1940年代末创办《中国新诗》，在新诗写作中追求现实与艺术、感性与理性之间的平衡美。它的成员计有曹辛之、辛笛、陈敬容、郑敏、唐祈、唐、杜运燮、穆旦和袁可嘉等九人（在40年代不止9人），他们多是来自西南联大的“九叶派诗人”，都普遍接受了艾略特、奥

登、里尔克等人的影响。

中国新诗在经过了20几年的不断接受、传播、译介、模仿、创作、立论……之后，在40年代由九叶诗派以艾略特的诗歌主张为参照系逐渐梳理出的一套更具综合性与精辟的智慧结晶——“新诗现代化”的诗学理论，倡导了以“现实、象征、玄学的综合”的诗美原则，在国共内战中构筑了具有中国特色的现代主义的诗歌与诗论，推动新诗的现代化进程。

九叶诗派主张的“现实”层面加上“象征”以及“玄学”的两个层面来进行现代诗歌的创作理论，原来就已经是17世纪英国玄学派诗人约翰·邓恩、艾略特、里尔克、奥登、叶芝等诗人的美学思想。叶芝在其“论象征”中说过：“诗人应该有哲学，但不应表现哲学。”袁可嘉对叶芝的论说进一步地阐释说：“此处所谓‘表现哲学’实际含义相当于仅仅‘说明哲学’；其间重点的倒置极易引起与政治感伤类似的毛病，只是观念性质略有区别而已；17世纪玄学派诗人及受他们影响的现代诗人，都不时提醒我们，抽象观念必须经过强烈感觉才能得到应有的诗表现，否则只是粗糙材料，不足以产生任何效果。”

唐湜曾以17世纪英国玄学派诗人约翰·邓恩的话——“身体的感官去思想”来比拟穆旦的诗。唐形容穆旦的诗是“一种生命的肉搏，这肉搏是在自觉的睿智照耀下的筋肉与思想的相互体现的痉挛。”约翰·邓恩是受到艾略特推崇备至的诗人，邓恩肄业于牛津和剑桥大学，但却没有毕业，常依靠其睿智、幽默以及风趣的才情得到别人的恩惠。

邓恩的玄学思潮是在19世纪到20世纪初，被后人从诗歌中发觉出来的，这个时候的诗人急于摆脱19世纪末浪漫主义诗歌中的陈腐话语，而从邓恩诗中领悟到了独特的玄学诗风，这么一来使得他声名大噪，艾略特的诗风也与他的颇为相近。

穆旦的《赞美》就是通过意志与情感的转移，将“生活现实”通过“经验”转换成“文学现实”。九叶诗派的诗人致力于“将人生和艺术综合交错起来”的诗歌方式，在诗人与时代之间找到一个制衡点。

要做到这一“制衡点”，诗歌就不能只是“激情流露的迷信”，而必须倚靠“经验”

的传达，这个经验，冯至曾在《里尔克——为十周年祭日作》一文中，详尽诠释了奥地利诗人里尔克对“经验”重视的美学理念：“一般人，诗需要的是情感，但是里尔克说，情感是我们早已有了的，我们需要的是经验：这样的经验，像是佛家弟子，化身万物，尝遍众生的苦恼一般。”从这里就可看出，里尔克所阐释的“经验”说，已对九叶诗派影响致深，这又可从唐的“热情的凝聚”、“把感情升华或凝固为坚实的理智”和袁可嘉的“如何使这些意志和情感转化为诗的经验”谈话中得到印证。

也因为这样，穆旦的这首《赞美》诗作，摒弃了高昂调子的传统政治诗的空洞和虚弱作派，实实在在地脚踏着实地，抒发着“残缺的我”在内心世界的迷惑与愧疚，诗歌中的冷静情感和踏实稳健的姿态，反射出身陷水深火热的中国民众，内心所蕴藏着的坚毅与顽强。穆旦诗的低沉悲怆的语调，更深埋着对国家民族沉着炽热的爱，诗歌通过直觉的观察，感性的体验，把个人感性的经验，转化为哲理深厚的意象，将理性与感性情交融得更富有穿透力和想像力，使得历史上的尖锐矛盾，在诗人柔情的诗情中得以感性诉求其中，迸发出更为具备表现力的政治诗作：

我要以荒凉的沙漠，坎坷的小路，骡子车，
我要以槽子船，漫山的野花，阴雨的天气，
我要以一切拥抱你，你。
我到处看见的人民呵，
在耻辱里生活的人民，佝偻的人民，
我要以带血的手和你们一一拥抱。
因为一个民族已经起来。

穆旦的诗同时也梳理和综合了自五四以来中国现代诗中的许多组成部分，这包括了浪漫主义的英雄气魄与扩张性；知情的现代主义的冷凝和内敛；东方式的直觉和西方式的分析等等。他的《赞美》以“我”的视角讴歌了民众，带着“含有电流的肉体”，深情赞颂了人民，《赞美》一首有别于传统政治抒情诗的空洞、枯燥与叫嚣的模式。尤有甚者，穆旦为了避免诗作闯进了“说明哲学”的误区，诗中将抽象的爱国意识和爱护和平的观念，通过个人对战争的强烈感受得以抒发与呈现。

至于“玄学”，唐提出了一段概括了西方现代派大师对“玄学”的哲理内涵和审美观

念，他说：“艾略尔、奥登等诗人被称为形而上诗人的，除了对现代文明的骚扰有一点厌恶与不满外，还有一个并非开倒车的有风格或意象意义的形而上理念，不断地追求又不断地放弃，一种完满的人性的追求，而他们更有一份矫健的生命力充沛在字里行间，在绝望与挣扎间只愈见其旺盛，如满身筋肉弓起的斗士，有着悲剧性的庄严。”

另一位诗人袁可嘉说：“以里尔克、奥登为例，里尔克代表沉潜的、深厚的、静止得像一尊雕像美；奥登则是活泼的、广泛的、机动的流体美的最好样本。前者有深度，后者则有广度。”“中国40年代这一批诗人，对现实政治不满而倾向社会主义革命，大抵是奥登式的，即本着良知，指斥社会的不平，而渴求人的心灵与社会的改变。他们感到个人的命运与群体的命运固不可分，但也不便抹煞个人的感受，而且正须从感受开展，以透入事物的本质与现实的真相。大抵说来，受里尔克影响的，多向深度推进；受奥登影响的，多向广度拓展。在实际创作之中，两者汇合映衬，构成个人与社会的相互关连。我们为叙述的方便，姑且把这批诗人分为两类，一类从哲学的思索开始，通到时代与社会；一类则以刻画社会现实为主，而加理性的综括。前者可以郑敏、穆旦为代表，后者则以杭约赫成就较大。”

哲学上（玄学）对生活有着“受难感”的观照和体验，是九叶诗派的“玄学”思考重点之一。国共内战造成的痛苦和混乱，给诗人油生了无比“智慧的痛苦感”以及“苦难的承担感”。诗人于是在创作时，无法不切肤地感到同胞甚至是全人类在面对战火蹂躏下的深重的“受难”感触。唐曾说：“特别是使我们感到真切的欧洲诗人们，对人生意义的‘哲学的焦虑’，从莎翁、约翰·邓到现代诗人所感到的那个人类受难的形象。”从哲学的焦虑层面，战争自然是其焦虑产生的源头，这体现在诗歌创作上，可以是结合“自我”与“社会”产生的“人类受难感”，也可以是从现实生活的再现，凸显“人类的受难”。显然地，九叶诗派“自觉地”承担着诗人作为受难的角色，参与了现实经验中的过程，再将这个“经验”转化成“文学经验”，通过这种从哲学的层面，配合以“象征性”的描绘，将“现实”的

苦难，融合而成一首首诗作。

在九叶诗人的作品中，穆旦是一位最擅长表现“受难”者形象的代表性诗人。中国现代诗人和英国文学研究专家王佐良就称赞过穆旦有“一种受难的品质”，“与众不同”，是一个“懂得受难，却不知至善之乐”的人。穆旦在《出发》中写道：

告诉我们和平又必需杀戮，
而那可厌的我们先得去欢喜。
知道了‘人’不够，我们再学习
蹂躏它的方法，排成机械的阵式，
智力体力蠕动着像一群野兽。
给我们善感的心灵又要它歌唱
僵硬的声音。个人的哀喜
被大量制造又该被蔑视
被否定，被僵化，是人生的意义；
在你的计划里有毒害的一环。

就是在这种灾难情境下，从哲学层面出发后挑起受难者角色的诗人，在反战思想中

“参与”了在这一片哀鸿遍野的战地上，
承担民族“丰富的痛苦”：

就把我们囚进现在，呵上帝！
在犬牙的甬道中让我们反复行进，
让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的，
你给我们丰富，和丰富的痛苦。

唐湜曾称九叶诗派的众多诗友为“现代的哈姆雷特”，在诗友的作品主题中经常显现或隐含着的哈姆雷特的身影：思想与行动、个体与群体、自我与他人、肯定与否定、希望与绝望、理想与现实、爱与恨、生与死……。郑敏的《爱的复活》的“爱”，正是从她心底里“复活”：

好像听见春天呼唤的嫩芽，毅然地
从冷硬的泥土里伸出。

“冷硬的泥土”象征着风化了了的冷酷社会，爱的“复活”意味着春天的希望以及青春的奔放。吊诡的是，郑敏这里的“复活”，对应下来的“丰富”，象征着什么情境呢？

丰富，因为我所看见的仿佛是一整个
春天的大地，贫穷，因为纵
然看见，看见而不能占有。

呵，让我感谢，感谢又痛苦吧，因为你不过
醒来又熟睡，复活为了另一次的死去。

九叶诗人的诗歌中的玄学理念之所以能支撑战乱时代的生活挑战，是受到奥地利德语诗人里尔克的影响所致。里尔克的诗作以挖掘内

心世界为最鲜明的诉求，他通过心灵的亮洁，支撑苦难世界对人生和艺术的蹂躏，转而对心灵的内观，对战争进行反思与自省，使他的诗高度涵盖了“人生”意蕴，波振了中国现代诗人的共鸣度。里尔克对郑敏的影响显然是巨大的，他的诗作是内敛的，少有慷慨激昂的叫器，更多的是内观的思索体现出的哲学玄思：

《金黄的稻束》

没有一个雕像能比这更静默。

肩荷着那伟大的疲倦，你们

在这伸向远远的一片

秋天的田里低首沉思

静默。静默。

历史也不过是

脚下—条流去的小河

而你们，站在那儿

将成了人类的一个思想。

唐湜对郑敏这首诗作发出了惊叹：“这仅是过于绚烂、过于成熟的现代欧洲人思想的移植，一种偶然的奇迹，一颗奇异的种子，却不是这时代的历史的声音。”另一位深受里尔克影响的是文思极为敏锐的女诗人陈敬容，她认为对现实的观察使她在思考上能将玄学的的思维奠定基础，使作品更蕴涵着生命的内在价值。如这首《力的前奏》：

歌者蓄满了声音

在一瞬的震颤中凝神

舞者为了一个姿势

拼聚了一生的呼吸

天空的云、地上的海洋

在大风暴来到之前

有着可怕的

寂静

全人类的热情汇合交融

在痛苦的挣扎里守候

一个共同的黎明。

英国著名作家伍尔芙在《一间自己的屋子》里提到一句话，他说：“一个伟大的脑子是半雌半雄的。纯粹男性的风格就会缺少提示的力量”。唐 高度赞美陈敬容这首《力的前奏》是“特别富于提示的力量”，因为他“发现了那里面男性的气息是怎样无间地融合在女性的风格里”。

可惜的是，国共内战结束后，九叶诗派的现代诗学就断层了一段长时间，然而，他们的“现实”、“象征”、“玄学”的三维空间的创作模式与理念，曾经赋予中国现代诗的总结性经验，在解放前画上了一个完美的休止符，并将现代主义背弃现实世界的明显特征，转化成了感悟与象征，修葺了现代诗与现实生活的裂痕，把诗歌的形式与内容完美的结合起来，更为80年代的朦胧诗及其追随者的杰出表现创作了条件，创造了中国现代诗一个伟大的篇章。



论余华《许三观卖血记》的叙事风格

(新加坡) 胡 荣

本文旨在通过对余华的代表作《许三观卖血记》的文本解读,对该文作者的叙事风格进行简略的分析,从而得出该小说叙事结构的重复性和叙事结构的音乐性。

一、大陆先锋派作家—余华其人

余华,1960年4月3日出生于中国浙江杭州,后随父母迁居浙江省海盐县。中学毕业后,曾当过牙医,五年后弃医从文。余华曾两度进入北京鲁迅文学院进修深造。1987年余华发表短篇小说《十八岁出门远行》初登文坛,作品的数量并不多,但大多都有影响并受到好评。主要作品有长篇小说《兄弟》、《活着》、《许三观卖血记》、《在细雨中呼喊》等;中篇小说《四月三日事件》、《现实一种》、《世事如烟》、《难逃劫数》、《古典爱情》;短篇小说《死亡叙述》、《爱情故事》、《往事与刑罚》、《鲜血梅花》、《我没有自己的名字》。余华出版有《余华作品集》三卷,收集自1993年以来发表的大部分作品,是中国大陆先锋派小说的代表人物,并与苏童、格非等人齐名。其作品被翻译成英文、法文、德文、俄文、意大利文、荷兰文、挪威文、韩文、日文等在国外出版。长篇小说《活着》和《许三观卖血记》同时入选百位批评家和文学编辑评选的“九十年代最具有影响的十部作品”。1998年获意大利格林扎纳·卡佛文学奖;2002年获澳大利亚悬念句子文学奖;2004年获法国文学和艺术骑士勋章;2005年获得首届中华图书特殊贡献奖。长篇小说《活着》由张艺谋执导拍成电影。

余华的作品以精致见长,其写作风格打破日常的语言秩序,组织一个自足的话语系统,构建起一个又一个奇异、怪诞、隐秘和残忍的独立于外部世界和真实的文本世界及文本真实。其小说从叙事风格看,大致可以分为两

类:一类以传统的写实手法为主,但又不同于传统故事小说。另一类则借鉴现代主义表现手法,搅乱时空界限,制造神秘氛围,还原欲望骚动,表现心理变态及意识混乱的种种奇异感觉。其处女作《十八岁出门远行》发表后,便接二连三的以实验性极强的作品,在文坛和读者之间引起颇多的震撼和关注,他亦因此成为中国先锋派小说创作的代表人物。

长篇小说《活着》是余华改变风格之作品。在叙事方面,他放弃了先锋前卫的笔法,走向传统小说的叙事方式。然而,在整体叙事结构上,仍能给予读者富于电影感官和想象的感觉。另一部长篇小说《许三观卖血记》,作家运用反讽的笔法,消解了重大历史事件(大陆文革时期)的严肃,写出了所谓历史事件在以许三观为代表的普通老百姓心目中的面貌,以及普通老百姓对这些历史事件的理解。这是一部关于苦难和生存的故事,死亡与生存是以生命的结束和延续作为标志。在大陆文革时期的特殊背景下,普通老百姓许三观以卖血这种牺牲自我的救赎方式来拯救苦难,解除生存的威胁,其平凡人生心酸与伟大,都在一次次的卖血中获得最大程度的表现。

二、长篇小说《许三观卖血记》其文

小说《许三观卖血记》讲述了一个非常平凡的故事。一个平凡小城丝厂送茧工人许三观的困苦坎坷的一生。“苦难”是余华小说中反复演绎的主题,小说的主题在简单而有喜剧意味的叙事中不断升华。为了承受不同历史时期的不同苦难,主人公许三观不得不一次次地去卖血。每一次卖血背景和原因各不相同,过程却都大同小异。他第一次偶然地卖血娶到了老婆;第二次卖血是为了支付儿子一乐打伤方铁匠儿子的医药费;第三次是在与同事林芬芳偷情后心里感激她而卖血;第四次卖血是在

饥荒之年为了全家人吃上一顿饱饭；第五次卖血是为了改善儿子一乐在乡下的苦境；第六次卖血是为了巴结儿子下乡所在的生产队长；第七、八、九、十次卖血为筹集一乐的医药费，在去上海的途中一路上连续多次以衰老体弱的身体接二连三地不要命地卖血；最后一次在晚年他想为自己卖血时却未能如愿。对这一次次的苦难的叙述，作者展现在读者面前的重复的叙事及故事结构的音乐乐章式的安排，使读者在忍俊不禁的阅读感受中，体验着主人公所经历的一桩桩悲剧故事，这样的反差效果极大地刺激了读者追读故事的愿望。

小说中，主人公许三观的妻子许玉兰这样对她的孩子们说：“你们的爹全是为你们一次次地卖血，卖血得来的钱全是用在你们身上，你们是他用血喂大的。”许三观选择卖血的方式抵抗苦难，并且以此维持生存与实践道德的目标，这其中蕴含着对于时代与社会权利的巨大悲愤，而更多的是对个体生存进行自救而给予的形而上的思考。“卖血”是为了维持生存，是一种极为原始的本能方式，但许三观以自损而自救和救人，无疑是一种坚韧的生命意志的升华。通过这部小说，作者试图告诉我们：即使生活是最为悲惨的，即使命运是最为残酷的，也应该鼓起勇气和拼足力气熬过去，直到人生的最后一刻。在对生命近乎麻木的坚韧与执著中，显示出生命本身的神圣与崇高。

三、长篇小说《许三观卖血记》的叙事风格

（一）文本中叙述的重复性

重复是一种古老的艺术力量，是小说叙事的重要手段之一。依靠重复某一词或短语来达到特定效果的修辞方法。按照传统的阅读经验，重复在诗歌中主要通过句式的循环往复营造艺术气氛，产生一唱三叹的效果。

首先，《许三观卖血记》里重复表现在语言之中。在最初的阅读体验中，也许读者感觉小说中的语言运用过于罗嗦，但透过这一现象，使读者好似与主人公的真实对话与倾听。许三观卖血记中许三观疼爱并抚养了九年

的儿子《许三观卖血记》中许三观疼爱并抚养九年的儿子一乐，竟然有可能是妻子许玉

兰和何小勇的骨肉，许三观知道后，怎能不气愤？偏偏此时一乐又打破了别的孩子头，人家要来抄家索赔，许三观怒火中烧，他对妻子许玉兰说：

“你听到他们说些什么了吗？你听不到全部的，也会听到一些……方铁匠来过好几回了，要你们赶紧把钱筹足了送到医院去，你和何小勇筹了有多少钱了？你哭有什么用，你别求我，要是二乐和三乐在外面闯了祸，我心甘情愿给他们擦屁股去……一乐又不是我的儿子，我白养了他九年，他花了我多少钱？我不找何小勇算这比账已经够客气了。你没听到他们说些什么吗？他们都说我心善，要是换成别人，两个何小勇都被揍死啦……你别找我商量，这事跟我没关系，这是他们何家的事，你没听到他们说些什么吗？我要是出了这钱，我就是花钱买乌龟做……行啦，行啦，你别在哭啦，你一天接着一天的哭，都把我烦死了。这样吧，你去告诉何小勇，我看在和你十年夫妻的情分上，看在一乐叫了我九年爹的情分上，我不把一乐送还给他了，以后一乐还由我来抚养，但是这一次，这一次的钱他非出不可，要不我就没脸见人啦……他妈的，便宜了那个何小勇了……”

这一大段反反复复的告白就说明了一件事，即许三观不肯替一乐赔钱。作者慷慨地听凭许三观罗嗦，而读者在阅读时，则有了与主人公对话的体验。作者借助重复的叙事语言，表达了主人公心中的不满，使主人公做到了情感上的宣泄、倾诉，相比之下主人公的表态显得并不重要。

其次，《许三观卖血记》也表现出句式的重复。在二十二章中一乐出走在大街上游荡时的叙事，表现出明显的重复性。余华把叙事的权力让给了话语，把描写让给了故事。这样，呈现于读者面前的是一个由话语和故事本身所展示的世界，一个含有深层心理运作机制的文本世界。

最先是方铁匠，方铁匠说：

“一乐，一乐你为什么哭？”

一乐说：“许三观不是我的亲爹，何小勇也不是我的亲爹，我没有亲爹了，所以我就哭了。”

方铁匠说：“一乐你为什么往西走？你的家在东边。”

一乐说：“我不回家了。”

方铁匠说：“一乐，你快回家去。”

一乐说：“方铁匠，你给我买一碗面条吃吧！我吃了你的面条，你就是我的爹。”

方铁匠说：“一乐，你在胡说些什么？我就是给你买十碗面条，我也做不了你的亲爹。”

然后是其他人，他们也为一乐说：

“你是许三观家的一乐，你为什么哭？你为什么一个人往西走？你的家在东边，你快回家吧。”

一乐说：“我不回家了，你们去对许三观说，说一乐不回家了。”

他们说：“你不回家了，你要去哪里？”

一乐说：“我不知道要去哪里，我只知道不回家了。”

一乐又说：“你们谁去给我买一碗面条吃，我就做谁的亲生儿女，你们谁去买面条？”

他们去告诉许三观：

“许三观，你家的一乐呜呜哭着往西走了；许三观，你家的一乐不认你这个爹了；许三观，你家的一乐见人就张嘴要面条吃；许三观，你家的一乐说谁给他吃一碗面条，谁就是他的亲爹；许三观，你家的一乐到处在要亲爹，就跟要饭似的，你还不知道，你还躺藤榻里，你还架着腿，你快去把他找回来吧。”

以上大段的描述就是典型的句式重复。而读者在阅读此段是，就仿佛是故事中许三观的邻居，而在内心中同情着他的遭遇，以及对父亲和好的深切盼望。

再次，故事情节的重复则是又一突出的叙事特征。例如：许三观的十二次卖血的经历；许三观每一次卖血得来的钱都为他的家度过了各种难关；许三观每一次卖血前要喝水，喝几大碗的水；卖完血要吃炒猪肝、喝温了的黄酒……这些情节在小说的叙事中一再重复出现，而每次出现后，带给读者苦笑的同时，则是一串串心酸。

苦难与重复相依为命，小说用最朴素的方式去感染读者，引领读者去领悟人类生存的苦难，引领读者去回忆、体验、感受自1949年后每一个中国人所经历的生活。在这一次次的重复叙事中，与各种历史事件相联系：三年自然灾害、文革、知识青年上山下乡……这一桩桩、一件件的历史事件，借着许三观的一次次卖血渡难关而被表现的淋漓尽致。

（二）文本叙事的重复中蕴含的音乐性

对于熟悉古典音乐的读者来说，在阅读《许三观卖血记》这部小说时，总能感受到文本结构的音乐性。就像一部交响乐一样，主旋律一再重复，文本的主要内容也就如主旋律般的重复，表现着主人公一次次卖血的经历，以及克服生活的困难，求生的欲望和决心。

首先，一部完成的交响乐中总是存在着主题与变奏。而在《许三观卖血记》中主题就是许三观的十二次卖血经历。“卖血前喝水——见血头——卖血后吃炒猪肝喝温过的黄酒”形成叙事程式。如此，卖血缘起、卖血经过再加上卖血后的身体反应、卖血发生的时间背景等就构成了一次完整的卖血叙述。而每一次的叙事中，在叙事详略、叙事情调、叙事情节、叙事时间背景发生着变化。犹如一段乐曲的多次变奏形成的变奏曲式。当然，渐强的变奏曲式不能完全概括《许三观卖血记》文本形式的全部特征。《许三观卖血记》中还有卖血叙述之外的内容；如许一乐的亲生父亲问题；何小勇遇车祸后许一乐为之赋魂；文革运动中许玉兰被批斗等情节……一定程度上逸出了卖血叙述。但它们的存在可以使过强的叙述目的与过于紧张的卖血情节链条得到缓解。因此可以说，卖血主题及其变奏又与其它主题相互交替着，形成了类似于回旋曲式的组织特征。

其次，在交响乐中总是存在着高潮和结束。读者在阅读《许三观卖血记》有这样的体验：卖血主题呈现于第一章，而后进行十一次变奏，而每次之间的时间间隔不断缩短（不成功的最后一次卖血除外）；第一次与第二次卖血相隔近十年，第四次与第三次的时间距离也近十年，随后间隔迅速变短，第五六次发生于一个月内，第七至十一次卖血竟然发生在半个月，每次之间只相距三五天。就文本章节距离而言，第二次卖血叙述构成了第十一章，与第一次相隔十章的距离，第三次卖血叙述呈现于第十五章，第四次在第二十章；第五次与第六次同置于第二十六章中，而随后的五次卖血叙述是在第二十八章一章内完成。卖血叙述的来到和离去的间隔越来越短暂，直至拒绝离去，高潮随即产生于此。但高潮过后，作者设计了从高潮回落的第二十九章。在故事的高潮中凝聚起来的能量，在这一章中通过轻松诙谐的描

述而释放。故事就在平静的叙事中走向结束。在许三观最后要卖血而卖不成中，终于看到了普通中国人的生活的改变和对生活寄予的更多希望。

余华在《音乐影响了我的写作》一文中，多次谈到音乐对他写作的影响。他说：“在写《许三观卖血记》这部小说以前，我特别钟爱巴赫，我听了他的《马太受难曲》。……里面的旋律也就比一首歌多一点，不会超过两首歌的旋律。它运用那么少的旋律，能够唱出那么一个关于耶稣如何受难的故事，那么一个大的音乐作品，这给我很大启发。那个时候我就开始想写出这样一本书，非常单纯的一个作品。”于此余华深刻地感悟到：“我明白了叙述的丰富在走向极致以后其实无比单纯，就像这首伟大的受难曲，将近三个小时的长度，却只有一两首歌曲的旋律，宁静、辉煌、痛苦和欢乐地重复着这几行单纯的旋律，仿佛只用了一个短篇小说的结构和篇幅表达了文学中最绵

延不绝的主题。”我想，《许三观卖血记》正是这种“单纯”但“表达了文学中最绵延不绝的主题”的作品。

总之，《许三观卖血记》这部小说通过重复性、音乐性的叙事风格，采用对话的叙述方式、重复的叙述模式，以敏捷的思维和丰富的情感使“客观的叙述”、“单纯的对话”、“简单的重复”达到“心动”的效果。小说鲜明的节奏感始终抓着读者的注意力，简单、重复、略带傻气的语言，更是赢得了广泛的读者群。

参考资料：

- | | | |
|---------------|------------|---------|
| 余华 | 许三观卖血记 | 人民文学出版社 |
| 余华 | 音乐影响了我的写作 | 上海文艺出版社 |
| 余华 | 没有一条道路是重复的 | 上海文艺出版社 |
| 朱栋霖 丁帆 朱晓进 主编 | 中国现代文学史 | 高等教育出版社 |

本文作者是新加坡新跃大学与南京大学联办博士课程之博士研究生



《怀念狼》寓言化的解读

许铭真

《怀念狼》是贾平凹采用寓言式写作的长篇小说，将情节处理成意象，把形而上和形而下，虚与实相结合，更多的是以实写虚来俯视人类如何面对自身的生存困境。贾平凹将这种对人自我存在的精神拷问，引向了一个更为理想化的高度。在这部典型的现代寓言式小说作品中，“狼”成为一种人性与人格力量的象征。以狼写人，写人性，写人与大自然的关系，从而引发深层次的对于现代人的生存状态，以及自我精神归属的哲学思考。

《怀念狼》是一部不易解读、容易引起争议的作品。命题即令人诧异，故事情节托寄的意蕴，意旨幽远费解。这是因为《怀念狼》采用寓言化写作方式，在并不复杂的故事中，简单寓于深厚的思想内涵及多义性，使人觉得有厚重感和茫然感，仁智各见，是在所必然。

惯以“局部意象”为作品基调的贾平凹，在《怀念狼》创作中，彻底改变套路，而是直接将“情节处理成意象”，“总想使小说有多义性，或者说使现实生活进入诗意”。贾平凹对以往“局部意象”的创作情结，已荡然消退，而更向往“热衷于意象”的创作兴致，进入“以实写虚”的创作尝试阶段。¹

“使现实生活进入诗意”，“将情节处理成意象”，实际上就是一种寓言化写作，它是以假托的生活故事来表现思想，揭示意义，其所采用的是一种“言此意彼”的隐喻结构。作家的艺术追求不在作品描写的生活事实本身，而在其所寄寓的思想意义。诚然，“真实，是文学的生命”。一般上人们常将文学真实性理解为“按照生活的本来面貌进行描写”，在阅读文学作品时，总是习惯拿作品内容来比照生活事实，跳不出就事论事的思维框架。《怀念狼》采用寓言式写作，向人们的阅读经验挑战，对之出现不同的理解，也就在所难免。

因为“热衷于意象”，贾平凹以卓而不

群的风姿活跃于当今中国文坛，甚至有人愿意以意象主义去概括他。对于意象世界的构建，贾平凹经历了局部到整体，从个体到群体的发展过程。表现上，也从“以虚写实”，“以虚写虚”到“以实写虚，体无证有”。贾平凹明确地把握自己写作的宗旨，“以实写虚”完成《怀念狼》的创作。他在《怀念狼》后记提到“物象作为客观事物而存在着，存在的本质意义是以它们的有用性显现的，而它们的有用性，正是由它们空无的空间来决定的，存在成为无的形象，无成为存在的根据。但是，当写作以整体来作为意象而处理时，则需用具体的物事，也就是生活的流程来完成。生活有它自我流动的规律”。“越写得实，越生活化，越是虚，越具有意象”。贾平凹圆满地运用《怀念狼》故事情节：漫长寻找狼的过程，主人公高子明周围人物的纠葛；在一个具体生存空间和生活流程中的具体物事，完成“整体意象”的建构。《怀念狼》故事整体叙述就是意象展现，思维上是以“形而上”去统摄“形而下”的意象叙述，以非常写实的笔法创造一个现代人类生存的哲理寓言，并通过意象世界的创造透析了作者的精神结构。

无疑，《怀念狼》是贾平凹虚幻出来的一个真实寓言故事。文本的指义，不在故事的外在形态，而在于期间所负载、蕴含的哲理思考。在这里，实与虚形成了鲜明的比照反差。从《怀念狼》的故事社会时代内涵指向上看，是非常前卫的。它所揭示的是人类生存过程中，所面临的困境与精神尴尬。故事或者说意象的指义，直逼人的生存本体，以及与大自然的对抗，并由此造成生态环境与生命本体的双层萎缩。就作品的故事及其叙述而言，从语言到细节描写，以至于情节，又是那么的写实。贾平凹用一种近似刻绘的笔法，去塑造意象，使意象的形态是如此的逼真，栩栩如生。不论

是人、狼、事、物，都是显得真实可信。《怀念狼》从总体艺术建构上，虽然仍是重写意、重抽象，但在具体叙述上，则是变写意为写实，化抽象为具象。

从正常的理解，“狼来了！”是一句危险到来的警钟，要人们提高警惕避开灾难。狼这种高危险的动物，贾平凹不知道怎么搞的，竟公然怀念狼？怀念狼的什么？呼唤狼性？呼唤狼的狡猾卑劣？还以“怀念狼”为命题，他在蛊惑人心？还是在卖弄玄虚？幸好，好奇永远是最大的推动力，读完《怀念狼》作品，不由对贾平凹独到的创意和不凡的构思，赞叹不已！

《怀念狼》故事叙述：主人公高子明一个久居西京城市的记者、作家，身为知识分子在城市的喧嚣中逐渐丧失了生活乐趣，甚至创作的热情。对一个百无聊赖，生命充满空虚的文化人，在一次采访中听说商州还有十五只狼，主人公高子明突发奇想，要为这仅存的十五只狼拍照存档，作为商州的一道风景线。这寻狼行动激起了主人公对创作和生活的热情。他得到政府的委任，从西京回到商州，经商州行署专员特准，连同当年商州捕狼队队长，自己的舅舅傅山和捕狼队队员“烂头”一起踏上艰难的旅程。一路走来，处处狼的遗迹，狼的传说，狼的故事，颇有趣味。昔日狼多人少，狼强人弱，人们不得不团结起来，拿起枪来保卫自己的财产与生命。素来人与狼是对立的，人要灭狼；现在，人多狼少，人强狼弱，再继续追杀，后果只怕狼种灭绝，造成生态不平衡。所以要保护狼。一百八十度的大转变。对于不曾与狼打过交道的城市人、文化人、环境保护者，接受禁猎狼的条例，自然毫无困难，可是对于世代受狼侵害、时时刻刻与狼为敌的山里人，尤其是捕狼队员，这等于是天方夜谭；消灭还来不及呢！何来保护？保护狼，谁来保护人？作为政府的硬性规定，不理解也必须遵从，枪收缴了，狼皮禁卖，猎狼视为犯法，捕狼队员们痛苦的生涯自此开始。他们不再是猎人，他们失去威风的根源，骄傲的资本，活力的源泉。狼一直是他们的对手，对他们来说，失去对手的人活着还有什么意义？什么劲头？他们一个个手脚酸软，精神萎靡，神情恍惚。“烂头”就是因为头痛如裂而得此名

的。傅山虽未得病，但作为捕狼队长，闻名遐迩的英雄，他内心的焦灼和痛苦可想而知。在这样剧烈矛盾的情境下，去刻意地寻狼，与狼相遇还要坐视它的凶残和暴行，这对于一个以灭狼为天职的猎人来说几乎是不可能的。故事的结尾不可避免地出现集体围杀最后的十五匹狼。什么生态平衡，什么环境保护，它们是狼啊！是我们的敌人、仇人，不共戴天，猎人的自尊与狂妄，生命的本能与狂热，他们大开杀戒，他们红了眼，一场围剿式的悲剧，生态背后的人文意义，单调干巴的条例，如何覆盖根深蒂固的生命意识与渴望？傅山最终变成了“人狼”。“一阅寻找天人合一的祈歌”²，悲怆地划上终止符。

究其本质，人与狼的关系，就是人与自然的关系，既合作又挑战，既依赖又征服，人类可以改造自然，不可以破坏自然，因为人类必须生存于大自然中。从自然构成法则来看，人与狼是相斗的，也是相依存的，一方灭绝，另一方亦自行萎缩。人狼相斗时代，狼要吃人，人极警觉，猎人也极勇武。到狼灭绝了，猎人无所用武，腿都变细，甚至都得了软骨病。在对抗中，猎人有着极强的战斗力和生命力，一旦对抗消失，猎人只能走向灭绝。原因是，对抗给人的是希望，是旺盛的生命和源源不绝的力量和智慧。英雄之为英雄，是因为有与之抗衡的对手。在诸子百家的时代，惠施是庄子的论敌，而惠施谢世，庄子悲哀，因为有了论敌，庄子便无法驰骋辩才。从这个意义，呼唤狼性，怀念狼的回归，是对生命本质的内在要求呼唤，是对人性根本底线的渴求，而这也是对物种退化的恐惧，对生命活力弱化的惊悚。在当下提倡狼性，怀念狼群，有着无可否认的现实针对意义。这不就是《怀念狼》命题的内涵意蕴吗？

《怀念狼》意蕴深厚还体现在对狼的两面性辩证认识。一方面，狼性狡诈、玩花招，要花样不亚于人；另一方面，其生命力的顽强、终极硬度和坚韧令人惊叹。其不竭的能量、活跃的生命力，飞跳的身姿与当代人体质和思想双层的软化，形成鲜明的对比。身处都市，居有空调，出门有车，吃有快餐，洗衣有洗衣机，上下楼有电梯，物质文明似乎真的找不到可以活动筋骨的日常生活方式。传媒时代的信

息迅速更替，读图时代的无需深度，人的思想越来越懒惰，无意识地、被动的顺其自然，不长胡子，因痔疮像女人一样塞卫生巾，人变得四平八稳，男子血性、慷慨正义、浩然心魄、悲壮激昂渐渐消失了，甚至连见义勇为、助人为乐也鲜见。人类在高度文明化的过程中自然生命力在萎缩，物质文明在急剧膨胀，物种却在退化，精神趋于沙漠化，人的前景如何？在这个商品社会中，处于边缘的知识分子，他们承受着现代的丑陋、混乱、紧张与焦虑。随着时代的巨变，和经济巨大压力下，像高子明这类的知识分子，他们受到前所未有的冲击，寻找狼实际上是为知识分子寻找新的支撑点，建构新的文化而寻找出路。

《怀念狼》里展示的是物欲横流的商州，一个已被人类无限膨胀了的、欲望彻底颠覆了的商州。昔时的古朴醇厚之风已经式微，乃至荡然无存，人们只能在心中缅怀从前的那份美好，毋庸置疑，商州已成为作者质疑现代文明、思考社会现实、剖析人性阴暗面的典型环境。也许，“需要狼”并不仅是高子明一个人，或者一座城市，而是一个时代。

《怀念狼》故事中穿缀起许多琳琅满目、异彩纷呈的小故事。这些匪夷所思、似曾相识的故事来自传奇、民间传说、笔记杂言、社会见闻，神秘、奇异、蛮荒、刺激而又韵味深长，浓郁的民俗色彩里蕴含着丰富的社会心理和文化底蕴。这里有血光飞进的人狼大战，神秘的人狼幻化、人狼感应、天人感应、动物间的感应、人狼相通、天地相接、此岸与彼岸相连。贾平凹把创作意图织进这样一张错错落落的网中，使主题意蕴呼之欲出却又牵连繁杂，言之不尽。人性和狼性之间、动物和植物之间、天地之间、甚至生界与冥界之间，失去了截然分明的对立和界限，万物处于广泛的联系之中，天地人浑然一体。在处处灵性、物物灵性的世界里，人不再是绝对的主宰，而只是寄生其中的一分子。人失去了任何狂妄自大的理由。贾平凹说：“人不能太嚣张，人太嚣张了对世界的破坏性就加大、加强、加速了，人有点禁忌、有些宿命是好事，人在地球面前是不敢、也是不应该、更不能为所欲为的。”³

贾平凹的《怀念狼》冲破了人固有的感知世界、认知世界和界定世界的思维定式，把人

类对自身和世界的认识引导进入一个我们尚未完全认识的领域——哲学、人类学、社会学的高度，以更宏阔的胸襟、深邃的目光、敏感的心灵面对自身和我们所生存的环境。人不仅要通过自己了解万物，更要透过万物了解自己、界定自己、把握自己，把自己从残酷盲目的行为、冷漠的情感、麻木的心灵世界中解脱出来，最终拯救自己。贾平凹说：“我们永远生活在一个黑洞里，前人的发明如引导深入的火把，我们似乎并不关心火把的存在，一任地往里走，心里储满了平庸和轻狂。”“贾平凹强烈意识到人类被狭隘、狂妄、冷漠、自私蒙蔽了心智，把自己带入危殆的生存境地，因此，面对“渺小又狂妄”、“既可怜又可悲，既精明又愚蠢”的人，作品改换了一个描写视角，不从人自身描写人的生存境况，而把人与自然生物和动物对照来描写，在鲜明而强烈的对比参照中完成对人与动物的塑造。在作品特定的环境里，作者描述的人基本上是病态的，丑陋、愚蠢、狂妄、懦弱、自私、冷漠。人类对狼的仇恨、恐惧和猎杀几近疯狂的程度，而对弱小的动物又极尽残忍之能事，他们活取牛肉、割舌、断尾、镰肉，甚至生拔牛鞭，让小牛在千刀万刮的凌迟中死去，他们生饮蛇血，断蛇头，在蛇的扭曲缠绕中吸干蛇血，他们为了区区小利把孩子一次次推进车轮下蒙财诈钱，他们贪财好色，永无穷尽地追逐自己的欲望。故事中的支书不仅骗得稀世奇珍“金香玉”，在老道士死后，他还抠嘴摸臀搜财刮宝，毫不掩饰其狡诈与贪婪。作品中的女子也失去了作者以往作品中善良、纯洁和姣美，而变得肮脏、堕落。这些情节暗喻世风日下，人性世界已经偏邪、衰微了。那个把孩子往车轮下推的郭财最后裹着狼皮暴死，那个嗜杀成性的李义的木雕也被主人公高子明同狼画一起装进相机，就是很好的反讽。而与人性的丧失相比，贾平凹“把人变成万物，把万物幻化为人，以灵性的笔触描写那些兽类，赋予它们智慧和良知。兽物们不但有善于幻化的智慧和面对死亡威胁的勇敢和恐惧，它们还有着自己深厚的良知和感情世界。小狼的家族被猎杀了，别的狼就来抚养它，老道士为狼治好了病并把它放生，他死了，狼叼着稀世珍宝前来哀悼他，多年前猎人救下的一只金丝猴也会幻化成美丽的女子来酬

谢他，兽物们也知道感恩图报。作者处处把人与兽物们对比来写，使人在多情多义的兽物面前越发显得鄙琐和丑陋，这不是一种简单的对比，而是一种深沉的反思，更是一种超越了自身羁绊后的激情激励着作者引导人去认识自己的狭隘和缺漏。

贾平凹通过对比描绘出人的渺小和浅薄，还进一步由通篇的构思揭示出人类生存在一种完全“悖谬”的境地中。一次旨在保护野生动物的行动却造成了狼的彻底灭绝；人为了生存而与狼展开旷日持久的搏斗，而狼灭绝后，人失去了对手，自己的生命也日渐枯萎；被认作野兽的狼有了“佛光”，而比狼还血腥的人，却有着那么多的兽性，最终变成“人狼”。主人公高子明本指望通过这次前无古人的为狼拍照行动出名，最终却落得受到处分；大熊猫和狼都死了，却还剩下大熊猫专家和猎人，“他们的生存失去了意义”。人与狼的界限模糊了，人性与狼性甚至颠倒了，人顿失了作为“万物之灵”的神圣光环。在小说里，贾平凹对人类赖以骄傲的社会文化——现代文明提出了深刻的质疑，对在生物界的至尊和霸道地位提出了质疑。他说：“整个世界充满这种悖论是人类面对自然、面对动物、面对除人以外一切物质的矛盾”。⁵

结语

如果仅仅把《怀念狼》看作环保小说来对作品的理解就过于简单化和庸俗化了。贾平凹在一系列的“悖谬”和无处不在的“对比”中编织他的故事；随着人狼关系在传奇和魔幻的色彩里展开，随着猎人傅山自我丧失的危机感越来越深重，随着更多的故事和自然生命形态进入小说内部，而主题内涵偏重的是人类的生存境况，及批判、扬弃人类固有认知世界的方式和生存观念上。主题和语境的悖谬更显示出作品内涵的多义性和丰富的层次性。作者由此突破了他之前创作中所形成的某种风格巢臼，而着力用小说来解构人性和当代文化的复杂矛

盾，并在这种悖谬中不断推进其内在张力和反讽。作品所具有的这种丰富性、复杂性、“叛逆性和颠覆性”，也使《怀念狼》成为贾平凹一部最难把握和评论的小说。

小说的结尾，主人公高子明声嘶力竭地高喊“我需要狼！”这仅仅是一种“怀念”的结果。无论是宿命还是对生活充满热情，“怀念”的确是一种属于人类的天性，即使是苦难的往昔，人们也乐意“怀念”，只是这种情绪太复杂太微妙了，尤其是在触及到它的根柢时。但是从某种人性意义上说“怀念”在很大程度上是为了印证生存的坚韧与顽强，是为了诉说人的精神、甚至是一种生命的自信和骄傲，因而越灾难、越惨烈、越危机四伏、越英勇悲壮，就越能点燃“怀念”的火焰。有狼的时代便是这样值得“怀念”的时代。怀念就是一份来自心灵深处的精神、文化层面的自我反思。要使精神家园保持特立独行，免于沉沦，得需要存有一种忧患意识，敢于进行精神和自我拷问，在自己的心中永远存在一只“狼”。因此《怀念狼》所带给读者的不是情趣的娱乐，而是哲学的思考。

注释：

1. 贾平凹：《怀念狼·后记》，北京 作家出版社，2000年
2. 贾平凹：《怀念狼·后记》，北京作家出版社，2000年280页
3. 贾平凹回答记者问[Z]，新浪网文学
4. 贾平凹：《怀念狼》[M]，北京作家出版社，2000年123页
5. 贾平凹回答记者问[Z] 新浪网文学

参考文献：

1. 贾平凹：《怀念狼》，北京作家出版社，2000年
2. 贾平凹：《怀念狼 后记》北京作家出版社，2000年
3. 贾平凹回答记者问[Z]，新浪网文学
4. 丹萌：《贾平凹透视》，天津，百花文艺出版社，2004年
5. 郇元宝、张冉冉：《中国当代作家研究资料丛书 贾平凹研究资料》，天津，人民出版社，2005年
6. 王仲生：《贾平凹的小说与东方文化》，陕西人民出版社，1992年
7. 费秉勋：《贾平凹论》，西北大学出版社，1990年

论《小城三月》与《花桥荣记》的人物形象

杨斯琳

你知道吗？
我是个女性，
女性的天空是低的，
羽翼是稀薄的，
而身边的累赘又是笨重的……

——萧红语

文学作品的产生源于作家的心灵世界，感知深刻的能力和得自环境的讯息。最重要的当然是卓越的表达能力。萧红与白先勇都是中国与台湾的著名小说家。我在这篇论文里特别选择了萧红的《小城三月》与白先勇的《花桥荣记》。这两部作品洋溢着浓郁的乡土抒情气息。虽然两人处于不同时代，有着不同经历，但两人的乡土小说都沾染了浓浓的乡土气味。故事里的两位主人公翠姨和卢先生的遭遇，让我感触良多。虽然翠姨与卢先生生长在不同的时代，不同的家庭背景，他们却同时展现了人类无法控制命运的悲剧。

《小城三月》的人物形象分析：翠姨

《小城三月》讲了一个关于翠姨的爱情故事。萧红以一个家族小辈的角度，用淡淡的笔调、平稳的口气讲述了这样一个无疾而终却又透着无尽悲凉的故事。春天已逝，飘然而过，乃其追溯，难寻其影。

在《小城三月》的第一部分，萧红就清清楚楚地告诉了我们——“我有一个姨，和我的堂哥大概是恋爱了。”前一部分对小城春天的肆意描写，让人在触到这么直白的一句话后，心里不由为之一跳，不禁思忖这个“姨”的结局。“春天来了，人像久久等待一个大暴动，今天夜里就要举行，人人带着犯罪的心情，想参加到解放的尝试……”这几句话给了读者些

许暗示，暗示着在这个不起眼的小城将要发生的一段惊世骇俗的故事，而这个故事的主人公就是这位普通的小城姑娘“翠姨”。

翠姨生长在一个封建的环境里，自幼没有条件接受太多的教育，但是她对自己的形象十分注意。她以她平静窈窕的年轻姿态很轻松地融入了“我”家这个相当现代化开放的环境里。翠姨，无论是从言谈还是举止，她都是那个时代的典型的好女生。她“不十分漂亮，但是窈窕，走起路来沉静，而且漂亮”，吃樱桃时，也像怕触坏了似的轻轻捏着；有人招呼她，她会停下，若正在吃饭，她会放下饭碗慢慢地转过去；打网球时，她要么是根本不动，只球碰到她脸上时拿球拍遮一下，要么是拿着拍子站一边看风景去……甚至我的伯父都要说她“林黛玉”。来评判一个女生的话，翠姨无疑是其中的佼佼者，处处都透着一股温文尔雅而庄重大方的气质。翠姨在出嫁之前一直是一个很注重生活的人。她做事很小心仔细，一直保持着淑女的风范，比如举止要优雅，动作轻柔缓慢，笑不露齿，打扮不能太入时但是又不能太俗气。其实在她出嫁之前她对婚姻还是有很高的期望的。她的亲妹妹嫁给一个有钱人的时候，她并不羡慕，并没有重视“订婚”这件事，因为她的期望比这还要高。

她的内心也是渴望新奇事物的，尤其渴望爱情，只是这种渴望被掩藏在内心深处。像她这样一个有与生俱来的贵族气质的小姐偏偏出生在了一个贫贱的家庭。她的母亲曾经改嫁，她也因此受到连累。好像这一辈子都要低人一等似的，她必须小心翼翼，言行格外拘谨小心，对于她喜爱的东西，她不仅不敢直抒胸臆表露喜爱之情，甚至还要做出十分不屑的假

相，才能符合一个守本分的下人的标准。那时曾经一度流行绒绳鞋，翠姨也很想拥有一双，每天和作者谈论的都是绒绳鞋，每天想的也都是绒绳鞋。然而她并不敢去很快地买来，“因为无管什么新样的东西，看上去她就像反对似的，好像她都不接受，”“她必得等到许多人都开始采办了，这时候看样子，她才稍稍有些动心。”她何尝不想去买，可是当时的社会对未婚的女性有着不公正的要求。她要守妇道，就不能张扬更不能打扮得入时。只能忍到这阵流行的风潮过去了，在人们已经不再去注意绒绳鞋的时候，她才能“心安理得”地去买。可是往往等到那时已经迟了——鞋子卖光了。在翠姨的心里，这双鞋子已经不简单是鞋子了，而代表了她的一种愿望。她尽管柔弱却也倔强，在这鞋子已不大有人穿的时候，仍坚持从这家店跑到另家店寻觅。这时尽管载着翠姨的愿望的马车奔驰的特别清醒，又特别的快，尽管“我”默默的祝福翠姨买到可爱的绒绳鞋，愿意她得救，鞋子还是没有买到。屡次买不到中意的绒毛鞋之后，她就开始叹息自己注定是命运是不会好的。这是一种宿命论的观点。这鞋子被她当成了对未来命运的占卜。尽管她做了一些努力试图去改变命运，可是最后她还是逃不出命运的掌控，无奈地接受了命运的安排。

好景不长，就在翠姨有了心仪的对象的时候，她被安排和一个陌生人订婚了，因为那家出了丰厚的聘礼。在那个时候婚姻主要是由父母作主，子女自己是无权决定的，所以翠姨只能服从这个决定。这时候，翠姨的生活方式发生了一些变化，她不再像以前一样处处注意保持淑女的形象，甚至做出一些大胆的举动比如穿着高跟鞋跑步等等。这些行为的改变显出了她内心的变化，首先她已经订婚了，不再是一个未嫁的黄花姑娘了，身份发生了根本的变化，所以她也无须处处小心谨慎维持过去的形象。然后，她的订婚对象并不是她中意的人，她感到非常的失落。她用满足自己的物欲或者自我放纵来缓解这种失落的心情。当然这些行为的改变是因人而异的，当翠姨在我的哥哥的面前时，她又回到了之前那个单纯的小女孩。当哥哥要她吹哥哥吹过的箫时，她害羞地跑掉了。每次要见哥哥的时候她总是精心打扮，需

要大家三请四请才出来，这和她对采买嫁妆时的心不在焉形成了强烈的对比。

翠姨想尽办法要摆脱命运，她以要读书为由推迟婚期，然后故意生病期望能够解除婚约。但是最后她决定一死了之。其实在她的面前有很多选择。第一，她可以顺从家里人的意愿嫁给她的未婚夫，也许生活会很富裕和安逸。可是这并不是她想要的结果。第二，她也可以反抗到底，坚决地抗婚，这条路也不是不能走的。可是这样做会给自己的家庭带来伤害，也是不孝。第三，她也可能和作者的哥哥私奔。可是这样做比抗婚还要名誉扫地，并且连累哥哥，葬送他的前程。所以，经过了再三的考虑翠姨才下了这样的决心以死来解脱。翠姨是一个善良又坚强的人，她为别人着想同时又不想向命运屈服，在那样的时代，悲剧也就不可避免地降临在她的身上。

在当时的封建社会里，翠姨若想当人们所谓的好女生，就不能把她想的，她要的，说出来。从小到大，生长在这么一个封建环境下，她也习惯了缺失大声喊出来的权利。当家人一再的询问，哥哥的看望，也没能让翠姨开口，最后果真将她所谓的秘密带进了坟墓。她知道自己是无法和堂哥哥一起的，无法做出任何改变，所以选择了自杀。她在生命的最后终于摆脱了命运的束缚，选择了自由。

《小城三月》描绘的是萧红早年的生活，字里行间流露出来的那种怀念故乡的情调，非常地引人注目。过去被萧红写得非常冷酷的父亲，以及由于凶恶、阴险，而被萧红鄙视、害怕并且深恶痛绝的继母、伯父等人物，在《小城三月》里，却被萧红例外地罩上了一层相当富有人情味的光彩。小说里的调子与她过去自传性的作品比较，格调明显地不同，这是她唯一美化自己家庭的作品。这个现象清楚地表现出萧红当时的心情。

从小生长在一个没有爱的家庭，导致萧红有了自卑怯弱的心理。萧红自卑的性格，和翠姨总觉得自己不够好，配不上堂哥，是相同的。封建的文化造成了萧红与翠姨悲惨的命运。封建的制度与渴望解放的憧憬让翠姨与萧红进退两难。萧红比翠姨来得勇敢，为了争取自己的自由，决定离家出走，过着流浪的生活。从哈尔滨，长春，北平，上海，再到香

港，这期间的流离之苦，生活充满了困顿与情感的折磨。离家出走的那一天其实是萧红痛苦的起点。萧红透过翠姨和自己的人生悲剧来思索这个悲剧的社会，描绘愚民文化下麻木的苦难大众，批判封建社会对人性的戕害。萧红和翠姨同样饱受着情感、疾病的折磨，在痛苦的折磨中不懈努力。无论是离家出走的萧红或默默地承受一切的翠姨，最终都面对同样的恶运。萧红所要表达的是无论选择是什么，始终无法逃出封建社会造成的生灵痛苦。翠姨与萧红都成了社会的孤独者，翠姨至死都是孤独的，她的死并没有让别人了解她隐秘内心世界的一分一毫。萧红透过翠姨，表达了世界上没有人真正理解她，关心她。翠姨的孤独、忧郁、敏感、犹疑、内敛、外柔内刚、富于自我牺牲精神无不是萧红性格的写照，所以萧红是将自己整个的生命情感体验投射到翠姨的身上，这在萧红其他小说创作中是绝无仅有的。

魏颖在求索报刊里曾表示“但我坚持以为，萧军一直是萧红的最爱，她之所以主动提出分手，是为了自尊，更是为了想让自己最爱的人得到解脱。两人在一起的时候，矛盾冲突是多方面的，其实归根结底可用这么一个比喻来揭示：萧红天生是一朵红花，但大男子主义倾向严重的萧军是不堪做绿叶的”。我对他的看法也相当赞成。就如萧红一样，翠姨一生的最爱是堂哥。翠姨选择死亡，就如萧红选择分手的理由是一样的，都不想成为自己的爱人包袱。

萧红对自己的选择，对爱情——这一生中她不断追求又不断失去的，或许她认为自己的追求没有错。虽然她痛苦，但她也有过欢乐。岁月的创伤让萧红变的外表纤弱而内在坚韧。翠姨在病床上的喃喃自语，是此刻的萧红对自己的一声声哀怨与流泪的诉说“……我并不像她想象的那么痛苦呢，我也很快乐……”“我心里很安静，而且我求的我都得到了……”。对萧红而言，能够遇到萧军救她于危难之中，走上了最适合自己的文学道路，并在这条路上遇到鲁迅、丁玲、聂绀弩等知音，她虽然贫困、多病，但也不像世人所想的那么苦，因为在文学创作中她的自我价值获得了实现，所以她其实也很快快乐。

《花桥荣记》的人物形象分析： 卢先生

卢先生这个人出身名门，自幼就受到了良好的教育，知书达理，有涵养，对人谦和。后来遇到了战乱，一个人颠沛流离到了台湾。在当地的小学校里靠教书维持生计。卢先生的处事态度是很平和的，他并不因为家道中落而怨天尤人，也不因为自己的才干得不到发挥而对社会不满。

卢先生是一个感情很专一的人，自从他和他的未婚妻分开后，一直对她念念不忘，也因此推掉了作者撮合的一门婚事。每当夜深人静的时候他会弹一曲《薛平贵回窑》，梦想着有一天他等像王三姊一样等到他魂牵梦绕的未婚妻罗姑娘。多年来他一直在寻找她的下落，并且辛苦攒钱为了能和她团圆。当他从他的表兄那里得知未婚妻的下落后，竟然毫不犹豫地拿出了他十五年的积蓄要把她的未婚妻接来。在那段等待的日子里，他好像又回到了从前，像一个初恋的男生一样对未来的生活充满了憧憬和向往。有时一个人会倏地低下头发笑，有时讲话会脸红，他还保留了当年的那一份纯真。

事情的发展却事与愿违，卢先生的朝思暮想的旧情人最终没有来到台湾和他团聚。在得知他的钱被他的表哥骗走这件事后，他整个人崩溃了。他一生的幸福瞬间变成了泡影，他对未来美好生活的希望被打得粉碎。他在风雨中孤独的支撑了十五年，无依无靠，现在又是雪上加霜，他唯一的精神支柱崩塌了，他感到活下去也没有什么意义了。他的精神也因理想之破灭而消沉谷底。

在他结束生命前的日子里，他做了一些荒唐的事情，犯了错，闯了祸。有人说他不顾廉耻，有人为他可惜，有人心疼他，也有人在背后诽谤他，还有人当面嘲笑他。不过，他已经无所谓了，一个连生命都可以随时放弃的人当然不在意这些颜面上的东西。这也可以说这是他最后的疯狂吧。

卢先生的灵肉之争是非常明显的。虽然卢先生来台已多年，但却紧抱“过去”，一心一意要与罗家姑娘成亲。这一理想是他生命的全部意义。有了这个意义，他不在乎也看不见现实生活的痛苦，因为他的“灵”把他的“肉”

踩压控制着。但是，当现实事与愿违，粉碎了他的理想，使他的“灵”立刻败亡，“肉”立刻大胜。于是，他搞上了一个大奶大臀唯肉无灵的洗衣婆，整日耽溺于性欲之发泄。他也借此惩罚自己，放逐自己，潜意识中未尝不是反对从前痴迷的自己，因为痴迷执著带来了太多的痛苦，他再也受不了另一次的失落。他也要向命运提出抗议。为什么给他恩宠之后又无情收回？他的出生既是命定的，他以堕落惩罚自己，也是向命运示威。可惜，命运终究是傲岸的。卢先生虽然放弃了精神的王国，但是也不能成为肉体的主人。最终当阿春在房里偷人时，上天似乎连他的妥协也不愿成就。经过神灵与肉体双重痛击，他终于可以免除折磨，永远安息。这也是他有意解脱自己。他的心早随梦境消逝而死，后来的从欲生活是虽生犹死，比真正的死亡更痛苦。即失去“过去”，就绝望地想抓住“现在”。但是，当他连丑陋的“现在”也抓不住时，他整个人崩溃了，而死于“心脏麻痹”，可以说是他的灵肉冲突引致的悲剧。

瑞士心理学家荣格认为：原型（archetype）乃是个人集体无意识中潜伏着的伟大的“原始意象”，（primordial image），是人类童年生存状况的模糊底片，代表着生命存在的最根本的需要和最原始的欲望。社会发展得越快，人们越想在精神上重返童年。写《花桥荣记》的作者是当代文学家白先勇先生，他也是广西桂林人，最后跟随父亲辗转逃到台北。作者把自己的一片乡愁都寄托在了小说中的人物里。家乡的香喷喷的过桥米线，听得让人如痴如醉的小凤仙，和水灵灵的桂林姑娘们，都被作者融入了这篇小说里。在小说里，作者化身成了里面的人物，用他们的每一个人的身世述说了一个个感人的故事。在卢先生的一段最平凡的生活隐藏着最凄美动人的爱情故事。卢先生自幼在湖南长大，受传统文化熏陶至深，所信奉的婚姻观也是从一而终，心无旁骛，可以说从血液到骨髓都积淀着浓郁的乡土情结。由于他背井离乡，环境变了，但靠着头脑中保有的这枚“原型的底片”，他对人生仍然洋溢着乐观的憧憬。能与青梅竹马的罗姑娘终成眷属的愿望是他存活的精神支柱。经得起时间的考验才是真正的爱

情，为了信守这个爱之约定卢先生毫无保留地付出了他的全部，这也恰恰注定了他悲惨的命运。罗姑娘的绝情信使卢先生的精神支柱顷刻坍塌。尽管卢先生与阿春同居，都无法弥合碎裂的记忆，灵肉分裂实则已经摧毁了个体生命，肉体的挣扎不过是对生者的正式宣告罢了。卢先生是一个活在过去的人，对往昔的执着依恋和对现今的自觉疏离是他死亡的根由所在。

白先勇在描写卢先生的死，可看出白先勇的生死观。他认为人应该有精神理想，能过性灵的生活，这才是生。现实压力固然沉重，时代乱离虽然影响巨大，但是如果为了生存而舍弃理想，臣服于现实，虽生犹死。白先勇的人生观是悲剧人生观而不是悲观。因为在这白云苍穹，世事无常，瞬息变化的世界中，他不仅敢于正视人生的悲剧性，还不断地发现和捕捉隐藏于不完美生活中的悲凉人生的壮美，并用悲剧性的审美视角对之进行关注。通过他笔下的卢先生对命运的抗争，体现出了平凡人物人性中的伟大。他透过了卢先生这个人物，展现出生命敢于承受超过其限度的灾难，这本身就是一个胜利。他用悲剧来褒扬着他的主人公们的生存，这是一种更加勇敢和积极的直面人生的态度。所以，白先勇自己也说：“我个人觉得我是很积极的。虽然人生有许多痛苦，有许多不可预测而叫人遗憾的事，但偶尔一下的喜悦，人性蹦出一点光辉，常使我对人性肯定，使我对人性有信心，虽然人也有恐怖的一面，但人也有所以为人的尊严。我想我不是悲观的，而是对人生怀有一份悲感，这也使我对人性更加珍惜”。

作品中的悲剧性表现

卢先生对纯洁的爱情的向往和他的遭遇正是那个时代的一种悲哀。卢先生和上文中提到的翠姨一样都有着对美好的爱情的追求，甚至不惜以生命为代价执著地追求着。但是在那个封建落后的年代，女性的爱情是被压抑的，被扭曲的，被埋葬的，翠姨这样一个追求婚姻自由的女性就不可避免地成为了时代的牺牲品。在那个动荡不安的时代，战争使人们家破人亡，妻离子散，真是烽火连三月，家书抵万金。人在天涯，生死未卜，要有多大的勇气能

够为一个人等十五年。卢先生做到了，试问现如今有哪个人能有这样的专情？

这两位故事的主人公都是以悲剧收场，这个悲剧是谁造成的呢？是他们自己太痴情，还是被爱情冲昏头脑作出了糊涂的选择？都不是，真正的原因就在他们处的时代爱情自由的阳光。那个时代是灰色的，人们都好像戴上了面具，不止一副面具，在家戴一副，出门戴一副。翠姨每晚到了直到夜深人静的时候，脑海中浮现出心上人的样貌，微笑才会悄悄地浮上嘴角；卢先生只有在回味往事的时候，从一曲充满乡愁的清平小调里才会唱出心底的渴望。在这个灰色的年代里，单纯的爱情才显得格外地咋眼，就仿佛千万黑白胶片中突然闪过的一幅彩色的图画，虽然只有那么昙花一现的一刹那，却美得让人羡慕，也让人嫉妒。

这两篇文章虽然写作角度不同，风格迥异，但是都是在歌颂纯洁的爱情，并且感叹他们不幸的身世，和对当时社会的不满、愤慨和无奈。当时的社会虽然经历了辛亥革命，新文化运动兴起，可是整个社会的大环境依旧死气沉沉。所谓革命，看热闹的多，真正“咸与维新”的人寥寥无几。绝大多数人还持有旧思想和老观念。后来又值日本侵略，国共内战，百姓民不聊生，不要说文化，就连文化人的生计都是一个问题。上个世纪的前半段可是说是中国历史上最苦难的50年，可是真正的爱情就在这样的年代也一样缠绵悱恻，引人遐思。现今重拾旧事，重读萧红和白先勇，发觉时间把苦难洗得浅淡了，如同泛了黄的老照片，只给后世的读者留下了一点愁绪和几声慨叹。

小说世界是以现实世界的材料建成的。萧红和白先勇的作品都让读者进入了对传统和社会的批判和反思。从翠姨的身上，我们发现女性的地位在当时的封建社会是没有得到承认的。如萧红所说女性的天空太低了，女性没办法自由地飞翔。翠姨对新生活的憧憬注定落空是因为她走不出自己那口老井。她们只能默默地承受别人为她们安排的一切。她们不应该有自己的思想，更不可能有自己的选择。当时的人们的婚姻大部分都是包办的。父母以家庭背景来断定自己儿女的结婚对象，都采用了“木门对木门，竹门对竹门”的道理。当时很多女性就为了争取恋爱和婚姻的自由，造成了数不

清的悲剧。家庭礼教、婚恋家庭、妇女情操，都让当时的女性进退两难，陷入了一生的不幸。翠姨与萧红就是很好的例子。但是，自由恋爱的婚姻就一定美满吗？从离婚统计率中，就不难发现自由恋爱的婚姻其实并非想象中完美。新加坡在2007年就创下了7226起的离婚率。虽说当时的封建文化剥夺女人爱的机会，但是女人有了选择权，也不见得是件好事。

卢先生和翠姨同时就表现了他们是社会中空虚的灵魂。他们不知不觉地成为孤独者的。萧红和白先勇在两部作品里，就一层层地展示孤独者与世界的关系，像一层一层地揭开伤口上的纱布，而这疼痛却并没有声音，没有嘶吼，甚至没有一滴泪水。孤独者既为异类，也就天然地丧失了与世界沟通的可能。人人之间有一道高墙，将各个分离，使大家的心无从相印，再不会感到别人精神上的痛苦。这样的孤独，这样的疏离与距离，以不同的方式和形式，在任何社会存在着。萧红笔下的孤独者形象却是对当时社会虚伪的封建礼教和愚昧无力的庸众的辛辣讽刺与揭露。无论在什么时代，什么地方，人们的心理都会存在着空虚和寂寞。许多人物盲目而麻木地生活着，毫无目标地生活着。人如果没有目标，就像是没有了灵魂，只是一个空虚的躯体在活着。卢先生就不想再这么毫无目标地生存下去。他和翠姨都能选择生或死，但最终，他们走上了脱离痛苦的一条道路——死亡。当现实压力排山倒海而来的时候，每个人都会有逃避的想望，因为人类都有自我保护的潜能，问题是逃避至何处？逃避是否真的能避免现实环境的吞灭？卢先生和翠姨不想再逃避了，所以选择了死亡。

很多人认为生命无疑是热闹而忙碌的，而这热闹只是属于别人的热闹。翠姨的死，带走了她的一片春天，给读者留下了无限的哀伤。“春天的命运就是这么短。”就是这么短……那么下一个春天又是怎样的一片景致呢？是不是还会出现这么一个翠姨呢？是不是春天一逝而过，真的就追溯无影呢？小城三月，只够留住春天一瞬。卢先生和翠姨的死表现出了生存悲剧的缩影。他们的遭遇让读者们思考人生的价值、生命的意义。读者们都进行了反思，思考自己生存的理由。每天忙忙碌碌，无止息地工作，为的是什么？人生苦短，

来也匆匆去也匆匆。

两部作品笼罩着淡淡的忧伤，若有若无的悲哀，似淡却浓的对生命的眷恋与渴望，使作品的悲剧意味在表层的淡化中反而深层强化。

萧红从小亲近、感受、体味大自然，对自然的变化感觉也是相当敏锐。她对家乡的思念在《小城三月》里表现得淋漓尽致。在《小城三月》里，她对人与自然的关系作了深入的思考与开掘。《小城三月》有很多对东北自然环境进行细腻描绘的地方，描绘了小城春天美景。一方面是对大自然原生态美丽的再现，一方面强化了生活的真实和人物性格的真实。当春天来临时是小草萌芽、杨柳飘絮、柳笛声声，这些既是典型的地方景物又有景物本身个性化的特点。萧红的《小城三月》开篇就勾画出了一幅东北边地的自然景象。小说的开始，她就是这样形容春天的“三月的原野已经绿了，像地衣那样绿，透出在这里，那里。郊原上的草，是必须转折了好几个弯儿才能钻出地面的，草儿头上还顶着那胀破了种粒的壳，发出一寸多高的芽子，欣幸的钻出了土皮……天气突然的热起来，说是“二八月，小阳春”，自然冷天气还是要来的，但是这几天可热了。春天带着强烈的呼唤从这头走到那头……小城里被杨花给装满了，在榆树还没变黄之前，大街小巷到处飞着，像纷纷落下的雪块……春来了，人人像久久等待着一个大暴动，今天夜里就要举行，人人带着犯罪的心情，想参加到解放的尝试……春吹到每个人的心坎，带着呼唤，带着蛊惑……”其实萧红主要表现的是春天呼唤和蛊惑撩动了少女怀春的心，而生活本身却未能给故事里的翠姨足够的力量来冲破这种封建时代的束缚。就好像时代的风潮吹拂过一池春水，很快又复归于沉寂。春天里原野的绿色并未给作品带来温暖的色调，灰的色素和阴天笼罩着小城三月，无影无形却又在字里行间体现着“此恨绵绵无绝期”的哀伤情愫。到了结尾，萧红写着“春，好像它不知多么忙迫，好像无论什么地方都在招呼它，假若它晚到一刻，阳光会变色的，大地会干成石头，尤其是树木，那真是好像再多一刻工夫也不能忍耐，假若春天稍稍在什么地方留连了一下，就会误了不少的生命……春天的命运就是这么短……年轻的姑娘

们，她们三两成双，坐着马车，去选择衣料去了，因为就要换春装了……她们白天黑夜的忙着，不久春装换起来了，只是不见载着翠姨的马车来”。萧红想要表示的是青春就如春天一样那么短暂。年年都会有春天，但是翠姨已经不会再来了。一个美丽年轻的生命已经死去，并没有在世上留下任何痕迹。年轻姑娘一样的欢乐和忙碌，更反衬出翠姨的寂寞与悲凉。在这里，萧红营造出一种缠绵忧伤的氛围，传达出意蕴无穷的人生感慨。

白先勇在《花桥荣记》里明显地突显出人物在精神上对家乡的思念。他把男人与乡愁的关系建立在男人是被乡愁所侵蚀而毁灭的，把女人与乡愁的关系建立在女人把乡愁编入自己人生。故事里的“我”是桂林出身的，“我们爷爷开的那家米粉店。黄天菜的米粉，桂林城里，谁人不知？”因为思念家乡的缘故，因此主人公给自己在台北长春路开的米粉小食店取了个老家的店号。故事里也提到“顾客里，许多却是我们广西同乡”，也反映了生活在台湾的外省人对故里的乡愁。卢先生同主人公一样，都出身于桂林。他梦想破灭精神失去平衡最终孤独的死去，也是因为精神乡愁所侵蚀，忍受不了悲惨的命运。“我”和侄女秀华却决意承受悲惨的命运，生存下去。她们的丈夫都是在大陆内战中断绝了消息的军人，她们本也可以继续沉湎于消逝的乡愁之中，然而她们最终却决心超越这乡愁之苦，在现实中生活下去。试图在自己人生范围内思索乡愁的人物形象得到凸显。其实乡愁正因其可在个人内部完善，才得以成立的。超越了这一范围而代代相传的乡愁，产生于文化韧带的乡愁，会走向共同体幻想的中心化思想。

两位作家的文学地位

《小城三月》无疑是萧红的最后绝唱。这位二十世纪享誉海内外的才情出众的女作家，在写完这部作品不到半年的时间，就离开人世了。从1933年开始正式发表作品，到1942年病逝，其创作生涯虽然只有短短的9年，但是创作的作品竟达百余万字，既有大量的长、中、短篇小说，又写了许多散文，是一位才华横溢的多产作家。萧红是中国现代女性作家中非常独特的一位，其短暂的生命和同样短暂的

文学生涯充满坎坷和不被理解的孤独。她始终坚守自己的信念，从未放弃过思考和写作。在生命的最后阶段，通过悲剧主人公翠姨短暂而无望的一生，以其深刻的感受力和敏锐的洞察力审视并揭示出中国女性的悲剧性命运及其根源。她那种敢于冲破传统小说格局的勇气和魄力，为中国当代小说体式的变革提供了有益的启示。她的作品被人们视为中国现代小说史上的精品，具有极强的艺术生命力。石怀池在《论萧红》里，却认为萧红在思想和性格上的弱点是未能摆脱个人痛苦，走向观众，投身斗争。他的说法不一定没有根据。我们从萧红的作品中常常感觉到她的多愁善感，追求内心世界的真实感。萧红，一个来自东北沦陷区的女性作家，有着“如同秋季草叶上的露珠那样晶莹与剔透”的文笔，又对“生的坚强”和“死的挣扎”有着刻骨的感知。她的创作之一的《生死场》被称为“中国女作家所写的最有力的现代小说之一”。女性的细腻和稚拙的疏淡自然地交织着，构成了萧红独具特色的艺术魅力。

白先勇在当代中国小说家中可算是数一数二的翘楚了，在海内外华文界，他得到的好评如潮。夏志清先生对于白先勇的评价是“当代短篇小说家中少见的奇才”。在2004年首届北京文学节上，白先勇以他作品中展现出的独特的生活领域、独特的人生经验、独特的精神境界，获“北京作家最喜爱的海外华语作家奖”。

白先勇力求把写实和象征的并存关系在特定的场景中获得融化和消解，把那种氛围刻画出来，再让象征意味从这个氛围中散发出去。他的作品特色是写实到极点，也象征到极点。他所展现的是中国传统文艺的“意境”中融入了西方现代文艺中的长处。他是中国现代文学史上为数不多的诗化小说家。他写实和象征并存的场景，以及象征背后的历史感悟、人生沧桑、文化乡愁，而构成了一种内在的苍凉的诗境。他善于在作品中通过悲剧视角审视人生，对人生怀有一份悲感。他作品里的悲剧颇有点哀而不伤的意味。他善于用冷静的叙事引导读者，让读者和小说中的人物保持一定距离，因而，哀而不伤的静观是其悲剧的风格。

白先勇的作品为大众所接受并喜爱。对人

生进行冷静的静观思考，让白先勇的作品有了深度，让他的作品有了一种特殊的魅力。他选择了以悲剧展示痛苦的心灵和判断的精神相互配合，打动读者的心。因为悲情无疑比任何其他精神状态更能深入到人的性格和命运中去，悲剧带给人的心灵触动以及对自身命运的反省，使人掩卷后亦不能释怀。

一谈到白先勇，就会联想到《红楼梦》。他在小说艺术上的特色，总会与《红楼梦》对应起来，有时以《红楼梦》为出发点，有是以《红楼梦》为归结。余秋雨就这么形容白先勇：“这位现代中国作家的精神行篋中还醒目地放着一部《红楼梦》，而且永远也不会丢失”。

结语

萧红与白先勇是处于不同时代的两位作家，但其作品里则有非常相同的悲剧意识内涵。即作为异化的人在被遗弃、被背离的境地中，不能重建自我完善的人格，而是人性的扭曲，人性裂度的加深，构筑出一种悲凉绝望意味更浓的悲剧。两位作家的作品都体现了悲剧意识的内涵——悲凉而绝望。

注释：

1. 张毓茂、阎志宏编：《萧红文集》，安徽文艺出版社，1997年，第373页
2. 魏颖：《求索——自我镜像中的生命言说》第190页
3. 吴志宏：《白先勇短篇小说的死亡意识的初探》，广东社会科学，2002年第4期，第134页
4. 刘朝霞：《表层的淡化 深层的强化》，甘肃高师学报，2006年，第46页
5. 山口守：《白先勇小说中的乡愁》，华文文学，2001年1月，第55页
6. 刘勇：《现代文学研究》，北京师范大学出版社，2001年，第340页
7. http://book.sina.com.cn/longbook/1082101206_qingyun34/5.shtml
8. 白先勇著：《台北人》，花城出版社，2004年，第37页

参考文献

1. 萧红：《萧红集》，广州花城出版社，2007年
2. 张毓茂、阎志宏编：《萧红文集》，安徽文艺出版社，1997年
3. 白先勇著：《台北人》，花城出版社，2004年
4. 陈德锦：《中国现代乡土散文史论》，中国社会科学出版社，2004年

5. 丁帆:《中国乡土小说史》, 北京大学出版社, 2007年
6. 范家进:《现代乡土小说三家论》, 上海三联书店, 2002年
7. 黄田子:《欲留小城三月春一谈萧红《小城三月》》, 学刊, 2004年
8. 黄宇晓:《追寻自我的历程—白先勇作品中的“普遍性主题”与“历史主题”的消长和融和的关系》, 华文文学, 2001年
9. 黄曙光:《当代小说中的乡村叙事:关于农民、革命与现代性之关系的文学表达》, 四川出版集团巴蜀书社, 2009年
10. 李莉:《中国新时期乡族小说论》, 中国社会科学出版社, 2008年
11. 李松永:《浅谈白先勇小说的感伤和悲悼情怀》, 河北广播电视大学学报, 2007年
12. 梁筱晶:《浅述白先勇小说创作中的悲剧性表现》, 教育与教学研究, 2004年
13. 刘朝霞:《表层的淡化 深层的强化》, 甘肃高师学报, 2006年
14. 刘勇:《现代文学研究》, 北京师范大学出版社, 2001年
15. 沐金华:《论白先勇小说的感伤主义色彩》, 盐城师范学院学报, 2000年
16. 山口守:《白先勇小说中的乡愁》, 华文文学, 2001年1月
17. 王丽华:《鲜明可感 神采毕现—白先勇小说比喻艺术谈》, 集美大学学报, 2000年
18. 王黎君:《儿童视角的叙事学意义》, 绍兴文理学院学报, 2004年4
19. 王玲宁:《悲凉而绝望的歌—张爱玲白先勇小说的生命悲剧意识浅论》, 天中学刊, 2001年6月
20. 王瑞华:《中国文化的悲剧意蕴—评白先勇的悲剧观》, 海外华文文学, 2000年
21. 王宏民:《风刀霜剑下的生命觉醒与寂寞《小城三月》中翠娥形象的悲剧意蕴》, 江苏技术师范学院学报, 2003年
22. 王峭:《孤寂的灵魂—试析萧红小说中的“孤独者”形象》, 辽宁师专学报, 2006年
23. 魏颖:《求索—自我镜像中的生命言说》
24. 吴翠萍:《悲剧意识和悲恸情怀—简评白先勇的短篇小说》, 当代言说, 2005年
25. 吴志宏:《白先勇短篇小说的死亡意识的初探》, 广东社会科学, 2002年第4期
26. 许虹:《新旧文化冲突下的悲剧人生—论萧红的文化心理及人生追求》, 廊坊师范学院学报, 2003年
27. 杨蕾:《试论白先勇短篇小说中的迁逝之感和乡愁情结》, 玉溪师范学院学报, 2004年
28. 严家炎:《中国现代小说流派史》, 长江文艺出版社, 2009年
29. 叶晓青:《试论《小城三月》的叙述技巧》, 汕头大学学报, 2006年
30. 张毓茂、阎志宏编:《萧红文集》, 安徽文艺出版社, 1997年
31. 张志平:《中国二十世纪“四十年代”乡土小说研究》, 中国社会科学出版社, 2006年
32. 赵顺宏:《社会转型期乡土小说论》, 上海学林出版社, 2007年
33. 赵展芳:《白先勇小说世界中的悲剧视角》, 漯河职业技术学院学报, 2005年
34. 赵友龙:《绵绵无尽的感伤之歌—白先勇小说中的感伤色彩透析》, 辽东学院学报, 2005年
35. 庄园:《女作家严歌苓研究》, 汕头大学出版社, 2006年
36. 朱双一:《白先勇与延续于台湾的“五四”新文学传统》, 华文文学, 2001年

本文作者是新加坡新跃大学与南京大学联办博士课程之博士研究生



绚烂中的苍凉

——浅谈张爱玲小说中的色彩词语

高花

色彩词语是指语言中表示颜色的那些词汇，如“红”、“黄”、“蓝”、“绿”等等。这些词汇不等同于颜料中的色彩，它们是语言的符号，必须借助于读者的视觉在头脑中形成色彩形象，并在具体的环境里产生不同的引申意义。张爱玲被称为“四十年代洋场社会的仕女画家”¹，在她的作品中，色彩随着故事、伴着人物，不断地向读者传达着作者对人生的感悟。

就张爱玲小说创作中的具体设色而言，赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫五光十色，各具特色。本文试图透过一些色彩词语，更深刻地体会作者写作的意蕴。

一、红色、黄色

红色是明艳、象征希望、吉祥的颜色。在《沉香屑——第一炉香》中，红色随着主人公葛薇龙的成长也慢慢发生着变化。故事的开端是一个极普通的上海女孩子葛薇龙刚来到香港，姑母家的花园映入了姑娘的眼帘：“草坪的一角，栽了一棵小小的杜鹃花，正在开着，花朵儿粉红里略带些黄，是鲜亮的虾子红，墙里的春天，不过是虚应个景儿，谁知星星之火，可以燎原，墙里的春延烧到墙外去，满山轰轰烈烈开着野杜鹃，那灼灼的红色，一路摧枯拉朽烧下山坡子去了。”这里的红比较纯净，作者通过描述春花，赞美着纯洁的薇龙。

然而，纯洁的薇龙跌入了姑母设置的圈套，成了牺牲品。当薇龙伤心欲绝，回想着人生中厚实且靠得住的东西时，作者也展现了红色：“她家里，她和妹妹合睡的那张黑铁床，床上的褥子，白地，红柳条；黄杨木的旧式梳妆台，在太阳光里红得可爱的桃子式的瓷缸……”这里的红不是刺激而炫目的红，而是

温馨可爱的，充满了柔情，甚至有一种回归的宁静。

但乔琪入赘后，薇龙这个人就等于卖给了梁太太与乔琪，她整天可悲地忙着，不是替梁太太弄钱，就是替梁太太弄人。所以在薇龙眼中，乔琪“把自由的那只手摸出香烟夹子和打火机来，烟卷儿衔在嘴里，点上火。火光一亮，在那凛冽的寒夜里，他的嘴上仿佛开了一朵橙红色的花，花立时谢了，又是寒冷与黑暗……”这里的红色已有了惨淡的意蕴，薇龙终究被黑暗吞没了。

作者还将红色用在幻觉中，在《金锁记》里，被婆婆折磨得绝望到极点的芝寿房间里的颜色特别明艳：“屋里看得分明那玫瑰紫绣花椅披桌布，大红平金五凤齐飞的围屏，水红软缎对联，绣着盘花篆字，梳妆台上红绿丝网络着银粉缸，银漱盂，银花瓶，里面满满盛着喜果。帐檐上垂下五彩攒金绕绒花球，花盆，如意粽子，下面滴溜溜坠着指头大的琉璃珠和尺来长的桃红穗子。”这么绚烂的红色只是芝寿死前的昙花一现，只是芝寿的想象和希冀。

黄色是最明快的颜色，往往象征着富贵、权力、地位。但作者在描写月亮时却常常加入黄的色系。如《金锁记》的开篇这样写道：“三十年前的上海，一个有月亮的晚上……我们也许没赶上看见三十年前的月亮。年轻的人想着三十年前的月亮该是铜钱大的一个红黄的湿晕，象朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大、圆、白；然而隔着三十年的辛苦路望回看，再好的月色也不免带点凄凉。”作家为我们描绘了像一滴泪珠的红黄的湿晕的月亮，首先就给作品添上了些许苍凉。

除了在描写月亮时偏爱黄色系列外，在皮

肤、服饰等方面，作者也大量使用了黄色。如《封锁》中的吕宗祯眼中的老头子：“他剃着光头，红黄皮色，满脸浮油，打着皱，整个的头像一个核桃。”其实他本人也是黄黄的，在翠远的眼中，“他搁在报纸包上的那支手，从袖口里出来，黄色的，敏感的”，这里的黄色与现实是隔绝的，有种暧昧而温湿的气息。在封闭的电车里，人们与生俱来的、平时都隐藏的自我人格开始充分膨胀，所以华茂银行的会计师吕宗祯，平日里齐整地穿着西装并且带着眼镜还提着公文包，竟然与出生于新式而带着宗教背景的模范家庭的好女儿、好学生、好老师的吴翠远成为恋人。黄色所带来的温热与混沌在他们之间流淌。当然，封锁结束后，一切都回到了现实中。

二、蓝色、绿色

中国传统文人有一种孤独、自傲、清高的独特气质，他们喜欢把愁、忧与月、冷、秋等相联系，张爱玲作为一个深受古典文化熏陶的作家，除了用月亮表达愁与忧，还调动了自己西洋文化的素养，赋予月亮以蓝色，为读者勾勒出一幅幅美妙的画面。如《沉香屑——第二炉香》中，逃出新房的愫细看到的是“山后头的天是冻结了的湖的冰蓝色，大半个月亮，不规则的圆形，如同冰破处的银灿灿的一汪水。不久，月亮就不见了，整个的天全冻住了；还是淡淡的蓝色，可是已经是早晨。”在这里，月处于一大片蓝中，更显得冷清。

除了以蓝写月外，作者还赋予蓝色以杀机。在《沉香屑——第二炉香》中，彻底绝望、即将走向死亡的罗杰眼中呈现出了恐怖的蓝色：“煤气的火光，像一朵硕大的黄心的蓝菊花，细长的花瓣向里蜷曲着。他把火渐渐关小了，花瓣子渐渐得短了，短了，快没有了，只剩下一圈齐整的小蓝牙齿，牙齿也渐渐隐去了，但在完全消灭之前，突然向外一扑，伸为一两寸长的尖利的撩牙，只一刹那，就啪的一炸，化为乌有。”蓝色在这里既如实地描写了具象，又象征着吞噬罗杰的撩牙，甚为阴森和恐怖，势力如此之大，罗杰不是妥协，就是灭亡，所以蓝色用得真是恰到好处，十分贴切。

蓝色还大量用在服饰描写上，在《十八春》中曼祯也总是穿着蓝色的衣服：“她在户

内也围着一条红蓝格子的小围巾，衬着深蓝布罩袍，倒像个高小女生的打扮。蓝布罩袍已经洗得绒兜兜地泛了灰白，那颜色倒有一种温雅的感觉，像有一种线装书的暗蓝封面。”这样的打扮固然有一种顾忌，因为“比较娇艳的颜色她从前是决不会穿的，因为家里她姊姊许多朋友进进出出；她永远穿着一件蓝布衫，除了为了省俭之外，也可以说是出于一种自卫的作用。”但从更深层的意义上说，蓝色难道不象征着曼祯那惨淡的人生吗？

绿色也颇受张爱玲的喜爱。绿色是一种充满生机的颜色，看到了绿色，人们就会感受到温暖，因为它象征着生命，生机勃勃，具有春天的气息。但在张爱玲的笔下，一部分的绿是潮辣辣的，甚至像绚丽的红一样，带给人以诱惑，如在《红玫瑰与白玫瑰》中，王娇蕊穿着的曳地长袍，就“是最鲜辣的潮湿的绿色，沾着什么就染绿了。她略略移动了一步，仿佛她刚才所占有的空气便留着个绿迹子。”这是多么富有感染力，绿色在此就充满了诱惑，佟振保碰上她，当然便要“沾”住了。

与王娇蕊睡衣鲜绿色相反的是梁太太面罩的墨绿色：“汽车门开了，一个娇小个子的西装少妇跨出车来，一身黑，黑草帽沿上垂下绿色的面网，面网上扣着一个指甲大的绿宝石蜘蛛，在月光下闪闪烁烁，正爬在她腮帮子上，一亮一暗，亮的时候像一颗欲坠的泪珠，暗的时候便像一粒青痣。那网足有两三码长，像围巾似的兜在肩上，飘飘忽忽。”，和黑相联的绿，再绿也显得暗淡无光，正好描画出她的冷酷、阴险与自私。

三、青色、灰色

除了鲜艳的颜色外，张爱玲还是运用暗淡颜色的高手，她的作品中有大量灰色、青色的铺染。石青、佛青、深青、青苍、磁青、灰白、苍银……张爱玲几乎在她所有的小说中都或多或少地提到青和灰。青色和灰色已经幻化为一种生命的底色。“在她看来，人生飞扬只有时代性，如若承认它能表现人生的本质，那也只是一种并非永恒的本质。她所谓的人生安稳，意指人生中那永恒不变的一个部分，其含义与人性的含义相表里，当人性以一种恒定的人生现象与愿望不断地出现于人来的历史过

程之中时，它就形成了人生的安稳”²而这种人生安稳用色彩来涂抹的话，那主打色就是青和灰。因为“张爱玲所具有的是一种更为普遍的悲剧意识，它不是人生的一种生活形式而是人生的一种整体背景，成为始终惘惘地威胁整个人类生存的一种精神力量”³正如她作品中的老老少少，男男女女等等，芸芸众生们都挣扎在无处不在的苍凉之中，灰色和青色是诠释这种苍凉的最佳颜色。

在《茉莉香片》中，聂传庆不想参加圣诞夜的舞会，但也不想回到压抑沉闷的家中，所以向丛山走去，“满山植着矮矮的松杉，满天堆着石青的云。云和树一般被风嘘溜溜吹着，东边浓了，西边稀了，推推挤挤，一会儿黑压压拥成了一团……”作家用满天堆着青色的云，写出了聂传庆内心的不平衡。

灰色是一种复杂的颜色，所有的色彩加在一起即形成灰色，而且色彩越丰富绚丽，混合起来越接近灰色。灰色是一种缺少表演性、装饰性的颜色，是一种最接近人生的颜色，常常是寂寞颓丧的心境写照。《倾城之恋》中香港陷落时，白流苏和范柳原终于有了“仅仅是一刹那的彻底的谅解，然而这一刹那够使他们在和谐地活个十年八年”。此时白流苏眼前出现的图景是“浅水湾附近，灰砖砌的那一面墙”，以及停住的风“象三条灰色的龙”。灰色凸现并强化了白流苏的感叹：“在这动荡的世界里，钱财、地产、天长地久的一切，全不可靠了。靠得住的只有她腔子里的这口气，还有睡在她身边的这个人。”人生的无奈、落寞、孤独通过灰色得到了具体细腻的表达，一切繁华富丽的色彩不过是一场幻梦，一种自欺。尽管作品前半部分色彩较为丰富浓郁，但整体基调上却呈现为灰色，所有热闹的绚烂的色彩不过是堆积了一种难以消蚀的苍凉。

四、白色、黑色

白色看似简单，象征意义却十分复杂。一方面，它象征纯洁无暇，另一方面，在色彩心理学上又和死亡紧密结合。张爱玲把它用在人性的丑陋、温情的匮乏、生命的无望上，从而揭露了人世间的苍凉。《花雕》是大量运用白色的典型作品，川嫦的父亲郑先生对家庭不负责任，好脾气的川嫦从不和姊妹争抢，即使

姐妹们都出嫁后，她仍被白色包围着。当郑家请章云藩时她“穿着一件葱白的素绸长袍，白手臂与白衣服之间没有界限”。这本应是川嫦最幸福的时刻，她却穿得如此无光，就更不用说在病中了。病中的川嫦“连件象样的睡衣都没有，穿着她母亲的白布褂子”临终前在女佣的帮助下到街上漫步，“趴在李妈背上象一个冷而白的大白蜘蛛”，可怜中蕴涵着可怕。川嫦生病了，父亲竟然不愿为她治病，认为是“把钱扔到水里”，但是女儿死后，为了体面，给女儿修了好的墓园：“坟前添了个白大理石的天使……上上下下十来双白色的石头眼睛在石头的缝里，翻飞着白色的头发，白色的群褶子……乳白色的肉冻子，冰凉的。”白色弥漫在川嫦的周围，虽然父亲在墓碑上说：

“川嫦是一个稀有的美丽的女孩子……爱父母……无限的爱……回忆上的一朵花，永生的玫瑰……爱你的人没有一个不爱你的”但联想到川嫦生前她的父亲的所作所为，我们仍要感叹乏味、冷漠、凄凉、悲哀贯穿着川嫦的一生，白色就是显出了讥讽与控诉的含义。

黑色是一种沉闷的颜色，常和丧失理想，没有光亮、绝望、沉闷相联，张爱玲的黑色也给人以肃杀之感。《沉香屑——第二炉香》中的密秋儿太太就一向穿惯了黑，而且是个性里大量沉积了一般守礼谨严的寡妇们的黑沉沉的气氛，随便穿什么颜色的衣服，总是一身黑。联想到她的两个女儿和女婿所经历的一切，黑色涂抹在她身上也就毫不奇怪了。《茉莉香片》中的传庆的家也是黑得毋庸置疑：“屋子里面，黑沉沉的穿堂，只看见那朱漆楼梯的扶手上，一线流光，回环曲折，远远的上去了”难怪传庆会有极不合理的混乱心理。

《金锁记》中，长安在母亲的威逼下痛苦地与童世舫分手，那是一个阳光明媚的下午，“不大的一棵树，稀稀朗朗的梧桐叶在太阳里摇着象金的铃铛。长安仰面看着，眼前一阵黑，象骤雨似的，泪珠一串串的披了一脸……长安举起了她的皮包遮住了脸上的阳光”。阳光照耀下原本是绚丽多彩的大千世界，张爱玲却用黑色笼罩了一切。《茉莉香片》中，当聂传庆站在窗子边上，在一只大藤箱里乱掀乱翻，了解到自己的生母曾经就是美丽活泼的女孩言丹朱父亲的恋人，自己差点就成了言教授

的儿子,拥有言丹朱那样的幸福和快乐时:“蓝夹袍的领子竖着,太阳光暖烘烘的从领圈里一直晒进去,晒到颈窝里,可是他有一种奇异的感觉,好象天快黑了——已经黑了。”黑色是全色相,是一种无彩色,其纯度和色相感都消失了,也无层次感和差异感,给人一种单一的视觉感受。此处用黑色遮蔽了他生命的亮丽与活力,强化暗示了聂传庆内心极度的恐慌与绝望。

五、结语

张爱玲的色彩语言极其丰富,除了单一设色外,她还喜欢在单一色彩上加入浓淡的处理,同一种红,有粉红、大红、梅红、桃红;同一种绿,有淡绿、潮绿、墨绿、葱绿;同一种黄,有杏黄、鹅黄、暗黄等等,不胜枚举。在她的笔下,人生就是色彩,色彩就是人生。张爱玲用色彩词语诉说着一个又一个绚烂而苍

凉的故事,让人回味无穷。

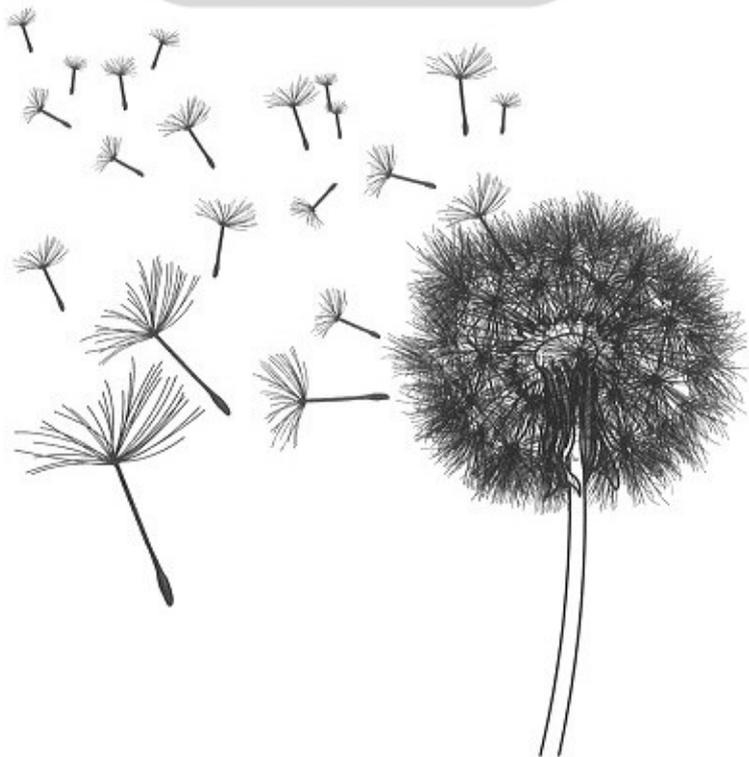
注释:

1. 杨义《中国现代小说史(下)》,人民出版社,1998年版。
2. 刘锋杰《想象张爱玲——关于张爱玲的阅读研究》,安徽教育出版社,2004年版,第20页
3. 刘锋杰《想象张爱玲——关于张爱玲的阅读研究》,安徽教育出版社,2004年版,第22页

参考文献:

- 张爱玲.(2003年). 张爱玲典藏全集. 哈尔滨: 哈尔滨出版社.
- 杨义.(1998年). 《中国现代小说史(下)》. 人民出版社.
- 刘锋杰.(2004年). 《想象张爱玲——关于张爱玲的阅读研究》. 安徽: 安徽教育出版社.
- 叶军.(2001年). 《论色彩词在语用中的两大主要功能》. 《修辞学习》, 第2期.

本文作者是新加坡新跃大学与南京大学联办博士课程之博士研究生



陶渊明田园诗对孟浩然诗歌的影响

许铭真

陶渊明在中国文学史上，是一个不为世人所重，而又对后代文人的品格建构和创作有深刻影响的诗人、隐士和田园文学的奠基者。他在中国文化中的地位极其突出。陶渊明诗的价值，根植于诗而超越了诗，它实际上代表着一种文化。

陶渊明在生前是寂寞的，而其死后，他的人格精神、生存方式、价值观念、处世态度、审美情趣和诗艺创作，则受到历代士人们持久不衰的关注，得到不断深入的理解与阐释，对中国士人的精神世界与文学创作产生了长久而巨大的影响。杜甫诗云：“千秋万岁名，寂寞身后事”这两句诗可以作为陶渊明生前与身后的概括写照。

不同时代对陶渊明人格精神和诗歌审美情趣的择尚，都体现着不同时代文人的品格理想、生活情趣和审美理想。

陶渊明开创的田园诗以田园日常生活和田园风光为素材，体现其真率自然的个性和高洁的理想人格，流露出人性归真、社会还淳的文化内涵，为田园诗奠定了艺术传统。可是他之后整个南朝仅鲍照、江淹写过几首拟作，初唐也就只有王绩创作了一些，田园题材几近湮灭。当此之际，处于初盛唐之交的孟浩然率先打破了这片沉寂，遥承陶谢，创作了大量的山水田园之作，带动了一大批人，掀起了一个前所未有的高潮。唐朝诗人大都受陶渊明的影响，孟浩然所受影响更为突出。他二人虽相距300多年，但都以田园隐逸诗著称，在很多方面有相同和相异之处。下面从归隐思想及创作风格两点进行简要分析：陶渊明的田园诗对孟浩然诗歌的影响。

一、归隐思想：

陶孟二人都深受儒家思想的熏陶，有着强烈的仕进心。陶渊明自少深受儒家经典和道家哲学思想学说的影响，未进入社会之前，已经对人生道路有着种种设想。他在《感士不遇赋》开头就说：人是万物之灵，有意识和智慧，有伦理和纲常，所以人应该有所坚持的理想和信念。他选择了独善其身的躬耕隐居生活，但却始终没有泯灭在他一生中“大济苍生”的理想。鲁迅先生就曾讲过：“陶潜正因为并非浑身‘静穆’，所以他伟大”（《题未定草》七），他不仅不“静穆”，相反他从青年时代起就是一位意气风发，对理想与未来充满热情的人，这体现于他回忆少年生活的一些诗句中：

忆我少壮时，无乐自欣豫，
猛志逸四海，骞翮思远翥。

——《杂诗九首》其五¹

少时壮且厉，抚剑独行游；
谁言行游远，张掖至幽州。

——《拟古九首》其八²

陶渊明少年时受到曾祖父陶侃“致力中原”抱负的影响，不仅有志士的胸怀，而且有豪侠的气魄。他曾三度出仕，但是在东晋末年黑暗混乱的年代，深感自己与官场格格不入，在门阀士族森严的形势下，身世微寒的诗人，面对严酷的现实，理想根本无法实现，功业无望，觉得前程渺茫。

他的《饮酒》第16首：“少年罕人事，游好在六经，行行问不惑，淹留遂无成。”从诗句中陶渊明对于大志未能实现，颇有感慨，而摆在他面前的只有两条路：要么混迹仕途与世人同流合污；要么甘于穷困，归田躬耕，以保有高洁人格，陶渊明毅然选择了后者，在42岁

之际辞官归隐。希图在“躬耕自资”于田园中找到人生真谛。从他的《归园田居》：“野外罕人事，穷巷寡轮鞅，白日掩荆扉，虚室绝尘想”、“野外罕人事，穷巷寡轮鞅”中的“野外”“穷巷”是与繁华闹市、官场争斗相对立的，这里不需要与世俗交往，也听不到喧哗的马车声，从这些诗句已暗中流露出陶渊明欣喜快慰的情绪。陶渊明的归隐是自觉的，体现了儒家的“天下有道则仕，天下无道则隐”的思想。

孟浩然的归隐思想，无疑有前代隐士传统的影响。他在襄阳的秀美山水中，寻到了前代幽人庞德公的灵魂，但更重要的是他对“古今隐逸诗人之宗”的陶渊明的崇拜。他的思想较为单纯，他有封建时代士人积极用世的意识。他有两段不同的隐居期：前期是以隐求仕，后期是求仕不成不得不隐。后期的归隐行为具有较前期更为深刻的社会评价意义，因为这个隐居是由现实的不合理所引起，在现实粉碎了理想之后选择隐居，在隐居既认识了现实，又陶冶了情操，保全了人格的高洁，这正是孟浩然受到后人敬仰的原因所在。孟浩然以布衣终其一生，他秉性孤高狷洁，虽抱有济时用世之志，却不向世俗折腰，一生基本上过着像陶渊明那样隐居的生活。他是唐代隐逸诗人的典型，也是唐代人品和诗品与陶渊明最为相似的诗人。他对陶渊明的人格和生活态度极为推崇，仰慕其高尚峻洁的人格，赞赏其安贫乐道、悠然自得的生活态度。这种清高情操体现在下面的诗句：“尝读高士传，最嘉陶征君。日耽田园趣，自谓羲皇人。”（《仲夏归汉南园寄京邑耆旧》《全唐书》卷一百五十九）。“我爱陶家趣，园林无俗情。”（《李氏园林卧疾》，《全唐书》卷一百六十）。

孟浩然虽然幸运生活于太平盛世、时局开明、社会安定、文禁松弛和门阀制度破除的唐代，立志入仕，对前途充满信心的社会，但却在“朝里无人莫做官”这股权势充斥的激流中，当了“权势沉”的时代牺牲品。从以下感叹不遇的诗，如：“维先自邹鲁，家世重儒风，诗礼袭遗训，趋庭绍末躬。昼夜常自强，词翰颇亦工，三十既成立，嗟吁命不通”（《书怀贻京色同好》），“壮图竟未立，斑

白恨吾衰”（《家园卧疾毕太祝相寻》），“犹怜不才子，白首未登科”（《陪卢明府泛舟回作》），这些都表现了他对入仕的向往和怀才不遇的遗憾。孟浩然的归隐是他多方奔走而无效之后的无奈选择。

时代不同带来诗人隐逸心态不同，而心态又会影响作品。仕途上的失意很容易把诗人导向山水田园，在那里或忘忧、或陶乐、或修身、或寻真……。从主观的倾向上，陶渊明是不肯出仕，孟浩然是没有机会出仕，一个是彻大悟真心归隐，一个是“身在曹营、心在汉”，二者虽有明显不同，相同的是他们大半身都在隐居度过，最后都一致终老田园。隐居的事实让孟浩然更容易接近陶。主观上的不同，在田园诗中表现出他们不同的内涵。从陶渊明的《归园田居》其一，守拙与适俗，田园与尘网的对比下，陶渊明对摆脱官场回归田园的喜悦、舒畅、远村、近烟、鸡鸣、狗吠，心中充满惬意，尽享天伦、田园之乐。孟浩然诗中就缺乏发自内心的喜悦，只有羡慕向往又夹杂着愁绪。如孟浩然的《留别王侍御维》：“寂寂竟何事，朝朝空自归。欲寻芳草去，惜与故人违。当路谁相假，知音世所稀。只应守寂寞，还掩故园扉。”从诗中可看出孟浩然是想归隐，但感受不到他归隐的喜悦，反而是一种落寞、愁情。与陶渊明完全不同的心情。即便陶孟二人“人生有异，但人格相同”。

二、创作风格

被尊称为“田园诗之父”的陶渊明，他的思想和诗风对于中国诗歌史，对于后世知识分子精神状态所产生的影响之大，是中古诗人中无可与之比拟的。他将大量的对于农村景色和村居生活为题材，融入自己的诗歌创作——田园诗为古典诗歌开辟了一个新的境界。

陶渊明辞官归隐之后，从田园诗、赋、饮酒和劳作方式来表达自己不愿随波逐流，独善其身的理念，他是把田园当做污浊官场的对立面、自己修身养性的场所，理想的世外桃源。他并不把景物当做审美对象，而是作为一种理念，自己情感的外化，多具有象征、比兴意味。如这首诗：“羁鸟念旧林，池鱼思故渊”（《归田园居》其一）虽写到鱼、林、渊，

但只是用羈鸟、池鱼比喻自己过去仕途生活的不自由，以旧林故渊比喻田园。又如：“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”（《归去来兮辞》），这两句诗是比喻自己当年误入仕途，今日弃职归隐。归隐之后过着“躬耕自资”的生活，全面接触了农村生活，了解了农民的饥寒和他们的感受。这些都使陶渊明的思想感情发生变化，促使他写了不少反映躬耕生活的诗歌。这些诗歌反映了他遵循“率真”、“任情”的美学原则，形成他的作品在语言风格上质朴平淡，没有当时一般作家的雕琢气息，他的诗歌经常使用当时的口语作为表述语言，然而却包含深厚的情味，这正说明他语言艺术的炉火纯青。

陶渊明的作品，无论是抒发情怀，还是描摹景物、刻画人物，他一般都采用白描的手法，他的田园诗最能体现这一特色。他笔下都是朴素的农家景致，自己躬耕田园的艰辛，与乡邻、家人共处的乐趣。他的诗如：“方宅十余亩，草屋八九间。榆柳荫后檐，桃李罗堂前。暧暧远人村，依依墟里烟。狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠”（《归田园居》其一）。又如：“相见无杂言，但道桑麻长”（《归田园居》），“亲戚共一处，子孙还相保”（《杂诗》），诗人生活已经远离了上层社会，接近了底层文人和农民，他与朴实的农民一起耕作，共话桑麻，相互宴饮，与儿女亲属其乐融融，陶渊明俨然已化做了农民中的一员，而且丝毫没有表露委屈和不快。他不看重物质生活条件，而看重人们的心地和同邻相处的感情，以及“奇文共欣赏，疑义相与析”（《移居》其一），分享文墨的精神生活，这都说明了他品格的纯正和志趣的高尚。他的一句话“衣食当须记，力耕不吾欺”表达了他体会到躬耕生活的乐趣。从他另一首诗《庚戌岁九月中于西田犹早稻》我们认识了陶渊明的思想，“人生归有道，衣食固其端，孰是都不营，而以求自安？……”，全诗质朴清淡，通俗平易，简洁省净。

孟浩然的诗歌在艺术方面取得的成就，是为盛唐山水田园诗派的代表人物，在山水田园诗的发展上具有影响力。任何一个成功的诗人或文学家，都是在继承前代作家的创作经验和文学的基础上取得成就的。孟浩然也不例外。

明胡震亨《唐音癸签》引《吟谱》云：“孟浩然诗祖建安，宗渊明，冲淡中有壮逸之气。

“祖建安”的说法考据不得而知；但是说孟浩然作诗“宗渊明”，这倒是相当明显的。

前面提过，陶渊明的隐居，是取田园生活的洁净与污浊官场相对立，有着对黑暗现实的愤慨与否定，追求人生价值完善个体人格的意义。陶渊明的对“人生归有道”的追求，有着哲理的思辨和对生命意义的深刻体悟，在隐士生活情趣之下，闪耀着思想光辉。陶渊明也说“春蚕收长丝，秋熟靡王税”的社会理想，也流露对人生“纵浪大化中，不喜也不惧”的体认。孟浩然的诗则异于是。不管是为仕而隐阶段的诗，还是不得不隐而趋于真隐阶段的诗，虽然不无现实批判的意义，但主要是个人穷通所引起的愤慨、不满，概括的内容较少，认识也尚较肤浅，缺乏夺目的光耀。它侧重的是些田园生活闲情逸致，写自己在乡居中的种种高雅行为，如写孤寂的幽怀，隐居的情趣，登临的清兴，静夜的想思等，在这些地方，可以看得清楚，无论在思想、内容或在情感上，孟浩然的诗同陶渊明的诗相比，是有距离的。就实际上说，孟浩然学陶，只注意于陶渊明的外在社会形式，和只注意那外在的情趣，而未能深入到陶渊明思想深处。所以孟浩然的诗尽管外形貌上逼似陶渊明，却总让人觉得在内容精神方面不可与陶诗同日而语。

孟浩然于陶诗，所学亦有缺乏，但他较为善于取陶诗的清新，又注意所写对象，力求使之浑然一体，以表达他所见的幽雅的生活环境，表现他恬淡的心情，从而在意境创造上别具一格，形成清新淡雅的艺术风格，这是孟浩然较为成功的地方。例如流传较广又颇为人称道的《过故人庄》：“故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。开筵面场圃，把酒话桑麻。待到重阳日，还来就菊花。”此诗，宋人方回说是：“句句自然，无刻画之迹”（《瀛奎律髓》）。清人沈德潜说：“通体清妙末句‘就’字作意而归于自然”（《唐诗别裁》）。近人王文濡说：“实境实法，次第写来，面面都到。”（《历代诗评注读本》），所有人都说“自然”，而惟自然才清妙。这首诗是孟浩然学陶最为近似之作。从“开轩面场圃，把酒话桑麻”两句一联，口气

最似陶渊明。此篇的好处不仅在学陶，同时也成功在近体诗中对仗工稳又流畅自然，不落纤巧一路，实境实法，依次写来，景象混成而不着刻画，全诗洋溢着清新气息。这诗体现了孟浩然学陶诗又能有所变化，将古体写法融入律诗中的创新，而惟有这创新才显示了孟浩然的艺术特点和成就。

孟浩然的田园诗中，有些写生活小景的五言小诗，颇饶意趣，如《春晓》：“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少。”动静搭配，花鸟相间，初晓林园的新鲜感受和对落花的淡淡怜惜，交织在一起。全诗意绪淡雅，色彩淡到不见，而又颇有生动之感，也寓有对生命、时光的感悟和启示。

孟浩然的田园诗，取材于日常闲居的生活，善于在日常生活中把握微妙的感受和情绪，极自然地把景物和情思交融于一体，混成无迹，语言自然生动，朴素无华，从而营造了清旷疏淡的意境，形成了独特的艺术风格。这是他的成就，也是他的特点和贡献。

孟浩然的山水诗，基本上是漫游吴越和寓居荆楚时所作，他的山水诗，在盛唐山水诗的发展中占有独特的地位，发挥着独特的作用，取得了较高的艺术成就，形成了自己的艺术风格。他的山水诗结构上以清兴为主，鲜明画面以清兴贯穿，物象和清兴交融相当自然，诗篇的章法也组织灵活，这就解决了前此山水诗大量罗列物象以对偶之语出之，因而诗篇不免板滞的问题。例如短小的无绝《宿建德江》：“移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。”诗中以“客愁”为主，写出了野旷天低、江清月近的清丽之景，这是写景，而以淡的客愁为线，清淡如画，又韵味如重，全篇灵动活泼，画面鲜明。

孟浩然山水诗的一特点，是不用密实的意象堆垛，来描写山水的峻险雄奇，而是以典型性的物象，置于诗中，化密实为清空，化堆垛为烟云，这是对前此山水诗模仿谢灵运写法的突破，他追求意向的清空和风格的冲淡，并不忽视诗中的骨力。他对风骨有自觉的追求，这不仅表现在他对人格理想方面高洁品格和澹然气节的追求，对世俗物情有一定的批评，而更具体的体现在他的诗歌创作尤其是山水诗的创作。他在《陪卢明府泛舟回作》这首诗中说：

“文章推后辈，风雅激颓波。”明确提出标举风雅的思想。正因为如此，所以他提倡兴寄，也就是要把诗人的人生感慨、对现实的批评，引入山水诗中；同时，孟浩然的山水诗，有不少是描写雄奇的景观，能从角度凸显主景，渲染气势。他突破谢灵运繁密板重的物象罗列之法，选取有代表性的景象加以描述，所以他的一些山水诗也有了“壮逸之气”，而兴寄和壮逸之气，就构成了山水诗中的骨力。且看以下例子：《与颜钱塘登樟亭望潮作》，诗云：

“百里闻雷震，鸣弦暂辍弹。府中连骑出，江上待潮观。照日秋云迥，浮天渤 宽。惊涛来似雪，一坐凛生寒。”钱塘江潮，天下奇观，诗中写观潮，却没有正面写潮头潮水，先虚写潮声，接着宕开，斜述雍容，最后要写潮水了，嘎然而止，从观潮生寒衬潮的气势雄奇宏伟。这是有意避免正面描写物象，却通过侧面烘托表现了惊心动魄的场面。全诗写雄奇物象，却冲淡雍容。西方人论造型艺术，强调要善于抓住富有包孕性的时刻，孟浩然作诗也深谙这个道理。所以不作繁密的物象刻画，反而以冲淡之笔宕开写法，而在这冲淡中孕育出壮逸之气。

孟浩然诗中，山水田园两种题材在很多诗中融合在一起，这是很重要的特点。如《宿业师山房期丁大不至》诗：“夕阳度西岭，群壑倏已暝。松月生夜凉，风泉满清听。樵人归欲尽，烟鸟栖初定。之子期宿来，孤琴候萝径。”全诗感受清新，前四句似乎是山色的描述，又好像田园幽静环境的描写，可以说是山水亦是写田园，而其中贯穿着孟诗的基本艺术特征——清旷冲淡，全诗没有描摹，只是点出几组物象，营造了一个深幽静谧之境，非常空灵，几让人感觉不到人间烟火气。

孟浩然所以会把山水田园两种题材如此和谐的融为一体，原因有两点，第一点，他的隐居是一个生计不虞的士大夫的隐居，他有时观察、体验田园，同时也就是欣赏山水，他的隐居生涯，就是在山水寻胜中过着不力田的田园生活。因此可以说，是他的生活状况提供了他将山水田园融为一体的条件。第二点，孟浩然特殊的生活状况，使他力图将陶渊明萧散田园和谢灵运纵情山水的生活方式结合起来，既求隐居的真趣，又求游赏的兴会，他曾在诗中

说：“谁采篱下菊，应闲池上楼。”（《途中九日怀襄阳》）在他心中陶渊明东篱对酒赏菊的真趣和谢灵运登楼欣赏园柳鸣禽的意兴是统一的。在创作中，孟浩然基于生活基础，自然而然把山水田园融合在一起。

孟浩然作为盛唐前辈的山水田园诗人，他将繁密的物象罗列变化为清旷的意象组合，将田园隐居和山水行旅两种题材加以融合，并在精神意趣上有所充实，使陶渊明对隐居生活的真切体验与谢灵运对山水景物的恣意观赏相揉合，他以不事雕琢白描手法，将情致意兴与物象融为一体，语言清新自然，形成了独特的清旷冲淡又寓有壮逸之气的艺术风格，从而使对盛唐山水田园诗的发展做出了独特的贡献。孟浩然虽然一生未仕，终老田园，但他的诗歌和气节人品被后人不朽的敬重。

孟浩然对陶渊明其人其诗在接受是相当自觉的。在现存的孟浩然的诗中有不少涉及陶渊明的“陶味”田园诗，这些诗或直言陶事，或化用陶意，或用陶诗语汇，形成对陶诗自觉的艺术与审美接受。

陶渊明对人生真谛有执著的追求，他将自己对事物持有的那种独特的看法巧妙的融进自己的作品里，因此他笔下的客观环境，包括任何事物，都融入了强烈的主观感受和情思，而不是客观的物象描绘，因此，他的作品情景交融，达到物我同一的浑化境界，具有很高的审美价值。

所谓的“陶家趣”、“田园趣”，就是陶渊明鄙弃世俗功名利禄而隐居田园所体现的亲近自然、淳真自由的人格情趣和精神境界，这是陶渊明人格与诗品的底蕴，其核心精神是道家哲学的“真”与“自然”。王仕源评价孟浩然说：“行不为饰，动以求真。”³朱光潜先生说：“真”字是陶渊明惟一恰当的评语。孟浩然一生虽有入世之念与求仕之举，但最后还是归隐了，所谓“只应守寂寞，还掩故园扉”（《留别王侍御》《全唐诗》卷一百六十）。孟浩然在隐居生活中深切地体会、赏爱 and 效法陶诗所表现“真”趣，其诗歌又融入他在终生不达的生活经历中体会出来的陶诗真趣。

虽然唐代山水田园诗人从陶诗中接受了真朴的理趣，在孟浩然的诗中表现得最为鲜明，但是没有达到陶诗“真”的深度与浓度，也没有陶渊明那样对人生真谛执著的探索和深刻的哲理思辨。加上孟浩然并不需要躬耕营生，他在诗里为自己所塑造的就是一个不亲农事，闲适飘逸隐士形象。陶渊明是诗人也是哲人，孟浩然仅仅是诗人，这是两位诗人在诗格上，质的区别，而体现了他们人生境界的迥然不同。

总结

虽然陶孟二人在诗歌创作的题材各有侧重，对自然山水田园之审美情趣也不尽相同，从前面的论述中，我们不难发现陶对孟的影响。孟浩然接受了“陶家趣”，所以他的田园诗便对陶诗“淡”与“远”的艺术范式有了深切的认同和接受。孟浩然以终生布衣的生存方式体悟，接受了陶家的“真”趣，并以此为思想人格底蕴，来接受陶诗虽有所不及，但也有重要的发展，就把陶诗的平淡、真率、清新、高远的审美内涵以完美的诗歌意境表现出来，这既是孟浩然自觉接受陶渊明的诗学成就，也是孟浩然对田园诗发展的重大贡献。

参考文献：

- 1.《古典文学研究资料汇编 陶渊明资料汇编》全二册，北京，中华书局，1962年，2005年重印
- 2.《插图本中国诗词经典 陶渊明》，杨义、邵宁宁选注、译评，岳麓书社，2005年8月版
- 3.《古代山水田园诗精选点评》，樊运宽编著，广西师范大学出版社，1995年7月
- 4.《灵境诗心，中国古代山水诗史》，陶文鹏、韦凤娟主编，凤凰出版社，2004年4月版
- 5.《孟浩然集校注[M]》，徐鹏，北京，文学出版社，1989年2月版
- 6.《孟浩然诗集校注[M]》，李景白，四川，巴蜀书社，1988年版
- 7.《山水田园诗派研究[M]》，葛晓音，沈阳，辽宁大学出版社，1995年版
- 8.《唐才子传校笺》，元 辛文房撰，傅璇琮主编，中华书局，2000年版

注释：

- (1)《插图本中国诗词经典，陶渊明》杨义、邵宁宁选注、译评，岳麓书社，2005年
- (2)同上
- (3)元 辛文房撰，傅璇琮主编《唐才子传校笺》卷一第一册，中华书局，2000年版

陶渊明与王维田园诗之比较

胡 荣

陶渊明开田园诗创作之先河，而王维所创作的田园诗为后人留下脍炙人口的名篇。二者的诗歌创作固然有后者对前人的学习，同时在本质上也蕴含着差异。本文拟从上述两位诗人的作品内容、表现意境出发，对陶、王所创作的田园诗进行比较，以期达到深刻理解陶、王田园诗歌作品之目的。

诗人创作的诗歌内容，离不开诗人本身的特殊经历。陶渊明大约生于东晋哀帝兴宁三年（365年），出身于破落仕宦家庭。曾祖父陶侃，是东晋开国元勋，军功显著，官至大司马，都督八州军事，荆、江二州刺史、封长沙郡公。祖父陶茂、父亲陶逸都做过太守。但至陶渊明年少时，家境即已衰落。在门阀制度盛行的年代，陶渊明的仕途之路坎坷艰辛。虽有少年时的“猛志逸四海，騫翮思远翥”（《杂诗》）的大志，但却感到“不堪吏职，少日自解归”（《晋书 陶潜传》）。面对实现理想过程中的不断尝试、不断失望、终至绝望的十三年历程，陶渊明义无反顾地选择了归隐田园。他的隐退是“真”的隐退；他的隐退是“反抗现实”的隐退；他的隐退是“愉快”的隐退。归隐田园后，陶渊明成为名副其实的劳动者。他以一个劳动者的身份创作了反应田园生活的诗歌，感情真挚动人。《归园田居》其一这首诗就表现了诗人归田隐居后的愉悦之情：

少无适俗韵，性本爱丘山。
误落尘网中，一去三十年。
羁鸟恋旧林，池鱼思故渊。
开荒南野际，守拙归园田。
方宅十余亩，草屋八九间。
榆柳荫后檐，桃李罗堂前。
暧暧远人村，依依墟里烟。
狗吠深巷中，鸡鸣桑树颠。

户庭无尘杂，虚室有余闲。

久在樊笼里，复得返自然。

这首诗歌集中体现了陶渊明归隐田园的态度之坚决，这种生活态度自少年时已形成，即“少无适俗韵，性本爱丘山”。而那“榆柳、桃李、狗吠、鸡鸣”“暧暧远人村，依依墟里烟”的田园生活于诗人眼中无不惬意自得，仕途则是“误落尘网中，一去三十年”。归隐田园被诗人看作是“久在樊笼里，复得返自然”，表现了诗人与世俗官场彻底决裂，不与腐败官场之人同流合污的决心。还有一些诗歌道出诗人与邻居一起谈诗论文的情景，充分显示出诗人与邻里融洽的关系、置身田园、乐在田园的生活。如《移居》其二便是这样的诗歌。

春秋多佳日，登高赋新诗。

过门更相呼，有酒斟酌之。

农务各自归，闲暇辄相思。

相思辄披衣，言笑无厌时。

此理将不胜？无为忽去兹。

衣食当须记，力耕不吾欺。

该诗表现出诗人农务之余诗酒流连之乐及由此悟出的人生道理。而诗人以为自然之乐莫不是勤力耕作、自食其力，才能欣赏恬静的自然风光及淳朴的人间情谊。《归园田居》其三则是诗人亲身参与农业劳动的代表诗歌：

种豆南山下，草盛豆苗稀。

晨兴理荒秽，带月荷锄归。

道狭草木长，夕露沾我衣。

衣沾不足惜，但使愿无违。

这是一个从仕途归隐田园从事农耕者的切身感受。完成了一天的劳作，在月色中扛着锄头归来。杂草长在狭窄的道路两旁，露水打湿了我的衣裳。既有劳作的艰辛，又有劳作的愉快。此情此景生动逼真，带给读者的是身临其境的感觉。但辛勤的劳作并不总是愉快，既然已经成为了不折不扣的农人，就会想农人

所想。《归原田居》其二中“相见无杂言，但道桑麻长”，就道出了诗人对于农作物生长的关注。面对大自然的变幻无穷，则有“常恐霜霰至，零落同草莽”的心情，表现出来普通的村夫野老都可能产生的忧虑。田园生活确实不总是诗情画意，善舞文墨的诗人并不一定是一位田间好手，再加上连年战乱、天灾人祸，陶渊明的田园生活是穷苦潦倒的，这种境况从其诗歌中可见一斑。《怨诗楚调示庞主簿邓治中》这首诗歌即反应出他的生活之贫困。

天道幽且远，鬼神茫昧然。
结发念善事，僮俛六九年。
弱冠逢世阻，始室丧其偏。
炎火屡焚如，螟蛾恣中田。
风雨纵横至，收敛不盈廛。
夏日长抱饥，寒夜无被眠。
造夕思鸡鸣，及晨愿鸟迁。
在己何怨天，离忧凄目前。
吁嗟身後名，於我若浮烟。
慷慨独悲歌，钟期信为贤。

而古人以乞食命题的诗，陶渊明似乎是第一也是唯一的一位诗人。《乞食》这首诗是这样写的：

饥来驱我去，不知竟何之。
行行至斯里，叩门酌言辞。
主人解余意，遗赠岂虚来。
谈谐终日夕，觴至辄倾杯。
情欣新知欢，言咏遂赋诗。
感子漂母意，愧我非韩才。
衔戢知何谢，冥报以相贻。

诗中我们可以看到两位值得尊敬的人：一个是豁达慷慨并善解人意的主人，他乐于帮助穷苦潦倒的诗人，还能尊重诗人，给人以面子。一个是脱离官场而生活窘迫的诗人，但无论如何也不要放弃自己洁身自好的信念，显示其决不走回头路的决心。鲁迅曾评价陶渊明：“他尽管非常之穷，但心里很平静，这样的自然状态，很不容易模仿。”

总之，从陶渊明创作的田园诗的内容中，真切地感悟出作者躬耕之甘苦。一方面表现了田园景物、田园生活的简朴，也表现了田园生活的艰辛。由于作者以一位劳动者的身份而表现劳动者的生活，则彰显其田园诗歌中田园生活的真情实感。

盛唐诗人王维是山水田园诗的代表作家。王维出身于官宦世家，二十一岁举进士入朝做官，长期于官场浮沉之中。中年后，王维无意

于仕途荣辱，过着亦官亦隐的生活。起初隐居于终南山，后在南田辋川得到宋之问的别墅，生活更为悠闲。虽然王维也隐退于山林田园，但他始终并未真正脱离官场，从物质生活中也表现出他的无忧无虑。由此可见王维的隐退与陶渊明的隐退有着本质的差异性。陶渊明的田园诗于盛唐已广为流传，故王维对五柳先生之敬仰，也可从其诗歌中得以印证。这首被选入《唐诗三百首》的五言律诗《辋川闲居赠裴秀才迪》中就提及五柳先生。

寒山转苍翠，秋水日潺湲。
倚仗柴门外，临风听暮蝉。
渡头余落日，墟里上孤烟。
复值接舆醉，狂歌五柳前。

这首诗中作者把裴秀才比作放达不羁的楚国狂士接舆，而把自己比作忘怀得失的晋代隐士五柳先生。可见作者对陶渊明的尊敬仰慕之情。而《唐诗选脉会通评林》亦说：“淡宕闲适，绝类渊明。”同是隐退，却与陶渊明亲自耕种尝尽人间疾苦不同，王维的生活却是无忧无虑的，在其创作的田园诗作品内容中，集中反映的是作者对田园景色的欣赏之情。《终南别业》既是这种心情的鲜明写照：

中岁颇好道，晚家南山陲。
兴来每独往，胜事空自知。
行到水穷处，坐看云起时。
偶然值林叟，谈笑无还期。

全诗句句清淡，语语自然，写出了诗人超然物外的心境和闲逸恬淡的情怀。《苕溪渔隐丛话》亦云：“此诗造意之妙，至与造物相表里，岂直诗中有画哉！观其诗，知其蝉蜕尘埃之中，浮游万物之表者也。”由于王维自始至终并未参与农业生产之中，故其对田园生活始终处于一种欣赏之情。《渭川田家》这首诗则集中体现作者对农家生活的描述及欣赏。

斜阳照墟落，穷巷牛羊归。
野老念牧童，倚仗候荆扉。
雄雌麦苗秀，蚕眠桑叶稀。
田夫荷锄至，相见语依依。
即此羡闲逸，怅然吟式微。

全诗淋漓尽致地表现出作者徒然羡慕农家生活的自在单纯，怅然想起《诗经》中的《式微》之诗。此诗中的“田夫荷锄至”与陶诗中的“带月荷锄归”，既有语境中的相似，又有现实中的不同。一位是站在一旁对田园生活取欣赏态度的诗人，另一位则是身在其中体味田园生活的酸甜苦辣的诗人加农人。二者创作的

田园诗歌在内容上表现出迥然差异。今人张应斌这样评价这首诗：

这首诗的结构是典型的田园景观加上田园情感的模式。在这类诗中都有一个静穆的观照者在，田园景观都从静观的诗人眼中写出。全诗的基本旋律是悠闲。“麦苗秀”是小农闲时节，“牛羊归”是一天中的闲暇时光，夕阳晚照是大自然的闲适漫步。王维的田园诗，具有比陶、孟的田园诗更高的审美价值，大概得益于景观者的审美视角。①（《王维的田园诗》）

如果说这首《渭川田家》是诗人勾勒的暮色中田家的静态景象，那么这首《新晴晚望》则表现的是农家忙碌的情景。

新晴原野旷，极目无氛垢。
郭门临渡头，村树连溪口。
白水明田外，碧峰出山后。
农月无闲人，倾家事南亩。

站在远处的诗人，极目四望，只见如洗的碧空下，大好的田园辽阔平坦。有山有水环抱的村子，村民们却因为“农月无闲人，倾家事南亩”而无暇欣赏这美丽的风景。而诗人却一个局外人的立场，欣赏了“新晴”的风景，并衬托出农人的忙碌。以上两首诗歌都是纯写田园风光的作品，却呈现出一动一静、一忙一闲的不同情调，使读者领略了不同内容的田园风情。王维还有部分山水田园诗歌，则完全表现出诗人诗意与禅意的相互渗透。如五言绝句《鹿柴》：

空山不见人，
但闻人语响。
返影入深林，
复照青苔上。

这类诗歌突出诗人在创作中所表现的禅意。诗文空灵有声，静中有动，诗意与禅意交相辉映。

王维和陶渊明经历不同。王维是边仕边隐，陶渊明是先仕后隐，但在政治上受到挫折后都不谋而合地选择大自然，以此来寻找解脱却是二人共同的生活态度，这也是儒家的“达则兼济天下，穷则独善其身”的传统观念的具体体现。归隐田园后，他们不约而同地关注田园景色及生活。但由于二者不同的归隐生活，诗歌内容上则体现出陶诗的质朴、自然、无雕琢及现实性，具体表现了田园生活的方方面面；王诗的幽静、清淡、及由田园进而对大自

然景色置身其外的欣赏之情。

二

陶渊明的诗歌作品在他的时代是别开生面的，他在诗中对田园生活的描绘，在中国诗歌史中开创了田园诗派。而盛唐诗人王维则延续了陶渊明对田园生活的关注，并由此形成了古代田园诗的系列。因此二者在田园诗的作品意境中显示出一脉相承。陶诗《饮酒》其五描绘一幅田园的风景及作者的心境：

结庐在人境，而无车马喧。
问君何能尔，心远地自偏。
采菊东篱下，悠然见南山。
山气日夕佳，飞鸟相与还。
此中有真意，欲辩已忘言。

作者运用白描手法无用修饰，表现出作者对自然风景的真情流露。“采菊东篱下，悠然见南山”更成为了千古名句。王诗则同样运用白描手法写作了《鸟鸣涧》这首五言绝句：

人闲桂花落，夜静春山空。
月出惊山鸟，时鸣春涧中。

“人闲桂花落，夜静春山空”与“采菊东篱下，悠然见南山”具有异曲同工之妙。可见陶诗对王诗的影响，王诗对陶诗的继承。但是，由于陶、王二人对隐退山林田园的态度不同，也造成二人创作的田园诗在诗歌意境上有着本质的差异。

陶渊明归隐田园的历程反映在他的诗歌创作中，则显示了陶诗的率真自然，意深语淡，甚至被后人称作是“田家语”。《读山海经》其一，便体现出这样的意境：

孟夏草木长，绕屋树扶疏。
众鸟欣有托，吾亦爱吾庐。
既耕亦已种，时还读我书。
穷巷隔深辙，颇回故人车。
欢言酌春酒，摘我园中蔬。
微雨从东来，好风与之俱。
泛览周王传，流观山海图。
俯仰终宇宙，不乐复何如。

这首诗用近似“田家语”的朴素语言和白描手法，信笔写来，无论写景、叙事、抒情都轻松随意，却又真情洋溢，意味深厚，体现了陶诗真率自然、平淡朴素的风格特色。陶诗重在“写意”，在描写景物的过程中又将景物、意境人格化，表现出诗人刚正不阿的人格情操。选择归隐是陶渊明为了保全自己人格，彻底离开腐败官场的必由之路。虽然陶诗以质朴

见长，但其诗朴实中亦见绮丽。《拟古》其三就是这样的诗作：

仲春遘时雨，始雷发东隅。
众蛰各潜骇，草木从横舒。
翩翩新来燕，双双入我庐。
先巢故尚在，相将还旧居。
自从分别来，门庭日荒芜。
我心固匪石，君情定何如？

这首诗好像一首美丽的童话，引起读者的无限遐想。春天将至，双双对对的燕子飞回旧巢，诗人自己的茅草屋却日渐荒芜。燕子似乎在问诗人：我并未嫌弃破旧的家园，坚决地从远方飞回，那么诗人的归隐田园的决心又如何呢？关于陶诗的这个特点，苏轼概括为“质而实绮，癯而实腴”（《与苏辙书》）。

王维亦官亦隐的生活经历，使他的一生过着琴棋书画、谈禅论佛的优裕生活。中年后的隐居辋川别业，也只是他为官之余的偶然休憩，在优美的水光山色中寻找心灵的慰藉。他喜爱山水田园景色，就如同欣赏画卷一般，那是一种置身其外的审美价值的欣赏，与陶渊明置身其中遍尝劳作之艰辛的描述，有着天壤之别。王维是一个多才多艺的诗人，他在绘画、音乐、书法等方面都有很高的成就，这对提高他的诗歌艺术性有很大的帮助。也正是基于此原因，使王维在创作田园诗歌时更能把握自然界美妙的音响和景物，构成其诗歌的独到意境。北宋诗人苏轼对其诗歌有如此评价：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”这个评价揭示了王维田园诗歌诗情画意的根本特征。如《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。
明月松间照，清泉石上流。
竹喧归浣女，莲动下渔舟。
随意春芳歇，王孙自可留。

又如《积雨辋川庄作》：

积雨空林烟火迟，蒸藜炊黍饷东。
漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂。
山中习静观朝槿，松下清斋折露葵。
野老与人争席巴，海鸥何事更相疑。

以上两首诗歌都体现出作者用文字“画”出的田园景色，特别具有视觉美的艺术效果。同时，王维的诗多精雕细琢，如工笔画一般，使景物描写雅致精美富有生趣。如《终南山》

一诗：

太乙近天都，连山到海隅。
白云回望合，青霭入看无。
分野中峰变，阴晴众壑殊。
欲投人处宿，隔水问樵夫。

作者来到终南山，惊叹于它的高大，迷恋于它的千山万壑、纵横交错、阴晴浓淡的景色。并准备投宿一晚明日再来游玩。这首诗首联是总构，次联是着色，三联是勾勒，尾联是特写。诗人为读者描绘了绮丽清冷的终南山风景图。王维本人受佛学影响甚深，所以佛学思想的空静观念对他的山水诗也产生了相当深刻的影响。其晚年的诗作《酬张少府》中已经清楚地表现他的这种心境。

晚年惟好静，万事不关心。
自顾无长策，空知返旧林。
松风吹解带，山月照弹琴。
君问穷通理，渔歌入浦深。

这是一首应酬诗，是张少府先有诗相赠，王维作此诗酬答。张少府赠诗中向王维询问人生通达困厄的道理，王维在酬诗中表明自己如今只喜欢安静，不再关心任何事情。他以“渔歌入浦深”讲出其潇洒自适、忘怀得失的生活姿态。

总之，陶渊明的田园诗为中国古代诗歌领域开辟了一个新的艺术天地，是田园诗的开拓者。他蔑视权贵，洁身自好的思想，率真淳朴的生活态度，不仅对他的创作内容起着巨大影响，也成为后世之仕效仿的榜样。陶渊明作为田园生活的主人，将其所经历的事、情、景融入其诗歌创作之中。王维的田园山水诗深得陶诗影响，但由于他与陶渊明生活的时代不同，以及入仕出仕的经历不同，王维始终都是以欣赏者的角度对田园生活加以描绘，再现了自然之美。由于王维本人的深厚艺术修养，及其热衷于佛教禅学的研究，使得他的诗歌在语言题材和意境上都达到了一个新的高度，被推崇为田园山水诗的代表诗人。

参考资料：

北京大学北京师范大学中文系 陶渊明资料汇编 中华书局
杨文生 王维诗集笺注 四川人民出版社
袁行霈 罗宗强 中国文学史 第二卷 高等教育出版社

王维山水田园诗中门扉意象 所承载的隐逸之情

张森林

赵昌平在比较谢灵运与陶渊明的山水诗不同之处时，点出了一个引人玩味的事实：

“陶诗之味如清茶，淡而后醇；谢诗之味似陈曲，辛而后甘。陶谢又分启后世不同的创作倾向，学者各以性之所近而得绍箕裘。迹近山野者，如王绩、孟浩然、李白、储光羲多承陶；心仪世系者，如杜甫、韩愈、柳宗元、黄庭坚多法谢。又有出此入彼、折衷以自成一体者，前有谢，后有王维。”¹与谢灵运笔下深秀雄奇的名山大川相比，谢朓的山水诗中融入了较多的人文色彩，例如“江南佳丽地，金陵帝王州”，“飞甍夹驰道，垂杨荫御沟”（《入朝曲》）所描述的江南王朝气象，以及“鱼戏新荷动，鸟散余花落”，“不对芳春酒，还望青山郭”（《游东田》）所臻至的人与自然融为一体的化境；至于被赵昌平誉为兼得陶谢神髓、“出此入彼”的集大成者王维，则以更浓厚的人文元素与由人寰、禅味、佛影和仙踪铺展而成的深邃诗境，在中国山水诗坛上奠定了不朽的地位。王国璠也给予王维极高的评价：“真正把田园情趣合流的山水诗带至最成熟阶段，并且在‘王、孟诗派’中成就最高者，还是王维。”²

“山水诗”与“田园诗”原属两种不同的源脉与范畴，山水诗主要是写自然风景，写诗人主体对山水客体的审美，往往与诗人的行旅密不可分，山水景物经由诗人注入情感和意义后“成为美感观照的主位对象”³；田园诗虽写农村风景，但其主体是写农村生活、农夫和农耕。将两者放在一起而统称为“山水田园诗”，历来曾引发学者们的诸多争议⁴，但由于本文的探讨重点是放在王维诗中门扉意象所承载的隐逸之情，而门扉无疑是田园房舍一个重

要的组成部分，为了方便论述起见，本文以下所提及或引述的王维诗作，仍概以“山水田园诗”称之。

中华先民于筚路蓝缕之初，在荒郊峻岭中筑窝安家，有了一扇门扉，风雨霜雪和毒蛇猛兽便被阻隔在外，温暖安宁的房舍意识从此深嵌入数千年的文学史中。在王维（701—761）为数不少的山水田园诗中，门扉是重要的文化符号之一，尤其是“柴扉”、“荆扉”、“柴门”和“衡门”，更是四个出现频率较高的名词，前三者是指以荆条编织而成的寻常百姓的房舍之门，后者是指以横木为门的简陋房舍，亦借指隐居之地。王维自30岁丧妻后不再续弦，“笃志奉佛，蔬食素衣，丧妻不再娶，孤居三十年”⁵，王福栋认为“王维的孤独意识和他诗中的‘门’是有着很密切的联系”⁶，我倒觉得孤独意识只是王维诗中门扉意象的基础，隐逸之情才是他诗中门扉意象的升华。

在王维之前之后的历朝历代，许多感性的诗人都曾以“柴扉”、“荆扉”、“柴门”和“衡门”入诗，这些传颂千古的诗句，包括了东晋陶渊明“寝迹衡门下，邈与世相绝。顾盼莫谁知，荆扉昼常闭”（《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》），北周庾信“沉沦穷巷，芜没荆扉”（《枯树赋》），南梁何逊“栖息同蜗舍，出入共荆扉”（《仰赠从兄兴宁置南》），唐朝李白“相携及田家，童稚开荆扉”（《下终南山过斛斯山人宿置酒》），杜甫“草阁临无地，柴扉永不关”（《草阁》），刘长卿“柴门闻犬吠，风雪夜归人”（《逢雪宿芙蓉山主人》），岑参“官拙自悲头白尽，不如岩下偃荆扉”（《西掖省即事》），李商隐“寂寞门扉掩，依稀履迹斜”

(《喜雪》),南宋叶绍翁“应怜屐齿印苍苔,小扣柴扉久不开”(《游园不值》),清朝黄景仁“太息归荆扉,灯火惨不红”(《步从云溪归偶作》)。在中国古典诗歌发展的历史长河中,无论是“柴扉”、“荆扉”、“柴门”或“衡门”,皆逐渐沉淀成一个带有人文意涵的厚重意象,这些意象“融虚实于一体,化景物为情思,从而以虚实结合、情景相生的艺术形象,达到牵引读者感情的目的”⁷,它们象征着诗人们所向往的清贫乐道的生活,形成诗人们清雅高贵的集体形象,并迸发出意蕴无穷的艺术魅力。

王维山水田园诗“寂寞掩柴扉,苍茫对落晖”(《山居即事》)中的“柴扉”,“不知炊黍谷,谁解扫荆扉”(《酬严少尹徐舍人见过不遇》)中的“荆扉”,“月从断山口,遥吐柴门端”(《东溪玩月》)中的“柴门”,“披衣倒屣且相见,相欢语笑衡门前”(《辋川别业》)中的“衡门”,本身便是一组涵摄诗人繁复情感的意象,它们带给读者的感觉是草根、恬适而冲淡的,很显然地与王维其它诗中其它种类的门所代表的意象完全不同,后者包括了“百人会中身不预,五侯门前心不能”(《不遇咏》)中的“五侯门”,“官舍梅初紫,宫门柳欲黄”(《春日直门下省早朝》)中的“宫门”,“洞门高阁霭余辉,桃李阴阴柳絮飞”(《酬郭给事》)中的“洞门”,“銮舆迴出千门柳,阁道回看上苑花”(《奉和圣制从蓬莱向兴庆阁道中留春雨中春望之作应制》)的“千门”。这些或华丽或庄严或威武的大门,在本质上与荆扉柴门泾渭分明,它们带给读者的感觉是激越、雄浑而昂扬的。

隐逸艺术是一种中国特定的文化景观,它始于西周时代,盛于魏晋时期,并在盛唐继续发挥其强大功能。王国璿分析说:“隐士遁入山水的基本动机是由于不能或不愿和现实认同,因而隐身于山谷林野,以便远离当政者的权势,或避开混乱不安的世局。”⁸当作为生活艺术之一的隐逸艺术与作为文学创作艺术之一的山水田园诗艺术发生有机融合时,包含隐逸元素在内的山水田园诗带给读者的便是一种更具艺术魅力的审美享受了。在这个层次上,王维山水田园诗中的门扉意象其实所承载的意义

是双重的:一方面是隐逸艺术的落实,另一方面则是山水田园诗艺术的衬托。

要探讨王维山水田园诗中的门扉意象以及其所承载的隐逸之情,我们不能不先了解一下他的生平。青年时期的王维极富文采,开元九年(721)二月中进士第,获任为大乐丞,同年秋便因伶工舞黄狮子事件被谪济州司仓参军,后在29岁时回返长安。开元二十二年(734)张九龄为中书令,王维获擢升为右拾遗,以诗句“侧闻大君子,安问党与讎。所不卖公器,动为苍生谋”(《献始兴公》)称颂张九龄反对植党营私的政治主张,同时寄寓自己建功立业的心意。开元二十四年(736),张九龄罢相,翌年被贬为荆州长史。李林甫任中书令。王维对张九龄的被贬感到非常沮丧,他一方面对当时的官场感到厌倦,另一方面却恋栈怀禄,不能毅然决然地离场,于是随俗浮沉,长期过着亦官亦隐的生活。“心悲常欲绝,发乱不能整”(《林园即事寄舍弟》),这是他在这个时期最真切的心理反映,这种直白的抒情方式在他的诗中也是极为罕见的。晚年的王维有意将余生寄予佛教空门和寂静山林之中,他把清净的禅学修为融入山水田园诗中,创造出静穆清幽的诗歌意境,我们可从他被目为“尺幅小景”的一系列五言绝句中加以感受和思索。

在王维的山水田园诗中,我们不难找到具有归隐心志和在归隐状态中生活片断的大量诗句。本文的书写,便是在于解读“柴扉”、“荆扉”、“柴门”和“衡门”等意象在其山水田园诗中所承载的隐逸之情,揣摩并还原他在创作这些诗歌时的心理状态。为了更全面地解读门扉意象在王维山水田园诗中所发挥的积极作用,我参考了《中华诗词》网站上所收录的333首王维诗作,并从中发现到王维诗中的这些意象可归纳为三大类:第一类是以“掩扉”与“闭关”等主体动作所表达的隐逸之心,第二类是以“倚仗柴门”与“洒扫荆扉”等烘托动作所营造的隐逸之境,第三类是借挚友闭户隐居来反衬自己的隐逸之意。

以“掩扉”与“闭关”等主体动作所表达的隐逸之心

比王维早生三百多年的古今隐逸诗人之宗陶渊明，其晚年所写的叙事散文《桃花源记》是王维19岁时创作七古乐府《桃源行》的参照蓝本。《桃花源记》表达了陶渊明对东晋社会的绝望与对理想世界的追慕，它以返璞归真的语言、超凡脱俗的意境，为中国古典文学开拓了全新版图，并影响唐代山水田园诗至深。王维的《桃源行》在陶渊明所建构的精神乐园基础上，进一步描绘了一片与世无争的人间净土。陶渊明辞去彭泽县令初归田园之际，“种豆南山下，草盛豆苗稀。晨兴理荒秽，带月荷锄归”（《归园田居》之三），日出而作，日入而息，辛勤垦荒，他的诗句“白日掩荆扉，虚室绝尘想”（《归园田居》之二）和“长吟掩柴门，聊为陇亩民”（《癸卯岁始春怀古田舍》之二），前两首写他归隐后一心想着要执锄躬耕，生活简陋而愉快，思想单一纯真，安贫乐道，以守志为荣，以幽居为乐，彻底摒弃个人的利欲与杂念；后一首写他吟咏不辍，虚掩柴门，甘心做个耕作于陇亩之间的百姓。陶渊明在这些诗句中的“掩荆扉”与“掩柴门”动作，让读者清楚地看到他从田里劳作后归家的身影，这些动作在王维的山水田园诗中也同样地被重复着，而且后者掩门扉的动作更为频繁，但是王维掩门扉时的心情却与陶渊明的截然不同，除了“寂寞掩柴扉”之外，“东皋春草色，惆怅掩柴扉”（《归辋川作》）中的“惆怅掩柴扉”是另外一例。

从根本上来说，王维并不像在最后二十年生命中守节不仕的陶渊明那样“虚室绝尘想”和“聊为陇亩民”，他在“屏居蓝田，薄地躬耕”（《酬诸公见过》）的“躬耕”动作与在“余适欲锄瓜，倚锄听叩门”（《瓜园诗》）中的“执锄”动作，并不能在读者心中留下深刻的印象。有学者认为，在王维的山水田园诗中，出现频率不低的“掩扉”与“闭关”动作是亦官亦隐的他避世心态的真实折射。然而，我们应该更清楚地认识到，他是否彻底归隐山林了呢？一扇门扉是否足以将他和人世尘嚣隔绝了呢？开元十一年（723），23岁的王维仍在济州任司仓参军期间，他所写的《赠祖三咏》一诗，既流露出思念挚友祖咏心切，也是自己隐逸之心的发轫。诗的首八句是这样写的：

萧峭挂虚牖，蟋蟀鸣前除。
岁晏凉风至，君子复何如。
高馆阙无人，离居不可道。
闲门寂已闭，落日照秋草。

时节转至凉风习习的秋天，“闲门寂已闭，落日照秋草”，王维向往隐居的心理被放大于诗笔下。之前王维在进士及第后获“大乐丞”官职，这是一个管理官方乐舞教习的小官，不久竟连此小官位都没能保得住。因为当时乐舞中有个舞黄狮子的节目，伶工私自受大臣之邀演出此节目为其家宴助兴，事发后王维以管理失察论罪，贬谪济州，司仓参军一当就是多年，满腹才华无处施展，这或许是他初萌归隐之心的起因。由于他在济州担任的不是重要官职，住家当然不会有达官贵人往来，久闭的闲门自然寂静无比，映衬着落日余晖，更显现出他因年轻岁月被磨损在济州而产生的郁闷。

在王维多数带有隐逸之情的山水田园诗中，落日是一个不可或缺的自然意象。正如萧驰所说：“诗歌艺术中的时间意识是一种生命意识。”¹⁰黄昏时刻，尤其是秋暮时分，气温转凉，残阳斜照，放眼望去尽是衰败秋草，如此凋零的意境容易引人感怀。在这个部分的门扉意象探讨中，我们会发现到黄昏意境在王维诗中扮演着一个极其重要的角色，尤其是那些带有门扉意象的诗，它们的大背景似乎都有落日霞光作为依托，让王维的门扉呈现出一种自然的沧桑。

祖咏是王维的诗友，少年时即有诗名，开元十二年（724）进士及第，但长期未被授以官职，由于仕途落拓，最后归隐汝水一带直至逝世。他的诗作以描写山水自然为主，宣扬隐逸思想，辞意清新洗炼，五言绝句《终南望余雪》和七言律诗《望蓟门》曾传诵一时。开元十三年（725）冬季，祖咏往访济州，王维为此兴奋地作《喜祖三至留宿》一诗：

门前洛阳客，下马拂征衣。
不枉古人驾，平生多掩扉。
行人返深巷，积雪带余辉。
早岁同袍者，高车何处归？

诗中“积雪带余辉”显示这是一个冬天的黄昏，“平生多掩扉”是一个叙述性的句子，“多掩扉”映射出他在官场上的有志难伸，也连带描绘出诗人门前冷落和自我的隐士形

象。尾联“早岁同袍者，高车何处归”，让读者窥见了他在完全隐居与不完全隐居之间的矛盾心理。

我们再从《山居即事》和《归辋川作》这两首诗去体会王维“掩扉”的一种写法两种心境。在《山居即事》中，王维如此写道：

寂寞掩柴扉，苍茫对落晖。
鹤巢松树遍，人访荜门稀。
绿竹含新粉，红莲落故衣。
渡头烟火起，处处采菱归。

这首诗的起首之句“寂寞掩柴扉”是他独自隐居山中时的心态写照，诗人因在屋内独处太久而心生寂寞，所以掩扉外出，环顾山居景色以解内心郁闷。在柴扉外，他的视域一下子由小变大，复以清新语言写出了山居四周欣向荣的景象。在落日余晖的照射下，遍野古松参天，群鹤飞舞盘旋，平时访客罕至的落寞柴扉独掩，可谓幽静之至。山居所见景物皆呈幽寂澄淡之象，使人不复寂寞之感。深居简出的诗人一方面以“寂寞”和“苍茫”来宣泄内心孤独与渲染寂静氛围，另一方面又以“绿竹”、“新粉”、“红莲”、“烟火起”和“处处采菱”等富有生机的生态字眼，展现大自然的焕发气象和人们的怡然自得，可见诗人内心世界是处于出世与入世的纠缠之中。

在《山居即事》这首从内心转向外部景物的书写的山水田园诗中，“柴扉”是一个重要意象，这扇柴扉象征着一个临界面，象征着王维的一扇心扉，掩上这扇柴扉外出，外界的山水田园环境就呈现在他寓目可及的眼前，它代表着王维对人类和谐社会的憧憬与追求。打开这扇柴扉回屋，王维就回归到他内心清静无为的超然境界去了。处于出世与入世的内心纠缠之中的王维，在《归辋川作》中则是从外部景物转向内心描绘，书写次序与《山居即事》恰恰相反：

谷口疏钟动，渔樵稍欲稀。
悠然远山暮，独向白云归。
菱蔓弱难定，杨花轻易飞。
东皋春草色，惆怅掩柴扉。

在独自回返辋川别业的途中，王维笔下呈现了一组悠闲从容的黄昏意象群：“疏钟动”、“渔樵稀”、“菱蔓弱”和“杨花飞”，在这个万物复苏的春天里，在这个渔家樵夫准备归家歇息的大好时刻里，王维的心情

原本也应该和外界景物一样美好，但实际上却不是这样子的。为什么呢？原来他此时是处于隐居的状态之中¹¹，心情欠佳，所以做出了与四周氛围截然不同的动作：“惆怅掩柴扉”。

“掩柴扉”在这里肯定是指把柴扉关上，他隐居自闭之心不言而喻。在这整首诗的压轴之句中，“柴扉”同样是一个重要意象，但这扇象征王维心扉的门，这回却是掩上它回到屋里，视域一下子由大而收拢变小，外在的美好景象就消失在他的眼帘，取而代之的是满屋子的惆怅。

与《归辋川作》相同的是，王维抒发归隐心志的五言律诗《归嵩山作》也是自远而近着墨：

清川带长薄，车马去闲闲。
流水如有意，暮禽相与还。
荒城临古渡，落日满秋山。
迢递嵩高下，归来且闭关。

开元二十二年（734）秋天，王维在归嵩山途中，以不断移动的视角去观察周围的环境，在秋暮时分为读者呈现一幅寓情于景、色彩鲜明的河南嵩山图。“流水如有意，暮禽相与还”，河中水流潺潺，似解人意地跟随在诗人左右；暮鸟好像与诗人一起结伴而还，而诗人的归隐也一如暮禽的倦归。此处移情及景，把流水和暮禽拟人化，写景生动活泼之余，也充分体现出诗人亲近自然和归隐山林的怡然之乐。在尾联中，作者的感情从荒凉孤清趋向冲淡平和，“迢递嵩高下，归来且闭关”照应题目，点明隐居主题。诗人经过长途跋涉之后终于来到了归隐地嵩山脚下，从此闭门谢客，安心地过自己宁静淡泊的隐居生活，心境又回归淡泊闲适。“闭关”不仅仅是指关门动作，也令读者联想到闭关修炼，是全诗的核心意象。吊诡的是，《归嵩山作》这首看似官途蹭蹬、有高蹈远隐之心的山水田园诗，却是王维在该年秋天赴洛阳以《上张令公》这首干谒诗献给张九龄求汲引后，旋即隐于嵩山时所作的，王维在诗中“闭关”的归隐意向与他之前的锐意进取成了一大悖论。

王维另一首在诗末表明闭关隐居心志的山水田园诗是《淇上田园即事》，从诗题中，我们可以知道此诗是他在闲居淇上住家时所写的：

屏居洪水上，东野旷无山。
日隐桑柘外，河明间井间。
牧童望村去，猎犬随人还。
静者亦何事，荆扉乘昼关。

诗人成功地涂染了一幅田园牧歌图，同样是“日隐桑柘外”的黄昏时刻，读者的情思随着诗人的笔触神游淇上，想象那里丰富的人文景象。民居和乐，牧童朝着家的方向归去，猎犬在完成一天任务后尾随主人回家，这个景色多么融洽平静。脱下官服的作者这时归隐闲居，在如诗如画的美景中以诗句沉湎于山光水色。“静者亦何事，荆扉乘昼关”是他的由衷之言，一静一动，“荆扉乘昼关”的主体动作与《归辋川作》中的“惆怅掩柴扉”如出一辙，但心境却是多了一份静思，少了一份惆怅。有人认为王维这首诗给盛行隐逸之风的盛唐山水田园诗人提供了绝佳的隐逸胜地，我想应该属实。

朱光潜说：“中国诗人重仕宦，他们的大半生是在仕宦羁旅中度过，朝夕所接触是同僚和朋友。”¹²王维曾写过多首送别友人的山水田园诗，其中一首诗题即为《送别》（又名《山中送别》）：

山中相送罢，日暮掩柴扉。
春草年年绿，王孙归不归？

这首五言绝句与其它送别诗不同之处是，王维特别体现送别后所留下的寂寞与惆怅。送别了友人，“日暮掩柴扉”，当王维在夕照下顾影深思时，才仿佛感到内心难以言喻的离愁，他的心情并没有随着这扇柴扉的关闭而恢复平静。在这最难排遣的时刻，王维只写了一个“掩柴扉”的主体动作，即把隐居避世之心显露无遗。一扇柴扉在这里已不仅仅是挡风遮雨的实物，它可以是代表一座房舍，一个院落，也可以是代表一个封闭式的空间，甚至是一个自我求索的境界；通过“日暮掩柴扉”这句诗，我们好像看到了王维把自己封锁在一个空间里，他与外界保持着若即若离的距离，却又并非完全脱离社会，因为他还在等待友人明年归来。

交游广阔且思友心切的王维，于送别友人崔兴宗后在《送崔九兴宗游蜀》一诗中发出“故人稀”的感叹：“送君从此去，转觉故人稀。徒御犹回首，田园方掩扉。出门当旅食，中路授寒衣。江汉风流地，游人何岁归？”

《唐诗记事》称崔兴宗与王维、裴迪俱居终南山，有唱和之举，崔后为右补阙。王维诗中“田园掩扉”的主体动作承载了他的避世独居心志，“游人何岁归”的切切问语则展露了他与崔兴宗的友情之深，与上述《送别》中的“王孙归不归”有着异曲同工之妙。在《答张五弟》一诗中，王维再次毫不遮掩地袒露自己隐居闭关之志：“终南有茅屋，前对终南山。终年无客常闭关，终日无心长自闲。不妨饮酒复垂钓，君但能来相往还。”王维中年隐居终南山后心境渐变，诗风愈见清淡，文字愈见明澈，臻至隐士之境，更有陶渊明之风。这首诗浑然天成，毫无斧凿刻意，表现了诗人隐居后“饮酒垂钓”随心而为的无牵无挂。

王维中年丧妻加上官场受挫，使到他在山水田园诗中不断释放出对现实的激愤之意，通过“掩扉”、“闭关”等主体动作的不断重复，例如“惆怅掩柴扉”，“归来且闭关”等诗句，既显示他对隐居生活的追求，又可见他的愤懑和不能忘怀于世事。对王维的清淡诗风进行有力继承的中唐苦吟诗人贾岛，其所创作的山水田园诗中也不乏“掩扉”、“闭关”等表现寂寞心境的诗句，如“草合径微微，终南对掩扉”（《荒斋》），“斜日扉多掩，荒田径细分”（《寄贺兰朋吉》），“曲江春水满，北岸掩柴关”（《寄钱庶子》）等，这些“静居默处的写照和幽人独往的自我形象”¹³，也是王维诗中经常出现的诗境。南宋陆游“从今谢人事，终日掩荆扉”（《野兴》）中的“终日掩荆扉”，亦与前人一样，流露了隐士的避世心志。究竟“卑栖却得性，每与白云归”的王维什么时候才能够“暮禽先去马，新月待开扉”（《留别钱起》），敞开他那扇紧闭的心扉呢？这个问题尚待学者去寻找答案。

以“倚仗柴门”与“洒扫荆扉”等烘托动作所营造的隐逸之境

前文说过，王维年轻时便才华横溢，声名大噪。他曾为功名而激荡，但随着张九龄的罢相、自己接受安禄山伪职而被降级等事件的发生，他在政治上屡遭挫败，如临深渊、如履薄冰，高涨的热情很快便冷却下来，进而产生

时不我待的消极心理，最终转向修禅避世。如果说在前文所引王维诗例中的“掩扉”与“闭关”等主体动作，是他以诗人的主观意志呈现出自身的避世态度，那王维在另一些山水田园诗句中出现的“倚仗柴门”和“洒扫荆扉”等非主体动作，则把诗人的隐逸之境营造得令人神往，另具风味和审美旨趣。王维在《辋川闲居赠裴秀才迪》这首五言律诗中为读者描绘了一幅辋川秋景，并在优美景色和浓厚田园氛围中抒发冲淡闲散的心情：

寒山转苍翠，秋水日潺湲。
倚杖柴门外，临风听暮蝉。
渡头余落日，墟里上孤烟。
复值接舆醉，狂歌五柳前。

诗题中的裴迪是关中（今陕西）人，生于开元四年（716），曾任蜀州刺史，后为尚书省郎，早年与王维等友人居终南山，唱酬甚密。王维这首诗的首联“寒山转苍翠，秋水日潺湲”写原野的深秋晚景，诗人的视角置于远方的苍翠寒山和缓缓流动的秋水之上。颈联“渡头余落日，墟里上孤烟”把镜头拉近，渡口落日和墟里炊烟动静相间。年迈的诗人在颌联“倚杖柴门外，临风听暮蝉”中出现，他悠哉游哉地“倚杖柴门外”，意态安闲地临风听蝉，把超然物外的闲情逸致写得栩栩如生，在展示一卷自然与人文完美镶嵌的山水田园画之际，也表现了一份诗人隐居田园的幸福感。尾联“复值接舆醉，狂歌五柳前”，王维把裴迪比为春秋时代的楚国狂士“接舆”，并自比陶渊明，两位隐士对酒高歌，营造了令人羡慕的隐逸之境。尽管诗中没有加入前文所述的“掩扉”或“闭关”动作，但仅靠着一扇“柴门”、一个“倚仗柴门外”的悠闲意象和两位交情甚笃的狂放隐士，隐逸意境便跃然纸上。

王维的不少山水田园诗展现了带有东方色彩的桃源世界，这些与世无争的幽静田园在夕阳照射下，充满人间净土的景象，体现了宋代苏东坡对王维山水诗画的赞美：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”¹⁴王维不愧为绘画能手，《渭川田家》这首五言古诗是他诗笔下一幅内蕴玄机的山水田园画：

斜光照墟落，穷巷牛羊归。
野老念牧童，倚杖候荆扉。
雉鸣麦苗秀，蚕眠桑叶稀。
田夫荷锄立，相见语依依。

即此美闲逸，怅然吟《式微》。

在此诗中，王维引领读者浏览了渭水农村春深时节的薄暮景色：夕阳斜照着田野村落，牛羊沿着陋巷缓缓而走。“野老念牧童，倚杖候荆扉”，一位拄着拐杖的老者正在柴门外等候着放牧归来的牧童，这个质朴无华、散发着泥土芬芳的画面深深地触动了王维的心绪，他似乎也分享到了牧童回家的乐趣。“田夫荷锄立，相见语依依。”农夫们扛着农具在田间劳作，偶尔亲切地交谈着。王维眼前的一切人物事物都流露出最本真的一面，他有感而发地吟咏了诗篇《式微》，而这正是全诗的灵魂所在。傅如一在分析《渭川田家》时指出：“《式微》是《诗经·邶风》中的一篇，诗中反复咏叹：‘式微，式微，胡不归？’诗人借此抒发自己急欲归隐田园的心情。”¹⁵《渭川田家》正是王维笔下所塑造的天人合一佳境，而他也正是这样透过描写黄昏时分田园万物的和谐景象，来映衬自己归隐田园的终极理想。

《辋川闲居赠裴秀才迪》以“倚仗柴门外”为诗眼，从这个诗眼取材取景，裁剪了寒山、秋水、落日、暮蝉、孤烟等富有诗意的黄昏景物，再衔接入诗人与裴迪两位隐士的互动特写，组成一幅笔意悠远的辋川秋日黄昏图。至于《渭川田家》，王维以散点透视法落笔，以“倚杖候荆扉”的野老对仗“相见语依依”的田夫，人文景象鲜明生动，并与雉、麦苗、蚕眠、桑叶等动植物意象构成一幅绝美的渭川田园秋收图。在这两首意境相近的山水田园诗中，“倚仗柴门”或“倚仗荆扉”并不是王维归隐田园的主体动作，却完美地塑造了诗人的隐逸之境。

乾元元年（758），王维58岁。该年六月之前，严武为京兆少尹，王维开始与他往来，并作有《酬严少尹徐舍人见过不遇》和《酬诸公见过》等诗。在《酬严少尹徐舍人见过不遇》一诗中，他说：“公门暇日少，穷巷故人稀。偶值乘篮舆，非关避白衣。不知炊黍谷，谁解扫荆扉。君但倾茶碗，无妨骑马归。”“公门暇日少，穷巷故人稀”颇有陶渊明“野外罕人事，穷巷寡轮鞅”（《归园田居》之二）的门庭稀落的味道。“谁解扫荆扉”无疑是“穷巷故人稀”的诗人隐居的注脚。在《酬诸公见过》中，王维先写自己隐居

南亩时的孤寂生活，一面体味农家劳作，一面领略田园的优美景色；后写朋友们游赏和离去，心情起伏，感慨颇多。“嗟予未丧，哀此孤生。屏居蓝田，薄地躬耕。岁晏输税，以奉粢盛。晨往东皋，草露未晞。暮看烟火，负担来归。我闻有客，足扫荆扉。”“足扫荆扉”是在“薄地躬耕”的归隐基础上，形象地让读者看到王维洒扫庭院之景，同时也感受到他独居的寂寞。

王维带有洒扫庭院动作兼具隐逸之境的山水诗句，还有《送张五归山》中的“东山有茅屋，幸为扫荆扉。当亦谢官去，岂令心事违。”张五，原名张，永嘉人，曾在嵩山读书，擅长山水树石画，画艺高超不在王维之下。在《送张五归山》这首诗里，王维因着送张归山隐居，自己辞官归隐的渴望呼之欲出。

除了“倚仗柴门”和“洒扫荆扉”之外，王维其它山水田园诗中尚有以“柴门”为意象的隐逸诗句，例如《东溪玩月》一诗：

月从断山口，遥吐柴门端。
万木分空霁，流阴中夜攒。
光连虚象白，气与风露寒。
谷静秋泉响，岩深青霭残。
清灯入幽梦，破影抱空峦。
恍惚琴窗里，松谿晓思难。

《东溪玩月》通首写隐逸之境，诗人借大自然的天然天籁来衬托本身心境的恬淡和闲静，就如钱钟书所说的“寂静之幽深者，每以得声音衬托而觉愈深。”¹⁶首联“月从断山口，遥吐柴门端”，一开始即借“柴门”二字表明自己是在归隐状态中。“清灯入幽梦，破影抱空峦”，以深邃幽梦包容摇曳清灯，以空荡山峦拥抱残缺破影，一组特定意象演绎出空灵的、充满宗教般凄美的隐逸之境，让人如入佛境。这是诗佛王维山水田园诗的又一特色。

在《早秋山中作》这首诗中，王维通过寒蛩（蟋蟀）和暮蝉的悲鸣长吟，来衬托自己“寂寞柴门人不到”的归隐之境：

无才不敢累明时，思向东 守故篱。
岂厌尚平婚嫁早，却嫌陶令去官迟。
草间蛩响临秋急，山里蝉声薄暮悲。
寂寞柴门人不到，空林独与白云期。
颔联“岂厌尚平婚嫁早，却嫌陶令去官迟”，表达了与陶渊明一样的归隐思想¹⁷。颈

联“草间蛩响临秋急，山里蝉声薄暮悲”，蛩和蝉的凄苦音响，预示着一个寥落季节的来临，予人一种萧索落寞的秋季感受。尾联“寂寞柴门人不到，空林独与白云期”，创造出诗人惬意于隐居生活的隐逸之境。但隐居是无可奈何之举，诗人终日居处辋川，没有宾客往来，空林无人，只有独与白云为伴，未免萌生寂寞之感。王维在诗中成功建构了辞官归隐后的情境，意境深远，情真意切，感人至深。

开元二十五年（737）四月，张九龄被贬为荆州长史，王维写下

《寄荆州张丞相》一诗以赠，他在诗中对曾经提拔自己的恩师张九龄的被贬寄予了高度的同情：“所思竟何在，怅望深荆门。举世无相识，终身思旧恩。方将与农圃，艺植老丘园。目尽南飞雁，何由寄一言。”静态的“深荆门”，一言道尽“举世无相识”的内心荒凉之境，王维在寄托自己归隐之心的同时，更营造了一个“方将与农圃，艺植老丘园”的隐逸情境。

王维也有一组以“衡门”来衬托田园和睦景象，同时塑造隐逸之境的山水田园诗句，例如：“优游比丘经论学，伛偻丈人乡里贤。披衣倒屣且相见，相欢语笑衡门前”（《辋川别业》），“田舍有老翁，垂白衡门里。有时农事闲，斗酒呼邻里”（《偶然作》之二），“君子外簪纓，埃尘良不啻。所乐衡门中，陶然忘其贵”（《晦日游大理韦卿城南别业四声依次用各六韵》），“谢病始告归，依依入桑梓。家人皆伫立，相候衡门里”（《休假还旧业便使》）。这些诗句中的“衡门”意象，不仅蕴含王维对田园的丰富情感，也奠定了其山水田园诗中快乐的隐逸基调。

借挚友闭户隐居来反衬自己的隐逸之意

王维不只中年以后亦宦亦隐，在一系列诗作中以“倚仗柴门”与“洒扫荆扉”等非主体动作构建自己的隐逸之境，他在一些诗作中也重复传达了对友人隐居生活的向往之意，例如：“对君忽自得，浮念不烦遣。张弟五车书，读书仍隐居。染翰过草圣，赋诗轻子虚。闭门二室下，隐居十年余”（《戏赠张五弟

三首)之二)。王维以“药阑花径衡门里，时复据梧聊隐几”一联，深化了挚友张“故园高枕度三春，永日垂帷绝四邻”(《故人张諲工诗善易卜兼能丹青草隶顷以诗见赠聊获酬之)的隐逸之举，自己对隐逸生活的倾慕之意也不禁流露了出来。以隐居而退隐江湖，以隐居而安身立命，以隐居而明哲保身，这是王维中年以后的信仰，也是与王维同一时期的知识分子的共识，这与盛唐山水田园诗人普遍继承魏晋诗人隐逸之风不无关系。再如王维的《春日与裴迪过新昌里访吕逸人不遇》一诗：

桃源一向绝风尘，柳市南头访隐沦。
到门不敢题凡鸟，看竹何须问主人。
城上青山如屋里，东家流水入西邻。
闭户著书多岁月，种松皆老作龙鳞。

这首诗从侧面折射出王维寄托山林与归隐独居的浓浓情思，尤其是首联“桃源一向绝风尘，柳市南头访隐沦”和尾联“闭户著书多岁月，种松皆老作龙鳞”，透过对“桃源”、“绝风尘”、“隐沦”与“闭户著书”的仰望，来反衬自己的隐逸之意。汤贵仁说此诗“既写出吕逸人长期‘绝风尘’的超俗气节，又显示了作者倾慕向往的隐逸之思。吕逸人无求于功名，不碌碌于尘世，长时间闭户著书，是真隐士而不是走‘终南捷径’的假隐士，这就更为诗人所崇尚。”¹⁸裴迪也在同一时间里为同一次的寻访吕逸人不遇而作诗一首：“恨不逢君出荷蓑，青松白屋更无他。陶令五男曾不有，蒋生三径枉相过。芙蓉曲沼春流满，薜荔成帷晚霭多。闻说桃源好迷客，不如高卧眄庭柯”(《春日与王右丞过新昌里访吕逸人不遇》)，反映出裴迪对桃源境界般的隐逸生活有着与王维一样的追求和神往。

王维的诗《冬晚对雪忆胡处士家》笔触虽不及柳宗元的《江雪》那样涵盖万里气势磅礴，但也写得别有一番境界：

寒更传晓箭，清镜览衰颜。
隔牖风惊竹，开门雪满山。
洒空深巷静，积素广庭闲。
借问袁安舍，偷然尚闭关。

这是一首观雪怀人的诗，主要写雪山居环境的优美。颔联“隔牖风惊竹，开门雪满山”和颈联“洒空深巷静，积素广庭闲”描写雪景，动中有静，静中有动，而且声色兼具，笔墨简约，描画细致。尾联“借问袁安舍，

然尚闭关”借东汉袁安大雪中闭门僵卧的典故¹⁹，以袁安比胡处士，言其高致，在表达对友人胡处士的钦敬与思念之际，也借后者的闭关隐居寄寓自己的归隐之意。

在《济州过赵叟家宴》一诗，王维表现出他对隐居生活的羡慕和对主人家田园生活情趣的赞赏：

虽与人境接，闭门成隐居。
道言庄叟事，儒行鲁人余。
深巷斜晖静，闲门高柳疏。
荷锄修药圃，散帙曝农书。
上客摇芳翰，中厨馈野蔬。
夫君第高饮，景晏出林闾。

王维在对主人赵叟的歌颂和对家宴的赞美之前，先点出赵叟住家的地点：“虽与人境接，闭门成隐居”，虽然住的地方并不偏远，但是把一扇门扉关上后，立刻就变成隐士了，这句诗颇有陶渊明“心远地自偏”(《饮酒》之五)之意。赵叟一家人过着恬适的田园农耕生活，深巷里的夕阳斜照透过飘逸的疏柳，营造出一派清澄的氛围。“荷锄修药圃，散帙曝农书”，“上客摇芳翰，中厨馈野蔬”，前者形容主人极富田园情趣的惬意生活，后者描写宴饮现场，吃的都是从自家田里摘来的新鲜蔬菜。尾联“夫君第高饮，景晏出林闾”赞美主人赵叟的与世无争，进而表达王维也想像赵叟那样适耕隐居。事实上，王维视赵叟为闭门隐居的隐士，这个主观看法或许并不十分贴切，因为“隐逸”是相对于知识分子的“仕途”而言的一个名词，它所体现的人文价值主要来自知识分子的价值观，赵叟如果不曾致仕就已经是乡野田园里的一分子，那便无所谓需要或不需要隐居了。

纵观王维一系列的山水田园诗，我们还可以发现到其它虽带有门扉意象、但与隐逸之情无直接关联的诗句，例如：“负尔非一途，锄哭返柴荆”(《哭殷遥》)，“荆扉但洒扫，乘闲当过歇”(《留别山中温古上人兄并示舍弟缙》)，“同怀扇枕恋，独念倚门愁”(《送崔三往密州观省》)，“行当浮桂棹，未几拂荆扉”(《送綦毋潜落第还乡》)，“今年寒食酒，应是返柴扉”(《送钱少府还蓝田》)，“篱间犬迎吠，出屋候荆扉”(《赠刘蓝田》)。由于这些诗句与本文题旨无关，我暂不做解读。

以“柴扉”与“衡门”入诗： 建构桃花源极境

比较起与王维同时代的诗仙李白在不少诗歌中所揭露的统治者不顾百姓死活、穷兵黩武、连年征战的罪行，例如“千去不一回，投躯岂全生”（《古风》之三十四），“烽火然不息，征战无已时”（《战城南》）和“天津流水波赤血，白骨相撑如乱麻”（《扶风豪士歌》），王维诗笔下的农村田园恬静景色和生活景致，的确与唐代农村的真实情况存在着极大落差。他往往是以超然物外的心态来赞美田园美景、赞美老百姓的纯朴自然。在诗歌中，我们更多的是体会到王维的归隐愿望，他对没有纷争的桃花源的无限追求。难怪王润华会说：“王维有二个不同的桃源世界，一个属于结庐在人间的桃源，田园里住着安贫乐道，与世无争的人，一个属于神仙眷属和佛门高僧所在白云深处的仙境。”²⁰本文所环绕的课题之一，就是王维那个属于人寰的桃花源。诗人面对强大政敌而抗衡乏力，遂以“柴扉”与“衡门”入诗，以隐逸作为自己诗笔下一个永恒的母题，并高屋建瓴地建构了诗中的桃花源极境，这点我们是不难理解的。

不仅王维在生命旅途中因仕途困蹇而屡生归隐之心，他的一群朋友中也不乏有隐逸心意者，例如祖咏、崔兴宗、裴迪和张 等人，亦以隐逸作为一种精神文化和价值追求；即使是李白，也在《赠别王山人归布山》和《送杨山人归嵩山》等诗歌中透出他的隐逸之心与游仙之愿²¹。王维一生曾写多篇诗章赠友，他的挚友孟浩然40岁北上长安，除了赢得诗坛盛名之外，求仕不遂导致心情激愤，在写给王维的一首五言律诗中把这股不满情绪彻底宣泄出来：“寂寂竟何待，朝朝空自归。欲寻芳草去，惜与故人违。当路谁相假？知音世所稀。只应守寂寞，还掩故园扉。”（《留别王侍御维》）孟浩然借“只应守寂寞，还掩故园扉”中的门扉意象，把他与王维惺惺相惜、寂寞相知的好友之情表露无遗，其隐逸情思也由此可见。

门扉是王维心灵的避风港，从他的山水田园诗中，我们看到了中国古典诗歌传统中前所未有的大量以“掩扉”和“闭关”等主体动作

所表达的隐逸之心，以“倚仗柴门”和“洒扫荆扉”等烘托动作所营造的隐逸之境，以及诗人借挚友的闭户隐居来反衬自己的隐逸之意。王维把隐逸这种生活艺术诠释得极其富有感染力，而山水田园诗艺术也因着门扉意象的融入，变得更为丰富迷人。

门扉意象并不是王维山水田园诗中唯一承载隐逸之情的意象，其它意象诸如松石意象、云意象、月意象、钟意象和山水意象等，也在很大程度上表现了诗人的隐逸之情。但是，诗人身处宦隐之间而寄情山水，他带有门扉意象的山水田园诗让读者感受到一种既真实又珍贵的纯朴感觉。当门扉将王维与世俗隔离开来时，诗意的空间豁然开阔，我们能够清晰地感受到诗人通过门扉意象完整地牵引出自己的隐逸之情。王维是一位满怀理想和抱负的诗人，但他一生的才华却未能完全施展开来，我们不妨结合更宏观的历史和社会背景来认识其所确立的隐居山林的主轴意识，而不是局限在山水田园诗中看他隐逸避世的一面，这对他的诗歌审美或许会稍有帮助吧。

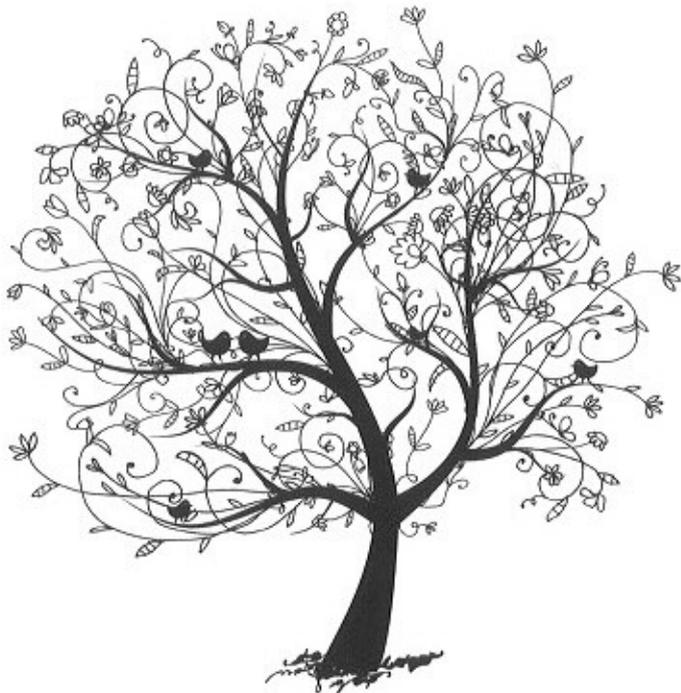
注释：

1. 赵昌平《谢灵运与山水诗起源》，见《赵昌平自选集》（南宁：广西师范大学出版社，1997年），页320。
2. 王国璎《山水与田园情趣合流》，见《中国山水诗研究》（台北：联经出版事业公司，1986年10月），页262。
3. 叶维廉认为：“不是所有具有山水的描写的便是山水诗。……我们称某一首诗为山水诗，是因为山水解脱其衬托的次要的作用而成为诗中美学的主位对象。”叶维廉《中国古典诗和英美诗中山水美感意识的演变》，见《比较诗学》（台北：东大图书有限公司，1983年2月），页137。
4. 例如萧驰就曾对传统的“山水田园诗”名称归类的准确性提出质疑：“诗人在这些诗作中是以闲居者的身份游目于山水风物，既不像谢诗那样涉及舟楫行旅，亦缺乏陶诗中躬耕的描写。而我认为有必要提出在这类诗作中我们看到的是一种既非山水诗亦非田园诗的‘园林诗’或‘园居诗’这一概念。”萧驰《两种田园情调：塞奥克莱托斯和王维的文类世界》，见《中国抒情传统》（台北：允晨文化实业股份有限公司，1999年1月），页203-204。
5. 见辛文房《唐才子传》卷二。
6. 王福栋《所乐衡门中，欣欣赏其趣——有关王维诗中孤独意识的研究》，见《唐山师范学院学报》第30卷第6期（2008年11月），页17。
7. 见卢善庆《门类艺术探美》（厦门：厦门大学出版社，1989年），页7。
8. 王国璎《隐逸与山水》，见《中国山水诗研究》（台北：联经出版事业公司，1986年10月），页101。

9. 萧丽华指出：“王维禅学思想重心乃南北禅之‘心’法，以悟般若空性，达无生涅为主，佛教徒以三皈依为始，皈依佛、皈依法、皈依僧，王维奉佛典，依南北禅师之教，修空观自性，颂《维摩》《般若》《涅槃》诸经，都是大乘禅宗的理路，王维之禅应属大乘不即不离，二谛中道的观点。”萧丽华《论王维宦隐与大乘般若空性的关系》，见《唐代诗歌与禅学》（台北：东大图书股份有限公司，1997年9月），页87。
10. 见萧驰《中国诗歌美学》（北京：北京大学出版社，1986年）。转引自《中国古典诗词中的黄昏意象群》，网站：<http://www.123xz.net/article/410/433/2008/2008052994155.html>
11. “东泉春草色”中的“东泉”指隐居归耕之地。见陶渊明《归去来兮辞》：“登东泉以舒啸，临清流而赋诗”，意指隐居不仕。
12. 见朱光潜《诗论》（台北：国文天地杂志社，1990年），页92。
13. 袁晓薇《从王维到贾岛：元和后期诗学旨趣的转变和清淡诗风的发展》，见《中国的文学刊》第21卷第2期（2007年6月），页63。
14. 语出《书摩诘蓝田烟雨图》（《东坡题跋》下卷）。
15. 见萧涤非主编《唐诗鉴赏辞典》（上海：上海辞书出版社，1983年12月），页139。
16. 见广西合浦师范《王维诗歌中的画意》，转引自《中国网络文学联盟》网站：http://www.ilf.cn/appr/5776_6.html
17. 王维类似的加入陶渊明意象的诗句还有“酌醴赋归去，共知陶令贤”（《送六舅归陆浑》），“门看五柳识，年算六身知”（《慕容承携素饌见过》），“陶潜任天真，其性颇耽酒”，“倾倒强行行，酣歌归五柳”（《偶然作》之二），“一瓢颜回陋巷，五柳先生对门”（《田园乐》之五）等。
18. 见萧涤非主编《唐诗鉴赏辞典》（上海：上海辞书出版社，1983年12月），页171-172。
19. 袁安字劭公，东汉汝阳人。他住在洛阳，家境贫困。一次，大雪深丈余，穷人多外出乞食，他独闭门僵卧。洛阳令出去巡查，见袁安门为雪所封，疑其已死。扫雪而入，问他，他说：“大雪人皆饿，不宜干人。”令听了很钦佩，举为孝廉。见《汝南光贤传》，转引自朱东润主编《中国历代文学作品选》中编第一册（上海：上海古籍出版社，2002年6月），页39。
20. 见王润华《唐代“日想观”下王维的夕阳》，网站：<http://www.docin.com/p-4873197.html>
21. 见洪启智《论李白游仙诗的文化心理与主题内容》（台湾国立中央大学中国文学研究所硕士论文），2006年6月。

张森林 Teo Sum Lim

新加坡国立大学中文系硕士研究生



论苏轼词中的音乐色彩

(新加坡) 何若锦

一、前言

苏轼(1037-1101年)是北宋伟大的全能文学家,他的词在内容、风格以及认识等方面都作出了划时代的突破和贡献。他也是一位博学多才的全能艺术家,他不仅精通诗词、散文、绘画、书法,而且还精于音乐,他的词作具有鲜明的音乐色彩。

公孙尼子的《乐记·乐化篇》中说:“夫乐者乐也,人情之所不能免也。乐必发于声音,形于动静,人之道也。声音动静,性术之变,尽于此矣。故人不可无乐,乐不耐无形”¹这段话说明了音乐是表达感情的载体,人们内心感情的各种变化,都可以通过音乐表达,从而获得感情上的满足。因此,表达思想感情就是音乐最重要的美学意义。

现代美学研究者朱狄说:“音乐又被一些美学家看作和诗一样,每种艺术都有着音乐的成分,就像每种艺术中都有着诗的成分一样,它是每一种艺术都想达到的一种状态。”²诗与词本来就是思想感情的“产品”,阅读苏轼的作品,不论是诗或是词都能体会这种“音乐成分”的存在,也能感受到他在作品中投射着情感律动的音乐色彩,从而理解他所追求的,以及所思所想的。苏轼的审美意识和他的艺术外化的许多特点,也和这些“音乐成分”有着紧密的关联的。

乐,是中国传统文化中极为重要的组成部分。《尚书·舜典》中记载,在原始社会末期已设官管理“典乐”。儒家学说的“乐”是六艺之一。孔子曾说:“移风易俗,莫善于乐。”从先秦到两汉,“乐”是社会上层建筑的重要部分,构建成庞大的制度文化系统和精神文化系统。自小接受儒家传统文化熏陶的苏轼,重视音乐学习是不足为奇的。苏轼也在许多文章中论乐,如《书鲜于子骏楚词后》、

《集英殿春宴口号》、《十二琴铭》、《琴诗》等,他在《唐制乐律》³和《陈隋好乐》⁴中也谈到执政者对音乐应有的态度。这些论乐的篇章显示出苏轼在音乐理论方面的素养,体现出苏轼是精于音乐的。苏轼的审美感受、审美理想、审美趣味、审美能力,都因为有强烈的乐感因素在潜移默化地推动,而呈现出特殊的活力。

二、苏轼词的音乐意境

凡优秀作家都有自己的审美理想追求,这种审美理想追求一般都表现在塑造艺术形象上,有自己的“至境”追求。⁵

“至境”是清代著名文论家叶燮在《原诗》提出的概念,它是指作家在创造艺术形象上所追求的最高的理想境界。文学创作的“艺术至境”除了过去的文学理论所提到的“典型”之外,还有“意境”和“意象”。

“意境”就是文学创作中所描绘的一定生活景象与作家所抒发的真实的生命感情,有机融合而形成的一种耐人寻味的诗意空间。⁶

苏轼的文化积累深厚,多才多艺,他具有丰富的音乐知识、懂音律,且能歌,因此,他的审美意识也整体的提高。他的审美感受、审美理想、审美趣味、审美能力,都因为有强烈的“乐感因素”潜移默化的推动,而呈现出特殊的活力。他的词作中有许多涉及音乐之处。知杭期间,一次,他与老词人张先同游西湖,湖上忽然闻弹筝,便与张先同赋《江城子凤凰山下雨初晴》:⁷

凤凰山下雨初晴,水风清,晚霞明。一朵芙蓉,开过尚盈盈。何处飞来双白鹭,如有意,慕娉婷。忽闻江上弄哀筝,苦含情,遣谁听!烟敛云收,依约是湘灵。欲待曲中寻问取,人不见,数峰青。

在词的上片,苏轼从不同的角度描写弹筝

的官妓如芙蓉般的美丽。下片主要写音乐，形容乐曲如诉衷情般的扣人心弦。雨过山清、荷花带雨、白鹭飞来，弹筝女风韵优雅，乐曲哀怨动人。人物与景物相映成趣，音乐与山水相互映衬，构成了一个流露着哀伤情调的音乐意境。

熙宁七年，苏轼的好友兼上司陈襄调任，在离开杭州前，宴僚佐于山上的“有美堂”。苏轼应陈襄之请，即席写下《虞美人·湖山信是东南美》。⁸苏轼以白描手法描绘美好的景色，词中充分表现出恋恋不舍的惜别之情。下片描写华灯初上时，杭州的繁华景象。此时，江上传来悲歌，更增添离情别绪。

沙河堂里灯初上，水调谁家唱？夜阑风静欲归时，唯有一江明月碧琉璃。

苏轼借助灯火和悲歌，既写出了心境，又写出了气氛凄清的音乐意境，予人以极高的艺术享受。

熙宁七年，苏轼调任知密州，途经润州，⁹与孙巨源、王正仲在景色优美的甘露寺多景楼集会。晚霞夕照，景色愈显奇丽。席间一名叫“胡琴”的美貌官妓奏琵琶助兴，琴艺极佳，乐音美妙。“境之胜，客之秀，妓之妙，真为希遇。”酒阑¹⁰，孙巨源认为“残霞晚照非奇词”，苏轼应孙巨源之请，即景作了《采桑子·多情多感仍多病》¹¹：

多情多感仍多病，多景楼中，尊酒相逢。乐事回头一笑空。停杯且听琵琶语，细轻拢。醉脸春融。斜照江天一抹红。

苏轼这首即兴之作，如果以作文的“六何”法（何时、何地、何人、何事、何故及如何）去看，则词中表现的是一场时、事、地、人皆妙的特殊音乐活动。而苏轼只用了只言片语，就达到了曲折含蓄，言尽而意隽的境界之美，让人们超越时空，从词的音乐意境中体味在久远的北宋时期，仲冬的某一天，在诗情画景的“多景楼”上，美丽的官妓在晚霞映照中，演奏琵琶的神韵。

《南歌子·山与歌眉敛》是以宋时杭州名胜十三楼为场景，用写意的笔法描绘听歌、饮酒等雅兴豪举。下片的“谁家水调唱歌头。声绕碧山飞去晚留云。”描写歌声宛转，音调悠扬，清婉而悦耳的歌声飘绕于湖光山色间，连傍晚的云彩也仿佛被歌声吸引而不肯离去。词

中呈现一片融合于大自然的音乐意境，极耐人寻味。

熙宁八年上元节，苏轼在密州作《蝶恋花·灯火钱塘三五夜》，¹²词中先后写了“帐底吹笙香吐麝”和“击鼓吹箫，乍入农桑社”。前者写杭州的佳节胜景，灯月交辉、花团锦簇、笙管声清，路飘香麝，风格极高雅。后者写密州上元，巷空人稀、灯火零落，只有农家祭神的箫鼓声点缀着山城的冷落寂寞。两地上元节的情景对比强烈，苏轼用生动活泼的语言，勾画出两个截然不同的音乐意境。

苏轼在词中描写音乐意境的还有《菩萨蛮·绣帘高卷倾城出》中的“皓齿发清歌，春愁入蛾眉。凄音休怨乱，我已无断肠”，¹³《蝶恋花·帘外东风交雨霰》中的“掺鼓渔阳挝未遍，舞褪琼，汗湿香罗软”，¹⁴《满庭芳·香·雕盘》中的“歌声罢，虚檐转月，余韵尚悠扬”，¹⁵《菩萨蛮·娟娟缺月西南落》中的“娟娟缺月西南落，相思拨断琵琶索”，“华堂堆烛泪，长笛唱新水”，¹⁶《浣溪沙·学画鸦儿正妙年》中的“雾帐吹笙香，霜庭按舞月娟娟”¹⁷等等，这些都是一场场不同风韵的音乐意境。

《水龙吟·小舟横截春江》描写的是梦中的音乐意境：¹⁸

小舟横截春江，卧看翠壁红楼起。云间笑语，使君高会，佳人半醉。危柱哀弦，艳歌余响，绕云萦水。念故人老大，风流未减，空回首，烟波里……

从词序“梦扁舟渡江”句中，可知这首词写的是一场梦。梦中丘公显在栖霞楼上宴客，席上的欢声笑语飘飞到云间。侑酒的歌妓半醉中伴随着弦乐唱艳歌，歌声响彻云霄，萦回于江面。翠壁红楼、春江、白云、哀弦、艳歌、烟波等鲜丽柔美的意象，营造出一个空灵凄丽，情调浪漫的音乐意境。苏轼将梦境写得如此真切，真切得有如实际生活情景。如果不是他对现实音乐意境的深切体验和广泛的关注，梦中又怎能出现如此诱人神往的音乐意境呢？

苏轼还有些词作是对某个音乐意境反复感受，从而集中概括，然后创造性地表现出来的。如《定风波·常羨人间琢玉郎》中的：¹⁹
……自作清歌传皓齿，风起，雪飞炎海变清凉……

柔奴是苏轼好友王定国的家妓，她能自作歌曲，清亮悦耳的歌声，令人感到如同风起云飞，使炎暑之地变为清凉之乡。词中展现了一个清旷空灵，乐音琅琅的音乐意境。

另外一首词《水龙吟·楚山修竹如云》，²⁰按曹树铭校注附考说词中的“绿珠娇小，此笛之人也。绮窗学弄，梁州初遍，霓裳未了，此笛之曲也。嚼微含宫，泛商流羽，一声云杪，此笛之音也。为君洗尽蛮风瘴雨，作霜天晓，此笛之功也。”词中那笛声回旋的音乐意境极其传神。²¹

不过，《定风波·常羡人间琢玉郎》和《水龙吟·楚山修竹如云》的音乐意境，都不是特意描写某一个具体的音乐场面，而是苏轼在情感驱动下，发挥想象，概括平时的感受，熔铸出意义深厚，奇丽优美的音乐意境的。

由以上的例子看来，苏轼词中的音乐意境，正是与天地宇宙融融相合的一种近乎自然的音乐。笔调空灵蕴藉，给人旷远清丽的美感，达至艺术“至境”的要求。

三、苏轼词的音乐意象

文学创作的另一个艺术至境是“意象”。

“意象”虽然是现代文学批评中最常见，也最含糊的术语。但是，它是中国古代首创的一个审美范畴，清代文论家叶燮称“不可言之理”为“至理”；“不可言之事”为“至事”，他认为诗人应该追求的是表达“至理”、“至事”的高级艺术形象，并称它为达到艺术至境的“意象”²²童庆炳说：“意象的创造以表意为目的，以荒诞的幻想以求意念的真实是其创造原则之一。”²³刘易斯在他的《诗的意象》中阐述：“意象”就是一幅以词语表现的画，它的意义在于使作品具体而不抽象。²⁴简单地说，就是作家在无法用一般言语传达微妙的道理及意蕴时，就要靠营造意象来解决。因此意象的美学特征之一就是超越言语。²⁵

苏轼“以诗为词”，直抒胸怀，对词进行了多方面的革新，扩大内容，开拓题材，创造出高远清雄的意境和豪迈奔放的风格。他经常在词中创造“意象”以表达“至理”、“至事”。由于他对传统音乐的理论融汇贯通，因此在生活实现中形成了自然的节律感应及相关的理念，于是，在他的审美意识中逐步构建

理想的、具体的音乐意象及音乐境界。这种音乐意象带有理想性及情结性，往往不自觉地流露在他词中。如黄州时期的词《水龙吟·小沟东接长江》，下片：²⁶

因念浮丘旧侣，惯瑶池，羽觞沉醉。青鸾歌舞，铉衣摇曳，壶中天地，飘堕人间，《步虚》声断，露寒风细。抱素琴、独向银蟾影里，此怀难寄。

据曹树铭的校注，苏轼怀念阆丘公显，他将昔日在苏州与旧友歌乐作乐的场面，以及生活情事的视觉物体和景象，幻化成音乐意象。郑文焯在《大鹤山人词话》中评这首词说：“有声画，无声诗，胥在其中。”²⁷

谪居黄州期间，苏轼作《念奴娇·凭高眺远》（中秋）。²⁸当时，他生活艰苦，但心情却比较平静开朗。“我醉拍手狂歌，举杯邀月，对饮成三客”是化用李白月下独酌的诗意，运用神话故事，展开幻想，“便乘风归去，何用骑鹏翼。水晶宫里，一声吹断横笛。”山月下起舞，想象乘风登月，在水晶般的皎洁天宇，吹奏响亮的笛曲。通篇用幻想组成，构成了一幅在月宫中尽情吹笛的情景，这也是苏轼追求超凡的晴空境界。他借着音乐的力量写出自己的内心深情，为自己开解了政治上失意的苦闷，也给予读者以无穷的诗意和丰富的音乐美感。

苏轼还有一些词非常直接地表露出理想中的音乐意象，如《哨遍·睡起华堂春》（春词）。²⁹词的下片继上片的景、情、物，接着“拨胡琴语，急趣檀板”地弹奏音乐，“看紧约罗裙”地翩翩起舞，“颦月临眉”地歌唱，一片歌舞行乐的景象。末句“但人生，要适情耳”，显示出这是苏轼在复杂矛盾的时期中，平衡心理所追求的音乐意象。

苏轼于绍圣元年以《山海经》中的“穆天子西王母”事櫟括《戚氏·玉龟山》。³⁰这时，章惇、安焘等“变法派大臣”准备打击“元党人”，气氛紧张，苏轼幻想以永恒的精神来支配物质的化境，所以对生命的理念，只有超脱于有形之外的精神，才能越进永恒的境界。当日。席上有人唱《戚氏》调，某坐客说调美词不美，请苏轼随调填词³¹，于是，苏轼“御风骑气”以“神仙语”³²抒写连串的音乐意象。词中所呈现的理想境界，正是他在宦

途上屡屡颠踬，政治抱负长久不得发展，而他以达观的襟怀，圆通地自我解脱的心态表征。

其实，这种理想的音乐意象，作为主体意识的组成部分，它的出现，通常是在环境最艰困、遭遇最悲苦、精神最激动的时刻，也即是忧伤、悲痛被激发升华，化为一种使心胸平宁的力量。这种意象除了见于苏轼的词之外，也见于他的诗中。绍圣元年的政治风暴，苏轼以讥讽先朝的罪名被贬英州，数月后再贬惠州。谪贬的诏令一道接一道，五十九岁的他，年纪越来越大，体质越来越差，但却被一贬再贬，越贬越远，越远越苦。在赴儋州途中，他的诗《行琼、儋间，肩輿坐睡，梦中得句云：千山动鳞甲，万谷酣笙钟。觉而遇清风急雨，戏作此数句》就涌现这种音乐意象。³³

这些词的意境杳冥诡异，充满了理想的音乐意象。这也是苏轼词达至艺术“至境”的原因。

四、苏轼词的音乐美

“词”本是配乐歌唱的歌词，可称为“音乐文学”，是一种融歌、舞、乐为一体的综合艺术形态，因此，词从生产到消费都带有音乐性，从形体到内质都具有音乐美的特征。³⁴宋词的创作和消费虽然已经出现脱离音乐歌唱，走上案头文学或格律化的某些迹象，但通观宋词发展的整个过程，宋词与音乐歌唱依然相生相伴，相辅相成，关系十分密切，体现出音乐美的特性。刘勰所说的“声传于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠”，³⁵就是诗词的音乐美。

苏轼突破词律，不愿思想内容和艺术表现因词律的约束而受到“破坏”。他善于利用长短句的参差错落形式，骈散变化，造成有韵律的节奏，用字造句押韵也力求铿锵响亮，和谐优美。刻意将词境提升到最高心灵境界即音乐境界，从而呈现出一种深层的音乐美。在《水调歌头·明月几时有》中，³⁶苏轼根据词调的要求，³⁷上片“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇”中的“去”与“宇”二字，下片“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺”的“合”和“缺”二字，都押韵而合律。宋代蔡绦在《铁围山丛谈》记载，³⁸当时，歌手袁绶唱完这首词，苏轼因而起舞。王水照说，这首词即使在今天读

来仍感其音乐美，的确的，八十年代，这首词配上了流行音乐，由台湾已故歌手邓丽君演唱，继后，中国著名的歌手王菲翻唱，她们唱出的词韵味无穷，令人陶醉在音乐“美景”中。六十年代末，由台湾到我国工作的广播员吴至青也曾清唱这首词，余音绕梁，至今依然难忘。

另外一首《水调歌头·昵昵儿女语》是根据唐朝诗人韩愈所写的音乐名著《听颖师弹琴》改写的。唐人描写音乐美的诗歌，不乏名篇，然而在宋词中，能成功地描写音乐的作品并不多。这是因为以词描写无形的音乐，比描写有形事物的难度来得高，然而，苏轼这首词却成功地表现出音乐美。苏轼从上片开始到下片的“一落百寻轻”都在写音乐。音调或柔和、哀怨，或雄壮、激昂，或拔高，或陡落，或激越，或低缓，变化多端。刘乃昌说，“读这首词，宛然置身于响遏行云的妙曲缭绕之中，感情的潮水不禁随着弦音的颤动而起伏激荡。”³⁹苏轼这首词虽然保留了韩诗妙趣和神韵，但又在内容、形式以及两者的结合上，显示出自己的创造性，从而使词获得了新的艺术生命和独特的审美价值。

《洞仙歌·冰肌肉骨》是借描述蜀主孟昶与妃花蕊夫人夏夜在摩河池上纳凉的情事，感叹和惋惜光阴的流逝。郑文焯在《大鹤山人词话》中赞誉“气象万千，其声如空山鸣泉，琴筑竞奏”，清代沈祥龙在《词论随笔》说“咏东坡‘冰肌肉骨，自清凉无汗，水殿风来暗香满’，自觉口吻俱香。”⁴⁰

《满庭芳·三十三年》语言简洁精练，骈散交错。郑文焯评说：“健句入词，更奇峰特出，不事雕凿，字字苍寒，如空岩霜干，天风吹堕颇黎地上，铿然作碎玉声。”⁴¹，此词句句结实，掷地有声，而发出的是“碎玉声”，何等的清脆悦耳！何等的美妙！

《八声甘州·有情风万里卷潮来》中交织着抑郁、豪宕、闲逸、超旷的复杂情绪，将情、境、理和谐结合，语言清爽骏快，音调铿锵响亮。郑文焯十分欣赏这首词，他评道：“气象雄杰，妙在无一字豪宕，无一语险怪，又出于闲逸感喟之情，所谓骨重神寒，不食人间烟火气。”⁴²当代词论家叶嘉莹则说，从中听出了“天风海涛之曲，中多幽咽怨断之音”。⁴³

苏轼在《定风波·莫听穿林打叶声》中的八个七言句中，巧妙地嵌入“谁怕”、“微冷”、“归去”三个二字句，使原本迂徐平缓的旋律和节奏变得跌宕起伏、豪迈奔放，扣人心弦。郑文焯则评：“琢句瘦逸，能道眼前景，以曲笔直写胸臆，依声能事尽矣。”⁴⁴

以上这几首词都充分表现出词的音乐美。再者，苏轼在词中写景，大量运用了叠字、双声、叠韵。如摹状的“谁似临平山上塔，亭亭。今夜残灯斜照处，荧荧”（《南乡子·回首乱横山》）、“睡听晚衙无事，徐徐。读尽床头几卷书”（《南乡子·凉簟碧纱厨》）、“皎皎牵牛河汉女，盈盈临水无由语”（《渔家傲·皎皎牵牛河汉女》）。摹声的“疏雨过”（《满庭芳·三十三年》）、“酒力渐消风力软，飕飕”（《南乡子·霜降水痕收》）。状物三字句有“花尽后，叶飞时，雨凄凄”（《诉衷情·钱塘风景古今奇》）、“转头山上转头看，路漫漫”（《江城子·相从不觉又初寒》）。还有“山雨萧萧过，溪风浏浏清”（《南歌子·山雨萧萧过》）“照野弥弥浅浪，横空隐隐层霄”（《西江月·照野弥弥浅浪》）。

苏轼喜欢在词中用重言和反复错综句，如“迎客西来送客行”、“秋雨晴时泪不晴”（《南乡子·回首乱横山》）、“尽日劳君挥肘，轻手，轻手”（《如梦令·水垢何曾相受》）、“渔夫、渔夫，江上微风细雨，……红酒白鱼暮归、归暮、归暮”（《调笑令·渔夫》）等等，类似的例子实在是举不胜举。苏轼采用这种修辞手法，不仅是为了生动逼真地形容景物，增强音乐效果，同时也在于追求和谐悦耳的音调之美。

“音调之美”即是语言的音乐美。陶文鹏在《论东坡词写景造境的艺术》一文中说：“语言的音乐美是一般词人都应该做到，并且不难做到的。苏轼超越他人之处在于：他能够根据所要表现的景与情的特点，选择最合适的词调，并采用线状的铺叙法，以主体情感或动作为线索，串联景物意象，使其一气贯注，联翩而下，层层展开，步步深入，有行云流水之妙。”⁴⁵这样，词作的艺术意境就不仅有完整性、层次感，而且有动态感、旋律性，呈现出特殊的音乐美。如《行香子·一叶舟轻》体

现出苏轼刻意创造空明清幽的意境，⁴⁶全篇用线状铺叙法，由“景”换“情”，再由“情”转“景”。江上各种景物顺次呈现，显出舟行的动态流程，就如一支时空不断变换的乐曲。而上片的“沙溪急，双溪冷，月溪明”，与下片“远山长，云山乱，晓山青”，这两组优美的风景，各用三个排比的三字句表现，前后映照，使这支乐曲的旋律节奏由舒缓到急促，显现出动人的音乐美。

另一首《行香子·携手江村》描写杭州山水风月，也以“望湖楼、孤山寺、涌金门”和“湖中月、江边柳、陇头云”两组的三言排比句，上下映照，突出最美丽、最有特征的景致，同时也显出苏轼对旋律节奏的安排和设计的确是花了一番心思的。

其他如《临江仙·四大从来都遍漫》，《昭君怨·谁作桓伊三弄》，《蝶恋花·雨后春容清更丽》，《浣溪沙·山色横侵蘸晕霞》等篇都采用了线状铺叙法，或先景后情、或先情后景，又或由景至情，再由情至景，也有的由景至情，再由情至景，然后又由景至情的结构方式。景物意象波动在节奏旋律之中，化成一幅幅荡漾着音乐美的淡彩画。苏轼在许多写景词中都在意境创作中追求诗情、画意与音乐美融于一炉的艺术匠心。

五、苏轼词中的歌与乐器

苏轼能歌，很多首现存词都是与歌有关的。他唱自己的词，别人也唱他的词。他作词以抒怀，词可歌，他就以歌释放累积心间的复杂之情。《定风波·莫听穿林打叶声》中的“吟啸徐行”，表现他那任天而动的坦荡情怀。他在东坡耕种时，经常让家僮吟唱《哨遍为米折腰》，而他则随着节拍，敲打着牛角和之。他喝醉了，就忘形地唱歌，有时“大歌”，有时“狂歌”。他不但“与影共舞”，还拍手大声唱歌⁴⁷。在赵德麟的《侯鯖录》中记载，苏轼贬居儋州时，常负大瓢在田间边走边高唱《哨遍》。

苏轼在贬谪生涯中常以歌表达思亲、思友之苦。《水调歌头·安石在东海》寄子由，他说“我醉歌时君和，醉倒须君扶我”。在等待妻子闰之到黄州相聚时，他说“尊前一曲为谁哉？留取曲终一拍，待君来。”

苏轼游平山堂，怀念恩师欧阳修作《西江月·三过平山堂》。他本想在平山堂凭吊恩师，然而“欲吊文章太守，仍歌杨柳春风”，对老师的悼念，令他不由地唱起老师作的词，

苏轼赠友的词或可歌，或谈歌，都是感情真切的佳作，其中也有应好友家妓之请而写的，如赠送给徐君猷侍人庆姬的《减字木兰花·天真雅丽》，赞扬她“响亮歌喉，遏住行云翠不收。妙词佳曲，啾出新声能继续”。

苏轼常以诗词形式评介歌舞，或表现他在欣赏歌妓的歌舞中得到艺术享受，除了赠庆姬的词之外，他也在赠王定国侍儿柔奴的《定风波·谁羡人间琢玉郎》中表示欣赏柔奴的歌唱艺术，更赞美她高尚的情操。苏轼在许多友情词、女性词中赞美歌妓或家妓的歌舞艺技，如《满庭芳·香·雕盘》中的“双歌罢，虚檐转月，余韵尚悠”。在《菩萨蛮·绣帘高卷倾城出》中，“皓齿发清歌”写美貌的歌妓在酒宴上演唱，“悽音休怨乱，我已无断肠”，调子悲伤哀怨，听者悲痛之极。苏轼用“一串珠”形容歌妓的歌声圆转，连绵不断。

苏轼的词可以说处处“闻”歌，那美妙的歌声就萦绕在美妙的词间。歌与音乐是不能分开的；而音乐与器乐更是分不开的。不同的器乐，有不同的音色与演奏技巧，也因而决定器乐的音乐形象的风格特点。

“古琴”在苏轼文化修养和诗词创作方面占了重要的地位。他给后人留下了许多精湛的咏写琴曲、琴人、琴谱等诗词。琴的表演特征谐适和美，细腻优雅。《减字木兰花·神闲气定》就是一首写琴的词。笔者曾作过统计，在曹树铭校编的《苏东坡词》所收入的三百五十九首词中⁴⁸，提到“琴”的有十多首。其中最富音乐美的《醉翁操·琅然》，描写了泉声和琴声感染人心之魅力，《水龙吟·小舟横截江》写闰丘公显在栖霞楼宴客：“危柱哀弦，艳歌余响”，《雨中花慢·今岁花时深院》引用魏文帝《燕歌行》中“援琴鸣弦发清商”的“清商不假余妍”，《南歌子·海上乘槎侣》中的“坐中安得弄牙琴”，《行香子·清也无尘》中的“几时归去，作个闲人，对一张琴、一壶酒、一浮云”，词中还有“弄琴”、“鸣琴”、“抱琴”、“抱素琴”、“抱书琴”等。

苏轼词中也写“箏”。箏的声音高劲铿锵，卓砾盘纤。在表现同一种哀伤时，箏比琴瑟更孤独更激越。如苏轼在西湖“忽闻江上弄哀箏”，便赋《江城子·凤凰山下雨初晴》，《减字木兰花·银箏旋品》中吟咏歌女演奏银箏之美，《点绛唇·我辈情钟》中写“愁人参差雁”，这里的“雁”指的是箏雁，箏柱斜列，参差如雁。这些写“箏”的词都带着冷冷的悲凉，写出了词人孤独落寞的情怀。

苏轼的《减字木兰花·空床响琢》是以比喻修辞格描写“琵琶”的名篇。

“空床响琢”描写琵琶声如琢玉，“床”指的是琵琶槽。“花上春禽冰上雹”比喻琵琶音如春禽鸣啾，如雹落冰上。“春水流弦”，比喻声之美。“霜人拨”喻声之凝重。其他有“相思拨断琵琶索”的《菩萨蛮·娟娟缺月西南落》，“停杯且听琵琶语”的《采桑子·多情多感仍多病》，还有《南乡子·裙带石榴红》中的“愿作龙香双凤拨，轻”，《减字木兰花·琵琶绝艺》中的“拨弄么弦，未解将心指下传”，《哨遍·睡起画堂》中的“拨胡琴语，轻慢总伶俐”，以及《诉衷情》中的“小莲初上琵琶弦，弹破碧云天”。⁴⁹

“笛”的音质悠扬，穿透力极强，传播极远。“笛”的表现力非常丰富，在山水诗词中有着最广泛的表情达意的功能。苏轼的送别词《昭君怨·谁作桓依三弄》写的是“笛曲”，《水龙吟·楚山修竹如云》写笛之质、笛之状、笛之诗、笛之事、笛之人、笛之曲、笛之音、笛之功。俨然是一首笛之词。词中写“长笛”的有《菩萨蛮·娟娟缺月西南落》的“长笛吹新水”，《调笑令》（渔夫）中的“长笛一声何处”，以及《浣溪纱·云鬓真堪插拒霜》中的“莫因长笛赋山阳”。

这些词突出了笛声的特点“清”，笛声也最贴近中国音乐本质的美。

苏轼词中写“笙”的也不少，赠徐君猷笙妓《菩萨蛮》，描写笙的“越调变新声，龙吟彻骨清”，另一首《菩萨蛮》的“玉笙不受朱唇暖”。《蝶恋花·灯火钱塘三五夜》中的“帐底吹笙香吐麝”，表现了笙管声清，风格高雅。还有《浣溪纱·四面垂柳十里荷》中的“且来花里听笙歌”，《浣溪纱·学画鸦儿正妙年》中的“雾帐吹笙香嫋嫋”及《南歌子·

卫霍元勋后》的“吹笙只合在缙山”。

苏轼的词中写“鼓”，如《蝶恋花 帘外东风交雨霰》中的“渔阳搥未遍”渔阳搥鼓，声节悲壮，听者莫不慷慨。《浣溪纱·照日深红暖见鱼》中的“猿猱闻鼓不须呼”，《永遇乐·明月如霜》中的“如五鼓，铿然一叶”，《南歌子·绀绀双蟠髻》中的“迭鼓忽催花拍，斗精神”，大鼓有迭奏的声音，曲拍有花十八花九之数，舞曲至迭鼓花拍之际，其妙在此，所以叫“斗精神”。《满庭芳·三十三年》中的“行人未起，船鼓已逢逢”，《西江月·小院朱阑几曲》中的“重城画鼓三通”等。读苏轼这些词令人如闻鼓声。

中国的古乐器，有着它们特有的表现力特征。苏轼善于捕捉不同乐器的音响节奏律和情绪感受，运用在词的创作中。从以上所举的例子可见苏轼词中的琴、箫、笛、箏、笙和鼓等带给读者各种不同的音乐享受。

六、总结

苏轼是词的开拓者，他具有音乐知识，懂音律，也会唱歌。他在长期的艺术实践中积累了丰富的文艺理论及音乐思想体系，尤其是他的音乐美学思想在中国封建社会后期有着特殊的意义和深远的影响。

苏轼之所以能写出许多不朽的诗词，其中一个很重要的因素就是他对音乐的深切理解力和鉴赏力。他一生坎坷，音乐虽然不能改变他的命运，但却能改变他的心境，为他铸就璀璨的作品。

苏轼有颗晶莹剔透的艺术心灵，大自然及人生境况带给他的感触，轻易地牵引出情感的律动。情感的律动在他的词中化成音乐的成分，使他的词获得文学以外的音乐生命。

苏轼词中有优美的音乐意境、有理想性的音乐意象、有音乐美，有歌，还有乐器，因此，苏轼的词超越时空，在读者眼前展现出一片色彩斑斓的音乐色彩。

注释：

1. 丘振声，《乐者乐也》，见《中国古典文艺理论例释》，广西：漓江出版社，1984年，页206-208。

2. 朱狄，《当代西方美学》第五章第四节，人民出版社，1986年，页444。
3. 《三苏全书》之《苏轼文集》十四，舒大刚 曾枣庄主编，北京：语文出版社，2001年，页467
4. 《三苏全书》之《苏轼文集》十四，舒大刚 曾枣庄主编，北京：语文出版社，2001年，页461
5. 资料参考：童庆炳主编，《文学创作的至境追求》，《文学创作与文学批评》，北京：中央广播电视大学出版社，1998年，页140。
6. 资料参考：引自《文学创作的至境追求》，《文学创作与文学批评》，北京：中央广播电视大学出版社，1998年，页141。
7. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页31。张先所赋词，今已佚。
8. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页67。
9. 润州为现在的江苏镇江。
10. 宋刊《王状元集百家注分类东坡先生诗》卷一二《润州甘露寺弹琴》尧卿注杨元素云：“三公皆一时英彦，境之胜，客之秀，妓之妙，真为奇遇。”邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，120。
11. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页118。
12. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页140。
13. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页35。
14. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页157。
15. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页203。
16. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页76。
17. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页537。
18. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页349。
19. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页578。
20. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页298。
21. 见曹树铭校编，《苏东坡词》上，台湾：商务印书馆发行，1983年，页157。
22. 社，1998年，页289。
23. 见童庆炳主编，《文学创作与文学评论》，北京：中央广播电视大学出版社，1995年，页173。
24. 引自朱先树主编《诗歌美学词典》，四川辞书出版社，1989年，页448。
25. 见童庆炳主编《文学创作与文学评论》，北京：中央广播电视大学出版社，1995年，页163。
26. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页422。
27. 见曾枣庄主编《苏词 评》，四川：文艺出版社，2000年，页16。
28. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页426。
29. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页590。

30. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页728。
31. 宋代陈振孙《直斋书录解題》卷二一，邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》中，北京：中华书局，2007年，页737。
32. 引宋代费昶《梁溪漫志》：“东坡御风骑气，下笔真神仙语”，薛瑞生笺证《东坡词编年笺证》，西安：三秦出版社，1998年，页631。
33. 孔凡礼点校，《苏轼诗集》第七册，北京：中华书局，2009年，页2246-2248。
34. 《审美体验论》之《唐宋词的音乐美》，见刘尊明，《唐宋词综论》，北京：中国社会科学出版社，2004年，页17。
35. 语出《声律》三十三，刘勰，《文心雕龙》，济南：齐鲁书社，2009年，页328。
36. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页173。
37. 《水调歌头》的词调，上下片两个六字句该押韵。
38. 邹同庆 王宗堂，《苏轼词编年校注》上，北京：中华书局，2007年，页176。
39. 刘乃昌赏析本词，见《宋词鉴赏词典》上，上海：辞书出版社，页323-325。
40. 薛瑞生笺证，《东坡词编年笺证》，西安：三秦出版社，1998年，页355。
41. 薛瑞生笺，《东坡词编年笺证》，西安：三秦出版社，1998年，页396。
42. 《大鹤山人词话》，见唐圭璋编，《词话丛编》第五册，北京：中华书局，1986年，页4326-4327。
43. 见唐圭璋主编，《唐宋词鉴赏辞典》，江苏：古籍出版社，1986年，页408。
44. 《大鹤山人词话》，见唐圭璋编，《词话丛编》第五册，北京：中华书局，1986年，页4323。
45. 陶文鹏著《论东坡词写景造境的艺术》见《苏轼诗词艺术论》上海古籍出版社 2001年 页168。
46. 见曹树铭校编《苏东坡词》上 台湾商务印书馆发行 1983年初版 页94。
47. 《念奴娇·凭高远眺》：“我醉拍手狂歌，举杯邀月，对影成三客。起舞徘徊风露下。”
48. 包括了编年词、不编年词、互见词和误入词。
49. “龙香双凤拨”和“拨胡琴语”都是指弹琵琶。

本文作者是新加坡新跃大学与南京大学联办博士课程之博士研究生



汉语名词后缀

“子”、“儿”、“头”的研究

陈达瑛

摘要：“子”、“儿”、“头”在古汉语中原本含具体意义，但在历史的长河中，万事万物均会随着时代的变迁而有所改变，“子”、“儿”、“头”也不例外。有人认为“子”、“儿”、“头”在上古，即公元前1至公元2世纪已存在，一直经过中古（公元3世纪至6世纪）、近古（公元7世纪至13世纪）、近代（公元13世纪至19世纪）至今，经过漫长的历时变更，“子”、“儿”、“头”由实词，逐渐演变成词缀。

一 绪言

古汉语对大多数人来说是陌生的，尤其在新加坡，更是那么遥不可及，但身为汉语言的热心者，若对古汉语一无所知，内心不免感到既遗憾又惭愧。自从接触了汉语史之后，对某些汉语发展的内部规律虽还是所知不多，却觉得蛮有趣。特翻书上网，搜集有关资料，整理成文，以与大家分享。

“子”、“儿”、“头”原本是词根，有着具体实在的意义，当它在构词中逐渐失去独自运用的能力，成为附着成分，甚至附加意义，也就是词根虚化，就变成词缀。如果以语法的理论观点来分析词缀，我们就会认识到词缀与语法都有一个共同点，那就是语法的演变过程是漫长的，正如由词根演变成词缀一样需要时间。进行后词缀“子”、“儿”、“头”的研究，可认识它们历时的演变过程，也能知道其共时的变异形式。

汉语的研究可分语音、词汇、语法三部分，这三者的关系密切。语言的转变是以语法为根据，因为语法结构比词汇的变化慢，新词随时都会因需要而出现，没使用的词汇也会渐渐消失。本文想谈的就是语法中有关名词后缀

“子”、“儿”和“头”的产生与发展。笔者将采用归纳法和分析法进行分析，具体的办法是通过不同作者的著作，甚至上网去搜索有关资料，并从古代的文学著作中找出例子加以论证这三个后缀由古至今的演变过程。

二 汉语中名词后缀“子”的产生和发展

名词词缀可分前缀与后缀。在此我们不谈前缀，只谈后缀。后缀是一种重要的构词法，对词性的判断有辅助的功能。接下来笔者将介绍后缀“子”的产生和发展：

（一）名词后缀“子”的产生

“子”作为后缀词，可加在名词、动词、量词、形容词之后，起改变词性的作用，也能附在词根后构成新词。

“子”在上古时代原义为儿子或女儿，如《三国志·吴书·吴主传》中的：“立子亮为太子。”

《韩非子·说林上》：“卫人嫁其子。”

后引申为小或可爱的东西。如：

又闻项羽亦重瞳子。（《史记·项羽本纪赞》）

《释名·形体》：“瞳子，子，小称也。”“子”早在《孟子》中就有了，如：

胸中正则眸子眇焉。（《孟子·离娄上》）

在汉乐府民歌《孔雀东南飞》中也有这一句：

却与小姑别，泪落连珠子。

小称是词缀化的基础，是其向词缀化演变的过渡的表现。而从上面的例子可知在上古时代“子”已有词尾化的迹象。

（一）名词后缀“子”的发展

作为后缀的“子”意义比较虚化，读轻声，但是古代的轻声根本无从考查，因此我们可以说并不是所有的“子”都是后缀，根据王力的说法，认为下面六种“子”字不应该认为词尾：

第一，是“儿子”的“子”，例如《诗经·小雅·斯干》：“乃生男子……乃生女子”，其中的“男子”、“女子”实在等于说“男儿子”、“女孩子”；第二，是作尊称的“子”，例如“夫子”、“君子”；第三，是指禽兽虫类的初生者，例如“虎子”（《后汉书·班超传》：不入虎穴，不得虎子）、“鹤子”、“龙子”、“蚕子”；第四，是指鸟卵，例如“鸡子”、“凤子”；第五，是指某种行业的人，例如“舟子”、“渔子”；第六，是指圆形的小东西，例如《史记·高祖本纪》：“左股有七十二黑子。”

根据上面的分析，可知下面的两个例子中，例1“夫子”的“子”是尊称，例2“燕子”的“子”是后缀。

1.王说曰：“诗云：‘他人有心，予忖度之。’夫子之谓也。夫我乃行之，反而求之，不得吾心；夫子言之，于我心有戚戚焉。此心之所以合于王者，何也？”（孟子·《齐桓晋文之事章》）

2.槛菊愁烟兰泣露，罗幕轻寒，燕子双飞去。（宋晏殊·《蝶恋花》）

后缀“子”发展到了中古时代，虚化比较成熟，渐渐被广泛应用。例如：

1.缠刀子，露锋刃一寸，刺咽喉，令溃破即愈。（《齐民要术》）

2.快牛为犊子时，多能破车，汝当小忍之。（《晋书·石季龙载记上》）

唐代以前，“子”作为后缀，大多表示小，可是，到了唐宋以后，连大件的物品也使用“子”作为后缀词，如：亭子、宅子、车子等。这时的“子”后缀性质加强了，构词能力也大大提高了。如宋代的：

1.独扇门子昼夜开。（《古尊宿语录》·卷第九）

这是单音节名词+子。

2.家家门前火把子。（《古尊宿语录》·卷第八）

这是双音节名词+子。

3.我有钩子钩你。（《古尊宿语录》·卷第九）

我有锥子锥你。（《古尊宿语录》·卷第九）

这是动词词根+子成为名词。

4.几多真子向西东。（《古尊宿语录》·卷第八）

这是形容词词根+子成为名词。

5.亦认些子萤光作於日焰。（《古尊宿语录》·卷第十二）

这是量词+子。

“子”在构词上经历了由词根到词缀的过程。随着“子”成为词缀，意义也日渐虚化为多。在语音上轻声是后起的，“子”也不例外，“子”若为词缀，则多念轻声。后缀词“子”到了现代汉语里，其生成能力有日走下坡之势。

三 汉语中名词后缀“儿”的产生和发展

（一）名词后缀“儿”的产生

“儿”可以作单音词，可以做词根，可以做词缀，又可以与前一个韵母结合而成“儿化”现象。

“儿”的起源比“子”迟。原本是名词。《说文解字》注：“‘儿’，孺子也。”

《段注》：“孺子，乳子也。《礼记》谓之婴儿。”因此，“儿”的本义应该是“小儿”。

根据前人的研究，“儿”用为后缀，是由“小儿”发展而来的，所以，含小儿意义的词都不是词缀。根据李立成在《“儿”化性质新探》中认为：“儿”在南北朝时开始用作小字（即小名）的词尾，如：

昨见罗儿，面颜憔悴，使人惻然。（《南史·孝义传下》）

梁高祖武皇帝……小字儿。（《南史·梁本纪上》）

此外，魏陈琳《饮马长城窟行》中的：

男儿宁当格斗死，何能拂郁建长城！

魏曹植《白马篇》：

借问谁家子，幽并游侠儿。

这里的“男儿”和“游侠儿”不应该是小儿，应该含男子汉之意。可见在南北朝时，“儿”已有词缀化的倾向。

（二）名词后缀“儿”的发展

“儿”的演变顺序排列应为：“儿”

作为词根、“儿”作为后缀、儿“儿化”。“儿”为词根时，构词能力强，是构词时的词干部分，同时自成音节。如：婴儿、儿子、儿童等。词后缀“儿”的意义虚化，音节属“儿韵”的独立音节，可能由元代开始读轻声，使用的范围和频率受限制。“儿化”则不同，它一般不能自成音节，读音则附于前音节的词。如：落儿(lDor)、枣儿(zCor)。

上古时代，“儿”可以用作单音节词，汉代以后，“儿”开始用作合成词的后置语素。中古时代，用为小称。这都为“儿”演变成后缀词提供条件。根据王力的说法，认为到了唐代，“儿”才逐渐演变成词尾。如：

1. 长安壮儿不敢骑，走过掣电倾城知。
(杜甫《高都护骝马行》)
2. 幸有牙齿存，所悲骨髓干。男儿既介冑，长揖别上官。老妻卧路啼，岁暮衣裳单。
(杜甫《垂老别》)

从“幸有牙齿存”，“老妻卧路啼”，可知“男儿”年纪不小，是成年男子。含健儿、壮儿之义。由此可见，唐代的“男儿”、“壮儿”中的“儿”已虚化，含“男子汉”之意。这时，有着“小”特点的小动物，也在动物名后加上“儿”，如：

1. 细雨鱼儿出，微风燕子斜。
(杜甫《水槛遣心二首》)
2. 打起黄莺儿，莫教枝上啼；啼时惊妾梦，不得到辽西。
(唐《金昌绪伊州歌》)
3. 雀儿被吓胆碎，口口惟称死罪。
(《敦煌变文集·燕子赋》)

到了宋代，词缀“儿”常用于一般器物之后，如：吴自牧的《梦粱录·诸色杂货》中的这一段：

线天戏耍孩儿、鸡头担儿、罐儿、碟儿、鼓儿、板儿、锣儿、刀儿、枪儿、旗儿、马儿、闹竿儿、花篮儿、龙船儿、黄胖儿、麻婆儿、棒槌儿，及影戏线索儿、傀儡儿、狮儿、猫儿。

这时的“儿”已由词根演化为词缀，“小儿”之义已不复存在，由它构成的合成词也不再有任何结构关系。同时，用“儿”指称的也不一定是形体小的事物，如“楼儿”、“宅儿”就是很好的例子。

在宋代，后缀词“子”和“儿”还可替换使用，如：

1. 如猫子狗儿相似，饥便求食，困便思

睡。(《朱子语类》·卷第三十一)

2. 海曰：“灯笼露柱，猫儿狗子。”
(《五灯会元》·卷第二十)

也可连用，但连用时，次序是先“子”后“儿”，如：

1. 真师子儿善师子喉。
(《古尊宿语录》·卷第四十六)
2. 鸦子儿见你。
(《古尊宿语录》·卷第十四)

金元以后，“儿”还可用在量词后，成为名词后缀的引伸用法。“儿”后来还发展为爱称，如：老头儿、小猫儿等。甚至“儿”可以区别语义，如：头与头儿（首领），皮与皮儿（某些薄片状的东西）。又可以转换词形，如：动词“扣”，加“儿”成名词“扣儿”，动词“盖”，加“儿”成名词“盖儿”。“儿”还可表示细小或感情色彩，如：窟窿儿，宝贝儿，苹果脸儿。

后缀词“儿”到了元代开始读轻声，为“儿化”提供了条件。根据吕叔湘的说法：“后缀加在名词性成分或其它成分后面，构成名词，读时与前面合成一个音节，叫做‘儿化’。”“儿化”与语音、语义、语法，甚至修辞都有密切关系。“儿”最初是单音节的词根语素，后来虚化成后缀词素，接着又由自成音节的“儿”演变成不能自成音节的“儿化”。从“儿”的演变过程，可以得知语言发展的渐变规律。

四 汉语中名词后缀“头”的产生和发展

词缀大都由词根衍生的，词根使用频率高，加上使用范围扩大，往往造成语素意义弱化或虚化，最终变成词缀，“头”也不例外。

(一) 名词后缀“头”的产生

“头”本义为脑袋。在《说文》中认为：“头，首也。”含顶端之意，是词根，属名词。如：

1. 举头望明月，低头思故乡。
(《静夜思》)
2. 被头不暖空沾泪，钗股欲分犹半疑。
(韩诗)

这里的“头”是名词性的实词，并非后缀词。后来，“头”经历了语素意义上的空泛、

虚化，失去了原来的语素意义，在词中只具有某种语法意义，如：

愿子厉风归，归来振羽仪。嗟余今老病，此别空长离。

白马君来哭，黄泉我证知？徒劳脱宝剑，空挂陇头枝。

（南朝陈徐陵《别毛永嘉》）

系马长松下，发鞍高岳头。（晋刘琨《扶风歌》）

诗中“陇头”中的“头”与“岳头”中的“头”语素意义已虚化，成为后缀词。可见名词后缀“头”是由源自古汉语的特指人身上的重要部位，进行词义虚化而来。“头”后缀的产生时间，学者们主要有四种意见：东汉、六朝、魏晋、唐朝。通过对“头”的历时考察，王力认为应该是在六朝。朱茂汉在《名词“子”、“儿”、“头”》中则认为这三个后缀都萌芽于上古，形成于中古，到了近古和近代已是发展和普遍化了。朱庆之在《佛典与中古汉语词汇研究》中列出东汉译经中的不少例子。向熹在《简明汉语史》中认为“东方千余骑，夫婿居上头”（汉乐府·陌上桑）中的“上头”是“头”放在方位词后成为名词词尾的例子之一，这种例子在汉代已出现。

（二）名词后缀“头”的发展

“头”是人体上的重要部分，可以用来代指人，如：“老头儿”、“丫头”。脑袋是圆形的，所以当“头”意义泛化、虚化，逐渐向词缀化时，“头”便用来指圆形或接近圆形的物体，如：“石头”、“日头”、“拳头”。脑袋位于人或动物的最前端，因此，“头”也可指物体的顶端或前端，如：“山头”、“针头”。甚至“头”也用在物体的外部、边缘、底端、根部或物体的零碎部分，如：“街头”、“砖头”、“布头”。随着“头”的构词能力增强，使用的能力也更为广泛，如：

1. 成为名词后缀：

（1）方位词+头：成为方位词后缀，如：

取枝大如手指者，斩令长一尺半，八九枝共为一窠，烧下头两寸。

（《齐民要术》卷四）

到唐五代时，方位词后缀已运用频繁，

如：东头、南头、西头、北头、里头、外头、前头、后头、下头、横头等。

赵州走入里头，师便归山。（《祖堂集》卷六）

地连东阁横头买，门对西园正面开。（齐己《贺孙支使郎中迁居》）

（2）时间名词+头：成为时间名词后缀，如：

夜头早去阿郎嗔，日午斋时娘娘打。（《佛说阿陀经讲经文》）

晚头，押衙归，朝贡使赏禄 绵等。（《入唐求法巡礼行记》卷二）

（3）一般名词+头：名词后缀，如：

我须向衙头叛事去。（《敦煌变文集·搜神记》）

常没水中，出膝头，小儿不知。（《水经注》卷二十八）

（4）改变词根意义或扩大词根意义以作为引伸之用，如：

或仿裁缝，针头巧妙。（《维摩诘经讲经文》）

（5）形容词+头，成为名词后缀，如：

明头来也打，暗头来也打。（《祖堂集》卷十七）

什么处学得虚头来？（《祖堂集》卷七）

2. 成为形容词后缀，如：

怪得恁么滑头。（《罗湖野录》卷四）

3. 成为副词后缀，如：

但愿长头醉，作伴唤刘伶。（《王梵志诗》）

蝇子竞头打其窗，求觅出路。（《祖堂集》卷十六）

4. 数+量+头，如：

这个柳青 丝有多少尺头。（《老乞大》）

张公会看脉，李公会使药，两个竞头医，一时用不着。

（《五灯会元》卷二）

5. 动词+头：以表动词价值，如：吃头、看头、玩儿头。

词缀“头”到了宋元以后，发展迅速，使用普遍，例如：

（1）黄金榜上，偶失龙头望。（《鹤冲天》）

（2）我若东说西说，则争头向前采拾，如将空拳诳小儿，都无实处。

(《五灯会元》卷九)

(3) 昨日借你的十两头，你就在里头除了罢。

(《喻世明言·临安里钱婆留发迹》)

(4) 还有个什么大听头呢？(《儿女英雄传》第十五回)

(5) 宝玉道：“这句话没什么讲头。”

代儒道：“胡说！譬如场中出了

这个题目，也说没有做头么？”(《红楼梦》第八十二回)

到了近代，“头”已经成为活跃的附加构词词素，可见“头”作为虚语素的用法，从六朝以来，在汉语中是很普遍的，但在现代汉语中，“头”作为后缀在数量上减少了，如副词后缀就没有了。

五 余论

“子、儿、头”作为后缀词，多数置于名词性词根之后，也可置于动词、形容词或量词之后，以进行构词或改变词性，以表示新的语法意义，并具备新的语法功能。不读轻声的“子、儿、头”，站在现代汉语上来看，以意义还没完全虚化的为多，轻声的“子、儿、头”则以意义日渐虚化的为多。有些带“子”、“儿”、“头”的名词，是可以独立的，但加上“子、儿、头”后，意义与词性可能改变，如：扣，是动词，加上“子”后，成扣子，是名词。信是信件之意，加上“儿”成信儿，即消息、信息之意。布，是指可做衣服的原料，加上“头”成布头，是指零碎的布块。

名词后缀的“子、儿、头”在虚化的演变过程中，逐渐失去其实词的性质，而其语音形式也会随着虚化，而成轻声。“子、儿、头”进一步虚化、泛化后，构词时就不再受本义和

引申义的制约。通过上面对“子、儿、头”的分析、比较，可知语法化是由实变虚，词缀是语法化进程中虚化程度较高的一种形式，由此体现了汉语本身的发展趋势。

词缀是古汉语一种重要的构词手段，在古汉语中担任重要的角色，是汉语双音化中不可少的推手。而词缀化的程度是与词根使用率的增加，及使用范围的扩大成正比。通过词根虚化程度，语素意义的虚化过程，展示了词缀化的渐进过程。随着词根词缀化，产生了许多新词汇，丰富了社会语言。词根词缀化有其价值和作用，我们应该以认真的态度对待这个问题，并深入研究。

纵观“子、儿、头”的演变，可知语言的发展是渐变式的，兼具潜移默化 and 约定俗成的过程。只有经过历时的研究，才能发现语言的发展变化。

参考文献：

1. 王力著《汉语史稿》，北京：中华书局，2009年6月。
2. 陈庆元等编《新编 古诗三百首》南京：江苏古籍出版社，1995年8月
3. 刘盼遂 郭预衡主编《中国历代散文选》，北京：北京出版社，2000年4月。
4. 吕叔湘著《吕叔湘文集》第2卷，北京：商务印书馆，2004年12月
5. 贾迪庵《词缀“儿”特殊性浅论》，中山大学，2004年4月
6. 吕叔湘主编《现代汉语八百词》，北京：商务印书馆，1999年
7. 潘文国等著(1993)《汉语构词法研究》，台北市：台湾学生书局。
8. 邓魁英主编《中国古代文学作品选》北京：北京师范大学出版社，1998年。
9. 郭锡良等编著《古代汉语》下册，北京：商务印书馆，2000年。

本文作者是新加坡新跃大学与南京大学联办博士课程之博士研究生

休闲文化的优雅载体

——江南园林

(中国) 曹林娣

杏花春雨江南，具有天时地利之便：河网密集，随时都可以得泉引水；高山、丘陵、盆地、平原等丰富的地形地貌，风景旖旎；太湖石，姿态秀润，尧峰黄石，嶙峋入画，金山石为天然的优质石材；典型的亚热带季风气候，沃野平畴，青林翠竹，四时具备，得天独厚；长江的源头昆仑山滋养出的昆仑神话和沿海的蓬莱仙话，又成为“梦幻艺术”的园林又一蓝本。

中国是诗的国家，文化人是中华五千年文化的载体，代表了当时的文化学术水平，江南人文荟萃，他们集数千年生态经验积累和文化积淀创造的江南园林，既是人类最佳的人居环境，也是文人议事会客、诗酒唱和的优雅的休闲载体。

江南历史上名园叠出，元明清时期发展到颠峰，形成苏州园林、扬州园林同中有异的私家园林流派，有“江南园林甲天下，苏州园林甲江南”之谚。以苏州园林为代表的江南古典园林，以山、水、建筑、花木为四大物质构成要素，荟萃了文学、哲学、美学、绘画、戏剧、书法、雕刻、建筑以及园艺工事等各部门艺术，组成浓郁而又精致的艺术空间：生境、景境、人境，正是古代文人休闲文化的生动范本。

一 美的生境

江南园林是可居、可游、可赏的人类理想家园，基于“天人合一”的哲学理念，“自然始终是一切美的源泉，是一切艺术的范本”¹。

北宋著名的山水画家郭熙在《林泉高致》中这样地抒写意愿：“丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也……尘嚣缙锁，此人情所常厌也。”

营构园林首重相地，追求的是“结庐在

人境，而无车马喧”、“远往来之通衢”、“野外罕人事，穷巷寡轮鞅”。苏州市内宅园都在小巷深处，至今网师园、艺圃、曲园、鹤园、听枫园等园林还保持着这一特色。

当然，城市郊外的山麓园和濒湖园是最理想的，如天平山庄、启园。明徐枋《吴山十二图记》：

上沙在天平灵岩之间，其地最胜，大樵仰天界其右，笏林峙其左，中为村落，多乔林古藤，苍松翠竹与山家村店相掩映，真画图也。一洞从灵岩大樵逾重岭而来，洞声潺潺，水周屋下，予草堂在焉，轩窗四启，群峦如拱，空翠扑人，朝霏夕霭，可卧而游，又不假少文图画矣。

园林用材土木，具有天然的亲和力，它轻软、暖和，与阴冷生硬的石头异趣。《易经》八卦的方位中，东方、东南方为“震卦”和“巽卦”，五行属木，是太阳升起的方位，色彩为青色，是植物生长的颜色，代表着春天和清晨，是一年四季之初和一天的开始，是朝气蓬勃的方位，所以，“木”是一种含有生命的材料，它充满了朝气、生意、阳光等欣欣向荣的内涵，是阳气的体现和生命的象征。木构建筑简捷实用，冬暖夏凉，厅堂门窗通风、透气、透光，落地长窗开合自由，拆卸方便。

园林住宅部分是院落式的。自外而内，大抵先门厅，而茶厅、大厅、楼厅。每进房屋均隔以天井。楼厅以后，或临界筑墙，或辟园圃。

各进房屋之檐高，均为正面面阔的十分之八。两进房屋之间往往设界墙，界墙以后即为第二进房屋之天井。“天井依照屋进深”，天井进深与房屋进深相等，后天井则减半至界墙为止。²进深方面往往愈后愈高，对采光卫生有益。天井与厅堂比例，都符合日照原理。

如拙政园东部住宅建筑纵深四进，有平行的二路轴线。主轴线由隔河影壁、船埠、大门、二门、轿厅、大厅和两进楼厅组成。重门叠户，庭院深深，面阔五间的一间间厅室，衍伸出长长一串景深，铺张了几百年来家庭礼仪的空间规程。正落左右各有一条纵轴线，即边落。右边纵轴线上依次是书斋、花厅、藏书楼和其他次要房间。左边纵轴线上依次是女厅、厨房、库房和杂屋。

正落与边落之间有从头至尾贯通的备弄（避弄），这是防火通道，防盗疏散通道。每两进房舍之间皆有天井。

小型园林是以厅堂作为全园活动中心，厅前设置山、池、花木等对景；厅堂周围和山池之间缀以亭谢楼阁，或环以庭院，用路径和回底联系贯通。组成一个可居、可赏、可游的整体。

园林建筑特别强调人与宇宙、人与社会生活的关系，建筑具有自然化特点，如环水而筑，水周堂下，用树荫、用水系解决降温，符合低碳化原则。

园林中丰富的建筑类型都体现了向大自然敞开的特点。如厅，有大厅、四面厅、鸳鸯厅、荷花厅、花篮厅、花厅等，它们都与周围环境相融合。拙政园的远香堂为典型的四面厅，四面有廊，四周设有落地长窗，山水景观扑进厅内，窗框都成了一个取景框。

廊宜曲宜长，随形而弯，依势而曲。或蟠山腰，或穷水际，通花渡壑，蜿蜒无尽。有沿墙走廊、爬山游廊、空廊、水廊、回廊、楼廊、复廊等。拙政园倒影楼与宜两亭之间的一段游廊、留园涵碧山房西面至闻木樨香轩的爬山廊、沧浪亭的“面水轩”到观鱼处的一段复廊，拙政园和环秀山庄的楼廊等，各有特色。

园林粉墙、漏窗、洞门、空窗、铺地等小品，或以衬墙前的石峰、花木，接受水光树影；或丰富美化墙面，透风漏月，造成似隔非隔的庭园幽深感和景物若隐若现的朦胧美。

高视点的建筑可远眺近观，把大自然借进园中，从有限到无限。

江南园林植物采取自然式种植、刻意追求“疏林欹倒出霜根”、“苔痕上阶绿，草色入帘青”的天然境界。

窗前月下，梅枝古拙，一叶芭蕉，几竿修

竹，半掩窗扉，隐现石笋，梧阴匝地，槐荫当庭；插柳沿堤，栽梅绕屋；结茅竹里……夜雨芭蕉……晓风杨柳。（计成《园冶》）营造出舒适宜人的自然环境。一年无日不看花。

绿色植物有净化空气、吸收噪音、调节改善小环境的气候、吸收紫外线、提供绿荫、防止眩光等功能，它不但能通过光合作用和基础代谢，呼出氧气，而且能吸收二氧化碳、二氧化硫、氯气等对人体有害的气体。“又能吸滞粉尘，减轻粉尘污染……降低了空气的浑浊度，增加了空气的纯度”，“还能滤菌、杀菌……根据科学研究，仅花叶飘散在空中的芳香就能杀灭多种病菌”。

江南园林假山得深山丛林之趣。苏州环秀山庄的湖石假山，占地仅半亩，但山径长达60米，盘旋其中，登高、穿洞、越涧，起伏转折，仿佛置身于千崖万壑之中。山中白云悠悠，山涧溪水潺潺，石梁飞瀑。似一幅幅变幻的图画：《富春江图》、《溪山行旅图》、《石梁飞瀑图》，令人目不暇接。这座假山是叠山大师戈裕良的杰构，它源于自然而高于自然。

园林水体呈天然之趣。水形有池沼、溪涧、泉源、渊潭等，与真水无二。

费尔巴哈讲到过“一种精神的水疗法”，认为水有一种惊人的治疗力，他说：“水不但是生殖和营养的一种物理手段……而且是心理和视觉的一种非常有效的药品。凉水使视觉清明，一看到明净的水，心里有多么爽快，使精神有多么清新！”符合传统养生学中“和于阴阳，调于四时”之说。

生活在“可居可游”的园林中，是怡性养寿的最佳所在。处处体现出闲适、自然的文化心理。

二 美的景境

园林多出于能诗善画的文人（包括僧侣）的目营心构，他们是“能主之人”，“第园筑之主，犹须什九，而匠用什一”³，作用占到十分之九。他们都具备“三绝诗书画”的基本艺术修养，并运用前朝文人风雅故事、采撷经史艺文中的原型意象，通过语言符码即园林匾额、楹联与刻石等品题的启示来触发、感悟，生发意境，使园林山水、植物和建筑等升华为

有生命的诗性化活物、一种审美意趣，成为文人墨客所津津乐道的一种生命情怀。所以中国古典园林之景，并不以西方的“景观”名，而称“意境”。

江南园林都能“取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中”⁴，于是揣摩诗意，仔细推敲山水、亭榭、花树等每一个具体景点的布置，使它们符合意境的需要，优秀的园林成为一篇篇“地上之美文”、一首首情味隽永的佳诗。使人徜徉其中，感受到诗境、仙境、禅境和画境。

瑞士思想家阿米尔说：“一片自然风景是一个心灵的境界”；这个“境界”区别于物质功利和概念抽象的世界，所以“境界”、“意境”为“诗意的世界”。主客相融，这是生命与自然的融合，因此意境自生。

以诗心去营构纯净优美的诗境，陈从周《说园》中谈到，有时一景“相看好处无一言”，必藉之以题辞，辞出而景生。所谓一样烟波，有吟人，景便多。

中国园林之筑皆出于文思，主题意境确定以后，造园艺术家们往往因地制宜地结构各欣赏空间的意境，并以诗文形式作出概括，再仔细地推敲山水、亭榭、花木等每个具体景点的布置，他们追求的是“境若与诗文相融洽”。

正因为是揣摩诗意构园，所以园林各景区意境也就具有寓意深永的诗文意境，且与该园主题相互映发。徜徉园中，识者能从园里的境界中揣摩玩味，从中获得中国古典诗文的醇香厚味。陈从周以诗文境界品苏州名园称：网师园若晏小山词，清新不落套；留园秀色夺人，犹吴梦窗词；拙政园中部，清空骚雅，如姜白石词风；沧浪亭蕴涵哲理，耐人涵咏，则具宋诗神韵；怡园仿佛清词，集萃式的传统词派的模拟……

陶渊明将“田园情结”诗化为一种美的至境。他的《桃花源记》和诗，创造了一个集“美”“善”于一体的桃花源，是陶渊明构想的农耕社会的“伊甸园”。陶渊明笔下的《桃花源记》和诗，告别官场的宣言书《归去来兮辞》、《归园田居》诗以及他的田园生活的诗歌都成为苏州园林及景点意境。

中国园林发展到晚清，真如地上之文章，如苏州的耦园，素朴雅致，是谱写在地上的一

首爱情诗。

世界上的园林营造，最初都出于对“天堂”、“乐园”的非人间境界的憧憬，中国古典园林保留了原始的生命信仰，与道教的神仙思想有关系，热衷于营构人间天堂、三岛五岳十洲和洞天福地，海上仙山，象征着超越生命的意象，凝聚了对“生”的希望和憧憬。

海中仙山的传说最早见于《山海经·海内北经》曰：“蓬莱山在海中。”后来出现的旧题王嘉的《拾遗记·高辛》列出三山之名分别为“方壶，则方丈也；二曰蓬壶，则蓬莱也；三曰瀛洲也；形如壶器”。《海内十洲记》进一步记载三山上有“金玉琉璃之宫”、“上生神芝仙草，又有玉石，高且千丈，出泉如酒，名之为醴泉，饮之数升辄醉，令人长生”。

私家园林一般以写意含蓄的形式表示三岛。如苏州拙政园中部的水中三岛：荷风四面亭、雪香云蔚亭和待霜亭；苏州留园水池中小岛径名“小蓬莱”，园主称：“园西小筑成山，层垒而上，仿佛蓬莱烟景，宛然在目。”林本源园林中的海中仙山更写意，一湾流水将三山围在很小的范围内。

中国古典园林中的楼阁和楼廊等，本来也是仙居形式，楼山更是明确为营造仙居模样。古人以为云乃触石而生，因呼石为“云根”，假山上盘曲的磴道象征“云梯”，“上楼僧踏一梯云”，飘飘欲仙，在想象中获得仙居意境。

佛教与私家园林结缘最早见于晋石崇的《思归引·序》：“晚节更乐放逸，笃好林藪，遂肥遁于河阳别业（即金谷园）。”并深刻地影响着社会心理和审美情趣的变化，盛唐吴门画家张彦远在《绘境》中提出了“外师造化，中得心源”的著名艺术创作观点。运用到艺术上，则强调了“心悟”、“顿悟”等心理体验，艺术成为一种“自娱”的产物、寻求内心解脱的一种方式。

人们习惯以“据于仁，由于义，逃于禅”指称中国文人的的人生轨迹，杜甫“醉巾往往爱逃禅”，本意应指“醉酒而悖其教”，是称懒于修道，谓之“逃禅”，非学佛，但宋后多将“逃禅”理解为“禅悦”，指入于禅定、沉湎于禅趣味之中轻安豫悦的心境。这是一

种艺术境界，充满静穆、飘逸、朦胧之美。美学家甚至说：“宗教没有审美补充就不可能存在。”⁵禅悦的风靡，当在慧能大师建立南宗“顿悟”禅之后。“拨开世上尘氛，胸中自无火炎冰兢；消却心中鄙吝，眼前时有月到风来”⁶，独坐禅房，潇然无事，烹茶一壶，烧香一炷，看达摩面壁图。垂帘少顷，不觉心静神清，气柔息定。蒙蒙然如浑沌境界，意者揖达摩与之乘槎而见麻姑也。

江南私家园林中也有如《红楼梦》中妙玉修行的笼翠庵那样的真正的庵堂庙宇。如苏州留园东部的参禅处、待云庵、亦不二亭是园主佛事活动的场所。苏州怡园筑亭名“面壁”，乃佛家坐禅念经的精神修炼法，带有浓郁的印度佛教色彩。

园林中体悟佛理的景点和装饰构件随处可见。如刻有佛的名字或经咒的石柱子，柱身多为六角形或圆形。或在八角形的石柱上刻经文（陀罗尼经）、佛像，用以宣扬佛法的纪念性建筑物。始见于唐，到宋辽时颇有发展，以后又少见，一般由基座，幢身，幢顶三部分组成，状如塔。《履园丛话·碑帖·唐石幢》：

“吴门碑刻，遭建炎兵火，十不存一，故汉唐之碑少，今所存者惟石幢耳。”如上海南翔古猗园有两座唐代经幢，系云翔寺移来的古物。松鹤园荷花池中的普同塔，是古猗园最古老最珍遗文物之一，建于宋嘉定十五年（公元1222年），原系南翔镇云翔寺九品观荷花池中的石塔，高约一丈，六面七级，腰束莲花瓣，塔柱镌如来佛像，雕刻精美。在荷花簇拥下，犹如亭亭玉立。苏州留园、拙政园的水池中往往有精美的小石幢，石幢上雕刻着佛像、荷花，俗称石和尚，据说是超度落水儿童亡灵的，现在实际上成为风景的点缀。

明代计成谈到门窗时说：“莲瓣，如意，贝叶，斯三式宜供佛所用。”莲瓣，如意，贝叶，都是佛学符号。

“禅房昼永炉香静，绿上纱窗竹影闲”。法显的《佛国记》和玄奘的《大唐西域记》中都记载了古印度两个最早的寺庙之一是“竹林精舍”，是释迦牟尼在王舍城宣传佛教时居处。观音菩萨在往昔之时，现身于南海普陀山的紫竹林中，听潮起潮落，悟苦空无我，修成耳根圆通，能“寻声救苦，大慈大悲”。竹子

与佛教结缘，所谓“青青翠竹，尽为法身”。竹子节与节之间的空心，是佛教概念“空”和“心无”的形象体现，白居易《养竹记》谓：“竹心空，空以体道，君子见其心，则忠应用虚受者。”寺庙中都植竹，狮子林南部小阁，周围密植竹林，题名“修竹阁”，就是仿效的洛阳古寺，以重名声。清末朴学大师俞樾筑曲园，置“小竹里馆”，植彭玉麟所送方竹，同样含有王维“竹里馆”的禅意。

苏州沧浪亭“看山楼”下的石室名“印心石屋”，为一丈见方的石洞，取意“方丈室”。谓入此法门者，能“以须弥之高广入芥子中”，“以四大海水入一毛孔”，而山、海等高、广依然，坐百万大众亦无宽狭之感。一说维摩诘室大仅十笏⁷，王玄策过净名（即维摩诘）宅，以笏量基，此有十笏，故号方丈之室也。实际上与禅宗所说的芥子纳须弥是一个道理，也是私家园林信奉的美学意念。

石室之上建有看山楼，同样是取“日里看山”、“看山是山”的禅宗公案。周围的竹子，强化着这一宗教氛围。

列为世界文化遗产名录的苏州狮子林，园名直接采用了禅宗临济宗用语。虽然现在已经禅、儒参融，但园内还有“禅窝峰”、“狮子峰”、“翻经台”、云室等禅院特有的名称，特别是以禅宗公案或禅宗故事立意的景点：“揖峰指柏轩”据“庭前柏树子”公案立意；“问梅阁”，取意马祖道一大师问大梅法常之公案故事；立雪堂，取意禅宗二祖故事等。

留园“闻木樨香轩”、网师园“小山丛桂轩”、“无隐山房”都是根据宋黄庭坚闻桂香而悟禅的公案。

“夜雨芭蕉，似杂鲛人之泣泪；晓风杨柳，若翻蛮女之纤腰。移竹当窗，分裂为院；溶溶月色，瑟瑟风声；静扰一榻琴书，动涵半轮秋水。清气觉来几席，

诗文为造园之理，画本为造园之图。黑格尔在《美学》中论述了园林与绘画的关系：

讨论到真正的园林艺术，我们必须把其中绘画的因素和建筑的因素分别清楚。花园并不是一种正式的建筑，不是运用自由的自然事物而建成的作品，而是一种绘画，让自然事物保持自然形状，力图摹仿自由的大自然，它把凡是自然风景中能令人心旷神怡的东西集中在

一起，形成一个整体，例如岩石和它的生糙自然的体积、山谷、树林、草坪、蜿蜒的小溪、堤岸上气氛活跃的大河流，平静的湖边长着花木，一泻直下的瀑布之类。中国的园林艺术早就这样把整片自然风景包括湖、岛、河、假山、远景等等都纳入园子里。⁸

明清是中国山水画和花木竹石图等风景小品发展的高潮。诗、书、画、印的结合获得新的发展。绘画风格多样，不拘一格，主张抒写自我，“借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我”、“法自我立”等理论主张。文人画的意境、技法、风格等对园林产生很大的影响。

明中叶声名赫赫的吴门画派都自己构园并参与苏州园林的营构，一些文人画士成为造园叠山名家，明朝有张南阳、周秉成、计成等，清代有张涟、张然、叶洮等，他们既擅长绘画、又是造园家等。袁枚《随园诗话》说张涟“以画法垒石，见者疑为神工”，《国朝画微录》也说他“少学画山水，兼善写真，后即以其画意垒石”，“若荆、关、董、巨、黄、王、倪、吴，逼肖”。张然“以意创为假山，以营丘、北苑、人痴、黄鹤画法为之，峰壑湍獭，曲折平远，经营惨淡，巧夺天工”⁹，是按照李成、董源、黄公望、黄鹤山樵等画家的笔法来堆山叠石的。

写出中国第一部造园理论著作《园冶》的计成，“少以绘事，性好搜奇，最喜关同、荆浩笔意，每宗之”，他为武进的罢官文人吴玄筑“五亩园”，先相其地基，掇石而高，搜土而下，“合乔木参差山腰，蟠根嵌石，宛若画意；依水而上，构亭台错落池面，篆壑飞廊，想出意外”，名声大振。又先后营造扬州“影园”、仪征“寤园”，所造园富有诗意，游之若荆浩、关仝的山水画，郑元勋赞曰：“宇内不少名流韵士，小筑游卧”，只要经他略加区划，便“别具幽灵”，“更能指挥运斤，使顽者巧，滞者通”，因聘誉江南。

专业匠师由于诗情画意的陶冶，也精通绘事，故“见其随举一石，颠倒置之，无不苍古成文，迂回入画”。

文人画的意境构思、美学意念、意态风格乃至线条色彩、技法手段等都被运用到文人园的构图设计、写意造景中来，造园艺术家在规定的空间里以土石为皴擦，他们将二度空间的

文人画，化为具有三度空间的立体画，体现了“师造化夺天工”的空间写意性格，有“咫尺之内而瞻万里之遥，方寸之中乃辨千里之峻”的气势神韵。中国园林也就成为画意深沉的令人忘情的“立体的文人画”。

画论与构园论同一。诸如“意在笔先”、“默契神会、得意忘象”、“以一点墨，摄山河大地”、“经营位置、空间构图”等山水布局都悉符此理。园林散点透视的空间构图、运用因借、障景、对景、点景等手法等都深得画理之精髓。

叠山、垒石广泛借鉴绘画的艺术手法。明张南阳以画法堆叠的上海豫园大假山，饶有画意，堪称精品。

《画山水诀》有“主山最宜高耸，客山须是奔趋”、“画有宾主，不可使宾胜于主”、“众山拱伏，主山始尊”等论述。江南园林中“一池三山”的布局符合此画理。如个园秋山高约7米，主峰居中，两侧峰呈朝揖之势，通体有峰、岭、峦、涧、峪等形象，宾主分明，掩映烘托的构图，据说是仿石涛画黄山的技法。完全符合唐岱《绘事发微》所说的“岭有平夷之势，峰有峻峭之势，峦有圆浑之势，遥岭远岫有层叠之势”的画理。

《园冶》所云：“峭壁山者，靠壁理也。借以粉壁为纸，以石为绘也。理者相石皴纹，仿古人笔意，植黄山松柏、古梅、美竹，收之圆窗，宛然镜游也”。特别是透过门窗洞去看，其画意则更浓。如网师园琴室之峭壁山，贴在斑驳的粉墙上，山周数竿紫竹，摇曳生姿，山石缝隙中点缀着书带草，俨然佳山。

拙政园海棠春坞庭院，于南面院墙嵌以山石，植慈孝竹，书卷形的“海棠春坞”题款，宛然立体画。留园华步小筑庭院，于正对着绿荫的院墙上点缀以山石、天竹、蔓萝，自绿荫轩看恰似一幅图画。

网师园梯云室北部庭院，贴近北部院墙点缀着两三块玲珑剔透的湖石，自梯云室透过扇看去，宛如一幅图画镶嵌于精美的镜框之中。

耦园东花园主景黄石假山，刘敦楨《苏州古典园林》称“不论绝壁、蹬道、峡谷、叠石，手法自然逼真，石块大小相间，有凹有凸，横直斜互相错综，而以横势为主，犹如黄

石自然剥落的纹理”，山巅平台护栏按主峰造型采用竖向岩层结构叠成竖向造型，平台不置建筑物，和黄公望画山之法同。

戈裕良用湖石叠置的环秀山庄主景假山，以大块竖石为骨，又以小石细心掇补。既采用斧劈皴法使石块刚健矫挺，又创钩带法，钩带大小石造环桥，使之与真山洞壑不少差。他承大画家石涛笔意，洞皆拼镶对缝，纹理统一，浑然天成。

拙政园中部土山随宜叠置的黄石群，基本上用倪云林侧峰表现的折带皴法。南方园林中的书斋厅轩，往往多采用清李渔所论之“尺幅窗”理论组成一幅幅“尺幅画”。“刹宇隐环窗，仿佛片图小李；岩峦堆劈石，参差半壁大痴”¹⁰，窗景，就像一幅李昭道画的山水画；掇山如黄公望的千丘万壑。

四面厅“小山丛桂轩”，是山水园南的主要建筑，轩处南北叠石间，山居之意裕如。轩北为模拟崖岗的近景黄石假山，宛如国画山水画中一幅立体山岗山体画。轩北墙正中一方窗，中间圆形窗框嵌进窗外假山一角，俨然是一幅立体山石图。环视四壁窗格，犹如一只只画框，一幅幅“尺幅画”扑面而来。

殿春窗后小天井内，略置叠石，并植有芭蕉、慈孝竹和腊梅、天竺，北面三窗，红木镶边的长方形窗框构成框景，构成“蕉窗”、“竹窗”和东坡的竹、梅、丑石“三益友”窗，成为一幅幅优美雅致的国画小品。这时人们看到的确实是“窗非窗也，画也；山非屋后之山，即画之上山也”。

阶砌旁边栽几丛书带草，墙上蔓延着爬山虎或蔷薇木香、几竿修竹或一棵芭蕉、盘曲嶙峋的藤萝枝干等都无一不是一幅幅好画。

三 美的人境

江南私家园林，大多是结庐在“人境”的“城市山林”，昔日，是文人雅集进行文化活动的场所。也是人们居住生活的空间，园林中的装饰图案，反映了人类审美理想、情感诉求，基本铸合了人类福、禄、寿、喜、财等共同愿望。

晋王羲之、谢安、许询、支遁等四十一人于会稽山阴之兰亭，饮酒赋诗，王羲之写下千古传诵的《兰亭集序》，文中描绘了文人们大

规模集会的盛况，流觞曲水，觞咏其间。“崇山峻岭，茂林修竹”的自然胜景，和流觞所需曲水，水畔进行“文字饮”的形式，成为中国古典园林中建园置景的蓝本。

文酒之会几乎成为“文人园”的基本特征。拙政园中有一副楹联：“旧雨集名园，夙前煎茗，琴酒留题”，“曲水崇山，雅集愈狮林(狮子林)虎阜(虎丘)；蒔花种竹，风流继文(文徵明)画吴(吴梅村)诗。”耦园大厅名载酒堂，用汉扬雄典故，门楼“诗酒联欢”。这些都是对当年文酒之会的一种写照。

当年文人雅集的情况，有的已被绘成图画，或摹刻在园中。苏州沧浪亭“仰止亭”的南廊壁上，嵌有江苏巡抚陶澍记《沧浪五老图咏》和朱记的《七友图》以及《沧浪小座图》等石刻，出于百年之前苏州名匠之手，生动传神，犹可见当年士大夫晚年在沧浪亭的生活情况。

建成于民国十一年(1922)的苏州鹤园，苏邑人士常常借此园为宴饮雅集之地，一时有“少长咸集，群贤毕至”之盛况。

苏州文人园中也往往是文人结诗酒、诗画社的地方。明代武英殿大学士王鏊，号为“天下士”，晚年在怡老园中，日与沈石田、吴文英、杨仪部结文酒诗社，苏州才子文徵明、祝枝山、唐伯虎等人也经常入园中写诗论文，前后长达十四年。

清怡园每每举行“画集”、“诗会”、“曲会”、“花会”等，有的酬唱诗词，有的切磋画事，有的抚琴度曲，极一时之盛。1931年春又重新组织了“怡园画社”，参加的有二十三名著名画家，成为艺林美谈。

郑文焯之壶园有吴社，数人非啸于楼，即歌于园，成《吴波鸥语》行世；艺圃有“鸥隐词社”，郑文焯任社长；留园“寒碧词社”等。网师园殿春，抗战时，曾为国画大师张大千和其二哥张善寓居时的画室。同时居住在园中的，还有近代金石书画家番禺叶恭绰。当时，四方名士，纷纷过往，聚宴吟诗，流连其间。

江南园林建筑装饰图案涉及到天地自然、祥禽瑞兽、花卉果木、人物、文字、古器物，以及大量的吉祥组合图案，既反映了民俗精华，又映射出土大夫文化的儒雅之气。

如源于爱情与生命繁衍主题的艺术符号丰富绚丽,象征生命礼赞的阴阳组合图案随处可见:象征阳性的图案有穿莲之鱼、采蜜之蜂、鸟、蝴蝶、鸡、蛇、狮子、猴子等,象征阴性的有蛙、莲、兔子、荷花、梅花、牡丹等花卉、石榴、葫芦、瓜、绣球等,阴阳组合成鱼穿莲、鸟站莲、蝶恋花、榴开百子、猴吃桃、松鼠吃葡萄、瓜瓞绵绵、狮子滚绣球、喜鹊登梅、龙凤呈祥、凤穿牡丹、丹凤朝阳等,都有一种创造生命的暗示。

语音本是人类与生俱来的本能,但原始先民却将语音神圣化,看成天赐之物,是神造之物,产生了语言拜物教。于是,被视为上帝对人类训词的“九畴”和“五福”等都被看作是神圣的、万能的,可以赐福降魔。早在上古时代,就产生了属于咒语性质的歌谣,园林装饰图案大量运用谐音祈福的符号都烙有原始人类语音崇拜的胎记,寄寓的是人们对福(蝙蝠、佛手)、禄(鹿、鱼)寿(兽)、金玉满堂(金桂、玉兰)、善(扇)等愿望。

植物神灵崇拜,如灵芝是“禀山川灵异而生”,“一年三花,食之令人长生”。松柏、万年青之类四季长青、寿命极长的树木也被称为“神木”。牡丹(富贵花,为繁荣昌盛、幸福和平的象征)、石榴(多子,古人以多子为多福)、蝙蝠(福气)、佛手(福气)、菊花(吉祥与长寿)等。

世人崇奉的“三官大帝”、“和合二仙”、“牛郎织女”有不少是日月星辰崇拜衍化而来,如三星、牛郎织女是星辰的人化、嫦娥是月的人化。

文字崇拜,崇文心理直接导致了对文化名人风雅韵事的追慕,士大夫文人尚人品、尚文品,标榜清雅、清高,于是,张季鹰的“功名未必胜鲈鱼”、谢安的东山丝竹风流、王羲之爱鹅、王猷之爱竹、竹林七贤、陶渊明爱菊、周敦颐爱莲、林和靖梅妻鹤子、苏轼种竹、倪云林好洁洗桐等,自然成为园林装饰图案的重要内容。留园活泼泼地的裙板上就有周敦颐爱莲、林和靖放鹤、苏轼种竹、倪云林洗桐等木刻图案,典雅风流

自然崇拜和人们各种心理诉求诸如强烈的生命意识、延寿纳福意愿、镇妖避邪观念和

伦理道德信仰等符号经纬线,编织起丰富绚丽的艺术符号网络,一个知觉的、寓意象征的和心象审美的造型系列。某种具有象征意义的符号一旦被公认,便成为民族的集体契约,“它便象遗传基因一样,一代一代传播下去。尽管后代人并不完全理解其中的意义,但人们只需要接受就可以了。这种传承可以说是无意识的无形传承,由此一点一滴就汇成了文化的长河。”¹¹

由于这种美寓于日常的起居歌吟之中,使我们在举目仰首之间、周规折矩之中,都无不受其熏陶。这种潜移默化的感染功能较之带有强制性的教育更有效。

小结

江南私家园林这种生活方式虽然已经消亡,但他们的生活智慧,依然熠熠闪光,是当今休闲生活的有益借鉴。

留存至今的私家园林,其永恒魅力在于“景”要有“境”,单纯追求视觉冲击力的景观学理论源自西方,与中国自然环境和审美习惯具有本源性差异。这些可以避免当今旅游开发中的欠缺。

努力吸取传统构园有法无式的艺术精髓,避免千城一面、千镇一面,同样是旅游开发中需要强调的。

游览园林实际上也是真、善、美的熏陶和接受博物教育的过程,是一种“成为人”的过程,所以,宋代文学家苏辙才说“凡物皆有可观”。

注释:

1. 宗白华:《看了罗丹雕刻之后》。
2. 《营造法原》姚承祖著,张至刚增编,刘敦桢校阅,建筑工程出版社1959年7月版,第11页。
3. 计成:《园冶 兴造论》。
4. 况周:《蕙风词话》卷1,人民文学出版社,1984年,第9页。
5. 列 斯托洛维奇:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社1984年版,第113页。
6. 陈继儒:《小窗幽记》。
7. 见唐道世:《法苑珠林》卷38。
8. 黑格尔:《美学》第3卷上册,商务印书馆1984年版。
9. 清王士禛《居易录》。
10. 计成:《园冶 园说》。
11. 王娟:《民俗学概论》,北京:北京大学出版社,2002年,第214-215页。

日本汉学史后记

(中国) 李庆

写完这第五部书，我望着窗外的远山，有一种说不清的感触。

想起了大海中的一片白帆

想起了丛林中的一棵小草

想起了山崖上的一块小石头

想起了在高峻的山顶上翻腾的无边云海和在清冷寒夜中高悬的一牙新月。我感到一种解脱。

当然，要说在写作中，只是压力和苦难，那不是老实话。知识的获得，新发现的喜悦，这自不用说，单就个人的情绪而言，有时内心充满激情，想喷礴而出，难以压抑；有时静默地思考，心灵充实；在孤寂的时候，烦恼的时候，写作就象伴随着我的知心老友，给我以内心的安慰。

近二十年中，这部书的写作，成为了我生活的有机组成部分。

我的研究，持续了近二十年。我也从中年迈向老年。

我不是一个用头衔和舆论包装起来的人物，只是一个用笔支撑着人生的普通学者。我认为，靠舆论支撑起来的东西，不管是装点上的灿烂金身或泼洒上去的污秽丑陋，都会随着舆论的消失而消失，都会在历史的长河中被荡涤干净。我的生活之路，平凡得很，微不足道。我所做的工作，也平常得很，如工人做工，农民种地。学者作为社会的一个组成部分，他的工作就是从事本职的研究。

可以说是一个偶然的机，使我到了日本金泽大学。也可以说是任其自然的结果，使我在日本一住就是二十多年。在这其间，如果说我有什么比较执着的事情的话，那就是这部《日本汉学史》的写作。这完全是我自己选择的结果，我没有为此申请过任何的“研究课题”或得到过任何研究经费，没有任何强制或义务。

在这几十年间，看世态变幻，潮涨潮落。在人生的大海中，几多朋友，转换方向，到其他领域施展。有的运动员，变成商人；有的演员，成了企业家；有的学者，投身政坛，还有的平步青云，又烟消云散。但生就一副碰到南墙也不回头倔性子的我，却在这自己选择的路上，一走就是几十年。尽管并非没有转换的机会，但还是在学术道路上，咬定了一件事情，一路走了过来。在这个领域中，我从来不把那些“跑马圈地”般地只会打一个旗幡，专做空头买卖，毫无实货的江湖里手放在眼中；不想投身“占山为王”般的“学会”“学科”，追求“专家”“大师”的袈裟；不想东奔西颠地弄个“项目”，讨点“基金”，招募小工，当包工头；更不想专门搬弄“旧铜钱”（借顾炎武语）以作为获取头衔的垫脚石或往上爬的敲门砖。而对于脚踏实地，认真组织集团研究，引导学术前进的真正的学界领军人物，我自认还有眼光，能够识别，并由衷敬佩。

我从不相信，只用“研究经费”就能打造出什么“大师”。科学研究，本质上就是一种献身的工作——对人类文明的献身。评价学问的标准，从人类文明发展的角度看，只能是相对于迄今为止的成果，有没有新的积累，只能看是否有新的资料发现，是否展现出新的方法，是否提出新的见解，对研究领域是否作出新的开拓。当然这里所说的“新”，不是梦呓般的胡说八道，而是要建立在坚实的科学基础之上。一个严肃的学者，永远必须尊重前人的成果——万里长城不是一天造就的，然而，决不能只是重复前人的结论，那是没有出息的表现。

我自己则是远在海外，孑然独行，只身丛林，跋涉开拓。就象龚自珍的诗所说，“狂文献耗中年”，饱尝个中甘辛。对于名利，虽

说并没有修炼到清心寡欲的地步，但是，绝不会企求别人给自己打上光圈。臧否优劣，任凭自然。我们都追求独立的人格和自由的思想，我当然也是如此。而同时，我们也应该承认，自己所认为的独立的人格也是被环境造就的“我”的判断，而自由的思想，也是由自己所处的环境和被环境造就的自我的产物，所以也是相对的。应当不断地反思，不断地修正自身的不足和缺陷，只有如此，才能跟得上时代的发展。这些想法也许都有点过于理想化，但有点理想总比没有好。

记得年轻的时候，一位更年轻的朋友看我每日如苦行僧般地跋涉在古文献中，曾这样问过我：“你看过海明威的《老人与海》吗？”那意思大概是：你不觉得这样的人生太乏味，是没有什么结果的吗？我回答：“看过。”也许当时我比那位朋友多一点生活的阅历，多少还可以领略到，海明威笔下的老人，在海上和风浪、和孤独、和鱼格斗时，他大概并非一定要有什么结果的吧？生活的大潮把我带到了这样的地方，我能做而又想做的，努力过了，尽力奋斗过了，除此而外，还有什么呢？

人，从来就不是绝对自由的。

鉴于有的读者对拙著后两部迟迟未出版有些议论。所以，在此上海人民出版社将拙著《日本汉学史》五部一起出版之际，对这部书的写作产生过程，再做一点简要的说明。

笔者最初接触、收集有关日本汉学资料，是在上一世纪80年代前期。当时并没有决定写这样一部书。萌发写作的意愿，那是在80年代后期，尤其是在我在1988年到日本任教和以后。正式动笔，是在1991年底到1992年初，当时在日本金泽市，日本的电视台NHK对我有过一次专访，在访谈中，我公开向社会表达了这样的意愿。

于是，就日以继夜地埋头写作。到1998年，基本上写成了初稿，但是第四部、尤其是第五部，还比较简单。这时，上海外语大学的何寅老师表示可以帮助出版。于是，就一边联系出版事宜，一边修改补充。当时考虑到第四、第五部中涉及到的许多学者，仍活跃在学术舞台，尚在不断发 展，听从了一些师友的建议，先搁一下为好；还由于当时出版的现实可能性；因而决定先出前面三部。此

后，笔者重点就放到前三部的出版上。对原稿进行核实、补充、订正；然后看校样，修改。这期间出版社方面又出现了波折。好不容易，到2004年，出了前三部。十多年时光，就这样瞬息而过了。

出版以后，笔者继续对后两部进行补充修订。或是朋友、读者的指正赐教，或是自己巡检核，发现了前三部中的一些误讹：有的是生卒年代，有的是人物关系，有的是事实出入，有的脱漏错字。还有不少地方，当初因手头没有相关资料等原因，搁置着或者论说没有展开，不一而足。自己颇为不满，也对读者深负歉仄之意，总想有机会能加以弥补。

此后数年间，在修订的同时，尽力争取出版。然而不少的出版社因经济等方面的原因，颇有难色。这就是我们社会的现实。直到2008年，上海人民出版社做了相当的努力，才同意出版全书——对此，我由衷表示感谢。

这次出版，使我对前三部中已经发现的误讹欠缺，有了进行了修改和补充的机会，可望比原版要充实正确一些。后面两部，也作了一些修订补充。尽管近年家中亲人多有丧病之事，我仍在继续此书的写作校订，未敢懈怠。连续两年炎热的夏天，我都是流着汗水在看校样中度过的。寒暑交替，翰墨目耕，甘苦自知。当然，作为学术长河中一个阶段的产物，书中肯定还会有各种各样的错误和不足，期待着各方面的批评指正。

前面已经说过，我只是一个普通的中国人，一个学者。出于想使我国的学术走向世界，沟通和世界各国的联系，为我们民族文化的发展和现代化做点力所能及之事的愿望，着手写这部汉学史，所有的调查写作都是在完成职业工作以外进行的。所有的经费，由我自己的工资收入支撑。并非有些读者想得那么潇洒，顶着什么级别的“项目”“课题”的名义消遣；或有着什么头衔，拿着大把经费，可以立马“下单”，叫出版社出书。说句老实话，在写成初稿时，我甚至对能否出版都完全没有把握。当然，读者有权对为何迟迟不见全书提出责问——这也是对本书的关切和爱护。我希望，说明了事实以后，能得到理解。

在经历了写作、出版、修改、补充、校订

的多次反复之后，这部书现在总算能够问世，在某种意义上，可以说是非常幸运的了。这也是我们国家改革开放的结果。若非现在的时代，便不可能有这样的结果。

在前后近二十年的期间里，我得到了日本、美国、英国、法国、瑞典、加拿大和中国，自然包括大陆、台湾和香港的许多前辈、老师、朋友、同仁、学生、读者还有家人的指教、批评、关注、鼓励、支持、理解和帮助。他们有的已经去世，有的业已退休，有的还依然活跃在各自的岗位上。尤其王元化先生在他人生的最后时期，为我题写了书名；章培恒师病魔缠身，为我写了序言。当时情景，感铭在心，时时浮现，此生难忘。还有，对这次出版，上海人民出版社的李伟国、许仲毅等朋友在编辑过程中所做出的努力，也应该表示深深的感谢。

在对我个人来说可谓漫长的近二十年间，

上述种种交往，是生活中最温馨的情感慰藉和最难忘的经历，是支撑我在人生旅途上跋涉前行的精神动力，没有这些，我不可能走完这段充满荆棘的坎坷道路，也就不会有这样一部书。

这就是我的选择，我的人生。

最后应该感谢每一位看完这部书，或者仅是翻过这本书的读者。如果想研究中国的文化，或许，它可以带给你一点启发和方便，提供一个宏观的画面和前进的基础。我们在这里相会，或也是一种缘分。

让我在此，献上我诚挚的祝福。

2004年初，初稿

2006年7月修改

2009年10月校

2010年10月再校

本文作者是上海复旦大学终身教授兼日本金泽大学教授。



论中国当代文艺学中文化研究范式的建立

(中国) 李 勇

中国当代文艺学领域中的文化研究范式是从1990年到2000年这十年时间建立起来的。文化研究范式建立的过程经历了新问题的出现,西方理论的引进,范例的成功阐释,共同体的形成几个重要的阶段。2000年以后,中国文艺学研究领域出现了激烈分化的局面,文化研究范式逐渐取得了其优势地位,成为中国当代文艺学中占主导地位的模式。当然,坚持审美范式的学者对文化研究范式仍持批评态度,审美范式也仍然有其影响力,但是文化研究已进入中国当代文艺学的主流已成定局。

中国当代文艺学中的审美范式在90年代以后进入受到挑战和质疑的阶段,而对审美范式最有力的挑战和质疑就来自文化研究。那么什么是文化研究?作为一种文艺学研究范式,它是如何建立起来的?

一 什么是文化研究

文化研究(cultural studies)是一种形成于20世纪60年代英国的一种探究日常生活中的意义生产机制及其不平等关系的研究实践。相对于传统的精英主义的“伟大传统”研究,文化研究在雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)的倡导下把文化看成是一个群体在特定的时代社会生活的整体,其中占主体地位的是日常生活实践,但是与社会学、历史学等其他学科不同之处在于文化研究的目的在于揭示人们在日常生活中理解各种意义的内在机制,而且要揭示出意义生产中的各种形态的权力关系是如何影响意义的,揭示这些不平等关系当然就是为了抵制那些占主导地位的压迫者。霍尔(Stuart Hall)有两段话明确地回答了什么是文化研究这个不容易回答,在某种程度上这也是文化研究者不愿意回答的问题。霍

尔说:

即便文化研究有不同的发展方向,从一九六〇年代的英国至今,文化研究也一直以一种明确的方式,不断反思文化层面和政治层面,符号层面和社会层面之间的关系。……这些政治问题一向都是文化研究的核心关切。即便伯明罕大学的当代文化研究中心正在处理某些特定议题,每个人都清楚,文化政治的问题才是我们关切和实践的关键所在。这并不是一个和派系有关的政治立场问题,我们一直闪躲这种立场,而是文化(表意实践)和政治的关系,也就是文化政治。在某个意义上,我们可以从英国文化研究了解到,研究一贯坚持的关注就是:文化和权力如何在不同脉络中彼此接合。¹

如果有人问:‘文化研究观点具有什么样的明确性?’我认为,文化政治或者政治文化的问题,比较接近这个‘明确性’概念,也是文化研究的核心问题。另外,文化研究应该还有其他的元素,并已跨越传统的概念:譬如,无法进入任何知识和政治组构主流的声音、立场和经验。我们可以集结这个领域的广泛结构原则,而不需要以一个‘监控的方式’加以操作。对于‘监控’一个政治正确研究,我丝毫没有兴趣,但是我认为,文化研究形构的明确性问题,确实是一个重要的问题。²

霍尔所说的这种以文化政治为核心议题的文化研究是英国式的文化研究。这种文化研究在1964年伯明翰大学当代文化研究中心(CCCS)正式建立之后,扩展到美国、加拿大、澳大利亚以及亚洲。当然它在每一个国家的扩展都形成了各自的特色。文化研究在90年代正式传入中国以后也形成了一些中国特色,这一点我们将在下文中讨论文化研究范式在中国文艺学研究中形成的过程时论及。

二 文化研究对象的出现

像所有的范式一样，中国当代文艺学中文化研究范式的建立也经历了新问题的出现，新理论的建构，新范例的成型，以及新的共同体的形成这样几个阶段。

新问题的出现在文化研究范式的建立过程并不是从新的研究对象的出现开始的，而是从这些新出现的文化现象被作为文化研究的对象开始的，也就是说只有当研究者把一些文化现象当成文化研究的对象，从文化研究的角度来探讨这些文化现象时，文化研究范式才真正开始建设了。笔者在此说明这个问题，是因为文化研究的主要对象虽然是大众文化/流行文化，但是文化研究范式的建立与大众文化/流行文化现象兴起还是两个不同的问题。大众文化/流行文化兴起本身是一个社会文化事件。它的兴起在学术研究领域中曾长期不被关注，或至少被认为没有研究价值，不登大雅之堂，也就被忽视了。后来虽然有学者来讨论大众文化/流行文化，却又是从批判的立场来关注的。这些学者借用法兰克福学派（特别是霍克海默与阿多诺在《启蒙的辩证法》一书中对大众文化与文化工业的批判），对中国当代的大众文化/流行文化进行了尖锐的批评，还有一些人文学者从道德的立场出发，对大众文化大加挞伐，把人文精神失落，社会道德滑坡等宏大问题归因于大众文化的流行，认为是大众文化冲击了人的道德。因此，当中国当代学者真正从文化研究的角度来考察大众文化之前，也即文化研究范式的对象出现之前，对于大众文化/流行文化的讨论已经开始，并且经历了两个阶段，这两个阶段可以看成是文化研究范式正式建立的“前史”。

其一是在80年中期作为审美范式的反常现象的通俗文学兴起时，批评界和理论界对它的反应。虽然论者都在摆脱社会政治的束缚，表现文学的娱乐性的意义上肯定了通俗文学，但是作为审美范式研究中难以处理的反常现象，这种道义上的支持中仍然带有贬斥的意味，通俗文学的审美价值不高仍然是它的一个缺陷。在这个阶段，通俗文学（大众文化）的文化意义并未被发现，特别是文化研究中所关心的文化政治意义更是没有进入当时那些论者的视

野。比如，当时对通俗文学的认识主要围绕着可读性、易读性和套板性。可读性是指通俗文学具有故事性，“俗文学创作者在创作时无一不考虑设悬念、布疑阵、拴扣子、抖包袱等手法，无不驱遣丰富大胆的想象力，无不关注读者的审美期待……”³；易读性指写作形式方面的易于懂得或理解，明白易懂、句式简单、能指与所指的关系较单纯和确定；⁴套板性指那种习惯化的程式，即包括语言中的陈词滥调，也包括类型化的人物形式以及雷同的情节结构和习以为常的主题。⁵这些分析关注的焦点是通俗文学的艺术特点，而不是其文化意义。

其二是90年对于大众文化与文化工业的批判。这些批判关注的核心问题是大众文化的社会意义。陶东风在分析这些批判大众文化的中国学者的立场时指出：“对大众文化持激烈批判态度的人，在痛斥大众文化无深度、平面化、商业化、庸俗化、模式化、机械复制、麻痹大众，以及缺乏终极关怀，消解人文精神，拥抱技术主义时候，在他们抨击大众文化的消费者沉溺感官刺激性，丧失个性与鉴赏力，放弃批判立场的时候，他们显然是自觉不自觉地搬用了法兰克福学派的批判理论，尤其是阿多诺、马尔库塞、弗罗姆等人的理论……在他们的文章中，不难发现，对大众文化的所谓低俗性、欺骗性、消极性的批判，显然都是法兰克福学派的基本主题。”⁶此外，人文学者也在存在主义和生存哲学的立场上批判大众文化逃避生存的重负。陶东风认为这些批判中存在一个明显的局限就是把西方理论搬到中国，而没有考虑到中国语境的特殊性。“由于中国的大众文化批判没能充分考虑中、西方社会文化的差异，因而也就极大地忽视了在当代西方历史语境中产生的文化批判理论（包括法兰克福批判理论）在学理范型，问题意识，价值取向等方面与中国社会文化现实的错位与脱节。”⁷陶东风的分析是对批判大众文化立场的一种回应。我则更关心这些批判对于文化研究范式形成的意义。这种意义表现在两个方面：其一是虽然批判者采用的是激进的否定大众文化的态度，但是他们在借用了法兰克福学派的批判理论时，也把大众文化的社会意义揭示了出来。从知识社会学角度看，这也是提升大众文化研究的学术层次和品位的一个正面的学术实践。

这种批判把大众文化的重要性提升到了前所未有的高度，为文化研究的出场做好了准备。其二是大众文化批判中所引进的西方马克思主义批判话语为中国当代文艺学处理大众文化问题打开了一扇向西方学习的大门。它引进了西方研究大众文化的学术系统。这个系统有历史也有未来的发展，而文化研究恰恰正是这个学术传统的一个组成部分，是批判理论的后继者。所以，当中国当代文艺学研究者在这个学术系统中去梳理西方大众文化研究的历史时，文化研究的出现就是水到渠成的历史必然了。

那么，中国文艺学研究者是从何时开始从文化研究的角度来关注大众文化的？这是文化研究范式在中国文艺学中建立起来的关键问题之一。其实，文化研究在中国文艺学中的出现，几乎与学者们从法兰克福学派理论来批判大众文化同时进行。具体时间应该是在90年代初，中国学者批判大众文化的理论资源——阿多诺的《文化工业：欺骗群众的启蒙精神》和《电视与大众文化模式》的中文版本分别出现在1990年和1992年。⁸而中国学者自觉运用法兰克福学派理论的文章较早的有陶东风在1993年第6期《文艺争鸣》上发表的《欲望与沉沦——当代大众文化批判》、金元浦在1994年《文艺理论研究》第2期上发表的《试论当代的文化工业》以及张汝伦在1994年第3期《复旦大学学报》上发表的《论大众文化》。但也是在1993年戴锦华已开始对大众文化问题进行新的思考，她的立场已转向文化研究。她在回顾自己的学术道路时说：“90进入年代以后，我始终处于相当茫然的状态。这种茫然到1992、1993年之交达到了极致。这主要是因为商业大潮不期而至。就个人经验而言，我经历了真正的‘失落’……在我看来，1993年这次转型的考验可能更大一些，因为你必然在很多方面再做抉择，重新开始。大约在这个时候，我停下来重新读书，重新思考一些问题。其中最重要的是反省，一个是对西方理论的反省，对自己不假思索地使用西方理论的态度反省，包括从‘后殖民’的角度重新思考自己的理论话语和个人立场。另一个是对自己的精英文化立场的反省。当然反省不等于完全的改变和放弃。到现在为止，你仍可以说精英文化趣味是我的尾巴，很难根除……但是，如果我

仍关心中国文化的现实，我就不能无视大众文化，因为90年代以来，它无疑比精英文化更为有力地参与着对中国社会的构造过程。简单的拒绝或否定它，就意味着放弃了你对中国社会文化现实的重要部分的关注。具体到电影，比如第四代、第五代电影也在不同程度上经由不同途径被商业化。一个显而易见的事实是跨国资本的介入和影响。这显然不是由电影自身或仅仅借助电影理论所可能讨论清楚的，也不是在封闭的文本意义上可能得到阐释的，必须把它放入具体的历史情境中来，放入具体的政治、经济和文化语境中来。所以在这段颇为痛苦的反省和重新思考结束之后，我开始将主要注意力转移到大众文化研究上来。”⁹戴锦华的这个学术转变过程代表了后来从事文化研究的中国学者的集体转变历程。从事文化研究的中国学者大多数都是从精英立场转到大众立场的。戴锦华是笔者所知最早的转变者。陶东风和金元浦最初关注大众文化时也是从批判理念立场来否定大众文化的，后来都转变为中国的文化研究的代表人物。

在戴锦华的例子中我们可以看到中国的文化研究者对大众文化采用文化研究的立场时面对的问题。首先是立场的改变，由精英立场改变为大众立场，这是批判理论与文化研究的分水岭。但所谓的大众立场并非是与大众保持一致的民粹主义立场，而是对大众文化中包含的复杂性有清醒认识，不是一味地批判与否定大众文化的立场。文化研究者并不需要变成大众的一分子，而是对大众文化抱有同情的态度。其次是立足于中国的现实，一方面在中国当代具体的语境中来认识大众文化在中国的崛起与繁荣，另一方面对于西方理论保持着清醒的批判性分析的态度，不仅对于法兰克福学派的理论是如此，对于文化研究的理论也是如此，不是照搬文化研究的理论与方法，而是在文化研究基本思想（文化政治）的启发下，思考中国问题。再次是对中国文化问题的复杂性有着更加充分的心理准备。戴锦华分析中国电影时注意到了中国电影受到中国的体制、跨国的资本以及中国的市场和观众的关注焦点等问题都必须联系起来考察。这就是从文化研究的跨学科角度对中国文化现实的分析。因此文化研究确立了一种新的观察问题的角度，大众文化的问

题由此变成了文化研究的对象。

中国学者开始把大众文化作为文化研究的对象，这与中国90年代以后大众文化在市场经济的推动之下迅速崛起有着直接关系，但是研究对象同时又是由理论架构决定的，是理论本身决定了什么样的东西可以成为自己的对象，对同样的东西采用不同的理论视角，就会看到完全不同的对象。文化研究对象的出现，文化研究所思考的问题的出现，都与文化研究理论密切相关，甚至就是由理论决定的。那么中国文艺学中的文化研究理论又是如何出现的？

三 文化研究理论观念的形成

文化研究理论不是中国学者的发明，而是从西方引进的。中国学者虽然可以从自己生活于其中的现实环境中观察到大众文化的崛起，也可以对这种崛起改变立场，从批判转变到同情，意识到大众文化现象中包含着复杂的文化意义。但是要对它进行全面深入的研究，就必须借用在西方已有几十年历史的文化研究理论。借此帮助自己展开对中国语境中的大众文化现象进行分析讨论。戴锦华说：“要尝试建立中国的文化研究，首先是出于中国现实所提出的问题，不期然呼应着文化研究所设计的基本命题，其次，中国文化研究的展开，其本身正试图回应中国现实与西方理论的双重挑战。”¹⁰当然，中国学者的目标是形成自己的文化研究理论，但是时至今日中国的文化研究理论尚未建立起来。中国学者的文化研究都是在西方文化研究的理论基础上展开的。借用西方的文化研究理论观念，无非采用两种形式。其一是评述式介绍，其二是直接翻译西方的文化研究著作。在评述式的介绍方面，代表性的文献有陶东风发表在《文艺研究》1998年第3期上的《文化研究：西方话语与中国语境》、王宁在陶东风、金元浦、高丙中主编的《文化研究》第1辑中发表的《文化研究的历史与现状：西方与中国》以及陈晓晓在同一刊物上发表的《文化研究：后-后结构主义时代的来临》。特别是陆扬和王毅于2000年出版的《大众文化与传媒》一书，更加系统准确地介绍了西方的文化研究理论的来龙去脉，以及基本的理论观念，为中国文艺学研究者了解文化研究提供了一个基本的线索。萧俊明出版于2004

年的《文化转向的由来》一书也对西方文化理论发展的脉络中清晰地分析了文化研究的兴起背景与发展轨迹。这些早期的介绍性文献有两个显著的特点，一是将文化研究与法兰克福学派进行对比，说明两者的不同。二是结合中国的文化语境，联系中国的实际，说明文化研究对于中国的大众文化研究有什么用处。在翻译方面，至少有三套译丛给国内的学术界带来了西方的文化研究理论著作。一是由李陀主编，中央编译出版社2000年开始出版的“大众文化研究译丛”：包括美国学者劳拉·斯·蒙福德的《午后的爱情与意识形态》（2000），美国学者珍妮弗·克雷克的《时装的面貌》（2000），英国学者安吉拉·默克罗比的《后现代主义与大众文化》（2001），美国学者约翰·费斯克的《理解大众文化》（2001）等。二是由周宪和许钧主编，2001年开始由商务印书馆出版的“文化和传播”译丛，其中包括英国学者多米尼克·斯特里纳蒂的《通俗文化理论导论》（2001），英国学者斯图尔特·霍尔编的《表征》（2003），英国学者保罗·杜盖伊和斯图尔特·霍尔等著的《做文化研究》（2003），美国学者约翰·菲斯克（John Fiske）的《电视文化》（2005）等等。三是由周宪和许钧主编，由南京大学出版社2001年开始出版的“当代学术棱镜译丛”中的“通俗文化系列”和“媒介文化系列”。其中包括英国学者约翰·斯道雷的《文化理论与通俗文化导论》（2001）、英国学者尼古拉斯·阿伯克龙比的《电视与社会》（2001），美国学者约翰·菲斯克的《解读大众文化》（2001）等等。另外，刘象愚和罗钢选编的《文化研究读本》在2000年由社会科学出版社出版，也是具有广泛影响的一本书。笔者无意罗列国内翻译的文化研究的所有著作，只是想说明从2000年开始，文化研究的大量著作被译成中文出版，为中国文艺学研究者提供了丰富的理论资源。文化研究也迅速变成一种显学。它们为正在审美范式之外寻找新的理论途径的中国文艺学研究者提供了思考文学问题和文化问题的新的理论支持。中国的文艺学研究者终于可以在审美范式之外讨论与现实生活相关的文化问题了。

那么，通过这些翻译过来的文化研究理

论,中国的文艺学研究者得到了什么启示?他们找到了哪些新的理论问题?由于文化研究在中国文艺学中仍在如火如荼地进行着,中国自己的文化研究架构也尚未形成,对这个问题进行回答似乎为时尚早,但是就近十年来翻译过来的文化研究著作看,我们可以大致概括出中国文艺学研究者对于文化研究的兴趣点。

其一,中国学者对文化研究的介绍在这个时期仍以基本理论为主,包括文化研究的发展历程的著作和教材性质的基本原理和方法的介绍性著作。我们上文中列举的《文化理论与通俗文化导论》、《通俗文化研究导论》就是对文化研究的历程进行介绍的著作,而《表征》则是文化研究的基本原理和方法的教程。当然,发展历程的介绍中也必然有对文化研究基本观点和方法的介绍。这些著作对于中国学者掌握文化研究的思想精髓是十分重要的。在中国的文化研究起步阶段,这些著作帮助中国学者从最基本的观念方面认识了文化研究,了解了文化研究的基本理念。

其二,与此相关,为了使中国的文化研究者更好地理解文化研究理论,掌握文化研究方法,翻译者所选的著作中又有相当多的具体案例研究著作。这些直观的案例不仅通俗易懂地解释了文化研究的基本理念,展示了文化研究的方法,而且还直观地向中国的文化研究者提供了文化研究实践性的图景,使中国研究者学会了如何做文化研究,如何从身边的事例中发现问题,如何用文化研究的方法来讨论问题。从而推动了中国的文化研究实践。徐亮在《表征》一书的译后记中说:“读文化研究著作,则常令人对理论信心倍增,生发出实践的欲望。原因恐怕就在于文化研究的实用性宗旨。这是一个应用理论去分析研究具体对象的领域。本书包含的个案分析向我们展示了那些原创性理论的具体应用途径和思路,颇具示范效应。”¹¹其实,起到这种示范作用的译著还不止《表征》一书,上文列举的《做文化研究》、《时装的面貌》、《午后的爱情与意识形态》、《解读大众文化》等,都是具体案例的研究专著。有了这些著作,中国学者已完全可以学会文化研究的观念和研究方法,在这些范例中掌握文化研究范式的架构。

其三,中国研究者在翻译文化研究理论著

作时,特别关注文学研究与文化研究的区别,在对比中认识文化研究的特点。这一点也正是文化研究作为一种即将取代审美范式的新范式的关键所在。这种新范式的特点,它所能解决的问题,在这种对比之中可以清晰地展现出来。比如罗钢和刘象愚在《文化研究读本》的前言中就列举出了五组对比关系来说明“文化研究为我们提供了一种与传统的研究全然不同的,新的学术视野和研究范式。”¹²这五组对比是:1.与传统文学研究注重历史经典不同,文化研究注重研究当代文化;2.与传统文学研究注重精英文化不同,文化研究注重大众文化,尤其是以影视为媒介的大众文化;3.与传统文学研究注重主流文化不同,文化研究重视被主流文化排斥的边缘文化和亚文化如资本主义社会中的工人阶级亚文化,女性文化以及被压迫民族的文化经验和文化身份;4.与传统文学研究将自身封闭在象牙塔中不同,文化研究注意与社会保持密切的联系,关注文化中蕴含的权力关系及其运作机制,如文化政策的制订和实施;5.提倡一种跨学科,超学科甚至是反学科的态度与研究方法。¹³这些对比既说明了文化研究与文学(审美)研究的基本区别,也是将文化研究与文学(审美)研究进行了切割。对比之后,文化的优越性就表现出来了。对于文化研究范式的建立而言,这种切割以及切割以后对文化研究理论的翻译,都是在为文化研究范式进行理论上的准备。有了这些理论基础,文化研究范式就不仅仅是设想,对审美范式的超越就不仅仅停留在口号阶段,而是进行实际的理论建构阶段了。

其四,文化研究理论著作的翻译也不仅仅是客观介绍西方的理论进入中国,而是针对中国文化状况,有选择地进行的。因此,翻译本身的针对性或现实性,也成为文化研究理论建设阶段的一个突出特点。比如李陀在“大众文化研究译丛”的总序中就对文化研究进行了这样的界定:“文化研究已经成为人们对自己生活其中的当代社会进行反省和思索的一个最具批判性的认识活动。”紧接着,他对中国的现实及其与大众文化研究的关联进行了阐述:“近十几年中国最大的变革无疑是市场经济的迅猛发展。在这一发展中,中国当代社会的变革涉及政治、经济、文化多个层面,各个层面

的变革又相互缠绕和渗透，形成历史上前所未有的复杂形势。……大众文化如洪水般蔓延全国，广告、时装、流行歌曲，不仅深入人的日常生活，而且成为亿万人形成自己道德和伦理观念的主要资源。这一切都不能不构成中国社会转型的重要内容。面对这样一个历史情势，考虑到文化研究的主要对象正是大众文化以及与其相连的日常生活，考虑到中国市场经济的发展与全球化进程有着密不可分的关联，我们的文化生活因此也必然会与跨国的文化生产及其机制相互交叉，那么在中国开展文化研究的必要性应该是很明显的。”¹⁴这种对中国现实的关切不仅是李陀个人的兴趣，而是文化研究的学术特性使然。翻译西方的文化研究理论的目的是要借此来考察中国社会转型大背景下大众文化的意义与价值。这种现实关切使得中国的文化研究不仅仅是一种对西方理论的认识，而是在中国现实中进行的理论探索，为文化研究范式找到了坚实的现实基础。

四 文化研究范例的出现

中国当代文艺学中的文化研究范式当然并不是完全靠翻译西方的理论著作建立起来的。中国的研究者自己的文化研究理论虽然尚未建立起来，但是通过借用西方理论所带来的启示，仿照西方文化研究的范例，中国学者也对中国当代的文化问题进行了文化研究式的探索。通过对具体问题的分析，中国研究者首先完成了几个文化研究的范例，对于文化研究范式而言，这是一个关键的步骤，有了这些范例，文化研究在中国文艺学研究领域就正式形成了。

文化研究本身是一种实践性的研究方法。它的理论主要是通过具体的案例建构起来的。因此，中国当代文化研究者的案例研究的出现，标志着中国当代文艺学领域中文化研究范式的正式出场。这些早期案例主要是由李陀主编的“当代大众文化批评丛书”中的著作：比如戴锦华的《隐形书写》、宋伟杰的《从娱乐行为到乌托邦冲动》以及包亚明等人的《上海酒吧》等。《隐形书写》对90年代的中国文化状况进行了全景式描述，打破了高雅与通俗、精英与大众、政治与文化、东方与西方的多重边界，以高度浓缩的语言描绘了中国社会转

型时期驳杂的文化景观。《从娱乐行为到乌托邦冲动》则是对金庸现象的全方位解读。宋伟杰把这种流行文化现象中所包含的民族国家想象，性别想象，权力想象都进行了深入阐述，作为大众娱乐的金庸武侠小说以及由小说改编的影视作品在文化研究的语境中成为当代中国人各种价值观念的表征。而《上海酒吧》的作者则对上海衡山路一带新兴的酒吧进行了实地调查，从切身的感受中解读出了这些酒吧中所包含的生活品位的想象以及小资身份的想象。评述这些著作不是本书的任务，笔者关心的是这些著作的出现对于中国当代文艺学中的文化研究范式起到了什么作用。

笔者认为，这些著作的作用主要有如下几个方面，首先是它们的出现以实践活动与审美范式进行了学术话语上的切割，它们以实际的例子告诉审美范式研究者，在审美范式之外，文化研究的范式是可行的。李陀在这套丛书的总序中呼吁，“我特别希望的是，即便这些尝试和实践还不那么成功，有种种问题和缺点，但愿它们能影响理论界和批评界，使那些至今还只在‘精英文化’中打转转的人扔掉偏见，把脑袋转个方向，在另一个向度里看世界，看看文化。我还相信，只要肯放下架子走进这个世界，一定能发现其中有很多事情可以做，正是：广阔天地、大有作为。”¹⁵李陀的这个呼吁从范式转型的角度看，其实是新范式建立的宣言，他把新出现的文化研究的这些案例分析著作看成是具有强大生命力的研究范式，这些案例分析中暴露出来的缺点与不足正有待在这个新范式中进行常规研究加以解决。这也正是希望更多的人转向文化研究的理由。

其次，这些案例研究的著作，提供了文化研究的范例，文化研究范式在此得到了集中展示。库恩在解释范式的优先性时就曾说过：“一个新理论总是与它在自然现象的某种具体范围的应用一道被宣告的；没有应用，理论甚至不可能被接受。”¹⁶他这里所说的范式在《必要的张力》一书中改称为范例。在库恩看来范例是对具体问题的研究，而范式则是在解决具体问题时所采用的方法与观念，以及研究的架构。中国学者的文化研究案例也同样直观地展现了文化研究范式的整体面貌。文化研究对文化政治的关注，其跨学科的研究方法，

以及对文化文本的表意实践内在机制的分析，都在这些案例中表现了出来。在这些案例研究中，文化研究的理论观念得到了示例化的表达。

再次，这些案例研究也为探索中国文化研究的独特性提供了契机。这些著作所研究的对象都是中国当代的文化现象，虽然借用了西方文化研究的理论与方法，可是这些著作又试图避免将自己的研究变成对西方理论的研究，这就使得这些著作本身属于中国当代文艺学研究。它们所进行的探索是中国文艺学领域内的探索，其影响也在于改变中国当代文艺学的面貌。对于中国当代文艺学研究而言，它们是在解答中国当代文化面临的问题时，采用了不同于审美范式的研究架构，分析的是中国当代文艺学所面临的难题，最终，这些著作中建构起的文化研究范式也已直接冲击审美范式。戴锦华对此有清晰的表述：“我们借重文化研究的名字，并借助某些英美、澳大利亚和其他亚洲国家文化研究的理论与经验，更重要的是尝试广泛涉猎90年代当代文化现象——不是依据既存的文化研究（或曰文化评论）理论，亦非试图以中国文化现象印证西方文化理论，而是努力对丰富而复杂的中国当代文化作出我们的解答。直面90年代中国社会转型对人文学科所提出的挑战，一个必须警惕的危险陷阱，便是再次创造或挪用一套全能的命名与玄妙的术语。从某种意义上说，文化研究的前提之一，在于我们拒绝以理论的权威话语及‘元话语’作为惟一或‘惟二’‘惟三’有效范式。”¹⁷因此，我们可以说，中国的文化研究是对中国文学/文化现实状况和现象的理论探索，扎根在中国的现实之中，也就是扎根在中国的文艺学领域中，它的创新之处在于改变文艺学的研究范式，而不是研究与阐释西方理论，如果那样的话，它就变成了西学或西方话语了。

五 文化研究共同体的形成

如果说中国学者所做的这些案例研究已经为文艺学的文化研究范式建立起了成功的范例，那么这个范式的最终完成则是要靠这些范例被一个学术共同体认可，激发起更多的研究者参与到文化研究的理论与实践，从而形成文化研究者的共同体。因此，文化研究共同体的

形成则是文化研究范式建立起来的标志。中国当代文艺学领域中文化研究共同体的建成主要有三个指标。其一是文化研究写进教材，成为教学内容，这是初学者获得文化研究知识的第一步，从事文化研究的年轻学者正是从这里起步，进入文化研究领域，成为文化研究共同体的成员并将在这个范式中从事常规研究，解决这个范式中的问题。2005年由朱立元主编的《当代西方文艺理论》增补版中已增加了“文化研究”一章。这是国内比较早的写进文化研究理论的教材。当然这部教材中，文化研究还只是作为当代西方文艺理论的一个流派被介绍的。但已经可以让学生对文化研究的基本理论框架进行初步了解。2006年，陆扬和王毅的《文化研究导论》由教育部学位管理与研究生教育司推荐，作为研究生教学用书，由复旦大学出版社出版，标志着文化研究正式进入教育体制。文化研究作为研究生课程，为文化研究学术共同体的形成奠定了基础。其二，与文化研究教材相应的是文化研究课程的设置。在北京大学、首都师范大学、复旦大学、南京大学、苏州大学、河南大学等高校都陆续开设了大众文化研究、视觉文化研究的研究生课程，从而为文化研究共同体培养了一批成员。学生们通过课程讨论，撰写文化研究的论文，而涉足文化研究领域，使文化研究的共同体拥有了一批忠实的成员。比如陶东风在首都师范大学与硕士和博士研究生的一次讨论记录就发表在《文艺争鸣》杂志上，参与讨论的学生包括王瑾、和磊、喻书琴、陈晓华等。王瑾把中国的日常生活审美化概括为四个层面的问题，一是审美启蒙的淡出，二是日常审美的打造，即费瑟斯通过提出的“将生活转化为艺术作品”，三是审美消费，四媒介与审美。和磊则提出“日常生活的审美呈现这个命题的提出本身是否和中产阶级的话语阴谋有有关系。在经济上取得优势之后，他们试图通过审美，通过艺术来提高自己的文化身份，但一时又很难达到，于是他们通过自己的日常生活的审美呈现来满足。”¹⁸喻书琴提出的问题是“当我们说到日常生活的审美化时，我们必须明确审美化的主体是谁？肯定不是一般的劳苦大众，也不是暴发户，但也不是传统意义上的人文知识分子，而是在话语上具有引导力量的新型知识

人、新型文化人。”¹⁹陈晓华认为日常生活的审美呈现，“这种现象的出现我觉得是各种权力的综合作用的产物，是政治资本、文化资本以及商业资本等等纠缠和作用的结果。它们之间既有合谋也有相互对抗消解的一面。他们既有合作又有斗争又互相妥协，而那些由原来的边缘逐渐进入中心的新型知识分子，作为消费文化的既得利益者，操纵着手中的文化资本与话语霸权，站在消费文化的前沿，创造着新的生活，引领着国内时尚生活的方向，成为普罗大众眼中的消费偶像。”²⁰这次讨论生动地展现了年轻学者进入文化研究领域，思考文化研究问题的过程。陶东风对这次讨论的引导和启发，决定了讨论的性质。他把这次讨论的关于日常生活审美化的问题定位为文艺学范式转型中的问题，他说：“作为一个文艺学、美学工作者，我与大家一样是把这个审美化的趋势与文艺学、美学的学科反思联系起来思考。……由于中国文艺学的本质主义思维方式仍然在顽强地延续、导致许多学者仍然认定文学具有超历史的，永恒不变的普遍/绝对本质，这种‘本质’在分析具体的文学现象以前已经先验地设定，否认文艺活动的特点与本质是历史地变化，因地方的不同而不同。结果是文艺学知识创新能力的衰竭，不能随着时代与环境的变化而不断地反思知识的历史性与地方性从而对变化着文学艺术活动作出及时而有力的回应。这种本质主义的文艺学在今天的主要代表是产生于80年代的自律论文艺学。正是它妨碍了文艺学及时关注与回应当下日新月异的文艺/审美活动，使之无法解释当代文艺/文化活动的变化，尤其是文化与艺术的市场化、商业化以及日常生活中的泛文艺/审美现象……我以为文艺学的出路在于正视审美泛化的事实，紧密关注中新出现的文化/艺术活动方式，及时地调整、拓宽自己的研究对象与研究方法。当然，我们倡导在方法论上拓展文艺学的对象与范围，调整文艺学的研究范式，并不等同于在价值论上无条件地肯定它。相反，即便是对于大众文化、流行文化以及日常生活文化的有效批判也必须以对它的学理上的关注为前提。”

²¹陶东风的这段高屋建瓴的论述出现在与学生的讨论活动中，对于学生的引导作用是不言而喻的。在学生们对文化研究中的具体问题已有

自己的思考的背景下，这样的引导无疑会加深学生们对文化研究的意义和价值的理解，对于把学生们带入文化研究共同体也会起到积极作用。

当然，文化研究共同体并非由学生们构成的，学生只是参与到这个研究领域的后来者，建立起这个研究领域的学者们是这个共同体的中坚力量。这个共同体因为一份出版物而被凝聚起来，就像当年伯明翰学派的学者们靠《新左派评论》以及“文化研究工作笔记”聚焦在一起形成文化研究共同体一样。中国的文化研究者通过《文化研究》辑刊相互联系，这份辑刊成为中国文化研究者集中展示研究成果的阵地。当然它也更像一个集中文化研究者的一个公共空间，正是在这个空间，中国文化研究共同体成员实践着文化研究范式的理念与方法。文化研究范式也因此而变成了中国当代文艺学研究领域中的一个无法被抹去的事实。

《文化研究》第1辑至第3辑由陶东风、金元浦和高内中主编，于2000年由天津社会科学出版社出版。第4辑和第5辑由中央编译出版社出版，第6辑改由陶东风和周宪主编，并由广西师范大学出版社出版。从这个辑刊的作者构成看，除了国外学者之外，国内的学者多是文艺学美学专业以及新闻传播专业研究者。他们所做的研究已经走出了原来的文艺学美学专业的审美范式，而是在文化研究范式中进行着学术探索。其中具有代表性的成果如第1辑中周宪的《视觉文化与现代性》、王岳川的《全球化消费主义中的传媒问题》，第3辑中程文超的《波鞋与流行文化中的权力关系》，第4辑中徐艳蕊的《日常生活的乌托邦——〈流星花园〉解读》等等都是中国文化研究共同体成员从文艺学的审美范式转向文化研究范式之后的探索。《文化研究》辑刊上的中国作者们所发表的文章也说明了这个刊物实现了当初创刊时的目标——“介绍国外文化研究的历史，最新研究成果以及重要的文化理论家，翻译西方文化研究的经典文献，研讨中国当代文化问题（如大众文化问题、传媒与公共性问题、后殖民批评问题、民族文化认同与族性政治问题、传媒与公共性问题、后殖民批评问题、文化研究与人文学科重建问题、知识分子的角色与功能问题等），考辨西方文化理论在中国的传播

运用,探索西方文化理论与中国本土经验之关系等。”²²而这些目标的实现,是中国文化研究共同体努力的结果。那么凭什么可以判断围绕着《文化研究》辑刊形成了一个学术共同体?《文化研究》第2辑前言中的一段话提供了证据:“在中国,我们发现学术观点相左的学人常常无法成为朋友(如果不成为敌人既算罕见),而且特定的学者主编的刊物则常常带有相当明显的‘圈子’色彩。相反,《文化研究》在它的草创时期即在几位主编之间达成了一个共识:我们将本着学术(包括学术刊物)乃天下公器的原则,对于各种观点与风格的文章采取兼容并蓄的开放态度。我们不准把办成一个具有明显圈子倾向的丛书。”²³主编的愿望虽好,但是由于不同学术观点的人不相与谋的圈子意识的影响,不属于文化研究共同体的人往往不会给《文化研究》投稿,所以其结果仍然是《文化研究》变成文化研究共同体的刊物。更何况,主编对稿件仍有要求,一是“从创办《文化研究》的时候起,我们原则就是宁缺毋滥。”²⁴二是要有“好的个案研究的文章。”²⁵如此一来,能在《文化研究》上发表出来的文章都是符合文化研究“规范”的文章。相应地,作者们也必然变成文化研究学术共同体的成员了。

从新问题的出现,到西方理论的引进,到范例的成功阐释,到共同体的形成,经过了这么几个重要的事件,中国当代文艺学领域中的文化研究范式从1990年到2000年这十年时间,终于建立起来了。2000年以后,中国文艺学研究领域出现了激烈分化的局面。关于文学终结和文艺学学科边界问题的论争,日常生活审美化的论争之后,文化研究范式逐渐取得了其优势地位,而成为中国当代文艺学中占主导地位的范式。当然,坚持审美范式的学者对文化研究范式仍持批评态度,审美范式也仍然有其影响力,但是文化研究已进入中国当代文艺学的主流已成定局。而且,它也将代表着中国文艺学发展的方向,这一点则是肯定的。

注释:

1. Stuart Hall, 陈光兴《文化研究:霍尔访谈录》,唐维敏

- 译,元尊文化企业股份有限公司,1998年版,第71-72页。
2. Stuart Hall, 陈光兴《文化研究:霍尔访谈录》,唐维敏译,元尊文化企业股份有限公司,1998年版,第73-74页。
3. 陆贵山,王先霭主编《中国当代文艺思潮概论》,中国人民大学出版社,1989年版,第272页。
4. 陆贵山,王先霭主编《中国当代文艺思潮概论》,中国人民大学出版社,1989年版,第273页。
5. 陆贵山,王先霭主编《中国当代文艺思潮概论》,中国人民大学出版社,1989年版,第274-275页。
6. 陶东风《文化研究:西方与中国》,北京师范大学出版社,2001年版,第40-41页。
7. 陶东风《文化研究:西方与中国》,北京师范大学出版社,2001年版,第43页。
8. 《文化工业:欺骗大众的启蒙精神》是霍克海默和阿多诺合著的《启蒙辩证法》中的一部分,该书1990年由重庆出版社出版了中文。译者洪佩郁、蔺月峰。《电视与大众文化》是阿多诺的一篇论文,中文译本刊登于《外国美学》第九辑,商务印书馆,1992年出版。
9. 戴锦华《犹在镜中:戴锦华访谈录》,知识出版社,1999年版,第5-6页。
10. 戴锦华《犹在镜中:戴锦华访谈录》,知识出版社,1999年版,第216页。
11. 徐亮《〈表征〉译后记》,[英]斯图尔特·霍尔编《表征》,徐亮、陆兴华译,商务印书馆,2003年版,第417页。
12. 罗钢、刘象愚《前言:文化研究的历史、理论与方法》,见罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,中国社会科学出版社,2000年版,第1-2页。
13. 罗钢、刘象愚《前言:文化研究的历史、理论与方法》,见罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,中国社会科学出版社,2000年版,第1页。
14. 李陀《大众文化研究译丛序》,见约翰·费斯克《理解大众文化》,王晓珏、宋伟杰译,中央编译出版社,2001年版,第2-3页。
15. 李陀《当代大众文化批评丛书序》,见戴锦华《隐形书写》,江苏人民出版社,1999年版,第8-9页。
16. 托马斯·库恩《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社,2003年版,第43页。
17. 戴锦华《隐形书写》,江苏人民出版社,1999年版,第7页。
18. 陶东风等《日常生活审美化:一个讨论——兼及当前文艺学的变革与出路》,《文艺争鸣》,2003年第6期。
19. 陶东风等《日常生活审美化:一个讨论——兼及当前文艺学的变革与出路》,《文艺争鸣》,2003年第6期。
20. 陶东风等《日常生活审美化:一个讨论——兼及当前文艺学的变革与出路》,《文艺争鸣》,2003年第6期。
21. 陶东风等《日常生活审美化:一个讨论——兼及当前文艺学的变革与出路》,《文艺争鸣》,2003年第6期。
22. 陶东风、金元浦、高丙中主编《文化研究》第1辑,天津社会科学院出版社2000年版,第4页。
23. 陶东风、金元浦、高丙中主编《文化研究》第2辑,天津社会科学院出版社2001年版第1页。
24. 陶东风、周宪主编《文化研究》第6辑,广西师范大学出版社,2006年版,第1页。
25. 陶东风、金元浦、高丙中主编《文化研究》第4辑,中央编译出版社,2003年版,第3-4页。

本文作者李勇是苏州大学中文系教授

向死而生，走向永恒

——电影《珍爱泉源》的主题分析

(中国) 孙 薇

影片《珍爱泉源》是一部探讨生命的电影，导演兼编剧阿伦诺夫斯基试图借之构筑东西文化交际的桥梁。本文通过阅读影片的表达结构、主人公的生死观和宗教的多元性来分析这种会通东西文化实践的可能。

阿伦诺夫斯基导演的《珍爱泉源》是一部很有诚心、很有野心的电影。

电影的拍摄手法很有文学的意味，它影像交替的叙事富有条理，初观之，云里雾里，后渐入佳境，在享受这种叙事结构的同时，观众会发现导演有意设置一个布满隐喻的视觉盛宴。在这个幻想世界里充满着象征性的角色和值得探讨的话题：一群神秘的中世纪玛雅武士，一艘漂浮于宇宙的球形太空飞船，一棵隐藏在金字塔内的生命之树，一个超脱于层层星云的终极天堂，甚至连东方的瑜伽、太极和禅定也跳入眼界。气氛阴郁的中世纪的古典冲击，金色薄雾笼罩的未来神秘而超凡，导演以大量惊人视效，配以金、白二色构造神秘的永恒之境，带来空前的视觉震撼，即使是其中的当代社会部分也表露出诱人的光泽。

导演为片中的男女主人公设置了三对相应的角色于不同的时空。关于电影的表述结构，这里提供三种阅读方式：

一、角色的断层。即三对主人公分别演绎了三对角色，只因男女主演分别只有一名而重复演出。具体关系，描述之：16世纪效忠女王的西班牙武士，21世纪为罹癌的爱妻找解药的科学家，26世纪搜寻天堂的探险者。三个“同名不同人”的克莱奥的故事因为相似的生命、爱、死亡和重生的母题不断交叠，最终三个生命样态汇聚在一起。

二、角色的贯串。即一对主人公饰演了

三对角色。具体而言，这是一场穿越时空的爱恋。男主角克莱奥为了拯救他所爱的女人，开始了跨越千年时空的伊利昂记：这趟旅程从16世纪的西班牙开始，由保卫女王的骑士到21世纪试图治愈妻子的科学家，再到500年后搜寻答案的太空探险者。贯穿始终的古老文明传说，一颗永恒的真爱之心，电影运用大量的情节复沓手法，不断地叠合、对比三个不同时空维度中的克莱奥。

三、角色的自觉。即21世纪的现实是“绝对”的，精神游曳于两种状态——16世纪单纯追寻的骑士与26世纪心性追寻的太空漫游者。男主角克莱奥“执其两端”而不自知，抉择更无从谈起。罹癌的妻子意识到这点，将“活”于中世纪西班牙的他写进与电影本身同名的小说里，描述着他现实的骑士状态——这种状态很危险，过度的害怕死亡，不惜放弃信仰，以征服者的心态对抗死神。导演兼编剧的阿伦诺夫斯基对西方文明的这种特征也持批判态度。

细分析之，中世纪的贵妇、贵小姐，在基督教特别是在此基础上催生出的骑士精神的统照下，成为典雅爱情中被理想化的形象。男人被塑造成骑士行为的典范，人们对他们的评价主要依据其对女人的殷勤和勇气——在他们的眼中，妇女不仅是被动的，而且是神圣的，值得永远的爱怜，并为之履行义务，即使她是女王或他人之妻。

骑士精神核心是勇敢与忠诚，强调骑士的一切高贵品质都以勇敢为依托，所有行动都要通过勇敢来实践。无论遇到怎样艰巨的任务，即使是不可能实现的任务，骑士也要凭着勇敢精神努力实现。身先士卒、斗志高昂，为了战争而战争。“然而在诸侯林立的中世纪，要‘将自己的身体和灵魂都奉献给’领主且从而终是绝少可能实现的愿望”¹，要将忠诚贯

彻到底，存在现实上的困难，因为错综复杂的主从关系和社会网络，“忠诚被分割之后，领主想要树立绝对权威，令封臣俯首帖耳、言听计从显然不那么容易”²。在影片中，笔者认为编剧对忠诚做了一种解构；他的勇敢是肯定的，对教派的忠诚、对领主的忠诚、对女主人的忠诚三者交叉扭结于一人的身上，即西班牙女王。骑士接受任务宣誓效忠的前一刻，女王许诺他找到生命之树归来后即为他的夏娃，并赠送戒指为信物，使之确认典雅爱情和护卫国家、纯正信仰的同步性，进而外化为履行诺言的真诚。这也侧面反映出中世纪骑士精神的践行主导因素之一：“封臣对领主的忠诚并非绝对的、单向的，忠诚始终反映一种建立在双方互利基础上的契约关系”³。

二

以上关于骑士精神的分析不完全建立在所提出的三种阅读方式上，影片对女主角的塑造上没有让男人主宰女人，无论是女王或妻子都拟化为一种点拨象征，她们清楚地看到男主角的性格缺陷与精神危机，并及时地催促开化，她们聚合了男性的灵魂，为男性的扩展创造了条件，甚至是前进的最终动力。所以女人并非亚里士多德所认为的仅仅是为聚合的男性灵魂与男性种类的延续而在运动中所设的物质，换言之否定了“女性最完美的功用在于为男性的扩展创造条件”这一论调，她们也是“理性动物”。

科学家妻子的小说属于骑士文学，但绝非是一味地赞美骑士风范，歌唱神圣的爱情、荣誉和责任三位一体的主题。导演在片中借妻子之手刻意留下小说最后一章，想让她的科学家丈夫继续完成它，以拯救因挚爱而拒绝死亡心灵脆弱的现实中的克莱奥。自此展开关乎三个时空各自结局的发展，同时又彼此紧密联系——真爱的追寻的相互关照。当太空探险家突破死亡星云的同时，守卫生命之树的玛雅武士看到了骑士身上的彻悟的太空克莱奥的灵光，自献咽喉给征服者克莱奥，骑士终于见到了生命之树，他贪婪地吸吮着生命之树的白色浆汁，他这时想起对女王的承诺，要在生命之树前戴上婚戒，却在瞬间化作生命之树的一部分，情节的直转思维来不及惊叹饮下生命之树汁液的真相。征服者克莱奥因对生命的贪婪而

死亡，这种结局的设定已经昭示着征服者心态的自我毁灭。妻子非常透彻地洞察到科学家眼中只有死亡，她不断提示他：“Death as an act of creation”⁴“Death is the road to awe”⁵。几日后，她便死了。

科学家克莱奥的实验成功了，但妻子已回天无术，而此刻他的骑士之路已死。太空飞船中生命之树已枯萎，穿透了星云又当如何呢？

“Finish it!”妻子却仍在催促他不断前进。导演藉由《真爱永恒》抛出了一个命题：“人的有限性和人的欲望永远处在一种紧张之中，这种张力即是人创造力的源泉，又是人堕落的根源。”⁶如何探索、内省人的灵与肉的和谐？

三

在导演宏大的神秘幻想里，最引人遐思的是他构造的太空境地。男主角的超脱正在此时空中。更魅惑奇特处：一个西方文明背景下，西方神话、图腾、宗教等外衣下，飘散着一股东方哲思的幽香。这部影片中男主角在三个不同的时空拥有三个不同的身份，外形上也有着莫大的不同，中世纪的克莱奥须发丛生，凌乱无比；现代的克莱奥则短发利落，衣冠楚楚；未来太空的克莱奥，须发尽褪；在这漫长的千年旅途中，他在走向返璞归真。克莱奥身着玄色太极服，在影片开始有他打太极拳的剪影，片尾有禅定或瑜伽的姿势，最后在爆炸中溶合，身上尽现金光的画面又好似进入大涅槃的罗汉。导演野心勃勃地想把中西哲学文化兼于这个形象，进而更有力度地剖析死亡、永生、宗教、爱情等命题。

牟宗三先生认为生命有多层境界，首先关注的是眼前的个体生命，这个层次的生命是有问题的，“关心生命，出问题的生命，而想法对付它，则此时的生命不是佛教所言的涅槃法身的生命，因为这个生命是经过我们关心它，处理它而翻上来的最高境界，到那个境界生命就无问题了，我们现实并不能马上达到涅槃法身的境界，我们的现实生命到处是麻烦。人首先注意到的是生命外部的麻烦，此外部的麻烦很容易解决，但生命内部的问题就很难了。”⁷

为此，导演在片尾为我们营造了一个理想境界——永恒的太一。依据约翰·希克的理论，耶稣基督的上帝，大乘佛教的法身，小乘佛教的涅槃等，因相异的宗教传统，神圣者的

报导甚至是明显抵触的。“假定宗教经验在各大传统中有基本的认知特征”⁸，“它会引导我们区分永恒的太一本身和为我们有限的人类所经验、思考和表达的永恒太一，前者是超越人类思想、语言和经验的无限实在。”⁹一个是上帝的概念，或是作为人格的永恒太一，它统辖有神论形式的宗教；另一个是绝对者的概念，或是作为非人格的永恒的太一，它统辖非有神论形式的宗教。而对宗教对象的认识有实在者的临在之作用，又有人的主观性、文化、历史和语言对这种临在的影响。16世纪的状态对实在者的回应是以人格的方式，基督教的上帝；26世纪的状态则以非人格的方式回答实在者，儒教的天、道教的道、佛教的空以及印度教的梵的融和。而这些人格和非人格的神或绝对者都不是本体，而是宗教现象。这种实在性在西方的传统思想中就是上帝存在。

但是关乎解决死亡与永生命题的具体方案，影片中所表现的西方基督教又似乎有些手足无措。16世纪的骑士克莱奥是信奉者，他对神圣者的直接意识，他所做的是相信这种令人信服的经验并基于其生活的合理性以实践方式做辩护，这类似于一种激进的宗教护教。

宗教多元论意味着不二论，是对一元论和二元论的超越，多元论需要保持极性之间的张力，“宗教崇拜、经验和默观的终极对象称为永恒的太一”¹⁰。佛教的终极关怀在于如何转迷开悟，以便彻底破除根本无明；基督教的终极关怀在于如何赎罪，以获永生；印度教的终极关怀重在生死轮回，彻底解脱。这些终极关怀的共通点在于对生死的凝视。面对死亡的挑战，能够凭借宗教的、哲学的精神力量予以超越，以获得安身立命或解脱。宗教多元论的引入，其优点正在于对某种宗教作为唯一的救世主、具有独一地位的教条持谨慎态度，否则，若其他宗教也介入拯救领域时，这条命脉就被切断了——其他宗教都有拯救的场域，甚至是更有益的尝试。

当然，多元论也可能只是一种途径，这部影片中导演在试图“东方西用”，从东方的传统思想来源上找出某些相对有价值的东西，进行加工，用以改造完善西方的理论体系，甚至直接批判当下的科学理性主义。同时，又诉求未来，以明天否定今天，500年后的太空漫游超脱，带有某些空想的心态，用这种超越现代

社会思想条件下、可能具有理想价值的假想，来反对传统空想主义的思维与论述方式。

小结

在以上层层框架内，探险家克莱奥的认识得以无限向外——向宇宙太空以及一切最终本体或超自然的力量扩展，另一方面又无限向内——向自身心灵，精神活动深入。电影中将主人公的精神状态视作一种功能性的表达，思维寓于一种符号的“操纵”，心灵由球状飞船的上升在宇宙中获得了新意义。

这种“心”本位化的哲思取向，实际上是导演力图将东西文明会通的希冀：提供了人对自然、超自然、人伦社会的一种超渡的精神活动和现象，人可以充分发挥主观能动性去揭开心的奥秘，真正占据自己的灵魂。可是，影片真正做到了东西文化的会通了吗？它已经自我否定了16世纪的可能性。探险家拾起骑士“遗落”在生命之树下的婚戒，继续着真爱的追寻，最终来到了玛雅神话所信持的天堂。在死亡星云的核心，周遭瞬息万变，然后是惊天动地的大爆炸，伴着克莱奥在玛雅文明的天国中溶合，他拥抱的是交融着的东方因素。

历经死亡星云核心大爆炸后重生的生命之树，再度长出生命之果，一切宛若创世之初。科学家克莱奥醒来，在妻子墓前埋下了她早以摘下的古老而又充满生机的种子，完成玛雅人的神话传说。

这种子来自东方。

注释：

1. 2. 3. 汪丽红. 骑士——且歌且战的西欧[M]. 上海：上海辞书出版社，2006：60, 61, 60.
4. 5. 影片《The Fountain》(中文译名《珍爱泉源》)台词，两句笔者分别译为“向死而生”，“死亡是敬畏之路”。
6. [印]室利 阿罗频多. 瑜伽的基础[M]. 徐梵澄，译. 上海：华东师范大学出版社，2005：1.
7. 牟宗三. 中西哲学之会通十四讲[M]. 罗义俊，编. 上海：上海古籍出版社，2007：10.
8. 9. 10 约翰 希克. 多名的上帝[M]. 王志成，译. 北京：中国人民大学出版社，2005：14, 14, 13.

孙薇 苏州大学文学院文艺学专业硕士研究生

真实的幻想

——《交叉花园的小径》中真实与幻想的碰撞与融合

(中国) 李晓琛

作为幻想文学的代表人物，博尔赫斯对幻想文学的拓展做出了很大的贡献，“幻想”一词更多地获得了一种积极意义。在博尔赫斯看来，幻想比现实更加真实。在《小径分岔的花园》中，真实和幻想的碰撞和融合被处理得十分融洽，以至于引发了真实和幻觉本是一体的感觉。本文从较为明显的三个方面入手，论述博尔赫斯式的真实和幻想的关系。

作为20世纪拉美魔幻现实主义的 대표人物，博尔赫斯成功地将幻想文学提升到足以对世界文坛产生强烈影响的地位，开启了新一代文学潮流。在此之前，幻想文学一直局限于欧美童话文学的界域里。

在博尔赫斯看来，幻想是对“宇宙中的不完整”的补充，“绝非虚假的形象”^[1]，所以人们阅读博氏作品时，最强烈的感受往往是异常强烈的真实感，真的存在一个深奥而博大的古老特隆古国，而皮埃尔·梅纳尔的《堂吉诃德》、赫伯特·奎因的作品也是真真实实可以被我们看到并购买的。殊不知，那只是博尔赫斯的世界，我们大多数人无福涉足，即使这样，我们还是愿意跟随博尔赫斯进入他美妙而神奇的世界，只是我们切不可抱以狩猎的心态，否则一不小心就会成为对手爪下的俘虏，我们只需去聆听、去感受、去呼吸。《小径分岔的花园》是博尔赫斯的代表作品之一，从中我们深切的体会到博氏的深沉与智慧。

一、亦真亦幻：嵌入真实的历史事实，缝合自然

博尔赫斯之所以能够使读者对他的幻想信以为真，最大的原因存在于博氏为作品所构建的背景。背景轮廓的建立来自于博尔赫斯对

知识的向往和迷恋，最明显的表现就是对百科全书的喜爱，从这包罗万象的书本中了解他人编写的内容，开阔自己的视野，在文化的世界里尽情呼吸，但是博尔赫斯从不幻想能够掌握住它们。清楚自己的局限性往往是智慧的开端，选择适合自己的方式，才是认识自我的合适方式。博尔赫斯以百科全书进入知识，进行思索、反思，给出独特的博尔赫斯式回答。

“在开始研究任何论题之前，有必要先读下一部好的百科全书中相应的文章，这样便于你草拟一个想法，描绘创作计划的轮廓。”^[2]甚至由于此种偏爱，有人指责博尔赫斯是个假学者。然而也正是这样，博尔赫斯的幻想就不是纯粹的幻想，而是以“知识、书籍、历史掌故为材料和背景”的，博氏的幻想“进入了知识制度”^[3]，但是这种正常的知识制度在博氏笔下获得了某种瓦解，获得某种讽刺，博尔赫斯虽然相信百科全书，但从不自盲从，这点我们可以在他专门以百科全书为写作对象的小说《巴比伦图书馆》中可以明显感受到。《小径分岔的花园》的开头正是引入了一个真实的历史状况，通过对《欧洲战争史》的一句描述的怀疑展开文章，其真实感十分强烈，使人相信即使这不是写在教科书上的，也是学者的考证。

于是余准博士的证言被顺理成章地引入，在这种顺理成章的经验中，幻想的世界已然悄悄植入，不动声色：“证言记录缺了前两页”^[4]。一个事先对博尔赫斯毫不知情的读者一定会对此不加注意，而在此，我们将感受博尔赫斯的缜密。《小径分岔的花园》中最重要的幻想就是关于“迷宫”的故事。一个显而易见的纯幻想是怎样被自然地缝合在一个真实感异常清晰的线索中呢？博尔赫斯的做法无懈可击。首先迷宫的出现需要一个稳妥的背景，这

个背景不能和迷宫相互冲突，必须同性质，必须亦真亦幻，二者必须相互强化。我们已经看到博尔赫斯将迷宫置于了中国的想象之中。一个古老的东方国家是神秘的，也是真实的，从中走出一个迷宫也就不足为奇了。其次就是怎样将余准的阴谋与之相联系起来：余准必须除掉一个叫斯宾格·艾伯特的人，这个叫斯宾格·艾伯特的英国人洞悉了一个名叫彭祖的中国人的迷宫之谜，而彭祖是余准的曾祖，这样就使得艾伯特与余准就迷宫展开对话提供了合理性，为这一纯幻想的论题找到了一汪适合生存的池水。这就是真实和幻想的不留痕迹的融合，将两种不同质的东西杂糅起来，例如将梦和现实融合在一起以至于使人分不清真假，着实不易。这朵“柯勒律治之花”将是博尔赫斯永恒的探索对象。

二、作为谜面的“迷宫”

成为对世界小说界有重大影响的伟大小说家，这就意味着博尔赫斯的幻想已经获得了认可，但是幻想不可能是小说的表达形式，对小说的文学体裁而言，形式不可忽视，是小说家标新立异、形成自己特色的关键。“小说家甚至不是他自己的思想的发言人。”“小说家并不奢谈他的思想。小说家是一位发现者，他一边探寻，一边努力揭开存在的不为人知的一面，他并不为自己的声音所迷惑，而是为自己追逐的形式迷惑，只有符合他的梦幻要求的形式才属于他的作品。”^[5]博尔赫斯需要为自己的幻想寻求一个最合适的形式，而其中最具特色的，将形式与内容融合为一体的，不可能不是“迷宫”——人类智慧（少数）、愚蠢（大多数）的象征。

“迷宫”成为了博尔赫斯幻想与真实产生碰撞和融合的载体，也是他小说中的重要主题，这在《小径分叉的花园》中表现得很明显。小说的中心就是对于迷宫的讨论，第一次提到“迷宫”是余准被那两个小孩子的回答激发所回忆起来的，他们让他从左边进入并且遇到岔路就往左拐，这种行进方式令余准想到了曾祖的“迷宫”。相对于之前的一切，这更像是一段不经意的插叙，一个情节紧张的侦探小说中延缓紧张情绪的点缀，至少是目前的文章逻辑使我们感觉到的。但是随着阅读的继续，我们将发现我们现在所认为的一切有一大部分

是错误的。由回忆引起的“迷宫”才是文章的中心，是形式迷宫中的内容迷宫，“迷宫”中的“迷宫”。两个“迷宫”相互辉映，互相强化。博尔赫斯稀释了“情节上的高密度”^[6]，但仍保留了悬念，十分精彩。从文章开头的《欧洲战争史》到余准的供词，我们开始进入博尔赫斯精心设计的迷宫了，所谓“迷宫”就是在任何一个交叉点都有多种方式选择，每一种选择都具有可能性，都能够继续走下去，不存在唯一的正确的出路，区别在于总有走不出迷宫的事实，而且是大多数人至始至终都只是在“迷宫”里来回转，不仅如此，“迷宫”的主人是一只叫做阿里特勒恩的人牛怪物，它对迷宫了如指掌，会随时吞掉那些迷失的人们。从《欧洲战争史》到余准的出现，再到余准出现在小径分岔的花园面前，遭遇迷宫，再到理查德·马登的突然出现逼得余准不得不开枪杀死了这个无辜的斯蒂芬·艾伯特，每一次事件的发展都是有原因的，多种选择的，但是对唯一的个体来说，能选择的只是其中之一，但是对“迷宫”来讲，这并不会妨碍它多方向的延伸，文章的结局是艾伯特被杀，余准被捕被杀，那个引发了这次事件的叫艾伯特的城市最终被轰炸……最终的胜利者究竟是谁？谁最终走出了迷宫？文章最后一句“他不知道我的无限悔恨和厌倦”，代表了一种无可奈何的清醒。文章中余准和艾伯特就彭祖《小径分岔的花园》所谈论的才是博尔赫斯的思考：关于迷宫，关于时间。在一个迷宫中去思考“迷宫”，是一种智慧，但是这思考的结果未能改变残酷的现实，就是一种讽刺了，尽管最后余准的悔恨让我们有些许安慰。

三、谜底在于时间：时间的核心地位

触及“迷宫”就不可能回避时间。时间是“迷宫”的中心，是博尔赫斯精心设计的谜底，对“时间”的回答也是博尔赫斯式的。不是任何人都能给出回答的。时间的神秘性有一个最根本的原因：时间不可言说。时间无处不在，但又无处可寻。我们每个人都存在于时间之中，时间对于我们已经成为一种习惯。这种习惯已经将时间无视、隐藏。也许这是人们故意的。博尔赫斯显示了他的勇气。在《小径分岔的花园》中他给出了自己明确的答案：“时

间没有同一性和绝对性”，“时间有无数系列，背离的、汇合的和平行的时间织成一种不断增长、错综复杂的网。由互相靠拢、分歧、交错或者永远互不干扰的时间织成的网络包含了所有的可能性。”时间不可信，过去、现在、将来都是不确定的，正是如此，博尔赫斯的骗局创作可以成功。以《小径分岔的花园》为例，一个简单的、从不引人注意的情节怎么成就了一个发人深省的文章，其实就在于时间的不同一：依靠个体的想象所扩展出来的可能性。仅是多种可能性成就了这篇文章。同时成就了独特的博尔赫斯。透过这表面的文章，深层的时间问题，我们能够看到两个字：命运。人不能主宰时间，时间不能主宰人，但是人与时间无法分离，无法单独存在，所以他们注定纠缠在一起。人的命运只能随着时间展开，时间的靠拢、分歧、交错或者永不干扰同样地影响着人的命运，这样，人的命运就无从掌握了。

博尔赫斯之所以能随心所欲地掌控真实与幻想的交织融合的程度，就在于他出色地运用了时间作为写作手段。时间不再是简单的、一成不变的过去、现在和将来的模式，而是以一种奇幻的、匪夷所思的面貌呈现给我们。容不得半点拒绝。因为博尔赫斯手中掌握着一个名为时间的水晶球，我们在里面，而他自己在外面对着我们微笑，笑容狡黠、智慧，但是真诚、善良。1949年9月2日，博尔赫斯在蒙得维的亚发表了对幻想文学的演讲，在他所提出的四个“不仅能够打破现实主义小说的常规，而且能够打破现实的常规”^[7]的手法，我们能够看出居核心地位的是时间。《〈唐吉珂德〉的作者皮埃尔·梅纳尔》、《赫伯特·奎因作品之检讨》这种对本来就是虚构的作品作评论的写法，以及《特隆、乌克巴尔、奥比斯·特蒂乌斯》对虚构的国家的描述，就是将两个不应交叉的平行的时间纬度重合了一部分，使人有似曾相识、恍如隔世之感，其深层原因也就是即使是博尔赫斯也不可能使幻想真正地脱离现实。而像《环形废墟》这种借助梦的虚构现实以篡改真实的现实，实则属于时间位置的错误，真实的时间秩序被取而代之，直到那个人最后一刻幡然醒悟自己也只不过是别人的影子的时候，主次时间才被扭转了回来，读者也是这一刻才醒来，大呼过瘾。在这篇演讲的最

后一点关于双重人格的问题实质上是本来应是单行的时间线变成了两条相互缠绕的扭曲的线条。可见，时间被贯穿其中，无法剥离。

《小径分岔的花园》中的真实与幻觉的融合在博尔赫斯小说中是具有代表性的，当然还有例如《环形废墟》那样在最后一刻故意瓦解整个文章的方式，但是无论哪种，我们从中领略了博尔赫斯智力的玩笑，这种方式无疑是更适合博尔赫斯的，他也凭借此赢得了世界的声誉，因为他重新引发了人们对于小说的思考，打开了另一种可能性。

“幻想”一词脱离了被定义为不切实际、逃离的这一消极意义，被赋予一个更加神圣的使命：重塑，重塑另一个美好的现实。但这也是“幻想”自身所永远无法剥离的自我矛盾，幻想只能是幻想，怎样挣扎、超越，始终无法跨越这一层面。现实与幻想相对抗，失败的从来就不是现实。更令人沮丧的是，幻想无法自立门户，再高明、再荒诞以至于无法无天的肆意妄行也终究不过是对现实的一种模写而已。虽然以抒写童话为代表的儿童文学给了世界太多美好的回忆，但是那仅存于梦想这童话的年龄或心理。在成人世界里，现实轻易地就把幻想击得遍体鳞伤。博尔赫斯将告诉我们这个世界其实真假难辨，虚实相生，人们很难去碰触事物真实的外壳。那个完美的、无所不能的、无处不在的上帝是“幻想文学中最伟大的创造。”^[8]

参考文献：

- [1]、[4] 豪·路·博尔赫斯著《小径分岔的花园》，王永年译，第81页，浙江文艺出版社2005年，第70页
- [2]、[7] [美]埃米尔·罗德里格斯·莫内加尔著《博尔赫斯传》，陈舒、李点译，虞苏美校订，东方出版社1996年，第374页，第102页
- [3]吴晓东著《从卡夫卡到昆德拉》，生活·读书·新知三联书店2003年，第195页
- [5]米兰·昆德拉《小说的艺术》，北京：三联书店，1992年，第153页
- [6]米兰·昆德拉《帷幕》，董强译，上海译文出版社，2006年，第24页
- [8][阿根廷]奥尔多·巴罗内《博尔赫斯与萨瓦托对话》，赵德明译，云南人民出版社1999年，第34页

李晓琛 苏州大学文学院文艺学专业硕士研究生

作为文学跃进标本的 《师竹庐诗钞》

(中国) 杨旭辉

手边的一薄册《师竹庐诗钞》铅印本，是笔者数年前在江苏常熟的冷摊上所获，外间流布不多。作者是当地一位热心于诗词写作的老中医程癸鹤（1896—1969），有一定的旧体诗词修养，其作品实缘个人爱好而为，尚不失古韵雅意，其中亦间见佳作，惟数量不多，当然这些都自不能与名家巨擘手笔相匹。若将这部诗集所收录的前后不同时期的诗歌内容、风格作比较区分的话，就会发现，这一小册子实在足以作为一段文学史现象的标本而存在，故撰此文，以备史家采摭。

纵观诗集，最值得注意的诗钞的第四部分《鹿龄集选录》，其中有《师竹庐诗钞》的编纂者程芝铨的按语一则：“先父在《鹿龄集》自序中称，一九六〇年农历岁次庚子，常熟县政协诗词组倡议开展诗词创作竞赛，指标全年一万五千首，内容以吟咏国内外时事政治为主，由三十余位诗友完成。先父积极参加，于当年操创作了六百余首诗词，名之为《鹿龄集》，分编上下两册。限于篇幅，仅选录若干。”对于这样一段往事的记叙，经历过“大跃进”的人都是历历在目的。而诗集中所录的这一批诗作，也正是今天我们研究文学“大跃进”的最好材料和一手文献。为了更好的剖析这个诗集中的具体问题，还是让我们先来简单描述一下这部诗集产生的历史大背景罢。

随着经济建设和社会建设“大跃进”的推进，文学艺术领域的“大跃进”也逐渐提上了议事日程。1958年5月8日，《人民日报》社论的题目名为《多快好省地发展社会主义文化艺术事业》，社论以极为乐观的笔调写道：“随着生产大跃进，出现了文化艺术方面的大跃进”，在这样的情况之下，就“必须反对少

慢差费、右倾保守、冷冷清清、前怕狼后怕虎的文化建设路线。”其实早在当年2月，周扬提出“争取文艺事业也来一个大跃进”的口号（《文艺战线上的一场大辩论》）提出之后；3月3日至5日，首都戏剧、音乐界创作座谈会上，文化部领导就有了“创作大跃进是当前的中心任务”这一重要指示。3天之后，中国作家协会书记处就立即召开了讨论会，提出了《文学工作大跃进32条》，其中激情洋溢地号召全国文学界“跃进，大跃进”、“多写”、“快写”，多“放文艺卫星”。这样的卫星要放到什么程度，我们只要看一看柯庆施在一次会议中的发言，就可以恍然大悟，那就是要在全国城乡上下形成这样的局面：“广大农村办大学，人人知书识理，个个有高科学文化。都能读《资本论》。每个生产队都有自己的墙报、画报，有自己的李白、鲁迅和聂耳，都有自己的郭兰英。”（黎之《回忆与思考——在大跃进的年代（上）》，《新文学史料》1995年第2期）

也就是在这样的背景之下，为了实现文学艺术界的“卫星”上天，在全国各地轰轰烈烈地掀起了一场声势浩大的“新民歌运动”。1958年4月14日《人民日报》的社论《大规模地收集全国民歌》对“新民歌运动”大有推波助澜之意。而在5月份的中共八大二次会议上，毛泽东数次说到“新民歌”，他认为中国新诗的出路在于“民歌与古典诗的统一，以外国诗为参考。”（毛泽东《在中共八大二次会议五月十七日全体上的讲话提纲》，《建国以来毛泽东文稿》，中央文献出版社1992年8月第1版第7册，会议第202页）到这年的九月，全国正式出版的民歌集就有800多种。在这么

短短的3个多月的时间内，竟有这么惊人的创作与出版速度！！现而今这800多部诗集已很难觅其踪迹，而据当时经历过这种场面的人回忆说，每个单位都要有自己的诗歌创作，哪怕是不识字的大老粗也不例外，政治任务是必须完成的，有一位工人在催促紧逼之下，受到工友“我是革命一条狗”这样打油诗的启发，写下了这样的一首诗作：“我是革命一口痰，粘粘乎乎三尺长。若是谁要来侵犯，我就叫他尝一尝！”

有了这样的声势，到了1958年底，为了使文化大跃进更进一步，便出现了以行政命令的方式来制订创作规划、分配创作任务，“村村要有李有才”，“每县都有郭沫若”这样的口号也就喊出来了。在当时的江苏，三年出若干个曹雪芹、若干个鲁迅、若干个郭沫若、若干个赵树理这样荒唐的指标也就新鲜出炉了。常熟自古就是苏南文化之巨邑，在清代就有钱谦益、冯舒、冯班等著名诗人，更由此而形成了著名的“虞山诗派”。有着如此悠久诗词传统的巨区名邑，在文学界这样的“大好形势”下，如何摆出自己的姿态是非常重要的事，在这样的形势下，于是在1959年底就出现了次年旧体诗词创作一万五千首的指标。

古人作诗填词有所谓“吟安一个字，拈断数茎须”，（唐 卢延让《苦吟》）就更不用比唐代诗人李频“只将五字句，用破一生心”的苦吟了，师竹庐在一年的时间完成应命创作六百余首，《诗钞》中所录已是经其子遴选一过以后较好的作品了，那到底如何，不妨读两首。《副业生产大养猪》其一：“村村社社养猪忙，又一高潮立要纲。猪养万头肥十倍，皮毛骨肉供通商。”其二：“皮毛骨肉供通商，出国还能换铁钢。利及农工犹利国，养猪事业信辉煌。”这还能不能称为诗，作者是否懂得诗歌为何物，在读了这两首之后，谁都会有这样的疑惑。

而又有谁会想到，作者是上世纪二十年代初江南二大诗文社之一的“虞社”（另一个是常州的苔岑社）的发起人和创立者之一。若读一下作者年轻时的诗作，亦时见可观之处，如他的数首写春的小诗，自具一种清新婉丽的韵味，体物入微而又融情于景。《清明雨望》：“北望郊 豁远眸，绛桃烟柳总含愁。

斑鸠似送春归去，苦雨声中唤不休。”《春暮》：“暮春三月柳飞绵，雨霁郊原草色鲜。廿四番风吹已尽，天涯游子未言还。”《惜春》：“绿遍靡芜飞红尽，游蜂无力闹晴空。春光九十销何处，都在凄风苦雨中。”这样的诗境，这与秦观《春日五首》之作中的“有情芍药含春泪，无力蔷薇卧晓波”情态何相近。而师竹庐诗中摹状景物之生动传神，亦有颇似王维意境处，“一双白蝶穿花舞，几个黄鹂隔树鸣。漠漠寒云遮户暗，萋萋芳草没阶平”（《春阴》）这样的佳句便是。

在“大跃进”的年代中，文艺作品应该是“写中心，唱中心，演中心”，表现红红火火的革命热情和干劲才是当时的主流和正道。而象以上这些“浅斟低唱傲王侯”，“犹有闲情咏玉钩”（程癯鹤早年诗《和老佛韵》）这般的小花闲草，完全是资产阶级或者是封建地主阶级文人的无病呻吟，写作这样的作品也就会有许多的麻烦。取而代之的也就必然是革命的豪言壮语，在完成常熟县政协的诗词任务时，师竹庐主人程癯鹤所作清一色的就是这样的系列诗歌。

“朝旭东升万里红，大旗三面映霞红。人民欢跃歌公社，总路光芒到处红。”（《开门红欢庆一九六〇年元旦》）作为六〇年开篇之作，此诗讴歌了“三面红旗”、“人民公社”以及“总路线”的伟大与英明，全诗统摄于红色的万丈光芒之中，因为在那时候，不这样不足以表现对革命的赤诚与炽烈，这几乎就是这个时代的标志性语言。系列诗作中对大跃进伟大成就的赞讴也溢于言表：“两年跃进实惊人，十大规模建设新。京市本来消费地，而今工业势腾飞。”（《听毛柏生副主席传达北京观感》）其中的十大规模就是指包括人民大会堂、北京火车站在内的北京市十大建设工程。其中也不乏有对农业“四化”——科学化、水利化、电气化、机械化的欢呼，如对机械化的赞颂就是这么写的：“农田机种与机耕，机打机收事大成。机运机输劳力省，全盘机化最精明。”当然，我们也没有必要怀疑这种感情的真实性，在当时的社会历史条件下，这确实也是许多人纯然发自内心的真诚讴歌与礼赞。纵观中国文学发展史乘，历代也从来不乏豪情壮志的巨制鸿篇，而程癯鹤老人早年也曾有过

“闭门默察沧桑事，人世与谁肝胆同。笔底波澜横欲扫，胸中块垒总难平”（诗作《自嘲》）这样的豪气。然而问题却在于，当诗歌创作必须直接面对“中心”的时候，当诗歌成为极度政治化的口号与标语之时，豪情壮志就只能是如此这般的状态了。

对于这一点，程癸鹤老人有着清晰的认识，他的观念是明确的，有其《改变旧诗人面貌》诗二首为证。其一：“诗人面貌要更新，跟着昌明时代行。多采民歌通俗化，多从实际表诗情。”其二：“诗人面貌要更新，莫把陈词僻典矜。劳动光荣开觉悟，工农镰斧是亲朋。”文学创作与社会生活结合这本身是无可厚非，因为文学来源于生活，这是文学创作的基本规律。然而在当时的主流理论界却是这样认识的，文学作品必须要清晰地反映时代的面貌、表现高亢的时代声音，藉此来反映社会主义建设的伟大光辉，或者是重大政治斗争的主题。所以，一切文学创作，包括旧诗人在内，他们的面貌就应该有一个脱胎换骨的质变，旧诗人的创作面貌要更新到紧紧集中到大跃进这样的政治“中心”和“总路线”上，“多从实际表诗情”，将写作视为“昌明时代”的呼号工具，创作中也就不乏“公式化”、“概念化”、“标语化”诸弊端。于是乎师竹庐主人就有写出了上文所引诸诗，也就有了《腰斩黄河》、《江苏处处春》、《江山如此多娇》、《颂苏联火箭继续升空》等这样的作品。而对于服务广大工农兵群众原则的理解，亦仅停留在语言通俗化、民歌化、口号式的直白浅俗，

而事实上毛泽东在中共八大二次会议的讲话中也还是对古典诗歌的借鉴意义多有肯定，所谓“民歌与古典诗的统一，以外国诗为参考”是也。然而为了更好地将自己与过去的封建主义划清界线，更多的人愿意把古典的“陈词”、“僻典”弃之如敝屣，取而代之的则是“劳动光荣开觉悟，工农镰斧是亲朋”；中华各族呼主席，三面红旗日正中”；“和煦东风拂柳梢，人民七亿庆春朝。欣看一片新兴象，领导英明业绩昭”这样质白浅露的革命豪情的直呼。作为诗歌来说，质白无味，犹同嚼蜡，自非佳上之品，这在毛泽东致陈毅的谈诗书简中就有过充分的论述。透过《师竹庐诗钞》这样一个时代的标本，我们也就可以更为清晰地认识，在文学大跃进的日子里，千千万万的急就之章和涌现出的大批诗人，其真实的情状和态势究竟是如何的了。而这其中所给我们的教训又是何其沉重和惨痛。

由于政治的直接干预，再加以不切实际的繁重创作指标，要想出真正的艺术精品也就只能是天方夜谭的奢望了。《师竹庐诗钞》中这一类型的作品，也许真的只是当时潮流中的一粟而已，当时喧嚣一时的千千万万，时至今日，早已封尘一隅，或化为灰烬，渐渐为人们所忘却。然而，当我们有机会面对这些陈迹遗存时，其中所蕴含的启思却颇耐人寻味，在当今文学创作、学术研究不尽合理的评价机制的导向下，我们的文学界、学术界又该何去何从，则自应成为亟待解决的首要问题。

杨旭辉 苏州大学文学院古代文学专业副教授 硕士生导师



文学作品中常见拟声词简表初稿 (下)

忠扬 编撰

Q

吃吃

读音: qīqī

词义: (一) 细碎的笑声。

词例: 吃吃直笑。

句例: 听到好笑的时候, 她们都吃吃地笑了起来。

词义: (二) 吞吞吐吐的说话声。

词例: 吃吃而语。

句例: 他有些为难吃吃的说着, 我也就不再追问下去了。

说明: 勿读“chīchī”。

也作“嗤嗤”, 见“嗤嗤”条。

噤噤喳喳

读音: qī·qī chā chā

词义: 细碎而不停的说话声。

词例: 噤噤喳喳。

句例: 她们在酒店的大堂里噤噤喳喳地说个不停。

说明: 用于人多口杂、说个不停。也作“噤噤嚓嚓”。

噤噤嚓嚓

读音: qī·qī chā chā

说明: 同“噤噤喳喳”。见“噤噤喳喳”条。

恰恰

读音: qià qià

词义: 莺鸟的啼叫声。

词例: 莺儿恰恰啼。

句例: 飞禽公园里的黄莺在树枝上中恰恰啼鸣。

玲玲

读音: qiāng qiāng

词义: (一) 玉器触碰声。

词例: 玉石玲玲。

句例: 赶路时, 她脖子上那串珍珠项链发出玲玲声。

词义: (二) 车铃声。

词例: 车铃玲玲。

句例: 马儿拉动车辆, 车上的铃子随着玲玲而响。

词义: (三) 管乐器声。

词例: 玲玲乐声

句例: 迎亲乐队一早就在新娘家门前玲玲地奏响起来。

说明: 勿作“呛呛”。

锵锵

读音: qiāng qiāng

词义: (一) 铜锣的响声。

词例: 锣声锵锵。

句例: 锵锵锵的锣声一敲响, 游行表演队立刻出发了。

词义: (二) 金属撞击声。

词例: 锵锵鸣响。

句例: 打桩机每一下的撞击都发出锵、锵、锵的巨响。

词义: (三) 清脆的玉石声。

词例：美玉锵锵。
句例：售货员把翡翠轻轻地敲着，果然是锵锵的清音。

切切

读音：qiéqié
词义：声音清细。
词例：小弦切切如私语。
句例：隔墙房间偶尔传来两个女子切切的悄悄话。

嚯嚯

读音：qūqū
词义：(一)吹口哨声。
词例：嚯嚯的吹。
句例：他边走边嚯嚯吹着口哨上街去了。

词义：(二)蟋蟀鸣叫声。
词例：蟋蟀嚯鸣
句例：蟋蟀在墙角嚯嚯鸣叫。

词义：(三)附在耳边说话声。
词例：嚯嚯耳语
句例：她俩嚯嚯耳语，说些不让别人知道的悄悄话。

说明：连用作“嚯嚯”或“嚯嚯嚯”。

S

飒飒

读音：sàsà
词义：(一)风声。
词例：风声飒飒。
句例：刚一入秋，山里的风就开始飒飒地吹起来了。

词义：(二)雨声。
词例：飒飒寒雨。
句例：天空响着雷声，不一会儿就飒飒地下起了大雨。

瑟瑟

读音：sèsè
词义：轻微的声音。
词例：风声瑟瑟。
句例：山风瑟瑟地吹着，人们感到有些微微的凉意了。

淅淅

读音：sèsè
词义：快速而连贯的声音。
词例：子弹淅淅如雨下。
句例：机枪淅淅地响，子弹不断向敌方的阵地飞去。

沙沙

读音：shāshā
词义：(一)踩着沙地的声音。
词例：脚下沙沙作响。
句例：我们走在沙滩上，每走一步都听到沙沙的足音。

词义：(二)飞沙击物的声音。
词例：风尘沙沙。
句例：沙漠地区，风尘一来到，处都听到阵阵的沙沙响。

词义：(三)风雨吹打草木的声音。
词例：落叶沙沙。
句例：风雨吹袭着林子里的树叶，发出阵阵沙沙的声响。

珊珊

读音：shānshān
词义：(一)玉器或钟铃发出从容轻缓的声音。
词例：钟声珊珊。
句例：每日清晨，寺庙里都传出珊珊的钟鸣声。

词义：(二)舒缓的雨声。
词例：洒雨珊珊。
句例：春雨珊珊，下了好几天了，直到现在还没停呢。

说明：勿作“姗姗”。

汤汤
 读音：shāngshāng
 词义：(一) 轻盈的琴声。
 词例：琴声汤汤
 句例：他在茶楼里一边喝茶，
 一边陶醉在汤汤的琴声
 之中。

词义：(二) 水轻轻的晃动声。
 词例：水声汤汤轻响。
 句例：小船舱里的积水不断汤
 汤地来回晃动着。

说明：勿读“tāngtāng”

唰
 读音：shuā
 词义：急促的声音。
 词例：水唰的冲下来。
 句例：一扭开水龙头，自来水
 就唰地喷了出来。

说明：勿读“涮”“shuàng”。

唰啦
 读音：shuālā
 词义：(一) 迅速掠过的声音。
 词例：唰啦一声飞走了。
 句例：看见有人走过来，觅食
 的鸟儿唰啦一声飞走了。

词义：(二) 快速的掠擦声。
 词例：唰啦一声。
 句例：他唰啦一声把墙上挂着
 的日历扯了下来。

丝
 读音：sī
 词义：(一) 枪弹飞过的声音。
 词例：子弹丝的一响。
 句例：戒严的夜晚里，难民听
 到丝的一声枪响。

词义：(二) 蒸汽机放汽声，
 词例：汽笛丝鸣。
 句例：蒸汽窝开始发出丝的一
 声长响。

词义：(三) 吃辣后嘴里发出的
 抽吸声。

词例：丝丝地吸气。
 句例：他吃了辣东西，就丝丝
 声地倒吸着气。

说明：常作“啞啞”。连用作
 “丝丝”、“丝丝丝”。

啞啞
 读音：sī sī
 词义：(一) 细微而连续的声音。
 词例：啞啞作响。
 句例：水开了，鸣壶里发出啞
 啞的叫声。

词义：(二) 响尾蛇发出的声音。
 词例：啞啞鸣响。
 句例：响尾蛇发出啞啞响，警
 告靠近它的人和动物。

说明：亦作“丝丝”。

嘶
 读音：sī
 词义：高尖刺耳的声音。
 词例：嘶嘶鸣叫。
 句例：只听得嘶的一声，一颗
 炮弹从头上飞鸣而过。

说明：用作“嘶嘶”或“嘶嘶
 嘶”。

澌澌
 读音：sī sī
 词义：细急而连续的水声。
 词例：水声澌澌。
 句例：小船沿着澌澌的河水而
 行，很快就到达目的地。

嗖嗖
 读音：sōu sōu
 词义：(一) 快速掠过的声音。
 词例：嗖的一声。
 句例：稍有动静，麻雀就嗖的
 一声飞走了。

词义：(二) 快速的写字声

词例：嗖嗖地写着字。
句例：他手中的圆珠笔嗖嗖地在纸上飞快地写着。

叟叟

读音：sōusōu
词义：淘洗大米的声音。
词例：叟叟有声。
句例：妈妈煮饭前总要叟叟叟地把大米淘洗得干净。

说明：不是“洩洩”。

飕飕

读音：sōusōu
词义：风声。
词例：飕飕秋风。
句例：秋风飕飕扫下一地落叶，树梢上变得光秃秃的。

词义：(二)雨声。
词例：雨声飕飕。
句例：初春未暖，雨声飕飕，更增添了几分寒意。

飕飕

读音：sōulīu
词义：风声。
词例：风雨飕飕。
句例：冷风飕飕地穿街过巷，像个吹着口哨的调皮孩子。

窸窣

读音：sūsū
词义：衣服类轻细的磨擦声
词例：窗帘窸窣。
句例：轻风吹来，窗帘飘荡，不时窸窣有声。

谼谼

读音：sùsù
词义：风吹松柏大树的声音。
词例：谼谼松声。
句例：黄山悬崖上，劲风吹动迎客松发出谼谼的声响。

簌簌

读音：sùsù

词义：风吹树叶声
词例：落叶簌簌飘零。
句例：强风劲吹竹林，枯黄的叶子纷纷簌簌落地。

嗦嗦

读音：suōsuō
词义：风吹树叶声。
词例：树叶嗦嗦作响。
句例：南风把屋前的几株树上的叶子吹得嗦嗦响。

说明：也作“索索”。

琐琐

读音：suǒsuǒ
词义：(一)玉器细碎的触碰声。
词例：手镯声琐琐。
句例：她挥动着手臂，手腕上的那一对玉镯就琐琐有声。

词义：(二)细而清的诵经声。
词例：琐琐经声。
句例：入睡前，我总能听到老祖母虔诚的琐琐念经声。

说明：勿作“锁锁”或“啜啜”。

T

噹

读音：tāng
词义：(一)敲钟声。
词例：钟声噹响。
句例：大笨钟每个钟头都准时地发出响亮的噹噹声。

词义：(二)打锣声。
词例：锣声噹噹。
句例：庆祝会上鼓声咚咚，锣声噹噹，好不热闹。

词义：(三)枪声。
词例：噹噹作响。
句例：入夜，两军对峙的战场

上不时传来噹噹的冷枪。

说明：亦作“镗”。连用作“噹噹”，“噹噹噹”。

噹啷

读音：tānglāng

词义：金属物碰撞声。

词例：噹啷声响。

句例：她一不小心，手上的搪瓷脸盆噹啷一声掉到地上了。

镗

读音：tāng

说明：多用于金属器。通“噹”，见“噹”条。

镗鞳

读音：tāngtā

词义：钟鼓铙声。

词例：击鼓镗鞳。

句例：听得背后镗鞳的声响，大家都忙着回头去看。

鞳

读音：tāng

词义：玻璃破裂声。

词例：鞳的一声响。

句例：鞳的一声响，他家的玻璃窗被玩球的小孩撞破了。

忒儿

读音：tēir

词义：鸟急速振翼扑打声。

词例：忒儿一声响。

句例：小鸟忒儿一声，迅速地飞走了。

说明：不读“tè”。

鞞鞞

读音：tēngtēng

词义：清亮的鼓声。

词例：鼓声鞞鞞。

句例：晚会刚宣布开始，鞞鞞的鼓声立即响彻四周。

腾腾

读音：téngténg

词义：(一)响亮的鼓声。

词例：击鼓腾腾。

句例：腾腾的鼓声一响，居民立即被吸引到广场上来，来看热闹。

词义：(二)响亮的脚步声。

词例：步履腾腾。

句例：他怒气冲冲，踩着腾腾的脚步找弟弟的晦气去了。

阗阗

读音：tiántián

词义：洪大的雷声。

词例：雷声阗阗。

句例：晴朗的天空骤然变得昏暗，阗阗雷声响彻大地。

说明：亦作“diāndiān”。

噔

读音：tōng

词义：(一)有力的脚步声。

词例：脚步声噔噔。

句例：他突然怒气冲冲，一言不发，噔噔噔离开了会议室。

词义：(二)心跳声

词例：心噔噔跳

句例：她每次看恐怖影片，心老是噔噔地跳个不停。

说明：连用作“噔噔”“噔噔噔”。

突突

读音：tūtū

词义：(一)心跳声。

词例：心跳突突。

句例：他一害怕起来，心就突突突的跳个不停。

词义：(二)摩托声。

词例：摩托突突地响。

句例：他启动了摩托艇上的引

擎，突突突地向大海开去。

说明：连用作“，突突”
“，突突突突”。

橐橐

读音：tuótuó
词义：硬物连续碰撞的声音。
词例：橐橐的皮鞋声。
句例：她穿着新买的高跟鞋走
在大堂里橐橐橐的响着。

W

哇

读音：wā
词义：(一) 大叫声。
词例：哇哇大叫。
句例：他是个胆小的人，一看到老鼠就会哇哇地叫了起来。

词义：(二) 大哭声。
词例：哇的一声。
句例：小孩只要哇的一声叫，妈妈马上跑过去哄他。

词义：(三) 呕吐声。
词例：哇的吐了一地。
句例：那人喝醉酒后，被风一吹马上哇哇地吐了一地。

说明：连用作“哇哇”。

啜啜

读音：wāwā
词义：(一) 吸饮声。
词例：啜啜有声。
句例：一杯珍珠奶茶没多久就被他啜啜地吸个清光。

词义：(二) 哭声。
词例：啜啜大哭。
句例：我只说了她几句，想不到她竟啜啜地哭了起来。

说明：不读“骨骨”或“滑滑”。

哇哇

读音：wāwā
词义：(一) 幼儿学话声。
词例：哇哇学话。
句例：邻家的幼孩开始哇哇的学着说话呢。

词义：(二) 小孩哭声。
词例：哇哇哭叫。
句例：这小孩一见到陌生人就害怕得哇哇哭闹。

词义：(三) 吵闹声。
词例：哇哇大吵大闹。
句例：邻居两家人为了一点小事竟哇哇哇大吵大闹。

词义：(四) 大笑声。
词例：哇哇大笑。
句例：邻座的食客大声聊天，又哇哇大笑，真吵死人！

说明：“哇哇”，较带有连续性。

哇啦

读音：wālā
词义：(一) 大声说话。
词例：哇啦地议论。
句例：两个小贩不知为了什么事，竟然哇啦哇啦地大发怪论。

词义：(二) 吵闹声。
词例：哇啦的吵着。
句例：为点芝麻小事，他竟然哇啦哇啦大吵大闹。

说明：叠用作“哇啦哇啦”。也作“哇喇”。

汪汪

读音：wāng wāng
词义：狗吠声。
词例：狗吠汪汪。
句例：一看到陌生人来了，黄狗不停汪汪汪的吠着。

说明：连用作“汪汪汪”、“汪汪汪汪”。

唯唯

读音：wěiwěi
词义：(一) 恭敬顺从的应答声。
词例：唯唯应着。
句例：老板交给他的工作，他唯唯应答着，马上去做。

词义：(二) 不置可否的应答声。
词例：唯唯而退。
句例：长辈之间的争执她不便表态，只有唯唯走开。

说明：不是“维维”、“惟惟”。

嗡嗡

读音：wēngwēng
词义：(一) 蜜蜂飞鸣声。
词例：蜜蜂嗡嗡声。
句例：蜜蜂在花丛中嗡嗡地飞来飞去，忙着采花粉。

词义：(二) 苍蝇飞鸣声。
词例：苍蝇嗡嗡叫。
句例：几只苍蝇老在头上嗡嗡叫，怎么赶也赶不去。

词义：(三) 机器轰鸣声。
词例：电机嗡嗡鸣响。
句例：一拉开电闸，机器就嗡嗡地轰鸣起来了。

说明：连用作“嗡嗡嗡”、“嗡嗡嗡嗡”。

喔

读音：wō
词义：(一) 公鸡啼叫声。
词例：公鸡喔喔啼。
句例：天刚破晓，小明家的公鸡喔喔的啼叫。

词义：(二) 赶牲口声。
词例：喔——驾！
句例：老汉一声“喔——驾！”

骡子马上拉着车子上路。

说明：连用作“喔喔喔”。

喔唧

读音：wōyī
词义：鸡叫声
词例：喔唧的鸡啼声
句例：小公鸡刚长大了，喔唧喔唧地开始啼叫了。

呜呜

读音：wūwū
词义：(一) 啼哭声。
词例：呜呜啼哭。
句例：半夜里，不知哪里传来呜呜的哭声。

词义：(二) 汽笛鸣声。
词例：汽车呜呜鸣号。
句例：旧式的汽车似哭非哭地发出呜呜的鸣号声。

词义：(三) 风的鸣声。
词例：海风呜呜吹。
句例：强劲海风呜呜地吹，看来就要有一场大风雨啦。

说明：单用作“呜”。

X

悉索

读音：xī suǒ
词义：轻微的摸索声。
词例：悉索有声。
句例：隔家传来悉悉索索的声音，说不定有小偷呢。

说明：叠用作“悉悉索索”，“悉索悉索”。亦作“唼唼”。

唼唼

读音：xīxī
词义：细微的摸索声。
词例：唼唼声响。
句例：他在塑胶袋里掏东西，

发出瑟瑟的响声。

淅沥

读音: xīlì

词义: (一) 轻微的雨声。

词例: 雨声淅沥。

句例: 半夜里, 春雨还淅沥淅沥地下个不停, 真烦人。

词义: (二) 轻微的风声。

词例: 风淅淅沥沥地吹。

句例: 初夏的风淅淅沥沥地吹来, 让人感到有些清爽。

词义: (三) 落叶声。

词例: 叶子淅沥落地。

句例: 入秋以后, 梧桐树的叶子淅沥沥沥地落了下来。

说明: 叠用作“淅沥淅沥”、“淅沥沥沥”。

稀里哗啦

读音: xī·lǐhuā·lā

词义: (一) 大而急的雨声。

词例: 大雨稀里哗啦。

句例: 热带地区的雷雨稀里哗啦, 一下就下了大半天。

词义: (二) 建筑物倒塌声。

词例: 稀里哗啦地倒塌。

句例: 地震一来, 所有的破旧房屋都稀里哗啦地倒了。

窸窣

读音: xīsū

词义: (一) 衣服的摩擦声。

词例: 窸窣有声。

句例: 时装模特儿穿着新装窸窣窸窣地在台上走秀。

词义: (二) 竹木的摩擦声

词例: 窸窣地走动。

句例: 她坐在窸窣窸窣的竹轿子上泰山, 心里一点也不自在。

说明: 叠用作“窸窣窸窣”。

淅淅

读音: xīxī

词义: (一) 微风声。

词例: 淅淅秋风。

句例: 秋风淅淅吹落了道路两旁树上枯黄的残叶。

词义: (二) 雨雪声。

词例: 细雨淅淅。

句例: 第一场雨雪淅淅地落到正要赶路的行人身上。

嘻嘻

读音: xīxī

词义: 笑声。

词例: 嘻嘻地笑。

句例: 他总是咧着嘴嘻嘻地笑着招呼购物的顾客。

说明: 不作“嬉嬉”。

萧萧

读音: xiāoxiāo

词义: (一) 落叶声。

词例: 落叶萧萧。

句例: 别墅的四周异常宁静, 只听到萧萧的落叶声。

词义: (二) 风声

词例: 萧萧江风。

句例: 江风萧萧地吹, 轮船上的游客都感到有些凉意。

词义: (三) 马鸣声。

词例: 萧萧马嘶鸣。

句例: 战马萧萧嘶鸣, 出征的骑兵战士已经整装待发。

说明: 勿作“潇潇”。

唬唬

读音: xiāoxiāo

词义: 虎声

词例: 虎声唬唬

句例: 动物园的老虎, 我们难得听到它们唬唬的吼声。

说明：勿读“虎虎”（hūhū）

哓哓 读音：xiāoxiāo
词义：（一）鸟类因恐惧而发出的鸣叫声。
词例：哓哓鸣叫。
句例：因一头老鹰出现，群鸟恐慌乱飞，哓哓惊叫。

词义：（二）争辩的声音。
词例：哓哓不休。
句例：辩论双方哓哓不休，唇枪舌剑，互不相让。

说明：多用于书面语。

咻咻 读音：xiūxiū
词义：（一）气息声。
词例：咻咻喘气。
句例：不运动锻炼的人，走一会儿路就咻咻地喘气。

词义：（二）小动物叫声
词例：小鸭咻咻
句例：小鸭跟着母鸭在池塘里觅食，不时发出咻咻叫声。

吁吁 读音：xūxū
词义：短急呼吸声。
词例：气喘吁吁。
句例：登山的老人家，走不到半山就吁吁地喘着气了。

说明：勿读“yūyū”。

砉砉 读音：xūxū
词义：剥离皮骨的声音。
词例：砉砉有声。
句例：屠夫的刀子砉砉几声，就把猪的骨肉剥离开来。

呀 读音：yā
词义：木门轴转动的摩擦声音。

词例：呀的一声。
句例：我等了好久，两扇木门才呀的一声打了开来。

吡吡 读音：yāyā
词义：喊叫声。
词例：高声叫吡吡。
句例：推销员高声地叫吡吡，竭力为他的产品做宣传。

哑哑 读音：yāyā
词义：（一）乌鸦的叫声。
词例：寒鸦哑哑。
句例：回巢乌鸦的哑哑喧闹叫声，着实令人心烦意乱。

词义：（二）木头车行走的声音。
词例：哑哑车轮转急。
句例：牛车行驶在石板路上，不断地发出哑哑的响声。

词义：（三）小儿学语声。
词例：哑哑学语。
句例：可爱的婴孩在母亲怀里哑哑学语了。

说明：可单用作“哑”。
勿读（yǎ）

牙牙 读音：yáyá
词义：婴孩学说话声。
词例：牙牙学语。
句例：听到婴儿发出的牙牙声，的父母开心极了。

轧轧 读音：yà yà
词义：（一）机车的声音。
词例：机声轧轧。
句例：旧式的缝纫机摇动起来就传出轧轧轧的声音。

词义：（二）木或竹质器具松动发出的声音。
词例：竹凳轧轧响。

句例：他肥大的身躯一坐上破旧竹椅就发出轧轧响。

说明：勿读“zhá”或“gá”。

嘤嘤

读音：yīyīyī

词义：虫叫声。

词例：虫儿叫嘤嘤。

句例：一到夜晚，郊野处处都响起了嘤嘤的虫鸣声。

唧喔

读音：yīwō

词义：鸡鸣声。

词例：公鸡唧喔声。

句例：每天清早，村里传来此起彼伏的唧喔鸡啼声。

唧唔

读音：yīwú

词义：吟诵声。

词例：唧唔日久。

句例：校园里，每天都传出学生阵阵唧唔的诵读声。

说明：叠用作“唧唧唔唔”。

唧呀

读音：yīyā

词义：(一) 婴孩学话声。

词例：唧呀学语。

句例：林家的小孩正在唧唧呀呀学着大人说话呢。

词义：(二) 划桨声。

词例：唧呀的桨声

句例：河道里唧呀唧呀的划船声从对岸传了过来。

词义：(三) 弦器声。

词例：弦音唧呀。

句例：他每天都唧唧呀呀地拉着二胡，但总拉不成调。

说明：叠用作“唧呀唧呀”。

唧啞

读音：yīyǎ

词义：(一) 辘轳转动声。

词例：辘轳唧啞。

句例：我在乡下时用辘轳从古井里唧啞唧啞地打水上来饮用。

词义：(二) 摇桨声。

词例：桨声唧啞。

句例：我们乘上小船，划着唧啞的船桨在湖面上荡漾。

词义：(三) 小孩学话声。

词例：小儿唧啞。

句例：育婴室里的婴儿有的在哭闹，有的在唧啞学话。

唧轧

读音：yīyà

词义：(一) 车轿舟楫声。

词例：竹舆唧轧。

句例：她坐着竹轿子，轿夫唧轧唧轧地把她抬上山。

词义：(二) 摇桨橹的声音。

词例：橹声唧轧。

句例：船夫唧轧唧轧地摇着小船，让游客观赏湖上景色。

词义：(三) 轱辘转动声。

词例：轱辘声唧轧。

句例：我们用井轱辘从井里打水，唧轧唧轧往上拉。

唧唧

读音：yīyī

词义：(一) 鸡鸟鸣声。

词例：鸟声唧唧。

句例：天刚亮，小鸟就在窗前树梢上唧唧叫个不停。

词义：(二) 昆虫鸣声

词例：虫鸣唧唧。

句例：虫鸣唧唧，看来今晚夜里应该不会下大雨吧？

- 咿呦** 读音: yīyōu
词义: (一) 低而不清的说话声。
词例: 公堂下咿呦
句例: 开大会时, 请不要在下面咿呦咿呦地说话。

词义: (二) 鹿鸣声。
词例: 鹿声咿呦。
句例: 鹿圈里的梅花鹿不时发出几声咿呦的鸣叫。
- 咿嚶** 读音: yīyīng
词义: (一) 鸟或兽哀叫声。
词例: 禽悲咿嚶。
句例: 饥饿的小鸟在窝里咿嚶咿嚶地啼叫。

词义: (二) 病痛呻吟声。
词例: 咿嚶声声。
句例: 病人痛苦万分地在床上辗转, 咿嚶咿嚶地呻吟。
- 狺狺** 读音: yínyín
词义: 狗吠声。
词例: 狺狺狂吠。
句例: 别墅里的大恶狗, 经常无缘无故地狺狺狂吠。
- 殷殷** 读音: yīnyīn
词义: 低沉的雷鸣声。
词例: 殷殷其雷。
句例: 天空乌云密布, 远处不时传来了殷殷的雷鸣声。

说明: 勿读“yīnyīn”。
- 嚶嚶** 读音: yīngyīng
词义: (一) 鸟的叫声。
词例: 鸟鸣嚶嚶。
句例: 花园里的鸟儿嚶嚶鸣叫, 悦耳动听。

词义: (二) 昆虫的飞鸣声。
词例: 嚶嚶飞虫。
- 叮叮** 读音: yīngyīng
词义: (三) 低语声。
词例: 嚶嚶而语。
句例: 只听得他嚶嚶地念着, 却听不清他念些什么。

词义: (四) 低泣声。
词例: 嚶嚶啜泣。
句例: 她躲在花丛间独自嚶嚶地哭泣着。

词义: (五) 细碎声。
词例: 晚风嚶嚶。
句例: 迎着嚶嚶的海风, 我们感到身心非常舒爽。
- 铮铮** 读音: yīngyīng
词义: 铃声。
词例: 铃声铮铮。
句例: 门钟铮铮响, 我猜是邮差送来快递邮件吧?

说明: 多用于书面语。
- 营营** 读音: yīngyīng
词义: 雁鸟的叫声。
词例: 群鸟营营。
句例: 雁群停歇在村边的密林里, 发出嘈杂的营营声。
- 嚶呦** 读音: yīngyōu
词义: 小鸟雀鸣声。
词例: 春禽嚶呦。
句例: 春天来了, 鸟儿又在树梢上嚶呦嚶呦啼鸣了。
- 啾啾** 读音: yōngyōng
词义: 鸟和鸣声。
词例: 百鸟啾啾。
句例: 白鹭归巢, 整片树林立即响起啾啾的鸣叫声。

说明：也作“嘛嘛”。

嘛嘛

读音：yōngyōng

说明：同“啾啾”。见“啾啾”条。

啾啾

读音：yōuyī

词义：(一)猪叫声。

词例：豕声啾啾。

句例：小猪看到饲养员来了，马上发出啾啾啾啾的叫声。

词义：(二)婴儿发语声。

词例：婴儿自啾啾。

句例：婴儿自个儿躺在床上啾啾啾啾的说着、玩着。

呦呦

读音：yōuyōu

词义：鹿鸣声。

词例：呦呦鹿鸣。

句例：圈里的鹿群悠闲地在吃草，偶尔发出呦呦的鸣叫。

吁

读音：yū

词义：吆喝牲口的声音。

词例：吆喝吁吁

句例：潘炮吁的一声，他的那头驴子就停了下来。

说明：勿读“xū”或“yù”。

喁喁

读音：yúyú

词义：小声说话声。

词例：喁喁私语。

句例：他俩感情很好，经常在一起喁喁私语。

啾

读音：yuē

词义：呕吐声。

词例：啾啾呕吐。

句例：醉驾的司机刚下车，就啾的一声吐了满地脏物。

说明：勿读(huì)。连用作“啾啾”。

Z

咂咂

读音：zāzā

词义：嘴吮吸声。

词例：食声咂咂。

句例：他不但吃光了猪肉，还把猪骨髓吮得咂咂响。

说明：勿作“砸砸”(zàzà)。

喳喳

读音：zhāzhā

词义：鹊鸟叫声。

词例：喜鹊喳喳叫。

句例：天还没亮，早起的鸟儿在树枝上喳喳叫。

说明：勿作“渣渣”。

啾啾

读音：zhōujiū

词义：细碎而烦杂的鸟声。

词例：夏蝉啾啾。

句例：夏日里，各种飞鸟总是在树枝上啾啾啾啾地鸣叫。

说明：用于书面语。也作“嘲晰”。

磔磔

读音：zhézhé

词义：(一)短促而响亮的鸟声。

词例：春禽磔磔。

句例：飞禽发出磔磔的鸣声，好像在迎接春天的来临。

词义：(二)琴箏声。

词例：琴音磔磔

句例：假日的清晨，邻居家传来练琴的磔磔声。

词义：(三)大笑声。

词例：磔磔怪笑。

句例：他误解朋友的意思，独自一人**噼噼**地笑了起来。

词义：(四) 骨节作响声。

词例：骨节**噼噼**有声。

句例：他习惯每隔一段时间就把手指扳得**噼噼**响。

丁丁

读音：zhēngzhēng

词义：(一) 砍伐树木发出的声音。

词例：伐木**丁丁**。

句例：林里传来阵阵**丁丁**的伐木声。

词义：(二) 弹琴的声音。

词例：**丁丁**琴声。

句例：**丁丁**的钢琴声在深夜里更显得悠扬悦耳。

词义：(三) 水滴落的声音。

词例：**丁丁**声长。

句例：雨滴打在玻璃窗户上发出**丁丁**声响。

词义：(四) 棋子拍打在棋盘上发出的音响。

词例：棋声**丁丁**响。

句例：对奕双方，你来我往，**丁丁**棋声不绝于耳。

说明：用于书面。不读“dīngdīng”。

铮铮

读音：zhēngzhēng

词义：金属撞击声

词例：铮铮悦耳。

句例：古庙的大钟每天准时地发出铮铮铮铮的巨响。

吱

读音：zī

词义：细而高尖的声音。

词例：吱的一声。

吱吱

句例：热油锅里发出吱的一声响。

读音：zhīzhī

词义：(一) 哭声。

词例：吱吱地哭。

句例：夫妻吵架后，只听得女的在吱吱地哭。

词义：(二) 开门声。

词例：吱的一声。

句例：我等了半天，紧闭的大门才吱的一声打了开来。

说明：见“嘎吱”、“咯吱”

吱吱

读音：zīzī

词义：老鼠叫声

词例：老鼠吱吱叫。

句例：夜里，仓库里的老鼠出来觅食，不停吱吱叫。

噉

读音：zī

词义：水遇热气化的声音。

词例：铁烙噉噉响。

句例：铁匠把烧红的铁往水里一搁，立即发出噉的一声。

说明：连用作“噉噉”、“噉噉噉”。同“吱”。见“吱”条。

卟卟

读音：hōuhōu

词义：呼鸡声

词例：卟卟呼鸡声。

句例：太阳快下山，村里人家都响起卟卟的呼鸡声。

濯濯

读音：zhuózhuó

词义：肠胃鸣响声。

词例：濯濯而鸣。

句例：他的肠胃有毛病，肚子时不时发出濯濯的响声。

轻描淡写，朴实醇厚

——评骆宾路的《点点滴滴在心头》

中国 广西 谭慧娟

论语有曰：“逝者如斯夫！不舍昼夜。”而今一口气读完骆宾路老师的《点点滴滴在心头》，我忽然觉得有些东西是可以停留的，比如书中这平淡朴实的情谊，不用花花绿绿的修饰，不需慷慨激昂的陈词，不必刻意的卑微或讨好，只需在生活中表现出来自内心深处的自然真实的情感，就可以使人心中产生磨灭不去的感动。因为，那点点滴滴均已在心头。而我们再去环顾当今社会，会发现许多东西都讲究华丽和奇异，都想方设法引得外界的注意，但是却在那样刻意的修饰里遗失了一些原本的底色，从而变得游离不定，惶恐不安。散文也是一样。现在不乏有些散文写作者故作深沉哀伤，把文章写得绚烂低迷、千回百转，实则内容和情感却是空空荡荡，读过之后除了感觉到有一大堆黑字曾经擦过眼球之外，没有任何感觉。在《点点滴滴在心头》里，骆宾路老师在轻描淡写之中，带给我的是实实在在的故事，这是清清淡淡的感觉，就犹如绿野上的清风，湿润柔和；也如那石子上流过的缕缕清泉，泛着洁白清脆的水花。

情与缘：半个世纪的悉心牵挂

因为缘分，骆宾路老师才在上个世纪五十年代跑到西南边陲这条陡峭险恶的滇缅公路边上来，并结下了一生的情缘。在这本书的开头我们可以发现，作者以滇缅公路开始进入书写的，他的一丝丝情感也从这里开始了，像那滴于白纸上的水一样，慢慢的浸润着，悄无声息却又是那么的锲而不舍。作者说：“在我有生之年，我会持续和滇缅公路再结缘与情。”¹这虽是一句很平常的话，但是若你知道这是一位七十六岁老人的愿望时，你会觉得这是多么

平静、持久，又热烈的心愿啊。待到二零一二年时，作者将会再次回到这里相聚，“滇缅公路，让我们一起欢呼吧！”²在这激情动感的话里，我似乎看见了作者心潮澎湃的样子，这种期待，兴奋和永不褪色的情谊让人温馨又艳羨。

骆宾路的文字主要都是对生活的描写，而且语言平淡朴实，基本上没有进行粉饰和渲染，但是正是这样的描写，恰恰契合了作者的真实情感。五十年代是一个贫乏的年代，作者在这个时候北上回国，此后十几年一直在云南边陲辗转，也因此和这里的风土人情结下了不解之缘。此后的半个世纪里，滇南成了作者孜孜不倦的怀念，这里流淌着作者对学生永远的关怀。虽然作者在这本书中对二零一零年滇西之行的描写是简练而随意的，乍一看有点走马观花的味道，但是当你细细品味下去时，才感觉这样的平实的口吻，更能让读者真真切切感受到了生活的味道，每一顿饭，一次走访，一张照片，都凝结了作者无限的心意、思念和宽慰。老师看到每一位学生的近况时，不管成就高低，都会由衷的喜悦、赞叹、鼓舞。而且在滇南的行程中，作者不仅看望了学生，还走访了学生家长。这样的情景就像是几十年前，学生还是懵懂少年，家长还在担忧孩子前程之时，老师对学生无私的关怀和引导一样，那么的亲切、熟悉、温暖。如今老师已老矣，已经是满头白发，已经是七十古来稀的年龄，已经可以安坐在家里含饴弄孙过安稳平乐的日子，但是老师却始终把学生视作自己的亲人，不远千里，来和半个世纪以前教过的学生团聚，和他们一起享受他们生活的快乐，鼓励他们，这是多么博大永久、多么厚重朴实的情谊，正如古人所言的：一日为师，终身为父！

眷与恋：对母语的执着追随

骆宾路老师是新加坡土生土长的华裔后裔，虽然华语是他的母语，但是新加坡毕竟是一个以英语为主流语言的国家，在这样的环境中，他能一直秉持着对母语的热爱是十分可贵的。俗话说：常在河边走，哪有不湿鞋。骆宾路从出生到青年，在对周围环境最新鲜最好奇，最容易接受新事物的年龄里，保留了对母语的学习和坚守，这是一种血脉相承依恋。到了二十二岁时作者才北上中国，在大陆生活了十七年。这十七年不长也不短，长到足够一个小婴儿长成壮实的小伙子，也可以短促得让许多人完成不了一桩小小的心愿。而相对于骆宾路老师来说，这十七年不单是长和短的时间概念，而是给了他无法忘怀的回忆和依恋，这是他个人性格和价值断念使然，也可以理解为他内心深处对祖国母亲的某种割舍不断的依恋。这十七年的时间应该是一个承前启后的时间，这十七年再加上十七年之前和十七年之后的大部分的时间里点点滴滴，是作者一生中永恒不变的对中华传统文化的依恋与执着的源泉。

在《Uncle, 对不起，我不懂华文》里表示了骆宾路对那些摒弃母语的华夏后裔的担忧和指责。作为炎黄子孙的后代，他们怎可以没有半点羞赧的说“我不懂华文”呢？而在另一篇《餐馆的英文菜单》里，作者更是遭遇了更大的无奈：中餐馆的菜单竟然全是英文菜单，由此联想起司马光砸缸救小孩的故事，竟然为了所谓的应时把“司马光”改名为“Ali”，这是对华夏传统文化的不尊重。本来“独在异乡为异客”的漂泊之感已经是一种无法踏实的情愫，何况又在这样的环境之下，心中依赖和秉承的传统文化受到肆意的涂改，这是像骆宾路老师这样一直执着于传统文化的华人所不能接受的。一个民族若要保持住自己的特色，文化之根是不能淡忘的，而语言文字又是承载这些文化的载体，是文化的根本。因此华文在国外的变形和逐渐淡忘是华文作家所疼痛的现实。因此，在《啊，刘太格》一文中，刘太格对母语、华文的执着，使作者产生由衷的钦佩敬意。但同时，还是不能免除对华文、对中国传统文化的忧虑。更为遗憾的是，这样的忧虑不仅仅只是对于侨居在新加坡的华裔而言，还针

对一些到新加坡留学的大陆学生。在《值得大陆父母深思的问题》一文中，作者提到有些留学生到了新加坡之后，就将自己完全放入英语语境中去，从而对自己的母语逐渐舍弃了，甚至还认为这是理所当然的事情。因此，作者不能不对大陆父母提出这样的担忧：“送子女到新加坡来千万不要连孩子也送给别人。”³这是多么值得深思的话题，不仅只是针对去新加坡留学的中国留学生及其父母而言，而应该是针对整个在外国留学的中国留学生、留学生的父母，和祖国大陆都必须要考虑的问题。

述与思：永远的回忆和思索

在阅读中我发现骆宾路老师的《点点滴滴在心头》大部分是回忆性的文字，即使是记录篇幅最长的二零一零年的云南之行，也大都是聚会之后才写下的。因此，这样的叙述在平淡之中往往融入了作者的思考，情感更为平实深厚。这本书的后半部分，是对往昔生活中的小事件进行回忆和思索，并得出了自己的见解。生活本身就是点点滴滴汇聚而成的，这点点滴滴又是心的发现、体验和反思。对于旧事，许多人已经不愿意再去回忆，那些点点滴滴，就像是往日里飘过的雨水，或是在空气中蒸发了，或是被干燥的地面吸收了，或是汇成了细流流入小溪江河湖海里去了，总之就是不愿意再去捡拾。但不管是乐于还是疲于回忆旧年往事，都没有什么对错之分的，而只是个人的性情不一样罢了。骆宾路是一个情感和记忆都很丰富很活跃的老人，对于往事，总能平淡而又不缺想法的给我们娓娓道来，就如《闯入梦里的旧忆》里说的一样，“旧忆不需记，但它常闯进我的梦里。”⁴

从文本中的点点滴滴里，可以看出骆宾路老师是一个慈祥的老人，对生活充满了欢喜、关爱、思考。那点点滴滴的往事，那一处处曾经的风光，那些或熟悉或陌生的人，都融汇在他的文本世界里，使自己书中所记载的内容多样而随意，给人的总是平淡朴实却不缺乏回味的感觉。人生本没有预感，命运也没有先兆，就如同作者所写到的《事先本无剧本》一样，我们不知道下一步会有什么样的事情发生，也不知道在这一刻我们身边到底发生了什么悲喜剧，但是我们却不能逃避冥冥之中的安排，喜

怒哀乐又有什么关系呢，细细数来人生也就只是一截手指头那么长，只要把握住自己喜爱的就足矣。在文中得知骆宾路老师的人生已经走过了七十六个年头，而这之中，又有多少是处于漂泊穷困之中。但是，他依然不倦于自己的行程，路途上的人生中的，这些都在内心里形成了永远的印记，充满感念，还时而出现一丝丝忧虑。

总体来看，骆宾路老师的《点点滴滴在心头》是一本描述真实情感和见闻的著作，随心而发，任意叙写，这是多少写作者想写却不写或是写不下去的心情。现在年轻人高呼孤独抑郁，流连于各种流行词汇和浮夸的言语之间，追求前卫、刺激，而又有几个人能沉下心来静静记录生活中的一言一行，又有几个人处在高速发达的现代社会里还能去回首那羞涩困顿时的人和事呢，更有几个人能对现实中一些被认

为是理所当然或不足挂齿的事情做反问和思考呢？而今，从对《点点滴滴在心头》的阅读里，我感觉到不管周围变化如何，往事永远在心头，那点点滴滴犹如满空繁星，只要我们能在穿梭游移在花花绿绿中微抬头仰望一下，我们就会发现，往事就在我们身边，在温暖洁白的云层里。而那些事件，那些人情，那么多的点点滴滴，正需要我们去关注、提问和言说。

注释：

1. 见《点点滴滴在心头》第7页
2. 见《点点滴滴在心头》第7页
3. 见《点点滴滴在心头》第148页
4. 见《点点滴滴在心头》第94页



编后话

11年前的2001年《新世纪学刊》创刊了，11年后我们依然健壮且勇猛地前进。我们的道路是越走越宽，我刊的内容也是日益臻善，这是有目共睹的。

新跃大学与南京大学联办的博士课程于两年前开始了，按照中国大学的规定：博士生除了得通过博士专题论文的审批、答辩外，还得有两篇论文刊登在海内外的核心理论刊物。

《新世纪学刊》很荣幸地从今年开始，被此两所大学列为该二校联办的博士课程之博士生论文水平评定的依据之一。这就是为何在此期的《新世纪学刊》里有8篇论文是此两所大学博士生所写的缘由所在。有了此二所大学的博士生的论文，除了肯定我刊的水平外，我刊今后也因此多了不少读者，而且是高水平的读者，这是我们奋斗了11年的成果之一。

犹有进者，我们的南洋大学学长郑九章先生，从这期起也加入本刊，成为我刊的顾问。郑学长1961年毕业于物理学系，翌年获奖学金远赴美国深造，取得物理学硕士学位。他多年来默默地、不求闻达地支持推动民族文化。我们有幸在2010年通过朋友的介绍认识了他，得到了他各方面的鼓励和支持，今后我们的路相信会走得更宽更自在。

我刊向来秉持着科学的态度来对待学术

研究，不迷信权威，只相信真理。我们承认，亚里士多德是文学研究的始祖，他先分析比较了古希腊的作品，而后提出规法与原则。然而来到了文艺复兴时期，如果有人拿着亚里士多德的理论来评论一切文学，那就不是科学的态度了。倘若到了今天，我们还是一切以亚里士多德的理论为文学研究的唯一标准，那就真是“吃古不化”、“刻舟求剑”了。

“评价学问的标准，从人类文明发展的角度看，只能是相对于迄今为止的成果，有没有新的积累，只能看是否有新的资料发现，是否展现出新的方法，是否提出新的见解，对研究领域是否作出新的开拓。当然这里所说的“新”，不是梦呓般的胡说八道，而是要建立在坚实的科学基础之上。一个严肃的学者，永远必须尊重前人的成果——万里长城不是一天造就的，然而，决不能只是重复前人的结论，那是没有出息的表现。”

这些话出自复旦大学终生教授兼博导、日本金泽大学教授李庆先生的《日本汉学史后记》**，句句触人心弦，是真正长期浸淫在学海里，并经历了艰辛的探索真理后的经典之言，也正是我刊一向来且今后依然坚持的原则。

**李庆《日本汉学史后记》刊于此期《新世纪学刊》。





新世纪学刊创刊十周年誌庆

春風拂藝苑
紅日照文坛

寿九章恭賀

李寶根書





新世纪季刊

MICA (P) 052/10/2010

Published by
Si Ya She 斯雅舍
Block 12, Ghim Moh Road,
#06--04, Singapore 270012
Tel:(65)9012-2319

ISSN 0219-6085



售价 (本地S\$12/=)
外地U.S.\$10/=)

从形训看汉字的形义关系、作用与局限

【校正稿】

吕振端博士

一、前言

人类在未发明文字之前，一般上都经历过由记事图画到图画文字来传达讯息。之后，有些民族进而采用象形表意的方式来构造文字的形体。例如五、六千年前的埃及人、苏美尔人及中国人等。但由于各民族的语音形式不同，因而对文字的产生与构形也产生了一定的影响。最明显的例子是绝大多数发展较早的文明古国，在进入创造文字阶段时主要还是根据语词的读音来构造文字的形体，形成表音文字；而汉民族的文字构形则继续走向表意，形成人类文字史上最为独特的表意文字。表意文字与表音文字的最大不同点就是表意文字本身的形体是具有意义的，可以根据文字的构形来进行训释；而表音文字的形体则无此功能。

二、汉字的形义统一关系

汉字是表意文字，在造字过程中主要是根据所要记录的词的意义来构造文字的形体。因此，字的构形与词义之间具有高度的统一性。既然汉字的构形是以体现词义为目的，那么，字的形体与据以构形的词义关系就显得更加密切，甚至可以见形知义。这种形义之间的紧密关系，我们称之为形义统一关系。而传统语言文字学也把形义统一关系看作是研究古文字和古文献词义极为重要的关键，这就确定了分析字形对了解字义的重要性。

三、汉字形义联系的方式

汉字从图画阶段进入字符之后，采取据义构形的方式，特别是在六书中的前三书，清楚地让我们看到造字的多样性。许慎在《说文解字·叙》曾说“仰则观象于天，俯则观法于地，视鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以垂万象。”从这段话可以窥知先民在造字时都是依据生活环境所见物象作为构形的材料。试看六书中的象形、指事与会意字，见其字形即可略窥其义。这种根据文字本身的形体去解释词义，正是训诂常用的形训方法。现简略说明如下：

许慎《说文·叙》：“象形者，画成其物，随体诘屈，日月是也。”意思是说按照物体的外部轮廓，屈曲地把有关物体的形象描摹出来，就是象形字。试观甲骨文及金文中的象形字，如人、目、心、自、耳、门、水、木，构形简单明确，以形表义，活像图画。因此，可以说，凡是字义与字形相应的，就是该字的本义。

谈到指事，许氏说：“视而可识，察而见意，上下是也。”意思是说看上去可以认识，但要仔细观察之后才能明白其意思。基本上，指事字的造字方法是用象形加符号，或用抽象符号来构造文字的形体；它不像象形字那么直观具体。如刃、亦、本，都是象形加符号；三、四、上、下，则是纯指事符号。像这一类的指事字，除了少部分必须还原到古文字形之外，一般上还是可以见形知义。

至于会意，许氏以为“会意者，比类合谊，以见指撝，武信是也。”会意字是由两个或两个以上的字（构件）组合起来，从字的构形成分可以呈现新字的意义指向。从造字方法看，会意是比象形、指事更具灵活性。如异体会意字的休、取、春、塞；同体会意字的珏、林、磊、晶。它与象形、指事一样，都是不具有任何声符的表意字。

从前三书文字的构形方式，我们可以很清楚地看到了文字如何通过本身的不同构件来呈现新的意义。因此，在训释时，我们都可以依其字形以求其义，这就是训诂学所谓的形训。至于形声字，除了表类属的形符，其声符则来自前三书。凡此都说明字形与字义有着密切的联系，也说明形声字的构形方法为何离不开据义构形的表意原则。

四、形训的作用

所谓形训，即以形说义，就是通过分析汉字的构形来解释字义，从而探讨这个字所表示的词的意义，也就是体现造字意图中的基本词义。这种形训的方法正是帮助我们通向及理解古汉语的一个重要枢纽。由于汉字是表意文字，最初的汉字都是根据字义（词义）来绘形的，因此，字的形体结构和造字时词的本义是一致的。

中国第一部采用形训的专著应推东汉许慎的《说文解字》。他采用分析字形、说解字义，辨识声读的方法，建立起一套合乎科学的训释条例，为训诂学作出了极大的贡献，是阅读古汉语的一道津梁，也是汉语文教师所必备的工具书。

其实，汉字经过几千年漫长的发展，造字时所形成的形义统一关系在语言和文字使用的过程中已逐渐变得模糊。时代越晚，这些字的古义越不常用，只存在于古代文献的个别用例中。在这种情况下，只有形训才可以解决这些字的训诂问题。因此，适当地运用形训的方法，是可以把字义解释得更清楚，甚至可以纠正旧说的错误。现分别说明如下：

1 通过形训探求本义

只有本义才能与字形相切合。由于时空及各种因素的关系，文字在使用过程中逐渐产生了引申义与假借义，这一类的词义已无法与字形相切合。正确地说，能够体现造字之初作为构形依据的词义，才能称为本义。例如：

《左传·僖公二十二年》：“虽及胡耆，获则取之，何有於二毛？”

其中的“取”字，有些选本注为“获取”。市面上一些语译本也把“获则取之”译为“能俘虏就抓回来”。把“取”与“获”当同义词，意义不免重复。何况引例中以“则”作为连词，显然是两个意义不同的动词。(1)《说文·又部》：“取，捕取也。从又耳。《周礼》：获者取左耳。”从又耳，就是以手取耳，也就是杀死敌军之后，取其左耳以报军功。正确的理解是“获”是俘虏，“取”是割耳，是两个意思完全不同的动作。

《周礼·封人》：“凡祭祀，饰其牛牲。”

例句中的“饰”并非引申义的装饰或修饰的饰。《说文·巾部》：“饰，刷也。从巾，从人，食声。”许慎根据“饰”字的构形进行分析，说明字形与字音的关系，认为“饰”的本义就是“刷”。《周礼》郑注：“饰谓刷治洁清也。”正是依据许说。《释名·释语言》：“饰，拭也。物秽者，拭其上使明。”《说文》有“饰”无“拭”，“饰”就是后来的拭。因此，“饰其牛牲”的“饰”就是揩拭，因为要揩拭，故形旁从巾，而为牛牲进行揩拭的是人，故又从人。通过对“饰”的字形分析，“饰”的本义解释为“刷、拭”，也就非常清楚了。

《诗经·豳风·七月》：“穹窒熏鼠，塞向墐户。”

在汉语里，“向”当名词用则为方向，当动词用则为朝向。《说文·宀部》：“向，北出牖也。从宀，从口。”据许慎的字形分析，“向”是北向之窗牖。“塞向”就是把北面的窗子堵上，这是向的本义。从“向”字的构形看，“宀”象房屋，“口”象窗，正像朝北的窗。徐灏《段注笺》：“古者前堂後室，室为前之牖，後为向，故曰北出牖。”

清代江沅《说文解字注后叙》云：“本义明而后余义明，引申之义亦明，假借之义亦明。”江氏认为训诂学家采用分析字形的方法探求字义，主要目的还是在于求本义，只要能够确定本义，也就能够了解该字的引申义或假借义。下面根据具体事例进行说明。例如“理”字，在文献里有多重意思。

- 1 《韩非子·和氏》：“王乃使玉人理其璞而得宝焉。”
- 2 《战国策·秦策一》：“万端俱起，不可胜理。”
- 3 《史记·循吏列传》：“李离者，晋文公之理也。”
- 4 《荀子·儒效》：“井井兮其有条理也。”
- 5 《俗谚》：“技不练不精，书不理不熟。”

例1“理”是治玉；例2是治理；例3是治狱官；例4是条理；例5是温习。《说文·玉部》：“理，治玉也。从玉，里声。”“理”是个形声兼会意字，形旁从玉，其本义必然与玉石有关，而上列五条义项之中，只有第一条与玉石有关，可以确知治理玉石才是理的本义。

从上述诸例可以看出，只有造字之初所表示的意义，才是本义。但后来又常以本义作为起点，按照词义发展的规律，直接或间接衍生新义，就成了引申义，于是引申义与字形的关系就更加模糊了。这就是训诂学家为何要根据字形分析先求本义，然后再根据本义去推寻引申义的原因。

2 通过形训探求本字

只有本字才能反映本义。用假借字的字形来解释词义，必然产生望文生训的毛病。实际上，这里所探求的本字是对本有其字的借音字而言，因为本无其字的借音字根本就没有本字。清代训诂学家王引之《经义述闻·通说下·经文假借》说：

许氏《说文》论六书假借曰：“本无其字，依声托事。令长是也。”盖本无其字而后假借他字，此谓造作文字之始也。至于经典古字，声近而通，则有不限于无字之假借者。往往本字见存，而古本则不用本字而用同声之字。学者改本字读之，则怡然理顺；依借字解之，则以文害辞。是以汉世经师作注，有读为之例，有当作之条，皆由声同声近者，以意逆之而得其本字。

王氏这段话明确地区分了造字假借与用字假借。在古代文献中，用字假借的现象十分普遍，汉儒在解经时也常用“读为”“当作”等来作为解释假借的训释用语，而历代学者也有不少因为不能辨明假借而产生误读误训的现象。例如：

《公羊传·宣公十二年》：“君如矜此丧人，锡之不毛之地。”

何休注：“境埆不生五谷曰不毛。”而“不毛之地”这句成语至今仍然沿用，意思是不长草木稼禾的地方。《说文·毛部》：“毛，眉发之属及兽毛也。”从毛字的形义关系看，实在很难看出它与生长五谷有什么连带关系，很自然地会让我们联想到“毛”可能是个借音字。《说文·艸部》：“苗，艸生于田者，从艸田。”段注：“按苗之故训禾也。”苗与毛音近，古音同属明母，故《公羊传》借毛为苗，而不毛就是不苗，意思就是不长草木。可知“毛”是假借字，“苗”是本字。

《周易·系辞下》：“尺蠖之屈，以求信也。”

尺蠖是一种很常见的毛虫，当它在爬行的时候，是弯着身体一拱一伸地向前爬行。而这两句话中的“屈”与“信”是相对的，以显示两种不同的动作。《说文·言部》：“信，诚也。从人，从言。”可知“信”的本义是指言语诚实，它与伸直义根本扯不上任何关系。因此，可以肯定“信”是个借音字。再看《说文·人部》：“伸，屈伸。从人，申声”，本义是伸展。在古文献里头，借“信”为“伸”之例相当普遍，如《孟子·告子上》：“屈而不信”；《汉书·司马迁传》：“叩首信眉”。可知“以求信也”的“信”字只是个借音字，本字为“伸”。

《左传·隐公元年》：“庄公寤生，惊姜氏（武姜），故名曰寤生，遂恶之。”

晋杜预《春秋经传集解注》谓“寤寐而庄公已生，故惊而恶之。”唐孔颖《五经正义》亦谓“武姜寐时生庄公，至寤始觉其生。”可知晋唐以来，许多注疏家都把寤生解释为姜氏在睡梦之中生下庄公，醒来后大吃一惊；有的解释为庄公一生下来就睁着双眼，把姜氏给吓坏了，于是很讨厌他。这样的解释，可说都是望文生训，不仅意思牵强，也很不合逻辑。主要原因是完全没有注意到“寤”是个借音字。《史记·郑世家》：“生太子寤生，生之难，及生，夫人弗爱。”司马迁的这段话讲得非常的清楚，所谓生之难，就是指难产。《说文》谓“寤，寐觉而有言曰寤。”又云：“牾，逆也。”清儒刘文淇《春秋左氏传旧注疏证》对“寤、牾”二字解释得更加详细与合理。他说：“今生子有足先出者，难产，谓之逆生。黄生《义府》云：寤与牾通，牾，逆也。凡生子，首出为顺，足出为逆，至有手及臂先出者，此等皆不利于父母，或其子不祥，故世俗恶之。庄公寤生，是逆生也，逆生则产必难，其母之惊且寤也宜矣。”根据这些资料，可以知道庄公在出生时难产，险夺母命，以致姜氏非常讨厌他。至于借“寤”为“牾”，正是基于所谓的音同假借的情形，由此可以证明，“寤”是假借字，本字应该是“牾”。

上述三例，让我们了解到研读古籍时，必然会面对一些假借字的困扰而无法训释。假如根据假借字的字形以求本义，肯定会流于穿凿附会，造成误训，而解决的办法就是根据音同或音近之字设法求出本字，只有求得本字，得其本义，才能达到形义统一，才能使我们对文献的词义得到正确的理解。

3 通过形训分析笔意（本形）

汉字的形体，是据义构形的。越原始的文字越能保持笔意。在长期的演变过程中，从图画到象形，从象形到甲骨文、金文、篆书，特别是由篆而隶、由隶而楷，原有的图形性已逐渐减弱而符号性则逐渐增强，造字时原有的笔意已丧失殆尽。由于汉字形体的不断变化，日趋整齐和简化，以致原有的笔意变得模糊起来，无从进行分析。究竟笔意与笔势有什么不同呢？笔意这个概念又是由谁提出来的呢？王宁《训诂学》说：

黄侃根据许慎“厥意可得而说”的观点提出“笔意”这一术语，指能够体现原始意图的字形。与笔意相对的是笔势，指经过演变趋向符号化，从而看不出原始造字意图的字形。(2)

这段话主要在说明，只有笔意才能体现原始文字的构形意图，才能与意义相切合，笔势则无法直接显示意义。许慎在《说文·叙》云：“及宣王太史籀著大篆十五篇与古文或异，至孔子书六经，左丘明述春秋传，皆以古文，厥意可得而说。”(3)因此，从事古籍训诂工作，除了通过探求本义与本字之外，也必须追溯笔意，因为字形越古老，越能体现形义统一关系。这就是为什么形训必须要依据笔意，而不能根据笔势。

汉字的符号化和简化使字形原本的构件产生杂糅现象。比如每个构件原本都能体现各自的功能，但由于字形的演变，有些构件逐渐融合在一起，已经完全看不出原来的面貌。

例如“及”字，甲骨文“及”作，小篆作。《说文·又部》：“及，逮也。从又从人。”显示以“又”（手）抓住人的形象。又是指后面的人的手，人是指在前面的人，以体现出追上的意思。隶变之后，两个构件融合在一起，已经无法看出原来的笔意了。

再如“舂”字：甲骨文“舂”作，小篆作。《说文·臼部》“舂，擣粟也。从収持杵临臼上。午，杵省也。”从文字的构形上显示出两只手拿着一根杵站在臼的旁边从事擣谷的活动。到了隶书，臼的构形虽然存在，但上头的两个构件已经完全被简化，变成目前所看到的“舂”的样子。原来的笔意也完全消失了。

射，甲骨文作，金文作，小篆作。现行楷书写作左身右寸，与甲金文相比，在字形上已经完全失去了原始的造字意图。《说文·矢部》：“弓弩发于身而中于远也。从矢从身。”许氏未见甲金文，故有此说。按照形义统一关系的条件，必须把它还原到古文字的构形，才能显示其构意。从甲金文“射”字的原始构形来看，分明是搭弓射箭的形象。到了小篆，弓变成身，矢仍保留。但到了楷书之后，矢又讹变成寸，成了由“身、寸”两个构件组成的形体，与最初原始构形的笔意完全不相符合。(4)

羞，甲骨文作，金文作，小篆作。《说文·羊部》：“羞，进献也。从羊，羊，所进也；从丑，丑亦声。”《段注》：“谓手持以进也。”许慎误“又”为“丑”，把“羞”当作形声兼会意字，显然是错误了。据甲骨文及金文“羞”字的构形，象手持羊以奉人，故其本义作“进献”，就是捧着已经煮熟的美味羊肉进献的意思。因此，小篆误“又”为“丑”，显然不符合构形理据。

以上所举的几个例子主要在说明以形说义时，不仅要了解古文字学，也必须注意笔意的探求；如果只是根据笔势来探求字义，则难免穿凿附会，歧义纷繁，将无法得其本义。

五、形训的局限

通过汉字的形体去探求古代汉语的词义，毕竟有其局限。而形训的方法也只适用于前三书的象形、指事及会意。至于占百分之九十以上的形声字，已经不是单凭字形分析就可以轻易得其本义。因此，若以形说义的方法使用不当，或缺乏甲金文资料佐证，则难免发生流弊。兹列几点稍微说明如下：

1 形训必须依据甲骨文、金文或小篆，只有古文字的形体和意义才能体现形义统一关系。仅凭小篆，有时仍难免产生谬误。由于许慎生于东汉，虽见过少许金文及古文（5），但由于历史的因素，他不可能见到更早的图形性文字及甲骨文，于是在分析字形时难免偶有失误。（6）例如：

《说文·月部》：“有，不宜有也，〈春秋传〉曰：‘日月有食之。’从月，又声。”

杨树达以为以手持肉，为有无之有，与隻、取等字造字之意图相同。（7）杨氏之说，极说服力。先师李孝定先生亦谓：“金文……均从又持肉，与篆文同，非从月也。许君以不宜有训有，且引春秋之文以证成其说，盖误。”（8）许氏没有看到金文“有”的字形，据小篆的构形释义，把它归入形声字，显然是搞错了。又如“禾”字：

《说文·禾部》：“禾，嘉谷也。·从木，从𥝌省。𥝌象其穗。”

甲骨文禾作，上象穗与叶，下象叶与根。金文作，上象垂颖形，禾，垂穗向根。很显然地，这是一个具有图形性的象形字。许氏把禾字分析成从木，从𥝌省，把原本的象形字当成会意字，这就是缺乏甲金文资料作为佐证所导致的错误。

《说文·舛部》：“韋，相背也。从舛口声。”

甲骨文及金文“韋”字的形体作，象人之四止（趾）包围城邑的四周。李孝定先生《甲骨文集释》：“（甲文）二止则象二人，或象多人，……韋实即古围字也。”（9）本义应该是“包围”，许慎释为“违背”，显然与形义不符。

从以上三例，可以证明近百年来陆续出土的古文字，若能善加利用，不仅可以纠正前人的谬误，对于解读古文献，也有很大的帮助。

2 汉字的形体从古文字演变为今文字，由笔意改为笔势，在经过隶变及不断简化之后，文字就逐渐变成纯符号化了。古文字原有的图形性特征已完全消失。（10）如今文字的山、水、鱼、弓、日、月、亦、休、益、兵、林符号化之后，其图形性特征已不复存在。特别是汉隶对小篆的调整过程中，因人为的简化而造成偏旁合并、分化及简省，使原有的形义关系变得模糊。如把小篆的“泰、奉、春、春、秦、奏”的上半部的不同构件加以合并；把“持、擎、看”加以分化；把“雷、票、冬”加以省变。凡此，皆对汉字的形义关系造成了极大的破坏。

3 在使用过程中，由于字形的讹变，造成形义关系脱节。像这类例子也相当常见，原因有三（11）：1. 以表形为构件的字在书写变异中失去表形功能，导致形义关系脱节。如“亞”写作“亚、垂”。2. 原本是合体字，由于书写变异失去原有的表形功能。如“更”字，原本是两个构件（上丙下支），从支丙声。但

粘合之后，已失去原有面貌。3. 还有一种因偏旁讹变造成混淆。如“胄”与“胃”，原本是两个意思完全不同的字。《说文·肉部》“胄，胤也，从肉，由声。”，“胃，兜鍪也。从月，由声。”而今两字的形旁皆从肉（月），已混淆不清了。

4 切忌望文生训，以形说义，必须言而有据，不可凭主观臆断。尤其是后人对字的构形理据难免受到后世语言的影响。如许慎说“一贯三为王”，这显然是受到董仲舒政治思想观念的影响。(12)今观出土甲骨文“王”字作，金文作，皆象斧形，许说显然错误，不是确诂。又如《左传·宣公十二年》：“楚子曰：非尔所知也，夫文，止戈为武。”这是楚庄王称霸时为了政治上的需要的一种表态。(13)可说是望文为训。之前，人们未必有此种观念。于省吾《释武》：“武从戈，从止，本义为征伐示威。征伐者必有行。止即示行也。征伐者必以武器，戈即武器也。”(14)于说甚是。

形训的确有其局限性，何况汉字发展至今已超过六万余字，其中形声字更占了百分之九十以上。就以《说文解字》来说，全书收录的小篆及重文还不上万字。如今，面对后来不断衍生而且数目庞大的形声字，除了部分“亦声字”还有迹可寻，其余的纯形声字，除了形旁以表类属之外，其声旁恐怕就只能通过声音关系才能得其字义（词义）。

六、结语

客观地说，甲骨文及金文虽然早于《说文解字》，但因字不定型，一般较为零散，缺乏系统性，也缺乏大批与甲金文相关的文献可供研究。虽然如此，但甲金文的形体对于文字的溯源却能发挥一定的作用。因此，在运用形训的方法时，必须依据《说文》所采用的形义统一的原则，通过考察文献用例，进行字形排比、分析形义关系加以验证。这样才能使字义（词义）的探求更为客观准确，更能符合科学的训释原则。

注：

- (1) 参阅白兆麟《训诂学引论》页 201-202，上海辞书出版社，2005 年 6 月。
- (2) 王宁《训诂学》页 180，中国高等教育出版社，2004 年 6 月。
- (3) 许慎《说文解字注》页 764-765，台湾艺文印书馆，1966 年 10 月 11 日。
- (4) 参阅陈绂《训诂学基础》页 87，北京师范大学出版社，2005 年 3 月。
- (5) 见《说文解字》所收古文。
- (6) 许慎著《说文解字》，以小篆的构形作为分析字义的根据，主要是小篆的字形保持较为完整的构形理据。《颜氏家训》说：“大抵服其为书，隐括有条理，剖析穷根源。郑玄注书，往往引以为证；若不信其说，则冥冥不知一点一划有何意焉。”“颜氏对《说文》的推崇及评价相当客观。但《说文》仍有其局限性。”
- (7) 参阅杨树达《文字形义学》页 158-159，上海古籍出版社，2006 年 12 月。
- (8) 参阅先师李孝定先生《甲骨文集释》第七册页 2259—2263，台湾中研院史语所出版。
- (9) 同注 8 第五册页 1929。
- (10) 参阅周大璞《训诂学》页 214，台北洪叶文化事业有限公司，2000 年 6 月。

- (11) 参阅李国英《中国文字学》页 138，新加坡管理学院，2001 年 1 月。
- (12) 《说文·王部》引董仲舒的话说：“古之造文者，三画而连其中谓之王。三者，天地人也，而参通之者王也。”
- (13) 说详刘文淇《春秋左氏传旧注疏证·宣公十二年》页 714-715，台湾明伦出版社，1963 年。
- (14) 参阅于省吾《殷契骈枝三篇·古文杂释》页 97-98。

