

Museum of Human Perception
VOLUME OF LITERATURE



文学卷

王 成 著

Museum of Human Perception
VOLUME OF LITERATURE

山东大学人文社会科学青年成长基金项目

人文博物馆

曾繁仁 主编

教育出版社

本书得到山东大学文艺美学研究中心 985 项目的资助

总序

曾繁仁

从人类自我发展自我完善的意义上说,人文意指人类文化、人类文明。在此,人文的内涵可以在社会群体和独立个体的层面上表现出来:就社会层面而言,人文负载了文化遗产的重任,充当了文明进步的先锋;就个体层面而言,人文侧重于个人心智的历练,个人情操的提升。

人文还是一类学科的专名,它与自然科学、社会科学并驾齐驱,是关于人的本性、特质、才能和未来状况的知识和学问。在此,人的存在和活动,人的精神和价值,人格的培养,人性的健全成为中心话题。在人文学科的一下,聚集了文学、历史、哲学、教育、艺术、语言、法律、宗教、民俗等诸多分支学科。与自然科学、社会科学相比,人文学科更加贴近人的感受和体验,更能表现人的情感与理想。

对于普通读者来说,人文精神直接关乎其实际生活状态。科学技术的进步、现代化进程的发展,无疑给社会和个人带来富足、现代的生活条件;但同时,商品拜物抬头、工具理性膨胀、自然生态恶化与精神疾患蔓延,也如阳光下的阴影一般尾随而至。如此说来,人文精神的弘扬与普及就成为保障现代人类

社会和谐健康发展的必要条件。

立足个体层面,提高人文素质,面向社会群体,传播人文知识,可以采取的方式应该是多种多样的。就广大读者而言,朋友交谈般的道来比起完备严谨的论著讲章更具亲近感,更易接受,也更能激发其感受与思考的意愿与情趣。因此,我们希望能够做一个合格的导引者,带领读者朋友进入那负载了丰富的精神内涵和人类文化经验、标示着人性发展的轨迹、显现着人格教养的“人文博物馆”。

无论是哲学、历史、文学、语言、教育、艺术、民俗,每一种文化传承,都是我们今日社会进步及个体精神成长的基石。对于深受日常事务困扰的现代人来说,在紧张的生活节奏之间,特意寻找和营造一段“休止”,让自己身心放松,为将来聚集精力,这一切,越来越显得重要和必需。我们不妨设想,在此期间,若有人性智慧编织的音符与你相伴,那将是多么美妙的时光。《人文博物馆》正是为读者提供精神栖息的地方。在这用文字和画面构筑的“博物馆”里,阅读、体会进而领悟那些博大智慧的精神遗产,亦是本书希望做到的。

人文博物馆·文学卷

一 让文学伴你终生	1	13 呼唤灵感	89
1 绚丽多彩的文学世界	2	14 与灵感	93
2 语言的力	10	15 文之思也,其神远矣	100
3 人人喜欢听故事	15	16 挂起情感的云帆	105
4 燃起情感的火焰	22	17 “一丁解牛”与创作技巧	109
5 张开想象的翅膀	28	18 如何偷得“维纳斯的腰带”?	113
6 人是文学之魂	33	19 世界上没有两片完全	
7 文学的“无用之用”	39	相同的叶子	118
8 漫漫人生路,诗歌伴你行	44	20 “推敲”一词的来历	124
二 创作的秘密	55	三 你认识文学作品吗?	129
9 文学家和“殉道者”	56	21 从“文本”到“作品”	130
10 从托尔斯泰的宏愿谈起	68	22 文学作品构成的三个层次	134
11 读万卷书,行万里路	73	23 观念不过是海水的浪花	139
12 天生我材必有用	82	24 文学作品的形式是姑娘穿的	

目 录

“花布衫”吗?	145	36 传播技术的进步与读者的阅读	259
25 千姿百态的文学作品	152	37 大众传媒时代的文学阅读	265
26 文学的“原生态”与诗歌的抒情性	163	38 经典的永恒 力	270
27 诗歌是如何抒情的?	173	五 穿越文学的“时间隧道”	277
28 作为叙事艺术的小说	184	39 无字的丰碑	278
29 戏剧是搬上舞台的人生	197	40 没有闲情逸致的原始人	283
30 不拘一格的散文	208	41 劳动号子与祭坛歌舞	287
四 学会文学阅读	215	42 原始思维与上古神话	292
31 文字的读解	216	43 各领风骚数百年	300
32 意义的追寻	227	44 文学进步与“文学终结论”	308
33 文学作品的“复活”	236	后 记	316
34 心与诗的交响	244		
35 现代读者的角色转换	252		



一

让文学伴你终生

人活一世，总希望有许多美好的东西相伴相随。从温柔体贴的爱人，到忠诚守信的朋友；从健全刚毅的体魄，到称心如意的职业；从青春常驻，到事业有成；甚或一天中的一份好心情、春夜里的一段美梦境：这许许多多美好的人和美好的事，都是我们所希冀和留恋的。假如我们的生活中缺少了太多的美好，无尽的苦恼、烦躁乃至愤恨就会毒害我们原本美好的心灵，使之扭曲、变形，最终变得丑陋不堪。然而，朋友，你是否想到，还有那么一件美好的东西是你的生活中绝对不可缺少的。她可以滋养、陶冶、升华你的灵魂，使 淡的焕发光彩，使疲惫的增添新力，使枯萎的重放光华，使堕落的转向奋发，使美丽的更加美丽，使高尚的更加高尚！这件美好的东西不是别的，她就是文学。

我是一个艺术家，我的一生都是在寻找美。如果您能向我展示了美，那我要跪下来祈求您赐给我这最大的幸福。

——[俄] 列夫·托尔斯泰

当你打开了一部文学作品，你也就打开了一个文学的世界。但是，文学世界到底是一个怎样的世界？你可能在感性上有所了解，在理论上就未必说得清楚。

为了解答这个问题，让我们先从柏拉图的关于“两个世界”的哲学观点谈起。

古希腊的大哲学家柏拉图（前427—前347）认为，浩浩宇宙之中存在着两个世界，一个是我们直接经验到的现实世界，一个是只有理性才能到达的理念世界。而两个世界中，只有理念世界



图1-1 柏拉图创办的“学园”，是“学院”的雏形，是青年人接受高等教育的场所。

才是唯一真实的世界，现实世界不过是映照理念世界的虚幻的影子。由此他规定了人的上行之路，就是充分借助理性之光，努力挣脱现实世界的种种羁绊，以便进入永恒的理念世界。（图1-1）

为了说明这个观点，柏拉图还特意提出了著名的“洞穴隐喻”。他假设有这样一个大洞，长长的通道与外部世界相连。一群囚徒背对出口，面向洞穴深处的墙壁。他们的四肢被套上了枷锁，头颈也被固定而无法转动，因此他们既看不到他人，也看不到自己，只能看到前面的墙壁。

洞口之外不断有行人走来走去，他们晃动的身影被洞外的亮光投射到囚徒面前的墙壁上，人们的杂声也回响到墙壁那边囚徒们的耳朵里。这样一来，囚徒们一生中所经验到的唯一实在就是这些影子和回声。在这种情况下，他们自然会以为这些影子和回声成了全部的现实，他们能够谈论的，就只是这种“现实”以及对这种“现实”的经验。从这个隐喻我们可以看到，柏拉图彻底否定了通常人所过的现实生活的真实性，把执著于现实世界的人比作囚禁在牢狱里的囚徒，把人们在现实世



■ 图1-2 艺术的迷惑：这是一幅私家花园里的罗马壁画，假设人在屋子里就可以看到一座设有围墙的想象出来的院子。柏拉图认为，所有艺术都是这样骗人的，从而成为灵魂的陷。



■ 图1-3 柏拉图与亚里士多德：柏拉图（左）夹着自己的一部抽象的形而上学论著《蒂迈欧篇》，手指着更高的事物。亚里士多德则手持他的《伦理学》，他的手势似乎表明，我们要脚踩大地。两种对立的哲学立场一直贯穿整部西方哲学史。

界里的感觉和经验看做是虚幻的假象，看做是他所崇尚的理念世界的模糊的影像和回声。（图1-2）

也许柏拉图的观点自有其哲学上的高明和奥妙，但它明显有违我们普通人的常识，而为我们难以接受。我们在现实生活中的所有的遭遇、所有的感受，我们的喜怒哀乐，我们的悲欢离合，我们所有的

生命的活动，都是那样真切、实实在在地发生在我们身上，其真实性容不得我们有半点怀疑！我们坚信，正是我们所生活着的这个现实世界，才是唯一真实的世界。就连古希腊的另一位大哲、柏拉图的学生亚里士多德（前384—前322），也不得不宣称“我爱我师，我更爱真理”，对他老师的基本哲学思想提出质疑。在亚里士多德看来，我们所知道的唯一真实的世界，就是我们所生活于其中的这个现实世界，而柏拉图所谓的理念世界，不过是我们的头脑对现实世界的一

种理性的思考和解释。比较起来，我们大概更愿意接受亚里士多德的观点，因为他的观点更加接近于我们普通人的信念。

（图1-3）

尽管如此，柏拉图关于“两个世界”的思考仍旧给我们以无尽的启示。我们可以不相信他的“现实世界是理念世界的影子”的观点，但我们不能否认：现实世界

的存在不是唯一的，现实世界可以派生出精神世界，精神世界也可以反作用于现实世界，我们除了在实际世界中生活外，我们的心灵还常常需要跨跃到一个精神的世界中翱翔。柏拉图的哲学思考给予我们的最大启示就在于：它提醒我们注意这个超脱于现实世界之上的精神世界的存在，并要求给以充分的重视。

固然，人首先需要吃、穿、住、行，需要繁衍生息，这方面的需求必须要有一定的物质条件的保证，属于人的物质需求。人的这些物质需求可以通过在实际世界的生活中获得满足。但作为人与动物的一个本质区别，是人除了物质需求外，还有精神需求，当人的物质需求得到起码的满足后，他的精神需求就会大量衍生出来要求获得满足。如果人没有精神需求，那就与动物无异。如果人的精神需求不能得到满足，即使物质条件再丰裕，他也不会感到真正的幸福。

物质需求的满足毕竟是有限的。譬如一个人吃得再好，无非是山珍海味，而山珍海味再好吃，无非是一时的口腹之乐；况且山珍海味吃多了，对人的身体也未必好。如若一味追求物质享乐以至极情纵欲，那势必为此付出致命的代价；然而人的精神需求的满足却是无限的。这

种满足能使你的灵魂升华，使你的心智聪慧，使你的人格更有力，能给你带来历久弥新的享受和愉悦。在这方面，你完全可以“贪心不足”，你越是“贪心不足”，你的生活就越充实，越有价值，因而也就越幸福。

人的精神需求也是多种多样的，这取决于人的精神构成的多样性。人的精神构成包含三个方面的要素，这就是我们通常说的“理智”“情感”和“意志”。从理智中生出“求真”的需求，它体现为对知识、思想和真理的追求；从情感中生出“求美”的需求，它体现为对所有的令人的精神（也包括感官）愉悦的美的人、美的事、美的景、美的物的追求；从意志中生出“求善”的需求，它体现为对高尚的品格、情操、胸怀和德行的追求。简言之，人的精神需求可以归纳为三大追求，即对真的追求，对善的追求，对美的追求。当然，这三大追求又是密切相关的。

如果说人的物质需求的满足依赖于现实世界，那么，人的精神需求的满足则依赖于精神世界。与人的三大精神需求相对应，人所创构的精神世界也可再划分为三大世界，即哲学世界、信仰世界与艺术世界。就是说，人们对真的需求主要通过哲学世界得到满足，人们对善的需求主



■ 图1-4 曹雪芹像

要通过信仰世界得到满足，人们对美的需求主要通过艺术世界得到满足。而我们要说的文学世界，就是艺术世界中最重要的一种。那么，文学世界是一个怎样的世界呢？

俗话说，人生失意者十之八九，而得意者不过十之一二。这话也可能说得有些悲观，但人仅仅通过现实世界的生活不能得到满足，却是不争的事实。为了谋生，为了养家糊口，或者更进一步，为了获得更多的金钱和更高的社会地位，我们每天都要辛勤地劳作和奋斗，要不厌其烦地和各种人打交道，要谨小慎微地处理好各种各

样的关系，即使这样，我们的许多努力也常常付之东流，我们的许多愿望也常常难以实现，甚至还会遭受到许多突如其来的厄运，这就是我们在现实世界中生活的主要内容。

也许有一天，我们感到有些厌倦，无精打采地躺在床上，随手拿过一本小说看，假设就是《红楼梦》吧。随着我们一页页地阅读着，

我们就暂时淡出了现实世界而进入了《红楼梦》所描写的文学世界。（图1-4）（图1-5）我们的整个心身和全部精神都渐渐被这个绚丽多彩的文学世界所吸引，我们不仅留恋于这部小说的独特的叙事话语，而且还被这部小说所叙述的人物和故事所感动。从林黛玉初入荣国府到刘姥姥三进大观园，从王熙凤弄权到贾元春省亲，从宝玉挨打到黛玉葬花，从黛玉焚稿到贾府被抄——这一个个可歌可叹的人物，这一桩桩可悲可泣的事件，无不牵动着我们的心弦。我们为宝黛之间的爱情悲剧而流泪，我们也为贾府的日益败落的命运而

长叹；尤其是，贯穿于这个文学世界中的那种苍茫的气势，流溢于这个文学世界中的那种神秘的氛围，更是激发起我们对人生多艰、人生无常的无穷的回味和思索。在这个文学世界里，我们的想象、情感、欲念、愿望、理解力和创造力，都被充分调动起来；我们的整个精神，都深深地潜入其中而获得了审美的愉悦和满足；我们如醉如痴，流连忘返，以至暂时忘却了那个现实世界的存在以及存在于现实世界的诸多烦恼和缺憾。

真是“不看不知道，世界真奇妙”，文学世界就是这样一个奇妙的世界！据说，少年时代的高尔基（1868—1936）曾对着太阳，高举着书页反复审视，他想弄清楚，

在作品里到底有什么奥妙的东西使他那么痴迷？不用说，高尔基的这一疯傻的举动必然使他毫无所获，但人们对文学世界奥秘的理论探索却一直没有停止过。

当代美国文艺理论家阿布拉姆斯写过一本很著名的书——《镜与灯》，他认为，历史上关于文学世界的认识可以归纳为两种最有影响的观点，一种观点是把文学世界看做是反照现实世界的“镜子”，另一种观点是把文学世界理解为照亮人的精神世界的“灯光”。“镜子论”强调了文学世界是对现实世界的一种再现和认识，“灯光论”突出了文学世界是对人的内在精神的一种表现和传达。

公平地说，这两种理论各有其合理



■ 图1-5 《红楼梦》中描写的大观园，清人绘。

性。试想,在《红楼梦》的文学世界里,难道没有曹雪芹对当时那个现实世界的再现和认识吗?难道没有表达曹雪芹的内在的情感、心愿、理想、或如他自己说的“一把辛酸泪”吗?但是,如果只是把文学世界视为反映现实世界的镜子,或者只是把文学世界视为照亮人的内在精神世界的灯火,就会陷入理论的混乱。按“镜子论”的观点,文学世界就不能与哲学世界区分开来,而且还可能被归并于哲学世界,因为哲学世界公认为是对现实世界的最理性的认识。而按“灯光论”的理解,文学世

界也要归属于信仰世界,因为后者正是人的内在精神的最高表现。

但事实上,文学世界是一个既不同于哲学世界也不同于信仰世界的完全独立的世界。文学世界作为一种精神世界,它的独特的意义和价值,是任何其他的精神世界所不能替代的。

前面我们说过,文学世界的根基是建立在人对美的精神需求之上,人们对文学世界的创构,主要是为了获得审美的愉悦,满足审美的需求。所以,文学世界本质上是一个审美的世界,审美性应该是文学世界区别于其他精神世界的本质特征。

文学世界的审美性主要体现在三个方面:首先,文学世界是一个感性直观的世界。作家运用想象创生了这个世界,并把它外化到一定的语言文字中;这些语言文字又激活了读者的想象,从而在读者的想象中再生出这个世界。因此,在文学的世界里,到处充溢着由想象创造的、感性直观的形象(人、事、景、物的形象)。

其次,文学世界也是一个情感体验的世界。作家总是满怀着情感去塑造形象,而灌注了情感的形象又激发起读者的情感体验。这样一来,在文学世界里,有形象的地方就有情感,想象的过程同时也是情感体验的过程。

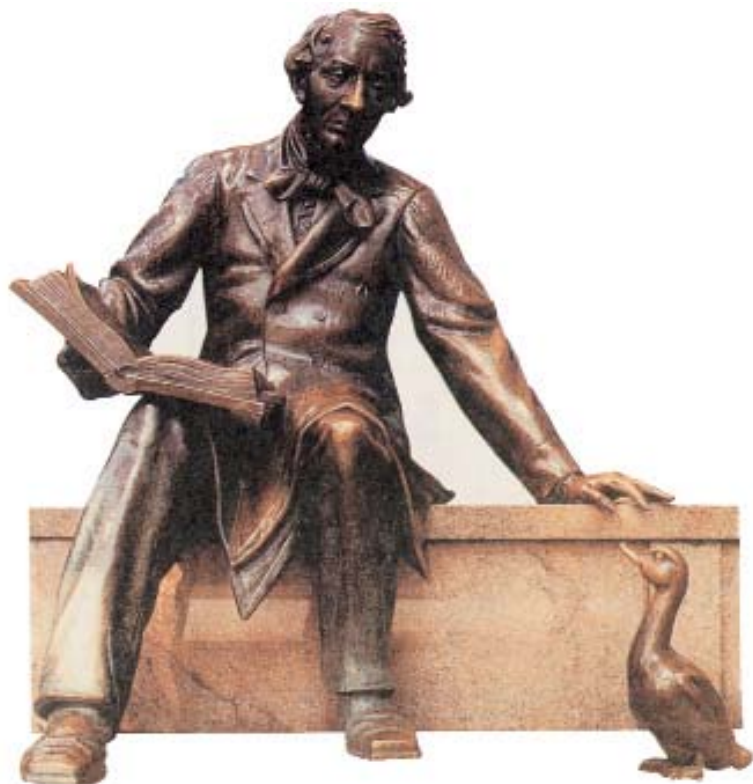


图1-6 位于美国中央公园的安徒生塑像

再次，文学世界又是一个意义蕴含的世界。在文学的世界里，作家对社会、历史、人生的思考和感悟，像他的情感体验一样，都蕴含在他所营构的感性形象中。形象成为富于意蕴的形象，而处处充盈着感性形象的文学世界，也就成为一个意义蕴含的世界。

总括起来说，文学世界的本质特性就是审美性，它呈现为形象、情感、意蕴的三位一体的表征，而审美主体的审美的愉悦和满足就是从形象直观开始，经过情感的体验，最终达到意蕴的追

寻和玩味。在这个过程中，也包含着“镜子”似的认识，但只能是一种审美的认识；也包含着“灯光”似的表现，但只能是一种审美的表现。而所谓“审美的”，就是形象直观中的高尚的情感体验和深刻的意义蕴含。

丹麦伟大童话作家安徒生（1805—1875）写的《卖火柴的小女孩》，我们都不会觉得陌生吧？这篇著名的童话最令我们感动之处，大概就是小女孩手中那支神奇的火柴。火柴每擦亮一次，奇迹就出现一次。在火柴照亮的地方，黑暗幻化成光明，寒冷幻化成温暖，死亡幻化成永生，悲惨的故事幻



图1-7 《卖火柴的小女孩》文意图

化成美丽的童话。（图1-6）（图1-7）

文学作家的手中也有一支神奇的火柴，当作家擦亮了这支火柴，当火柴燃放出淡蓝色的火焰，在火焰的亮光里，现实世界就幻化成了文学的世界。文学作家手中的这支神奇的火柴不是别的，就是人的审美创造力的象征，而文学世界的全部奥秘和力量，都可以通过这种审美的创造力得到说明。

文学世界是美的。凡是不美的都不是文学世界。让我们以超然的审美的情怀去拥抱那美的文学世界吧！

言之无文，行而不远。

——孔子

就像一说到某个商店，我们就首先想到它的招牌、门面一样，一说到文学，我们恐怕首先想到的是语言。语言是构成作品的材料，又是传达文学意义的媒介。文学和语言就像一张纸的两面，紧密结合在一起，不可分割。

李白(701—762)的《静夜思》应该是我们小时候就耳熟能详的。

“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”月当空，清虚的月光洒在床前，像霜一样地白，像霜一样地冷，一个浪迹天涯的游



图2-1 李白像

子在思念他的故乡——一个多美的诗的境界啊！但是，你有没有想过你是如何进入这个境界的呢？很明显，正是这首诗的短短的20个字把你带进这个境界的。李白用这20个字建构了这个境界，而我们一代代的读者，也是通过这20个字进入这个境界的。短短的20个字竟有着这么大的力量！那么，这是一种什么样的力量呢？（图2-1）（图2-2）

让我们先来看一则笑话。说是过去有一个秀才喜好不分场合地拽文，有

一天他躺在床上被蝎子 了，疼痛难忍，想叫妻子点灯看一看。但情急之中，这位秀才仍没忘了“吊书袋”，他没有像一般人说：“老婆，快点灯，蝎子 着我啦！”而是说：“贤妻，迅燃银灯，你夫为毒虫所袭！”这样一说，他的“贤妻”非但没跑来看他，反而送来了好一顿臭骂。这个酸迂透顶的秀才固然可笑，但这则笑话也启发我们想到，语言在日常生活和文学中所起的作用是不一样的。

在日常生活中，我们使用语言交流往往出于实用的目的，即如刚才那个秀才，他给妻子说话就是为了解除被蝎子 了的痛苦，为了达到这个目的，他只需把要说的意思说清楚就行了，不必讲究话说得有文采，能产生审美效果。这位秀才的可笑之处在于搞不清场合，把本末倒置了。这就是说，在日常交流中，语言完全成为交流的工具，最好是有什么说什么，说得越直白、越通俗了越好。要是你刻意追求用语的美妙，人家不仅不觉得美妙，反而会嘲笑你掉书袋子。

可是，文学中的语言却是出于审美的目的而使用的。在这

里，语言不只是交流的工具，还是建构审美的文学世界的媒介。文学中的语言在要求准确、贴切地表达意思的同时，还须讲求所用词语本身的文采和审美效果。正如《静夜思》中的那20个字一样，它们不仅给我们传达了一个优美的文学境界，而且以其本身的悦耳动听的“旋律”和独特的表达方式，以其本身显示出来的巨大力量，吸引我们“卷进”这个文学境界。

简要地说，日常生活中的语言是实用的，它使我们做成事；文学作品中的语言



图2-2 李白《静夜思》意境图

是审美的，它使我们接近美。(图2-3)

文学语言的审美性首先表现为组词造句的奇特性。奇特的话语能引起人的注意，延长人的感觉，增强人的感受。而要使话语奇特，就要把话说得与众不同，有自己的风格，甚至违背组词造句的常规。唐代大诗人杜甫(712—770)作诗追求“语不惊人死不休”。什么样的话语“惊人”呢？只能是奇特之语。他的《秋兴八首》里有一句诗很有名：“香稻啄余粒，碧梧栖老凤凰枝。”这句诗的意思

并不复杂，但话说得很别致，把主语和宾语的位置颠倒了，有违于汉语的正常语序。正常语序是：

啄余香稻粒，凤凰栖老碧梧枝。若是日常交流，颠倒语序是绝对不行的，你要是把“人吃饭”说成为

“饭吃人”，听者就会怀疑你的语言中枢是不是有点问题！但杜甫这句诗，却显然比正常语序更像诗语，产生出更强的惊异效果和审美效果。(图2-4)

类似的例子还可举出许多。如，鲁迅



图2-3 《李白春夜宴桃李园》(明代仇英作)

杂文中有一段话：“中国的老先生们——连二十岁上下的老先生们都算在内——不知怎的，总有一种矛盾的意见。”在这里，后一个“老先生”由于受上文“二十岁上下”的修饰和限制，其含义已由原来的“年龄大”临时转指“思想陈腐”，从而具有了很强的反讽意味，这是利用具体语境将词的本意加以变化。这种词义的突然变化，初看起来，有些奇怪，但随即就会激发起我们更深刻的思考，从而对这个词有了更新的理解。

此外，文学语言的审美性还表现为意义表达上的含蓄性。说话含蓄，就是有话不直说，而是“转弯抹角”地说。在文学作品里，我们会读到大量的比喻、象征、拟人、夸张、烘托的语句，还会读到大量意象、意境、故事的描绘和叙述，其实这些话语都是通过形象暗示某种意义，都是含蓄地说话的一些方式。文学中的这些含蓄的话语，显然可以造成一种无限深远的“言外之意”，给读者开辟出一个可供想象和回味的艺术空间。

中国古人作诗强调“比、兴”手法的运用，强调“句中有余味，篇中有余意”，所要求的都是文学语言的含蓄性及其所造成的强烈的审美效果。中国乐府民歌中有一首《陌上桑》，读过的人，肯定对那



图2-4 杜甫像

段描写秦罗敷之美的文字留有深刻的印象：“行者见罗敷，下担 须。少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷。”诗人并没有直接描写罗敷的美，甚至连“美”这个词也没用过，而是通过描写其他人在入迷地观看罗敷时所做的种种动作、行为（放下挑子 胡须、摘下帽子理发巾、忘记干活、回家怨妻子丑），反衬出罗敷的美。你看，这种非直接的含蓄的描写，是不是更能激发我们的想象力？更能描绘



图2-5 乐府民歌《陌上桑》情景图

出罗敷的美丽无比?更能显示出文学语言的艺术力?(图2-5)

前面提到的李白的《静夜思》写游子的思乡之情,也没有直说这个游子思念家乡多么痛苦,多么难受,诗中只是通过“床前”“月光”“地上霜”“空中明月”等几个意象的简单勾勒,就把思乡人的悲苦之情淋漓尽致地表现出来了。这也可以看到含蓄话语在文学中起到多么大的作用!

不仅是诗歌,小说中的语言也要求含蓄,只是小说语言的含蓄更多地体现在故事的叙述和人物的刻画上。小说通过故事中的人物、场面和情节表达意义。鲁迅的《阿Q正传》是一部思想内涵丰富的中篇小说,但小说中很少直接议论,作者对辛亥革命和国民劣根性的深刻反思,主要寓含在阿Q这个形象的塑造中。譬如,小说里不厌其烦地多次写到阿Q头上的

疮疤,忌讳别人说“光”“亮”之类的词语,这些描写都是通过形象间接而又含蓄地表达了作者对国民劣根性的独特见解,而这种含蓄的表达无疑比直接的议论更有力量,更能启发我们对问题做多向度的深层思索。(图2-6)

概括起来说,文学中的语言既是奇特的,又是含蓄的。奇特的话语像“磁石”,吸引着我们的“眼球”,撼动着我们的感觉;含蓄的话语又像一个涵盖万有的“黑洞”,卷裹起我们的整个心灵,引导我们如醉如痴地去探寻、体验、玩味一个诱人的文学世界。



图2-6 电影《阿Q正传》中严顺开扮演的阿Q

所有的故事都是相似的，而每个故事在本质上都是痛苦的。

——[法] 大仲马

对于多数人来说，所谓喜欢文学，其实就是喜欢听故事。

常见有些年轻人，自称爱好文学，问他爱好什么文学，他可能会大谈《三国演义》里的故事、《水浒传》里的故事、《聊斋》里的故事、金庸武侠小说里的故事、琼瑶言情小说里的故事、福尔摩斯探案集里的故事，总之，他所说的爱好文学就是爱好文学故事。当然，我这样说，绝没有嘲讽这些年轻人的意思，也决不认为喜欢听故事就是品位低下的表现。我反而觉得把文学理解为故事是一种很朴素的文学观念，也是很有道理的。

中国古代最伟大的文言短篇小说家蒲松龄（1640—1715）就是一个超级故事迷，传说他为了听到更多的故事，就在路边摆一张小桌，免费给过往行人提供茶水和香烟，



图3-1 蒲松龄像



图3-2 《聊斋志异》故事图册（清人绘）。

条件是行人得讲个故事。也许是听的故事多了吧，后来蒲松龄成为中国最会讲故事的人之一，证据就是那本著名的《聊斋志异》。（图3-1）（图3-2）（图3-3）

事实上，每个人都喜欢听故事，这大概是由人的天性决定的。每个成年人都不会忘记，在他童年的时候，一有空闲，不厌其烦地干的一件事，就是缠着大人听故事。听了一个不满足，还要再听一个，直到大人终于无故事可讲了，只好塞搪说：“从前有座山，山里有个庙，庙里有个

和尚讲故事，讲的什么故事？讲的从前有座山——”即使这样的所谓故事，孩童的我们，也往往瞪着眼，听得津津有味。待到稍长，我们又开始从文学作品里读故事，也是时常有读得如醉如痴以至废寝忘食的时候。

可是，我们为什么喜欢听故事呢？

喜欢听故事，首先与人的好奇心有关。人总是对那些给自己造成疑惑和悬念的事情，产生浓厚的探知兴趣。人渴望知道那些他很想知道但又一时弄不清楚的事情。这就是人的好奇心或求知欲的表现。

故事也是这样激发你的好奇心。凡故事都有一个前因后果的联系过程，非到这个过程终结之时，这个故事的因果联系对听者来说都是未知的，都是一个谜。正是这个谜激发起听者的好奇心和探知谜底的强烈兴趣。小时候听大人讲故事，总是催促大人“快讲”，总是追问大人“后来怎样了”，这就是听故事时的好奇心理的自然流露。所以，善讲故事的人总是巧妙地借用听者的这种好奇心，在讲述中故意制造种种悬念，以保持听者对故事的

浓厚兴趣。比如，讲述者要讲述一个命案的故事，先讲某某人被人杀害了，死得很惨，然后再讲这人被杀害的原委始末。这种叙事中常用的“倒叙”的手法就是制造悬念的重要方法之一。

但是，只是由于好奇，我们对故事的兴趣还是很有限的。因为在这个世界上，令我们好奇的事情太多了！我们之所以喜欢听故事，除了好奇心，还有一个更深刻的动因，就是同情心。好奇心是外向的，指向于外部世界的认知；同情心是内向的，指向于内在情操的涵养。但两者都属于人的天性。

中国儒家讲“人者仁也”“仁者爱人”，就是说人天生倾向于同情他人。有没有永恒不变的人性？是不是“人之初，性本善”？对这些问题，我们暂且存疑，不予讨论。但有一点是肯定的：未通事理的婴儿，你对他笑他就笑，你对他哭他就皱眉头。

这说明人生来就有“将心比心”的同情心。婴儿虽然不知你为何而笑，可他知道他自己身体舒服的时候才笑，所以他对你报之以笑。同样，他也不知你为何而哭，可他知道他自己身体痛苦的时候才哭，所以他对你报之以“皱眉头”。因而，“人之初”即使不是“性本善”，至少具有一种同情他人的心理倾向。这种同情心理倾向若在后天不被压抑和扭曲而获得正常发展，



图3-3 《聊斋志异》故事图册（清人绘）



图3-4 《伊索寓言·狼和小羊》的图示

就会扩大为对亲友的关切，对不相识的人的关切，甚至对所有人的关切，也就是发展为一种“博爱之心”。而喜欢听故事，就是人的同情心理获得发展并需要得到满足的一种审美形式的印证。

因为，我们听到的所有故事，无不是对人做过的事情的讲述。这里强调的是“人”做过的事，纯粹自然界中发生的事或动物做过的事，都不能构成故事。除非这些事与人发生了利害关系。譬如，天下了大雨，你因为雨大而没有及时赶去上班，老板不依不饶，把你“炒了鱼”，以

至使你的生计成为问题。在这种情况下，

“天下雨”这一纯粹自然中发生的事就具有了明显的故事功能，成为一个故事的不可缺少的重要起因。同样，一只狗咬死了一只鸡，这种单纯的动物行为本身不是故事；但假如因鸡的死亡而导致鸡的主人 also 命归黄泉，或者将这件事比拟为人的所作所为，像《伊索寓言》中所做的那样，那么这件事无疑也具有了故事的功能。总之，只有人做过的事、或与人有关的事、或可以比拟为人的所作所为的事，才能成为故事的内容。（图3-4）

而且，人的所作所为，又总是受人的欲望和愿望的驱使和支配的，所以，在故事里，就处处充满了人的种种欲望和愿望的满足和不满足，处处充满了人因为欲望和愿望的满足与不满足而产生的种种欢乐和痛苦。想一想《红楼梦》里的那些故事，一桩桩，一件件，不都是讲述了那些男女主人公们受了怎样的欲望和愿望的驱使而谋划着、行动着、冲突着，又是受了怎样的不可抗拒的命运的阻碍和捉弄而一步一步走向毁灭和死亡的吗？这其中又凝结了这些人物多少的酸甜苦辣、多少的悲欢离合呢？（图3-5）

既然故事总是与人、与人的欲求、人的理想、人的命运、人的喜怒哀乐的情感

有着密切的关联，既然人的天性里又存有一种同情他人、关切他人的心理倾向，那么，人为什么喜欢听故事的问题，也就不难理解了。故事唤醒了人的同情之心，并且也满足着人的同情之心。人们通过听故事，切身地体验着故事中人物的种种情感，与他们同呼吸、共命运，一起歌一起哭，从而使听故事的人学会了如何认识人，如何理解人，如何与他人沟通，如何与他人相处。在这里，实际上是有着一种

无上的审美乐趣的。

古希腊的亚里士多德曾提出过这样一个问题，悲剧使人痛哭流涕，但人为什么还喜欢观看它？他的解释是：在观看悲剧时，人的同情心和怜悯之情得到了“净化”和“升华”。他认为，悲剧的审美价值即在于此。我们认为，故事的审美价值也在于此。

如此看来，旺盛的好奇心和强烈的同情心应当是故事的乐趣之源，是文学的



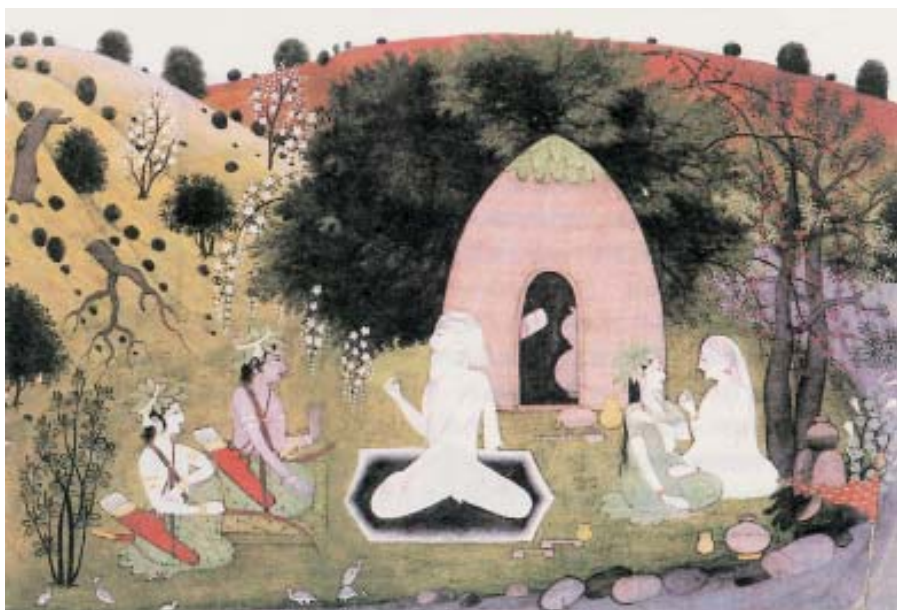
图3-5 红夜宴图：表现《红楼梦》六十三回诸姐妹为宝玉过生日的情节。



■ 图3-6 德国著名童话作家格林兄弟 听民间流传的动人故事作为创作素材。



■ 图3-7 动画片《阿拉丁神灯》的剧照：《阿拉丁神灯》是著名的《一千零一夜》故事集中的一个故事。



■ 图3-8 该图所绘为印度诗史《罗摩衍那》中的故事：罗摩和悉多团聚以后，一起造访蚁土至仙人。

乐趣之源，也是人生的乐趣之源。最后，让我们问问自己，在经历了长期的日出日落、周而复始的日常生活的消磨之后，你是否还保持着你儿时的那种强烈的好奇和同情的天性？如果你并没有因为日常生

活的单调和沉闷而变得麻木、冷漠，如果你还保有较多的好奇心和同情心，那么，你肯定是一个喜欢听故事的人，也是一个爱好文学的人。毕竟，文学中的大部分都是故事。（图3-6）（图3-7）（图3-8）

没有情感也就不存在真正的艺术。

——[德] 歌德

古人说过：“人非草木，孰能无情？”在漫漫人生路上，人总要遭遇到许许多多的事情，其中有些事合人的心愿，有些事不合人的心愿，于是就产生了人的各种各样的情感，真如那首歌里唱的：“月儿弯弯照高楼，几家欢乐几家愁。”

人产生了情感，就要表现出来。因为情感不仅是心理的体验，也是生理的感受。愤怒了，就呼吸急促，血压增高，满脸涨红；愉快了就神清气爽，心花怒放，满面红光；关爱使我们与对象亲近，憎恨使我们与对象疏离，甚至要毁坏和消除对象；这一切都是想掩饰也掩饰不了的。（图4-1）

但是，在现实生活中，由于受客观环境和主观条件的限制，人们的情感常常受到压抑，不能随意表露。比方说，你对某个人有意见，甚至很不满，但这个人恰恰又是你的老板或顶头上司，你能对他或她随便发泄不满吗？你的不满情



■ 图4-1 《被缚的普罗米修斯》雕塑：由于普罗米修斯将天火送给人类，被众神之王宙斯绑在高加索山上，蒙受最残酷的刑罚，表现出极端痛苦之情。

绪肯定要受到不同程度的压抑。人的情感在现实中受到压抑就要寻求非现实的渠道以求获得某种释放,否则,人的身心就会出现损伤甚至病态。如果某人恰巧具有较强的语言表达能力和审美创造能力,他就可能选择文学,通过文学创作和欣赏表现他内心的情感,以缓解这些情感所造成的心理压力。这样,文学就与情感有了密切的联系。

可以说,文学起始于情感,文学就是审美地表现情感的一种方式,文学的审美价值也是通过“以情动人”而实现的。需要特别说明的是,这里说的感情不只是指情绪,也包括人的高级情感,如羞耻感、道德感、爱情等,而人的高级情感又离不开理性认识和价值判断的基础,所以,文学在表现情感中,也包含着表现思想。

刘 (约465—532) (图4-2) (图4-3) 是中国古代最著名的文学理论家之一,他写的《文心雕龙》也是中国第一部成系统的文学理论专著。就在这部书中,他说道:“人 七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”意思是说,人天生有七情六欲,遇到外物的刺激就会有感受(情感),有了感受就用诗歌表现出来,这不是很自然的吗?其实,早在刘 之前的先



图4-2 《文心雕龙》的作者刘 画像

秦时代,中国就普遍流行着“诗言志”的说法,所谓“诗言志”就是认为诗歌表现“志”,“志”主要是指情感或者说包含着情感的思想。岂止诗歌,其他的文学种类(小说、戏剧、散文等等)乃至全部的艺术,也无不具有情感表现的性质。

汉代毛 在解说《诗经》时认为,诗“发乎性情”,“情动于中而形于言,言之不足,故 叹之, 叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈



图4-3 元刻本《文心雕龙》

之也”（《毛诗序》）（图4-4）。“形于言”是指诗歌，“永歌之”是指音乐，“手之舞之”“足之蹈之”是指舞蹈，这就是说，无论诗歌、音乐、舞蹈，都是由情感引起的，都属于情感表现的艺术形式。

俄国19世纪的伟大作家列夫·托尔斯泰（1828—1910）（图4-5）（图4-6）也是这样看艺术的，他曾以不容置疑的口吻指出：“艺术是这样的一项人类活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自己体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这种感情。”（列夫·托尔斯泰《艺术论》）在这段话里，托

尔斯泰更进一步地强调：艺术不是被动地表现情感，而是积极地传达情感，目的是为了打动、感染其他的人。

所有这些议论，都主张文学的情感本质，在文论史上被称为“表现论”。表现论在学术上的是非曲直，我们暂且不论，但文学须离不开情感，始终与情感相伴相随，则是确定无疑的。谁能找出一部没有情感的文学作品？恐怕谁也找不出来。而包含着丰富的情感内容的文学作品却比比皆是。



图4-4 明代周臣所绘《毛诗图》

明代有一个大戏剧家叫汤显祖(1550—1616)(图4-7),他的最著名的作品是《牡丹亭》。汤显祖是一位叛逆型的才士,一生藐视权贵,敢怒敢言,为人率真而意气慷慨。他有感于当时“假道学”压抑人最起码的生存欲望,压抑人的“真性情”,尤其同情深锁在闺中的妇女被完全剥夺了爱与被爱的权利,他的这种感受终因日积月累而情结意郁,无可排遣,于是化为“梦幻”,倾于“笔端”,写成了《牡丹亭》一剧。(图4-8)(图4-9)剧本讲述了这样一个凄艳哀绝的爱情故事:



图4-5 列夫·托尔斯泰像



图4-6 描绘列夫·托尔斯泰亲自耕种的油画



图4-7 汤显祖像

境，在夜梦中与一书生欢会，“真个是千般爱惜，万般温存”，以至感梦而死；再其后，变为鬼魂的杜丽娘仍“咬住”生前的恋情不放，找到了那梦中的书生，主动向他表示了爱情，最终“还魂”结为夫妻。汤显祖正是通过这样一位少女形象，通过她“梦而死”“死而生”的浪漫离奇的情节，表现了他称之为“至情”的理想之爱及其超越生死的巨大力量，所谓“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”（汤显祖《牡丹亭题词》）据说，汤显祖在创作剧本的过程中，激情澎湃，有时竟达到难以自持的地步，当他

美丽纯真的少女杜丽娘，虽为大家闺秀，但不堪封建礼教的重压，奋起反抗：先是偷偷到后花园赏花，发出伤春自怜的哀叹，“原来紫红开遍，似这般都付与断井颓垣”，“这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”；其后又把在现实中无法实现的爱情理想化为梦

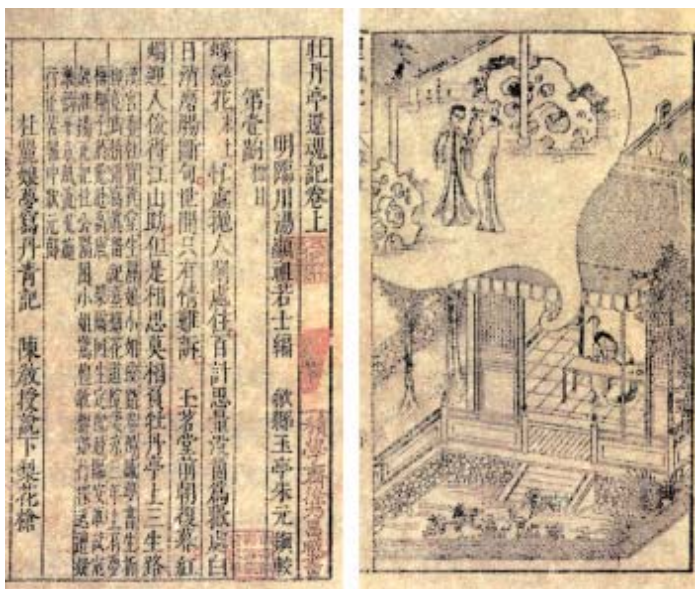


图4-8 《牡丹亭》书影及插图



图4-9 《牡丹亭》剧情图

写到丫 春香拜祭杜丽娘的唱词“受恩无尽，赏春香还是你旧罗裙”一句时，追想多情而死的杜丽娘，再也抑制不住内心的悲痛，身不由己地趴到柴禾堆上大哭起来。

《牡丹亭》问世后，更以其异乎寻常的情感力量震撼着历代观众——尤其是青年男女的心灵。据说，就在明代，娄江有个姓俞的少女读了此剧后，为情所动，

“怨愤而终”。而当时扮演杜丽娘的女旦角商小伶，唱到最伤心处，泪随声下，竟气绝于台上。到了清代，《牡丹亭》更深

入人心，以至曹雪芹《红楼梦》中有“牡丹亭艳曲警芳心”的动人描写。林 玉偶然听到《牡丹亭》的曲子，虽不至悲痛欲绝，但“则为你如花美眷，似水流年”一句，也使这位多愁善感的女子芳心摇动，“一发如醉如痴，站立不住”，“不觉心痛神驰，眼中落泪”。

《牡丹亭》以及更多的作品表明，情感在文学中无处不在，它奔突于作家的创作冲动之中，渗透在作品的内容里，也贯穿在读者的阅读经验中。但文学中的情感必须是真诚的，而那种情感虚假、无病呻吟的所谓“煽情”之作，不过是对读者的不正当的感情欺骗而已。真正伟大的作家都有博大的胸怀，他们关切他人、关切人类的命运胜于关切自己，他们心中总是鼓荡着一种无比丰厚沉郁的情感力量，这种力量似乎能摇撼整个世界和人类，表现在作品中，则能够魔力般地激动着世世代代的人的心灵。

当情感的火焰熊熊燃起的时候，文学就被赋予了活力和生命！

想象，这是一种物质，没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家、有思想的人、一个有理性的生物、一个真正的人。

——[法] 狄德罗

有一则关于作家想象力的故事发生在丹麦伟大的童话作家安徒生身上。

(图5-1)

有一天夜晚，安徒生搭乘一辆马车外出办事。车里早有一位贵妇人在对面坐着，据说安徒生长相丑陋，但由于天黑，谁也看不清谁的脸。中途有几位姑娘要乘车，车夫嫌她们钱少，不准上车。安徒生听到了，主动为她们垫付了车费。几个姑娘知道遇到了慷慨解囊的好心人，感到很幸运，上车后不住地向安徒生道谢。仅仅根据她们不同的说话声和气息，安徒生的想象力发动起来，他开玩笑地对几位姑娘说：“我是预言家，能说出你们各自的长相、身世和现在想做的事情。”于是安徒生在黑暗的车厢里，指着她们模糊的身影，一个接一个地

娘说：“我是预言家，能说出你们各自的长相、身世和现在想做的事情。”于是安徒生在黑暗的车厢里，指着她们模糊的身影，一个接一个地

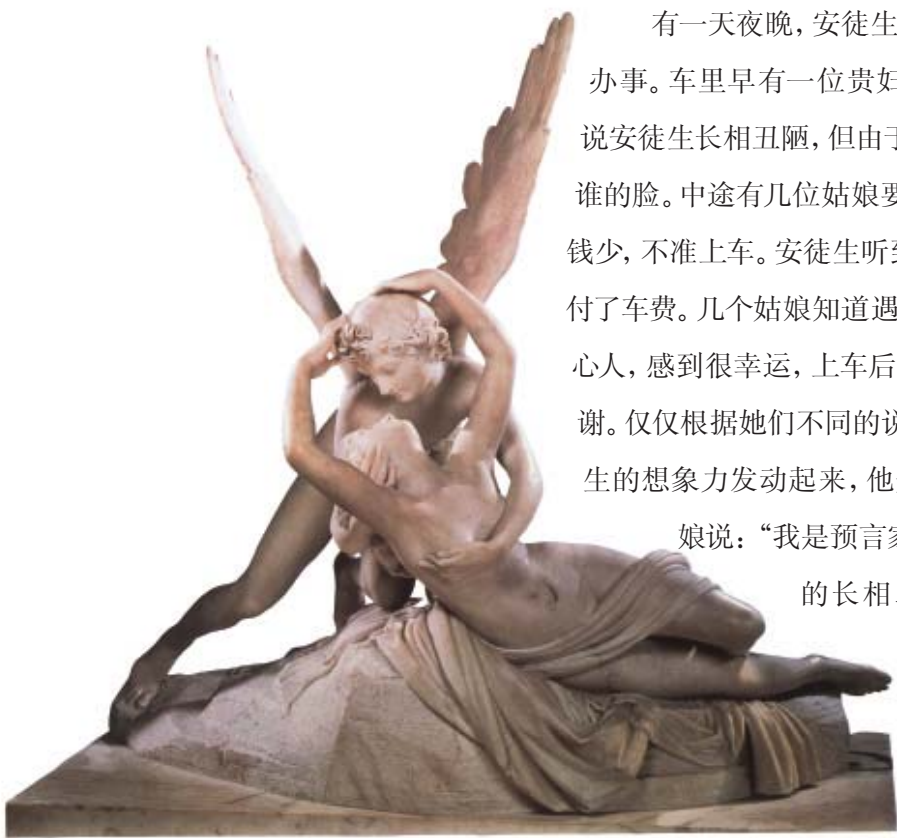


图5-1 大理石雕像《丘比特和塞克》：文学的想象犹如丘比特展开的双翅。

一个接一个地

述说起来。他说了她们中的哪一位长得最漂亮，哪一位性情最温柔，哪一位正在谈恋爱，哪一位虽是农家姑娘，但将来一定会遇到一个可心的小伙。安徒生说的这些都准确无误，令几位姑娘惊喜异常。这时，一直坐在旁边目睹着这一切的那位贵妇人，却对面前的这位神秘的“预言家”发生了浓厚的兴趣，临下车时把一张纸条塞到安徒生的手中，上面写着她的住址，希望安徒生去找她。后来，安徒生还真的去了一次这位贵妇人的家，贵妇人见了安徒生，并不嫌他长相不好，坦率地向她表露了爱情。安徒生当然爱这位美丽、聪慧的贵妇人，但他却毅然割断了这份情感。因为，在安徒生看来，只有想象中的爱情才能永世不灭，才能永远环绕着灿烂夺目的光环。贵妇人对他的爱情本是从想象中产生的，还是让这段爱情继续留在想象中，岂不更好吗？

上面这段故事，引起我们注意的，恐怕不只是安徒生的爱情奇遇，一定还包括安徒生所显示出的惊人的想象力，以及这种想象力所产生的惊人效果。仅凭声音和气息，就能准确地推测出几位素昧平生的姑娘的长相，她们的性格，她们的遭遇，这是一种多么超常的想象力！这种超常的想象力不仅给安徒生带来了姑

娘们的盛赞、贵妇人的爱慕，也带来了他童话创作的辉煌成就。安徒生的童话创作正是以想象丰富奇特、浪漫色彩浓郁著称于世的。回想一下他的那些家喻户晓的童话名篇，《豌豆上的公主》《海的女儿》《丑小鸭》《皇帝的新装》《卖火柴的小女孩》等等，哪一篇不是充满了五彩纷

的想象呢？（图5-2）（图5-3）

不要以为只有童话、神话才需要丰富的想象，其他的文学形式，如小说、诗歌等，也同样离不开丰富的想象。这是因



图5-2 1895年出版的《安徒生童话集》封面

为,任何作家在写作时,都需要把要写的内容首先在心中设身处地地想象出来,无论他要写的内容是人物还是场景,是故事还是意象,是可能的事还是不可能的事,都是如此;否则他就写不好,连自己都没有想好的事情,怎么能让别人觉得写得好呢?所以,德国的大哲学家黑格尔(1770—1831)(图5-4)说过:“最杰出的艺术本领就是想象。”(黑格尔《美学》)只要具有了想象的能力,一个作家就能构想出他的人物、他要讲的故事、他所虚设的意境以及他要写的所有的内容,因而也才能创造出一个与现实世界不同



图5-4 黑格尔画像

的、更有光彩、更加动人的文学世界。

写过《骆驼祥子》《茶馆》等名作的老舍,在比较演员和作家的不同时说过这样的意思,一出戏要有许多演员来表演,每个演员扮演一个人物,他只须发动想象全心身地体验这一个人物的感情,扮演好这一个人物就行了。但作家写作却是“一人班”,他一个人要演好所有的人物,他要设身处地地想象出他所写的每一个人物,从这方面看,作家写作比演员的表演难度更大,需要更强的想象力。

苏俄大文豪高尔基(1868—1936)(图5-5)也说:“文学家在描写齐 汉的时候,虽然不是齐 的人,也必须要把

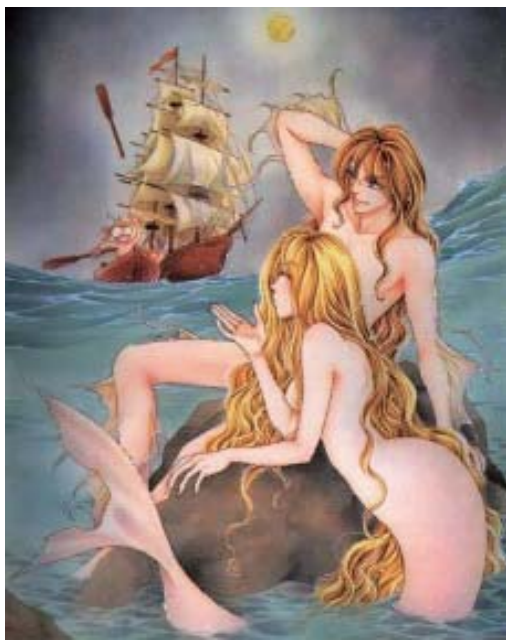


图5-3 安徒生童话《海的女儿》插图

自己想象成吝啬的人；虽然无贪欲，也必须感到自己是个贪婪的守财奴；虽然意志薄弱，也必须带着确信来描写意志坚强的人。”（高尔基：《论文学技巧》）这就是说，文学家的想象要达到这样一个高度，他能够把自己想象成任何一个人，他能够想象出他要写的任何一种情景。

同样，一个读者欣赏文学作品也要具有一定的想象力，因为文学的内容是用语言符号传达的，这就要求读者要有一种能力：在读解语言符号的同时，把语言所描写的人物和情景的形象在自己的头脑中展现出来，然后，再对人物和情景的形象中所蕴含的意义做出自己的推想。一个缺乏想象力的读者，对作品的理解只能停留在字面上，无法深入到作品的深层内涵。俗话说：会看的看门道，不会看的看热闹。如果你缺乏起码的想象，你不仅看不到作品的“门道”，连作品的“热闹”也是看不好的。

一个人的想象力固然与先天的天赋有关，脑科学认为右脑主管形象，左脑主管逻辑，所以，右脑发达的人想象力可能有更多的发展潜力。但对一个人的想象力的大小起决定因素的，还是后天的培养。想象不是无根的凭空乱想，想象的根就是生活经验、艺术经验和头脑中



图5-5 高尔基画像

的记忆表象的累积。一个人的生活 and 艺术经验越丰富，脑海里积存的记忆表象越深厚，他的想象的天地就越宽广。安徒生之所以能对那几个姑娘作出准确的推测，是因为他出身穷苦，从小与下层人接触较多，非常了解那些乡村姑娘的心理和言谈举止，这样，他就能根据他在生活中积累的经验和记忆，合理地想象出那几位姑娘的现实状况。同样地，一位读者如果能被李白的《静夜思》引发丰富的想象和深切的感受，那他一定是一个有着类似的思乡经验和记忆的人。所谓“同是天涯

沦落人，相逢何必曾相识”，说的不就是这个意思吗？（图5-6）

所以，想象，无论多么奇特，多么超凡，都是建立在经验和记忆之上的一种创造。文学中的想象就是文学家按照艺术审美的规

律，对记忆中的表象进行的改组和重构。这种想象总有着现实的影子，但又是对现实的一种艺术的超越。想象是文学的翅

膀，作家或读者只有插上想象的双翅，才能在文学世界自由翱翔，才能领略文学世界中的无限风光。



图5-6 李白《上阳台》手迹

我还是想，我的主要工作，我毕生的工作不是地方志，而是人学。

——[俄] 高尔基

人有魂魄，人有了魂魄就有灵性，假如“灵魂出窍”，人就变成了行尸走肉。文学也有“魂”，文学之魂就是人，假如文学排斥了人，或者人离开了文学，文学也就变成了毫无生趣的文字“僵尸”。



图6-1 普罗塔戈拉头像

古希腊的智者派哲学家普罗塔戈拉（约前481—约前411）（图6-1）曾留下一句名言：“人是万物的尺度。”这句话把希腊哲学的目光从自然引向了人本身。后来的亚里士多德在确定悲剧的对象时，第一句话就提出了悲剧模仿的是“在行动中的人”（亚里士多德：《诗学》）。这个观点成为日后所有文学的坚定不移的信条。

熟悉文学史的人都知道，历史上所有时代的文学作品都描写人，所不同的只是使用了不同描写方式描写出不同的人而已。古希腊的神话、史诗、戏剧，写出了精神和肉体两方面都和谐而完美的人；中世纪的基督教文学写出了 在上帝脚下祈求恩赐的卑微的人；文艺复兴的文学描写出反抗神威、弘扬人性的“大写的人”；启蒙运动时期



图6-2 摄影《大写的人》

的文学描绘的是充满理性精神的、刚毅而又自信的人；浪漫主义文学描写的是满怀豪情或柔情的、不顾一切地追求个性自由的人；批判现实主义文学描绘出在金钱制度下具有各种复杂性格的人的群像；社会主义文学描写的是为新制度而战斗的人以及在新制度下去创造新的生活的人；现代主义文学描写出在现代物质文明条件下那种内心躁动不安、灵魂空虚、迷惘、惶恐、悲观绝望的人。整部中国文学

史也毫无例外。从《诗经》《楚辞》到唐诗宋词，从关汉卿、王实甫到曹雪芹、蒲松龄，从鲁迅、郁达夫到老舍、金庸，从刘心武、王蒙到贾平凹、王朔，都一刻没有离开过人的主题。（图6-2）

总之，一切国度、一切时代的文学，都表现它那个国度、那个时代的人的状况、人的处境、人的遭遇、人的命运以及人的整个精神面貌。

尽管有些作品也描写人之外的事物，如神话描写神，寓言描写动物、植物等，抒情诗描写各种景物，宗教文学直接描写的是神灵、天国或上帝。但是，文学中所描写的这一切人之外的事物，都无非是人的象征，是人的力量的对象化。古希腊

神话中的诸神形象都反映着人的理想或理想的人；基督教文学中的上帝也是按照人的形象创造出来的；《伊索寓言》里的狡猾的狐狸、凶狠的狼、机智的公鸡、愚蠢的驴子等等，都不过是人的写照。屈原的《离骚》赞美的是人的高洁的品格；柳宗元的《永州八记》也决非是单纯的写景，字里行间都寄托着人的感受、思绪和情怀。所有这些写人之外的事物的作品，其实都是写人的，都是通过隐喻、象征、

门研究人的内在方面的特征。尽管也有一些综合性的人学学科,如人类学、哲学等,对人的多方面的属性和特征进行综合研究,可是从它们各自的学科使命看,它们的目标都不是为了表现完整的人。

但文学的审美把握的特点决定了,文学在表现人的时候,并不特意地给自己划分出人的属性和特征的某一方面来表现,而是从人的全部属性全部特征的相互联系中,从这种联系所形成的人的整体面貌上来把握人和表现人。这样,文学给我们显示的就是一幅自然属性和社会属性、外部特征和内部特征相统一的整体的人的图景。

我们都知道鲁迅先生在《阿Q正传》中描写的阿Q,这个人物是半封建半殖民地的旧中国的一个贫苦农民,他有着强烈的革命意向,但对革命又有着一种狭隘的农民式的理解,这些都是他身上的社会属性的表现。同时他作为自然的人又有着人的各种本能欲望,有着食欲、性欲的要求,如向吴妈求爱等,这些自然属性是统一在他的社会属性之中的。他身上的社会 and 自然的属性又内化为他的各种心理过程和精神品格,如他的“精神胜利法”。而这些心理过程和精神品格,又是通过一系列的外显行为表现和固定下来的。鲁迅所塑造的阿Q就是这样一个完整的人的形象。



图6-4 《水浒传》人物画像



图6-5 清人苏州年画描绘的《水浒传》故事“三打祝家庄”

不仅如此，文学中的人物，还是活动于一定的时间和地点，有着特殊的形貌、性格、心态和心境的具体的人，这一点也与其他的人学学科不一样。譬如，同样是反映人的心理活动，心理学要说明的是人的某种心理活动的一般的过程和特点，而文学则要具体地描写某一个人在某一种情境中所产生的心理活动。就拿那位头上撮着一根小黄辫、长着几处疮疤的阿Q来说吧，他于酒后飘飘然之际，独自躺在土谷里，洋洋自得地做着“造反”后的美梦：如何杀掉赵太爷、假洋鬼子、小D之类，如何搬有钱人家的财物，如何抢占庄里的女人——这一系列心理过程，只能发

生在阿Q的身上，其他的贫苦农民也可能作类似的幻想，但肯定是另外一个样子。

在文学作品里，同样是人的思想感情，同样是人的喜怒哀乐，但每个人都有每个人的思想感情，每个人都有每个人的喜怒哀乐，这一切都是具体的。正如明末清初的文论家金圣叹（1608—1661）在评点《水浒传》时说的：“叙一百八人，人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口。”（金圣叹：《〈水浒传〉序三》）（图6-4）（图6-5）

另外，文学之外的人学学科在研究人时，必须保持一种冷静的态度，不容许有主观情感因素的渗入，否则研究结果就失

掉了科学的客观性和可信性。与此相反，文学家对他所描写的人物不仅充满着感情，而且还要把这种感情投射到人物身上去。所有伟大的作家都是从人的价值、人的尊严的高度去看待人，他们为人的堕落而忧虑，为人的不幸而悲泣，为人的进步和解放而欢欣。他们笔下的人物无不包含

着他们的爱憎情感，折射出他们崇高的人道主义光辉。在鲁迅塑造的阿Q身上，我们除了看到阿Q这个人，不也同时感受到作者的“哀其不幸，怒其不争”的强烈情感和博大的人道主义情怀吗？

据传，在古希腊宏伟的德尔 神庙（图6-6）的挺拔的石柱上，刻着一句

寓意深远的 言：“认识你自己！”你想认识你自己吗？那么，就到文学里去吧！因为人是文学的永恒之魂。在文学里，你可以看到各式各样的活生生的人，就像你在现实生活中看到的一样。而且，他人就是你的镜子，你从文学中的人物身上，最终将看清你自己。



图6-6 希腊著名的德尔 神庙遗址

如果说宇宙神灵的职务是，在事先，甚至常常在事后也保守秘密，诗人的意图却是把秘密吐露出来，使我们在事先或至少在过程中成为他的心腹密友。

——[德] 歌德

先秦的庄子（约前369—前286）（图7-1）是一位极有智慧的哲人，有一次，他看到一棵枝叶繁茂的大树长在路旁，一个木匠只是围着它转而不砍伐它。



图7-1 庄子像

庄子就问木匠：“为什么不砍伐它？”木匠回答：“它派不上什么用场。”由此庄子想到：这棵大树因为“无用”才免遭砍伐，保全了生命，并且长得那么高大茂盛。这是“无用之用”啊！“无用之用”才是“大用”啊！

庄子用这个故事启发世人，看一件东西的价值，不要只从“实用”着眼。就说文学吧，常听一些人对喜欢读文学作品的人说：

“你读那玩艺干啥？不当吃，不当喝。”确实，从文学的审美本性看，文学除了给我们以审美的愉悦外，不能给我们带来什么物质利益。然而，恰恰是从文学的这种审美的“无用”中，衍生出文学的多种多样的用途。这也就是庄子说的“无用”之“大用”吧。

儒家的祖师爷孔子（前551—前479）



■ 图7-2 孔子像

(图7-2) 就认为诗很有用处,他说:“诗,可以兴,可以观,可以群,可以怨,之事父,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)孔子一口气说了诗的那么多用处,而且都是大用处。诗可以感发情志,可以观风俗的盛衰,可以互相交流、理解,可以批评、讽刺不良政治,从近的说能侍奉父母,从远的说能服务于国君,而且还能从中学到广博的知识。

做过皇帝的文学家曹 (187—226)

更是把文学的作用抬到了吓人的高度:

“文章经国之大业,不朽之盛事。”(曹 :《典论·论文》)这里说的“文章”不只是指文学,但肯定包括文学。在曹 看来,文学可以治国,可以永世传名,文学的作用真是大到无边了!但曹 说的这些大作用,都是建立在对读者个体精神的影响的基础上,就是说,一部文学作品首先要在审美上打动、感染读者,使读者在审美中获得新知、受到教育,才谈得上其他的社会作用。所谓“寓教于乐”说的就是这个意思。

所以,文学的威力主要体现在审美上。文学通过它的审美感染力甚至可以产生一些意想不到的作用。例如,一般来说,战争的发生自有其社会历史的根源,本应与文学无关。但领导过美国南北战争的林肯总统却认为,这场战争是由一位女作家的一本小说“酿成”的。这就是著名的斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》。(图7-3)这部小说发表于美国反对“蓄奴制”斗争的关键时刻,由于小说真实而生动地描写了美国蓄奴制的黑暗和反动,一问世就引起了美国社会的轰动,不到一年的时间,发行量攀升到30万册,并很快翻译成各种文字,传播到其他许多国家。以至当时的一位著名的法国作家说:“所有

的人手里都有这本书，所有的报纸都在谈论这本书，人们贪婪地读着它，还用眼泪浸湿了它。”这本小说以其巨大的艺术感染力，从感情上影响了千千万万读者的反奴隶制斗争的意志和决心，对南北战争的爆发起到了不可替代的重要作用。

无独有偶，据说在中国也发生过文学引起战争的事情，不过这次不是革命战争，而是一场侵略战争。北宋著名词人柳永（？—约1053）写过一首《望海潮》，可谓写尽了古代钱塘（杭州）的富庶和繁华，词中有描画江南美景的名句：“有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜， 钓 莲娃。”真是诗情画意，清丽袭人。有人认为，金主完颜亮正是读了这首词，顿生垂涎江南之意，遂起“投鞭渡江”之志。此说虽不可靠，但也不完全是“空穴来风”。对于久有吞并南宋之心的完颜亮来说，把江南风物描绘得如此之美的《望海潮》强化了他南渡的决心，也不是不可能的。一首词竟然招来亡国之祸，这种严重后果恐怕也是作者柳永始料未及的吧。（图7-4）

文学的“无用之用”简直是无处不在的，大到社 安危、民族存亡，小到家庭变故、个人际遇，都可以显示出文学的影响。年轻人登的征婚启事，常常标榜爱好



■ 图7-3 小说《汤姆叔叔的小屋》插图

文学，这里面就可能含有利用文学的力量成就婚姻大事的意图。中国古代确实就有不少借助写诗而喜结良缘的佳话美谈，唐代诗人崔护的“人面桃花”的故事就是其中的一桩。

崔护年轻时相貌英俊，才华横溢。有一年的清明节，他到城外郊游，看见一农家草房前，桃花盛开，灿若朝霞，他因口渴，就前去 门求水。开门端出茶水的是位姑娘，但见这位姑娘温柔美丽，洁白光润的面庞映着娇红的桃花，面对此情此景，崔护的心弦禁不住为之震动，久



图7-4 宋代人画的《钱塘秋湖图》：柳永《望海潮》诗意的描绘。

另有一个故事更令人称奇，是讲一首诗化干戈为玉帛，终至平息了一场邻里争端。说的是清代有一名士在京为官，有一天收到一封家书，告知他家里人正在为争一块三尺墙基地与邻居闹得几乎大动干戈。他看完信后，淡然一笑，提笔写了一首诗作为回信。家里人看到这首诗，竟然主动让出了地基，与邻里握手言

和。这首颇有威力的诗是这样写的：“千里修书只为墙，让人三尺又何妨？长城万里今犹在，谁见当年秦始皇？”诗的语言素朴自然，但借古喻今，理中含情，寓意深刻。尤其是连用两个问句，层层递进，发人深思。这短短28个字所产生的说服作用，显然超过了千言万语的说理。之所以如此，就是因为那28个字是一首诗，而且是一首极有艺术感染力的诗。

文学按其审美本性来说是超功利的，也就是“无用”的，但文学家可以利用这

久难以忘怀。第二年清明节，崔护又旧地重游，急忙赶到草房前，看见门前桃花依旧，但大门紧闭，寂无人声。回想去年“人面桃花”的美景，崔护情不能抑，就在门上题了首诗：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”（《题都城南庄》）没想到，姑娘回家看到这首诗后，由于感动至深，竟思念成疾，命在旦夕。结果是，崔护闻讯而至，不仅挽救了姑娘的生命，还结成了一段才子佳人的美满婚姻。（图7-5）

种审美本性以达到他各种各样的主观目的，由此也就造成了文学的五花八门的功用。这就像一张书桌，你可以用它登高取物，也可以用它放置杂物，或者必要时你也可以拆散它用来当柴烧。但就书桌的本性看，它只是供人读书、写字用的，无论你怎样使用这张书桌，它的这一本性都不会改变。同样地，文学家也可以借文学教育民众，借文学改造社会，借文学解放人

类，甚至借文学为个人谋取名利，还可以让文学同时发挥多种用处，只是有一点不能改变，那就是他必须顺应文学的审美本性，必须首先使他的作品具有审美的感染力，必须首先使读者获得审美愉悦。

文学家只有坚守住文学的审美本性，文学才有可能成为“无用”之“大用”，否则，文学可就真的成为百无一用甚或有害的东西了。



图7-5 崔护《题都城南庄》诗意图

人充满劳绩, 但还
诗意地安居于这块大地之上。

——[德] 荷尔德林

人应该如何生活? 这是一个大问题。千百年来, 哲人们一直在思考: 人的物质生活与精神生活之间到底是一种什么关系? 人的物质生活是否可以无限度地满足? 在人的物质生活获得基本满足之后, 如何安顿人的灵魂? 如何



■ 图8-1 《苏格拉底之死》: 苏格拉底被誉为第一位出生在雅典的古希腊伟大的哲学家。在他晚年时被当局以腐蚀青年人和 神的罪名拘捕, 受到审判, 并处以死刑。法国艺术家大卫完成于1787年的这幅名画, 画出了苏格拉底即将喝毒药赴死 (在古代雅典, 死刑犯要喝毒药或处死), 他手指更高的天国, 认为那是他的最终归宿。



■ 图8-2 《亚历山大造访第欧根尼》：第欧根尼是古希腊最著名的大儒主义者，极端厌恶物质生活，他住脏窟、穿破衣、吃秽食，宁愿像狗那样活着。据传亚历山大曾到脏窟看他，这位统治者站在洞口问，自己可以为他做些什么，第欧根尼回道：“对了，请不要挡住我的阳光。”这可能是有史以来一个哲学家对世俗价值观最意味深长的蔑视。

为人的精神寻找一个安居的家园？多数哲学家的回答，都是把人的精神托付给一个超现实的世界，这个超现实的世界，或者是宗教家创造的“天国”，或者是哲学家创造的“理念世界”。可是，这些世界似乎都离一般人太遥远，较难成为一般人、特别是有着高度物质文明的现代人的最适宜的精神居所。（图8-1）（图8-2）

现代德国哲学家海德格尔（1889—1976）（图8-3）有针对性地提出了不同的见解。他认为，人的精神家园就在现实世界之中，不必他求。人只要“诗意地”生活在大地上，人就为人的精神找到了栖息之所。而对人来说，最为重要的就是这种精神的安居，而非肉体的安居。他说道，“诗并不飞翔凌越大地之上以逃避大



图8-3 德国存在主义哲学家海德格尔像

地的 绊，盘旋其上。正是诗，首次将人带回大地，使人属于这大地，并因此使他安居”，“人并不是通过耕耘建房，呆在青天之下大地之上而居的。人只有当他已经在诗意地接受尺规的意义上安居，他才能够从事耕耘建房这种意义的建筑。有诗人，才有本真的安居”。（《人，诗意安居——海德格尔语要》）那么，海德格尔说的“诗意”的生活是什么意思呢？

“诗意”的生活就是以审美的眼光看生活，以审美的态度去生活，让生活充满着诗意，让诗意灌注于生活。“诗意”并

非只存在于诗集里，也存在于生活中，而且应该说更早地存在于生活中。诗人先是“诗意地生活”，然后才写出诗，先是“生活诗人”，然后才成为“诗集诗人”。而一个从未写过诗的人，也可以诗意地生活，也可以成为“生活诗人”。（图8-4）

当然，生活本身并非一定是审美的，也非一定是诗意的，毋宁说生活本身常常不是审美的和诗意的。想一想，我们整天为了自己和家庭的生存和发展而操劳，整天不得不被私心杂念困扰着，不得不被名利索束缚着，这种浸透着物质欲望和功利心的生活，能有多少“审美”可言呢？能有多少“诗意”可言呢？但是，正如我们有着七情六欲一样，我们总还保留一点本真的童心，这点童心就是我们的“诗心”之根，只是这“诗心”常常被沉重的日常生活所遮蔽。

也许有一天，我们突然又找回了一种充满稚气的孩子般的心情，暂时摆脱了那令我们苦累不堪的“烦恼人生”。于是，我们到大自然里去，观赏大自然里的一山一水，一草一木；我们找老朋友喝茶聊天，一起回忆那些久远的往事；我们还可以独自一人漫步在古老的小街上；独自一人沉思于寂寥的秋夜里——在这样的时刻，我们的“诗心”就复活了，我们的生活也

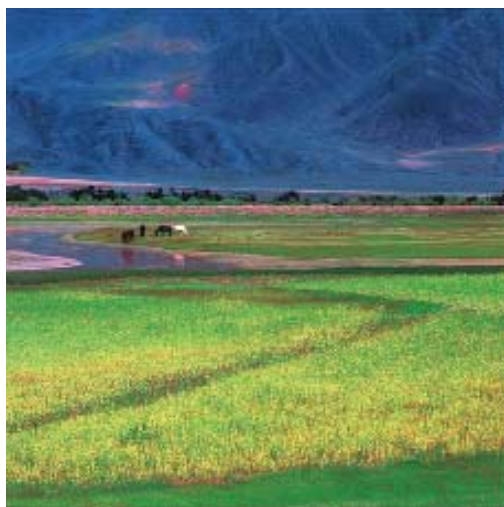


图8-4 诗意的生存

在这诗心的映照下放射出诗意的光彩，我们也许正是在“诗意”的生活。所以，“诗意”的生活的关键，不在生活本身怎样，而在生活着的人还保有多少“诗心”，还能在多大的程度上唤醒“诗心”。

有个故事讲的是：一个亿万富翁为他的18岁的女儿举办了盛大的生日宴会，当他的年轻美丽的女儿出现在宴会上时，引来了嘉宾们的一片惊叹声，老富翁也一时心血来潮，想用一句诗赞美他的女儿的美丽，寻思了半天，他说道：“我的女儿啊，你美得像一张一百万的大钞。”一百万的大钞什么样，我们可能没见过，但总觉得这大钞与一个姑娘的美恐怕风马牛不相及，远不是一回事。

这个故事说明了，物质上的富有并不

代表精神上的富有。这位亿万富翁，面对他女儿的美虽然也格外激动，也诗兴大发，但他的情感和想象仍旧超越不了金钱，可见他的精神多么贫乏，他的“诗心”已几近一灭。这样毫无诗意的、完全困在“钱眼”里的生活，能有多少生趣、情趣和乐趣呢？如此看来，更可喜可贺的不是物质的富有，而是精神的富有。假若物质富有和精神富有不能兼得，我们宁可选择后者。因为，物质富有只是生活的优裕，而精神富有才决定生活的价值和意义。

先秦时期的庄子一生鄙弃富贵，淡薄利禄，不求闻达，安贫乐道。据《庄子》书中的记载，他长期靠打草鞋为生，住在穷街陋巷，穿着打补丁的破衣服，在物质上可说是一贫如洗了。但他在精神上却是“富有天下”。这不仅因为他与老子一起开创了道家学派，更因为他那率情任性的自然人生，他那超凡脱俗的诗意人生。相传，他的妻子死了，理应痛哭流涕，但庄子却敲打着瓦盆，放声高歌，认为“人生天地之间，若白驹之过隙，忽然而已”（《庄子·知北游》），人死了是自然现象，用不着悲伤。即使对他自己的死亡，他也是这样的态度。《庄子·列御寇》中说，庄子将死，弟子要给他厚葬，庄子拒绝道：“吾以天地为棺，以日月为连壁，



图8-5 元代刘贯道画的《庄子梦蝶图》

星辰为珠，万物为送。吾葬具岂不备邪？何以加此！”连死亡这样可怕的事情，在庄子那里，也被涂上了诗意的光彩。庄子头脑里的诗意想象，还把自己幻化成梦中的蝴蝶，自问道：“不知周之梦为胡蝶与？胡蝶之梦为周与？”他又把自己幻化成超然物外的“神人”，追求着精神的“逍遥”，“乘云气，骑日月，而游乎四海之外”（《庄子·齐物论》），“乘夫莽之鸟，以出六极之外，而游无何有之乡，以处之野”（《庄子·应帝王》）。乘云驾鹤，游四海六极，这是何等的自由自在！庄子特有的这种奇伟瑰怪的想象，把庄子的全部生活都诗化了，把庄子的人生都诗化了。（图8-5）

东晋的陶渊明（约365—427）（图

8-6）“不为五斗米折腰”，中年以后，毅然弃绝虚名浮利，退归田园，躬耕自给，



图8-6 陶渊明像

过着贫寒的农家生活。但他的一颗“诗心”却因此而愈益澄明，使他的精神得以“诗意地安居”。他是中国古代第一位田园诗人，请看他的代表作《饮酒》中的第五首：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东 下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言。”（图8-7）这首诗的意思是：人的生存状态取决于生存着的人，只要生存着的人保持一颗超越的“诗心”，即使身处闹市，也会感到内心的宁静，即使平时常见的野花闲草、落霞飞鸟，也都充满了无限的诗意。如此说来，陶渊明归田后所结的“庐”，并不是他肉身的栖所，而是他精神的栖所。

盛唐的李白更是一位才气冲天、笑傲江湖的浪漫诗人，他为人豪放、旷达、侠肝义胆而又本真自然。在他的光焰万丈的“诗心”的照耀下，他的坎坷人生的每一步，都放射着诗性的绚丽色彩。得意时，则“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬人”；失意时，则“人生在世不称意，明朝散发弄扁舟”。他感到冤屈了，就大呼“我欲攀龙见明主，雷公砰 震天鼓”；他想念长安了，就希望“狂风吹我心，西挂咸阳树”；他要排遣心中的不满，就长叹道“大道如青天，我独不得出”；他要抒发

他的无限忧愁，就夸张说“白发三千丈，缘愁似个长”。空中的月，杯中的酒，腰中的剑，这些司空见惯的物件，经过了李白的锦心绣口，都化成了一首首最美的诗。

“青天有月来几时，我今停杯一问之”，



图8-7 清代原济所绘《采菊图》

月亮变成了知心好友；“举杯邀明月，对影成三人”，月亮又成了共酌的酒伴；而在“举头望明月，低头思故乡”、“我寄愁心与明月，随君直到夜郎西”中，月亮又成为诗人思乡念亲之情的诗意的寄托。其他还如：“人生达命岂暇愁，且饮美酒登高楼”，“巴陵无限酒，醉杀洞庭秋”，“醉来卧空山，天地即一枕”，“抚剑夜吟啸，雄心日千里”，“愿解

腰下剑，直为斩楼兰”，“挥剑决浮云，诸侯竞西来”等等，这些关于“酒”和“剑”的炙人口的诗句，也无不都是李白浪漫情怀的诗意的象征。说起来，李白的物质生活并不富裕，人生旅途也至为坎坷，但他却凭借着一颗“诗心”的激扬的跃动，一路诗一路歌地走过来了，完成了他身处浊世而超然物外的诗化人生。（图8-8）（图8-9）

无论庄子、陶渊明、李白，他们都是

“诗意”的生活的典范，他们以他们的诗化的人生，向我们昭示了：生命的价值当如何确定，精神的家园当如何寻求。

“诗意”的生活不是靠财富，不是靠权势，不是靠好运，甚至也不是靠才气。

“诗意”的生活靠的只是一颗未泯的“诗心”，一种超然的人生态度。超越功利，超越平庸，超越贫困，超越苦难，超越个



图8-8 清代改画的《太白醉酒图》



■ 图8-9 明代仇英所绘《剑阁图》，表现“蜀道难，难于上青天”的景致。

体的存在，甚至超越死亡。你超越得越高远，你的精神越有安居之所，你的人生越富有诗意。

近代大学者王国维（1877—1927）在《人间词话》（图8-10）中描画了人生的三个境界。第一个境界是“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，（殊《蝶恋花》）这是说少年初识愁滋味，知道了人的生命都是有限的，也想弄清这有限的生命应当如何度过，于是悲叹、躁动、迷茫、
。这一人生境界是人的理性精神的大觉醒，同时也是对人的本真诗性的一种遮蔽，不免有“为赋新诗强说愁”的味道，可以称之为“求索境界”。

第二个境界是“衣带渐宽终不悔，为伊消得人
”。（柳永《蝶恋花》）人经过了躁动和
之后，又渐渐安定下来，想到人只有一次生命，而且又是那样短暂，那就应该在活着的时候尽可能使自己的种种欲求和愿望得到满足和实现。这样一来，生活的主要内容就是辛勤地工作，执著地做事，操心费力，生命一点点地耗尽了，但仍旧有许多愿望终究不能实现。这一境界可以叫做“功利境界”，它虽然超越了“求索境界”，但由于深受功利心的
绊，人的本真诗性遭到了双重的遮蔽，使人常常感到生活缺乏乐



图8-10 王国维《人间词话》手稿

趣，人生丧失意义，精神无可寄托。（图8-11）

第三个境界为“审美境界”，是对“功利境界”的又一次超越，属于人生的最高境界，王国维借用辛弃疾词把它描述为：“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处。”（辛弃疾《青玉案》）

（图8-12）意思是说，滞留在功利境界里，人的精神难以“安居”，但又不断地寻找安居之所。这个过程需要有一个巨大的超越，这就是人生态度的根本转换，从功利的态度转向审美的态度。“采菊东篱下，悠然见南山”，就是陶渊明以审美的态度对待他的田园生活而得到的

意外收获，如果他还是在“为五斗米折腰”，“菊花”“南山”等景观，都不会在他的眼里显现出这般的诗情画意。只要完成了从功利境界到审美境界的超越，被遮蔽的“诗心”将再次呈现出来，生活就被赋予了“诗意”，人的精神也就最终在“诗意”的生活中寻到了栖息之所。但是，从功利境界到审美境界的超越，又需要“然回首”，也就是一种强大的生命力量，一种使自身“不为物役”而又“超然物外”的生命力量，而这一点对一味沉迷于物质的攫取和享用的人来说，是极为困难的。这就是为什么有些人终其一



图8-11 “衣带渐宽终不悔，为伊消得人”词意图

生都只能停留在功利境界而不能跃进到审美境界的原因。

事实上，我们多数人的生活，都处于功利境界和审美境界之间。我们爱好文学，我们爱好诗歌，这其实也是我们“诗心”未泯的明证。“生命在于运动”，生命是不断跃动的。让我们再激发一次生命的活力，为的是完成人生境界的最后一次超

越，为的是把人生提升到至高的境界。

如果我们真正做到了让“诗心”光照生活，让生活充满“诗意”，我们就可以自豪地宣告：我们虽然为生存而劳作不息，但我们同时也能“诗意地安居在这块大地上”；我们的人生之路尽管也坎坷不平，但我们的精神却充实而安宁。这是因为，一路陪伴我们前行的是诗，是歌。



■ 图8-12 辛弃疾《青玉案·元夕》词意图：东风夜放花千树，更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑珊处。



二

创作的秘密

当我们阅读一部文学佳作时，或许会在感受作品给我们带来的巨大审美愉悦的同时，惊疑于作家是如何写出这么美妙的作品的？作家创作的过程能否在理论上给以说明？事实上，无论理论上怎么解说，作家如何创作的问题，对我们来说大概永远是一个难解之迷。这不仅因为文学创作是一种作家处于私人状态下进行的活动，作家可以说是在神不知鬼不觉的情形下写出他的作品的，这个过程的具体情况局外人很难洞悉；更因为文学创作是一个充满着灵性的活动，当作家紧握笔管写下一行行文字时，他的内心里到底经历了怎样复杂过程，恐怕连作家本人也难以说清。文学创作所显示出的令人震惊的创造力，使人很自然地联想到神，于是，关于文学创作的神话就产生了，“神附说”“神助说”“天启说”“天才说”等等，至今不绝于耳。尽管如此，凭借人的理性认识能力，科学地解释文学创作的过程，仍旧不是不可能的。有些神话固然美丽，但终究不可信。还是让我们具体了解一下那些写出了作品的作家吧，看看他们是怎样的一种人？看看他们是如何工作的？从这里，说不定我们就能探悉到一些文学创作的秘密。

一切有志于艺术的人必须完全献身于它，并在其中得到补偿。

——[英] 狄更斯

正如我们都看到的，文学或许能给文学家带来财富和荣誉，但文学家却不仅仅是为了财富和荣誉而去创作文学，况且古代的文学家发表作品也没有稿酬，不能给他换回一分钱的收益。真正的文学家都是文学艺术的“殉道者”，他们并不汲汲于个人的名利，而是单凭一种对文学的“狂恋

式的爱情”（列夫·托尔斯泰语）无条件地投身于文学写作中去，为文学写作奉献出自己的全部才华和生命，即使因此而历尽千难万险、吃尽千辛万苦也在所不辞。

“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”，李商隐的这两句名诗正是文学家的殉道精神的写照。（图9-1）（图9-2）从这个角度看，一部文学史就是一部文学家殉道者的列传。

文学家的殉道精神首先表现在痴迷于文学创作，以至到了废寝忘食、精竭虑乃至出生入死的地步。

创作《基督山伯爵》的法国作家大仲马（1802—1870）（图9-3）毕生著书高达1200部，按40年的创作生涯计算，平均每



图9-1 李商隐画像



■ 图9-2 梁启超书录李商隐的《无题》诗

年写出3部。据说他每天早上7点一直写到晚上7点，常常不吃午饭，假若有朋友来访，他挥挥左手作为欢迎，右手仍继续写下去。



■ 图9-3 大仲马像

元末剧作家高明(约1307—1371)创作被誉为“南曲之宗”的《琵琶记》，花费了整整三年的时间。据说每当写完一支曲子，他就不断地用脚点着楼板，击打着拍子，边吟唱，边修改，天长日久，竟把楼板磨穿了。(图9-4)

无独有偶，清代著名戏剧家洪升(1645—1704)也习惯于一边写曲，一边打拍子，但不是用脚击打楼板，而是用手指点击书桌。他写作《长生殿》前后用了14年的时间，当他的这部传奇名剧终于写完时，他使用的小书桌上已清楚地留下了他手指的痕迹。待到他去世后，后人还保



■ 图9-4 近人根据《金瓶梅》插图改绘的明人演出《琵琶记》图



■ 图9-5 洪升的《长生殿》敷演的是唐太宗与贵杨玉环之间的爱情故事，图为《长生殿》剧情图。



■ 图9-6 巴尔扎克像

留着这张小桌，敬佩地称之为“拍曲几”。
(图9-5)

此外还有，巴尔扎克(图9-6)(图9-7)年轻时写作异常刻苦，每三天他的墨水瓶必得重新装满一次，并且用掉十个笔头；英国杰出的批判现实主义作家狄更斯(1812—1870)(图9-8)为文学耗干了最后一滴血，在写小说《艾德温·杜鲁德之谜》时，因劳累过度而然逝世；法国的大喜剧家莫里哀(1622—1673)

(图9-9)在身患重病的

情况下，仍坚持出演他所写的最后一部喜剧《心病者》，演出过程中病情突然恶化，大口吐血不止，四小时后，竟永远地闭上了双眼；法国作家福楼拜(1821—



■ 图9-7 巴尔扎克最著名的小说《欧也妮·葛朗台》的情景绘画，表现了老葛朗台用女儿为诱饵，诱惑那些求婚者，以便从中渔利。



图9-8 艺术家R.W.布士画的《狄更斯的梦》



图9-9 在听一位先生朗读莫里哀剧本的人们



图9-10 漫画：福楼拜解剖包法利夫人

1880) (图9-10) 为写作他的最后一部长篇小说《布法尔与白居谢》，光参考书籍就阅读了1500册之多；英国著名诗人琼斯(1819—1869)因思想进步而被捕入狱，在狱中仍坚持写诗，没有墨水，就割破自己的小血管，以血代墨，两年间写出了24篇血诗。

所有这些取得巨大成就的作家，他们之所以在创作上如此勤奋刻苦，如此呕心沥血，就是因为他们无一例外地都对文学有着一种忘我的痴迷，为了文学他们可以舍弃自己的一切，直至献出他们宝贵的生命。

文学家的殉道精神还表现在，他们

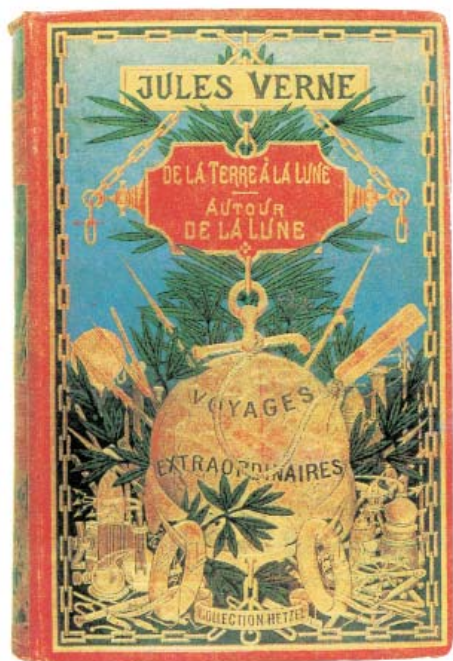


图9-11 凡尔纳的著名科幻小说《从地球到月球》封面

即使遭遇到挫折和不幸，即使身处厄运之中，依然矢志不移，依然苦苦地追求着创作的成功。

“万事开头难”，许多后来取得了巨大成功的作家，在一开始从事文学创作时，都遭受过一连串的冷遇和失败。你也许想象不到吧，那位被称为“科幻小说之父”的大名鼎鼎的法国人凡尔纳（1828—1905）（图9-11），年轻时却尝尽了退稿的滋味，他的成名作《气球上的五星期》写成之后，一连投稿15次，被退了15次。美国历史上最杰出的小说家之一杰克·伦敦（1876—1916）最初写的一些作品，几乎

投一篇，退一篇，最后退稿多得塞满了床底。退稿最多的可能要算英国著名小说家约翰·克里西了，他的退稿条保留下来的就有743张，可到他逝世时却发表了作品564部，总共4000多万字。

类似的事例还可举出很多。试想，如果这些作家当初不是愈挫愈奋，而是在挫折面前退缩了，文学史上还能留下几位可供传颂的文学家呢？因为，搜遍文学史，在成功作家的行列中也找不到几位一帆风顺的幸运儿。

还有一些成就卓著的作家，却长期

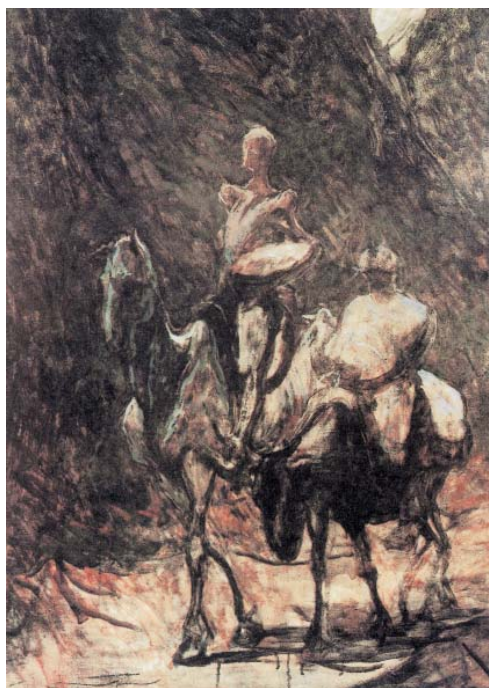


图9-12 塞万提斯在小说《堂吉 德》中所描绘的两个人物：堂吉 德和桑丘·潘沙

忍受着残疾和病痛的折磨。写出了《唐吉 德》的世界级文学大师塞万提斯(1547—1616)(图9-12),竟是一个早年在战争中失去了左臂的残疾人;诗名仅次于莎士比亚的英国大诗人弥尔顿(1608—1674)(图9-13),中年后因病双目失明,在极端困难的情况下,硬是完成了他一生中最著名的三部长诗:

《失乐园》《复乐园》和

《力士参孙》。爱罗先 (1889—1952),一位四岁时就不幸双目失明的俄国诗人,一生中用俄语、日语、世界语创作了大量的童话、诗歌和散文,而且经常外出游历和讲学,足迹遍及日本、泰国、缅甸、印度、中国等地。诺贝尔文学奖获得者著名的法国作家普鲁斯特(1871—1922)(图9-14)(图9-15),从小 患哮喘病,不得不与世隔绝,长期禁 和幽居于书桌和病 之间,给他带来巨大声誉的长篇小说《追忆逝水年华》,就是在那间他几乎从未离开的、充满着药味的房子里产生出来的。更为我们熟知的是苏联功勋



图9-13 弥尔顿失明后口述作品图

作家奥斯特洛夫斯基(1904—1936),他在双目失明、全身瘫痪的艰难条件下,硬是靠钢铁般的意志力,在病 上写出了举世闻名的《钢铁是怎样炼成的》。

文学史上还有不少名垂千古的大作家生前历尽艰难,或贫病交加,或流离失所,或厄运不断,或默默无闻,正如俄国短篇小说大家契 夫(1860—1904)所说:“世界广大而富饶,然而作家在这儿却没有立足之地。作家是永生永世的孤儿,流亡者,替罪羊,无依无靠的孩子。”

莎士比亚(1564—1616)(图9-16)

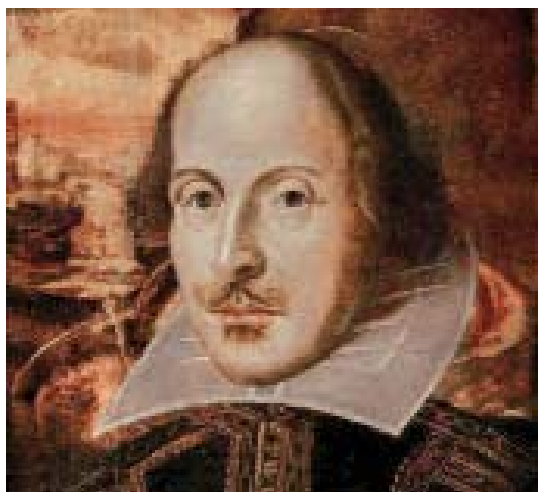


■ 图9-14 意识流小说鼻祖普鲁斯特像

(图9-17) (图9-18) 可以说是世界上屈指可数的几个最伟大的剧作家之一了，他一生创作了包括《哈姆雷特》《奥瑟罗》《李尔王》《麦克白》四大悲剧在内的三十多部剧本，还写了数以百计的长诗和十四行诗。就是这样一位举世无双的大剧作家、大诗人，生前并不为世人所知，他当过剧团的打杂、演员，后来做编剧，并随剧团四处颠沛流离，其生活的贫困和寂寥可想而知。只是在他去世多年之后，他的作品才被后人重新发现并得到越来越



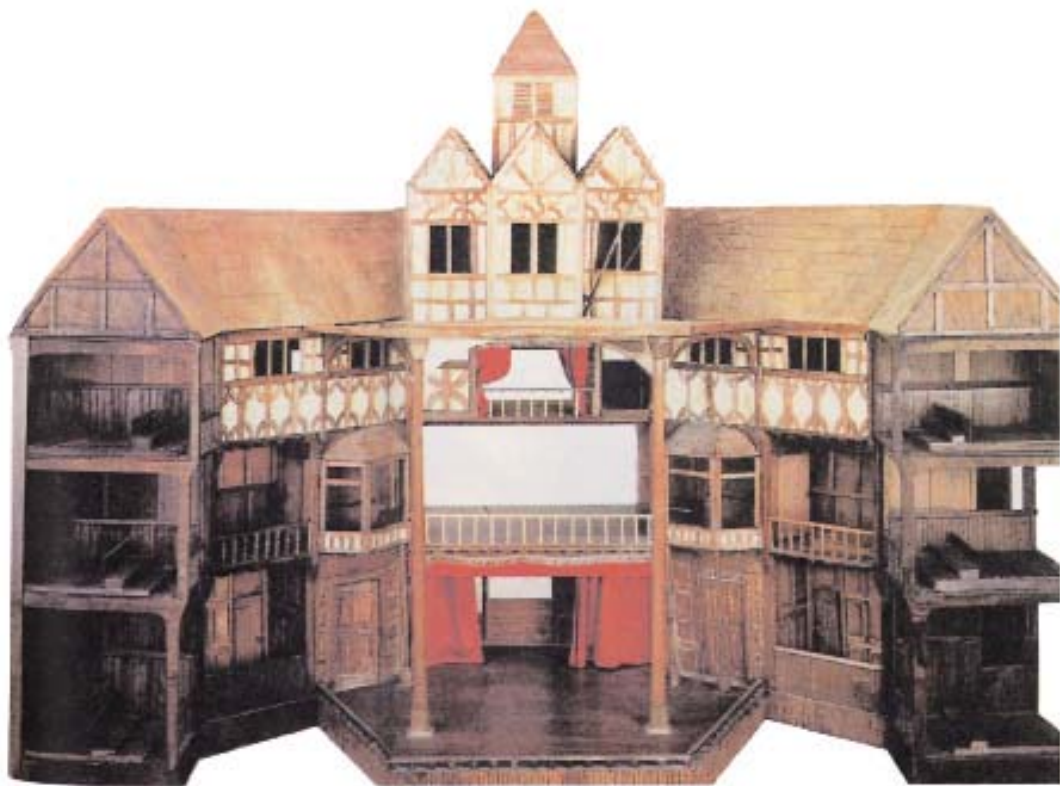
■ 图9-15 普鲁斯特因病常去疗养的诺曼海滨



■ 图9-16 莎士比亚像

越高的评价，他的声名也越来越显赫，时至今日，每年都有数百篇专评“莎剧”的论文发表，“莎评”早已成为一门专门的学问。

同样，在中国对《红楼梦》的研究也是一门专门学问，称之为“红学”，而《红楼梦》的作者曹雪芹终于获得这一殊荣也是在他去世多年之后的事了。由于家道中衰，曹雪芹青年以后的生活每况愈下，可以说尝尽了人间冷暖、世态炎凉。晚年僻居北京西郊，潜心写作《红楼梦》，在



■ 图9-17 莎士比亚时代的剧场

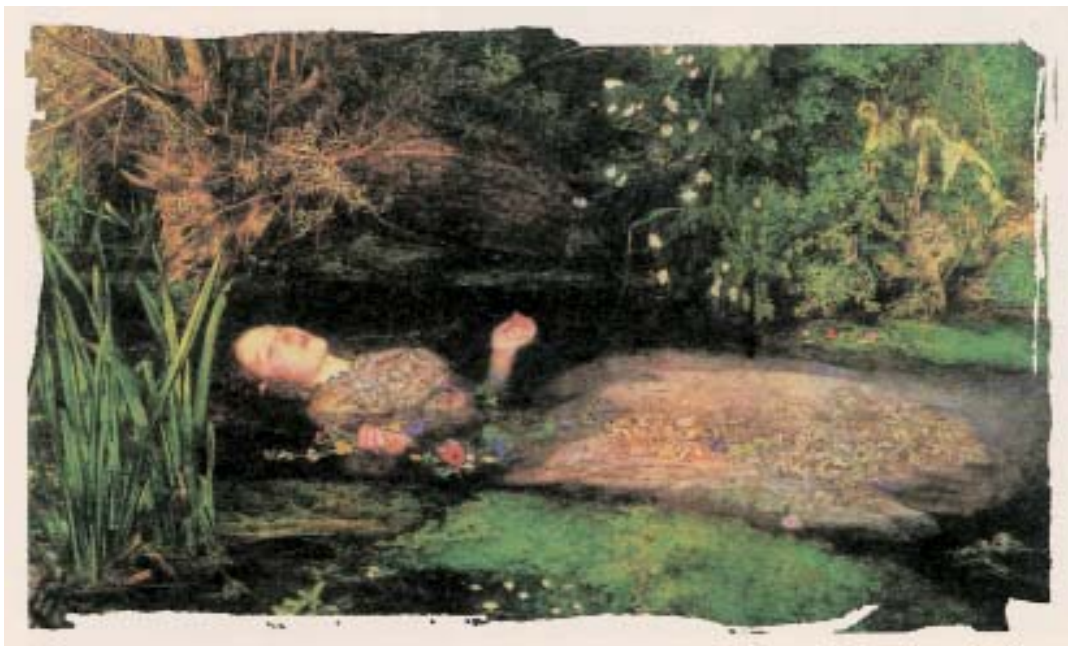


图9-18 莎士比亚最著名的悲剧《哈姆雷特》中的女主角奥菲利亚临死时的情景

这期间，他生活的困窘已经到了“蓬茅椽，绳床瓦灶”“举家食粥酒常赊”的地步。就是在这样的困境中，曹雪芹“于悼红轩中批阅十载，增删五次”，一直到他积劳成疾而英年早逝时，大体写定了《红楼梦》前八十回和后几十回的初稿，可惜的是，八十回以后的稿子后来都散失了。

(图9-19)

以上事例可以看出，文学是一个艰难而又崇高的事业，要完成这个事业首先要求文学家须具有一种宗教式的殉道精神。只要有了这种精神，任何挫折、失败、

疾病、贫困和不幸的遭遇，不仅不会阻碍文学家前进的步伐，反而可能转化为文学家苦苦追求的动力。

我们知道，高尔基四岁丧父，随母寄居在外祖父家，在挨打受骂、饥寒交迫中度过了悲惨的童年。还不足十岁就被迫走向“人间”，先后当过鞋店学徒、饭馆跑堂、码头搬运工、点心铺伙计、守夜人、铁路司磅员等等，过着四处漂泊、风餐露宿的生活。但是，这些不幸的人生遭遇并没有摧毁他，反倒磨炼了他的意志，丰富了他的阅历，为他日后成为享



图9-19 清代孙温为《红楼梦》绘制的“贾宝玉出家为僧”图

誉世界的文学家起了积极的激励作用。而高尔基本人为了纪念自己这段辛酸的经历,干脆就以“痛苦”(“高尔基”在俄语中有痛苦之意)作为自己的笔名。(图9-20)

宋代大诗人陆游(1125—1210)(图9-21)曾写过一首题为《读唐人愁诗戏作》的七言绝句:“天恐文人未尽才,常教零落在 莱。不为千载离骚计,屈子何由泽畔来。”这首诗的大致意思是:老天担心文人不能充分发挥它的创作才华,所以常常让他命运多难,甚至流落在荒野之



图9-20 高尔基的剧本《底层》剧情图

中。屈原要不是因为遭贬被逐、沦落到泽畔湖边，从而心中郁积起了满腔无法排遣的悲愤忧怨，怎能给人间留下万古流传的《离骚》呢？（图9-22）

另一位宋代大诗人欧阳修（1007—1072）（图9-23）在《梅圣俞诗集序》中更进一步提出，“诗人少达而多穷”，“愈穷



■ 图9-21 陆游像



■ 图9-22 明代朱约画的屈原图

而愈工”，认为诗人的生活中多有困厄而少有顺达，而诗人越是遭受困厄，他的诗写得越好。这个观点也许有点过激，生活中的不幸和苦难总不是好事，更不能要求作家为了作品的“工”而去“自寻苦吃”。但是，当苦难成为不可避免的宿命时，那就要勇敢地接受这种宿命的考验和挑战，并将这宿命转化为激发自己的创作才华、



图9-23 明代仇英绘制欧阳修《醉翁亭记》文意图

推进自己的创作水平的动力源泉。做到这一点是完全可能的。因为，真正的文学家都是可以为文学献身的殉道者。

朋友，如果你也有志于想成就一番文

学家的事业，那就请首先自问一下，你是不是真的热爱文学？必要的时候，你能不能为文学而献身？你能不能成为一个文学的殉道者？

隐之心是整个人类存在最主要的法则,可能也是唯一的法则。

——[俄]陀思妥耶夫斯基

据列夫·托尔斯泰的女儿回忆,有一次她问父亲:“您一生最大的心愿是什么?”本以为托尔斯泰会说文学呀、艺术呀什么的,而托尔斯泰却出人意料地回答道:“我最大的心愿是‘钟爱人人’和‘受人人之爱’。”

仔细想想,托尔斯泰的这个回答也并非意外。他的那些光辉的作品,从《战争与和平》《安娜·卡列尼娜》到《复活》,有哪一部不是表现了他对于人的深切的同情和关爱呢?(图10-1)(图10-2)

孟子(约前370—289)(图10-3)(图10-4)有言,“人皆有不忍人之心”,“隐之心,仁之端也。”(《孟子·公孙丑上》)这是在说,“将心比心”“隐之心”“同情之心”都是人的天性,而人与人之间的亲近和关爱就是从这种天性里生发出来的。孟子的理论不一定全对,但作家、诗



图10-1 列夫·托尔斯泰小说《战争与和平》故事情节图

人大多是富有 隐之心的人则是不争的事实。

杜甫(图10-5)有一句名诗叫做“朱门酒肉臭,路有冻死骨”(《自京赴奉先县咏怀五百字》),鲁迅(图10-6)也有一句名诗“横眉冷对千夫指,俯首甘为孺子牛”(《自嘲》)。前者讲了两种人的不同的生活状况,富人家的酒肉都臭了,而穷人却冻死在路边;后者是说对待两种人的不同的态度,要谴责和鞭挞压迫人的人,要关心和爱护被压迫的人。两句诗都表达了对人、特别是对弱小群体的人的关切和同情。你看,杜甫和鲁迅之间相隔一千年之久,一个是封建时代的“忠臣”,一个是现代社会的“斗士”,但从两人的诗句上看,又有着一脉相承的东西,那就是同情人、关怀人、热爱人的人道主义文学传统。

不只是杜甫和鲁迅,历史上所有卓有

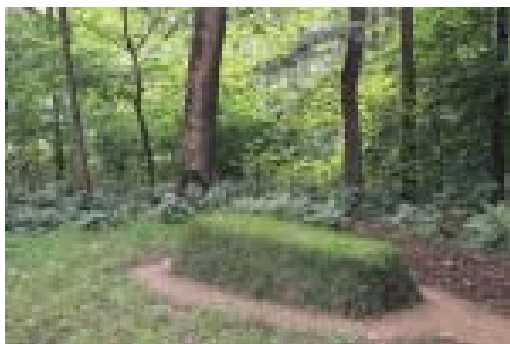


图10-2 列夫·托尔斯泰墓地



图10-3 孟子像



图10-4 宋人绘《孟母教子图》



图10-5 “诗圣”杜甫像

成就的作家，几乎都是悲天悯人的人道主义者。他们总是站在人的尊严的立场上，为受欺压、受屈辱的人而呐喊、呼吁和抗争，他们永远不会在人的苦难面前闭上眼睛。

以列夫·托尔斯泰为代表的俄国19世纪批判现实主义文学堪称人道主义文学传统的典范。这派文学的共同特点就是，为被欺凌被侮辱的下层民众鸣冤叫屈、伸张正义，并对害人性的不合理的社会制度给以无情的揭露和批判。属于这派的重要作家陀思妥耶夫斯基（1821—1881）（图10-7）有一部长篇小说，名字就

叫《被侮辱与被损害的人》。小说描写的是贵族资产者华尔戈夫斯基公爵和一些受他欺凌的人们之间的冲突。公爵年轻时为了侵夺某工厂的财产，诱骗并遗弃了厂主的女儿，使她流落在彼得堡贫民窖。作者着力叙写了公爵和厂主女儿所生的私生女——尼丽的悲惨命运和病态心理。此外，公爵为了撮合自己的儿子阿辽沙和富翁女儿结婚，破坏了阿辽沙和管家女儿娜达莎的爱情，欺侮了管家一家人。从这部小说里，可以看到作者把心中的无限同情寄予那些被侮辱被损害的人，而把批判



图10-6 鲁迅塑像

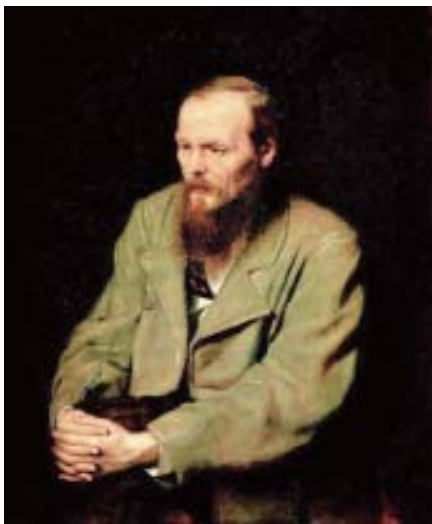


图10-7 陀思妥耶夫斯基画像

的锋芒指向了有权势的贵族资产阶级。

另一位俄国批判现实主义大师果戈理(1809—1852)(图10-8)在他的名作《外套》中,描写了小官吏亚卡基·亚卡基耶维奇悲惨屈辱的一生。这位小官吏成年累月地抄写文书,还经常受人愚弄。他节衣缩食,好不容易才做了一件新外套,这成了他生平唯一的欢乐。但不久他的外套被人抢去,他央求警察局长帮助,却挨了一顿臭骂,从此一病不起,终于死去。《外套》是19世纪俄国文学中反映“小人物”命运的一篇杰作,作者竭力向世人表明:那些生活在社会底层的小人物,他们是跟我们一样的同类,他们有权像其他人一样地活着,大人物依仗权势欺负凌辱他们,剥夺他们做人的起码的尊严,甚至剥夺他们基

本的生存权利,这是惨无人道的罪恶。作者坚持人道主义的立场,明显表露出他对悲苦无告的小人物的深切同情和对肆无忌惮的大人物的严厉谴责。

当然,文学史上也不乏追名逐利的无行文人、趋炎附势的无耻文人、为虎作伥的帮凶文人、歌功颂德的御用文人。这些文人也可能很有舞文弄墨的才能,他们的作品也可能写得天花乱坠,迷人耳目,博得一时的喝彩;但由于他们丧失了“隐之心”,丧失了同情人的能力,漠视人间的不幸和苦难,所以在他们的作品里,除了风花雪月的无聊卖弄、歌舞升平的虚假铺张、荒诞无稽的胡编乱造、性和暴力的露骨展示,看不到半点儿人情、人性和人道



图10-8 果戈理画像

的真实流露,这样的作品无论词藻多么华丽,形式多么优美,都是毫无价值的,都不可能长久地流传。“哀莫大于心死”,这些文人的可悲就在于“一隐之心”的沦丧,就在于在人的苦难面前冷酷无情地闭上眼睛或一若寒蝉。

历史的筛选是公正的,它只给那些放射着人道主义光辉的作品发放通行证,而使之流芳千古。中国古代伟大的史学家司马迁(前154—87)评价屈原“虽与日月争辉可也”(屈原的伟大可以与太阳和月亮争辉夺彩),李白也说过“屈平词赋悬日月,楚王台榭空山丘”(屈原的诗篇像日月一样永远高悬于中天,而楚王的宫一楼阁却早已坍塌无存了)。屈原(约前340—277)(图10-9)是先秦时代最伟大的诗人,他之所以如日月般永垂不朽,就是因为他“哀民生之多艰”,“忿小人之当道”,为了自己祖国(楚国)的富强,奋不顾身地同“群小”斗争到底,九死而不悔。当他的政治理想终于破灭时,他行吟泽畔,赋《离骚》以明志,义无反顾地投一罗江自沉。屈原就是这样结束了他“上下求索”的一生,但他留下来的光照日月的诗篇却永世长存,他所表现出来的伟大的人道主义和爱国主义精神却永世长存。屈原以身殉道的这一天后来

定为中华民族的传统节日——端午节,每年的这一天,人们在江上赛龙舟,向水中投一子,以纪念这位中国历史上第一位杀身成仁的壮烈诗人。

所以,悲天悯人、同情弱者、人道情怀、人文精神是一切优秀文学家的共同

品格。正是因为有了这种品格,他们的作品才具有了改善人的处境、推动人的进步、提高人的福一的宝贵价值,从而也才能被世代的人所看重,受到世代的人的普遍喜爱。这或许就是托尔斯泰说的“钟爱人人”和“受人人之爱”的真正含义吧。



图10-9 屈原像(关山月绘)

一个作家好比一口井。重要的是：井里要有好水，而且最好每次汲出一定数量的水来，而不要一下子就把井里的水汲干，等待以后再把井装满。

——[美] 海明威

《圣经》（图11-1）中说神是在虚无中创造出世界万物的，神只须开口说句话，一切就产生了。（图11-2）神说“要有光”，就有了光；神说“要有空气”，就有了空气；神说“要有生命”，就有了生命。也许，神的创造可以如此神通广大，但人的创造却不可能无中生有。俗话说：“巧妇难为无米之炊。”同样，一个作家在写作作品时，头脑里也不能空空如也。

有一则笑话这样说：古时候有个秀才写文章写不出来，急得抓耳挠腮，



图11-1 《圣经》古版本残卷



图11-2 上帝创造世界

痛苦不堪。妻子不解地对他说：“看你写文章怎么这样难，就像我生孩子似的。”秀才听罢，无可奈何地叹了口气，说：“还是你生孩子容易。”“啊，不可能吧？”饱受过分娩之苦的妻子禁不住叫起来，秀才指了指妻子的肚子又拍拍自己的腹部苦笑着说：“你肚里有，我肚里没有。”

这位秀才写不出文章，固然是既不“秀”也不“才”，有些名不副实。但他分析自己写不出文章的原因却是歪打正着，确实抓住了要害。他写不出文章并不是因为他不会写文章，而是因为他“肚里没有”。所谓“肚里没有”是指头脑里空无一物，当然笔下就没有词，写不出文章来。可见，对一个作家来说，能否写出像样的作品，关键看他的头脑是否充实。头脑充实，就能文思勃发，就能下笔千言，就能一气呵成。就像盖房子，只要备足了砖瓦、木材、水泥等材料，把房子盖起来也就不成问题了。

但是，作家头脑的充实显然不能靠头脑本身，再聪明的头脑也不可能自动产生思想。作家头脑的充实必须要有外部世界的激发和灌注，而外部世界的激发和灌注主要来自两条途径，一是生活，

二是读书。明代大书画家董其昌（1555—1636）说过，画家要画得“传神”，必先使内心清静而又充盈，而要使内心清静而充盈，（图11-3）就要“读万卷书，行万里路”。这里说的“行万里路”不只是指多游览名山大川，也包括多经历世事人情，多长见识。画家作画如此，作家作品也是这样。

类似的意思，英国杰出的浪漫主义诗人雪莱（1792—1822）（图11-4）说得更加具体。他说，“我曾踏过冰封的阿尔卑斯



图11-3 董其昌画作



图11-4 正在写作《解放了的普罗米修斯》的雪莱

山，曾在白朗峰之麓居住。我曾在遥远的原野里漂泊。我曾泛舟于波澜壮阔的江上，日以继夜地驶过山间的急湍，看日出、日落，看满天繁星闪现。我见过不少人烟稠密的城市，处处看到群众的情操如何昂扬，磅礴，低沉，递变。我见过暴政和战争的明目张胆，暴虐的场景，多少城市和乡村变成了零零落落的断壁废墟，赤身裸体的居民们在荒凉的门前坐以待毙。我曾与当代不少的天才人物交谈。古希腊、罗马的诗歌，现代意大利诗歌，以及我本国的诗歌，一如外在的自然风光，对于我始终是一种热爱，一种享受。我曾

经读过我所能理会的诗人、历史家和形而上学的著作”，“我就是从这些泉源中吸取了我的诗歌形象的养料”（《伊斯兰起义》原序）。在这段话中，雪莱强调的也是生活和读书，并且把这两者看作是丰富他的见闻学识、吸取他的诗歌创作素材的两大源泉。

江淹（444—505）和 信（513—581）都是南北朝时期著名的文学家，但创作经历却颇为不同，形成了鲜明的对照。

江淹在创作前期才思横溢，写出诸如《恨赋》、《别赋》（图11-5）等名篇，赢得了显赫的名声。但到了后期，却再也写不出好作品了，文章平淡，诗无佳句，因有“江郎才尽”之说。 信的情况则相反，前期诗文成就不大，但后期却出现了创作上的飞跃，所作诗文动人心弦，警人耳目，在诗歌形式上也多有创造，开了唐人七绝七律的先河。杜甫对他评价极高，写诗称赞说：“ 信文章老更成，凌云健笔意纵横。”说的是， 信老年时诗文更有成就了，真是才思喷涌，佳作不断。（图11-6）

那么，我们不禁要问，为什么 信



图11-5 江淹《别赋》写意照

“老更成”，而江淹老了反而“才尽”了呢？这恐怕首先要从根本上、也就是从生活源泉上找原因。江淹年轻时，家境贫寒，四处奔波，又曾遭陷入狱，对现实生活有广泛的了解和深切的感受，胸中多忧愤悲凉之气，蓄久积深，外化为诗文，自然有催人泪下的力量。到了中年以后，没想到他时来运转，官运亨通，一

路做到了相国和大将军，终日出入于宫廷和官场，高高在上，养尊处优。他个人的物质生活是舒适丰裕了，但由于远离了丰富多彩的社会生活，断绝了创作的源泉，他的诗文创作却走了下坡路，越来越才思枯竭，越来越写不出像样的作品了。与江淹的生活际遇恰好相反，信是早年即入宫做了文学侍臣，春风得意的同时也远离了生活源泉，即使很有创作的才华，也只能写出一些形式华丽、内容空虚无聊的应制酬答之作。但信的后期生活却遭遇到国破家亡的厄运，发生了翻天覆地的变化，特别是久滞北朝以后，殷切执著的故国之思，屈身仕敌的沉痛之情，日夜萦绕于怀，消磨于心，真可谓块垒在胸，不



图11-6 信名句：“阳关万里道，不见一人归。惟有河边雁，秋来南向飞”。

吐不快。这时候写出的诗文当然会“凌云健笔意纵横”了。

所以，无论是江淹的“才尽”，还是信的“老更成”，其根本原因都在于是否占有了创作的生活源泉。一个作家只要热爱生活、贴近生活、深入生活，在生活中多遇、多见、多闻、多做，就一定能为创作积累起大量的素材，这些素材平日记忆在作家的头脑里，待到创作时，就被作家的想象力和理解力所激活所催化，成为作家创造文学作品的动力之源和内容之源。

作家个人所经历的生活固然是创作的第一源泉，但是仅仅占有这个源泉，往往还不能给创作提供足够的素材，因为每个作家亲身经历的生活毕竟有限，而他作品中描写的生活范围却是无限的。这就需要第二个源泉作为补充，这第二个源泉就是读书。

俗话说：“熟读唐诗三百首，不会做诗也会吟。”大诗人杜甫也深有感触地说：

“读书破万卷，下笔如有神。”明代诗人杨慎（1488—1559）在讥讽唐代苦吟派诗人时，也强调了多读书对创作的重要性。他说，苦吟派的诗人以“吟安一个字，捻断数茎须”来表白苦吟之状，（图11-7）真是笑煞人。“今不读书而徒事苦吟，捻断肋骨也何益哉？”他接着反问道：“不知



图11-7 驴背行吟图



■ 图11-8 明代陈洪 画的《升花图》：杨慎，字升，此图表现了杨慎诗意 狂的贬 生活。

李杜长篇数千首，安得许多胡须捻扯也？苦哉！”（《升诗话》）杨慎的话说得很刻薄，对以孟郊、贾岛为代表的苦吟派的

评价也不一定公平，但他认为要想写好诗就得多读书的观点则无疑是正确的。（图11-8）

数一数古今中外的优秀作家，没有一个不是满腹经纶的饱学之士。有人把曹雪芹的《红楼梦》当作封建社会的百科全书来读，说曹雪芹不仅对他所描写的那个社会的政治、经济、文化总的状况了如指掌，即使涉及到许多行业、学科的细节也写得准确无误。他不是医生，却在书中多次很在行地写到人物的病状、吃的药丸、开的药方；不是园林建筑学家，却将大观园的格局和构成描述得头头是道；不是音韵学家，但书中谈到的音韵知识显示出专家水平；不是烹调家，小说里却描写了许多烹调技艺，甚至细致入微地描写到许多名菜的烹制过程。其它如琴、棋、书、画、古玩、风 、节庆等等也多有准确的描写。可以说，曹雪芹对他那个时代已有的知识几乎是无所不知的。（图11-9）

可与曹雪芹的《红楼梦》比肩的，还有巴尔扎克的《人间喜剧》。恩格斯曾说过，他从这部百科全书式的巨著中学到的东西，甚至“比从当时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”。（《致玛·哈克奈斯》）可以推想，像曹雪芹、巴尔扎克这



图11-9 清代徐扬绘制的《姑苏繁华图》，可参照了解《红楼梦》一书所描写的社会背景。



图11-10 罗丹创作的《巴尔扎克像》

样博学多识的文学家，一生要读多少书啊！（图11-10）

列夫·托尔斯泰的煌煌巨著《战争与和平》以1812年俄法战争为中心，从1805年彼得堡贵族沙龙谈论对拿破仑的战事写起，中经俄奥联军同拿破仑部队之间的大会战、1812年法军对俄国的入侵、莫斯科大火、法军全线溃退，最后写到1820年十二月党人运动的酝酿为止。在这长达15年之久的战争与和平的交替中，作者的笔触深入到19世纪俄国广阔的生活领域，大如历史进程、民族存亡、战争风云、制度变革，小至家族盛衰、乡村习俗、节庆喜、个人悲欢，都纳入到小说的宏大叙事里。全书描写到的人物多达559人，上至皇帝、大臣、将帅、贵族，下至商人、士兵、



■ 图11-11 列夫·托尔斯泰的《战争与和平》插图

农民，几乎各个阶层都有代表人物出现。有人曾问过托尔斯泰，这样一部宏伟的小说是怎么写出来的。托尔斯泰回答，只有通过艰苦的劳动，别无它途。据说，托尔斯泰为写作此书阅读各种书籍和文字材料就花费了十年以上的时间，而这些书籍和文字材料加起来，足以塞满两个图书馆！（图11-11）

被誉为“科幻小说之父”的凡尔纳（图11-12）是世界第一流的多产作家，一生仅科幻小说就发表了104部，内容涉及到电报、电视、潜艇、飞机、导弹、太空火箭、无线电话、气候控制、人工造雨、霓虹灯等广大领域，可以看到，凡是20世纪

出现的科学奇迹几乎没有一样未被这位19世纪的伟大科学幻想家所预见到。曾有人不相信凡尔纳一个人能写出这么多这么好的作品，猜测可能有一个“写作公司”在为他工作。有一次，凡尔纳把一位感兴趣的记者领进他的书房，他对记者说：“这就是我的写作公司。”书房里到处堆满了书，还有一个大柜子，里面分门别类地摆满了手写的卡片，足有几万张！那都是凡尔纳为写小说而做的读书笔记。他说，只是为了写一本《月球旅行记》，他就研读了500多册参考书和科学论文，还订阅了20多种报纸！

有近万首诗歌传世的南宋杰出的爱



■ 图11-12 凡尔纳像

国诗人陆游，从少年开始就手不释卷，博览群书。到晚年，他被当权的投降派排斥打击，罢官回乡，仍刻苦攻读不辍。他给自己的居室取名“书巢”。有人不理解，问他：“上古有巢氏筑巢而居，因为那时人们还不会造房。你现在有房子住，为何还叫‘巢’呢？”陆游答道：“你看，在我的住所里，柜子里装的是书，面前堆的是书，床上枕上铺的还是书。总之，除了书还是书。而我的饮食起居，喜怒哀乐，始终和书纠缠在一起——这岂不是我所说的‘巢’吗？”陆游就是在这“书巢”之中，写出了上万首的诗歌佳作。

当然，无论读书多么重要，终究还是积蓄创作素材的第二源泉。读书代替不了生活，如果一个作家只是读书，没有生活给他提供第一手的创作材料，那他肯定也写不出好作品。就连那么重视读书的陆游，也告诫他的儿子说，“汝果欲学诗，

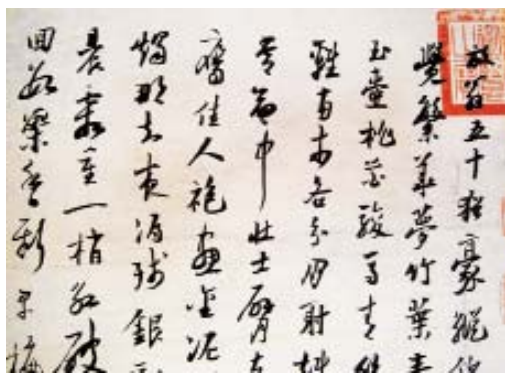


图11-13 陆游手迹

功夫在诗外”，“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”。“纸上得来”是指读书，“躬行”是指亲身经历的生活。在这里，陆游强调了“亲身经历的生活”是比“读书”更为重要的创作源泉。(图11-13)

说来说去，文学创作是没有捷径可走的，也不可能无中生有，必须要“肚里有”。而要想“肚里有”，也就是要想获得可供选择的足够的创作素材，以便写出有分量的作品，恐怕还是要落实到杨慎讲的那两句话：“读万卷书，行万里路。”

有人问：写一首好诗，是靠天才呢，还是靠艺术？我的看法是：苦学而没有丰富的天才，有天才而没有训练，都归无用；两者应该相互为用，相互结合。

——[古罗马] 贺拉斯

老舍（1899—1966）（图12-1）（图12-2）写过一本很有名的小说——《骆驼祥子》，反映了人力车夫的悲惨生活。老舍为什么能写好这部小说？



图12-1 老舍遗照



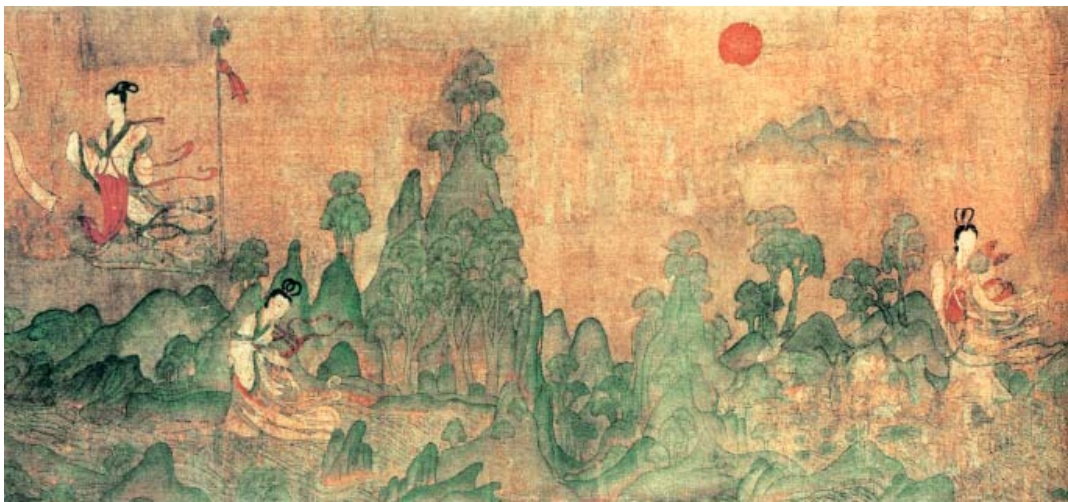
图12-2 电影《骆驼祥子》海报

有人解释说，他曾和许多“引车卖浆者”交朋友，对人力车夫的生活非常了解和熟悉。这种解释当然切中要点，但还不全面。要说对人力车夫生活的了解和熟悉，莫过于人力车夫自己了，可是为什么人力车夫没有写出《骆驼祥子》，而不是人力车夫的老舍却写出来了，而且还写得那么精彩？这其中的原因不难理解，那就是人力车夫不会写小说，而老舍具有小说创作所需要的全部才能。具体说就是，老舍能在对人力车夫现实生活了解和理解的基础上，敏锐地觉察到其中的一些有震撼力的东西，据此编织出一个引人入胜的故事，并且能把这个故事有序而巧妙地叙述

出来。老舍具有小说创作所必需的观察、感受、体悟、想象、虚构和语言表达等等的特殊的能力。如此说来，除了丰富的生活经验外，具有某些特殊的才能对文学创作的成功也是至关重要的。

然而，当我们阅读像《骆驼祥子》那样的优秀作品时，我们往往又对作家在创作中显示出来的那种非凡的、甚至神奇的才能，感到惊叹而又困惑不解。据传曹植（192—232）（图12-3）仅仅走了七步，就能写出一篇传世佳作；温庭（约812—866）（图12-4）叉手之间，就能吟成八句诗；听到一段关于一个小官吏的趣闻，其他人只是哈哈一笑，果戈理却迅速发现了其中的悲剧性，他的小说名作《外套》就是由此而生的；看到夜 在树上做巢，这本是司空见惯的自然现象，但在济慈（1795—1821）的眼里却充满了诗意，他那首著名的诗《夜 颂》就是以此为机缘写成的。我们局外人的确难以理解，这些作家、诗人表现出的如此超常的才华和本领到底是怎么获得的？

李白的堂弟李令问就曾向李白提出这样的疑问：“兄心肝五脏，皆锦绣也？不然，何开口成文，挥翰雾散？”这意思是说，老天在降生李白时格外优待了他，给别人的是“血肉心肝”，给他的却是“锦绣



■ 图12-3 东晋顾恺之画的《洛神赋图》(局部),取材于曹植的《洛神赋》,描绘曹植在洛水边遇到的浪漫故事。

心肝”,给他的却是“锦绣心”,所以他出口成章,落笔千言。还有些民间传说更带有神秘的色彩,说李白是天上的太白金星下凡,早在娘胎里就成了诗仙了;又说李白曾梦见笔头生花,故能诗思勃发,文采飞扬。就连李白本人也“大言不惭”地说过:“天生我材必有用,千金散尽还复来。”李白恃才傲物,也认定自己的诗才是老天特别赏赐给他的。

追究起来,把创作的才能看作是天赐神授的“天才论”观点源于古代的神话传说。《山海经》里记载着一则神话,说有一个神奇的人,名子叫夏后开,骑着两条飞龙升到“天宫”,求得了“九辩”和“九歌”,又飞回大地。从此,人间就有了诗人和诗歌。所以,诗人的诗才来自上天,是上



■ 图12-4 晚唐诗人温庭筠像:温庭筠诗,与李商隐齐名,人称“温李”。又善为小词,为花间派鼻祖,对后世婉约词影响巨大。



图12-5 法国亨利·卢梭的名画《诗人和他的 斯》

天赐予的。在古希腊神话里，太阳神阿波罗就是文艺的保护神，他统率着九个“斯”（女神），让她们分管各种艺术诸如悲剧、喜剧、史诗、抒情诗、颂歌等等。如果

斯降临到某个人身上，这人就得了神助，具有了一种超凡的才能，因而创作出美妙动人的文艺作品。（图12-5）

神话毕竟是幻想的产物，幻想有时可能很美丽，很迷人，但不足为信，也不足为凭。“上天”是什么？神在哪里？神又是怎样把诗才赏赐给诗人的？这些神话的幻想，一经科学的追问，就会露出虚假的

根底。但“天才论”也并非完全是无稽之谈。脑神经学、心理学、遗传学、生命科学的大量研究成果已经表明，人的先天天赋的确有着很大的差异。

早在古希腊时期，人们就提出了一种气质理论，认为人体含有血液、黄胆汁、黑胆汁、粘液等四种体液，人一生下来，他身上的这四种体液的比例和搭配就存在着差别，这种差别决定了人的先天气质的四种类型，即多血质、粘液质、胆汁质和抑郁质。人们发现，在文学艺术家中以胆汁质和抑郁质的人居多，因为胆汁质的人精力旺盛、情绪激烈、易于冲动，抑郁质的人敏感、内向、情感体验深刻而又持久，而这些气质特征是与文艺创作所需要的种种品格和才能相对应的。这种古老的气质理论显然带有较强的假想色彩，但也多少揭示了人的先天天赋的多样性以及这种先天天赋与人的后天活动倾向和能力之间的可能联系。

现代脑神经学、遗传学等学科的迅速发展更为先天天赋差异论提供了科学依据。例如高级神经学的研究发现，由于遗传的原因，人的大脑神经的活动可以区分为三种类型，第一种类型是第一信号系统占优势，表现为感觉、知觉、记忆、想象等表象活动丰富、生动；第二种类型是

第二信号系统占优势，其特点是运用概念进行分析、概括、推理、判断的逻辑活动较为发达；第三种类型介于以上两种类型之间，大脑的两种信号系统的活动比较均衡。根据大脑神经活动的三种类型，人也可以相应地分为艺术型、理智型和中间型三大类。其中艺术型的人更倾向于和善于从事艺术活动。

与上述理论相互印证的还有脑科学中的“左右脑理论”，认为大脑皮层的左右两半球的功能不一样，左脑主管逻辑活动，右脑主管形象活动，因此右脑相对发达的人更适合于进行文艺活动。另外，瑞士心理学家荣格（1875—1961）从人的“里必多”（潜意识的本能欲望）活动方式的不同，把人区分为“内倾型”和“外倾型”，认为内倾型的人更容易成为艺术家。这一理论也从心理学方面给予“天赋论”和“天才论”以有力的支持。

尽管如此，先天天赋的作用仍旧是有限的。假设有这样一个人，他天生“第一信号系统”活跃，右脑发达，有很好的从事文学活动的先天条件，但他一生中从未写过一首诗、一篇小说，我们能说他有文学创作的才能吗？反之，一个人的先天条件并不太好，甚至有某些缺陷，但他意志顽强，刻苦学习写作，经过长期的努力，

终于写出了有影响的作品，在文学史上留下了声名。这样的人，我们能说他没有创作才能吗？

事实上，文学史上还确实出现过这样一些先天天赋不足而成就巨大的文学家。初唐四杰之一的诗人陈子昂（659—700）（图12-6）小时候天资并不高，到了18岁还不会读书。可是他志向高远，勤奋努力，谢绝一切无谓的交往，专心读书学习，结果成了开一代诗风的文坛巨子。

郭沫若（1892—1978）就更为我们所熟悉了，我们只知道他在文学、历史学、古文字学等多方面都有重大贡献，是有名的才子型的诗人、学者，但我们不知道他早年也并未显示出过人的聪明，他的中学毕业证上记载的“国文”成绩仅得了55分。所以后来有人称他为天才，他回答道：“什么是天才？天才就是勤奋的结果。不肯下功夫的人，奇迹绝不会从天上掉到他的头上的。”

还有美国著名女作家海伦·克拉，1岁多时因病失去了听力和视力，但他克服了常人难以想象的种种困难，坚持刻苦学习，不仅学会了盲文，14岁左右还攻克了4种外语，通晓希腊、古罗马、法国、德国文学，20岁时考入哈佛大学，并开始文学创作，不久即成为名扬欧美的作家。



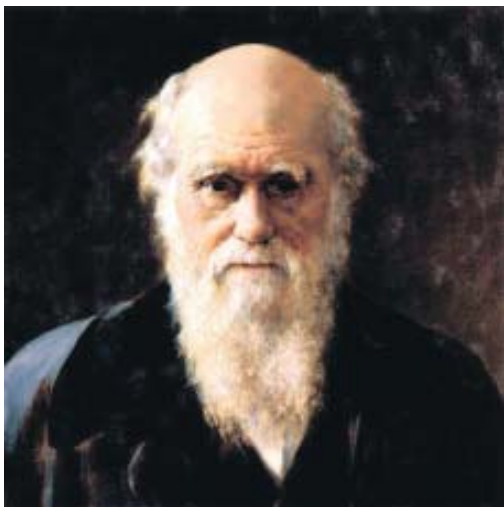
图12-6 陈子昂《登幽州台歌》诗意图

文学创作之外的领域，也有不少类似的事例。古希腊最著名的讲演家、辩论家德摩斯梯尼，小时候竟是个说话结巴的孩子，而且语音微弱、表情呆滞；生物进化论的创立者、声震全球的生物学家达尔文，（图12-7）幼年时并不很聪明，被认为是“一个十分平庸的孩子”，甚至被认为智

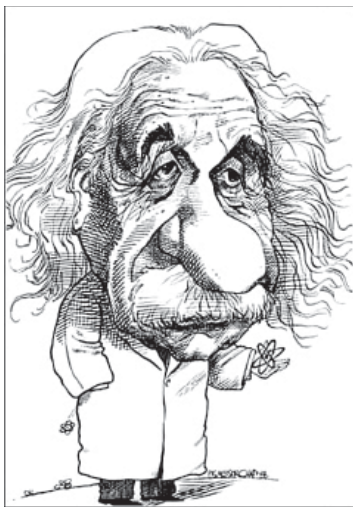
力在一般水准之下；本世纪最伟大的物理学家爱因斯坦（图12-8）的先天条件也不超凡，据说他三岁还不会说话，六岁时被老师斥为“笨头笨脑的孩子”，考大学还落过榜。所有的这些先天并未必突出的人，都是靠了后天的艰苦卓绝的努力而取得了他那个领域里第一流的成就。

从上述事例我们可以清楚地看到：对创作才能的形成，先天 赋只起一种潜在的、可能的作用，后天的学习和训练才起一种决定性的作用。一个天赋一般但勤奋努力的作家比一个天赋超常但懒散懈怠的作家，可能更有作为，更有成就。

在中国现代文学史上，鲁迅无疑是一个大师级的人物，称他为文学天才并不为过。但他对天才之说却比李白有着更清醒的认识，他说：“哪里有天才，我是把别人喝咖啡的功夫都用在工作上的。”鲁迅这话并非过谦之词。我们知道，正是夜以继日的无休止的工作成就了鲁迅的文学事业，也耗损了他的健康，以



■ 图12-7 达尔文像



■ 图12-8 爱因斯坦漫画像

至在56岁的盛年就过早去世了。伴随着文学巨星的陨落的是文学丰碑的竖起，而这座丰碑的竖起，显然依仗的并不是天赋之才，而是辛勤的汗水。（图12-9）

俗话说，笨鸟先飞，勤能补拙，一分耕耘，一分收获。爱好文学的青年朋友们，如果你立志要成为一个文学作家，那

就不必担心你有没有这方面的天赋，只要你坚持不懈地学习和训练，只要你付出了足够的汗水和心血，你的写作能力就一定会不断提高，最终你的作品也一定会被社会所接纳和欢迎。到那时，你也可以像李白那样自豪地说“天生我材必有用”了。



■ 图12-9 塑像：鲁迅与文学青年

没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂似的灵感，就不能成为大诗人。

——[古希腊] 德 克利特

“有时忽得惊人句，费尽心机做不成。”这是南宋诗人戴复古（1167—？）的两句诗，说的是文学创作中的两种状态：一种可用“呆若木鸡”来形容，在这种状态里，作家感到思路闭塞，脑子里一片空白，无论怎么苦思冥想也写不出一个字；另一种可用“动如惊鸿”来形容，就是处于此种状态的作家，觉得脑子特别灵敏，奇妙的想法和句子不断地涌现出来，连自己也惊叹不已。



图13-1 摄影《灵感》

前一种状态使创作陷入困境，后一种状态推动着创作的进展，属于创作的最佳状态，通常被称之为“灵感”状态。（图13-1）

关于创作灵感出现时的情形，许多作家做过生动的描述。小说大师果戈理曾给他的一位朋友讲述他灵感发生时的感受，他是这样说的：“我感到，我脑子里的思想像一窝受惊的蜜蜂似地蠕动起来；我的想象力越来越敏锐。这是多么快乐呀，要是你能知道就好了！最近一个时期我懒洋洋地保存在脑子里的，连想都不敢想写的题材，忽然如此宏伟地展现在我的眼前，使我全身都感到一种甜蜜的战栗，于是我忘掉一切，

突然进入我久违的那个世界。”（魏列萨耶夫《果戈理是怎样写作的》）当灵感袭来时，果戈理体验到的是“一种甜蜜的战栗”，也就是一种既愉快又振奋的情感。

与果戈理稍有不同，伟大的俄国诗人普希金（1799—1837）（图13-2）把灵感说成是“甜蜜的静”。他在一首诗中这样写道：“我常常忘记世界——在甜蜜的静中，/幻想使我安眠。/这时诗歌开始苏醒：/灵魂洋溢着抒情的激动，/他颤抖，响动，探索，像在梦中，/最终倾泻出自由的表现来——/一群无形的客人朝我涌来，/是往日的相识，是我幻想的果实。/于是思想在脑中奔腾、澎湃，/轻妙的韵律迎面奔来。/于是手指儿忙着抓笔，笔忙着就纸，/刹那间——诗句就源源不断地涌出”（《秋》）虚静的心境，专注的神情，奔放的想象，激越的情感，这就是普希金的灵感。

在现实主义巨匠巴尔扎克那里，灵感被比喻为“一团热火”。“某一天晚上，走在街心，或当清晨起身，或在狂饮作乐之际，巧逢一团热火触及这个脑门，这双手，这条舌头；顿时，一字唤起了一整套意念；从这些意念的滋长、发育和酝酿中，诞生了显露一首的悲剧、富于色彩的画幅、线条分明的塑像、风趣横溢的喜



图13-2 普希金像

剧。熔炉中火光闪闪，这是艺术家在劳动、在静寂与孤独中展示无穷的宝藏；你想要什么就有什么。”（巴尔扎克：《论艺术家》）灵感就像熊熊燃烧的火焰，这团火焰烧到哪里，哪里就有了创作所需要的光和热。

虽然作家们对灵感的具体描述不尽相同，但说的意思都差不多。从现象上看，灵感的首要表征就是浮想联翩、文思如泉涌，即如晋代文学家陆机（261—303）所说的：“思风发于胸臆，言泉流于唇齿。”（《文赋》）这句话的意思是，灵感到来之时，思绪在胸中风起云涌，言辞在嘴边如泉水般喷涌流淌。（图13-3）

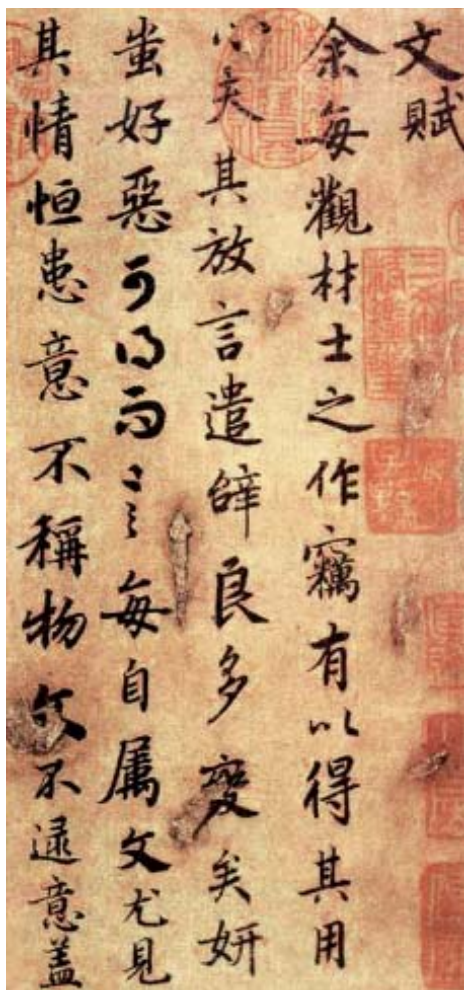


图13-3 唐代陆柬之书录陆机《文赋》

灵感的另一个表征是，往往与高度昂扬的情绪相伴随，甚至会出现一种物我两忘的迷狂状态。郭沫若在谈到他的名诗《地球，我的母亲》的写作过程时说：

“那天上半天跑到福冈图书馆看书，突然受到了诗性的袭击，便出了馆，在馆后僻静的石子路上，把‘下驮’脱了，赤着脚来去，时而又率性倒在路上睡着，想

真切地和‘地球母亲’亲近，去感触她的皮肤，受她的拥抱。——这在现在看起来，觉得有点发狂，然在当时却委实是感受着迫切。在那样的状态中受着诗的推荡、鼓舞，终于见到了她的完成。”（《中国现代文学研究资料·郭沫若专集》）（图13-4）

从这段描述可以看出，灵感的到来使得诗人完全陷入了激情状态，并被这种激情所控制，竟至于忘乎所以地做出些反常的举动：赤着脚走路，与大地亲吻。还有些作家谈到在灵感的冲击下，他们竟然摔砸东西，狂奔呼啸，对着墙壁说话，等等。这种不可名状的下意识的怪异行为，无不显示出灵感爆发时作家情绪的激



图13-4 1921年出版的郭沫若诗集《女神》

昂乃至迷狂，难怪古希腊先哲德 克利特把诗人的灵感称为“疯狂式的灵感”，也难怪不少人把文学作家看作是“有怪的人”，甚至与精神病患者相提并论。当然，文学作家绝不是精神病患者，他们平时都是像正常人一样地生活，只是在写作时，特别是陷入灵感的迷狂状态时，可能会身不由己地做出些使常人感到奇怪、反常的事情。

从上述灵感的表征看，灵感属于人的一种很奇特的心灵现象，灵感一旦降临到一个人的身上，这个人就仿佛得到了什么“魔力”的帮助似的，感到自己的脑筋出奇的灵敏，思路出奇的清晰，精力出奇的充沛，平时想不通的问题也于此时迎刃而解，平时做不成的事情也于此时马到成功。

灵感既有如此之威力，人的一切创

造性活动自当都需要它的激发和推进，文学创作活动更是离不开它。宋代大文豪苏 轼（1037—1101）对灵感在创作中的重大意义体会颇深，他曾很自得地说过：

“吾文如万 泉涌，不择地而出，在平地滔滔 然，虽一日千里无难。”（图13-5）

（《经进东坡文集事略》）俄国大诗人普希金说得更加简洁：“灵感冲动的一刹那，我那流传百世的作品便挥笔而就。”

（引自《文化译丛》1982年第3期《契 夫是怎样写作的》）

因此，每个作家都对灵感有着一种特别的向往和期待，他们在创作中的最大的心愿就是希望灵感时常光顾自己，以便保证自己的文思泉涌般源源不绝。就连果戈理这样的倍受灵感“青 睐”的大作家，有一次也忍不住大声呼唤着灵

感的到来，要求灵感永远伴随着他，同他一起生活，每天哪怕只有“两个钟头”也好。可是，作家怎样才能获得灵感呢？我们将在下文里进一步探讨这个问题。

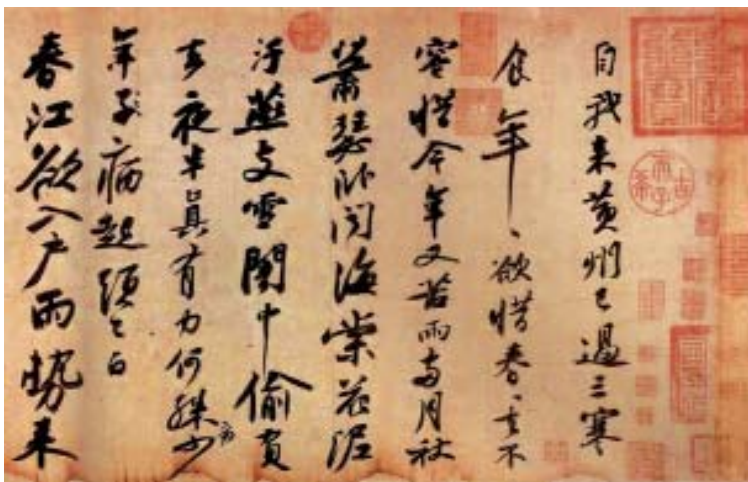


图13-5 苏 轼手迹

灵感，是天才的女神。她并不步履 地走过，而是在空中像乌鸦那么警觉地飞过的，她没有什么飘带给诗人抓握，她的头发是一团烈火，她溜得快，像那些白里带红的鹤，叫猎人见了无可奈何。

——[法] 巴尔扎克

我们已经知道，灵感是作家的创造力的象征，作家与灵感的相遇，犹如初恋的人在花前月下的欢会，那种感受的确是一种“甜蜜的战栗”。但是，作家与灵感的 ，又是可遇不可求的。谁也难以料定灵感什么时候产生，因为灵感的来临，就像一片秋叶在某一时刻脱离树枝飘落到大地一样，完全出于一种偶然的机遇。

事情常常是这样的：书桌前的苦思 想并不能招 灵感，而一次不经意的闲谈，一次轻松自如的漫步，一次半睡半醒的午间小 ，一次愉快的朋友聚会 未必在书桌前，也可能在路边、在田间、在高山之巅、在小巷里，在任何一个什么地方，灵感都可能不期而至。

喜欢小说的朋友，恐怕都读过《约翰·克利斯朵夫》吧，那是著名的法国作家罗曼·罗兰（1866—1944）的代表作。你也许想不到，这部煌煌巨著的最初的创作灵感竟是在罗马郊外的一座小山上获得的。时间回溯到1890年3月的一天，年轻的罗曼·罗兰登上了罗马城外的霞尼古勒山，这本是一次例行的出游，但出乎意料的是，当罗曼·罗兰站立在山顶上，俯 夕阳照耀的罗马城时，忽然心有所动，刹那间，仿佛瞥见了克利斯朵夫这个形象从地平线上“站立着涌现出来，额头先出土，接着是眼光”。罗曼·罗兰回忆当时的情景说：“我立足不定，失去了时间概念。 在远处，我望见祖国，看到我的成

见和我自己。我第一次意识到我的生命，自由的、赤裸裸的生命。这是一道闪光。

就在这儿，《约翰·克利斯朵夫》开始被孕育。当然，他那时还没有成形。可是他的生命的核心，已经下了种。独立的创造者，他用贝多芬的眼睛，观察和批判当前的欧洲。在霞尼古勒山上的一瞬间，我就是那样一个创造者。后来，我用了20年的功夫，把这一切表达出来。”

（《回忆录》）罗曼·罗兰一生中最重要的

小说的创作，就是以此为机缘开始的。而他创作生涯中的这段神奇的经历，也被称为“霞尼古勒的启示”。很明显，正是这个“启示”触发了罗曼·罗兰的创作灵感，而这一切的发生都是偶然的、突如其来的。

（图14-1）

让我们再讲一个灵感的故事，这次是关于列夫·托尔斯泰的。牛 花，是一种属于菊科的极普通的草本植物，它一丛丛地衍生在路边，由于花叶细小，常常不能引起行人的注意。但是，生长在俄罗斯大地上的一株牛 花却触发了托尔斯泰老人的灵感。那是1896年7月19日，晚年的托尔斯泰在这天的日记中写道：“昨天，我走在翻耕过两次的休闲地上。放眼四望，除开黑油油的土地——看不见一根绿草。尘土飞扬，灰蒙蒙的大道旁却长着一丛 木（牛 ），只见上面绽出三根枝芽：一根已经折断，一朵乌涂涂的小白花垂悬着；另一根也受到损伤，污秽不堪，颜色发黑，脏乎乎的茎干还没有断；第三根挺立着，倾向一边，虽也让尘土染成黑色，看起来却那么鲜活，枝芽里泛滥出红光，——这时候，我回忆起哈泽·穆拉特来。于是产生了写作愿望。把生命坚持到最后一息，虽然整个田野就剩下它孤单单的一个，但他还是坚持住了生命。”（康·洛穆诺夫《托尔



图14-1 罗曼·罗兰《约翰·克利斯朵夫》插图



图14-2 触发列夫·托尔斯泰创作灵感的牛 花

斯泰传》) 哈泽·穆拉特是位著名的高加索民族英雄,他曾领导人民进行过抗击外侮的不屈不挠的斗争。又是一次偶然的机遇——看到了几枝在极其恶劣的条件下仍顽强生长着的牛 花,触发了托尔斯泰的创作灵感,而作为托尔斯泰最后一部传世之作,中篇历史小说《哈泽·穆拉特》,也就这样诞生了。(图14-2)

大量的事例表明,灵感虽发生在作家身上,但又不受作家意志的支配。它就像一个在作家身边飘忽不定的调皮的小精灵,当作家召唤它的时候,它避而不见;当作家不得不放弃了召见它的努力而去做其它事情时,它又 不及防地出现在作家的面前。明代文学家谢 (1495—1575) 在说明“诗兴”发生的特点时说:

“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。”(《四 诗话》)(图

14-3) 这里强调的就是灵感发生的偶然性和不可预期性。

不仅灵感的发生是不可预期的,灵感的离去也是不可挽留的。这就像身边掠过的一阵清风,吹过来的时候,你挡不住,吹过去的时候,你也留不下,真所谓“来不可止,去不可遏”。所以,每当灵感袭来的那一刻,有经验的作家总是毫不迟疑地急起就章,唯恐错过这稍纵即逝的佳遇良机。

德国伟大的诗人歌德(1749—1832)

(图14-4)(图14-5)说他每次灵感爆发时,根本来不及坐到书桌前,而是站着就急忙在稿纸上写出他想到的诗句,待到他平静下来后,才发现稿纸上早已写



图14-3 《四 诗话》书影(人民文学出版社1962年版)

满了字。《牡丹亭》的作者汤显祖，在他的住宅里到处备好笔砚，甚至“鸡栖棚之旁”也放着笔砚，以便他头脑里一有佳思妙句闪现，随处都可以及时抓起一枝笔记下来。俄国诗人马雅科夫斯基（1893—1930）有一次于睡梦中偶得佳句，竟不顾睡意，顺手摸过一个纸烟盒，匆匆记下了几个关键的字，以备早晨起床后查考。

诗人最讨厌的事情莫过于诗兴被突发的外来干扰所打断，因为诗兴一旦中断，就很难追续了。北宋诗僧惠洪在他的《冷斋夜话》里讲过这样的故事：有一位名叫潘大临的人，家贫好诗，有一次给朋友的赠诗仅有“满城风雨近重阳”一句。

为什么仅此一句呢？因为在他乘着诗兴刚写完这一句时，忽然催租人

上门催租，待他打发了催租人后，诗兴早已跑



图14-4 歌德画像

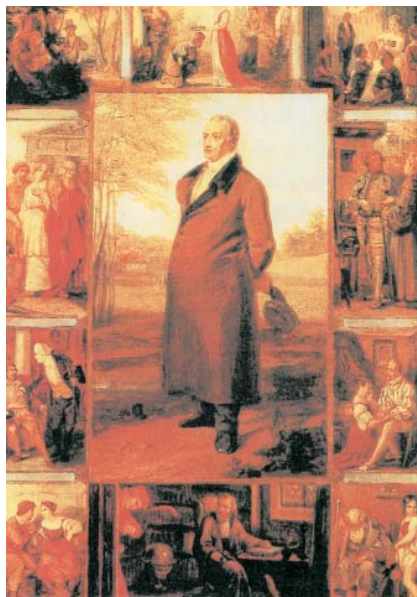


图14-5 歌德及其代表作中的场景、人物

得无影无踪，下面的句子就再也写不出了。

（图14-6）

灵感就是这样一种飘忽不定、来去无踪、奇奇怪怪的心灵现象。也许正是因为此，自古以来对灵感多有神秘主义的解释。古希腊的柏拉图就把灵感直接同神联系起来，他说过一段很有名的话：“凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。

神对于诗人们像对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们做代言人，正因为要使听众知道，诗人并非借自己的力量在无知无觉中说



图14-6 “满城风雨近重阳”诗意图

出那些珍贵的词句,而是由神凭附着来向人说话。”(《理想国》)柏拉图竟然认为是神给诗人带来了写诗的灵感,神凭附在诗人的身上,诗人受到神的召唤和启示,于是发生了灵感。(图14-7)

近代以后,柏拉图的“神附说”越来越没有市场,人们转而用天才来解释灵感,即认为天才是灵感的根源,只有天才人物才能时时与灵感为伴。“天才说”从神转向了人,应该说比“神附说”前进了一步,多了些合理性,况且天才人物确实也比一般人更容易获得灵感。但是,“天才说”依然没有给我们提供多少有关灵感的科学认识,因为,正如“神附说”把灵感的根源归结为“莫须有”的神,“天才

说”则把灵感托付给了需要进一步解释的“天才”。

无论“神附说”还是“天才说”,都给我们造成了这样的印象,似乎灵感总是同之中的某种不可探测的力量联系在一起,这就把问题更加神秘化了,使我们愈加感到灵感是一种不可捉摸、不可解释的东西。事实上,灵感并非不能从科学上加以解释,特别是在科学高度发展的今天,人们对灵感的探讨肯定会不断深入,最终可望达到某种科学的共识。

就目前情况看,我们完全可以根据现代脑神经学和心理学的某些理论,对灵感发生的过程做一点有科学依据的猜测。我们是不是可以这样解释:当作家在创作中苦苦思索时,大脑神经的兴奋集中在脑皮层上的一个极为狭小的区域,而此外的广大区域,包括因暂时遗忘而积淀成的无意识心理的区域则完全处于抑制状态,因此作家越想越没有结果,也就是俗称的“钻牛角尖”。但当作

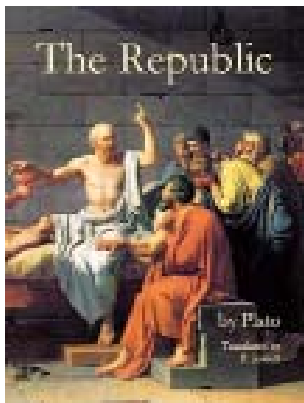


图14-7 柏拉图《理想国》英文版封面

家放弃思索时，大脑神经原先兴奋的区域转为抑制，而原先抑制的区域则可能兴奋起来。特别是当作家去从事一些无须多加注意的活动时，如散步、娱乐、闭目养神等，大脑神经的兴奋就可能弥散到无意识心理的区域，使无意识心理处在积极活跃的状态里，最终可能导致某个具有重大意义的已经被暂时遗忘而中断了的神经联系重新接通。而这个神经联系的接通又必然会带来连锁性的反应，使一系列相关的神经联系接通。这样，大量的已经遗忘的无意识心理就被唤醒和激起，绵延不断地涌入作家的脑海中，从而造成了文思勃发、浮想联翩的灵感现象。

如果上面的解释还有一定的道理，那么灵感的这种“千召不来，仓促忽至”的特征也就成为可以理解的了，这种特征无非是人的高级神经活动和无意识心理活动规律的一种体现而已。大脑皮层兴奋区域的高度集中和紧张，虽然可以使我们接近问题的解决，但也常常导致思路的闭锁，因而又无法达到问题的解决。而大脑兴奋的适当的放松和转移，却可能使思路活通，在不经意中茅塞顿开而找到了解决问题的途径。这就是我们平时常说的那句话：踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫。

但我们还要强调的是：通过“暂时转移”，做些其他的事情，甚至饮酒、服用致幻剂等等，都不过是使脑神经松弛下来以诱发灵感的方法，而真正能够成为灵感发生的根源的，仍旧是作家长期的生活积累和艰苦的艺术探索。因为只有平时多接触外界、多看、多想、多学习、多练习，才能通过这些大量的意识活动积淀起一个丰厚的无意识心理层和饱满的心理状态，从而为灵感的爆发准备好内在根据。要知道没有这种内在根据，任何诱发灵感的方法都只能是枉费心机。

并不是任何一个人看到牛一花就能写出一部传世之作的，列夫·托尔斯泰之所以写出了《哈泽·穆拉特》，主要是因为他40年前曾有一段在高加索服兵役的经历。在高加索，年轻的托尔斯泰度过了两年零七个月的战斗生活。那里美丽的大自然、古老的传说、勇敢的人民给他留下了深刻的印象。他也曾以这段生活为素材写出了《袭击》《伐木》《高加索的俘虏》等作品。正是因为有这一切生活和艺术的实践作为铺垫，晚年的托尔斯泰才能在看到牛一花的倔强不屈的形象时触发了灵感，创作了这部中篇小说。这正如托尔斯泰自己说的：“真正的艺术作品只是偶尔在艺术家的心灵产生，那是从他的经历

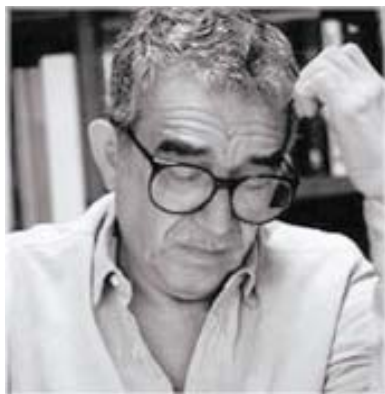


图14-8 马尔克斯在写作

过的生活中得来的果实，正像母亲的怀胎一样。”（《艺术论》）

得过诺贝尔奖的哥伦比亚作家马尔克斯（1928— ）（图14-8）也认为：“灵感既不是一种才能，也不是一种天赋，而是作家坚韧不拔的精神和精湛的技巧为他们所努力所表达的主题做出的一种和解。”（引自《“冰山”理论：对话与潜对话》）他还结合自己的创作经验，说他的代表作《百年孤独》的创作灵感最初就来自现实的生活感受。他说在他很小的时

候，有一次随外祖父去马戏团看单峰驼，中途经过一个海鲜仓库，正巧遇到有人打开了一箱冰冻 鱼。这是他平生第一次看到冰块，他把手按在冰块里，经历了一种终生难忘的异样的体验。《百年孤独》的开头就是受这一体验的启发而设定的。

我国清代文论家袁守定在谈到灵感时说过一句很精彩的话：“得之在俄顷，积之在平日。”意思是说，灵感表面上看，好像是在一瞬间很轻易得到的，实际上要靠生活和艺术实践的长期积累。从这个角度看，灵感的获得就不是“全不费功夫”的，而是要花费很多很多的功夫。那些不肯下功夫的人、偷懒的人、投机取巧的人，是无缘与灵感相遇的。

我们当然可以对灵感做出各种各样的猜测和解释，但有一点是肯定的：灵感不是天才的专利，灵感也不是“天外来客”，灵感不过是对作家的长期的艰苦的劳动的一种回报和奖赏。

诗人转动着眼睛，眼睛里带着精妙的疯狂，从天空看到地下，地下看到天上。他的想象为从来没人知道的东西构成形体，使虚无飘渺的东西有了确切的寄寓和名目。

——[英] 莎士比亚

我们一定很想知道，当一个作家在构思他的作品的时候，他的脑子里发生了什么？他的大脑是怎样思考的？当然，谁也不可能直接观察到作家创作时大脑里的活动，但我们可以根据作家的经验和他写出的作品来推测他大脑活动的情形。（图15-1）（图15-2）

俄国著名作家冈察洛夫（1812—1891）（图15-3）（图15-4）这样描述他



图15-1 想象力挑战极限



图15-2 令人惊叹的艺术想象

创作时思维过程：“我在描绘的那一会儿，很少懂得我的形象、肖像、性格意味着什么；我仅仅看见它活生生地站在我面前，我观看我描绘得真实不真实；我看见他与另外一些人一起活动，因而我也看见一些场面，同时也就描写这另外一些人，有时远远跑在小说计划前面，而仍旧不很清楚，和把这一切暂时还是七零八落地散布在脑子里的整体的各个部分结合在一起。直到突然光芒四射，照亮了我应该走的道路。我心中总是有一个形象，同时还有一个基本的主题，就是它在引导我前进，一路上我还无意中抓到些手边碰到的东西，就是说与它关系比较密切的东西。创作仍在脑子里进行着，人物就不让我安宁，总是纠缠不休，做出各种姿态，我听得见他们谈话的片断，——愿上帝宽恕，我常常感到，这都不是我凭空虚构出来的，而是在我周围的空间活动着的，我要做的只是观察和思索而已。”

（《迟做总比不做好》）

冈察洛夫是位现实主义小说家，他的小说创作讲求如实地反映现实生活。在这一点上和其他流派的作家可能有些不同。但他在这段话中反复强调的他创作思维时的形象性特征，即“我心中总有一个形象”，却具有普遍的意义。所有的作

家，无论具体的创作主张多么不同，都要创造出具有审美价值的艺术形象，以达到感染人教育人的目的。文学创作的这种审美特性这就决定了作家在创作的时候，他的脑海里自始至终都充满着形象的运动，他的创作思维的过程就是形象运作的过程。正是因为这样，俄国大批评家别林斯



图15-3 俄国小说家冈察洛夫像

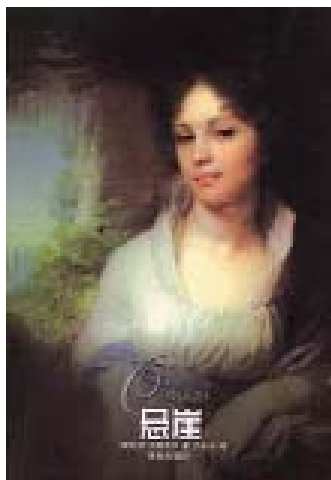


图15-4 冈察洛夫著名小说《悬崖》中译本封面



■ 图15-5 俄国伟大的批评家别林斯基画像

基(1811—1848)(图15-5)才把作家的思维活动概括为“形象思维”，他曾多次说过，创作活动的特点就是“寓于形象的思维”，作家“用形象来思考”、“用形象和图画说话”。(图15-6)

人们用头脑“想事”其实是可以区分为两种方式的。譬如同样看到天上阴云密布、打雷闪电，如果你想到这是冷热空气对流造成的结果，或者想到可能到来的倾盆大雨，这是一种因果关系的推论，叫做逻辑思维；如果你由眼前的闪电雷鸣想到了天公雷神的形象，又想到了有关的神话传说，或者想起了一些与下雨天有联系的往事，这就是形象思维了。逻辑思维

和形象思维虽是人类两种不同的思维方式，一种是概念的推演，一种是形象的连缀，但都是人类生活所必需的。无论是逻辑思维，还是形象思维，都使得人类活动克服了盲目性，而成为一种先思后行的自觉的、有目的活动了。作家在创作活动中，也要靠逻辑思维，但主要运用形象思维，因为文学创作的目的是创造具体可感的艺术形象。

南朝杰出的文论家刘勰，早在1500年前就发现了文思的形象性特点。他在《文心雕龙》中，用了大量篇幅谈论诗人的运思过程，其中有一句是“流连万象之际，沉吟视听之区”，就是说诗人写诗时心里涌现出层出不穷的有声有色的形象。他又把诗人心里的这种形象运思称为“神思”。他以赞叹的口气说：“文之思也，其神远矣。”文思之所以“神”就在于：“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷

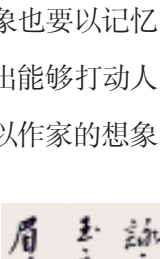


■ 图15-6 图为病重的别林斯基(坐床上者)

舒风云之色。”意思是说，诗人的文思多么神妙啊！一千年间发生的事情，万里之外存在的物象，优美动听的声响，风云变幻的景色，都会在沉思凝想的一瞬间，聚拢在诗人的眼前。（图15-7）刘 之前的陆机（261—303）也注意到了“神思”的这种超时空性，他将其精辟地形容为：“观古今于须臾，抚四海于一瞬。”《文赋》

把作家的思维称为“神思”不过是古人的一种夸张的说法，并不意味着作家的思维真的神秘不可解释。从心理学上讲，作家的这种形象思维就是以大脑右半球的活动为主而展开的一种表象运动，这种表象运动也就是一般所说的想象。想象就是把头脑里积存的记忆表象进行重新的排列组合，是每个人都经常经验到的一种很普通的心理过程。但是作家的想象又有着非同一般的性质。作家是出于审美创造的目的去想象的，他的想象也要以记忆表象为基础，但最终要创造出能够打动人、感染人的美的艺术形象。所以作家的想象是一种更具审美创造性

的艺术想象。



按照心理学的观点，想象的运作方式主要包括联想和幻想。联想是指由当前感知的事物回

想起其他事物，也就是在观念中对记忆表象所进行的一种串联和链接。例如，在大街上偶然遇到一个熟人，过后你可能会想到有关这个人的一些事，又想到与此人相关的其他人的一些事，许多的人和事就这样在你的脑子里联结起来了，这就是联想。可以看到，联想虽也是对记忆中表象的一种重新组合和创造，但不是完全随意的创造，要有所依据。只有那些在时空或性质上有关联的事物之间，才能构成一种联想的关系。我们从一个人联想到另一个人，那一定是因为这两个人之间本来就存在着某种相关性。

比较起来，幻想就具有更大的随意性。幻想当然也要以记忆表象为基础，但可以按照主观的情感和意愿给以充分的发挥，使所思所想带有较强的虚幻色彩。譬如在沙漠里行走，你口渴得要死，很想得到一杯水。这时候你会想象前面有一股清泉，
地喷涌着又凉又甜的水，你大口喝起来，你干裂的嘴唇甚至因此而产生



了一种解渴的幻觉，尽管事实上前面根本不可能有一股清泉。在这种情况下的这种想象就是幻想。所以，幻想的景象往往是现实中不曾有甚至不可能有的景象。

因为创作风格的不同，作家的艺术想象有的偏于联想的方式，有的偏于幻想的方式。例如同样是小说，《红楼梦》侧重反映现实，里面的想象主要是联想；而《西游记》以表现理想为主，小说里的形象就多来自幻想。但大多数作品显示出来的想象是联想和幻想交织在一起的，即联想中有幻想，幻想中有联想。

下面是鲁迅散文《秋夜》中的一段：

“我记得有一种开过极细小的粉红花，现在还开着，但是更极细了，他在冷的夜气中，瑟缩地做梦，梦见春的到来，梦见秋的到来，梦见瘦的诗人将眼泪擦在他最末的花瓣上，告诉他秋虽然来，冬虽然来，而此后接着还是春，蝴蝶乱飞，蜜蜂都唱起春词来了。她于是一笑，虽然颜色冻得红惨惨地，仍然瑟缩着。”（图15-9）

这是一段抒情性的景物描写，作者一开始看到秋夜里的小粉红花，就想到它像人一样地在做梦，这显然是联想，但小粉红花是不可能做梦的，这同时又是一种幻想。接着，作者又描写了小粉红花的梦境，这是进一步的幻想，但这种幻想中又包含



图15-9 鲁迅抒情散文集《野草》书影

着一连串的联想，由小粉红花的梦想到了诗人的眼泪，由诗人的眼泪又联想到诗人的话，由诗人的话又联想到小粉红花的笑等等。从这段描写我们可以清楚地看到，联想和幻想复杂地交融起来的想象，能够创造出更加生动、更加感人的艺术形象。

现在，我们已经知道了作家的创作思维是一种表象运动，这种表象运动主要体现为联想和幻想两种运作方式。在下文里我们将进一步讨论，作家头脑里的表象运动是如何运动起来的，这一运动的具体过程是怎样的。

我爱像这样的水，这些树，这片天空；我对大自然有感情，它在我内心唤起一种热情，一种不可抗拒的写作欲望。

——[俄]契 夫

当形象之“舟”在作家的脑海里乘风破浪时，那一定是因为挂起了情感的“云帆”。

在创作思维中，形象和感情相依相生，相辅相成，须 不可分。从表面上看，创作思维是形象的流动，但在潜在的层次里却激荡着情感的 涡。

心理学的实验告诉我们，人在情绪激动的时候，脑子里的表象活动明显增多和加快。你的经验也能证明，当你心潮澎湃的时候，头脑里就会浮想联翩，层出不穷的“念头”使你应接不暇。（图16-1）



图16-1 有形有色的情感

让我们再次回到冈察洛夫描述他构思作品时的那段话，他说：“我心中总是有一个形象，同时还有一个基本的主题。”他这里说的“主题”并不是指明确的概念，而是指一种混合着情感的观念，或者说是一种隐含在情感中的观念。因为他前面说过：“我在描绘的那一会儿，很少懂得我的形象、肖像、性格意味着什么。”既然“很少懂得”，那就是一种含混的观念，一种隐含着观念的情感。有着更多自觉意识的现实主义的创作构思尚且如此，非现



图16-2 法国浪漫主义大师雨果像

实主义的创作构思自然更离不开情感。

这就是说，作家构思的时候，他头脑里的表象活动和他内心里的情感活动是同时进行的，这两方面的活动交会在一起，相互印证，相互激发，但最初启动他头脑里的表象运动的还是情感。

作家在创作之始，他内心里先要有一种想要创作的情感冲动，正是感受到这种冲动的迫压，作家才去创作的，所谓“如梗在喉，不吐不快”。浪漫主义大师雨果有一次在给他夫人的信中就谈到，他创作的动力“主要是我清新而热烈的心中充满着激湍的波涛，辛辣的 恨和飘忽不定的期望，需要抒发一番”。他又说，“我也知道作品写成的时候，可以给我带来一些进益；但是，在我写作的时候，这不是主要的问题。”（《雨果夫人见证

录》）主要的问题是心中有没有要抒发的情感。（图16-2）（图16-3）

当然，也有些作家把获得“进益”当做“主要的问题”，这样他创作的动力就不是出于情感冲动的迫压，而是对金钱或其他物质利益的追求。但是，在这种动力下写出的作品，情感是虚假的，是对读者的一种情感上的欺骗。当前某些故意“煽情”的所谓畅销作品就是这样炮制出来的，应引起我们足够的警惕。还是听听古



图16-3 雨果的著名小说《悲惨世界》的插图



■ 图16-4 贺拉斯像

罗马的著名文艺理论家贺拉斯(图16-4)对诗人们说的:“你自己先要笑,才能引起别人脸上的笑, 你要我哭,首先你自己得觉得悲痛。”(《诗艺》)虚情假意,只能引起反感;只有真诚的情感,才能打动和感染别人。

激发作家创作的最初的情感冲动之所以是真诚的,那是因为它是从作家的生活中自然生发出来的。作家本无意于创作,他只是生活着。但当他在生活中有所感受、有所发现、有所领悟时,他就产生了一种创作的冲动,想把他的发现和感悟写出来,让别人也能了解和体会到。这些发

现和感悟往往体现为对某些人、事、景、物的一种独特的情感态度,即如雨果所说的“心中充满着激湍的波涛,辛辣的 恨和飘忽不定的期望”。正是这些从生活中获得的情感的体验启动了作家的创作构思,并且,作家的创作构思又是以这些情感体验为“主题”而展开的。

所以我们才说,作家的构思活动表面上呈现为一种形象的运动,深层里则是一种情感运动。在创作过程中,炽热的情感不仅是形象运动的动力,而且还对形象运动起着一种组织和整合的核心作用。请想一想,假若没有情感的这种整合作用,作家头脑里的那些杂乱纷呈的形象怎么能变成有序统一的艺术形象整体呢?从这个意义上说,创作思维的过程,就是情感激发形象、形象又追逐着情感并与情感“交合”的过程。明代袁宏道评论他的弟弟袁中道的诗时说:“有时情与境会,顷刻千言,如水东注,令人夺魄。”

(《序小修诗》)所谓“情与境会”,讲的就是在创作思维中形象以情感为中心聚拢为一个整体,并与情感“交合”在一起的关系。(图16-5)

由此看来,作家在生活中要尽可能地广见博闻,以便在头脑里积存起大量的表象记忆。这固然非常重要,但更重



图16-5 袁宏道《迎春歌》诗意图

要的是要在生活中有所发现、有所感悟，对生活中的人、事、景、物有一种独到的情感体验。只有在这种独到的情感体验的鼓舞和激励下，作家的创作思维才能真正地发动和运作起来。如果我们能直接看到作家创作时的情形，就会发现作家的创作思维最投入的时候，也是他的情感活动最强烈的时候。盛传这样一桩创作事：有一天，一位朋友去看巴尔扎克，发现他滑倒在椅子旁，脸色苍白，脉搏微弱，好像犯了什么急病，赶紧叫来医生抢救。巴尔扎克苏醒后不解地问朋友

请大夫干什么，朋友说了他刚才发生的病状，巴尔扎克长叹一声解释道：“哪里是什么病！是刚才我正写到高老头的死，心里难受极了，一下子就昏过去了。”朋友走到书桌前，看见稿纸上洒满了巴尔扎克的泪水湿痕。我们都知道，高老头是巴尔扎克的小说名著《高老头》（图16-6）中的主人公，巴尔扎克写到小说的高潮处，竟然昏死过去，可见他写作时内心的情感活动多么炽烈！

只有鼓动起情感的风帆，形象思维之舟才能朝着一定的目标飞速前行！

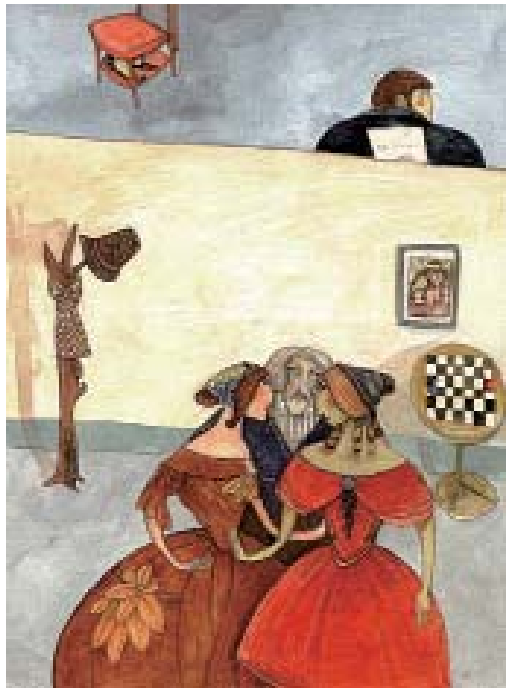


图16-6 巴尔扎克小说《高老头》的插图

“丁解牛”与创作技巧

我读过莎士比亚的戏剧，才知道文章的妙处，才知道一个人可以用文字这样的东西，描写世界上的种种事物而使它 如生。

——[法] 莫泊桑

庄子很善于用寓言说明大道理，“丁解牛”就是其中很著名的一篇。这则寓言讲的是古代有一位宰牛的高手，名叫丁。他宰牛时用手按着牛，用肩靠着牛，用脚踩着牛，用膝盖抵着牛，动作极其熟练自如。尤其是他将屠刀刺入牛身时，那种皮肉与筋骨剥离的声音与丁运刀时的动作互相配合，显得是那样地和谐一致，美妙动人。有人问他，宰牛的技术怎么这么高超？丁回答：他在刚开始学宰牛时，眼前所见无非就是一头庞大的牛，感到无从下刀；等到有了三年宰牛经验以后，出现在眼前的就不再是一头整牛，而是许多可以拆卸下来的零部件了；而现在宰牛，只需用心灵去感触牛，就知道什么地方可以下刀，一刀下去就能将牛剖开，使其像泥土一样摊在地上。

宰牛完毕，他提刀站立起来，环顾四周，不免感到志得意满，浑身畅快。（图17-1）

不用说，庄子讲这个寓言用意极深。有的学者从中解说出养生之道、处世之道等等。当然也可以认为庄子的这个寓言告诉了世人“熟能生巧”的道理，丁天天操刀宰牛，宰牛的技术也日日增进，已达到了出神入化的境界，牛在他眼



图17-1 “丁解牛”图

里了如指掌，刀在他手里游行自如，他不假思索，只凭感觉就可以干净利索地宰杀一头牛。他宰杀牛的技术已经不是技“术”，而是一种技“巧”了。

文学创作是一种比宰牛更为复杂、更具创造性的活动，丁宰牛需要技巧，作家创作当然就更需要技巧。但是，作家创作不能仅靠技巧。丁宰牛的时候，他的面前有一头现成的牛，他只要运用他已掌握的技巧，就可以很潇洒地宰杀一头牛。但作家创作时面前可没有一头现成的牛，他必须首先用他的才智创造出一头“牛”，然后才能用技巧把这条“牛”描画和传达出来。所以，我们说文学创作不能只靠技巧，作家在运用他的技巧前必须先有创作的“材料”，而“材料”的获得靠的是见识、情感、想象等等的智慧，而不是技巧。或许正是从这个意义上，柏拉图才认为诗人写诗不是凭借“技艺”，而是靠“灵感”，尽管他对灵感的解释不正确。中国的鲁迅也说过这样的意思：只是相信“小说技法”之类的东西，是写不出小说来的。

尽管如此，技巧毕竟还是重要的。当一个作家已经为他的创作准备好了材料，有没有技巧把这些材料表现、传达出来，就成为一个决定性的问题了。假如有一位

小说家，已经构思好了一个故事，那么他将如何讲述这个故事？从哪里开始，到哪里结束？情节如何安排，人物如何穿插？何处略讲，何处细说？运用什么人称，突出那些人物和场景？诸如此类的问题，最终都要靠小说创作的技巧来解决。再假如有一位诗人，已经为他要表现的情感构思好了形象，或者说他的脑子里已经有了要表现的意象或意境，怎样用词语把这种意象或意境传达出来？选择哪种诗歌样式？使用哪些修辞方式？如何选词？如何炼句？在什么地方押韵？押怎样的韵？所有这些问题，也要靠诗歌写作的技巧来解决。

为什么同样一个故事，有的作家讲得头头是道、委婉动听，有的作家讲得混乱不堪、枯燥无味？为什么同样一片风景，有的诗人使用几个甚至一个词语就使之“境界全出”，而有的人使用一大串的形容词也未必描绘出半点诗情画意？这里除了其他方面的差别外，创作技巧方面存在较大的差距肯定是一个重要的原因。

俄国著名作家屠格涅夫（1818—1883）（图17-2）曾考问一位习作者：有一个因奸臣乱国而出逃的太子，当听到妻子和儿女已遭奸臣残杀的消息时，应说些什么话？这位习作者当即让太子说出一大段

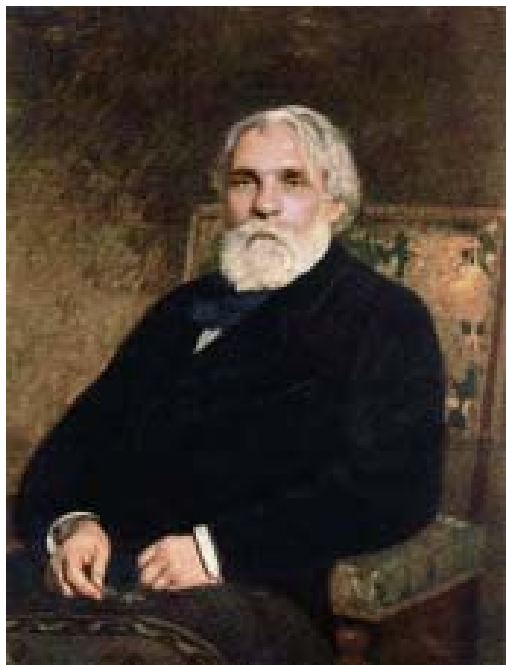


图17-2 屠格涅夫画像

撕心裂肺的痛苦呼号。屠格涅夫听完后，微微一笑，打开莎士比亚的名剧《麦克白》第四幕最后一场说，莎士比亚只让太子反问了两句话：“连妻子也被杀？”“连子女也被杀？”报信人回答：“是的，妻子也被杀。”“是的，子女也被杀。”屠格涅夫向这位习作者指出，这就是你与伟大作家的差距，好好学习吧？

当然，屠格涅夫让习作者向莎士比亚学习的不只是技巧，但一定也包括技巧。历史上所有伟大的作家，没有一个不重视技巧的，没有一个不在技巧上达到了所谓“游行自如”、“炉火纯青”、“出神入化”

的高度的。他们能把一个很复杂的意思用精炼的词语表达出来，把一个曲折的情节三言两语叙述清楚，把一个内涵丰富的场面画龙点睛地描画出来。很难想象，一个作家没有高超的技巧就能写出高超的作品。因此，一个作家在有了生活、见识、情感、思想、才气之后，还必须要有技巧。

大文豪苏 说过：“有道而不艺，则物虽形于心，而不形于手。”（《答谢师民书》）这句话的意思是，有才智而无技艺，只能呈现在自己心里，而不能表现于外。苏 认为，当作家要把内在的东西表达给别人看时，必须要有相应的技巧。（图17-3）（图17-4）俄国的高尔基也说：“艺术家不掌握技巧，就是最丰富的感情也

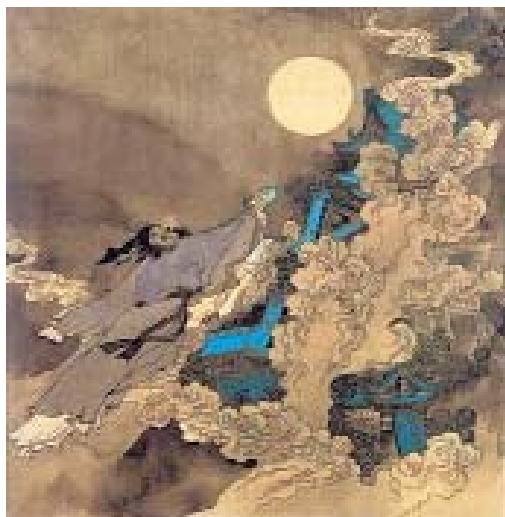


图17-3 苏 《水调歌头·明月几时有》词意图

会陷于瘫痪。”（《文学论文选》）这是说，作家若没有表达的技巧，再好的构思也只能烂在心里。可见，技巧对一个作家多么重要！

俗话说：“三百六十行，行行出状元。”丁是宰牛的状元，因为他掌握了宰牛的最高技巧。你要成为文学创作的状元吗？那你就努力掌握创作的技巧吧！



■ 图17-4 金人武元直所作《赤壁图》，画的是苏轼与客泛舟赤壁的情景。

从某种意义上说，每一首诗都是一个给世界的吻，但仅仅亲吻并不会孕育出孩子。

——[德] 歌德

维纳斯是古希腊罗马神话中爱与美的女神，她生于大海之上，以美丽著称，掌管着人类的爱情、婚姻和生育以至一切动植物的生长繁殖。古希腊神话中，维纳斯是众多的希腊女神中最美丽、最多情的一位，仅仅看一眼她所扎的“金腰带”就足以激起一个人最强烈的情欲，从而陷入恋爱的疯狂中。对一个文学家来说，偷得了“维纳斯的腰带”就意味着掌握了最高的艺术技巧，从而也使他的作品获得了最迷人的艺术力量。可是，作为一个文学作家，如何才能得到“维纳斯的腰带”呢？俄国大批评家别林斯基评价普希金，说他是“第一个偷到维纳斯腰带的俄国诗人。”（图18-1）（图18-2）



图18-1 乔尔乔纳的名画《沉睡的维纳斯》

我们知道，普希金是19世纪气势恢宏的俄罗斯文学的先驱，他以自己的诗歌、小说和戏剧开创了俄国文学的新时代，他的童话《金鱼与渔夫的故事》（图18-3）家喻户晓，因而被称为“俄国文学之父”。别林斯基对



图18-2 雷诺兹画的《丘比特解开维纳斯的腰带》

普希金的上述评价当然是一种比喻的说法，大概有两个意思。一个意思是突出普希金开创一代文学新风的重要地位，再一个意思是赞誉普希金在文学创作方面所表现出来的高超无比的艺术技巧，在这里，“维纳斯的腰带”象征着文学创作可能达到的最高的艺术水平和境界。

常见有些年轻的习作者热衷于向名作家打听所谓的“创作秘诀”，以为得到了几条“秘诀”就可以一劳永逸地解决创作技巧问题。事实上，创作技巧的获得并不是如此简单的事。我们知道，任何活动都是有规律可循的，要想获得从事某种活动的技能，就要熟悉这种活动的规律。而

要熟悉这种活动的规律，就要通过艰苦的学习。这里说的学习主要是指亲身实践中的学习，而不是道听途说地背记所谓“秘诀”。只有在游泳中才能真正学会游泳，成为游泳的高手。同样，只有在创作中才能真正学会创作，成为创作的高手。所以，作为一个文学的习作者，首要的一点，就是尽可能地多写，多练笔，在反复的创作实践中总结和积累经验。当这种经验积累到一定的程度，你的创作就会出现实实在在的进步，你也就创造出了“货真价实”的艺术品。到这时，才能说你真正掌握了创作的方法和技巧。

在唐代诗人中，李白素有“诗仙”之美称，他和杜甫被公认为盛唐诗歌的两大高峰。这样一个天才的大诗人当然是一个最会写诗的人了。那么，李白的超一流的创作技巧是怎么得到的呢？我们都一定听过李白小时候的那个著名的故事。李白小时候很聪明，但不用功，贪玩。有一次，他在河边闲逛，看到一个老婆婆在起劲地磨一根大铁棒。他好奇地问老婆婆为什么磨铁棒。老婆婆回答说为了磨成一根绣针。少年的李白哈哈笑起来，说：“铁棒怎么磨成针呀？”老婆婆答道：“只要功夫深，铁棒磨成针。”李白听后若有所思，然后恍然大悟，红着脸走开



图18-3 普希金童话《渔夫和金鱼的故事》图文

戈理说过：“写作的人像画家不应该停止画笔一样，也是不应该停止笔头的。随便他写什么，必须每天写，要紧的是教手学会完全服从思想。”（[英] 贝尔《灵感与技巧》）和果戈理同时代的契夫（1860—1904）应该算是世界上最善于写短篇小说的人了，有一次他也对一个写作新手

了。从此，李白发奋读书，刻苦学习写诗，终于成为流芳百世的伟大诗人。从这个故事我们可以看到，被誉为“天上仙人”的李白也是从长期的写诗实践中学会写诗的，也没有什么“诀窍”。如果说有什么

“诀窍”的话，那就是从老婆婆那里得到的十个字“只要功夫深，铁棒磨成针”。（图18-4）

有句俗话说“拳不离手，曲不离口”，练习写作也要持之以恒。小说大师果

说，要“在一个很长的时间里天天训练自己”，“让自己的手和脑子习惯于纪律和急行军”（《给叶若夫》）。（图18-5）（图18-6）让手“服从”于脑子的支配，让脑子习惯于写作的“纪律”，让写作变得“得

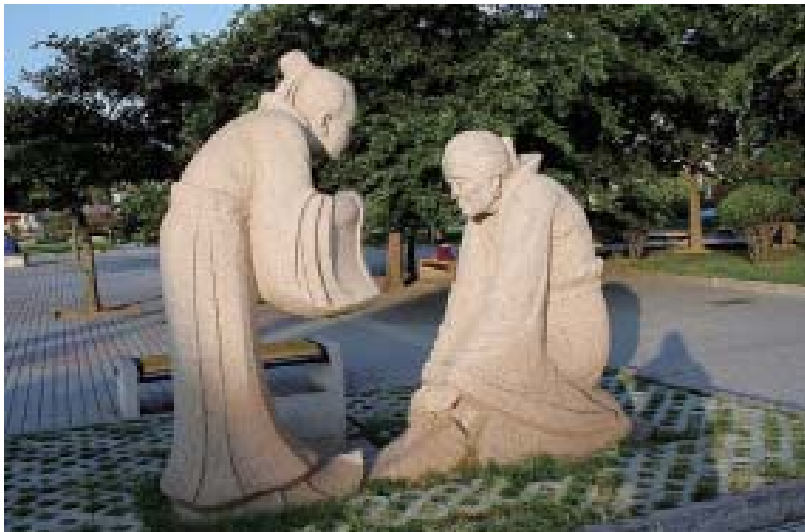


图18-4 李白“铁磨针”故事石雕像



图18-5 契夫小说《套中人》插图

心应手”，这可不是一朝一夕的事情，需要一个人付出几年、十几年、甚至几十年的不间断的努力。“三天打鱼两天晒网”是不行的，“遇到困难就躲开，碰到挫折就退却”更不行。只有知难而进，愈挫愈奋，“纠缠如毒蛇，执著如怨鬼”，几十年如一日，坚持不懈地练习写作，才能磨练出写作的真本领，真技巧，才能成为写作的“行家里手”。

创作技巧的学习，除了坚持在实践中学习外，还要注意向前辈著名作家学习。这些著名作家在他们成功的创作实践中积累起了大量的宝贵的创作经验，直接学

习这些经验，当然可以起到事半功倍的效果，也可以说是一种学习写作的“捷径”。但向前辈作家学习，主要不是阅读他们写的创作经验谈，而是阅读他们的作品。从他们的作品中，不仅可以看到他们写了什么，还可以看到他们是怎么写的。钻研他们的作品，特别是经典作品，不只是获得思想、灵感的启示，还能学到技巧。

即使是伟大的作家也常常需要从前辈作家那里汲取灵感和创作技巧。列夫·托尔斯泰在创作他最著名的小说《安娜·卡列尼娜》（图18-7）的时候，虽早已构思好了人物和情节，但苦于找不到一个好



图18-6 契夫小说《带阁楼的房子》插图



图18-7 《安娜·卡列尼娜》插图

的开头，迟迟不能动笔。有一天，他读普希金的《别尔金小说集》，看到其中一篇的开头是：“在节日的前夕，客人们开始到了。”托尔斯泰马上意识到他的小说也应该这样开始，从描写“动作”开始。于是，他拿起笔，写下了《安娜·卡列尼娜》的第一句：“奥布朗斯基家里一切都乱了。”连托尔斯泰这样的大师也要向前辈作家学习技巧，何况一般的习作者呢！

当然，向前辈作家学习技巧，不能机械地模仿和照搬，更不能抄袭，要根据自己的所表现的内容加以变化和灵活运用。归

根结底，还是写什么决定着怎么写。新内容要有新技巧来表现。

鲁迅的《狂人日记》在表现手法上显然借鉴了果戈理的《狂人日记》，不但小说的名称相同、体式相似、某些情节相近，就是最后收尾的用语也都是“救救孩子”。但鲁迅并没有直接搬用果戈理的技巧，而是根据他自己小说反封建礼教的新内容进行了改造和创新。譬如果戈理《狂人日记》最后的话是：“妈妈呀！救救你可怜的孩子吧！”而鲁迅《狂人日记》的最后一句是：“没有吃过人的孩子，或者还有？救救孩子！”前面的问句表达了对中国前途的忧虑和渺茫的期望，后面的一个感叹句是对封建礼教的吃人本性的绝决地抨击和控诉！鲁迅在用语上的改造是显而易见的。正因为有了这些新的改造，鲁迅的《狂人日记》才不认为是果戈理的翻版，而是五四文学革命中的第一篇有分量的白话小说。

在文学创作上，要想“偷”得维纳斯的“金腰带”固然不易，但也不是不可能的。就看你能不能勤学苦练，是不是善于在实践中学习、向前辈作家学习。

世界上没有两片完全相同的叶子

我不敢妄图与我们当代最伟大的诗人们比高下。可是我也不愿追随任何前人的足迹。凡是他人创造性的语言风格或诗歌手法，我一概避免模仿，因为我认为，我自己的作品纵使一文不值，毕竟是我自己的作品。

——[英] 雪莱

三百多年前，在金碧辉煌的普鲁士王宫里，以博学著称的德国哲学家、数学家莱布尼茨（1646—1716）（图19-1）（图19-2）正在滔滔不绝地向国王讲授他的新宇宙观。忽然，他话锋一转，说了一句很有意思的话：“陛下，这世界上你不可能找到两片完全相同的叶子。”国王表示以其一国至尊的地

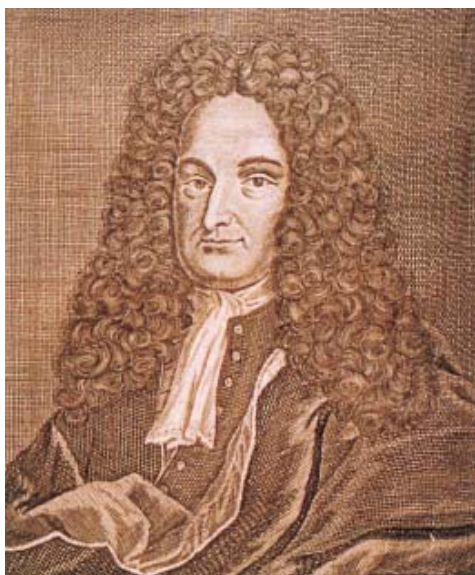


图19-1 莱布尼茨像

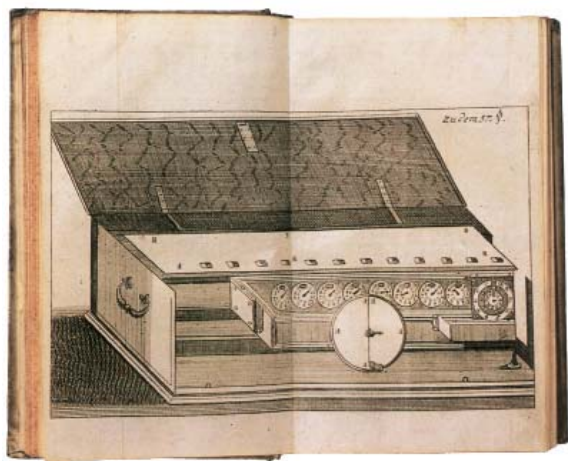


图19-2 莱布尼茨在1673年设计的计算器



图19-3 形态各异的人

位，不相信有办不到的事，于是打发宫女们分头去寻找相同的叶片。宫女们搜遍了整个王宫的花园，果然没有找到两片绝对相同的叶子。因为即使同一棵树上的叶子，也有着大小、形状、厚薄、老嫩的差别。莱布尼茨说这句话的本意其实是为了表明一个大道理：世界上根本没有绝对相同的事物，所谓事物的共性不过是一种抽象的概括，个性才是实在的，重要的是把握事物的个性。

我们也可以把莱布尼茨的这句话用于说明作家在文学创作中的独创性。文学创作是一种审美的创造，审美的创造最

能体现创造者的个性。又因为创造者各有各的个性，世界上不可能有完全相同的两个创造者，所以文学创作必然具有一种不可重复的独创性。只有表现了作家的独特个性的独创性的作品，才具有独特的价值和独特的力量，才能在文学史上占有一个独特的地位。（图19-3）

应该承认，文学创作具有时代共性，具有民族共性，甚至具有一种全人类的共性。也应该承认，文学创作需要相互学习，需要相互借鉴。但是具体到某一个作家的创作，除了这些共性之外，还要多少贡献出一些属于自己的、别人所没有的新东西。巴尔扎克有一次意味深长地说过，第一个把女人比作花的是天才，第二个是庸才，第三个则是蠢才。我们的经验也证明，即使很好吃的东西，反复多次地吃，也会倒胃口的。我们期待前所未有的新鲜的东西，只要是新东西，我们就感兴趣，我们就欢迎和接受。这就是为什么要求文学创作要有独创性的主要原因。

有一则事例足以说明独创性在文学创作中的重要意义。一个作家在文学史上的名声和地位，并不是由他创作的作品多少决定的。据说，清代的乾隆皇帝一生写了两万多首诗，算得上中国古代高产诗人之最了。但他这么多诗却没有一首载



图19-4 刘邦画像

入中国古代诗歌的史册。相反，汉高祖刘邦乃一介武夫，大字识不了几个，平生恐怕没写过几首诗，但他的一曲《大风歌》却名标诗史，至今仍被传唱。为什么会这样？主要原因是：乾隆皇帝的诗书卷气有余，创造性不足，多应酬唱和之作，缺乏个人的真情实感。而汉高祖的《大风歌》：“大风起 云飞扬，威加海内 归故乡，安得猛士 守四方？”虽然只有短短三句，但那是从高祖内心深处发出的咏叹，这三句别人不敢学，也无法学，可谓“前无古人，后无来者”的千古绝唱。看来，一个作家在文学史上有没有地位，主要不在他作品数量的多少，而在他的作品是否有独创性。如果有独创性，即使像刘邦那样只有一篇作品传世，也会青史留名

的。（图19-4）

文学创作的独创性并非仅指表现手法上的创新，首先是表现内容上的创新。譬如在选材上不要跟风头、赶时髦。别人“一窝蜂”写的题材，如果自己缺乏亲身感受，就不要去写。勉强写出来也只能是“邯郸学步”的模仿之作。（图19-5）莎士比亚在一首诗里说过：“我宁可当只小猫 叫，也不愿做个卖唱者弹老调！”当然，一个作家的生活范围毕竟是有限的，不可能每一次创作都写新题材。有时，他也不得不“老调重弹”，写一些别人已写过的旧题材。但问题在于，他对这题材是不是有真体验、真感受、真领悟？只要有自己真实的体验、感受、领悟，他就能“老调新唱”，仍旧可以利用旧题材写出



图19-5 “邯郸学步”石雕

有新意的独创性作品。

中国古代有个“昭君出塞”的故事，说的是汉代有个美女叫王昭君，被选入皇宫后，因不愿贿赂宫中画工，而长期僻居冷宫，得不到皇帝的宠幸。后来匈奴单于向汉室求婚，昭君自请出塞和亲，这时皇帝才知道昭君如此美貌，但为时已晚，从此昭君远嫁胡地，再也没有回到故国。

(图19-6)(图19-7)也许这个“红颜薄命”的故事自有其特别动人之处，自古以来多有诗人以此为题材言志抒怀，其中的成功之作，无不在立意方面独出心裁，写出了独到的新感受、新境界。如杜甫的“群山万 赴荆门，生长明 尚有村。一



图19-6 “昭君出塞”青花瓶



图19-7 杜甫《咏明 》诗意图

去紫台连朔漠，独留青 向黄昏。图画省略春风面，环佩空归月夜魂。千年琵琶作胡语，分明怨恨曲中论”(《咏怀古迹五首》其三)，突出了王昭君的清高和幽怨。白居易的诗是：“汉使却回凭寄语，黄金何日赎娥眉？君王若问 颜色，莫道不如宫里时。”(《王昭君二首》其二)这首诗想象了王昭君在胡地的一个生活场景：当出使匈奴的汉朝使节回国时，王昭君托付汉使给皇帝捎信，请皇帝早日用金钱把她赎回，并特别嘱咐汉使，要是皇帝问起她现在的容貌怎么样，请不要说不如先前在宫里的时候。在这种想象里，王昭君不再以悲愁哀怨的面貌出现，而变成一个虽心

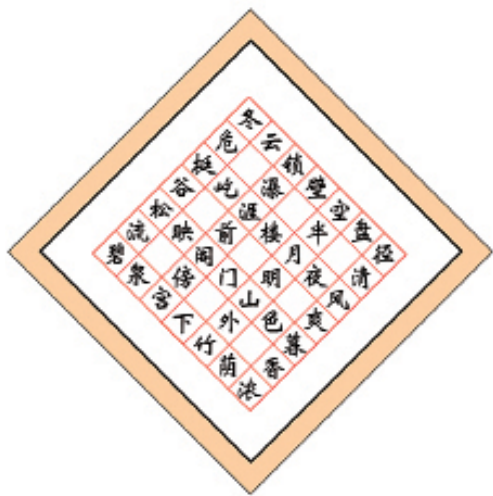


图19-8 七言回文诗

存疑虑，但依然希望得到汉皇宠爱的痴情少女的形象。再看同样是唐代诗人张乔的诗：“春风对青 ，白日落凉州。大漠兵无阻，穷边有客游， 情如山水，长愿向南流 ”在这里，“昭君出塞”又被理解成一种崇高的爱国行为，昭君为了国家的利益牺牲了个人的幸福，赞誉之情溢于言表。上述三首诗，论题材都是关于王昭君的，但对这一题材的解释上又各有特点，都把一个老故事变成了新故事，写出了新意境。因而这三首诗都是具有独创性的作品。

只有表现内容上有独到之处，表现手法上才能有所创新。脱离了内容，单纯追求手法的创新，虽也可能一时给人以“耳目一新”之感，但终究打动不了人心，不

能算做上乘的创新之作。中国古代有些思想贫乏的诗人热衷于玩弄手法，以至于把一些现成的诗拿来，仅在词句的排列次序上加以变化，而成为连文字也不通的所谓“回文诗”（不否认有一些有新内容的回文诗是好的）。这样写诗，不仅不是文学创新，甚至连文学创作也算不上，简直就是毫无意义的文字游戏了！（图19-8）

还有一点需要指出的是，文学创作的独创性意味着对别人创作的不断超越，同时也意味着对自己创作的不断翻新。一个作家在创作上老是重复自己，拿不出新东西，即使他的作品总体上与别人不同，很有特点，也不会使人感到新鲜，也是他创造性枯竭的表现。苏 有一句

炙人口的诗：“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”把西湖比喻成美人，这是前所未有的，因而倍受人们的称颂。苏 在以后的创作中又反复运用这个比喻，如“西湖真西子”“只有西湖似西子”“西湖虽小亦西子”等等，这就不免使人感到乏味了。当然，苏 还是一个极有独创性的大诗人，用这个小例子只是为了说明作家创作的独创性不仅体现在超越别人上，也体现在超越自身上。所以法国散文家布封（1707—1788）说：“一个大作家

不能只有一颗印章，在不同的作品上都盖着同一颗印章。”（《布封文钞》）言外之意是说一个作家要有“几颗印章”。鲁迅就是这样一个有几颗印章的大作家之一。就拿他的小说创作来说吧，“金刚怒目的《狂人日记》不同于淡言微中的《端午节》，含泪微笑的《酒楼上》亦别于沉痛控诉的《祝福》。《风波》借大时代中农村日常生活的片断，指出了教育农民问题之极端重要，在幽默的笔墨后面跳跃着作者的深思忧虑和热烈期待。《生的手记》则如万丈深渊，表面澄静、寂寞、百无聊赖，但透过表面，则龙蛇变幻，跃然可见。”（茅盾：《联系实际，学习鲁迅》）这当然不是说鲁迅的小说没有统一的风格，而是说鲁迅的小说在统一的风格下，每一篇又各有特点，每一篇又各有新的变化、新的创造。鲁迅是真正有巨大独创性的作家，他不仅不重复别人，也不重复自己。（图19-9）

世界上没有完全相同的两片叶子，这是大自然的创造。作家的创造也是这样。凡是创造的，都是独特的；凡是独特的，都是不可替代的；凡是不可替代的，都是长存的。从这个意义上说，独创性像真实性一样，也是文学的生命。



图19-9 鲁迅小说《狂人日记》插图

任何一个思想都可以用各种不同的方法来表达,但是理想的方法却只有一个,也就是这样一种方法:没有比我们用来表达自己思想的这种方法还要更好、更有力、更明了和更美的方法。

——[俄]列夫·托尔斯泰

唐代有个诗人叫贾岛(779—843),作诗喜欢在字句上狠下功夫,精

竭虑,刻苦求工,人称“苦吟派”诗人。年轻时,有一次骑驴走在路上,仍专心思考他新得的诗句——“僧敲月下门”,他一边做着“敲”和“推”的手势,一边考虑用“敲”字好,还是用“推”字好?正在迟疑不决之际,忽听前面有人大声说:“‘敲’字好!‘敲’字好!”贾岛急忙抬头看去,见一老者立于道中,此老者正是当时的文坛领袖韩愈。贾岛自然不敢怠慢,急忙翻身下驴,向韩愈讨教。从此以后,就有了“推敲”一词,用来形容写诗作文时字斟句酌、反复修改的情形。(图20-1)

从“推敲”一词的由来,我们可以看出,文学创作并不似赏花拜月般的轻松自在,而是一件十分伤脑筋、耗精力的苦差事。曾有年轻习作者问高尔基,在写作作品的过程中什么时候最苦?高尔基马上回答,当你选择恰当的词语表现你想要表现的内容的时候最苦。他把这称作“语言的痛苦”。



图20-1 贾岛推敲图

在创作过程中，构思好要表现的内容固然不易，但选用最合适的词语把这种内容准确而又生动地表达出来似乎更难。创作中最大的困难和障碍，常常就来自找不到贴切表达内容的词语。古代诗论家陆机早就说过：“恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。”（《文赋·序》）意思是说：写诗的时候，经常让人忧虑的是要表达的含义不能与景物相符，选用的文字不能完全表达含义。这不是因为不知道表达什么，而是因为表达的能力有限度。

从根本上说，语言文字不过是人所创造的有声有形的表意符号，它与所表达的意义是不同质的东西，无论一种语言发展得多么完美，在使用的时候都只能大概地接近意义，不可能达到与意义完全印合、对应。况且文学创作在表达上有更高的要求，不仅要求准确，还要求生动，要求给人以审美的享受。这两方面的因素加起来，就必然造成高尔基所说的“语言的痛苦”。法国杰出的小说家福楼拜曾多次向朋友诉苦，说他的写作比移山还难，有时一整天没写成一行却涂去一百行，有时花去一个月只为了寻找那恰当的四五句话。还有那位苦吟诗人贾岛，不无夸张地说自己的一首诗是“两句三年得，一吟双泪流”。这些都是对写作中“语言的痛苦”

的深有感触的具体描述。

所以，“语言的痛苦”是有普遍性的，并非只是初学写作的人深受语言表达之苦，即使那些已经很有成就的作家也不能避免语言表达上的困难，只不过这些作家一般都有较高的驾驭语言的能力，比初学者更善于克服这种困难罢了。的确，真正有成就的作家都是驾御语言的巧匠和高手，他们可以把最难描绘的东西描绘得极为准确而生动。例如，地狱是什么样子？谁也没见过。但但丁（1265—1321）（图20-2）（图20-3）却在《神曲》里给我们活灵活现地描绘出来了。再如，离愁别恨是个什么滋味？很难说清楚。李



图20-3 被誉为“文艺复兴旗手”的但丁像



■ 图20-4 德拉克洛瓦的名画《但丁的小舟》，描绘了《神曲·地狱篇》中的一节。

(937—978) (图20-4) 却写出了这样的诗句——“离愁恰如春草，更行更远还生”，“剪不断，理还乱，是离愁，别有一番滋味在心头”——让我们真切地感受到了。

那么，这些有成就的作家是如何获得较高的驾驭语言的能力的呢？还是那句老话，这种能力的获得没有什么现成的“诀窍”可以传授，主要靠作家自己长期、艰苦的写作实践。几乎所有的名作佳篇的成稿，都不是一次完成的，而是经过了反复多次的语言上的润色、锤炼和修



■ 图20-4 李 画像

改。欧阳修(1007—1072)号称唐宋八大家之一,可算中国古代顶尖级的散文家和诗人了。但他每写文章仍字斟句酌,一丝不苟。为了寻找和确定最恰当的字,经常

思苦想到废寝忘食。他还把写好的文章贴在墙上靠窗的地方,茶余饭后,随时修改;有时全篇改得不留一个字,几乎是重写一篇。我们知道,他最著名的散文作品是《醉翁亭记》,开头写滁州山景的一段,最初用了好几十个字,后来一想,这篇游记的重点是“醉翁亭”,没有必要用过多的笔墨写山景,于是,反复修改,只剩下“环滁皆山也”五个字。可见,欧阳修在这篇散文名作上花费了多少心血!(图20-5)

中国古代还流传着许多求“一字之

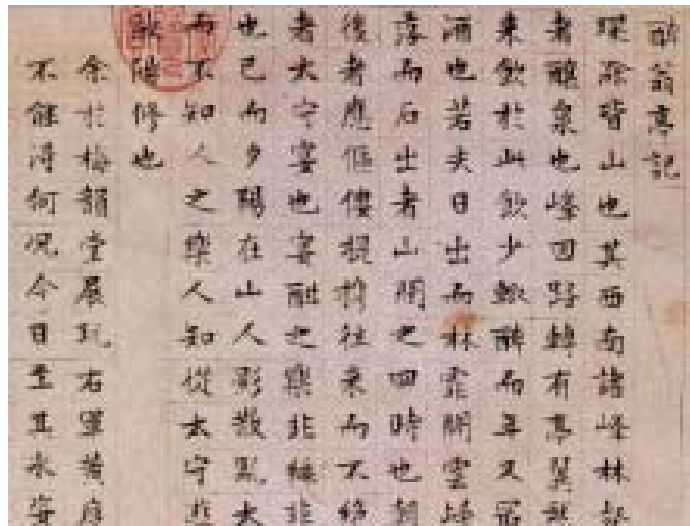


图20-5 明代文 明书录《醉翁亭记》(局部)



图20-6 王安石像

工”的改诗佳话。也是唐宋八大家之一的王安石(1021—1086)(图20-6)有一首名诗:“京口瓜州一水间,钟山只隔数重山。

春风又绿江南岸,明月何时照我还?”(《泊船瓜洲》)后人评这首诗“绿”字用的妙,可谓“用一字而境界全出”。岂不知王安石当初用这个字时很费了一番周折。据说,初稿是用了个“到”字,后来改成“过”,改成“入”,改成“满”,最后定为“绿”字。“绿”字是形容词用作动词,仅一字之改,顿时使全诗产



图20-7 王安石《泊船瓜洲》诗意图。

生了“焕然一新”的效果。(图20-7)

外国文学史上也有不少类似的事例。从小说大师列夫·托尔斯泰留下的《复活》手稿中可以看到，对女主人公玛丝洛娃一出场的肖像描写先后改过四次。最初这样写：“她是瘦削而丑陋的黑发女人，她所以丑陋，是因为她那个扁塌的鼻子。”最后的定稿改为：“一个小小的、胸脯丰满的女人，她头上扎着头巾，明明故意让一两头发从头巾里面溜出来，披在额上。这女人的面色显示出长久受监禁的人的那种苍白，叫人联想到地窖里储藏着的白番薯所发的芽，两只眼睛又黑又亮，虽然浮肿，却仍然发亮（其中一只眼稍稍有点斜），跟她那惨白的脸

儿恰好成了有力的对照。”（图20-8）与第一稿相比，这最后一稿的描写简直是面目全非了。当然，这种描写不只是文字的改动，也包括着形象构思的改变。从这个事例也可看出，准确而生动的描写不仅要靠文字上的推敲润色，还要对所描写的形象了然于心，如同亲身所历、亲眼所见一般，笔下的文字才能随之而出。

爱好文学写作的朋友，如果你在写作练习中遇到语言表达上的困难，不必灰心泄气，这其实是大作家也在所难免的，只要你保持严肃认真的写作态度，反复修改你的习作，千锤百炼，精益求精，你就可以在写作实践中不断提高你驾驭语言的能力，从而在一定程度上摆脱“语言的痛苦”。



图20-8 《复活》中描写的玛丝洛娃形象



三

你认识文学作品吗？

看到这个标题，你可能会觉得，提出这样的问题，是不是有点多余？凡是读过文学作品的人，不都对文学作品有所认识吗？但是，我这里问的是，你能从理论上说清文学作品到底是怎么回事吗？你知道文学作品是以什么方式存在的吗？你知道文学作品是怎样构成的吗？你知道文学作品有多少种类型吗？事实上，这一切问题都不像初看起来那么简单。文学作品是作家审美意识的物化，能够激发起读者强烈的审美情感，应该算是人类所创造的最奇妙、最复杂的精神产品之一。千百年来，人们一直在探讨文学作品的本质和特性，亚里士多德早在《诗学》中就分析了悲剧作品的构成和诗的种类，现代著名的波兰美学家、文学理论家英加登还写过一本标题为《对文学的艺术作品的认识》的著作，专门研究了文学作品的结构层次，以及各个层次的特点和联系。我们常常惊叹于大自然的完美杰作，我们为大自然所创造的像尼加拉瓜大瀑布、喜马拉雅山、亚马逊河那样的奇伟瑰丽的景观所折服。可是，你是否想到人所创造的文学作品也同样有着奇伟瑰丽的景观？现在就请你跟随着我这个导游进入这一景观吧，但愿你最终能观赏到她的“无限风光”。因为只有从理论上认识到文学作品的美，才能真正欣赏到文学作品的美。

文学作品具有两极，我们可以称之为艺术极和审美极。艺术极是作者写出来的本文，而审美极是读者对本文的实现。从这种两极化的观点看，十分清楚，作品本身既不能等同于本文也不能等同于具体化，而必须是处于两者之间的某个地方。

——[德] 伊瑟尔

如果现在问你一个问题：“你心目中的文学作品是个什么样子？”你一定会回答：“它是作者写出的一本‘书’。”你的意思是说，文学作品是以“书本”的方式存在的。“书本”就是一页一页的白纸黑字，并且表达着一定的内容。这是一个常识性的观点，也是一个传统的观点。无论西方还是中国古代的那些有影响的文章家，几乎都是这样来回答作品如何存在的问题的，都把作品看做是作家写出的“书本”。

你所说的“书本”又叫“本文”，在英文中这个词是“text”，也可翻译成“文本”。把“作品”看作“文本”，这本是很自然的，也是合乎常理的。如果离开了作家写的“文本”，怎么会有所谓“作品”的存在呢？但是现代的一些学者，特别是那些重视读者接受的文学理论家们，却提出了不同的意见。在他们看来，传统的把作品等同于文本的观点是有问题的。“文本”是作家写的，它只是作品的“原本”，还不是作品本身。“文本”只有在被读者阅读的前提下，才能生成为或者“具体化”为“作品”。所以，他们认为，作品是由作者和读者共同创造出来的，它就存在于作者写作和读者阅读这两种活动的相互作用之中。而且，他们还指出，从语义学上讲，“作品”和“文本”也不是一个词，在英语里，“作品”是“work”，指某种活动的成果，而“文本”是指



图21-1 李太白像

某种现成的物品，即“一本书”。

这样，在作品如何存在的问题上，现代观点与传统观点就构成了分歧和对立。

传统的观点把作品等同于作家写出的文本，这样，它就把作品的存在看作是预成的、静态的，作家一开始写成什么样子，它就永远以那个样子存在着。比如一首诗的存在吧，李白的《静夜思》就是那4行20个字，永远不变，至于在传播中出现了有误的文本，那是另一回事，可以通过版本考证加以纠正。（图21-1）

而现代的观点则把作品的存在理解为生成的、动态的，就是说作品并不是作者写出的固定的文本，而是需要读者在阅读文本的过程中重构它。又因为同一时代

的读者、尤其是不同时代读者的历史环境和主体条件多有差异,对作品的重构也是不一样的,所以作品是不断生成、不断变化的。

还是就李白的《静夜思》来说吧,那4行20个字的文本当然是不会变的,但这个文本在读者

的阅读接受中所构造的意象和境界却是千差万别的。诗中的“床前明月光”“地上霜”“明月”“故乡”,等等,这些意象到底是一种怎样的情景,它们之间又构成了一种怎样的组合?这种组合又包含着一种怎样的意蕴?这一切在不同的读者那里会有不同的感受、想象和理解。一个正在思念家乡的人,读了这首诗可能会感动得热泪盈眶;一个正在享受着充分的家庭温暖的人,就不一定有这么强烈的反应,可能会是另一种感受。再就是,古代人对思念故乡似应有更深切的感受,因为那时交通极不便利,“离别”常常意味着“永别”。而现代人对故乡的思念则发生了变化,这不仅仅是因为生活价值观不一样了,更重要的是交通通讯的高度发达使得现代人随时都能和他想念的人取得



图21-2 我心中的《静夜思》

联系或晤面。这样一来,《静夜思》这篇作品就存在于世代读者对李白写出的文本的千差万别的接受中了。

这就是某些现代学者所主张的文学作品的生成性和动态性的存在。

现代观点虽然有点有违常识,为一般人所难理解,但也不是毫无道理的。你想想,如果把作品的存在完全等同于文本的存在,那就意味着读者在阅读理解文本的时候毫无主动性可言,只能被动地接受。但事实上,即使从我们自己的阅读经验看,我们对文本的接受也不是完全被动的,而是按照我们自己独特的人生经历和艺术体验而进行的一种积极的再理解和再创造。我们读者确实参与了作品的再创造。同一首《静夜思》的文本为什么会产生不同的联想、想象、感受和理解

解,这不只是一个读者接受水平的问题,主要是读者有不同的社会处境、人生经历、艺术体验因而对这同一文本有了不同的理解,有了不同的再创造。现代观点把“文本”和“作品”区分开来,把作品的存在看成是生成的、动态的,这实际上是对读者在阅读理解文本中创造性作用的一种肯定和尊重。如果我们能这样看问题,如果我们能在原有观点的基础上再吸取现代观点的这些合理因素,那么,我们对作品如何存在的问题不就有了更全面更深入的理解和把握吗?

(图21-2)

现在,让我们再回到开始提出的那个问题:“你心目中的作品是什么?”你可以说它是一本书,它有一些固定的文字。但这还不是作品的全部,作品的全部存在于世代代的读者阅读这部书时所想象、所重构的那个样子。

所以,作品就是静态的书本在众多读者头脑中的动态的显现。《静夜思》那20个字

早在1000多年前就被李白写在了绢纸上,而《静夜思》这篇作品却在世代代读者的阅读接受中永无止境地生成,只要这篇作品还将继续流传下去。

我想,你一定也读过并能熟背《静夜思》这首诗吧?那么,你也是这首诗的无数的再生者之一了。当你这样理解作品的存在,也就是说,当你意识到《静夜思》的存在也依赖于你对它的特殊的阅读和接受,你是不是感到文学作品更加可亲、更加令你神往了?!(图21-3)



图21-3 今人张允吕画作《静夜思》

我以为,唯一正确的概念无疑是“整体论”的概念,它将艺术品视为一个千差万别整体,一个符号结构,然而却是一个隐含着意义和价值的符号结构。

——[美] 韦勒克

任何一部文学作品都是一个有机整体,我们欣赏文学作品也是把它作为一个有机整体来欣赏的。但是,文学作品这个整体又一定是由各个部分组成的,如果要从理论上说明文学作品这个整体,就要懂得把文学作品分析为各个组成部分,这就涉及到了文学作品是如何构成的问题。当然,我们只是去欣赏一部文学作品,未必一定要懂得它是如何构成的,但是如果我们要评价一部作品,那就需要弄清作品是怎样构成的,否则,我们就不能说清我们所评价的作品为什么好,好在哪里,或者为什么不好,不好在哪里。这就像我们使用的电脑发生了故障,假如我们不知道它的构造原理,我们就无法修理它,因为我们说不出它到底在哪个部位出了毛病。

如前所说,如果把“作品”和“文本”区分开来,把文本看作是作家写出来的作品“原本”,把作品看作是读者解读文本时的重构,那么,首先要明确的是,作品的构成是不同于文本的构成的。

我们已经知道,对读者来说,文本是一种预成的、静态的存在,从作家写就文本的那一天起,它就以固定不变的样态流传下来,所以,它的构成常常被理解为一种各种要素的有机结合,这就是我们平时经常听到的,把作品的文本分析为内容要素和形式要素两大部分,内容部分又包括主题、题材等要素,形式部分又包括结构、表现手法、体裁等要素。这样分析作品的文本,



图22-1 柳宗元像

对我们把握文本的思想内容及其表现形式不失为一种行之有效的方法。但由于这样的分析与文学作品在读者阅读中的动态的、生成的存在方式相去甚远，因而还不足以揭示作品的更深层的内涵和意义。尤其是对一些意境深远的古典诗歌，譬如柳宗元（773—819）（图22-1）的《江雪》吧，如果我们仅仅运用内容和形式二分的方法来分析这首诗的主题思想和写作特点，恐怕就很难深入到这首诗的意境层面，体会到其中所蕴含的那种独特的情怀和意味。（图22-2）

所以文学作品的存在不是静态的，而是动态的，它在读者的重构中不断地生成。与这种存在方式相对应，文学作品的构成也被理所当然地理解作为一种由表及里的层次性构成，如果打个比方的话，作



图22-2 明代宋旭画的柳宗元《江雪》诗意图

品的这种构成有些像我们经常吃的“洋葱”。洋葱自然是一种我们都很熟悉的蔬菜,它的构成是一层一层的,最外面的一层是表皮,再往里虽不能直接看到,但剥开来我们知道那是一层一层的茎片,中间则是细嫩的茎核。而文学作品的构成也可以看作是这样一层一层的,最外层是看得见、摸得着的语言组织,再深入一层就是语言所描绘的景情和形象,而作品的核心层次则是形象所包孕的意蕴。这样,我们就有了文学作品构成的三个层次:语言、形象和意蕴。

需要说明的是,这三个层次的关系是一层套一层、层层递进的。形象隐含在语言里,而意蕴又隐含在形象里。中国儒家有一部经典叫《周易》,是讲天地万物存在和变化的基本原理的,其中谈到语言和意义的关系时提出了这样一种思想:认为文字不能充分代表言辞(“书不尽言”),言辞也不能充分表达意义(“言不尽意”),所以圣人发明了“象”以充分地表达深奥的涵义,又用“系辞”来解说象。晋代的经学家王弼对系辞、象、意义之间的联结关系做了很有权威的说明:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观



图22-3 象图

意。”《周易略例·明象》)这段话的意思是说:形象是从言辞里生发出来的,意义又是从形象里生发出来的。所以,通过解读言辞,可以看到形象,通过揣摩形象,又可以领会到意义。(图22-3)(图22-4)

按照王弼的这个说法,语言、形象、意蕴三个层次中,只有语言这个层次是实在的,其他两个层次都是潜在的。这就是说,其他两个层次,无论是形象层或是意蕴层,都是隐含在语言组织这个实体中、并从这个实体中衍生出来的。就拿李白的两句诗来说吧,“孤帆远影碧空尽,唯见长江天际流”、(《黄鹤楼送孟浩然之广陵》)

(图22-5),这两句诗的实体就是我们读到的这14个字,而这14个字所描绘的形象(一片孤帆渐渐远去,最终消失在蓝天的尽头,只剩下浩浩江水向前流去,水天相接,茫茫无际)以及这个形象所包含的意

蕴(对挚友的一片依依惜别之情),都隐含在这14个字里。我们直接看到的只是这14个字,至于这14个字所描绘的形象及其包涵的意蕴,则是我们不能直接看到的,只有在我们读解了这14个字之后,才能在我们的想象和思索中具体呈现出来。

所以,严格地说,把文学作品的构成比作洋葱,也不是完全恰当的。因为洋葱从表皮到茎核,每一层都是实在的,而文学作品只有外在的语言层是实在的,内在的所谓形象层、意蕴层都是潜在的,也就是说它们只是一种可能的存在,要把这种可能的存在转化为现实的存在,还要取决于我们如何解读这部作品的文本。文学作品的形象层和意蕴层的具体内容,只有在解读文本语言的时候,才能在我们的头脑里展示出来。

上述文学作品的构成决定了我们分析文学作品的基本原则。

既然在文学作品的构成中,只有语言层才是实在的,那么,我们分析文学作品就只能以文本语言作为最可靠的依据。中国传统文论中有“知人论世”之说,意思是说,在评论作品时,要了解作品产生的时代背景和作者的生平、思想。“知人论世”固然是十分重要的、而且是非常有效的文学批评方法,可以帮助我们更深入地理解

作品,但“知人论世”说到底只能作为评判作品的“旁证”,而不能成为最可靠的依据。评判作品的最可靠的依据还是来自文本本身,来自对作品文本的语言组织的阅读和理解。就像评判一个人,既不能依据他父母的介绍,也不能依据他自己的评价,而是要看他这个人在平时的言谈举止和所作所为。无论如何,我们关于作品的一切结论,最终都要从作品文本里找到证据,都要建立在对文本语言的深入细致地分析的基础上。否则的话,评论文学作品就可能成为无的放矢地放空炮、成为痴人说梦、成为所谓“顾左右而言它”。

如此看来,分析文学作品必须从文本



图22-4 王 论周易的宋代刻本



■ 图22-5 李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》诗意图。

语言开始,并始终以文本语言为可靠的依据。但由于作品是一个多层次的构成,分析作品还不能仅仅停留在字面上,还需要进一步深入到形象层、意蕴层。但当我们透过文本语言进入到形象层、又进入到意蕴层时,我们会遇到一种全新的情况,即我们读者的主观性起到越来越大的作用。因为语言层是一种客观的存在,对读者来说,这个层面上的一切都是确定不变的;而形象层,尤其是意蕴层,却是隐含在语言中的,是潜在的,它们的呈现有待于读者主观上的想象和理解。这样,这两

个层面的东西就随着读者主观世界的不同而呈现出千差万别的面貌。所以,在作品的两个潜在层面上,读者的主观性起着关键的作用。

但是,为了确保作品分析的客观性和科学性,还需要我们把读解文本时的主观性控制在一定的限度之内,这就是,我们主观上的所思所想必须要有文本语言上的依据,我们对形象层和意蕴层的主观阐发始终不能脱离文本中的白纸黑字。让再我们分析一下李白的《静夜思》,在这首诗的形象和意蕴层面上,我们当然可以做一些个人的想象和发挥,可以根据自己的经验想象那床前的月光是什么样子,揣度那月光中不眠的人内心是一种什么感受。但我们的想象和揣度无论多么奇特,都不能超出文本语言的那4行20个字所规定的限度。我们总不能把“床前月光”想象成田野里的太阳光,我们也不能把月光中的人的感受想象成一种轻松愉快的心情。

毕竟,文学作品的构成是以语言层为第一客观依据的,我们对作品的欣赏和分析是从语言层开始的,并且最后也是要归结到语言层上来的。尽管在欣赏和分析中,我们可以充分展开我们的想象和思考。

遇到一件艺术品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴。

——[德] 黑格尔

作家写作作品总要向读者表达一点什么“意思”，如果一篇文学作品最终并没有表达什么“意思”，那么这篇作品也就真的没有什么“意思”了。

我们读完一篇文学作品，常常评价说“这篇作品不错，挺有意思的”，或者说“这篇作品不怎么样，没有意思”。这里说的“有意思”或“没意思”，一是说作品“内容充实”或“内容不充实”，二是说作品“有趣味”或“没有趣味”。所以，所谓文学作品的“意思”主要是指作品的内在方面的东西，如果从要素构成论的观点看，这内在方面的东西就是指作品的“主题”，如果从层次构成论的观点看，这内在方面的东西就是指作品的“意蕴”。

无论是作品的“主题”或是“意蕴”，都属于作品内含的思想方面，可以通称为作品里面的“观念”。就拿柳宗元的《江雪》一诗作例子来说吧，“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑翁，独钓寒江雪”。这首诗虽然篇幅短小，但读后给人的感觉却是厚重无比，造成这种感受的原因不仅在于这首诗的意境阔大深远，更在于这首诗的意蕴似乎深不可测，其中蕴含着无限丰富而深刻的“观念”。(图23-1)(图23-2)因而，判断一篇作品有没有分量，主要看这篇作品内含的观念是否丰富而又深刻。

一般地说，正如《江雪》一诗呈现给我们的，文学作品中的观念不是由

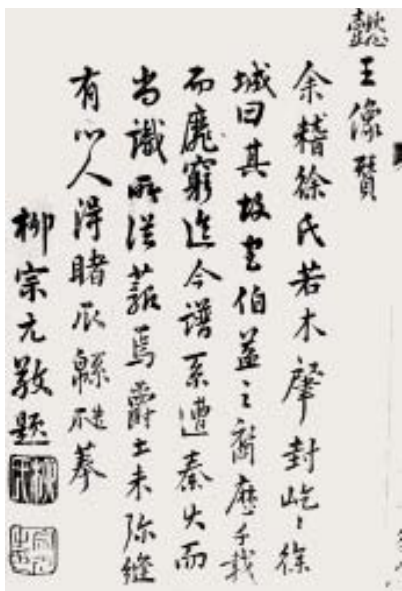


图23-1 柳宗元手迹

作者直接表述出来的，而是通过艺术形象的塑造和情感体验的抒发而间接地流露出来。换句话说，文学作品里的观念不是概念的抽象说明，而是形象的直观暗示。

譬如，辛亥革命失败以后，鲁迅深刻地总结了这次革命失败的原因在于脱离了有着强烈革命要求的广大农民群众，他的这一见解不仅在一些政论性的演讲和杂文中得到表述，还在他的小说里，例如在《阿Q正传》中有所流露。在政论性的演讲和杂文中，鲁迅运用概念和推理直接论证了他的观点，其间也可能加进一些具体的例证和生动的描绘，但主要是抽象的说明。而在《阿Q正传》里，鲁迅则全力通过描绘阿Q这一形象来暗示他的观点，在

整篇小说中，没有一个是直接说明作者观点的，只是讲述了阿Q的所作所为，讲述了阿Q如何因为没人找他做短工而饿得要死以至于去偷尼姑的萝卜，如何“神往”于革命而高唱“我手执钢鞭将你打”，如何酒后飘飘然之际在土地庙里大做革命春梦，幻想革命后要把未庄的“元宝洋钱”、还有最漂亮的女人统统搬到他的土地庙里去，还讲述了阿Q如何因为要求革



图23-2 今人袁松年画作《独钓寒江雪》



图23-3 鲁迅《阿Q正传》插图

命而被“假洋鬼子”拿起“哭丧棒”打出去而“不准革命”，以至于最终糊里糊涂地落了个“大团圆”的结局。(图23-3)

正是通过发生在阿Q身上的这一系列有声有色的事件和故事，鲁迅先生给我们塑造了一个具体的、鲜活的人物形象，即一个生活于20世纪初期中国浙东乡村的贫苦雇农的形象，并且将其“哀其不幸，怒其不争”的感情也融入到这一形象中。也正是通过阿Q这一人物形象的精心塑造，鲁迅间接地暗示出他要表达的关于辛亥革命失败原因的思想和观念，即辛亥革命的主要问题就是脱离了广大的贫苦农民群众，因而失去了这一重要革命力量的支持和参与。

当然，《阿Q正传》所内含的思想观念是非常丰富复杂的，上面所分析的不过是其中的一个方面。但通过这个简要的分析，我们仍然可以清楚地看到文学作品表达观念的特点，这就是说，文学作品的观念不是由作者直接说出来的，而是通过感性直观的描绘和情感体验的流露间接地暗示出来的。

对此，革命导师恩格斯有很精辟的阐述。他在评论一些作家的作品时，固然非常重视作品所表达的思想观念的广度和深度，同时又特别强调文学作品表达思想观念的形象化特点。他认为，即使一个有着社会主义思想倾向的作家也应该按照艺术创作的规律表达他的观点。他多次指出，作者的思想倾向“应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应该特别把它指点出来”（《致敏·考茨基》），“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好”（《致玛·哈克奈斯》）。

恩格斯在这里说的作者的观点要“从场面和情节中”流露出来，就是指要从可以被读者直观到的人物活动的“形象”中流露出来；而他说的作者的见解“愈隐蔽了愈好”，就是指作者的见解最好要隐蔽在作者创造的“艺术形象”中。恩格斯作为一个高品位的艺术鉴赏家和



图23-4 爱与美的女神——维纳斯

评论家，他敏锐而准确地抓住了文学作品传达观点的特点，这个特点就是，文学作品的观念不是诉诸于抽象概念的论述，而是诉诸于艺术形象的暗示。

如果恩格斯的上述说法理论色彩还嫌较重的话，那么，别林斯基关于文学作品表达观念的形象化特点的表述则用了非常生动的比喻，可能更通俗易解一些。

我们知道，别林斯基是俄国19世纪最具权威性的文学批评家之一，他在创作理念上主张现实主义，希望作家要忠实于现实和真实地再现现实，以揭示现实生活的真相和真义。与恩格斯一样，他同

时又认为，文学家与哲学家的不同在于，哲学家用“概念”说话，文学家则用“形象”说话，所以文学家对现实生活真相和真义的认识应诉诸于“诗意形象”。

为了说明这个道理，别林斯基把文学作品比作“海水”，把作品里的观念比作“大海的浪花”，把表达观念的诗意的形象比作“爱与美的女神”，他的原话是这样说的，作家“给予无实体的概念以生动的、感性的、美丽的形象。在这种情况下，观念不过是海水的浪花，而诗意形象则是从海水的浪花中产生出来的爱与美的女神”（《杰尔查文作品集》）。你看，

别林斯基通过“海水”“浪花”“女神”这几个意象之间的联系,很有“诗意”地说明了文学作品“诗意”地表达观念的特点,也就是说,文学作品里的观念总是蕴含在富有诗意的“美丽的形象”中的,就像遮掩在淡淡晨雾中的鲜花和浸润在一池春水中的明月一样。(图23-4)

我们常常用“雾中之花”和“水中月”来形容某种美妙的境界,我们感到那在晨雾中若隐若现的花容比直接观赏到的鲜花更有力,那在水里摇曳不定的月影比直接观赏到的月亮更加迷人。同样的,某种观念如果通过某种艺术形象暗示出来,将会比通过抽象概念直接表述出来更引人入胜、更耐人寻味、更具有一种动人的力量。(图23-5)

这正如别林斯基说的,文学作品中的观念是一种与“诗意形象”融合为一体的



图23-5 摄影:雾中花

“诗意观念”,它虽然不及抽象的观念确定、明了,但由于它是以诗意的方式存在的,因而是可以被我们直观到和体验到的。它体现为“海水的浪花”,体现为被海水的浪花簇拥着的“爱与美的女神”。它不是靠逻辑的力量而是靠诗意的力量作用于我们的整个心身,它取悦于我们的眼睛,它拨动着我们的心弦,它震撼着我们的灵魂。所以,它比抽象的观念更具有一种特殊的感染力,它能使我们在审美的感受中不知不觉地接受了它所产生的那种刻骨铭心的思想的启发和影响。

所以,文学作品的真正的思想价值和艺术力就体现在让丰富深刻的观念融含在感人至深的艺术形象之中,就体现在让“爱与美的女神”激荡起一望无垠的“海水的浪花”。这就要求一部好的文学作品不仅要有丰富深刻的思想内涵,还要塑造出与这思想内涵融为一体的动人的艺术形象。

常见有些文学作品,例如某些通俗的武侠或言情小说,很有些曲折离奇的情节,也不乏一定的可读性,看起来也是厚厚的一大本,可是读过之后总使人感到轻飘飘的,缺少厚度和分量,就像喝了一杯

白开水,觉得没有多少滋味和意思,其原因就在于这样的作品缺乏有深度的思想观念,或者说缺乏“海水的浪花”,总之,它的思想观念的贫乏自然减轻了它的厚重,也使得它的思想认识价值大打折扣。

还有些文学作品也许很有些思想深度,但作品里概念化的东西太多,直接说教的痕迹太明显,思想观念没有很好地通过艺术形象的塑造,“自然而然地流露出来”,这样的作品由于缺乏艺术感染力,因而也不能打动我们,甚至使我们感到厌烦,它所表达的思想观念也很难被我们接受。这种作品的问题与前一种正好相反,它不乏“海水的浪花”,但缺少“爱与美的女神”。而前面提到的柳宗元的《江雪》和鲁迅的《阿Q正传》则是既富有“海水的浪花”,也富有“爱与美的女神”,两方面有机地结合在一起了。只有这样的作品才具有极高的思想价值,同时也具有极大的艺术感染力。

当然,文学作品表现思想观念的这种形象性特点也给我们读者阅读文学作品提出了较高的要求。当我们面对像《江雪》《阿Q正传》这样的文学作品时,我们都想从中尽可能多地获得思想的启迪和教益,那就必须从领略它们所创造的艺术形象和艺术境界入手;因为这些作品直

接展示给我们的不是思想观念,而是蕴含着思想观念的艺术形象和艺术境界。我们对作品所创造的艺术形象和艺术境界感受和领会得越多、越深入,我们从中获取的思想教益就越全面、越充分。

这就是说,作为我们读者,要培养起一种较高的艺术感受和艺术理解能力,只有具备了这些能力,我们才能从一切有思想内涵的优秀作品中,观赏到那位美丽的“爱与美的女神”,并且捕捉到那一朵一朵闪耀着灿烂光彩的“海水的浪花”。

(图23-6)



图23-6 爱与美的女神——弗雷

文学作品的形式是姑娘穿的“花布衫”吗？

作者对于人生世相都必有一种独到的新鲜的观感，而这种观感都必有一种独到的新鲜的表现；这观感和表现即内容与形式，必须打成一片，融

合无间，成为一种有生命的和谐的整体，能使观者由玩索而生欢喜。

——朱光潜

传统的观点把文学作品的构成一分为二——区分为所谓“内容”和“形式”，这种“二分法”比较直观，也符合一般人的常识，因而无论西方和中国，这种观点一直占据上风，至今还深深地影响着我们对文学作品的分析方式。就像我们常见的维纳斯的画像，她是爱与美的象征，但又显现为各种不同的形态。

(图24-1) (组图)

我们从小学到中学、乃至到大学的语文或文学课堂上，听老师给我们分析作品，最常见的办法就是先概括出这篇作品的主题思想，然后再归纳其写作上的特色，这种分析就是典型的内容和形式的二分



维纳斯与邱比特



维纳斯化身为女猎人向依尼亚士显现

图24-1 千姿百态的维纳斯 (组图)



图24-2 王维像

法。实践证明，这种分析作品的方法是有效的，可以帮助我们在一定程度上把握一部作品的内涵和特点。

但实践也同样告诉我们，这种方法
的效用是很有限的，许多极有艺术感染力的文学作品，常常被这种分析搞得支离破碎，其思想和艺术上的价值不能得到充分的说明和阐释。比如被誉为“诗佛”的唐代诗人王维（701—761）（图24-2）

（图24-3），从欣赏的角度看，他的诗的确达到了一种独到的艺术境界，创

造了一种独到的艺术价值，但是如果用内容和形式的二分法去分析，分别说它的思想内容怎样，艺术特色如何，就有可能窒息掉他的诗作为一个有机整体的鲜活的生命，从而使他的诗所具有的那种独特的艺术价值得不到充分的认识和评价。

为什么会这样？这主要是因为内容和形式的二分法在理论上存在严重的缺陷，从根本上说，把文学作品划分为内容和形式这两个部分是
与文学作品的实际情况不相符的。文学作品的内容和形式实际上是不可分的，任何成功的文学作品都是一个统一的整体，而且这个整体是独一无二的，不可重复的。

我们可以把文学作品分成几类，说这是诗歌，那是小说，但被称为诗歌或小说



图24-3 王维不仅是诗人，也是画家，图为他画的《川图》



图24-4 今人作李白《望庐山瀑布》诗意图

的作品并不都是一样的，不仅不同种类的文学作品不一样，同一种类的文学作品也不一样。例如王维的诗与李白的诗就不一样，即使李白自己的诗，也不是篇篇相似，可以说每一篇都各成一体和各具特色。之所以将它们归于一类，只是因为它们在体裁格式上具有某些共同性，并不能说它们不再具有各自的不可重复的独特性。

比如李白传诵至今的两首诗《望庐山瀑布》（图24-4）和《望天门山》，都被称为“七言绝句”，而且都是描写自然山水的诗，但我们在阅读这两首诗时，依然会明显感到它们分别创造了两种截然不同的艺术境界，在山水诗的创作上各自具有独特的艺术价值，我们不能说有了《望庐山瀑布》，

就可以不读《望天门山》了，因为作为李白创作的这两首诗都是独一无二、不可取代的，这样的两首诗，过去不曾有过，将来也不可能有。

这就像那些古往今来生活在这世界上的无数的个体的人，他们之间可以有一种家族相似性、民族相似性、种族相似性，甚至也可以有

一种人类相似性，但在面貌、气质、个性上完全相同的两个人是不可能存在的，即使是孪生姐妹，不仅面貌上会有某些差异，个人性格上也必是各具特征。

当然我们也可以通过分析一部文学作品，概括出这篇作品的主题思想，说这篇作品表达了什么思想观点，我们甚至可以用一句话来明确地说出这种观点。譬如我们可以说鲁迅的《阿Q正传》揭示了习惯于使用“精神胜利法”获得暂时灵魂麻醉的国民劣根性。即使这种概括的话语是准确的，它在作品里也不是独立存在的，而是与阿Q这个具体人物的所作所为及其有关的故事融合在一起的，也就是说，是与阿Q这个独特的人物形象以及描

写、刻画这个形象的语言融合在一起的。我们只有逐句逐段地阅读整篇作品，细心体会和感受阿Q这个形象，才能真正领悟到其中所蕴含的这种思想内容。

由此看来，作品里的思想内容犹如盐溶解在水中一样，我们无法从水中直接吃到盐，除非把整碗水喝掉，否则就不可能品尝到盐的咸味。这就叫做：水中之盐，不见其形，但知其味，因为水和盐已完全融合为一体了。

所以，就具体的一篇作品来说，它总是一个不可分割的有生命的整体，即使我们可以区分为内容和形式两个方面，这两个方面也是融会、贯通为一体的。在一部具体的作品里，我们根本无法确切地指明哪些是内容，哪些是形式。因为在这部作品里，特定的思想是蕴含在特定的形象里的，而特定的形象又是被一些特定的语句描绘出来的，在这里，思想、形象和语言是“三位一体”的，无论是内容和形式都不可能单独存在，有内容的地方必有形式，有形式的地方也必有内容，这正如一张纸的两面，你不可能把这两面割离开，如果你撕开了一面，另一面也必然被撕开。同样的道理，在文学作品里，你也不可能不涉及形式而单独剥离出内容，你也不可能不涉及内容而单独剥离出形式。（图24-5）

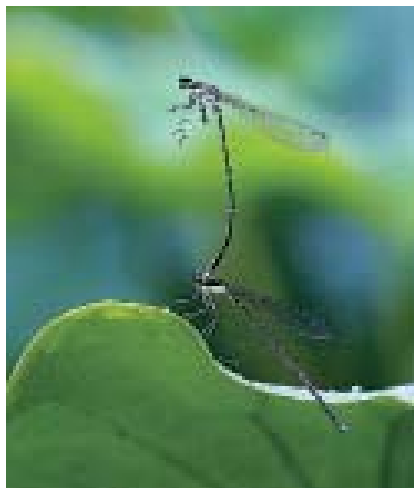


图24-5 摄影：和谐

内容和形式的二分法由于不符合文学作品是一个有生命的整体这一事实，在理论上就很容易造成一些误解。譬如，当你把作品分为内容和形式时，在你的理念中，你往往会认为作者是先构思好了内容，然后再为这内容寻找和设计一个合适的形式，也就是认为内容可以先于形式而存在。这显然就是一个很大的误解。

事实上，你所说的内容并不是蕴含在作品里的内容，而是作者为写作作品预先准备的一些杂乱无序的“素材”，就像我们在写一篇文章时先要收集一些相关的资料一样，这些资料或素材与将要创作的作品的的内容当然有关，但由于它们还未进入作品中，因而还没有成为作品的内容。只有当这些素材被选用到作品中去，对作品构成起到一定的作用时，才可能形

成为作品的内容要素,也就是所谓的“题材”。所以,我们平时常说的素材和题材不是一个概念,不能加以混淆。

素材是题材的基础,但在作品之外,题材是进入了作品的素材,素材只有进入了作品才能成为作品的内容要素的题材。在《阿Q正传》中,只有所叙述的那些围绕着阿Q展开的故事才能被称为作品的题材和内容,至于鲁迅在之前的现实生活中所熟悉的那些与阿Q相似的农民以及对他们的所感所思,还只是作为构思和创造阿Q的素材,因为它们还没有进入作品,所以不是这部作品的内容。

这里所谓的“进入作品”,是指作者从准备好的素材中挑选出合用的一部分,并经过想象的虚构而对其进行重新整合,创造出新的艺术形象系统,再运用语言文字将这个形象系统描绘出来,从而创作出文学作品。这样,素材就进入了作品而成为作品的题材内容。

很明显,这个题材内容在作品里不可能单独存在,它总是同一定的外观形象和语言形式交融为一体,交融为一部完整的作品。只要是在作品中,内容和形式就如形影相随,共生共存,须 不可分离。认为内容可以先于形式而存在,显然是不妥当的。

与内容先于形式的误解有关,内容和形式的二分法还易导致的另一个误解,就是认为内容是目的,形式是手段,形式为内容服务,因而内容比形式重要。

应该承认,无论作家的创作,还是读者的欣赏,都要把作品的思想内容放在重要的位置上。如果一位作家不能在他的作品中灌注进厚重的思想内容,那么他的作品的份量就会大为减轻。同样,如果一位读者在欣赏一部作品时,不能充分地领悟到其中的思想内涵,那么他对作品的欣赏也不能算作一次成功的欣赏。

但这并不说明作品的内容比形式更重要,因为在作品中,内容总是要被显现和传达出来的,而要显现和传达就要有一定的形式,没有形式也就没有内容的显现和传达,也就无所谓内容了。这就像一把椅子,假设你把这把椅子的构架、外在形状等形式的东西都撤除掉,你想想看,这把椅子还剩下什么?除了一堆零散的木头之外,你能找到这把椅子的内容吗?因为椅子的形式和内容是不可分的,你在毁坏了椅子的形式的同时,也毁坏了椅子的内容。在这种情况下,你能说椅子的内容比形式更重要吗?

因此,较为恰当的理解应该是内容固然重要,形式也同样重要,没有了形式,也

就无所谓内容了，不能认为内容比形式更重要，当然也不能反过来认为形式比内容更重要。在这个问题上，无论是内容主义，还是形式主义，都不免失之偏颇，都把不可分割的东西分割开来了，而且还把分割成的两个方面对立起来了。（图24-6）

为了更清楚地阐明内容和形式的二分理论，有人还经常使用一个很有名的比喻，就是把文学作品的内容比作一位姑娘，而形式呢，不过是这位姑娘身上穿的一件漂亮的花布衫。在这种关系里，重要的是这位姑娘本身要长得美，如果她本来就长得很美，即使穿的衣服并不太漂亮，她也是美的；否则，即使穿上最漂亮的衣衫，她也不会是美的。

猛地听起来，这个比喻好像很有道理，但细究下去，你会发现这个比喻其实是很成问题的。首先，姑娘和花布衫的关系是一种可分离的关系，姑娘可以穿这件花布衫，也可以不穿这件花布衫，两者各为一个整体，姑娘穿上这件花布衫，不过是两个整体之间的一种偶然的组合。而文学作品的内容和形式的关系则是一种不可分割的关系，两者之间相互交融，共同构成了一个浑然一体的东西，这就是作为一个生命整体的文学作品。在这里，两者之间不是两个整体的组合，而是同一个整



■ 图24-6 古希腊著名雕塑《掷铁饼者》，可见出内容与形式的完美融合。

体中两个要素的化合或整合。我们无法在这个整体中剥离出任何一种要素，因为剥离出其中的任何一个要素，也就意味着这个整体的解体和不存在，这同姑娘和花衬衫可以相互分离的情况根本不同。

其次，花布衫之于姑娘不过是她的一个外在装饰，无论这件花布衫漂亮不漂亮，都不可能从根本上损害姑娘本身的美，当然也不可能从根本上改变姑娘本身的丑。所以，在这种关系中，最重要的、起

决定作用的当然是姑娘本身的美与丑，至于她穿的花布衫漂亮不漂亮则是无关紧要的，顶多只是起一种外在的装饰作用。但是，文学作品的形式则决不是内容的外在装饰，它已经与内容融合在一起不可分割，它虽然是外在的，但却体现着内在的，没有这种“体现”，也就没有内容的存在。在这样的一种关系中，你能说内容比形式更重要吗？你能说形式只是作为内容的外在装饰的一件无关大局的“花布衫”吗？

由此可见，用“姑娘”和“花布衫”比喻文学作品的内容和形式的关系并不恰当。我们认为，如果非要用这个比喻来说明问题，那么，我们毋宁说姑娘的内在的气质、个性等更像是文学作品的内容，而她的体貌、神态等表现在外的一切则是文学作品的形式，因为只有她的体貌、神态才与她的气质、个性血肉相连，不可分离，这正如文学作品的形式和内容融合为一体一样，至于她身外穿的衣服，是可以随时和她的身体分离的，怎能看作是文学作品的形式呢？因此，无论是“姑娘”与“花布衫”的比喻，还是内容与形式的二分，它们的共同问题就在于，把不能分割的东西分割开来了。（图24-7）

但这是不是说内容和形式的二分法对分析文学作品就毫无用处了呢？也不

是。关键看如何运用这种分析方法。如果是不顾文学作品的实际而机械地套用这种方法，当然不会有好的结果，只能造成对作品的肢解，最终产生对作品的不恰当的理解和评价。但是，如果我们仔细地阅读过文学作品，并对整部作品有了一个审美的体验和感受之后，再运用内容形式的二分法对作品加以分析，不仅不会造成肢解作品的结果，反而可能加深我们对作品的整体的把握和理解。

所以，尽管内容和形式的二分法容易导致对作品整体的肢解，但仍旧可以成为一种行之有效的分析作品的方法，关键在于要把这种分析方法建立在对作品整体的阅读欣赏和审美的体验和感受的基础上。



图24-7 拉尔的《美惠三女神》，可见出美是不可分割的。

一棵树的叶子，看上去是大体相同的，但仔细一看，每片叶子都有不同。有共性，也有个性，有相同的方面，也有相异的方面。这是自然法则，也是马克思主义的法则。作曲、唱歌、舞蹈都应该是这样。

——毛泽东

凡事物皆异中有同、同中有异，文学作品也不例外。所有被称为文学作品的东西都一定具有某些共性，譬如在语言运用上都讲究形象、生动，都能给我们以种种审美感受等等，但同时又在具体的形态上、格式上、内容上乃至审美感受上存在着种种差异，由此形成了文学作品的种种不同的类型。

仅凭阅读经验，我们也能明显地感觉到这些类型的存在。例如，我们都读过李白的诗，也对曹雪芹的《红楼梦》不陌生，这两类作品给我们的经验和感受显然大不一样，前者给我们印象最深的是词语、韵律和意境，后者给我们印象最深的是故事情节、人物性格和思想，只要把这两种阅读经验稍作比较，我们就知道它们分属两种不同类型的文学作品。因而，要想对文学作品有一个理性上的认知，除了把握它们的共性之外，还须进一步弄清文学作品的各种类型及其特征。

那么，文学作品可划分出哪些类型呢？这主要取决于划分所依据的标准，划分的标准不同，划分的结果也就不一样。

魏晋以后，中国古代人才有了较明确的文学概念，他们往往把诗歌、辞赋看作文学作品的主体，而对写人叙事的小小说看得较轻，甚至认为小说为另类的“雕虫小技”，其地位不足以与诗歌、辞赋并列。因此，中国古代人一般是以语言形式上押韵不押韵来划分文学作品的种类的，押韵的作品称为“韵

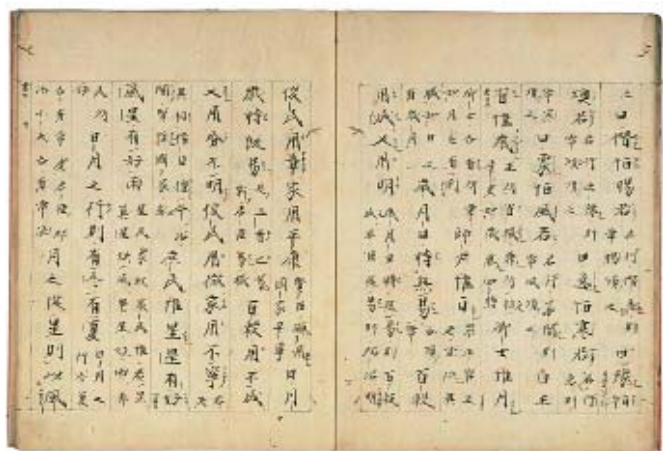


图25-1 《尚书》是中国最早的史书，也是中国最早的散文。图为古抄本《尚书》书影。

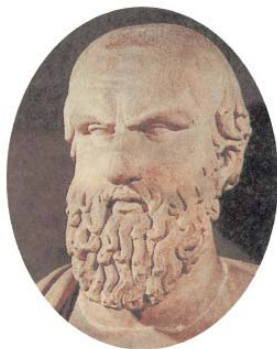
文”，主要指诗歌、辞赋、文、词曲等，不押韵的作品则称为“散文”，主要指写人纪事的小品文、志怪讲史的小说乃至游记杂文等等，还包括历史传记、诸子论文、典论、奏议等具有严肃内容的文章。这就是中国古代划分文学作品的所谓“二分法”。(图25-1)

这种“二分法”的优点是简洁明快，

缺点是过于笼统庞杂，尤其难以涵括后来发展起来的新型文学作品，在实行中越来越不利于更细致、更深入地把握各类文学作品的特征。由于这些重大缺陷，近代以后，“二分法”逐渐被废弃，现在已很少有人采用了。

与此相反，西方古代则主要是从内容着眼，把文学作品分为抒情的、叙事的、戏剧的三大类，这就是西方传统的“三分法”。其实就文学表达的内容看，无非就是偏重于抒情和偏重于叙事两大类，但由于西方戏剧发达，早在古希腊就产生了三大悲剧作家和一批经典的戏剧作品，因而将戏剧作品单列为一类。(图25-2)

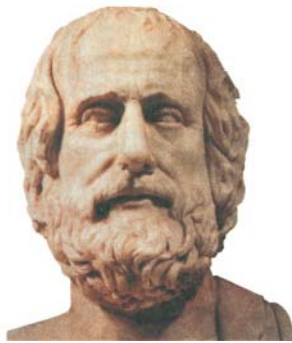
“三分法”自然有助于从内容上认识



埃斯库罗斯像



索福克勒斯像



欧里庇德斯像

图25-2 古希腊三大悲剧作家(组图)



■ 图25-3 荷马是古希腊伟大的史诗(叙事诗)诗人,是西方叙事文学的鼻祖。图为荷马端坐在王位上,正在接受 斯女神施与的桂冠。

各类作品的特点,但对文学作品形式上的区分,则显得无能为力。譬如以荷马史

诗为代表的“史诗”这种作品,就其内容来说,属于叙事类的文学作品,而在形式上却与同属于叙事类作品的小说相去甚远,史诗是分行写的并且押韵的诗歌,小说是不押韵的散体文章,但在“三分法”那里,两者之间的这种重要区别非但不能彰显,反而被混为一谈了。(图25-3)

(图25-4)

我国现今最为通行的对文学作品的分类是所谓“四分法”,即依据内容和形式的综合特点将文学作品划分为诗歌、小说、戏剧、散文四种类型。其中,戏剧是指专为演员演出而写的剧本作品,不仅包括舞台剧的剧本,还可延伸到后来出现的电影剧本、广播剧本、电视剧本等。而散文这一类则名目繁杂,囊括了除小说、剧本之外所有的具有文学性的散体文章,如叙事散文、抒情散文、纪实散文、寓言、童话、传记、游记、杂文等等。

“四分法”形成于清末民初,是那一时期的文论家在综合借鉴传统的“二分法”和西方的“三分法”基础上的一个理论创造,有较多的合理性和涵盖性,所以沿用至今,成为最有影响、最流行的文学作品分类法。即使一般的读者,在想到文学作品种类时,首先想到的就是诗歌、小说、戏剧、散文这四种。关于这四种文学



■ 图25-4 法国画家居斯塔夫·莫罗所绘的《俄狄浦斯和斯芬克斯》，画面反映了索福克勒斯名剧《俄狄浦斯王》的剧情。

体裁各自的特点，我们在以后的篇章里还会详细解说，这里就不再赘述了。

再有，文学作品的种类还可以从作家创作的角度和读者欣赏的角度来划分。从作家创作的角度看，文学作品大致可以分

成现实主义的作品、浪漫主义的作品、形式主义的作品等几类。说到现实主义、浪漫主义、形式主义这几个名词，一般读者大概都很耳熟。我们常常听到有人说某某作品是现实主义的，某某作品是浪漫主义的，某某作品是形式主义的，用的就是这种分类法。

所谓现实主义的作品就是作家在现实主义精神支配下创作出来的作品，这类作品的共同特点是，力求按照现实生活本来的样子如实地再现现实生活，在这样的作品里，我们可以直接看到作品所反映的现实生活的逼真情景，如同我们在我们自己的现实生活中看到的差不多。即如大家都熟悉的法国巴尔扎克和俄国列夫·托尔斯泰的小说，就属于现实主义作品的典型代表。

与现实主义作品形成鲜明对照的是浪漫主义作品，例如但丁的《神曲》、拜伦和雪莱的诗歌等等，这些作品更偏重于表达作家内心世界的种种体验，而不是着力描绘外部世界的本来面目和图景。所以在这样的作品里，我们更多地感受到的是情感的充沛和想象的丰富，是对于往事的忧伤的追忆或对于未来的满怀豪情的。

如果说鲁迅的小说《一件小事》可归

于现实主义的作品，那么，他的《伤逝》以及《野草》里的一些抒情篇章则属于浪漫主义的作品；如果把曹雪芹《红楼梦》看作偏重于现实主义精神的作品，那么，吴承恩的《西游记》可算作偏重于浪漫主义精神的作品。（图25-5）两种作品之间的分野和区别由此可见一斑。

无论现实主义作品与浪漫主义作品有多少不同，但两者在创作上都还偏重于表达作品的内容，而所谓形式主义的作品则把注意力转向了形式的创造，专注于写作技巧和表现形式的创新。这类作品中有些作品可能暴露出思想内容的贫乏，其末流往往迷失于单纯的文字游戏之中，如那些宣称自己为“唯美主义”和“玩文学”者大都如此。但一般来看，这类作品由于



图25-5 明万历刻百回本《西游记》插图



图25-6 现代主义诗歌代表作家艾略特肖像

在形式创新方面下过更大的功夫，只要它的形式创新不排斥一定深度的思想内容，反而可能在表达内容方面显示出更大的优势。

比如19世纪末在欧美兴起的现代主义创作思潮就是以形式创新为其突出特征的，有的论者仅仅因为现代主义偏于形式创新这一点就将其斥为形式主义而加以全盘否定，这显然是不公正的。事实上，在偏于形式创新的现代主义的作品中也颇有一些形式新颖而又不乏思想深度的传世佳作，其中的 者甚至堪与但丁的《神曲》、莎士比亚的《哈姆雷特》、



图25-7 现代主义小说奠基人卡夫卡像

巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》等那些享誉世界的伟大作品并肩比美。比如被誉为“现代诗歌发展的里程碑”的托·斯·艾略特(1888—1965)(图25-6)的《荒原》和被誉为“现代小说奠基人”弗兰兹·卡夫卡(1883—1924)(图25-7)的《变形记》，还有现代“意识流”小说的开创者詹姆斯·乔伊斯(1882—1941)(图25-8)的《尤利西斯》等，这些在形式创新上多有建树的现代主义的代表作品，都已成为文学史上有定评的经典之作。

再从读者欣赏作品的角度看，我们还可以依据读者在欣赏过程中不同的审美

感受，把文学作品分为所谓优美的、壮美的、悲剧的、喜剧的等几大类。

优美的作品多描写美丽而又柔和的事物，多表现淳朴而又淡远的情思，形式上追求自然和谐，给予我们的是一种赏心悦目的轻松愉快的感受。在中国古代诗人中，东晋陶渊明和唐代王维的大部分诗篇可算作典型的优美之作。“采菊东篱下，悠然见南山，山气日夕佳，飞鸟相与还”(陶渊明《饮酒》)，“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流”(王维《山居秋 》)，诸如此类的一些诗句，读起来好像在看一幅幅清新秀丽的山水画，好像在听一支支淡雅悠扬的小夜曲，感到无比



图25-8 意识流小说开创者乔伊斯像

的舒心 意,这正是所谓优美的作品所产生的审美效果。

而壮美的作品则与此不同。壮美的作品也称为崇高的作品,此类作品描写的多是宏大雄伟之物,叙述的多是壮烈高尚之事,抒发的多是慷慨激昂之情,用语上常见惊人之句,文气上时显磅礴之势,给人的感受则是惊叹、赞赏乃至灵魂的震撼。

你一定知道宋词有“婉约派”和“豪放派”之别吧,如果把以李清照(1084—

约1151)(图25-9)为代表的婉约派作品归入优美之作,那么以苏轼为代表的豪放派作品则属于壮美之作。请看著名的苏轼词《念奴娇·赤壁怀古》的上阕:

“大江东去,浪淘尽,千古风流人物。故垒西边,人道是,三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰。”(图25-10)这几句词的

描写可谓景象壮观,气势磅礴,读来深感其强大的震撼力和冲击力,当属非常典型

的壮美类作品,无怪乎后人评论说,苏轼之词,应该让“关西大汉”击打着“铁板铜琶”来演唱,方才与其豪放的风格相适合。

悲剧类的作品与壮美类的作品相近,都是描写和表现宏大的景象、超常的人物、不凡的事业和高尚的情怀,不同在于,悲剧类作品所描述的那些英雄的壮志和伟业最后总有一个失败甚至死亡的结局,即如鲁迅所说的“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看”。所以,悲剧类作品给人的审美感受不仅仅是面对崇高事物的惊叹,而是在惊叹中,还夹杂着一种因崇高对象的毁灭而产生的悲伤、悲愤乃至悲愤。也就是说,悲剧感比崇高感多了一层“悲”的意味



图25-9 宋词“婉约派”代表人物李清照像



图25-10 苏 《念奴娇·赤壁怀古》诗意图

和体验,我们在欣赏悲剧类作品时,除了感到“惊”之外,还会感到“悲”,甚至悲得痛哭失声、泪流满面。(图25-11)

你或许看过莎士比亚四大悲剧中最著名的《哈姆雷特》吧,你是否还记得那最后一幕的情景,哈姆雷特王子与他软弱的母后、还有他那凶残的叔父以及他情人的哥哥顷刻间同归于尽,尸体满台,你当时一定会为这种惨烈悲壮的场面而扼腕长叹、唏嘘不已,这就是悲剧类作品所造成的“悲”的审美效果。当然悲剧类作品不止是指悲剧剧本,它还应该包括所有能够产生悲剧的审美效果的文学作品,无论它是剧本,还是

小说、散文或是诗歌。

喜剧类的作品恰与悲剧类的作品相反,它给读者的审美感受不是因“悲”而“哭”,而是因“滑稽”而“笑”。什么是滑稽呢?滑稽这个词原本是形容“圆转自如”的样子,后引申为指“能言善辩,言语流走无滞竭”的人,司马迁(前147—约前87)(图25-12)在他的《史记·滑稽列传》中描写的淳于髡、优孟等人就是这种滑稽的人。西方近代以来,滑稽一词被借用到美学中专指一种特殊的审美范畴,这种审美范畴所指的是这样一种审美体验:一些原本是自相矛盾的人或事,其自相矛盾之处一旦被揭穿,随即便产生滑稽可笑之感。

“东施效颦”的故事,大家一定都不陌生。东施本来很丑,她非但不知其丑,



图25-11 摄影: 悲哀



图25-12 司马迁像

反而以丑自，偏偏去模仿西施皱眉头，这就不能不让人感到有些滑稽了。所谓喜剧类的作品，就是指那种展示滑稽的人和事并揭露其滑稽之处以造成“笑”的审美效果的文学作品，按照鲁迅与悲剧相对提出的说法就是“喜剧将那无价值的撕破给人看”。

就一般来讲，喜剧类的作品所展示的滑稽的人和事又区分为两种不同的性质，一种是道德上无罪的滑稽，一种是道德上

有罪的滑稽。前者如鲁迅笔下的阿Q，明明是被别人痛打一顿，身上很痛，却在心里想成“儿子打老子”，于是“飘飘然”起来。这种想法确实够滑稽的，但分明又是一个受压迫、受损害的弱小者自我防护的心理反应，实属无可奈何之举。我们当然会嘲笑阿Q，但是，这种嘲笑非但没有恶意，还夹杂着一丝同情甚至悲哀，也就是鲁迅所说的“哀其不幸，怒其不争”。这种阿Q式的滑稽就是一种道德上无罪的滑稽，接近于美学上所说的“幽默”。这种幽默也可从毕加索描绘的那些小丑见出（图25-13）

而道德上有罪的滑稽则具有相反的性质，它不是普通人出于无奈或无知而

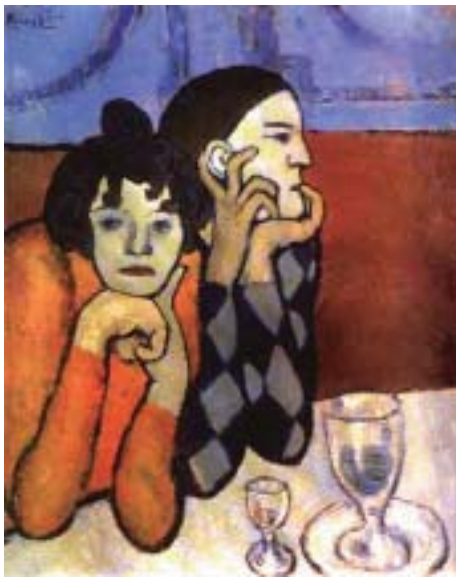


图25-13 毕加索的名画《两个小丑》

做出的可笑的事，而是有不良动机的人所做的可笑的事。例如安徒生童话《皇帝的新衣》中那位骄奢淫逸而又愚蠢透顶的皇帝，最后竟在大臣们的前呼后拥下一丝不挂地招摇过市，闹出了天大的笑话；他虽然受到蒙骗，但咎由自取，丝毫不值得同情，反而让人感到解



图25-14 《皇帝的新衣》情景漫画

气和解恨。(图25-14)这就是所谓道德上有罪的滑稽，这种滑稽通常又被称为“讽刺”。

如此看来，以展示滑稽为主要特点的喜剧类的作品，实际上又可细分为两个亚类，即幽默的作品和讽刺的作品。顺便提一下，进入20世纪以后，喜剧类作品的范围得到了极大的扩展，有些新型的喜剧类作品已经超出了“滑稽”所限定的边界，如荒诞派戏剧、黑色幽默小说，还包括当代的一些“闹剧式的”的影视作品，等等，这些新近发展起来的喜剧类作品与传统的喜剧类作品相比，无论内容上、形式上以及给予读者的审美感受上都发生了较大的改变，应该作为一种新的作品类型加以欣赏和研究。

另外，由于网络文学的兴起，传播媒介对文学发展变化的影响受到重视，有学者开始从传播媒介的角度划分文学作品的种类，认为最早的文学作品是口口相传的，可以称之为口头文学；后来纸张、印刷术的发明使文学作品又有了一种新的传播方式和存在形态，这就是我们熟悉的纸质印刷的文学作品；最近几十年，文学又获得了更先进的电子传媒，如影视、互联网等，这使得文学作品的传播如虎添翼，其构成方式和存在形态也发生了极大的改变，于是又出现了影视文学、网络文学。由此看，口头文学、纸介文学、影视文学、网络文学等作品类型，是依据其不同的传播方式而划定的，这种新的分类法对于认识现代大众传媒给

予文学的重要影响,认识当前备受关注的新型文学种类(影视文学、网络文学)的特点,显然具有较强的理论阐释力,也应该引起我们读者以及研究者的重视。

(图25-15)

还需要指出的是,以上介绍的种种划分文学作品的方法,都不是绝对的,因为其中的任何一种方法都是从一个特定的角度、依据一个特定的标准对文学作品的划分,就这个角度和标准来说,这种划分具有一定的合理性,但超出了这个角度和标准,这种划分也就失去了合理性。而且,更为重要的是,文学作品本身又是在一直发展变化的,随着时间的延伸,旧的文学样式不断消亡,新的文学样式不断涌现,各种文学样式之间也是在相互影响、相互渗透的,这种情况就愈加使得任何一种分类法只能具有相对的合理性,只能是暂时的。

因此,我们可以对文学作品进行某



图25-15 今人刘溢油画《网络女》

种分类,但不可以把这种分类绝对化,否则,不仅不能更好地认识文学作品的类型特点,还很有可能把这种分类普适化、教条化,从而束缚了文学作品应有的多姿多态的发展和变化。

文学的“原生态” 与诗歌的抒情性

感情是诗情天性的最主要的动力之一；没有感情，就没有诗人，也没有诗歌。

——[俄] 别林斯基

如今唱歌有所谓“原生态”唱法，指的是那种不加修饰的原始朴素的唱法。文学呢，也应该有“原生态”，这文学的“原生态”就是诗歌。（图26-1）

之所以这样说，是因为诗歌在诸种文学体裁类型中是最先出现、最先发展的，其他的体裁类型如小说、戏剧、散文等则都是后出的。就中国文学史看，有文字记载的最早的诗歌很可能是《弹歌》，歌词是“断竹续竹，飞土逐肉”，描写的是中国先民 猎时的情景，相传这首诗歌产生于远古的黄帝时代。著名的《诗经》是中国第一部诗歌总集，据说是孔子编订的，诗集里收录的作品大都产生在西周到春秋中叶，距今也有三千年之久了。到了盛唐时期，中国诗歌即已发展到顶峰，涌现了李白、杜甫、白居易等一大批举世闻名



图26-1 中国自古诗歌发达，被誉为“诗的国度”。图为小学生做的“诗配画”作业。（组图）

的大诗人，他们流传下来的作品至今 炙人口，甚至成为后代诗歌创作难以企及的典范。而那时的散文虽然已较为发达，但小说、戏剧等叙事类文学则处于很不发展的萌芽时期。(图26-2)

西方文学的情形稍有不同，早在古希腊时代，戏剧创作已达到高度繁荣，出现了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯三大悲剧作家，但究其本源，西方文学的发展应该也是以诗歌创作为根基的，因为早在三大悲剧作家产生之前的几百年间，就已经出现了伟大的荷马史诗和以



■ 图26-2 壁画《乐舞图》，反映了唐代诗、舞、乐一体的演出盛况。



■ 图26-3 古希腊著名女抒情诗人萨福画像

萨福为代表的抒情诗创作的繁荣。(图26-3)

这些中西文学发展的事实，都足以证明诗歌确实是最早出现的“原生态”的文学，因而也可算作是最“本真”的文学，正如一个人儿童时代的天真率性一样。而在这最“本真”的文学里肯定隐藏着以后发展起来的文学“基因”。因此，探究一下诗歌的本质特性必将有助于我们破解整个文学的“基因密码”。

提起诗歌的诸般特征，我们每个人

其实并不陌生。小时候，我们的长辈曾无数遍地在我们的耳旁念唱那些代代相传的童谣和古诗，“鹅，鹅，鹅，曲项向天歌，白毛浮绿水，红掌拨清波”，诸如此类的诗歌，我们至今或许还可以脱口而出。待到上学之后，我们又从老师教授的语文课里接触到更多的诗歌。现在凡是稍识文字的人，哪一位不能随口背出几首唐诗或现代诗呢？就是说，我们中的多数人，都有过一些诗歌鉴赏的经验，至少对诗歌已经形成了一个初步的感受和印象。在我们的心目中，我们首先会感到诗歌很美，里面描写的内容令人神往，读到好诗觉得很过，很享受。所以，在生活中一遇到美好的、令人神往的人事景物，比如初升的太阳、路边的小花、母亲的微笑、爱人的眼神等等，我们就会说，这些东西给我们的感觉那么好，怎么像诗一样呀，充满了诗意啊！（图26-4）

但问题在于，诗为什么是美好的、令人神往的？到底是什么东西使我们感到诗歌是美好的、令人神往的？

要回答这个问题，需要尽量向前回溯到诗歌的本源。前面已经说过，作为文学“原生态”的诗歌，实际上就是文学发展的本源，一切文学都是从诗歌开始的。那么，诗歌自身的本源是什么呢？让我们先



图26-4 摄影：美好时光

引述古人的一段话吧：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故 叹之， 叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”这段话是古人评论《诗经》时说的，被记载在一个叫做《诗大序》的典籍材料里，说的时间大约是孔子之后，西汉之前。这段话的意思大致是这样的：诗歌根源于人的情感和志向，起初，这情感和志向只存在于人的心里，当情感在内心被激发起来时，人们就用语言表达于外，这就产生了诗歌，如果觉得用语言表达得不充分，就会长吁短叹，长吁短叹还觉得不满足，就会拉长了声音歌唱，拉长了声音歌唱还不满足，那就会禁不住手



■ 图26-5 毛泽东书“诗言志”

舞足蹈起来了。别看这段话很短，对后世的影响却是极大，它上承中国第一部史籍经典《尚书·尧典》中“诗言志”（诗歌表现诗人的情志）的思想，下开中国古代诗学的主流理念，基本上代表了整个古代时期关于诗歌本源的主导观点。（图26-5）这就是说，在中国古代人看来，诗歌本源于人的情感，而且，不仅是诗歌，即使是其它的艺术种类，如音乐（永歌之）、舞蹈（手之舞之、足之蹈之）等，也无不源之于人的情感。

好了，现在我们已经知道了中国古代人的观点，认为诗歌的本源就是人的情感。那么中国古代人的这个见解对不对呢？为了

解答这个问题，我想，最好的办法还是运用现代心理学的知识，并结合我们自己的实际体验，从人的本性入手，探讨一下情感是怎么回事，情感和诗歌之间的联系是不是真像古人所认为的那样？

从现代心理学的研究成果看，人的情感的缘起发自两端，一端联系着人们内心的欲望（偏于先天的）和理想（偏于后天的），一端联系着人们外在的现实境遇，这样看来，情感就是人所怀有的欲望和理想与某种特定的现实情景遭遇之后而产生的一种心理体验。

这种心理体验可以是愉快的（欲望或理想在现实中获得实现），也可以是痛苦的（欲望或理想在现实中受到阻碍）；还可以是低级的（多与欲望的满足有关，也称之为情绪），也可以是高级的（主要与理想的追求有关，如道德情感、爱国情感、两性爱情等）。但无论是愉快的还是痛苦的，也无论是低级的还是高级的，种种情感体验都不能在内心积压得太多，积压得太多就意味着人的精神乃至肉体受到了过强的刺激，长时间的过强刺激势必导致心理乃至肉体的疾病。《红楼梦》里的林玉之所以最后吐血而死，主要是因为她在那种特殊的境遇中而产生的过度忧愤造成的。（图26-6）可见，超强的情



■ 图26-6 梅兰芳主演的《玉葬花》剧照

感体验是造成种种疾病的重要原因。

为了疏导过强的情感体验以便避免心理或肉体的疾患，人们就很自然地生成了一种自我防御的心理机制，这就是将郁积的情感转化为一种内在的心理驱动，迫使人们不得不改换某种非现实的途径以释放多余的情感能量。这种非现实的途径可以有多种方式，其中最具创造性的一种方式就是诗歌创作。

这样说来，诗歌源于情感并因情感而生，就像大地回春就会生长出青草一样，是一个自然而然的过程。即如刘 在《文心雕龙·明诗》篇里说的：“人 七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”译成现在的话说就是：人天生有七情六欲，

遇到某种情景就总要感发，有所感发就总要用诗歌表现出来，这难道不是很自然的吗？

按照这个思路推论，中国古人的那种诗歌本源于人的情感的观点是符合人的自然本性的，也是与我们每个人实际的心理体验相一致的，我们完全有理由相信，诗歌最初是在情感的推动下，为了满足人的抒情的需要而产生的，因而诗歌的首要特性就是抒情性。

说到诗歌的抒情性，不由得想起我国诗歌史上第一位留下姓名的伟大诗人——屈原。正如我们知道的，屈原最负盛名的诗是《离骚》，而“离骚”两个字的原义就有“离愁”“遭忧”“牢骚”等等的解释。所以，单从“离骚”这两个字的意思，我们就可以推想到屈原在写作《离骚》时，他的内心里激荡着多么强烈而又深沉的情感！

屈原自沉 罗江后不足一百年，西汉的司马迁就在《史记》里为屈原立传，他在高度评价屈原的崇高品格和伟大精神的同时也特别说明了《离骚》这首诗的成因，他说：“屈原放逐，乃赋《离骚》。”“放逐”是我国古代行施的一种政治惩罚方式，也就是统治者将他们认为有政治过错的人物驱逐出朝廷，流放到荒



图26-7 明代文 明小楷《离骚》

凉边远地区。

屈原被放逐的因由和过程是这样的：屈原作为楚国贵族的后裔，原本是一位很有抱负也很有才干的政治家，当时正是战国时代，为了祖国的独立富强，他协助楚怀王改革弊政、修明法度、任用贤良，勇敢地实践其“美政”的理想，但因此也得罪了一帮腐朽没落的特权人物。不幸的是，屈原所依靠的楚怀王却是一个昏庸懦弱的君主，当屈原受到“群小”的陷害和围攻时，楚怀王竟听信了谗言，不

仅不再信任他，反而最终将他放逐。在这种情况下，屈原实际上已忠君无门，救国无路，但他依然九死不悔，坚持理想，不肯舍楚国而去，只是满腔的爱国激情无可排遣，于是化之为诗歌，铸成了这篇千古传诵的《离骚》。（图26-7）

请听诗篇中的这些感人至深的诗句吧，“长太息以掩涕，哀民生之多艰”，“虽体解吾犹未变，岂余心之可惩”，“世浊而嫉贤，好蔽美而称恶”，“路漫漫其修远，吾将上下而求索”。仅此几句诗就足以使我们感到，屈原虽身陷困境，却不改初衷，为民生的艰辛而痛哭，为世道的而控诉，他心中郁积了多少沉痛悲愤之情感！试想，如果屈原心中原本就没有这如江水奔涌般的情感，怎么会有写作《离骚》的冲动？没有写作《离骚》的冲动，怎么会有《离骚》这一部撼天动地的诗篇留存至今呢？

也许正是因为对此深有感触，司马迁才在《史记·太史公自序》和《报任安书》里两次不无感伤地说过，不仅是屈原的《离骚》，所有像《离骚》一样的伟大作品，诸如孔子的《春秋》、左丘明的《国语》、孙子（图26-8）的《兵法》、吕不韦的《吕览》、韩非子的《说难》等等，都是作者在遭受巨大困厄和磨难后的“发愤”



图26-8 孙子像

之作，都是因为这些作者“有所郁结，不得通其道也，故述往事，思来者”，由此产生了他们的伟大作品。

通过屈原《离骚》的写作过程以及司马迁的有关评论，我们是不是更有理由作出这样的结论——文学的本源是诗歌，诗歌的本源是情感的郁结，诗歌创作起源于抒情的需要，抒情性应当是诗歌的根本特性。

说到这里，或许有人会问，你所讲的诗歌本源于抒情的观点是不是与我们经常听到的诗歌本源于劳动的观点相矛盾呢？应该承认，诗歌起源上的“抒情说”

与“劳动说”的确是两种不同的观点，但这两种不同的观点分别是两种不同的角度讲的。“抒情说”是从主观方面讲的，从主观方面看，也就是从诗人的内心活动方面看，情感的激发和抒情的冲动当然就成为诗歌创作的本源。而“劳动说”则是从客观方面讲的，或者说是从诗歌创作所必须的客观前提和条件方面讲的，譬如说，劳动是人类最重要的活动，没有劳动，人就不可能活下去，更不可能有所发展，又何谈去从事什么诗歌创作呢？再譬如说，劳动是人类最基本的活动，没有劳动，就没有人的语言和思维的产生，而没有人的语言和思维的产生，又怎么会有诗人和诗歌的创作呢？正是从这些意义上，“劳动说”才把生产劳动看作是其他一切活动（包括诗歌创作活动）的根源。

所以，若从各自不同的视角去看问题，就会发现“抒情说”和“劳动说”这两种观点各有其道理，各有其合理性。只要不把这两种观点绝对化，这两种观点之间不仅不矛盾，反而是可以相互补充的。先拿“抒情说”来说吧，“抒情说”虽然强调诗歌的创作本源于抒情的需要，但同时也指出情感的产生是因为“应物斯感”，即必须遭遇到一定的客观情景，才

能激起情感。这“应物斯感”四个字就把“抒情说”与一切强调“客观前提和条件”（包括“劳动说”）的观点融通起来了。同样的，“劳动说”也并不必然反对“抒情说”。“劳动说”也认为，没有诗情的感发决不会有诗歌的产生，只是强调了以劳动为中心的社会生活对“诗情感发”的决定性作用。

鲁迅在《门外文谈》一文中曾风趣地讲到最早的诗歌产生于原始人的共同劳动之中，他假设那时有一伙人一起抬木头，大家都“觉得吃力了”，其中一个人叫“杭育杭育”，他认为这就是最早的诗歌创作，他把这最早的诗歌创作称为“杭育杭育”派。（图26-9）在这里，鲁迅于谈笑风生中着重讲清的是诗歌起源于生产劳动的道理，可他同时也捎带说明了抬木头的那伙原始人是有感而发的，即“觉得吃力了”而“杭育杭育”。“觉得吃力了”是抬木头时的一种感受和体验，是重物压肩时的一种感到既难以承受又必须奋力撑起的情感，如果仅仅有抬木头这种活动，而没有抬木头时的那种情感，或者那种情感并不强烈，抬木头的人是不会发出



图26-9 此图展示了正在劳作的原始人

“杭育杭育”的声音的。可见，鲁迅所主张的“劳动说”是一点儿也不排斥“抒情说”的，他甚至还在另一篇文章（《汉文学史纲要·第一篇》）里说“诗人感物，发为歌吟”，这个说法已经与刘勰“感物吟志”的“抒情说”相差无几了。

现在，让我们再回到开头提出的问题：为什么诗歌是美好的？为什么读诗能给我们带来愉快和享受？简单地说，就是因为诗歌是抒情的，诗歌里充溢着各式各样的人之感情。

俗话说：“人非草木，孰能无情？”既然人人都有情感，人人都尝受过喜怒哀乐的各种滋味，那就能够“将心比心”，看到别人哭了，自己也难受，看到别人大笑，自己也忍不住想笑，这就是所谓的“同情”。同情就是一种“隐之心”，就是一种“怜

悯之心”，是人所特有的一种情感，没有同情心的人，无异于禽兽。因为同情心的存在，人与人之间才能相互沟通、相互理解、相互亲近，而人生最大的愉悦莫过于通过情感的交流和共鸣最终获得了理解和关爱。即使一个人一贫如洗，如果他还拥有友情、亲情和爱情，他依然可以是幸福无比的，相反，一个百万富翁，拥有豪宅香车，如果他无情无义，人人都讨厌它，他的日子也不会好到哪里去。

我们已经知道，诗歌创作就是人所特有的一种情感抒发和交流的方式，人们

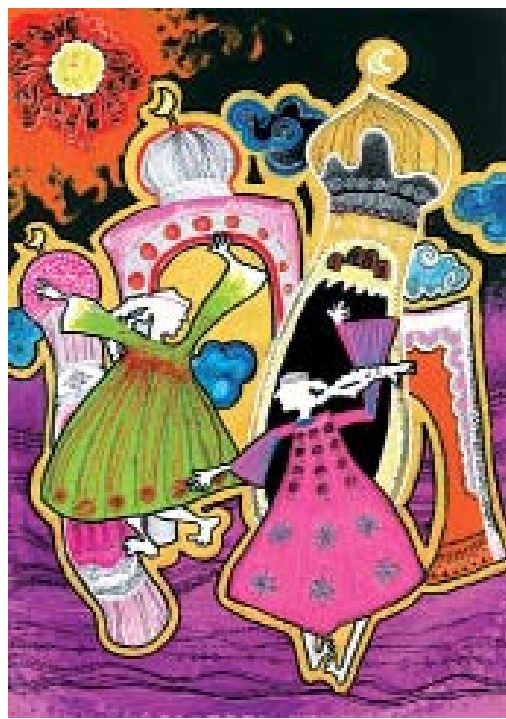


图26-10 此图显示了诗、歌、舞都起到情感交流的作用

当然可以通过与他人的交谈、交往进行情感的沟通和交流，但在很多的时候，人们也乐于通过诗歌的创作和欣赏进行情感的沟通和交流。尤其是诗歌可以使不同国度、不同时代的人，使从来就不相识的人，在感情上联系起来，从而奇妙地获得一种超时空的情感交流的愉悦。（图26-10）

白居易有一句诗叫做“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”（《琵琶行》）（图26-11）的名句，的确，当我们读着古人的一首诗的时候，我们不可能与他们见过面、有过交往，但是我们却被他的诗深深打动了，在感情上与诗人发生了联系。假设我们在读李白《静夜思》的时候正巧也是远离故乡在外谋生，我们可能对这首诗的感受更深，长期郁积在心中的思念故乡亲人的情感可能会在阅读诗歌的过程中得到一种艺术的宣泄，我们也许会吃惊地发现，原来还有这样一位一千几百年前的大诗人同我们一样，也在思念着家乡，也在牵挂着家乡的那些久别的亲人，而且思念得那么苦，竟望着天上的月亮彻夜不眠！我们觉得，他那从心底里流淌出来的诗，说出了我们想说而又说不清的一种心绪、一种情感，我们的心竟与这位古代大诗人的心接近和相通了！你看，这是一件多么美妙、多么 意、多么享受的事啊！



图26-11 今人黄均所绘《琵琶行》诗意图

可见，诗歌之所以让我们感到美好，之所以给我们带来愉悦和满足，不是因为别的什么原因，更不是因为如柏拉图所说的“神凭附在诗人身上”、“诗人代神说话”云云，而恰恰是因为诗歌本身的抒情性和建立在“同情”基础上的特殊的情感交流作用而造成的。因此，抒情性也就成为诗歌的本质特性。

还是返回到开始的话题，诗歌既然是“原生态”的文学，那么，无论文学后来发生了多大的变化，无论文学后来附加了多少新质，作为“原生态”文学本源的抒情性都将遗留在古往今来的所有的文学作品之中，这一点现在没有变，将来也不会变。这正如一个人从小长到大，发生了很大的改变，唯独从娘胎里带来的“基因”却不会因为这个人生命的变化而消失。所以，抒情性是诗歌的“基因”，也是所有的文学体裁类型的“基因”，即使如小说、戏剧等，虽以叙事性为主，骨子里也是抒情的。

从这个意义上看，我们是不是可以这样说，诗歌乃至全部文学与人的情感同在，人的情感的淡薄也许会造成诗歌乃至文学的衰落，而人的情感的枯竭也许会造成诗歌乃至文学的终结。然而，还是那句老话——“人非草木，孰能无情”，只要人间还有真情在，诗歌乃至文学的发展可能一时陷入低谷，但永远不可能趋于消亡！

诗人有一种特殊的 赋，能把日常语言的抽象的一般名称掷进诗的想象的熔炉，铸出新的样式。由此他能够表达一切具有无限细微差别的情感，欢乐和悲伤、愉悦和苦恼、绝望和狂喜等等别的表达方式不可及的和说不出的微妙情感。诗人不仅用词汇描绘，他激起了、形象地显现了我们最深的情感。

——[德] 恩斯特·卡西尔

若问诗歌是如何抒情的，你一定会回答：“诗歌是由一行行的词语构成的，当然是用词语抒情了。”不错，诗歌确实用词语抒情，但是，你是否知道，诗歌用词语抒情又是同你在日常生活中用词语抒情不一样的。比如，哪一天你心情不好了，你可能会对你的朋友说：“我好郁闷呀？”这也是用词语抒情，但这句话显然不是一首诗，因为这句话对不熟悉你的人来说，是没有感染力的，丝毫打动不了他们。然而，诗歌就不是这样了，我们并不认识写诗的人，可他写的诗，只要是一首真正的好诗，就一定能够打动我们每一位读者。可见，诗歌不是一般地使用词语抒情，而是采用一种特殊的方式抒情，与你在日常生活中的那种抒情方式截然不同。那么，诗歌到底是采用什么方式抒情的呢？

平时我们大概都有这样的经验，让我们说出脑子里已思考成熟的某种思想或者观念，我们或许不觉得多么困难，但要让我们诉说心中曾经或正在体验着的情感，我们往往会感到无所措词，很难说清楚。有时，我们即使搜肠刮肚，绞尽脑汁，也找不到一个合适的词来表达我们此时此刻所体验到的心情，于是，我们只好放弃表达的努力，用“我好郁闷呀”这样苍白无力的话

语搪塞了事。这种情感难以表达的苦闷，别说一般人，就连那些颇善抒情的诗人们也不能完全摆脱。请听听这些耳熟能详的诗句吧，什么“剪不断，理还乱，是离愁，别有一番滋味在心头”（李煜《相见欢》），什么“此情无计可消除，才下眉头，却上心头”（李清照《一剪梅》），什么“而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好箇秋”（辛弃疾《丑奴儿·书博山道中壁》），不都是在表达他们的愁苦之情的同时也在抱怨着表达情感的困难吗？为什么用词语表达情感竟感到如此困难呢？这到底是怎么回事呢？

原来，我们使用的语言是与我们思维

能力的发展是同步的，一开始原始人类思考问题多用具象思维（针对个别事物的形象思维）（图27-1），只是到了后来，抽象思维（针对一般事物的概念思维）的能力才逐渐发展起来。随着人类思维从具象到抽象的变化和提升，人们使用的语言也越来越抽象化了。现在人们考虑问题主要用抽象思维，相应地，人们使用的语言也达到了高度抽象的程度。比如同样是说“山”吧，原始人只是为个别的、具体的山命名，只能谈论个别的、具体的山，而后来发展起来的文明人的头脑里已经形成了关于山的一般概念，在他们使用的语言里也有了“山”这样一个抽象的名词，

他们主要是运用这样的抽象名词来谈论关于山的种种想法和观点。既然我们使用的语言越来越抽象，当然也就越来越适合于表达比较抽象的思想和观念。（图27-2）

人们心中的情感体验并不像抽象的观念那样清楚和确定。譬如，我们每



图27-1 具象表达



图27-2 抽象表达

个人在有生之年都会体验到无数次的大喜大悲，每一次“喜”或“悲”的具体感受都不一样，主要是遭遇的情境不一样，丢失了钱财的“悲”和失去了亲人的“悲”不仅在程度上有很大不同，就是在性质上也有根本的区别。而且，我们在生活中遭遇到的情境又往往是复杂多变、难以预料的，我们的情绪和情感也随之复杂多变。有时我们对感受到的这些情感说不出是“喜”还是“悲”，好像是既“喜”又“悲”，所谓“悲喜交加”是也；有时我们可能从“大喜”突然转向“大悲”，或者又从“大悲”突然转向“大喜”，平时我们所

说的“乐极生悲”“哀乐无常”“高兴得哭了”等话语，表达的就是这种情形。总之，我们的情感如同天上飘荡的白云，可谓风起云涌，变幻无穷，聚散无时，来去无踪。我们内心里的情感竟是这样的一种无形无状、既无定式也无定性的东西，当然是我们现有的语言难以说出了。我们内心的感受是真真切切的，但我们一想将它说出来，就难以找到恰当的词语了。这倒不是因为我们的表达能力不够，而是因为我们用以表达的语言本身不很适合它的表达对象。那么，怎么办呢？“情动于中而形于言”，人有了情感总是要想方设法

“说”出来的呀！（图27-3）

早在先秦时代，人们就意识到了人所使用的语言是有限度的，人的某些情感是现有的语言所无法充分表达的。先秦典籍《周易》就提出过“书不尽言，言不尽意”的说法，意思是说“文字不能完全表达出言语，言语也不能完全表达出意义”。《易传》还进一步说明了解决这个问题的办法，那就是“立象以尽意”。就是说，语言只能表达一般的意义，至于那些极为精妙高深之义，如某些内心深处的复杂的感悟、体验、情感等，只能通过“象”才能传达出来。也就是老子在《道德经》的开

头说的：“道可道，非常道。”可以说出的道，不是最高的道。可是如果“不说”，又如何表达那个最高的“道”呢？在老子看来，要表达那个最高的“道”，就是要通过“象”，因为“道之为物”原本就是“恍恍惚惚，其中有象”的。这是在说，需要表达的“道”原本就是一种恍恍惚惚、变幻不定的“象”，要表达这种“道”，当然就离不开它的本体“象”了。（图27-4）

根据《周易》和《道德经》的说法，既然现有的语言不能充分表达人的情感等复杂的意念，那就要寻求“立象以尽意”的途径，对诗歌来说，就是要通过

塑造形象来传达情感。那么，诗歌是如何塑造形象的呢？我们知道，文学与语言不可分，文学是语言的艺术，诗歌也是语言的艺术。诗歌作为语言的艺术最重要的一点，就是通过语言的描绘来塑造形象以抒发情感，由此也构成了诗歌中言、象、意之间的一种特殊的有



图27-3 捕捉复杂多变的情感



■ 图27-4 此画显示了一个画家在为一位贵妇人画肖像，画中蕴含着“超越言语障碍”的意味。

机关联，这一点在中国古典诗词中体现得尤为突出。比如《诗经·采芣苢》中的名句：

“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”这16个字只是描绘了一种景象、一种场景，即“我”（征人）离开家的时候是春天，杨柳的枝条刚刚抽絮发芽，随风飘摇，今天“我”终于回来了，却下起了漫天大雪。而征人的那种悲苦之情则是由这种情景的形象（“春风杨柳”和“大雪纷飞”的两种场景的强烈对比）直接烘托和

传达出来的。所以，尤其是在中国古典诗歌中，情感主要通过语言塑造的形象来抒发和传达，无论语言还是形象，都以抒发和传达情感为旨归，因而也造成了中国古典诗歌的一个显著特点，这就是在创作上追求“言外之意”，追求“言有尽而意无穷”，以创造含蓄蕴藉、余味曲包的“意境”为最高境界。刚刚提到的《采芣苢》中的那一段，就不是单纯的写景，而是景中有情，言外有意，韵外有旨，确实创造出一种可以让人反复咀嚼而又回味无穷的意境。（图27-5）

一般认为，诗歌通过语言塑造形象来抒发和激发情感主要有三种方式，第一种方式可以称之为“复现”，就是将某种情感赖以产生的情景用语言描述出来，通过情景的复现再次激起这种情感。此种方式，中国古代诗论里也称作“赋”，所谓“赋”就是用语言直接描写情景，如散曲作家马致远（约1250—约1324）的《天净沙·秋思》：“枯藤老树昏

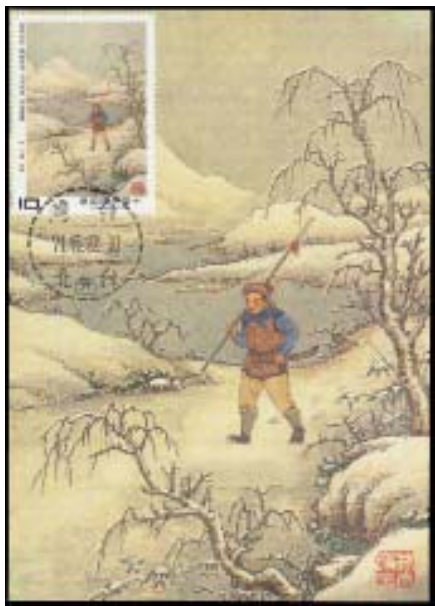


图27-5 台湾发行的《诗经·采》邮票

鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”（图27-6）满篇都是对秋天郊外的苍凉场景的极为客观的铺写，由此衬托出人在旅途中的凄苦和愁怀。这就是“赋”的方式，也就是“复现”的方式。

第二种方式可称为“移情”，就是诗人运用比喻、拟人、夸张等修辞手段，将某种情感投置到设定的意象中去，使情感与意象融为一体，即所谓“移情入景”。这种“移情”的方式，大致相当于中国古代诗论里所说的“比”，按宋代理学大师朱 的解释，“比者，以彼物比此物也”（《诗集传》），诗人运用这种“比”以

达到“情景交融”和“移情入景”。试举几个例子，北宋词人贺铸（1052—1125）

《青玉案》中的名句“试问闲愁都几许？一川烟草，满城风絮，梅子黄时雨”，用几个选定的意象（烟草、风絮、梅雨）来比喻愁绪之多，将无尽的忧愁投射到这



图27-6 马致远《天净沙·秋思》写意图

些意象中，使情感和意象融为一体，有力地实现了抒情的目的。（图27-7）李白《秋浦歌》里的诗句“白发三千丈，缘愁似个长”，谁都知道白发再长也不可能三千丈，诗人用这种极度夸张的说法比拟忧愁的无休无止，愁情与极度变形的“白发”的意象合为一体，给读者的感受更加强烈和具体。杜牧（803—852）《赠别二首》中的句子“蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明”，蜡烛本是供人使用的器物，只是燃烧照明而已，而诗人将其写成像人一样地流泪，而且是一直流到天亮，离情别恨之惨烈经由蜡烛燃烧的意象中溢出，此情此景感人愈深。以上三例都是所谓“移情”的方式。

第三种方式是“象征”，就是让某种视听形象与某种情感相对应，使某种视听形象成为某种情感的象征符号，中国古代诗论称之为“兴”。朱 对“兴”的解释是“先言他物以引起所咏之辞也”（《诗集传》），“他物”就是设想的某种象征形象，“所咏之辞”就是要表达的相对应的情感。例如《诗经》中的名篇《关 》：“关关 ，在河之洲。 淑女，君子好 。”（图27-8）诗的大意是说：“在河中的小岛上， 正欢快地鸣唱；美丽善良的姑娘呀，才是小伙子追慕的对象。”在这



■ 图27-7 米 芾《贺铸帖》（米 写给贺铸的信）

两句诗里，前一句是“言他物”，后一句是“所咏之辞”，这样， 欢唱的形象就被赋予了一种象征的意义，即象征着好男儿对好女子的渴慕和向往，这一象征形象不仅引发了一种美好的联想，也激起了一种美好的情感。这就是诗歌抒情中的所谓“象征”或“兴”的方式。（图27-9）

需要说明的是，在实际的诗歌创作中，上述三种抒情方式并非截然分开，常常是混杂使用的，你中有我，我中有你，故不可将此种区分绝对化。“一川烟草，满城风絮，梅子黄雨”主要是“移情”，但又明显含有“象征”；“关关 ，在河之洲”主要是“象征”，但也不能说没有一点“移情”。这就是说，诗人对这三种抒情



图27-8 《诗经·关》图文欣赏

方式的具体运用是灵活多变、富有创造性的。但是，无论如何诗人一般不会采取直接抒情的方式，而是用语言创造“意象”和“意境”而间接抒情。因而，用语言间接抒情正是诗歌何以如此动人的全部奥秘之所在，不然的话，假若满篇都是“我好郁闷呀”、“我好激动呀”之类的字眼，那算什么诗呢？又怎么能打动我们呢？

诗歌的间接抒情，除了用语言塑造形象之外，还有另外一个途径，就是通过语言本身的特点和变化以达到抒情的目的。这种间接抒情也有两种方式，一种是利用词语声音的韵律抒情，一种是利用词语

形式的变异抒情。

当我们在诵读诗歌、特别是诵读中国古典诗歌的时候，一个突出的感受就是那些诗句发出的声音与平时的说话不一样，那些诗句是押韵的，就是同一个韵母音在句尾（外语诗也有句头、句中押韵的）反复出现；再就是那些诗句的声调是有节奏的，听起来高低错落、平 有序，构成了一种按规律重复的拍

节。试举一例，杜甫的《闻官军收河南河北》：“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”高声朗



图27-9 象征

读这首诗，我们会明显感到，这首诗的二、四、六、八句末尾一个音都压“ang”韵，反复出现四次，而且每句有七个字四个节拍（七言四“顿”），节拍之间的声调按七言律诗的格式，平 相配、高低相合，听起来确实是抑扬顿挫，有非常强烈的节奏感。诗歌里的押韵和节奏交合为一，就构成了一种极富音乐感的声音，这就是诗歌的韵律。（图27-10）

诗歌有了韵律，不仅读起来上口，听起来入耳，容易记忆，就像唱歌一样，因而才有“诗歌”之称，意谓“诗”和“歌”密不可分，读诗即是“吟诗”和“唱诗”；而且更为重要的是，诗歌的韵律还具有表达情感的内在功能。这是因为，诗歌的韵律作为像音乐一样的“好听的声音”，

它的旋律是按照一定的节奏展开的，而人的情感也是按照心脏跳动的节律流动的。如果诗人在安排诗歌韵律时，能考虑到诗歌的韵律与所表达的情感的律动相应合，那么诗歌的韵律也就具有了表达情感的功能。还是以杜甫的《闻官兵收河南河北》一诗为例，这首诗的韵脚押的是大开口韵“ang”，声音高亢 亮，直上云霄，与诗歌表现的那种欢欣鼓舞的情感正相应合；这首诗的节奏也是踊跃欢快的，如湍流瀑水，势不可挡，这也与诗歌表现的急切回乡的情绪相对应。总之，诵读整首诗，其韵律不仅听起来像音乐一样抑扬顿挫、和谐优美，使我们的耳朵获得审美享受；而且也从中分明感受到一种风驰电掣般的气势，昂扬激越，撼

动着我们的弦，激荡着我们的情感。可见，诗歌的韵律本身不只是顺口悦耳，还兼有抒发和激发情感的作用。在诗歌里，这种“韵律”的抒情作用与“意象”的抒情作用是勾联在一起的，两种作用之间有着一种相互契合和相互配合的内在关联。中国古代诗论常常是将诗的“韵”和诗的“味”合为一体，并称为“韵味”，这其实是



图27-10 摄影：韵律

强调诗中的“韵”一定要有“味”。一首诗无“韵”当然不算好诗,但是只有“韵”而没有“味”又何尝能成为好诗?而这里说的“韵味”之“味”,就是指诗歌的韵律不仅是好听好记,而且还蕴含着某种情调、某种意味,使读者的情感上乃至精神上有所感触,有所奋发。这种“韵味”的说法实际上就是在强调诗歌的韵律在作用于人的听觉的同时,还兼有抒发和激发情感的功能。

此外,诗歌的间接抒情还可以通过词语的反常用法来实现。例如王安石的名句:“春风又绿江南岸,明月何时照我还?”(图27-11)其中的

“绿”字用得绝妙至极,被古往今来的诗论家赞誉为全诗的“诗眼”。但是,按照汉语的语法,“绿”是形容词,用来修饰名词,在句子里作定语。可王安石在这句诗里却把“绿”用作动词了,让它后面带了宾语,这种用法显然不合规范,有点反常。王安石作为一代文豪当然不会不知道汉语规则,实际上他是明知故犯,因为他经过反复推敲感到把“绿”字用作动

词,更能生动地凸现出江南的那种“阳春三月, 飞草长”的美丽景色,更能有力地表达出他的那份怀念和热爱家乡的深厚情感。据传,王安石写这首诗时,先曾考虑用“到”“过”“入”“满”等字,都觉得不到位,最后选定了“绿”字,方才甚为自得,并在誊录时特意把“绿”字写得很大。确实,前面的几个字虽然都是动词的正常用法,但与“绿”字的反常用法比较起来,无论表现出来的境界或是诗味都大为逊色。仅仅一个“绿”字的反常使用,竟使得所要描绘的江南春色历历在目,所要抒发的怀乡之情溢于言表,可见



图27-11 摄影:春风又绿江南岸

词语的此种用法在诗歌抒情中有时发挥着极为关键的作用，确系诗歌间接抒情的重要方式之一。

李白说过“天生我材必有用”，言外之意是说诗人要有一种天生的才能。诗人是否要有天生之才，这个问题涉及多方面的因素，故不好轻断，但好的诗人是感情最充沛的人，也是最善于抒情的人，则是确定无疑的。细想一下，那些传世的名篇佳作，或以言辞胜，或以韵律胜，或以意境胜，但无论哪方面的优势，最终都体现为抒情方式上的某种创造性，都显示出巨大的情感上的冲击力和感染力。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”[《蝶恋花（庭院深深深几许）》（图27-12）]，读到北宋诗人



图27-12 欧阳修《蝶恋花（庭院深深深几许）》词意图

欧阳修（903—960）的这句词，让我们深受感动的不只是它那优美悦耳的旋律，也不只是它描绘的那种百花飘零的暮春景观，最打动我们心弦的还是从它那舒缓低迴的韵律里流溢出来的一种愁苦哀怨的况味，以及迴荡在它所描绘的暮春景象中那种“花期苦短，青春难驻”的伤感情怀。要知道，世上的少男少女们，有哪一位不曾体验过这种惜春伤春之情呢？欧阳修的这句词之所以深深地打动了我们，

正是因为诗人非常巧妙地运用了各种抒情手段，非常生动而有力地传达了这种人之常情，这种人人都体验过的普遍情感。并且，还以这种情感为纽带，使原本不认识的人们之间达成了相互同情、相互理解以及共同的感动。所以，当你阅读一首诗时，你也许会感到兴趣盎然，而有的人却无动于衷，其中的奥秘就在于那首诗里有没有你曾感受过的那些情感，那些情感有没有获得淋漓尽致的完美表达。

小说家的意图应该是怎样的？应该通过有趣的故事阐明一个有用的真理。

——[法] 雨果

在一般人的观念里，提到文学时，首先想到的可能就是小说。尤其是现在的年轻人，你若问他爱好文学吗？他会马上回答，当然爱好了。他还会随即列举出一大串他读过的小说的名字，诸如司汤达的《红与黑》、巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》、列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，以及吴承恩的《西游记》、施耐 的《水 传》、曹雪芹的《红楼梦》、蒲松龄的《聊斋志

异》，乃至当今特别流行的小说《神秘岛》《福尔摩斯探案集》《射雕英雄传》《心有千千结》《第一次亲密接触》《哈利·波特》，等等。总之，在他们看来，这些小说几乎就等于全部的文学。这种观念显



图28-1 凡·高肖像画《读小说》

然并不确当,但却反映了小说在一般人心目中的地位,也说明了小说是当今时代受众最多、影响最大、发展最盛的一种文学样式。(图28-1)

其实,在由各种文学样式构成的文学家族中,小说属于较年轻的“小弟弟”,它的出现不仅比诗歌这个“大哥哥”晚,甚至比戏剧、散文也晚一些。这就是说,小说的历史并不太长,顶多也不过一千年的时间。从西方文学史看,早在古希腊时代,史诗、戏剧俱已发展到鼎盛期,而小说则是到了“中世纪”的时候,才在圣经故事、浪漫传奇中略见其雏形。中国小说的发展也是一直到明清时代才蔚为大观,而在此之前,散文早在先秦时代出现繁荣,诗歌也在唐代形成高峰,戏剧则在宋元时代臻于昌盛,时间上都比小说早得多。但是,若从起源上看,小说的源头同诗歌一样都可以追溯到人类语言的产生。

试想一下,人类最初创造和使用语言到底为了什么?你也许会回答,自然是为了人们之间的交流。那么,人们交流什么呢?当时人们最需要交流的无非是两方面的内容,一方面是内心的所思所想,另一方面是从外部获得的所见所闻。当然,这两方面的内容实际上是相互关联、相互渗

透、不可分割的,只是在比例上有所偏重而已。如此看来,人类最初创造语言进行交流的主要动机和目的有两个,一个是偏重于传达内心的所思所想,一个是偏重于讲叙从外部获得的所见所闻。与此相对应,也就逐渐形成了人类两种基本的语言交流方式,这就是偏重于传达内心的所思所想的“抒情”方式和偏重于讲述从外部获得的所见所闻的“叙事”方式。抒情方式加深了人们之间的相互理解,增强了人们之间的感情联系;叙事方式使人们对外部世界的了解更加全面、更加准确。可以说,抒情和叙事这两种基本语言交流方式的确立为原始人类生产能力的发展和文化创造起到了至关重要的推动作用,同时也为诗歌和小说等文学样式的发生准备了必要的前提和条件。

这就是说,人类语言抒情能力的发展促成了诗歌的产生,而人类语言叙事能力的发展则成为小说应运而生的源头。回想我们曾读过的那些小说,尽管篇幅有长有短,形态不同,风格各异,内容也五花八门,但我们仍可以明显地感觉到一个共同点,那就是它们都在讲述着一个个“故事”,就是说它们都是“叙事”的,它们都具有一种“叙事性”。仅就中国古代小说来说,从最早的被视为小说雏形的《山海

经》《搜神记》《世说新语》之类，到享誉世界的经典之作《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》等，无一不是讲述着各式各样的故事，无一不具有叙事性。我们完全有理由作出这样的推断：小说的产生是人类的语言叙事能力获得充分发展后的一个成果，由此也形成了小说最鲜明的特性，即叙事性。（图28-2）（图28-3）（图28-4）

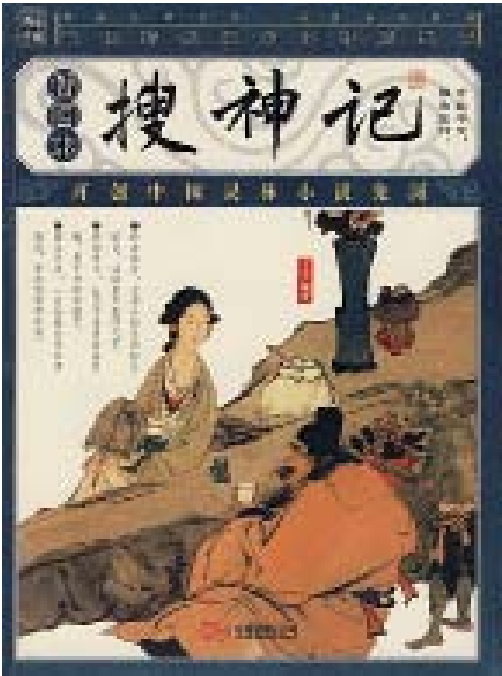
小说既然是叙事的，那么它和人类所有的叙事活动一样，都是在讲述关于人的



■ 图28-2 中国传统说唱艺术是一种专讲故事的艺术，也是小说艺术的源头之一。图为东汉时期的“击鼓说唱”。



■ 图28-3 《山海经》插图



■ 图28-4 《搜神记》封面

事,或者说都是在讲述什么人在什么情景下做了什么事情。就拿我们最熟悉的《红楼梦》(图28-5)来说吧,一想到《红楼梦》,我们脑海里最先涌现出的就是小说里所描写的那些人物,什么林玉、贾宝玉、薛宝、王熙凤,还有贾政、贾母、刘姥姥,等等。这部小说就是讲述了这一大群人物的各式各样的故事。说到这里,可能有人会马上反驳,像《西游记》这样的小说讲的就不是关于人的故事,而是妖魔鬼怪的故事。的确,《西游记》这类小说描摹的是一个幻想的神魔世界,但这个神魔世界里的精灵鬼怪又都具有人情,与人世相通,可以说是以神魔的世界反映出人的世界,因而也应该看做是“讲述关于人的事”。比如《西游记》里的孙悟空,尽管其猴子的外貌与人不同,其神通广大的魔法也非人力所能及,但他的思想、言谈、性格以及喜怒哀乐的情感则跟人毫无二致,况且他还是跟随唐僧西天取经的开路先锋,排除了千难万险而终成正果,他的所作所为怎能不是“关于人的事”呢?

(图28-6)

如果将小说叙事性的第一个要点理解为“讲述关于人的事”,那么小说所叙之“事”的内容构成首先就是“人物”,人物当有主要人物和次要人物之分,主要人



图28-5 《红楼梦》人物图



图28-6 孙悟空图

物在故事中充当小说的所谓“主角”;其次是有有关人物所做的“事情”,事情又可细分为“事件”(发生的一件一件事)和“情节”(事情发生的原委和发展变化过程);再次是事情发生的“环境”,环境也

可细分为“背景”（事情发生时的社会历史文化状况）和“场景”（事情发生时的具体时间地点）。例如，《红楼梦》第六回里有“刘姥姥一进荣国府”一段故事，讲的是王夫人的一个“八竿子打不着”的穷亲戚刘姥姥，因生计艰辛而“舍着老脸”去贾府求助，颇费一番周折之后，终于从王凤姐哪里讨得了20两银子。就这个故事看，它涉及的主要“人物”是刘姥姥，所叙的主要“事情”是刘姥姥因穷求助而进贾府的经过及其在贾府遭遇的那些事，如“周瑞家的”如何为她进贾府斡旋，她又如何与王熙凤见面，王熙凤最后如何给了她20两银子。这些事情发生的“情景”是指刘姥姥进入贾府时的社会历史大背景（时值封建社会后期，贫富分化严重，社会矛盾加剧，国势衰微，民不聊生），以及贾府这个贵族大家庭当时的状况，即凤姐对刘姥姥说的“外头看着虽是烈烈轰轰的，殊不知大有大的艰难去处”。可以说绝大多数小说所叙之“事”都包括上述三个方面的内容，因此有论者就提出了小说叙事的三要素，即“人物”“事情（或情节）”“环境”是构成小说叙事的三个必备要素。

这个观点符合大多数小说的实际情况，应该予以肯定。当然我们也应看到，

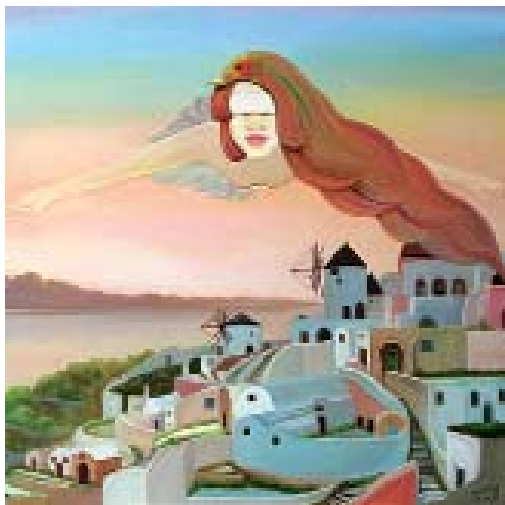


图28-7 招贴画《城堡》

有些现代派的小说并没有遵循这个“三要素”模式，而是刻意淡化情节和环境，甚至刻意淡化人物。西方有一个很著名的现代派小说家名字叫卡夫卡（1883—1924），他的一本小说《城堡》（图28-7）讲了这样一个故事：说是一个土地测量员应邀进入一个城堡，这个城堡虽然近在咫尺，但测量员无论怎样努力都无法进入，不是找不着路，就是碰到种种无法逾越的障碍，这一切使得测量员最终不得不放弃了进入城堡的企图。就这个故事看，情节似乎还有一点，可是其发展脉络很不清楚，常常让读者感到荒诞离奇，摸不着头脑；人物就更加模糊了，小说里的这个测量员不仅身世不明，面目不清，甚至连名字也没有，只是以字母“K”代之；至于

故事发生的时代背景、具体的时间地点，小说也未作明确交代，弄不清故事到底发生在哪个时代、哪个国度。卡夫卡的这部小说显然不合乎小说“三要素”的要求，但因其对现代人的生存处境的深刻揭示仍然被公认为现代派小说的经典之作。所以，我们也不能把小说“三要素”的观点绝对化。这就是说，一部小说可以突破小说“三要素”的模式，只要它还讲着一个关于人的故事，具有一种叙事性，就有可能成为一部小说佳作。

“讲述关于人的事”是小说叙事与其它叙事的共同点，此外，小说叙事还有专属自己的特点。司马迁的《史记》记载了汉武帝以前中国3000年的发展过程，记载了三千年间中国在政治、经济、文化诸方面所发生的重大事件及其涉及的重要人物，这当然也是一种叙事，被称为历史叙事。平时我们读报纸看新闻，知道在什么时间什么地方发生了什么事情，都有些什么人参加，这些新闻报道也是叙事，被称为新闻叙事。简单地说，历史叙事的特点是如实地记叙“已经发生的事”，新闻叙事的特点是如实地记叙“正在发生的事”。这两种叙事都强调“实事实录”，尽可能避免虚构和编造，否则，就是“伪史”，就是“虚假新闻”。与历史叙事和

新闻叙事相比，小说叙事却正好相反，它不必“实事实录”，并且允许通过想象加以虚构，就是说，“虚构”在小说叙事那里完全具有一种正当性和合法性。（图28-8）其实，就小说的本意说就有“虚构”的意思。英语中“fiction”一词，即当“虚构、杜撰、编造”讲，也有“小说”之义；而汉语“小说”一词的古义，按班固的解释就是“街谈巷语，道听途说者之所造也”（《汉书·艺文志》），也显然有“虚构”的含义。可见“小说”与“虚构”之间有着多么紧密的联系，下面就让我们举《三国演义》的例子来说明这种联系。

如今关于“三国”的故事真可谓家喻户晓，妇孺皆知。戏曲里唱“三国”，电视里演“三国”，连“百家讲坛”也大讲



图28-8 法国马克·夏卡尔的画作《虚构怪物》

三国故事。什么“桃园三结义”，什么“煮酒论英雄”，什么“三顾茅庐”，什么“草船借箭”，什么“火烧赤壁”，什么“白帝城托孤”等等的故事，谁不能顺口来几段？可是你知道这些故事的来源吗？这些被人们津津乐道的三国故事恰恰就来源于一本小说，这就是流传甚广、影响巨大的《三国演义》。《三国演义》写成于明代初年，作者是大名鼎鼎的罗贯中（约1330—约1400）。须知，罗氏当初写《三国演义》也是有所本的，它所依据的材料，从近的说，来自当时已在民间盛传的三国故事以及“话本”和“杂剧”中演讲的三国故事，从远的说，来自西晋时期陈寿（233—约297）撰写的《三国志》。正如我们都知道的，《三国志》是一本著名的史书，它记载了从魏文帝黄初元年（220）到晋武帝太康元年（280）60年间魏、蜀、吴三国争斗交战的历史过程，属于历史叙事，要求遵循“实事实录”的原则，尽管由于史料的匮乏以及作者本人历史观念的偏见，书中的某些记载未必完全符合史实；但是后出的宋元话本、杂剧以及《三国演义》中的三国故事，则属于文学叙事和小说叙事，应该而且必须遵循“虚构”的原则。《三国演义》中的故事，虽然也有些《三国志》中记载的

史实的依据，但总的来看，却是加入了作者大量主观的想象和虚构。似乎可以这样说，《三国演义》中那些最炙人口的故事几乎都含有浓重的虚构成分，有的甚至是纯粹的虚构。譬如，《三国志》中只是说刘、关、张三人“情若兄弟”，而《三国演义》却敷衍为“桃园三结义”的故事；《三国志》记载的“单刀赴会”是鲁肃到关羽那里赴会，而不是关羽到鲁肃那里赴会，《三国演义》故意张冠李戴了；《三国志》记“捉放曹”之事发生在公元189年，那时谋士陈宫还没有追随曹操，此事根本与陈宫无关，而《三国演义》却演绎成陈宫所为。至于《三国演义》中讲的“三英战吕布”“借东风”“空城计”“过五关斩六将”“三气周瑜”“七擒孟获”等等，更是子虚乌有，纯系虚构了。虚构在《三国演义》里可谓随处可见，举不胜举。由此可见，小说叙事与历史叙事乃至新闻叙事有多么不同，前者允许想象虚构，后者要求实事实录。（图28-9）（图28-10）

至此，我们已经明了，小说与历史、新闻一样都是叙事的，不同在于：历史叙述“已经发生的实事”，新闻叙述“正在发生的实事”，而小说则叙述“虚构的事”，或者说，叙述小说家虚构的那些“可能发

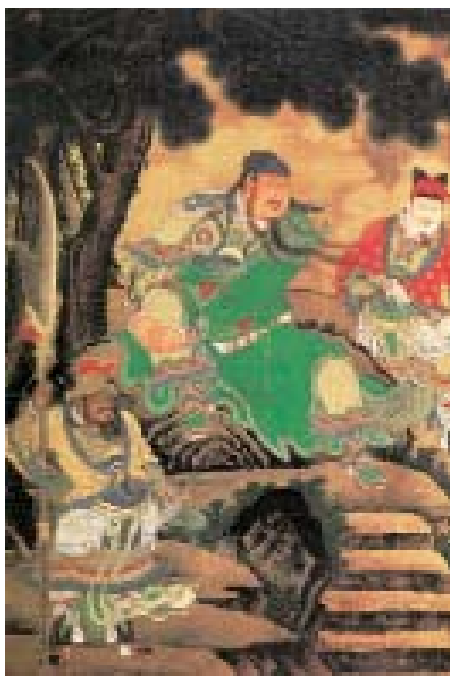


图28-9 《三国演义》故事“关公擒将图”



图28-10 《李卓吾批点三国志演义》插图

生的事”甚或“不可能发生的事”。因而，所谓小说是一种叙事的艺术，应该包含两个要点，其一是故事的虚构，其二是故事的讲述。第一个要点涉及怎样虚构故事的问题，第二个要点涉及怎样讲述故事的问题。

先来看小说家是怎样虚构故事的？历数文学史上卓有成就的小说家，他们无一不是虚构故事的高手，他们都有敏锐的感受力、深刻的理解力和非凡的想象力，这些才力就汇聚成一种天才的虚构故事的能力，使得他们只要有一点点现实生活的激发，就能由此衍生、幻化出一段不同于现实生活的曲折离奇、动魄惊魂的故事来，从而产生出一种“化腐朽为神奇”的艺术效果。明代有一部很有影响的短篇小说集，书名就叫做《拍案惊奇》，作者凌蒙初（1580—1644）是个在中国古代小说史上享有盛名的小说家，他最突出的特点就是极善于编排故事，他编的故事情节跌宕起伏、悬念丛生、引人入胜，很受“坊间”的欢迎和民众的喜爱，因而他的小说在当时就很畅销、很流行。他之所以把他的小说叫做《拍案惊奇》，就是为了强调小说创作的最要紧处就是虚构出一个有趣味而又有教益的故事来，就是为了强调真正好的小说要让读者看后禁不住

拍案叫绝、拍案称奇。(图28-11)

如此看来,小说故事的虚构,第一要有趣,用现在的话说要有“点击率”,要能吸引住“眼球”;第二要完整,要有头有尾,有张有弛,中间有铺垫、有过渡、有高潮;第三要合情合理,明知为虚构之事,却能使读者信服,并从中获得情感的陶冶和思想的启迪。在这三个原则中,以最后一个原则为最重要,也最难达到。我们或许已经看到,当前有些流行小说,无论言情的、武侠的、侦探的、玄幻的,乃至戏说历史的、揭露黑幕的、自暴隐私的,凡此种种,在情节的编排上,真可谓煞费苦心,极尽虚构之能事,可使无风起浪,有

教平地炸雷,甚至将“拳头”与“枕头”相加,让“盗贼”与“美女”齐飞,所编造的故事,不能说没有趣,也不能说不完整;但是,这样的小说往往有一个通病,这就是读者看时热闹,看后即丢,随看随忘,在脑子里打不上印记,就像匆匆吃过一个“汉堡包”,不耐咀嚼,更无回味。其优者,或许能轰动一时,但绝难流传久远;而其劣者,即使连茶余饭后的消遣也提供不了,给予读者的尽是一些纯粹的感官刺激甚或污染精神而已。何以如此呢?主要原因就是这些小说的作者滥用了小说虚构的权利,而又拒绝或无力担负小说虚构的崇高使命。

早在两千多年前的古希腊,亚里斯多德就指出了文学(史诗)比历史的高明之处,就在于历史仅叙述个别的事,而文学叙述的事却能更具有普遍性,因为文学可以按照“可然律”或“必然律”去虚构“可能发生的事”。《诗学》)在这段论述里,亚氏明确提出了文学虚构的正当路径和目的,即文学虚构必须要有“可然律”和“必然律”的依据,不能随意胡编乱造,只有这样,文学才能通过描述“可能发生的事”而超越历史,使自身具有更多的“普遍性”和“哲学意味”。亚氏的这个意思也就是我们说的小说虚构的第三



图28-11 《二刻拍案惊奇》插图:襄敏公元宵失子

个原则，即小说虚构必须合情合理。“合情”是指小说虚构要符合情感逻辑，“合理”是指小说虚构要符合生活逻辑。小说虚构做到了合情合理，就能体现出小说应有的最高的艺术价值：读者明知是虚构的故事，却会信以为真，引起同感和共鸣；同时也能体现出小说应有的最高的思想价值：使读者从虚构的故事中感悟到人生的共性和哲学意味。因此，“合情合理”应该是小说虚构的最高原则，小说虚构并非仅仅为了有趣，而是在有趣的同时给读者以思想的启迪和教益。小说存在的全部合理性和合法性都可以在其虚构的合情合理性中得到彻底的说明。如果仅仅为了“有趣”，小说何以存在就难以解释了，因为任何人都可以从他的睡梦或“白日梦”中得到更为有趣的自慰和满足，无须由小说家代劳。小说之所以一直存在和发展，肯定有其更高的追求和价值，这就是亚里士多德所说的“普遍性”和“哲学意味”。（图28-12）

前面提到的某些流行小说的主要问题就是随意编造情节，思想 乏，境界低下，有违小说虚构的原则。因此，按照上述小说虚构的三个原则，我们尽可将小说分为三流，第一流的小说既有趣又有益，第二流的小说有趣而无害或有益



图28-12 亚里士多德《诗学》与贺拉斯《诗艺》
中译本书影

而无趣，第三流的小说既无趣（或以无聊为有趣）又无益。我们在阅读小说时，应该有这样一个鉴别和区分，多读第一流的小说，少读或不读第三流的小说。

（图28-13）

优秀的小说家不仅是虚构故事的高手，也是讲述故事的高手。蒲松龄的《聊斋志异》为什么深受大众的欢迎，成为古典文学名著，就是因为它故事编排得好，故事讲述得也好。据说当年蒲松龄在家门前摆一个茶摊，为过往行人免费提供茶水，条件是讲一段狐仙鬼怪的故事。所以，《聊斋志异》里的故事大多有来源，并不是原创。蒲松龄的贡献就在于，他把

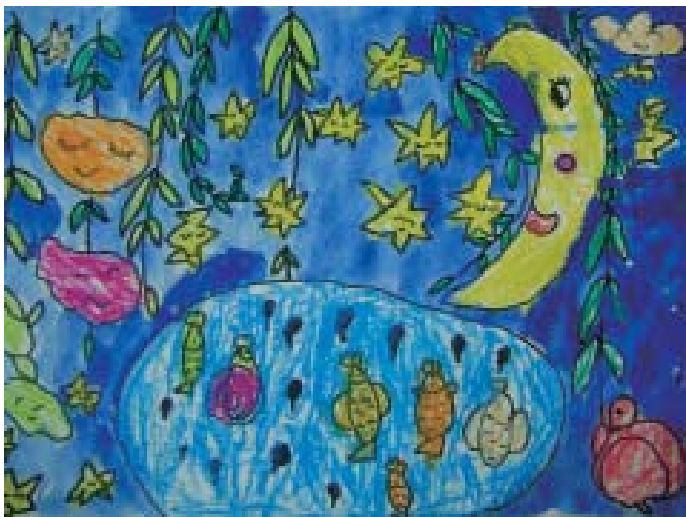


图28-13 儿童画：听月亮妈妈讲故事

收集来的故事加以择剔编排，并“闻则命笔，遂以成篇”（《聊斋自志》）（图28-14），把这些故事写成了小说，也就是说，他用小说的形式对这些故事做了绝妙的讲述，可以说每一篇都讲的“头头是道”。对于小说家来说，善于讲述故事与善于虚构故事是同等重要的。同一个故事用不同的讲法，可以产生不同的效果。鲁迅的《祝福》想必是大家熟悉的，这篇小说讲了祥林嫂的悲惨一生。在故事的讲法上有两个突出的特点，一是从祥林嫂在除夕夜的死讲起，然后通过回忆讲出他一生的遭遇，这个讲法的好处是，一开始就抓住了读者的注意力，并且在鞭炮齐鸣的喜庆气氛的对比中愈加彰显了祥林嫂命运的悲剧性。第二个特点是选用第一人称

“我”作为故事的叙述人，“我”又是一个关注国计民生的知识分子，这样讲述不仅提高了故事的可信性，而且还可以在有限的篇幅中随时加入“我”的所思所想，以增添小说的思想容量。假设这个故事不这样讲，改换平铺直叙的讲法，譬如从祥林嫂的出生讲起，依次讲出她一生

的遭遇，如此讲法也许情节脉络更清晰，但上述《祝福》所具有的叙事艺术的种种效果则大打折扣。因而，从创作的角度看，最让小说家伤脑筋的事情，也许并不是如何构想出一个好的故事，而是如何把一个好的故事讲述得有声有色。

概而言之，小说家在讲述故事时一般要把握两个要点，一个要点是“从何讲起”，叙事学把这个问题归纳为“叙事时间”与“故事时间”的关系问题。叙事学认为，小说家完全可以打破故事本身的时间顺序，他可以一开始就讲故事的结局（倒叙），也可以在讲述中插进别的事件（插叙），他可以长话短说，即用一两句话叙述一个漫长的过程（叙事时间短于故事时间），也可以短话长说，即细致

入微地描写一个瞬间的时刻（叙事时间长于故事时间）。就是说，小说家可以在“叙事时间”和“故事时间”之间制造各种各样的张力和反差，这一切都取决于他特定的艺术构思和创作意图。

第二个要点是“让谁讲述”，也就是小说家要为故事的讲述确定一个合适的“叙述人”。小说叙事学认为，在一般情况下，小说的作者并非直接出面充当故事的讲述者，而是为了更有力地实现自己的创作意图而特意设置一个“叙述人”。小说里的“叙述人”主要有两种类型，一种类型是“叙述人”就是故事中的一个人物，



图28-14 《聊斋志异·劳山道士》插图

可称为“第一人称叙述人”，如前面提到的鲁迅的小说《祝福》以及《孔乙己》等，这些小说里的“叙述人”都是故事中的一个人物，都用第一人称“我”叙事，《祝福》中的“我”是一个认识故事的主人公祥林嫂并在她死的前一日与她谈过话的知识分子，《孔乙己》（图28-15）中的“我”是故事主人公孔乙己常去喝酒的咸亨酒店里的小伙计。而鲁迅的其他一些小说，如他的《阿Q正传》《风波》等，故事的“叙述人”就不是故事中的人物，而是独立于故事之外而又对故事无所不知、无所不晓的一个人物，这种“叙述人”属于第二种类型的叙述人，可称之为“全知叙述人”或“第三人称叙述人”。比较这两种类型的叙述人，我们可以发现，“第一人称叙述人”所叙述的故事让读者感到亲切、自然、真实，但“叙事视角”受到极大的限制，因为“故事中的人物”只能讲述亲自经历的事；而“第三人称叙述人”则不受“叙事视角”的限制，他就像全知全能的上帝可以讲述故事中出现的所有的人和发生的所有的事，他甚至可以洞察秋毫地描述人物的内心所想，如《阿Q正传》里，已经“革命”的阿Q“飘飘然”到破庙里，高呼“手执钢鞭将你打”，幻想革命之后的情形，都描写得极为生动具



■ 图28-15 绍兴咸亨酒店门前的孔乙己塑像



■ 图28-16 摄影：小城故事

体。但正因如此，第三人称的“全知型”的叙事也就显得难以置信，人们不禁会问，世界上真的会有这样一个能够像上

帝一样洞悉一切的叙述人吗？看来，这两种“叙述人”类型，各有利弊。在具体的创作中，小说家让“谁”讲述故事，如何设定故事的“叙述人”，往往要根据故事的题材、创作的构思和目的加以综合的考虑和权衡。

以上所述，都是为了说明这样一个问题：小说是什么？也许我们只是小说的爱好者和读者，不是也无意成为一个小说家。但是如果我們了解了小说家写作小说的奥秘，了解了小说作为一种叙事艺术，它是怎样虚构故事和讲述故事的，总之，了解了小说的基本特性，我们再去阅读小说时，就可能会读出更多的东西，把握更深层的内容。说不定我们还

可能会更进一步，根据我们掌握的关于小说的知识，对我们读过的小说评头论足，而成为一个小说评论家呢！（图28-16）

小说家有的是时间和空间，而戏剧作家正缺乏这些东西：因此，在同等条件下，我比较看轻一部小说而重视一个剧本。

——[法] 狄德罗

戏剧的起源很古老，也很复杂。据有的研究者说，早在上古时代，先民们就知道戴着假面，穿上特制的服饰，装扮各种人物，演出种种的传说和故事。但在那时，这种表演活动还不是供普通人观赏的，而是作为一种与神灵交流的仪式，在一些敬神祭祖的庆典活动中举行的，因而与现在的戏剧还不是一回事，只能看做是戏剧的雏形。后来，经过若干年代的发展演变，这种祭拜神灵的仪式活动才逐渐转化为今天的专门演给人观赏的戏剧。所以，从戏剧的起源和发展看，我们首先可以确定的是，戏剧是专供人欣赏的一种

艺术活动，这种艺术活动的特点是，先要有编剧写出的剧本，还要有一个搭建好的舞台，然后导演根据剧本组织指导演员在舞台上扮演人物、敷演故事，当然也不能缺少在台下观赏的观众。（图29-1）（图29-2）

因此，戏剧不像音乐、绘画、舞蹈、文学那样是仅使用单一媒介的艺术，而是一种综合艺术，就是说它以舞台表演艺术为核心，又同时运用其他艺术手段，如文学（台词）、工艺美术



图29-1 原始歌舞是巫术礼仪的部分，也是戏剧艺术的源头，图为考古发现的上古时代的“舞蹈纹彩陶盆”，所绘图案为当时原始歌舞最早的造型。



■ 图29-2 百戏、参军戏等都可看作是中国戏剧的雏形，图为“汉墓百戏画像”和“参军戏”（组图）。

（舞台设计、布景、灯光、化妆、服饰、道具等），有的戏剧还需要音乐和舞蹈（如中国传统戏曲），并且，如前所说，戏剧演出还涉及到剧本、舞台、导演、演员、美工、观众等诸多构件和要素。如是说，戏

剧当是诸种艺术中最复杂的一种艺术，演出一出戏剧，往往需要投入大量的人力、物力、财力，因而，从出现了职业的编剧、导演、演员那天起，就没有了“免费”的戏剧，观看戏剧是要购买门票的。中国早在宋元时期就有了所谓“勾栏瓦肆”，那是古代专演戏剧的场所，不买门票是不能入场的。所以，同当今的影视剧一样，戏剧的演出是要靠一定数量的肯买门票的观众来维持的。这也就是戏剧为什么需要不断改革以吸引更多观众的主要原因。

（图29-3）（图29-4）

在戏剧所运用的各种艺术手段中，舞台表演艺术固然是个核心，但文学手段则起着根本的作用，因为在戏剧排演之前必须要有剧本作为参照，演员要扮演哪些人物、人物要说些什么台词、故事



■ 图29-3 辽朝散乐图



图29-4 古戏楼照

情节如何展开以及场景的设置、场次的安排，诸如此类的一切，都需要剧本事先有一个文字的交代

和说明。因而，剧本就是“戏剧的文本”（也称戏文）、

“一剧之本”（也称脚本），同诗歌、小说等一样，也是一种“语言的艺术”，也是一种文学作品的样式，写作剧本的人被称为编剧或剧作家。元杂剧大师关汉卿（生卒年不详）就是中国戏剧史上最伟大的剧作家，他创作

了《娥冤》、《望江亭》、《拜月亭》等一大批经典作品，至今在国内外舞台上长演不衰，据说他还兼作导演、演员，甚至剧团的经纪人，可谓一位古旷世的戏剧全才。（图29-5）（图29-6）

剧本虽然是一种文学作品，富有文采的剧本尽可供读者案头赏阅，但它主要还是为导演和演员

的排演准备的，是舞台演出所依据的文本。因此，剧本的写作就要受到舞台表



图29-5 元杂剧壁画



图29-6 今人李 所绘关汉卿像

演艺术的严格限制。舞台表演的限制主要有两点，一点是时空限制，舞台表演的空间有限，再大的舞台也超不过几百平方，而且舞台的场景也不能随意更换，只能在幕间更换几次。再就是舞台演出的时间以三小时左右为度，太长了，演员、观众都承受不了。这些限制要求剧本不能设想在舞台上直接展示过于宏大的场面，不能设想以频繁更换场景展开情节，也不能设想用超出三小时左右的时间来完成剧情。第二点限制是，舞台表演必须是以能看能听的直观形式进行的，剧本

只能描述人物的表情、动作、姿态、对话等能直观到的东西，不能直接描述不能直观到的东西。

舞台演出对剧本的这些限制，使得剧本的写作与小说截然不同。例如，小说可以这样叙述，“一晃20年过去了，人世间发生了很大的变化”，剧本就不能直接这样说，它必须设法通过场景的变化或人物的对话来展现这20年的变化过程。再如，小说可以直接描写人物的心理活动，描写这个人物的内心是如何想的，而剧本这样描写是毫无意义的，因为演员不可能直接展露人物的内心世界。剧本只能靠提示人物的动作、表情、话语，来间接体现出人物内心的所思所想。因为有这么些限制，剧作家好似“戴着镣铐跳舞”，他要想跳得像小说家一样好，就要具有更大的才力和付出更多的努力才行。在小说和剧作两方面均作出巨大成就的俄国大文豪高尔基就深有感触地说过，“戏剧形式是一种最困难的文学形式”，剧作“纯粹用会话把这一切表现出来，却是异常困难的，甚至富有经验的作家也是很少获得成功的”（高尔基：《文学书简》）。当然，对高尔基的这句话也不是绝对的，它只是强调“戏剧形式”要受更多的限制，其它的文学形式要搞得很出

色,也不是易事。

概要地说,剧本有这样几个特点,第一,情节结构相对其他文学样式更加严谨。尽管现在的青年朋友看电视多,看戏剧少,但也总会看过几出戏剧,读过几个剧本,作为文学常识大概也知道索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、莎士比亚的《哈姆雷特》(图29-7)、老舍的《茶馆》等等名剧。多少看过戏剧的人,都会明显感觉到戏剧在结构上有一个特点,即一出戏剧,尤其是话剧,通常总是由三至五幕(或场)构成的,例如,《俄狄浦斯王》是四场,《哈姆雷特》是五幕,《茶馆》是三幕,还有的是独幕剧,如田汉的《名优之死》。那么,戏剧为什么要分幕呢?主要原因是受舞台时空的局限,不可能频繁更换场景,在一出戏的演出时间内(通常两、三个小时),顶多更换三、五次,每更换一次都要关闭台幕,这就自然形成了戏剧分幕分场的特点。因而,剧本的写作就要严格按照戏剧的这一特点进行,首先是情节的设置,主线要突出,枝蔓不能太多,更不能节外生枝,否则,很难在舞台上演示;其次,情节的推进要简洁明快,不能拖泥带水,要设法让整个事件的过程聚合在几个场景中集中地展开,正是这一点最能体现剧本写作的困

难之处,也最能体现剧本结构的严谨整齐。欧洲戏剧发展到17世纪的古典主义那里,这一派的理论家曾明确提出“三一律”的戏剧创作原则,即要求剧情和表演在时间地点上的一致性,规定一出戏只能表现单一的情节线索,全部情节只能在一天之内和一个地点展开。在当时,这个要求是作为不能违背的创作法规提出的,这当然过于苛刻和专断,特别是到了18世纪浪漫主义时期,就越来越对戏剧的创造性产生了束缚甚至压制的不良后果。但是,“三一律”毕竟是依据舞台表



图29-7 《哈姆雷特》剧照

演艺术的固有规律而制定的,是对剧本结构的严谨整一性的一个理论总结,而且按照“三一律”的创作原则也确实生产出一批成功之作,如古典主义喜剧大师莫里哀(1622—1673)的《伪君子》就是严格按“三一律”写成的,全剧五幕,单线推进,情节只发生在一个地点,即巴黎富商奥尔恭的家里,所描写的全部事件都在一天内完成,主题也仅仅集中在揭露主人公达尔丢夫的伪善面目这一点上,是一部典型的按“三一律”写出的剧本。但这并不妨碍《伪君子》(图29-8)代表着莫里哀喜剧艺术的最高成就,成为世界喜剧史上少有的典范之作。而《伪君子》最为世人称道之处正是它的精巧的结构安排,如为了使结构更加严整,作者特意将主人公达尔丢夫的出场推迟到第



图29-8 中央戏剧学院演出的《伪君子》剧照

二幕第二场,而前面一幕多一点的戏都是为主人公的出场作铺垫的。这样的处理,就使得戏剧的结构更加凝练集中了。

其实,不只是古典主义的剧作家重视剧本的结构问题,其他流派的剧作家也同样重视这个问题。如,我国现代最负盛名的文学家之一的郭沫若(1892—1978),素以浪漫主义风格著称,并不信奉“三一律”,但他的历史名剧《屈原》(图29-9)最突出的艺术特色就是结构上的严整和集中。按作者原来对该剧的构思,是想用上、下两部的篇幅来表现屈原上下求索、九死未悔的悲壮的一生,但后来考虑到,这样写头绪繁多,线索复杂,不适合舞台表演,所以改为以屈原的“联齐抗秦”与楚怀王的“降秦卖国”两条政治路线的斗争为主线,并将这场斗争的重要事件

和关键环节都集中到一天的时间里来展示。这样改动,就使得剧本的结构更紧凑、更完整,因而也更适应舞台表演的要求。由此可见,结构的严整是剧作的第一特点,包括最讲自由创造性的浪漫主义在内的所有流派的剧作家,都会将这一点作为首要问题加以解决。



图29-9 今人刘凌沧绘《屈原离骚》

剧本的第二个特点，是它所表现的矛盾冲突相对其他文学样式更加强烈。

“戏”这个字原本就有“角斗、角力”的

意思，指两个人竞技斗力，因而有“搏戏”一词。“剧”有“厉害、剧烈”的意思。“戏剧”，从字面上讲，就是“角斗、竞争得非常厉害”。戏剧在舞台上演出，由于时间空间都有限，需要自始至终能抓住台下观众的注意，使观众全神贯注地投入到剧情中去，这样才能成功。那么，怎样才能抓住观众的注意呢？唯一的办法就是让舞台上表现的矛盾冲突始终贯穿着“戏”，或者说，始终保持着一一种张力，并能使矛盾冲突不断激化，最终进入总爆发而达到高潮。一出戏的矛盾冲突越尖锐、越激烈，对观众来说，就越有“看头”、越有吸引力。这里说的矛盾冲突，不仅体现为正义与邪恶的冲突、个人与命运的冲突、两种力量或两种性格之间的冲突，也体现为一个人物的内心里两种思想、两种情感的内在冲突。如莎士比亚《哈姆雷特》的著名台词，“生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题”，

就属于一种内在冲突，也同样具有震撼的力量。历来有成就的剧作家，都把编排动人心魄的矛盾冲突看做是剧本创作

的一个“诀窍”。我国现代大戏剧家老舍(1899—1966)说过:“写戏须先找矛盾与冲突,矛盾越尖锐,才越会有戏。戏剧不是平板的叙述,而是随时发生矛盾,碰出火花来,令人动心,在最后解决了矛盾。”(《老舍论创作》)老舍这段话,是颇得剧作三味的经验之谈。譬如他完成于1956年的最有名的剧本《茶馆》(图29-10),以容纳各色人物的茶馆为焦点,生动地展现了中国近现代社会历史的变迁。剧情的时间跨度长达清末、民国、抗战胜利后三个时代,剧中涉及的人物也多达50余人,如此长的时期,如此多的人物,如

果没有高超的艺术处理,很容易使舞台演出既“散”又“瘟”,不能吸引观众。但是,

《茶馆》演出后获得了巨大成功,至今仍是北京人艺的“看家戏”之一。《茶馆》成功的原因是多方面的,但其中重要的一点就是,在剧本创作上,老舍让一出本来很难出“戏”的戏出了“戏”。具体说就是,老舍从杂多散乱的材料中清理出一条冲突主线,这就是人与社会的矛盾冲突,并且紧紧抓住这一矛盾冲突,让它在茶馆这样一个特定的场景和聚集在茶馆里的复杂的人群中,得到了集中、尖锐的体现。例如在第二幕里,作者穿插了众多小人物出入茶馆,但这些小人物的台词并不是茶余饭后的闲谈,而是体现了各自的身份和各种关系,如李三的抱怨,巡警的勒索,难民的哀告,逃兵的蛮横等等,这些小插曲都集中暗示了人民与旧社会这一重大的矛盾冲突,正是这一重大矛盾冲突牵动着万千观众的心,也使人物之间每一次看似平常的小冲突有了“戏”,成为剧中一连串耐人寻味的“看点”。所以,写剧本一定要突出矛盾冲突,要让人物“打架”,要让舞台的气氛“热闹”起来,否则,我们观众是不“买账”、不“捧场”的。

剧本的第三个特点体现在语言形式方面。既然剧本主要是为演员表演用的,



图29-10 电影《茶馆》海报

剧本就不能像小说那样多用叙述和描写的语言，而是以人物语言为主体。读过剧本的朋友都知道，剧本里除了事件、场景、人物的简单介绍之外，绝大部分篇幅都是人物的台词，而人物台词的大部分又是人物之间的“对白”，间或还有人物的“独白”或“旁白”。因此，剧本也有人称为“台词的艺术”。在戏剧里，剧情的推进，人物的塑造，冲突的展开，主题的凸现，基本都是靠人物台词来完成的。一般认为，要写好人物的台词应该遵守三个原则：第一是人物的台词要符合人物的身份和性格，不能让贩夫走卒之人满口“之乎者也”，也不能让一个白面书生尽讲“粗话”，即使同类的人也因其个性不同而说出的话也不同，这是台词写作的基本原则。第二，人物的台词要口语化，要让观众听起来像日常口语，但又不能完全像日常口语那样散漫，应进行适当的提炼和修饰，这样，台下的观众才会即听得顺耳，又听得明白。第三，人物的台词要富有“动作性”，能够推动剧情的发展，能够激化主要的矛盾冲突。这就要求，人物说的每一句话都要有“来头”，有“指向”，甚至有一种“暗示性”，所谓“话中话”、“潜台词”是也。只有这样的台词，才能真正起到推动剧情、激化冲突、深化主题

的作用。还是让我们以老舍的《茶馆》为例来说明上述台词写作的三个原则。《茶馆》第一幕有个“吃洋教”的恶霸马五爷出场，他一个人坐在茶馆的一角里喝茶，看到地痞二德子因常四爷顶撞他一句“要抖威风，跟洋人干去”就要横要打常四爷，于是，坐着说了一句：“二德子，你威风啊！”二德子发现是马五爷说话，可谓“小巫撞见了大巫”，马上笑脸请安。马五爷并不理，依然坐着说：“有什么事好好地讲，干吗动不动地就讲打？”二德子听到这话害怕了，赶忙溜之大吉。这时，常五爷并不认识马五爷，不知道他是“吃洋教”的，就凑过来想让马五爷评评理，而马五爷却突然站起来，说道：“我还有事，再见！”这段戏里，马五爷仅有三句台词，这三句台词显然极为性格化、口语化，活脱地描画出了一个当时“吃洋教”的人的骄横凶恶的嘴脸。同时这三句话里还有一个“潜台词”，这就是马五爷要给在场的人显示，他才是当今最威风的人，二德子不过是个小混混，他还要让常四爷知道，反对洋人是没有好果子吃的。这样一来，这三句台词就更不寻常了，不仅挑明了这场戏的冲突不是人物之间偶然的冲突，根源在于中国人民与帝国主义及其帮凶的冲突，而且还从反面揭示了这

场戏的重大主题：帝国主义列强的侵略和压迫是导致清末时期社会黑暗、国家贫弱的主要原因。由此可见，一部经典剧本里的台词，每一句都是经过精心筹划而写出的，每一句都是经得起反复的咀嚼和摸的。

戏剧发展到今天，由于出现了多种多样的舞台表演形式，因而也形成了多种多样的类型。最早的戏剧，一般都是综合采用说、唱、舞进行表演的，统称为“歌舞剧”，我国的传统戏曲就属于这种歌舞剧。戏剧在后来的发展中，其表演形式逐渐分化了，有的主要运用说话来表演，被称为“话剧”；有的主要运用唱歌来表演，被称为“歌剧”；（图29-11）有的主

要运用跳舞来表演，被称为“舞剧”；还有的仅仅运用动作来表演，演员并不说话，被称为“哑剧”。另外，戏剧的分类还可以根据所表现的内容划分为悲剧、喜剧、正剧。就西方戏剧史看，古希腊的戏剧是把悲剧、喜剧严格分开的。悲剧描述高尚人物的悲壮的行动，

观众看了产生怜悯而流泪；喜剧描述下层人物的愚蠢行为，观众看了感到滑稽而发笑。从文艺复兴时期的戏剧开始，逐渐打破了悲喜剧之间的严格界限，出现了所谓的“正剧”，也就是把悲剧内容和喜剧内容交混起来的一种剧类。而且，现代人对于悲喜剧的理解也与古希腊大不一样了，如鲁迅就曾提出：“悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”这说明，随着社会历史的发展，人们对于悲喜剧的观念也是不断变化的。当今最流行的戏剧类型是具有正剧特点的话剧，如老舍的《茶馆》等，因为这种类型的戏剧更接近当代大众的生活，更适合当代大众的



图29-11 法国作曲家比才的经典歌剧《卡门》海报

欣赏口味。后来利用电子媒介发展起来的电影、电视剧，也可看作是戏剧的一个变种。(图29-12)

总之，戏剧是综合性的舞台表演艺术，好的戏剧表演的就是人的生活，好的戏剧与人生直接相关，人生是现实中的戏剧，戏剧是舞台上的人生。因此，观

看好的戏剧不仅是一种艺术的享受，也是以艺术的方式感受和体验人生的一个机会。朋友们，让我们更多地观看这种好的戏剧吧，好的戏剧确实可以使我们在哭着或笑着走出剧场之后，更清醒、更轻松、更自信地去走我们自己的人生之路。



图29-12 费丽与克拉克·盖博主演的电影《乱世佳人》剧照

吾文如万 泉源，不择地皆可出。在平地，滔滔 ，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形，而不可知也。所可知者，常行于所当行，常止于不可不止，如是而已矣。其他，虽吾亦不能知也。

——[宋] 苏

说到散文，其实我们都不陌生。中小学语文课本里面的散文占了相当比重，现在报刊杂志里的文章，也有不少是散文。甚至我们每个人当学生

时都做过的作文练习，也可以算作散文。这就是说，我们一生中读得最多的作品，很可能就是散文，而且，我们自己也写过散文，只是未曾发表过，只是我们一般不把

（图30-1）（图30-2）

看来，散文是一个很大的门类，包括的范围很广，几乎与我们说的“文章”相等。古代的人就是这样理解散文的，他们把押韵的诗歌称为“韵文”，而把除此之外的所有不押韵的散体文章统统归入散文。这样界定散文显然太宽泛了，已经远远落后于现代文体的发展变化，现在很少有人还在这个意义上使用“散文”一词。我们现在所说的“散文”当然还是比较宽泛，



■ 图30-1 《古文观止》是著名的古代散文选集，由清代人吴楚村、吴调侯选编。图为近代出版家张元济收藏的《古文观止》的书影。



图30-2 中国唐宋时期散文创作极为发达，出现了“唐宋散文八大家”。图为八位散文大家的画像，他们是：唐代的韩愈、柳宗元，宋代的欧阳修、苏、苏、苏辙、王安石、曾巩。

但多少有了一些限定，就是仅把那些有“文学性”的散体文章叫做散文，所谓有“文学性”就是指有“文采”，譬如语言生动，譬如寓意丰富，譬如有较强的感染力，等等。这样一来，在古代被看作是散文的那些毫无文学性的文章，就被排除在散文之外了，例如一些纯粹的学术论文、纯为应用目的而写的文章，因为不具有文学性，也就不再归入散文了。当

然，有些学术论文、应用文还是被视为散文的，韩愈（768—824）的《进学解》虽是劝学的论文，司马迁（约前145—前87）的《报任安书》虽是应用文的书信，但都是公认的千古流传的散文佳作，原因就是有文学性，或者说有文采、有诗意，正如著名的俄国文艺理论家巴乌斯托夫斯基（1892—1968）所说：“真正的散文是充满诗意的，就像苹果包含着果汁一样。”（《论写作》）巴氏写的最有名的书《金蔷薇》，实际上是一本文学评论集，但由于语言生动、形象，把理论融入有趣的故事中，也一向被人们看作是一本优美的散文集。另外，在具有文学性的散体文章中，还有一些侧重于讲述虚构故事的，例如小说、剧本等，随着其文体范式的发展成熟，也逐渐从散文中独立出去，成为与散文并列的一种文学文体，也不再归属于散文。这样，就形成了现在所说的四大文学体裁，即诗歌、小说、戏剧、散文。可见，现在说的散文还是有些规范的，至少要有文学性，还要偏重于纪实，不能有太多的虚构，篇幅也不宜过长，与古代说的散文已大不一样了。

（图30-3）（图30-4）（图30-5）

但比较起来看，在四大文学体裁中，散文依然是限定最少、自由度最大的一种

文学样式。所谓“自由度最大”，其一是
指散文取材的范围几乎是毫无限制的，
不管天上人间，自然社会，花鸟鱼虫，琴
棋书画，只要是眼见到和心想到的一切，
都可以写进散文。其取材范围之广，其他
的文学样式，无论诗歌、小说、戏剧，都
无法与之相比。其二是散文在写作手法
上也非常自由，没有特别的限定。散文根
据内容表达的需要既可以叙事，也可以抒
情，既可以描写，也可以议论，还可以将
这几种表达手法混合使用。而诗歌主要是
抒情，小说主要是叙事，剧本主要是人
物对话，这几种文学体裁都不适宜也不允
许大段的议论，但散文却可以夹叙夹议，
甚至可以全篇议论，没有限制。例如，鲁
迅的《〈呐喊〉自序》是鲁迅为他自己的小
说集《呐喊》写的一篇序言，主要是向读
者说明他为什么和怎么样写出《呐喊》里
的小说的。这篇序言的特点就是创造性
地运用了夹叙夹议的艺术手法，既叙述了
他写作《呐喊》的经过，又解释了他小说
的思想内涵，
道来，挥洒自如，有极
强的感染力和说服力，成为中国现代文学
史上的一篇杰出散文。而他《呐喊》里的
小说就不能这样写，每一篇都要讲述一
个大致完整的故事，必须以叙述和描写
为主。其三，由于散文取材广泛、手法多

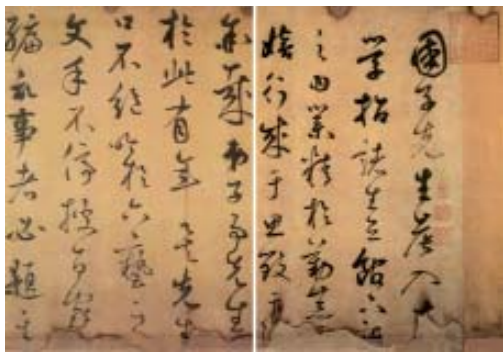


图30-3 元代鲜于枢草书韩愈《进学解》(部分)



图30-4 宋刻本《史记》书影



图30-5 元代赵孟頫小楷《史记·郗玃列传》(部分)

样，也造成了散文的种类极为繁杂。属于散文这个“大家族”里的成员数不胜数，既有纪实类的文章，如报告文学、传记文学、回忆录、游记、日记等，也有论说类文章，如奏章、序跋、语录、杂文、政论、时评等，又有即兴类的文章，如小品、漫谈、随笔等，还有些是应用类文章，如墓志铭、祈祷文、书信等，甚至有些不好归入小说的虚构性记叙文，如神话、童话、寓言等，也统统可以划进散文的名下。散文就像一个有弹性的“大口袋”，许多在其他文体里装不下的文章，都可以装到散文里去。当然，散文的容纳度也不是无限制的，也不是什么文章都可以往里放，他依然有一个底线，这就是“文学性”。就拿书信来说吧，一般书信是不入散文的，但司马迁的《报任安书》却是散文，而且是一篇著名的散文，因为它有极强的文学性。其四，散

文的自由度还体现为结构上的极为灵活多变。我们知道，剧本的结构有很严格的要求，甚至提出过“三一律”的原则，否则就没法在舞台上演出。小说的结构也要求完整，故事情节一般要有头有尾，中间还要有高潮。诗歌的结构也要以情感为线

索、以意象为单位来组织诗句。唯有散文的结构没有既定模式，可完整，可片断，可严谨，可松散，随机应变，灵活多样。例如鲁迅的《藤野先生》（图30-6），是一篇记人的散文，如果按小说的写法，应该通篇紧扣藤野其人，记叙藤野的故事，以塑造藤野的个性。鲁迅的小说《孔乙己》就是这样写的。但《藤野先生》因为是散文，结构上就可以“散漫”开去，文章开



图30-6 《藤野先生》是鲁迅的一篇记人散文，记叙了他在日本仙台医专留学时教他解剖课的藤野先生。图为藤野先生赠给鲁迅的照片和背面留言。

头用了近四分之一的篇幅，写东京“清国留学生”的奇特的装束和无聊的生活，写作者自己如何改去仙台学医以及在那里的日常食宿情况，然后才引出了在仙台教解剖学的藤野先生。即使正面描写藤野先生，也只是采集了几个作者与之交往的

片断,并没有对藤野的完整的介绍,而且中间还荡开了一笔,写作者因为看了中国人围观枪毙中国人的影片而决心弃医从文的经过。鲁迅在这里使用的是典型的散文笔法,结构灵活而松散。注意,松散不是散乱,是散而不乱。《藤野先生》一开始的几段虽未直接写到藤野,但都与藤野有关,是为藤野的出场作铺垫的。后来荡开的一笔也是为了写作者与藤野的一段交往是如何终结的。

上述四点说明散文在诸种文学体裁中是最自由、最不受固定格式限制的,因而散文的总的特点可以用“不拘一格”来概括。前面说过,剧本是“戴着镣铐跳舞”,那么,散文就是“插上翅膀飞翔”。

因为散文的不拘一格,就给作者的创造性留置了无限的空间,散文成了一种最能充分发挥作者独创性的文体。好的散文无论在内容或形式方面总会有一点独到之处,而四脚的散文则是因袭、摹仿前人,甚至作茧自缚,按照某种既定的格式去写。但是,在散文的发展过程中,有时也会出现这样一种情况,就是由于种种原因,散文形成了某种既定的程式,从而使散文的个人独创性遭到遏制,甚至遭到扼杀。每当这时,散文的发展就处于停滞状态。就中国散文史看,先秦时

代无疑是一个散文大繁荣的时代,这时,“百家争鸣”的文化环境和学术氛围有利于个性的充分发挥,因而涌现了一大批各具特色的诸子散文,如《论语》的沉郁洗练,《老子》的诡谲深奥,《庄子》的汪洋恣肆,《孟子》的酣畅雄辩,《韩非子》的峻峭犀利,等等,多不胜数,标志着中国散文发展的第一个高峰。(图30-7)可是,到了明清两代,科举制度造成了“八股文”的时兴。(图30-8)八股文是明清之际专为科举考试而设置的一种文体,其写法从内容到格式都由官方



图30-7 诸子散文的出现标志着中国散文发展的一个高峰,图为先秦诸子的画像,依次为庄子、老子、孔子、墨子、孟子。



图30-8 这是一本保存完好的八股文范文选刻本



图30-9 图为科举考试写作“八股文”的情形

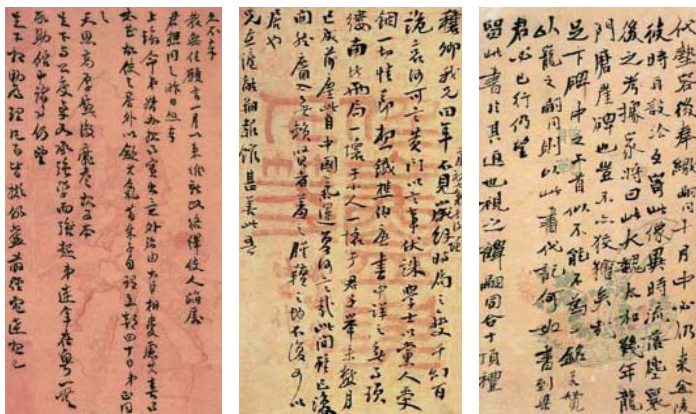
做出了统一规定，例如，题目一律用《五经》、《四书》中的原文，观点必须以程朱学派的注释为准，结构有一套固定程式，全文由破题、承题、起讲、入题、起股、中股、后股、束股、大结等部分组成，且文中必须有四段对偶排比的文字，甚至字数也有专门的规定。参加科举考试的举子必须严格按这些要求和规定写文章，否则就不予录取。（图30-8）（图30-9）这样一来，天下

的学子从小就要学习写作这种有统一格式的八股文，而且社会上还刊行了大量的范文和样本以供学子们仿效，逐渐酿成了所谓“天下文章一大抄”的恶劣文风，完全丧失了个人的特点和风格。八股文的兴盛，

客观上构成了对散文写作的个人独创性的扼杀，这使得明清两代的散文创作长期处于不景气的境地。直到晚清一季，康有为、谭嗣同、梁启超等改良

派人物的出现，倡导“文界革命”，反对桐城古文、文、八股文等旧文体，推行“我手写我口、我手写我心”的新文体，散文写作才有了大改观和新气象。（图30-10）八股文的例子从反面印证了散文的无定式、无定格、无定体的特点，也确实是一种最有利于创作个性自由自在地充分发挥的文体。

散文的这种无限定的自由性也构成



康有为手札

梁启超手札

谭嗣同手札

图30-10 近代“文界革命”的倡导者康有为、梁启超、谭嗣同手札（组图）。

了它作为一种文体向外开放的优势,有力地影响着其他的文学文体。许多新的题材、新的主题、新的表现手法、新的语言风格、乃至新的创作理念,往往先在散文领域里酝酿成熟,萌生出幼芽,而后移植到其他的文学文体里,并在其他的文学文体里生根、开花、结果。回顾一下中外文学史不难发现,散文的繁荣常常成为诗歌、小说、戏剧等其他文学文体将要获得巨大发展的前兆,甚至预示着一个新的文学时代的到来。如,伴随着欧洲17、18世纪散文创作的繁荣,出现了19世纪小说创作的繁荣,而中国“五四”时期新体散文的风行,也显然对这个时期文学写作的崭新气象发生过极为重要的影响。散文的开放性可以使它能最先吸纳文坛上的“八面来风”,同时又将这新鲜的空气不断地吹向文坛。从这个意义上说,散文常常就是文学 变的“策源地”和“领头羊”。(图30-11)(图30-12)

黑格尔曾悲观地认为,古代社会向现代市民社会的过渡,意味着艺术精神的衰落,意味着“史诗时代”的终结和“散文时代”的开始。黑格尔的这种历史观也许有一定的道理,可他用“散文”来比附一个江河日下的时代,显然隐含着一种对散文的偏见。当今时代,确实是诗歌凋

零,散文兴盛。但是,如果我们把散文理解为一种最自由、最开放的文体,那么,我们为什么不能乐观地展望,散文的兴盛或许正是未来诗歌兴盛乃至整个文学兴盛的前奏呢!



图30-11 法国散文大家蒙田(1533—1592)的《蒙田随笔》插图



图30-12 英国哲学家、散文家弗兰西斯·培根(1561—1626)画像



四

学会文学阅读

文学阅读本是一个很自然的活动，有文学作品在，又有愿意且能够阅读作品的人在，就肯定会有文学阅读活动的发生。至于读者读什么作品、怎样读作品，都出自读者的意愿，似不能也不应有任何外在的强制。但是，在当今时代，有两件事情却使文学阅读活动发生了极大的改变。一件事情是，文学作品是艺术品，同时又成为一种商品，在书店里标价出售，一部作品必须首先被购买，才能被阅读。这样一来，不仅作家、出版商、书商生产出来的作品越来越倚重于有多少读者购买，而且读者要购买什么作品来读也颇费一番踌躇，不会轻易决定。再一件事情是，现如今数字技术和网络技术高度发达，图像的制作和传播易如反掌，传达信息的载体不再只是文字，而是越来越多地采用了图像的方式。“读图”正在猛烈地冲击着“读文”，文学阅读的人次和时间正在大幅度缩减。上述这一切变化，就使得文学阅读问题严峻地摆在了我们每一位读者的面前，成为一个需要重新思考的问题。文学阅读到底是一种怎样的活动？这种活动在人的生存中到底有什么重要意义？我们到底应当怎样选择作品和怎样阅读作品？一切爱好文学阅读的朋友们，如果你心中确有这些问题使你困惑，那就让我们一起来思考和讨论这些问题，通过有益的思考和讨论，我们一定能比以前更懂得文学阅读并学会文学阅读。



图31-1 英国弗雷德里克·莱顿的油画《阅读》



图31-2 法国毕加索的油画《阅读》

一般地说，我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太窄狭。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应尽可能用自由大胆的精神去观照和欣赏。

——[德] 歌德

当你拿起一部文学作品，无论这部作品是小说，还是剧本，抑或是一篇短短的诗歌或散文，你首先接触到的就是作品里的文字。所以，欣赏文学作品是从阅读文字（读书）开始的（图31-1）（图31-2），正如欣赏一幅画是从“看图”开始，欣赏一支歌曲是从“听音”开始。

但是，读书显然是跟看图与听音不一样的。看图可以直观，一目了然，只要有足够的视力，你就能看出图中所画的内容。听音也是这样，只要你的耳朵没毛病，你就能直接听到从歌喉或演奏的乐器里发出的声音。而读书却不能单靠眼睛的直观和耳朵的直听，眼睛的直观得到的只是字形，耳朵的直听得到的只是字音，而读书首先是文字

的读解，是一个识文解字的过程。所以对于读书来说，最重要的还不是视觉和听力，而是识字。一个盲人，只要识字，就能读书（读盲文）；相反，一个视力绝好的人，如果不识字，就不会读书，被称作文盲，民间的说法，叫做“睁眼瞎”。所以，欣赏美术作品的首要条件是目明，欣赏音乐作品的首要条件是耳聪，而欣赏文学作品的首要条件则是识字。鲁迅谈到文学鉴赏时说：“首先是识字，其次是有普通的大体的知识，而思想和情感，也须大抵达到相当的水平线。否则，和文艺即不能发生关系。”（《文艺的大众化》）在这里，鲁迅首先提到了“识字”，顺便还提到了“知识”“思想和感情”等，因为“识字”并不是单纯的辨字形、读字音，而是要最终理解你阅读的文字所指向的意义，不理解文字的意义，就不能说你认得了这个字。而要理解文字的意义，就要具备相应的知识、思想和情感。比如你读到“两个黄 鸣翠柳”（图31-3），这句诗的用语很朴实，意思也比较直白，但也需要有相应的知识和经验。你必须是见过黄 的，知道黄 是一种什么样的鸟，知道它什么花色，怎样飞动；你还须是见过翠柳的，知道它是怎样的树，是什么颜色，什么形态；你还须知道成

双对的鸟儿在树上鸣叫，那是一种怎样的声音和姿态；并且，你还要对大自然满怀一种亲近的情感，你自己也常常被大自然里跃动的勃勃生机所感动。没有这些知识和亲身体验，你就不可能真正理解和体会到这句诗内含的诗情画意，也就不能说你真正读懂了这句诗。由此可见，文学欣赏是从识字开始的，而识字又是一个阅读与理解紧密结合、相互促动的极为复杂的认知过程，这个过程是不同于直接运用感官的“看图”和“听音”的。绘画可以用色彩和线条画出黄 和翠柳，音乐也可以用乐音模拟鸟儿鸣叫的声音，这些都可以被我们的感官直接看到或听到。但是，文学既不能像绘画

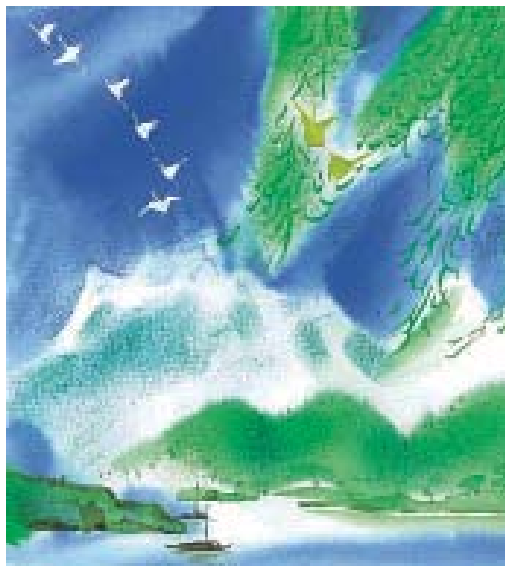


图31-3 杜甫《绝句·两个黄 鸣翠柳》诗意图

那样描画,也不能像音乐那样拟声,它只能使用文字进行表述。所以,文字表述的内容就没有这种直观性,我们只能通过对文字的读解,才能弄清这些文字到底表述了什么东西。

那么,我们在欣赏文学作品时是怎样读解文字的呢?这个问题与文学作品中文字表述的方式直接相关,也就是说,我们怎样读解文学作品中的文字,取决于文学作品中的文字在表述上的一些特点。仅凭阅读经验,我们也能明显感觉到文学作品的文字表述与非文学作品的文字表述不同。譬如,你读一本小说和你读一本教科书的感受就明显不一样,但要对这种“不一样”作出理论的归纳和说明却不太容易。我们知道,所有的文字表述,无论是文学作品中的还是非文学作品中的,都有一个共性,那就是都指向于某个或某些特定的意义,否则,就不能称为表述。我们尽可以从表述的共性入手,看看文学的表述在意义的指向上与其他的表述有什么不同,也即文学表述的特点何在。(图31-4)

我们认为,文学表述最突出的一个特点,就是它的虚指性。就是说,文学表述所指向的内容通常都是想象和虚构的情景,叙事类文学作品所描述的是想象

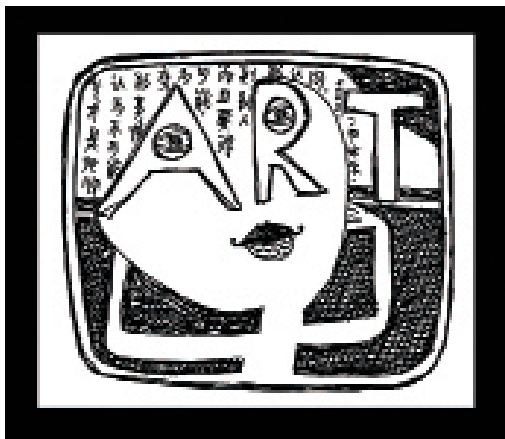


图31-4 漫画《艺术表达》

和虚构的故事,抒情类文学作品所描述的也是想象和虚构的意境,其他类型的文学作品,例如剧本、散文等,只要是文学作品,所描述的也都是想象和虚构的情景。(图31-5)而其他非文学的表述一般都没有想象和虚构,因而一般也都不具有虚指性。比如,历史著作的表述指向的是已发生的事实,新闻报道的表述指向的是新近或正在发生的事实,说明文章的表述指向的是需要说明的对象,理论论文的表述指向的是逻辑的周延和合理性,这一切非文学的表述无不指向于实在的事物和事理,是具有一种实指性的,而不是虚指性。

说文学表述具有虚指性,并不是说文学表述都是胡编乱造、哄骗读者的,当然也不能否认有些低劣的作品确实通篇胡编乱造、有意哗众取宠、蒙骗读者大众。



图31-5 漫画：《虚构》

但优秀的文学作品则是通过创造性的想象和虚构，超越生活中的偶然事实和个别现象，以达到一种必然的和本质的真实。所以，文学表述的虚指性绝不是虚假性，反而是达到更深刻的真实性的一种途径。在这里，让我们再次引述古希腊先哲亚里士多德的话来印证我们的观点：

“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，或按照可然律或必然律可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待。因为诗所描述的事带有普遍性，历史则描述个别的事。”（《诗学》）亚里士多德的意思是说，诗（文学）描述“可能发生的事”，而不是“个别的事”，这种“可能发生的事”不是随意编造，而是“按照

可然律和必然律”进行虚构的结果，所以诗（文学）比历史“更富于哲学意味”，更“带有普遍性”，也就是更能反映历史的真实性。亚里士多德将文学表述的虚指性与真实性联系起来理解，这一观点，即使在今天看，依然是极富启发性的真知灼见。（图31-6）

从根本上说，文学表述的虚指性是由文学固有的审美创造的品格决定的，这一品格要求文学必须将生活的本质加以审美地集中和放大，文学不仅要告诉人们现实生活怎么样，更要告诉人们人的生活可以怎么样、应该怎么样，激励人们追求更本真、更美好、更理想的生活。所以，在文学表述所指向的虚构世界里，不仅包含“已经发生的事”和“可能发生的事”，



图31-6 油画：《虚构与真实》

甚至还包含“不可能发生的事”。例如，卡夫卡的《变形记》（图31-7）一开头描写的情景：主人公格里高尔·萨姆沙一觉醒来，发现自己变成了一只大甲虫。这完全是不可能发生的事，但却深刻而真实地揭露了在现代社会人被异化为物的可怕现实，也从反面昭示出现代人应该争取更合乎人性的生活。再如，李白的名句：“白发三千丈，缘愁似个长。”（《秋浦歌》之十五）白发再长，也不会到三千丈，这也是不可能发生的事。诗人之所以这样写，并非因为他真的有三千丈的白发，而是为了突显它那无休无尽的忧愁以及造成这种忧愁的社会根源，以便让我们从三千丈的

白发联想到他内心的愁绪有多么多、多么长，由此又进一步联想到现实社会是多么的不公平和不合理。

既然文学作品中的文字表述总是创造性地指向于想象、虚构的事物，总是具有一种虚指性，那么，我们在读解这种文字表述的时候，就要遵照其虚指性的特点，采用相对应的方法。其中最紧要的一点就是，读解文学作品中的文字不能像读解科学论文的文字那样太“较真”。如果我们非要澄清人怎么会变成一只大甲虫，我们就很难理解《变形记》这部小说的深刻内涵。同样，如果我们非要纠缠于白发怎么会三千丈，我们也就无法把握李白这句诗背后所隐含的动人诗意。因为这部小说和这句诗描写的景象原本就是想象、虚构的，它不过是作为一种象征引导我们去把握深层的意义。正确的读解应该是追问“他为什么这样写”，而不是质疑“他怎么会这样写”。明朝的杨慎（1488—1559）是很懂诗的大诗人，但他读唐人杜牧的诗时也不免产生误解。杜牧的诗是：“千里 啼绿映红，水村山郭酒旗风。南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中？”（《江南春》）（图31-8）这自然是一首 炙人口的好诗，可杨慎却不以为然，反问道：“千里 啼，谁人听得？千里绿映



图31-7 卡夫卡《变形记》绘图中译本封面

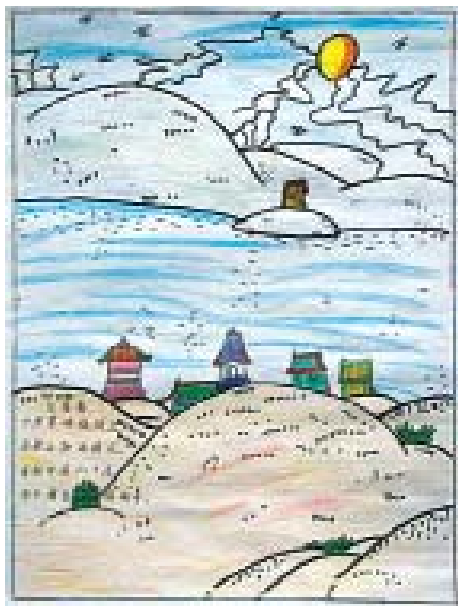


图31-8 杜牧《江南春》儿童写意画

红，谁人见得？”意思是说杜牧用“千里”这个词不妥当。岂不知这里的“千里”，虽无人“听得”、无人“见得”，却恰好把大江南的无边春色、无限春光 染得淋漓尽致。若苛求“听得”“见得”，就只好把“千里”改为“一里”“半里”，这样一改，这首小诗的宏阔意境就荡然无存了，而且后面的极言江南寺庙之多的“四百八十寺”一句，也显得不伦不类、毫无着落了。看来，连杨慎这般的大诗人，有时竟也忘记了文学的想象和虚构，试图用“已然”的实事去苛求诗里虚构的“或然”或“未然”的情景，更何况我们一般读者，更需要自觉地把握文学表述的虚指性特点，以减少犯这种有违“文理”的错误读解。

文学表述的第二个特点是“曲指性”。所谓曲指性，是说文学表述曲折地而不是直接地指向于它所表达的意义，就是说，从表述到表述所指向的意义之间有一个中介，这个中介就是形象。我们知道，文学是用形象“说话”的。无论是叙事文学，还是抒情文学，都要首先创造出形象，然后再让这形象 示出某种意义。因为这形象不是一般的形象，而是蕴含着丰富内涵的艺术形象，被称为“意象”“意境”，而这也正是文学所产生的巨大艺术 力之所在。大家都说，《红楼梦》的内涵很丰富，很深厚，简直可以当作社会和人生的百科全书来读。其实，这些深厚、丰富的内涵，细查一下，没有一样是书中明确说出的，都是通过创造的各色人物形象以及各种场景、情节而间接暗示出来的，我们读者若要把握这些内涵，也必是通过感受和体会这些形象而领悟到的。

文学表述的曲指性也可从与理论表述的对照中见出。理论表述（如科学论文）以阐明概念、论证观点为目的，文字上要求简捷明快、直截了当，有一说一，有二说二，不允许含含糊糊、转弯抹角，让读者如坠五里雾中，不知所云。所以，理论表述是直接指向于所表达的意义，

所谓“直奔主题”，与文学表述正好相反。文学表述是用形象将文字与意义隔开了，读者只能通过形象揣摩意义，犹如雾中看花，不假思索是“看”不到的。

中国古代的文论家是用“含蓄”这个概念来谈论文学表述的曲指性的。南朝刘勰称含蓄为“隐”，他解释道：“隐也者，文外之重旨也。”（《文心雕龙·隐秀》）是说诗人应该设法将自己要表达的意旨“隐藏”在文字的背后，创造一种“文外之意”，这才是诗歌最重要的意旨。唐代

司空图（837—908）在《二十四诗品》中将“含蓄”列为专品加以探讨，提出“不著一字，尽得风流”的说法，意思是好诗应该巧用、少用甚至不用文字，就能把最丰富的意旨表达出来。南宋姜夔（约1155—1209）提出诗歌要“语贵含蓄”，认为“句中有余味，篇中有余意”是最好的诗（《白石道人诗说》）。可见，中国古代文论家对文学表述的曲指性问题非常重视，有很深入的理论阐释，并由此形成了体现中国古代诗学特色的“意境说”。（图31-9）

根据文学表述的曲指性特点，我们读解文学作品中的文字，就不能仅仅停留在字面的表层意义上，应紧紧抓住文字所描述的形象，通过对形象的揣度和领悟，尽力把握蕴含在形象中的深层内涵。请看鲁迅《祝福》结尾的那段表述：“我在蒙眬中，又隐约听到远处的爆竹声连绵不断，似乎合成一天音响的浓云，夹着团团飞舞的雪花，拥抱了全市镇。我在这繁响的拥抱中，也懒散而且舒适，从白天以至初夜的疑虑，全给祝福的



图31-9 张大千的名画《月下荷影》尽显含蓄之美

空气一扫而空了,只觉得天地圣众 享了牲 和香烟,都醉 的在空气中 ,豫备给鲁镇的人无限的幸福。”(图31-10)就这段文字的表面意义来看,不过是描写了过大年时特有的喜庆祥和的气氛。如果我们只是这样读解这段文字,那是不得要领的。因为作者在这里运用的是“曲笔反写”的方法,其深意在于以“祝福”的喜乐来反衬祥林嫂命运的悲惨,以便让读者更强烈地感受到:一个弱小而无辜的乡村妇女,在受尽了种种 害之后,就在这一片祝福声中悄然死去了,这是一个多么荒谬而又残忍的世界啊!这才是这段文字更深层的内涵。所以,我们在读解这段文字时,务必明白作者运用的是“反衬”手法,作者要表达的那层深意,并没有直接说出,而是通过反衬曲折地暗示给读者的。对我们读者来说,就要按照这种曲指性的特点读解这段文字,这样才能感悟到其中的深意和真意。

文学表述的最后一个特点可称之为“自指性”。这个特点是说,其他非文学表述只是指向于意义,而文学表述除了指向于意义,还指向于自身。什么是文学表述指向于自身呢?让我们先举几个例子。欧阳修的《醉翁亭记》想必是大家非常熟悉的,其中有一句:“酿泉为酒,泉香而



图31-10 鲁迅《祝福》插图

酒。”说的是,“酿泉”的水很清甜,酿出的酒也很香醇。但作者为了强调杯中的美酒来自于山中的清泉,竟违背了主谓搭配的一般规则,将“泉 而酒香”说成了“泉香而酒 ”。王安石的名句“春风又绿江南岸”(《泊船瓜洲》),为了突出春风吹过,大地变绿之意,不惜改变了既定的词性,将原本是形容词的“绿”字用作了动词。王维的名句“竹喧归 女,莲动下渔舟”(《山居秋 》),这句改变了语序,正常语序应是“ 女归竹喧,渔舟下莲动”,显然不如反常语句生动活泼。鲁迅杂文《无花的蔷薇 之二》怒斥北洋军阀虐杀徒手的学生,其中有这样的语句:“如此残虐险狠的行为,不但在禽兽中

所未曾见，便是在人类中也极少有的。”

猛一看这句话，我们一定认为是作者的笔误，把“不但 便是 ”这个复句的两个分句误置了，其实不是，这是作者为了表达他极度的愤怒，有意颠倒的。当代诗人舒 的诗句：“我是你河边破旧的老水车，千百年来纺着疲惫的歌。”（《祖国啊，我亲爱的祖国》）谁都知道，“歌”是“唱”的，怎么能“纺”呢？这种动宾搭配的倒错反而增强了诗句的动人效果。诸如此类的例子，还可以举出很多。所有这些在文学表述中经常出现的反常的文字现象，诸如词序颠倒、词性变异、语句置换、奇特的词语搭配、必要成分的省略等等，都是所谓“文学表述指向于自身”的种种体现，也是文学表述自指性的种种体现。



图31-11 油画：《文字之美》

（图31-11）

然而，文学表述的自指性绝非无意义的文字游戏。文学表述通过反常化的文字处理以凸显自身，引起读者的特别关注，从而实现“自指”，其最终目的还是为了更强有力地表达内容，并诱导读者透过反常化的文字形式去领悟其中蕴含的内容。如杜甫的名句“香稻啄余 粒，碧梧栖老凤凰枝”（《秋兴八首》之八）（图31-12）。这两句诗的文字很奇特，很怪异，宾语跑到主语的前面去了，主语又在后面作了定语。诗人这样写绝不是玩文字游戏，诗人写这首诗时已经55岁，三年后即辞世了，那时诗人正旅居 州，贫病交加，故交零落，壮志难酬，心情极为抑郁，根本没有玩文字游戏的闲心；他之所以这样写，是因为他在这首诗里回忆起他年轻时和朋友春日郊游的情形，这两句就是极言沿途所见各地物产的丰盛，其描写的重点不是 啄稻粒和凤凰栖梧桐，而是 染当时香稻之多和碧梧之美，意为“香稻多得 都吃不了，碧梧美得凤凰都来栖息”，所以才把两个宾语前置了。但是，这种在凄凉晚景中的美好回忆是伤感的，因而后两句是“彩笔昔曾干气象，白头吟望苦低垂”（昔日才情横溢，名震海内，今天却白首漂泊，悲苦无告）。另外，诗人这样

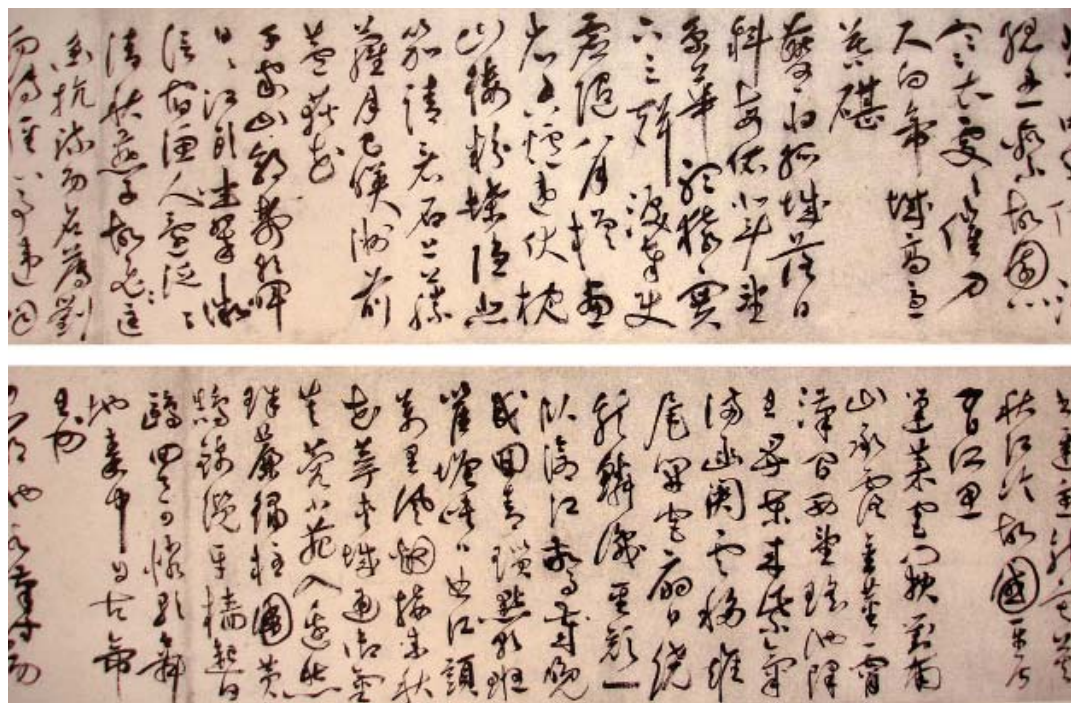


图31-12 明代祝允明草书《秋兴八首》(部分)

写恐怕还有一个考虑,就是认为这种有违常规的别致的语句,会即刻招惹读者的格外注意,继而诱发读者更深入的思考,有利于读者体悟更深层的诗意。

因此,我们解读优秀作品的文字,就要给予文学表述的自指性以充分的理解。首先是不当作纯粹的文字游戏而一笑了之,更不要以为是病句错字而弃之不顾;其次是打破常规的文字组织范式,联系上下文和作者的创作意图,搞清作者何以写出这样反常的文字;再次要反复诵读原文,细心体会反常的文字所造成的特殊的艺术境界和艺术效果,努力领悟其中的

深层意蕴。譬如,前面提到的舒 的那句诗(“我是你河边破旧的老水车,/数百年来纺着疲惫的歌”),关键是理解“纺”这个字,我们一般都说“纺棉花”“纺线”,绝对不说“纺歌”,这里显然是一种反常的用法。那么诗人为什么用这种反常的说法呢?这就需要了解这首诗写作的特殊的历史语境。这首诗发表于1979年,当时的中国刚刚从“十年浩劫”中挣脱出来,积重难返,前进的道路上布满了艰难险阻。诗人对祖国的现实既欢欣鼓舞又痛心疾首,对祖国的未来既 向往又担忧迷 ,整首诗表现的正是诗人的这种

对祖国的极为复杂的挚爱深情。明白了这些，我们就不难理解“纺歌”是什么意思。前面“破旧的老水车”的意象，给我们“吱吱呀呀地缓慢转动”的感受，象征祖国的保守和落后，但一直在不屈不挠地缓慢前行。“千百年来纺着疲惫的歌”是对前一个意象的接续和深化，水车转动时发出吱吱呀呀的声音，就像纺车的转动“纺”出的是一首“疲惫的歌”。虽然是“纺”，但毕竟还在顽强地“转动”，虽然“纺”出的是一首“疲惫的歌”，但毕竟是“歌”，依然给我们以 的希望和 。这样读解，我们就能大致捕捉到诗人那种矛盾、复杂、真挚的爱国之情。（图

31-13)

归纳以上所说，文学欣赏开始于文字的读解，文字读解重在理解意义，因而要懂得文学表述指向意义的三大特点，即虚指性、曲指性和自指性，当然，这样说并不是认为必须先懂得了理论，然后才能去欣赏文学作品，去读解作品的文字。事实上，绝大多数读者都是凭经验而不是凭理论去欣赏作品和读解作品文字的。只有理论而毫无经验是永远学不会文学阅读的。但是，如果能将阅读经验提升到阅读理论，也就是尽力将阅读实践与阅读理论结合起来，无疑能促使我们的文学阅读活动达到更高的品位和水平。



图31-13 摄影：古镇水车

夫篇章杂糅，质文交加，知多偏好，人莫圆该。慷慨者逆声而击节，酝藉者见密而高蹈，浮慧者观奇而跃心，爱奇者闻诡而惊听。会已则讽，异我则沮弃，各执一隅之解，欲拟万端之变，所谓“东向而望，不见西墙”也。

——[梁]刘

文学欣赏虽以阅读作品文字为开端，但最终目标则是受到作品感染，产生“共鸣”，思想精神上有所收获。从解读文字到思想精神上有所收获，其中的关键是把握意义。如果一位读者只是阅读作品的文字，却总是搞不明白作品讲的是什么意思，尤其搞不明白作品的言外之意，他也许会被作品所感动，也许会产生共鸣，但不会有什么思想精神上的收获。所以，文学欣赏的关键在于把握意义，在于意义的追寻。也可以说，文学欣赏的过程就是意义追

寻的过程。(图32-1)

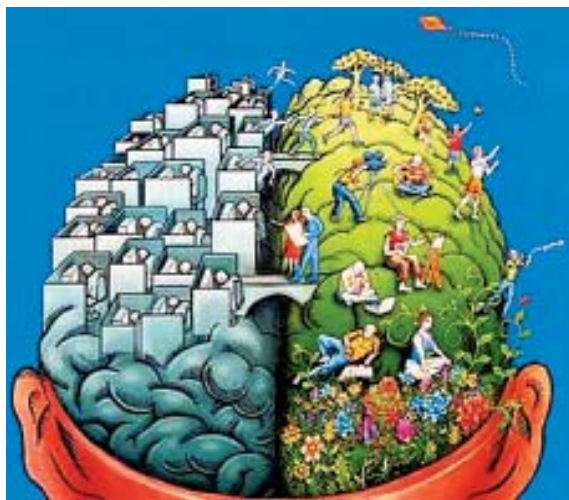


图32-1 漫画：《意义的追寻》

古代流传有《俞伯牙摔琴谢知音》的故事。说的是春秋时代的楚国有一位善于弹琴的人，名叫俞伯牙。俞伯牙弹奏的琴声优美动听，许多人赞美他的琴艺，可他却总认为没有遇到真正听懂他琴声的人。有一年八月十五，俞伯牙在汉阳江口对月弹琴，偶然遇到了一位名叫钟子期的打柴人，自称听懂了他弹奏的曲子。俞伯牙问：“那就请你说说我弹的是什么曲子？”

钟子期答道：“你前面弹的曲子激越高亢，表达了高山的雄伟气势，你后面弹的曲子圆润清丽，表达的是无尽的流水。”

俞伯牙听了不禁惊喜万分，没想到在这野岭荒郊之中竟遇到了自己久久寻觅不到的知音，于是与钟子期把酒畅叙，结为兄弟，相约来年八月十五再在此处相会。

第二年八月十五俞伯牙如约来到汉阳江口，月当空，琴声依旧，可知音人钟子期却再也不能赴约了。原来钟子期与俞伯牙挥泪分别后不久，即不幸染病辞世，临终前留下遗嘱，将他的坟墓修于江边，到八月十五相会时，好听到俞伯牙的琴声。俞伯牙知情后，悲痛欲绝，抱琴来到钟子期的坟前，弹起了钟子期生前喜欢听的古曲《高山流水》。弹罢，俞伯牙仰天长叹一声，将心爱的瑶琴掷向青石摔得粉碎，凄楚地说道：“我唯一的知音已不在人世，这琴还弹给谁听呢？”这个被传颂了千余

年的古代传说，寓意极为丰富，不仅表现了友情的崇高，从文艺欣赏的角度看，也表明了知音难遇的道理。的确，要完全理解一部优秀作品的意义并成为这部作品的知音，并不是一件容易的事情。古人所谓“曲高和寡”，说的就是这个道理。（图32-2）

我们平时读的文学作品良莠不齐，有些作品单纯以情节和外在形式取悦于读者，只给读者提供闲暇时的消遣和娱乐，并没有什么深刻的内涵和意义，读这样的作品，就不存在意义追寻的问题，因为它原本就没有多少意义可追寻。但是，优秀的文学作品是以丰富而深刻的意义取胜的，是为了提升读者的审美趣味和精神境界，对这样的作品，你就不能仅仅停留在情节或外在形式的欣赏上，而是要深入到作品的内部，去把握其深层的内涵，去追寻其深层的意义。蒲松龄的《聊斋志异》，谈神



图32-2 元代王振鹏作《伯牙鼓琴》图

说鬼，故事性很强，情节很离奇，读起来当然感到很有趣，很动人，但读这本小说仅限于此，就失之肤浅了。因为这本小说还有更深厚的思想意义需要我们去挖掘。比如里面的《席方平》（图32-3）一篇，故事情节荒诞奇，讲的是席方平潜入阴曹地府打官司，为冤死的父亲报仇雪恨，很有“看点”。但这篇小说却突出描写了阴间里的小鬼也私舞弊，阎王更是贪赃枉法，这就引导我们思考，阴间尚且如此，人间更何以堪，将会包藏着多少压迫和不平啊！欣赏这篇小说，就要深入探及到这层意思，这就需要一个追寻意义的过程。

文学作品的意义之所以需要我们去“追寻”，一是因为“意义”并不是明摆在那儿，而是深藏在作品里，要求我们尽力探求和发掘；二是因为作品的意义并不是单方面由作品文本所决定，而是多方面因素综合作用的结果，这也要求我们从多方面去思索和领会。第一个原因毋庸特别解释，阅读的经验和常识都告诉我们，任何一部有审美价值的作品的意义，都不是直接的“指点”，而是间接的“暗示”。第二个原因涉及到一个比较麻烦的问题，即一部作品的意义是如何产生的？有的论者认为，作品的意义已预先被置放在作品的文本中，读者的任务就是原封不动

地“还原”这个意义，这就是说，作品意义的产生是由作品文本单方面决定的。有的论者不赞同这个意见，认为作品文本只是“指向”了一个意义，并没有“产生”这个意义，要“产生”这个意义，还有待于每一位读者各自的理解和创造，因而，作品的意义是文本和读者交互作用的产物。还有的论者，在作品意义的产生上，不仅强调了文本和读者的作用，还认为写出文本的“作者”以及意义所反映的“事物”也是意义产生的不可或缺的重要因素。例如，法国美学家米盖尔·杜夫海纳就说过，作品意义的产生“要有人不仅用词去



图32-3 席方平阴间告状，惨遭酷刑。

说出意义，而且还要在具有这种意义的事物或说出这种意义的词上去阅读它”

（《美学与哲学》）。在这里，杜夫海纳至少提到了四个因素的作用：说出意义的“人”（作者）、“词”（文本）、“具有这种意义的事物”、读者。可以说，杜夫海纳这个“四因素论”已涵盖了有关意义产生的所有因素，比较全面，很有启发性。

佛教经典《楞严经》里有一个“指月”的典故，本是为了说明佛法真不能单靠语言文字来传达，我们可以借此佐证文学作品的意义产生于多种因素。这典故说：“如人以手，指月示人。彼人因指，当应看月。若复观指以为月体，此人岂唯亡失月体，亦亡其指。何以故？以所标指为明月故。”（《楞严经》卷二）译成白话是：就像有人用手指着月亮让别人看，这个人应当顺着手指的方向去看月亮。假如这个人只是看着手指以为就是月亮，那么他不仅认不出月亮，也认不出手指。为什么呢？因为他把指示月亮的手指当成月亮了。这里的“手指”比喻语言文字，“月亮”比喻佛法真。意思是说，语言文字是指示佛法真的，并不代表佛法真本身，我们应通过解读语言文字去寻求佛法真，而不应仅仅困于语言文字，误以为语言文字就是佛法真，这样既

远离了佛法真，也失去了语言文字。参照这个意思来思考作品意义的产生，我们可以把“用手指月的人”比作作者，把“手指”比作作品文本，把“月亮”比作作品意义的参照物，把“按照手指的方向看月亮的人”比作读者。而作品的意义就是这四个因素共同作用的产物。这里的关键在于，“看月的人”（读者）不要单方面注意“指月的人”（作者），也不要单方面注意“手指”（作品文本），而是顺着“指月人的手指”去专注“月亮”（作品意义的参照物），并且调动起自己全部的生活和艺术经验以及相关的知识，去想象和思考那个“月亮”到底是怎么回事，正像那首歌里说的“你去想一想，你去看一看，月亮代表我的心”，而作品的意义也正是在这个过程中产生了。（图32-4）

因此，作品意义的产生确乎关系到多种因素，其中也包括我们读者，就是说读



图32-4 摄影：悟

者也在意义的产生中起着积极的建构作用。意义并不是现成地存在于作品文本里灌输给读者的，读者只能被动地接纳它。意义是由读者“因指观月”而看到的和想到的，读者就是意义的追寻者，没有读者对意义的追寻，意义是不可能最终完成的。所以，

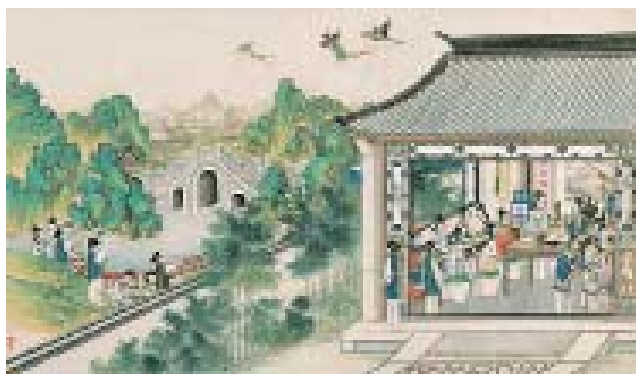


图32-5 清代孙温绘《红楼梦》插图

一部作品到底说出和指出了什么意义，某种程度上取决于读者个人如何看到和想到这个意义，换句话说，某种程度上取决于读者个人如何追寻和理解这个意义。比如，同样的一个月亮，有的读者理解成爱情，有的读者理解成乡情，有的读者想到了人生，有的读者想到了娥，等等不一。正如鲁迅评论《红楼梦》时说的那句话：“单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫 秘事 ”“命意”是赋予意义的意思。按常理，给《红楼梦》

（图32-5）命意的是作者曹雪芹，但鲁迅认为读者也参与了给《红楼梦》的命意，而且还具体列举了种种读者的种种不同的命意。可见读者在作品意义产生上的重要作用。读者要做作品意义的积极的追寻者和主动的创造者，他也有赋予作品以

意义的权利，他应该大胆地按照自己“看到”的和“想到”的为作品“命意”，这样，他才能在文学欣赏中实现作品的审美价值和思想价值，才能真正地获得思想和精神上的升华。当然，读者为作品命意也不是自由无边的，他不能愿意怎么想就怎么想，他所“想到的”必然会受到“说出意义”的作者、意义所反映的事物，尤其是受到“指出意义”的作品文本的限定。比如作品文本指出的是月亮，你总不能理解成花、草、鸟、虫等其它与月亮无关的东西，如果这样，那就从根本上误解了作品意义，因为作品的意义毕竟也不是由读者单方面随意决定的，而是由包括读者在内的多种因素相互作用和制约的产物。这样一来，读者在追寻和理解意义的过程中，就有了一个“入乎其内”“出乎其外”的问题。

近代大学者王国维在《人间词话》里

说过一段话：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。”这讲的是诗人与人生的关系，诗人既要深入到人生之中感受之、体验之，又要跳出人生之外观察之、思考之，这样才能写出既有动人

力又有高远旨趣的作品来。这个意思同样可以用来解说读者与作品文本的关系。前面说过，文学欣赏是从解读文本开始的，随着解读文本，读者逐渐深入到文本所描写的人、事、景、物，想象和情感充分调动，相互激荡，以至于如醉如痴，情不自禁，或畅怀大笑，或疾首痛心，或拍手称快，或扼腕叹惜，甚而一时达到了“忘我”境地，将虚幻误以为实事。这就是所谓的“入乎其内”。《聊斋志异》（图32-6）里有一篇名叫《画壁》的故事，写某书生看到寺庙的墙壁上画着一位美丽的天女，但见那天女“拈花微笑，樱唇欲动，眼波欲流”，可谓如生。书生看得目瞪口呆，不觉“神摇意夺，恍然凝想”，竟梦游般飞进了墙壁，与那位天女结成了夫妻。后来还是寺庙长老以指弹壁，大呼其名，书生才现身壁间，飘忽而下。这不过是个神话故事，自然不可信以为真，但故事反映的文艺欣赏的心理过程，却

非常生动和真实。所谓“神摇意夺，恍然凝想”，正是欣赏心理“入乎其内”的真实写照。《红楼梦》第二十三回写到林玉与贾宝玉共读《西厢记》（图32-7），

玉“越看越爱看，不到一顿饭工夫，将十六出俱已看完，不觉词藻警人，余香满口。虽看完了书，却只管出神，心内还默默记诵”，直到贾宝玉趁机向她表示“我就是个‘多愁多病身’，你就是那‘倾国倾城貌’”，才猛然回过神来，贾宝玉“胡说”、“学了这些混帐话来欺负我”。也是在《红楼梦》二十三回，又写到了林玉在梨香院听院内的优伶们唱《牡丹亭》，

“只听唱道：‘则为你如花美眷，似水流年’林玉听了这两句，不觉心动神摇，又听到‘你在幽闺自怜’等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼‘如花美眷，似水流年’八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有‘水流花谢两无情’之句，再又有词中有‘流水落花春去也，天上人间’之句，又见方才所见《西厢记》中‘花落水流红，闲愁万种’之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细度，不觉心痛神痴，眼中落泪。”这两段文字写得非常形象具体，让我们清楚地看到了林玉读剧本读得如何“出神”，听戏文听得如何“入迷”，以



图32-6 《聊斋志异》的手稿本



图32-7 《宝共读西厢》(刘旦宅绘)

至将自身完全幻化为作品中的人物,随作品中人物情感的变化而变化,即使眼里落下泪来也不觉得了。这就是典型的“入乎其内”的心理状态。

在文学欣赏中,“入乎其内”是必要的。读者不能“入乎其内”,就意味着读者不能被作品打动、感染,没有“共鸣”。试想读者面对一部作品,竟漠然处之,无动于衷,心中不起一点儿波澜,又何谈对作品意义的追寻和领悟呢?曹雪芹在《红楼梦》第一回里赋诗道:“满纸荒唐言,一把辛酸泪。都云作者痴,谁解其中味?”其中一个意思就是告知读者:“不要以为我写的尽是荒唐的话,不要以为我怎样荒唐,只要你仔细把书读一遍,只要你领略到那一把辛酸泪,你就能够理解到其中的意味了。”这就是召唤读者首先深

入到小说里,“入乎其内”,达到“心动神摇”,才能揣摩到小说的真旨要义。所以说,“入乎其内”是文学欣赏的第一步,没有这一步,文学欣赏就无法深入。但是,文学欣赏仅仅停留在“入乎其内”,也同样是无法深入的。想那林玉只是一味地“心动神摇”而不能自拔,只是一味地化身于作品人物而不能自觉,连幻想和现实都分不开了,她怎能领悟到作品深层的内涵和意义呢?因此,文学欣赏在“入乎其内”的基础上还需更深入一步,这一步就是“出乎其外”。(图32-8)

所谓“出乎其外”,是说读者受到作品的感染、产生共鸣之后,还能多少保持一点自我意识,知道自己是在欣赏作品,从而跳出作品之外,与作品保持一定的心理距离,以便观察它、思考它,并最终对



图32-8 油画：《读书的女孩》

作品的意义有一个理解和解释。从上小学开始，语文老师就教导我们读文学作品要“看看，想想，光看不想，少有所获”。这里的“看看”就是“入乎其内”，“想想”就是“出乎其外”。俗话说“方痛之时不觉痛，痛定思痛痛更痛”，“方痛之时”是指“入乎其内”，“痛定思痛”是指“出乎其外”。还有古代读书人常说“掩卷长思，若有所悟”，这也是指“出乎其外”。总之，“入乎其内”的心理过程以“感”为主，“出乎其外”的心理过程以“思”为主。那么，“出乎其外”的“思”到底“思”什么，怎样“思”？首先，这种思考是指向于作品意义的，是对作品意义的一种追问或追寻。读者之所以“掩卷长思”，是因为他在阅读中遇到了问题，他想弄清他读的这

作品说的什么意思，有什么言外之意。其次，这种思考应该是综合性的，因为决定作品意义的因素是多方面的，读者要以作品文本为依据，要尊重他对作品文本的感受，但又不能作茧自缚地困于文本，他必须在他对文本感受的基础上“跳出”文本，他要考虑写作这个文本的作者是在什么情况下写的，为什么这样写？他要考虑文本所反映的自然、社会、历史、人生与自己所看到和想到的有什么不同，为什么有这种不同？他还要考虑其他的读者是怎样评价这部作品的？对这部作品有怎样的感受和理解？只有综合地考虑到这多方面的因素，读者对于作品意义的追寻才是积极的、主动的、有创造性的、有独到见解的，才能真正做到“开卷有益”，思想上精神上真有所获，对自己的现实人生产生积极的影响。

所以，文学欣赏这两大步骤比较起来，“入乎其内”是自发的心理过程，比较易行；“出乎其外”却是自觉的心理过程，需要读者具有一定的思考能力和鉴赏水平。一般欣赏者常见的问题是“进得去，出得来”。为什么“出得来”呢？一是深陷于对文本的感官享受和情感体验之中，忘记了自己是在“欣赏”作品，忘记了文学欣赏的目的是追寻作品的意义。二是不知道

文学欣赏还需要与文本的对话和思考,不知道这对话和思考的关键是综合地考虑与文本意义相关的各种因素。例如,《聊斋志异》里的《画皮》(图32-9)一篇,写厉鬼化成美女,剖人心吃人肉,非常恐怖。我们读这篇小说自然会感受和体验到这种恐怖,但是如果只是到此为止,我们就会停滞在这种恐怖中,这不仅使我们得不到任何教益,反而还可能对我们的身心造成损害,白天精神恍惚,夜晚做梦。这就是说,我们读这篇小说倒是“进去”了,却没有“出来”。其实,作者蒲松龄写这篇小说,其本意并不是耸人听闻地搞“感官刺激”,吓唬读者,让读者害怕的。读者在阅读了这个恐怖的故事并体验了这种恐怖情绪之后,应该知道作者之所以虚构这个故事,是别有用意的。明白了这一点,读者就能从这个故事里“走出”来,开始审视和考量这个故事,试图探寻隐藏在这个故事背后的意义。这样,我们就会在阅读这篇小说的具体感受的基础上,结合我们自己的人生经验,分析小说的人物和情节,并注意到作者在小说末尾的那段自我表白:“愚哉世人!明明妖也,而以为美。迷哉愚人!明明忠也,而以为妄。”把这一切综合起来考虑,也许我们就会发现,原来这篇小说并不是为了渲染厉鬼剖

心吃人多么血腥,多么恐怖,而是要向我们昭示:人世间到处都有人妖颠倒,美丑不分,善恶混淆,原因在于“迷哉愚人”太多了!厉鬼并不可怕,这种“迷哉愚人”才是真正可怕的!这大概就是这篇小说的主要意思吧。而我们读者要追寻到这层意思,就必须进得去,出得来,就必须从“入乎其内”到“出乎其外”。

概言之,文学欣赏的大致轨迹就是从“文字的读解”走向“意义的追寻”,而“意义的追寻”则是“阅读”与“理解”的统一,“感受”与“思考”的统一,“进去”与“出来”的统一,一句话,是“入乎其内”与“出乎其外”的统一。



图32-9 《聊斋志异·画皮》插图

每一本书都是一个用黑字印在白纸上的灵魂，只要我的眼睛、我的理智接触了它，它就活起来了。

——[俄] 高尔基



图33-1 瑞士圣加仑修道院图书馆



图33-2 大英图书馆皇家文库

不论是在规模宏大的图书馆中，还是在精致小巧的街头书店里，抑或是在属于我们自己的书房里，我们都能看到一排一排的书籍。(图33-1)(图33-2) 这些书籍有的还散发着油墨的气息，暗示着新近诞生的味道，有的则已经“伤痕累累”——书页发黄、书脊脆裂，积满了灰尘。它们整齐的姿态，不由得使人想起了那在地下陈列了两千余年的兵马俑。

面对着这些无人问津、堆积如山的书册，每一个爱好文学阅读的人几乎都会想到这样一个问题：这些书籍将会在何时融入我们的生命呢？

就像苏格拉底所说的“未经审视的生活是不值得过的”一样，未经我们阅读的书籍也是毫无价值的。论装饰，这些书不如花或画那样赏心悦目；论价值，它们不像古董文物那样奇货可居（当然，一些珍本、善本、孤本例外）；若论实用，它们就更是远不如家具、食物、衣服那样必需。简言之，书籍被印刷出来，自然是要被阅读的，就像消费品生产出来是为了被消费掉一样。当然，我们也不能排除一些附庸风雅的人，他们

往往特意将他们或许连一页也不曾翻过的书籍像砖块一样，摆在最明显的地方，招人耳目。

未经我们阅读的书籍是无用的，在真正意义上是不存在的。这也是20世纪中叶以后兴起的接受美学对阅读与书籍的基本看法：一个文本只有先进入读者的视野，经过读者的阅读和理解，才能成为真实意义上的作品。在他们看来，我们通常把文本和作品混为一谈的做法是不对的，文本和作品之间是有区别的，其区别就是读者是否参与进来、进行阅读。也就是说，没有经过读者阅读的文本只是一个“僵死”的物品——比如那些积满了灰尘的书册。只有被读者阅读之后的文本，它才被赋予意义，“活”起来，焕发生机，最终成为作品。接受美学的这种理论，让我们在深层意义上认识到了文学阅读的实质。（图33-3）

不仅如此，文学阅读还是一个因人而异的动态过程。我们时常听到这样的话：“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，“仁者见之谓之仁，智者见之谓之智”。一部作品在你看来，可能是引人入胜、获益匪浅的，可在另外一个人那里，也许根本就不值得一读；书中叙写的某个故事，让你迷恋往返、感动得热泪盈眶，但换作别



图33-3 法国莫里索的油画《阅读》

人，可能只是漠然相对、无动于衷。作为读者的我们，由于各自的主体条件不同，对文本作出各种不同感受的理解，原本也是必然的。对文本的种种可能的理解，也正是文本生机焕发的契机。（图33-4）

鲁迅先生一次谈到《红楼梦》时说：

“《红楼梦》是中国许多人所知道，至少，是知道这名目的书。谁是作者和续者姑且勿论，单就命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫 秘事 。”（《集外集拾遗补编·〈洞花主〉小引》）这些“读者”由于个人“眼光”的差异、秉性的不同（这里姑且

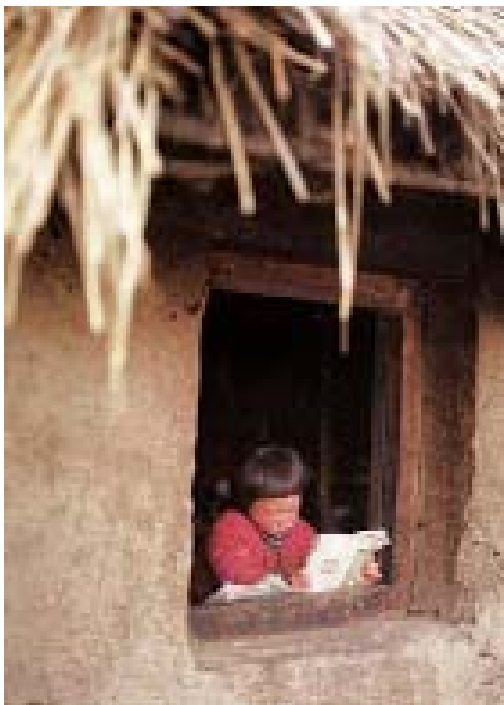


图33-4 摄影：寒窗苦读

不说他们各自怀揣着怎样不同的动机)，对一部《红楼梦》竟产生了如此众多的、如此相异的理解。然而正是这些不同的理解以及多样化的阐释，最终使作品获得了多重意义。正如我们在前面所提到的，如今对《红楼梦》的研究早已蔚然发展成为一门学问——“红学”。在从作品生发的意义中，有很大一部分意义，是作者在写作的时候并不曾预料到的。也就是说，读者的理解往往给一部作品赋予了新的生命力和多种的可能性！

在中国古代典籍里有这样一种著名的说法：“生淮南则为橘，生于淮北则

为枳。”（《吕氏春秋·内篇杂下》）树还是那种树，仅仅是换了一下地理位置，让其生长在不同的气候中，但是所结的果实差异可就大了。在这里我们不妨打这样一个比方：把读者自身的状况看做“水土”，把文本看作“树木”，由于读者的不同，文本可能是味道甘甜、鲜美可口的“橘子”，也可能是瘦小干瘪、苦涩难咽的“枳”，而造成这种结果的原因正是我们读者自身的“水土”差异。（图33-5）

正如“千人不同面”一样，我们每个人都有自己独特的气质和个性。不同的经验、思想和胸怀让我们的知识储备、文化涵养也千差万别，如果我们的知识水平还未曾达到相应的高度，我们往往很难理解、领悟某部作品表达的思想内涵。作



图33-5 漫画：夜读书

者辛辛苦苦写就的“大作”，很可能在读者那里成为难以卒读的“拙作”。西方有一句名言：“播下龙种，收获跳蚤”，在某种程度上，低水平的读者面对高水平的文本，就体现了这样一种文学阅读的困境。

相反，具有良好素养的读者，有时候就充当着伯乐的角色，在万马齐一的情况下发现“千里马”，从废纸堆里发现华美的篇章——把一个籍籍无名的作者请到荣誉的殿堂，来接受更多人的欢呼和掌声。

现在已饮誉世界的奥地利小说家弗兰茨·卡夫卡(1883—1924)，生前默默无闻，作品不被关注，他甚至临终交待自己的朋友马克斯·勃罗德，让他把自己的手稿全部焚毁。幸而勃罗德“违背”了卡夫卡的遗愿，将手稿整理出版，大家才渐渐发现了他作品中的“超前”的意识和永恒的价值。卡夫卡的文学主题以近乎寓言般的写作，揭示现代人的异化、孤独感以及人的存在的荒诞性，这在世界范围内产生了震动，由此形成了一股经久不衰的“卡夫卡热”。美国诗人奥登曾毫不吝嗇地这样评价卡夫卡说：“他与我们时代的关系最近似但丁、莎士比亚、歌德与他们时代的关系。”卡夫卡被抬到了大师级的地位上。(图33-6)

还有被我们经常念及的诗句“人，诗

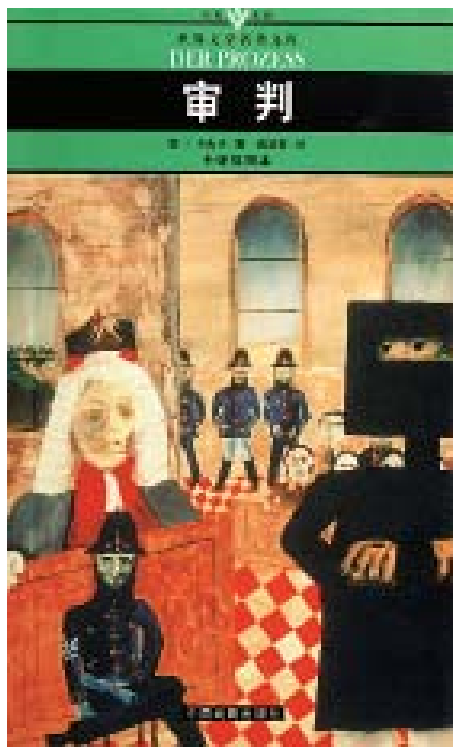


图33-6 卡夫卡小说《审判》书影

意地栖居于大地之上”，它的作者德国诗人荷尔德林(1770—1843)，更是经历了比卡夫卡还要寂寥的命运。这位与大名鼎鼎的黑格尔、谢林是同学的大诗人，却在很长时间里备受冷落，终其一生只能靠当家庭教师度日，在他生命的最后三十多年中，还不断地受到精神疾病的折磨，生活不能自理。在荷尔德林离世一百多年后，德国存在主义大哲学家海德格尔读到了他的诗歌，深受感动和启发，认为荷尔德林的作品表达了一种“存在之思”。海德格尔通过对荷尔德林诗歌的“存在



图33-7 荷尔德林画像



图33-8 荷尔德林诗句写意照：“人，诗意地栖居在大地上”。

化”理解和阐释，指出了他诗歌中“还未被人听到”和“未曾言明”的意蕴。借助于海德格尔，荷尔德林的作品得到了重视，诗人也获得了广泛的声誉。（图33-7）（图33-8）

由此可见，一位优秀的读者对他阅读的作品有多么地重要，他赋予了文本怎样

强大的生命力！正是读者，正是他通过对作品的创造性阅读而复活了作品，有的时候甚至也连同“复活”了作者。读者的一次成功的阅读，每每会让一部长时间无人问津的作品焕发出新的生命力，使它从陈旧的故纸堆里走出来，重新享受阳光，让作者从幕后走到了台前，重新被大家认识。

那么，阅读中的“复活”过程到底是怎样的呢？上面我们已略有所涉及，接下来我们将详细地“跟踪”这个过程，以便我们更清楚地了解到，读者的“起死回生”之术是如何施展的。

这里，我们还要重提接受美学的理论。接受美学家认为，任何一位读者在阅读任何一个文本之前，头脑中一般都存在一个“期待视野”。期待视野实际上就是一个既存的心理图式，是我们阅读前已经形成的全部内心经验和知识基础。比如说吧，很多人在阅读一本有关中国历史的著作之前，头脑中很可能已经想到了秦始皇、汉武帝、三国纷争、农民起义等一些重要的历史人物和事件；在翻阅一本西方美术著作之先，我们会自然地想到油画、水彩画、雷诺阿、莫奈、印象派、表现主义等一系列名词——这些是我们已经知道的相关的知识和经验。这些相关的知识和经验很有可能以各种形态再次出现于

我们将要阅读的书本中，我们在头脑中想着它们，在心中就形成了一种心理图式。心理图式决定了我们所能理解的深度，就像视野限制着我们的观看范围一样；而文学阅读就是读者不断地拿一种既定的心理图式，与文本进行交互印证的过程。在这个过程中，读者受到了文本的激发和感染，与此同时文本也打上了读者的主观印记、其有了读者的气息。此时，文本便不再是文本，它对读者来说就成了作品，——它被阅读“复活”了。

说到这里，也许有人不禁要问，作品是怎样被打上读者“烙印”的呢？这个过程是如何成为可能的呢？也就是说，读者的阅读到底具有什么样的秘密呢？原来，在阅读过程中我们的期待视野是时刻在发生着变化的。它可能因为与文本某一处相切合，而使我们充满快乐、兴致勃勃地继续阅读下去，这叫做“视野融合”，就如同我们梦寐以求的愿望终于实现了一样；它也可能因为某一知识面超出了我们的理解范围，而使阅读暂时变得凝滞，这种情况就是“期待受阻”，就像我们隐隐约约地看到了想要的东西，但一时半会儿还得不到，它还可能会在最后和我们开个玩笑，以与我们的期望值相差很大的姿态出现，让我们的期望落空，这便是“期待

失望”。这最后一种情况就好比是我们费尽周折登上了一座山，当站上“山顶”时我们才看到，所攀登的只不过是个小土丘，或者发现山下并没有预想中的美好风光。说到这里，聪明的读者也许早已经明白，我们的期待视野就是作品获得生机的主体心理根据，正是在我们的期待视野的作用之下，文本经过我们的阅读和理解，被注入了生命力，焕发了生机。（图33-9）

让我们再来看看德国接受美学家姚斯所举的一个例子。姚斯在他的著作中提到了“1857年的一个文学大事件”——就在这一年，福楼拜的小说《包法利夫人》和他的朋友费多的小说《范妮》几乎同时



图33-9 油画《读书》（段建伟绘）

出版了。费多的小说一开始取得了巨大的成功，一年之内印行了13版，“它所取得的巨大成功在巴黎自夏多勃里昂的《阿达拉》以来绝无仅有。”而《包法利夫人》却没有如此的好运，不仅如此，福楼拜反而差点为此入狱，因为他的这部作品激怒了当时的某些要人，被法庭指控为“伤风败俗”。然而在今天，这两部小说的命运却正好倒了个个儿，费多的《范妮》早已被人忘却，《包法利夫人》却成为了批判现实主义的典范作品。这到底是什么原因呢？姚斯分析道，虽然两部小说的主题相差无几，都满足了早已厌倦了浪漫主义的一批读者，“他们（福楼拜和费多）通过翻转人们所期待的三角恋爱之间的传统关系而使陈旧的嫉妒主题面貌一新”，但是在结尾的设置上二者却大为不同：“费多让30岁女人的年轻情人嫉妒他情人的丈夫——尽管他自己的欲望已经实现——并且在这种令人痛苦的情况下死去；福楼拜为外省医生的妻子的通奸故事——波特莱尔将它解释为一种极端的时——赋予了使人吃惊的结局：恰恰是这位戴绿帽子的可笑人物夏尔·包法利在结尾时获得了令人尊敬的特殊品质。”更重要的是，福楼拜的“不动情叙述”原则“必定震惊了那批也是《范妮》的读者，



图33-10 《包法利夫人》插图

因为《范妮》的刺激内容还是用 悔小说的诱人调子叙述的”。福楼拜的这种曾被讥讽为“讲故事机器”的叙述方法，最终使得《包法利夫人》的读者“认可了新的期待标准；这一标准成为费多的弱点——辞藻华丽的文体、时 感、抒情，

悔小说的陈词滥调——变得无法令人忍受，并使《范妮》成为明日黄花。”（汉斯·罗伯特·姚斯《文学史作为向文论的挑战》）姚斯所指出的原因，就是我们在这里所说到的原因：当那个时期的读者的期待视野被《包法利夫人》拓宽后，《范妮》就失去了 力，他们自然要丢掉《范妮》而

专注于《包法利夫人》了。(图33-10)

这也说明了,只有那些能给人带来“期待受阻”的文本,才会引发我们持久的关注和浓厚的阅读兴趣。面对这样的文本,我们以往积累的经验、储备的知识都被积极地调动起来,一点儿一点儿地、力所能及地将文本“复活”。每当我们理解了文本的一部分时,我们便会产生阅读的愉悦感、理解的成就感,同时,我们的“阅读视野”也得到了扩展,我们的知识水平也相应得到了提高。随着我们的知识储备不断增多,我们将会进一步地去理解文本,再去一点儿一点儿地“复活”它,作品含义的丰富性不断地散发出来。相反,那些没有任何难度的文本,不能为我们提供新的知识,无法为我们增添新的

审美愉悦,往往成了过往云烟。我们阅读这样的文本既感到枯燥,又觉得浪费时间。这样的文本是无法被“复活”的。

阅读的过程,就是读者不断地“复活”文本的过程。在这个过程中,客观的文本以信息的形式进入我们的阅读视野,经过我们的创造性阅读,具备了生命力。阅读,作为文学活动的最后一个环节,此时发挥着点金棒的功用——经过它神奇的点化,生铁变成了黄金,石头开出了鲜花,文本转换为作品。

亲爱的朋友,现在你是否已明白,你是文学读者中的一员,只要你充分地发挥了你作为阅读主体的创造性,你也就成了那位手握点金棒的魔术师,你也就具备了点铁成金的魔力!(图3-11)



图33-11 油画《魔术师》(韦启美绘)

书引导我们生活在一个最美好的社会里，让我们置身于古往今来那些伟大的心灵之中，瞻仰他们的风采，亲 他们的行谊， 听他们的言论，坐育其间，分享他们的喜怒哀乐，吸取他们的经验，不知不觉地把自己融进他们匠心独运的幽美意境之中，如 春风，一生都受用不尽呢！

——[英] 塞 尔·斯迈尔斯

在西方哲学史上，德国哲学家伊曼努尔·康德 (1724—1804) (图34-1) 无疑是为数不多的最伟大的哲学家和最具传奇性的哲学家之一。说他伟大，是因为他的巨著“三大批判”掀起了一场哲学上的“哥白尼革命”；说他具有传奇性，是因为如此伟大的人物在他80年的生命历程中，其活动范围仅仅局



图34-1 康德画像

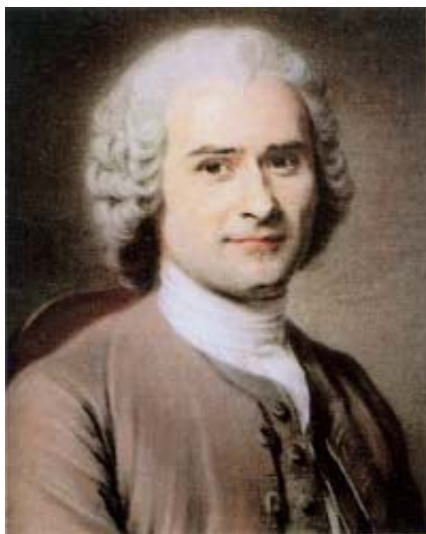


图34-2 法国伟大的启蒙思想家卢梭 (1712-1778) 画像

限在家乡科尼斯堡五公里的范围内，并且每一天的作息时间都很有规律，以至于当地的人们把他散步出行的时间当作标准，来校对自己的钟表。据说，康德数十年如一日，从来没有“不准时”过，唯独有一次，他忘记了时间，没有去散步，而那一天他是在阅读一本书——卢梭的《爱弥儿》。(图34-2)

罗素在《西方哲学史》中对康德的这个细节的描绘多少有些夸张，但是大家丝毫不会怀疑故事的真实性，因为我们中的很多人也都曾有过这样的阅读体验——一部文学作品是如此的迷人，你捧起它细心地阅读，不多久就被其中的故事情节、人物语言等等所吸引，完全沉入到书中的天地中去。有些时候，一书在手，你不知道时间在流逝，你不再想起要吃饭、睡觉、玩耍，所谓“废寝忘食”是也。不仅如此，你还和书中的某些人物一起快乐、一起伤心，一度或者担心他们的命运和处境，随着书中的描写时而感到阳光明媚、心旷神怡，时而觉得阴风四起、愁容满面。甚至你觉得，你就是书中活动的某个人物，书中所写的某个人就是你。

如痴如醉、如幻如梦——这种现象在文学阅读中常常不期然发生，我们没有理由不去重视它。我们自己的阅读经验也



图34-3 沙雕《共鸣》(作者:维尔福来德)

告诉我们，这其实是一种达到极致的阅读境界，在这个阅读境界中，读者的内心和书籍所表达的内容相互契合，以致发生了“共鸣”——就像在一定条件下，一种乐器的鸣响会引起其他乐器的发声一样。在阅读过程中，文学作品的描述感染了我们，拨动了我们的心弦，让我们体会到了喜怒哀乐、荣辱得失。(图34-3)

我国宋代的大文学家苏轼读《庄子》，说过这样一句话：“吾昔有见，口未能言；今观是书，得吾心矣。”(苏辙《东坡先生墓志铭》)这样的感叹显然是阅读产生共鸣之后的肺腑之言：苏轼欣喜地理



图34-4 《诗经》书影

解了《庄子》的精要，内心无比激动，然而一时之间又不知如何来表达这种感受，只是说“得吾心矣”。《庄子》和苏 的内心想法产生了共鸣啊。我国古人还有一种更著名的说法：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足，故 叹之， 叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”

（《毛诗序》）虽然这只是说诗的作用，但是就“情动于中”而言，所有文学阅读中的共鸣显然也是如此。（图34-4）

阅读中的“共鸣”对于我们读者来说确是一份意外的收获和奖赏，它在一定程度上决定了我们的阅读效果。一部作品就是一个世界，在共鸣的阅读中，我们沉

浸在书本的天地中，书本为我们构拟了一个和外界 然不同的世界，一时间，我们与这个世界融为一体。

有“童话诗人”之称的顾城，曾这样叙说了他再次阅读美国诗人惠特曼诗集时候的感受：“直到（一九）八三年的一个早上 我才感到了那个更为巨大的本体——惠特曼。（图34-5）他的声音垂直从空中落下，敲击着我，敲击着我的每时每刻。一百年是不存在的，太平洋是不存在的，只有他——那个可望不可即的我，只有他——那个临近的清晰的永恒。我被震倒了，几乎想丢开自己，丢开那个在意象玻璃上磨花的工作。我被震动着，躺着，像琴箱上的木板。整整一天，我听着



图34-5 美国杰出诗人惠特曼(1819—1892)像



图34-6 高尔基与契夫(左)

雨水滴落的声音。那天我没有吃饭”
(顾城《诗话录》)顾城阅读《草叶集》
时的奇思怪想,以及他的痴痴迷迷的“恍
”,就是他阅读文学作品后产生“共
鸣”的真切体验。

无独有偶,俄国的高尔基(图34-6)
也曾谈及他阅读福楼拜《一颗淳朴的心》
时的感受:“我记得,在圣灵降临
节这一天阅读了福楼拜的《一颗
淳朴的心》。黄昏时分,我坐在杂
物室的屋顶上——我完全被这篇
小说迷住了,好像聒了和瞎了一
样,——我面前的喧嚣的春天的
节日,被一个最普通的、没有任何
功劳也没有任何过失的村妇——
一个厨娘的身姿所遮掩了。”(高
尔基《论文学》)书本的内容吸引
着高尔基,书中的人物形象感染

着他,他和书本高度契合产生共鸣。革命
家列宁回忆读契夫的小说《第六病室》
的时候也说道:“——觉得简直可怕极了,
我在房间里呆不住,就站起来,走了出
去。我有这样一种感觉,仿佛我自己也被
关在‘第六病室’里似的。”列宁自己也
经受着书中所描写的事件,仿佛身临其
境,这也是他阅读高度投入以致产生“共
鸣”的表现。

《红楼梦》这部伟大作品想必不少人
都看过吧,在“西厢记妙语通戏语 牡丹
亭艳曲警芳心”(图34-7)一回中,写到
林玉听到《牡丹亭》中“原来 紫 红
开遍,似这般都付与断井颓垣”,“良辰
美景奈何天,赏心乐事谁家院”,“如花美
眷,似水流年”的“游春”曲段时,“点头



图34-7 杨柳青木版年画:《牡丹亭艳曲警芳心》

自叹”“如醉如痴”进而“心痛神驰”，戏文中杜丽娘的感受和戏文之外的玉境遇如此地相合，玉感同身受，觉得自己就是杜丽娘，正经历着“流水落花春去也”的千般忧虑、万般愁绪。这也是共鸣的一种体现，一种更高的境界。

上面这些例子，让我们看到了阅读中的“共鸣”是一种特殊的阅读体验，在这

种状态下我们把全部身心投向书本，呈现出最佳的阅读心理，这是阅读达到最高阶段后的理想境界，这也是我们每一位读者都孜孜以求的阅读效果。因为经过了这样的阅读体验，我们会感觉到我们的内心世界发生了奇妙的变化。

古希腊伟大的哲学家亚里士多德，在其著作《诗学》中指出“悲剧”（在此，可以泛指文学作品）对人的作用，即净化、陶冶、宣泄。亚里士多德认为，通过观赏艺术，观众（读者）在情感上与剧情产生共鸣，从而使自我的情感得到适当宣泄，在精神上得到升华，起到净化人心灵的效果。（图34-8）

也许亚里士多德的说法太过于抽



图34-8 据古希腊悲剧之父埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》绘制的油画

象，太理论化，那么就让我们来看一个具体的事例吧。著名作家吴组湘在回忆观看黄梅戏时，生动具体地谈到了文艺的这种作用：“在‘会腔’的时候，也是台上台下，齐声合唱，打成一片，大家不由自主。这是一个极其奇妙的场合，彼此不是演戏和唱戏，而是来做一次发自内心的情感和宣泄，从中愈加认清自己的现实境遇和热切要求的幸福，这样各自得到了安慰和鼓舞，在郁郁不伸、悲苦无告的日子里，生出了力量，又能兴兴头头地活下去。”（吴组湘《拾荒集》）在苦难的日子里，人们观看舞台上表演的戏剧，并完全融入进去，在戏剧中寻找慰藉，戏剧成了人们生活下去的动力，这也可见“共鸣”的

巨大功用。

戏剧如此，小说也一样。很多阅读过雨果《巴黎圣母院》（图34-9）的读者，对小说中的卡西莫多和艾丝美拉达这两个人物形象一定记忆犹新。敲钟人卡西莫多看起来面目丑陋，但他拥有善良美好的心灵；副主教衣冠楚楚，一副正人君子模样令人肃然起敬，但他的心灵却无比邪恶毒辣；吉普赛少女艾丝美拉达天真无邪，然而由于受到花花公子沙多倍尔的蒙蔽，对他一见钟情，而对卡西莫多的崇高情感视而不见。但是后来卡西莫多多次冒着生

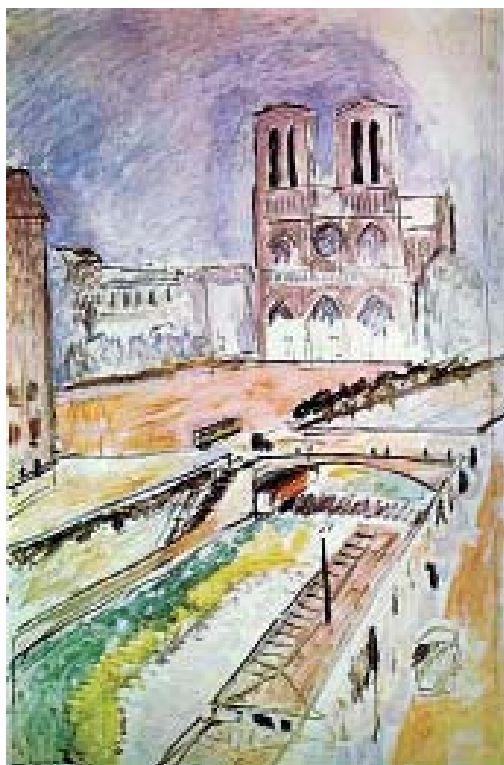


图34-9 亨利·马蒂斯油画《巴黎圣母院》

命危险救助艾丝美拉达，当她 难后卡西莫多把造成这一罪恶的副主教推下了圣母院钟楼，为艾丝美拉达昭雪，并找到她的尸体，死在她身边，几年之后人们在地穴里发现卡西莫多和艾丝美拉达的骨骼，两具尸骸依然紧紧地抱在一起。这篇小说采用浪漫主义的笔法和美丑对照的原则，其巨大的艺术感染力让我们情不自禁地歌颂心灵的美丽和崇高，鞭挞人心的罪恶和丑陋，并对命运与时代的冲突发出由衷的感叹。通过阅读，我们改变了对美与丑的肤浅看法，对美和丑的相互转化有了更深刻的认识，对心灵和命运有了更好的理解，我们的人生也从此多了一份难得的体验。

阅读中的共鸣是阅读所能达到的极致境界，我们每位读者在阅读中对这种境界多少也有所体验。那么，如何从理论上解释和把握这一阅读心理现象呢？据说民国初年江南有个女子对《红楼梦》偏爱有加，日日勤读，为其中的情节所感动，常常掩卷而叹，终日以泪洗面，不久即病倒在床，其父担心女儿，不准她再读此书，并把《红楼梦》付之一炬，女子呼喊：“奈何毁我宝玉！”然后 然死去。这则传说中的女子对《红楼梦》的阅读可以说是动之以情的，与书中的人物也是同

呼吸共命运的,属于典型的阅读中的“共鸣”。然而我们是否就要提倡她这样的阅读“共鸣”呢?相信没有一个人愿意。

这就说明了沉醉于书中的情节当然必要,但是不要忘了还得“跳出来”,这也就是古人常说的读书要“入乎其内,出乎其外”。作品中的世界固然让人留恋,但它是虚构的世界,其目的就是让我们通过对这个虚构世界的体验,来更好地感知、领悟作品外的现实世界。“入乎其内”是前提,是必由之路;“出乎其外”是目的,是最终归宿。没有“入乎其内”这个步骤就很难达到“共鸣”的境界。但是,若只是做到了“入乎其内”而半途而废,其结果只能是对现实的厌倦和否认,就像例子中说的这个分不清虚构世界和现实世界的女子一样。这是阅读中我们需要注意的第一个问题。

阅读中要注意的第二个问题,需做好“准备工作”——选择那些好的作品、经典的著作进行阅读。对此,很多文学大师、文化巨人给了我们受益无穷的忠告。别林斯基说:“不好的书也像不好的朋友一样,可能会把你害。”高尔基也说:

“一本好书就是一位良师益友,读书有时会使人突然明白生活的意义,使人找到自己在生活中的位置。”我国诗人 克家更是说得简单明了:“读过一本好书,像交了一个益友。”这可见做好“准备工作”的重要性。中学时代,老师和家长们最反对的就是孩子们读言情故事、武侠小说。为什么呢?因为在中学时代,学生们大多还没有独立的判断能力,这些通俗读物又是如此的平易好懂,很容易让人沉迷进去不能自拔,结果不仅耽误了学业,严重的还可能使他们模仿书中的情节,以致发生哭哭啼啼、打打杀杀的闹剧和惨剧。(图34-10)

实际上,如何选择作品,选择什么样的作品,这也是阅读主体审美品味和趣味的体现。如果看惯了肥皂剧、听惯了



图34-10 漫画: 远离低俗读物

流行音乐，那么就很难欣赏高雅的艺术剧、交响乐；同样，如果以经典名著作为我们的选择标准和阅读准则，那么那些地摊小书、街头小报、政坛秘闻、明星事之类的读物就很难进入我们的视界。我们选择所阅读的作品，所阅读的作品也培养着我们的阅读兴趣。这正如马克思说的：“艺术对象创造出懂得艺术和具有审美能力的大众，——其他任何产品也都是这样——因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”他还说：“只有音乐才能激起人的音乐感；对于不辨音律的耳朵来说，最美的音

乐也毫无意义。”（马克思《1844年经济学——哲学手稿》）因此，如果能从青少年时期就着手培养、指导孩子们阅读那些情趣高、人文素养好的著作，那么这对于他们的成长和人生将会是多么大的幸事！

原来，文学阅读并非如我们最初想的那么简单，文学阅读本身就是一种复杂的心智活动。要想进行高质量的阅读，有令人满意的阅读效果——作品与心灵成为伙伴，畅快交流，达到“共鸣”——我们必须关心阅读的每一个环节。也只有这样，阅读对于我们才是有用的、有益的。

阅读并不是一种特异的、无政府的现象。它也不是一个只有单一意义的一统的、一致的过程。反之，它是一个生成的过程，这个过程反映了读者欲以所受之训练在语言的规则之内建造一个或更多的意义之企图。

——[英] 莫林·威特洛克

在现代社会中，我们几乎每天都要和书籍打交道。从清晨起床到早餐前的报纸一瞥，从白天的学习到夜深人静时的沉思、写作；从图书馆整整齐齐的书架到书店里琳琅满目的书本，从印刷厂一本本装订待发的批量出版物到书房中安静而宏肆的收藏，书籍是如此深入而又广泛地介入我们的生活。阅读在变得轻而易举的同时，也势不可挡地成为我们生活中须臾不可或缺

的重要部分。（图35-1）

然而，当拿起书籍进行阅读的时候，我们是否想过这样的问题：文学阅读是如何发生并成为可能的？在文学阅读活动中我们扮演着怎样的角色？作为文学读者，我们的身份是否是一成不变的？也许太司空见惯了，当你被问起这些问题时，恐怕一时竟不知如何作答。就像冬天里我们日复一日地经历寒风，在大雪中回忆春天，春天的景象仿佛已蒙上了一层面纱，变得那么模糊、那么遥远。

从文学史上看，在近代以前的相当长的时

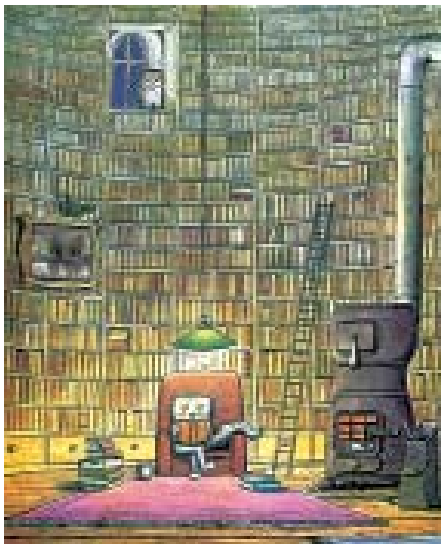


图35-1 童话《爱读书的猫》插图

间里,读者都被看做是以被动身份参与阅读活动的,在阅读活动中读者的身份微乎其微。他们必须跟着作品的描写行走,小心谨慎地去看作者的眼色,仰慕地倾听他们的声音;而作家却如同云中的仙鹤一般孤傲地歌唱,似乎压根就不曾想到还有“读者”这样一个角色的存在。至于评论家,他们更是把聚焦灯对准了作者,作者的任何资料都是他们评解作品的重要依据。他们什么都考虑到了,唯独就没有想到读者,虽然从本质上讲,他们自己也是读者。作者和评论家们似乎有意联手,以便展现他们的高高在上:读者看看作品就行了,难道他还有什么本事值得我去重视?——这就是某些“高雅”文学的通病,作者过高地估计自己,把自己当作不可一世的救世主;评论家们则一味与作者套近乎。舞台上作家和评论家们的联合演出,读者所要做的就是坐在台下不要声张,睁大眼睛并充满敬意地观看。(图35-2)

也许大家已经察觉到了,这样理解读者在文学活动中的身份和地位显然不合乎事实。试想,作者劳心费力地写出作品,不就是希望能有更多的读者阅读它、欣赏它吗?如果没有读者阅读它和欣赏它,它的存在还有什么意义呢?完整的文



图35-2 俄国列宾的油画《读书的姑娘》

学活动难道不包括读者的阅读在内吗?看来,读者在文学活动中不是可有可无的,而是不可或缺的。

近代以后,随着经济的发展和政治民主化的推动,文学读者圈迅速扩大,读者阅读在文学活动中的重要地位突显出来,并且受到某些思想家和文论家的关注。德国著名哲学家费尔巴哈(1804—1872)(图35-3)在谈音乐时说:“当音调抓住了你的时候,是什么东西抓住了你呢?你在音调里听到了什么呢?难道听到的不是你自己的声音吗?”(费尔巴哈《十八世纪末——十九世纪初德国哲



图35-3 费尔巴哈画像

学》)听音乐如此,文学阅读也同样是这样。在文学阅读中,当书中的一个句子或者一段话打动你,引起你心田震颤的时候,你会否认你没有听到自己的声音?法国作家法朗士(1844—1924)也曾说过这样一段话:“书是什么?主要的只是一连串小的印成的记号而已,它是要读者自己添补形成色彩和情感,才好使那些记号相应地活跃起来,一本书是否呆板乏味,或是生气盎然,情感是否热如火、冷如冰,还要靠读者自己的体验。”(法朗士《乐图之花》)这都表明了,读者阅读不是文学活动的可有可无的附加物,而是文学活动整个链条中的重要一环,否则书本“只是一连串小的印成的记号而已”。这种认识已经与后来的专门研究读者的接受美学理论多少有些接近了。

说起20世纪中叶兴起的接受美学,它在对读者的认可和重视程度上,不是一次阅读理论上的革命。这个学派的学者们认为,读者在阅读中并不像过去所认为的那样处于被动地位,而是全身心地投入作品之中进行着他的创造,正是读者的这种创造性阅读决定着一部作品的最终完成。为此,接受美学家不遗余力地区分了“文本”和“作品”这两个概念,他们认为,“文本”是指作家写出来的书本,指作品原初的存在状态,是以符号的形式储存着意义的载体,它一经生成,就以“白纸黑字”的固定形态存在,不可能再发生变化;而“作品”则是指读者阅读文本时对文本进行再创造的成果。“作品”以“文本”为基础,但不能等同于“文本”,“文本”完成于作者的笔下,而“作品”完成于读者对文本的创造性阅读理解之中,更进一步地说,完成于一部文本的全部的读者阅读接受的历史之中。所以,接受美学家将“文本”和“作品”区分开来是有其重大意义的,我们不妨这样说,正是这种区分,第一次在理论上确立了读者阅读在文学活动中本应具有的重要地位,阐明了读者阅读和作者写作一样都是“作品”赖以形成的创造力量,不同仅在于,后者属于作品的“原创力”,前者属于作品的

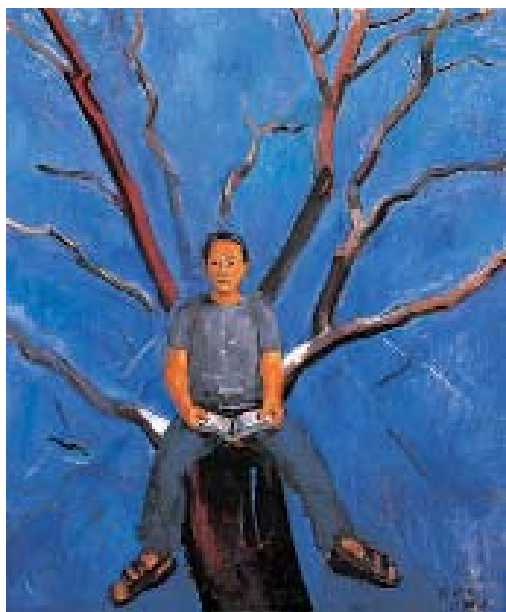


图35-4 油画《坐在树上读书的人》(马车可绘)

“再创力”。(图35-4)(图35-5)

波兰现象学学者英加登更进一步将作者创作的文本分为由表入里的四个层次,即语音层、语义层、图像层和意蕴层。他认为,读者的阅读就是文本的这四个层次的逐层深化并重构的过程,也是读者的阅读意识创造性地参与作品“具体化”的过程。他指出:“作品的‘具体化’不仅由于观赏者对作品有效描述事物所进行的鉴赏活动是一种‘重建’轰动,而且也是作品本身的完成及其潜在要素的实现。这样,在某一点上作品就是艺术家和观赏者共同的产品。”(英加登《对文学的艺术的作品的认识》)英加登的理论从现象学的视角对现代读者的角

色和身份做了重新定位,其结论与接受美学是一致的。

那么,具体到我们每一位读者,如何名副其实地完成这一读者角色的现代转换呢?换句话说,作为一个现代读者,如何完成其文学阅读的创造性使命呢?首先是面对浩如烟海的文学读物,读者如何选择的问题。据我国新闻出版总署的统计,2005年我国文学类图书共出版



图35-5 明代蒋 的《渔舟读书图》

13429种, 2006年是14812种, 而到了2007年则为15393种, 呈逐年增长趋势, 这还不包括文学期刊、文学艺术音像制品, 以及以各种形式积压着的往年的出版物。置身于数量如此庞大的文学出版物中, 如果我们放弃了读者应有的选择权, 不加筛选地随意阅读, 或者碰到什么读什么, 那么就势必会淹没在良莠混杂的文学读物的汪洋大海里, 从而无所适从, 毫无所得, 更谈不上有什么创造了。

设想你在 大的图书馆或资料室里, 满目的书架上是一眼看不到头的书籍, 它们密密麻麻, 层层叠叠, 堆积如山, 可谓汗牛充栋。——站在这样的地方, 人是渺小的, 你不由得要发出庄子那样的 叹:

“吾生也有涯, 而知无涯, 以有涯随无涯, 殆已。”(《庄子·养生主》)(图35-6) 庄子的意思是说, 我的生命是有限的, 而要学的知识(要读的书)却是无限的, 在这短暂的有生之年我该怎么做才能有所得呢? 想必这样的经历、这样的思考很多读者都曾经有过, 这就更说明了读者需要牢牢把握阅读选择权的紧迫性和重要性。

比起古代的读者, 现代读者在文学阅读上的选择范围更是空前地拓展了, 选择的方式也空前地自由了, 阅读的方法也空前地多样化了。也就是说, 这个时代的文



图35-6 庄子画像

学阅读虽然也有来自种种权威和媒体的引导和诱导, 但说到底, 最终还是取决于你自己的意愿和选择, 因为文学阅读不同于知识的学习, 更不同于背诵教科书去参加考试, 在文学阅读这种个人自主选择的特殊活动里, 真正应该是“我的地盘, 我做主”。(图35-7) (图35-8)

但事情的另一个方面是, 可供选择的途径越多, 做出选择的决定就越难——每次选择都可能是一次“鱼与熊掌不可得兼”的取舍。各种各样的文学读物涌现在你的面前, 你当然可以选择一个小册子



图35-7 明代姚 的《寒林读书图》

作为茶余饭后的娱乐，你同样也可以捧起一部厚重的文学名著细致耐心地揣摩，但问题在于，你的选择是否得当？而且，还有那么多的文学读物正在涌入和将要涌入市场，而市场又是有限的，达到一定程度就会出现饱和，因而为了赚取更多的利润，出版商、书商们肯定会千方百计、费尽心思地在出版物上竞相做出各式“包装”和“炒作”，以便在激烈的竞争中诱导更多的读者购买。在这种情况下，你的选择就变得更为艰难，甚至变得“无从选择”或“别无选择”。

商家对商品进行包装和宣传自古就

有，不足为奇，比如古代开饭店的正门上方挂的诸如“飘香阁”“珍味馆”之类的招牌大，开酒馆的门口所挂的旗子——酒幌，后来还衍变出“幌子”这么一个词语来，这就具有了贬义色彩，意思是说奸商企图通过“炒作”的手段兜售伪劣产品。问题是，在当今的图书市场上，这种打着各式“幌子”想要兜售不良书籍的行径随处可见，比如摆满在书摊上的那些



图35-8 明代陈 的《水阁读书图》

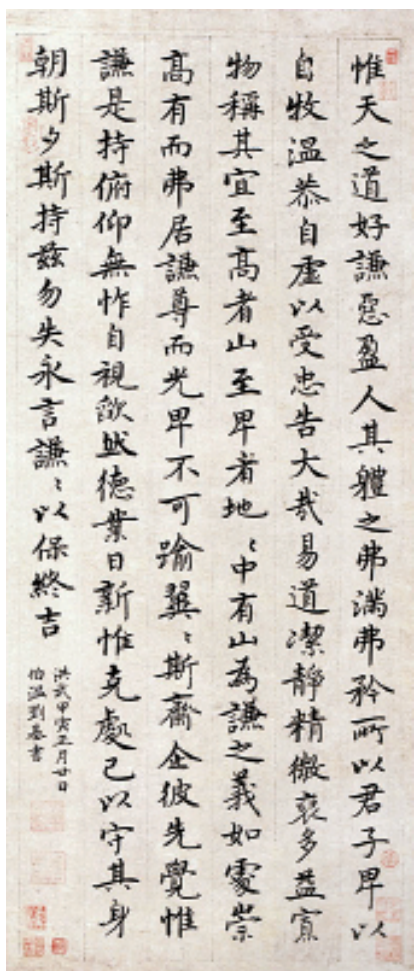


图35-9 刘基手迹

充斥着“色情”和“暴力”内容的所谓“文学”读物，就是这类货色。如果一个读者丧失了分辨能力，听凭出版商们的摆布，沉溺于这类读物的阅读，那就等于拱手出让了你作为阅读主体的选择权利，你充

当的读者角色也就与现代读者应有的作品“再创造者”的角色完全相反了，你所谓的文学阅读也就与现代读者的那种创造性的文学阅读风马牛不相及了。

明代文学家刘基（1311—1375）（图35-9）记述过这样一件事情：杭州有个卖水果的人，特别善于储藏水果。他卖的子“涉寒暑不溃，出之然，玉质而金色”，购买者很多，可是买回来“剖之，如有烟扑口鼻，视其中，干若败絮”（刘基《卖柑者言》），这就是成语“金玉其外，败絮其中”的由来。这种现象和现今的书市多么相像——我们花费了金钱，购买的却只是装漂亮但内容粗劣的书籍，从这种书籍里我们不仅得不到任何精神营养，反而可能受到精神的污染和毒害，这样的阅读有百害而无一益，更不要说什么创造性了！

因此，不被花样繁多的书籍“包装”模糊了眼睛，不被名目堂皇的文学“炒作”迷惑了心窍，坚守文学阅读的主体身份，维护文学阅读的选择权利，这是任何一位现代读者进行创造性有益阅读的先决条件。

传播技术的进步 与读者的阅读

阅读一本不适合自己的书，比不阅读还要坏。我们必须会这样一种本领：选择最有价值、最适合自己所需要的读物。

——[俄] 别林斯基

作者写出的文学文本必须经过一个传播过程才能到达读者手中，才会有读者阅读活动的发生。文学文本的传播过程是一个复杂的社会运作过程，涉及到社会的方方面面，其中的一个重要方面就是传播技术的发展。因此，传播技术的发展不仅影响到文学文本传播方式的变化，也影响到文学文本阅读方式的变化。

比如说吧，在中国古代的封建王朝中，宋朝的国力并不是最强大的，但宋朝在文化创造上却达到了前所未有的繁荣。这主要是因为，在这个时期，作为中国古代四大发明之一的活字印刷术开始出现和广为使用了。活字印刷术的出现促成了文化传播和书籍阅读的飞跃式发展。从此书籍广泛地进入民众的生活，那些原先只有少数贵族才能享用的书籍也纷纷流入了民间，城市里书肆鳞次 比，出版商、书商在那个时候也初露端倪。同时，书籍的种类、数量都大幅度增加，这让宋代的布衣百姓拥有了前代人想也不敢想的书籍阅读资源。曾经对《孝经》做过疏解的宋代大学者邢昺，一次在应对皇帝的问策时这样说：“国初（书籍）不及四千，今十余万，《经》《传》《正义》皆具 臣少从师业儒时，《经》具有疏者百无一二，盖力不能传写。今板（版）本大备，士庶家皆有之，斯乃儒者逢辰之幸也。”（《宋史》）意思是说，现在由于书籍的大量印刷，文化的广泛普及，人们读书已经不再是一件“难事”，这对读书人来说，可谓恰逢其时啊。从宋人邢昺的这番感叹，我们可以看出



图36-1 活字印刷术的发明者毕昇（约970—1051）画像

当时活字印刷术的发明，对书籍的传播和阅读产生了多么重大的影响！（图36-1）（图36-2）（图36-3）

然而，活字印刷术的发明不过是人类传播技术大发展的一个开端，从这个开端到如今已经过去了一千多年。在这一千多年间，尤其是近一二百年，人类的传播技术又获得了日新月异的发展。除了传统的印刷技术之外，许多新兴的传播媒介，诸如电子传播、网络传播、手机传播等，也都陆续登台亮相，对文学传播和文学阅读产生了更加深远的影响。随便举个例子，就说广播电台吧。上世纪80年代的时候，作家路遥的小说《平凡的世界》在电台上一广播，就引发了大家对小说的

广泛关注。全国各地的很多听众，都给路遥写来了信，纷纷询问小说中人物的后来命运。大家的热情出乎路遥的意料，要知道，那个时候他还正在创作小说的第二部呢！可见，小小的广播不仅迅速而且广泛地传播了文学作品，读者的阅读渠道也因此得到了极大的拓宽。

还有电影这门技术，它的问世也不过百余年的时间，但它的力早已深深地吸引了大众，在大众的生活中产生了难以估量的影响。（图36-4）（图36-5）远的不说，回顾一下上世纪80年代的中国，我们发现几乎每一部优秀电影的出现，都会产生万人空巷的轰动效果。比如根据作家李



图36-2 珍贵的宋版书



图36-3 北宋张择端的《清明上河图》里描绘的“梁书坊”

存的中篇小说《高山下的花环》改编成的同名电影，在吸引了千万观众的同时，也让更多的人阅读了这部文学作品本身，加深了对作品的了解——电影成了加快文学传播和推动文学阅读的有力工具。

在广播、电影之后，计算机和互联网等高科技传播媒介接而至，已经让我们体会到了当今社会“无‘网’不胜”的时代状况，电视、光盘、电脑、网络等电子数码媒介，无孔不入地进入到我们生活的各个角落。“在线阅读”“在线观看”“点击搜索”已经从根本上改变了人们传统的阅读方式，“网络文学”正在冲击着“纸质文学”，而且由此引起“图像时代”的到来，“读图”也正在一步步取代着“读文”。

的确如此，在今天这样一个时代，文学作品正借助各种传播方式呈现在我们面前。你可以花上几周的时间，不紧不慢地翻看小说《安娜·卡列尼娜》，思考安娜的性格和命运；也可以手拿遥控器览电影版的《战争与和平》，感受那壮阔的史诗场面；你可以在书店或图书馆里的书架前，寻找你心仪已久的文学作品，做一个安静的读者，尽情地阅读；当然也可以点击鼠标，让与文学有关的图文资料凸现在我们眼前，以了解文学的当前概况。总之，我们再也不会于单一的阅读方式、单一的阅读媒介了，我们的选择范围达到了空前广阔的程度。

但是，从另一方面看，读者的选择又反过来影响着传播媒介。比如说，当我们把“眼球”更多地投放在观看电视节目上



图36-4 电影放映机的发明者爱迪生像



图36-5 1927年上演的世界第一部有声电影《爵士乐歌星》剧照

时,必然会减少对其他媒介的关注,如很少再去浏览报纸、阅读纸质书籍,这样其他的传播媒介就势必会受到挤压。同样,网络媒介的大行其道又使我们很快习惯了在网上进行文学阅读或文学写作,一时间这种全新的媒介模式如日中天,就更让其他的传播媒介感到了空前的压力和挑战。与此相应,各种传播媒介为了卫护或拓展各自的生存、发展空间,自然而然把目光对准了读者,加紧了对读者“眼球”的争夺战。(图36-6)

正如在商家那里“顾客就是上帝”一样,在传播媒介那里,读者也似乎被尊奉为“上帝”了。可事实是,读者这个“上帝”并不真是“万知万能的上帝”,他们只是平民大众,他们有很多文化局限和知识盲点,他们往往受到各种因素的干扰和操控,很多时候他们作出的选择是盲目的、跟风的、即兴的和不由自主的。因此,传播媒介或许

会利用被奉为“上帝”的读者的这些弱点,悄悄地扮演起“撒旦”的角色,甚至采用种种“促销”方式,以吸引更多读者的关注。此时,被奉为“上帝”的读者,最要紧的就是要有清醒的头脑,要守住自己的本分。读者要时刻明白自己在文学活动中的真正位置:读者是文学阅读的主体,最重要的就是要坚持自己在阅读中的主体性地位,要充分发挥自己阅读中的创造性,尤其要维护自己在文学阅读中的选择权。

有人会说,这还不好办吗?选择你需要的文学作品购买、阅读不就可以了吗?但往往是话说起来容易,真正做起来可就难了。因为我们知道,并不是每一位读者都是精通文学知识的专家和评论家,都有“火眼金睛”,都能在五花八门的图书市场上一下子选中那些有价值的书籍。更何况,还有各种其他类型的印刷品,在震耳欲聋的宣传中,它们见缝插针地侵袭进来,早已让我

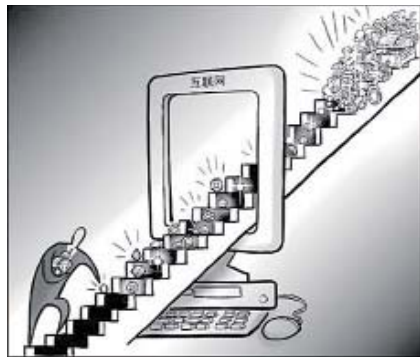


图36-6 漫画《互联网》(罗杰绘)

们头晕目眩! 在这种情况下, 我们很容易被扰乱、受迷惑, 稍不留神就跌进了市场的圈套中。还可能有人会说, 读读经典名著不就行了吗? 但问题是, 选择书籍来阅读, 并不像在超市里购买商品, 经典名著并不像名牌商品那样, 有一个量化的标准供我们去参照、对比、选择。什么是名著, 什么不是名著? 这本身就是个和我们选择阅读什么书籍同样棘手的问题, 或者说它们其实是同一个问题。(图36-7)

即便如此, 我们还是必须作出选择, 好让我们在这样的窘迫的境地中也能进行自如自主地阅读。说到这里, 或许美国散文大家爱默生(1803—1882)(图36-8)的“准则”能给我们以启发。关于如何读



图36-7 摄影: 书市

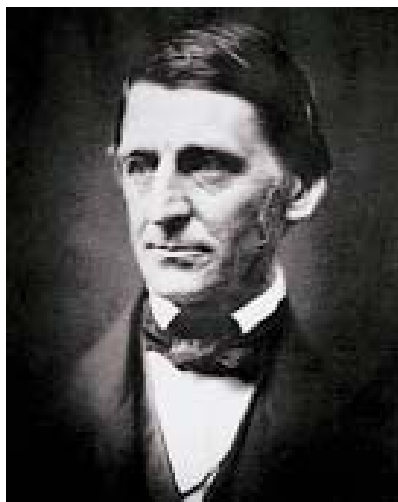


图36-8 爱默生像

书、读什么样的书, 爱默生曾经说: “我必须提供的三条实用准则是: 1. 决不读任何一部写出来不到一年的书; 2. 不是名著不读; 3. 只读你喜欢的书。”(爱默生《书籍》) 总体来看, 爱默生的“准则”包含了主观和客观两个方面的内容: 主观上要读你喜爱的书, 客观上要阅读名著, 并且要赋予时间以权力, 由它来做“法官”, 检验你要读的书籍的质量。的确, 一本书流传的时间越久, 证明它越有价值。

当然, 仔细琢磨一下我们便会发现, 爱默生的“准则”也不是完全没有问题的。因为, 很多时候我们发现这样的“准则”其实是很难做到, 很难实现, 因为你喜欢的书未必是名著, 而名著又不一定是你所喜欢的和乐意读的, 尽管我们心里或许认为它的确很重要、应该读。这种矛盾



图36-9 美国作家马克·吐温画像

就像马克·吐温(1835—1910)(图36-9)不无幽默地说过的一句话:“所谓经典作品,是那些每一个人都希望已经读过,但没有一个人想去读的作品。”马克·吐温这样说也许有些过分,但至少揭露了一般读者在阅读中常常碰到的一个矛盾。

那么,我们到底如何解决这个矛盾?到底怎么办呢?就一般情况来说,我们还是应该先“搁置”起自己的偏好,从实际出发,选读那些已经得到公认的佳作名篇,毕竟古往今来多数人认同的作品,是最值得我们每一位重视的。也许其中的某些作品,初读起来感到深奥难懂,但是在人生的某个阶段你再次读它时,就会忽然欣喜地发现,它们是如此贴近我们的内心世界,启发着我们的思想,提高着我们的品位,涤荡着我们的灵魂。只有在这



图36-10 读书是阅读主体的一种选择和创造,图为一幅儿童画,表现了读书是成就自我的强大力量。[张添恒(9岁)绘]

时,我们才能真正成为阅读主体,才能真正体验到与某种伟大的精神进行深入对话、交流乃至融合的喜悦。(图36-10)

总之,传播技术的发展和传播媒介的多样化大大拓宽了文学阅读的范围,大大丰富了文学阅读的方式。但是我们必须认识到,传播技术和传播媒介无论多么先进,归根结底都是我们进行文化和知识交流所凭借的工具,也是我们进行文学阅读所凭借的工具。因而,读者在文学阅读中的主体地位和自主选择权,是在任何情况下都要把握不能被高度发达的传播技术和传播媒介所置换、所取代的。

有时候我梦见最后审判日来临,伟大的征服者、律师与政治家们来接受他们的奖赏——他们的王冠,他们的月桂,他们的名字深深刻在不会腐朽的大理石上——当他看见我们腋下夹着书而来,全能的神将转向彼得,并非不带一点羡慕地说:“看,这些人不需要奖赏,我们没有什么东西可以给他们,他们已经爱上阅读了。”

——[英] 弗吉尼亚·伍尔

说起文学阅读,我们可以打个这样的比方,它在某种程度上有点像吃饭:一份看起来十分诱人的午餐,它富含我们人体所需要的很多营养物质,但你不能说只是看它几眼,就获得了你的所需;只有把这饭菜吃下去了、吸收了,营养物质才能转化为我们身体的一部分。同样,文学阅读中,作者写就的文本只有被读者阅读、理解和领会,才能成为作品。——关键是,作者写出的文本是通过怎样的传播途径呈现到读者眼前并被读者所接受的。

首先我们得知道,什么是文学传播。从字面意思来讲,就是作品在作者完成之后,经过各种媒介方式传递给读者的行为和过程。从宽泛意义上讲,凡是信息的转移都可以看做是传播。唐代的手抄书是传播,宋代的印刷术同样也是传播,现代的互联网技术更是推动了信息更有效率的传播。(图37-1)

文学传播正是众多信息传播中的一部分,也正是借助于传播,文学作品不断地被读者阅读、理解,并因此而获得新的生命力。我们想一想,如果缺少了文学的传播,我们这个时代的人怎么可能阅读到《论语》《史记》《荷马史诗》等中外名著呢?如果没有文学传播,我们将不知道有鲁迅、曹雪芹、莎士比亚,更不知道有屈原、庄子、柏拉图。如果没有文学传播,昨天的文学事



夏朝兽骨甲骨文



秦代竹简



汉代帛书 (部分)



唐代纸卷 文《陀罗尼经》

■ 图37-1 最早的文字(文章)传播方式是手刻、手抄,而不是印刷,比如中国先秦的甲骨文、钟鼎文,秦以后的竹简、帛卷、纸卷等等。(组图)

件只能停留在昨天,今天所产生的文学作品也不可能流传到明天,历史上的人物事件将不会被我们所知晓。文学传播作为一种媒介,传送着所有已产生和即将产生的种种文学信息,从某种程度上讲,它就

和我们的记忆一样,起着传播文化和积累知识的作用。

现代社会中,由于传播技术的巨大进步,文学传播的渠道也日益广泛,几千年来世界各民族创造的文学艺术珍品,真正成为了整个人类的共同财富。网络媒体的普及运用,引起世界传播方式的革命。在以



■ 图37-2 漫画《在互联网上,没有人知道你是一条狗》,极言网络的平等性、开放性、共享性。(彼得·斯坦纳绘)

前需要几年、几个月才能知道的信息，如今在几分钟甚至几秒钟之内就会传输在你的面前。它所具有的即时性、平等性、开放性、共享性，可以超越的限制，被我们每一个人非常便捷地随意获取（图37-2）。

这就是所谓大众传媒时代的到来。大众传媒时代为文学艺术的发展提供了最有利的条件和最广阔的空间，比如说，你要发表你自己的观点和著述，在以前必须得经过报纸、出版社和发行商，但是现在借助于网络，瞬间就可以使你知晓于天下。被称为“草根文学”的“博客”文学就是一个很能说明问题的例子。“博客”的产生不过短短几年，但其发展极为迅猛，如今已成星火燎原之势，不仅各式“名人”开设“博客”，即使一般的网民也纷纷建立了“博客”，试图大显身手，扬名天下。于是乎几年来“博客”文章的种类和数量急剧上升，大家在网络媒体这个平台上，各抒己见，畅所欲言，并在一定程度上影响着社会舆论和政府决策。网络作为大众传媒所具有的无与伦比的威力，正如火如荼地展现在我们面前。

大众传媒时代，作家与读者互为主体不仅是可能的，而且成为了现实。大众传媒有利于培养和提高广大读者、观众的审美能力和鉴赏水平，我们读者也可以自



图37-3 魔法幻想系列小说《哈利·波特》的作者——英国女作家罗琳

由地、平等地进入创作过程之中，直接对文本进行修改、补充，并迅速地反馈给作家，作家也可以积极主动地征求我们的意见进行创作。这样一来，本来就不安静的“文学场”又发生了新的倾斜，文学的命运也经历着前所未有的机遇和挑战。比如，一部作品被改编为电视剧或者电影后，并在网络上传播，就可能产生不可思议的传播效应。据报导，英国女作家罗琳创作的风靡全球的童话小说《哈利·波特》系列书籍，其销量已经达到3亿册，加上前四部改编的系列电影，共带给罗琳约5亿英镑（8.5亿美元）收入，使她成为英国最富有的人之一。（图37-3）

大众传媒以其巨大的潜力，改变着以往的传播途径，也正改变着我们的阅读习

惯、阅读方式、阅读兴趣。点汀熬油、焚香默坐的时代已经远去了，在印刷书籍的海洋中翻检寻找的方法也已过时。闭门不一定是深山，而开门肯定是闹市，读者的眼前是应接不暇的风景变幻。面对如此之大的变化，我们不禁要问，大众传媒时代的文学阅读到底如何进行？

我们必须看到，现代大众传媒并不是单纯供人利用的传播机构和工具，它同时还是一种必须追求经济效益的文化产业。因而，现代大众传媒虽然极大地提高了文学的传播速度和范围，但同时也赋予了文学活动以更加浓重的商业色彩。比如，在网络商和书商的联手炒作下，大批趣味低俗的网络写手也趁机纷纷加入了“作家”的行列，搞起了所谓“美女写作”甚至“下半身写作”等等的名目，什么明星们的桃色新闻、政要们的家族关系、帝王们的宫 秘史，乃至个人的隐私性事，都成为文学写作的热门话题和绝好素材，文学创作竟蜕变为赤裸裸的色相展示和黑幕揭秘。如此看来，大众传媒时代的文学在呈现空前繁荣的同时，也表现出空前的混乱。

我们都知道，一部好的文学作品可以提升你的精神，一部芜杂的文学作品也可以降低你的品位，而一部低劣的文学读物

简直就是在毒害你的心灵。在大众传媒时代，我们读者若毫无戒备之心，就难免堕入良 混杂的“书海”之中而不能自拔，也就很难成为一个合格的文学阅读者。

英国现代杰出的小说家、剧作家约翰·高尔斯华绥（1867—1933）（图37-4）看到社会的日益进步、技术的飞速发展，曾经这样意味深长地说：“我懂了，《俄狄浦斯王》《哈姆莱特》和《浮士德》不能与《星期日副刊》和描写密探的低级读物相提并论。反正在西方各国每年出版的书籍的数量经常接近于人口的数量。每一件事和每一个问题都成为广大读者的财富。剧院、电影院、无线电甚至演说，都促进了这种进步。然而这些都不能也不应该代替读书，因为读书时我们可以歇下来想一想；而听或用眼睛看时，我们不能歇下来再想一想，因为有那么一个人不断地阻止你这样做。”他还充满忧虑地进一步说：“我们时代的危险并不在于我们仍旧是无知无识的人，而在于我们本身丧失了思考的能力。在我们面前常常出现某些问题，然而除了像在猜字谜和侦探小说之外，我们自己是否企图找到答案呢？愈来愈少。我们愈来愈倾向于更轻松、更简单。但是通往知识的轻松的路往往是最长的 ”（高尔斯华绥《见闻与回忆》）

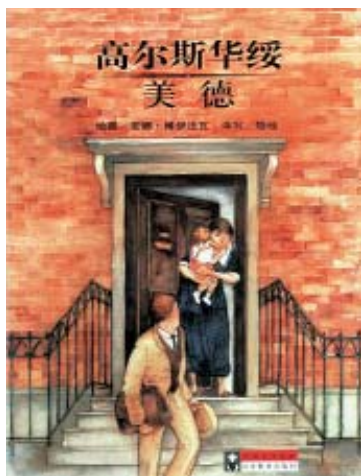


图37-4 高尔斯华绥剧作《美德》中译本书影

在高尔斯华绥的时代，电视、电脑还遥不可知，电讯的冲击还远远没有现在这么强烈，而时至今日，大众传媒已呈铺天盖地之势，在这样的情况下，高尔斯华绥在一个世纪前发出的忧虑不更值得我们警觉和反思吗？

的确，现代大众传媒在让我们的阅读变得更加便捷的同时，也常常使我们的阅读处于“永不止步”的行进之途，在这条道路上我们被某种异己的力量牵引着，如同希腊神话里讲的西西弗斯推着巨石上山，一次次滑落下来，又一次次重新推上去，永不停息，“不能歇下来再想一想”，生活变得毫无理由，成为徒劳无益的惩罚。

（图37-5）因而，在大众传媒时代，我们阅读文学作品，就不能“顺坡下驴”，不能追风赶潮，不能被他者“牵着鼻子走”。我们

必须要有自己的思考和判断，我们必须弄清楚我们为什么阅读和应该怎样阅读。正像高尔斯华绥说的，我们不能让“《星期日副刊》和描写密探的低级读物”取代《俄狄浦斯王》《哈姆莱特》和《浮士德》等文学巨著的崇高地位。因为正是这些文学巨著，才能“让忙于尘世劳动的手暂时停下来，让迷恋于长远目标的人们看一看周围世界的形状和颜色，看一看光明和阴暗。让人们为着这一瞥，为着舒一口气，为着微笑而停下来。”（康拉德语）

那么，在大众传媒时代，就让我们少读或不读那些纷纷扰扰的世俗消遣读物，更经常地与文学名著相伴而行，以便能时常停下来“歇一歇”，停下来“想一想”。唯有如此，我们的精神才能因阅读而强健，我们的心灵才能因阅读而澄明。

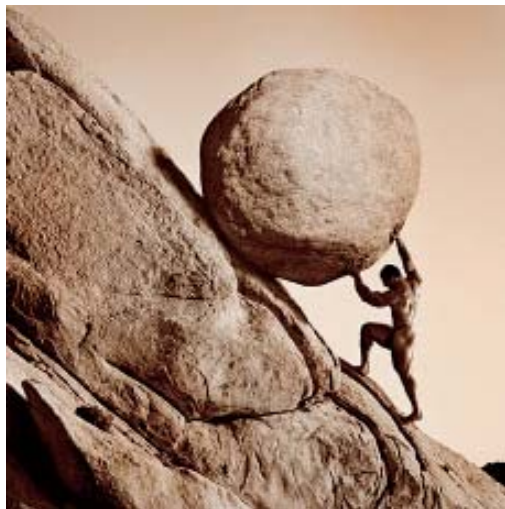


图37-5 “西西弗斯推巨石上山”文意图

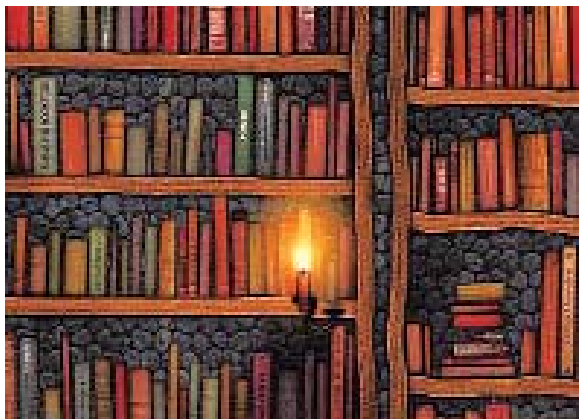
经典作品是什么？它们是人类思想的最崇高记录。它们是唯一预示性的、不朽的作品。

——[美] 梭罗

在很小的时候，我们也许就对一些书目耳熟能详：什么《三国演义》《水浒传》《红楼梦》《西游记》，还有《神曲》《哈姆雷特》《战争与和平》《红与黑》等等。在家里父母会对我们提到它们，在学校老师更是会把它们列为我们的必读书目，并由此建立起了对它们的最初的记忆。在我们年幼而懂的意识里，我们渐渐地知道了：这些书籍就是“经典”。

在汉语中，“经典”一词的“经”原义指“织物上的纵向的线”，引申义为“具有权威性的著述”，如“经书”；“典”是个会意字，从甲骨文字形看，上面是“册”字，下面是个“大”，合起来意指“大本大册的书”，又引申为“流传下来的重要的文献”，如“典籍”。

“经”和“典”合为“经典”一词，即指各个知识领域里的那些最有典范性、权威性和影响力的书籍。英语里“经典”一词为“classic”，也是指可以作为典范的第一流的作品。总之，从词源学上看，能称之为“经典”的东西，必是那种流传最久最广的作品，在某一领域里最有名的作品，或者说，经典就是那种经久不衰的传



■ 图38-1 经典是历史积淀的结晶，是人类文化的精华，具有永恒的 力。

世之作。(图38-1)

谈到经典,我们首先想到的一个问题就是,经典是怎样生成的?说一部书是经典是由谁确定的?又是按什么标准确定的?

从历时的角度看,任何经典的形成都要经历一个历史筛选的过程。就是说,经典不是由哪一个人在哪一个时刻确定的,而是经过一代又一代读者阅读和接受的验证和认同,逐渐被确立起来的。就拿我们都熟悉的中国古典名著《三国演义》来说吧。众所周知,《三国演义》一书反映的历史内容是公元3世纪的魏、蜀、吴三国之间的政治、军事之争。最早记述这段历史的书,是西晋历史学家陈寿(233—297)撰写的《三国志》。此后,关于三国的故事和传说在民间广泛流传,我们所熟知的唐代大诗人李商隐,他的《骄儿诗》中有“或 张飞胡,或笑邓艾痴”之句,便提到了三国的人物。(图38-2)到了宋元时候,关于三国的故事就更多了,大文豪苏东坡曾写道:“王彭尝云:涂巷中小儿薄劣,其家所厌苦, 与钱,令聚坐听说古话。至说三国故事,闻刘玄德败,频有出涕者;闻曹操败,即喜唱快。”(《东坡志林》)这里不仅说到了“三国故事”,更重要的是,故事里已经有了明显的“尊



图38-2 三国人物关羽画像

刘贬曹”的感情倾向,这和后来罗贯中《三国志演义》中所体现的主旨是一样的。宋金元年间,以三国故事为题材的话本更是不可计数,比较有名的有:《三战吕布》《赤壁 兵》《隔江斗智》等等,元代更是有了现存最早的《全相三国志平话》,无论就其结构还是内容而言,都已经和现今的《三国演义》十分接近。而罗贯中后来所做的就是在这些已有材料的

基础上,对各种版本的三国故事进行了艺术化的润色和综合,这才有了这部影响深远的、在中国章回体小说史上具有重大意义的《三国志通俗演义》。我们现在看到的是经过毛纶、毛岗父子校订的《三国演义》。(图38-3)

上述《三国演义》成书的过程,其实也是《三国演义》逐渐被确立为经典的过程。这个过程的关键在于,能否经得住时间的考验,能否被几代读者所认同,能否持续不间断地流传下去。《三国演义》一经成书就“洛阳纸贵”,很快就成为文人士子的案头必备。据说率领女真族建立了后金的努尔哈赤就是依照《三国演

义》的记载练习兵法,成就了伟大的基业。《三国演义》有雄厚的民间基础,又得到各时代文人、统治者乃至一般读者的青睞,那么它作为经典当然是水到渠成的,并且在确立之后就几乎没有动摇过。

然而,并非所有的经典的确立都能这么一帆风顺,有些经典的确立就颇费周折,比如说被称为“亚圣”的孟子(约前372—前289年)(图38-4),他的《孟子》一书在相当长的时间里被奉为儒家经典,宋代更是进入了“十三经”和“四书”之列。可是明代的开国皇帝朱元璋就偏偏不买账,他把《孟子》一书批得体无完肤,贬得一钱不值。为什么呢?原来《孟



图38-3 明代朱瞻基所绘武侯(诸葛亮)高卧图



图38-4 年画《孟母教子》

子》一书中，很多地方在宣扬“民本”思想，如书中说：“民为贵，社次之，君为轻。”（《尽心下》）甚至还说：“臣其君，可乎？曰：贼人者，谓之贼；贼义者，谓之残；残贼之人，谓之一夫；闻诛一夫矣，未闻弑君也。”（《梁惠王下》）这些话，对认为君权至上、要建立高度中央集权的朱元璋来说，实在是不能容忍的。于是《孟子》一书在朱元璋时代难免遭遇到大加讨伐的厄运。所以，有些“经典”的形成过程也可能是坎坷曲折的。

还有我们先前已经提到的福楼拜的小说《包法利夫人》。我们现在都知道

《包法利夫人》是一部批判现实主义杰作，是不可多得的文学经典，可在当时这本著作不仅没有给福楼拜带来声誉，反而差点让他进了“班房”。因为他的这部小说体现出来的客观冷静的批判精神，触犯了当时上流社会的道德规范。当局以“败坏道德、诽谤宗教”的罪名指控他，并要求法庭对“主犯福楼拜，必须从严惩办”。幸亏当时有声望的律师塞纳出面极力为他辩护，这才被免于判罪。这也说明经典的生成往往并非是一帆风顺的。

但总的来说，“是金子总是要发光的”，经典可能暂时被歪曲或埋没，最终总要成为经典的。经典之成为经典是多种社会历史因素综合作用的结果，诸如政治、经济、文化、意识形态、时代精神、审美风尚、艺术趣味，等等，都可能对经典的形成起着这样那样的作用。又因为这些因素之间总是相互影响，变化无常，从而也使得经典的建立处于一种动态变化之中。也就是说，一部作品的“经典”地位一旦确立之后，它高高在上的身份和位置就时刻面临着挑战甚至颠覆——每个时代的读者和批评家都要在变化了的历史条件下对它重新进行解说和评价。在这种状况下，什么样的离奇之事都可能发生，一部书在一个时期可能炙手可热，人



图38-5 施耐 写作《水 传》图（少翔绘）

人争相传读，但在另一个时期又可能备受冷落、无人问津；在某个时候它可能被奉若珍宝，在另一个时候它又有可能被弃之如蔽履。

就拿《水 传》来说吧，由于此书在一定程度上为受压迫的平民百姓说了话，因而受到历代民众的欢迎。不论是明末的李自成农民起义，还是清末的太平天国运动都把它作为思想和精神的食粮，从中吸取智慧和力量。但是在上层统治者那里，《水 传》却经历着恰恰相反的运命，他们将之污蔑为“海盗之书”“妖言惑众”，甚至咒骂《水 》的作者“当哑三

代”。明朝末年，官方还多次下令，要销毁《水 传》。可见，处于不同社会地位的接受者对同一本书的认识、评价时常是很不一样的！（图38-5）

还有戏剧天才莎士比亚（图38-6）的例子。莎士比亚的戏剧被公认为世界文学宝库中的经典，可是大作家列夫·托尔斯泰却不喜欢。托尔斯泰认为莎士比亚的作品不仅不是名著，甚至批评莎士比亚最著名的悲剧《哈姆莱特》是“粗野的、不道德的、下流的毫无意义的作品”。托尔斯泰为什么有这样的看法呢？这是因为，托尔斯泰的艺术观、道德观乃至整个世界观都和莎士比亚相距甚远，托尔斯泰倡导“勿以恶抗恶”的道德说教精神，当他带着这种“有色眼镜”去评判主张复仇的《哈姆莱特》，自然会把它看得一无是处了。这正如英国著名批评家瑞恰慈所

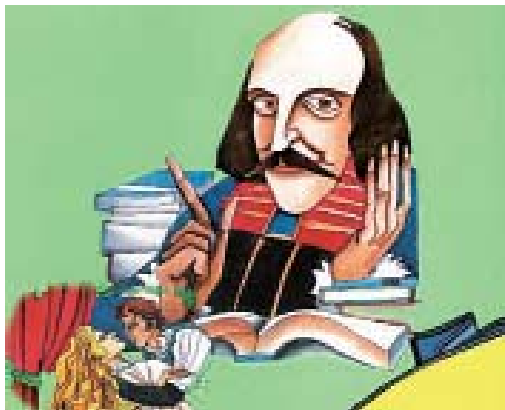


图38-6 英国伟大戏剧家莎士比亚（漫画）

说的那样：“迟到的 依带来的光明会其（指托尔斯泰）眩感，身为艺术家他固然明白文艺的极端重要性，但是由于无比强烈地服 新的信仰，从而他忘记了早年曾经构成其创作的全部经验，于是两手各执一条原则，竭力攻击大批的欧洲名著，几乎无一例外，连他自己都难以相信了。”（《文学批评原理》）

既然对经典的判断也是如此的公说公有理，婆说婆有理，那是否可以说“经典”就无从定义了呢？当然不是。对经典的定义在某种意义上有点类似于对“文学”的定义。什么是文学？这在文论史上，历来都是一个很值得争议的话题。有人说文学是现实的再现，有人说文学就是诗意的表达，还有人说文学就是美妙的文字，如此等等，不一而足。那么，这些说法对不对呢？回答是也对，也不对。说它们对，是因为这些说法都各自从不同的角度发现了文学的某种特性。说它们不对，是因为这些表达大多以偏盖全，不是完全准确的判断。美国文学理论家乔纳森·卡勒对于文学的见解对我们理解何谓文学或许不无 益。他将文学和杂草进行类比，认为“杂草就是花园的主人不希望长在自己园里的植物”（乔纳森·卡勒《文学理论入门》）。杂草并没有什么同一不

变的形态，文学也许就是像杂草一样的东西，不同的群体对它有不同的定义，这样一来，文学就不再是从来如此、始终如一的，而是不断变化着的。显然，乔纳森·卡勒的观点，也有助于我们理解何谓经典，就是说，经典的生成和确立总是与一定的历史语境密切相关联的，并随着一定的历史语境而变化的。的确，每个时代的人，每个时代的不同阶层的人，都有权利对经典作出自己的解释和定义，但经典本身固有的性质更是不可忽视的，对我们来说，这后一点才是至关重要的。

就我们中华民族的伟大悠久的文学传统来说，如果《诗经》、《楚辞》、《论语》、《史记》等著作本身是干瘪的、枯燥



图38-7 米开朗基罗的名画《原罪和逐出伊甸园》（部分），画面描绘了《圣经》中亚当和夏娃受蛇的诱惑偷吃禁果而被上帝逐出伊甸园的故事。

无味的、缺乏内涵的，那么无论后人怎样去吹捧，它终将还是“扶不起的阿斗”；但是“蓬生麻中，不扶自直”，正是由于这些典籍固有的力量，它们才穿过历史长河，经历了大浪淘沙的筛选，最终当之无愧地成为中华民族的精神宝藏，哺育出了像李白、杜甫、苏 等等光彩耀目的大诗人。在西方，经典的力量也同样是经久不衰的。有人说整个西方文明就是“两希”文明——希腊文明和希伯来文明的传承和发展。试想，要是代表希腊文明的荷马史诗、雅典悲剧和代表希伯来文明的《圣经》（图38-7），只是些轻飘飘的、任人随便定义的“昨是而今非”的一般性文本的话，怎么会被后代人所继承而发展成当今西方的精神宝库呢？它们怎么会值得文艺复兴时期的人文斗士们去重新反思，并将之作为反抗黑暗中世纪的文化旗帜呢？这也可见经典很多时候正是由于其自身的永恒价值、永恒力量，才被一代又一代的人们传诵不朽。

经典让我们知道人类的心灵是相通的，让我们觉得“无穷远的地方，无数多的人，都和我有关”（鲁迅语）；经典让我们“渴望去了解人类的心灵，也渴望知道星星为什么会发光，同时我还想理解毕达哥拉斯的力量。”（罗素《我为何而

生》）。正是由于经典，在现今这个时代，我们的精神生活才有可能是富裕的、敞亮的，才可能达到一种“无蔽”的“澄明之境”。

经典改变着我们对世界的认识、对生活的看法，它鼓励我们在人生之路上前行，它守卫我们心灵的安静，让我们拥有一颗“诗意”的心。尤其是在面对 杂、混乱、复杂的当今社会，经典让我们心有所依而不随波逐流。（图38-8）

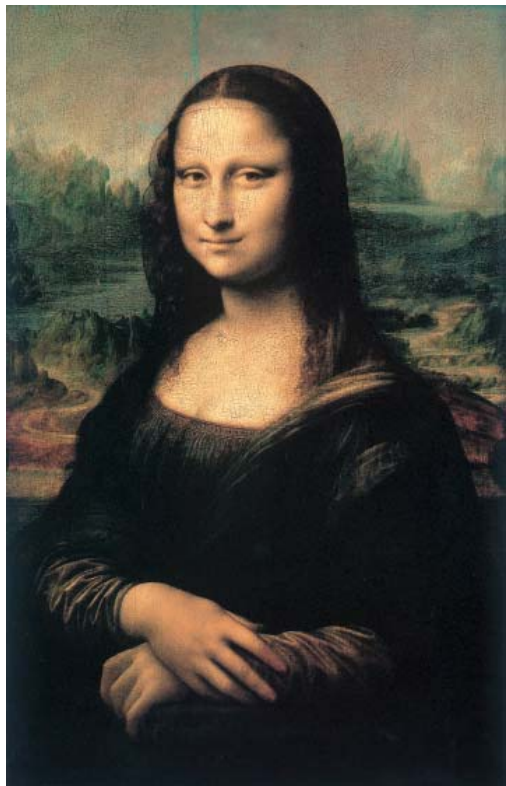


图38-8 不朽的经典，图为意大利达·芬奇的名画《蒙娜丽莎》。



五

穿越文学的“时间隧道”

文学不是从来就有的，也不是从来如此的。文学是人创造的，人有一个起源和发展的过程，文学当然也有一个起源和发展的过程。读者朋友们，你一定想知道最早的文学作品是什么样子吧？“追根问底”是人的天性，也是人类哲学思考的开端。当我们俯视大地看到一年四季的草木枯荣，当我们仰望天空看到太阳的朝升夕落和骤然间的风起云涌，当我们感受到人世事的变幻无常如过眼烟云，我们自然会发出疑问：这一切是如何发生的？同样，当我们深深地沉醉在文学作品的欣赏中，以致被作品中的人物感动得泪流满面之时，我们也会禁不住追问：如此奇妙的文学作品是如何起源的？最初的文学作品也是这个样子吗？当你这样追问的时候，其实你已经在对文学的起源和发展问题作了一种不自觉的思考。但遗憾的是，你所提出的最初的文学作品到底是什么样子的问题，恐怕已不可能得到完全实证性的回答了。因为确定无疑的事实是，文学是随着有声语言的产生而产生的，那时，既没有文字，更没有录音机，语音无法保存，最早的文学作品也就随生随灭，永远地飘逝了。我们现在知道的，只是一个民族古代文化典籍里记载下来的远古时代的歌谣，这是这个民族早期的文学作品，不一定是最早的文学作品。但是，我们可以根据考古发现的大量相关材料，根据对现存原始部落的调查的情况，从理论上推测和阐明文学是如何起源的。据称，依照爱因斯坦的相对论可以设想“时间隧道”的存在，意思是说，只要有了一定的条件和足够的速度，时光就可以倒流，回到过去任何一个久远的时代中。尽管这只是一个物理学的假想，但我们不妨在比拟的意义上借用这一假想。下面就让我们一起乘坐上“时间隧道”的飞船，去尝试一次神奇的历史旅行吧，这次旅行将把我们带回到那荒蛮未化的原古时代，身临其境地看看最早的文学作品是怎样被人类的祖先创造出来，又是怎样一步一步发展到现在的模样的。

人类是在未有文字之前，就有了创作的，可惜没有人记下，也没有法子记下。

——鲁迅

你若登过泰山，你肯定会记住那座屹立在泰山之 的“无字碑”。那座碑，显然已经过多年的雨蚀风化，碑面斑驳陆离，但依然高耸挺拔，在乱云飞渡中时隐时现，愈显得稳健雄奇。尤为奇特的是，那碑面上竟一纹未雕、

一字未刻，是一座无字碑！据有人考证，这座碑是当年秦始皇登山封 祭天时立的，为了向天下人昭示自己的丰功伟绩，故意不刻文字，故而，民间有所谓“秦始皇登泰山，一言不赞”的说法。俱往矣，此说是否属实，且不必细究。但现如今，你站在碑前，抚摸着它那粗 而又厚阔的碑面，仰视着它那历尽沧桑而又神秘莫测的伟岸身影，一定会感慨万分， 想联 ，一种苍凉深沉的历史感在你心中激荡不已。（图39-1）

但是，你可曾想到，在那久远得难以测知的年代里，当人类的祖先们吟出第一首诗歌之时，也是为文学的发生和后来的发展竖立了第一座丰碑，而这座丰碑



图39-1 屹立在泰山之 的无字碑



图39-2 北京猿人生活在距今约50万年前的北京房山周口店的山洞里。图为北京猿人铜像。

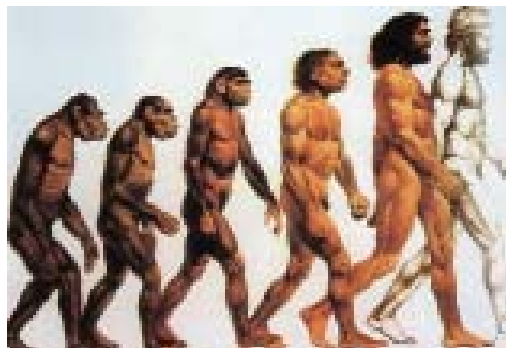


图39-3 从猿到人的进化历程

其实也是一座“无字碑”，是文学上的无字之碑。

考古的发现告诉我们，早在几百万年以前，这个地球上就出现了最早的人类。他们成群结伙地居住在山洞里，以捕获动物、采集果实为食物，昼出晚归，茹毛饮血，在极端艰苦的条件下劳作、生息、

繁衍着 (图39-2) (图39-3)

最初的人类，原本是连话也不会说的，只是后来为了共同生活和劳作的需要，必须相互传达信息和意见，才逐渐练出了复杂的声音。这种声音已不是简单的虫鸣兽吼，而是大家约定好了让它们一一表示某种意思，这大约就是最早的语言。

(图39-4)

语言的产生可谓人类生活史上最大的事件。从此，人们可以把他的所见所闻、所感所思用语言告诉别的人知道，可以用语言相互通报信息、相互交流思想和相互沟通情感。语言的交际作用，不仅可以使群居的原始人类团结一心、步调一致、更有效率地做事，而且还可以推动人们的视野更开阔，眼界更宽广，思想更深远，情感更丰富。语言简直就像一束神奇的灯火，它照到哪里，哪里就由昏暗变成了光明。世界因语言而变得敞亮了。

我们已经知道，文学是语言的艺术，文学与语言的紧密关系，就像瓜儿连着藤、藤儿连着瓜一样不可分离。人类的祖先只要学会了说话，就可能艺术地运用语言，也就可能创造出最初的文学。

我们不妨这样设想，刚刚学会了说话的原始人，如果有一天在他那尚嫌笨拙的



图39-4 原始人类在生活和劳作中逐渐学会了说话

双唇中吐出了一串有意义的音符,而且这音符押韵、有节奏,大家都觉得很好听,这大概就是最早的诗歌了;如果有一天他向聚在一起的同伴讲述一个经过了他虚构的故事,同伴们都听得津津有味,这大概就是创作了最早的小说了。

所以,文学早在文字发明之前就产生了。最早的文学是“说”出来的,是以口口相传的形式存在和发展的,是纯粹的民间口头文学。而在文字发明之后,识文解字的人才开始写作文学作品,才有了“写”出来的文学,这种文学叫做书面文学。书面文学当然是更高级的文学,但它的源头却是口头文学。

从语言的产生到文字的发明,从口头文学到书面文学,这期间大约经历了几万年、甚至十几万年的时间。但是,从古文

字的考古发现看,最早的古文字到现在顶多只有七八千年的时间。这就是说,人类的书面文学的历史只不过数千年而已,而原始口头文学的历史则至少有数万年之久。(图39-5)(图39-6)

原始文学虽然经历了漫长时期的孕育和发展,但由于是“说”出来的文学,不

能及时用文字记录下来,只好任其自生自灭,因而绝大部分已经亡了,只有极少部分被后来的文化典籍所记载,侥幸得以流传下来。我们现代人对原始文学的了解除了借助文化典籍的个别记载之外,主要是依靠考古发现的原始人居住过的洞穴和古代器物及其铭文、以及文化人类学和民族学对现存原始部落的调查,来



图39-5 仰韶文化是距今约5000—7000年中国新石器时代的一种文化,1921年首次在河南省三门峡市池县仰韶村发现。图为在仰韶文化遗址出土的人面鱼纹彩陶盆。



■ 图39-6 甲骨文是迄今发现的中国最早的文字，图为在河南安阳的殷墟遗址出土的约三千多年以前的甲骨刻辞。

进行有限的推测。另外，对儿童艺术心理的研究也能为原始文学的情况提供一些旁证材料，因为个体的发生可以看做是种族发生的一个缩影，儿童艺术在某些方面与原始艺术有共通之处，可以作有条件的类比。总之，由于原始文学的“口占”性质，由于原初材料的匮乏，我们对原始文学的缘起、形态、风貌、特点只能有一个大致的推测和了解，至于最初的文学作品的具体样态到底怎样，我们已无法确证了，这实在是非常遗憾的事情。

(图39-7) (图39-8)



■ 图39-7 “毛公鼎”是西周青铜器中赫赫有名的重器之一，制作于西周晚期的宣王时期。内壁铸有多达498字的长篇铭文，记录了周王对毛公的任命之辞，可以看作是保留在铜器上的一篇《尚书》。图为毛公鼎原物和铭文拓片。(组图)

尽管如此，有一点还是可以肯定的：原始文学是人类童年时代的文学，人类的童年时代一去不复返了，原始文学也早已



■ 图39-8 石鼓文是战国时代秦国的石刻字,为我国现存的“石刻之祖”,一般认为它就是 文,属大篆的范畴。古鼓共有十个,每个石鼓上面刻有一首四言诗,记述秦国国君游猎的情况。图为石鼓原物及鼓上的刻文拓片。(组图)

成为历史的陈迹,被封存在历史的幽暗之处。但是原始文学是人类所创造的最初的文学,是人类后来文学发展的开端和基点,是人类整个文学发展里程上的第一座丰碑。原始文学以其不可再生的古拙、瑰丽、怪诞、神秘的艺术风貌,以其独一

无二的艺术 力,以其惊心动魄的艺术震撼力,依然令现代人产生无限的审美向往、赞叹和留恋。原始文学作为文学史上的第一座无字的丰碑,将成为一个被后人“解读”而又永远“解读”不尽的“斯蒂芬斯”之谜!

人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。

——[俄] 普列汉诺夫

是什么冲动促使原始人类发出了第一串有意义、有韵律的语符，从而创造了最早的“诗歌”？是什么冲动促使原始人类讲述了第一个虚构的故事，从而创造了最早的“小说”？原始文学的幼芽在远古初民天真未凿的心田里是如何萌发的？当我们追问这类饶有趣味的问题时，我们发现悠久的岁月之尘烟早已把过往的一切掩埋在历史的尽头。对这类问题，人们一开始就心存种种困惑，同时也给出了各式各样的解答。几乎各个历史悠久的民族都有关于文艺起源的神话传说，后来的哲学家和文艺理论家们也提出了各种观点。比如，古希腊就盛行“模仿说”，“模仿出于我们的天性，起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌”。



图40-1 反映了上古人劳动生活的《射猎图》

（亚里士多德《诗学》）近代以来康德、席勒等倡导的“游戏说”也很有影响，现代又比较流行“巫术说”。尽管各种关于文艺起源的猜测和观点至今仍争论不休，莫衷一是，但有一点似乎已得到当今大多数论者的认同，即原始人绝不像现代人这样是为了悦人耳目、为了满足审美的享受，而创作出那些有韵律的诗歌和神话故事的。因为原始人是在现代人难以想



图40-2 反映了上古人歌舞活动的《击鼓图》

象的、极端艰难困苦的条件下生活的，他们根本没有那样的“闲情逸致”，他们所做的一切，包括他们的吟诗作画、唱歌跳舞，都是为了起码的生存。一切为了存活，他们必须这样做，只有这样做，才可能幸免随时可能发生的个体或群体的灭绝之灾。(图40-1)(图40-2)

在人类早期渡过的那些险象丛生、危机四伏的漫长的年代里，人类的祖先们曾遭受着遥遥无期的炼狱烈火的考验。当时，直接关系到原始人生死存亡的有两大活动。第一大活动是获取食物和生产生活必需品的劳动。原始人没有现代人的科技手段，还不会制作和使用哪怕是最简单的机器，他们在劳动中所能依靠的，只有自己粗糙有力的双手和用石块打制成的极为简陋的石器。为了免遭被饿死的灾难，他们必须全体出动，密切合作，从早到晚，劳作不息。即使这样，他们

猎取的食物也是非常有限的，只能分而食之，聊以果腹。当被饿死的危险还是原始人的最大威胁的时候，获得食物的生产劳动就成为他们第一重要的活动，就成为他们赖以存活和繁衍下去的最基本的条件。(图40-3)

对原始人来说，第二大重要的活动是巫术活动。说到巫术，人们会马上想到乡村里至今还常见到的巫婆神汉、吃符念咒、跳大神之类的迷信活动。的确，在现代人看来，巫术是一种明显荒谬的行为，已很少有人真的相信了。但在原始人那里，巫术可是一件生死关的大事情。那时，原始人对自然万物还不可能有科学的认识，他们不懂得四时变化的道理，不知道高山大河形成的原因，不知道天灾人祸为什么发生，更弄不清他自己来自哪里，又将走向何方。面对如此变化莫测、灾难



图40-3 原始人从事生产劳动的模拟图

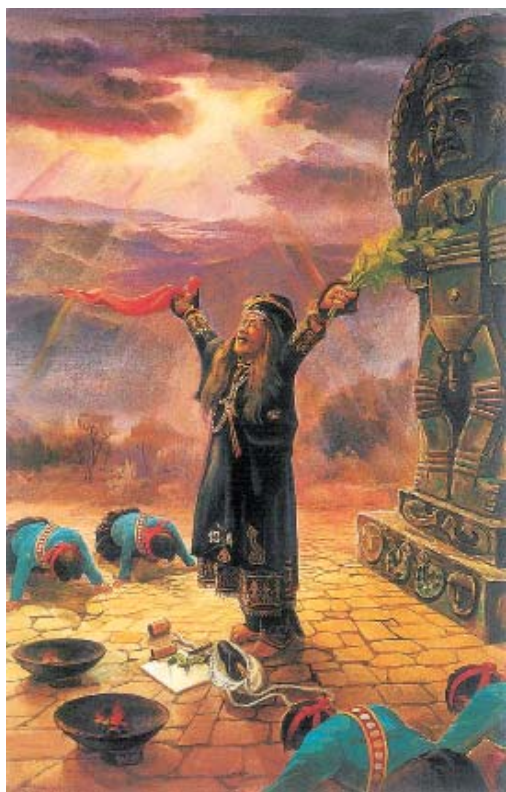


图40-4 反映了上古人巫术活动的《巫师驱邪图》

频发的大自然，他们必须建立起一种信念作为他们心理上和精神上的防护和支撑力量，以避免在不堪忍受的巨大压力下可能导致的精神上的绝望和崩溃。为此，原始的人类才坚定不移地相信：自然万物都像自己一样有生命、有灵魂、有意志，只要他们使用某种特殊的法术，就可以同自然万物接近、交流、沟通，达成一定的和解，从而实现避灾祈福的目的。正是在这种信念里，产生了原始人的“万物有灵”的神的观念，也正是在这种信念里，产生

了原始人的图腾崇拜、仪式、节庆、魔法、禁忌、咒语等巫术活动。所以，在原始时期，巫术不是阻碍科学进步的迷信，而是激发文化创造的精神源泉，更加重要的是，巫术最初还是作为原始人赖以存活下去的精神支柱而出现的。如果没有巫术这个精神支柱，原始人就没有足够的信心和勇气，去承受那些无休止的心理上的惊惧和迷乱，也不能战胜那些生活中随时都可能发生的可怕的灾难、饥饿、疾病和死亡。如此看来，巫术和劳动一样都是原始人最重要的社会活动，这两种活动分别从物质和精神两个方面维系着原始人的生存，并且作为一种内在的创造力，不断地推进着原始时代的物质文明和精神文明的发展。（图40-4）

上述原始人特定的生活条件和生活内容就决定了远古时代不可能有纯粹的审美活动，也不可能有多独立的文艺活动。几乎所有的原始人的文艺活动都是与他们的最重要的生活内容，即劳动和巫术，紧密融合在一起的，可以说那时的文艺活动就是包容在劳动或巫术之中的，是劳动或巫术活动的一个组成部分，是为劳动和巫术活动服务的，因而那时的文艺活动都有着明显的功利目的。这就是说，原始人的文艺活动其实是与劳动或巫术



■ 图40-5 原始艺术总是同劳动、战争、巫术、性爱等这些人类最重要的活动结合在一起的。下面是考古发现的一些原始时期的岩画，从中可看到原始艺术与劳动、巫术、性爱等活动的紧密关联（组图）。

活动同时进行的，他们吟诗作画，他们唱歌跳舞，主要的并不是为了好看、好听、好玩，让自己获得审美的享受，而是出于某种非常实际的动机，或者是满足劳动的需要，或者是实现巫术的目的。

只是到了原始社会的晚期，当生产力的提高和知识的增长使得原始人的生活条件和生活内容发生了根本改变之后，具体地说，当原始人终于有了一定数量的剩余产品和闲暇时间之后，独立的文学创作活动才逐渐从生产劳动和巫术活动中分离出来。也只有在这时，没有“闲情逸致”的原始人才开始向有着自觉的审美需求和纯粹的文艺创造的古代人转变。

（图40-5）

古代劳动者们渴望减轻自己的劳动，提高它的效果，防御四脚和两脚的敌人，以及用语言的力量、即用“诅咒”和“咒语”的手段来影响自发的害人的自然现象。

——[俄] 高尔基

为了更具体地了解原始文学的真实面目，让我们推开尘封已久的历史之门，到原始人居住过的山洞里去看看吧。

1940年9月的一天，法国南部山区某个小镇的三个孩子正在山坡上玩耍，忽然发现他们心爱的小狗钻进了一个山洞，便尾随着跟了进去。这个山

洞的通道狭窄曲折，尽头却通向了一个宽敞的岩石大厅，大厅里黑乎乎的，什么也看不见。当孩子们点燃了火把，令人震惊的景观出现了：洞厅的岩壁上竟画满了五彩斑斓的图画

这就是迄今人类最古老的原始艺术洞窟被偶然发现的过程，这个洞窟后来被命名为

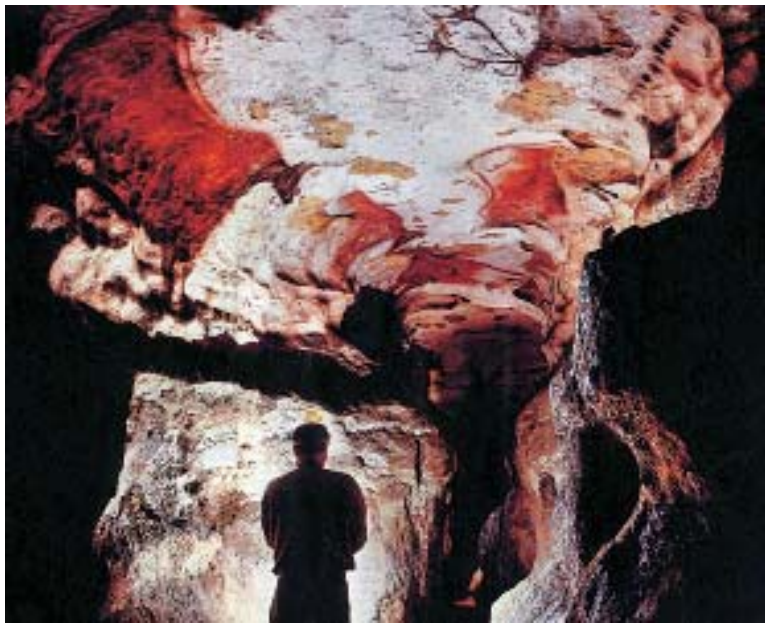


图41-1 拉斯科洞窟遗址

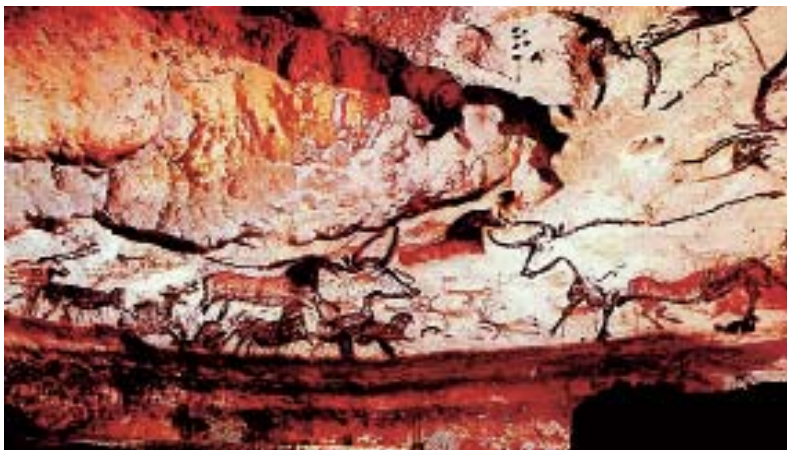


图41-2 拉斯科洞窟内的壁画

“拉斯科洞”，据专家推测，洞里的艺术品被绘制的时间至少在2万年之前。在这个广阔的区域里，考古学者们还先后发现过多处类似的原始艺术洞窟，其中最著名的是位于西班牙北部的阿尔塔米拉洞窟。这些原始艺术洞窟都是神奇的史前遗迹，向世人展示了大量的旷世罕见的原始艺术珍品。如今这里已建成了世界上最著名的以原始艺术洞窟为中心的旅游区，每年吸引着来自世界各地的数以万计的参观者。（图41-1）（图41-2）

那么，在这些古老的山洞里，原始时期的人们都画了些什么？这些原始艺术品给了现代人以怎样的启示？走进那些神秘幽暗的洞窟，我们马上会发现，沿着通道岩壁和洞厅的天顶上，到处画满了红、黄、黑、白等各种色彩和形态各异的动物

图像，有仓皇逃窜的狼，有落入陷阱的熊，有成群结队的羊或鹿，还有被许多人追逐着的已经中箭负伤的野牛。欣赏着这些形象生动、色彩明快的原始艺术品，在惊叹之余，我们或

许会问：原始艺术家们为什么大量描绘各种动物的形象呢？为什么几乎不描绘其他的东西呢？最可能的答案就是：那时，他们与动物的关系最密切，他们对动物最关注，因为动物是他们的猎对象，是他们赖以存活的主要食物，他们所描画的其实就是他们猎的情形和过程。这就意味着，原始人在他们居住的山洞里绘制那些图画，并不是为了让人们观赏和审美，更不是自觉地举办什么美术展览；他们绘制这些艺术品，其主要动机很可能就是为了向他们的子孙传授猎取野兽的经验和技能，换句话说，他们绘制的这些艺术品，其实是史前的人类为其后代子孙“编写”的一部如何捕获猎物的“教科书”。这些关系着后代子孙生死存亡的劳动的经验和技能必须传下去，但那时又没有文



图41-3 阿尔塔米拉洞窟遗址



图41-4 阿尔塔米拉洞窟内的岩画(局部)

字,只好采取这种图画的形式。(图41-3)
(图41-4)

在这些人类祖先居住过的山洞里,我们还会发现一些奇怪的现象,这就是,有些岩画是画在人眼难以看到或根本看

不到的地方(如画在山洞深处或两块岩石狭窄的缝隙中);还有些岩画是在已经画过的画面上又重新绘制;更奇怪的是有些岩画上的动物遗留着被利器打击过的痕迹,还有些动物的身上和口中被泼洒上了片片血迹。对这些奇怪的现象,学者们的解释就是:原始人当时画这些画时,很可能是为了取悦于神灵,或者实施某种魔法,有着明显的巫术动机。

不仅原始的绘画艺术如此,文学也大致一样。当然,原始文学是口头文学,绝大部分已经散失,有幸流传到今天的已经微乎其微。

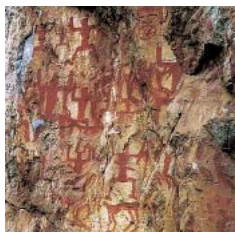
但是,即使通过古籍上记载的少量材料,我们依然可以探知到原始文学的基本状况。就拿中国古代典籍《吴越春秋》中所记载的相传是黄帝时代的《弹歌》来说吧,这首诗仅有短短八个字——“断竹,

续竹；飞土，逐肉。”译成现代汉语就是：砍竹做箭，射出去呀；掷土抛石，追捕野兽呀。很明显，这首诗描绘的是先民们猎的场面，传达了一种紧张而又热烈的气氛。尤其是该诗那种整齐的句式和节奏，多么像勇敢的猎者们在追杀猎物时的坚定有力的步伐啊！可以想象，我们的祖先打猎时，一边唱着这首诗，一边奔跑着向凶猛的野兽出击。如此看，这首诗不仅生动地描写了猎劳动的过程，而且直接就同猎劳动的过程合二为一了，在猎劳动中显然起着一种鼓舞士气、统一步调、威赫动物的作用。

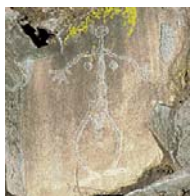
《蜡（音zhā）辞》也是一首流传下来的著名的古诗，被载录于儒家经典《礼记》中。这首诗比《弹歌》更为复杂，共4句17个字：“土反其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽。”用现在的话说就是：流失的土壤啊，请回到你原来的家；肆意横行的洪水啊，快回到深沟里去；乱飞的害虫啊，不要再与我作对；到处疯长的野草啊，统统回到沼泽地去。整首诗用的都是祈使句，从那热切期盼而又充满自信的语调里，激荡着一种誓死奋争、永不气馁的悲壮之情。透过这首诗，我们仿佛看到了在那蛮荒古远的年代里时常发生的一幕：在遭受了一场大洪水的袭击之



太阳神巫祝图



祭神舞蹈图



巫舞图



太阳神图

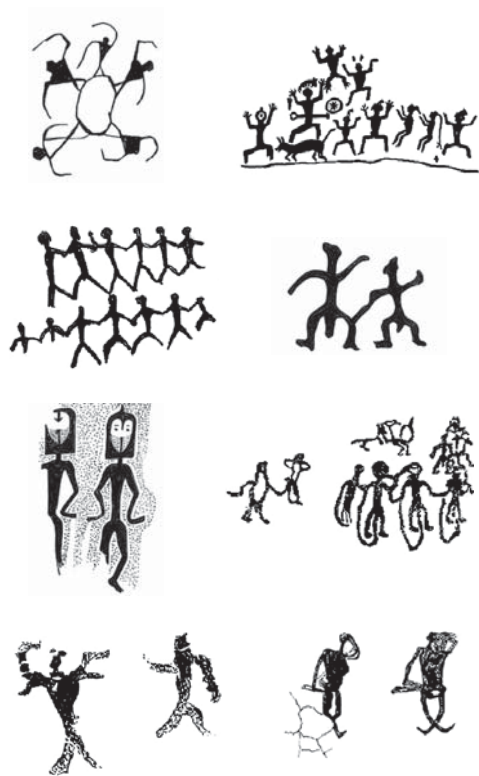


神崇拜图

图41-5 这些史前岩画的内容都与当时所施的巫术仪式有关，由此可推想到《蜡辞》歌谣里描绘的情景。（组图）

后，虫害四起，疾病大作，田地荒芜，饿遍野。但是，我们的祖先并没有丧失生存的意志，活着的人们又重新集结起来，他们围绕在祭坛的周围，在巫师的引导下，向苍天发出悲告，向邪魔提出严词，祈求神灵的保佑，让大自然听从他们的意愿。（图41-5）

这是一首典型的在巫术实施中演唱的诗，它令人信服地表明，原始时期的某



■ 图41-6 这是原始歌舞岩画的临摹图，原始时期的诗、歌、舞三位一体，往往与巫术、祭 等活动同时举行。(组图)

你看，最早的诗不是与劳动有关，就是与巫术相连。也就是说，最早的诗不是在劳动中呼喊的劳动号子，就是在巫术中演唱的祭坛歌舞。

些诗歌是和巫术活动密不可分的，它们的演唱本身就是巫术活动中的一项仪式，它们的作用在于，不仅烘托了巫术活动特有的气氛，而且还能激发想象，强化情绪，坚定信念，而这一切正是巫术活动所需要的效果和目的。另外，在巫术中，诗歌的演唱往往是同舞蹈结合在一起的，这表明很多原始的歌舞其实就是在祭坛前表演的。(图41-6)

在原始人看来，自然力是某种异己的、神秘的、超越一切的东西，在所有文明氏族所经历的一定阶段上，他们用人格化的方法来同化自然力。正是这种人格化的欲望，到处创造了许多神。

——[德] 恩格斯

在许多方面，人类的原始时期可以比拟为一个人的童年时代。

我们每个人都经历过童年时代，童年时的记忆还时不时地在我们心中浮现。我们依稀记得，小时候玩任何一种游戏都是那样地投入、着迷。拿起一根竹竿，我们会赋予它以生命，把它放到胯下，于是它就化成了一匹马，任我们骑着到处奔跑，不到精疲力竭不肯罢休；弄到一团泥巴，我们就捏成各式各样的形状，委派给它们一些角色，然后就对它们大声说话，发出种种命令，好像它们都是能听懂我们话的活物。当我们高兴之时，我们会觉得周围的一切都在向我们点头微笑，整个世界都涂上了迷人的玫瑰色；一旦有什么忧愁，我们又会觉得所有的东西都在跟我们作对，世界简直变成了暗无天日的地狱。有时，我们会长久地望着远山发呆，想着那里一定会有些什么神奇的人和动物，在想象中和他们说话，跟他们交朋友；遇到刮风下雨的天气，我们总感到有点害怕，以为在那闪电雷鸣的背后一定有什么怪物在兴风作浪。这就是我们每个人都体验过的儿童的思维方式，很



图42-1 这幅儿童绘画体现了儿童特有的想象力，原始人的思维可以比拟为儿童的思维。

一旦有什么忧愁，我们又会觉得所有的东西都在跟我们作对，世界简直变成了暗无天日的地狱。有时，我们会长久地望着远山发呆，想着那里一定会有些什么神奇的人和动物，在想象中和他们说话，跟他们交朋友；遇到刮风下雨的天气，我们总感到有点害怕，以为在那闪电雷鸣的背后一定有什么怪物在兴风作浪。这就是我们每个人都体验过的儿童的思维方式，很

独特,也很浪漫。

与儿童相类似,原始时期人们的思维也是充满着天真的稚气和浪漫的幻想的。学者们对原始人思维的特点作过许多概括,有的认为它是“类比式”的思维,有的认为它是“万物有灵论”的思维,还有的提出了“自我中心主义”思维的说法。所有这些见解都触及到了原始思维的某一方面的特点,但比较起来,都不如我们在题头援引的恩格斯的“人格化”思维的观点更能抓住根本。(图42-1)

从生理学方面看,原始人的大脑与现代人没有很大的差别,大脑的结构几乎一样,只不过原始人的脑容量比现代人小一些而已。但在如何用大脑思维上,原始人却与现代人有着本质的不同。现代人凭借科学知识的发达,力图按照世界本身的面貌和规律,合逻辑地认识和理解世界,比较客观。原始人由于生产力的低下和知识的匮乏,只好从人自身推及世界,用一种主观的想象去猜度和解释世界。比如原始人看到火,他不可能了解火的化学性质和物理特征,可是火在他的生活中又是那么重要,他必须给它一个解释,于是他就猜想火像人一样也是有意志、有情感、有生命的。火“高兴”的时候,可以烤熟食物,供给光明和温暖,造福于人类;火一



图42-2 宏伟的埃及金字塔以及狮身人面像,显示了原始思维的巨大创造力

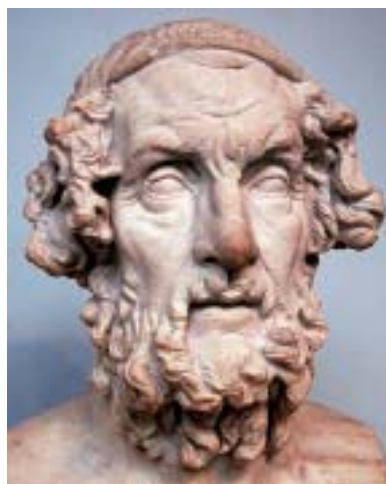
旦“发怒”,则烧尽森林,焚毁家园,给人带来灾难。不仅是火,原始人对所有与己相关的事物——日月星辰、大地山川、四时变化、生老病死——都是这样看、这样想、这样解释的。这就是所谓“人格化”的思维方式,即以人自身为依据类比世间万物,赋予人间万物以人的灵魂。因而,“人格化”的思维必然充满着神奇的幻想,带有强烈的情感色彩。(图42-2)

你可不要小看这种思维方式,以为它幼稚荒谬,不可理喻。要知道,人类的祖先正是靠了这种思维方式,创造了众多神的形象和五彩纷呈、瑰丽动人的神话世界,而这个神话世界又成为人类文明的滥觞和精神文化创造的不涸之源泉。(图42-3)

正如从儿童思维里产生了童话,“人格化”的原始思维则创造了神话。神话就



■ 图42-3 这幅西汉彩绘帛画形象地表现了中国古人的宇宙观。最上层是天界，是神的住所；中间是人间，一位贵妇正在听前面跪着的人向她告；下层是地界，一个大力士双手托着大地。整个画面色彩绚丽，布满了上古神话传说里的各种灵怪神物。



■ 图42-4 《荷马史诗》的作者荷马雕像



■ 图42-5 鲁本斯的油画《帕里斯的裁判》，取材于希腊神话“金苹果之争”。



■ 图42-6 希腊神话中的主神宙斯与赫拉



■ 图42-7 英国沃特豪斯的油画《纳西修斯与伊科》，取材于希腊神话“纳西修斯之恋”。

是神的故事，由上古的人们集体创作而成，以口头的形式被讲述着和传颂着。但因为那时的人们还没有创造文字，大多数神话都亡了，只有少部分有幸保留在各民族的古籍里。如中国的《山海经》《左传》《国语》，古希腊的《荷马史诗》、《神谱》，都是比较集中地记载神话的古代典籍。后代人对上古神话的了解和解说，就是以这些古代典籍为依据的。（图42-4）（图42-5）（图42-6）（图42-7）

同世界上的其他古老民族一样，中华民族在自己的童年时代也创作了许多优美动人的神话，其中诸如《女 补天》《黄帝擒 尤》《后 射日》《大禹治水》等都是最有光彩、最 炙人口的神话传说。

女 是中国神话中的创世女神，关于她的故事流传得很广、很多，最著名的就是《女 补天》的故事。据说在“盘古



■ 图42-8 伏羲交尾图，取材于中国上古神话。



■ 图42-9 “女 补天”



图42-10 “黄帝大战 尤”文意图

开天地”之后，宇宙曾遭到一次大破坏，一时间天塌地陷，大火熊熊，洪水滔滔，人类及一切生物濒临灭绝的危险。在这危急关头，女 挺身而出，炼五色石以补苍天，斩 足以立四极，杀黑龙以平息大火，集芦灰以堵截洪水。经过了如此这般的千难万苦，女 终于重造了天地，拯救了人类。（图42-8）（图42-9）

如果说“女 补天”的故事表达了我国先民对宇宙、人类起源之谜的好奇和充满幻想的追问，那么，“黄帝擒 尤”的故事则透露出先民们对自己部族的起源和历史的神话式的理解。黄帝被尊立为中原各部落的共同祖先。在中国的神话传说里，这位神通广大的氏族领袖不仅有许多造福后世的发明创造，还曾率领

自己的子孙与东方黎族的首领 尤决战于中原大地。相传 尤面如牛首，背生双翅，能呼风唤雨，撒豆成兵，魔力非凡。黄帝则驱使掌管旱灾的女神下凡，与 尤斗法，最终战胜了 尤的千军万马，并活捉了 尤，为黄河中下游流域的统一奠定了基础。

后世“逐鹿中原”的成语即由此而来。（图42-10）

后 、大禹也都是中国神话中所塑造的半神半人的英雄形象，他们的英雄业绩主要体现在他们不顾个人安危、为民除害的事迹上。后 在神话里被说成是弓箭的发明者，世间最高明的射手。相传尧帝时代，天空一下子出现了十个太阳，地上的草木都被烧焦了，人民无以为食，即将饿死。后 手持弓箭奋力射太阳，射落了九个太阳。从此，天上只有一个太阳照耀大地，万物得以重生，人民安居乐业。（图42-11）大禹是传说中领导人民治洪的能手，他的父亲 就是因治水而牺牲的，他继承父志，变“堵”为“疏”，继续与洪水作斗争。（图42-12）



图42-11 今人潘絮兹作《后射日》



图42-12 “大禹治水”浮雕



图42-13 《封神榜》插图

传说他在治水过程中，三过家门而不入，甚至化身为黑熊开山导水。大禹因治水有功，舜帝让位于他，成为夏朝的第一个王。他死后，儿子启即其位，中国从此开始了王位世袭制。

无论是《后羿射日》的神话，还是《大禹治水》的传说，都生动形象地反映了上古人民希望获得更强大的力量以克服自然灾害的美好愿望。

原始时期的神话虽然是一个被“人格化”思维加工过的虚幻世界，但在这些“不经之谈”中，往往折射出原始社会的某些真实面貌。比如，中国神话中的那些

开天辟地的创世英雄大多是女性（女娲、西王母等），就是曲折地反映了远古时期以女性为核心的母系氏族的社会形态；而伏羲、禹父子两代前赴后继治理洪水的神话故事，则表明中国社会已经结束“但知其母，不知其父”的母系氏族阶段，父系血统开始确立；至于黄帝与蚩尤征战的传说，显然是以原始部族间频繁战争的史实为依据的，反映了中国先民对本族历史的一种神话式的追忆。

随着人类文明的发展，人类的儿童时代早已作为几万年、十几万年前的历史陈迹而一去不复返了，现代人再也不可能

创作出上古时期的那种神话。但是，上古人民在那个时代所创造的神话，却像遥远天边的一抹永不消逝的云霞，至今仍放射着绚烂的光彩。上古神话以其奇特的想象、奔放的情感、瑰丽的色彩，成为后世浪漫主义文学的源头。在中国，屈原的楚辞、庄子的散文以及李白、李贺、苏等的诗歌创作都受到过神话的深刻影响；魏晋志怪小说，《西游记》《封神榜》等，也往往是利用神话素材或借鉴其手法创作而成的。（图42-13）在欧洲，辉煌的古希腊文学就是直接从神话的土壤里孕育、生长起来的。无论是荷马的史诗，还是雅典的悲剧，都以神话和英雄传说为题材。其他如但丁的《神曲》（图42-14）、

莎士比亚的戏剧乃至现代的某些意识流小说，也都或多或少地借用了神话的素材和手法。

事实上，上古原始神话所创造的独特艺术价值和所造成的深远影响，还远远不止于文学方面。作为原始人独特的思维方式的产物，上古神话不仅是人类童年时期生活和精神状态的写照，而且还代表着那个时期的人们独特的自然观、社会观、人生观。在他们对自然、社会和人自身的充满童真稚气的解释中，就包孕着后代人类的科学、艺术、宗教、哲学的最初萌芽。因而，我们可以毫不夸张地说，原始思维及其所创造的上古神话是整个人类文化史的真正源头。



图42-14 但丁的《神曲》插图

正是内战猖狂狂热的情绪使人们拿起刀枪、血流遍野的时候，阿波罗诗神的月桂树才复活而发青，它需要以血滋润。在和平时期，在安闲时期，它就要凋谢了。

——[法] 狄德罗

清代诗人赵翼(1727—1814)写过一首著名的论诗的诗：“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年。”(《论诗五绝》)

这首诗的意思是说：即使伟大如李白、杜甫那样的诗人的诗作，也不可能成为万世不变的创作规则。每个时代有每个时代的文学，就像长江之水，后浪推前浪，滚滚向前，无一刻止息，文学也是随着时代的变化不断地发展变化的。(图43-1)

的确，世间没有静止不变的东西，万事万物都以时间、地点、条件为转移，包括文学在内的一切文化创造当然也不例外。中国古代的文艺理论家刘勰早在1400年前就说过：“歌谣文理，与世推移。”(《文心雕龙·时序》)他这里说的“世”是指一切与文学有关的社会历史的因素。这句话是说，文学与社会历史的方方面面是处于普遍联系之中的，只要社会的某些方面的因素发生变化，文学也必定会随之发生相应的变化。(图43-2)

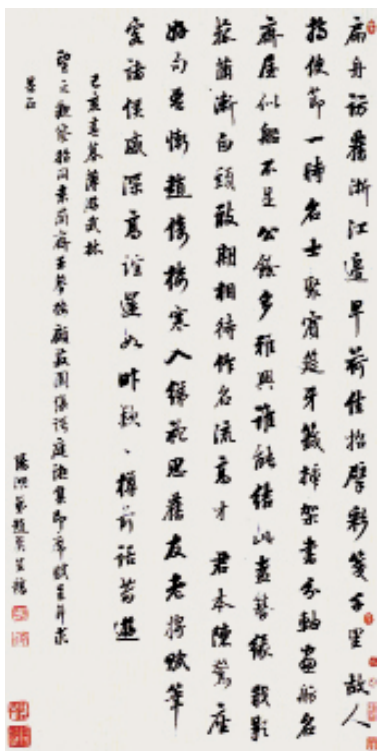


图43-1 赵翼行书《七言律诗轴》

按照一般的观点，社会划分为政治、经济、文化



图43-2 清末学者赵熙批校的《文心雕龙》

三个相互联系的方面，文学首先是一种文化，属于文化的范畴，与文化的其他要素，例如哲学、宗教、伦理等，有着最为密切的关系，同时，文学又同整个文化一起与政治、经济发生必然的联系。所以，一个时代的文学的变化，往往不是某一因素单独作用的结果，而是社会的政治、经济、文化各方面因素综合作用的结果。让



图43-3 元好问塑像

我们举几个实例来说明这个道理吧。

金朝末年出了一位著名的诗人，名叫元好问（1190—1257）（图43-3）。他亲身经历了金朝覆灭的惨祸，对社会人生有痛切的体验，因而能够饱蘸血泪，写出了金末文坛上最感人的一批史诗式的杰作，堪称当时造诣最高、影响最大的诗人。

后人曾用这样的诗句评价元好问：“国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工。”（赵翼：

《题遗山诗》）这是在说，战乱频仍，生灵涂炭，国破家亡，从政治方面看，确实是国家的不幸，但这种反常的政治状况却有利于文学的发展，一些能够反映人民疾苦、揭露社会黑暗的文学佳作，恰恰会在此时大量涌现出来。为什么会这样呢？因为正是“国家不幸”激发了那些有志之士



图43-4 今人徐燕孙所绘《兵车行》诗意图

的爱国热情和对国家前途命运的思考，也激发了诗人忧国忧民的使命感和创作灵感，从而推动了诗歌创作的飞跃发展。从这里，我们可以看到社会的政治状况、文化思想与文学的发展之间的紧密关联。

更能说明这个道理的是唐代大诗人杜甫（712—770）。我们都知道，杜甫是中国古代最伟大的诗人之一，史称“诗圣”。杜甫在诗歌创作方面之所以取得如此巨大的成就，除了他超群的诗才外，他所处的特定的社会历史条件也起到了重要的催发作用。学者们普遍认为，“安史之乱”的发生对杜甫的思想和创作发展起到了决定性的作用。如果没有“安史之乱”，杜甫的诗才就不能得到充分发挥，那些代表着他创作成就高峰的不朽诗篇，诸如《三吏》《三别》《兵车行》（图43-4）等等，也就不可能问世。如此看来，不仅英雄造时势，时势也造英雄。可以这样说，没有

杜甫，就没有杜甫的时代，而没有杜甫的时代，也就没有杜甫。正是在这个意义上，赵翼才在《论诗五绝》中说出了那句“各领风骚数百年”的断语。

还有，我们都熟悉的曹操（155—220）（图

43-5）（图43-6），他不仅是汉末杰出的军事家、政治家，还是一位才思飞扬的大诗人。他在戎马中写下了许多传世诗篇，特别是他的《短歌行》《龟虽寿》《观沧海》等，慷慨苍凉，雄阔悲壮，尤为后人推重，被评价为“如幽燕老将，气韵沉雄”（敖陶孙《诗评》）。然而，曹操在中国文学史上的最大



图43-5 曹操画像



图41-6 清代郑板桥行书曹操诗《观沧海》

贡献还不在于他创作了这些传世佳作，而在于他凭借政治上的权威和号召力，集结了一大批当时的才俊之士，以自己的创作实践，倡导了一种与前代迥异的刚健清新的风格，从而开创了以“建安风骨”为标志的一代诗风。假如曹操不是一位政治领袖人物，就很难想象他在文学史上能起到如此重大的作用。社会的政治和文化力量对文学发展的影响，于此可见一斑。

当然，社会政治和文化对文学的影响也常常是负面的。比如欧洲中世纪，政教合一，罗马教廷和基督教神学统治一切，

科学、哲学、艺术都必须为神学服务，沦为神学的女。为了确保神学的绝对权威，教会竟然设置了宗教裁判所，用暴力的手段压制、迫害、甚至屠杀有创造性的科学家、思想家和艺术家。这种政治、文化、思想上极端专制的状况是很不利于文学的正常发展的，所以，在欧洲中世纪整整一千年里，除了被恩格斯誉为“中世纪的最后一位诗人，同时也是新时代的最初一位诗人”的但丁以外，几乎没有出现一位堪称伟大的文学家和艺术家。再比如，中国古代长期实行的是皇权专制的政治体



图43-7 表现中世纪“骑士文学”的绘画



■ 图43-8 西班牙画家戈雅的油画《宗教裁判所》，反映了中世纪神学对自由思想的压制。

是阻碍文学发展进步的最大绊脚石。(图43-7)(图43-8)(图43-9)

社会的经济方面对文学发展的影响虽不如政治和文化思想方面来得直接和明显，但又体现得更深刻和久远。文学作为一种社会的

精神生产是以物质生产为基础的，正如恩格斯说的“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等”(《在马克思墓前的讲话》)，因而，从根本上说，人们如何进行物资生活资料的生产，就决定着人们如何进行文学艺术的生产。在原始社会里，由于生产力极为低下，社会物质生产的分工很不发达，顶多存在着一种按性别区分的自然分工，即所谓“男主外，女主内”，“男耕女织”。在这个时期，每个人都必须参加物质生产劳动，劳动所得的产品作为公共财产是平均分配、共同享用的。即使这样，劳动所得的产品也仅够维持起码的生存需要，没有剩余产品。与之相对应，那时的文艺活动也是在生产劳动之余集体进行、共同欣

制，当这种政治体制尚未巩固或发生动摇时，统治阶级就会大搞文化思想专制和愚民政策，在政治上血腥镇压有自由思想倾向的知识分子。从秦始皇的“焚书坑儒”，到明清之际的大兴“文字狱”，有多少志士仁人因“诗文”而惨遭杀身之祸，甚至株连九族、满门抄斩。即使一些善良而无辜的文化人和文学家，稍有不慎，也可能成为专制主义屠刀下的冤魂怨鬼。清朝有位诗人就是因为随便写了一句闲诗，所谓“清风不识字，何必乱翻书”，而被冠以抗清反满的罪名，惨遭斩首示众的厄运。试想，在这种因言获罪、动辄得咎的政治文化氛围里，何谈文学艺术的自由创造呢？而没有自由创造，又何谈文学艺术的发展和繁荣呢？所以，政治和文化的专制独裁

精神生产是以物质生产为基础的，正如恩格斯说的“人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等”(《在马克思墓前的讲话》)，因而，从根本上说，人们如何进行物资生活资料的生产，就决定着人们如何进行文学艺术的生产。在原始社会里，由于生产力极为低下，社会物质生产的分工很不发达，顶多存在着一种按性别区分的自然分工，即所谓“男主外，女主内”，“男耕女织”。在这个时期，每个人都必须参加物质生产劳动，劳动所得的产品作为公共财产是平均分配、共同享用的。即使这样，劳动所得的产品也仅够维持起码的生存需要，没有剩余产品。与之相对应，那时的文艺活动也是在生产劳动之余集体进行、共同欣



图43-9 今人创作的油画《焚书坑儒》

赏的。可以说，在那时候，每个人都是文艺的创作者，同时也都是文艺的欣赏者，没有专门从事创作的文艺家。因为原始时期的生产方式和生产力水平，不可能提供剩余的食物等生活资料，也就不可能供养专业的文艺作家。

大约到了原始社会的后期，物质生产力的逐步提高终于达到了可以产生少量剩余产品的水平，正是以这少量的剩余产品为基础，促成了社会分工的一次巨大的变化，这就是精神生产从物质生产中最终分离出来成为一种独立的社会生产。从此，社会出现了第一批不用参加物

质生产劳动而专门从事精神生产的人，对文学来说，就是出现了专门的文学作家。专门的文学作家承担了整个社会的文学创作活动，他们把写诗作文当作自己毕生的事业，并把自己全部的剩余时间和精力投入到这一事业中。专业文学作家的出现，彻底改变了以往文学创作的民间性和群众性，使得文学创作活动越来越垄断在少数人手里。但是，从另一方面看，专业文学作家的出现又极大地推动了文学的发展和进步，因为，由于文学创作活动的专业化取代了民间化、个体性取代了全民性，这就使得创作中的个人成就



图43-10 清代焦秉贞作《诗经·豳》诗意图

欲和使命感、个人才能和个性特点突出和迸发出来，这对于文学创作的激励和促进作用是不可限量的。人类文学在近几千年间所取得的如此快速的进展和如此辉煌的成就，是与文学创作的专业化和个体性的积极推动作用分不开的，而文学创作的专业化和个体性又是以精神生产与物质生产的社会大分工为前提的。也就是说，社会的经济生产方式的改变引发了文学艺术生产方式的改变。这个道理可以从任何一个民族的文学发展的历史过程得到实证。

考察一下中国文学的发展史，我们不难发现，流传下来的第一部诗歌总集《诗经》中的大部分作品都是没有作者名字的，被称为“无名氏”作品。（图43-10）我们还会发现，大约从屈原的《离骚》开始，以后的文学作品（民间文学除外）都署有

作者的名字，屈原应该算是中国文学史上第一位取得重大成就的“知名”文学家。而从欧洲文学史看，古希腊的荷马大概是第一位“知名”文学家，他的《荷马史诗》是第一部署名作品，在此之前也都是“无名氏”作品。文学史上的这种从“无名氏”作品到署名作品的转变，反映了文学创作从全民共同创造到个体专业化的转变，同时也印证了文学的生产方式是随着社会的物质生产方式的变化而变化的。正是物质生产和精神生产的分工和专业化导致了



图43-11 《荷马史诗》的整理创作者荷马是一位盲人。图为法国布格罗的油画《荷马和他的向导》。



图43-12 漫画“网络文学”

文学生产的专业化。(图43-11)

文学发展到当代,其生产方式又发生了重大变化。现如今,我们常常听到有些文学作者被称为“自由撰稿人”,比如那些活跃在互联网上的“网络写手”,还有那些与电视台、报刊杂志等大众传媒结盟签约的“专栏作家”“栏目主持人”等,大都是归入与传统意义上的“专业作家”有别的“自由撰稿人”之列的。如果说“专业作家”的出现是文学生产走向“专业化”的表征,那么,“自由撰稿人”的出现则是文学生产走向“产业化”的体现。所谓文学生产的产业化,就是被称为“自由撰稿人”的“写家”与报刊杂志、广播电视、互联网等现代大众传媒分工合作,组合成文学作品“一条龙”的生产流程和生产机构,使得文学作品像自动生产线上的物质产品那样,被源源不断地制作出来以供销售和消费。这无疑是一种新的文学生

产的方式。这种新的文学生产方式的形成,又显然与社会经济领域里的商品生产和传播技术的高度发达直接相关。(图43-12)

总之,一切与文学相关的社会的方方面面,无论是政治、经济,还是文化思想、科学技术,都会对文学发展产生或大或小、或直接或间接、或积极或消极的影响。这些影响作用到文学本身,就体现为所谓“江山代有才人出,各领风骚数百年”。时代更迭,文学一变,这是文学发展的必然规律。所以,我们既不能用古代文学规定当代文学,也不能用当代文学要求古代文学,更不能企图为文学制定万事不变的规则。我们所能做的只是承继过去,立足当下,面向未来,正视当代文学中出现的问题,找出造成这些问题的原因和解决这些问题的途径,从而推动文学的不断发展和进步。

荷马的史诗并不是不复存在，但它已不再是我们的史诗。它在远处闪烁，可以说越来越清晰，但也越来越微小，就像天边一颗正在逝去的星。

——[德] 尼采

在中国明代后期的文坛上，曾发生过一场著名的文学革新运动，这场文学革新运动是由当时的“公安派”针对“前后七子”的复古思想而发起的。

“公安派”是晚明时期出现的最有影响的文学流派，其代表人物为袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟，因袁氏三兄弟籍贯是湖广公安（今属湖北），故后世称其为“公安派”。“前后七子”是指明代中后期出现的两个文学流派，因为这两个文学流派时间上前后接续，思想上有渊源关系，且两个流派的主要人物都为七人，故史称“前后七子”。（图44-1）“前后七子”提出“文必秦汉，诗

必盛唐”的文学主张，最终将明代后期文学引向了拟古、复古的道路。“公安派”打出了“独抒性灵，不拘格套”的旗号，扭转了晚明一季“泥古不化”的文格诗风，推动晚明诗文走上了挣脱



图44-1 明代前七子领导人物李梦阳行书五言诗

祖宗家法、坚持以“我”为主的自由发展的道路。

现在回顾“公安派”发起的这场文学革新运动，让我们更加关注的，倒不是这场运动的历史贡献，而是在“公安派”与“前后七子”的“古今之争”中所体现出来的不同的文学发展观。很显然，在这场“古今之争”中，“前后七子”认为古代文学超过当今的文学，今不如昔，文学的黄金时代在古代，这种观

点可称之为文学发展的“倒退论”。“公安派”则相信当今的文学超过古代文学，文学应该是越发展变化越丰富，越发展变化越完美，这种观点可称之为文学发展的“进步论”。作为“公安派”核心人物的袁宏道（1568—1610）谈到诗歌发展时说过，“世道改变，文亦因之；今之不必摹古者，亦势也”（《与江进之》），“代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣”

（《叙小修诗》）。这就是认为，各个时代的文学因时代不同而改变，不能固守古人成规，要奋力革新，极尽其变，以满足时代的要求。这显然是在主张文学的发展变化是一个不断进步的过程。（图44-2）



图44-2 袁宏道字中郎。图为明崇二年刻体《袁中郎集》书影。

从中外文论史看，文学发展的“进步论”与“倒退论”之间的分歧具有普遍性。中外文学史的事实证明，每当一个时代的文学陷入困境、需要有所突破有所发展时，就会发生创新派与保守派之间的论争。一般来说，创新派是向前看的，力主“进步论”的文学发展观，而保守派是向后看的，坚持“倒退论”的文学发展观。这两种文学发展观的分歧，不仅可以从晚明时期“公安派”反对“前后七子”的斗争中看出，也可以从文学史上任何一场文学革新运动中看出。例如，在唐代初年，被称为“初唐四杰”（图44-3）的王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王等新诗人异军



图44-3 “初唐四杰”像(依次为王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王)

突起，抨击六朝以来形成的华艳颓靡的旧诗风，倡导清奇刚健的新诗风，为唐代诗歌的大发展以及后来“盛唐气象”的蔚为大观，起到了承前启后的推动作用。

“初唐四杰”之所以起到这样的作用，除了他们的锐意革新的精神外，他们对“进步论”的文学发展观的坚持，也是一个重要原因。少年英才的王勃(650—676)曾说：“孔夫子何须频删其诗书，焉知来者不如今；郑康成何须浪注其经史，岂觉今之不如古。”(《感兴奉送王少府序》)在这句话里，王勃以孔子可以删订传世的《诗经》和《尚书》、经学大师郑玄可以注解古代的经典为依据，说明了这样一个意思：当今的诗歌可以超过古代的诗歌，将来的诗歌也可以超过现在的诗歌。卢照邻(约630—680后)也说：“圣人方士之行，也各异时而并宜；歌玉帛之书，何必同条而共贯。”(《南阳公集序》)又说：“发挥新题，孤飞百代之前，开凿古人，独步九流之上，自我作古，粤在兹乎！”(《乐府杂诗序》)这两段话都意在表明：文学是不断进步的，后代文学未必非要遵奉前代文学的规矩，应该有所创新。而要进步和创新，就必须以“开辟翰苑，扫荡文场”(王勃《山亭思友人序》)自命。

毫无例外，西方文学史也充满着“进步论”与“倒退论”的分歧和论争。如文艺复兴运动，名义上是打着“回到古希腊”的旗号，实则是对抗和取代中世纪的神学统治，争取文学和文化思想的进一步发展。

（图44-4）正如马克思所指出的，历代的那些革新者们，“他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用他们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面”（《路易·波拿巴的雾月十八日》）。所以，历史上的这种“披旧装演新戏”的文学运动，并非真正的复古，而是图谋创新的策略，其文学发展观自然也是“进步论”的。而文学发展中的保守派，拘泥古人成规，反对革新，是真正的复古主义，在文学发展问题上也是持“倒退论”的观点。

那么，文学的发展变化到底是进步的，还是不进步的，甚或是退步的呢？我们认为，发展本来就包含着“进步”的意思，发展即是“进步”。因而，从总体上看，文学发展的过程是一个薪火相继、代代相传、后代超过前代、现当代超过古代



■ 图44-4 但丁堪称文艺复兴的伟大旗手，他终生痴恋着他少年时偶遇的美丽少女贝特丽丝。图为亨利·豪里达的油画《但丁与贝特丽丝》，描绘了但丁与贝特丽丝相遇并一见钟情的情景。

的过程，也是一个波浪式的推进、螺旋式的上升、不断进步的过程。

首先，从反映对象和内容方面看，现当代文学无论从深度和广度上都是古代文学不能比拟的。受历史和眼界的限制，许多现当代文学早已触及到的题材和主题，在古代文学中还根本见不到踪影。就拿对人的反映来说吧，进入古代文学中的人的主题往往局限在人同神、人同自然的关系以及人的类特征方面，如古希腊文学。而在现当代文学中所反映的人则更多地涉及到了人的个性、个体的人同社会的关系以及人的内在心理。这就是说，文学对于人的主题的反映是不断进步的。

其次，在文学的样式和技巧方面，现当代也远远超出古代。尽管现当代文学

缺少了史诗、格律诗、赋这些在古代盛极一时的文学样式，但却出现了一大批在古代想象不到的文学样式，比如广播文学、影视文学、网络文学，乃至手机文学等等，这表明人类掌握世界的文学手段是越来越丰富了。现当代文学的创作方法和技巧也显然比古代更加精细、复杂和多样化。比如戏剧这种在古代就很盛行的文学样式，无论在剧本写作的方式、品种、技巧等方面，都在现当代获得了巨大的进步。另外，由于文学创作上古代人更多地强调典范和权威，而现代人更多地追求个人的创造，因而，在风格和流派的多样化上，古代也远远不及现代。

再次，从文学所涉及的读者范围和影响力看，在古代，只有上层少数人才能享受到高雅文学，而广大的一般民众则与这种高雅文学无缘，他们的欣赏需求只好在基层的民间文学中得到补偿。可是在现代社会，由于政治民主、教育普及以及大众传媒的发达，文学读者的范围已拓展到广大的一般民众，从而大大强化了文学在社会中的地位 and 影响力。

所以，我们说，文学发展的总体趋势是不断进步的。文学发展的进步性从根本上说是由人类社会发展的进步性所决定的。社会的物质生产与精神生产相互影

响、相互促动，尽管两种生产在一定的历史时期并非同步，但随着整个社会不断从低级形态向高级形态的迈进，物质生产的发展必然带动精神生产，文学发展的总体趋势也必然是不断进步的，尽管这期间时常出现曲折迂回也在所难免。比如，欧洲中世纪文学比起古希腊罗马文学大为逊色，这是一个退步；但中世纪后期的文艺复兴时代的文学，在古希腊罗马文学的基础上，开了一个新天地、跃上了一个新台阶，这又是一个很大的进步。所以从更长时间的历史看，文学发展是不断进步的。再比如，仅就史诗这种文学样式说，



图44-5 摄影：历史

古希腊达到了顶峰；可是就文学样式的丰富性来说，现代绝对超过了古代。总之，所谓文学的发展和进步，就是指人类所创造的文学成果越来越多地积累起来，越是后代拥有的文学遗产越丰富，越是后代文学创新的基础越雄厚、视界越开阔、领域越广大。正是在这个意义上，我们才说文学发展是一个总体上不断进步的过程。（图44-5）

需要进一步说明的是，文学进步并不像科学进步那样是一种“取代式”的进步，而是一种“积累式”的进步。我们知道，科学是一种求真的活动，科学的进步往往表现为一个相对正确的理论对过去相对错误的理论的吸纳和取代，例如，现代物理学理论的产生就意味着古典物理学的终结，因为前者比后者更具真理性，而且后者所达到的全部真理性已包含在前者的更高的真理性之中。因而，在现代物理学面前，古典物理学已经不再具有独立价值，只能作为物理

学史的史料而存在。与科学进步不同，文学进步虽也表现为后代超过前代，但后代文学却不能涵盖前代文学，更不能取代前代文学，前代的文学成果依然作为独特的和独立的审美价值而存在。这是因为，文学本质上是一种审美的创造活动，总是带有创造者个人的特色，其创造的作品也总是有其独特的审美价值。正因如此，真正伟大的文学作品，必定是独一无二的、不可重复的。我们可以说杜甫在诗歌创作上的成就和贡献超过了前代的王维（图44-6），但王维的诗歌并没有因而丧



图44-6 王维《山居秋》诗意图

失其独特的审美价值和艺术
力，依然引起后代人的喜爱。从
王维到杜甫，唐代诗歌确实大
为进步了，可我们不能因此认为
杜甫可以涵盖和替代王维，事
实上王维的文学成就同杜甫一
样，在文学史上占据着不可取
代的特殊地位。就连杜甫在评
价王维时也说：“不见高人王右

，蓝丘 蔓寒藤，最传秀句
区满，未绝风流相国能。”（《解
闷十二首之八》）王维官至尚书右
，人
称王右 。杜甫称赞这位前辈诗人为“高
人”，即认为王维的诗有后人不可超越之
处。正如杜甫被后人称为“诗圣”一样，
王维则被后人称为“诗佛”。尤其是他的
描写田园风光的诗篇，如“空山新雨后，
天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流”
（《山居秋 》）等，更可谓独树一帜，其
创造的高逸清雅之诗境无人能出其右。
这也说明了，文学的进步体现为一步一
步的积累，以致越来越丰厚，越来越发达，
其中每一步的成果都具有不可替代的独
特的价值和永久的 力。

文学进步的这种积累层递的特点，
不仅启发我们要敬畏古代文学遗产，真正
优秀的古代文学遗产永远有价值，永远



图44-7 此为仿拟的埃及壁画：不朽的文化遗产

不过时，永远值得我们珍重；还启发我们
要重视当代文学发展所取得的成果，不
能妄自菲薄，所谓“厚古而不薄今”是也。

（图44-7）

然而近年来，由于受文学发展暂时
陷入低谷的影响，“倒退论”的文学发展
观又甚嚣尘上，甚至还出现了更加极端的
“文学终结论”，危言耸听地宣称传统意
义上的文学即将和正在走向死亡。有的
论者还把二百年前的黑格尔拉出来作为
立论的根据。黑格尔确曾在《美学讲演
录》等著作中提出过，艺术属于绝对理念
自我发展的低级阶段上的产物，因而艺
术将经历一个生长、发达和衰落的过程，
最终走向消亡，被处于绝对理念自我发
展的高级阶段上的宗教、哲学所取代。但

是，黑格尔给艺术安排的这个最后归宿是缺乏根据的。马克思早就批判过黑格尔绝对理念的思辨性和虚无性，他一方面指出，在资本主义条件下，艺术不可能获得重大发展，另一方面又认为，艺术作为一种人类掌握世界的特殊方式，是不会被其他的方式取代的，而且他与恩格斯都对艺术的未来发展寄予厚望，认为在将来公有制的社会里，艺术将会重新获得高度发展的条件。

当然，当前的“文学终结论”也不是毫无来由。必须承认，在后工业的信息时代里，受电视、网络，尤其是图像的冲击，文学被边缘化了，而文学的商品化、技术化又导致其日益严重的物化趋势，这些不利情况的出现确实容易产生对文学发展前途的悲观见解。但也不能“一叶障目，不见泰山”，无论边缘化，还是物化，其实都是文学发展中的一种特殊的历史际遇、一个迂回的历史过程，只要人还在进化，社会还在发展，文学的“迂回”乃至“后退”就是暂时的，其发展前景也是光明的，既不会永远衰颓，更不会

就此“终结”。

有句老话叫做长江前浪推后浪，一浪更比一浪强。从理论上讲，文学的发展是不断进步的，但在实践上却需要人的主观能动性的发挥和推动。所以，我们当代人应该坚信当代文学一定有一个美好前景，就像铺展开的大地一样，有低谷必有高峰，让我们满怀这一信念，去争取文学的灿烂明天。（图44-8）



图44-8 这是李白《将进酒》诗意图。李白在诗里说：“黄河之水天上来，奔流到海不复回。”李白的这句千古绝唱启示我们，文学的发展也如这奔流不息的黄河之水，不断向前，永无止境。

人文知识的普及工作极为重要，但也极为难做。算起来，这部书稿从筹划到写成，前前后后、断断续续，竟然用了将近十年的时间。这其中固然有时常被他事缠身无法专心写作的原因，但主要原因还是感到困难，感到力不从心。将文学的理论知识用一种深入浅出的方式表述清楚这种工作，绝非如初看起来那么轻而易举。这不仅要考虑怎么写的问题，还要考虑写什么的问题，也要考虑到如何配图的问题。在写作过程中，我常常被这些问题搞得焦头烂额，几经一笔，要不是山东教育出版社的朱晓晨编审的多方鼓励和支持，这部书稿的写作很可能早就半途而废了。我深深感到，写这样的普及文字绝不比写一篇专业的学术论文更容易，因为在下笔时要处处把接受对象放在心中，既要对写作内容了如指掌，又要逐字逐句地斟酌是否能触及到接受对象的思想实际，是否能为接受对象所理解。现在这本小书终于勉为其难地完成了，其中疵漏肯定不少，希望专家批评指正，也希望能对读者增加文学知识和提高人文素养有所补益。

后 记

山东大学著名美学家曾繁仁教授是这套书系的主编，曾先生在百忙中领导了这套书系的编写工作并为书系写了指导性的序言，在此首先对曾先生致以谢忱。山东教育出版社朱晓晨编审为本书的写作和出版付出了大量心血，在本书即将付印之际，特对朱老师致达衷心的感谢。此外，本书第四部分后面的六篇文字稿（33—38）是由我的学生孙建按照我拟定的提纲写出了初稿，并在我的指导下几经修改最后由我修订而成的。对孙建同学为此而付出的辛苦，我也一并表示谢意。

王 成

2009年3月22日

敬 告

本书部分图片源自互联网。因地址不详，无法与部人图片作者取得联系，在此致歉！烦请作者在见到此书后联系我们，我们将按照国家有关规定及时支付稿酬。

联系地址：济南市纬一路 321 号山东教育出版社

邮编：250001

联系人：牟逊

电话：0531-82092621

图书在版编目 (CIP) 数据

人文博物馆·文学卷/王 成著. —济南: 山东教育出版社, 2011

ISBN 978-7-5328-6280-1

I. ①人 II. ①王 III. ①人文科学—青年读物②人文科学—少年读物③文学欣赏—世界—青年读物④文学欣赏—世界—少年读物 IV. ①C49②I106—49

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第096313号

丛书主编 曾繁仁

人文博物馆·文学卷

王 成 著

主 管: 山东出版集团

出版者: 山东教育出版社

(济南市纬一路321号 邮编: 250001)

电 话: (0531) 82092663

传 真: (0531) 82092661

网 址: <http://www.sjs.com.cn>

发行者: 山东教育出版社

印 刷: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

版 次: 2011年9月第1版

2011年9月第1次印刷

印 数: 1—3000

规 格: 787mm×1092mm 16开本

印 张: 20.5印张

插 页: 1插页

字 数: 274千字

书 号: ISBN 978-7-5328-6280-1

定 价: 79.00元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)
(电话: 0539-2925659)

责任编辑：朱晓晨
装帧设计：石 径



人文博物馆

- ☐ 艺术卷
- ☒ 文学卷
- ☐ 历史卷
- ☐ 哲学卷
- ☐ 语言卷
- ☐ 教育卷
- ☐ 民俗卷

ISBN 978-7-5328-6280-1



9 787532 862801 >

ISBN 7-5328-6280-1

定价：00.00 元