



普通高等教育「十二五」国家级规划教材
教育部高教司组编·全日制高校重点教材



daxue
yu^{wen}
jiaoxue
yongshu

大学语文

教学用书

周圣伟 / 主编

第十版



华东师范大学出版社



普通高等教育『十二五』国家级规划教材
教育部高教司组编·全日制高校重点教材

大学语文

第十版

教学用书

主编 / 周圣伟

编者 / 方克强 方智范
周圣伟 陶型传

由教育部高教司组编,徐中玉、齐森华两位先生主编的全日制高校重点教材《大学语文》,自出版以来的三十来年里,以其稳定的优秀品质为全国许多高校所普遍采用,且多次荣膺国家级奖励。先后被列为普通高等教育“九五”、“十五”、“十一五”国家级规划中的重点教材。不久前,又入选为普通高等教育“十二五”国家级规划教材。因而,两位主编及华东师范大学出版社秉持“与时俱进,精益求精”的主导思想,组织编写组成员对该教材再次作了修订,并以“《大学语文》(第十版)”的名义出版。此番修订,更新了约三分之一的篇目,单元排列和篇目组合有明显变化,有些保留篇目的教学侧重较以往也有所不同。因此,我们应两位主编之命及华东师大出版社之约,编写了这本教学用书,希望能为有关教师和学生提供一点教学上的帮助。

考虑到现下许多高校《大学语文》课程的课时设置大多为一学年或一学期的实际情况,这次编写本书,我们在恪守原先一些编写原则的基础上,强化了“精当简要”的指导思想,从教材所有74篇课文中遴选50篇进行讲解评析,以期能更加适合广大教师的实际教学需要。

讲析范围依然在“背景简介”、“内容述评”、“艺术赏析”三个方面。“背景简介”立足于帮助读者更好地理解课文而介绍一些有关的知识,包括课文的写作年代、写作缘起,作者的遭际、思想、情感,课文涉及的人物事件等具体背景及相关的社会、历史、思想、文化等总体背景。“内容述评”一是通过归结层次或段落大意,分析课文各部分之间的内在联系,指引把握作品脉络的门径;二是在概括课文主要内容的基础上,揭示其主旨,评判其思想价

值、认识意义或欠缺不足之处。“艺术赏析”则依据、参考教材中的“提示”，择其主要而结合作品实际作具体的分析阐发。既注重各篇课文本身的艺术特点，也有意顾及鉴赏文学作品艺术特色的一些基本角度，并力图将有关审美理论和批评方法渗透其中。另外，绝大多数讲析文章后面，都附有“资料链接”一栏，选择辑录了古今的一些史料、评论或论著篇名以资参考查检。因时间仓促或眼界局限，个别课文的参考资料一时未能搜集罗列，只得暂付阙如。

本书各篇的讲析内容，既有我们自己在多年教学中得到的一些粗浅体会，也参酌、吸收了有关文章书籍的一些观点见解，书中实难一一标明列举，谨此统致谢意。

本书统稿付梓之际，我因家事牵绊，延误了许多时日，使原本紧促的时间变得更加紧迫。幸亏出版社的领导和编辑宽大为怀，多所体谅，且鼎力相助，致使本书仍然能够及时出版。借此深表歉疚并再三感谢。

我们几位，从20世纪80年代中期即开始参与《大学语文》教材和教学用书的编写工作，至今仍然忝列其中。长期从事同一工作，既可能积累一定的经验，也可能被经验所遮蔽、拘束，加上我们自身的闻见学识有限，本书中的疏漏错舛恐怕在所难免，恳请师长、专家、同行及广大学生不吝指正。

周圣伟

2013年7月25日



编写说明 1

第一单元 仁者爱人

齐桓晋文之事 1
原君 5
范县署中寄舍弟墨第四书 8

第二单元 和而不同

容忍与自由 13
当众人都哭时,应该允许有的人不哭 16

第三单元 以史为鉴

谏逐客书 21
过秦论(上) 25
五代史伶官传序 29
都江堰 33

第四单元 胸怀天下

古风(其十九) 38
秋兴八首(其一) 41
贺新郎·同父见和再用韵答之 44
北方 48
我有一个梦想 51

第五单元 故园情深

二月兰	54
听听那冷雨	57

第六单元 礼赞爱情

蒹葭	60
长恨歌	65
鹊桥仙(纤云弄巧)	70
沈园二首	73
婴宁	76
永远的蝴蝶	81

第七单元 洞明世事

枕中记	84
[般涉调]哨遍·高祖还乡	87
断魂枪	90
吃饭	93

第八单元 亲和自然

始得西山宴游记	96
徐霞客传	99
囚绿记	101
像山那样思考	106

第九单元 关爱生命

小狗包弟	110
菟竹山房	113
我与地坛(节选)	116
一滴水可以活多久	119
苦恼	122

第十单元 浩然正气

苏武传	125
张中丞传后叙	129
段太尉逸事状	133
读顾准	136

第十一单元 冰雪肝胆

念奴娇·过洞庭	139
---------------	-----

书鲁亮侪事	142
纪念傅雷	145
钓鱼的医生	148
拣麦穗	151
牡丹的拒绝	154

第十二单元 诗意人生

饮酒(其五)	157
赤壁赋	162
启功二三事	167
我的自白	171

背景简介

孟子是孔子之后儒家学派的主要代表,活跃于战国中期。面对当时大国纷争、民不聊生的社会局面,孟子主张“王道”、“仁政”,反对“霸道”、“虐民”,强调“民贵君轻”,宣扬民本思想。他曾周游齐、宋、滕、魏等国,以自己的主张游说诸侯,但始终未被采用。《齐桓晋文之事》选自《孟子·梁惠王上》,是孟子对齐宣王的游说记录,充分体现出孟子王道仁政学说的主要内容和出色的论辩艺术。

内容述评

一、层次结构剖析

全文都是孟子与齐宣王的对话,根据内容,大致可划分为五个部分:

开头,提出“保民而王”的中心论点,统领全篇。齐宣王野心勃勃,想学齐桓晋文之事而称霸中原,孟子巧妙地把话题转移到保民而王的“王道”上来,奠定了全文的主调。

第二部分论说保民而王的内在根据是人的“不忍之心”。先以“以羊易牛”的趣事来说明齐宣王有“不忍之心”,然后说“远庖厨”是“君子”的普遍心理,从而肯定“仁爱之心”是保民而王的内在根据。

第三部分论说保民而王的现实途径在于“推恩”。先说齐宣王没有实行“保民而王”是“不为”,而不是“不能”,从而提出“推恩”思想,然后说明“推恩”就是“老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼”,即将自己的仁爱之心推及于四海之人。

第四部分明确提出要齐宣王摈弃霸道而实行王道。先是用“筛除法”揭示齐宣王想以武力称霸天下的政治野心,随后通过比喻和对比的方法说明实行霸道必败,最后又通过排比铺陈展示实行王道仁政将出现的美好政治局面,极富理想色彩。

第五部分提出保民而王的根本措施是“制民之产”,并进而阐述了制民之产的基本内容。

全文五个部分,都是紧紧扣住“保民而王”这一中心展开的:要实现王道就必须保民,要做到保民就必须有仁爱之心,有了仁爱之心才能够“推恩”于民,要实施推恩就必须摈弃霸道,要真正做到保民而王就必须制民之产。五个部分,因果有序,环环相扣,层层推进,不可挪移。由此可见,《齐桓晋文之事》虽然是自由对话的记录,但却不失为一篇中心突出、逻辑严密、层次清楚、结构整饬的论说文。

二、思想内涵概要

本文最充分地体现了孟子的王道仁政思想。这一思想的要点,主要有如下三个方面。

（一）以民为本：王道仁政的核心思想

本文比较全面地阐述了孟子“保民而王”的依据、途径和措施，充分体现出他的以民为本的政治思想。他提倡仁爱、推恩，是为了惠及百姓，“使天下仕者皆欲立于王之朝，耕者皆欲耕于王之野，商贾皆欲藏于王之市，行者皆欲出于王之涂，天下之欲疾其君者，皆欲赴愬于王”；他主张制民之产，是为了使老百姓“仰足以事父母，俯足以畜妻子，乐岁终身饱，凶年免于死亡”。而“民为贵，社稷次之，君为轻”的振聋发聩之言，则显示着他的民本思想所达到的高度。

孟子的王道仁政思想，虽然在当时无法实行，后来也长期被封建统治者阉割为维护专制的统治术，但在杀人盈野、长期战乱的战国中期，却是符合广大人民的愿望和利益的，不仅在当时是进步的，而且闪耀着永恒的理想光辉。

（二）仁爱之心：王道仁政的内在依据

孔子提倡仁者爱人，侧重于个人的人格修养和服务社会，孟子主张仁政爱民，侧重于统治者的内在心性与治国方略的联系，有继承，也有发展。孟子强调“不忍之心”，认为它是“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”，“推恩”四海，反对霸道、虐民、“罔民”，施行仁政的内在心理依据，实行王道的必由之路，是合乎逻辑的推论。虽然政治有其自身的规律，有仁爱之心未必就一定能够实行王道，但毫无仁爱之心者则必定不能实施仁政。仁爱不只是手段，它更是目的。“爱是创造爱的能力，无爱则不能创造爱”（弗洛姆《爱的艺术》）。“只要人人都献出一点爱，世界将变成美好的人间”（歌曲《爱的奉献》）。一切政治律条都会随着时代的发展而不断变化，只有怜悯、良知、博爱、人道，及至宗教的慈悲，才具有与人性共振，与天地同道的永恒性。

（三）制民之产：王道仁政的根本措施

孟子的王道理想，并非空泛的仁义道德，而是有着实实在在的经国济民内容的，这一点在儒家学说中非常突出。他一再强调制民之产，让老百姓有“恒产”，即有固定的不动产，稳定的收入，使他们足以“事父母”、“畜妻子”，“老者衣帛食肉，黎民不饥不寒”；他提出的实行王道仁政的根本措施——“五亩之宅，树之以桑”，“鸡豚狗彘之畜，无失其时”，“百亩之田，勿夺其时”，“谨庠序之教，申之以孝悌之义”——都着眼老百姓的基本生存条件，都体现出以经济为基础的思想。虽然他的“若民，则无恒产，因无恒心”的说法有些偏颇，但有恒产才有恒心的见解，却包蕴着经济基础决定上层建筑的合理内核。民以食为天，如果老百姓连饭也吃不饱，哪里还能有安乐的心态、和谐的社会呢？

艺术赏析

孟子四处游说，养成善辩的本领，他的散文大都体现出出色的论辩艺术。对《齐桓晋文之事》艺术特色的赏析，就要围绕着这方面来思考。

一、善于揣摩对方的心理活动，进行有效的诱导启发

整个对话过程，都是孟子牵着齐宣王的鼻子走。文章开头，齐宣王问的是霸业，孟子却把话题引向王道；这一转折之所以顺利通过，是由于孟子知道齐宣王急于号令天下，因而就顺应其大欲，变霸天下为王天下，这既不违背对方的根本欲望，又把话题引向了自己所希望的轨道。这是其一。当齐宣王提出“若寡人者，可以保民乎哉”时，孟子则以“不忍之心”为依据，作出肯定回答，而这不忍之心又恰恰见之于齐宣王自身的行为；这是聪明地抓住机会，通过发掘对方的长处来博取对方的欢心，不仅使对话可以欢畅地进行下去，而且可能使对方萌动对实行王道

的兴趣。这是其二。当齐宣王提出“此心之所以合于王者，何也”的问题时，孟子本可以直接答以“推恩”四海的途径，但他却先连譬设喻，在“不能”与“不为”的区别上大做文章；这是因为孟子深知实行王道十分艰难，须通过肯定齐宣王完全能够做到，只是目前还“不为”而已，从而尽力打消齐宣王对实行王道的畏难情绪，以调动和增强他的信心和勇气。这是其三。提出“推恩”的途径后，本可直接阐述实行王道的具体措施，但孟子却又用“抑或”一转，引出一段阐发霸道必败的大好文章；这是因为孟子知道，此时齐宣王虽已动了实行王道之心，但还存在以武力征服天下似乎更可行、更便捷的幻想，不除掉这一幻想，王道之心就难以确立。这是其四。从以上几个主要环节我们可以看到，孟子确实是善于揣摩对方心理、善于攻心、善于诱导启发的艺术大师，他不仅能够根据对方心理及时转换和设置话题，而且能够根据对方心理活动的进程，把握分寸，循序渐进，在不知不觉中，把对方引进自己的思路，一步步地到达预期的最终目标，真令人惊叹不已。

二、善于运用贴切而生动的比喻，阐明抽象而复杂的道理

孟子善喻。特别是在口头论辩中，对话衔接风急，话题转换特快，简洁明快的比喻就显得更为有效。例如，齐宣王问：“不为者与不能者之形，何以异？”这个问题，如果正面直接回应，是很难描述的。但孟子以“挟太山以超北海”和“为长者折枝”为喻，就将“不能者”与“不为者”的差别一下子端在对方眼前。而且孟子在选取喻体时，又夹带了夸张，使两个喻体的反差很大，强烈的对比就使听者更容易理解了。再如，用武力争霸天下的困难和危害是个很复杂的问题，但孟子以“缘木求鱼”作喻，就把途径的失误和适得其反的结果凸现了出来；接着又用“邹人与楚人战”再喻，又进而把力量之大小，强弱之悬殊，“以一服八”的自不量力和严重后果，一举而和盘托出了。这样的比喻，确实胜过千言万语。此外，“明足以察秋毫之末，而不见舆薪”、“天下可运于掌”等比喻，也用得同样的贴切、精美、有效。

比喻说理，至少有如下好处：一是化抽象为具体，化复杂为简明，浅近通俗，易于理解；二是喻义多藏，意在言外，发人深思，富于启迪；三是形象生动，可感性强，趣味横生。

三、运用排比、呼告、反问等修饰手法，增强论辩气势

本文多处用了排比句式。“然则一羽之不举……为不用恩焉”三句排比，用前两句作喻，有效地说明了齐宣王是有“恩”而不“推”的道理。“为肥甘不足于口与……便嬖不足使令于前与”五句排比设问，用筛除法，巧妙地得出齐宣王的“大欲”是武力征服天下的结论。“使天下仕者皆欲立于王之朝……皆欲赴愬于王”五句排比，极力铺陈王道乐土的美好境界，充满理想色彩，具有很大的感染力。“五亩之宅，树之以桑……颁白者不负戴于道路矣”四层排比，全面展示出制民之产、实行仁政的根本措施和丰衣足食、安居乐业的生活美景，也十分切实、清晰而诱人。排比句式是铺陈重要内容、增长文章语言气势的重要手段。

对话中多以问句领起，纲目十分清楚。而“盍亦反其本矣”两次呼告，“今恩足以及禽兽，而功不至于百姓者，独何与”两次反诘，如见其色，如闻其声，反复中包含着深切的情意和殷切的希望，听来确实警策有力，令人心动。

资料链接

“保民”的说法出现在《梁惠王上》，原文是：“保民而王，莫之能御也。”“若寡人者，可以保民乎哉？”赵岐《注》说：“保，安也。”但与“百姓之不见保，为不用恩焉”，“故推恩足以保四海，不推恩不足以保妻子”，“乐天者保天下，畏天者保其国”，“儒者之道，古之人若保赤子”等论述

参阅可知,《孟子》中“保民”一词有狭义和广义之别。狭义的“保民”只是安民,而广义的“保民”也包括养民和教民。……王道主义……的“保民”,指广义的“保民”,具体包含安民、养民、教民三项内容。(杨泽波《孟子评传》)

(陶型传)

背景简介

要深入理解《原君》，须进一步了解黄宗羲的生平事迹和先进思想。

黄宗羲之父黄尊素为明万历进士，天启中为御史，东林党人。因弹劾专权乱政的魏忠贤，被削职放归余姚原籍。不久，下狱，受酷刑而死。

崇祯元年，十九岁的黄宗羲“袖长锥，草疏，入京讼冤”，击杀狱卒，哭祭于诏狱中门，浩气震动内外。崇祯帝叹其为“忠臣孤子”。

十年后，在南京参与一百四十人公布《留都防乱公揭》，揭发阉党阮大铖祸国殃民之罪，遭残酷镇压，亡命日本。

顺治二年，清军南下，弘光政权崩溃，鲁王朱以海监国于绍兴。清军入关，黄宗羲招募里中子弟数百人组成“世忠营”，在余姚举兵抗清，达数年之久。鲁王政权授以监察御史兼职方司之职。

在配合张煌言进行复国活动失败后，漂泊海上，至顺治十年方返回故里，课徒授业，著述以终。屡拒清廷征召，至死不仕。

黄宗羲还是一个著名的学者，著述五十多种，三百多卷，涉及史学、经学、地理、律历、数学、诗文、杂著等，学术思想丰厚，政治观念先进，多有振聋发聩之响。最突出的是民权思想，主要体现在对君主专制正统的猛烈抨击，表现出可贵的民主主义思想。

代表作《明夷待访录》写于明朝灭亡之后，是写给将来的君主看的，意在为以后的汉族新政权预拟法制。《原君》是该书的第一篇，也是全书的主旨所在。

内容述评

全文大致可分四段。第一段从君主的起源说起，开宗明义，阐明君主的职分在于为天下“兴利”“除害”，这是全文的理论依据。第二段是对“后世君主”贪暴专制的抨击。可分两个层次：先揭示后世君主要害在于“以我之大私为天下之大公”，即把天下当作自己一人一家的私产；然后指出造成这一恶果的原因在于颠倒了“天下”与“君主”的关系，即不是“以天下为主，君为客”，而是“以君为主，天下为客”。由此，作者得出一个振聋发聩的结论：君主是“独夫民贼”，是天下最大的祸害。第三段着眼于批驳汉儒宋儒关于君主“如父如天”的谬论，肯定人们把专制君主“视如寇仇”“名为独夫”是必然的、合理的，打破了臣子要绝对服从君主，君主神圣不可侵犯这一维护皇权专制统治的传统伦理观念。最后一段是从君主自身的利害关系进行剖析，指出君主们视天下为一己之私，结果只能导致一幕幕不仅自身被杀、还要祸及子孙的

“血肉崩溃”的惨剧,而要避免这种惨祸,就必须“明乎为君之职分”。纵观全文,四个段落的分论点虽然各自有所侧重,却始终围绕着一个中心观念,那就是君主必须以天下为公。这就是《原君》的主旨。

黄宗羲是明末清初站在时代前列的伟大思想家。《原君》既是一篇对皇权专制统治的宣战书,又是一篇张扬民主理想的宣言书。文章继承并发扬了孟子“民贵君轻”的思想,将“轻”“重”关系,提升到“主”“客”关系,明确提出“天下为主”,也就是“民为主”的观念,从根本观念上否定专制制度。这在当时老朽昏庸、万马齐喑的封建中国,确是石破天惊之论。这一观念,开启了中国资产阶级民主思想的先河,对戊戌变法和辛亥革命都产生过深远影响。作者依凭“深邃的历史眼光”和“充实不可以已”的激情,敢于冒犯至高无上的皇权统治者,对历来被视为天经地义的专制统治观念进行痛快淋漓的抨击,表现出一种可贵的反传统叛逆精神,确是一个有胆有识的斗士。

当然,《原君》中也存在着时代的局限性。文中把自私自利、好逸恶劳视为人类的天性,乃至视为君主制度产生的根源,这是不符合人类和社会发展的历史实际的。作者虽然无情地鞭笞后世君主,但并不是要彻底铲除君主制,只是寄希望于君主的开明,寄希望于君主能够以天下为公。正因为如此,所以有人认为黄宗羲的思想仍属于“治权在君”,最多是“君主立宪”,并没有达到民主思想的基本政治标准;自然也有人坚持认为黄宗羲的思想是近代民主思想,他比欧洲的卢梭出生得早,但在民权理念上已经超过了卢梭。

艺术赏析

《原君》短小精悍,振聋发聩,主要得力于观点鲜明,见解透辟,逻辑严密,结构严谨。这主要来自作者思想的先进,所谓理直而气壮、思达而笔畅是也。另外,托古论今、层层对比的论证方法,典型历史论据的选择也起了很大作用。

颂扬三代以前的君主是托古,但托古只是一种手段,一种参照物,一种立论的依据,目的在于用托古之箭来射论今之的。于是,文中“古之人君”与“今之人君”的反复对照,就成为全文的基本论证方法,并具体体现在文章的各个层次、各个方面:通过古之人君为天下“兴利”“除害”,与今之人君“利己”“害人”的对比,更清晰地阐明了君主的真正职分;通过古之人君“以天下为主,君为客”,与今之人君“以君为主,天下为客”的对比,更深刻地揭示出后世君主专制独裁的本质;通过古人把君主“比之如父,拟之如天”,与今人把君主“视如寇仇,名为独夫”的对比,更鲜明地显现出后世君主狰狞贪婪的面目;通过“俄顷淫乐”与“无穷之悲”的对比,更精警地展示出专制统治给君主自身带来的惨痛后果。这些对比,义理绾联,共同汇聚为“以天下为公”还是“以天下为私”的根本对立,从而使君主必须以天下为公的中心思想得到了十分集中而充分地阐发。显然,托古论今、层层对比的论证方法,不仅通过对比双方的相互反衬,使文章的分论点和总论点都十分鲜明,而且鲜明体现出“相反更相成”的审美原理,从而将全文凝聚成一个内在义理十分强劲、内在逻辑相当严密的艺术整体。

文章引经据典,征用史实,论据充分而典型。这些论据看似信手拈来,实际上是经过精心选择的。为了打破君权神圣不可侵犯的传统观念,作者选取伯夷、叔齐“不食周粟”而饿死这一愚忠典型来予以批驳,并以汤武之贤、桀纣之暴为依据,以孟子的名言为印证,这就从不同的角度切入腠理,形成了四面张网之围,纵横捭阖之势,理足而气完。引布衣皇帝刘邦的话来披露君主“逐私利”、“家天下”的实质,用崇祯皇帝失国、杀女、自缢的事实来佐证专制君主终难

逃脱“血肉崩溃”的下场，也收到了点睛传神、惊心动魄、窥一斑而见全豹的效果。论据的鲜明、精到，不仅使论点持之有故、言之成理，而且使行文血肉丰满、形象生动，大大强化了感染力。

资料链接

民为贵，社稷次之，君为轻。（《孟子·尽心下》）

君者，舟也；庶人者，水也。水则载舟，水则覆舟。（《荀子·王制篇》）

大道之行也，天下为公。（《礼记·礼运》）

天下为公。（孙中山所题匾额）

天赋人权。（卢梭）

主权在民。（《人权宣言》）

（陶型传）

背景简介

郑燮号板桥,是清代“扬州八怪”之一。扬州八怪是清代中期活动于扬州地区一批风格相近的书画家总称。扬州八怪的名称由来已久,但八人的名字,诸说互有出入。据李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》,“八怪”为罗聘、李方膺、李鱣、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎。此外,各书列名“八怪”的,还有高凤翰、边寿民、闵贞等人,说法不一,今人多从李玉棻说。这是一群富有正义感的知识分子,生活在社会中层,对社会腐败、民生疾苦有所了解,自身又往往遭际坎坷,因而对社会有强烈的愤世嫉俗情绪。但由于他们接受的是封建文化教育,当时清王朝又正处在所谓“盛世”,其感慨和不满不可能突破时代藩篱,更多的只能是洁身自好,不苟同流俗,以自我清高标榜,思想常处在矛盾痛苦之中。他们当中以郑燮为代表,他除了书画创作之外,还留下了较多的文字,可谓“八怪”中的思想家。扬州八怪的艺术观,最突出的一点是重视个性表现,提倡风格独创,主张“自立门户”。作品题材一方面继承了文人画传统,以梅、兰、竹、菊、松、石等为主要描写对象,除了表现出清高、孤傲、超俗等思想外,还运用象征、比拟、隐喻等手法,并通过题写诗文,赋予作品深刻的社会内容和独特的表现形式。如郑燮以竹声比拟民间疾苦声,就是一个典型。扬州八怪的艺术在继承和发展中国传统水墨写意画方面,对后世产生了深远影响。

内容述评

这是郑板桥在范县知县任上写给堂弟郑墨的一封信,所谈的话题,应该就是郑墨来信中所述说的内容,他给予回应、评说和发挥。郑板桥无亲兄弟,堂弟郑墨小他二十四岁,所以在书信中以长辈的身份对郑墨谆谆教诫,也是情理中事。书信原文并不分段,教材为现代读者的阅读方便,按照作者要向其弟表达的意思,将全文分为四段:

第一段,写得到家书,表达“知新置田获秋稼五百斛”以后产生的喜悦欣慰之情。其中可分为先后述说的两层意思:一是交代家人要认真从事种种农活,扩大生产;二是设想自食其力、安享农家生活的美好情景。作者在述说时,不是就事论事,而用“靠田园长子孙气象”,以及“长为农夫以没世矣”这两个带价值判断的议论句,说明作者虽在为官,但早已下了归隐田园的决心,同时也为下面申说尊重农夫的道理预为张本。

第二段,从大道理上申说自己秉持的“天地间第一等人,只有农夫”的观念,对社会的流行价值观念“士为四民之首”进行批判和嘲弄。先说农夫是“苦其身,勤其力,耕种收获,以养天下之人”,从社会依赖农夫的劳作方能获得生存的物质基础层面,肯定了农夫对社会的重要贡

献;再反观读书人自以为“高于农夫一等”,实则一无所用,得出“居四民之末而亦不可得”的结论。两相比较,褒贬分明,说理透彻。

第三段,从礼待佃农的具体行为上对家人提出要求,并以今人荡轶风俗反衬之。作者认为主人与佃农的关系,“主客原是对待之义,我何贵而彼何贱乎?”表现了可贵的社会平等观念,再在信中把这种平等观念具体化为“体貌”、“怜悯”、“周全”、“宽让”等对待佃农的种种态度,娓娓而谈,亲切叮咛,可谓体贴入微。

第四段,再借应对购置田产之事,重申板桥家法,坚持在恶俗世风中“我自做自家事”这种独立不阿的立场。板桥家法的含义,是“世道盛则一德遵王,风俗偷则不同为恶”,这既是家庭行事准则,也可视为郑板桥安身立命、为人处事的最高原则。

本篇内容,有两点值得注意:

其一,“天地间第一等人,只有农夫”,实为一篇之警策,是全文书信的思想灵魂,集中体现了郑板桥可贵的亲民、仁民思想。在中国古代,士、农、工、商被称为“四民”,而一向流行的观念是“士为四民之首”。郑板桥敢于在家信中向这种观念挑战,有其继承中国以农为本传统的一面,但更多是来自作者个人的直接体察。他从自己的日常生活经验,悟出应该尊重农夫的劳动和人格的道理,从过去自认为“高于农夫一等”,到对士人为官后往往丧失独立人格的卑污行为以及丑恶灵魂的严厉批判和嘲讽,得出“士居四民之末”的结论。这样的认识是反传统的,颠覆了中国社会知识分子长期以来“学而优则仕”的价值观,足可惊世骇俗。而且,其中还始终贯串着作者的自我解剖,这种精神产生于郑板桥这样的士大夫文人,弥足珍贵。更进一步,作者抨击当时的读书人“一捧书本,便想中举、中进士、作官,如何攫取金钱、造大房屋、置多田产。起手便走错了路头,后来越做越坏,总没有个好结果”,把批判的矛头从士人身上,转向对科举取士制度的价值导向的质疑和指斥,其思想的锋芒是非常锐利的。我们读一下代表传统思想观念的《颜氏家训》:“若能常保数百卷书,千载终不为小人也。”这里的“小人”专指从事耕田的农夫,两相比较,其思想境界的高下,真判若霄壤。清代文人郑方坤在《本朝名家诗钞小传》中评价郑板桥书信说:“所刻寄弟书数纸,皆老成忠厚之言,大有光禄(颜之推)《庭诰》、《颜氏家训》遗意,异乎放荡以为高者,信贤者之不可测也。”把郑板桥与颜之推相提并论,恐怕是没有真正读懂这些书信的深意。

其二,作者为什么在第三段要提到唐人《七夕》诗?查唐诗,写七夕牛女相会的诗篇不在少数,有代表性的,如杜甫《牵牛织女》古诗,开头四句云:“牵牛出河西,织女出河东。万古永相望,七夕谁见同?”杜牧《七夕》云:“云阶月地一相过,未抵经年别恨多。最恨明朝洗车雨,不教回脚渡天河。”李商隐《七夕》云:“潞扇斜分凤幄开,星桥横过鹊飞回。争将世上无期别,换得年年一度来?”这些以牛女为题材诗篇的立意,确实都属于郑板桥所说的“皆作会别可怜之语”。他却对唐人七夕诗的立意用批判的眼光对待,从牛郎织女的故事中,看出“衣之源也”、“食之本也”的“最贵”价值,得出了这一故事蕴涵的“务本勤民”的“命名本旨”,实在是独具慧眼。这一观点,与上文重视农夫在社会物质生活中的作用,是一脉相承的。

艺术赏析

一、情真意挚,悱恻动人

前人评郑板桥家书,有“情真意挚,悱恻动人”(《清代学者像传》)的评语,说得十分精当。书信本是述事陈情之文,家书是亲人之间思想情感交流的桥梁,不需公诸社会、为外人道,自然

而然地摒弃做作矫情,其内容完全应该是表达真情实感的,让家人读了你的文字,仿佛能见到你的音容笑貌,感受到你的殷切情意。所以好的家书,就是应该记事陈情,尚真去伪,如清代学者黄宗羲所说,“至文不过家书写”(《与唐翼修广文论文》)。在这封家书中,自家兄弟之间,说家常,诉衷曲,谈世相,议人事,信口而谈,随兴而发,在关于家政农事琐碎之极的谈话中,流露出亲人之间毫无隔阂的真挚情感,是十分动人的。

当然由于某些特殊的原因,也有的书信故意掩饰自己的真情流露,因此鲁迅先生曾经告诫我们对有的书信情感的真实性要留个心眼:“写信固然比较的随便,然而做作惯了的,仍不免带些惯性,别人以为他这回是赤条条的上场了罢,他其实还是穿着肉色紧身小衫裤,甚至于用了平常决不应用的奶罩。话虽如此,比起峨冠博带的时候来,这一回可究竟较近于真实。所以从作家的日记或尺牍上,往往能得到比看他的作品更其明晰的意见,也就是他自己的简洁的注释。不过也不能十分当真。有些作家是连账簿也用心机的,叔本华记账就用梵文,不愿意别人明白。”(《孔另境编〈当代文人尺牍抄〉序》)郑板桥此信应该没有这样的矫情或掩饰。

二、清新自然,晓畅明白

书信体最少规矩,篇幅可长可短,风格可庄可谐,内容随心所欲,任意挥洒,因此在语言风格上,会取促膝对坐聊家常话的话语姿态,显得清新自然,晓畅易懂。在此信中,作者大量使用口语,不事雕琢,具有独特的艺术魅力。如首段交代农事:“要须制碓,制磨,制筛罗、簸箕,制大小扫帚,制升、斗、斛。家中妇女,率诸婢妾,皆令习舂揅蹂簸之事”,写得琐碎甚至于有点唠叨,不仅见得作者对农事内行,而且文字中洋溢着“靠田园长子孙气象”的难以遏制的喜悦之情;设想农家生活:“天寒地冻时,穷亲戚朋友到门,先泡一大碗炒米送手中,佐以酱姜一小碟,最是暖老温贫之具。暇日咽碎米饼,煮糊涂粥,缩颈而啜之,霜晨雪早,得此周身俱暖”,既把农家生活情景描述得如在目前,其中隐含的向往之情,又成为“吾其长为农夫以没世”的人生态度的有力支撑。第二段中对读书人嘴脸入木三分的描画,第三段中对礼待佃农的絮絮叮嘱,都显得亲切自然,没有书生气和官场腔。末段对“板桥家法”的概括,文雅的表述是“世道盛则一德遵王,风俗偷则不同为恶”,家常的表述则是用“他自做他家事,我自做我家事”,一雅一俗,明白晓畅,直截了当,令人印象深刻。

资料链接

一、《清史列传·郑燮传》:

郑燮,号板桥,乾隆元年进士。知范县,爱民如子。绝苞苴,无留牍。公余辄与文士觴咏,有忘其为长吏者。调潍县,岁荒,人相食,燮开仓赈贷,或阻之,燮曰:“此何时?俟辗转申报,民无孑遗矣。有谴我任之。”发谷若干石,令民具领券借给,活万余人,上宪嘉其能。秋又歉,捐廉代输,去之日,悉取券焚之。潍人戴德,为立祠。燮有奇才,性旷达,不拘小节;于民事则纤悉必周。尝夜出,闻书声出茅屋,询知韩生梦周,贫家子也,给薪水助之。韩成进士,有知己之感焉。官东省先后十二载,无留牍,亦无冤民。乞休归,囊橐萧然,卖书画以自给。文宏博雄丽,诗宗范、陆,词尤工妙。书出入汉隶中而别开生面。以余事写兰竹,随意挥洒,笔趣横生。其需次春明也,慎郡王极敬礼之。一缣一楮,不独海内宝贵,即外服亦争购之。著《板桥诗钞》诸书。

二、寄给郑墨的其他书信:

《与舍弟书十六通》郑板桥自题:

板桥诗文最不喜求人作序，求之王公大人，既以借光为可耻，求之湖海名流，必致含讥带讪，遭其荼毒，而无可如何，总不如不序为得也。几篇家信，原算不得文章，有些好处，大家看看，如无好处，糊窗糊壁，覆瓿覆盎而已，何以序为？乾隆己巳。

《范县署中寄舍弟墨》

刹远寺祖坟是东门一枝大家公用的。我因葬父母无地，遂葬其旁，得风水力成进士，作宦数年无恙，是众人之富贵福泽，我一人夺之也。于心安乎？不安乎？可怜我东门人取鱼捞虾，撑船结网破屋中，吃秕糠啜麦粥，寒取荇叶蕴头蒋角煮之，旁贴荞麦锅饼便是美食，幼儿女争要。每一念及，真含泪欲落也。汝持俸钱南归，可挨家比户逐一散给，南门六家，竹横港十八家，下佃一家，虽远，亦是一脉，皆当有所分惠。骐麟小叔祖亦安在。无父无母孤儿村中最能欺负，宜访求而慰问之。自曾祖父至我兄弟四代，亲戚有久而不相识者各赠二金，以相连续，此后便好来往。徐宗于、陆白义辈是旧时同学，日夕相征逐也。犹忆谈文古庙中，破廊败叶，飕飕至二三鼓不去，或骑石狮子脊背上论兵起舞，纵论天下事。今皆落落未遇。亦当分俸以敦夙好。凡人，于文章学问，辄自谓已长，科名唾手可得，不知具是侥幸。设我至今不第，又何处叫屈来？岂得以此骄傲朋友？敦宗族，睦亲姻，念故交，大数既得，其余邻里乡党，相酬相恤，汝自为之，务在金尽为止，愚兄不必琐琐矣。

《范县署中寄舍弟墨第二书》

吾弟所买宅地严紧密栗，处家最宜，只是天井太小，见天不大，愚兄心思旷远，不乐居耳。是宅北，至鸚鵡桥，不过百步，鸚鵡桥至杏花楼不过三十步，其左右颇多隙地，幼时饮酒其旁，见一片荒城，半堤衰柳，断桥流水，破屋丛花，心窃乐之。若得制钱五十千，便可买地一大段，他日结茅有在矣。吾意欲筑一土墙院子，门内多栽竹树草花，用碎砖铺曲径一条，以达二门，其内茅屋二间，一间坐客，一间作房。贮图书、史籍、笔墨、砚瓦、酒董、茶具其中，为良朋好友、后生小子论文赋诗之所。其后住家主屋三间，厨屋二间，奴子屋一间，共八间，具用草苫，如此足矣。清晨日尚未出，望东海一片红霞，薄暮斜阳满树。立院中高处便见烟水平桥，家中宴客，墙外人亦望见灯火。南至汝家百三十步，东至小园仅一水，实为恒便。或曰：此等宅居甚适，只是怕盗贼。不知盗贼亦穷民耳，开门延入，商量分惠，有甚么便拿甚么去；若一无所有，便王献之青毡，亦可携取质百数钱救急也。吾弟当留心此地，为狂兄娱老之资，不知可能遂愿否？

《范县署中寄舍弟墨第三书》

禹会诸侯于涂山，执玉帛者万国。至夏殷之际，仅有三千，彼七千者竟何往矣？周武王大封同异姓，合前代诸侯得千八百国，彼一千余国又何往矣？其时强侵弱、众暴寡，刀痕箭创，熏眼破肋，奔窜死亡无地者何可胜道。特无孔子作《春秋》，左丘明为《传记》，故不传于世耳。世儒不知，谓春秋为极乱之世复可道，而春秋以前皆若浑浑噩噩、荡荡平平，殊甚好笑也！太王之贤圣，为狄所侵，必至弃国与之而后已。天子不能征，方伯不能讨，则夏殷之季，世其抢攘淆乱，为何如尚得谓之荡平安辑哉？至于《春秋》一书，不过因赴告之文书之，以定褒贬，左氏乃得依经作传。其时不赴告而背理坏道，乱亡破灭者十倍于《左传》而无所考。即如汉阳诸姬，楚实尽之。诸姬是若干国，楚是何年月日，如何殄灭，他也寻不出证据来。学者读《春秋》经传，以为极乱，而不知其所书尚是十之一、千之百也，嗟乎！吾辈既不得志于时，困守于山椒海麓之间，翻阅遗编，发为长吟浩叹，或喜而歌，或悲而泣，诚知书中有书，书外有书，则心空明而理圆润，岂复为古人所束缚而略无张主乎？岂复为后世小儒所颠倒迷惑反失古人真意乎？虽无帝王师相之权，而进退百王，屏当千古，是亦足以豪而乐矣！又如春秋鲁国之史也，使竖儒为之，必自伯禽起首。乃为全书如何没头没脑半路上从隐公说起？殊不知圣人只要明理，范世不必

拘牵,其简册可考者考之,不可考者置之。如隐公并不可考,便从桓庄起亦得。或曰“春秋起自隐公、重让也,删书断自唐虞,亦重让也”,此与儿童之见无异。试问:唐虞以前天子哪个是争来的?大率删书断自唐虞,唐虞之前荒远不可信也;《春秋》起自隐公,隐公以前残缺不可考也,所谓史关文耳。总是读书要有特识,依样葫芦无有是处,而特识又不外乎至情至理,歪扭乱窜,无有是处。

人谓《史记》以吴太伯为世家第一,伯夷为列传第一,俱重让国,但五帝本纪以黄帝为第一,是戮蚩尤用兵之始,然则,又重争乎?后先矛盾不应至是。总是竖儒之言必不可听,学者自出眼孔,自竖脊骨读书可尔。乾隆九年六月十五日,哥哥字。

《范县署中寄舍弟墨第五书》

作诗非难,命题为难。题高则诗高,题矮则诗矮,不可不慎也。少陵诗高绝千古,自不必言,即其命题已早居百尺楼上矣。通体不能悉举,且就一二言之。《哀江头》、《哀王孙》,伤亡国也;《新婚别》、《无家别》、《垂老别》,前后《出塞》诸篇悲戍役也;《兵车行》、《丽人行》,乱之始也;《达行在所》三首,庆中兴也;《北征》、《洗兵马》,喜复国,望太平也。只一开卷阅其题次,一种忧国忧民、忽悲忽喜之情,以及宗庙丘墟、关山劳戍之苦,宛然在目。其题如此,其诗有不痛心入骨者乎?至于往来赠答,杯酒淋漓,皆一时豪杰有本有用之人。故其诗信当时传后世而不可废。放翁诗则又不然。诗最多,题最少,不过“山居”、“村居”、“春日”、“秋日”、“即事”、“遗兴”而已。岂放翁为诗与少陵有二道哉?盖安史之变,天下土崩,郭子仪、李光弼、陈元礼、王思礼之流精忠勇略,冠绝一时,卒复唐之社稷。在《八哀诗》中既略叙其人,而《洗兵马》一篇又复总其全数而赞叹之,少陵非苟作也。南宋时君父幽囚,栖身杭越,其辱与危亦至矣!讲理学者推极于毫厘分寸而卒无救时济变之才,在朝诸大臣皆流连诗酒,沉溺湖山,不顾国之大计。是尚得为有人乎?是尚可辱吾诗歌而劳吾赠答乎?直以《山居》、《村居》、《夏日》、《秋日》,了却诗债而已。且国将亡,必多忌,躬行桀纣,必曰“驾尧舜而轶汤武”。宋自绍兴以来,主和议、增岁币、送尊号、处卑朝、刮民膏、戮大将,无恶不作,无陋不为,百姓莫敢言喘。放翁恶得形诸篇翰以自取戾乎?故杜诗之有人,诚有人也;陆诗之无人,诚无人也。杜之历陈时事,寓谏诤也;陆之绝口不言,免罗织也。虽以放翁诗题与少陵并列,奚不可也?近世诗家题目非赏花即宴集,非喜晤即赠行,满纸人名,某轩某园,某亭某斋,某楼某岩,某村某墅,皆市井流俗不堪之子。今日才立别号,明日便上诗笺。其题如此,其诗可知,其诗如此,其人品又可知。吾弟欲从事于此,可以终岁不作,不可以一字苟吟。慎题目所以端人品、厉风教也。若一时无好题目,则论往古告来今,《乐府》旧题尽有做不尽处,盍为之?哥哥字。

(方智范)

背景简介

胡适的这篇文章最初发表于台湾出版的《自由中国》1959年3月16日第20卷第6期。

《自由中国》是胡适与雷震(1897—1979)于1949年共同创办的政论性半月刊杂志,胡适担任发行人,雷震负责实际运作。据曾在《自由中国》任文艺编辑的作家聂华苓说:“雷先生从大陆到台湾之前,就在上海和胡适商量创办一个宣传自由与民主的刊物。《自由中国》是胡适命名的,杂志的宗旨是他在赴美的船上写的。1949年《自由中国》创办时,他人在美国,却是《自由中国》的发行人,虽不情愿,也默认了,也为一小撮开明的中国知识分子撑腰。《自由中国》毕竟创刊了,他任发行人有关键性的作用。”(见《雷震与胡适》)

《自由中国》鼓吹自由、民主和宪政,批评时政和国民党的专制统治,在当时思想文化界有重要影响,并成为销量最大的政论刊物。由此引发了执政当局的不满,1960年《自由中国》被查封停刊,主编雷震则被拘捕判刑。时任台湾“中央研究院”院长的胡适正在美国开会,在答美联社、合众社记者问时表示,雷震案不应由军法审判。在日记中则写道:“这算什么审判?在国外实在见不得人,实在抬不起头来,……我不敢到任何酒会去,我躲到普林斯顿大学去过双十节,因为我抬不起头来见人。”胡适回台湾后接见记者,认为《自由中国》为了争取言论自由而停刊也不失为“光荣的下场”,雷震办《自由中国》已成为言论自由的象征,并说:“我曾主张为他造铜像,不料换来的是十年坐监,这是很不公平的!”为表示气愤,胡适说此话时还用力拍了一下桌子。

胡适此文的发表与查封相隔了一年半的时间。虽然两者之间没有直接的因果关系,但胡适文章的立意显然是针对查封行为的时代背景的。

内容述评

本篇中,胡适以母校史学大师布尔的一句话“我年纪越大,越感觉到容忍比自由还更重要”为起兴,不仅深表同感,而且认为它“是一句不可磨灭的格言”。顺着布尔的思路,胡适进一步发挥,并引申出自己的观点:“容忍是一切自由的根本:没有容忍,就没有自由。”胡适的话换一种表述即是:因为容忍是自由存在的前提,所以容忍比自由更重要。打个比方来说,容忍是“根”,自由是“花朵”。胡适为布尔的那句格言寻找到了立论依据,并赋予了理论色彩。

以中国自由主义知识分子代表人物著称的胡适,为什么舍近求远,迂回曲折,放下自由的直接张扬,间接地倡导起容忍的精神了呢?这和年龄有关:“年纪越大,越觉得容忍比自由还更重要。”这是一个人的思想与年龄互动的有趣课题,从根本上说,是老年人与青年人心理特

点不同、社会经验差异所形成的。胡适写本文时已 68 岁,他以自己的思想经历来阐释其中的道理。首先,青年人血气方刚,容易冲动激进。“我在那时候抱着‘破除迷信’的热心”,“动了一点正义的火气”,“一个小孩子很不容忍的‘卫道’态度”,都说明青年人长于积极进取而欠缺冷静反思的思维特点。相对而言,老年人较为心平气和,思考时较能客观周详。其次,青年与老年在知识积累、认识能力上是存在差异的。胡适以自己为例,“我在五十年前,完全没有懂得这一段……”“我当时也完全没有注意到郑玄注……”等,都说明知识的局限造成认识上的偏差。再次,人生经历对思想有影响。胡适之所以认为“容忍比自由还更重要”,是因为“我在这个世界上居然享受了四十多年的容忍与自由”,“我要用容忍的态度来报答社会对我的容忍”。这是他的社会认知与知恩图报心理。青年时期往往更多地关注社会的负面而对现实强烈不满。对于胡适的个人经验之谈,需要指出的是,社会容忍胡适的主要是他的“无神论”,这很大程度上是由于中国社会与文化传统在宗教信仰问题上历来是多元和宽容的。对于马克思主义等革命思想在旧时的中国社会的境遇,胡适的“社会容忍论”就未必能够成立。

胡适立论的另一个依据是历史经验。他从西方历史的角度考察了自由与容忍的关系,提出“容忍的态度是最难得、最稀有的态度”的结论。尤其举出新教领袖高尔文起初反对罗马旧教的不容忍到执掌大权后自己对异端不容忍的例子证明之。胡适的独到之处是分析不容忍态度背后隐藏的群体心理根源。其一是人类普遍的共性,或曰共同人性,它是“喜同而恶异的”。对于这一点胡适没有过多的发挥,因为喜同恶异并不一定导致暴力与杀人。其二是“深信我自己是‘不会错的’的心理”,这是胡适阐释的重点。宗教专制主义信仰一神论,认为自己代表了全知全能、永远正确的上帝的旨意,而反对自己就是反对上帝,就成了上帝的敌人——魔鬼了。宗教时代虽然已离我们远去,但是在政治思想领域的绝对主义、自我中心主义和一元论依然存在。陈独秀当年的“必以吾辈所主张者为绝对之是”的态度就是一例。专制主义、极端主义生长的土壤就是不承认自己的可错性。人不是上帝,任何人都生活在历史的具体的社会环境之中,因而具有认识的局限性和出错的可能性。只有认识到自己的可错性,才会有开放的心态、对话的愿望和容忍的态度。胡适对容忍的强调在当下仍有积极的现实意义。我们所处的多种文化的世界和多元化的社会要实现和谐与发展,必须做到“和而不同”,必须根除以自己的见解为“绝对之是”的狭隘、极端的认知态度。

至于如何达成社会的容忍态度,胡适的应对策略是人人将心比心,从我做起。这道理永远是不错的:人人都有容忍的态度,社会还会不宽容吗?但实际上他却回避了当时台湾国民党威权统治不宽容的尖锐问题。并非胡适对当局的不宽容没有批判之心,事实上这篇文章就是对台湾现状有感而发的,只是胡适为人处世的中庸平和、世故老到,令他只能说到“戒律自己”为止。

艺术赏析

对于论说文来说,逻辑的清晰明白、论证的充分切实是最重要的。本篇的论题是“容忍与自由”,也就是要论述两者之间的关系。核心论点是:“容忍是一切自由的根本:没有容忍,就没有自由。”这就将容忍与自由之间的因果关系、前后关系、重轻关系阐释得非常清晰和概括。全文支撑核心观点的有三个分论点。其一是“年纪越大,越觉得容忍比自由还更重要”。胡适从自己的个人经历和体会加以证明,并有虚有实、虚实结合。详实交代的是他十七岁上写的短文、《礼记·王制》的原文以及今日的反思,对于“我在这个世界上居然享受了四十多年的容忍

与自由”则以虚写带过,多议论而不罗列事实。其二是“在宗教自由史上,在思想自由史上,在政治自由史上,我们都可以看见容忍的态度是最难得、最稀有的态度”。因为难得、稀有,容忍才比自由更为重要。这就是胡适与上文观点呼应的逻辑思路。从论证材料方面来说,胡适从个人角度转入了历史角度,既以西方宗教史上高尔文杀塞维图斯为例,又以五四时期他与陈独秀之间的一场争论作佐证。重点则是探讨容忍态度难得、稀有,而不容忍态度四处长期泛滥的根源。其三是“戒律自己”,决不可“以吾辈所主张者为绝对之是”。作为行文秩序,它与上段陈独秀的引文相衔接,显得自然贴切;从逻辑关系而言,则是针对上文揭示的不容忍态度的一个解决方案。尽管文末这段文字不多,亦无过多证明与发挥,却对全文起着画龙点睛的作用,不仅将“没有容忍,就没有自由”的普遍价值命题落实到当时现实社会的语境,而且把抽象的理论提升到实践操作的层面。

本文的另一特色是将理论命题具体化、个人化。理论是灰色的,而个人的经历与思想总是具体的、独特的和生动的。抽象的概念和理论思辨往往因行文枯燥乏味而吓跑普通读者,而个人性的往事回忆却可能拉近作者与读者之间的心灵距离。胡适深谙此理。他没有对“容忍”、“自由”下定义,没有作学理上的溯源,而是谈与布尔的交往,与陈独秀的争论,以及自己青年时期的犯错。尤其是对“少不更事”的反思和自我批判,更能给读者一种坦诚与亲近感。其实,本文还有更深一层的契合,即论证形式与观点内涵在个人性旗帜下的有机联系。胡适以个人经历证明“容忍比自由更重要”,在如何做到容忍的态度时,他还是提出个人性的“戒律自己”。这似乎是拿自己从不容忍到容忍的思想转变来为他人树立一个样板。

本文也体现了胡适一贯的文章风格:言之有物,明白清楚。胡适的文章,粗看总觉得平平常常,没什么吸引眼球的鲜明的艺术风格,既不古朴高雅,也不华丽时尚,都是大实话、大白话。然而细细体味,会感到这是一种很能体现实用主义的议论文体,说理剀切详明,行文自然流畅,与读者交流起来毫无阅读和理解上的障碍。这自然也是一种风格,只是读者往往专注于内容的接受而体会不到它的好处。胡适是白话文运动的倡导者,在著名的《文学改良刍议》一文中曾提出八项主张,第一条就是“须言之有物”。后来在《什么是文学》里又论述了文学的“三个要件”,指出:“第一要明白清楚。”胡适是不承认“纯文”与“杂文”之类的分法的,他认为任何文章、主体只可分作“文学的”与“非文学的”两大类,而“文学的”首要标准即是言之有物,明白清楚。言之有物,就是“要有话说,方才说话”。明白清楚,就是“使人懂得,使人容易懂得,使人决不会误解”,即“懂得性”。胡适的文风是他一贯主张的实现。对于我们来说,这也是写好文章的“底线”。

资料链接

参考文章

1. 聂华苓:《雷震与胡适》,章立凡主编《记忆:往事未付红尘》,陕西师范大学出版社 2004 年版。
2. [美]房龙:《宽容》,三联书店 1985 年版。
3. 周作人:《文艺上的宽容》,《自己的园地·雨天的书·泽泻集》,岳麓书社 1987 年版。
4. 王蒙:《论“费厄泼赖”应该实行》,《读书》,1980 年第 1 期。

(方克强)

莫言 | 当众人都哭时,应该允许有的人不哭

背景简介

莫言的家乡是个贫瘠的地方,极左路线又造成了1960年前后的大饥荒,他家虽然是上中农,却也曾在大年三十到别人家讨过饺子吃。因为“文革”,他小学五年级便辍学,在农村劳动多年,对土地、农民有了深厚而复杂的感情。那期间,他深受民间故事和传说的影响。那些乡下流传的鬼怪故事,不仅培育了他的奇异想象力,而且成为他小说中许多荒诞情节的材料;乡间说书人那些神采飞扬的讲述,不仅奠基了他的创作风格,而且使他成为一个喜欢讲故事的人。于是他拿起笔来开始自己讲故事,讲啊讲啊,越讲越聪明,越讲越巧妙,没想到竟然讲到了诺贝尔文学奖的领奖台上。

莫言一直是个有争议的作家,这可能与他只讲故事、不发或少发议论有关。随着他的作品被翻译成多国文字,获得国内外奖项越来越多,风言风语也多了起来。虽然争议的观点都有些犹抱琵琶半遮面,却还是看得出,主要是作品的政治倾向问题。有人说他是故意与现实保持距离,当然也有人说文学本来就不应当太贴近政治。当长篇小说《蛙》获得茅盾文学奖时,有人说他是有意用现实的计划生育题材来应合海外的人性论普世理念。莫言不愿辩解这些问题,只是在几篇有不少故事特色的随笔中捎带着旁敲侧击了一下。这篇《当众人都哭时,应该允许有的人不哭》,就是在这种情况下写出来的。读读想想,你可以感觉到,说莫言主张文学应当脱离政治可能是一个误解。

内容述评

这篇文章虽短,内涵却很丰富,至少有如下四个问题需要深入思考。

其一,“尊重别人的选择,是社会进步的一种表现”。

这是贯穿全文的主要旨意。首先,作者从文学作品的译介说起,认为“任何选择都是偏颇的”,因为任何选择都要受“审美偏好”和“价值观念”的左右,“被正读”,“被误读”,有“捧”有“贬”,都是必然的、正常的,因而,只有提供多种选择、允许多种选择才可能“较为全面”。接着,作者“希望读者能从纯粹文学和艺术的角度来解读自己的作品”,因为“文学不能脱离政治,但好的文学应当大于政治”,所以,冲破政治标准唯一的藩篱,“尊重别人的选择,是社会进步的一种表现”。最后,作者讲了“一个小小的关于选择的故事”:在参观阶级教育展览馆时,众人都号哭时竟然有一个同学不哭,结果这个同学被“愤怒”、被“告密”、被“退学”。这个故事鲜明地显现出,那时的“不允许选择”已经达到了何种程度,已经造成了多么严重的后果。

由于每个人的生存经历和社会影响有所不同,在审美偏好和价值观念上必然会有差异,因

而尊重别人的选择,就是尊重别人的个性,尊重别人的尊严,尊重别人的人权。对待文学作品、文学译介是这样,对待其他个人喜好、个人观点也应当是这样。“尊重个人选择,是社会进步的一种表现”,这话是有针对性和普遍意义的。在极左路线占统治地位,特别是四人帮横行霸道的“文革”时期,不讲个性,只讲阶级性,不讲人格独立,只讲政治觉悟,个人在兴趣上,特别是在思想上,毫无选择余地,根本没有独立思考的权利。正如杜书瀛在《读顾准》中所说:“好像人类社会也只能像自然界一样,天上只允许有一个太阳,其他只能被其光辉照耀。太阳之外的发光体,都是‘罪恶’的存在。”在这样的政治氛围、思想禁锢中,自然会出现像文中故事所描绘的那种千人一面、万人一腔的局面:没有个性,没有尊严,没有思想的自由,心灵遭受巨大的压抑,精神遭受极度的扭曲。

其二,“文学不能脱离政治,但好的文学应当大于政治”。

这个说法是针对所谓“脱离政治”的问题提出来的。从小处说,因为总是有人在作者作品的政治倾向上做文章,不管是褒也好贬也好,好像都还是把文学与政治的关系看得特别重,似乎不扯上政治就有问题。这恐怕还是政治标准第一的观点在作怪吧?“文学不能脱离政治,但好的文学应当大于政治”这句话,是作者对这个问题的正面回答,而引用米兰·昆德拉的话,对有人要“在他的小说中寻找对一个政治制度的批评”,则毫不掩饰地表示了自己的反感。从大处看,中国历来的文论都强调“文以载道”,即使有人不以为然,也不敢明说出来。在极左思潮泛滥时,“政治标准第一”升格为政治标准唯一,不仅在文艺方面用“打击敌人、消灭敌人的有力武器”代替了文学定义,而且在学校教育和社会管理领域,也用政治观念代替了一切思想,用政治觉悟代替了品格修养。可见,政治第一,“不允许选择”是中国的一个根深蒂固的传统。

“文学不能脱离政治”,这是自然的,也是应当提倡的;但不能不允许人家不涉及政治,更不能认为不涉及政治就是坏作品。“好的文学应当大于政治”,这话至少包含两方面的意思。广义地说,文学是用形象说话,形象具有原生态和全息性,不同程度地包罗一切社会因素,因此,它大于思想,因为思想是现象的概括,也大于政治,因为政治只是社会的一个方面。作者为什么强调文学是“写人的”,写“人的情感,人的命运,人的灵魂中的善与美,丑与恶”?因为人是社会关系的总和,人的情感、命运、灵魂中,包蕴着一切生命因素,包蕴着一切社会因素。天高任鸟飞,海阔凭鱼跃,为什么只能是政治?即使体现政治,是褒是贬也应当允许选择,暴露缺陷以引起疗救的注意,或许比粉饰太平、歌功颂德更有价值。狭义地看,“好的文学”应当有责任感,但那是对人、对社会,乃至对人类、对世界,而不仅仅是对政治;政治是各色各样的,也会藏污纳垢,文学只能尊重和维护它好的方面。文学是以形象感人,以情感动人,让它潜移默化地来陶冶人的心性、良知和品格,或许比直接干预政治更符合艺术规律,因而也更有良性效果。

其三,小故事:以哭为荣的表演秀。

故事用形象说话,其内涵是多元的。其中特别值得注意的是,莫言在斯德哥尔摩领取诺贝尔文学奖时所发表的感言中,不仅又讲了本文中的这个故事,而且在“当众人都哭时,应当允许有的人不哭”后面又加了一句:“当哭成为一种表演时,更应该允许有的人不哭。”这句话触及了这个故事更深一层的内涵:希图在思想上遵于一统的理想主义,加上强制的统治权力,势必导致形式主义和伪善。伪善是逼出来的。如果是为了信仰而加入一定的宗教、党派或有特定宗旨的团体,从而克服个性的欲望和权利,以最大的能量奉献于理想事业,那也许无可非议;但一定要把这种原则硬性推行到特定集体以外,那就可能造成非理性强加,并由此带来严重恶果。十几岁的小学生,集体把“哭”当作政治进步的表现,这种“以哭为荣的表演秀”,绝不是偶

发事件和一寒之冰；今天四处乱刮的作秀风，恐怕也是昔日表演秀在新形势下的变种吧？成群的学生对那个不哭者的告密，与其说是真诚，不如说是一种不自觉的心虚，是一种伪善怕真诚照见自己的畏惧心理。那个没有参与痛哭表演的同学，虽然表现出一种大无畏的反潮流精神，却也谈不上什么先知性的特高觉悟，只是单纯的心性暂时还没有受到戕害而已；而他的被告密、被警告、被退学，乃至不到四十岁就死去，则是单纯心性的人难以在虚伪成风的环境中苟活下去的体现。显然，在那样的情势下，“讲真话”是不可能的，就是退而求其次，“不讲假话”，也是很难做到的。不过，逼出来的伪善是有毒的，扭曲的环境造成扭曲的灵魂，扭曲的灵魂也会反过来对环境进行报复。现在的环境已经有所改变，但社会上那种无信仰、无理想、唯以拜权拜金为尚的消极能量，不正是对长期不尊重个性、不尊重人格的伪善理想主义的惩罚吗？

其四，总体上的和而不同理念。

说“尊重别人的选择，是社会进步的一种表现”，说“好的文学大于政治”，不要一味地用政治标准来评价作家作品，说“当众人都哭时，应该允许有的人不哭”，“当哭成为一种表演时，更应该允许有的人不哭”，这些说法里面，包含着一个共同的理念，那就是和而不同。多样共存，多元并立，是世上万事万物的自然存在状态，也是“和”、“和谐”的当然前提。有不同而求和谐，达和谐而存不同，这不是一时一地的方针政策，而是社会常理，人生常道，地矩天规。不仅文学要和而不同才能百花齐放，社会要和而不同才能生气勃勃，就是思想也要和而不同才能通达畅亮，政治也要和而不同才能多元互补，才能清正廉明，才能长治久安。“和实生物，同则不继”，这是合乎天经地义的忠言。

“尊重别人的选择”，好像不是什么难题，但却很难做到；好像也不是什么社会政治大事，但就是有人不敢做、不肯做、不愿做。由此可见，作者强调尊重别人的选择“是社会进步的一种表现”，是有眼光的。喜同恶异是人们基于自我保护所形成的普遍心理倾向，认为多则争、异则乱，因而一味地追求“同”的比量，乃至千方百计地消除“不同”，也是执政者基于巩固政权所普遍采取的思维方法。因此，要真正做到尊重别人的选择，真正落实和而不同，不仅需要辩证的思想，还需要宽阔的心胸，从而在努力促进各个“不同”要素自身充分发展的基础上，不断求得“和”的合理程度，并逐步走向“和”的理想境界。这样的努力，这样的和谐，才是真实的、美好的、持久的。

艺术赏析

这是篇议论性随笔，但最动人、最发人深思的却是那个小故事，这就是形象大于思想的效果。故事虽小，里面却既有人物、事件，又有情致、心理，既涉及思想、教育，又牵连政治、文化，既显现了人格、人品，又蕴含着人性、人权，要是不论轻重、巨细，其内涵和外延都是难以穷尽的。如果用概念、逻辑来予以指称、判断，那么，得其一者就可能是漏其万，即使是得其一，也最多是抓住一些要素、得其一些要领而已；而唯一能够得其全体、融其全旨者，只有故事本身。作者一再声称自己是个喜欢讲故事的人，不仅用小说讲故事，而且用一连串的故事作为获奖演讲辞，即使是在以讲道理为主的杂论随笔中也常常穿插一些有意味的小故事，无疑，这是深谙故事性能、在议论中也努力求真求全求美的体现。

写文章是给别人看的，要让读者不仅能读下去，还要能想开去，而且让人想得越多越深越远越好。这就要行文既言之有物，又空灵蕴藉，给读者留有想象的余地。只有经过自己想象和感悟而得到的东西，才是真知真得。在议论中穿插一些生动的故事，以实事感人，以实情动人，

让读者感而悟之,思而得之,这是一条事、情、理交融而说服力更强的途径。莫言不仅喜欢讲故事,而且善于讲故事;不仅善于讲故事,而且善于点拨故事。点拨是必要的,至少有画龙点睛之用。“当众人都哭时,应该允许有的人不哭”,这个点拨本身就是形象生动、耐人咀嚼的,比单纯抽象概括意味浓郁得多。现在又加了一句,“当哭成为一种表演时,就更应该允许有的人不哭”,那就更是含不尽之意见于言外,敏锐、含蓄而幽默。

作者把自己放进去,不避短长,不避哀乐,颇有亲切感、真诚意。说自己的作品译介到海外的多,“可能是个历史性的错误”;说明明知道“无法干预西方读者对自己小说的解读,但还是心存着一线希望”;说“听到别人赞扬自己的小说,嘴里不好意思说,心里还是很舒畅”;说自己“哭出了眼泪,舍不得擦掉,希望老师们能够看到”;说自己“后来一直为自己的告密行为感到愧疚”,至今念念不忘,都是以真情换人情,以真心换人心。这不仅是艺术作品的魅力源泉,也是随笔杂论所应有的品格;至少,这比板着圣人僵硬面孔的经堂说教,比自以为真理在握者的颐指气使,要洞明世事、深谙人情得多。

引而不发,让故事自身说话;留有余地,让读者思而得之;把自己放进去,用真心换取人心;这些表达的艺术,不仅行之有效,而且体现出审美的特色,应当看作是作家的本色当行。即使是发发议论,也是这样为好;作家就是作家,应当葆有自己的本色美。如果像有的人所认为的,这是干预政治的“聪明策略”,或者说是脱离政治的“世故平衡技巧”,那还是没有从文学必须直接服务政治、干预政治的套中跳出来。文学作品中不可能完全没有政治,但它必须是文学的、艺术的、本色的。

资料链接

莫言是一个诗人,一个能撕下那些典型人物宣传广告而把一个单独生命体从无名的人群中提升起来的诗人。他能用讥笑和嘲讽抨击历史及其弄虚作假,也鞭答社会的不幸和政治的虚伪。他用嬉笑怒骂的笔调,不加掩饰地讲说声色犬马,揭示人类本质中最黑暗的种种侧面,好像有意无意找到的图像,却有强烈的象征力量。(诺贝尔文学奖评委会主席佩尔·威斯特伯格在授奖大会上宣读的《授奖词》)

莫言的故事有着神秘和寓意,让所有的价值观得到体现。莫言的人物充满活力,他们甚至用不道德的方法和手段实现他们的生活目标,打破了命运和政治的牢笼。(同上)

我的小说里有政治,你们可以在我的小说里发现丰富的政治。但如果你是一个高明的读者就会发现,文学远远比政治要美好。政治是教人打架,勾心斗角,这是政治要达到的目的。文学是教人恋爱,很多不恋爱的人,看了小说之后会恋爱。所以我建议大家多关心一点教人恋爱的文学,少关心一点让人打架的政治。(莫言《在斯德哥尔摩大学的演讲》)

我完全理解莫言在文学和政治之间走钢丝的苦衷。但我不希望此类莫言式的个人策略,会成为下一代作家的普遍榜样。这不是中国文学的伟大出路。(朱大可答记者问。转引自《“诺贝尔伦理”之争:再论文学与政治》,《上海采风》2013年3月)

你莫言自己可以不关心政治,却不能号召别人都和你一样。在中国的特殊语境中,鼓励大家不关心政治,是一种危险的论调,它否定了公民议政的基本权利,也否定了中国民众参与政治的公共美德。(朱大可。同上)

文学救赎的是人的心灵而不是现实生活中实际意义上的政治,否则他就不是一个文学家,而是一个政治家。中国有太多这样的“文学政治家”。莫言不是甘地,不是昂山素季,你们无

权这样去要求一个作家。(钟宜霖。同上)

他(指莫言)的作品突出对人性的挖掘。很多中国作家的对人性的挖掘审视,更侧重伦理、社会秩序、社会组织结构,人性部分凸现不出来,而莫言是这些都具备,人性的东西更突出。(白烨。同上)

(陶型传)

背景简介

李斯是战国后期楚国上蔡人,后入秦国做官,在秦国统一天下、巩固中央集权的过程中,发挥了很大作用,是战国末期一个重要的政治家。《谏逐客书》是他写给秦王(即后来的秦始皇)的一个奏疏,由于这个奏疏使秦王撤销了驱逐客卿的成命,在历史的关键时刻解决了一个关系重大的问题,因而被司马迁全文收录在《史记·李斯列传》中,并成为一篇流传千古的典范议论文。

根据司马迁《史记·秦始皇本纪》中的记载,秦王下逐客令是在公元前237年,距秦统一天下还有16年。时处战国末期,几个大国之间的兼并战争十分激烈。秦国最为强大,由它来统一天下的局势已相当明朗。其他诸侯国都很畏惧,就千方百计地遏制秦国向外扩张。就在这时,韩国利用秦国大力进行水利建设的机会,派了一个名叫郑国的水工到秦国去,劝说秦王修筑一条很长的灌溉渠(即有名的“郑国渠”),目的是想以浩大的工程耗费秦国的人力、财力,使它难以对外用兵。后来这一阴谋被发觉了。于是,秦国宗室的贵族大臣们就联名上书,要求秦王下令逐客。李斯本来是楚国人,当然也在被逐之列。就在这种情况下,他写下了这个奏疏给秦王,自己则收拾行装出走。由于这个奏疏切中秦王想统一天下的要害,有理有力,因而使秦王立即撤销了逐客令,并派人把李斯从半路上追了回来。

内容述评

一、层次结构剖析

李斯写这个奏疏的目的和主旨,是劝说秦王从统一天下的大局出发,不要驱逐客卿。全文分五个层次来说明其中道理,这五个层次就是文章的五个自然段。

第一段,提出总论点:驱逐客卿是错误的。这是统领全文的总纲。

这个开头十分简洁明快,只两句话,一句点明论题,一句点明旨意,省净完足。这里须进一步体会的是,简洁明快中体现出一种斗争策略。《谏逐客书》是写给一个特殊的读者——秦王看的,旨意又是反对这个操生杀大权的至高无上者的“逐客”成命,而李斯本人亦在被逐之列,因此,这个奏疏的得失,不仅关系到秦国的命运,也关乎着李斯本人的利害。这就要求奏疏特别注意策略和分寸。当时韩国水工事件,已闹得朝廷上下沸沸扬扬,秦国贵族借机排挤打击客卿,矛盾十分尖锐。对此,李斯只字不提,只用“臣闻吏议逐客”六字,轻描淡写,一笔带过,而且用“窃以为”的口吻,态度谦卑,语气缓和,这就避免了对主张逐客的权贵们的刺激,绕开了许多可能发生的矛盾和纠缠,同时也给秦王留下了回旋的余地,以便于他收回成命。

第二段,通过铺陈秦国历史上四位君王任用客卿而取得巨大成就的事实,说明没有客卿的功劳,就没有秦国今天的富庶和强大。

这一段不惜笔墨连举四位君王为例,是为了强化论据,加强说服力。四个例证,虽然都是说明“以客之功”(凭借客卿而达到了成功)的道理,但侧重点有所不同:写缪公用客卿,重在广纳人才;写孝公用客卿,重在变法强国;写惠王用客卿,重在扩张疆土;写昭王用客卿,重在抑制豪门。其实四君重用客卿,共同点居多,这里故意避同取异,变化角度,既暗示四个方面的治国要策,又避免了行文重复雷同。

“此四君者,皆以客之功”一句,结上启下,由摆事实转入讲道理,由正面例证转入推理反证,事、理相生,正、反相成,充分说明了客卿的重要作用。

第三段,通过铺陈秦王眼下的实际作为,来说明“重物轻人”不符合统一天下的大政方针。

这一段有两层意思必须准确把握。第一层次极力铺陈秦王所喜爱的珍宝、美色、音乐,是为了凸显这些玩好之物都是别的诸侯国所产,从而与秦王唯独在用人上排斥客卿构成对比,说明秦王下令逐客是与自己的其他作为相矛盾的,是违背常理的。第二层次通过秦王喜好别国出产的“物”而排斥别国投来的“人”这一对比,揭示出秦王“重物轻人”的错误行径,并进而指明这一行径是与秦王意在统一天下、制服诸侯的根本目的背道而驰的。暗含着对秦王耽于声色的讽喻,而重在彰明危害,婉曲进言,有理、有力、有节。

第四段,从理论上阐明纳客与逐客的利与害:纳客就能“无敌”于天下,逐客则是削弱了自己、资助了敌国。

如果说前面两段侧重于摆事实,那么这一段则主要是讲道理。先以泰山、河海作喻,说明纳客的重要;再以五帝三王“无敌”于天下的历史事实,说明广纳人才是成功的关键;接着用“今”字一转,落实到秦王“却宾客”的严重危害上,古今对比,得失鲜明。

第五段,指出逐客必将造成秦国的危亡,总结全文。

这最后一段,针对前面各段来收结:“夫物不产于秦,可宝者多”,照应第三段之意;“士不产于秦,而愿忠者众”,照应第二段之意;“今逐客以资敌国,损民以益仇”,照应第四段之意;最后以“内自虚而外树怨于诸侯,求国无危,不可得也”,回应开头“臣闻吏议逐客,窃以为过矣”的中心论点,把逐客之“过”上升到亡国的高度,强化了主旨,凝聚了全文,十分有力。

总之,《谏逐客书》中心集中,论说深透,层次清晰,结构严谨,是一篇典范的议论文教本。

二、思想内涵概要

秦国贵族借韩国水工事件鼓噪驱逐客卿,实质上是一次排斥打击异己力量的权力和利益之争,这一狭隘的做法对秦国的发展和实现统一天下的目标是十分有害的。李斯在这关键时刻,能挺身而出,据理力争,抓住要害,说服秦王,着眼大局,扭转危势,充分体现出有一个有作为的政治家的胆和识。

全文强调广纳人才是富国强兵的首务,处处从能否制服诸侯、统一天下的根本利益出发,抓住了问题的关键,切中了秦王的心理,也切合了当时历史发展由纷争到一统的大势,符合当时广大人民反对战乱、要求和平统一的愿望,是有其历史的进步意义的。

艺术赏析

这是一篇收到理想效果的典范议论文,把握它的艺术特色,应当围绕着它为什么能够说服秦王这一问题,从论说焦点、论证方法和行文特点诸方面去思考。大致说来,有如下几点值得

特别注意。

一、抓住秦王的最大欲望,层层推进,击中要害

时处战国末期,几个大国逐鹿中原,秦王的最大欲望就是尽快并吞六国,一统天下。因此,凡违反他这一心理欲望的就难以立足,凡有利于达到他这一心理欲望的就容易被接受。李斯正是号准了秦王的这一脉搏,把每个段落的着眼点或收束点,都集中在这样一个根本的利害关系之上:纳客就能够富国强兵、统一天下,逐客就可能损己益仇、衰微亡国。这就抓住了秦王的心,击中了要害。奏疏的根本说服力就在这里。

而且,这一扣紧要害的文章结体,又不是平行展开、简单重复,而是由远到近、由轻到重、层层推进、步步升级的。大致说来,除第一段总提外,第二段道古,第三段论今,第四、五段说到将来;道古是借鉴历史,论今是现实是非,将来是国家命运。层层推进的过程,也就是利害渐趋要害的过程:道古的结论是没有客卿的功劳,就没有秦国今天的富强,将统一天下之意留在言外,让秦王思而得之;论今的结论是重物轻人的态度不合“跨海内、制诸侯”的方略,这就开始进入统一天下的正题;第四段的结论是逐客就等于“藉寇兵而赍盗粮”,损己益仇,这就进一步切中了要害;最后一段的结论是逐客非但不能统一天下,而且还可能亡国,这就把逐客的危害发挥到了极点。如此由轻渐重,层层加码的说理方式,是符合人的接受心理规律的,不仅可以避免一上来就重语冲撞、造成相反效果的可能性,而且往往能够使被劝说者在不知不觉中顺着劝说者的思路前进,从而收取水到渠成的效果。李斯的劝说对象是操生杀大权的君主,这样由缓趋急的说服方法就显得更为重要。

二、铺陈张扬,用大量无可辩驳的事实说话

事实胜于雄辩。第二、第三段泼墨最多,主要是摆事实。第二段铺陈张扬秦国发展史上四位君王“以客之功”的史实后,用“客何负于秦哉”一句反问,不用多说,逐客之过自明。第三段铺陈张扬秦王所喜好的珍宝、美色、音乐,使用外物与逐客卿构成鲜明矛盾对比,逐客之不合理也昭然若揭。先以大量事实诱导,后用简洁切要的结语点拨,论据充分,点拨警策,说服力倍增。

事例须切近。秦王想统一天下,就用秦国历史上“以客之功”的君王为例;秦王耽于声色,就以眼前的珍宝、美色、音乐作话题。事例切近、熟悉,易于理解,便于接受。

事例须典型、重要。秦国历史上的君王很多,为什么只选这四个?因为他们在“以客之功”方面最典型。珍宝、美色、音乐很多,为什么要写这几样?因为它们是秦王最喜好的。事例的典型性、重要性,有助于强化说理的根据和分量。

三、正反并论,利害昭彰,反复对比,透辟有力

奏疏中反复采用正面论述和反面推论相结合的方法进行说理。第二段中,四位君王“以客之功”是以史实正面论述,而“向使……”一转,便折入了反面推论。第三段中,贯穿着“用外物”与“逐客卿”、“重物”与“轻人”的对比,也是正反对举论证方法。第四段中,五帝三王的“无敌”于天下与秦王的“藉寇兵而赍盗粮”,也是从正反两个方面来说明道理。正面论说以强调纳客之利,反面推论以突出逐客之害,一正一反,一利一害,两相对照,利害更加昭晰。细推全文,处处交织着昔与今、物与人、纳与逐、利与害、损与益、强与亡的鲜明对比,确实做到了论证切中腠理,说理透辟有力。

四、铺陈手法和排比句式增强了文章的气势和韵律

二、三段用大量事实说话,采用铺陈手法,论据充实,文气饱满。铺陈要有变化,否则会产生烦琐、臃肿、呆板之感。本文铺陈的变化,主要体现在三个方面:一是角度的变化,如连写四

位君王“以客之功”的事实,各取一个侧重点;二是句式的变化,如罗列大量珍宝、美色、音乐,语意相同,但句式不同;三是用词的变化,如写缪公八方求士,用“取”、“得”、“迎”、“来”四个近义词,避免重复,写惠王四面扩张,用“拔”、“并”、“收”、“取”、“包”、“制”、“据”、“割”八个动词,根据不同对象,机动灵活,写秦王获取珍宝,用“致”、“有”、“垂”、“服”、“乘”、“建”、“树”七个动词,与不同的名物搭配,贴切自然。由于做到了角度、句式、用词的同中有变、变中有同,所以铺陈虽多,却能在恣肆与严谨的相辅相成中增强文章的气势。

本文的排比句接踵联翩,犹如长江波涛滚滚而来,语意畅达,气势充沛。不少排比句还有对偶的特点,更增强了句式的对称美和音韵的节奏感。本文综合运用铺陈、排比、对偶等手法,不仅具有赋的特色,体现出先秦散文向汉赋的过渡,而且大大强化了语言的感染力量。

资料链接

文字起句,发意最好,李斯上秦皇逐客书起句,至矣尽矣,不可以加矣!(宋·李耆卿《文章精义》)

中间两节一反一复,一起一伏,略加转换几个字,而精神愈出,意思愈明,无限曲折变态。谁谓文章之妙,不在虚字助辞乎!(清·吴楚材、吴调侯《古文观止》)

斯论逐客,起句便见实事,最妙在中间夫物不出于秦而秦用之,独人才不出于秦而秦不用,一反一复略加转换,而意思愈明。其通篇为顺为逆,为连为断,为正为喻,为整为散,无法不备。(清·过珙《古文评注全集》)

(陶型传)

背景简介

战国时期,秦国借商鞅变法之力强大起来,灭掉诸侯列国,建立了中央集权的统一帝国。但这个庞然大物却不堪一击,很快就被灭亡了。这是为什么呢?历史的教训很值得借鉴。贾谊写《过秦论》的意图,就是要剖析秦始皇的失误,以警戒当世之君记取秦国短命的教训,避免重蹈覆辙,所谓“前事之不忘,后事之师也”。

内容述评

一、层次内容概要

全文可分成三部分。

第一部分极力宣扬秦国的强大。其中大致有三个层次:先指出秦国的强大起始于秦孝公用商鞅变法,是立法度、务耕织、修战具、外连横的结果;中间是铺陈六国合纵攻秦,声势浩大,但却迅即被秦国瓦解、灭亡;最后是说秦始皇虽“金城千里”,自以为“万世之业”已定,但实际上却是虚空的。

第二部分着力描述陈涉的地位低微、力量薄弱,但揭竿一起,却天下响应,并很快就合力灭了强秦。

第三部分是概括前面两部分的大意,从而得出结论:秦速亡的原因在于“仁义不施,攻守之势异也”,点明主旨,收结全文。

二、“仁义不施”是强秦速亡的根本原因

强秦覆亡的根本原因在于“仁义不施”,这是本文的主旨。作者虽然只在文章末尾点明这一主旨,但在前面的史实铺陈中,已将这一旨意隐含在内。秦国为什么能强大起来并最终吞并了六国?起因在孝公用商鞅,“内立法度,务耕织,修守战之具,外连衡而斗诸侯”,而“惠文、武、昭襄蒙故业,因遗策”,秦始皇也是“奋六世之余烈”才统一了天下。这里虽未强调施行仁义,但在奖励耕织、富国强兵的政业之中,却包蕴有施政为民、惠民的实际效用。秦始皇为什么外强中干、不堪一击?是由于他“废先王之道,焚百家之言,以愚黔首;堕名城,杀豪杰,收天下之兵”,“以弱天下之民”。废弃了孝公以来奖励耕织、富国强兵的“先王之道”,不为民、惠民而愚民、弱民,怎能不自虚而亡呢?当陈涉揭竿而起时,为什么能“天下云合响应,赢粮而景从”?可以说,人心向背的实质,就是个施不施行仁义的问题。显然,本文在强弱、胜败、存亡的铺张扬厉后面,还隐藏着一条是否施行仁义的线索。

秦因“暴政”而亡,这是公认的结论,它体现着一条永恒不变的政治法则。从孔子的“仁者

爱人”到孟子的“王道”、“仁政”，从以民为本到以人为本，从“兼爱”到人道主义，虽然随着时代的变迁，其具体内涵有很多差异，但在它们共通的精神实质上，“仁义”二字却永远放射着灿烂夺目的光辉。

三、如何理解“攻守之势异”的句义？

文章末句“仁义不施，攻守之势异也”，有不同理解，须加以辨析。有人认为“仁义不施”与“攻守之势异”是并列对等关系。这就是说，作者认为强秦覆亡的原因有两层：一是由于不施行仁义，二是由于秦灭六国后，政治局势由主动的“攻”转为被动的“守”；并进而得出“得天下易而守成难”的结论。这既不合乎事理逻辑，也不符合历史实际。所以有人认为“攻守”二字是本文的“赘疣”，应当剔除。其实，“仁义不施”与“攻守之势异”应当是因果关系；“攻守之势异”也应当理解为攻与守的形势都发生了变化，或者干脆笼统一些，把“攻守之势”理解为强与弱的形势、强与弱的力量对比；从而全句的句义也就成为：由于不施行仁义，所以强与弱的力量对比也就发生了根本变化。这样理解，末句与全文的义理就一脉贯通、顺理而成章了。

艺术赏析

一、通过铺陈史实彰显义理

作为一篇议论文，本文的最大特点是没有逻辑推演，只有最后一段议论，结论也只是最末一句话，而绝大篇幅都是铺叙史实，用无可辩驳的史实来彰显义理。这与一般议论文在整体结构和表达方法上都有很大不同。

用事实说话而义理自明，首先在于所写事实必须十分典型。义理跃动在事实之中，事实本身就具有很强的说服力。秦国以一国之力而灭亡六国联盟，其强大可想而知，其速亡也就令人深思惊醒；秦始皇虐卒愚民、焚书坑儒的暴政，事实昭著，必定不得人心，其速亡也就自在情理之中。如此典型的史实，人们稍加思索即可得出“仁义不施，攻守之势异也”的结论；若再添推理论证，反倒画蛇添足。

在叙述史实的过程中，作者用了大肆铺陈的行文方法，把事件、人物、结果张扬得淋漓尽致，把情势、氛围渲染得轰轰烈烈，这就大大强化了感染力和启发力。例如，写六国合纵的人多势众，竟用几个排比句式，一口气罗列了近三十个贤臣武将，真是声势浩大，气焰冲天；但到秦国门前，却“逡巡不敢进”，结果“秦无亡矢遗镞之费”，即“从散约败”，自行瓦解，这就把秦国的强大威慑力充分突现出来。事实本来就胜于雄辩，经由大肆铺陈而强化了的事实，就更加具有说服力和感染力了。

二、通过强烈对比彰显义理

对比见义是有效的论证方法。《过秦论》说理透彻有力，不仅在于用充分的史实说话，更在于通过强烈的对比说话。可以说，全文都是铺陈史实，而铺陈史实的目的则在于构成多层次的对比，于是文章的旨意也就在这多重对比中显示出来。总体说来，文章前半部分重重叠叠“只是论秦如此之强”，后半部分重重叠叠“只是论陈涉如此之微”，这就集中笔墨彰显了一个落差极大的强弱对比；然而如此之强者却被如此之弱者一击而亡，这就不能不发人深思，而“仁义不施，攻守之势异也”的道理也就自然而然地跳出来了。

不仅如此，作者还用对比垫衬的方法，来强化秦王与陈涉的对比。这对比垫衬主要体现在如下两个方面：一是在第二段中，大肆铺陈六国“合从缔交，相与为一”的强大，贤臣多，谋士广，战将多，联络广，人多势众，兵强马壮，但最终却被秦国不战而屈，这就更加垫高了秦国的强

大,而垫高了秦国的强大,也就是强化了秦与陈涉的对比。二是最后一段,反复比较陈涉与六国合纵的实力悬殊,四个“非”字排比句,将陈涉与六国在地位、兵器、军队、谋略上的反差之大展现得十分具体、鲜明,这就更加突出了陈涉的微弱,而突出陈涉的微弱,也就是强化了秦王与陈涉的对比。

由此可见,《过秦论》中的对比至少有三层:总体是秦国与陈涉的对比,中层是六国与秦国,六国与陈涉的对比,底层则是行文中许多具体对比。这多重对比,逐层强化,从而形成这样的格局:六国比秦国强大得多,陈涉比六国微弱得多;但结果却相反:强得多的六国被秦国不战而屈,弱得多的陈涉一蹴而亡秦。显然,这样的格局和结果,就是文章结语所说的“攻守之势异”,而造成这“异”的根本原因,则在于秦君的“仁义不施”。《过秦论》表面上看没有逻辑推演,但层层对比之中却包蕴着强劲的逻辑力量。

三、感情充沛,文笔扬厉,气势昂扬

本文历来备受好评,是与作者的感情充沛、行文的铺张扬厉、气势的浑阔畅达分不开的。这是由多方面因素浑融而成的,拆解开来,则有如下三点值得深入领悟。

古人论文颇注重“气”,《过秦论》以气胜,这是每个读者都很容易感受得到的。但这气盛是如何而来的呢?那就不能不求之于作者的识见和感情。贾谊是西汉时最博学而又有远见的政治家、文学家,他洞识秦国强大的缘起和失败的根由,因而在论究秦王的失误时,能做到胸有成竹、理直气壮;他懂得,秦国的极盛之势和暴亡之况都是轰轰烈烈、惊天动地的,非用铺张扬厉的文笔是无法承载和驾驭的;他深切地感受到强秦速亡的惨痛教训是刻骨铭心的,后世君王必须牢牢记取,所以在行文时,激情就涌上了心头,流向了笔端。胸有成竹的识见,慷慨激昂的情绪,铺张扬厉的文笔,三者融为一体,就形成了全文恢宏壮阔的气势。

大肆铺陈和重重排比,是构成文气浑厚、扬厉而畅达的重要因素。本文的绝大多数文字都是铺叙史实,但不是平心静气的轻描淡写,而是情绪激荡的泼墨挥洒,而且在铺叙中还夹杂着精警的议论,有时还伴有夸张。特别是在铺陈之中,作者又多处采用了排比的或近似排比的句式,如写六国之人才济济,陈涉非六国可比,用的是排比句式;写秦王暴政、陈涉低微,用的是形式相近的语句。相同相近句式的铺排,不仅能够使内容充实,而且能够造成一种滔滔滚滚、不可阻遏的气势。

西汉赋体盛行,贾谊又是最早的汉赋作家之一,所以本文的行文明显见出赋体的浸润。“赋者,铺也”,铺陈和排比本来就是赋体的基本表述方式和行文特点。《过秦论》发扬了这一形式特点,但又不拘于赋体的规范,不一味追求用语的骈俪,而是当用时用,不当用时不用,决不以文害意,这就在保证内容充实的前提下,做到了既有铺陈,也有跳荡;既有排偶,也有散行;既有“四六”,也有杂言。纵横驰骋,转换自如,骈散相间,文势畅达,辞锋犀利,节奏灵活,读来不仅朗朗上口,且有一唱三叹之致。贾谊十八岁就以文才出名,他高超的语言驾驭能力,从《过秦论》中可见一斑。

资料链接

集评补选

贾谊言三代与秦治乱之意,其论甚美,通达国体,虽古之伊、管未能远过也。(汉·班固《汉书·贾谊传赞》)

势如崩崖,缩之勿坠;气如奔涛,蓄之复注。议论既正,出以绝大魄力,使读者酣快异常。

陆士衡《辨亡论》，酷意摹拟，笔力弱不及矣。……贾子天下才也，首言藩封之过制，必至畔乱，果有七国之祸。主父偃窃其说以行于武帝，诸侯始安。……皆本忠诚之心，发为经国远猷，胸有成局，一笔写出，云矗波涌，雄健畅达，经济文章，千古无两。（清·蔡世远《古文雅正》）

此篇文势，一步紧一步，如回风激水，蹙蹙生漪，末乃其归墟处也。○归震川曰：行文开阖起伏，精深雄大，真名世之作。○方望溪曰：此篇论秦取天下之势，守天下之道，其取之也，虽不以仁义，而势则可凭，且谋武实过于六国，此所以倖而得也。乃既得而因用此以守之，则断无可久之道矣，此所以失之易也。秦始终仁义不施，而成败异势者，以攻守之势异也。○方展卿曰：势如长河，巨浪汹汹，当其纡折停顿，又若回风生澜，文事之壮观也。○张廉卿曰：玮丽之辞，瑰放之气，挥斥而出之，而沛然其甚有余，惟盛汉之文，乃有此耳。（清·姚鼐《诸家评点古文辞类纂》）

（陶型传）

背景简介

身处唐、宋两朝之间的五代十国，是我国封建社会历史上的一个乱世。从公元907年到960年的五十余年时间里，先后有后梁、后唐、后晋、后汉、后周五个朝代主政中原，同时还有吴越、南唐、契丹、前蜀、后蜀等十余个割据政权各自独主一方，天下瓜剖豆分，乱象如沸。宋朝建立初期，薛居正、李昉等人即于赵匡胤开宝年间奉诏修撰了《五代史》150卷，对这一乱世的各个方面予以著录总结。或因“薛史繁猥失实”，欧阳修对其诸多不满，于是携与宋祁合撰《新唐书》的余勇，以一人之力编撰了《新五代史》75卷。书稿完毕，一直珍藏家中，欧阳修去世后，方由朝廷出资刊行于世。

欧阳修对《五代史》的不满之一，即在于它没有为某些类别的人物列传。因而，《新五代史》仿《史记》设《游侠列传》、《滑稽列传》之先例，开辟《一行传》、《死节传》、《义儿传》、《伶官传》等名目予以弥补。《伶官传》所记叙的都是庄宗宠幸的俳优，其中除敬新磨一人善以滑稽进谏，还不算太坏之外，其余如景进、史彦琼、郭从谦等伶人则一味阿谀逢迎、扰乱败坏朝政，并最终导致庄宗“身死国灭”。欧阳修所以为其立传，是希冀从一个特殊的侧面揭示国家兴亡的内在原因。

后唐庄宗李存勖是五代时期的一个风云人物。他是沙陀族人，为唐末代州刺史、晋王李克用之子。北宋王禹偁《五代史阙文》记载说：“世传武皇（李克用）临薨，以三矢付庄宗曰：‘一矢讨刘仁恭，汝不先下幽州，河南未可图也。一矢击契丹，且曰：阿保机与吾把臂而盟，结为兄弟，誓复唐家社稷，今背约负梁，汝必伐之。一矢灭朱温。汝能成吾志，死无憾矣。’”李克用去世，李存勖嗣位晋王，他牢记父亲遗志，勤政厉兵，在913年到923年的十年时间里，先后攻杀燕王，讨伐契丹，灭亡后梁，建立了后唐王朝，辉煌极于一时。然而，登基称帝后，他志满意得，疏于治国理政而一味骄奢淫逸，尤其喜欢田猎和伶戏。《伶官传》记载：

庄宗尝与群优戏于庭，四顾而呼曰：“李天下，李天下何在？”新磨（伶人）遽前，以手批其颊。庄宗失色，左右皆恐。群伶亦大惊骇，共持新磨诘曰：“汝奈何批天子颊？”新磨对曰：“李天下者，一人而已，复谁呼邪？”于是左右皆笑。庄宗大喜，赐与新磨甚厚。

李存勖不顾国君之尊，与俳优如此嬉戏鬼混，实在是失体统，大谬不然。伶人因此恃宠邀幸而用事宫廷，把持朝政，贪官污吏竞相巴结贿赂以谋取私利，正直廉洁的臣僚则遭伶人诬陷残害，以致国家气象衰败，动乱连连，庄宗本人最终也竟然死在他极其宠幸的伶人郭从谦的手里。

对李存勖的悲剧,欧阳修感慨良深,这不仅由于后唐的遽兴遽衰本身,更由于他自身所处的政治现实。北宋自太祖赵匡胤开国到仁宗赵祯临朝执政的中期,时间已近百年,表面上中原息兵,歌舞升平,实质上却积贫积弱,内忧外患频频。范仲淹在庆历年间领导的政治革新,虽然得到有识之士的热情支持,可是在守旧势力的一再反对下终归失败。面对国家危机四伏、当政者熟视无睹、麻木不仁的现实,欧阳修忧心如焚,深恐历史的悲剧重演。于是以古鉴今,写下了这篇序论。而将这篇序论置于《伶官传》的额首,则显然寓有提纲挈领的警示意义。

内容述评

这篇序论篇幅短小,不足三百字,由巨到细,从三个层面逐次探究国家兴亡的原因,内涵丰富,观点警策,思想意义颇为深刻。

首先,高屋建瓴,从大处着眼,论证国家兴亡主要在于人事的观点。封建时代,“君权神授”的天命论盛行不衰,薛居正的《旧五代史》,就宣扬“帝王应运,必有天命”的思想(见《郭崇韬传》)。欧阳修对此不以为然。然而,由于历代帝王都恬然以“天子”自居,以“天命”自欺欺人,形格势禁,欧阳修不便也不能全然否定天命,于是采取了以退为进的策略。一方面,通过举述后唐庄宗李存勖遽盛遽衰的客观事实,论证国家兴亡的关键主要在于人事,所谓“本其成败之迹,而皆自于人欤”;另一方面,则以“盛衰之理,虽曰天命,岂非人事”的貌似折中的委婉措辞,强调人事的主导地位及其不容置疑的重要性。其实,这也是他在编撰《新五代史》时一以贯之的思想认识。如在《司天考序》里,他就有过类似表达:“未有人心悦于下而天意怒于上者,未有人理逆于下而天理顺于上者”——表面上看是天人并重,实际上显然同样侧重于人事。作为身处封建社会的一个臣子,欧阳修基于对一些历史现象和当时现实状况的分析认识,能不受天命论的拘限而强调统治者自身的所作所为对国家兴亡的决定性影响,其勇气和见识诚属难能可贵。

其次,依据史实,从正反两方面,总结历史上的经验教训,为统治者敲响警钟。后唐庄宗李存勖盛衰兴亡的急剧短暂,确实令人触目惊心,但类似的现象在之前的历史上却并不寡闻鲜见。秦始皇何等强横,秦朝历二世即亡;隋文帝何等克俭,隋朝至炀帝而终;其他如南朝的梁、陈,也都在几十年间就呜呼哀哉了。因此,李世民贞观年间,大臣魏征归纳这些“善始者实繁,克终者盖寡”的历史现象后,提出了“创业与守成孰难”的问题,要求李世民居安思危,“所宜深慎”(见魏征《谏太宗十思疏》)。欧阳修于此则更进一步,以“忧劳可以兴国,逸豫可以亡身”的警策论断向统治者谆谆告诫。这两句话语,既是从正反两方面对李存勖其人其事的中肯概括,又把“盛衰之理,虽曰天命,岂非人事”中的“人事”具体化到事在人为的层面,同时还把它上升到了“自然之理”的高度以示不可抗拒,振聋发聩,语重心长。

再次,穷探深究,从细处入手,揭指“逸豫可以亡身”的因由在于“祸患常积于忽微,而智勇多困于所溺”,警醒统治者在朝廷政治和日常生活中要时刻警惕,严于自律,以防微杜渐。历史上的亡国昏君,一般都有两个通病:一是沉迷声色,一是宠信小人。夏桀、商纣、秦二世、刘阿斗、陈后主、隋炀帝……诸如此类,概莫例外。李存勖与伶官如此嬉戏无度,则是集沉迷声色与宠信小人于一体,终于自酿大祸。如果说《伶官传》“庄宗好伶,而弑于门高(即伶人郭从谦),焚以乐器”的叙述尚属客观著录史实,那么,《伶官传序》“祸患常积于忽微,而智勇多困于所溺,岂独伶人也哉”的感喟则显然意在训诫了。

艺术赏析

一、立意高远,见识深刻

本序属于史论。史论贵在见识,贵在能够从历史现象中归结出经验教训为后人提供借鉴。也就是唐代史学家刘知几提倡的“史识”。欧阳修这篇文章即此中翘楚。

文章依据后唐庄宗李存勖遽兴遽亡的史实,推究其所以得天下、失天下的原因,既从中得出“忧劳可以兴国,逸豫可以亡身”、“祸患常积于忽微,而智勇多困于所溺”的具体结论,又不仅仅针对或拘限于此,而是由此形而上之,抽象到历朝历代“盛衰之理”的层次,提出“虽曰天命,岂非人事”的宏观论断,为封建帝王警戒。眼界大,立意高,用心苦,见识深。诚如王安石所云:“公器质之深厚,智识之高远,而辅学术之精微。故充于文章,见于议论,豪健俊伟,怪巧瑰琦。”(《祭欧阳文忠公文》)

二、议论精警,描述生动

作为一篇史论,本文最为出彩之处,即在于其议论的精辟警策。“盛衰之理,虽曰天命,岂非人事”、“忧劳可以兴国,逸豫可以亡身”、“祸患常积于忽微,而智勇多困于所溺”这些议论,因其立足史实、持论允当、识见深刻、富含启迪而为人所认同信服;同时又以其句式对称、措辞中肯、对偶工整、对比鲜明而为人所激赏记诵。光点亮色,在所多有,被公认为格言警句。

为了给议论提供依据和支持,作者概括地叙述了后唐的有关史实。诸如晋王临终遗命和庄宗为父报仇的零星史料,尽管着墨无多,但叙事简洁,描述生动,使人如耳闻目睹。文章中“盛”、“负”、“系”、“函”等动词的运用,贴切、连贯而颇有气势。尤其是描绘庄宗穷途末路的一小段文字,真可谓精彩迭出:如以“一夫夜呼,乱者四应”状其惊恐,以“仓皇东出”、“士卒离散”见其悲凉,以“君臣相顾,不知所归”示其迷茫,以“誓天断发,泣下沾襟”摹其凄绝,都栩栩如生。既使得读者对李存勖的衰败有形象的感受,也增添了读者阅读时的趣味。

三、抑扬分明,对比强烈

无论叙述还是议论,本文都紧紧围绕“盛”、“衰”二字展开。或褒扬,或贬抑,态度分明,对比强烈。

以叙述言,文章第二段及第三段开头“方其系燕父子以组”至“可谓壮哉”数句,状写庄宗不忘父命、矢志报仇、再三告捷的盛况;而“一夫夜呼”至“何其衰也”一节,则是描摹其败象。两者之间以庄宗灭仇雠、定天下为分界。先言盛,后言衰,先扬后抑,欲抑先扬,在反差巨大的强烈对比中,庄宗的逸豫之非、沉溺之祸,不言而喻。

从议论看,末尾“方其盛也,举天下之豪杰,莫能与之争;及其衰也,数十伶人困之,而身死国灭,为天下笑”一段,在“盛”、“衰”二字的统领下,将贯穿全文的盛与衰、得与失、成与败、兴与亡,作了对比强烈的总结。通过庄宗的显赫功绩和他的悲剧性结局,不惟有力地阐明了“忧劳可以兴国,逸豫可以亡身”的道理,而且寄寓了作者对此的深沉感喟。掩卷之际,读者尚可想见作者唏嘘不已的情状。

资料链接

明·茅坤:此等文章,千年绝调。(《唐宋八大家文钞》卷七十一)

清·钱谦益:《五代史记》之文,直欲祧班而祢马。《唐六臣》、《伶人》、《宦者》诸传,淋漓感叹,绰有太史公之风。人谓欧阳子不喜《史记》,此瞽说也。(《牧斋有学集》卷三八)

清·沈德潜:抑扬顿挫,得《史记》神髓,《五代史》中第一篇文字。(《唐宋八大家文读本》卷一四)

清·浦起龙:此离题格也,不与宦者一律论。何则?伶乃细娱宵小之一端,嗇夫狹骨,推类皆是,惑之则败,一朝觉悟,断遣非难。故第以人事概之,而以溺志警之,理如是止也。(《古文眉诠》卷六二)

清·许宝善:叙其得处,如见庄宗当日雄心无敌一世;叙其失处,如见英雄末路索然气尽。茅鹿门叹为千年绝调,洵然。(《自怡轩古文选》)

清·唐文治:此文以“盛”“衰”二字为主。首段总冒;中间一段盛,一段衰;末段以“方其盛也”“及其衰也”作对锁。所以不觉板滞者,由欧公丰神妙绝千古,一唱三叹,皆出于天籁,临时随意点缀,故能化板为活耳。(《国文经纬贯通大义》卷一)

(周圣伟)

背景简介

余秋雨(1946—),浙江慈溪桥头镇人,艺术理论家、文化史研究者、散文作家。在家乡读完小学后到上海读中学和大学,1968年8月毕业于上海戏剧学院戏剧文学系。大学毕业后留校任教。曾任上海戏剧学院院长、教授,上海写作学会会长。辞去院长行政职务后继续从事教学和写作。

余秋雨的艺术理论著作,备受学术界重视。他在1983年出版《戏剧理论史稿》,此书是完整阐释世界各国自远古到现代的文化发展和戏剧思想的史论著作,在出版后次年,即获全国首届戏剧理论著作奖,十年后获文化部全国优秀教材一等奖。而另一本于1985年发表的戏剧美学著作《戏剧审美心理学》,次年亦获上海市哲学社会科学著作奖。另有《艺术创造工程》等论著。

余秋雨的散文被称为“大文化散文”。散文集《文化苦旅》、《山居笔记》、《千年一叹》、《行者无疆》这个系列,以厚重而不失睿智的文化感悟,优美而富思辨性的笔触,在上世纪八九十年代赢得世人瞩目,并引发文化散文创作的热潮。他的散文有很强的文化反省意识,或是在历史的时空中感叹山水和文化的兴衰,或是在对古代文化遗迹的探询中思考知识分子的命运,强调个人的文化思考和体验对文化山水景观的介入。

余秋雨兼有学者和作家的双重身份。长期从事的学术研究活动使得他的散文带有浓厚的书卷气,具有丰厚的文化底蕴,书香氤氲。余秋雨在历史的长河中自由穿越,他对于文化的深刻体悟,是智者对于文化的深入思考,加上他的一支生花妙笔,读他的文章能获得一种精神上的审美愉悦。

内容述评

余秋雨《文化苦旅》中的散文作品所取题材,有的侧重于自然景观,如《三峡》、《洞庭一角》、《庐山》、《寂寞天柱山》等篇,有的侧重于人文景观,如《道士塔》、《莫高窟》、《青云谱随想》、《风雨天一阁》等篇。《都江堰》这篇游记重在阐发都江堰水利工程的文化内涵,对李冰父子兴修水利、为民造福的从政精神作了高度评价和赞扬,充满现代人文理念,显然是属于人文景观游记一类。但需指出的是,既然他的散文是属于文化散文,因此无论是写自然还是记人文,都融注着作者的人文情怀和文化思考。正如作者在《文化苦旅·自序》中说的:“我发现自己特别想去的地方,总是古代文化和文人留下较深脚印的所在,说明我心底的山水并不完全是自然山水,而是一种‘人文山水’。”

作者自己将全文明确标示为四个部分：

第一部分，将都江堰与长城这两个都始建于秦代的古代伟大工程作总体对比，也奠定了全文写景抒情的基调。一开始就用“不是……而是……”的句式，通过“否定+肯定”的决然判断，使这种人为设定的对比分外强烈。下面就顺理成章地先后用两段文字，分别对长城和都江堰在历史上的不同功用进行了阐发。作者的对比还不止于此，他进而再从长城和都江堰的不同文化内涵方面作了有节制的衍伸（当然也是为下文的展开留出地步），“它，就是都江堰”一句煞尾，将下文的笔墨集中于本题，把读者的注意力集中到了他所要描绘的对象——都江堰上。

第二部分，用十分感性化的文字，描绘都江堰水流的壮观。作者采用欲扬先抑的笔法，先交代自己只是在往游蜀中名胜青城山时顺道经过都江堰，再被都江堰非凡的水流轰响所吸引，然后集中精力细致生动地描绘了都江堰水流的壮观景象。作者对都江堰水流的描绘，先写声音，再写作者的感觉，然后再写水流翻卷咆哮的壮观，使读者有身临其境之感；同时又饱含着“壮丽的驯顺”这样的深刻寓意，发人深思。

第三部分，文章推物及人，由感性的描写转向理性的陈述和议论，颂扬为民造福的李冰父子的精神风采。以“这一切，首先要归功于遥远得看不出画影的李冰”这个承上启下的过渡句，巧妙完成了由“景物”向“人物”的转移，从而将对都江堰的褒扬与对李冰精神的赞美贯通了起来。作者将秦始皇筑长城的指令与李冰筑堰的指令相对比，从而显示两者的不同，颂扬了李冰的“智慧、仁慈、透明”。

第四部分，写游横江索桥与二王庙，可以视为文章写都江堰水和李冰主体部分的合理延伸。作者承接上文，沿着人们对李冰的纪念中产生的乐观情绪这一思路，从纪念李冰的二王庙和傩戏中的人神融合，揭示出李冰以及都江堰沟通了精神世界和现实世俗世界，让读者再次感受到都江堰所承载的文化重量。

纵观这四个部分之间的关系，本文在结构方面确实具有大开大合的特点。文章既以历史为题材又不忘对现实的反思，既描写自然景观又不忘推进到人文内涵的抉发，既采用发散性思维穿越古今，又处处聚焦于都江堰这条主线，出没历史，说古论今，笔墨挥洒淋漓，但又文心集中、思理一贯，开合、收放，运掉自如。这四个部分又虚实互补，第一、三、四部分侧重于“虚”，以作者独特的主体感悟为中心；第二部分侧重于“实”，以对客观景物的生动描绘为重点，“虚”与“实”互为补充，相得益彰。

艺术赏析

一、激情与智性的完美统一

有论者指出：“《都江堰》的艺术个性在于，以自然景观为描写对象，使激情与智性相互渗透，把对自然景观的赞叹和文化景观的阐释统一起来。”这揭示了本文所具有的强烈思辨色彩的内涵，恰当地概括了其兼有抒情性和哲理性的艺术特色。

我们理解所谓“激情”，是指文章虽以记叙自然和人文景观为主，但全文充溢着浓烈的抒情性，作者敢爱敢恨，褒其所当褒，贬其所当贬，不忌惮自己的主观感情溢于笔墨之表。这篇散文抒情激切、高亢，作者的忧思、怅惘、愤懑、感伤、欣慰、欢愉，种种感情的宣泄，无一不与历史、现实和未来紧密结合。文章开篇就奠定了一种厚此薄彼、褒贬分明的情感基调：“我以为，中国历史上最激动人心的工程不是长城，而是都江堰。”“我以为”、“最激动人心”、“不是……而

是……”这些字眼,将作者的理性判断染上强烈的主观情绪色彩,它统领下文对都江堰自然景观(都江堰之水)和人文景观(李冰对水利建设的杰出贡献)的描述与议论。

而所谓“智性”,是指作者摒弃借古喻今的单一模式,以多角度、多侧面地透视某一历史现象或历史景观,通过发散式思维,凸显所写对象宽广、丰富的涵义。作者驻足广袤的历史空间,纵览历史风云,发掘历史遗迹,评价历史事件,品藻历史人物,以现代的眼光,剖析传统文人的悲剧命运和人格构成,寻求文化灵魂和人生真谛,探索时代盛衰、新旧更迭的历史规律,以艺术的手法勾勒出中国文明发展的艰难而悲壮的历程,力图为新时期文明的构建提供有益的借鉴。

“激情”与“智性”的互补互渗、完美统一,使文章浸透着作者强烈的主体意识,闪耀着鲜明的个性色彩;同时又具有丰厚的思想蕴涵,鞭辟入里的思维深度。以个性思考开始,以主体感悟结束,处处显示出作者对隐含在水利工程都江堰和历史人物李冰形象后面的社会、历史、文化内涵的高度重视,以及对其进行深刻挖掘的明确动机。可以说作者把自己鲜活的文化生命融入了笔端,而这个具体的文化生命又是由深厚而沉重的历史积淀以及作者的独特个性熔铸而成的。在余秋雨笔下,呈现出具有浓郁反思意识的现代版的“有我之境”。

二、两相对照的对比手法

本文所采用的主要艺术手法,是两相对照比衬的对比手法。可以说,对比手法贯串于《都江堰》全文,表现了作者写本文时采取的基本思维方式。我们甚至可以这样认识:作者选择的两个对比事物或曰人文景观,一是长城,一是都江堰,长城依托于巍巍群山,都江堰依托于滔滔江水;这两者的并置,宛如太极图中的两极,一阳刚,一阴柔,两者相互映照所构成的对比,蕴蓄着作者对两者在文化层面进行思考选择的现代价值判断。

引人注目的对比手法的运用,是在文章第一部分。作者评价都江堰的时候,一开始就与长城作对比,从而得出长城固然伟大,但“永久性地灌溉了中华民族”的都江堰却更伟大的结论。这样,文章一落笔就一反人们的思维定势,而有千钧之力。因为在常人的眼里,长城是人民智慧的结晶,其雄壮的气势固非都江堰所能相比;但在作者眼里,长城和都江堰不啻是中国文化系统内部两种文化的象征。长城所代表的是统治者的文化,这种文化是一种雄壮、蛮横、残忍的文化,是一种僵硬、壮胆和排场的文化;都江堰所代表的是一种苍生的文化,即中国文化传统中“天地之大德曰生”的文化,是濡养生命的文化,是泽被苍生的文化。在作者看来,后一种文化在社会的和生命的价值上超越了前一种文化,具有更为普泛的意义,值得更为突出地强调,这乃是对比手法运用在历史文化层面上的事理基础。

除此之外,在第三部分中,作者又将秦始皇筑长城的指令与李冰筑堰的指令相对比,从而显示两者的不同,颂扬了李冰的“智慧、仁慈、透明”。对比手法的成功运用,极大地增强了文章的说服力和感染力。

三、富于文采的散文语言

余秋雨的散文大多文采斐然,语言优美,极富个性色彩,给读者以鲜活的感受。

所谓文采,绝对不能仅仅理解为单纯在语言藻饰层面的刻意追求,而首在于其极高明的散文语言的“塑形”能力,即在艺术形象的塑造上显示其语言特色。

前面我们说本文是“激情”和“智性”的完美统一,其实,无论是激情的抒发,还是智性的沉思,都需要具体形象的铺垫或者承载,否则感情势必空洞浮泛,思考势必单调枯燥。《都江堰》一文中,作者着力描写的对象有两个,一是属于自然景观的都江堰之水,一是都江堰工程的缔造者李冰。对都江堰之水的描写,刻画角度多变,有正面描写,也有侧面烘托。正面描写,或从听觉角度切入——“如地震前兆,如海啸将临,如山崩即至”——未见其形,先闻其声,以极度

夸张的比喻摹拟江水惊心动魄的声响;或从视觉角度摄取,抓拍堰中江水股股叠叠或合聚飞奔或分流直窜的动态景象,突出其规整中的强悍的精神,展示它“壮丽的驯顺”的个性。侧面烘托,有的用欲扬先抑笔法,如写去都江堰之前的先入为主的偏见、懒懒的心绪、散散的脚步,来反衬之后亲睹真容的震惊与叹服;有的用对比映衬手段,如以海水的“雍容大度”与江水的“精神焕发”相比照,突出江水“踊跃喧嚣”的气韵。这些对自然景观形象的精心描绘,都服从于作者内心的钦羨深情,他是以都江堰水的无比壮观向古代英雄李冰致敬,为下文的智性沉思预作张本。

还有一个描写对象就是李冰。总体上说,这样的文化散文,即使写人,也无须像小说或传记文那样对人物的禀性行为作精雕细刻的描摹,更无须对人物的性格历史作历时性的展开,其旨归并不在塑造人物形象,而是将视线聚焦于李冰这一人物形象的历史文化内涵上。因而作者对李冰形象的刻画是粗线条的,主要用夹叙夹议的手法。作者先是遗貌取神,“取其一点,不及其余”,以类似速写的笔法,寥寥数字勾出他想象中的蜀守李冰的形象:“手握一把长锸,站在滔滔的江边,完成了一个‘守’字的原始造型。”然后叠加上“画外音”:“站在江心的岗亭前,‘你走这边,他走那边’的吆喝声、劝诫声、慰抚声声入耳。”再点缀以妙语连珠的议论,展开与人文景观的对话。如“他大愚,又大智。他大拙,又大巧。他以田间老农的思维,进入了最澄彻的人类学的思考”,又如“秦始皇筑长城的指令,雄壮、蛮吓、残忍;他筑堰的指令,智慧、仁慈、透明”等等,这些智性的评判,把李冰形象深厚的精神内涵给挖掘了出来。

当然,我们这样说,并不是说余秋雨在语言藻饰层面上十分随意,恰恰相反,为了更好地为笔下的形象“塑形”,他精心设辞,文章处处显示出作者“语不惊人死不休”的艺术匠心。

一是作者力避熟语,喜欢自铸新辞。如“卑处一隅”、“心魄俱夺”、“阴气森森”、“浚理”、“邈远”、“游观”、“股股叠叠”等词语,颇能引起读者的新鲜感;“冰清玉洁的政治纲领”、“他的这点学问,永远水气淋漓”、“硬扎扎的水坝一座”等语句,又是作者对语言进行的“陌生化”处理。二是作者对四字词语特别偏爱。如“渐觉滋润”、“愈显清朗”、“地震前兆”、“海啸将临”、“山崩即至”、“陡然一惊”、“急流浩荡”、“大地震颤”、“金杖玉玺”、“铁戟钢锤”等四字词语,在文章中联翩出现,使文章读来很有气势。三是大量运用化抽象为具体的比喻手法。如以“乡间母亲”比喻都江堰,以“翻越各种障碍的马拉松健儿”比喻“吃够了苦头也出足了风头”的都江堰水流,以“如地震前兆,如海啸将临,如山崩即至”的连串事象比喻都江堰的“骚动”和“声音”,以“金杖玉玺”、“铁戟钢锤”等金贵坚硬之物比喻权势等,这些比喻手法的使用都使得文章生动形象。

资料链接

余秋雨的《文化苦旅》、《文明的碎片》中的散文,大都以记游的方式进行文化思考。他在记述自己对某一名胜古迹的游历和感受的同时,也介绍与之相关的文化历史知识,并传达对于民族文化的思考,从而,将“人、历史、自然混沌地交融在一起了”(余秋雨《文化苦旅·自序》)。余秋雨的散文有很强的文化反省意识,或者在历史时间回溯中感叹文化和山水的兴衰变迁,或者在对古代文化踪迹的探询中思考知识分子的使命和命运。虽然他借助大量的文化史知识,但并没有把散文写成简单的“文化”加“山水”,而是强调“人气”,即作者的文化思考和个人体验渗入景观,他将之称为“个人与山水的周旋”(余秋雨《关于散文、读书和艺术修

养——答〈新民晚报〉〈解放日报〉等》)。余秋雨的散文语言追求雅正,正如篇名“风雨天一阁”、“寂寞天柱山”、“一个王朝的背影”等。行文常常直抒胸臆,但情感的表达有时过于夸张。在篇章结构上,也有雷同现象。(洪子诚《余秋雨文化散文印集》)

(摘自《中国当代文学史》,北京大学出版社 1999 年版)

(方智范)

背景简介

李白的《古风》是一组拟古诗,系诗人在长安期间及离开长安后的数年里所作五言古体的汇总,共有五十九首,既非作于一时一地,题材、内容也不相连属,大都为诗人藉托古人古事讽喻时事政治或抒写人生感慨。

《古风》(其十九)的具体写作年月不详。学界一般认为,此诗作于唐肃宗至德元年(756)正月、安禄山攻占洛阳称帝以后。其时,李白寄身于安徽宣城一带。

内容述评

本篇十四句诗,内容鲜明地分为两层。前十句为一层:写诗人想象登上西岳华山的主峰莲花峰,看见了寓居华山的仙女明星;明星霓裳广带,手持芙蓉,凌空飘升,并且邀请诗人去云台峰拜谒另一位神仙卫叔卿;诗人神思恍惚,与之同行。后四句为一层:诗人飘然升天之际俯视地界,只见洛阳一带的原野上到处是安史叛军,人民惨遭杀戮,血流遍野,而那些杀人如麻的禽兽却衣冠簪缨,坐列朝廷。

从题材上看,本诗属于游仙诗。游仙诗的主旨,自曹植以至于南朝,大多游移在求仙访道、谋取长生不老和避离乱世、希冀安身全命的范围内。而李白此诗的思想主旨与一般游仙诗却有着明显的差别,在表现求仙遁世的同时,还流露出“兼济天下”与“独善其身”的思想矛盾和忧国忧民的浓烈感情。

李白素有大志,长怀奋其智能,辅弼君王的政治理想。奉诏入长安之初,他热情高涨,以为终于有机会“申管晏之谈,谋帝王之术”,“使寰区大定,海内清一”(见其《代寿山答孟少府移文书》)。渴望一展身手,治国安邦。可是唐玄宗仅仅把他视作文学弄臣而让他供奉翰林,不久又听信谗言,把他赶出了长安。李白悲愤不已。他感喟“大道如青天,我独不得出”(《行路难》其二)，“欲渡黄河冰塞川,将登太行雪满山”(《行路难》其一),四向无路,进退失据。在离开长安后的几年里,他思想上矛盾重重,痛苦不堪。虽说以“安能摧眉折腰事权贵,使我不得开心颜”(《梦游天姥吟留别》)宣示自己宁折不弯、清高傲岸的人格;以“达亦不足贵,穷亦不足悲”(《答王十二寒夜独酌有怀》)自我开释宽慰;又以“且放白鹿青崖间,须行即骑访名山”(《梦游天姥吟留别》)来形象表明忘怀世事,超脱现实,独善其身的心志;但兼济天下、为国效力的理想始终萦绕在心怀,时常为“君失臣兮龙为鱼,权归臣兮鼠变虎”(《远别离》)的政局担忧。安史之乱爆发,他以年近花甲的高龄毅然从军,效力于永王李璘幕府,期许自己能“为君谈笑静胡沙”(《永王东巡歌》其二)。因此,这首《古风》在一味铺叙求仙访道之际,突然

折转到对战乱惨象的关注,正是自然流露出诗人出世与入世、独善与兼济的思想矛盾。尽管求仙访道的出世一面占据了本诗描写的大半篇幅,但关注现实的入世一面却更为重要和感人。过去曾有论者认为,是“社会的动乱惊破了诗人幻想超脱现实的美梦”,而我们则以为,诗人从来没有真正忘怀过世事,从来没有真正放弃过兼济天下的理想。透过游仙体的表象,我们分明感受到诗人那颗搏动着的忧国忧民的滚烫的心。

艺术赏析

一、构思新颖奇特

此诗前十句描绘飘渺神奇的仙境,后四句描绘血流遍地的现实,前后之间没有用任何词语粘连承接,诗歌旨意似乎脱节断裂。其实这恰是本诗总体构思的新颖奇特之处。也是本诗最为鲜亮的艺术特色。前后诗境的急转突变,一则形成了飘渺美丽的仙境与血腥污浊的人世这两个不同世界的强烈对比,二则造成了全诗情调风致从悠扬飘逸到沉郁悲愤的急剧转变,三则反映出诗人心中美好幻想与残酷现实、求仙遁世与治国安民的矛盾和冲突。虽然作者只是并列了两组风貌截然不同的景象而未置一词,却使得上述数者相互对应,相得益彰,真有司空图所谓“不著一字,尽得风流”的艺术效果。如此新颖奇特的构思,足可见李白的才气超迈,笔力强劲。

二、用典贴切含蓄

东晋葛洪所撰的《神仙传》记载,卫叔卿是汉代中山人,服云母得道成仙。汉武帝派使者随卫叔卿的儿子前往华山求见。卫叔卿正与洪崖先生等人在绝壁的岩石上博戏。卫叔卿以为汉武帝喜好道术,必然对自己优礼有加,于是驾白鹿、乘云车前往长安。谁知汉武帝只是以一般臣下之礼相待,卫叔卿大失所望,飘然离去。

天宝元年,因李白好友道士吴筠的推荐,唐玄宗下诏宣李白入京。李白以为辅弼君王、建功立业的机遇终于到来,大喜过望。赋诗云:“会稽愚妇轻买臣,余亦辞家西入秦。仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人。”(《南陵别儿童入京》)岂料到长安后,唐玄宗虽则“下辇步迎”、“御手调羹”,恩宠有加,但也只是把他当作一个文学侍臣,不久又听信谗言,把怀着匡世济民之想的李白赶出了长安。

两相比较,可见两者颇有类似或相通之处。李白用此典故,不仅暗中关合着自身出入京城的遭际,含蓄地表示了对唐玄宗不加重用的失望,还隐隐然透露出“用则行、不用则藏”的怨艾和傲岸。如果联系末尾四句所突然描写的动乱惨象,似乎还含蓄着一丝“欲治天下,舍我其谁”的意味。此外,借此典故,作者还暗中把前后两层看似断裂的诗歌旨意,由诗句本身的意脉而不仅仅是独善兼济的思想矛盾悄悄绾连了起来。

资料链接

扶风豪士歌

李 白

洛阳三月飞胡沙,洛阳城中人怨嗟。
天津流水波赤血,白骨相撑如乱麻。
我亦东奔向吴国,浮云四塞道路赊。

东方日出啼早鸦,城门人开扫落花。
梧桐杨柳拂金井,来醉扶风豪士家。
扶风豪士天下奇,意气相倾山可移。
作人不倚将军势,饮酒岂顾尚书期。
雕盘绮食会众客,吴哥赵舞香风吹。
原尝春陵六国时,开心写意君所知。
堂中各有三千士,明日报恩知是谁?
抚长剑,一扬眉,清水白石何离离。
脱吾帽,向君笑;饮君酒,为君吟。
张良未遂赤松去,桥边黄石知我心。

明·陆时雍:有情可观,无迹可履,此古人落笔佳处。(《唐诗镜》)

清·陈沆:皆遁世避乱之词,托之游仙也。《古风》五十九章,涉仙居半,惟此二章(按指本诗及“郑客西入关”一诗)差有古意,则词含寄托故也。世人本无奇臆,好言升举,云螭鹤驾,翻成土苴。太白且然,况触目悠悠者乎?(《诗比兴笺》)

(周圣伟)

背景简介

公元759年,杜甫为避安史之乱,携妻儿由陕西入四川,寓居成都,依靠四川节度使严武等亲友的接济维持生活。765年,严武病逝,杜甫失去依凭,于是离开成都,经重庆等地到了夔州(今四川奉节),住了两年左右的时间。《秋兴》即是他旅居夔州时写下的一组诗,共有八首,“玉露凋伤枫树林”是其中的第一首。

杜甫出生在一个世代“奉儒守官”的家庭,自小所受的教育与熏陶,使他对国家命运与民生疾苦非常关注。他曾多次在诗中表示过“致君尧舜上,再使风俗淳”,“穷年忧黎元,叹息肠内热”(《自京赴奉先县咏怀五百字》)之类的心迹。在流寓四川的年月里,他时刻关心着国家形势,盼望安史之乱早日平息,国家与百姓能够重归安宁。可是,事与愿违,安史之乱虽于763年被平定,但国家的形势却仍不得稳定,回纥、吐蕃等民族自恃兵强马壮,不时侵掠唐境,吐蕃还于763年一度攻占了都城长安;而唐朝内部在平定安史之乱中坐大的军阀也拥兵割据,对朝廷构成了威胁。国运危迫,犹如四季之在暮秋,杜甫为此而深感忧虑。

在寓居四川的近十年里,杜甫历经流离,备尝艰辛,身心憔悴不堪。“布衾多年冷似铁”(《茅屋为秋风所破歌》)、“过懒从衣结,频游任履穿”(《春日江游》)、“牙齿半落左耳聋”(《复阴》)、“缓步仍须竹杖扶”(《寒雨朝行视园树》)、“穷愁但有骨”(《王阆州筵酬十一舅》)等诗句,即是他在此期间处境穷困和心境凄惨的真实写照。他日夜想回归故乡,却始终无法实现愿望。写此《秋兴》时,他已五十五岁,已处在人生之秋,眼看来日无多,叶落归根之想更为迫切。正是在此种悲人生之秋和国运之秋的心境下,他写下了《秋兴》这组诗。

内容述评

这是一首七律,两句一联,可以分为四个层次。

首联以秋枫起兴,以枫叶凋零、秋气萧森,寄寓老大伤悲、凄苦落寞的情怀。颔联紧承首联“巫山巫峡气萧森”语意,进而描绘望中的巫峡景象和阴森气氛:骇浪滔天,似暗寓了时局的动荡不安和心潮的翻卷不息;阴云匝地,又象征着国家命运的光景黯淡和作者心情的阴沉郁闷。颈联倾诉思乡衷曲,以“丛菊两开”、“孤舟一系”的图景,现出思乡之情的深沉浓烈和欲归不得的无奈与凄伤,章法上,“丛菊”暗承首联“玉露凋伤枫树林”所隐示的季节特征,“孤舟一系”则由颔联“江间波浪兼天涌”生发而出(因波涛险恶,不能顺流东下回归中原),呼应巧妙而针线绵密。尾联则以暮色秋风里,一片捣衣声的环境气氛,蕴含游子无家可归之惆怅悲凉,紧承上文之“故园心”,又暗扣题目,绾结全诗。

此诗以描绘秋景为外在的行文线索,以抒发悲愁之情作为连通各联的内在脉络,以情感的起伏流转,贯串次第展开的各组景物,形神交汇,浑然一体。

这是一篇随物兴感、即景寄怀之作。诗人由深秋的衰残景象和阴沉气氛感发情怀,抒写了因战乱而长年流落他乡、不能东归中原的悲哀和对干戈不息、国家前途未卜的担忧。自宋玉在《九辩》中感叹“悲哉!秋之为气也”以来,悲秋成为古代诗歌中常见的主旨,正如刘禹锡诗所云:“自古逢秋悲寂寥。”但杜甫此诗,不但悲自然之秋,更是悲人生之秋和国运衰落之秋,充溢着苍凉的身世之感和家国之愁,含意较一般的悲秋之作远为深厚。

艺术赏析

在《戏为六绝句》中,杜甫曾说“庾信文章老更成,暮年诗赋动江关”。其实,此言移来评论他自己晚年所作的律诗,倒真是恰如其分。他在夔州时所作的《登高》、《诸将五首》、《咏怀古迹五首》、《又呈吴郎》等篇章,向来被认为是其律诗中的杰作。而《秋兴》则更被誉为是他七律中的“袭领”,是“一生心神结聚之作”(见《唐宋诗醇》)。大致说来,其成就主要体现在以下几个方面。

一、章法谨严

本诗单篇之章法结构,前文已经论及,本诗与同组其他七首诗之相关联系,清人王夫之曾有“八首如正变七音,旋相为宫而自成一章”(《唐诗评选》)的评语,因教材仅选了第一首,故此从略。

二、情景无间

情与景的和谐密洽、融汇无间,是自南朝刘勰,至唐司空图、宋严羽、明谢榛、清王士禛,直至近人王国维等历代论者众口一辞所强调的一个问题。本诗在这方面堪称典范。

粗略看来,本诗的首联、颔联、尾联写景,颈联抒情。其实,全诗自始至终,情景两者互为依托、互相生发,融汇一体,密不可分。比如首联,枫树为秋露侵蚀伤残的景象,感发了或者说是寄寓了作者在垂暮之年依然遭受凄风苦雨无情吹打的老大伤悲;而充塞于巫山巫峡的萧森秋气,则似乎是充溢于诗人心胸的无穷郁闷的象征,真所谓老气横秋。又如颔联描绘江间波浪、塞上风云,作者既生动地表现出它们“兼天涌”、“接地阴”的外部特征,又有意强调了其动荡与阴沉的内在精神,以象征国家形势的动荡不安和阴晦不明,或隐喻诗人自身的惊魂不定和忧思不散。再如颈联抒写思乡之情,同样是借托“丛菊两开”、“孤舟一系”的图景来生动显现令人唏嘘悱恻的“故园心”。即便是最后两句,貌似纯粹写景,实则苍凉的暮色秋声,使人隐约感受到仿佛就是诗人阴沉苍凉的心境。整首诗既因随物兴感,使情思有所附丽;又因即景寄怀,使景物有了内在情感和激发生命意识的活力。情因景而生,景因情而活,情因景而显,景因情而深,真正达到了情景交融之境。

三、语言练达

杜甫十分注重诗歌语言的锤炼,曾表示过“语不惊人死不休”的意愿。他后期所写的一些诗作,往往词句平易而意象新警,语法奇异而内蕴丰厚,语言精纯圆熟,已臻出神入化之境。拿这首诗来说,颔联中的“兼”、“接”二字,即极为练达而传神。尾联在“白帝城高”后缀以“急暮砧”,出人意料,却有着含蕴无穷的深长余韵。最为杰出的是颈联之遣词造句。上句之“两开”,既前应“丛菊”,表明客居夔州已两度春秋;又下启“泪”字,暗示两年之中时时都想东归故园,然而心愿始终无法实现,每见菊花开绽就潸然落泪。如将“他日”解作“将来”,则更有归乡

后痛定思痛,为今日之流离失所伤心再三的意味,与李商隐《夜雨寄北》“何当共剪西窗烛,却话巴山夜雨时”旨归机趣相同。下句之“一系”同样语义双关。此二字既上承“孤舟”,以孤舟长系不发,暗示归计无成;又下连“故园心”,表明对故园的思念之心一直牵系于此岸边孤舟,希望有一天能扬帆启航,顺流东下。不仅如此,上、下两句还互文见义:“丛菊两开”谓花开有时,“孤舟一系”伤归乡无期;“两开”见出时光流走,“一系”见出人迹淹留;“他日泪”是果,“故园心”是因……两句诗词语平易而含蕴丰厚,句法奇异而旨意错综,对偶工稳而文气流荡,笔墨老成,真可谓炉火纯青了。

资料链接

周甸曰:江涛在地而曰“兼天”,风云在天而曰“接地”,见汹涌阴晦,触目天地间,无不可兴感也。屠隆曰:杜老《秋兴》诸篇,托意深远,如“江间”“塞上”二语,不大悲壮乎?范梈曰:作诗实字多则健,虚字多则弱,如杜诗“丛菊”“孤舟”一联,此等语亦何尝不健?蒋一葵曰:五、六不独“两开”“一系”为佳,有感时溅泪,恨别惊心之况。末句掉下一声,中寓千声万声。(明·周敬等《唐诗选脉会通评林》)

若谓玉树凋零,枫林叶映,虽志士之所增悲,亦幽人之所寄托。奈何流滞巫山巫峡,而举目江间,但涌兼天之波浪;凝眸塞上,惟阴接地之风云,真可谓可痛可悲,使人心尽气绝。(清·金圣叹《杜诗解》)

钱谦益曰:首篇颌联悲壮,颈联凄紧,以节则杪秋,以地则高城,以时则薄暮,刀尺苦寒,急砧促别,末句标举兴会,略有五重,所谓嵯峨萧瑟,真不可言。(清·高宗弘历敕编《唐宋诗醇》)

(周圣伟)

背景简介

这首词是辛弃疾写给他的好友陈亮的。

陈亮是南宋著名的思想家、学者，也是一位力主抗金的爱国志士和颇有才华的词人。他“饶有铜肝铁胆”，好论政谈兵，敢于直言批评南宋朝廷的妥协政策。宋孝宗淳熙五年（1178），辛弃疾在临安（今杭州）经吕祖谦介绍与陈亮结识，两人因在抗金问题上见识一致、志同道合而成为挚友。淳熙八年落职后，辛弃疾一直闲居于江西上饶的带湖别墅。淳熙十五年冬，陈亮约著名思想家朱熹到闽赣交界处的紫溪与辛弃疾聚会，并先期从浙江东阳前往上饶造访辛弃疾，然后再与辛弃疾同往紫溪，等候朱熹。在整整十天的时间里，两人同游鹅湖，观赏风景，推心置腹，共商恢复大计，十分投机。后朱熹因故未能前来，陈亮于是与辛弃疾话别，回归东阳。辛弃疾依依不舍，于翌日追赶陈亮，想挽留他再多住几天，因大雪阻挡未能如愿。当夜，填了一首《贺新郎》词（“把酒长亭说”），抒写对陈亮的思念和赞许，抒发深沉的山河之痛及对朝廷偏安政策的愤慨。时隔五日，正好陈亮来信向辛弃疾索要词作，辛弃疾便以《贺新郎》寄赠。陈亮读后深有同感，赋词唱和，感慨说，“只使君、从来与我，话头多合。”辛弃疾读罢心潮激荡，于是再步原韵，写了这首词寄给陈亮。

内容述评

这首词的内容，上片侧重叙写与陈亮的鹅湖之会，下片侧重抒写自己的志气和遭际，而自始至终贯注着恢复失地、报效国家的热情和恢复无望、报国无门的悲愤。其感动人心者，在三个方面。

一、补天之志

辛弃疾出生在金人占据的山东，从小目睹金兵的残暴，早年就有了雪耻救国的愿望。二十二岁时，他召集了两千人马参加耿京领导的义军，担任掌书记，亲身投入抗金战斗。南归宋廷后，辛弃疾对收复失地一直满怀热望，先后写了《美芹十论》与《九议》献给朝廷，分析天下形势，指陈敌我利弊，极有见地。他热切期盼朝廷能让他带兵杀敌，实现抗金复国的宿愿。在许多词作中，他反复表示“要挽银河仙浪，西北洗胡沙”（《水调歌头》）、“袖里珍奇光五色，他年要补天西北”（《满江红》）、“了却君王天下事，赢得生前身后名”（《破阵子》）、“举头西北浮云，倚天万里须长剑”（《水龙吟》）的志愿，呈现了一颗炽热的赤子之心。而这首《贺新郎》之所以感人，也正在于其“看试手，补天裂”的志气和“男儿到死心如铁”的执著坚定。

二、老大之悲

辛弃疾志冲云天,才兼文武,始终以恢复中原为己任,可是,南宋朝廷却畏敌如虎,对金奉行妥协政策。正如作者在词中所写的那样,是“事无两样人心别”。辛弃疾从绍兴三十一年(1161)南归到写这首词时的近三十年间,正值宋高宗在位的末二年、宋孝宗在位的二十余年。高宗赵构在位时,重用奸臣秦桧,迫害抗金将领,向金屈膝称臣。孝宗赵昚即位之初,曾一度采取抗金政策,但宋军符离集战败他就吓破了胆,随即罢战议和,与金签订了丧权辱国的“隆兴和议”,执意走妥协苟安的道路了。朝廷在主和派的把持下,“硬语盘空谁来听?”抗金之士非但得不到赏识重用,反而遭受猜忌排斥。辛弃疾长期被安置在远离前线的地方担任签判、转运副使等小官闲职,还屡受弹劾,以至在淳熙八年落职。他满怀抱负无以施展,满腹经纶无以效用,而青春年华却悄然流逝,写作此词时,辛弃疾已经快五十岁了,英雄坐老,壮志难酬,令他悲愤满腔,痛心疾首。因而,此词开头“老大那堪说”五字,看似平实无奇,脱口而出,其实却包蕴着丰厚的情感内容,包蕴着难言之隐、彻骨之痛,满腔悲愤欲说还休,情调极其沉郁。

三、同志之谊

陈亮与辛弃疾都是南宋的著名人士,他们两人之所以能成为交契甚深的朋友,除了意趣相投、性情相近之外,更重要的是志同道合的坚实基础。陈亮也力主抗击金人,收复中原,他指责朝廷苟安江南的政策,是把长江天堑“浑认作、天限南疆北界”(《念奴娇》),指责妥协派“一日不和则君臣上下朝不能以谋夕”,认为“江南不必忧,和议不必守,虏人不足畏”(《戊申再上孝宗皇帝书》),而中原则必须并一定能收复(见其《水调歌头》)。这些认识或主张与辛弃疾非常接近,就连他酬答辛弃疾《贺新郎》原唱的那首词中“算世间、那有平分月”的诘问,与辛弃疾此词“问渠侬、神州毕竟,几番离合”也声气相同。辛弃疾为有陈亮这样的同志而深感快慰,他赞赏陈亮像东汉陈登那样以天下为己任的志气,赞赏他“笑富贵、千钧如发”的豪气,赞赏他闻鸡起舞的意气。所以,不管有病在身,陈亮一来,即与之高歌痛饮,促膝长谈。而且,半夜三更还“重进酒,换鸣瑟”。真是酒逢知己,千杯嫌少;话一投机,万句不多。这份惺惺相惜,肝胆相照的真诚情谊,也为这首词增添了感人的力量。

艺术赏析

一、以情主景,渲染烘托

唐五代至北宋前期的词作,大都因景生情,即景抒怀。北宋后期,风气渐变,如秦观《踏莎行》、周邦彦《兰陵王》等作品,情景二者往往你中有我,我中有你,难以拆分。至南宋又一变,发展为以情主景,甚至于以情造景。按清代常州派词评家周济的说法,是“至稼轩、白石一变而为即事叙景”(《介存斋论词杂著》)。所谓“即事叙景”的“事”,既包括“事情”,也包括“情事”,即在叙述事由、抒写情衷时,随即点缀以简洁的景物描写来渲染氛围,烘托情怀。

这首《贺新郎》就多处采用了这种艺术手法。如词的上片叙写与陈亮鹅湖聚会的豪爽痛快,作者在“我病君来高歌饮”的叙述之后,随即插入“惊散楼头飞雪”一句景物描写,以夸张的笔调有力地烘托出两人一起高歌畅饮、气冲霄汉的豪放情怀。再如“硬语盘空谁来听?记当时、只有西窗月”几句,作者以慷慨的语调宣泄胸臆,复以凄冷的景色渲染氛围,把抗金志士满怀热情无可报效、满怀壮志无可告诉的悲愤,与积雪重重、冷月窥窗、了无声息、死气沉沉的环境气氛两相映照,强烈对比,形象地传导出了在南宋朝廷妥协苟安政策笼罩下,抗金志士孤雁

难飞、孤掌难鸣的艰危处境和孤苦心情。又如下片在感喟“汗血盐车无人顾，千里空收骏骨”的郁勃不平之后，紧接“正目断、关河路绝”一句，既是如实描写眼前的景物，又是以此象征人事，自然联想到通往中原的路途久已断绝，乃至抗金复国的途径堵塞不通。所谓“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”（李白《行路难》）。这些景物描写，与叙事、抒情胶着一体，不仅因融注了作者的思想情感而显得意蕴丰厚，而且在结构上承转开合，给人以笔调流走、一气舒卷的感觉。

二、以意主事，如盐著水

辛弃疾平生读书很多，知识丰富，填词时，往往喜欢把古人旧事或前人诗书中的词语融入自己的作品，借用典使事表情达意，有人因而批评他好“掉书袋”。其实，对此不能一概而论，如用典拘于形迹、生搬硬套，造成旨意晦涩、脉络阻滞，当然不足取；但用典如用得精当贴切、灵活通脱，则往往能有言约义丰、事半功倍的效果。这首《贺新郎》的用典，就颇多可圈点之处。

比如上片的“元龙臭味，孟公瓜葛”。其一，陈登、陈遵都姓陈，用与陈亮同姓的古人故事，会使陈亮感到亲切欣慰。其二，陈登、陈遵又都是豪士，用这两人作比，可见对陈亮的推许。其三，陈登之豪，在于不求田问舍，而以国家天下为念的志气；陈遵之豪，则在于好客，热情挽留宾朋尽情饮酒。用这两个典故，不仅显示出作者与陈亮志气相同，意趣相投，而且还分别开启了“笑富贵、千钧如发”和“我病君来高歌饮”两句，使作品文气流贯，脉络清晰。真可谓言约义丰，事半功倍。

又如“汗血盐车无人顾，千里空收骏骨”两句，连用三个典故，表达对国势危迫的担忧和自身遭际的悲愤，也非常恰当贴切。辛弃疾一向以抗金杀敌、恢复中原为己任，而且文武具备，有“出将入相”的卓越才华，以汗血宝马自比，既可见自我期许，自负才华，又不失身为臣子的职分。然而，如此正当的愿望，如此杰出的才能，在南宋朝廷妥协政策的压抑下，却不能实现，不得施展，还不断遭到朝中主和派的猜忌与排斥，长期屈沉下僚，大材小用，且官职屡屡更动，生活转徙不定，正如千里马累死在“盐车”之下，也无人同情痛惜。作者把两个典故合在一起使用，深刻地传导出胸中的凄苦痛楚和怨愤难平。何况，他还借下句燕昭王不惜重金招揽人才为国家报仇雪恨的典故，进一步申明了自己的牢骚怨愤不是出于私心，而是由于恢复无望，报国无门。如此运用典故，既婉转地表达出郁勃心头而又不便明言的怨愤不平，又增强了作品的形象性和感情色彩，富于感染力。

“稼轩不平之鸣，随处辄发，有英雄语，无学间语”（周济《介存斋论词杂著》）。这首《贺新郎》的用典就堪称如此。作者以意主事，完全顺从表情达意的需要驱遣古人古事，尽管用典较多，但如盐著水，了无滞碍，浑化无迹，非但没有“掉书袋”、卖弄学问之病，反倒可见自逞意气、横竖烂漫之妙。

资料链接

稼轩横竖烂漫，乃如禅宗棒喝，头头皆是；又如悲笳万鼓，平生不平事并卮酒，但觉宾主酣畅，误不暇顾。词至此亦足矣。（宋·刘辰翁《辛稼轩词序》）

后人以粗豪学稼轩，非徒无其才，并无其情。稼轩固是才大，然情至处，后人万不能及。（清·周济《介存斋论词杂著》）

稼轩词龙腾虎掷，任古书中俚语、廋语，一经运用，便得风流，天资是何复异！（清·刘熙

载《艺概》)

稼轩是极有性情人,学稼轩者,胸中先须具一段真气奇气,否则虽纸上奔腾,其中俄空焉。
(清·谢章铤《赌棋山庄词话》)

辛稼轩,非不运典,然运典虽多,而其气不掩。○辛稼轩词中之龙也,气魄极雄大,意境却极沉郁。(清·陈廷焯《白雨斋词话》)

(周圣伟)

背景简介

1937年年底,艾青在武汉一个寒冷的冬夜里,写下了名篇《雪落在中国的土地上》。诗作的背景是北方的中国:“寒冷在封锁着中国呀……”,但此时,艾青还从未到过北方。北方冰封的大地,只是他诗意想象的画面。

终于有了亲眼目睹北方的机会。1938年1月初,艾青接到了山西民族革命大学李公朴先生的聘请,前往北方执教,同行的有萧红、聂绀弩、萧军、端木蕻良、张仃等一批文化界朋友。艾青在民族革命大学担任文化教员的时间是短暂的。当时战事紧张,形势危难,晋南不久失守,艾青只得撤退到西安。途中,艾青还担任了一个抗日艺术队的队长,在华阴一带宣传抗日。后来发现队里混入了不可靠的人,艺术队于是宣布立即解散。这一年3月,艾青返回了武汉。

艾青的北方之行历时两个多月。一路上,他创作了一批诗歌,如《北方》、《风陵渡》、《补衣妇》、《乞丐》、《人皮》、《手推车》等。这批北行途中的诗作,加上在这之前创作的《复活的土地》、《雪落在中国的土地上》等篇章,合编为一集,书名定为《北方》。诗集《北方》后来被纳入“七月诗丛”,作为其中的一种,于1939年7月在桂林自费出版。艾青是诗人,也是画家。沿途他在诗歌创作之余,也用画笔写生,记录下眼前的黄河流域的荒漠景色。他的画纸由那种旧式的记账折子充当,并不正规,但其中的几幅画后来被选中参加了在重庆举办的全国美术展览。艾青诗作中北国大地的鲜明意象与画面感,可以从诗画共生、互补中得到很好的解释。

艾青为诗集《北方》写了序文,谈到了自己的诗歌创作观念和追求。他认为:“中国新诗,已走上可以稳定地发展下去的道路:现实的内容和艺术的技巧已慢慢地结合在一起。新诗已在进行着向幼稚的叫喊与庸俗的艺术至上主义可以雄辩地取得胜利的斗争。而取得胜利的最大条件,却是由于它能保持中国新文学之忠实于现实的、战斗的传统的缘故。”在诗歌的艺术风格与情感表达方面,艾青也坦诚地剖露心迹。他说:“我是酷爱朴素的,这种爱好,使我的情感显得毫无遮蔽,而我又被自己这种毫无遮蔽的情感激起了愉悦。很久了,我就在这样的境况里继续着写诗。”“这集子是我在抗战后所写的诗作的一小部分,在今日,如果真能由它而激起一点种族的哀感,不平,愤懑,和对于土地的眷恋之情,该是我的快乐吧。”这些话语,对于理解诗作《北方》的思想情感内涵和艺术技巧特色都是重要的与有益的。

内容述评

一首诗犹如一支乐曲,有它的主旋律;而主旋律最易识别的标识,就是它的反复出现与词语重叠。

在《北方》一诗中,主旋律是由两个相关联的部分组合而成的。其一是“北方是悲哀的”,在诗中出现了三次;其二是“我爱这悲哀的国土”,出现了四次,包括一次是它的“变形”,即“而我——这来自南方的旅客,却爱这悲哀的北国啊”。这两个重复吟唱的旋律之间的关系是显而易见的。因为“北方是悲哀的”,所以“我爱这悲哀的国土”。其间的逻辑是因果关系、推理关系,而它们隐匿的大前提是“我爱国土”和“北方是国土”。这里还渗透着一种“情感的逻辑”,即因为北方国土的悲哀而产生加倍的爱,悲哀是爱的助燃剂和加速器。虽然这两个分旋律都是由大白话构成的,没有华美的词藻和亮丽的比喻,但“爱”与“悲哀”所组合而成的情感之流却因为直露而愈显强烈。正如艾青在自我表白中所说的:“我是酷爱朴素的,这种爱好,使我的情感显得毫无遮蔽。”

诗人的这种毫无遮蔽的爱国主义情感因景而生,因事而发。当时,日本帝国主义侵略的铁蹄,已经蹂躏了大片北方的土地,正在逼近诗人所处的潼关和前往的山西。诗中写道,“那天边疾奔而至的呼啸/带来了恐怖/疯狂地/扫荡过大地”,就是对战事形势紧张和北方悲哀根源的象征性刻画。在诗人的眼里,北方的土地和人民,北方的一切,甚至驴子和雁群,都笼罩在悲哀之下,显露着悲哀的色彩。“北方是悲哀的”一语,原是“科尔沁草原上的诗人”端木蕻良的深切感受,却激发起艾青的强烈共鸣。艾青用一幅幅画面将北方的悲哀具象化,成为可以直接感知的眼前的真实;同时又以一组组抽象的词组如“不安与悲苦”、“灾难与不幸”、“贫穷与饥饿”等,写出“悲哀”主题中的方方面面,在词语的层面上将“北方是悲哀的”这一判断实证化。其实,北方的悲哀是诗人心中的悲哀,或者说,是土地的悲哀与人民的悲哀彼此不分的融合。

如果说“北方是悲哀的”(诗篇前半部分的主题)是现实的写照和低沉的吟唱的话,那么“我爱这悲哀的国土”(诗篇后半部分的主题)则是由历史的记忆所激发的高昂的战歌。诗人在想象中穿越了时空,看见了中华民族的祖先:“几千年了/他们曾在这里/和带给他们以打击的自然相搏斗,/他们为保卫土地/从不曾屈辱过一次,/他们死了/把土地遗留给我们。”这是土地与人民的生死契约,这是祖先与子孙的血脉延续。正因为代代相传的中华民族挚爱国土的集体意识在诗人胸中回响,诗人才唱出了全诗高潮的民族自信与自豪的最强音:“世界上最艰苦/与最古老的种族”,“永远不会灭亡”。这首诗对于当时艰难抗战中的人民无疑是具有鼓舞斗志的现实意义的,在今天它依然是传承与养育爱国主义情愫的精神资源。

艺术赏析

“北方是悲哀的”。“悲哀”原是一种情感的描述,在本诗中却体现为一种丰富的色彩感。色彩感是画面感的视觉上的深化与升华。西方现代诗歌中有“意象派”,中国古典诗歌推崇“意境说”,都强调通过具象与画面来表现内在的情感。但具象和画面可以使景物形象生动、可视可感,却不一定呈示出色彩。这就犹如电视画面可以是彩色的,也可以是黑白的。艾青学过绘画,在写作《北方》的北行途中还画过风景画,他深知色彩对于绘画的重要性,于是将画家的眼光与色彩的技巧挪用于诗歌的创作,也便成了水到渠成的事。当然他使用的工具不是画笔与颜料,而是描写色彩的“词汇”。在诗中,诗人用绿色、灰黄、土色、灰暗、黑色以及时日的光辉、绿荫蔽天、混浊的波涛、黄土层等“涂抹”着画面与意象,使其汇聚成一种主色调——“悲哀”。用外观的色彩展示北方悲哀的神态和诗人内心的情感,这是本诗艺术上的显著特点。

诗歌句式与韵律的散文化,是本诗作者的另一追求。诗篇第一节有四行,如果连续排列则是:“一天,那个科尔沁草原上的诗人对我说:‘北方是悲哀的。’”这并不像诗,不押韵,不是诗

的语言,而近散文句式或口语。这是全诗中一个极端的例子。这表明,艾青是有意识地将散文句式入诗,追求新诗形式的更加自由化。

整首诗每节的行数、每行的字数是不固定的,基本上是不讲究押韵的,一句完整的话往往被拆开在几行诗中,似乎有意违反诗歌体裁的形式惯例而行之。但我们读完全诗,还是能够感受到生气灌注的诗的画面,诗的情感,诗的韵味。这就是说,《北方》的诗意在于意象与情感的内涵,而非外在形式与句式。这就是艾青的“酷爱朴素”与反对“庸俗的艺术至上主义”。

《北方》的诗意离不开象征手法的运用。象征意象使平常的散文化句子被点石成金,显得诗意盎然。这首诗的背景和主题与抗战相关,但全诗没有出现“日本”、“侵略”等字眼,我们读到的是“从塞外吹来的/沙漠风”,“蒙上一层揭不开的沙雾”,“那天边疾奔而至的呼啸”,“冻结在十二月的寒风里”。这里“沙漠风”、“呼啸”都是日本侵略者及其嚣张气焰的象征,而“沙雾”、“寒风”则是造成北方悲哀后果的根源隐喻。象征手法将情感、想象与景象熔为一炉,是诗意的发生器。这就是本诗不押韵却有诗意而且耐读的原因。

资料链接

在潼关,艾青写出了《北方》一诗,吐露着自己对这悲哀的北国感伤的心灵,但深深的爱国主义,给了他信心和力量。

.....

从这一幅幅画面里,我们可以看到,艾青对人民的痛苦和哀怨了解得越真切越具体,他的牧歌也唱得更深沉更有力。他唱的也不仅是受凌辱受奴役的土地,他用诗作为一面镜子,让人们正视这惨淡的人生,从胸中迸发出一种愤火。他把个人的悲歌融合在时代和民族的悲欢里,使自己与人民群众的感情有了更深刻、真挚、广阔的联系。(杨匡汉、杨匡满《艾青传论》)

(方克强)

背景简介

马丁·路德·金是美国黑人民权运动领袖、牧师。1954年起参加美国有色人种协进会的活动。1955年在亚拉巴马州蒙哥马利城发动抵制公共汽车的种族隔离制度,迫使该制度取消,并同意雇用黑人驾驶员。1957年被选为南方基督教领袖会议主席。1958年在南方21个主要城市组织集会,发动黑人争取公民权利。1963年8月在华盛顿特区组织了一次25万人的集会,反对种族歧视,《我有一个梦想》就是他在这次集会上的演讲。1964年被授予诺贝尔和平奖。他一贯主张非暴力主义,但也多次被捕入狱。1968年3月组织“贫民进军”,途经田纳西州孟菲斯市时,被种族主义分子枪杀。1986年7月,美国总统里根签署法令,规定每年1月份的第三个星期一为“马丁·路德·金纪念日”。

黑人主要是非洲撒哈拉以南的土著居民,长期受白人殖民者的奴役。第二次世界大战后,多数非洲国家已获得独立。美国约有二千多万黑人,多属16世纪起被掠卖到美洲为奴的非洲人的后裔。他们为争取种族平等而进行了长期斗争。1863年1月林肯总统颁布了解放黑人奴隶的《解放宣言》,领导了对南方奴隶主的战争,并最终维护了联邦统一。1964年约翰逊总统签署了民权法草案,在法律上确立了民族一律平等的原则。

内容述评

这是一篇境界高远、大气磅礴、情真意切的演讲词。全文可分为两大部分:

第一部分演说集会的目的、斗争的策略和态度。大致分三个层次:首先阐明集会目的是要求“实现民主诺言”;其次是阐明斗争的策略是理性的非暴力的合法斗争;再次是阐明要有坚持斗争、不达目的决不罢休的决心和信心。

第二部分演说自己的“梦想”。大致也有三个层次:首先阐明这一梦想的基本精神,是承认“人类在上帝面前是平等的”这一真理;进而阐明这一梦想的理想境界是白人黑人“手牵着手,情同手足”;再进而阐明,只有实现了这一梦想,美国才能“真的成为伟大的国家”。

演说从回首一百年前废奴先驱者的理想开始,以对自由的热情呼唤收结,层层推进,一气呵成。其中有下列思想内涵值得注意:

一、演讲的基本精神是争取人权。集会的目的,斗争的目的,是为了争取人的“生存、自由和追求幸福的不可剥夺的权利”,是为了争取“宝贵的自由和正义的保障”,是为了争取“公民的权利”,是为了兑现“民主的诺言”,是为了争取“人类在上帝面前”的平等,而把这一切集中起来就是争取人权。一切不正义、不平等、不民主、不自由的东西,都是对人权的蔑视、压抑和

戕害。尊重和保障人权,是20世纪以来最响亮、最无可辩驳、最具普世价值的理念。

二、演讲张扬了亲如兄弟的人类社会理想。“我”的“梦想”中,反复向往那“一起工作、一起祈祷、一起挣扎、一起为自由奋斗”,“平起平坐,兄弟相称”,“手牵着手,情同手足”的人际关系理想,反复回荡着不分肤色、不分种族、不分信仰“一同获得自由”的理念。这一梦境,冲出黑人圈,走进全人类,超越现实,走向未来,充满构建全人类自由和谐、幸福美满社会的诗意境界。这是每一个有良知、有血气的人都应当执著追求的梦想。

三、演讲洋溢着大无畏的勇气和不屈不挠的意志。被压迫者的抗争是艰难的、危险的、漫长的。金博士不仅敢于在华盛顿组织几十万人的集会斗争,而且敢于警告政府:“黑人得不到公民的权利,美国就不可能有安宁或平静。正义的光明的一天不到来,叛乱的旋风就将继续动摇这个国家的基础。”并且用振聋发聩的声音宣誓:“我们现在并不满足,我们将来也不满足,除非正义和公正犹如江海之波涛,汹涌澎湃,滚滚而来。”金博士之所以令人敬佩,深得人心,号召力强,一呼百应,是与他充满豪情和气魄的人格精神力量分不开的。

四、演讲体现出现代政治斗争的理性精神。在群众游行的集会上演讲,主要是鼓动人们勇于斗争、坚持斗争,但金博士却反对“为了满足对自由的渴望而抱着敌对和仇恨之杯痛饮”,而是要求“举止得体,纪律严明”,“不能容许我们的具有崭新内容的抗议蜕变为暴力行动”,同时不能“因此而不信任所有白人”,而是要与他们共同奋斗。这并非只是个斗争策略问题,还体现着现代政治斗争的理性精神。金博士一贯主张非暴力斗争,主张以合法方式争取合法权利,并取得了一系列重大成功,为此他获得了诺贝尔和平奖。人类在经受了无数惨痛教训后,才开始步入以人为本、以人权为旗号的法制民主社会,才明白理性的和平斗争是最明智的选择。反对霸权、反对战争、反对恐怖主义,一切通过对话形式、和平方式来解决,正成为世界性潮流。暴力政治或政治暴力,都是不得人心、没有出路的。

艺术赏析

演讲词与一般的书面文章不同,它有自己的特点和要求;分析演讲词的艺术特色,必须着眼它是否和如何体现乃至强化了演讲词的特点和要求。《我有一个梦想》确是一篇十分成功的演讲词,它不仅在内容上境界高远、激荡人心,而且在艺术上也精彩四溢、令人叹赏。这大致可从如下两大方面去体悟。

一、强劲的说服力和感召力

说服力和感召力首先取决于内容,但同样的内容,用不同的形式和方法说出来,其效果就会有很大差别。演讲词特别注重追求现场效果,特别是在鼓动人们采取行动的大型集会上,更是如此。

其一,演讲的主要旨意须简明、响亮。大庭广众的场合,情绪激动的听众,难以接受有条不紊的逻辑演绎。金博士的演讲,几乎都是观点,而没有论证。这些观点简洁明快,一听就懂。它们像是一系列口号,一排排炮弹。这些观点,用语时有不同,但精神实质始终如一。关键词语反复出现,强调得十分鲜明。

其二,演讲的具体内容须切入听众实情。对与自己无关的情事,听众不会感兴趣。内容的展示形态,要切合现场,这是演讲成功的基础。金博士的这篇演讲,几乎全是由排比句式组成的:开头是四个“一百年后的今天”怎么样,接着是六个“现在是”怎么样,再接下来是四五个“只要”怎么样,再接下来是七八个“我有一个梦想”怎么样,最后则是七八个“让自由”怎么

样。演讲的具体内容,几乎全部包容在这些排比着的“怎么样”之中。值得注意的是,这些排比的内容之间,并没有严密的逻辑建构,但却十分切合当时的实际情况,切合听众各式各样的处境、遭遇、痛苦、要求、愿望。这里不需要逻辑程序,只需要说到听众心里去。具体内容切合听众实情,是演讲成功的基础和关键。

其三,比喻使演讲通俗生动。演讲要看对象,面对大众必须通俗易懂。金博士不仅用语流畅,而且善用比喻。“兑现诺言”、“空头支票”、“资金不足”的系统比喻,借助大众都熟悉的银行存取知识,把集会争取实现一百年前就签署的解放黑奴宣言的目的,解释得通俗易懂;用“江海之波涛,汹涌澎湃,滚滚而来”作喻,争取“正义和公正”的浪潮就显现出无可阻挡的气势;用填满山洼、削平山岗作喻,就把铲除一切歧视和不平的目标包容无遗。同时,这些比喻都很贴切生动,让人在心领神会的同时,还能产生一种对智慧美的愉悦享受。通俗、生动,这是演讲的必由之路。

其四,演讲要以深情和真诚感召人。没有深情不会动人,缺乏真诚无人肯信。金博士对苦难中同胞的同情,不仅在于说出了他们的心里话,也体现在他那亲近恳切的语言;他备受敬仰,一呼百应,不仅在于他冒着生死坚持为他们呼喊,给他们展现了美好的未来,也在于他设身处地为他们着想,给他们指出正确的斗争策略和方法。他把“我”融入了“我们”,以完全平等的态度说话,丝毫没有居高临下的训诫意味。深情、真诚,以至于同呼吸、共命运,这是演讲获取最大效果的内在根本原因。

二、善于调动、控制听众的情绪

在大型的群众运动集会上演讲,必须有强烈的现场感,善于调动和控制群众的情绪,在鼓动群众斗争情绪的同时,还要防止听众情绪走向过分偏激,或因听讲疲劳而使会场气氛沉闷。这是一种艺术。在这方面,这篇演讲也不失为典范。首先,金博士用“让我们”、“朋友们,今天我对你们说”这样的口吻说话,将自己与听众融为一体,一下子就拆掉了演讲者与听众的隔离墙,这不仅提高了听众对演讲者的亲切感、信任度,而且话说到点子上,还能使演讲者在不知不觉中成为听众的代言人,他说的话仿佛就是从听众自己嘴里迸发出来的。这样的情绪气氛是最理想的演讲境界。所谓一呼百应,实际上就是这样的境界。其二,演说全文始终以联翩的排比句式展开,一组排比句后,稍作间歇,接着又是一组排比句,而且是越来越多,越来越强劲。排比句式的作用,不仅是易于简洁明快地展示多方面的内容,更重要的是它的情绪调动作用和气势推进作用。金博士就是用一浪高过一浪、排山倒海式的排比,一步步将听众情绪鼓动起来,一层层把集会气氛推向高潮的。排比句式最适合演讲,最具有鼓动性,凡读过这篇演讲的人,对此都会有深切的感受。其三,在大段的急风暴雨式的排比鼓动之间,金博士又用“但是对于”、“我并非没有注意到”一类词语,让一味上涨的情绪缓一缓,让一意前冲的思路转一转:或让大家注意斗争的方式方法,或回答有疑问者提出的问题,或抚慰那些在斗争中坐过牢、受过难的人。这是适当的必要的调控,是情绪的调控,也是思想的调控。它的意义,不只在于调节当时的情绪和气氛,更在于控制整个集会乃至整个民权运动沿着正确的轨道继续前进。例如,关于防止“敌对和仇恨”、防止“抗议蜕变为暴力行动”的插叙,就是关系到整个运动成败得失的大调控。既要把群众情绪尽量鼓动起来,又要把这情绪引导到正确的轨道上去,这是这篇演讲词特别值得深思的地方。

(陶型传)

背景简介

在 20 世纪中国知识分子中间,季羨林是极具特色的一位人物。令恪在《季羨林教授著作(1932—1987)系年前言》中这样介绍他:“作为语言学家、民族学家、翻译家、史学家、教育家、作家……先生涉足领域之广是国内外学者中罕见的,他精通英语、德语、梵语、吠陀语、巴利语,还能阅读俄文、法文专业书,他还是世界上少数几个通晓吐火罗文的学者之一,他是印度史、佛教史的权威。”在学术研究与翻译之外,季羨林从青年起就从事散文创作,步入老年后更是勤于笔耕,结集散文有《天竺心影》、《朗润集》、《季羨林散文集》等。

季羨林的人生经历丰富复杂。他出生在一个极端贫困村庄里的贫农之家。“回忆起自己的童年来,眼前没有红,没有绿,是一片灰黄”,“贫困、单调、死板、固执,是我当时生活的写照”。他于 1934 年毕业于清华大学西洋文学系,1935 年考取清华大学与德国交换研究生,同年就读于著名的德国哥廷根大学。1941 年获得博士学位,时逢第二次世界大战,回国无望,遂继续深造,二战结束后才几经周折回到祖国,在北大任教授。“文革”中,他“被打得一佛出世,二佛升天”。在很长的时间里,他被分配挖大粪、看门房、守电话、发信件,变成“不可接触者”。如此丰富的阅历和坎坷的人生经验,奠定了他散文创作厚重的底色。正如他在解释写自传的原因时所说的:“我这样的经历,过去知识分子经历者恐怕不是太多。我对世事沧桑的阅历,人情世态的体会,恐怕有很多值得别人借鉴的地方。今天年轻的知识分子,甚至许多中年知识分子,大都不能体会。”他的散文创作,也是基于同样的“经验共享”的目的。

季羨林的人生经验也是独特的。与《二月兰》相关的有两点值得注意。其一是悲欢交织观。对十年浩劫中的苦难,他在《八十述怀》里说:“我当然是在劫难逃,被送进牛棚。我现在不知道应当感谢哪一路神灵:佛祖、上帝、安拉;由于一个万分偶然的机缘,我没有走上绝路,活下来了。活下来了,我不但没有感到特别高兴,反而时有悔愧之感在咬我的心。活下来了,也许还是有点好处的。这一生写作翻译的高潮,恰恰出现在这个期间。原因并不神秘:我获得了余裕和时间。”其二是亲情至上观。他在《赋得永久的悔》中说:“我这永久的悔就是:不该离开故乡,离开母亲。”“我后悔,我真后悔,我千不该万不该离开了母亲。世界上无论什么名誉,什么地位,什么幸福,什么尊荣,都比不上呆在母亲身边,即使她一个字也不识,即使整天吃‘红’的。”所谓“红”,是指难以下咽的红高粱饼子。

内容述评

本文反复多次地描写了“二月兰”意象,作者的赞颂之情溢于言表。那么“二月兰”究竟象

征着什么呢？这是解读本文题旨与作者立意的关键所在。

一条重要的线索是，二月兰与他记忆中的往事有关，与他生活周围的人有关。正因为作者由花及人，移情于花，人与花才在想象中互渗合一。“我一下子清晰地意识到，原来这种十分平凡的野花竟在我的生命中占有这样重要的地位。”这里表面上是说二月兰，实际上是指人，即曾经与他朝夕相处、相依为命、共度患难的老祖、婉如、小保姆杨莹，甚至还有小猫虎子和咪咪。只有她们才能在他的生命中占有重要地位。而一下子爆发的灵感，则是古已有之的“借花喻人”。在这象征手法中，值得关注的有两点。一是借花喻人的“人”大多是作者的亲人，如老祖、婉如、德华等，这反映了季羨林从自己人生经验中得出的对亲情的特别珍重。在他眼里，亲情的价值远在名誉、地位、金钱之上。二是借花喻人的“人”都是女性。不仅他的亲人是女性，保姆是女性，连他钟爱有加的小猫虎子和咪咪，作者用的代词也是“她们”。在中国古典诗词中，花是女性的原型象征。作者写二月兰用了拟人化的“她”，再借花喻人，都源于这种深厚的文化积淀。可以说，作者借二月兰的意象歌颂了亲情，更歌颂了女性身上特有的美好品质。

具体地说，二月兰象征着平凡的众多女性平常的生活态度与人生哲学。二月兰是“一种常见的野花”、“十分平凡的野花”，“以多胜”，这是众多平凡女性的写照。“二月兰一‘怒’，仿佛从土地深处吸来一股原始力量，一定要把花开遍大千世界”，寓示着女性具有险恶环境下原始的本能的顽强生命力量。“它们是‘纵浪大化中’，一切顺其自然，自己无所谓什么悲与喜”，“二月兰是不会变的，世事沧桑，于她如浮云”，则是女性顺其自然、以不变应万变的人生态度的隐喻。在世态炎凉、人心叵测的“文革”中，她们决不反潮流、随风倒，依然保持着一种“平常心”。这其实是一种传统的历经沧桑考验的生存智慧，在普通人特别是平凡女性大众身上积淀得尤为深厚。最后，二月兰还象征着一种女性情感与气质特征，即善良、关爱他人与自我牺牲。它们同样是历史悠久的文化积淀的产物。作者周围的女性，在“文革”中并不视他为异类，殚思竭虑给他弄好吃的，希望给他增添生趣。作者之所以能在绝境中活下来，全赖她们身上的这种美好品质。

人事沧桑，世态炎凉，使作者对人生悲欢抱着复杂的心情与认识。长期的“不可接触者”的经历，“我感觉到悲，又感觉到欢”；一下子成为“极可接触者”，“我感觉到欢，又感觉到悲”；最后，作者连“什么叫‘悲’？什么又叫‘欢’”都不甚清楚了。悲中有欢，欢中有悲，悲欢难辨，这就是结论。这也是二月兰所象征的平凡女性的人生态度，更是传统文化所赋予的生存智慧。

艺术赏析

运用“反复”这一表现手法渲染气氛、突出意象、强化情感，是本篇最显著的艺术特色。“宅旁，篱下，林中，山头，土坡，湖边，只要有空隙的地方，都是一团紫气，间以白雾，小花开得淋漓尽致，气势非凡，紫气直冲云霄，连宇宙都仿佛变成紫色的了。”这一段出色的景物描写在本文开头与中间部分出现两次，一字不差。通算全篇，“笑对春风”出现两次，“连宇宙都仿佛变成紫色的了”出现三次，“紫气直冲”出现四次。从“反复”的修辞格来说，它属于间隔反复，与连续反复相区别。也就是说，在反复的语词或段落中间，间隔着其他文字或段落。就本文而言，二月兰的反复描写之间，插入了作者的回忆、情感与议论。反复手法的运用，在本篇收到了很好的艺术效果。首先，它表达了作者对二月兰及其象征的平凡女性美好品质的强烈赞颂之情。这种情感是如此炽热、充盈、强固，一而再地冲击着作者的心灵，非反复强调难以表现。其次是凸现意象。“二月兰”是题目，也是全文记叙抒情的中心，还是作者立意之所在。只有一

次次重复,才能加深读者印象,聚焦读者的关注点。再次是渲染全篇的情感氛围。本文具有抒情散文的特征:寓情于景,借景抒情。景物描写的间隔反复,首尾呼应,营造出贯注全篇的情感基调和氛围,使叙事、议论浸润其中而显情感色彩,达成以整体和谐统一的情感感染人的艺术效果。

以花喻人的拟人化手法在本篇也有独到的运用。将女性比作花是通俗比喻,古今中外皆然。由于这种比喻的反复出现,它会引起人们的“审美疲劳”。但将《辞海》里也找不到条目的“二月兰”比拟为女性,则因此花的陌生化和具象感,反能唤起新鲜奇异的审美感觉。作者对二月兰拟人化描写的地方甚多。二月兰的“怒”,二月兰的“怡然自得,笑对春风”,二月兰的“亲眼目睹”、“沉默不语”,二月兰的代词是“她”,甚至二月兰的“紫色”也是一种象征女性灵气、人生遗憾、命运悲剧等内涵的情感色彩。二月兰的拟人化与作者周围女性的拟物化是互渗的。作者由花及人,由人及花,交替描写与叙述,于是女性一切顺其自然、以不变应万变的人生态度也在作者主观感情的投射下,成了二月兰的品格。拟人化的手法在本文中还有多处使用,如写苍松、翠柏“都仿佛恢复了青春”,写小猫则是“她们不懂哲学,分不清两类不同性质的矛盾,人视我为异类,她们视我为好友”,都是极有文采与寓意之笔。

观察的细致,描写的生动,也是本文的特点。二月兰从“最初只有一朵,两朵,几朵”到“变成百朵,千朵,万朵”,藤萝与二月兰的区别“所差的就仅仅只缺少那一团白雾”,体现了作者对大自然的关注与细察。作者还特别注重景物和画面的色彩感。写二月兰“一团紫气,间以白雾”,写松柏“郁郁葱葱”,写榆树高枝“刺入蔚蓝的晴空”,写春天景色是“烟”和“紫雾”,写小猫在二月兰丛中是“一黑一白,在紫色中格外显眼”。此外,描写常因情感与想象的渗入而显生动。如二月兰“正在努力攀登,连喘气的声音似乎都能听到”,“紫气直冲霄汉,连宇宙都仿佛变成紫色的了”,令人耳目一新,似能感受到作者的诗人气质与灵动心境。

资料链接

相关作品

我从前对穷通寿夭也是颇有一些想法的。十年浩劫以后,我成了陶渊明的志同道合者。他的一首诗,我很欣赏:纵浪大化中,不喜亦不惧。应尽便须尽,无复独多虑。我现在就是抱着这种精神,昂然走上前去。只要有可能,我一定做一些对别人有益的事,决不想成为行尸走肉。我知道,未来的路也不会比过去的更笔直,更平坦。但是我并不恐惧。我眼前还闪动着野百合和野蔷薇的影子。(季羡林《八十述怀》)

(方克强)

背景简介

本文写于1974年3月。当时,中国大陆正处于“文革”的十年浩劫之中,台湾则在国民党的威权统治之下。海峡两岸相互隔绝已有四分之一世纪。这就是文中说的:“二十五年,一切都断了,只有气候,只有气象报告还牵连在一起。”余光中于1949年从大陆到台湾,在人生道路上也从青年步入中年,两岸分隔的现状时时触发他深深的乡愁。正如他在那首著名的《乡愁》诗中所咏叹的:“而现在/乡愁是一湾浅浅的海峡/我在这头/大陆在那头。”余光中写乡愁主题的诗与文是可以互相释读的。

余光中祖籍福建永春。这就是文中说的“他是厦门人,至少是广义的厦门人”的原因。他出生于江苏南京,母亲的家乡是江苏常州,所以他又以“江南人”、“常州人”自称。在祖国大陆,他最熟悉的地方是江南与四川。余光中少年时曾跟随父母回到福建永春与江苏常州,并游览过杭州等地。抗日战争时期,母亲带着他在江苏、安徽一带的日军占领区流亡,1938年逃至上海。江南与他的童年记忆是紧紧连在一起的。之后,他绕道香港、越南、昆明、贵阳等地,千辛万苦地抵达重庆,与父亲团聚。1940年进入迁址于四川的南京青年会中学读书,一直到抗战胜利后才随校返回南京。他的这番经历使他对江南与四川两地印象深刻,故文中自称“江南人”、“川娃儿”,诸多景象如“杏花春雨”、“剑门细雨”、“江南的雨下得满地是江湖下在桥上和船上,也下在四川的秧田和蛙塘,下肥了嘉陵江下湿布谷咕咕的啼声”,也都出自对青少年时期江南与四川两地生活体验的追忆。

余光中在创作上“右手写诗左手行文”。梁实秋曾赞誉他“成就之高一时无两”。他曾先后在金陵大学、厦门大学、台湾大学三校外文系就读。由于专业方面的原因,他受到西方浪漫主义诗歌与现代派文学的影响。50年代,他曾主编《现代文学》杂志,并成为台湾现代派诗歌的倡导者与标志性诗人。60年代,余光中在创作上有一个大的转向。他从西方现代主义的横向吸纳回归到中国古典诗歌传统的纵向继承,提倡“纯中国的存在”,追求“纯东方”的色彩。他的诗文也渐渐趋向于平易通俗与博大精深。《听听那冷雨》就是他转向后体现他本土化、中国化艺术追求的散文力作。

内容述评

这篇散文有一个独特之处,即通篇没有用“我”,而写了一个第三人称的“他”,写“他”的思想和感觉、现实与经历,似与抒情散文的艺术惯例相悖。但谁都明白,这个“他”就是余光中自己。作者这么做的原因可能有两个。其一是将自己的内心世界对象化、他者化,以求更冷静

地审视和更客观地呈现。其二是借助于泛指性、虚拟性的“他”，将自己个人化的经历与感情放大为具有相同经历的人的普遍性的乡愁情结和中国意识。

“听听那冷雨”。在何处听？为何要听？听出了什么？答案全是两个字：中国。中国人的中国意识是回响在全文中的主旋律。作者由现实场景中的冷雨，想到了台北，进而想到整个中国和整部中国历史，更想起了二十五年来台湾海峡两岸分隔的现状，其忧国之思与乡愁之情溢于言表。在那个特定的年代，台湾在国民党的威权统治之下，大陆正闹腾“文化大革命”，两岸的统一遥遥无期，作者的所忧之处甚多。台北的“冷雨”，祖国大陆的“寒流”，既是写实笔墨，又似有暗寓手法。至于中国及其历史“无非是一张黑白片子，片头到片尾，一直是这样下着雨的”，则无疑是主观情感色彩强烈而思想认知倾向明显的比喻了。作者对中国命运的忧思聚焦在两岸的长期分离上。这是他个人也是整个民族的心头之痛。“大寒流从那块土地上弥天卷来，这种酷冷吾与古大陆分担。不能扑进她怀里，被她的裾边扫一扫吧也算是安慰孺慕之情”。这是作者盼望祖国统一之情真挚而又深切的流露。

对祖国命运的忧患意识与对中华文化的眷恋之情，是一枚硬币的两面。中华民族的复兴，中国的强盛与在世界上重新崛起，必须续起传统文化精华之根。灿烂的民族传统文化是中国人的凝聚力与自信心之所在。作者对中华文化的赞美，首先投向它的载体——中文。在作者眼里，中文与英语相比更具有视觉上的美感，中文是中国历尽几千年风雨而依然绵延于世的原因，中文负载着中华民族共同的心灵、历史与未来的希望。其次，作者赞美了源远流长的中华文化，尤其是体现在古典诗词与绘画中的意境、韵味。与前文比较中文与英语一样，作者再一次比较了中国与美国的自然景观。他认为，中国诗词里的意趣，“是落基山上难睹的景象”；要领略传统诗画中的古典美，“仍须回中国”。尽管作者所讲的上述理由都是一些常识，但常识中却强烈地灌注着中国人偏爱祖国山水与文化的常情。

民族文化传统塑造着中国人的文化性格和审美趣味，文化基因的传承使作者的感受方式和心灵内涵也充分体现中国化与本土化的特征。本文更大的篇幅，是在赞赏中追忆故乡自然山水的传统之美，并以惋惜遗憾感叹这种传统美在现代化进程中的流失。在传统的“马车的时代”、“三轮车的时代”，“瓦是音乐的雨伞撑起”；但是在现代的“公寓的时代”，“瓦的音乐竟成了绝响”；但作者坚信，“无论工业如何发达”，“撑一把伞在雨中仍不失古典的韵味”。这里作者鲜明地表述了他在社会转型期的文化态度：对传统文化及其审美观念的挚爱，对传统文化的审美价值在现代社会中得到继承光大的企盼与信念。

“前尘隔海，古屋不再”，这是现实忧患的概括；“听听那冷雨”之后呢？信心与希望油然而生。

艺术赏析

这是一篇名副其实的美文。美在用丰富而奇特的感知方式，表现了具有传统文化深厚积淀的含蓄蕴藉的意境美。美在富有创造性的现代散文白话与富有继承性的古代汉语精华的水乳交融。具体可以细分为感觉美、意境美与语言美三大特色。

首先是感觉美。对于“雨”这一自然现象，作者充分调动了人所具有的全部感觉器官与感知能力，从听觉、触觉、视觉、味觉、嗅觉五个方面展示了“雨”的感性存在。“听听，那冷雨。看看，那冷雨。嗅嗅闻闻，那冷雨。舔舔吧，那冷雨。”这是视、听、味、嗅四种感知方式。那么触觉呢？让我们注意这雨是“冷”的，“冷”是人的皮肤与雨相接触的感觉。由此，五官的感觉占

全了。此外,人的各种感觉还往往有互相打通的现象,即心理学上所谓的“联觉”与艺术表现手法上的“通感”。“听听那冷雨”,当然是听雨声,但能听出那“冷”字与冷的感觉来,却是触觉向听觉的挪移,是一种感觉唤起另一种感觉的联想,使“冷雨”的意象更具奇异感与立体感。

其次是意境美。“意境”是中国古典诗歌理论与美学的重要概念。它强调情景交融、虚实相生、含蓄蕴藉。中国历代诗人对意境美的长期创作实践,产生了无数的佳句名作,成为中华文化瑰宝的一部分。作者运用直接引用与间接引用的修辞手法,将自己熟知能背的大量古诗名句嵌入行文之中,营造古典意境美的语言氛围。如“只是杏花春雨已不再,牧童遥指已不再,剑门细雨渭城轻尘也都已不再”。这是间接引用,糅合了唐代诗人杜牧“借问酒家何处有,牧童遥指杏花村”、唐代诗人王维“渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新”、宋代诗人陆游“此身合是诗人未?细雨骑驴入剑门”等多重意境。“荡胸生层云”、“商略黄昏雨”、“白云回望合,青霭入看无”等,则是直接引用,使古诗的意境与韵味荡溢文间。在此基础上,作者自己也实践着传统美学,用现代的散文语言创造着古典式的意境美。如“温柔的灰美人来了,她冰冰的纤手在屋顶拂弄着无数的黑键啊灰键,把晌午一下子奏成了黄昏”,是现代意象与古典美的契合。

再次是语言美。善于运用联绵字是本篇语言上的重要特色。联绵字一般有三种:双声即声母相同,叠韵即韵母相同,重言即叠字法,两字相同。李清照《声声慢》中的“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚”,堪称流传千古、运用此法的名句。作者在文中用淋淋漓漓、淅淅沥沥、潮潮湿湿、点点滴滴、滂滂沱沱、听听、看看、嗅嗅、闻闻、舔舔等词,都是双声叠韵与叠字法的妙用,不仅具有音乐的节律感,而且强化了语词的表现力。这是作者继承古汉语优秀传统的一面。另一面,作者创造性地运用现代汉语的长处,不拘一格地打破常规的书写顺序和语法结构规则,让句式随情感的节奏而波动起伏,造成语言的奇异感以唤起读者阅读时新鲜的审美感受。如“瓦是最最低沉的乐器灰蒙蒙的温柔覆盖着听雨的人”,句子不用标点、一气呵成,在语法结构上是不合规则的,但它表现了一种急切、连绵而不愿意被打断的情绪,是一种即兴的情感语言和充满诗意的句式。

资料链接

余光中的散文开拓了现代新散文的境界。他提倡用现代诗的艺术,来开拓新散文的感情世界。他认为像现代的小说、电影、音乐、绘画、摄影等艺术都可拿来丰富散文作家的感性世界。在《听听那冷雨》中,作者借助通感手法,将不同感官的感觉联结在一起,使形象在奇妙的联想中得到凸现。(公仲主编《世界华文文学概要》)

文章用重重叠叠的字句,参差有致的韵语段落,在诉诸读者五官感觉时着重了听觉,充分应用了双声叠韵,讲究平仄,转换同音异字,创造了音乐美。……文章是博大而又深沉的,其中一个重要的艺术特色便是运用古典诗文拓展散文的思维空间。余光中仿佛信手拈来,常常使人感到这些诗文典故不是人工嫁接上去而是天然生成在那里。(戴达《〈听听那冷雨〉鉴赏》,《现代散文鉴赏辞典》)

(方克强)

背景简介

《蒹葭》选自《诗经·秦风》，大约是二千五百年前产生在秦地的一首民歌。秦地指今汉水中上游陕西省南部地区，是周朝王族的发祥地，当时农业发达，巫祝文化盛行。

关于这首诗的内容，历来意见分歧。归纳起来，主要有三种说法：一是“刺襄公”、劝其“遵循周礼”说。《毛诗序》云：“蒹葭，刺襄公也。未能用周礼，将无以固其国焉。”今人苏东天在《诗经辨义》中阐释说：“‘在水一方’的‘所谓伊人’（那个贤人），隐喻周王礼制。如果逆周礼而治国，那就‘道阻且长’、‘且跻’、‘且右’，意思是走不通、治不好的。如果顺从周礼，那就‘宛在水中央’，‘水中坻’、‘水中沚’，意思是治国有希望。”二是“招贤”说。姚际恒的《诗经通论》和方玉润的《诗经原始》都说这是一首招贤诗，“伊人”即“贤才”：“贤人隐居水滨，而人慕而思见之。”或谓：“征求逸隐不以其道，隐者避而不见。”三是“爱情”说。今人蓝菊荪、杨任之、樊树云、高亨、吕恢文等均持“恋歌”说。如吕恢文说：“这是一首恋歌，由于所追求的心上人可望而不可即，诗人陷入烦恼。说河阻隔，是含蓄的隐喻。”

此诗的本事至今无从查考。所谓本事，指的是这首诗究竟是在什么时间、什么地点、什么人为什么而写的。因此，诗中的“伊人”所指始终难以征信，而以上三种说法也就难以最终定论。为解读方便，这里先把它当作一首爱情诗，然后再生发开去，看看它的意境空间究竟能有多大。

内容述评

一、作为爱情诗：四个层次的基本内容

本诗三章重叠，各章均为四个层次。

首二句以蒹葭起兴，展现一幅河畔秋色图：深秋清晨，河水淼淼，芦苇苍苍，露水结霜。这情景，是在清冷寂寥中略带凄凉哀婉色调，对诗中所抒写的执著追求、可望难即的爱情，起到了很好的气氛渲染和心境烘托作用。

三、四句是诗的中心意象：抒情主人公在河畔徜徉，企慕追寻河对岸的“伊人”。这“伊人”是他日夜思念的意中人。“在水一方”是隔绝不通，形成一种可望难即的境况。主人公起早贪晚、追望不停，对爱情的执著精神可见。但“伊人”却阻隔不通，飘渺虚幻，可望难即，于是诗人心中荡漾起无可奈何的情绪和空虚惆怅的情致。

五、六两句是分述“在水一方”的一种特定情境：逆流追寻，艰难险阻无穷，征途漫漫无尽，终不可达。这是可望难即境况的常见情境之一，追寻者的怅惘情绪也因此而增强。

七、八两句是分述“在水一方”的另一种特定情境：顺流追寻，行程处处顺畅，伊人时时宛在，然似真而幻，亦终不可近。这也是可望难即境况的常见情境之一，追寻者的怅惘情绪也因此而更加强烈。

全诗通过总述、分述、逆流、顺流的反复描述，将在水一方、可望难即的企慕追寻情境展现得十分清晰，将抒情主人公对爱情的执著追求精神和追寻不得的空虚惆怅心情也表现得相当充分。

二、连类生发：一个表现人类悲剧处境、悲剧心态的艺术范型

应当把“在水一方”看作是一个象征性的意境。无论它原本是招贤诗、访友诗还是爱情诗，“在水一方”都具有无限的象征空间，都可以连类生发，升华为一个具有普遍意义的艺术范型。文学艺术作品刻画的都是“这一个”，但它所蕴含的却是“这一些”、“这一类”，可以连类无穷，这是艺术之所以为艺术、诗之所以为诗的关键所在。

“在水一方”由三个要素构成：追寻者——河水——伊人。其中每个要素都具有很大的连类生发空间。伊人，这是追求对象，只要合乎因受阻而追求不到的基本境况，伊人就可以是贤人、友人或者恋人，若再连类升华，还可以是福地、圣境、仙界，以至于可以是功业、理想、前途等等。相应的，作为阻隔象征的“河水”，也就可以是高山、深壑，可以是宗法、礼教，可以是现实生活中可能遇到的其他种种障碍。同样，追寻者也会因此而转换成多种相应的角色。只要三个要素不缺，只要因阻隔而可望难即，只要有执著追求精神又有追求不到的失落惆怅，这些连类生发的事物就都蕴含在“在水一方”的意境空间之中。

同样道理，“溯洄从之，道阻且长”是由追寻者、道阻且长、伊人三要素构成，“溯游从之，宛在水中央”是由追寻者、虚幻难近、伊人三要素构成，其中的“道阻且长”和“虚幻难近”也都有各种各样的具体情况，其意境的连类生发空间也是难以尽言的。如此一来，《蒹葭》一诗的整体内涵，就应当说是世间一切因受阻而可望难即境况的艺术写照，而“在水一方”则是表现人类悲剧处境（当然人类还有喜剧处境）和悲剧心态的一个艺术范型。在这里，追求精神是可嘉的，但结果是可悲的，前途是渺茫的。

三、不能只见树木不见森林

诗词不是科学论文，它并不回答“这是什么”、“那是什么”的问题，它追求的是：创造一个怎样的意境范例，才能够令人感悟得更多，联想得更多。因此，诗词的意义决不限于“本事”，它总是“含不尽之意见于言外”。否则，“赋诗必此诗”，那就“定知非诗人”了（苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》其二）。

不能简单地说用贤才难得、知音难觅、爱情失落来解读《蒹葭》是错误的，更不能用其中的一说来反对其他诸说，因为它们都是“在水一方”意境空间中的具体可能之一，根本不存在正误、高下之别。用仙境虚无、理想难达、前途黯淡来解说此诗，也是如此。它们都是不同的读者在阅读此诗的过程中，对“在水一方”这一启示性结构的具体化。处在种种类似处境中的人，之所以都可以从“在水一方”中获得共鸣共振，就是基于这种读者具体化的效应。但必须明确，读者的种种具体化，都不是对“在水一方”意蕴的总体把握，它们只是一片森林中的一棵棵树木，而总体意蕴则应当是对可能有的读者具体化总和的概括。任何一个诗词意境，都是一片森林，解读者决不能只见树木不见森林。

在这方面，钱钟书先生为我们提供了一个解读“在水一方”的范例。他在《管锥编》第一册《毛诗正义六〇则》之四三中说：“在水一方为企慕之象征”，“抑世出世间法，莫不可以在水一方寓慕悦之情，示向望之境。”他连引古今中外几十个例证，将但丁探索人生、人类追求理想、

男女思慕佳偶、帝王追寻仙山、佛教寓禅彼岸、哲人寓理形神等诸多异质同构情境,都归纳到“在水一方”的意境空间之中,确是一个通过连类生发来论析诗意的典范。可以说,诗词意境的意义不在本事,而在它的可连类生发空间,如果排除了它的连类空间,实质上也就等于取消了诗词。

艺术赏析

一、虚幻难实、神秘莫测的朦胧意境

一般说来,抒情诗的创作大多导发于对某种具体情景的感触,因而在它的描述中,总可以看到一些实实在在的景、物、人、事。然而《蒹葭》的作者却似乎故意把其中应有的主要人物形象和事件都虚化了。追寻者是什么人?他究竟为什么而追寻?我们不知道。作为被追寻对象的“伊人”是什么身份?为什么他(她)那么难以靠近和得到?我们也不知道。甚至连其究竟是男是女也无从确认。特别是“伊人”,音容体貌均不露半点痕迹,且一忽儿在河的上游,一忽儿在河的下游,一忽儿在“水一方”、“水之湄”、“水之涘”,一忽儿在“水中央”、“水中坻”、“水中沚”,来去不测,飘忽难定,简直令人怀疑他是否是一个真实的存在。显然,诗中所描述的这种景象,不是眼前所见的实景实事,也不是对曾经阅历过的某人某事的追忆,而是一种由诸多类似人事、类似感受所综合、凝聚、虚化而成的心理幻象。“在水一方”就是这样一种由特定感情外化而成、具体事实完全被虚化了的心理幻象。在这种心理幻象中的一切事物,无论是河水、伊人,还是逆流、顺流,无论是险阻、宛在,还是河岸边、水中央,都不必要、也不可能作何山何水、何时何地乃至何人何事的考究;否则,就会产生许多自相矛盾之处。正因为如此,《蒹葭》的意境也就呈现为一种不粘不滞、似花非花、空灵蕴藉、含蓄多藏的朦胧美。

钟惺说《蒹葭》“异人异境,使人欲仙”(《诗经评点》)。陈子展说《蒹葭》“诗境颇似象征主义,而含有神秘意味”(《诗经直解》)。这虚幻似仙、神秘难测的朦胧美,恐怕与上古秦地盛行的巫祝之风有关。“在水一方”是“登高望远”意象的转型,其中包蕴着一个“望”的语象。在甲骨文里,“望”字是当时普遍实行着的“望祭”仪式的取象。山川鬼神不可近,故望而祭之。望祭中有“追踪仪式”,其形式多为降神、迎神、留神、送神四部曲,多有独唱、合唱、独舞、群舞、表演五重奏,这在屈原根据楚汉地区祭祀歌辞改编的《九歌》中,可见端倪。《九歌》中的《湘君》、《湘夫人》,是水神祭礼歌辞的再造,其“四部曲”、“五重奏”的印痕明显。《蒹葭》意境近似于迎神情辞的氛围,故有人疑“在水一方”为水神祭祀的孑遗。当时仪式中的水神由巫师装扮,跳上跳下,神出鬼没,其遗风遗韵亦颇似“在水一方”的“伊人”。此说法虽难以确证,但认为《蒹葭》诗境虚幻难实、神秘莫测的朦胧感是受到了水神祭礼仪的影响,大致是不会错的。

二、意在言外、连类无穷的象征格局

《蒹葭》一诗的象征,不是某词某句用了象征的辞格或手法,而是意境的整体象征。陈子展说它“颇似象征主义”,钱钟书说它是“西洋浪漫主义”,都是这个意思。这整体意境的象征性,得力于事实虚化之格局的涵容功能,大大增强了“含不尽之意见于言外”的诗性特征。

上面说过,《蒹葭》的情境描述,具有将具体的景物人事尽量虚化的特点;而这一虚化,则使读者很容易地将它的意境升华为一种带有一定抽象意味的格局:“在水一方”,其中的河水升华为“阻隔不通”后,整体就成为一个可望难即的格局。同样道理,“溯洄从之,道阻且长”就可以成为逆流而上多艰辛的格局,“溯游从之,宛在水中央”就可以成为顺流而下空欢喜的格局。这种格局的价值在哪里?在于它具有涵容现实生活中与它相同相近结构的一切事物的性

能,这就为诗词意义的连类生发,打开了无限广阔的空间。可望难即是人生常有的境遇,逆流追求多艰辛和顺流追寻空欢喜也是人生常有的境遇;人们会经常受到从追求的兴奋、到受阻的烦恼、再到失望的痛苦这一完整情感流的洗礼,也会经常受到逆流奋斗多痛苦和顺流轻松总虚幻的情感冲击。古人可以从这里联想到招贤和觅知音并唤起种种相关体验,今人可以从这里联想到爱情的遭遇并唤起失恋的体验,也可以从这里联想到事业、理想、前途诸多方面的境遇并唤起诸多方面的人生体验。象征性格局,使《蒹葭》真正具有了难以穷尽的人生共鸣意味。王国维曾将这首诗与晏殊的《蝶恋花》词“昨夜西风凋碧树,独上高楼,望断天涯路”相提并论,认为它们“最得风人情致”,这显然是着眼于它们的人生象征意蕴。

《蒹葭》意境的无限象征意义,充分体现出诗词意境空间主要在象外的特征。古人常说“意在言外”,什么意思?这主要是说,诗词是用意象说话,而意象意蕴是超越词语意义的。词语意义主要是指称,而意象意蕴则还有再现意义、表现意义乃至哲理意义。“在水一方”的词语意义就是在河的那一边;但作为意象,它还包容有可望难即的人生境况,这就是再现意义,包容有追求不得的失望和惆怅,这就是表现意义,包容有人生的悲剧处境和心态,这就是哲理意义。这些超越词语指称意义的再现意义、表现意义、哲理意义,不都是言外之意吗?古人常说“言外无穷”,为什么会无穷?这主要是由于意象、意境都不只是它自身,都可以升华为某种格局,因而都有着广泛的相似性异质同构连类生发空间。诗词所直接描述的景物人事只能是“这一个”,只能是有限的,但它可以借助读者的想象、联想、连类,不断地超越“这一个”,从而走向无限,这就是“含不尽之意见于言外”,“在有限中见出无限”。无疑,这是衡量一切诗词诗性特征高下的基本标准。《蒹葭》之所以能成为《诗经》中难得的好诗,“在水一方”之所以至今仍然具有被那么广泛应用的生命力,道理恐怕就在这里。

三、一唱三叹、层层推进的美感形式

《蒹葭》全诗三章,每章只换几个字,这不仅发挥了重章叠句、反复吟咏、一唱三叹的艺术效果,而且产生出将诗意层层推进的作用。从“白露为霜”,到“白露未晞”,再到“白露未已”,是时间的不断推移,意味着主人公企望追寻时间之长,表现出主人公的执著。从“在水一方”,到“在水之湄”,再到“在水之涘”,从“宛在水中央”,到“宛在水中坻”,再到“宛在水中沚”,这都是地点的转换,意味着“伊人”的虚幻、神秘、难觅,而“伊人”的愈难以追寻,则愈能表现出追寻者的真诚。从“道阻且长”,到“道阻且跻”,再到“道阻且右”,则是反复渲染追寻过程的艰难,而愈艰难就愈能强化主人公真诚和执著的程度。

重章叠句、一唱三叹,是上古民歌,也是现代民歌常用的表现形式。它的美感价值,主要应从两个方面去看:一是从情感方面看。诗歌重在以情动人。情感不是作用于人的理智,不是一次性概念告知所能奏效,须反复感染方能起到动人心弦的效果。二是从音乐方面看。上古民歌都是口头传唱的,是以声调和旋律来感染人的情感,唱者须反复才能尽情,听者须反复方能动情。因此,一唱三叹,回环往复本身,就是在层层推进感情,就是在不断强化美感效应,并非一定要在每章的内容上有了发展变化,才算是有了推进。这是应当意识到的。

资料链接

一、集评补选

异人异境,使人欲仙。(明·钟惺《诗经评点》)

此自是贤人隐居水滨,而人慕而思见之诗。“在水之湄”,此一句已了,重加“溯洄”、“溯

游”两番摹拟,所以写其深企愿见之状。于是于下一“在”字上加一“宛”字,遂觉点睛欲飞,入神之笔。(清·姚际恒《诗经通论》)

细玩“所谓”二字,意中之人难向人说,而“在水一方”亦想象之词。若有一定之方,即是人亦可到,何以上下求之而不得哉?诗人之旨甚远,固执以求之抑又远矣。(清·黄中松《诗疑辩证》)

三章只一意,特换韵耳。其实首章已成绝唱。古人作诗,多一意化为三叠,所谓一唱三叹,佳者多有余音。(清·方玉润《诗经原始》)

“所谓伊人,在水一方。溯洄从之,道阻且长;溯游从之,宛在水中央。”《传》:“一方,难至矣。”按《汉广》:“汉有游女,不可求思;汉之广矣,不可泳思;江之永矣,不可方思。”陈启源《毛诗稽古编·附录》论之曰:“夫悦之必求之,然惟可见而不可求,则慕悦益至。”二诗所赋,皆西洋浪漫主义所谓企慕之情境也。古罗马诗人桓吉尔名句云:“望对岸而伸手向往”,后世会心者以为善道可望难即、欲求不遂之致。德国古民歌咏好事多板障,每托兴于深水中阻。但丁《神曲》亦寓微旨于美人隔河而笑,相去三步,如阻沧海。近代诗家至云:“欢乐长在河之彼岸。”(钱钟书《管锥编》)

二、参考文章

1. 李坤栋:《说〈蒹葭〉诗的朦胧美》,《成都大学学报》,1993年第3期。

2. 许家竹:《意境朦胧 含蓄不尽——说〈蒹葭〉的审美接受》,《名作欣赏》,2003年第8期。

(陶型传)

背景简介

唐玄宗李隆基与贵妃杨玉环之间的爱情悲剧,因与安史之乱紧相联系,有着相当严肃的政治色彩,而其情事本身之离奇曲折,又极富传奇色彩,因而备受历代文士的关注。自唐至清,出现了不少以此为题材的文学作品,著名者如杜牧《华清宫》三首、李商隐《马嵬》、苏轼《荔枝叹》、白朴《唐明皇秋夜梧桐雨》、洪昇《长生殿》等。白居易的《长恨歌》则是其中翘楚。

杨玉环是蜀州司户杨玄琰的女儿,随叔父杨玄琰入长安,及笄,嫁与玄宗第十四个子寿王李瑁为妃。后为李隆基看中。李欲将杨占为己有,又碍于名分,于是,让她出宫做女道士,尔后再迎归宫中,掩耳盗铃,自欺欺人。李隆基早先励精图治,晚年逐渐松弛。得杨玉环后,更是沉湎酒色,荒废朝政。杨玉环则不仅自己得宠专房,身封贵妃,“声焰震天下”,而且满门亲族也跟着沾光,堂兄杨国忠位居宰相,杨锯官鸿胪卿,杨铸官侍御史,大姐封韩国夫人,三姐封虢国夫人,八姐封秦国夫人。如《长恨歌》所说是“姊妹弟兄皆列土,可怜光彩生门户”。

天宝后期,朝廷内部本已矛盾重重,李隆基对杨家的偏幸,更促进了一些矛盾的激化。天宝十四载(755),手握重兵的范阳节度使安禄山打着讨伐杨氏、以清君侧的幌子,发动了叛乱,兵临长安。李隆基偕杨玉环等仓皇出奔,西行四川。至陕西马嵬驿,扈从禁军发难,求诛杨氏兄妹以谢天下。迫于情势,李隆基只得如请,“命高力士缢贵妃于佛堂前梨树下”(李肇《国史补》)。

宪宗元和元年(806),白居易应考“才识兼茂明于体用”科,取入第四等,被任为位于长安西南的周至县县尉。这年冬天,他与友人陈鸿、王质夫一起到马嵬驿附近的游仙寺暇游,谈及李、杨之事。王质夫认为,像这样离奇特出之事,如没有大手笔为它加工润色,就会随着时间的迁移而消没失传。于是他对白居易说:“乐天深于诗,多于情者也。试为歌之何如?”在王的提议下,白居易写下了此诗,而陈鸿则写了一篇传奇《长恨歌传》。

应该注意的是,《长恨歌》关于李、杨情事的叙述描写,虽依据一定的史实,但也采撷了一些民间传说,融注了作者的艺术想象和创造。上述有关背景,可以作为阅读、理解作品时的参考,但不足以作为绳墨来衡定诗中的描写是否符合史实。

内容述评

《长恨歌》是一首抒情色彩相当浓郁的叙事长诗,凡一百二十句,八百四十字,可分为四个部分。

第一部分,自开头至“不重生男重生女”,叙述李、杨遇合经过及李对杨的眷恋宠幸。这一部分又可分为三层:

前六句为第一层,叙述李、杨遇合过程。叙述简明,舍去一切枝蔓,为下文大肆铺写长恨留足余地。首两句暗寓讽刺,为君者多年专求美色,荒废国事之意已豁然其中。

接下来的十六句为第二层,写李、杨遇合后的欢爱眷恋,为后文写二人之诀别、长恨作衬垫。“春宵苦短日高起,从此君王不早朝”两句,明言玄宗迷恋美色;“春从春游夜专夜”、“三千宠爱在一身”两句,突出贵妃得宠专房。

末四句为第三层,写贵妃举家腾达,势焰熏天。后两句写因一贵妃而竟使天下父母易志,语句夸张而语意怨怼。

第二部分,自“骊宫高处入青云”至“不见玉颜空死处”,叙述安史之乱爆发,杨贵妃因禁军兵变而殒命。这一部分,又可分为四层:

前六句为第一层,写变生不测,战乱骤起。前四句上承前文的有关描写,进一步蓄足文势;后两句启下,折转简捷干练,描写也颇有气势。

接下来十句为第二层,写马嵬驿兵变,贵妃丧生。从这一层开始,作者对李、杨的态度由批评转为同情,感情也由怨怼转为哀悯。

再下来八句为第三层,写李隆基于幸蜀途中怀念贵妃,不胜哀伤。“圣主朝朝暮暮情”一句是这一层次的神魂。

末四句为第四层,写安史之乱平定,李于回长安途中路经马嵬驿,凭吊贵妃遗踪。

第三部分,自“君臣相顾尽沾衣”至“魂魄不曾来入梦”,写李回返长安后对杨的无穷思念。这一部分也可分成四层:

前六句为第一层,写李初回长安时睹物思人,恍若隔世。

接下来两句为第二层,写李对杨的无穷思念。“春风桃李”、“秋雨梧桐”概括了一年四季、各种场景,以显示李的思念无时不在,无处不在。

再下面四句为第三层,写李的凄凉晚景和感伤怀抱。这一层与第一部分的有关描写遥相对比,以李怀念往昔之欢娱热闹,虚写他对杨的怀念。

末八句为第四层,写李对杨的刻骨相思。“悠悠生死别经年,魂魄不曾来入梦”两句,既挽结上文,以想入非非表明思念之深;又开启下文,以想入非非生发出道士招魂。

第四部分,自“临邛道士鸿都客”至结束,写已身登仙界的贵妃仍心系尘寰,对李思念不已。这一部分也可分为四层:

前四句为第一层,写李让道士去寻找杨的亡魂,以其想入非非见其思念之深,紧密呼应第三部分之末两句。

接下来十句为第二层,写道士寻觅杨的曲折经过。“忽闻海上有仙山”一句生面别开,使情节绝处逢生,波折再起。

再下面十二句为第三层,写道士历经波折,终于找到贵妃。“云鬓半偏新睡觉”以下所写杨之步态容貌,是道士眼中见到的景况。

最后二十四句为第四层,写杨托物寄词,以表明她对李之感激、思念和忠贞不渝。末句“此恨绵绵无绝期”点题,结束全诗。

《长恨歌》的主旨是什么? 历来聚讼纷纭。较有代表性的有以下三种意见。

1. 讽喻说。认为此诗是借李、杨之情事,暴露统治阶级荒淫无耻,讽刺李隆基贪色误国,以致引发“安史之乱”。告诫最高统治者应引以为戒,免蹈覆辙。至于诗歌后半部分对绵绵长

恨的描绘,也不是对李、杨表示同情,更不是歌颂,而是通过李隆基晚年失去一切的狼狈景象,隐曲地讽刺他荒淫误国而终于苦果自尝。

2. 爱情说。认为此诗的前半部分中,对李、杨荒淫无度、废弃国事诚然有所讽刺和不满,但这不是主旨。全诗以大部分篇幅描写了两人的离奇遭遇,歌颂了他们之间的爱情。论者还认为,诗中所写的李、杨爱情,实际上已超越了历史事实而具有一定的典型意义。作者通过这一爱情悲剧,歌颂了人们对爱情的坚贞和专一,反映出人们对美满爱情的追求和向往。尽管李、杨身为帝王贵妃,但他们的这种爱情与人民的生活、与人民的感情是一致的。

3. 双重主题说。认为这首诗一方面对李、杨荒淫无度、招致祸乱作了明显讽刺,另一方面对两人的爱情悲剧及彼此间的诚笃相思赋予了深切同情,而且更偏重于后者。整首诗,自始至终贯穿着两重性,贯穿着李、杨身兼爱情悲剧的制造者与承担者之间的冲突。冲突的体现者主要是两个人物本身,而冲突的必然结果则是人物的长恨。

三种说法中,我们认为“双重主题说”较为客观中肯,符合作品实际。此就三个方面略作阐述或补充。

分析《长恨歌》的主题思想,首先必须注意:这是一首叙事诗,叙述的是一个完整的故事。李、杨早先的逸乐和后来的长恨,都是这个故事不可或缺的组成部分。而且,这两者之间有着内在的逻辑联系。早先的逸乐是导致后来贵妃丧生、彼此长恨的显著原因,而长恨则是李、杨荒淫误国,终于殃及自身的必然结果。所以,任意突出或忽视其中任何一个方面,都将损害故事的完整性,将割断前后情节的内在逻辑和因果联系而使这一故事失去它本有的特殊意义,其评论当然也就难以符合作品实际和作者原意。

其次还应注意:这是一出经作者艺术处理过了的宫廷爱情悲剧。作为悲剧中的两个主人公,李、杨具有特殊的双重身份:一方面,他俩的荒淫逸乐引发了安史之乱,从某种角度上说,他们也是悲剧的制造者;另一方面,安史之乱的发生使他们死生异处,相见无期,自食其果,因而李、杨又是这一悲剧的承受者。评论《长恨歌》的主旨,必须顾及这一点,因为它是我们分析、理解作者对这一悲剧的是非态度和感情倾向的必要前提。

再次,也是最为重要的,是必须注意作者对这一悲剧的是非态度和感情倾向。《长恨歌》是一首叙事诗,但具有浓郁的抒情色彩,在叙述李、杨爱情始末的过程中,作者融进了自己的感情,并通过感情的媒介,表现了他对这一悲剧的是非评判。对李、杨之耽乐误国,作者显然是意在批评而语含讥讽的,这从“汉皇重色思倾国”、“从此君王不早朝”、“承欢侍宴无闲暇,春从春游夜夜夜”、“缓歌慢舞凝丝竹,尽日君王看不足”等语句中可明显看出。然而,随着故事情节的发展和悲剧的发生,作者对李、杨的态度也由批评讽刺转向怜悯同情。这从“君王掩面救不得”、“宛转蛾眉马前死”、“蜀江水碧蜀山青,圣主朝朝暮暮情”、“到此踌躇不能去”、“不见玉颜空死处”、“芙蓉如面柳如眉,对此如何不泪垂”、“夕殿萤飞思悄然,孤灯挑尽未成眠”等等大量饱含感情的描述中,可以获得非常明显而强烈的感受。诚然,作为悲剧的承受者,作者对李、杨深抱同情;作为悲剧的制造者,作者对李、杨又有所谴责。但是,作者的谴责自有其立足点,那就是李、杨的任意纵情,不仅贻误国事、危害社稷,也给他们自身带来了巨大的不幸,自食苦果,而并非为了揭露批判统治者的荒淫腐朽(尽管诗歌在客观上有此认识作用)。否则,作者何必花费那么多的笔墨着意铺写渲染李、杨两人的绵绵长恨?即使按“讽喻说”论者的说法,这是“通过李隆基晚年失去一切的狼狈景象,隐曲地讽刺”,那么,至少第四部分的整段描写就大可不必;而作者亦无须在字里行间倾注如此明显而又深切的同情了。

作为一篇脍炙人口的杰作,《长恨歌》在叙事、抒情、写景、章法、语言、修辞等诸多方面,成就都斐然可观,可谓“八面玲珑”。这里择要作些评析。

一、故事情节生动曲折

《长恨歌》之所以激动人心,原因首先在于其故事情节波澜起伏,扣人心弦。故事从“汉皇重色思倾国”开始,叙述李隆基寻求美色、得到杨玉环的经过。接着相对具体地描写了他们纵情恣乐的宫闱生活,以暗示这一悲剧产生的原因。尔后,作者以“渔阳鼙鼓动地来,惊破霓裳羽衣曲”两句叙述“安史之乱”爆发,使故事情节的发展陡生变化,急转直下,由此而一连描述了玄宗出奔西行、禁军兵变、贵妃丧生等一系列情节,其场景转换之急促频繁,令人应接不暇。至“君王掩面救不得,回看血泪相和流”两句,从故事情节本身来看,贵妃身赴黄泉,悲剧已告完成;然而,作者却以饱含同情的笔墨大肆铺叙李隆基于幸蜀途中、还京路上及回到长安后一年四季、日日夜夜对杨贵妃的无穷思念,以描写人物的思想感情来推动故事情节的深入发展,使诗波澜迭起,生面别开。这段描述,不仅加深了故事的悲剧色彩,有力地突出了“长恨”的主旨,而且,“悠悠生死别经年,魂魄不曾来入梦”两句,在故事情节的发展中又暗作引渡,生发出道士招魂、升天入地寻找贵妃的情节。叙述道士寻找贵妃,作者又巧运匠心,先将其置于“上穷碧落下黄泉,两处茫茫皆不见”的“死地”,尔后再以“忽闻海上有仙山,山在虚无缥缈间。中有一人字太真,雪肤花貌参差是”转出一线生机,让道士到蓬莱宫中找到贵妃,从而描述了贵妃谢恩、托物、寄词、申誓等情节,让整个故事在李、杨二人的绵绵长恨中结束。围绕诗中人物思想感情的发展,整首诗的情节跌宕起伏,穷极变化,富有浪漫气息和传奇色彩,充分体现了作者艺术构思之奇妙和想象力之丰富。

二、刻画人物细腻传神

本诗塑造了李、杨两个人物形象。作者不仅生动地描述了他们的行为举止,而且将笔触深入其内心,细腻地刻画了他们的心理活动。

对李隆基,诗歌第一部分侧重写他贪恋美色。“春宵苦短日高起,从此君王不早朝”,“缓歌慢舞凝丝竹,尽日君王看不足”诗句,给人的印象都很深刻。然而,作者对这一人物的描绘、刻画深入腠理的是在马嵬兵变之后。杨玉环是李寻求多年而终于获得的绝代佳人,眼看她在自己眼皮底下宛转死去而又无可奈何,李隆基内心该作何想?“君王掩面救不得,回看血泪相和流”。前一句写出了李隆基眼看香消玉殒,欲救不能、欲罢不忍的矛盾与痛苦;后一句则写出了他不忍离去,又不得不离去,一步三回头,顾看贵妃遗体,痛哭流涕,血泪交流的情状,刻画出了他的伤心彻骨。此后,作者又以大量笔墨,多角度、多层次地描述了郁结在李隆基心头的深沉哀伤。幸蜀道中,睹月伤心,闻铃断肠,走遍巴山蜀水,朝朝暮暮,不胜哀痛;还京路上,行至马嵬坡,“踌躇不能去”,凝视眼前一抔黄土,回想当日诸多情状,不禁又忧伤泛起,泪流沾衣;回到长安,物是人非,触景伤情,更是忧伤无度。尤其是“夕殿萤飞思悄然”以下八句,作者不厌其详,由傍晚到入夜、到夜深、到黎明、到清晨,十分细腻地刻画了李隆基整整一夜的心理活动,写出了他对杨的相思铭心刻骨。

对杨玉环的描写刻画,作者主要抓住了两点:一是她的美貌,一是她的忠贞。作者对杨美貌的描绘,贯串了全诗始终,运用了多种手法。“回眸一笑百媚生”、“侍儿扶起娇无力”是正面描写;“六宫粉黛无颜色”、“三千宠爱在一身”是对比衬托;“芙蓉如面柳如眉”、“梨花一枝春带雨”等则是比喻。无论用哪种方法,都令人信服地写出了杨妃之美天下无双。刻画杨贵妃

对唐玄宗的忠贞,则集中在第四部分“闻道汉家天子使”以下的诗句里。作者先以“揽衣推枕起徘徊”三个连贯而为的动作,描摹她得悉李隆基派来使者后的震惊、激动和惶惑,继以“云鬓半偏新睡觉,花冠不整下堂来”显示出她的焦急与迫切,尔后又以“玉容寂寞泪阑干,梨花一枝春带雨”的描绘,传导出她内心的悲哀、凄伤、酸楚、痛苦、委屈、感激等等的百般感触。作者以形写神,通过人物的外在行动揭示其内心世界,深入腠理,婉转动人。在诗的末尾,作者又对此作了进一步的刻画。杨贵妃感念唐玄宗的生前宠幸、死后相思,把“钿盒金钗寄将去”以表心迹,并要李隆基相信“但教心似金钿坚,天上人间会相见”。道士临行之际,她恐怕李隆基怀疑不信,又“殷勤重寄词”,以两人在七夕之夜于长生殿立下的密誓作证。这段描写,把杨妃不忘旧情,感恩报德,忠于爱情,矢志不渝的心情刻画得淋漓尽致,使这一形象平添光彩。

三、叙事、抒情、描写熔于一炉

此诗叙事详略适宜,舒卷自如。如“安史之乱”爆发,因不是描写的重点所在,作者只以两句诗作扼要的叙述交待,而对李、杨二人的绵绵长恨,则不惜笔墨,大肆铺叙。在宛转叙述故事情节发展的同时,作者倾注了自己的丰富感情,使这首叙事诗含带了浓郁的抒情成分。如“圣主朝朝暮暮情”、“此恨绵绵无绝期”这样直接抒情的语句自不消举说,即使是诗中的一些景物描写,也渗透着沉甸甸的情感。如“黄埃散漫风萧索”以下四句诗,描绘的是李隆基入川途中的景色,也融和着唐玄宗惨淡灰暗、寂寞凄伤的心情。又如“春风桃李花开夜,秋雨梧桐叶落时”两句,是叙事,是写景,也是抒情。全诗始终贯穿着叙事、抒情、写景熔于一炉的特色,又富有变化,时而叙事,时而写景,时而抒情,或者以叙事与抒情结合,或者以抒情与写景结合,或者以写景与叙事结合,三者变换灵活自由,转接自然和谐。如以第三部分为例:首两句含情叙事,先由“东望都门信马归”,引出“归来池苑皆依旧”的感叹;又由“归来池苑皆依旧”自然而然转入对“太液芙蓉未央柳”的描写,再由景物联想到人——“芙蓉如面柳如眉”,由景而及情,引发出“对此如何不泪垂”的伤叹哀悼……总之,作者根据故事情节发展和人物情感变化的需要,充分发挥叙事、抒情、写景三者各自的长处,使它们既各尽其责,又互相配合协调,共同为表现主旨、刻画人物而服务。

资料链接

元和元年冬十二月,太原白乐天自校书郎尉于周至,鸿与琅玕王质夫于是邑,暇日相携游仙游寺,话及此事,相与感叹。质夫举酒于乐天前曰:“夫希代之事,非遇出世之才润色之,则与时消没,不闻于世,乐天深于诗,多于情者也,试为歌之如何?”乐天因为《长恨歌》,意者不但感其事,亦欲惩尤物,窒乱阶,垂于将来也。歌既成,使鸿传焉。(唐·陈鸿《长恨歌传》)

七言初唐、盛唐虽各一体,然极七言之变,则元、白、温、李,皆在所不废。元、白体至卑,乃《琵琶行》、《连昌宫词》、《长恨歌》未尝不可读。但子由所云“元、白纪事,尺寸不遗”,所以拙耳。(清·宋徵璧《抱真堂诗话》)

乐天诗如《长恨歌》、《琵琶行》,皆所谓老姬解颐者也。然无一字不深入人情,而且刺心透髓,即少陵、长吉歌行皆不能及。所以然者,少陵、长吉虽能为情语,然犹兼才与学为之。凡情语一类才学,终隔一层,便不能刺透心髓。乐天之妙,妙在全不用才学,一味以本色真切出之,所以感人最深。由是观之,则老姬解颐,谈何容易!(清·黄周星《唐诗快》)

《连昌》、《长恨》、《琵琶行》,前人之法变尽矣。(清·吴乔《围炉诗话》)

(周圣伟)

背景简介

这首词取材于我国古代著名的牛郎织女爱情传说。所用的词调名《鹊桥仙》，与词所题咏的内容一致，即咏调名本意。

牛郎织女传说的雏形，现知最早起于《诗经·小雅·大东》：“维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。睆彼牵牛，不以服箱。”意思是在明亮的银河旁有织女星，整日在织机旁劳作，而另一边则是不会拉车的牵牛星。其中的牵牛、织女，已经被拟人化了。

比较完整地描写牛郎织女的文学作品，是东汉末年的《古诗十九首·迢迢牵牛星》：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许。盈盈一水间，脉脉不得语。”其中已有形象，有情节，而且情感基调是悲剧性的。

目前看到的比较完整的牛郎织女故事，是南朝梁宗懔《荆楚岁时记》中的记载：“天河之东有织女，天帝之子也，年年织杼劳役，织成云锦天衣。天帝怜其独处，许嫁河西牵牛郎。嫁后遂废织。天帝怒，责令归河东，使一年一度相会。……七月七日，为牵牛、织女聚会之夜。”这已是一个完整的爱情悲剧故事，后人多以此为题材，作为诗词赋咏的对象，或在戏曲中加以演绎。其基调则不外乎离愁别恨，愁苦哀怨。秦观这首《鹊桥仙》，对传统的故事和立意，既有因袭承继，更有超越创新。

内容述评

这首词分上、下两片，上片写牛郎织女在七夕相会，下片写牛郎织女依依惜别。

上片又可分为两个层次：第一层是开头三句。前两句描绘七夕天上的特定景色，第三句交代主要情节，即牛郎、织女渡河相会。写景中融注了离愁别恨。第二层是第四、五两句。表明作者对其离别与相逢的看法，赞颂了两人每年相逢一次的珍贵。

下片也分为两个层次：第一层是前三句，写牛郎、织女相会的匆促及再次离别的痛苦。第二层是四、五两句，作者正面发表看法，直接揭明全篇的题旨，颂扬了两人爱情的久长和忠贞不渝的高洁。

前面已经介绍过，古代歌咏牛郎织女七夕相会的诗词甚多，其立意一般都是感叹他们的长期分离，惋惜他们的相聚难得，于是为他们代诉离别相思之苦，抒发悲悯之情。但秦观的《鹊桥仙》在立意方面却是一反离别相思的缠绵感伤，自出机杼，化故为新，赋予老故事以新意义，表明了自己对牛郎织女爱情传说的新颖独到的见解。这首词的思想内涵，主要体现在上、下片

的第四、五句中。

上片的四、五句说：“金风玉露一相逢，便胜却、人间无数。”这两句，将牛郎织女与人间夫妻对比，将“一”与“无数”对比，认为虽然牛郎织女长期分离，只是在秋天七夕才能相逢一次，但其价值十分珍贵，远胜于人间夫妻的无数次相聚。那么，决定这一价值的关键是什么呢？

下片的四、五两句，实质上从正面回答了上述问题：“两情若是久长时，又岂在、朝朝暮暮！”这是全篇立意的点睛之笔。原来牛郎织女七夕相会之所以珍贵，就在于他们两人之间爱情的“久长”。这是人间爱情的真谛：男女之间只要彼此真诚相爱，就应经得起时间和空间上长久分离的考验，而并不在乎朝欢暮乐，厮守一处。

作者对于爱情的这一甚为警策的见解，在封建时代诚然难能可贵，对我们现今树立健康的恋爱观和正确的人生观，也有一定的启发意义。

艺术赏析

一、议论卓犖，又以情景为辅

古人忌以议论入诗，更反对以议论入词。因议论过多，会损伤作品的形象性，陷于“理障”，甚而流于空枵叫器。但秦观这首《鹊桥仙》却正以议论胜。全词上、下片共十句，却有四句说理；而且这四句均安置在上、下片的结句，成为全篇的结穴之处、点睛之笔。

作者的议论之所以成功，首先在于其识见卓犖，立意新警。就此词所咏之题材言，前人作品常写牛郎织女会少别多，故较注重故事的悲剧性内涵，在情感态度上则同情多于歌颂。就抒写男女爱情的内容言，从来作者多表达相思之苦、离别之恨，几乎形成了一种抒情习套。秦观则不然，他从牛郎织女的神话传说中发掘出了新的人生感受，作出了不同于流俗的价值判断，以“金风玉露一相逢，便胜却、人间无数”、“两情若是久长时，又岂在、朝朝暮暮”这样的直接议论，揭示了爱情的真谛，格调高亢，令人耳目一新。但议论毕竟不是艺术形象本身，再好的立意也需以具体的艺术形象为依托。这首词注意将写景抒情与议论说理熔为一炉，词中的情景描写，就成了议论的辅弼，起到了铺垫的作用。上片的前三句，扣住七夕来描绘情景，有节序特征，也有神话气息，更展现了牛郎织女相会的特定场景。其中包含着离别相思之怨恨，可谓景中传情；有了这层铺垫，再写一旦重逢之喜悦便如水到渠成，对相会之珍贵、爱情之圣洁的赞颂，也就呼之欲出了。下片的前三句，“柔情似水”是即景设喻，“忍顾鹊桥归路”是具体描绘离别时的情状。有了这层形象铺垫，作者再将词意翻进一层，末两句看似略显突兀，其实其奔进的情感是早有蓄势，其来有自的。

因为作者将感性的情景描写与理性的议论说理交融一气，才使这首词在艺术上获得成功。

二、象征隐喻，天人合一

这首词运用流传久远的神话题材，表达的则是人间的男女真情，这是采用了象征、隐喻的艺术手法。词写的是天上景象：“纤云弄巧”表现了织女手艺的精巧；“飞星传恨”传递了双方情愫；“银汉暗渡”描绘了牛郎、织女踽踽夜行；“忍顾归路”显示出一步三顾、依依不舍的情状，其实无不是象征着人间，象征着天下男女的悲欢离合，象征着忠于爱情的恋人们那种高尚纯洁的心灵。牛郎和织女的形象具有人的神貌，充满人的情意，这就是天人合一。由于运用了象征手法，使全词意境深婉而有理趣，淡语而有深味。

资料链接

数见不鲜,说得极是。欧阳公《七夕》诗:“莫云天上稀相见,犹胜人间去不归。”(明·卓人月《古今词统》)

《草堂诗余》评云:“七夕歌以双星会少别多为恨,少游此词,谓两情若久,不在朝朝暮暮,所谓化臭腐为神奇,宁不醒人心目。”夏闰庵云:“七夕词最难作,宋人赋此者,佳作极少,惟少游一词可观,晏小山《蝶恋花》赋七夕尤佳。”(俞陛云《唐五代两宋词选释》)

(方智范)

背景简介

陆游一生结了两次婚。第一次,是在宋高宗绍兴十四年(1144),他二十岁时,娶了表妹唐婉为妻。婚后,伉俪相得,感情很好。本可以白头偕老,但陆游母亲晁氏不喜欢唐婉,强迫陆游休妻。碍于母命,陆游只得忍痛和唐婉分手。这时,他们结婚还不到三年。后来陆游另娶了王氏,唐婉也改嫁了赵士程,但二人之间的情意却难以割断。三十一岁时,陆游到浙江绍兴的沈园闲游,与唐婉不期而遇,唐婉派人送来酒肴以通殷勤,陆游感其深情,在沈园的一垣墙壁上题了一首《钗头凤》词,以表情愫。不久,唐婉怏怏而卒。而陆游对此绵绵长恨,也终身难以忘怀。晚年,他两次重游沈园,面对故人遗迹,回首当年情事,心中不胜伤感,《沈园二首》就是他在七十五岁时重临故地而写下的。

内容述评

这两首绝句所抒写的,是陆游晚年再游沈园时,对前妻唐婉的深沉怀念。它们反映出与唐婉的离异在作者心头留下的深创巨痛,也体现了作者对唐婉一往情深、至死不渝。诗写得诚笃深挚,凄楚动人。清人舒位说:“谁遣鸳鸯化杜鹃?伤心姑恶五禽言!”(《书剑南诗集后四绝句》)陆游与唐婉的离异,完全是由他母亲横加干涉而造成的,他们的婚姻悲剧,与焦仲卿和刘兰芝的悲剧相似,反映了封建家长制的危害和封建礼教的残酷。这两首绝句,对此虽然未作正面揭露,然而,我们从作者老泪纵横的情态,从他刻骨铭心的绵绵长恨中,却不难认识封建礼教桎梏人性的罪恶。

这两首绝句作于同时,都表现出了作者对唐婉的深沉思念。但侧重点有所不同。第一首重在表现人去楼空,往事难再的哀伤;第二首则重在抒发“不思量,自难忘”的绵绵长恨。

艺术赏析

一、真情独到,自然天成

前人曾说,天下有一种“至文”,因饱含真情,所以不求工而自工,无意于感人而偏能感人。《沈园二首》即是如此。陆游对唐婉情意深笃,与唐婉的被迫离异,在他心头刻下了永远无以弥补的伤痕,而唐婉之抑郁谢世,更使他伤痛不已,抱恨终身。此番重临旧地,凭吊故人遗迹,抚怀往日情事,心中波澜翻滚,哀伤尤甚。因而,提笔之际,真情充沛,无论写景叙事还是遣词造句,字里行间,均有一股真情流溢。兹以第二首为例略加剖析。首句叙事,而对“香消”之哀

痛,对“梦断”之悲伤,对“四十年”倏忽而逝的惘然惆怅,则同时充盈其中。次句写景,“沈园柳老不吹绵”七字,论取景似信手拈来,论措辞则平易淡朴,而沧海桑田、地老天荒之感喟,“木犹如此,人何以堪”之伤叹,溢于言外。末两句直诉衷情,情意之诚挚深永,更无须言说。尽管作者当时写这两首诗,只是有感于自己的爱情悲剧,抒写一己之私衷,无意于为了传示或感动别人而去劳心费神,然而,由于有真情贯注,却使诗显得折转适宜,措辞得体,无处不工,且又自然天成,绝去雕琢痕迹。

二、因情写景,借景抒情

《红楼梦》中林黛玉说:“人说道大观园四季如春,我眼中却只是一座愁城。”由于思想感情或心境意绪的差异,不同的人会对同一景物产生不同的感受。林黛玉因她在荣国府的遭际而愁肠百结,所以在别人看来是四季如春的大观园,在她看来却触目生愁。这种现象,反映在文艺创作上,表现为作家根据自我的主观感情去观察、感受、描绘景物,使笔下的客观景物染上自己的主观感情色彩,赋予它们特殊的情感内容或抒情功能。中国古代诗词的论家,将此称为因情写景或借景抒情。《沈园》第一首就采用了这种方法。

此诗第三句描写的“桥下春波绿”这一景色,本是春意荡漾,令人悦目怡神的好风景,然而,作者却在此前冠以“伤心”二字,给它涂抹上一层浓厚的感伤色彩。这是为何?首先,因为这儿曾是唐婉当年踟躇桥头,临流照影之处,面对碧水春波,作者不由自主地回首往事,缅怀唐婉。而如今,桥下春波依然碧绿如故,唐婉却已溘然长逝,连她当年投映于碧波中的倩丽身影也杳然消失,无复再见……作者踟躇桥头,凝眸春波,一股物是人非,往事难再的深沉悲哀黯然而起,弥满心田。所谓“伤心人别有怀抱”,因而,春波之碧绿,在他看来却是一种令人伤怀的景色。所以,他在“桥下春波绿”前冠以“伤心”二字,赋予它特殊的情感内容和感伤色彩,以表现这一景色在他心中所激起的感情波澜。其次,作者这次重游沈园,楼台亭阁已面目全非,使人难以寻觅当年陈迹,唯有这桥下碧波依然如昨,使人弥足珍贵。虽然,它使作者伤怀往事,然而,它毕竟是当年沈园的唯一陈迹,毕竟曾经留有唐婉当年的倩丽身影。它既是使作者伤心的处所,也是作者寄托情思的唯一所在。所以,他选取“桥下春波绿”这一使他伤心的景色,是把它当作琴弦,借以抒发对唐婉的绵绵思念,抒发他心中由此而引起的深重伤感。因情而写景,借景以抒情,情景相生相成,含蓄了丰富的意蕴,产生了强烈的艺术感染力。

资料链接

陆务观初娶唐氏,闽之女也,于其母夫人为姑侄。伉俪相得,而弗获于其姑。既出,而未忍绝之,则为别馆,时时往焉。姑知而掩之,虽先知挈去,然事不得隐,竟绝之,亦人伦之变也。唐后改适同郡宗子士程。尝以春日出游,相遇于禹迹寺南之沈氏园。唐以语赵,遣致酒肴,翁怅然久之,为赋《钗头凤》一词,题园壁间云……实绍兴乙亥(1155)岁也。翁居鉴湖之三山,晚岁每入城,必登寺眺望,不能胜情。尝赋二绝云:“梦断香销四十年,沈园柳老不飞绵。此身行作稽山土,犹吊遗踪一怅然。”又云:“城上斜阳画角哀,沈园无复旧池台。伤心桥下春波绿,曾是惊鸿照影来。”盖庆元己未(1199)岁也。未久,唐氏死。至绍熙壬子(1192)岁,复有诗。序云:“禹迹寺南,有沈氏小园。四十年前,尝题小词一阕壁间。偶复一到,而园已三易主,读之怅然。”诗云:“枫叶初丹榭叶黄,河阳愁鬓怯新霜。林亭感旧空回首,泉路凭谁说断肠?坏壁醉题尘漠漠,断云幽梦事茫茫。年来妄念消除尽,回向蒲龕一炷香。”又至开禧乙丑(1205)岁暮,

夜梦游沈氏园，又两绝句云：“路近城南已怕行，沈家园里更伤情。香穿客袖梅花在，绿蘸寺桥春水生。”“城南小陌又逢春，只见梅花不见人。玉骨久成泉下土，墨痕犹锁壁间尘。”沈园后属许氏，又为汪之道宅云。（宋·周密《齐东野语》）

（周圣伟）

背景简介

蒲松龄一生命运坎坷。他自幼攻读经史,十九岁时在县、府、道三次考试中均名列第一,但其后屡应乡试不中。为维持生计,曾受聘为宝应知县幕僚,后回乡设帐授徒为生,同时继续应考。到七十一岁时方援例成为贡生,五年后去世。蒲松龄年轻时即开始创作《聊斋志异》,为此而花去了他几近一生的精力。《聊斋志异》共收文言小说 491 篇。其中多数作品或批判封建礼教,歌颂青年男女对爱情幸福的追求,或抨击科举制度,揭露现实社会政治的腐败。蒲松龄将幽冥世界和花妖狐魅组织到现实生活中,又使之社会化和人格化,通过幽冥相间、人鬼相杂的生活画面,用浪漫的文学方法,广泛而深刻地反映了社会生活和现实人生。作品既继承六朝志怪与唐传奇的传统,又有所创造发展,形成想象丰富奇特、故事变幻莫测、花妖狐魅形象生动、时空境界神异迷人的风格,在艺术创造上达到很高成就,对后世文学产生了深远影响。

《婴宁》是《聊斋志异》中塑造人物形象最鲜明生动的篇章,历来备受读者喜爱。

内容述评

一、一个性格发生了重大转变的女性形象

如何看待婴宁的性格特征?是把她仅仅看作一个拈花含笑、憨态可掬的天真少女形象,还是把她看作是一个性格发生了重大转变的女性形象?这是能否深入理解小说主题思想的关键。

首先应当肯定,婴宁本来是一个以纯真之笑为基本特征的可爱少女形象。她是狐女,襁褓中被狐母携入深山,托给鬼母扶养。由于她居住在“乱山合沓”的谷底茅舍,避世长成,如山花野草,言笑由心,天真烂漫,率性自然,所以,鬼母说她“颇亦不钝,但少教训,嬉不知愁”。其最突出的性格特征是爱笑。她的笑,出于自然,是生命的欢歌,自由的乐章,象征着人生无忧无虑、一任性情的天然状态。她“笑处嫣然,狂而不损其媚,人皆乐之”,“每值母忧怒,女至,一笑即解”。她的笑,出于天性,是真情的自流,是憨态的自放,象征着人际无欺无诈、一片天真的理想关系。可以说,整篇小说的情感导向,是对婴宁之真笑、憨笑余音绕梁的颂歌,而读者也首先是在这一点上最得会心和愉悦。

但是,小说的描述并未止于此,而是由此延伸下去,一直写到婴宁的性格发生了重大转变。作者反复写到鬼母对她憨笑的呵斥:“有何喜,笑辄不辍?若不笑,当为全人。”终于,婴宁由无时无事不笑而走向“虽故逗,亦终不笑”的另一面。未结婚之前,鬼母总说她“少教训”、“少教诲”,结婚后却懂得“昧爽即来省问”,且“操女红精巧绝伦”。在山中时,她在母亲面前直言不

讳地说,“大哥欲我共寝”,而成婚后,“生以其憨痴,恐漏泄房中隐事;而女殊密秘,不肯道一语”。为了维护妇德,她机智地惩罚了下流的西邻子。最后还“哽咽”以求安葬鬼母,且“抚哭哀痛”。显然,原本天真烂漫的少女,已转变成为一个既庄重又勤劳、既知礼又孝敬、既智慧又练达的少妇。

尽管蒲松龄的笔端流露出对天真烂漫之婴宁的无比向往和赞赏,对她的转变表现出很是无可奈何的心情,但从小说整体走势看,婴宁确实是一个性格发生了重大转变的女子形象,这一点必须首先肯定。

二、一个人类永恒困境的象征

婴宁性格的转变是怎样造成的?当然不是出于她内心的自发要求。而是由于她从“乱山合沓”、万花掩映的谷底茅舍走了出来,由于她与王子服结了婚、生了孩子,由于她进入了与公婆、亲朋的人际交往之中,一句话,由于她走出山谷而踏进了社会。也就是说,是社会使她由一个自然人变成了一个社会人。做社会人就不能任由自然天性的自由泛滥,就必须受到世俗礼教道德规范的制约。特别是女子,更要受到“三从四德”等封建律条的束缚。本来婴宁的个性与这些律条格格不入,所以她受到鬼母的反复呵斥。当她与王子服结婚后,特别是在她惩罚了西邻子而全家几乎被诉之公堂以后,“绝顶”聪慧的婴宁不能不感到问题的严重性,于是就只好向封建礼教妥协,“矢不复笑”。由此可以说,婴宁的性格转变是对封建礼教压抑、窒息妇女健康天性的揭露和批判。

但对小说主题思想的理解仅仅停留在批判封建礼教的水平是不够的。事实上,小说也没有明显写到婴宁受封建礼教迫害的地方,它的反礼教力度也相当绵软。当然,这与作者蒲松龄思想的复杂性有关。《聊斋志异》虽然大多数作品有反礼教的倾向,但也有部分作品是为封建伦理纲常摇旗呐喊的。在《婴宁》中,作者虽然十分欣赏婴宁的自然天真个性,甚至可以说这是对人之个性生而自由的肯定,但他意识到这种个性是不合时宜的,到社会中是必然要受到制约和改造的,所以最终还是不得已地把婴宁推上了顺应现实的道路。婴宁由无时不笑,到“矢不复笑”,再到“但须有时”地笑,这是社会的要求,也是蒲松龄给她安排的一条人生必由之路。这条由自然人到社会人的必由之路,是人人无法回避的;即使没有封建礼教的束缚,也还要有其他社会法规和秩序的限制。这一个体与社会的矛盾,虽然不同时代有着性质和表现方式的不同,但却是永远存在的。如果说这是一个悲剧,那么,它就不仅是婴宁的悲剧,妇女的悲剧,而是每个人人生的悲剧,整个人类的悲剧。正是从这个意义上说,婴宁性格的转变,不仅具有反封建礼教的意义,不仅具有妇女解放的意义,而且是人类永恒困境的象征,是整个人类永远需要协调并为之付出沉重代价的个性与群体冲突的象征。

三、一个“撓而后成”人生哲理的通俗演绎

据专家考证,小说标题“婴宁”,是“撓宁”之义。“撓”通“撓”。“撓宁”一词见于《庄子·大宗师》:“其为物,无不将也,无不迎也,无不毁也,无不成也。其名为撓宁。撓宁也者,撓而后成者也。”庄子《大宗师》是论“道”和“道”之修养的重要篇章。撓者,扰乱、萦绕、纠缠之义;宁者,寂静、安宁、自如之义。“撓宁”,是“道”之成的一种心境,即今人曹础基在《庄子浅注》中所说的“虽受干扰而宁静自如”的心理境界。“撓宁”,又是“撓而后成”,即“道”之成的必由之路。晋郭象注《庄子》说,人为外物所扰乱,才能成就宁静自如的心境,而且只有经外物“将”、“迎”、“毁”、“成”的种种干扰后所达成的宁静心态,才是真正“几于成”的“道”的境界。显然,小说《婴宁》中婴宁性格的转化,就是“撓而后成”的通俗演绎。

小说中鬼母教训婴宁的话,颇能体现《婴宁》演绎“撓而后成”的意图。鬼母说:“有何喜,

笑辄不辍？若不笑，当为全人。”“全人”即完美之人，语出《庄子·庚桑楚》：“圣人工乎天，而拙乎人。夫工乎天而佞乎人者，惟全人能之。”可见在庄子眼里，“全人”比“圣人”还要高明。“工乎天”，就是能保用天性；“佞乎人”，就是能顺应人事。但婴宁的无时不笑，不是“佞乎人”，而是“拙乎人”，所以必须有一个“撙”的过程，这就是小说描述她性格转化的缘由。故事结尾，婴宁也确实几近于达到“全人”的目标：“母曰：‘人罔不笑，但须有时。’女由是竟不复笑，虽故逗，亦终不笑；然竟日未尝有戚容。”笑“须有时”，就是但明伦在《聊斋》三会本所说的：“时当笑则笑，时不当笑则不笑；事当痴则痴，事不当痴则不痴。”“虽故逗亦终不笑”，可见其心“宁”到何种程度；“然竟日未尝有戚容”，则见出她既能“工乎天”，又能“佞乎人”，简直是达到了“纵浪大化中，不喜亦不惧”的境界。

蒲松龄是清醒的，但又是矛盾的。无论从社会经验还是人生哲理看，他都知道婴宁的性格转变是必然的、必须的，但他欣赏和向往的还是婴宁那天真烂漫的心性，所以整个小说也就染上了一层“隐于笑”的悲剧色彩。脂砚斋评《红楼梦》说：“女儿之心，女儿之境，两句尽矣。余谓撰全部大书不难，最难是此等处，可知皆从‘无可奈何’而有。”可以说，“女儿之心，女儿之境”也是《婴宁》倾情着墨之处，而“无可奈何”则正是作者让婴宁性格发生转变时的心态。

艺术赏析

一、整体构思的独特奇妙

《聊斋志异》之所以想象丰富奇特、情节变幻莫测、境界神异迷人，是由于它打破了人与花妖狐魅的界限，打破了现实生活与幽冥世界的界限，从而进入了出真入幻、出幻入真的无所不可、无所不能的自由构想时空。这是《聊斋志异》诸多小说整体构思的共同特征；但不同的作品又有着不同的表现形式，鉴赏者应当把它们各自的独特之处揭示出来，才算是真正抓住了“这一个”的艺术特色。《婴宁》整体构思的独特奇妙之处，至少有下列几点：

一是关于婴宁的出身。一般称她为“狐女”，并不确切。婴宁自称“妾本狐产”，这就对了。这就是说，婴宁的母亲是狐狸，但她的父亲秦某却是人。这一巧妙构想，使婴宁同时兼具人与狐的双重身份，从而也就具有了人与狐的双重性格特征，同时也为她自由出入于鬼域和人间开启了方便之门。婴宁本来的笑态、憨性、聪慧、狡黠，主要来自于狐性，后期的知礼、孝敬、庄重、练达，主要来自于人性；她的性格转化，也是在外界环境变化后，内在心性的必然走势。婴宁性格如此丰富多彩，而推敲起来又觉得那么合情合理，这是与她既是人又是狐的双重出身息息相关的。

二是关于鬼母这一形象的设置。由于小说中婴宁形象的鲜明突出、奇异生动，所以人们往往忽视了鬼母的存在及其意义。其实，无论从情节发展看，还是从主题表达看，鬼母形象都是整个小说的建构关键所在。

先从情节发展看。当王子服因相思“捻梅花”美女而病笃时，舅氏子吴生不得已诳他说，那美女就是住在三十里外山中的“姨妹”；然而当王子服依吴生之言去山中找寻时，谎言却完全变成了真实存在。这奇异情节真的是巧合吗？当王子服告诉鬼母自己是来“盼亲”，却又连亲戚姓名也说不出时，鬼母非但不怪，反而把他引进家中，先是请吃饭，后来要他住几天，再后来又主动谈及二人的婚姻之事，并告知有后花园，促成二人在花园的趣事……难道这一切都是偶然的吗？显然不是。唯一合理的解释，就是这一切都是鬼母有意安排的。不要忘记，鬼母是鬼，她无所不能，这是小说情节发展的全部机杼所在。婴宁是狐母托鬼母养大的，年已十六，须

嫁人了,怎么办?于是鬼母为她选定了王子服,安排了上元节的邂逅,安排了吴生的诳言,安排了一切的一切,直到王子服将婴宁领走,她“倚门北望”,才算是最终完成了“托养”的义务。可以说,《婴宁》的全部故事情节,都是鬼母导演的一幕幕喜剧;而作者顺势写来,始终不点破,完全让读者思而得之,从而收到了机巧四伏、趣味横生的艺术效果,这确是小说整体构思的高明之处。

再从主题表达上看。如上所述,鬼母的行为意图是隐在的,但她的一系列言语却是显在的。先是说婴宁“少教训,嬉不知愁”,接着说她“少教诲”、“呆痴如婴儿”,最后来提醒她“若不笑,当为全人”。这些话不仅点明了婴宁的性格特征,而且显示了婴宁性格转变的过程和归宿。“嬉不知愁”和“呆痴如婴”,是婴宁性情和心态的基本特征;“不笑,当为全人”,则是她性格成熟的行为要求和人格目标。鬼母一再教训婴宁,就是要她按照无时不笑——能够不笑的转化轨迹向前推进,这就是她性格转变的过程。鬼母是有意这样做的,因为她要把婴宁从山谷嫁到人间,就必须把婴宁的“狐性”改造成人性,使婴宁从自然人变成一个社会人。不管谁愿意不愿意,都必须如此。这样看来,鬼母对婴宁的一路教训及其意图,也就彰显了小说的主题思想。显然,一部小说,都是按照“鬼母嫁狐女”的意图在行事;婴宁与王子服的邂逅、恋爱以至结婚,只是这一意图的外在行为显现,而对婴宁的反复教诲,则是为实现这一意图所做的必要心理精神准备。从这个意义上说,鬼母实际上是作者的代言人。作者对婴宁的看法,以及对她的性格转变走向的安排,是不能直说的,但他通过鬼母的言行却使这些看法和意图得到了点拨或彰显。如此巧妙的构思,无疑使整个小说更加含蓄多藏。

二、人物性格特征的鲜明生动

抓住人物个性的主要特征,多角度地进行描写渲染,是婴宁形象鲜明生动的主要原因。婴宁的个性特点是无时无地无忧无虑的“笑”：“笑容可掬”、“笑语自去”、“含笑拈花而入”、“隐有笑声”、“嗤嗤笑不已”、“笑不可遏”、“忍笑而立”、“复笑,不可仰视”、“女又大笑”、“笑声始纵”、“狂笑欲堕”、“且下且笑”、“女笑又作”、“微笑而止”、“浓笑不顾”、“极力忍笑”、“孜孜憨笑”、“笑处嫣然”、“笑极不能俯仰”、“一笑即解”、“不避而笑”、“见人辄笑”……一个短篇,写出如此丰富多彩的笑,确实罕见;且能做到虽多而不雷同,则更是令人拍案叫绝。

婴宁的笑,非常鲜明地体现出她独特的个性心态。户外笑,进门笑,见客笑,问话笑,出门笑;本无可笑而笑,可见笑是她的自然天性。差点从树上掉下来,笑;把“大哥欲我共寝”的话告知鬼母,笑;被鬼母斥责,笑;初见婆婆,笑;这都是不应当笑而笑,足见她根本不谙世事。鬼母所说的“痴”、“憨”、“如婴儿”、“无心肝”,实质上都是丝毫没经世俗污染的本性、童心。这是婴宁性格中最富于理想、最令人动心的地方,所以“满室妇女,为之粲然”,作者为之粲然,读者也无不为之粲然。

婴宁的笑,十分巧妙地推动着故事情节不断向前发展。由于她的“笑容可掬”,一见面就征服了王子服的心,才有了这一篇离奇的爱情故事;由于她只会笑、不谙事,才有了与王子服那难得一闻的憨痴对话;由于她无时不笑,才引来鬼母那么多的诃责和解释;由于她“笑处嫣然”,“人皆乐之”,才有了“邻女少妇,争承迎之”;由于她“不避而笑”,才使西邻子上当而受惩罚。可以说,小说的关键情节,都是由笑而引发的;特别是小说中那些生动的细节,则更是一串串绽放的笑的花朵。

婴宁的笑,最终被世俗消磨、吞没,这一既可悲、又无可奈何的过程,也正是小说的主题思想所在。这一点前面已说过,不再重复。另外,婴宁的笑,也使这篇小说充满了动人的情趣。这一点也不用多说,因为每个读者都能感受得到。

三、鲜花描写的浓郁象征意味

《婴宁》中的环境描写,如人物描写一样成功。人物描写的成功,在于作者抓住了婴宁的独特个性——笑;环境描写的成功,在于作者突出了它的鲜明特色——花。婴宁生长在花的世界里,她手里总是拿着花,她爱种花养花,她的言行几乎都与花相关。人与花相映相照,处处充满浓郁的象征意味。

“丛花乱树”的谷底,“桃杏尤繁”的院子,“夹道红花”的石径,“花架满庭”的院落,“枝朵探窗”的居室,这就是婴宁纯真天性的养成环境。只有这天然优美的环境,才能生成婴宁那童心烂漫的人格。这环境,这人性,似乎与现实世界构成了鲜明的象征性比照,令人遐思联翩,感喟无名。婴宁出场,或“拈梅花一枝”,或“执杏花一朵”,总是鲜花与人面相映红;作者对她的容颜美虽只点拨了“容华绝代”一句,但人们借助那鲜花的联想,却能够把它塑造得十分具体生动。花就是笑,花开就是人笑,百花的争奇斗妍,就是婴宁之笑的千姿百媚;花是笑的隐喻,作者描写花也就是描写婴宁爱笑、爱善的个性。花是自然的,写花就是写婴宁的天然自在;花是纯洁的,写花就是写婴宁的纯真童贞;花香是沁人心脾的,写花就是写婴宁优美动人的心灵;花是美的化身,写花就是写婴宁的人格美;花是令人愉悦的,写花就是写人们对婴宁的向往和赞赏。《婴宁》中的鲜花描写,其象征意味是多角度、多层面、难以穷尽的。在一个短篇小说中,能把花写得这么多姿多彩,能把人的笑写得这么丰富动人,特别是能将花和笑这么贴切地交融在一起,并赋予它们那么浓郁的象征意味,恐怕是前无古人、后无来者的。

资料链接

参考文章

1. 邹洪明:《婴宁“笑”的内涵及其他》,《语文月刊》,1997年第8期。
2. 顾克勇、蔚然:《痴呆抑或狡黠——浅析婴宁性格转变》,《名作欣赏》,1999年第4期。
3. 杜贵晨:《人类困境的永久象征——〈婴宁〉的文化解读》,《文学评论》,1999年第5期。

(陶型传)

背景简介

作者陈启佑出生于1953年,台湾嘉义人,中国当代作家。台湾文化大学中国文学博士,曾在台湾彰化师范大学、致远管理学院、中兴大学中文系、台南大学文学系任教。十九岁时从事写作与研究,笔名渡也。陈启佑以诗人成名,也创作散文和小说,发表评论与专著。作品有新诗集《手套与爱》、《阳光的眼睛》、《愤怒的葡萄》、《最后的长城》、《落地生根》、《我是一件行李》等,散文集《历山手记》、《永远的蝴蝶》、《梦魂不到关山难》等,评论集有《分析文学》、《花落又关情》、《渡也论新诗》、《普遍的象征》、《唐代山水小品文研究》等。陈启佑的代表作品曾获《中国时报》叙事诗奖、中华文学奖叙事诗奖、中兴文艺奖章等多项奖项。他的诗歌作品曾被翻译为英、日、韩等多国文字,并入选多种选集与教材。

《永远的蝴蝶》是一篇不满七百字的短文,创作于20世纪70年代,收入1980年出版的同名散文集中。在中国大陆,陈启佑的这篇作品是被当作微型小说的名篇介绍与阅读的。那么,《永远的蝴蝶》一文究竟是散文还是微型小说呢?从本文的纪实风格与抒情语调来说,它具有散文的品性;从本文场景、人物和情节样样具备而言,它又符合小说特征。也许,这就是文学体裁或类别的边界模糊性所致吧。读者尽可以仁者见仁,智者见智。只要体会到其中美的内涵,文类的归属问题就显得不那么重要了。

内容评述

首先是篇名的解析,其意象性与内在化表达了个人的感受与追思。

蝴蝶作为象征意象在文学作品中是反复出现的,为不同时代的作者所熟悉和运用。可以说,蝴蝶是中国文学传统中重要的集体意象和原型象征之一。庄周梦蝶的成语为人们熟知,中国民间四大传奇故事之一的《梁山伯与祝英台》中有“化蝶”情节,当代作家王蒙20世纪80年代有中篇小说名为《蝴蝶》,流行歌曲《两只蝴蝶》亦传唱甚广。所有这些蝴蝶意象的运用,都包含着人与蝴蝶之间的想象性对应与转换,从而生发出多义性的象征内涵和人生哲理。据德国学者汉斯·比德曼在其所著的《世界文化象征辞典》蝴蝶条目中说“许多文化中的一种象征性昆虫,某些时候代表美丽和变形,某些时候象征幸福之易逝。”他还举证了中国、日本、墨西哥的一些实例,说明蝴蝶是一种跨文化的世界性象征意象。具体到本文,篇名中的蝴蝶意象以蝶喻人,象征着生命的美丽与短暂,人生世事的变幻无常。当然,这里的比喻具有集体性与个人化双重内涵:集体性是指作者套用了一个广为人知和反复出现在文学作品中的公共意象,个人化则是说本文中蝴蝶具体喻指恋人樱子及其意外的不幸事件。蝴蝶的生命是短暂的,但在

作者内在化的心灵中却又是“永远的”。短暂的瞬间与永恒的追忆,现实事件与心理世界,构成了篇名的内涵张力。

其次是情节的悲剧性与情调的悲剧感,上升到人生的哲理性主题。

这是一个悲剧故事:结婚前夕恋人意外遭遇死亡。未完成的喜事以悲剧告终。尤其悲哀的是樱子的死亡源起于“为我”寄信,而信的内容又与樱子不知的婚事相关。这是“我”的悲剧,更是樱子双倍的悲剧。整个故事用一种充溢悲情和痛感的语调叙述出来,情节的悲剧性与叙述的悲剧感融为一体,伴生相长。有一个重要的细节值得品味:在本文开端,交代“我”的衣服是白色风衣;在文末又写明樱子同样穿着白色风衣。樱子是飞起的白蝴蝶,“我”虽没飞起,但同样是一只白蝴蝶。人生如蝴蝶,有着短暂的变幻无常的生命宿命,生者与死者皆如此。这就使作品的主题有了超越个人性悲剧的现实人生哲理韵味。

艺术赏析

一、感觉化的细节描写

文学讲具象、形象、意象。无论描绘场景、刻画人物还是叙述情节、表现心理,能否给人留下深刻印象的细节描写都是成败关键。本文细节描写的特点则是直接诉诸人的感官,调动人的视、听、触觉,将细节感觉化。青、黄、红颜色的灯火,绿色的邮筒,白色的风衣,这是关于颜色的视觉细节。湿冷冷的街面,滚烫的泪水,这是身体触觉的感受。一阵拔尖的刹车声,则是听觉的呈现。短文中,作用于人的感官功能的细节描写占了相当比重,成了本文文字表现的特色,使画面感鲜明起来,使场面感滋生起来。

二、写实与想象的对比手法

写实与想象是文学创作的两种基本方式。一般而言,现实主义与浪漫主义,叙事与抒情,则与侧重于写实或想象的不同方式相关。写实以外在现实为本,想象以内在心理为真。本文中,作者有意识地将现实世界与内心世界对立起来,在两个世界的冲突中抒发自己的强烈情感。比如:“这时她只离我五公尺,竟是那么遥远。更大的雨点溅在我眼镜上,溅到我的生命里来。”这里,近与远,具象与抽象,写实与想象,外在与内心,建构起互不相容的紧张关系。同样,“其实雨下得并不大,却是一生一世中最大的一场雨”,也是运用正反二元的对比手法。作为有意味的表现形式,其纲领性的寓意是现实与人的愿望、想象的对立。

三、构思的精当与回味

虽是七百字的短文,却讲究谋篇布局,堪称结构精当。首先是首尾呼应,第一段点出给母亲的信,末尾是这封信的一句话内容。其次是悬念的设置与解开,信的内容不是无关紧要的,它恰恰是不幸事件最尖锐的对立面。再次是结尾将本文的悲剧性推向高潮:最悲的也许不是意外死亡,而是无法知晓和享受幸福将临的喜悦。由此引发的联想与回味可能是多样化的。比如,假使事发前告知樱子信的内容,或许事件进展就换了一个方向,或许事件不会发生,或许即使发生了,樱子也会带着最大的幸福离去。

资料链接

昔者庄周梦为胡蝶,栩栩然胡蝶也。自喻适志与!不知周也。俄然觉,则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与,胡蝶之梦为周与?周与胡蝶,则必有分矣。此之谓“物化。”(《庄子·齐

物论》)

在日本,蝴蝶是年轻女子的象征,两只蝴蝶互相围着跳舞意味着婚姻幸福。在中国,在吮吸(女性的)花和花朵的蝴蝶指恋爱中的年轻小伙子,不过,如果他所爱的女子死去,人们或许将她表现为从坟中飞出的蝴蝶。和梅树在一起的蝴蝶象征长寿和美丽。用作谐音时,蝶表希望受祝福的人能活到七十岁(蝶与耄同音,表“七十”,常与猫在一起,猫与耄同音,意为“八十”)。蝴蝶在阿兹台克语中叫 papalotl,令人联想到拉丁语 papilio,是农神霍奇皮利(Xochipilli)的标志之一,但也象征闪烁的火光,并和太阳有关。女神伊兹帕帕洛特尔(Itzpapalotl)就是一只为石刀包围的蝴蝶,她是夜神,与流星有关,也象征死于难产的妇女的灵魂。(德国汉斯·比德曼著《世界文化象征辞典》)

(方克强)

背景简介

唐代实行科举考试,有明经、明算、秀才、进士等科目。其中进士科最为士人看重,也最难考。当时有句话说:“三十老明经,五十少进士。”进士科的考试内容,起初只单考策对,高宗调露二年(680)开始加试经帖与杂文,玄宗开元年间又加试诗歌。至中唐,进士科的考试日益注重文才,应试的士人为了探知考官的趣味和获取考官的赏识,往往在考试前就呈上自己写的诗文投石问路,初次送叫“行卷”,再次送叫“温卷”。因为传奇小说“文备众体,可见史才、诗笔、议论”(宋赵彦卫《云麓漫钞》),所以受到应试士人的普遍青睐,常常把它作为“行卷”、“温卷”的当然选择,于是乎传奇成为中唐的流行文体。

沈既济就是活跃于中唐传奇小说界的一位著名作家,他的作品留存至今的,除《枕中记》外,还有一篇《任氏传》,写狐女敢于反抗强暴的故事。创作数量虽不多,但在当时就名声昭著,对后世的影响也很大。尤其是《枕中记》,不断被后人作为底本进行再创作,如元代马致远写过《邯郸道醒悟黄粱梦》杂剧,明代汤显祖写过《邯郸梦》传奇(戏曲),清代蒲松龄写过《续黄粱》小说,遂令“黄粱梦”在中国家喻户晓,成了一种象征性的文化符号。

内容述评

这篇小说不长,层次也很明晰,可以分为梦前、梦中、梦后三个部分。作者通过卢生梦前的抱负、梦中的遭遇、梦后的觉悟,提出了一个具有普遍意义的问题,即怎样度过自己的人生?是追逐名利还是淡泊自适?沈既济给出了他对这一问题的回答:功名富贵,不过是一枕黄粱。

自先秦到六朝,历代选拔官吏主要采用世袭制,严重堵塞了平民百姓的仕进道路。尤其是魏晋以还施行“九品中正”的门阀制度,为患更烈,以至于“上品无寒门,下品无世族”。隋唐开设科举,通过考试选拔官吏,才改变了这种局面,为平民百姓开辟了一条通向仕宦的道路。于是,通过科举获取功名,成为唐朝士人的普遍愿望。沈既济所处的代宗、德宗两朝,读书人对功名十分热衷,这只要看看这一时期的诗人大都是科举出身便可知晓。因为资料的欠缺,我们现今还无法了解沈既济是否参加过科举,但了解他在德宗朝曾为官十余年,并两度在朝廷任职。也是一个功名中人。可是,他却有着“功名富贵如一枕黄粱”的思想。这既不合时尚,也不合他的履历。追究他这一思想的来由,只有两种可能:一是十数年的宦海沉浮使他感受到官场倾轧的凶险,或者是几十载的生活阅历让他领悟到人生的真谛,他才以一个过来人的身份告诫后生,切莫把短暂而宝贵的人生投入到对功名富贵的追逐中去;二是受道家出世思想的影响。

道家对功名向来持否定态度。早在《庄子·逍遥游》中,庄子就提出,做到“无功、无名”,

才是“圣人、至人”。《枕中记》是在新的社会背景下,用传奇小说的形式,对道家敝屣功名的观念所作的诠释与发挥。尽管作者在梦中把卢生的人生安排得顺达美满,但在梦后,便立刻决然否定了这一切。在沈既济看来,功名利禄,富贵荣华,远不如身体无恙,性命无虞,心情无忧。能够有良田数亩,“衣短褐,乘青驹,行邯郸道中”,即可满足。这显然是庄子“鹪鹩巢于深林,不过一枝;偃鼠饮河,不过满腹”(《庄子·逍遥游》)的演绎延伸。

应当承认,道家思想对功名利禄、荣华富贵的否定,并非全无道理,尤其是在官场黑暗、风波险恶的封建社会,对那些权迷心窍的人,确实有警世、醒世作用;对科举失意的士人也有平衡心态的调节作用;优游自在,淡泊自适,也可以成为人生追求的一种境界。然而,如果彻底否定功名,走向极端,就不利于个人的生存和社会的发展。道理很明白:其一,完全超功利的人是无法生存的,所以,从古到今,始终不存在。其二,人类社会的存在与发展,依赖于个体的各自努力及其共同努力,借用宋人刘克庄的词来说,是“算事业须由人做”(《贺新郎·送陈真州子华》)。如果人人都否定功名,都一味淡泊自适而不负起应负的社会责任,那么,人类将走向消亡。

艺术赏析

由于作者的创作意图在于借卢生的故事唤醒世人,所以《枕中记》的文字多为概括的叙述而极少具体的描写,不够生动。但其艺术构思却有值得称道之处。

一、随顺引达:吕翁的教育方法

小说中的吕翁与卢生,是教育者与被教育者的关系。吕翁在小说中的任务和作用,就是把卢生从对功名利禄的迷惑中解救出来。

教育者要使受教育者接受教育,一个行之有效的方法是:先随同、顺从被教育者的愿望,而后再把他朝设定的方向引导,最终让他到达目标。这也就是庄子在《庄子·人间世》里所说的“顺”,“达之”。吕翁对卢生的教导就由此入手。卢生想通过科举“建功树名,出将入相”,光宗耀祖,在黄粱梦里吕翁就先满足他的愿望,让他“建功树名,出将入相”,然后才让他从宰相位上一落千丈,去坐大狱,所谓“欲取先予”。与马致远的《邯郸梦》、蒲松龄的《续黄粱》不同的是,马、蒲笔下的主人公也都是先达后穷,先乐后苦,都在最惨最痛的时刻从恶梦中惊醒,从而放弃了原先对功名利禄的幻想和热情;然而沈既济却没让卢生从恶梦中惊醒,而是让他把梦继续做下去,还让他东山再起,乃至位极人臣,享尽富贵荣华,然后才醒来。这一构思显然比马、蒲高明。马、蒲笔下的主人公从恶梦惊醒后放弃功名,不是出于洞达,而是出于恐惧,不是自觉,而是无奈,并不是真正的“醒”;而卢生在美梦中醒来后放弃功名,是阅尽繁华后的彻悟,不是无奈,而是自觉。这得益于吕翁随顺、引达的教育方法。所以,梦醒后的卢生经由吕翁“人生之适,亦如是矣”一句话轻轻点拨,便觉悟了“宠辱之道,穷达之运,得丧之理,死生之情”。

二、大彻大悟:卢生的觉醒时间

曾有人对卢生的觉悟时间置疑,认为他理应在噩梦中惊醒;也有人认为黄粱梦完美圆满,能激励鼓舞卢生更加积极入世,梦后的卢生完全可以作另一种人生选择。两种意见都指向同一个问题——《枕中记》的结局安排得有些突兀。其实,并非如此。为这一结局的到来,作者已先期作了充足的铺垫。列述如下:

首先,梦境中,卢生受诬陷、下大狱、准备自刎时“吾家山东,有良田五顷”一段回顾,已带

有明显的懊悔,原先理想中“出将入相”的辉煌光彩,这时已悄然消退暗淡。

其次,卢生上给皇帝的折子中有诸多反省,其思想与原来已有不少差别,一是同一个“山东诸生”,现在是“以田圃为娱”,不复有“大丈夫生世不谐,困如是也”的怨艾;二是“周旋中外”、“负乘贻寇”的将相职位,消磨了他的大好时光,却并未享受到原先所期待的舒适;三是如今虽位极人臣,却已“年逾八十”,“钟漏并歇,筋骸惧髦”,想享受竟亦不能,一场欢喜不过如此!

这些铺垫,大致勾画出梦境中的卢生的思想演变历程,在情理逻辑上为卢生觉醒的时间和觉醒的因由作了坚实的支撑。所以,结尾处吕翁对卢生稍加点拨,卢生即刻大彻大悟,也正因为这是水到渠成。

三、亦虚亦实:扩张的艺术魅力

《枕中记》在艺术构思上的又一突出特点是亦虚亦实,两相比照。道士吕翁有神仙术,能掌控别人的梦,一梦长达六十年,卢生梦中的飞黄腾达,这些都是虚幻荒诞的。但黄粱从下锅到未熟却是实的,王君奂、萧嵩、裴光庭、高力士等人名是真的,对吐蕃的战争、开挖河道等事也直接取材于当时的现实。作者在虚幻的情节中添加真实具体的现实内容,不但提升了故事本身的可信度,还以虚与实的强烈比照,扩张了小说的艺术魅力。诸如梦中六十年漫长岁月的虚与现实中一饭未熟的实,梦中卢生出将入相、腰金衣紫的虚与梦后卢生布衣短褐、依然一介士子的实,吕翁会神仙法术的虚与其“人生之适,亦如是矣”之言的实,都从不同的侧面作了各自的比照,而共同指向功名富贵如过眼云烟的作品主题。六十年的宦海沉浮,荣辱变迁,居然在一枕黄粱未熟的短暂时间里就烟消云散,功名富贵的虚无空幻何其了然!小说的主旨正是在这样的比照中得到了强化,小说的艺术魅力也因此而得到扩张。

(周圣伟)

背景简介

睢景臣是元代散曲作家,生卒年不详。元大德七年(1303),他曾从扬州到杭州,与著有《录鬼簿》的钟嗣成会过面,由此可知他大致生活在13世纪末到14世纪初这段时间。他撰有杂剧《屈原投江》等三种,均佚。所作散曲也仅保存了三套,本篇是其中之一。

汉高祖刘邦出身低微,在秦末烽火四起时,以泗水亭长身份起兵反秦。秦亡,与西楚霸王项羽争夺天下,逼项羽乌江自刎后,即位称帝。随后杀了淮阴侯韩信,并亲自率兵攻打造反的淮南王英布。班师时路过故乡沛县,留住十余日,贵极还乡,十分荣耀,历来传为美谈,在元代更成为杂剧与散曲的热门题材。

《高祖还乡》是睢景臣的代表作,以其独特的视角和辛辣的讽刺著称,在诸多以高祖还乡为题材的散曲中,历来最受好评。

内容述评

这套散曲由[般涉调]中八支曲子组成。第一支曲【哨遍】,写乡里一片忙乱,准备迎接即将衣锦还乡的汉高祖;【耍孩儿】、【五煞】、【四煞】三支曲,写皇帝的乐队、旗队、仪仗队和随从者,着眼浩大的气派和声势;【三煞】、【二煞】、【一煞】三支曲,写皇帝原来是刘邦,着重抖落他出身微贱的老底和昔时“采了桑”、“借了俺粟”、“零支了米麦”、“强称了麻”、“偷量了豆”的无赖相;最后一支曲【尾】,意思说:你虽更名唤作汉高祖,实质上却还是那个无赖刘三。

这套散曲,嘲笑汉高祖衣锦还乡的虚荣排场,讽刺他的扰民行为,揭露他的无赖老底,把封建社会的最高统治者皇帝作为嬉笑怒骂的对象,表现出对皇权至上的强烈不满和对封建秩序的无比蔑视,胆识过人。

套曲的开头和结尾,委婉含蓄地揭露了封建专制统治者对老百姓的欺压和盘剥。“社长排门告示:但有的差使无推故”,这是至高无上的皇权专制驱民如牛马的投影。“一壁厢纳草也根(即输粮),一边又要差夫,索应付”,任意施行的苛捐杂赋和公差劳役,是“视天下为一己之私”的残酷压榨;如此这般,还要人们齐声歌颂“皇恩浩荡”,这是对封建专制虚伪本质入木三分的揭露和讽刺。

嘲笑、讽刺、揭露皇权的虚伪和欺诈,是对孟子“民贵君轻”传统民本思想的继承,是对汉代以来所谓“真龙天子”、“天命攸归”皇权神化观念的彻底否定,也是宋代以后逐步萌生的自由平等之平民意识的滥觞。同时,此曲创作在元代蒙古贵族统治时期,残酷的阶级压迫和野蛮的民族压迫交织在一起,作者借嘲讽汉高祖之题,委婉曲折地宣泄一下自己内心积压的民族情

绪,也是完全可以意会和理解的。

艺术赏析

这套散曲,从内容到形式都十分独特,其独特集中体现在“乡民”二字之中:乡民的独特视角,乡民的幽默讽刺,乡民的方言口语。

一、乡民的独特视角

汉高祖刘邦在登上皇位、一统天下后,衣锦还乡,那是件惊天动地的事。据《史记·高祖本纪》载:“高祖还归,过沛,留。置酒沛宫,悉召故人父老子弟纵酒,发沛中儿得百二十人,教之歌。酒酣,高祖击筑,自为歌诗曰:‘大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!’……沛父兄诸母故人日乐饮极欢,道旧故为笑乐。十余日,高祖欲去,沛父兄固请留高祖。高祖曰:‘吾人众多,父兄不能给。’乃去。沛中空县皆之邑西献。高祖复留止,张饮三日。”这样一件庄严热烈、全县空巷的历史事件,在睢景臣笔下却完全变了形、变了味:正剧变成了闹剧,神圣变成了丑恶,颂扬变成了嘲讽,皇帝变成了无赖。这显然是由于作者采取了乡民的独特视角的缘故。

乡民独特视角的实质,是乡民的独特意识。乡民的独特意识,则来自于对乡民自身利益的酌量。皇帝驾到,自然是十分隆重的场面,但从乡民的角度看来,却是要他们多出了许多钱粮,多出了许多差役,所以也就变成了一场扰民的闹剧:“瞎王留引定火乔男女,胡踢蹬吹笛擂鼓”,竟然是一伙不三不四的人在那里吹吹打打胡折腾。皇帝的仪仗队,本是庄重、威仪的象征,但由于打上了对老百姓实行专制的烙印,所以在乡民眼里也就成了“车前八个天曹判,车后若干递送夫”,竟然是一群操生杀大权的天上判官和押解犯人的差役,这怎能不令人畏怖、厌恶呢?衣锦还乡,应当是敬重父老、安慰故旧,但为了显示皇权的威严,却变成“众人施礼数。那大汉觑得人如无物。众乡老展脚舒腰拜,那大汉那(挪)身着手扶”,一副小人得志、不可一世的样子,怎能不“气破我胸脯”,非要揭破他当初偷鸡摸狗的无赖老底呢?借人家粟、偷人家豆,本该该当赔礼就赔礼,当还债就还债,如今却成了打着恩赐的旗号,把剥削来的钱粮作为博取功德的宴请和封赏,这在乡民眼里,虽更名汉高祖,却还断不了是一个无赖刘三,而且是由小无赖变成了大无赖!

乡民的意识决定了乡民的独特视角,而这一独特视角,则使这套散曲从根本上对关于高祖还乡这一历史事件的传统观念作出了整体性翻案文章。当然,独特视角的更具体体现,则在于全曲的乡民式幽默讽刺之中。

二、乡民的幽默讽刺

这套散曲的讽刺是辛辣的,但这辛辣却不是板着面孔斥责,而是藏在俏皮的幽默后面。这幽默也不是高雅之士的舞文弄墨,而是满纸土腥味儿的“农民式机智”。

乡间的农民因受眼界的限制,当然不可能通晓皇帝仪仗的种种物件及其个中奥妙,但他们会根据自己所熟悉的事物来指称它们、解释它们,这样一来,就自然地造成了许多误认误解;而这些误认误解一旦与原物原义形成颇有意味的比附或反差,那就呈现为具有嘲讽意义的幽默。本曲中的幽默讽刺大多是这样生成的。皇帝仪仗队前面五面彩旗上的图案,本来代表着日、月、凤凰、飞虎、蟠龙五种神圣而吉祥的事物,但在乡民眼里,它们却成了“白胡阑套住个迎霜兔”、“红曲连打着个毕月乌”、“鸡学舞”、“狗生双翅”和“蛇缠葫芦”。作者当然知道那五种事物的高贵文化内涵,但他偏要假借乡民的“无知”来贬抑它们,于是幽默情趣及其背后的辛辣

讽刺也就跃然纸上了。同样道理,那些红叉、银斧、金瓜锤、朝天镪、鹅毛宫扇、伞幡、侍卫,也都不同程度地渗进了农民式的幽默讽刺意味。

全套曲子的构思也呈现出农民的幽默。刘邦做了皇帝,他要回故乡来了,这样的大事,故乡的大人小孩都会知道,但作者却故意弄了个乡民式的小技巧:写忙乱地准备迎接时,不点破是谁大驾光临;写车驾来到的浩大场面时,也不点破是什么人驾到;直到“那大汉”下车后,才突然认出了他的真面目,“猛可里抬头觑,觑多时认得,险气破我胸脯”;于是又趁机借乡民之口揭露他的无赖相,到最后一句才俏皮地指明:“白什么改了姓更了名唤作汉高祖!”这其实是没有关子的卖关子,没有秘密的曲终点题揭秘。全曲到处呈现着这种故弄玄虚的幽默情趣。这看起来是俗,但却俗出了全曲构思和笔调的调侃美、幽默美,而这一切都是与套曲的嘲讽主题、调笑风格和谐一致的。

三、乡民的方言口语

本曲的语言十分通俗。散曲来自戏曲的唱词,本来就是演唱给市民听的,所以其语言也就比高雅的诗词浅俗了许多。而这套《高祖还乡》组曲,又是以乡民的口吻展开的,用的多是乡土语言和流行口语,所以它通俗、生动,而且与全曲的讽刺性、喜剧性、幽默感相辅相成。

写众乡亲准备迎接銮舆的情景,是“王乡老执定瓦台盘,赵忙郎抱着酒葫芦”,生动的语言使形象历历在目;写乡绅土豪迎驾时的装模作样,是“新刷来的头巾,恰糴来的绸衫,畅好是妆么大户”;粗笨的办法,俗气的装束,真个是屎克螂上秤盘,竟不知自己有几两重;写迎驾的人群,是“瞎王留”、“乔男女”、“胡踢蹬”,通俗幽默的口语,却呈现出一幕由乡间痞子所演出的闹剧;写皇帝的仪仗,不是环套兔、圈围乌、鸡跳舞、狗生翅,就是“叉”、“斧”、“甜瓜苦瓜”、“大作怪衣服”,俗物俗语,让皇驾的神圣威严一扫而光,露出那虚张声势背后的“天曹判”、“递送夫”狰狞实质;写刘邦,用“那大汉”称谓,用采桑、借粟、支米、称麻、偷豆画像,把“根脚从头数”,看是些鸡鸣狗盗的琐事,不登大雅的土物土语,却将一个无赖的真实面目揭露得淋漓尽致。

应当说,睢景臣的这套《高祖还乡》散曲,是运用极其通俗生动的乡间口语,采取极具讽刺意味的幽默笔调,在内容上化神圣为丑陋,在艺术上化浅俗为高雅,处处散发着一一种既以美为丑,又以丑为美的独特美感。

资料链接

一、集评补选

睢景臣的著名套数《般涉调·哨遍·高祖还乡》,把汉高祖写成一个泼皮无赖,表明作家的视野已深入于市民的心理层面,以市民的目光观察神圣的事物。(章培恒、骆玉明《中国文学史》)

二、参考文章

1. 陆剑平:《陌生与诙谐》,《名作欣赏》,1999年第2期。
2. 卢乐:《睢景臣〈般涉调·哨遍·高祖还乡〉新解》,《齐齐哈尔大学学报》,2000年第6期。

(陶型传)

背景简介

本文最初发表于1935年9月天津《大公报》副刊《文艺》第13期。

20世纪30年代前半期,正处于两次世界大战之间的间歇,帝国主义列强重新瓜分了世界,殖民地、半殖民地遍布亚洲、非洲和拉丁美洲。这是一个殖民主义横行的年代,弱肉强食的“丛林法则”统治着世界。

在中国,日本军国主义已经侵占了东北三省,并觊觎着华北、华东的大片土地。在上海、天津、汉口、厦门等地,英、法、美、日等帝国主义国家建立了“国中之国”的租界。老旧的中国四分五裂,积重难返,欲振无力。

随着帝国主义列强的坚船利炮打开中国闭锁的国门,西方现代物质文明和精神文化也涌入了古老的东方大地。在30年代,中西文化的冲突,现代与传统的对峙,复古派与西化派的论战,表现得尤为激烈。纷争的焦点,便是如何对待西方的现代文明,如何评判中国古老的传统文化。其实,当时中国知识分子的内心世界是充满矛盾与困惑的。一方面,近代以来西方帝国主义屡屡侵略中国,国民深感耻辱,日本军国主义对中国的侵略再次激发了中国人的民族意气和爱国热情,而民族意识的深厚土壤是中国的传统文化。另一方面,当时许多有识之士都认识到,反对帝国主义侵略必须走强国之路,必须建设现代化的军队和国家,而走这条道路的学习对象又正是西方,而且要完成从传统向现代的文化转型。既要反对西方的侵略,又要学习西方文化;既要批判封建传统文化,又要发扬民族传统文化,这就难免造成中国知识分子的心理冲突。

就在本篇小说发表前不久,1935年1月10日,王新命等十位教授联名发表了《中国本位的文化建设宣言》,文章开头就指出,中国已经没有了,由此将文化建设的中国性与当时的民族救亡运动联系在一起。此文引发了知识界的一场大论战,争论聚焦于如何评估中国传统文化。西化派以胡适为代表,认为传统文化从整体上看具有负面性、消极性和劣根性,应采取批判和超越的态度。本位文化派倾向于对传统文化的认同和肯定,反对作过多的批判和否定。这场论战前后,老舍曾在大学里任教授。应该说,论战的内涵与这篇小说的主题在某种程度上构成了互文性。小说要回答的正是作为传统文化之一的国术在西方现代文明压迫下的出路问题。

老舍的经历使他在西方文化与中国传统文化的冲突问题上有直接的观察、深入的比较和独特的态度。老舍生于北京的一个贫民家庭,从小在大杂院里长大,熟悉社会底层的三教九流和市民生活,喜爱传统戏曲和民间说唱艺术,他的京味风格本身就是传统文化的积淀。青年时期他在英国旅居五年,对西方文化有直接的观察和体验。对中西文化比较思考的结果,使老舍

对西方现代文明与中国传统文化都抱着既有肯定又有否定的双重性认知态度。对于现代文明,他既认识到它的历史进步性和必然性,又难以容忍它的痼疾和病源。对于传统文化,他持有批判意识,又不无眷恋欣赏。这一切,在本篇小说中都有所体现。

内容述评

小说开头写作为沙子龙一生事业经营的镖局已经改成了客栈。而造成这一无奈之举的原因则在于社会现实的变迁,大而言之,即与世界性的时代潮流,东方与西方的关系,现代文明与传统文化的冲突密切相关。小说紧接着“镖局已改成客栈”后的一大段时代背景的形象性叙述是非常重要的。它不仅生动地再现了当时的世界大势和帝国主义侵略殖民地国家的历史图景,而且还象征地描绘了正处于半殖民地半封建社会的中国的时代背景和文化冲突特征。一方面,中国古老的传统文明正在被西方现代物质文明所替代,“龙旗的中国也不再神秘”,“今天是火车、快枪、通商与恐怖”。火车穿坟过墓地破坏风水,正是两种文明冲突和转换的形象写照。另一方面,文明的更替又是以民族压迫的方式进行的。“半醒的人们,揉着眼,祷告着祖先与神灵;不大会儿,失去了国土、自由与权利。门外立着不同面色的人,枪口还热着。”被压迫民族的愚昧麻木与帝国主义的强大凶残形成了尖锐的矛盾和对比。小说的这段时代环境描写揭示了这两个方面问题的纠缠和当时世界的文化冲突背景,既控诉了西方侵略的野蛮和非正义,也渗透着作者对传统文明所作的现代性批判与反思。

小说的主要人物沙子龙是位武艺精湛、身怀绝技的国术大师,但在社会从传统向现代文明的转型过程中却成为孤傲保守、没落寂寞的末路英雄。他既是执著、忘我地追求武艺高境界的强者,又是与现实格格不入的时代落伍者。沙子龙的性格较为复杂,内心世界深藏不露。作者含蓄、简括的描写,更增强了这种捉摸不透的特点。一方面,他保守落寞,对时代的变迁心怀不满。他将镖局改为客栈实出无奈。他觉得现实中一切都颠三倒四,今不如昔。因此,在他倾心的事业已被文明的狂风吹走之后,他只有退避到“自我”这块狭小的天地里,自我叹息,自我欣赏。另一方面,他又孤傲执著,在对武艺的挚爱和追求中体现着顽强的性格力量。他把那杆“断魂枪”当作有生命的活物和唯一的朋友。他不仅“对着墙角立着的大枪点了点头”,而且还摸着枪身,微笑着交流情感:“不传!不传!”他完全把自己的生命与“断魂枪”、与武艺事业融为一体了。沙子龙复杂矛盾的心态表现在他表面顺应潮流,镖局改了客栈,白天不谈武艺,而内心深处却仍然与现实隔绝,视武艺为至宝,以“不传”与时代抗衡。沙子龙的命运寓示着国术乃至传统文化的命运。对此,老舍的态度明显是同情多于批判。

王三胜争强好胜,性格外露,以利己为待人处世之道。他对武艺没有一种超功利的追求,讲到底,就是混一口好饭吃,露露脸。他是沙子龙徒弟帮的代表,对老师由崇拜、吹嘘转为贬低、蔑视,目的都是为自己。王三胜的形象从一个侧面反映了江湖艺人性格上的弱点,投射着老舍对民族传统文化中的国民劣根性痼疾的嘲讽。

颇具神秘感的人物孙老者豪爽乐观,积极进取。他也是个爱武艺如同性命的人,却不孤傲寂寞,爱到处寻师访友。他偌大年纪,武艺又十分高强,还专程赶来领教断魂枪法,显示了很强的进取心。在“国术还没被革命党与教育家提倡起来的时候”,孙老者的形象显现了传统文化绵延不断、发扬光大的光点亮色。从根本上说,老舍希望传统的精华能够适应时代的变迁而获得新生。

艺术赏析

这篇小说的题材,老舍原计划写成十万字的长篇《拳师》,后来改变主意,“大材小用”,写成了《断魂枪》,精简压缩使之成为精品。

小说在结构上颇具特色。开头先交代人物生存的社会背景,点出小说的主题内涵。主人公一直到后半部分才正式出场,前半部分的概略叙说以及王三胜、孙老者的比武都是铺垫。小说的结尾深入到主人公的心理世界,写出他的孤芳自赏和悲凉情感。小说的第一句与最后一句都是主人公的心声,首尾呼应。

小说塑造人物善用对比和烘托手法。写沙子龙用笔俭省,很多地方不是通过直接描写,而是通过王三胜与孙老者的衬托和间接对比来体现他的性格的。王三胜的争强好胜、专门利己与沙子龙的不计功利、忘我追求;孙老者的积极进取、豪爽乐观与沙子龙的消极保守、孤傲冷漠,都显出了性格上的反差,从而使人物形象更加鲜明。作者写沙子龙的不谈武艺和往事,是以徒弟们热衷于武艺与大吹他的往事为烘托的。写孙老者的武艺高强,以先刻画王三胜的功夫为烘托,再以王三胜的比武失败为对照。因此,主要人物沙子龙虽着墨不多,却含蓄丰满,能给人留下深刻印象和久久回味。

老舍擅长于运用简练的白描手法来刻画人物的肖像、对话和动作,使形象鲜活、场景逼真,达到了传神的艺术境界。肖像白描如孙老者的形象:“小干巴个儿,披着件粗蓝布大衫,脸上窝窝瘪瘪,眼陷进去很深,嘴上几根细黄胡,肩上扛着条小黄草辫子,有筷子那么细,而绝对不像筷子那么直顺。”作者观察细微,描写富有色彩感和形状感,一个不起眼的小老头的形象就此矗立在读者的眼前。又如写王三胜卖艺的动作白描:“一跺脚,刀横起,大红缨子在肩前摆动。削砍劈拨,蹲越闪转,手起风生,忽忽直响。忽然刀在右手心上旋转,身弯下去,四围鸦雀无声,只有缨铃轻叫。刀顺过来,猛的一个‘跺泥’,身子直挺,比众人高着一头,黑塔似的。收了势。”一连串准确生动的动作描写,尤其是动词的出色运用,将一场武术表演写得活灵活现。整段描写都由短句构成,似与动作的快疾和节奏的短促作有机呼应。

小说的比喻往往奇异而又妥帖,在读者意料之外,却又在情理之中。如写孙老者的一对眼睛:“眼眶虽深,眼珠可黑得像两口小井”,比武时“黑眼珠更深更小了,像两个香火头……黑眼珠似乎要把枪尖吸进去!”三个比喻,个个不同,传神地表现了眼睛的深、小、亮和力。“炮声压下去马来与印度野林中的虎啸。”炮声、虎啸分别是帝国主义侵略和被压迫民族反抗的借喻,一句话就写出了力量对比的悬殊和必然的结局。

资料链接

老舍写得最好的是老派市民形象,他们虽然是城里人,但仍是‘乡土’中国的子民。身上负载着沉重的封建宗法思想的包袱,他们的人生态度与生活方式都是很‘旧派’,很保守、闭塞的。老舍常常通过戏剧性的夸张,揭示这些人物的精神病态,从而实践他对北京文化乃至传统文化中消极落后方面的批判。……老舍成功地把语言的通俗性与文学性统一起来,做到了干净利落,鲜活纯熟,平易而不粗俗,精致而不雕琢。……老舍称得上“语言大师”,他在现代白话文学语言的创造与发展上,有着突出的贡献。(钱理群等《中国现代文学三十年》)

(方克强)

背景简介

本文选自散文集《写在人生边上》。1982年,钱钟书在《〈写在人生边上〉和〈人·兽·鬼〉重印本序》中说:“《写在人生边上》是四十年前写的,《人·兽·鬼》是三十六七年前写的。那时候,我对自己的生命还没有愈来愈逼仄的边缘感觉,对人、兽、鬼等事物的区别还有非辩证的机械看法。”从对自己作品事后反思的这番话来看,钱钟书在写作散文的当时,并未有“人生边上”的生命边缘化感觉,相反,他是充满生命与思想的朝气的,是持有积极入世、干预现实的人生态度的。他当时才三十岁出头,正处于人生的“中心”位置。《吃饭》体现了他纵横捭阖、针砭时事的青春年岁的朝气与才华。

古人说,“文如其人”,又说,“知人论世”。钱钟书的个性与他的文风是可以互释的。也就是说,他的思想与行文透露着自己的性格特点,了解他的处世为人有助于深入理解其写作个性。钱钟书的夫人杨绛的新著《我们仨》,记述了许多钱钟书青年时代的闲闻逸事,为我们理解钱钟书其人其文打开了一扇窗户。据杨绛回忆:“我和钟书在出国的轮船上曾吵过一架。原因只为一个法文‘bon’的读音。我说他的口音带乡音。他不服,说了许多伤感情的话。我也尽力伤他。然后我请同船一位能说英语的法国夫人公断。她说我对、他错。我虽然赢了,却觉得无趣,很不开心。钟书输了,当然也不开心。”此事似可见钱钟书小事认真,自尊心颇强。杨绛又说:“钟书也爱玩,不是游山玩水,而是文字游戏。满嘴胡说打趣,还随口胡诌歪诗。他曾有一首赠向达的打油长诗。头两句形容向达‘外貌死的路(still),内心生的门(sentimental)’——全诗都是胡说八道,他们俩都笑得捧腹。向达说钟书:‘人家口蜜腹剑,你却是口剑腹蜜。’能和钟书对等玩的人不多,不相投的就会嫌钟书刻薄了。我们和不相投的人保持距离,又好像是骄傲了。”由此可见,钱钟书行文的幽默诙谐与他为人的任性打趣有着共通的人格背景。

当然,钱钟书的语言风格与智慧锋芒是以博闻强记、学贯中西为基础的。杨绛写道:“钟书在巴黎的这一年,自己下功夫扎扎实实地读书。法文自15世纪的诗人维容(Villon)读起,到18、19世纪,一家家读将来。德文也如此。他每日读中文、英文,隔日读法文、德文,后来又加上意大利文。这是爱书如命的钟书恣意读书的一年。”这篇散文的广征博引、奇思妙想,正是以扎实的知识积累和活跃的灵感爆发为根底的。

内容述评

读《吃饭》,人们会因其内容的繁复多样、机智深刻而产生眼花缭乱、难以消化的感觉。犹

如跟随一个思想的导游,进入诸多哲理的景点,你目不暇接,适应不了导游介绍的速度与节奏。

但有一点是明确的,即作者是借“吃饭”为题发表议论。作者的意趣其实不在“吃饭”本身,不是就吃论吃,而是巧借“吃饭”为由头,通过各种灵感式的联想和比喻,发表他对社会人生诸种现象和问题的观点。值得注意的是,这些观点都是批判性和讽刺性的。

全文分四个自然段。第一自然段的核心命题是:“名义上最主要的东西,其实往往是附属品。”这是哲学上名与实的问题,也揭示了现象与本质的矛盾。“吃饭”是名,其目的是为了充饥,但“辨味而不是充饥”、“舌头代替了肠胃”,于是“吃饭”的实质就变成了“吃菜”,名实不符,现象掩盖了本质。作者由此联想到生活中一系列名实不符的矛盾现象,并给予辛辣的揭露与嘲讽。比如“吃饭有时很像结婚”,批判了爱财不爱人的金钱婚姻观;又如“好比我们研究哲学或艺术,总说为了真和美可以利用一样”,讽刺知识精英用高尚的名义遮蔽自己实际利益的获取;还有“最巧妙的政治家知道怎样来敷衍民众,把自己的野心装点成民众的意志和福利”,嘲弄政治家心口不一和以公权谋私利。

第二段的核心命题有两个。一是“人类所有的创造和活动(包括写文章在内),不仅表示头脑的充实,并且证明肠胃的空虚”。其意是人类的创造活动源于人类生存的压力,人类的生存问题首推解决吃饭问题。这颇有马克思的历史唯物主义的解释意味,即人类首先要吃穿住用,然后才能从事各种文化创造活动。第二个命题与此相关,即社会是由两种人组成的,他们有不同的人生观:“一方面是有肠胃而要饭去充实的人,另一方面是有饭而要胃口来吃的人。第一种人生观可以说是吃饭的;第二种不妨唤作吃菜的。”这里吃饭与吃菜的两分法揭示了穷人与富人的对立,颇有些阶级分析的意味了。

第三自然段的核心命题是“和谐”,即“完美的人格,‘一以贯之’的‘吾道’,统治尽善的国家,不仅要和谐得像音乐,也该把烹饪的调和悬为理想”。这一段的思维表现了一种转折。作者不赞同“吃菜的人生观”,但“可口好吃的菜还是值得赞美的”。同样,作者上一段指出了吃饭与吃菜的阶级对立,这里又提出了“和谐社会”的构想。无论是个人人格,还是民族文化和国家,作者的理想是“和谐”而不是对立与冲突。

最后一段的命题是“吃饭还有许多社交的功用”。作者揭示了“请吃饭”的社交功能与人际关系实质,分析了有饭吃与没饭吃、请饭与施食、赏面子与丢脸等社会地位的区隔和人际关系的微妙差别,嘲讽了“减少仇敌的毁谤”而“请吃饭”的社会交往的负面现象。

本文由“吃饭”而引发的议题广泛,涉及社会人情世态诸相,在针砭时弊中闪烁着活泼的思想和智慧的光芒。

艺术赏析

巧设陌生化的比喻是本文最显著的艺术特色。钱钟书作为学者,对比喻深有研究。他在《谈〈拉奥孔〉》一文中曾说:“比喻包含相反相成的两个因素:所比的事物有相同处,否则彼此无法合拢;又有不同之处,否则彼此无法分辨。两者不合,不能相比;两者不分,无须相比。不同处愈多愈大,则相同处愈有烘托;分得愈开,则合得愈出意外,比喻就愈新奇,效果愈高。”追求比喻的新奇性与意外感,注重引发读者的陌生化和长久的审美感觉,是钱钟书比喻理论的精髓,也是他希望达到的艺术效果。本文中,“吃饭有时很像结婚”,“一碗好菜仿佛一支乐曲”,“整个人世间好比是做菜的厨房”等比喻,就具有出奇制胜的陌生化审美效果。陈词滥调的俗喻磨钝了读者的审美感觉,只有灵感袭来的奇思妙喻才能唤起特别的关注,并在关注的过程中

让读者体味到更多的创造性美感。

本文的另一特点是旁征博引,侃侃而谈,让读者感受到知识和智慧的魅力。从现实生活的人情世态到抽象的人生观理论,从古希腊的柏拉图、古罗马的波西蔼斯到中国古代的伊尹和老子,从政治到经济,从音乐到烹调,作者似乎信手拈来,但处处涉笔成趣。这不是“掉书袋”和做“死学问”,而是古今中外思想的碰撞与汇通所结出的智慧成果。同时,这也显示出钱钟书任性而发、洒脱自然的个性特征。

资料链接

钱钟书的散文不多,但几乎每篇都可成为传世的经典之作。钱文的字里行间有一种独到的老辣,在不动声色的语句背后每每透出幽默诙谐,而在幽默诙谐背后常常又闪烁出智慧的寒光。《吃饭》就是这样一篇随笔式的散文,作者似乎是娓娓道来,侃侃而谈,语气是调侃而随意的,但目光却是冷峻而深邃的。……全文神侃吃饭,居然在闲聊之中,将那些本来装点得美好,甚至有点神圣的东西,诸如政治家的主张、婚姻择偶的动机、人际交往的准则、风流雅士的宴集等等尽情揶揄了一通。(陈菡蓉《〈吃饭〉鉴赏》,《现代散文鉴赏辞典》)

(方克强)

背景简介

《始得西山宴游记》是柳宗元的山水游记名篇,作于贬官永州时期。

柳宗元是唐代著名散文大家,但他首先是一位政治家。他青年时期就热心于政治,唐顺宗永贞元年(805),他在朝任礼部员外郎,参加了以中小地主知识分子为骨干的政治革新集团,反对宦官擅权,反对藩镇割据,主张改革朝廷的种种弊政。但由于保守势力的强大和顽固,永贞革新好景不长。随着唐顺宗被迫退位,宪宗临政,革新人物便全面受到迫害。柳宗元亦不例外,被贬为永州司马,从此开始了长达十年的谪居生活,进入政治上的失意时期。

永州在今湖南零陵,唐朝时这里还是蛮荒之地。周围山环水绕,人迹罕至,不少奇山异水,还未被人们发现。柳宗元远离朝廷,久居边地,心情抑郁寡欢。因此,探幽寻胜,徜徉山水,就成了他生活的主要内容和精神上的慰藉寄托。表现他当时漫游经历及心境、感受的游记,重要的有八篇,后人称其为“永州八记”。《始得西山宴游记》是其中的第一篇,作于唐宪宗元和四年(809)九月二十八日。

内容述评

全文分为两部分。第一部分描述发现西山前的游览情景和心境,第二部分描述发现并游览西山的情景和心境。

一般说来,山水游记是以表现自然山水之美为主的,它提供给读者的首先是直观自然美的享受。但由于柳宗元的山水游记是作者在特定身份特定处境中的产物,所以它还能在人的生存和思想方面给我们一些启示。

一是文章反映了作者因政治革新失败而产生的抑郁悲愤之情。“自余为僇人,居是州,恒惴惴”。一个朝廷“罪人”,被贬谪到蛮荒之地,终日担惊受怕,这是在封建专制时代常见的政治人生现象。作者把游山玩水与当时的政治形势、人生处境联系起来,一方面表现出游山玩水是安慰和解脱人生痛苦的一条途径,另一方面那渗透其中的人生抑郁悲愤,也是对社会政治迫害的控诉和抗议。

二是文章曲折而鲜明地表现出作者的人格和抱负。柳宗元不仅写出了西山雄伟高峻的气势和意境,而且把主观情志也融于其中。我们从“萦青缭白,外与天际,四望如一”的描绘中,可以窥视到作者胸襟之宽阔、抱负之远大;从“然后知是山之特立,不与培塿为类”的评述中,可以联想到西山的高峻特立,正是作者刚直不阿气质和品格的写照。柳宗元坚持政治改革,挫折后不甘沉沦,耻与朝廷保守势力为伍,这是一种积极的人生态度和高尚的品格美,其思想精

神应当给予充分肯定,作品的内涵也因此而体现出崇高的价值意义。

三是表现出作者在逆境中努力寻求痛苦的消解和精神的自由境界。他是为寻求精神解脱而去游西山的。他也认为自己在游西山后开始了真正的精神解脱。“悠悠乎与颢气俱,而莫得其涯;洋洋乎与造物者游,而不知其所穷”,“心凝形释,与万化冥合”,这是在西山游览中,他在精神上得到的一种难以言传的感受,即物与我同一的忘我境界。陶渊明、王维、苏东坡等在与大自然的潜心交接中都曾有过这样的感受。这种心理境界,近似于庄子所说的人的精神与天地宇宙相通所达到的那种忘世无我的精神绝对自由境界。对此,应当从多元并立、和而不同的观念出发,有一个比较全面的认识和评价。从社会功利的角度看,想通过游山玩水来消解心中的痛苦和悲愤,并希图在融入自然的过程中达到忘世忘我的精神心理状态,这确实有些自保和避世的消极人生态度。而且庄子所描述的那种精神绝对自由境界也是虚渺难达的,即使可以忘怀得失荣辱于一时,也决不能真正从根本上永久地解决社会和人生问题。但从个体生存的角度看,在人生常常遇到的逆境中,也应当有一种旷达自处的胸襟和精神,而且在与自然山水的和谐相处中,还能够获得一种在社会活动中难以感受到的审美化心理健康和精神自由。人是社会的,又是个体的,在思考人的问题时,这两者必须兼顾,决不可执一而偏废。

艺术赏析

一、第一部分的铺垫反托作用

文章是写西山宴游的情景和心境,但前面相当大的一部分都是写发现西山前的游览情景和心境,这是不是离题呢?不是,而是出于作者的精心剪裁安排:先写平日游览众山,是为了对“始得”西山进行铺垫,这对发现西山和游览西山的感受起到了很大的对比反托作用。

这对比反托作用明显体现在如下三个层面:首先是游览时的心情不同。游览众山,是“施施而行,漫漫而游,日与其徒上高山,入深林,穷回溪,幽泉怪石,无远不到”。看起来游得很多,走得很远,但却看不出任何游的追求和兴趣;而发现西山后,却是“遂命仆人,过湘江,缘染溪,斫榛莽,焚茅茷,穷山之高而止”。那兴奋异常、急不可待、一鼓作气登上山顶的热情,确实不同寻常。其次是游览中的感受不同。游览众山,是“到则披草而坐,倾壶而醉,醉则更相枕以卧,卧而梦。意有所极,梦亦同趣”,完全是去喝酒和睡觉,显然只有落寞愁闷,何来感受!游西山则大不同,“悠悠乎与颢气俱,而莫得其涯;洋洋乎与造物者游,而不知其所穷”,乃至到了“心凝形释,与万化冥合”的境界,这不仅使痛苦得到了消解,而且使精神获得了无限的自由。再次是游览后的反应不同。游览众山,是“觉而起,起而归”,索然无味,毫无留恋。游西山后则不同,“苍然暮色,自远而至,至无所见,而犹不欲归”,真是留恋到了极点。

显然,文章开头一段,完全是为了与后面游览西山的情景相对比而存在的,而对比的目的和效果,则是有力地反托出发现西山的兴奋,反托出西山的特别高大和俊美,反托出游览西山的独特感受和精神效果。总之,表面上是写游其他众山的笔墨,实际上也还是用侧笔在巧妙地写西山之游。

二、以“始得”二字统贯全文

文章记游西山,却不按一般惯例以“游西山记”或“西山宴游记”为题,而在题目上冠以“始得”二字。其实,柳宗元游永州山水,并非从游西山开始。但他觉得只有从游西山以后,才算真正发现了永州山水的特异之处,才获得了平日游览所未曾体验到的感受。因此,作者始终紧扣“始得”二字做文章,也就成为本文篇章结构的一个明显特色。

全文有五处点“始得”题意。一是“以为凡是州之山水有异态者,皆我有也,而未始知西山之怪特”。“未始知”三字是从反面点题,结束第一段铺垫,引出第二段正文。二是“望西山,始指异之”。开始游西山,郑重点题。三是“然后知是山之特立,不与培塿为类”。“然后知”其实就是“始知”的意思,前文的“始”是明点,这里是暗点,突出西山的特异及其感受。四是“然后知吾向之未始游”。“未始游”又是从反面点题,回应第一段游览众山,强调游西山的特有意义。五是“游于是乎始”。这个“始”字,正收题目中“始得”二字,总结全文。

抓住“始得”二字,就抓住了全篇行文的脉络;理解了作者突出“始得”二字的深层意义,也就领悟了本文的内在精神实质。

三、侧面烘托西山的高大特立

文章所描绘的重点是西山的高大特立,因为作者刚直不阿的精神就渗透在西山的高大特立之中。但对西山的高大特立,作者却没有一句正面描写,而是完全采用了侧面烘托的表现手法。这是本文艺术上的一个显著特色。

作者分五个层次来侧面烘托西山的高大特立。第一层次是:“攀援而登,箕踞而遨,则凡数州之土壤,皆在衽席之下。”登上西山顶四望,发现周围几个州的广大土地都仿佛坐在屁股底下,此之谓“登泰山而小天下”,是总体反托西山的高大特立。第二层次是:“其高下之势,岈然,洼然,若垤,若穴。”远望四周的群山,虽有高有低,但高者如蚁山,洼者像洞穴,此之谓“一览众山小”,通过众山的矮小来烘托西山的高大特立。第三层次是:“尺寸千里,攒蹙累积,莫得遁隐。”“尺寸千里”是说远望中的尺寸之短实际却有千里之远,“攒蹙累积”是说远望之群山紧紧地拥挤在一起,“莫得遁隐”是说不管远山多矮多密多远都能看得到;这三句都是通过“望得远”来烘托西山的高大特立。第四层次是:“萦青缭白,外与天际,四望如一。”远望四面,青山绿水相绕,一直伸向天边,整个大地一体尽收,这是通过极写视野的广远来烘托西山的高大特立。第五层次是:“然后知是山之特立,不与培塿为类。”这是总收一句,既收结了西山之高大特立,又启动了作者独立不阿的人格感受。

总之,这五层侧写,第一层是总提,领起全部侧写;中间三层是并列的,从三个角度来侧面烘托;最后一层则是总体收束。显然,这段侧写的层次清晰,角度多样,非常简洁而有效地凸显出西山高大特立的雄姿。特别是其中对视觉特征的充分利用和把握,很值得仔细推敲和体悟。

资料链接

公之探奇,所响若神助。(明·茅坤《唐宋八大家文钞》)

从“始得”字着意,人皆知之。(清·沈德潜《唐宋八家文读本》)

全是描写山水,点眼处在“惴慄”、“其隙”四字。(林纾批《古文辞类纂》)

(陶型传)

背景简介

钱谦益是明末声名显赫、受人尊仰的文坛主盟者，做过正三品的礼部右侍郎；徐霞客则是许身山水的一介布衣，两人怎么会相知相交，建立起深厚友情的呢？其实，他们一生仅见过一面，那是在明崇祯六年（1633）九月，他们在常熟虞山脚下钱谦益的别墅拂水山庄相晤。应该说，他们两人的相识是相当晚的。这年，徐霞客四十八岁，出游已二十余年。徐霞客是江阴人，与常熟邻近，喜好山水的钱谦益自然对他的名号也有所耳闻。当时，钱谦益有个漳州籍诗画朋友刘履丁，在徐霞客去漳州探望学术大师黄道周时与徐相交相知，成为好友。他一再向钱谦益介绍徐霞客的传奇经历，钱不免心动，颇思能与奇人谋面。徐霞客平生也喜与博学广闻、有见识、有才气的奇俊之士结交，他早就知道常熟钱牧斋的鼎鼎大名，对这位诗文大家心仪已久，于是，经刘履丁介绍，他决定去虞山拜访钱谦益。那时，身为东林党重要成员的钱谦益因卷入党派之争，得罪权贵，被革职还乡，正在常熟虞山拂水山庄闲居。

这是一次雨舟晤见，徐霞客游北岳恒山刚刚南归，正在酝酿远行西南，考察长江源头之际。他从江阴南岐村前乘舟出发去拜访钱谦益，钱闻讯赶忙出庄与徐相见。徐霞客要求在舱中一谈，钱谦益主顺客意，弓身下船与徐在舟中畅叙，两人可以说是一见如故。此后他们再未晤面。崇祯九年仲秋，徐霞客开始万里远征，到达滇西，探明长江之源出自金沙江而非《尚书·禹贡》所说的“岷江导江”之后，写下了《溯江纪源》（即《江源考》）一文，就立即寄给钱谦益，可见两人相知之深。

内容述评

全文可分成三大部分，第一、二、三自然段为第一部分，记叙徐霞客早年的游览经历；第四、五、六、七自然段为第二部分，记叙母亲去世后远游各地直至最后离世；最后一个自然段为第三部分，是作者的余记和述评。

作为一篇人物传记，记录其一生事迹当然是主要内容，但也须注意突出该传主的身份和特点。徐霞客是一位杰出的地理学家，所以文章把重点放在对其游历生活的记叙上，先说他足迹遍于天下，再写他旅行途中的种种的艰难困苦，登临雁宕山绝顶及其他高山险峰的经历。以下按时间顺序，历述游闽山、峨眉、恒山、衡岳、川滇诸峰、昆仑山及金沙江探源的经过，直到在滇南得病去世。

更可贵的是，作者注重展示传主的精神品格，突出其“畸人”的奇情壮志，树立起一位献身地理考察事业的旅行家和地理学者的崇高形象。徐霞客天性爱好自然，“奇情郁然，玄对山水”，这

是他首先不同于常人之处。其次,他不避艰险,“凌绝壁,冒丛箐,扳援下上,悬度纆汲”,具有可贵的探险精神。此外,更令人钦佩的是,他有坚毅不拔、十分顽强的意志力,不达目的,誓不罢休,自称与汉代张骞、唐代玄奘、元代耶律楚材“三人而为四,死不恨矣”。正如钱谦益在文章最后相当于“论赞”的部分中,借用王玄冲之语所称颂的,“贤人勿谓天不可登,但虑其无志尔”。树立宏大高远的人生理想,并用毕生之力躬行实践,这就是徐霞客精神最具感召力的地方。

艺术赏析

一、按时间顺序记叙,详略布置得当

传记体自然以记叙为主,文章基本按照徐霞客一生游览经历的时间先后顺序记叙其生平行事,从三十岁那年母遣出游写起,写到母丧服阙后远游诸山,再记丙子年九月再次辞家西游,由鸡足山而远至昆仑、西藏,最后在游滇南时得病到去世,一路写来,脉络井然。但文不喜平,须有波澜、有详略,钱谦益作为文章大家,对全文的经营布置颇为用心。文章前半部分概写其人游览事迹,所记较简略;后半部分则写得具体详细,尤其把登昆仑、进西藏作为记叙的重点。当然这种详略安排也非绝对,可以说是略中有详,详中有略,是详略互用,错综安排,例如前半部分略写,但登雁宕一段却写得比较具体,因为这能体现徐霞客“争奇逐胜”的赌命精神,这是略中有详;对徐氏著述的介绍,详记了《溯江纪源》的成书、观点和价值,却略于《徐霞客游记》,这是详中有略。

二、坚持传记的真实性原则,忠于史实

客观地记述传主的生平事迹,符合历史事实,这是对传记体的基本要求。作者在文中经常直接引用传主本人的原话,如游雁宕山归来,用他自己的话描述了登临经过;又记与作者雨舟晤谈时,拒绝登岸邀请,引其语云:“譬如涧泉暴注,撞击肩背,良足快耳!”益见其豪爽个性;末又引用徐霞客游览天下、“死不恨矣”的临终之言,带有一生作总结的意味。这些地方的描述都如闻其声,如见其人,使读者感到真实可信。可以说,作者是坚持了传记的真实性原则的。

三、穿插小说笔法,善于文学性渲染

从司马迁写作《史记》以来,中国的人物传记大都颇有文学色彩,本文同样如此。一是笔端常带感情,表现出作者的感情倾向,我们读此文,时时可以感受到,文章字里行间流露出作者对徐霞客的行事和精神的由衷钦佩之意。二是作者注意渲染人物活动环境,文中多处描写了自然环境的险恶,用以衬托徐霞客克服艰难险阻的精神品质。运用细节描写,如“其行也,从一奴或一僧,一杖、一襦被”,“就破壁枯树,燃松拾穗,走笔为记”,“登半山,风吹衣欲堕,望见方外黄金宝塔”,也增加了文章的文学色彩。再如说徐霞客“口不能道词”,给读者其人木讷的印象,但接着就写他“论山经,辨水脉,搜讨形胜,则划然心开”,居然口若悬河;写登雁宕一节,木叔问是否登上绝顶,“霞客唯唯”,然后就写他“失其所在,十日而返”,突出“欲赌身命”的性格,这些地方都是采用了小说中常见的欲擒故纵手法。

资料链接

霞客于峨眉山前,作一札寄予。其出外番分界地,又有书贻钱牧斋宗伯,并托致予。书中皆言所历涉山川险僻诸瑰状,并言江非始自岷山,河亦不由天上。(清·陈函辉《徐霞客墓志铭》)

(方智范)

背景简介

本文作者陆蠡,不仅是中国现代著名的作家和翻译家,著有散文和小说作品,而且是一位革命家、坚贞的爱国者,宁死不屈的抗日烈士。

陆蠡原名陆考原,学名陆圣泉,陆蠡是他的笔名,此外所用笔名还有陆敏、卢蠡等。浙江省天台县平镇岩头下村人。自幼天资聪颖,故有“神童”之称。1922年小学毕业,直接考入上海之江大学附属高中部,崭露头角。1926年入之江大学机械系求学,1928年转国立上海劳动大学工学院机械工程系,两年后毕业,在中学任教。1931年秋,陆蠡南下福建,任泉州平民中学理化教员,课余从事创作和翻译。1934年,陆蠡到上海南翔立达学园农村教育科任数理教员。一年后,因友人吴朗西和巴金等在上海创办文化生活出版社,便辞去教职,改任编辑。1938年,应老友朱洗的邀请,到临海琳山农校任教,翌年仍回出版社。1937年8月,吴朗西、巴金分别去重庆、广州筹建分社,由陆蠡主持上海文化生活出版社。抗战开始后,其所主编的期刊《少年读物》因有抗日内容被强令停刊,又先后主编《少年读物小丛书》和《少年科学》。1942年4月,陆蠡发往西南的抗日书籍在金华被扣,日本宪兵队追踪到上海,查封了书店,没收了全部《文学丛刊》。陆蠡不顾胞妹的劝阻,亲自去巡捕房交涉,便遭关押。后被押解到汪伪政府所在地南京接受审讯,敌宪问:“你赞成南京政府吗?”陆蠡说:“不赞成!”敌人又问:“日本人能否征服中国?”回答依然是:“绝不可能!”7月21日他英勇就义,年仅三十四岁。

陆蠡的文学创作是从20世纪30年代初南下福建从事教育工作时开始的。他的第一本散文集《海星》中的多数作品,就是在这一时期所写。在此期间,他有机会经常与著名作家巴金、丽尼、许天虹等亲密交往,其文学创作获得长足进步。继处女作《海星》于1936年8月问世后,从1938年3月至1940年8月,他的散文集《竹刀》(曾名《溪名集》,编入《文学丛刊》第五集)和《囚绿记》(编入《文学丛刊》第六集)相继出版。虽然陆蠡早在20世纪40年代就逝世,但近年来他的文学成就得到高度重视,全国多家出版社出版他的散文集,浙江和台湾先后出版了《陆蠡集》、《陆蠡传》;多种中国现代文学史著作在介绍散文部分里,都有关于陆蠡的论述;中国现代散文的各种选集,也都选进了他的许多作品。陆蠡是散文名家,但也写过一些短篇小说,人们对他小说创作的评价是“渴望着更有生命、更有力量、更有希望和鼓舞”。

内容述评

本文叙述了作者与常春藤绿枝条的一段“交往”经历。作者饱含深情地描绘了绿枝条活泼可爱的情貌在自由环境中的生命状态,也写出了作者的生存状况和真挚心愿,象征着作者和

广大人民坚贞不屈的民族气节。文章也隐晦曲折地揭示了华北地区人民面临日本帝国主义侵略的苦难命运。

“绿”是全文描写的客观物象,作者围绕“绿”展开思路,安排线索。文章思路大致可以分为五个阶段,即“寻绿”、“观绿”、“囚绿”、“放绿”和“怀绿”。

寻绿(第一到第四段):文章从北平公寓的窗户写起,交代绿的由来,其实是在绿枝条出现之前交代它所处的寒伧的背景,显现出常春藤的强盛生命力。作者开始并没有具体描绘其生长的形态情貌,只在第四段中三次写到“绿影”,尽管只是寥寥几笔,但已经诗意盈盈。注意:“绿”在此时还只是“影”。另外,作者用一些表达情意态度的词语,如“喜悦而满足”、“欢喜”、“喜悦”等,也让绿染上了主观情绪色彩,物我互观,初相映照。

观绿(第五到第七段):那是一种带着浓烈的主观情感,对所写物象的生命状态的仔细观察。文章处处交代观者的行为:“我移徙小台子到圆窗下,让我面朝墙壁和小窗”,“我望着这小圆洞,绿叶和我对语”,“我天天望着窗口常春藤的生长”。但更重要的是借观绿,展现观者行为背后的心理活动过程:先是“怀念”、“急不暇择”、“视同至宝”,继之以“快活”、“留恋”、“欢喜”,以至于希望能够“揠苗助长”。既然以写心理活动为主,则“观”的对象和“观”的行为便只是抒情的依托而已。此部分正是作者用“有情”之眼、体察之心,浓墨抒写了对常春藤的喜爱之情。这一部分为下面写“囚绿”作了充分的铺垫。

囚绿(第八到第十二段):这五段是文章的主体,与文章标题呼应,写出了绿枝条生命变化的五个阶段,展开了从囚绿到最终打算释放的心理过程。第八段写作者在特定的心境下引绿入室,第九段写发现“生的欢喜”、随之联想到从前乡下的事情,第十段写绿枝条执意向外,第十一段写绿枝条在室内的衰败过程,第十二段写计算绿囚出“牢”的日子。囚绿至此结束,对绿枝条的爱抚骤停。这一部分为下面“放绿”张本蓄势。

放绿(第十三段):情感回到原来的喜绿状态,变成求生的谋划。最后“珍重地开释了这永不屈服黑暗的囚人”,绿枝条获得新生。其中“卢沟桥事件发生了”一句,看来是平实地交代文章写作的时代背景,却是十分精彩的一笔,因为它同时点明了这是作者漂泊生涯开始的动乱时代背景,也是绿枝条拼命挣扎、顽强生存的艰难环境,从而赋予本篇故事鲜明的现实感和深刻的思想性,烛照全篇,凸显出文章的主题。

怀绿(第十四段):写作者身在南方思念他的圆窗和他的“绿友”,并设想再度见面时的情景,可以说是“囚绿”的余波。这部分含蓄地表达了对囚于日寇铁蹄下的北方同胞的惦念与牵挂,含不尽之意见于言外。

艺术赏析

一、新奇精巧、变化多姿的组织结构。

一篇题为《陆蠡的散文》的文章中说:“什么是散文的结构?有时候我想,节奏两个字可以代替。节奏又从什么地方来?我想大概是从生命里来的吧。生命真纯,节奏美好。陆蠡的成就得力于他的璞石一般的心灵。”这段文字说的是作者情感变化和文章节奏的关系,也可以看作是对这篇《囚绿记》波澜起伏、变化多姿的组织结构特色的恰当阐释。

如果文章仅仅立足于人与自然对象的关系,写作者与绿枝条之间的“心灵絮语”,很容易流于平淡。本文好在经过新奇精巧的艺术构思,写出了作者心情的起伏和绿枝条由盛而衰的命运变化,这样叙事就显得波澜起伏。尤其值得玩味的是,文章开头的心情明朗,与绿色之间

的关系和谐,到后来变得阴暗,绿色与作者形成僵持紧张的关系,两者反差强烈;全文围绕着以“囚绿”为叙述重点的明线展开,这条明线又与隐伏于文字背后的“困己”(困于一室)暗线纠缠交错;作者作为主体之“人”的自私偏执,与作为客体的自然物“绿”的顽强不屈精神对照,处处虚实相映,富有变化,使文章打破了叙事的平淡,而在结构上具有了“立体”感。

文章以作者对“绿”的情感为线索,形成了作品特有的张弛跌宕的节奏。“寻绿”、“观绿”两部分用大量篇幅极言对绿之爱,为“囚绿”预作铺垫;接着繁笔详写“囚绿”之执著,在第九段又略略宕开,联想到从前在乡间草屋的事情,行文跌宕生姿。正因作者对“绿友”爱之深,故对它一心向着外面的阳光生长就恼之切。有前两部分的恣意抒写,可谓步步放纵,到“放绿”部分却文意逆转,猛然收束,那竭尽全力推至高峰的感情激流,至此突然停歇,这种文势的变化多姿,使揭示的主题越加发人深省。“怀绿”部分言简而意丰,这是作者刻意留下的艺术空白,让牵动作者情思的一枝绿藤也撩动读者的心灵,使读者掩卷而思索回味,与作者一起创造作品的意义。显然,文章组织结构的跌宕多姿,是与作者的感情起伏变化紧密关联的。

二、借物抒情、托物寄意的象征手法。

本文象征手法的运用,建基于作者与常春藤之间处境、命运和品性的相似。在作者笔下,那一绺青藤仿佛获得了灵性,它那顽强抗争的性格,它那永向光明的执著,使作者从中照见了在抗战开始以后自己的性格和命运。

《囚绿记》写于抗战前期“祖国蒙受极大耻辱的时候”,作者陆蠡当时正在沦为孤岛的上海,他怀念一年前在北平时所住公寓窗外的一株常春藤。作者在爱绿以致囚绿的过程中,终于发现常春藤有一种绝不改变的品性,固执地朝着窗外的方向,“永远向着阳光生长”,“永远不屈服于黑暗”。常春藤的这种处境、命运和品性,使我们自然产生联想,去感受和探索作者对绿色为什么爱得那么深切,从而发现其隐秘的内心活动。“囚绿”事件发生于“七七”卢沟桥事变以后,这就使读者想到当时祖国河山的沦落,北方人民被囚系、被奴役的不幸命运。那固执地朝着窗外阳光的常春藤,似乎成了中华民族坚忍不拔精神的象征,通过借物抒情的艺术手段,引导读者去体会作者对破坏和毁灭生命的侵略者的愤怒,对民族的光明前景的信仰。所以我们可以说,这常春藤象征着作者本人向往光明、不屈不挠的斗争精神和高尚品格。

借物抒情,以小见大,在常春藤上寄寓了一个正直爱国者的情感和愿望,是这篇散文最显著的特点。作者着力表现自己“囚绿”的固执和青藤不甘被囚的执著,使不甘被囚、追求光明的青藤形象跃然纸上。通过满怀爱国激情的作者的深入挖掘,那平淡的生活场景中所包藏的深邃意蕴和丰富哲理被发掘了出来,故全文言近而旨远。

三、含蓄蕴藉、深沉厚重的艺术风格。

因为作者与常春藤的处境、命运和品性有着相似之处,同处一室,同被囚禁,同样体验到生的欢欣和艰辛、被囚之后的愤怒和忧烦,人与物之间两相映照,作者之所感所思却并不直接叙写,故本文在总体风格上显得含蓄蕴藉,深沉厚重。

这种风格的形成,首先得力于拟人、比喻等修辞手法的运用。

运用拟人手法的前提是作者的心灵与事物对象之间有一种情感的沟通。作者只身独处,选择了与绿枝条对话、沟通心灵的方式排遣寂寞:“我望着这小圆洞,绿叶和我对语。我了解自然无声的语言,正如它了解我的语言一样。”作者与绿色的常春藤为友,在孤独的生活中多了一个伙伴、一份消遣、几多慰藉。所以笔下的对象物便具有了人的情感、人的品性,故称它为“绿友”。如文中重点所写的“囚绿”:“我从破碎的窗口伸出手去,把两枝浆液丰富的柔条牵进我的屋子里来,教它伸长到我的书案上,让绿色和我更接近,更亲密”,“我囚住这绿色如同幽

囚一只小鸟,要它为我作无声的歌唱”,“植物是多固执啊!它不了解我对它的爱抚,我对它的善意”,“我渐渐为这病损的枝叶可怜,虽则我恼怒它的固执,无亲热,我仍旧不放走它”,“在我离开的时候,便是它恢复自由的时候”,“临行时我珍重地开释了这永不屈服于黑暗的囚人”。文末也一以贯之地用拟人手法结束,把常春藤视为故友:“有一天,得重和它们见面的时候,会和我面生么?”

此外,运用比喻如:“我怀念绿色,如同涸辙的鱼盼等着雨水!”“枝条变成细瘦,变成娇弱,好像病了的孩子。”这些都增强了文章的形象表现力,使语言更加优美生动。还有排比句如:“它是生命,它是希望,它是慰安,它是快乐。”表达了作者内心浓重的情感。

其次,语言含蓄优美也是这篇散文的特点。陆蠡在《囚绿记》序里说:“我用文字的彩衣给它穿扮起来,犹如人们用美丽的衣服装扮一个灵魂;而从衣服上面并不能窥见灵魂,我借重文采的衣裳来逃避穿透我的评判者的锐利的眼睛。我永远是胆小的孩子,说出心事来总有几分羞怯。”这是作者自觉追求含蓄蕴藉艺术风格的一种委婉表达。确实,阅读全文,可以感受到作者用清词丽句所酿造出来的诗情画意,领悟到其中浓郁的情思和深长的意味,得到一种美的享受。例如,作者先称常春藤为“绿影”,到称其为“绿友”,再到视其为“囚人”,对所赋对象指称的变化,感情色彩越来越浓烈,含蓄地体现了作者情感的变化,有着丰富的言外之意。优美生动的语言增强了文章的抒情性,使作者的情感更为真切感人。

资料链接

我羡慕两种人。

一种赋有丰盛的想象,充沛的热情,敏锐的感觉,率真的天性。他们往往是理想者,预言者,白昼梦者。他们游息于美丽的幻境中,他们生活在理想之国里。他们有无穷尽的明日和春天。他们是幸福的。

另一种具有冷静的思维,不移的理智,明察的分析,坚强的意志。他们往往是实行者,工作者,实事求是的人。他们垦辟自己的园地,他们的生活从不离开现实。他们有无止境的乐趣和成就,他们是幸福的。

前者是诗人的性格,后者是科学家的典型。

前者是感情的师傅,后者是理智的主人。

我羡慕这两种性格。

反观我自己?

两者都不接近。

我是感情的奴役,也是理智的仆隶。

我没有达到感情和理智的谐和,却身受二者的冲突,我没有得到感情和理智的匡扶,而受着它们的轧轹;我没有求得感情和理智的平衡,而得到这两者的轩轻。我如同一个楔子,嵌在感情和理智的中间,受双方的挤压。我欢喜幻想,我爱做梦,而我未失去动物的本能,我不能扮演糊涂,假作惺忪。我爱松弛灵魂的约束,让它遨游空际,而我肉身生根在地上,足底觉触到地土的坚实。我构设许多崇高的理想,却不能游说自己,使之信服,我描拟许多美丽的计划,仍不能劝诱自己,安排自己。我和我自己为难。我不愿自己任情,又不能使之冷静;我想学习聪明,结果是弄巧反拙。我弃去我所喜悦的,我所宝贵的,而保留住我所应当忘去的,应当屏除的;我有时接受理智的劝告,有时又听从感情的怂恿;理智不能逼感情让步,感情不能使理智低头。这

矛盾和轳轳,把我苦了。

啊!我是一个不幸的卖艺者。当命运的意志命我双手攀住一端是理智一端是感情的沙袋担子,强我缘走窄小的生命的绳索,我是多么战兢啊!为了不使自己倾跌,我竭力保持两端的平衡。在每次失去平衡的时候便移动脚步,取得一个新立足点,或者是每次移动脚步时,要重新求得一次平衡。

就是在这时刻变换的将失未失的平衡中,在这矛盾和轳轳中,我听到我内心抱怨的声音。有时我想把它记录下来,这心灵起伏的痕迹。我用文字的彩衣给它穿扮起来,犹如人们用美丽的衣服装扮一个灵魂;而从衣服上面并不能窥见灵魂,我借重文采的衣裳来逃避穿透我的评判者的锐利的眼睛。我永远是胆小的孩子,说出心事来总有几分羞怯。

这集子就是我的一些吞吐的内心的呼声,都是一九三八年秋至一九四〇年春季间写的。在这时期内敢于把它编成集子问世,是基于对读者的宽容的信赖的。至今还不曾替自己的集子写序。写这序的,是自白的意思,也是告罪的意思。以后,不想写什么了。陆蠡《囚绿记序》

一九四〇年六月二十五日

(方智范)

背景简介

利奥波德是20世纪上半叶美国著名环境伦理学家,环境保护运动的先驱者,被称为野生生物管理之父。他的人类生存环境理论颇具振聋发聩的效力,在全世界有很大影响。

《像山那样思考》节选自他死后方出版的代表著作《沙乡年鉴》(一译《沙郡岁月》)。文章着眼于人与自然的关系问题。有史以来,人类一直是把大自然作为对立面或索取对象看待的。在中国,普遍认为人是万物之灵,“制天命而用之”、“改造自然”、“人定胜天”的口号一直高喊;在西方,人们更是标举“人类中心主义”的旗帜,肆意地对大自然进行掠夺、压榨、毁坏,以使其屈服于满足人类日益膨胀的无限欲望。结果人们渐渐发现,这样的观念和行为却造成了难以弥补的后患:气候异常、环境恶化、资源匮乏、灾害频生,它们威胁着整个人类的未来。于是人们不得不进行反思,力图重建人与自然的合理关系,而以善待自然、人与自然和谐相处为宗旨的现代环境保护运动也就应运而生了。

今天我们阅读利奥波德的文章,还面对着一个正越来越被人们重视的和而不同理念与和谐社会热门话题。人与自然要和谐共处,这似乎很容易成为人们的共识,但它能不能贯彻到社会关系中来?和而不同的实质是什么?怎样才能真正实现社会的和谐?这不正是当代中国人值得认真思考并正在认真思考的问题吗?

带着以上问题来阅读《像山那样思考》,是一定会有较大收获的。

内容述评

文章围绕着人与自然的关系问题展开,大致可分为四个层次:开头由狼的悲哀嗥叫声引出一个话题:这叫声中“隐藏着更加深刻的涵义”,但还没有被人理解;第二层说自己是在看见一只垂死的狼的眼睛时,才对这深刻涵义有了一点认识;第三层是叙写打狼运动及其所造成的恶果;最后则由打狼扩展到人类的全部行为,从而点明这深刻的涵义是:“太多的安全似乎产生的仅仅是长远的危险。”

深入思考,文章中至少包含着以下三个方面具有普遍意义的哲理性内涵:

一、稳定的生物链是生态平衡的基础

狼吃牲畜,打狼似乎是合情合理的。但作者却向我们展示了打狼的恶果:狼没有了,鹿多了,牛多了,但树也秃了,草也长不出来了,于是鹿饿死,牛饥寒,大地疲惫,沙尘暴虐,“河水把未来冲刷到大海去”。生物学的第一规律告诉我们,天地万物是相互联系的,从而形成一个不可断裂的生物链,人类是在这个生物链中生存和发展的。如果破坏了这个生物链中的任何一

环,就不仅会破坏自然生态平衡,而且也会波及人类的文明乃至生存。显然,稳定的生物链是生态平衡的基础,也是人类持续生存和发展的前提条件。在这个生物链上,各个要素、各个环节都是对等重要的,人类作为其中有自觉意识的一环,更应当做遵守自然规律的模范,以平等理念、和平心态善待其他环节。人类的灵性显然超出了其他生物,但也不可能穷尽大自然的终极奥秘,因而对大自然,特别是对其中隐藏着的链条法则,必须时时怀有敬畏心理,处处谨慎从事。

二、对立面的相制约是社会平衡的要领

多元并存相济是生态平衡的条件,也是社会平衡和谐的必由之路。和谐社会的实质是和而不同。和者,谐也;同者,一也。没有多元“不同”的并存相济,就无所谓和谐。喜同恶异是人们的普遍心理,特别是对那些对立性较强的“异”,人们更是以扼杀、消灭为快。其实,对立面的相制相约恰恰是社会平衡的要领。《像山那样思考》以狼为例,是颇具深意的。狼要吃鹿、吃羊、吃牛,乃至吃人,与人类相对立的一面是相当鲜明而尖锐的,但作者就是强调要与这样的“坏蛋”共存。古人讲“制衡”,无制不衡,制而后衡。对立面的制衡力度是最强劲的,它确实往往令胆小者或患得患失者害怕。所以作者说:“正是因为鹿群在对狼的极度恐惧中生活着,那一座山就要在对它的鹿的极度恐惧中生活。”没有对狼的恐惧,鹿就会泛滥成灾;没有对鹿的恐惧,山就不能保证郁郁葱葱。显然,多元制约和对立面的施压,是防止专制独裁、防止特权腐败、防止偏激走邪,从而使社会民主、公正、和谐的最有效保证。

三、大山为什么能够那样思考?

本文的意旨是提醒人们要“像山那样思考”,那么,山是怎样思考的呢?以上两点或许就是大山的思考要点。然而文章还有一层更深切的寓意,那就是:大山为什么能够那样思考,而人类就不能呢?作者认为:“只有这座山长久地存在着,从而能够客观地去听取一只狼的嗥叫。”这里主要透露出两层意思。

一是要有长远观念。“长久地存在着”,才能真正懂得存在得长久的道理。或许由于生命短暂的缘故,人们多不免目光短浅、急功近利,看到了“一只被狼拖去的公鹿在两年或三年里就可能得到补替”,却看不到“一片被太多的鹿拖疲惫了的草原,可能在几十年里都得不到复原”,更想不到尘暴、河水“把未来冲刷到大海去”。“我们大家都在为安全、繁荣、舒适、长寿和平静而奋斗着”,“不过,太多的安全似乎产生的仅仅是长远的危险”。如果我们能够这样地反思现在,担忧未来,那就真正听懂了狼的嗥叫中所隐藏的内涵。

二是要有真正客观的态度。这个“客观”,主要不是指思想方法,而是指一种心理状态和精神境界。人们让地位、选票、金钱、商品迷住了眼睛,扰乱了心神,不仅看不懂狼在被枪杀时那“眼中闪烁着的、令人难受的、垂死的绿光”,而且也不会“放过打死一只狼的机会”。只有洗净心中的“自我中心主义”、“团体中心主义”,乃至“国家中心主义”、“民族中心主义”、“人类中心主义”,倾情全人类的命运,才能真正做到像大山那样思考。

能够像大山那样思考,就能够像大山那样长久地巍然屹立。

艺术赏析

一、哲理内涵的艺术性显现

这是一篇哲理意味浓郁的散文。就其内涵来说,是阐发人与自然的关系,思辨性很强;但从其形式来看,却是用形象说话,艺术色彩鲜明。这一总体特点,很容易使人联想到意理深邃

玄渺、行文恣肆浪漫的庄子散文。

讲道理靠逻辑演绎,天经地义。但这里既不见三段推理,也不见数统归纳,满篇都是形象描写和象征比拟。就大的方面说,文章始终围绕着狼展开:狼的嗥叫、狼的踪迹、狼的死亡、狼的眼睛、打狼的后果。文章一开头就渲染狼的叫声,将读者迅即带进一个“不驯服的、对抗性的”,充满“悲哀”、“苦难”和“蔑视”情感的意境之中;文章中间又突出了狼被打死时那“闪烁着的、令人难受的、垂死的绿光”的眼睛,让人惊悚、哀怜,久久不能释怀。这一切更像是文学的描绘和诗化的意境。就局部来看,不仅写狼的踪迹、狼的嬉戏是在叙述故事,就是写打狼后的恶果,也是通过皱皱巴巴的山坡、吃光的灌木、鹿群的饿殍、枯死的蒿艾、腐烂的刺柏来呈现。即使是完全讲哲理的地方,也是通过“被狼拖去的公鹿”、“疲惫的草原”、“河水冲刷未来”等具体的个别事物来代表一般。

哲理的内容,艺术的方法,这是否是具有普遍意义的途径,可以讨论。但打破经院式论文的枯燥呆板,增加一些形象化的鲜活生动,还是应当大力倡导的。你看《像山那样思考》,不就是既理深意远,又鲜活生动,令人爱不释手吗?

二、含蓄多藏,令人思而得之

本文篇幅短小,但意理深厚,功夫在于含蓄多藏,令人思而得之。这在说理文中是很难得的。其中道理,可用清人刘熙载在《艺概》中所说的一句话来予以阐发:“意不可尽,以不尽尽之。”“意不可尽”有二义:一是所要表达的意理丰赡玄远,不可能写尽;二是写文章要留有余地,意在言外,不可写尽。针对这两个方面,刘熙载认为最好的解决办法是“以不尽尽之”,就是要通过“不尽”来达到“尽”的目的。显然,这也正是本文的最大成功之处。

总体说来,本文的含蓄多藏来自于舍弃概念抽象、逻辑演绎,而用鲜活的形象说话;具体来说,有如下几点尤为突出:

1. 选例典型,以一寓万。人与自然的关系千方万面,不可能面面俱到,作者只选取了特征鲜明的狼来做文章;生物链错综复杂,不可能理全,作者只展现了“狼——鹿——草原——尘暴——人类的未来”一条,简明而切近。然而经由作者的描摹渲染和精辟点拨,这一狼一链,却让人联想到自然万物均与人类的生存发展有着不可割舍的关系,在看似零散独立的物种背后,却隐藏着千丝万缕、血肉相依的生命线。这样,“一”就变成了“万”,“不尽”就走向了“尽”。如此表达,不正与文学作品塑造典型形象的艺术效果类似吗?

2. 自我思考的口吻,更具启发力。写文章不宜总是板着面孔以“圣人”说教的姿态出现,要把自我放进去,以亲和的态度去感染人、启发人。本文着眼“思考”,写大山是怎样思考的,实际上是写“我”是怎样思考的。不仅把“我”怎样听、怎样看、怎样想的过程一步步展现出来,而且把自己的情致、感情也融了进去,让事实的见证人、善良的心性和哲思的气质一起来打动我们。告诉人们“我”是怎样思考明白的,应当比告诉人们现成结论更具启迪力量;带着自己的感情乃至反思述说,能够让人更愿意接受;用事实说话,用思考过程启发,把更多的结论留给读者思而得之,无疑更符合人的接受心理规律。

3. 语言跳荡,空灵而警策。本文的语言,既不是小说那样步步相连的叙述,也不是论文那样环环相扣的推演,而是一句一物、一句一义的并置跳荡。即使在一句中的物与义之间,也往往是一个三级跳,有许多空白让读者在想象中填补。例如写人们对狼叫声的反应:“对鹿来说,它是死亡的警告;对松林来说,它是半夜里在雪地上混战和流血的预言;对郊狼来说,是就要来临的拾遗的允诺;对牧牛人来说,是银行里赤字的坏兆头;对猎人来说,是狼牙抵制弹丸的挑战。”这快速跳闪的五个镜头,全部拉开就是五条色彩缤纷、动感十足的长卷画廊。语言的

跳荡昭示着语义的空灵,而语义的空灵中又时时闪耀着哲思的警策。像“河水把未来冲刷到大海去”、“太多的安全似乎产生的仅仅是长远的危险”之类令人眼睛一亮的语句,确有思之难尽、味之无穷的魅力。

4. 比拟、连类,意味深长。文中写山在思考、狼在蔑视,写到“无论是狼,或是山,都不会同意这种观点”,这是拟人手法。其实比这更重要的是类比手法,让人像大山那样思考是融贯全文的类比。写一个关于狼与人的生物链,让人联想到其他物种与人相关的生物链,文章的真正内涵就是通过这样的类比联想才生发开去的。更值得玩味的是,作者在行文中总是把植物、动物、山水、人类对等并置。而最后一段中的“我们”,竟是“鹿”与“牧牛人”、“政治家”并置,而且都是在为“我们这一时代的和平”而“奋斗”。这是不是一个有良知的环境学家的广义平等观、博爱观的体现?至少,这是与本文的精神实质相一致的,而这或许正是他能写出为生物乃至为“坏蛋”鸣不平、向人类讨要生存权这类好文章的真正动力所在吧?

(陶型传)

背景简介

1978年秋天,日本故事片《望乡》在北京、上海等大城市公映,引发了不同意见的争鸣,中央电视台还为此专门召开了座谈会。巴金是很喜欢这部电影的,对禁演之声和“黄色电影”的指责颇不满,于是写下了《谈〈望乡〉》一文为之辩护。那时,巴金的朋友潘际垌刚到香港担任《大公报》副刊《大公园》的主编,写信向巴金约稿,又托黄裳向巴金催稿。盛情难却,巴金将《谈〈望乡〉》一文寄去,同时建议专辟一个《随想录》的专栏,由他负责撰写。年底专栏登场,并延续了将近八年。八年里,巴金写下了150篇文章,共42万字,完成了他自己的出书五卷的写作计划。五卷书依次为《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》和《无题集》,每集收入文章30篇。第一集由人民文学出版社于1980年出版,合集由三联书店于1987年出版,书名都为《随想录》。《小狗包弟》是巴金写的第36篇文章,列入《探索集》中。

对于年届八旬而又体弱多病的巴金来说,历时八年的写作非常不易,充满艰辛。长时间的疾病缠身常常使他担心完不成计划,但他却没有丧失信心和勇气。巴金在事后回顾这段写作生活时说:“我的病情渐渐地恶化,我用靠药物延续的生命跟那些阻力和梦魔作斗争更感到困难。在病房里我也写作,只要手能动,只要纸上出现一笔一划,我就坐在桌前工作。一天一天,一月一月地过去,书桌上的手稿也逐渐增多。既然有那个专栏,隔一段时间我总得寄去一叠原稿。”《小狗包弟》就是在这样的长期与疾病抗争却又有信念支撑的状态下写成的。

巴金必须面对的另一个困难是当时对已经发表的《随想录》文章的“攻击和流言飞语”。这些批评汇成了无形的心理压力,以至于巴金害怕自己的好友、《大公园》主编潘际垌顶不住压力。由于香港《随想录》专栏上的文章经常被内地报刊转载,并产生了一些影响,于是关于巴金的小道消息也愈传愈多。有人说巴金在香港发表文章是犯了错误,有人说上海要对巴金进行批评,还有人说巴金是宣传“不同政见”。在香港,同样有人批判巴金的《随想录》文章。七位大学生(据说在老师指导下)在《开卷》杂志上发表了多篇批评文章,指称巴金的文章“忽略了技巧”、“文法上不通顺”;又责备巴金在30篇文章里出现了47处“四人帮”的字眼,写文章的目的只是为了翻“文革”的旧账,缺乏向前看的精神。巴金对内地各种叽叽喳喳的传言非常不满,更对香港大学生的“攻击”感到气愤。他表示自己的态度:“点名批判对我已非新鲜事情,一声勒令不会再使我低头屈膝。”他要坚持在晚年完成最后的篇章,那就是《随想录》。

内容评述

通过对一条名叫“包弟”的小狗的追忆,作者重温了“文革”的昔日噩梦,反思造成那场历

史苦难的深层原因。揭露“文革”时期社会的种种畸形情态与人性扭曲,探讨如何吸取“文革”的历史教训并避免那场社会大悲剧的重演,是巴金写作《随想录》的动因与总主题。巴金在《随想录·合订本新记》中说:“拿起笔来,尽管我接触各种题目,议论各样事情,我的思想却始终在一个圈子里打转,那就是所谓十年浩劫的‘文革’”,“五卷书上每篇每页满是血迹,但更多的却是十年创伤的脓血”,“后来我才逐渐明白,住了十载‘牛棚’,我就有责任揭穿那一场惊心动魄的大骗局,不让子孙后代再遭灾受难”。巴金这种批判与反思“文革”的内心情结,在本篇中是通过个人的历史记忆达成的,是借助于对人类朋友的狗的不幸命运的叙述与悲悼倾诉的。一个是听来的“艺术家和狗”的故事,狗在腿被打断后悲惨地死去;一个是家养的小狗包弟的故事,在情势的压力下狗被送上了医院的解剖台。在“文革”中,狗的命运不仅关联着主人的命运,而且也象征着人性的失落、人的价值的动物化。

关爱生命,维护人的尊严,是这篇散文的另一重要主题。巴金写了一位日本女作家,她只见了小狗包弟一次,然而重逢时看见巴金就问:“您的小狗怎样?”而且巴金相信,倘使再见到那位日本女作家,她一定会拿同样一句话再问一次。对狗的关爱是对生命的关爱,是对人的关爱的延伸。事实上,人与狗的关系是人与人的现实关系的投射。“文革”时期,弥漫的斗争哲学使人与人之间的关爱荡然无存,人的尊严与生命的价值亦被践踏。艺术家被打断了腿,狗也被打断了腿;巴金一家陷入被抄家的恐惧,小狗包弟也面临被杀的威胁。小狗包弟从“文革”前的被关爱到“文革”中的生存危机,而且大喊大嚷要杀小狗的竟是一群孩子,到底是什么原因导致了这种变化?纯洁的童心乃至整个社会究竟出现了什么问题?其实,在一切行为的背后,是人权的被剥夺,是人道主义思想的被践踏,是人性的被扭曲,简言之,是“人”的失落。

本文最亮丽的思想是作者痛定思痛的自我忏悔,是把自己置放在解剖台上的心灵拷问。巴金是“文革”的受害者,但他并没有简单地把一切责任都推给“四人帮”,而是无情地检查并反省自己的选择。因为他相信,每一个人都通过反思乃至忏悔而承担起自己的一份责任,才是防止“文革”悲剧重演的最佳药方。在本文中,巴金满怀歉疚地自责道:“不能保护一条小狗,我感到羞耻;为了想保全自己,我把包弟送到解剖桌上,我瞧不起自己,我不能原谅自己!我就这样可耻地开始了十年浩劫中逆来顺受的苦难生活。”这种自我批判和忏悔意识是一种良知,也是一种崇高的境界,更是本篇以及整部《随想录》的独特与深刻之处。巴金曾经说过:“我写小说,第一位老师就是卢梭。从《忏悔录》的作者那里我学到诚实,不讲假话。”忏悔意识与说真话是一枚硬币的两面,它们是巴金留给我们的最宝贵的精神遗产。

艺术赏析

《小狗包弟》是一篇回忆性的叙事文,它的叙事特点可以归结为由近趋远,由外而内,由物及人。文章先写一个多月前听说的艺术家与狗的故事,然后通过联想过渡到小狗包弟的故事。这是由近趋远,从现实的叙事拉向历史记忆的深处。关于小狗包弟则是从外在的叙事开始,故事结束后转入内心的反思与忏悔。这是由外而内,增加了故事的层次与情感的内涵。由物及人是在文章结尾处,作者由小狗包弟联想到曾经“逗着包弟玩”的妻子萧珊。小狗包弟和妻子都在“文革”中不幸逝去,留给作者心灵的煎熬与创伤。这些过渡都写得非常自然贴切,都依承着记忆与情感的轨迹运行。虽然时间跨度较大,但却无斧凿的痕迹与跳跃的感觉。

对比是本文运用较多且效果很好的艺术手法。艺术家与狗的故事,巴金一家与小狗包弟的故事,构成了本文的叙事结构性对比。两个故事的结局都是狗的不幸去世与主人的苟延存

活,都是人的遭难导致了狗的悲剧。这种人与狗的共同命运强化了“文革”历史的悲剧性主题。第二个对比是小狗包弟在“文革”前与“文革”中生存状态的对比。过去它引客人发笑,受客人关爱,遭遇“文革”后则在主人的无奈中走向绝路。小狗包弟前后命运的反差也是巴金一家悲喜转折的写照。第三个对比是巴金本人与小狗包弟的对比。包弟被巴金送去医院,其结局是躺在解剖台上被割开肚皮;巴金则将自己置放在历史的解剖台上,执行着灵魂的自我剖析。文章说:“我再往下想,不仅是小狗包弟,连我自己也在受解剖。”这点睛之笔,将本文的自我拷问与忏悔意识的思想光彩投射出来,令读者眼睛一亮,同时也感到心灵震撼。对比手法的圆熟运用,使本文的主题与作者的思想得到了更具艺术感染力的表现。

资料链接

当巴金以割裂伤口的勇气揭示出这一切潜隐在个人和民族灾难之下的深在内容时,他其实也完成了对自己和对整个知识分子群体背叛“五四”精神的批判。而《随想录》真正给人以力量和鼓舞的所在,便是由作为知识分子的忏悔而重新提出了知识分子应该坚守的良知和责任,重新倡导了对“五四”精神的回归。(陈思和主编《中国当代文学史教程》)

(方克强)

背景简介

本文故事的开头是清代末年。女主人公一生命运的悲剧源起于一场“冥婚”。依据文化人类学的解释,“冥婚”有两种形式。一种是为已经夭折的男女举行婚配并合葬的习俗。这种形式的婚配,配偶之间生前一般没有订过婚。据说20世纪在台湾的一些汉族村社中仍然存在此类婚姻现象。另一种则是生者与死者成婚的现象,故又称为“阴阳婚”。在封建宗法制度与传统迷信思想制约下,凡订过婚而未正式结婚的配偶,如有一方忽然死亡,另一方仍须与死者举行婚礼。据文化人类学家田野调查,解放前福建惠安东部地区,凡未过门的媳妇死亡,其夫另娶时,须与亡妻的木头偶像睡三天,方可再结婚;有的未婚夫身亡,男方父母可用大公鸡代替其子迎娶女方,新婚妇刚过门就成了活寡妇。20世纪60年代著名的电影《红色娘子军》里,也有一个发生在解放前海南岛上的“冥婚”情节:成为女战士之前的红莲,曾被迫嫁给亡夫;在婚床上躺着一个木头刻成的成年人像,木偶胸前写着“莫门符氏红莲之夫”。由此可见,作为落后民俗的“冥婚”,在中国农村愚昧落后的社会环境里沿袭已久,解放前尚存,清末理当尤甚。小说中的二姑姑,虽未与亡夫订过婚,却有一段才子佳人的风流事件。所以她“抱着灵牌参拜家堂祖庙,做了新娘”,是“阴阳婚”习俗的修正版。

作品写作并发表于20世纪30年代初。尽管已经受过辛亥革命、五四运动的洗礼,但30年代的中国,除了一些大城市在传统向现代的社会转型中稍有变化之外,广大的农村一切如旧,尚未受到现代意识的冲击,封建礼教、迷信思想与落后习俗仍然沉重地压抑和统治着农村大众。在当时的经济压迫与传统意识形态的精神奴役下,女性的地位是最低下的,命运是最悲惨的。鲁迅在30年代初一篇《关于妇女解放》的杂文里,就嘲笑了五四运动后提倡妇女解放以来所取得的所谓“成绩”,并认为妇女“应该不自苟安于目前暂时的位置,而不断地为解放思想,经济等等而战斗”。鲁迅的号召主要是对大城市的职业女性、知识女性而言的。至于生活在偏僻农村与传统社会中的二姑姑们,是听不到现代启蒙思想与妇女解放意识的声音的。封建礼教与习俗的长期精神奴役,已经内化为她们心灵的自我奴化行为。

吴组缃出身于安徽农村,自小耳闻目睹了旧传统吞噬活生生的青年男女的许多故事。他到北京清华大学读书后,接受了现代启蒙主义思想,“过的是电灯电影洋装书籍柏油马路的另一世界的生活”,从而有了传统与现代比较视野下的批判意识。当他重回落后、闭塞的故乡,往事的回忆与现实的遭遇就触发了这篇小说的创作。

内容述评

作品通过传统女性二姑姑年轻时的恋爱、婚姻以及凄凉的人生历程与悲苦扭曲的心灵,控

诉了封建礼教与“阴阳婚”落后习俗对人性的压抑与摧残。清末时期,一个“聪明年少的门生”,一个擅长女红的年轻姑娘,从相互“羡慕”而有了恋情。但是,当时的社会环境无法容忍他们的自由恋爱,他们因违背了“父母之命,媒妁之言”的传统婚姻方式而受到社会舆论的“鄙夷”,才子佳人的喜剧变成了有情人被活活拆散的悲剧。如果就此而止,那还是一个“旧传奇的仿本”,一个老套的故事。更大的悲剧是,少年因赶考而“船翻身亡”,二姑姑因“阴阳婚”而守了一辈子活寡。漫长的岁月,阴森的山房,无爱的寂寞生活,对二姑姑来说就是遥遥无期的牢狱生涯。如果说封建礼教断送了二姑姑的幸福与爱情,那么“阴阳婚”的传统风俗则将她的生命活活埋葬。值得细究的是,二姑姑在事发后为什么要“在桂花树下自缢”?少年家提出的“阴阳婚”要求为什么会“商得了女家同意”?问题就在于封建传统文化中的处女贞操意识。女子在婚前失去了贞操,便失去了自己安身立命的名誉,更使家长蒙羞而无脸见人。二姑姑的父母并非对女儿婚后凄苦无爱的一生毫无预见,但是他们考虑到女儿因曾有的过失而再也找不到好夫家,考虑到这场“阴阳婚”至少可以部分洗刷掉女儿身上的“罪名”,考虑到他们的女儿毕竟还是做到了“一女不嫁二夫”、“从一而终”而为自己换回了名誉,只能作出这种传统道德压力下“合情合理”的选择了。封建传统文化对人性的摧残、对生命的漠视由此可见一斑。

“二姑姑的故事好似一个旧传奇的仿本”。作者的这句话是富有象征意味的。20世纪30年代的中国依然是一个老旧的中国,二姑姑的故事事实上折射出中国农村的封闭、落后与停滞,人们的思想依旧在传统文化的旧轨道上运转。外面的世道在变。“我连年羁留外乡,过的是电灯电影洋装书籍柏油马路的另一世界的生活”。可是家乡的一切,记忆中的“那座阴森敞大的三进大屋,那间摊乱着雨蚀虫蛀的古书的学房,以及后园中的池塘竹木”,依然如旧,甚至更加衰败、烂朽。更重要的是人的精神世界“阴暗,凄苦,迟钝”,日复一日,愈加深重。在二姑姑的内心世界里,仍然充满着原始的思维方式与落后的传统信仰。她相信结灯花和喜鹊叫是贵客临门的神秘感应,对福公公(蝙蝠)、虎爷爷(壁虎)喃喃自语,沉浸在亡夫托梦、显灵的自我封闭的情感生活之中。构成“阴阳婚”精神基础的原始思维与信仰,成为她精神生活的支撑与底色。迫害她的东西成为她喜爱的东西,外在的精神奴役演变为内在的精神自我奴化。这就从更深刻的群体心理层面上揭示出当时中国农村的落后现状及其缺乏变革的内因。

对主人公人道主义的同情,对自然人性的肯定与赞美,是小说的另一重要主题。作者站在现代启蒙思想的立场上,批判封建传统文化对人性的摧残与迫害,同时也正面表现了人性在封建伦理道德桎梏下的反叛与自然流露。“我”的长辈中,就有少年时期偷情的故事。“我的大伯娘”既要“我”与妻子接吻给她老人家看,又满口说些叫人红脸不好意思的夸羡话。在小说的结尾处,二姑姑与兰花偷窥新婚夫妇的私生活,写出了人性的扭曲与变态,但在扭曲与变态的形式下却是人性的真情流露。“我”轻松的一笑,“两个女鬼”称呼的幽默,表明了作者对无法压抑的自然人性的真诚认同和赞美。

艺术赏析

生动、细腻而逼真的景物描写,是本篇艺术方法上的显著特色。从记忆中的蓁竹山房描写开始,作品以较多的笔墨来描写景物,营造人物生活的环境和氛围。围绕着蓁竹山房这一景物描写的中心,作者从记忆写到现实,从去金燕村路上的远观写到近观,从蓁竹山房的外部写到房间的内部,从房内景况的粗看写到细察,层层推进,步步深入,使读者对这所大宅有全方位的全面了解,这与小说取名《蓁竹山房》的用意是一致的。写蓁竹山房是为了突出生活其间的主

人。“屋子高大,阴森,也是和姑姑的人相协调的”。“偌大屋子如一大座古墓,没一丝人声”。出色的景物描写与人物形象的塑造有一种互渗关系和比喻关系。特定的环境、氛围为二姑姑可怕的身世作出了强烈的暗示和衬托。茱竹山房缺乏的是人气、生气、人性之气的印象,正是通过景物描写的渲染而达成的。

小说以“我”的讲述和活动为中心线索,刻画出二姑姑的独特形象。第一人称的叙述自然而亲切,容易将读者的视线与“我”缝合在一起,使读者走近小说中的人物。通过“我”的回忆,二姑姑婚姻、恋爱故事的介绍,去的路上和山房中的所见所闻,二姑姑的形象便栩栩如生地出现在读者眼前:少女时期的纯真和无可奈何,老年时期冷言冷语的牢骚(“我做姑姑的命不好,连侄儿侄媳也冷淡我”)、痴迷(“去年你姑爹回来”)以及偷窥不成而“正在我的面前蹲着”的尴尬。侧面叙述与正面描写,记忆中的故事与现实中的情节,都在“我”的目光与叙事中得到了统一,有力地塑造了一个有着悲剧命运的传统妇女形象。

出人意料的闹剧式结尾,是情节发展的高潮,也是小说构思的精彩之笔。茱竹山房像一座大古墓,充溢着阴森森的鬼气。尽管“我”“这时觉得那钟馗,那恶鬼,姑姑和兰花,连同我们自己俩,都成了鬼故事中的人物了”。但要真正出现一个《聊斋志异》式的现代版鬼故事,还是与作者的信仰、现实的情理不合的。作者的手法是在整篇小说造足恐怖可怕的氛围,但末尾却猛烈突兀地急转弯,让人始料不及。这颇有些欧·亨利小说结尾“意料之外,情理之中”的阅读效果。不同的是,欧·亨利的结尾往往是“含泪的微笑”,这篇小说的闹剧式结尾却让人忍俊不禁。但在引发读者更多的联想、思索和回味上倒是一致的。

资料链接

吴组缃写“人的命运”,首先是反抗命运者的命运,至少是不安于命运者的命运。似乎这种不只痛苦着,而且在痛苦中辗转挣扎着的人们,更足以引发他的创作热情。这种选择中所包含的社会意识和道德评价,决不是仅仅属于吴组缃一个人的。(赵园《吴组缃及其同时代作家——兼析〈茱竹山房〉》)

在吴组缃小说中充斥着萧条、衰败的景象,就表现出了他面对农村破产的深沉的内在感情体验和历史责任感。他直面惨淡的人生,通过冷静的观察和刻画,把悲怆凝重的愤懑之情注入艺术形象之中,铸成“近乎无事的悲剧”,以获得振聋发聩的效果……二三十年代吴组缃开始小说创作时,各种文学流派争奇斗胜。吴组缃在摸索中前进,当然也受到了这些流派的影响。他的小说既兼收并蓄,又别出心裁,在一定程度上可以说是“五四”以来诸多小说流派的汇合。(刘勇强《吴组缃小说的艺术个性》)

(方克强)

背景简介

史铁生,1951年生于北京,1967年在清华大学附中初中毕业,1969年去陕西延安插队落户务农,1972年因双腿瘫痪返回北京医疗,初以画彩蛋为生,后致力于文学创作,成为坐在轮椅上的著名作家。特殊的经历使他的作品极具特色,曾被收入多种中国当代文学史教材。

据史铁生回忆,他一生中有几次以十年为分界线的重要转折。十岁那年,他的一篇作文在比赛中得了第一名,显露出写作上的潜能。二十岁时,他的两条腿残疾了,遭遇了人生道路上的重大挫折。三十岁时,他的第一篇小说发表了,但一直关爱他、支持他写作的母亲已经去世。

史铁生作品的独特文学风格,是与他长期轮椅上的生涯密切相关的。身体残疾的亲身体验,使他的眼光格外关注伤残者的生活困境与精神状态。但他在逆境中顽强奋起的抗争态度,又令他超越了一般的伤残者对命运的哀怜和自叹,将精神境界提升到对普遍性的生存意义的探求与思考。残疾人的行动不便使他的活动圈子相对狭小,久而久之养成了喜爱独处与沉思的习惯。与同时代的其他知青作家相比,他的作品少了一份对民族、地域、阶层、性别等具体话题与时尚的艺术潮流的执著,更热衷于对有关生命本身的一些问题如宿命、死亡、生存意义、爱、荒诞等的超越性思考,从而具有一种浓厚的人生哲理意味。

本文写于1989年5月11日,1990年1月7日修改定稿。其间,世界上发生了多少大大小小的风波,周围是纷纷扰扰的喧响,而史铁生则深深地沉浸在自己的回忆与思索之中,似乎与世隔绝。《我与地坛》的结尾是:“宇宙以其不息的欲望将一个歌舞炼为永恒。这欲望有怎样一个人间的姓名,大可忽略不计。”史铁生的思绪最后飞入了永恒的宇宙,超越了稍纵即逝、变化无常的人间。

内容述评

《我与地坛》全文共七节,近一万四千字。因篇幅较长,课文节选其开头三节。文章通过记叙“我”与地坛结下的不解之缘和动人的母爱,抒写了“我”在特定的遭遇、特定的环境中对自然、人生、母爱的深切体验和深沉思索,表现出一种在苦痛与焦灼中挣扎、奋发的坚韧性格和顽强意志,同时也是作者通过写作对自己人生经历的追忆和对个人精神历程的探求。

本文分为三部分。第一部分记叙“我”双腿残疾后十五年来与地坛结下的不解之缘,抒写“我”在“荒芜但并不衰败”的环境中对人生、生死、生存意义的思考。地坛是明清皇帝祭地之坛,有四百多年的历史,它所积淀的历史感、沧桑感和人神沟通的文化意识,易于触发超越现实时空的人生哲理思考。作者正值朝气蓬勃的青春年华,却居然遭遇了双腿瘫痪、在轮椅上苦度

岁月的人生打击,靠画彩蛋赚钱谋生的生存困境和对前途的无望之感迫使他一次次地思考生与死的现实选择以及哲理层面的意蕴。他终于明白:“一个人,出生了,这就不再是一个可以辩论的问题,而只是上帝交给他的一个事实;上帝在交给我们这件事实的时候,已经顺便保证了它的结果,所以死是一件不必急于求成的事,死是一个必然会降临的节日。”这是面对不幸命运时积极的理性的人生态度,它打消了悲观厌世的种种念头。在想定了要坚强地活下去之后,“剩下的就是怎样活的问题了”。这个问题作者在地坛旁、古园中思考了十五年。地坛与古园不仅提供了他默坐呆想、“窥看自己的心魂”的环境,而且在人与环境的互动互渗中给予了他精神上的启示与力量。“十五年中,这古园的形体被不能理解它的人肆意雕琢,幸好有些东西是任谁也不能改变它的。”这里与其说是议论古园,不如说是讲解自己。自己与古园在长久的交往中已经神秘地互渗合一了:“形体”虽破,内在的健康与顽强依然。同样,“园子荒芜但并不衰败”,也是作者自身的象征性写照。难怪作者从五十多年间搬过几次家却离地坛越来越近中看出了“宿命的味道”,仿佛古园就是为了等他。作者将古园拟人化了,当作自己的朋友,甚至在情感的投射作用下将古园视为自己的一个倒影或化身。

第二部分叙述“我”那“活得最苦的母亲”对残疾儿子那种不仅疼爱而且理解、毫不张扬却深沉执著的母爱,寄寓着作者对母亲的无限思念之情,歌颂了中年早逝的母亲生前承受苦难与牺牲的伟大精神。作者写母亲主要是两件事。其一是送走儿子的母亲依然长久地站在原地望着小院的墙角出神,这是一座无声的凝聚着无限忧思的母爱的雕像。其二是母亲到古园里四处找“我”,“我”却故意视而不见,这是一个牵挂儿子、满心焦急而又受到负心回报的母亲形象。作者通过这样的细节构筑出一种对比:母亲理解儿子,儿子却不理解母亲;母亲时刻关爱着他,他却不懂得关爱自己的母亲。母爱的伟大就在于自我牺牲而不求回报。当作者反思自己当年的坏脾气和过失、想理解母亲报答母爱时,他已经没有了机会和可能。作者对母亲的负疚之情,其实具有相当大的普遍性。多少追忆母亲歌颂母爱的文学作品里,都回荡着这种源于人性基本情感和人生平常缺陷的抱憾与自责之音。

第三部分以种种事物比喻四季,象征着“我”对自身经历酸甜苦辣和人生命运复杂多变的种种感受。春夏秋冬四个季节,意味着变化和周而复始,蕴含着时间与自然规律,也象征着人生和命运。作者对四季的观察与感受来自古园,来自于十五年来在古园的独处与沉思默想。作者对古园四季的感触之深,竟然使他联想到四季与一天、乐器、声响、景物、心绪、艺术形式、梦之间的广泛对应。令读者在叹为观止之余,惊羨其博喻中呈现的思索与灵感的力量。“因为这园子,我常感恩于自己的命运”。作者对园子的崇拜,对四季的崇拜,其实是对大自然的崇拜,是对大自然与人共享的生命的崇拜。

艺术赏析

这篇文章的许多地方,都隐含着丰富而深远的象征性意蕴。文章的题目是“我与地坛”,但却花了很多笔墨来抒写母爱,似不相干。其实,地坛是十五年来养育“我”的环境,它像母亲一样,是抚平“我”的创伤、唤起“我”的新生的源泉,这是一种象征性类比,两者在象征性意蕴上融为一个具有同一主题的整体。文章开头写地坛几百年来历尽沧桑,说它“荒芜但并不衰败”,并与“我”结下不解之缘,这就使人联想到我们的国家和“我”本人的艰难坎坷道路和自强不息的精神。作者所描绘的古园中那“谁也不能改变”的落日光輝、雨燕高歌、孩童脚印、苍劲古柏、夏雨秋风等,正是大自然的生命韧性,也正是“我”倔强的“心魂”的象征性显现。特别是

文章第三部分中对四季相应的多种事物的排比铺陈,则更是“我”各种体验、多种心境、复杂人生、沧桑命运的类比和象征。由于文中大量运用了象征寓意的表现手法,所以整篇文章充满了诗意,处处给人以意在言外、含蕴难尽的感觉。

文章的第二部分主要通过三种艺术方法来表现母爱的深挚感人。其一是无声的行为描写。儿子双腿残疾,心情焦灼,天天坐着轮椅到地坛去,母亲每天都亲自送他出门,然后望着他的背影消失,但从不问他为什么。母亲放心不下,常到地坛古园去寻找“我”,十五年来,她在那么大的园子里不知道来来回回地跑了多少路。在寻找中,当看到“我”安然地在园子里时,就悄悄地转身离去,当时找不到“我”时,就步履茫然而急迫。这种重复多年的无声行动中,压抑着的是难以忍受的痛心焦虑,而显露出的则是深切的关爱和坚强的意志。其二是借“我”的叙述,直接进行对母亲的心理描写。文中说,母亲十五年来整日“心神不定坐卧难宁”,兼着“惊恐”、“祈求”和不断地自我“安慰”;她经常在想,“情愿截瘫的是自己而不是儿子”;“我”觉得母亲的死,也是由于“她心里太苦了,上帝看她受不住了,就召她回去。”这些直接心理描写,说明儿子遭遇不幸,母亲比儿子还痛苦,充分揭示出母爱的深挚。其三是侧面烘托。文中通过叙事、抒情和议论相结合的方法,反复诉说“我”对母亲的无限思念和无比痛悔之情,处处显示出这种思念、负疚之情的难以遏制,这说明母爱已经在“我”的心中淤积成无法排解的情结,从而也就从侧面烘托出母爱那伟大而动人的力量。

文章的第三部分语句整齐划一,表现方法独特,是排比、类比、象征多种手法融合一体的体现。从修辞手法上看,这里运用了多重排比句式。作者分别用七种事物来对应四季,这每一种事物与四季的对应关系,都是用春天是什么、夏天是什么、秋天是什么、冬天是什么的排比句式来展现的。而这七个方面的对应关系,则又构成了更大一层的句式排比。因此应当说,这里是许多排比句式组成的双层排比。这里的春夏秋冬各有七种事物与之对应,共计 28 种对应关系。由于这些对应的内涵都是一些抽象的对事物对人生的感受与体验,因此我们不能把它们看作是比喻,而应当看作是类比。这 28 种对应关系,都是作者对四季的感受与对各种事物的感受之间的类比。作者铺陈这么多对应关系,不仅仅是让人们体会对四季的感受,也不仅仅是让人们体会对各种事物的感受,而是为了让人们透过这种种具体感受,领略“我”在遭遇不幸后对自然和人生的种种精细体验,领略“我”复杂的心境,坎坷的人生和沧桑的命运。从对四季和各种事物的感受,上升到对人生的体验,这是一种象征,文章第三部分的主旨,就凝聚在这种象征意义之中。排比使文章的句式整齐而富有节律,类比打开人们联想的闸门,使感受层出不穷,而象征则使联想升华,意蕴深沉而悠长。

资料链接

参考文章

《个人对生命的沉思:〈我与地坛〉》,陈思和主编《中国当代文学史》,复旦大学出版社 1999 年版。

董丽敏:《史铁生〈合欢树〉鉴赏》,贾植芳主编《现代散文鉴赏辞典》,上海辞书出版社 2003 年版。

洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社 1999 年版,第 348—349 页,第 377 页。

(方克强)

背景简介

作为生长于北方的一位青年作家,迟子建是以小说创作闻名的,她的小说以“兼备清新与神秘感的双重性”而蜚声文坛。她的散文也同样写得十分出色。大自然对她的滋养和天生的浪漫气质,使她的散文想象丰富,充满诗意。她崇拜大自然,认为“大自然是这世界上真正不朽的东西,它有呼吸,有灵性,往往会使你与它产生共鸣。”她的想象和诗意也主要来自大自然,领悟到“它的每一片绿叶和每一朵花蕾在我眼里都有非同寻常的诗意”。浪漫的气质使她的作品意蕴得到升华,她说:“浪漫气息可以使一些看似平凡的事物获得艺术上的提升,而忧愁之气则会使作家在下笔时具有一种悲天悯人的情怀。”这些都有助于我们理解本文的思想和艺术特色。

内容述评

本文实际上表达了作者的生命观。一滴水先在草茎的叶脉上,后来掉入泥土,被吸收进了稻谷里,一个女孩吃了稻谷慢慢长大,长成了女人,于是男女结合,生育小孩,这滴水又变成了奶水,滋养着孩子。女人老了,一滴水成了她眼中的泪水,泪水滴入河里,她喝河水,这滴水又在她体内循环。直至去世,她眼角的泪水又掉落到泥土里,一滴水仍然活着。“一滴水可以活多久”?作者在文中的回答是,可以永远活下去。这是一种“生生不息”的生命观。

文章中集中描写的这一滴水,其实是自然界生命存在的基本元素,它的轮回不止,形成了生命的无限循环,生命可以因此而不断地延续、转换、再生,旧的个体生命衰亡了,新的个体生命同时就在孕育,直至诞生、成长、丰富和充盈。作者观察自然界的生命时是作如此理解的,在思考人类生命的时候,她表现和歌颂了母性的伟大,自然界生命与女人的生命始终相互伴随,母性生命也是生生不息,人类借此循环往复的生命力量不断繁衍,直到永恒。作者在文章结尾写道:“她相信她与一生中所感受的最美的事物相逢了。”作者歌唱的,其实是一曲人世间最美的关于生命的颂歌。

艺术赏析

一、美丽奇特的想象世界

这是一篇童话式的散文,作者娓娓动听地给我们讲述着一个非常美丽的童话故事,文中的主人公是一个小女孩,天真未凿的小女孩与纯净透明的一滴水,构成了一个神奇的幻想世界。

文章的设想是如此神奇,构思是何等别致。因为是童话世界,作者的故事叙述和思绪展开,就可以超越现实世界的逻辑。一滴水从草叶的露珠到泥土的水分、成为稻谷里的浆汁,又变成女人体内的血水、哺育幼儿的奶水,到最后化为濒死女人的泪水重新掉入泥土,一滴水始终活着。文章结尾设想老女人过世后又变成了一个七八岁的小女孩,她又在青草叶脉上发现了一颗露珠,生而复死,死而复生,这一个周而复始的生命循环过程,真是充满着诗意的想象,实在有点出人意表。

二、隐喻象征手法的运用

本文中的“一滴水”,是一个象征性的核心意象,给本文带来了浓厚的隐喻象征意味。由于本文总体构思上运用了隐喻象征手法,就能够在表现生命主题时以小见大,写得传神。“一滴水”在作者的笔下被描绘得惟妙惟肖,淋漓尽致,让人回味无穷。例如在女孩发现一滴水的时候,“它饱满充盈,比珠子还要圆润,阳光将它照得肌肤闪亮,她在敛声屏气盯着这滴水看的时候不由发现了一只黑黑的眼睛,她的眼睛被水珠吸走了,这使她很惊讶。我有三只眼睛,两只在脸上,一只在草叶上,她这样对自己说。”这“第三只眼睛”设想奇妙,其实就是作者用来透视一滴水的生命活动奥秘的慧眼,它的隐喻性是很明显的。

就是依靠着这“第三只眼睛”,作者别具匠心地安排了一滴水与一个女人之间的象征关系。这个女人从小女孩长大到谈婚论嫁、生儿育女,直至衰老、死亡,始终与这滴水相关联:水滴经历了从露珠到露珠的循环,女人也经历了从女孩到老妇再到女孩的循环,在文章中,这两者形成了两个生命之间隐喻性的同构关系,也就是说,自然界(一滴水)的生命运动,成为了人类(女人)生命运动的美丽象征。

资料链接

有一年我过了三个春天。三月去南方,那里已是熏风拂面、草长莺飞。几日后回到哈尔滨还是白雪飘飘。四月到北京,只见满树桃红迤迤在街面上,如一道道妖烧的云霞在飞舞。逗留一周后再回哈尔滨,这里的春天才隐隐咧开了调皮的小嘴。草芽悄悄发了,嫩黄的迎春露出了舌尖,丁香的蓓蕾也熟得要绽放了。哈尔滨的春天在四月下旬初见端倪,五月才如火如荼。

一年过三个春天何其幸运。然而在前两个春天我只是匆匆过客,领略和浏览,而不是享受。只有哈尔滨的春天才让我倍觉亲切,不是因为它姗姗来迟而格外被珍惜,而是由于这里的春天与我息息相关,它的每一片绿叶和每一朵花蕾在我眼里都有非同寻常的诗意。因为它是我的栖居的城市,虽然说比起故乡,它只能退居次席,但是在城市之间,哈尔滨在我心中无疑占据首席位置。(迟子建《迟子建文集·后记》)

我们聊了很多,那些在她小说里感受到的气息——温情、透明、忧伤、纯粹、朴素……像飘拂在芦苇上的风一样柔软袭来。迟子建属于那种人和文极为吻合的作家。她的小说,尤其那些转载率极高的中短篇,都有一个过目不忘的名字:《白银那》、《日落碗窑》、《清水洗尘》、《岸上的美奴》、《花瓣饭》、《芳草在沼泽中》、《酒鬼的鱼鹰》……迟子建喜欢有气味的小说。有气味的小说,总是携带着浪漫的因子,使人读后留有回味的余地。她相信每一个优秀作家都是具有浪漫气息和忧愁气息的人——浪漫气息可以使一些看似平凡的事物获得艺术上的提升,而忧愁之气则会使作家在下笔时具有一种悲天悯人的情怀。

迟子建天性喜静。大部分时间在写作、阅读和散步中度过。她想念古人的生活,优雅、闲适、和自然亲近;不喜欢大都市,觉得城市的热闹只是表面的五光十色,反而边远的小村庄,生

活更本真、更富趣味些。比如家乡大兴安岭,每次回去都有归属的感觉。

迟子建认为小说最终的好是朴素——语言、意境、用词、生活态度,乃至人格,朴素是最高境界。朴素还是生活化的反映。

评论家们认为,迟子建小说早期纯净,后期浑厚。迟子建觉得,一个作家一成不变是非常可怕的,但变化总是悄悄的,就像一个人的成长。其实读者在作品里看到的是审美,是作家的人格魅力。我们对一部好作品的尊重,首先基于作家的人格魅力。它从另一层面给作品带来了深度。

和迟子建聊天的时候,我想起一个词:精灵。花的精灵,智慧的精灵,温暖和爱意的精灵……(陆梅《迟子建:面对磨难,更热爱写作》)

迟:我觉得自然对人的影响是非常大的。我一直认为,大自然是这世界上真正不朽的东西,它有呼吸,有灵性,往往会使你与它产生共鸣。很小的时候,我就有这种感觉了。现在我印象比较深刻的,还是童年经历中的自然画面与生活场景。比如小时候跟着家人去黑龙江捕鱼,傍晚时分,一堆堆篝火点起来了,更使得冰天雪地一片苍茫,给人非常生动和活跃的感觉。那时我根本不知道什么叫伤感,也不会想到今后去表达它,可当时就是有种说不出的感觉。现在想起这些,心中还有一种意外的感动。这种感觉促使我走上文学创作道路以后,脑海里还时常浮现出童年时家乡的山峦、河流、草滩的自然画面,似乎还能闻到花草的香气,闻到河流的气息;直接面对山峦、溪水和草滩,可以说我是在妖娆奇异的自然风景中学了三年中文专业。那时候课程不紧,每天有很多时间可以自己支配。我去图书馆看了大量的书,创作的“野心”就在不断地读书和无所事事之中渐渐长大了,而且那个时候又很爱做梦,整天多愁善感的,这好像是我最初的写作契机吧。……

方:……我觉得从创作精神上看,童话之后是神话的观点倒很符合你的小说实际。你意下如何?

迟:……但我想无论是童话色彩还是神话色彩,它们都应超越现实的丝丝雨露,该同属一个范畴的。(方守金《以自然与朴素孕育文学的精灵——迟子建访谈录》)

(方智范)

背景简介

《苦恼》写于1886年,是契诃夫早期创作中的名篇。契诃夫的创作生涯是从19世纪80年代初期开始的。这个时期,正是俄国沙皇统治最黑暗、最恐怖、最令人窒息的时期。70年代产生的俄国民粹派“到民间去”的革命运动,由于无视资本主义发展的事实,企图通过农民公社走向社会主义,终因得不到农民支持而失败。到了80年代,部分民粹派人士转而采取暗杀等手段来推翻专制制度。虽然他们刺杀了沙皇亚历山大二世,但亚历山大三世即位便开始了更加残酷的血腥镇压。革命者成批地被绞死和流放,知识分子普遍出现了绝望情绪,丧失了50年代、60年代的那种革命信念与斗争精神。悲观消极,对政治漠不关心,将社会问题置之度外,目光短浅,追求享乐和个人利益的市侩习气,像瘟疫一样迅速地蔓延着。

此时的契诃夫,目睹社会之黑暗、环境之恶劣、群众思想之麻木,愤而诉诸笔端,除了创作大量的幽默讽刺小说以揭露社会庸俗与丑恶的一面外,作者开始越来越多地以同情的笔调反映、描绘受侮辱受损害的下层人民的形象。如《哀伤》中妻子病死、自己成了残废的木匠;《万卡》中远离家乡、挨打受饿的小学徒;《风波》中被女主人无理搜查、侮辱的女家庭教师,以及《苦恼》中的这个孤独的马车夫等等。此时期的这类内容的作品与社会生活的关系甚为密切。

契诃夫擅长写短篇小说,创作数量有三四百篇之多,被认为是世界上最有影响的短篇小说家之一。当年俄国著名的现实主义画家列宾曾在写给契诃夫的信中赞叹道:“简直无法理解,从一篇如此简单、平淡甚至可以说是贫乏的小说中,怎么弄到最后竟会浮现这样不可抗拒的深刻庞大的具有人类意义的思想……我深受震惊,无限神往……您是一位多么了不起的大力士。”

内容述评

小说的中心线索是紧紧围绕着主人公马车夫姚纳的一个可怜的心愿展开的:他的儿子害热病死了,他想与人谈谈他儿子的死,倾吐一下内心的愁苦。主人公执著的内心欲望生发出了四个部分的情节。首先,他拉一个军人到维堡区去。他向军人谈起这件事,可是军人丝毫不感兴趣,急于关照他:“赶车吧,赶车吧……”“照这样走下去,明天也到不了啦。快点赶车吧!”其后,他拉三个寻欢作乐的青年上巡警桥去。青年们在车上与他开玩笑,他又想诉说自己的愁苦,可是青年们只顾与他调笑戏谑,根本不要听他的诉说。再后,已是晚上十点了。他看到一个看门人,决心与之攀谈;他遇到一个青年车夫,又想与之扯这件事。但看门人让他把车赶开,青年车夫蒙头睡觉去了,他的满腹话语仍无法吐出来。结尾部分,他睡不着,来到了马棚,看着

他那嚼草的小母马,又想起了本该接他班的儿子。于是,他把心里话统统地对马倾诉了。这是一篇读来令人心情压抑、震颤、掩卷无语的作品。作者以客观冷峻的笔墨、以小见大的手法,揭示了令人窒息的社会氛围,凸现了人不如马的昏聩现实。

孤苦伶仃的马车夫姚纳的命运,反映了当时社会底层人民孤立无援、苟延残喘的悲惨境遇。姚纳的“苦恼”是双重性的。首先是他的悲惨处境的苦恼。车夫姚纳身处社会的下层,军人可以向他发脾气,青年们随意取笑谩骂他。他生计艰难,奔波一天还得不到温饱。他的遭遇又极其不幸,老婆早已去世,儿子又新近病逝。这是一个社会地位低下、苦苦挣扎、命运悲惨的小人物形象。他的苦恼,正是当时社会压迫的结果。其次,他的苦恼更是无处言说的苦恼。对姚纳来说,最苦恼的还不是他的现实境遇,而是他的痛苦无处诉说,无人理解和同情。心灵的孤寂和折磨比现实生活的不幸更让他难以忍受。在偌大的社会中,他却找不到一个关心、同情、能分担他的苦恼的人。他只能在马身上实现他那小小的可怜的心愿。他的悲惨处境是他无处言说的社会原因,而无处言说的苦恼则更深刻地揭示与强化他的悲惨处境。

小说通过与老马车夫接触的人没有一个愿听他的倾诉的状况,抨击了那种自私自利、麻木不仁的市侩意识,也批判了这个社会的黑暗与冷酷无情。在这里,作者的笔触是向两方面展开的。一方面,那两趟坐车的顾客——军人与玩乐的青年,他们决不会花时间去听一个穷车夫的诉苦,这里有社会地位的隔膜。另一方面,姚纳决定向他的同一阶层的人——看门人与青年车夫诉说,后者竟然也同样无动于衷,这就更深刻地揭示了当时社会人与人关系中的冷漠无情已经到了何等地步!令人窒息的社会现状和集体心态终于把姚纳推向小母马,他在对马的倾诉中得到了人间得不到的安慰和同情。这不能不被认为是社会的悲哀,现实的弊端。作者在此是表明了他的反感和愤慨之情的。

这篇小说也从一个侧面折射出契诃夫当时的心境。在整个事件的叙述过程中,尤其在老马车夫姚纳只得与小母马倾诉悲苦的描绘中,契诃夫本人的那种内在的苦闷、悲哀和黯淡之情是溢于言表的。就此而言,作者在同情、愤慨、抨击和批判之余,又表现出一种看不到前途、看不到光明的无可奈何的态度,一种还在黑暗中摸索而苦无出路的心理状态。从这个意义上说,写小说主人公的“苦恼”,也是象征性地叙写了契诃夫自己的“苦恼”。

艺术赏析

通过简练的对话塑造人物性格、反映人物的内心世界,是小说重要的表现手法。契诃夫与其他一些俄国作家不同,他写人物对话,不冗长,不啰嗦,没有拖泥带水的琐细赘语,而是精当简练,不仅符合特定环境和场合下人物的性格逻辑,而且能恰当地映射出人物此时此景的内心活动。三个青年的对话显出他们寻欢作乐、玩世不恭的性格。姚纳挨了他们一巴掌还说:“嘻嘻,……这些快活的老爷!”内心正转着这样的念头:他们有兴趣和他打着玩,大概也有兴趣听他谈谈儿子。同时,姚纳的对话也反映了他老实巴交、逆来顺受的性格和急于倾诉内心愁苦的心情。这对刻画马车夫的性格特征和深层心理状态起了很大作用。

典型而有丰富内涵的细节描写极见功力,它为丰满人物形象、深化作品主题起到了推波助澜的作用。契诃夫在短篇小说的选材方面,善于以小见大,取日常小事来反映具有社会意义的深刻思想,在细节描写方面,也体现出他匠心独运的艺术才能。起篇,姚纳在昏暗的暮色中坐在车座上一动不动、任凭大雪飘落的细节,作者用“周身雪白,像是一个幽灵”,身子“伛到了活人的身子所能伛到的最大限度”来刻画,显示了主人公已经沉浸在自己的满腹心事与悲苦之

中,以至于忘掉了整个世界的形象,既生动贴切,又令人回味无穷。三个青年以二十戈比坐一趟车的细节,既写出了享乐青年的耍赖,又刻画出姚纳为苦恼压倒而无心讨价还价。他“抖动缰绳,吧哒”,含蓄而细腻地描绘出他的内心不满。无论是人物肖像的静态描绘,还是动作行为的过程写实,作者都能做到细致入微,逼真传神。因此,作品虽然没有重大的事件和曲折起伏的情节,却仍然能于平淡中启人深思,抓住读者的心灵。

小说的心理描写也是运用得当、非常出色的。姚纳在青年车夫处倾诉的要求遭到拒绝后,作者通过主人公的心理活动直接展示了他的愿望:应当讲一讲他儿子怎样得病,怎样受苦,临死前说过些什么话,怎样去世的。作者还颇有深意地交代了姚纳内心里对“娘儿们”的看法:“要是能跟娘儿们谈一谈,那就更好。她们虽然都是蠢货,可是听不上两句就会哭起来。”看似闲笔,却写出了姚纳轻视妇女的传统思想的弱点,反映了当时小人物虽孤苦无援,但地位还在妇女之上的社会现实。这又从一个侧面强化了揭露和批判现实黑暗的主题。小说结尾姚纳对马倾诉衷肠的那一番话,其实是没有听话对象的自言自语,是人物的内心独白,也属于心理描写一类。它有力地刻画了人物孤单寂寞、麻木忍受的性格,进一步深化了小人物悲惨无援的命运和社会黑暗冷漠的题旨。

契诃夫在艺术构思和具体描写中,还巧妙地将“人与人”的关系同“人与马”的关系相对比。姚纳的内心苦恼无处诉说,只能对马倾吐;军人、玩乐的青年们、看门人、青年车夫对姚纳表现出自私、冷漠和不耐烦,而小母马却“听着,闻闻主人的手”。这强烈的反差和对比,有力地控诉了社会的黑暗与丑恶。作者又运用了将人与马相对应的暗示手法。小说开头姚纳“在赶车座位上坐着,一动也不动”,与小母马“呆呆不动的姿态”极其相似,从而由“它多半在想心思”暗示出姚纳的心事重重。在姚纳每一次诉苦时,作者都有对小母马的描写,尤其是青年骂马“抽它一鞭子!”与骂人“老不死的”,“我要揍你的脖子了!”更是写出了人与马相同的悲苦命运。最后,姚纳与马相依为命,沟通情感。这些都表现了姚纳如牛马一般的社会地位和现实处境,具有强烈的震撼人心的力量和催人泪下的艺术效果。

资料链接

一、集评补选

契诃夫嘲笑个体,但不嘲笑生活,没有一个伟大的作家会对生活本身进行冰凉的嘲笑,以“人·岁月·生活”架构作品的俄国作家群更加不会。契诃夫是一个在垃圾堆般的生活里也能感受到污浊的温暖的家,他笔下那些慵懒、猥琐的人物,多半有种天真诚挚的性格,散发着温暖的气息。(所思《天边外的契诃夫》)

不同地区的作家,对契诃夫的小说也提出重新评价。最有名的可能是美国的雷蒙德·卡弗,他认为契诃夫是世界上最好的作家,契诃夫最重要的特点就是简洁。据说契诃夫有一句名言,年轻人问他写作的技巧,他说写好小说的前提是不要耍蹩脚的花招。(格非《座谈纪要(2004年9月29日)》)

二、参考文章

《永远的契诃夫——纪念契诃夫逝世一百周年专辑》,《读书》,2004年第12期。

(方克强)

背景简介

一、匈奴是我国历史上的一个游牧民族,主要活动于北方的草原和沙漠地区。按照司马迁《史记·匈奴列传》的说法,《诗经·小雅·采薇》中提到的玁狁,就是匈奴的前身。秦汉之际,匈奴族进入奴隶社会,逐渐强大起来。冒顿单于执政时,连续用兵,先后击灭了东胡、月氏、楼烦等国家或部落,统一了长城以北的广大地区,匈奴族于是强极一时,并不时向南侵犯。

西汉王朝自立国以后,就一直受到匈奴的侵扰。汉高祖刘邦曾亲率三十万大军攻伐匈奴,结果大败亏输,刘邦本人也差点被匈奴俘虏。而后的惠帝、文帝、景帝,对匈奴均采取妥协政策,以赠送大量财物换取边境安宁。然而匈奴却并不餍足,依然不断骚扰汉地,掳掠百姓。

汉武帝继位后,采取了一系列措施集权强兵,国力空前强盛,于是对匈奴发动打击。经过近五十年的大小战争,尤其是经过公元前127年、前121年、前119年的三次大战,汉王朝给匈奴以沉重打击,基本上消除了边境威胁。此后,汉王朝与匈奴虽然长期摩擦不断,但也经常互通使节以相窥探,且往往互相扣留使者以示挑衅对抗。武帝天汉元年(前100),匈奴且鞮侯单于初立,他担心汉王朝乘势袭击,便尽归所扣留的汉朝使者以示和好。就是在这样的背景下,汉武帝投桃报李,派遣苏武以中郎将的身份、持汉节将汉朝历年扣留的匈奴使者送归匈奴。

二、在汉武帝抗击匈奴的战争中,涌现出卫青、程不识、赵充国等一批著名将领,飞将军李广也是其中的一员。李广一生与匈奴打了七十余仗,战功卓著,名声远播。他的三个儿子李当户、李敢、李椒也都随父从军,驰骋沙场。班固在本文中写到的李陵,就是李广的大儿子李当户的遗腹子。

李陵早年就投身行伍,因抗击匈奴累积军功,官至侍中、骑兵团都尉。天汉二年(前99),李陵随汉武帝宠姬李夫人的哥哥贰师将军李广利出击匈奴,自告奋勇率领五千步兵作为先锋,深入敌人腹地以为诱饵,吸引匈奴主力集结,从而为李广利指挥大军围歼敌人制造战机。十余天里,李陵率所部转战千里,艰苦卓绝,最终却因李广利大军未能如期到达指定位置而反遭匈奴主力围歼,李陵本人也被俘虏,随而投降了单于(李陵其人其事可参见《史记·李将军列传》、《汉书·李广苏建传》、《汉书·李陵传》等)。

内容述评

本文较长,共有18个段落,大致可以划分为前后两个部分:从开头到第12段落为第一部分,记叙了苏武出使匈奴被扣留敌国十九年期间的一系列经历;从第13至17段落为第二部分,写苏武回到汉室后受到朝廷的奖励表彰。第18段落相对独立,系班固对苏武的赞誉,乃

《汉书》诸多人物传记末了惯有的通例。

这篇人物传记是《汉书》中的优秀篇章,作者通过叙述描写苏武出使匈奴期间所遭遇的变故、凶险、艰难等一系列经历,集中体现了他“富贵不能淫,威武不能屈,贫贱不能移”的高尚品性,颂扬了他深明大义,正气凛然,不怕牺牲,为维护国家利益和民族尊严宁折不弯、宁死不屈的气节,洋溢着感人至深的爱国热情和民族自豪感。

有必要指出的是,我们中华民族现今的国家观念和民族意识,是在秦汉以来大一统的疆域和大一统的政权基础上逐渐形成的。至汉武帝时,基本确立了以汉民族为主体的多民族的统一的中国这样一个国家观念。因此,阅读本文,还应该在这样的历史背景中,来认识苏武其人其事及《苏武传》在中华民族的爱国观念和民族意识形成与发展进程中所垂示的典范作用和所宣示的深远意义。

还有必要提请注意的,是班固对李陵的态度。作为苏武忠贞爱国的反衬,作者描述了卫律和李陵两个叛将。两人虽同为叛将,却存在着明显差异。卫律是无耻小人,死心塌地卖国求荣,为虎作伥,作恶多端;李陵既是名将后裔,自身在抗击匈奴的战争中也军功累累,他之所以投降匈奴,原因颇为复杂,有所不得已,投降之后则心存愧疚,不无悔恨。作者根据笔下人物不同的经历、处境及思想感情揭示各自的内心世界和性格特征,不仅反映出其刻画人物形象的艺术功力,也反映出他在崇尚爱国的同时,对人性的复杂、人的内心世界的复杂、汉武帝刻薄寡恩等问题的思想认识颇有深度。

艺术赏析

一、多角度多侧面的刻画映衬

本文从多个角度描写苏武被扣匈奴期间的言行事迹,显现其对汉朝廷的忠贞不渝。

一是历时之长久。苏武从汉武帝天汉元年(前100)奉诏出使匈奴,到汉昭帝始元六年(前81)回归长安,在敌国整整滞留了十九年。如本传所说“始以强壮出,及还,须发尽白”。在滞留匈奴的岁月里,无论何时何地,他始终不忘自己汉朝使者的身份,忠于职守,忠于朝廷。即便是在被匈奴流放至荒无人烟的北海牧羊,他依然“杖汉节”,“卧起操持”。当听闻汉武帝去世的噩耗时,他“南乡号哭,欧血。旦夕临”。时时处处彰显出一个汉家使节对国家、对民族的绝对忠诚。爱伦堡曾经说“时间可以改变一切”,但在苏武身上,这句名言显然失灵。

二是处境之凶险。为了逼迫苏武投降,敌人威逼利诱,软硬兼施,无所不用其极。包括派苏武的故人李陵数番前来劝说。而苏武怀抱忠贞,胸中有主,应对有术。对敌人的性命威胁,他视死如归,不怕牺牲;对敌人的利益引诱,他坚如磐石,毫不动摇;而对故人李陵委婉含蓄的劝降,他则自陈甘愿肝脑涂地、赴汤蹈火、以死报国的心迹,使李陵自惭弗如,无言以继。

三是生存之艰难。匈奴单于见苏武视死如归,不怕牺牲,因而改换策略,先是“幽置武大窖中,绝不饮食”,后又“徙武北海无人处,使牧羝,羝乳乃得归”,企图以极其恶劣的生存环境摧毁苏武的意志,逼迫他屈服。然而,苏武却无所畏惧,无比顽强坚韧:在大窖中,匈奴“绝不饮食”,他“卧啮雪与旃毛并咽之”,竟然“数日不死,匈奴以为神”;在北海牧羊时,“禀食不至”,他就“掘野鼠去草实而食之”,还练就了编织猎网、修理弓弩的本领。凭着执著的信念和坚定的意志,他顽强地活了下来,并坚持到最终回归祖国。

四是朝野之钦敬。苏武回归后,朝廷对他的奖励恩宠和王侯权臣对他的敬重推崇,也从侧面映衬出苏武的高风亮节深入人心,使这一形象更加光彩照人。尤其是麒麟阁图画十一位功

臣形象之事,班固不把它放在名列诸功臣之首的《霍光传》中而把它置于忝列末位的《苏武传》中书写,更可看出作者有意以此事彰显苏武光辉的良苦用心。清代李慈铭说:“如以后世史法论,图画麒麟阁功臣事,必当属之《霍光传》后矣。此知班氏犹得《春秋》‘微而显’,‘志而晦’之旨也。”又说:“苏武唯此一事,足以伸眉身后,故班氏特以此事系之传后,以慰千载读史者之心。良史用心之苦,非晋、宋以后史家所知。”(《越缦堂读史札记》卷五)

二、独特生动的细节描写

抓住独特生动的细节刻画人物的性格,也是《苏武传》在艺术表现上的优长。比如卫律主审虞常案时,举剑作势威胁张胜性命,“胜请降”;卫律又以同样的方式威胁苏武,苏武却岿然不动。“武不动”这一个细节,就刻画出了苏武正气凛然、视死如归的风貌。再如,匈奴幽禁苏武在大窖中,不给任何饮食,“天雨雪,武卧啮雪与旃毛并咽之,数日不死”,以如此细节突出苏武的顽强与坚韧,竟至“匈奴以为神”。又如作者写苏武在北海牧羊,以“节旄尽落”的生动细节展现他长年累月始终“杖汉节”,“卧起操持”,揭示他对汉王朝的忠诚一如既往。这些独特的细节,是苏武所“特有”的,作者正是抓住这“特有”的细节加以简洁生动的刻画,以此写出了苏武“特有”的个性。

三、运用对话揭示人物的内心世界

人物对话,是传记、小说、戏剧等文体刻画人物的重要手段。史传文因其篇幅的严格限制,对人物对话的要求就更高。《苏武传》的人物对话在以下两个方面颇为醒目。

其一是精当简要。如苏武对张胜所说的“此必及我,见犯乃死,重负国”、对常惠所说的“屈节辱命,虽生,何面目以归汉”、对卫律所说的“本无谋,又非亲属,何谓相坐”几段言辞,都要言不烦,或显现出他对事态发展的准确判断和愧对国家的深重自责;或体现出他为了不辱使命、准备舍身成仁的坚定决心;或反映出他依据事实、据理力争的处事经验和有礼有节的政治水平。而贯穿其中的,则是他深明大义、时时刻刻准备为维护国家利益和民族气节而奋勇献身的可贵精神。

其二是以对话揭示人物的内心世界。卫律对苏武说的两段话,活脱显示出他叛国投敌后不以为耻,反以为荣、贪图富贵、为虎作伥的丑恶嘴脸和肮脏灵魂。而苏武对卫律的斥责,则可见出他坚持道义、忠于祖国、不以自身生死为念、时刻以国家利益为上的高尚襟怀。从“言为心声”的角度而论,文章中李陵的几段话写得尤为出色。李陵与苏武曾是挚友,他对苏武说的话,尽管有着委婉劝说苏武投降匈奴的内在目的,但出于肺腑,自陈心迹,合乎人之常情,不无真实在内。尤其是“嗟!义士。陵与卫律之罪,上通于天”和“今足下还归,扬名于匈奴,功显于汉室……”两段话语,包蕴着惭愧、悔恨、羡慕、无奈等复杂心情,五味杂陈,百感交集,真实、深切地揭示出了人物丰富而复杂的内心世界。

资料链接

明·叶盛:《苏武传》“扬名匈奴,功显汉室”,即昌黎“春猿秋鹗”之类。(《水东日记》卷七)

清·赵翼:《史记》无《苏武传》,盖迁在时,武尚未归也。《汉书》为立传,叙次精采,千载下犹有生气,合之《李陵传》,慷慨悲凉,使迁为之,恐亦不能过也。(《廿二史札记》卷二)

清·李慈铭:苏武唯此一事,足以伸眉身后,故班氏特以此事系之传后,以慰千载读史者之心。良史用心之苦,非晋、宋以后史家所知。如以后世史法论,图画麒麟阁功臣事,必当属之

《霍光传》后矣。此知班氏犹得《春秋》“微而显”“志而晦”之旨也。（《越缦堂读史札记》卷五）

清·李景星：至苏武事，虽附其父传后，班氏却用全力叙述。其传神处，并不在太史公下。

篇中大旨，以守节不辱为主，而于中间插入卫律、李陵等事，正以反衬其节。……故黄氏震曰：“子卿之节，千古一人。”茅氏坤亦曰：“武之杖节，为汉绝世事。而班掾亦为汉绝世文也。”（《四史评议·汉书评议》）

（周圣伟）

背景简介

唐玄宗天宝十四年(755),安史之乱爆发,叛军攻下洛阳。次年,叛军又占据长安,玄宗逃往四川,其子李亨即位于灵武。在叛军的猖狂攻势面前,唐朝官吏纷纷逃跑或投降,但也涌现出一些坚持抗战、宁死不屈的英雄,领导睢阳保卫战的张巡、许远,就是他们中间的杰出代表。张巡,原为真源县令,在上司谯郡太守杨万石投降敌人后,率兵入守雍丘,叛军数万来攻,张巡英勇拒敌,屡战屡捷。继而转移阵地,驻兵宁陵。肃宗至德二年(757)正月,叛军以重兵猛攻睢阳,应太守许远的请求,张巡率部自宁陵前往援救,与许远合兵共守睢阳,担负军事指挥的重任,而许远则主管粮草供应等后勤工作。守城初期,张巡率南霁云、雷万春等战将奋勇杀敌,重创叛军,连敌方主将尹子奇也被南霁云射中左目。但是,后来敌人不断增兵,城中粮食渐少,伤亡增多,处境极度艰难。张巡派南霁云突出重围,前往临淮,向河南节度使贺兰进明求救。贺兰拥兵自重,不肯出师。南霁云转至宁陵,获三千援兵,冲入睢阳城后,仅余千人,而叛军攻势越来越猛,城中陷于绝境。当时,除贺兰进明外,谯郡许叔冀、彭城的尚衡等都有军事实力,却都袖手旁观,见死不救。据《资治通鉴》记载,睢阳城内粮食告罄,张巡、许远与士卒同食茶纸,“茶纸既尽,遂食马;马尽,罗雀掘鼠;雀鼠又尽,巡出爱妾,杀以食士,远亦杀其奴;然后括城中妇人食之,继以男子老弱。人知必死,莫有叛者”。到了十月,叛军从许远所分守的西南方攻入,睢阳遂告陷落,张巡与部将三十六人一同殉难。许远被叛军掳至洛阳,后亦遇害。张、许坚守睢阳,蔽障江淮财赋之区,且为唐朝军队重整旗鼓、发动反击,赢得了宝贵的时间。睢阳城破三日之后,唐朝援兵就赶到了,后十日,洛阳即告收复。

张、许殉国后,那些为叛军的淫威所震慑的文武官吏,为了替自己逃跑和投降的可耻行径辩解,反而散布流言蜚语,指责张、许不该死守睢阳,应转移阵地,声言与其吃人,不如保全人命,等等。张巡的友人李翰当即写了《张巡传》,上呈肃宗,褒扬张巡的忠义。李翰还撰有《进张中丞传表》,充分表彰张巡等死守睢阳的业绩,指出睢阳出现人吃人现象,实出无奈,并非有意,为受诬的英雄作了有力的申辩。

到了代宗大历年间(766—779),又有人议论所谓许远后死的问题,重新刮起诬蔑抗敌英雄的歪风。张巡的儿子张去疾以谣传为信,上书:“父巡与睢阳太守远各守一面,城陷,贼所入自远分”;“巡及将校三十余皆割心剖肌,惨毒备尽;而远与麾下无伤。故远心向背,梁、宋人皆知之”,“请追夺官爵以刷冤耻”。(《新唐书·许远传》)代宗令百官议论此事,结果认为许远为睢阳主将,被叛军押往洛阳报功,故死于张巡之后,无可非议,张、许同为忠烈,不可妄加轻重。可是,在张、许殉国五十年后,对许远后于张巡而死的问题,社会上仍有议论,藩镇割据势力依然想通过对英雄的中伤,制造分裂的舆论。有感于此,关心国家统一的韩愈写下了这篇补

叙英雄事迹、驳斥小人攻击、澄清是非、伸张正义的文章。

内容述评

本文开头交代了写作的缘由,余下的文字分为五段。

第一段驳斥许远“畏死而辞服于贼”的诬蔑。

第二段驳斥“城之陷,自远所分始”、许远应负陷城之责的谬论。此段先说明兵尽援绝,城池必从某一处被攻破的道理,然后抨击小人好诽谤他人的劣性。以上两段专为许远辩诬。

第三段驳斥“责二公以死守”的观点,首先,指出张、许不知旁人会见死不救;其次,强调此处不可守,逃到别处,同样难以守住;继而,说明率残兵羸卒,即使转移他处,也到不了目的地;接着,歌颂张、许“守一城,捍天下”的丰功伟绩;然后,怒斥小人不追究拥兵坐观者的罪行,反而“责二公以死守”,是“自比于逆乱”。此段从为张、许二人辩诬入手,以猛烈反击小人收结,竭尽转守为攻之能事。

第四段记述南霁云的事迹,分为两层:第一层叙南霁云乞师贺兰的经过,第二层写他与张巡同时殉难的情景。

第五段补叙张、许轶事,分为三层:第一层详叙张巡博学强记与英勇就义的事迹,第二层简叙许远宽厚的为人,第三层交代于嵩(讲述张、许轶事的人)之死。

综观全文,前三段侧重议论,后两段则为记叙,崇敬英雄、憎恨小人的情感流溢于字里行间,故方苞曰:“截然五段,不用钩连,而神气流注,章法浑成。”

本文热情歌颂抗击安史叛军的英雄,有力驳斥了对英雄的造谣中伤,显示出作者反对藩镇割据、维护祖国统一的坚定立场,表达了他爱憎分明的思想感情。

艺术赏析

一、叙议结合,章法浑成

本文前议后叙,看来是两大部分,但毫无脱节之感,而有融汇贯通之妙,这首先是因为作品有着赞美英雄、斥责小人的鲜明主题,不管是叙述,还是议论,都为这一主题服务。作者强烈的爱憎贯穿于文章的始末,议论时感慨愤激,不能自己,叙述处,情注笔端,动人心魄。本文的议是一种抽象的叙,通过议论,睢阳保卫战的情景,概括地呈现于读者的眼前;本文的叙则堪称形象的议,英雄壮烈献身的事迹,就是对形形色色无耻诬蔑的有力否定和对造谣中伤者的无情鞭挞。文章从第三段的议论,很自然地转入第四段的叙述,毫无突兀之感,颇得力于作者使用的“金针暗度”的手法。在上段的议论中,作者指出,必须追究“相环”于睢阳城的“擅强兵坐而观者”的责任,在下段的叙述中,即以贺兰进明“不肯出师救”的例子证明实有其事,并寓严厉的谴责于形象的描写中。前后衔接之紧密,可谓天衣无缝。

文章的前半部分虽然侧重于议论,但议论中亦有简要的叙事,体现出夹叙夹议的特点。如作者写道:“远虽才若不及巡者,开门纳巡,位本在巡上。授之柄而处其下,无所疑忌,竟与巡俱守死,成功名,城陷而虏,与巡死先后异耳。”这基本上是叙述,但含有议论的成分,强调许远与张巡都是坚强不屈而成就了功名的,所不同者,只不过就义时间有先后而已。下文“远诚畏死,何苦守尺寸之地,食其所爱之肉,以与贼抗而不降乎”,乃慷慨激昂之议论,其中也包含有对许远等竭力奋战、宁死不降的史实的叙述。总之,叙议结合之紧密,在文中已经达到了融为

一体、不可分割的程度。

本文章法之浑成,还表现为全篇注意扣住开头所提到的缺憾做文章以及前后呼应得十分巧妙自然。作者在篇首交代:“得李翰所为《张巡传》”,“此传颇详密,然尚恨有阙者:不为许远立传”。后文即以大段篇幅展开议论,带出许远让位授权,与张巡一起死守睢阳的事迹,篇末又作一补充:“远宽厚长者,貌如其心……死时年四十九。”巧妙地为许远立了传。而南霁云的事迹和关于张巡的轶闻,亦即作者所谓“尚恨有阙者”,篇中均刻意加以描写。文章前幅议论至感慨处,作者叹息道:“如巡、远之所成就,如此卓卓,犹不得免,其他则又何说。”末幅则述及于嵩被杀、含冤而死的不幸命运,可谓前有伏笔,后有照应。本文以“愈与吴郡张籍阅家中旧书”发端,而以“张籍云”收结,末段的轶事均出自张籍之口,前后关联,遥相呼应,构思甚为巧妙。

二、场面生动,形象传神

本文通过若干精彩场面的描写,刻画英雄的形象。其中,南霁云乞师于贺兰进明的描写一向最为脍炙人口。贺兰不肯出兵,但爱南霁云勇武豪壮,有笼络其为已效力之意,于是设酒席宴请霁云。文中精心描写了南霁云慷慨陈词、拔刀断指和抽矢射塔三个场面,歌颂英雄的凛然正气,赞美其忠肝义胆,场面之生动,形象之传神,均可与《史记》中的许多令人叹为观止的描写相媲美。

作者重视对人物语言和行动的刻画。南霁云在贺兰进明宴会上的讲话,文中是这样描写的:“云来时,睢阳之人,不食月余日矣!云虽欲独食,义不忍;虽食,且不下咽!”三个“食”字,顿为两层,显得强调而有力,加上两个“虽……不”句式的连用,将南霁云时刻挂念着围城中父老和同伴们的心理、赤诚报国不图个人好处的品质,生动地刻画了出来。至于“拔所佩刀,断一指,血淋漓,以示贺兰”的动作描写,体现出霁云刚烈无比的气概和激愤难抑的感情,令人触目惊心。而在义愤填膺地抽出箭来奋力射向佛塔之后,霁云发出的豪壮誓言更是掷地有声:“吾归破贼,必灭贺兰!此矢所以志也。”栩栩如生的英雄形象呼之欲出。

在这段笔酣墨饱的文字里,作者还运用了衬托的手法以描绘英雄光彩照人的形象。贺兰进明可耻的居心与卑鄙的行径,衬托出南霁云的磊落胸怀和高尚品德;“一座大惊,皆感激为云泣下”的表现,衬托出南霁云拔刀断指行为的壮烈感人,而作者“过泗州,船上人犹指以相语”的插叙,将霁云射塔明志的豪壮举动,衬托得如在目前。

本文中,关于张巡就义时的场面描写也很动人:“及城陷,贼缚巡等数十人坐,且将戮。巡起旋,其众见巡起,或起或泣。巡曰:‘汝勿怖!死,命也。’众泣不能仰视。巡就戮时,颜色不乱,阳阳如平常。”通过对张巡言语、神态的描写和以众人的动作、表情相衬托,睢阳保卫战的领导者的形象跃然纸上。

资料链接

一、集评补选

通篇句、字、气,皆太史公髓,非昌黎本色。今书画家亦有效人而得其解者,此正见其无可处。(明·茅坤《唐宋八大家文钞》)

二、相关作品

守睢阳诗

张巡

接战春来苦,孤城日渐危。合围侔月晕,分守若鱼丽。

屡厌黄尘起，时将白羽麾。裹创犹出阵，饮血更登陴。
忠信应难敌，坚贞谅不移。无人报天子，心计欲何施。

（方智范）

背景简介

柳宗元是一位在政治斗争中坚持独立人格的政治家,他心目中的人格理想属于儒家范畴。这一人格理想,在他通过实地考察,了解了当朝一位正直官吏段秀实的事迹后,便变得有血有肉起来。一篇《段太尉逸事状》,用严谨深稳的写实笔墨,塑造了一个既刚勇又仁信,而且坚持政治节操的“儒者”的典型。

唐德宗建中四年(783),泾原士兵在京师哗变,德宗仓皇出奔,叛军遂拥戴原卢龙节度使朱泚为帝,段秀实当时在朝中,被召议事,突然奋起以朝笏猛击朱泚之额,终被杀害。对于数十年前段秀实维护国家统一的忠勇行为,柳宗元深为敬仰,但朝中却有小人散布流言,中伤英烈,这激起他的莫大愤慨。柳宗元年轻时曾在段秀实生前任职过的邠州一带游览考察,从老年军士处搜集到不少段秀实的生平逸事,深知其一贯为人。他在《与史官韩愈致段秀实太尉逸事书》中说明了写作《段太尉逸事状》的动因:“太尉大节,古固无有,然人以为偶一奋,遂名无穷。今大不然,太尉自有难在军中,其处心未尝亏侧,其莅事无一不可纪。会在下名未达,以故不闻,非直以一时取笏为谅(信)也。”为使小人诽谤不攻自破,柳宗元不让愤慨之情激于外,而是用事实本身说话,以见段秀实之刚勇决非一时冲动,而出于其性格之必然。也就是说,他力图在叙事中寓褒贬,别善恶,体现出自己的感情倾向。在本文中,柳宗元正是通过对事实作严谨深稳的记叙,对人物之间的关系作适当的配置,对叙事顺序作巧妙的安排,来实现他的写作意图的。

内容述评

段秀实的性格是多侧面的,作者于文末作了如下说明:“太尉为人姁姁,常低首拱手行步,言气卑弱,未尝以色待物;人视之,儒者也。遇不可,必达其志,决非偶然者。”“决非偶然”四字,为一篇之题窍。外柔内刚,勇毅寓于平易之中,是段秀实的个性特征。如能抓住其个性特征,表现人物性格之多侧面,就能体现“决非偶然”的题窍。柳宗元精心择取了人物生平行事中三个事件,分别从“勇”、“仁”、“节”三个方面塑造段秀实的形象。

第一个事件:勇服郭晞。

这是全文写得最为详密的事件,因为“勇”是段秀实性格的基本面,需倾全力给予表现。事件的起因是郭晞部下“肆志”:“日群行丐取于市,不嗛,辄奋击折人手足,椎釜鬲瓮盎盈道上,袒臂徐去,至撞杀孕妇人。”作者不惜笔墨,将击碎的瓦器名称一一举出,以在读者眼前呈现碎片狼藉遍地的具体景观,再加上反复斟酌而下的“盈”字、“徐”字,极写悍卒倚仗骄将威

势,暴行累累却又若无其事的无赖情状,憎恶之情见于言外。

接写事件的发展——段秀实自荐平乱。段秀实借十七军士再度作恶之机,使出“杀手锏”,果断地以军法惩处了凶手,“皆断头注槊上,植市门外”。清末学者林纾评曰:“工夫在用一‘注’字、‘植’字,光色灿然动目。”因为这两个动词,十分有力地突现了人物不畏强暴,敢撩虎须的性格光彩。这是一写其“勇”。

接着,事件进入高潮——段秀实诣营陈辞。为了刻画段秀实的临危不惧,正气凛然,作者以酣畅淋漓的笔墨,展示了一场义与不义之间的正面较量。一边是郭晞部下“一营大噪,尽甲”,剑拔弩张,如临大敌;另一边呢?先是“孝德使数十人从太尉,太尉尽辞去”,继之“解佩刀”,再者“选老嫠者一人持马”,末又“笑且入曰:‘杀一老卒,何甲也?吾戴吾头来矣!’”一而再,再而三,层层加码,反复渲染,使一个浑身是胆、百死无惧的人物形象跃然纸上,焕发出洋洋生气。尤其“吾戴吾头”一句,人物声口毕现。后来宋祁编《新唐书》转录此句,以为冗沓,删去一个“吾”字,如细味之,这样改减色不少。然后写段秀实义正辞严地对郭晞晓以利害:“副元帅勋塞天地,当务始终。今尚书恣卒为暴,暴且乱,乱天子边,欲谁归罪?罪且及副元帅。”这里,作者采用了上递下接、蝉联而下的句式,使段秀实的慷慨陈辞愈显推理严密,无懈可击,读来觉有雄辩的逻辑力量。这是二写其“勇”。最后,郭晞心悦诚服,再拜谢罪,事件已近结局,作者却又作一余波,出人意表地增写段秀实请求留宿营中一节,点缀传神,意味无穷,这是三写其“勇”,给人物性格又添加了一道特异的光彩。

第二个事件:仁愧焦令谿。

段秀实非唯以刚勇取胜一时,还具有慈祥恺悌的爱民之心。这一段,作者写得神气内敛,笔法周详:“即自取水洗去血,裂裳衣疮,手注善药,旦夕自哺农者,然后食。取骑马卖,市谷代偿,使勿知。”前面一事重在晓之以理,此事则重在感之以诚,故写得极温婉,极从容,不避琐细,通过对段秀实一系列外在行动的叙述,传神写心,展示他对农者的哀悯之情。写这一事件的结局,作者又变换手法,让第三者——淮西寓军帅尹少荣出场,怒斥焦令谿“不敬”、“不耻”、“不愧”,疾言厉色,淋漓痛快,人物语言极尽恣肆迸泻之能事,恰恰与段秀实“言气卑弱”的行为前后映衬,别饶一番情趣。

第三个事件:节显治事堂。

读者会发现,与前两段相比,这段写得比较简略,这是因为段秀实以朝笏击朱泚一事,尽人皆知,而作为逸事状,“则但录其逸者,其所已载,不必详焉”(徐师曾《文体明辨序说》)。本文既意在着重说明其非“武人一时奋不虑死,以取名天下”,故选择段秀实早就洞察朱泚的叵测居心,拒不受礼,栖之梁木的逸事,作为对正史的补充,这是极见人物精神品质的一笔。斯人虽逝,而大纛三百匹“其故封识具存”。的确,段秀实的气节,不仅表现在大处、著处,而且见于小处、微处,见微而知著,人物形象更加光焰逼人。

艺术赏析

全文截然三段,不加钩连,但事断而情不断,客观的叙述中隐含着作者深沉的歌颂之情。在艺术表现上,这里值得专门指出的有两点。

一、次要人物对英雄的陪衬

本篇人物描写的成功,还在于作者对人物之间的关系作了适当的配置。主要人物段秀实的性格光彩,除从上述的事件和场面中得到形象生动的表现外,也借次要人物的多方陪衬而得

以强化。作者在每一个事件中,都配置了一个次要人物,作为段秀实的对立面或陪衬。勇服郭晞一段中的邠宁节度使白孝德,是段秀实的顶头上司、地方长官,他在暴行面前居然“戚不敢言”,在哗变将起时,又“震恐”异常,徒唤“奈何”。写其软弱无勇,虽仅寥寥数笔,却对段秀实的刚勇个性作了有力的反衬。仁愧焦令谌一段中,作者又写了焦令谌的暴戾横蛮:“谌盛怒,召农者曰:‘我畏段某耶?何敢言我!’取判铺背上,以大杖击二十,垂死,舆来庭中。”这与段秀实的仁爱之心又适成对照。写事件的结局,焦令谌终于“大愧流汗,不能食,曰:‘吾终不可以见段公!’一夕,自恨死。”据宋人注柳集引《段公别传》,大历八年(773)焦令谌尚在世,则焦令谌之死,柳宗元可能得之误传。但我们是否也可以这样设想,这是作者有意笔补造化,颊上添毫,以此来突出段秀实的儒者性格。在节显治事堂一段中,同样因写了朱泚之卑劣,而使段秀实的高风亮节显得更加鲜明。

二、记叙事件采用倒叙手法

第一、二两个事件,不按发生的时间顺序记叙,却先后倒置,这也是颇具艺术匠心的安排。

首先,从写作动因看,作者为反击朝廷小人诽谤,需强调段秀实“遇不可,必达其志,决非偶然者”,那么勇服郭晞一事最能体现“必达其志”的无畏性格,作为英雄的非凡胆略。

其次,从性格表现看,段秀实性格的“勇”、“仁”、“节”这三个方面中,刚勇坚毅是其基本方面:在尖锐激烈的矛盾冲突中,这一性格基本方面表现得最为突出,将勇服郭晞一事放在前面叙述,可以一开始就赫然树立起段秀实神威凛然的形象。

再从艺术效果看,勇服郭晞这一事件故事性很强,先写剑拔弩张的气氛、激烈的对抗场面,往往能先声夺人,一下子震慑人心,予读者以强烈印象。然后写段秀实对百姓的婉婉之态、拳拳之意,便会使文章产生一种先张后弛的节奏和韵味,符合读者的欣赏心理。林纾《韩柳文研究法》评曰:“后先倒叙,似疾雷迅电过后,却见朗月当空,使观者改容,是叙事妙处。”这种形象的直觉感受,是颇得作者文心的。

资料链接

笔力老健,真有作史手段。(宋·楼昉《崇古文诀》)

段公忠义明决,叙得凛凛有生气。文笔酷似子长,欧、苏亦未易得此古峭也。先杀十七人,而后见晞,事似太爽快,近危道,公盖知晞可与言者,又不如此而先见晞,恐不足以弥之,然公是时义激于中,生死总不计及。不然,笏击逆泚,岂自分不死耶?(清·蔡世远《古文雅正》)

(方智范)

背景简介

文章题为《读顾准》，且笔墨精约，不对顾准其人其事作进一步了解，是难有深切体悟的，故而作如下补叙。

顾准出身贫寒，十二岁到上海立信会计事务所当练习生，十五岁即以其在会计学方面的造诣崭露头角，被誉为奇特的少年天才；随后写出多部会计学著作，成为知名会计学家。

1930年，他发起组织秘密的马克思主义学习小组——进社，后转入中国民族武卫会，并担任武卫会上海分会主席。1935年加入共产党，历任多级党政干部。上海解放后，任第一届市财政局局长兼税务局长，在把从国民党手中接过的烂摊子迅速改造成支持中央财政最大工商城市的过程中，作出优异贡献。

1952年的三反运动中，顾准因主张依税法税率征税，不同意“运动式征税”，受撤销党内外一切职务处分。

1956年在中国社科院经济研究所潜心研究商品、货币、市场，发表《试论社会主义制度下商品生产和价值规律》长文，成为我国提出社会主义条件下市场经济论的第一人。

1957年，顾准被划为右派分子。在改造中，他仍钻研、思考中国社会经济、政治的诸多重大问题，写出专著，提出许多独到而深刻的见解。

1965年，因在清华大学读书的外甥与几个同学建立的现代马克思主义研究会被视为组织反动小集团，顾准受牵连，再次被划为右派。

在随后的“文革”中，顾准肉体和精神上均遭受残酷迫害，以至于在强大压力下，妻子被迫离婚，而后自杀，五个子女也不得不与他断绝关系。

1974年12月3日，顾准因肺癌在北京逝世。临终，给病床前的弟子吴敬琏的最后一句话是“中国的神武景气终将到来”，并要吴“待时守机”。

内容述评

“顾准是我们这个时代真正的英雄”，这就是本文的主旨。要理解和阐发这个主旨，应当从“英雄”和“悲剧”两个方面入手。

说顾准是英雄，包含着两个层面的内涵：一是业绩，二是精神。

说业绩，主要体现为他是“一个能够照耀别人的发光体”。这发光，首先体现为干什么什么出色：出色的会计学家，出色的地下工作者，出色的财政局长兼税务局长，出色的经济学家，还有在“文革”“地狱”中的种种出色思考等等；进而体现在他总是有石破天惊的见解：主张多

元,反对东方专制主义,强调防止当权者发展成皇帝和朝廷,肯定斯巴达精神必然导致“形式主义和伪善”,认为中国不能自发产生资本主义,等等。

最可贵也更令人佩服和崇尚的是顾准精神。这精神,“是一个在黑暗中,在无边际的茫茫森林中,掏出自己的心来燃烧着照亮人们前进道路的形象”。这个形象的精神处处光彩照人:科学、民主精神,爱真理而置生命于度外的精神,锲而不舍的精神,为“人类”服务的精神,特立独行的创造精神等等。特别是当我们深深地体会到他这些业绩、创造,都是在屡遭政治运动摧残、始终承受着巨大精神痛苦的情况下顽强迸发出来的,就更能体悟到顾准精神是真正的为追求真理而献身的英雄本色。

顾准是个“真正的悲剧英雄”。这悲剧既有“悲凉”之意,更有“悲壮”之魂,这就是文中所说的,“二十年前”他“给我的感觉是孤苦、悲凉”,“今天”“读顾准”后,“我的感觉不再仅仅是悲凉,而更多的是悲壮”。这是极度惨痛中的豪壮。

作者没有直接渲染顾准的悲凉,因为他终生“多灾多难”的事实都在那里摆着:工作卓有成效却被撤销党内外一切职务,两次被打成右派,“文革”期间的身心摧残、亲人离散……可以想见,他是在怎样的精神痛苦中孤独地思考,艰难地挣扎着前行。作者也没有直接张扬顾准的悲壮,因为他那些出色的业绩,那些睿智而深刻的思考和见解,那些独到而尖锐的发问,那些振聋发聩的呼喊,那种坚韧不拔的大无畏精神,都在证明和彰显着他的悲中之壮,而且壮得穿透黑暗,壮得“光芒四射”。

顾准的悲剧是社会的悲剧、时代的悲剧。在那个极左思潮泛滥成灾的时代,特别是“在四人帮统治的最黑暗的时期”,顾准只是千百万既悲且壮者之中一个震撼人心乃至不能不令人拍案而起的典型。他“是在不允许发光的时候发了光”,所以只能是凄惨、悲凉;然而他又是“在被再三剥夺了发光权利的时候仍然顽强地发光”,所以就显得特别崇高。今天,顾准的诸多见解,已经或者正在被实践所证实;但他的悲惨命运还在提醒我们,不能忘记极左思潮给我们的国家和人民带来的深重灾难;他的精神也正在激励着我们进一步改革开放,为实现璀璨的中国梦而顽强奋斗。文中说,“甚至直到现在,顾准那颗燃烧的心仍然光芒四射”,“中国最需要这种精神”,这就是作者写这篇文章的用意。

艺术赏析

这是一篇高屋建瓴、内涵丰赡、笔墨精炼的短文。

文章的整体建构,看似因情而起、信马由缰,实则颇具匠心。行文有两条线索,一条是顾准的出色业绩,一条是他的悲惨命运,只是前者明写,后者暗含。明写,是用两个蕴意丰富的隐喻和两段简洁的要点罗列,把出色的业绩张扬得鲜明而充分,从而使顾准的形象十分饱满。暗含,则是在明写的间隙中,用“悲凉”、“悲剧”、“多灾多难”等词语略加点拨,让他的悲惨遭遇在人们的想象中思而得之。这样处理,或许是由于悲惨的事实俱在,早已播扬四海,无须多说,也不忍多说。这明、暗两条线索在行文中交织着向前推进,终于在文章最后凝聚成振聋发聩的最强音——“最可贵的顾准精神”;而且通过明暗互补、以悲衬壮,顾准精神显得更加崇高而坚韧,从而收到了水涨船高、相反相成的艺术效果。

最引人瞩目的是那两个隐喻:一个是宇宙的发光体,一个是神奇英雄丹柯。前者用“能够照耀别人的发光体”作喻,不仅领启了顾准一生的光辉业绩和崇高精神,而且由此生发开去,连类到“只允许某些人或某个人发光,而剥夺了其他人发光的权利”,连类到“天上只允许有一

个太阳,其他只能被其光辉照耀;太阳之外的发光体,都是‘罪恶’的存在”,从而直击那个极左时代的要害,令人浮想联翩。后者用“在黑暗中”,“掏出自己的心来燃烧着照亮人们前进道路的形象”,象征着顾准那赤诚的炽热的为真理而献身的灵魂,令人心神激荡。这两个隐喻鲜明、强劲,象征意味浓郁,言外之意无穷,充满盎然的诗意。

这是一篇文字简洁、意理酣畅的读后感。除了文章开头对顾准“瘦瘦的”身影和“目不旁视”的神态点染两句,让人惊叹他那弱小的躯体内怎能蕴含着那么多的智慧和那么大的能量外,再没有具体描绘。特别是他的出色业绩、独到见解和崇高精神,都是那样的丰富而动人,但作者却只用三段近于排比的句式,进行了似乎是点到为止的概括。然而正是这简洁明快的罗列,才在最简省的文字中容纳了最多的内涵,做到了精要无遗;而在这些简省的文字中,作者又推敲字句,精选概念,将最重要的关节和意义突现出来,不仅准确到位,而且留有余地,让人时时能够感悟到更多的东西。

这篇文章,显然是作者在阅读顾准的著述之后,从难以抑止的激动心情中流淌出来的。虽然运用的不是抒情笔调,但读着它,却始终能感受到文字下面有一股激情在奔突。这固然是由于顾准的事迹和命运实在撼动人心,但也是来自作者对极左思潮的极度憎恶和对顾准的由衷“佩服”和“崇尚”。不过,作者是一个著名的文艺理论家,他不想用廉价的眼泪来换取人们的同情,而更愿意背负着历史的惨痛作深入的思考,因为满怀真情的理性思考更深刻,更给力,因而也就会更长久。

大道必简,于本文可见一斑。

资料链接

我要说这是我近年来所读到的一本最好的著作(指顾准的《从理想主义到经验主义》)。作者才气横溢,见解深邃,知识渊博,令人为之折服。许多问题一经作者提出,就再也无法摆脱掉。他促使你思考,促使你反省并检验由于习惯惰性一直扎根在你头脑深处的既定看法。(王元化为顾准《从理想主义到经验主义》所写的“序”)

(顾准)对个人的浮沉荣辱已毫无牵挂,所以才超脱于地位、名誉、个人幸福之外,好像吐丝至死的蚕、燃烧成灰的烛一样,为了完成自己的使命感和责任感,义无反顾,至死方休。所以,在造神运动席卷全国的时候,他是最早清醒地反对个人迷信的人;在“凡是”思想风靡思想界的时候,他是最早冲破教条主义的人。(同上)

顾准对于从1917年到1967年半个世纪的历史,包括理论的得失、革命的挫折、新问题的出现,都作了思索,显示了疾虚妄、求真知的独立精神。(王元化书赠罗振胜条幅)

学识渊博,言辞犀利,只是顾准的外部特征,作为思想家,顾准的内在特征是对中国和世界历史中的一系列重大问题提出了自己的独到见解,言人所未言。(吴敬琏《中国需要这样的思想家》)

顾准是一座巍然屹立、高耸入云的山峰。不管是在天赋的聪明才智方面,还是在道德文章方面,我们都不一定能接近他所达到的境界。(同上)

有人说,自进入二十世纪下半期以来,中国就再也产生不出独创的、批判的思想家了。这话并不尽然,我们有顾准。(李慎之《点燃自己照破黑暗的人》)

(陶型传)

背景简介

采石矶大捷之后,南宋军民极受鼓舞,宋高宗起用抗金派大臣张浚判建康府兼行宫留守,当时张孝祥在张浚幕府。到孝宗时,张浚和张孝祥重新受到重用,但随即受主和派诋毁,张浚罢判福州,张孝祥也受牵连而落职,回到芜湖家中。宋孝宗乾道元年(1165),因主和派失势,张孝祥得以复官,任静江(今广西桂林)知府,兼广南西路经略安抚使。在知府任上一年时间,乾道二年(1166),又遭到毁谤而罢官,再次经历了仕途的险恶。他七月由桂林北归,一路泛湘江,过衡阳,登衡山祝融峰,自长沙经湘阴,中秋之夜到洞庭湖畔,系舟金沙堆下,作此词,时年35岁。

内容述评

这首《念奴娇·过洞庭》词,可以看成是词人受到政治打击之后表明心迹之作。

当时,张孝祥的心情是十分复杂的。一方面,张孝祥自认为忠君报国之心对天可表,在离任饯别时作的诗中,他曾写有“伏枥壮心犹未已,须君为我请长缨”的豪壮诗句;另一方面,他又深感世路的崎岖、只身漂泊的孤寂,常常念家思归,作于此后不久的《念奴娇》词即说:“一叶扁舟,谁念我、今日天涯漂泊?平楚南来,大江东去,处处风波恶。吴中何地?满怀俱是离索。”从中可以较真切地看到他当时充满矛盾和痛苦的心境。

这首词把重点放在抒发内心情怀上,突出描写了自我人格的高洁。所以抒情主人公的形象十分突出,甚至被高度纯净化了。上片“表里俱澄澈”一句,语涉双关,既是描绘自然界的景色,天上是银河和皓月的光辉,下界是洞庭湖水的明亮如镜;又是词人的自我写照,意谓从外表到内心都晶莹剔透,毫无尘心杂念。这句可称为全篇的“词眼”,足以照映词的前后文字,如清刘熙载《艺概·词曲概》所说:“余谓眼乃神光所聚,故有通体之眼,有数句之眼,前前后后无不待眼光照映。”分析词中表现的词人内心活动,大致有几个方面:

“应念岭海经年”,概括地写出了在桂林一年的复杂心情,当然也包括这次罢官的经历,词人心中其实是有点忿忿不平的。但这种牢骚情绪不是这首词要表现的重点,故一笔带过。

“孤光自照,肝肺(胆)皆冰雪”,这层意思承上片“表里俱澄澈”一句而来。称月光为“孤光”,让月亮也染上了一点主观情感色彩。当然自己的高洁人格,也借一轮朗月而显得更加澄澈无滓了。顺理成章地,用“冰雪”来形容肝胆肺腑,极度凸显出一种光明磊落,甚至还有那么一点孤芳自赏的人格特征。

“短发萧骚襟袖冷,稳泛沧浪空阔”,这里从字句表面理解,是“任凭风浪起,稳坐钓鱼船”

的意思,结合词人当时的遭遇,可以把它看成是经历政治风波后的自我安慰。但是,细味“沧浪”一词的含义,我们先会联想到“沧浪之水清兮,可以濯我缨”的古歌,“振衣千仞冈,濯足万里流”的诗意,这就与人格表现相联系了;放舟沧浪,又暗含有苏轼“纵一苇之所如,凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风,而不知其所止;飘飘乎如遗世独立,羽化而登仙”的意蕴,中间包含了一层出世之想。

“尽吸(挹)西江,细斟北斗,万象为宾客。”这是借禅宗话头表达的透悟之语。当词人摆脱了一时的挫折和不快,在泛舟时产生了遗世独立的念头,其主体的精神世界就在心理幻觉中得到扩张,似乎能驱遣天地万物,词人自己也仿佛独立于天地之间了。

以上几层意思,组合起来就构成了这首词所表现的“表里俱澄澈”这一人格之美的内涵。

艺术赏析

一、物境与心境的融合

词的上片侧重描写物境,下片侧重描写心境。但两者并非分离为二,而是合二为一,也就是物境与心境互相映射,达到了高度的融合。用清代词学家黄苏的话来说:“从舟中人心迹与湖光映带写,隐现离合,不可端倪,镜花水月,是二是一。”

上片主要是描写物境。在词人笔下,洞庭湖风平浪静,如玉鉴琼田;皓月与银河在天上交相辉映,一片澄澈,天上地下,水天一色,构成了空灵的意境。用词中之语来概括,就是“表里俱澄澈”。“表”即外界,“里”即内心。澄澈,就是纤尘不染。这既可以指洞庭湖景色(物境),也可以用来形容词人的心境。

再看下片对心境的描绘,词人自身人格的超拔、胸襟的磊落、怀想的邈远,在词中得到充分的展露。宋陈应行评此词:“读之冷然洒然,真非烟火食人辞语。予虽不及识荆,然其潇散出尘之姿,自在如神之笔,迈往凌云之气,犹可以想见也。”词人当被罢职北归、前途不可逆料之际,既不写仕宦之险恶,也不写个人之牢骚,唯写此心,对天可表,所谓“肝胆皆冰雪”是也。

作为上下片过渡的“悠然心会,妙处难与君说”两句,沟通了物境与心境两个方面,表达了词人此时获得的十分微妙的心理感受,这种感受其实就是物境与心境的高度融合,借用中国古代哲学理念,可以叫做“天人合一”。清宋翔凤评论这两句时说“惜朝廷难与畅陈此理”,意思是这里的“君”实指当朝皇帝宋孝宗,“难与君说”意谓难以对皇帝说清恢复大计,这显然是常州派穿凿附会的解词痼疾的又一次表现。

二、超现实的想象

这首词写游览洞庭湖,但几乎没有纪实的成分,给人的感觉是清虚而空灵,真如神仙出世,形骸尽捐,暗示了词人精神上崇高的、邈远的追求。我们读张孝祥作于同时的《观月记》、《金沙堆赋》及诗作,包括他作这首词前后不久所写的另一首《念奴娇》词(星沙初下),里面都有一些写实的句子。而这首词的写景,基本采用了虚写的手法,也就是主要通过超现实的想象来构成词的意境。黄苏在谈到这首词采用的艺术手法和特色时,认为:“写景不能绘情,必少佳致。此题咏洞庭,若只就洞庭落想,纵写得壮观,亦觉寡味。”此词的好处,正在不专于洞庭湖景物上落想,词人的想象天地极大拓展,大到简直可以包容乾坤,也就是潘游龙评语所说:“即乾坤不知上下也。”黄苏用“神采高骞,兴会洋溢”八个字来形容,查礼则说“皆神来之笔,非思议所及”,都恰当概括了这种超现实想象的特点。

词中显然化用了苏轼《赤壁赋》文意。苏轼赋的景物描写,集中于江水、清风和明月三个

意象,展现了空灵澄澈的意境,而不着意在模山范水、刻画具体的景物;同时又表现了抒情主体潇洒超脱、融入自然怀抱的精神追求,这些都被化用到了《念奴娇》词中。

这首词的用典不多,集中在“尽吸(挹)西江,细斟北斗,万象为宾客”三句。试想,词人要吸尽长江的浩荡江水,用天上的北斗星作为酒器,邀约天地万物作为陪同的宾客,这种幕天席地、神游宇宙、以奴仆命风月的精神状态,是出于何等浪漫神奇的想象!我们读此三句,已经感觉不到其中用了禅宗和《诗经》的典故,只是被词人创造的非凡的想象世界所深深震撼了。

资料链接

一、集评补选

张于湖尝舟过洞庭,月照龙堆,金沙荡射。公得意命酒,唱歌所作词,呼群吏而酌之,曰:“亦人子也。”其坦率皆类此。(宋·叶绍翁《四朝闻见录》)

孤光自照下非唯形骸尽捐,即乾坤不知上下也。(明·潘游龙《精选古今诗余醉》一)

《念奴娇·过洞庭》一解,最为世所称诵。其中如“玉界(按:此从别本)琼田三万顷……表里俱澄澈”,又云“短发萧骚襟袖冷……不知今夕何夕!”皆神来之句,非思议所及也。(清·查礼《铜鼓书堂词话》)

南宋词人,系情旧京,凡言归路,言家山,言故国,皆恨中原隔绝,此周公谨氏《绝妙好词》所由选也。公谨生宋之末造,见韩侂胄函首,知恢复非易言,故所选以张于湖为首。……于湖《念奴娇》词云:“悠然心会,妙处难与君说。”亦惜朝廷难与畅陈此理也。(清·宋翔凤《乐府余论》)

二、序跋

夫镂玉雕琼,裁花剪叶,唐宋词人非不美也,然粉泽之工,反累正气。东坡虑其不幸而溺乎彼,故援而止之,惟恐不及。其后元祐诸公,嬉弄乐府,寓以诗人句法,无一毫浮靡之气,实自东坡发之也。于湖紫微张公之词,同一关键。(宋·汤衡《张紫微雅词序》)

紫微张公孝祥,姓字风雷于一世,辞采日星于郡国。其出入皇王,纵横礼乐,固已见于万言之陞对。其判花视草,演丝为纶,固已形于尺一之诏书。至于托物寄情,弄翰戏墨,融取乐府之遗意,铸为豪端之妙词,前无古人,后无来者,散落人间,今不知其几也。比游荆湖间,得公《于湖集》所作长短句凡数百篇,读之泠然洒然,真非烟火食人辞语。予虽不及识荆,然其潇散出尘之姿,自在如神之笔,迈往凌云之气,犹可以想见也。(宋·陈应行《于湖先生雅词序》)

三、相关作品

洞庭之野,吞楚七泽,乘秋而霁,天水一色。登高桅以挂席兮,插余舟之两翼。凌长风以破浪兮,骇掀舞于一叶。横中流而北望兮,何黄金之突兀?触白日以腾耀兮,疑波神之泛宅。舟人告余曰:“此金沙堆也。”(张孝祥《金沙堆赋》)

盖余以八月之望过洞庭,天无纤云,月白如昼。沙当洞庭、青草之中,其高十仞,四环之水,近者犹数百里。余系舟工其下,尽却童隶而登焉。沙之色正黄,与月相夺。水如玉盘,沙如金积,光彩激射,体寒目眩,阆风、瑶台、广寒之宫,虽未尝身至其地,当亦如是而止耳。(张孝祥《观月记》)

(方智范)

背景简介

本文写作年代不详,有关鲁亮侪其人其事的信息亦仅止于本篇,故此本栏暂付阙如。

内容述评

本文围绕鲁亮侪奉命摘取中牟县令李某官印一事,塑造出了一个尊重民心,尊重事实,不计较自身名利,不按照常规待人接物,坦荡磊落,超拔洒脱的奇男子形象。

鲁亮侪此番去中牟系奉命公干,原本完全可以照章行事。然而,他却自作主张微服察访。在途中,听到中牟县的父老乡亲 and 士人书生交口称赞县令李某为贤明的好官,他“心敬之”;到达中牟县衙后“见李貌温温奇雅”,又了解到所谓李某挪用官银的真相其实是预支俸禄以迎接远在云南的母亲前来赡养;于是毅然决定不摘取李某的官印,而且为李某到总督田文镜面前陈明事实真相,请求其收回成命。这番举动,既可见出鲁亮侪对事实、民心的尊重,更体现出他为人正直,恪守仁道。

需要指出且加以关注的是,鲁亮侪的身份是候补县令,此番前去中牟的任务,不惟摘取李某的官印,而且还要接替李某的县令职位。这对一个候补县令来说,诚属求之不得的好机会。然而他却本于道义,出于公心,毅然舍弃自身名利而保全李某,且甘冒被斥责弹劾的风险为李某到上司田文镜处去陈情辩白。其坦荡的胸怀、高尚的品行,委实令人感佩。

封建社会的官场黑暗污浊,为争名夺利尔虞我诈、互相倾轧的现象普遍存在,屡见不鲜。鲁亮侪如此行事,反倒是特立独行,寡闻鲜见,算是为丑陋不堪的封建官场保留了一点脸面。这或许即是袁枚写作本文的原因。

艺术赏析

一、以事传人

写好人物传记的一个关键,是对传主生平事迹的材料取舍。这也是自《史记》、《汉书》以来所确立的“以事传人”的优良传统。清代桐城派的领袖方苞所说的“常事不书”,就是要求传记作者要具备慧眼,选取传主最有代表性、最能表现人物个性的经历或事件,表现出他独特的精神风貌。袁枚此文即选取鲁亮侪摘印一事作为全篇主干,集中笔墨描写这一事件中的三个片段——微服察访、晤面李县令、说服田文镜,以凸显传主鲁亮侪的奇特风采,而于“口析水利数万言”、“为质子于吴”等枝蔓小事则一笔带过,从而使文章显得主旨明确,神气凝聚。

二、以奇立骨

清人林西仲评论明代袁宏道所写的《徐文长传》时,曾说它是“以‘奇’字立骨”(见其《古文笔法百篇》)。此论移来品评袁枚此文,倒也中肯。表面上看,文章所写的微服察访、晤面李县令、说服田文镜三个片段,只是按时间顺序依次描述,鲁亮侪的言语行为也各各不同,但实际上,三个片段中的所有笔墨都指向一个轴心,即鲁亮侪为人行事之奇特不凡。

如第一片段。鲁亮侪出发前,总督田文镜对中牟县令李某的罪责已然有了结论,且已作出摘印撤职的处分决定,鲁亮侪只需执行上司命令,照章履行手续,即可完成任务。然而他却布衣草冠,悄然微服察访。看似节外生枝,大可不必,实则是对李某为何丢官的原因心存疑惑,故而以布衣身份到百姓中调查真相,了解实情。作者借微服察访一节,反映出相貌威严、外表粗犷的鲁亮侪还有着仁慈的心地和细腻的心思,反映出他遇事有主见,不轻易听信传闻,不按常规行为的独特个性。

再如第二片段。鲁亮侪查知真相后,毅然决定不摘取李某官印,而且还要为李某到总督田文镜面前陈明事实,请其收回成命。为了一个素不相识、无任何情分瓜葛的竞争对手,甘于舍弃自身名利,敢于违抗上命不遵,确实已是奇特不凡。而在作此重大决定之前后,鲁亮侪还有两处独特的表现:一是在作决定前,他借口要洗澡,“且浴且思”,进行了认真的思考和激烈的思想斗争,最终才“击盆水”,作决断,不“依凡而行”。联系微服察访时他“心敬之而无言”的举动相互映照,可见他性格中自有沉着稳重的一面,而并非一时心血来潮,贸然冲动。二是在一旦作出决定后,他就坚决执行,绝不变更,显现出坚毅执著的个性。李某阻止他,他不听;李某给他官印,他不受;李某再三劝告他不要因此而受到连累,他厉声说“君非知鲁亮侪者”,“竟怒马驰去”,义无反顾。因此,“合邑士民焚香送之”——鲁亮侪赢得了士民百姓从心里面对他的无比尊敬。

又如第三片段。回到省府汇报时,面对衙司的责备和总督的怒火,鲁亮侪既不后悔,也不畏惧,他依据事实为李某陈述情由、担当责任,援引道理为自己辩解是非、剖白衷曲,终于扭转局面,使总督田文镜转怒为喜,收回成命,且由衷感叹鲁亮侪是“奇男子”。这段文字,虽侧重于表现鲁亮侪的口才流利,出类拔萃,但未了似不经意而捎带连及的“策马追疏”一事,又着实显示出了他的武艺超群。

正是通过这一系列独特奇异的情节的设置和描述,作者生动地刻画出了主人公的不同寻常和不同凡响。使“奇男子”鲁亮侪的形象栩然呈立于读者面前。顺便说一句,即使是开头和结尾两段文字中的概括叙述,也依然以“奇”为骨,暗中支撑。

三、以貌写心

所谓以貌写心,说白了就是作家以描写人物的面部表情来揭示人物的内在心理。本文对人物心理的描写虽然不多,但却颇为成功。这主要体现于对河南总督田文镜的描绘上。

田文镜为官严厉,总督河南时,开署办公,手下官吏都谨小慎微,目不旁视,不敢稍有懈怠。当他得知鲁亮侪擅自主张,违抗命令,还敢前来汇报时,先是“面铁色,盛气迎之”;听了鲁亮侪的一番陈述辩解后,则“默然”;经过沉思细想,最终“变色”,走下台阶,招呼鲁亮侪前来,赞叹其为“奇男子”。作者通过描写田文镜的脸色从“铁色”到“默然”、再到“变色”的变化,揭示他的内心从盛怒到平和、再到激动赞许的变迁过程,不仅将田文镜的音容情态和心理活动生动地传导给了读者,还以此有力地烘托出了鲁亮侪的奇异风采。

资料链接

清·燕毅：鲁公本是奇男子，而子才笔之奇适与之相称，读之令我目舞神飞。（《类纂古文云蒸》）

（周圣伟）

背景简介

傅雷字怒安,号怒庵,皆有一“怒”字,似隐喻其性格耿直易怒的一面。有一段文坛往事可见其个性。1944年张爱玲正在上海走红,傅雷化名“迅雨”在《万象》杂志上发表一篇《论张爱玲的小说》的评论文章。这篇文章肯定了《金锁记》的艺术成就,但对当时正在连载的《连环套》却提出了严厉的批评。作者认为,《连环套》“暴露的缺陷的严重,使我不能保持谨慈的缄默”。“《连环套》的主要弊病是内容的贫乏”,“人物的缺少真实性,全都弥漫着恶俗的漫画气息”。并断言:“《连环套》逃不过刚下地就夭折的命运。”作为文学批评家的傅雷,以其犀利、不留情面的语言,表现了他有话直说的批评个性。张爱玲的反应是写了一篇《自己的文章》,对傅雷的批评说“不”。但相隔四十年之后,张爱玲对《连环套》的自我批评却要比傅雷当年的批评还要严苛。这也证明了傅雷的批评是言之成理的。当年《万象》的编辑柯灵还回忆起与此事相关的另一段插曲:傅雷的文章“有一段还涉及巴金的作品。我以为未必公允恰当,利用编辑的权力,把原稿擅自删掉一段,还因此惹恼了傅雷,引起一场小风波”。这又是傅雷的“一怒”,其“性情刚直,如一团干柴烈火”可见一斑。

施蛰存是作家、翻译家、教授,一生经历颇曲折坎坷。20世纪30年代,他曾因文艺论争被鲁迅指责为“洋场恶少”;50年代被打成右派;“文革”中被批斗和“监改”。与他同事50多年的徐中玉教授评价他说:“蛰存先生知识修养面极广,凡所著译,都站得住,有特点,不做则已,做必有显著的个性。不侈言系统,写大块文章。我还读到他不少旧体诗、词,文言文,小考证,均言之有据、有理,坦说所见,决不苟同敷衍,文词则清新俊逸,有诗情韵味,一如其人。他记忆力强,提到某人某事,脱口就能说出过去多年所知的细节,举重若轻。”“他自认为对的,决不屈从、趋附于人。”对于30年代施蛰存与鲁迅之间那场关于《庄子》、《文选》的争论,徐中玉分析道:“我读过他当年与鲁迅笔战的全部文字,深感在30年代那时上海盛言阶级斗争的环境中,要平心静气讨论问题,非常之难。一旦存在观点之异,就极易被扯进政治,革命与反革命二元截然对立,不革命就是反革命,原来并不与尖锐政治相关的问题不由得会被上纲上线,由缺乏沟通到怀疑敌对,由意气用事到以牙还牙,类此实例很多。……鲁迅惟恐青年陷入古书堆中出不来,蛰存觉得青年写作词汇贫乏,可从古书中吸取语言材料。一位从近处想,读点古书对青年写作有助,一位从远处想,提醒青年不要沉到古书中去,原都有其善意在,并不复杂,在宽松、理性环境中,原是不会产生对立的。”这应是持平之论。

内容述评

这是一篇悼念友人的散文。作品有三方面的内容。一是作者与傅雷长达27年的交往与

情谊,二是傅雷的“怒”与刚直个性,三是对中国知识分子品格的反思。

傅雷是翻译家、批评家,施蛰存是作家、翻译家、学者。翻译是他们之间的“公约数”。此外,字画古董亦是共同话题。他们之间长期交往的最大特征是“和而不同”。孔子说:“君子和而不同,小人同而不和。”其实指出了两种不同的人际关系和为人处世之道。当今世界,“和而不同”又作为中国传统智慧的“软力量”,上升到处理国际关系的行为准则而被推崇。“和”是作者与傅雷交往情谊的基础。“秀才人情纸半张”,“君子之交淡如水”,俗话、格言所积淀的传统精神支配着他们之间的关系。赠书题字,惺惺相惜,聊天交流,写文悼念,是他们友谊的全部内容。“不同”则由于个性的差异和见解的分歧所造成。关于翻译,作者主张只要达意,傅雷强调达意之外还要传神;对黄宾虹的画,傅雷极其欣赏,作者以为像个“墨猪”。知识分子崇尚的“独立之精神,自由之思想”使他们互不相让。但是这并不妨碍他们的交往,并不破坏“和”的关系氛围。倒是政治环境的压制,使他们“不便来往”,却仍心心相印。

作者在往事的追忆中展现了傅雷独特的个性,突出了傅雷的“怒”。作者第一次领略到傅雷的“怒”是在1939年,傅雷与滕固吵翻,一怒之下回到上海。可见其怒之烈,其性之刚。虽然作者“不知怎么一回事”,无法辨明其中的是非对错,但对傅雷怒的“形式”还是印象深刻,似不表赞同。“从此,和他谈话时,不能不提高警惕”。作者的个性也略可窥见。第二次写傅雷的“怒”,其起因是两人对黄宾虹画作评价的分歧,“他批评我不懂中国画里的水墨笔法”,尤其“墨猪”一语损其所深爱。这也许不是懂不懂艺术以及鉴赏水平高不高的问题,问题出在艺术欣赏中常见的现象——偏爱。但“趣味无争辩”。傅雷因偏爱之心受伤害而“怒”,倒显出其艺术追求真诚、执著中的“可爱”。傅雷的第三次“怒”发生在“文革”。“他因不堪凌辱,一怒而死”。作者对此表示理解,表示尊敬,也不无惋惜与不赞同之意。“我和他虽然几乎处处不同,但我还是尊敬他”。这真是君子之交和而不同的真谛。通过对傅雷三“怒”的叙述,作者还原了傅雷“性情刚直,如一团干柴烈火”的真实形象。更深入一层,作者还分析了贯穿傅雷一生的刚直个性前后的变化。青年时代的傅雷“刚直还近于狂妄”,学养成熟以后的傅雷才是“具有浩然之气的儒家之刚者”。作者对傅雷个性的概括与一生的评价,无疑是深刻而精当的。

作为知识分子一员的作者,当他把傅雷的刚直个性与孔子的论述联系在一起,与知识分子群体的品德联系在一起时,那就必然会涉及知识分子的自我反思命题。对此,作者表达了两个相关的思想:一是“这种刚直的品德,在任何社会中,都是难得见到的”;二是“只愿他的刚劲,永远弥漫于知识分子中间”。作者对中国知识分子坚持真理、刚直不屈的优秀品格的呼唤,发人深思。

艺术赏析

作家王璞在谈到其师施蛰存时说:“真喜欢他的文章,尤其老来文章。”施蛰存一直被公认为中国20世纪30年代的“现代派”、“新感觉派”代表人物之一,曾在文学创作中运用心理分析、蒙太奇等多种西方新表现方法,但进入老年,却返璞归真,趋向传统,颇有“天然去雕饰”的风貌。加上阅历的丰富、思想的精深和语言的老到,这大概就是他的“老来文章”更耐读更有味的原因。

这是一篇回忆性的叙事散文,采用最自然、最无技巧性的“无法之法”——即按照时间顺序来组织若干生活片断。段落的开头常用时间标识,如1939年,1943年,1958年,1961年,1966年8月下旬等,顺着时间线索展开回忆,依次写来,层次清晰有序。这种写法的最大好处

是给人以“史笔”的感觉,一切让时间、地点、人物、事件等“事实”本身说话。本文的妙处是,表面上叙事方式的无技巧隐藏着叙事内容构思上的深层技巧,即作者将回忆傅雷的片断材料组织在傅雷三次发“怒”的主线之上。如果说时间线索是全文的明线,三次发“怒”则是全文的暗线。前者体现“史笔”的客观性,后者明显是作者的主观判断与有意为之。因此,文中的这个“怒”一直是打引号的。从傅雷的三次发“怒”中作者归结出他的刚直个性,再从傅雷的刚直个性引发出关于中国知识分子的反思,作者的思路自然贴切,顺理成章。看似结构松散,实乃构思细密。当然,这并非作者苦心经营、刻意为之的结果,而是他多少年笔墨生涯、千锤百炼而达到的炉火纯青的境界。

从塑造人物的技法来说,散文与小说是相通的。作为中国现代文学史上著名小说家的施蛰存,在篇幅短小的散文中同样显示出他对笔下人物独到的观察力和表现力。人的性格元素是丰富多样的,但只有抓住他的个性特征和主要方面,才能在有限的文字中让人物鲜活起来。本文中,作者突出的就是傅雷性格中的刚直一面,并通过傅雷显露于外的三次发“怒”,将其内在的刚直性格表现出来。塑造人物形象靠的是生活的细节。巴尔扎克曾说:没有细节,小说就一无可取。本篇里,关于老鼠、猫的声音与“鸦雀无声”的细节,关于黄宾虹的画像“墨猪”的细节,不仅刻画出傅雷的个性,而且也可见出作者的个性。

在语言方面,本文自然平实,老到有力,寓深情于淡雅,时显机趣和幽默。“俗话说:‘秀才人情纸半张。’我连这半张纸也没有献在老朋友灵前,人情之薄,可想而知。不过,真要纪念傅雷夫妇,半张纸毕竟不够,而洋洋大文却也写不出,于是拖延到今天。”随手拈来俗话发议论,语意多曲折、含蓄,半是自嘲,半是讽刺“文革”中无法悼念傅雷的政治现实。“这是我第一次领略到傅雷的‘怒’。后来知道他的别号就叫‘怒庵’,也就不以为奇。”别号与性格的联想,亦见机趣和幽默。“只见他家门口贴满了大字报,门窗紧闭,真是‘鸦雀无声’。”显然暗合了对“鸦雀无声”翻译争论的回忆,似有深情在语词底下涌动。

资料链接

你倘若和人家说三句话,人家就立刻可以瞧得透你这个人的性格。你倘若写三篇小说或三首诗,至少可以掩饰得了你的一部分性格,但你倘若写三篇散文,不论是纯粹散文或随感批评之类的杂文,其给予人家的印象却等于三句说话。因此,从一个人的散文中间,我们可以透明地看到一个人的各方面的气质和修养。(施蛰存《灯下集·序》)

施蛰存一直被视为三十年代的“现代派”、“先锋派”,运用心理分析、蒙太奇等新手法进行创作。不过,施氏身上的古典文学“气质”其实相当浓重。论者经常强调前者而对后者视若无睹,又或认为施氏只有《上元灯》时期才具古典气氛,这些看法都不尽公平。事实上,这种古典氛围由始至终笼罩着施蛰存的作品,其中尤以散文最为明显。(郭诗咏《论施蛰存写作中的“文学传统”》)

(方克强)

背景简介

汪曾祺 1940 年开始发表小说,1962 年起担任专业编剧,1980 年又重拾小说创作,并以其文化内涵与艺术风格的独特令人耳目一新。1985 年“寻根文学”兴起时,汪曾祺的新时期小说创作又被追认为“寻根文学”之先驱。他的代表作品《大淖记事》、《受戒》、《异秉》等独树一帜,广受好评。

理解与把握汪曾祺在新时期的小说创作,汪曾祺的两点个人经历可作为钥匙。首先,汪曾祺在西南联大中文系读书时的老师沈从文对他影响深远。汪曾祺在《关于〈受戒〉》一文中说:“因为我的老师沈从文要编他的小说集,我又一次比较集中,比较系统地读了他的小说。我认为,他的小说,他的小说里的人物,特别是他笔下的那些农村的少女,三三、夭夭、翠翠,是推动我产生小英子这样一个形象的一种很潜在的因素。这一点,是我后来才意识到的。在写作过程中,一点也没有察觉。大概是有关系的。我是沈先生的学生。我曾问过自己:这篇小说像什么?我觉得,有点像《边城》。”在对古老风俗、传统品德、自然人性的执著描写与着力张扬上,沈从文与汪曾祺之间有一条思想的纽带。

其次,汪曾祺在“文革”中参与样板戏创作的经历与他的小说写法有一种反拨关系。汪曾祺曾被打成“右派”,“文革”中又被指派为样板戏《沙家浜》的编剧之一,违心地按照当时的政治化原则与“三突出”方法从事创作。所谓“三突出”创作方法,即在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。这颇有西方古典主义“三一律”的框框味道。当汪曾祺在新时期重操小说创作旧业时,回归真心与吸取教训就成了自然的事。作为反拨,汪曾祺在小说内容上去政治化,在小说形式上趋散文化。散文是最自由的文体,最少条条框框的束缚。按照汪曾祺在《桥边小说三篇》后记中自评的话来说,就是:“这样的小说打破了小说和散文的界限,简直近似随笔。结构尤其随便,想到什么写什么,想怎么写就怎么写。我这样做是有意的(也是经过苦心经营的)。”受“文革”中“三突出”创作方法压迫既久的汪曾祺,终于要反抗愈烈了。他不仅要“三突出”,而且要对“小说作法”的条条框框进行一次冲击和颠覆。

内容评述

汪曾祺在小说创作上走的是沈从文一路,即在传统文化与现代意识的二元对立中,倾向于从传统中发掘美与价值。他们都喜欢张扬古风,都立意于“再使风俗淳”。用汪曾祺自己的话来表达,就是:“这是一些表现传统文化,被称为‘寻根’文学的作者的普遍用心,我想。”(《菰

蒲深处》自序)

一、自然生态之美。小说开头写一条无名河。这是一条淤塞的没有什么用处的河,但也因此没有船行,没人游泳,没人挑水喝。少了人迹,多了自然和野趣。鸭子、游鱼、柳树,构成了静谧、和谐的生态之美。主人公王淡人“起水鲜”的吃鱼之法别具一格,随钓随洗随烧随吃,颇具古风的自然风味,“鱼味美无比”。

二、传统文化之美。取名是传统文化的一部分,作者由“淡人”联想到“人淡如菊”的诗,发掘出取名艺术之美。医生家的匾年代久远,金字发暗,但在作者眼里,那些赞词都是传统文化的结晶,值得一叙来,津津乐道。中医是传统文化的重要一脉,“他这个医生是‘男妇内外大小方脉’,就是说内科、外科、妇科、儿科,什么病都看”,不仅说出了中医文化的特点,而且张扬中医传统区别于西医的优点。

三、人物心灵之美。王医生是三代祖传中医,医术高明,医德更胜一筹。他干的两件傻事,一是不计安危、急公好义,二是乐于助人、不求回报。这种人格美、心灵美该怎样定位?这种“傻子”与广为宣传的雷锋式“傻子”有何区别?作者通过评点王淡人医室里一副郑板桥的对子直接表达了出来:“这点淡泊的风雅,和一个不求闻达的寒士是非常配称的。”寒士,作为传统文化的载体与传承者,其优秀精华的一面,正是汪曾祺力求发扬光大的。

艺术赏析

一、传统文化的形塑。

本文弥漫着一股传统文化的气息,这与主人公的身份与个性是契合的,与作者所要表现的主题是一致的。作者写王淡人的家用了几乎三分之一的篇幅,用于形塑传统文化的氛围。从匾上的赞词到郑板桥的对联,从中医的用具到药方的名称,都是积淀着传统文化的古旧语言,有着历史的韵味。作者在叙述中插入的议论与评价也参与着形塑,多用古典诗及仿体,如“人淡如菊”、“一庭春雨,满架秋风”等。

二、小说结构的散文化。

本文大体上分为三块内容。开头写河并引出钓鱼人,中间写主人公王淡人的家及其职业,最后写王淡人所做的两件傻事。在情节上,三大块内容似乎没有逻辑关系,但都统一于“记人”这一主旨。这可能会引起小说情节淡化与结构散化的批评。有人称之为“闲话文体”,即结构上是随意漫谈式的。但小说从来是各式各样的,没有固定之法。散文化的小说好处是叙述顺其自然,无法之法,形散神不散,从写人这个角度看,能说本文散出主旨之外了吗?汪曾祺在《自报家门》一文中,用一个很奇特的比喻来自圆其说:“水不但于不自觉中成了我的一些小说的背景,并且也影响了我的小说的风格。水有时是汹涌澎湃的,但我们那里的水平常总是柔软的,平和的,静静地流着。”因此,没有集中的情节和紧凑的结构,不一定是小说的缺点,相反倒是别一种风景。

三、语言平淡质朴、口语化。

汪曾祺说:“小说当然要讲技巧,但是:修辞立其诚。”可见在他看来,真诚比技巧更重要。就本文来说,王淡人本来淡泊,叙述者汪曾祺也有散淡的一面,因此,平淡质朴的叙述语言就成了内容与形式有机结合的主调。汪曾祺认为:“小说是谈生活,不是编故事。”有人评论他的小说是“闲话文体”。漫谈与闲话,一般来说与书面体的最大不同就是口语化。顺其自然,随意率性,口语的运用是恰当的。因此我们在本文中读到:“你好,王淡人先生!”

资料链接

我写小说,是要有真情实感的,沙上建塔,我没有这个本事。我的小说的人物有些是有原型的。但是小说是小说,小说不是史传。……世界上没有这样便宜的事,把一块现成的、完完整整的生活原封不动地移到纸上,成了一篇小说。从眼中所见的生活到表现到纸上的生活,总是要变样的。(汪曾祺《菰蒲深处》自序)

几个评论家都说我是一个风俗画作家。我自己原来没有想过。我是很爱看风俗画。十六七世纪荷兰画派的画,日本的浮世绘,中国的货郎图、踏歌图……我都爱看。讲风俗的书,《荆梦岁时记》、《东京梦华录》、《一岁货声》……我都爱看。我也爱读竹枝词。我以为风俗是一个民族集体创作的生活抒情诗。我的小说里有些风俗画成分,是很自然的。(汪曾祺《〈大淖记事〉是怎样写出来的》)

(方克强)

背景简介

张洁于1978年发表处女作《从森林里来的孩子》，以其题材的新颖和情感的真挚受到广泛好评。不久发表了成名作《爱，是不能忘记的》，表现知识女性柏拉图式的精神恋爱，以及这种恋爱给人带来的心灵痛苦和命运坎坷。这篇短篇小说在当时的文坛学界被广为传读，为张洁赢得了全国性声誉，至今仍被视为新时期短篇小说中的佳作。张洁在20世纪80年代初创作了引发争议的中篇小说《方舟》，小说叙写三位知识女性在社会变动与现实压抑下心灵的绝望与抗争，正如小说题记中所预示的：“你将格外地不幸，因为你是女人。”张洁文学创作的特色之一，就是关注女性的生存处境与内心世界，擅长于从爱情与婚姻的角度，表现对女性命运的思考。从80年代的中篇小说《祖母绿》、《七巧板》到90年代的长篇小说《无字》，她对女性问题的探求一以贯之。与同一时代的女作家相比，张洁的性别视角与女性意识更为鲜明、执著、自觉，其情感倾向也显得较为尖锐、激愤。《拣麦穗》写于1979年12月，此时张洁的创作风格尚未定调，但她关注女性心灵天地与现实命运的特色已见端倪。

从文学作品投射出的作家自我来看，张洁在精神上是一个理想主义者。她笔下的女主人公往往注重精神世界与情感生活，往往有强烈的理想追求和太多的浪漫情调，但也往往在现实中碰壁。因此确切地说，张洁是一个痛苦的理想主义者，经常陷于理想与现实的紧张关系之中，她的尖锐和激愤由此而来。当一个人的理想在现实中无法实现时，她就可能逃向过去，寄托于回忆，将永逝不返的童年时代的心灵世界当成现实的批判力量和理想的暂栖之地。张洁曾经说过：关于童年时代的那些回忆，往往充满苦涩，留恋的是那单一而天真的心境。这话可以看作《拣麦穗》的注脚。在现实的成人世界里，懵懂无知、单纯天真的童心永远是稀缺资源，这是理想主义者痛苦无奈而又耿耿于怀的。

1979年距“文革”十年动乱不远。“文革”的后遗症尚未疗治，心灵的创伤尚未愈合。以阶级斗争为纲的政治哲学，造成了人际关系中普遍的猜疑、隔阂、紧张与敌对，社会缺少纯真的友谊、信任和爱。于是，敏感于现实缺陷的作家，纷纷从往事的追忆中寻觅稀世的珍宝和疗救的药方，以儿童的心理世界来对比并批判成人的现实世界便成为其独特的叙事视角。

内容述评

文章的第一部分是一个概述，具有提纲挈领的意义。通过叙写农村姑娘童年时期拣麦穗时的“梦”以及结婚后同这些美丽的“梦”的告别，作者要表现农村姑娘群体在人生经历中普遍性的现实与理想的冲突。从理想的本义来说，它永远与现实隔着距离，实现了的理想已经是现

实的一部分了,但会从现实中生长出新的理想。幻想与做梦是人类的本性之一。这一抽象的哲学命题与人类永恒的矛盾在文中具体化地落实于农村姑娘身上,凝聚于拣麦穗的情节之中。拣麦穗的时节也是姑娘们幻想的时节。她们幻想的是一个好男人、一场好婚姻,但结婚后的现实常常不能如意。这真实反映了农村姑娘理想的实际内容及其在现实中的普遍受挫。在张洁看来,城市知识女性也有类似的梦与梦的破灭,只是因生活环境不同而在程度上有所差异。这也是张洁执著地从爱情婚姻角度思考与表现女性命运的原因。当然,作者对农村传统社会里的姑娘,投入了更多的同情。她们拣麦穗时的幻想是换钱置办嫁妆,这是多么微不足道而又长久坚守的欲求。她们得不到别人的关心与同情。最令人感叹而又深思的是,她们自己也不会为梦的丢失而感到过分悲伤。她们是弱势的被人遗忘的一群。作者要告诉我们:她们身上最美的,就是那个曾经有过而又丢失的“梦”。

本文的第二、三部分,记述了童年的“我”和卖灶糖老汉之间那种纯真情谊产生、发展、结束的经过,以及这段难忘的经历给“我”留下的难以排解的思念。故事的主角是一个女孩,单纯天真而又懵懂无知,她拣麦穗是为了备嫁妆嫁卖灶糖老汉。周围人们善意的嘲笑代表着成人社会的世故,这是儿童世界的纯真与成人世界的世故之间的冲撞。卖灶糖老汉当然也是成人社会的一员,但在女孩天真稚气的感染下内心的纯真也被唤醒了。他的“等你长大,我来接你”的诺言是无邪的,他的小礼物是非功利的,一切顺着女孩的思路与愿望,一切为了圆她一个“美丽的梦”。作者通过这一老一少之间彼此疼爱与依恋的故事,赞美了人世间非功利非世故的纯真情感。这情感遵循的不是成人世界的法则,相反,它是以儿童的情感与认知世界为主导的。这也就是“我”长大以后,感到“再也没有谁能够像他那样朴素地疼爱过我——没有任何希求,没有任何企望”的原因。事实上,这也是对成人世界和现实社会中人的情感已被功利与世故所污染的现状的批判。

本文写于“文革”过去不久,作者怀着寻找丢失的“一个美丽的梦”的心情来追怀这段童年经历,显然渗透着作者对当时人与人之间的某种冷漠和隔阂的敏感,表现出作者对人际关系应有的那种朴素而纯真的感情的向往与追求。当然,作者也意识到,这种童真式的追求,就像拣麦穗的小姑娘的天真幻想一样,尽管美丽而清纯,但它终归要随着年龄的增长而为现实生活所挤破,因而又使作者不免感到一丝困惑,从而给整个故事的叙述抹上了一层淡淡的哀愁。

艺术赏析

本文在构思上有独到之处。第一部分对展示情节、凸现主题起着铺垫作用。文章的第一部分所写拣麦穗姑娘的种种美丽幻想,与后面所写的内容并不是一个连续的故事,因而只能把它看作是文章主体部分(即二、三部分)的一个铺垫。这个铺垫至少有三个方面的作用。一是从内容上看,第一部分对后面两部分有统领作用。后面所描述的“我”童年时与卖灶糖老汉的纯真情谊,就是拣麦穗姑娘的许多“美丽的梦”中的一个,从而体现出它的典型性和普遍意义。二是从情感气氛上看,前面拣麦穗姑娘的“梦”的纯真和丢失的困惑,正与后面那个典型故事的情调一致,从而形成了笼罩全篇的基本情感氛围。三是铺垫部分与主体部分在内容、氛围的基本一致之中,还包含着一层不同。那就是拣麦穗姑娘的“梦”都丢失了,连她自己也不会感到“过分地悲伤”,但“我”对卖灶糖老汉的情谊却不因时间的流逝而消退,“常常想念他”,“常常想要找到”那个为他做的烟荷包,这就有了对比的味道。而对比的作用,则是反衬出“我”对人与人之间那种纯真感情的超世俗的执著追求。

通过对话描写来表现人物的个性和心理,是本文的特点之一。如文章第二部分中所写的童年的“我”与卖灶糖老汉的对话,一个问,一个答,一个爽朗风趣,一个天真烂漫,老少无猜,情意十分真挚。在对话过程中,作者还穿插以肖像描写、表情描写和心理描写,与对话描写相配合,十分生动地体现出这一老一少的性格和心理。

通过简洁传神的行为细节描写来表现人物的心理和感情,是本文的又一特色。如写卖灶糖老汉,每次到村子里来,从不忘记带“一块灶糖,一个甜瓜,一把红枣”等小礼物给“我”。而“我”则从不忘记卖灶糖老汉“那一天该会经过我们村”,总是“站在村口”,“朝沟底下的那条大路上望着,等着”;卖灶糖老汉走时,“我”都会送他好远,“站在土坎坎上,看着他的背影,渐渐地消失在山坳坳里”。特别是“我”还“缝呀,绣呀”,缝了一个“皱皱巴巴”、“像个猪肚子”一样的烟荷包要送给卖灶糖老汉,并且始终忘不了这个已经丢失的烟荷包。这些行为细节描写,都极传神地表现出这一老一少感情的纯洁、真挚和深切。

文章中象征手法的运用也极圆熟。文中在写到卖灶糖老汉去世时,花不少笔墨描写了一棵柿子树顶上的一个小火柿子。这段描写,一方面是通过环境描写,来烘托、渲染悲伤的气氛;另一方面也借物喻人,托物寄情,具有象征意义。小火柿子“孤零零的”,“红得透亮”,“没让风刮下来,雨打下来,雪压下来”,既暗喻卖灶糖老汉的人生,又是“我”的情感和希望的象征。当“我”得知老汉“老去了”之后,小火柿子“红得透亮的色泽,依然给人一种喜盈盈的感觉”,显然是对卖灶糖老汉美好心地和一老一少间纯真情感的赞美。那个“皱皱巴巴的”,“像个猪肚子”的烟荷包,则是“我”童年时代所做过的“梦”的象征意象。“它早已不知被我丢到哪里去了”,是成年后的“我”早已丢失少女“美丽的梦”的暗示之笔。

资料链接

流年似水,在岁月的风尘中我们的幻想、我们的依托似乎都如泡沫一般不堪一击。但谁又能否定,我们心灵中所承载的理想,哪怕是极其脆弱的理想,在与现实的碰撞中,依然有它的美丽。在张洁的《拣麦穗》中我们仿佛又看到了那闪烁着的光芒。……应该说张洁在《拣麦穗》中赋予了一个深沉的话题,当一个成年人用浑浊的双眼来回首审视童年的天真时,是纯粹地忧伤,还是从容地反思?是不屑地嘲讽,还是真诚地呼唤?是麻木地依顺,还是痛苦地抗争?张洁在作着选择,我们也需要去直面,去抉择。(赵青《〈拣麦穗〉鉴赏》,《现代散文鉴赏辞典》)

在80年代文坛,张洁以写作具有女性意识和反映女性问题的作品著称,但她的许多作品并不仅仅限于表现女性问题。她于1979年发表的第一篇小说《从森林里来的孩子》,以清新、流丽的叙述语调而引起注目。她早期的许多作品如《爱,是不能忘记的》、《祖母绿》和《方舟》等,都以女性人物为主人公,写女性感伤、细腻而富于利他精神的恋爱心理以及单身女性所面临的社会问题。小说家张洁在发表《从森林里来的孩子》、《爱,是不能忘记的》等小说的同时,她的散文《挖荠菜》、《拣麦穗》、《盯梢》等,透过一个名叫“大雁”的小姑娘的眼光,回忆童年往事,充满了对失落了的“爱”和“纯洁”的温情而感伤的怀念之情。(洪子诚《中国当代文学史》)

(方克强)

背景简介

一、关于牡丹的富贵

本文中多次提到牡丹的富贵,如“它总被人作为富贵膜拜”,“富贵与高贵只是一字之差。”宋代周敦颐的《爱莲说》由于曾被选入中学语文课本,传播甚广。其中提到牡丹的有三句。一是“自李唐来,世人甚爱牡丹”;二是“牡丹,花之富贵者也”;三是“牡丹之爱,宜乎众矣”。这里点出了牡丹作为富贵之象征,是唐代以来的事,是大众赋予了它的文化内涵。

二、关于牡丹拒绝的传说

本文两次提到武则天因牡丹拒绝花开而贬去洛阳的传说。一处是:“传说中的牡丹,是被武则天一怒之下逐出京城,贬去洛阳的”;另一处说:“当年武则天帝令百花连夜速发以待她明朝游玩上苑,百花慑于皇威纷纷开放,唯独牡丹不从,宁可发配洛阳。”民间传说版本多样,后来写成文字、编入小说的有清代李汝珍著的《镜花缘》。其第五回回目は:“俏宫娥戏夸金盏草 武太后怒贬牡丹花。”主要情节是:武则天写诏书命令百花连夜齐发,唯牡丹尚未开放,于是吩咐太监“即将各处牡丹,连根掘起,多架柴炭,立时烧毁”。后牡丹屈服,准备开花,但武则天怒气未消,下一道御旨:“牡丹乃花中之王,理应遵旨先放。今开在群花之后,明系玩误。本应尽绝其种。姑念素列药品,尚属有用之材,著贬去洛阳。”小说解释道:“所以天下牡丹,至今唯有洛阳最盛。”这也就是当下洛阳每年都举办的牡丹花会的缘起。

内容评述

宋代周敦颐著《爱莲说》,言及牡丹时是暗含贬意的,讽喻时风崇尚奢靡。“予独爱莲之出于淤泥而不染”,颇有些反潮流、反习见的意味。

从文章立意来说,贵在不落窠臼,蹊径独辟。周敦颐是暗贬牡丹,张抗抗是明赞牡丹;前者厌弃牡丹的富贵,后者张扬牡丹品性的高贵;前者反富贵时风,后者一反人们将牡丹视为富贵象征的惯例,为牡丹的非富贵性内涵正名。然而有趣的是,他们两人一致地都不喜欢富贵。

本文之所以赞美牡丹,主要不是由于牡丹倾国倾城,国色天香,而是因为牡丹的拒绝,牡丹敢于说不能的勇气,牡丹“不苟且不俯就不妥协不媚俗”的高贵个性。当然我们不必细究传说的版本与细节,如《镜花缘》中牡丹有过拒绝也有过皇权威压下的屈服。但至少在传说中牡丹拒绝过了,遭贬过了。将这点放大,将屈服隐去,虽有将牡丹英雄化的嫌疑,然而也不失为“事出有因,查有实据。”

事实上,这一年牡丹迟开是由于气候,“寒流接着寒流”。但如此写就是科学而不是文学

了。“文学是人学”，文学家看出去满眼都是人，满世界的背后都涵含人性与人文。于是，牡丹自然现象的迟发就变成了人格化的拒绝。问题是：牡丹拟人化的拒绝的对象是谁？“不苟且不俯就不妥协不媚俗”的牡丹个性又是象征哪一类人？这关系到本文的象征性主题。

首先，牡丹在历史上拒绝了皇权。其次，牡丹在现实中拒绝了赏花的大众。前者是古代社会“士”阶层的人格理想，后者是20世纪90年代商品经济大潮中持抵抗主义立场和“重建人文精神”主张的“知识分子”。总之，借花说事，张扬反权势、反媚众的文人价值观和理想人格是本文所要表现的鲜明与强烈的主旨。

知识分子处于权力与大众之间，有着自己的利益范围与价值立场，中间层位又使他们易于产生两边受气的感觉。这三者的区隔及其价值观的某种程度上的对立，是本文主题缘起和深层社会文化背景。如果换一种视角，站在赏花而不得的大众立场上看，牡丹的迟开至少是一件扫兴的事。如果他们的想象力跟得上作者，理解为牡丹有意识的拒绝，而且还花冤枉钱买了门票，那么产生的可能是一种不满对立敌意的愤怒。

当然，将本文的主题解读为追求现代女性的自尊自强自立，也成一说。

艺术赏析

一、拟人手法的贯穿运用

拟人化的修辞手法历史久远，甚至可以追溯到远古时代人们的原始思维方式。原始思维是以自我为思考的中心和出发点的，将我或人投射于世界万物，将万物比喻为人。这就是拟人手法的思维基础。如“山头”、“桌腿”、“针眼”等词，我们使用时甚至已经遗忘了它们的拟人本性。本文从头至尾，将牡丹人格化，具有反抗、拒绝的品格，正是以自我为中心的原始思维的惯例性运用。人是有灵魂的，于是产生了万物有灵论；人是有性格的，于是百花皆有性格，牡丹亦然。当然，拟人手法是需要想象力的，而原始思维或艺术思维本质上就具有想象思维的秉性。

二、排比手法的密集运用

本文排比手法的运用之多，堪称一大特色。开头的三个“所”，接着的四个“美得”，中间的五个“你”，六个“想象”，营造着一种气势，一种快节奏，让人产生喘不过气来的阅读感受。其他如“不苟且不俯就不妥协不媚俗”，虽不断句，事实上也是排比。从文学创作的角度上说，排比句的使用，表现了作者写作时的一种心态：思潮澎湃，情感激跃，想象恣肆，文字喷涌。这是一种激情美学，其不足是分析理性的某种程度的退隐。

三、第二人称的独特运用

散文中出现第二人称“你”并不罕见。学生作文中也常常模仿使用“你看”之类的人称转换。一般来说，第二人称的运用具有作者与读者之间的对话性，拉近了彼此间的距离，往往产生“炉边谈话”的家常感觉。本文中，“一个又冷又静的洛阳，让你觉得有什么地方不对劲”一段，连用五个“你”，起到的就是这种作用。因为这里的“你”可以是游园大众中的普通一个人。但是，“其实你在很久以前并不喜欢牡丹。……后来你目睹了一次牡丹的落花，”这里的“你”，就极其具体化、个人化了，我们可以理解为作者个人的经历与体验，“你”就是作者“我”。于是，“你”的运用成了作者的内心独白，作者的自言自语，作者在与自己对话。这就是本文第二人称运用的独特性。

资料链接

张抗抗“文革”期间,作为“知青”在黑龙江的北大荒农场生活八年。主要作品有中短篇小说《淡淡的晨雾》、《北极光》、《夏》、《红罂粟》,长篇小说《隐性伴侣》、《爱情画廊》。她的许多小说,有着“知青”生活的背景,另外的作品,如《夏》、《北极光》,讨论了女性的生活位置和独立意识的问题。(洪子诚《中国当代文学史》)

牡丹是“花之王后”,富贵与荣誉的象征。它从前叫做“芍药”,大约从公元五世纪时起,就已有将它称为“牡丹”了。在《诗经》中,热恋的青年男女就相互赠以芍药。牡丹大约是八世纪时,从过去土生的芍药花中培植出的。牡丹花有各种颜色,但是从过去到今天,红色的牡丹花始终是最名贵的。白牡丹象征着美丽而又聪明的年轻姑娘。[(美国)爱伯哈德著《中国文化象征词典》]

(方克强)

背景简介

陶渊明因家庭贫穷而出仕,十多年间时官时隐。最后一次出任彭泽县令仅八十几天,即弃官归田,并终身告别仕途。他的归隐,并非“不为五斗米折腰”的一时意气,而是由于“质性自然,非矫厉所得;饥冻虽切,违己交病。尝从人事,皆口腹自役;于是怅然慷慨,深愧平生之志”(《归去来兮辞·序》)。辞官彭泽标志着陶渊明终于从仕隐矛盾中解脱出来,是他崇尚自然思想的胜利。

委运自然是陶渊明人生观的核心:“甚念伤吾生,正宜委运去。纵浪大化中,不喜亦不惧。应尽便须尽,无复独多虑。”(《形影神·神释》)委运自然的人生哲学,促成了他任真自得、耿介狷洁、平和实际的独特人格,也促成了他诗文平淡自然的风格和言约旨远、情趣高妙的艺术成就。

陶渊明是中国诗歌史上田园诗派的开创者。他的诗,以歌颂农村自然风光、抒发恬静审美情趣的田园诗为代表,但也有不少感情深沉的咏怀诗。在当时,他的诗并未被看好,但自唐宋以后,评价却越来越高,影响极其深远。此种现象,当然与他难以企及的任真、自然的胸次和人格相关,但归根结底,恐怕是由于在长期的封建专制时代,人们更向往他那种洋溢着适意自然的个体精神、自由人生境界。

《饮酒》诗共20首,都是陶渊明在归隐田园期间于酒后陆续写成的,颇能见出他当时的内心世界。这里所选的第五首,体现了陶渊明适意自然心态的深度,是公认的“无我之境”的代表作。

内容述评

一、忘世、忘我、忘言:委运自然的人生心境三部曲

美学理论家都说这首诗是无我之境的代表作,但大多数赏析文章还停留在“表现诗人归隐田园后之喜悦心情”的泛泛之谈。其实,这首诗不是写心情、报喜悦,而是着眼于处世、观物的心态、心境。全诗以“心远”为机杼,分三层,层层推进地展示了诗人归隐田园后“心远”的程度,也就是委运自然心境的深度。

首四句写“忘世”之境。既生活在“人境”,则应入世随俗,追逐“车马喧”——学优而仕,荣华富贵,车马盈门,此乃封建时代知识分子的普遍追求,也是当时天经地义的观念。但陶渊明却反其道而行之,“在人境”而“无车马喧”,“地不偏”而心特远,足见其超世俗、悖传统的精神,而且达到了“大隐隐于市”的程度。这就是陶渊明置社会功名、利禄、富贵、权势于度外,弃

个人穷通、祸福、成败、得失于不顾的“忘世”心境。

中四句写“忘我”心境。如果说首四句是表现“心”从浊世中跳出来,那么这中四句就是表现“心”向大自然化进去。这四句写景的特点,一是篱菊、南山、夕照、飞鸟皆天然质朴之景,并非意在“选美”;二是“悠然见”乃无意碰撞,并非有意观赏;三是无任何人工雕琢痕迹,一切随顺自然,见出物与我的天然契合;四是物我浑化,无主观意志流露,不是感情的自我张扬。在这里,如果说物与我有交流,那也是“我就是物、物就是我”;如果说作者总要表现点什么,那也只能是我化为物的心态。这就是“以物观物”、“不知何者为我,何者为物”的“忘我”心境。

末二句写“忘言”心境。意谓在对篱菊、南山、夕照、飞鸟的静观默化中,诗人感悟到了人生的真意,但这真意潜蕴在大自然的无意识之中,只可静观、默会、适意、陶醉,不可理喻,不可言传。“忘言”心境,就是非理性、非自觉的直接领悟心境。这里暗含着老子“道可道,非常道”、庄子“天地有大美而不言”、王弼“得意忘象,得象忘言”等名言深义,有深厚的历史文化渊源。

从忘世,到忘我,再到忘言,这是陶渊明委运自然心境逐层深化的三部曲。所谓委运自然,实质上就是心灵超越功利世俗、超越异化自我、超越偏执理性所达到的一种宁静、谐和、自由、愉悦的天人合一境界。

二、虚静、物化、直觉:适意自然的审美心理三境界

忘世、忘我、忘言的心境三部曲,在观物心态上,也就是审美心理三境界。

忘世心态,在观物中,就呈现为超功利、去杂念的审美虚静心态。刘勰说:“陶钧文思,贵在虚静。”虚静不是心如死灰,而是凝神于审美对象,所谓“虚壹而静”(荀子语)是也。只有虚静,才能心智明,悟性畅,充分调动人的审美潜能,所谓“水停以鉴,火静而朗”(刘勰语)、“虚其心者,极物精微”(曾巩语)、“意静神旺,佳句纵横”(皎然语)、“静能了群动,空故纳万境”(苏轼语)是也。

忘我心态,在观物中,就呈现为“以物观物”、物我浑融的审美物化心态。作家在“神与物游”时,演员在进入角色中,都会有这种暂时的心智物化体验。苏轼说文同画竹时,“其身与竹化”,实际上就是其心与竹化。审美想象的高峰期,都是心灵的物化状态。只有心与物化才能穿越名障、利障、欲障、理障,极物精微,得天之全,创造出巧夺天工的审美至境。物化心态是审美创造的必由之路。

忘言心态,在观物中,就呈现为下意识或半下意识的审美直觉感悟心态。语言是知性产物,语言告知是理性概念指称,不是美的存在形式;只有忘言得意,就是在非自觉状态达到了沉积着理性的感性本真,才是美的显现形态。审美心理的最高境界,是在非自觉状态达到了理智,在无意识中合乎了必然,在无目的中达到了目的。庄子寓言中的庖丁解牛,就是这种境界的生动表现。

由此可见,《饮酒》(其五)中所表现的心态,也就是陶渊明在归隐田园、适意自然时的审美心态。这种审美心态,对多数人来说是暂时的,但对陶渊明来说,却成为一种终生追求的人生哲学。王国维在谈到诗词的无我之境时,曾举了两个例子:“‘采菊东篱下,悠然见南山’,‘寒波淡淡起,白鸟悠悠下’,无我之境也。”两个例子代表着两种不同的无我情况。前者不用再说。后者见于元好问的《颖亭留别》,其中四句为:“寒波淡淡起,白鸟悠悠下。怀归人自急,物态本闲暇。”全诗抒写思乡情切,就整体而言绝不是无我之境。但其中“寒波”二句,静观秋水荡漾,白鸟上下,天性自在,优游自得,却是一个与怀归自急心态相反的无我情景,这是用物态来对比心态,用物情为反托人情,从而强化诗人羁旅行役、思亲伤别的愁苦。显然,元好问一时

的艳羡“物态本闲暇”，只是在特定情况下对无我之境的暂时进出。陶渊明则不同，他“质性自然”，“性本爱丘山”，“违己交病”，“守拙归园田”，并能矢志不移，坚持终生。可以说，陶渊明的一生，是执著追求并坚持实践适意自然的审美化人生哲学的一生。

三、在适意自然中享受审美化个体人生的精神自由

从根本上说，归隐田园，适意自然，就是最大限度地享受审美化个体人生的精神自由。美是什么？“从哲学世界观的高度来看，美不是别的东西，它就是人们生活的感情现实世界（包括自然和社会两者）对个体的自由的肯定，也就是属于一定社会的个体的自由在他们生活的周围自然界和社会关系中的感情具体的实现。”（李泽厚、刘纲纪《中国美学史》）个体精神自由是生命本体的进行曲，也是人类社会的终极目标。如果我们要最终衡量一个国家或民族的文明程度，那就应当看看这个国家或民族的人究竟有多少时间和精力，是可以用在自由想象、自由创造这类真正能获取精神愉悦的活动上。恩格斯在《反杜林论》中也曾预言过，未来社会的劳动应当不是“一种负担”，而是“一种快乐”，这不就是建筑在个体精神自由基础上的审美化社会理想吗？

不能随意地将陶渊明的辞官归隐、适意自然认定为人生的消极态度。人有社会性，也有个体性，而且社会功利最终还是要落实到个体人生上去。单从社会功利的角度看，退隐不仕确有消极一面，但从个体人生的角度看，适意自然的精神自由又有积极一面。在任何情况下，个人通过自我调节来保持独立自由人格，享受审美愉悦，都是无可非议的，何况在封建专制时代。应当说，陶渊明不仅保持了独立自主人格，而且有不少至今难以企及的高风亮节，这是历来公认的，应当给予充分肯定。

艺术赏析

一、无我之境：“以物观物”是根本

把握本诗的艺术特色，须对“无我之境”有正确而深入的理解。王国维在《人间词话》中说：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”有我还是无我，关键在“以我观物”还是“以物观物”。以我观物，就是带着强烈的主观意志观物，意境成为主体情志的宣泄场，故“物皆著我之色彩”。以物观物，就是以虚静物化心态观物，我心已化为物，物性即是我情，物我浑然一体，故“不知何者为我，何者为物”。所谓虚静物化心态，就是超功利、任自然的忘世忘我心态。《饮酒》（其五）自始至终都是抓住“心远”二字在描述这种物化心态，所以它的基本审美特征就是创造了一个典型的无我之境。

无我之境的特点可以从多方面去看：一是取物成象自然质朴，二是心物交融天然契合，三是内在情志平淡幽隐，四是观物心态虚静物化。但必须明确，其中第四条是主、是本，其余三条是从、是末。有主体虚静物化之心，方有物象之自然质朴、心物契合之自然天成、内在情志之淡远潜隐，决不可主从错位、本末倒置。温庭筠“鸡声茅店月，人迹板桥霜”（《商山早行》），景物质朴，李商隐《无题诗》内涵隐曲，但都不是无我之境，因为它们都不是“以物观物”。对无我之境的隔靴搔痒之见，多为此种主从错位、本末倒置之误。《饮酒》（其五）的审美特征，无疑有助于我们对无我之境的正确理解。

二、无我之境：“惟于静中得之”

王国维还有一段话是从心物交融过程来看无我之境与有我之境的差别的：“无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。”何谓“惟于静中得之”？首先，创作主体的观

物心态是虚静物化的。这是心态之“静”。其次,创作过程是静态运化,即我性一切随顺物性,物与我之间没有任何矛盾斗争,无须相互改造就天然契合。这是过程之“静”。最后,意境定格于心与物的静态平衡。一切意境都是情与景、心与物在一定审美层面上的静态平衡,只不过无我之境是物化心态与自然之景的天作之合罢了。这是结果之“静”。由此可见,王国维用一个“静”字来概括无我之境的创造过程,是深得要领的。有我之境则不同,它是“于由动之静时得之”,就是说,创作主体的心态充满激动感情,创作过程充满物与我的矛盾斗争,不相互强制改造就不可能达到同构效应。显然,整个过程都是在“动”,只有到最后才归之于“静”,即在一定审美层面上达到了情与景、心与物的暂时性人工平衡。所以王国维说它是在从动到静的过程中得到的。

明确了无我之境的静态运化过程,我们就可以认识到这首《饮酒》诗的情景交融特点了。不少赏析者仍用“借景抒情、情景交融”八个字来概括它的抒情特点,实在太泛。一切借景抒情的诗都是情景交融,否则它就不会传诵到今天了。但情景交融的方式却多种多样:或融情于景,如“枯藤老树昏鸦”,是感情渗透在景物中,但有选择痕迹;或移情于景,如“晓来谁染霜林醉,总是离人泪”,是把感情加注到景物上,但为了交融把物性都改变了;或因情造景,如“山无陵,江水为竭,冬雷震震,夏雨雪”,为了达到情景交融的目的,竟至到了无中生有的地步。这都是有我之境的情景交融。《饮酒》(其五)与它们不同,如“采菊”四句,景物都是不加选择、不经加工改造的自然状态,这样的情景交融叫做自然天成。只有情景交融是自然天成的,才能体现适意自然的人生心态,才能构成无我之境。刘熙载在《艺概》中说:“品居极上之文,只是本色。”自然天成就是一种本色美,自然天成的诗就是“品居极上”的诗。

三、“质而实绮,癯而实腴”的浑融之美

人们总喜欢以平淡自然来称道陶诗的艺术特色。如朱熹说:“渊明诗平淡出于自然。”(《朱子语类》)秦观说:“陶潜、阮籍之诗长于冲淡。”(《王俭论》)对此,应有两点认识:其一,这平淡自然不是浅显无味,而是在冲淡质朴中包蕴着极其丰厚的情韵和高妙的志趣;其二,这平淡自然是大匠运斤,不留痕迹,是只有在内在精神与外在形式达到高度浑融后方能见出的艺术境界。

苏轼说陶诗“质而实绮,癯而实腴”(《与苏辙书》),“外枯而中膏,似淡而实美”(《评韩柳诗》),相当精辟。《饮酒》(其五)的永恒魅力就在这里。如此平易的十句诗,能把忘世、忘我、忘言三种人生心态,乃至虚静、物化、直觉三种审美心理,展示得如此精炼切要,非自身体味至深者是做不到的。“结庐在人境,而无车马喧”,住在人世间,无车马喧闹,分开来看,都是淡如水的大实话,但经“而”字一并连、转折,陶渊明超世俗、悖传统的心态就跃然纸上,真有点石成金之力。“心远地自偏”,一“自”字下得好,地无须偏而心能远者方为真远,这就不仅显示出陶渊明已真正超然于“你方唱罢我登场”的名利闹市,而且也超越了当时那些以啸傲山林、放浪形骸为清高的所谓魏晋名士风度,从而达到了“闹中自静”、“大隐隐于市”的精神高度。篱菊、南山、夕照、飞鸟,都取自乡村常景,本身已无所谓华彩,再加上“见”字一点拨,就又完全洗净了主动观看的欣赏意味,有意变成无意,有心化为无心,景自在,人自得,景情浑化,物我两忘,真不知是“庄生化为蝴蝶,还是蝴蝶化作庄生”了。物化心态,本无形迹,陶渊明能以真景物点染令人思而得之,恐怕心在局外者单凭炼字炼句是永远也无法企及的。至于“此中有真意”的“真”字,则不仅体现了陶渊明对大自然生命韵律的深切感悟,而且也是标识陶渊明一生任真自然性情气格的最闪亮旗号。最后以“欲辩已忘言”五个字收结全诗,则不仅暗示他已经得到了自然和人生的真谛,而且昭告这真谛是只可意会、不可言传的;这中间不仅包蕴着深厚的历

史文化内涵,而且尽管陶渊明不可能自觉意识到,但在今天看来,这“欲辩已忘言”实质上是对偏执理性主义的一种否定性冲击。清人沈德潜在《说诗晬语》中说:“陶诗胸次浩然,其中有一段渊深朴茂不可到处。”应当说,平淡自然,加上“胸次浩然”,再加上“一段渊深朴茂不可到处”,这才是对陶诗总体审美特征的较全面概括。不少人认为陶诗多为“不经意”之作,对了,因为只有“不经意”而臻于高妙者,方能成为真正从肺腑中自然流淌出来的精品、上品。

作为一个“质而实绮,癯而实腴”的审美意境,作为陶诗中表达委运自然心态最深微的一首,《饮酒》(其五)是一个以“无我”为核心精神的浑融整体。所谓以“无我”为核心,就意味着不仅它的内涵是一切随顺自然的,而且它的取象造境、抒情心理,乃至表现方法,也都染上了“无我”的色调。所谓“浑融”,就意味着它是以整体说话的,决不可依照常规进行分析,否则,就会悖谬“无我”而将自然浑成的意境肢解。例如,有人在篱菊、南山、夕照、飞鸟等景物的选择、组合和多姿多彩上大做文章,其实,“无我”只能生存于景物的天然、质朴之中,一切人工雕饰都是对无我之境自然本色的偏离和破坏。有人大力渲染这些景物描写之中显露的归隐田园后的“喜悦心情”和“欢快情绪”,其实,真正的“物化”是一种“纵浪大化中,不喜亦不惧”的心境,真正的无我之境是无所谓喜怒哀乐之情的。特别是有人在景物的隐喻意义上大做文章:“采菊东篱下”是辞官归隐、保持晚节的象征,“悠然见南山”是适意自然、延年益寿的意思,“山气日夕佳”有意无意地流露出人生晚境无限好的意味,“飞鸟相与还”隐隐约约包蕴着“夫妻双双把家还”的余韵。如此穿凿,显然是说诗人在竭力地自我表现,哪里还谈得上“无我”?诗的内涵被撕扯得如此支离破碎,哪里还是个自然浑成的整体?即使有些意味是应当有的,如“采菊”的高洁志趣,那也只能是作为诗中无我心境的美好质地而潜隐其中,而不是诗的题面要旨,论说中决不可喧宾夺主。

资料链接

一、集评补选

东坡云陶渊明意不在诗,诗以寄其意耳。“采菊东篱下,悠然见南山”,则本自采菊,无意望山,适举首而见之,故悠然忘情,趣闲而意远,此未可于文字精粗间求之。(宋·晁补之《鸡肋集》)

通章意在“心远”二字,“真意”在此,“忘言”亦在此。从古高人只是心无凝滞,空洞无涯,故所见高远,非一切名象之可障隔,又岂俗物之可妄干。有时而当静境,静也,即动境亦静,境有异而心无异者,远故也。心不滞物,在人境不虞其寂,逢车马不觉其喧。篱有菊则采之,采过则已,吾心无菊。忽悠然而见南山,日夕而见山气之佳,以悦鸟性,与之往还,山花人鸟,偶然相对,一片化机,天真自具,既无名象,不落言诠,其谁辨之?(清·王士禛《古学千金谱》)

二、参考文章

1. 张志岳:《论陶渊明的〈饮酒〉诗》,《北方论丛》,1993年第3期。
2. 祝菊贤:《生命自我与现实自我的纠葛与幻化——陶渊明〈饮酒〉诗七首意象结构探索》,《西北大学学报》,1997年第2期。

(陶型传)

背景简介

宋神宗熙宁年间,王安石实行变法,苏轼与其政见不合,于是被迫自请离京外放。神宗元丰二年(1079)七月,朝廷中属于新党的几个御史,抓住苏轼诗中一些讽刺新法的诗句,加上“愚弄朝廷,妄自尊大”的罪名,予以弹劾。于是神宗下令将苏轼拘捕入京,下狱严加审问。一时间,亲友震恐,苏轼自己也作了死的准备。这就是宋代历史上著名的文字狱——“乌台诗案”。

由于弟弟苏辙和其他大臣的多方营救,苏轼得免死罪,结案出狱。这年十二月,被贬为黄州团练副使,次年二月到达贬所。当时苏轼虽名为朝廷命官,但实际上形同囚犯,生活艰难,行动亦受到监视。他有诗自述这一时期的生活说:“我谪黄州四五年,孤舟出没烟波里。故人不复通问讯,疾病饥饿疑死矣。”(《送沈遼赴广南》)后来他回忆当时处境,还心有余悸,说自己是“惊魂未定,梦游縲绁之中;只影自怜,命寄江湖之上”(《谢量移汝州表》)。

苏轼的思想是儒佛道兼容。如果说自请外放密州时,还只是因政见不合而仕途受挫,影响不大,思想上仍是以儒家用世为主,那么遭受乌台诗案的沉重打击后,苏轼的锐气已消磨掉大半,精神苦闷深重难解,于是佛老思想也就占据了上风。这时,他经常出入山水,就是为了在委运自然中寻求解脱和安慰。元丰五年(1082)的七月和十月,他先后两次泛舟黄州赤壁,写下两篇以赤壁为题的赋即《赤壁赋》、《后赤壁赋》。后人为示区别,也称第一篇为《前赤壁赋》。

文中所记的赤壁,是黄州的赤鼻矶,与著名的三国赤壁大战旧址是不同的地方,系当地人因音近而误称。苏轼是有意借题发挥,以抒写自己当时的心境和感慨。

内容述评

一、中心线索:一个自我化解精神危机的心理过程

这篇文赋,形式上是一篇有时间、地点、人物、事由,并按照时间顺序展开的游记,实际上是一篇以情感流动为内在线索,融写景、抒情、说理于一体的散文。其内在情感的流动,是一个“乐——悲——乐”的过程,与这一过程相应,全文可以分为三个部分。

第一部分写泛舟江上而生乐。由江上清风明月之景所引发的遗世独立、羽化登仙之感,只是一时的游乐,并非精神痛苦解脱后的审美愉悦。

第二部分写宇宙无限、人生短暂之悲。从“扣舷而歌”,到箫声呜咽,再到“苏子愀然”,是描述心情由乐转悲的过程。回忆一世之雄的曹操及其灰飞烟灭,是抒发历史无情、人生幻灭之感。写渔樵江上,蜉蝣天地,是抒写人生渺小、生命短暂的悲哀。

第三部分写精神痛苦解脱后的心灵愉悦。先通过阐释“变”与“不变”的道理,来化解生命

短暂的悲哀;再通过述写清风明月的人文特性,来展现委运自然的审美化人生哲学;最后以主客沉醉于审美愉悦来收结全文。

显然,全文三部分围绕“乐——悲——乐”的情感变化,展示了一个自我化解政治打击所带来的精神危机的心理过程,表现出作者在人生逆境中的旷达心胸和委运自然的审美化人生态度。

二、精神危机:对仕途功名的绝望、哀怨

一般认为,第二部分主要是苏轼假借客人之口来抒写自己对生命短暂的喟叹。这虽然不能说错,但却是见表不见里的。应当深入体味作者喟叹生命短暂背后所潜藏着的精神危机和绝望情绪。这至少有下列几点值得注意:1. 与其说是歌声、箫声使苏轼由乐转悲,不如说这悲凉的歌声和呜咽的箫声,实际上就是当时苏轼内心压抑不住的哀怨心声的自然流露。2. 歌词“望美人兮天一方”是有寓意的。“美人”,在屈原赋中都是隐喻君王,在苏轼这里说是指向社会功名理想,大致是不会错的。在外放密州时,苏轼尚有“我欲乘风归去”、再干一番事业的向往,但现在呢?“天一方”意味着渺茫、阻隔而不可能。这显然流露出作者在乌台诗案后对事业功名的绝望情绪。3. “月明星稀,乌鹊南飞”引自曹操《短歌行》,该诗主旨是渴望贤才齐集门下以建功立业,“乌鹊”喻指贤才。紧接下来两句是“绕树三匝,无枝可依”,这“无枝可依”的“南飞”贤才,恐怕有苏轼自喻的意味吧?内里至少有一种怀才被弃的抱怨。4. 叹曹操灰飞烟灭,叹自己渔樵江渚,叹人生如寄蜉蝣,与其说是空泛的人生幻灭、生命短暂之哀,不如说是切实的理想梦断、前程无望之痛。苏轼不是无病呻吟,只是这病根不宜说明罢了。5. “挟飞仙以遨游,抱明月而长终”两句,不是描述投身自然山水之乐,而是与后两句“知不可乎骤得,托遗响于悲风”的语义紧紧相连,意思是说,想追求仕途功名已不可能,而羽化登仙、长生不老也“不可骤得”,这真是无路可走了,怎么能不歌声哀怨、箫声悲怆呢?

在遭受严重政治打击之后,在理想破灭、走投无路的情况下,产生精神危机,产生绝望情绪,内心压抑着难以诉说的哀怨,这是必然的,可以理解的,不能简单地以“消极人生”四字了断。宇宙无限,生命短暂,是自然规律,也无所谓消极、积极。何况本文的精神力量,也正体现在对这种精神危机、绝望情绪、哀怨心态的积极化解之中呢!

三、哲理思考:变与不变的辩证关系

在《赤壁赋》中,作者主要从两个方面来化解自己的精神危机:一是通过对变与不变辩证关系的哲理思考,来破解生命短暂的悲哀情绪,二是通过适意自然山水,来开拓一条新的审美化人生道路。

“盖将自其变者而观之,则天地曾不能以一瞬;自其不变者而观之,则物与我皆无尽也。”有人说这是相对主义,不确切。相对性与相对主义是两个不同的概念。事物的相对性是客观存在,不可否定;但若把它绝对化,否定相对之中有绝对,那就是相对主义,应当否定。苏轼认为,月亮不停地盈亏,水不停地流动,这是永远在变的一面;但月亮盈来亏去还是那个月亮,流水流来流去还是在那儿流,这是永远不变的一面。变是相对性存在,不变是绝对性,只存在于相对性之中;一切事物都是变与不变的统一,相对性与绝对性的统一。苏轼既看到事物变的一面,又看到事物不变的一面;既看到事物的相对性,又看到事物的绝对性,是符合辩证法的。

变与不变的辩证关系,可以用来化解生命短暂的悲哀。生命有短暂的一面,也有永恒的一面,短暂是相对的,永恒存在于相对之中。个人的生命都是短暂的,人类的生命却可能是永恒的,但这人类的永恒不就体现在每个个体生命的短暂之中吗?何况人有肉体,还有精神,“有

的人活着,可他已经死了;有的人死了,可他还活着”,这不就是说,肉体虽然是短暂的,但精神却可能永存吗?变与不变的辩证关系是普适理念,其积极意义是不言而喻的。

四、适意自然:一条审美化人生道路

“天地之间,物各有主,苟非吾之所有,虽一毫而莫取。惟江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色,取之无禁,用之不竭,是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适。”这就是苏轼在乌台诗案后所身体力行的审美化人生哲学。从这段话可以领略其要旨大致有三:第一,“天地之间,物各有主”,是说事业、功名、荣华、富贵等等,都要受制于人,都要遭遇“物役”,唯独“清风明月不用一钱买”(李白诗句),“取之无禁”,可以任性放情地享受。这是一种力图摆脱社会纷争困扰、保持自我人格独立、寻求个体精神自由的心理状态和人生境界。第二,耳得“为声”,目遇“成色”,意味着自然山水是美的所在,是美感愉悦的世界,可以令人陶醉,乃至达到“不知东方之既白”的程度,这里洋溢着对审美化人生、快乐人生的无限向往和执著追求。第三,山水之乐,自然之美,是大自然的“无尽藏”,取之不尽,“用之不竭”,人人可享,时时可享,从而可以达成物与我、人与大自然的永恒和谐。人与自然本来就应当是和谐共处、美感相悦的。

崇尚并实践审美化人生哲学,是苏轼一生人格的最鲜明特征。这与他兼容儒佛道的思想有关,与他旷达乐观的心胸有关,与他超常过人的见识有关,也与他无施不可的艺术才华相辅相成。他走上这条委运自然、自我快乐的人生道路,有一个渐变突转的过程,是仕途风雨、政治打击把他一步步推向了大自然的怀抱。从社会功利的角度看,这条人生道路有消极的一面,但从个体精神自由的角度看,却是充满积极意义的。在政治生涯梦断路绝的境况下,能够自己站立起来,在一条新的充满诗意的道路上实现自我,这是相当凄美动人的。

艺术赏析

《赤壁赋》是一篇文赋,应当把它当作一篇内容沉郁、形式优美的抒情散文来读。其艺术特色,主要体现在如下两个方面。

一、写景、抒情、说理三者交融一体

一般抒情散文,只要做到情景交融就相当出色。但《赤壁赋》多了一个说理层面,因而呈现写景、抒情、说理三条线索齐头并进的态势。在这种情况下,作为艺术表达的审美要素,情与景的交融固然是不可忽视的前提和基础,但景与理、情与理之间是否能够做到交融和谐,就成为文章审美成色高下的关键。而本文的成功与特色也正体现在这里。

1. 多方开发景物的人文属性来充分融情寓理

本文虽然重在抒情说理,但始终以记游为表层线索,将景物描写贯穿全篇。特别是在写景中,能重点抓住清风、明月、江水三种最富有审美意味的事物,将不断变化着的情感和多种不同的意理巧妙地熔铸其中,更是匠心独具。第一部分以“清风徐来”、“水波不兴”、“月出东山”点染赤壁秋景;第二部分以“羡长江之无穷”、“抱明月而长终”、“托遗响于悲风”宣泄人生幻灭情绪;第三部分又以明月、江水、清风阐发生命哲学和审美人生。水、月、风一贯到底,景、情、理尽在其中,整体建构着实严谨。

景物为什么能够融情寓理?原来景物不仅是客观存在,而且是人文景观;作为客观存在,它有物理属性,作为人文景观,它又有人文属性。人文属性作为景与情、景与理之间的中介,由景物的物理属性连类生发而来,又能够与人的感情和意理相会通。由于苏轼充分开发了水、

月、风的人文属性,所以不管本文中的情怎么变化,意理多么对立,都能做到景、情、理的浑然相融。第一部分抒发遗世独立、羽化登仙的游乐,是发挥了水、月、风优美而渺茫的审美属性,因景生情。第二部分宣泄人生幻灭感,是发挥了明月、江水的历史文化积淀,借史实写意;宣泄生命短暂的悲哀,是发挥了水、月、风的隐喻意义,在对比中见义。第三部分阐发变与不变的辩证关系,是发挥了月亮虽盈亏而不失、流水虽常逝而不尽的特性,以象征寓意;展现审美化人生道路,是发挥了清风、明月“为声”、“成色”、“无禁”、“不竭”的人文属性,寓理于夹叙夹议之中。总之,这一切都收到了融情于景情更浓、寓理于景理更明的艺术效果。

2. 将意理融会在情感的流动和转折之中

在抒情散文中说理,最忌干枯的概念直指和逻辑演绎。在景、情、理的交融中,应当是情为中介,情由景生,理寓情中。《赤壁赋》不仅是情为中介,理寓情中,而且做到了将对立之理融会在情感的转折之中。前面说过,全文的中心线索是感情由乐转悲、再由悲转乐的过程,这个过程不仅是全文景与理的中介,而且文章的意理就蕴含在为什么会由乐转悲、为什么又会由悲转乐这两个转折之中。前一个转折引发了人生幻灭、生命短暂的意理,实质上是苏轼在乌台诗案后仕途理想破灭、前途黯淡绝望的精神危机。后一个转折是苏轼从绝望中重新站立起来,走上一条审美化人生道路。这两个情感的转折全过程,不仅将当时苏轼心灵中两种对立的思想情绪展露无遗,而且鲜明地体现出苏轼特别善于化解人生危机和精神痛苦的旷达心胸和人格特征。情与理的融会统一,相生相长,这是一个范例。

情理相生相长的一个重要体现,就是要使直抒胸臆成为情感生发、推进的必然。《赤壁赋》第二部分较细致地描述了由乐转悲的心理过程:先是由高兴而扣舷吟歌,歌词前两句尚有喜色,后两句则渐带悲声;接着从声调的怨泣、余音的悠长、感人的深切诸方面渲染箫声的呜咽,把悲情一口气推向高潮。于是,苏子的“愀然”、发问,也就顺势把人生幻灭、生命短暂的意理水到渠成地引发出来了。第三部分先简要地讲明哲理,接着尽情地描述适意自然山水的畅达欢快,最后则以“不知东方之既白”,暗示主客不仅已经解脱了精神痛苦,而且已经沉醉到审美化精神自由中去了。这个心理转化过程也是再自然不过了。显然,情感的铺垫、融会,是寓理于情而理愈至的必由之路和有效途径。

二、创造性地运用了赋体的对话形式和语言特点

赋,是一种汉代流行的文体,讲究文采、韵节。后来它朝着两个方向发展分化:向骈俪方向强化者,称为“骈赋”、“律赋”,向散文方向靠拢者,称为“文赋”。《赤壁赋》是文赋,它运用了赋体的形式,但又加以改造,使之更具表现力,读起来也更畅快。

1. 赋体主客问答形式的创造性运用

赋体常用主客之间相互问答驳难、最终抑客而扬主的表现形式。一般说来,“主”就是作者,代表正确的思想;“客”是假设的,代表正确思想的对立面。《赤壁赋》继承了这一形式。苏轼的创造在于,主客双方所代表的实际上只是当时他的思想的两个方面,主客驳难就是他内心两种思想情绪矛盾斗争的外化形态;而最终主说服了客,则反映了作者从精神危机中解脱出来,用适意自然的审美化人生哲学取代了仕途失意、人生无常的苦闷。虽然客的思想是作为否定对象而设立的,但也是苏轼当时确有的情绪。这种把自己内心矛盾设定为主客双方驳难的做法,能够把复杂的内心世界披露得更加全面,能够在有针对性的驳难中把道理阐释得更加深邃,也可以假借客人之口把本来难以正面自诉的情绪说得更加充分。

2. 骈散相间、错落有致的语言艺术

作为一篇文赋,本文在句式和用韵方面都相当出色。就句式而言,文中有不少散句,也有

大量对偶句和排比句,骈散相间,张弛得体。其中穿插一些似对而实不对的偶句,如“月出于东山之上,徘徊于斗牛之间”,“浩浩乎如冯虚御风,而不知其所止,飘飘乎如遗世独立,羽化而登仙”等等,与散句、偶句交互为用,文笔显得舒卷自如,颇有行云流水之妙。就用韵而言,与句式的整散错落和文情的抑扬起伏相呼应,韵脚也时疏时密,错落有致。有时隔句押韵,有时则三、四句押韵,有时还把韵脚落在句末虚字的前一个字上,如“西望夏口,东望武昌,山川相缪,郁乎苍苍,此非孟德之困于周郎者乎”,其中就是“昌”、“苍”、“郎”押韵。韵脚与句式的和谐,使整个文章读来声调优美,语感十分流畅。

资料链接

一、集评补选

“远想出宏域,高步超常伦”,文家具此能事,则遇困皆通。且不妨故设困境,以显通之之妙用也。大苏文有之。○东坡读《庄子》,叹曰:“吾昔有见,口未能言;今见是书,得吾心矣。”后人读东坡文,亦当有是语。盖其过人处在能说得出,不但见得到已也。○东坡文虽打通墙壁说话,然立脚自在稳处。譬如舟行大海之中,把舵未尝不定,视放言而不中权者异矣。○坡文多微妙语。其论文曰“快”、曰“达”、曰“了”,正为非此不足以发微阐妙也。(清·刘熙载《艺概》)

此所谓文章天成偶然得之者。是知奇妙之作,通于造化,非人力也。(王文濡《评校音注古文辞类纂》引吴汝纶语)

二、相关作品

黄州少西,山麓斗入江中,石室如丹。传云:“曹公败所,所谓赤壁者。”或曰非也。……今日李委秀才来相别,因以小舟载酒饮赤壁下。李善吹笛,酒酣作数弄,风起水涌,大鱼皆出,上有栖鹘,坐念孟德、公瑾如昨日耳。”(苏轼《与范子丰》)

间一二辄往(安国寺)焚香默坐,深自省察,则物我相忘,身心皆空,求罪始所从生而不可得。一念清净,染污自落,表里翛然,无所附丽,私窃乐之。旦往而暮还者,五年于此矣。(苏轼《黄州安国寺记》)

三、参考文章

1. 杨问富:《〈前赤壁赋〉的原型显现与文化意义》,《名作欣赏》,1992年第3期。
2. 刘尚义、刘玉祥:《解脱之后是潇洒》,《名作欣赏》,1999年第6期。

(陶型传)

背景简介

黄苗子(1913—2012),本名黄祖耀,广东中山人。八岁习书法,就读于其父黄冷观创办的香港中华中学时,就开始创作漫画,给报刊投稿。20世纪30年代初到上海,从事美术漫画创作。1932年至1938年任上海市政府租界办事处办事员,卫戍司令部中尉书记,上海市公安局科员兼大众出版社《大众画报》《小说半月刊》编辑,上海市禁烟委员会科员,南京《扶轮日报》编辑,上海市政府机要室科员,广东省政府秘书。1938年以后,在广州、重庆、上海等地工作,参加抗日文艺活动。1939年至1949年任香港《国民日报》经理,国民党中央海外部部长室总干事,中央秘书处秘书长办公室总干事,财政部秘书兼广东省银行监察人,中国实业银行董事,中央银行秘书处副处长兼行政院美援运用委员会秘书处处长,中央信托局秘书处处长。

新中国成立后,定居北京。1949年后先在华北革命大学政治研究院学习,后任政务院秘书厅秘书,《新民报》总管理处副总经理,人民美术出版社编辑,中国书协常务理事,中国美协理事,民革中央监察委会常委。20世纪80年代后,曾任全国文学艺术界联合会委员,中国美术家协会理事,中国书法家协会常务理事等。1992年以后,任澳大利亚昆士兰州的格里菲斯(Griffiths Univ.)大学客座教授、名誉教授等职。是第五、六、七届全国政协委员。其书画作品曾在日本、英国、德国、韩国、澳大利亚以及我国台湾、港澳地区和内地展出,并为大英博物馆收藏。2012年1月8日11点27分在北京朝阳医院辞世。夫人郁风(1916—2007),是著名文学家郁达夫的侄女,经由夏衍介绍,与黄苗子结婚,书法家沈尹默担任证婚人。

启功(1912—2005),字元白,也作元伯,佛名察格多尔札布,北京市人。满族,爱新觉罗氏,是清雍正皇帝第五子和亲王弘昼的第八代孙。当代中国著名教育家、书画家、文物鉴定家、诗人。

启功幼年失怙且家境中落,自北京汇文中学辍学后,发愤自学,习书法丹青及古典文学。后被聘为辅仁中学国文教员。1935年任辅仁大学美术系助教,1938年后任辅仁大学国文系讲师,兼任故宫博物院专门委员,从故宫文献馆审稿及文物鉴定工作。1949年任辅仁大学国文系副教授兼北京大学博物馆系副教授。

新中国成立后,任北京师范大学副教授、教授,全国政协常务委员,国家文物鉴定委员会主任委员,中央文史研究馆馆长、博士研究生导师。晚年担任九三学社顾问,中国书法家协会名誉主席,世界华人书画家联合会创会主席,中国佛教协会、故宫博物院、国家博物馆顾问,西泠印社社长。启功先生当年受业于著名史学家陈垣先生,为报答师恩,促进教育事业,用出售字画所得二百余万元,设立了励耘奖学金。2005年6月30日2时25分病逝于北京。

主要著作有《古代字体论稿》、《诗文声律论稿》、《启功丛稿》、《汉语现象论丛》、《论书绝

句》、《论书札记》等。北京师范大学出版社在先生逝世后编辑出版了《启功全集》，共二十卷，前十卷为著述，包括诗词创作、讲学、口述历史、书信、日记等，后十卷为书画作品，汇集了启功先生创作的册页、成扇、手卷、横幅、立轴、字课、临写等。

内容述评

文章既名为《启功二三事》，就表明本文不是一篇完整记叙启功先生一生的人物传记，而只是通过作者所了解的启功先生的一些趣事，为人物写照传神，主要表现其杰出才华和独特个性。

第一部分着重写其个性的基本方面，就是“散淡”。启功先生在文史方面有过人的才华，成就卓著，因而声名鹊起，但面对盛名带来的繁杂事务和社会交往，他自嘲为“大熊猫”，用自撰《墓志铭》作贬损式的自我调侃。

第二部分写其个性“豁达”的一面，主要记叙他面对病魔的折磨，居然滑稽突梯地写出两首《渔家傲》词，并受到普通女工的青睐，凸显了他把痛苦当笑料的自嘲自解态度。

第三部分借解读启功先生的《贺新凉》词，表现其个性中“冷峻”的一面，作者同时借题发挥，辛辣讽刺了当今社会的浮躁风气。

三个部分分别写人物个性的三个方面，这些方面构成了作者所认识的启功先生的完整精神风貌。在表现人物个性时，作者写启功先生的生平、成就反而不是主要的，那些琐碎然而鲜活的生活琐事，互生互动，相互彰显。

艺术赏析

一、善于选取生活细节，突出人物个性

人物传记自然是以写人为主，而人是形形色色的，各人有各人的容貌、性格和思想，所以写人的最根本原则是“个性化”，也就是写出世上独一无二的这一个人。所写的人物越是各有不同，越是栩栩如生；越是雷同，越没有生气。启功先生是位学者，但他与其他学者的差异究竟在哪里？这就是作者要着力捕捉的东西。启功先生曾经经历坎坷，但晚年又获得盛名，作者便着重表现其面对盛名的散淡、豁达和冷峻，这是抓住了人物个性的特异色彩。

怎样使人物形象“立体化”，让读者读了以后觉得如在眼前，栩栩如生？作者在刻画人物方面的主要手段，是撷取其生活经历和起居中随性表现的不少精彩细节。如表现启功先生的散淡，选取了他在来访者门庭若市的时候，挂起“免战牌”、自称“大熊猫”的细节；表现他的豁达，选取了年轻女工被他的《渔家傲》词逗得大笑的场景；还有以火葬场青年职工的笑话验证启功先生《贺新凉》词对世情的刻画，这些细节“于细微处见精神”，虽都非人物生平行事中的重大事件，显得琐细，但一经作者捕捉，出其笔下，便妙趣横生，令人忍俊不禁，印象深刻，人物的性格特质也就在这些生动的细节中凸显了出来。其艺术原理，大概与其漫画突出人物特征的手法是相通的。

如果退一步思考，作者对这样一位声誉卓著的社会名流，不详写他的家世背景、经历交游，不记叙他一生经历的重大事件，即使对他的文史方面成就，也用分散穿插的方式进行断续介绍，就更可以见出本文中把生活细节放在前台加以重点描绘的重要性。

二、广引古典诗词、小说、戏曲语句,及启功自作诗词

作者黄苗子是文化人,传主启功先生是著名的大学者,人称国学大师,所以文人写文人、学者写学者,这样的人物传记散文,广征博引是重要的表现手段。本文广引中国古典诗词、小说、戏曲中的语句,尤其是多处引用了启功先生本人的诗词作品,这样的表现手段,十分符合启功作家兼学者的特殊身份,突出了人物的个性特质。

对启功先生个性基本方面的概括,突出他从不计较金钱利禄,作者引用了京剧《空城计》中诸葛亮的唱词“卧龙岗散淡的人”,黄苗子爱好京剧,这是信手拈来的现成概括。为介绍启功先生对矫揉造作词风的批评,便直接引用他的《论词绝句二十首》之一,这也显示出启功先生作为诗词大家的风范和学术观点。还有启功先生把美学家熊秉明新诗立马改成一首《如梦令》词,作者直接加以引用,用作品显出他聪敏过人的才华。尤为精彩的一处,是记录了启功先生自撰《墓志铭》全文,因为有了此文本身的精彩绝伦和诙谐幽默,启功先生的动人形象和生平行事、性格,一下子便跃然纸上。

表现其豁达而又冷峻个性的《渔家傲》、《贺新凉》两首词作,也一以贯之地充溢着启功先生诙谐幽默的作风,令人笑中有泪,心生感佩,不禁想起《红楼梦》中的两句名言:“世事洞明皆学问,人情练达即文章。”

有些引用是信手拈来,如为表达年轻女工对启功先生《渔家傲》词的喜爱,他随手引了唐代诗人杜牧《兵部尚书席上作》中的两句诗:“忽发狂言惊四座,两行粉泪一齐回!”使文中这一场景的诙谐气氛益浓;对世风的嘲弄,引了《红楼梦》中的“赤条条来去无牵挂”,显示了作者的学养不凡。

三、笔调简洁,文采风流

南朝刘义庆的《世说新语》,是中国古代志人小说的典范,作者十分欣赏,全面仿效。本文不仅在用生活细节表现人物个性、直接引用人物言谈传达其见解和文化素养方面可上溯到《世说新语》;在琐事叙述和人物描写方面,本文的语言也近于《世说新语》的点到即止,稍作勾勒便简洁传神,很少用繁笔渲染,但人物的文采风流,跃然纸上。这大概也得益于作者的绘画尤其是漫画方面的艺术功力。

资料链接

至情真性 旷达人生——黄苗子与启功先生交往旧事

享年100岁的黄苗子先生驾鹤仙逝了,作为晚辈,我只同苗子先生有过一面之交,但因为我的恩师启功先生与黄苗子先生情谊笃厚,使我有幸了解一些黄苗子和启功先生交往的几件小事,这些事儿虽小,却令我难忘。

作诗为启功贺寿

启功先生年长黄苗子先生一岁,两位老人,何时开始交往,我并不清楚,但情谊笃厚却令人感动。这种情谊是因为同病相怜?还是因为志趣相投?我也不甚清楚。先说同病相怜,苗子先生解放前曾在民国政府里任过职,营救过不少共产党人、进步人士。然而,解放后历次运动都难逃厄运。启功先生则因为他清朝皇室后裔的身份,加上率真的性情,被打成右派。这种不同的遭际和同样的不幸,或可称为同病相怜。而志趣相投,则是这两位老人都对诗文书画有着执著不改的乐趣,并且都有很高的造诣。

1994年5月的某一天,黄苗子先生自香港寄给启功先生一首祝寿诗作,诗写在一幅花笺

纸上,字作行楷,骨力洞达,清朗俊秀。我当时还在启功先生身边读书,先生收到此诗时,我正好在先生家,先生拿给我看,诗云:

启功教授有高台,此日登临讲习开。弟子三千皆北向,文章百万自胸来。熊猫抱恙谁能惜,帽子随风去不回。起义南昌同庆喜,咖啡遥代菊花杯。

这首诗是苗子先生步唐人崔曙《九日登望仙台呈刘明府》诗韵而作,崔曙诗云:

汉文皇帝有高台,此日登临曙色开。三晋云山皆北向,二陵风雨自东来。关门令尹谁能识,河上仙翁去不回。且欲近寻彭泽宰,陶然共醉菊花杯。

步韵作诗,本来颇受限制,但这首却被他写得妙趣横生。前四句不难理解。“熊猫抱恙”是说启功先生晚年因学识、文物鉴定、诗书画造诣之高,被人戏称为“国宝熊猫”,然身体多病,而造访打扰者不断,所以苗子先生才有“谁能惜”之感叹?对老友的关爱之情于斯可见。“帽子随风去不回”,乃指启功先生被摘去“右派”帽子一事,而妙在“去不回”三个字,这个可恶的“帽子”,永远再也飞不回来了。心情爽快,似乎是他自己终于扔掉了一件讨厌的东西。“起义南昌同庆喜”,更是有趣,这首诗大概是为启功先生八十一岁寿辰而作,所以借用南昌“八一起义”这个数字而不明说,而祝寿不用酒,一杯“咖啡”遥遥举起,就算是庆祝啦。同道之乐,何必拘泥于那些不必要的形式?其旷达、率真、至情都在其中了。

坦言自己“用心不专”

2001年,启功先生的精装本《启功书画集》出版,在人民大会堂举行了一个规模不大但规格很高的发行仪式,大约只有30来人参加这个活动,其中有两位党和国家高层领导,黄苗子先生是嘉宾之一,我作为学生得与几席之末。

这是我第一次也是唯一一次见到黄苗子先生。那天的发行式,有几件事使我终生难忘,其中之一就是黄苗子先生的发言,他评价了启功先生的书法艺术和学术成就,最后却很直白地讲他自己为什么在学术和艺术上没有建树,说他最大的问题是“用心不专”,为别的事情耽误了很多时间,他或许是在对自己前半生沉浮于宦海感到后悔?我想,若不是执著于艺术和学问的人,是不会这样表达的。但就我所知,苗子先生在学问、诗书画等方面,留给我们的精神财富,难道是“用心不专”几个字可以了却的?这恰恰使我从另一面感受到了他为人的真诚与对艺术的“执著”。

(张志和 故宫博物院研究员)

(方智范)

背景简介

1957年5月5日,钱谷融先生在上海《文艺月报》上发表了《论“文学是人学”》一文,随即,因其“见解新鲜”而遭到了大规模的批判。此后的多年岁月里,钱先生与他所发表的文章,经常被列入“另类”和“另册”,十年浩劫,为患尤烈。十一届三中全会后,思想解放,各行各业拨乱反正,文艺界、学术界也在反省和沉思中逐渐认识到钱先生文艺思想的合理性、先进性及其学术价值。随之人因文贵,各地高校、有关学术研讨会纷纷邀请他前去讲学、讲演,欲投身他门下深造的学子趋之若鹜,报章、杂志、电视台等媒体的采访也纷至沓来。若干年里,业界内外想更多了解、更好研究钱先生的诉求使他诚惶诚恐,疲于应付。正是在如此背景下,“一向不愿意谈自己”的钱先生,居然写下了名为《且说说我自己》的文章。本文的写作缘起,大概也是如此。

内容述评

《我的自白》篇幅短小,但内蕴丰厚,可以从纵、横两个向度,解读其思想内涵。

从纵向而言,如文章的三个小标题所示,有三个方面:

一是对读书的体认。钱先生自小喜爱读书,还在小学时,就已经养成了阅读小说的习惯。在二十三岁时所写的一篇短文里,他说自己已“读书近千卷,行路将万里”(《说水·述志》)。随着年岁的增长和从事教师职业,阅读自然日益广博。多年的阅读经历,使他对读书有了浸润着自我经验的体会和认识。其一是开卷即喜,既不刻意选择,也无具体目的,因为这样的读书,能使他“游心事外,跳出现实的拘囿,天南地北,海阔天空,纵意所如,了无挂碍”,使他体会到无穷的乐趣。其二是投入情感,虽说这种投入有时也会“带来惆怅与忧伤”,但他心甘情愿,因为他从中体会到了“那是种甜蜜的惆怅,温馨的忧伤”,执意坚持而乐于其中。其三是通过读书来探知“人的知识”,了解人。他认为,如果读书时“设身处地,反求诸己”,掩卷后“于心有得,再推己及人”,“如此反复推较”,就可以到达知人论世的境地了。正由于从读书中收获诸多乐趣和教益,所以,他开诚布公地说“我喜欢读书”。

二是对写作的敬畏。作者在文中声称自己“虽是作家协会会员,却很少写作。偶然动笔,也都因为受到外界的催逼,并非出于主动”;在华东师大中文系校友会的一次即兴发言时,他说:“我这个人其实很懒散,尤其懒得写文章。”其实,他之所以如此云云,深层原因是出于对写作抱有虔诚的敬畏态度。在钱先生看来,著书作文,绝非随意而为,应受道德、良心、环境、知识、见地、情感等多种因素的约束。首先要本于真诚,如《易经》所言“修辞立其诚”,否则就无

足论取。其次须“逞心而言,无所顾忌,使语语皆从肺腑间流出”,惟其如此,才能深切感动人心。再次,也是最重要的,是写下的文章要有作者本身“对人生的真知灼见和真情实感”,要能够增益读者的人生经验和人生智慧。复次,写文章应该有匠心而不能沾染匠气,要能够放得开,要能够超越自己。在这许多严格要求的自我约束下,钱先生才不轻易动笔。如此认真严肃的写作态度,令人肃然起敬,是每个作者都应崇尚并学习的——尤其是在随时可见以儿戏态度来写作的当今。

三是对生命的觉悟。如果注意到“我平生最服膺”这个定语,可知钱先生引为自身座右铭的两句格言,是经过再三筛选而奉为警策的。这固然由于两句格言本身的深刻精到,也缘于钱先生对它们的理解觉悟。

在“知道你自己”的格言启示下,作者说:“我知道自己是最平庸、最无能的人。因此我决不自以为是,决不在人前逞能。”从表层看,可以说这是谦虚,是低调,是自知之明;进而可以说是生活的历练所得出的经验,甚至是生存智慧;再往深里探究,这还可以说是对生命意识的觉悟。阿波罗神庙前的这句著名格言,有的译者又译作“认识你自己”,据说源于特拉普修道者的一句问候语:“记住,你将死去。”意思是说:“记住你将死去,意味着认识自己。”古希腊人认为,明了了生命的有限性,也就意味能够逐渐洞悉生命的全部奥秘。因为“死亡提供给了我们一种可以试图理解生命的选择”(费尔南多·萨尔瓦多《哲学的邀请——人生的追问》)。从这一角度而言,“决不自以为是,决不在人前逞能”,同样是在“试图理解生命”的基础上所作出的一种明智选择。无论钱先生对此是有意识还是无意识,把“知道你自己”奉为座右铭,骨子里是一种生命意识的觉悟。

对诸葛亮两句格言的取舍,则深透地反映出了钱先生对人生的自我觉悟。喜欢诸葛亮这格言的人夥矣,然而见仁见智,乐山乐水,不一而足,其中也不乏诸如叶公好龙者。钱先生说:“我既无大志,也不想高飞远飏。我之自甘淡泊,企慕宁静,无非是为了求得个自由自在,庶可少惹些无谓的烦恼耳。”可知他对奉之为座右铭的这两句格言,是作了适合自身需要的取舍的。这一取舍,貌似自逊弗如,降格以求,其实是真切、本我的人生觉悟。钱先生在孩提时就喜欢看《三国演义》,且最敬慕诸葛亮。然而也就是在孩提时,他的敬慕,已经决然“不是后来成为蜀汉丞相的诸葛亮,而是高卧隆中时的草野隐士的诸葛亮”;“不是他所建立的功业,而是他出山以前的那副散淡的襟怀和那种飘逸的风神”;早早就“种下了我此后遗落世事、淡于名利的癖性”(引文均见《且说说我自己》)。如此而论,钱先生的这种觉悟,非但本我,甚至还带有与生俱来的先天性。

从横向来看,则可以从作者在文章里两次提及的“自由自在”中抽象出两个层面的内涵:

其一是性情真率。钱先生是一个性情中人,读书,“喜欢随意地、自由自在地、漫无目的地读”;写文章,喜欢“逞心而言,无所顾忌,使语语皆从肺腑间流出”;做人,“求得个自由自在,庶可少惹些无谓的烦恼”。崇尚真率性情的价值取向,渗透到了他生活中的方方面面,或者说已经成为他生命存在的一种既定方式。

其二是境界高远。崇尚任性率真、自由自在,并非全然不受拘束。他喜欢“漫无目的”地读书,竟然也还有“了解人”的“首要目的”;他主张“无所顾忌”地写作,却又要求具有“对现实人生的真知灼见和真情实感”,要使读者喜欢看;他追求“自由自在”地做人,而又“决不自以为是,决不在人前逞能”;这些表面上的矛盾,都有一个共同的指向,那就是追求自由自在的同时,要有担当,要负责任,要受约束。任何一个个体的自由自在,都是有限制条件的,都要受到相应的约束,只有在尊重限制、遵从约束的前提下去求得最大限度的自由自在,才是真正的自

由自在。孔夫子说“从心所欲而不逾矩”，闻一多说“戴着镣铐跳舞”，都是指这种高远的境界。斯人斯语，其钱先生之谓也！

艺术赏析

本文在艺术表现上的突出之处是语言的平易自然和语气的真诚坦率，遣词造句或直白，或文雅，笔调流利，口吻亲切，表情达意，无施不宜，庶几可臻孔子所说的“辞达而已”。

资料链接

1. 殷国明编：《钱谷融论文学》，华东师范大学出版社，2008 年。
2. 钱谷融：《散淡人生》，上海教育出版社，2001 年。

（周圣伟）

图书在版编目(CIP)数据

《大学语文》(第十版)教学用书/周圣伟主编. —上海:
华东师范大学出版社, 2013. 9

ISBN 978-7-5675-1261-0

I. ①大… II. ①周… III. ①大学语文课—高等学校—教学参考资料 IV. ①H19

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 232079 号

《大学语文》(第十版)教学用书

主 编 周圣伟

项目编辑 范耀华

责任校对 时东明

封面设计 储 平

出版发行 华东师范大学出版社

社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062

网 址 www.ecnupress.com.cn

电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105

客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887

地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口

网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com>

印 刷 者 常熟高专印刷有限公司

开 本 787×1092 16 开

印 张 11.5

字 数 261 千字

版 次 2013 年 12 月第一版

印 次 2013 年 12 月第一次

书 号 ISBN 978-7-5675-1261-0/I·1058

定 价 25.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

