

学术顾问：(依音序排列)

程光炜（文学院教授。中国当代文学研究会副会长）

贺阳（文学院教授，副院长。北京市语言学会常务理事、副秘书长）

金元浦（文学院教授。中国中外文学理论学会常务理事兼秘书长）

骆峰（文学院副教授）

冷成金（文学院教授）

马俊杰（文学院教授。中国人民大学党委副书记）

潘天强（文学院教授。全国马列文论学会理事、副秘书长）

孙民乐（文学院副教授）

孙郁（文学院院长）

杨慧林（文学院教授。中国人民大学副校长、中国比较文学学会副会长）

杨煦生（文学院副教授）

张永清（文学院教授、副院长。中国中外文艺理论学会副秘书长）

赵彤（文学院副教授）

【文院学人】

1/漫谈经典传承与大学教育——文学院教授朱万曙访谈

【名家讲座】

4/关于“经典”与“意义”的关系

——中国人如何研读西方经典/◎杨慧林

【师道风采】

8/香雪们的“1980年代”：

从小说《哦，香雪》和文学批评中折射的当时农村之一角/◎程光炜

15/多面的卡夫卡/◎曾艳兵

18/陶渊明的菊花与南山/◎徐建委

【慢读光影】

21/上帝之瞳——《金陵十三钗》的西方主义和性别叙事/◎孙柏

29/话语的角逐：《色，戒》中的历史、身体与权力/◎郗戈

33/文革招魂·童子附身——评王小帅电影《我11》/◎王阳

目录

【文苑争鸣】

- 37/李白、杜甫诗歌创作体裁与遣词研究
——以雅各布森的语言观点为证/◎刘长鑫
- 49/论“V的V”中“V”的选择/◎于方圆
- 58/文本裂缝与文化转换
——重读马烽《太阳刚刚出山》/◎薛子俊
- 65/作为保守主义者的简·奥斯丁/◎冀悦玲

【右手写诗】

- 67/席德的诗歌，席德的画/◎余祥源
- 69/公交车/◎徐新
- 69/古诗词四首/◎李元骏

封一/冯至《从一片泛滥无形的水里》/◎摄影 张婉茹 刘欣玥

封二/征稿启事



《中文學刊》广泛刊发文史哲及其他人文社会学科的学生学术随笔、论文以及散文、小说等文学作品。《中文學刊》编辑部完全由人大在校学生组成，全部制作流程除印刷外均由学生独立完成，是一本真正属于学生、着眼学术的校园刊物。

主办单位：中国人民大学文学院
协办：中国人民大学文学院学生媒体总社
编辑出版：《中文学刊》杂志社

◎编委会成员◎

张楠 胡飞雪 刘思伯 蒋晓敏 闫笑岩 王旭青 杨敏
刘欣玥 薛子俊 王斯璇 陈亮

◎指导老师◎

孙郁

研究生部主编：张楠
副主编：刘思伯 胡飞雪
本科生部主编：刘欣玥
副主编：薛子俊 王斯璇

◎美编设计◎

版面设计：刘欣玥
封面设计：张婉茹

◎联系方式◎

社址：中国人民大学文学院 邮编：100872
邮寄地址：北京市海淀区中关村大街 59 号中国人民大学《中文学刊》收
人大中文网站：<http://www.zhongwenxuekan.com>
电子邮箱：zhongwenxuekan@126.com

团宣准字：02-012-1

出版日期：2012.9.

申明：本刊文章皆属作者自愿投稿，本社绝不用于任何商业活动

漫谈经典传承与大学教育

——文学院教授朱万曙访谈

□记者：刘欣玥、徐毅发



朱万曙教授简介

安徽潜山县人，1999年毕业于南京大学中文系，文学博士，长期从事中国古代戏曲小说、明清文学、徽学与地域文化研究，出版个人学术专著多部。曾任安徽大学文学学院院长、中文系主任，现为中国人民大学中文系教授，博士生导师，任中国明代文学学会（筹）副会长，安徽省徽学学会副会长等。

古典文化传承：

因为不够了解，所以不够热爱

《中文学刊》记者（以下简称“记”）：老师是研究古代文学的专家，让我们先从大学生与古典文化谈起吧。前段时间台湾大学的曾永义教授在人大的讲座上提到，古典戏曲在台湾的年轻人当中颇受欢迎，而大陆这边，古典戏曲在年轻人中的传播和接受的情况普遍较为低迷，应该如何看待两岸的这种差异，如何看待古典传统文化在年轻一代人中的这种失落？

朱万曙教授（以下简称“朱”）：这种现象的出现，主要有两方面的原因。一方面是历史的传承。从两岸文化的发展脉络比较来看，大陆是经过过文化大革命的，在相当程度上中断了我们的文化传统。我去过韩国，韩国对汉文化、汉字文化的接受和珍惜都是令我们感到诧异的。另一方面是外来文化的冲击。上个世纪八十年代，随着改革开放，欧美文化大量涌入，我们的年轻人既没有很好地接受传统文化的熏陶，对欧美文化在一定程度上又有新奇感，所以他们便不自觉地较多地接受了欧美文化的影响。所以，在这种既失去传统，又遭遇外来文化涌入的情况下，我们的年轻人对自己的传统文化就不够了

解，正因为不够了解，所以不够热爱。所以传统文化中的许多好东西，我们都视而不见，其中也包括戏曲。我们作为大学老师，应该致力于引导我们的青年大学生珍视我们的祖国、民族的优秀传统文化；而青年大学生们毕竟接受了高等教育，也应该树立一种保护、传承优秀传统文化的意识和责任感。事实上，不仅仅是戏曲，还有许许多多传统文化的佳品，都需要我们去珍爱，需要我们去保护，需要我们去守卫，使它们能够发扬光大，流传下去。

校园内外经典阅读：

应该充满信心

记：老师刚刚谈到了大学生对优秀传统文化继承的责任。经典阅读显然是其中必不可少的一个环节，但现在不少大学生少阅读、少思考，很少能够静心研读经典，即使许多中文系的学生也不例外，如何对这种现象进行引导与改善呢？

朱：年轻人对经典缺少阅读和了解，是现在的一个普遍现象。这个普遍现象的形成，基于我们的教育制度，基于我们在现有教育制度下的课程设计，也基于这种教育

制度衍生出的功利指向。何谓功利指向？就是有些同学来上学不是真正来学知识、做学问，不是为了提升自己的人生境界，而是过分侧重于就业问题，为了就业，因此不得不去考证、拿学分，即使自己并不情愿，这样念大学的意义就有变质的嫌疑了。我们的大学制度现在尽管在改革，但还是存在很多缺失，还不能让一个年轻人在大学里面自由选择自己喜欢的东西进行学习。这是一个方面。另一方面，年青一代对经典的阅读和喜爱，其实也并不像我们想象得那么糟糕，就我所了解，很多家长现在在引导孩子读经典，培养孩子对经典的兴趣，在我们中文系，甚至是其他院系专业里面，也会有很多大学生喜爱读经典，你刚才说到的情况也并不是绝对。按照我们的理想，经典的流传是对于一个民族文化的继承的重要途径，应该让更多人去接触和阅读，但是理想归理想，现实制度决定了不是每个人都能这样做。有那么一部分人正在学习和热爱经典，这也是一个好现象。加上现在很多家长在引导着孩子了解经典，培养孩子对经典的兴趣，这也预示着未来会有越来越多的人来阅读经典，传承我们的文化。我常想，一个民族经济富裕了、富强了，并不等于这个民族就强大了，这个民族的精神无论何时都不能丢。国家现在意识到了这个问题，而我们广大的老百姓，也更迫切地意识到了这个问题，他们要把希望寄托在下一代身上，要让下一代受到传统文化的熏陶，从文化血液里面植入经典所承载的文化精神。所以，对这个问题，我们一方面要看到缺憾，致力于改善，但另一方面，也要看到发展变化的一面，要充满信心。

记：老师提到家长从小培养孩子读经典，这针对的只是精英阶层、知识分子家庭的情况吗？还是一个更广义的“老百姓”群体已经有这样的意识了呢？

朱：应该说是在一个大众层面上已经有这样的意识了。我举一个例子，比如于丹说《论语》。于丹说《论语》的学术水平如何我们可以质疑，因为于丹本来就不是研究论语的专家，但她说过《论语》以后，很多老百姓会愿意买本《论语》来读一读。实际上，媒体的影响力是不可低估的，媒体可以很广泛地影响大众的文化取向。即使是一个文化水平不那么高的草根老百姓，他去买一本《论语》来看，要比盲目地去追捧一个歌星要来得好。这就是一个社会的文化取向，我总感觉我们国家随着经济的发展，生活的富裕，老百姓对于精神文化生活的追求现在越来越强烈，品味也会越来越高，这是一个很好的现象。

记：所以就经典文化的传播普及，经典文化的大众化角度而言，像“百家讲坛”这样的节目是有益的，姑且不论其学术性。

朱：对任何现象我都愿意全面地看，百家讲坛有的讲课的老师水平高，有的水平低，有的善于表达，有的不善于表达，这个总是不能要求尽善尽美的。但不能否认，在文化引导上起了积极的作用。“百家讲坛”之前曾邀请我去做关于桐城派讲座，我之所以不愿意去，是因为我固守着一个专家的立场，不愿做一个演员。如果我写出了桐城派研究的论文和专著，那么就可以去讲；在没有写出之前，尽管我对它熟悉，也不愿扮演纯粹讲授他人成果的角色。包括给大学生上课也是这样，总要以有所研究有所心得为前提。

“理想”大学：

过于理想的大学，永远只是理想

记：我们想再深入谈一下老师刚才提到的大学教育的“功利指向”。日前武汉大学老校长刘道玉召集的“《理想大学》专题研讨会”，提到了现在大学的五重危机，其中的一重危机指出学生素质大不如前——“功利主义的专业化教育，导致学生素质严重下降，学术视野短浅，尤其在国内外高校，不仅出现不了大师，甚至还难于承担从事综合性大科学的研究之任。”现在的大学培养出来的学生，四年里究竟收获了多少真才实学，日益受到质疑，老师如何看待这个问题？能不能结合你这几年在高校的工作经验谈谈呢？

朱：任何一个教育工作者，或者任何一个大学教授，心中都会有一个“理想的大学”，每个人理想的大学是不一样的，人文学者有人文学者的理想大学，理工科有理工科的大学。过于理想的大学，永远只是理想；毫无理想的大学，则是没有生命力的。我觉得我们应该既立足于现实，同时又有一定的理想，这样才具有操作性。比如现在很多人文学者的理想大学，就是以上个世纪初的北大清华为范式——浓厚的学术氛围，自由的思想发挥，培养大师的良好环境。但这样的理想在今天看来，只能是理想，因为那个时期的大学是属于那个时期的社会环境的，属于那个时期整个的社会土壤。那时的文化传统还没有中断，大学很少，大学教授也很少，因此大学教授的社会地位很高，他们所承担的民族责任、守护传承文化精华的意识也特别引人注目。今天就不一样了，今天的环境、社会土壤大不一样，当然制度文化就随之发

生了变化,所以那时的理想大学现在看来只能是理想了。期望我们今天的大学能够恢复到那时的大学状态,是不可能的,因此,对于现在的大学,我们只能本着一个离我们不太远的、有可能实现的理想,脚踏实地地逐步改变现在在大学里的缺憾和不足。比如从学术的自由来说,我们的学者,制度让你不自由,你自己可以让自己变得自由起来。比如上节课给你们讲的《儒林外史》,它一方面痛斥了文人被禁锢在科举制度下的丑恶现象,但也塑造了超脱于这个制度之外的形象,比如王冕、比如四大奇人,即使有这个制度,他可以 not 按照这个制度去生存,可以和这个制服相结合,可以和它保持距离,也可以完全不理睬,自己将自己从这个制度里面解脱出来。人要学会在制度下生活,找到自己最合适的方式。

大学老师如果不急着评职称,先专心做十年学术,这样或许反而会有大成就,当然,这样也需要勇气,需要沉得住气,不随大流走,我们的教师群体里并不是没有这样的人。我们的大学生也可以这样,要学会自己成就自己——在一定程度上,和这个制服妥协,学好专业基本课程,符合专业的基本要求,但如果门门课都要追求90分,那就是被制度同化了;剩下的时间做自己喜欢的事情,关注自己感兴趣的问题,在一定程度上不也是自由的吗?大学应该不同于高中,不能继续应试化的学习习惯。而且现在也要注意,大学也在改善,比如学分制、比如选课制度,也是在拓宽学生选择自由的表现。

记:能不能再具体谈谈文院的同学如何寻找理想与现实的平衡,“自己成就自己”呢?

朱:我的建议是每个人根据自己的性格特点、兴趣进行选择,要分析自己,制定自己的发展规划,无论是保研、考研、找工作、还是考公务员,量体裁衣,因地制宜。我一直相信条条大路通罗马。踏踏实实学习知识,每门功课考出好成绩,这是一种生存和进取的方式;而做自己的喜欢做的事情,在某一个领域有所专长,同时满足这个制度对你的最基本的要求,以赢得自己生存和进取的空间,这也是一种方式。我本身更喜欢后面这种方式,当初我也考研,上个世纪八十年代初,竞争比现在更激烈,一个系里才招两个研究生,我给自己的规定是各门功课不能低于80分,这是一个基本的要求,我并不要求自己每门优秀,但对于我要考的专业——明清文学,我规定自己必须要考第一,在课下我读了很多明清文学的书籍。说实话今天很多研究生入学,一些基本的书目都

没有读。

只有根据自己的兴趣和性格特点进行规划,从容自信而不盲目,这样才能人尽其才,走出属于自己的路来。

殷切寄语人大中文人: “大气,清气,文气”

记:老师对人大文院的同学有什么期许呢?在当今这个高度商业化的时代,中文系的学生是断然不能继续在象牙塔里不食人间烟火地活了,要如何在适应现实社会的同时,很好地保持我们的传统、耕种好我们精神的园地?

朱:我的主张是“脚踏实地,仰望星空”,既不要放弃理想,又不要脱离现实;既不要毫不理睬这个制度,和这个制度做一定的妥协,另一方面要保持自己的兴趣,学会开发自己的潜力。另外,我一直跟本科生同学讲,在低年级的时候要摒弃浮躁,不要焦虑,在大学的前三年里,利用良好的学习环境和学习资源,静下心来扎扎实实读点书。我曾经开玩笑说,如果一个同学能把《论语》背的滚瓜烂熟,把《李太白诗集》读得滚瓜烂熟,这就是真的学有所获,就是了不起的地方,因为能够做到静下心来学习与思考,就是与众不同的长处,于将来的人生都是很宝贵的品质。至于毕业后的出路,有三年的时间踏实的读书、上课、思考,涵泳其中,作为扎实的基础,没有做不成的。

当年我在安徽大学文院的时候曾跟同学们提出“大气、清气、文气”。“大气”就是要站得高,看得远,胸怀要宽阔,理想要远大,切忌目光短浅,大气就是自信,相信自己能做出自己的一番事业,你们现在这么年轻优秀,充满希望,有什么可不自信的呢?第二个就是“清气”,静下心来,沉淀涵养,摒弃浮躁,校园外的经营之气,我们不予理睬,更不要因此陷入焦虑之中;最后是“文气”,中文系的同学必须有文采,有才气,必须对自己有更高的要求,文章写得不仅要流畅,而且应该是文采斐然的,一手好文章,一手好字,是中文人最让人眼前一亮的特质。大学四年是你们的黄金时代,珍惜机遇,抓住眼前,前三年像弹簧一样压得很紧,像海绵吸水一样尽可能多地吸收知识。到了第四年,很多的计划就水到渠成了,这不是没有根由的理想空谈,而是我观察了多年得出的经验,希望能够对你们有所启发。

关于“经典”与“意义”的关系

——中国人如何研读西方经典

◎杨慧林

我看文学院的女同学这么多，我想起狄更斯的《艰难时世》里葛擂硬叫20号女同学给马下定义，她不会。他又叫男孩子来下个定义，然后男孩子就站起来，说：“马是一个四足类草食性动物，40颗牙齿，24颗白齿，4颗犬齿，12颗门牙。春天换毛，到沼泽的地方在沼泽的地方还会换蹄子。蹄子很硬，但是仍需要钉上铁掌。从它的牙齿上，可以看出它的年纪……”

有时候一些听上去可以明白的东西，被一种非常准确的、描述性的、或者学术化的语言说完了以后，其实谁也不知道是怎么回事。罗素在《西方哲学史》里面特别提到的就是中世纪的基督教的教父奥古斯丁关于时间的讨论。奥古斯丁对于时间的讨论其实最简单的说法就是时间是什么，如果你不问我，我是很清楚的。但是如果你问我，我真的说不出来。所以我觉得呢，我们讨论意义的问题的时候，其实跟马的问题，时间的问题，跟很多东西的问题是相似的。就是这样的问题有的时候是不能用一种特别准确的描述性的语言充分表达出来。如果以为这种东西可以这样描述，我觉得就越远离了意义的问题。《西方哲学史》里面一个很著名的对白，就是有人问柏拉图你老是跟我们讲马本身，但是我们只能看见马，看不见马本身。柏拉图就说那是因为你只有视力，而没有智力。就是说你只有眼睛，而没有思想。因为马本身不是要你去看的，而是要你去想的。

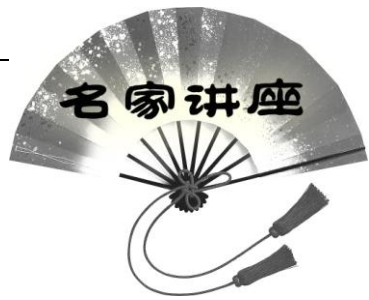
我想这样的话其实跟我们后来讲的几个故事都是有关系的。在讲故事之前，那我想举一个正例和一个反例。正例就是《论语》里面讲的忠恕之道和西方人现在讲的相关的概念。2010年9月的时候，欧盟开了一个外交政策峰会来讨论什么是战略合作伙伴关系。期间争论非常多。后来欧盟的总统，就是理事会的常任主席他就专门讲这句话：“战略合作伙伴关系框架中最重要的概念就是对等互惠（reciprocity）。”reciprocity这个词是有拉丁文词根的，它的一个基本的意思就是“互相、轮流、往返、交互”等等都是这样的意思。所以译成“对等互惠”是没有问题的。但是我觉得对于西方人来说，他们在讲reciprocity的时候首先联想到的会是一种宗教的概念。这跟他们自己的宗教传统是有关的。就是人与上

帝、人和邻舍的关系。《新约·约翰福音》有两段关于这种关系的描述。这两段关系的描述你看不到reciprocity，但是它被解释成这个，讲的都是人和神的这种关系、人和人的这种关系。

那我们在往下看这个词是怎么和西方的概念关联起来的。这只是一种说法，就是理雅各在翻译《论语·卫灵公》里面有一句话“有一言而可以终身行之者乎？子曰：‘其恕乎？’”“恕”这个字在《说文解字》里面的解释是这样的“从心，如声”。我们可以看到“如”是没有意义的，“从心，如声”中“如”只是一个声符而已，但是理雅各用reciprocity一词翻译“恕”以后，这个词在很多传教士的眼中，包括很多中国人眼中，把它解释成“如心”。把一个无意义的声符变成了一个有意义的符号。这个词我们可以看到从《圣经》、从《天主教百科全书》等等它们的解释中包含着那种“推己及人”的意思。那么就进入了这个词在翻译中的一个理解。而这个词如果用“互利”、“相关”“交互性的正义”以及“推己及人”这些意思联系起来的话，你会发现基督教神学里面很有趣的一个概念叫correlation，“相关互应”。这是一个很有名的德国的神学家提出的一个很重要的概念：古代人的神话应当和现代人的关注相关联。那么一种宗教的传统应当和人文学术相关联。否则，它在现代人的生活当中，它的真正意义是会受到现代人的质疑的。所以这也是一种关联。有些传教士把“恕”解释成“如心”，因为这个很容易说清楚，一听，确实是这种意思。而这个词正好也是跟朱熹的解释相关联。理雅各在翻译的时候直接引用了朱熹的这个说法“尽己即谓忠，推己即谓恕”。“忠”是“尽己”的，这个“恕”是“推己”的，是向外的，推己及人的。所以这个意思也正好与reciprocity有关联的。

这是我讨论中外两种文化的经典的正面的例子。我还有一个反面的例子。

王国维的《书辜氏汤生英译〈中庸〉后》，是他看了这个人译本后写的一段话。“你这个解释，就是用现在的哲学去解释古人的东西是可以的。但是只能说是弥补，不能说是忠于古人。就是你为了解释通顺，就不得不



一些权宜之计，用一些概念。古人的东西都被现代哲学篡改完了。已经被你的概念篡改完了，已经不是它的东西了，就是只剩一些表面的东西了。非常表层的東西。辜氏把这个“中”译为 our true self, “真正的自我”。把“和”译为一种“道德秩序”。这是最典型的例子。把“性”译为“我们本性的法则”，“我们存在的法则”，用这个东西去译“性”。用 moral law “道德法则”这个东西去译“道”。也是出于求统一之弊。把“道”译成“道德法则”，还不如把它译成“道德秩序”呢。把性译为“我们存在的法则”，还“不如译为 Essence of our being or Our true nature 之妥也。”还有很多是不能翻译的。他说：“《中庸》之第一句，无论何人，不能精密译之。”为什么不能精密译之？“外国语中之无我国‘天’字之相当字，与我国语中之无 God 之相当字无以异。”“天”就是“天”，不能译成任何一种外文，而“God”就是“God”，也不能译成中文。他肯定了理雅各，他说：“理雅各之译‘中’为 Mean”，用这个东西“无以解‘中也者天下之大本’之‘中’”，就是用这个东西译“中”可以，但不能用它来翻译“中也者天下之大本”中的“中”。“今辜氏译‘中’为 Our true self, 又何以解‘君子而时中’之‘中’乎？”不是说“君子中庸，小人反中庸”，“君子而时中”，这个“中”是“our true self”是不能翻译的。最后他的结论反正不能统一，还不如采用理雅各的“mean”来翻译，还能得到《中庸》的真意。

他肯定了理雅各，但理雅各的讨论还真是和他不一样。他完全是另外一种表述：“为了让我们的中国读者和听众也能像我们一样思考上帝，传教士必须在儒家典籍中大量补充有关上帝的陈述——这要远远超过与犹太人打交道时我们必须《旧约》中所补充的有关上帝的证据。然而我们其中哪一个人不是年复一年通过各种思想的研究和努力来增加有关上帝的知识，并充实他的名的意义？”他的意思是说，这个补充不是光对中国人补充，西方人也一样，也不断在补充、在扩展。理雅各提出来：“儒学里的‘天’其实可以与‘帝’互换。”王国维说“外国概念系统里没有天，中国概念系统里没有 god”，理雅各的想法刚好相反，他说“《新约》中的‘Heaven’与‘God’也是如此”，他说“《新约》中‘heaven’和‘god’互指，就是中国典籍中‘天’和‘帝’互指”，所以他说这种“互通性”其实在中国翻译西方典籍中借用的，就“译名”而言大部分“取代”是相当成功的，乃至当今的中国人提到“上帝”、“天主”、“圣经”时，很少会想到这些都是中国古代典籍中早已存在的词汇，我们都会认为这是一个非常西方化

的概念。”从这样看，王国维和理雅各的说法也有很多值得我们进一步讨论的问题，这是一个反例。

今天我想要给大家讲的几个故事，这几个故事都是西方的故事，但是西方的故事讲的其实也是中国人的问题，而且相关联的也是中国当代读书人自己的思考。当今人们都说中国有各种各样信仰的危机，信念的危机等等，我自己始终认为，真正的危机其实就是意义的危机，其实就是过去我们生活在一个非常稳定的社会里，我们有稳定的、可信赖的意义的提供者，总是有一个非常稳定的意义系统，这个意义系统不受到质疑的话，整个秩序应该说是没有问题的，但是问题就是现代人越来越质疑各种各样意义的提供者。事实上，这种确定性和客观性的消失，古已有之。所以我想这里举的例子是古代的例子，因为古人讲的这些例子里其实已经包括了现代人不断讨论的这样一些问题。

第一个是我们读西方文论，毕达哥拉斯一个著名的命题：人是万物的尺度。这个命题在西方还好，因为“人是万物的尺度”还是有很多说法的，但是在中国“人是万物的尺度”变成了一个非常响亮的命题，因为中国人在很多历史时期都是备受压抑，有一个可以解放的机会的时候，人们非常骄傲的说“人是万物的尺度”。“人是万物的尺度”后面还有话“是事物之所以存在的尺度，也是事物不存在的尺度”。毕达哥拉斯学派给人举例子的时候说，比如说毯子上放满了各种各样的杂物，然后让所有人来选，你认为美的东西你可以拿走。他们猜测所有的东西都会被拿走，因为任何东西都可能被不同的人看成是美的，“人是万物的尺度”的意思就是你的美的尺度就是你的判断，意义在于你的判断。所以“人是万物的尺度”不是对人的尊严的、骄傲的宣告，其实恰好是一种极端的、相对主义的态度，在相当程度上应该是这样，没有一个绝对的标准，我们把把“美”置换为善、道德、正义，在社会生活中各种各样的道德、行为、标准，不同的人可能会有完全不同的看法，其实“人是万物的尺度”是说你是你的尺度，不是普遍意义上的人，而是你。但是后世剩下的就是一个非常骄傲的说法，这其实是不对的。按照这个逻辑，“人是万物的尺度”，对一切存在物的、描述、理解、判断，都取决于谁来描述、理解、判断，所以就没有什么确定性，有的就是判断的主体，理解的主体，就是人，就是我，不是你。价值虚无主义不是人们怀疑价值，恰好是不同的人太过坚定地坚持自己理解的价值，最后就是没有任何共识可言，

没有任何被承认的共同的价值，这是更大的问题。故事的主题就是主体和意义的悖论，意义和意义的解释者、判断者、传达者之间的悖论。

第二个故事出自《圣经》。《新约·使徒行传》讲到一位替埃提阿伯女王“总管银库”的“太监”去耶路撒冷作礼拜，回来时“在车上坐着念先知以赛亚的书”。圣灵对腓利说：“你去贴近那车走。”腓利便跑过去，问那位太监：“你所念的，你明白吗？”太监答道：“没有人指教我，怎能明白呢？”于是他“请腓利上车……同坐，……腓利就开口从这经上起，对他传讲耶稣”。

《使徒行传》已经交代清楚：那位太监“有大权”、且能“总管银库”，文化素养大约不会很差。什么意义上不懂？怎么保证腓利讲的没有去接呢？然而“圣灵”为什么要腓利“贴近那车走”呢？显然是认为他仅凭文字读不懂“先知以赛亚的书”，“强解经书”则会“自取沉沦”。因此像腓利这样的先知亲自“传讲”，就成为一种绝对必要的诠释活动。但是既然腓利也只能使用“人的语言”来“传讲”，那么我们由何判定他与那位太监不同、由何相信他的“传讲”并非“强解”呢？语言的“限度”和“弹性”，构成了我们进行意义诠释的真实背景。嘎达布尔的“唯一能够被理解的存在就是语言”、或者“我们只能在语言中理解，而不是理解语言”，其实都是要在人类的有限性之中挽救意义。所以尼采早从反面说穿了其中的奥秘：“我担心我们仍然相信上帝，因为我们仍然相信语法。”语言对人的限定是多么可怕，反过来说更可怕：一旦语言的神话遭到瓦解，它所承载的意义便无法存身。《圣经》中的故事，应当让我们去思考“意义”的载体（语言）及其限度。

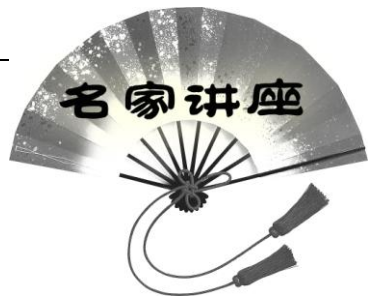
第三个故事是奥古斯丁在他的布道文中讲述的：两个人决定去看日出，而他们首先是要讨论太阳会从哪里出来，到哪儿去最好，怎么看最好。结果两个人意见不一，从争吵以至斗殴，激愤之间，双双抓瞎了对方的眼睛，最终谁也没看见日出。去看日出的“两个人”实际上正相当于当今世上的意识形态、宗教、种族和文化的诸多差异，也类似于现实生活中的“发达国家”和“发展中国家”、西方和东方、“白领”和“蓝领”、右派和左派、“北京人”和“外地人”、甚至男性和女性，这些矛盾都是无法排解的。有些人对自己的信念特别执著和狂热，从而注定要比常人更加不幸。不同的族群、传统和信仰似乎都同样崇尚和平、同样要张扬正义，但是事实上，自己坚持的价值理想却一再成为鼓励人们投入冲突的正当理由。他不是政治领域里的冲突，是文化的冲突，特别是被黑格尔这种人直接解释为悲剧的这种冲突。悲剧冲突中为什么双方都要毁灭，有一方不毁灭

都不是悲剧，因为双方占有的都是片面的正义。艾柯说：“人类的悲剧有时候并不在于缺少真理，却在于某些人‘太爱真理’。”可是这些人不是爱真理本身。我们刚才为什么要讲 meaningless，我们其实是太爱自己坚信的那个真理、传统。我们追求自以为的价值，其实就是引起灾难的根本缘由。人类经历过的大的灾难都有道德的记号。

佛洛姆《幻想的彼岸》提到了集体的自恋。他认为个人自恋好办，集体自恋就麻烦了，扩大后是文明的冲突。当然这是一个复杂的事，不是说没有自恋就好了。集体自恋导致了偏执，偏执导致冲突，冲突回到自己的信仰、处境中去寻找理由，循环往复就是冲突的原形。各自立场完全不同，但整个逻辑是十分相似的。我们还能不能看见日出？取决于能不能在文化的自恋与偏执之外找到一个支点。如果只能在自己的文化信仰中找到道德理想的理由，其实是非常可疑的。这个故事讲的是人类价值立场的狭隘、自相矛盾，甚至是人类坚持自己的价值立场必然导致的利益冲突。

所以这三个故事很有意思，从不同角度来讲相似的问题。总结一下，第一个故事：角度各异的诠释的主体；第二个故事：充满弹性的语言的符号；第三个故事：偏狭狂热的价值立场。三种东西导致意义的消解、危机，乃至整个价值系统的危机。按照西方的观点，里面的危机是我们谈论的文本无所谓经义，只有字句。字句叫人死，经义叫人活。如果只有字句的话，一切都变成了私人神话，一切取决于你自己的理解。我觉得这是现在人文学讨论中非常重要一种关联。

当代西方人文学术，如果说有个整体关注、转型的话，那就是作为合法性、整一性力量的延续式遭到了瓦解。本来叙事是一个很复杂的事，很多事都是在其中建立起来。西方人举的最主要的例子是基督教的圣经。这其中最典型的是《出埃及记》，摩西带领众人出埃及，然后按照上帝的旨意回到应许之地等等。他们觉得这套故事成就以后就是把整个意义系统给成全了。如果你相信了这个故事，也就相信了衍生出来的一切秩序、权威，包括基督教的信仰传统。要颠覆一个秩序，要先颠覆那套故事，提出其中可疑的地方。就像我们说语言的弹性，语言一旦被质疑，用这个东西叙述出来的东西就很容易遭到质疑。曾经作为合法性、整一行的力量没有了，这个意义系统就出问题了。意义问题，不是中国改革开放后才有的，这是全世界都存在的问题。过去人们寻找意义的统一，这和当代的语境就不一样了，谈确定性、客观性问题也很不一样，方式也很不同。就像伽达默尔说的：“我们不是要思考语言，我们只能在语言中思考。”



跟中国人的表达关联有个经典，董仲舒说的：“所闻诗无达诂，易无达占，春秋无达辞。”我们做一个过度诠释，《诗经》、《周易》、《春秋》正好代表了文学阅读、哲学思辨和历史的记忆。三种人的基本精神活动就彻底被无达诂、无达占、无达辞给质疑了。这三种东西都不能通向确定的意义，这种传统在中国古代哲学有丰富的资源。当西方当代学术反过来质疑人主体的传统、语言的神话时，就会发现中国古代思想中对主体、语言的有限性都是有先天的警觉的。中国古代有丰富的资源，包括言意之辨。而英国神学家 Thomas Torrance 说：“It's impossible to picture how a picture pictures what it pictures.”也许他是意识到语言的困难必须要用困难的语言去表达，所以用近似于绕口令的方式去表达，很精彩。

最后再回到六祖坛经的故事。有一个和尚叫法达，七岁出家，天天读法华经，自称读了七千遍，学问大，难免有些狂妄，见慧能的时候很傲慢。慧能其实并没有那么宽容，就说：“汝名法达，何曾达法？法即甚达，汝心不达；经本无疑，汝心自疑。经云：诸佛世尊，唯以一大事因缘故，出现于世。一大事者，佛之知见也。世人外迷诸相，内迷诸空；若能于相离相，于空离空，即是内外不迷。若悟此法，一念心开，是为开佛知见。只汝自心，更无别佛。若能正心，常生智慧，观照自心，止恶行善，是自开佛之知见。”接着法达就问：“不劳诵经耶？”师曰：“经有何过，岂障汝念？只为迷悟在人，损益由己。口诵心行，即是转经；口诵心不行，即是被经转。”

我在这儿用很多人推崇的净空法师的解释。净空法师说佛知佛见是众生都有的，所以佛不渡众生。佛什么都没给你，你什么都有，你就是佛。只不过是迷了，佛来点化你、开释你、激活你自己。开释用什么方式？身行言教，口诵身形。这就是转法华。以释为主要的办法，言补释不足。先做，让你受感动了，然后有不懂的就问，问了后跟你说。佛法就是这么一回事。总之佛教人放下，

告诉你就是佛。这就是净空法师解释的。还有一句话，法达达法。正好是国台办说一中各表，马英九说各表一中，两边互不相让，西方人看了不懂，只有我们知道

完全不同。我们应该把法达达法告诉马英九：“汝名法达，何曾达法？”其实慧能有时候太损了，心悟心迷也是有问题的，开悟有时候也是心迷。

回到刚才说的三个故事，无论多么超凡的想法，都是要放下执着。但是佛教讲放下执着的时候也是一种执着。这时候就需要人文学者。毛泽东说得好，皮之不存毛将焉附。反过来理解，就像尼采反过来说语法导致人相信上帝，知识分子只是毛，要依附于工农大众。但西方认为知识分子最大的优势在于是毛不是皮。皮是一个群体利益，得代表群体去思考利益，这就是执着。如果不是毛，所有的价值都是空话，只会加深误解、冲突，无法超越出来。黑格尔说，艺术是有依赖的，依赖于物质的象。宗教也是有依赖的，依赖于想象的象，最终要进入纯粹的哲学思考。这样也许可以把被我们的处境预先设定的东西剥离出来，有可能是学问、自我修养，可能对社会有所贡献。我觉得读书人、人文学的无用之用，应该在这里。

（本文根据杨慧林教授于中国人民大学文学院第五届文学节讲座整理节选）

【整理：吴静怡】

香雪们的“1980年代”

——从小说《哦，香雪》和文学批评中折射的当时农村之一角

◎程光炜

一、列车停留的“一分钟”

铁凝的短篇小说《哦，香雪》刊于《青年文学》1982年第5期。小说没有交代确切年代背景，但估计故事发生在1979年前后。小说在1979年的“农村改革”中开场，长期停滞的中国农村社会的矛盾和问题在作品中初露端倪。小说描写的跨度大约是几天，以台儿沟一群十六、七岁的农村少女每晚7点到小车站用农副产品与车上旅客交换东西，到香雪冒失地登上火车以40个鸡蛋向女大学生换回铅笔盒结束，铁凝将我们置身在特定的历史架构当中。在1979年的农村改革之前，当代中国农业的发展不是没有代价的。尽管土改、合作化运动、人民公社化都在组织中国农村的“现代化”进程，但事实上，通过政策强行实施“城乡二元结构”，对农民的隐形剥削更加显著了。在这种情况下农民的生活处境包括农村妇女的地位愈加恶化。这篇小说的女主角香雪就被如此剥削着，成为被城乡对立制度压迫的妇女的典型代表。香雪的价值首先在于她是一个农村妇女，其次是这位向往新生活的女孩现身在农村改革进程中。文学批评文章对她的价值做了初步解释，她的历史处境成为文学批评的中心，而她与中国农村社会和城市社会的复杂关系，则很少在批评分析中看到。在我看来，过于“文学审美化”的80年代文学批评现在已很难满足我们对当时中国农村生活的认识。

小说作者敏锐观察到1979年的农村改革，她把捉住列车在大山深处的台儿沟停留“一分钟”的隐喻及时反映了这一历史关键时刻：

如果不是有人发明了火车，如果不是有人把铁轨铺进深山，你怎么也不会发现台儿沟这个小村。它和它的十几户乡亲，一心一意掩藏在大山那深深的皱褶里，从春到夏，从秋到冬，默默地接受着大山任意给予的温存和粗暴。

然而，两根纤细、闪亮的铁轨延伸过来了。……记不得从什么时候起，列车时刻表上，还是多了“台儿沟”这一站。……这短暂的一分钟，搅乱了台儿沟以往的宁静。……如今，台儿沟的姑娘们刚把晚饭端上桌就

慌了神，她们心不在焉地胡乱吃几口，扔下碗就开始梳妆打扮。她们洗净蒙受了一天的黄土、风尘，露出粗糙、红润的面色，把头发梳得乌亮，然后就比赛着穿出最好的衣裳。有人换上过年时才穿的新鞋，有人还悄悄往脸上涂点胭脂。尽管火车到站时已经天黑，她们还是按照自己的心思，刻意斟酌着服饰和容貌。然后，她们就朝村口，朝火车经过的地方跑去。香雪总是第一个出门，隔壁的凤娇第二个就跟了出来。

代表着“现代化”的火车与大山深处的台儿沟在小说里突显出城乡二元的历史架构。1979年农村改革这列高速前进的火车只在台儿沟停留一分钟，就被这一群十六七岁的女孩子抓住了机会。小说人物的命运于是在这一架构中有了明显的历史纵深感，作家铁凝有意在小说的现实层面解释这一即将到来的历史变动。文学批评立刻敏锐注意到了铁凝对这意味深长的“一分钟”的书写，顾传菁充满激情地写道：

《哦，香雪》所反映的生活不是个别的，在偏僻的山村，有多少香雪们在静止、不发展的生活中辗转不已！然而作者却发现了那“一分钟”，将它丰富的内涵，作了尽情的发挥……¹

聪明的王蒙也在改革开放的“新时期意识”里看到了“一分钟”对于香雪等农村少女的特殊意义：“作者并没有粉饰生活，作者用曲笔写出了台儿沟的贫困和不发展，这种贫困和不发展是令人泪下的。”但他相信，“希望就在前头。”²和小说《哦，香雪》相似，顾传菁和王蒙也是在贫困停滞/农村改革、静止的台儿沟/现代化的火车二元对立的知识框架里想问题。这种“新时期意识”即“80年代意识”有可能束缚当时很多人对问题的进一步展开。他们就把小说摆在这种知识平台上。

然而，火车停留“一分钟”的历史隐喻并不仅仅出

¹顾传菁：《是生活给她的馈赠——略论铁凝的小说创作》，《长城》1984年第2期。

²王蒙：《漫话几个青年作者和他们的作品》，《作品与争鸣》1983年第8期。

现在现实层面上,它因为台儿沟/火车这一思考架构而有

年12月,内务部、公安部、国家统计



《哦,香雪》,铁凝成名作。小说以北方小山村台儿沟为背景,叙写了每天只停留一分钟的火车给一向宁静的山村生活带来的波澜。

了更值得探讨的历史纵深感。如果《哦,香雪》在书写“农村改革”历史进程中的“一分钟”,那么它只有在楚成亚对历史的和现实的“城乡二元结构”的观察中来认识。他认为:“自秦代‘郡县制’以来,国家政权通常只设置到县一级,县以下则实行由小区精英主持的乡里制度,从而达成‘官民共治’的乡村政治格局。”实际也形成“城乡二元”的社会结构。“城乡二元结构是一种对农民不利的制度。”他援引其他学者的话说:“中国的城乡二元结构是以户籍制度为中心,附着了住宅制度、粮食供给制度、副食品和燃料供给制度、生产资料供给制度、就业制度、医疗制度”等等“十几项制度的制度壁垒。”没有1979年的农村改革,就不会有小说《哦,香雪》的创作。而楚成亚对当代“城乡二元”政策的逐层分析使我们对小说的内在含义有更深刻的认识:

中共中央在1952年底发出《关于编制一九五三年计划及长期计划纲要若干问题的指示》,提出工业化的速度首先决定于重工业的发展……重工业是资本密集型产业,它的发展需要以雄厚的资本积累为基础。……为了解决这一矛盾,国家采取了利用政治权力高强度调配、提取资源的办法,即从农民手中低价收购粮食,保证对城市居民和企业的低价供应,以降低城市工业企业的成本,实现超强度积累。很显然,要做到这一点,就需要国家不仅对农村而且对城市的社会经济生活进行全面管制,统购统销制度、户籍制度……人民公社制度等应运而生。

为保证这些政策的实施,限制人口流动的规定在不断修订:

1950年8月,公安系统在内部颁发了《特种人口管理暂行办法(草案)》,正式开始了对‘重点人口’的管理工作,这是新中国户籍制度开始的标志。……1954

局联合发出通知,要求普遍建立农村的户口登记制度。1955年6月,国务院颁布《关于建立经常户口登记制度的指示》,开始在全国城乡全面建立统一的户口登记制度。……

起初对人口流动还没有严格限制,但因社会饥荒造成人口进城开始趋严:

1957年下半年,为了避免秋后农民大量进城,国家加强了制止农民盲目流动的力。……1958年1月,《中华人民共和国户口登记条例》颁布。《条例》明确规定了迁移审批制度和凭证落户制度,农民向城市、小城市向大城市的人口迁移都受到严格限制。……

‘大跃进’对农业生产的破坏,加剧了粮食的匮乏,农村流向城市的人口有增无减,《中华人民共和国户口登记条例》并没有得到很好的贯彻和执行。在三年困难时期结束以后的国民经济调整时期,严厉制止农民盲目流动的政策丝毫没有松动。(3)³

这种历史分析超出了文学界对80年代认识的狭小格局,它把80年代文学放在国家历史生活的多重结构之中。文学史的结构显然只能在历史结构中才能获得更深入的识别,这是我读了这部著作后收获的最新启发。

社会学家的观察比《哦,香雪》和文学批评对香雪的社会定位更加清晰和更具依据。读者应当开始明白,十七岁的香雪在学校和火车上都感到了另一社会阶层对自己阶级地位所构成的压抑,其深层根源其实来自这种社会结构本身积累的阶层歧视。“公社中学可就没有那么多姐妹了,虽然女同学不少,但她们的言谈举止,一个眼神,一声轻轻的笑,好像都是为了叫香雪意识到,她是小地方来的,穷地方来的。她们故意一遍又一遍地问她:‘你们那儿一天吃几顿饭?’当香雪回答“两顿”

³楚成亚:《当代中国城乡居民权利平等问题研究》,第32、45、43、37、39、41、42页,济南,山东大学出版社,2009年。

后，女同学“每次都理直气壮地回答”——“三顿！”正是在这屈辱的人生体验中，透过火车车窗，凤娇和香雪像发现新大陆一样看到了城市里女人使用的“东西”：

“香雪，过来呀！看那个妇女头上别的金圈圈，那叫什么？”凤娇拉过香雪，扒着她的肩膀问。

“我怎么看不见？”香雪微眯着眼睛说。

“就是靠里边的那个，那个大圆脸。唉！你看她那块手表比指甲盖还小哩！”凤娇又有了新发现。

香雪不言不语地点着头，她终于看见了妇女头上的金圈圈和她腕上比指甲盖还要小的手表。但她也很快就发现了别的，“皮书包！”她指着行李架上一只普通的棕色人造革学生书包，这是那种在小城市都随处可见的学生书包。

从这扇火车窗口转向新时期的窗口再转向我们今天知识的窗口，香雪和同村女孩子们的社会地位在列车停留的一分钟里终于昭然若揭。香雪的社会地位是由三个方面决定着。首先，公社中学的女同学们，把她看做来自“小地方”、“穷地方”的学生。在一种“被看”的历史情境中，她意识到了公社中学学生的“富裕”与她的“贫困”，以及她作为“农村姑娘”地位的卑微。其次，来自城市的“金圈圈”、“比指甲盖还要小的手表”、“皮书包”与她生存的乡村环境形成很大的反差，这些代表着“现代文明”的东西，暗示香雪和她的乡村很多年来都被抛弃了。隔着朦胧的车窗，这些近在咫尺的普通东西与她竟然遥不可及。第三，香雪由于受到火车的吸引与车上旅客交换东西，清楚地标明了她的卑微依附和上层社会的奢华生活。值得注意的是，香雪对“北京话”男服务员和旅客的好奇询问实际在强化社会学研究者楚成业“城乡二元结构”理论对阅读这篇小说的特殊作用，由于文学缺乏多元学科合作，过去文学作品中隐藏的“社会学”问题一直没被文学批评揭开。“‘你们城市里一天吃几顿饭？’香雪也紧跟着姑娘们后边小声问了一句。”“有时她也抓空儿向他们打听外面的事，打听北京的大学要不要台儿沟人，打听什么叫‘配乐诗朗诵’（那是她偶然在同桌的一本书上看到的）。”“谁知没等人家回话，车已经开动了。她追着它跑了好远，当秋风和车轮的呼啸一同在她耳边鸣响时，她才停下脚步意识到，自己的行为有多么可笑啊。”小说这样的描写让人意识到，列车停留“一分钟”在香雪和她伙伴们心中产生的“城乡距离感”不单是十七年的户籍制度造成的，那里面还有两千多年来中国社会“城乡二元结构”的深厚积淀。正是这些东西决定了香雪的卑微命运，香雪的社会地位正是在这双重历史结构的最低处。十七年尽管有土改、合作社和人民公社化等“农村改革”，它

仍然潜在地继承了两千多年“城乡二元”的历史结构。十七年由很多动人的口号和艰苦努力，但它的各种政策人为地把香雪们隔离在城市、现代文明之外，与两千多年歧视性的历史究竟有什么区别也是应该深入探讨的。十七年作为两千多年历史的一个瞬间，在香雪们每天匆忙跑去车站兜售乡村鸡蛋、红枣的“一分钟”里已经可以看到了。

但《哦，香雪》和文学批评文章毕竟为我们留下了新时期初期“一分钟”的历史记录。它以十七年为批判对象赞颂新时期的进步，也让我们在小说阅读中受到鼓舞获得了历史感。应该意识到，几年后文化热对“两千年历史”的继续探讨，正是在这一对十七年的文化反思的起点上开始的呢。

二、香雪的“明天”

刚才我已谈到，作家王蒙在肯定《哦，香雪》揭示令人沉痛的社会“贫困”和“不发展”时，也把香雪未来的命运定位在“前头”。⁴这个“前头”（指“明天”）在我看来，就是香雪和台儿沟的农村少女们每天朝小车站的执着的奔跑。

很多批评家在评价这篇小说时都对农村的“明天”做了热情期待。陈丹晨说：“《哦，香雪》则倾其全力尽情地诉说了个农村少女的情感和愿望。这种倾诉又不只是香雪的，而是台儿沟许多少女的，也是中国农村少女共同的。因为两根钢轨延伸到了贫瘠的台儿沟，因为‘绿色怪物’的匆匆路过，为台儿沟的人们打开了一个神奇广大的世界，激起了人们心理上的巨大波澜。”他确信，“它使人们开始和外界连接起来，并且动摇了延续千百年的生活秩序和习惯。”⁵雷达指出：“更美的是她的朴素而热烈的追求。她的追求决不是什么‘铅笔盒’，否则就太藐视我们的香雪了；她追求的是‘明天’，每一个不同于昨天的新的‘明天，那也就是对不断变化的新生活的全部憧憬、信心和神往。”⁶这些批评文字中透露出的是我们熟悉的“80年代”的特有情绪，一种出现在“现代化”前夜、完全不知道市场经济残酷性因而更多是把“明天”建筑在抽象、理想概念里的非常明朗健康的社会心态。然而，香雪的“明天”却是具体的和实实在在的，是精神里充满了物质性的，中国农民才是真正的“唯物主义者”，因为她和养育她

⁴王蒙：《漫话几个青年作者和他们的作品》，《作品与争鸣》1983年第8期。

⁵陈丹晨：《天真的、单纯的、真诚的……——记铁凝的创作》，《萌芽》1984年第1期。

⁶雷达：《铁凝和她的女朋友们》，《花溪》1984年第2期。

的农民家族的“昨天”太过窘迫和卑微了：

天长日久，她们又在这几分钟里增添了新的内容。她们开始挎上装满核桃、鸡蛋、大枣的长方形柳条篮子，站在车窗下，抓紧时间跟旅客和和气气地做买卖。她们掂着脚尖，双臂伸得直直的，把整筐的鸡蛋、红枣举上窗口，换回台儿沟少见的挂面、火柴以及姑娘们喜爱的发卡、纱巾，甚至花色繁多的尼龙袜。

香雪、凤娇等少女的“明天”就在车窗里面，是鸡蛋、红枣换来的这些“挂面”、“火柴”、“发卡”、“纱巾”和“花色繁多的尼龙袜”，她们得马上行动。这种“行动”里的确充满了铁凝所描绘的“心灵美”、“善良”、“纯真”的意味，可我以为它应该不同于作家和批评家对这些东西的过分理想化的理解。

张乐天写道：由于上世纪50至70年代“公社时期实行严格的计划经济制度，国家控制着农村市场。产品的交换主要是农民与国家之间的交换，农民把农副产品卖给国家，然后从国家那里获得生产和生活数据。”在这种情况下，农民想获得“火柴”、“发卡”、“纱巾”和“花色繁多的尼龙袜”这些被国家计划经济严格控制的物质产品非常困难。而且张乐天注意到，1962年响应国家号召从城市回乡务农的干部顾君祥，几年下来，一家人生活竟到了一贫如洗的地步：

顾回到了出生和长大的地方，迎接他的不是温馨的生活，而是艰难与失落。祖上传下来的几间房子破旧不堪，冬夜寒风嗖嗖，雨天屋漏连片；妻子劳力不强，五个子女有四个需要负担，自己身体瘦弱难以胜任重体力劳动，一年下来，全家劳动所得连粮食柴草钱都不够；国家干部的身份失去了，他在村里不仅不能发号施令，还常常因劳力差而被人看不起。⁷

看过作家高晓声短篇小说《李顺大造屋》的读者会联想到顾君祥的境遇不是个别案例，而是当时整个农业、农村和农民命运的缩影。国家控制了“火柴”、“发卡”、“纱巾”和“花色繁多的尼龙袜”的流通，香雪和千百

万农村妇女很难得到这些“城市”的东西。她们越是得不到这些东西，渴望得到的心情就越强烈。这是作家铁凝和评价这篇小说的批评家们经验里的一个死角。虽然他们的写作让我们有幸瞥见80年代初中国农村生活的一角。

小说没有直接写香雪的家庭，但能想到她家的经济状况与顾君祥没有多少差别。香雪每天到车站的行动被一种非常具体的“明天”所激励，她不愿意再像她父母那样生活在“昨天”的困境里。如果说作家和批评家心目中的“十七年”主要是一个精神上不自由的十七年的话，那么香雪的“十七年”则是物质上极其匮乏的十七年。这种历史观决定了她更多是在“物质”的层面上想问题，包括她的行为方式。但她是一个从没有走出过大山的农村少女，她只能按照自己的“阶级意识”和经济处境考虑问题，我们不能要求她像作家批评家那样站在“新时期”的高度去考虑问题：

香雪的心再也不能平静了，她忽然明白了同学们对于她的再三盘问，明白了台儿沟是多么贫穷。她第一次意识到这是不光彩的，因为贫穷，同学们才敢一遍又一遍地盘问她。她盯着同桌那只铅笔盒，猜测它来自遥远的大城市，猜测它的价钱肯定非同寻常。

小说里没有明写，却已在暗示香雪希望通过考大学跳出自己现实困境的举动。但这“大学”与“知识”、“理想”的紧密关系也不同于城里人，它是“乡下人”意识上的，它某种程度上还是一座物质性的“桥梁”，因为只有通过这座结结实实的物质性的桥梁，她，也包括像她这样千千万万个农村少女才能走出贫困，像“城里人”那样生活。《哦，香雪》无处不点到香雪与凤娇等人的不同，她是被架高在另一层次上才成为小说的“主人公”的。香雪是“台儿沟唯一考上初中的人”，在众女孩的眼里，城里人的“白”是“捂”出来的，而香雪则天生丽质，她命中注定要做一个“城里人”；与女孩们的“大胆泼辣”不同，香雪是“胆小的”，她在车站和旅客做买卖也是不同的，她“洁净”的眼睛让旅客不忍骗她；她还破天荒地向旅客“打听北京的大学要不要台儿沟人”……种种迹象表明，香雪要毅然“告别”十七年意义上的台儿沟了，她开始向往另一个崭新的“80年代”。马克思说：“在社会的衰落状态中，工人遭受的痛苦最深重。他遭受特别沉重的压迫是由于自己所处的工人地位，但他遭受压迫则由于社会状况。”他进一步尖锐地质问道：“我的劳动是什么，它在我的物品中就只能表现什么。它不能表现为它本来不是的那种东西。因此，

⁷张乐天：《告别理想——人民公社制度研究》，第331、163页，上海，东方出版中心，1998年。这部著作以田野调查的方式，披露了很多鲜为人知的农村内幕，是我们了解十七年农村一系列改造运动及其后果的重要参考。马克思：《1844经济学哲学手稿》，第15、173页，北京，人民出版社，1985年。引用的想法，是想用一种知识角度重新处理小说里的问题，而不是什么“新左翼”的思路。这是需要声明的。对我来说，作为当年知青，我对农村经济境况的体验和观察，才是我今天研究问题的重要参考，我的思考正是基于对我过去经验的再认识而产生的。

它只是我的自我丧失和我的无权的表现”。⁸香雪未必像马克思那样清醒地看到阶级剥削的问题，但她本能地意识到了，她不能再像她的父母那样每天匍匐在绝望的土地上谋取最可怜的生存条件。她要通过与“城里人”的“交换”来接近城市，她要通过羡慕城里人的物质来鼓动自己成为父母一代的叛逆。结果，她不仅这么想，而且也大胆做了：

香雪终于站在火车上。她挽紧篮子，小心地朝车厢迈出了第一步。这时，车身忽然悸动了一下，接着，车门被人关上了。当她意识到应该赶快下车时，列车已经缓缓地 toward 台儿沟告别了。

香雪既然已经登上“现代化”的列车，就不可能再下来，至少她心里也不愿意再走下来。（1990年代后，像她这样千千万万个农村少女们都登上列车奔赴东南沿海城市和大小城市。在这个“进城”的意义上，香雪是她们的“第一人”。）她终于迈出了关键性的一步。列车仅仅在台儿沟停留“一分钟”，就为这个勇敢的小姑娘猛地掀开了“明天”的序幕……

然而，小说写到这一步，我们开始意识到它表现的“明天”是以“昨天”为参照的。香雪与塑造她形象的作家批评家心目中都有一个代表着“昨天”的“十七年”，他们意识到只有走出“十七年”，才能拥有更为美好的“80年代”。不过，即使在人生经历中拥有同一个“十七年”和“80年代”，香雪的“十七年”和“80年代”与那些作家批评家们也是有根本差别的，因为在这些特殊年头里贯穿着马克思所说的“工人意识”、“劳动人民意识”并没有被后者觉察到。但铁凝没想到她用一篇“知识分子”小说，竟然非常忠实地反映了香雪等千千万万个农村少女们的“劳动人民意识”。

三、“铅笔盒”里的两个“80年代”

很多人注意到，“铅笔盒”在小说《哦，香雪》里起的是点睛画龙的作用。罗岗、刘丽的《历史开裂处的个人叙述》非常出色地分析了贯穿小说始终的象征性道具。（9）

毫无疑问，在1980年代“启蒙主义”主导下的语境下，“铅笔盒”是“现代文明”的象征。但在《哦，香

⁸马克思：《1844经济学哲学手稿》，第15、173页，北京，人民出版社，1985年。引用的想法，是想用一种知识角度重新处理小说里的问题，而不是什么“新左翼”的思路。这是需要声明的。对我来说，作为当年知青，我对农村经济境况的体验和观察，才是我今天研究问题的重要参考，我的思考正是基于对我过去经验的再认识而产生的。

雪》这部当时颇受好评的小说中，“铅笔盒”的“现代光环”却并非自动获得的，相反，它是通过一系列“遗忘”和“压抑”的机制“生产”出来的。首先“遗忘”的是“铅笔盒”所包含着的“女同学”与“香雪”之间的“不平等”关系；那是“三顿饭”与“二顿饭”、“富裕”与“贫穷”、“城市”与“乡村”的“不平等”；其次“压抑”的是和“铅笔盒”同样是“物”的“发卡”、“纱巾”的合理性，后者完全被视为“物欲”的代表，而毫无“铅笔盒”的“光环”。反过来，因为“铅笔盒”具有“象征性”，才保证了它的“物质性”可以被细致描述……⁹罗岗等注意到批评家因受80年代新启蒙思潮影响，他们是在“明天”、“善良”、“纯真”、“美好”的范畴里指定“铅笔盒”的精神意义的，而没想到香雪等农村少女更关心的却是“三顿饭”与“二顿饭”、“富裕”与“贫穷”、“城市”与“乡村”的“不平等”，她的观念意识更接近于马克思所说的“经济基础决定上层建筑”这种唯物主义理论。而80年代的“清除精神污染”浪潮正是将代表“物”的“发卡”、“纱巾”等解决人们基本生存问题的东西当做“资产阶级情调”来批判的。毫无疑问，罗岗在这里揭示了80年代新启蒙思潮在高扬人道主义旗帜时却压抑了农民和工人等劳动阶级物质欲望和权力要求的问题。

甘阳等知识精英的“80年代”与香雪们是不同的，由于掌握着80年代文化的解释权，他们一直在根据自己的阶层地位和历史感受为它量身定做一套理论。而在他们看来，这套理论对所有社会人群和阶层的具有普适性，这将指导后者从一个个糟糕的“昨天”走向明媚的“明天”。于是，他们在意的是：

必须使“现在”去同化“过去”、以“新的”同化“旧的”，而不是反过来用“过去”来同化“现在”、“旧的”同化“新的”，这就是我们的传统观与前一种传统观的主要区别所在。¹⁰

1985年的新电影相对上一年的影片更加个性化，或者说风格化，这不仅表现为一种艺术上的个性化倾向，

⁹罗岗、刘丽：《历史开裂处的个人叙述——城乡间的“女性”与当代文学中“个人意识”的悖论》，《文学评论》2008年第5期。罗文并未仅仅着眼于80年代文学，而是通过两篇小说看待80、90年代社会转型所造成的农村女性地位和意识的巨变。

¹⁰甘阳：《八十年代文化讨论的几个问题》，《八十年代文化意识》，第25页，上海，上海人民出版社，2006年。对甘阳等试图占有80年代文化解释权的做法，我在另外的场合曾经做过分析。我觉得由于抱着“优胜者”的心态，这种“重新反思”可能已产生自身阻碍。

而且在意识形态上，更加突出了主人公与社会的隔膜，从而强化了主人公的孤独感。¹¹

在甘阳崭新的“80年代文化意识”中，香雪们对物质的渴望是“现在”必须要同化的“过去”和“旧的”传统观念；而在姚晓蒙的“新电影观”中，香雪的“三顿饭”与“二顿饭”以及“铅笔盒”等苦恼又算得了什么呢？它们远不如“主人公与社会的隔膜”而产生的奢侈的“孤独感”更有崇高的精神价值。在这种精英意识的压制下，香雪这点可怜见的“80年代”不可能被强烈关注“人道主义普适性”的文化英雄们注意到。这真有点像焦大与林妹妹的社会阶层差异性，但我们也没必要去埋怨甘阳们在关注民族文化大命运时对香雪等底层民众小小生活要求的忽视。

诚如罗岗们所说，香雪的“80年代观”再也直接和简朴不过了：解决“三顿饭”与“二顿饭”的困境，通过“发卡”、“纱巾”尤其是“铅笔盒”而在生活境遇努力接近于“城里人”。这就是她的“80年代”的“全部”。它确实没有甘阳等那么高的精神境界，那种哲学思考的抽象能力。为此，她羞辱于“女同学”对“二顿饭”和“铅笔盒”的嘲笑；为赶每天七点钟到站的那趟火车，“香雪总是第一个出门”；她和同伴们“仿照火车上那些城里姑娘的样子把自己武装起来，整齐地排列在铁路旁，像是等待欢迎远方的贵宾，又像是准备着接受检阅”。当她隔着车窗，在“一堆堆满食品的小桌上，发现了渴望已久的”“装有吸铁石的自动铅笔盒”时，为拥有这个能克服在女同学中深刻“屈辱感”的东西，这个也许能够使她跨越“农民阶层”而进入“火车旅客阶层”并永远告别台儿沟的对象时，十七岁的香雪贸然采取了行动。她用40个鸡蛋在女大学生手中换回铅笔盒被火车载到三十里之外，然后又徒步在夜色下返回。小说在这里出现了一段令人心碎的描述：

她胳膊上少了那只篮子，她把它悄悄塞在女学生座位下面了。在车上，当她红着脸告诉女学生，想用鸡蛋和她换铅笔盒时，女学生不知怎么也红了脸。她一定要把铅笔盒送给香雪，还说她住在学校吃食堂，鸡蛋带回去也没法吃。她怕香雪不信，又指了指胸前的校徽，上面果真“矿业学院”几个字。香雪却觉着她在哄她，难道除了学校她就没有家吗？香雪收下了铅笔盒，到底还是把鸡蛋留在了车上。……

现在，香雪一个人站在西山口，目送列车远去。列车终于在她的视野里彻底消失了，眼前一片空旷，一阵寒风扑来，吸允着她单薄的身体。她把滑到肩上的围

巾紧裹在头上，缩起身子在铁轨上坐了下来。

这时她才感到了害怕，小时候因怕毛毛虫，怕晚上，连身上一根头发痒不下来，“她会急得哭起来”。她因为一只铅笔盒，今夜必须一个人面对“这陌生的西山口”，“四周黑幽幽的大山”，要赶三十里山路才能回家。今夜，香雪要成为姚晓蒙所说的那种“孤独者”了，虽然她的孤独与前者解释的层面可能不同。然而，“铅笔盒”带来的“物质欲望”又让她激动起来，暂时克服了害怕心理，这只铅笔盒带动周围的一切产生了一种神妙的“诗意”：

她这才想到把它举起来仔细端详。她想，为什么坐了一路火车，竟没有拿出来好好看看？现在，在皎洁的月光下，她才看清了它是淡绿色的，盒盖上有两朵洁白的马蹄莲。她小心地把它打开，又学着同桌的样子轻轻一拍盒盖，“哒”的一声，它便合得严严实实。她又打开盒盖，觉得应该立刻装点东西进去。她从兜里摸出一只盛擦脸油的小盒放进去，又合上了盖子。只有这时，她才觉得这只铅笔盒真正属于她了，真的。她又想到了明天，明天上学时，她多么盼望她们会再三盘问她啊！

这一系列“上车”、“离家”、夜里“赶三十里”山路回家的大胆行动，居然是一个从未离开过台儿沟一步的农村少女香雪完成的。我们诚然可以从“我们的阶层”里想问题，但在城市会有一个家庭允许自己孩子这么去做吗？当然，这种动机一开始就不会产生。因为城市里的孩子与生俱来就是拥有“铅笔盒”的，“铅笔盒”在他们全部生活中早就被降低为一件“普通的东西”。那么，如果我们再回到“香雪的阶层”里想问题，就意识到“铅笔盒”对于香雪们的严重性了。在小说里，这个对城市孩子来说极其“普通的东西”，竟然等同于香雪生活的全部！

所以，我正是在这个“很低的层次”上阅读《哦，香雪》的，我正是从她手里这只小小的“铅笔盒”出发——也在这个层次上思考“香雪的问题”，思考香雪“铅笔盒”里她那个贫困的而非精英知识阶层的“80年代”的。这个当时“中国农村之一角”，如果不是从精神和知识上的“人道主义”和“新启蒙”的角度，有谁真正从农民经验的角度眷顾过它呢？这是我全篇文章关注的中心问题。

四、小说、文学批评中的“主体”

紧接着就将进入与之相关的另一个问题。这个问题关乎到对《哦，香雪》的再认识，也关乎对80年代文学与劳动人民关系的再评价。

¹¹姚晓蒙：《中国新电影：从意识形态的观点看》，八十年代文化意识，第205页，上海，上海人民出版社，2006年。

我不用说大家也知道，凸显在 80 年代小说和文学批评中的“主体”是“知识分子意识”，尤其是那些遭受过历次政治运动和社会动荡迫害的知识分子的历史处境。我们看看李泽厚的“三论”，刘再复的“主体论”，鲁枢元的“向内转”吴亮和黄子平的评论，看看“人道主义讨论”，“朦胧诗论争”，“文学自主性”和“文化热”讨论，再看看王蒙、刘心武、张洁、张贤亮、丛维熙、韩少功、阿城、王安忆、马原和余华等人的小说，就会一目了然了。知识分子意识成为这十年小说和文学批评的“主体”，那么这种文学思潮也会裹挟到小说《哦，香雪》的写作和文学批评中来。

从这篇小说和王蒙、陈丹晨、雷达、顾传菁等人的文学批评看，香雪的形象基本是按照“善良”、“纯真”和“美好”这一诗意化的文学规划来设计的，没有人真正关心她三顿饭/二顿饭、铅笔盒/换铅笔盒等纯粹来自下层劳动人民的感受和焦虑。小说和文学批评都在砍削和压制这些东西，把它们置换成知识精英们愿意看到的劳动人民的“真善美”的形象，也就是说，作者和批评家都在按照知识精英的治国理念用他们的“精神主体”来重新建构香雪们的“精神主体”的。小说和批评即使有意揭示香雪等农村少女心灵的“真善美”，也都是为了完成“改造国民性”这一人道主义任务服务的。我之所以提出这样的问题，是因为它关涉到知识精英创作的小说和批评与劳动人民的真实关系。

在我看来香雪并非没有她的“主体意识”，这一意识实际流露贯穿在作品的一个个细节里了。

香雪不言不语地点着头，她终于看见了妇女头上的金圈圈和她腕上比指甲盖还要小的手表。……

有时她也抓空儿向他们打听外面的事，打听北京的大学要不要台儿沟人，打听什么叫“配乐诗朗诵”。……

香雪的心再也不能平静了，她好像忽然明白了同学们对于她的再三盘问，明白了台儿沟是多么贫穷。……

她胳膊上少了那只篮子，她把它悄悄塞在女学生座位下面了。在车上，当她红着脸告诉女学生，想用鸡蛋和她换铅笔盒时，女学生不知怎么的也红了脸。

……

而且在想到明天同学们就能看到她的“铅笔盒”，“多么盼望她们会再三盘问”的情景时，香雪立刻又想到的是，“四十个鸡蛋也没有了，娘会怎么说呢？爹不是盼望每天都有人家娶媳妇、聘闺女吗？”四十个鸡蛋意味着家庭的一份重要财产，得意忘形之余香雪突然想到用它交换铅笔盒对于全家的严重性了。“随着工人在精神上和肉体上被贬低为机器，随着人变成抽象的活动和胃，工人越来越依赖于市场价格的一切波动”；另一方面，

“资本是对劳动及其产品的支配权”，“拥有这种权力并不是由于他的个人的或人的特性，而只是由于他是资本的所有者。他的权力就是他的资本的那种不可抗拒的购买的权力。”¹²马克思的话，让我在 2010 年夏天更清楚地看到了上世纪 80 年代被我国知识精英抽象精神话语压制住的“政治经济学”，看清楚了劳动、金钱、资本和购买力等等赤裸裸的交换本质。同时，也看清楚了农村少女香雪的“政治经济学”是怎么被 80 年代的知识精英话语所压制所覆盖的事实。虽然 80 年代初，当中国的改革开放刚刚开始，市场经济还未全面铺开，知识精英不可能在香雪的“经济交换”行为中看到劳动、金钱、资本和购买力的本质特征，铁凝和陈丹晨、雷达等人也是没有机会和能力揭示在小说深处香雪这一“劳动人民”的“经济意识”。然而，这不等于小说和批评对劳动人民这一“主体意识”就应该采取漠视的态度。虽然我注意到，即使“铅笔盒焦虑”是作者铺在小说里的一条红线，即使批评家陈丹晨和雷达也敏锐注意到了它在小说中的重要性，但他们关注的并不是铅笔盒的经济学意义，而是它的精神思想意义。

对于未来生活充满美好的幻想和热烈的追求却比谁都强烈执着，因为换取那梦寐以求的铅笔盒子，她冒失地登上列车，被载驰而去……（陈丹晨）

她的追求决不是什么“铅笔盒”，否则就太藐视我们的香雪了；她追求的是“明天”，每一个不同于昨天的新的“明天”……（雷达）

陈丹晨和雷达都在强调“铅笔盒”在“精神”上对于香雪的重要性，但他们是在压制香雪对它的“物质欲望”的重要性基础上来强调属于他们自己的知识精英的精神追求的。就像我在前面已经说明了“铅笔盒”里有两个“80 年代”一样，香雪与知识精英的这一本质差别一直被小说和批评文章忽视着和遗忘着，香雪的“劳动人民意识”一直被 80 年代“知识精英意识”的冰山压制着和覆盖着。正是在这个意义上，我在上面各节里提到的香雪等农村少女的“一分钟”、“明天”、“两个铅笔盒”和“主体”，与小说作者和批评家们的这些东西是不一样的。这是迄今为止对该小说的批评和研究一直都不太关心的事情。

我愿意以当年知青的身份和名义，尽可能低端地再次走进或贴近香雪和凤娇这些农村少女的世界：

台儿沟的姑娘们刚把晚饭端上桌就慌了神，她们心

¹²马克思：《1844 经济学哲学手稿》，第 12、21 页，北京，人民出版社，1985 年。

不在焉地胡乱吃几口，扔下碗就开始梳妆打扮。她们洗净蒙受了一天的黄土、风尘，露出粗糙、红润的面色，把头发梳得乌亮，然后就比赛着穿出最后的衣裳。有人换上过年时才穿的新鞋，有人还悄悄往脸上涂点胭脂。尽管火车到站时已经天黑，她们还是按照自己的心思，刻意斟酌着服饰和容貌。然后，她们就朝村口，朝火车经过的地方跑去。

我感觉它好像不再是“小说”的世界，而是37年前17岁的我背着父母准备的简单行囊春天下乡插队时最初看到的那个样子，那个“农村”是本真的，未加文学的打扮和修饰的。我之所以说我理解香雪，是因为我那时的经济境况和人生处境与她都是相通的，是在同一个生存的地平线在线的。虽然我在文章里反复引用马克思的话，有限地使用了90年代喧嚣一时的底层文学批评的视角，但这只是临时的“引用”和“借用”而已，我并不想它们干扰影响和转移我个人对小说的最真实的判断。在某种程度上，更多地支持着我对小说看法的还是我37年前的知青经历，那两年多曾经像香雪一样水深火热生活在

农村的亲身经历，告诉我应该怎样去看待和认识香雪的“80年代”，而不是像小说、文学批评、权威理论和底层批评所告诉我们的这些。要充分尊重农民本身的生活感受，而不是用别的优越的阶层意识简单去代替，才应该是人们希望读到的真正的农村题材小说。这是我对《哦，香雪》的一次非常私人化和偏心的阅读。

【程光炜】文学博士，中国人民大学文学院教授，博士生导师。中国当代文学研究会副会长；中国人民大学文学院现当代文学专业学术委员，文艺思潮研究所所长。主要从事中国当代文学研究。

【整理：刘欣玥】

多面的卡夫卡

◎曾艳兵

与生前默默无闻的卡夫卡相比，今天卡夫卡似乎太有名气了，许多人都在问“卡夫卡是谁”？这个卡夫卡仿佛与我们的时代同行，无处不在，随时可见。在欧洲和全世界经历了一系列灾变之后，卡夫卡似乎一夜成名。于是，“一天早晨，弗朗兹·卡夫卡从不安地睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一个伟大的作家”。大家都想知道一点卡夫卡，阅读一点卡夫卡，阐释一点卡夫卡，想象一点卡夫卡。似乎不知道卡夫卡，就有点与时代脱节，有点落伍了。“今天的任何一种文学语言都明白形容词‘卡夫卡式’或副词‘卡夫卡式地’是什么意思。”“卡夫卡主导着一切！”“卡夫卡之后，所有文学都变成卡夫卡式的了。”虽然不能说世界都已经变成卡夫卡式的，但卡夫卡式的已是世界的重要组成部分，或者说重要特征之一了。

卡夫卡是谁？不同的读者心中的卡夫卡常常有所不同，这种差异有时很大，有时甚至是相互对立矛盾的。美国学者卡琳内斯库写了一本影响很大的书，叫做《现代性的五副面孔》。现代性有五副面孔，那么，卡夫卡有

几副面孔？卡夫卡显然有多幅面孔。卡夫卡的复杂、矛盾和悖谬使他不可能只呈现出一种面孔。并且，正是卡夫卡的多幅面孔使他的作品蕴涵着多种寓意或多层寓意，



弗兰兹·卡夫卡 (Franz Kafka 1883~1924)

也正是“多种寓意”成就了“说不尽的卡夫卡”。

首先，从流行文化的角度看，我们看到了一个作为商业符号的卡夫卡。生前几乎默默无闻的卡夫卡，在他去世半个多世纪之后终于征服了世界，他的影响遍及世界各地，渗透到各个学科领域，最后几乎成为日常生活中的流行符号。“全世界都把‘卡夫卡’用作‘商标’，用来标识现代世界的恐惧和复杂性。”其实何止是标识现代世界的恐惧和复杂性，还标识现代世界里其他的一切，譬如悖谬、荒诞、空虚、恋情，甚至房子、家具、装饰等。于是我们有了卡夫卡公社、卡夫卡公寓、卡夫卡客栈、卡夫卡书店、卡夫卡咖啡店、卡夫卡商店、卡夫卡体恤衫、“大甲虫”奶糖……。

其次，我们认识了一个作为业余作家的卡夫卡。通常似乎人人都有份职业、一门专业、一项事业。职业为谋生之道、专业为一技之长、事业为立生之本。设若这三者能和谐统一，职业即为专业，专业即为事业，事业也就是职业，便是人生最高之境界了。这种人生生活似乎足可以使人心满意足，踌躇满志。然而事实上，这三者常常并不能统一，人们所从事的职业往往并非自己的专业，而专业亦非自己的事业，这中间存在着巨大的差异和矛盾。然而，正是这种巨大的差异和矛盾，反倒使得某些人从事了一份自己并不喜欢的职业，完全忽略了自己的专业，反倒最终成就了自己的事业。我这里所说的就是二十世纪著名作家卡夫卡。卡夫卡的专业是法律，从事的职业是保险公司的职员，他献身的事业却是文学创作。成就卡夫卡的并不是这三者的和谐统一，而是它们相互之间的矛盾纠结。

再次，我们发现了一个作为画家的卡夫卡，今天，弗兰茨·卡夫卡的卡夫卡式的文学作品已经成为了现代文学中拥有读者最多、争议也最多的作品。其实何止是文学，当代宗教神学、社会学、政治学、精神分析学、哲学、法学、语言学，也纷纷到卡夫卡这里来寻找渊源、资源和例证。不仅如此，卡夫卡对其他艺术形式也影响深远，譬如电影、戏剧、摄影和绘画。再到后来，我们知道卡夫卡还是一位伟大的画家，在他立志献身于写作之前，他甚至还在犹疑不决：是做一位画家，还是当一位作家？2010年6月北京三联书店出版了由尼尔斯·博克霍夫、玛丽耶克·凡·多尔斯特编辑的《卡夫卡的画笔——曾是伟大画家的弗兰茨·卡夫卡》，由此证实了卡夫卡的绘画天才。该书收集有卡夫卡的绘画作品共41幅，不过，这远不是他的全部绘画作品。

当然，卡夫卡毋庸置疑地应当属于作为犹太人的卡夫卡。但是，卡夫卡虽然是犹太人，但似乎也有很多迹象表明，卡夫卡一生一直在竭尽全力摆脱他的犹太人身

份。童年时代他就厌恶去犹太教堂，以后他又反对犹太复国主义，为此，他同好友布罗德曾有过激烈的争执，并几乎导致他们的关系破裂。他曾说过，“我同犹太人有什么共同之处？我与我自己几乎都没有共同之处。”他在他的作品中更是只字不提“犹太”这个词，凡是与犹太文化有关的问题他都小心地回避了。这一切似乎表明，卡夫卡的思想 and 创作与犹太文化没有什么关系。但是，这一切都只是表面的现象，事实上，在卡夫卡的内心深处埋藏着一种挥之不去、欲罢不能的犹太情结。作为他的“天鹅之歌”的小说《约瑟芬，女歌手或耗子的民族》，可以看作是他一生的艺术思考和创作的总结。小说中的那个耗子王国其实就是犹太王国，耗子王国的歌手也就是卡夫卡自己。卡夫卡在为他的民族和人民“吹出最后一声口哨”后，“便永远沉默了”。因此，如果我们对卡夫卡与犹太文化的关系没有足够的重视和研究的话，我们也就不可能真正地理解卡夫卡。

在解构大师德里达的眼中，卡夫卡是他无限崇拜和感激的人。德里达“无限崇拜和感激的人”当中包括莎士比亚、柏拉图、乔伊斯、维科，还有卡夫卡，因为他们“包容了一切：一切的一切，所有的或几乎所有的”。当代许多批评家、哲学家、思想家都曾撰写专文或专著论及卡夫卡，比如本雅明、加缪、德勒兹、布朗肖、齐泽克、苏珊·桑塔格、詹姆斯·汉娜·阿伦特等。这些大师眼中的卡夫卡，就构成一幅幅独特的卡夫卡面孔。

除此之外，还有作为思想者的卡夫卡、作为法学家的卡夫卡、作为神学家的卡夫卡、作为预言家的卡夫卡，作为圣人的卡夫卡，作为公司职员的卡夫卡、作为单生汉的卡夫卡，作为童话作家的卡夫卡、作为同性恋的卡夫卡、作为模仿者和被模仿者的卡夫卡……。

卡夫卡自己如何确定自己的身份？1922年1月，卡夫卡在一家山区旅馆登记住宿时，发现里面的工作人员看错了他的预定记录，将他的名字写成了“Josef K”。卡夫卡在日记里问道：“我是该让他们纠正过来呢，还是让他们把我纠正过来？”卡夫卡究竟是约瑟夫·卡夫卡，还是弗朗兹·卡夫卡？卡夫卡自己也不能确定了。不过熟悉卡夫卡的人都知道，约瑟夫·卡夫卡是卡夫卡的长篇小说《诉讼》的主人公。卡夫卡自己曾经声称：“我写的和我说的不同，我说的和我想的的不同，我想的和我应该想的的不同，如此下去，则是无底的黑洞。”卡夫卡在不同的时刻、不同地区呈现出不同的面孔，而这些面孔的意义要么触手可及，要么深不可测。

多面的卡夫卡是因为卡夫卡从来就没有自己确切的身份。他没有一幅固定的面孔，所以他有多幅面孔；他什么都不是，因此他有可能什么都是。他生于布拉格、

葬于布拉格，但他不是捷克作家；他一生主要生活在奥匈帝国，但他不是奥地利作家；他用德语写作，但他不是德国作家；他是犹太人，但很难简单界定他就是一个犹太作家；他与表现主义作家常有往来，但很难说他就是表现主义作家；他似乎可以算是后现代作家，但后现代主义在他那个时代还远没有形成。德国批评家特·安德斯这样评价卡夫卡：“作为犹太人，他在基督徒中不是自己人；作为不入帮会的犹太人，他在犹太人当中不是自己人；作为说德语的人，他在捷克人当中不是自己人；作为波希米亚人，他也不完全属于奥地利人；作为劳工工伤保险公司的职员，他不完全属于资产阶级；作为资产者的儿子，他又不完全属于劳动者；但他也不是公务员，因为他觉得自己是个作家；而就作家来说，他也不是，因为他把精力常常花在家庭方面；但是在自己家里，他比陌生人还要陌生。”卡夫卡无所归属，但正是这种“无所归属”使他“无处不归属”。

卡夫卡无所归属，因为他完全自成一体。正是因为他自成一体，所以各种“主义”都从他那里获得了启示，各种流派都从他那里找到了根源，许多当代伟大的作家都将他当作借鉴的榜样。据布罗德当年初略的统计，受到卡夫卡强烈影响的作家主要有：阿尔杜斯·哈克斯利、安德烈·纪德、赫尔曼·黑塞、马丁·布伯、托马斯·曼、亨利希·曼、弗兰茨·韦尔弗、弗吉尼亚·伍尔夫、莱克斯·瓦纳、加缪等，这还不包括我们所熟知的作家如马尔克斯、博尔赫斯、余华等。

多面的卡夫卡决定了卡夫卡作品的多重寓意。长篇小说《城堡》的寓言或许就能说明问题。卡夫卡的朋友马克斯·布罗特认为，城堡就是“上帝恩宠的象征”；存在主义者认为，城堡就代表上帝；实证主义者认为，城堡就是卡夫卡父亲的出身地沃塞克，卡夫卡写《城堡》就是克服自己和父亲不愉快的经验；社会学者认为，城堡代表“资方”，城堡是描写资本主义劳资关系的；有人干脆说，城堡就是卡夫卡时代奥匈帝国的代表；也有人认为，“城堡”是描写现代人的危机：现代人过着与世界隔绝的生活，他从不留意世界到底是什么，他认为世界只不过是个人意图与欲望的投影而已，所以他只听从他自己；还有人认为，《城堡》是批评官僚制度的：每个阶层都不愿作决定，因此形成许多圆圈，让老百姓一层又一层地绕着，绕到最后又绕回原地，最后变成人类生存的最大威胁。“城堡”就像一个失却了谜底的谜语，虽然各种猜法都有道理，但真正的谜底却无人能够猜中，或许“城堡”原本就不存在什么真正的谜底。“城堡”寓义的复杂性、多义性，最后走向神秘，走向虚无，这便是“关于神秘的寓言”，或者说失去了寓意的寓言。

最能体现卡夫卡小说风格的或许就是那篇名为《在法的门前》的小小说。小说的故事大体如此：“法院门口站着一个个值班的门警。一个乡下人来到这个门警跟前，要求让他进去。”可是门警不让他进去。乡下人问，“以后我是否可以进去？”门警说，“那倒有可能，但现在不行。”接着，乡下人作了各种努力，他把自己所有的东西都送给了门警，门警笑着都收下了，但却并不放他进去，只是说，“我之所以收下你的土特产，是为了让你明白，你能做的事你都做了，但我就是不放你进去。”于是，乡下人开始了他的漫长的等待，直到他临死前，他终于忍不住向门警提了一个问题：“这些年来，怎么只有我一个人跑来要求进去呢？”门警回答说：“因为这门就是专门为你开的。”

这个故事充满了悖论：大门敞开着，却又有守卫；门警答应放他进去，又一直不肯放行；乡下人可以闯进去，但他自己又禁止自己进入；乡下人最终没有进去，而门又是专门为他开的。当代中国学人张志扬先生进而发挥道：“门，既是范域的限定，又是这限定的缺口，既可破门而入，又破门而出，‘进入存在’或‘超出存在’。如果完全的隔就不必通了，完全的通就不必隔了，又通又隔，于是有门，所以，门是限定中的否定。门的肯定是在否定中或通过否定建立起来的。”“迄今为止，人建立世界，就是建立门。”经他这么一解释，简单的道理变得十分深奥起来。其实，人建立门的目的，就是让人进出；而与此同时，人建立门的目的也是为了不让人进出。门，既可以打开，欢迎你的到来；又可以关闭，拒绝你的进入。

面对多面的卡夫卡和多寓意的卡夫卡作品，如何能够走近或进入卡夫卡之门？卡夫卡仿佛是一块根茎，一个地洞。《城堡》有“多个入口”，我们不知道它们的使用规则和分布情况。《美国》的旅馆有数不清的主要的和辅助的门，旁边总有一位守门人，此外还有一些没有门的入口和出口。在同名短篇小说里，“地洞”只有一个入口；小说中的动物顶多只想到了增加一个入口的可能性，一个只起监视作用的入口。不过，这全是陷阱，既是那一只动物设下的陷阱，也是卡夫卡本人设下的陷阱；整个地洞的描写全是为了哄过敌人。有时候，入口就是陷阱。

卡夫卡具有永久的魅力，今天我们阅读卡夫卡的愉悦依然存在。这是因为卡夫卡的作品中存在着辩证法。美国当代批评家杰姆逊说：“任何一个不带偏见的读者都会发现，阅读卡夫卡的作品，会使我们陷入一种无穷无

尽的选择之中，我们在正面和反面之间来回奔波、摇摆不定，而正反两面的任何一方，都可以继续展开，导致难以穷尽的多种结果，由此循环往复，以至无穷。这一无穷的过程随时可以终止。这就是为什么卡夫卡的多个文本虽然没有‘完成’，但丝毫不会影响一般读者的阅读的原因。”

据说托马斯·曼曾将他所喜爱的作家卡夫卡的书借给他的朋友爱因斯坦，当爱因斯坦归还这本书时，他说，“我无法阅读它，因为人类的心灵还不够复杂。”一位卡夫卡研究专家接着说：“我不知道这件事在多大程度上是真实的，但是，在经过多年的研究有关卡夫卡的评论之后，我想我可以肯定地说，爱因斯坦发现卡夫卡是无法理解的，他是唯一承认了这一点的人。几乎每一个阅读过卡夫卡的人，不用说那些没有阅读过卡夫卡的人，都在怀疑他自己是否很好地理解了卡夫卡，至于有人说他是唯一理解了卡夫卡的人，那就更值得怀疑了。”爱因斯坦看到了“无法理解的卡夫卡”，但依据爱因斯坦的说法，这也肯定不是卡夫卡的“真正面孔”。

当代德国作家卡拉·瑞美特 20 世纪 90 年代搬入柏

林伊曼纽教堂路 29 号一家公寓，斜对面是一家名为“致菲莉斯情书”的咖啡店，那里原是卡夫卡未婚妻菲莉斯的故居。瑞美特就在这家咖啡馆中捧读卡夫卡的作品，自此坠入一个奇特的世界，成为卡夫卡的重度粉丝。日后他出版了一部评论卡夫卡的读本，这就是《K 一顿——卡夫卡》。他在书中写道：“如今谁要是还正经八百地想找出卡夫卡作品的整体意涵，多半会被认为头脑不正常。尤其是想在卡夫卡作品中寻找‘鸟笼’的人。鸟笼是空的，小鸟得继续自由地四处飞翔。连学术界也早已觉悟即便有一万两千种诠释，仍无法找出卡夫卡作品中隐藏的‘秘密’。”鸟笼是空的，正如卡夫卡是多面的，或许卡夫卡的真面目我们谁也没有见过。

【曾艳兵】文学博士，中国人民大学中文系教授，博士生导师，文艺学教研室主任。主要研究方向：20 世纪西方文学、中西文学比较研究、卡夫卡研究。

【整理：王斯璇】

陶渊明的菊花与南山

◎徐建委

陶渊明《饮酒》诗二十首其五最为知名，“采菊东篱下，悠然见南山”（宋本《陶渊明集》亦作“望南山”）一句更是广为传颂，其气息、意境、格调均冲淡高逸，渺不可追。但是如果暂时放下诗意的想象，以相对实在的阅读去揣摩此句，或问：陶渊明为何要“采菊”，“采菊”之后为何要望“南山”？这需从“菊花”与“南山”两个语词在魏晋文化及其传统中的意义说起。

历史上最早写到菊花的是屈原，在《离骚》中有这样的句子：“老冉冉其将至兮，恐脩名之不立。朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英。”西汉扬雄的《反离骚》对此句有这样的回应：“精琼靡与秋菊兮，将以延夫天年。”屈原、扬雄均提到菊花有延缓衰老的功效，即“夕餐秋菊”可以“延夫天年”。

西汉以前的人是否直接食用菊花，我们无从确考。但是《西京杂记》记载西汉时期的风俗，有菊花酒的酿造：“九月九日，佩茱萸，食蓬饵，饮菊花酒，令人长寿。菊花舒时，并采茎叶杂黍米酿之。至来年九月九日始熟，

就饮焉。故谓之菊华酒。”夏历每年的九月初，人们在菊花（华）盛开之时，将其并茎叶一块采摘下来，与黍米一起酿制。经一年时间此酒方成，称为菊花酒，时俗九月九日饮之，令人长寿。《西京杂记》是两晋之际的葛洪传出，其序称其为西汉刘歆所著。但是历来学者多怀疑此书为葛洪伪造。不过，东汉崔寔的《四民月令》已经提到九月九日有采菊花的民俗，西晋干宝《搜神记》也有上述《西京杂记》中的记载。民间社会生产习俗的形成，一般会有漫长的历史经验的累积过程，九月九日采菊酿酒不会是东汉时代突然出现的，当渊源有自，《西京杂记》的记载应可信从。

自东汉至魏晋时期，文人诗文中提到菊花，几乎都与菊花助人长寿有关。如曹丕《九日与钟繇书》：“屈平悲冉冉之将老，思餐秋菊之落英。辅体延年，莫斯之贵。谨奉一束，以助彭祖之术。”他将一束菊花赠与钟繇，希望能够助其长寿。可见，在汉魏之际，菊花可助人长寿的观念，早已是人们的共识。

两晋时代，诗文中的菊花与酒更是长寿之佐。乐府诗《子夜四时歌》有“辟恶茱萸囊，延年菊花酒”的诗句，孙楚《菊花赋》则曰：“彼芳菊之为草兮，禀自然之醇精。当青春而潜翳兮，迄素秋而敷荣。于是和乐公子，雍容无为，翱翔华林，骏足交驰，薄言采之，手折纤枝。飞金英以浮旨酒，掘翠叶以振羽仪。伟兹物之珍丽兮，超庶类而神奇。”菊花禀受自然之醇精，和乐公子采之，浮之于美酒上，饮之而有遗世之情。大名士孙楚由衷感叹菊花的“珍丽”和“神奇”。女诗人辛萧《菊花颂》亦曰：“英英丽草，禀气灵和。春茂翠叶，秋曜金华。布濩高原，蔓衍陵阿。阳芳吐馥，载芬载葩。爰采爰拾，投之醇酒。御于王公，以介眉寿。服之延年，佩之黄耆。文园宾客，乃用不朽。”

菊花在魏晋时代也是道教养生术当中一款重要的药物。这实际上还是与先秦以来人们对菊花的药用功效的认识有关。魏晋之际的钟会也写有一篇《菊花赋》，其中写道：“掇以纤手，承以轻巾。揉以玉英，纳以朱唇。服之者长生，食之者通神。”他将食用菊花的过程仔细的记录下来：轻轻将菊花摘下来，用轻纱巾包裹好，和着丹药一起服下。钟会的赋，写的不仅是饮菊花酒或者食用菊花，还提到了道教的丹药（即玉英）。葛洪《抱朴子内篇》汇集了各种两晋之前的神仙学说和丹药方术，其中有一种刘生丹法：“用白菊花汁、莲花汁、地血汁、栲汁，和丹蒸之，服一年，得五百岁，仙方所谓日精。”葛洪的记载正好与钟会的赋咏相印证。由此我们知道，在魏晋时菊花是辅助丹药的方药之一。南朝梁代著名的道士陶弘景的《太清诸草木方》还记载了菊花作为主要养生丹药的一种服用方法：“九月九日，采菊花与茯苓、松柏脂丸服之，令人不老。”可见，菊花作为一种药用植物，早已进入了道教神仙方术之中。

服食菊花长寿或成仙的传说，在魏晋时代也颇为流行。如应劭《风俗通》记载南阳酃县，有甘谷，谷水甘美，据说山上有大面积的菊花，谷水流经菊花丛，得其精华滋养，因此滋味甘甜。甘谷中有三十余家居民，均饮用谷中菊花滋养之水。他们中长寿的可以活到一百二三十岁，中寿的也要百余岁。若七八十岁亡故，在甘谷会被视为夭折。司空王畅、太尉刘宽、太尉袁隗三人均作南阳太守，听说此事后，令酃县月送水二十斛，用之饮食，三人积年的疾病得以痊愈。盛弘之《荆州记》则称胡广饮酃县菊花水，得以长寿。葛洪《神仙传》记载仙人康风子乃是“服甘菊花、柏实散，得仙”。《名山记》中道士朱孺子“吴末入王笥山，服菊花，乘云升天”。这类传说的流行，说明菊花的药用功效已广为熟知，甚至于开始被夸大。

道教神仙学说和丹药方术在魏晋时代逐渐成为一代风气。曹操旷世英雄，对神仙学说也颇为信奉，他传世的诗歌不多，其中就有多首涉及到了神仙丹药。如《气出倡》：“神仙之道，出窈入冥，常当专之。……愿得神之人，乘驾云车，骖驾白鹿，上到天之门，来赐神之药。”他幻想神仙乘白鹿所驾之云车，来赐仙药。之后，曹操还想象了自己到昆仑山见西王母的情景。其《陌上桑》亦云：“见西王母，谒东君，交赤松，及羡门，受要秘道爱精神。食芝英，饮醴泉，拄杖桂枝佩秋兰。”拜谒西王母、东王君，结交赤松子、羡门生，服食仙芝、醴泉，也是曹操的理想。《三国志》裴松之注引《傅子》记载曹操“好养性法，亦解方药，招引方术之士，庐江左慈、谯郡华佗、甘陵甘始、阳城郤俭无不毕至”。左慈、华佗、甘始等人是当时著名的方术之士，曹操均将其招至身边。曹丕、曹植、何晏、夏侯玄等贵胄也多服膺神仙方术，何晏还是第一个服食五石散的人，随后，这一药物成为唐以前最为流行的道教丹药。嵇康、王羲之、鲍照等文人均有服食。魏晋时代，服食丹药是士林风气。据《抱朴子内篇》，丹药分矿物、动物、植物



“篱有菊则采之，采过则已，吾心无菊。忽悠然而见南山，日夕而兼山气之佳，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，不落言全，其谁辨之。”

——《古学千金谱》

三类，植物中就有菊花一种。菊花养生或仙人服菊花的传说即与此有关。

曹操征张鲁之后，原来在四川的天师道迅速流行中原，天师道也成为魏晋六朝时代道教的主要流派。著名学者陈寅恪先生有《天师道与滨海地域之关系》（收入《金明馆丛稿初编》）一文，论述了天师道对魏晋六朝政治、文化的影响。根据陈先生的考证，陶渊明家族很可能信奉天师道。范子烨先生近年所写《陶渊明的宗教信仰及相关问题》（《文史》2009年第三辑）经过周密考辨，进一步落实了陈先生的判断。陶渊明既然信奉天师道，那么他对于丹药之学当不会陌生。虽然从传世的诗文分析，陶渊明没有服食矿物丹药，但是他对于植物一类的益种植物颇为喜爱，其《时运》诗讲到他的居所时，说：“斯晨斯夕，言息其庐。花药分列，林竹翳如。”在其房前屋后，种植有鲜花和药用植物。《归去来兮辞》则称其旧居“三迳就荒，松菊犹存”，菊花、松柏脂以及松柏脂化成的茯苓（茯苓的形成参看《抱朴子内篇·仙药》），在后来陶弘景《太清诸草木方》中，正是令人不老的药物。

可以说，魏晋诗文中几乎没有将菊花作为客观审美对象来描述的作品，凡涉及菊花的作品多与养生之术或神仙传说有关。我们再仔细检索《陶渊明集》，流传到今天的陶诗，写到菊花的并不多，只有三四首而已。除《饮酒》其五外，诗中直接提及菊花的《饮酒》其七及《九日闲居》，都与菊花酒相联系。《饮酒》其七曰：“秋菊有佳色，裛露掇其英。汎此忘忧物，远我遗世情。一觴虽独进，杯尽壶自倾。……”《九日闲居》其序曰：“余闲居爱重九之名，秋菊盈园，而持醪靡由。空服其华，寄怀于言。”在秋菊满园时节，陶渊明却无菊花酒可饮，于是只能寄怀于诗。其中有“酒能祛百虑，菊为制颓龄”句，明确的说菊花可以延缓衰老。

综上所述，陶渊明“采菊东篱下”的目的，大约是想酿制菊花酒。故而，陶渊明种菊主要不在欣赏，而在食用，乃是当时流行之养生方法之一。

再看“南山”一词。丁福保《陶渊明诗笺注》称《饮酒》其五中的南山“指庐山而言”（引自业师袁行霈先生《陶渊明集笺注》）。王瑶先生编注《陶渊明集》的注解则是：“相传服菊可以延年，采菊是为了服食。《诗经》上说‘如南山之寿’，南山是寿考的象征。”徐复先生《陶渊明杂诗之“望南山”确解》一文则提出“南山”乃是寻阳县界之南山，翟汤曾隐居于此，此人年辈稍早于陶渊明。“见南山”或“望南山”有乐隐居之意。这几种解释哪种更好呢？

联系上文对菊花和养生关系的介绍，王瑶先生对南山的理解最为合适。“如南山之首”出于《诗经·小雅·天保》：“如月之恒，如日之升。如南山之寿，不骞不崩。”南山作为寿考的象征也多见于汉魏以来的诗文，如《孔

雀东南飞》有“命如南山石，四体康且直”，曹操《陌上桑》有“寿如南山不忘愆”，左棻《松柏赋》有“诗人歌其荣蔚，齐南山以永宁”等等。因此，“望（见）南山”就有可望长寿之意。

庐山在陶渊明所居的柴桑东南，渊明东篱采菊，不经意而望，所见当为庐山。但陶渊明传世的诗中，还有两处“南山”，都不可能是庐山。《归园田居》其三曰：“种豆南山下，草盛豆苗稀。”柴桑、庐山之间尚有距离，陶渊明不可能种豆其下，况且，这句诗是对曹植《种葛篇》“种葛南山下，葛藟自成阴”一句的模仿。还有一“南山”见于《杂诗》十二首其七：“家为逆旅舍，我如当去客。去去欲何之，南山有旧宅。”这首诗里的南山有渊明的“旧宅”（死后的归处），因此也不可能是庐山。

秦汉时代，“南山”往往指终南山，此山是许多高士的隐居之所。如皇甫谧《高士传》曰：“四皓绮里季等，共入商洛，隐地肺山，以待天下定。汉高祖征之不至，乃深自匿终南山。”这个故事在中古时代非常有名，四皓多被称作“南山四皓”。因此南山在魏晋时代也可以指归隐之处。陶渊明的《归园田居》其三中的南山，除了是对曹植《种葛篇》的模仿外，也很有可能指归隐之南山。

《汉书·杨恽传》中杨恽《与孙会宗书》云：“田彼南山，芜秽不治，种一顷豆，落而为萁。人生行乐耳，须富贵何时！”杨恽隐居的南山是终南山。陶渊明对于《汉书》非常熟悉，其诗文中多有出自《汉书》的典故或人物，如《咏二疏》之疏广、疏受事迹就见于《汉书》，因此“种豆南山”的典故很可能指杨恽之隐居。因此若说“见南山”或“望南山”是对隐居生活的满足，也颇为允恰。不过，南山是否为徐复先生所考定的寻阳县界之南山，则不好确定。可以说，陶渊明的采菊与道教文化在魏晋时代的整体性影响有关，也是快乐的隐居生活的体现。

综上所述，如果我们联系魏晋时代的社会物质文化背景，“采菊东篱下，悠然见南山”一句可以有这样两种相对“务实”的解释：一，采菊以酿菊花酒，食菊花以养生，有望长寿；二，采菊东篱，酿酒养生，这便是自己期望的隐居生活。

【徐建委】文学博士，中国人民大学文学院古代文学教研室讲师。主要研究方向：周秦汉文献考古研究及其与学术、思想及文化变迁之关系；周秦汉文学与文献；敦煌汉文文献研究。

【整理：薛子俊】



上帝之瞳

——《金陵十三钗》的西方主义和性别叙事

◎孙柏

一、见证的权力：种族与性别阶序

¹她指出新时期以来当代中国的文化实践中，始终存在一种自我抹除的主体形构模式，它具体地表现为指认他乡为故乡或是可以称做是“认贼作父、指父为贼”的这样一种文化表述。1980年代开始形成的一种反意识形态的意识形态建构，就是以所谓的“拨乱反正”解除社会主义实践、也是革命的历史实践的债务与遗产，使中国无障碍、无阻滞地加入到全球资本主义的进程中来。美国主导的新自由主义逻辑逐渐被接受为普世性的人类价值，从而形成对过往的革命文化进行彻底的清楚和置换。

在涉及到今天对南京大屠杀的历史叙述时，这种自我抹除的主体形构模式会显得格外清晰，它集中表现在，如果不是借重西方他者的、一个大写“父亲”的见证，超过30万人罹难的历史事实似乎就无以自明、不能获得名正言顺的书写；仿佛那些万人坑、那些累累白骨、那些至今仍然保持着被杀害时的哀号惨状的死者是在呼请、呼告一个来自他人的权威的声音来为自己埋入泥土的死殁证明。在1990年代后期引起广泛社会关注、成为热点文化事件的一本书就是《拉贝日记》，²它的被发现并以迅速翻译出版，为当时中日双方围绕南京大屠杀“真相”而引起的激烈争论提供了及时而关键的第三方证据。在当时为数众多的中国读者看来，《拉贝日记》的核心价值就在于它使南京大屠杀的惨案重新回到代表公平正义的“国际主流社会”的视野之中，并且可以并列于纳粹的屠犹暴行，从而真正得到历史的审判。这样说当然绝非漠视甚至否定有太多受难幸存者、历史学家和知识分子长期以来致力于重新提请诉讼的工作——他们和严歌苓小说中的书娟一样，都属于“那类死了心要把一九三七年十二月到一九三八年春天日本兵在南京屠城的事件追究到底的人”，³他们的不懈努力应该赢得我们最高的敬意。但是，正如《拉贝日记》的发现者之一邵子平所

在最近关于文化在今天这个时代中的位置的思考中，戴锦华提出了一个非常重要的观点。

慨叹的那样，尽管他和张纯如以及更多的同事们此前一直在从事南京大屠杀史料的收集和发布，但始终都没有引起足够的反响；直到《拉贝日记》重见天日，才第一次将侵华日军南京大屠杀这一几乎被遗忘的历史事件，重新推上它应有的国际舞台。⁴

早在一篇题为“见证与见证人”的文章中，戴锦华就曾尖锐地指出，《拉贝日记》的价值不仅在于它作为屠城铁证的“绝对客观”性，“更重要的，是他潜在的、不言自明的权威身份——一个作为全球权力秩序呈现的种族（/性别）身份：一个欧洲的、白（男）人的现场目击者。”⁵而这一全球权力秩序实际据以为支撑、赖以为基础的，正是存在于东西方对峙的表象背后的资本、资本主义及其政治文化的强权逻辑。正是发轫于欧洲、全盛于美国的现代性规划，才赋予了象《拉贝日记》这样一个来自“西方的声音”的历史见证以它无可质疑的权威性。这篇文章更为发人深省之处，是在于戴锦华进一步提请我们重新瞩目于被遮蔽的“中国见证人”，即无论从加害者还是受害者自己这里都遭到放逐、被剥夺了声音、只能沦为沉默的“见证物”的被强暴、被杀戮继而被遗忘的女性。在有关日本侵华战争、有关南京大屠杀的各种表述里，中国/女性幸存者不仅一度被历史的叙述所埋没，甚至会在更长久的时间里丧失掉由自己来讲述那段亲身经历的权利和资格。“种族、阶级、性别作为人类社会的基本现实”，也同时提供着权力/话语的运行逻辑中不断转换的游戏规则和隐喻机制：中国（男性）见证人之于拉贝、之于操持着正义审判的“人类法庭”的那个种族阶序上的位置，也正好是女性的受害者、沉默无语的见证物所处的性别阶序上的位置——这样一个不断滑动、位置互换的过程”正是我们在讲述南京大屠杀的历史、在关于见证和见证人的争议中所面对的历史叙述最为尴尬、也最值得警醒的悖谬逻辑。⁶

从《南京1937》到《栖霞寺1937》、从《黑太阳：

¹ 戴锦华在北京大学开设的研究生课程《文化研究的理论与实践》，2012年2月13日。亦可见戴锦华、王炎：“再现：历史与记忆——电影中的历史书写与呈现”，《中华读书报》，2012年2月8日。

² 约翰·拉贝：《拉贝日记》，《拉贝日记》翻译组，南京：江苏人民出版社，1997年。

³ 严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第33页。

⁴ 郑春平：“亲历者讲述《拉贝日记》被发现的故事——拉贝让‘南京大屠杀重回国际主流社会’”，《现代快报》，2007年12月12日。

⁵ 戴锦华：“见证与见证人”，《读书》，1999年第3期，第14页。

⁶ 戴锦华：“见证与见证人”，《读书》，1999年第3期，第16-17页。

南京大屠杀》到《五月八月》、从《屠城血证》到《拉贝日记》，一系列的电影文本已经在大银幕上构造了关于二十世纪中国历史叙述的一个最为经典的场景。⁷但是这些影片中的相当一部分，尤其是新世纪以来的几部纪录片和故事片中，“见证人”都取代了死难者和幸存者而成为这段历史再现的真正主人公。⁸当然，更为糟糕的是《南京！南京！》⁹所提供的那样的表述，死难者的沉默和所谓“文化融化坚冰”¹⁰的廉价人道主义话语只能将讲述历史的权力拱手相让于侵略者、将历史的公正和人性的闪光寄托于一个“良知未泯”的日军士兵。《金陵十三钗》是这一系列南京往事中的最新一部，它延续了1980年代以来也是张艺谋作品序列中一贯的那种西方主义话语¹¹引导中的自我抹消的主体模式——只不过这一次，来自西方的权威，或者干脆说是西方“父亲”的角色，从镜头后面走到了镜头前面，走到了银幕画框中来；他不再甘于只作为一名见证人，而是要充当行动者进入到电影的故事世界，去拯救那些中国少女、那些濒临于涂炭的生灵。仍然引用戴锦华犀利到堪称“精确打击”的文字：“对于这段幸存者犹在的历史，我们已经丧失了自我叙述的有效路径：如果不依重日本兵，就只能借助美国殡葬师，似乎不通过教堂的彩镶玻璃窗（——宗教建筑意义上的上帝之眼）便无法看到我们身历的灾难。这实在是二十世纪中国文化自我流放的最佳例证之一。”¹²

参照着这样一种事实上是有着非常深广的历史视野的思想进路，本文将具体探讨从小说到电影的改编过程中，《金陵十三钗》在文化、价值表述方面所发生的重要改变。尽管作者严歌苓也参与了《金陵十三钗》的电影剧本工作，但是严格说来，影片和原小说（中篇发表于

2005年，长篇发表于2011年）应被视作两部完全不同的作品。这种文本的差异性和丰富性使我们有机会去考察，在几次不同的书写中，性别叙事与西方主义之间形成了怎样的相互借重、挪用和接合；特别是在张艺谋的电影里，少女的个人化视点是怎样被叠置到教堂所象征的上帝之瞳中，从而使见证的权力被性别化和视觉化的。电影对小说的改编不仅完成了从文字媒介到影像媒介的符号转换，而且通过这一转换彻底地改写了原著的叙述者的位置及其主体呈现；它不仅在欲望、行动和观看的戏剧动作层面重新分配了角色，而且通过作为欲望主体的能动性和作为拯救者的行动力的谐调一致，保障了西方“父亲”角色的功德圆满、使他完成自我救赎。

二、视点转移：从小说到电影

严歌苓的小说是非常个人化的女性书写，它讲的就是女人拯救女人的故事。在这一次的拯救完成以后，神女因自愿的牺牲而成为女神；而少女则由此获得成长，成长为女人。

作者的创作冲动是来自美国传教士、时任金陵女子文理学院代理院长的明妮·魏特琳女士的日记，其中有短短的两行字记载了二十余名妓女自愿站出来代替女学生而被日军带走的事件。就是这两行字极大地地震动了严歌苓的内心世界，并成为她这部小说着力表现的核心事件。从最先写定和发表的中篇¹³来看，整个故事的内容和规模就定位在这一局部的、个人化的、主观视角的书写之上。在扩展到长篇小说的过程里，严歌苓不仅是做了篇幅上的增容，而且是在查证了大量史料的基础上，尽其可能地将这一虚构性的书写放大为历史真相的还原。她所扩充的部分主要是叙写中国军人怎样被日军诱降继而诬杀的过程。但是这一部分并不足以改变小说在最初构思时的初始面貌，不足以改变它的个人化书写的轮廓。严歌苓在长篇小说中加入的引子和尾声，与其说是带入日本战犯审判的场景以给历史以一个明确的交代，不如说更主要是为了使故事落幅在书娟和玉墨劫后余生的重逢——只是玉墨拒绝了书娟的指认，为了活下去她已改容换面。

《金陵十三钗》小说的这种个人书写有着清晰的主观视点，这不仅是作者假以书娟外甥女的角度来进行故事的讲述——因为这样就可以随时出入书娟的视点，对一个未成年少女的经历做一深彻而全面的回忆；而且在故事中，书娟的偷窥也构成最重要和最吸引人的情节要素，这种偷窥式的观看反身地把书娟塑造成了一个有着

⁷ 《南京1937》，龙祥影业公司、中国电影合作制片公司1995年出品，吴子牛导演，徐天生、梁晓声编剧，秦汉、刘若英主演；《栖霞寺1937》，中国电影合作制片公司2004年出品，郑方南导演，丁梦雨、张新华主演；《黑太阳：南京大屠杀》，T. F. Film Company 1995年出品，牟敦导导演，潘永、熊小田等主演；《五月八月》，南京电影制片厂、香港寰宇娱乐有限公司2002年出品，杜国威导演，叶童等主演；《屠城血证》，福建电影制片厂、南京电影制片厂1987年出品，罗冠群导演，谢光宁编剧，翟乃社、陈道明、沈丹萍等主演。

⁸ 最有代表性的当属中、德合拍片《拉贝日记》，华谊兄弟传媒股份有限公司、Hofmann & Voges Entertainment GmbH等2009年联合出品，Florian Gallenberger编、导，Ulrich Tukur、张静初等主演。

⁹ 《南京！南京！》，陆川导演，刘烨、范伟等主演。

¹⁰ 李舫：“电影《南京！南京！》用文化融化坚冰”，载《人民日报》，2009年4月25日。

¹¹ 本文是在一个相对宽泛的意义上使用“西方主义”这一说法的。但它确有一个理论来源，即陈晓梅颇有影响同名理论著作。实际上，对于“西方主义”话语在1980年代的意识形态与反意识形态实践中所起的作用，陈晓梅的讨论要更为复杂和辩证。见 Xiaomei Chen: *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, New York: Oxford University Press, 1995.

¹² 戴锦华、王炎：“再现：历史与记忆——电影中的历史书写与呈现”，《中华读书报》，2012年2月8日。

¹³ 严歌苓：《金陵十三钗》，载《小说月报·原创版》，2005年第6期。



“厄勒克特拉情结”的女孩（尽管这并不是一个对应于男性俄底浦斯情结的、标准意义上的精神分析术语）。她既怀着切齿仇恨、又充满认同渴望地窥视着玉墨：书娟认为，正是这个妖冶迷人的妓女、“贱货”害得她被父母抛撇在这上天无路、入地无门的绝境里，被迫去面对日本鬼子的蹂躏和残害（这一点在中篇里是借书娟的心理活动直接予以表现的，而在长篇里作者则做了调整以避免太过巧合之嫌）。但是另一方面，作为父亲曾经的女人，玉墨不仅意味着对于父爱的争夺者，而且她也提供了一种身为女人的示范，无时无刻不在给书娟以情与欲的启蒙，使她对自己无比嫌恶的“脏事”充满着遐想与好奇。从女性心理的角度来说，这一双重认同或者说双重主体位置是非常重要的：在成长过程中，女孩并不能完全消除自己对于母亲的欲望（这时的她也处在俄底浦斯的位置上），与此同时，她又把母亲当做是父亲的爱的竞争者（这时她又处在厄勒克特拉的位置上了）——这样一来，就使她在敌视母亲的同时又会与母亲或母亲式的角色趋同。小说中偷窥情节的设置准确地把握到了这一点，从而使书娟和玉墨的关系戏剧化：

书娟必须不断调整角度，才能看见赵玉墨的舞蹈，最初她也只看到一段又长又细又柔软的黄鼠狼腰肢，跟屁股和肩膀闹不和地扭动，渐渐地看见了玉墨的胸和下巴，那是她最好看的一段，一点溅相都没有。现在玉墨退得远了些，书娟可以看见她全身了，她低垂眼皮，脸是醉红的，微笑只在两片嘴唇上，她的声音真圆润，为自己的舞蹈哼着一首歌，那微微的跑调似乎是因为懒惰，或是因为刚从卧室出来嗓音未开，总之，那歌唱让人联想到梦呓。¹⁴

书娟通过地下仓库的透气孔窥视玉墨，后者并非不知情，而实际上，在她发觉自己正被仇恨而好奇的目光盯视的时候，她便更刻意地表演起来——由此而在玉墨和书娟之间就形成了一组特别的窥视癖和暴露癖的关系。另一方面，我们看到，玉墨也为书娟指引着欲望对象的选择、欲望投注的方式，她引导着不仅是作为一个英雄、而且是作为一个男人的少校团副戴涛进入到书娟的视线。当然，书娟早已领略到戴少校的风采，只是当他任凭玉墨依偎在怀、百般挑逗的时候，戴涛非但没有拒绝玉墨的投怀送抱，反而乐得其所地去接受、去迎合。这恐怕是真正让书娟恼羞成怒的原因所在：进入书娟视线的戴涛被欲望化了，他不仅是忠勇兼备、敢于担当、大义凛

然的国军军官，而且在欲望层面同样充满行动力。

在书娟此刻的钥匙孔情境里，戴涛就扮演着即将被抢夺、被夺走的父亲的角色；至少在轻易就为玉墨所攻陷的“男人的弱点”这一方面，他和自己的父亲并无二致：

这些寄生在男人弱点上的美丽女人此刻引起了书娟火一样的仇恨。教堂墙外烧杀掳掠的日本兵是敌人，但对于十三岁的女孩来说，到目前为止他们仍是抽象的敌人，而地下仓库里的这些花花绿绿的窑姐，是具体的、活生生的反派。她们连英雄少校也不放过，也去开发他的弱点。¹⁵

——只有在日本兵第一次闯入教堂院墙之后，在豆蔻用只剩了一根弦的琵琶为王浦生弹奏“采茶调”的时候，书娟窥视的涵义才被另一些情感元素所代替：“书娟离开那个透气孔时，发现自己眼里也有泪。她居然让地下仓库里的女人们惹出泪来了！”¹⁶这构成了整个故事一个非常重要的转折点，童贞女（既是女学生也指圣母玛丽亚）和神女被迫同处一室的尴尬局面将朝着最终的牺牲和抉择的方向发展，最终完成她们双方位置和意义的交换。

总之，在严歌苓的小说中，书娟的偷窥以及由此建立起来的她和玉墨之间的关系，是整个情节安排中最为关键的一笔，它组织起了欲望的流动和价值的转换。对于后来的电影改编而言，这也成为它最重要的视像化的形式单元，但在那里出现的非常重大的不同，就在于它把书娟偷窥的目光置入到教堂穹顶下的彩镶玻璃窗所代表、所象征的上帝的瞳孔里。

如前所述，这一提法不仅直接来自戴锦华对《金陵十三钗》的基本问题的把握，而且也内在于她的关于种族和性别阶序之间相互接合与转化的论述。从影片一开始我们就看到，书娟和她的同学们是从彩镶玻璃窗被爆炸震碎的孔洞中第一次领教了秦淮河女人的风采的，而且彩色玻璃的折光为这道奇异的景观镶上了一道幻想的光晕，使她们这群衣着俗艳、摇曳生姿的“风尘女子”显得更为绮丽，预示着她们将在那场如此黑暗的人类浩劫中闪烁出别样的光芒。影片在结束时还将在书娟的画外音旁白中回到这一场景，她想象着自己有那么一天还能回到那座教堂的彩镶玻璃窗前面，再次从那个被五颜六色的光晕环绕的孔洞中重温那幅光彩夺目的画面：那些“秦淮河女人”在走进教堂院墙的一刻就已寻求到了

¹⁴ 严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第35~36页。

¹⁵ 严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第38页。

¹⁶ 严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第45页。

真正的庇护——不仅是在现实情境中暂时躲避了日本兵的危害，而且更重要的是，她们已注定要在这里获得精神上的安宁，通过自我牺牲而转变为贞节圣女。

电影的这一处理不仅改动、迁移了原小说中的偷窥场景，而且在视觉化的操作中把少女书娟的心理动机和充满神迹色彩的“上帝旨意”重叠在了一起，“圣父”普照世间的悲悯的目光由此而获得了主观镜头的视点依据。这样一来，原作中女性的个人化书写就被托付给了西方的、大写的“父亲”所代表着神圣、永恒等超越性价值。与此同时，在书娟的性心理活动场域中得以形构的认同也随之发生了关键的逆转：她不再是通过对于玉墨的复杂情感来认证她的厄勒克特拉情结的，不再是从成长、成长为女人的渴望中去强化她和父亲或英雄的联系；而是成为上帝之瞳的承载者，成为西方男性的欲望化观看的转接者——她的偷窥所占据的视线位置实际是预留给约翰的，换言之，电影中的书娟恰恰是因为约翰的性指向而对玉墨产生好奇的。因而，非常有趣的一点就是，书娟第一次跟踪和偷窥玉墨时，摄影机竟然在跟拍中用一个推镜头给出玉墨最诱人的旗袍中段——这个高度欲望化的镜头显然不属于这个十二岁少女的视点，直到影片后面的部分当类似的场景重复时，我们才知道这欲望目光的发出者其实是约翰。小说中的偷窥是属于书娟个人的行动，而电影中的偷窥却是空洞的、没有它自身的意义，因为它只是为了将充分主体性的、欲望化的视线转接给“圣约翰”、转接给上帝之瞳。所以在影片一个很煽情的段落里，玉墨和她的姐妹们最后一次演唱起“秦淮景”——但那也不是给书娟和她的同学们表演的，而是演给上帝看的：在那个同样是升华了的美仑美焕的画面里，在妓女们的身上映照出秦淮河波光的是她们身后

的上帝之瞳，而欣赏这一美景的书娟身后也是一片圣坛上的烛光。

三、视而不见——非欲望化的观看

根据劳拉·穆尔维的著名观点，看与被看之于性别叙事，是经典叙事电影中最重要也最基本的视觉修辞。¹⁷戴锦华在将这一论说移用到对于中国电影的考察时，曾经提出这样一种看法：中国电影在视觉结构上的一个集中特征，就是男性角色没有“看”的能力，他们总是视而不见，总是被表现为匮乏的主体；那个欲望化的观视位置、也即投射欲望目光的视点总是被悬置起来，保留给政治的或西方的他者支配，因而中国电影中的主体建构就总是自我抹除的、在（男性）欲望上缺乏能动性和行动力的。在百余年的中国电影史上我们的确能找到大量例证来支持这一颇富创见性的观点，比如张艺谋早期影片其实就是很具有代表性的。在分析《大红灯笼高高挂》¹⁸的时候，戴锦华就已指出：尽管影片上演着一幕幕的欲望场景，颂莲也被呈现为一个情欲与观看的客体，但是那个观视主体却是从画面、从剧情世界中缺席的；在苏童的原小说中，本来陈老爷是一个理所当然的欲望主体（尽管经历着迅速的衰颓，但他显然是被当作旧时熟谙房中术的中国男人来塑造的），他不仅成为一个妻妾成群的性原体，而且象征着一种制度化的压抑性的力量。然而在张艺谋的电影里，陈老爷却从不曾作为一个真实存在的人物现身于银幕，他总是以侧影或背影出现在大景别的镜头中，而且常常只居于银幕画框的边角，因而观众从来无法看清他的面目，更不用说采取他的视点、借助他的目光来实现对画面中女人的欲望化的观看了。戴锦华认为，这部影片之所以会形成这样的影像表达，应将其放置在 1990 年代初的电影产制和接受的跨文化语境中去加以理解：作为当时的影坛福将、“墙里开花墙外红”的国际电影节得奖专业户，张艺谋已然接受了这



¹⁷ 劳拉·穆尔维：“视觉快感与叙事性电影”，周传基译，收入李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》，第 637-653 页，北京：三联书店，2006 年。

¹⁸ 《大红灯笼高高挂》，年代国际股份有限公司、中国电影合作制片公司等 1991 年出品，张艺谋导演，苏童、倪震编剧，巩俐主演。



样一种性别与种族阶序相耦合的文化游戏规则：那个留在画框之外的“无人称”镜头、那个来自剧情世界之外的投注欲望目光的视点，是为西方白人男性观众预留的，他们当然无需认同于银幕上的人物，因此在这里，二次认同即不必以一次认同¹⁹为基础，巩俐饰演的颂莲（“我奶奶”、菊豆等其他角色亦复如此）不仅是作为女性欲望对象而且是作为东方异域风情形诸于银幕之上的。“当这优美‘东方佳丽’的画屏在‘西方’世界‘展出’的时候，男主角的视觉缺席，便成了欲望主体、欲望视域的发出者的悬置，‘无人称’的镜头便成了可供欧美（男性）观众去占据的空位。于是，‘东方’式的空间、‘东方’故事、‘东方’佳丽，共同成为西方视域中的‘奇观’。在‘看’/被看、‘男性’/女人、主体/客体的经典模式中，‘第五代’影人们在一个臣服的姿态中，接受了已在这一性别/种族的文化/权力游戏中的‘女性’地位。”²⁰

电影《金陵十三钗》可以说是通过视觉呈现再度演绎这一西方主义话语的典型例证。只是较诸以往，这一次的演绎在叙事和影像上都做了策略性的调整，其中特别重要的一点就是塑造了李教官这个中国军人的正面形象，他是一个和原小说中少校团副戴涛相对应的角色，但比戴涛似乎更具行动力，为了保护女学生被第一拨闯入教堂的日本兵侵害，他展开了孤胆英雄式的抵抗，并最终与敌人同归于尽。这部分战争场面有两点需要予以说明。第一点，创造了这一逼真且扣人心弦的战争场面的，是来自美国的 Joss Williams 烟火爆破团队，他们的工作为这一场戏赋予了《拯救大兵瑞恩》、《兄弟连》的影像风格。当然，借助他人的力量来完成我们（中国电影人）似乎还不胜任的战争场面，在此前冯小刚导演的《集结号》里就已有先例，在李治允领衔的韩国团队所创造的影片开始那一场戏里面，我们看到中国人民解放军的指战员们是怎样打着美军做战手语进行战斗的。第二点，与当前的论题更直接相关的是，佟大为饰演的李教官被明确地赋予了观视能力，不过这种观视能力是和他的军人职业、他的狙击手身份关联在一起的——狙击步枪的瞄准镜在观看行为与枪之间建立起了一种隐喻的联系，使他因这种观视能力而弹不虚发。要领会这种隐喻的联系，我们可以引入中国电影史上一部早期影片为例，来反衬说明这一视觉策略的内涵和意义：费穆 1936

年导演的《狼山喋血记》

²¹是当时最有名的一部

“国防电影”，它借村民

齐心协力打狼的寓言故事来进行抵抗日本侵略者的民众动员。影片开始不久，我们就看到猎户老张拿着枪上山打狼、却误伤了小玉；别有意味的是小玉教训老张的一段话：“你十支枪，也打不到一只狼……全世界打猎的，也找不到你这样瞎眼睛的！”根据影片后面的情节发展，老张和小玉之间的个人情愫最终是被民族大义所掩盖和取代，老张虽然在小玉的支持鼓励下成为打狼的英雄，但他自始至终都不曾对小玉抱以男女私情的“非分之想”，他对小玉仍然视而不见。以此来反观《金陵十三钗》中的李教官，一方面他似乎是被赋予了观视能力，作为一名中国军人或者说历史主体不再是“瞎眼睛”的，但他的观看始终停留在一种军事职业的技术性视觉的水平，他确乎是从狙击步枪的瞄准镜中“看到”女学生和妓女们、“看到”书娟和玉墨的，但这反而把他的“看”限制在了他所肩负的使命中，反而剥夺了他用肉眼去看、去投注欲望目光的可能，这种狙击步枪瞄准镜的技术性视觉把观看行为的主客体中介化了，就好像美国烟火爆破团队、包括他们植入的《拯救大兵瑞恩》风格将中国观众和中国历史中介化了一样（这里尚且不说新世纪以来电影中战争场面的这种风格实际上是战争与媒体之间关系在“后 9·11”时代发生改变的结果，类像拟真的虚幻性质受到严重质疑，促使战争影像迅速脱离了星球大战计划年代的那种非人的、抽象几何图形的视觉总体性企图，借助手提摄影机等技术的运用使其重新在触感可及的范围内着陆）。

因此，重点是，在影片中李教官似乎是被赋予了观视能力的，但是这样一种高度军事化、职业化的观看反而使他保持了与对象、与客体的距离，使他只能从狙击步枪的瞄准镜里看到书娟和玉墨，这种“看”仍然是非欲望化的。这在他进入教堂的那一场戏里有更突出的表现，他完全没有受到玉墨的吸引，对她的性感、美貌无动于衷、视而不见；只有在喝醉酒的约翰轻薄玉墨的时候，他才会出手保护自己种族的女人；但即便如此，他仍然嘱托玉墨请约翰想尽一切办法带女学生们离开南京，否则他“那些兄弟们就白死了”。如果比照小说中对玉墨和戴涛之间的情与欲的描写，我们就更能够看出影片是怎样剥夺了这个中国军人的欲望及其欲望化的观看的——因为那必须出让给约翰神父，出让给上帝之瞳。小说在讲到玉墨在地下仓库跳舞时有这样一段描写：

¹⁹ 相关理论探讨可参看让-路易·博德里：“基本电影机器的意识形态效果”，李迅译，收入《外国电影理论文选》，第 547~565 页；克里斯蒂安·麦茨：《想象的能指：精神分析与电影》，第二章“故事与话语：两种窥淫癖”，王志敏译，第 75~81 页，北京：中国广播电视出版社，2006 年。

²⁰ 戴锦华：《雾中风景：中国电影文化 1978~1998》，第 147 页，北京大学出版社，2000 年。

²¹ 《狼山喋血记》，联华影业公司 1936 年出品，费穆导演，沈浮编剧，张翼、黎莉莉主演。

她把漂亮的翘下巴枕在少校宽阔的肩上，两根胳膊成了菟丝子，环绕在少校英武的身板上。少校的伤让她挤得剧痛，却痛得心甘情愿。她突然给少校一个知情的诡笑，少校脸上挂起赖皮和无奈的笑容。她感觉到他欲火中烧，他的赖皮笑容答复她：都是你惹的祸呀。²²

——这种“欲火中烧”在李教官这里是不可能的，它被彻底清除、没有留下一点痕迹。这当然不是因为在那样严酷的环境下，情欲是不合宜的，而是因为玉墨作为欲望的客体是预留给将要约翰的——只待他从无赖转变为英雄，从只知一己私利的投机分子转变为救苦救难的“圣约翰”，那份作为最高奖励的情欲就会兑现。

据说克里斯蒂安·贝尔曾对自己被要求拍摄的那一场激情戏表示很不理解：约翰到底为什么要和玉墨做爱呢？——如果真是这样，那只能说这位美国影星太不领情了，他的电影智商恐怕也值得怀疑。玉墨作为种族和性别阶序中的双重客体，总要被纳入到一个相应的权力结构当中，倘若不想被日本鬼子糟蹋，那就敬请金发碧眼的“圣约翰”笑纳——这实在是这部影片再自然不过的逻辑。

四、“父亲”的修辞

在整个电影的叙事策略中，“父亲”的修辞始终发挥着极其关键的作用。因为它进一步地把耦合了性别与种族的欲望关系纳入到更为坚固的父/子、父/女的结构中去。而且，更重要的是，“父亲”的修辞在基督教的语境里还指向神父、圣父即上帝，从而可以把故事中人物的世俗关系变形、转化为富于神圣意味的拯救者与被拯救者的关系。

原小说里相当于约翰这个角色的是一个叫做法比·阿多那多的意大利传教士的遗孤，他先是被中国家庭收养，后来又被英格曼神父收留，所以在整个小说的价值或意义结构中，法比·阿多那多是一个中外混血儿。他可以拖着一条“江北嗓”说着非常利落的中国方言，但是有的时候他又会自我转换，把自己完全放置在西方人的、美国人的立场上去；所以有的时候他是作为中国人对自己的同胞“哀其不幸、怒其不争”，从自身出发来批判中国国民的劣根性；但有的时候他又自觉高人一等地站在一个西方人的角度上来看到发生在眼前的中国人的一个故事。²³在原小说当中我们其实可以看到法比·阿

多那多是一个分裂性的角色，故事里穿插的所有关于性别、关于民族或种族的悖谬的情感表达，都集中在他的身上。所有的意义和价值转换都是由法比·阿多那多的言行、心理活动和在故事中展开的行动为枢纽、为节点的。但是我们看到，在电影中这个角色得到了彻底的改写。尤其是他在文化意义上的中外混血儿的角色、他的边缘性和分裂性都是电影试图承担的更为主流的表述所不能容忍的——因而他被改名换姓变成了美国殡葬师约翰（显然，“John”这个名字也更便利在前面加上“Saint”，使他成就为圣徒）。

在电影里，这种文化分裂、情感悖谬的角色被转移到了陈乔治的身上。在原小说中，陈乔治与英格曼神父之间的关系也同样相当于养父、子的关系，只是在严歌苓笔下他还没有表现得那样的奴颜婢膝。而在电影中我们看到，所有的在价值上、情感上暧昧不明的元素都从法比·阿多那多那里转移给了陈乔治，他在故事中的位置始终处在中国人和西方人的交界地带，就象从来都是由他去开闭教堂的院门那样；他所起的作用就是从中国到西方、从南京磨难中的人间地狱到代表了超越性价值的一片净土的意义与价值的转换。

陈乔治先是对英格曼神父，继而是对约翰，称他们为父亲。尽管说得一口 Chinglish（就象书娟的画外音旁白中所说的，陈乔治无论是说英语还是说扬州话都让她和同学们觉得好笑），但这并不妨碍他无比利索地反复说着“father”——他的职能就是代表故事中的人物和影片的叙述者甚至是作为观众的我们去尊奉一个西方人为父亲。而在这个过程中我们会看到约翰是怎样接受了这个“父亲”的位置的。当然，他最终决定接受这个似乎让他勉为其难的“父亲”角色实际是由书娟引起的，陈乔治所做的只是帮助他予以确认：在安葬了两名被日本兵杀害的同学之后，站在墓地前，书娟对刚刚挺身而出保护了她们的约翰说：“Father John, will you leave us?（约翰神父，你会离开我们吗？）”约翰没有回答，竟自回到了卧室，然后陈乔治找他来质问：“你为什么不回答书娟？”然后约翰内心很不安地说：“因为她管我叫‘Father John’。”在接下来的几句台词的微妙调整中，陈乔治不断强调：“你就是神父（priest）！”意思当然是说，在这么一个危难的时刻，你就应该承担起英格曼神父的角色，

的：“这三十五年中，法比·阿多那多从来没像此刻一样感觉自己如此纯粹地美国，如此不含糊地拉开和中国人拉开距离。”；“他从没有像此刻这样，感到自己是个彻头彻尾的中国男人，那么排外，甚至有效封建，企图阻止任何外国男人欺负自己种族的女人。”——分别见严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第46、66页。

²² 严歌苓：《金陵十三钗》（长篇），《当代（长篇小说选刊）》，2011年第4期，第39页。

²³ 法比·阿多那多的这种价值分裂性在原小说中是获得充分地表达



去填补那个父亲形象的空白，去代表上帝执行救苦济难的神圣使命。从那之后，本来只是因为喝醉了出于好玩而穿起那身神父行头的约翰，开始一板一眼地扮演起神父的角色。

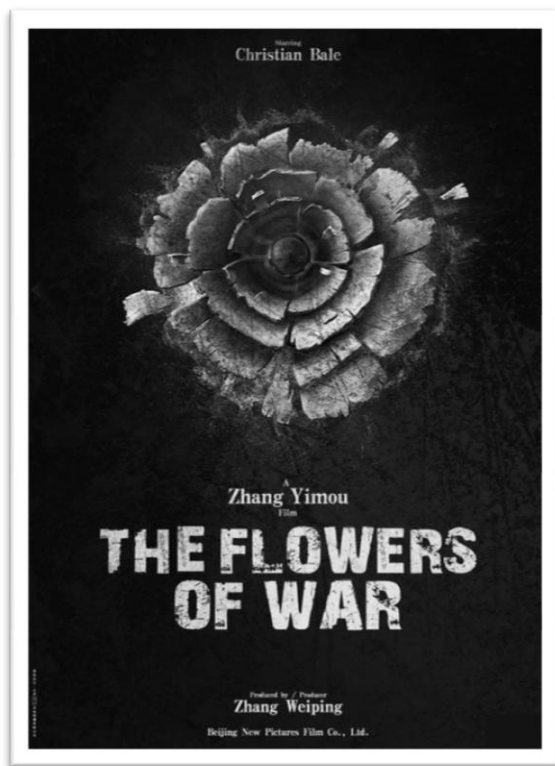
在从中篇扩展到长篇的时候，严歌苓的小说就已在英格曼神父的形象和行动上做了很大的一个调整：以妓女替换女学生们的对策不再只是玉墨她们的自告奋勇了，英格曼神父已先想到了这一点，只不过在他尚犹豫在上帝面前如何分别生命的贵贱时，玉墨的决定帮他卸下了精神信仰上的沉重包袱。在电影的故事情境当中，英格曼神父仍然扮演了一个非常重要的角色，尽管在他从未出场——因为他在影片开始之前就被炸弹炸上了天——但他始终内在于叙事之中。英格曼神父不是作为肉身的父亲，而是作为父之名、父之法、父亲的形象、父亲的象征，出现在神圣的教堂环境当中的。所以在影片开始不久的小桥段里，我们会看到约翰闯入了英格曼神父的卧室，把他的照片翻过去，说：“我不能让一个死去的神父整天盯着我，我会睡不着觉的”。然后在约翰开始接受神父的职责之时，陈乔治把英格曼神父的照片又翻转了过来。英格曼神父不需要作为一个真正的活着的人出现在故事情境当中，他只需要以他的形象、以他的名字、以他所代表的大写的“Father”——当然那个大写的Father最后是指向上帝的——以他所代表的超越性价值凌驾于整个故事、凌驾于1937年的南京，就足够了。

影片中还有一个很重要的情节元素就是书娟的汉奸父亲，他是这个教堂之外1937年南京的唯一的一个中国人，但却是一个无能的、懦弱的、背弃了民族大义的中国人在李教官殉国牺牲之后，便由他代表着不再具有抵抗或自救能力的全体中国人。特别是，他几乎也无法履行自己做父亲的职责，他自辩说是不得已而为之的行径也理所当然地遭到了女儿的唾弃。当然影片在最后需要给这个角色以价值上的微调、修正：他最后没有向日本人指认妓女们的顶替，所以在离开南京之前约翰对书娟说：“你的父亲是好人。”即便我们要为书娟证明她的父亲最后良知发现，也仍然只能借助另外一个西方的父亲——Father John的见证。

若要约翰完整地承担起这一父亲的角色，影片还需要在意义结构上进行最后一处修订。在为秦淮河的女人们剪、烫头发的时候，约翰对玉墨吐露心声：是女儿的遗愿（让她带着最美丽的笑容离开人世）使他开始从事殡葬师的职业的；如果他女儿还活着的话，也应该有十二岁了，那正是书娟等女孩子们的年龄。玉墨同样是在相仿的年纪遭继父强暴、继而被迫卖于娼寮的；因而她幻想着能够回到十三岁，那个时候她也和书娟她们一样，

受着教会学校的良好教育，尽情沐浴着上帝的慈悲；她在恳请约翰加紧

“动作”的时候说：“Take me home!（带我回家吧！）”这样一来，不仅是温切斯特教堂的女学生们，包括被装扮成童贞女的秦淮河的女人们，甚至最后一个加入到殉难队伍中去的陈乔治，即都被纳入到了与圣约翰的父女关系之中了。陈乔治的男扮女装是影片最令人作呕的情节之一，他的奴颜婢膝最终竟还需要用去势来予以认定。在妓女们纷纷裹藏利刃的时候，就好像生怕观众不能充分领会似的，约翰还特意以一个暗示性的措辞，来强调指出陈乔治“菲勒斯（Phallus）”的匮乏：“Do you have something yourself?（你也带了东西吗？）”



影片中，关于“父亲”的修辞贯穿始终，并且几乎结构了每一组人物关系，这种种人物关系在最后都汇聚成为同一种关系，即父/女的关系。种族、性别阶序上的剥夺还要进一步以这样的方式来予以强化，这实在是戴锦华所指出的那种“认贼作父、指父为贼”的文化逻辑、文化表述的绝佳例证。影片鼓动我们最终去拥抱、去认同的就是这样一个来自西方的父亲，仿佛他代表的才是真正具有普世性的人类价值——这种“普世性”也正是“Catholic（天主教）”这个词的本义。

五、死活人的黎明

斯拉沃热·齐泽克曾对当代大众文化中“活死人的归来”这一幻象做过如是阐发：死人之所以不愿死去、之所以不断归来对活人造成威胁，是因为“他们没有得到适当的安葬”；吸血鬼、僵尸皆属此类，他们没有得到应有的社会一符号仪式，“死人是作为未曾偿还的符号债务的讨债者归来的。”也就是说，这一幻象总是提示着这样一种社会存在：虽然他们的肉体已经死亡，但却没有得到真正的象征秩序上的归宿，因此他们只有生理性的死亡，而没有符号性的死亡——他们必须死第二次才能安息。当然，“活死人的归来”也意味着对既定象征秩序、对一般的社会性的哀悼仪式的抵制和挑战，因为正常的“葬礼仪式意味着某种和解，意味着对损失的认可；活死人的回归则意味着，他们无法在传统的文本中找到适当的位置。”紧接着，齐泽克就把视线转向历史：“当然，大屠杀和古拉格这两个重大创伤事件，是二十世纪活死人回归的两个典型个案。这两个事件的受害者会作为‘活死人’不断追逐我们，直至我们为他们举行庄严的葬礼，把由他们的死亡造成的创伤融入我们的历史记忆。”²⁴

毫无疑问，南京大屠杀的死难者至今也仍然处在这样一个位置上，处在生理性死亡和符号性死亡之间的中间地带。他们埋骨黄沙已逾七十五年，但仍然不断归来，追逐、袭扰我们的记忆，索取着历史本身亏欠于他们的那一次真正的安葬。“鬼有所归，乃不为厉”——正因为没有得到应有的归宿，他们至今仍作为鬼魂、幽灵在象征秩序、历史叙述和人类记忆的荒野游荡。

然而，在电影《金陵十三钗》中，我们看到的情形却是截然相反的，它并没有使死者以及他们失落的记忆回响得以平抚和安息，其历史剥夺堪称挖坟掘墓。在这部影片里，无论是牺牲者、受难者还是幸存者，1937年南京的中国人都是以“活死人”的面目出场的，他/她刚好构成前述“活死人”的一次颠倒：在影片的叙事逻辑中，他们的确在经历一个死亡的过程，只不过这并不是发生在他们的肉体上，不是他们生理性的死亡，他们经历的实在是一次符号性的死亡——在他们的生命殒灭之前，他们的精神、价值、意义就已经死去。他们的符号性的死亡是先于生理性的死亡而发生的；肉体犹存，而精神已灭。所以说，他们都是已经死了的活人。

而这样的一种叙事逻辑在影片中是获得了极其充分的视觉呈现的。最为醒目、直观的就莫过于王浦生的形象了，或准确说是他那一望便知的“过度”的化妆：这个十五岁的孩子远不只是因伤口溃烂、失血过多而奄奄

一息、面色惨白的伤员，他根本就被打扮成了一具僵尸、一个鬼魂；他和豆蔻之间的对话特别强调了他无家可归、没有任何的亲人，李教官也说是半途收留了他的，照此看来他原本就是一个孤魂野鬼，而这段过往是在日军攻入南京、制造惨剧之前就已经发生了的，也就是说，这是全由当时的中国社会自身造成、因而怪不得别人的。《金陵十三钗》并不是第一个把南京大屠杀拍成一部“鬼片”的，张小虹曾别有见地地指出，在陆川导演的《南京！南京！》里，所有的中国人就都是以鬼魂的形象出现的，特别是在影片结尾拜日军士兵角川的“良知”所赐而得以幸免于难的小豆子，他在影片自始至终就是一副“鬼脸”。²⁵我们可以把王浦生的僵尸形象和小豆子的鬼脸加以比照，即更易见出两部影片之间的互文联系以及它们在历史叙述中的共通之处：中国人即便从那段惨痛的历史中活了下来，他们也失去了符号性的生命，因而必须要托付于他人（日本鬼子或美国殡葬师）来为他们代言。所以，只有已经通过自我拯救而成为神父的“圣约翰”可以让王浦生死起回生，在他巧妙的化妆术下回复了生者的容颜，只是此时他已真的死了。

不仅王浦生是如此，妓女和女学生们亦复如此：对应于王浦生的僵尸造型，她们被塑造成了吸血鬼。这一点可以由大量的图征学的互文参考予以说明。妓女和女学生们被迫先后躲入不见天日的地窖里存身，那是所有的吸血鬼故事必不可少的核心场景。而后，在约翰为妓女们剪、烫头发的时候，她们不得不躺下身来，以配合殡葬师的工作习惯；但是，她们（足有十一人之多排成一排）躺在那里、特别是双手合抱在胸前的姿势完全是吸血鬼的典型身体姿态（尽管电影史上如诺斯费拉图、德拉古拉伯爵等吸血鬼都是男性，女性的吸血鬼只是在近期美国影视剧中才开始流行起来的）；在她们躺下来的时候，约翰还告诉她们可以先睡一会儿——吸血鬼总是躺进棺材以睡眠例行死亡，等到她们醒来的时候，就将获得真正的新生，从妓女变成女学生，从最下贱的女人变成最圣洁的童贞女，从神女变成女神。这种典型的吸血鬼身体姿态在为逃生而钻进卡车的女学生们身上得到了重复，约翰用自己钉制的木板盖住她们，就象是把她们装进棺材；同样是木制的葡萄酒箱也每每出现在吸血鬼的转移途中（尽管经典吸血鬼影片的此类场景经常是

²⁴ 斯拉沃热·齐泽克：《斜目而视：透过通俗文化看拉康》，第38-39页，季广茂译，杭州：浙江大学出版社，2011年。

²⁵ 就这一精道的影片细读我们还可以补充一点：小豆子在知道自己真的逃出生天之后仰天大笑，这一画面与陆川的导演处女作《寻枪》的结尾非常接近，在那部影片里我们看到的是已经牺牲的警察马山从他自己的尸体上站了起来，一边抚摩着重新找回的那把枪，一边仰天大笑（《寻枪》，太合影视投资有限公司、华谊兄弟广告公司2002年出品，陆川编、导，姜文、伍宇娟、宁静主演）——这可以被看做是导演陆川有意为之的电影“作者”签名，但两者之间的联系显而易见，那是一种鬼魂影像的图征学。



在海上),这些都说明,女学生们其实也分享着妓女们的造型影像、尤其是她们的图征学意义。无论她们最终的生死命运如何,无论她们有着怎样的在社会地位和道德水准上的高低贵贱之分,她们都一样地并没有真正活过,她们都一样是作为“死活人”而出场的;她们的存在、她们的命运转折、她们的皈依或成长,都只是为了补偿她们原本就匮乏的精神、意义、价值……总之是属于象征秩序的一切的必然性。

对于先在的符号性死亡的拯救,才是约翰之为殡葬师的真正“职责”所在。如果说,葬礼的意义是在于使死者获得他/她在象征秩序中应有的位置、应得的归宿,那么电影《金陵十三钗》所举行的一系列“白事”,却先在地否定了那些将死者可能归属的象征秩序,任何彼时中国社会的意义或价值系统都被预先清空了;殡葬师约翰的工作是让他们真正死去,在符号性的死亡已发生之后安然度过必不可免的肉体之死,他使他们成为僵尸、成为吸血鬼、成为“死活人”;女学生们将由约翰——这

时他又象是一位赶尸人——驱赶着前往已经迁移了的另一座墓园坟场,或者说是她们“鬼有所归”的真正故乡。

“从教堂院门出去,一路向西。”——这是书娟的汉奸父亲给约翰指明的逃离南京的路线。诚然,影片提供给我们的最终的价值表述,就是西方主义,“一路向西”——在那里,书娟和她的同学们,将会迎来“死活人”的黎明。

【孙柏】文学博士,讲师,现任教于中国人民大学文学院影视与新媒体教研室。主要研究方向:电影研究,戏剧研究,文化研究

【整理:薛子俊】

话语的角逐:

《色,戒》中的历史、身体与权力

◎ 郗戈

从小说到电影再到广告宣传、网络评论,《色,戒》被反复书写,层层涂抹,直至浓墨重彩,面目全非。《色,戒》在被吹捧、被诋毁、被色情化的同时,却很少得到理解和探讨。在大多数场合,《色,戒》都没有被当作一个引入新鲜灵感的窗口,一个展开问题思考的起点,而是被当作了一件急需消费的商品或必须埋葬的僵死之物。无论是吹捧者还是辱骂者,看似对立的双方其实都走向了无谓的“影子争论”,而《色,戒》本身的深意仍然隐而不显。

无论是在张爱玲还是李安的书写中,《色,戒》都很难完全还原到具体的历史事件中来加以明辨“忠”“奸”式的功过评判。《色,戒》讲述的不是抗日题材片乐于驾驭的“历史”故事,而是混乱时代中被各种力量撕扯成碎片的“个人”的故事。在这里,意识形态体系关于“正义”“真理”“历史方向”的口若悬河退到了幕后,而权力话语关于“个体幸福”与“国家兴亡”的窃窃私语则登上了前台。《色,戒》正是“个体幸福”与“国族兴亡”

这一“大”一“小”两套话语在人们身体灵魂深处的纠结与碰撞。权力斗争的战场从开阔的政治领域进入到了隐秘的个体生存领域之中,我们看到的不是见于正规文本的“大历史”式的宏观政治,而是已然深入个人的骨髓经脉、显现于细琐言行的“小历史”式的微观政治或如戴锦华先生所说,这便是李安从春秋大义、国族政治等宏大政治中“狡猾地”滑脱开去的“逃逸之路”。(《身体·政治·国族——从张爱玲到李安》)在长达两个多小时的时间里,李安便是这样默默地深推镜头,带领全体观众凝神注视一个个血肉之躯的挣扎、喘息与破碎。

所谓“话语”,在福柯的用法上是与“意识形态”体系相区别的一种权力机制。差别在于两者实现支配关系的不同方式。意识形态宏伟雄辩,话语温文尔雅;意识形态滔滔不绝,话语则娓娓道来;意识形态明目张胆、气势如虹,话语则畏首畏脚、不露声色。话语是比意识形态更为隐匿、精致,因而也更为奏效、更为阴险的一种支配形式。影片中有一个细节:好莱坞爱情影片播放中突然插进了一段日本入侵者专门制作的以“亚细亚人

的崛起”为主题的奴化说教，观众顿觉扫兴，纷纷起身，驾轻就熟地离场如厕或购买吃食，而女主人公王佳芝则一脸无奈、厌烦与痛苦地坐在原处。这个细节恰到好处的演示了话语与意识形态之间深刻的差别：话语轻松越过了人们对意识形态的厌倦与抵制，深入日常生活，直达每个人的心底。大家都讨厌板其面孔来、振振有辞的宣传说教，即便是在沦陷区做了亡国奴，也要将这种消极抵抗进行到底；但人们却对爱情电影趋之若鹜，播放好莱坞爱情片的影院门庭若市，几乎成了麻将桌之外亡国奴们获得精神慰藉的唯一所在。沦陷区的“良民们”在占领者刺刀的威逼下过活，拼力躲避后者的奴化宣传，却一头栽进了美满生活的迷梦。话语的力量就在这里，它潜移默化地让你屈服于既定的秩序，让每个人陶醉于有关个人幸福、自我实现的幻想，却不能产生任何有效的反思与抵抗。

话语作为一种“日用而不知”的权力支配形式，其作用并不只是压抑性的，而且还是生产性的。话语并不只是对个体身体的驯服、支配与刻写，它还塑造了个体的身体，生产了个体的自我和个性，栽培了个体最深刻的生存倾向即“本性”。表面看起来，个体似乎总是按照自己的本性来行动；然而，实际的情形是，话语建构了个体的本性，从而赋予他或她的多种行为方式以不同的生存意义。

话语的言说范围无所不包，广泛到了可以覆盖意识形态的言说范围的地步。不仅仅是个人幸福、完美爱情，甚至整个国家的兴亡、民族的荣辱都是话语的惯用主题。（例如王佳芝和邝裕民在港大时合演的爱国救亡话剧，以及在流亡期间始终萦绕着王佳芝的爱国救亡的话语氛围。）个人追求“爱情”与效忠“国家”的生存倾向在很大程度上都是话语建构的结果。

爱情从来都不是所谓纯粹的生理欲望的自然结果，无论是爱情还是性欲，其形式、内容和性质都受到不同时代的文化语境与话语权力的强力牵引与深层规定，因而表现出具有历史性差异的社会意涵。男性中心主义的文化体制向来都把女性的心性结构和身体行为逼迫到个人、家庭等较为狭小的社会空间之中，使得她们在“本性”上就倾向于将爱情美满、生活幸福而非国家兴亡、民族荣辱当作生存关切的中心。这样，女人就比男人更容易接受关于爱情、幸福之类美丽话语的诱惑。从喜读言情小说的包法利夫人到嗜好爱情电影的王佳芝，莫不如是。即便有可能被意中人邝裕民讥讽为“布尔乔亚”，王佳芝仍然如醉如痴地观看爱情电影。喜时，悲时，或哭或笑，只有电影陪伴着她孤苦无依的生命：爱情电影仿佛无边暗夜中的一盏指路明灯，又仿佛永远无法戒除

的一剂吗啡。专业特工老吴说的没错，王佳芝最大的优点就是入戏快，她只当自己是“麦太太”——一个与易先生偷情甚欢的风骚少妇。然而，她未免入戏太深了一些，当那枚钻戒光彩夺目地涨满她的感官思维，她用生命演出的这场戏剧便降下了帷幕。“鸽子蛋”一般分量的钻戒，其本质并不在于它的光彩夺目，也不在于戴在手上就打不动牌，而在于它本身就是幸福承诺与生存束缚的双重象征。钻戒是一个完美的诱惑，是长久以来盘旋在王佳芝耳际的有关爱情、幸福的全部窃窃私语的一次盛大的出场。这一出场是如此雍容华贵，如此完美绝对，以至她一个弱女子就只能豁出命来以死相拼，直至肝脑涂地。

与沉溺情爱话语中的王佳芝迥然不同，邝裕民和易先生则仿佛生活在另一个世界。这两个男人虽是誓不两立的仇敌，但事实上却遵循着几乎相同的行动逻辑。“国家政治”是他们生存关切的核心问题。只是邝采用了一种更能让人们接受的方式来解决，而易则采取了一种似乎连他自己都不能完全理解，连自己都感觉到恐惧、屈辱与厌烦的方式。鼓张行动救国、刺杀汉奸的热血青年邝裕民自不待言，在张爱玲原作中着墨并不多，但却着狠毒残忍的易先生在影片中则处处以“国家民族危亡”的话语方式出场。无论是与王佳芝初次约会时一番席间谈话，还是书房内处处可见的“党国”徽标、孙文头像，甚或在日本人妓院中私会王佳芝时以“政治娼妓”自嘲的做法都或明或暗的点出了他的“国家”关切。为什么原作中仅仅以“无毒不丈夫”的市俚语言来呈现的易先生在影片中则变成了关切“党国兴亡”（尽管是以一种极其卑劣的投降卖国的方式）的“大丈夫”？似乎只能解释为改编者在厚黑学的权术逻辑和党国兴亡的政治关切之间发现了某种一致性，从而将原作的形象沿着这一逻辑进行了深度延展。





关于个人幸福、自我实现的话语与关于国家兴亡、民族荣辱的话语，并不是两个莫不相干的体系，而是错综复杂地交织、冲撞在一起的。《色，戒》，在原著中，尤其是在影片中，都十分出色地展示了两种话语之间的纠缠与角逐。在各种不同权力的争夺中，个人的身份都变得暧昧不明、残缺不全。沦陷的时代，国家兴亡和个人幸福都失去了现实的依托，一并陷入史无前例的危机之中，这使得两种话语极其悖谬的彼此冲突，相互厮杀。战场便是一个个活生生的男女——他们的社会身体、他们的实际行动与思想情感。身体是不同性质的话语权力竞相占据的领地、轮番表演的舞台以及重复刻写的画布。不同类型话语同时支配下的身体就是一个进行“自我战争”的场所，这正如林白写道的：“一个人的战争意味着一个巴掌自己拍自己，一面墙自己挡住自己，一朵花自己毁灭自己。一个人的战争意味着一个女人自己嫁给自己。”（《同心爱者不能分手》）男人又何尝不是？女性倾向于爱情，而男性则倾向于政治，这种看似“自然”的生命本性其实都是不同话语牵引和规训的结果。然而，爱情不是女人的专利，政治也不是男人的特权，无论男人女人都被不同的话语塑造出了多方面的倾向。人世间最可怕的莫过于沸腾在我们身体中的这些相互矛盾、彼此冲突的倾向和欲求。

乱世之中，无论是男是女，都处于上述两种话语类型的相互撕扯之中，这让他们痛不欲生，却又拼死求活。每个人似乎都时刻面临着爱情与政治、幸福与兴亡之间的痛苦抉择。邝裕民以爱国救亡的理想压抑自己对儿女私情的向往，在关键时刻“大公无私”了一回的“君子”做法，致使自己所爱的王佳芝将童贞给了别的男人。而三年后的那突然的一吻，仿佛某种迟到的补偿或赎罪，却又分明含着无尽的负疚、痛悔与绝望。易先生在与王佳芝的几次“交心”对谈中，又何尝不是对儿女情长充满着无限的向往与留恋。而他对娼妓般的政治生涯的极端厌倦与彻骨恐惧，则只能以残暴的施虐行径聊以缓解，以暴力加温柔的性爱方式实现解脱。

乱世中的男人，活得竟是如此凄凉与可悲。相比之下，王佳芝的人生虽然同样可悲，却将自己的生命之烛燃烧到了最灿烂的顶点。她的人生历程的核心正是她身体中同时并存的“爱情”与“爱国”两种生命倾向之间的分分合合与纠缠斗争。王的投身救亡正是上述两种倾向暂时统一的结果。这完全取决于一个偶然的事实：她所爱的男子正是一个背负国仇家恨的抗日青年，这使得她怀着一种爱国救亡与个人幸福合而为一的天真梦想加入到邝裕民的小组织之中去。这两种不同的生命倾向在短暂的合一之后，仿佛某种命运的诡计，便剧烈的彼此

分离、冲撞起来。“被迫失身”是这一冲撞的爆发点，自此以后，王佳芝不断地自我牺牲，自我折磨，服从于老吴和邝裕民关于爱国救亡的说服，压抑自己对于幸福和爱情的向往，将自己的身体精心打扮再送入龙潭虎穴。对易先生爱恨交加的感情经历，更是一段自我分裂到了极点的生存表演。而在戴上钻戒的那一刹那，爱情与爱国两种倾向展开了决战，唯一的战场竟是这个妙龄女子瓷器般美丽脆弱的身体灵魂。“这个人是真爱我的，她突然想，心下轰然一声，若有所失。太晚了。”——原作中王佳芝内心的这番挣扎在没有旁白的影片中只能依靠演员的面部表情予以展示。然而这仍不减那一刻抉择的沉重与艰难。王佳芝的身体灵魂中一直遭到爱国倾向压抑的另一种生命倾向，她自成长以来就不断被建构、被强化的对于爱情、幸福的全部狂想，在那一刻猛然决堤，喷涌而出。“快走，”她低声说。

王佳芝就这样一“错”到底，把命豁出去了。观众印象最深的是她踌躇在街边橱窗观看华美时尚的女装，然后在整个扰攘的街市上穿行，身旁是团团飞转的一只红绿白三色小风车……封锁了，影片中的王佳芝似乎比小说中的更有向死的勇气：很沉静地，她拿起了那枚致命的药丸。

王佳芝生命的悖论就在于：她抱着救亡与幸福的双重理想而自愿——作为诱饵——投身其中的“美女计”，恰恰是一种让她在爱国与爱情的对抗中不断痛苦挣扎，让她只能在全部梦想破灭后悲惨死去的一种宿命。这选择对于一个乱世中的孤苦女子来说，未免太沉重、太晦暗了一些。而她在假戏真做时采取的另一选择，却背叛了最初的选择。这背叛之所以如此必然，如此深沉，也正是因为，各种权力话语赋予了她的相互冲突的生存倾向，这种冲突深入骨髓，远非个人力量所能解决，其最终结局便是以自我毁灭的方式来完成“一个人的战争”。从这种意义上说，王佳芝比其他人更近于古希腊悲剧中背负不可违抗之命运、颠踬前行直至生命尽头的英雄。

爱情话语与政治话语之间的角逐，从来都是以后者的全胜为结局。爱情的热情浪漫在很多时候必须服从于政治的审时度势，个体关于爱情幸福的私密想象总是淹没于关于国家政治的宏大想象之中。而无论在政治关系中，还是爱情关系中，女性往往都处于被支配的地位。正如张爱玲写道的，“他们是原始的猎人与猎物的关系，虎与兔的关系，最终极的占有。她这才生是他的人，死是他的鬼。”

然而爱情的复杂意义就在于，它既是让女子臣服于

男权话语的锁链，同时又是她们砸碎这锁链的唯一武器。王佳芝敢于殊死顽抗，在政治话语的强力压服之下践行自己对于爱情的渴求，这无疑是对男权—政治话语体系的一次绝望的反抗。在帮助易先生逃走的一刻，她用“爱人”这一新身份替换了后者一直以来作为“汉奸”的身份——她放走的不是一个卖国贼，而是她所深爱的男人！从政治斗争话语到爱情幸福话语的这一突然的反转，王佳芝完成了她作为一个“女人”而被社会权力赋予的生存意义。与王佳芝的死相比，易先生的活则显得卑琐平庸了许多。小说中，易先生的可耻多于可悲，一句“无毒不丈夫”勾画出了他残忍龌龊的灵魂。而影片中，可悲似乎多于可耻，在结尾处我们看到的是独坐黑暗中的他，还有那双含义过分复杂的泪眼。原作着力凸现男女之间征服与牺牲的残酷逻辑，而影片则决意将政治与爱情两种话语、两种欲求的角逐进行到底。也许，李安处理易先生的方式太过“人性化”了，或者按照戴锦华先生的说法，从张爱玲的冷酷决绝回到了温情人道主义的“低度”。在这里，“民族主义者”终究没能看到他们道德期待中的汉奸脸谱，于是痛斥影片“为汉奸美容”。但奋力谩骂的热情却使得他们错失了问题的核心：《色，戒》从原作到电影，并无意于走向“民族主义”与“卖国主义”这对立两者之中的任何一极，而是暗中触及到了这些“主义”的地基，走向了这些话语的精致解构。



《色，戒》是一部现代悲剧，它所描绘的其实正是在不同权力的混乱冲突中无力挣扎的一些提线木偶的自我毁灭过程。而这些绝望的木偶就是一个个活生生的人，就是我们自己。问题的关键不在于我们是否在个人幸福与国家兴亡之间做出了某种“正确的历史选择”，而在于社会的发展本身是否已经提供出了一种使得二者得以统一的现实条件。一句话，社会本身的“治”与“乱”是比个人在不同倾向之间的选择更为根本的方面。关于个人自我实现和国家整体复兴的两套话语分别包含着不同的合理性内涵，并共同塑造着我们每个人的社会身体，栽种着我们每个人的“本性”。这样便产生出了（如黑格尔所说）两种以上片面的合理性力量相互冲撞而导致个人的自我分裂与自我毁灭的悲剧。而这两种权力、话语、合理性之间的对抗则根植于社会本身的分裂与动荡：个人幸福与国家兴亡、私人生活与政治生活之间的分裂正是现代社会的痼疾。现代生存的悲剧性意义就在于，社会结构本身的断裂与失衡导致了多种权力机制（凭借意识形态和话语）向着不同的方向撕扯个体的生存，导致个体在其根基处的内在分裂与自我冲突，使他们日益陷入生存危机与抉择困境，然而与此同时，社会却又不能提供任何解决这些困境的条件。现代人身体上的这种无法克服的矛盾是我们仅凭个人力量根本不能克服的，因为问题本身根植于社会的状况。社会的结构性危机通过权力机制在个体生存层面的病态表现，只有以社会变革的方式才能得到完满的解决。面对“兴，百姓苦。亡，百姓苦”的历史怪圈，我们必须时刻保持一种开放心态，来想象一种不同现状的更为美好的未来。在这一未来，按照马克思的构想，个人幸福与社会整合将不再相互妨害，彼此对抗，而是相互依赖，彼此促进，达致高度的统一。

《色，戒》展示的这场悲剧催促我们去思考一些视野更为开阔的问题，例如个体幸福，例如社会整合，例如全球民主，这些问题将不再纠缠于明辨忠奸，从而超越了我们对各种国族话语的执着。我想接着旷新年先生（《关于〈色，戒〉答乌有之乡问》）的话说下去：一个真正站起来的民族，不仅有足够的器量能够容得下一个弱女子的爱情，而且能够容得下一个汉奸的爱情。（当然，这绝不是说要容忍一个汉奸的卖国行径。）我还想问，究竟要到何时，人们才不必在个人幸福与国家兴亡之间做出非此即彼的选择？究竟要到何时，血肉之躯的个人才能够避免在自我分裂的生存中无休止地喘息挣扎？

值得一提的是影片中“封锁”后的那段闪回：李安沿用了影片《断背山》中的成功技巧。只是《断背山》原作中便有这种闪回，而《色，戒》则是改编时的补加。



王佳芝，一个为爱情而视死如归的女子，平静地取出了那枚致命的药丸……时光倒流，恍惚间又回到了流亡港大时梦幻般的戏台——那是她未曾凋谢的青春年华的回光返照，那是她命运的游丝根根碎裂的断痕，蓦然间香销玉损的生命。

【郝戈】

哲学博士，中国人民大学马克思主义学院讲师。主要研究方向：《资本论》的哲学阐释、历史唯物主义、现代社会理论。

【整理：薛子俊】

文革招魂·童子附身

——评王小帅电影《我11》

◎王阳

继《十七岁的单车》和《青红》（又名《我十九》）之后，王小帅推出了“残酷青春”题材的第三部电影，当熟悉的印象派拍摄手法、朦胧青涩的少年主人公和青春无敌的悲剧叙述归来时，观影者多少会以一种似曾相识的熟悉感来宽慰审美，但是新片《我十一》（又名《十一朵鲜花》）却难以在春风飘扬、夏草斯黄的美学之外提供多少令年轻人值得思考的空间，更不用说对于即将退场的亲历者了。观影后，我只能说，王小帅没变。但是期待视野和美学焦虑貌似没能满足或缓解。

更重要的是，电影《我11》作为文本再次把文革话题重绘于纷繁乱象的时候，无暇记忆历史的当代人可以以此片作为慢性遗忘症的消炎药，重新观望建国来规模最大、伤害最深、历时最长的革命事件，完成对于文革的招魂。既然进入了文革叙述的文学序列，就难免在后见之明的偏至中来谈论、看待这部电影，我们在等待，“伤痕文学”、“反思文学”之后，会有怎样的影视艺术来面对文革。

但是，遗憾的是，在搭建了一席严肃而文艺的文革巫术台后，由于招魂术尚不纯熟，最终以童子附身收场这场记忆再唤醒、以及连带的历史再讨论确乎让人玩味。《我11》提供给读者的也许既非创伤记忆的证言，亦非关于历史的伤痕与反思，甚至都不是记忆宝盒中珍藏的锦囊，如果借用电影中的一个重要意象——可能像妥协纠结中衍射的遗精，尽管尚未成熟的发力，意欲建构影含现实的关怀。

这种为了建构的招魂，在为谁代言、摆出了何种姿态，在何种程度上达到了文革叙述的传承与新变，在美学和旨意上有何值得标注的色彩，以及如何看待这种招魂的收场，都是本文将要关照的。

欲言又止·压抑叙事

影片的最主要线索是1974-1976年之间发生的一段青春往事：一名11岁的小男孩王憨用自己的眼睛亲历了一桩杀人事件，最后使那个因仇恨而杀人的男人被正法，像《青红》一样是发生在一个小城镇上的三线厂故事，但“充斥着懵懂的性、无法释怀的情感甚至死亡”。但是，这条最为显眼的红线却不是本片的真正高潮所在，或者说本片本身就缺少真正意义上的高潮，电影情节的两条线索应该同时关注：

首先，作为叙述背景，主要讲述了少年王憨告别儿童期进入青春期的成长过程，他与父母及伙伴的关系，对少女觉红的性幻想完成了他的梦遗仪式，这一层面是最“王小帅”的青春电影风格，同时也是电影最为用心营造的结构空间，全片前四分之一都在聚精会神铺陈时代背景；其次，影片的主要情节就是，从王憨的耳听和经历来讲述谢家的悲剧：下放山区的知识分子谢福来为了回上海，拿自己的女儿谢觉红做交易，女儿却被革委会领导强奸，哥哥觉强为了维护妹妹的尊严，杀死强奸犯并放火烧工厂，最后被捕枪毙。

影片十分用心地复原了文革后期一个少年该有的童年生活：满墙壁的标语，中国之声的广播，从视觉到听觉渲染出文革的氛围。而对王憨学校家庭生活生活的细致描述，让前半个小时的剧情充满了怀旧感：小平头、红领巾、斜跨布包、二道杠、胸口挂着钥匙——小学生王憨的一身打扮是标准的“小赤佬”；课堂里教唱的歌曲，还有喊着口号的广播体操，夹在书中的烟纸，男生爱玩的玻璃球，若干童年游戏的闪现都能触动岁月流逝的敏感神经；小伙伴之间的分分合合吵吵闹闹，想买东西不如意的时候不吃饭跟父母斗气，大人围坐在一块乘凉闲谈以消遣，周围孩子玩捉迷藏游戏，这些生活画面都是影片全面铺陈故事背景的努力。彼情彼景，情动情牵。

而另外一方面，作为王小帅“残酷青春”的事件惯例，谢家承担了这种深切的悲痛：杀人犯谢觉强和被侵犯的谢觉红姐妹即是王小帅割舍不掉的悲情人物形象。谢觉强杀死革委会干部老陈可以看做是对时代和制度发起的反抗，但是象征着反抗制度的工厂纵火却被天降大雨扑灭，同时在现场被捕，最终以“反革命杀人纵火罪”换来一颗子弹。与哥哥的冲动相比，妹妹谢觉红从头到尾都是沉默的，是对时代的隐忍，她隐忍着制度对她的强暴，她无力反抗，面对生存她只有选择坚强。这种坚强的无奈是一种大悲哀，属于知识分子及其子女的悲哀：面对革命美学的暴力凌辱，要么选择任人宰割，要么选择忍辱而活。比王憨大五岁的谢觉红与电影《青红》中青红角色颇为相似。

影片开头时叙述者用深沉的音调说道，生在某个家庭、某个时代，不会因为遐想而改变，所能做的就是接受它并尊重它。王小帅在影片中对那个时代的描述和呈现都基于这种格调之下——电影为我们用浅淡的电影语言叙述了这场无果而终的文革招魂仪式，并最终妥协姿态为这套高开低走的“广播体操”收起手脚、束缚口舌，而这一切都在素描般的灰白下描写成型，也在压抑的语调中叙述出来。

电影中处处的欲言又止可以用主人公的彼时彼岁的心智解释：对世事懵懂，对自我关注，对环境服从。但是，根本来说，电影还是一位 60 后的亲历者在回忆当年的 11 岁，仅仅在开篇大讲对历史的“接受和尊敬”，而此后纯粹是记忆的复原、破镜的弥合，而不带任何价值判断，甚至有不敢越雷池一步的叙述忌讳，显然是压抑了时间的历史作

用和叙述者的主观感性。也许可以说，这种叙述效果本身就可以成为一种观察对象，也就是“再现的研究”。或许因为广电审查制度的高压线使导演无法尽抒其情、尽净其爽，但是，这种后见的理解除了给予影片些许宽容外，只是留下更多无语或者叹息。

少年视角一方面限制了言说方式和叙述力度，但是，电影的话语本身的内容使它本身选择了少年视角，这样，无论如何，少年视角也不应该是表意不彻底、美学不爽快的借口，永远长不大的 11 岁又无法原宥历史的伤痕带来的无限压抑。

文革叙述的不完全、第一人称表态的不彻底已既成事实，凝结为批评者赖以活口舌的谈资，即便是在最大的宽容下关照这种叙述，美学的牺牲、表意的浅显也已然成为了这种蜻蜓点水式的、近似于儿童文学的文革叙述的格拉留斯之踵。或者应该更多站在现实无奈的反讽下，继续这场文革的招魂。



文革招魂·反思缺席

电影主人公王憨的身份不光只是一个历经文革而成长起来的少年，他的家庭背景是下放山区的知识分子家庭，他的父亲热爱油画，尤其喜欢印象派的画风，王憨实际上是文革知识分子的“继承者”，他的父辈着力培养他的油画爱好，专门带着他野外写生，送给他老同事留下的世界名画册，实际上是在培养王憨的源自自然的审美能力、独立的个人判



断、精英的观察视角。身为失意知识分子的父亲，把自己的理想和未来寄托在了儿子的身上，更力图把自己的精英意识来传递给下一代，使自己在乱世中坚持的价值、气节、道义。

时值二十一世纪第二个十年，王愍父辈一代的知识分子已经老去，失意的壮年一去不复返，澎湃的“新时期”闯荡而来，激荡的社会框架接近弥合。而王愍一辈人到中年，成为了社会的主人和主力，掌握了社会的资源和权力，主导了社会的发展走向和价值观念。这个意义上，电影塑造王愍这一角色的意义实际上就有为当下社会主体代言、对文革表态的特殊意义。为文革招魂，实际上就是为王愍一代人找寻对于文革的判断和定位，就是直面以王愍为主体的社会大众，并质问文革之于当代社会的意义和可能，就是把踩着文革尾巴的历史亲历者的记忆唤醒，争取反思与讨论的发生，就是精英传唤迷醉不醒的知二代、重孕这个世代的知识分子认同。

电影中，被组织派遣到三线建设上的知识分子们，内心有极大的郁闷，他们在工厂里发挥不了作用，生活艰难无趣，非常想回到家乡上海，渴望曾经的自由生活，这一主题是对《青红》的延续；同时，所有的故事都指向了社会大众习惯认同的一种结论：文革使人的生命被践踏，人的本质被异化，而这种老调重弹的主题认同感主要由于电影表达手段过于陶醉于温情和回忆，而使社会批判的深意和新见未能崭露头角。反思的继承 知二代；血渍与遗精的文革记忆。

作为继承者的王愍们，似乎因为面向文革时反思的缺席，而极大削减了这场招魂仪式的魔力。庄严仪式的舞台被搭建完成，王愍们却放弃了精英意识的叙述角度，转而委身于知识分子的乡情与意淫之中，这在力度和色彩上都难免与严肃主题下招展的旌旗难相匹配，而且仅从残酷青春来解释这部剧作，似乎又是把王小帅的作品推向了同义重复的才情穷途。毕竟，即使是少年也要长大，即使是记忆也应反思，即使是咒骂也应成熟，即使是遗精也应内涵生理以外的昭示，这才是文革结束 46 年后的人们的期待。况且，这部电影的“知二代”的回忆叙述角度实际上又是在为 60、70 年代人在做代言，如果像这样用少年懵懂的视线遮蔽了残酷的革命美学和冷静的反思深度，那这段回忆与若干年后 90 后、00 后老去时，以过来者身份叙述商业大潮裹挟下的当下现实的懵懂与“接受”，又有什么区别呢？

所以，作为美学或者电影评论的角度，我们大

可以一种失望的不屑转过头、把这部电影抛却，但是作为文革亲历者、或者亲历者的后代，

我们中的每一个也许都还有一种忧虑、一声太息、一皱眉头。不错，不愿看到历史的缺席，不愿看到价值的捉迷藏，不愿只是面向记忆而忽略自我。

直面自我，才是应有的勇士姿态，才是面向这段毫不轻松的历史的姿态，当然，这部电影也不是忽略了自我，自我时刻都在，但借是一种偷听的耳语来呼应画外音——影片对于谢家变故的叙述是条暗线以王愍“偷听”来的三场谈话组合出来：一场是邻居围坐在一块谈论的只言片语，提出情况；一场是澡堂几个小伙子的私下谈论，说明原委；一场是谢家躲雨时王伯驹和老谢的谈论，确认事实。剧中的几场关键戏都是这样偷听来的，保证了 11 岁视角的绝对性。但是，这种自我的本质还是把 60 后建构成了一个永远 11 岁的懵懂少年，这使讲述者的极富磁性的画外音毫无力度、失却沧桑，如果他仅仅对于历史表态为“你生活的轨迹不会因为你的遐想而改变”的话。原来历史沧桑的风与血没有使知识分子的儿女们理解并思考父辈们的挣扎与乡情，轮到他们讲述文革的时候，那不是一段历史，而是一份童年。如此种种，读者难免感到压抑和不解，观点的不在场使那些精心排布、精确复原的彼时彼景空构其壳、而失却了灵魂。在不得不妥协的时候，电影只能搬出童子附身的一招来结尾了，而童子背后，有更多需要关照的空间。

童子附身·朦胧立场

电影以 11 岁的少年王愍为回忆叙述者，他身上建构性的因素值得注意：一再向母亲要求买新白衬衣意味着自我的发现，而母亲洗衣服时发现了王愍内裤上的遗精标志着少年的性成熟。

“白衬衣”是叙事过程中的重要意象，它在电影中出现了三次，每一次都有用意。第一次是买衬衣，王愍和妈妈赌气，在饭桌上被妈妈批评，这是对儿童特有情绪的真实描述，也是我们每个人都曾有的经历。王愍对自己着装的重视，意味着他自我的觉醒。第二次是王愍的衬衣被谢觉强抢走，电影由此开始转入对杀人案件的叙述，谢觉强的命运归宿与王愍能否得到衬衣联系在一起，电影也就通过他的视角逐渐剥开案件的真相。第三次是谢觉强被捕后，王愍收到他寄来的衬衣，这是电影的结尾，也是故事感染力的重要情节。谢觉强对诺言的遵守

表明他是一个正直善良的青年，他的死也就更加悲剧。王憨从这件事情上看到了人性美的一面，他的成长历程便健康了很多。王憨对白衬衣的执著就像《十七岁的单车》中两位少年对自行车的执著一样，是青春期维护尊严的体现，它们不是简单的物体，而是男孩灵魂里渴望强大的意识。如果说自行车象征着自由和独立，那么衬衣便象征着荣誉和权力，因为当王憨穿上白衬衣站在高台上领操时，他才体会到自我强大的感觉。

以“白衬衣”为线索的诗化语言虽有向西班牙导演致敬的痕迹，但作为王小帅文艺电影的一贯风格也是其传统要素。但是，整片观看下来，总似乎感到诗化语言背后的空荡荡，这空荡荡的失位其实就是上述知识分子反思的历史感。抛却历史感而盲目追求诗化叙述的后果被观众们感性体会为情节的迷失、节奏的延宕和高潮的消解。观众期待视野中的表意的丰富和深刻被失望化约为了面向历史空旷的焦虑。而从招魂仪式的应有悬念来看，诗化语言应与历史化叙述紧密结合，作出最终言说。



电影结尾：王憨在奔向刑场围观死刑犯判决的路上独自停了下来，站在荒野中的他，不愿意见证谢觉强的死，他不知道是否听到了那声枪响，只是知道自己那年十一岁，从此觉醒的自我意识告诉自己被裹挟进时代大潮的大势难逆。电影就此戛然而止，没有回忆者的再次言说，简练至此，仿佛 11 岁的那个童子就永远停留在了 1976 年而凝结了时间。2012 的王憨即便回忆往事时深情如许，终究因为电影的结束和答案的缺失使童子之身仅仅成为了一种符号，贴附到每一个中年王憨身上。这场文革的招魂仪式匆匆结束，以童子附身而终。

终归，童子附身的巫术意符既难以满足 60 一代的强烈的文革美学饥渴，又满足不了作为中国国民的反思理路和对话框架，而为观众们呈现出了一种淡淡的忧伤和浅浅的叙事，从这个程度上看，这场因为意志妥协和美学阳痿而未完成的文革招魂仪式更像是一场作秀，做给谁看？作为置身事外的文化门外汉看，从而，《我 11》变成了一部拍给外国人看的电影，尤其是那些从未深切了解文革悲痛愁苦之下的纹理层次、同时却对这场无产阶级大革命的抱着围观热情的外国人们。如果我们仅仅从重新提出讨论话题的角度看待这部电影，那么也许我们可以安放观影失望了，但是作为记忆的《我 11》或当不是王小帅想要呈现的图景，但是作为面对必须妥协的现实，也许他除了顺着所谓“残酷青春”的曲径走下去以外他还能怎样呢？

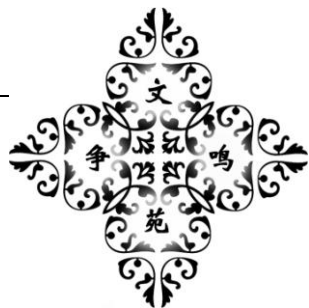
如何处理作为亲历者的自我和作为叙述者的自我的关系，正是历史与还原历史的距离，也是保温记忆与理解现实的张力，这正是文革叙述的难度，也是共和国历史的黑洞。虽然每有一位后来者来谈论这段年代时总有蜂拥而至的批判者，而这正是现实的关怀，记忆的不死，和历史的温热。

退一步讲，相对于在遗忘中淡淡的笑，我更期待招魂者往来不绝。

（作者系文学院 2009 级本科生）

【整理：刘欣玥】

李白、杜甫诗歌创作体裁与选句研究



——以雅各布森的语言观点为证

◎刘长鑫

提要:

在中国唐诗作家中，李白与杜甫占据着非常重要的位置，后世合称为“李杜”，并对于他们二人之创作评价甚高，如韩愈说“李杜文章在，光焰万丈长”，杨士弘甚至认为“夫诗莫盛于唐，李、杜文章冠绝万世，后世之言诗者皆知李杜是为宗也”¹等，而对于李杜诗歌创作的风格异同，文学史上也早已有了定论，如李白的诗风飘逸，杜甫的诗歌沉郁等等。进行微观的分析，二人诗歌总量都在一千余首，但在不同诗歌类别的创作方面，二人又有着很大的差别。最为突出的是李白的古诗较多而律诗较少，而杜甫的律诗多而五言绝句较少。在以往研究者们给出的解释往往是，二人各有着不同的才情，各有所长，因此才产生了如此的差异。但是这样的结论或许过于简单。

雅各布逊是俄国形式主义代表人物之一，他的《语言的两个方面和两种类型的失语症》一文提出了病人的语言能力的缺失：一方面是在语言组合能力的，另一方面则是语言选择能力的。那么，我们能否结合唐诗的结构特点，对此进行一种研究呢？我们的假设是：李白在语言的组合能力上卓越，但在语言的选择能力上平常，而杜甫则相反，他在语言的选择能力上卓越，而在组合能力上平常。

本文即在对李杜诗歌进行梳理的基础上，从中试图研究不同体裁诗歌的特点，并以诗歌的吟诵与阅读、诗歌对仗、李杜交往的诗歌及诗歌语言与散文语言等方面，对此问题进行详细分析。

关键词：李白 杜甫 选择 组合

一、研究综述

我们选用了清代仇兆鳌的《杜诗详注》作为参考。该书汇集了前人的注本的内容，修正了其错误，注释体

例也很严谨，但引文稍繁。对于我们理解杜甫的诗文极有帮助。

根据统计，今本杜甫的各种体裁诗歌数量分别是：

五古：263首；七古：141首；五律：630首；七律：151首；

五排：31首；七排：8首；五绝：31首；七绝：107首。总计1362首。

根据清代王琦的《李太白全集》，结合汤华泉《李白近体格律论析》、《李白五古三论》两篇文章²，我们统计李白的各个体裁诗歌数量为：

五古：479首（其中古风92首，乐府52首，乐府335首）；七古：161首；

五律：127首；七律：8首；五排：23首；五绝：73首；七绝：84首。

总计1043首。

综上数字，我们不难看出，杜甫在五言绝句方面创作较少，而其他体裁的创作数量则较为均衡；李白在律诗创作方面较少，而古风创作丰富。这是全集的一个情况。

与此同时，在诗歌创作的质量及影响力方面，历代诗歌选集则有一定说服力，我们选取各个朝代具有重要影响力、且至今仍然广泛流行的选本作为参考。由于是不完全的选本，且各时代的文学趣味不同，因此在选诗的体裁与数量上有很大的差异，但这也在客观上表现出李杜诗在不同时代的理解接受情况。

唐代殷璠的《河岳英灵集》³。作者认为“夫文有神来、气来、情来”，以风骨、兴象为重，“既闻新声，复晓古体。文质半取，风骚两挟”。它是我国现存最早的一本以选诗和评论相结合的唐诗选本，也是最早的一

¹ [元]杨士弘 编选，[明]张震 辑注，[明]顾璘 评点：《唐音评注》河北大学出版社，2006，第7页

² 汤华泉：《唐宋文学文献研究丛稿》，安徽大学出版社，2008年

³ 王克让：《河岳英灵集注》，巴蜀书社，2006年

本专选盛唐人诗歌的选本。它选录李白13首，论曰：“白性嗜酒，志不拘检。常林栖数十载。其为文章，率皆纵逸。至于《蜀道难》等篇，可谓奇之又奇。然自骚人以还，鲜有此体调也”。

其他的唐代选本，如元结的《篋中集》，作者认为“拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正”，皆选五言古诗，无李杜诗歌。令狐楚的《唐御览》诗，所选唐人三十家，皆为大历至元和时诗人，专选五七言律诗、绝句。无李杜诗歌。高仲武撰《中兴间气集》，选唐人二十六家，皆为肃宗、代宗二朝诗歌。作者认为“今之所收，殆革斯弊，但使体格风雅，理致清新，期观者易心，听者竦耳，则朝野通载，格律兼收。”无李杜诗歌。

五代韦毅的《才调集》是现存唐人选唐诗中规模最大的一种。它古律杂歌，各体尽收，但近体为多；初、盛、中、晚各期均有，但是晚唐较多，初唐较少。该集收李白28首。无杜甫诗。

宋人本的《文苑精华》，是北宋太平兴国年间，宋太宗命李昉、扈蒙、徐铉、宋白等20余人共同编纂的一部大型诗文集。作者近2200人，作品近两万篇，其中唐代占十分之九。《文苑英华》选李白诗多达239首，居唐诗人入选数的第二位；作者选诗偏重隐逸、山水、闲居、饮酒等闲适题材，凸显李白思想中缘情适意、及时行乐的一面；入选诗作风格以平淡清远为主，而非李诗最具特色的雄奇纵逸风格；体裁上首重五古，兼及近体，而非李白最脍炙人口的七古；李诗中大量代表盛唐雄浑、俊逸、深婉诗风的名作遭弃选。以上视角与唐人对李诗的选择取向迥异，既是宋初“白体”诗风笼罩下、以馆阁文臣为主导的诗坛对李诗接受状况之集中体现，也成为李诗在宋代接受历程的重要开端。⁴

元代杨士弘编选的《唐音》。作者认为，“诗莫过于盛唐，李杜文章冠绝万世，后之言诗者皆知李杜之为

宗也”，正因为如此，该集竟因“李杜韩诗世多全集，故不及录”。这也成为该书的遗憾。

明代陆时雍《诗镜》，是书各体皆选，《四库全书总目》称赞其“采摭精审，评释详核，凡运命升降，一一皆可考见其源流，在明末诸选之中，固不可不谓之善本矣”。⁵作者选诗，按时代先后编排，每一时期又以人系诗，所选诗人，名下又附小传。

作者对于体裁的评论为，“唐之胜于六朝者，以七古七纵、七律之整、七绝之调，此其故在气局之间，而精神材力未能驾胜。以五律视昔，相去远矣……至五言古诗，其道在神情之妙，不可以力雄，不可以材骋，不可以思得，不可以意致。虽李、杜力挽古风，而李病于浮，杜苦于刻，以追陶、谢之未能，况汉魏乎！”⁶

明代高棅的《唐诗品汇》。作者认为“《英华》以类见拘，《乐府》以题所界，是皆略于盛唐而详于晚唐，他如《朝英》、《国秀》、《篋中》、《丹阳》、《英灵》、《间气》、《极玄》、《又玄》、《诗府》、《诗统》、《三体》、《众妙》等集，各该一端。惟近代襄城杨伯谦氏《唐音》集，颇能别体制之始终，审音律之正变，可谓得唐人之三尺矣。然而李杜大家不录，岑刘古调微存，张籍、王建、许浑、李商隐律诗载诸正音，渤海高适，江宁王昌龄五言稍见遗响，每一披读，未尝不叹息于斯”，于是“远览穷搜，审详取舍，以一二大家、十数名家，与夫善鸣者，殆将数百，校其体裁，分体从类，随类定其品目，因目别其上下、始终、正变，各立序论，以弁其端”。

《品汇》把诗歌分为九类，盛唐占了四类：正宗，大家，名家，羽翼，被视为唐诗的主体和精髓部分。关于李杜诗的评论，该书李白在各体上均为正宗，杜甫却是在一些诗体中的唯一大家，而在五绝和七律中为羽翼。高棅在每一种体裁前都开列“叙目”，借以阐释其对诗人的评价。

4 誉高槐、廖宏昌：《从〈文苑英华〉看李白诗在宋初的接受》，华南师范大学学报（社会科学版），2010/8

5 李琴安：《唐诗选本提要》上海书店出版社，2005年，第185页
6 [明]陆时雍《诗镜》，任文京、赵东岚点校，河北大学出版社，2010年，第403页



论及五言古诗，“李翰林天才纵逸，轶荡人群”，被列入“正宗”；“至于子美，益所谓上薄风雅，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘，掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽。尽得古人之体式而兼昔人之所独尊矣。”⁷

论及七言古诗，“太白天仙之词，语多率然而成者，故乐府歌辞咸善。”，被列入“正宗”；论杜甫则引王安石“杜子美之悲欢穷泰，发叹抑扬，疾徐纵横，无施不可”，被列为“大家”。论及五言律诗，“李翰林气象雄逸”，“杜公律法变化尤高”；论及五言排律，说李白“独得声律之备”，“至杜少陵极矣”⁸。



蒋兆和《李白像》

“李太白天才纵逸，轶荡人群”，“五言长律贵严整”，“七言绝句贵言微旨远，语浅情深”。¹⁰

清代蘅塘退士（孙洙）的《唐诗三百首》。此书为古代著名的唐诗选本之一，到今天仍然广为流传。共选唐诗 310 首，多为浅显易诵，脍炙人口的名篇。作者在题辞中说“世俗儿童就学，即授《千家诗》，取其易于成诵，故流传不废。但其诗随手掇拾，工拙莫辨，且止五七律绝二体，而唐宋人又杂出期间，殊乖体制。因专就唐诗中脍炙人口之作，择其尤要者，每体得数十首，共三百余首，录成一编，为家塾课本，俾童而习之，白首亦莫能废。较《千家诗》不远胜耶？谚云‘熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟。’请以是编验之”。此书选目非常精，在每一诗体中，大量诗人均人各一首，名家亦不例外。虽然漏掉了不少名篇，但是一般的仍然包括在内。在三百首之内的选本能够经得起推敲又耐人咀嚼，成为了影响最大，读者最多的选本。

为了便于直观，我们将上述主要诗选中李杜诗歌的数量进行整理，表单如下：

（注：为了数据比较的便利，诗歌选集的数字按“李白选诗数量/杜甫选诗数量”排列，《诗镜》中的五、七言乐府（16/57 首）与五、七言古诗（103/52 首）合并为一类。）



蒋兆和《杜甫像》

可以看出，高棅虽然在个人情感上比较偏爱于李白，但是在选诗和分等方面还是比较公平的，在律诗的选择上也是明显重视杜甫。“正宗”是艺术品格的代表，“大家”是总萃熔铸集大成者，侧重不同。⁹

清代沈德潜的《唐诗别裁集》。该书选择面比较宽，专主雄浑扩大，同时兼顾神韵、体裁各项，能够比较全面的概括唐诗的全貌。作者对于诗歌体裁的总结是，“五言律阴铿”；“七言律平叙，易于径直。雕镂失之

7 [明]高棅 编选：《唐诗品汇》，上海古籍出版社，1982 年，第 48 页

8 [明]高棅 编选：《唐诗品汇》，上海古籍出版社，1982 年，第 267 页

9 黄炳辉：《唐诗学史述论》，上海古籍出版社，2008 年，第 188 页

10 [清]沈德潜：《历代诗别裁集》浙江古籍出版社，1998 年，第 59 页

		李太白全集/ 杜诗详注	诗镜	唐诗品汇	唐诗别裁集	唐诗三百首
古体诗	五古	479/263(1.82)	119/91(1.31)	196/84(2.33)	42/53(0.79)	7/4(1.75)
	七古	161/141(1.14)	109/94(1.16)	76/53(1.43)	37/58(0.64)	9/9(1.00)
近体诗	五律	127/630(0.20)	22/77(0.29)	46/82(0.56)	27/63(0.43)	5/10(0.50)
	七律	8/151(0.05)	1/70(0.02)	6/37(0.16)	4/57(0.07)	1/9(0.11)
	五绝	73/31(2.35)	9/3(3.00)	23/8(2.87)	5/3(1.67)	2/1(2.00)
	七绝	84/107(0.78)	27/12(2.25)	39/7(5.57)	20/3(6.67)	2/1(2.00)
	排律	23/39(0.59)	3/28(0.11)	12/25(0.48)	5/18(0.28)	--
合计		1043/1362(0.76)	290/375(0.77)	398/297(1.34)	140/252(0.56)	26/34(0.76)

值得注意的是，虽然李白在七言绝句的总量上略少于杜甫（少 23 首），但是在后人的诗歌选本中，李白的七绝数量都远远超过杜甫。说明后人认为李白在这种体裁的创作质量要好于杜甫。因此王世贞说，“五言律、七言歌行，子美神矣，七言律圣矣；五七言绝，太白神矣，七言歌行圣矣，五言次之。**太白之七言律，子美之七言绝，皆变体，间为之可耳，不足多法也。**”（卷四），关于此问题将会在下文予以讨论。

如果说诗歌选本可以在一定程度上反映了时代的风气以及选录者个人的偏好的话，那么历代诗话则是作者个人对于诗歌的点评及思索。

前人一般都注意到了李杜诗歌体裁侧重的差异，而分体裁列举观点：

关于语言特点：

朱熹认为，“太白诗如无法度乃从容于法度之中。”（《朱子语类》）

严羽说：“太白天才豪逸，语多卒然而成者，学者于每篇中，要识其安身立命处可也。太白发句，谓之开门见山”¹（《沧浪诗话》）

关于律诗：

胡应麟说，“排律，宋、沈二氏藻瞻精工，太白、右丞明秀高爽”（《诗薮》）；

高棅认为，“五言排律，开元后作者为盛。声律之备，独王右丞、李翰林为多，而孟襄阳、高渤海辈，实相与并鸣。”（《唐诗品汇》）

顾宸认为，“予观唐三百年，以二律并称，擅强者独子美艺人，供奉长于五而短于七。”（《辟疆园杜诗注解序》）。

关于绝句：

高棅认为，“七言绝句，太白高于诸人，王少伯次之。”、“五言绝句，开元后，李白、王维尤胜诸人”（《唐诗品汇》）；

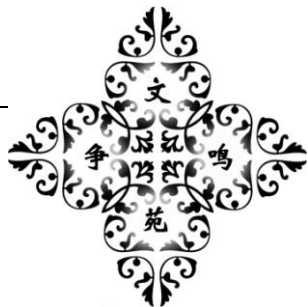
而综合诗歌体裁，结合李杜的个人诗歌风格来进行论述，则见于王世贞的《艺苑卮言》：

“十首以前，少陵较难入；百首以后，青莲较易厌。扬之则高华，抑之则沉实，有色有声，有气有骨，有味有态，浓淡、深浅、奇正、开阖，各极其则，吾不能不服膺少陵也。青莲拟古乐府，而以己意己才发之，尚沿六朝旧书，不如少陵以时事创新题也。少陵自是卓识，惜不尽得本来面目耳。”（卷四）

“太白不成语者少，老杜不成语者多，如“无食无儿一妇人”，“举家闻若骇”，及“麻鞋见天子，垢腻脚不袜”之类。凡看二公诗，不必病其累句，亦不必曲为之护，正使瑕瑜不掩，亦是大家。”（卷四）

“子美五言《北征》、《述怀》、《新婚》、《垂老》等作，虽格本前人，而调由己创，五七言律，广大悉备，上自垂拱，下逮元和，宋人之苍，元人之绮，靡不兼总。故古体则脱弃陈规，近体则兼该众善，此杜之

1 严羽 著，郭绍虞 校释：《沧浪诗话校释》，人民文学出版社，1961年，第158页



所长也。太白笔力变化，极于歌行；少陵笔力变化，极于近体。李变化在调与辞，杜变化在意与格。然歌行无常体，易于错综；近体有定规，难于伸缩。辞调超逸，骤如骇耳，索之易穷；意格精深，始若无奇，绎之难尽。此其微不同也”。（卷四）

“七言排律，创自老杜，然亦不得佳。盖七字为句，束以声调，气力已尽矣。又欲衍之使长，调高则难续而伤篇，调卑则易冗而伤句，合璧犹可，贯珠益艰”（卷四）

“以古诗为律诗，其调自高，太白浩然所长，储侍御亦多此体。以律诗为古诗，其格易卑，虽子美不免。”（卷四）

可以看出，王世贞的观点不同于历代以诗歌风格作为李杜之辨的陈规，而以体裁为视角，对李杜二人的诗歌语言特点及其成因作了归纳，较为新颖，为我们作进一步研究提供了一个很好的思路。但是作者语焉不详，并且例证也没有进行详细的分析，因此需要我们结合此观点，进行更深入的阐述。

二、理论提出与验证

纵观以上资料选目数字，我们可以看出，李白在律诗方面，尤其是七言律诗方面创作较少，而杜甫则相较在五言、七言绝句上创作较少。那么，这种现象的产生，是否存在着深层次的原因呢？我们将以诗歌的传播、目的、用途及语言内部组合情况予以分述。

（一）保存与传播——作为吟诵与阅读的诗

事实上，在中国古代的诗歌创作中，存在着不同“目的”，总的来说，可分为“作为吟诵的诗歌”和“作为阅读的诗歌”。这两种分法，一方面反映了它们传播的方法，另一方面是保存的手段。这里的吟诵只是“历史暂时的吟诵”，即在李杜的诗歌尚未正式进入文学史序列之时，也没有大规模地传送，而是一首首地出现在当事人面前。显然，人们不可能在听到辞藻繁复的律诗之时，即能够在文字的框架下进行思维。因此，律诗更

加依靠书面的媒介，通过朋友赠答或个人抒情之契机进行传播；而古体诗则可以借文字的浅显，以朗诵的方式进行传播。但无论“传播”或“保存”，都不是文学创作的初衷，而只是一个客观影响。两种类型的诗歌在语言方面呈现出了截然不同的特点，接下来对其进行分析。

李白的诗集中包括大量的歌行体，他拟古调而取新声，如《陌上桑》即拟汉代同名古乐府，但与旧词不同：

“美女渭桥东，春还事蚕作。五马如飞龙，青丝结金络。不知谁家子，调笑来相谑。妾本秦罗敷，玉颜艳名都。绿条映素手，采桑向城隅。使君且不顾，况复论秋胡？寒蜚爱碧草，鸣凤栖青梧。托心自有处，但怪旁人愚。徒令白日暮，高驾空踟蹰。”（李白：《陌上桑》）

汉乐府诗歌语言的一个特点是口语化。早期的诗歌脱胎于日常的口语之中，汉乐府机构采集民间歌谣，汇集为文。李白拟古作品在语言上继承了汉乐府传统，其诗歌吟诵可以成句，而一句又能独立组成一个完整的意义单元。另外，在李白诗歌里用“飞龙”明喻“马”，即是一种近邻的转换；“寒蜚爱碧草，鸣凤栖青梧”则是以自然之生物作为作者心境之比。在这种语言环境下，本体与喻体通过意义而连结。“白日暮”与“空踟蹰”，非以直言写事，而以动作代其发生者而成句，是其有别于古乐府之处。李白诗歌状物，他把所谓的“象”、“题”化为一种文字形象的导引，最后反过来撑起其物象。“文字”可以通过技术手段（如书写、雕刻等）而变成一种客观的介质，在一定的条件下是能够成为一种共同承认的意义载体。但是一切的意义都是有限度的。随着时间、地点及技术条件的转移，文字的意义发生偏移，或是走向其反面，直至失却其意义；咏唱的口音也会因为失去传承而失落意义，我们甚至可以说，当传播开始之时，也就是意义脱落的开始。

口语化的倾向，在其他诗歌也有所体现，甚至有时“作者”甚至直接出现在诗句之中，与读者进行对话，如《横江词》：

人道横江好，依道横江恶。猛风吹倒天门山，白浪高于瓦官阁。

作者本是与对面的第三者进行对话，而诗也未必具有流通的目的，但被阅读的诗歌后，“听众”即从前者转换成了“你”。听众的转换也就意味着理解的有别，但是带着流畅的语言叙述，还是能让听者与读者都能够感受到江水的汹涌与险恶。再如《蜀道难》：

“问君西游何时还，畏途巉岩不可攀”、“其险也如此，嗟尔远道之人胡为乎来哉！”作者再一次出现在了语言之中，对着第二人称的“你”进行劝诫，极状蜀道艰难险阻之貌。诗歌的创作在这里不仅是表达，还有交流的意义，所以为了此种便利，诗歌语言也必须让人容易接受。

杜甫诗歌中也有一些拟古之作，如《兵车行》：

“车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。耶娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上干云霄”。

杜甫即事名篇的新题乐府，诗歌中几乎纯粹地使用了客观白描的手段行诗歌。其拟古的风格与李白也有大量的不同，较少地运用比喻——即意义转移的手段，而句法就相对更加流畅自然。杜甫诗歌状物，在此直接以“词”、“语”作为其真实事物的“指称”，在共同理解的文字符号上生成了其意义。

我们预设诗歌的吟诵与书写会对其内部词语关系造成影响。因为吟诵的音响性，其声音暂留的时间也较短，因此需要在语句上较为通顺与连贯；而作为阅读的诗歌则可以不局限在时间与吟咏的便利，因此在其组合上则拥有者更多的选择。前者近于散文，而后者更接近于雅各布森所讲的“诗歌”。而这两种分法同时也造成了另外一种结果：由口头朗诵的诗歌更加便于传播，而由纸质媒介记录的诗歌则更加便于保存。因此我们可以用另外一种视角去理解李杜二人诗歌的评价史。李白的诗歌在唐代即得到了相当多的认同，在《唐人选唐诗》中，经常有着收李而不收杜的情况（如《才调集》）。

而到了宋代，随着印刷工艺的进步，杜甫的诗歌才得到了大量的阅读与批评，时有“千家注杜”一说。此后，李杜二人诗歌的传播与评价基本处在了同一水平上。传播与保存并不是诗歌创作的第一目的，但是文学评价的历史又将这两点强调了。

（二）选择的类型——李杜诗歌中的对仗

此外，唐诗的格律也影响到了诗歌创作。格律可以使诗歌的视觉形式美观、听觉感受和谐与意义的工整。但是，这又在客观上限制了诗人选择词汇的范围。在中国古代诗歌中，对仗分为很多种，下面就以不同的对仗形式来分析。

借对（或“假对”），即在需要构成对仗的一联诗上下两句，通过一词多义或谐音的特殊途径，借义或借音实现工对的对仗方式。词类与词性则必须相同。

如杜甫的《曲江》：

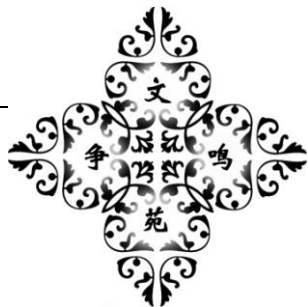
“借债寻常行处有，人生七十古来稀”。“寻常”一词具有多种含义，一为“平常”，一是“八尺为寻，倍寻为常”。前者是一般的副词，后者是数量词，这里用“寻常”来对数词“七十”，用的是它本来具有的数量方面的含义，而诗中用的却是它副词方面的意义。这是词语内部意义在进行转换，从而在双重意义之中找到了对仗的意义接近的条件。

除了意义的借用之外，还有借音对。宋人诗话亦有论及杜诗借音对者，如北宋邵博《河南邵氏闻见后录》云：“唐诗家有假对律，如杜子美‘枸杞因吾有，鸡栖奈汝何’²。指出杜诗借药材“枸杞”谐音“狗起”与下句“鸡栖”字面构成了动物类的工对。同音词汇的之间的意义差别生成了替换型反应，为这类的对仗提供了条件。

还有流水对，王力说，“一般是平行的两句话，它们各有独立性。但是，也有一种对仗是一句话分成两句话，其实十个字或十四个字只是一个整体，出句独立起来没有意义，至少是意义不全。这叫流水对。”³最著名的一句是“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”。后

² 华文轩：《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》（上）北京：中华书局，1964

³ 王力：《诗词格律》，北京：中华书局，2009



句成为前句的补足，构成了一个谓语句型的反应。而两个分句内部也可以为对，在声音上和意义上都有着毗连之关系。

可以看出，杜甫长于“炼”字，在语言的选择能力是非常卓越的。但是，无论是工对或宽对，借音对还是流水对，杜甫诗歌的对仗多是物象之间对仗，而少有其动作的对仗。这一点可以与李白作对比。

李白的对仗手法不如杜甫丰富，多使用工对，如“山随平野尽，江入大荒流。月下飞天镜，云生结海楼。”但是，由于谓词性的字在李白诗歌中的比例居多，因此，李白在这些词类的对仗也较为出色。“随”字引出了两个物的意向，并指出了它的归宿“尽”；“下”、“飞”与“生”、“结”，似不工整，但是细品之下又恰到好处。谓词性的词语，它们没有声音上的相似性，在意义上也不尽相同，但是作者能在某种动态的趋势上找到某种关联，以视觉联想的手段，将词语相连结。再如“楚水清若空，遥将碧海通”（《江夏别宋之悌》），“空”与“通”，在古代汉语中都有形容词与动词的词性，而在此将两个复合词性置于对仗，这最后一个词的词性就改变了整个句子的理解与排布方式。若是动词，则“空”与“通”二字应该在意义上处于中间位置；若是形容词，那么在意义上应该处于最末。因此，李白尽管是选字，但同时也提供了多种组合关系。

从李杜诗歌的对仗特点上也可以看出，对仗是一种联系，它既可以是声音上，也可以是意义上的，“运用相似性和毗连性，显示出个人风格、趣味和语言偏好。”（雅各布森）词语为世界的表现提供了多种的可能，使得零碎、孤立的客观可以在串联下呈现出“意义”。

（三）诗风的互见——李杜的答赠诗

在历史上，李白与杜甫曾经有过很深的友谊，这可以从他们二人相互赠诗中看出来。但二人的创作风格又有着显著的不同，那么互赠之诗歌在体制上要采

取什么形式上呢，关于诗歌的一些观点与看法是否又有着共同的语言呢？

在历史考证中，李白与杜甫有过两次相见的经历，集中在天宝三年与四年之间。这段时间杜甫赠李白诗歌如《赠李白》：

秋来相顾尚飘蓬，未就丹砂愧葛洪。痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄。

李杜分别后，杜甫仍然有一些怀念李白的诗歌，如《春日忆李白》：

白也诗无敌，飘然思不群。清新庾开府，俊逸鲍参军。

渭北春天树，江东日暮云。何时一樽酒，重兴细论文？

杜甫给李白的赠诗，多写了李白的个人性格及诗歌特色，并且自觉地以相似性原则为基础，将李白比作庾信与鲍照。这种真正“诗歌”的体式就排斥了平铺直叙，使得李白这个人物既是他自己，又能够归诸历史与古人并驾齐驱。

而李白在天宝四载与杜甫齐鲁同游回赠的诗歌，如《鲁郡东石门送杜二甫》：

醉别复几日，登临遍池台。何时石门路，重有金樽开。

秋波落泗水，海色明徂徕。飞蓬各自远，且尽手中杯。

再如《沙丘城下寄杜甫》：

我来竟何事，高卧沙丘城。城边有古树，日夕连秋声。

鲁酒不可醉，齐歌空复情。思君若汶水，浩荡寄南征。

这两首诗歌主要写了李杜临分别前的萧瑟风景和不舍心情，都以醉酒入题，景致入诗。但是值得注意的是，杜甫的赠诗多形容的是李白的个人及诗歌才华与风格，而且诗歌中也自觉地使用了比喻；而李白的回赠杜甫的诗则一如其写作模式，以事入诗，以情入景，单写送别之事，而不状诗中之人。另外，随着时间的推移，杜甫对于李白诗歌的认识更加深入，而李白则没有此类

的文字。正如仇兆鳌点评李杜交往之诗歌，“皆一时酬应之篇，无甚出色，亦可见两公交情，李疏旷而杜割切矣。至于天宝之后，间关秦蜀，杜年逾多而诗学愈精，惜太白未之见耳。若使再有赠答，其推服少陵，不知当如何倾倒耶！”⁴

仇以“交情”断定其诗歌，李白因为其“疏旷”而未改其诗歌特色，而杜甫则因情感真挚而恳切，则尽摹李白之仙气俊骨。而杜甫也有明显向李白学习的痕迹。在李杜相识之前，现存的杜诗中没有一首七古，也是在天宝三载与李白同游之后，七古的数量才多了起来。⁵杜甫自己也说，“近来海内为长句，汝与山东李白好”（《苏端薛复筵简薛华醉歌》）。再如他的《饮酒八仙歌》：

知章骑马似乘船，眼花落井水底眠。汝阳三斗始朝天，道逢曲车口流涎，恨不移封向酒泉。左相日兴费万钱，饮如长鲸吸百川，衔杯乐圣称避贤。宗之潇洒美少年，举觞白眼望青天，皎如玉树临风前。苏晋长斋绣佛前，醉中往往爱逃禅。李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。焦遂五斗方卓然，高谈雄辩惊四筵。

八位酒中名士，在杜甫诗歌中尽摹其态，而中间的浪漫情怀，颇有魏晋风度。这也与李白的诗歌风格非常相似。

李白另有一首《赠孟浩然》则与赠杜甫的诗歌内容截然不同。

吾爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。

醉月频中圣，迷花不事君。高山安可仰，徒此揖清芬。

从诗中可以看出，李白对于孟浩然是十分敬重的。“高山仰止，景行行止”，化用为“高山安可仰”，这却同杜甫对于李白的情感相近。“红颜弃轩冕，白首卧松云”，既有着陶渊明诗歌般的冲淡与恬静，也透露着李白对于孟浩然诗歌的模仿与学习。在这首诗歌中，也有着大量形容词和比喻的使用。人自身是一个流动的语

言系统，当抱有学习的态度时，也就不自觉地进入了另外的一个语言系统环境中，而诗歌在此并非只是主观抒怀之产物，从关系上的接近还带有诗歌语言的吸收、借鉴与保存。

（四）修辞的手段——借代与隐喻

诗歌即物而成言，如何将其所指之物以词语的形式表达出来，这就需要一种借用的形式。咏物诗其所表现的不只是一种客观状态，还有作者的意图与其语言的空白之结合。

杜甫诗歌中有相当一部分的咏物诗，如《月》：

“四更山吐月，残夜水明楼。尘匣开元镜，风帘自上钩。兔应疑鹤发，蟾亦恋貂裘。斟酌姮娥寡，天寒奈九秋。”

月与楼，是以眼部构图的一种景致，在空间之中并列；镜子与风帘，则是因其时间之联系而续写；白兔与蟾宫，则是出于主题之“月”之典故，而尾联则由典故线索进一步延伸。从客观上的毗邻关系，发展到了历史记忆的牵连，进而到整个意向的发展。这是该诗的书写开展方式。

“小时不识月，呼作白玉盘。又疑瑶台镜，飞在青云端。仙人垂两足，桂树何团团。白兔捣药成，问言与谁餐。蟾蜍蚀圆影，大明夜已残。羿昔落九鸟，天人清且安。阴精此沦惑，去去不足观。忧来其如何，凄枪摧心肝。”（李白：《古朗月行》）

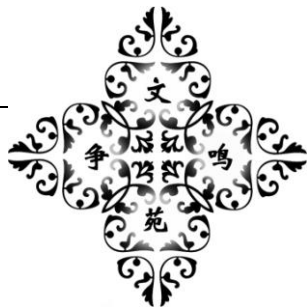
该诗之起点即与杜诗不同，其出于作者之生活体悟。而“疑”字提示了其“思想”的动作。白玉盘是与月亮形状相近，而瑶台镜则是混杂着作者的神话记忆与现实认知。从仙人到后羿射日，既是一种语言的发展过程，也是从相似性的想象回到现实中来。

值得注意的是，两位诗人在写月亮的时候都提到了“白兔”与“蟾宫”。为何如此？月亮从一个普通的诗歌语言意象与特定的情状相联系。再如：

“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡”（静夜思）

⁴ 《杜诗详注》，第三册，第51页

⁵ 葛景春：《李杜之变与唐代文化转型》，郑州：大象出版社，2009



第一句的月光是实际的月光，第二句的“霜”是人的认识状态中“现象”而“月光——霜”。第三句的月光，则不仅是实体，还有着记忆之中，由月亮而延伸出来的无尽意义，这里的月亮成为了本体与换喻后的混合体。

意象的牵连是任意的，但是这种偶然的牵连现象一旦得到了社会文化之承认，即固化成为一种“典故”。虽然用典者并未亲身经历，但是这种固化足以成为其无意识，在某一时刻不自觉地流露出来。这种典故成为了诗歌创作与阅读之间的前理解因素，虽然它并不显现，但是又无时无刻地强制着进入诗歌理解的人们要共享此记忆。一旦“典故”的传承遭到了扰乱，诗歌之意义也就难以得到继承，因此又成为了文字的堆砌。

除了这种强制共享的记忆，还有一种强力的语境。一些诗歌凭借着语言的空白，使得诗人在创作之时可以自由地连缀文字，产生一定的语境意义。而读者在寻章断句之时则势必要注意其规定的存在。

语言是一种“独占性”的表达，原因有二：第一，文字符号数量的有限性，决定了不可能会有大量的符号对于同一物体进行形容；第二，作为通用语言的文字符号的简明性。诗歌的语言一方面要服从这种“独占性”。但与此同时，作为一种文艺形式，作者不能拘泥于单一的表达手段，于是依据相似性或毗连性而创造出了大量的譬连的手段，也是和“独占性”对抗的结果。但是，喻体意向的增加也提高了理解的难度，而为了在理解的单调性与繁复性之间取得一个平衡，诗人也不得不使用惯性与强制性的比喻。那么，诗歌的意象，从原型诞生之后，就不断地向范型靠拢。而其原型也逐渐地丧失其原貌，因各种目的而被重重扭曲。直到诗歌创作走向衰落的前夕，固定的喻体被滥用殆尽，而诗歌纯粹地成为了生活的语言喻体。不得不进行感叹，“说文之后再无文，诗经之后再无诗”但是，一旦抛开了这种近似性的修辞手段，还有流传千年的文学史记忆与“定评”，被独占性统治的诗人们在创作手法上已经失去了创新的能

力。以至于清代赵翼所言：“李杜诗篇万古传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年。”

另外，我们也可以从相似体裁中辨认其范型预设下的诗歌创作，如李杜二人的题画诗歌。杜甫有《画鹰》：

素练风霜起，苍鹰画作殊。攫身思狡兔，侧目似愁胡。

绦镞光堪摘，轩楹势可呼。何当击凡鸟，毛血洒平芜。

李白也作一首题材相似的《壁画苍鹰赞》：

突兀枯树，傍无寸枝。上有苍鹰独立，若秋胡之攒眉。凝金天之杀气，凜粉壁之雄姿。觜铍剑戟，爪握刀锥。群宾失席以眙，未悟丹青之所为。吾尝恐出户牖以飞去，何意终年而在斯！

“鹰”在诗歌之中，不只是一种普通的禽类，而是有着被解释传统的物象。从两首诗歌中可以看出，两位诗人解“鹰”的结果是相似的。但同样是面对着“画着鹰的一幅（壁）画”，两位诗人选择了不同的文体作为表达的方式。另外，杜甫诗歌起笔乃是倒置：先写卷轴之笔运，再写作画之人；而李白则以枯枝败叶为衬，再托出鹰之体势。杜甫以鹰为起点，联系到了它可能出现的动作，“攫身”、“侧目”、“击凡鸟”，以动作而产生的主谓毗连之关系，顺序了诗歌语句，从而让整个画有了生动气势。李白则不写苍鹰之动作，而是以细节入手，换做许多可比之物象，如“觜——铍剑戟”，“爪——握刀锥”，多次使用替代性的语言。在进行了整体的换喻之后，又强调了其画的效力，“恐出户牖以飞去，何意终年而在斯”，回到了可能性的动作，也是作者之想象来收束全诗。

雅各布森说，“在诗歌中，有大量各不相同的动机决定着诗人在那些选项中作何选择。在浪漫主义和象征主义流派中，隐喻程序的首要地位已经得到反复承认，但尚未得到充分认识的是，正是换喻的支配地位支撑并真正预先决定了现实主义倾向，现实主义是位于浪漫主义衰落和象征主义兴起之间的一个居间流派。”而在相同题材的不同体裁对比之间，我们也可以从中看出，李

白与杜甫在不同组合或选择方式之下所熔成的不同效果。杜甫状鹰，令人感受到其“势”；而李白的诗歌，则在“势”的基础上，更突出了动作发生之后的种种之可能，二者之差异立见。

（五）语法的对照——诗歌语言与散文语言

杜甫有相当一部分诗歌为即题而作，而他的文章也有类似的情况，那么诗歌语言与散文语言是否存在某种转换关系？如果有，这种转换是自觉还是不自觉？二者是什么样的联系呢？

杜甫的《秋述》：

“秋，杜子卧病长安旅次，多雨生鱼，青苔及榻，常时车马之客，旧雨来，新雨不来。昔襄阳庞德公，至老不入州府，而扬子云草《玄》寂寞，多为后辈所褒，近似之矣。”初段为事实之陈述，而后则以寂寞之题由，写到了杨雄与庞德公的回忆。虽为写秋，实为思人，这种连结在重复中得到了一定的确认。所谓“褒”或“不褒”，并不是一种事实，而是立场，“近似”，是一种想象中的近似，正是在古籍中确认这种关系，才使得自己得到了一定的证明。

再如杜甫的《秋兴八首》：

“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴。丛菊两开他日泪，孤舟一系故园心。寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧。”

首先进行的是题解，“兴”即起兴，本是诗经六艺之一，何晏《论语集解》引孔安国注说“兴”是指“引譬连类”，也就是读者的想象。此处的秋兴也显然是作为想象的聚合体而成为诗的。此处之秋，并非一时一地之秋，而是可以引起“连类”的秋。此诗的意象之中有一种近邻关系，出于物之某一因素而发散连结。以“两”字发端，“他日”与“故园”成为了其联想的发端。秋不再是一种单纯的现象，而是带着无数阐释，并且存在着无数可能意义的语言。因此，诗歌的创作过程，更是一种事物的语言化过程，而此过程伴随着作者的理解与读者的阐释，再度返回到了其客体。诗在此成为了一个中介。

此外，律诗与文最大的不同在于，前者在形式上打破了句子内部的语法结构，同时也消灭了句子之间能够预设的语境意义，但是出于其理解上的需要，我们在复原其含义时候又必须添置语法元素。在文章《秋述》中，作者如文言文惯例使用了一些虚词（如语气词“矣”、为所结构等），而在诗歌《秋兴八首》之中，这种结构被清除出去，成为了失落语法的词汇堆砌。

雅各布森认为，任何语言符号都涉及两种安排模式，一是组合，二是选择。当然，诗歌语言（此处主要讲的是律诗）不同于散文的语言。前者在语句中，其语义单位的独立性更强，凭借着形式就可以连结而形成意义；而在散文中，这种语义单位则较少地受到形式的限制，则其每一个单位的意义必须以真实的语言符号而产生联络。那么，这种最小的语义单位则并非自由的了。这样来说，律诗在语言的选择灵活性较强，而其组合性较弱；而相对地，散文（也可以有限地包括古体诗）在选择灵活性就较弱，而其组合则较强。

而由此我们则可推出，杜甫创作的大量律诗，凭借着格律排布而产生了意义，因此他在语义单位的选择方面则非常讲究，但是由于律诗的形式特性，而使得杜甫本人的组合能力受到了一定的影响；而李白所做较多的古体诗中，则强调了其语言内部的组合关系对诗歌产生的影响，而出于其理解的考量，其词汇的选择之上又较为普通。

再将李杜同一题材与体裁的诗歌进行对比，如：李白的《与夏十二登岳阳楼》（加点的为动词）

楼观岳阳尽，川迥洞庭开。雁引愁心去，山衔好月来。

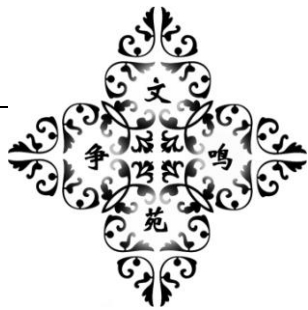
云间连下榻，天上接行杯。最后冷风气，吹人舞袖回。

杜甫《登岳阳楼》

昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。

亲朋无一字，老病有孤舟。戎马关山北，凭轩涕泗流。

从动词的数量上来看，李白的使用频率几乎为杜甫的两倍。前文已经说过，动词及其复合词性的存在，给了诗歌不同组合关系的可能性，同时也给了修饰动词与副词的空间，而后者在诗歌语言中起到了连缀的作用。所谓“太白不成语者少，老杜不成语者多”，所谓“语”，在此表示的是近代口语白话文，在这里是可以与文言文或“诗歌语言”相对。另外从语法的角度来理解这句话的意思，李白在介词与副词的使用上较为频繁，而杜甫则使用较少。



三、总结

本文以李白与杜甫在不同体裁诗歌数量上有着极大差异这一

现象着手，整理了前人对于此问题

的研究成果，并结合雅各布森的语言选择与组合的理论，对这一问题进行更加细致的论述。

作者以诗歌的目的与用途为标准，把诗歌划分为“作为吟诵的诗歌”与“作为阅读的诗歌”，并指出这两种类别的诗歌在传播与保存的手段是不同的，因此为了适应这种需要，就对语言内部的选择与组合提出了要求，从而也影响到了评价。接下来，文章集中论述了几种对仗关系与诗歌语言组合关系的影响。

李杜生活在同一时代，二者也有一定的交往。那么，李杜在交往过程中是如何评价对方的，又是以怎样的一种语言来形容？文章的结论是，诗歌的参照，其本质上就是语言系统的借鉴、吸收和保存。

此外，在李杜诗歌中，借代与隐喻也是成为其风格特点的重要因素，文章以李杜的相似题材或相同体裁的诗歌作了比较，重点分析其“典故”使用，指出这是强制的共同记忆之继承，但是又远非无限度的。从“典故”到“典型”，对于诗歌的语言又存在着哪些影响，文章页对此进行了分析。

最后，诗人在某些情境下会有一些即题而作的诗歌，那么他们是否不自觉地选择了表达的文体呢？作者认为，诗歌在某种程度破坏又建立的一种语法的形式，结合古代文法的特点而重新组合了意义，产生了独特的理解效果。

文章综合了中国传统诗学与现代西方语言学观点，对于中国古代诗歌现象进行了探讨，以“语言的选择与组合”、“隐喻与换喻”作为理论的突破口，试图给传统诗学中语焉不详的部分进行细致的分析。但由于涉及的理论反复庞杂，而作者对于它们理解的还不够透彻深入的地方，一些结论显得粗糙与武断。这些问题需要待到作者的理论水平丰富后，予以补充与修正。

如“我昔东海上，劳山餐紫霞”（《寄王屋山人孟大融》）；“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”（《赠汪伦》）。

而副词的大量使用，也就意味着在李白诗歌的动词数量也较多，因此在语法上能够有“飘逸”之感。这点在其乐府诗歌就更能够体现了：“噫吁戏，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天。”

再看杜甫对于副词、介词等语法词的使用：

“杜陵有布衣，老大意转拙。”；“北辕就泾渭，官渡又改辙”（《自京赴奉先县咏怀五百字》）

不难看出，杜甫动词的选择上较为随意。甚至有时经常省略动词，只保留名词词组，如：

细草微风岸，危樯独夜舟（《旅夜书怀》）

或是保留副词而省略动词，如：

江山故宅空文藻，云雨荒台岂梦思（《咏怀古迹五首之二》）

律诗在结构中预设了词的位置，但在意义上却没有封闭。因此结构就代替了功能词汇，自成为语法意义。

再如《绝句》：

朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

由于七言绝句的格律要求，使得李白能有更多的空间去安排副词。在这个28字诗歌中，副词有7个字之多。但是，在古代汉语中，副词尚未彻底地明晰，所以经常有以动词来充副词位置的情况。但是这并不能改变句法之中状语的情况。

另外，为了适应格律的要求，作者不得不使用倒装的形式来拟句子，这一点在杜甫诗歌也很常见，如：绿垂风折笋，红绽雨肥梅。（杜甫：《陪郑广文》）正常的顺序应该是：风折笋垂绿，雨肥梅绽红。再如：香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。（杜甫：《秋兴其八》），正常的顺序应该是：鹦鹉啄香稻粒余，老凤凰栖碧梧枝。这种倒装现象从散文语法的角度是很难理解的，因为文章中存在着严密的句式规范，就不可能允许这种现象的存在。但是，不同体裁存在着语法差异，诗歌通过扭曲了散文（或白话文）语言的形式，扩展其语言组合的可能性，同时借以完成了其对于声律的要求。

语法是我们之所以信赖语言所构建起来的世界之意义的前提，正如诗法为我们构建了一个不同体裁的诗歌世界一般，有法内与法外之分，但不可无法：否则，一切形式都会被破坏，而其带有的意义已然不存，诗歌就成为了建筑学上的文字堆砌。

【参考文献】

中国部分

- [1]陈伯海 主编.《唐诗学史稿》河北人民出版社,2004年
- [2]傅璇琮 主编.《唐才子传校笺》中华书局,1989年
- [3]高棅 编选.《唐诗品汇》,上海古籍出版社,1982年
- [4]葛景春.《李杜之变与唐代文化转型》,郑州:大象出版社,2009年
- [5]华文轩.《古典文学研究资料汇编·杜甫卷》(上)北京:中华书局,1964年
- [6]黄炳辉.《唐诗学史述论》,上海古籍出版社,2008年
- [7]李昉 等.《文苑英华》,中华书局,1966年
- [8]李琴安.《唐诗选本提要》上海书店出版社,2005年
- [9]陆时雍.《诗镜》,任文京、赵东岚 点校,河北大学出版社,2010
- [10]杨士弘 编选,[明]张震 辑注,[明]顾璘 评点.《唐音评注》河北大学出版社,2006
- [11]元结、殷璠等.《唐人选唐诗》(十种),上海古籍出版社,1978年
- [12]沈德潜.《历代诗别裁集》,浙江古籍出版社,1998
- [13]孙洙 编.《唐诗三百首》(新注本),中华书局,2006
- [14]汤华泉.《唐宋文学文献研究丛稿》,安徽大学出版社,2008年
- [15]王力.《古代汉语》中华书局,1964年
- [16]王水照 编.《历代文话》,复旦大学出版社,2007

年

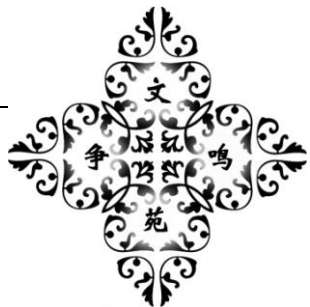
- [17]吴文治 主编.《明诗话全编》(第四卷),江苏古籍出版社,1997年
- [18]严羽 著,郭绍虞 校释.《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1961年
- [19]誉高槐、廖宏昌.《从〈文苑英华〉看李白诗在宋初的接受》,华南师范大学学报(社会科学版),2010(8)
- [20]张少康.《中国文学理论批评史教程》,北京大学出版社,1999年

外国部分

- [21]伽达默尔.《诠释学:真理与方法》,商务印书馆,2010年
- [22]哈罗德·伊尼斯.《帝国与传播》,何道宽 译,中国人民大学出版社,2003年
- [23]洪堡特.《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》,姚小平译,商务印书馆,2008年
- [24]雅各布森.《语言的两个方面和两种类型的失语症》,马元龙 译.
- [25]穆卡洛夫斯基.《标准语言与诗歌语言》,选自《符号学文学论文集》,赵毅衡编选,百花文艺出版社,2004年

(作者系文学院2008级本科生)

【整理:刘欣玥】



论“V的V”中“V”的选择

◎于方圆

摘要:

“V的V”中“V”的选择一直是研究“V的V”这一结构的重点。本文从动词的意义、宾语和配价三个分类的角度来对“V”进行考察,并对考察的结果进行分析综合,得出进入此格式的“V”需要具备[+“的”]、[+可知]、[+确定]、[+口语化]、[+描述]等性质。这些性质与“V的V”格式本身的口语性色彩和描述性功能密不可分。

关键词:“V的V”格式 动词分类 “的”字结构 口语化

“V的V”是现代汉语中常见的一种通过谓语的叠用而形成的主谓结构的形式。如:

- (1) 四个孩子,哭的哭,叫的叫,有的抱住奶奶的腿,有的搂住妈妈的腰……
- (2) 每个自命有一艺之长的姑娘,都唱的唱了,弹的弹了,特别是扮演活人画的受到了热烈的欢迎。
- (3) 第二天早晨,纪洛拉莫的尸体就给发现了,大家嚷的嚷、闹的闹,乱成一团,尤其其他的母亲更是呼天抢地。
- (4) 小姐们都去编花圈或是做别的游戏,少爷们打牌的打牌,唱歌的唱歌。玩到吃晚饭的时候,大家聚集在美丽的喷水池旁边,愉快地吃了一顿晚餐。
- (5) 国府总管王熙凤从娘家带过来的四个陪嫁丫头之一,后来“死的死,去的去”,只剩下了她一个,成了王熙凤的得力助手。

上述例句中诸如“哭的哭,叫的叫”我们称之为“V的V”格式,这些格式极富特点的格式引起学术界一些学者的关注,比如李芳杰(1997)的《“V的+V”及其相关格式》和郭华(2006)的《“V的V”式的句法、语义、语用分析》都对此格式进行了分析。

李芳杰(1997)将此格式看做“V的”+“V”,认为此格式经常与同类格式成对使用,在文章中,他从句法、语义和语用三个方面对“V1的+V1, V2的+V2”以及其变式“该V1的+V1, 该V2的+V2”和“该V的+不V, 不该V的+V”进行了分析。郭华(2006)的研究主要是对“V的V”的结构本

身进行了句法、语义和语用分析。

在对“V的V”进行研究的时候我们可以发现,“V”的选择是一个至关重要的问题。它在一定程度上决定了此类构式的句法形式,而且在语义和语用上,“V”的作用也极为重要。因此,这一构式的研究重点是“V”。

就“V”的构成而言,李芳杰(1997)认为“V1的+V1, V2的+V2”中的“V”可以分成两类——简单的述宾词组和动词,其中不能单独作谓语的动词如“值得、感到、愿意”等不能进入此格式。到了“该V1的+V1, 该V2的+V2”中,由于“该”表示情理上的需要,所以除却不能单独作谓语的动词,贬义动词也不能进入此格式。“该V的+不V, 不该V的+V”中“V”的选择大致与“该V1的+V1, 该V2的+V2”相同,不过增添了一条新的限制——这四个“V”应该相同。¹

郭华(2006)对“V的V”中“V”的选择也进行了说明。他指出能进入此格式的多为动词和动词词组。动词方面,单音节动词基本都可以进入此格式,双音节动词不能单独做谓语的不能进入此格式,能愿动词无论单音节还是双音节都不能进入此格式。至于动词词组,进入此格式的一般为动宾词组,也有个别偏正词组用于“V的V”式的正反对比使用,旨在加强整体意义。²

我们看到,对于“V的V”中“V”的选择,他们的共同之处都是指出不能单独做谓语的动词不能进入此格式。但是具备哪些性质的动词就可以进入此格式呢?以上两篇论文中都没有作出详细的说明。因此在上述两位学者研究成果的基础上,本文将对能进入“V的V”的“V”进行进一步深入的研究,尝试通过动词的分类联系具体的实例来解析能够进入此格式的动词的共同性质,以划定“V的V”中“V”的具体范围。(本文的语料皆来自北京大学语料库,该语料库的网址为:http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/index.jsp?dir=xiandai)

¹李芳杰.“V的”+“V”及其相关格式[J].汉语学习,1997,(2).

²郭华.“V的V”式的句法、语义、语用分析[J].广西师范学院学报(哲学社会科学版),2006,(27)

一、进入“V的V”格式中的“V”的类别

(一) 从意义的角度考察“V”

根据二十世纪八十年代拟定的《中学教学语法系统提要》，从意义角度看，汉语普通话中的动词可以分成七类，包括表示动作行为的动词、表示存在变化的动词、表示心理活动的动词、表示使令的动词、表示可能愿望的动词、表示趋向的动词和表示判断的动词等。

能进入“V的V”格式的动词主要只有一类——表示动作行为的词，如“走”、“打”、“说”、“保卫”等等。此类词一般都可以进入格式。如：

(6) 当时，在工厂生产经营不景气的情况下，工人们走的走、流的流，只剩下23名老工人“看堆儿”。

(7) 一时间，跑的跑，叫的叫，跳的跳，笑的笑……教室里秩序大乱。

(8) 大兵到了，机关枪放了，日本租界还是唱的唱，笑的笑，半点危险也没有。

(9) 几年过后，电杆倒的倒，电线丢的丢，通电之事又成泡影。

其余不能进入“V的V”格式的六类动词大致可以分成两类：

1、“使”、“叫”、“请”、“要求”等表示使令的动词，“能够、会、愿意、应该”等表示可能、愿望的动词，以及表示判断的动词“是”都不能进入“V的V”中，一般也不进入“V的V”的相关格式中。

2、“有”、“存在”、“增加”、“缩小”等表示存在变化的动词，“想”、“爱”、“忘记”、“希望”等表示心理活动的动词，“来、去、起来、下去”等表示趋向的动词都不能进入“V的V”格式中，但是往往能进入“该V的V”、“该V的+不V，不该V的+V”等相关格式之中。如：

(10) 新厂长一上任就开始了大刀阔斧的改革，对于厂子各项经费的支出，该增加的增加，该减少的减少。

(11) 他说所有事情都由我做主，想扩大的扩大，想缩小的缩小。

(12) 你看他，该想的不想，不该想的(瞎)想。

(13) 经历“文革”，磨难甚多，本来就宽容淡雅的他更是悟彻了，对以往的事，该爱的爱，该忘的忘，该凉的凉，但要他与邪恶同流，他是决不

为的。

(14) 该来的来了，来了如何。

(15) 这是制度。他本可以置之不理。可他心软，好几次都把门开了，让想下去的下去。这回他又心软，“我们都到西单下！”

需要注意的是，在搜索例句中，我们发现了以下例句——“他们都是些‘学如不及，犹恐失之’的真人。虽说，他们去的去了，走的走了。他们都给我留下了对人生的理解：‘知之者，不如好知者。’”这里“去的去”看上去似乎是可以单独使用，但是值得注意的是，这里的“去”并不是趋向动词，而是表示“去世”、“离世”的一般动词，所以不列入此情况中。

综上所述，在意义基础上划分出来的七类动词里，严格来说只有第一类表示动作行为的动词可以进入此格式，表示使令、可能、愿望和判断的动词则无法进入此格式，而表示存在变化的动词、表示心理活动的动词和表示趋向的动词则往往可以进入此格式的某些变式中。

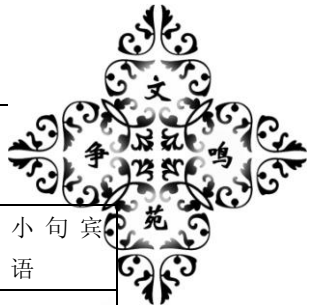
(二) 从宾语的角度考察“V”

根据动词带宾语的情形可以把动词分成“及物动词”和“不及物动词”两大类。赵元任(1968)就提出“不及物动词只能带自身宾语，以及可以倒过来做‘倒装主语’的宾语(如‘下雨’→‘雨下了’)，反之，及物动词可以带任何宾语”。朱德熙(1982)指出“不及物动词只能带准宾语，及物动词除了能带准宾语外，还能带真宾语”。³刘月华等(1983)认为“动词按能不能带宾语以及能带哪类宾语分为及物动词与不及物动词两类。及物动词主要指能带受事宾语(动作的接受者)的动词。……不及物动词指不能带宾语和不能带受事宾语的动词。”温颖(1987)把动词分为及物动词、不及物动词和双性动词三类，鉴别标准是八个句式：“施+及+受”、“受+施+及”、“施+受+及”、“施+及”、“受+及”、“及+受”、“施+不及”、“不及+施”。各家对于“及物动词”和“不及物动词”看法不一。这里笔者将试图从自己对及物动词和不及物动词的理解出发来进行进一步地划分。

1、不及物动词

①不能带宾语的动词，如“渴”“结婚”、“顶嘴”、“合作”、“道歉”等等。事实上，这类动

³朱德熙《语法讲义》58页，商务印书馆1982年版



词一般都能够进入“V 的 V”格式中，即使是某些词不能直接在“V 的 V”中单独使用，也往往可以用在“该 V 的 V”等相关格式中。如：

(16) 说得好，将来，白莲会很寂寞，因为，一旦白太太老了，死了，弟妹结婚的结婚，出嫁的出嫁，留下她一个人，日子怎样过？

(17) 公司的实情被干部知道。职员们因为明了公司底细，信心动摇，于是辞职的辞职，批评的更大放厥辞。

(18) 如果确实有失误，该赔偿经济损失的，可责令赔偿；该道歉的道歉，但认定构成侵害名誉权一定要慎重。

(19) 士兵们没钱，饿着肚子在花花绿绿的大街上瞎转，骂娘的骂娘，打架的打架，严重扰乱了市民的生活，同时与日本宪兵发生了冲突。

②能带施事宾语的动词，如“跳”、“死”（一次死六个人）等，这部分词基本上也都能进入格式里。如：

(20) 南明王朝覆灭后，侯方域在栖霞山同李香君相会。这时，复社文人死的死，散的散，爱国将领史可法也壮烈牺牲了，他们相对嗟叹，百感交集。

(21) 赵波和战友跳上敌船，英勇地和日伪军厮杀，敌人死的死，伤的伤。剩下的敌人，有的举手投降，有的抖作一团。

(22) 几乎同时，“十八棵青松”应声解体，跳的跳，跌的跌，跌跌撞撞，一片混乱……而台下的观众则轰然大笑。

(23) “无产阶级革命造反派”战友特别是其骨干们，一个个被揪的揪，查的查和批的批，特别是其亲叔叔毛泽民之子，爸爸临终前唯一为其整理传达“最高指示”曾任中央政治局“联络员”的堂弟毛远新，也被作为“反革命集团要犯”……



2、及物动词

动词举例	体词性宾语	谓词性宾语	小句宾语
喜欢	+	+	+
骑、修	+	-	-
觉得	-	+	+
进行、善于	-	+	-
标志着	-	-	+
看见、打听	+	-	+
学、爱好	+	+	-

根据上表，我们可以把及物动词再次进行以下划分：

①只能带体词性宾语，不能带谓词性宾语的体宾动词，如“写、骑、买、喝、驾驶、修理、看见、打听”等等，此类动词中的单音节动词一般都可以进入“V 的 V”格式中，双音节的则很少进入此格式。如：

(24) 全北京的人都预备过年，都在这晴光里活动着，买的买，卖的卖，着急的着急，寻死的寻死，也有乘着年前娶亲的。

(25) 嘴里唱的一首较长的儿歌是：“一二三，到北关，我把老日打出山。打的打，退的退，后面跟着游击队。游击队，第二连，打得鬼子完儿完。”

(26) 消费者前来，全都反映旅游鞋、运动鞋脱胶问题。退的退，换的换，修的修，售后服务基本令人满意。

②能带谓词性宾语的谓宾动词，如“爱”、“能”、“会”、“觉得”、“打算”、“主张”、“希望”等等。事实上，这类谓宾动词基本上都无法单独出现在“V 的 V”的原格式中。即使是对于“V 的 V”的变式如“该 V 的 V”等格式，也只有极个别动词如“爱”（该爱的爱）能够进入。

综上所述，不及物动词往往都能够进入此格式中，及物动词中的单音节体宾动词也能够进入此格式，但是谓宾动词以及双音节音节的体宾动词很少进入此格式。

（三）从配价的角度考察“V”

根据动词所需要的与其同现的名词性成分的数量来进行的分类，即使用我们通常所说的配价来分类，动词的“价”就决定于动词所支配的不同性质的名词性词语的数目，分类结果如下：

1、一价动词

陆俭明(2003)指出:“一个动词如果不能支配一个行动元,也就是说这个动词后面不能带宾语,那它就是一价动词。”⁴一价动词构成的典型句式是主谓结构 NP+V,值得注意的是,一价动词虽然只有一个行动元,这个行动元却不仅可以在动词前作主语,也可以在动词后作宾语,当其为宾语时,动词前另有其他名词性成分作主语。这就使得一价动词在句法层的表现并不一致,有一部分不能带宾语,如“睡觉、结婚、咳嗽、游泳、旅行”等,其余大部分都可以带形式上的宾语,如“走”、“漂”等,“一箱苹果烂了”我们也可以说“烂了一箱苹果”。

一价动词无论是能否带宾语,一般都能进入“V的V”格式之中。如:

(27) 可是校门口大操场上人影都没有。缘故是假期里,学生回家的回家,旅行的旅行,还有些在宿舍里预备春假后的小考。

(28) 日在青纱帐里找个有树有井的地方,把警戒一放,像在屋子里一样,睡觉的睡觉,学习的学习,擦枪的擦枪,下棋的下棋……

(29) 他在一书的《卷首语》中写道:“风暴过后,听到一些朋友自杀的自杀,被害的被害,而摸摸自己的脑袋,居然还安然无恙。”

(30) 接着,各种火器一齐开火,手榴弹接二连三地在敌群中爆炸,敌人死的死,伤的伤,活着的连滚带爬垮了下去。

(31) 到了村里,街上也长满了草,各家的房子塌的塌,倒的倒,门窗差不多都没有了。

(32) 他们一进崮山,就中了埋伏,被晋军团团围住,进退两难。秦国的士卒死的死,降的降。孟明视、西乞术、白乙丙三员大将全都被活捉了。

(33) 这时,胡大高眼见的的时间越来越晚,满座的达官显宦、亲朋好友也都走的走,散的散,剩下的也都显得灰灰溜溜,垂头丧气。

从以上七个例句中我们可以看出,一价动词一般都能够进入“V的V”格式中,但是事实上,一价双音节动词在此格式中的使用远远不及一价单音节动词那样普遍多见。而且值得注意的是,一价双音节动词往往和词组一起,构成“V1的V1, V2的V2”的对举格式,形成音节上的和谐。

2、二价动词

二价动词也就是我们一般所说的及物动词,

它们所构成的典型句式是 NP1+V+NP2。一方面 V 前出现的 NP 中必须有一个为 NP1,且不能加介词(表被动的“被”、“给”等除外),在句中表施事。而另一方面必须有且只有一个能在 V2 后充任宾语的 NP,一般是表受事、对象、处所、目的等名词性成分(表施事的除外)。如“吃”、“读”、“写”、“换”、“迎接”、“召集”、“热爱”等等。

二价动词又可以分成二价动作动词、二价心理动词、二价性状动词、二价关系动词。

①二价动作动词

二价动作动词在二价动词中几乎占一半以上,主要是指含有动作意义的二价动词,意义上主要是表示动作从发出动作的主体到接受动作的客体的过程,语义上要求有两个配价成分与之同现:主体成分、客体成分,在构成句子时,通常是主体成分置于动作动词之前,客体成分置于动作动词之后,有些动作动词的名词性成分需要由介词“向、对”等引出。需要注意的是,二价动作动词的受事成分可以置于动词前也可以置于动词后,而施事成分只能置于动词前。这类动词主要有“拔”、“掰”、“搬”、“拌”、“绑”、“剥”、“抱”、“背”、“拨”、“擦”、“踩”、“拆”、“铲”、“尝”、“参观”、“模仿”、“批评”、“创造”、“欺骗”、“抵抗”、“表扬”等,其中,单音节的二价动作动词一般都可以进入“V的V”格式中,双音节的二价动作动词虽然可以进入此格式中,但是一般都不单独使用,往往是用在“该V的V”等相关格式中。如:

(34) 一天紧张的工作学习后,回到家里弹的弹,唱的唱,写的写,画的画,使业余生活过得丰富多彩。

(35) 不一会儿,呼啦啦来了一拨年轻人,十几个小伙子抬的抬,搬的搬,不到一上午就帮张师傅搬好了家。

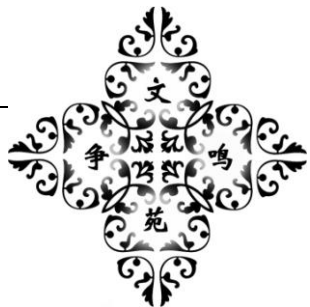
(36) 不管是什么人晕倒了,总会有一群人拥上去,抱的抱,抬的抬,有的递开水有的掐人中。

(37) 一排排房屋被冲倒。镇里和村上的党员干部们跳进水里,拽的拽,背的背,往地势较高的镇里转移群众。

(38) “有时,我觉得好笑,”姑娘照直说下去,“你们这些同志整天写的写,画的画,占着那么多的人,又都是年轻力壮的,究竟有多大的用处。”

(39) 门外冲进许多穿制服的人,拉他下了书堆,把搬的搬,扔的扔,踢的踢,从书底下扶起一位压得头肿脸青的大胡子。

⁴ 陆俭明《现代汉语语法教程》第123页,北京大学出版社2005年第三版



(40) 所以，该鼓励的鼓励，该奖励的奖励，该晋级的晋级。

(41) 由于部门不和、经营管理能力差等原因造成企业亏损的，必须采取措施，该调整的调整，该撤换的撤换。目前国家正在制度实施破产法的暂行规定。

在以上八个例句中我们可以看到，前六个例句中都是单音节的二价动作动词进入“V 的 V”格式。例(40)和(41)中“鼓励”、“调整”等为双音节的二价动作动词，而“晋级”、“撤换”则为双音节的一价动作动词，在这里两者都能够进入“该 V 的 V”格式之中，并且在此格式中没有显示出太大的差别。因此，双音节的二价动作动词和一价动作动词类似，尽管理论上可以进入此格式，但是实际应用中直接进入“V 的 V”格式的仍然比较少。

②二价心理动词表示情感、意向、认识、感觉、思维等方面的心理活动或心理状态的意义，如“喜欢”、“厌烦”、“理解”、“羡慕”、“欣赏”、“热爱”等。此类动词无法进入“V 的 V”格式之中。

③二价性状动词表示的是某种状态的持续，可以带“着”，不能受“在”、“正在”的修饰，不能受“不”、“没有”、“没”的修饰，也不能带“过”、“了”表完成态。性状动词都是二价动词，在构成一个简单的事件时，需要两个名词性成分与之搭配，一个名词性成分是处所名词，一个是指称事物的名词。二价性状动词有很多如“洋溢”、“飘荡”、“耸立”、“笼罩”、“照耀”等。这一类动词一般书面语色彩比较浓厚，基本上不进入“V 的 V”格式中。

④二价关系动词表示两个事物间的判断、比较、所属等关系意义，包括以下几个小类：a 表示判断关系的关系动词，如“是”、“系”、“为”、“即”、“指”、“表示”、“标志”、“象征”、“等同”、“等于”等等；b 表示领属关系的关系动词，如“有”、“享有”、“拥有”、“具有”、“富有”、“具备”、“包括”、“包含”、“饱含”、“蕴含”、“蕴涵”、“属”、“属于”、“直属”、“隶属”、“归属”、“统属”、“分属”、“带”等等；c 表示称呼关系的关系动词，如“姓”、“叫”、“名”、“字”、“号”、“统称”、“通称”、“俗称”、“总称”等；d 表示比较关系的关系动词，如“像”、“不像”、“似”、“好似”、“好比”、“恰似”、“酷似”、“好像”、“如同”、“如”、“犹如”、“俨然”、“等于”、“大于”、“小于”、“胜于”等；e 表示数量关系的关系动词，如“合计”、“约计”、“总计”、“累计”、“折

合”、“价值”、“合”、“值”等。这五个小类中的动词都不能出现在“V 的 V”中的“V”的位置，究其原因，在于二价关系动词无法和“的”字组合形成合格的结构。以“象征”为例，我们不说“象征的象征”，是因为“象征”和“的”字在一起使用，不能指称人或者事物的某种属性，也不能依次对人或者事物进行类别的划分。

3、三价动词——三价动词是与三个必有成分相联系的动词。三价动词的必有成分一般充当主语、近宾语、远宾语，有时还可由介词短语充当。三个必有成分中一般都有一个必有成分是施事，因此三价动词均属于动作动词。

三价动词主要可以分成以下几类：

①双宾动词——带有施事、与事和受事等这三个必有语义角色。如“送”、“还”、“给”、“找”、“问”、“报告”、“回答”、“提醒”、“通知”、“退还”、“奖励”等等。

双宾动词基本上都能进入“V 的 V”格式中，其中，单音节的三价双宾动词往往都能够进入格式中，双音节的三价双宾动词虽然也能够进入格式但是实际应用中出现的数量不多。如：

(42) 地主还敢混进农会来，大伙围上去，指手划脚，叽叽喳喳，推的推，问的问：“听咱们的会，想对付咱们？”

(43) 回到家里一算，连成本都赚不回来。一气之下，郑涨钱把兔卖的卖，送的送，拆了笼子不养兔子。谁知第二年兔毛又涨到 80 元一斤了。

(44) 敌、伪、特务们一看打死了他们的人，也都慌乱起来：报告的报告，追赶的追赶，开枪的开枪，真是好不热闹！

(45) 全北京的人都预备过年，都在这晴光里活动着，买的买，卖的卖，着急的着急，寻死的寻死，也有乘着年前娶亲的，一路吹着唢呐。

②准双宾动词——带有施事、与事和补事等三个必有语义角色。只有在句子中能构成与双宾句式极为相似的准双宾句的核心动词才符合这类三价动词的要求。一般从语义特点和句法结构上可分为三个小类，一为表语言活动的动词，如“催”、“动员”、“介绍”、“解释”、“制止”、“阻止”、“引导”、“表扬”、“批评”、“责备”等；二为表爱憎感情的动词，如“恨”、“怪”、“佩服”等；三是表称呼的动词，如“称”、“喊”等。

此类动词很少进入“V 的 V”格式之中，其中

表示称呼的三价准双宾动词中的“喊”、“叫”等经常使用的动词进入“V的V”格式较为常见，而表示语言活动和爱憎感情的三价准双宾动词一般不直接进入“V的V”格式，而往往可以出现在相关的“该V的V”等格式之中。

(46)“把胆子放大……齐把刀子磨快，子药上足，同饮一杯血酒，呼的呼，喊的喊，万众直前”，驱除侵略者，推翻清政府。

(47)一屋子的人，全挤在大厅里，围著靖南，哭的哭，叫的叫。

(48)二是对博览会进行严格审查和清理，该制止的制止，该撤消的撤消；三是对博览会推荐的产品进行严格的质量检查。

③三价交互动词带有施事、共事和受事等三个必有语义角色。共事一般不能变换到宾语位置，并且不可删除。这里的共事一般是由介词和跟同与引导的介词宾语，如“合作”、“交流”、“交换”等。这一类动词几乎不在“V的V”格式中出现，尽管可以出现在“该V的V”、“能V的V”等相关格式中，但是在这些格式中也很少看到它们的身影。

综上所述，一价动词、二价动作动词、三价双宾动词都能进入“V的V”格式之中，但是在实际应用中往往单音节的用例更普遍更常见，只有少量比较常用的双音节动词会在此格式中经常出现。

二、进入“V的V”格式的“V”的性质

通过对以上三种从不同方面对动词进行分类的分类结果的分析，对于能够进入“V的V”格式的动词“V”，笔者认为它应该具备以下几个性质：

(一)一般要能和“的”字形成合格的“的”字结构

不能进入“V的V”及其相关格式的动词，如“使”、“可能”、“要求”等动词，都不能形成合格的“的”字结构。而对于能进入此格式的动词，如“吃”、“笑”、“走”等，我们可以用“吃的”来指吃的主体或者客体，可以用“笑的”来指笑的人或者是被笑的人或者事情等，一般都能够形成合法的“的”字结构。

此结构中用“的”来进行标记，即一方面标志着谓词性成分的转指，从指示一个动作到表示进行这个动作的人，或者是从指示某种性质状态到指示具有这种性质状态的人，另一方面也标志着动词和形容词的体词化。

从转指名词充当的论元角色出发，转指可以分

为转指施事、受事、工具，等等。朱德熙(1983)指出转指的意义“跟谓词所蕴含的对象相关”，并据此把转指分成转指施事(开车的)、转指受事(新买的)、转指与事(我借钱给他的(那个人))、转指工具(吃药的(杯子))等几类。

具体到我们所研究的“V的V”格式中，发生的转指情况主要有以下几种：

1、谓词性成分转指动作施事或者形容词的中心语

①动词转指施事，如：

(49)第二天早晨，纪洛拉莫的尸体就给发现了，大家嚷的嚷、闹的闹，乱成一团，尤其他的母亲更是呼天抢地。

(50)话说有那么一天，书画界的朋友相约，来一次笔会，在一起写的写，画的画。

(51)青年人们叫的叫跳的跳，跟装足了气的皮球一样，一动就蹦起来。

②形容词转指中心语，如：

形容憔悴，个子也瘦小，渐渐的越发出落得长大美丽，脸上的颜色，红的红，黄的黄，像换了宝石粉似的，分外鲜焕。

当然，②所说的情况并不在本文所研究的范围内，所以在这里不再多作说明。

2、谓词性成分转指受事

这里所说的受事是广义的，包括动作的对象、动作的结果等。

①动词转指动作的对象，如：

(52)加上尔后文革的洗劫，残存的建筑便也拆的拆，扒的扒，数月之后，只剩下白茫茫一片大地真干净了。

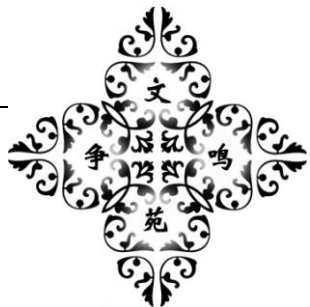
(53)谁的东西还不是丢的丢，少的少，你的被子不也丢了吗？

(54)胡王氏哭喊道：“走的走了！抢的抢了！杀的杀了！咱两个老鬼还活什么呵？”

②动词转指动作的结果，如：

(55)老人家说：“大灾时，家里人死的死，伤的伤，顾不了她啦，是共产党把她管了起来养了起来。不是托共产党的福，她哪能活到现在啊！”

(56)受到了冲击和迫害。钢丝不必走、也不许走了；当初走钢丝的人们，死的死，监禁的监禁，隔离的隔离，至少也得在干校劳动三年五载，接受批斗。



（二）谓词性较强

所谓谓词性是指在句中作谓语的能力。

1、不及物动词在句中往往单独作谓语所以一般都能进入此格式中。如：

(57) 家亡人散各奔腾，贾府的破败，众女儿的不幸，纷纷各自奔了前程。死的死、亡的亡、出家的出家、被卖的被卖、做了奴的做了奴。

(58) 真是了不得的一件大事！一家人的平静生活，为这件新事全弄乱了。生气的生气，流泪的流泪，骂人的骂人，各按本分乱下去。悬梁，投水，吃毒药……

2、到了及物动词中，只能带体词性宾语的及物动词中的单音节动词也都能够进入此格式。如：

(59) 一排排房屋被冲倒。镇里和村上的党员干部们跳进水里，拽的拽，背的背，往地势较高的镇里转移群众。

(60) 大家将受伤的姑娘们搀的搀，扶的扶，背的背，抬的抬，一同回到村子里。

3、能带谓词性宾语的动词则因为谓词性最弱，所以几乎不能进入此格式中。如“能”、“可以”、“要”等，都不能用在“V的V”中。

我们可以看到，从不及物动词到只能带体词性宾语的及物动词再到可以带谓词性宾语的及物动词，谓词性在逐渐降低，所以它们之中能进入“V的V”格式中的词的范围也越来越小。

（三）单音节动词中的单音节动作动词一般都能进入到“V的V”格式之中

1、单音节动作动词

单音节的动作动词都能进入此格式。因为单音节的动作动词都能对场面进行描述。“V的V”格式通常用在对一个整体中不同个体不同情况的说明中，所以此格式一般用来描述其中某个个体的动作行为、状态等。如：

(61) 上了火车后，大家坐的坐，站的站，团团围住白朗，如众星之拱北斗，如一群雏鸡绕着母鸡。

(62) 一时间，跑的跑，叫的叫，跳的跳，笑的笑……教室里秩序大乱。

(63) 南明王朝覆灭后，侯方域在栖霞山同李香君相会。这时，复社文人死的死，散的散，爱国将领史可法也壮烈牺牲了，他们相对嗟叹，百感交集。

(64) 不管是什么人晕倒了，总会有一群人拥上去，抱的抱，抬的抬，有的递开水有的掐人中。

从以上的四个例子中我们可以看出，这些能够进入“V的V”的单音节动作动词都是由人发出的，能够控制的，并且都是能看到或者感知到的确定的已经发生的动作。这四个例子中的“V的V”都可以替换成“有人V”，如例1中“坐的坐，站的站”可以替换成“有人坐，有人站”。所以可以进入“V的V”的单音节动作动词往往可以概括为[自主]、[可控]、[完成]、[可知]。

2、以单音节心理动词为例来说明不进入此格式的单音节动词的情况

单音节心理动词一般不进入到“V的V”格式中，“想”、“恨”、“爱”、“怕”等心理动词也不能单独使用来描述场面。因为在使用中，心理动词所反映的内心情况并不能为说话者所全部感知，说话者只能对不同的心理活动进行预测或者是希望，无法进行准确地描述。

(65) 他做人爱憎分明，该爱的爱，该恨的恨，一生光明磊落，令人敬佩。

(66) 他做人爱憎分明，爱的就爱，恨的就恨，一生光明磊落，令人敬佩。

(67) 他做人爱憎分明，爱的爱，恨的恨，一生光明磊落，令人敬佩（？）

至于例1和例2中，“爱”、“恨”可以进入“V的V”的派生格式中，则是因为：“该”表示的是一种倾向性，往往用在动作尚未发生之时，而“就”则表示已经完成的动作，因此“该”和“就”使得“爱”、“恨”这种别人无法把握也无法进行确切感知和描述的心理行为变成能够用相对明确的标准划分出来的行为事件。“爱”当然没有办法确定，但是“应该爱的”和“已经爱的”却是可以用具体的标准划定，可以被确定下来。

也就是说，单音节心理动词一般不进入此格式的原因在于它们不具有单音节动作动词所具有的[可知]和[确定]的特点。

（四）双音节动词很少用在此结构中

双音节动词能够进入格式的相当有限。我们搜寻到的例子如下：

(68) 就是不刮风她也不知该去哪里，三十多了，同龄的“闺密”们结婚的结婚，同居的同居，交男友的交男友，很少有她这样的，彻彻底底地单着。

(69) 士兵们没钱，饿着肚子在花花绿绿的大街上瞎转，骂娘的骂娘，打架的打架，严重扰乱了市民

的生活，同时与日本宪兵发生了冲突。

(70) 可是校门口大操场上人影都没有。缘故是假期里，学生回家的回家，旅行的旅行，还有些在宿舍里预备春假后的小考。

(71) 真是了不得的一件大事！一家人的平静生活，为这件新事全弄乱了。生气的生气，流泪的流泪，骂人的骂人，各按本分乱下去，悬梁，投水，吃毒药……

(72) 找个有树有井的地方，把警戒一放，像在屋子里一样，睡觉的睡觉，学习的学习，擦枪的擦枪，下棋的下棋……

我们看到，进入此格式的双音节动词呈现出以下几个特点：

1、多在日常生活中使用频率较高较口语化的动作动词：“结婚”、“打架”、“旅行”、“睡觉”、“学习”等都是我们在日常生活中经常使用的动作动词，出现频率很高。

2、为了形成“V1的V1，V2的V2”的对举格式，当双音节动词充当V1时，往往充当V2的为与V1构词方式类似的词组：例(72)中，双音节动词“睡觉”、“学习”的构词方式都是“述宾式”，而相应的，“擦枪”、“下棋”也都是双音节的述宾词组。这也从一方面显示出此格式对动词语音方面的要求。

综上所述，进入“V的V”的“V”通常需要具备以下几个性质：[+“的”]、[+可知]、[+确定]、[+口语化]、[+描述]。

三、“V的V”中的“V”为什么要具备这些性质？

在上一部分中我们总结了进入“V的V”的“V”的性质，接下来笔者将试图解释为什么动词只有具备这些性质才能进入“V的V”。

(一) 从“V的V”格式来看

首先，让我们来看“V的V”格式本身。

“V的V”往往用在对整个场面的描述中，通常是“V1的V1，V2的V2…Vn的Vn”即几个“V的V”在一起使用，共同来说明一个场面之中不同人的动作表现或者是不同事物的状态等。以在文章开头我们所给出的例(3)为例——“第二天早晨，纪洛拉莫的尸体就给发现了，大家嚷的嚷、闹的闹，乱成一团，尤其他的母亲更是呼天抢地。”这里使用“嚷的嚷”、“闹的闹”来描绘纪洛拉莫的尸体被

发现时的混乱场面，面对尸体人们作出了“嚷”、“闹”的不同反应，正是嚷嚷闹闹构成了整个画面。

值得注意的是，此格式多出现在口语语体中。郭华(2006)指出，“V的V”在《红楼梦》中一共有24个用例，其中一例是引述别人的话，不计在内，尚有23例，在这23例中，出现于人物对话中的就有17例：焦大2例，李贵2例，宝钗3例，平儿2例，兴儿2例，贾母4例，鸳鸯2例。

同时，我们发现，在书面语体中，有着与“V1的V1，V2的V2”相同功能的即同样通过描写处于同一个整体中的个体的不同情况来描写整体场面的其他格式，如：“有的……有的……”等。在口语中经常使用的“V的V”在书面语体中的使用很有限。

也就是说，“V的V”格式具有[+描述]、[+口语语体]的特点。

(二) 对“V”性质的解释

接下来，我将以格式的性质为出发点来试图解释进入格式的“V”的性质。

1、[+“的”]

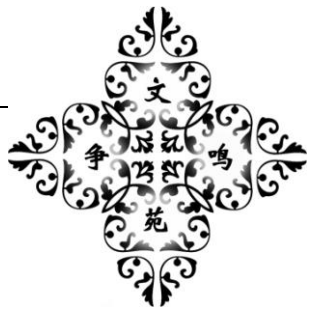
“V的V”要通过描写整体中个体的不同情况以达到描写整体场面的目的，那么此格式实际上可以看做“V的”+“V”，其中“V的”用来指代个体或者整体中的部分个体的组合，而“的”字后面的“V”则描述个体或者部分的行为、动作或者状态。以例(1)为例——“四个孩子，哭的哭，叫的叫，有的抱住奶奶的腿，有的搂住妈妈的腰……”，“哭的哭，叫的叫”中，“哭的”指代哭的孩子，“叫的”指代叫的孩子，都是用动作来指代发出动作的人。

也就是说，“V”和“的”形成的“的”字结构必须能够指代人、事物等，必须具有指称性，否则不满足格式的要求。

2、[+可知]、[+确定]

这两个性质其实都是针对“V的V”描述场面的功能而言的。我们能描述的一般都只是能被我们感知的确定的东西。对于完全不能被确定把握的东西，往往没有描述的需要，因为即使描述也无法达到目的，就像人们根本没有办法准确地界定“爱”、“恨”等心理活动，这些动作连动作发出者本身都无法准确地予以描绘，更何况更多情况下描绘场面的根本不是这些心理活动的发出者。

当整个场面中不同个体的情况被一个人描述出来时，他所描述的基本上都是比较明显的确定的



活动。

3、[+口语化]、[+描写]

“V 的 V”格式本身所具有的口语化的性质，使得其中的“V”也需要具有口语化的特征。

单音节的动作动词一般都能进入格式之中，是因为：①单音节动作动词一般都能和“的”形成合格的“的”字结构；②单音节动词可以用来描写场面，其表示的动作都是可以被感知被确定的；③单音节动作动词在现代汉语口语中使用频率很高，在比较正式的环境中往往有与单音节动词相对应的双音节动词替代使用。

照理说，双音节动词能够进入“V 的 V”格式的情况应该与单音节类似，即双音节动作动词都能够进入到此格式中。但是事实上，我们发现，双音节动作动词真正进入此格式的很少。双音节动词能形成“的”字结构能用来描述场面的也有很多，为什么很少出现在此格式中，我想可能是音节越多，重复起来越困难，越拗口，也越复杂，不符合口语的习惯。

结语

本文分别从意义、带宾语的情况和配价数量三个方面对动词进行分类，并且将每个小类与本文所研究的格式“V 的 V”联系起来，从分类中来考察“V 的 V”中的“V”的性质。

从我们对于语料分析的结果来看，根据词义划分的七类动词中只有第一类表示动作意义的动词可以进入格式；根据带宾语的情况划分的动词中不及物动词和单音节的及物动词可以进入格式；根据配价数量划分出来的三类动词中，一价动词、二价动作动词、三价双宾动词都能进入“V 的 V”格式之中。

在此基础上，笔者总结出进入“V 的 V”的“V”通常需要具备以下几个性质：[+“的”]、[+可知]、

[+确定]、[+口语化]、[+描述]。这些性质是由“V 的 V”格式本身的口语性和描述性决定的。

综上所述，能进入“V 的 V”格式的“V”很难用一个标准来进行划定，需要进一步深入研究。

【参考文献】

- 范晓、胡裕树. 动词研究[M]. 河南大学出版社, 1995.
- 郭华. “V的V”式的句法、语义、语用分析[J]. 广西师范学院学报(哲学社会科学版), 2006, (27)
- 李芳杰. “V的”+“V”及其相关格式[J]. 汉语学习, 1997, (2).
- 刘月华. 实用现代汉语语法外语[M]. 教学与研究出版社, 1983.
- 陆俭明、沈阳. 汉语和汉语研究十五讲[M]. 北京大学出版社, 2003
- 陆俭明. 现代汉语语法教程[M]. 北京大学出版社, 2005年第三版
- 沈阳. 配价理论与汉语语法研究[M]. 语文出版社, 2000.
- 张晓静. 单音节动词研究综述[J]. 宜宾学院学报, 2008, (9).
- 朱德熙. 语法讲义[M]. 北京: 商务印书馆, 2000.
- 王俊毅. 及物动词与不及物动词分类考察[J]. 语言教学与研究, 2001, (5).
- 温颖. 试论动词的及物不及物与相关施事受事名词的划界问题[J]. 句型和动词[M]. 语文出版社, 1987.

(作者系文学院 2008 级本科生)

【整理：王斯璇】

文本裂缝与文化转换

——重读马烽《太阳刚刚出山》

◎薛子俊

提要:

与赵树理关系密切的作家马烽日渐淡出学界的视野，他作为“农民作家”的独特视角以及关于“中国问题”深刻思考多年来未被人们关注。半个多世纪以来，马烽的作品被简单地视为某种“主流意识形态话语的载体”，而小说本身的复杂性则被批评者忽略。

本文通过重读马烽创作于50年代末的短篇小说《太阳刚刚出山》，试图跳出“政治—文学”的批评框架，以新的眼光审视文本，透过那些被以往的评论所忽略的“裂缝”寻找另一种解读的可能，从而将这部“十七年”文学作品从以往简单化的批评中“松绑”，释放出文本深处的力量。

关键词:

马烽 农民作家 《太阳刚刚出山》 现代国家 乡土伦理

一、农民作家

马烽是一位典型的农民作家，他曾说：“我本来是农村里土生土长的，参加革命以后，一直也是生活在山沟里。曾经写过一些作品，写的都是抗日战争（如与西戎合著的《吕梁英雄传》——引者注）和农村的事情。”¹建国后马烽虽曾在北京生活近七年，1956年终因难以在城市生活中获得创作素材而说服家人重返山西。²漫长的创作生涯中，他所创作的作品大多反映农村生活，将这些作品连缀在一起，称得上一部“土色土香的农村‘史诗’”³。值得一提的是，马烽与同属“山药蛋派”的另一位农民作家赵树理关系密切，他曾说：

“赵树理同志是我所尊敬、所热爱的作家之一。战争时期，我们虽然不在一个根据地，但他的作品却是在那个时候就读过了，而且不只读过一遍两遍。我从他的作品中得到不少教益，也受到很大启示。”⁴

虽然如此，二人的创作并非完全同质，“马烽对赵树理的学习并不是模仿，而是在学习过程中进行创造，因而越来越显露出自己独特的风格。”⁵近些年来，赵树理的作品成为中国乃至东亚学术界的

研究热点，诸多前沿话题被从中发掘出来⁶，马烽却未引起学界太多的关注，这不得不承认是一个缺失。

本文通过讨论马烽短篇小说《太阳刚刚出山》，试图以新的眼光审视文本，透过那些被以往的评论所忽略的“裂缝”寻找另一种解读的可能，从而将这部“十七年”文学作品从以往简单化的批评中“松绑”，释放出文本深处的力量。

小说创作于1959年11月，发表于当年12月的《人民文学》，讲述的是“一九五七年冬天，农业生产大跃进，各地都在大搞水利化”（第3段），县委书记回到家乡考察，家乡公社的副社长——县委书记的亲哥哥——要求书记往家乡拨几架锅驼机以加快抽水的进度，从而保障生产。高书记了解到家乡地下水资源丰富而临近家乡的两个村庄都缺水后，决定在家乡建立一个灌溉基地，把家乡的水也输送到其他两个村。高老大（即公社副社长）出于维护本村利益的考虑反对书记的这一做法，经过书记的思想教育后，转而认同了书记的决定，并且倡议三个村合并成一个社以促进生产。

作品发表后反响热烈，当时有论者认为马烽“揭示了人与人之间思想上、性格上的矛盾；通过这种矛盾，既反映了农村日新月异的面貌和现实生活向前发展的声势浩大的趋向，也出色地刻画了一

1 马烽：《写自己熟悉的生活》，《马烽文集》第八卷，第187页，北京：大众文艺出版社，2002年。

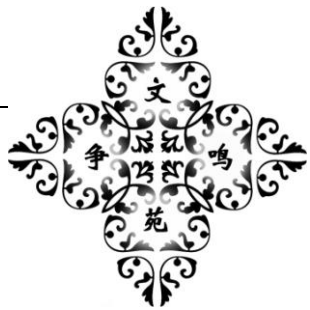
2 参见杨占平等：《马烽的生平与创作》，《山西大学学报》1981年第3期。

3 段崇轩：《土色土香的农村“史诗”——马烽小说论》，《文艺理论与批评》2006年第1期。

4 转引自唐长殿：《谈马烽短篇小说的艺术特色》，《山西师范大学学报》1986年第4期。

5 唐长殿：《谈马烽短篇小说的艺术特色》。

6 相关研究可以参见中国赵树理研究会编：《赵树理研究文集》（上、中、下），北京：中国文联出版公司，1998年；贺桂梅：《赵树理文学的现代性问题》，唐小兵编：《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），北京：北京大学出版社，2007年；等等。



个具有共产主义风格、气派的英雄人物——县委高书记，同时写出了在一个在改造生活过程中提高了共产主义思想觉悟的人物——县委高书记的哥哥、现在的公社副主任‘我’”⁷。然而新时期以来却出现了另一种声音，即基于小说对人民公社化运动的态度而判定“小说的主题偏离了正确的轨迹”，从而导致了“作品中人物形象也就不足取”的结论。⁸

以上两种观点看似对立，但究其深层逻辑，无非把小说与具体政治运动相勾连。这两种——或者说“这一类”——批评均过于简单，仅仅把马烽视为政党/国家政治的传声筒，而忽视了他们这一类作家特有的身份——农民，从而也忽视了这种身份可能带来的文本复杂性。已有论者认识到了这一漏洞，比如蔡翔，他认为马烽、赵树理、西戎等作家所特有的“‘农民’的身份常常决定了他们是在‘乡村’这一共同体内部观察、体验和思考问题”，因此他们与一般作家不同，“不仅和农民‘共呼吸，同命运’，而且切身感受着乡土生活的点点滴滴”，惟其如此，“方才真正深入到了‘中国问题’的核心内容”。基于这种考量，蔡翔认为马烽这类农民作家的作品“真正的内涵和意义实际上很难被政党/国家政治所完全覆盖，而这也正是它们真正的价值所在”⁹。

诚如蔡翔所说，《太阳刚刚出山》的真正价值难以在“政治—文学”这种传统的批评框架下被讨论；换言之，只有当我们跳出这种框架、直接面对文本时，那些被埋藏多年的“中国问题”才能浮现，小说的力量也才得以释放。

二、中国问题

什么是“问题”？马烽说：“有人说我们山西作家的小说是问题小说，问题就是矛盾和冲突，没有矛盾和冲突就没有什么可写了。”¹⁰《太阳刚刚出山》最明显的“问题”便是：“肥水”是否可以流入“外人田”？马烽给出的答案是：“肥水”不仅可以、而且应该流入“外人田”，长远地看根本不存在什么“外人田”、“自己田”，都是“公家

田”、“人民田”¹¹。这个问题（冲突）的化解“相当深刻地反映了人民公社化运动的客观必然性”¹²，正是在这个意义上，这部小说自诞生以来就被视为“主流意识形态话语的载体”¹³。但在我看来，以上问题仅仅是“表层问题”，更为深刻的一个问题——即蔡翔所谓的“中国问题”——长久以来被评论者忽视。这个问题以兄弟二人在“回家”一事上的分歧被表征出来。

高书记出场时，我们便得知他至少半个月没回家了（第4段）；即便到了家门口、众人劝他回家看看时，他也不为所动、坚持工作优先（第8段）；当主要工作完成后，他还是没有回家的意思，将高老大又一次的劝说搪塞过去（第25段）。与高书记一再的拒绝与逃避相对照的，则是高老大一次又一次的劝说，可以说，兄弟二人上演了一次“回家拉锯战”，与“打井之战”相较有过之而无不及。这场战争的高潮在小说结尾打响：

……只见我老二推了小贺一把说：“快起床，回城。”我一听可冒火了。我说：“老二，你这就不近人情了，好容易回来了，连家都不进一下？”我老二说：“哎呀，真是，这可真有点那个，太那个啦。走走，回家看看去。”（第33段）

高老大“冒火”并怒斥高书记“不近人情”才把弟弟领回了家；高书记看似在这场战争中落败，其实不然。仔细揣摩高书记对高老大批评的反应，我们不妨说，他以一种闪烁其词的方式（“哎呀，真是，这可真有点那个，太那个啦”）躲开了高老大义正言辞的审判；虚晃一枪之后，便是高书记的反击：

……我老二说：“用不着扫，我马上就走哇。”我老伴说：“什么？马上就走？”老二说：“是呀，我有事，等闲了我一定回来住几天”……（第34段）

7 宋爽：《努力描绘社会主义的人物——试谈马烽同志十年来的短篇小说》，原载《文艺报》1960年第7期，转引自《马烽作品评论集》，第31页，太原：山西人民出版社，1960年。

8 刘金笙：《努力描绘社会主义的新人形象——解放后马烽短篇小说概评》，《山西大学学报》1986年第1期。

9 蔡翔：《革命/叙述：中国社会主义文学—文化想象（1949—1966）》，第174-175页，北京：北京大学出版社，2010年。

10 一泓：《马烽同志谈党对他的哺育和文艺工作者的使命》，《文艺理论与批评》1991年第4期。

11 马烽“不经意”地提到：“过了没多久，我们三个村就合并成一个社了”（第28段）。

12 陈默：《春到人间花自开》，原载《文艺报》1959年第23期，转引自《马烽作品评论集》，第88页。

13 戴锦华：《〈青春之歌〉——历史视域中的重读》，《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），第192页。

高书记最终只是路过了家，高老大合家团聚的愿望再度破碎。在这场回家拉锯战中，谁是胜者已无关紧要，我更关注的，是斗争本身。高书记为什么拒绝——或者说“逃避”——回家？不可否认这其中融入了大禹“三过家门而不入”的传统资源，但是否还有更多更复杂的因素蕴含于这一“干部想象”之中？是否有更庞大的力量隐身在对垒双方之后？



要回答这些问题，我们首先必须厘清“家”是什么？“回家”意味着什么？李杨在《〈红岩〉——“红色圣经”中的现代性革命》一文中，以历史演进的视角考察了“家/回家”与现代性之间的关系，分析了“家/回家”的意识形态。他认为“从‘五四’时代的将‘个人’与‘家庭’的对立，到‘十七年文学’的社会主义改造中‘大集体’与‘小家庭’的对立，建立在血缘和亲缘之上的‘家庭’始终是现代性主体的‘他者’”，对于“十七年文学”中的英雄们而言，“离‘家’出走已经不仅仅是因为党的命令，更是时代英雄无法摆脱的文化宿命”。¹⁴

李杨提到的“‘大集体’与‘小家庭’的对立”，便是高书记“回家恐惧症”的症结；高书记们离家出走的“文化宿命”背后，正矗立着一种庞大的观念形态，这正是我所关注的，我将借用“现代国家观念”这一社会学术语对此做进一步的分析。费孝通在《乡土中国》中提出，那些秉承“现代国家观念”的人“把国家看成了一个超过一切小组织的团体，为这个团体，上下双方都可以牺牲，但不能牺牲它来成全别种团体”。¹⁵对高书记而言，“新中国”正是这样一个至高无上的“团体”，“不能牺牲它来成全别种团体”；换言之，在他心目中，“大集体”和“小家庭”是全然对立、不可共存的，因此他必须毅然决然地把自己与“小家庭”剥离，惟其如此，才能彻底投入“大集体”的怀抱，才能成长为一位完全意义上的社会主义国家干部。作为这样一种“新人”，为了“小家庭”的利益而损害“大集体”是绝对不可以接受的，即便这种利益合情合

理，即便这种利益只有一点一滴。我们不妨说，高书记拒绝、逃避回家的种种行为正是马烽对于这种“现代国家观念”的极端想象，之所以“极端”，正在于“大集体”已经严重挤压了“小家庭”的生存空间。¹⁶

高书记所代表的现代国家观念是费孝通所谓“团体格局”这一社会结构形成的关键，与之相对的则是“差序格局”，其核心便是高老大特有的乡土伦理观念。与高书记截然不同，“大集体”和“小家庭”在高老大那儿不仅不是对立的，甚至是浑然一体的，其差别仅仅在于与自己的“距离”，换言之，便是“人伦”。费孝通说：“我们儒家最考究的是人伦，伦是什么呢？我的解释就是从自己推出去的和自己发生社会关系的那一群人里所发生的一轮轮波纹的差序。”¹⁷对于高老大而言“小家庭”是“己”最初的推广，而“大集体”不过是“小家庭”之外的另一重“涟漪”。在高老大的心中，距离“己”更近的“小家庭”自然重于“大集体”。因此，高老大这个人物的种种行为可以获得完满的解释：无论是最初对土改的抵抗，还是后来对本村利益的维护；无论是早年对弟弟的爱护，还是后来

16 这种挤压不仅仅表现在高书记不回家上，马烽在第8段中还安排了这样一个意味十足的场景：

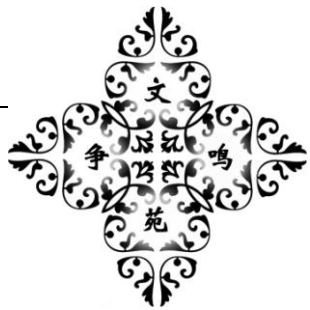
那些妇女们，见我老二回来了，都向冬梅开玩笑，她们乱哄哄地说：“冬梅，看谁来了。”“冬梅，快回去吧！”有两个姑娘，把冬梅手里的铁锹也夺了。……可巧我侄女小梅下学了，一见我老二，就扑过来噘着小嘴说：“爸爸，你怎么老不回来？”……我老二说：“今天不走了。”听了这句话，那些妇女们又逗开冬梅了。闹得冬梅走也不是在也不是。

马烽通过这一段暗示出，高书记的回家还包括履行自己作为丈夫和父亲的义务。而在小说中，高书记因为“大集体”的缘故丝毫没有履行这些义务；与此同时，他也放弃了自己作为丈夫和父亲的权力。而这无论对于冬梅、小梅，或对高书记本人，都是残酷的。

17 费孝通：《乡土中国》，《乡土中国 生育制度》，第27页。

14 李杨：《50—70年代中国文学经典再解读》，第179、188页，济南：山东教育出版社，2003年。

15 费孝通：《乡土中国》，《乡土中国 生育制度》，第30页，北京：北京大学出版社，1998年。



带高书记回家的努力——这一切都源于高老大根深蒂固的传统乡土伦理。

行文至此，小说中的“中国问题”昭然若揭。回家拉锯战的背后，真正对垒的正是两种不同的观念形态：一种是团体格局之下的现代国家观念，一种是差序格局之下的传统乡土伦理。看似简单的文本实际表征着历史现实层面那场没有硝烟却残酷万分的斗争：新中国建立初期、社会主义建设滥觞之时，现代国家观念与传统乡土伦理二者将如何相处？是妥协后的共生，还是冲撞后的毁灭？马烽是否给出了这个“中国问题”的答案？

三、老大生命中的三个瞬间

斗争的紧张气氛从第1段便开始散发出来：

县委高书记，是我家老二。他是我的老上司——过去他当区委书记的时候，我是初级社主任；他当县委书记的时候，我是高级社主任；现在，他是县委第一书记，我是公社副主任。他不只是我的上级，还是我的入党介绍人。（第1段）

高书记和高老大均具有“血缘—政治”双重身份。就血缘身份而言，高老大是高书记的长辈（甚至可以说是父辈：“长兄如父”）。然而，革命的到来打破了传统血缘社会中“任何人的权利和义务根据亲属关系来决定”¹⁸的运作方式：高书记在政治地位上“僭越”了自己的长兄！血缘关系与政治关系在此交错，人物的一举一动都受到血缘、政治两极的牵引，在这充满张力的文本中，冲突一触即发。

值得关注的是，在延安文艺作品中存在着类似的“双重身份”现象，孟悦的《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》一文对此有精彩的分析。与《太阳刚刚出山》不同，《白毛女》等延安文艺作品中人物的双重身份不仅互不冲突，而且一种身份以另一种身份作为支撑，例如：“归来的大春是一个双重代表：一方面，他是民间秩序的归复者，另一方面，他又是新政治力量的代理人。但是，只有当他是民间秩序的归复者时，他才是政治的代表。”¹⁹孟悦将这种叙述策略的特点概括为“历史多质性”，我们不妨基于这种历史多质性改写《太阳刚刚出山》的第一句话：

18 费孝通：《乡土中国》，《乡土中国 生育制度》，第69页
19 孟悦：《〈白毛女〉演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》，《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），第57页。

县委高书记，是我家老大。他是我的老上司……

这样一来，政治与血缘间的张力刹那间不复存在，双重身份产生合力，推动小说更顺畅地抵达结局。既然如此，马烽为何要放弃这种“延安传统”而采用一种全然相反的、亦即“去历史多质性”的叙述呢？以往的评论均未曾关注这一点，但我以为这是值得注意的，因为正是在这样的叙述框架下，文本内部的那些裂缝才得以更清晰地显露。

小说以高书记说服高老大、高老大听从高书记作结，正彰显了高书记、高老大二人的大公无私。更近一步说，这象征着政治秩序对血缘秩序的颠覆、政治身份对血缘身份的僭越，从而表征出现代国家观念对于传统乡土伦理的压迫与驱逐。在这样的意义上，小说《太阳刚刚出山》被视为典型的“主流意识形态话语的载体”。但正如上文所说，马烽作为农民的特殊身份决定了文本的复杂性，换言之，小说不是“主流意识形态话语”的“独唱”，而是众声喧哗。这种复调性集中体现在高老大这一人物形象的塑造上。

高老大自诞生之初起，便被视作小说塑造得最为成功的人物形象，他“最初是有保守落后的本位思想的，作家较深入地探索了产生这种思想的根源，并且写出了他如何随着社会主义的生活潮流一步步向前走，最后终于摆脱了保守落后的本位观念，提高了共产主义思想觉悟，以社会主义的新人形象屹立在我们的面前”²⁰。作为一位“摆脱了保守落后的本位观念”的“社会主义新人”，高老大理应同时摆脱了传统乡土伦理，全盘接受了高书记式的现代国家观念。但细读小说，我却发现了三个与这种判断不相契合的瞬间。

第一个瞬间发生在高书记做出建立灌溉基地的决定之前，马烽特意让高老大对高书记进行了一次血缘身份认定：

因为我也替他考虑一下，他的处境也有困难，他是这村人，又是我兄弟，处理不好就会落个只照顾本村的嫌疑。（第13段）

与此形成对照的是第20段，高老大说了一句气话：

20 宋爽：《努力描绘社会主义的人物——试谈马烽同志十年来的短篇小说》，《马烽作品评论集》，第29、30页。

“你是县委书记，我是个小小的社干部，你下命令吧！只要你下命令，不要说让东、西照村来这里打井，就是把我们的地都给了他们，我也只得服从。”两相对比便发现，高老大只有在生气时才认同高书记的政治身份，而当他理智时，考虑到的却是“他是这村人，又是我兄弟”这一血缘事实。第二个瞬间也显露出高老大同样的思维特点：

我越想越伤心，如果批评我自私自利的是别人，我也不会这么伤心，而批评我的恰恰是我兄弟。不，他不单是我兄弟，他还是县委书记！（第19段）

高老大的第一个反应、或者说“无意识”反应是作为“兄弟”的高书记，第二反应、亦即理性反应才是“县委书记”。与第一个瞬间不同在于，此时高书记已经开始对高老大进行思想改造，而他却依然没有觉悟，依然固守着自己的乡土伦理。更具说服力的瞬间出现在小说的最后一段：

我和老伴回到屋里，过了没多久，就听见院里自行车响，我从窗户里往外一看，我老二推着自行车，车上原封不动地绑着那卷行李，冬梅跟在后边，送到了门口。我连忙追了出来，一直追到街上，又一直追到村口，我也不知道为什么要追他，我追到村口的时候，太阳刚刚出山，我老二已经走远了。（第35段）

如果我们把“回家”视为凝结着传统乡土伦理的仪式，高老大自始至终在“回家”这一问题上的坚持便是他对传统伦理坚定不移的信仰的明证。小说的结尾定格了高老大追逐的身影，正暗示了他精神深处未曾受到现代国家观念的侵袭。三个瞬间说明了高书记在思想改造前后的一致性：对传统乡土伦理的固守与坚持。而恰恰是这种一致性，冲破了文本的一致性，摧毁了前在构筑起的意识形态堡垒，造成了难以弥合的“文本裂缝”。

四、文本裂缝与文化转换

或许唯有裂缝的存在，太阳的光芒才能穿过高墙。高老大作为“社会主义新人”的神话虽然破灭，但是在我看来，他却成为了另一种意义上的新人，一个诞生于文化转换之际的“新人”。

考察老大的“改造史”可以发现，一次次的思想改造仅仅是对乡土人伦的一次次扩展：从“老婆

弟弟热炕头”到组织五户贫农办小社，从高级社到三个村并社——越来越多的人、越来越远的人被高老大越扩越大的“波纹”网罗进来，成为他的“大家庭”中的一份子。与其说高老大是“为共产主义事业奋斗到底”（第22段），不如说他是把集体当作自己的家，为这个“家”——这个越来越大的“家”——而奋斗到底！高老大未曾改变自己对待传统乡土伦理的信仰，甚至将这种落后的伦理运用到社会主义建设之中，而且取得了成功！正是在这个意义上，他成为了一位真正意义上的“新人”：在传统乡土伦理向现代国家观念转型——或者说“被迫转型”——的历史节点，乡土味十足的高老大横空出世，昭示着现代国家观念与传统乡土伦理共处的可能性，提供了一种“大集体”与“小家庭”交融共生的新颖的社会想象。

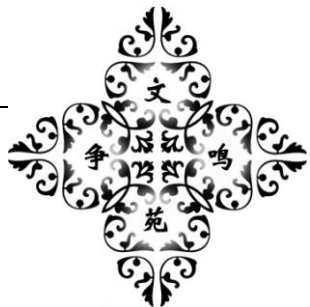
这样一位“新人”的生成，基本上回应了“中国问题”，但问题并未完结，新人的产生反而伴随着新的问题，这个问题较之“中国问题”似乎更为棘手。请允许我再次引用小说中极为关键的最后一段：

……我连忙追了出来，一直追到街上，又一直追到村口，我也不知道为什么要追他，我追到村口的时候，太阳刚刚出山，我老二已经走远了。（第35段）

一向精明能干的高老大在这一个瞬间竟然无法掌控自己，自己也不知道为什么要去追逐刚刚离家的弟弟。一种幽暗的无意识气氛笼罩着这个结局，而这种略带诡异的压抑氛围将结尾与先前所有明朗欢快的叙述区别开来，使得文本呈现出另一种断裂，一种形式上的裂缝。某种不安与焦虑透过这一裂缝散发出来：

“太阳刚刚出山”象征着社会主义制度在中国大地上初步建立；高书记阔步向前，预示着这位“时代英雄”将继续走在时代的前头，但与此同时，也将离“家”越来越远；高老大从家门口追到村口，却始终追不上那位“时代英雄”，始终追不上“时代”，只能望着高书记远去的背影，望着自己的“后代”远去的背影，默默等待新的一天——充满未知的一天。

马烽看到了传统乡土伦理在现代国家中生存的可能，更可贵的是，他同时看到了这种生存——或者说“幸存”——的艰难。我以为马烽的这种焦



虑和不安来自于他自身的创作实践与作品遭遇。作为一位农民作家，他有意识地在作品中保留了很多乡土元素，但这在当时却招致了不少批评。有论者基于其名作《我的第一个上级》²¹中对英雄老田“疲性子”的生动刻画，认为马烽“只能站在与农民同等的地位和高度来观察农民，因而在他的作品中仍然不时地流露出农民思想的印迹，对于几千年的小农经济在农民身上形成的习惯与特色有偏爱……也就多多少少地伤害了这些先进农民的艺术形象——使他们不能更完整更充分地体现出生产资料集体所有制下的社会主义时代的农民性格”²²。殊不知，马烽之所以这么写，正是基于其深厚的情感和深沉的思考，他曾说：

“在农村呆的时间长了，和农民打交道多了，自然而然就有了感情。我也看到过农民愚昧落后的一面，但我更多地看到了中国农民勤劳勇敢，坚苦朴素的优良品格。中国革命如果没有广大农民的支持不可能取得胜利。我不仅是从道理上懂得这一点，更重要的是从实践中理解了这一点。”²³

但是，这一切终究难以被那个时代接纳。农民些许“习惯与特色”尚且不能够存留于“社会主义时代”中，更何况更具统摄性的传统乡土伦理？文本的虚构尚且引发了如此多的争议，更何况现实层面的生产实践？马烽最终选择将自己的思考、焦虑、不安与恐惧封存在文本中，这一切与小说表层的“大跃进”气氛发生抵牾，从而导致了文本内部的裂缝，形成了小说深层次的“不完美”：“这种‘不完美’是‘当代’文本的某些特质”，“寄存着文化转换留下的裂隙”²⁴。高老大生命中的三个瞬间对应着历史上文化转换的那个瞬间，高老大最后一刻的彷徨也是马烽等人在那段春雷滚滚的岁月中的彷徨。现代国家建设的过程中，那些绵延千年的传统被视作障碍，遭致改造，《太阳刚刚出山》潜在地见证并记录了这个过程。因此，借用竹内好评价赵树理的话，《太阳刚刚出山》既包含了人民文学，同时又超越了人民文学。²⁵而这一切也再一次让我

们想起王德威的那句话：

“小说的天地兼容并蓄，众声喧哗。比起历史政治论述中的中国，小说所反映的中国或许更真切实在些。”²⁶

灌溉基地纵然即将建成了，三个村纵然即将合并成为一个社，但高老大的地位依然岌岌可危：作为“历史的中间物”，他命悬一线。在可以预见的历史中，高老大乃至马烽将迎来一次又一次的改造。远隔半个多世纪的风尘，我们自然明白那意味着什么；嗟叹不已的同时，也不禁为这位农民作家的洞察力及这部小说内在的张力而感慨。

参考文献

1. 马烽：《太阳刚刚出山》，《人民文学》1959年第12期；
2. 马烽：《马烽小说选》，成都：四川人民出版社，1982年；
3. 《建国以来短篇小说选》（上），上海：上海文艺出版社，1979年；
4. 马烽：《马烽文集》第四、八卷，北京：大众文艺出版社，2002年；
5. 电影《太阳刚刚出山》，长春电影制片厂1960年出品，王逸导演，“长影第六创作集体”编剧；
6. 《马烽作品评论集》，太原：山西人民出版社，1960年；
7. 杨占平等：《马烽的生平与创作》，《山西大学学报》1981年第3期；
8. 刘金笙：《努力描绘社会主义的新人形象——解放后马烽短篇小说概评》，《山西师范大学学报》1986年第1期；
9. 唐长殿：《谈马烽短篇小说的艺术特色》，《山西师范大学学报》1986年第4期；
10. 一泓：《马烽同志谈党对他的哺育和文艺工作者的使命》，《文艺理论与批评》1991年第4期；
11. 段崇轩：《土色土香的农村“史诗”——马烽小说论》，《文艺理论与批评》2006年第1期；
12. 费孝通：《乡土中国 生育制度》，北京：北京大学出版社，1998年；
13. 蔡翔：《革命/叙述：中国社会主义文学一文

21 马烽：《我的第一个上级》，《人民文学》，1959年第6期。

22 宋爽：《努力描绘社会主义的人物》，《马烽作品评论集》，第32页。

23 一泓：《马烽同志谈党对他的哺育和文艺工作者的使命》，《文艺理论与批评》1991年第4期。

24 洪子诚：《“组织部”里的当代文学问题——一个当代短篇的阅读》，王德威、陈思和、许子东编：《一九四九以后——当代文学六十年》，第288页，上海：上海文艺出版社，2011年。

25 【日】竹内好：《新颖的赵树理文学》，《赵树理研究文集》下卷，第75页。

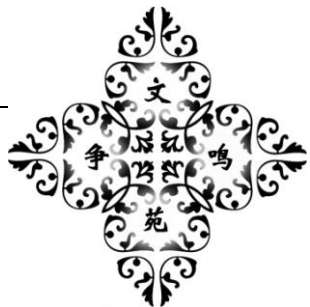
26 王德威：“序：小说中国”，《想像中国的方法：历史·小说·叙事》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年，第1页。

- 化想象（1949—1966）》，北京：北京大学出版社，2010年；
14. 唐小兵编：《再解读：大众文艺与意识形态》（增订版），北京：北京大学出版社，2007年；
15. 洪子诚：《“组织部”里的当代文学问题——一个当代短篇的阅读》，王德威、陈思和、许子东编：《一九四九以后——当代文学六十年》，上海：上海文艺出版社，2011年；
16. 李杨：《50—70年代中国文学经典再解读》，济南：山东教育出版社，2003年；
17. 【日】竹内好：《新颖的赵树理文学》，中国赵树理研究会编：《赵树理研究文集》下卷，北京：中国文联出版公司，1998年；
18. 王德威：《想像中国的方法：历史·小说·叙事》，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。

（作者系文学院2009级本科生）

【整理：刘欣玥】





作为保守主义者的简·奥斯丁

◎冀悦玲

人们对于简·奥斯丁的最大误解就是人们对她的普遍共识。

通俗文化的欢喜呼声把简·奥斯丁推崇为言情小说教母。在过去的30年来，奥斯丁小说被轮番改编成电影、电视剧。她最受欢迎的作品《傲慢与偏见》拥有超过十部影视改编版，著名的如1940年电影（劳伦斯·奥利弗）、2005年电影（凯拉·奈特利）、1980年电视剧、1995年电视剧、美国犹他州女大学生版、印度宝莱坞版和英国单身女记者版，数之不尽。

绝大多数影视改编本把奥斯丁小说诠释为言情喜剧——美貌聪明的女主角和英俊多金的男主角如何从相识到结婚。很难说是影视作品决定了主流观众的口味，还是主流读者对小说的解读决定了影视作品的叙事框架。普通读者，尤其是年轻的女读者，是如此地迷恋奥斯丁小说中的幽默感和恋爱题材。他们很少想到一个问题：为什么奥斯丁小说能成为学院级别的名著？这些小说中的哪些内容，能吸引大学校园里一众老女人们和少数几个老男人们，几十年如一日地研究来研究去？

细心、严肃和忠实的奥斯丁迷们应该开始接触简·奥斯丁小说的另一面了——或许可以称之为阴暗面。奥斯丁小说充满阶级性，世故、虚荣而且势利。关于奥斯丁小说的严肃文学研究足以将她扯下言情教母的高台。

文学批评家玛丽莲·巴特勒把简·奥斯丁形容为一个保守主义者，称她是“反雅各宾的”，指出她的小说均有浓厚但微妙的说教意味。她六本小说的女主角可以被分为两类——好娘和坏姑娘。坏姑娘（《傲慢与偏见》的伊丽莎白，《爱玛》的爱玛，《诺桑觉寺》的凯瑟琳）在小说开场时活泼、机灵、不可一世，随着情节的发展她们总要被（往往是男主角）证明是错误的——她们意识到自己视域狭窄，未能分辨黑白，不懂带眼识人。在小说的结尾，她们会嫁给一个更为靠谱的男人，她们也将改正错误，学会稳重地待人接物。而好姑娘（《理智与情感》的埃莉诺；《曼斯菲尔德庄园》的范妮；《劝导》安妮）在小说的一开场就明白这

些；她们会矫正他人的行为，并且最终因为自己的正直而获得爱情。

用马克思主义文艺理论最能简单清楚地解释奥斯丁的保守性。《傲慢与偏见》发生在资本主义上升期的英格兰乡村。贵族、地主和佃农的对立，逐渐要被资产阶级的出现所打破。达西先生和宾利先生有一个常常被读者忽视的巨大区别：达西先生属于封建旧地主，他家拥有半个德比郡的地产，而宾利先生来自一个刚刚获得商业财富的资本主义式的家庭，置购内瑟菲尔德庄园等房产是他巩固自身地位（将金钱转化为地产）的尝试。

在奥斯丁小说中，做生意发家的角色并不高贵。简·奥斯丁总是描述宾利家的人不愿意提及自己的钱财从何而来，抑或住在伦敦商业区的加德纳夫妇被人们看不起。而且，读者可以发现，在讨论一位男性角色的身家时，奥斯丁对土地、房屋比对金钱数目更为敏感。奥斯丁本人对于欧洲传统的封建形态显然更为明晰，而对资本主义持保守观望态度。

用新历史主义批评的老生常谈说来，在《傲慢与偏见》中，伊丽莎白本来具备一种“颠覆”气质。伊丽莎白·贝内特出身于中产乡绅家庭，她的亲戚也并非都十分体面。然而她并不对贵族阶级抱有彻底崇拜；她觉得如果达西先生或德布尔夫人傲慢无礼，那她便大可以鄙视他们。面对德布尔夫人的恐吓时，伊丽莎白声称“我父亲是个绅士，达西先生也是个士”——考虑到贝内特先生和达西在阶级上的巨大差别，这句经典台词的含义是“成为绅士不靠出身而靠品行”，也即社会为个人提供精英流动的可能性，而非封建世袭制的一切均以出身定论。对于像柯林斯先生那样卑躬屈膝的人物，简·奥斯丁并不看好。

这是《傲慢与偏见》最具革命性的部分，然而这一萌芽始终未能成为小说的主导。伊丽莎白是一个“坏姑娘”——“颠覆”之后是“服”——威克姆被证明是坏人，达西先生才是忍辱负重者。伊丽莎白不得不承认错误，不得不承认傲慢贵族其实拥有某种真正的崇高。在小说的结尾，当伊丽莎白成为达西太太，她很

难再继续当她的中产革命家，因为她已经被封建旧贵族所收服。我们不难预料，她会逐渐开始行使德布尔夫人原本拥有的某些社会职责，譬如考虑如何花费德比郡佃农上交的租金，诸如此类。伊丽莎白即使还拥有她的机灵和女性智慧，也无法完全打破贵族夫人的定义——事实上，我怀疑，在她看见彭伯利庄园的广袤土地和气派建筑时，她就已经不再试图革命了。

值得注意的是，具备这种颠覆气质的除了伊丽莎白之外还有反派角色乔治·威克姆。威克姆试图谋求比他的阶级更高的人和事，在一个保守主义者的叙事中这样的尝试必然失败。事实上，读过查尔斯·狄更斯的代表作《远大前程》的读者不难发现，威克姆和皮普有很多相似之处。奥斯丁对威克姆不留情面，然而狄更斯对皮普的欲望（贵族阶级的女性、更高的社会地位、更多的收入）表示理解，也对他的遭遇（帮助罪犯、违反法律、事业无成）深感同情。维多利亚时代的狄更斯显然比五十年前的简·奥斯丁更为前卫。尽管奥斯丁晚于英国小说的创始人菲尔丁、迪福、理查森，但就连迪福的《鲁滨逊漂流记》甚至都比奥斯丁小说更具新时代的色彩。

当然，奥斯丁小说的主题始终不是威克姆的事业，而是女性角色的婚嫁。奥斯丁的阶级势利也体现婚嫁主题上。在《爱玛》中，爱玛·伍德豪斯这个“坏姑娘”一度认为孤儿哈莉特可以跟体面人家的男性般配，但她最后被男主角奈特利所“矫正”，痛改前非般意识到哈莉特的出身只能配得上一个富农。在《傲慢与偏见》中，夏洛特·卢卡斯嫁给了一个糟糕透顶但可以维持体面生活的男人，尽管这并非正面情节，但奥斯丁竟然从未对卢卡斯有过真正的指责或惩罚。读者并未被她引导向厌恶夏洛特；读者厌恶的是小妹莉迪亚，她和一个没有财产的男人私奔，哪怕她其实是真的喜欢他。

在《劝导》中，安妮·艾略特喜欢上一个一文不名的男人，后在亲友的规劝之下离开了他。多年后此人衣锦还乡，和安妮重归于好。女性读者应该避免把奥斯丁的恋爱经验解读为：当一个男人一文不名时你便有理由甩了他，你大可以等到他衣锦还乡之后再投怀送抱，诸如此类。

除了马克思主义文艺评论意外，奥斯丁小说也是女性主义批评的战场。她的女主角具有很多讨人喜欢之处，不论是“好姑娘”的温柔坚定还是“坏姑娘”的反叛精神，都很容易让读者意识到女性独立的重要性。稍微有一些女性主义想法的读者也很容易喜欢上伊丽莎白·贝内特和爱玛·伍德豪斯。

然而，如果我们同意小说的结局能决定小说的主题思想，奥斯丁小说的结局就成为女性主义批评中惨不忍睹的一环。为什么这些姑娘最后都归顺了男权话语？“坏姑娘”的丈夫都是一些对她们进行说教的人，她们最后都用丈夫的观点代替了自己的观点。奥斯丁小说的结婚最被大众所喜闻乐见，然而却在学院批评中被认为是“无可救药的”。

这是女性主义批评的主流观点。但是仍有批评者认为，必须考虑当时的社会环境以及女性的卑微地位。嫁给封建旧贵族在一定程度上也是好事。譬如，我们可以想象达西夫人必定具有某种社会影响力，而贝内特夫人顶多只能抱怨她的五个女儿而已。

然而这并不是否定奥斯丁小说的价值。她是英国文学史上最早开始专门关注女性的独立性和命运的作家中最成功的一个。她在乡村几户人家的婚嫁题材中所容纳的社会话题历久弥新，值得反复品读。作为小说家，奥斯丁同时具有幽默感和道德说教性，其技法四两拨千斤，被后世作家反复效仿。最重要的是，我们常说，一个好作家应该是既“高”又“低”的，应该同时具备严肃文学批评和通俗阅读的意义。

对于迷恋达西先生的诸多女读者来说，理解嫁给达西先生这一概念的种种阴暗之处，倒是有利无害。但大众的欢喜呼声究竟在多大程度上愿意接受象牙塔里的埋怨？这仿佛又回到了那个让我们感觉曙光暗淡的话题：

文学批评的意义，仅在文学批评家的身上最为重要而已。“普通读者”何求分一杯羹。

（作者系新闻学院 2009 级本科生）

【整理：刘欣玥】

席德的诗歌，席德的画

◎余祥源

Born in the water

旗鱼开路，
队伍的形状是一条清晰的
旗鱼。
指引就是前进本身。
孕育巨大生命的
雌鲸，
在你身下
一个世界静静前进。

挟白昼入夜，
浓淡变幻 吞吐时间，
如滴水藏海、卵石补天之异
携带你标注艰难的的双瞳与
品格
融于沉默的隐智。

有光滑凌厉的规则
如虎鲨，
不可更改。

像清晰凛冽的
秘密目的，
强劲有力的危险螺旋。
“极致必将摧毁，否则缘何诞生？”

水墙横贯，
层门洞开。
陌生而鲜活的内核
轻摇。汁液丰富。
在可见之外，
却比不可见更可感。
穹顶蔽日
闯过寒流，忧郁梦幻的航线以北，
以一根健康的
哺乳类脊柱为参照。
在茫茫大海 或是一条延展生命的水路，
没有仪式
没有安慰和接力。
多余的决心都应该抛弃。
所有的意义都仅存于
下一次
平凡清晰的滑行。
走向永恒。

婚姻史

昵称都没有的时候

船头船尾两盏

铜铃铛

借用海和被火焰包围的

沙丘

传递细小的浪摆

酒都没有的时候

用粘手的凉水

戒除所有迷人的东西

无理而镇静地

后来我们戒除了彼此

夜里

没有作家的时候

饥饿和无用的空气紧逼着

两双眼睛

天亮之前的时间里

屋子无人言语（没有猫）

父亲煮一碗面

母亲摇响一盏铃铛

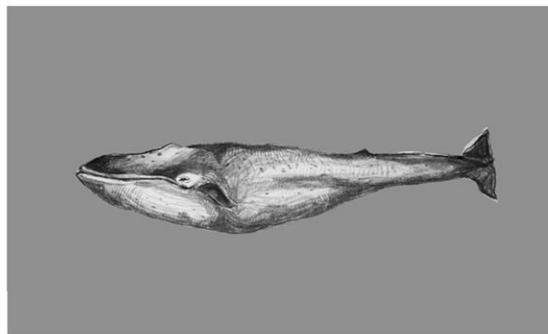
忧虑和遗憾

油和醋一般地融合

静静翻滚

天亮之前的时间里

灯下两双筷子



（作者系文学院 2009 级本科生）

公交车

◎徐新

一辆辆肌肉发达的公交车
他们各自拥有强大的引擎而相互炫耀
他们移动在烟雾缭绕的北京
奔跑吧，犀牛！

每一个靠近你的人都幸福地被你生吞
白色的萝卜变成粉红色的萝卜
陌生的眼神与欲望的肉体相互调情
提防的、冷漠的、手机的你我
奔跑吧，犀牛！

当你们默契地弹起富有节奏感
的喇叭
小白兔受到惊吓跳来跳去
回到你的非洲的大草原去灭火吧
回到你的原始的热带雨林

你迷失在坚硬的都市里
夜夜举着钢铁的油桶对我说：
来，干杯吧，朋友
你是时间的敌人

（作者系文学院 2009 级本科生）

古诗词四首

◎李元骏

行香子·咏梅花

雪样衣裳，露样容妆。
恨山名、合此孤孀。
自云夫婿，善弄文章。
恰诗成篇，鹤成对，雁成行。

年年倚户，朝朝置酒，
酒冷时、烟火横江。
我来吊古，鱼寄钱塘。
却灿然开，怅然笑，忽然凉。

注：1. “鹤成对，雁成行”用林逋“后夜失群鹤，高天着行雁”典。
2. “烟火横江”用“一篷烟火饭渔船”典。

七律 河广

谁云河水广，细浪二三重。
一苇堪能渡，孤舟不可容。
夕烟望荡子，朝食待飞鸿。
去宋虽非远，伶仃又一冬。

五律 鸡鸣

风雨正如晦，鸡鸣起苇蒿。
烈风摧傲冕，淫雨湿华袍。
既欲殚心血，安能惜羽毛？
会逢微曙凤，玉磬一声高。

七绝 夏至偶题

篱前高树已繁荫，
粉蝶飞时夏意深。
小憩执书忽有叹，
亦伤古事亦忧今。

（作者系国学院 2009 级本科生）

【整理：刘欣玥】

