

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

走进困惑

 **eBOOK**
内容资料 带目录

序 言

来新夏

宗一和我结识近半个世纪，是一位易于相处的朋友。过去大家都各自忙于工作，又在那风风雨雨的岁月里，所以来往较疏。近年来，由于彼此住处较近，又有一种宽松闲散的氛围，所以常常交换一些读书所得，或商榷文字。过从既多，对他的了解也渐深。他能笑看人生而自有主见，不随波逐流而我行我素。宗一可以说是一位性情中人，也是一位可以放心交往的朋友。他籍隶满洲，而负笈津门，从师于华粹深、许政扬诸名家之门，奠定了深厚的古典文学基础，特别是小说戏曲方面的功底。几十年来，他在澹泊而不宁静的生活中，写下了若干著述和论文，成为这方面的知名学者。可惜我抱残守缺于自己那狭小的专业范围内而未能认真地读他的著述，给我的知识库留下一块空白。1994年，他送我一厚册自选集，我粗粗地翻读了一遍，深感他确是无愧于师教，在古典小说与戏曲方面做了大量的研究工作，取得了成绩。前年，我应上海东方出版中心之约，编我的第一本随笔集时，为了慎重，特请宗一为我通看一下。没有想到，他非常认真，和他新婚不久的年轻妻子一起，花费了近一个月时间，逐篇阅读了我的文稿，并提出了分类、编次、调整 and 修订的意见，消除了不少失误，我对宗一伉俪表示深深的感谢。我也感到欠了他们一笔人情债。

去年，山西古籍出版社策划出版一套《当代学者文史丛谈》，我和宗一都在应邀之列。宗一很认真地搜检他的历年积存，选编成集，题名《走进困惑》，并送来我看。有债必还是为人的规矩，便义不容辞地答应下来。不意宗一还要我付“利钱”，为他的随笔集写一篇序。可能他知道我写序必看全书的习惯，便以此来督促我通读他的全稿。我虽没有他们夫妇那样仔细，但却是认真读了全书。他早已过了不惑之年，早应该走出困惑，但还是以《走进困惑》名其书，表示他对已有成就的不满足。这种学然后知不足的学者风度意味着他没有丝毫“歇窝”之念，而仍在精进不已。

宗一这本随笔集是从他的大量成稿中筛选出来的，共得七十余篇，大体分为七类：有追怀师友之作，情真意切；有论学谈道之篇，胸臆独抒。足证其有宗师而无门户的坦白襟怀。他怀念李何林、华粹深、许政扬诸先生的文章，决非一般例行的悼念文字，而是真正的心灵冲刷。这三位先生都是我的旧识：李、华二先生是我的前辈，政扬则是同辈人。宗一悼念何林先生不是只推崇老师的学术成就而是在灵前真诚地做自我忏悔。他的坦诚自责，不只是求谅于亡师，更值得动情的是他吐露了这一时代知识分子的困窘心态。他写了长长一篇纪念华粹深先生的文字，从学术到生活，细致入微，句句发自肺腑。他难忘华先生谆谆教诲他要以“场上之曲来分析作品”的薪传。时至今日，宗一犹能随时照顾华粹深先生的未亡人黄湘畹女士，当此世风浇薄之际，宗一所为不啻空谷足音。政扬是一进南开大学就以其学术造诣受到注重，乃同辈中之佼佼者。可惜英年早逝，空留屈子之恨。宗一以极深沉的感情，饮泣悲歌，蘸墨和泪，成文两篇，凡身经其时其事者，得不怆然而同哀。政扬有知，固不虚此人间一行。

文学史和古典小说、戏曲的研究是宗一的专攻。他写过大量的论文和随札，特别是收入这本集子中的各篇更是集中了他在这些方面的见解，而且有不少能引发进一步思考和探讨的问题。他赞同重写文学史，并提出了更深层

的如何重写的问题。他认为文学史是心灵的历史，而重写则“应当站在当代的文化立场上，提供一个重新认识文学历史现象的新范式”。这个标尺对其不同领域中史的研究和重写都有参考价值。他在有关文化的论述上，如梦文化、鬼文化以及青楼文学等等，没有停留在仅仅论辩问题本身。他从思维方式的角度立论，主张研究和写作不只是用笔墨，而应是持一种“心史”的态度，以“杜鹃啼血”的精神去研究和写作。这无异是用双手齐按在琴键上所迸发出来的最强音。

《金瓶梅》是一部被淫秽眼光看作淫秽之作而遭到圈禁的古典小说名著。我看过足本《金瓶梅》，也读过不少研究性的论述，才对这部古典小说名著有了一些自认为比较准确的认识。但视点较低，仅囿于作者问题、兰陵笑笑生的籍贯、《金瓶梅》与《水浒》、《金瓶梅》人物以及《金瓶梅》与明代社会等等，而宗一则把《金瓶梅》置于“旷世奇书”的地位上来研究，从该书的社会价值、审美价值和说部地位等方面来审视这部被蒙上灰垢的古典小说名著，认为这是一部愤世嫉俗之书，是真实地暴露了明代后期中上层社会的黑暗、腐朽和它的不可救药的谴责小说。如果把《金瓶梅》归类于谴责小说，那比清末的谴责小说不知要高明多少。有一位年轻学者说：“不合理的禁锢以及病态的张扬，均是扭曲。”宗一的研究正是针对这种扭曲，要揭去《金瓶梅》“无可奈何地被蒙上了一层厚重的面纱”，而恢复其“固有的性格”。其有关各篇多为条畅易读之作，如《我读〈金瓶梅〉》一文就是我接受了他的看法后，约他为我主编的一份季刊写一篇如何读《金瓶梅》的指导性文章，但他不好为人师地改用了现名。

近年来，宗一似乎对武侠小说的研究情有独钟，我读过他的一些文章后，也纠正了过去视武侠小说为支流别脉的偏见。其实，儒侠共生，源于周秦，司马迁以侠者入史，不愧为史圣之卓识，而《水浒》横空出世，使武侠小说覆盖愈广。宗一曾界定武侠小说是“它以虚构的梦幻形式，揭示历史、人生及人性的现实”，并称武侠小说为七彩瑰丽的艺术世界。他更亲自品味精品，推荐杰作。这些无疑为武侠小说读者开拓了视野。

宗一于戏剧涉及面甚广，京、昆、评剧都有所论及，对戏剧理论、编剧技巧更持有一说。我疏于此道，颇难置喙。唯读其论书会才人睢景臣及其《高祖还乡》之作，则深庆政扬之学复得宗一为之延续发扬。至于书中多篇阅世之作，则斯人也而有斯言也。读其文者，当知其人。

宗一文稿既定，俾我先读，并命序其书，遂逐篇阅读，多有所得，信笔札录成文，虽意犹未尽而序忌累牍，乃戛然止笔。设宗一能略缩长篇为短什，题文再加简练，则不仅利读者有随读随停之便，更能体现随笔的内涵立意。不知宗一以为然否？谨叙缘由，是为之序！

1997年元月15日写于遂谷

卷首絮语

文史不分家，堪称治学古训。鲁迅评《史记》曰：“史家之绝唱，无韵之《离骚》。”即以兼善文史取则，推为最高典范。回首历代硕学大家，文章巨公，莫不淹贯文史，通才博学。惜时至当今，学文者不治史，治史者不学文，人为割裂，鲜能造就通才，甚而文不通顺，史误百出。有鉴于此，我社广邀名家，纵而谈史，横而论文，各出一集，合成丛书，名之曰《当代学者文史丛谈》，实则以随笔之体为文史知识之自由谈。综观金性尧、黄裳等老先生，均为国内文学历史界卓有建树而兼通文史者，为关心文史者所熟知。此次慨允我社之邀，精心选撰其文史随笔，合旧篇新文于一编，述历史人物则评其曲直，讲风俗民情则探其本源，数典章制度则溯其源流，广征博引，多所参稽；而性情所至，谈古论今，烛幽洞微，切中时弊，率能集知识性、趣味性、思想性于一体，于广大读者不啻为熟面孔下的新创作。故本丛书不仅在于增知识，佐谈助，要而可窥见其一家之言，探寻其治学思想及轨迹，而多有所获。

宁宗一先生是南开大学东方艺术系教授，治学专于宋元以来小说戏曲，一部《说不尽的<金瓶梅>》，颇邀盛誉。近年，又沉浸于武侠小说，多所创建。本集名为《走进困惑》，寓意深沉。内述“书生悲剧”、人生坎坷，亦可当史读。宁先生诚然名家，注意史实考据，长于思辨但更关注人生，笔触所到，真情率然，这是本集的特别之处。

走进困惑

灵前的忏悔

灵堂，恩师安详地睡在松柏花丛之中。

被泪水模糊了的眼睛，凝视着我永难忘怀的面孔。沉痛的人流不允许我再停留片刻，然而就在那极短暂的一瞬，我真想匍匐在他的躯体前，向我的恩师作最后一次的忏悔。

我像很多南开人一样，承受过李师的恩泽，或者在一些人眼中我还曾是他众多的宠儿之一。可是再没有比我自己更清楚，我恰恰是先生的不肖弟子，也再没有此时此刻我感受着的那种撕心的愧疚和负罪感。

往事如烟。但是刻在心灵上的往事却永不会淡忘。

1954年我刚刚毕业留系工作，就碰上了全国性的批判胡适唯心主义思想的运动。当时系里教师还不多，开会总是把各组合在一起。李先生的习惯是既主持会议又总是第一个重点发言者。那天的会是第一次批判胡适的文学思想。先生开宗明义地说：胡适有功也有过，今天主要是批判他的过，但也不能就说他在“五四”时期什么贡献也没有，比如他提倡白话文，比如他承认文学是表现人的思想感情的。当时，凭着我四年大学政治运动中培养的嗅觉，我立即觉察出先生的发言“不对味”，觉得必须反驳。我抓住李师肯定胡适“文学是表现人的思想感情的”一句话，大作文章。我凭着自己那点可怜而又浅薄的文学理论知识唱起了“反映论”的高调，论证起文学是社会生活的反映，用以批驳文学是表现人的思想感情的“错误”说法。一场争论就由我挑起了。先生凭着他的认真、执著的态度，我则依靠着少年气盛，争得两个人都面红耳赤，而且各不相让，弄得在座的教师都很紧张，几乎没有一位老师发言。整整一个下午的会就被我这个混小子冲散了。事有凑巧，当晚我因急性扁桃体发炎而发起了高烧，第二天的会我没有参加。黄昏时过，何林师推门而入，从兜中掏出一支体温计而且摸了摸我的头，给我试起了体温，嘱咐我好好休息两天。他走后不久，二先生（我们都亲切地称李先生的胞弟为二先生）提着饭盒给我送来了热乎乎的白米稀饭和小菜（当时我们住的集体宿舍离李先生家约有四五十米），并说李先生的意思是这两天先不要到职工食堂吃饭，每天会给我送稀饭来的。听到这话，看到那盛得满满的白米稀饭，我的眼睛湿润了。由衷的愧疚使我在二先生刚刚走后就爬起来给李先生写了一封信。信中检讨了自己不应自以为是，在会上大吵大闹，惹先生生气，并表示愿意在一定场合向先生公开道歉。第二天清晨二先生来送早点，我把信恭恭敬敬交给二先生，求他转呈李师。刚到中午，二先生又来送饭并带着先生的一纸手书。信上说：他根本没有为会上的争论而生气，争论是正常的事，无须向他道歉。信的最后有一句最使我震惊的话：“我从你身上看到我年轻时的影子。”这是我第一次感受到先生的博大磊落的胸怀，他的心真如大海！他并不以我在众多教师面前给他难堪而介意，而且以理解年轻人的态度看待我的缺点。他的温和的批评又带着某种自谦，他没有以一系之长的姿态来压制我那幼稚的积极性，他是用真正平等的态度来看待我的，而且是那么亲切。我油然产生一个念头：这就是我寻找的父亲般的导师！1983年鲁迅博物馆为先生八十大寿举行庆祝会时，我代表当时我所在的中文系在会上作了发言。我脸朝先生，重提此事，先生面带笑容，点了点头，似还记得这件在他看来只是有趣的小事，然而对于我，这却是一件大事。从这件事开始我才逐渐学会怎样对待我的学生：要有一颗爱心。

刚批完胡适，就“因势利导”批起了俞平伯先生的《红楼梦研究》的资产阶级学术思想。一次文科几个系在图书馆开批判会，我记得非常清楚，当时第一个发言的是郑天挺先生，他拿着卡片作了一次非常精彩的学术性发言。紧接着，我不知道自己是出于历史使命感还是想出出风头，竟然面对一百多位文科教师，作了一篇关于《红楼梦》的世界观与创作方法的大“文章”。开始自我感觉颇好，但很快发现与会者似乎都已陷入茫然的境地。发言结束，我确实有点尴尬。在场的李先生好像发现了什么，在我刚发完言，就说：“刚才小宁的发言的中心意思就是《红楼梦》的作者的世界观是矛盾的，有进步的一面，也有落后的一面，这就决定了他的创作也是矛盾的。”不仅几句话就把我要说的意思交代清楚了，而且给了我一个台阶，没让我在大批教师面前过分出丑。当时我就感到了这是老师对自己的学生的另一种爱。

后来市里准备召开一次批俞大会，点名让俞先生的得意弟子华粹深先生参加。华先生显得有些紧张，先是找我谈，问怎么“批”法。我当时顺口说了一句：让您参加市里的这个会，就是让您和俞先生划清界限。言下之意是希望华师顺应一下“潮流”。华先生当时面有难色。我出主意说，到李先生家问问。当华先生请李先生“定调”时，李先生头一扬，不加犹豫地说了几句：“批俞先生是批他的学术思想和研究方法，又不是让你交代和俞平伯的师生关系。”第二天我同华师到市里开会，华师果然是按李先生的意思发了言。一位市领导在总结时不指名地批评了华先生，意思是华师没能从思想感情上和俞先生划清界限。然而事实证明，当时我以我所领会的领导精神，给华师出的是个馊主意，而李先生却出于中正，保护了华先生的一颗忠诚的心和高贵的学术品格。

过分的认真，在先生的性格里构成一种强烈的色彩，那就是耿直、中正、磊落，而因此带来的缺点则是执拗。在为鲁迅小说《药》的结尾的寓意的争论上和众多学术问题上，多少体现了他的这个特点。然而学术可以如此，政治却是无情的。你要公正吗？那你迟早就要受到惩罚。反胡风开始时，我们几个小青年觉得大有用武之地了，写批判文章，作巡回辅导，还有各种大会的发言，当时风头出尽，颇为得意了一番。一天中文系散会后，有先生、有华师和许政扬师，我们一路往家走。先生突然带点激动的口气说：胡风和周扬积怨太深，周扬的宗派情绪一直很强，鲁迅如在世，日子怕也不好过。我听了真是陡然一惊，先生，这不是您在《近二十年文艺思潮论》中阐发的观点吗？可是今天的气候，您怎么也给抖了出来？在当时的政治气氛下，我们几个人的态度只是沉默，谁也没说什么。然而我私心却隐隐感到李师的这些话是不是在有意提醒我一些什么？

此后 1957 年“反右”，李先生公开称所谓的“右派”先生是同志，1958 年“拔白旗”运动，他又公开称两面“白旗”的政扬先生和汉麟先生为“两匹好马”，这一切都构成了李师的罪状，终于在“文革”浩劫时得到了一次总清算。然而历史却又又一次证明先生是绝对正确的。

1959 年反右倾运动开始，我因为带头向党“交心”，谈了自己对“三面红旗”的看法，后来又因告密者揭发我的一些私下言论，教师团支部整整批了我半年。个人主义、名利思想、白专道路、恋爱观一大串问题，再加上反“三面红旗”，我被贬黜了：撤掉团支部副书记和教研室秘书职务，1960 年不予晋升讲师等等。似乎一夜之间我从党的助手、积极分子、左派，一变而为不齿于人类的狗屎堆，而且当时动辄得咎，大批朋友开始疏远我。当时我

痛苦到了极点，什么都想过。就在这时，华先生捎来了李先生的口信：告诉小宁，碰点钉子不是坏事。正处于拂逆困境的我，这话确实使我悟到了点什么。

然而历史总是捉弄人，甚至叫你哭笑不得。李先生为了“一个小问题”招来了大麻烦，全国展开了批李运动，中文系首当其冲。真不知当时系里的某些领导出于什么样的考虑，找我谈话，命我执笔写批判李先生“修正主义”文艺思想的文章。我“受宠若惊”，“废寝忘食”，整整干了两天两夜，一篇洋洋洒洒的大文章炮制出来了——《批判李何林同志修正主义文艺思想》。文章写就，我却有点良心发现，我自问：我是在干什么啊！我现在要点名批自己的老师？一点点可怜的良知驱使我在晚上带着文稿悄悄地到李师家，我请他过目这篇“奇文”。有趣的是，先生仍像修改自己学生的作业那样严肃认真地看了一个多小时，沉思半晌才对我说：“文章写得太长，句子仍然是那么欧化，有的地方批我批的不是地方，有些地方你根本没理解我的意思。”这真是一出含泪的闹剧。我不知道我当时为什么会鬼使神差地要找我“批判”的对象去看批他的稿子，我更不理解李师又为什么能用他那凝重、严肃、认真的态度去看他的一个“背叛者”写的稿子。后来批判文章以南开大学中文系古典文学教研室的署名在《河北日报》上用两天两版的篇幅发表了，而且《文艺哨兵》杂志当期加以全文转载。我记不起我当时是什么滋味，我只知道，未动笔而署名者觉得算是认真地参加了这场捍卫马克思主义文艺理论纯洁性的斗争。事情过后我曾暗自高兴，当时幸亏没署执笔者的名字，不然我将无地自容。然而历史的反思就是如此残酷：白纸黑字是抹不掉的。这篇混帐文章毕竟是出于我之手啊！这良心的谴责，这沉重的包袱，这欠下的债，何时才能从我的心灵上抹掉呵！我负恩师！

对我更富有讽刺意味的是 1963 年又搞了一次晋升。当时的系领导并未因我写过“批修”的文章而否定我是“小修”，问题既然如此多，当然不予考虑晋升讲师。事后我听知情者说，在校务委员会上（当时晋升讲师也是要经过校务委员会讨论通过的），李先生拍案而起，明确地说：“只讲过两节课的人都升讲师了，宁宗一讲了整整九年的课，学生都一大帮了，还不是讲师，说得过去吗？”由于李先生的力争，由于李霁野先生和许多爱护青年人的师长的支持，我才结束了九年的助教生涯。不过后来总支一位副书记通知我：“你这次只升官不加钱。”我知道他在利用他的权力捣鬼，而我对先生的知遇之恩却倍加强烈感愧了。

1985 年 3 月，完全出于性格的原因，在丧失理智的情况下，我作了一件让亲者痛仇者快的事。事情过去了一段时间后，听我的一位朋友说，先生在听到我的这件事时只是沉默！后来的事实也证明，他从不提起我，即使在我卧床养病时期的 1985 年和 1986 年，他几次来南开开会讲学，我则因无脸见他，他也从来没看过我一眼。我知道，我在他老人家的记忆中已经消失。我算是伤透了他的心。

1987 年李师卧病在 301 医院治疗。第一次是黄克同志陪我去看他老人家的。我因心情沉重，再加上那抹不掉的羞耻之心，所以表情尴尬。而先生当时精神尚好，对我似不生任何芥蒂，问了我很多事。我告诉他，我已经调离中文系到东方艺术系工作了。临别时我握住先生的手，他也用力地握了我的手。我觉得先生的宽容，又使我回到了他的身边。但是还不到两个月，我突然收到黄克和本相捎来的信，他们告知我：他们在看望先生时，提到了“宁

宗一还要来看您”，先生听后感情激动，全身颤抖，似有许多话要说！我得知这个消息后，立即约上我同班挚友潘克明一道到北京看望先生。当时胡昭衡同志在场，他走后，我们围坐在先生的身边，先生不停地流泪，我们却无言劝慰，只能用眼泪来诉说心中的悲痛。第三次探望先生时，先生两眼只能呆呆地望着我了。我朦胧地感到先生的时日不多了，我忍不住地脱口而出：“李先生我真对不住您，我辜负了您对我的期望。”我抑止不住自己的感情，伏在先生瘦弱的身上大哭了。再也没有这个时候我更感到悔愧的滋味是多么让人难以承受。第四次看望先生时，我和家鸣同志都觉得和先生失去了感情交流的渠道了，他身体侧卧，双眼紧闭，只是透过那微弱的呼吸声，我们才感觉到他似乎知道我们又去看望他老人家了。而对于我来说，我充分觉察到我再不可能让他亲耳听到我要向他忏悔的一切。

李先生给予人的东西太多太多了，以致于一种奇异的现象摆在我的面前：你和他相处的时间越长，你就会觉得有愧于他的东西越多；你和他打交道的事情越多，你就会觉得欠他的账越多。而正是这一点，我总觉得有负于先生的东西是太多太多了。

先生自解放后就与南开大学结下了不解之缘。先生离开了他执教三十多年的南开中文系，而我也在这时调离中文系到东方艺术系工作了。李先生以八十五岁的高龄离开了这喧嚣的尘世，而我却碌碌无为走过了五十八个年头的开始进入老年的行列。然而时至今日，在我眼前不时地出现先生坚强的项背，他仿佛始终在我前面走着、引领着。而他留给我的我所永远珍惜的记忆，我已经意识到，它对我是一副沉重的包袱，以致时时感到不安。但我却实心实意愿意永远背着它，让我在今后人生的艰阻的道路上时刻不忘记所应吸取的一切教训。

先生，在您灵前的真诚忏悔，是我在梦醒后对道路的寻找，是您最终让我认识到对自我人格的确定是我们知识分子也是我个人自省自醒的表现过程和奔赴的目标。您的人格和文格表现了一个大写的人的良心和良知。在您的灵魂的光照下，但愿我们和我们的知识分子也像您那样活得无亏于心，也无愧于人。

何林师不朽！

1989年3月26日谨蘸泪成文，
以献于何林师在天之灵

华粹深先生的“戏曲情结”

经过整整十个月的搜集和整理，华粹深老师创作、整理、改编的剧本和戏曲评论的复写稿，已经是厚厚的一摞。现在轮到我要向敬爱的读者交待这部集子的缘起了。可是，已经是好多天，在我面前铺着的依然是一张白纸。不知为什么，面对着华师那心血的结晶，我总是难于命笔，而又总是陷入沉思：华师那副和善、慈祥的音容笑貌，宛然在前；他那吐哺握发的诲人不倦的精神，总是萦绕心际，而随着时日的推移，翻滚起的却又是一幕一幕的绵长回忆。

一

我是从华师的几十年的生活和多次对我的谈话中，了解到老师是怎样同我们民族的戏曲艺术结下了不解之缘的。华师出身并非梨园世家，而是一个没落了的满清贵族家庭。他从小酷爱京剧、昆曲、梆子等剧种，民族戏曲艺术之美老早就在他幼小的心田中播下了种子。他经常风趣而又有些神往地谈起：“我小时，大人给的零花钱，全部送给戏园子了。后来上了中学，为了看戏，宁肯去啃窝窝头。”

得天独厚的是华师在清华大学中文系读书时，就是朱自清、俞平伯二先生的得意弟子。在名师的教诲和指点下，他早就有了坚实渊博的文史知识和深厚的艺术修养，为他后来从事戏曲编剧和评论，创造了有利的条件。1935年毕业以后，就应聘到程砚秋、焦菊隐、金仲苏、李伯言主办的中华戏曲专科学校担任文化教员。戏曲学校的环境对他来说，无疑是如鱼得水。教学之余，除了看孩子们的练功和排戏以外，就是带着小学员去观摩当时名角的演出。听千曲而晓声，观万剑而识器。四十年代，华师的处女作《哀江南》一剧在《新民报》上连载一个月。与此同时，《新民报》及其他报刊几乎每隔一天就有他的《听歌人语》等戏曲短札的发表，从此开始了他的戏剧创作和研究的生涯。然而，应该说，华师的戏曲艺术才华真正得到重视和施展，还是新中国建立以后。

1949年，温暖的春风驱走了严冬的酷寒，把欢乐、幸福与希望带给了人间。华师在南开大学执教期间，除担任明清文学史和民间文学的繁重教学工作以外，还满腔热情地参加了天津市的戏曲改革工作，先后任天津剧艺协会副主席、戏曲编委会副主席、天津戏改会主任委员、天津戏剧编导委员会委员、天津文化局创作室副主任、天津戏校副校长等职务，并在1952年作为天津戏曲代表团团长率队参加了全国第一届戏曲汇演。从此他以更加辛勤的劳动，在戏曲这座百花园中呕心沥血，播种耕耘。他以饱满的热情，在短短的时间之内就编改了好几个剧本。其中获得中央文化部颁发的剧本一等奖的河北梆子《秦香莲》和天津市剧本一等奖的河北梆子《打金枝》等作品，都是在这个时候完成的。

为了切实推进天津市京剧、梆子、评剧的推陈出新工作，华师认真地考察了我国浩如烟海的各种戏曲源流，不论新老剧种、大小剧团，他都不放过观摩学习的机会，并与很多地方剧种的编剧家和艺人结为挚友。由于长期博采众长、兼收并蓄，加之华师文思敏捷、想象丰富，从五十年代到六十年代初的十年左右时间，共改编、整理了近三十个剧本，其中一部分还是新剧作。

与此同时，他非常注重研究戏曲艺术规律，普及戏曲常识，写出了大量戏曲方面的论文，应当说，这是他的艺术生产的丰收期。

在长期从事戏曲改革的工作中，华师越来越感到戏曲教育工作的落后、戏曲理论批评队伍的薄弱，而演员队伍也有后继乏人的征兆。为此，他在天津狠抓了戏曲教育工作。他在担任天津戏校副校长期间，四处奔波，为戏校访求名师，他自己也不憚辛劳地忠实于“传道”职责，坚守在戏曲教育的岗位上。他在南开大学中文系有意识地培养学生对民族戏曲艺术的兴趣。他在课堂上，多次介绍我国丰富的戏曲遗产，阐发他的戏剧艺术观。他认为：戏曲是一门高度综合的艺术，它把中国传统艺术中的文学、音乐、绘画、雕塑、杂技、说唱艺术等熔于一炉，并在此基础上创造了卓越的表演艺术。因此，在所有的艺术形式中，戏曲艺术是最充分、最集中地体现中国传统美学观念的。华师的一些学生们，就是在这样的谆谆教诲、引导下，逐渐地步入了戏曲艺术的殿堂。

写到这里，我又回想起了二十多年前我和华师之间的一段小插曲：我是新中国诞生以后第一个留在他身边工作的助教。也许正是因为这个关系，他对我关怀和培养可以说是无微不至的，是他手把手把我送上了讲台。可是有一次我竟然把这位好脾气的老师惹得发了火。那是因为有一天他带我去看京剧《玉堂春》，我竟然在座椅上昏昏入睡了。戏散后，一路上他“训”了我一顿，并且提醒我说：“你现在正教元曲，怎么能不看戏呢？不看戏，就很难讲好戏。”也许他觉得自己过分严厉了，所以又用温和的口气对我说：“剧本只是半成品。要理解一部剧作的全部构思，是很难离开舞台艺术形象的创造的。今后要多从‘场上之曲’来分析作品。”今天回想起这段往事，仍然有如坐春风、亲聆教诲之感。

华师特别善于用“潜移默化”的方法诱导学生去接近戏曲，领悟其妙谛。有时他讲完课以后就说：“谁有兴趣，可以到我家听听唱片，可能会加深你们对我所讲的问题的理解。”而在听完戏曲唱片以后，他总是很仔细地分析演员的风格流派和师承关系。有时他又用“聊戏”的方法提高我们的鉴赏力。比如看完一出好戏，他就要拉我到我的另一位导师许政扬先生家里。开始时，我总是静静地听着他们放情的谈论，品味着他们关于某部剧作、某个演员表演的耐人寻味的意见，继而就把我也吸引了进去，三个年龄悬殊、学术和鉴赏水平又有很大差异的人中间，却总是在最后涌起会心的笑浪。

但是，好景不长。1966年初夏，阴云密布，浊浪陡起，一场史无前例的毁灭文化的动乱揭幕了。在那风雨如磐的日子里，华师平白无故地遭到了迫害。肉体上的摧残，也还能够忍受，而在精神上的折磨，则使他难以支持。就是在这个“扫荡”一切的日子里，他的手稿，他珍藏的图书资料，荡然无存。特别是他用几十年心血搜集、保存的几百张极其珍贵的戏曲唱片，竟然当着他的面被付之一炬！事后华师惨然地对我说：“我这一生，可能这是最动我心的事了。”是啊！尽管华师几经战乱兵燹，好像都不似此次这般领略“彻底砸烂”的滋味。这位一生清白、正直、善良，潜心致力于教学传道的老戏曲教育家，面对这些，又怎能找出顺乎情理的答案呢？

1976年10月以后，华师虽然感受到春风的暖慰，但十年的腥风血雨，他已明显地衰老了，而且重病缠身，在一次大手术后，我们敬爱的华师，竟从此卧床不起。

手术后到华师辞世，这是痛苦的三年。对于华师是痛苦的，对于我们这

一群由华师亲手扶掖起来的学生们也是痛苦的。但是，正是这三年，我觉得我们和华师的心贴得更近、更紧了。记得有几个晚上，我在医院陪护他时，他曾悄声对我念叨着：“如果天假我以时日，我还要改编和创作一些剧本。”在我向他介绍当时戏剧界正在讨论戏曲的所谓“危机”时，他又深沉地说：“我真希望再到剧场坐一坐，看看现在京剧发展得怎么样了。京剧就是缺好本子啊！”听了这感人肺腑的话，我理解到，即使病魔缠身，他仍遨游于创作的境界中。

1979年南开大学中文系建立了古典戏曲小说研究室，华师被推选为主任。他在病床上仍然十分惦念研究室的工作。每当我到医院看望他时，他总叮嘱我：研究室初建，要有个计划，有个方向，注意后备力量的培养。他甚至想着研究室珍藏的那一批戏曲唱片，让我们注意，别使它们受潮，该转录到录音带上的要立即着手做。就是在这个时候，我却又发现他显得烦躁不安。初时，我以为是病痛折磨所致，但一经询问，他就痛楚地对我们说：“我这个研究室主任完全是挂个名，做不得实际工作，我心里总是不安。”他说得真实极了，诚恳极了，没有一点点矫饰，我简直看到了他那认真的谦虚的仁厚的而又是透明如水晶的心。

在他病情稍许好一些时，总是催我通知他的几位研究生到医院去上课。我不止一次地看到他吃力地然而又是那样庄重地坐在轮椅上为研究生讲戏曲掌故、京剧源流和风格流派。甚至有一次，我看到他是躺在床上讲课，尽管那时他的语言已经不很清晰了。这位杰出的戏曲教育家、剧作家，在随时可能告别人间时，并不吝惜自己最后仅有的这点生命之火。今天，我是噙着热泪，记下这“生命之歌”的最后乐章的。

我不知道应当用什么语言来称颂我们的老师在戏曲教育和戏曲创作上的煌煌业绩。记得电影大师爱森斯坦在他的自传中说：“没有梅耶荷德就没有我。”我们当然不能作此不伦的比拟，但是不妨借用这句话的语意，那就是没有华师也没有我们。华师桃李满天下。我们之所以走上戏曲教学的岗位，从事戏曲编辑工作，或是搞起了戏曲研究和剧本创作，都是和华师的引导与教诲分不开的。正是在这个意义上，我们说，华师影响了他曾教育过的我们这一代人。

是的，在华师的生活日历上，尽管也有伤心的日子，也有苦闷的春秋，可是他艺术的心是年轻的，是经霜不凋的。我们祖国悠久的光辉的民族戏曲艺术，已经变成了他的生活中的不可分割的部分了。他对戏曲艺术的一腔共患难、同生死的感情，是永远值得我们学习的。

二

华师对于戏曲艺术事业的坚贞不渝，不仅表现在他在戏曲教育岗位上不憚辛劳地忠实于“传道”的职责，也表现在他继承了前人的艺术精萃，勇于革新创造，为民族戏曲艺术的宝库增添异彩。现在呈现在读者面前的几个剧本，就充分说明华师的多才多艺。他的剧本取材广泛，样式多彩，这里不仅有改编和整理的作品，还有个人的创作；而涉及的剧种既有京剧又有昆曲和河北梆子。在几个大剧种上，他似乎都是行家里手。他所塑造的人物既有帝王将相、才子佳人，更有起义英雄和市井细民，展现出的是一幅幅五光十色的社会生活风俗画。

对于华师剧作的长短得失，我们这些后生晚辈不敢妄评，这需要由舞台实践来检验，也要由专家学者去评价，但是有些问题，还是想借此机会谈谈我们的想法。

首先，戏曲编剧不易当。原因是：作为一个戏曲编剧，既要有创作人员的基本素养，具有丰富的历史知识和生活经验，又要熟悉戏曲艺术的规律和剧种的特点，更要热爱自己所从事的那个剧种。所以，历来戏曲编剧人才，最为难得。然而华师既长于治曲，又精于度曲，而且对于几大剧种的形式、规律了若指掌，运用自如，这是非常难能可贵的。

其次，写戏需要作者有情。面对着生活，戏剧家若如太上之忘情，则戏可以不做。其实，戏曲和其他文艺形式不同的，只是表达感情的方式。华师写戏，贵在有情。这和他的戏剧观有密切的关系。一次华师向我谈到古典戏曲美学的特点，他顺手从书架上抽出一本汤显祖评点的《董西厢》，朗诵了汤氏的题辞：“嗟乎！万物之情，各有其至，董以董之情而索崔张之情于花月徘徊之间，余亦以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。……”紧跟着又引用了李渔在《香草亭传奇》序中的一句话，他说：李渔主张一部传奇是否能流传有三个条件：“曰情，曰文，曰有裨风教。”华师认为我国古代戏曲家已经发现和总结了写戏的“秘诀”，很值得重视。

事实上华师正是实践了这些艺术理论和经验。综观华师的剧本，不论何种题材，不论写何色人等，在其整体形象世界背后，都蕴藏着他作为一位艺术家的激情和鲜明的审美倾向。他的代表作河北梆子《秦香莲》（整理本）之所以成功，就在于他在传本的基础上升华了人民的爱憎感情和是非观念。

情，各个人自然是不同的，情也不可能凭空产生。因此，只要你稍一浏览华师的剧作，就不能不被他那爱国主义激情所牵引。但是华师绝非凭一时的政治热情，率尔操觚。华师对祖国深挚的爱和那跳荡的政治热情，对于一个从旧社会过来的老知识分子来说，是极可宝贵的。更何况华师的爱国主义精神亦非无源之水。还是在抗日战争时期，华师的祖父在伪满当上了大官，曾来信招华师去东北，可是华师却严辞拒绝。他以国家、民族大义为重，宁肯过极为清贫的教书生活，也决不肯为享受而背弃祖国。他的这种民族气节，他对祖国的这颗赤子之心，是他在教育和戏剧园地辛勤耕耘的精神源泉。

说到赤子之心，我们不能不提到华师的很多挚友对他的称誉——他有一颗“童心”。是的，我觉得这是一把开启华师心灵和作品的钥匙。他的性格特点是单纯、胸无城府，直到他年已古稀，还给我们一个“老小孩”的感觉。他是那样温和、慈祥，但又不时流露出那么一点点孩子式的执著和认真。在复杂的现实世界里，这是作为一个艺术家的宝贵品质，自然也会关系到艺术作品的生命问题。因为只有这样一颗心，才会对真善美、假丑恶有一个公正的判断。

遭到那么多生活折磨和倾注了整个身心于艺术的人，可能已经过早地衰老了吧！其实并不！重要的是一颗为人民、为艺术的心。我常想，华师生前在他回顾自己漫长的生活与艺术的道路时，所想到的将是什么？历史作了回答：纸墨寿于金石。在1981年第11期《人民戏剧》上，陈朗先生写了一篇谈到北方昆曲剧院新排《牡丹亭》的文章，其中就公正的提到了这样的事实：

把《牡丹亭》压缩成为一个晚会演出，解放以后并不始于今天的北昆剧院。1957年北京昆曲研习社就曾排演过，本子是经华粹深先生整理和该社社长俞平伯先生校订的。当

时还特地从上海请来了朱传茗、张传芳、沈传芷、华传浩四位老师，来为社友们排戏。参加演出的有袁敏宣、周铨厂（庵）、张允和、范崇实等。那次是为了纪念汤显祖逝世三百四十周年而演出，也可以说是一次盛举。当时只作为内部观摩，曾在文联礼堂等处所先后演出过好几场。1959 年为建国十周年献礼时，又在长安戏院公演过两场。接着，上海戏校由俞振飞、言慧珠两位校长率领师生们到北京也演出过，所演的即是部分参考了华、俞整订本。

同《牡丹亭》改编本一样，现在舞台上仍然搬演着华师整理、改编过的《秦香莲》、《打金枝》、《窦娥冤》等。倘华师地下有知，当亦欣然瞑目矣。

是的，在华师的生命之舟驶向彼岸之前，他几乎从来没有离开过戏曲艺术。戏曲已经成了他血肉之躯的一部分，我把这看成是他身上的“戏魂”。今天，他的生命之幕虽然降落，但是显示他新的生命的《华粹深剧作选》之幕，紧接着又揭开了。这部剧作选是华师用一滴滴热汗，一滴滴心血凝聚而成的，也是华师一生宽厚，为事业、为戏曲艺术，度过了七十二个岁月的忠实记录。

书生悲剧

——哭政扬师

作家常喜欢用诗意的语言说，时间如水。它可以冲淡历史曾经镌刻下的痕迹，哪怕那痕迹曾经是殷红的血迹。有时也爱用富有哲理意味的话说，时间帮助人养成了健忘的毛病，这说出了人生的部分真实。但我的人生经验却是该忘却的早就忘却了，而不该忘却的却永难忘却。三十年来，我正是未曾忘却过我的授业恩师许政扬先生。他是我大半生中给我影响最大的一个人。我早就想提笔写写他了，因为我如果不写他，我就越难释精神重负。也许他在我心目中所占的地位太重要了，也许他是书生的一面镜子，也许真是那“殷红的血迹”使我不能不照实记述人们知道和不知道的事实。

回忆政扬师要从1952年全国高等院校调整（简称“院系调整”）说起。

1950年我入南开大学中文系学习，当时的系主任是由西南联大转来的彭仲铎先生，担任古典文学讲授的有华粹深、孟志孙和朱一玄三位先生，语言学 and 文字学的老师是邢公畹、张清常和杨佩铭三位先生，助教只有张怀瑾先生一人。由于很多课程开不出，所以采用了“就地取材”的办法，聘请了阿英、芦甸二位先生讲授文艺学，方纪虽然担任政府部门工作，还是长年给我们讲外国文学，阿垅则开了诗歌讲座课，何迟先生在创作相声改编戏曲之余，应华先生之约给我们讲“人民口头创作”一课，至于中国现代文学史则是请了北师大的李何林先生和北大的王瑶先生讲授。1952年院系调整对南开大学来说不啻为一次“盛大节日”。在我看来，具体到南大中文系，它后来能跻身于全国高等院校中的中文系的前列，是和开国后的这第一次教育改革分不开的。当时我们迎来了希伯莱文学研究专家朱维之先生，吴梅的大弟子、曲学专家王玉章先生，原南京国学院文研所所长李笠先生，中国文学史和修辞学专家王达津和陈介白先生，还有文艺理论家顾牧丁先生。教育部为了加强南开中文系的领导力量，特别派了李何林先生担任系主任。与众多著名专家学者一道来的是刚刚从燕京大学研究院毕业的许政扬先生和清华大学毕业的陈安湖先生。不久以后又从北京马列学院调来了古汉语专家马汉麟先生。这是一个相当强大的师资阵容，各个学科也为之完善，中文系出现了前所未有的兴旺和朝气。

我记得分明，院系调整后新学期开学第一次师生大会上，李何林先生自我介绍后，一一介绍了各位新旧中文系教师。而在介绍许师和陈安湖先生时，李师特意点明陈、许两位是清华和燕大的高材生，是作为何林师调入南大的一个条件，特请部里分配给我们的。这颇有文字下加着重点的意味，所以同学们都有很深的印象。如果说到印象，对我个人来说，可能还和二位青年教师的风度有关。他们不仅来自名牌大学，而且都具有典型的南方学子的文秀儒雅的风采，所谓文质彬彬也。特别是许师的中式对襟蓝布外罩和中分式背头，瘦弱的外形却蕴含一股灵秀之气，都令我在直觉上感到，这位孙楷第先生亲传弟子，必定是个俊杰之士。实至名归，许师后来逐步显示的学术研究实绩，完全证实了我们的第一次直觉的正确。

新学期开始，政扬师到历史系为二年级同学讲一个学年的中国文学通史，要从先秦讲到“五四”前，共一百零八节课。直到1953年第一学期才给我们本科生讲文学史中的元曲部分。他总共讲了二十四节课，四周的课让我

们三、四两个年级的同学充分领略了许师的博学多才和个性魅力。这首先是一种崭新的感觉：用练习本写就的密密匝匝的讲稿；讲课时舒缓的语气中具有颇强的节奏感；用词用字和论析充满了书卷气；逻辑性极强，没有任何拖泥带水的枝蔓和影响主要论点的阐释；板书更极有特色，一色的瘦金体，结体修长，笔姿瘦硬挺拔，竖着写，从右到左，近看远看都是一黑板的漂亮的书法。如果说这是“形式”的话，那么他的讲授内容更令我们感到深刻和精辟。比如在讲《西厢记》时，首先是顺向考察，这样我们就把握了王剧创造性改编的关键。而在横向比较中，许师从俄译本直接引用《家庭、私有制和国家的起源》中的话：“结婚是一种政治行为，是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会，起决定作用的是家世的利益，而决不是个人的意愿。在这种条件下，关于婚姻问题的最后决定权怎能属于爱情呢？”这真是画龙点睛的一笔，使我们对《西厢记》爱情和婚姻的意义，有了一种豁然开朗、茅塞顿开的感觉。我敢说，在那个时代，我还真没有看到，哪本专著哪篇论文从如此深刻的理论层次上去观照《西厢记》的社会文化蕴含的。

上大学期间，我对自己所崇拜的老师的讲课，一律采取“有闻必录”的方式。缺点是不能及时领会，消化课程内容，并在追踪其观点时展开独立思考；但好处是，有了完整的记录可以慢慢消化老师的授课内容。许师的课，最大特色是，只要你能“跟得上”，记录下来一看，就是一篇完整的绝妙的论文。我的办法虽属笨法之一种，但我觉得获益匪浅。四十三个春秋，经过了风风雨雨，许师讲的宋元文学史元曲部分和选修课《元曲》的笔记我至今保存完好。这对我来说都是个奇迹，因为我自己的藏书已更迭多次，讲稿也大多散佚，独独地却保存着许师的讲课笔记，这也算是我对许师的一点真诚的纪念了，如果哪位读者关心我所叙述的这个细节的真实程度，我已准备好了我的这几本笔记备查。

一晃到了1954年6月我毕业了。由于我从性格上考虑，渴望当个记者。但分配名单下来时，却让我留系任教，而且分到了古典文学教研室，我愣了也傻了，我无法拒绝当教师，但我怕自己教不了深奥的中国古典文学。我提出的唯一理由是，我的毕业论文是李何林先生指导的《论解放四年来的长篇小说》，所以请求从事现当代文学教学任务。当时担任系助理的朱一玄先生找我谈话，第一条是服从组织的安排；第二条是跟许先生学，一年后担起历史系的文学史教课任务，以便尽快请许师转回本系任教。“跟着许先生学”，这一句话使我安下了心，并于当天下午拜见许师。

许师仔细听了我的自我介绍——忠诚老实地交底——沉吟片刻后说：“我先给你开个书单，你从现在起就边讲课边读这些书。”两三天后我就收到了许师给我的一篇三十本书目单。这是一个既“简明”而又沉重的书目，从朱熹的《诗集传》、王逸章句、洪兴祖补注的《楚辞》，一直到龚自珍的诗。三十部书中竟包括大部头的《昭明文选》和郭茂倩编的《乐府诗集》以及仇注杜诗和王注李诗。许师看我面有难色，于是做了如下的说明：一、这些书都要一页一页地翻，一篇一篇地看，但可以“不求甚解”；二、这些注本都是最基本的也是最具“权威性”的，注文要读，目的是“滚雪球”，你可以了解更多的书，包括散佚的书；三、把有心得的意见不妨记下几条，备用备查。一纸书目，三点意见，对我一生教学治学真是受用无穷。我就凭着这三十本书为基础，教了三年历史系的文学通史和三年外文系的古典文学名著选读，应当说基本上没出现大的纰漏。而且随着时间的推移，我一步步明辨出

许师的一片苦心。第一，我的国学底子太薄，必须先打基础；第二，让我硬着头皮苦读几部较大部头的原著，如郭编《乐府诗集》和《昭明文选》，而不让我先看各种流行的选本，目的就是为了让避免某名牌大学出来的毕业生竟不知“古诗十九首”出自何书，乐府诗又是怎样分类的！在这里我还要重重地提一笔，五十年代的南大中文系由李何林先生定了一个规矩，青年助教上课前必先教研室试讲，正式上课时，导师要进行抽查。我在给历史系讲文学史课时，李师共听了三次课，而许师竟然随堂听了六周课。李师一般多从技术上和仪表上提出意见，比如板书太草，写完挡住了学生视线以及说话尾音太轻，后面学生听不清楚，以及中山服要系好风纪扣和皮鞋要擦干净等等。而许师则着眼于讲授内容的准确性，分析阐释上的科学性等等。对读错的字，也一一指出，即所谓匡正悖谬，补苴罅漏。而我也要在下一次上课开始时，就要向同学正式纠正自己讲错了的地方。这种从对青年教师的严格要求开始，就奠定了南开大学中文系严谨的学风和科学的教学规范。这一点应当说是和李何林先生的严格治系分不开的，也是和系中像许师这样认真负责的课徒态度分不开的。

我一边在给同学上课，一边听许师为五四级讲的专题课《元曲》。应该说我是一个好学生，不缺一节课，同样像学生时代一样做了完整的听课笔记。二十几年后我成了硕士生导师，在讲元曲诸课时能得到些许好评，其实都是许师原先给我打下的坚实基础。但是，如从讲学艺术来说，我太缺乏的是许师的那种娓娓道来的风度和聆听者强烈感受到的一丝丝飘逸的气息。我虽时时刻刻也想克服我讲学时的那种匠气、呆板和矫情，但却难以做到像许师那样对博大的艺术世界的向往和追求。我想，这可能就是素质、学养和文化底蕴的差异所造成的距离吧！

许师性格沉静，甚至总带有一丝丝忧郁，他几乎没有任何嗜好，只以书和清茶为伴。我和华粹深先生是他家的常客，但他只是听我们说话。即使在教研室会上，也难以听到他讲话，几乎是无一例外地沉默地坐在众人之间，听别人侃侃而谈。在业务学习会上虽略显活跃，而一旦转入政治生活上的问题，他就有了一种茫茫然的眼光，乃至读报纸、读经典著作，他也以学术著作对之，想从中发现学术启示。从当时的习用语来说，就是“不关心政治”。而此时政治也确实没功夫找上他的门来。

在我看来，政扬师对政治不是有意回避，三缄其口，只是他从来没接触过政治。为了他的学术研究和教学，他似乎无暇顾及任何政治生活中的问题，而从时间段来说，1955年到1956年又是相对平静的时期，反胡风运动以及后来的肃反运动好像跟他沾不上一点边。而1956年的“向科学进军”，落实知识分子政策，正给他驰骋学术思维提供了大好契机。纵观许师短暂一生的学术生涯，他的辉煌期丰收期正是在这三五年。其中值得大书特书的是他精心校注《古今小说》一事了。

约在1955年底，人民文学出版社为系统整理中国优秀的古典小说，在四大小说经典出版的同时，又重点抓了“三言”的整理工作。结果是冯梦龙选编的第一部也是最精彩的一部“古今小说一刻”（即《喻世明言》），就委托给了许政扬先生。那时许师整三十岁。

小说研究行家多清楚，“三言”如中国众多小说名著一样，由于版本不同，刊刻不精，文字上多有歧异和讹误，许师在考订版本源流的基础上，选择善本、足本为底本，以有价值的参校本比勘对校。他倾其心血，发挥其学

识之优长，在训诂、校勘中，做到了精勤与博洽的统一，且细密与敏锐相得益彰。而细琐与难考之事，亦以求实之精神，不妄下一语。另外，细心的读者会发现，许师常于校注中开掘前人未发之意，修正前人的某些谬误，此锲而不舍的探寻文本真铨之精神，实堪敬佩。当然任何出色的校注都不是最终的判定，而是像一切科学研究一样，是在不断地否定中向真理靠近的过程。也就是说，知识是流动的，是动态的，它永无止境，在这个意义上说，古代小说的研究和整理必定会有新的突破。然而一个不争的事实是，许师校注的《古今小说》影响极大，且已经受住了时间的淘洗。无疑，历史上的《古今小说》是与冯梦龙的名字联在一起的；而在今天，《古今小说》还同许政扬的名字联在了一起，这似乎也是事实。所以我认为许师校注的《古今小说》具有里程碑式的意义，这绝非言过其实。旁证有二：1977年我在人民文学出版社修改南大中文系部分教师编写的《中国小说史简编》，当时古编室的负责同志曾拿出一份材料，上面提到了许师校注的《古今小说》，有社长和编辑室主任的评语，认为它是众多古典小说校注本中功力最深，也是最严谨的一部，此其一。其二，1979年人民文学出版社再版《古今小说》（后径改为《喻世明言》）时，一仍其旧，未作任何修正，这也说明，在一个时期之内，许注《喻世明言》已成为人文社许多定本书中之一种。我想这也应算作国家出版社给予许师的一种殊荣吧！他虽已长眠地下，这一点正是对他的灵魂的些许安慰。

许师正是从自己的切身体会中深知学问来之不易，因此对别人的研究成果一贯尊重，决不自以为是，即使提出意见进行商榷也极注意分寸，所以在学术上从不采取对抗姿态，也从不与学术对手“据理力争”，他完全以一介书生面目出现，缓解了人世间的很多矛盾。于是学术上的诚实，不偏不倚，稳重谨慎就成了他全部研究工作的重要特点。这一点也有现存档案作证：

大约是1956年以后，人文社约请王利器先生评注《水浒》一书，前六回样稿排出后，曾征求许师的意见，许师虽在疗养中仍很认真地阅读了样稿，并提出了自己的意见，在他给编辑部的信中说：

……愚以为采取传统的评点形式，逐回逐事进行分析批判，以区分书中的精华和糟粕，帮助人们正确地阅读古典小说，诚为一项极有意义的工作。已读到的虽只六回，却已受益不少，启发颇多。如勉强要说点感想，则鄙意有些地方的评论似乎还可以深入一步。……此言不省亦有当否？也有一些评语，似对读者用处不大，……有些不够明确，有些稍显勉强。……

这些都是吹毛求疵，一孔之见。因住在疗养院中，收到样本较迟，且只断断续续读过一遍，认识极为肤浅，辱承下问，故直述其点滴体会如此。……

我想这就是学者的风度，平等对话的态度和书生的话语吧！

许师在五十年代的中国古典文学研究界已具有很高的声名。除《古今小说》校注本外还有两篇极重要的高水平的学术论文引起学术界的重视。一篇是论睢景臣《高祖还乡》，一篇是论《老残游记》。

当时的文坛学界，不像今日的各竖旗帜，主义林立，其看问题的视域也颇有限。所以当时有这样一种现象：不用说一部难以见到的学理较深的专著出版会引起轰动，就是一篇把思路推进到一个更深的层面，又能在历史性阐释中重构学术规范，挣脱了僵化的庸俗社会学模式的论文，一旦发表，就真

如“一石激起千层浪”。我说的许师的两篇具有代表性的论文，其实并未发表在什么显赫的权威性的刊物上，但其影响却极为深远。

通常对睢氏散套《高祖还乡》的解读，无论是中学语文参考资料还是单篇论文，不过是称道睢氏出色地拍摄了一张哈哈镜中的刘邦形象，颇有趣味地描绘出怪诞离奇而又效果强烈的漫画式的图景，从而对刘邦进行了调侃和鞭挞。然而许师则把睢氏的这篇套数的研究推进到一个新的层次。政扬师认为：作品本身说明，作者并不企图把他的作品的重心安放在历史上。从作品总的精神来看，它事实上是面对着作者自己的时代的，即主要是现实的生活，而不是简单的历史重复。许师进行了大量的考证，从“社长”的“排门告示”到仪仗队的排场设置，他都从《元典章》中的“户部”、“史部”、《元史》中的“仪卫志”和“舆服志”以及宋元大量笔记中找到了有力的根据，证明睢氏的一切描写完全是根据元制，亦即作者生活着的当时的制度。故事虽在外表上悬挂着一个历史的幌子，而骨子里整个的精神，则是直接面向活生生的现实的。代替汉代的沛都，作者描绘了一个当时的农村，在刘邦的名义下，作者刻画了一个元代统治者出行的场面。许师在这里，以充分的材料为根据，准确地把握住了触发睢氏创作构思的关键。在五十年代，许师能够如此深刻地认识到古代题材如没有现实的触发，他的艺术构思是不可思议的问题，这不能不说是文学研究中社会的、哲学意识渗透的结果。根据我的了解，一个时期以来，《高祖还乡》的研究多认同许说，即散套虽写汉高祖，但真实意图却是针对作者生活时代的元代统治者。

值得特别一提的是，许师在论文中的考据和释义的文字，似指间抽丝慢慢展开，有时剥皮去核，清清爽爽摆在读者面前，有时又在隔雾看花中拈出神来之笔。比如《高祖还乡》中的一个“■”字的研究，通常在古典小说戏曲中，往往把“一■人马”误印为“一彪人马”。从此以后，就以讹传讹。许师为说明宋元时代仅有“一■人马”而无“一彪人马”，乃进行了反复考证，明确指出：“‘■’字字书不载，或以为是‘彪’字的形误，其实并非。《元曲选》《谢金莲诗酒红梨花》第四折音释‘■音磋’。周密《癸辛杂识》别集下：‘一■’条云：‘虏中谓一聚马为■或三百疋，或五百疋。’可见‘一■’就是一大队的意思，原系北方的方言。”这种作学问的精神，真是一丝不苟。我曾看过何其芳先生给许师的一封亲笔信，说他读此篇论文的感想。中心的意思是，论文不是为考据而考据，而是为揭橥作品的真实的社会思想底蕴，所以是古典文学研究的正确途径。如果让我斗胆地概括一下许师研究古典文学的方法的话，那么我认为许师最大的研究特点在于，批判地继承中国传统的朴学，集其大成而创立了文学研究的历史主义方法，即以真实为基础，以考证为先行，联系和扣紧文本的外在因素（时代、环境、影响、作家生平等），同时保留对作品本身的审美意趣和艺术的敏感与直觉。这无疑是一种灵性和智性高度结合的新实证主义的批评方法。

《向盘与红顶子——读〈老残游记〉》一文本来只是应北京《文艺学习》杂志社之约，为青年读者写的一篇带有导读性的文章。许师一反当时相当流行的庸俗社会学的方法，站在一定的理性高度，以富于个性的情感方式，在对历史生活的检视和剖析中，对刘鹗情感世界的矛盾和小说艺术构思的两重性做了相当深刻的阐释。他最后指出，在《老残游记》一书中，真正激动人心的，不是作者的说教，而是体现在形象中的生活真实；并不是老残心爱的那个“外国向盘”，而是那些引起他无穷憎恨和不断的抗议的站笼、夹棍、

撙子、……一句话，那个血染的红顶子。写于 1956 年，又仅仅是一篇六千来字的文章，却道出了一个今天仍站得住脚的理论观点，即从作家所创造的艺术世界中认识作家，从作家对人类情感世界带来的艺术启示和贡献中给作家以艺术的地位，这真是很了不起的事。

笔者在写作这篇忆念许师的文字过程中，为了忠实于史实和正确地把握许师的学术个性，曾拜见了我的授业恩师朱一玄先生。朱师说：“政扬先生做学问的态度是，材料必须是自己占有的才去运用，观点必须是自己认识才去写。他在 1956 年交到系里的科研规划就是如此明白表示的。”作为 1956 年以前南大中文系助理的朱师所提供的这个材料无疑是准确的。这一点不仅可以从燕京大学研究院中文系研究生的毕业论文残稿中看到许师是这样做的；我们还可以从发表在 1953 年 6 月 3 日《光明日报》上的《评新出〈水浒〉的注释》得到充分的证实。

他就 1952 年 10 月人民文学出版社的七十回本《水浒》中的注释，以求实求是的精神，修正了注释者的讹误。特别是对长期被误解的“行院”、“孤老”、“虫蚁”、“樊楼”等做了准确的释义。比如，把“行院”解作妓院，是历来人们的误解，许师征引了大量资料，说明“行院”乃是同业的一种组织，各行皆有，艺人自然也有。走江湖的艺人，到一个地方演出，就有当地的“行院”，帮助他们安排演出或居住的地方和用具。于是许师引用车若水的《脚气集》的记载推而论之，凡伎艺人等所谓的“行院”，主要就是这个意思，许师进而论证，用团体会社的名称来称团体会社中的人，“是元明之间常见的一种语言习惯”，在这个意义上，把“行院”中人即妓女也称之为“行院”，这才成了最有说服力的、最完善的、最正确的解释。

以上诸例说明，许师涉题广泛，思想丰润，富有时代精神。进一步说，在中国学术史上，考据和理论研究往往相互隔阂，甚至相互排斥，结果二者均得不到很好的发展，许师却把二者纳入历史和方法的体系之中，加以审视，从而体现了考据和理论的互补相生、互渗相成的学术个性。像《话本征时》这样专门考证一篇篇小说产生时代的论文，也显得血肉丰满、有理有据，无枯燥乏味之弊，而是灵气十足，真正达到了学识与才情的结合，广博与精深，新颖与通达等的平衡与调适。

从以上我对许师学术成果的粗线条勾勒，细心的读者稍加注意，就会发现，这不过是短暂的五年的时间，即从 1953 年在《光明日报》发表的评论文章时开始计算，到 1958 年人民文学出版社正式出版他校注的《古今小说》终止，从年龄段上说，也就是他从二十八岁到三十三岁，即获得了如此可观的也可称之为辉煌的成就。而就直接受益最大的我来说，起码有两点对我的学术生涯有着决定性的影响：一、凭借研究对象以寻求文化灵魂和人生秘谛，探索中国文化的历史命运和中国人文知识分子的人格构成；二、把握中国小说、戏曲这同一叙事文类在我国民族文化发展史上相互参定、相互作用、同步发展的特点，并在此基础上建构属于自己的古典小说戏曲艺术的研究整体世界。

写到这里，我认为有极大的必要插进一笔，这就是许师的得意弟子、我的挚友黄克先生用时两载余整理编辑的《许政扬文存》（中华书局 1984 年 11 月版）。实事求是地说，如果没有黄克编的许师的文存，即使我数年在许师身边，也难以像今日了解许师几年中的著述的准确情况。黄克编辑、整理、

校核真可以说是“广搜博采，网罗散佚”，虽残篇佚句，无不甄录，甚至远在厦门执教的周祖谟先生得悉要出版许先生文存，也寄来了许师在燕京大学研究院撰写的毕业论文残稿（即《文存》中的《宋元小说戏曲语释：一》）。而黄克本人又把自己听许师讲课的笔记进行了精心的整理，并写出一篇满怀激情的真诚文字，这就是《元曲语释研究参考书目》前的按语。另外黄克编许师文存时的严谨态度更令我感动，他完全做到了鉴裁必审，力求不误收，不滥收，如许师与同窗好友周汝昌先生合作的《〈水浒传〉简注》、《〈清明上河图〉画的是哪座桥》，据说是由师母抄录后直接转给黄克后才收进《文存》的。至于作为后话的许师的数万张卡片，在“兵火”中亡佚之甚，乃至湮灭无存真令人扼腕。也许正是在这个意义上，我们不能不以最诚挚的感情，感谢黄克所做的这件功德无量的大好事。当然事情总有遗憾的一面。据我的较为准确的记忆，许师在1958年病中，曾撰有论《杨思温燕山逢故人》的长篇文章，我曾仔细地拜读过，并向李何林先生提起过这篇论文。何林师立即找许师谈，愿意推荐给当时的《新建设》杂志。后来听说《新建设》认为论文太长，请求作者略作删节或由编辑部径直删改，可是不知为什么，该文一直未得发表。是“学术思想”的问题？还是许师不希望改动？这就不是我所能知道的了。而今原稿已不翼而飞，是不是也毁于“兵火”，还是易手多次而遗失，我都未得到准确的证据，数日前我为核实这件事，曾与黄克通话，他的回答同样是“不了解”。

我又用了几百字的篇幅叙写《许政扬文存》一书出版前后的点点滴滴，目的也许不仅是表彰黄克先生的尊师重道和编辑整理《文存》的功不可没，也许更重要的是《文存》成了一种确证，它证明许师的真正属于高层次的学术研究已于1958年终止。《许政扬文存》正是一个节奏感很清晰后的“休止符”。不，是一个辉煌乐章的终结。

学术活动的终结，正是政治侵入的开始，而后者是不以许师主观意志为转移的。梁漱溟先生曾把知识分子分为两种人，一种是学术中人，一种是问题中人。如果我们在某种意义上能认同梁先生这一划分，那么，在五十年代，你怎样划分，许政扬先生也得归入学术中人，或按通俗说法是纯学者型的人。在他短暂的一生中，历史可以作证，他是当时我们系里教师中把生命与学术融合得最紧密的一个青年书生。我敢说，他不懂政治，所以他似乎觉得这完全可以由别人来做，他只需做自己的学问就可以了。这种不懂政治“救”了他，比如1957年那场席卷全国的对知识分子大扫荡的反右斗争，由于他对政治的“冷漠”而未鸣放一言，所以也就轻松地被当作“局外人”而躲过了整肃。尽管他的忘年交华粹深先生被批得死去活来，何迟先生还被错划成右派分子，他也只是暂时和他们划清了几天界限，一旦暴风雨过去，我又看到他们一块遛弯，一块研究如何修改他们合作的剧本《虎皮井》了。

然而不懂政治又真的害了他。1958年批判资产阶级学术思想运动伊始，真正惊恐不安、惴惴自危的本是一些老教师。许师在教研室会上仍是一贯地沉默，态度更是安然坦然。他万万没想到，学习会下面召开的扩大系领导小组会已经确定他和古汉语专家、游国恩先生的女婿马汉麟先生为重点批判对象，即势在必拔的两面“白旗”。从不过问政治，而政治竟以迅雷不及掩耳之势在他毫无觉察中轰然而至。从今天的常识和普通的道理来看，这真是一个连基本是非都颠倒了的决定。然而，从以往历次的政治运动逻辑来看和作程序的经验来着眼，就是首先选择典型人物，而“典型”，即在群众中有

影响的人物也。许师和汉麟先生正符合这政治运动逻辑。这是因为他们都有实实在在的学问，他们都在本学科上达到了中文系前所未有的水平，他们都在学生中产生了极大影响。关于许师的，前面已作了介绍，而汉麟先生的古汉语教学，正如人们爱说的一句话：“把古汉语讲活了。”当然这还可以从王力先生主编的四大册《古代汉语》得到证明。那难度极大的阐释天文部分的文字皆出于马先生的手笔。至于南开中文系古汉语体系，凭心而论，也是汉麟先生生前创立的。就是这样，几周前，两位先生的课，还作为全系教师“观摩教学”的对象，而数周后，它们的主讲人突然变成了全系师生人人喊“拔”的“白旗”！

令人尴尬更令人痛苦的是，我因为是许师的学生、助教，所以我被系总支的一位副书记指令作为重点发言人，以便使我有机会和资产阶级思想划清界限，当时我无法也无力抗拒这种权威指令。然而我毕竟还没学会整人哲学和整人语言，所以在第一次“通稿”会上，我的发言稿被否决了，理由是没抓住许先生资产阶级思想的要害。还是这位副书记指着我说：“你连许政扬的‘知识私有’的要害都抓不到，能批得透吗？其实这也是你和他划清界限的关键。”我只好照办。回家后，搜索枯肠，拼凑了几条不成理由的材料，在系批判会上发了言。这当然是一次不成功的批判。然而，即使我极心虚地又是违心地说出了许师有“保守思想”的问题，我还是发现许师执笔记录的右手在发抖。当时我就知道我深深地伤害了他的心。不是现在，而就是当时，我的良知就告之我，我不过是一个懦弱而又无骨气的师恩和恩师的背叛者。因为我在强权下违背了起码的文明生活准则。我自食其果，尝到了人在丧失人格和丧失良知后被心灵折磨的滋味。我只有求助于华师为我向许师解释，华师也不止一次转述许师对我处境的理解，但以后我只要一触及这个敏感的问题，我就难以平静。我也曾向何林师表示过我的愧疚、悔恨之情，何林师不无幽默地说：“你还需要慢慢长大成熟，我只是从你身上看到我年轻时的影子。”然而我从未宽恕我那次虽未有白纸黑字印下来的东西，但那话语仍属我人生中不光彩的一页。因为我不愿用“高压下”、“组织决定”、“权威意识”来为自己的背叛行为辩解，这是由于我毕竟未能说出“不”字！这是一次深刻的教训。我可以发誓，到了“文革”，我没有站出来揭发过我的老师任何材料，当然这还不是由于我也变成了“牛鬼蛇神”，而是我终于懂得了，不能再用良知来换取暂时的“宽恕”。我在那场“红色风暴”中多少找到了自己的一些良知，我身心虽然受了罪，而灵魂却得到了拯救。

在一种严酷的时代，沉默而又谦和的人，反而更容易受到践踏。当时的南开中文系师生都了解，给予许师致命打击的并不是绝大部分的年轻教师和学生，而是他在燕京大学的另一位同学。这是批判许师的最后一次师生大会上，这位先生突然加重了语气，指出许师的论《高祖还乡》一文的材料是剽窃自孙楷第先生的“手稿”。这真是一颗重磅炸弹！许师开始从“知识私有”者变成了“剽窃者”！坐在台下的许师在听到这无中生有的“揭发”时，我就紧靠他坐的第三把椅子上，所以我对当时许师的面部表情的每一个细节变化都看得极为分明，始而他脸色变得惨白，继而浑身抖动，最后随着自来水笔的落地，他就昏倒在扶手椅上了。

批判会在一阵骚乱后，发言难以继续，书记说了几句不着边际的话，就宣布散会了。人们大部分都走了，只剩下何林先生、粹深先生以及古典教研室的另一位年轻教师和我。我们急速找校医，但是他们没有一个人来。约

半小时后，许师才苏醒过来。我们两个年轻人在何林师的吩咐下，满含泪水，把许师架着送回了他的家。此后我再也不能忘记许师回家躺在床上时那毫无血色的脸和一双似是呆痴的望着天花板的眼。我脑海中最早浮现的一连串的问题是：难道这就达到了“拔白旗”的目的了？难道那出于嫉妒的伤害就靠这样非法的侵犯人的尊严的运动就达到了目的？难道学术思想的“问题”就可以这样去解决？我现已年逾花甲，我才对这些浅薄的问题一一作了回答。拿破仑对歌德说过：“政治，那是近代无法躲避的东西。”我们这几代人都没躲过，是为证明。然而在中国传统观念中却极看重道德，而道德又往往是决定文人间各种表现形态的至关重要的因素。在经历了这一番洗礼后，我对国人特别是对国人中的知识层那种“向井口投掷石块”（巴金语），而且是一哄而起的纷纷投掷，我是彻底领教了。这当然是岁月积淀带来的人生况味。一切在证明：“希望超然，未必真能超然；希望宁静者，也未必能获得宁静。”（李辉：《恩怨沧桑》）当然我更多的是思考“嫉妒”。文人一旦有了嫉妒之心，那么他心中就有了魔鬼，虽然恩格斯说，“嫉妒是一种较后发展起来的感情”，我却认为他虽不是与生俱来，但它毕竟是人性中最恶的一面。许师的惨遭毒手，我认为就是来自于这种恶德。所以我更欣赏黑格尔的名言：“有嫉妒心的人自己不能完成伟大事业，便尽量去低估他人的伟大，贬低他人的伟大性使之与他本人相齐。”

许先生倒下了，马汉麟先生紧跟着又被送上了祭坛。无休止的批判，终于酿成了马先生的心脏病。这虽是后话，但也算是这次批判资产阶级学术思想的注脚。何林先生生前有言：“我开始只谈汉麟是一匹好马，那是因为他姓马，后来大家说我有两匹好马，那是人们的‘演绎’，把政扬加上去了。我什么时候也不能理解为什么谁学问大，谁教学效果好，谁就是白旗，谁就要被批被拔？”李先生铿锵有力掷地有声的话语，是1962年在批判李先生的修正主义文艺思想时，他在大礼堂面对批判他的师生干部说出这番肺腑之言的。这一点我也有记录作证。

许先生病倒，一躺就是八年整，他几乎过着与世隔绝的生活。肝病与严重的神经衰弱一起向他进攻，他的身体又因“三年困难”，而越来越坏，情绪也越来越糟。这期间，常到许师家中去的是华粹深先生和师母黄湘畹先生。在许师一生中，我认为给予他最大慰藉的也正是华先生。系主任李何林先生不时也去看望许先生并送去一些营养品，黄克每两周要到许师家中听课，我因为遵许师的嘱托代他讲授宋元文学史，在请教业务问题后，大多和黄克一道把许师家中的杂务承担下一部分。我的记忆告诉我，这种友谊和弟子们的真情还是燃亮了许师最后几年的心香一角。

实事求是地说，由于学习、工作和平时的情感交流，我应是属于比较了解许师1958年以后心绪变化和心态流程的一个人。许师在“拔白旗”后再也没能“振作”起来，最核心的问题是他的自尊心受到了致命的伤害。他最看重的本是文人的品格精神，或者说，他一生所追求的就是人格精神的完善。然而无端的毁谤，不是如人们常说的“丢了面子”，而是使他失去了生命与精神支点。他有着太多的知识分子的脆弱和那浓重的挥之难去的忧郁。所以当那突然袭来的打击，在他心中产生的不仅仅是一腔愤懑、一曲哀歌、一缕缕飘忽的情绪，而是一个活跃的悲剧性的灵魂在流动。本是极为执著却又软弱的追求，突然失去了根基，于是悲凉之雾遍被全身，这就构成了他永难自拔的痛苦、辛酸、苦涩。当你面对他的表情、声调、眼神时，你就会印证上

述那种感觉是确凿的。感觉也许仅仅是感觉。更为实在的原因，我认为是许师停止了他的学术活动。许师唯一的嗜好是看书。所以他在想避开污浊的环境时，就越来越自觉地沉迷于文史世界中。当外界的压力一天天加重时，他只有在病榻上静静读书，才获得片刻的松弛和些许的欢愉。按现在的年龄划分，他还是一位地地道道的青年学者，但是从治学上来说，我认为他已进入“自适其适”（《庄子·大宗师》）的境界。这种圆融无碍的愉悦是不关乎功利欲望的，但又是道德精神的最好体现，对学术的不可解脱的责任感正蕴积在充满圆融的体验中。关于这一点，黄克兄在《许政扬文存》中有一段精彩而传神的叙述：

1961年考上研究生的时候，我的导师本是华粹深先生。而华师和许先生乃忘年交。是受华先生之托，许先生才为我开这门课的（指“元曲语释”一课——引者）。但很快我就感到这对许先生的身体来说是多么沉重的负担。当时，他正患严重的肝病，卧床已有数载。给我讲课时，也只能坐卧在床上。望着他那浮肿的脸庞，我真不知道他能坚持多久。

但是一当步入正题，憔悴的目光立即显出异彩，思路是那样缜密，语言是那样富于机趣，旁征博引有如历数家珍，侃侃而谈真是满腹珠玑，在小小的一张卡片之上，在寥寥的几条提纲之间，竟如无垠的知识空间，任其恣意游衍。我坐在对面也随之神往，以至忘记折磨着他的病，以至停下记录的笔。直到师母下班回来，劝他休息，他才又回到病魔的纠缠之中，颓丧了下来。此后，隔周一次，从1962年4月一直进行到8月，虽因其病情变化，时有间断，但只要略有好转，他都极力把课补上，在我的笔记本上就有“7月31日”、“8月1日”接连两天讲课的记录。为我的启蒙，许先生是倾注了心血的。也正是这种谆谆的教诲，眷眷的期望，激励着我，整理笔记、补充材料，认真读了几本书。短短的五个月，成了学生时代最有收获也是最值得回忆的黄金时刻。

但是，仅仅这一点自由，这一点慰藉也未能维持多久，他最终被剥夺了做学问的权利。

另外，许师的耿介自守，不肯同流合污，学术上不肯与人争胜的飘然不群的气貌也是公认的。然而那过分的认真、执拗和孤傲在其性格里也确实构成了一种强烈的色彩。长期的书斋生活和病魔缠身，又使他相当严重地脱离了现实生活。他给人一种极深极重的印象，他仿佛是一只昂首天外的仙鹤，从不低头看一眼脚下的泥淖。记得系里考虑他的经济情况，特意给他一些补助，可是他几乎都拒绝了。有一次由何林师给捐来的六十元补助金就是通过我又交回了系里的负责人的。政扬师的这种狷介的性格最能体现出他那一代人文知识分子的人格精神和风骨操守的力度。

许师八年卧床，也给我提供了了解他的身世经历的机会。在闲聊中，我知道许师生于1925年，海宁硖石人，这可能是他非常敬仰王国维先生和喜爱徐志摩的诗的一点点内因。自幼慈母就教他吟诵古诗，七八岁时已能背诵近千首名作。华粹深先生在指导黄克学习期间，让黄克练习写作古文，曾征求过许师意见。许师说，不一定要学写骈文，但要读骈文。他顺手就从枕边拿了一本1962年中华书局的排印本《六朝文絜》给我看，并说，许铤已经明确指出六朝骈文的缺点是繁冗，所以他选文标准是要求构思精炼和修辞简洁，只有这样的作品才能入选，所以《文絜》多为小品、书札尺牍，突出大家，颇收名篇。那些眉批和少量题解、笺注也不妨参看。有助于赏鉴和习作。这番话我至今记忆犹新，把先前对骈文打成唯美主义的文体，“不屑一读”的

偏见，算是得到了纠正。从许师家中出来后，华师对我说：“许槌是政扬的上世，道光进士，精研《说文》及金石文字。他选《六朝文絜》历时二十载。……”我这才恍然大悟，原来许师是在这样的知识背景、学术传统和学术规范下熏陶成长的。

许师入燕大学习，后作为燕大中文系研究院第一届研究生，以研究古代小说戏曲为主，从师著名学者孙楷第先生。中学和大学期间就熟练地掌握了英、法、日三国语言，解放后自学了俄语。前面提到的恩格斯的著作，他就是从俄译本中读到的。所谓“别、杜、车”的文学评论著作，虽然陆续有满涛、缪灵珠、辛未艾诸先生的译本先后面世，但许师开始时是看的俄文原著。他谦虚地说：“对俄语，只能读，不会说。”他对中国传统绘画有独到识见，一部《宋人画册》反复赏鉴，讲宋诗时，经常以宋元绘画参证。他对西洋油画也有研究，钟情于安格尔和伦勃朗的画，对俄国的大画家列宾的作品也极为欣赏。开始谈及油画的构图、色彩及“质感”时，我也从全然的陌生到了解了一点点绘画艺术的皮毛。他对南宋画家张择端的《清明上河图》这幅稀世珍宝有深刻的认识和独到的研究。当故宫博物院印制的《清明上河图》出版后，他敦促我买一卷，并给几位年轻朋友单独做了一次辅导。收入《许政扬文存》的《〈清明上河图〉画的是哪座桥》一文中的观点（即图中通常所说的“虹桥”，实为“下土桥”）和考订文字，他早已成竹在胸了。

他特别看重孟元老《东京梦华录》的文献价值，他不十分满意原有的那个注本，希望自己能搞一本切实详密的笺注本。正如周汝昌先生在《文存》序言中所说，这样“可以将北宋的文学家们的很多活动贯穿在里面”，而不仅仅把这部书看作是“一部历史地理城市社会的记录”。他举“樊楼”对我说，《梦华录》中描写得很详细，是座著名的酒楼，可不像有的学者说是当时东京（今开封）方言。提起“太平车”，他说应是载货之大车，由于车行滞笨，只能用于太平无事之时，战争时期是不能用的，故名太平车。其他像宋代的“交椅”的形状，民俗中的“摇装”，他都有准确的解释。他在燕大与周先生每日品书谈艺，考字征文，获得了很大乐趣，而十年后在跟我们讲起这些时，仍是兴致勃勃，忘记病痛。而我们则因先天不足，后天失调，几乎没有步入许师学术境界的可能，所幸，我们还有了这段师生的缘分，还未至于失之交臂，历史还算给了我“景行行止”的机会。

百姓们刚刚挣脱了“三年困难”的困扰，新的“运动”又开始了。先是农村的“四清”，继而是城市和学校中搞的“五反”。敏感的人曾预言，将要有新的大动作出现。我们这些教书匠虽身在其中，却浑然不知，及至潜流已浮上水面，变成了巨大的漩涡，也觉得不会再把我们搅进去，更不会想到灭顶之灾已经来临。1966年，一系列社会事变，就像扑面而来的风沙，刮得我们懵头转向，一纸“社论”，我们一夜之间变成了被横扫的“牛鬼蛇神”。南开中文系首先揪出的“老反党集团”及其成员是李何林、朱维之、华粹深、王玉章、王泽浦诸先生，以及何林师的“两匹好马”：马汉麟和许政扬二位先生。青年教师中有我和几位相好的朋友。这是被先称之为“裴多斐俱乐部”的成员，后又转组成为配合“老反党集团”的“小反党集团”，说他们构成了中文系搞“宫廷政变”的重要组成部分。本来这是南开中文系“恩恩怨怨”的一笔糊涂账，只是趁着运动之机，极明快地划分了阵营，不同的是，有的人急剧升天，有的人骤然下了地狱。如果说这一切还都可以解释的话，那么许先生从病榻上生生被揪出来示众，就真的无法解释了。按出身，谈人际关

系，他早已被“拔掉”，从未伤害过任何一个人。而且，众所周知他是被严重伤害的一个人，心中那么多委屈也未曾向组织讨过一丝一毫的“公道”。可是，眼下他和李师那一群站在了一起，又和我们这一群一块在烈日下主楼旁拔草示众。我虽然当时已自顾不暇，可是看到被风一吹即可倒地的许师的瘦弱身体，站也站不住，蹲也蹲不下，而“专政”人员的吼声一声接一声，我实在难以再忍受下去，跑了过去，把他那未竟的拔草任务完成了大半。他那无神的眼只是望了我一下，几乎是趴在地上又一根一根地拔那残余的荒草了。我记得分明，他竟反复地自语：“这草，拔一根就会少一根。”我当时认为这不过是一位遭受凌辱的书生的双关语，而我却没想到更没体悟到这竟是他自沉前的一句偈语！

所以一当红卫兵抄家，许师数万张用心血积累的卡片和著述手稿被付之一炬时，许师终于感到尽力从文字中寻求生存的点点慰藉完全破灭了。第二天，在劳改回家后，他没有喝一口水，吃一口饭，没有留下一纸文字，他出走了。第二天，我们这些“有罪”的人正在资料室学习“十六条”时，得知许师自沉于他住处旁的小溪中。终年四十一岁。按当时的说法，他是“自绝于人民”，所以被草草火化。“四人帮”粉碎后，家属和亲朋好友要求追回许师骨灰，但得到的回答是“当时就没有保存”。在许师英灵得以安葬时，骨灰盒中只摆上一部他用心血浇铸就的人民文学出版社出版的校注本《古今小说》！

纸张寿于金石。《古今小说》校注和《许政扬文存》在读者中间仍然广泛流传，倘政扬师地下有知，当亦欣然瞑目矣。

古希腊先哲赫拉克利特曾有言，我们的思想往往“由死人点燃”。是的，我们不能不从许师的坚辞人世的事件中进行深刻的反思。在那场浩劫中，在社会动荡不宁和纲纪隳坏的年代里，人们呈现的生命状态各有不同。从人文知识分子的特性来说，有淡泊名利、不随流俗者，也有洁身自爱、无为空寂者，当然也有桀骜不驯者。然而在绝大多数知识分子灵魂深处，都由于情感的过分丰富，致使感觉敏锐，因此自尊心不时受到煎熬与烹煮。许师自1958年那场运动以来，其精神状态即已达到崩溃的边缘，而当这场浩劫又降临他的身上时，他自然有绝望的情绪在。甚至我在想，王国维自沉昆明湖的影子会不对他产生难以说清的影响？加之他对中国文化的被毁弃，只能用无言的抗议来表达自己的精神文化品格，于是投身于自然火化，使精神与大地合一，我与天地同化以求得自我人格完善和精神的慰藉与彻底解脱。史家有言，真正的知识分子从来都是悲剧命运的承担者。清高、自尊与有思想就必然承受时代落差造成的悲剧命运。从表面看，许师似乎只是为了那一瞬间的软弱，他付出了自己的全部。但是一旦我们想到那落寞的斗室，那孤寂的病房，整整八年中的忧郁痛苦心情，愁云惨淡，对世界和生命一样，他最终失去了那一点点信心。独上高楼，是他对人的品格的一种选择，这一点从他的治学中得到了印证，而这一次则是用生命印证了这一点。

我想我们需要接住从死者那里递过来的灯。许师的仙逝和他最后无言的思想，给了我在这个世界生活、写作、坚守和承受一切的力量；他的死也促使我对自身命运的认知。我等待，我乐观地等待被“点燃”的那一个时刻。

1996年8月30日至9月30日谨蘸泪成文，以献于政扬师在天之灵。

学者风范

——追忆王季思先生的学术贡献

季思先生一生与教书结下了不解之缘。他在总结自己的教学与科研走过的道路的四点心得体会中，无不说明季思先生虽然以感悟为认知的基础，但在根本上仍然是以深层理性的创见，标明了他对传统文化（特别是诗、词、曲）所作的阐释与判断贡献最大。诸如他对诗艺、词学和曲论虽多做具体评述，然而其中关于艺术与美学的形而上之思，却一直处在我国古典文学研究领域的前沿。

这里有三点值得我们注意：

第一，季思先生在知识和理论素养上，可以称之为广博、深湛，是学者、哲人。因此他的古典文学研究都能将鉴赏得来的感性提升到理性的高度，呈现批评的形而上色彩。所谓学者化，正是上述两方面的统一。因此，把学者化理解为从理论到理论的枯燥推理，理解为从高楼到深宅的吊书袋，乃是一种误解。也可以说，批评家的哲学是带着生活原汁的，有生命的哲学。事实上，季思先生正是如此，在他的自选集《自序》第一点中就说：“热爱人生，面向现实，是我做人的基本态度，也是我做学问的态度。”所谓“人生有忧患”，“往往能激发人的志气，锻炼人的才能，成就也更大”。从这一意义上看，季思先生的批评之树才是如此长青。

第二，季思先生具有批评态度的诚实、认真和严谨，有批评的道德感和责任心，这就保证了他对文本阐释的客观公正。季思先生说：“学术乃天下公器，真理愈辩愈明。在辩论中，要求出于公心，既虚心接受别人正确的意见，勇于改正自己的错误；对前人错误的成说，同代人有影响的误解，也敢于提出驳正。”纵观季思先生的代表论著都是实践了他的这一高尚的学术风范。比如他就《牡丹亭》的生活底蕴对侯外庐先生所谓“曲意”之驳难；关于《西厢记》作者的探讨，都证明了这一点：健康的批评态度，正是健康的人格的表现。季思先生的学术研究从来没有吞吞吐吐、语焉不详，没有左顾右盼，更没有担心批评会引来反批评。这又进一步说明：文学史、戏曲史研究不只需要才气与艺术感觉，更需要丰富的学识与公正的评判，而后者正是学院派之所长。

再者，中国知识分子的兴奋点往往在政治上。然而相对地说，真正的学院派不介入直接的政治斗争，相对超脱的地位使其比较容易保持学术独立和思想自由。虽说在中国很难完全做到“为学术而学术”，但少一点借学术以言政治或发牢骚，为某一政治主张、文学集团辩护，还是能给读者相对公正的感觉。

第三，季思先生还是驾驭语言的能手，他的批评文体在叙述上的科学和优雅是学界公认的。这不仅表现在他重视对优秀批评文体传统的继承，还在于他对以前的文体有创新的精神。这是因为批评文本背后，隐含的文本继承越多，则文本的语义厚度越强。季思先生自述：“为读者着想，尤其是为青年读者着想，在写作上力求举一反三，深入浅出。……”这可能就是我们常说的“厚积薄发”。季思先生继承了鲁迅等大师的深刻、简洁，又具有流畅、富丽等特色，这是我们这些后来者所崇仰的大家风范。

从大的文化视野来看，季思先生作为“学院派批评”的一位代表人物，

他已完成了三项任务，即：

一、建立了自己的古典文学批评与文学史理论体系。季思先生对文化断裂的切实填补、打通文化墙壁和贯通古今中外的开拓，无疑是对中国文学史及其理论批评建设的重要贡献。

二、建立了自己的批评风度。批评风度在本质上是文化精神的人格体现。传统的中国文人风度无论是儒学的温柔敦厚，老庄的悠游高蹈，都体现着一种东方人的生命情态。尽管儒道之间学术立场有极大差异，但其中的智者，其诚朴认真的人生态度与作文态度，却是吻合的。季思先生的文论兼而有之，即褒贬从心，不作虚狂之论，充满了说真话的精神。他将传统的优秀文气融入当代的科学精神中，以独到的见解、独立的人格和独具的智慧去了悟、理解直至看透对象，因此他的文学史论及诗词曲论，皆以新的风度步入批评的新境界。

三、建立了自己的批评学风和文风。此一点与前一点之不同在于季思先生在学风上无“板筋化”，在文风上无“八股腔”。他的学风与文风的统一的鲜明标志是：智性、准确、清晰、创意与潇洒。季思先生宁可多保留学院气息和书生本色，也决不屈从令人生厌的党八股和洋八股。他确实善于从自然、晓畅的“百家争鸣”的气氛中坚持真理，修正错误，不断提高自己的学术水准。我们正是从这些方面，看到了我们应当学习的方向：即在探求真理的道路上，我们要铸造出胸怀广阔、目光远大，器度宽宏的学风。

如果我们对季思先生的学术风范所论仅止于此，可能是大大不够的。必须看到，从“四人帮”粉碎以后，当代文学史批评建设要求我们进入中国文化精神的深层，并在一个更为开放的空间呈现我们民族传统的深厚积淀与当代科学的锐进。也因此，为了发展健康的、科学的文学史论，倡导中国自己的“新学院批评”，乃是根据当代文学史研究和理论建设提出的具有战略意义的对策之一。

所谓“新学院派批评”，或称“学者化批评”，窃以为，它的特色应是批评的学术价值、科学态度、理论意识、革新精神和文体特征。这是一种既不谋求批评的话语专制，也力戒专横的学阀作风的批评，而是一种真诚、宽容的力求知识广博且志在不断探索新知的专业性批评，是一种将历史的、哲学的、审美的、道德的诸多因素融汇起来激活当代人新鲜的智慧和创造力的批评。

改革开放以来，季思先生虽已年愈古稀，但他从未停步，他为自己开创了一个新的阅读空间，从而也就以自主的心态、批评的学理性、阐释的公允性、研究的规范性和文体的优雅性，展示了新时期文学史批评的新的美质。质而言之，是在这十多年中，季思先生已在为“新学院派批评”的建构，作出了重要贡献。这表现在以下数点：

一、具有崭新的学术的风范：认真的、自律的、尽可能完美的。这在《〈长生殿〉的思想倾向与艺术特色初探》一文中表现得极为鲜明。

二、决不用凝固的理论模式或死板的知识，先验地框住鲜活的艺术生命。相反，季思先生将自己关注的对象置于广阔的文化背景，进行庄重的历史和美学的透视，从历史与当代的联系中，从本土与异域文化的比较中，从本学科与相关学科的互补中，发现和解答戏曲诸问题，论证和阐释知识命题。其代表作是由季思先生领衔撰写的《中国十大古典悲剧集》和《中国十大古典喜剧集》两篇前言。

三、将重心放在建设上，以“立”为中心，通过文论、史论所欲照亮的，不仅仅是已经完成的艺术殿堂，且是将要遵循的艺术之路。

四、将思想家的冷静、艺术家的感悟和解剖学家的精心结合起来，用清爽的知性滤选阅读行为，进而转化为一种形而上的思索与明晰表述。

五、季思先生体现的“新学院派批评”的特色，还表现在他对所关注的对象从不作居高临下的训导和裁决，而是与作家、艺术家处于平等的地位和保持适当的距离，以一种自如而清醒的姿态面对批评与研究对象，寻找并为之建立起心灵的通路。代表作是《郭启宏剧作选》的代序——《论郭启宏的新编历史剧》。

六、季思先生为参与创建新学院派批评，他更多致力于文化资源的开掘和知识成果的梳理，使之从无序到有序，形成在有关领域中可资运作的、带有规范性的奠基与创建工作。由人民文学出版社古编室负责编的、由季思先生领衔创制的《全元戏曲》是为代表。

七、“新学院派批评”以坚持真理、尊重科学、珍视知识为专业道德之律令。批评文章乃道德文章，而对志在探索的不同学派，不同学术观点，怀有学术雅量与宽容精神。

八、季思先生为奠定新学院派批评的学风，他始终保持学者型求实、谦逊的态度，不恃才逞傲，不玩五花八门的“流行色”，而是贯注以科学的实证风气，把传统的重妙悟、重意会和现代的重解析、重言传有机地结合起来，不尚空谈与装扮，但求实在于厚重，并在文体上把那种“辉煌的枯燥”和“壮阔的简洁”，视作优雅的极致。

对于季思先生的学术追求和学术风范，远不是我这篇极不成熟的小文能以说清的，但是，我认为，季思先生的学术风范和达到之境界，象征着当代文学研究的繁盛。至于“新学院派批评”的建构可能还是向远域的瞩望，向新天的憧憬，而且它必然是“百家”当中之一家，然而，我却愿意呼吁：在老一辈学者带领下，共行的开拓者应坚持批评界、研究界学者化的进程，直到蓝图变成阳光下的大厦，这将是令季思先生感到欣慰的，也是我等后进者应当努力完成的。

送别继馥

李汉秋先生经过一段辛勤的劳动，把傅继馥先生研究明清小说的论文集成书，嘱我作序。我没有丝毫理由推却。

我认识继馥虽然很晚，相处的日子也不长，但是，他的名字，他写的论文我却非常熟悉，应当说是心仪已久了。1977年发表在《安徽劳动大学学报》上的《论李逵》一文，读后，我深深被他的鞭辟入里的分析、风神绝世的文字所倾倒。从此后，我便成了他的论文的忠实读者。

1979年经继馥的老同学李厚基的介绍，我认识了继馥。而当时正值安徽劳大进行调整，我们想借此机会请继馥执教于南开大学。虽然这事后来没能成功，但他还是慨然应允了南开的聘请，担任我们中文系的兼职副教授。他在南开的两次有关《红楼梦》研究的学术报告，以他的精辟的论证和深刻的雄辩，给全系师生留下了极深的印象。

1980年在哈尔滨成立全国“红学”会，我们又在一起聚会了几天。他在大会上就解放后“红学”研究的历史、方法、经验和教训发表了独到的见解，充分表现了一个文学研究工作者的理论勇气。

翌年，继馥同李汉秋、董泗洙等诸多朋友筹备吴敬梓诞生二百八十周年纪念活动，我又有一次机会见到他。那时我看到继馥仍然是精力旺盛，感情浓烈。而且我还第一次发现了这位“书生”办事的干练，他是有很强的组织能力的。难得的是，继馥在百忙中还撰写了一篇文章——《一代文人的厄运》。在这篇论文里，他对《儒林外史》的主题有了新的理解，进行了可贵的探索。他认为《儒林外史》勾画的并非是儒林百丑图，而是谱写了一曲知识分子的痛史。他那精当的意见，谨严的学风当即受到与会学者的重视和广泛的好评。

几次和继馥相处，他给我的总印象是：对于学术和艺术，他广博精深，勤于探索，永不满足；对于真理，他努力追求，而决不人云亦云。

1981年以后，我们都各自忙于自己的一摊事，但不时还有书信往还。在他的来信中，从未谈及他的身体状况，而我们也一直以为他现在心情舒畅、身体健康、工作顺利。但是，万也没想到，1983年2月底我们突然听说继馥患了肝癌，而且病势已经恶化。这个消息震动了继馥在天津的几位挚友。后来中文系领导知道了，也主张立即筹措一些抢救药品去看望继馥。于是我受朋友们的委托立即登程。可是成为我终身遗憾的是，当我下车直奔上海华山医院时，听到的却是继馥已谢世的噩耗。此时，我不仅是极度的悲怆，而是显得十分痴呆了。我不能想象这一切会来的这样迅疾！生离死别失之交臂的遗憾油然而生。我不能不痛悼正在盛年的富有才气的继馥过早离开我们，离开他衷心热爱的事业。

3月15日我和继馥的夫人陈载涟女士及其家属一道到龙华火葬场为继馥安放骨灰后，在我心里盘旋的是这样一个问题：在风雨如磐的日子里挣扎过来的继馥，为什么却在春光和煦、万象更新的日子竟被病魔无情地夺走了生命，而且他走得是那么快，这到底是为什么？

流光飞逝，整整四个月又过去了。今天展读继馥的遗稿，重新又勾起我那时的悲怆的心情，然而现在剩下的却是更加深切的痛惜与惆怅。

听陈载涟女士和安大朋友介绍，继馥虽然患病，精神却一直顽强、乐观。他在发现病情以后仍忙于教学，并力疾撰写论文而不稍懈怠。他的篇篇论文都凝结着他的智慧、心血和生命的热忱。

对于继馥论文中的观点的长短得失，我们不须妄评。因为这首先需要广大读者来检验，也要由我国的文学研究和教学工作者去评价。但是，对于继馥论文的功力、风格和研究方法，我以为可以说几句话。

治学之道，不外学识与方法。然而学与识实际是两种功夫。不博学当然无识力，而无识力则常常能废学之功。识力与博学，是互相促进、相辅相成的。继馥才思敏捷、博学多才，有深厚的艺术修养。他具有一个文学研究者必备的深度观察力和敏感，这一点我觉得是难能可贵的。正因为如此，他的论文，实在都是厚积薄发，深入浅出，功力很深的杰作，几乎每篇都有新意，都有新的探索，新的突破。虽然他谈的是一部作品，一个形象，但总力图总结出一些艺术规律来，给人以启迪，这就远非就事论事者所能企及了。

继馥的论文总是带着火一样的热情，不仅启开理智的大门，而且叩动情感的心扉。热情、勇气如无卓识，那只能是鲁莽，必须同科学精神相结合，热情才能持久。继馥研究古典小说，出之于赤诚，衡之以客观，多能秉持公心，“评不加罪，褒不溢美”，这正是科学的态度。

继馥的古典小说研究始终遵循在美的领域中进行思维。对美的思维，除了坚持正确的科学的理论指导和对艺术规律的探索外，如何使其成为文学的评论，使它获得应有的、与被思维对象相对应的感性形式，即坚持评论的文学性，使之成为美的形式，这是文学评论能否争取读者和生存空间的关键。继馥是实践了在美的领域进行思维。他的文章，不仅洋洋万言的长篇宏论如行云流水，自然多姿，即便是篇什短小的文艺随笔，也常有角度巧、构思妙、开掘深的佳作。各种文体风格交相辉映，琳琅满目，情味悠深，亲切感人，如友朋切磋，不板起面孔训人，没有令人望而生畏的八股气，这是诗化的评论。

继馥主张“用美学分析方法，多研究些形象”，“对形象作美学分析，就要遵循形象思维的规律，充分考虑到形象的全部生动性、复杂性、丰富性”。继馥是实践了他的理论的。他的古典小说论文多侧重形象分析，而又善于作出审美判断。他决不停留在就事论事和简单复述情节上，而是一方面发掘作品的形象蕴含的“言外之意”，另一方面评论本身又有启发读者思维的“言外之意”，使人举一反三，融会贯通，更好地欣赏、理解文学作品。继馥长期以来从事古典小说的研究，苦心孤诣地追求的似乎正是这一个目标。

这里接触到如下重要问题：一个文学评论家不仅应当是最好的欣赏者，还必须是一个创造者。他不但要在自己心里把作者的创造再创造一番，就连他所写的评论文字也应当是创造的。他不但应当在评论文字中把作者的作品复活起来，并且要借了他的评论使读者感觉更多，理会得更深。正如丹麦文学史家勃兰兑斯所说：“最好的批评应该是描写的。”继馥文章的读者都是喜爱他那种含有欣赏情趣和创造意味的文学评论。我相信这本论文选集呈献到众多读者面前时，唤起的也将是这种感受。

克服思维惰性，重写文学史

所谓“重写文学史”是从现、当代文学研究界发难的，虽然后来受到了诘难，但这一个本无须质疑的提法，因为任何一个时代都会根据自己的时代的需要而重写文学史，任何一个文学史家都可以重写文学史。至于经常为人们征引的克罗齐的名言：“一切历史都是当代史。”尽管不同的人对它的内涵做出过很不相同的解释，但如从最朴素的意义上来理解，它不外是说，时代不同，文化背景不同，研究者的历史性格不同，学养不同，自然所写的历史就会不同，就会带上自己所处时代、环境以及当时意识形态的烙印。而从另一意义上来说，每个人都有阐释历史的观点、视角和操作方法，所以历史总是在不同时代、不同的人的笔下有不同的面貌、色彩。尽管这绝非否定其客观的真理性和科学性的标准，然而在最准确意义上的阐释历史，都必然具有时代精神在，历史学家的人文性格在。所以，人们求之于文学史家的精彩之作，乃是“通古今之变，成一家之言”。正是在这个意义上，读者大多认为集体编写之文学史往往缺乏学者的必要的艺术个性和独特的审美判断力。因此，窃亦以为，集体编写文学史在学术空气越趋活跃，学术性格越趋成熟之今日，它可能并非是理想之路。

“重写文学史”还有一个更深层的意义，即是关于历史意识与当代意识问题。窃以为，二者决不矛盾，历史意识就是尊重历史，而当代意识实质上是对研究者主体的一种科学性要求，强调历史意识，不等于复原历史，事实上，历史是无法复原的，提出“向历史本来面貌逼近”是明智的。当代意识，不能肤浅地理解为和等同为西方新思潮、西方意识。当代意识，应是当代人的科学精神，科学的悟性和思辨力，也包含了对真理的信仰和追求，以及作为一名学者所应有的独立品格和尊严。当然，重写文学史，不应是一部“修正史学”、“平反史学”。因为重写文学史的真正意义不是在于我们能够站在今天的社会政治台阶上，对过去的历史事实按照今天的尺度给予一个既定的评价，而是应当站在当代的文化立场上，提供一个重新认识文学历史现象的新范式。

重写文学史或重构文学史与传统的文学史学不同还在于：以当代意识反观历史，追溯其形成、发展的历时性过程，并从中发现文学在历史发展过程中那些恒常不变的基因。从对历史的观察视野说，如果传统的编年史注重的是通过过去认识现在的话，那么以当代意识重构中国文学史注重的则是通过现在来理解过去。在这个意义上讲，历史研究并不等于研究历史。研究历史只是历史研究的一个领域，即只是历史研究的一个组成部分，它并不等于历史研究的全部内容。但是，在我们的文学史学研究领域中，历史研究在相当程度上曾被认为就是研究历史。历史研究几乎被研究历史所占据了。具体地说，就是单纯地去搜集史料、整理史料、分析史料，而忽视了对历史与现实之间内在联系的研究。文学史研究之所以强调文学史建构的当代性，意在于把历史研究从单纯的史料研究中解脱出来，还其文学历史研究的多重性格。

正是根据这一点，我认为以当代意识重构中国文学史，实际上有一个研究者思维空间拓展的问题，有一个重建阅读空间的问题，也就是说有一个提高精神思维境界的问题，学术思维不随时代更新，文学史无法重写，也写不好。

以当代意识重构文学史实质上是一个如何对待传统（传统文化和文化传

统)的问题。传统体现着本体,本体永远包含正反矛盾两仪的统一,所以任何民族群体的传统中都包含了消退与进展两种因素。由于接受者条件不同,他或可能接受(选择)着进展的方面,或可能接受(选择)着消退的方面。又由于其自身条件基因的不同,进展的方面亦可导致消退,消退方面反可导致进展。因此,以当代意识观照传统不可笼统地肯定或否定。“作为艺术的文学,既有成为某种文化载体而可以划分先进落后的一面,更有超越文化的功利意义而根本谈不上什么先进不先进的一面。……艺术有成就大小的区别,有深浅精粗的区别,却很难说有什么先进与落后的区别”。“艺术发展不是一种取代关系,……鲁迅不能取代施耐庵,毕加索也不能取代伦勃朗。不同时间的艺术之间最终不是一种时间的线性关系,而是一种空间并存的关系。最新的东西可能速朽,最古老的东西也可能长存。这里重要的是质量的区别而不是先后序列的区别”。(王蒙《风格散记》,人民文学出版社1991年版第257页)因此,传统文化(包括中国文学遗产)作为自在之物时,无所谓优劣。其所带来的优与劣,主要取决于接受者主体的自身条件。因此,传统对于优越者来说,就是优越的;反之,传统对于拙劣者来说,就是拙劣的。而把传统理解为僵化封闭的人,他本身就是僵化封闭的;而把传统理解为发展开放的人,他本身也就是发展开放的。事实是,文学发展的历史本应理解为本体作用下人类群体精神升华延续的洪流。这洪流是“流”在历史的纵向上的,它在历史上这样的流和那样的流,主要是由于历史的“地形”造成的。重构文学史的新框架是必然的。

重构文学史作为一种科学使命,在我们这代人身上怎样搞法,自然也取决于我们时代的“地形”,取决于我们的文化积累、素养,特别是精神思维的境界和素质。我们既不必沮丧于过去文学史编得多么不成功,亦无须陶醉于过去文学史写得多么好,重要的是我们为文学发展历史的研究开辟了何等的“地形”,甚至新的“源泉”。中国文学艺术的发展历史在我们身上“流”得如何,以及历史经验总结得如何,首先取决于我们心灵的“地形”。所以在研究文学史观和文学史学及编写方式、操作方法时,反思我们自身的精神境界和思维态势与学术思维的优势和劣势及其不断更新等问题都是万万不可忽略的。

文学史：心灵的历史

因为人们都知道了文学是人学，所以，文学史、文学史论，应该也可以写出人史的意义。可我们的一些文学史却常常只是“文学大事记+作品作家论”。那些波澜起伏的时代心潮，那些在各种各样的欲望和意志支配下活动着、较量着的人，他们的心态变迁的历程，都不见了。绚丽多彩、激动人心的文学现象被挤压成干巴巴的教科书语言、社论语言。文学史丧失了文学的生命力。因此，理所当然地，人们呼唤文学史家展现作家们作为“时代感应的神经”的精神品格，揭示不同的文学观深层积淀着的时代主题。由此上溯他们人生观、文学观的思想渊源、传统承继关系，从而引发一些富于魅力的有意味的文学问题。然而，这毕竟还是作为科学的文学史的第一个层面。或曰它只是完成了科学的文学史的第一个任务。而第二个层面呢？

中国文学史发展得太盛且太久。中国文学浩繁的内容和分支有时又使我们忘记了人们探究文学史时最朴素的出发点。事实是，历史过程和社会发展及诸种生活方式影响着人们的心灵。所以现在的当代人及其当代意识对自己心灵历程的兴趣或许大大多于对自己政治、经济历程的关心。基于这一点，作为反映人类历史中成为精神文化底层基础的感情、情绪、伦理模式和思维习惯的文学艺术，往往被当代人认为是更重大的研究课题。比如人们开始关注郑思肖为什么把自己的著述直称之为“心史”，为什么外国作家果戈里称自己“最近的著作都是我的心史”。而我们的著名小说家吴敬梓的《儒林外史》也不再简单地被称之为知识分子的百丑图，而誉之为知识分子的痛史、知识分子的灵魂史，是吴敬梓对知识分子心路历程的反思之作。至于曹雪芹的《红楼梦》无疑更是这位小说巨擘的心灵私语，是他的辛酸史。《离骚》是屈原的心史，《赴奉先咏怀》及“三吏三别”又何尝不是杜甫的心史呢？总之，从有机整体的观念来看，一部中国文学发展史，在一定意义上说，是一部生动的、形象的、细腻的“心史”。总而言之，一部文学史就是一部人民的灵魂史、知识分子的灵魂史。正是因为这样，我们再也不能满足和承认文学是“人学”了。我们应该看到文学实质上是人的精神主体学、人的灵魂学和人的性格学。十九世纪的著名文学史家勃兰兑斯在他的《十九世纪文学主流》的引言中说：“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。”勃氏这一思想的深刻性就在于他不是停留在文学即人学的层面上，而是充分认识到文学是人的灵魂史，人的精神立体运动的历史。这是因为，心理结构是浓缩了的人类历史文明，文学作品则是打开时代灵魂的心理学。丹纳在《英国文学史》序中说：“如果一部文学作品内容丰富，并且人们知道如何去解释它，那么我们在这些文学作品中所找到的，会是一种人的心理，时常也就是一个时代的心理，有时更是一种种族的心理。”事实上，从屈原到陶渊明，从李白、杜甫到苏轼、辛弃疾，从罗贯中、施耐庵到吴敬梓、曹雪芹，他们的心灵始终与人民的心灵相通。在他们的杰作的纸底或纸背，大多蕴藏着人民的郁勃的心灵，蕴藏着他们对于极端专制主义暴政的反抗之音。总之，当我们综观一部中国文学发展史时，我们几乎都感到了作家们感情的喷薄和气质的涵茹。当然这一切又都必然是时代的狂飙带来的社会意识在优秀作家身上的结晶。如果我们不透过其创作去追溯其灵魂深处，又如何能领会这些杰出作家以自己的心灵所感受的时代和人民的心灵呢？彭·琼生说莎士比亚及其剧作为“本世纪的灵魂”，那么也完

全可以说屈原、陶渊明、李白、杜甫、白居易、苏轼、王安石、陆游、辛弃疾、关汉卿、王实甫、汤显祖、李贽、施耐庵、罗贯中、蒲松龄、吴敬梓、曹雪芹、孔尚任等人及其作品是他们所处时代的“灵魂”。所以，窃以为，从最深微处，中国文学史也是一门中国社会心理学，一门形象的社会心理学。歌德曾作比喻说，望远镜有两头，一头扩大，一头缩小，我们既需要“大”，也需要“小”。对待具有心史和灵魂史性质的中国文学史，我们既要深入作家的灵魂，也要纵目他们所受规范的社会心灵总体。也就是要透过作家的感情深处或作品内容乃至一个发人深思的生活细节和心灵悸动作为突破口，去纵观时代风尚与社会思潮。所以只要我们从心史这个重要侧面出发，则我们必有新的发现。社会使文学史研究得到进一步深入，我们则可以从那纷纭呈现的历史表象背后，发现一些鲜活的东西。正是在这个意义上，笔者极为欣赏柯林伍德在《历史的观念》一书中这个观点：“一切关于心灵的知识都是历史的。”

文学史的宏观研究刍议

文学研究工作当然不能从定义出发，但是长期以来，我们对什么是文学史，似乎还没有一个确切的科学的表述。一般地是可以这样说的：文学史就是文学史家对文学艺术实践认识的结果。但这似乎并未能规范文学史研究的对象和范畴。文学史作为一门科学，它的最高任务是探索、发现和总结文学的发展规律，诸如文学发展的内部矛盾是什么，怎样由于各种矛盾的变化而显示出文学发展的阶段性，文学的“源”与“流”的辩证关系，等等。因此，要求于中国文学史研究者的是：既要研究一般的文学发展规律，也要研究进步的文学的发展规律，特别是要研究中国的进步的文学的发展规律。所以，严格地说，文学史的研究对象与作家论、作品论的研究对象有所不同。当然，文学发展演变的现象十分错综复杂。但是，只要用正确的立场、观点、方法潜心探索，这种规律是可以逐步认识的。

在我们看来，文学历史的微观研究，对于文学史的研究是必需的。但是，如果把它当作文学历史研究的不二法门或是最有学术价值的，那也是一种偏颇。最近几年来关于一部书的某些考证之所以遭到非议，可能就是因为“过了头”。我们当然赞成有些研究者致力于考据，甚至去搞比较琐细冷僻的一事一考，一字之辩，但我们的研究者绝不能把重大的文学史现象置于脑后。因此，我深切地感到文学史的研究，要进行规律性的探索，现在提倡一下宏观文学研究方法是必要的。因为要想认识文学历史的辩证法的发展，它的内在联系，就必须从大角度对文学历史进行全局性的整体性的宏观考察。因为文学发展的整个过程就是多层次、多结构的，所以文学史的宏观研究要求在广阔的时间和空间的背景中，去考察各种文学现象。不管是“纵观”（时间观）还是“横观”（空间观），目的都是从宏观角度观察文学历史和文学现实，从而透过繁复的文学现象认识文学历史的本质，揭示出文学的固有的规律。如果这一点尚可以成立的话，那么，我以为以下一些问题就自然地提了出来：诸如中国文学的整个历史为什么有它的特殊的发展轨迹；几千年来诗歌和散文为什么在文学史上占有如此重要的地位；又如，文学发展和文学体裁的发展程度和文学的社会地位、社会作用、历史特点等等。只有如此，一代文学思潮的流变、一个时期文学的主题、文学的题材才可能得到综合的考察和研究。相反，如果仅仅着眼于一个一个作家，一篇一篇作品的某一方面的研究，很可能忽略了一代文学思潮的真实动向及其潜流，其中包括众多作品所含蕴的真正意向（甚至单篇作品中许多搞不清的问题，一经放到宏观研究中来，也可以看得较为分明）。所以把握文学的宏观研究法进行文学历史和文学现实的直接研究，才能目中有全牛，才能从它的多种多样的具体的联系和“中介”中加以把握。这是因为，它不仅说明着空间尺度的放大，而且也意味着对文学历史螺旋式发展的辩证法的理解。也只有这样庶几可以找到文学的某些带有规律性的东西。总之，文学研究中要探索文学发展的历史的固有规律，乃是一个在文学历史发展长河中进行分析、概括、综合的过程。一句话，就是一个对文学历史进行宏观考察的过程。当然这个考察过程绝对无意排斥、屏弃文学的微观研究，而是把宏观研究和微观研究辩证地统一起来，这是无庸赘说的。

应当看到，我们的文学史研究工作，分工极细，这当然有它的好处，但是分工过细也会产生偏颇，即可能成为恩格斯所指出的做了“分工的奴隶”。

比如我们研究戏曲的起源和发展就还没有从综合艺术的特点出发，进行深入的探求；而在考察它的历史时，也只是把综合体分解成若干因素，然后分别溯源。这当然不可能探索出戏曲艺术历史演变的真实轨迹。因此，我认为要打破以往文学史的格局，建立文学史的新体系，必须用综合研究法。综合研究法之于文学史研究，就是把与文学发展有密切关系的其它艺术史、政治史、思想史、经济史、宗教史等等进行综合的考察。因此它要求研究者必须把视野放开（即不能仅仅局限于文学的一隅），纵观全局，透过繁复的文学现象，认识到文学发展历史的本质，揭示其固有的规律。由此可以了解到：综合研究法是文学史研究工作的必然趋势。因为不采用综合研究法去剖析文学这一特殊的意识形态，就难免捉襟见肘，穷于应对。

中国文学史的宏观研究必然是发展的联系的研究和比较的研究。文学发展是前有“古人”，后有“来者”的。因此，文学历史前后的发展脉络，必须弄清，“研究必须充分地占有材料，分析它的各种发展形式，探寻这些形式的内在联系。只有这项工作完成以后，现实的运动才能适当地叙述出来”。

（《资本论》第1卷第23页）在联系和发展中考察文学现象，有可能揭示它丰富复杂的内容。比如我国文学历史中的小说、讲唱文学和戏曲艺术的发展就有着独特轨迹。这是因为我国的小说、讲唱文学和戏曲艺术有着不可分割的血缘关系，其中纽带之一是创作题材上往往同出一源或是相互“借用”。杰出作家在这种“借用”的基础上进行创造性的改编，翻演为新篇。宋元以来瓦舍勾栏遍布京师和一些大中城市，更给小说、讲唱文学和戏曲艺术在题材上的相互借鉴，提供了广阔的园地，开凿了多条渠道。因此，同一题材可以在说书场中和戏曲舞台上，以各自的艺术形式加以表演，又在新的基础上相互吸收对方处理同一题材时的经验，从而提高自己的思想艺术水平，这样循环往复，绵延不断，世代不息，大大促进和丰富了艺术的创作经验。

又如在我国小说、戏曲的人物画廊中，往往形成一个“家族”和构成一种“序列”。像莺莺、杜丽娘、卓文君、张生、司马相如、张飞、李逵、牛皋等都是如此。他们的故事题材有发展脉络可找，人物形象也有迹可寻。

应该承认，我们建国后出版的文学史较之建国前的，已经具有了一定理论深度，一定程度上表现了编著者的理论勇气。而且可以发现一部文学史写得有光彩的地方，大多是因为有理论深度。它们大多能对问题进行具体的历史的剖析。但是也应承认，在文学史研究领域，对于文学发展的一些复杂现象，还没有能从理论上加以说明，对作家作品也往往只限于对作品本身思想艺术的分析，还不能把同类现象联系起来提高到理论高度进行科学的判断。我们的一些文学史论著虽然也进行了一些综合研究，但对研究对象能真正进行理论概括的还不多见。我们在讲到文学发展规律时，主要还是一般的艺术规律，还不是我们中国自己的文学的发展规律。这说明，我们既需要基本理论的建设，也需要用力气对我们自己民族文学理论进行基本建设。恩格斯在《自然辩证法》里说道：“一个民族要想站在科学的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。”这句至理名言应再次引起我们的重视。

我国文学史的资料浩如烟海，而且在文学发展过程中，流派纷呈，思潮迭起。如何对待这些复杂现象，那当然需要对丰富的文学史料给以认真的清理、考订和评价。但是，仅有这一步工作还不够，这里需要的是科学的观点和方法。

答客难

——就“当代意识”问题致许总先生的一封信

尊敬的许总先生：您好！

在庆祝《文学遗产》创刊四十周年纪念大会后的学术报告会上，我有幸认识了您，真是高兴。只是由于时间的关系，我们既没能在会下交换意见，而在发言时又未能就咱们争论过的“当代意识”充分展开各自的观点。但事隔近两年，我认为古典文学和文学史研究等诸多问题中，“当代意识”仍然是一个绕不过去的问题。所以希望能借《文学评论》一角之地，给予我一个答辩和同您对话的机会，以期引起研究界同行的关注，从而把这一问题的探讨引向深入。

您在《文学评论》1995年第2期发表的大作《文学史观的反思与重构》，我认真拜读后，其中很多想法是很一致的，您的周密的思考令我受益良多。只是在一些问题上我还有保留意见，希望您进一步交换看法。

首先，您不能同意郑敏先生对文学发展过程这样一种描述：“文学的存在在历史原生态这一层次上是零碎的、片断的、文学发展的系列（史）是因而异的。”同时您也批评了我的关于“以当代意识反观历史”，“以当代意识重构中国文学史注重的则是通过现在来理解过去”的理论表述。您批评我们说：“这种以主体性为原则，以当代意识为基点的文学史观，在强化研究主体创造性和个性化的同时，往往容易导入以偏概全、随心所欲的误区，其表现形态固与‘文革’前那种机械反映论截分两橛，但在从特定角度与需要有意或无意地改变或无视文学史本相的意义上却恰恰走入同一轨辙。”（见该期第16页）

您对郑先生的批评，应由郑先生来回答，但我不想回避，我同意郑先生的基本观点。这是由于，说文学的存在在历史原生态层面上往往就是零碎的、片断的乃至是“无序”的，这不是否认文学发展的规律，而是符合一切事物，其中也包括意识形态中诸多现象。史家的任务正是要对这些零碎的、片断的、无序的东西进行爬梳以及最后的整合。仅就一端来说，任何人解读历史或专门的文化学术史，常常让读者困惑的正是它的“编年”。因为历史自身的发展不存在这种“编年”问题。“编年”和分期是后人用这种观点和方法或那种观点和方法对历史的一种解释而拟就的。今举近期出版的章培恒、骆玉明两位教授主编的复旦版《中国文学史》中的个别例子就可以做出最好的说明。比如关于《三国演义》和《水浒传》，它们的演变发展史是漫长而又复杂的过程，所以从“编年”意义上来说，编著文学史者就各有自己的理解。而复旦版文学史对此，则明快地认为：“根据《三国志通俗演义》中作者的附加的小字注所提及的‘今地名’系指元代地名的情况，以及某些重要地名变更的年代，大致可以判定此书完成于元文宗天历二年（1329年）以前，按习惯可以说是元后期。至于《水浒传》，罗贯中也是它的作者之一，……因此，把这两部小说编入元代文学要更合理些。……”（见该书下册第173—174页）这当然是编著者经过细致矜慎的考订和梳理作出新的“编年”，也算是一种新的“拟定”吧！

至于您对于我的批评，我认为您对拙文观点有诸多误解，当然，这首先是我个人的阐述尚有不明确之处。结果您就给了我一顶不大不小的帽子（一

笑)。我思忖，“当代意识”这一命题既然是研究文学史绕不过去的问题，我们何不深入交流一下对这个问题的理解呢？

1991年，我是在同行专家研究基础上，试着对“当代意识”做了个粗略的界定：如果说历史意识是我们通常所说的尊重历史的真实和厚重的历史感的话，那么当代意识实质上是对研究者主体的一种科学性要求。强调历史意识不等于也不可能复原历史。事实上，提出“向历史本来面貌逼近”更显得明智。而当代意识则是当代人的科学精神、科学的悟性和思辨力，也包含了对真理的信仰与追求，以及作为一名学者所应有的独立品格和学术尊严，我曾着重提及过，重写文学史，绝非要写一部“修正史学”、一部“平反史学”，而是应当站在当代的文化立场上，提供一个重新认识文学历史现象的新范式。以当代意识重构文学史的提法是否成立，还可以进一步探讨。但一个不争的事实是，文学史研究与一般历史研究最大不同之处，是它不像一般历史事实那样具有相对的确定性。越是重要的文学现象、代表性的作家作品，在不同的文学史家眼中就更仁智相异，而且进一步有了“说不尽”和“一百个观众就有一百个哈姆雷特”之说。因此，文学史家怎样客观、公允，他描绘出来的历史图像，必然带有强烈的个人色彩和学者的学术个性以及观照方式乃至独有的操作程序。一位当代文学批评家就此曾明确指出，假定有十位文学史家，同时写某一时期的文学史，我可以断言，他们越是富于才华，写出的文学史就越会各不相同；如果他们生活在不同的历史时期，这十部文学史的差异还会大大增加。人们常用“公允”和“客观”这类的字眼来称赞文学史著作，这其实是一种误解，文学史家并不能做到真正的公允和客观（参看王晓明先生著《刺丛里的求索》第237页）。一位艺术史家也表明自己撰述艺术史的观点：“再现历史，不可能重复历史。而任何历史著作都是当代人抱着当代意识写给当代人看的。”（见赵鑫珊著《希特勒与艺术——德国艺术史上最可耻的一页》第1页）对此，朱学勤先生说过一段很实在的话：“一代人本身有怎样的历史，总是在影响这代人如何理解以往的历史。兰克和他的学派当然可以要求纯客观，但未必能够做到纯客观。人们走不出自己的历史，犹如走不出自己的皮肤。”（《道德理想的覆灭》第10页）也许朱先生同样担心别人对他的误解，所以又找补了一句话：“对克罗齐的观点（指‘一切历史都是当代史’——引者）不能作实用主义解，以此放言无忌，任意曲解历史，它只不过公开承认一切历史著作的局限，以及历史写作者走不出自己皮肤的一份无奈（同上书，第10页）。”这些言论虽多指现当代文学史、艺术史和外国史而言，其实中国古代文学史又何尝不可做如是观呢？极而言之，学人如果具备条件，每个人都有阐释文学史的观点、视点和操作程序以及具体方法，所以文学史总是在不同时代、不同人的笔下有不同的面貌、色彩。在最准确意义上的阐释历史，都必然具有时代精神在，史学家的人文性格在。这当然不是如您所批评的是“以偏概全”、“随心所欲”，当然更不是什么“有意无意地改变或无视文学史本相”，更不能就说这是与“文革”的机械反映论恰恰走入同一轨辙。去年拜读林庚先生的《中国文学简史》，我就了解到，林先生最初写文学史时，心里想的就是新文学的创作，所以，在他的文学史当中，许多价值标尺都是根据“五四”精神判定的。他力图找到古代文学之生命动力，以求为新文学创作服务，这就是我们读林著文学史时首先感受到的那种消除今人和古人之间距离的取向。因此书评家曾高度评

价林著在盛唐诗中的描述简直是一首抒情诗，作者把古人的诗心，自己的激情融为一体，于是读者的心，随着作者一起激荡，一起进入盛唐诗那自由、开朗、奔放的意境中去，而文学史的本相也未丢失。

事实上，从某种意义上说，文学史家在还原历史时几乎都不可避免地融入了自己。比如早期的刘大杰先生的《中国文学发展史》，他对作家心灵体验式的分析，和林庚的史著中的唐诗部分作家的分析，几乎都突显了知识分子心灵史的特征。也许人们会批评他们过于融入了自己，但是从一个读者或从一个文学史的教学工作者的角度来看，如果没有这种强烈的生命体验的主体介入，文学史能否在人们的心灵中激活，是很值得怀疑的。把话往更实处说，后来者读刘著文学史，郑著插图本文学史和林著文学史，不仅会读到他们笔下的文学史，而且还看到这一代人是如何以自己的方式——思想深度、感悟能力和文学才气——去阐释历史。近二十年来，学界越来越对“教科书模式”感到不满，而越来越强烈地对“一家言”的文学史的渴望与追求，就证明了这一点。

现在，我们不妨回过头来设问一句，文学史是什么？我想，它不应该是一段文学事件和文学细节的单纯考证，不应只是对一位作家、一部作品的复述和描绘吧！按照我们的经验（特别是几十年文学史的教与学的经验），一部理想的文学史应当是文学史家的人格、文化良知、学识、审美力和价值观念的高度结合，应该是对文学历史和文坛巨擘的热情拥抱，应该是借现实洗刷而变得无比深邃的目光，对文学历史过程和精英作家的人生扫描。没有当代的生命感悟无所谓今日价值观念要求下的文学史的全部价值；没有对当代精神和当代意识的深切而真诚的感受，也无所谓文学史家的深刻。正是基于这一点，不论我们眼下能否做到，文学史家在一定意义上应是思想家。思想家的历史感和现实感总是紧密糅合在一起的。因为现实为思想提出问题，思想必与现实和历史结合，而思想又应“大于”历史和现实，因此治史者绝不能撇开现实。只有超越传统才能真正理解、阐释传统，文学史亦然。文学发展的全部历程就是一个被今人“化”了的过程，也只有如此文学之生命乃得以延续。

最后，我认为不妨看一下现代阐释学的一个重要观点，即一切读者，不管是过去的还是现在的，对文本的理解都不是消极的和被动的。读者在自己的头脑里有一套原存的“程序”。这套程序就是他自己的文化知识、思想意识、学识修养和道德观念的数据库。一个人凭借这个程序来理解他所看到的一切书籍。所以，对于一个文本的解释，显然会因读者头脑中程序的不同而各异。复归作者的原意，说明对作者的理解只能是自己的理解，这是现代阐释学的任务，而我们也是不可改变地只能站在“现在”去理解“过去”，即以当代意识反观历史也。

许总先生，我因为岁数关系，思维皆处于老化阶段，而长期形成的思维定势和思维惰性，大大影响我去深一层次考虑文学史观的重建等问题。但积四十余年文学史的教与学的经验与教训，文学史的讲稿也写了一大堆，但至今仍在摸索中，因此，如何总结经验，把中国文学史教好、写好，应是我们几代人的愿望。为此写信给您，仍请不吝指教，以期提高我的认识能力。

紧紧握手

宁宗一

1997年3月于南开大学东方艺术系

新时期古典文学研究笔谈

——关于古典文学研究现状的思考

改革开放以来，我国古典文学的研究尽管仍有不如人意的情况，但是应当实事求是地承认，这个领域比建国后的任何时候都更有生气，研究成果虽非辉煌，亦可谓蔚为大观了。特别是一批中青年新锐，更在古典文学研究领域做出了突出贡献，这是令人欣慰的。然而，严格地说，古典文学研究的重大突破，特别是从古典文学本体角度研究的突破仍为数不多。我们必须看到在古典文学研究中理论不健全的一面，确实存在着一抹阴影，潜藏着一些值得忧虑和反思的问题。比如古典文学研究中理论与批评的平庸。较为常见的平庸的古典文学研究是缺乏或没有自己的创见，总是跟在别人后面，包括跟在和国情和美学思想离得很远的外国的某种时髦理论的后面，或人云亦云、随声附和，或亦步亦趋，缺乏有力的创造意识。这种平庸并非全然是因为缺乏论述的技巧和文采，最主要原因往往出自研究者本身思想的平庸。由浅思维低视点形成的平庸的思想，又何以能给古典文学研究烛照高光？

其次是有先验论的痕迹。有的古典文学研究常常是按照研究者先验性的理论框架，或者用自认为是理想化的模式去套古典文学的诸多现象（或文本）。以此来衡量和判断研究对象的优劣，不仅带有先验性，而且流露出极大的随意性和片面性。

再有就是一窝蜂。古典文学的研究不应是表现在单一的热门话题上。研究对象和理论指向的单一化，必定令读者倒胃口。还有缺乏理论与方法选择上的辩证法。在古典文学研究中的理论建构与方法的优选上，新与老，现代与传统，并不存在价值上的高低之分。事实是，古典文学的研究，流别万殊，而目的则是在于探求社会、历史、文化、艺术的共同规律。学术性的研究终非陈陈相因，而在于生生不息，随着社会的变革，文艺观念、理论模式和方法的更新也就将同步前进。我们需要创造性的科学性的古典文学研究，应该显示出新时期的历史眼光和审美的新光芒。所谓古典文学研究中的美学发现，就是以敏锐的哲理和美学的眼光，透视复杂的古典文学现象和文学发展的历程，见前人所未见，道前人所未道。因此，古典文学研究的理论，必须坚持不断更新，然而更新又并不意味着抛弃传统，因为即使历史再向前发展，传统理论与方法也不会全部泯灭，反而对其认识会越来越清晰和深入，而现代理论和方法的精华，也将汇入到传统的理论与方法中去，从而不断地丰富古典文学研究的理论传统。随着时代的发展和前进，又将出现更为先进的理论批评和方法，那时传统的古典文学研究的理论、方法的内涵都将发生变化。因此同鄙薄现代理论与方法一样，任何鄙薄传统的理论与方法，都是不能被接受的，对古典文学研究的理论建设和发展都是没有好处的。这是我要谈的第一个问题。

第二个问题是，我觉得当我们面对今日之学术环境，会逐渐发现，古典文学研究实际上也面临着一种困境，即面临着理论思维的贫困，正面临着因思想的贫困而带来的理论的贫困。

在我看来，所谓古典文学研究中的理论思维和思想的贫困，就其根本点来说是哲学意识特别是历史哲学意识的贫困，也许这真的是我们古典文学研究界的一个较为普遍的弱点（这一点只要我们与现当代文学研究同文艺理论

研究一经比较，就显得格外分明）。我们似乎还不善于从哲学特别是历史哲学和艺术哲学的新成果中吸取营养。一位戏曲研究者在戏剧本体的讨论中就公开宣布：“哲学之谜，让哲学家去猜吧。”这样的论调势必把古典文学研究导入歧途：简单化和僵化。其实歌德早就说过：“谁要想论述当代艺术或者就当代艺术进行争论，他就应当了解当代哲学业已取得和将要取得的进展。”我想，要想论述古典文学同样需要了解、掌握当代哲学业已取得的进展和成果，更何况，古典文学的理论研究是介于艺术与科学之间的，既然它带有科学的性质，就需要有如康德所说的“来自哲学高度的监督”。一个研究者如果缺乏哲学的眼光，他就会变成一个“独眼龙”。事情只能是，深厚的哲学修养，特别是恢宏的历史哲学意识能够大大拓展古典文学研究者的精神视野和思维空间。唯其如此，我认为中国古典文学的理论与批评的建构，其营养不只来自文学之内，同时也要来自文学之外。如历史学界、社会学界、心理学界、政治学界以及整个思想文化界在变革中的新的理论思维成果，其间，哲学的营养常常是古典文学研究内蕴深度的一个重要因素。那种缺乏哲学意识的古典文学研究者，是很难使自己的研究升值的。只有不断拓展自己的思维空间，才能对古典文学作出自己独特的审美判断，才能触发和增强自己的史识、今识和诗识，才能自成一个古典文学研究世界。看来，古典文学研究学科的建构，如没有研究者主体哲学意识的率先强化，没有渗透着永不妥协的历史思辨和一个思想者的真诚，就休想使中国古典文学研究达到一个更高境界。

第三，我想着重为在古典文学研究中运用一些新概念说几句话。马克思有一句很精辟的话：“每个原理都有其出现的世纪。”这说明，无论观念、原理，抑或范畴、概念，既有其自身统一、连贯、不可分割的继承性和持续性，也有其产生、发展过程中的时代性、阶段性的本质差异。原理、范畴、概念也不是亘古一样的不变模式，而是人类对于无限的客观世界不断认识的历史的产物。说句实在话，我们的古典文学研究，在概念（并不就是术语和所谓的“名词”）运用上显得陈旧、混乱，而在一个时期，对于古典文学研究领域出现的某些新概念，我们又听到太多的诘难、挖苦，以及过于严厉的批评。记得1986年，一位批评者就对一位研究者的古典文学论文中使用文学“本体”大为光火。他撰文说：“为什么放着现成的、明白的字眼不用，偏要用玄而又玄的本体呢？”这话说得确有些蹊跷，且有越俎代庖之嫌，因为人们不禁要问，难道“文学本体”都不能作为一个古典文学的问题进行讨论吗？难道一位研究者没有权利使用自己认为最能确切表达自己见解的具体观念、概念和范畴吗？

笔者痛切地感到，人们过分习惯于文章借以立论的基本概念的彼此重复，好像作文者手里只有数目固定，而且形状颜色又相当单调的积木，虽然颠之倒之，力求诸般变化，都无论如何逃不出千篇一律。其实，概念、原理的贫困同贫困的理论批评有着密切的联系。我们很少看到一篇古典文学研究论文能提出属于自己的鲜活的概念，并使用这概念有说服力地发表新鲜的见解。常识说明，概念、原理、范畴以至于术语是人们进行思维，特别是逻辑思维的基础材料，又是一切科学理论最基本的知识单元。和自然科学一样，文艺科学理论价值都要以若干精确的科学概念为其“核心概念”才能成立。试看中国传统文艺理论中的意境、形神、性灵、气韵等等都是古人创制的富有诗意而又很精当的艺术概念。至于说那些已被世界文艺史共同承认的形

象、典型、现实主义、浪漫主义、象征主义等等更具有普泛意义与生命力。古往今来，无论哲学、历史学、心理学、伦理学、政治学、社会学以及其他各个领域和学科，各种思潮起伏，有如大江东去，人们不仅在其中对人和社
会作着无休止的探索，而且为使这探索不断地升华而创造了不计其数的概念。一部思想文化史，从一定意义上说，也可以看作是人类创造概念和论证这些概念的历史。反过来，这无数概念生生灭灭所形成的运动，又反映着人类思维的进展，以及这些无限进展的可能。以这样的观点去审察，我们不难发现那些凡是为人类精神发展作出贡献的思想家、理论家，无一不是创造和发明概念的能手。马克思的《资本论》以及他的其他经典之作中的新概念正是他研究“资本”新成果的结果。笔者刚刚在读一本新出版的书，它是波兰著名思想家符·塔达基维奇写的书，名叫《西方美学概念史》（褚朔维先生译，学苑出版社1990年8月第一版），粗粗浏览，就可以发现该书就是研究西方美学概念的演变史的。而美的概念的历史，无疑是作者论述的重要方面。总之，我无意为乱用、套用新概念张目，但是科学地探索和实事求是地创制、运用新概念无可厚非。

重读名著

这里所说的名著，是指我们通常所提到的文学艺术中的经典之作。这些作品，按哲人的说法都是“不可企及的高峰”。当然，这不是说它们在社会认识和艺术表现上已经达到了顶峰，只是因为经典和名著往往代表了文艺发展到了—个时代的最高表现力，而作家、艺术家又以完美的艺术语言和形式把身处时代的辉煌与罪恶，以其特有的情感体验深深地镌刻在文艺的纪念碑上了。而当这个时代一去不复返了，其完美的艺术表达的成就和他的情感、意识、体验以至他们对自己时代认识的独特视角，却永恒地存在而不可能被取代、不可能被重复和超越。《红楼梦》可以列入世界文学名著之林而毫无愧色，就是指曹雪芹以其如椽之笔，通过一个家族把生活的那个时代无与伦比地生动地表现了出来，而曹雪芹的时代则已经一去不复返了，曹氏深切的生命体验恰恰蕴含于他的伟大小说中，于是《红楼梦》成了一座纪念碑，一座中国小说史乃至世界小说艺术发展史上的里程碑。后人不仅从中得到了那么多历史的、审美的认识，而且对它包含的文化意蕴至今也未说尽。随着人们的体验和感受的加深，审美力的提高，它是永远也说不尽的，就像歌德说莎士比亚是“说不尽”的一样。

像《红楼梦》这样的经典名著在世界文学中是可以陈列满满一个艺廊的。我国古典诗词、散文，从诗三百、楚辞，到李、杜，到龚自珍，小说从“四大奇书”一直到《聊斋志异》、《儒林外史》；外国的名著从荷马的史诗到莎士比亚的戏剧，到塞万提斯的《堂·吉珂德》，到托尔斯泰的《复活》，再到卡夫卡的《变形记》，……几乎都是一座座永难挖掘尽的精神矿藏，其历史的深度和文化反思的力度，特别是它们的永恒的艺术魅力与文化底蕴，值得我们和我们的后人品味其中的神韵。所以传世的名著和所谓热门的、流行的畅销书不是同义语，也不是在一个等次上的，这无需赘述。

至于名著要重读，又不仅仅是因为这些名著已经过时间的淘洗和历史的严格筛选，本身的存在证明了它们的不朽，因而需要反复地阅读；也不仅仅因为随着我们人生阅历的积累和文学修养的不断提高而需要重读，以获得新的情感体验与生命感悟。我这里所说的重读名著，乃是从文化历史发展过程着眼的。仅就我们这些年龄稍长的人的亲身感知和体会来谈，在“文革”前的一段时间和“文革”期间，阅读心态是何等地不正常，阅读空间和环境是何等地狭小和残破。那种以阶级斗争和阶级分析为经纬的阅读方式，使我们只懂得给书中人物划成分，或者千方百计地追寻作者的阶级归属和政治派别，以为这样就可以“纲举目张”，抓住了作品和书中人物的本质。再有，那种刻板的经济决定论，使我们阅读名著时，到处搜罗数据，以理解时代背景，还有那“通过什么反映了什么”的万古不变的公式，死死地套住我们的阅读思维。在我们品评作品时，那一句“阶级局限”成了万能的标签，夺去了多少传世之作鲜活的生命。这种扭曲的阅读心态和阅读空间，使我们对《约翰·克利斯朵夫》、《红与黑》、《漂亮的朋友》、《哈姆雷特》和《水浒传》、《庄子》、《金瓶梅》等等产生多少误解！

改革开放，思想解放，冲破禁区，名著重印，给读书界带来了从未有过的生气。然而这里仍存在一个重读名著和如何重读名著的问题。我想，所谓“重读”，绝非“再看一遍”，也非多看几遍。如果仅仅停留于“看几遍”，那可能也许是“无用的重复”。“重读”应是指把名著完全置于新的阅读空

间之中，即对名著进行主动的、参与的、创造性的阅读。换言之，即阅读不应是被动的、表面的，乃至是机械的，而是在打开名著那不朽的超越时空的过程中，建立起读者自己的阅读空间。而这首先需要读者在面对名著时有一种开放的、多元的阅读心态和思维格局。所以我们应当破除过去某一种力量束缚下的阅读方式，即打破单向的线性的阅读方式，而是积极地在心态上开辟多向多元多层次的思维格局，培育自身建设性的文化性格，这就是说我们在面对名著时，必须有一个健康的阅读心态。任何封闭的、被动的、教条的，甚至破坏性的心态都可以导致重读名著的失败。

关于重读名著的话题很多，那可能是另外文章要说的。这里，我只想说：呼唤重读名著，或曰提倡重读名著，是一种文化上的渴望。

文化梦——梦文化

梦，是任何人都经常、大量发生过的现象，梦的飘忽不定、短暂虚幻、模糊无序都说明了它是“没有结果的思想，没有答案的数学，没有作品的艺术，没有物质的建筑”（茨威格语），从而具有了荒诞神秘的美。

从原始社会的人那里，就对梦的发生感到困惑。他们从万物有灵论的观念出发，认为梦是灵魂出没的场所，从而构成了原始宗教的一个重要内容。随着人类的发展，人们关于梦有了多种多样的解释，或视为神谕，或视为托兆，或视为预言，或视为交感，梦成了沟通人神、获得神灵启示、预见未来的重要途径。对梦的占卜圆释是梦的宗教神学解释，是建立在梦为灵魂出游和神灵天启的观念之上的。而对梦的阐释在我国古代并非只此一端，先秦时期的荀子认为梦是一种“想象”方式，《淮南子》则认为是“记忆”方式，王充认为梦是一种精神的活动，是人的情感和思维活动，也即梦是因情而生，满足或反映人的某种愿望。至于在西方近代哲学、心理学、社会学乃至生理学研究中，则出现了赫赫有名的斯宾塞、泰勒、弗莱泽、里弗斯、弗洛伊德等人的许多关于梦的解释的著作。

人类的梦虽然存在于个体，有着心理、生理性质，但是“从广义上来说，一切梦都是‘文化梦’，因为梦的意象只能来源于做梦者自身的人体和他所处的文化”（查尔斯·莱格夫特语）。梦，虽然是一种“耳目未经涉，皆能及之”的想象，可以超越直接的时空和人事，但是，它却也必须受制于文化集体，必须遵循着特定文化的特定方式。正基于这样的认知，傅正谷、卓松盛两位先生的《中国梦文化》便运用了“梦文化”这样一个富有科学内涵的概念。

显然，“梦与文化”的提法我们并不陌生，但是自有“梦文化”一词出现，这个合成概念即有了特定意味。我们一向认为，一个时期以来，由于我们研究者思维空间的局促，我们往往缺乏鲜活的概念的创制。事实是，概念以至于术语，是人们进行思维，特别是逻辑思维的基础材料。概念的创新与进展，确能反映出人类思维的进展以及这无限进展的可能。因此，可以说，一种新的理论范式的建构和新的概念的运用，往往会使特定的文学研究步入一个全新的境界。

梦里乾坤

——《傅正谷梦文化系列著作研讨会述评集》序

当中国的人文科学研究事业跨入九十年代的时候，我们无疑将对它抱有一份期待和关注。在这一个十年里，也正是所谓的“世纪之交”，中国的和其他许多国家的文化研究界也许将迎来前所未有的发展时期，为文化研究同人文学科的建构写下精彩的一笔。虽然这个十年刚刚过去五个年头，我们却已能从中发现一批颇有水平、颇有意味的研究成果。文化环境的日渐宽松，学术气氛的日渐平和，使这一段时间里的学术研究呈现出花开数朵，各表一枝的多元局面。从微观研究到中观与宏观的研究，从重头文化史著的出版到文化学的构想与实施，都有令人耳目一新之感。是的，最为引人注目的是，虽然这一时期的文化研究不乏共同对象的选择与总体趋势，然而这个时期的文化研究比以往的文化研究更多带有研究者鲜明的主体精神和个性色彩，从而使一些人文学科的研究成果获得了某种独特的学术风貌，而中国的文化学的进一步发展成熟，正需要这种鲜明的个性色彩。这种局面的出现自然值得我们高兴，并期盼它能得到更为深入的发展。

谈到文化研究的“深入”或“深化”，几年前文化研究界的有识之士就曾指出：现在要多搞一些专题的研究，例如有关中外古今的衣食住行各个方面，对饮食、起居、服饰、房屋、交通、婚姻、家庭、娼妓、流氓、侠客、文人、礼仪、风俗、迷信、僧侣等等作出细微的研究，或描述或记述或分析或论说，那么，在这个具有广泛深入的专题研究探讨的基础上，再来从总体角度比较、论辩中西文化或传统与现代，那不更多一点客观真理吗？不此之图，老停留在抽象的空泛议论上，所谓的“文化热”或将很快转化成“文化冷”。这些无疑是行家的切中肯綮之语。

其实，有分化，才能有深化。文化学的科学建构只有在分化研究的基础上，具有各个击破式的深化研究，才能在本体上加以把握。这种分化，既包括研究职能的分化，也包括研究视野的分化，即从多学科视角对文化作多层次多侧面的深化研究。在这种分化——深化的研究趋势中，每一位有志于披上文化研究这一灰色职业服的人，都应该依据自身的志趣和素质，选择属于自己的研究领域作深入的开掘和独到的职能的把握，否则就必然像南郭先生混迹其中而被炒鱿鱼。因此，文化学的建构，窃以为必须以科学的精神开创研究的多元化格局。

在这里，我真是由衷地敬佩天津著名学者、梦文化研究的专家傅正谷先生的精神毅力和理论勇气。自从我认识他以来，就了解到他对梦文化一直进行孜孜矻矻的韧性探索，同时也深深体会到了他对梦的特殊偏爱。果然，不到十年的功夫，他的煌煌巨著一本接一本出版了，现在摆在我案头的那几种代表作，即令我怦然而心动。我深切地感觉到了，正谷兄是把热血沸腾的生命、难以言对的痛苦，献给了梦文化，献给了艺术科学。且不说他的本本厚重沉实的专著和独立完成的梦文化辞典，单看这种用热血、用生命去换取的数百万文字，这行为，这“交易”就是何等的悲壮呵！由此我突然记起了赫尔岑评论别林斯基的一段名言：

你在每一句话里都可以感觉到，他是用自己的血，用自己的神经在写作着，你可以

感觉到，他怎样地消耗着它们，又怎样地烧毁了自己。

所以，我同样像很多正谷先生的朋友们所感受的那样，把他的梦文化的建构比作“杜鹃啼血”的事业。这也许是我们心中对景慕者最准确的评价。

当然，我也知道正谷兄的《中国梦文化》和《中国梦文学史》在发表出版之前和之后，在学术界和朋友中就引起了不同的反响，比如傅著中所提的梦幻主义的创作方法论，或是梦幻主义文学也是中国古代文学主潮之一的提出，就是有的赞成，有的不完全赞成，有的反对。其实，在我看来，正谷的学术观点，并不代表别的人，他也并不强求人家同意，当然也不以学术观点的异同来定亲疏。百家争鸣，他只是一家，权利与别的学者均等。人家可以认同，也可以反对，乃至提出批评。他的梦幻主义的论点，早在多年前天津社联组织天津学者进行讨论时，老中青不同年龄层次的专家教授和作家看法就很不相同，记得我当时就是属于那持有异议的一群。1994年年初，京津两地的很多学者齐集一堂对正谷兄的梦文化和梦文学史开了整整一天的学术讨论会，会上仍有不少学者发表了不同的看法，这个会开得很成功。会上的发言都经过了认真准备，无论看法多么分歧，大家都是严肃、平等而又心平气和地交换了意见。当时，我就发觉我的认识有了很大的提高，我原来的观点就有了不少的改变。我想，这不能不说是正谷兄的梦文化系列著作对我的启蒙和同行们认真的学术研讨之功吧！由此也可以看出，学术研究既为创造，就不可能有固定的模式和永存的标准，它常常是双向运动：给定与未定，同一与差别，阐释与独见乃至猜想等等。所以在人们常常把作家比喻为远离家乡的游子或孤独的狩猎者时，我想，学术研究者何尝不是一个寻找精神家园的游子呢？不同的是，他往往面对着书，而又凝结成书，从而获得一丝丝安慰，把远行后的疲惫，稍稍缓解，然后再走上坎坷的山路。

就在此刻，我脑海忽地产生了一个鲜明的对比。记得过去的思想文化界，积极性思维的命运是何等凄惨，几乎凡是正面建树的东西往往在各个历史时期都遭到不公平的批判，被扣上形形色色的帽子，而那些从事粗暴的、简单化的、非科学的批判，却被误认为是马克思主义的。这样就逐渐扭曲着不少学人的文化性格。一方面是这种被扭曲的文化性格拒绝艰苦的精神劳动，蔑视任何创造性的积极思维，而走上一条破字当头的捷径，拿着几种现成的公式去寻觅积极性思维中的某些破绽，然后给予整体性的否定；另一方面是这种被扭曲的文化性格的自我否定：虽不甘心但又不能不顺从那可悲的当头棒喝。只有极少数的学人硬挺过来，保持了他们应有的文化性格，他们的文化良知和心灵良知保证了他们积极思维的不被扼杀。无疑，这是我国社会生活和思想文化界中的一种奇特的病态的精神现象，很值得反思。但是，近年来却出现了令人鼓舞的情况，这就是大批的文化研究者正在改变或已经改变了这种文化性格，抛弃了那种破字当头的痼疾，而是进行认真、踏实的积极性思维。他们已把研究的重心放在正面的建设上，或写文学史，或研究文化史上的某个方面，或构筑一种理论系统，或运用一项或几项新的方法去阐释复杂的文化现象。他们立足于建设，即使在研究中对许多已有的观念和方法提出质疑和挑战，也表现出另一种积极的文化性格。在这个行进着的学人行列中就有正谷兄在。

《管子·水地》篇中说得很妙：“人与天侔，然后天地之美生。”我想古人也是看到了“天”是变化发展的，“人”也是在变化发展的。人之为万

物之灵，正是由于人在不断发展演进的社会实践中有着自觉的目的，即通过锲而不舍的韧性的进取，把天人关系逐步改变为人天关系。这个目标的逐步实现，也就是人类历史奏响的美妙悦耳的乐章。那么，我想任何严肃的认真的科学的文化研究也必定会在一代代学人的努力下，奏出雄壮的交响乐的，而梦文化也必将在这大型交响乐中最动人最富艺术魅力的轻柔的一个乐章。

文学与梦幻的勾连¹

——读《中国梦文学史》随想

我国文学有写梦的悠久传统。从庄周《齐物论》中的蝴蝶梦，一直到曹雪芹的《红楼梦》，梦幻的文章被人们做了两千多年。但是以往的文学史对此类现象往往一笔带过，它还未被认知为一种重要文学现象，给予足够的重视。然而，学术的繁荣必须以理论范式的更新、转换为标志。由于时代不同，人文环境不同，研究者的修养不同，每一部文学史都具有自己的学术个性和审美价值观。从这个角度而言，傅正谷先生所著《中国梦文学史》（光明日报出版社出版）当之无愧地是一部有学术个性并成“一家言”的专著。

梦，一向被原始人视为灵魂出游现象。在原始人的观念中，梦是沟通人神、获得神灵启示、预见未来的重要途径。对梦的占卜圆释都是一种宗教神学的解释。文学中的梦，虽是精心编制而成的梦幻意象，但其间的思维方式、情感心态却是深深植根于民族文化的特有土壤中的。中国的梦文学，就其思维偏向来看，恰恰具体而微地体现了中国人对梦的认识。

《中国梦文学史》认为，梦不仅是文学创作的重要题材来源，而且是极富魅力的艺术表现形式和方法。作为一种表现形式，梦无疑给文学家留下了驰骋想象的空间。可以用梦境与现实的矛盾来构成独特的意境，可以用梦境作为矛盾冲突的起因，也可以用梦境对人物的命运作出暗示，更可以用梦境作为情节发展的转机。中国梦文学的生成和发展，是中国文学史中的一种独特的创作现象，或者说是一种自发形成的独特的创作流派，并且它拥有自己的创作方法。傅著将其概括为梦幻主义，并认为这种梦幻主义文学也是中国古代文学的主潮之一。

在论述到梦文学发展史时，不能不提及与之有密切联系的佛、道二教。以梦幻喻人生，这是佛、道二教对人生作哲理性思考的直接成果。将此成果运用于文学创作，其主要贡献在于，将文学家观察生活的视点由传统的人伦政治方位提升到了哲理层次，从而深化了文学家对社会人生的认识，也开掘了文学艺术另一层面的审美效果。对人生价值作哲理性思考，是佛、道二教的共同主题，其最核心的人生问题便是人缘何而生，缘何而死，人为什么会有诸多烦恼和痛苦，又该如何解脱，而这些幽眇玄妙的“为什么”，注重务实的儒家是较少费心思考的。因此，梦幻介入文学，无疑为文学提供了一个全新的方位和角度。而从哲理的层次俯视社会人生，便与生活保持了一定的距离，从而具有了一种距离美；一种静则朦胧幽眇，动则纵横恣肆的韵律和气势。这也许正是梦文学延续至今的一个美学方面的重要因素。

在学术研究上，偏见是不足取的，而偏爱则是不可避免的。在细读《中国梦文学史》时，我们深深体会到了傅先生对梦的偏爱。这种诚于中的偏爱形之于外，就使该书拥有自己的独特观照的视角和新的发现。傅先生力图揭开占梦、释梦的种种神秘外衣，而又努力吸取其中之精华，利用这种传统文化背景下的梦理论来对各种梦文学作品进行分析、阐释，进而提出了一系列颇有新意的见解。诸如傅著中认为梦是不同文学创作轨迹的一个交汇点，梦文学是中国古代文学的主潮之一，梦幻主义是一种有生命力的方法，同时认

¹ ①本文是我和伊璐小姐合写的。

为《诗经》、《楚辞》、诸子和历史散文当为中国梦文学的四个源头，在此基础上，傅先生又进一步指出屈原之创作和《红楼梦》均属于梦幻主义一派。

面对着浩瀚的梦文学长河，傅著将其分为三大部分：记梦之作，梦中之作，梦喻之作。在梦喻之作中，梦便成了代言体、象征体、比喻体、负载体，成了作家状物、抒情、言志的一种特殊表现手段了，即所谓意在梦外。在《中国梦文学史》中，傅正谷先生分析和把握的重点便放在了此类作品上，因为梦幻主义创作方法的美学品性正是在这一部分的作品中得以充分显现。当然，梦幻主义作为一个崭新的命题还有待于进行深入的论证。

青楼文学：透视别一种精神世界

从多种视角对罪恶的卖淫制度进行深刻的揭露，对被侮辱与被损害的妓女的精心塑造以及对她们特异生活的生动描述，在中外文学中可以说史不绝书，且有众多传世名作存焉。然而，我们还没有看到哪一个国家像中国这样绵延不断地而又如此鲜明地提出乐籍制度的种种问题和透视这一阶层妇女的别一种精神世界。

在中国文学史里，特别是说部与戏曲中，不少严肃的作家和民间艺人在面向严酷的生活时，总是怀着一种神圣的道德感，深情地关心着被侮辱与被损害者的命运。从众多的作品中，我们看到他们从不同方位考察妓女悲剧性的生活和心灵轨迹。他们对这一阶层女性的强烈关注被分成若干触发点，分别呈现在不同的文学艺术作品中。因此，在我们对中国文学发展史进行整体性考察和审美观照时，我们几乎可以看到我们中国的杰出作家们面对妓女生活进行沉思的结晶系列。

文艺史证明，妓女生活和妓女形象，是很多文艺巨擘美学发现的新大陆。比如那读后令人心碎的传奇《霍小玉传》，至今还让我看到作者几乎是含着深情的泪花凝视着自己主人公的生活历程。它让人看到一个聪明、敏感、感情纤细、富于幻想的妓女，如何被命运抛到那样一种环境。千百种的不公平让她的敏感的神经尤其不能容忍。霍小玉临终前迸发出的郁愤有如暴风雨，令人动容，而她的幻想又恰恰凝结为人间难得一见的形态和色彩。中国戏曲的奠基人关汉卿，在仅存的十八个杂剧中，以妓女为主角的旦本戏就有三个。在《救风尘》中，我们发现赵盼儿在失去人的尊严的外观下，却有着对非人生活的强烈抗议，在救援宋引章的过程中，我们也看到了赵盼儿如何呈现出一颗亲姐姐似的圣洁的灵魂。在《金线池》中，关汉卿仍然发现了这“可怜的动物”身上的人的精神价值。他在“社会的渣滓”中挖出了闪光的东西，赵盼儿、杜蕊娘都是把凌厉的锋芒指向她们的命运的嘲弄者。至于别具一格的《谢天香》，则是关汉卿以低吟浅唱的沉缓调子宣叙着多少个岁月中，多少个天香们麻木循环着的悲剧。这在当时是一个更加切近现实的思考，因为，从中国的青楼文学的整体审美意识来说，我们也许会发现，有更多作家是对现实中这些处于底层的妇女们的麻木灵魂的更加沉郁的忧虑。

其实，要把握一些青楼文学作者塑造形象和展开生活场面的美学真谛，不能迷失其创作意旨。比如相当数量的说部和戏曲中，大多只写了一些身陷风尘的妓女想跳出火坑的急切心理和愿望，他们压根儿也许就没想把她们写成在内心燃烧着不息的生命烈火、酷爱自由和敢于冲破一切桎梏做困兽犹斗的战士。他们一部分人也许压根儿没想把这些人物写成由于爱情理想的驱使，从而点燃了热烈的情欲之火，酿成一段火烫灼人而凄惨哀婉的情史。有些作品也许只是围绕一个主轴转动，这就是跳出娼门，跳出这以出卖色艺为生涯的火坑！因此，人们在观照中国青楼文学与中国文化之关系时，一个值得注意的现象是：众多的妓女形象往往缺乏一种反抗的主体意识的武装，对自己所追求的理想缺乏一种自觉的意识，因而也就没有足够的精神力量。在众多的妓女中并非个个是主动的、自觉的叛逆者，相当数量的人则是在一个精神起点很低的位置上被动地推到改变现实命运的舞台上去的。正是由于在精神境界上没有真正的超越，所以在相当程度上，她们也许仍然是依靠传统凝聚的妓女层的群体意识而生活。对于这一点窃以为未可否定，正在于这是

对妓女中某一类人的灵魂达到了前所未有的新的文学透视。

是不是还有如下的一种特殊的文艺现象？即在中国文学史上，竟然在才艺双绝的妓女中冒出了一批数量可观的称得上是才女的文学家。这里人们也可以排列一大串著名和不十分著名的作家。是的，她们中间不乏才华洋溢的诗人、说唱文艺家和戏曲表演艺术家：薛涛、鱼玄机、严蕊、琴操、朱帘秀、天然秀、马湘兰、陈圆圆、柳如是……，她们在中国文艺史上无疑占有重要的一席之地，在世界文艺史上，这倒也是我们中国的一大特异贡献。而更值得重视的是，她们的作品在一定意义上是她们的“心史”。事实上，在中国文学研究中，要真正了解文学作品，就要深入到创作主体丰富而又活跃的内心世界。青楼女子写自己的生活，写自己的心绪，写自己的灵魂私语，或者说，这个灵魂世界的得到开启，将会大大开拓古典文学乃至整个中国文学发展史的研究领域。

屈原诗思：一种生命现象

屈原诗思就像我们头顶上空的一颗恒星，至今仍在那里向我们辐射出精神的热能。因为它是人类一团高贵的激情和内心的定力与时代精神相撞击时所发出的崇高回声。所以每个时代都有自己参悟的屈原诗思，每个时代中的每个有较高文化修养和内外阅历的人，都可以从他的诗思和诗美中听到自己一个内在的、深沉的、高贵的心声，感受到一种向上的冲动，一种热力，感受到自身生命自强不息的搏动，这便是屈原诗思的不朽魅力。这还由于我们每读一次他的诗，都是对真善美的一次重新发现，当然也就是一次“自我发现”——将现有的“自我”同应该的和希望的“自我”在潜意识层中作一比较，我想这也就是屈原诗思的文化哲学之内蕴所在。

文化哲学之于屈原的诗思，首先是启示我们对命运的思考。“命运”历来都是个最严峻的字眼，人们对它的思索和抗争的历史又几乎是同人类自身一样古老、悠久，一样的神秘莫测。莎士比亚的悲剧哲理世界向我们暗示有一个主宰一切至高无上的力量存在，这力量就是命运。乐圣贝多芬的《命运交响曲》是用他自己的音乐语言向我们揭示灵魂受到压抑和发生冲突时的境况。屈原诗思的文化哲学内涵也正在于，他所陈述的并不是个别人与命运的搏斗而是陈述哲学上大写的人，陈述人类作为一个“类”与命运的搏斗；或者说，它所陈述的是业已上升为中国古典哲学本体论意义上的人类搏斗的心胸、意志和不屈不挠的精神。

但是，每个人对命运的理解和采取的行动是截然不同的。英雄和懦夫的分界线往往就表现在各自对命运的态度上。英雄的信条是：没有宿命，你要成为什么人，全在于你自己的选择。人格的伟大和刚毅只有借助于这种选择的痛苦、对立和尖锐程度才能衡量出来，选择愈是尖锐、痛苦，也就愈加显示出主体性格的强度、硬度和厚度。别林斯基说得好：一个心灵坚强的人即使跌倒了也比一个站着但软弱无能的人要高些。屈原的经典性作品正是鼓舞你在困境中站起来拼搏的一支响亮号角。英雄之所以伟大，那只是因为我们自己还在跪着。“站起来吧！”这便是我们从屈原诗思中听到的最本质的东西。正因为如此，读屈原的作品，总是使我们自然联想到莎士比亚的哲理悲剧和贝多芬的《命运交响曲》，这是由于它们都在用各自的语言系统向我们揭示灵魂受到压抑和发生冲突时的境况。它们令我们惊愕，迫使我们领略到人生宇宙的神秘。它们共同的特点都是表述了人类同命运永远处于绝对的矛盾之中。屈原诗思正是在于通过“本体诗思”表述这一绝对矛盾的不朽之作。

作为一种生命现象，痛苦是与生俱来的，生命的内在的与外界对象的矛盾冲突就是痛苦。在屈原的一生中，自杀的念头一直就没有彻底根除，所以，英雄与死神的搏斗便成了贯穿他的整个诗思哲学体系的一个突出主题。这样也就可以理解了屈原为什么常常在诅咒痛苦又玩味痛苦，躲避痛苦又寻找痛苦，为痛苦所激怒又被痛苦所安慰了。是的，所谓屈原之魂，每经过一次痛苦的挣扎，一次生与死的危机，就会达到一个新的、更为深广的境界和层次，都会得到一次净化和过滤。对于屈原，痛苦贯穿于他的一生，而幸福只能来自于他自己的内界，来自他的诗艺术。

进一步说，屈原诗思之魅力，正在于它是生命这种痛苦前进的外化，质而言之，屈原诗思是生命不断地向着否定以及否定的痛苦前进脚步声中的壮美回响。屈原的痛苦就像莎士比亚与贝多芬的痛苦一样，都越出了个人狭隘

的范围和性质，都不是为自身，为私人的具体命运而痛苦，去哭泣，而是文化哲学意义上的精英人士所特有的一种“对世界的痛苦”。窃以为，正是这种高层次的深邃痛苦，构成了屈原所居时代文化哲学勃然崛起的心理动机。因为在中国，带有强烈浪漫色彩的庄子哲学和屈子哲学几乎都是对生命、对世界本体体验的一种反思，都是对人生宇宙根本痛苦的壮美渲泄和系统的表述，企图在想象中造出一个作金碧色的高超世界。正是因为有了这普遍的痛苦，才有“普遍世界的自我”的追求和表述。这痛苦，充满了中国哲人精神，所以我们今人才感受到在屈原诗思中，个人痛苦已经上升为“对世界的痛苦”了。

其实，即使是伟大的自然科学家，如爱因斯坦何尝不是从一开始从事物理研究的内在动机，就是为了追求从人生宇宙深沉的痛苦中解脱出来，至于前述乐圣贝多芬也是认为外界是不正常的，只有内心所创造的精神世界才是正常的。贝多芬对世界陈述的痛苦，系由诸种对立矛盾共同构成。而屈原诗思的永恒痛苦，也是生与死、肉体与精神、现实与理想、无常与永恒的对立。屈原很多诗章正是他的心灵从这些对立矛盾中挣扎出来，使自己回到既矛盾又统一中来。的确，在一个人的精神发展史上，还有什么事件比从这些对立矛盾中挣扎出来更为悲壮，更为震撼人心的呢？

我们对于屈原，正像俄国著名小说家陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》中所说的那样：“我不是向你膜拜，我是向人类的一切痛苦膜拜。”是的，对屈原，我们不是对他一个人的，而是向人类的一切痛苦膜拜。这种象征意蕴，也许只有在具有较高文化修养的人们中才那样觉得感同身受。

总之，屈原诗思是最典型的陈述灵魂和灵魂处境的艺术。它直接针对灵魂，直接打动我们的，也是我们自身最内在的精神生活。其实，屈原的一生的精神进展，他的内在生活，他的心路历程和他划出的曲线，本身就是一部雄浑、宏伟和悲壮的“交响曲”。屈原的诗思曲线只不过是他的灵魂、他的内在生活和心路历程曲线的回声、映象和投影折射罢了。

我们这些现代人的灵魂和内心世界同屈原诗思发生共鸣，其实也是两条曲线的共振和大致上的重叠。或者换而言之，屈原只不过是用他千变万化的诗思与律动在一种广阔的中国文化哲学背景上壮美、深沉地表述了人类中精英阶层整个心胸的起伏和波动。

今天，我们为什么每隔几年就要隆重纪念这位文化伟人呢？一个民族纪念一位遥远的历史上的文化伟人，只能是一种自我纪念，只能是一种自我觉醒，一种自我发现，一种共鸣和借鉴。在我们民族灵魂深处，那长年沉睡着的東西将被屈原的英雄豪迈号角和定音鼓唤醒。在我们民族灵魂的深处，决不仅有孔子、老庄、禅学的气质，也有屈原的精神。这种精神，就是在命运面前坚韧不拔的精神，就是面对死神而义无反顾的精神，就是高贵的情感和向着预定目标奋不顾身的精神。屈原魂在当代中国的传播的程度与中国文化的繁荣和民族振兴的程度应当是同步的。

结语一：屈原在中国文化思想史上的地位，颇像孔子、老庄在中国文化思想史上的地位。屈原诗思与哲思好比母亲的乳汁，养育了中国一大批文学家、艺术家和哲学家。

结语二：只有站在中国古典的和浪漫的文化哲学整体性的鸟瞰高度，我们才能参悟屈原诗思的绝对美，同时也只有借助于屈原诗美旋律所表现出来的自由美和崇高美，我们才能深深感受到体验到中国古典和浪漫文化哲学那

发天地之奥、明生死之变的风骨、胆识。

结语三：一部不谈论屈原的中国古典美学专著是不完全的、有严重缺陷的。因为它难免于干巴、单调、空洞，没有一点声响。反之，如果不从中国古典美学观点去观照、分析和把握的屈原诗思与哲思，又难免浅薄，难免停留在直觉或纯诗美专业的层次上。因为事实上屈原的作品具有中国古典美学和文化哲学的境界。它是一种社会现象、文化现象，当然也是一种生命现象。

屈原的“三气”

作为精神世界的巨人，屈原的一生正是后来美国大作家海明威所赞赏的那种斗士：“人并不是生来被打败的。”

在世界上，有些人只有外在生活（衣、食、住、行），有的人除了外在生活，还有汪洋浩渺的内在生活，然而正是这难以触摸到的内在精神生活，正是那颗灵魂、胸襟、才智、意志才造就了他们，使他们形骸不存而精神不朽。屈原当居于这万古不朽者的名单榜首。

屈原是一个伟大的创造性的根本的孤独者。因为屈原像一切精神现象史中的伟人一样孜孜不倦地创造具有世界意义的文化，而一切真正的艺术、哲学和科学的创制，在本质上都是既顽强又猛烈的自我意识，都是一种神圣的孤寂的生涯。在当时的历史环境中，作为一种独有的生命意识，屈原面对的只能是永恒的孤寂和寂静的永恒。为了打破、砸烂这个不堪忍受的悲剧框架，他只有悲愤而歌。诗之于他，就是解救，就是超脱，就是灵魂的自由和归宿。

是的，屈原的伟大正在于他把自己身上那么众多的痛苦、烦忧、压抑、搏斗和根本的孤独感都转化成了审美的人生，转化成了本体意象，转化成了内省意象符号与情感空间，从诗学上讲，屈原第一次用自己的心灵回答了一个重要问题：诗是意象符号的系列呈现。因此，屈原用他的生命创构了一种独特的既是古典的又是浪漫的中国诗歌哲学体系，它犹如一面镜子，照鉴出时代的精神。

在本质上说，我们应当把屈原看作是一位诗人哲学家，他是诗美王国的普罗米修斯或西西弗斯。之所以把屈原视为哲学家，正是由于他给人们看到了一个独特的深层世界的人。在这个意义上，屈原、杜甫、李白等伟大诗人都是哲学家，都是广义上的文化哲学家。

多年来，我的内在感受一再反复告之我，屈原之所以那样激越，那样神气，那样永恒，原在于它充满了中国哲学家所说的“三气”，即“一气为天，一气为地，一气为人”。屈原之所以不朽，正在于他的意象符号的系列呈现，把这“三气”传导给了我们。我们的心，我们的每一根神经，每一条血管，才深深地受到了震撼。

人是需要用自己所创造的理想世界来推动、激励和补充现实世界的。屈原的诗的最大功能正在于这推动、激励和补充。屈原的诗，就是对荒诞命运的挑战、报复和抗衡，因此，我们可以设想，屈原又是幸福的。

历史已经反复证明，多少悲剧人物，只要一听到《离骚》，一听到《国殇》，一听到……，他的心就会壮美地为之颤动、共鸣，就会因受到一种崇高审美力量的猛然袭击而暗暗落泪：眼泪和心泪一块儿流。人们总是在泪花闪烁中，意识到了人的尊严、人的价值和人的一生使命，这就是生命意识的沟通。

屈原过分独特了。屈原的诗过分独特了。人们在面对早熟的逸出常轨的艺术精品该当如何？

李渔：百科全书式的人物

历史的久远的沉默，往往是一种久远的期待，期待着公平、客观的评估与耐心的品味。

现代文学史上的著名作家林语堂先生在他那部《生活的艺术》一书的自序中，列举了十几位他认为是中国文化史上杰出人物的名字。他赞扬这十几位人物“胸蕴太多的独特见解，对事物具有太多的情感”。他声称自己的著作就是在这些杰出人物思想光辉的照耀下完成的。林语堂还认真地预言，这些人物的名字“在中国总有一天会占到重要地位的”。李渔就是林语堂所说的十几位杰出人物之一。

林语堂是在1937年作出这一预言的。时至今日，他的预言正在开始成为现实。

说李渔是清初的艺苑畸人、文坛巨匠，绝非过誉。

李渔在当时社会中是一个特立独行的人物，他虽然结交了不少名流，如吴伟业、尤侗、王士禛、周亮工等人，其中还有他的挚友；但是，在李渔一生的大部分时间里，他和周围知识分子群体的关系一直处在某种紧张的状态中。因为根据当时的行为标准和价值观念，一个知识分子最好的人生选择就是做官，然而李渔那种以戏剧表演、小说创作和杂学采摭作为职业的生活方式，和他携妻拥妾、漫游江湖的放荡行为，不可避免地要遭到周围人的非议。有人责难他“不为经国之大业，而为破道之小说”；有人则骂他“其行甚秽，真士林所不耻也”；更有甚者则斥其为“名教罪人”，说他“善逢迎”、“性齷齪”。……而李渔对于这些泼来的污水，也没客气，恶狠狠地反唇相讥，揶揄这些口口声声以天下为己任的人的贪婪、自私、懦弱、落井下石和缺乏气节操守。从李渔与某些知识分子的磕磕碰碰，倒也看出了他的叛逆性格；进一步说，这些似乎不太愉快的事，还可以成为人们认识封建社会中人情世态的另一面的佐证。

其实，从什么观念、标准、角度来观照李渔才毕竟是问题的关键。从李渔一生行状来看，他的思想、感情、品行都是和正统的儒家道德观念和价值尺度相悖的。如果说，明代李贽提出了“勿高视一切圣人为”是那个时代的精神所在，那么李渔正是一位敢于把这一要求付之行动的人物。他的叛逆性格由来已久。他不但率领由自己的妻妾所组成的家庭剧团到处演出卖笑，展示色相，而且公然在寓所前挂上了“贱者居”的匾额，向那些鄙夷他的、自视清高的道德家们进行挑战。无疑，李渔是一位带有强烈启蒙思想的艺术家的。他的哲学意识的基本点，实际上就是对神学化了的儒学，亦即宋明理学的反拨，正是在这一点上，李渔继承和发展的恰恰是明末狂飙突起的时代，以李贽、汤显祖为代表的反传统的浪漫主义精神。

进一步看，李渔招致众人诟议的另一重要原因，是李渔过分坦率地把他的写作动机和对金钱的考虑挂上了钩。对于生活在当时的绝大多数的知识分子来说，他们是拒绝承认和耻于谈论为金钱而写作的。在他们看来，把崇高的舞文弄墨与金钱联系在一起，是令人不可思议的，甚至是玷辱斯文之事，而李渔恰恰直言不讳。他认为，他的写作是他赖以生存的重要经济命脉。比如李渔组织的那个家庭戏班，就有很浓厚的商业性质。他的雇主，多属上层人士，但他又非只受知于一人。他往往带领戏班在某地为某官演唱一段时间，便移居他处，为新雇主效劳。显然他是在考虑生意和收入问题，而并非唯主

人之命是从。因此，他的行动又有一定的自主性。至于他的经济收入，还有的来自他的创作，即他的小说、戏剧和诗文集以及各式杂著的出版。据他自己说，为了避免各种中间商的盘剥和书商的盗版事件出现，李渔多是自己印刷和自办发行，这在当时的知识界简直是令人瞠目结舌的事。而像李渔如此滴水不漏、精明计算的人，在当时的文化界也实属罕见。然而，今天来看李渔，他倒真是一位具有超前经商意识的文化人。

不必讳言，李渔确实经常出外“打抽丰”，做达官富豪的“帮闲”。他对这些人曾经溜须拍马，卖笑追欢。他甚至还为富人们设计过及时行乐的方法：他研究亭台楼阁、池沼门窗的布局，安排花草虫鱼、鼎铛玉石的摆设；他更联诗凑对，清谈打趣，几乎无所不为。但是，他也不时感到落寞和荒凉。这就应了一位西方哲人的一句名言：他的生活环境是他鄙视的，但他又始终被困在他所能活动的唯一生活环境里。总之，他既孤高，又庸俗；他心有渔樵之思，又不能不厕身于金粉之中。他“有时是叛逆爱嘲笑的鄙视世界的天才”，有时则是个十足的小市民。

李渔学识渊博，才气横溢。虽然他生前穷愁半世，自叹“饥来驱人”，“伤哉，贫也”。但是，他却把数以百万计的文字留给人间，为我国文化宝库增添了颗颗明珠。

与明清之际中国的文艺复兴的巨匠们相比，李渔以艺术兴趣广博而著称。李贽、徐渭、汤显祖、黄宗羲、顾炎武诸大家，大多是在各自专门化领域中成为至高无上的领袖人物或巨人的，而一旦他们迈出了他所在之领域，就往往捉襟见肘。而李渔则较少受到领域分割或专业区分的限制。他可以信马由缰，而且每一个文化疆域，都可以建立属于他自己的世界，并能达到令人刮目相观的艺术水准。比如，他既有一颗悲天悯人的善良的心，又不时调侃众生，且游刃有余。于是在他的小说和戏剧创作中，他总靠着他那机巧和智慧，永远地把不幸者从困境中解救出来；他不断地编织又不断地拆穿各种骗局。他能有滋有味地解说着杂耍、戏剧表演、治理家庭乃至要饭的诀窍。即使洗澡这样一件生活小事，他也能滔滔不绝地说出一大套道道来。他在《闲情偶寄·沐浴》一节中，讲的就是洗澡之法。他认为，如果把很热的水直接浇到身上，“以热投冷，以湿犯燥，几类水攻”。李渔想出了应付的方法：先把水温降低到温和的程度，由腹及胸，再由胸及背，洗的过程中把水温逐渐提高。这样洗来，肯定大有益于健康。反之，洗澡无法，或许能把人伤了。这说明，李渔颇谙健康生理学。

李渔甚至还热心地编过一本名为《资治新书》的有关司法案例的小册子，以帮助减少司法审判上的不公正的弊端。在该书的一节中，李渔分析了身为官者将碰到的各种冤情，并指出真正关心百姓疾苦的人，在断狱方面不能不小心从事。另外，他指导和编撰出版的《芥子园画谱》，至今还是中国画技法方面的一本权威性的入门指南。

是否出自李渔手笔尚未有定论的两部长篇白话小说《合锦回文传》和《肉蒲团》也值得我们重视。特别是《肉蒲团》一书，笔者认为当为李渔之作。因为无论其思想蕴含还是文字风格都绝似李渔之机杼独运。小说中对性心理和性审美，皆有不同凡响的体验，且自具手眼。在明清艳情小说中仍属佼佼者。

至于李渔评点、改定的两部长篇小说：《三国演义》和《金瓶梅》，则为古典小说研究提供了宝贵的材料。

在李渔的众多著述中，《闲情偶寄》是他最为得意的一种。此书写成于康熙十年李渔六十多岁之时。这时他的两部小说集：《无声戏》、《十二楼》和十种曲、《一家言》初集等主要著作都已完成。在某种意义上说，《闲情偶寄》是他一生艺术经验的总结和结晶。该书原分八部十六卷，论及戏曲创作和导演、服饰妆扮、园林建筑、器具古玩、饭食烹调、种树养花、医疗养生等诸多生活美学方面的问题，新意迭出，堪称一部精彩的生活艺术大全。

比如，“居室”部就侧重于对园林审美特点的研究，他主张构园造亭须自出手眼，并对品石叠山、借景框景等造园艺术发表了许多独到的见解。“词曲”、“演习”二部和“声容”部的有关章节，对我国戏曲表演导演理论做了全面的总结，可谓中国古代戏剧理论史上的一块丰碑。虽然古今戏曲体制不同，有些内容又过于专门，但因为作者特别重视“人情物理”，人又极为聪明，故在其笔下，不论何事，都讲得入情入理，极富趣味，也蕴涵着许多人生感慨，使人读之，并不感觉枯燥隔膜，反而情味盎然，多有会心之处。

《闲情偶寄》问世以来，受到众多有识之士的重视。

例如知堂老人对《闲情偶寄》就评价甚高，多次予以称赞。他认为李渔“对于文学的见解和人生的见解都很好”。说“他有他特别的知识思想，大抵都在《闲情偶寄》中，非一般文人所能及”。说“他是了解生活法的人”。他还驳斥李渔同时代有些文人对李渔其人其书的指斥，说：“读书人动不动就把人家当少正卯，拍案大喝，煞是可笑，却不知其纤悉讲人生日用处，正是那书的独得处。”“纤悉讲人生日用”，也正是此书使现代人仍然感到浓厚兴趣的原因所在。如书中讲饮食，从容道来，娓娓动听。知堂说，如果拿十分看不起李渔的袁枚的饮食名著《随园食单》，“来与‘饮饌’部的一部分对看，笠翁犹似野老的掘笋挑菜，而袁君乃仿佛围裙油腻的厨师矣。”可见其高妙和引人入胜。

又如书中的“种植”部，知堂指出：其“文字思想均极清新，如《竹》、《柳》诸篇都是很可喜的小品，其余的读下去也总必有一二妙语散见篇中，可以解颐。这是关于花木的小论文，有对于自然与人事的巧妙的观察，有平明而新颖的表现，少年读之可以医治作文之笨”。再如关于“颐养”部中李渔提出的“常见可欲亦能使心不乱”的观点，知堂表示激赏，说“这实在可以说是性教育的精义”。在今天，这个观点对于反禁欲主义的性学启蒙，也不无意义。由此可见《闲情偶寄》一书的价值。

细细统计起来，李渔的著述目录是一张包括从戏剧理论、诗文创作、小说戏曲到读史札记、建筑营造、美容保健的五花八门、内容浩瀚又庞杂的清单。李渔称得上是一位百科全书式的作家，他的全部著述也堪称百科全书式的读物。而且最值得我们注意的是，从他的代表作中，使我们看到，古老的中国文化艺术，在他的智慧的笔下绽露出走向现代的最早曙光。

人生，就两个字，距离很短。从生到死，中间的那一片开阔地，往往丛生着令人困惑的荆棘。其实，我们无须惊诧于李渔的生前困顿。用今天的话来说，李渔活得还是满轻松、满潇洒的，而且有声有色。他在当时实际上是比较别人更早越过了那片困惑之地，到人间走了那么一遭，玩过了，累了，如鸟鹊倦而知返。归去也，何其快哉！

李渔，原名仙侣，字谪凡，号天徒，改字笠翁，别署觉世稗官、随庵主人、觉道人、笠道、伊园主人、湖上笠翁、新亭客樵等等。生于明神宗万历三十九年（1611年），清圣祖康熙十九年（1680年）正月十三日善终。

把握心灵的辩证法

——读幺著《元代文人心态》断想

长时期以来，我们似乎轻易地接受了这样一种观念：有史无情是史官所长，有情无史乃诗家之风。在这种观念的局限下，那些波澜起伏的时代心潮、在各种物欲和意志支配下活动、较量着的文士的心态变迁史，似乎都不见了。其实，历史过程和诸生活方式影响人们的心灵，心理结构正浓缩了人类历史文明。文学历史，从某种意义上来说，应是人类心灵史。

令人欣慰的是，近年来我们看到了文史界同仁对人类心灵历史越来越关注。如罗宗强先生的《玄学与魏晋士人心态》、许明先生主编《中国知识分子丛书》、蔡翔先生的《此情谁诉》等即是。

幺书仪是从事元代戏曲研究的专家，她的《元代文人心态》是一部深入描述元代文人群体心灵发展轨迹和复杂游动心态的力作。

毋庸置疑，对元代知识分子心态的研究是一个艰难的选择，因为，没有比他们的心态更为沉重复杂的了。朝代的更换、民族的压力、职业的跌落、世俗的白眼，昨日的荣耀只能留在心底。面对如此复杂的研究对象，作者在构思全书的框架时是缜密和谨慎的，极看重研究个体的典型性。她选择了耶律楚材、元好问、谢枋得、赵孟頫、刘因、杨维桢、危素等人，照顾了经历的典型、资料的充分及时期的分布。这些个体构成和联系了元代文人的群体网络，而作者对此作了一次哲学巡礼，以一种深刻的历史哲学去观照元代社会生活，尤其是文人的内心生活，提出了一个群体命运的问题，总体上去把握元代知识分子的心理脉搏，注意到政治文化的外显层，也洞察到民族文化的深隐层。特别注意因社会剧变而牵动着的知识分子的心理、伦理、社会等多种生活层次的文化冲突，并透视出人文知识分子和政治知识分子的心灵轨迹，传导出时代变化的动律。

心态史的研究有别于思想史和性格史的研究，后者具有一定的恒定性，而心态则是一种精神流动体，受社会、精神界的影响而变动游移。心态是在制作过程中的精神现象，永远在创造之中。幺著打破了长期以来对历史人物只看到链索两端的环节的情况，而是对“过程”本身引起了浓厚兴趣。尤其擅长捕捉士人内心依稀可辨难以捉摸的瞬间心态，加以剖析，奉献给读者，让读者心领神会。这种做法反映了学术界从单向思维向多向思维的发展。

如幺作试图重新塑造一位人所熟知的耶律楚材。她细腻地观察、洞悉这位文学家、政治家的心智过程，直逼他的心理内核：燃烧着的不断进取的火焰，把握不住的人生痛苦与犹豫；智者的高尚情操和品德，和他特有的坚韧中常见脆弱的气质。这是个特定时期的伟大人物，融合着热烈而又孤独，痛苦而又执著追求，有爱有恨的感情交锋极强烈的典型人物。

幺作又很重视心理研究，如对赵孟頫就强调人物心理的真实性，把握他感情变化和心态流动的微妙处，道出一个真谛：人并不止有一种面目。

幺作敏锐地看到儒家政治道德受挫的元代士人的心灵变化，观察和着力点由结果转向了过程，从对元代文人心态的研究中看到一种深刻的认识历史的悲剧意识。

幺作关心的是士人在不同环境中所呈现的生命状态，她的兴趣在于对人性淋漓尽致的表达，她走的是属于双向交流和互相关照的路子。通过对文人

相对恒定的和流动的心态观照写出时代的变迁对个人命运的影响，又从个人命运与心灵历程的走向反射时代变迁。

王朝易祚，被征服的民族要承受巨大精神创伤，这在士阶层尤为突出。他们将在进退之间作痛苦的选择。尤为典型的是遗民谢枋得的心理流程。幺著虽似未充分展开，但传主的精神活动曲线却很清晰。同时，时代的变化，使文人自然地将儒家的人生信守和道家的无为哲学、佛家的空寂观念糅合。幺著除占有大量社会史资料外，文人心灵写照的诗文序跋和书信自然成为她的观照中心，因为瞬间的心态流程几乎全都刻印在诗心上了。这种情感不仅属个人，而且带有社会心灵的普遍性和典型意义。

与历朝不同的是蒙古统治者对汉族士人的抑制，然而其结果却在文学领域留下了一大块新领地——戏曲。这一领地具有永恒的价值。我们可以发现，幺著中对元代书会才人怀有异代知己的感情，在论述中不仅注入悲剧意识，而且有一种特有的智性和灵性在文字中运行，展开和剖析了戏曲作家在失去庄严感后的精神世界和物质世界。并且揭示他们具有士人与市民的双重身分与两种视角。她说：“浓重的自卑，强烈的自尊。这是现实社会中失去了‘治国安邦’庄严的社会责任感之后的文人最容易产生的心理状态的两极。”（第178页）这分析实见功力。

《元代文人心态》是研究元代士人的开拓性著作。它不囿于文史学界的观点，还从全新的视角分析元代政治环境对智能的需求。由于士在整体社会精神生活中扮演主角，因此统治者需要与士对话，需要他们的帮助，士也会一跃而加入统治者行列，从认识走向实践。而一旦文人与政治联姻，绝大多数会成为这样那样的悲剧承担者。在书中几乎都可以挖掘出隐蔽在心灵深处的悲剧性潜流。幺著对此不但进行了描述，而且还考察把握了它的价值。

最后，幺著还有一个不可忽略的特色，那就是全书始终用心灵的语言去研究元代文人的心态，将心比心地以自己的心去捉摸几百年前文人的心。这是一种真切的内心体验，是一种平等对话关系。但是，在逼真描写他们心理过程时，却又冷静地与他们保持着根本的距离。怀有同情之心，抒怜惜之情，又有冷眼旁观的自觉，这就是幺作的史笔诗心。

“心史”在中国文史学科中构成了独特的范畴，具有很强的民族文化情结。当然，它也只是社会史研究的一个部分，不可能代替一切历史研究。幺著的学术价值表现在既恪守了传统史学的心史观念，又对思维的多元化和视野的扩大与国际上的心态史学、心解史学等接轨，是富有成效的试验。

从小说史到小说学^①

“文革”后不久，笔者曾受命参与编撰《中国小说史简编》。该书于1979年初由人民文学出版社出版后，先是得到学术界前辈、小说史研究大家吴组缃先生的鼓励，肯定了它对作家作品进行了“深入细致的具体分析”。后来南京师大的谈凤梁教授特意撰文，就北大小说史与南大小说史进行评述。在进行比较后指出，两部小说史是“文革”后在小说史研究领域“拨乱反正，正本清源”的积极成果。十七年过后，今天反思起当时编写这部小说史的出发点和写作心态，无非想把古代小说曾被当作“阶级斗争”和“儒法斗争”的工具这一被颠倒的历史再颠倒过来而已。

九十年代初，我们和罗君德荣一道受命为安徽教育出版社撰写国家“八·五”重点图书《中国小说学通论》，这对我们来说无疑是一个崭新的课题，也算是一种“转型”。因为，小说学与小说史毕竟有重大的不同。小说史重在描述小说艺术的产生与发展过程，对小说作家与文本给予恰当的评估和历史定位，因此它的重心应是小说艺术的本身；而小说学除了对小说艺术的本身给予关注，更多的力气是用在对小说外延的研究上。比如小说观念历史演变的轨迹，小说类型的界定，小说美学的思辨，小说批评学和小说技法学的产生发展，民族特色以及精神品格等等。所以小说学似应看作对小说研究的研究。这就决定了我们必须在更高的理论层次上，对小说这一叙事文类的理论与实践进行整体性、全局性的观照与把握。

过去编写小说史为我们提供的历史经验和教训，使我们感觉到，要建构小说学的新体系，必须进行主动的、参与的、创造性的阅读，才可能产生出一种开放的、建设的、创造性的小说研究。一种新的阅读心态对我们起着关键性的作用，我们打破了单向的、线性的阅读方式，于是也就重建了我们自己的阅读空间，而新的发现随之而来，新的观点也为之产生。比如，关于小说观念的成熟，传统看法是始于唐代。解放后的各种小说史几乎是众口一词地认定，只是到了唐代，小说创作的自觉时代才真正开始。而我们则认为，小说观念之觉醒实始自魏晋。我们提出了判断这个问题的两个关键：一，是否出现了自觉的虚构意识；二，小说创作目的是否为了娱乐。对前者，我们对习见之资料作出了不同解释，如明代胡应麟的“多是传录舛讹，未必尽幻设语”一语，我们认为胡氏在强调“传录舛讹”者多，虚构者少的同时，恰恰向我们表明了魏晋已有自觉的虚构意识而非相反。

对于后者，我们从“建安七子”之一的徐幹所著《中论》中发现了一则尚未引起古代小说研究者注意的关于小说娱乐功能的论述，现不妨录之于下：“……详于小事而察于近物者，谓耳听乎丝竹歌谣之和，目视乎雕琢采色之章，口给乎辩慧切对之辞，心通乎短言小说之文，手习乎射御书数之巧，体骛乎俯仰折旋之容。凡此数者，观之足以尽人之心，学之足以动人之志。”这里，徐幹把听歌看舞、欣赏小说皆视为玩物丧志之事，为有志君子所不为。引起我们注意的是，徐幹把小说与歌舞华章放在一起论述，说明他看到了这几种文艺形式有一个共同的特征，也就是它们的娱乐审美功能。由此可知，徐幹虽对小说的娱乐作用持否定态度，但其时人们已经认识到小说的这一功能则是无疑义的了。

^① 本文是与孟昭连同志共同研究后写就的。

编写《中国小说学通论》是我们在新的文化背景下探寻文化灵魂和人生秘谛的过程，而对资料与观点的有所发现，则又给予我们艰苦的治学带来乐趣。现在这部八十二万字的著作正式出版，更给我们的的心灵带来莫大的安慰。

古代小说研究也不能“主题先行”

在古代小说研究中把握一部作品的主题，我认为是可能的，也是必要的。但遗憾的是，多年来，在古代小说研究中，我们却经常被一种流行的文艺学观念所束缚，即主题思想是文艺作品的核心和灵魂，在内容上处于统帅的地位。素材为它而提炼，情节为它而安排，人物为它而设置。这实际上是一种主题决定论。在这种理论观念的影响下，在我国古代小说的研究和教学中似乎已形成了一套程式化的分析方法：大抵先从作品中抽象出一个主题（这个抽象的主题往往用简括的逻辑语言表述，正像白盾同志所说是“一言以蔽之”的），然后依据这个主题对作品的其他艺术构成成分进行分析，做出价值判断；而人物形象、情节结构和语言艺术等方面的分析大多用来当作印证主题思想的材料或注脚。很明显，这是一种先立论、后求证的研究方法在古代小说研究中的表现。有的同志把这种研究方法用创作中的“主题先行”来比喻，确实是一语破的，切中肯綮。事实上，正是在这种“主题先行”的方法指引下，在有关《三国志演义》、《水浒传》、《西游记》、《儒林外史》和《红楼梦》的主题辨析上，虽皆能言之成理，持之有故，但往往执一己之偏见，是丹非素，以至“喧议竞起，准的无依”（钟嵘：《诗品·序》）。而有些结论，往往是脆弱的，经不起反复推敲。

前不久，史学家丁伟志同志发表文章提出了历史研究中的逆向考察的问题。他指出人们往往为惯常的思维方式所限，重视顺向考察，而忽视逆向考察。他认为“倒过来”的考察，在历史研究中有着不可替代的重要的科学方法论价值。历史科学不是文艺学，但这一理论发现对我们研究古代小说具有启示作用。针对长期以来“主题先行”的惯常的思维方式（即先抓主题思想，后分析人物形象、情节结构等等的“顺向”考察），我们应当从方法论上来一次变革，在古代小说研究中也进行一番“逆向”考察。这可能在文艺学和古代小说研究中也有着不可替代的科学方法论价值。

因为，在最一般的意义上讲，具体作品中题材本身所含的意义同作者的思想感情的结合，就形成了作品的思想性和意蕴，其中最深层最根本的意蕴就是主题。为了揭示和把握这最深层的意蕴，首要的也是最关键的是对小说本身的形象体系进行整体分析（须知文艺作品的任何思想都包孕在形象深处）。这里既要考虑到作家的艺术构思、创作心理，又要充分顾及小说的其他构成部分——结构、情节、人物、事件及其同环境的关系，只有这样，作品的最根本最深层的意蕴和历史潜流，才能得到真实的显现。

事实上，像《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》等鸿篇巨制，往往具有多层次的主题，或者叫做多义性、立体化的主题。因此，探索其最根本最深层的意蕴本身就是一个复杂的课题。对于把握和理解这一意蕴和潜流，既不可能径情直遂地用“直奔”主题的方法，希求从作品中抽象出一个单纯的主题，也不应当把主题的把握就当作理解和认识一部庞大的叙事性作品的归宿和目的。总之，努力把握一部作品的主题，无可非议，但是任何主题思想的把握都不能是对小说本身价值判断的最终结论。

还应该看到，在很大程度上，像《三国演义》、《水浒传》等一类史诗性作品，也不是一个自足的领域。评价和把握这类小说的意义必须引进新的关系：社会、历史、哲学等等。这是因为小说艺术对社会生活进行艺术再现和把握生活真理时，存在着许多中介因素，存在着以政治、哲学、道德伦理、

宗教等观点所组成的社会思潮的影响和渗透。因此，只有将主题放置在特定的时代生活和哲学、文艺思潮中考察，才可能得出比较正确的可靠的认识。而这些都不可能是“主题先行”的方法所能做到的。对于《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》的审美判断，正确的方法应当是从这些长篇小说的特殊描写中感受其内蕴的哲理，从其中的典型人物体味其社会涵义，从其中具体事物中领悟其象征的诗意。脱离具体的形象，脱离渗透在形象之中的审美评价，是无法论及这些名著的主题思想的。

在古代小说研究中，“主题先行”所造成的弊端，实际上是把分析和把握作品的主题思想看得高于一切，它的直接后果是贬低其他成分在小说系统中所起的作用。最近有的同志已经指出，分析作品并不要求面面俱到，但是不适当地突出其中个别因素，没有整体观点，就会得出偏颇的结论。是的。这种对作品的分析，突出其中一种成分，而忽视其他成分，甚至用一种成分的分析来取代对整个作品的分析，特别是把作品的主题思想看得高于一切的研究方法，在《三国演义》等书的主题研究中，已经出现了一些难以令人满意的倾向。

当前文学研究和评论开始重现系统分析方法的运用。应用系统观点分析古代小说，就要重视整体性。从古代小说研究领域来看，作为微观世界的一部具体的小说作品，到作为宏观世界的整个中国小说发展史都是一个整体，而这个整体正是由不同层次构成的，所以必须把握各层次之间的联系与区别，必要的步骤是要用广阔的视野对古代小说做整体的综合性的考察。对于罗贯中、施耐庵、吴承恩、吴敬梓和曹雪芹这样天才作家来说，他们的创作都是一个系统。它的系统的组成都是以独特的艺术个性、思想色素、形象构成和主题意蕴的鲜明印记为特征的。作品中的各个部分相互联系、相互依赖、相互制约、相互作用，并具有整体的功能和价值，即使在他们的创作发展过程中出现了矛盾，也不会破坏这些小说艺术巨匠们创作活动的系统。那种把主题思想看得高于一切的“主题先行”的僵化的研究方法是和科学的系统分析方法背道而驰的。对比之下，“主题先行”的研究方法对古代小说研究有害无益，因为它不可能对小说本身做出真正的审美判断。

对于我们来说，现在重要的是开辟古代小说研究的新路子和更新研究方法。我们再不能拘泥于过去单一的视角了。应当使古代小说研究的角度从单一走向多样（比如从审美角度、社会心理的角度等等）。这决不是追逐时髦，而是变革时代各种研究方法发展更替和彼此渗透对古代小说研究冲击的必然结果。当然，这里无意否定那些行之有效的传统的研究方法。

《西游记》中的两类故事

读了秦瘦鸥先生的大作《谈小说〈西游补〉》（1992年1月4日《吉林日报》周末增刊），引发了我对吴承恩的《西游记》中一个至今还有争议的问题的感悟，即吴承恩对宗教神学的批判是否提高到了政治批判上。

我是不同意把《西游记》的一些故事强与现实政治作比附、一一对号入座的，也不认为小说中屡有微言大义。但是也不能否认《西游记》“讽刺揶揄则取当时世态”（鲁迅《中国小说史略》）。这是因为作家在现实生活中的感受会很自然地融入到他的艺术思维中去，并通过他创造的艺术形象宣泄出来，那一丝丝情愫也会渗透在作家的言谈话语之中。对于这一点，《西游记》作者心中似有一条界限，而我们从中恰恰看到了两种类型的小故事。

一类是作者特别耐人寻味地在取经路上直接安排了九个人间国度，指明其中好些都是“文也不贤，武也不良，国君也不是有道”的国家。并着重对道教的虚妄可笑和道士的弄权祸国进行了无情的揭露和严厉的鞭答。比如，比丘国的道士进女色，被封为“国丈”，嗣后，又献延年益寿秘方，要用一千一百一十个小儿的心肝，把整个国家弄得乌烟瘴气。灭法国的国王许下罗天大愿，要杀一万个和尚。这些故事就和作者生活的嘉靖王朝的情况相当切近和相似。明代许多昏庸君主都崇信道士，道士通过祈雨、炼丹、进女色等手段，爬上高位，“干扰政事牵引群邪”。如被奉为真人并且做了礼部尚书等大官的道士邵元节、陶仲文等又与宦官（如崔文）、奸臣（如严嵩）同恶相济，祸国殃民。世宗信道灭佛，亲自炼丹修道，消耗了大量民脂民膏。当时有些有正义感的士大夫往往不顾性命，上书进谏，结果不是被“榜掠”得“血肉狼藉”，就是被“先后箠死狱中”。如果我们能正确认识作者写作小说时的背景和心态，不难看出这一类型的小故事，无疑有切近现实政治的一面。

另外一种类型的小故事就是属于信手拈来涉笔成趣的讽刺小品。比如阴司冥府，据说是最铁面无私的，可是唐太宗魂游地府时，判官竟因生前是“太上先皇驾前之臣”，又与魏徵是“八拜之交”，故在收到当朝宰相魏徵的求情信后，立即私改生死簿，给唐太宗增添阳寿二十年。这些描写，无疑是封建社会徇私舞弊、贪赃枉法、官官相护等普遍存在的黑暗腐败现象的折射。但对读者来说只把它们看作是一幅隽永的谐谑图即可，所谓“忘怀得失，独存赏鉴”，更多的微言大义是找不出来的，也不必费时间进行寻绎和考虑。作者希望于读者的是能欣赏他的绝妙的、幽默的“小小说”。

拨开迷雾看《封神》

明代中叶，道教、佛教盛行，儒、释、道同源之说大兴。这时一些神魔小说便相继涌现。其中比较有名的是许仲琳的《封神演义》，邓志谟的《许仙铁树记》，罗懋登的《西洋记》，吴元泰的《东游记》，余象斗的《南游记》、《北游记》，朱名世的《牛郎织女传》和沈孟梓的《济公传》等。神魔小说《西游记》的问世，在写作上给予了它们不小的影响，但这些作品的思想内容和艺术水平都无法与《西游记》相比。这个时期较好的神魔小说代表作是《封神演义》。《封神演义》又名《封神榜》、《封神传》，共一百回，大约产生于隆庆、万历年间。现存最早刻本是日本内阁文库所藏的《新刻钟伯敬先生批评封神演义》，为明刊本。

《封神演义》是以武王伐纣为线索的长篇神魔小说。关于武王伐纣，史书记载极简略，其中还包括不少传说成分。民间关于武王伐纣的故事，很早就有流传，而且神异色彩更加浓厚。像姜子牙这样的历史人物和哪吒、灌口二郎、托塔天王这些神话人物，老百姓都非常熟悉。宋人严羽在他的《沧浪诗话》里曾经引用过哪吒太子剔骨还父、剔肉还母的故事；宋元话本中也有《勘皮靴单证二郎神》，其中二郎神已为人们所崇拜。宋元讲史话本，现存有《武王伐纣平话》（又名《吕望兴周》）。

《封神演义》作者以《武王伐纣平话》为基础，博采民间传说，并加上自己的虚构，铺衍成长篇神魔小说。小说演述了商末政治纷乱和武王伐商的史事，反映出西周奴隶主起来取伐殷商统治的一场大斗争。同时，小说在殷周政治斗争之中又糅进了阐教和截教的宗教派系的斗争。一些原属殷、周的人物如闻太师、姜太公等被加上两教门徒的身份，而两教之中的那些神仙妖怪，如元始天尊、老子、通天教主以及他们的门人也分为两派，各助一方。政治集团的斗争和宗教门户的斗争混在一起。然而小说描写的基本矛盾仍然是殷的“暴政”和周的“仁政”的矛盾。拨开小说中的宗教成分，透过作者散布的那些天命劫数、善恶报应等思想的层层迷雾，小说仍有其认识与审美的价值。

惩暴君反暴政的思想，在古代社会中是有进步意义的。关于纣王暴虐的描写，不仅反映了政治统治集团的残忍不仁的狰狞面目和凶暴本质，而且还多少反映出小说作品产生的明代后期残暴政治的某些侧影。纣王沉湎酒色而久不设朝，就有明代后期的皇帝朱厚熜（嘉靖）和朱翊钧（万历）的影子（史载：武宗在位十六年，一次也没召见大臣，世宗在位四十多年，竟有二十多年不理朝政）；纣王的任意乱杀大臣，甚至有些人在殿上当场毙命，就是明代大臣受酷刑（如廷杖）而致死的写照（史载：武宗到江南游玩，朝臣谏阻，被廷杖者一百四十六人；死十一人，世宗责杀大臣比武宗有过之而无不及）。因此，小说所描写的内容，在一定意义上说，可以认为是明代残暴政治现实的折光反映。

《错斩崔宁》前言

这本小册子选了四篇古代的白话短篇小说。

通俗白话小说，渊源于古代民间艺人的讲说故事——说话。说话一艺在唐代已经出现，但是它的兴盛却始于宋代。宋代手工业商业的发达，造成了都市的高度繁荣和城市人口的激增。在那些工商荟萃、人稠物穰的大都市中，为适应日益壮大的市民阶层的文化娱乐的需要，一种具有特殊色彩的当时称为“瓦舍伎艺”的平民艺术应运而生了。说话艺术也和瓦舍众伎一起繁盛起来。

说话的“话”是“故事”的意思。说话的艺人称为说话人，说话人敷演故事的底本，叫做话本。说话分四家，其中之一叫做“小说”。“小说”家的话本，经过整理，就是最初的通俗短篇小说，后世通称话本。

话本小说的作者，主要是瓦舍勾栏中的艺人，后来有些下层知识分子与艺人合作，组织了“书会”，由被称为“书会先生”的文人负责整理和撰写说话底本。这样，话本便逐渐成为脱离口头创作而独立的文学样式了。

到了明代，一些通俗文学的爱好者，不仅将原来流传的话本加以改写和润色，汇集刊刻，有的人还模拟话本形式编写新作品，鲁迅先生把这些作品称为“拟话本”。话本和拟话本都是白话小说，不同的是，后者已经不是艺人讲说用的底本，而是供阅读的案头文学了。拟话本的创作高潮，出现于明代中后期。明末天启年间（1621—1627年），通俗文学家冯梦龙先后纂辑的《喻世明言》（即《古今小说》）、《警世通言》和《醒世恒言》（合起来简称《三言》），共收宋元明三代作品一百二十篇，其中包括文人创作若干篇，有的就是编者冯梦龙自己写的。《三言》是古代白话短篇小说的三部最丰富最重要的选集。

这里选的《错斩崔宁》、《碾玉观音》，大体可以确定是南宋时的作品，《卖油郎独占花魁》和《金玉奴棒打薄情郎》则是明代作品。这些作品都是以市民生活为中心来反映当时的社会关系的，是表现市民生活、反映市民思想的真实生动的图画。

《错斩崔宁》这篇话本以低沉的笔触、黯淡的色调为我们描绘了一个动人心弦的悲剧。在封建社会里，官吏的草菅人命比比皆是。善良的陈二姐和崔宁无辜被杀的冤狱，是当时人民生命毫无保障的写照。左邻右舍的诬罪，也是反动统治压迫的结果。封建专政机构的罪恶本质，从这篇故事中得到了比较真实的反映。

全篇故事的复杂描写都着眼在一个“错斩”的“错”字上。作者无疑地是看到了昏官的“率意断狱”是造成陈二姐和崔宁冤狱的重要原因。但是，当他寻觅和探索这幕悲剧的最后根源时，却又迷失在次要矛盾之中了。他把“错斩”直追到“人情万端”、“世路崎岖”这些表面现象上去，于是得出了“口舌从来是祸基”的错误结论。冯梦龙同样认为“戏言”是这一悲剧的祸源，因此他在纂辑《醒世恒言》时索性把这一话本改题为《十五贯戏言成巧祸》。这种看法显然是不正确的，因为它模糊了人们对真正祸源的认识。但是，“戏言是祸基”却也在一定程度上反映了小市民在长期的黑暗的封建统治下所造成的畸形的心理状态，“顰笑之间，最宜谨慎”的告诫，就不是没有意义的了。

《碾玉观音》和《错斩崔宁》有所不同。它虽然也无情地揭露了封建统

治者的残暴罪行，但更多地是表现被压迫被奴役的小市民的反抗斗争。话本中的主人公、裱糊匠的女儿璩秀秀同陈二姐恰成鲜明对照。陈二姐在面对社会上的罪恶势力和突发性的袭击，只是默默地承受，最后牺牲在统治者的屠刀之下。秀秀却截然不同。她不肯向既定命运低头，为了摆脱奴隶的人身依附关系而向封建秩序进行了大胆的挑战。秀秀虽然终于被咸安郡王所杀，但是争取自由的火焰并未熄灭。她死后为鬼，仍与爱人崔宁重建了一个自食其力的家庭，直到再次遭到郡王的迫害。做了鬼，在人间仍然无处容身，才带着崔宁逃往统治者的魔爪伸不到的鬼的世界中去了。小说并不注重写秀秀与崔宁的爱情生活，而是着力展示秀秀为了争取作人的权力所作的韧性的斗争。小说最后让秀秀在幻想的形式中取得了斗争的成果，说明了奴隶们追求自由的意志有多么顽强。这是个壮烈的悲剧，它是感人至深的。

《金玉奴棒打薄情郎》写的是门第卑贱的金玉奴和飞黄腾达的书生莫稽两度结婚的故事。

门当户对的观念长期以来支配着封建时代的青年男女的婚姻。构成婚姻的条件，不是双方的爱情，而是家庭的地位和财产。但是封建社会中个人和家族的急剧升沉常常使原来的财势相当的门第，变得贫富贵贱悬殊起来。于是未婚的悔婚，已婚的遗弃，因此在封建社会里产生莫稽那样的人物就不足为奇了。莫稽在穷困潦倒的时候，被当过乞丐头子的金老大招为女婿，当时他觉得很称心，因为他“不费一钱，白白得了个美妻，又且丰衣足食”。但是，一旦及第做了官，便立即把金玉奴的出身视为自己的“终身之玷”了。为了攀高附贵，希冀借新的联姻而求得财产和权势，竟然下毒手杀害那个千方百计助他成名的妻子。莫稽的形象表明，支配着婚姻的门第观念和贪欲，能够使一个人的灵魂变得何等卑鄙、肮脏和残忍！

当莫稽第二次与金玉奴结婚时，许德厚对他加以奚落：“贤婿常恨令岳翁卑贱，以致夫妇失爱，几乎不终。今下官备员如何？只怕爵位不高，尚未满贤婿之意。”显然，这是作者对封建婚姻观念的无情鞭答和嘲讽。小说结尾巧妙安排的团圆与果报，说明统治集团中所常有的弃妻绝义的行为是天理人情所不容，而为被弃被害的妇女抱打不平。

《卖油郎独占花魁》是一篇极富时代特色的爱情作品。小说写卖油小贩秦重和一个由于不义的战争，弃家逃命，中途和双亲失散，以致失身为妓的莘瑶琴相爱的故事。一个卖油郎能博得王孙公子趋之若鹜的杭州名妓的爱情，并且结成夫妻，却又不是依靠金钱、社会地位或者某种封建道义，这纯粹是凭着他对莘瑶琴的人格的尊重，以平等的态度对待她，爱护、怜惜和体贴她才成功的。莘瑶琴第一次见到秦重时，由于名妓的生活局限和长期的思想腐蚀，使她虽然感激和喜爱秦重，却不肯把他当作从良的对象。她产生过这样的念头：“难得这好人，又忠厚，又老实，又且知情识趣，隐恶扬善，千百中难遇此一人。可惜是市井之辈，若是衣冠子弟，情愿委身事之。”莘瑶琴虽然从一个小市民那里获得了作人的尊严与温暖，但仍把自己的选择放在富室豪门的范围之内。只是当她受到吴八公子的侮辱欺凌后，才从自己受人轻贱的社会地位中深切体验到那些“衣冠子弟”都是“豪华之辈，酒色之徒”，只知“买笑追欢的乐意，那有怜香惜玉的真心”。两相对照下，莘瑶琴终于向秦重提出了“我要嫁你”的要求，并表示“布衣蔬食，死而无怨”的决心。

小说通过生动的情节，宣扬了在婚姻和爱情问题上，可贵的不是门第、

等级和金钱，而是彼此知心如意、相互尊重。正是在这一点上，显示了小说所描写的市民爱情生活的一种特色。这种特色说明了在当时的社会生活中，城市市民已经在用自己的感情去回击当时牢牢地附着在爱情、婚姻上的财产、地位和门第观念。这篇小说以“市井之辈”与“衣冠子弟”相并比，把美与丑、善与恶、崇高与粗俗、光明与黑暗相对照，从而对市民和市民思想作了充分的肯定和歌颂。因此，小说既使我们看到了被践踏的人性、被侮辱、被摧残的灵魂，听到了生活在社会最底层、遭受蹂躏和损害的妇女痛苦的呻吟；同时，也使我们看到了那些“市井之辈”的精神美，听到了那尊重人的呼唤！

话本小说是封建时代的产物，这里所选的四篇都是比较优秀的作品，但是在思想内容上也往往瑕瑜互见。尤其是这些作品中都有类似这样的问题：既能激起人们对统治者的仇恨和斗争的愿望，又在斗争的目标、性质、要求和动力等问题上显得模糊与混乱。《错斩崔宁》的作者在面对这场社会悲剧时，得出的恰恰是小市民的明哲保身的结论。《碾玉观音》的作者认为统治者的爪牙郭排军在迫害秀秀过程中起了决定作用，反把统治阶级的代表人物咸安郡王置于斗争视野之外。《金玉奴棒打薄情郎》虽以金玉奴棒打莫稽而告胜利结束，但是，即使这样一个委曲求全的妥协性的胜利的由来，也还是依靠统治者的力量取得的。《卖油郎独占花魁》还没有更深刻地展示出陷于火坑中的妓女的苦难生活，这一切就离开了生活的真实。

在艺术上，话本比之它以前的小说来已有很多新的发展。情节的曲折多变向来是我国古代小说的艺术特色。汉魏六朝盛行“志怪”，以内容的神异炫人；唐兴“传奇”，从鬼怪转到人事，离合无常，情意反复，在宛转中仍然有许多生发。到了宋代，说话人面对听众，为了要“粘人”，更加讲究情节的丰富和曲折生动。如果和欧美古典短篇小说相比较，可以发现，他们是以写人为主，人中见事，善于追魂摄魄地刻划人物的心灵变化；我们的古典小说则是侧重记事，事中见人，擅长于声情并茂地展示事件的发展。《错斩崔宁》和《碾玉观音》情节构思的特点，首先在于它的离奇曲折，天矫变幻，摇曳多姿，在“巧”字上下功夫。就是情节的一个片断，也往往笔圆勾转，一波三折，引人入胜。而人物的性格也随着故事情节的进展，而一步一步地得到完满的体现。

在语言运用方面，话本是我国最早的白话小说。它采用通俗的口语，并且从民间提炼了不少生动活泼的谚语、比喻，用以反映生活，从而大大丰富和扩展了小说语言的表现能力。写人物对话，尤为生动，往往三言两语，把人物的神态、心理，写得活灵活现。

这四篇小说，除《碾玉观音》外，其中三种都曾被改编为许多种戏曲。清代朱素臣曾以《错斩崔宁》为蓝本，敷演而为《双熊梦》。解放后浙江昆苏剧团又加以整理改编，演出了昆曲《十五贯》，誉满全国。《金玉奴棒打薄情郎》改编为京剧《红鸾禧》（又名《豆汁记》）；《卖油郎独占花魁》改编为《独占花魁》，其它剧种亦有之。这些作品长久流传，受到广大观众的欢迎。

一位古代小说家的文化反思

——对《儒林外史》的再认识

《儒林外史》为什么是一部伟大的小说？我认为其中很重要的一个因素是吴敬梓把他直接感知的封建时代知识分子的生活和情感写进了他的作品，而且感知的程度是如此深刻。

列夫·托尔斯泰在《艺术论》一书中反复强调这样一个思想，即艺术的感染力最重要的是艺术家所要表达出的思想感情。他说：“艺术的印象（换言之，即感染）只有当作者自己以独特的方式体验过某种感情而把它传达出来时才能产生，而不是当他传达别人体验而由他转达的感情时所能产生。”这段话对于一个小说家尤为重要。小说家对生活必须有自己的感知和体验。事实是，如果漫长的封建科举制度和举业至上主义不为吴敬梓所深切感知，便不会有《儒林外史》这样的伟构佳作。

然而吴敬梓没有停留于他感喟举业中人的利欲熏心、名士的附庸风雅和清客们的招摇撞骗、官僚的营私舞弊、豪绅的武断乡曲，以及他们翻云覆雨的卑污灵魂和丑恶嘴脸。他之所以伟大，就在于他在沉思一个巨大的哲学命题：即他要唤起民族的一种注意，要人们认识自己身上的愚昧性。因为当历史还处于这样一种愚昧的状态时，我们是不能获得民族的根本变化的。因此，吴敬梓作了一次宏观的历史反思。他想到的不仅仅是知识分子的命运，而是借助于他所熟悉的知识分子群体来考虑这个民族性格的素质。他以自己亲身感知的科举制度和举业至上主义为轴心，开始以一种哲学思考去观察自己的先辈们的民族文化——心理结构和政治生涯。所以吴敬梓在小说中提出的范进、周进、匡超人、马二先生和杜少卿的命运，并非个别人的问题，而是他看到了历史的凝滞。而他正是借助于对科举制有着深刻的内心体验，所以他才极为容易地道破举业至上主义和八股制艺的多种病态形式。

众所周知，科举制度是隋唐以来封建统治阶级培养官僚的主要途径。随着封建统治的日趋没落，科举制度的腐朽性也暴露无遗。吴敬梓本人曾既是科举制度的热衷者，又是它的受害者，所以他的感知来得分外深刻，不能不使他进行历史的文化反思。吴敬梓创作《儒林外史》的总体构想就是对中国封建科举制度和举业至上主义的反思。试看，作者笔下的人物大多具有八股取士造成的畸形的、变态的和被扭曲的品格形式，因此，从政治文化的外显层次来看，吴敬梓是出色地揭开了科举取士制的溃疡面，这就势必使那些孳生在腐肉上的蛆虫，也一同暴露出来。那一批批拥挤拥挤向着仕途攀爬的家伙，正是封建官僚的后备军。吴敬梓揭露这批候补官吏的丑恶嘴脸，在客观上使人看到封建吏治这株腐朽大树糜烂的根部，认识到它每况愈下的原因。这是问题的第一个层面，仅就这一点来说，《儒林外史》的思想意义就已经使它不朽了。

然而更为重要的是，吴敬梓的笔触并没有在科举制度上徘徊。因此，《儒林外史》也没有停留在这种政治文化的外显层次上，而是发展到宏观的民族文化的深隐层次。作者开始注意到了，由于经济、政治生活方式的转变而牵动的社会心理、社会伦理等多种社会层次的文化冲突，并把民俗风情引进小说中，以此透视出人们的心灵轨迹，传导出时代演变的律动。所以，《儒林外史》一书就很自然地触及到了什么才是人——尤其是作为国家精英的知识

分子——的真正的精神解放的问题，这是问题的第二个层面，也是不易为人看透的层面。在我们的古代作家中，往往注意到了他的人物在经济和政治方面的解放的企求，而关于人的精神世界的解放的问题，还没有引起众多作家充分的普遍的注意。可是吴敬梓却考虑到了民族精神和民族性格的整个素质问题以及文化性格的走向，并通过几个典型人物的活生生的心灵世界，展示了民族文化的实相，强劲地呼唤人们对民族文化的积极扬弃和择取，从而觅取到真正活力不断的源头。这样，吴敬梓就为我们提出了一个民族精神如何获得解放的尺度问题。

应该看到，吴敬梓并未过多着眼于代表经济、政治压迫的外部势力对知识分子的迫害，而恰恰是集中写知识分子自我表现和自我感觉，即笔锋所向是知识分子在举业至上主义和八股制艺的牢笼下如何冲决精神罗网的问题，这是《儒林外史》高于以往批判诸作的地方。《儒林外史》中的人物如周进、范进、马二先生、匡超人乃至杜少卿诸人，也仅限于提供反思的基础，人物本身还未能进行这种反思，这是符合封建末世知识分子的思想实际的。而《儒林外史》的创作效应，正是通过读者的再创造对这种大量存在的社会现象进行反思：即你对周进、范进等人的精神作何感想？感想当然是各式各样的。所以《儒林外史》的反思性的复杂，正反映了社会上对知识分子精神结构问题的复杂态度，这恰好表明对此进行文化反思的迫切的需要。

从《儒林外史》所展示的两个层面，我们发现，吴敬梓也具有中国人文知识阶层经常反复出现的“忧患意识”。在他的小说中这一“忧患意识”有两层内涵，一层即吴敬梓对周代以来文化传统的崩溃有一种不忍之情，想恢复过去的礼乐制度。这一点可以从小说中祭泰伯祠找到内证。然而我认为更为重要的是那不易看清的潜隐层次，即吴敬梓在资本主义生产关系萌芽出现以后，他对新思潮的敏感。他不知不觉地对八面来风的新鲜信息已有所吸收。他当代意识极强，所以作为小说家和诗人的吴敬梓就不可能不用其作品唤起民族精神的内省和更新。正是由于吴敬梓的思想观念和艺术观念的不断更新，所以在审美判断上使他具有了那样深邃的透视力、洞察力和强烈的感受力，因此他的内省和反思才是如此真诚和深刻。他的“忧患意识”正是对科举制和八股制艺进行宏观的历史文化反思的结果。

《儒林外史》作为小说文类，采用的手法应属今日小说理论中的所谓反讽模式（Irony Pattern）。反讽是赞美的反拨，是对异在于己的历史的清醒的讽刺、嘲弄，它是一种近于冷峻的否定：我们曾经痴情追求过、挚爱过的，现在却不得不抛弃；然而在抛弃的同时，又不能不留恋曾经为此而付出的努力、热诚和代价。所以反讽就是对这样的东西进行嘲弄和讽刺：人们所虔诚地、全心全意地从事的，恰恰是本身毫无意义的，甚至是与自己敌对的。应该看到，作者没有把这种反讽停留在第一个层面上，即以超然的姿态，对对象进行居高临下的嘲弄，而是把自己也“摆进去”了。小说中对对象的讽刺、嘲弄已开始被自我嘲弄所取代，原来作为反讽主体的我，这时走到了对象的位置，他不再是胜利者而是失意者，他嘲弄了现实以后陡然回首，“我”同这现实一样是嘲笑的对象，真正需要和可以嘲弄的，恰恰是自己。由此看出，吴敬梓的感知是有质量的，而他的反讽更是深刻的。这一切使《儒林外史》的反思性有了更为巨大的历史感和当代性。

在《儒林外史》展示的知识分子的悲喜剧中，蕴涵着极为复杂而深刻的感情内容。从中可以明显地看到吴敬梓笔下的众生相：物质和精神，现实和

幻想尖锐地冲突；悲剧和喜剧、眼泪和笑声高度地融合；凄惨和得意、失败和胜利形成强烈的对比。它们构成了巨大的感情波澜，冲击着每一个读者的心灵。作者由痛苦的沉思转为发笑，而读者则由发笑转入痛苦的沉思。

由此可见，吴敬梓不仅是要给一个个知识分子画像，他是历史地具体地活画出掌握知识而却愚昧的知识分子的奴性心理。所以这部小说要唤起民族的一种注意，即他要告诉自己的群体，如果我们不认识到自己身上的愚昧性，我们的民族是不会有根本的改变的。吴敬梓是以一种深刻的历史哲学去考察自己先辈和同时代人的生活，尤其是他们的内心生活。他提出了这一群体的命运，因此他写的不是一个个别人的心灵历史，而是从总体上把握了潜在于知识分子内心深层的封建文化心理。

古代小说的语言魅力

——《六部古典小说的奇言妙语》前言

每一种学问，不深入研究下去则已，一旦深入研究下去，可以说都是博大深邃的。谁都知道，文学被称为语言艺术，而且很多人还熟悉高尔基的名言：“文学的第一个要素是语言。”至于略有古典文学常识的人也都知道中国诗论中历来有“炼句”、“炼字”之说，也许还有人对卢延让的诗句“吟安一个字，捻断数茎须”有个依稀的印象。然而我们现今虽然能看到各式各样的关于作家们的故事，但还真的少见有人写一本实实在在地谈论各国著名作家艰苦学习语言的故事专集，尽管那可能是一部极精彩的巨著。因为世界上许多文学巨擘几乎都曾在语言的雄关前经过艰苦的战斗，冲破了一道道“贫乏”、“单调”、“繁冗”、“含混”、“枯燥”的防线，才逐步走上了“鲜明”、“生动”、“形象”、“准确”的坦途。事实上，我们最熟悉的那些即使是一流的作家，在一生创作中令他苦恼不堪的也仍然是语言的问题，这就是被人称之为“语言痛苦症”。比如在语言上下过那么大功夫的高尔基也曾受过这病症的折磨。他坦言：“我的失败时常使我想起一位诗人所说的悲哀的话：‘世上没有比语言的痛苦更强烈的痛苦。’”（《谈谈我怎样学习写作》，《论文学》第188页，人民文学出版社，1979年版。高尔基所引的这位诗人的话，是俄国一个叫纳德松讲的。）

当然也有的作家得力于语言运用上的成功而沾沾自喜，比如克洛德·西蒙就说过：“词汇给我带来形象，描写这些形象的词汇又把我引向新的形象。”

（《小说——无主题故事》，《“冰山”理论：对话与潜对话》，工人出版社1987年版第592页。）文学创作过程中，作家们这种语言表达上的痛苦与欢乐，失败与成功，顺利与滞涩，都揭橥了一个事实：文学作为一种艺术样式，既是通过语言形态来呈现的，又是通过语言方式来实现的。所以还是高尔基才如此明确地说：“语言把我们的一切印象、感情和思想固定下来，它是文学的基本材料。文学就是用语言来表达的造型艺术。”（《论散文》，《论文学》续集，人民文学出版社1979年版第387页。）说实在的，一部文学作品里面，如果缺乏鲜明、生动、形象的语言，如果没有玲珑剔透、宛如浮雕似地使意象呈现出来的语言，如果没有妙语如珠，佳句叠出和警策的格言，那么即使故事不错，主题正确，作品的整体也会显得平平而失去光彩照人的艺术魅力，所谓的文学性和形式感也会丢掉一大半。妙语佳句在文学作品中所以这么重要，因为它们的确显示一个作家的思想水平、艺术功力和灵智二气。至于警句一旦为读者所欣赏，又往往独立地广布流传。中国历代著名诗文戏曲小说中，有些警句妙句甚至像长了翅膀一样，飞离作品，成为人民群众世代引用的新谚语、新格言。

然而复杂的是，同样都是语言艺术，由于文体和形态的不同，语言的传达与表现、节奏与格调、换位与切分等等也往往同中有异，其中大有学问在。仅就诗与散文来说，从表象看，诗的语言就常会透露出散文语言所没有的光辉。甚至一些在散文中显得十分平凡的字句，有时竟然能在诗歌中产生意想不到的艺术效果。对这一点，有些古代批评家在阐述诗与文的界限时，已经看到了诗与叙事作品在语言侧重点上的区别。金人元好问就明快地指出：“有所记述之谓文，吟咏情性之谓诗。”（《杨叔能小亨集引》）因而在语言上

常常出现较大差异，而作为叙述艺术的小说又与诗、文有了更大的差异。它们除了语言的一般规则要求之外，小说家在语言使用上的缜密、贴切与否还同他对情节中各个部分相互关系的深入认识有很大关系。不少人可能熟悉鲁迅在写《阿Q正传》时，为了准确把握小说的语言表述方式，我们从他的手稿中看到，他把“满把是钱”，改成了“满把是银的和铜的”。俄国伟大作家陀斯妥耶夫斯基曾经为了追求小说的形象性，他认为他笔下所写的“有个小银元落在地上”这个句子不理想，而改成了：“有个小银元，从桌上滚了下来，在地下丁丁当地跳着。”这正如高尔基所说：“应该写得能使读者看到语言所描写的东西就像看到了可以触摸的实体一样。”在这里，我们不是正从小说的写实性的语言符号所呈现的意义中，找到了生活中的对应现象了吗？一个再浅显不过的道理说明，文学的语言，不仅要求“骨骼”，它还要求“血肉”；它不仅要求“梗概”还要求“细节”；它不仅要求“形似”还要求“神似”。总之，精彩的文学作品，使用的总是能够描绘形象的语言。也许这一点对叙述艺术的小说更为关键。莫泊桑在接受福楼拜的教导以后，他体悟到了：“不论一个作家所要描写的东西是什么，只有一个词可供他使用，用一个动词要使对象生动，一个形容词使对象的性质鲜明。因此就得去寻找，直到找到了这个词，这个动词和形容词，而决不要满足于‘差不多’，决不要利用蒙混的手法，即使是高明的蒙混手法，不要利用语言上的诙谐来避免上述的困难。”（《“小说”》，见《文艺理论译丛》1958年第3辑，人民文学出版社版第176页。）这都证明，现实主义小说的语言力图尽量接近事物的本来面目，从而使抽象的文字符号产生逼真的艺术效果。

世界文学发展史向我们证明：高度重视运用语言的卓越作家，他们的一切成功的作品，不仅有重大的文学价值，而且往往对于发展他们的民族语言作出了贡献。比如中国的曹雪芹、鲁迅的作品之于中国汉民族语言；普希金、托尔斯泰的作品之于俄罗斯语言；歌德、席勒的作品之于德国的语言；雨果、巴尔扎克的作品之于法国语言；莎士比亚、萧伯纳的作品之于英国的语言……。由此，我们想到了建国初期，《人民日报》发表过一篇题为《正确地使用祖国的语言，为语言的纯洁和健康而斗争》的社论。其中，它提及到作为语言巨匠的文学家的贡献：

中国历史上的文化和思想界……产生过许多善于使用语言的巨匠孟子、庄子、荀子、司马迁、韩愈等，诗人屈原、李白、杜甫、白居易、关汉卿、王实甫等，小说家《水浒传》作者施耐庵、《三国演义》作者罗贯中、《西游记》作者吴承恩、《儒林外史》作者吴敬梓、《红楼梦》作者曹雪芹等。他们的著作是保存我国历代语言（严格地说，是汉语）的宝库，特别是白话小说，现在仍旧在人民群众中保持着深刻的影响。

这一宝贵的意见是引发我们编著中国六部经典小说精言妙语的一个极为重要的直接动因。毫无疑问，这六部古典小说名著在语言艺术上的巨大成功，值得我们继承和发扬。它们在中国历代人民中保持的深远影响，确确实实说明，它们的不朽的艺术魅力使它们具有了永恒的生命力。它们或奔放，或沉重，或清丽，或绵亘，或多姿摇曳，读之令人目不暇接，令人神往。至于对我们的文学创作来说，其借鉴意义更不可低估。以雄沉激越为基调的《三国演义》；用笔粗豪、雄姿奇崛的《水浒传》；如轻云流水的行板，舒徐柔曼，缠绵俏丽的《红楼梦》；白描入骨、追魂摄魄的《金瓶梅》；不乏瑰丽的浪漫思绪，

精微凝练的《西游记》；在井然有序的叙事中时有警策之语和闪烁理性光辉的《儒林外史》，仅从语言艺术的魅力来谈，都使我们百读不厌。

为了更好地领略这六部小说巨著的语言成就，为了发扬这六部小说语言艺术的优良传统，我们特意约请了在大学从事古典文学教学多年的教授、副教授和博士许祥麟、郑天刚、罗德荣、肖胜利、吴存存、叶言材、刘小芹诸友好共襄此盛事，专门为读者精选了这六部小说中的警句妙句，并详加阐释、解读。特别值得一提的是，他们对优秀的小说必定是社会风俗史和心灵史这一根本观点具有共识，因此他们都能通过小说语言艺术的诠释，把握住几部小说折射出的社会风俗的底蕴和心灵活动的真实轨迹。这样就为读者特别是为广大青年读者在艺术整体上提供了一份有益的精神食粮。它不仅给人以丰富的小说的知识，也必定能帮助青年朋友启迪智慧，增长才干，陶冶性情，净化心灵，特别是提高欣赏能力和运用语言的能力。因此，我们在入选的精言妙语中，多侧重于哲理性、艺术性以及知识性几个方面加以考虑。知识性的要求准确；哲理性的要求寓意深刻，富有启示；艺术性的则要求语言精美，蕴含诗意。

作为主编，我真诚地期待这部容量不算小的书受到广大读者的欢迎，并衷心地希望得到指正，以便今后再版时加以修正。

不断深化的爱情故事

爱情，这是个古老而又常新的问题。从古至今，文艺创作无数次地涉及爱情题材，但它随着历史的向前发展，总是以崭新的面貌，一次又一次地摆到人们面前来，迫使人们一再对它进行重新的研究，就像对待一个新的社会问题一样。

面对人类的生活，在爱情题材之外，无疑地还有广阔的题材。但是，纵观历史，爱情却是一个最敏感的领域。社会的发展、社会的变革都会在这个领域中显示出征兆，它是历次思想解放运动的一个显眼的组成部分。比如，人类反封建主义的斗争，就使文艺史上留下了不少爱情题材的名篇。在欧洲，由于这一斗争从封建主义占统治地位、资本主义关系开始萌芽的时候就已经开始，反封建的爱情题材作品早在文艺复兴时期就已经有了它卓越的代表作。最为人们所熟知的有莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》以及卜伽丘的《十日谈》中的一些短篇。当资产阶级的反封建的斗争在十八、十九世纪进一步发展的时期，这一类作品就更多了：卢梭的《新爱洛绮丝》、歌德的《少年维特的烦恼》、斯达尔夫人的《黛菲妮》与《柯丽娜》等等。这些都是描写爱情故事的作品。至于涉及到爱情而具有反封建意义的作品，那就更难以数计，难怪恩格斯在谈及欧洲文艺思潮时指出：“性爱特别是在最近八百年间获得了这样的意义和地位，竟成了这个时期中一切诗歌必须环绕着的轴心了。”而在我国，从元杂剧到明清传奇，从唐传奇、宋元话本到明清章回小说等众多爱情题材的作品中，使人们看到了社会叛逆力量对人身依附关系的挑战，听到了个性解放的虽然微弱却已经很清晰的呼唤了。总之，现实主义和浪漫主义的艺术，或者描写反抗世俗的理想和天国的爱情，或者展示历史重负和生活压榨下的爱情悲剧，都让我们看到代表新的社会力量的各种人物的命运。

人类反封建主义的斗争这样一个主题在文艺发展过程中反复出现，其原因就在于恋爱婚姻是人类最基本的一个生活内容，爱情自由则是人类最自然的一种要求，而像大山一样横亘在人类历史上的那种封建关系则必然成为这种要求的障碍和束缚。于是，虽然时期不同、国度不同，只要是同处于封建主义占统治地位的历史阶段，文艺中就会层出不穷地出现一出出大体相似的爱情悲喜剧。

如果考察中国的爱情题材的艺术创作，不能不看到我国古典戏曲和小说这种叙事文类总的发展轨迹：即随着封建社会的发展和演进，戏曲与小说中的爱情主题，逐渐由功利的政治文化的外显层次发展到宏观的民族文化的深隐层次。戏曲家和小说家们纷纷开始注意，由于经济生活方式的转变而牵动的社会心理、社会伦理、社会风俗等多种社会层次的文化冲突，并且自觉地把民俗风情引进作品，以此透视出人们的心灵轨迹，传导出时代演变的动律。这不仅增添了戏曲与小说的美学色素，而且使作品负载了更深沉的社会内容，反映出历史变动的部分风貌。所以千余年来，戏曲与小说创作对爱情题材的开掘是不断深化的。就整个深化过程看，有三个主要的层次显得比较突出，而其中的任何一个层次都证明马克思的论断的正确：恋爱婚姻不是单纯的动物机能，它和人类的其他方面的活动相联系，而且它还是“判断人的整个教养程度”的标尺。

第一个层次，从政治道德的角度反映恋爱婚姻问题。

这一角度也许不算是崭新的。魏晋南北朝小说就注视着这个角度。《韩凭夫妇》记述宋康王霸占韩凭的妻子何氏，韩凭被囚自杀。“其妻乃阴腐其衣。王与之登台，妻遂自投台，左右揽之，衣不中手而死”。何氏在遗书中要求将她与韩凭合葬，王怒，不听，将两人分葬，“宿昔之间，便有大梓木，生于二冢之端，旬日而大盈抱，屈体相就，根交于下，枝错于上。又有鸳鸯，雌雄各一，恒栖树上，晨夕不去，交颈悲鸣，音声感人。宋人哀之，遂号其木曰‘相思树’”。宋康王依仗权势，害死了这对恩爱夫妻，却无法动摇他们矢志不渝的爱情和坚强不屈的斗争意志。相思树、鸳鸯鸟，象征着韩凭夫妇的精神不死，永不分离。这个故事哀艳动人，不仅暴露统治者的残暴，更赞颂了“富贵不能淫，威武不能屈”的精神。《吴王小女》写吴王夫差的小女紫玉与韩重相爱，吴王不许，紫玉气结而死。韩重到墓前吊唁，与玉魂幽会，入冢三天三夜，尽夫妇之礼。韩重既出，被收入狱。紫玉魂向吴王诉说：“共诸生韩重来求玉，大王不许，玉名毁义绝，自致身亡。重从远还闻玉已死，故赍牲币诣冢吊唁。感其笃终，辄与相见，因以珠遗之，不为发冢，愿勿推治。”这个故事深刻地表现了封建专制强权下，青年恋人的痛苦和不幸。韩凭夫妇、吴王小女与韩重的忠诚坚贞正反映了他们对于封建专制进行搏击的政治信念。从这个意义上说，这个角度在当时又是崭新的，因为政治道德所反映的政治内容有了新的发展，这些故事及其所体现的悲剧精神，对后世戏曲创作影响甚大。如果说韩凭夫妇和吴王小女的爱情是在反封建专制的政治斗争中经历检验的，那末，宋话本《碾玉观音》所展示的市民世界中男女主人公面临的却是新的政治检验。秀秀和崔宁虽然远在临安两千里以外的潭州，还是没有逃脱咸安郡王和他的爪牙的魔掌。在幸福与毁灭面前，我们看到了秀秀的又一次挣扎。为了她渴望的爱情，在爱情的祭坛前，她献上了自己的全部良知，乃至最后献出了自己年轻的生命。作者正是通过美的毁灭，严正地控诉了吃人的封建专制制度和它的执法人。从《碾玉观音》这篇小说，可以看出爱情题材的这一层次在这个时代也正在飞速发展，作家们在《碾玉观音》、《郑意娘传》等优秀作品中的起点上向前跨进了。恋人们或朦胧或清醒地通过他们的爱情发展史，认识和抗争着破坏他们幸福的政治统治。关于这一点，后来的戏曲创作体现得更加强烈。

第二个层次，从一般社会道德的角度反映恋爱婚姻问题。

这一类爱情题材并没有涉及政治上的敌我斗争，却涉及了一般社会领域的道德观念，内容相当广泛。在这一层次，震撼人心之作是唐传奇的名篇《莺莺传》和《霍小玉传》。联系到小说《莺莺传》，最后莺莺被遗弃的情景，以及张生的假托舆论、诋毁莺莺来看，作者元稹在最初的构想里，的确想把莺莺写成一个贵族社会的“尤物”。但当我们把这个形象放在当时上流社会各种矛盾和思想冲突的背景上考察的时候，却发现莺莺不仅不是“尤物”，而是受尽了上流社会虚伪道德观念残害的少女。情节发展到最后，是莺莺的被遗弃，但这里表现的已经不是对“有罪”的封建礼教叛逆者的惩罚，而是一个追求理想幸福的女性的抗议。莺莺走向了悲剧性的结局，其原因就在于她的行为是对封建礼教和世俗观念的挑战，就在于她竟然听凭感情的驱使，冲破贵族社会极端虚伪的这一层道德的面纱，才遭到了上流社会的人们联成一体的攻击。小说结尾告诉人们，和她对立的已经不只是她的原来的情人张生，而是整个上流社会。虽说张生等人也以“耻与为伍”的姿态来表示自己和莺莺完全是两种人，是“善补过者”，然而他们才是真正的堕落者。

小说正是以它的形象力量表明：在中世纪的封建社会里，在那冷酷的现实里，一切对爱的追求，对幸福的向往，对生活的期待，终究被社会扼杀，或者在严酷的现实里化为泡影。莺莺的悲剧命运反映了她纯真、热切的个性与冷酷虚伪的社会之间的不可调和的矛盾。小说毕竟揭开了掩盖封建上流社会私生活的堂皇帷幕的一角，暴露出他们的道德风尚的丑恶卑污。后来的《西厢记》杂剧对此有了进一步的发展。

《霍小玉传》则是牵涉一个门第观念和等级标准的问题。小说正是通过霍小玉的悲剧展示了女人、地位、门第等社会道德观念的冲突。李益作为一个普通士子，在普通的生活中萌发了对霍小玉爱情的幼芽。一旦高中，一时被压抑的门第优越感就重新抬起头来。同等者之间的爱慕转化为上对于下的恩赐，以至最后的遗弃。正如俄国批评家普罗特金所说，爱情是“同等者之间的欢乐的纽带”。精神世界中庸俗的等级观念扼杀了爱情的幼芽是《霍小玉传》这篇哀艳动人的传奇的真正主题。

从一般社会道德的角度观照爱情题材，确实是一个引人注目的重要层次。这个角度像第一层次那样，似乎也不算是崭新的，但这个角度又毕竟是崭新的。因为一般社会道德领域中出现了崭新的问题。“始乱终弃”与“矢志不渝”的冲突，就是封建传统观念与权力相结合而引起的社会道德问题。

值得注意的是，此时伦理观念的思考已经摆脱了政治批判的结论，这是人们对社会进行理性思考的标志，人们发现，原来爱情和爱的情感是衡量道德最灵敏、最精确的天平。

第三个层次，从理想道德的角度反映恋爱婚姻问题。

所谓从理想道德的角度，也许是一个有待于修正的不确切不科学的概括。但在这个层次上，多数作家都积极地肯定了人的情感、人的精神、人的追求在社会伦理关系中应有的主动地位，揭示传统伦理观念压抑人的本性的阴暗面。它的具体内容所显示的特征是十分明显的：一是主人公的政治道德和一般社会道德并无分歧和矛盾；二是这里反对的不仅仅是一般的包办婚姻、买卖婚姻。这里提出的问题是：是爱的释放、人性的释放的问题，也是人的伟大力量的释放的问题。这就是马克思所说的：“……然而爱情，不是对费尔巴哈的‘人’的爱，不是对摩莱肖特的‘物质的交换’的爱，不是对无产阶级的爱，而是对亲爱的即对你的爱，使一个人成为真正意义上的人。”显然，马克思认为爱情是实现“人是人的最高本质”的一个组成部分。这是只有完全意义上的人才能完全具有的感情，而这种显示真正的人的爱情才是道德的，而这一纲领在中国封建社会是不可能完全实现的。

然而，作为理想爱情的萌芽在中国的大地上却是屡屡发生过，相应地，也就在戏曲小说创作中得到了再现。而这种再现，又可以从三个层面加以观照，即以《西厢记》为代表的一见钟情式的理想爱情；以《牡丹亭》为代表的为情而生为情而死的“爱情至上主义”的理想爱情；以及以《红楼梦》为代表的思想性格一致为基础的宝黛式的理想爱情。而它们的共同特点在于：精神的自由与行动的不自由，理想的高昂与现实的制约，觉醒着的人们和不成熟的历史条件，这里正有着构成悲剧基础的“历史的必然要求和这个要求实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”。历史生活的矛盾性质，以如此具体、普遍形式呈现在个人命运中，呈现在私生活中。不同的是，这里表现为，从较低层次向较高层次演进的过程。而这一切又都是随着历史的向前发展，以崭新的面貌，迫使人们一次又一次地对它进行重新的研究。

诱惑与困惑

1950年我上南开大学时，图书馆是不允许把《金瓶梅》借给学生看的，即使是中文系的学生。当时我知道，我的父亲藏有一部施蛰存先生整理和删节过的《金瓶梅词话》，我向他索看，他却拒绝，理由是：“你还小，先别看这些书！”

毕业后我留校执教于中文系古典文学教研室，并马上被安排教历史系学生的《中国文学史》课程。根据从事中国古典文学教学的需要，名正言顺，我开始有资格也有理由去看那部“禁书”了。于是，首先我把父亲的那部铅印本上下两册的《金瓶梅词话》堂而皇之地接收过来。继而又理直气壮地到图书馆去，想借一部我早已渴望看到的“全本”《金瓶梅》。可是管理员老王告诉我的是：“你看删节本，可以借出，至于没删节的那个‘本子’，需要讲师以上的老师才能借阅。”我当时真的气昏了头，但也只好随老王进书库，结果胡乱拿了一部，后来才知道是更加糟糕的正中书局出版的《古本金瓶梅》。不过，我毕竟看到了这部被称之为第一奇书的庐山真面目。说真话，比起我在上大学时看《三国》、《水浒》、《儒林》、《红楼》来，我对《金瓶梅》读得分外仔细，它给我耳目一新的感觉。我确实被书中描写的特异的生活和刻画的人物深深震撼了。虽然我从未有过记读书笔记的习惯，但这次读《金瓶梅》却有一种冲动，一种急于把读它的“第一次印象”和那种异样感受写下来的冲动。当然，文章并没有写出，因为那时的我，无论从古典文学的知识积累，还是理论上的准备，抑或文字表达的磨炼诸方面，都没有可能把我那读完一遍名作后的肤浅感受较为准确地表述出来的功力。可是我还是压抑不住我对《金瓶梅》的特殊感情。我终于在讲明清小说部分时，面对着历史系二年级一百多位同学，大大赞美了一番《金瓶梅》“前无古人”的价值，同时还说了一句份量很重的话：对于一个今后要从事历史研究和教学的人来说，不能不读《金瓶梅》！这样的话，今天看来并无问题，然而在那个时代的文化背景下，我一时的感兴，竟然在1958年的“拔白旗”运动中受到了惩罚。了解当时历史背景的“过来人”都知道，当年“拔白旗”，是针对具有“资产阶级学术思想”的“权威”而说的，我年龄小，资历又浅，根本没资格当“白旗”；更准确地说，在当时我是“拔白旗”的骨干力量。可是意想不到的事发生了。就是在这场运动正进行得如火如荼的时候，一天下午古典文学教研室全体老师正在开会，突然一位已升到四年级的历史系女同学打开了教研室的门，轻轻地在房门口对着全室教师说：“我们给宁老师贴了大字报，请他去看看。”听了这话，我真像说书人形容一个人突然受到意外打击时那样，脑袋真的“嗡”了一声。说不出是因为丢面子还是过分恐惧，我感到了一阵阵尴尬，因为大字报终于贴到我头上了。会一散我就急匆匆地跑到图书馆大厅，果然赫赫然一张大字报写着大字标题《宁宗一老师在文学史一课中散布了些什么货色！》。在十多条批评意见中，第一条就是我在课堂上宣扬《金瓶梅》的所谓“社会的和审美的价值”，“把毒草当香花”，“企图用《金瓶梅》这样的淫秽的坏小说毒害青年学生”。我记得分明，那刚读大字报时的感觉：心跳和腿软、困惑和抗拒。这可能是一切第一次享受大字报滋味的人共有的生理和心理体验。

以后的情况是：我在当时还不是内定的批判重点，所以谁也没来追究这张大字报中的各条意见，似乎是不不了了之了。不过，从这段回忆文字，足见

当时这张大字报对我的威慑力。记得当时我就记取了一条“教训”，因为在挨那张大字报之前就有有一个小插曲，我倒记得清楚。还在我给学生们刚刚讲完《金瓶梅》时，不少男女同学就纷纷到图书馆去借《金瓶梅》，给当时图书管理员赵琳老师和王文通老师确实添了不少麻烦，让他们费了很多口舌。事后王老师怪罪了我一番，埋怨我不应当“号召”学生读这样明令规定的“禁书”。这就是我这个“初出茅庐”的青年教师第一次在《金瓶梅》这部小说上跌的跤。

我像一切年轻人一样，不会满足看节本《金瓶梅》的。好奇心与性意识使然，极想了解《金瓶梅》那被删去的近两万字到底是怎样描述的。我知道我的老师朱一玄先生有一部没删节过的《金瓶梅》，我曾担心他也不会借给我看，只是到后来，我才抱着试试看的态度，找了一个我想写一篇研究《金瓶梅》的文章的理由，一天晚上到朱先生家，请求他借这部书给我看看。完全出乎我的意料，朱先生二话未说，坦然又慷慨地立即从书柜中把书拿给了我。我完全不懂版本，只记得这是一部木版大字本的《金瓶梅》，插图绘制得极为粗劣，但我仍如获至宝，仅用了几天时间就又通读了全书。毋庸置疑，我当然特别关注了那些删节本中没有的文字。这次读《金瓶梅》的印象与前一遍不同之处在于，我除了领略那露骨的性描写而感到新奇和富有刺激性以外，当然还有那得窥全豹的愉悦，然而从理性上则确实意识到了这位笑笑生果然有一种超前的胆识，敢于冲破那人所共知的“禁区”。进一步说，我似又有一种疑问，为什么我还保留着第一次看删节本时的感受，足本《金瓶梅》并没动摇它在我心目中属于古代小说中第一流的地位。

进入六十年代，因为我教古典文学课，有权借阅《金瓶梅》，再加上我自己手头有一部《金瓶梅词话》，所以这本书通过我，曾经在部分教师和研究生中传阅。俗话说：在劫难逃。果然不错！“文革”刚开始，一部《金瓶梅》又给我惹下了祸端。所谓“312室裴多菲俱乐部”的“不正常”活动就有传看和散布《金瓶梅》一条罪状。当然这样的事，比之于那轰轰烈烈的“文化大革命”来说又是微不足道的，所以后来随着我们那些被“打击”的“一大片”的彻底平反，此事也就烟消云散了。然而心理积淀确实存在，一个很长时期我几乎讳谈《金瓶梅》。我怕自己谈多了《金瓶梅》，会让人感到我和《金瓶梅》一样“不洁”。然而事实证明，《金瓶梅》就像幽灵一样缠绕着我，只要有一点风吹草动，它就给我招灾惹祸。

我们终于盼来了“四人帮”的垮台。很快人民文学出版社就向北京大学中文系和南开大学中文系约稿，希望我们两校分工写两部为不同读者对象阅读的中国小说史。北大编著小说史有经验，实力也雄厚，担任了编著学术性强的那一部，我们则在中文系领导决定下，由我和郝世峰同志主编一部普及性的《中国小说史简编》。不知是心有余悸，还是一种逆反心理，我拒绝写评述《金瓶梅》一章，而是由我约请了朱一玄先生撰写。因为我知道朱先生下笔稳妥，而且他还是《金瓶梅》研究的老前辈，他的稿子是很容易被出版社的责编通过的。可是，我的估计又错了。当时的古编室主任和责编认为《简编》是普及性读物，是为工农兵及其干部看的，不去介绍《金瓶梅》也罢。我们当然不同意这个意见，并申述了三条理由：一、鲁迅在《中国小说史略》中对《金瓶梅》已有言在先，并且是“高度评价”；二、北大中文系的《小说史》辟有专章评述《金瓶梅》，为什么《简编》就不能评介；三、评述《金瓶梅》一书并不是“展览”《金瓶梅》，只会有助于读者正确阅读和了解《金

瓶梅》。三条理由并没打动编辑们的心，结果一部中国小说史竟然只字未提明代四大名著之一的《金瓶梅》。后来在我执笔的“前言”中，郝世峰同志专就此问题，加了一段说明和解释性的文字。而结果却是“欲盖弥彰”。书一经出版，熟朋友大大调侃了我们一番；而陌生的读者甚至来信质疑：一部中国小说史竟对《金瓶梅》不作一字评介？！而我们这两个主编也只好哑巴吃黄连，有苦说不出的。这件事，直到1986年在徐州召开的全国第二届金瓶梅学术讨论会上，我在一篇讲演稿整理成文后，写了一段作者附记，才算把事情的前前后后交代明白。因为这部《金瓶梅研究集》印数不多，有的同志可能不易看到，我不妨借此机会把这段文字引述如下：

值得做深沉反思的是在1979年出版的、有我参加主编的《中国小说史简编》中，竟然因各种原因，把论《金瓶梅》的整整一章删去了。而“前言”的说明中，却说了这样一段前后矛盾的话：“有些作品，如《金瓶梅》，虽然在小说史上有一定的地位，在今天也还有相当的认识价值和艺术的借鉴意义。但是，又因为其内容上的消极面过分严重而不宜在一般读者中普及。考虑到本书是普及性的读物，对于这类作品，我们也未予介绍。”今天看来，这段话无法解释众多现象，当然也是说不通的。它只能说是当时历史条件下的产物。不过，现在想来，这样的看法正好提供我们这些知识分子进行自身文化心态反思的资料。通过目前对《金瓶梅》的深入研究，说明了我们知识分子已经开始摆脱历史造成的那可悲的困境，当代知识分子的主体意识更趋强化和走向成熟。黑格尔老人在告别青年黑格尔时，就说过一句精辟的话：“我必须把青年时期的理想转变为反思的形式。”（《黑格尔通信百封》）信然！

以上所写的回忆性文字，完全是实录。我意在说明，《金瓶梅》在解放后的一个相当长的时期，无论是在知识界内还是在知识界外总有不少人把它看成坏书、淫书，理应禁之。其实当时时针已拨到了八十年代末，不是还有些人在窃窃私议，似乎谁要是研究《金瓶梅》谁就不光彩，谁要肯定了《金瓶梅》的价值，谁就似乎一定是不道德吗？当然在这些私议者中间，有的是出于赤诚，有的则是无知，而有些人则纯粹是假道学。

倘若有人追问我正式从事《金瓶梅》研究的动因和最初始的原因时，我只能回答是一个偶然的契机。1983年，春风文艺出版社林辰同志在大连组织了一次明清小说研讨会，其意图是想把重点放在他们正在系统地整理出版的明末清初才子佳人小说的评价上。我接到邀请信，感到很为难，因为我看过的才子佳人小说实在微乎其微，没有发言权；而在思想上，长期沿袭着旧的观念，对才子佳人小说始终没有太多的好感。可是我舍不得放弃这次学习机会，所以还是相当认真地思考了一些问题，并以《〈金瓶梅〉萌发的小说新观念及其以后之衍化》为题，第一次比较全面地表述了我对《金瓶梅》的基本评估。说实话，在论述《金瓶梅》在小说史上的地位及其对小说美学的贡献时我充满了激情，我深感《金瓶梅》沉冤数百载，而我的教书生涯又时不时地曾和它结下了不解之缘。所以文章写开去，在理论思辨中更多溶合了自己的感情因素。我意识到了，我写这篇文章时的内驱力实际上是三十年前那“第一次印象”以及那以后围绕着《金瓶梅》的风风雨雨的日子，所以我是在为《金瓶梅》进行辩护，也是在为自己辩护。

像人的成长一样，学术研究水平的提高也需要来自两方面的动力：批评与鼓励。在大连的会上，我对《金瓶梅》及其他问题的观点，引来了截然不

同的评价，一说，对《金瓶梅》评价过高；一说，颇有新意。当时给我最大鼓舞的是章培恒先生。我发言后，他悄声对我说：“复旦大学出版社准备出一本辑录1983年以前各大学学报上发表的研究《金瓶梅》文章的集子，你回去争取时间，把文章发表在你校学报上，以便我们转载。”我听后当然兴奋万分，一回学校我就抓紧对我的第一篇论《金瓶梅》的文章进行修改，并改题为《〈金瓶梅〉对小说美学的贡献》。当时学报编辑罗宗强同志认为可用，经他润饰加工，很快打出小样。然而好事多磨，“清除精神污染”又波及到我的文章。学校一位负责同志审查学报文稿时，认为正值清除精神污染之际，“不宜”在学报发表研究《金瓶梅》的文章。罗宗强同志虽多次申述该文决无污染精神的毒菌，且有批评书中对性描写的缺乏节制，然而得到的回答是：“缓缓看。”记得好像直到1984年第一季度，“清污”活动暂时过去了，我的文章才解禁，得以发表。可是我知道已超出了复旦出版社所收《金瓶梅》研究文章的时间断限。后来不知是什么原因，《金瓶梅研究》一书出版时，我的文章还是被收进去了。与此同时，我在大连会上的发言和整理出的文章先后也在林辰先生编的《明清小说论集》和朱维之先生主编的《比较文学论文集》中发表。这标志我研究《金瓶梅》的正式开始。

严格地说，研究《金瓶梅》，我起步很晚，其时，“金学”已经开始热闹起来，老树新花，各逞风采，我厕身其间，难免战战兢兢。跌跌撞撞走了几步，有欢乐和兴奋，也有困惑、烦恼，有时还有一种难言的寂寞和孤独。说真的，对于《金瓶梅》的研究，我曾有一种宿命感：《金瓶梅》的命运，竟然和我的人生命运发生了联系！

我常为我的气质、个性和学识所局限，在学习的道路上，我很少把感情投注在一部书上作执著的追求和刻苦的钻研，像一位朋友说的：“你总是打一枪就跑！”所以我确也未曾卷入过任何问题的争论。可是，对于《金瓶梅》来说，局面完全改观。我的那篇研究《金瓶梅》的“处女作”一经发表，我就陷入了欲罢不能的境地。《金瓶梅》这个幽灵又一次紧紧把我拉入了相当长时间的论争漩涡中去。1985年徐州召开第一届《金瓶梅》学术讨论会，我因故未能参加。事后知道，由宋谋场先生发难，批评了章培恒先生和我在研究《金瓶梅》中的“溢美倾向”。后来由徐朔方和刘辉二位先生编的《金瓶梅论集》出版，我才正式读到宋先生的大作。可是宋文的批评意见，我却难以虚心接受。憋了两年，借着第二次《金瓶梅》讨论会和第三次《金瓶梅》讨论会的机会，我对宋先生的意见进行了“反批评”，其中部分意见写入《说不尽的〈金瓶梅〉》一文中。

其后，胡文彬先生和徐朔方先生编的两本《金瓶梅》研究论文集出版，我看到了美国学者夏志清评论《金瓶梅》的文章，我对他的贬抑《金瓶梅》的观点很不以为然。他把《金瓶梅》打入“三流”，更是我所不能接受的。至于方非先生在《劳伦斯的颂歌与略萨的控诉》一文中的那种比较研究，我更认为不会对《金瓶梅》作出科学的价值判断。我直率地表明：《金瓶梅》不应成为人们比较研究的陪衬和反衬或垫脚石。把它置于“反面教材”的位置上进行的任何比较，都是不公正的。这样我前前后后写了《〈金瓶梅〉萌发的小说新观念及其以后之衍化》、《〈金瓶梅〉对小说美学的贡献》、《〈金瓶梅〉思辨录》、《〈金瓶梅〉：小说家的小说》、《说不尽的〈金瓶梅〉》、《“金学”建构》、《谈〈读书〉对〈金瓶梅〉的评论》等等。几篇文章体现了我的大思路：为《金瓶梅》一辩。

1990年5月我的“金学”研究专著《说不尽的<金瓶梅>》由天津社会科学院出版社正式出版了。这是一本将近十万字的地地道道的小册子。它绝然不是什么宏篇巨著，我深知拿到读者特别是“金学”研究专家前面，会感到万分寒碜，可是我还是送给了许多“金学”研究专家，目的是想向同行朋友们告之：这是我在几年中对《金瓶梅》的探索和试笔过程中的一个小小总结。在某种意义上说它代表了我研究《金瓶梅》第一阶段的浅薄的体会和我的深深的困惑。说到“困惑”，我早已过了不惑之年。然而在近十年的《金瓶梅》的研究中，我反而觉得一天比一天困惑了。我既不安于自己现在的研究现状，又不善于更新变革，既追求开拓，又顾忌失落。总之，矛盾的“金瓶梅世界”矛盾的我，使我深深品味到客体的无可奈何与对自己的无可奈何。……

我读《金瓶梅》

关于《金瓶梅》，过去的时代如何看法，我们暂且撂在一边不去管它。在今天，我还是看到了，《金瓶梅》无论在社会上、人的心目中，乃至研究者中间，它似乎仍然是一部最容易被误解的书，而且我自己就发现，在一个时期内，我虽然曾殚精竭虑、声嘶力竭地为之辩护，原来我竟也是它的误读者之一。因为我在翻看自己的旧稿时，就看到了自己内心的矛盾和评估它的价值的矛盾。这其实也反映了批评界和研究界的一种值得玩味的现象。我已感觉到了，中国的批评界和读者看问题的差异。我发现一个重大差别就是研究者比普通读者虚伪。首先因为读者意见是口头的，而研究者的意见是书面的，文语本身就比较口语多一层伪饰，而且口语容易个性化，文语则容易模式化——把话说成套话，套话就不真实；同时研究者大多有一种“文化代表”和“社会代表”的自我期待，而一个人总想着代表社会公论，他就必然要掩饰自己的某些东西。在这方面，普通读者就没有面具，往往想怎么说就怎么说，怎么想就怎么说，比如对《金瓶梅》其实不少研究者未必没有普通读者的阅读感受，但他们写成文章就冠冕堂皇了。尽管我们分明地感到一些评论文字在作假，一看题目就见出了那种做作出来的义正辞严，可是这种做作本身就说明了那种观念真实而强大的存在。它逼得人们必须如此做作。且做作久了就有一种自欺的效果，真假就难说了。《金瓶梅》竟然成了一块真假心态的试金石，这也够可笑的了。就拿《金瓶梅》最惹眼的性行为的描写来说，我必须承认，在我过去的研究文章中就有伪饰。现在再读《金瓶梅》时，似经过了一次轮回，才坦然地说出了自己心底的话：我既不能苟同以性为低级趣味之佐料，也无法同意谈性色变之国粹，当然我对弗洛伊德的性本能说持有许多保留意见。现在，也许经过一番现代化开导，我真的认识到，性活动所揭示的人类生存状态，往往是极其深刻的。因为，在人类社会里，性已是一种文化现象，它可以提高更高的精神境界，得到美的升华，绝不仅仅是一种动物性的本能。所以，我认为《金瓶梅》可以、应该、必须写性（题材、内容这样要求），但是由于作者笔触过于直露，缺乏艺术分寸感，因此时常为人们所诟病。但是，我更喜欢伟大喜剧演员W·C·菲尔兹的一句有意味的话：“有些东西也许比性更好，有些东西也许比性更糟，但没有任何东西是与之完全相似的。”（这是看电视《环球银幕》时听到并速记下来的。）

至于对作为接受主体的读者来说，我是同意阿米斯在他的《小说美学》中所说的意见：

人摆脱了动物状态，既能变成魔鬼，也能变成天使。最坏的恶和最好的善都属于心灵，而这二者都在文学中得到了最完整的再现。因此，对那些学会了阅读的人来说，他们的灵魂是染于苍还是染于黄都由自己掌握。

基于此，再回到过去的时代，我非常欣赏清人张竹坡所写《批评第一奇书金瓶梅读法》中所说的大实话：

《金瓶梅》不可零星看，如零星便只看其淫处也。故必尽数日之间，一气看完，方知作者起伏层次，贯通气脉，为一线穿下来也。

凡人谓《金瓶梅》是淫书者，想必伊只知看其淫处也。若我看此书，纯是一部史公

文字。

在我看来，这位张竹坡先生的意见比国粹派、谈性色变者以及伪善者更懂得如何读《金瓶梅》，包括如何看待此书的性描写。

以上所言，实际上涉及到《金瓶梅》的整个“阅读行为”，即读者群和评论者如何首先拓宽阅读空间和调整阅读心态这样一个极普遍又亟需解决的理论和实践的问题。面对小说《金瓶梅》，评论者是否高级读者可以不论，但他首先是一个读者，他的评论始于阅读，甚至与阅读同步，因此有什么样的阅读心态，就会有什么样的阅读空间。我想，在一个开放的、多层次的阅读空间中，有多种并行的或者相悖的阅读方式和评论方式，读者可以择善而从，也可兼收并蓄，甚至可以因时因地而分别取用。但任何封闭的、教条的、被动的，甚至破坏性的态度都可以导致阅读的失败。对于《金瓶梅》这样惊世骇俗的奇书，面对这早熟而又逸出常轨的小说巨构，必须进行主动的、参与的、创造的阅读，从而才有可能产生出一种开放的、建设的、创造的研究与批评。

进一步说，对于一个读者来说，面对一部小说，首先要尊重、承认它的作者审视生活的角度和审美判断的独立性，我们无权也不可能干预一位古代小说家对他生活的时代采取的是歌颂还是暴露的态度。事实是，歌颂其生活的时代，其作品未必伟大，暴露其生活的时代，其作品未必渺小。《金瓶梅》的作者构筑的艺术世界之所以经常为人所误解（误读），就在于他违背了大多数人一种不成文的审美心理定势，违背了人们眼中看惯了的艺术世界，违背了常人的美学信念。而我越来越认为，笑笑生之所以伟大，正在于他根本没有用通用的目光、通用的感觉感知生活。《金瓶梅》的艺术世界之所以别具一格，就在于笑笑生为自己找到了一个不同于一般的审视生活和反思生活以及呈现生活的视点和叙事方式。是的，笑笑生深入到了人类的罪恶中去，到那盛开着“恶之花”的地方去探险。那地方不是别处，正是人的灵魂深处。他远离了美与善，而对丑与罪恶发生兴趣；他以有力而冷静的笔触描绘了一具身首异处的“女尸”，创造出一种充满变态心理的触目惊心的氛围。笑笑生在罪恶之国漫游，得到的是绝望、死亡，其中也包括他对沉沦的厌恶。总之，笑笑生的世界是一个阴暗的世界，一个充满着灵魂搏斗的世界，他的恶之花是一个惨淡的花园，一个豺狼虎豹出没其间的花园。小说家面对理想中的美却无力达到，那是因为他身在地狱，心向天堂，悲愤忧郁之中，有理想在呼唤。然而在那残酷的社会里，诗意是没有立足之地的。愚以为这一切才是《金瓶梅》独特的小说美学色素，它无法被人代替，它也无法与人混淆。

我读《金瓶梅》，愿意把它看作是一个有许多窗口的房间。从不同窗口望去，看到的是不同的天地，有不同的人物在其中活动。这些小天地有道路相通，而这道路是由金钱和肉体铺就的，于是在我们面前出现了一个完整的世界——封建晚期的明代社会。

从一个窗口望去，我们看到了一个破落户出身的西门庆发迹变泰的历史，看到了他占有女人、占有金钱、占有权势的全过程，看到了一个市井恶棍怎样从暴发到纵欲身亡的全过程。

从这个窗口，我们看到西门庆家族日常生活，妻妾的争风吃醋，帮闲的吃喝玩乐，看到了一幅市井社会的风俗画。

换一个窗口，我们看到了卖官鬻爵、贪赃枉法的当朝太师蔡京等市侩化

了的官僚群的种种丑态。

再换一个窗口，我们看到了……不，在所有的窗户外面，我们几乎都看到了潘金莲的身影。她是《金瓶梅》的特殊人物：一方面，她完全充当了作者的观察、分析、体验，将其连结成一个真实的世界。她又是一个发展中的人物，开头她被西门庆占有，而后西门庆的生命终点又是她制造的。因此，潘金莲这个形象在一定意义上又比西门庆更显得突出。

总之，《金瓶梅》的许多窗口是朝着这些“丑恶”敞开着，读者置身其中，各种污秽、卑鄙、残忍、悲剧、惨剧、闹剧，无不历历在目，尽收眼底。

于是我从整体上把握了这样一部小说的内涵：《金瓶梅》是一部人物辐凑、场景开阔、布局繁杂的巨幅写真，腕底春秋，展示出明代社会的横断面和纵剖面。《金瓶梅》不像它以前的《三国演义》、《水浒传》那样，以历史人物、传奇英雄为表现对象，而是以一个带有浓厚的市井色彩、从而同传统的官僚地主有别的恶霸豪绅西门庆一家的兴衰荣枯的罪恶史为主轴，借宋之名写明之实，直斥时事，真实地暴露了明代后期中上层社会的黑暗、腐朽和不可救药。笑笑生勇于把生活中的否定性人物作为主人公，直接把丑恶的事物细细剖析来给人看，展示出严肃而冷峻的真实。《金瓶梅》正是以这种敏锐的捕捉力及时地反映出明末现实生活中的新矛盾、新斗争，从而体现出小说新观念觉醒的征兆。

笑笑生发展了传统的小说学。他把现实的丑引进了小说世界，从而引发了小说观念的又一次变革。

直到现在，我还是这样认识《金瓶梅》。

谈《读书》对《金瓶梅》的评论

我翻阅了一下《读书》，总共看到了三篇谈及《金瓶梅》的论文。一篇是聂绀弩先生的《谈〈金瓶梅〉》（1984年第4期），一篇是包遵信先生的《色情的温床和爱情的土壤——〈金瓶梅〉和〈十日谈〉的比较》（1985年第10期），另一篇就是最近发表的方非先生的《劳伦斯的颂歌与略萨的控诉》（1988年第7期）。聂公的大作虽然赫然标出《谈〈金瓶梅〉》，但在我看来却是聂公的一篇出手不凡的精彩杂文，直接对《金瓶梅》加以评估的文字并不多。然而却说得鞭辟入里，发人深省。

包遵信先生的《色情的温床和爱情的土壤》一文，从论题来看，似乎是国内外“金学”研究者谈论得最多的热门话题，因为围绕一个“性”字就有偌多的话要说，要争辩。但包文从文化史比较研究切入主题，因而理论思辨的色彩极浓。不过，恕我冒昧直言，这篇颇有深度的论文，却在对《金瓶梅》的价值评估上作了过分草率、简单的判断。

一个时期以来，国内外一些研究《金瓶梅》的学者，常常热衷于把《金瓶梅》同《十日谈》、《查泰莱夫人的情人》相比较。而这种比较研究似乎无不立足于几部书都有较多的“性”的描写。其实这是一种失误。从严格意义上讲，它们之间的可比性并不大，且不说社会背景不同，就是几部书的主旨也大相径庭，因为它们的美学前提就是不同的。《十日谈》中的一百个故事，内容是很驳杂的，而且良莠不齐。但总体倾向则是贯串着强烈的反宗教、反教会、反禁欲主义的精神。一方面是因为刚从宗教禁欲主义束缚中冲出来，物极必反，难免由“禁欲”而到“颂欲”；另一方面却也是市民资产阶级的爱好。但归根结底是对伪善而为非作歹的教会、淫邪好色的神父、嫉妒成性的丈夫进行揭露、讽刺和批判。然而，《金瓶梅》则与此迥然不同。在笑笑生笔下的小说主人公西门庆是个泼皮流氓，是个政治上、经济上的暴发户，也是个占有狂（占有权势、占有金钱、占有女人），理所当然地从他身上看不到丝毫的“精神吸引力”，也不存在具有“精神吸引力”的真正爱情。道理是如此简单，西门庆与他的妻妾之间和情妇之间，连起码的忠贞也没有。进一步说，《金瓶梅》从来不是一部谈情说爱的“爱情小说”，如果用爱情小说的标准来要求它，那简直是天大的误会。当然，它也不是以后出现的“才子佳人”小说。如果说它是“秽书”，那就是因为笑笑生从未打算写一部“干净”的爱情小说，他可不是写爱情故事的圣手。所以他也不可能像真正的爱情小说那样，在性的描写中，肉的展示有灵的支撑，也就不存在本能的表现必须在审美的光照下完成。所以它只能处于形而下而不可能向形而上提升。因为他承担的使命只是宣判西门庆的罪行，所以他才写出了个代表黑暗时代精神的占有狂的毁灭史。因此，用“爱情与色情”这一对命题去评价《十日谈》与《金瓶梅》，是无法真正看到《金瓶梅》的价值的。

《金瓶梅》究竟“奇”在哪里？包文断言：“文学史家对此可能有不同的说法。我觉得它用了那么多的笔墨，对两性生活作了铺陈淋漓的描写，不是唯一恐怕也是重要的原因。”不错，有的读者对《金瓶梅》就是抱有“神秘感”、“好奇感”，而其所“感”，可能包括对其中两性生活的描写的猎奇心理。但是如果《金瓶梅》的本质和特点仅止于对性和性行为的直露描写，这种“神秘感”、“好奇感”以及带来的轰动与喧哗只能是短暂的一瞬，因

为它可以被更有“神秘感”的黄色书刊所代替。而事实是，从这部小说于十六世纪末问世以来直到现在，世界各国文学爱好者和研究者对它的热情一直未减。这就在一定程度上向我们证实了一个问题，这部小说的意义远不是由于它的对性的描写，而是它的真正属于文艺的价值，是这部小说的故事、人物所包含的丰富的社会内容使它具有了久而不衰的魅力。还是清人张竹坡说得好：“金瓶梅不可零星看，如零星看，便止看其淫处也。故必尽数日之间，一气看完，方知作者起伏层次贯通气脉为一线穿下来也。”（《批评第一奇书金瓶梅读法》）

方非先生的《劳伦斯的颂歌与略萨的控诉》不是评论《金瓶梅》的专文，它是用比较法来谈三部都涉及性描写的书。我极欣赏方先生的磊落襟怀，他明白告诉读者，他“实在不喜欢”《金瓶梅》。对于个人的爱好，乃至“偏见”，无可厚非，理应尊重。然而，方文下面的一段话却使我疑窦丛生：“以后又听说还有一部西洋《金瓶梅》，就是英国作家劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》。曾有一个出版社出了中译本，印成了遭到一些人的指责。本来对于《金瓶梅》一类的书，无论中西，我都没有多大兴趣，可是这一指责却大大激起了我的好奇，终于设法找来了一本。看完后十分茫然，这样一部作品，为什么会被指为西洋《金瓶梅》呢？”方文言下之意是《查泰莱夫人的情人》是一部好书，不是《金瓶梅》那样的坏书、秽书。方文尚有一段文字可以说明：“《查泰莱夫人的情人》一书中关于性生活的描写，是从女性的角度，以女性为本位的。同《金瓶梅》中那种以男子的性狂暴为本位的描写完全相反，……而《金瓶梅》一类的书，则认为男子的快乐全在于女性的被动，男子的享乐就在于越狂暴越好的性占有和性虐待。这是千百年来造成女性的无可告诉的悲剧的一个原因。”这两段话的含义，起码有两点值得商榷：一是我虽和方文有同感，认为《查泰莱夫人的情人》是一部好书，本应公诸于众。

但是，如果为了肯定《查泰莱夫人的情人》一书就把《金瓶梅》视为劣书，而且似乎说了《查泰莱夫人的情人》是西方的《金瓶梅》就是亵渎了《查泰莱夫人的情人》，这是难以令人同意的。因为它们是从不同方位上完成自己的艺术使命的。所以用反衬法，褒《查》贬《金》，并不能说服人。

二是关于性的以女性为本位还是以男性为本位的问题。方文以《查》与《金》作对比，言下之意，以女性为本位的，就是好的、进步的，《查》是为证明；以男性为本位的就是坏的、落后的，因而也是不可取的，《金》中的性描写是为例证。这种衡量性的标准实令人难以索解。为了真正明了劳伦斯的创作原旨，不妨先听听他的自白。作者在书的法文版序里明确地说：“这本书的真正意义便在这儿：我要世间的男子、女子，能够充分地、完全地、纯正地、无瑕地思想有关性的行为。纵令我们不能随心所欲地作性的活动，但至少让我有无瑕的性的观念。”劳伦斯还曾说过：“它（指《查泰莱夫人的情人》）便是被这个世界认为非常不道德的东西。但是你知道它真不是不道德——我时常为同样的一件事努力，就是要使性的关系正确化和成为可珍贵的，而不是可耻的事情。这本小说是我跨出来的最远的一步。对我来说，它是美丽的、温柔的和脆弱的，像一个赤裸裸的自我一样。”劳伦斯觉得人生最大的需要便是依照思想而行动，和依照行动而思想，这两种情况要和谐地相辅相成。他创作这部书的动机，就是要使我们认识：要达到一种完美的关系是如何困难，但却是如何必需的一件事。所以这本书流露的仍然是对人

的敬意，一种对“性”的尊重态度。我想劳伦斯主观上绝对没有以女性为本位的思想，他明明标出了男子和女子都能自由地、纯正地思想有关性的行为。

其次，我们不妨引用作品的具体陈述来加以印证。该书第十四章麦勒斯向康妮回忆他和他原妻白莎·库茨的性关系。他们之间的性关系是地道的以白莎·库茨为本位的，而结果是给麦勒斯带来无尽的痛苦。

由此可以看出劳伦斯写这部小说从来没有划分以女性为本位和以男性为本位似及孰优孰劣的问题。事实证明，以女性为本位和以男性为本位都是片面的。对于性来说，只能是以男性与女性的共同和谐为最高标准。

方文还把略萨的《潘达雷昂上尉和劳军女郎》与《金瓶梅》相比较，结论是：“两部小说都写了人类性生活的非人化，但作者的态度却是截然相反的。《金瓶梅》总给人一种‘津津乐道’的感觉，《潘达雷昂上尉与劳军女郎》的字里行间，却处处流动着一种无以复加的悲愤。”对《潘达雷昂上尉与劳军女郎》一书，我没有做过深入的研究，不敢妄言。然而，对于《金瓶梅》我则认为聂绀弩先生文中所说切中肯綮。聂公说笑笑生是有“分寸”的，他只是“把没有灵魂的事写到没有灵魂的人身上”。笑笑生通过西门庆的床第之私的描写，不仅有人们所指出的那种虐待和性迫害的内容，而且更有着丰富的社会内涵——通过“性”的手段达到攫取权势和金钱的目的。所以，作者写出了西门庆的床第之私，实际上也就是写出了这个时代的一切黑暗，揭开了一个专门制造西门庆时代的社会面。仅就这一点来说，它和《潘达雷昂上尉与劳军女郎》在题旨上也是迥异的。闻一多先生在《艾青和田间》一文中说：“一切的价值都在比较上看出来。”比较不是简单地扬此抑彼，而是为了作出科学的价值判断。我认为《金瓶梅》不应成为人们比较研究的陪衬和反衬或垫脚石。把它置于“反面教材”的位置上进行的任何比较，都是不公平的。包文和方文在这一点上都有偏颇之见，因此，在这里提出商榷，并为《金瓶梅》的价值一辩。

把《金瓶梅》研究从狭窄的空间解放出来

可以毫不夸张地说，我们把《金瓶梅》无论是放在中国世情小说的纵坐标或世界范围同类题材小说的横坐标中去认识和观照，它都不失为一部杰作。

然而，由于过去旧的狭小而残破的阅读空间，因此很难容纳《金瓶梅》这样早熟的而又逸出常轨的小说精品。近十多年来，《金瓶梅》研究开始沿着复苏、建构、发展的轨迹演进，其研究方法也由单一走向多样，由封闭走向开放；课题也由狭窄走向宽阔；小说文本与美学也不断勾连整合，于是，《金瓶梅》研究真正建构成一项专门的学问了。我认为，罗君德荣的《金瓶梅三女性透视》一书，正是在这种浓郁的学术氛围中诞生的。

说句实在话，德荣选择的这个研究课题实际上是给自己出了个大难题。因为关于《金瓶梅》中的三个主要女性，先贤和时贤都有甚多的言论在，近年更见多种专著进行精辟的论析。于是，另辟蹊径，避免炒冷饭，就必然是作者要认真深思之的大问题，因为谁都知道，学术性研究究非陈陈相因，而在于生生不息。在初读德荣的书稿后，我放心了，原因是，我终于发现了他为创构自己研究小说人物新体系，找到了一套有别于他人的路数，看到了他那种重建阅读空间的勇气，以及他为之所作的努力。

小说研究与批评的蝉蜕，无论是外国的，还是中国的，莫不始于阅读。可以说，阅读空间的重建是小说研究与批评完成蝉蜕的内在动因。那么，要重建阅读空间，必须打破单向的线性的阅读方式，开辟多面多元多层次的思维格局，培育建设性的文化性格，然而这一切，必须具备一种新的阅读心态。质而言之，有什么样的阅读心态，就会有什么样的阅读空间。这是因为，作品空间是极为广阔的，其边界是在不断的阅读中确立的，而且一定会在新的阅读中被不断地打破。令人高兴的是，德荣正是在一种开放的、多层次的阅读空间中，在多种并行或者相悖的阅读方式中，既能择一而从，又能兼收并蓄，且因人而分别取用，同时还把哲学、史学、美学、心理学四者与小说贯通起来，因而书中处处渗透了哲思和史识。其中最为突出的是把握潘金莲命运演进轨迹时，从现象开掘下去，深入到心理层面，最终深入到思维层面。这样就使得他的人物透视不仅有哲思的深度、史感的色彩，而且还有审美心理的沉淀和扬弃。果然，德荣终于在前人研究基础上有所发现，有所升华。当然，像一切真诚的研究者及其成果一样，书中的所有论点，不见得皆为人所认同，但是他的辛勤的精神劳动和坚韧探索的毅力是可以使人感觉得到的。话又说回来了，作品空间和阅读空间的建立都不是一次可以完成的，而是在无数次的阅读中向着完成接近。基于这一点，德荣的理论发现还必将继续。

写到这里，我记起了法国伟大小说家巴尔扎克在《驴皮记》初版序中的一段名言，他说：“在诗人或确是哲学家的作家那里，常常发生一种不可解释的、非常的、科学难以阐明的精神现象，这是一种第二视力，它使他们在各种可能出现的境况中猜出真象，或者说，这是一种我说不清楚的力量，它把他们带到他们应该去、愿意去的地方。他们通过联想创造真实，看见需要描写的对象，或者是对象走向他们，或是他们走向对象。”巴尔扎克在这里论述的，无疑带进了不少神秘主义的成分，但我们似不宜就将其视为谬说，其中“第二视力”一说，是一个很深刻的艺术见解。他对“第二视力”的发

现，正是揭渠出洞观者所独具的那种洞察力，那种透过现象直达本质的能力。我认为，兰陵笑笑生就具有这种“第二视力”。而今天的小说研究者更应具备这种“第二视力”，因为借助于这种“第二视力”，才有可能帮助我们突破已有的研究格局，把《金瓶梅》研究从狭窄的视野中解放出来，在不同的层次上对它进行审美的观照和哲学的领悟。罗君德荣是不是正在考虑启开他的“第二视力”，从而开辟《金瓶梅》研究的第二战场呢？我期待着。

为“金学”建构出个点子 ——为《金瓶梅小百科丛书》而作

《金瓶梅》以十分罕见的巨大的艺术力量，描绘了像生活本身一样丰富、复杂和天然浑成的封建社会市井生活的图画。它那样色彩眩目，又那样明晰；那样众多的人物的面貌和灵魂，那样多方面的封建社会制度和风习，都栩栩如生地再现在我们眼前。我们每读一遍，都可以发现一些以前没有觉察到的内容和意义。

兰陵笑笑生是中国小说史上最杰出的市民小说家之一，是中国市民阶层最重要的表现者与批判者。他所创造的“金瓶梅世界”，经由对自己的独特对象——市民社会（而且是富于中国特点，富于地方特殊性的市民社会）的生动描绘，展现了一个几乎包罗市民阶层生活各个重要方面的艺术天地，显示出他对这一阶层的百科全书式的知识，从而使诸如经济的、政治的、宗教的、社会的、历史的、心理的、生理的、婚姻的、民俗的、艺术的知识等等，都在“金瓶梅世界”中得到鲜明的显现。应当承认，在中国小说史上，特别是明代说部中，笑笑生提供的百科全书式的知识的丰富性和生动性方面，在文坛上几乎还找不到另一位作家与之匹敌。

在艺术形态学上被列入史诗类的小说，都是用文字来描写生活、描写人物的，而长篇小说这一被鲁迅先生称之为“时代精神所居的大宫阙”，更长于表现复杂而广阔的社会生活。“金瓶梅世界”正是充分发挥了小说这一形式的性能和长处，把生活细节和大事件都描写得十分真实，十分生动，从而再现了巨大的典型环境和众多的性格鲜明的人物。《金瓶梅》所展示的五光十色的社会图景和丰富多样的人物形象有助于我们认识当时社会生活的某些本质方面，具有一般历史著作、经济著作不能代替的作用和被许多历史学家所忘记写的民族文化的民俗史的作用。

在这里我们选择了《金瓶梅小百科》这个总题目，意在思考：我们的研究是否应对揭示出了中国风俗史一面的《金瓶梅》予以更多的考虑？是否应以《金瓶梅》所反映出的种种现象为视角，去探寻一下历史表象背后的更深一层的东西？是否可以以《金瓶梅》为坐标，把文艺与其他学科交融而成的边缘研究，作为拓宽思维空间的一个通道？因为从文化心理结构来说，在很多著名的古代小说中所积淀的民族素质、政治意识、伦理观念、文化品位、心理定势以及民风民俗，都是非常值得研究的。

《金瓶梅小百科丛书》，顾名思义，就是以百科全书式的《金瓶梅》为研究对象，以多维视角，从不同方位，运用不同方法，抓取一个问题或一种现象进行开掘，探索《金瓶梅》，能给予我们的多方面的社会生活知识和各式各样的艺术启示。由于这是一个尚带尝试性的设计蓝图，所以对于每一位撰写人都不设置任何框框，希望各个执笔者完全处于认识、理解、探索和写作的内在自由的状态中，充分发表自己感知的一切。因此企盼于读者的也是能以“百花齐放、百家争鸣”的学术研究方针来观照我们这块刚刚营造的《金瓶梅》研究园地。

写在“细说《金瓶梅》”后

缘起：承蒙电台热情召唤，我被安排在星期日“成人特别节目”里充当嘉宾。至于为什么选中《金瓶梅》去“细说”，我以为《金瓶梅》虽与《三国》、《水浒》、《西游》列为“明代四大奇书”，但唯独《金瓶梅》命运多舛，尽管鲁迅曾给予过极高的评价，但它至今仍是一部被人误解的长篇小说，不妨借“成人特别节目”与读过或没读过此书的成人交流一下看法。另一方面，由于《金瓶梅》在部分人中，仍具有神秘感，从而派生了某些诱惑力。

备忘一：“细说《金瓶梅》”的小小锣鼓刚刚敲起，南开友人某君郑重地对我说：“以《金瓶梅》为素材改编的电视剧和广播剧乃至评书，都已明令停拍停播，现在‘细说’它，是否莽撞？”我则态度明确：“这是两码子事。”就如同我们反对各色各样反动会道门的复活，但我们完全赞成像天津学者濮先生那样致力于秘密宗教及其历史渊源等问题的研究，更何况，《金瓶梅》不是垃圾，而是禁不止、打不倒的名著！

毛泽东在五十年代末六十年代初几次政治局和省委书记会议上都建议同志们看看《金瓶梅》。1956年2月20日在听取工作汇报时指出：“《水浒传》是反映当时政治情况的，《金瓶梅》是反映当时经济情况的。这两本书不可不看。”1961年12月20日在政治局常委和各大区第一书记会议上，他又说：“你们看过《金瓶梅》没有？我推荐你们看一看。这本书写了明朝的真正的历史。暴露了封建统治，暴露了统治和被压迫的矛盾，也有一部分写得很仔细。《金瓶梅》是《红楼梦》的老祖宗，没有《金瓶梅》就写不出《红楼梦》。”当然，他也指出《金瓶梅》作者不尊重女性（陈晋：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版第123页）。我们无意用毛泽东的话作挡箭牌，只是觉得我们的“细说”决不会出圈儿。更自信在直播时面对敬爱的听众决不会宣扬什么不健康的东西。事实证明，无论是我一个人和主持人对话，抑或我和其他同志交流，大体上可以说是把《金瓶梅》的文化意蕴与审美价值说清了。

备忘二：令我至今有着丝丝痛苦、而又是意料到的是，一位听众写信来，直接提出：宁宗一为什么不在电台细说《红楼梦》，而偏偏要细说《金瓶梅》？对此，我并非无言以对，只是认真进行了一次“反思”：看来我们的“细说”并未能征服听众，我们有的听众至今还带着严重的偏见，把《金瓶梅》视为低一层次的古典小说！当然我也想到封建时代封建统治集团禁书的厉害，随之而来的是，我也想到，像一个人一样，一旦“名声”不好，要想翻个身又何其难哉！

体悟一：我在病中回顾了这个小节目播出的全过程，我怅然有所失。我又拿起了那本我看过两遍而觉得水平并不高的美国人万·梅特爾·阿米斯著的《小说美学》一书，然而我欣赏他那一段朴实无华的话：

人摆脱了动物状态，既能变成魔鬼，也能变成天使。最坏的恶和最好的善都属于心灵，而这二者都在文学中得到了最完整的再现。因此，对那些学会了阅读的人来说，他们的灵魂是染于苍还是染于黄都由自己掌握。

经他的点拨，我似乎又有所悟：对于我们，民族文化素养的整体提高是

当务之急。而“学会阅读”可能属于它的一个起码的训练和修养。

体悟二：对我这个当了四十多年教书匠的人来说，我过去从未有过这样不拿讲稿、张口就讲的习惯。可是这次为了达到直播的效果，播前只定一个小题目，谁也不给谁定框框，全凭临场发挥。对这种形式，我始而发怵，继而觉得无比轻松。我第一次享受到面对麦克风无拘无束、平等自由与听众聊天的乐趣！

赋予《金瓶梅》以新的艺术生命

近年来，随着改革开放的进一步深入发展，文化研究、艺术研究的许多禁区都被打破了，在这种宽松而又亲切的氛围中，《金瓶梅》再度登堂入室，充斥街头，并且似乎被“炒”得过热起来，市场上出现了各种版本的《金瓶梅》。甚至还有《金瓶梅正传》、《金瓶梅外传》、《西门庆一家》等改头换面的书刊，它们几乎歪曲了原著的艺术精神。

我的一位年轻朋友最近写的《细说〈金瓶梅〉》一文曾对当前的“金瓶梅热”有过极深刻的分析。她认为：“不合理的禁锢，以及病态的张扬，均是扭曲。在这种双重扭曲下，《金瓶梅》渐渐丧失了其固有的性格，无可奈何地被蒙上了一层厚重的面纱。”是的，面对《金瓶梅》这部旷世奇书，如何打破对它的神秘感，回归到一个正常的阅读心态，这不能说不每一个文艺工作者应当关注的问题。令人感动的是，天津市曲艺团编导们以极大的艺术勇气、辛勤劳动，对《金瓶梅》的精彩片断，给予了创造性的改编，使《金瓶梅》具有了新的艺术生命。

从说唱艺术发展史的角度来审视天津市曲艺团创编的《金瓶梅》说唱系列，不能不承认，它的作者对于说唱艺术如何反映时代和人物确实进行了大胆的、有益的探索，它打破了或某种程度上摆脱了旧曲艺观念和旧的创作模式的羁绊，这是值得我们重视的。因为这种新的探索的本身既是说唱艺术历史赋予的使命，也是现实本身的课题。比如王济先生执笔的开篇与煞尾就对《金瓶梅》非常艺术地概括了它的社会价值、审美价值和在文坛说部的地位：

第一奇书不平凡，
《金瓶梅》盛名天下传。
文人巨著它为首，
社会写实它最先。
人间万象毫发见，
世态炎凉现笔端。
好一幅大明王朝罪恶画卷，
又一部富豪家史兴衰变迁。
芸芸众生相，纷纷利禄篇。
滔滔情怨海，森森生死关。
只叹回首晚，莫怪下场惨。
笑笑生，无情利刃刺黑暗，
明镜鉴古今，识者心胆寒。

短短十二句，相当准确地把这部小说史上里程碑式的作品意义概括了出来。特别是王先生深刻理解笑笑生创作构思的基点在于暴露，无情的暴露。因此领会各个段子时，此一点即有了提纲挈领的作用，它必然使听众逐步领悟《金瓶梅》是一部愤书，即一部愤世嫉俗之书，是真实地暴露了明代后期中上层社会的黑暗、腐朽和它的不可救药的谴责小说。

“计娶潘金莲”这一段子主要写西门庆与潘金莲经过一段偷情后结为夫妻。但西门庆与潘金莲的这种结合，自有其难以公之于众的隐私。对于西门庆来说，他是先奸后娶；更有甚者，是他为了能把潘金莲搞到手，采取了一

系列阴险毒辣的手段。正是这种如鬼蜮般只在黑暗中行事一样的偷娶，所以更有发人深省之处。张竹坡在《批评第一奇书〈金瓶梅〉读法》中说：“读〈金瓶〉，当看其结穴发脉，关锁照应处。”对口河南坠子的作者正是把握了这一点，所以从全本情节结构与人物发展史来看，这里的“计娶”，确有着“结穴发脉，关锁照应”之妙。

“惠莲之死”（京韵大鼓）则改编得感人至深。在宋惠莲短暂的一生中，却经历了人世间的酸辣苦甜，她的思想性格犹如溪流之水，该转弯的地方，自然顺势转弯，该激起流波的地方，浪花随之溅起。最后以自缢表现出她的不愿覆辙重蹈，表现出她那灵魂中仍蕴含着一个人的最起码的尊严，一个女性的气节。这一点改编者恰到好处地表现了这个被迫当奴才到不甘愿做奴才，要做一个不愿任人摆布的女人的命运轨迹。

潘金莲是一个被污浊现实扭曲了人性的女人。当她的私欲得不到最大限度的满足时，就用一种残忍的方式去损害和她有着相似的命运的女人。《金瓶梅》第五十九回所写的官哥儿之死，就集中体现了潘金莲的变态报复心理。单弦段子“怒摔雪狮子”揭示了潘金莲凶狠、残忍的个性，而且以避实就虚的艺术构思，生动而深刻地展现了西门庆妻妾之间错综复杂的矛盾。

用细致的写实手法，真实地再现世俗人物的死亡过程，也可以算是《金瓶梅》的一个创造。与李瓶儿空前热闹的丧事场面形成了强烈对照的是西门庆之死。这个人生决斗场上的侥幸者，自以为钱可役使万物，一朝暴富，便恣意寻淫乐。谁知乐极生悲，在疯狂的淫纵之中很快结束了其罪恶的一生。改编者不仅毫无掩饰地暴露其无耻的淫行，而且通过西门庆临死时的场面描写，无情地鞭挞了其一生之罪恶。这一点显示了改编者把握原书主旨的准确。

其它各段都写得栩栩如生，极见改编者的功力。在此，因篇幅限制，不能一一分析了。

在我国文艺史上，一个带有规律性的现象就是小说、讲唱文学和戏曲艺术有着不可分割的血缘关系，其中纽带之一是在创作题材上往往同出一源或是相互“借用”。杰出的作家还能在这“借用”的基础上，进行创造性的改编，翻演为新篇。宋元以来瓦舍勾栏遍布京师和一些大城市，更给小说、讲唱文学和戏曲艺术在题材上的相互借鉴，提供了广阔的园地，开凿了多条渠道。由此，同一题材在说书场中和戏曲舞台上以各自的艺术样式加以表演，同时，又新的基础上，相互吸收对方在处理同一题材时的经验，从而提高了自己的思想艺术水平，这样循环往复，绵延不断，世代不息，大大促进了和丰富了艺术创作经验。此种情况，构成了我们民族艺术的一种传统。

天津市曲艺团正是继承了我国民族艺术这一优秀传统，非常成功地对《金瓶梅》这部有争议而又确定无疑的名著进行了创造性的改编，其中特别是对情节的典型化和主题提炼的艺术经验，是值得我们认真总结，并加以推广的。

世界文学视野中的《金瓶梅》

晚明通俗文化巨擘冯梦龙称《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《金瓶梅》为“四大奇书”（见李渔《两衡堂刊本三国演义序》）。冯氏特别标出这四部书，不仅就其艺术成就的评价，而且就其对中国小说艺术发展的作用来说，也是很有见地的。

然而，由于《金瓶梅》中包含有恣肆铺陈的性行为描写，无疑地会触犯中国传统文化中最敏感的神经，“诲淫”的罪名是逃不了的，而禁毁之厄运也是不难想象的。其实，《金瓶梅》在我国小说史上是一部里程碑式的作品，它的诞生标志着我国古代长篇小说艺术发展到一个新的阶段。

作为中国小说史上最杰出的市民小说家之一的兰陵笑笑生，他所创造的“金瓶梅世界”，经由对市民社会（而且是最富于中国特点、最富于地方特殊性的市民社会）的生动描绘，展现了一个几乎包罗市民阶层生活各个重要方面的艺术天地，显示出他对这一阶层的百科全书式的知识。从而使经济的、政治的、宗教的、社会的、历史的、心理的、生理的、婚姻的、民俗的、艺术的知识等等都在“金瓶梅世界”中得到鲜明的显现。应当承认，在中国小说史上，特别是明代说部中，笑笑生提供的百科全书式的知识的丰富性和生动性方面，几乎在文坛上还找不到另一位作家与之匹敌。

正像一位《金瓶梅》研究专家所言，由于不同的民族传统和价值观，《金瓶梅》“在国内似乎不及它在国外受重视”。于是，一个多世纪以来，《金瓶梅》在国外反而成了翻译、改编、缩写、研究的经久不衰的热门。据我们所知，《金瓶梅》的外文译本就有英、日、法、德、意、拉丁、瑞典、俄、芬兰、荷兰、匈、捷、斯拉夫、朝、越、蒙等文种。而且一个文种中还有多个译本流行。

应当说，日本翻译《金瓶梅》的时间最早，译本也最多。早在江户末期，作家曲亭马琴（1767—1848）就将《金瓶梅》加以改编，题名《草双纸新编金瓶梅》。按“草双纸”乃是江户时代插图通俗小说的通称。这八十卷的改编本就于1831—1847年（相当于清道光九—二十四年）陆续刊出。后来又有冈南闲乔的《金瓶梅译文》百回本。直到第二次世界大战后，小野忍与千田九一合译的百回本面世。它经过多次改订，成为最好的日译本之一。五十年代以后还有多种日译本出版。

《金瓶梅》传入西方，最早将其片段文字译出的是法国汉学家巴赞（L·Bazin）。巴赞的译本题为《武松与金莲的故事》，其故事为小说第一回的内容。这个译本收入了1853年巴黎出版的《中华帝国历史、地理与文学综论》一书中。而德国东方语学教授奥尔格·加布伦茨则是根据满文译本翻译了《金瓶梅》的片段故事为德文，后发表于巴黎的《东方与美洲评论》1879年10—12月号上。

二十世纪以后，根据张竹坡第一奇书本翻译的法文节译本，有苏利埃·德莫明的《金莲》，英文节译本的《金瓶梅：西门庆的故事》，它们先后于1912年和1927年分别在巴黎和纽约出版。而德文本也是据张评第一奇书的百回节译本，它的第一个译者是由奥托·基巴特及阿尔图·基巴特合译，书名径直题为《金瓶梅》。至于著名汉学家弗朗茨·库恩的德文节译本则于1930年由莱比锡岛社出版，书名题作《金瓶梅：西门庆与其六妻妾奇情史》。

西方第一个百回全译本《金瓶梅》是克莱门特·埃杰顿翻译的英文全译

本，1939 年于伦敦出版，书名题作《金莲》。俄文译本是由莫斯科大学东方语言系的马努辛翻译的，经过删节，于 1977 年出版。由于马努辛的逝世，此译本则由汉学家李福清教授代为作序，对全书的译文还做了注解。

关于《金瓶梅》在国外流行的情况，北京图书馆研究员、著名比较文学专家王丽娜女士有多篇文章进行介绍。其中《〈金瓶梅〉在国外续述》（见《金瓶梅研究集》，齐鲁书社版）和《〈金瓶梅〉国外研究论著辑录》（《河北大学学报》1986 年第 3 期），征引资料极为翔实，值得我们认真参考。

由于国外学人逐步了解了《金瓶梅》的社会、艺术价值，所以从本世纪初，就有大量汉学家对这部小说的版本、作者、故事本源、语言等进行研究。在日本学者中研究《金瓶梅》最有成绩的是长泽规矩也、鸟居久靖、小野忍、千田九一、奥野信太郎、泽田瑞穗、寺村正男、中野美代子等人。

关于西方研究《金瓶梅》的情况，我国著名学者徐朔方先生编选了《金瓶梅西方论文集》（上海古籍出版社版）一书。他经过极其审慎的选择，把西方最具代表性的研究者的最佳论文收入进去，共十二篇。徐先生在该书前言中对美国韩南教授的《金瓶梅探源》给予了高度评价，认为这是一篇功力深厚、博洽、明辨的考据文章。对他引用和发现的小说、话本、清曲、戏曲资料之丰赡也给予了充分的肯定。至于美国学者夏志清的《〈金瓶梅〉新论》是作者为西方英语读者而写的。此文无意于考证，更多地是介绍其内容、评价其地位的阐释性文字。然而通观其文的要旨，笔者认为他对《金瓶梅》的价值估计不足。他说《金瓶梅》是至今为止他所讨论的小说中“最令人失望的一部”。尽管徐先生说他的文章有美中不足之处，但还是肯定了这篇文章对“过高地评价《金瓶梅》艺术成就的流行倾向可能起清醒剂的作用”。但窃以为夏志清在介绍《金瓶梅》时恰恰忽视了中国古代小说的不同类型，结果错误地用一般批评小说的标准或用学者型的小说去衡之以市民小说《金瓶梅》，这就必然导致《金瓶梅》评价上的错位和失误。笔者曾著有《说不尽的〈金瓶梅〉》一书，有多处与之商榷，在此不再赘述。另外法国学者雷威安和美国学者芮郊卫、浦安迪的许多有关《金瓶梅》的文章，在资料上多有发现，而研究方法也有可借鉴之处。

值得我们注意的是，很多国家的大百科全书几乎都设专条介绍《金瓶梅》这部小说。法国大百科全书说：“《金瓶梅》为中国十六世纪的长篇通俗小说，它塑造人物很成功，在描写妇女的特点方面可谓独树一帜。……它在中国通俗小说的发展史上是一个伟大的创新。”美国大百科全书则称：“《金瓶梅》是中国第一部伟大的现实主义小说。”这一切说明，《金瓶梅》这部不朽名著不仅是中国人民的精神财富，也是世界人民的精神财富！

成人的童话

——关于武侠小说的思考

侠和儒，是中国历史上的两个社会阶层，它们同时出现于先秦时代，又一直蔓延至近代。侠和儒的文化心理在中国社会生活中具有弥久不衰的精神影响，并渗透于中国文化的深层结构中。前贤与时俊大多认为：中国知识分子心灵中多潜隐着儒的影子，而民间社会中的平民百姓又多闪动着侠的影子。其实，在众多知识分子中间，对侠也同样独有深爱，所谓“欣赏其斑斓的色彩与光圈”也。事实上，侠的精神以及对侠的崇拜，已积淀成中华民族的“一种寄希望于痛苦之中的遗传基因”了。而武侠小说的生成，可能就是这种“遗传基因”的“物化”。

是的，中国自古即为武侠小说之渊藪。从唐之传奇，经宋之话本，到明清之章回小说，皆有数目可观之侠义小说存焉。值得注意的是，自《水浒传》横空出世，从此中国小说文化领域开始出现了一种彪炳于世的时代风尚，这就是洋溢着巨大的胜利喜悦和坚定信念的英雄风尚，是以塑造英雄人物和抒发壮志豪情为主体的激情充沛的风尚。这种英雄文字最有价值的魅力，不仅在于它的想象力的丰富和情节的传奇性，更在于那文字背后含茹的精神气质，如重然诺、讲气节、轻生死，蔑视封建王法、救人厄难、惩办奸宦，热爱祖国等等。因此，在传世的武侠小说的杰作中，我们看到的是一个刚毅、蛮勇、有力量、有血性的世界。书中主人公可能完全不是文化上的巨人，但是他们却往往是性格上的巨人。这些刚毅果敢的人，富于个性、敏于行动，无论为善还是作恶，都是无所顾忌，勇往直前，至死方休。他们几乎都是气势磅礴、恢宏雄健，给人以力的感召。这表现了杰出的武侠小说作家的一种气度，即对力的崇拜，对勇的追求，对激情的礼赞。它使你看到的是刚毅的雄风，是男性的严峻美、巾帼的豪情，这美就是意志、个性、热情和不断的追求。

优秀的武侠小说不仅从别一角度反映了时代风貌和各色人等的心路历程，也铸造了独特的艺术风格。它们多是线条粗犷，不事雕琢，甚至略有仓促，但让人读后心在跳，血在流，透出一股逼人的热气。这就是它们中的佼佼者共同具有的豪放美。这种美的形态是从宏伟的力量，崇高的精神呈现出来的，它往往引发人们十分强烈的感情；或促人奋发昂扬，或迫人扼腕悲愤，或令人仰天长啸，或使人悲歌慷慨。这种气势美，恰恰就在于表现我们中华民族精神面貌里的一种气势、一种豪放美、一种对理想境界的追求、一种价值准则的判断。

时至“五四”时代，内经新潮涤荡，外受西风吹拂，在文学革命运动中，革命文学先声夺人，成绩最为绚烂。而在其中，武侠小说创作略嫌寂寞。以后七十余年，则名家辈出，百体纷呈，孳乳繁衍，已形成一种极富有民族特色的新文体、新类型。而在三四十年代，世事惊涛，席卷天地，影响所及，武侠小说蔓延起伏，曲折不少。武侠小说作者感觉敏锐，亦愤世忧时，致使腕底风雷郁结，文格偏于峻急，是时代精神之使然。而武侠小说这一文学大河中的支流分派，因缘时会，或逐浪而奋飞，或因势而变风，或谢时而芜秽，互为消长，也成了不可避免的现象。文学乃人类精神升华之表征，政治之辐射，时局的动荡，难免吹皱一池春水。武侠小说亦承担了世纪的怆痛，天地

悠悠，数载以下，依然浸染于眉宇。

近世新派武侠小说一出，在反思历史、礼赞自然、剖析世态，赞颂民魂与侠魂中，又能托物寄兴，且洞察更为细密，视野更为开阔，抒忧发愤，更见深广，题材亦有更大拓展开掘。至于美学风格，细腻、豪放、灵秀、粗犷、婉约，各擅胜场，正与大陆同港台文坛近年出现的风光互相映照。

八十年代以来，不少大陆作家竞相创作武侠小说，不仅填补了大陆几十年来武侠小说创作的空白，而且出现了一批具有传统文化底蕴，并能以其厚重的历史感和特有的灵性激活历史的新型武侠小说作家群，开始显现出新武侠小说创作的活力及其新变的特征：题材的拓新和史识的更新。然而更为重要的是，现实生活本身也在开阔着武侠小说作者的历史胸襟和视野，使他们主动思考许多历史现象和历史问题。正是由于艺术心灵的活跃，所以使他们的历史观出现了新变，随之而来的是武侠小说中历史题材处理上视点的全方位的新变。于是，在我们眼前展现出以历史为纲的武侠小说创作的一派曙光。另一方面，社会的需求量又极大，志士仁人仰天长叹：中国现在太缺乏“尚武任侠”的精神。所以好的武侠小说必然应运而生。

已故著名数学大师华罗庚先生曾根据自己读武侠小说的感受，称其为“成人的童话”。窃试想，此说大抵是指武侠小说多建构一个想象之世界，它以虚构的梦幻的形式，揭示历史、人生及人性的现实。因此，人们读武侠小说并不抱有生活验证的指望，而其中写到的历史、人生又在想象世界中极巧妙地与现实的人和事产生多种勾连。无疑这会对不同年龄层次的人具有吸引力，特别是对青少年更有着不可估量的诱惑力，这是因为青少年有着更多的想象力的冲动，而武侠小说恰恰满足了他们的好奇心与想象力。

也许正是这个原因，一般的武侠小说在积极面以外，也不可避免具有了它的负面效应。比如青少年普遍存在着的对侠和侠义精神的崇拜，这本是好事，但是他们往往把大义和小义、尽义于私、尽义于个人和尽义于正义事业混淆不清，比如报“知遇之恩”，所表现的义，显然属于小义，不过是尽义于个人而已。至于“路见不平，拔刀相助”，“死生相托，患难相扶”，“济困扶危”的“江湖义气”，固然反映了侠的义气，但是这种个人之间的互助，终究是有局限的，它还不是一种真正的觉悟。所以群众最后总是要打破个人之间的施恩与报恩的局限，团结起来向黑暗的罪恶的势力进行义无反顾的斗争。事实上，有不少武侠小说中所渲染的侠义精神往往带有浓厚的封建色彩，它极易模糊人们的视线，使人陷入小集团利益和无原则是非的认识中。

另外，不少武侠小说大多不像那些经典性和杰出的现实主义小说那样真实地再现典型环境和典型性格，描绘出完整的历史风俗画卷。它往往是多种梦幻碎片的艺术组合。即使一些有成就的武侠小说作者也未能免俗，往往把神仙、方士之类的谬说混入历史生活和想象世界中去，于是剑侠被写成半人半仙的人物。等而下之，有些作品还极力强化那种并不甚健康的神秘主义，这无疑会对青少年产生不良的影响。

近年又有个别不法书商，通过各种渠道，利用各种手段，把一些内容格调低下、凶杀色情、诲淫诲盗的所谓武侠小说推向市场。他们唯利是图，丧失对社会的责任感，迎合某些读者的不健康的思想需求，搞了一些鱼目混珠的“武侠小说”。而有些创作武侠小说的人放松了自身的思想修养，陷入拜金主义，把个人发财当成唯一目的，丢掉文化良心，炮制危害社会的作品。他们创作的所谓“武侠小说”，不惜把“武”渲染成血淋淋的暴力，把“侠”

写成恶棍和色狼，而把“情”也写成了肉欲横流。其情节更是荒诞不经。正是在这种泥沙俱下、鱼龙混杂的武侠小说创作情势下，对于每一个读者和研究者来说都要分清良莠，明辨精华与糟粕。因此，对武侠小说的认真清理，进行有分析的导读，理应是武侠文学出版界、学术界义不容辞的职责。

当然，我们自然也充满信心，因为无尽的艺术新发现，将在新一代武侠小说作家们写过的和未曾写过的题材新创作中涌现。黑格尔老人在他的《历史哲学》一书中有句名言：“在历史中，会产生新的东西。”我们有理由企盼当代武侠小说能做出这种人民群众喜闻乐见的健康的新贡献。

品味精品

——《新派武侠小说精品点评丛书》总序

中国的小说理论批评自成格局，独标异彩。散见于明清小说的序、跋、述、引、凡例、读法、导语，尤其是最富特色的评点，就如零金碎玉，营造成中国小说美学的主要框架。它似不像那些“正规”理论文字那样有条有理、体大思精，但却能评出许多大块文章和大部头专著所说不出的精彩之处，甚至能于活泼文字中提出一系列丰富复杂的课题，这就在一定程度上体现了我国传统艺术哲学和小说美学的民族特色。

回顾中国小说艺术发展史和小说出版史，小说以评点形式广泛流传既是一个普遍的现象，又是一大特征。我国的一些经典性和著名的古代小说几乎部部皆有评本传世，而且每一部小说还有多种评本。其中如钟伯敬、叶昼和毛氏父子等的《三国演义》评本，李卓吾、叶昼、金圣叹等的《水浒传》评本，陈士斌等的《西游记》评本，张竹坡、李渔、文龙等的《金瓶梅》评本以及何守奇、但明伦、冯镇峦等的《聊斋志异》评本，脂砚斋、护花主人、黄小田等的《红楼梦》评本，卧闲草堂本、齐省堂本、黄小田、张文虎等的《儒林外史》评本等等。一直到当代还有著名教授、作家的《儒林外史》、《红楼梦》和《三国演义》等名著的新评点本。它们成了几百年来最具代表性的本子。相比之下，那些无评的白头本的影响，远不能与之颉颃。因此，是否可以这样说：对小说加以评点，这是中国小说史产生了巨大影响的一种独具特色的传统的文学批评形式？它的历史的、社会的、心理的、审美的效应，似不能低估。

去年金秋时节，首届武侠小说研讨会暨首届武侠小说创作大奖颁奖活动在北京隆重举行。中华各地的武侠小说的作家、研究者和出版界齐集一堂，可以说这是武侠文学界群贤毕至的一次盛会。在此期间中国武侠文学学会几位理事和云南人民出版社负责同志共同提出一个构想：即不妨试验性地陆续地出一套武侠小说精品点评本以飨读者。此一设想立即得到与会朋友的大力支持，几位有识之士和武侠小说研究者和鉴赏家更表示要积极参与此项工程，云南人民出版社以其特有的效率和远见卓识立即着手进行策划，并付之行动。

完全出乎我之所料，竟然不到一年的功夫，四位评点家几乎同时拿出了他们的第一批成果，计：

- 陈墨评点金庸的《天龙八部》；
- 罗立群评点梁羽生的《萍踪侠影录》；
- 刘国辉评点古龙的《多情剑客无情剑》；
- 陈墨评点卧龙生的《绛雪玄霜》；
- 曹正文评点温瑞安《四大名捕会京师》。

在浏览各家的评点以后，我产生的总印象是：他们评点的总体特色是，通过审美鉴赏，锲入心灵的路数，更注重批评个性的表现，直观、即兴的意味颇浓。由于理论批评和审美感悟结合得相当紧密，所以审美主体对客体的观照就呈现出绚烂多姿的个性色彩。通过这一面面透视镜显示出来的评点世界，充满着活力和灵气。我想，读者一定会从几位点评者的慧心点拨中驰骋想象，并同评点者在艺术生命的搏动中产生共鸣，从而得到审美情趣上的沟

通，逐步地获得充分的领悟。这可能就是袁无涯所说的：“通作者之意，开览者之心也。于一部之旨趣，一回之警策，一字一句之精神，无不指出，使人知此为稗官史笔。”（《忠义水浒传全传发凡》）

当然，这是和几位评点者十分真切的艺术感受、广博的历史知识和穿透力极强的剖视力分不开的。事实上，这几部点评本，几乎都涉及到了这几部武侠小说名篇的多义性和多层次的意旨，都触及到了艺术辩证法的诸多问题，比如，情与理、形与神、虚与实、真与假、分与合、起与落、伸与缩等等。而且他们的审美判断和价值判断，既有智性的推理活动，也有灵性的直观活动。一些具体深微的审美感受，更与这些精品佳作相得益彰，使作品具有了整体性的生气与丰赡，深精与蕴涵。

基于以上的认识，我认为这套新派武侠小说精品点评本必会对武侠小说爱好者和广大读者带来以下几点好处：

首先，这些评点者原本都是小说理论批评家，同时又都是清一色的武侠小说的爱好者和鉴赏家。他们对这些作品本身都曾下过很大功夫反复研读、揣摩和品味。他们都有有关武侠小说的专著流行于世，因此在评点名著精品时驾轻就熟，底气极足。由于他们对几位武侠小说名家的创作特色谙熟于心，理解和把握准确真切，这就有了一种可能，即对作品的内在气韵有相当精彩的真知灼见。所以它和那些大而无当的脱离具体文本的空洞的、先验性的大块理论著述不同，也与那些毫无艺术感受力和鉴赏力的人所搞的那种僵化的教科书式的批评文字有所不同。他们的点评都带有智性和灵性，而且善于把握瞬间的审美感受，这就必然有助于提高武侠小说爱好者的鉴赏能力和把握文本深层内蕴的理性能力。同时，对初读武侠小说的青少年来说，既可进行一定的导读作用，又可以通过细部的具体艺术点拨，提高其理解力和审美趣味，了解作品的得失等等。

其次，我认为点评的要义在于将心比心。将心比心是以自己的心去捉摸作家的文心，点评者要透过字里行间，穿透纸背去体验，把握作家的创作心态、爱与恨等等。因此，将心比心是一种真切的内心体验，是一种平等的对话关系。只有通过这种对话，点评者才能贴着小说中的人物，把握着他们的心理流程，同时这种将心比心又始终与文本中的人物命运保持着一定距离。细致的观察与冷静的落笔以及含蓄的语气，多能体现出传统文化中“静观”的审视态度。所以评点者既不能与他的评点对象悖谬，又不能与他的对话之心重合，这就是我们通常所说的“史笔诗心”。现在我们看到的五部评点名作，都体现出评点者深邃的透视力、洞察力和强烈的感受力。他们确实把史识、今识和诗识水乳交融在一起了。

再有，从点评的形式讲，点评大多是和文本的叙述交织在一起的，或者说它们就夹在作品当中。因此，读者在阅读这些武侠小说时，在艺术欣赏过程中，可以随时听到评点者共同参与阅读时的声音，看到评点者的读后心得以及他们的各种观点。当然，这种参与在某种程度上也可能把读者的注意力从故事情节、人物命运的发展中拉了出来，多少会影响读故事的连贯性。但其优点则又是很多的。比如，它可以提醒你欣赏小说时注意容易忽视的细节和它包孕着的关键意义；它可以点拨你的智性，注意到小说的思想漩涡和潜流；聪明的评点者还会在你兴趣盎然地阅读时，告知你小说作者用词用语的精彩之处。总之，这一切都会在阅读过程中提高读者审美感受力和领悟其内

在的深层的思想艺术蕴涵的能力。

另外，武侠小说的读者，特别是初读者往往存在一种猎奇心理，或急切地了解作品的结局和人物的最终关系和命运。这种普遍的阅读心理往往促使读者匆忙、草率、被动，难于思索作品的人生况味和艺术魅力。评点者的一两句切中肯綮的指点，虽然在某种程度上“阻碍”了阅读速度，但却在品味和思索上起了重大作用，它会在读者阅读中更深一层地提高审美感受和拓展阅读空间。再有一点是，评点可以不断提高读者从一般的兴趣和感性认识逐步升华到理性的思考。而这又从根本上提高和强化了读者阅读武侠小说时的趣味层次。

当然，话又说回来，哲人有言：“趣味无争辩。”任何一位读者都有自己的阅读方式、路数和习惯；而且，在认识上和评价的侧重点上也当然是仁者见仁，智者见智，不可能完全按照点评者指点的目标走。但是，作为一种平等的对话关系，作为一种参照系，我认为对一些武侠小说中的精品做一些高水平的点评，这对读者来说还是一件大好事。

七彩瑰丽的艺术世界

——《卧龙生作品集》序

金秋北京，首届海峡两岸武侠小说研讨会在西山卧佛寺举行。中华各地的著名武侠小说作家、评论家和出版界人士齐集一堂，共同探讨中国武侠小说的地位与价值，探讨二十世纪九十年代武侠小说创作的趋势和走向，这无疑是一次全国性的学术盛会。它不仅是近年来武侠小说创作和武侠文学理论建设的一次大检阅，也是继往开来，为今后武侠文学的进一步繁荣和健康发展所实施的一次促进大会。

根据大会组委会的安排，决定由我来做开幕词，尽管我知道这是一般学术研讨会的通例，但它还是“逼”我思考了一些问题，所以我的发言一开始就提出了这样的看法：

侠和儒的文化心理在中国社会生活中具有悠久的历史影响，并渗透于中国文化的深层结构中，前贤和时俊大多认为：中国知识分子心灵中多潜藏着儒的影子，而民间社会中的平民百姓又多闪烁着侠的影子。其实，在众多知识分子中间，对侠也同样独有深爱，所谓“欣赏其斑斓的色彩与光圈”也。事实上，侠的精神与对侠的崇拜，已积淀成中华民族的“一种寄希望于痛苦之中的遗传基因”了。而武侠小说的生成，可能就是这种“基因”的物化。

这段话我确实是有感而发。在我任教的大学中，无论文科还是理科的学生中都拥有一大批武侠小说的读者群。而博士和硕士诸生中更有同好。至于教师群更不分老中青，都能找到同道。我个人的欣赏趣味固然不足为凭，但武侠小说拥有一个较高文化水准的读者群，这是一个客观存在。武侠小说并非如一些宣传文字所言，都是格调不高，乃至导人向善的坏书，并非只能对无知青少年“卖卖野人头”。当然，谁也不否认，武侠小说中也有高下之分，也有把“武”渲染成血淋淋的暴力，把“侠”写成恶棍等等劣制品。然而一个不争的事实是，喜看高水平的武侠小说的热潮却长盛不衰，这就自有其社会心理方面的诸多原因了。所以在我那篇即兴的“开幕词”中我说出了我读那些武侠名篇的审美感受，而目的仍然是为还武侠小说以应有的文学地位大声呼吁：

这种英雄文字最有价值的魅力，不仅在于它的想象力的丰富和情节的传奇性，更在于那文字背后蕴含的精神气质，如重然诺、讲气节、轻生死、蔑视封建王法、救人厄难、惩办奸宦、热爱祖国河山等等。因此，在传世的武侠小说的杰作中，我们看到的是一个刚毅、蛮勇、有力量、有血性的世界。这些小说中主人公可能不是文化上的巨人，但他们却往往是性格上的巨人。这些刚颜、剽悍、勇健的斗士，富于个性，敏于行动，无论为善还是作恶，都是无所顾忌，至死方休。他们几乎都是气势磅礴，恢宏雄健，给人以力的感召。它让人读后，心在跳，血在流，透出一股逼人的热气。它们往往诱发读者十分强烈的感情：或促人奋发昂扬，或迫人扼腕悲愤；或令人仰天长啸，或使人悲歌慷慨。这正表现了杰出的武侠小说作家的一种人生气度，即对力的崇拜，对勇的追求，对激情的礼赞。它使你看到的是刚毅的雄风，是男性的严峻美，是巾帼的豪情。这美就是意志、个性、热情和对理想境界的不断追求。这无疑是另一种价值准则的判断，而这恰恰表现了我们中华民族精神

面貌的壮美的一面。

我对武侠小说作如是观，难免带有个人爱好的感情色彩，但是，面对武侠小说流传如此之广的现实，进行认真的清理，进行有分析的导读，理应是武侠文学出版界、学术界义不容辞的职责。

令人十分快慰和兴奋的是，'95北京武侠小说研讨会暨首届武侠小说创作大奖评比活动刚刚结束不到两个月，我就确切地听说西安太白出版社决定出版卧龙生先生的武侠作品集，这无疑是继海天的梁羽生作品集、三联的金庸作品集和珠海的古龙作品集后的又一庞大的工程，这对于喜爱武侠小说，特别是对卧龙生先生情有独钟的读者来说不啻如一件功德无量的举措。为什么要这样说呢？

略熟悉出版界情况的读者，大都知道，武侠小说出版发行的混乱无章，真是海内外同慨。其中尤以卧龙生先生著作最有代表性。作为台湾武侠小说作家中早期即著名的“三剑客”之首，他的大名当然具有强大的诱惑力，所以盗用“卧龙生”之名出版的武侠小说真是络绎不绝，甚至有越演越烈之势，以至真正的卧龙生饱受声名之累。大陆武侠小说研究专家陈墨先生对此感慨万千，疾言：“笔者对此，老实说，是无能为力的。除了极少数质量十分低劣的作品大致可以看出是‘伪卧龙生’之外，对大量流行于大陆的卧龙生作品的真伪，实在不能辨别清楚。”（《新武侠二十家》，文化艺术出版社1992年6月第1版第387页）此次'95北京武侠小说研讨会上，陈墨先生进一步坦言，他的《新武侠二十家》中的《卧龙生作品论》中就有“打眼”之处，如不经卧龙生先生的指点，竟连一位有相当造诣的武侠研究专家也被蒙骗了。由此我才真诚地说，太白出版社此次经过认真清理，又经卧龙生先生亲自认定，出版这样一套卧龙生精品集，真乃是功德无量的事。从客观意义上说，这是在武侠小说出版领域的一次打假活动，也必然是对一切“伪卧龙生”的一次大曝光。

很惭愧，我接触台湾新派武侠小说比较晚，可能那已是七十年代末八十年代初了，我从我教的学生手中借来了梁羽生、金庸和古龙等大师的部分作品来读。由于需要迅速周转，所以我读得很草率。然而我很快即为这些作品在反思历史、剖析世情、赞颂民魂与侠魂，又能托物寄兴所折服。诸大师的洞察之细密，视野之开阔，题材开掘之深邃，更令我有茅塞顿开之感。至于美学风格，豪放、灵秀、粗犷、婉约，各擅胜场，恰与彼时大陆文坛出现的小说风光互相映照。后来我通过各种渠道，读到了卧龙生先生的《十二魔令》、《天涯侠侣》、《神偷小千》、《金剑雕翎》、《玉龙血剑》、《风云第一镖》、《神笛奇侠》、《病书生》、《魔刹天罡》等作品。小说的魅力使我很快就进入了卧龙生的武侠世界，自此对卧龙生的作品锐意搜求耽读，以为晚年一乐，我直觉地感到卧龙生的小说是继梁、金、古之后的又一奇峰。

卧龙生作品的整体基调仍然是呈现中国人的灵魂——大勇、大智、大德。正直、真诚、博大、傲岸、深沉、热情仍然是他笔下人物的生命核心和人格力量之所在。卧龙生善于把他的人物置于死神紧紧地盘踞在喉头的生死边缘，或是感情危机的白热点之中，或是与环境剧烈冲撞难以自拔的瞬间，然后去刻画或讴歌他们的搏斗、追求、夺取，直到人物战胜对手和战胜自我，从而登上精神新岸。读者也正是从人与人的较量和自身人性的冲突的艰难跋涉、惊心动魄的过程中，体悟出作品升腾起的那股逼人的豪气和血性，一种

错鱼切不断、浪涛冲不垮的力度。他的《玉龙血剑》、《公孙小刀》、《天龙甲》、《十二魔令》等作品几乎都显示出把豪气、血性、气度、力度与温情融合为一体的风格特点。在这里，有的是情感上的挣扎、呼号，一度的绝望，又有九死一生的拼搏、命如悬丝的危局，然而最终还是展现了不可思议的惊人的感情和意志的力量。总之，在卧龙生的武侠世界中，有豪气与无豪气，有血性与无血性，有力度与无力度，关键并不在于场面和环境的描写是否火爆，是否有气势，又多么九转回肠，而在于他笔下人物的心灵深层结构中有没有克服迷惘、犹豫和软弱的力的激流。如果我们能深入到卧龙生先生的创作心境中去，我们会感知到，在浑象而蕴藉的艺术风度里，表现出这位著名小说家的一种人生气度，即对人性的称赞，对正气的渴望，对智性的欣赏，对勇与力的追求。

每一个成熟的作家都有其艺术地把握世界的独特方法。卧龙生先生善于以心与人生的交融达到对一则传奇故事的生动展现。他的作品多贯穿着对人性的有意味的描述。面对如白惜香、李中慧这样的女性，他的笔触能极准确地把握那回肠荡气的情愫，并顺水推舟地把它变成推动情节发展的关键动力（见《天马霜衣》）。同时这也就决定了他的作品节奏富于变化：时而金戈铁马，雷霆击，时而凤管鹤弦，光风霁月，紧张杀伐之际，插入抒情短曲，即使着墨不多的几笔粗线条的勾勒，也能摇曳多姿。这种刻意追求传奇之奇，而写出心灵的真实，是极见匠心的。至于卧龙生先生独有的蹊跷、迷离的表象中蕴含的解读不尽的寓意，更为人提供了驰骋想象、恣意解读的广阔天地。如《十二魔令》、《试马江湖》、《神偷小千》都是明证。

凡熟悉武侠小说发展史的读者，大都了解，旧武侠小说多偏重情节的设置，或多或少忽视了艺术形象的塑造，人物刻画多有粗疏虚浮之弊。而新派武侠小说则有意地注意人物性格的多角度多侧面多层次的创制，从而描绘出不少有鲜明个性的形象。金庸先生谈及自己笔下的人物时就说过：“小说的主角不一定是‘好人’。好人、坏人，有缺点的好人、有优点的坏人我都写，但是作者写一个人物，用意并不一定是肯定这样的典型。”古龙先生在他的《天涯·明月·刀·序》里也说：“情节的诡奇变化，已不能算是武侠小说中最大的吸引力。但人性中的冲突，则是永远有吸引力的。”卧龙生在他设置的善恶并存、光影交错的大千世界中，也总能打破一刀切的常规，而写出人物性格的组合性。他的小说人物最成功之处是把人物的内心矛盾、性格中的冲突、心理上的扭曲综合地表现出来。《试马江湖》中的秦快，就是很难以本质、表象等来简单划分的，在他身上，冷热、刚柔、邪正乃至更多的品格特征混迹一身。我特别喜爱卧龙生笔下的不少男子汉形象，他们都被写得十分真切。因为作者能把笔触深入到男子汉气概的内部，揭示内在善与恶两种人性的交锋，粗犷的外部性格和深沉忧郁的心理特质、外部生活的缺憾和内在心灵的冲撞，交织起大生命的苦痛与欢欣，充满了原始的质感，读后令人心灵为之震撼。总之，对卧龙生小说中的人物多不能以好坏、邪正截然划分。《七剑九狐》十六个人中间有正有邪，有邪中之正，也有正中之邪，更有在邪正之间难以定论的人物。方梅影、崔妙人、白无瑕等人是为例证。他们几乎都是在正反、对立、渗透、转化之中，互为生发，千姿百态，能使读者领略到人物内心世界的感情波澜，这就与不少武侠作品中那种单线型的人物模式迥然有异了。

卧龙生深受中国传统文化影响，国学根柢深厚，学识渊博，但他从不把

中国文化看作一个封闭的系统，他对新潮极敏感，不知不觉地对八面来风的新鲜气息已有所吸收。他当代意识极强，因此在说传奇故事的同时，有意识地运用了现代小说的某些技法，使作品在顺美匡恶、除恶扬善的传统立意中，浓淡相宜地融入和泼洒了不少现代生活的哲理色彩。仅就小说技法来说，卧龙生已不满足于情节单一的故事，而喜欢采用多条线索，对列式结构组织素材，由单向审视变为立体审视，变封闭式叙事为开放式、辐射式的布局。众多的人或事的交替穿插、时序错位的叙述以及空间经纬的展示，不单纯追求情节发展的连续性、因果性，所以反而使小说的传奇性更加浓郁。仅从这角度来说，卧龙生的一些优秀代表作完全可与世界高品位的通俗文学读物和畅销书媲美。

总之，我读卧龙生先生的作品总体感受是：他是以智者的沉思与幽默掩盖着心的沉重，在侠和平凡的人生状况的描写中，升华出他对宇宙、自由、生命、人的玄思默想。正是这些不易一下子为人发觉的深层意蕴，才是他给予他的读者最有价值的审美感应，他的独特贡献也许正在这里。

当然，卧龙生先生的作品并不都是成功的，即使成功之作，也如研究者所说“因为其经常涉及杂学的解释而枝蔓较多，略显杂沓”。另外，卧龙生有时在追求量时而忽视了质的标准，粗疏、简陋之作也有一些。当然任何作家都有得意之笔，也有失意之笔，不过不尽如人意的瑕疵，毕竟不能掩盖卧龙生的实力和成就。人们毕竟从他的作品中感受到认知到了他的襟怀、道德、学问、才气和文章。

写到这儿，我这篇小文本可收煞了，但是我还想回到这篇序言开头的话题上去。在‘95北京武侠小说研讨会上，我第二次见到了卧龙生先生。卧龙生先生身患严重的心脏病，但他还是抱病万里迢迢地来北京参加这次盛会，这着实令我既感动又感谢。然而，真是天有不测风云，就在卧龙生先生到达西山卧佛寺的当天深夜，他的心脏病突然发作。也正是这天晚上，大自然似乎有意要为这次武侠小说研讨会创造点肃杀的气氛，竟陡然狂风大作，继而是电闪雷鸣，暴雨突然降临，一道狰狞的闪电过后，一声炸雷，竟又击穿了变压器，于是整个西山卧佛寺陷入一片漆黑之中。夜的威严，大自然的伟力，为大会的前夕凭添了几分神秘色彩。此时此刻卧龙生先生又发现他用于急救的德国药丸丢失了。我和两位小姐以及大会副秘书长仅凭着最后的半支蜡烛，里外搜寻那小小的药瓶，在我们趴在地上摸索时，我已感到涔涔的汗水湿透了我的衬衣。后来这“救命”的药丸虽然找到了，卧龙生先生服药后却留给我们一个悬念：“看看半个小时以后怎么样？”作为会议的负责人之一，人们完全能想象我当时的心情：这是深夜两点钟了；这是远离市中心的西山；如何抢救，明天开幕式，卧龙生先生能否参加？能否讲话？

感谢上苍！会议第一天，我看到了卧龙生先生、柳残阳先生和后来的于志宏先生端坐在会议室的前排，他们都在认真听与会者的发言。后来主持人请卧龙生先生发言时，使我深深感到他的朴实亲切、谦逊有礼的大家风度，而发言内容无锋芒，无豪言，简短而富哲思。我的一切担心得到了些微的缓解，随之而来的是我的无尽的思绪：

不少学者、诗人、戏剧家、报人学贯中西，有很高的文化涵养，他们在各自的领域可以有更大作为之时，却将大量心血、灵性和智性付于武侠小说，并将武侠小说作为主要艺术追求，乃至毕生事业，这不是颇令人深长思之的吗？

另外，撇开每一位具体作家各自的独特性不谈，世界各地的汉语武侠小说，也是同中有异，异中有同，千姿百态。社会、政治、经济、文化、教育、宗教、地理、风习不同，文学创作历程和处境各殊，造成了武侠小说的丰富斑斓、情调迥异。寸有所长，尺有所短，多元多样就有互补互济的价值。而共同的语言和文化基因，则会产生天然的亲和力。只要破除人为的隔绝，不仅能互补互济，也便于互相接受、吸收和滋养。

此时此刻，我们终于坐在一起了。我想，如果把我们共同创造的这些精神财富加起来，不但数量可观，而且不乏精品佳作，令人大有“天涯何处无芳草”之感。如果汇集起来，将是世界文学中一个非常壮观的现象。

最后，我想到了《圣经》的一句话“你要做世上的盐”，比“你要做世上的光”更好。因为光还为自己留下形迹，而盐却将自己消溶到人们的幸福中去了。作为大陆上的一个普通学人，我钦敬一切为争作中国文化建设之光的人，但我更赞美那些甘为中国文化建设之盐的人。卧龙生先生是我心目中后一种作家，他的武侠小说精品已像盐一样消溶到我们心的幸福之中了。

推荐六部获奖武侠小说

为鼓励中华武侠小说的创作和出版，团结联系众多的海内外武侠小说作家，提高武侠小说的创作质量，引导健康的阅读潮流，由中国武侠文学学会和江苏文艺出版社联合举办的“中华武侠小说创作大奖”评比活动，前不久在北京揭晓。

此次参评的中国各地出版的武侠小说共六十余部。经广大读者的推荐和专家学者与著名作家十天的筛选评比（不包括前期大量工作），评出银剑奖三名：即于东楼的《短刀行》，温瑞安的《温柔一刀》，周郎的《鸳鸯血》；铜剑奖三名：即独孤残红的《销魂一指令》，沧浪客的《一剑平江湖》和巍奇的《金贴侠盗》（金剑奖暂轮空）。倘若不受名额的限制，凡佳作均可入选，则至少还可增加若干倍，真可谓代有才人，各领风骚，令无数后继者为之神往。

云南人民出版社即将正式推出的这些获奖的武侠小说精品大都汲取我国传统侠义小说的精华，显示出独特的中国气派和中国作风。与以往武侠小说相比，这六部获奖作品在审美观、情感意向以及思想技巧诸方面，皆有变异与发展。它们在取材上发挥了传统武侠小说的优势，但扬弃了旧时代武侠小说的因果报应、劫富济贫、伏魔复仇、争霸抢宝等模式，或写侠人义士的尽忠报国、万难不屈的壮举；或提倡学艺尚武风尚，发扬国术武魂；或以历史事件，再现忠奸斗争，张扬傲岸正气。这些作品虽不涉及当代社会矛盾，却能运用今人的感知方式、知识结构，激发人们对健康合理的审美理想的追求，因此较之一些前辈所著，它们大多视野宏阔，风格、节奏、韵味，均有一定现代气息。借用鲁迅的一句话，就是：“以新的形，以新的色来写出自己的世界，而其中仍有中国向来的灵魂。”

这六部获奖作品最显著的特点正是呈现了中国人的灵魂——大勇、大智、大德。书中的主要人物完全不是文化上的巨人，但是他们却富有性格上的巨大魅力。他们博大、深沉、正直、真诚、热情、傲岸、勇敢；他们富于个性、敏于行动；他们几乎都充盈着一股豪气，表现出一种坚韧的、不屈不挠百折不回的力度，他们大多具有一种不驯服的搏击者的品格。这几部书的作者都注意到了如何把他们的人物置于“死神紧紧地盘踞在喉头”的生死边缘，或是感情和危机的“白热点”之中，或是与环境剧烈冲撞难以自拔的瞬间，然后去讴歌去刻画他们的搏斗、追求、夺取，直到人物战胜对手和战胜自我登上精神新岸。读者也正是从人与人的较量的艰难踟蹰、惊心动魄的过程中，体悟出作品升腾起的一股逼人的豪气和血性，一种“错鱼切不断，浪涛冲不垮”的力度。《短刀行》、《温柔一刀》、《鸳鸯血》几乎都显示着把豪气、血性、气度和力度紧密结合的风格特点。在这里，有的是挣扎呼号，一度的绝望，九死一生的拼搏、命如悬丝的危局，然而最终还是显示了不可思议的惊人的意志力。

总之，有豪气与无豪气，有血性与无血性，有力度与无力度，关键并不仅仅在于环境与场面的描写多么有气势，又多么九转回肠，更在于人物的心灵的深层有没有克服怯懦、迷惘、软弱的力的激流。所以综观这些获奖作者的创作心境，几乎大都有一种信念，即在那英雄文字的背后，表现他们的一种人生气度，即对力的崇拜，对勇的追求，对正气的渴望，对激情的礼赞。它使你看到的是刚毅的雄风，是男性的严峻美，巾帼的豪情，这美就是意志、

热情和不断的追求。由此也铸造了这些作品的独特的审美风格：它们大多线条粗犷，不事雕琢，甚至略有仓促，但让人读后心在跳，血在流，透出一股逼人的热气。它们令人读后往往产生一种强烈的感情：或促人刚毅沉郁、壮怀激烈；或令人仰天长啸、慷慨悲歌；或促人奋发昂扬；或迫人扼腕悲愤。这种气势美的艺术风格，正显现了中华民族精神面貌的壮美的一面。从另一角度说，这些英雄文字所呈现的壮美正好补充着乃至匡正着时下那“恬适的雅致”和“纤细的温柔”。也许这正是时代精神所呼唤的一种审美风格吧！

另外，这些获奖作品在写作手法上，有同亦有异，但他们大多还是吸取了我国传统美学中的写意性，或以此为基本特征，在写意的空灵和写实的严谨交织而成的文字中进行叙述、造型与情节安排，淡笔传神，迁想妙得，成为令人能够反复回味的精品。再有，这些获奖作品中有几位作者还出色地引进西方现代小说的艺术技巧和叙事方式。他们不满足于情节单一的故事，而喜欢采用多线索、对列式结构组织素材，由单向审视变为立体审视，变封闭式叙事为开放式、辐射式的布局，众多的人或事的交替穿插、时序错位的叙述以及空间经纬的展示，不求情节发展的连续性、因果性，使这些小说的传奇性更加浓郁。如温瑞安、于东楼二先生的大作，周郎兄弟的力作，其技巧的圆润，形式的和谐，皆曾令资深行家拍案叫绝。事实上，这些获奖作品确实可与世界高品位的通俗读物和畅销书媲美。因为这些武侠小说作家在他们独有的文体和语境中，展示出的是丰富而深邃的历史信息，从一个民族，一个社会局部，一个家族和家庭所散发出来的对于人世间全局的观照，无论就伦理的深度与道德的广度乃至哲理的底蕴，足以使世界通俗文艺家赞叹！在这套获奖作品丛中，我们约请的几位专家所撰写的评鹭文字是可以帮助我们读者更好地理解它们的价值的。

值得注意的是，从获奖作品中，我们看到了武侠小说创作的新人辈出，这是近十几年来一个重要的令人可喜的现象。它反映了思想的大活跃，反映了武侠小说创作的大繁荣，反映了人们特别是年轻一代人的精神潜力。

毫无疑问，这六部小说获得读者的好评，并获得大奖评委会颁发的银剑奖和铜剑奖是当之无愧的。我们从这六部小说中看到了小说家们在自己的作品上留下鲜明的个性印记和不同的风格样式，看到了他们如何丰富了武侠小说的文化内蕴和生命意识，看到了武侠小说与时代与民族与社会与文化与科技与读者诸方面的关系，值得我们认真体味。

我们中国武侠文学学会郑重地推荐这六部优秀作品，还考虑到，武侠小说的读者对象极其广泛，老中青、工农商学兵皆有一大批长久不衰的爱好者。而其中的青少年读者又是武侠小说阅读群体的主力。人在幼年或成长期，物欲未染，知识尚处积累丰富阶段，染于苍则苍，染于黄则黄，愿更多有益于青少年身心健康且稟有时代精神激人向上的在智育、德育开发上皆有益的武侠文学占领文化市场。我们中国武侠文学学会责无旁贷，我们今后将陆续向武侠小说的广大爱好者推荐优秀的、醒人耳目的、启人心智的作品！

重视戏剧艺术全局性的考察

戏剧艺术研究者，应该是具有先进世界观的独立而深刻的思想家，是“那种兼备极为发达的思想能力跟同样极为发达的美学感觉的人”（普列汉诺夫）。他的审美感知和审美判断不应是空泛的，而应是有深厚根柢的，对研究对象占有扎实的第一手材料和与之相联系的社会历史材料，并且通晓以往的各种研究方法。研究现代戏曲和古典戏曲的人都知道，王国维先生对中国戏剧史的研究，不仅是开创性的，而且熔广事搜辑的功夫与真知灼见的眼光于一炉，史识卓具，体系井然。毫无疑问，学习王国维先生在中国戏曲史研究上的成就和历史经验，有利于我们研究素养的提高和研究方法的选择，有利于我们理论发现能力的增强。首先，他花了多年的功夫潜心钻研戏曲的第一手材料，辑录古戏佚文，辨证古戏曲资料的乱改和删篡，搜集对古戏曲的各种观点。因此，他所看到的不是古戏曲的一小块孤岛，更不是把孤岛看作大陆，而是对整个古代戏曲的水文山脉、源流升降了如指掌，几乎语语皆有根据，避免了清代末年一些研究古戏曲文章的空疏浮泛。其次，他运用当时较为先进的历史进化观，把社会进化的历史和戏曲发展的历史交织在一起，做了综合性研究。既分析了戏曲的艺术个性，又探究了各类戏曲的源流变迁，大体上做到了有点、有线、有面，从根本上打破了历史上戏曲研究中理论和批评的那种有点无线，得线遗面的才人式评点的格局。通过王国维治戏曲史的经验，我们可以看到一个戏剧研究者应具备的社会器识和历史器识，即史识、今识和诗识，三者缺一，都很难称之为戏剧研究之里手。认真吸收前人的经验与教训，才能把戏剧研究的理论水平提升到一个新的高度。

对戏剧现状的研究更是戏剧理论创构的重要课题。笔者认为，要想认识戏剧的现状，必须从大角度对戏剧历史、戏剧现状进行全局性的整体的宏观考察。因为戏剧发展的整个过程就是多层次、多结构的。所以戏剧的宏观研究，要求在广阔的时间和空间的背景中去考察各种戏剧现象。从而透过繁复的戏剧现象认识戏剧的本质，揭示出戏剧发展的固有规律。相反，如果仅着眼于一个剧作家，一个一个剧本的研究，很可能忽略了一代戏剧艺术思潮的真实动向及其潜流，其中当然也包括众多剧作所含蕴的真正意向。所以把握戏剧艺术的宏观研究法，进行戏剧历史和现状的直接研究，才能目中有全牛，才能从它的多种多样的具体联系和“中介”中加以把握。这是因为，它不仅说明着空间尺度的放大，而且也意味着对戏剧历史螺旋式发展的辩证法之理解。总之，戏剧研究中要探索戏剧发展的固有规律，乃是一个在戏剧历史发展长河中进行分析、概括、综合的过程，一句话，就是一个对戏剧艺术历史和现状进行全局性的宏观考察的过程。

戏曲的反思

关于戏曲艺术及其命运的话题很多，但我愿意先从对戏曲的反思谈起。戏曲的反思是对过去戏曲现象进行宏观性反思。其目的是企望对我国戏曲文化的一些基本问题进行再思考，直接原因是想针对固定化的线性思维模式进行反拨。这是对戏曲艺术复归本体的呼唤，又是对戏曲出现新的繁荣的热切期待。而方法则是以当代意识反观历史，或曰以古鉴今。这算是先来务虚吧！

作为灿烂的中国文化的重要组成部分，戏曲艺术在我国有着辉煌的历史，它以特有的耀眼光华自立于世界戏剧艺术之林。然而，像自然规律一样，艺术规律也是无情的。任何一种文化现象都表现为一个历史过程，都具有鲜明的时代性。社会生活的演进不但改变着戏曲艺术的思想内容和精神风貌，而且还导致戏曲艺术样式的不断更迭。比如取金院本的地位而代之的，是元杂剧；而取杂剧而代之的，则是由南戏发展而来的传奇；取传奇而代之的，则是花部。……所以在整个戏曲艺术发展史上，总是一个高峰接着一个高峰。而高峰与高潮之间必有低谷和式微之情势，这是戏曲的真相。

毋庸置疑，戏曲艺术体现着一种独特的、内在的民族精神韵致，这是十分宝贵的。在中国戏曲艺术史上，每一件真正称得上是艺术品的，都在民族风韵、民族形式的发展史上有着一席之地。从这方面看，众多的优秀戏曲艺术品留下的印迹是光彩夺目的，当然，戏曲的形式、风貌与其他事物一样，也是在不断发展着的。作为戏曲艺术家（编剧家、表演艺术家等），既是在创造，同时也是在发展。凝聚着中国传统美学思想，经过长期锤炼发展的戏曲艺术，形式上如此精致、缜密、完整、风格化，富于独特的形式美。然而，传统戏曲体制上又往往比较凝固、模式化、规格化，缺乏对内容的适应性。一旦社会生产关系出现了巨大变革，意识形态领域发生剧烈变化，戏曲这一形式往往不容易适应反映复杂的社会现实，不适应于（或不能较迅速地）表达人们新的思想感情。在戏剧艺术世界中，可以说，一直就处在这种艺术形式变革的探索之中。比如，明代戏曲以传奇为标志，打破了元杂剧四折一楔子的体制，艺术创造的空间随之得到拓展，不仅剧情更为曲折、跌宕起伏、巨波细澜，性格的多层次、多侧面塑造，使人物形象呈立体化，而且风格气势也更加恢宏，远非元杂剧所能比拟。而传奇的命运，则由于它的过于冗长、繁杂及枝蔓过多，不久又被花部的生气与多变以及活泼取而代之。

其实，这是符合规律的现象。一种戏曲形式达到高峰之后，常常会在自己内部孕育着异己的胚胎，导致发生逆向的转折。同时，戏曲的接受者——广大观众对戏曲艺术形式也有着惊人的选择品性。从艺术发展长河来说，金院本也好，元杂剧和明清传奇也好，它们在形式上的变异和逐渐被淘汰，并非痛苦的失败，而是庄严瑰丽的落日，预示着充满生气的形式即将诞生，标志着戏曲艺术家把握世界的能力又落下一座新的里程碑。作为戏曲的接受者，理应敞开胸怀，迎接这雄鸡高唱的一个个戏曲艺术的黎明。

绝没有万世不变的艺术形式，戏曲形式当然也是如此。但是，一种艺术形式成为文明花朵而被承认之后，它所涵盖着的历史风云凝聚着的智慧和力量，对人们欣赏习惯、审美心理和艺术选择，仍有着巨大的渗透力和潜在的心理习惯。所以，面对着每一个戏曲形式的挑战，原先的戏曲形式也呈现出顽强的生存意志，常常在执拗地寻求新的养料，努力保持着自己的力量。比如，在明代剧坛，传奇虽然已占统治地位，但杂剧这一形式并没有消失，像

徐渭这样杰出的艺术家仍然在变革中赋予这一形式以生命。此类现象不胜枚举。

当然，在戏曲艺术中，纯粹的抽象的形式是不存在的，一旦戏曲作品以具体的形式而展现，它自然便包含了内容的因素。因此，形式本来就是创造含义、表达含义的手段。如果说导演、剧作家和演员在创作中的一切努力都是在为内容寻找形式的话，那么当用以表达内容的形式在戏剧舞台上出现时，就用得上尼采提出的一个美学命题了：“形式就是内容。”众多作品是为例证。

列宁认为“思想史就是更替史”。思想领域、艺术领域，更替、更新是必然的。在戏曲领域尤为显著。戏剧理论家早就指出过，戏剧的假定性手段的发展几乎是没有限度的，既可以有保留真实的假定，还可以有抽象的、荒诞的离开表象的真实，完全是戏剧艺术自身所创造的假定。所以人们说，对于戏剧这一艺术样式来说，戏剧的千余年的发展史，就是一部假定性手法层出不穷的发展史，是一部舞台表现力无限扩张的发展史。所以，只要人类社会的发展，人类自身在发展，舞台对不断发展的人和不断发展的人类社会的表现，就有着广阔无垠的空间。

也许正因为有了这样“史”的感受，我才对戏曲艺术的前途与命运，始终持乐观态度。更何况中国戏曲艺术在全国各地的分布与发展呈不平衡状态。因此所谓“危机”论，所谓“大力抢救”说，可能只是对几种“国宝”型剧种而说的，要不就是自作多情。如果稍有戏曲发展的历史感，那么对它的变革只应看作或快或慢的问题。戏曲艺术自身机制告知我们，一种戏曲形式的消失或式微，自会有新的更富生命力的戏曲形式诞生，这就是戏曲艺术生生不息的规律。当然，考虑把某一种戏曲样式（或剧种）在濒临灭绝时，作为文物保留下来，送入“博物馆”，那又是另一回事了。

戏曲史启示录

一

我国戏曲文化史上有这样一个带有规律性的现象：在一段时间内，以一两个大作家为代表，一辈优秀作家集中出现，形成戏剧创作的高潮；若干年后又有一辈作家同时涌现，形成另一个高潮。一部中国戏曲艺术发展史，大体上就是由许多这样的高潮接续而成的。大的作家是戏曲艺术繁荣的标志，但大作家的出现又往往不是孤立的。在他们的同时和稍前稍后，总有一批才华横溢的作家群围绕他们，宛若群星之于北斗，相互辉映着，布成灿烂的星空。

元杂剧是完全成熟的叙事性戏剧形式。它的发展和繁荣程度完全可以同世界戏剧史上任何一个国家的戏剧黄金时代相媲美。这是一个戏曲艺术空前活跃的时代，也是我国戏曲史上最富有浓郁戏剧氛围的时代。打开钟嗣成的《录鬼簿》，我们看到，在元大都围绕着关汉卿和王实甫，集中了马致远、杨显之、白朴、纪君祥、康进之等许多才情豪健的剧作家。他们一时并出，各骋骥骥，终于掀起了中国戏剧的第一个高潮。

文艺的繁荣，要有一个能够激励作家从事创作的环境。思想要砥砺，艺术要切磋，没有同时的、同等的作家的互相启发、交流和竞赛，大作家的文思之泉，也会枯竭的。著名杂剧作家杨显之，和关汉卿就是莫逆之交，其外号“杨补丁”之名，就是因为他常常对关剧提出切中肯綮的意见，这已成为元人杂剧史上的一段佳话。我们不妨再注意读一下《录鬼簿》，你还会发现很多剧作家互相都是生活的挚友，艺术上的知音。这说明，有元一代杂剧的繁荣和各种文学样式的繁荣一样，是多么需要一个良好的艺术氛围。这一点虽然可能不是决定性的，然而却是必不可少的。

二

英国戏剧理论家威廉·阿契尔在他的《剧作法》一书中，开头就指出了“戏剧除了对于观众以外是毫无意义的”。他还引用了一句名言：“没有观众，也就没有戏剧。”这是什么原因呢？阿契尔回答得很好：“用戏剧叙述故事的艺术，必然与叙述故事的对象——观众——息息相关。你必须先假定面前有一群处于某种状态和具有某种特征的观众，然后才能合理地谈到用什么最好的方法去感动他们的理智和同情心。”由此我们得到了这样的启示：我国戏曲艺术的各个繁荣时期与当时观众的整个政治意识、社会心态有着密切关系。戏曲艺术是依靠群众的创造，并且是时刻感受着群众的“喜怒哀乐”而成长起来的。我们所以说，优秀的戏曲艺术是群众的、民主的艺术，不只是由于它的表演要依靠瓦舍勾栏中各行各业的共同协作，更在于戏曲本身就是城乡“下里巴人”所创造，它一开始表现的就是市井或民间生活，并且必然是在群众中演出才能成长起来。戏曲和一切民间艺术一样，只能靠群众才能“安身立命”，而后发扬光大之。这就要求它从内容到形式的人民性和现实性，否则，它就无从发展。

戏曲艺术繁盛的真正动因，应该是：优秀的戏曲能代表一个时代千千万万的人发言。它站在被压迫的人民这一边，为群众讲话。它反映了人民的苦

难生活，它没有回避现实中提出的尖锐问题，因此优秀的传统戏曲作品才成为怒放于专制制度祭坛上的鲜花，成为广大人民群众斗争心声的呼喊。比如元杂剧的内容正是体验了人民群众的生活，渗透着市民的精神，跟平民百姓站在同一水平，表现了普通人的利益，在瓦舍勾栏这个“论坛”上，公开诉说了人民群众愤怒的呐喊和良心的呼声。这就是为什么在元剧中，使人感到了那个时代精神的脉搏，思想跃动的脉搏的缘故。这就是为什么元杂剧赢得了它同时代人的衷心的欢迎的缘故。舞台是艺术的圣地，也是社会的缩影。当剧作家的创作意念与人民的愿望相一致时，演员与观众共鸣的闸门才能打开。观众的情绪、态度是左右戏曲盛衰的关键，认识这一规律，有助于认识戏曲艺术繁荣的根本契机。一部戏曲艺术发展史不断证明：作为一种戏剧艺术，它存在的前提就是群众，就是直接面对它的观众。如果丧失了人民，丧失了观众，也就丧失了它的本身。

法国文艺理论家丹纳说得极好：“艺术家不是孤立的人，我们隔了几世纪，只听到艺术家的声音，但在传到我们耳边来的响亮的声音之下，还能辨别出群众的复杂而无穷无尽的歌声，像一片低沉的嗡嗡声一样，在艺术家四周齐声合唱。只因为有了这一片和声，艺术家才成其为伟大。”（《艺术哲学》第6页）

三

在中国戏曲史研究上有一个敏感问题，即阶级斗争和民族矛盾是否为一代戏曲繁荣的动因、酵母和激素？一个时期以来，人们似乎对这个问题有意避开，而把戏曲的兴衰着眼于统治者的文化政策，从而提出“客观上的较为放任和主观上较为疏忽”往往是戏曲艺术繁荣的动因。其实，任何时代的文化繁荣的原因都是极为复杂的。因为在认识这一问题时经常发生历史主义和伦理主义的二律背反。试看元朝的短暂历史，一方面，在残酷的民族矛盾的战争中，人民处在死亡线上；另一方面，战争也推动了历史的前进。在人类社会，有些残酷的行为（如战争）却常常推动历史的前进，所以历史的前进体现了二律背反。从这个意义上来说，元朝的民族矛盾和社会的冲突虽然给各族人民带来了无尽的苦难，但却也大大扩大了剧作家们的生活和创作视野。元剧题材的空前拓展，剧作家审视生活的角度的多样就是明证。纵观世界文艺史，文艺最繁荣之日，恰恰在意识形态重建之时。这往往与一定时期经济发展不成正比。旧的意识形态大厦倾斜了，或新的意识形态体系正在重建，此时剧作家的感情和思想都发现了新大陆，作家对生活的理解，对感情的驾驭就获得了更大的内在自由，形象构成的机遇就空前地增加了，形式、流派就纷呈起来了。西方有位著名评论家说过这样的话（大意）：重要的作家作品，恰恰出现在有裂缝的时代。信然。

有感于对“戏剧本体”的质疑

近读王石同志《杂说所谓“戏剧本体”》（载《戏剧报》1987年第6期）一文，感慨良多。王文的中心议题是对“戏剧本体”说的质疑。作者谓：“很惭愧，我对本体所知甚少。只知它极玄奥，是与认识论不大一样的一种研究世界本原、本性的存在学说。”在王文看来：“如果仍是沿用‘本体’的哲学含义，岂不是说戏剧并非一种可以认识的社会现象，而是一种不可知的‘物自体’？说不通。因为谁都知道戏剧不是自然之物、‘自在之物’，而是人的创造物。并且是有意识有目的的创作。”话说的似乎颇合乎逻辑，但且不说这里有强加于人之处，还在于王文自己否定了自己的话，陷入了自我矛盾之中。王文明确地说过：“‘现实主义’曾是哲学名词，进入文艺后，含义已经有了极大的改造。‘意识流’也一样。”既然承认曾是哲学名词的现实主义和意识流进入文艺后，含义就有了极大改造，为什么就看不到“本体”在进入戏剧艺术中，含义也会有并已经有了极大的改造呢？

为了把问题说清楚，我们只能占一些篇幅看一看“本体论”观念的演进过程。“本体论”这个哲学名词，它原是十七世纪唯理论者为证明“存在本质”（神性）的终极真理而引入唯心主义哲学体系的。康德认为“物自体”在经验之外，无法认识，因此他反对本体论研究。但是到后来，这个词就被一般化了，变成哲学中关于存在的本质及其基本特征的研究。例如亚理斯多德的形而上学体系就被分成了本体论和认识论两部分。现代资产阶级哲学如新实在论、现象学等都大谈本体论，新康德主义者卡西勒认为没有超越象征媒介之外的实在，坚持康德的反本体论立场，但其他新康德主义者也开始谈本体论。1921年美国“新批评”派文艺理论家约翰·克娄·兰色姆第一个把这个词用于文艺理论。我们仔细考察他使用“本体”这个词的方式，可以发现他常将“本体的”与“实质的”、“根本的”等词并用。而马克思在建立自己庞大的思想体系时则是改造了黑格尔的唯心主义的历史主义原则和方法，从逻辑起点到本体论，到发展观，发现了唯物史观，创立了他的政治经济学和科学社会主义。所以近年我国有不少同志认为存在决定意识，生产力决定生产关系的思想就是“马克思主义的本体论”。看来，从马克思到现代许多哲学家都在改造“本体论”的原有含义，事实上也正如王文所说，它一经进入文艺后，就同原来意义大不一样了。

一个时期以来，对一些新的概念的创造，我们已经听到太多的诘难和过于严厉的批评。人们过分习惯于文章藉以立论的基本概念的彼此重复，至于王文中所作的“现成的、明白的字眼不用”的警告，更可看出我们戏剧理论批评界是多么安于概念贫困的现状啊！其实，概念的贫困与贫困的理论批评有着密切的联系。几年前有识之士已经发现，我们很少看到一篇理论批评文字能提出新鲜的确切的概念，并使用这概念用来发表新鲜的见解（我经常阅读的《戏剧报》，在这方面的缺点尤为显著）。其实，概念、术语是人们进行思维，特别是逻辑思维的基础材料，又是一切科学理论的最基本的知识单元，自然科学和文艺科学的理论价值都要以若干精确的科学概念为其“核心概念”才能成立。从古至今，各个学科领域，各种思潮起伏，有如大江东去，人们不仅对人和社会做着无休止的探索，而且为使这探索不断地升华而创造了不计其数的概念。一部思想文化史，从一定意义上说，也可以看作是人类不断创造概念的历史。我们不难发现那些凡在人类精神发展史上做过贡献的

思想家，无一不是发明和创造概念的能手。马克思就是一个突出的例子。生产力、生产关系，经济基础、上层建筑，辩证唯物主义、历史唯物主义等概念，正是由于其内在的逻辑力量，由于其对新世界观的明晰的表达，而得到传播的。

新时期以来，我国的戏剧理论和批评在一片荒芜中终于得到了复苏。但应看到现在我们正面临着因概念的贫困而带来的思想的贫困，或曰，正面临着因思想的贫困而带来的概念的贫困。王文说：“戏是戏，不是其他。”话用得多么“现成”，字眼又多么“明白”。但令人困惑的是，这么说到底对戏剧理论的发展有何裨益？当然，我决不是说把“戏是戏”改成“戏剧本体”，就可以使戏剧创作和戏剧理论批评繁荣起来，但是，粗率地简单地否定深一层次的“戏剧本体”的探索，毕竟是不可取的。一个时期以来，戏剧本体的迷失所造成的戏剧的失重和倾斜不是颇使人深长思之的吗？令人欣慰的是，《戏剧报》在去年第9期摘编了一篇外地刊物上论“话剧本体”的文章，看来，“戏剧本体”说也许并非没有知音。

以诗笔写剧

——漫谈戏曲剧本的文学性

诗化的戏剧语言，是戏剧文学的一个基本特性。黑格尔说：“诗在一切艺术中都流注着。”而评论家劳逊则说得更加形象：“对话离开了诗意，便只有一半的生命。一个不是诗人的剧作家，只是半个剧作家。”追求辉煌热烈、感情充沛的诗的语言，正是中外许多戏剧大师毕生所为之奋斗的。

剧作中的诗意，不仅指那些用韵文写就的情与景，那些发射着人物性格光芒的对白和独白，也都应诗意盎然。这方面，伟大的莎士比亚的剧作，就是光辉的范例。回顾一下我国的艺术史，以诗笔写剧，可谓戏曲文学的优良传统。自《诗经》和《楚辞》而下，我国的诗歌有数千年的历史，各种艺术形式，无不受到它的滋养。中国优秀的戏曲文学剧本，向来被人们称为“剧诗”，并以富有诗的意蕴而著称于世。这里，我们不妨欣赏几支脍炙人口的曲文，领略以诗笔写剧的美妙。

〔双调新水令〕大江东去浪千叠，引着这数十人，驾着这小舟一叶，又不比九重龙阙，可正是千丈虎狼穴，大丈夫心烈，我觑这单刀会似赛村社。（云）好一派江景也呵！

〔驻马听〕水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭！可怜黄盖转伤嗟，破曹的檣櫓一时绝，鏖兵的江水犹然热，好教我情惨切！（云）这也不是江水。（唱）二十年流不尽的英雄血！

这是元曲大家关汉卿的名杂剧《单刀会》第四折中的两支曲文。从文词来说，这两支凭今吊古、慷慨苍劲的曲子，应是从苏轼的“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”这首〔念奴娇〕蜕化出来的。但它的激情绝不亚于原词，其中奥妙就在于，关汉卿把自然环境与主人公精神的刻画完全交融在一起。关羽的魄力雄强、精神飞动的英雄气概同环抱的万山、汹涌的大江相辉映，自然的雄奇之美反衬着人物内心之美。作者把语言形象的诗和视觉形象的画同活动着的人物、事件巧妙地化为一体，从而以清新、独到的写意之笔，将关羽对蜀汉的一片赤胆忠心和那光明磊落、坦荡无畏的胸怀，知难而进、百折不回的精神气质，生动地体现出来。这种“境与人会”的高度概括性的抒写，不仅气象雄阔，而且构成了一种诗情蓊郁的艺术境界。

王实甫的传世杰作《西厢记》，莺莺赴长亭的路上所唱的两支曲文（〔正宫端正好〕、〔滚绣球〕），也主要以途中的景物为线索来抒情写意，从不同侧面表达主人公复杂的内心世界。曲文对崔莺莺内心活动的刻画，不是依仗苍白空泛的词语，而是借助了鲜明生动的形象。作者把天地景物乃至车马首饰统统拿来，赋以丰富的联想和夸张，作为表情达意的手段，这就使得抽象的人物感情被描绘得十分具体真实、细腻动人。在这两段曲词中，作者不完全是追求语言形式美，而是着意揭示人物的思想，抒发人物的感情，刻画人物的性格。不管作者用的是因景生情的手法，还是用的由情及景的手法，都能深沉地奏出莺莺内心的诗情，造成了一个令人神往的意境。因此，我们可以说，它是剧，也是诗，是诗与剧的融合，而且融合得极美，极自然。这是剧作家王实甫美学追求的最完美的体现。

用诗化的曲文来塑造戏剧人物形象，在传奇作品中也很具特色。汤显祖

的《牡丹亭》，就很有独到之处。他在一首〔皂罗袍〕的曲牌的开头，写出了这样的两句唱词：“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。……”“姹紫嫣红”竟付与“断井颓垣”，既是景语，又是情语。这是汤显祖笔下的杜丽娘从眼前景色触发的主观感受，它深刻地揭示了女主人公想挣脱封建礼教的牢笼的强烈愿望。戏剧诗人以流利抒情的笔调，倾诉着这个青春已经觉醒的少女的情怀，挖掘了她的心灵的美质。汤显祖一贯以着墨淡雅、感情醇厚、诗意浓郁的语言风格见长。不过，在他的全部作品中，这样美的语言，又都不是停滞的，而是极具动作性的。上面引出的曲词，不但表现了杜丽娘见景生情的意念，还特别预示着她将来的行动和戏剧情节的进展，这就是《牡丹亭》不愧为剧诗的成就之所在。

从《单刀会》、《西厢记》、《牡丹亭》这些名作里，使我们深切感受到作者运用诗的语言创造了丰富的诗的意境，闪烁着文学的光彩，可以说，戏曲诗人确实把他们笔下的人物诗化了。不是吗？关羽称得上是一首英雄豪迈的诗，莺莺则是一首哀婉悲怆的诗，而杜丽娘却是一首青春觉醒的诗。是剧之诗，使剧具有诗的意境，诗的旋律，诗的情趣，是诗和剧的和谐完美的统一。

提高戏曲剧本的文学性，应该是当前戏曲艺术“推陈出新”探讨中的一个值得注意的问题。传统戏曲以诗笔写剧，在今天无疑是有借鉴意义的。当然，剧诗毕竟和抒情诗、叙事诗不同，剧诗更不是剧加诗。王国维在《宋元戏曲考》里论及戏剧意境时讲得好：“何以谓之有意境，曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”他明确指出了戏曲的意境和诗的意境的不同，道出了戏曲中的言情、写景是和人物的性格特征紧密结合的道理。也只有这样，才能真正表现好剧中人的心境，做到人与景会，意与境浑，达到艺术地反映生活的目的。这种既能上演，读来又有兴趣的剧本，才是剧诗的上品。

戏曲与小说的血缘关系杂谈

一

读散文名家姜德明先生的《戏话》（《今晚报》1996年2月6日第6版）一文，觉得他的文笔丝丝入扣，读之令人眼目清凉，身心愉悦。他不仅独具慧眼，通过京剧《三堂会审》与托翁的著名小说《复活》，拈出了一则有趣味的“中西文艺比较”，揭示了人性中的负罪感和灵魂冲撞，说得极为通脱、明晰，且率真地表达了自己偏爱的一方——《起解》与《会审》。其中最令我感动的是这位散文大家的谦逊的文风。他用平等的商量的口气写道：“说句外行话，能不能说整本的大戏如同长篇小说，折子戏是散文？”不管你读后能否认同此说，这态度就让人听着舒坦，更不用说姜先生的体会显然是当行里手的理解。

说来也巧，最近偶读汪曾祺先生的《塔上随笔》（《当代名家随笔丛书》之一种，群众出版社1994年7月版）。出于职业与爱好的习惯，当然要首先拜读汪先生的《中国戏曲和小说的血缘关系》一文了。汪文也是从中西戏剧结构比较入手，指出“西方古典戏剧的结构像山，中国戏曲的结构像水”，接着从戏曲发展史角度画龙点睛地指出：“这种滔滔不绝的结构自明代至近代一直没有改变。这样的结构更近乎是叙事诗式的。或者更直接了当地说：是小说式的。中国的演义小说改编为戏曲极其方便，因为结构方法相近。”汪先生如数家珍地列举了《打渔杀家》、《一匹布》、《牡丹亭》、《琵琶记》、《武家坡》诸戏的时空处理及戏剧冲突等问题，做了鞭辟入里的分析，真是切中肯綮，醒人耳目。事实是，在文学的文化化学研究中，充分认识中国小说与戏曲的血缘相关性是非常必要的，这还不仅仅是由于小说和戏曲的共同性都是因为具备叙事性，或者说都离不开故事。真正值得我们注意的是，中国的艺术精神都追求虚实相生、追求写意化、追求意境、追求突破时空限制的象征意蕴。所以，研究小说与戏曲的关系，似应超越过去题材溯源的单一思路，更多地在形态学、文化学的层面上开掘。

于是，我想到了前辈名家杨绛先生的精彩力作《李渔论戏剧结构》一文的论述。她说：西洋小说往往采取戏剧式的紧密结构，把故事尽量集中在较小的地域、较短的时间。例如奥斯汀的小说就被称为“戏剧式的小说”。我国的传统戏剧却采用了幅度广而密度松的史诗结构。希莱格尔说：“但丁的《神曲》是一部小说”，“莎士比亚的悲剧是古典悲剧和小说的混合物”。那么，我国的传统戏剧可称为“小说式的戏剧”（《杨绛作品集》第3卷，中国社会科学出版社版第140页）。杨绛先生的这番言论意在揭橥戏剧结构上的中西艺术之异，然而我们却可以举一反三。她告之我们的正是中国小说与戏曲的相互渗透是多方面的，并在形态学、文化学的层面上给予了我们极大的启示。为此我特别期待着中国学术界今后能够出版一部有质量的中国小说戏曲艺术发展史。

二

戏曲和小说的血缘的关系，似乎很早以前就形成了我心中的一个“情

结”，我说我渴望看到一部地道的中国的戏曲小说艺术发展史。所以我在很多场合，只要有机会就要“喋喋”地谈论如下的这个观点：一部中国小说史就是一部活的中国戏曲史；而一部中国戏曲史又是一部活的中国小说史。我想凡治中国小说史和中国戏曲史的学者，几乎都或多或少，或明晰或模糊地感觉到了这一点。因为人们都看到了，在中国戏曲文类和小说文类在进入成熟期（或定型期）以后，它们的紧密联系和相互依存的关系就越明显了。因此，与西方文艺发展史不同，中国的戏曲、小说有着自己独特的发展规律。其中重要一点，即二者经常相互作用、相互参定，同步发展，戏曲中的小说因素，小说中的戏曲因素都是显而易见的。形成这种现象的原因，肯定是多方面的。然而，从总体上说，古代小说、戏曲所体现的，都是中国中世纪以后城市市民的思想意识。而宋元以降，中国独有的瓦舍勾栏艺术，无疑又给二者的融合提供了极为畅通的渠道。古代戏曲、小说这种血肉关系决定了研究它们的不可分割性。英国著名的历史哲学家汤因比曾经指出：“我从来就没有把历史、当代史、经济史、宗教史和艺术史加以区别，也没有把历史的研究和技术的历史加以区别。……我反对把人的研究分成若干所谓的‘学科’。”汤因比的话也许是一种“深刻的片面”，但我们却有必要从中汲取充分的精神养料和思想灵感，他确实独具慧眼地窥见了二十世纪末人类精神领域和学术研究中的综合趋势也是最佳运作方式。至于如何操作，那就看研究者的视角、切入方式、理解力、阅读心态或理论准备了！

中国戏曲和小说（理应包括独具特色的中国讲唱文学）的关系，从外显层次加以观照，人们几乎都可以把握这样一种血缘关系：即它们在创作题材上往往同出一源。同一题材在说书场中或戏曲舞台上以各自的艺术样式加以表演；同时，又新的基础上，相互吸收对方在处理同一题材时的经验，从而提高了自己的思想艺术水平，这样循环往复，绵延不断，世代不息，大大促进和丰富了小说戏曲的艺术创作经验。此种情况确实构成了我们民族艺术的一种传统。

然而，真的困难却在于，从深隐层次上去观照戏曲和小说的内在关系，就有着许多有待认真探索的问题。要而言之，如从艺术文化学角度和艺术形态学理解与把握这一问题，就有诸多难点和令人困惑的问题亟需从理论上史料上加以破译。且不说小说和戏曲完全属于两种文类，仅就叙事体和代言体等文体类型来考察，我们就已感到本体研究中的交叉渗透的复杂性。

关于这一点，我国理论界的有识之士已经发现：中国小说文体的基本叙事格局构成了三个层面：一是情节结构的戏剧化；二是形象构成的动作性和视象性；三是情景描述的写意与诗化。这种传统叙事格局也明显地体现了小说家对戏剧化的思维认同。据我看，这种认同，从实践上，李渔的艺趣意识最为明显。他公开地把自己的小说称之为“无声戏”，这足够说明，我们的小说家已有了清醒的认识——小说戏曲观念的同一性。

事实也证明，小说创作引进戏剧的艺趣意识，在情节的叙事结构上较大程度地改观了“记实研理，足资考核”，平直浅露的叙事意向，逐步形成了重剪裁、巧构思、文笔精细、情节曲折、描写波谲云诡、跌宕多姿而又合“人情物理”的叙事模式。总之，窃以为，小说思维机制是在两种文体的挟裹和诱发下，出现了流变的态势，而作为中国的戏曲思维也是如此运作的。

幽冥人生

——中外鬼戏文化撷谈

在结束一重生命，人会进入怎样一种时空，进入怎样一种境界？对此，历来有天上、地下的传说，也因此有许许多多关于天上、地下的艺术品。鬼魂正就是人类惊人想象力的创造。而且鬼文化也成了世界性民间文化的一个组成部分。它随人类文化发展而发展，又受科学的制约而不断萎缩。然而即便是在科学高度发达的今天，人类有时还会疑惑，这世界究竟有没有“鬼”？有些什么样的“鬼”？

在遥远的中国古代哲学界和西方的先哲的笔下，对鬼的理解就存在着种种分歧。即使在一千九百多年前王充就推出《论衡》这样无神鬼论的巨著，但他并未能说服一切有鬼论者，及至后来的集反神学大成的熊伯龙，他的《无何集》似也未能一锤定音。稍稍后于他的蒲松龄照样写他的《聊斋志异》，其中鬼魂之多，鬼气之重反而远远超出了一切志怪小说。这就不由得让我猛然想起了一句沉睡千年的犹太古语：

人类一思索 上帝就发笑。

所以，我反而更看重宋代陈淳对这个纠缠不休的问题的通达、超然、洒脱的态度。他提醒人们：

鬼神一节，说话甚长。当以圣经所说鬼神本意，作一项论，又以古人祭祀作一项论，又以后世淫祀作一项论，又以后世妖怪作一项论^①。

这似乎不像是耍滑头的折衷论，而是想给人以继续思考的余地。德国的莱辛对此也是采取宽容的态度：

如果我们现在真的不再相信鬼魂，如果没有这种迷信必然会阻碍迷惑，如果没有迷惑我们便不可能产生同情心。……^②

至于小说家者言，他们大多总是极聪明地为自己虚构各色灵怪故事寻找根据，他们几乎都主张，对鬼神之事宁可信其有，不可信其无。北宋人刘斧的《青琐高议》卷二“慈云记”记录了一段对话：

通判牛注谓师曰：“天堂地狱有之乎？”师曰：“宁可无而信，不可使有而不信。”

这里就有了耍滑头的意味，不过他显然是为自己也为别人在小说戏曲里写鬼怪故事留下缝隙。

到了清代，黄越在《平鬼传·序》中就有了回归艺术本体的味道了。他说：

^① 《北溪字义》卷下“鬼神。”

^② 《汉堡剧评》中译本，上海译文出版社，1981年9月，第1版，第60页。

且夫传奇之作也，骚人韵士以锦绣之心、风雷之笔、涵天地于掌中，舒造化于指下，无者造之而使有，有者化之而使无，不惟不必有其事，亦竟不必有其人，……安所规规于或有或无而始措笔而摘词耶。

也许不是所有的小说戏曲家们都能从理论上自觉地意识到这一点，但大致可以肯定，他们的创作实践，总是超越了各种理论的束缚。莱辛在另一个国家说得干脆和明快，他公开倡言，不相信鬼魂，一点也不妨碍作家利用鬼魂。他甚至在嘲讽伏尔泰时说不要把宗教牵涉到文学创作领域中来^①。后来不少作家的创作实践都证实了黄越和莱辛的话言之有理。美国作家辛格就爱写鬼怪。他在回答作家是否要相信鬼怪的存在才能写好作品的问题时，机智地说：“作家可以是唯物论者，也可以是不可知论者，同样可以写作^②。”至于在现当代的中国，著名戏剧家吴祖光先生就在1947年写过《捉鬼传》。而时针已拨到八十年代，北京人艺还上演了锦云先生的力作《狗儿爷涅槃》，中央实验话剧院上演了刘树纲先生的《一个死者对生者的访问》，此剧以后还被改编为电影在全国上演，而且曾轰动一时。我猜想，他们几位也不会是真正有鬼论者。

也许中国的戏剧对鬼情有独钟，所以鬼魂与中国戏曲结下了不解之缘。试看，中国传统戏曲在生成、发展的每一阶段，何时没有鬼神的影子相伴？这在众多原因之外，窃以为，在艺术世界里（当电影和电视未诞生之前），戏曲艺术是一门最富于活力的艺术，它不仅具有自己独特的个性和形象思维的规律，而是兼有空间与时间、视觉和听觉诸方面艺术表现手段之极大自由，所谓“三五步走遍天下，六七人百万雄兵”。上天入地的自由度极大正是中国戏曲的所长，也是别国戏剧所不可企及的优势。

远的不说，仅从中国戏曲艺术成熟期和黄金时代来考察，就有众多鬼戏名作存焉。朱权的一部《太和正音谱》就赫然列有“神头鬼面”一大科。如果你再翻检一下《元曲选》及《元曲选外编》、《六十种曲》、《孤本元明杂剧》、《缀白裘》等等戏曲专集、选集，内含鬼魂形象的作品，不会少于三分之一。元杂剧中的《窦娥冤》、《倩女离魂》早已家喻户晓，其他像《盆儿鬼》、《朱砂担》、《霍光鬼谏》、《西蜀梦》、《生金阁》、《后庭花》等都是专门写鬼的。由此一线发展，到了后来的传奇剧《红梅记》中的“幽会”、“放裴”、“鬼辩”，《焚香记》中的“阳告”和“情探”，几乎都是写鬼魂诉冤、索命，表现了一种至死不屈的顽强抗争精神。其矛盾解决，大多是人鬼合力，既以人间为出发点，又以人间为归宿，充分体现了中国文化精神，特别是中国戏剧艺术的生命精神。至于爱情传奇剧的旷世经典之作、戏曲巨擘汤显祖的《牡丹亭》，一声“生者可以死，死可以生”的至情呐喊，如厉风、如狂涛，冲决了一切人间的樊笼和堤防。杜丽娘的鬼魂真是“诡丽足以应情，幻特足以应态”^③。沈璟虽然总是有意和无意地与汤氏“对着干”，但他竟然也写出了一本《坠钗记》。其中也有冥勘，也有幽会和私奔，但那鬼魂的力度就远不如汤氏的牡丹一梦了。戏曲艺术发展到清代及近代，花部

^① 《汉堡剧评》中译本，第59页。

^② 《辛格谈创作》，《当代外国文学》1981年第2期。

^③ 茅元仪：《批点牡丹亭记序》。

中鬼戏似已无法作准确地统计了，而其内蕴的复杂更不是一两句话和几篇文章能说清楚的。

鬼戏的创作如此，对鬼戏的评论以及抱持的态度更是百家百言。既有明代张岱的叔叔的对联，表明鬼戏具有强大的劝诫的作用，所谓：

装神扮鬼，愚蠢的心下惊慌，怕当真也是如此；成佛作祖，聪明人眼底忽略，临了时还待怎生^①？

也有那位富贵闲人、情种和时代叛逆者贾宝玉对宁国府舞台上“大摆阴魂阵”，不屑一顾，竟拂袖而去。历史演进到那个“失态的季节”，一场“有鬼无害论”还是“有鬼有害论”的大辩论，竟又成了“文革”预演中的一个节目。总之，鬼戏的钟摆摇来摆去，本来诗和科学所处的位置相当于南北两极，而当人们一旦被浅薄的政治功利主义所左右，诗与科学的界限就被弄得混乱不堪，那一点点创作自由和个性化极强的审美趣味也被“舆论一律”所统掉、革掉，鬼戏几乎成了人们望而生畏的黑洞与魔窟，谁要进去谁就没有好下场。

面对浩如烟海的鬼戏遗产，面对这复杂的鬼文化现象，最明智的态度最好是：

凡是不能言说的，对之必须缄默^②。

此中有真意，欲辨已忘言^③。

然而文化人的痼疾经不起艺术美神的诱惑，事实是，那一出出优美的鬼戏，那难以说清的哲理境界和浓郁的文化意蕴，总是逗人遐想，令人沉思。试问，谁看到那一次又一次被撕裂的灵魂而不动容，谁看到那像火山熔浆一样爆发出来的爱与愤怒而不产生强烈的共鸣，又有谁在舞台上看到被毁灭了的美，在最后一搏中所作的挣扎和呐喊，而不深深地感怀那生命的心房。我不否认，看大师的戏，常使我的心壮美地为之颤抖，那种崇高的力量也常使我潸然泪下。在泪光闪烁中，我瞥见了人的尊严、人的价值和我一生的使命。

对于中国的鬼戏，如果我们不仅仅停留在表层上各种形式美因素所唤起的意象，又不仅仅停留在这些戏剧意象所指示的一般社会的、历史的、政治的内容，而是试着探求一下那深层结构中的哲理心理内涵时，我们可能还会在这些传世的鬼戏中发现那超越题材、超越时空具有象征意味的深深刻意蕴。

《霍光鬼谏》中霍光鬼魂的一声高腔：

冷飕飕风摆动引魂幡，这是我为国家呵一灵儿不散！

深一层地看，它荡涤听众灵魂的不再是霍光的忠君思想，而是那弥漫四合、充彻心灵的沉重，它使我们的理智和情感都承受着历史的重负。这不就是人间的一种不可摧毁的精神力量吗？这样的意境早已超越了题材的“感性限

^① 《陶庵梦忆》。

^② 这里是借用哲学家维特根斯坦的一句名言。

^③ 陶渊明诗句。

制”，成为人的高尚情感和执着精神的象征。正是它激烈地震荡着历代听众的心灵。比如《牡丹亭》“冥誓”一出，杜丽娘唱：“一灵未歇，泼残生，堪斩折。”这里的鬼魂无疑是人物心理的具象化、凝炼化，但就在这假定性手段下，我们不是感悟到了一种崇高的精神品性，一种内涵充沛的力量，一种被升华了的美的心灵的象征意蕴吗？如果读者不怪罪我因篇幅所限，而只能“寻章摘句”，那么我想，这些如鲁迅所说“鬼而人，理而情”，鬼、人、理、情一经结合所产生的奇异的审美形态，诗与哲学的融合而产生的审美力度，那崇高之美、悲壮之美是易于被人把握的，而其文化底蕴也能逐步被认知。

另外像以李慧娘悲剧为题材的各地方戏和孟超先生的那本引来杀身之祸的新编传奇剧《李慧娘》，都是“富贵不能淫，威武不能屈”个性的合理延伸，它无时无刻不给人以凄迷飘流的感觉。这种飘飘荡荡的阴魂正是对恶俗浇漓的阳间的反动。《焚香记》中“阳告”一出，敫桂英在万般无奈的情势下，诉冤于神殿，海神称“阴阳间隔，难以处分”，剧作家竟别出新裁地写了桂英愤然自缢，以期化为厉鬼，报仇雪恨。在这里，剧本逐渐脱去题材的外壳，一任审美思辨向历史的深处飞越。剧诗作者被有力的情感逻辑的力量带到一片新的天地，深深挖掘着忠贞不渝的感情的追求和深深的哀恋，这虽是一种永恒的遗憾的母题的显现，但她却在心灵的追求里得到更高意义上的精神契合。希望永不背弃的愿望虽然落空了，但精神却永不向命运屈服。这也就超越了题材的再现性，而进入了社会情绪的深层表现，获得了象外之象。它真正震撼后人的正是它对一切背叛者灵魂的审判。题材的象征意味在这里得到了体现。

作为戏曲中的鬼魂世界，体现了中国民族精神的双重性：既爱幻想，又重实践。面对这一特殊对象，哲学的观照是何等重要。如果把握这一特质，略加比较，我们会发现中西戏剧中的鬼魂及其所体现的文化意蕴是同中有异了。比如看西方的电影和戏剧，那些鬼，除了形象怪异之外，最缺乏的就是人所不具备而“鬼”必须具备的阴气。西方的鬼怪戏剧电影更像是情节或心理悬念片，比如《幽灵》、《小鬼当家》、《吸血僵尸》等等，其中的鬼魂，无论好坏、善恶，无论死得其所还是孽债未了，都好似阳气、人味十足，仍然在人间挺自如自在。唯一的噱头是他看得见他想看见的人，而想见他的人则看不见他。这就使得观众要么将其视为怪物，要么就以为是人的恶作剧，而不会是具象化的鬼魂。中国的鬼戏，不同于西方影剧中的鬼怪场面。它不是以具体的恐怖取胜，而是以浓重的阴气包装。如上所言，它无时无刻不给人以凄迷飘流的感觉。这种飘飘荡荡的阴魂，正是对险恶阳间的反动。这也许主要是和东方文化与西方文化在阴阳两界上不同理解有关：一个看重现世有形，一个看重现世无形。对于这些极有意义的问题，真不妨破费点时日好好揣摩揣摩。

这些点点滴滴的感受，很难说我已准确地把握了中国鬼戏的文化精神。我仅仅是模糊地感到了中西鬼戏是时代生命意蕴的写真，是对人的生命意义的热切关注。在叙事与抒怀相交织的运作中，构成了一股股渗透于一部部鬼戏叙事空间、时间内的深层情绪化的潜流。这些就是普通百姓和观众能长远认同鬼戏的原因。歌德在《浮士德》中有言：

人是只须坚定，向着周围四看，这世界对于有为者并不默然。

在艺术史的悠远的历程中，我想，关于人，关于生命，关于生死，关于爱，都是人类艺术史上永恒的主题，也是追索不尽的研究课题。

睢景臣的胆识

文学作品具有两重性，这就是，一方面它是一种具体的意识形态，另一方面它又是超意识形态的抽象形式，即一种符号。文艺作品的艺术魅力之生成，其秘密正在于审美欣赏过程中作出的观念性向符号性转化的运动。睢氏《高祖还乡》中的刘邦是一个艺术典型。作者通过这个艺术典型，调侃、讽刺了汉代的刘邦，又鞭挞了元代的皇帝们。但在我们欣赏这意象过程中，它又一步步激发我们展开经验的联想，从而，“这一个”刘邦形象，或借助这一个刘邦形象，我们开始了悟到一种情感表现的符号。正是这种符号的媒介重新创造我们观念中的新的审美意象，于是“刘邦”的形象的“这一个”，成为了历代累朝帝王的象征，它不再简单地是哪一个皇帝。于是，睢氏蔑视皇权主义的思想就渗透于具体意象之中，具有了超越时空的不朽的生命力，即进入了“象征意蕴”的境界。“他所讽刺的是社会，社会不变，这讽刺就跟着存在”^①。《高祖还乡》的永恒正在这里，它的象征意蕴也正在这里。

说《高祖还乡》所讽刺的是社会，社会不变，这讽刺就跟着存在，还有另一层的意思。因为睢氏在作品中接触到了一个古代普遍存在而又十分敏感的问题：皇权主义或是忠君思想。

在数千年的中国宗法社会中，“吾皇圣明”这是一条公理。秦王言法，于是天下人皆言法；汉帝言孝，于是天下人皆言孝，梁武帝言佛；于是国人皆言佛；唐天子好言道，于是天下人就拜老子李耳。正是这种帝王思维，曾以“奉天承运”的至尊意识，带着至高无上的神圣灵光，封闭了全社会的思维天地，以其特有的“子民”观念否定了臣民的主体意识，使他们普遍失落了自我；以其“中央大国”的一统观念，封锁了全社会的视野，使全社会的思维在一潭死水中迅速沉淀而凝固。正是这种帝王思维，以“天子”的角色实行着对“天”的最高模拟。这种原始的愚昧的直觉，完全钝化了国人的思维的锋芒，梦幻般地皈依于富于神秘色彩的“天子”的思维。正是这种帝王思维，以帝王的意志否定了天下人的意志，以帝王的独断取代了天下人的思考。于是所有的臣民都做了“愚民”。当然，中国人也有的骂皇帝，亦或也有一两个揭竿而起，取而代之者，然而，“昏”了一个又一个，便期盼着下一个又下一个。圣明和权威永远属于那一个。这便是历史上中国人思维的悲剧之所在，也是中国人思维的痛苦之所在^②。

好了，现在竟有一位处身底层的书会才人，他却通过“这一个”刘邦，蔑视了传统的皇权主义，否定了忠君思想，把由于被剥夺了受教育的权利而缺乏文化知识的村民作为正面人物，让他出面来剥掉皇帝的神圣外衣，于是，整个散套闪现出锋利的政治讽刺的锋芒，而且潜台词丰富。你读睢氏的这篇杰作，你会有一种看冰山在海面上稳稳浮动的感觉，借用美国作家海明威的比喻：这是因为它只有八分之一露在水面上，“八分之七是在水面以下的”^③。

像一切事物的发展都有其内在和外在的原因一样，睢氏的带有启蒙意义的反皇权思想也自有其内在和外在的原因。

^① 鲁迅：《伪自由书·从讽刺到幽默》。着重点是引者所加。

^② 参见周毅之、米寿江、严翊君三先生合著之《帝王思维》一书。上海人民出版社1993年3月版。

^③ 见《“冰山”理论：对话与潜对话》上册。工人出版社1987年4月第1版，第79页。

在元朝特定的政治氛围中，士阶层尤其是江南文人普遍存在着一种心理上的压抑感和失落感，而进取无门的文士尤易滋生厌世和逃世的情绪，比如以周德清为例，他的散曲凡言“志情”，大都回旋着一种压抑的心理情绪，而较少有超旷豪放的逸兴，这与元后期很多南籍曲家的情调基本一致。然而在政治和思想的高压下，知识分子也不会是铁板一块，而是在不断分化：一类投靠权贵，进入庙堂；一类消极颓废，高蹈出世；一类则不屑仕进，自觉或被迫地参加了各式各样的反抗斗争。“义愤出诗人”。生于压抑必有忧患意识，过于“自由”则反而会丧失使命感，消解创作中必要的激情。作家的感受，一般都很敏锐。而在元代，由于人生道路的险巇，更增加了作家们的敏感而沉浸于国家兴衰以及民族命运的思索中去，这也助长了他们思辨的深邃。而民族的矛盾、社会冲突的激化，必然会在觉醒了的成员身上，必然在知识精英的伟大作家身上，激起罕见的热情和勇气，必然会涌现出成百上千的群众喉舌，他们必然把人民之爱与恨、愿望与理想最鲜明地表现出来，因此在元曲杰作的纸底，大多蕴含着人民群众的郁勃的心灵，蕴藏着他们对于极端专制主义暴政的反抗之音，表现出他们对于当权者摧残文化、压抑人才、颠倒善恶美丑的深沉愤慨，并进而发出某些离经叛道的呼声。因此人们在综观有元一代的文学艺术的杰作时，几乎都感受到了作家们感情的喷薄和气质的涵茹。当然这一切又都是时代狂飙带来的社会意识在杰出作家身上的结晶。彭·琼生曾精辟地称莎士比亚的作品为“本世纪的灵魂”。那么我们也完全可以说关汉卿、马致远、纪君祥、康进之、睢景臣等等也是他们所处时代的灵魂。

事实是，睢氏既未高蹈出世，更没有同流合污，作为时代感应的神经，他以一个诗人的心灵良知和文化良知，以文学为武器，对元朝统治集团予以狠狠的一击，而且以离经叛道的无畏精神对皇权主义进行了挑战。睢氏没有辜负他的时代，而时代也没有遗忘睢景臣，他的作品所发出的回声，一直响彻至今。一曲《高祖还乡》是留给后人的禹鼎，使后世的魑魅在它面前而无所逃其形。

《高祖还乡》“制作新奇”一解

钟嗣成评赞睢氏《高祖还乡》“制作新奇”诸公“皆在其下”，当然既有思想内容的创新，也有艺术技巧上的创新。在笔者看来，睢氏的艺术思维的重点是创造散曲中的讽刺体裁，是致力于对传统散曲历史体裁的改造。当然这种“改造”是自有其本身的特殊的“改造”方式，即变已有的历史体裁为新型的讽刺作品体裁，它既不是完全彻底抛掉历史材料，也不是任意毁弃历史形态，如果完全不要历史的东西，那就不是睢氏的变革和创造了。睢氏的这种新型讽刺散套体裁，正是对于历史散曲体裁予以特殊方式的哲学意义上的“否定”，也就是说，在旧体裁里孕育新体裁，又在新体裁要求下改造旧体裁的结果。在《高祖还乡》这样杰出的讽刺作品中，或者装点历史的假象，或者构造讽喻的新图，许多地方是涂着一层淡淡的历史色彩的漫画化的现实，而有些地方则又是服从整体需要的装饰性的历史。正是这样的一种变革，才能在历史的外壳中容纳了现实的内容，在历史的掩体后发出战斗火力。由此足见睢氏是通过特殊的否定方式，才使新体裁从旧体裁中诞生，而我们对于该作品的整体和局部的探讨，也必须根据体裁革新的特殊否定方式和特殊处理手法，才能更明白讽刺作品反映现实的方式。

睢景臣眼光远大，感情深沉，幽默中带有严肃、深长的思索，化神奇为平淡，冷中显热，冷中含愤。所以他在展开对于带有历史装饰的现实生活的讽刺描写，显得驾轻就熟，挥洒自如。他不仅对于艺术形象加以讽喻性的处理，而且经常以漫画式的表现来加强讽刺力量；漫画式的表现和讽喻性的处理相结合，既使整个图景燃烧着讽刺烈火，而又显得意味深长。比如，在汉高祖銮驾回归故里，那讽喻场面展开之前，作者借助社长与王乡老、赵忙郎之类村中有头有脸的人物提壶捧盘，吆喝张罗的那些怪诞的嘲弄和漫画式的描绘，迅速地把人们带到本质认识的境界中去。

下面在描写那些继之而来的浩浩荡荡的旗仗的时候，作者更巧妙地通过村民的观感的折光，对统治者视为神圣不可侵犯的仪仗以一个毁灭性的嘲弄：被统治者精心制定的“卤簿”，亦即为了吓唬老百姓而采取的排场，则完全失去了应有的效果，它们被还原为鸡、狗、雀、蛇。当我们看到统治者的一切庄严、神圣的伪装被拆穿而显出其可笑荒唐的原形时，我们都会情不自禁地哈哈大笑了。这是一种“还神奇为臭腐”的讽刺手法，正是这种手法，才鲜明而又突出地暴露了统治者的本质特征。由此，可以看到睢氏这种动用怪诞的、嘲弄的漫画式的描绘，正是他的讽刺作品中极其重要、也是他用以抨击统治者的主要表现方法。也许正是这种滑稽而又不可思议的现象，加强了我们对于“汉高祖”和那一群奴才的丑态的认识；也正是从这种艺术的幽默感中唤起了我们认识历史、认识社会、认识政治的真实感。

毋庸赘言，《高祖还乡》的幽默风格和新颖的表现手法，带给读者的快感是强烈的，人们好像听了一场精彩的相声，看了一幕新奇的戏剧。你因它的风格幽默犀利而笑也好，你因它的表现新奇而惊讶也好，这都不能妨碍你在它心灵的音乐中陶醉流连。

钟嗣成为同友好写吊词

钟嗣成（约 1279—约 1360），原籍大梁（今河南开封），后寄居杭州，屡试不遇，杜门家居从事戏曲著述。他所编创的杂剧有《章台柳》、《钱神论》等七种，但均已失传。他的散曲曾称誉一时。《录鬼簿续编》的作者盛赞其为人“德业辉光，文行温润，人莫能及”。这个评价如果衡之以今天的标准，就是他以巨大的毅力、充沛而又真诚的感情记载了中国戏曲最繁盛时期的元代的“书会才人”、“名公士夫”的戏曲散曲作家的生平事迹和作品目录，这是对我国戏曲史学有着不可估量的开创性的贡献。《录鬼簿》一书，历来被元曲研究者奉为经典。全书包括作家小传一百五十二人，作品名目四百余种。初稿完成于元至顺元年（1330 年），不久作者又订正过两次。在最富有文献价值与文化意味的“自序”中，钟氏深刻地阐述了他的写作要旨：

……余因暇日，缅怀故人，门第卑微，职位不振，高才博识，俱有可录，岁月弥久，湮没无闻，遂传其本末，吊以乐章，复以前乎此者，叙其姓名，述其所作，冀乎初学之士，刻意词章，使冰寒于水，青胜于蓝，则亦幸矣。名之曰《录鬼簿》。

钟氏且独具慧眼，冒着得罪圣门的危险，把当时为“高尚之士”、“性理之学”所不屑的戏曲创作，看作比“登甲第”更为辉煌的事业。在为世俗所鄙视的才人身上，看到了他们的高尚人格和杰出才智，这无疑是一种卓异的识力和眼界。钟氏还自觉地继承司马迁发愤著书的优良传统，他有意追随太史公，要写出一部戏曲界的《史记》。因之，《录鬼簿》体例也以《史记》为蓝本，写戏曲史而采用以一百五十多位曲家构成纪传体。对前辈名公才人因生平资料极为匮乏者，其传文写得简略而又注意分寸，只是“叙其姓名，述其所作”，决不妄自推测，下笔极为矜慎，此正可见其治史态度的严谨。至于他对其人其事有较多了解的同时代的作家多“传其本末，吊以乐章”。他善于洞察沉沦于市井中的奇才的心路历程，又在评鹭其曲作时有实事求是之心，其中将心比心处，更能准确描述和体悟他们在当时的创作心态以及在曲坛上的地位。对其不足，不讳直言。这种不虚美，不隐恶，更见其史德。最值得我们注意的是，他对睢景臣、周文质、乔吉甫、施惠、范居中等十九位同友好皆有文采斐然的吊词。这样曲家传文与吊词相辅相成，融成一体。传文侧重客观述评，曲词则侧重表现主观印象，抒发个人情志，所谓“文以纪传，曲以吊古”。钟氏在为同道所作小传和[凌波仙]吊词中，都揭櫫出这些曲家的才华惊人，但却往往不遇于时，固此往往愤世嫉俗。比如，范居中“以才高不见遇”；沈拱则是“天资颖悟，文质彬彬，然惟不能俯仰，故不愿仕”；而宫天挺更是“吟咏文章笔力，人莫能敌”，但“为权豪所中，事获辨明，亦不见用”；至于元曲四大家之一的郑光祖也是“为人方直，不妄与人交，故诸公多鄙之”……而在钟氏笔下的十九首吊词更可谓“吊古伤今”，把十九位曲作的命运遭际和心态流程浓缩于数十字中，又融进自身深刻的人生感悟，知人论世，与传文配合，兼有史传与祭吊文辞的特色，一唱三叹，读之令人动容。其中吊乔吉甫云：“平生湖海少知音，几曲宫商大用心。百年光景还争甚，空赢得雪鬓侵，跨仙禽路绕云深。欲挂坟前剑，重听膝上琴，漫携琴载酒相寻。”吊廖毅云：“人间未得注金瓯，天上先教记玉楼。恨苍穹不与斯人寿，未成名一土丘，叹平生壮志难酬。朝还暮，春又秋，为思君

泪满鹑裘。”真是字字血泪，其心可见，其情可叹！至于写到散曲大家睢景臣，则又有一番情志：“吟髭捻断为诗魔，醉眼慵开为酒酡。半生才便作三闾，此叹番成《薤露歌》，等闲间苍鬓成皤。功名事，岁月过，又待如何？”一曲吊词，令人欷歔。他写出了睢景臣的创作甘苦，写出了他的眼疾（结膜炎？）对他身心的折磨，更写出了他志不得伸而早夭。睢景臣虽以超人的才华写出了《楚大夫屈原投江》杂剧，不料那苦闷忧伤的吟唱却成了追悼自己的挽歌。总之，在钟氏的吊词的描绘中，就是这样一幕幕令人扼腕愤激的悲剧场景。钟氏以字字看来都是血的辛酸感情，既抒写了他对同时代人的哀思，又从史家角度对传主作出了深切的评述，容量深广，腕底春秋，着实有千钧之笔力。钟氏的这种对人生况味的咀嚼，自然与他个人遭际有着密切关系。他的好友朱士凯谈及他的身世时说：“累试于有司，命不克遇，……故其胸中耿耿者，借此为喻，实为己而发也。”（《录鬼簿》序）当然我们不能简单地认为钟氏只是借他人酒杯浇自己之块垒。准确地说，我们应把它看作是一种双向激发。如果他未能洞观到了那些沉沦下僚的高才博艺之士的悲剧命运，如果他不是有一种要为湮没无闻的名公才人立传，执著于戏曲事业的激情和历史使命感，他是不会写出那些吊词的。所以我们只能认为，他既由现实的不公而引发了愤懑之情，也有由于自身遭遇的坎坷而越发使其感情激越。因此，不能简单地把十九首吊词仅仅看成是“为己而发”。也许他看到的太多太多与自己同样命运的士人，所以他才感受到了“才高”与“命薄”之间的必然联系。也正是在这一重要环节上，使他清醒地认识到了知识分子的悲剧意识和悲剧命运。

“中人”考辨

——与钱锺书先生商榷

中国社会科学院文学研究所钱锺书先生的大作《管锥篇》（全四册）的出版，已为中外学术界所瞩目。我们读后，深感这部巨著既有历史的广度，又有相当的理论深度。它蕴含着作者渊博的知识、精深的学问和学术上的真知灼见。特别是有关文学、修辞、语言、思想、哲学等方面的问题，引证上下古今中外的名著加以阐发，学有独到，多发人所未发，分析精当，说理透辟，称得起珠玉生辉，精彩异常。对于我们这些后学者来说，需要的是认真的学习和相当一段时间的咀嚼和消化。

但是像一切名著一样，钱锺书先生的个别考订和论证，似亦有讹误，本着争鸣的精神，不揣冒昧，提出一个例证和钱先生商榷。

本书第四册，《全晋文卷一一三》，关于“中人”的释义，钱先生引鲁褒《钱神论》、《全宋文》卷五六檀珪《与王僧虔书》、曹植《当墙所高行》、《韩非子·八奸》以及现行谚语，对“中人”的第一义，作了缜密的阐释和精确的考订，实无可争议之处。但是，钱先生进而谈到“中人”的第二义时，却认为清人翟灏的《通俗编》“未察”，近人张相《诗词曲语辞汇释》“亦失收”。指出“中人”的第二义，在元曲中“乃谓勾栏中人，即妓也。”（见该册第1232页）按，钱先生所引元杂剧《还牢末》第一折李荣祖：“二嫂萧娥，他原是个中人，我替他礼案上除了名字（此句钱先生未引，亦未用删节号，今据原剧台词补全——引者），弃贱从良。”又李孔目：“第二个浑家萧娥，他是个中人。”《灰阑记》第二折，大浑家：“是员外娶的个不中人”祇从：“■！敢是个中人？”大浑家：“正是个中人。”除了钱先生征引的材料以外，我们进一步翻检杂剧和散曲亦多有此例证，如《盆儿鬼》第一折有：“我撇枝秀原不是良家，是个中人。”另外元散曲家张可久《小山乐府》散套中亦有“料应他必是个中人”的语句。

从以上各条来看，这里所用之“中人”前面都有“个”字，比如《灰阑记》中大浑家所说“正是个中人”，和《还牢末》中李孔目说萧娥，“他是个中人”。如果“中人”就是“妓女”完全可以不加用一“个”字，实际上，这里所用之“个中人”并非钱先生前引《钱神论》等文中之“中人”，而应为“个中人”，即通常我们所说的“此中人”之意。根据元杂剧中的通例，“个中人”的用法，多为把他人出身于勾栏中之妻妾，称为“个中人”，《还牢末》、《灰阑记》中即是。另外，妓女从良后，把自己原来的妓女身分也称之为“个中人”，《盆儿鬼》即是。这种用法与“个中甘苦”，即“此中甘苦”，“个中缘故”，即“此中缘故”，“个中秘密”，即“此中秘密”的语言相同，此类用语还在今天口语中流行。因此，单独的“中人”在元曲中并不作“妓女”解，亦未见把妓女称为中人者，而“个中人”即“此中人”才是元人讳指勾栏中人，“即妓也”。

正因为如此，我认为在读这些曲文时，不应将“个”字属上读，而应读作“……是：个中人”。如“我撇枝秀原不是良家，是：个中人”。“他原是：个中人，我替他礼案上除了名字，弃贱从良。”“料应他必是：个中人。”……如果这样的看法可以成立的话，那么就不能说翟灏“未察”，张相“亦失收”了，也许正是他们把握不住词意的准确意义，才采用了慎重的处理办法。

笔者由于读书不多，以上只就“中人”一例，谈了一些异议，当否？敬请钱先生和读者教正。

致昆剧《长生殿》改编者的信

葆祥、李晓先生：

十多年前我曾就历史上改编戏曲名著的经验教训说过这样一段话：在古代和近代戏曲史上，对于名著的改编，经常出现两种截然相反的情况，一种是极力抽去原作中积极的精华，仅仅保留其外壳，打着改编的幌子，利用名著的声誉，或则引导读者、观众远离现实，或则紧紧抓着作品中病态的一角，来和当时形形色色的哲学相呼应，从而为其政治服务。与此相反，把忠实于原作视为不可动摇的铁的法则，对原作中的积极因素和消极因素一视同仁，唯恐动其毫毛，这种貌似忠实的改编也非可取。因为把原作奉之若神明，忠实到媿妍不分，金沙不辨，在某种意义上说，是拙劣的临摹式的改编，充其量不过是文学作品的复制，而严格意义下的复制又是不可能的。因为，作为富有民主性和群众性的戏曲艺术，从它诞生之日起，就和时代生活、时代潮流、时代主题紧紧地联系着。所以，用戏曲形式改编名作，必须从原作内部发掘它的现实意义，也只有这样，才能发挥戏剧作为武器的力量。有人说，文学作品的改编既是原著的奴隶，同时又是它的竞争者，我认为这话是很有道理的。

从白居易的《长恨歌》经白朴的《梧桐雨》杂剧到洪昇的《长生殿》传奇的演变，使我们看到了什么是真正艺术家的勇气。也看到了，不以某一作家意志为转移的时代生活、时代思潮和人民的力量之于艺术家的作用。由这里我就联想到您们二位对《长生殿》的改编。

这次借中山大学举办的《长生殿》学术讨论会的机会，我有幸观摩了上海昆剧院的《长生殿》的录像，观看过程我就激动不已，而且浮想联翩。我觉得剧中有一种什么力量始终牵动着心灵的一角，我骨鲠在喉，而又难以言传。看后，我想把这种艺术的感知如实地告诉您们，但我刹住了自己惯于不加思索发表意见的老毛病，觉得还是想一想再说。后来咱们见面时，我又觉得远不是三言两语能说得清楚的，因为我既不想客套式地恭维改编者一两句，又不想不负责任地轻浮地吹毛求疵地以作高深之态，因为那不是朋友之间应有的诚实的态度。说句实话，准确地深入地体味改编者的旨趣谈何容易！理论家可以哇啦哇啦地说上两个小时，但是作家却可能听不懂一句话，而且还常常使作家哭笑不得。俄国革命民主主义文学批评家杜勃罗留波夫和《奥勃洛莫夫》作者的那种心灵的契合是很高层次的共同的艺术创造。他们的契合不仅仅是他们心有灵犀一点通，而是因为杜氏首先体味到了冈察洛夫的创作意旨之灵魂，其次才是根据形象的逻辑，发挥了杜氏的社会观点和艺术观点。因此一篇真正称得起优秀的理论文字，如果能首先得到原作者的首肯，那是再幸福不过的了。我当然不是这样的大家，但是，他们作为范本，倒是应当让我们老老实实学习的。

我始终认为，优秀的文学作品（包括名著的优秀改编本）都是艺术家心灵折射出来的历史之光。因为它总是既有美的内涵，又有美的形式，所以它才能成为人们的审美对象。从审美主体的角度来考察，一件精美的艺术品大多包含三个层次：一、表层是各种形式美（如戏曲的形式美）因素及其所唤起的意象；二、中间层次，它是意象所指示的历史内容；三、深层结构，它是超越时空的具有象征意味的深层意蕴。也就是说，当艺术家在作品中超越了题材本身的特定的时空意义，揭示出某种普遍性的哲理、心理内涵时，这

个作品就获得了题材之外的象征意味。它的意境或者典型形象在世世代代的读者心目中就成为某种象征的形式而被吸收和改造。读者、观众和改编者就以自己的不同处境和心境而带入了不同的经验内容。

不知道您们还记得否？在讨论会上，我在谈到白居易的《长恨歌》和白朴的《梧桐雨》时曾说，白居易和白朴都是被一种有力的情感逻辑带到一片新的天地，他们都力图挖掘忠贞不渝的情人心中美好的追求和深深的哀思，从而形成了一曲人情美的颂歌。所以我认为《长生殿》产生以前，具有巨大影响的两部作品——《长恨歌》和《梧桐雨》都获得了一种象征意蕴——永恒的遗憾。这是我们作品中经常出现的一个母题，即爱而不得其所爱，然而又不能忘却这种爱的悲哀。这是人间的一种不朽的恋情，是一种人间不可摧毁的精神力量。我认为要改编洪昇的《长生殿》，白居易的《长恨歌》的这一情志和情思是不可须臾忘却的。极为可喜的是您们注意了这一点。至于在讨论会上我谈及《长生殿》的意旨时，我因同意未来参加会议的周明先生的意见，即“情缘总归虚幻”而被几位朋友所误解。今天想来，确实是我阐述不够清楚所致，把一部庞大的叙事性的剧诗的主题归结为一句话，这本身就不符合我在会议上力主史诗性作品的主题往往是多元性的多层次的意见，更何况“情缘总归虚幻”也决非该剧的全部题旨。但是时至今日，我却不愿撤销我对《长恨歌》主旨的那一点肤浅的认识。而由于坚持了这一点，却意外地和您们改编《长生殿》在某一点上暗暗地获得了契合。您们很注意“沧桑之感”，而您们在改编《长生殿》的演出说明书中作剧情介绍时，强调的也是：“唐明皇曾为爱情荒疏了政治，如今又为政治牺牲了爱情，牺牲了杨玉环，牺牲了自己至高无上的地位。……”这可能就是原著中所说的“弛了朝纲，占了情场”，然而又不尽是。因为使我永难忘记的是您们的改编本“雨梦”一场结尾处的〔幕后合唱〕：“天长地久有时尽，此恨绵绵永难偿，永难偿！”好一个“永难偿”！“卒章显其志”，您们的主观命意水到渠成地赋予了在场的观众。您们宣叙的何尝不是一种“永恒的遗憾”的情志和情思呢？说是“沧桑之感”，又何尝不是既大且深呵！这个结尾，我认为处理得意味深长，是原作的结尾的一种出色的改造。它摒弃了原作的虚幻色彩，留给人们的是此恨绵绵的永恒的遗憾，这是一种悲剧心理和悲剧意识的升华，我赞成这个结尾处理——有新意，有品头，有回味！

近读《戏剧报》1987年第6期许寅先生的大作《谈昆剧〈长生殿〉的改编》。许文写得极好，但有些意见我不能苟同，其中关于许先生为改编本设计的结尾是我与许先生存在歧异最大的地方。许文说：“最后一场‘雨梦’，我倒有一个浪漫主义的想法：仿前面‘絮阁’与‘密誓’‘有机结合’，把它同原著末出‘重圆’有机结合起来：让明皇‘一梦不醒’，高高兴兴地跟贵妃进月宫，作为全剧的一个喜剧结尾。这实际上正是洪昇原著的本来设计。过去为了突出‘此恨绵绵无绝期’，都只演到‘埋玉’为止。既然改编到‘雨梦’，又何必不给观众一个美好的记忆，来个‘重圆’呢！”

说到给戏作结尾处理真是难于上青天，契诃夫甚至夸张地说：“谁为剧本发现了新的结局，谁就开辟了新纪元。”许先生为您们的改编本所开的“药方”，我认为并不十分可取，尽管是一种处理法。为什么？就在于许先生在审美意识上仍然没有超越传统审美心理定势——喜欢“大团圆”。传统的大团圆主义实际上是把复杂的现实生活在相当程度上简化了，喜欢大团圆是“忧

患意识”派生出来的“乐观”情绪和精神——现实是残酷的，人生是惨淡的，可以到艺术中去寻求安慰和解脱。生活本身是“缺”，可以到艺术中去求“圆”。如果您们也把《长生殿》套入大团圆的心理模式，在一定程度上只能使改编本“定格”在生活的表层，那是很糟糕的事。

再进一步说，改编本《长生殿》和原著一样，其格调也是地道的悲剧。因为它蕴涵的美学气质就是悲剧性的，而且改编者的悲剧意识已力透纸背，我们怎么好强人所难，把一个虚假的喜剧结尾硬塞给改编者呢？宗白华先生生前曾说：“‘会当凌绝顶，一览众山小’（杜甫《望岳》诗），美学研究到壮美（崇高），境界乃大，眼界始宽；研究到悲剧美，思路始广，体验乃深（康德《判断力批判》附录；《康德美学原理评述》）。”信然。我觉得现在的问题，是应当强化悲剧意识，而不是削弱悲剧意识，因为只有这样才能动观众的情，并给人以哲理的启示，诸如：要获得真正的爱情需要有精神上的勇气，在爱情的困难面前退缩的人，决不是一个合格的人，或者是……

我在这里想斗胆地猜测一下，您们改编《长生殿》是不是有意要对“理”与“礼”进行反拨？因为在我看来，改编本《长生殿》无意对李杨爱情加以批判，相反是要对“情”作一新的哲学的解释。一般说来，所谓哲学思考，其要害就在于选择一个独特的视角去观察历史、人和他所处的时代。很显然，您们也无意陷入到一个古老的论争课题中去——帝妃之间究竟有没有真挚的爱情？而是纵笔直奔人间之真情、深情而去。在我聚精会神观赏录像时，我确实感到改编者把情写得极为充分、饱满，且不说蓄势有力，就以“展示”来说，情之深、情之切，足可与原著相媲美，或者说您们并未削弱而是强化了原著的情思。前面我说过，您们是在对“情”作了新的哲学的解释后写情的。“永难偿”这段咏叹调和我理解的世界文学中经常出现的那个母题，那个反复出现的主旋律——爱而不得其所爱，而又不能忘却这种爱的哀思——契合了。

说到情，应包括作家之情与剧本传达之情。英国著名诗人雪莱说：诗即热情。以诗笔写剧，关键是需要作者有情。一个戏如果有景无情，实实填词，呆呆度曲，怕会是味同嚼蜡。我国古代的戏曲家们早就发现了这条秘诀。大戏曲家汤显祖在《董解元西厢记题辞》中说：

嗟乎！万物之情，各有其至，董（解元）以董之情而索崔（莺莺）张（生）之情于花月徘徊之间，余亦以余之情而索董之情于笔墨烟波之际。……

李渔在《香草亭传奇·序》中则认为一部传奇是否能流传，有三个条件：“曰情，曰文，曰有裨风教。”他也是把情放在首位。

由此可见，面对生活，戏曲家若如太上之忘情，则戏可以不作了。从本质上说，戏曲确实是反映生活的艺术，它和其他文艺形式不同的只是表达感情的方式。任何作者写戏，对人物总是有所爱，有所恨。有强烈的爱憎，人物才会鲜活，才会笔下生辉。我看二位改编的《长生殿》是动了大感情了。剧中那些落地作金石声的佳句，不独属于洪昇的，也是属于您们的。我认为这是您们和笔下人物共魂魄的最好写照。说句属于艺术创作规律的话：一个作者进行写作，总有称快之笔，也一定有挥泪之笔的，您们那“永难偿”的回旋曲就既是称快之笔，也是挥泪之笔。我体味它，觉得寄寓遥深，它渗透

着改编者深沉的历史感受和观照当代的真情实感。改编者分明把自己心头的话，如此巧妙而又艺术地通过人物之口向观众娓娓倾吐了。在这里，“情”虽然包括人物本身的情在内，但常常侧重于作者寄托在形象中的感情，这正是作者感情的客体化。所以有时看起来作者是在客观地描写人物形象，其实，情已融化其间了，改编本《长生殿》是为例证。

正是在这个意义上，我不能完全接受“骂贼”一场的安排。关于《长生殿》这一出的结构排场许寅先生也作了许多设想，不妨一试。但您们还记得，在《长生殿》录像放过后，在一片沉吟中，有的同志不是脱口而出，说“骂贼”在改编中是一个“赘疣”吗？我是这种意见的同感者，而且我还不怕唐突改编者，直陈敝见于您们之前。其实当时我已经意识到您们写的是“情”，而写“骂贼”别有“难言之隐”。现在我更可以大胆地建议，应当把“情”写得淋漓尽致，这就要一气呵成，它容不得一点点停滞和阻隔，如稍有一停顿，全戏效果就会大减。当时您们解释说，这是舞台的需要，冷热戏的相间，同时也让扮李隆基的演员有个喘息的机会。我这个人有点“残酷”，经常为了“戏”忘了保护演员的身体。我希望于“戏”的是一泻千里，有直捣黄龙的气势。所以如何处理“骂贼”一场仍可商量。总之，我愿提醒您二位，您们的悲剧意识只能强化，万不可削弱。如果悲剧意识一经削弱，改编本的《长生殿》就不是属于唐、李的了，也许是别人的了。

紧紧握手

南开大学东方艺术系 宁宗一
1987年8月4日上

女扮男装

冯骥才先生关于戏曲表演中女扮男装与男扮女装的一席话，着实精彩（见《今晚报》1993年8月9日第2版），他那看问题的角度，很新颖。据我所知，在咱们戏曲界还真可能没有这样理解这个有趣问题的。

如要说女扮男装的传统文化现象，那它在中国戏曲演出史上可以说是源远流长。最为有力的证据是现藏故宫博物院的一幅宋杂剧绢画，图中绘二角色，皆为女性扮演，右方一人，背后插一扇，上写“末色”二字，此即宋杂剧中副末色专用的道具；左方一女性演员头戴诨裹，有斗笠等道具置于地上，似为副净色。两人均作打拱状。由此可见，宋杂剧中女扮男装是无可置疑的。到了元代，杂剧艺术空前繁荣，女性演员占有很大比重，以“纪南北诸伶”而保存了一代文献的《青楼集》（元·夏庭芝著）就详尽地记述了元代几个大城市的一百十余个艺伎生活的片段，其中大多数是戏曲演员和曲艺演员。现将佼佼者稍撷一二于后：

珠帘秀：“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末尼等，悉造其妙。”

顺时秀：“姿态闲雅，杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得休。”

天然秀：“闺怨杂剧，为当时第一手。花旦、驾头，亦臻其妙。”

朱锦秀：“杂剧旦末双全。”

燕山秀：“旦末双全，杂剧无比。”

从材料看，这些女性演员，不仅扮演女性角色，还能扮演男性角色，而且有些女演员文武双全。《青楼集》所记国玉第、天锡秀、平阳奴等竟擅长表演“绿林杂剧”，其中天锡秀，“足甚小，而步武甚壮”，这充分说明这些杰出的女性演员才华出众，技艺高超。

关于元杂剧演出有女性扮男性者还有重要的戏曲文物作证。山西洪洞县明应王庙的元代戏剧壁画，在幔帐横额上题“大行散乐忠都秀在此作场”，壁画当中正末主角是一位女性演员，这也是研究中国戏曲史的同志公认的事实。

至于明代有女扮男装者，也无须置疑。仅以沈璟《博笑记》传奇的曲文，即足以说明此一事实。清至近代，女扮男装众多，更是人所共知的了。

从文字记载和戏曲文物，我们可以比较肯定地说，宋元戏剧昌盛以来，在我国的戏剧舞台上始终是由男性演员和女性演员共同进行艺术创造的；而且由于女扮男、男扮女，还促进了艺术上的“双向交流”，正是她们和他们付出了无尽的心血，才把我国的戏剧表演艺术推向一个个高峰。

至于说，舞台上女扮男装所创造的角色，是女人心里理想的男性形象等，这是今人深一层次的发现和认识，而在古代，女演员既能扮女又能扮男，且文武双全，除了说明她们的才智技艺超群以外，还可能有一个更为重要的原因：强化竞争实力，取得艺术的生存权。要而言之，它既是艺术上的需要，更是谋生的需要。

中国戏曲的“折”与“出”

近日读到一篇随笔，文中两次提及到中国戏曲之“折”与“出”。第一次出现的文字说：“元杂剧的分‘出’和十九世纪西方戏剧的分‘幕’不尽相同，但有暗合之处。”另一段文字说：“传奇的作者意识到生活的连续性、流动性，不能人为地切做四块，于是由大段落改为小段落，由‘出’改为‘折’。”这就犯了一个知识性错误——把传奇结构中的“出”说成了“折”，而又把元杂剧的“折”说成了“出”。

中国戏曲之分“折”，分“出”，并加出目，乃明代中叶以后的事。分“折”，分“出”，有助于阅读和征引，应是明人的一大发明。其实，元杂剧早已将一段戏称一折了。《元刊杂剧三十种》为现存元杂剧的唯一的当代刊本，是研究元剧的第一手珍贵资料，其中如关汉卿的《诈妮子调风月》云：老孤、正末一折。正末、卜儿一折。外、孤一折。正末、外旦郊外一折。夫人一折，末六儿一折。……显而易见，元人把脚色上下一场称之为为一折。后来明人以套数为标准化，而元剧通例正是一本为四套曲子，故为四折戏，并根据需要另加不成套的楔子一至二个。由此可以看出，元剧只有“折”之称，而无“出”之名，又，宋元戏文，原亦不分“出”，只是一段接着一段牵连而下；明人根据脚色出场至进场演戏一段，作为一出戏。“出”与“齣”同音，所以“齣”字当是那时流行的俗字。

昆曲传奇不同于元杂剧和宋元戏文，它一开始即明确分“出”。明人对杂剧的分四折，以及对戏文的分“出”，可能是受传奇分“出”的影响。昆曲传奇不但分“出”，并题了出目，如《牡丹亭》的“惊梦”，《长生殿》的“埋玉”，《十五贯》的“廉访”等等。

或曰，“折”在元明时亦做“摺”，大概是演出时备用的台本，是写在折叠式的小本本手摺上的，故名为“摺”，简写成“折”。现今我们把一出大戏中最精彩的一个段落、一个部分、一个可以“独立成篇”的情节故事抽出来演出，叫作“折子戏”，就很可能就是从元明杂剧中的“折”衍演而来。而所谓的一“出”戏，则又是一部戏、一场戏、一本戏、一段折子戏的泛称了。

人们都在关注民族戏曲艺术的振兴问题。窃以为，要振兴，似应在普及戏曲基础知识上下点功夫，其中包括戏曲史的知识。涉及这方面的问题，似应注意准确二字，不可率意为之。

意蕴：超越与切近

——从《曹操与杨修》引起的心绪

看了上海艺术家创作的京剧《曹操与杨修》，我认为当代剧作家审视生活的尺度放大了，因而对历史的认识也越来越深刻。从整体的人生出发去认识宏观的历史，思考历史行进的基本轨迹，特别是个人命运和历史运动的必然联系，这是新编历史剧的重要特点。它充分说明戏曲史剧家们历史意识的进一步觉醒和反思历史的强化。这一切都标志着真实的历史精神对戏曲文学的复归。

史剧的创作题材，从微观层次看，并不起决定作用，题材重大未必能成就一部优秀之作，优秀的史剧家完全可以从历史生活的一角提炼出、揭示出深刻的历史真理，创作出具有生命力的史剧来。但是，从宏观层次看，即从艺术发展的宏观的文化背景来考察，每个时代、每个阶层的艺术都有自己的中心题材，题材的差异有时会成为不同时代、不同阶层艺术的重要标志。因此，题材放置在艺术发展的总体上观照，则举足轻重。

然而，在史剧创作中有一个不必讳言的事实，即有的剧作者出于急功近利的考虑，或者由于过于紧迫的政治环境，使剧作者们搞了一些自以为社会需要的粗糙东西，搞了一些朝生夕灭、政治上也是随风起落的东西。这些配合政治任务的史剧之所以经不起时间的考验，与其说是由于政治上太强、功利太深、考虑太多，不如说政治上太弱、太幼稚、太无远见和定见的结果。因为真正的历史使命感与政治上的随风逐浪、紧跟配合毕竟不是一回事。

我曾怀疑有些剧作是否太关注题材的直接现实意义？有没有用急功近利的态度去处理题材？比如现实生活中有改制的问题，于是就调转角度写包公改制，生活中有一个开发智力资源、爱护人才的问题，于是就写历史上爱护人才的君王；生活中涉及权与法的关系问题，于是就找来历史上秉公执法、大义灭亲的贤相。……这样就把构思的着力点放在考虑选择什么题材能达到宣传教育的结果上面了，满足于表层的、特定的时空意义的思考。这样写出来的作品，充其量是历史和现实生活的浅薄比附，不可能触摸到历史潮流深处的搏动律。这里的问题就在于：史剧作者太固守狭隘的实用观，无法越出题材自身的特定时空意义，而对历史与现实进行深一层次的审美思辨。因此，史剧创作像一切戏剧品种的创作一样，如何摆脱对题材的浮浅的世俗功利观的羁绊，让自己的审美思辨超越题材表面的特定的时空意义，把握历史生活深处的底蕴，这就是摆在史剧家面前一个亟待考虑的问题。窃以为新时期史剧创作要求于史剧家的是一种超越意识。当然这并非主张戏剧创作可以抛弃题材要素，而是说，史剧家要善于超越题材的再现性，而追求题材的表现性，即揭示出题材表面意义之外的深层意蕴，使作品获得超越时空的象征意义。这就是为什么古今中外一些史剧传世之作所创造的艺术境界超越了题材的直接现实性，超越了题材特定的时空意义而进入了传神的、象征的层次，从而获得了题材自身意义之外的表现力之秘密所在。

超越题材要求创作主体的超越意识和超越手段。超越意识带有主体的修养性，而超越手段则要求剧作家在对历史生活的增删隐显中实现艺术真实性上的超越，即历史生活必须与史剧家的审美创造的旨趣相契合。黑格尔一再强调，艺术的目的在于“剥去外部世界的顽固的外部性”，说的就是，要创

造超越历史、超越生活外观的艺术真实性。因此，就超越意识的真正内涵来说，它是在宏观的历史视野——对历史、社会、人生、文化等总体思考和艺术审美创造的基础上提出来的。所谓题材的超越，从作品实际来审视，一方面，它既不是某种观念的外贴和附加，也不能脱离史剧本体描写的历史土壤；另一方面，它的艺术的覆盖面又应远远超越于各种细节、情节、人物、语言描绘本身。借用司空图一句名言，即“超以象外，得其环中”。总之，题材的超越，应表现在思想和艺术的深度上，要求我们的史剧创作能达到这样一种境界：历史形象的艺术描绘，思想的升腾，人生哲理的探索，古今命运的沟通，多方面地相互融贯，辩证统一。

史剧创作的题材超越性必须立足于历史生活，不能立足于空中楼阁。史剧家的超越意识与切近现实是一对矛盾，既对立又统一。为了更好地实现超越意识，先得更加切近现实。远离生活，对现实生活的冷漠和盲目无知，由此建立起来的“超越意识”，必然变成僵硬的抽象哲理思辨，导致对史剧艺术创作规律的背离。这种所谓的“超越意识”和“超越题材”不是我们所追求的目标。超越与切近这两者的关系是辩证的，超越中有切近，切近中有超越，失去一方便会失去另一方。换言之，就是宏观的总体把握与微观的细处落笔的辩证统一。没有前者就没有深厚的历史内涵和艺术内涵，失去后者就没有艺术描绘的生动性、真切性，都会远离时代精神。理想境界是：在舞台上表现的一切，既让人感到有些陌生——历史感，又觉得相当亲切——时代感，既让人感到仿佛置身于历史生活中，又好像出于历史生活之外。这里要求于史剧的是超越时代风云和轰轰烈烈的表层，站在俯瞰的位置上以深沉的感悟和反思去观照历史。质而言之，史剧家要站在时代的高度去探求历史形成的文化潜流怎样在人们心灵中留下深深的印记，以及人们为摆脱古老传统的惰力，为挣脱历史羁绊所经历的困扰、磨难与心灵的激荡，这就是对民族历史文化心理结构的透视，对文化积淀和心理结构在历史推移中微妙变化的审察，使史剧家们的精力，从对史剧外在功能热切追求，转移到对史剧内在功能的关注。这，可能就是史剧获得真正内在意蕴的一个重要方面吧！

中华历史五千年，历史人物千千万。新编历史剧所面对的这历史的每一个地质层面，都蕴含着丰富的矿藏，都给史剧家们创作史剧提供取之不尽、用之不竭的素材源泉。但是，仅有素材是不够的，还需要有卓越的头脑，更需要十倍百倍的创造宏伟史剧的肝胆。

歌德说：“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美。”对于我们来说，这种内在意蕴的获得，不能不归之于戏曲史剧家们对历史题材的超越意识和自觉的历史哲学意识以及自身富于反省精神的思维力。

历史和艺术的高度

——关于史剧的哲学渗透的思考

在戏曲艺术的领域里，新编历史剧在新时期以来获得了可喜的成果。但是，不可否认，我们有些新编历史剧还缺乏一种历史的胆识，缺乏一种历史的襟怀，一种恢宏的历史气度，一句话，即缺乏一种可以称之为史之魂、诗之魂的气质和两者水乳交融的品格。

无须回避，多少年的实践已经证明，如果没有一种纵观全局的历史哲学，仅仅满足于虚拟历史、模仿历史和所谓的“再现历史”，就很难在这块有着巨大魅力的史剧创作土地上建构起与历史相匹配的辉煌的艺术殿堂。长期以来，在历史剧的创作中，存在着自觉地模仿历史的模式，有的史剧作家还未彻底摆脱庸俗社会学的束缚。大师的眼力和巨匠的功底，在史剧创作领域还显得有些匮乏。史剧家对历史的沉思，仅仅停留在观照历史的阶段，站在更高层所要求的民族感和古远的历史追溯意识还没有真正形成。

然而，近一个时期，我们毕竟听到了一些史剧作家的心底呼唤，比如“传神史剧”作为一个美学课题已从理论的呼唤进入到创作实践（《文艺报》1987年第19期郭启宏文及其史剧创作）。我们激动地看到艺术家主体意识对历史真实作了深层的开掘。这种主体的艺术创作精神表现在：一是如恩格斯所说的，“意识到的历史内容”，要求在宏阔的历史视野内，对历史真实作出巨大的艺术概括，以形成历史叙事的冲击力；二是在错综复杂的历史矛盾中塑造活生生的性格，着力揭示这一性格（或历史群像）的历史内蕴和本质。使性格的历史认识价值和审美价值趋于统一；三是创作者的创作个性渗透于对历史诗情的发现和凝聚，由此升华为一种“历史的个性”（普列汉诺夫语）。这就是说，在史剧创作领域，富有战略眼光的作家已经开始自觉地寻找自己的艺术魂魄了。

但是，我们也发现有些史剧作家整体审美意识的缺陷，而史剧作家的整体审美意识的欠缺，归根结底，又在于哲学意识的贫困。

窃以为，史剧对历史的审美观照，以注入其间的历史哲学意蕴穿透力最强。纵观新时期整个文艺创作对哲学营养的吸取，首先表现在艺术家主体哲学意识的自觉和强化。而相比之下戏曲史剧的创作就显得薄弱了。歌德早就说过：“谁要想论述当代艺术或者就当代艺术进行争论，他就应当了解当代哲学业已取得的和将要取得的进展。”这是因为，哲学探讨人生，它给人生一个审美解释；哲学追问世界本体，它对世界本体作出艺术的说明；哲学沉思万物，它使这澄明的思考闪耀诗的光华。事实是，深厚的哲学修养能够大大拓展艺术家的精神视野和艺术胸襟，从而使作家的作品具有更巨大的思想深度和意识到的历史内容。

唯其如此，我认为，新时期戏曲文化的提高，营养不独来自戏曲界本身，而且来自戏曲界之外，如经济学界、历史学界、心理学界以及整个思想文化界在变革中的理论思维成果。其间哲学界的营养，特别是唯物史观发展的新成果常常是戏曲舞台形象内蕴深度的一个重要因素。

戏曲文化的哲学渗透具体到史剧的创作，应包括两个方面：一是史剧家的主体哲学意识向舞台形象创造的渗透。应当承认，我们的一些史剧作家根本的缺憾是他们没有自己的哲学，即没有创作主体哲学意识的率先强

化，而如果没有渗透着极其个性化的、永不妥协的历史思辨和一个思想者的真诚，就休想使史剧作家笔下的历史人物和历史事件达到一个更高的境界。二是历史哲学意识。历史哲学重点强调人们在反思历史的同时亦须反思自身对历史的责任。粉碎“四人帮”后，一批旨在反思的历史剧，其内蕴的深广度，在很大程度上取决于剧作家融注其间的历史哲学意识所达到的程度。而我们缺乏的正是这种雄踞于历史哲学的高度，将历史人物的可歌可泣的历史作为整体，尽收眼底，并超越桩桩历史事件的表层，气势磅礴地对内在规律进行科学的历史思考；我们还缺乏将历史哲学意识融注到自己能驾驭的突破了常规的有意味的审美形式中，化为一种“史诗”的气魄。

在当今世界，从来没有像现在这样渴望哲学智慧之光的照耀和温暖、启迪与安慰了。为了戏曲文化的繁荣，哲学思考比任何时候都显得重要。联系今日史剧的创作，贯穿于整个营构过程，有必要突出强调哲学思考的必要性和重要意义。而哲学思考在史剧创作中，其关键就在于选择一个独特的视角去观察历史、历史人物和他们所处的时代。这里需要有一种宏观的整体意识，在他的笔触下不是在细枝末节上闪耀和投射几丝火花的那种哲理“警句”，而是贯穿在他整个作品中对历史对生活的深刻探求和感悟，是一个活生生的生命对历史对生活的独一无二的感知和把握。如果一个史剧作家满足于对历史的直观或静观，缺乏对历史和现实新社会关系的整体了解，忽视对人们所处的历史潮流的分析和把握，那么，他的审美认识就会缺乏一种“历史积淀”的感知，由此，他们所创造的艺术形象就会给人以浅薄之感，或者说没有较高的历史哲学深度和美学价值。这就要求史剧作家在历史审美和发现美时，必须具备纵深的历史视点。而具备这种纵深的历史视点正是历史哲学所应把握的。因为剧作家一旦理解了将视点投射在历史土壤上，懂得了直接用眼睛去触摸生活，发现其底蕴，才能萌发艺术创作的冲动。史剧创作中的历史的“整体意识”必须蕴含着史剧作家们深邃的思辨色彩和统一的审美情绪，这也许是当代戏曲史剧创作中最应关注和令人感兴趣的问题之一了。戏曲史剧创作的“整体意识”是史剧创作者形成一条环口相扣的思想链条，整体地把握历史、人物的课题，这对于史剧在艺术中的地位和作用，无疑是不容忽视的。

在谈到史剧创作与哲学的关系时，我们不能不注意到问题的另一面。戏曲艺术中的哲学深度问题，应放在创造活生生的、有魅力的、艺术生命完整的机体中去解决，绝不是附加或身外于这一艺术生命的完整的机体。哲学意识向舞台艺术形象的渗透，主要体现在人生真谛、普遍经验的心灵化、情感化，即“从丰富的历史内涵中透露出一种沟通古今的哲理感”（《文艺报》1987年第14期郭启宏文）。这并不等于说，要求剧作家在自己的创作中生硬地搬弄大量哲学概念，使作品抽象化、哲理化，这不是对史剧灵魂的强化，而是对史剧灵魂的削弱。对史剧创作来说，人生哲理并非是一种游离于历史生活实际的不可捉摸的纯抽象的思辨，而是融贯于历史、社会、人生、文化、生死、爱情、人际关系之中的深邃的思想，能揭示人生真谛、历史发展趋势，具有永恒因素和超越一定时空的限制。它是主体对历史、人生命运所作的客观的思考和审美把握。如果哲学的追求有损于艺术的生命机体，那么宁可不要这种哲学，也要保持艺术的活泼泼的生命形态。对于史剧来说，我觉得历史性、生活性是它的艺术生命的第一要素。一部新编历史剧，如果什么都有，但唯独缺乏历史感、历史意识，生活气息、色彩、动作又都很寡淡，那么，

它所有的一切，包括那可怜的“小哲学”也往往会失效。

总之，新编历史剧必须富有历史哲学的底蕴和超越意识才能永恒。

谈舞台上的曹操^①

自从北京文艺界展开讨论曹操的评价问题之后，引起人们很大的兴趣，街谈巷语，纷纷表示自己的看法，大有满城争谈曹孟德之势。

曹操的确称得起是一个具有“雄才大略”的政治家和军事家，在文学方面，也有过很大贡献。这些史实，郭沫若、翦伯赞两位先生已经谈得很详尽了。按照他们所提出的史实来想替曹操翻案，似乎是有一定根据的。但舞台上的曹操，却不能和历史上的曹操完全一致。舞台上的曹操特别着重地概括了统治者的一切阴险、凶狠、狡诈等等品质，而成为一个具有典型意义的人物。人民通过曹操的艺术形象，认清了封建统治者的丑恶本质，激起人们对统治者的痛恨，从而鼓舞了人们的斗争意志。从这一点来看，曹操的艺术形象，虽然与历史真实有了一些距离，但他却是起了一定的认识作用。

有人说，历史上的曹操是个“雄才大略”的人物，而舞台上把他处理为一个大白脸，是不符合历史真实的。这个看法，我们认为值得商榷。因为曹操的“雄才大略”和他性格品质上的阴狠、狡诈是统一在一个人身上的。作为一个统治者来说，阴狠、狡诈，并不和他在政治上、军事上的才能相矛盾。而更多的时候，更多的统治者恰恰是：既有才能但又残忍狡诈，用权术或是邀买人心取得政治上的地位，如刘备就是这样。《三国演义》里虽然竭力把他写成是一个“仁厚、贤明”的君主，但我们的表演艺术家们却能很深刻地从本质上来刻画他，因此在《长坂坡》的摔子，《取成都》的给刘璋饯行，以及《白门楼》的不替吕布说情等等场面上，都突出了刘备的诈伪、狡猾的性格品质。可见人民艺术家们的观察能力是敏锐的。尽管《三国演义》的作者，想肯定刘备，但这些艺术家们是要从本质方面来塑造人物的。可以说舞台上的刘备的形象确是比《三国演义》有了很大的发展而且也更接近历史真实。我们再从历史上来看，那些号称“雄才大略”的封建统治者，哪一个不是具有阴狠、狡诈的性格品质？李世民的玄武门之变；赵匡胤的欺骗孤儿寡母；朱元璋的屠杀功臣，不都是很好的例证吗？所以说在舞台上和文艺作品里，作家和一些表演艺术家们（其中也包括广大的观众）刻画了曹操的阴狠、狡诈，正是符合历史真实的。相反，如果仅仅表现他的“雄才大略”，而对他的性格品质不作评价，这倒是在我们舞台上或文学作品中少见的。我们的戏曲舞台上，一个很重要的传统特色，即在塑造任何一个形象时，都渗透着作家、艺人和广大人民的深刻的道德美学评价，和他们深刻的爱憎。因此历代艺人创造曹操这一典型时，正是概括了一切封建统治者（当然也有了曹操的原型）的阴狠、狡诈的性格品质，从而通过曹操这一个典型体现出来。这就是为什么观众会感到曹操这样的人并不违背历史真实的主要原因。从这里也表明了广大人民和艺人、作家们对一切封建统治者的谴责。我们也可以说艺人和作家们创造曹操这一否定的典型时，是在不违背和不否定曹操在政治、军事上的“雄才大略”以及文学上的才能的基础上，突出了曹操性格品质的阴狠狡诈的一面。

有人说，把曹操处理成为一个反面人物，是从宋代开始。这是不对的。远在刘宋时代，裴松之注《三国志》时，已根据野史和民间传说加入了反曹的观念。唐元稹的《董逃行》诗，有“曹瞒篡乱从此始”的句子，可见曹操

^① 本文是1959年华粹深先生与我共同研究后写就的，发表于该年4月17日《天津日报》。

篡乱的传说，在唐代已然是普遍流传了，所以才能被文人们引用。以后，宋代的话本，以及从金到明的戏曲作品中，曹操都是反面的人物形象。前辈的戏曲艺人们更是根据自己对统治阶级的认识，发挥了创造天才，对曹操艺术形象的刻画不断发展深化，成为今天舞台的一个生动真实的典型形象，甚至有些名演员如已故的黄润甫和今天健在的侯喜瑞、郝寿臣诸先生都博得了“活曹操”的称号。这就说明他们的表演符合了广大人民对曹操的传统认识。由此可见，曹操的艺术形象，久已深入人心，大有积重难返之势。如果提出在舞台上给他洗脸，能否得到群众的批准，是值得研究的。

舞台上的曹操，固然大部分是反面人物，但也有被处理为正面人物的。例如，京剧中有一出《战官渡》，就是表现曹操是一个雄才大略、气度开阔的军事家。他有很高的军事策略和优遇降将的宽宏气量。这样处理和长久以来人民所认识的曹操有了距离，人民不接受。这出戏除了当年富连成社偶然演唱外，今天早已沦为“冷戏”了。川剧的《议剑献剑》，演的是曹操献刀，谋刺董卓的故事。曹操是用丑角扮演，并不画白脸。川剧的丑角，有的是表现机智风趣，并非全是反面人物。所以《晏子说楚》的晏婴、《西川图》的张松、《烹蒯彻》的蒯彻等都由丑角扮演。《议剑献剑》的曹操，也是突出他的机智，并不丑化。但这出戏却不能像其他川剧中丑角戏那样受人欢迎。京剧过去也有此剧，是由副角扮演曹操，可惜这出戏早已和《战官渡》一样在舞台上绝迹了。讽刺曹操的戏群众欢迎，肯定曹操的戏群众不爱看，这个原因很值得重视和深思。

造成一出戏的戏剧冲突，总是有正反两方面的人物，使观众可以选择拥护谁，反对谁。曹操如果不画白脸，有好多优秀的传统剧目都无法演出。像《赤壁之战》，肯定的是刘孙联合的外交政策和孔明、周瑜等人的机智战略，批判的是曹操的骄矜自满和麻痹大意。在这样主题之下，孔明、周瑜等人自然是正面人物。曹操是被批判的对象，画白脸也不委屈。假使给他也来个老生扮演，势必造成舞台上的是非混乱，观众是很难同意的。此外，像《长坂坡》、《捉放曹》、《阳平关》等戏，也都无法上演了。再有，许多戏曲艺人们继承了多少年来前辈先生的精心塑造，加上自己一生精力，才刻画出一个很完整的舞台形象，受到广大群众的欢迎，一旦叫他们丢掉，另换一套演法，不但他们没法演，而且从艺术角度上来看，也是极大的损失。因此我们同意郭老所提的新旧曹操，可以在舞台上同时并存，等待人民的选择。

今天戏曲舞台上对于曹操形象，是有些过于丑化或愚蠢化的地方，这对于突出曹操的阴狠、狡诈的性格品质，毫无帮助而且有害。这是由于个别演员没能深刻地体会人物性格，或是过去一些庸俗的表演，解放后还沿袭下来，所以就把曹操丑化了。有的在一些小动作上，故意抓眼逗笑，破坏了艺术形象的完整，冲淡了人民对曹操这样人物的痛恨。例如，《战宛城》的城楼遇美、闻警刺婢几场，解放后，由于演员们的思想觉悟提高，已然不再有庸俗猥亵的表演，但还残存着不少丑化曹操的地方，削弱了曹操的凶狠狡诈的表现，这是不合适的。再如《群英会》，当曹操中计，误杀蔡瑁、张允之后，正在追悔不及，蒋幹说道：“丞相，这场大功劳，多亏我蒋幹吧？”曹操听了之后，应该立刻说：“呸！”跟着唱四句下场。今天改为曹操听了之后，逼视着蒋幹，四目相对很久，作了很多滑稽可笑的动作，如歪头、耸肩等等，然后才说出个“呸”字来。底下接唱“你本是书呆子一盆面浆……”四句。这些故意逗笑的表演动作，不但有损曹操的性格，而且也大大破坏了舞台真

实性，极应该按老路子改过来。

其次是把曹操演得很愚蠢的地方，也应该改。像《群英会》曹操中了周瑜之计，绑出蔡瑁、张允要杀，他拿起假信再三思索，马上看出破绽，大叫“招回来”。而正在这时，场面上起了“斩杀鼓”，蔡张二人已然人头落地。他很悔恨地说道：“哎呀！吾今错矣！”这本是剧作者和演员们要想强调曹操的中计，是由于一时粗心，却非真傻。所以在表演时，一定要尺寸紧凑，脉络清楚，才能不会有损曹操的性格。而今天有些不善体会剧情的演员，在这些地方作了修改，删去了“招回来”一句，改成绑出蔡张要杀之后，曹操一再玩味假信，始终没看出破绽，等蔡张斩首已毕，他才说了一句“嘿嘿”了事。这样改法，无形中就把曹操演成很愚蠢了。类似这样自做聪明违反剧情的改动，或是由于体会人物剧情不够，而演走了样子的地方还是不少，像《长坂坡》曹操中了徐庶之计，放走赵云等等，都是今天亟待修改的地方。希望通过这些不合理的表演的改正。恢复戏曲舞台上多少年来集体创造的曹操的惊人艺术形象，这才是今天迫切需要的改动。至于洗脸问题，我们看最好还是等人民批准后再洗吧。

呵护评剧这朵花

——《评剧谈艺录》序

得力于中华广阔地域上众多河流山脉错综交织、分割切刈而成的各种相对独立的地理生态环境，繁衍出五花八门、形态各异的戏曲艺术。它们自由竞争，平静而自信地迈向现代化的中国。戏曲艺术从其滥觞之日起，它就紧紧地扎根于自己的文化土壤上，同时又与亿万底层民众的文化思想、心理结构融为一体。极其奇特的现象是：那在上层文化建构中刮过的飓风，吹平了小丘，拔掉了大树，却不能扫平离离的原上草。认识到中国社会的特殊形态和文化性格，就不难理解这样一种社会艺术现象：中国封建社会所孕育形成的古典戏曲形式美的登峰造极，以及由中国社会所赋予它的超稳定性的特点，使其保持了强大的惯性，也保存了广泛的生存区域。这种现象的出现，不能不说同戏曲艺术的特性有关，同中国戏曲艺术的特殊发展轨迹以及特有的社会功能有密切联系。

然而，回首二十世纪，中国戏曲文化却面临着前所未有的挑战。戏曲艺术的辉煌与失落，动荡与浮躁，改铸与重建，裂变与新生，始终在交错循环、周而复复着。面对二十世纪伟大的世界文化精进的大潮流，中国戏曲艺术也强烈地震荡起来了。是的，当一个伟大的世纪已经步入最后的五年，戏曲文化格局与人类精神文化的壮丽前景，令我们不得不沉下心来反思自身。

应当承认，戏曲艺术比起其他人文艺术学科，我们研究水平的提高显得迟滞，特别是面对浩瀚的古典戏曲遗产和众多的戏曲剧种，我们缺乏的是创造性的审美研究。这种理论滞后于创作和表演艺术的现实，其原因固然是多方面造成的，但忽视戏曲理论思维和戏曲美学的建构，也是导致这种状况的重要原因之一。

如果我们能理性地观照戏曲艺术及其理论现状，就不难发现十几年来，它在一片荒芜中虽然终于得到复苏，但严格地说，对戏曲艺术研究的理论上的重大突破，特别是对戏曲本体研究的突破还为数不多。对于戏曲研究理论的匮乏、视点的单调，我以为尤应首先进行深刻的反思。

正因为如此，窃以为时下所谓戏曲的困境，并非戏曲的“危机”。“危机”者，自身机制衰败之征兆也。戏曲自身的美学机制，需要调整、更新，从其内在机制中产生出新的美学机制。我们面对二十世纪九十年代，我们要走向二十一世纪，我们要从固有的文化时代与戏剧环境，走向新的文化时代与戏剧环境，我们需要创造新的文化机制与戏剧型态。而另一个重要方面，也是不可或缺的是，同艺术的各个门类一样，戏剧的美学批评和创作是两个不可分割的方面，二者之关系，好比雄鹰的两只强健的翅膀，只有二者相扶相济，才能高飞远举。为此，时代时刻呼唤新的、深邃的、睿智的戏曲美学的诞生；戏曲艺术随时等待和呼唤有才有识之士共同参与戏曲美学批评大厦的建构。

令人十分欣慰的是，近期我终于看到了孙君玉敏的对评剧艺术的系列研究样稿。我用了几天的时间认真拜读了他的新意迭出的大作。从这本“谈艺录”里，可以看出作者对戏曲运动和戏曲理论问题的论述范围十分广阔：有谈创作与表演导演的；有阐释传统、改编与现代剧目的审美价值的；有爬梳戏剧史料的；还有对戏曲现状及其走向进行剖析的；有史有论，史论结

合。……然而，在这样深入而又广泛研究的基础上，我们又可清晰地看到，玉敏兄有所侧重，有所关注，或谓“情有独钟”的是那戏曲理论界研究得还不够充分的中国评剧艺术。俗语说得好：不通一艺莫谈艺。也许是因为这十多年的专业工作的关系，使得他同当前评剧运动和创作实践保持着极其密切的联系。这表现在他的评剧研究的理论文字中具有很多特点，而最突出的是那鲜明的现实性与时代精神。

玉敏的敏捷的思考、活跃的感觉和富有个性特点的表达方式在这部论文集集中得到了充分的体现。大凡涉及评剧艺术中许多现实性、专业性、学术性、机制性的问题，论证时绝少学究气味，更无空泛之议论，大多是有感而发，针对性极强。它或是反映评剧运动中某一时期的活动，或就某一戏曲现象进行矜慎之评鹭，皆能切中肯綮。即使那些涉笔成趣的戏曲杂感也绝非应景应酬之作，而是直面现实，在充分掌握材料，作过调查研究，经过思考后才命笔的。因此，读者从中很自然地观察到我国戏曲其中包括评剧艺术发展过程中的点滴足印。毋庸置疑，这样的文字会对关注我国当代戏曲现状的同行具有重要的参考价值。

《谈艺录》中的文章富有强烈的当代意识，这不只是表现在对戏曲活动和理论评述中，而且不少评论是紧密结合戏曲艺术创作，从具体的审美把握与研究中体现出来的，因而更具理论说服力，有助于评剧艺术创作水平的提高。特别是对一些评剧著名演员和表演艺术家的艺术创造成就的探讨，对评剧剧种特色与技巧方面的研究、分析，更见作者在这方面的功力。

在纷至沓来的评剧新作中，玉敏兄常常能淘沙拣金，独具慧眼，把握那具有时代特征、思想深邃、艺术独创的佳作。比如对天津评剧院那部走红大江南北的《村南柳》的释义，可以说，他是首先发现其文化底蕴与分量中的一个。他对这部评剧佳构的艺术感知，是因为他悟到了这部剧作从小社会的旋转变幻中，透视出了大社会的变幻。《村南柳》超越于一般评剧作品之上者，不仅在于以斑斓多姿的笔墨描绘出乡土风俗、世态人情，而且于叙事中凝聚着对于历史、时代、社会、灵与肉的具有穿透力的深刻概括与思考。《村南柳》终于获得全国戏剧艺术成果的大奖，足证玉敏的判断分析与揄扬是坚实而经得住考验的。又比如对评剧新作《白云深处》的评价，文章虽不长，却要言不烦，扼住了要旨，道出了作品的底蕴之所在，其中对主人公赵秀岚新的精神飞跃的感悟和把握，是有艺术见地和有分寸感的。如果说要提高评剧创作艺术水平，这种研究要比空话连篇的大论文有益得多。玉敏这种对戏曲艺术现象（或文化现象）的敏锐的感受力和审视力，始终保持着。他写的虽然是评论文字，但绝少“八股气”，因为他十分懂得“止谤莫若自修”。人们对于艺术评论的过分指责甚至嘲弄，只有以自己锲而不舍的努力，以自己的精严和睿智的思想克服之。所以玉敏总是注意要看得多，读得多，想得多，也要比较得多。评剧艺术思潮的起伏脉络与发展轨迹，都在他审视之列。因此，他的戏曲评论文字从无空泛浮面之弊，而感觉敏锐，逻辑谨严，视点新和理论思辨力强以及词锋尖利恰恰是他的优点和特点。

改革开放以来，文学艺术走出了人为的令人窒息的禁锢闸门，新的日月，新的思考，新的认识，冲击着僵滞的、陈腐的、保守的一切。正是面临这个勃发兴旺的艺术新时代，玉敏“收视反听，耽思傍讯”，思想变得更其活跃。他常常能见人之所不能见，言人之所不能言，谈出一些自己的独特见解。他的《成立私营班社是振兴评剧的唯一出路》一文正是新时期下新思维的产品。

它发人深省，启人心智。社会主义市场经济体制逐步确立以后，戏曲艺术包括评剧这一大剧种如何在市场经济的大潮中明确取向、摆正位置，实现自身运行机制的转换，这是戏剧界所热切关注的问题。玉敏经过深思熟虑，向文化领导部门和戏曲界提出这一设想，无疑是具有建设性意义的。《天津日报》在“内参”中发表后受到市领导的重视就是明证。

史实是治史的基础，考证史实，订伪辨谬是戏曲史研究的一个重要环节。一部戏曲史著，不管其规模何等宏阔，也只有在具体可靠的史料基础上才能够构筑成功。历史的真实性和具体性，无疑是任何戏曲艺术史著作的第一个价值尺度。从这一标准看，玉敏用力最勤，成果也最显著的是他的《孙洪魁和他的北孙家班》一文。玉敏经过大量的访问、调查和搜集资料，终于理清了评剧发展史上的一个重要问题：北孙家班的发展沿革及其贡献。这无疑又是玉敏填补中国评剧发展史研究中的一项空白之作。

总之，读了玉敏兄的《谈艺录》，我的总体印象是，全书不仅材料翔实，立论严谨，且处处闪烁着他的灵智，体现出深厚的理论素养，从而构成了一种严肃的学术追求。这说明玉敏兄朝夕研磨、铢积寸累，成就可观。

另外，读玉敏的论文集，我还深有所感的是：当前，不断发展更新着的现代意识和相对稳定的民族文化所构成的新时期文艺坐标，为中国戏曲的发展和未来提供了广阔的前景。对中国戏曲艺术作更新角度、更高层次的探讨和研究，既是艺术实践发展的必然要求，也是人类思辨本身发展的逻辑要求。玉敏的《谈艺录》的出版正是生逢其时。

玉敏出身于戏曲世家。我很早就知道他是著名评剧表演艺术家孙云竹（六岁红）的公子。他幼年学习，以及后来的治学都是很刻苦的。他天份极高，但是在甘肃生产建设兵团一呆就是十五年，“牧马人”的生活使他失去了系统学习的可能，只是趁知识青年大返城的机会，才能在天津新华职大认真读了几年书，并且获得了首届自学成才奖。现在看来，这“自学成才”对于玉敏来说是绝对名副其实的。王阳明说：“学本于立志”，“自古及今，有志而无成者，则有之，未有无志而能有成者也”。玉敏正是依靠自己顽强的学习钻研，取得令人赞叹的成果，验证了此说之不虚。

玉敏为人处世从容而又谨慎，含蓄而不失开朗，朴拙又时出机巧，正直而不失温婉。鲁迅先生曾说过：弄文学的人，要（一）坚忍，（二）认真，（三）韧长。玉敏具备了这些长处。他二十年如一日勤勤恳恳，扎扎实实，一步一个脚印地走在戏剧评论的道路上。他真诚地热爱戏曲艺术，尤其是对当代评剧的每一个新成果和新突破，更有着抑止不住的欣喜，而对戏曲艺术面临的困境，也不时流露出人文知识分子与生俱来的忧患意识，但是不管怎样，在当前日见荒疏和浮躁的文艺批评领域里，有玉敏这样一群甘于寂寞的中年研究者坚守岗位，不惮驰驱，并大有筚路蓝缕、继往开来的气度，这就不能不说是难能可贵了。

当然，《谈艺录》在我看来也有其不足之处。比如玉敏还未能放手充分地把新的美学理论运用到戏曲艺术中，并在戏曲艺术中分析透视出具有中国特色的美学思想来。因为只有做到这一点才能既扩大美学的天地，而又提高了戏曲艺术的境界。然而我深信，凭着玉敏的好学深思以及他那善于从更高一个层次上看问题、表述问题的才智，他是可以逐步做到这一点的。

向更高的层次突进

—— 1986 年首届天津戏剧节一瞥

人们对于戏剧的现状说得很多了，而对天津的戏剧舞台，我则认为 1986 年也许可以说是一个向着繁荣兴盛转折、迈进的年头，首届天津戏剧节是为标志。

我们的戏剧艺术正处在一个最富变异性的环境中。社会改革的深入，文化的开放，美学的解放，都对戏剧系统输入了活力的因子。戏剧再不是按原有的单一模式进行创造，而是开始考虑戏剧的多样性。然而，现实性和战斗性的戏剧，特别是在艺术形态上运用现实主义方法，择取社会问题的戏剧对于观众审美心理仍然具有巨大的艺术魅力。由业余戏剧工作者创作演出的《怪物》获得的成功就是明证。

在我看来，《怪物》应属一出描摹世相的社会剧。它不以强烈的外部冲突和引人入胜的情节取胜，而是把笔触深入到现实生活中人物的内心深层。所以，《怪物》创作构思的基点正是通过文化宫传达室一个小小的窗口透视灵魂，体味人生。郑老怪也好，唐老怪也好，说怪不怪，他们都有与时代相悖的言行，或者说他们的性格乖张而又十分可笑，但是，他们内心和行径都是因社会的变迁而使其在深层心理中发生了震荡和变异。这里有崇高与卑微、幸福与痛苦、爱与恨、美与丑、善与恶等多重心理因素的碰撞。这是剧作者对人生和社会进行深思的结果。

《怪物》的艺术描写虽以刻画世相为依归，并不意味它不重视写人物。全剧有几个声态并作的人物，如甄亚美、朱存良、郑绍清都有突出的特征性言行。这些特征性言行不仅包蕴着深刻的社会内涵，而且包蕴着深刻的性格内涵。这些人物之所以给我们深刻印象，还在于剧作者反复皴染他们的基本性格，这就较为成功地画出了人物的性格肖像。特别值得一提的是，此剧语言极其生活化，诙谐机敏，时见妙语。总之，它是一本有个性、有才气的剧作。

评剧《夕阳红》反映的是一个当今社会值得重视的老龄婚姻问题。该剧透过方医生和王工的爱情婚姻纠葛，使我们看到了一幅远比单个人的具体命运普遍和深刻的人生图景。这幅人生图景，是以老年人与生俱来的权利要求与特定社会历史环境之间的极端不协调性作为标志的，这种不协调性构成了《夕阳红》中推进情节发展的最根本的冲突。田明礼和方家珍代表的是恶俗浇漓的社会环境和横逆势力；然而，在那使人窒息的世俗观念的氛围中，却有一种蓬勃的生命力在萌动，这就是以方家秀为代表的八十年代青年对老龄婚的崭新观念。因此，在《夕阳红》中除了有一种幽暗的压抑的充满沉重感的色调，也有一种热情委婉的雅歌，从而体现了作者和广大观众对老龄婚的同情与理解。

追求戏剧的哲理美，这是现今剧坛上的一种趋势，一种新的戏剧观念。天津人艺的《六个寻找希望的人》和煤建公司业余话剧团的《彩色跑道》都表现了这种追求。这两台话剧思索的“焦点”都是紧紧对着人，对着当代人的使命感和社会追求的思索。从表层看，它们或多或少都带有荒诞性，但在深层意义上，表现的却都是当代意识，而且不约而同地都对“自由意识”不同程度地持否定态度，并对其进行讽喻，虽然其中不无惆怅的意味。在当今

社会，人们在“世纪门”面前都有一个选择的问题，而这选择本身就是一种“寻找自我”。这就是说，人不仅要在理论上认识世界，而且要在行动上选择世界，选择自己的生活。当然，由于人们对世界、对自我的认识和把握都不是一次完成的，甚至毕其一生也不能达到目的。但是，人却不应放弃自己的使命感和对目标的追求。我们心中都有一个伟大的希望，我们手中都握着一根接力棒，不管前面会出现多大的阻力，历史的使命感将迫使我们努力奋进。我想这应当是这两台戏给我们的哲学启示吧！

为了展示人物心理意识的丰富性、流动性和多层次，《六个寻找希望的人》和《彩色跑道》采用了不拘成法的剧作形式与奇异的舞台风貌。尤其是《六个寻找希望的人》在舞台时空的繁杂的更替和交错中把人物的内意识、外意识、自觉意识和不自觉意识、心理流程的多复性和心理意识的多层性展示在舞台上，这是话剧创作的新尝试。

还应谈谈天津人艺的五个“普法”知识系列喜剧——《人与法》。人们看后几乎都承认这组小戏既是宣传又是艺术。《人与法》可贵之处正在于它从当代生活中提炼素材，从而揭示了某些“法盲”的可笑行径，它使观众在笑声中理解了生活和法律知识。说句老实话，这组小戏如果不是因为有那样贴近生活、贴近观众的戏剧内容，特别是如果不是因为表导演找到了这样一些轻松活泼、节奏明快、新颖别致的舞台表现样式，《人与法》是很难演红的。看来，这里的关键是该剧组找到了娱乐功能这个武器。正如苏联一位导演所说：“戏剧……取消自己的娱乐功能——这将意味着戏剧的自杀。”（托甫斯托诺戈夫《观众奇谈》）

积淀着民族审美心理的传统戏曲艺术，何尝只是个形式问题？难道它的某些内容没有陈旧过时吗？这次首届天津戏剧节的几台戏曲剧目，大有扭转此种趋势的苗头。

河北梆子《关羽认妻》在三国戏系统中简直是别开生面、独标异彩。按照编者自己的主旨阐释是要以当代意识对于所谓“桃园三结义”的“哥们义气”尝试作一次新的认识与严肃的反思。然而，也许是“形象大于思维”的关系，我却认为这本戏远不止是对“哥们义气”的讽喻，而是上升到了对人性的异化和人性的复归进行哲学思考的层面。编者根据说唱本《花关索》的民间传奇故事，对主题进行了重新提炼，表现了刘备集团在起事之始为了自身利益，连家庭、朋友以及其他一切“神圣”的人与人的关系都毫无例外地被卷入了斗争的漩涡，服从斗争的需要，甚至成为斗争的工具。刘备和历史上的阴谋家、野心家一样，为了夺取政治统治权力，善于使用伪善的两面派手法，他笼络人心，假行仁义，然而又阴险狡诈、心狠手毒，正如马克思所说：“野心就是一切虚伪和谎话的根源。”（《马克思恩格斯全集》第1卷第649页）为了图王霸业，竟然想出了杀妻灭子以断“情丝”的绝招。在这里，一切抽象的人性、抽象的仁义道德都不存在了，一向被封建阶级用来把它们遮盖得十分妥贴的纱幕扯破了。尤为可贵的是，剧作者并未停留在对刘备狡诈阴狠的批判的层面上，而是写了关羽、张飞都不忍心杀掉对方的妻儿老小，一句话他们都未泯灭人性。这出戏完全抹掉了关羽这位“忠义神武关圣大帝”的神性，而恢复了他作为一个活生生的人的本来面目。该剧围绕关羽、胡金定、关索的命运所展示的冲突，是以对人性的关注和呼喊为发端，最终走向了对中国几千年的历史因袭和在这种历史因袭重压下的民族心理的

剖析和揭示。这样的剖析和揭示，就提炼了关羽、胡金定个人命运中的社会历史内容，丰富了该剧的内在思想意蕴，从而使本来就极富戏剧冲突效果的艺术冲击力，变得那样深沉、凝重和发人深省。

京剧新编历史剧《包公摆宴》、《护纓记》、《司马执剑》虽然在剧作上还有这样那样的问题，然而，剧作的立意都是好的，都赋予历史题材以新的思想内涵，都是企图通过历史的反思为民族为社会提供足资思考的课题。我们反对把历史和历史题材看作任人打扮的姑娘，但是对历史题材的选择和审美判断却永远受到当前生活中某种需要和兴趣的左右。历史题材的突破和视点的转换，为历史剧带来转机。与时代精神同步是历史剧富有生机之所在，也是戏曲艺术提高其社会价值和发挥社会功能之所在。

在传统戏曲的推陈出新道路上取得成果的是京剧《乌盆梦》。也许是一种偏爱在作怪，我认为，与其说《乌盆梦》是对传统京剧《乌盆记》的整理改编，毋宁说它是一个颇有新意的创作。正像作者所告白的：“为了保住刘世昌那段脍炙人口的‘反二黄’和‘乌盆告状’这条带荒诞色彩和变态艺术趣味的情节线索，我终于以开掘赵大犯罪心理为契机，寻觅到梦境和现实交叉为贯串情节和推进戏剧高潮的合理框架。”“我试图打破拘囿自己凝固的创作模式，在传统戏推陈出新方面作一些有益的探索和尝试。”应该承认这探索这尝试是取得了预期的效果了。

写梦，在我国戏曲史上屡见不鲜，但通过梦境写犯罪心理的则不多见。作为一种心理现象，梦是一种特殊的下意识活动。它是虚幻的、不清醒的，却又同正常的精神活动有联系。赵大杀人后由故作镇静而发展到不能自持，再进入梦境。这种心理变化过程表现得层次分明而又有深度，令人信服。借用莎士比亚的《麦克白》剧中麦克白的一句台词，这也是一种“想象中的恐怖远过于实际的恐怖”。作为心理的幻觉，它所引起的恐怖，不是比他偶然浮起杀人的妄念时的恐怖显得更强烈吗？剧作者这种出色的想象成果，和他对生活认识分得开吗？编导者以当代意识观照历史，从而引发出更深沉的心理内涵和哲理内涵。我无意鼓动别人不写现实而写梦境，但是为了更生动地塑造人物，为了更深入地揭示人物的内心状态像《乌盆梦》这种根据内容的需求而找到的写梦的手段，而且写出人物那富于个性的梦，写出那种连人物自己也会感到惊讶的内心活动，应当是编导者和演员进行艺术形象创造的重大贡献。不管从何角度说，赵大这个人物是《乌盆梦》的创造，这个创造只存在于《乌盆梦》中，而并存在于旧的《乌盆记》中。

从提高我市戏剧创作质量的目的性出发，我也想提一些值得思考的问题，供讨论时参考。

一个古老而又常新的问题是生活和题材问题。文学的最大参照系应当是生活。生活不停顿地向前发展，不断地出现新的因素和新的课题，戏剧家们就必须一方面从广阔的社会领域和历史发展中获取丰富的创作源泉，将新的生活、新的人物和新的思想不断地纳入自己的审美视野。另一方面，戏剧观念也在发生深刻的变化，主题观、典型观、功能观、审美观都在发生变革。因此要求于我们的是在拓宽题材范围的同时，改变对题材内容的审视和表现角度，开拓类型题材的新局面。

不错，京剧《包公摆宴》、《护纓记》、《司马执剑》在拓宽题材方面都有较大的突进，其立意的积极更毋庸置疑，但是否太关注于题材的直接现实意义？有没有用急功近利的态度去处理历史题材？比如生活中有改制的问

题，于是就调转角度写包公改制；生活中有一个开发智力资源爱护人才的问题，于是就写历史上也有爱护人才的君王，生活中涉及到权与法的关系问题，于是就找来了秉公执法、大义灭亲的贤相。……这样就往往把构思的着力点放在考虑选择什么题材最能达到宣传教育的结果上面了，满足于题材表面的、特定的时空意义的思考。这样写往往不能触摸到时代潮流深处的搏动，并对历史与现实的关系进行深一层的审美思辨。因此，戏剧创作确乎存在着一个如何摆脱对题材的世俗功利观的羁绊，让自己的审美思辨超越题材表面的、特定的时空意义，把握历史和现实生活深处底蕴的问题。

对于戏曲的创新和改革有一个正确地自我体认的问题，而自我体认的核心是要慎思如何超越戏曲模式的问题。仅就剧本创作而言，传统戏曲那种正反两极斗争及对人的性格进行道德评价的文学模式、思维模式，往往不符合生活的真实，也不能深刻地反映生活。习惯的思维定势往往把通常意义下的真善美放在正极，而又把通常意义下的假恶丑放在负极，这本是正常的。但是，当涉及到人类感情世界时，似乎就不能那么简单地处理。这次戏剧节上演的《风起桃园》和《桃花》之所以使人感到不够满意，就是受了传统戏曲编剧模式的影响。问题还在于两个剧本又都是牵涉改革题材的，而在处理此一题材时都是简单地写了改革和反对改革两种力量的斗争。实际上这并不能真实地、深刻地反映改革的进程。为此，我认为这种跳不出旧戏曲的模式，绝不仅是一个戏剧观念的问题。生活观念陈旧不可能使戏剧观念更新。所以，仅就写改革题材来说，生活观念的不断更新才是超越旧戏曲模式的根本。

再有就是对哲理美的追求的问题。在我看来，戏剧艺术中的哲理，不同于一般意义上的哲理，它不是对科学的总结，而是对生活的思索。它既要把剧情放在理性氛围中，又要寓哲理于视觉形象之中。但是，应当看到，像《六个寻找希望的人》和《彩色跑道》虽然超越了题材外的性质的限制，达到了对现实的宏观透视，然而，它们仍然给人以概念图解和意念灌输的印象，其中尤以《彩色跑道》最为明显。哲理美应是从生活底蕴和文化潜流中提炼出来的。从这个意义上说，我们仍然不赞成从观念出发，而坚持主张从生活出发。实践证明：那种反映社会生活本质，为公众普遍关注的戏剧冲突的撞击，往往会迸发出哲理的火花。通过这种艺术手段表达出的哲理也常常会收到振聋发聩、震撼心灵的作用，哲理也会随着戏剧性的加强，而益发清晰地展示其内涵。

朴素最美

在我们中华民族的人民生活中一向崇尚朴素自然。在众多的古典文论中，就认为朴素自然是诗文的上乘。《庄子·天道篇》说：“朴素而天下莫能与之争美。”李白在《经乱离后天恩流夜郎，忆旧游，书怀赠江夏韦太守良宰》中，肯定了韦太守的诗是“清水出芙蓉，天然去雕饰”。反对绮丽，提倡清水芙蓉之美；反对雕饰，追求自然之美，就是李白确立的审美理想。韩愈反对六朝那种华而不实和虚浮矫饰的文风，因而被人颂扬为“文起八代之衰”。到了后来，桐城派把“雅洁”作为品评散文的标准，其实也是提倡朴素之美。看来，在我国的文艺思潮流变史上，朴素、自然、雅洁和雕饰、浮华、造作是两种对立的审美趣味。它们相比较而存在，相斗争而发展。然而不容否认的是，对朴素和自然的美的崇尚和追求，毕竟是我们民族艺术的优良传统。

把朴素自然之美这一审美标准移来品评一下当前舞台和银幕上的表演艺术是很有意义的。根据观赏者的一般审美经验，优秀的表演艺术家在面对观众时，似乎不是在演戏，而是像在生活中一样自然真实。正如苏联名导演史楚金所说：“演员的艺术越接近生活和自然，这种艺术便越高超。”因此杰出的表演艺术家皆有自我掌握并进行表演的广阔天地，手、眼、身、发、步，高低、疾徐、顿挫、抑扬，分寸自知，达到了手挥目送之妙。你看，在《茶馆》中扮演王掌柜的于是之先生，他的艺术创造是那样自然、率真，而诗的意蕴又是那样丰富，不但形似，而且神似。这是由于厚实的生活底子，给于是之先生的角色带来了朴素、真实、自然的基础。然而，追求自然和朴素又不是自然主义的，任何杰出的表演艺术家的朴素自然之美，都恰恰是艺术提炼的结果。这就是所谓“平淡而到天然处”。平淡而到天然处，正是浓后之淡，大巧之朴。

可是在我们的舞台和银幕上也不乏另一种情况：演员在观众面前，不是哗众取宠，就是平淡无光；不是流于油滑，就是陷入板滞。造成这种令人遗憾的效果的原因可能很多，比如有的明显地表现为生活底子薄，有的则是太缺乏艺术修养，有的则是缺少严格的形体训练，但是更多的是缺乏对朴素、自然之美的艺术追求。

清代著名老艺人黄幡绰在《梨园原》一书中说：“喜怒哀乐，离合悲欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情。”这段话正说明表演艺术中形体动作与角色内心活动的相辅相成的关系。因之，要想把人物演好，就必须体验生活，深入角色，摸透人物性格，只有这样，才能把握住分寸，正确地运用技巧，从而进入朴素、自然的艺术化境。

“无人态”是为上品

写完《朴素最美》小文后，我又突然想到了宋代的那位政治生涯非常坎坷，然而人生态度又极为洒脱，在审美领域中获得伟大成就的多才多艺的大作家苏东坡来了。在其四千多首诗里，我也许更喜欢那部分鉴赏品评艺术品的诗篇。如著名的《王维吴道子画》、《孙莘老求墨妙亭诗》、《书王主簿所画折枝》等等，其中确实表现了他的高度审美力。我很看重一首似还未被太多人给予关注但却又真的道出艺术创造某些真谛的小诗：

野雁见人时，未起意先改。

君从何处看，得此无人态。

这首名为《题画雁诗》，从表面看，似无精警之处，但细一咀嚼，就会发现东坡翁却提出了一个艺术创造的最高境界——“无人态”的大问题。根据我的理解，“无人态”就是真实、自然、不矫饰、不造作，也就是话剧表演艺术上说的“松弛”。

对于“无人态”的境界，我们不妨再借用来品评一下表演艺术。就我所看到的、也是我从心底感到折服的，如戏曲表演艺术家梅兰芳先生、话剧表演艺术家于是之先生、林连昆先生和已故的舒绣文女士以及当红的徐绣女士，都具有真实、自然、内在、含蓄的特色。你看他们掌握人物的语气、语调、神态、举止，使人感到那样可亲、可近、可感、可信，真是进入“无人态”的化境。

“无人态”的境界，在我看来，既不神秘，也不是高不可攀，可望而不可及。回到老话题上来，还是要靠演员头脑中大量的生活积累。于是之先生阐释过焦菊隐先生的“心象”说，即是美学上主客体和谐统一后，对自由境界的直接领悟。正如一位唐代诗人所说：“篇篇征质实，字字穷玄虚。”征实与体虚构成了中国人思维的两极，但是，在人们的体验中，正是既深深地胎息于艺术家的实践体验中，因而有实可依——象；另一方面又表现出对宇宙永恒的领悟、感知的浓厚兴趣——心。于是宇宙情怀中融汇着人生情调，因而在玄虚中还有味可研。

其次，也是老生常谈，即不断地进行艺术实践，在艺术实践中，力避矫饰造作，多讲究分寸感，在观众面前“松弛”，像在生活中一样真实又是艺术化的自然。我想，这也许就是进入“无人态”的境界的必由之路吧。

周恩来生前曾对话剧演员有一个要求，即“要目中无人，心中有人”。又无人，又有人，道出了表演艺术的辩证法。这一点正是和“无人态”的境界暗合。因此是不是可以这样说，“无人态”是为表演艺术之上品，“意先改”最多不过是个中品，弄不好，就要流于下品了。

学会对话

从北京开会归来，首先要做的事是检点来信和各地寄来的报刊杂志。在看到 I 参加的一个全国性学会的学刊时，我的兴趣自然是落在那篇有关一部古典小说审美价值的争鸣文章上，我仅匆匆浏览一过即感惊愕：今日尚有这等文字？翌日入厕，又细读该文，我竟深深地悲哀了起来，并引发了自己阵阵痛苦的反思之情。记得四十多年前，我刚刚从大学毕业，无情的历史就把我们这批年轻的“闯将”推上了阶级斗争的第一线，东评西批，南征北讨，俨然是真理的代言人。历史积淀下来的坏习惯，似乎直到近十多年来才有所改善，并从心底略有所悟：原来文艺问题、学术问题并非是靠谁嗓门大来征服人的；原来真正的“百家争鸣”是要学一点对话的方式和技巧乃至礼仪的。换言之，写文章、切磋问题，是要你必须学会讨论，学会理解他人的意思的前提下，才能和对方交流的。而且，学术事业本身，就要求每位参与者都有一种营造和谐的文化氛围的义务。进一步说，这个领域是不允许有任何“霸气”存在的。

为什么这么说呢？窃以为，一位勇于开拓的学者，不是在自我封闭的心理状态中进行思维的，而是在与外界对话（包括潜对话）的过程中，不断摄取新的信息，并不断调整自己的理论意识中进行的。其中重要的一点，就是老生常谈要有“实事求是之心”。我常觉得，在学术研究和理论批评中，实事求是之心难求。批评者的思维方式中某种单一的要求，往往给别人的文字（研究或创作成果）带来过多的损伤。其实，对峙是一种必然，但不一定转化为对立，这里就需要一种现实的宽容。宽容不是意味着彼此拱手寒暄，可以掩饰意见分歧，而是体现在彼此都坚持从自己的思维角度、立场发表见解的同时，努力倾听对方的声音，并从中汲取正确有益的东西。认识彼此的局限是一种明智，而故意把自己表现得毫无局限，这才是真正的局限。

学术建构需要宽容，还表现在研究的可错性和探索的变易性。学术研究是对文艺现象和社会现象的一种评判和概括、探索。这种努力和探索既负荷着多重制约，又需不断突破这些制约。所以，学术研究，从某种意义上讲，属于对学术现象的一种“瞎子摸象”。它既有对本体贴近真实形貌的猜测，又有相当荒谬的可错性。这就决定了学术研究只能永远处于“夸父追日”的过程中。因为真理的太阳既是遥远的，并且每一天又都是新的，没有一种凝固而完美的模态。

学术研究的可错性是无需嘲笑的。一个好的学术研究理论和方法，是一个对对象世界提出涵盖面较广泛的看法，人们对此常常抱有这样和那样的期待。但实际上，一个研究者断言越多，其潜在的可错性就会越多。因此，我们迄今还未曾看到过一种全面、正确的学术研究能辉煌地战胜所有的对手而永久一霸天下的情况。

不可否认，在过去，理论研究文章一经出现失误常为人们所不容。然而，思考力进入到某种复杂状态时，失误常常是难免的，可错性是经常出现的。可以说，失误与可错现象的存在，应视为一种逻辑发展的定律。在这里，批评态度不应是金刚怒目式的，而应当选择善意探讨之法。思想交锋和精神交流，只有在深切理解和可以分析的基点上才能得到深化。说理与说教，其分界线常在有无这种胸怀和精神状态。批评家应具有的风度，应是那种新型的风度。文艺批评和社会科学研究的建构，正需要这种风度。再说一遍，我们

这一代每一个参加人文科学建构的人，都应建立自己的文化品格，学会对话，学会平等讨论，学会交流，正是这种文化品格的必要条件或是标志。

谈文语与口语之别

写完《渴望真诚》小文后，我首先想到的“真实”与“真诚”的关系和区别。人们早就呼唤说真话了，比如巴金老的散文就一直在说真话。然而进一步思索，真实二字，就早被看做“仁者见仁智者见智”了。君不见，文学研究和批评中的而又是我们熟知的“生活的真实”、“艺术的真实”、“本质的真实”、“现象的真实”、“环境的真实”、“细节的真实”等等，各种理论可以解释出各种不同的“真实”来，有时候甚至可以用这一个“真实”去否定另一个“真实”。所以，有时候我也不无惆怅地怀疑过各式各样的“真实”。

现在我举一个自己的例子来说明。近十年来我一直在研究《金瓶梅词话》。在起步时，我不是没有怀疑过要为它辩护这一命题的必要性。因为这部小说的“行情”一直看涨，而且大有压倒其它几部大书之势。至于对一部小说的评价，那是一个永远不会取得完全一致意见的事。不过我还是看到了，这部小说无论在社会上、人的心目中和研究者中间，它仍然是一部最容易被误解的书，而且我自己就发现，我虽然殚精竭虑、声嘶力竭地为之辩护，我也仍然是它的误解者之一，因为我在写有关这部书的评论时，就看到了自己内心的矛盾和评估它的价值的矛盾。其实这也反映了研究界、批评界的一种值得玩味的现象。我已感觉到了，中国批评界和普通读者看问题的差异，一个重大差别就是研究者比普通读者“虚伪”，首先因为读者意见往往是口头的，而研究者的意见大多是书面的，文语本身就比较口语多一层伪饰，而且口语容易个性化，文语则容易模式化，把话说成各色各样的套话，套话就不可能真实；同时，研究者大多有一种“文化代表”和“社会代表”的自我期待，而一个人总想着代表社会公论，他就必然要掩饰自己的某些东西。在这方面读者就较少面具，往往是想怎么说就怎么说，怎么想就怎么说。比如《金瓶梅》，其实不少研究者未必没有普通读者的阅读感受，但他们写成文章就冠冕堂皇了，尽管我们分明地感到一些批评文章在作假，一看题目就见出了那种做作出来的“义正辞严”，但这种做作本身就说明了那种观念真实而强大的存在，它逼得人们必须如此做作。且做作久了就有一种自欺的效果，真假就难说了。比如对待《金瓶梅》的性行为描写，我必须承认自己过去写过的书和文章就有伪饰。现在写此文时，我应说出自己心底的话：我既不完全同意弗洛伊德的性本能说，也不能苟同以性为低级趣味之佐料，而更无法同意谈性色变之国粹。性活动所揭示的人类生存状态往往是极其深刻的。因为，在人类社会里，性已是一种文化现象，它可以提高到更高的精神境界，得到美的升华，绝不仅仅是一种动物性本能。所以，我才认为《金瓶梅》可以、应该、必须写性，但是由于作者笔触过分直露，因此时常为人们所诟病。我喜欢伟大喜剧演员W·C·菲尔兹说的一句有意味的话：“有些东西也许比性更好，有些东西也许比性更糟，但没有任何东西是与之完全相似的。”

转了这样一个大弯儿，我无非是说，除了文语口语之别以外，还真的有一个真实与真诚的问题在。我们太习惯于过去的“生活的真实”与“本质的真实”等等的套语和僵化模式，我们现在是否可以深一层次地考虑一下“人性的真实”、“心灵的真实”、“幻想的真实”、“再造一个真实”等等呢？仅就文学艺术领域，文学反映的历史，不是科学意义上的历史，而是个体的历史，是感受到的历史。它几乎是稗官野史、民间传说，而决不可能是正史、

档案，是所谓“本色”，而非“本质”。它们可能是用模糊、混沌来解释那种被非规律支配的事物、生活，即人生，但它可能映照出一个或一群人的真实心灵。所以我觉得这时要求于那些“动笔”的人，真诚倒反而成为第一位的了。那真诚派生出来的点点真实往往是更可贵的，而文语与口语也就会在真实与真诚中得到融汇。不管是听还是看，你就不会再觉得累，就不会再担心你会不会受骗了。须知，只有从心灵深处流出的文语，才是最真诚的。

接受概念更新

一个时期以来，对于社会科学研究领域（特别是文艺研究领域）出现的新概念（并不就是术语）、新原理和新范畴的创制，我们听到了太多的诘难、挖苦和过于严厉的批评。在围绕文艺本体和审美戏剧的讨论中，我们就看到了一些似是而非的责难。本来“文学本体”和“审美戏剧”等问题的提出是新时期文艺繁荣和发展的必然结果，展开同志式的讨论是很必要的。然而不幸的是，我们看到的却是对“文学本体”、“戏剧本体”及“审美戏剧”的提倡者的揶揄和调侃。突出的例证之一是，一位作者在中国剧协机关刊物《戏剧报》（现更名为《中国戏剧》）上撰文说：“为什么放着现成的、明白的字眼不用，偏要用玄而又玄的本体呢？”这话说得不仅蹊跷，且有越俎代庖之嫌。因为人们不禁要问，难道“戏剧本体”不能作为一个戏剧的根本问题进行讨论吗？难道一位戏剧理论批评家没有权利使用自己认为最能确切表述自己见解的具体概念吗？

其实，马克思早就说过：“每个原理都有其出现的世纪。”可以说，无论观念、原理，抑或范畴、概念，既有其自身统一、连贯、不可分割的继承性和持续性，也有其产生、发展过程中的时代性、阶段性的本质差异。原理、范畴、概念也不是亘古不变的模式，而是人类对于无限的客观世界不断认识的历史的产物。说句实在话，时至今日，有些人并未理解马克思这句至理名言。相反，不少研究者过分习惯于文章藉以立论的概念的彼此重复，好像作文手里只有数目固定，而且形状颜色又相当单调的积木，虽然颠之倒之，力求诸般变化，都无论如何逃不开千篇一律。其实，概念的贫困正是与思想的贫困有着密切的关系。我们很少看到一篇文艺研究论文提出属于自己的鲜活的概念，并使用这概念来发表新鲜的见解。常识说明，概念以至于术语，是人们进行思维，特别是逻辑思维的基础材料，又是一切科学理论最基本的知识单元。自然科学和文艺科学理论价值都要以若干精确的科学概念为其“核心概念”才能成立。试看中国传统文化中的“意境”、“形神”、“气韵”、“风骨”、“性灵”等等都是古人创制的富有诗意而又很精当的艺术概念。至于说那些已被世界文艺史认同的“形象”、“典型”、“现实主义”、“浪漫主义”、“象征主义”等等，同样具有普遍意义和生命力。古往今来，无论哲学、历史学、伦理学、心理学、政治学、文艺学以及其他各个领域，各种思潮的起伏，有如大江东去，人们不仅仅在其中对人和社会作着无休止的探索，而且为使这些探索不断地升华而创造了不计其数的概念。一部思想文化史，从一定意义上说，也可以看作是人类创造概念和论证这些概念的历史。反过来，这无数概念生生灭灭所形成的运动，又反映着人类思维的进展，以及这无限进展的可能。以这样的观点去审察，我们不难发现那些凡是为人类精神发展作出贡献的思想家、理论家，无一不是创造和发明概念的能手。黑格尔的《美学》是一个明显的例子；而马克思的《资本论》以及其他经典之作中的新概念正是他研究“资本”新成果的结果。至于戏剧理论和实践中的“假定性”概念的出现，曾使戏剧手段层出不穷，创获颇丰，而“间离效果”一经确立，便使布莱希特成为雄踞于剧坛上一大流派的创始人。最近笔者读到了波兰著名哲学家、美学史家符·塔达基维奇所著之《西方美学概念史》即深受启发，他正是围绕美学概念的衍化而勾勒美学发展史的。写到这里，我又想到那位善于调侃的戏剧研究者的一些话。他在那篇文章中说：“戏是

戏，不是其他。”真是，话用得多么“现成”，字眼又多么“明白”。但令人困惑的是，这样说到底对戏剧理论的发展有何裨益？如果我们总是在“戏是戏”、“小说是小说”、“哲学是哲学”这类理论模式中打圈圈，我们的社会科学研究又会是一种什么景象呢？

响应“新学院派批评”的建构

新时期以来，我国文艺批评尽管还有不如人意的情况，但是应当承认，这个领域比建国后的任何时候都更有生气，研究成果虽非辉煌，亦可谓蔚为大观了。然而，严格地说，文艺批评的重大突破，特别是当代文艺批评学的建构尚有不尽如人意之处。首先是文艺批评中的平庸。较为常见的平庸的文艺批评表现为缺乏或没有自己的创见，或人云亦云，随声附和，或亦步亦趋，没有独立的创造意识。这种批评并非全然是因为缺乏论述的技巧和文采，最主要的原因均出自批评家本身思想的平庸。由浅思维低视点形成的平庸的思想，又何以能给文艺批评烛照高光？其次是搞先验论。有的文艺批评常常是按照批评者先验性的理论框架，或用“理想化”的模式去套现实中的文学创作实践。这是极易流露出文艺批评的随意性和片面性，甚至有的还堕落为诡辩论。还有就是缺乏理论选择上的辩证法。在文艺批评中的理论建构，新与老，现代与传统，并不存在价值上的高低之分。从时间的流程来看，文艺批评中的现代与传统都是相对而言的。文艺批评的更新，既不意味抛弃传统，也不能过分诘难探索者的任何新的创制。总之，当代文艺批评的建构和走向，必然是：谁都别想维护自己的一统天下，谁也休想打倒对方或吞掉对方。在当今世界上想主宰文艺论坛的一统天下是不可能的。它们只能多元并存，双向发展，可以互补，也可竞争。说一句实在话，文艺批评上的是非观念并非都是那么清晰的。谁是谁非，孰优孰劣，尚须历史和实践作出公正的筛选。

本人两年多前在《文艺报》上拜读王宁先生的论学院派批评的大作就受到极大启发，近期又阅读了《天津文学》上杨匡汉、班澜先生的文章和陈平原先生在《读书》第7期上的大作，受益匪浅，在产生共鸣之余，也有两点感发。

第一，当我们面对今日之学术环境，会明显发现，文艺批评正面临着困境，即正面临着理论思维的贫困，正面临着因思想的贫困而带来的理论的贫困。所谓文艺批评中的理论思维的贫困和思想的贫困，就其根本点来说是哲学意识的贫困。这也许是我们文艺批评界的一个较为普遍的弱点，我们似乎还不善于从哲学特别是历史哲学和艺术哲学的新成果中吸取营养。一位文艺批评者在戏剧本体的探讨中就公开宣布：“哲学之谜，让哲学家去猜吧。”

（《戏剧报》1987年第6期）这个论调势必把文艺批评导入歧途：简单化和僵化。其实，没有一个人说是要在文艺批评中大抄特抄哲学讲义，而是应如歌德所言：“谁要想论述当代艺术或就当代艺术进行争论，他就应当了解当代哲学业已取得和将要取得的进展。”文艺批评是介于艺术与科学之间，既然它带有科学的性质，就需要如康德所说的“来自哲学高度的监督”，学者如果缺乏哲学的眼光，他就会变成一个“独眼龙”。先哲庄子所谈之“判天地之美，析万物之理”，正是文艺批评家需要的一种哲学意识。在当今世界，从来没有像现在这样渴望哲学之光的照耀和温暖、启迪和安慰。为了文艺批评的繁荣，为了文艺批评学科向更高层次拓展，哲学思考比任何时候都显得重要。这是因为，哲学探讨人生，它给人生一个审美的解释；哲学沉思万物，它使澄明的思考闪烁诗的光辉；哲学追问世界本体，它对世界本体作出艺术化的说明。事实只能是：深厚的哲学修养和恢宏的历史哲学意识能够大大拓展文艺批评者的精神视野和思维空间。唯其如此，中国当代文艺批评学的建构，特别是“新学院派批评”的建构，其营养不仅来自文学艺术之内，而往

往来自文艺之外。如经济学界、历史学界、心理学界、社会学界、政治学界，以及整个思想文化界在变革中的新的理论思维成果。其间，哲学界的营养，特别是唯物辩证法发展的新成果常常是文艺批评内蕴深度的一个重要因素。那种缺乏哲学意识的批评家，是很难使自己的文艺批评升值的。只有不断拓展自己的思维空间，才能对文艺批评学本体作出独一无二的审美判断，才能触发和增强自己的史识（即历史透视力）、今识（即现实洞察力）、诗识（即艺术感受力），才能自成一个文艺批评世界。看来，“新学院派批评”或“学者化批评”的建构，如没有文艺批评家主体哲学意识的率先强化，没有渗透着永不妥协的历史思辨和一个思想者的真诚，就休想使中国当代文艺批评达到一个更高境界。为此，笔者也很难苟同一种看法，即有的论者用一个“空”字来概括当前的文艺批评。我无意为某些文艺批评的空洞和偏激进行辩护，但是反对哲学对文艺批评的渗透，无论如何是眼光短浅的表现。

第二，任何一种文艺批评，哪怕是真理的含金量较高的理论研究，都难对一部辉煌的作品作具有全面有效的涵盖性，其实也不必具有这种涵盖性，那种“一方面如何另一方面如何”式的全面，实在是价值不大。人们总是试图建立起一种能穷尽万象的文艺批评的美学体系，其实这种理论属于亚里斯多德时代的遗产。人们相信一种理论就能把握对象复杂的整体的思想朴素时代已经宣告终结了。人们日益清醒地认识到：任何一个文艺批评的理论与方法，都无法达到对文艺及其运动的真正意义上的全方位把握，而只能在文艺问题的某一层次、某一侧面进行分析研究。荷兰文艺理论家福克马和库恩——伊柏斯在《二十世纪文学理论》一书中说：“文学研究的方面是非常多的，以至于一个学者、一种方法的研究不再能涵盖整个领域，只有这种研究的协调分配才能回答我们面临的诸多问题。”是的，文艺批评和文艺批评学的建构亟需“引进”新的思维方式——方法，这是因为文艺批评一定意义上是一种补偿——如同文艺与生活的关系一样。而优秀的文艺作品比生活更有才智和性灵。为了揭示这种才智和性灵——文艺的意蕴和价值，学院派批评及其操作方法，未尝不可以作一些更大胆的尝试和探索，扬其长而避其短。这样庶几“新学院派批评”将会逐渐完善乃至逐步走向成熟。

最后，作为一种建议，我认为，要建构中国当代的文艺批评学，应该经常进行对话（包括潜对话），就要造成一个和谐的学术氛围。一位勇于开拓的批评家不是在自我封闭的心理状态中进行思维的，而是在与外界对话的过程中不断摄取新的信息并调整自己的批评意识中进行的。“二律背反”并非理性的不幸。批评的一律化才真正是理性的不幸，我们再不能忽视本不该忽视的理性的个性。批评的可错性和探索的变易性更是不可避免的。文艺批评及其建构同样需要宽容。

等待挂匾

时下文化人似乎都有一点世纪之交的“情结”和对二十一世纪的激情。对此季羡林先生于去年撰文解嘲式地说：“所谓‘世纪’是人为地创造出来的。如果没有一个耶稣，也就不会有什么世纪，大自然并没有这样的划分。”

（《中华读书报》1995年5月17日）真的，如果咱们中国人仍按干支纪年，是不是就减弱了这份激情，或松弛了这份情结，这就真不好说了。

解嘲也好消解也好，一旦面对即将来到的二十一世纪，人们似乎就有了几分严肃，有了几分的使命感。季羡林先生正就把这严肃的使命感归结为一点：二十一世纪将是东方文化占统治地位的世纪。在他所写的专著中，主编的丛书的序言中，随笔论文中和各种座谈会上，我们都听到和看到了这份感言和预言。季老的厚重的学术功底，深邃而又广阔的文化视界，乃至他经常引用的警世格言“三十年河东三十年河西”，就使人不能不对他的预言有了几份信任感，而私心也觉得有几分道理。

可是到了1994年年底，季老也许感到这种对世界文化走向的先期预言有些太绝对了，或曰太超前了，所以他在当年北京大学学报上又一次为自己预言做了解嘲。他给我们讲了大家熟悉的一则笑话（单口相声中也有）。说几个近视眼，猜匾上写的是个什么字，但是此时匾还没挂出来。所以季老坦言：“现在我的看法变了”，“二十一世纪是一块还没挂出来的匾，匾上的字是什么，谁也不说。”看了这段文字，我们心中多了几分安慰和宽松。因为季老不再仅仅用激情来预测世界文化的走向，而是用理性来思考世界文化走向的复杂性和某些不可预测性了。

季老的话还在我们耳边回荡时，《光明日报》忽地又披露了季老的预言，而且更多了几分自信。他说：“有人提出，世界文化终究要融合的，我很赞同。但是世界文化到底是以西方文化为主还是以东方文化为主，这是不能含糊的。我认为二十一世纪世界文化应以东方文化为主流。”（着重点为引者所加）看了这段文字，我终于明白季老只是遛了一个弯儿，最后又转回到自己的东方文化中心论的情结圈中了。

似乎没有人想追问季老是不是已经依稀看到了二十一世纪那块匾上的文字，我们更无须刻意挑剔季老用语的武断，仅就季老一两年之间观点的反复或曰出尔反尔，就令我们不得不思考一些问题。当然在探讨问题之前，有一点要说明的是，个人在学术观点上“出尔反尔”是正常现象，一个严肃的学者，为了尊重事实，在观点上发生变异乃属正常现象，决不属学术“失范”。然而值得我们思索的倒是季老的主导思想或曰是那份解不开的东方文化的“情结”，是不是搅乱了诸多属于文化性质和走向的问题。

如做世纪回眸，明眼人一看便知的是，二十世纪文化走向已突现出多元共存的态势，可谓异彩纷呈。从文化主体的创造者来说，中西皆有俊杰精英之士出现。仅就中西方知识分子的人文思想，就是对人类精神发展的一份独特贡献，从地域上来说也难分轩轻。至于以强大科技为后盾的电脑文化，我们又不能不承认，从总体上我们还是比较落后的，要想迎头赶上乃至发扬光大也需积蓄力量，有待时日。这本是事实，应不属于文化上的民族虚无主义。

从地域上已约定成俗，把地球切割成为中西半球，而沿袭下来的中西文化也被世人所公认。按毛泽东1920年给周世钊的信中所说：“东方文明在世界文明内要占半壁的地位，然东方文明可以说就是中国文明。”这和黑格尔

在《历史哲学》一书中所说的“中国是特别东方的”是异曲同工。不过，时至今日，要说东方文化，多少还应做些具体分析。无须回避的事实是，东方的有些国家，经济上堪称大国，而其文化，特别是文化一角之文史哲还未见其世纪性突破，其中实证之学又多摭拾汉学的某些余沫，还难彪炳于世。至于有些尚属第三世界的不发达的国家，在经济落后的同时，也制约了文化的发展，短期内似亦难有太大起色。那些传统意义上的东方文明古国，从几个世纪前就显示出式微之势，新的文化复兴也需等待时日。其原因多多，难以一言蔽之。说到作为东方半壁江山的中国文化，实兼有辉煌和衰败的两重特征，因之人们在敬仰中也渗有几许悚然。从历史上追寻，多少也和国人科学精神较薄弱有关。而现代科学把客观世界及其规律视为“上帝”，但对大多数国人来说，正是缺乏对这一“上帝”的敬畏之心。总之，世界文化的走向是不可能以个人意志为转移的。因此要想使中国文化再度辉煌，靠的是国人的自强不息，特别是需要国民素质的不断提高。

同样，西方国家中经济上的巨人，文化上的矮子也似乎可以列举数国。这就应了马克思的重要论断：文化艺术的繁荣决不是同社会经济发展成正比的。如果推进一步说，西方的一些文化发达的国家，那“文化中的文化”也是不平衡地发展的。所以西方文化界中的有识之士也极力想融合东西方之长，来发展自身之文化。西方文化中心论的市场在他们哪儿也是在逐渐缩小中。

以科学眼光来观照，文化虽有地域之别，但文化在其最深层的本性上是互相沟通的。比如东方之艺术与西方之艺术的差异只不过是人类精神在不同方位展现不同的侧面罢了，没有必要争得个你短我长。历史早已证明，任何一个国家所创造的具有生命力的文化艺术都是属于世界的。更进一步说，人类精神现象史，需要从东西南北中各个方位来观照，只有如此，庶几可以看到人类文化创造的价值和创造文化价值的伟大成果。世界文化历史一再证明，只要是先进的、优秀的、科学的，一句话，只要是有益于人类社会发展的文化，人们就不会问国别而接收之，反之，则会被拒之于国门之外。我想鲁迅先生倡言“拿来主义”和“求新声于异邦”应是建立在这样的基础上提出的吧！

巧得很，在我想写中西文化问题时，我读到了我的一位求学于加拿大的年轻朋友贺兵的一篇随笔小文，题目就叫《我看东西方》（见《环球文萃》1996年8月18日）。我很同意她的意见。另外我也欣赏她引用的吉卜林那首名诗：《东西方歌谣》，现转引以飨读者：

噢，东方是东方，西方是西方，
它们永远不能会见，
除非天空和大地同时站在上帝的裁判席前；
但是，世界本来不存在东方和西方，也不存在边界，不必分人种与血缘，
当两个巨人面对面站在一起，尽管他们来自地球的两端。

贺兵小姐引的诗，其实是西方有识之士的明智之见。历史发展到了今天，特别是发展着的历史，全靠着人类不断总结，不断交流，东方吸取西方的，西方吸取东方的。当今这个一切都在变化或可能变化的时代，东方人尤其是东方的知识分子，千万不要因为西方文明的某些危机和东方的某些成就而沾沾

自喜。世界不是西方为中心，但也不是东方为中心，未来的世界是多元的，但决不应是文明与愚昧并存的多元，该消亡的，谁也无法挽留，不该消亡的，自会生存下去。

二十一世纪将是什么文化的世纪这类独断的命题是一种过时的思维模式所导致的自大的也是无的放矢的结论。由文化差异趋向文化认同，需要文化沟通，刻意鄙薄那一个文化都不利于展望二十一世纪的文化走向。

季老早已年逾古稀，敝人也已年逾花甲，但我想，我们都有一个不争的心愿，即企盼着看到二十一世纪挂出来的匾是辉煌的、色彩斑斓的。

新的课题

——关于《天津人文化心态讨论》的感想

在当代世界文化变迁的巨大浪潮的撞击和中国社会发展本身所固有的历史趋势的推动下，全国人民合力启开了对外开放和对内改革的两扇闸门，而开放与改革的交互影响必然激起波澜壮阔的文化革新的新浪潮，并且渗透到社会的一切领域。这种急剧变迁的现实，无疑会对生活在这个时代中的每个人提出新的课题。

文化的变迁引起心态的变迁，而文化冲突的程度又成为反映人们文化心态变迁的指示器或晴雨表，反之亦然。对文化变迁中表现出来的五光十色的文化或文化现象，是应作出明智的、富有远见卓识的选择的。

对于我国广大知识阶层或所谓文化人来说，实际上现在越来越强烈地承受着来自现实社会生活和精神的、内心的压力。这就激起了为数众多的知识分子强化了参预现实的意识。他们开始或较为彻底地抛弃了“文革”时期某种人身依附的观念，而极力以主体人格形象参预现实，或直接参预现实，或通过自己的专业成果参预现实等等。所以，他们希望在变革的社会中跨入科学的殿堂，获得科学创造的内在自由。

另外，知识阶层与生俱来的忧患意识也仍旧存在，他们不时思考或大声疾呼：中华民族在近代史上是一个饱经忧患的民族，如今“文革”已远，政治上日趋宽松，但国人在“铁饭碗”、“大锅饭”中浸泡已久的脆弱安逸的心理，仍不断显露出来。在改革开放浪潮中，一有风吹草动，就会一阵飓风刮起。为此，不少知识界的朋友对各类报刊和传播媒体对改革前景讲好的过多，对改革的艰辛和改革的代价说得不深不透，深感忧虑。……

当然，知识阶层中的不少人，以及对担负历史重任的天津人来说，应当不断强化心理承受的锻炼。我想，这对人民，对国家，都是大有好处的。

是的，道路是曲折的、艰难的，前途则是光明的、远大的。

天津人的文化心态，不仅应有承受力、应变力，还应当有丰富强大的创造力。

教授名片和“名片教授”

最近读随笔杂文，很有几篇作品对今日之“名片现象”大施揶揄。一经细读，不免怦然心动，因为我对那印有五光十色头衔的名片，同样不大欣赏，尤其我辈中个别分子竟然在名片背面印上一大串诸大作的名字，看后着实不是滋味。但是我仍然要向写家们建议，对这种炫耀头衔的“名片现象”还真得要来一点“具体问题具体分析”。就拿当教师的人来说，一纸名片可是大有学问的，切不可等闲小觑。这里不妨先以我的经历为例。

“四人帮”粉碎不久，我有幸晋升为副教授，摘掉了戴了十六年的讲师帽子。可是也不知在哪个岔口又出了问题，这个副教授一当又是九年，直到近年才被评为教授。还记得，学校一纸红头文件下来时，在不无欣慰之余，也想到过要先印盒名片，把名分“正”过来，免得参加学术研讨会，主持人介绍与会者时，为了表示尊重，故意把那个“副”字略去。此时，也许就没了这种双重的尴尬。

记得刚升副教授时，“名片”还没成为一种“现象”，所以也不知道要印盒名片。后来时兴起了名片，当然未能免俗，赶浪头地印了一盒一百张的。用完了，也就没再印，今日思忖，作怪的还是虚荣心。因为岁月蹉跎，一晃已成为幡然老者了，再向陌生人或年轻人递一张印有副教授头衔的名片，煞是尴尬。所以那时多用模糊法，自报家门后，也就算沟通了关系。何况自家也没电话，通信时对邮政编码也没像今日要求得那么严格。所以那时倒也省了几盒名片钱。

不料现在又冒出了“博导”、“院士”之类，从名分上又于一般教授高出多多。但是“教授”之于一个教师还是很被看重的，因为毕竟是自己用一辈子心血挣来的一个称谓。故此大家忙乎着印一盒较为精致的名片，除职衔以外再印上几个社会学术兼职的头衔，似也无可非议。我就原谅了我那卑微的虚荣心（请问，谁又没有一点虚荣心呢）。这种心态，我想准有一大帮教师能予认同。

听比我还老的先生说，旧时代确有一些“狗眼看人低”的家伙，虽那时没怎么讲究把头衔印在名片上，但递上一张名片，就足以代表了身份，其效应甚至能改变对方的几分态度。今日当然有所不同，那种小觑人的小人似应少些了，而名片也随时代变迁而有了新的实用价值。比如，它首先说明了自己的身份。当然说明身份最好的凭证应该是身份证，可身份证毕竟不能一分赠给别人。其次，名片总要印上通讯处、邮编，如果家中还安上电话，印上家中电话号码，就更方便了新老朋友的联系。再次，这也许是最可玩味的了，现在的大学讲师已经多如牛毛，至于教授也非昔日的凤毛麟角。说句不中听的话，不少教授如果出了自己的校门，甚或只是出了自己所在的那个学术“圈子”，真正认识他或是了解他的学术成就、学术地位的人，恐怕也就寥寥了。即使是“大师”级的学者，也不会比一个稍有名气的小说家、歌星、影星那样为普通百姓所熟知和艳羡。所以“教授名片”的含蕴，就有着肯定自己价值和向他人介绍自己价值的意思在内了。何况也确实没看到过哪位教师像散发新产品传单那样硬塞给素昧平生的人一张名片的。

为什么要为教师的名片讨个说法呢？倒不是闲极无聊，而是有感于还真没看到或发现哪位大腕儿向热爱他（她）的读者或观众送上一张印有自家职衔、通讯处和住宅电话号码的名片，从而希望保持联系的。相反更多看到的

倒是那一群群“发烧友”使出浑身解数，举着小本本，或撩起衣衫撅起屁股以背当桌，请歌星、影星签名留个念性儿。所以我猜想，像葛优、姜文、王志文、刘晓庆、巩俐、韦唯、毛阿敏……就无需花钱印那一盒盒“劳什子”了，因为这些家喻户晓的“星”们存在的本身，就有名片效应，且早已大大超出这名片效应了。

当然也有个别例外。报载，一位演员出于工作需要，也印了名片，且称谓蛮潇洒，什么“你的朋友×××”。这种亲切和谦和是令人感动的。但大多数的腕儿们无需说明自己是哪个厂哪个院的几级演员，他（她）的通讯处及住宅电话号码也不对他（她）的观众、听众公开，因为他们才不想找麻烦和添乱呢。这，大家都能设身处地地理解。

由此，我站在一个普通教师的立场上，吁请社会不妨对教师这个工作领域稍做关注，对教师的心态和名片稍施宽容。因为一纸名片上，真的有周进、范进的辛酸在，有马二先生、王玉辉的泪水在。所以，让一些满头白发、干了一辈子教师行当的人，晚年能在名片上些许“辉煌”一把，或曰给自己增添一点点可怜的精神慰藉，该也是可以谅解的吧！

最后，还想告知不太了解底细的朋友们，大学里真的有一种正儿八经的“名片教授”。这已有三年的历史了。这是指那些年龄已届退休，而学有所成，干了一辈子教育工作，只因名额有限，不能正式跻身教授行列的老教师们，学校特列一种安慰式教授职衔，使其在退休时可以享受合法教授的名义。也就是说，名片上可以堂堂正正印上“××大学教授”了。但同时，这种“名片教授”又是不和工资、分房等硬梆梆福利挂钩的、名实相符的典型“名片教授”。而且，即使是这“名片教授”，也非轻易可以取得，他要填好几张表格，要向同辈乃至学生述职，还需经领导平衡才能获取。据我所知，颇有学术造诣、任教多年，最后连个“名片教授”都没拿到者，也不在少数。

至此，真是悲从中来。但也略有所悟：原来，名片是小人物们玩的把戏，有自欺欺人的作用，大人物们是无需什么名片的。原来，名片多为无名者所用，而不管因为什么有了名气的人，是无需给谁递上一张名片的！

警惕名家随笔

随笔如潮，时代使然。名家随笔启人心智、净化灵魂，可读性极强，这都是不争之事实。然而今日突然提出“警惕名家随笔”又绝非耸人听闻。仅于随笔中知识性错误之多，就令读者齿寒心寒，遑论其他。

近读汪曾祺先生《塔上随笔》，我突然发现这位饮誉文坛的小说家、戏曲家、散文家，经常出语武断，甚或屡屡出现常识性知识性错误。今举一二小例请读者鉴察：

比如，他说：“自从布莱希特以后，世界戏剧分做两大类：一类是戏剧的戏剧，一类是叙事诗式的戏剧。”（第160页）这个论断显然有悖于世界戏剧发展史的演进轨迹。且不说，今日戏剧的态势乃多元共存，异彩纷呈，不断创新，仅就“布莱希特以后”如何云云，就忽视了众多著名戏剧家对戏剧大厦之建构所赋予的灵性与智性。布莱希特最多只是一种戏剧观念的创制者，戏剧史，特别是世界戏剧史包容了他的戏剧观念，却未因他的戏剧观念而在“以后”把戏剧截然划分为两大类或两大块，这不能不说是过分草率的论断。如从学术眼光来看，它的分类多少有些危险。

好，如果这个论点尚可以尊之为“一家言”的话，那么下面的例子就属于无可争辩的知识性错误了。作者在言及中国戏剧结构形式及称谓时，断然说：“元杂剧的分‘出’，和十九世纪西方的戏剧的分‘幕’不尽相同，但有暗合之处。”我初读以为可能是先生行文之需要或难以避免的笔误，可是再往下读，不对了，这不是作者的一时之闪失，而是就这么认识的，且看下段文字：“传奇的作者意识到生活的连续性、流动性，不能人为地切做四块，于是，由大段落改为小段落，由‘出’改为‘折’。”既然言之凿凿，我辈就只好再为之辩解了。作者急于做出的判断，使他犯了一位戏曲作家、小说家不应犯的最基本的常识性错误。他竟然把传奇结构中的“出”说成了“折”；又把元杂剧结构形式中的“折”说成了“出”。一字之差，不免谬之千里。事实上，元杂剧只有“折”之称，而绝无“出”之名，而传奇虽个别剧本尚沿袭用“折”，但甚寥寥。绝大多数传奇剧本，如《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《十五贯》都是几十“出”的大戏，可没有几“折”的称谓。

目前，人们似都在关注民族戏曲的振兴问题，窃以为，要振兴，当然有各种手段，但普及戏曲基础知识乃当务之急。而时下的随笔多有卖弄知识的篇什存在，但却无前辈先生们的功底了。而有些名家，虽曾在艺术某一领域干过，且当属行家里手。可是，不加思索，率意为之，随笔随到连原始材料都不查一查的地步，也够让人遗憾的。文人一但为文，就要考虑给读者些什么，对知识性的东西不加注意，必形成误导，所以名家要自爱，而读者也要对名家警惕一点。

读解罗兰

认识罗兰女士的书是我五六年前的事了。那时我给天津大学一对研究生结婚作证婚人，为要说几句祝福的话和必要的提醒，我征引了《罗兰小语》中的几句话，没想到引来了在场的朋友的热烈掌声。也许这应了海天出版社“编者的话”中说的，《罗兰小语》被称颂为“青年人心中的一部‘福音’”，从此我开始知道了罗兰在青年心目中的地位。也许是因为在南大教书的关系，我和同学不时提到了罗兰女士的“小语”和散文。我当时就发现我的众多学生是喜爱罗兰的书的。印证这一点的是：有一次我们讨论主持人的话语时，我突然顺口引用了一句罗曼·罗兰的名言：“应该为自己创造一颗真诚的灵魂，然后去爱人，并被人们所爱。”没想到大师的话使同学联想到了罗兰女士和她的“小语”。一位快毕业的大学生就说：“罗兰作主持人的话语是真诚的，她是主爱的，所以她不像有些人说的，她还欠深刻，我们喜爱看她的小语已足够说明她的小语的魅力。”当时的情景和对话在我准备这次发言时，似又重现在眼前了。

几年匆匆过去了，我竟然发现我对罗兰的“第一次印象”是如此的鲜明、清晰、乃至深信有我自己对她的特殊的把握方式和体验。

我认为，罗兰女士有一种稳定的文化精神。人们不难看到：在她的书中，儒、道、佛思想的相互包含、交叉的特异现象；道家的、佛家的主爱精神和儒家的匡时济世的思想闪光。这种文化精神的渗入，就使她的作品既有对传统美质的歌颂，又有对民族创伤造成的扭曲以及人性弱点的审视和批判。所以解读罗兰，不能不首先看到佛、道两家的主爱精神以及儒家的匡时济世思想铸就了的罗兰女士的人生态度和艺术精神。倘若看不到传统的文化精神对作家创作的这些影响，就不会真正把握罗兰的作品，也不会充分理解其人。在我看来，这是因为，散文，不仅植根于情感的土壤，而且高耸于思想的峰巅。那种属于整个进步人类的优秀思想，那种能成为后世几代人享用不尽的思维之果，那种充满智慧与文明营养之海，既是滋养罗兰作品的生命之母，也应是未来散文的希望之光。正如柯勒律治所说：“心灵里没有音乐，决不能成为一个真正的诗人。”我相信这话的真理性。以上算是我拜读罗兰作品的第一点体会。

其次，在我看来，罗兰的作品，隶属于作家自身的生活经历与人生体验，并较为完整地保留了生活素材的原生色彩。本身具有亲历性和体验性特征。我读罗兰作品，总觉得她能从种种现实的人事纷扰中摆脱出来，由“外自然”回归“内自然”，亲切然而又是冷静的心态，使她运用自如地把握过去、现在的人和事，既免去“不识庐山真面目，只缘身在此山中”的重累，又于散文和小品中的内蕴上突破了作品浅表地表现人生、社会主题的拘囿，得以深入到历史、现实、人生、社会替嬗过程中人的生活深层，在不动太大声色的叙述背后，呈示她个性创造价值以及灼人的艺术风采。这一点体现在她不时巧妙地将“叙述人”暗转为思想者和感悟者，因此人们读来亲切，易生共鸣。

第三，我读罗兰的书，觉得从中时时流淌着情味、诗味和哲味。我读罗兰，从不一页页地挨着看，然而只要翻到一页，就有一页的启悟。这启悟首先可能是作品中的情感因子在起着极大的作用。如果说瞬间的审美体验的话，罗兰的相当一部分作品中一丝丝，一缕缕具有哲味和思辨力量的诗情总是敲击着你的心灵。她往往以诗人和哲人的眼光观察事物，思考人生。无人

问津的客观世界，她能写出别具风采的新意和深意；有人涉猎的客观世界，她同样能写出别具风采的新意和深意。她笔下的审美客体，只属于她自己的独特发现，只属于她这审美主体的“这一个”。

罗兰绝不是一个小家子气的、忸怩作态、追求时髦的作家。严肃的人生态度，使她在观察和感受生活时常常冲出狭隘的视野，而将自己的目光和思考投向一个民族，乃至整个人类；一大片土地，乃至整个宇宙；一个时代，乃至整个历史过程。我说这些，不是一个穷极无聊的文人在捧角儿，我确实是在看了她的绝大部分书之后才这样说的。当然毋庸置疑，如果你忽视了电台、电视台主持人的话语特点或称文体，你就会觉得以上的话有些不应有的谀词，然而当你回归到麦克风前，面对形形色色的听友，你会觉得在娓娓絮语中，罗兰的小语内涵有着现实与历史的交叉，此土与彼土的交叉，现代文明与古旧文化的交织。事实是，她的代表作往往闪耀着时代的色彩和波光，无不印记着现实的侧影和投影，她的情思、她的理趣、她的诗意，就是通过自己笔下的某些“载体”而迅速传给读者，从而给人以激情、理智、良知和力量。

有一种通常的说法，它可能有一定道理，而又绝不可能概括全体：即作家早期创作主要奔腾于诗的王国；人到中年和老年则拨转马头驰骋于散文世界。诗人而作散文，不管是记事写人，也往往流露一种诗情。罗兰在她的作品中闪烁着如许诗情和哲理之光的嘉言隽语，来源于她的气质、灵感和智性，更来源于作家的品格和作家的本色。我可以这样解读罗兰：她力求在自己的趋向上找到自己心灵之美的归宿，确证自己的价值！

所以我读罗兰，我感受到的是一个立体的灵魂世界，一个以逼真的心灵轨迹和感情流程构筑的灵魂世界，一步一个脚印地呈现在我的面前。

最后一点是试着说几句罗兰作品的技巧。庄子曰：“真在内者，神动于外。”

庄子这话不是谈风格，也非谈技巧。我用来只是要说明，即使艺术技巧，它的根也需要心灵的真。艺术技巧的操作是一个极为复杂的心理运作过程。所谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”，其实就是技巧操作的一种极境。技巧操作的这种“妙处难与君说”的特性，在很大程度上决定了技巧效应的意会性。所以散文之内容需要以心会心，其实散文之技巧又何尝不需要以心会心呢？所谓妙悟、顿悟、彻悟，出神入化云云都是意会性。

罗兰的艺术技巧，表现为自由酣畅。然而我说，此自由酣畅是易为而难工。它是痴情闺秀，它是山秀林岚，它是风涛潮汐，它是切切絮语，是山水彩墨。但归根结底，她有一部分作品称得上气韵生动。罗兰颇善于观察人生，观察人的心态、观察深隐层次的社会内涵，正因为她首先有了真实描写对象的基本功，所以才进一步地追求传神的境界。这似乎是难以捉摸，但实际上是和作家自身的知识积累、艺术修养、个性、气质、审美追求有关。如画中国画，在写生、设色、布局等等基本功功力渐深之后才有可能达到气韵生动的境界一样。而这一切又只有通过心灵流泻出来，才是充满生气的、活泼的、动情的。灵和气不可分。灵气所钟，方具气韵和神韵。关于这一点，罗兰的作品中的精心之作具有这种品味。

仅举一点可以说明，罗兰的散文之动人，我认为不在煽情，而是情理糅合。或情稍重于理，或理稍重于情，但都是她审美取向的表现。写到这里，我又想起了波特莱尔的一句名言：“我的美的定义，那是一种热烈而痛苦的

东西，又是多少有些朦胧，可以自由猜想的东西。”我不想拿罗兰的作品与波特莱尔的话——对号，我想说的，表达得如此明晰的罗兰作品，仍然留给我们那样多“可以自由猜想的东西”！

文学节目大有可为^①

作为广播文艺专业的圈外人,我有幸参与了这次第三届中国广播文艺(政府奖)的总评会,获益匪浅。连续几天对各台文学节目的欣赏,不仅大开眼界,而且引来了不尽的思绪。在聆听节目的间歇时,我曾情不自禁地对几位评委说:“文学节目大有可为!”是的,文学节目在精神文明建设的新时期,确实大有可为!

然而,我也从很多评委的介绍中了解到,在商品经济大潮冲击下,在各色各样原因左右下,那么辉煌过的文学节目,在不少电台几乎处于前所未有的低谷。有的惨淡经营苦苦地支撑着这方绿洲;有的则不得不合并于综艺节目中,成为它的附庸,失去了应有的独立地位;而有的台竟索性取消了文艺节目的灵魂——“文学节目”!可是当我潜心聆听各地送来的二十二个文学节目后,我竟突发奇想,我的理想主义告诉我,目前文学节目的暂时“失宠”,这是不是它在再创辉煌前夕的寂静?是不是它在酝酿新的突破?

这种理想、这种信念来自两个方面:一个是这次总评会上各地送来的佳作,从质地上来说,实令人鼓舞,关于这一方面的收获我将在下面结合具体节目谈我的意见。而第二点,我不揣浅陋,愿意先谈谈作为文学传播媒介的广播的优长,并在此基础上探讨文学节目在精神文明建设中的巨大作用。

只要关注一下文学传播的历史就不难发现,它首先由口头语言流传,再到文字语言的手抄书写,又到印刷。传播手段和工具的每一次转换和更新,都会带来文学传播的新发展,也就是文学的新发展。报刊、杂志特别是广播这些传播工具的创生和启用,不仅大大地推动了文学的生产发展和传播消费发展,而且给文学的整体发展带来了一次根本性的变革。因此绝不是新的传播工具排挤了文学,降低了社会对文学的需求,而是赋予文学生命以新的契机。事实证明,新的传播工具的发明,文学一旦和它相契合,即派生出新的文学艺术样式,广播文艺中的“文学节目”是为明证。进一步说,正是广播文化使得以抽象书写符号为存在形态的语言艺术,现在变成了以听觉为特色的声的具象展示,是一次思维空间的拓展。读者无需再通过一次由阅读书写符号为起点的阅读想象来为自己复制形象世界。而现在的广播文化正为它提供了这个形象世界的可能和广大空间。所以我们把广播看作是一个现代的文学“阅读”方式,而这个新的“阅读”方式对听众来说,具有前所未有的艺术感染力和魅力以及吸引力。所以它是文学消费方式的一次革命。这是从文学角度说的。

而从广播文化的角度来说,文学无疑是广播最丰富的信息资源。广播自产生以来,就很快认识到具有源远流长的历史传统、丰硕成果积累和至今拥有庞大的创造力量及其精神产品的文学,是广播取之不尽用之不竭的宝藏,是广播文化信息资源。从直接影响上来看,广播真的从文学中“抢走”了大量的人物、形象、故事、题材、体裁乃至文学的艺术技巧。毋须夸张文学对广播的影响,从最起码的程度上来说,文学也是广播文化的基础。任何节目都具备最低限度的文学成份:科教节目、新闻节目、综艺节目、乃至广告节目,都需要最起码的文学性的脚本和解说。文学成了广播无法脱离的基础性的创造手段和辅助手段。所以,从最深层的影响力来说,文学从内容到形式,

^① 本文是作者 1996 年 12 月 12 日在中国广播文艺政府奖评奖研讨会上的发言摘要。

都在根本上影响广播文化的深广度和艺术性。当然，文学对广播文化的影响不是冲击式的，也不是突入式的，而是一个潜移默化的过程。以上我试着从另一角度谈谈文学与广播文化的辩证关系，以便为这次就文学节目进行对话提供一个理论基础，并就文学节目中的成功或某些不足求得一个共识。

应当承认，这次参评的二十二个文学节目就题材的文化内涵和选材的广度来说，其涵盖面既广且深：有时代的投影，有历史的回声，有内心的独白，有灵魂的写真，有民情，有乡情，有亲情，有友情，有爱情，有史情，有旅情，有风情，有哲情，也有艺情，其中蕴藏着歌颂、自勉和勉人的丰富文化、心灵内涵。从中我们看到了一个个活生生的个性、血性的诗人，追求理想之光的企业家以及可以称之为战士中的战士，同时我们也感受到了社会良知、文化良知和心灵良知的跃动。与此同时，最可宝贵的是，从参评的二十二个节目中，绝大多数都律动着民族文化性格的脉搏和心音，唱着时代的正气歌。从具体节目来看，有如下的特色：

一、真正的文学精品是最“耐欣赏”的精神消费品

精神产品的消费不同于物质产品的消费。物质产品的消费一旦实现，便表现为物质产品自身存在的丧失或逐渐损耗。而艺术文学是最耐欣赏的精神消费品。文学精品令你百听不厌。福建台在世纪老人冰心生日之际，特意制作了《世纪的爱心》这套高品位的文学节目。这是二十二个节目中最富学者型味道的上乘之作。冰心的《寄小读者》具有超越时空的性质。真是“比如日月，终古常见，光景常新”。我们在欣赏中对于冰心这位母性的伟大胸襟像体验深邃浩渺的天空一样，如“使玩之者无穷，味之者不厌”。我们既沉潜在审美的享受中，又在精神上得到一次人格的操守的纯净如水的洗礼。而王光明先生的评述又把我们的精神升华到一个新的理性高度，其中介恰恰是借助冰心的篇篇美文，即她崇高心灵的写照，得以实现的。正如席勒所说：“如果要把感性的人变为理性的人，唯一的途径就是先使他成为审美的人。”是的，在我们建设社会主义精神文明这个大的系统工程中，像这样的审美教育和审美感染的作品自然是不容忽视的，是它把我们变成审美的人，是它净化了我们的灵魂。

中国的古典文学是一座大宝库，岁月流逝，光辉不灭，像甘泉一样滋养着一代又一代的炎黄子孙。要进行社会主义精神文明建设，这无疑是一个不可或缺的源泉。山西台的《依依惜别的深情》谈古典诗歌中离别意绪，北京文艺台的《华夏神韵》对李清照前后期词作的介绍，虽出新略嫌不足，但制作的精致和在二度创作中的体悟都是准确和富有情致的。这说明古典诗词遗产仍使我们感到一种非凡的穿透力，它能浸入到每一个听众的心灵，在那里荡起共振的涟漪。……由此我联想到中国古典美文学、近现代美文佳作值得我们反复地再阐释。它们反映的生活虽已成为历史的陈迹，然而古典名作以及近现代的优秀作品也包括外国经典名作却依然渗入于今天人们的心灵深处，成为慰藉现代人灵魂的不可缺少的精神滋补品。

二、文学欣赏中的情感运动形式

广播文化中的文学节目，作用于听众的欣赏心理的，我认为有四个过程：

一、文学欣赏中的音响感知；二、文学欣赏中的感情体验；三、文学欣赏中的想象联想；四、文学欣赏中的理性认识。所以文学节目给予听者的是多种心理要素的综合运动过程。我认为辽宁台的《石评梅与高君宇》最能体现听众的这种心理过程。其他佳作还有山东台写重残军人朱彦夫的作品，陕西台的《无韵信天游》、江苏台的《狂雪》等。在对这些作品的聆听过程中，我们常常产生情感的对流和宣泄，看到悲苦，你会泪湿青衫，畅怀时而笑入彩云。正如老托尔斯泰所说：“人们用语言互相传达自己的思想，而人们用艺术互相转达自己的感情。”（《艺术论》）最值得称道的是《石评梅与高君宇》这个节目的艺术感染力。在你听着这情思絮语时，很快就进入了情感的交流，开始如涓涓溪流，吸引你进入角色。你会随主人公的各种际遇而辛酸、抑郁、感喟、激动、赞叹，从而一步一步地达到情感体验的高峰。山东台的《一位战士和他的“极限人生”》，则在通过这位英雄战士与重残疾的搏斗，我们又领悟了这位战士的永不退缩的生命精神，他的情，他的力，如同溪流逐步汇合成了波涛澎湃的江河与大海。于是我们为石评梅、高君宇、朱彦夫等人的情感与行为深深地震撼了。心灵的感知使我们把自己融进到高尚的情操中。鄂伦春族的女作家空特乐的抒情形象同样令我们动容。内蒙台的这个节目在整个艺术效果上极为成功，其色、香、味体现了民族风情和一位女性的心灵震颤。《狂雪》中诗人对日本侵略者的满腔仇恨以及对那腥风血雨的日子描绘更令我们动容。

我们深知，文学欣赏虽然不排除理智的认知因素的参与，但欣赏主体和欣赏对象之间主要是结成一种审美的情感体验和评价关系，它是人们用心灵和情感来感知客观对象的典型形式。总之，作为听众，我们借助于音响的感知、想象和联想、情感体验以及理性把握与观照，一步步地接受了欣赏对象的情感，从而在心灵深处产生对假丑恶的憎恶与摒弃，对真善美的向往和追求。当我们沉潜于情感交流之中时，我们击节赞叹，拍案叫绝。我们真像大师们所讲的那样：“觉得那个艺术品不是其他什么人所创造的，而且觉得这个作品所表达的一切正是他很早就已经想表达的。”（《艺术论》）正是由于文学节目（即欣赏对象）所蕴含的情感信息同欣赏者审美心理结构贮存的情感信息相互适应、相互契合，主客体才自然而然地结合成审美关系，进而神形交会，物我合一，产生了令人神骇目夺的奇异的美感效应。

三、美的创造和再创造

我们常说，作家创作的文学作品，自然是他观照人生的结果；而听众的听，如同读一样，也是对人生的观照，不同的只是由于主创人员的二度创作，经过了他们的生命体验后，让我们这些听者观照作家观照过的人生。广东台的《高仓健期待着您的夸奖》和上海台的《箫剑平生意，长沙落日圆》都是可听性极强、意境深邃、文化底蕴厚实的好作品。高仓健的随笔我们还没有来得及拜读，但通过这个融形与神、情与景、语与境的演播，我们走进了这位日本影人侠骨柔情的内心世界。主创人员通过高仓健的随笔片段、朗诵、音响配置和效果的层层烘托，以及灵活多变的穿插，把高仓健的性格作了多侧面多层次的展示。至于寒波先生的历史小说我们也许还需要仔细研究，但是这个节目通过大笔勾勒和工笔细描相结合的手法，使我们走进了寒波的艺术世界和精神世界。寒波老道的历史感，他的反思力度，我们这些听者是受

惠于演播者、采编者而逐步认知的。黑龙江台的《生命之恋》以精炼的话语描述了梁南这位老诗人的坎坷一生，听后催人泪下。梁南的诗人形象是演播者采用了在平淡自然中寻求一种艺术合力，使有限的诗美空间变得深远博大。同样空特乐的诗情也是内蒙台的主创人员在感受女作家的哲思深度后，才显示出节目的感情浓度和艺术力度。无论是《世纪的爱心》、《石评梅与高君宇》，还是《一位战士和他的“极限人生”》，都形成了自己的文学节目的独特风格。这风格就是真朴、清隽、天然、大气。它们的作品意向，是从他们的心海里流出来的一股生命活水，自然流畅，鲜活晶明，不着粉黛，不见浓抹。另外，湖北台的《人民公仆的赞歌》相当坚实地表现了理想、信念乃是人民公仆的最强大的精神支柱；新疆台的《三套马车的故事》，民族美学风格的把握和地域文化的浓郁色彩，都令人神往。听者在诗意的氛围中，看到了诗人对大地的爱。《无韵信天游》的大笔勾勒体现出的壮美，引起听者审美鉴赏中的崇高感、雄伟感，并进一步引发出多维多向度的联想。

这些优秀的和比较优秀的节目，体现了广播文艺中文学节目的一个规律性的特点，即文学作品中的艺术形象具有了双重性质：它一方面体现了作家对社会人生的体验和分析，并在此基础上进行情感和思维活动，从而构成了作家认识、感受生活的结晶，也是创作过程的终点；另一方面，在广播艺术工作者的二度创作中，经过主创人员的提炼和淘洗，特别是他们的体验和联想，创制出既源于原作又有别于原作的节目后，成了激发听众联想和想象的诱导物，使听众通过这一个再创性的节目认识人生，洞察社会，从而成为进行审美创造的起点。这终点与起点的中介，正是由节目的创制来完成的。因此，这一中介作用就绝非能够等闲视之的了。

文学节目这种特殊的创作与欣赏的关系虽与形象思维的特点有关，但它更像生产与消费的关系，即双方是互为对象的，也是互相创造的。这就是为什么文学节目在根本点上说是广播文化中听众进行心灵对话、心灵交流的最重要的形式和手段的缘故吧！

以上所论，大部分是评委们的共识。但这只是一个轮廓式的概括，难免有遗珠之憾。

最后我们还想就今后文学节目的制作提出几点不成熟的想法。

第一，关于“选材要严，开掘要深”的问题。文学节目在新形势下，面临许多新问题。诸如文学节目如何为建立社会共同理想、提高民族文化素质、满足人民日益增长的精神需求努力制作反映时代精神的优秀作品的问题；又如文学节目如何在促进经济发展和社会全面进步、建设有中国特色的社会主义伟大实践中，实施精品战略，制作无愧于时代的精品力作，把最好的精神食粮贡献给人民等问题。为此，在选材上，一定要下功夫。比如那种用生命铸造的以崇高和悲壮灌注于血脉的文学，那些倾注了作家整个心灵和全部人格的力作，理应成为首选作品。另外，我们无须回避崇高，相反，崇高既是一种艺术的审美，更是一种文学精神，文学不能没有理想，更不能没有崇高精神之光的照耀。否则文学就会变得浅鄙，时代精神就会萎缩。我们应当呼唤“文学的血性”的回归。因此我们企盼着在各地广播电台中有崇高、激情、厚重的声音回旋。我们也相信，电台能不断制作出描绘生命的伟大、生活的美好和人类精神的光辉的作品。也只有这样的作品才能常照人间，永存于人类精神的殿堂中。

第二，大力提高主创集体的整体文化素质的问题。文学节目创制的关键

无疑是二度创作的水平与质量的问题。因此创作集体的文学素养和文化底蕴以及自身的人格精神乃至气节操守都是不能不考虑的。广播事业是伟大的神圣的事业。因此，一是人格，二是学识。而文化素质又是关键。电影演员李保田认为，在文化战线工作的人，“拼到最后就是拼文化”。我是非常同意他的意见的。必须看到，我们文化工作者在理论上的素养还十分欠缺。理论上的贫困，实际上是思想上的贫困，而思想上的贫困正是由于哲学意识的贫困。我们所说的哲学意识，不是哲学教科书，而是如庄子所说的“判天地之美，析万物之理”的大哲学，有了这大哲学的意识，我们才能高屋建瓴，势若破竹，创制出无愧于我们时代和人民的伟大作品和大家所说的精品。

第三，对待艺术问题，必须严格、严格、再严格。我们需要有一种“为了一个准确的字，为了一个准确生动的表达，应当有夜不成寐、食不下咽的精神”（李保田语）。从事文学节目制作的朋友，你们应当看到这本身就是一种苦行。你们给别人带去的是欢乐和安慰，而自己正就在做苦行的实践。因为严格地要求自己，就是永恒地不满足于自己。在艺术上不能做享乐主义者，享乐主义者必放松对自己的要求，而积极的悲观主义者才对自己永不满足。只有如此，你的制作才能精益求精。毋庸讳言，在送评的二十二个文学节目中，几乎有三分之一都有这样和那样的硬伤，其中包括误读、错读。至于表述含混、语言悖谬、配乐不和谐等等，这都需要注意把关，以便使我们的节目少些硬伤少些纰漏，最后达到我们心目中的完美。

对于我们文学节目的制作人，我认为还有一个更新观念的问题。我们再不能像过去那样满足于“文学即人学”的理解了。严格地说，文学实质上是心灵的折射，因此，文学乃是人的精神主体学、人的灵魂学和人的性格学。我们的节目应当是来自美好的心灵，又把真善美的心灵之水流入人的心灵中去，这是祖国和人民与广大听友的企盼。

我们要再一次呼唤文学节目早日出现更大的辉煌，我们要理直气壮地说，广播文化中的文学节目大有可为！

渴望真诚

——请读《果戈里是怎样写作的》

早在 1935 年，鲁迅先生就建议把《果戈里是怎样写作的》（魏列萨耶夫著）这本小书译成中文。然而，时隔四十五年的 1980 年，这本小册子的中文译本才得以与读者见面。在我看来，鲁迅和译者介绍这本小书的重点几乎都是放在了果戈里的写作经验上：“应该这么写”和“不应该那么写”。也许是由于着眼点不同，这本小册子给我的却是另一种启示：关于文学研究者（评论者）的真诚和作家的真诚的问题。

一位文学研究者面对一位世界性的著名作家，完全做到不虚美不隐恶，并非易事，这需要一种理论勇气，或者说，有了这理论勇气，才能真正显现其真诚。你只要抽空翻翻这薄薄的小书，你立即会感到惊讶。魏列萨耶夫，这位苏联卓越的果戈里研究专家，对他的研究对象却如此“大不敬”。请看：“果戈里在生活中的表现常常既像赫列斯塔科夫，又像乞乞科夫，又像罗士特来夫，又像玛尼洛夫。”“在他身上汇集了各种龌龊的东西，应有尽有，并且种类如此繁多。”他列举几项说，果戈里永远是个食客，从来分文不付，并公开向他的朋友们宣告这一点。不仅如此，据说果戈里还是个眼睛只朝上看的势利小人，结交达官显贵对他有一股无法抗拒的吸引力，而对于他曾经要好的穷朋友季姆钦科却“冷若冰霜”。乍一看，作者似乎在有意揭果戈里的老底。如果不通观全书，人们真的会从这些文字中感到曾经给过我们那么美好印象的俄罗斯文学大师竟然是一个无赖。

不过，稍一沉思，我们就会发现，这位著名的果戈里研究专家始终没有在这位文学巨擘、自己民族的骄傲的果戈里面前失去理性，他没有去神化这位小说大家。在魏氏看来，这位文学巨人毕竟有着凡夫俗子的一面，而这一面正是魏氏要全面描述果戈里的心灵辩证法的重要一面。由此，让我想起了宋代两位大家对唐朝“一代宗师”韩愈的批评。苏轼和朱熹对韩愈都很尊重，但是他们谁也没有掩盖自己的观点，苏轼曾坦率地说：“韩愈之于圣人之道，盖亦知好其名矣，而未能乐其实。”而朱熹更不客气地揭穿韩愈“只是要作文章，令人观赏而已”。事实也正如此，这位古文大师确实有极庸俗的一面。他口头上高喊周孔道统，一本正经地强调仁义道德，而他自己的生活、爱好却非如此，贪名位、好资财，耽声色、谄权势……一句话，干的是另外一套，这使当时和后世的真诚的卫道者们（从王安石到王船山）颇为不满。这些都可以说明，如果站在我们面前的是一位严肃的评论家，他是不会把一位伟大的作家廉价地当作偶像崇拜的。他们都有一种可贵的实事求是的态度，他们总是能出之于赤诚，衡之以客观，无加罪语，无溢美辞。这种研究或评论的态度本身就是一种科学的精神。正是有了这种精神，魏列萨耶夫也没有轻率地附合别林斯基那封具有高度权威性的《给果戈里的信》中的一些过激言词。仅在“果戈里主观上的诚意”方面，魏氏就公开表示，别林斯基的指责是绝对不公正的，因为“他若想从上司那儿得到好处，又何必要在《死魂灵》的续篇上如此煞费苦心，痛苦熬煎呢”？

魏氏这种敢于向权威挑战的真诚率直的精神是可敬的。

说到这里，我认为还有更重要的一面，即研究和评论者之真诚，特别需要作家为他们提供使其真诚地进行研究的材料。果戈里之所以伟大，就在于

他那言之凿凿的坦白，所以魏氏才能那样有根有据而又无情地解剖果戈里的全灵魂。果戈里就是这样昭告世人的：“坦率地说出一切，所有我最近的著作，都是我的心史，……对我的这些人物，我除了赋予他们以自身的龌龊行径外，还把我本人的丑陋行径也赋予他们了。”果戈里把自己的作品统称之为“心史”，说得极其确切。因为构成作家本人精神文化的基础的感情、情绪、伦理模式和思维习惯等等都为研究者提供了第一手的研究材料。而且他的坦率更在于明白无误地说出了他笔下的人物的龌龊行径就包含着作家本人的丑陋行径。在这里，果戈里的惊人的坦率决不是要来一次“灵魂深处爆发革命”，而是对自己不洁灵魂的无情解剖。当然，这更是一种伟大的心灵告白。这不能不使我联想到我国当今的文坛景观。说句心里话，我并不认为我们当代的每位作家的心灵世界都像他们所写的作品那样圣洁！不客气地说，迄今我还很少看到我们当代的哪位作家敢于承认他笔下的“反面人物”就有他不洁灵魂的影子在，我也很少看到哪位作家在创作经验谈中能那样无情地解剖自己的灵魂。

果戈里的坦率告白，不是要在作品中展览自己的丑行，恰恰相反，他是“要同它们战斗，一定要把它们清除掉”。果戈里之所以不朽，正在于他对他自身和他看到的卑劣所采取的决裂精神。这种决裂精神同那种无情地解剖自己灵魂的真实态度是来源于果戈里作为一个作家的使命感。在他还很年轻的时候，就曾把他辛苦写成的长篇小说《执政》付之一炬，其原因就是他感到这部小说没有很好的履行作为一个作家应有的使命；继而，他还烧毁了喜剧《三级符拉基米尔勋章》；《死魂灵》的第二卷大约也烧过两次（不算他死前烧的第三次）。这对于解开果戈里灵魂之谜是最有说服力的根据——文字的和精神的。

果戈里在离开人世前，以“焚稿断痴情”，深深地打动了法国的杰出诗人皮埃尔·让·贝朗瑞（1780—1857）。他在自传中说：“再没有什么东西能比勇敢地投入壁炉中的手稿的火焰更能启发一个作家的了。”是的，果戈里的全部创作生涯都被这种崇高的火焰所照亮。我想，这火光何尝不能照亮我们当代作家的创作心灵呢？

性格即命运^①

——面对人生与学术的自白

一

在一个不算短的时间里，我也没能弄清自己为什么会这样急匆匆地想编一本自选集！因为既没有哪家出版社的热情约稿；也没有亲朋至好的极力敦促；既不存在学界的好意嘘拂；更不是自己觉得有什么可以自鸣得意的力作，想再度公之于众。……我几乎只是在检点文稿、拉出细目，想写一篇编后记时，才静坐窗前，凝神沉思，想回答自己略带点荒唐意味的“举措”。好像想了一大阵子，自己才恍有所悟：人寿几何？现在华发频添，已幡然一老矣！所以自然地想到了那不久的将来！

虽然我一直在努力克服那自作多情的痼疾，可是每想到在我困顿时给我以帮助，在我绝望时给我以慰藉的男男女女老老少少的朋友们，我总认为，我无以报答他们给我的情意于一二。一介书生，一个名实相副的“教书匠”，又能给他们留下什么“念想”呢？环顾斗室，除了必要时可分赠给他们一些我的并不值钱的藏书以外，又还能有什么呢？编本自己的书送给朋友是不是一种方式？

坦诚地说，我也想过，在我的四十一年大学教书生涯中，其冷清、苦寂和单调，又非专操此业者所能全然了解。我当然并不排除有很多优秀的杰出的教师为能自己执教一生而感到幸福和骄傲，但教书生涯之于我，我得承认，我确实缺乏那亮色的一面。因为这也许不是唱高调能说得清楚的。所以在我即将结束教师生活时，我是想到过用某一种形式给自己漫长的也是极端清贫的生活画上一个句号。极而言之，在我内心深处，不乏一种对我那苦涩一生的“自祭”，为自己当一辈子教师，在心灵上留下一点点抚慰。

二

现在有一个时髦的话，叫做“寻找自己的位置”。这话端的不错。在人生的坐标上，每个人都有一个点，即自己的位置。有的占天时地利人和，不费吹灰之力就到了自己的那个点；有的徘徊不定，不知往何处去；有的充满幻想，总以为等待他的会是鲜花簇拥的芳草地；有的历尽艰难困苦，走了很多弯路，付出很大的代价，最后也未必能如愿以偿。但不管怎么说，寻寻觅觅的过程会给人丰富宝贵的经验，在以后的寻求中不断校正方向，从而找到自己的立身之地。

在“寻找自己的位置”上，我也不能例外，尽管那“寻找”是极模糊的。虽然我有自己政治生活的经验（当然不是做过官），社会生活的经验，私生活的经验，可是我早就有一种精神准备，我一生都不会成为一个特别有造就的人，那也是因为我从来没有刻意追求过什么。在进入“知天命”的年龄时，我就较为清晰地感到了自己诸多的困惑、迷茫和无奈。我也曾有过梦醒后的

^① 编者按：本文是作者为《宁宗一小说戏剧研究自选集》所写的自序。该书1994年9月由天津古籍出版社出版。

振作、憧憬和追求。我似乎较少沉湎于梦幻之中。因为从表面上看，我似乎过分感性，其实在我寻找人生位置上，却始终理性地摆脱各种虚幻的干扰与束缚，因为过去了的生活告之我，它从来就不实际。不过我又从不颓唐，我信奉普希金的箴言：“厄运的姊妹是希望。”

这一切可能和我们这一代人的际遇有关。自打上大学那一天，我就开始了“风雨人生”。几多洗礼，几多磨难，使我既看准了人生的方向，但不时地又缺乏必要的信念，尽管我也懂：信念是人的灵魂。

不过，我很快发生了一个大转变。我突然觉得我的人生道路和我的性格有着太多关系，由此千百倍地欣赏德国浪漫主义诗人诺伐利斯的名言：“性格就是命运。”尽管后来我知道他的话只是哲人赫拉克利特说的“一个人的性格就是他的命运”的缩写，但我仍喜欢老诺说得明快。真的，我终于发现，我的个性，注定了我的悲剧性的命运。我真应了梵高的“痛苦便是人生”的偈语。

我自认为我真诚，少面具，然而我常不为人所理解，且得罪了人而无所知，这是不是就是所谓言辞无锋亦伤人？我办事不算不认真，但常因判断不清而误陷泥淖；我不时拍案而起，但又常常自责：充什么英雄好汉？我一旦胆大妄为，即刻受到无情的棒喝；我热爱自己的事业，想有所奉献，但“个人主义”的判词，往往使我无地自容；我缺乏对物质享受的追求，希望能不时得到些微的精神慰藉；但我的潦倒使我曾有过难于糊口的岁月，而不得不为生存而卖掉部分灵魂；我不乏幽默，也常为人们带来欢笑，但独处一室时，悲凉之雾立即遍被于心；我热爱质朴与自然，追求本色，而得来的是花花哨哨的誉议；我自知才识平平，心虚得很，但往往无端招来嫉恨；我不乏宽容，但常不懂制怒，而埋下了不和谐的种子；我常为情爱而不能自拔，而美丽的光环常使我毁于一旦……。这矛盾的性格，这尴尬的人生，几乎贯穿于我的大半辈子。我对自己的这番鉴评，目的在于说明：我的一颗不安定的灵魂，我的永难成熟的禀性，使我很难安下心来，进行孜孜矻矻地学习和对学术的韧性的探索。仅就读书一道来说，时贤有所谓三境界一说，即吞、啃、品。我的读书一般只是在有限的书籍中生吞活剥，囫圇吞枣一番，既不可能咀嚼消化，更不能完成将死的知识化为活的血肉过程。至于焚香沐浴，如饮醍醐的品味，就全然不能做到了。因此，有人批评我做学问不扎实，我总能怏然置之，因为这大半是事实。

我本不懂“沉默是金”的真谛，但隼思妙语和议论风生又与我绝缘。然而今日所谓的“侃”，却对我具有极大的诱惑力。一经“侃”起，即往往忘倦，为此也曾引来稍有洁癖的人不愿复述的秽词恶语的诅咒。然而，我不敢对朋友隐瞒，“侃大山”也好，“聊闲天”也好，它无疑是对我学习上的不足给予了必要的营养补充。它不仅扩大了我的人生视野，还激活了我的艺术心灵。所以侃友之于我不啻为导师，是生活教科书。

以上说的是自己内在人文素质的欠缺，算是内因吧！再说外因：

我想我们这一代人没有谁能摆脱得了时代和政治的影响。法国结构主义和符号学家罗兰·巴特一篇《法兰西学院符号学讲座就职演讲》，就把高等院校看作世外桃源，他认为“在这里除了研究和谈话别无他务”，“在这里干脆是权势的消除，是权势鞭长莫及之处”。可是在中国“四人帮”粉碎之前，大学里的教师可没那样潇洒又轻松，即使在今天，学校“是权势鞭长莫及之处”也大半是一种不太容易实现的“梦想”。

这里，我突然想到一则历史的故事。有一次拿破仑跟歌德谈到悲剧的问题，他说，古代“命运”这一概念，现在要由“政治”来代替了。他的意思不外是说现代支配人们命运的东西，主要就是政治。我认为拿破仑的话讲得很深刻。当然不能由此就说人的命运，完全是政治来决定的，文艺或学术就完全从属于政治。这里的问题是怎样看待政治。

“文革”的后遗症之一，是使为数不少的人厌倦政治，有人甚至服膺那种笼统地把政治说成是“肮脏的手”的说法。其实这是未能分清好的政治和坏的政治。我想较为准确的说法应当是：政治从来有好有坏，坏的政治是最大的恶，而好的政治则是最大的善。前者当然是最不道德的，所以它最齷齪；后者是最道德的，所以光明正大。坏的政治可以谋杀千百万人；而好的政治，却足以使千家万户安居乐业，丰衣足食。

回想一下，在“文革”之前和“文革”之中，连续不断的政治运动和一切“以阶级斗争为纲”的年代，学人一言一行动辄得咎，在“舆论一律”的管制下，学术界难得提出真正的问题。本来鲁迅痛感唤醒民众之要义在于启发国人的自觉，而在当时的环境，却往往强行灌输这意识那观念，不仅不尊重群众的自觉性，而且有意消弭自觉性。所以在那个时代的我们，几乎没有哲学意义上的怀疑与批判，而文学研究一旦丧失了对研究的根本意义的追求，其结果是可想而知的。

几千年来我们一直生存在文化中心主义的历史语境中，可是在那个时代的文化人，特别是教师不仅失去了万人景仰的辉煌，他们创造的价值也不再是社会至高无上的价值。所以绝大多数的教师面临着严峻的考验，也面临着内心的焦虑和精神的失调。而在“文革”期间，可以说，作为整个知识分子群体是没有人文精神可言的。人文知识分子没有人文精神的悲剧还在于人文学科的研究必须服从于变换不定的政治路线的斗争。这就如时贤所言了：一旦学术成为一种技术性而不是人文性的研究活动时，必然导致客观上的人格萎缩，表现为精神侏儒化和动物化。

我想走过这条路的人都能记忆一二：在“文革”期间和“文革”前的一段时间内，很难在社会文化诸问题上能充分发挥知识分子的清理、甄别、预测、建构和整合的作用，从而体现其真正的社会良知、文化良知和心灵良知。其实学人的使命，正就是要通过自由、平等的对话，争取心的理解、同情和升华。而这是需要一个过程的，也是需要时间的！普希金说过：“谁在生活中没有忧郁和愤怒，谁也就不会热爱自己的祖国。”我上边的文字，只为了说明这一点。

历史中荒谬错乱的一页已经翻过，缓和的曙光初露人间。对于一个教师来说确有劫波度尽、梦回酒醒的感觉。我默祷着：往者不谏，来者可追。相信改革开放的社会总有一天会比今天和过去更强有力地要求文化，渴望文化，创造文化，现代社会必定会掌握在有理想有道德的知识分子手里，人文精神必定得到重建。

三

文字生涯伴随教书生涯，冷暖酸甜自知。我清楚了解自己的大部分文章，多是信口吹来，随风逝去，因此从不珍惜。个别文章偶有知音，肯加倾听，自然也会高兴一大阵子，但那不过是满足一时的虚荣心，以后很快忘却。至

于像《说不尽的金瓶梅》那本小册子所挨的批评，它使我感到和对手没有对话的起码基础。我只在为小说的研究上的僵化感到万分悲凉和无奈时，浏览一过，就把它束之高阁了。

然而今日把有些文字掇拾排比、编成目录以后，却真的有点爽然若失了。我发现自己认为可以凑合入选的文字，几乎都是近十六七年写就的。也就是说1978年以前写的，今日一见，立即汗颜耳赤。这说明，我的真正的文字生涯实际上是和我的教龄不成比例。按一般情况来说，在大学任教，多半兼搞科研，科研有了些许成绩，就会促使教学质量的提高。我在教师中是属于手勤的一个，偶有所得，必定命笔，有时为了糊口，还尽快把它推向社会。可是用现在的眼光一加审视，才发现可以称之为学术性的文章真是寥寥无几。即使发表在学术刊物和所谓国家级报纸上的文章，当时似乎还产生过一点点影响，今天一看，大半充满了教条和僵化的气味。这次索性全部删去，无一篇入选。这倒也好，它可以用文字证明，我的严肃的科研工作不过只有十几年的历史。因此，我只能属于学术研究的新手，我的不成熟也是必然的，它们都缺乏我这个年龄应具备的水平。

一般来说，从事古典文学教学的人，大多对诗词曲文小说戏剧都应有所研究。我也因教学的需要写过一些解读古典诗词曲和散文的所谓赏析之作。但由于工作的需要，当时南开大学中文系成立了古典小说戏曲研究室，我就开始专门从事小说戏曲同步发展的研究，而很少涉足诗词曲文的学习、讲授和研究了。另外，我也不否认我对中国小说戏曲的独有所钟。因为作为叙事文类的小说戏曲多是人的内心潜层的风景线，是灵魂的地理学，我乐意探索小说家和戏曲家们的“心史”，所以我在对自己的科研工作画上一个小小的句号时，我只想把自己对小说戏曲的体悟奉献给关心我的朋友和读者。

过去曾有种误传，说我写文章极快，言下之意，我似乎才思还挺敏捷。其实不确。学术研究或曰写文章之于我，是非常痛苦的劳作。由于浅陋，一稿之微，别人一挥而就，倚马可待，我却需消费许多已经极有限的时间和精力。如果“快”之误传还有一点根据，那可能是因为我脾气急躁，办事、写作都想一气呵成，所以点灯熬蜡，连续作战，马不停蹄是经常的事。所以说写得快，只是自家的习惯和毛病使然。而副作用也就显露出来，比如我的文字几乎都是急就章，写得极其粗糙，经不起推敲，有些文章仅凭一时感兴，顺手拈来，所以现在呈献于朋友面前的这本小书，能否博读者一顾，我是毫无把握的。

至于我的研究方法，在《说不尽的金瓶梅》一文的后记中已作了较为充分的说明，这里无须赘述。如果现在要我说还有什么学术追求和对人文学科研究的期待的话，我只有一句可以奉告朋友：不求共同理解，但求各有体验。

这本小书很快就要敬呈于朋友面前了，我真有点思绪万千。我陡然想起了我读席勒在《强盗》第一版序言里的一段对他的读者所说的话：“谁要是肯这样公正地对待我，为了我，为了了解我，而把这部书读下去，那末，找就可以如此地要求他，他不必把我作为一个诗人来赞赏，而是把我作为一个正直的人来尊重。”在这里我想移来用以请求我的朋友，您是不是能了解我？当然这段文字用之于我，其中称谓和某些用语定要改变一下，即把“诗人”先改成“学人”，再把“赞赏”和“尊重”改成“理解”，这就是我的衷心愿望。

斯汤达在给自己写的墓志铭上说：
写过、爱过、活过。
我想我们都是这样的。

“随笔热”中试随笔

——《走进困惑》跋

出版社邀我加盟，也来自选一本文史随笔集，这使我有些惶遽。因为我已度过六十六个寒暑，除在学校学习外，我一直没离开过教书这一行，实在没有用心写过随笔。我虽然喜爱随物赋形的散文佳作，而且还曾研究过随笔体的历史沿革和在当下之态势，但是却没写过像样的、“规范化”的随笔。近年又发现，随着随笔热潮的涌动，舆论界颇多微词。仅就视界所及，就有两篇态度率直的文字让我动容。一篇径直题为《世无大家遂使小品流行》，一篇则是借用名家论文中的话，题为《说了四十年的散文》。两篇杂感，虽有偏激之词，但语多深中肯綮，即使后一篇还引用了我们熟悉的而又有“深刻的片面”意味的名言“散文是一种糟糕的必需品^①”用来调侃。我认为也属清醒剂一类，极有利于明智的随笔作者增强自审意识。至于“世无大家”云云，也无须多作议论，历朝历代辉煌史册上又有几多“大家”？其实，在当时可称为作家的也许上百乃至上千，然而一经理史的淘洗，就变得屈指可数了，而载入文艺史著者，就只是那凤毛麟角的几位，这也算是不争之事实。话又说回来，红花也须绿叶扶，凡能衬托“大家”者其功亦不可没。从微观上说，历史上每一位真正的作家都是文学史的一部分。即使影响很小的作家也如丹纳在《艺术哲学》中的比喻，是属于“一片低沉的嗡嗡声一样”的齐声合唱。更何况，不经过几轮比较，“大家”者也还真的难以拈出来。像我这样不在作家圈中人，虽偶尔通过杂感一类倾吐一丝心绪，一缕情愫，却绝不认为随笔易写，更遑论写好了。所以宁肯花费大量时间且明知稿酬菲薄而去写长文厚书以藏拙。

窃以为真正值得探究的，应是随笔为何如此热起来。仅从表面看，也许随笔比之于文学中的其它文体似更可以明快地直抒胸臆，而状物叙事也更显便当。举凡记人生旅迹之坎坷，游思之断想，描山绣水以记异域之风光，品艺衡文和序跋书简等等，几乎无一不可入随笔之中，所谓腕底波澜，纸上烟云也。如果把话再说白一点，随笔只须从一点一面切入，无须建构庞大之学理体系，而读者正是从吉光片羽中见真情见精神见韵致。当然，随笔之佳处与败笔也最易显露，且掺不得水分，更掺不得假。作为随笔的爱好者，我的感觉就是，诸多写家常成于斯亦败于斯。

如果把“随笔热”再往更现实性方面推想，就会发现又一个普通的道理，即你写任何形式的作品，只要想面世，并进一步想同他人对话，就得需要一个“载体”或是一个“媒体”。而恰恰于今日，虽报刊杂志如林，令人目不暇接，不管是雅的俗的，严肃的流行的，精英的大众的各类刊物，只要想销路好，几乎都拒绝长文（专门的学术性刊物除外），成本大套的再也不吃香。而刊物几乎都是旗帜鲜明地表态，文章越短越好，比如一张报纸的副刊绝不允许被两三篇作品占据，而必须在四五篇以上才算合格。这当然是为了版面的活泼、增多信息量和适应读者的各种口味以及快捷的阅读方式而考虑的。所以，仅从需要两字就可看出，随笔小品就有了得天独厚的优势，于此也恰好为随笔的写作者提供了广阔驰骋的空间。事实正是如此，若把写与读两个

^① 1987年诺贝尔文学奖获得者约瑟夫·布罗茨基在《诗歌是历经坎坷的女性》中说的。

角度综合起来看，仅文学中的随笔一角，作家写、学者写，连文学爱好者也愿在这个领域试笔。至于随笔所拥有的读者群更是大矣哉，切不可低估。

我对随笔还处在学习与观察的阶段，事情却又如此蹊跷，由来公新夏先生积极推荐，我这个绝非专攻写作的教书匠，竟也被忝列文史随笔丛书的作者之一，在惶恐之余，却也被调动起了几许热情，并忙不迭地搜检历年积存和部分新作，抽取尚有可读性者七十余篇，共得二十余万字。它可算作随笔热中，一个圈外人对随笔进行试笔的汇报，更准确地说，它是我企望敲开随笔写作大门之砖。尽管我深知随笔极讲究文笔的风韵和诗意，然而要达到这一境界又岂是一朝一夕就能练就的呢？而来公新夏先生为扶植晚生，特为拙稿赐序一篇，这才为我平淡的卷帙凭添了几许厚度和亮色，我的感与愧绝非一两句话能说尽的。

至于现在的书名，那确实是我在面对人生与学术的一种真切感受。我早发现，“四十而不惑”乃虚妄之语也。人生与学术并非和年龄同步，更往往不成正比。事情的另一面是，年龄一旦趋于老化，思维定势、思维惰性几乎是不可避免的。远的不说，仅就我十几年来对《金瓶梅词话》、《儒林外史》的研读，就觉得越来越困惑了，特别是想深一层次地把握它的文化底蕴和叙事模式的转变，就几乎难以命笔了。扩而大之，在文学艺术研究领域，我的困惑多于明晰和洞观。在心态上，我既不安于自己的研究现状，而又不善于变革更新；既想追求开拓，又深感情力的沉重。总之，矛盾的文艺世界，矛盾的我，以至使我深切地体味到客体的无奈与自身的无奈……

至于面对复杂的人生，现今不存在困惑的人，可能不太多了，尤其是富有良知的人文知识分子，特别是到了我们这把年岁的人，困惑几乎是命定的必然。所以，“走进困惑”既然是我一个相当时间里的心态，那么把书名径自题为《走进困惑》，也算是真诚地向读我这本小册子的朋友袒露自己的一种心绪吧！

宁宗一 1997年3月6日于南开东方艺术系

