

# 重读古典

思想之旅书系

李书磊 著



中国广播电视出版社

# 重读古典



ISBN 7-5043-2941-X



ISBN 7-5043-2941-X/I · 404

9 787504 329417 >

定价：10.00元

# 重读古典

李书磊 著



中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

图书在版编目(CIP)数据

重读古典/李书磊著. —北京:中国广播电视出版社,  
1997. 2

(思想之旅书系)

ISBN 7-5043-2941-X

I. 重… II. 李… III. 古典文学—文学评论—中国—文集  
IV. I206. 2—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 01020 号

书 名 重读古典

著 者 李书磊

出版发行 中国广播电视出版社

社 址 北京复外真武庙二条九号

邮 码 100866

联系电话 63263201(发行部)

经 销 各地新华书店

印 刷 北京京东印刷厂

850×1168 毫米 1/32 7 印张 132(千)字

1997 年 4 月第 1 版 1997 年 4 月北京第 1 次印刷

印 数 0001—6000 册 定价 10.00 元

书 号 ISBN 7-5043-2941-X/I·404

## 序 一

1989年冬天到1991年冬天，我在北京西郊蓝淀厂附近赁屋而居。那两年好像朋友们一下子全走光了，我的门上干脆连留言袋也不挂了。偶尔也有人敲门，那是鬼鬼祟祟来推销手套、袜子或者大蒜之类东西的小贩。离住处不远有个春来饭馆，与我小时候看的《沙家浜》中的春来茶馆同名，使我觉得既亲切又古怪。我常到春来饭馆吃饭。这饭馆地偏，客人很少，我每次去都看见空空如也，白色桌布上落着尘沙，老板娘无聊地闲坐着。两年间我很少说话，只是在窗下读书，读古书。有时候读到感动处特别想与一个人聊聊，但没有人。我于是写成札记。那一天傍晚我走出楼门，发现纷纷扬扬地正飘着大雪。我一下子就想起了艾青的一首诗《雪落在中国的土地上》，站在雪地里不知为什么我竟泪流满面。

现在我把那些札记中的一部分整理成文出版，也算是把那些被收藏的声音放大：以补偿那时候的寂寞。

1992年8月于青龙县

## 序 二

我今天坐下来为我的小书《重读古典》补写序言。我读书原很看重序跋；我觉得一本书如果真的是一个人生命与灵魂的记录，他就会由衷地对它生出珍惜与流连，就会自然而然地通过序跋回味并反省自己的这一段思想与表达。序跋至少代表了一种从容和严肃。但这本小书最初的自序却只有寥寥数语，是因为关于古典想说的话太多反而难以措词了。

《重读古典》是我在一年间读古书的札记。二十六岁的那一年我突然生出一种强烈而神秘的要重读中国古书的愿望。或许是人走过青春、走向而立都会有那种寻找立命根基和精神皈依的需要，或许是在经历了一场青春动难之后人会对遥远而古老的文字产生亲近感，或许是猝然面对一个多变而陌生的时代人会本能地要从祖先的传统中寻找应对的力量和智慧：反正这一年我读古书读得很投入，在北京西郊的一处偏僻地方闭门谢客。《尚书》中的征战与《史记》中的杀戮，《诗经》里的爱情和唐诗里的痛苦，这些曾经在我的祖国也即我的土地上发生过的一切都自然而真切地成为我生命历程的

一部分。我觉悟到大部分时候人对最重要的启示是对面不识的，我想古中国作为一个伟大的魂灵其实一直都在向我们告诉着我们作为中国后人的秘密和使命，只是由于麻木和愚顽我们非得要在一种特殊的状态下才能真正地领悟它。在结束这一年封闭式阅读的时候我感到自己终于完成了对中国的归化，终于唤醒了作为这个东方种族的一环，延续并且更新这个种族的自觉。

这之后我来到了华北一处乡村居住并工作了一年。没有比乡村更唤起我的中国情怀的了。那在村头拄杖而立、搭手观天色的老者，那因劳苦而满脸皱褶一如中年却又性格开朗浑若顽童、不说笑话不开口的青年男人，那一件普通的花衣就打扮得娇艳美丽、被当地人称作“高山俊鸟”的农家丫头，那在夕阳中深情依依的幼杨林，那在冬夜的热炕上就着烈酒讲述的伤心或者残酷的故事，都把中国的形象与色彩印入我的心中，我知道这就是我的族人、我的家园和我的历史。那地方还有许多满族人聚居，彪悍的民风 and 清洁的习俗又额外增加了我几分欣喜。行在尘土飞扬的乡村道路上，我想起了我在灯下曾阅读过的中国人的经、史与诗，我明白只有这一切才能真正地感动我并且成就我，才能真正使我痛苦和幸福。

后来我当然又回到了城市，回到了高楼、电脑、好莱坞电影和后现代主义理论的世界，回到了薪水、职级、分房、购物的市民化处境。在这充满磨损、疲惫和懊恼的心灵经历中，在这日渐洋化、日益繁荣却不知为什么总让我有点心虚的“商品大潮”中，我会时时记起那个由古书和乡村所构成的朴

素的中国，记起这个朴素的中国所给予我的神圣的命令。我不会拒绝却也不会苟同这个由一种异己的文化所带来的时代，我还要对它仔细地观察、体味和思量，我要把大江南北作为一个辽阔的研究田野去测度中国走向新生的可能与道路。我并且深知，在这个过程中最重要的是战胜自己身上的卑琐与渺小，做一个堂正的中国的儿子，做一个真正的知识分子。我希望这种当代的文化实践能把我们同司马迁、杜甫、顾炎武们连接起来。

1995 年于大有庄

## 序 三

人说一本书有它自己的命运，其实这命运在它印成书以前就开始了。这本书首次成稿于 1992 年，是应海峡文艺出版社之约。海峡出了三次校样，却终于因故（至今不知何故）没有付印，遂作罢。1996 年春将书稿增补后交河北人民出版社出版。今年春天又将此书作了修订，删除两则，并增加新写的两万五千字作为补编，交中国广播电视出版社出版。所以这书也就有了三个序。“重读古典”这个题目或称这件事情是我所偏爱的，我计划仿培根编小品文集的故事每隔一段时间修订增补一次，意在不断地修续与古人的亲缘，不断地从古人的情感与意念中汲取当代生存的力量。

1997 年 4 月 7 日于大有庄

# 目 录

---

|          |       |
|----------|-------|
| 序一 ..... | ( 1 ) |
| 序二 ..... | ( 2 ) |
| 序三 ..... | ( 5 ) |

## • 《诗经》血缘 •

|               |        |
|---------------|--------|
| 河边的爱情 .....   | ( 3 )  |
| 红花与白草 .....   | ( 6 )  |
| 《诗经》辨 .....   | ( 9 )  |
| “淫声”与美政 ..... | ( 13 ) |
| 英雄之爱 .....    | ( 18 ) |
| 两种解说 .....    | ( 22 ) |

## • 唐诗情结 •

|               |        |
|---------------|--------|
| 《唐诗三百首》 ..... | ( 27 ) |
| 格律的意义 .....   | ( 30 ) |
| 友谊一种 .....    | ( 33 ) |
| 宫词说 .....     | ( 35 ) |
| 一瞬 .....      | ( 40 ) |

|             |      |
|-------------|------|
| 绿色恐怖 .....  | (43) |
| 宦游与漫游 ..... | (47) |
| 天才 .....    | (52) |
| 新年的平静 ..... | (55) |

• 元曲关系 •

|              |      |
|--------------|------|
| 关剧内外 .....   | (59) |
| 《西厢》情理 ..... | (66) |

• 《三言二拍》的领悟 •

|               |      |
|---------------|------|
| 为什么不爱丫鬟 ..... | (75) |
| 小说中的诗 .....   | (78) |
| 语言的长征 .....   | (81) |
| 比较 .....      | (83) |
| 小说眼 .....     | (86) |
| 国粹一例 .....    | (88) |
| 反读 .....      | (91) |
| 细微之处 .....    | (96) |

• 《聊斋》精神 •

|            |       |
|------------|-------|
| 情是何物 ..... | (105) |
| 什么是人 ..... | (108) |
| 中外神譚 ..... | (110) |
| 云雨何来 ..... | (112) |

|              |       |
|--------------|-------|
| 小说家的懒惰·····  | (115) |
| 反类型·····     | (118) |
| 情亲之战·····    | (120) |
| 一则故事的缘分····· | (124) |

• 《红楼》纲领 •

|              |       |
|--------------|-------|
| 经典的意义·····   | (131) |
| “好了”的矫情····· | (134) |
| 论薛蟠的诗·····   | (137) |
| 论贾母的批评·····  | (140) |
| 《红楼》景语·····  | (145) |
| 《红楼》之爱·····  | (149) |
| 点滴觉悟·····    | (152) |

• 补编 •

|             |       |
|-------------|-------|
| 孔子的本心·····  | (163) |
| 诗之外的陆游····· | (177) |
| 《水浒》开篇····· | (199) |

# 《 诗 经 》 血 缘

河边的爱情  
红花与白草  
《诗经》辨  
“淫声”与美政  
英雄之爱  
两种解说



## 河边的爱情

---

今天读来,《诗经》真正活下来的诗是那些爱情诗;而阅读《诗经》中的爱情诗我发现了一个动人的情节:这些爱情大都发生在河边,爱的歌咏有很多都同河流与河水有关。那首开宗明义且家喻户晓的《周南·关雎》写的就是河边的爱情:“关关雎鸠,在河之洲。窈窕淑女,君子好逑。”当然你可以说这“关关雎鸠,在河之洲”是一种虚写的起兴,但要知道起兴实际上常常是即景的:举目望去,随意所见的物事就随手拈来加入歌诗,因而起兴往往是不可分割的本文意象;何况《关雎》中另一段的“参差荇菜,左右流之”更坐实了这种河的场景——荇菜乃是一种美丽的水草。与《关雎》相埒的还有那首著名的《邶风·柏舟》。“汎彼柏舟,在彼中河”,这姑娘在河边萌动了对那垂发少年的思念:“髧彼两髦,实维我仪。”“河边爱情”在《诗经》中成了一种惯例甚至成了一种模式。“南有乔木,不可休息。汉有游女,不可求思。”(《周南·汉广》)“有狐绥绥,在彼淇梁。心之忧矣!之子无裳。”(《卫风·有狐》)“子惠思我,褰裳涉溱。子不我思,岂无他人?”(《郑风·褰裳》)“蒹葭苍苍,白露为霜。所谓伊

人，在水一方。”（《秦风·蒹葭》）……唱不完的爱情就紧贴着那流不尽的河水。

自然这河水与爱情、河流与情歌的关连本出自无心，然而唯其无心反倒更见出了一种本质的亲缘。到底是为什么爱总靠着河、河总关着爱？后世词人说“柔情似水，佳期如梦”，或许这情与水真是有一种品质上的呼应；不过真正使我们动心的乃是另外一则关于河水的典故，《论语》中的典故。当年孔子来到了河边，“子在川上曰：‘逝者如斯夫！不舍昼夜。’”孔子对人生本有一种明净澄澈的达观，但他面对河流也不禁发出这种伤感的喟叹。赫拉克利特说，“你不可能两次踏进同一河流”，这明晰的哲理论断中似也透露出一种深刻的骚怨。真是一呼一应，无独有偶。而深入民间的谚语则更像是一种绝望的控诉，民谚说：“西流东到海，何时复西归！”哲人和俗人发出了共同的感叹，这河流究竟为什么如此扣动人类的心弦？或许河水向人们提醒的最惊心的东西乃是孔子所说的“逝者”。那从容而恒常的流逝乃是时间的赋形，时间无情地离去恰像这河水；而时间正是人生的本质，人生实际上是一种时间现象，你可以战胜一切却不可能战胜时间。因而河流昭示着人们最关心也最恐惧的真理，流水的声音宣示着人们生命的密码。对河流的惶恐定是人类代代相传的一种原始记忆：日常的生活中你可以逃遁于有意无意的麻木，而面对河流你却无法回避那痛苦的觉悟。面对河流你会想起你已经失去和必将失去的一切，想起在这永恒的消逝中生命的短暂与渺小，会有一种无法安慰的绝望攫住你的心，你感到一

种无限凄凉的脆弱与感伤。——也正是这个时候爱情就产生了。在这种冰冷的空虚中你想抓住点什么，你想靠住点什么，你的心渴望着慰藉。于是男人就想起了“窈窕淑女”，女人就想起了“髡彼两髦”的少年。这一切都是那样地自然而然。爱情是人类无望人生中唯一的救赎，也是人在无边的沉沦中本能的呼号。除了爱情人们还能依凭什么呢？长生与飞升的痴想明知是一种幻影，而人世间再伟大的功业也终会烟消云散，“纵有千年铁门槛，终须一个土馒头”，“王侯将相在何方，荒冢一堆草没了”。这时候爱情这种同样短暂的东西却获得了一种神秘的永恒力量，人们就凭借这力量与残酷的世界抗衡。情人们在河边大声地喧哗（《郑风·溱洧》），情人的喧哗就盖住了河流的咒语。

人们面对河流即是面对命运，河边的爱情即是人类对命运的反抗。

## 红花与白草

---

孔子教导他的儿子孔鲤学习《诗》，说要是不读《诗》就不会说话，并且对他的学生说读了《诗》近可以更好地事奉父母，远可以更好地事奉君王，还可以“多识于鸟兽草木之名”。把“多识于鸟兽草木之名”与当贤臣孝子并列，可见孔子并不太迂腐，他对了解自然、增加科学知识还是非常重视的，并不像后世一味讲忠孝的腐儒。《诗经》里面确实提及许多动植物的名字，尤其是《国风》差不多每篇都涉及，因为《国风》就是来自山野田园的歌；把《诗》中的“鸟兽草木之名”汇集起来，竟可以编一册小小的生物学辞典。但在我们看来，《诗》毕竟是诗，其中的鸟兽草木不是风干了挂起来的动植物标本，而是活生生的形象，甚至并不仅仅是作为景物的形象，有时它们在诗中直成了不可缺少的人物。你要是把《诗》仅当成生物学教科书那可就错了，孔子就犯了这个毛病。孔子到底还是有点迂腐，要不然为什么偏偏是他成了后世无数腐儒的祖师爷呢。

相比之下，《诗》中的鸟兽不如草木有神采。而在写及草木的诗中我最欣赏的是《周南·桃夭》。“桃之夭夭，灼灼其

华”，这两句诗竟给我留下了无比奇异而强烈的印象。在《诗经》世界所有的形象中，这首诗中的桃花最夺目，这桃花使《诗经》中的所有颜色都显得黯然。“夭夭”意为笑，“灼灼”意为燃，这桃花像灿烂的笑，像燃烧的火；这诗句透过两千年发黄的岁月如此新鲜地触动了我们的眼睛，使我们的心感到满足。岁月并没有侵蚀这火焰一样的花，岁月只是洗去了色彩的嘈杂与浮艳，使这燃烧般的开放变得如此纯净而又宁静，一如花之魂。“桃之夭夭，灼灼其华；之子于归，宜其室家”，诗中没有曲折甚至也没有故事，只是平白而出的对于新婚的祝福；也正由于没有故事和曲折才显示了一种圆满，才成就了那种热烈。这堪称雍容的祝福实际上蕴涵着炽烈的激情，代表着人对世界、对人生的无限希望，代表着人对生命深挚的爱。因而这“夭夭”、“灼灼”的红花乃是人们心灵的旗帜；在这荒凉的世界里，在这虚无的人生中，这飘扬的红色象征着人类对荒凉和虚无不屈的反抗。不熄的愿望是人类存在的原动力，你可以把《国风·周南》中的夭桃看成是我们民族的愿望树。

正是在这红色桃花之后我们望见了那瑟瑟白草，“桃之夭夭，灼灼其华”之后我们读到了“蒹葭苍苍，白露为霜”。《蒹葭》出自《国风·秦风》。在这里芦苇的秋色扫尽了桃花的春意，热烈一变而为凄凉。有一种悲哀的情调弥漫于诗中，如果说那红花使人觉得满足，而这白草则给人一种无可名状的缺欠感。“蒹葭苍苍，白露为霜；所谓伊人，在水一方。溯洄从之，道阻且长。溯游从之，宛在水中央。”“溯洄从之，道

阻且长”，我们从中看到了人生的缺憾与艰难，甚至也看到了对这缺憾与艰难的无奈。“溯游从之，宛在水中央”提醒我们那希望与理想乃是一个若有若无、可望不可及的影子。诗中“蒹葭凄凄，白露为晞”和“蒹葭采采，白露未已”的重复加重了这种失落的分量，全诗三节重现同一种萧索的意象，仿佛是暗示人们这萧索本是无可逃避的宿命。《蒹葭》向我们展示了一个惨淡的图景，惨淡原本是世界的真实面貌。

然而《蒹葭》的真实并不证明《桃夭》的虚假；《蒹葭》并不是《桃夭》的反动而是《桃夭》的补充。《蒹葭》表现的是人生的真实，《桃夭》表达的乃是人性的真实，两者相联才构成了完整的人世图景。人类红花般明亮的希望就展开于这白草般凋蔽的世界，这更显示了人类精神的美丽与高贵。或者说《桃夭》是对人生的愿望，而《蒹葭》是对人生的了悟，这相互的联接方是情感的成熟与心智的健全。

读《诗》我们才真正感到了饱经沧桑的祖先对于后世慈祥的教诲。所以孔子说：“小子何莫学夫《诗》？”

## 《诗经》辨

---

说起来诗也是不平等的，正如人是不平等的一样。说诗不平等不是指诗有优劣之分，而是说同样好或同样坏的诗却有绝对不同的价值。如果我们能够把诗论斤卖的话，两首同样重八两、成色一级的诗价钱却可能会大相径庭，一首会价值连城，另一首可能会一钱不值。也就是说诗除了内在的本值以外，还有外在的附加值，这附加值往往还成了诗的主要价值。附加的价值自然来自附加的意义，而附加的意义则来自两件事物：一是时间，一是阅读。时间和阅读常常是比原作者更重要的创作者。我们读《诗经》就深切地感到了这一点。

今天放在我们面前的《诗经》已同当年孔子面前的《诗》不是一回事了。文字还是那些文字，但两千多年的存放已大大改变了这些文字的品质，就像石头包上厚厚的苔藓，酒杯生出了古色斑斓的铜锈，更像是酒经过了一系列美妙的发酵。时间首先就唤起了你的尊敬，远古的诗比当代的诗更能吸引你凝神关注，这就像是人们重视异乡情调而轻视本地风光，源于一种很难解释但又毋庸置疑的心理规律。比如说同

样是说大话，你身边侃爷的豪言壮语你常常也不过就是那么一听，但《卫风·河广》中说道：“谁谓河广？一苇杭之；谁谓宋远？跂予望之”，这大话你听着就有几分惊心动魄了。长长的时间隧道放大了古人的声音，远古的神秘与隔膜甚至使当时人们的街谈巷语对今人来说都带上点神启的味道。人们对古代人的感觉是很复杂的：一方面带着子孙对宗祖的敬畏，带着生不满百年的过客在无法克服的时间面前必有的自谦，另一方面也带着几分现代人的优越感。敬畏和自谦使人们觉得古人深不可测，连举手投足都大有深意；而那种不能自禁的优越感则又使人们对古人的短处心怀宽容，对古人的一颦一笑都感到惊喜。所以对于古诗，时间早已先行设置了一种失真的阅读状态，这种状态几乎后代的所有读者都无法逃脱。当然，时间为古诗增添魅力还由于古今语言的奇妙差异。语言在时间的流逝中自然演变，古今的语言同中有异。古诗语言如果与今天完全不同就没意思了，就像看到一门完全陌生的外语你肯定不会有太大的兴味；而如果完全相同也没意思，那就成今天平淡的大白话了。要的就是这种影影绰绰的相似，这相似的影影绰绰是一种难以抵挡的诱惑。《诗经》的语言乍一看来实在是不解其详，但仔细推究又能够恍然大悟，这种掘土见泉、登山望景一样的过程使你有一种创造的喜悦，使你对自己终于获得的理解与欣赏倍加珍惜，你无意之中变成了作者的同谋，你会从哪怕是平白无奇的句子中体味出无限深长的意味。时间不愧是一个无所不在的神奇的参与者，时间的参与给人们的心灵生活带来了丰富的意趣。

阅读在作品增值中所起的作用应该说仅次于时间。这两种因素还常常纠结在一起，作品存在的时间越长，所获得的阅读机会当然就越多，作品所积累的理解和意义也就越深厚。一百个人有一百种不同的解释，这作品就拥有了一百种面貌。作品在持续的阅读中不断地生长着，就像幼树长成老树。具体到《诗经》，重要的还并不是这部作品受阅读的广泛程度，而是它在阅读中所处的地位。作品的阅读地位关系到它所产生的功能，这种功能又反过来改变着作品自身的状态。比如说一束光如果它没有为人照明它仅仅是一束光，而一旦它在黑暗中照亮了人们它就成为一盏灯；一束光和一盏灯的意义是不同的。《诗》本来不过是田野的民谣、宴饮和祭祀的侑曲，但它有幸在两千年中充当教科书，那可就非同一般了。《诗》最初是诗，在长期充当了经的角色之后就成了《诗经》。“诗”是它的本来面目，而“经”则是它的后来面目。《诗经》作为经所经历的阅读是一种神圣阅读，神圣阅读赋予它一种庄严性和绝对性，因而那些本来是偷情野合的诗也就神圣起来了。这就像庙里新塑的泥像是不灵的，但经过人们长期的信奉与崇拜也就显灵了，这神灵是人们拜出来的。明代以后有一种思想解放运动，说要把《诗经》就当成诗来读，现代批评家更是主张剥去了它作为经的光环。这种阅读立场非常正确，也非常益人心智；但这主张只说出了问题的一个方面，《诗经》还有另一方面那就是它确实还同其他诗不一样。就因为它曾经充当过经，它的存在就已成为重要的历史事件，已成为我们民族生活与心理不可分割的构成部分，它的精神

已进入我们的血液，我们的人格和灵魂在很大程度上就来自它的赋予；甚至它还是我们一个重要语源，我们今天许多日常的成语就来自《诗经》。因而我们今天读《诗经》不仅是由于对古人的好奇，而且还由于对自己的好奇；不仅是一种旁观，而且是一种自省。——就因为《诗》曾经被当成经来读，它于是就成了不折不扣的经，再也回不到纯粹诗的状态了。或者说把《诗经》当诗来读是一种文人眼光，而把《诗经》当经来读则是一种史家见识；作为一个读者你或者偏执一端，或者兼具手眼，那就看你的高兴了。

## “淫声”与美政

---

郑、卫、王、桧一带都属于我的家乡河南省，所以我读这几国的风诗就带着特殊的感情。人都喜欢和自己有关系的事物，因为人在这个大而无当的世界上总是显得很渺小、很孤单，总是想抓住点什么来向自己也向别人证明自己的存在。这种喜欢往往很盲目也很真诚，比如我喜欢河南地方的风诗就确实是真喜欢。不过在这几国民歌中我认为最出色的是《郑风》。

《郑风》的名声不好是大家都知道的，“郑声淫”一直是一种定论。在中国，诗文犯淫戒最不被饶恕，就像犯“生活作风错误”的人最引起公愤一样。当然因为《郑风》也是经，后世的经生们就拼命在诗义的阐释上为它隐讳，指鹿为马地牵强附会。这种隐讳实际上也是一种禁戒和消灭。不过，文字放在那儿，再怎么隐讳也还是有限；比如《女曰鸡鸣》是准确无误的“床上镜头”，我想就是连最顽固的经生心里也还是明白的，所以“郑声淫”的说法大家也都默认了。倒是清代大学问家戴震站出来翻案，说古人所谓“郑声淫”并不是说郑诗淫，“郑声淫”指的乃是音乐。但戴震的翻案遭到当代

学问家钱钟书的无情嘲讽，《管锥编》里论证《诗经》时代音乐与诗乃是相匹配的，不可分割，“郑声淫”就是“郑诗淫”。学问家的官司暂且按下，谈诗还是得就诗论诗；再说“淫”这个词汇含义也混乱得很，“淫”的标准划定到“执子之祛”还是“执子之手”、超短裙还是比基尼确实颇费商量。《郑风》“淫”不“淫”不去管它，要说《郑风》把男女情事写得很充分倒是实情。不过，在谈及《郑风》的情诗之前，我们倒是非常有必要来看一看《郑风》的非情诗。

不知是由于巧合还是特意的编排，《郑风》几乎无遗漏地展现了郑国社会生活的各个侧面，从官家衙门到百姓卧室，《郑风》的画面带有惊人的完整性。《郑风》的首篇乃是《缁衣》，写的是郑武公好贤的故事，武公供给贤者美好的衣服、馆舍和饮食，而且还亲自去住处看望他们，以优厚的礼遇鼓励他们为国效力（“缁衣之宜兮，敝予又改为兮！适子之馆兮，还予授子之粲兮！”），这无疑是一个英明的国王。这明君领导的乃是清官，《郑风·羔裘》中的行政官员“绡直且侯”、“舍命不渝”、“孔武有力”，用今天的话说就是善良、正直、勇武而又富有献身精神。《郑风》中的另一首《清人》描绘的则是军人的形象：战士们跨着雄赳赳的骏马，握着装饰美丽的长矛，在一个英俊矫健的将军率领下充满警惕地在边疆巡逻。从国王到官吏、从地方到军队都写到了，真是一幅蒸蒸日上的美政图画。人才济济、吏治清平、国防巩固，人民也安居乐业（《郑风》中《叔于田》、《大叔于田》写的就是青年打猎场面，极言其壮观）：郑国的政治很有点理想国的意思了。

固然诗歌不是史书，但观民歌而知政事却是古来沿用的有效方式。民歌是老百姓的天籁之声，不会有意粉饰；从整个《国风》可以看出它的编纂者是不回避“阴暗面”的，不会到《郑风》才特别地隐讳起来；《郑风》中多褒扬而无怨怒，我们因此可以推断郑国政治确实达到了比较良好状态。

而郑国的“淫声”就是在这美政的背景下发生的。

《郑风》共二十一首，除了上面提及的涉及政事的几首而外，其余的全都是情事诗。数量固然不说明本质问题，但这压倒多数的数量准确无误地给人造成了“遍地爱情”的印象，似乎爱情成了郑国人生活中的中心事件，爱的喜悦与满足、焦虑与失落成了郑国人歌哭的主题。在《郑风》中城市与乡村的一切都变成了爱情风物。城楼和街巷是为约会而存在的（《子衿》：“挑兮达兮，在城阙兮”；《丰》：“子之丰兮，俟我乎巷兮！”），大路与城门成了情爱痛苦的象征（《遵大路》：“遵大路兮，执子之祛兮！无我恶兮，不逮故也。”；《东门之墀》：“东门之墀，茹藘在阪。其室则迩，其人甚远。”）。《将仲子》和《褰裳》表达的是爱的无限委曲：以拒绝相召唤，因相思而怨恨；《野有蔓草》与《狡童》则展示了爱的丰富细节：在野地里邂逅相遇，为得不到的情人而废寝忘食。既有含笑的调情（《山有扶苏》），又有含泪的抒情（《风雨》）。《郑风》中的男女交往甚至还很有点现代生活的气息：青年男女同车出游（《有女同车》）并一起在河边嬉戏（《溱洧》），用“五四”时代的话说就是已经“社交公开”了。无论是作为人生的爱情经验，还是作为诗歌的爱情表达，郑国人都达到了

相当的深度与广度。

从今天文学社会学的立场看，郑国人能够如此专注于自己的情感生活，《郑风》能成为“淫风”并不是没有缘由的。这种缘由恰恰同政治有关。对任何一个社会人来说，有两件事对他拥有决定性的影响力，因而也成为他生活中的基本点，这两件事就是政治和爱情。政治代表公共生活，爱情代表私人生活。这两件事对人同样重要，然而它们在生活中所占的比重却不是平分秋色而是此长彼消的。如果政治的天地大了，那么爱情的领域就必然缩小，反过来也一样。有趣的是，凡是政治在人生活中占重要位置的时候都是出现政治灾难的时候，不是暴虐，就是腐败，或者干脆就是战乱。这时人们不得不用全身心来应付政治，爱情退居于无关紧要的角落。任何时代只要人们不得不全力应付政治，就表明他们的基本生存受到了威胁，政治关系到了人们物质形式的存在。假若苛政猛于虎，兵匪罗于门，国政到了一塌糊涂的地步，人们的生活乃至生命朝不保夕，这时候谁还有心思去歌唱爱情，人们这时候只会无休止地歌咏政治，表达对统治者的怨怒。而如果一个地方、一个时代情歌很兴盛，那就说明此时此地政治的重要性减小了，政治收缩了它的领地，政治退隐了。而政治的退隐恰恰正是政治的昌明。爱情是一种精神奢侈品，是人们在生活安全、安定的时候才油然而生的东西，爱情需要时间、需要精力、需要闲适，当然也需要财富；如果爱情成了人们生活的中心事件，那就表明人的生存条件已具有了基本保障，也就是说政治处于正常而良好的状态。爱情和情诗

是政事的风信标。都说“淫风”乃亡国之音，那其实是一种陋见；“淫风”其实是国泰民安的象征。政治的最佳境界就是自我消解，退回到背景的地位上去，让人民能专心于自己的私人生活，感觉不到政治的存在。政治就像人们脚下的土地，是人们最重要的立足点，但平时却熟视无睹，只有发生地震这样的灾祸时才会强烈地感觉到它。所以“郑声淫”的原因就不难发现了；这原因我们可以从《郑风》本身找到线索，就是那几首歌颂美政的诗。“淫风”与美政紧紧相连。当然《郑风》中歌颂政治的诗很少，也仅仅就那么几首，但唯其言少才更见出了所言的真实；要是像“文化大革命”中人们必须天天高唱“形势大好”，那就又见出是一种暴政了。

## 英雄之爱

---

“英雄美人”是西方古代罗曼司的基本模式，而中国古典文学中与此相呼应的浪漫爱情套路则是“才子佳人”。“英雄”多是武夫，是持剑或者拿枪的，而“才子”则是文人，是握笔的；“英雄”往往体魄雄健，“才子”却总是小白脸，是“多愁多病的身”。看起来这“英雄”和“才子”相去远矣，但实际上“英雄”和“才子”却有一种本质上的共同点：那就是他们都是非凡的人。别以为中国的“才子”只会吟风弄月，他们的主要目标其实是“蟾宫折桂”，是金榜题名后的朱紫之贵：才子们是要做官的，要掌握天下人的生杀之权。西方生活传统出自古希腊的运动会和战争，所以尚武，那些敢于冒险的勇武之士往往成为社会栋梁；而中国传统出自孔夫子的私塾，故而尚文，出人头地靠的是面壁苦读：“才子”实际上也就是中国的英雄了。中国的“佳人”崇拜才子也即是崇拜英雄。爱慕非凡的英雄人物是人类女性的共同倾向，中国女性也未能例外；只不过因为科举制以后那些仗剑横行之士不再是社会公认的英雄了，所以女性就把他们排除出视野。假若中国历朝历代不是以儒术立国，那么中国女性的性审美标

准和西方女性就会并无二致了。这并不是无稽的妄测，我们可以从前儒家时代的文献中找到佐证。《诗经》是孔子之前的作品，《诗经》中男性的理想形象就是勇士式的英雄。《郑风·清人》歌颂的就是骑在马上挥舞着战旗和军刀的将军形象，认为这就是一种美（“左旋右抽，将军作好”）。《郑风·叔于田》极像一个女子对其爱人的描绘，诗中赞美的乃是他的“绚美且武”。当然，这类风诗中最动人的还算是《卫风·伯兮》。《伯兮》既揭示了当时女性英雄崇拜的具体形式，也透露了女性英雄崇拜的普遍悲剧。

这《伯兮》开篇就写丈夫英武而勇敢，是国家的英雄；他手执武器，率军队为官家效力：“伯兮朅兮，邦之桀兮。伯也执殳，为王前驱。”一开口不唱别的，单表丈夫的武功，可以见出这女子对她的英雄丈夫的爱慕，也看出了她拥有这么一个英雄丈夫的满足。女人的幸福感总是这样地溢于言表。然而接下来戏剧冲突就出现了：“自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐？谁适为容。”这英雄丈夫好是好，但却离家打仗去了，不在身边。这妻子爱得很铁心，干脆就蓬首相待了。“岂无膏沐？谁适为容。”既表达了她对丈夫的挚爱，又表现了她对丈夫之外的那些普通人的蔑视。这女人心气正高，心火正旺，芸芸众生们都不入她的眼。再往下可就有点怵目惊心：“其雨其雨，杲杲出日。愿言思伯，甘心首疾。”这乍阴还晴的无赖天气竟似包含着千言万语，无情地向她提醒着独守空闺的无限伤愁。光阴在一寸寸地逝去，青春在一点点地消失，生命是那样的短暂，这无尽的等待该是多么残酷。“其雨其雨，杲杲

出日”！这看似无意的景语再鲜明不过地映衬了女人此时此刻痛切的无奈心情。但这女人心虽软了，嘴却还很硬：“愿言思伯，甘心首疾。”这是在用献身殉难式的神圣感情来支持自己，这里面甚至还带着几分女人的刚强与泼辣，犹言：“我愿意，你还有什么可说？”然而，诗的最后一节写的却是女人对这痛苦境况的屈服：“焉得谖草？言树之背。愿言思伯，使我心痠。”她最终还是不得不承认她内心的悲哀与伤痛。人终是血肉之躯，难以彻底地弃绝日常的感性而把自己完全交给一个冰冷的审美理想，至少那浓重的伤愁是无法逃避的。这不禁使人想起了唐代诗人王昌龄那首著名的七绝：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”“其雨其雨，杲杲出日”呼应着陌头柳色，“愿言思伯，使我心痠”呼应着“悔教夫婿觅封侯”，道出了女性千古不易的命运。

而我们对这种命运实在是无话可说。女人天性爱英雄，而完成这种爱却要历经无穷的苦难。女人属于英雄，但英雄却不属于女人，英雄属于更广大的世界。女人总是受到她无法真正占有的那些东西的诱惑，因而陷入了不可解脱的境况之中。用一句粗鄙的民间谚语来说，这可真是“死要面子活受罪”了。对英雄的情爱难以摆脱，而这种情爱的失落又不可避免，女性的悲剧乃成为命定，反倒是那些得不到英雄的女人无意中得到了幸福；贫贱夫妻固然百事可哀，但长相厮守却能朝暮恩爱，一如《天仙配》中所唱的那样“你耕田来我织布，你挑水来我浇园”。不过尽管如此，爱慕英雄作为女性的性审美传统将会传诸永久；或许正是这种审美倾向培养了

---

人类男性的英雄情怀，激励他们在这个艰难而危险的世界里承担起最沉重的责任，不断地为人类打开新的可能与新的未来。我们说不清女性的这种英雄之爱源于何种文化成因，但我们看到在漫长的历史中它已成为推动人类不断进步的一种自然机巧。

## 两种解说

---

《周南·卷耳》描绘的场面很简单，无非是一个女人在大路旁采野菜，她的丈夫（或者情人）在遥远的异乡山间骑马爬坡。但这简单的场景却有两种解法；这两种解法初看相差无几，但仔细品味却发现大相径庭，简直就是解出了截然不同的两首诗。把这两种解说放到一起玩味，使人颇觉开心，知道诗、人心和世界还可以这样地丰富。

一种解说是金启华的，见其江苏古籍 1984 年版《诗经全译》。金先生看起来是个老实人，他不假思索地就把这首诗看成是在写一女一男两个人的真事儿，是在写相隔万里的两种实景。那么这首诗就成了中国古典小说中“花分两朵、各表一枝”式的结构，或者是现代电影中的蒙太奇。这么理解诗是自然的，家常的。如此读来这首诗有一点打动我，即是男人和女人古已有之的不同处境。女人尽管也得劳动谋生，到野外“采采卷耳”，尽管也有家人分离的痛苦和思念行人的忧愁（“嗟我怀人”），但却毕竟是行在坦途啊！诗中写她把顷筐“置彼周行”，周行即大路也。而她的男人却须离乡背井，在险恶的高山间艰难行进。诗人连续用三段的首句极写其道

路之险峻：“陟彼崔嵬”、“陟彼高冈”、“陟彼砠矣”。这个男人也许是在戍边，也许是在经商，也许是像后来的孔子或者更后来的苏秦一样在游说谋官（美国诗人庞德〈E. Pound〉把李白的《长干行》译作《江上商人妇》，其实远行的郎君不必非得是商人），反正是在劳碌、在闯世界。这“崔嵬”与“周行”的对比鲜明而贴切地象征了男人与女人人生的不同，揭示了男人自古皆然的命运和使命。而且诗中的“我马虺隤”、“我马玄黄”、“我马瘃矣，我仆痡矣”更是具体而微地写出男人远行的劳顿与苦辛。不过，这诗中的男人好像有点儿窝囊，不是那种举重若轻、以苦为乐、昂扬豪迈的英雄，他对男人的命运有点怨尤了，先是借酒浇愁：“我姑酌彼金罍，维以不永怀”，“我姑酌彼兕觥，维以不永伤”，接着又长吁短叹：“云何吁矣！”这男人的颓丧表现的确有点令人丧气。但正是因为这颓丧，这人、这诗、这已经久久逝去了的古代才显得如此地真实而亲切，使我们在千年之下会心而笑，忽生出一种对人生的同情、体味与觉悟。

另一种解说是余冠英先生的，见1992年人民文学出版社版《诗经选》。余老先生的理解有点妙，他并不把诗中男人的情景当成实有，他解道：“这是女子怀念征夫的诗，她在采卷耳的时候想起了这远行的丈夫，幻想他在上山了，过冈了，马病了，人累了，又幻想他在饮酒自宽。”在余先生眼里，诗中言之凿凿、情景毕现的那些场面和音容，原来都是女人的幻想！那么，这首在金先生那里是写男人的诗在余先生这里立刻变成了写女人的：写的是女人对男人爱之如伤、感同身受

的无限爱怜。刚才还是写男人和远行的，马上又变成写女人和爱情，而且言之成理，可备一说，这诗所能拥有的歧义真是堪惊。

# 唐诗情结

《唐诗三百首》

格律的意义

友谊一种

宫词说

一瞬

绿色恐怖

宦游与漫游

天才

新年的平静



## 《唐诗三百首》

---

我许多次想就《唐诗三百首》写点什么，但许多次都住手了。我不太敢轻易碰这本书。对于我们来说这本书太不寻常了，它乃是我们精神的源泉和归宿，它是我们灵魂的一部分。“春眠不觉晓”、“床前明月光”是我们生于人世最早倾听的声音，我们通过这本书所赋予的感觉来体味世界，体味美丽、缺憾和爱。其实这本书不过是清朝一个自由选家随意的选本，但在它与我们的生命发生那么深的纠葛之后，它在我们看来就是一种必然，就是一种不可更易的天赐。第一首诗是“兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁”，就只能是一首诗而不能是别的什么。我手头的版本是中华书局一九七九年印刷的一九五九年新一版，翻开来每一页都是那么亲切。

唐诗的时代早已经久远了，但我们今天读起《唐诗三百首》仍觉得那样贴近；所以我相信唐诗的位置不是时间性的而是空间性的：即使在二十世纪，它的意义仍不在于它属于中古而在于它属于中国。最让我印象深刻的是唐诗中的地名。唐诗中地名出现得极其频繁，“渭川田家”、“春泛若耶溪”、“秋登兰山寄张五”、“夏日南亭怀辛大”，俯拾即是；地名甚

至溶进诗句：“落日欲没岷山西”、“洛阳女儿对门居”、“昔闻洞庭水，今上岳阳楼”……。地名入诗直到了浑然不觉的程度，使人感到在这些诗人眼中，他们居住的村落、城市、家园与日月星辰、春夏秋冬一样地永恒。他们的生命带着鲜明的地域性，脱离开这块土地就无法想象他们的存在：他们毫不踌躇地就把生命依托于这片土地，这里的山川草木都成了他们不可缺少的生命内容。他们在这块有限的土地上展开了他们无限的情感与愿望；你能离开“巴山夜雨”想象他们的友情吗？能离开“燕台”和“玉门”想象他们的雄心吗？就连最有想象力的李白，他的梦中幻想也寄托于台州的天姥山。或许你可以指出他们人生的局限，他们没有但丁《神曲》所代表的视野和精神漫游，他们甚至把神话也坐实在蓬莱和昆仑山上，然而他们的人生却并不浅陋，可以说他们充分体验了人生与人性的深度。他们执著于这一方烟火，把生命落到实处，与立足的土地有一种不可分离的亲情，使人生变为真切而具体的过程。

中国使唐诗“实”化了，而唐诗则使中国诗化了。我在中国旅行每到一个什么地方，比如说扬州，比如说敦煌，我就会自然而然地想起我从小在《唐诗三百首》中读过的诗句“春风十里扬州路”，“春风不度玉门关”，好像我们这一生的中国旅行就是为了印证我们的童年读物《唐诗三百首》。而正是有了这种印证，中国无数大大小小的地方对我们来说就不单单是一片风景，它还是一段历史、一种境界、一种终于相认的亲缘。《唐诗三百首》使我们与中国紧紧相连。也许我们

---

会走遍世界，但只要我们还活着，只要我们还保留着对生命的热爱和对美的憧憬，我们最终必将回到这片土地，在这里承担起杜甫和杜牧、李白和李商隐所赋予我们的情感与使命。

## 格律的意义

---

《唐诗三百首》是按照格律分类的，这与当代选本以诗人分类的体例不同，所以我们读起来会有点不惯；而这种不习惯则加深了我们对格律分类的感觉，自然地引发我们思考格律的意义。中国律诗大概是人类经过最充分组织的语言；其他文种的诗律往往只是束约到诗行与韵脚，而汉诗格律则深入到每一个字的状态，讲究字义与字声的对偶和对仗。这种文字的高度组织化使它们与自然语言有较彻底的分离，使它们构成一种非常独立的语言世界。意义也就由此而生：律诗语言非同一般的独立性在无形中培养了律诗作者的一种贵族心态。从唐诗中随处可以体味到这种心态。当然，唐朝以诗取仕的定例使这种贵族心态获得了某种社会政治性的支持，然而我相信这种心态更多地来源于诗人们征服语言的自豪，来源于他们克服巨大的语言困难所产生的优越感。诗人们能够赋予僵硬的格律以柔软而鲜活的生命，能够把人工化的严密约束变得那样浑然天成，能够把无限的感情完整而精当地规范于苛刻的纪律之中，这不能不说是一种叹为观止的奇迹。因而赋诗成为当时最高级的语言活动，诗成了一种象征精神

层次的社会方言。我们可以相信这种无与伦比的文字工程也深深地震动着它们的创造者本人，使他们从自己的创造物中发现了自己，唤醒了他们对自己诗歌活动的自尊与自重。在这种状况中，写诗成了人性的最高完成，成了人与神、有限与无限、短暂与永恒的交流途径，写诗具有一种庄严而神圣的意味。这就不难理解为什么在唐代诗会受到普遍的崇拜。唐代以诗取仕与其说是这种诗歌崇拜的原因，毋宁说是这种崇拜的结果。中国没有普遍的宗教信仰，而这种世俗的诗歌创作则具有了某种宗教意味。所以可以说唐代律诗的成熟与发达最后确立了中国诗的品格，完成了中国诗崇高而伟大的传统。唐诗对世事民生的关怀只不过是这种传统最表面化的体现，更重要的是在唐诗中显示着人的尊严，人性的丰富、博大与深厚。无论是千年前的创作还是千年后的阅读，都使人达到一种对于人生的最高体验。

值得注意的是，完善于唐代的诗律不仅实现了对自然语言、对渺小与庸琐的脱离，同时也实现了这个特殊的语言世界自身的亲和。格律的统一性建立并保持了这个世界的纯粹，唤起了诗人对于这个世界的向心力。这种亲和与那种脱离一起造成了诗人对于文化和民族精神的使命感，使得诗成了中国文化最合法也是最高形式的传承者与保守者。由此我们想起了唐诗乃至整个中国诗用典使事的习惯，甚至“无一字无出处”的训诫；尽管这种冒险的训诫终于给诗带来了危险，但它最初的本意则包含着庄重的质朴：一种接续文化的责任感，一种“斯文在此”的大气魄。

在这种自觉不自觉的删除与积累中，唐诗为我们民族的人生建立了某种典重的格调。震慑我们的或许并不是它们蕴含的内容，而是它们承担这种蕴含所表现出的姿态和气势。这种姿态、这种气势使我们有所敬畏，使我们的灵魂获得某种塑造，使我们有力量战胜无边的虚无，使我们的人格有所寄托并得以确立。

## 友谊一种

---

杜甫看起来很像个迂夫子。“堂前扑枣任西邻，无食无儿一妇人”：为西邻打枣这么件小事说情他竟会煞有介事地写一首文绉绉的诗相寄。杜甫一生规规矩矩，老老实实，敬圣尊贤，怜老恤贫，信什么就总信什么，终生不改初衷。就连自己的茅屋为秋风所破、狼狈不堪的时候，也还念念有词地要让天下的寒士都住上结实的房子。你很难说他不迂腐。

但有件事看出杜甫其实并不迂腐，那就是他喜欢李白。

李白何等样人：恣意纵酒，口出狂言，四处游逛，不务正业，和谁都很难处得好。所以谁都不喜欢他：“世人皆欲杀”。——李白和杜甫的性情相去何止千里。但偏偏杜甫却能欣赏李白，喜欢李白——杜甫简直可以说是深爱他，对他一往情深。“天末怀李白”，“春日忆李白”，“赠李白”，“梦李白”……光是我随随便便地想起的写李白的杜诗就有近十首。“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”，这是多么高的评价。“故人入我梦，明我长相忆”，“落月满屋梁，犹疑见颜色”，这又是怎样的深情。

能深知并且深爱狂人的人，不会是个迂腐的人。

然而李白对杜甫却很淡漠。诗中很少提到杜甫。偶然提到，也带有几分不认真的戏谑，显露出一种顽劣；再就是讲他们在一起喝酒的事情，看不出李白对杜甫有什么情分。其实李白对谁也没有多深的情分。他高兴时说：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人！”不高兴时说：“大道如青天，我独不得出！”得意时觉得可以傲视所有人，不得意时又觉得所有的人都对不起他。——他唯一爱的、关怀的是他自己。并不是说凡自私的人都是天才，但天才往往都是自私的。李白是个天才，李白很自私。

杜甫和李白的友情是一种不平等的友情。但杜甫似乎对这种不平等并不在意。

有天才，又有不求回报爱着天才的人，这才成其为世界。

## 宫词说

---

鲁迅有一段话曾经给我留下极为深刻的印象，他说的是中国臣民灵魂的恶劣：当面对后宫娘娘顶礼膜拜，回过头却又亵渎娘娘，想和娘娘吊膀子。鲁迅的意思大概是说你要么彻底地崇拜，那还不失为一种诚；要么公开地吊膀子，那也可算一种勇。鲁迅对中国人观察力是一流的，他举的这个例子也涉及了一个有趣的话题：古代的男人对皇上后宫的态度。关于后宫的编制，习惯说是三宫六院七十二妃，这已经够多的了，但实际上还往往大大地超编，动辄成千上万。一个男人拥有这么多女人当然远远地超出了需要（不禁想起鲁迅的短文《药渣》，写的就是后妃过剩的故事），皇上的后宫制度与其说是缘于欲不如说是缘于礼。皇上通过对众多女人的拥有才显示他的至尊地位，在这里拥有女人和拥有财物具有同样的意义；同时——这也许是一种下意识——皇上对大量女人的占有也是对臣下的一种示威，是对臣下的男性尊严无言的挑战、侵袭和压迫（阉割宦官可以看作皇上对一切男性臣民侵袭的象征），他希望压垮所有的雄性而成为唯一的雄性。那么，皇上的男性臣民对皇上的后宫到底是怎么看的呢？我

们从唐诗中可以发现一些蛛丝马迹。

唐代在诗中谈论后宫的事似乎蔚为风尚，“宫词”竟成为一种诗歌的体式，就连最伟大的诗人李白也有所涉笔。李白的《清平调》写的就是后宫的美人，京剧里曾把这组诗附会为《李白醉写》。“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”这诗写得很飘逸；但也太飘逸了，好像是随口说出的，没有从心里过。李白是个绝对的自我中心主义者，他对自己之外的世界并没有真切地关心，他不谙人情也不通世故，在这一点上他有点没心没肺；比如说《清平调》，李白在这里似乎没有太多地意识到这些美人是妃子（尽管有“常得君王带笑看”的句子，但读来就发现那也不过是有口无心的虚应故事），他压根就没有去多想这些美人的权属问题，他只是看到这些人很美丽就在诗中极言其美，此外再没有动什么别的心思了。李白一生都没有真正进入中国社会和中国文化，他是个孤单的漂泊者（《月下独酌》：“举杯邀明月，对影成三人”），他不了解这复杂而委曲的社会生活，也没有太大的兴趣去了解，他是个天真汉；也正因为如此，《清平调》才显得自然而健康，这自说自话的诗句中没有留下皇帝性权力压迫的创伤。看到健康的东西总使人觉得爽目。李白的自我强大得足以抵御皇权的影响力（有杜诗佐证：“天子呼来不上船，自称臣是醉中仙”），真是叹为观止。

但像李白这样坦然的人毕竟不多，大多数诗人在写到后宫与妃子时心情是不太平静的。且看张祜那两首著名的《集灵台》：“日光斜照集灵台，红树花迎晓露开。昨夜上皇新授

篆，太真含笑入帘来。”“虢国夫人承主恩，平明骑马入宫门。却嫌脂粉污颜色，淡扫蛾眉朝至尊。”这两首诗中不无性爱的暗示，分明地带着些肉欲的气息，整饬的格式未能束缚住诗人摇荡的心旌。诗中也赞美妃子的美丽，但那赞美同李白的赞美却不一样，张祜对妃子风姿的渲染流露出的是对皇帝艳福的艳羡，很有点想同娘娘吊膀子的心理。对美人的愿望本属正常，但这种愿望曲折地转移为对皇帝纵欲的歌颂就有点可鄙了，不能不说是一种低级趣味。这是对皇帝性权力的屈服，也是自我欲望的一种变态，保存了欲望而丧失了尊严的男性正是这种形象。

当然对皇帝的性权力也不乏抗议者，唐代无数的宫怨诗就是例子。宫怨诗代独守空房的妃子不平，实际上暗含着自己对皇帝无限的性占有的不平，并不完全是同情女性的人道主义。王昌龄的《长信怨》：“奉帚平明金殿开，暂将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。”写出了妃子所经历的残酷的等待和皇帝的寡情，也微露出一个男人对皇帝的嫉妒和不满。不过，这些宫怨诗大都是怨而不怒的，对皇上也多是不敢明言的腹诽；皇帝的性权力与强大的政权连在一起，因而诗人的愤怒只能化为无可奈何的叹息。然而，尽管人们多慑于皇权的淫威，终究还是有敢于公开显示锋芒的人，李商隐就是一个。“海外徒闻更九州，他生未卜此生休；空闻虎旅传宵柝，无复鸡人报晓筹。今日六军同驻马，当时七夕笑牵牛。如何四纪为天子，不及卢家有莫愁。”（《马嵬》）诗中对杨妃遭难的幸灾乐祸溢于言表，那风凉话说得也真是恶

毒；面对一个性权力意外崩溃的皇上，李商隐作为一个男人的嫉恨一变而为轻蔑，并在诗中不加掩饰地道出。李商隐是一个爱情不幸的诗人，他对皇帝寻欢作乐的后宫生活大概怀着某种仇恨，因而那些因淫乐而失败的倒霉皇帝就成了他刻薄和冷嘲的对象。唐玄宗遭到了他的口诛，那位以荒淫而著称的隋炀帝自然更难幸免于他的笔伐。李商隐有《隋宫》诗：“紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。玉玺无缘归日角，锦帆应是到天涯。于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问后庭花。”那露骨的尖刻劲儿又上来了。李商隐算是一个正常的男人，他还保留着一个男人对不平等的性权力的愤怒和表达这种愤怒的勇气，他的这些诗我们千载以后读来仍觉得怒容如在，对他那因尖刻而显得生动的情绪感到一种会心。

会心尽管是会心，但李商隐的愤怒并没有使我们受到多深的感动。物换星移，时过境迁，人们已不再与李商隐同情；然而在这个主题下有一首诗直到今天仍然深深地感动着我们，那就是白居易的《长恨歌》。“天长地久有尽时，此恨绵绵无绝期”：白居易似乎是无意中预言他这首诗永远的生命力。《长恨歌》我们今天读来仍觉得是写给我们的诗，是写我们的诗，甚至就是我们写的诗。在白居易的笔下皇帝与贵妃的故事升华为男人与女人的故事，诗人在这里以博大的胸怀度量人间，把仁慈的眼光投向皇帝；在《长恨歌》中皇帝佳丽三千的性特权显得多么荒唐也多么虚幻，而作为一个为不幸爱情而受难的情人则显得如此真实。无与伦比的高位和无

以复加的权力实际上并不能真的改变什么，在人类永恒的悲剧中每个人都是软弱的赤子；且不说“纵有千年铁门槛，终须一个土馒头”的死劫，作为血肉之躯的任何人能逃脱那“厚地高天、痴男怨女”的情障吗？王冠和权杖、宫禁和礼仪只能遮盖却并不能祛除人的痛苦，而秘密的苦难则更变得加倍地强烈。征服了河山并不是征服了人生，占有六宫也并不意味着占有了幸福；然而谁又会来同情皇帝呢？人们对皇帝心怀畏惧或者嫉恨，谁会想到皇帝和宫女一样也是宫禁的牺牲品，也是命运的俘虏，同样地渺小也同样地悲惨呢？李白没有想到，张祜没有想到，李商隐也没有想到，而白居易却想到了。在这一点上我们看出白居易是一个伟大的人道主义者，他用佛家的无差别的心洞见人世，他避免了人们常有的那种等级偏见，他会认同一个年老色衰的妓女（《琵琶行》），也会认同一个富有天下的皇帝（《长恨歌》）。“行宫见月伤心色，夜雨闻铃断肠声”；“归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天。鸳鸯瓦冷霜华重，翡翠衾寒谁与共。悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦。”这入骨三分的倾诉使我们对无限的人生肃然起敬；我们从这里读到了对人类整体命运的深深悲悯。

## 一 瞬

---

在唐代的诗人中，没有谁作诗像李商隐这样竭力。“郊寒岛瘦”只不过是字句的推敲，而李商隐则是灵魂的挣扎。对于李商隐来说人生就如同沉沉的恶魔，而作诗则是一次短暂的唤醒；诗是对无限压迫的反抗，是生命的自我拯救，于是诗也就变成了生命本身，成了李商隐的一种生存方式。李商隐诗自始至终都存在着没有解释的紧张，那种屈而求伸的痛苦努力渗透入每一句、每一字之中。

他的那首《春雨》最使我受触动。李商隐在九世纪一个雨天的自语仍然使我们的心感到阴冷，我们最终也没有拥有一把防护灵魂的雨伞；二十世纪的阳光也不能保护我们，时间并没有真正改变人们的命运因而也没有改变古诗的意义，李商隐人生的那一个瞬间对后人将是一种永远的压迫。“怅卧新春白袷衣，白门寥落意多违。红楼隔雨相望冷，珠箔飘灯独自归。远路应悲春晼晚，残宵犹得梦依稀。玉珰缄札何由达？万里云罗一雁飞。”这诗因选入了《唐诗三百首》而广为流传。

这首诗给我留下深刻印象的是开头那两个字：“怅卧”。这“卧”字是统领全诗的动词，全诗就围绕着这一没有动作的动

作展开。春雨湿淋淋地下着，外面的天空和街道都变得阴郁而寂寥；红楼的那个人已远远地离去，人去楼空，于是这座城、这幢楼都不再有意义，隔雨望去那红色竟显得冰冷；不由得想起执灯独归的晚上，雨滴飘在灯的周围像美丽的珠箔，这突然展现的奇异景象却并没有安慰落寞的心情反而更提醒了那种落寞；远去的人在春天的黄昏应感到悲伤，而梦中的依稀相逢也无法解释那无着无落的心绪；山高路远，音讯难通，今生今世或许就天各一方了。爱的失落最能使人感到人生的搁浅，可怕的是人生也许就这么永远地搁浅了，岁月就从这似乎被魔住的身旁从容地流逝；在某种处境中人是那样渺小而无奈，外面响亮的雨声仿佛是宣示着这个无情世界的真实与强大。

在一片雨声中诗人独自躺在这个叫做白门的地方心情黯淡，诗中的那一切思绪和想象都是在这孤身静卧中展开的。我感觉这“怅卧”一定是在白天，是在一个接近黄昏的下午；只有白天才显出这“卧”的不自然和那“怅”的自然。这“怅卧”再真切不过地向我们传达了一种痛切的感受：人生的瘫痪感。这种瘫痪感有时真的会攫住我们的心，我们徒然地望着那物换星移而无能为力，我们的内心充满焦灼与渴望却又一筹莫展，我们前思后想终于也心灰意冷。李商隐《春雨》这短短的一瞬间意象竟使我们回忆起我们自己生命中那些黑暗的日子。

李商隐似乎习惯于以静卧来表现自己那种痛苦的瘫痪感。“重帏深下莫愁堂，卧后清宵细细长”（《无题》）、“蜡照

半笼金翡翠，麝薰微度绣芙蓉”（《无题》），展现的都是“卧”的意象。这种有心而无力的瘫痪感总是激起我们最强烈的感觉，因为站立并且动作乃是我们生命的本质。

## 绿色恐怖

---

一九九二年春，我偶然翻阅两册由中国环境文学研究会新创办的文学期刊《绿叶》，意外地发现这刊物竟吸引了当代中国大部分第一流作家，确如王蒙在为《绿叶》所写的广告文章《文学绿浪》中不无得意地宣称的那样：“你也许会吃惊：久违了的老、中、青著名作家们啊，原来你们都来到了这里！”《绿叶》的主题是统一而单纯的，表达的都是对绿色的赞美与渴望。你单看那篇目的名字就见出了这些作家们的意旨：《绿色的火炬》、《绿色天使》、《祝愿我国城市绿草如茵》、《绿色的梦》、《一滴绿》……如此等等。我不太相信这清一色的文学会有多大的成就，但我从中得到一个确切无误的信息，那就是绿色已成当代作家的视觉理想，绿在作家们的眼中已成为“生机盎然、亲切素雅、美善而和平”（王蒙语）的颜色。我不由得想起古诗中的绿色；在古代，诗中的绿色具有与今天恰恰相反的意味。

古诗中的绿是一种哀伤的视野。“燕草如碧丝，秦桑低绿枝。当君怀归日，是妾断肠时。”（李白《春思》）绿色偏偏惹起一种断肠的心绪。唐诗中分离、远别这种人生残缺所引起

的伤痛之感总是与绿色连在一起。白居易：“远芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孙去，萋萋满别情。”（《赋得古原草送别》）无名氏：“近寒食雨草萋萋，著麦苗风柳映堤。等是有家归未得，杜鹃休向耳边啼。”（《杂诗》）绿色还不仅仅指示伤感，绿色甚至还象征死亡。“江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿”（杜甫《哀江头》）：写的是废弃的宫殿；“丞相祠堂何处寻，锦官城外柏森森。映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音”（杜甫《蜀相》）：是写死人的居处。“江雨霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤”（韦庄《金陵图》）：草与树映衬着王朝的覆灭；“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲”（崔颢《黄鹤楼》）：树与草点缀着衰败的楼台。诗人在写到那些伤心物事、绝望情绪的时候都少有例外地诉诸于碧树绿草的意象，绿色似乎与人们凄凉的心情有一种内在的相通。而且绿色之中还包含着一种残酷的东西。“流水无情草自春”（杜牧《金谷园》）、“映阶碧草自春色”、“细柳新蒲为谁绿”、“无情最是台城柳”这些诗句中所显示的绿色有一种无赖而无情的旺盛，这旺盛的绿色鲜明地衬托出了人类的渺小、人生的脆弱与人世的萧索，对人们的灵魂是一种有力的压迫，对人们的处境是一种无意的嘲笑。诗人眼中的绿色一定是醒目而且惊心的，所以李白说“寒山一带伤心碧”（《菩萨蛮》）；李商隐的《蝉》则写得更加惊心动魄：“本以高难饱，徒劳恨费声；五更疏欲断，一树碧无情。”忽然地跳出这“一树碧无情”的句子使人不由得感到一阵颤栗。在这里绿色是一种恐怖，绿色是一种恶魔，绿色是一种强大的异

己力量。

我相信，这种绿色恐怖乃根源于人们的原始记忆。在人类早年的丛林生活中，莽莽苍苍、无边无际的绿色包围着人们，绿色带着不可测度的神秘、危险与敌意，沉重的绿色代表着大自然与人类对峙。这时候红色的火是人类的武器（这或许可以解释直到今天人们仍然保持的对红色的膜拜），凡是烟火所及的地方蛮荒的绿色就消退了，而凡是人类撤离的地方绿色又重新涌起（这不禁又使人想起白居易的《赋得古原草送别》，“野火烧不尽，春风吹又生。远芳侵古道，晴翠接荒城”，写的就是绿色对人烟的侵袭）；在这种此起彼伏的搏斗中人类想必是对绿色有了一种刻骨铭心的感受，对绿色那种异己的含义有了难以消褪的记忆。绿色荒草的蔓延指示着人类的失败与弱小，因而绿草唤起哀伤；绿色丛林的茂盛宣示着大自然的胜利与强暴，因而绿树唤起恐惧。对于人类来说，绿色是破败与死亡的标识。唐诗中的绿色恐怖大概就是这种原始记忆的残存。

而到了二十世纪，形势发生了根本的变化。声光电气的工业手段使人类基本上控制了自然也完全征服了绿色，荒野迅速消失而代之以灰白色的楼群街道以及灿烂的万家灯火。绿色再也不能伤害人类了。人类对绿色的胜利是那样的彻底以至于这种胜利竟反过来威胁到人类的生存。这时候人类才对绿色投以柔和的目光，才从另一个角度发现自己与绿色的一切还有一种相互依存的关系。于是就有王蒙所倡导的“文学绿浪”或称“文学的绿色浪潮”。绿色意象的意义在中国文

学史上的戏剧性变化再次给我们以美学的教诲：人们的生存状态决定并且校正着人们的审美感性，人们对某一事物的情感态度取决于他和这事物的利害关系。

## 宦游与漫游

---

李白想当大官成了他生活中带有点喜剧色彩的事件。他一听说皇上召见马上就忘乎所以，“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。”没有多少日子就翦羽而归，一变而为“举杯销愁愁更愁”。后人对李白的怀才不遇似乎并不太同情。都说他不是块当官的料，对他抒发治国安邦抱负的大话也就是礼貌性地“故妄听之”，心里则不以为然。这就是典型的“以成败论英雄”了。在中国其实什么料都可以当官，中国官场其实是“不拘一格用人才”的，关键看你的运气如何。假若李白出身显宦，或者如杨国忠一样有个好妹妹，那还不是平步青云、芥拾青紫。“说你行你就行不行也行，说不行就不行行也不行”，千古一理，你“不服不行”。“干不好难道还干不坏吗”？本来就没有什么先定的“官料”，当上了官你就是块官料，当不上官你就不是块官料；李白想当官之所以成为笑柄是因为他没有当上，他如果真的位居宰相人们就会肃然起敬，连称“果然”了。

李白能不能当官暂且不论，重要的是他没有当成，而他的朋友杜甫却当成了。杜甫由左拾遗出为华州司功，最后成

了工部员外郎，竟在宦海沉浮起来。李杜也就在这一点上开始分道。李杜的区别有说是浪漫主义与现实主义之别，有说是青春与成年之别，还有的说是道与儒之别，都各执一端而未见根本。实际上杜甫与李白本质的差别乃是官僚与布衣的差别。杜甫无论怎样破落都终究是朝廷的官，李白有再大的雄心壮志也只不过是民间的侠。这大概就是李诗与杜诗相区别的根源。

在中国古典时代，诗人大都是官，官与诗紧紧纠缠在一起，诗因而带上了浓重的官气，诗歌这种体裁实际上已成为一种官僚文化，中国诗的许多传统都可以从官僚文化中得到解释。比如说古诗中忧国忧民的忧患感，今天我们总是把这种忧患感神圣化，视为宗教性的美德，其实忧国忧民不过是古代诗人正常的职业情绪：他是朝廷命官，靖国安民是他拿了俸禄所要做的事，他不关心这个还能关心什么？倒是现代诗人的忧患感显得有几分空洞和矫情，因为他已经不是官了，再因袭官的语言就有点拗口了。对于古代诗人来说，官这个职业无疑加强了他与现实人生的联系，因为官是一个参与者而不是一个旁观者；同时，做官也加深了他对现实人生的理解，一句西洋格言早道出了这其中的道理：“如果你想理解一件事，那你就先来改变它”，官僚是干预并且改变世界的人。杜甫是中国诗歌传统的集大成者，他达到了一个官僚诗人所能达到的最高境界。他通过为官来感知人生，通过宦游来认识世界。旅居成都最使他动情的是诸葛亮祠，反复吟咏，蜀国宰相“出师未捷身先死”的悲剧竟使他泪落满襟；这分明

是惺惺惜惺惺了，如果不是为官为宦哪会对诸葛亮有这样痛切的会心。就在他最落魄、茅屋为秋风所破时，他所想的也还是“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”，不脱那种“先忧后乐”的救世主精神，这大概又是当父母官的思维定势。我们发现杜甫虽然官不大，当官却当得特别认真、特别投入，不像有些人那样把做官不太当一回事，如杜甫的同姓杜牧。杜牧虽一生为官却常常浪迹青楼，不太有官的样子，“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名”，真是醉生梦死。杜牧的爷爷杜佑是宰相，很显赫，而杜甫的爷爷杜审言则是一个仕途多舛、恃才傲物的小官，比较寒微。显赫之家的子弟往往不太看重自己的官位，能保持相当的精神自由；而寒微之士的子孙则往往成为官位的俘虏，一着官衣便自觉地成为彻头彻尾的官，因为他得来不易：杜甫便是如此。他虽没有位极人臣却保持着一种统领山河的主人情怀，不乏作为统治集团成员的阶级意识。官僚的感觉甚至成为杜甫的一种本能，他几乎是下意识地把自己同国家连在一起，他举目所望看到的是“国破山河在”，他伤春也是“感时花溅泪”，“闻官军收河南河北”竟会使他“漫卷诗书喜欲狂”。这已是不折不扣的“以天下为己任”了。对官僚这种角色的充分完成无疑使杜甫养成了一种浩然之气，使他的诗变得庄重而且庄严；最能代表他风格的要算是那首《登高》了。《登高》音韵沉雄，字字扛鼎，虽说是“潦倒新停浊酒杯”，但在“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”的宏大意象中那种传统的感伤则烟消云散，哀而成壮。官僚的角色赋予杜诗一种方正骨格。当然杜甫对人情的精微、

人生的丰富也有非常深切的体察，有些诗还堪称巧妙（如《绝句漫兴》：眼见客愁愁不醒，无赖春色到江亭；即遣花开深造次，便觉莺语太丁宁），但他毕竟难脱那种峨冠博带的英雄气。“两只黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，活泼而小巧；但接下去的两句马上就露出了本色：“窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船”，千秋万里，西岭东吴，已是气吞河山了，刚才的那种活泼小巧原来是耐着性子的。一个人的本性在这短短四句诗中竟都无法真正克制。

然而，官僚角色虽成就了杜甫的豪迈，但同时也规范了他的豪迈，宦游生涯既展开了一片天地也带来了一种约束。所以我们读杜诗总感到他的诗非常规矩，多有震撼却少有意外。当官是很有讲究的，官不是白当的；不仅肩上所负的责任和使命使你的内心难得轻松，而且还要遵守许多礼法与官箴，要言出有度，行出有节，唐突不得也孟浪不得。就连老百姓也看透了这一点，故有民谚说：“官身不自由。”这样久而久之自然形成稳重而内敛的精神习惯。杜甫也未能逃脱这种作为官僚的必然命运，因而他的诗也就缺乏想象力，情感总羁系于治乱忧乐之间。官僚生涯使他拥有了站立于土地的强健的双足，却也斩断了他飞翔于天空的灵魂的翅膀。一个人只能以一种方式存在。

杜甫的一生在宦游中完成，而李白则在漫游中完成。李白是布衣，是布衣中的侠。清人郑板桥有一首题游侠的诗：“大雪满天地，胡为仗剑游；欲说心中事，同上酒家楼。”我总觉得这诗就是写李白的。李白作为一个漫游者是如此地无

拘无束，喜则大笑，悲则大哭，怒则大骂，他这个完满而真正的人永远使我们自惭形秽。在天罗地网的儒家自阉文化中李白竟能保护自己的个性不受毁坏，不能说不是奇迹。令人惊叹的不是李白的狂，而是他狂得那样天真自然；李白之前的狂人（如竹林七贤）和之后的狂人（如扬州八怪）都带着峭薄而尖锐的寒酸之意，带着被扭曲的病态，而李白的狂却显得饱满而蓬勃，是天籁而不是机巧，是本性而不是沿习。李白压根就不是一个中国人，因为他从来就没有真正地进入中国的生活：他一生四处漫游，逡巡四顾，却未能获得一个固定的位置，因而也未能进入社会的结构之中。这位谪仙人没有被中国同化。他没有得到一个官位，却因此拥有了辽阔的天空。官是社会的主人，而侠则是社会的客人；杜甫成为官僚的典范，而李白则达到了游侠的极致。对于我们这些中国文化的传承者来说，杜甫再伟大也不过是一片司空见惯的家常风景；而李白却带着前无古人、后无来者、可遇不可求的异乡情调。

# 天 才

---

有两件事使你加深与这个世界的联系：一是发现情人，一是发现天才。情人使你觉得世界的可爱，天才使你觉得世界的可喜。离情人一定要近，离天才则一定要远，因为天才是常常要伤人的。用常人不能接受的方式说出常人不愿接受的话，天才本是犯众怒的人。所以天才又被称为狂人或疯子。天才总是不能得到同时代人的原谅，他成为偶像往往是死后的事情。人们一边崇拜死了的天才，一边敌视活着的天才，所以天才要交好运就得早死。历史上的天才长寿的也确实不多，死也难得善终。一天我偶然读到白居易题李白坟的诗：“可怜荒陇穷泉骨，曾有惊天动地文”，不禁会心。李白这位振聋发聩的大诗人因为他的振聋发聩而使“世人皆欲杀”，不得不生于危险，死于凄凉；而那些一身俗骨的人（李白称为“蹇驴”）却脑满肠肥，庸庸得福。这大概也算是一种文化的生态平衡吧。

因为同姓，也因为同情，我对古文化中三位姓李的天才特别留意：李白、李贺、李贽。这三位都被视为非人：李白是仙；李贺是鬼；李贽是妖。李白和李贽都有牢狱之灾，李

贲干脆死于狱中；李贺死时才二十七岁，没赶上坐牢。李白李贲都堪称挑战者，自然是非人；李贺虽然消极，但他怪异，怪异也属可恶罪。随手翻翻这三位罪人的作品，真是觉得意味深长。

李白最动人的是他那种生的放恣。乐则歌，悲则哭，怒则骂，一如童蒙未开的赤子，不知社会机巧、人情委曲为何物，因而他的诗给人最深印象的是那种浑然天成、似乎口占而出的圆满。一般都说李白狂狷，其实说他狂狷是不确的；狂狷总带有点人为的尖锐，而李白的精神却是圆润的，看不出多少文化和文明的创伤。今天读李白，作为一个熟练的社会分子我在惊喜之余仍深感惭愧。所以对于文饰既深的成年社会来说，童真的存在是一种可怕的侵犯，大家不会听之任之的。

比起李白，李贺别属一类。我读李贺的诗常常感到的一种恐怖的震慑，他好像总是在宣谕某种与风花雪月、卿卿我我不相干的神秘真理，好像这种真理与人类命定的灾难和悲剧有关。他更像一个晦涩并且忧郁的先知。就连那首题妓女的《苏小小墓》，也无端地让人生出一种久久不能平伏的警惕。“幽兰露，如啼眼。无物结同心，烟花不堪剪。草如茵，松如盖；风为裳，水为佩。油壁车，久相待。冷翠烛，劳光彩。西陵下，风吹雨。”这三字一顿的节奏使这首诗看起来像一纸阴森的判词。“幽兰露，如啼眼”，这是一个乍一看来让人有点毛骨悚然的特写镜头。“草如茵，松如盖；风为裳，水为佩”，这异常的华丽中透出一种逼人心肺的阴惨。那久久相待的油壁车自何处来，向何处去？“冷翠烛，劳光彩”是夜深

时的室内恐怖，“西陵下，风吹雨”是黄昏时的野外恐怖；而这恐怖的一切到底又意味着什么，指示着什么呢？读李贺的诗如同在冬天的早晨走出氤氲的屋子，一下子就呼吸到了充满寒意的凛冽。李贺的声音我们直到今天仍然感到异样和陌生，我们并没有真正领悟他要告诉我们的东西，虽然我们看到了他那种令人心悸的神情。

比起李白和李贺，李贽的故事更有哲学味儿。他使我们看到的是一个天才自身的精神苦难。反抗社会公共的价值所需要的不仅是勇气，或许更需要的是有一种完整的理论作为灵魂的阵地。李贽向公共价值发出挑战，但他并没有来得及找到自己的理论归宿。他尝试过佛学、原始孔学和“童心说”，但这一切都不足以真正地支持他。他那个封闭而古老的时代使他不可能获得崭新的思想武装，因而他几乎是赤手空拳与社会搏斗的。当社会向他进行残酷报复的时候他没有足够的精神盔甲来保护自己。读他的狱中作品使我相信他死于愤懑和绝望。他的毁灭完全是飞蛾扑火。这乃是一种无比的悲惨。

写到这里我不禁想起五四时代谁写的一首短诗：“孩子是我们的希望，疯子是我们的领路人，我们拉着孩子、跟着疯子走向光明。”诗是好诗，事却非实事。这更像一首儿歌，一个童话。真实的故事是我们常常干掉疯子，并把孩子培养成我们自己的样子。

天才的毁灭与其说是天才的悲剧，不如说是我们自己的悲剧。不过，因为这样的悲剧屡屡发生，我们的悲哀也渐渐地淡漠了。

## 新年的平静

---

又快要到过年的时候了。我们中国人要过两个新年：先是元旦，然后还有春节。好像我们对逝去的岁月和生命有无限的珍惜，要告别一次，再告别一次；又好像我们对崭新的日子有双倍的期待，双倍的欣喜。我喜欢这一切之中所包含的那种情调。

过年，总意味着报纸套红的标题，院里震耳的鞭炮以及身上新买的衣服：这是童年和少年时候的记忆。小时候过年是那样的红火和热闹。我记得那时候一快过年我的心就飞起来了，在家里的屋门上用粉笔记下“离过年还有××天”，每天刷新一次，盼啊盼。就像新年一到就会获得一切，就像新年将会有奇迹发生，不管大人们怎么斥责都压抑不住那种雀跃的狂喜。直到今天我还不完全明白为什么孩子过年会有那样喧闹的心情，也许新年这个日子暗含着什么神秘的咒语，在孩子天真的心中竟会唤起那么强烈的回应。

后来又过了许多新年，人也就长大了。长大以后，过新年就不再参加那种热闹了。一个人长大的意思就是说他学会了平静地过年。这几年的元旦和春节我都在一种愉快但却是

平和的心情中度过。平静地过年，也许是因为心的衰老，也许是因为生命力的减退，——但好像又不完全是。这里面有一种说不清楚的更深厚的东西。那天我随手翻唐朝杜牧的诗，无意中读到杜牧的几句诗，心中不禁一动，觉得一下子抓住了很久以来想抓住的那种感觉。那是一首七律：“六朝文物草连空，天淡云闲今古同。鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。”我特别喜欢“鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中”这两句。一切都在变化，一切又都没有变化，而就在这物换星移的无情与平淡中包含着人们生活的喜怒哀乐、悲欢离合：这就是生命，这就是历史。我们从这首诗中读到了一种生的坦然。我们不再对哪个日子怀有幼稚的狂热，但我们对所有的日子都怀有柔和的爱意；我们不再企盼什么特别的奇迹：每一个平凡的日子都是奇迹——活着就是奇迹，生命本身就是奇迹。“深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风”，生命的真义就体现在无数日常而美好的细节之中，就如这首诗中所描绘的秋雨、落日、楼台。当然我们仍然珍视新年和节日，但我们同时也同样珍视每一个早晨和黄昏、每一次落雪和风。

过新年的时候我们还会在门口贴上红对联，还会在屋里挂上花花绿绿的贺年卡，然而那心境已和小时候大不相同了。

# 元曲关系

关剧内外  
《西厢》情理



## 关剧内外

---

A. 关汉卿《拜月亭》契子中正旦携母亲逃难，行至一地，忽然触景生情：“卷地狂风吹塞沙，映日疏林啼暮鸦。满满的捧流霞，相留得半霎，咫尺隔天涯。行色一鞭催瘦马。”疏林映日，流霞满天，正是无限美景；兵荒马乱、惶惶奔命之际，忽然抬头望见这景色，自会有一种刻骨铭心的伤痛。这“乱世的美景”格外引起我的感喟。同是元人的马致远写道：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”——此曲与前曲景似而情异。马致远写的是太平时代游子远行的况味，浪游者面对客地的美景，虽曰断肠，终觉甜蜜，“瘦马”、“断肠”等语更接近太平世界少年人一种似喜似怨的撒娇。而关汉卿笔下这“乱世的美景”才真正伤人。人们很容易把此生幸福的希望寄托于国泰民安，而今竟国亡家破，一切梦想都成为泡影；或许治与乱在历史循环中都只不过是客观而短暂的过程，而对于人的百年之身来说则是终生和永远的命运。偏偏是这乱世被自己赶上，此生休矣！而国破山河在、依旧夕阳红，良辰美景正将来作为伤心之资。（这使人想起作家宗璞《南渡记》中载二十世纪抗战逃难时的

一句童谣：“腥风血雨艳阳天。”）于是国与家兴旺发达、人生光荣与完满的梦想都弃如敝履，且求全生而已（诸葛亮：“苟全性命于乱世”）。所以正旦接着唱道：“你直待白骨中原如卧麻。虽是这战伐，负着个天摧地蹋，是必想着俺子母每早来家。”——只是这情怀若赋予一个书生（如剧中的蒋世隆，“世隆”的名字恰好应景）而不是小姐会更贴切一些。

B. 读古人书常有莫逆于心、不禁莞尔处，这同情与会心因为隔着遥远的时间而尤其令人愉快，想古人原来也不过是同今人一样的常人。关汉卿《玉镜台》剧开场写一名官僚、翰林学士温峤去姑姑家拜会，一路上心中所念、口中所言却不是姑侄亲情、家族故事而是做官经：“小官另无亲眷，止有一个姑娘，年老寡居，近日取来京师居住。连日公衙事冗，不曾拜候。今日稍闲，须索拜候一遭。我想方今贤臣登用，际遇圣主，觑的富贵容易。自古及今，那得志与不得志的多有不齐。我先将这得志的说一个遍则个。”于是他就唱起来了。才叙姑侄，忽论君臣，话题之转何速也。这或许与作者不耐细琐故事、热衷重大题材有关，却也活画出一个汲汲于富贵、全身心都扑在仕途上的官迷形象，日日萦绕于心的都是官场浮沉，三句话不离本行。温峤满怀艳羡地唱起那得志者：“出则高牙大纛，入则峻宇雕墙。万里雷霆驱号令，一天星斗焕文章。威仪赫仪，徒御轩昂。”然后接着云：“却说那不得志的，也有一等。（唱）还有那苦志书生才学广，一年年守选场，早熬的萧萧白发满头霜。”这位官迷心窍的学士甚至连老祖宗

孔孟也讥诮起来，因为他们不是“得志者”：“原来都恃着命强，便孔孟呵也没做主张。这一个是王者师、这一个是苍生望，到底挨不彻雪案萤窗。只落的意彷徨、走四方（这句词竟被今天卡拉OK歌厅的歌女借来自哀自怜），昨日燕陈，明日齐梁。若不是聚生徒来听讲，怎留得这诗书万古传芳。”唱到此处不禁想到自己“端的不在古人之下”，愈发地洋洋自得起来：“我正行功名运，我正在富贵乡。俺家声先世无诽谤，俺书香今世无虚逛，俺功名奕世无谦让。遮莫是帽檐相接御楼前，靴踪不离金阶上。”这便是官，一个纯纯粹粹、地地道道的官。有的官对做官心不在焉，虽居高位也进入不了角色，终为客串；有的官却对做官以外的事情心不在焉，哪怕是处于末品也堪称里手，如这个温峤。温峤做的不过是一个翰林院闲官，便有如此张致。我把温峤的唱词大段地抄下来是想让今天的读者看一看这官的异化、官的喜剧，在相视一笑中增进对这做官这一最容易使人迷失的职业的了解。像温峤这样低级趣味、可笑可怜的官于今不绝，我们之所以没有发现其喜剧性，只是因为尚未把他们搬上舞台而已。

C.《玉镜台》中姑妈老夫人请侄儿翰林学士温峤为老师，教自己的女儿倩英小姐写字弹琴，蒙单身汉温峤踊跃答应。姑妈见侄儿应允教女，自是高兴，呼教丫环梅香“收拾万卷堂，来日是吉日良辰，请学士来教你小姐弹琴写字”。殊不知温峤早已为表妹“恼断柔肠”。姑妈老夫人自以为得计，念诗云：“只因爱女要多才，收拾书堂待教来。”而丫环梅香却已一眼

看出端倪，也念诗道：“从来男女不亲授，也不是我把引贼过门胡乱猜。”这梅香的独白使我想起莎士比亚戏剧中的小丑，小丑也是这样在国王兴头正浓时看不祥的结局，在舞台角落的独白中一语道破。就戏论戏而言，梅香与小丑起一样的作用，都是提示剧情、引导观众欣赏方向的道具性人物；但若就戏论世，我们就会发现梅香和小丑都是生活中活生生的角色。他们之所以能够有先见和智慧，第一因为他们不是当局者是局外人，没有蒙蔽知识的欲心和情障，所谓的“旁观者清”。第二因为他们都是居于卑位的下人：梅香是主家的丫环，小丑是国王的弄臣；往往是下人们贴近人生真实，比高居于富贵之乡的大人们懂世道、晓人事，不至于惑乱。这同毛泽东所说的“卑贱者最聪明、高贵者最愚蠢”庶几近之。

但有时我们也不免反过来想想，这里的因果关系会不会是恰好颠倒过来呢？梅香和小丑是因为智慧聪明才处于局外、才成为下人的，而主人和国王是因为愚蠢才成为当局、成为统治者的。这道理听起来荒唐实则颇切世情，翻一翻历史我们就会发现历史每每是粗陋不文的糙人、浑人们创造的，他们不懂世界的委曲却能够蛮干，对事对人往往是先打后商量——成事的反而总是他们。古谚云“秀才造反、三年不成”，古诗云“刘项从来不读书”，就是这个道理，太明白的人往往失去勇气和力量，往往被恃勇蛮干的人所擒所制。就现实而言，我们总听人抱怨说：“外行领导内行”、“老粗领导天才”，殊不知这乃是古来皆然的通例，虽不合理却似乎是源于天道，是没有办法的事情。

就剧情而言，聪明的梅香和小丑虽然在智力上优越于愚昧的主人和国王，但囿于位势他们也只能从之，把智慧变成无用的独白，变为无用的犬儒主义。等到事情以悲剧结束时，善良的小丑会向被难的主人洒一掬同情之泪，而油滑的则会变成鲁迅笔下的“二丑”。当然《玉镜台》中梅香没有经受这样的考验，因为这出戏按中国人的惯例是以喜剧而非悲剧结束的。

D. 我觉得《救风尘》是关剧中最有神采的。戏中歌妓宋引章的婚事颇有趣味，就是今天看来仍觉亲切：这出戏写的乃是妓者同书生、商人的婚恋三角，很切合当前读书人的关怀。宋引章先同秀才安秀实同居，后来出现了商人周舍，宋决意舍安而归周。同安秀才相比，周舍具备了吸引宋引章这样女子的一切条件：他有钱，是买卖人；而且还是官宦子弟，父亲是郑州同知（或许他也是个“官倒”）。由于有钱，他长期在“花台”厮混，具有取悦女人的全套经验（从打扇、温被到“提领系、整钗环”）。同时这个人还有一种快乐的流氓气，且看店小二同周舍的对话：

小二：一时间哪里寻你去？

周舍：你来粉房里寻我。

小二：粉房里没有呵！

周舍：赌房里来寻。

小二：赌房里没有呵！

周舍：牢房里来寻！

这种流氓气是富裕生活、优越地位、自由行径的人格结果，这样的人大约才能打动宋引章辈的芳心。而书生安秀实则一副落魄相，一出场就拉着不走运的古人为自己壮胆，显见得不是发达相（“安秀实上，诗云：刘賁下第千年恨，范丹守志一生贫。料得苍天如有眼，断然不负读书人”）。所以当宋引章的干妹妹赵盼儿劝宋嫁安时，宋引章不客气地抢白道：“我嫁了安秀才呵，一对儿好打莲花落。”

像安秀实这样的秀才偏偏受宋引章这样的商女诱惑，而宋引章这样的商女却独独倾心于周舍这样的商人，这实际上见出宋元以后社会结构的微妙变化：“士农工商”中士与商的地位开始有了消长，士的光彩在很多地方已经让位于商了。不过，宋元以后尽管商业繁荣、商人兴起，但古时候所谓的“资本主义”毕竟还仅仅是萌芽而已，传统的、基础的社会力量还是站在士人一边的：这就是为什么关汉卿不假思考地把商人周舍写成一个反面角色的原因了。商人们赢得了商女却并没有赢得价值，全社会对士人的同情与支持通过关汉卿的褒贬笔墨与剧情安排有力地表达出来了：最后关汉卿还是让宋引章幡然悔悟重回到安秀实的怀抱。不像今天，商人在戏里、在文人的作品中已堂而皇之地变成了正面人物甚至英雄人物了，嫁给他们的女人也已乐不思蜀。这出戏使我想起在中国每一轮市场经济的萌发中都包含着士人与商人或许是不自觉的对峙与角力，这种角力往往以争夺女性的方式表现出

---

来。发表于二十世纪九十年代的北村的小说《张生的婚姻》（收入陈晓明编《新表象小说》，1995年敦煌文艺版）写的就是这样的故事，同《救风尘》参看会觉得饶有兴味。

## 《西厢》情理

---

A. 读《西厢》总有一种余香满口的感觉。王实甫给后代中国人留下了这样美丽的锦绣文章，但他自己却在中国历史中寂然隐去：正史中找不到他的传记，《录鬼簿》中记述他也只是只言片语。我们多么想了解这个我们所景仰的人，而他的那个时代却根本就忽视他的存在。与此相反差的是那厚厚的史书中记载了多少今天看来无卿而无足轻重的人啊，密密麻麻那么多陌生的名字，那么多没有多少人去关心的事迹。由此我想起了曹雪芹身世的埋没；想起了唐朝那些光辉灿烂的伟大诗人因官阶低微在街头邂逅中竟要向那些微不足道的小诗人行礼。这在当时看来是天经地义的一切在今天看来是多么荒唐无稽。我这里并不是想说古今价值标准的不同，我想说的是古今生活中一个共同的通例，那就是往往把最有价值的人物置于最无价值的人物之下。群众、制度和机构向历史和未来郑重推荐的人物往往不值一晒，而那些真正重要的人却被随手而无情地淘汰。这是人类文明史上反复上演的永恒的悲喜剧，我们非常明了，但我们却无法制止。我们只能静静地旁观。

B. 《西厢》故事最打动我的是它的背景：一座旅途中的寺院。张生正离了家湖海漂流，莺莺一家也受阻于归家的途中，他们都来到了这个出家人居的寺院。于是爱情就产生了，爱情就实现了：爱情总是发生在野外，发生在远离家的地方。并不是说家居就一定没有爱情，而是说野外和旅次才是爱情真正的家。居家总意味着一种安定、一种秩序，代表着现实主义；而旅行则意味着一种变换、一种解放，代表着浪漫主义。旅行使人心怀希冀，使人心旌摇动，使人心肠缱绻，使人与山川草木的健康生气有一种自然的应合。爱情也正于此而始。在荒野的寺院里老夫人威严的统治颓然倾覆，因为那统治只属于家而不属于旅行。旅行才使张生如此大胆，使莺莺如此动情。崔莺莺唱道“往常但见个外人，氲的早嗔；但见个客人，厌的倒褪；从见了那人，兜的便亲”（第二本第一折）。恐怕连她自己也不明白，这性情的变化并不是因为对象变了而是因为背景变了：“往常”是在家里，而现在是在旅途。“待月西厢下，迎风户半开；隔墙花影动，疑是玉人来。”于是这旅行中的寺院西厢在我们的心目中成了永远的爱情的象征。

C. 张生对莺莺最初的迷恋开始于脸（“颠不刺的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。只教人眼花缭乱口难言，魂魄儿飞在半天”），完成于脚（“休说那模样儿，只那一对小脚儿，价值百镒之金”，“若不是衬残红芳径软，怎显得步香

尘底样儿浅。且休题眼角儿留情处，只这脚踪儿将心事传”）。这里已显见出是一种类似狎妓的声口与心理，但这却正是一场深刻爱情的开端，甚至可以说是那场爱情内容的一部分。爱情之中必掺杂有不洁的、兽性的乃至变态的成分，剥离了这些成分也就消解了爱情本身。这才是人性的真实。而我们却总是习惯于把爱情纯粹化；爱固然有纯粹的一面，但同时也有不纯的另一面，而我们对这另一面却不敢正视。这种有意无意的删除表现了心灵的单薄与脆弱，暴露了生命力的贫乏与生命的苍白。这种根源于灵魂虚弱的纯粹主义是一种普遍的流行病，不仅仅表现在对爱情的歪曲上。我不禁想起 1988 年北京中国美术馆的裸体画展。画展的支持者都声称裸体绘画是一种美、是神圣的艺术而同“肮脏”的肉欲无关，而反对者则斥之为诲淫。支持者们是一群纯粹主义者，他们自以为是艺术和美的卫士，其实他们与反对者处于同一个水平线上。事实上对裸体艺术的欣赏必然地伴随着人们非艺术的欲望，欲望乃是一切审美的基础；美和艺术因以为充沛的欲望为源泉才显得生机勃勃。纯粹主义总是想以雅掩盖俗，以美代替真；其实不避俗才是大雅，接受真才能达到最高的审美。我们在真实的生活面前必须强大起来；丰富、复杂又不乏丑恶的人性是上帝的馈赠，这馈赠我们无法拒绝。

D.《西厢记》一本二折张生见老和尚法聪，一见面就叹道：“是好一个和尚啊！”因唱道：“我只见他头似雪，鬓如霜。面如童，少年得内养。貌堂堂，声朗朗，头直上只少个圆光，

却便似捏塑来的僧伽像。”按说法聪在剧中只是个道具人物，本来毫无必要这样夸赞他的面貌；但对中国戏剧家来说戏剧性的夸张已成为一种下意识的习惯，美必天仙，丑必恶魔，清官必清如镜，贪官必曲如钩，就连写人出身高贵也必得是当朝一品的宰相尚书之家；流习所及，像法聪这样的剧中闲人也不放过，也得顺口夸张几句，既是和尚就把你夸成个活佛。中国戏剧中的这种夸张性已成为一种通行的模式，这种模式把剧中的大多数人物都变成了类型人物。这种模式根源于中国戏剧片面的娱乐性。剧作家的目的就是用戏剧情节吸引观众、娱乐观众，他无暇在人物的个性和性格上下功夫，他只是匆匆地给人物贴上个现成的脸谱就迫不及待地把他投入情节；这种脸谱自然是经浓笔重彩画成的夸张脸谱：只有浓笔重彩才能哗众、才能取宠。这种脸谱是那樣的现成，以至于作者可以毫不吝嗇，剧中人物不分大小、不分主次都可以随手赠送一张。《西厢记》算是最讲究个性化的剧目了，都仍然难脱这种夸张模式，更遑论其他。夸张是一种表达的匮乏，而且在所有的描写中，一律的夸张是最省力的了。何乐而不如此。这大概也同中国戏剧的观众有关。中国戏剧起自勾栏，观众们大多是街头引车卖浆者流，看戏也不过看个热闹，你把人物弄得太复杂、太细腻他反而不耐；就连贾母这样的大家夫人也都还是“喜烂甜食物，喜热闹戏文”，不脱农妇相，更不要说真正的农妇和市民了（这不像西欧戏剧是贵族化的，而贵族又是深有教养的，所以剧作就丰富而复杂）。人物形象只有极度夸张才显得热闹，才能满足观众，于是夸张遂成模式，

遂成习惯。

剧作家戏剧性夸张对于剧作的便利和他们作这种夸张的不得已我们都深表理解；虽然如此对这种夸张模式给中国戏剧带来的限制我们仍深为遗憾。这种夸张模式往往使中国戏剧成为梗概化为东西，大大地削弱了中国戏剧的表现力，使我们在对比西洋古典戏剧时常觉得惭愧。

E. 长亭送别时莺莺唱词：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。恨相见得迟，怨归去得疾。柳丝长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。”这何其雅也。这唱词标识着崔莺莺贵族小姐的身份，也标志着莺莺与张生爱情的才子佳人性质。张生莺莺都系名门之后，都饱有教养，熟知经典，二人琴声相知，诗文酬和，风雅得紧，所以莺莺唱词自是金帛之声。然而爱情并不止于风雅。随着情节推移，情绪递进，莺莺唱词越来越真切动情，最动人的要算是〔五煞〕段：“到京师服水土，趁程途节饮食，顺时自保揣身体。荒村雨露直眠早，野店风霜要起迟！鞍马秋风里，最难调养，最要扶持。”——我惊喜地发现这乃是活脱脱的《走西口》声口。西部民歌《走西口》所唱的也离别：“哥哥你走西口，小妹妹实在难留。有几句心里的话，说与你记心头。走路你走大路，切不要走小路，大路上人儿多，说话解忧愁；歇歇平地歇，你不要靠崖头，恐怕崖头倒，压你在崖里头；过河水长流，不要独自走，不论水深浅，跟人家手拉手……吃饭要吃熟，生饭不可口，你吃下头疼脑热，叫人家谁侍候？”

《西厢》是贵族男女的爱情，《走西口》是村夫村妇的爱情，但情到深厚处我们会看到所有的爱情原来有着完全相同的内容，贵族小姐和乡村姑娘在情人离别时的衷曲原来是同样的叮咛。情到极时所有的繁文缛节、花言巧语、引经据典、山盟海誓都说尽了，所有的背景、身世、地位、前程的差别都消失了，情到极时的情话仅仅是对情人要保重身体的反复叮嘱。关于爱情有多少绮文丽语，而爱情到最后关头所说的竟是要保重身体。“顺时自保揣身体”与“叫人家谁侍候”都说的是这同一件事，都显得同样地殷切而无奈。离别是那样地痛苦却又不得不离别，路途是那样地艰难而又不得不前往，世界是那样的凶险而人却是这样地脆弱、渺小而短暂：人类可悲悯的命运尽会于情人离别时的寥寥数语之中。

F. 研究家们都认为《西厢记》第五本写张生得官、郑恒闹婚是画蛇添足，殊不知这正是画龙点睛。在文学上中国是一个诗词的国度，所以中国人看所有的文学作品未免都带着诗词的眼光，没有鲜明的体裁观念，评价《西厢》也不例外。的确元代戏曲在时间上承续于唐诗宋词之后，在品质上也承继着唐诗宋词的传统，因而具有强烈的抒情性，抒情性甚至成了某些戏曲的中心音旨，比如《牡丹亭》就是一出比较纯粹的抒情剧；然而戏曲终究是舞台之子，它的舞台背景又迫使它对自身进行调整，在保留抒情性的同时增加戏剧性成分，实现作为戏剧的自我完成。《西厢记》就是剧作家在诗词传统之下戏剧化努力的成果。《西厢》对崔张相见、相思、相会、

相亲及相离别的一系列描写充满了诗词风味，百般委曲，无限细腻，带着浓郁的抒情情调，“碧云天，黄花地”的唱腔完全就像是一首宋词；但是如果作者把剧作清一色地诗词化，观众们肯定会一哄而散。观念都是市井百姓，他们看爱情戏也是看热闹而不是看门道，因而必须加强动作。于是王实甫在张生和莺莺之间夹进了一个红娘；张生斯文，莺莺文雅，因而红娘非得村泼。四本一折写张生莺莺相会后正在抒情之时红娘插了进来，叫道：“来拜你娘，张生，你喜也。”一下子就使这缠绵的爱情有了声色。同样的道理，在崔张风花雪月的爱情之中加进金戈铁马的孙飞虎抢亲，并为这旖旎的爱情设计了一个红火热闹的结局，在这结局之时又安排了鸡飞狗跳的郑恒闹婚：这些都是作者戏剧化的步骤。光有才子佳人不行，还非得加进泼女、恶棍、莽僧、侠将、无赖才能成一台戏。这些对诗词来说是异物的东西正是戏剧性的因素。《西厢》第五本的得官、闹婚对诗词风格来说是多余的，而对戏剧风格来说却是必需的。我们读《西厢》应怀着戏剧期待而不是诗词期待，我们应该领会《西厢》作为戏剧的内在要求和内在逻辑，以拓宽我们的趣味并健全我们的心智。

# 《三言二拍》的领悟

为什么不爱丫鬟

小说中的诗

语言的长征

比较

小说眼

国粹一例

反读

细微之处



## 为什么不爱丫鬟

---

我喜欢夜读。在我的感觉中，“挑灯夜读”这种情致只属于中国人、属于汉语。在夜深人静的书斋里伏案而读，我们就进入了世代中国读书人共有的那种状态，就体味到了以读书自娱的那种激动与安静、苦辛与甜蜜。这两天晚上我随手翻阅的是初刻与二刻合集的《拍案惊奇》。我觉得夜晚正该读古书，夜晚才能真正领略那种带点黯淡色调的古代幽情；而白天只合读新书。

《拍案惊奇》我读到了二刻卷九《莽儿郎惊散新莺燕、俏梅香认合玉蟾蜍》。这是一个才子佳人的落套的故事。这种故事在中国古文学中数不胜数，我也没有太在意；但在快要读完的时候我突然注意到一个司空见惯、熟视无睹的情节：在这种故事中，每位佳人都是大家小姐，每位小姐都不多不少地带着一个丫鬟即梅香；带丫鬟倒也罢了，问题在于那个才子即书生为什么都是无一例外地爱上小姐而竟没有一个爱上丫鬟？任何没有例外的模式都值得认真推敲。是丫鬟不俏、不善良、不动人吗？显然不是。《西厢记》中的丫鬟红娘作为一个光彩照人的女性远比羞羞答答、病病歪歪的崔莺莺更有魅

力，然而张生对她根本不动爱情的心思。就连第一情种贾宝玉在择妻时也只在林妹妹与宝姐姐之间摇摆；当然他对丫鬟也很多情，但那只是一种随手的情分，并没有作为认真的爱情对象。而且连丫鬟自己也根本不敢萌动非份之想：红娘其实也爱张生，但她却心甘情愿地为崔莺莺牵线。这是为什么？其实这也非常简单：乃是一种已化为本能的门第观念。连古代以非礼越轨、“海淫海盗”著名的“小说家言”都把这种“门第爱情”看得天经地义，根本就缺乏别一种想象力，可见这些爱情小说中的所谓“人文主义倾向”也有限得多；假若写一个书生爱上丫鬟、小姐作红娘那才叫不凡。

不过，这种“排除丫鬟”模式引发我的并不是道德上的责备，而是一种文化上的深思。我由此联想到中国古代叙事文学中的爱情完全是一种“实用爱情”：是一种绝对从属于婚姻的爱情，“排除丫鬟”也不过是因为按照那个时代的标准丫鬟不适合婚姻而已。古代爱情小说中的男女双方经过无数悲欢离合无非是为了“终成眷属”，离开了最后的“成亲”爱情就没有意义。这种“实用爱情”不禁让我想起前不久读过的英国作家司各特的小说《肯纳尔沃思堡》。英国是一个古老的国度，中国也是一个古老的国度，而古老是可以共通的，所以读司各特英国历史小说就有一种可以印证中国风物的亲切感，《肯纳尔沃思堡》里描写的宫廷、大臣、侍卫、乡村酒店、绿林好汉和占卜家都使人想起中国的古代小说；然而一写到爱情那差别就出来了。《肯纳尔沃思堡》中写的乃是一个大臣对女王的爱情。这爱情显然不会有多少“成亲”的希望，但

作者却对它进行了充分而丰富的展开。比较一下《拍案惊奇》的作者凌蒙初与这位司各特先生的爱情观将是很有意思的。凌蒙初不用说是一个爱情实用主义者，而司各特则是一个爱情浪漫主义者；在司各特笔下，爱情是独立的，是没有目的的，爱情就是一种纯粹的冒险，是人的感情一种自足的燃烧。这是“为爱情而爱情”，爱情在这里被神圣化了。中国二三十年代的小说中倒是曾有过这种痕迹，但看得出来不过是生硬的借用，苍白得很。

凌蒙初和司各特的爱情意念是如此不同，那么孰是孰非呢？尽管不同文化背景难论是非，但人总会有个人的倾向。对于司各特笔下的爱情，我当然是非常欣赏的。那是一种瞬间的灿烂，展现了人类感情的强度与可能性，对人是一种诗意的唤醒；但是，真要让我作选择那就另当别论了。在坚决地摈弃门第观念之后，我倾向于凌蒙初的那种爱情实用主义。爱情浪漫主义接近了美却远离了真，可欣赏而不可实践，说到底你不能拿爱情当日子过。爱情毕竟需要一种依托、一种引导和一种归宿，爱情需显示出从容、丰厚与圆满。也许你会说这是庸人的哲学，但能够正视并承担家常的真实人生又何尝不是一种大勇呢？

## 小说中的诗

---

小时候我读古代小说从来是把那“有诗为证”、“诗云”的段落跳过去的。一来是因为诗耽误故事，不耐烦，二来也因为那诗也实在不敢恭维。当时对那些热衷于作诗的小说家很有几分不满。年纪稍长以后对小说家渐渐有点体谅了。古时的小说家都是被人瞧不起的下九流，而诗则是高雅的、贵族化的正统文学，小说家对自己的职业和创作很不自信，因而总愿意用诗来装点一下、证明一下。这实在也是人之常情。不过对小说家作的诗仍然是提不起多大兴趣；那些诗多是格律化的俗谚，了无诗意，且题旨浅陋。俗语本来有俗语的风趣，但如果非让俗语雅起来，拼命往诗和诗律上凑，就难免不伦不类了。这些诗应该说是古小说的败笔。然而，有这种败笔才是民间文学的真实，这种附庸风雅的不自然才是市井说话的自然状态，而这种不无恶趣的自然状态正是小说这种新兴文体旺盛生命力的源泉。假若俗小说俗得非常纯粹、非常地道，不用问，那一定是人工的赝品了。

小说中还有一种诗不是小说家自己作的，而是征引诗人的。小说家作诗是为了显示自己多才，而引诗则是为了显示自

己博学。从白话小说所征引的诗作来看,博学倒未必,不过这种征引却不失为一种不寻常的相遇,那俗和雅之间的反差和误会不无喜剧色彩,读来也饶有趣味。读冯梦龙编的《警世通言》,你会发现王安石与苏东坡的诗交被归结为“是非只为多开口,烦恼皆因强弄唇”的市井智慧(卷三),而李白则成了因精通外语、“醉草吓蛮书”而一鸣惊人的奇才(卷九)。诗文一经小说翻译就变得似是而非了。小说家看不到诗的妙处,却按自己的眼光对诗和诗人进行曲解,文人的诗在小说中遭到了不大不少的劫数。最让人痛心的例子要算是唐代诗人崔护的遭遇了。崔护有《题都城南庄》诗:“去年今日此门中,人面桃花相映红。人面不知何处去,桃花依旧笑春风。”这首诗一直是我最欣赏的唐诗之一。去年今岁,物是人非,“桃花依旧笑春风”写出了人世万物那种无意的无情,包含着对人生无常的大无奈,也带着努力要留住生命却又留不住的内心焦灼。往昔的物事和痕迹进入今天的视野是人们最不堪的遭际,这种遭际鲜明地提醒着人对时间的无能,提醒着人生命的迅疾与短暂,因而触动的是人最无法防护的痛处。《题都城南庄》写的就是这种“多情反被无情恼”的人生悲剧。而《警世通言》则把这首诗演绎成为一个俗不可耐的言情故事。《警世通言》卷三十中写崔护生得“风流俊雅,才貌无双”,那一日进京赶考路上叩门讨水,却见一个“约有十六岁的女孩儿”来开门,“崔护见了,口一发燥,咽一发干,唇一发焦,鼻一发热”:这里渲染的都是言情小说的陈套。第二年崔护再赶考路过这里:“崔护至门,见寂寞无人,心中疑惑,还去门缝里瞧时,不闻人声。徘徊半晌,去白板扉上

题四句诗：‘去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。’题罢，自回。”这举止猥琐的“还去门缝里瞧”和没心没肺的“题罢，自回”把这首诗如神判一样的神秘感和冲击力消解殆尽。然而小说家对诗的毁坏还并不到此为止。接下来写的是崔护“明日放心不下，又去探看”，这时候一个老者出来向崔护索命，原来是那十六岁的女孩儿的父亲，说女儿害相思已昏迷一年。“谁想崔护入得门来，里面哭了一声。仔细看时，女儿死了。老者道：‘郎君今番真个偿命！’崔护此时，又惊又痛。便走到床前，坐在女儿头边，轻轻放起女儿的头，伸直了自家腿，将女儿的头，放在腿上，亲着女儿的脸道：‘小娘子，崔护在此！’顷刻间那女儿三魂再至，七魄重生，须臾就站起来。老者十分欢喜，就陪妆奁，招赘崔护为婿。后来崔护发迹为官，夫妻一世团圆。正是：月缺再圆，离镜再合，花落再开，人死再活。”——这就生生把一首表达人生缺憾感的诗弄成了一个皆大欢喜的大团圆，中间还穿插着一番闹剧。在市民的趣味里边，只有闹剧而没有喜剧，只有“苦戏”而没有悲剧；就连“苦戏”也不能一苦到底，必得是先苦后甜，善恶有报，最好是“发迹为官，夫妻一世团圆”。代表市民趣味的小说家怎么会《题城南庄》的真意报以会心呢。

不知崔护九泉之下看见这篇话本会作何感想，大概是如小说家常写的那样“只得叫苦”了。头戴乌纱的诗人一贯是瞧不起下里巴人的小说家的；小说家倒是很尊重诗人，但无意之中却给了诗人这样残酷而致命的报复。

## 语言的长征

---

《三言二拍》的出现给中国文学开辟了一条全新的语源。诗赋文学传承的主要是文人的语言积累，而《三言二拍》开辟的却是民间的积累。这两种语言积累带着不甚相同的内容、节奏与色彩，但都在长期的酝酿中达到了各自的至味。“春风又绿江南岸”、“鸟宿池边树，僧推月下门”固然传为练字的佳话，而白话小说中语言的传神与入化也同样叹为观止。《初刻拍案惊奇·卷二十一》形容新贵的得意时用了一个词，叫“怒马鲜衣”，一下子就把那种暴发的富贵气活画出来了。《二刻拍案惊奇·卷二》中写一个无赖光棍外号叫“雪里蛆”，取其冻饿不死之意，“雪里蛆”这不无粗鄙的俗语在这里竟如此富有美学光彩。读古代白话小说会时时因这种妙语机会，让你的眼睛顿时一亮。《初刻拍案惊奇》中有一个故事，写的是富商之女聘于穷秀才，后富商悔婚却遭官阻，只得成亲；洞房之夜富商之女见秀才丰福俊朗，十分满意，反怨父亲多事。说话人于此引用了一句民间谚语：“真是个早知灯是火，饭熟已多时”（卷十）。这谚语十分朴素却又非常工巧，亦嘲亦叹，似恼似笑，状述那种境况显得无比贴切。

最使我对白话小说语言感到会心与惊心的是《初刻拍案惊奇》中的一则故事。这书的第十一卷写的是一个扑朔迷离的公案，小说作者竟把这种扑朔迷离概括得从容不迫：“尽有极难信的事，偏是真的；极易信的事，偏是假的”，所以须待“千奇百怪的巧，生出机会来”，方能“了此公案”。这时候作者用了一对联语：“雪隐鹭鸶飞始见，柳藏鹦鹉语方知。”这对联如此具体而生动地表达了人生难免的那种意外而惊喜的情状；这种维妙的情状本来难以言传，而一经言传则又显得那样地清晰而真切，令人拍案叫绝。实际上对世界的体悟和体味就在于形诸语言，语言使人生情味和人生境界成为可以被感知的对象；万事万物本来是一片迷乱的雾，而一经语言点化就成为明白的云，语言救人于混沌之中。没有经受过语言的世界是一片不受人类统治的真空，人类对世间无穷情景的征服与占有只有通过无比奇妙而委曲的语言才能实现。语言的进化就如同围海造田的工程，一步步地克服虚无而为人们提供可以立足的真实世界。人通过语言的延伸不断地拓展自己的生存，不断地丰富并且完成自身：这就是为什么苍颉造字会使“天雨粟、鬼夜哭”了。语言是人类的兵器，而文学则是语言的锻造者。读古代白话小说使我又一次地体会到语言的神奇力量，从而再一次地记起文学家的神圣使命。

## 比 较

---

习惯上人们总把古代写到男欢女爱的小说称为“爱情小说”，这实际上是一个很大的误会。古代白话小说写到的多是“偷情”，而不是“爱情”。“偷情”的中心情节是“偷”，是对社会禁忌的反抗，或是对“父母之命、媒妁之言”的冲破，或是对权势者占有的逃脱（如《警世通言》中的璩秀秀与崔宁）。这中间自然有许多曲折和冲突，所以称为“好事多磨”；但这种曲折和冲突多是外在的与环境的冲突，并没有涉及男女之爱本身的内容，仿佛那已是一个不待言说、不成问题的问题，只要外界的阻力一消失，这二人就可以顺顺当当地白头偕老了。而“爱情”的中心动作则是“爱”，真正的爱情小说着眼的是男女内在的性格冲突和本性冲突，是两性结合中的顺遂与牴牾、可能与不可能。偷情小说写的是性禁忌的状态中对性爱自由的追求，爱情小说则是在性爱自由的前提下对性爱本身的探究。这两者看起来相似，其实相隔着一个层次和一个时代。

举这个例子的意思是说不要轻易用现代词汇去概括古代物事，不要随便地把古代的、中国的文化与现代的、西方的

文化认同，这种认同常常似是而非，这中间的区别常常差之毫厘而谬以千里。比如人们常常把明清小说与欧洲文艺复兴时代文学相提并论，甚至有人干脆就把《三言二拍》与《十日谈》列为同类，这眼光也未免太粗疏了。

《初刻拍案惊奇》中有一篇故事可以使我們更加真切地看到中国小说与西洋小说的貌似与神异，即是卷一《转运汉巧遇洞庭红 波斯胡指破鼋龙壳》。这故事写的是航海经商，乍一看很像一个海外历险的故事：异国的风光与风土、海上的狂风与巨浪、小岛的荒芜与凄凉、鼋壳的神秘与传奇，似乎同《鲁滨逊漂流记》、《环游地球一百天》的情调如出一辙，但实际那主题却相去已远。《鲁滨逊漂流记》之类张扬的是一种探险与征服的精神，表达的是旺盛的生命向外拓展的强烈欲望；对鲁滨逊们来说，海的危险与辽阔是一种挑战，因而也是一种召唤，航海的刺激与豪迈是一种可以舍弃一切去经历的强烈而充分的人生。而《拍案惊奇》航海情节的题旨则恰恰相反，它所要证明的不过是命运的莫测与绝对，它要表现的是命运不可违抗的戏剧性，所谓的“命若穷，掘着黄金化做铜；命若富，拾着白纸变成布。”这篇小说中的主人公本是一个靠山山倒、靠水水流的倒霉蛋，因为他命定巨富所以忽一日就时来运转，随朋友出海无意中带的一篓红橘在海外的吉零国竟获大利，归途中在一个荒岛上随手捡到一个大乌龟壳竟是价值连城的稀世之宝，于是懵里懵懂地就发了大财，应了命讖。这小说教导的是要安于本份，听天由命，结尾有诗云：“运退黄金失色，时来顽铁生辉。莫与疾人说梦，思量海

外寻龟。”这中国航海文学与西方航海文学根本就不是一种东西。

近年来比较文学在中国很走运，俨然显学，也算是“时来运转生辉”了。比较文学家们点起鸳鸯谱，潇洒地把中外文学中的许多作家作品成双捉对起来。可惜的是，这些派定的姻缘往往是经不住认真“比较”的。至于那些视“民本”为“人本”、把“仁者爱人”说成是人道主义的比较文化学，与中国的比较文学堪称同志，它们之间是比较不出高下的。

## 小说眼

---

读《警世通言》卷三十三《乔彦杰一妾破家》，为一处描写所动。这一卷写青年商人乔俊长住在汴京一家妓院，因银钱告罄而遭到虔婆恶语驱逐，眼中不禁泪下；寻思要回乡却又没有盘缠。接下来作者就写到了与乔俊相好的妓女沈瑞莲的态度，这描写堪称恰当：

那沈瑞莲见乔俊泪下，也哭了起来，道：“乔郎，是我苦了你！我有些日前攒下的零碎钱，与你些，做盘缠回去了罢。你若有心，到家取些钱，再来走一遭。”乔俊大喜，当晚收拾了旧衣被，打了一个衣包。沈行首取出三百贯文，把与乔俊打在包内，别了虔婆，驮了衣包，手提了一条棍棒，又辞了瑞莲，两个流泪而别。

这乃是非常地道的小说文字。如果写沈瑞莲死留不放或者拼死相从，那就变成了诗；如果写沈瑞莲也翻脸无情，那就成了戏；而这样既留恋又不挽留才是小说。中国白话小说最突出的美学素质也就是它对家常真实的发现与欣赏，是它

对生活平凡本质的深刻觉悟。白话小说的意义不在于它写的是市井生活，而在于它采用的是市井眼光。市井眼光既是反浪漫的，也是反夸张的，它选择的故事是顺乎人情物理的事情，它选择的传奇是生活中平常的曲折。因而白话小说的基本价值既不是治国安邦的儒，也不是出世成仙的道，而是一种兢兢业业过日子的常识感。这种常识感为中国文学别开一片领土，引入了新的材料，也引入了新的风尚。以诗词为主流的文学发展到宋明出现了两种痼疾：一是感伤的泛滥，一是感情的枯竭。感伤的泛滥反映了人格的坍塌，而感情的枯竭则表现为字句的堆砌。这时候小说的入侵带来了平常却真实的人生内涵，带来了旺盛而健康的人生气息，这对原来文学的软骨与贫血都是一种有效的疗治。白话小说的出现即使对优秀的诗词传统也是一种有益的补充：诗词使人志趣高蹈，而小说则使人心智健全。

## 国粹一例

---

二十世纪八十年代中国最伟大的文化引进要算是迪斯科了。八十年代初迪斯科还属违禁，今天却已经老少咸宜。不要说通都大邑，就是我现在客居的这山区小县城，迪斯科也成了人们一项日常消遣。夏天的傍晚你外出散步，总会听见迪斯科舞曲那刚劲的节奏。迪斯科极大地改造了我们民族的游戏与娱乐方式，而对游戏娱乐方式的改造比对工作方式的改造要深刻的多。

我们汉民族本是一个表情严肃、举止庄重的民族，不太苟言笑，也不太重消遣。传统的消遣品即所谓“琴棋书画”都雅得很，其中的“书画”更是同“修身齐家治国平天下”的“修身”紧紧相关，已很难说是一种游戏了。“琴棋”应该是接近纯娱乐了，但也不尽然，这“琴棋”要讲究起来也非同小可。《警世通言·卷一》曾数说琴的来历：“伏羲氏知梧桐乃树中之良材，夺造化之精气，堪为雅乐，令人伐之，其树高三丈三尺，按三十三天之数，截为三段，分天、地、人三才。取上一段叩之，其声太清，以其过轻而废之；取下一段叩之，其声太浊，以其过重而废之；取中一段而叩之，其声

清浊相济，轻重相兼，送长流水中，浸七十二日，按七十二候之数，取起阴干，选良时吉日，用高手匠人刘子奇斫成乐器。此乃瑶池之乐，故名瑶琴，长三尺六寸一分，按周天三百六十一度。前阔八寸，按八节；后阔四寸，按四时；厚两寸，按两仪。有金童头，玉女腰，仙人背，龙池，凤池，玉轸，金徽。那徽有十二，按十二月；又有一中徽，按闰月。先是五条弦在上，外按五行金木水火土，内按五音宫商角徵羽。尧舜时操五弦琴，歌南风诗，天下大治。”看这阵势岂不骇人，中国琴居然关系到天地岁时、国家治乱，这乐器哪里还是一种玩具，这简直是一种法器了。棋的意义也不让于琴。《二刻拍案惊奇·卷二》讲的就是棋的故事。这故事也是先把棋的原理直讲一番，“话说围棋一种，乃是先天河图之数。三百六十一着，合着周天三百六十五度四分度之一；黑白分阴阳，以象两仪；立四角，以按四象。”中国古人下棋原来是演天数，已远离了感官娱乐。

中国游戏的这种哲学化和政治化实际上是对游戏的扼杀。游戏本身是一种生命的自发行为，它没有目的也没有意义，它体现的仅仅是一个健康身体所必需的余力，一个健康心灵所必需的自由；游戏代表着人与世界的和解与和谐，对世界的欲望与能力，是一个正常人情不自禁的生命行为。而排斥游戏则是一种衰老与病弱，把游戏神圣化、功利化暴露了一个人生命天地的狭窄和生命活力的衰竭，暴露了他人生的拮据与苍白。假若游戏被归结为哲学那一定是存在着某种生存的危机，假若游戏被上升为政治那一定是遭遇了某种政

治的失败，凡不以游戏之心对待游戏的人一定不是强者而是弱者。反游戏的传统来源于病态，同时也培养着病态，久而久之整个民族会因此走向麻木与痴呆，就像藏族谚语所说的那样：不会跳舞的人，像一头牦牛；不会唱歌的人，像一根木头。

我不禁想起念大学时的一件事。那还是一九七九年秋，我们班里的同学到颐和园昆明湖划船。回来后系里的党总支书记黄老太太询问我们的出游，听说我们去划船颇为不解，停了半天才恍然大悟：“哦，鼓足干劲，力争上游嘛。”她引用的是毛主席语录，她无法想象离开严肃主题的郊游。一晃十几年过去了，今天连马列主义老太太们也跳起了老年迪斯科，真是今非昔比了。人们正在生长着新鲜的生命力，整个民族将因此而走上强盛。这种人生的解放不仅是一种高尚的人道主义，而且也暗含着一种正当的功利主义。

## 反 读

---

古代小说是古人写的，而我们作为读者却是今人。今人与古人的观念有很大的差别，因为时代变了，而人都是自己时代的俘虏。对古小说来说，古今的观念差别导致了叙述立场与阅读立场的微妙冲突：作者欣赏的人物我们未必欣赏，而我们欣赏的人物作者却常怀贬意。当然叙述绝不是纯客观的，文章本是有情物，作者喜爱的人物常常被写得可爱，作者厌憎的人物则被写得可憎，而读者也往往是不知不觉地与作者同仇，成功的叙述往往是一种催眠；然而故事毕竟有自己的逻辑，叙述虽是主观的但事理却是客观的，成熟作者的主观叙述也往往屈服于客观事理，从而保存了故事的合理性与完整性。我们同作者感情与倾向的距离也正是在这些故事上拉开，对于这些故事我们常常不自觉地经验一种有趣的阅读：反读。

《二刻拍案惊奇》卷三十八《两错认莫大姐私奔、再成交杨二郎正本》写的是“淫妇奸夫”的故事。古小说家写作用的道德眼光，自然把这样的事视为丑恶；而我们阅读则怀着人性的观点，把这中间的许多情节当作正常。小说家在叙述

中不免使用许多贬语，我们却能略过这些贬语而着眼于整个事件的梗概，从事件的因果之中推及那些反道德行为的合法性，把人物从作者设置的阴影中解放出来，还他们以本来的线条和色彩。这篇小说写的是一个小吏徐德之妻莫大姐有一个叫杨二郎的外遇，十分相得因而相约私奔；莫大姐在夜色和仓促之中把一个前来冒充表亲郁盛错认杨二郎，匆匆成行之后已是悔之晚矣；但莫大姐终是怀念意中人杨二郎而冷淡郁盛，郁盛一气之下把她卖到妓院；徐德在莫大姐逃走后首告杨二郎奸拐，在邻居（邻居永远是道德的监护者）的佐证下杨二郎遂陷入狱；后来本城有人在异乡妓院巧遇莫大姐，回来告官，真相才得以大白。读这故事我们不仅想起古小说中许多淫妇，其丈夫都是小吏，光《水浒》中就有两名（宋江和杨雄）。大概吏的职业是有伤于男性美的，所以小吏总不被女性爱悦；小吏的妻子嫁非其所，得不到情爱的满足，于是就别寻外遇，这就是小说中写莫大姐“兴高好酒，醉后就趁着风势，撩拨男子汉，说话勾搭”的真实隐含。杨二郎“年少风流”，正具备吸引女性的条件，于是两人就如同“干柴烈火”（古小说常用语）了。这个过程在我们看来不过是一段顺理成章的家常因缘，纵不至于同情莫大姐至少也不会厌憎她；而小说的作者却持明显的否定态度，行文之中流露出一种侮狎。阅读中我们会不自觉地剔去作家渗入文字之中的倾向性，用人之常情去体味事件。“反读”也就自此而始。

我们的阅读越深入，这种“反读”的意味就越强。渐渐地我们发现小说中的“淫妇”也是情有独钟的：“虽是莫大姐

平日也还有个把梯己人往来，总不如与杨二郎过得恩爱，”即使误同郁盛作爱，实际上却仍是“只记得心上人”；被郁盛拐走后也是“终久有这杨二郎在心里，身子虽现随着郁盛，毕竟是勉强的，终日价没心没想，哀声叹气。”“奸夫”杨二郎因为这场情事冤坐了几牢，后来有司判他娶走莫大姐：“杨二郎闻知，一发正中下怀，笑道：‘若肯如此，便多坐了几时，我也永不提起了。’”看来这“奸夫”其实也是个情种。读到这里我们发现这二人都有一种可贵的人格，不禁对这对患难情人肃然起敬，为他们终成眷属而欣喜。这时候再回头看他们先前的行止，省悟到莫大姐的欲望乃是一种健康，莫大姐的出奔乃是一种勇敢，杨二郎的坐牢乃是一种不无神圣色彩的受难。而在作者的观念中，只要他们侵犯了婚姻就堕入了不可饶恕的罪恶，其余的一切事就不容商量、一无分别了。作者写这故事的目的只是为了告诫“后人当以此为鉴”。从小说的结尾可以比较明白地看出作者的叙述与我们的“反读”之间的区别。小说结尾写道：“莫大姐称心像意，得嫁了旧时相识。因为吃过了这些时苦，也收心学好，不似前时惹骚招祸，竟与杨二郎到了底。”这里的本文含义是莫大姐本性恶劣，因为接受了教训而同杨二郎“到了底”，作者写这“到了底”时竟带着几分露骨的不情愿、不甘心。我们读到这样的叙述时对作者的成见不禁莞尔；在我们的反读中莫大姐先前的“惹骚招祸”（其实就是钟情于杨二郎并意欲与之私奔）是她对真正憎爱分明爱的大胆追求，她“与杨二郎到了底”也并非“竟”然，而是一个性欲饱满而又堪称纯洁的女人性格发展的

必然。

至此我们完成了“反读”。我们从一个陈旧的故事中读出了一个新鲜的故事，从揶揄中读出了悲剧，将否定读成了赞美：一篇崭新的小说从旧小说中脱颖而出。我们实现了对小说的修改，我们参与了小说的创造，并且从这种创造中获得了很大的愉快。从另一个意义上或者说我们拯救了小说，我们使这小说沐浴了二十世纪的阳光，我们为它掸去了旧时代的蒙尘。在对反读的经历中我们深切地体会到了拥有一种生活的美好感觉，体会到了拥有现实生命因而也拥有对既往生命裁判权的那种愉悦，体会到了我们作为现代人对历史的胜利。我们真正使历史参加到了现实中来，使穿着古老服装的男男女女同我们一起呼吸，我们没有拒绝历史也没有向历史投降。同时，我们作为阅读者也对小说的叙述者怀着深厚的敬意。我们反对古人的观念，却欣赏古人的叙述，正是古人叙述的准确与丰富为我们提供了反读的可能，他们创造了一种他们自己未曾觉悟到的复杂性，他们有成见却又没有囿于成见，他们自身的优秀——那种质朴与敏锐——使他们超越了自己的成见。

由这篇鞭笞“淫妇”的古代作品我想起了一篇为“淫妇”翻案、歌颂“淫妇”的现代作品：一位名家的名作，川剧《潘金莲》。与对古代作品的态度相反，我赞同这部现代作品的观念，但却鄙视它的叙述，古人的观念渗入了叙述却没有从根本上扭曲叙述，而今人则完全用观念演绎作品，不留一点余地，不留一点别种理解的空间，不给读者任何反读的

---

机会。现代的作家一副真理在握、不容质疑的架势，使叙述显得单纯而局促。这在叙述的层次上应属下品，在观念的方式上可谓浅薄。当代作家往往缺乏古人那种全面把握世界的能力，这也许可以理解为精神与人格的一种退化现象。

## 细微之处

---

回忆从前读过的许多书，往往是梗概和结构都模糊了，而某一处的细节却铭刻心头：一句话，一处点缀，一个场景，一个匆匆过场的人物或者人物一瞬间的神态。对于作者来说，结构常常是借来的，比如古小说中的果报、团圆，这些东西是可以借甚至是必须借的；而细节却只能是自己的，主流意识形态只配给主题和结构而不供应细节。因而细节最能表现一个作者的个性和才情，细节的丰富性实际上代表着作者思想与情感的丰富性，有没有细节标志着这个作者有没有灵魂。对于读者来说，传神细节培养了他与作者的默契，他读到意外的微妙之处不禁会心地一笑，在这一笑之间他接受了作品也认可了作者，实现了对这作品的欣赏。中国古小说的结构往往是雷同的，今天的读者常常对这种雷同的结构心怀鄙视而同时也视而不见：放弃了批评也等于放弃了关怀，默许中包含着一种剔除；他们留心的或者说应该引诱他们的往往是哪些微小而斑斓的细节，这些细节在他们眼中或因今古的时差而呈现奇异的色彩，或因人性的共通而发出柔和的光芒。真正的阅读乃是一种细节的满足。我读初刻、二刻《拍案惊

奇》就常常陶醉于一孔之得、一管之见，收拾于此，以资回忆。

A. 在小说中，礼法往往制造悲剧，但有时也创造喜剧。小说写女子打破包办婚姻有一个冒险但有效的办法：生米做成熟饭地和情人睡上一觉。所失身之人，按礼法就是丈夫。以礼法治礼法，堪称一快。最后女方父母总得答应女儿的要求，故事往往在父母愠怒的屈服中以喜剧情调结束。这“生做”甚至成为一种风俗。《初刻》卷三十六中深谙世态的奶子与小姐对话：“奶子道：‘……我有一个计较：趁着未许定人家，生做他一做。’女子道：‘如何生做？’奶子道：‘我去约定了他，你私下与他走了，多带些盘缠……且等家里寻得着时，你两个已自成合得久了好人家儿女，不好拆开了另嫁得，别人家也不来要了……’。”古代的礼法本质上是反人情的，这种礼法也极其严苛；不过，礼法或许至强至大，人情却也至深至厚，再完备的礼法都得为人情留下一个缺口，否则就会引发全面的爆炸。网开一面是一切专制统治存在的秘诀，这种“生做他一做”的例外习俗是礼法制度必要的补充和支持，它甚至就构成了整个礼法制度的一部分，礼法制度就因为容许诸如此类的例外而避免走向绝对因而也避免马上走入绝路。然而，“全面封锁”固然大凶，“而留有缺口”也并非大吉；“缺口”本身就是一种局部崩溃自不待言，更可怕的是缺口还将导致全面崩溃，“千里之堤溃于蚁穴”是一条不易的法则，不过是“来早”与“来迟”的问题。一切反人情也即反人性、

反自然的制度终究不祥，走投无路将是它的必经之路，到最后它的一切自我防护都同时也是一种自我破坏，它将眼睁睁地看着自己沉沦。礼法制度在现代的灭亡已印证了这一规律，我们还将继续看到这一规律的演示。

B. 读古小说最提神的是读到作者动感情处。小说作者平常总是用公共语言作无情叙述。这时候的作者是没有面孔的；但写到自己的痛处或痒处就不禁会使气为文，声色毕现，表情流溢，使读者一把就捉住了他。《初刻》卷十痛诋许多人择婿势利，嫌贫爱富，“殊不知人生一世沧海桑田，眼下的贵贱穷通都是做不得准的”；作者写道：“……所以古人会择婿的，偏择着富贵人家不肯应允，却把一个如花似玉的爱女，嫁与那酸黄齏、烂豆腐的秀才，没有一个不笑他呆痴……。”自然目光长远的岳丈不乏其人，但“偏择着……如花似玉……酸黄齏、烂豆腐……没有一个……”却分明是极而言之，这里作者是情不自禁的感情用事了。由此我们可以认定作者自己肯定是或者曾经是一个无人问津的穷秀才，所以才这样迫不及待地为穷秀才一吐块垒。在小说的作者和读者之间有一种微妙的较量和无言的游戏，这较量甚至有点类似于情人之间的较量，看谁能够按住声色，声色一动即成为对方的俘虏。古谚语“先学无情后学戏”说的就是这个道理。不过，在我们看来，那不动声色的固然可佩，而这情不自禁的却更加可爱。尤其是读古书，时间的距离疏远了我们同作者的关系，我们同作者本来就存在着隔膜和陌生感，假若作者再一味地掩盖

自己，我们就真有点手足无措了；而这时候若是作者情感活灵活现地那么一露，我们马上就觉得无比的亲切，如同在异乡得遇着一个朋友，我们的心绪有了着落，我们感到了人类那永远也隔不绝的相通，感到了我们对这个世界的共同拥有。无情的叙述尽管高超，但有情的笔墨却更具有人性的光辉，使阅读获得了一种浓郁的生活气息。这恰如平常待人待物，假若一个人滴水不漏、无懈可击，那我们只会敬而远之，而暴露了感情弱点的人才可能被我们认可并接受。

C. 讲故事是一件非常艰难的事情，要把故事讲得既曲折又圆满很不容易，读《拍案惊奇》感受最深刻的就是讲故事的苦辛。读者对作者并不担负什么责任，却又拥有无限的权力，往往推敲挑剔，一如暴君；作者对读者则要投其所好，曲意侍候。作者有些故事是神来之笔，一环扣一环，板上钉钉，靠的是自然而然的人情物理。这样的故事肯定也给作者带来极大的自我满足，但这样的故事毕竟少。作者大部分时间讲故事是在对付读者，糊弄读者，这种既迎合又糊弄的战术的确是很像大臣们的应帝王术。作者糊弄读者最常用的方式就是设计巧合。失散多年，恰好就让你无意中再遇上；密室之谋，偏偏就让当事人在窗外听个正着；两个不相干的人竟会长得一模一样，因此就误会迭生……巧合的诡计不一而足。巧合是作者救急的手段，是屡试不爽的灵丹妙药，它表现了作者的急智，同时也表现了作者的无能。然而读者对巧合却也无以指摘，巧合虽不依仗情理但也不违背情理，读者不满意

也只好忍着。

不过，古代作者糊弄读者的另一种手段却容易让读者抓住把柄，那就是“托梦”。在古代小说中，冲突与悬案的解决往往要让“梦”的情节来帮忙：由神鬼对不知就里的故事中人在梦中进行点化。梦的情节与巧合情节具有差不多同等重要的意义，它也能使故事绝处逢生，因而它作为故事元素一直保存在中国小说的传统技术之中。如《初刻》卷十九被害者托梦给女儿：“你要知杀我的凶手，需记住‘车中猴，门前草’。”女儿不解其义，最后遇上了一个会猜字的官，才靠这种线索破了案。梦中的点化是谜一样的谶语；至于为什么不直告，小说作者就顾不得解释了。仿佛被害人也是作者的同谋，既要真相大白以便于收场，又要扑朔迷离以造成悬念。作者要利用谁是无暇三思的，他急不择人。

小说作者这种种煞费苦心的手段都是为了应付读者对他的强大压迫。读者的暴政很可怕，因为故事的机巧是有限的，而读者的要求却是无限的，故事技巧的扩大远远赶不上读者欲望的扩大。这就造成了作者与读者之间一种不健康的关系，也使小说走上了绝路。到了现代，小说作家终于对这种自欺欺人而又心劳日拙的处境忍无可忍了，于是开始造反。小说家的造反打破了读者暴政，实现了自我解放，使小说由以读者为中心的故事一变而为以作者为中心的反故事。现代小说不是去迎合读者，而是让读者去猜度作者，这样反而刺激了读者一种新的欲望，使小说史进入了一个新纪元。这时候再重温从前小说家与读者的搏斗，不禁对历史的演进有一种豁

然的了悟。

D. “一封丹诏未为真，三杯淡酒便成亲。夜来明月楼头望，唯有嫦娥不嫁人。”这是《初刻》卷十所记嘉靖初年事：风传皇上要在浙江选取秀女，一时间浙江百姓惊慌失措，忙不迭地把自己的女儿都赶紧嫁出去，寡妇们也纷纷成亲。盖因惧怕女儿到了那种见不得人的地方不能相见也。这是一种消极抵抗。对皇上实行“坚壁清野”主义。这则故事从一个侧面向我们点示了皇权的有限性。这种点示对于我们这一代在“五四”文化影响下长大的青年人来说是颇有意义的。“五四”文化确立了我们这代人的反封建取向，培养了我们对中国传统的总体估价；这种确立和培养应该说是积极的，但其中也不乏误导和偏颇，“皇权绝对”的概括就是我们在“五四”文化影响下形成的对于传统的一种误解，我们的下意识中一直以为皇权作为专制统治的象征是无处不到的。“五四”文化的一个中心主题是反对封建专制，因而就不自觉地把以皇权为中心的专制体系描绘为一个无限延伸的绝对存在。对于自己褒贬对象的夸张是人类思想史上的正常现象，也是人类社会史上的正常现象，作为后人我们理解一场思想运动和社会运动往往是以一种主观的、经过实用性修饰的世界图景作为依据的，即使革命性的进步运动也往往不得不求助于对于历史事实的简化乃至歪曲，“五四”新文化运动对中国传统社会尤其是皇权的勾画就是例子。其实皇权在中国古代社会是受到种种制约的有限权力，而且它也并没有彻底统治人们

的精神世界，百姓们还保留着以人之常情判断事物的常识感，鲁迅笔下的华老栓、闰土们只是一种真实而不是全部真实。《初刻》中的这则故事以一个小小的细节消解了我们史识中“皇权绝对”的成见，打破了我们历史观的统一与和谐，使我们逼近了充满混乱和矛盾的历史真实。由此我们想到一场社会运动形成的理论体系只能作为思想史资料而不能作为思想资料，更不能成为独一无二的教科书。我们的知识不应该来自我们的信仰；恰恰相反，我们的信仰应该来自我们充分而全面的知识。不幸的是我们已经先入为主地进入到了一种思想禁锢之中，因而视野的不断开阔所带来的精神解放将成为贯穿我们一生的过程。

《  
聊  
斋  
》  
精  
神

情是何物  
什么是人  
中外神譴  
云雨何来  
小说家的懒惰  
反类型  
情亲之战  
一则故事的缘分



## 情是何物

---

诗中总是讴歌爱情，以至于在不少语言里诗成了爱的标识或隐语。且不论西文诗歌中那许多情到热处时热昏的胡话，即使以含蓄著称的汉诗中也不乏无以复加的海誓山盟。光说民歌，古有汉代《饶歌》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山为陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”近有李秀的《王贵与李香香》：“烟锅锅点灯半炕炕明，酒盅盅量米不嫌哥哥穷。”情与爱在诗里都被绝对化了，变成了一种宗教、一种圣物。这种诗歌特别容易被少男少女们信以为实，真是坑死人不偿命。幸亏除了诗还有小说在。小说比较倾向于摹写实况，因而对于染了“诗癌”的人们不啻于一味良药。那些极尽世态的宏篇巨制自不待言，光看《聊斋志异·卷八》中这则仅四百字的《鬼妻》就足以让人惕然觉悟，使“臣心似水，臣脑如冰”。

“泰安聂鹏云，与妻某，鱼水甚谐。”小说开头所写的这种太平夫妻并不希罕，是常有的事。然而风波忽起：“妻遭疾卒”。妻子死了，丈夫不免伤悼：“聂坐卧悲思，忽忽若失。”一般来说，丈夫哀悼一阵也就了事了，自有人会来排解劝慰，说些人

死不能复生的大道理，丈夫也就顺水推舟、半推半就地另谋新欢，“开始新生活”。这乃是常规。但这时有人犯规了——不犯规哪会有小说？犯规的是妻子：“一夕独坐，妻忽排扉入。聂惊问：‘何来？’笑云：‘妾已鬼矣。感君悼念，哀白地下主者，聊与作幽会。’”这妻子大约生前也是喜欢读诗的，不仅自己成为情痴，而且还坚信别人的痴情，不能见好就收，决然了断，因而种下了悲剧的种子。然而悲剧往往又不是一个就到来的，悲剧甚至往往开始于欢愉，且看鬼妻来后丈夫如何应对：“聂喜，携就床侵，一切无异于常。”似乎一切都皆大欢喜，而且这种欢喜还持续了许久：“从此星离月会，积有余年，聂亦不复言娶。”看起来好像是奇迹将变为家常，痴情将化为永恒，这超越“死生契阔”的纯粹爱情将要天长地久下去了。

但正如俗话所说，“该来的早晚要来”，而且往往是从容而来、翩然而至，往往来得水到渠成、天衣无缝。小说中丈夫与鬼妻欢会年余后终于佳期告满：“伯叔兄弟惧堕宗主，私谋于族，劝聂鸾续。”或许是叔伯兄弟，或许是姨姑姊妹，或许是“惧堕宗主”，或许是恐伤身体：这些都是无关宏旨的偶然，而“劝聂鸾续”则是必然的，毕竟人类千百年来就是这么生活、这么延续的啊。这丈夫也的是可人：“聂从之，聘于良家。”毫不犹豫地就同意另娶，这丈夫乃是一个充满常识感的丈夫，他可能早有成竹在胸。小说中这丈夫显得自然而平常，在自然和平常中体现着一种人性的真实：妻在则“谐”，妻死则“悲”，妻来则“喜”、则“星离月会，积有余年”，尔后别人劝续则“从”。并非无情也并非痴情，这大概是人类生

活不易的常态；而这种常态对于那种诗化的绝对爱情来说则是一种背叛。有背叛就会有欺骗，不免“恐妻不乐，秘之”；但妻子难免会知道的。这时候如果妻子知趣而退，仍不失为一段好合好散的佳话；但无奈这妻子是个情种，以情立身，不谙世故，不仅前来兴师问罪，并在新婚之夜“就床上挝新妇”，而且还“日夕复来……亦不与聂寝，但以指掐肤肉；已乃对烛怒目相视，默默不语。如是数夕。”这样激烈的行为，这样痛苦的情状，不是情深爱笃何能至此。

然而结局是悲惨的。“聂患之。近村有良于术者，削桃杵，钉墓四隅，其怪始绝。”“桃杵钉墓”在道术中是一种最毒的灭绝术。爱情以谋杀结束。

曹雪芹在《红楼梦》中写到：“厚地高天，堪叹古今情不尽；痴男怨女，可怜风月债难偿。”是一派佛家情怀。古往今来那些因情而死的情种们确实堪可悲悯。看不到人类生存残酷的一面，一味用千种爱意百般柔肠去面对这充满刀光剑影的世界，结果自然不祥。多情不仅常常被无情所恼，而且常常被无情所害。固然人被佛家称为“有情”，人是有情的；然而情又是有限的，因而痴必然是悲剧的。既看到情的真实性，又看到情的有限性，即是中国人所推崇的“中庸”。人只能拥有有限的和相对的东西，而无限、绝对的东西是属于神的。所以信仰永恒爱情的唯情主义者往往为造化所忌，每加摧折，“情种”是人类中受淘汰的物种。但情种们却总是执迷不悟、死而后已；且情种流传，代代不绝。殉情者的血润染着人类苍白的灵魂，成为一种永不褪色的装饰。

# 什么是人

---

《聊斋卷七·邵九娘》写的是一妻一妾的故事。丈夫在外面偷娶一妾，妾则希望早日回家向妻自首：“不然，买日为活，何可长也？”“买日为活”这四字用得传神，丈夫不准其请，妾则乘丈夫外出，私自到妻处去认亲兼认罪。妻对妾斥丈夫曰：“汝试念背妻而立家室，此岂复是人矣？”

“此岂复是人矣？”这一下子就上纲上线，提出了本体的质疑。“背妻而立家室”不是人，那么什么是人呢？必然是克尽夫道才算人。这就涉及到人的观念问题。柏拉图的著作中称人是规范一切价值的尺度，而在中国的文献中人却是被一定的尺度所规范的价值。这尺度就是道德。“人”在中国是一个道德概念。违犯某种道德即“不齿于人类”，被开除人籍。古小说中不孝之子被称为“禽兽”，不肖之子常被父亲骂为“畜生”，当代小说家如刘绍棠也把德行欠缺的人辱为“人蛆”。在这里人是与动物相对的概念，之间的区别就是有没有“道德廉耻”。西方典籍中人或者是美学概念（古希腊戏剧），或者是生物学概念（达尔文的《物种起源》），而中国人则特别地以道德为标识，不太重视美学和科学的观点，堪称道德

族类。

而且中国古书中衡量“人”的道德眼光也是很独特的。比如人格与人伦同属于道德范畴，而中国古书却并不把没有人格的人视为非人，而仅仅称为“小人”，“小人”也还算是人。甚至连“小人”之责而予以豁免。《邵九娘》中妾对妻绝对臣服，同时也劝妻臣服于丈夫：“妾已言：夫之于妻，犹谪之于庶。孟光举案，人不以为谄，何哉？分在则然耳。”“谄”本有失于人格，但下谄上、庶谄嫡则认为是有失人伦。有失人伦则是“衣冠禽兽”。“禽兽”、“不是人”骂的不是没有人格的人，而是没有人伦的人。由此中可见中国文献中人的观念实际上是一个角色观念。什么是人？人是一个角色，人是一个位置；人就是思不出位、行不越轨，是君君、臣臣、父父、子子、夫夫、妻妻，是唯唯诺诺、服服贴贴。西方著作中关于人的丰富性、悲剧性、崇高感乃至荒诞感的诸多议论与此相比多像痴人说梦，显得多么言不及意啊。

人既然被简化为一种角色，人生也就被变成了一种克制、一种忍让、一种束约。《邵九娘》写妾被妻百般虐待，丈夫要去代妾寻仇，妾拦住丈夫说：“妾明知火坑而固蹈之。当嫁君时，岂以君家为天堂耶？亦自顾薄命，聊以泄造化之怒耳。安心忍受，尚有满时；若再触焉，是坎已填而复掘之也。”这对于角色的觉悟不可谓不高。在这样的觉悟下，世界成为牢笼，人生即是囚禁，还有什么生趣可言。现代诗人林庚有一首诗写道：“让窗外的白日阳光/说人生中一个解放。”这诗句使我们觉得亲切：解放乃是囚徒的心声。

## 中外神譴

---

爱情的故事常常读后就淡忘了，而乱伦的故事一读就忘不了。早些年读古希腊悲剧《俄底浦斯王》，那杀父娶母的情节令人惕然惊惶。后来在《聊斋》中也读到一个乱伦的故事，即卷八的《韦公子》，写的却不是娶母而是淫女。不管是娶母还是淫女，主人公都是受神譴而无意为之。不过这神譴和那神譴可大不一样。

韦公子是一个“放纵好淫”的纨绔子弟，到处寻花问柳，私婢狎妓，欠下许多孽债。后来在苏州嫖一妓，一问身世原来是他生前嫖妓时留下的种子。小说中说这是“鬼神侮弄”。“鬼神”这种恶毒的“侮弄”我们中国人比较好理解，因为我们相信的乃是因果：“善有善报，恶有恶报。”韦公子自食其果，在我们看来实在是恰如其分，所以《聊斋》中的“异史氏”就与鬼神会心而笑，对韦公子讥之以风凉话：“风流公子所生子女，即在风尘中，亦皆擅场。”而《俄底浦斯王》中的神譴我们则难以理解，因为那譴根本就没有理由。俄底浦斯王现世和前世都是无辜的，但他一生下来就受到了杀父娶母的可怕诅咒，而且越是逃避就越是陷入。神为什么要诅咒他？

不知道。就连这诅咒的出处也语焉不详，这神譴代表着一种神秘而未知的力量。

我们于是看到了两种神譴的不同性质。《俄底浦斯王》的神譴代表的是命运。这命运是盲目的，盲目之中又包含着残酷和暴戾。再强大的人都无法逃脱命运不可理喻的君临，人在命运的掌握中显得脆弱而渺小。俄底浦斯王最后刺瞎了自己的双眼，他只有通过命运的服从来达到他与命运的对抗，来保持人的尊严与自矜。剧本的结尾合唱队唱道：看哪，那边走来俄底浦斯王，他那悲惨的形象昭示着人类不可能幸福。而《韦公子》中的神譴代表的则是教化，这教化是理性，依据善恶对人们进行赏罚以维持人们心中的道德感：种瓜得瓜，种豆得豆，一切都果报不爽，人们可以放心地过日子了。

神譴只不过是人们对宇宙力量和社会力量所作的一种标识，对神譴的不同理解体现着两种不同的心智。视神譴为盲目者体现的恰恰是一种理性，是对人在宇宙间荒诞处境的正视，是一种勇敢也是一种成熟；而视神譴为理性者则反而代表一种盲目，是对外在力量一厢情愿的幻想，是弱小的灵魂对于无情的世界所采取的鸵鸟政策。因而读惯了《韦公子》之类鬼话的人们应该多读《俄底浦斯王》那样的作品，那说的至少是真正的人话。

## 云雨何来

---

《聊斋》中写的男女爱情大都以性为中心线索，而且其人物那种直奔主题的行为方式竟有几分放荡的意味，多是两个陌生人三言两语之后就上床。“相见惊喜，各道相思，略述生平。遂以石压荷盖令侧，雅可幃蔽；又匀铺莲瓣而籍之，忻与狎寝”（卷十一《晚霞》）：这仅是第一次会面。“忽一女子逾垣来，笑曰：‘秀才何思之深？’生就视，容华若仙，惊喜拥入，穷极狎昵”（卷二《胡四姐》）：相见也才刚刚一句话的功夫，连名字也还没有来得及通问。而卷二《红玉》中描写的过程更是简单：一夜，相如坐月下，忽见东邻女自墙上来窥。视之，美。近之，微笑。招以手，不来亦不去。固请之，乃梯而过，遂共寝处。”这很有节奏感的叙述让人读后不由得有几分瞠目结舌。在这里过程被跳过了，男女之爱一切其余内容都被省略了，只剩下赤裸裸的性。爱情被简化为性行为，性行为被放大为男女交往的全部内容。

《聊斋》是一部幻想故事集。既是幻想，它表达的必是作者最想望的事情，它所描绘的景象必是作者朝思暮想的白日梦。于是我们发现了《聊斋》作者对于男女爱情最萦萦于心

的乃是其中的性关系。大凡物不平则鸣、人不足则思，这作者必是在性领域内受到过非同寻常的挫折才会对性有这样迫切的想象。自然对作者蒲松龄个人的生活情境我们今天已难考其详了，但我们却能够从蒲松龄时代的生活背景中来追根求源。这种背景在《聊斋》也可以见出些许蛛丝马迹。且看卷十《葛巾》中的一幕场景，写的是一个少年的路遇：

一日，凌晨趋花所，见一女郎及老姬在焉，疑是贵家宅眷，遂邂逅。暮往，又见之，从容避去。微窥之，宫妆艳绝。眩迷之中，忽转一想，此必仙人，世上岂有此女子乎！急返身而搜之，骤过假山，适与媼遇。女郎方坐石山，相顾失惊。姬以身幃女，叱道：“狂生何为！”生长跪曰：“娘子必是仙人！”姬咄之曰：“如此狂言，自当褫送令尹！”生大惧。

这大概是当时生活比较真实的写照。从“邂逅”、“从容避去”、“相顾失惊”、“以身幃女”、“自当褫送令尹”这些细节中我们发现了当时社会男女相见的紧张状态，看到了当时“非礼勿视”、“非礼勿言”、“非礼勿动”的性禁忌风俗。而“遂共寝处”的性幻想就是在这样的背景下产生的，正是严苟的性禁忌才诱发了那样绮靡的精神放纵。世界上的事情往往都欲盖弥彰。

因而《聊斋》中的性爱绮想是当时性禁忌背景的产物，是人性对于性禁忌的本能反叛和反抗。尽管这种反叛也伤害了

人性本身——使人对情爱的理解归结为单纯的情欲——但它毕竟言之有物，使那个时代苍白寡淡、寂寞空虚的青春生活获得了某种真实而真切的内容，使在月明之夜辗转反侧、耿耿难眠的落第书生得以一吐块垒。无怪乎蒲松龄把《聊斋》称为“孤愤之书”，自比为屈子的“感而为骚”。正是：

满纸荒唐言

一把辛酸泪。

都云作者不正经，

谁解其中味！

## 小说家的懒惰

---

古小说《说岳全传》中把岳飞惨死的冤案归结为岳飞与秦桧的前世因果，杜撰出金翅大鹏鸟的故事云云。鲁迅曾对此痛加针砭，把这种因果报应的推诿斥之为中国人的怯懦：不敢正视淋漓的鲜血，不敢承担人间的责任，遂释解以果报，以此来求得心理的平衡。鲁迅是一个洞幽发微的文化批判家，他这种剖析自是入木三分。不过鲁迅只说出了问题的一个方面，作家乞灵于因果报应固然是因为怯懦，但又不仅是因为怯懦；因果报应的情节充斥于中国的小说是因为中国作家的懒惰。

翻阅中国的古代小说，不管是文言的、笔记的还是白话的、章回的，因果报应的情节俯拾皆是。真可以说是没有果报就没有小说。单看手头的这册《聊斋志异》，每每把相爱归因于前世的良缘，把相仇归因于前世的孽缘，因缘果报成了小说结构的基本模式之一。“缘”本是一种佛家智慧，佛家的因缘眼光不无美好的情愫，“缘”的觉悟使人所经历的一切都亲切起来，使人偶然的、散乱的经验忽然获得了一种柔和的意义，使残酷的世界和冰冷的人群都增添了几分暖意。然而，因缘觉悟从本质上讲一种诗的智慧，这种诗的智慧一旦进入

小说就改变了性质，就成为一种障碍。盖因诗是对生活的幻想，而小说则是对生活的探索，小说需要的是对人生和世界的细察深思、穷究苦诘；而因果报应观则为任何亲杀恩仇都提供了一个最终的、固定的答案。不管多少复杂的故事，多少难解的情状，小说家只要把因果报应的情节随手拈来就可以天衣无缝地完成小说，就可以完事大吉，就可以使思想和情感得以休息。这多么方便也多少轻松啊。不幸的是这方便和轻松恰恰有乖于小说创作的本旨。就这样，因果报应的终结代替了对社会真理、人性深义严肃而艰难的省察，小说家的文思至此僵化，文情至此枯竭，中国许许多多的小说家包括最伟大的小说家就死在这因果报应的情节之下。而且这种因果报应的安排代代相袭、陈陈相因，遂成为中国小说创作的公共情节，小说家可以不假思索地随意取用。这是一种多么可耻的懒惰，而这种懒惰又导致了多么可鄙的浅陋。我们读颇有才情的作家如蒲松龄所写的小说，读那些人情世态描绘时感觉余香满口，而一读到因果报应云云马上就觉得味同嚼蜡。这个情节被反复的玩弄弄得太脏了，脏得玷污我们的眼睛。

且看《聊斋》。随便举卷六的一则故事《江城》为例。《江城》写的是悍妇虐夫的故事，小说中的妇暴虐如虎而夫退避如鼠，作者描写其情状生动而逼真；然而作者却并不去深究这种性变态的真实根源、心理过程及其所包含的人性内容，而是习惯性地搬用陈辞：妇前生是一和尚所养的长生鼠，而夫前生为士人，偶游其地，误毙之，今作恶报。业缘满时，和

尚游方至此，清水一洒，悍妇顿时变作贤妻。这种因果报应的陈套不禁使我想起了当代“文化大革命”中的另一种小说陈套：坏人坏事统统归因于资产阶级思想的腐蚀，而幡然悔悟则因为学习毛主席著作，于是所有的小说矛盾都顺利地展开并顺利地结束。——小说家的懒惰原来竟是这样地谬种流传，代代不绝。

## 反类型

---

人情故事与鬼怪故事本是两种截然不同的故事。前者诉诸人们的情感，后者诉诸人们的好奇心，二者是不能混淆的，混淆则不伦不类。“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞；晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，这种诗化的人情咏叹极尽感伤，优美凄恻。若是这时候加进鬼怪，那可就韵味全无了。“碧云天，黄花地，西风紧，一个翠面獠牙的女妖自天而降……”《西厢记》那种缠绵的调子顷刻就人消失殆尽。人情故事的对象是人们的灵魂，而鬼怪故事的对象是人们的神经；人情故事是供欣赏的严肃文学，鬼怪故事是供消遣的通俗文学；人情故事是感动人的，鬼怪故事是吓唬人的；人情故事让人落泪，鬼怪故事使人战栗……如此等等。若硬把两者拼到一起，在性质上和趣味上就难免如同冰炭之相遇，读来让人哭笑不得。所以英文中就把鬼怪故事单列一类，称为 *mystery*，属通俗文学的一种，与严肃文学无涉。

《聊斋》名曰《志异》，是本不折不扣的鬼怪小说集。按说它也该以怪诞和恐怖吸引读者。然而，当我们阅读《聊斋》的时候，我们经验了一次美学上的奇迹，我们发现《聊

斋》中的鬼怪情节并没有败坏我们诗意的情怀，而相反，恰恰正是那些鬼怪妖狐创造了浓郁的情感氛围。《连琐》、《妖娜》、《婴宁》、《阿纤》、《红玉》以及许许多多鬼影幢幢的鬼狐故事竟同时也是脍炙人口的爱情故事，不仅叩动着读者的感官而且打动着读者的灵魂。虽名“志异”，作者却把各种异类写得如此寻常，如此美丽，如此悲凄，许多篇章读后使人潸然泪下。落花流水、春雨秋月，这些本来只属于才子佳人的情景物事居然会与鬼怪妖狐并存不悖且相映相衬。作者怀着一种同化一切的大慈悲，真所谓“以道莅天下，其鬼不神”。在真正大师的眼光下万物有情。

于是我们想起了那位效仿蒲松龄的才子纪晓岚所作的《阅微草堂笔记》。《阅微草堂》学《聊斋》仅得其皮相而未得其精神，纪晓岚根本就不理解蒲松龄那无限的情怀，他把《阅微草堂》写成了纯粹的鬼怪小说，即那种以怪诞、恐怖、刺激为功用的小说类型。而在蒲松龄这样的大师笔下，类型是不存在的。才子和大师的区别自此而见。

## 情亲之战

---

世人都以爱情为温柔乡，古今中外的诗人和作家又衍发出无数关于爱情圣洁而美好的神话。其实，迷信爱情是一种浅陋，而宣传这种迷信则是一种欺骗。当代法国学者福柯曾一针见血地指出：性不过是一种权力。权力当然就包含着搏斗。人生乃是纯粹的战场，从街上到床上都闪烁着刀光剑影（所以中国古小说写到两性交合常以两军对垒喻之），那些四处寻找避风港的善良的人们正该死了这条心。世界曾经是一片丛林，现在仍然是一片丛林，将来也永远是一片丛林。蒲松龄一生坎坷，对这种残酷的真理自然是了然于心；也正是因深谙此理，他才制造了许许多多爱的白日梦来慰藉心灵。其实，他自己也知道那些美丽故事的虚妄，故称之为“异”，而且他就是在炮制这些美丽故事的时候也没有完全隔绝自己对真实世界的知识，“志异”中不时流露些“纪常”的笔墨，因而他的爱情神话就留下了丝丝缕缕的“硬伤”。

《聊斋》卷七《仙人岛》写的乃是才女的胜利。中国古人有谚曰：“郎才女貌”，可见在男女匹配中“才”与“貌”都是一种武器，各据其一才能势均力敌。又有谚云，“女子无才

便是德”，这是男人治下的社会对女人的一种缴械。然而《仙人岛》写的是化外之地，化外之地有才女居焉。说一个叫王勉的书生偶堕海中被救至岛上，岛上居者恒氏欲以女芳云妻之。王生自恃才高，开口“我中原才子”，闭口“某非相欺，才名略可听闻”，一副舞刀弄杖的架势。谁知芳云和她的妹妹绿云竟也是才女，新婚宴上王生遭逢对手，被收拾得落花流水：“王即慨然颂近体一作，顾盼自雄。中二句云：‘一身剩有须眉在，小饮能令块垒消。’邻叟再三诵之。芳云低告曰：‘上句是孙行者离火云洞，下句是猪八戒过子母河也。’一座抚掌。恒请其他。王述水鸟诗云：‘猪头鸣格磔……’忽忘下句。甫一沉吟，芳云向妹咕咕耳语，遂掩口而笑。绿云告父曰：渠为姊夫续下句矣。云：‘狗腓响珊巴。’合席粲然。”诸如此类的几个回合下来，王生已手无招架之功了：“王初以才名自诩，目中实无千古；至此，神气沮丧，徒有汗淫”，直败下阵来。这种失败彻底改换了他在夫妻关系中的心态，也划定了他在夫妻关系中的角色。婚宴后的这段叙述让人觉得意味深长：

诸婢导夫妻入内寝，灯烛屏榻，陈设精备。又视洞房中，牙签满架，扉书不有。略致问难，响应无穷。王至此，始觉望洋堪羞……屡受诮辱，自恐不见重于闺闼；幸芳云语言虽虐，而房闼之内，犹相爱好。

才力较量中的败北已使王生在夫妻生活中甘居下风，芳云这

里已是不虐待俘虏的意思了。但王生仍偶萌再战之心：“王安居无事，辄复吟哦。”芳云自是穷追猛打，最后以全胜收兵：“女曰：‘妾有良言，不知肯嘉纳否？’问：‘何言？’曰：‘从此不作诗，亦藏拙之一道也。’王大惭，遂绝笔。”从此王生在家中的地位再难翻复，只有一切听凭裁断了，这不动声色的爱情故事写得竟有几分惊心动魄。

卷六《江城》所描摹的两性搏斗更为直接。妻江城与丈夫先是口角，接着动手，丈夫节节后退，妻则长驱直入，百般役使，遂近虐待狂，使丈夫“日在兰麝之乡，如狂狷中人，仰狱吏之尊也”。人问曰：“子何畏之甚？”丈夫的回答是：“我之畏，畏其美也。”看来在两性斗争中美貌是一种战而必胜、不可敌挡的力量。当然性能力是一种更本质的力量。卷二《巧娘》写一书生病天阉，与美人共榻则“惶恐不敢自舒”，俄而又“惶愧无以自容”，受尽女人诮谤；后来得异人救药，霍然而愈：“将比五更，初醒，觉脐下热气一缕，直冲隐处，蠕蠕然似有物垂股际；自探之，身已伟男。心惊喜，如乍膺九锡。”能力的恢复意味着权力的恢复，所以书生觉得如“乍膺九锡”、新践帝位。当代作家张贤亮的《男人的一半是女人》其情节和题旨与此相近，写男人没有能力时女人背叛了男人，而男人恢复了能力后则是男人抛弃了女人，真是“人世间难逢开口笑”。《聊斋》中的另一则小说《婴宁》更显示了蒲松龄洞幽发微的眼光。婴宁貌似天真烂漫、浑然不觉，而实际上则心如明镜、工于算计。作天真之态也是一种算计，盖天真态度既是退守的屏障，也是进攻的武器。男人们总是

自以为得计，而在这方面往往不是女人的对手，往往成为女人窃笑的对象。婴宁一笑，而天下女人会心。

情爱中包含斗争，而亲族中又何尝没有政治。卷七《胡四娘》、卷九《凤仙》写的都是女婿在岳家地位的变迁：素衣时遭白眼，青紫时方受青睐，变化不爽。故妻子每每切责丈夫发愤，俗语谓之“相夫”。既云“相夫”，非政治者何！是情本不可依，亲本不可恃，茫茫世界，荡荡乾坤，所可依仗者的只有有力的牙和坚强的心。蒲松龄的爱情传奇有意无意地卖个破绽，向我们展示了玫瑰色后面的人生原色。世界本来如此，并非谁的过错，只是那些一味用浪漫主义迷惑少男少女者难逃欺世之责。欺世者不祥。

## 一则故事的缘分

---

壬申年五月初四的那天晚上，在灯下夜读《聊斋》，读至卷六《狼》。《狼》题下三则故事，中间一则谓“一屠晚归，担中肉尽，止剩骨。途遇两狼，缀行甚远”云云。读到这则故事不禁怦然心动。盖因这篇故事十多年来我曾多次邂逅，每次相遇都似出偶然，但都对我的内心世界产生甚为深刻的触动。这故事在《聊斋》五百多个故事中远非显眼，它对我来说变得如此重要只是因为不可理喻的个人缘分。不过话又说回来，一个人终其一生他与全人类共享的重大机缘又有多少呢？每个人的一生都由无数琐碎凌乱、不与别人重复的个人事件组成，无数各有所属的纯粹的个人事件才使这熙熙攘攘的世界显得五光十色。

一九七四年秋，我十岁，在一个乡村中学升入初一。在新发的、由地方教育局编写的语文课本中就进入了这篇《狼》。这故事平易而短小：

一屠晚归，担中肉尽，止剩骨。途遇两狼，缀行甚远。屠惧，投以骨。一狼得骨止，一狼又从；复投之，后

狼止而前狼又至；骨已尽，而两狼并驱如故。屠大窘，恐前后受其敌。顾野有麦场，场主以薪积其中，苫蔽成丘。屠乃奔倚其下，弛担持刀。狼不敢前，眈眈相向。少时，一狼径去；其一犬坐于前，久之，目似瞑，意暇甚。屠暴起，以刀劈狼首，又数刀毙之。转视积薪后，一狼洞其中，意将隧入以攻其后也。身已半入，露其尾。屠自后断其股，亦毙之。方悟前狼假寐，盖以诱敌。狼亦黠矣！而顷刻两毙，禽兽之变诈几何哉，止增笑耳！

当时正是“无产阶级文化大革命”后期，批林批孔“热火朝天”，阶级斗争正是“最强音”，我们的课本中选入这故事自合情理。那时我们学的尽是强调“斗争”、“专政”的文字，结合时政的大批判文章自不必言，上古文章选的乃是《东郭先生和狼》，外国文学选的是伊索寓言中的《农夫和蛇》，这是教育我们万万不要放松“斗争”这根弦，不可去怜悯像狼、像蛇一样的恶人，不管他们看起来怎样可怜，都要坚决消灭。古代白话小说选的是《水浒》中的《武松打虎》，后面还附有毛主席语录：“不是把老虎打死，就是被老虎吃掉，二者必居其一”，并要求我们“根据毛主席的伟大教导谈一谈学习这篇课文的体会”。在这种背景下蒲松龄的《狼》顺理成章地成为我们的课业。当时我非常喜爱这《狼》，觉得写得那么简捷却又那么曲折，狼“眈眈相向”、“屠暴起”，这多么形象、多么生动；这屠开始居然对狼抱有幻想，想用“绥靖政策”（其时也是刚学会这个词）来逃避斗争，结果差点遭了毒手，奋起杀

敌之后才转危为安。我把这文章背得透熟且能在黑板上一字不错地默写。现在回想起来，这打狼的故事对我们的影响不仅仅是唤醒了打狼或斗坏人的意识，它还决定了我们那时整个的世界观，因为我们那时所学的除了打狼就是打虎斗蛇啊。这不免使我们在下意识中觉得这世界是一个独虫虎豹的世界，是一个丛林，人生的意义就是生命不息，斗争不止，就像李铁梅所唱的那样：“红灯高举闪闪亮，照我爹爹打豺狼；子子孙孙打下去，打不尽豺狼决不下战场。”这启发我们在任何时候任何情况下都不能放松警惕、松懈斗志，不能受儒家“仁者爱人”的“幌子”、“资产阶级虚伪说教”乃至“小资产阶级情调”的影响。这打狼的故事直要把我们教育成一只狼。（八十年代后期北京流行台湾歌星齐秦的《北方的狼》，那矫造的腔调使我听了不禁暗笑：在我们这些大陆兄弟面前，你这匹“狼”可以休矣。）

一九七八年，我考入北京大学。那正是思想解放的风气漫卷全国的时候。其时，其地的风尚对我这个在“文革”中长大的人来说真有一种精神再造的力量。文化的解禁使我们可以广泛地阅读世界上各种各样的书籍，人道主义、民主理论、法哲学这些异域思想迅速地征服了我们；大量的外国文艺作品使我们窥见了人类那深邃而辽阔的情感世界，爱情与和平的意义使我们的灵魂为之震撼。这时候“无产阶级文化大革命”赋予我们的精神世界訇然倒塌，我们对那种极端偏执的教育有一种呕吐感，我们仇恨那个培养畸形灵魂的时代。这过程既是一种文化投降，也是文化再生，对过去种种有毒

的教育我们恨不得马上忘却。然而往往你越是想忘却，却越是遇到提醒。一九八〇年在阅读《中国文学史》课程的参考材料时，我无意中又翻到了蒲松龄的这篇《狼》，那是上海古籍版铸雪斋抄本的《聊斋》；《狼》不是读《聊斋》的指定篇目，我读《聊斋》时甚至都忘记了还有这么一篇东西，但翻阅中却与这故事不期而遇。一看到这故事的开头我马上就感到无比的熟悉——熟悉但并不亲切；岂只是不亲切，我当时感到的是一种深刻的厌憎，如同看见故友变成了新仇。这篇文章提醒了那个刚刚过去的时代对我们这代人犯下的全部罪恶，提醒了我们曾经受到过的可耻的愚弄与毒害。再看这作品本身又何佳之有！文气枯瘠，语言瘦硬，更是难以理解当时怎么会那么崇拜。这种愤怒甚至破坏了我对整个《聊斋》的好感。这一年我十六岁。

光阴倏忽而过，一转眼已至今日，我已二十八岁，临近而立。这期间经历了很多的事，也读了更多的书。所经的事有的琐琐碎碎，有的则惊天动地；在漫长岁月水流一样的浸润与塑造中我形成了今天的心态与性格。这时候我又一次读起了《聊斋》。在阅读过程中我仍然是没有记起《狼》——想都没有想到过一次。或许真是如弗洛伊德所说的那样人有一种“情感性的遗忘”？不过这遗忘并没有持续太久，读到了第六卷的时候还是读到了它。这次相遇居然是平静的，恰如恩仇已泯，唯相视而笑。这时候我能够把《狼》当成蒲松龄的一篇作品来读了，而不仅仅是我生活中的一种经历。时间使人远离了少年时代，也远离了激烈而浮躁的少年意气，竟有

一种“万物静观皆自得”的心境。平心而论，《狼》在《聊斋》不算上乘之作，但写得也并不算坏，也称得上是笔力雄健了；说到题旨，固然我们应心存爱心，固然社会生活是广阔的远非仅存仇怨，但狼和狼一样势力毕竟也是一种现实存在，人在这严峻的世界上实在是不能完全逃避开斗争，人往往需要以铁一般的意志和胆量来安身立命。人生蕴涵自有其不可言喻的深厚，爱与恨、战与和乃至非爱非恨、不战不和都是正常而真实的人生内容，我们对人生必须有一种整体的承担，对世界、对艺术应该有一种全面的了悟与欣赏。十二年过去了，一个人的心智与人格会由单纯而丰富，由偏执而健全，我觉得自己甚至能够对“文革”时代的诸种经验坦然相对了；而只有在这种坦然相对中，我才感到自己真正战胜了那个时代，真正战胜了那个时代强加给我们的教育。使我觉得凄然的是这归于成熟的过程太漫长了，人认识一个那样简单的真理、获得一种那样家常的觉悟竟需要经历这么多时间、这么多曲折。生也有涯，知也无限，人何以堪！

于是蒲松龄的《狼》成了我生命中的一个永远的事件。

# 《 红 楼 》 纲 领

经典的意义

“好了”的矫情

论薛蟠的诗

论贾母的批评

《红楼》景语

《红楼》之爱

点滴觉悟



## 经典的意义

---

《红楼梦》是中国小说的经典。世界上自从有了文化也就有了经典，自从有了经典才有了文化的有效传接。经典制度是先辈为后代设置的一种用心良苦的圈套：有意把某一本书神化，并规定为一代代人启蒙和深造的权威读物，制造出一种完美的、不可企及的错觉和神话。久而久之，经典崇拜就成了人类不可动摇的习惯。大家世代都说这本书好，翻开一看：果然好。——其实人们评价的标准和趣味也是一种习惯的产物，这种标准和趣味本身就是经典培养的结果，经典的精神和价值早已化作一种气氛弥漫入社会的日常之中。用经典所赋予的眼光来评价经典，那就只能是越来越强化对经典的崇拜了。人们其实就生活在这种文化的循环之中，成为经典的奴隶而不自觉。社会需要经典是必然的，但成为经典的幸运落到哪一本书的头上就多有偶然了。如果我们最初的祖先碰巧是崇拜癞蛤蟆而不是崇拜天鹅的话，没准儿今天癞蛤蟆和天鹅在人们心目就换一个位置了。当然这并不是说经典制度就是一个无益的骗局；经典制度实际上是人类文化自我保存、自我保护的必须手段，事实上也只有经典制度才

能在茫茫的时间流逝中帮助人们战胜遗忘，保持群体生活的完整与秩序，提供人类进化与进步的可能。指出经典的由来并不是要颠覆经典制度，而是向人们揭发文化的相对性与局限性，提醒人们不要总沉溺于习惯的盲目之中。

《红楼梦》自从成为经典之后，人们总对它保持着一唱三叹的赞美。不时有人发现它新的精彩之处，越来越长久的阅读历史赋予它越来越夺目的光辉。在《红楼梦》既定的阅读传统中，读者和它处于极端不平等的地位，面对《红楼梦》你总是感到自己的渺小而心怀自卑，打开这本书时你就不由得解除了自己的精神武装而变成投降者。《红楼梦》早已不再是小说《红楼梦》了，它成了我们文化水准的一个维持者：它代表着人类文化造物的富丽与堂皇，代表着人类自我理解的深刻和精微。事实上，你只有这样心怀谦卑才能真正发现并欣赏《红楼梦》的诸种妙处，才能和这本书保持一种和谐并从这种和谐中获得极大的美感和满足：对经典的崇拜是与爱情相近的一种心理痴迷，任何心理抗拒和保留都会破坏美感的纯粹。读《红楼梦》这样的书就如同接受催眠一样，你必须和催眠者配合才能有满意的效果。——我们确实就是这么读《红楼梦》的。

因而《红楼梦》对我们的经典化影响是复杂的。它确实比任何中国艺术作品都高出一筹，可以说是中国古典艺术的精华与集粹，研习《红楼》可以接受中国艺术最高尚的熏陶而得其灵魂；但另一方面，由于《红楼》过分的辉煌和我们对这种辉煌过分的崇拜——这两者是互为因果的——使我们

陷入了对《红楼》以及对整个中国艺术的爱的偏执。这种偏执限制了我们的的心灵和视野，使我们错过了更辽阔、更新鲜的风景，对与《红楼》相异的情调有一种本能的排斥和拒绝。比如，热爱《红楼》的人就很难同时真正热爱莎士比亚。所以，《红楼》作为经典，经典诸如《红楼》，对我们既有益，又有害：它们既是一种桥梁，也是一道障碍；是一个老师，也是一个敌人。因此，人们建立自己的文化基础需得研习经典，而开始自己的文化创造则需要打倒经典了。人们对经典往往怀着一种一言难尽的复杂情结。理解了这一点我们就能理解法国现代小说家们要火烧巴尔扎克的疯狂热情了。然而，疯狂的仇恨并不能真正地打倒经典——它不过是偏执崇拜的另一种形式。真正能消解经典偏执的是一种坦然对之的平常心。

让我们用平常心来读读《红楼梦》吧。

## “好了”的矫情

---

滔滔《红楼》，何处纲领？关于《红楼梦》的主题词，有人认为是“护官符”，有人以为是“好了歌”。对《红楼》的“好了”概括源于胡适的“色空”说。“好了”——“色空”，这种佛教虚无主义在《红楼》中每有印证。“乱烘烘你方唱罢我登场，反认他乡是故乡”，“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”：如此冷语，怵目而惊心，在《红楼》中反复出现，不由得人不觉得入骨三分。高鹗深谙此意，所以最后巴巴地安排贾宝玉出了家，以为这样才得实现曹雪芹的本意。

不能说“好了”说没有道理。“好了”说说起来也言之凿凿。但是，曹雪芹“披阅十载、增删五次”难道就是单单要告诉读者一个“好了”？《红楼梦》数十人物、百回篇幅、无数故事难道就仅仅为了叙述一个“好了”的过程？“好了”当然无疑是曹雪芹白纸黑字的总结，但“好了”难道真是曹雪芹的本意吗？

曹雪芹其实是了有未了的。

在红学家对号入座的穿凿中，往往把曹雪芹指定为贾宝

玉。而其实曹雪芹很像林黛玉。曹雪芹本质上是一个感伤的情种。那种人生强烈而绝对的占有欲望，因欲望的不满而产生的无限的内心悲哀以及对这种悲哀的偏执依恋，曹雪芹一如林黛玉。电视剧《红楼梦》的改编者刘耕路教授对《红楼梦引子》特别重视是颇有道理的。“开辟鸿蒙，谁为情种？都只为风月情浓。趁着奈何天，伤怀日，寥寥时，试遣愚衷。因此上演这怀金悼玉的红楼梦。”这种活脱脱的作者自供，其声口与“秋花黯淡秋草黄，耿耿秋灯秋夜长。已觉秋窗秋不尽，哪堪风雨助凄凉”的林黛玉情调绝无二致。曹雪芹是一个不改悔的伤心人。他看到了生命的脆弱，看到了幸福的虚幻，看到了命运的无常与无情：他看到了整个人生的残缺与破碎，但他仍然不能释然于怀，仍然不能豁然而悟。小说中他对美好的人和事无比动人的描写流露了他不死的强烈爱心，那极尽委曲的细密叙事显示了他对人情物理、人世生活有那么切近的关怀：这一切都透过“好了”的帷幕向我们透露了曹雪芹的真正内心。“好了”在小说中只不过是一种感伤形式，是爱极的恨言，热极的冷语，是情天恨海、无着无落、无可奈何中的牢骚话。曹雪芹对佛的皈依并无虔诚，只不过是随手抱佛脚。“偶然依杖桥头望，落花流水太有情”，曹雪芹始终没有能真正摆脱这“太有情”的情障，他在全书所展现的无限情怀已否定了他在前五回所设置的佛家圈套，而仍然执著于这种圈套的读者是一种迂腐的浅薄，简单的愚钝。事实上曹雪芹“好了歌”劝人弃世的理由是多么无力而苍白啊，恐怕连他自己也不能说服——所以在他对“好了”观念的反

复渲染中显然带有一种矫情。

曹雪芹对人生怀着无限的欲望，只有对人生怀着无限欲望的人才会对人生的有限性感受得这么敏感、这么痛切，才会在小说中口口声声地宣称“好了”这样的大伤心语。而《红楼梦》中石头红尘历劫的决心又使我们看出曹雪芹所持有的无条件的存在的勇气。其实《红楼梦》的主题矛盾而统一、复杂而单纯。有道是：

怎生得这奈何天  
伤怀日寂寥时  
终不过那葫芦庙铁槛寺馒头庵

横批才一锤定音：

死活走一遭

## 论薛蟠的诗

---

《红楼梦》的伟大开始于林黛玉和贾宝玉，而完成于薛蟠和邢大舅。如果《红楼》中只有像黛玉、宝玉、宝钗、三春姐妹这样的雅人，只有吟诗联句、葬花赏月这样的雅事，那这本书就只会有一种透明的苍白，就该显得多么单薄、多么没有血色、多么乏味啊。亏得有了薛蟠这样又俗又恶的呆霸王、邢大舅这样的酒肉汉子、醉金刚这样的市井无赖，才使这部书读来觉得丰满、健康而磅礴，像一条浑浊而深厚的河流。以俗配雅，雅和俗才能显出各自的意义。黛玉至雅，薛蟠至俗，《红楼》的过人之处不在于写了黛玉，也不在于写了薛蟠，而在于既写了黛玉又写了薛蟠。因而我读《红楼》最难忘的是第二十五回薛蟠和黛玉相遇的那个细节：“别人慌张不必讲，独有薛蟠更比诸人忙到十分去：又恐薛姨妈被人挤倒，又恐薛宝钗被人瞧见，又恐香菱被人臊皮，——知道贾珍等是在女人身上做功夫的，因此忙的不堪。忽一眼瞥见了林黛玉风流婉转，已酥倒在那里。”

既能欣赏清淡又能接受腥膻，曹雪芹有一个多么丰富的心和多么强健的胃。世人往往一味地追求雅，结果变成了

“雅的俗”，“雅”变成了一种恶趣；而真正的大作家却不避俗，使俗升格为一种经典。重雅是一种风尚，不足奇；而重俗却需要别有眼光。把俗看得和雅同样重要，这就是伟大不同于渺小之所在。所以我一直把薛蟠的形象看成曹雪匠的纪念碑。

《红楼梦》描写薛蟠最精彩的还要算薛蟠作诗。

第二十八回薛蟠在酒席上奉酒令作诗。让薛蟠这么一个不能文墨的恶汉即席赋诗，不免使读者产生一种要看他出丑的恶意期待。小说中与薛蟠同席的人也怀着同样的期待，所以薛蟠以“女儿悲”开头时，冯紫英就迫不及待地笑着追问：“悲什么？快说来。”薛蟠说到“女儿愁”时，众人又起哄：“怎么愁？”薛蟠前两句诗，“女儿悲，嫁了个男人是乌龟；女儿愁，绣房里撵出个大马猴”，不韵且不通，与他的形象正好相符，大家的期待得到了满足，于是大家开心，皆大欢喜。任何一个庸才作家都会顺水推舟地让薛蟠写出这样的两句诗，薛蟠这样的人写出这样的诗是顺理成章的事。但是，接下去，天才和庸才就要分手了：下面的诗让薛蟠怎么写？庸才作家会一味地让薛蟠这样不伦不类地胡诌下去，让读者出现一种笑的疲倦；然而曹雪芹笔锋一转，让薛蟠出人意料地念出第三句：“女儿喜，洞房花烛朝慵起。”连酒席上的人听了，“都诧异道：‘这句何其太韵？’”应该说让薛蟠写出这样的雅诗是毫无道理的，但真正的大作家就敢于、就能够做出这样毫无道理的事情，让读者感到一种波澜，感到生活和艺术的深不可测，感到自己预料的有限，平空对作家生出几分敬畏——也就把毫无道理的情节合理化了。但这还不是最精彩的。最

精彩的是第四句，一下子又让薛蟠跌回了他的本性之中：“女儿乐，一根私处往里戳。”假若这第四句仍让薛蟠就势地雅将下去，读者就会从第三句的意外所造成的效果中醒悟过来，反抗并推翻作者的心理控制；而曹雪芹没有给读者这种机会，他让那种不测的起伏一闪而过从而巩固了大家的认可，及时地结束了冒险从而完成了这次冒险。应该说这“洞房花烛朝慵起”的第三句是神来之笔，而这第四句的回复使第三句的奇得到了保护。一部小说的艺术魅力就是在无数这样细小却奇诡的描写变化中实现的；从薛蟠作诗这个小小的细节我们见出了作者的气魄和他那来无影、去无踪的天才思路，见出了他胸中的无限丘壑。这实非常人所能及。

同样的道理，《红楼》中秦可卿房中有联云：“世事洞明皆学问，人情练达即文章。”秦可卿本是不问世事的贵族内眷，却偏偏挂此世故之联。有意地楔入异物，使文气显得复杂、强壮、丰富，非大手笔莫为。若挂一幅风花雪月的对联反而落入俗套，见不出有什么高明了。

## 论贾母批评

---

在《红楼梦》中，最值得佩服的人是贾母。像黛玉、探春这样的才女不足奇，像王熙凤这样的女强人也不少见，但像贾母这样严而不厉、宽而不松、行得通、立得住的家庭首领你哪里去寻？对贾琏偷鲍二家的一笑置之，而对贾赦娶鸳鸯却寸步不让；对黛玉平时疼爱不尽，但一论到与宝玉的婚嫁却又是铁石心肠。贾母就靠她慈威并用的感召力和深谙利害的现实感领导鱼龙混杂的贾府大家庭走着“正道”，由不得不佩服。贾母风范可以说是中国统治文化的精髓，是地地道道的中国国粹，是中国政治传统娴熟而成功的实践。

作为贾府的人物，贾母不仅最后决定着贾府的政治生活、经济生活和对外交往，而且还领导着贾府的文艺生活。自然贾母本人的艺术趣味不太高明，无非是“喜热闹戏文，爱吃甜烂之食”，且“喜热闹，更喜谑笑科诨”，但这并不妨碍她对文艺的重视和权威。贾府的文艺控制应该说是很成功的，像《西厢记》那样的剧本都在禁止之列，只有像贾宝玉这样恃宠任性的公子才敢于偷偷地外头找来悄悄地阅读。按理说大观园中颇有些非正统的诗人写些消极的东西，如林黛玉；但贾

母有效地信任并依靠了一个正统的诗人薛宝钗来维持贾府文苑的稳定和规范。宝钗是个厉害的角色，充当贾母的文艺警察是胜任愉快的。她一面可以投贾母的口味点些热闹俗曲，一面又可以与众姊妹一起作些文雅诗词。宝钗的诗词如《柳絮词》既有理想又有文采，充满着积极向上的主流精神，颇成体统；更妙的是她一边作诗还一边教导姊妹们要记住诗词是小道，闺苑才是正经，不使大家沉溺于唯美的“泥淖”——她可以刚才还同你嘻笑谈诗，忽然就板起面孔来用大道理教训你一番，使你虽感到压抑但又无话可说；最绝的是她对于文艺是个内行，第四十五回黛玉无意中引了《西厢记》、《牡丹亭》上的话行酒令，就马上被宝钗惕然觉察、暗记在心，私下里同黛玉促膝谈心，现身说法，居然还就说服了孤傲不群的林黛玉并同她交上了朋友。如此可人意儿，就难怪贾母另眼相看，亲自出钱主持为她做生日了。

尽管贾母借重宝钗，但一有机会她还是要亲自地、直接地对文艺问题发表意见的。第五十四回《史太君破陈腐旧套

王熙凤效戏彩斑衣》中就有贾母的文艺观。贾母在这一回发表了颇为典型的文艺批评，并重申了颇为典型的文艺政策。特作征引，略加评点，聊供参考。

这一回写的是正月十五举行文艺晚会，请了一个女先儿说书，女先儿说的是《凤求鸾》：

……女先儿又说道：“这年王老爷打发了王公子上京赶考，那日遇见大雨，进了一个庄上避雨。谁知这庄上

也有个乡绅，姓李，与王老爷是世交，便留下这公子住在书房里。这李乡绅膝下无儿，只有一位千金小姐。这小姐芳名叫雏鸾，琴棋书画，无所不通。”贾母忙道：“怪道叫做《凤求鸾》。不用说，我猜着了，自然是这王熙凤要求这雏鸾小姐为妻。”女先儿笑道：“老祖宗原来听过这一回书。”众人都道：“老太太什么没听过！便没听过，也猜着了。”

在贾府这一类的地方，谁最有权力谁就最有学问，谁最有权力谁就是最好的诗人、最好的文艺批评家。一言出口，众人附和，由不得你不信——也不怕你不信，信不信你都得听着。接下来看：

贾母笑道：“这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿。把人家女儿说得那样坏，还说是佳人，编的连影儿也没有了。开口就是书香门第，父亲不是尚书就是宰相，生一个小姐必是爱如珍宝。这小姐必是通文知礼，无所不晓，竟是个佳人。只一见了一个清俊男人，不管是亲是友，便想起终身大事来，父母也忘了，书礼也忘了，鬼不成鬼，贼不成贼，哪一点儿是佳人？便是满腹文章，做出这些事来，也算不得是佳人了。比如男人满腹文章去作贼，难道王法就说他是才子，就不入贼情一案不成？可知那编书的是自己塞了自己的嘴。”

这是典型的道德批评，道德批评是统治者的首席批评，不管你作品好还是不好，先看你是不是合乎钦定伦理，是不是有利于维持既定秩序。如果作品宣扬的是乱礼教、违法度的思想，文章再好又有何益？作为一个统治者，贾母对自己的文艺理论坚信不移，并因自己的权威而有恃无恐，你看她反问起来多么理直气壮、不容置疑。贾母的话还没完：

“再者，既说是世宦书香大家小姐都知礼读书，连夫人都知书识礼，便是告老还家，自然这样大家人口不少，奶母丫鬟伏侍小姐的人也不少，怎么这些书上，凡有这样的事，就只小姐和紧跟的一个丫鬟？你们自想想，那些人都是管什么的，可是前言不搭后语？”众人听了，都笑说：“老太太这一说，是谎都批出来了。”

这里进行的是“社会学”批评。用社会生活事例来对照文艺作品：“生活难道是这样的吗？让事实说话吧！”不光以道德和道理压人，还要以“真实”和“事实”服人，哪怕你心里不服也要问你个张口结舌。于是大家称赞。然而贾母还意犹未尽——

贾母笑道：“这有个原故：编这样书的，有一等妒人家富贵，或有求不遂心，所以编出来污秽人家。再一等，他自己看了这些书看魔了，他也想一个佳人，所以编了出来取乐。何尝他知道那臣宦读书家的道理！”

这是明显的传记批评。深挖作者的阶级根源，从阶级斗争的高度来认识，从阶级报复的角度来观察，问题就会一目了然。接着，贾母说：

“所以我们从不许说这些书，丫头们也不懂这些话。”

这已不再是文艺批评。这是以统治者的权力来颁布最严厉的文艺政策了：禁止。言简意赅，直截了当，痛快煞人，没什么可啰嗦的，禁了就是了。你赞成也罢，反对也罢，奈我禁何！这是最后一招儿也是最厉害的一招，读来可喜、可惊而又可骇。但妙的问题还没有最后结束。贾母最后说：

“这几年我老了，你们姊妹们住的远，我偶然闷了，说几句听听，他们一来，就忙歇了。”李薛二人都笑说：“这正是大家的规矩，连我们家也没这些杂话给孩子们听见。”

可见禁止是对别人、对“孩子们”而言的，并不禁自己，自己还是可以听的。禁书并不是绝对不可读，但需要一种资格，需要一种特权。有权颁禁的人就有权越禁，不然要权力何用。这也是“礼不下庶人、刑不上大夫”的意思。其中委曲只可意会，不可言传。

读《红楼》常使人惊心动魄。怪不得人都说《红楼梦》是中国社会的百科全书，信哉斯言。

## 《红楼》景语

---

大家都说《红楼梦》的出现带有几分奇迹的性质，它的情节、结构、叙述语调和叙述兴趣都与中国小说的叙事传统截然不同。看起来好像《红楼梦》所拥有的新的艺术形态是一次文化生物学上的突变，而且大家至今也说不出这种“突变”到底是缘于什么造化。值得欣慰的是中国读者对这种“突变”具有聪颖而敏感的悟性，马上就接受并认可了这种不熟悉的东西。所以《红楼梦》出现不久就被广泛地喜爱，以至于有“开言不谈《红楼梦》，纵读诗书也枉然”之说。然而在中国传统的力量毕竟是强大的，尤其是在艺术欣赏领域中，欣赏的愉悦很大程度上取决于对对象的掌握、熟悉和与对象相契合、融洽，也就是说取决于一种习惯。《红楼梦》是一种新的现象，它提供的是一个新的天地和新的方式，所以就会有许多人不习惯，因不习惯而不喜欢，而拒绝。清代人周永保致友人的一封信就代表了这种心态。信中说：“最可厌者，莫如近世之《红楼梦》，蝇鸣蚓唱，动辄万言，汗漫不收，味同嚼蜡。世顾盛称之，或又从而续之，亦大可怪矣。”（《古典文学研究资料丛书·红楼梦卷》）这里流露了对《红楼梦》

的强烈厌恶和对爱《红》者的极端不解；而“蝇鸣蚓唱，动辄万言，汗漫不收”十二字准确地表述了不喜《红楼》的原因，事实上这十二个字也传神地总结了《红楼梦》所拥有的新的艺术因素：重平常细节和内在心理，与传统小说的传奇风格相去远矣。所以周永保读起来觉得不适，觉得“味同嚼蜡”。看来一种新的艺术形态的出现是一种冒险，它对习见的传统是一种挑战，对读者的趣味也是一种新的训练和培养；灵活而开放的读者能够接受这种培养，迟钝且顽固的读者却常常拒绝，因而也就失了获得新的审美满足的机会。这种人可以称之为“趣味的落伍者”。

话题再转回到《红楼梦》上。《红楼梦》艺术在当时的特性是无可否认的。但是，《红楼梦》难道真的是天外来客吗？真的如《西游记》中的孙猴子一样是从石头缝中跳将出来的吗？它与中国自唐传奇以降的小说传统真的是见不出脉络关系吗？

其实，如果我们在《红楼》中细心查考，我们就会发现《红楼梦》与《水浒》、《三国演义》所代表的叙事传统相联系、相承袭的蛛丝马迹。一个重要的迹象就是《红楼》的景语。

中国古代传统小说是以情节为中心的，与情节有关的事件、人物、对话才是正文，而与情节无关的景物则是可有可无的闲文。当然传统小说也写景，但那景语多是体现类型而不是呈现个性的，常常是“有诗为证”地铺张一番，而这一番景语可以换置到任何一部小说中。即便不是大而化之的“景语诗”，也是四字一句的骈体语言，如“是年八月中秋之

夜，月色如银，万里一碧”（《初刻拍案惊奇·卷七》）；“时值交秋天气，西方夜起，白露为霜”（《二刻拍案惊奇·卷六》）。——也就是说，中国古典小说的传统景语是成语化即梗概化的。写景的成语化表现了对情节迫切而焦急的渴求心态，表现了对情节的重视之下对情绪的忽略。这是小说口头说话血缘的存留，暴露了中国小说艺术的原始与简陋。按说《红楼梦》作为一部非传统结构的小说应该对习惯的景语模式有所修正；但恰恰相反，《红楼》的景语也仍然是成语化的：从这种景语模式我们窥见了《红楼梦》与传统古典小说割不断的联系。《红楼》对中国小说传统的背离还没有达到全面地改造景语的程度：景语乃是一个试金石。

与古典传统小说一样，《红楼梦》也很少写景，在许多现代作家肯定会细细地描绘一番的地方曹雪芹都浑然不觉地放过了。在小说中虽然也有写景的地方，但大都是笼统的成语：“当时街坊上家家箫管，户户弦歌，当头一轮明月，飞彩凝辉。”（第一回）“正面五间上房，皆雕梁画栋，两边穿山游廊厢房，挂着各色鹦鹉、画眉等鸟雀。”（第三回）到了太虚幻境这样的仙境，本该有所渲染，但曹雪芹也同样用成语交待过去了：“但见朱栏白石，绿树清溪，真是人迹希逢，飞尘不到。”（第五回）后如“只见满地下竹影参差，苔痕浓淡”（三十五回）、“趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏”（七十六回）云云，不一而足。第十七至十八回《大观园试才题对额 荣国府归省庆元宵》写的就是给大观园题写额联的事，景物在这里成了情节的一部

分，不得着力描写了，但曹雪芹依然是得过且过，着墨越少越好，而且所用的也依然是诸如“佳木笼葱、奇花闪烁”之类的通用语言，可见这位大作家对于写景是多么地不惯了。

《红楼梦》景语的成语化提醒我们，其实曹雪芹也还是个情节中心论者，尚没有把中国小说从情节结构过渡到情绪结构。他也是直奔情节、无暇他顾的。《红楼梦》与传统古典小说不同之处仅仅在于，传统小说重视的是传奇情节，而《红楼梦》所重视的是日常情节。传奇情节要求曲折性和起伏性，而日常情节则包含着更多、更复杂、更丰富的内容，它不以故事的机巧吸引人，而以生活细节本有的魅力打动人。《红楼梦》的创造体现在这里而不是在别处。这种创造既是伟大的，也是有限的；曹雪芹迈出了巨大的一步，但他毕竟还没有走得太远——没有远到我们无法追寻其踪迹的地步。我们从对《红楼》景语的分析中发现了它与中国小说传统之间的关联与师承，这使我们能够客观地估价《红楼梦》艺术进步的程度与分量。我们从此可以不再被《红楼梦》“无端降临”的神话所迷惑，并因此而体会到曹雪芹作为一个作家创造的艰辛，同时也真正认识到文学艺术发展的艰难与缓慢。《红楼》景语是《红楼》的胎记，显露了这部伟大的作品在整个文学史上的进化痕迹。

由此我们更清晰地懂得了对《红楼梦》的接受史。清代的士大夫能够很快接受《红楼梦》是可以理解的：《红楼》虽然逼得他们不得不向上跳一跳，却没有剥夺他们的立足点。而像周永保这样的人是连向上跳一下都不肯的人；每个时代都有这样的人，对这样固执的懒汉你又能有什么办法呢。

## 《红楼》之爱

---

《红楼》书痴，可谓多矣！痴者，情之极也。多少年来，有多少多情种子被《红楼》所打动，如醉如狂，梦萦魂绕，“恨不得进入其中充一人物”；有无数可笑亦复可爱的故事。读许多人谈《红楼》的文章，见他们写着写着不觉忘情，呼宝玉、黛玉如呼唤好友至亲，亲热之状可掬。读小说而这么投入，是有点折辱读者的尊严了；但爱意是一种不可理喻的东西，爱意所至，也就无所谓尊严不尊严了。

《红楼》写得那么好，爱《红楼》也就不难理解了。然而，正如对佛有迷信与智信之分一样，对《红楼》也有痴爱与智爱之分。爱要痴方才是爱的纯粹，一加进智就要打折扣了；但智爱让人感到一种清爽，给人一种启迪，更重要的是只有这种状态才能达到对作品真正的欣赏。欣赏是需要一种距离的。

读清人一些关于《红楼梦》的笔记，发现其中大有让人觉得别开生面的见识：是源于一种智爱。众人都说《红楼》与《金瓶梅》有关，但清代一位无名的读者偏认为《红楼》脱胎于《水浒》。把日常琐事的《红楼》类比于英雄武打的《水浒》，乍一看颇近荒唐，但细听其说又颇近情理。说道：

宝钗似宋江，袭人，熙凤似吴用，黛玉、晴雯似晁盖，探春似林冲，湘云似鲁达，薛蟠似李逵。晁盖中箭，宋江独哭；晴雯被逐，袭人独哭。李逵骂宋江，薛蟠骂宝钗，李妈骂袭人，乃依样葫芦之笔；至顽童闹书房则以三打大名府为蓝本，金桂戏薛蟠则师三潘之故智。（《小说枝谈》卷下）

能从如此之形异中发现这样的神似，多么毒的眼！也许人性大致就这么几种类型，怎么写，写什么都绕不过去。大概就是曹雪芹读了这样入骨而古怪的文字，也会觉得眼界顿时大开。

清代还有一个叫涂瀛的人，写了《红楼梦论赞》。其论赞喋喋不休，像是情感迷狂之中的自言自语，其动情、其入戏直令人赞叹。他对《红楼》大大小小人物都列赞，大到宝黛，小到彩云、李嬷嬷。其中《贾蔷赞》云：“贾蔷市井小人耳，乌何以言风雅！然其于龄官，意柔柔而斐亹，情款款而纤索，似非不知道者。意衣钵真传，必有所自祖也。其宝玉大弟子乎！可与言情矣。”其批评非不真确，但终嫌用情太过。然而《红楼梦论赞》有一个附录，这附录中的文章就显得潇洒得多因而也精彩得多了：大概他从感情迷狂中稍稍地清醒了一点。其说到《红楼》中重要人物多有影子：“袭人，宝钗之影子也。写袭人，所以写宝钗也”；“晴雯，黛玉之影子也。写晴雯，所以写黛玉也”。其中最妙的还有一个令人绝倒的发现：“或问：

‘傻大姐是谁的影子?’曰:‘是醉金刚影子。’(《红楼梦论赞·附录》)

最让人觉得贴切的还是涂瀛对于《红楼》人物的判决。是以他自己为中心的判决,其判词简捷明了而深得《红楼》人物真意:

或问:“尔之处宝钗也将如何?”曰:“妻之。”“处晴雯也将如何?”曰:“妾之。”“处芳官也将如何?”曰:“子女之。”“处紫鹃也将如何?”曰:“臣之。”“处湘云也将如何?”曰:“友之。”“处平儿也将如何?”曰:“宾之。”“处探春也将如何?”曰:“宗师之。”“处宝琴也将如何?”曰:“君之。”“处宝玉也将如何?”曰:“佛之。”“处黛玉也将如何?”曰:“仙之。”

或问:“何以蓄刘老老也?”曰:“俳优之。”“何以蓄莺儿等也?”曰:“奴之。”“何以蓄凤姐也?”曰:“贼之。”“何以蓄袭人也?”曰:“蛇蝎之。”(《红楼梦论赞·附录》)

不是对《红楼》有极强的爱好而又绝顶聪明的人难以作出这样得其魂魄的判决。曹雪芹有这样的读者,可谓有知音了。读书的人能有这样聪明的同好者,读书才不是一件寂寞的事。

## 点滴觉悟

---

A.《红楼梦》第一回第一节写道：“今风尘碌碌，一事无成。忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？”“我之罪固不免，然闺阁中本自历历有人，万不可因我之不肖，护己之短，一并使其泯灭。”“……又何妨假语村言，敷演出一段故事来，亦可使闺阁昭传，复可悦世之目，破人愁闷，不亦宜乎？”曹雪芹在这里把《红楼梦》的写作动机表达为要为贤德妇女立传的冲动。这种自述不能说不是真话。曹氏的确没有歧视妇女的恶趣，他的确是翻了重男轻女的案甚至于不惜翻成重女轻男（我们不免想起“女人水做、男人泥做”的宝玉格言），有确对他笔下的女性百般爱怜以至于把她们一个个写得光彩照人，《红楼梦》可以毫无愧色地被称为群芳谱或女性的颂歌。这种意识乃至这种表达本身在当时已经很大胆、很超前、很有叛逆性了。然而，即使如此，这种自述我们仍不能说全是真话。设身处地地细细体味（或者以小人之心度君子之腹），我们会感悟道他写出这部极尽斑斓的煌煌大著当然是因为他想起了女人，“忽会及当日所有之女子”，却又不

全是那种对于女性的赞赏与歌颂之心，这之中包着更复杂、更强烈的莫名心绪。此时的曹雪芹半生潦倒、境况凄凉，在曾经经过锦衣玉食之后面对着茅椽蓬牖、瓦灶绳床，在无可挽回的生命变迁与流逝中逼近老境，日益感触到人生的短促与空虚，暗淡的情绪常常袭上心来。也就是在这种时刻他“忽念及当日所有之女子”。那些美丽而又美好的女性是他青春年少的象征，是他人生繁盛的象征，是他曾经拥有过的对生活前景无限憧憬的象征，与他少年时代悸动的心灵、纯净的喜悦乃至甜蜜的痛苦连在一起，是他个人生存最真切的见证。在老来的潦倒中关于“当日所有之女子”的回忆刺痛了他也唤醒了，使他心中重新燃起了热爱之火，涌起了要占有那逝去的一切也即占有他生命本身的抑制不住的冲动。他通过叙述与表达来完成这种占有。——这大概就是他写作他的小说的隐密的也是真实的心理动因，比那种要为好女子立传的慕贤爱美之心更真实；他的文字与其说是在写那些女子不如说是在写他自己，而正是那些女子才使他记起了他自己。对青春时代的女性（“当日所有之女子”）的回忆总是会突如其来地激发起人们已经开始泯灭的生活欲，恰应了“永恒之女性引导我们”的西哲信仰。曹雪芹没有把他的小说写成浮光掠影的《镜花缘》，而写成了如此深挚而丰富的《红楼梦》，大概就是这个原因吧。《镜花缘》才是一部纯粹的才女传，而《红楼梦》则不是。或许曹雪芹在这里反复渲染他为女性立传的动机只是为了掩饰他这种更隐密的情因？不知道。对于古人的内心委曲与过程我们是难有实证而只有心证的。

B.《红楼梦》第三回写黛玉初到贾府，便被众人看出“有不足之症”，这一段写得多少有些费解：“众人见黛玉年虽小，其举止言谈不俗，身体面庞虽怯弱不胜，却有一段自然的风流态度，便知他有不足之症。”人民文学版（1982）将“不足之症”注解为“中医病症名。由身体虚弱引起。如脾胃虚弱，叫中气不足；气血虚弱，叫正气不足”。按常理说来这种“不足之症”应由“年纪小”尤其是由“身体面庞怯弱不胜”看出，但细读曹雪芹语气他似乎是把“言谈不俗”、“有一段自然的风流态度”与这种病症因果相连。或许年纪小即言谈不俗身体弱却态度风流者必患“不足”？如此看来这“不足之症”指的不是医家所说的“病”而是道家所说的“命”了。女子年幼而早慧、体弱而风流总寓含着几分不祥，与古来所说“红颜薄命”同出一理，民谚所谓“心比天高（代表着强烈的愿望、刚烈的性格、敏感的自尊心并常常同美质美才连在一起）、命比纸薄（代表着受痛苦、受摧折乃至夭亡）”说的也正是这个意思。心高而力有不胜、情多而天道不仁，天下患林黛玉式“不足之症”者正多。下文中写到贾府众人 and 那癞头和尚却又要将此症当作病来医，读来更使我们若有所悟：病即是病，病即是命，一切身历红尘者都难脱此例。所以酷爱《红楼梦》的毛泽东青年时有情诗写道：“人有病，天知否？”癞头和尚为林黛玉开的药方也奇、也耐人寻味：一是出家为尼，二是“总不许见哭声；除父母之外，凡有外姓亲友之人一概不见”，这都是让她杜绝红尘、免得入世生情的意

思。不过林黛玉没有理睬，她径直地堕入人世的情怨纷扰之中。这同大荒山无稽崖那块石头恰好同心。一僧一道给石头述说红尘：“那红尘中有却有些乐趣，但不能永远依恃；况又有‘美中不足，好事多魔’八个字紧相连属，瞬息间则又乐极悲生，人非物换，究竟是到头一梦，万境归空，倒不如不去的好。”但无奈石头“凡心已炽，那里听得进这话去，乃复苦求再四。”人热爱红尘、不惮于以身相殉的痴心是挡不住的，林黛玉流干眼泪、死于情劫虽心有不甘却也算是了遂夙愿。契诃夫笔下年轻的鞑靼人怒斥“聪明人”老谢敏：“老爷是敌人，你，死尸……上帝创造人，是要人活，要人高兴，要人伤心，要人忧愁，可是你，什么也不要，所以你，不是活人，是石头、泥土！”（《在流放中》，汝龙译）既然这一切都是上帝的意志，无论多少苦痛的尘缘都堪称是一种圆满，“不足之症”又何足道哉。

C. 《红楼梦》第五回警幻仙姑自述职事：“司人间之风情月债，掌尘世女怨男痴。因近来风流冤孽，缠绵于此处，是以前来访察机会，布散相思。”据此看来，这警幻仙姑确是中国的又一位爱神。中国还有一位爱神俗称“月下老人”，亦源出于小说，即唐代李复言《续幽怪录·定婚店》。李复言记有人名韦固者夜行，见一老人倚囊而坐，向月检书，就问所检何书，老人答说是天下之婚牍；又问囊中物，答曰是系夫妻之赤绳，虽分家异城，此绳一系，终不可避。人们每以这中国的月老同罗马神话中的丘比特相提，一老一少都非情爱中

人，一持红绳一持弓箭又都随意穿凿千里姻缘，其情颇近。李复言笔下“虽仇家异城，此绳一系，终不可避”之语使人不由得想起莎士比亚笔下的罗密欧与朱丽叶，悟到人无论中西关于爱情毕竟是人同此心的。不过，《红楼梦》中的这位爱神却是有些特别。她的衙门称太虚幻境，视爱为幻，不像月下老人和丘比特那样对爱很虔诚——这倒也罢了；可恼的是她的名字居然称“警幻”，这位爱情司掌竟是一位要毁坏爱情之梦的人。警幻仙姑将知情斥为首淫，使宝玉大惊失色。她的反爱情思想有佛家成分，如《红楼梦套曲·收尾》所唱的“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”，直是佛家的色空论；同时也有儒家成分，如劝宝玉“万万解释，改悟前情，留意于孔孟之间，委身于经济之道”。她当然也“访察机会，布散相思”，甚至将“吾妹一人，乳名兼美字可卿者”许配于宝玉，且“今夕良时，即可成姻”；但她赠予爱情只不过要使人受爱情之痛苦、觉爱情之无聊，最后是要人斩断情丝的：“不过令汝领略此仙闺幻境之风光尚如此，何况尘境之情景哉？”所以贾家宁荣二公才会放心地将孙儿托付给她教导，所以她这位仙人才会同人间王公有首尾。警幻仙姑实是爱情的敌人。把爱情交给爱情的敌人去掌管，真有一种特别的恶毒与残酷。从月下老人到警幻仙姑，中国爱神的变化也见出了中国文化的变化：大约自宋明理学兴起后变得越来越违人性、悖情理了。曹雪芹笔下的警幻仙姑乃是性正统观念的化身，也算是对社会生活的一种反映；不过，尽管曹雪芹对“飞鸟各投林”的佛家心怀略有同情，但内心深处他是对

这位仙家无有好感的：他的英雄贾宝玉始终执迷不悟就是明证。

D. 对于今天的读者来说，《红楼梦》之所以亲切动人很大程度上是因为它的可批评性：它的许多感性描写往往着着正正地吻合了今人对于人生和社会的理论化理解。或许正是由于吻合了阶级斗争理论，毛泽东才对它爱不释手并推荐给许多共产党的高级干部；而贾宝玉的女性观同所谓“现代人文主义”的一致则不能不说是众多知识分子赞赏它的原因。这种合拍唯其是无意的才显得可贵，就像《俄底浦斯王》和《哈姆雷特》之对于弗洛伊德理论一样；而那些在弗氏学说之后纷纷演绎出来的潜意识小说自然就不那么值钱了。古代文学与现代理论无意的契合印证了现代人的正确，反过来现代人就更用这种正确来印证古人了：这两者之间的确是一种很愉快的关系。

近读《红楼梦》至第二十三回《西厢记妙词通戏语 牡丹亭艳曲警芳心》，注意到其中一段写宝玉的文字：

谁想静中生烦恼，忽一日不自在起来，这也不好，那也不好，出来进去只是闷闷的。园中那些人多半是女孩儿，正在混沌世界，天真烂漫之时，坐卧不避，嬉笑无心，哪里知宝玉此时的心事。那宝玉心内不自在，便懒在园内，只在外头鬼混，却又痴痴的。

这种无名的烦恼与苦闷凡受到现代教育的人都看得分明，知道这就是青春期的到来或说是青春的觉醒了。这是宝玉形象展开的一个关键性阶段。标志着他由童年进入成年，也标志着他由混沌、纯洁的诗的世界进入了充满严酷与痛苦的现实世界（紧接着的第二十五回“魇魔法姊弟逢五鬼”就是一个象征性的开始）。这之后种种磨难，宝玉同姊妹们再回想起儿时无猜的嬉戏已恍若隔世，童年时代的黄金之门永远地关闭了。或许那一切苦痛都是因为贾宝玉在这青春期开始了他真正的人生要求并因此与环境开始了真正的冲突，这一回中曹雪芹写“宝玉笑道：‘我就是“多愁多病身”，你就是那“倾国倾城貌”’，”这是宝玉对黛玉第一次明白而确切的情爱表达，也是一场爱情悲剧亦即人生悲剧的真正开端。

并不仅仅是宝玉的行止才暗合了发展心理学，同一回中林黛玉也在“传奇角本”的唤醒下始历青春，曹雪芹在此展开了整部《红楼梦》中罕见的心理描写：

……（林黛玉）亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日古人诗中有“水流花谢两无情”之句，又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。

曹雪芹肯定没有钻研过发展心理学，但他对笔下人物青春期

情状的把握却如此地真切而准确，实在令人惊叹。

且这一段文字所印证的还不仅仅是发展心理学。这里所引的曲词碰巧都与流水有关，无意中又为我对河水与爱情关系的臆断增添了几条确凿的证据（见本书《诗经血缘·河边的爱情》），更使我感到意外的喜悦。

E·曹雪芹很喜欢布置些因果夙缘的情节来耸人听闻，但因他落笔自然，丝毫不动声色，仿佛是无意之间出之，倒使人觉得有几分真实可信了。宝玉之玉恰对宝钗之金自不必言，二十八回微露出蒋玉菡与袭人的前定缘分也写得很耐人寻味。蒋与袭人本素不相知，却在席间随口吟出“花气袭人知昼暖”的酒令；宝玉情急之中赠给蒋玉菡的汗巾竟是袭人之物，而蒋玉菡赠送宝玉的大红汗巾宝玉又浑然不觉地系到了袭人身上。后来蒋玉菡与袭人竟终成眷属，再回想起先前这种种征兆不禁使人心中凜然。人生的机缘有如此不知所以的先定，又有如此天衣无缝的展开，其情其景远出于人力与想象之外。甚至素不相识的陌路人已早安排下秦晋之好，并且有当时不悟、事后才恍然大悟的种种迹象和暗示，这一切细细想来很使人觉得世界的神秘，觉得人生的深不可测，觉得人拥有超出自己想象之外的无限可能。一种夙缘的世界观，其真正的意义是对不可思议的造化之功的信仰，从而唤醒人们对人生的敬畏感与珍重感。

人生苦短，百年光阴如白驹过隙，这常使人感到心灰齿冷，使人感到在这电光燧火的人生中难以形成真正的意义。就

是俗欲熏心的凤姐在探过秦可卿之病后也不禁“眼圈红了半日”，感叹“这个年纪，倘若就因这个病上怎么样了，人还活着有什么趣儿”。而那些身居卑位的丫环则更是看得分明，以冷语出之格外地惊心，小丫头佳蕙对红玉说道：“昨儿宝玉还说，明儿怎么样收拾房子，怎么样做衣裳，倒像有几百年的熬煎。”这种见识或许更接近人生的真相。在这种真相的比衬下，那种把人生神化甚至有点故弄玄虚的凤缘观才体现了人一种自我肯定的心之光，才是真正可珍惜的。

补

编

孔子的本心  
诗之外的陆游  
《水浒》开篇



# 孔子的本心

---

## 1

《大学》一书最激动人心的是它开头的几句话：“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善。”没有这几句纲领性的话，孔子的二十篇语录就只不过是些随口答曰的闲言碎语；而这几句话不仅使孔学顿时生出整体性的意义，同时它的简练、精粹和语气的铿锵也使孔学获得了一种凛然的气势，即佛经所说的真理应该具有的“威猛”。

这几句话说得好，但朱熹的解释却解得糟。“明明德”他解为发明被人欲所蔽的天理，“新民”解为推己及人，“使之亦有以去其旧染之污也”；“止于至善”他则解为“明明德”与“新民”的程度：“皆当止于至善之地而不迁。盖必其有以尽天理之极，而无一毫人欲之私也。”（朱熹：《四书集注》）王夫之的《四书训义》基本上沿袭了朱熹的说法。朱熹的权威太大了，他不仅压制了后人的言论更可怕的是他还禁锢了后人的思想。他的注解把原始儒家的概念锻炼为他“存天理灭人欲”的理学的刀锋，同时他把“在止于至善”解为状语也埋没了原意可能有的丰富性与深刻性。“五四”以后，人们对

这句话有了新解，我随手翻到的原清华大学校长梅贻琦先生的《大学一解》一文，就把这句话同后文的“格物致知诚意正心修身齐家治国平天下”结合起来看，说“格物”到“修身”属“明明德”，而“齐家”到“平天下”属“新民”，并把现代的大学教育当成“明明德”的过程，而将毕业后服务于社会视为“新民”。在梅先生的理解里，“明明德”不再是摒除人欲而成了德智体美全面发展，“新民”不再是居高临下地教化百姓而成了改善人们的生活与精神。或许有人会指责这是把《大学》作了当代化的解释，但朱熹的解释对他自己来说又何尝不是当代化的。《大学》原文因为过分哲学化所以难考其确指，于是每一代人都有权利根据自己的生活经验阐释它，《大学》不是朱家的而是大家的；而且，对于本民族的文化经典，后人不断的丰富与扩展不仅是权利同时还是一种责任和义务。

不过，梅贻琦也没有发挥出“在止于至善”的应有意义，他只是说了句逃避的话搪塞过去了：“至善之界说难言也，姑舍而不论。”（梅贻琦：《大学一解》，载《清华学报》第13卷1期）而我觉得“止于至善”在这里并非无关紧要，不能舍而不论。在我的阅读中，“止于至善”并非是“明明德”与“新民”的修饰语，“明明德”与“新民”也并非两件事，它们同“止于至善”一起说的乃是同一件事，即做大学问的过程也即一个人人性完善的过程。治学与人性完成在这里合二为一，不可“分割”，孔子说“古之学本为己”（《论语·宪问》）就是这个意思。学不是单纯的求知而是一个修身的过程，这是古

代“学”的基本含义。“明明德”是说弄清宇宙人生的一切道理，获得充分的知识，掌握真理并养成健全的人格；然后就是“新民”，即参与政治活动与社会改造，按知识、真理的准则更新人们的生活与思想，以个人的身体力行为大家做表率：这实际上接近于马克思所说的“实践”。“哲学家只是以不同的方式解释世界，而问题在于改造世界。”（马克思语）而在中国文化中，改造世界同样也是哲学家的本职。“新民”之后是“止于至善”，“止于至善”是说经过社会改造的实践，人们的知识得到了修正和扩大，人格得到了极大的丰富与提高，达到了真知与解放的状态，实现了人的自然定性和人类本质，获得了真正的满足、自由与完善，这是学问也是人生的最高境界，应居而不移。“明明德”是为了“新民”，而“新民”也是为了进一步的“明明德”，这二者的交互作用才能使人性达到最高的完成即“至善”。“至善”是充分认识真理、充分发挥生命能量之后的真觉悟与大和谐，是人的一种无上状态，也是人生存的最后目的。马克思说无产阶级只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己，佛教说只有行大慈悲才能得大自在，都不同程度地揭示了这个过程。在《大学》的旗帜下，学问因加入了实践而变得生机勃勃，实践因终归于学问而变得意味深长；人生因为有了现世的最高目标而获得了真正的意义，目标因为有了现实的企及途径而具有了真实的性质：尘世生活因为有了这一切而拥有了不被任何“天国”和“来世”剥夺的魅力。——《大学》因而也成了我们这些中国文化的传人安身立命的凭藉。

## 2

“子曰：‘学而时习之，不亦说乎？有朋自远方来，不亦乐乎？人不知而不愠，不亦君子乎？’”这是《论语》的开篇。打开《论语》首先读到的竟是这几句妙不可言的话，遂先入为主地确定了我对孔子永远的喜爱。要知道我们这一代人是在怎样的一种恶缘中接近孔子的啊。少年时读的是梁效、罗思鼎的文章，是批孔的，那时的官方文献居然把孔子蔑称为孔老二，可见仇恶之深；青年时读的是陈独秀、鲁迅、吴虞的文章，也是辟孔的，呼孔学为“孔家店”，亦必欲“火烧”“砸烂”之。在这种背景下我能够对孔子始终不绝善意，甚至成年后冷静面对孔学时也能够原谅它的某些庸俗与荒谬，主要是因为这几句话奠定了我对孔学的信服，这几句话实在是太获我心了。我觉得编纂《论语》的孔门之徒实在是个可人，他懂得怎样赋予他的老师以真正伟大的气象。《论语》以孔子任何别的话开头都没有这样从容舒缓、如太阳一样冉冉升起的风度。假若用第三句开头：“子曰：‘巧言令色，解矣仁！’”——这虽掷地有声但却太尖锐、太促迫了。假若用第五句（第二、第四句不是孔子的话而是有子、曾子的话）开头“子曰：‘道千乘之国：敬事而信，节用而爱人，使民以时。’”——这虽是至理之言但又局限于政治，太狭窄、太功利了。其他任何“子曰”都不像“学而时习之”诸句这样，这是一种有王者胸襟的常人之心，是一种容纳万象的淡泊之志。

这几句话把孔子包括急惶之厄在内的人生与命运提升到一种大丰富与大和谐的境界，使他具有了区别于能人和贤人的圣人之德。“以远大为期，而不争近小之功利；守性情之正，而不随外物以迁流”：王夫之的话（《四书训义·卷五》）只不过强道出了这种境界的某些可道之处，而这种境界如佛似禅，从本质上是不可道的。

这些话我们只能从字句上解说。“学而时习之，不亦说乎？有朋自远方来，不亦乐乎？”学习而体悟真理的过程，是一个满足人的本质需要的过程，学习之中每有会心，便漾起自然的、不可抑止的喜悦。朋友自远方来，满足的则是人的情感需要，可以共剪窗烛，伴雨夜读，或者亦御亦射，相携出游；于是不禁喜形于色，欢声笑语。说（悦）在心，乐在外；“不亦说乎”是那种不足为外人道的拈花而笑，而“不亦乐乎”因为与“自远方来”的“来”字相接，直给人一种喜笑颜开、披衣出迎的动作感。程颐解“不亦乐乎”云：“以善及人，而信从者众，故可乐。”这意思是说又有信徒慕名而至，又有了送上门来的买卖，所以孔子很高兴。这就是宋儒偏执、狭隘和不可爱的地方，他们以为人生除了教化就没有别的事情了，喜怒哀乐皆系于此：这是以市侩式的功利心来测度孔子了。学说的后世继承者往往不能理解学说的创始人更深远、更辽阔的本心，往往执着于学说的名相而不能自拔，程颐就是一例。紧接着的“人不知而不愠，不亦君子乎”所说的是一种圆满之后的自足，而自足是人生快乐最有力的保障。

孔子在这《论语》的开篇表达的实际上是一种乐生主义。

这里没有讲为什么要乐生的大道理，只是一个乐生者自然的表现。由此我们联想到“乐”在孔子学说和实践中的地位。《论语》中多处讲到孔子的乐生之趣：闻韶而“三月不知肉味”（《述而》），让学生“各言尔志”而“吾从周”（《宪问》）；穷困时说“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣”（《述而》），评论自己时说“其为人也，发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至云尔”（《述而》）。在孔子看来，人的本性是完美的和健康的；人后来偏离了自己的本性，这种偏离不仅带来了种种的恶更重要的是它还带来了种种的苦：人的痛苦就是人的堕落的标志。人的行为与人的本来需要相敌对，这就是人精神痛苦的根源。只有当人摆脱外物的役使与自身的异化重新同自己的本性相统一时，人才能重归快乐。仁、义、礼、智等种种美好的价值源于人的本心，人们若能够摆脱障碍重新获得这些价值他们也就是回到了迷失的自我之中，孟子解释为“学问之道无它，求其放心而已”（《孟子·告子章句上》）；而只有“求其放心”，他们才能进入“乐”的状态，所以孔子在比较得道的境界时说“知之不如好之，好之不如乐之”（《论语·雍也》）。由此可见“不亦说乎”、“不亦乐乎”、“人不知而不愠”的乐生主义并不是孔子的余情，而是他的根本道性的体现；正是乐生主义作为一种根本精神奠定了孔学与现代马克思主义人道主义相结合的基础。

## 3

子曰：“父在，观其志；父没，观其行；三年无改于父之道，可谓孝矣。”（《论语·学而》）这里讲的是孝，而且主要是父亡之后恪守父道的孝。在父亲死后对父亲的孝道是孔学中一个很重要的范畴，包括丧尽其礼即“慎终”、祭尽其诚即“追远”，也包括这里所说的“三年无改于父之道”；与“三年无改于父之道”相近的还有三年守墓、三年守制之礼。为什么要这么尽孝呢？曾子有一个回答，说是“慎终追远，民德旧厚矣”（《论语·学而》）。这回答让人听来觉得很不舒服，好像尽孝就是统治者的一种表演，好让下民见而化之，养成淳厚的道德。由此看来曾子并不是孔子的好学生。其实孔子认为尽孝并不是为了什么功利目的，而是出于人的一种天性，是对父亲的亲情所致，三年的守制之期恰与儿子幼小不能自理时父亲三年的养育之恩相抵。

然而，到底什么是人的天性？这就有分歧了。孔子认为天性就是儿子亲父，弗洛伊德则认为仇父。将弗洛伊德的理论同中国的孝道联系起来是有些贴切的，居于海外的中国学者王友琴曾判定儿子对母亲的孝道乃是对于恋母情结的一种觉悟和因势利导的规范与限制（《战略与管理》93.1.）；如此看来，儿子对父亲的孝道也可以用仇父情结来解释了。事实上弗洛伊德自己为仇父情结就找到过出人意料但今天已经广为人知的注脚，那就是莎士比亚笔下的哈姆雷特。弗氏认

为哈姆雷特之所以犹疑不决不愿意下手杀死谋害父亲并娶走母亲的凶手，是因为他意识到自己也同样有杀父娶母的冲动，感到自己和那凶手同样有罪而不具有惩罚凶手的道义权力。按照这样的逻辑来理解“三年无改于父之道”，可以将“三年无改”看作是对父亲负疚心理的表现，看作是对本能的仇父心理的赎罪。仇恨父亲是一种本能，敬爱父亲是一种公德；公德并没有能扼杀本能，而本能也不可能冲破公德：孔子“三年无改”之礼乃是本能对公德的一种屈服，是本能在公德压抑下的一种变态、一种自我掩饰和自我解救。

现代人用现代理论解释古籍往往唐突了先贤，但这种解释也同样可以看作是现代人亲近先贤的一种努力，不经过这种解释先贤永远是遥远而怪异的古人。

#### 4

孔子曰：“三十而立。”（《论语·为政》）在我年过三十的时候，这句话似祝似咒，如喟如叹，总是在我的心中响起。“立”，对于一个男人来说是真正关心关情的词汇，思之令人动容。“立”首先是“成立”。在经过纯真又邪恶、暴烈而温情的青春之炼狱后，一个人成立了。青春是一个依凭生物本性行事的自然时代；一个无知而又热情冲动的生物在这个早已森严壁垒、早有既定规律与规则的世界里左奔右突，有得则喜，有失则悲：这就是青春。青春可赞叹亦可悲悯。而三十岁时青春的创伤已愈，迷途已返，知道了世界本来的内容，

知道了事情实际的份量，知道了自己生于此世的使命乃至实践使命的道路，人生由自发进入了自觉。“立”同时还是“站立”。人在三十岁有了自己的人生道理，也就有了自己坚定的原则，有了捍卫原则的责任和力量，不再盲从于别人的思想，不再屈服于异己的势力。不过，“三十而立”在我的感受里却又并不意味着生命和精神的凝固和老化，恰恰相反，由于盲目而混乱的青春时代的结束，人在此时开始了真实而新鲜的经验，此时此刻世事与人生的丰富、博大与神秘对人形成了真正强烈的诱惑，人们会萌生一种跃跃欲试的童心。在这一点上，我就不太喜欢孔子接着说的话：“四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。”这种人生图景过分地清醒、宁静而愉快了，听来既让人觉得放心又让人感到沮丧。如果没有紧张、冲突与冒险，生命还值得经历吗？如果没有这一切我们还有兴趣从三十岁活到七十岁吗？作为一个老人孔子回顾往事的时候对自己有限一生的明达妥当感到满意，而我们作为刚过而立的壮年憧憬未来时却根本就不满足于人生的有限性本身。人生的无限可能性（尽管它往往只是一种信仰）才是我们人生的动力。在这里我们和孔子之间出现了年龄的鸿沟。生命起点上的人和生命终点上的人很难有同情，在我们和孔子之间四十年的年龄距离比两千年的时代距离更遥远。

## 5

“子曰：‘士而怀居，不足以为士矣。’”（《论语·宪问》）这句充满英雄气概的话在今天听来使人一则振奋，一则伤怀。没有比这句话更能触动知识分子的当代心情的了。

振奋的是从这句顺口而出的家常话中我们看到了古代士人以天下为己任的忘我情怀。根本就不考虑房子问题，从来不想在什么地方安居乐业，胸怀大道游走列国，万里之外有牵挂，四海之内皆兄弟，甚至于想到“道不行，乘桴浮于海”：这就是孔子的人生。孔子并非没有故土之情，“孔子之去鲁，曰：‘迟迟吾行也。’去父母国之道也。”（《孟子·尽心章句下》）他也并非没有落魄之时，实际上他的游走终无效果，常常被围被困，“惶惶如丧家之犬”。然而他却仍然不改素志，不生厌倦之心，始终如同孟子所说，“居天下之广居，立天下之正位，行天下之大道。”（《孟子·滕文公章句》）中国文化中首倡这种大丈夫精神的，不是富有天下的帝王，也不是横刀立马的武士，而竟是“无恒产而有恒心”的文人，是知识分子，这实在是中国知识分子的无上光荣。这种精神代代不绝，乃至被现代的中国共产党所继承；革命样板戏《红灯记》中中国共产党党员、铁路工人李玉和唱道：“无产者一生奋战求解放，四海为家穷苦的生活几十年。”我们这代人自小学唱样板戏，间接地就接受了孔子的情操；长大后从业文化，忝居儒林，更是每以这种精神顾盼自雄。今天重读

孔子的话，不觉神情为之一振。

不过，到了今天，情况发生了很大的变化，这是让人不禁思之伤怀的。今天的知识分子在市场化和世俗化的潮流中越来越倾向于寻找自己的可居之位，其利益越来越集团化和本位化，住房、职称、薪金、国家项目、检索率和出国次数都成为日常计较的指标，与“大丈夫”相比他们更愿意成为“小市民”。在这种背景下学问成为饭碗，知识成为商品，学者努力向中产阶级的地位迈进，不再安于“无恒产而有恒心”，不再有探索真理的内心驱动，不再有“朝闻道、夕死可矣”的纯粹追求，更不再有履践所知的血性与意志了。知识、文化、真理和“道”失去了它原有的神圣性和超越性，成为可以按某种既定规范操作的、具体的物质化对象。知识分子正经历着其性质的根本蜕变。

自然，在现代的价值下谁也无法指责知识分子，他们不过是顺应了人类社会世俗化的整体趋势而已，世俗化并非自他们而始，也不会至他们而终，而且世俗化因为它不可阻挡的性质具有了当然的正确性，成为不受评价的既定事实。但是，至少知识分子自己可以扪心自问：那种耻于怀居、耻于求田问舍的圣贤传统是否真的就应该这样弃之如敝履？人类生活是否仍旧需要一种绝对的、超越自身利益的道性力量来守护、推动和校正？是否仍旧需要英雄和“大丈夫”的献身？如果仍旧需要，那么这种一直由知识分子承当的角色今天改由谁来承当？知识分子把自己混同于一般老百姓，如此这般地同人民大众相结合到底是一种提高还是一种堕落？如果世

俗化是知识分子作为一个阶层不可逃脱的运命的话，他们之中是否还会有少数特立独行者仍旧肩负起传统的使命？在整体性的世俗精神覆盖下，这哪怕是少数的特立独行者是否真的有可能产生？这些都是关系到我们作为知识分子安身立命的基本问题，在世纪末的价值迷惘与精神沮丧中这些问题时时萦绕于心。此时此刻，多么想起孔子于地下，同他谈谈这些问题啊，读书思人，引发我们对先贤的无限倾心。

## 6

“子曰：‘民之于仁也，甚于水火。水火，吾见蹈而死者矣，未见蹈仁而死者也。’”（《论语·卫灵公》）对于这番话，朱熹所代表的传统解释（见《四书集注》）有点别扭。他认为这是说老百姓对仁的需要甚于对水火的需要；而且水火有害（“吾见蹈而死者矣”），仁却无害（“未见蹈仁而死者也”）。朱注把这话理解成了对仁的赞美。王夫之的《船山全书·四书训义》沿袭此说并加以发挥。这番话的关键在于“未见蹈仁而死者也”；若依朱熹将此话解为蹈仁不至于死，则与《论语》中关于仁的思想有根本矛盾。在孔子看来，仁是一种至高的境界，又是一种伟大的事业，它有发乎人常情的一面，又有超乎人常情的一面；在追求仁的过程中往往充满了艰难与危险，往往需要代价与牺牲。所以同在《论语》的《卫灵公》一章中孔子就说过蹈仁而死的话：“子曰：‘志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁。’”“成仁”需要“杀身”，这就

在此时此地给朱熹“仁则未尝杀人”（《四书集注》）的解释一记响亮的耳光。因为要杀身成仁，故孔子在另外的地方又说“仁者必有勇”（《论语·宪问》）。可见朱注违悖了孔子的本意。同时就语气而言，朱熹将孔子的话这样来阅读虽不能说错但也终觉不自然。

其实，如果就平常心来看，孔子这番话实在是明白得很。他不过是说老百姓对仁的逃避甚于对水火的逃避；自己见过蹈于水火而死的人，却没有见过为实践仁而死的人。在这里“未见蹈仁而死者也”的意思决不是说蹈仁不至于死，相反地是说蹈仁同蹈水火一样是需要死与牺牲的，只是蹈仁而死者太少了，自己从来没有见过。这样理解就把下半句与上半句连贯起来了，下半句是对上半句的说明。孔子说这番话是在感慨人心不古，人们对仁的兴趣已大大减弱了，避仁甚于避水火，“水火”在这里取的是“水火无情”之意而非朱熹理解的“民之于水火，所赖以生，不可一日无”。孔子的话里面带着一丝无可奈何的自嘲，带着一种冷眼反观自己身世的冷幽默。孔子终生讲仁，把“仁”作为最美好的东西献给大家，而大家却闻之而逃，避之唯恐不及，甚于避水火：除了喟然而叹、惨然而笑，孔子还能如何面对这种荒谬的景象呢？类似的慨叹在《论语》中不止一处：“子曰：‘已矣乎！吾未见好德如好色者也。’”（《论语·卫灵公》）“子曰：‘我未见好仁者、恶不仁者……有能一日用其力于仁矣乎？我未见力不足者。盖有之矣，我未之见也。’”（《论语·里仁》）唯其如此，才见出孔子学说和他的实践之可贵，这种处境使他成为一个

知其不可为而为之的悲剧英雄：“子路宿于石门，晨门曰：‘奚自？’子路曰：‘自孔氏。’曰：‘是知其不可而为之者与？’”（《论语·宪问》）

朱熹之所以这样生硬地曲解孔子，是因为他既不敢像孔子那样正视现实，又没有孔子那样优裕的心胸。朱熹曾比较孔子与孟子，说孔子似知州，孟子似通判权知州（《朱子语类》）；照这样比下去，朱熹自己只能算作州衙的师爷了。

# 诗之外的陆游

---

## 1

读《陆放翁全集》，翻至《渭南文集》卷十三，见写于辛巳四月的《上执政书》，读后觉得陆游的这篇文章不仅有趣，而且切中我们今天的问题，简直就可以当作时文来读。本想摘录数节与友人共赏，但文中可圈点或可商榷处甚多，摘不胜摘，索性原文照录，推荐给《中华读书报》或《中国文化报》，想当今的读书人和文化人看后或会有身世之叹，或会有同志之感，定难平静。原文如下。

某官阁下：

文人之在天下，用之，徒以为治世之观、太平之饰；不用，则亦已耳，非如兵刑钱粮之吏，不可一日无也。然为国者每每收取，不忍弃去，岂固为是不急哉？盖天下之事，惟此为最难。非诚好之，捐三二十年之勤，耗心疲力，彫瘁齿发，饮食寝梦、悲欢得丧一在于是者，殆未易可以言工。信工矣，然且高不足以为功名，下不足以得财利，尘编蠹简，束而藏之。幸世有知此道者叹息

称工。呜乎，可谓纯哉！以天下之至勤苦，为天下之至钝，待千万中一二人之知：此贤公卿以人物为己任者所以不忍弃也。某，小人，生无他长，不幸束发有文字之愚。自上世遗文，先秦古书，昼读夜思，开山破荒，以求圣贤致意处。虽才识浅闇，不能如古人迎见逆决，然譬于农夫之辨菽麦，盖亦专且久矣。原委如是，派别如是，机杼如是，边幅如是，自六经左氏离骚以来，历历分明，皆可指数，不附不绝，不诬不素。正有出于奇，旧或以为新，横惊别驱，层出间见。每考观文词之变，见其雅正，则纓冠肃衽，如对王公大人；得其怪奇，则脱帽大叫，如鱼龙之陈前、泉庐之方胜也。间辄自笑曰：“以此娱忧舒悲，忘其贫病，则可耳；持以语人，几何其不笑且骂哉！”诚不自意诸公闻之或以为可。书生所遭如此，虽穷死足以无憾矣。然师慕下风，而未得一望履舄，此心歉然，不敢遽宁。恭维明公道德风节，师表一世，当功名富贵之会而不矜，践山林钟鼎之异而不变，非大有得于胸中，其何以能此。夫文章，小技耳；然与至道同一关捩，惟天下有道者，乃能尽文章之妙；此某所以忘其贱且愚，而愿有闻于左右也。

这是文人对高官倾诉的衷肠，也是文化在社会面前所显示的弱小。“文人之在天下，用之徒以为治世之观、太平之饰，不用则亦已耳”：这话一无遮拦地告诉我们即使文人的尊荣亦难脱弄臣之耻，而文人的失落则更是微不足道、无关宏旨。

“非如兵刑钱谷之吏，不可一日无也”：社会生活是靠物质性的力量来维持的，崇实是社会的常规。陆游在这里列举的文章和文人的可贵之处、有价值之处有二：一是文章之事很难，非得下数十年的苦功才能做好；二是文章虽然是小道却同大道是相通的，“与至道同一关捩”。我们看这两条都不十分有力。第一条先就不通：说文章难，什么事情不难？这天下压根就没有容易的事情，稼穡渔猎、编织屠宰一样需花几十年功夫才能精通，庖丁解牛就是一例。第二条也很可疑，你说文章虽小道而与大道相通，你有什么证据？胡适博士说话：“拿证据来！”谅陆游也拿不出来。所以这通篇论证只有一个意义，那就是以情动人地哀告的意义。文中确实把读书作文的个中三昧说得真切，极尽维妙维肖的情状；这些话如果是说给同学的朋辈还不失为快事，而这样手之舞之、足之蹈之地向一个行外的高官表演就完全变了味了，用徐志摩先生的话说就是太“折辱文学的尊严”了。

其实对于文化的价值，儒家的先贤早有过揭示，可以说儒家就是靠重视文化起家的。无论是周公制礼作乐，还是孔子删诗修史，都是当作经国治世的大事来做的，即把文化当作教化人民、统治国家、传承道统与政统的工具：儒家认为文化重要就是从这个角度上认识的。不过，这个觉悟颇不易被统治者所接受，统治者要接受这一觉悟需有两个条件：其一是他必须确有远见和洞察力，其二他还得有使政权永远巩固、长久维持的愿望，也就是说他必须是真想干长，如果是像秦二世那样因感叹光阴如白驹过隙而要及时行乐、醉生梦

死的皇帝，你向他讲文化的重要性不啻对牛弹琴。陆游赶上的也是个小朝廷，只想偏安一方、苟且度日，过一天算一天，它连动武的勇气都没有更何谈修文。所以陆游不得不为文化和文化人存在的理由费这么多唇舌，不得不这样向执政的高官陈情乞怜。

即使幸而遇到懂得文化的重要性、高度重视文化的皇帝或王朝，文化的境遇也未见得好到哪里去。岂止不好，简直更糟。因为懂得文化重要就必然要控制文化，这样一方面使文化官方化、御用化因而也教条化、僵死化，另一方面也必然密结文网、尽除异端从而扼杀了文化的创造力。清朝倒是重文化，但同时也是文字狱最严酷的王朝。福焉？祸焉？

关于文化的价值、地位与出路，只是到了现代才有了新的理解与新的状态。梁启超与鲁迅“改造国民性”的文化启蒙思想虽然同传统的“文以载道”有形式上的相似，但其立足点已从巩固王朝统治转移到了推动民族进步上，使文化在具有庄严性的同时具有了民族性与民间性的色彩。稍后介绍进来的马克思主义更使人耳目一新，它把文化和艺术看做人的本质性行为，看做人的圆满实现和最后解放的象征，这就牢固地树立了文化的自足性、自主性和崇高性。当然，使人鼓舞的除了这种文化思想的变化之外还有文化人生存状态的变化。由于社会生活领域的扩大与丰富，文化人有了自由职业的天地和自己谋生的可能，各种各样的大学、出版机构和报刊（与此相连的是庞大的受教育者和读者人群以及文化自由制度）作为生活空间使文化人可以靠出卖自己的文化产品

养活自己，从而整体上改变了文化人考官家科举或走官僚后门的单一的人生道路，使文化进入了全新的时代。当然，在这种文化秩序重建的历史过程中或有反复——这就是为什么我们今天读陆游的这篇文章还会有若干同情——，但文化现代化也即独立化与自足化的趋势却不可逆转。反复披读陆游的这篇文章竟会使我们生出一种百感交集而又不禁莞尔一笑的会心。

## 2

在各种各类的古代个人文献中，我觉得书信最具有可信的史料价值。书信甚至比日记更可信。日记是为作而作的闲文，可以信笔由之乃至信口开河；而书信则多是因事而作、因用而成的，或有求于人，或应人之求，或商量杂务，或交流思想，它本身就是某一个真实事件的组成部分，具有不容臆造的、自然形成的客观性。再者日记是写给自己看的，等于自己修自己的史，缺乏他者的监督，尽可以有所回避乃至有所虚构，而书信则是写给别人的，这别人又是同一时代的人，还往往是互相了解的亲朋好友，这时候写信人谅也不敢对事情过分夸大或缩小，对功过不敢过分自居或推诿。当然，书信就是再真实也总会有一些有意的虚饰，但不同程度的虚饰是人类的所有文章都难以脱免的，“文”在汉语本义里就有文饰的意思；所以对文章我们不能求其没有虚饰，只能求其有最少的虚饰。其实，如果我们进一步追究的话，说一个人文

章的虚饰也只是对某些事实而言的，而一个人真正的东西，他的人格、灵魂与境界，在他的文章中是根本掩饰不住的，就连掩饰本身作为一种真实的掩饰也对他自己构成揭发，他内心的一切必会从他的表述乃至文章的语气中表现出来。——这是后话，暂且不论。

在《渭南文集》所收的陆游的九封书信中，有三封是所谓“上书”，与朋辈之间的“答书”、“与书”不同，这是写给上官的，主要内容是陈情哀怜、求官乞用。这些书信的文辞之谦卑、恭维之肉麻、要求之赤裸在我们今天读来都很有点怵目惊心。从前我们读陆游作品的选本，知道他是个豪放派，“铁马冰河入梦来”、“铁马秋风大散关”云云，在想像中陆游必是个绝对气宇轩昂、刚直不阿的人物，今天读全集方惊悉他的这卑微的另一面。类似的阅读感受我在读《李太白全集》时也经历过，那全集中也收有李白向当政求官的书信，多有对上官无耻的吹捧。看来就连李、陆这样堪称英雄的诗人也难脱卑微之行，这实在是有点发人深思了。

读完“上书”要晒责乃至轻蔑陆游是容易的：何以这样没有骨气？不过，细细想来，又总觉得这种晒责太轻易了也太便宜了，好像有点纨绔子弟斥责贫儿何以低头求乞的轻薄。那些相府豪门的子孙可以不靠乞求而做官，甚至可以不靠作官而过活，可以优游岁月，如果有一点慧根还可以做诗酒自娱的真隐士；但像陆游这样的寒门之士却只能以做官食禄为生。民以食为天，诗人也得以食为天，陆游乞官以求食岂非得其宜哉！在《上虞丞相书》中陆游写道：“某，行年四十有

八，家世山阴，以贫悴逐禄于夔。其行也，故时交友醢缙钱以遣之。峡中俸薄，某食指以百数。距受代不数月，行李萧然，固不能归。归又无所得食。一日禄不继，则无策矣。儿年三十，女二十，婚嫁尚未敢言也。”（《渭南文集》卷十三）这种景况下他除了乞官又有什么办法呢？当乞官不是为了求荣而是为了求食的时候，这种哪怕是有失尊严的乞求就具有了某种正当性。

我们从人的生物需要的立场上原谅了陆游的卑微。不过，细细想来，我们对陆游却又不仅仅怀有这种基于同情的宽谅，我们的心情中还有另外一种一时难以名状却也同样强烈涌动的东西。一个难以否认的事实是，如果说陆游的这些卑微行为是真实的话，那么他表现于万首诗中的豪放、雄浑的伟大气质也同样是真实的。你读陆游的诗会发现后一种真实比前一种真实更真实，能写出这样诗作的只能是一个伟大的人。人在自己的诗文中其实是掺不得假的，对于这一点陆游自己也早有认识：“君子之有文也，如日月之明，金石之声，江海之涛澜，虎豹之炳蔚。必有是实，乃有是文。夫心之所养，发而为言，言之所发，比而成文。人之邪正，至观其文，则尽矣决矣，不可复隐。燭火不能为日月之明，瓦釜不能为金石之声，潢污不能为江海之涛澜，犬羊不能为虎豹之炳蔚。而或谓庸人能以浮文眩世，乌有此理也哉。使诚有之，则所可眩者亦庸人耳。”（《渭南文集·卷十三·上辛给事书》）读陆游的诗我们认定一时的卑微行为并未使他成为一个卑微的人。不惟如此，在我的理解中，或许某些卑微的经历正是他

伟大人格的一种成就因素，正是这种经历为他的人格养成提供了必要的张力。须承担过生活的艰难才能懂得人生的份量，曾付出过尊严的代价才会知道尊严的可贵；正如真正的纯洁必得经过污浊的洗礼一样，真正的伟大也必得经过对卑微的经验、战胜和超越。这大概就是困穷生活所能回馈给人的宝贵财富：情感因复杂而丰富，灵魂因痛苦而升华。那些一帆风顺、不受坎坷的幸运儿可能会保持性格的纯净，但却不会达到性格的雄浑。对于弱小的人来说卑微的经历是泥沼一旦陷入就不能自振，而对于陆游这样的强者来说这种经历恰足以砥砺。“然知文之不容伪也，故务重其身而养其气。贫贱流落，何所不有！而自信愈笃，自守愈坚”：陆游在《上辛给事书》中的这番话乃为我们的理解提供了确切的佐证。

## 3

陆游的《答邢司户书》（《渭南文集·卷十三》），说的是高蹈的叛逆者即通常所谓“清流”的弱点，读来竟使我有惕然而生的自我警觉感。陆游的这封信是在劝导一个痛诋科举文章的激愤之人：“五月二十六日，笠泽陆某顿首再拜复书司户迪功足下：某辱赐书，及圣人之道与古作者之文章，又以世之称师弟子、而徒事科举求利者为羞。卓乎伟哉！非某敢仰望万一也。”在这里，“伟哉”云云当然是陆游说的反话。不过，陆游毕竟不是一个刻薄之人，在一番讽刺之后他还是正言谈出了他的堪称诚恳的意见：“吾曹有衣食祭祀婚嫁之累，

则出而求禄，恐未为非；既不免求禄，则从事科举，恐亦未为可憾。科举之文，固亦尊王而贱霸、推明六艺而诵说古今，虽小出入，要其归亦何负于道哉！若言之而弗践，区区于口耳而不自得于心，则非独科举之文为无益也。近时颇有不利场屋者，退而组织古语，剽裂奇字，大书深刻，以眩世俗。考其实，更出科举下远甚，读之使人面热。足下谓此等果可言文章乎？尚不可欺仆辈，安能欺足下哉！故自科举取士以来，唐韩氏、柳氏，吾宋欧氏、王氏、苏氏，以文章擅天下者，莫非科举之士也。此无他，徒以在场屋时，苦心耗力，凡陈言浅说之可病者，正知厌弃，如都市之玉工，珉玉杂治，积日既久，望而识之矣。一旦取荆山之璞，以为黄琮苍璧万乘之宝，珉其可复欺邪！凡今不利场屋而名古之文者，往往多未尝识珉者也，又安知玉哉！”

陆游的这些话当然有偏袒之过，科举与科举文章并不像陆游说的那无可指责，否则就不会有对它的叛逆了；但陆游意见的价值在于他能面对叛逆者的偏激情绪讲出科举与科举文章本有的正当性与积极性，尤其在于他能敏锐地洞见那些叛逆者自身的迷失。他在这里无意中揭示了文化史中一个常见的、不无悲剧色彩的现象。凡是正统的文章与文化在其久久传承并被高高崇奉之后往往会生出种种弊端，如呆板、凝固与模式化，而且由于其与权力和利益的结合而具有了单一与排他的性质，具有了不真诚与不纯粹性。这些弊端往往使正统文化变得面目可憎，使其在很大程度上变成了对人的一种压抑与禁锢的力量；在这种情况下那些新生的、敏感的、往

往也是充满真诚热情的文化力量就会展开对正统文化的叛逆与反抗。因为他们看到的正统文化的弊端确实存在，所以他们的愤怒应属于义愤；又因为正统文化地位的牢固性与影响的覆盖性，所以他们的叛逆就自然而然地归于一种极端的、偏执的方式。也就在这时候叛逆的悲剧就开始出现。这悲剧在于：他们在反抗正统文化弊端的同时也被传染了这种弊端。正统文化的排他性往往导致了叛逆者心灵的封闭性和态度的专制性，使他们受制于一种巨大的反弹力量而堕入歧途。在认识上，叛逆者往往有一种盲区，即他们在满眼敌人的心态中往往看不见正统文化的另外一面：合理的、有价值的一面。事实上，正统文化之所以被选中成为正统自有其优越之处，而且它在正统地位所赋予的优势中长期积累、演进又拥有了无可替代的丰富内容，何况文化的哪怕是凝固的模式化的规范之中还包含着文化本身的必要要求。看不到正统文化合理的一面就不能成为它的真正对手，我相信陆游所举发的那些“不利场屋者退而组织古语、剽裂奇字”以至于“读之使人面热”的情状是真实的。这里好像包藏着正统文化一种恶毒的诡计：它用自己可厌憎的一面诱惑、挑逗那些年轻的叛逆者，挑动他们偏执的反抗并因由他们反抗的偏执将他们送上自我毁灭乃至自我毁灭的道路。

在世界上叛逆者总是处于劣势的。这就对受压迫的叛逆者提出了苛刻的、实际上也往往是过高的要求：要求他们有克制义愤、自我控制的巨大力量，有消除敌对、包容敌人的辽阔心胸，有从自身的地位和立场上解放出来的超越眼光。这

实际上也就是要求他们具有耶稣和佛的神性。对于文化叛逆者尤其如此，须得有拥抱正统文化的心与力才能真正战胜它，达成真正的文化进步。的确确是“士不可不弘毅也”：转用曾子的话勉励文化叛逆者实在是恰当得很。

## 4

《入蜀记》（《渭南文集·卷四十三至四十八》）是陆游的长篇游记，记他于南宋乾道六年（公元1170年）闰五月十八日至十一月二十九日从家乡山阴（今绍兴）到四川夔州的经历。此行历时六个月，经浙江、江苏、安徽、江西、湖北、四川六个省，可谓壮游。这是陆游前去赴夔州通判任，算是宦游，不是李白那种担风袖月、随兴而至的漫游，也不是杜甫那种比较米价、择贱而徙的游居。不过，目的虽不同，其游则一也。陆游此去，一路上每每寻见李杜的足迹，念及他们的题咏，感慨系之，见出诗人对诗人的惺惺之惜。中国古代的诗人、史家、学者多有在中国国土上四处游历的经历，这种游历使他们贴近土地和人民，走进历史和生活，体味到文化的灵魂并由此形成他们自己的情感与精神。古时候当然没有汽车、火车、飞机火轮之类机械化的工具，游历是靠骑马、乘木舟甚至步行这样原始而自然的方式完成的，因而使游历者与山水民风有一种肌肤之亲。这种长久而深刻的肌肤之亲竟使我们这些今天的文化人生出无限的心仪与向往。我们今天被课堂、研究室、图书馆和电脑网络牢牢地囚禁起来，被

各种各样的学术文化规范囚禁起来，被知识分子自身的趣味和集团利益囚禁起来，变得日益地孤立、孱弱而苍白。当然，我们今天也有旅行，称为“旅游”，但“旅游”是旅游公司的产业，是一种在指定好的“景点”浮光掠影的观览，是一种被安排、被限制的人工化行为，是一次同桑那浴、卡拉OK一样的消费，难与古人的旅行相比。所以读陆游的《入蜀记》才会这样令我心动；同当代作家张承志倾慕古代壮烈之士，不惜将《史记》中的《刺客列传》用他自己的话重新叙述一遍的心情一样，我愿意心随陆游的足迹，作一次新鲜而尽兴的神游。

陆游此行走的是水路。那时候中国的水还很旺，从山阴到夔州贯通着河流。陆游先沿自然的河道至临安，然后入京杭运河行至京口，再入长江直到夔州。“衣上经尘杂酒痕，远游无处不销魂。此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门。”陆游这次入川没有骑驴而是乘舟，他也关心雨但他更关心的却是风。有时候风日清美，波平如席，小船只能慢慢地在水上滑行，陆游站在船舷从容看景，不禁想起杜甫的诗句：“幸有舟楫迟，得尽所历妙。”此时他不是个赶路的人而是个看景的人。而当顺风骤起，船行如箭，陆游想不赶路也不可得矣。七月十一日，东风劲吹，陆游的船在建康城西的三山矶挂帆而行，舟人击鼓以庆顺风，情绪饱满；而旁边有两艘东下的大船因阻风不得行，泊于岸边，其主人见顺风船击鼓而大怒，顿足高声诟骂不已；陆游的船夫不答，只是抚掌大笑，鸣鼓愈厉。陆游见而莞尔，对“得风者矜而阻风者怒”的水上风情不无会

心。此地此情还使他想起了王濬的典故：“当年晋伐吴，王濬舟师过三山，王诩要濬议事，濬举帆曰：‘风利不得泊。’即此地也。”那个时候长江两岸人烟远没有现在稠密，越往西走越近荒凉，陆游在九华山附近的梅根港停泊时见到十几条巨大的鱼，竟像牛犊一样大，颜色苍白，出没水中，每次跃出都激起很大的水浪。这大鱼虽然壮观却还不算奇异，奇异的是在东流县境内的江中看见的鱼：陆游的船正停泊避风，“忽有大鱼正绿，腹下赤如丹，跃起拖旁，高三尺许”，连船夫也从未见过。更可骇怪者是在庐山近处“江中见物，有双角，远望正如小犊，出没水中有声”。有双角的鱼岂不是龙吗？这不禁使陆游心中一凛。当然，奇异之像不过使人惊骇，真正使陆游动心的还是江中岸上的家常生活与风俗。人家在江边的夕阳高柳中聚居，篱笆上晒着鱼网；虽然房舍不过是芦荻结成的茅屋，但窗户整洁，藩篱坚壮，舍旁还有果园，果实累累。陆游信步上岸，见“橙方结实，虽小而极香”，遂与家人、友人“相与烹茶破橙”。在异乡陌生的野地里“相与烹茶破橙”的况味真是诱人。一日夜行，忽见大灯毬数百盏自上游蔽江而下，至江面宽广处分散渐远，赫然如满天繁星；问当地人才知道这是一家人放五百盏灯禳灾祈福，陆游一时被这表达愿望的美好风俗所打动。有时狂风大作，白浪如山，陆游所乘的两千斛船摇兀掀舞才如一叶，风浪声竟至使人对面不能语，备极惊险。好不容易在港中停泊下来，风雨凄冷，虽是七月天也不得不穿上夹衣。这么大的风浪仍有当地渔民的小船过江来卖柴、菜和肉，有野猪肉卖，说是在江边的芦苇

丛中打的；到了晚上风小一些了，但仍是怒涛未息，击船终夜有声。夜半客船闻涛真是别有一番滋味，使人想起唐人张继笔下的夜半钟声。陆游此行还真的路过枫桥：“宿枫桥寺前，唐人所谓‘半夜钟声到客船’者。”水与桥不可分，而桥往往是船行者的停泊之所：“（六月）九日晴而风……宿尹桥，登桥望月。”望月之所又何止桥头！“夜行堤上，观月大信口”：这是陆游七月十八日路过天门山时所记。“举头望明月，低头思故乡”，一路西行中陆游每起故乡之思：“（六月）十日，至平江，以疾不入。沿城过盘门，望武丘楼塔，正如吾乡宝林，为之慨然。”“（六月）十六日早，发丹阳……是日，见夜合花开，故山开过已月余。”想起故乡才更印证远游，才使人想起旅途与身世、命运与岁月，异乡的风物才更加分明、更加醒目而动心。陆游用“销魂”来形容远游真是再恰当不过了，远游的“销魂”是忧伤和豪兴，是辛苦和甜蜜，是人生的深入同时又是人生的解放。

西行的路上除了看景就是访人。其实应该说是陆游被访。这一年陆游四十五岁，年岁虽不大却已在南宋官场沉浮了许多年，也算是成名人物了。他在朝中做过大理寺司直兼宗正簿、枢密院编修官兼编类圣政所检讨官，又曾被外放做过建康、隆兴两府通判。居隆兴时被言官参免，在山阴老家等待安排很长时间，这次通判夔州是新被起复，所以一路上亲朋故旧和地方长官或出于情谊、或出于礼貌都要来看望一下。那时候的聚会和今天大同小异，也无非是喝酒聊天。远行途中同旧人聚首也算是人生一大快事，且陆游久静而动，心情还

是比较愉快的，所以他对前来拜望或招饮的客人都一一记其名讳官职，不厌其详。这些名字大都陌生得很，只有一位名字熟悉，即江州通判左朝散郎胡适，却是因与现代名人胡适同名。还有一个人名字虽陌生但其家世却显赫闻名，即秦桧之孙秦埙。说起秦埙倒是同陆游颇有渊源，陆游少年时考试第一名，排在了秦埙之前，因而被秦桧因嫉而黜，并压制了多年不许出头，直到秦桧死后才得了个福州宁德县主簿。这事《宋史·陆游传》中有载。按说陆游应对秦家有仇隙了，但陆游在游记中却对仇隙只字不提，在建康碰面时他待秦埙如常。秦埙大约是有愧于心，所以专门请陆游到家中一坐。陆游见秦家的房子很宏丽，是皇上的赐宅，但又听说这时候秦家已是很有些衰败了，生产很薄，至于屡屡拿家中旧物典当，且家人多病，到处求医药。陆游不由得为之感叹。陆游离别建康的那天秦埙送给他一些药以备旅中急需，可谓尽其所有，其心拳拳。秦家的衰落颇使陆游有沧桑之感，但使陆游感慨人生变易的不惟秦家故事，他自己的命运也够他太息一番了。五月下旬路过首都临安时陆游的心情很不平静，想当年在这里为官也很受皇帝信任，前程可喜，意气风发，不料一旦出局就蹉跎至今。临安是一个山水如画的地方，对陆游来说美丽的风景恰足伤怀：“二十八日，同仲高出阊门，买小舟泛西湖。至长桥寺。予不至临安八年矣。湖上园苑竹树皆老苍，高柳造天，僧寺益茸；而旧交多已散去，或贵不复相通，为之绝叹。”古代的官员分两种，一种是仅以进退得失为计较的，所为无非做官而已，可称俗吏；另一种在个人进退之外还忧

国忧民，对江山社稷是真有责任感的，这种人可以说都有些诗情，古代的大诗人多从此类人中出。陆游自然属后一类；这类人往往命运多蹇，壮志不酬，只得以诗来抒写怀抱，陆游的许多诗都以“书愤”为题，所书即是此愤。不过这次路过临安，正当陆游命运转机之时，虽有“绝叹”却还不至于愤怒；而且虽说旧交多已散隔却也不无二三知友招饮为庆。在酒席上大家尽兴而谈，其中一位姓芮的朋友讲的故事使陆游很在意。这位芮兄讲他在广东作漕运长官时当地的提举茶盐官姓石名端义者是个残忍的家伙，年年把手下的官吏抓起来，并用石盐木的木枷枷之，盖石盐木是木中最坚最重者；石端义得意地说：“木名石盐，天生就是为我所用的。”后来这位石端义自己犯罪下狱，倒真是用另一种方式用上了石盐木。诗人大都是心性慈善之人，陆游对酷吏所得的果报自当快意。而在逗留建康时友人褚诚叔来访，更使陆游对为官之刚柔有得于心。褚诚叔尝为福州闽清县县尉，破获了大的盗案，依例应该调为京官；但褚诚叔是位义人，不愿意要一顶染上人血的纱帽，坚辞京官不就，直到今天仍在候选调。而邻县另一位县尉因获盗而得京官，当时倒是很高兴，以后每到一地方，行经当地的刑场就掩目大骇叫呼，几至坠车。对褚成叔讲的故事陆游评论说“人之不可有愧于心如此”。因是在赴任途中陆游对这类官场事迹当然很关注，谈论这些事情对于做官的人来说可算是专业探讨，每可以联系到自己。然而在这些严重的话题之外那些轻松的轶事奇闻地颇入陆游之耳。路过浙江崇德县时听说崇德城关有一个人叫吴隐，忽然弃家住到旅

馆里，整天在一间房子里默坐，屋里只放一张卧榻；有客人来，即请共坐榻上清谈竟日，客人带酒来也不拒绝。吴隐原来是个不识字的白丁，至此却与人谈起了易理，谈得居然地道精微，并能准确地算知人的吉凶寿夭，大家都不知道吴隐这到底是怎么一回事。陆游问崇德县令是否属实，县令证实确有此事，并说这个奇人如今不住旅馆改住乡下了。陆游对此也思而不得其解，遂兴趣盎然地记载下来。旅途中将信将疑地听听这些闲话和故事，的确使陆游感到开怀；当然，听来的故事又不如看到的故事显得生动。在镇江陆游以一头猪一壶酒谒金山寺所属的英灵助顺王祠；祠为两个和尚经守，并无其他祝史，却见榜上赫然写着告示：“赛祭猪头，例归本庙。”观者无不笑，陆游也为之解颐。《诗经》上写“驾言出游，以写我忧”，读着陆游的记述我相信陆游久蛰家乡的忧愁郁闷倒不是被一朝复官的喜事冲掉的，而是被赴任行旅中的清风朗月、广见博闻消解的。都知道远游是为了做官，但像陆游这样酷爱旅游（恰恰他的名字就叫“游”！）的浪漫者你又安知他做官不是为了远游呢！陆游在路上还看到江上有宽十余丈、长五十余丈的大木筏，上有三四十户人家，妻子鸡犬臼碓皆具，中有阡陌相往来，且建有神祠，不禁在大惊失色之余连叹大开眼界；而舟人告诉说这还算小木筏呢，大者上面还铺土作菜园，开酒肆揽客。陆游并且仔细地观察了川中妇女的发型发饰，详细考究了庐山老僧用芦花絮纸衣的掌故。而那些整日念诵《大学》的冬烘先生又哪里能像陆游这样真正体味亲近山水人民、格物致知的乐趣呢，一本《大学》倒有一

半应该在旅行中实践。

入蜀的路上陆游经过许多古迹名胜。寻访古迹、思念古人并由此而感慨兴亡是文人们代代相传的积习。陆游在镇江北固山上寻得狠石，相传诸葛亮和孙权曾据此石下狠心共谋曹操；但其实真正的那块狠石早已亡失，现在这一块是附近甘露寺的和尚随便找来充数的。游人不知就里，每每摩挲太息，而和尚与童子往往在一旁窃笑。在鄂州石城山头随寺陆游看见南唐遗留下的一通古碑，碑阴文的作者是一位名人，即当时的权臣韩熙载。韩熙载碑文说“皇上鼎新文物，教被华夷，如来妙旨，悉已遍穿，百代文章，罔不备举”云云，极尽颂歌太平之语。而这碑立于南唐开宝二年，距南唐王朝的灭亡不过六年，正是危蹙日甚之时，像韩熙载这样的大臣却不以覆亡为惧，对政权的安危毫无责任感和危机感，仍一味颂圣以自保，这使陆游很受触动：“君臣之惑如此，虽欲久存，得乎？”他自己曾以直言时弊得咎，此时面对此碑心中肯定极不平静。思古忧今表现的是陆游作为儒臣的一面，而一路上流连光景、对照佳句则表现了他作为诗人的一面。这路上的许多地方都被历代诗人反复吟咏过，陆游早就在读前人诗中烂熟于心，这次一一寻访，互相印证，心中自有一种不能自己的喜悦。他走过“两岸青山相对出，孤帆一片日边来”（李白）的天门山，走过“三山半落青天外，二水中分白鹭洲”（李白）的凤凰台。他也走过杜牧所谓“平生睡足处，云梦泽南州”的黄州，念及黄州是如此地偏僻安静竟使杜牧平生睡足；同时在黄州赤壁矶他还想起另一位诗人苏东坡的句子

“故垒西边，人道是三国周郎赤壁”，赞叹苏氏一字不轻下，对是否“周郎赤壁”还众说纷纭的黃州赤壁矶以“人道是”存疑。陆游尤其嗜爱李白。在江苏丹阳新丰镇陆游想起李白“南国新丰酒、东山小妓歌”和另一首佚名唐诗中“再入新丰市、犹闻旧酒香”的句子，认定这句中所说的新丰即此丹阳新丰，而非赫赫有名的长安新丰；因两处新丰都出美酒又都入名诗所以世人往往弄混淆，陆游在这里不无得意地为之辨正。在经过半年多辛苦终于入荆门看见蜀江时，陆游首先想起的是李白的《荆门望蜀江》：“江色绿且明。”对照江上的波光水色，陆游不由得叹服李白是怎样地“善状物”。一句之联想，一字之妙悟，诗人陆游都悠然得之于心，其乐难于为外人道，真有“时人不识余心乐”之窃喜；但作为后人我们仍然能真切地感知到陆游怎样通过对他酷爱的古诗的寻踪将其灵魂深深地溶入中国的土地与文化：这种美好的缘分使我们无比羡慕也非常感动。

## 5

在我的感觉里，词这种文体的采用是古代文人的一次深刻解放，是他们对自我灵魂与情感的一次惊喜发现。文虽能散慢但有载道之累，诗虽可言志却有整饬之拘，诗文从内容到形式都有本质性的限制，以诗文为规矩的古文人们或典重悲怆，或疏狂放达，即使是田园诗的闲适、山水诗的幽美也总显得一本正经。以诗文装备起来的文人除了一顶堂皇的儒

冠还得有一张堂正的面孔，在朝市与在私室难以表现出真正的区别。而这时候词这种东西自酒肆青楼传来，文人们闻见而喜，然后学而时习之不亦说乎。词妙就妙在它是长短句，可以起伏错落，这就能把心中的无限曲折婉转表达，就能拐弯抹角地触到情感的痛痒处，无论是发之于中还是唱之于口都会感到一种畅酣的满足。而且还正如许多人提到过的那样，由于词来自歌女伎乐就使得文人们填词时有一种轻松自在的心态，使他们的表情松弛下来了。词成了文人人格和人生的一种新的塑造力量，使他们经历了不大不小的一次灵魂革命。要知道古代是没有摇滚、没有卡拉OK、没有电影电视、没有交际舞和迪斯科也没有迪斯尼式游乐场的，在这种沉闷呆板的环境中词这种今天看来已完全落伍的文体在当时却代表着怎样的自由、成为文人们怎样倾心的恩物啊。

陆游的词不多，以至于他的后人在为他编全集的时候因词的篇幅太少、单行容易散失而破例将其编入《渭南文集》，其类不伦，至不得不在跋中专门解释。在五十卷《渭南文集》中词也只占后两卷。但是，词在陆游文章中的地位却不可以篇幅度之，因为它们是不可替代的，它们表达或者说是培养了陆游心灵中柔软、活泼的一面。在词作中，陆游表现在诗中的悲愤溶化为感伤、豪迈变化为诙谐、发扬收敛为宁静，使陆游的形象变得更加亲切动人乃至跃然纸上。

陆游词作的主题可以说是时间。他的全部词作可以看作是时间的咏叹。陆游对时间是如此地敏感而执著，因为时间对他来说其实对任何人来说都是生命、是功业、是雄心、是

一切。建功立业、光耀人生的雄心是如此地宏大蓬勃，命运却又是如此地蹉跎多蹇，把他在闲居单位上一放就是多年；光阴似箭，时不我待，生命是如此地短暂易逝，怎不让他对时间耿耿于怀。在他的词中故乡、朋友、风景其实都是时间的影像和化身。他为什么记“重到故乡交旧少，凄凉”，是因为“愁鬓新点霜”（《渭南文集·卷四十九·南乡子》）；而对“家住东吴近帝乡”的述说也终以“君归为报京华旧，一事无成两鬓霜”（《渭南文集·卷四十九·鹧鸪天》）收束。故乡对他来说意味着童年也意味着去官时的闲居，因而成为时间飞逝与生命虚度的证明。与此同时，因时而异的朋友也成为他徒增年岁的标志：“早岁入皇州，罇酒相逢尽胜流。三十年来真一梦，堪愁，客路萧萧两鬓秋。”（《渭南文集·卷四十九·南乡子》）美好的风景也往往使人伤怀，使人嗟叹衰老，更何况风景还直接显示着物候变换、季节更替呢。“平桥系马，画阁移舟，湖水倒空如镜。掠岸飞花，傍簷新燕，都似学人无定。叹连年戎帐，经春边垒，暗凋颜鬓。”（《渭南文集·卷五十·苏武慢》）

与岁月之叹并生的是无限的感伤，这种感伤充满于岁月之叹的字里行间。但感伤毕竟不可耽溺，陆游又每有一种摆脱与收拾的努力。隐士传统是现成的排遣之法，可供这些因失意而蹉跎、因蹉跎而伤怀不已的文人们聊以自持。“一枕蘋风午醉，二升菰米晨炊。故人莫讶音书绝，钓侣是新知。”（《乌夜啼》）这是陆游在老家赋闲时的句子。“乡梦时来枕上，京书不到天涯。邦人讼少文移省，闲院自煎茶。”（《乌夜

啼》)这是陆游在四川居卑官时的吟咏。这里的文意的确很淡泊,文辞的确很高妙,但对于陆游来说这却不过是不得已而为之的姿态,做给别人看也做给自己看的,他心中对日益老去的忧伤与焦虑虽被抑制其实却并没有消失,还时时在心头闪现,这在他的词中表现为一种时隐时现的紧张,表现为在古代被称为疏狂的那种东西。他的一首《鹧鸪天》写道:“贪啸傲,任衰残,不妨随处一开颜。元知造物心肠别,老却英雄以等闲。”这里有哀鸣也有自嘲。这种情绪甚至会化为不无喜媚的放任与无赖:“春盘春酒年年好,试戴重簪判醉倒。今朝一岁大家添,不是人间偏我老。”(《木兰花》)话说到这份儿上就有点颇为健康的阿Q精神了。

古代文人的穷达与悲欢是一个司空见惯的浑闲故事,但将陆游作为一个个案如此切近地观察他的生命细节、观察他在平常时日中的所思所感仍使我们觉得新鲜动人。细节的确比情节重要。

## 《水浒》开篇

---

《水浒传》故事是从高俅这个帮闲的发迹写起的，这很有点耐人寻味。《水浒》整部书写的是造反与镇压，是一通大忙乱，却从一个帮闲写起，暗示出了忙乃因闲而生的辩证逻辑。小时候读《水浒》只读忙文，如鲁提辖拳打镇关西、宋公明三打祝家庄之类，打得越激烈越好；如今有了年龄后才更喜读高俅发迹这样悠闲的文字，才懂得忙处不过是热闹，闲处才是门道。

高俅本无学名，在家中排行第二，即叫高二。“高二”是千百万城市下层人等的一员，穷到连名字都没有，只被人以出生的流水号呼之，同于“张三、李四、王五、赵六”。名字在古典等级社会中很重要，那时候只有入了学才有学名，而入学乃是走上科举也就是走上统治阶级的第一阶，所以学名才是正经的名字，多取自经典。名字乃是人的标识与区别，其时统治阶级以外不是“人”而“民”，是群众，不需要真正的区别，故无名。“无名小卒”、“我不是无名无姓的人”这些俗语中的“名”都是古义，古代直接就把考上了官叫做“成名”（俗语：“一朝成名天下知”）；即使名在后来的实际使用

中放宽了范围，大约也只能放宽到财主、吏目之类。高二无名就无地位，只是在街上胡混。不过，他混久了也就混出点专长来了，即踢气毬。气毬是什么东西很难确考，“毬”字偏旁不是“玉”而“毛”大概说明该物表面可能不如今天的足球光秃，且这个“毬”还与古书中的“那话儿”同义，两者或有点相像也说不定——故且不论；但说高二踢气毬踢得确实好，好到大家都以“毬”名之，叫他高毬。那时中国还没有奥林匹克，踢毬肯定不如今天踢球这样光荣而正当，不可能代表国家出访，更不可能被称为“国脚”，那时高毬还绝对没有“李裁缝”、“张木匠”体面；不过，呼作高毬也算是对他技术水平的认可了。“高毬”，这称呼中带着轻蔑也带着赞叹，叫得质朴也叫得直截。且高毬在踢毬之外还有他技，“吹弹歌舞、刺枪使棒、相扑顽耍”（此处及本节下面引文皆见第一回），甚至“亦胡乱学诗书词赋”，这就使他颇有点多方面的修养，大有裨益于踢毬，这也真是不易，比今天的许多运动员都高明。高毬从踢毬开始，居然最后做到将相，于是就改名为高俅。由毬而俅，算是立了人了，也算是成了名了，且居于统治最高层。由踢毬这个主流文化之外的古怪路径成名于朝廷，这是个奇迹，是极不平常的，这之中必然伴随着激烈而富有文化意义的冲突。

要知道高毬的毬艺虽精，但他却并非以踢毬为业。若是以此为业，卖艺为生，也算是一门自食其力的正当职事，虽然当时被人看不起，但今天我们还可以为之平反正名（如今天为演戏者流正名）。但高毬踢毬不过是一种手段，他的主业

乃是帮闲，踢毬是他的帮闲之资，《水浒》里说他“只在东京城里城外帮闲”。何谓“帮闲”？《水浒》中也举了一个典型的例子，即“帮了一个生铁王员外儿子使钱，每日三瓦两舍，风花雪月”。钱也需有人帮着使，居然就有人以帮人使钱为业，这真是一桩奇事，但却又是真实。帮人挣钱是帮忙，帮人使钱就只能是帮闲了。帮闲肯定不是正当职业，既非正业也就不需要正道了；不惟不需要，正道还简直是有碍，所以书中说高俅“若论仁义礼智，信行忠良，却是不会”。这几句话比较要紧，点出高俅是当时正统的儒家文化的游离者与敌对者。儒家文化的优劣是非我们站在绝对的评价立场上可以众说纷纭，但放到古典农业社会的具体背景中它却是自然而然的维系力量，反映了社会机体的内在要求，正是它承担了整合社会、建立秩序的功能，保持了生活的有效性和合理性。我们今天有一种长期形成的意识，认为凡是维护现存秩序者都是落后的、反动的，而打破现存秩序者都是进步的、革命的，其实不然。无论是从保护民生的道德标准还是从发展生产力的历史标准来看，秩序都是第一需要的，只有当现存秩序确实已不能容纳新的社会因素，不能有效地整合社会而且它自身已成为破坏与动乱根源的时候，才应当通过改良或革命去建立新秩序。文化是一种价值观念，同时又是一套实践规范，所以它既是秩序的源泉又是秩序本身。儒家文化是高俅时代的正统文化，在当时应该说还是积极正当的；而这时出了高俅这样一个文化的敌人，他的命运遭际又如何呢？

起初高俅是颇有点坎坷的，他先就被自己的父亲在开封

府“告了一纸文状”。告的是什么罪名不得而知，忤逆？无赖？刁恶？无论如何这首告本身就表示着家庭作为承载文化的基本单位、父亲这一角色作为正统文化的代表开始行使其纠察功能。家中出了这么一个儿子本说明这个家庭的文化约束力已经衰弛，这也难怪，因为这家乃是“一个浮浪破落户”；不过，尽管衰弛，这个家庭还仍然保持着它的文化认知，保持着维护正统的文化意念，所以高父才会首告亲子。开封府尹准告后把高毬“断了二十脊杖，选配出界发放，东京城里人民不许容他在家宿食”。这当然也算得上一个处分，二十棍也不是好挨的；但最终毕竟还是赶走了事，并没有真正解决问题。难道坏蛋高毬离开了开封就不是坏蛋了吗？难道开封不容坏蛋外省就得容吗？难道外省就有义务作京城的垃圾桶吗？这简直是不负责任的以邻为壑。官府本应是文化最有力的卫护者，因为它不仅占据着教化的中心地位，而且拥有教化的强制手段。但开封府不过是将高毬赶走了事，说明官府卫道也不过是有口无心的虚应故事。而官府丧失其文化责任感与文化改造力在当时的社会中是一种重要的功能退化，这就已经微露出乱世之相了。

高毬离了开封来到外地，虽是落难也算解脱。他先是来到淮西临淮州，投奔一个开赌坊的闲汉柳大郎。开赌坊这行当介乎于黑白两道、合法与不合法中间；说它合法因为它是一个经过许可的公开坊店，说它非法是因为这个职业常常与行凶作恶搅在一起。这柳大郎也不例外，“他的人与事平生专好惜客养闲人，招纳四方干隔滂汉子”。所以这赌坊其坊其主从定位

上可以说是处于文化的边缘。这样的地方正好可以容纳高毬这样的人，又恰足以保护他，是高毬的理想去处，所以高毬在此一住三年住得很顺溜。后来哲宗皇帝大赦天下，高毬可以回开封了，柳大郎又把他推荐给自己的亲戚，东京城里开生药铺的董将仕，让他投奔董家过活。这将仕虽然与二十三回中的恶棍西门庆同行，但却是个规矩人，他接到来人来书后的一番寻思颇见人品：“我家如何安着得他？若是个志诚老实的人，可以容他在家出入，也教孩儿们学些好；他却是个帮闲的破落户，没信行的人，亦且当初有过犯来，被断配的人，旧性必不肯改。若留住在家中，倒惹得孩儿们不学好了。待不收留他，又撇不过柳大郎面皮。”这董家虽说不上诗礼传家，但至少也算是正统文化的一个可靠单位，一个文化的良性细胞。董将仕知道高毬这样的人因“没信行”而不可近，说明他保持着基本的是非判断；他想问题都想的是让孩子们学好不学坏，又说明他怀有坚定的从善之愿。况且他同时还很看重“柳大郎的面皮”，这就是他对亲戚之情、朋友之义的维护了。当然，董将仕不是高毬的父母也不是他的父母官，他没有改造高毬的义务也不想越俎代庖，他采取的是送瘟神的办法，好酒好饭管待十几天以后，把他转荐给一个叫小苏学士的人。小苏学士竟与董将仕同此心理，一封书信又将高毬转手给小王都太尉，心想“他便喜欢这样的人”。问题就从此严重起来了。

这小王都太尉不是别人，乃是哲宗皇帝的妹夫，故神宗皇帝的驸马，是皇亲国戚，最上层的人物。他居然同开赌坊的柳大郎同样趣味，一见高毬来，“拜见了便喜”。这高毬也

就算开始发迹了，留在王都尉府做亲随，“出入如同家人一般”。可见这王驸马也是个不走正道的谬种，是正统文化的异己分子。不管是皇帝择婿偏选中了这样的人，还是他当了驸马以后才变成了这样的人，都说明在当时的统治中心宫廷里已礼崩乐坏。——更坏的还在后头呢。有一天王驸马请客，请的乃是他的小舅端王。这端王是神宗十一子，哲宗御弟，“见掌东驾”，竟也是个“聪明俊俏人物，这浮浪子弟门风帮闲之事，无一般不晓，无一般不会，更无一般不爱。即如琴棋书画，无所不通，踢毬打弹，品竹调丝，吹弹歌舞，自不必说”。难怪李卓吾先生在此处批道：“细说端王本事，便见与高俅合拍。”不惟本事合拍，这次请客后王驸马差高俅前去端王府送一件玩器，到时端王正在踢毬，恰好一毬飞到高俅身边，高俅一个“鸳鸯拐”踢还端王，大显身手，惹得端王大喜；命他接着表演，果是身手不凡，“这气毬一似鳔胶粘在身上的”，惹得端王更喜，喝彩不迭。随即就将高俅讨来做亲随，“留在宫中宿食”，“每日跟着，寸步不离”。事情到了这个程度，王爷居然柳大郎，宫廷成了与赌坊差不多的地方——却也还不算完。过了两个月，哲宗归天，无有太子，“文武百官商议，册立端王为天子，立帝号曰徽宗”。这才真是让人夫复何言。最高统治者只通小道而不懂大学，根本就没有“修身齐家治国平天下”的正心诚意，本应是圣贤的座位如今却坐上了一个混混。混混终究是混混，徽宗同高俅或许有雅俗之分却没有本质之别，朝中的道统就这样从根子上被斩断了。道统即是文化正统，道统的丧失也就是统治者灵魂与方向的丧

失，是统治系统精神组织力量的丧失。在人治的社会中这种精神组织力量或称意识形态是一种基本力量，丧失了这种力量统治系统将归于散乱与崩溃；职位还是那个职位，名目还是那种名目，但系统却已不再是一个有机而有效的系统了。这就是为什么有觉悟的皇室都要皇储从小读经读史以大儒为傅而不敢让他整日踢毬打弹、和高俅这样的人混在一起的道理。

道统的丧失直接导致政治的失序，而政治失序是从用人开始的。“忽一日，（皇帝）与高俅道（注：此时该是去毛立人的时候了）：‘朕欲要抬举你，但有边功方可升迁；先教枢密院与你入名，只是做随驾迁转的人。’后来没半年之间，直抬举高俅做到殿帅府太尉职事。”无道之君选用无道之臣，而无道的君臣当道有道的君子就无路可走了。高俅上台以后先就公报私仇、逼走了无辜的教头王进，接着又将安良好汉林冲逼上梁山。无道官僚当政必然将大批的统治精英排挤出局，使社会上出现众多的“流官”；而且政府无道必然导致政治腐败，腐败往往又表现为对下层人民生存资料的剥夺，这样就会使民不聊生，流离失所而出现大量的“流民”。流官与流民的结合就形成了最强大的挑战力量，大规模的社会动乱也就开始了。《水浒》写的就是这么一个完整的过程，所以写宋江造反一定要从高俅发迹写起。

《水浒》真实地写出了文化与秩序的衰亡，但是它的意义还不止于此；它的意义还在于它同时也写出了文化与秩序的自我拯救，即写出了“礼失而求诸野”的历史真相。文化与文明有两套维持系统，一是官府，一是民间；当官府系统崩

坏的时候，民间系统就会自发启动充当更主动的角色。文化维持的民间系统平时往往处于文化的视野与表达之外，但它却又是实实在在地以它特有的方式存在着的；由于民间文化与官府文化虽有细部差别但在性质上却是同一的，它在太平年代实际上是官府文化乃至整个社会秩序的暗中支持力量。在《水浒》时代官府文化日益颓败的情况下，以宋江为代表的水泊梁山的民间力量便打起了中国文化的旗帜，变得极其活跃而富有挑战性。宋江造反的旗帜是“替天行道”，这“天”乃是中国正统文化的基本象征物，而“道”又是中国文化的基本范畴。既然天子已不能恭行天命，那么就由民间人物来替天行道，来延续斯文并维护合理的秩序。宋江坚持把梁山泊的会议室命名为“忠义堂”，这“忠义”实际上也是对“替天行道”之“道”的具体表述。道统保存并张扬于民间，一方面可以对官府形成冲击与压力，促使其向文明也即文化正统的良性回归；另一方面，如果官府已失去文化改善的弹性，已不能再重回正位，那么已经充分动员的民间力量就会取而代之，建立新的王朝也就是重获旧的秩序。这样的就可以“亡国而不亡天下”，即是说一个王朝虽然覆灭了，但民族却不会灭亡，因为社会与精神的秩序仍然拥有着它的生长点，可以取旧朝代而代之。只有到了近代西方异族带着强大的异质文化入侵，包括官府与民间在内的整个文化体系开始受到挑战与威胁，确实使“中华民族到了最危险的时候”，不得不进入一次旧邦维新的文化涅槃与再生——这已是太远的后话了，不是我们这篇谈论高俅的短章所能包涵的。

[General Information]

书名=重读古典

作者=李书磊著

页数=206

SS号=11416202

DX号=000005809386

出版日期=1997年04月第1版

出版社=中国广播电视出版社

封面

书名

版权

前言

目录

序一

序二

序三

· 《诗经》血缘 ·

河边的爱情

红花与白草

《诗经》辨

“淫声”与美政

英雄之爱

两种解说

· 唐诗情结 ·

《唐诗三百首》

格律的意义

友谊一种

宫词说

一瞬

绿色恐怖

宦游与漫游

天才

新年的平静

· 元曲关系 ·

关剧内外

《西厢》情理

· 《三言二拍》的领悟 ·

为什么不爱丫鬟

小说中的诗

语言的长征  
比较  
小说眼  
国粹一例  
反读  
细微之处  
· 《聊斋》精神 ·  
情是何物  
什么是人  
中外神譴  
云雨何来  
小说家的懒惰  
反类型  
情亲之战  
一则故事的缘分  
· 《红楼》纲领 ·  
经典的意义  
“好了”的矫情  
论薛蟠的诗  
论贾母的批评  
《红楼》景语  
《红楼》之爱  
点滴觉悟  
· 补编 ·  
孔子的本心  
诗之外的陆游  
《水浒》开篇