

# 卷首语

一声梧叶一声秋，一点芭蕉一点愁，三更归梦三更后。风雨聚集，夜色正浓，离人望断天涯，怎那堪，无处是归途。

幽静小巷，寂寞细雨，撑着把油纸伞，盼望身边飘过一个丁香般的姑娘。幻想的总是美好，憧憬的总是浪漫，也许是为了心中的某个执念，也许是因为向往那古色古香的地方，我们不停地向前，向前，只是有的时候，在某一个不经意的回头间，突然发现，我们早已回不到最初！

多少个无眠之夜，在伸手碰触不到温暖的灯光下，望着这孤独的旅途，我总是不自觉地就想：人生，究竟是有多长？梦，究竟还有多远？只是呵，从来没有过答案。

后来的后来，我就那样长大了，竟也有点喜欢上了这种感觉。虽没有固定的心情，但总归是充实的，饱满的，就像那一粒粒的麦子，慢慢地成熟，慢慢地抵达收获的季节！而且，更多地，我在这种前进中找到了乐趣，明白了自己的方向，并不断地为之而努力奋斗。那么，过去的彷徨和迷茫，就像那秋天的枫叶一般，虽然曾经漫山遍野地红透，但总归有凋落重回碧绿的一天。

金乌西坠，斜阳映柳，在天黑之前，何不沐浴着夕阳的余光，肆意地潇洒一回？高唱着太白的诗，渐行渐远！

《汉声》编辑部

二零一六年秋



主 办：华中师范大学文学院

编辑出版：《汉声》编辑部

顾 问：邢福义 胡亚敏

指导老师：张岩泉 韩维志 魏天无

主 编：胡海洋

执行编辑：曹金菊 张梦玉

李 妍 郭凌览

美术编辑：何 柳 程鸿儒

编 委：周书羽 何灵秀 余 晗

顾 凡 杨招娣 王一凡

熊靖茹 张雪婷 唐彩荧

陈 翥 区晓旋 陈慧子

余小霞 罗淇允 林晓茵

吴彬韬

印 刷：天星印务 (027) 68762441

出版日期：2016.10

地 址：湖北武汉洪山区珞瑜路 152 号

电 话：(027) 67826679

邮 编：430079

E - mail : wenyuanhansheng@163.com

# 目 录

卷首语 ..... (1)

## 师者言深

“戏仿”的喜剧性动因与创造性建构  
——以中国当代影视喜剧为例 ..... 修 侗(4)

## 析文解义

亚里士多德悲剧理论观照下的《陆犯焉识》 ..... 涂思嘉 (12)  
《西游记》韵文作用分析 ..... 朱 绯 (18)  
《许三观卖血记》中许一乐孤独者形象分析 ..... 马 源 (24)  
探析《聊斋志异》中人鬼相遇空间的特点 ... 何汝贤 (31)  
次要男性人物与包法利夫人之死的关系探微 ... 刘秋杏 (37)

## 思潮涌动

寻根意识的演进与深化  
——由“五四”乡土小说到八十年代寻根小说 ... 徐雪凡 (45)

## 连类比物

《红楼梦》前八十回与后四十回食物差异的比较 ... 曹 珂 (51)

## 路在脚下

如何写论文的“引言”部分 ..... (56)

## 科研平台

中文核心期刊简介 ..... (58)

## 来稿须知

来稿须知 ..... (60)

# 本期导读

“暗淡轻黄体性柔，情疏迹远只香留。”又是一年金风送爽，桂花花开的时节。《汉声》秋季刊将与你在桂子山的秋月夜共赏木犀，一品书香，研习学术。

本期“师者言深”栏目将给大家带来修倜教授的《“戏仿”的喜剧性动因与创造性建构——以中国当代影视喜剧为例》。文中，修老师以中国当代影视喜剧为例，阐明当今广为流行的超文现象“戏仿”的审美特征与功能。她指出，“戏仿具有解构与建构的双重功能，其创造性主要体现在多文本杂揉的狂欢体风格，并在戏谑不恭的无厘头表象下表达出现实关怀和平民意识。”让我们跟随修老师的步伐，共同走进当代影视喜剧这个以戏仿之法在解构中所建构的艺术世界吧。

在“析文解义”栏目中，重温严歌苓“颠覆性转型之作”——《陆犯焉识》，在亚里士多德悲剧理论观照下，我们将会领悟到其怎样的悲剧意蕴？细品《西游记》这部古典名著，如何理解文本的韵文作用？再读《许三观卖血记》，我们看到的许一乐，又是个什么样的孤独者形象？敬请关注本期相关论文。

翻开中国古代著名的谈狐说鬼的小说集《聊斋志异》，书中人鬼沟通的方式多种多样，那么这些人鬼相遇的空间有什么特点呢？打开福楼拜的传世之作《包法利夫人》，女主人公艾玛的悲剧命运令人唏嘘。她心中“浪漫”爱情的幻灭是她走向死亡的根本原因，而作品中的次要男性人物同样对艾玛之死有着不可推卸的责任。那么，这些次要男性人物究竟与包法利夫人之死有何微妙的关系？且听作者为我们一一讲述。

在“思潮涌动”栏目中，从20年代的“五四”乡土小说到80年代的寻根小说，这半个世纪以来，作家笔下的“文化寻根”意识发生了怎样的演进与深化？《寻根意识的演进与深化——由“五四”乡土小说到八十年代寻根小说》一文将从作家的笔调、“根”的内涵转化以及文本内容对外的接纳性三个角度，和我们一同深入探究。

阅读《红楼梦》这部18世纪中国百科全书式的著作，我们有没有思考过前八十回与后四十回所写食物的差异？在“连类比物”栏目中，作者通过食物的对比，反证《红楼梦》的续书问题，进一步探究食物在《红楼梦》艺术价值的建构中所起的重要作用。让我们一起在《红楼梦》和作者的文章中“大快朵颐”吧。

论文写作中的引言对全文有着重要作用，引言写得好坏会直接影响文章的是否录用。本期“路在脚下”栏目中，我们将为大家细细讲解，如何创新“引言”内容，“引言”部分的重点内容应该是什么，如何更规范地写好“引言”？

“枕上诗书闲处好，门前风景雨来佳，终日向人多酝藉，木犀花。”《汉声》愿化作幽幽桂香，伴你品一诗，赏一文，读一书，收获秋意的硕果累累。

华中师范大学文学院《汉声》编辑部

## 致读者

《汉声》杂志是华中师范大学文学院院刊，由张岩泉老师创刊，语言大师邢福义老师、文学院资深教授胡亚敏老师担任顾问，现已走过六年历程。风华六载，一届届的《汉声》编辑们勤奋认真、踏实努力，用严谨的态度致力于打造高质量的大学生学术季刊。本刊现已开设名师引导板块“师者言深”，论文指导板块“路在脚下”，文学板块命名为“析文解意”，语言文字板块命名为“思言辩语”，并在新浪微博和人人主页设立留言板，倾听大家的心声，力图为同学们带来不一样的视野。

师者言深：刊登师者文章，走近资深老师，一览文院名师风采

析文解意：荟萃经典文本，探求文学意蕴，领略别样文学精髓

思言辩语：发掘言语魅力，揭示文字奥秘，品舌尖上语言文字

路在脚下：搜寻各类资料，网罗各种消息，规范指导论文写作

人人主页：《汉声》，<http://www.renren.com/455807714>

新浪微博：华师文院\_汉声杂志，<http://weibo.com/u/3454475842>

官方QQ：3082352469

坚守“抬头是山，路在脚下”的信条，我们一直在努力！

# “戏仿”的喜剧性动因与创造性建构

——以中国当代影视喜剧为例

修 侗\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘 要:** 本文以中国当代影视喜剧为例, 阐明当今广为流行的超文现象“戏仿”的审美特征与功能: 它采用戏谑夸张的滑稽摹仿方式, 在仿本之内以及仿本与源本之间造成多重背反性矛盾的叠加, 同时这些背反性矛盾又因有悖于常规常情而造成接受主体理性规范的移除和审美心理的反弹, 由此形成了独特的喜剧性审美效应。戏仿具有解构与建构的双重功能, 其创造性主要体现在多文本杂糅的狂欢体风格, 并在戏谑不恭的无厘头表象下表达出现实关怀和平民意识。

**关键词:** 戏仿; 喜剧性矛盾; 创造性建构

**中图分类号:** I207.3 **文献标识码:** A

“戏仿”作为一种喜剧性手法, 在中外文学艺术中的运用可谓源远流长。在当代世界应消费文化需求而生的泛娱乐化大潮中, 戏仿更广泛运用于各类文学艺术作品, 尤其是在视听媒介为载体的影视艺术、综艺节目、网络文化中。而联系中国当代影视喜剧来看, 直至 20 世纪 90 年代, 随着大陆观众对周星驰《大话西游》的激赏, 戏仿才逐步引起国内影视批评界的关注。回首大陆的国产喜剧影片, 我们至多在米家山的《顽主》、冯小刚的《甲方乙方》、《大腕》等屈指可

数的喜剧片中, 看到一些“戏仿”的片段。至 2005 年年末, 胡戈的《一个馒头引发的血案》在网络上广为流传。作者采用“法制在线”的节目形式、截取电影《无极》的一些镜头画面, 抓住其情节上的一个疏漏, 向这部国产豪华大片提出了尖锐的批评。他所抛出的“馒头”, 实质上是借助视听综合的方式、以戏仿和拼贴手法所完成的一篇另类影评, 看似戏谑不恭, 实则一针见血。由此引发的馒头效应, 不仅使胡戈及其批评对象各获其利, 亦于人们心领神会的笑声中, 大

---

**\*作者简介:** 修侗, 女, 1953 年生, 河北临西人, 文学博士, 华中师范大学文学院教授, 主要研究方向为文艺学、影视理论。

大提升了戏仿的知名度和影响力。与此相映成趣的是，一再热播的八十集古装情景喜剧《武林外传》创下电视收视率的新高，颇具黑色幽默意味的喜剧影片《疯狂的石头》大受好评，其后上映的《大电影之数百亿》引发爆笑。人们蓦然发现，似乎在视听兼备的影视艺术中，戏仿才找到了它更为适合的用武之地，得以最大限度地凸显出它的喜剧性娱乐功效。因此，本文拟联系我国当代影视喜剧的创作实践，阐明戏仿之作的喜剧性动因及其在解构中的建构。

### 一、戏仿与喜剧性矛盾

在当代西方文论中，戏仿被看作一种不同于互文的超文现象。20世纪60年代，朱丽娅·克里斯特娃受巴赫金对话理论的启发，率先提出了“互文性”的概念。她在发表于法国《如是》杂志上的两篇论文中，将互文性定义为“一篇文本中交叉出现的其他文本的表述”，“已有和现有表述的易位”<sup>[1] (P3)</sup>。随后，另一位理论家菲利浦·索莱尔斯在其选编的《理论全览》专辑中，对互文性作了重新的界定：“每一篇文本都联系着若干篇文本，并且对这些文本起着复读、强调、浓缩、转移和深化的作用。”<sup>[2] (P5)</sup> 戏仿亦被涵盖于这种宽泛的互文性概念之内，并随之广泛应用于文本语言的研究。

1982年，吉拉尔·热奈特在其《隐迹稿本》中，缩小了“互文性”概念的内涵，并将其与“超文性”区别开来。于是，“互文

性”由一个语言学概念决定性地转变为一个文学创作的概念，其含义被限定在一个文本对另一个文本的引用、抄袭、暗示；而“超文”则被定义为“通过简单转换或间接转换把一篇文本从已有的文本中派生出来”<sup>[1] (P20-21)</sup>。超文更具体的划分是两大类、三种规格、六种形式<sup>①</sup>，其主要的派生形式是戏拟(Parodie)和仿作(Pastiche)，二者同属“玩味”规格，区别在于，仿作虽说对原作也有修改，但主要是模仿原作，而戏拟则有所“变调”，“是对一篇文本改变主题但保留风格的转换”。此外还有“滑稽反串”(travestissement burlesque)，它“保留原作主题，以低于原文层次的风格进行复写”，属于“讥讽”规格。<sup>[1] (P47)</sup>三者之中，仿作虽然也是轻松玩味的，且暗含幽默意味，但毕竟不像戏拟和反串那样，明显带有滑稽戏谑的喜剧色彩。热奈特的区分和定义严格、细致，但仍难以避免两种转换类别中不同规格和形式之间的交叉。而联系具体作品来看，有时很难在玩味和讥讽之间划出一条明确的分界线，戏拟并不限于玩味，也可同时带有讥讽，因而他所谓的“parodie”，只能说是一种狭义的理解。

与上述理解不同的是，一般的文学学术语词典多是在“滑稽模仿”的意义上，将与法文parodie(戏拟)相对应的英文parody一词，即“戏仿”，解释为“本质上是一种文体现象——对一位作者或文类的种种形式特

①超文的两大类是：“转换”(即“简单转换”)与“模仿”(即“间接转换”)；三种规格是：玩味、讥讽、严肃；六种形式包括：“转换”类的戏拟、反串、易位，“模仿”类的仿作、攻击、锤炼。戏拟与仿作是玩味的，反串与攻击是讥讽的，易位与锤炼则是严肃的。

点的夸张性模仿，其标志是文字上、结构上、或者主题上的不符。”<sup>[4]</sup> (P226-227) “滑稽模仿”(Travesty) 作为西方文学批评的术语，主要用于指称“模仿一个严肃的题材或文体”，借助“题材和文体之间的不协调”，以引人发笑来进行讽刺的作品，具体分为“降格”与“升格”，<sup>[3]</sup> (P98) 两者都是在表达层面上模仿原作，在内容层面上却悄然改变了含蓄意指的所指，从而构成了“能指”与“所指”的背反性矛盾。比较而言，文学术语辞典的“戏仿”概念释义相对宽泛，它包含了“滑稽模仿”，但又扩大了概念的内涵，甚至与上述热奈特所区分的三种派生形式(戏拟、仿作、反串)都有着某种意义上的联系，尤其是它突出了戏仿在文字、结构、主题诸方面“不符”于源文本的夸张性、戏谑性、滑稽性。而戏仿之所以引人发笑，其关键就在于，它有意偏离、歪曲、变调、升格或降格的夸张性模仿，造成了多重的背反性矛盾，因而与喜剧性发生了深刻的联系。

喜剧性矛盾的基本特性在于它的“自我背反性”，即构成喜剧性矛盾的两种元素相互背离，南辕北辙，恰成反对，因而形成了一种自我拆解的离心力。这种离心力以对理性的反拨作用于人的审美心理，由此带来的审美张力，既可以构成令人捧腹的滑稽、辛辣的讽刺，也可以引出妙趣横生的机智、发人深思的幽默，甚至是颠覆理性的怪诞。背反性矛盾的极端表现是黑色幽默中的悖论，而一般的喜剧性矛盾则大多不构成严格的逻辑意义上的悖论，只带有某种程度的悖论性特征：或似是而非，或似非而是，或两者兼而有之；它自相矛盾、自我背反，荒谬悖理

又自有其道理，不合逻辑却自成其逻辑。对此，正常的理性和常规都无法解释，从而瞬间移除了理性规范对接受主体的心理钳制。于是，理性规范触礁之后所积聚的心理能量便陡转直下，自然而然地通过笑释放出来。滑稽感、幽默感乃至怪诞感等等，都可以说是藉此而生的反弹琵琶式的喜剧性审美效应。戏仿类作品的“搞笑”奥秘，正在于它以戏谑夸张的滑稽摹仿，造成了多重背反性矛盾的叠加，这主要有以下三种情况：

一是戏仿文本内并存的“两套代码”之间的背反性矛盾。所谓两套代码，“即作为滑稽模仿对象的本文的代码和进行滑稽模仿者的代码”，它们“同时在场，就有两种意义”。<sup>[2]</sup> (P227-228) 由于戏仿对源文本进行了一番偷梁换柱、移花接木式的“转换”，所以由此“派生”出来的文本既带有源文本代码的痕迹，又显露出模仿者代码迥异于源文本的个性特征，于是这两套代码所显示的两种意义之间，便构成了某种似是而非或似非而是的背反性矛盾。如堪称戏仿经典的港片《大话西游》中的唐僧师徒、牛魔王、白骨精、蜘蛛精等，都分明是源文本所设定的形象代码，他们的身份依旧，但性格行为、目的追求与相互关系等等，却发生了令人难以置信的“转换”：观音指责悟空不好好去西天取经，反而与牛魔王串通起来要吃自己的师傅，为收伏这个大逆不道的狂徒，观音直追了他三天三夜；悟空却反过来说，自己因观音是女人才不杀她。唐僧开口便称观音为姐姐，而且极为啰嗦，满口尽是吃葡萄不吐葡萄皮之类喋喋不休、言不及意的废话，悟空因此不胜其烦、无法忍受，恨不得手起刀

落，杀了他讨个清静。这里，唐僧与悟空名为师徒，却实在不像师徒（似是而非）。而换个角度来看，尽管他们的关系另类，却仍然是打断骨头连着筋的师徒（似非而是）。所以当观音指责悟空时，唐僧毫不领情地批评观音姐姐不对，还质问道：“悟空他要吃我只不过是一个构思，还没有成为事实，他又何罪之有？”其袒护爱徒之心溢于言表。随之他又体察到，金刚圈的尺寸太差，前重后轻左宽右窄，戴上不舒服会失眠，因而想尽快找个手工精美、价格公道的铁匠，再为悟空定做一个，真可谓体贴入微之至。最后他情愿一命赔一命，以自己的死来感化悟空，其舍生取义的牺牲精神实属难能可贵，但同时也是迂腐可笑的。这里，模仿与被模仿的两套代码截然不同，但又共存于同一个文本之内，两种意义相互缠绕，难解难分；同时，这种颇为另类的师徒关系显然迥异于观众习以为常的传统师徒关系，二者越是背反、另类，对观众的心理冲击力就越大，笑的反弹也就越强。

二是戏仿人物自身的背反性矛盾。《大话西游》中至尊宝的形象，就充满了这种自我拆解的背反性：至尊宝名为耀武扬威的山贼头领，其实胆小如鼠，动輒便吓成了两眼不听使唤的斗鸡眼；他带着一帮草裙打扮的喽罗去偷袭对手，却不知二当家早已当了内奸，他自以为胜券在握，结果却引火烧身，大败而逃；他乔装打扮成风流书生，看上去衣冠楚楚，而镜头下摇，赫然在目的却是他腿上的黑膏药；他把胡子粘在脸上故作威猛状，自以为情场得意时，却突然发现，眼前的美女竟现形为照妖镜中狰狞可怖的白骨精

… …至尊宝的名实相乖、外强中干，盲目追求而事与愿违，聪明反被聪明误，偷鸡不成蚀把米，自己人误打自己人，搬起石头砸了自己的脚，如此等等，这类外表与内质、目的与行为、动机与效果的矛盾，都因其包含着某种自我拆解的因素而构成背反。这本是早已常见的喜剧手法，戏仿则更为夸张地将这种矛盾的背反性凸现出来，如至尊宝倒立爬行望风而逃之神速，为求生匍伏下跪全不顾男儿膝下有黄金的狼狈相，一帮山贼跳草裙舞，一顿暴打反而治好了至尊宝七伤拳的后遗症，以及紫霞与猪八戒、香香与沙僧互换身体等等，这些恣意戏谑的无厘头表演，借助于极具感性魅力的视听表现手段，因而造成了令人捧腹的喜剧效果。

三是戏仿文本与源文本之间的背反性矛盾。在影视欣赏中，戏仿文本以视听综合的影像流活生生地展现在观众眼前，而作为戏仿之源的经典文本，则是观众记忆中那个早已先入为主、难以磨灭、随时可以唤起的审美幻象，二者的背反性由于媒介载体的优势而愈见鲜明。仍以《大话西游》为例。众所周知的是，《西游记》中的孙悟空三打白骨精，大战蜘蛛精，捣毁盘丝洞，必欲致敌于死地而方休，他上天入地，降妖除魔，手下从不留情，更无涉男女情爱。而戏仿文本中的孙悟空，却非常痴情，五百年后他转生为俗山的山贼——斧头帮帮主至尊宝，猪八戒成了他的二当家，两位循踪而来的师姐妹貌美如花，实则是蜘蛛精和白骨精的化身。在敌对双方的较量中，至尊宝使出了浑身的解数，却根本不是对手，反而假戏真做地爱上了白晶晶；春十三娘一朵鲜花插在了牛粪

上，竟然与二当家生出了转世的唐僧；白晶晶为爱与师姐反目成仇，中毒后殉情自杀；至尊宝为救白晶晶而倒转光阴，接二连三地拼命与时间赛跑，结果反被月光宝盒带回到五百年前，但他仍不忘四处寻觅自己的心上人白晶晶，同时又遭遇到他命中注定的至爱紫霞……这种匪夷所思的人物关系，显然不同于观众心目中那个根深蒂固的经典文本。但正是戏仿文本有悖于经典文本的强烈反差，构成了喜剧性的审美张力。

上述第一、二种背反性矛盾均见于作为审美对象的戏仿文本之内，而第三种背反性矛盾则构成于仿本和源本之间。这里作为戏仿对象的源本，既可以是某一部经典文本，或某一类模式化的文学艺术文本，也可以是某种典型的生活现象、有代表性的人或事，甚至是文学艺术文本与生活文本的杂揉。但无论出于何类文本，源本都必须具有某种程度的经典性和知名度。戏仿之所以选择此类文本开刀问斩，是因其早已深入人心，或已经形成了某种套路、范式，所以派生转换之后，易于在仿本与源本之间构成背反性的喜剧矛盾。同时，三种背反性矛盾都因有悖于常规常情而对接受主体的理性思维和审美心理构成逆反，由此造成理性规范的移除而触动了笑的神经。

## 二、戏仿于解构中的建构

在对“背反性矛盾”的揭示上，喜剧艺术的戏仿与后现代的解构方法有着异曲同工之妙。解构批评的策略就在于，从文本内部“抽绎出互不相容的指意向”，将被解构的对象置于自相矛盾、意义无法确定的两难之

境，戏仿等喜剧手法亦与其类同。诚如巴赫金所说，戏仿是一种“令人开心的降格游戏”。在喜剧形象的塑造上，戏仿往往选择那些带有经典性、权威性的源本，并采用俗化、丑化的方式，随心所欲地进行歪曲和改写，并着意突出那些使人物陷入自我背反性矛盾的喜剧情景。这种戏谑不恭的“降格游戏”，常常使上下易位、等级颠倒、斯文扫地，各种不可变更的神圣性与权威性荡然无存，而观众在认同这个虚拟时空的同时，也仿佛成了游戏的参与者，得以在暂时摆脱了现实矛盾和精神禁锢的自由中开怀大笑，戏仿的解构性和颠覆性即由此而来。尽管如此，解构依然可以如罗兰·巴特所说成为“真理的代言”。<sup>[4] (P3)</sup> 解构并不等于破坏，解构的同时也在建构，解构与建构实质上是一个问题的两个侧面。因此，戏仿也并非一味地解构，而是以解构的方式在建构，这同样是一种创造。也就是说，戏仿同时拥有解构与建构的双重功能，它在解构中建构，并由此形成了独具特色的艺术创造，所以，“对某个模式有意的歪曲模仿可能产生出一个富有独创性的作品”<sup>[5] (P32)</sup>。

在喜剧创作中，戏仿的创造性首先表现在它别具一格的狂欢体风格上。比较而言，传统喜剧多以对丑恶社会现象的讽刺见长，由此形成了辛辣的现实主义风格，在表现形式上比较接近于生活的原貌；浪漫色彩的轻喜剧风格，轻松活泼而充满了诗情画意；黑色幽默以怪诞、变形的手法拉开了与生活的距离，但它过于阴冷和沉重，那滑稽与恐怖交融而引发的歇斯底里的笑，不免让人毛骨悚然。戏仿的文体风格则全然不同，它肆意



夸张和歪曲的想象力出人意表，在仿本与源本之间造成了极大的反差和对比。这种似是而非或似非而是的背反性矛盾，大大增强了喜剧的游戏性和娱乐性，它使接受主体摆脱一切精神桎梏，享受到极为轻松、愉悦的审美自由，笑得开心忘形、酣畅淋漓，因而形成了一种狂欢体的风格。由于视听综合的媒介优势，影视喜剧的戏仿，较之于作为语言艺术的喜剧文学，更为直观、更具感官冲击力，因而造成了更为强烈的喜剧效果。这在中国当代影视喜剧中，大体有两种情况：

一是局部的、片断的戏仿。如米家山的《顽主》，影片最出彩的是一个戏仿段落：为人“排忧、解难、受过”的三T公司，承办了一场为满足某作家虚荣心的颁奖晚会，在名家一个也邀请不来的紧要关口，为了救场，临时假冒的诗坛新秀、名作家、名演员等粉墨登场，一个个煞有介事、装模作样，结果领到的奖杯，竟然是笨重得几乎让人抱不动的咸菜坛子；台上某作家涕泪横流的获奖感言，也被台下听众误认作失足青年的悔过自新。颁奖前的时装表演同样荒唐，身着不同时代、不同阶级、不同党派、不同职业服装的模特同台演出，时尚女郎与封建遗老、才子佳人与恶霸地主、革命军人与汉奸走狗、武工队员与公安民警、走资派与红卫兵小将、比尼基与长袍短褂等等，遭遇在同一时空，乱哄哄你方登台我下场，敌对的阶级和派别始而怒目相向，转眼间竟手拉手跳起了欢快的迪斯科，给人一种荒诞不经的游戏感。冯小刚的《大腕》亦如是，影片以名人尸体的不同部位招标广告的戏仿段落，来讽刺利欲熏心的商家与媒体的合谋，批判虚

假广告泛滥成灾的畸形现象，以闹剧式的游戏感淡化了黑色幽默的沉重。这些戏仿虽然只是局部的，但事实上已经影响到影片整体风格的变异，带有明显的狂欢色彩。

二是多文本混杂的戏仿。这种戏仿比较复杂，多文本中或以某一部经典文本的戏仿为主，或以某一类创作模式为主，或并无主次之分，具体形态不一而足，但大体上都呈现出无厘头的狂欢倾向。近年来119的影视喜剧《武林外传》、《疯狂的石头》、《大电影之数百亿》等，无不鲜明地呈现出这种风格特色。

武侠题材历来是中国文学和影视艺术中经久不衰的表现对象，同时也形成了一定的创作套路。因此一提起武侠，人们通常想到的是：侠肝义胆的英雄，超凡绝世的武功，险恶莫测的江湖，腥风血雨的搏杀，绵延不绝的恩怨情仇。而《武林外传》则戏谑不恭地解构了这个“大侠神话”，还之以市井小民的本来面目。剧中看不到飞檐走壁的炫目特技和身手不凡的大侠，只见一个个不起眼的“小虾”——非英雄化的凡夫俗子：饶有风情的老板娘，精明善良又极其抠门；身为大侠千金的郭芙蓉，举手投足却毫无大家闺秀的风范气质；名声在外的“盗圣”白展堂，处处胆小怕事，美其名劫富济贫，关键时刻却牺牲别人以自保；号称“关东大侠”的吕秀才，其实是个酸腐无用的书生；沉迷武功大侠的李大嘴，名为大厨却厨艺极差；莫小贝被推举为武林盟主、衡山派掌门，风传为江湖女魔头，却不过是个爱逃学的馋嘴丫头；葵花派高手祝无双，是个完美柔弱却常常受气的女孩子；装腔作势的邢捕头，天天吵吵着要破大案，但终究只是嘴上功夫。

这些侠客身着古装，却满口当今耳熟能详的广告词，而且京腔、英语和各种方言夹杂，上演着环保、戒赌、反暴力、依法纳税、商业竞争、青少年教育、婚恋等等现代剧情。该剧戏仿武林的同时，还捎带着戏仿了诸如“第五代”导演、《大话西游》、借媒体作秀的大型赛事、夸大其词的商业广告、脑筋急转弯等当代流行文化。多文本的戏仿与古今中外文化的杂揉，不仅构成该剧文本内两种代码的背反以及人物自身的背反，更使剧中现代化的侠客与观众心目中传统的武侠形象相去甚远，它突破了西方情景喜剧的模式而多有创新，体现出鲜明的中国文化特色，由此成就了独树一帜的喜剧风格。因此，这部貌似“大杂烩”的另类喜剧，收视率一路走高，常常让笑得前仰后合的观众乐翻了，狂欢体的喜剧魅力于此可见一斑。

《疯狂的石头》将一个沉重的现实题材表现得颇具创意，也得益于戏仿手法的运用。影片中那块真假难辨的翡翠，竟然把看守包世宏和两拨窃贼都折腾得几近发疯，直至结尾，翡翠的真与假仍然是颠倒的，这个悖论性的情节构架，致使弥漫影片的焦虑感始终未能得到真正的化解。不过，由于多文本的戏仿，影片充满了流行歌曲、“千手观音”、007、蜘蛛侠等当代文化符号的变体，加之误会、巧合、快速剪辑，多角度回溯等喜剧手法和电影技巧的运用，黑色幽默的沉重感和压抑感被淡化，荒诞感和游戏性、娱乐性得到增强。因此影片在凸现荒谬现实的同时，又在某种程度上超越了现实的荒谬，观众也因此获得了一种疯狂游戏的快感。此后推出的《大电影之数百亿》，在戏仿手法

的运用上更为大胆、放手。影片主要讲述三个试图摆脱生存困境的炒房者，他们落入购房陷阱被套牢，左冲右突苦不堪言，最后又绝境逢生、意外暴富。片中遭“恶搞”的影片、名人等不下20处。尽管个别戏仿片段与情节主线的联系有点游离甚至略显牵强，但从整体来看，影片仍然构成了一连串戏仿段落的多文本链接，随着剧情进展的跌宕与陡转，这些戏仿段落依次呈现，在各种背反性矛盾的纠结中，不断引发观众此起彼伏的爆笑，致使影片以超强的娱乐性，最终压倒故事原本蕴涵的人生酸楚。

其次，戏仿的创造性还表现在，它以戏谑不恭的方式所表达的其实是对现实的关怀和平民化的价值观念与生存意识，这无疑是非常可贵的精神追求和富于建设性的艺术创造。

在狂欢化的笑声中，戏仿颠覆权威，化解严肃，消解宏大叙事，使神圣和崇高去魅，摘下虚伪的假面具，把无价值的东西撕破给人看，而对于那些真正有意义、有价值的精神、情感和思想，它非但绝不解构，还会挺而坚持。《大话西游》对至尊宝等形象的塑造可谓极尽夸张、戏谑之能事，然而它并没有解构爱情，至尊宝爱你“一万年”的戏语再次重复时，已化为刻骨铭心的爱情表白。身不由己的至尊宝，不得不放弃爱情而戴上紧箍咒去西天取经，惶惶如丧家之犬，而背负社会和家庭压力的青年学子，也只能别无选择地为学业而放弃随心所欲的自由，这使他们很容易在至尊宝的宿命中看到自己的影子，自然会引发强烈的共鸣。所以，为该片感动不已的影迷多是一些年轻的大学生，其原因就在于，至尊宝所面临的事业与

爱情、自由的矛盾承载着当代青年人成长的苦恼。《武林外传》亦如是，编剧宁财神早就宣称只“颠覆神话，但不颠覆人性与温情”。所以该剧打着古代武侠的旗号，其实表现的是当代现实问题，剧中人的理想追求和生存烦恼都与普通百姓尤其是70年代出生的人息息相关。正是这些现实关怀在吸引着观众，否则的话，它就很难热播。可见，戏仿之无厘头绝非无意义，而是在看似不着边际、荒唐古怪的外表下，蕴涵着某种人性化的情感和思想。

喜剧源于人类对命运的挑战，喜剧精神是一种自信心和生命力的体现，它天生就与高高在上的压迫者和自命不凡的精神贵族水火不容。所以戏仿的降格游戏，不仅戏弄权贵，还常常以自嘲甚至自虐的方式来反讽、抗争，借以维护自己的生存权益，这在周星驰的喜剧电影中表现得尤为突出。其影片的主人公多为生活在社会底层的小人物，不仅饱受欺凌，造型也往往是丑化的，而在经历了一番非人的磨难之后，他们又总能顽强地站立起来，打败对手，夺回自己的权力和尊严。这种置之死地而后生的意志力，正是喜剧的精华所在。在《少林足球》中，穷困不堪的阿星和蓬头垢面的阿芳在极其恶劣的生存条件下仍然自强不息，最终以少林武功与太极武功联手，赢得了比赛，还成就了足球情侣的佳话。影片所戏仿的足球比赛，既带来了狂欢的喜剧效果，又造成对足球黑幕的强烈反讽。《功夫》亦如是，一个被社会扭曲仍心存善良的街头小混混，濒临绝境而大难不死后，终于悟透中华武术的神髓并使之发扬光大，同时也赢得了纯真的爱情。影片中，好莱坞类型片、香港漫画、日本动漫、

游戏等艺术符号纷然杂陈，“古琴波动拳”杀人秘技、狮吼功、蛤蟆功、如来神掌等武打动作的声画效果被夸大到极致。戏仿与武术加爱情的杂揉，使影片不仅为观众带来极大的视听快感，更传达出对浩气长存的中华武术精神的景仰和美好爱情的追寻。

当代意大利著名学者安伯托·艾柯出版过一本“仿讽体”文集《误读》，书中以戏仿笔法写下的“蓄意插科打诨、装疯卖傻”的文字，其实包含着作者最“愤世嫉俗”的批评。这种文体当时曾启发带动了许多“解构阅读”的习作，为此，艾柯在文集的序言中特别指出，“这恰恰是仿讽体的使命：绝对不要怕走得太远，如果目标正确，它只不过是不动声色地、极其庄严自信地向人们预示今后可能进行的写作，而无须有任何愧色。”<sup>[7] [8]</sup>由此不难看出，当代影视喜剧以戏仿之法在解构中所建构的艺术世界，实质上是一种独辟蹊径的艺术实践与别开生面的艺术创造。

（此文原载于2009年12月第四期的南京师范大学文学院学报）

#### 参考文献：

- [1] 蒂费纳·萨莫瓦.约互文性研究 [M]. 邵炜译. 天津：天津人民出版社，2003.
- [2] 华莱士·马丁.当代叙事学 [M]. 伍晓明译. 北京：北京大学出版社，1990.
- [3] 约翰·邓普.论滑稽模仿 [M]. 项龙译. 北京：昆仑出版社，1992.
- [4] 罗兰·巴特.神话——大众文化诠释 [M]. 上海：上海人民出版社，1999.
- [5] 乌尔利希·韦斯坦因.比较文学与文学理论 [M]. 刘象愚译. 沈阳：辽宁人民出版社，1987.
- [6] 安伯托·艾柯.误读序言 [M]. 吴燕荃译. 北京：新星出版社，2006.

责任编辑：区晓旋

## 亚里士多德悲剧理论观照下的《陆犯焉识》

涂思嘉\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘要:**《陆犯焉识》是严歌苓的一部“颠覆性转型之作”。作者曾经说过,这是“这么多年来写的最苦的,也是最满意的一本书”。它描写了出身于上海旧式大家族的出类拔萃的陆焉识异国求学、归国任教、被流放大漠的人生遭际。这是严歌苓第一次以男性视角展开叙事,融宏大的历史背景和跌宕起伏的个人悲剧于一体。作为西方悲剧的发展源头,亚里士多德的悲剧理论深刻地影响着西方悲剧理论的发展。通过亚里士多德的悲剧理论来观照《陆犯焉识》的情节结构和思想内涵,可以看出严歌苓对亚里士多德的悲剧理论也是有所继承的。

**关键词:** 悲剧;《陆犯焉识》;亚里士多德

《陆犯焉识》是严歌苓的一部“颠覆性转型之作”。它描写了出身于上海旧式大家族的出类拔萃的陆焉识异国求学、归国任教、被流放大漠的人生遭际。这是严歌苓第一次以男性视角展开叙事,融宏大的历史背景和跌宕起伏的个人悲剧于一体。

以往对《陆犯焉识》的研究,大都是从电影《归来》和小说《陆犯焉识》之间的相关性和差异性来研究。单纯着眼于《陆犯焉识》本文的,也多从文本的小说主要人物分许和结构主义叙事学角度来解读。

亚里士多德的悲剧理论作为西方悲剧的发展源头,深刻地影响着西方悲剧理论的发展。亚里士多德在研究和总结古希腊三大悲剧作家的创作实践的基础上,提出“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在句的各个部分使用;模仿方式是借人物的动作表达,而不是采用叙述法,借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。

通过亚里士多德的悲剧理论来观照《陆犯焉识》的情节结构,可以更好地把握这部

\*作者简介:涂思嘉,1994年生,女,汉族,湖北武汉,华中师范大学文学院汉语言文学专业2013级本科生。Email: 414480531@qq.com。

小说的思想内涵，领悟其中的悲剧情意蕴。

### 一、悲剧的根源——过失说

在悲剧的根源上，亚里士多德提出了著名的悲剧人物“过失说”。按照他的看法，“悲剧是对于比一般人好的人的摹仿”<sup>①</sup>。亚里士多德认为不能写好人由顺境转入逆境，也不能够写极恶的人有顺境转向逆境，因为这两种布局都不符合悲剧的要求。完人和坏人都是悲剧人物，“只有那些比一般人好同时又有缺点的人才最适合做悲剧主角”<sup>②</sup>。

《陆犯焉识》的悲剧主角陆焉识就是典型的“比一般人好的人”。陆焉识的悲剧的根源在于好人犯了错误。这个错误在亚里士多德的悲剧理论中的界定并不是罪恶。所谓罪恶是为非作歹，而错误是因为自身的无知而造成的。陆焉识的错误源于在盲目的追求自由的过程中忽略了自身的需要。他的过失体现在他的婚姻恋爱中，也体现在他的事业的追求中。

#### (一) 婚姻恋爱中的过失

陆焉识不同于传统社会的文人，尤其在婚姻和情爱抉择方面。陆焉识渴望的是以爱情为基础的寻求知己的新式婚姻，而非由“父母之命、媒妁之言”决定的以传宗接代为目的的传统婚姻。

陆焉识原是上海大户人家的公子，博学多才而又风流倜傥。年轻无嗣的继母恩娘为

了维护自己在陆家的权威和地位，迫使陆焉识娶自己的侄女冯婉喻为妻。而陆焉识曾受“五四”新思想的熏陶，追求自由的人生。面对恩娘强烈的控制欲，内心孤傲的他不可避免地产生叛逆情绪。这样的传统婚姻无异于一种枷锁，扼杀了陆焉识仅有的爱情机会。陆焉识唯一的反抗方式是对新婚妻子冷淡敷衍，保留内心的自由。

陆焉识的婚姻爱情悲剧看似产生于他无声的反抗，当更大的悲剧却是源自他内心的过失。年轻时放浪形骸的他把婉喻当成他反抗恩娘的工具，因而从来没有意识过自己其实可以深深爱着婉喻，所以当他被成为政治犯被流放到西北时，他有足够的时间来回想过往的生活，也能更深切地体味到自己对于妻子的依恋。他的婚姻的悲剧就在于他过于追求一种自由的精神的境界，一味的摒弃旧式家庭的一切，让他来不及看清自己的内心。陆焉识也只有在遭遇了一场场的政治运动，被判了无期罪之后才开始忏悔，想到“我爱的，却认为不爱……一定要倾城倾国，一定要来一场灭顶之灾，一场无期流放才能了解自己，知道自己曾经是爱的。”<sup>③</sup>他的婚姻悲剧不同于一般人婚姻悲剧，他的对自己内心了解不够的过失，使得他一直以为自己生活在无爱的婚姻里。他一直以来想逃离婚姻的围城，但是又被责任拉回城中，他因为追求自由而忽略了自己是可以爱自己的妻子

① [古希腊] 亚里士多德：《诗学》，罗念生译；[古罗马] 贺拉斯：《诗艺》，杨周翰译，合订本，人民文学出版社，1962年版，第50页。

② 张玉能：《西方文论教程（第二版）》，华中师范大学出版社，2011年版，第22页。

③ [美] 严歌苓：《陆犯焉识》，作家出版社，2011年版，第89页。

的，而妻子也是最适合做自己知己和伴侣的人。

陆焉识因为自己的过失，错过了可以和妻子相濡以沫的最好的年华，也因为自己的过失，使得自己在抗战期间背井离乡的时候犯下了对妻子不忠贞的错误。

## （二）事业上的过失

陆焉识出身在大家族，自幼就见识不凡，智商超群。他的事业本可以一帆风顺，但迫于政治和时代的局限使得他在学术上没有建树又做了时代的牺牲品。其实在事业上，陆焉识并没有犯下原则性的问题，他的过失就是在于没有听从他人的劝告。他作为一个知识分子，只有靠着笔墨为自己挣得尊严。

抗日战争时期，学有所成的陆焉识决定坐游轮回到国内，殊不知，这正是他受监禁的开始。陆焉识发现学界到处是文人们的笔墨官司，报纸杂志上都是他们躲在俏皮后面的谩骂攻击。勤于笔耕的陆焉识本想独立做学问，却不可避免地陷入了凌博士和大卫·韦的文斗漩涡。陆焉识喜欢研究人类妙趣横生的语言，因写了一篇关于日本语言发展的文章就惨遭恶骂和孤立。在知识贫乏的年代，高级知识分子命如草芥。1942年，陆焉识第一次为他不谙世事的自我张扬付出沉重的代价，成了反“革命”，被国民党特务关押在重庆两年。上海解放后，陆焉识又重返学校，他撰文讽刺当年接管官员的敲诈行为。而这时的大卫·韦已然成了市政府教育厅的教育专员并且在报纸上污蔑陆焉识，被军代表指责为“现行反革命”。次年暮春，在“肃清反革命运动”的浪潮中，陆焉识被

捕入狱，他的刑期一次次延长，直至被判为无期。渊博的学识和张扬的个性并没有给他带来良好的事业机遇，反而陷入更深的困境，难以自拔。在战火纷飞和中西文化碰撞的年代里，知识分子平静而恬淡的事业追求成为奢望。严歌苓采用大量的篇幅描绘了以陆焉识为中心的知识分子在事业困境中展开的种种勾心斗角、相互倾轧的角逐，也揭示了现代知识分子所面临的浮华、自私、虚伪、丑恶的境遇。

严歌苓将陆焉识置于历史进程之中，却又使之游走于历史之外。在残酷的历史变迁中，严歌苓极力还原陆焉识超越时代的作为人的特性，弥补在主流的历史叙述中缺失的充满人性的形象，展示其对复杂人性的理解与独特认知。这非常符合亚里士多德悲剧理论中的“过失说”。

## 二、悲剧的构成

在悲剧的构成上，亚里士多德提出，悲剧的艺术成分共有六个：情节、性格、思想、言词、歌曲、形象。亚里士多德认为最重要的是情节。情节和行动是最为重要的。《陆犯焉识》这作品具有完整的情节，人物的行动推动了整个小说故事的发展，在情节中，人物的形象也逐渐变得丰满，思想性也得到彰显。

### （一）严谨的情节，系统的行动

《陆犯焉识》是一部完整而严肃的作品，他的情节非常严谨完整。直观来看，《陆犯焉识》重点展现的乃是关乎陆焉识一生遭际的政治风云。整部小说的历史时间跨度很长，从民国时期一直到改革开放时期，陆焉

识的一生的经历也颇为坎坷。从他留学归来，经历抗战，在重庆时还被关押在国民党监狱长达两年的时间。还不容易迎来了解放，但他面临又是一次次的政治运动。在一次次的运动中，他的罪行慢慢延长，最终变成无期徒刑。他的大半辈子都是在西北的劳改农场度过。

整部小说在塑造人物的同时，也是让读者随着人物的行动来产生情感的“共鸣”。陆焉识在美国和意大利情人望达的分手，回国后与诸位知识分子的笔墨战争以及在重庆时期和情人的分离，都是通过行动，来渐渐丰满人物的性格。尤其是在西北农场的逃跑和在自首。整个人物的行动推动了情节，看似富有戏剧性，但又十分和逻辑。人物的每一个行动都牵动着读者的心，从而形成一个情节链，推动着故事的发展。从陆焉识留学归来到无罪释放回家，一环紧扣一环，引发悬念。

《陆犯焉识》的时间跨度很长，但结构非常严谨。人物的行动和情节的推进是并行的。《陆犯焉识》这部长篇小说也并未完全遵循时间顺序来描绘主人公的人生历程，而是在看似杂乱的时间安排中蕴含着一条主线，那就是知识分子陆焉识对自由的追寻。在错位或者扭曲的社会中他面临被边缘化、被排挤的境遇，于是他逃离困境也就顺理成章了。他保留着作为知识分子最基本的善良真诚的品性。

## （二）形象和思想

陆焉识在面对受束缚的境遇，不是麻木不仁，也没有完全沉浸在无奈之中，而是逃离，反抗束缚，持续不断地去尝试，为实现

自我的本真存在而努力。正是在这无希望的逃离中，被压抑的生命得以释放，人生的意义得以发掘。陆焉识圆润、聪慧却不乏正直与善良，寄托了严歌苓对知识分子的种种想象。他具有传统文人浓郁的高贵气质，坚守自尊与自傲的精神底线。他在与置身的社会与政治环境间出现矛盾时，没有摒弃自己行为处事的原则。穿梭于华盛顿、重庆、上海三地，陆焉识疏离于外界严酷的政治导向，坚持着自己的自由人格。陆焉识宁愿离开美国的名校也不甘做学术的影子，为了维护上课的规则而深陷国民党的图圈。在极端激烈的政治风波中，他作为“反革命分子”而被判无期徒刑，到西北荒漠接受无休止的劳动改造。在和他毫不相干的梁葫芦受到“加工队”的惩罚时，他结巴着大喊救人。身体的摧残和心灵的磨砺曾一度湮没他的尊严，他依然在追寻着那遥不可及的自由。陆焉识用自己的生命和意志，走着自己的路。

小说中的另一个主人公冯婉喻，也是在一个个性鲜明的人物。《陆犯焉识》中冯婉喻从年幼所知，指婚于陆焉识，到温顺屈服、小心翼翼维护自己的爱情，再到精神和肉体的自由，她经历的社会重大变革的一生，同样可以看做是中国女性从传统走向现代的一部斗争史。冯婉喻对陆焉识的深爱 and 付出使读者震撼的同时，冯婉喻的女性悲剧命运也令读者感到痛心。与之前的作品殊途同归，冯婉喻的形象仍然是严歌苓站在人性的高度上对历史、社会、人性的丑恶和凶残的揭露和斥责，同时也表达了严歌苓对女性心底所潜藏的善良和宽容的赞美，以及对女性生活悲剧的怜悯和惋惜。

### 三、悲剧的效果——卡塔西斯作用

关于悲剧的效果和功能，亚里士多德的观点是：“借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”<sup>①</sup>卡塔西斯作用又被翻译成“净化”，朱光潜先生认为净化的要义在于通过艺术，使某种过分强烈的情绪因宣泄而达到平衡。因此恢复和保持住内心的健康。<sup>②</sup>悲剧可以净化心灵和陶冶性灵，这是亚里士多德赋予悲剧的一个重要的作用。

《陆犯焉识》也体现了悲剧的“净化”功能。在《陆犯焉识》中，作者着力塑造的则是一个在动荡岁月里被剥夺了人身自由的男性知识分子形象。在作品中，严歌苓并没有将视角局限于个人的喜怒哀乐，而是对一个民族的共同精神记忆进行仔细的审视和提炼，对一代人的命运倾注其深厚的人文关怀，同时也启发读者去思考我们民族未来的命运究竟该如何把握。

自由与爱情是这部小说的双重主题，而交织在其中的关于人性善恶的较量则为小说赢得了“厚重”的赞誉。在人生当中，如果没有自由，人性之美就无法尽情绽放；如果没有爱情，人性之善就少了养分。自由与爱情，包蕴了多少真善美的内涵！《陆犯焉识》为我们揭示的秘密很多，比如“爱情”，比如“自由”，当然还包括“人性”。对人性真善美的挖掘，是严歌苓多年来不懈的追求，而表现逆境中的心灵自由、美好情感与

善良人性更是她的小说惯用的题材。

《陆犯焉识》是作者以男性的视角和内心感受写的第一本书，而对人性真善美的讴歌却与她的“雌性写作”并无二致。从人物塑造的角度来看，陆焉识是作者迄今为止塑造得最成功的男性形象。在严歌苓的作品中，男性几乎都是有着各种各样缺陷的，是“非理想”的，他们经常是“作为一种性别被弱化、被降低了期望值的符号出现的。”而陆焉识这个人物，虽然也存在自己性格的缺陷，如清高、固执、风流、软弱等，但他的正直、善良、执著的人品足以使他成为一个可爱的人物。尤其是他敢于解剖自己的灵魂，敢于承担由自己的错误而引起的后果的勇敢行为，更是严歌苓笔下男性人物身上罕见的。

严歌苓在陆焉识身上赋予的优良的秉性，使得读者在阅读整部小说的同时不仅仅产生一种悲悯的情感，从伦理学的角度来考量人物，解剖人物的同时，挖掘出人性的美，达到卡塔西斯作用。

### 四、总结

作为西方悲剧的发展源头，亚里士多德的悲剧理论深刻地影响着西方悲剧理论的发展。通过亚里士多德的悲剧理论来观照《陆犯焉识》的情节结构和思想内涵，可以看出严歌苓继承了亚里士多德的悲剧理论。

严歌苓的《陆犯焉识》承续了其一贯的

<sup>①</sup> [古希腊] 亚里士多德：《诗学》，罗念生译；[古罗马] 贺拉斯：《诗艺》。杨周翰译，合订本，人民文学出版社，1962年版，第19页。

<sup>②</sup> 张玉能：《西方文论教程（第二版）》，华中师范大学出版社，2011年版，第24页。



对中国历史，尤其是“文革”历史不懈书写的热望，再一次将目光投向波澜壮阔的二十世纪中国历史，写出了“政治统帅一切”的二十世纪中国的风云变迁、历史因缘，写出了历史让人震惊的真貌。更为重要的是，严歌苓着重从政治与人生碰撞的角度书写历史，政治是作为必要背景去叙写，从而能够在政治的严苛境遇下，去看待人性的变异与坚执，情感的冲动与麻木，人世的悲壮与渺微，写出某种超政治超历史的沉重和深刻。

#### 参考文献：

- [1] 贺晓武.严歌苓小说<陆犯焉识>的虚构艺术 [J].四川：当代文坛，2013 (01) .
- [2] 龚自强.“后伤痕”书写的复杂性——论历史与人性深度交织的<陆犯焉识> [J].辽宁：当代作家评论，2013 (02) .
- [3] 冯晓莉.<陆犯焉识>主题探析 [J].陕西：小说评论，2013 (04) .
- [4] 龚自强，丛治辰，马征，陈晓明.20世纪中国知识分子的磨难史——严歌苓<陆犯焉识>讨论 [J].陕西：小说评论，2012 (04) .
- [5] 鲍思学.浅析严歌苓<陆犯焉识>中的冯婉喻形象 [J].吉林：作家，2012 (14) .
- [6] 周岩.<陆犯焉识>中陆焉识的苍凉人生 [J].吉林：作家，2015 (04) .
- [7] 周岩.严歌苓<陆犯焉识>的叙事解读 [J].贵州：山花，2015 (16) .
- [8] [古希腊]亚里士多德.诗学.罗念生译；[古罗马]贺拉斯.诗艺.杨周翰译.合订本 [M].北京：人民文学出版社，1962.
- [9] 张玉能.西方文论教程 [M].湖北：华中师范大学出版社，2011.
- [10] [美]严歌苓.陆犯焉识 [M].北京：作家出版社，2011.

责任编辑：区晓璇  
唐彩莹

## 《西游记》韵文作用分析

朱 绯\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘 要:**《西游记》作为中国四大古典名著之一为大众熟知,小说中白话与韵文相间是文本的一大特点。《西游记》中韵文对于故事发生的自然环境和社会背景有交代作用,反映出元明时期的自然环境和社会生活状况。韵文也对故事情节有串联作用,是在小说大叙事背景下的小叙事构成,其中韵文出现的方式多以“正是”、“但见”、“有诗为证”形式引出。《西游记》韵文对于人物的刻画从外貌、自述、心理人物性格等不同侧面中得以体现,从而展现师徒四人不同的人物性格。

**关键字:**《西游记》;韵文作用;环境背景;故事情节;人物形象

明清时期是中国古代小说空前繁荣的阶段,在这一时期的话本或拟话本的创作中,诗文融合的传统得到继承和发展。《西游记》中的诗词韵文融合数量十分庞大,尤为典型。综合对于《西游记》的研究来看,其韵文分类方法有多种,按韵文体裁可分为诗、词、赋、赞、古风、曲令、近体诗、骈词韵语等;按内容描写可分为景物、人物、叙事、哲理等。本文分类标准则以内容描写为准,共对景物类、人物类、情节类三类 678 篇韵文进行整理分类。这 678 篇韵文在《西游记》的扉入能够发挥其在小说中的作用,对于交代环境背景、串联故事情节和刻画人物形象有独特的效果。

## 一、环境背景交代

《西游记》中韵文对于故事背景有交代作用。其中环境包括自然环境和社会环境,自然环境主要包括人物活动的地点、时间、季节、气候以及景物等;社会环境主要是指作品的背景,如社会背景、历史背景、时代背景等。环境是形成人物性格、促使人物行动的指定场所和范围。因此,分析环境描写是全面理解小说的重要环节。《西游记》中主要起到了环境背景交代的作用的景物描写的韵文共 88 首。这些用于环境描写的韵文构成了《西游记》故事发生的时间背景和社会背景。

自然环境的描写渲染了时间季节的变

\*作者简介:朱绯,1996年生,女,汉族,福建永安人,华中师范大学文学院汉语言文学试验班2014级本科生。E-mail:418340783@qq.com

化。《西游记》全书中没有史书中具体的时间交代的文字，时间和地点略看之下是不明确的，但作者运用巧妙的形式，将时间季节的更替与诗歌联系起来，每每出现季节的变换，常常附上诗歌一首：

（从狮驼城西行）又经数月，早值冬天。但见那：

岭梅将破玉，池水渐成冰。红叶俱飘落，青松色更新。淡云飞欲雪，枯草伏山平。满目寒光迥，阴阴透骨冷。<sup>①</sup>

不觉夏时，正值那熏风初动，梅雨丝丝，好光景：

冉冉绿阴密，风轻燕引雏。新荷翻沼面，修竹渐扶苏。芳草连天碧，山花遍地铺。溪边蒲插剑，榴火壮行图。<sup>②</sup>

从七十八回到八十四回，师徒四人经历了一个冬到春的过程，《西游记》将时间的变换融入韵文中，情节过渡自然，时间推移巧妙，使读者对于故事发生的历史年代及时空跨度有了清晰的认识。

社会环境的描写交代了故事发生的背景。社会环境描写中人物活动、事件发生、情节展开的社会背景、风土人情、时代风貌等状况的描写，小至房间住所，室内的布局陈设，一街一巷；大至城区地区，当地风土人情等，交代了人物的生存环境、社会关系等。在《西游记》中，对于每一难发生的背

景都通过韵文进行环境的描写。如：

比丘国：酒楼歌馆语声喧，彩铺茶房高挂帘。万户千门生意好，六街三市广财源。买金贩锦人如蚁，夺利争名只为钱。礼貌庄严风景盛，河清海晏太平年。<sup>③</sup>

灭法国：十字街灯光灿烂，九重殿香蔼钟鸣。七点皎星照碧汉，八方客旅卸行踪。六军营，隐隐的画角才吹；五鼓楼，点点的铜壶初滴。四边宿雾昏昏，三市寒烟蔼蔼。两两夫妻归绣幕，一轮明月上东方。<sup>④</sup>

天竺国下郡玉华县：锦城铁瓮万年坚，临水依山色色鲜。百货通湖船入市，千家沽酒店垂帘。楼台处处人烟广，巷陌朝朝客贾喧。不亚长安风景好，鸡鸣犬吠亦般般。<sup>⑤</sup>

在西游记的景物诗中，这些描写社会环境或城市的元素特点的文字能够帮助读者了解当时的社会风貌、经济发展情况和民风特点，起到背景交代的作用。如对于比丘国的描写中，“酒楼”、“茶房”等意象表现出比丘国发达的贸易；灭法国“十字街”、“九重殿”、“军营”、“鼓楼”完备的城市结构；玉华县便捷的交通货运……诗词韵文的侧面反映出了当时的社会发展状况。

《西游记》中还有的环境韵文地描写能够暗示下文内容的作用<sup>⑥</sup>。如：

……好山！看那八面崖巍，四围险峻。古怪乔松盘翠盖，枯摧老树挂藤萝。泉水飞

① 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015年版，第914页。

② 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015年版，第978页。

③ 同上，第915页。

④ 同上，第979-980页。

⑤ 同上，第1024页。

⑥ 金业焱：《论〈西游记〉的环境描写》，载于《南京师范大学文学院学报》，2013年第4期。

流，寒气透人毛发冷；巅峰屹岸，清风射眼梦魂惊。时听大虫哮吼，每闻山鸟时鸣。麋鹿成群穿荆棘，往来跳跃；獐兔结党寻野食，前后奔跑。佇立草坡，一望并无客旅；行来深凹，四边俱有豺狼。应非佛祖修行处，尽是飞禽走兽场。<sup>①</sup>

“枯树”、“鬼怪”和“豺狼”等意象营造了一种阴森、可怕的氛围刻画了虎狼横行的场景。而小说下文的内容是，妖怪谋害了国王，霸占了江山，为非作歹。韵文的环境描写暗示了小说内容，为情节发展营造氛围。

总之，《西游记》对于环境背景描写的韵文，既有助于当代研究者整理出《西游记》故事情节展开的时间节点，也有助于帮助读者了解当时的社会风俗和社会发展状况。有的韵文描写起暗示下文内容的作用，有助于读者更好地融入小说设置的情景。

## 二、故事情节串联

线索是文章脉络的外在延伸路线，清晰的叙事脉线能将整个复杂多变的情节贯穿成一个有机的整体，并按一定的顺序展开。将《西游记》的小说白话部分和韵文部分进行串联比较可以发现，白话部分和韵文部分能够单独的形成一个完整的体系。师徒遇到的每一难大致可以构成“(篇首诗)—时间/季节—自然风光—妖怪出场环境描写—妖怪外貌描写—打斗场面描写—妖怪藏身处描写—妖怪原型描写/神仙外貌描写—(总结诗)”循环。这个循环不仅是小说中面对每一个妖怪的故事结构的组成，也是韵文出现的先后顺序，是小说大叙事背景下韵文的小叙事构成。

以红孩儿一难为例：

| 串联作用       | 内容   | 备注             |
|------------|--|----------------|
| 时间交代       | 霜凋红叶林林瘦，雨熟黄梁处处盈。<br>日暖岭梅开晓色，风摇山竹动寒声。   | 正值秋尽冬初时节，但见：   |
| 环境交代       | ……堂倒洞堂堂倒洞，洞当倒洞当。<br>青石染成千块玉，碧纱笼罩万堆烟。   | (六百里钻头号山景)但见得： |
| 概括         | 道德高隆魔障高，禅机本静静生妖。<br>心君正直行中道，木母痴顽？外？……  | 有诗为证。诗曰：       |
| 能力描写       | 淘淘怒卷水云腥，黑气腾腾闭日明。<br>岭树连根通拔尽，野梅带干悉皆平。<br>黄沙迷目人难走，怪石伤残路怎平。<br>滚滚团团平地暗，遍山禽兽发哮声。                                     | (红孩儿弄风)好风：     |
| (小环境)妖怪藏身处 | 回窰古道幽还静，风月也听玄鹤弄。<br>白云透出满川光，流水过桥仙意兴。……   | (号山枯松涧火云洞)但见：  |
| 妖怪外貌描写     | 面如傅粉三分白，唇若涂朱一表才。<br>鬓挽青云欺靛染，眉分新月似刀裁。……   | (红孩儿外貌)        |
| 打斗场面一      | 行者名声大，魔王手段强。一个横举金箍棒，一个直挺火尖枪。<br>吐雾遮三界，喷云照四方。一天杀气凶声吼，日月星辰不见光。<br>语言无逊让，情意两乖张。那一个欺心失礼仪，这一个变脸没纲常。<br>棒架威风长，枪来野性狂。…… | (悟空一站红孩儿)      |

<sup>①</sup> 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015年版，第419-420页。

| 串联作用   | 内容   | 备注                 |
|--------|--|--------------------|
| 能力描写   | 炎炎烈烈盈空燎，赫赫威威遍地红。<br>却似火轮飞上下，犹如炭屑舞西东。……   | (三昧真火)             |
| 搬救兵一   | ……横行蟹士轮长剑，直跳虾婆扯硬弓。<br>鲇外郎查明文簿，点龙兵出离波中。   | (龙王出兵)众神个个欢从，即点起：  |
| 搬救兵一   | 诗曰：四海龙王喜助功，齐天大圣请相从。<br>只因三藏途中难，借水前来灭火红。  |                    |
| 搬救兵一   | ……起初时如拳大小，次后来瓮泼盆倾。<br>满地浇流鸭顶绿，高山洗出佛头青。<br>沟壑水飞千丈玉，涧泉波涨万条银。<br>三叉路口看看满，九曲溪中渐渐平。…… | (龙王灭红孩儿火的雨)好雨！真个是： |
| 打斗场面二  | 棒来枪架赌输赢，枪去棒迎争下上。<br>举手相轮二十回，两家本事一般样。   | (孙悟空二战红孩儿)好杀：      |
|        | ……云龙透出千般俏，号水推波把浪吹。<br>条条金线穿成甲，点点装成彩玳瑁。……   | (驼净瓶的龟)怎生模样：       |
| 搬救兵二   | 逍遥欣喜下莲台，云步香飘上石崖。<br>只为圣僧遭障害，要降妖怪救回来。   | 那菩萨：               |
| 收复妖怪描写 | 漫过山头如海势，冲开石壁似汪洋。<br>黑雾涨天全水气，沧波影日幌寒光。…… <sup>①</sup>                              | (观音倒净瓶)            |

从红孩儿这一难的韵文结构中不难发现，《西游记》韵文有其本身的逻辑链，这条单独的逻辑链对小说文本的大叙事逻辑构成了一种呼应和补充。

小说大叙事背景下韵文的小叙事构成中，除了篇首诗、篇尾诗概括故事主题、阐述某种人生观或道德观、概括全文、点明主题和体现作者态度外，常常以“正是”、“但见”、“有诗为证”形式引出。

“正是”在文中出现了50处，明显出现“但是”的共有142处，描绘的内容从人的外表、举止、职业、本领，自然景物到城乡生活等。“但见”有时以“真个是”、“生得”、“端的是”等代替，有时则直接省去。“正是(那)”、“但见”引出的诗词多是描绘性，“但见”后的诗词一般是对某种情境

或形态的程式化类比，说书人熟练地运用模式化的言语来表达具体情境。如形容女子美貌“团团粉面若银盆，朱唇一似樱桃滑。(毛姘女)”、“妖娆倾国色，窈窕动人心。花钿显现多娇态，绣带飘飏迥绝尘。半含笑处樱桃绽，缓步行时兰麝喷。”但这样的描写只能给人模糊的概念，没有具体的个性。

由于中国的古典诗词具有很强的概括性和艺术性，小说作者常选取一首或一组诗词来点明或细化小说情节，这样既言简意赅又具有文学价值。《西游记》中，在某一难的出现或完结常用“有诗为证”对情节进行概括、总结或细化。其中明显出现“有诗为证，诗曰”作为韵文出现提示句的有55处，这些诗歌往往都是作为前文的细化、补充或总结：

例一：行者走上前，一件件的取起看

① 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015年版，第468-503页。

了，果然是些好物。有诗为证，诗曰：雕鞍彩晃束银星，宝凳光飞金线明。衬履几层绒  
苦迭，牵疆三股紫丝绳……<sup>①</sup>

例二：菩萨亦带了熊黑，径回大海。有诗为证，诗曰：祥光霭霭凝金象，万道缤纷实可夸。普济世人垂悯恤，遍观法界现金莲。今来多为传经意，此去原无落点瑕。降怪成真归大海，空门复得锦袈裟。<sup>②</sup>

上述例一即是对“好物”的补充说明，例二则是对于前文经历黑风山熊黑怪这一难的总结。例二也是对观世音菩萨收复黑熊怪的诗证。“有诗为证”通常在一个或一回故事的结尾处出现，有议论、描述、兼有总结上文、预示下文的功​​能，增强小说的叙事真实感和艺术特色。

### 三、人物形象塑造

人物形象包括外貌、心理两方面，以此塑造人物性格。小说要刻画典型性格就务须注重对人物外貌、心理的揭示。而中国古典小说中人物的韵文就是其复杂多变的精神世界和心理历程的重要载体。《西游记》韵文描写人物部分主要以外貌、自述、心理三类为主，共 189 篇，人物性格的不同也在韵文中得以体现。

通过韵文刻画人物外貌特点。外貌描写刻画了师徒四人不同的外在形象，如孙悟空“尖嘴缩腮，金睛火眼”，猪八戒“卷脏莲蓬吊搭嘴，耳如蒲扇显金睛。獠牙锋利如钢挫，长嘴张开似火盆”，沙和尚“青不青，

黑不黑，晦气色脸；长不长，短不短，赤脚筋躯。眼光闪烁，好似灶底双灯；口角角丫叉。就如屠家火钵。擦牙撑剑刃，红发乱蓬松”。从他们的外貌中我们可以了解“猴精、猪精、沙流精”不同的特点，从而勾画出大致的人物形象。

通过韵文反映人物内心世界。在关于自述的韵文 35 首中，《西游记》使用作为展现人物内心的手段，叙述更为简洁，也比单纯的内心独白要含蓄且更有韵味，留给读者以广阔的想象空间。人物的心理特点可以从带有自述性的韵文中管窥。

唐僧作为如来佛的弟子金蝉子投胎，但他除了存有金蝉子虔诚的佛性外，无任何特异功能，是一个与孙悟空等神魔不同，而与世人无异的凡人。作为一个凡人，求经的信心和决心，不受财势的笼络、美色的诱惑、权势的引诱，这些都是他作为一个凡人表现出的高尚情操，具有一定的“神”性。同样，他也胆小、软弱、无能，这些弱点又从另一个侧面体现了唐僧的“凡”性。

如（唐僧给陛下写信）长老滴泪道：“……当年奉旨离东土，指望灵山见世尊。不料途中遭厄难，何期半路有灾迍。僧病沉痾难进步，佛门深远接天门。有经无命空劳碌，启奏当今别遣人。”<sup>③</sup>

“滴泪”、“难进步”、“空劳碌”，这些词语体现出唐僧在西天取经路上所展露的软弱和无能，颠覆了在小说第一回中塑造的纯洁而高大的圣人形象。不仅如此，唐僧有时还自私可鄙，推脱责任。在孙悟空打死抢劫

① 同上，第 181 页。

② 同上，第 208 页。

③ 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015 年版，第 946 页。

的匪徒时，唐僧不顾师徒之情道：“你到森罗殿下兴词，倒树寻根，他姓孙，我姓陈，各居异姓。冤有头，债有主，切莫告我取经僧人。”<sup>①</sup>这种自私的祷词引起孙悟空的反感：“师父，你老人家忒没情义。”

关于唐僧的自述韵文大都是以思念长安、盼望早日取得真经的愿望，而悟空表达了对取经事业的坚守和敢闯敢拼的精神。

“富贵功名，前缘分定，为人切莫欺心。正大光明，忠良善果弥深。些些狂妄天加谴，眼前不遇待时临。问东君因甚，如今祸害相侵。只为心高图周极，不分上下乱规篇。”<sup>②</sup>

这一回又连续用三首诗来表现孙悟空天不怕、地不怕的性格特征和高超本领、勇往无前的战斗精神。又如：

（对镇海禅林寺众僧）行者道：我也曾花果山伏虎降龙，我也曾上天堂大闹天宫。饥时把老君的丹，略略咬了两三颗；渴时把玉帝的酒，轻轻呼了六七钟。睁着一双不白不黑的金睛眼，天惨淡，月朦胧；拿着一条不短不长的金箍棒，来无影，去无踪。说甚么大精小怪，那怕他惫懒臃脓！……”<sup>③</sup>

一连串“也曾”、“略略”、“轻轻”，在道出他本领的同时，又展现了他敢于天斗的性格和大无畏的精神。与孙悟空自述诗同样的结构还有《西游记》第二十二回沙和尚跟猪八戒对阵时用两首七言律诗进行自我介绍；第六十六回小张太子向妖王自我介绍。这些都表现出了不同人物的心理特点：如唐

僧的善良、懦弱、胆小；悟空的勇猛、急躁；八戒的憨厚、懒惰；沙僧的老实和愚钝。从外貌和自述的韵文中，一个人物形象的刻画就更加的完整生动。

综上所述，《西游记》韵文中对于人物外貌和心理两方面的描写有利于描绘出生动立体的如唐僧、孙悟空这样的人物，他们的优缺点丰富了人物不同侧面，集“神”性与“凡”性一体，既贴近真实又带有幻想，容易给读者留下深刻印象。

#### 四、结语

本文主要对《西游记》的韵文从环境背景交代、故事情节串联、人物性格刻画三方面进行论述，通过《西游记》中诗词进行数据统计积累丰富的研究素材，进而进行诗词分类、特征总结，对于目前《西游记》韵文在韵类、主旨、入原因等研究方面方便进行韵文作用的补充，对韵文在小说中的作用进行总结。

#### 参考文献：

- [1] 吴承恩.西游记 [M].北京：人民文学出版社，2015（7）.
- [2] 金业焱.论<西游记>的环境描写 [J].南京：南京师范大学文学院学报，2013（4）：81-87.
- [3] 李万钧.诗在中国古典小说中的功能 [J].山东：文史哲，1996（3）：91.
- [4] 李国玉.唐僧人物形象再分析 [J].辽宁：教育科学，2005（2）.

责任编辑：唐彩莹

① 同上，第 181 页。

② 同上，第 208 页。

③ 吴承恩：《西游记》，人民文学出版社，2015 年版，第 946 页。

## 《许三观卖血记》中许一乐孤独者形象分析

马源\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘要:** 在余华的《许三观卖血记》一书中, 许三观的大儿子许一乐表现出明显的孤独气质。本文立足于文本分析, 首先从“身体书写”和父子关系的写法角度探讨了孤独者形象在其文本中的体现。并在此基础上, 从创作的内在动因分析了童年经历对余华创作的影响。

**关键词:** 余华; 《许三观卖血记》; 许一乐; 孤独者

如同余华对苦难和暴力的渲染一样, 孤独体验在他的小说作品中也并不少见。从哲学范畴上讲, “孤独意识是人类区别于其他动物的一种特有的精神现象。作为一种深度的心理体验, 其重要表征便是主体与对象相疏离而导致的一种刻骨铭心的精神空落感”。<sup>①</sup>作为这样一种心理体验, 孤独意识正体现为“人类需要关系的淡化或脱落”。<sup>②</sup>在这里, “刻骨铭心”强调出一种力度, 它既包括程度之深, 也表示着时间之久。在《许三观卖血记》中, 许三观的大儿子许一乐由于身份问题(即血缘)被夹在尴尬的中间地带, 表现出深深的孤独气质。余华以其独具特色的笔触围堵一乐的孤独, 丝毫不漏的展示给了读者。

### 一、孤独者形象: 感官呈现与孤独转化

西方从柏拉图开始到笛卡尔, 皆认为灵与肉是二元对立的。笛卡尔说: “我思故我在。”理性主义认为, 肉体是低下的, 它只是灵魂的躯壳; 灵魂, 或者说思想凌驾于身体之上。这样一种观点一直统治着西方整个哲学界, 直到尼采喊出那句“上帝死了”之后, 身体才得到解放, 逐渐进入西方哲学家的视野, 由此也开始成为文学家书写时可供选择的对象。经过百余年发展, 西方“用身体思想”的理念已十分成熟。余华深受西方文学影响, 他认为, 西方文学让他“真正了解写作的技巧, 然后通过自己的写作去认识

---

**\*作者简介:** 马源, 1995年生, 女, 汉族, 河南新乡人, 华中师范大学文学院汉语言文学(试验班)2014级本科生。E-mail: 286418310@qq.com

<sup>①</sup> 田晓明: 《孤独: 人类自我意识的暗点--孤独意识的哲学理解及其成因、功能分析》, 《江海学刊》, 2005年02期, 第224-229页。

<sup>②</sup> 同上。



文学有着多么丰富的表达”。<sup>①</sup>在《许三观卖血记》中，余华正是通过这种细致的“身体书写”，让读者感受到了一个孤独的许一乐，做到了“抽象观念与官能感觉相互渗透，思想和形象密切结合”。<sup>②</sup>

### （一）官能体验

整部作品中，集中描写孤独者一乐的情节大致有三处：因胜利饭店一事导致一乐离家出走、一乐为何小勇喊魂、一乐患肝炎。在这些章节中，一乐生理上的官能感受充分反映出他的心理状态。

当一乐听说许三观他们已经吃完面条离开的时候，他“走到一棵树下面……他开始哭了。他让自己的哭声越来越响，他听到这个夜晚里什么声音都没有了……只有他自己的哭声在响着，在这个夜晚里飘着”。<sup>③</sup>在一乐被人放到屋顶为何小勇喊魂时，他“坐上去以后两只手放在了腿上，他看着把他拉过来的那个人走到梯子那里，那人用手撑住屋顶上的瓦片，两只脚摸索着踩到了梯子上，然后就像是被河水淹没似的，那人沉了下去”。<sup>④</sup>再后来一乐回到家中（那时已生病），他“白天的时候总是坐在窗前，两条胳膊搁在窗台上，头搁在胳膊上，眼睛看着外面的那一条巷子。他经常看着的是巷子的墙壁，墙壁已经有几十年的岁月了，砖缝里都长出

了青草，伸向他，在风里摇动着”。<sup>⑤</sup>……小说中有大量的文字来叙述一乐的视、听、触觉等的体验。其中，描写他吃红薯的情节尤其深刻：

一乐回到家中时，许三观他们已经走了，他一个人在桌前坐下来，将那个还热着的红薯放在桌上，开始小心翼翼地剥下红薯的皮，他看到剥开皮以后，里面是橙黄一片，就像阳光一样。他闻到了来自红薯热烈的香味，而且在香味里就已经洋溢出了甜的滋味。他咬了一口，香和甜立刻沾满了他的嘴。

……之后他继续坐在那里，让舌头在嘴里卷来卷去，使残留在嘴中的红薯继续着最后的香甜，直到满嘴都是口水……他拿起一块（红薯皮）放到嘴里，在焦糊里他仍吃到了香甜……<sup>⑥</sup>

在余华对红薯进行细致描摹的时候，读者仿佛已经忘记了作者的存在。这个时候，一乐的眼睛即是读者的眼睛，一乐和读者仿佛都品尝到了红薯的香甜。这样的效果其实是作者偶然间的欣喜发现：“我写着写着突然发现人物有他们自己的声音。……在此之前我不认为人物有自己的声音，我粗暴地认为人物都是作者意图的符号，当我发现人物自己的声音以后，……我成为了一个感同身

① 余华：《我为何写作》，《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年版，第119页。

② 唐湜：《穆旦论》，《中国新诗》，1948年版。（这原是唐湜对诗人穆旦的评价，笔者认为在这里形容余华对许一乐的人物塑造同样合适。）

③ 余华：《许三观卖血记》，作家出版社，2012年版，第134页。

④ 同上，第155页。

⑤ 同上，第182页。

⑥ 同上，第130-131页。

受的记录者”。<sup>①</sup>对于独自一人被丢弃在家的一乐来说，那个五毛钱的烤红薯就是他那一晚全部的幸福，他宝贝一样珍视着、品尝着，读者和他一样在仔仔细细地品味着这仅有的欢乐。然而就像卖火柴的小女孩手中那根燃烧的微光一样，欢乐总是那么短暂，随之袭来的是更大的失落和更深的孤独。这些情感因为那个具象的红薯，令现实之中的读者也感同身受。从红薯到孤独，余华诠释了什么叫“文学中的现实”。

## （二）孤独的外化和内转

一乐生病是许三观最后连卖五次血的直接原因，也是他奏出父爱悲壮最强音的契机。同时，一乐的生病也预示着一内心情感的推进，当心理的病态外化为生理的病态时，人物内心隐匿的感情不仅被加重了，更意味着另一种层面上的外显。孤独者从阴影中走了出来，站到了光下，光线将他孤独的影子长长的投射出来，投射给他人看。在这里，我们可以明显感受到作者叙述视角的转换。在一乐为了吃面条离家出走和在屋顶为何小勇喊魂时，余华选择直接进入一乐的内心世界，去窥探这个孩子在11岁和13岁时无人言说的孤独。而当一乐生病后，观察一乐的角度就变了。一乐整天“不是躺着，就是坐着，吃的也很少，他的脊背整天都弯着……”<sup>②</sup>，他白天的时候总是坐在窗前静静地看一成不变的风光，只有三乐回到家里的

时候看上去才有些生气，三乐离开后，“又躺到了床上，或者坐在窗前，一动不动，像是瘫在了那里。”<sup>③</sup>我们可以发现，此时余华不再描摹生病后的一乐的内心活动，而是将这个任务交给了小说中的其他角色，让他们领着读者继续着一乐的孤独体验。最明显的要数许三观送一乐回到乡下去时：

许三观看到一乐低着头，走得很慢，很小心，他差不多是贴着墙壁往前走，他瘦的肩膀尖起来了，本来已经是小了的衣服，现在看上去显得空空荡荡，好像衣服里面没有身体。一乐走到那根电线杆时，许三观看到他抬起左手擦了擦眼睛，许三观知道他哭了。<sup>④</sup>

这样的外部视角，让读者透过他人的眼睛对一乐进行关照，此时所有人都不知道他的内心在想些什么。他的疾病缘何而来，他是否已经融入了这个家中，这一切都无从知晓。病态外化了一乐的孤独，却在实际层面让每一个人和他在心灵的距离上都更远了。

同孤独的外向表现既相通又相反的是，一乐在精神上总是进行着对内的自我交流。既然孤独表现为“人类需要关系的淡化或脱落”，那么淡化或脱落的程度深浅，就显示出精神上必然存在着相应大小的缺口。

当其他人都在饭店欢天喜地的改善伙食时，自己却不得不面对一个不足手掌大小的烤红薯填不饱肚子的窘境。想到家中的空无一人和饭店的灯火通明，对于一个十一二岁

① 余华：《我的写作经历》，《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年版，第114页。

② 余华：《许三观卖血记》，作家出版社，2012年版，第181页。

③ 同上，第182页。

④ 同上，第184页。

的孩子来说，感到孤独和委屈是极正常的，他的第一反应是哭。然而哭泣并不能改变这种失衡的状态，反而让精神上的缺口越来越大，因而他的下一步行动便是“到饭店去找他们，他觉得自己也应该吃一碗热气腾腾的面条”。<sup>①</sup>这种由哭泣到行动实际上就是一乐在内心与自我交流的一个过程。更直观的交流方向向内转体现在小说中那一句句“他对自己说”上。在去胜利饭店的路上，“他对自己说：快走，快走，快走。”<sup>②</sup>因为怕跑步容易饿，“他又对自己说：不要跑，不要跑，不要跑。”<sup>③</sup>当他伤心欲绝回到家中后，发现其他人早已鼾声四起，没有人因为他的消失而焦急，也没有人关注他去了哪里，这时“他告诉自己”：就是许三观不让他吃面条，说他不是他的亲生儿子。许三观不是他的亲爹。主体的交流愿望需要有至少一名的客体来帮助实现，但对于一乐来说，他显然缺少这种可供倾诉的对象。因而当无可选择时，本人便充当起了这个客体对象，即自己同自己交流，对他而言，这是一个交流向内转的结果。

## 二、父与子：身份的确认与缺失

一乐的孤独气质缘何而来，小说中也有十分清晰的交待。他究竟是不是许三观的亲生儿子，这个看似确定实则模糊的命题作为小说一条重要线索贯穿了众多情节，也始终

使一乐处在一个进退两难的尴尬地带。许三观之于许一乐，不仅仅是将他养大成人的父亲那么简单，他更是一个身份的确认者。且不论事实为何，许一乐在心中是认同许三观的，他渴望得到许三观的确认，希望通过许三观给他一个“合理合法”的身份。但我们也注意到，小说中许多矛盾的产生正是由这种确认始终似是而非造成的。在这种身份的缺失与确认的摇摆中，一乐的孤独因为这种不确定性而有增无减。

在余华的作品中，我们极少看到关于风景的描写，所以文本中不多的意象描绘必定暗含着深刻的内涵。在他其他描写孤独的文本中，黑夜中的秋风、摇曳的雨滴、昏黄的光线等意象时而出现，加重了在这一意象空间穿行的人物形象的深刻性和凝重感。《许三观卖血记》中的风景描写也少有，但关于屋顶眺望所看到的景象，余华却写到了两次，这不能不引起笔者的注意：

坐在叔叔的屋顶上，许三观举目四望，天空是从很远处的泥土里升起来的，天空红彤彤的越来越高，把远处的田野也映亮了，使庄稼变得像西红柿那样通红一片，还有横在那里的河流和爬过去的小路，那些树木，那些茅屋和池塘，那些从屋顶歪歪曲曲升上去的炊烟，它们都红了。<sup>④</sup>

一乐坐在屋顶的烟囱上，看到另外的屋顶在阳光里发出了湿漉漉的亮光。有一只燕

① 同上，第132页。

② 同上，第132页。

③ 同上，第132页。

④ 余华：《许三观卖血记》，作家出版社，2012年版，第3页。

子尖利地叫着飞过来，盘旋了几圈又飞走了，然后很多小燕子发出了纤细的叫声，叫声就在一乐前面的屋檐里。一乐又去看远处起伏的山群，山群因为遥远，看上去就像是云朵一样虚幻，灰蒙蒙如同影子似的。

……他发现只有自己一个人在屋顶上，四周的屋顶上没有别人，所有的屋顶上都长满了青草，在风里摇晃着。<sup>①</sup>

许一乐和许三观同样是在早晨，同样是坐在屋顶上，看到的风景却大相径庭，这实是一组有趣的对比。老舍在《老舍论创作》中写道：“景物与人物的相关，是一种心理的、生理的、与哲理的解析。”<sup>②</sup>如此，屋顶上的不同景色即暗示了许三观和许一乐不同的心态与人生。

许三观坐在屋顶上看风景的时候即将满怀信心和希望的开启新人生，他要娶妻生子，要过自己甜甜蜜蜜的小日子，他对未来有信念、有憧憬，因而晨光在他眼中是具有无限生机的，一切都是“红彤彤”。而用心态来描绘一乐的心情似乎大了些，他毕竟只是一个11岁的孩子，他还不明白为何许三观有时是他父亲有时却不是，也不明白大人们为何总是就这个话题喋喋不休、改变立场，更不会明白什么是身份的缺失与认同。他所能体会到的，只有“高处不胜寒”的孤独和来自心底的遗弃感。他孤零零地坐在屋顶，满眼的虚幻和萧条，他想下去，却因为

胆怯而进退两难。他需要一双手来帮助他，这双手最好是许三观的手。“爹，你快上来接我”——一乐主动向许三观发出了邀请，他希望许三观主动容纳他，而许三观最终不管做出怎样的选择，都将给他的身份下一个终极认证。

更深一层考虑，一乐身份确认的问题实际上正反映了那个古老而难解的命题——我是谁？反观几次一乐的身份危机，如方铁匠索要赔款、许三观带全家去胜利面馆吃面、为濒死的何小勇喊魂，都恰恰体现了在日益物化的现实情境里，人的身份认同危机四伏。在街道或屋顶彷徨的一乐，像极了无所归依、四处漂荡的游魂，他带着自己的身份质疑和精神困惑，各处奔波却全然徒劳。这是人性的残酷，也是人生的孤独。

### 三、由一乐到余华：记忆决定方向

艺术家对生命孤独的体验，会成为他自觉的生命体验的一部分，这极有利于他对艺术的创作。因为“文学艺术对于人类意识的表达以及转述，具有无可比拟的优越性，它是人类情绪、体验乃至生命意识的无可替代的宣泄窗口”。<sup>③</sup>“童年时期的经验，特别是那些影响深刻的经验往往给艺术家的一生涂上一种特殊的基调和底色，并在相当程度上决定着艺术家对于创作题材的选择和作品的基调情感”。<sup>④</sup>

① 同上，第155-156页。

② 老舍：《老舍论创作》，上海文艺出版社，1982年版，第76页。

③ 许莉萍：《孤独意识的美学辨识》，《湖州师范学院学报》，2001年02期，第11-15页。

④ 童庆炳、程正民：《文艺心理学教程》，高等教育出版社，2001年版，第94页。

在《最初的岁月》中，余华说他的“记忆是从‘连一辆自行车都看不到’的海盐开始的”<sup>①</sup>“接下来的记忆是家中楼上，我的父母上班去后，就把我和哥哥锁在屋中，我们就经常扑在窗口，看着外面的景色，我们住在胡同底，其实就是乡间了，长时间看外面的风景。”“在我印象里，父母总是不在家，有时候是整个的晚上都只有我和哥哥两个人在家里，门被锁着，我们出不去，只有在屋里将椅子什么的搬来搬去，然后就是两个人打架”<sup>②</sup>可见，幼时的余华几乎是处在一个封闭空间，除了哥哥以外，他没有玩伴，同时渴望自由。

在余华看来，他童年的岁月是在医院里度过的。父母忙于工作，对孩子难以周到的顾及，经常是妈妈下班随便从食堂打些饭菜带回去，接着又匆匆上班。同时，在《医院里的童年》一文中他说：“我没有见到过我的祖父和祖母，他们在我出生前就去世了，而我的外公和外婆则居住在另外的城市。在我的记忆里，外婆从来没有来过我们的县城，只有外公隔上一两年来看望我们一次。”<sup>③</sup>我们可以看到，不论是从父辈还是祖辈那里，余华都没有得到应有的关怀，他“没有拉着祖辈们的衣角成长”。余华的亲情体验在某种程度上是缺失的，这对他的童年以及日后都有着深刻的影响。

除此之外，余华童年时的居住环境也值

得一提。他整日在医院里玩耍，家对面就是太平间，所以“后来的日子，我几乎是在哭泣声中成长……我在无数个夜晚里突然醒来，聆听那些失去亲人以后的悲痛之声。”<sup>④</sup>在这种环境下成长的余华，很小就体会到生与死之间那种难以言说的孤寂感，也明白濒死之境况不仅仅在生理上痛苦，更给予了精神上的摧残。他的生活环境充满了残酷和恐惧的意味，而这些往往使人生发孤独之感。

在《医院里的童年》中，余华提到了一个细节，（父亲骑自行车带他）“这是我童年里为数不多的奢侈的享受，原因是有一次我吃惊地看到父亲骑着自行车出现在街上，我的哥哥就坐在后座上，这情景使我伤心欲绝，我感到自己被抛弃了，是被幸福抛弃。我不知道自己流出了多少眼泪，提出来多少次请求，最后又不知道等待了对少日子，才终于获得了那美好的时刻。”<sup>⑤</sup>他说，这一时刻“能让我从梦中笑醒”。

回到《许三观卖血记》，我们似乎可以从一乐的身上窥探到余华童年时的影子。扑在窗口看风景的一乐多么像被锁在家中的余华，为了吃一碗面而伤心欲绝的一乐又多么像希望坐在父亲自行车后座上兜风的余华，同样的缺少亲情关怀，又同样或直接或间接地感受着疾病带来的孤独感。似乎真的像余华说的那样：“童年，就像把整个世界当做一个复印机一样，把这个世界复印到了你的

① 余华：《最初的岁月》，《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年版，第60页。

② 同上，第61页。

③ 余华：《医院里的童年》，《没有一条道路是重复的》，上海文艺出版社，2004年版，第34页。

④ 同上，第39页。

⑤ 同上，第35-36页。

一张白纸上，以后你做的都是一些局部的修改了，这儿修修，那儿修修，但它的那个基本的结构就是这样了。”<sup>1</sup>

不仅仅是许一乐，余华作品中孤独者的形象并不少见。无论是《十八岁出门远行》中的“我”，还是《在细雨中呼喊》的孙光林，亦或是《我胆小如鼠》里的杨高，这些角色的存在都使余华的小说世界不管是探问生命还是反观当下，都弥漫着一种孤独之感。孤独体验作为创作的内驱动力，为作者创造了真正的精神自由，它为作家提供了自我关照和发展的最佳环境。因此，作家因其特殊体验形成一种孤独气质，又经这种气质的作用而强化了他作品中的孤独色彩。从这种角度看，余华的童年经历正是他小说中孤独色彩的内在动因，正如他自己所说：一个人的记忆决定了他的写作方向。<sup>2</sup>

#### 参考文献：

- [1] 余华.许三观卖血记 [M].北京：作家出版社，2012.
- [2] 余华.没有一条道路是重复的 [M].上海：上海文艺出版社，2004.
- [3] 老舍.老舍论创作 [M].上海：上海文艺出版社，1982.
- [4] 徐岱.小说叙事学 [M].北京：中国社会科学出版社，1992.
- [5] 童庆炳，程正民.文艺心理学教程[M].北京：高等教育出版社，2001.
- [6] 余华，王尧.一个人的记忆决定了他的写作方向 [J].吉林：作家，2002 (7) .
- [7] 田晓明.孤独：人类自我意识的暗点——孤独意识的哲学理解及其成因、功能分析.江苏：江海学刊，2005 (4) .
- [8] 李陀.阅读的颠覆——论余华的小说创作 [J].北京：文艺报，1988 (9) .
- [9] 张清华.文学的减法——论余华[J].广西：南方文坛，2002 (4) .

责任编辑：唐彩荧

① 余华、王尧：《一个人的记忆决定了他的写作方向》，《作家》，2002年07期，第19-30页。

② 同上。

## 探析《聊斋志异》中人鬼相遇空间的特点

何汝贤\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘 要:** 作为中国古代著名的谈狐说鬼的小说集,《聊斋志异》中人鬼沟通的方式有多种,其中一种便是人进入到某个特定空间而遇到鬼,阴阳两界得以沟通。人与鬼相遇的地点有所不同,同时又有共通的特点,从空间与现实的关系来看具有世俗性,经由作者的高超的描写技巧空间又呈现出虚幻性,在审美效果上则主要表现为恐怖性。本文将从这三方面对人鬼相遇的空间的特点进行阐述。

**关键词:** 聊斋志异; 人鬼相遇; 阴阳沟通; 空间; 特点

冥界鬼怪是作者的主要叙写对象,蒲松龄在《聊斋自志》中说道“集腋为裘,妄续幽冥之录”,<sup>①</sup>人鬼进行沟通交流也因此成为了一种普遍现象。据统计,书中含有人鬼沟通情节的篇目至少有 110 篇,沟通的方式多种多样,其中有 25 篇归属于人进入某空间、或者处于某地从而遇到鬼的方式。因此,在这种情境中,生与死在时间上的延续被转化为人和鬼在人间与冥间的空间上的旅行,<sup>②</sup>特定地点成为了人鬼相遇、阴阳沟通的重要条件之一。相遇地点可以有多种类型:自然空间如河流、深山和山洞,人文空间如坟地、凶宅、府第和妓院等。其中只有《公孙

九娘》、《续黄梁》、《龙飞相公》等少数篇目对相遇地点的描绘具有相对的独立性、典型性和完整性,多数篇目中仅仅截取了一个场所、片断来展示。然而,无论是点到为止,亦或是稍加渲染,都在整体上表现出一些共同的特征。经过解析文本,可以发现人鬼相遇的空间具有虚幻性、世俗化、恐怖性的三个特点。

### 一、空间的世俗性

在《聊斋志异》中的涉及到人鬼相遇的空间的 25 个篇目中,相遇故事的发生地点绝不是凭空创造的,而是作者脑海中现实世

\*作者简介:何汝贤,1997年生,女,汉族,湖南长沙人,华中师范大学文学院汉语言专业2014级本科生。E-mail: 869191314@qq.com。

①蒲松龄:《聊斋志异》,中华书局,2013年11月版,第1页。

②石育良:《死亡与鬼魂形象的文化阐释——〈聊斋志异〉散论》,载于《中山大学学报:社科版》,1995年第2期。

界的反映和折射，也大多可以在现实世界中找到空间的原型或者凭借。人为空间，坟地宅邸等明显是人类文明的产物，而自然空间，树林山地亦是源自于现实生活。具体到空间的世俗性，主要表现在外在物体和内在规则都有现实依据，故事中的空间存在相对应的具体地理位置，还有某些地点与历史人物、历史事件关涉的三个方面。

首先在于他们遇见的地点，并不是完全建立在作者的想象上的，相反需要现实世界的凭借。无论是自然空间还是人为空间，无论是以实体状态存在的外物（即物理空间），还是流动运作于空间内部的规章制度（即社会空间），都直接体现了或者间接来源于世俗生活。例如《郭秀才》里的郭秀才“入山迷路，甯榛莽中”

于是偶遇一群鬼<sup>①</sup>；《死僧》里一道士“云游日暮，投止野寺”<sup>②</sup>，第二天就看到了倒地的僧鬼。自然空间如《郭秀才》的山川草木，人为空间如《死僧》的宫殿寺庙，都是现实世界中存在的、人类经常活动的空间。再如《酆都御史》中写到山洞里的阎罗天子署“其中一切狱具，皆借人工”、“有广殿十余间，列坐尊官，袍笏俨然，惟东首虚一座。”<sup>③</sup>在中国古代社会的尊卑观念中，恰是以东为主、以东为贵的，在“东首”虚位以待，以表示对来客的尊敬，《酆都御史》一篇中“惟东首虚一座”正体现出这种

中国传统社会的观念。因而可以看出，《聊斋》中人鬼相遇的空间，其中的物件摆设、人员设置甚至运行规则，都是参照现实生活后比附性地编织出来的。

再说这 25 篇里涉及到的具体地点，不是建立在何种空想幻境之上，而是来源于读者熟识的人间世界。有些地点甚至细化到桃花江流域和报国寺<sup>④</sup>，更显出地点的真实性和世俗性。其中，山东省的居多，有阳信、莱阳、淄博、淄川、泗水、栖霞、济南，这与作者的籍贯有必然联系，蒲松龄作为山东淄川人，自然会选取熟悉的家乡环境作为故事背景。除此之外，还有楚中桃花江、四川酆都、陕西渭南、报国寺、南山柳沟寺，都不是海市蜃楼，而是实实在在的地理位置。

更深层的是，蒲松龄在设置这些相遇地点时，还有意将其与历史人物和历史事件产生联系。作者以带有“史书记录”性质的笔法谈狐说鬼，通过一个个人鬼相遇的地点影射广阔的社会背景。人鬼遇合是子虚乌有，揭示的却是人间真实的苦痛，蕴含的也是有关于社会历史的主题。《鬼哭》中写到“谢迁之变，宦第皆为贼窟。王学使七襄之宅，盗聚尤众。城破兵入，扫荡群丑，尸填堦，血至充门而流。”<sup>⑤</sup>这里人遇鬼之地不是普通宅院，而是阴气盛的凶宅；凶宅也不是普通的凶宅，而是谢迁起义中被扫荡的盗贼阴魂聚集地。这就将一件普通的人鬼相遇的事件

① 蒲松龄：《聊斋志异》，中华书局，2013年11月版，第271页。

② 同上，第272页。

③ 同上，第148页。

④ 尚继武：《〈聊斋志异〉叙事研究》，苏州大学学报，2006。

⑤ 蒲松龄：《聊斋志异》，中华书局，2013年11月版，第22页。



与历史社会联系起来，使之承载起更丰富更有内涵的社会意义。《公孙九娘》亦是如此：“于七一案，连坐被诛者，栖霞、莱阳两县最多。一日，俘数百人，尽戮于演武场中。碧血满地，白骨撑天。”<sup>①</sup>莱阳生在莱霞里遇到的就是于七农民起义中的死者化作的众鬼。而《聂政》中聂政由墓地里出来，从荒淫无度的怀庆潞王的手里解救出了良家妇女。怀庆潞王实有其人，聂政则以任侠著称，为春秋战国四大刺客之一。作者安排历史上的著名刺客来拯救良民，而不是随意捏造某个无名小辈或者虚拟人物，符合江湖中人行侠仗义、惩恶扬善的读者期待视野和中国小说传统的豪侠主题。相较于前两点的表层而明显的联系，这些篇目中地点与现实有着更深层而隐性的关涉，也在更深刻的层次上传递出空间的世俗特征。

## 二、空间的虚幻性

《聊斋》中人鬼相遇的空间具有世俗性，同时也具有虚幻性。欣赏其虚幻性并不与承认世俗性相矛盾，反而既符合生活发展的逻辑，又能从中得到高雅的审美情趣。虚实结合，凸显出《聊斋》人鬼世界亦真亦幻、相映生奇的特点，借用小说的原话来说，就是达到了一种“梦者以为真，真者以为梦”的

艺术效果。<sup>②</sup>作者想象丰富而特异，对相遇的地点进行了时而惊骇、时而奇诡、时而诗意的描写，勾勒出了一个形态异常丰富——或是惊悚震怖、或是变幻莫测、或是诗情画意的非真实世界。相遇空间因此呈现出虚幻性，“恍惚幻妄，光怪陆离”，<sup>③</sup>闪耀着奇异梦幻的意境的光彩。

虚幻的表现方式之一是惊骇，不同俗世。蒲松龄擅长调动多种感官如视觉和触觉，细致地刻画人的所见和所感，极力渲染空间的惊骇可怖，表现出人鬼相遇空间超脱于现实世界的一面。如《续黄粱》，曾生被两个小鬼捆着走，“行逾数刻，入一都会。顷之，睹宫殿，殿上一丑形王者，凭几决罪福。”<sup>④</sup>随后“见一山，不甚广阔；而峻削壁立，利刃纵横，乱如密笋。”<sup>⑤</sup>“少间，取金钱堆阶上，如丘陵。渐入铁釜，熔以烈火。鬼使数辈，更以杓灌其口，流颐则皮肤臭裂，入喉则脏腑腾沸。”<sup>⑥</sup>曾生被押入阴间的宫殿后，睹丑形王者、受刀山狱、被灌熔金。他在这些场景中所见之物、所遇之鬼、所受之事皆是惊惧而非人间的，带给读者一种惊骇而虚幻的审美感受。作者描写委婉，记叙曲微，颇合鲁迅在《中国小说史略》中“用传奇法，而以志怪”的评价。

另一类呈现方式是奇诡，荒诞不经。作

① 同上，第 142 页。

② 尚继武：《〈聊斋志异〉空间叙事艺术论析》，载于《江汉论坛》，2009 年 7 月。

③ 乾隆年间，余集在整理《聊斋志异》刊刻写序时指出：“然则是书之恍惚幻妄，光怪陆离，皆其微旨所存。”

④ 蒲松龄：《聊斋志异》，中华书局，2013 年 11 月版，第 155 页。

⑤ 同上，第 155 页。

⑥ 同上，第 156 页。

者运用娴熟的描写手法和造境艺术，使得空间以片段化的形式展现在读者眼前，前后接续，跳跃变换，又串联在一起，给整体故事涂抹上怪诞诡妙的色彩。如《锦瑟》，王生因为家庭不和而想寻死，在土崖间徘徊，“未几星宿已繁，崖间忽成高第，静敞双扉。生拾级而入。”<sup>①</sup>接着他走到了一条沸河边“横流涌注，气类温泉。以手探之，热如沸汤，不知深几许。”作者想象丰富、手法高超，在他笔下王生入深山、到悬崖、进府第、过沸河，读者跟随主人公在不同地点间变换腾挪，故事也跟着曲折发展，开合有度，意境迭出，营造了一个诡谲奇丽、神秘空幻的聊斋世界。

而诗意也能够传递出迷离恍惚的效果。相较于那些惊骇和奇诡的空间，这种诗情画意之地显得不那么具有冲击力和震撼性，但也从另一角度表现出相遇空间“镜花水月”般的空灵韵致。如《褚生》，陈生遇一个青楼女鬼李姬于“水肆梅亭”，这个梅花馆需要来访者“过水关，则老柳之下，横一画桡，相将登舟”<sup>②</sup>，颇有水气氤氲、流水人家的水墨画之感，更有一种曲径通幽、诗意梦幻之美，从“柔美”而非“雄奇”的角度体现出空间虚幻的特点。

除此之外，有些篇目中人鬼相遇及活动的场所看似是阴间，实则兼具幻境的性质，如《续黄梁》中曾生是在梦境中进到了阴间，“豁然而寤，见老僧犹跏趺座上。”<sup>③</sup>他

在梦中经历了阴间的酷刑而发出悲号，被同伴唤醒才发现这是个噩梦。这种套迭式的叙事在不同空间中转变，环环相套，延长了叙事长度，极富层次感。再说，《公孙九娘》莱阳生进入的莱阳里，也并不是纯粹的阴间。在这些篇目中，人间、阴间和梦境交织在一起，扑朔迷离，倍增其幻。故蒲松龄的这本小说集被人称赞为“驰想天外，幻迹人区”，实不过誉也。

### 三、空间的恐怖性

人鬼相遇的空间通常在废墟、暗处，还与疼痛、死亡相关。作者或者稍稍白描、或者极力渲染，都能传递惊惧可怖的空间特点。即便是没有过多描绘，只是粗陈梗概，这些与世隔绝、自成天地的半封闭空间——荒凉宅院、墙外古墓和废墟中的松林等，本身就具有恐怖肃杀之特点。更不必说作者着意运笔之处，更是浓墨重彩地呈现出惊骇神秘的色彩。值得一提的是，通过渲染肃杀可怖的气氛，也能够达到某种只属于《聊斋》的狐鬼精魅世界的、特殊的审美效果。个中有所寄托、包含蕴意的篇目，还具有补偿现实、警示世人的作用。

在所有写到人鬼遇合空间的 25 篇中，作者有意描绘景物、营造氛围的那些，更是突出了空间的恐怖性，让人不由得屏住呼吸、胆战心惊。在《尸变》篇，旅客们“入其庐，灯昏案上；案后有搭帐衣，纸衾覆逝

① 同上，第 508 页。

② 同上，第 323 页。

③ 同上，第 156 页。

者”<sup>①</sup>，“惟一客尚蒙眈。忽闻灵床上察察有声。急开目，则灵前灯火，照视甚了：女尸已揭衾起；俄而下，渐入卧室”，寥寥数笔，就将停尸间里紧张的气氛调动起来，烘托主人公内心深处的恐惧，也让读者仿佛身临其境，感到阴森可怕、毛骨悚然，增强了阅读的代入感。还有前文提到过的《续黄粱》中的结撰：“见一山，不甚广阔；而峻削壁立，利刃纵横，乱如密笋。”<sup>②</sup>“少间，取金钱堆阶上，如丘陵。渐入铁釜，熔以烈火。鬼使数辈，更以杓灌其口，流颐则皮肤臭裂，入喉则脏腑腾沸。”<sup>③</sup>包括《考弊司》里秀才“已入城郭。至一府署”后，“游览未已，官已出，鬖发鲐背，若数百年人；而鼻孔撩天，唇外倾不承其齿。从一主簿吏，虎首人身。又十余人列侍，半狞恶若山精。”<sup>④</sup>作者用委婉的“传奇之法”，写景描人，充分渲染出相遇地点的骇人，编织出神秘可怖的异域幻境。

因此《聊斋》中人鬼相遇的空间，在审美上绝不是《红楼梦》中繁盛喧闹的贾府，或是《西游记》里明亮华美的天府，而显示出另一种神秘萧瑟、阴森肃杀的艺术魅力。《元少先生》里韩元少先生因好奇心而窥视府邸“自门隙目注之，见一王者坐殿上，阶下剑树刀山，皆冥中事”<sup>⑤</sup>，剑树刀山，皆为可怖，把人死后将要进入的阴间、以及犯

下过错后将要面临的惩罚演绎得惊心动魄。同时，借空间的这种特点，以期警示世人因果有报应。在那个时代，官贪吏虐，他们压榨、欺凌百姓，是普遍现象。<sup>⑥</sup>作者借阴间法度补偿人间的不公，警醒那些擅作威福的官僚乡绅，要行善抑恶，否则死亡以后，就得处在如此恐怖的阴间里经受残酷的刑罚。

#### 四、结语

总而言之，在《聊斋志异》中，空间或者说地点，作为人鬼相遇、阴阳沟通的重要条件和多种方式之一，有其自身的鲜明的特点——它们既是世俗的，体现在有现实凭借、存在对应地理位置、与历史人物历史事件相关联的三个层面；同时，又具有虚幻性，具体表现为惊骇、奇诡和诗意。相遇空间集世俗性与虚幻性于一体，经过作者对现实的高度提炼，并融合高妙奇特的想象手法，表现为非人间、超现实又给人以真切感受的幻境。除此之外，这些地点还萦绕着恐怖的气氛，带来特殊的审美效果和警示作用。在蒲松龄的传神之笔和有意设置下，读者穿行在阴间与阳间的交界，逡巡于现实与幻境的边缘，空间要素不仅是一个背景，也成为了小说叙事的有机组成部分，读者也不妨从空间角度对这部经典之作进行再阅读。

① 蒲松龄：《聊斋志异》，中华书局，2013年11月版，第3页。

② 同上，第155页。

③ 同上，第156页。

④ 同上，第243页。

⑤ 同上，第489页。

⑥ 袁行霁主编：《中国文学史》（第四卷），高等教育出版社，2014年5月第3版，第177页。

参考文献:

- [1] 袁行霈 (主编). 中国文学史 (第四卷) [M]. 北京: 高等教育出版社, 2014, 05: 177.
- [2] 尚继武. <聊斋志异>叙事研究 [D]. 江苏: 苏州大学, 2006: 3.
- [3] 尚继武. <聊斋志异>空间叙事艺术论析 [J]. 湖北: 江汉论坛, 2009, 07.
- [4] 蹇家才. 试论<聊斋志异>的空间叙事 [J]. 山东: 蒲松龄研究, 2012, 08.
- [5] 邵颖涛. 论清代小说中的幽冥空间 [J]. 山西: 山西师范大学报 (社会科学版), 2011, 06.
- [6] 王春元, 李广新. <聊斋志异>中的夜色意象 [J]. 山东: 蒲松龄研究, 2005, 01.
- [7] 叶旦捷. <聊斋志异>美学思想新探 [J]. 安徽: 安徽大学学报 (哲学社会科学版), 2004 (11).
- [8] 叶旦捷. <聊斋志异>的造境艺术 [J]. 安徽: 安徽大学学报 (哲学社会科学版), 2006 (04).

责任编辑: 陈慧子

附表:

人进入到某个特定空间而遇到鬼

| 方式      | 篇目     | 人物  | 原因       | 结果        | 备注      |
|---------|--------|-----|----------|-----------|---------|
| 1 入城郭   | 《考城隍》  | 宋公  | 参加考试     | 成为城隍      | 华丽王府    |
| 2 入停尸间  | 《尸变》   | 客人  | 没有地方住    | 客人一生三亡    | 山东阳信    |
| 3 入荒宅   | 《喷水》   | 主婢  | 宅子荒僻     | 挖出老妇人     | 山东莱阳    |
| 4 入荒凉寺院 | 《山魁》   | 孙祖  | 忽然风气鬼至   | 被鬼摔到地上    | 南山柳沟寺   |
| 5 入河边   | 《王六郎》  | 许某  | 打渔时给河鬼倒酒 | 王六郎当上土地神  | 山东淄川    |
| 6 入凶宅   | 《鬼哭》   | 王七襄 | 宅院土匪被杀   | 超度亡灵, 消散  | 谢迁起义、淄川 |
| 7 入桃花江  | 《水莽草》  | 祝生  | 变成水莽鬼    | 后被召上天界当官  | 楚中桃花江   |
| 8 入古墓   | 《连琐》   | 杨于畏 | 夜间听到女子吟诗 | 与女子结合     | 山东泗水县   |
| 9 入废墟松林 | 《阿霞》   | 陈生  | 阿霞上吊被救下  | 阿霞看中景生    |         |
| 10 入荒坟  | 《公孙九娘》 | 莱阳生 | 去做媒遇见九娘  | 与九娘有凄美爱情  | 于七起义、莱阳 |
| 11 入山洞  | 《酆都御史》 | 华公  | 为破除疑惑    | 大帝赦免其回阳间  | 四川酆都    |
| 12 入都市  | 《续黄梁》  | 曾生  | 受冤百姓复仇   | 醒来发现是梦    |         |
| 13 入废宅  | 《小谢》   | 陶生  | 希望找到附身之体 | 最后和陶生结婚   | 陕西渭南    |
| 14 入墓地  | 《聂政》   | 聂政  | 潞王强占民女   | 聂政拔刀相助    | 怀庆潞王、聂政 |
| 15 入乱树丛 | 《郭秀才》  | 郭秀才 | 入山迷路     | 遇到群鬼      |         |
| 16 入荒庙  | 《死僧》   | 某道士 | 投止野寺     | 发现僧人是鬼    |         |
| 17 入报国寺 | 《司文郎》  | 王平子 | 帮助宋生考取功名 | 在阴间作了司文郎  | 北京报国寺   |
| 18 入乱葬岗 | 《陈锡九》  | 陈锡九 | 被恶鬼欺负    | 父亲救他, 回阳间 |         |
| 19 入妓院  | 《褚生》   | 陈生  | 遇见变成鬼的李姬 | 考中了举人     |         |
| 20 入老者家 | 《爱奴》   | 徐生  | 被老者邀请入舍  | 出来周围是墓地   |         |
| 21 入枯井  | 《龙飞相公》 | 戴生  | 被邻居推入枯井  | 遇到淹死鬼     |         |
| 22 入深山  | 《王者》   | 某州佐 | 被盲人带到城邦  | 拿着信回去     |         |
| 23 入妓院  | 《嘉平公子》 | 公子  | 路过妓院见到温姬 | 温姬已死多年    |         |
| 24 入楼台  | 《元少先生》 | 韩元少 | 疑惑公子身世   | 被阎王赠金回家   |         |
| 25 入山、河 | 《锦瑟》   | 王书生 | 被妻子逼得想死  | 与锦瑟成婚     |         |

## 次要男性人物与包法利夫人之死的关系探微

刘秋杏\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘要:** 福楼拜的代表作《包法利夫人》女主人公艾玛的悲剧命运令人唏嘘, 她的死有自身性格和社会的原因。艾玛周旋于丈夫和各个情人之间, 她心中“浪漫”爱情的幻灭是她走向死亡的根本原因, 而作品中的次要男性人物同样对艾玛之死有着不可推卸的责任。父权制的束缚使她走进了“浪漫”的幻想和婚姻的坟墓, 药剂师、神甫、布商三人的隐蔽“联手”加剧了艾玛堕落的程度, 朱斯坦的爱之过失也间接导致了她的死亡。

**关键词:** 次要男性人物; 包法利夫人之死; 父权制话语; 隐蔽联手; 爱的过失

《包法利夫人》是法国著名作家福楼拜的传世之作之一, 该文本向广大读者呈现了一个女人(艾玛)由蜕变、堕落、最终走向死亡的成长和毁灭历程。对于包法利夫人之死, 以往的文学研究者多从女性主义批评角度出发, 挖掘女主人公自身性格、人生观中的女性悲剧命运成因; 他们或是围绕夏尔·包法利(艾玛之夫)、莱昂和罗多夫(艾玛之现实情人)这三个主要男性人物, 就女主人公的婚姻和婚外情探讨两性关系及关系中的时代环境对包法利夫人之死的影响; 又或

是知人论世, 从作者福楼拜身上找寻女主人公命运走向的蛛丝马迹。<sup>①</sup>

《包法利夫人》是一部以女性艾玛作为主人公的文学作品, 围绕在她周围的一群男性扮演着不同的社会角色, 并与女主人公之间有着千丝万缕的联系。研究者大多忽视了作品中次要男性人物与包法利夫人之死的关系。<sup>②</sup>卢奥老爹是艾玛唯一的亲人(父亲); 药剂师奥默、布商勒合、神甫布尼贤、朱斯坦是社会人际交往方面与艾玛有关联的男性人物。笔者结合了各权威词典对于“次要人

**\*作者简介:** 刘秋杏, 1996年生, 女, 汉族, 广西玉林人, 华中师范大学文学院中国语言文学类2014级本科生。E-mail: 1453711349@qq.com。

① 从这三个角度出发具有代表性的学术研究成果有: 李雁劫《爱玛艺术情结透视——包法利夫人悲剧, 再探》; 汪火焰、田传茂《镜子与影子——略论福楼拜和他的〈包法利夫人〉》; 王永友《论包法利夫人悲剧命运的三维构成》; 李健吾《福楼拜评传》等等。

② 国内目前对这几个次要男性人物的研究甚少, 特别是除卢奥老爹以外的男性, 仅有彭俞霞《隐蔽的联袂演出——〈包法利夫人〉二线人物创作探微》、马晓冬《双重拒绝: 福楼拜的〈包法利夫人〉》等几篇涉及药剂师和神甫, 而对朱斯坦的研究则几乎空白。

物”这一词条的阐释，将其定义概括为：那些在故事的叙述和发展中起着辅助作用、直接为表现主要人物服务、可能具有一定程度的独立的美学意义、一定程度上影响事件发展的人物角色。

而卢奥老爹、奥默、勒合等人在文本中的出场和发挥的作用与“次要人物”的定义是相吻合的，他们并不是导致女主人公艾玛死亡最根本的原因，却对此有着不可推卸的责任——一步步将包法利夫人推向罪恶和死亡的边缘。笔者将从以下几点对此进行论述：第一，从艾玛出生到出嫁之前，在父权制话语下卢奥老爹对她人生大事做出的安排为艾玛的悲剧命运埋下了伏笔；第二，艾玛与丈夫迁居荣镇以后，奥默、勒合、布尼贤三人隐蔽又“默契”的合作加剧了艾玛堕落的程度；第三，荣镇里天真善良的学徒朱斯坦以爱为名的无心之失，间接导致了艾玛的死亡。

### 一、父权制话语下的女性悲剧

卢奥老爹的两个决定影响了女儿艾玛的一生，一是成长教育，二是婚姻。

女主人公艾玛的父亲卢奥先生是当地最阔气的种地人，在自己物质条件允许的情况下，“等到她十三岁，她的父亲亲自带她进城，送她上修道院去受教育”<sup>①</sup>，希望她能够嫁一个好人。这使得这位乡村少女整日

向往上流社会的“风雅”生活。浪漫主义灌输给她满脑子诗情画意的浪漫主义幻象，使得她的思想感情和现实生活相隔甚远。

“她多么希望像腰身细长的女庄主一样，住在一座古老的城堡里，整天在三叶形的屋顶下，胳膊肘支在石桌上，引颈企望着一个头盔上有白羽毛的骑士。那时，她内心崇拜的是殉难的玛丽女王；狂热地敬仰的是出名的或不幸的妇女……”<sup>②</sup>

卢奥老爹让艾玛去接受教育实际上是一个有绝对话语权的男性大家长根据自己的喜好为家中的女性塑造光鲜亮丽的“外衣”。

“卢奥老爹却不怕有人把他的女儿娶走，因为女儿待在家里，对他没有什么好处。他心里并不怪她，觉得她这样有才气，怎么能种庄稼呢？这个该死的行业！也从来没见过哪个庄稼汉成了百万富翁呵！”<sup>③</sup>父亲角色管束的缺位，使他没能及时纠正女儿现实与浪漫幻想不平衡的幻想，并且很快就把女儿嫁给包法利。

“要是他来求婚，”他心里盘算，“我就答应他吧。”<sup>④</sup>这种想法就是一种潜意识的父权话语体系。在这体系之下，女性是男权社会下的附属品，出生至结婚之前女性是父亲的财产，是父亲的附属品，父亲的决定女性必须无条件地服从。虽然文中有写老爹要回家问问艾玛，但是福楼拜却有意省略了老爹征求艾玛意见的对话片段，读者只知道

① [法] 福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第34页。

② 同上，第36页。

③ 同上，第23页。

④ 同上，第24页。

“朝墙的窗板推开了”（艾玛答应了），因为在他看来，艾玛怎样回答的方式与回答的内容都是没有意义的。这正是当时社会父权的体现，父权在文本中是相对隐蔽的。不能简单地从艾玛同意父亲对自己终生大事的决定、父亲疼爱自己的女儿这样一些表面的事实而遮蔽了这背后的本质——卢奥老爹正是父权制的“替罪羊”，“父权制话语对男性的代理人的身份建构使主体无法认识男性在父权制下存在的真相”<sup>①</sup>，同时他也是父权制的代理人，他将他心爱的附属品以婚姻的方式转移给了夏尔·包法利。父亲的凝视是艾玛衡量自己一切行动的重要标准，艾玛自己受父权制话语体系束缚而不自知。她的悲剧的背后是主流话语对人的建构，它“通过制造出一个他者的存在掩盖实在界的空缺，使话语结构下的主体甘愿接受话语的重构，成为他者的木偶”<sup>②</sup>。父权制话语体系使女性无意识地沦为男权社会下的附属品，父亲潜意识里的自我话语身份建构将艾玛往死路上推了一把，被遮蔽的男性结构性悲剧始终维持着父权制下“主体存在的真相”和秩序。

## 二、三个男性人物的隐蔽联手

在长达五年的创作过程中，福楼拜慢慢丰富了这些只因“功能性”需要存在的次要人物形象，使他们成为小说不可或缺的架构

支点。作品字里行间暗藏着女主人公艾玛和次要人物药剂师奥默、布商勒合、神甫布尼贤他们之间的相互联系，这些联系在文字中间串钩起故事的复杂背景，甚至主宰了整个故事的发展和结局。透过具体文本可以窥见在作品叙述和情节发展上这三个男性人物与艾玛悲剧命运走向的关系。

《包法利夫人》第二部开篇用环境描写巧妙地暗示了药剂师奥默、布商勒合、神甫布尼贤这三个人物在荣镇的特殊存在：

“从那以后，荣镇的确没有发生什么变化。镀锡铁皮做成的三色旗，一直在教堂钟楼的尖顶上旋转；时新服饰用品商店的两幅印花布幌子，还在迎风招展；药房布商勒合酒精瓶里浸着的胎儿，好像一包白色的火绒，也在慢慢腐烂……”<sup>③</sup>

其中，作者“教堂钟楼”对应神甫布尼贤，“时新服饰用品商店”对应的人物是布商勒合，“药房”对应的人物则是药剂师奥默。

而福楼拜给他们三人安排的职业十分恰当且具有讽刺意味。药剂师奥默表面上关心所有落后现象，但实际上打着科学的幌子来追求自己的商业利益，他对包法利一家十分亲近也是惧怕包法利会检举他之故。他从头到尾就是一个俗到家的利己主义者。神甫布尼贤口口声声说自己是“拯救灵魂的医生”却不能提供任何灵魂的庇护而将艾玛拒之门外。他的职责是做一些宗教上的表面功夫。

<sup>①</sup> 任元元：《父权制下‘女性悲剧’的男性角色功能——拉康视角下的‘包法利先生’和‘包法利夫人’》，南昌大学硕士学位论文，2013年。

<sup>②</sup> 同上。

<sup>③</sup> [法] 福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第73页。

布商勒合严格来说就是一个放高利贷者，他初次登门就把他工于心计、唯利是图、谄媚的本性暴露了出来，送货上门，还向艾玛开出“不必忙着给钱”的诱惑，恨不得一股脑儿就把艾玛口袋里的钱占为己有。

这三人都与艾玛产生了有意无意的联系，由他们构成的人物体系是单一、平庸、鄙俗的现实的具象：“我们只受一件事物的侵害，那就是愚蠢，但它是难以克服的和无处不在的。”<sup>①</sup>而人物体系与宗教、科学、金融领域的一一对应，恰恰反映了福楼拜对平庸和恶俗的现实的憎恶和对平淡无奇、愚蠢的资产者的厌恶。在风气恶浊、奢靡享乐盛行的时代大环境之下，外省这样闭塞的环境中必然产生这样的三种人，并且他们在各自的职业追求中“无意”地联手起来，将艾玛推向死亡和罪恶的深渊。

随着故事的推进，这三位男性开始了福楼拜指导下的友好“合作”。三人的“联手”加重了艾玛堕落的程度。虽然布商勒合分别和药剂师奥默、神甫布吕贤很少有直接交往。相反福楼拜用较多的笔墨以对话的方式突出药剂师和神甫两人之间的矛盾。这两个人总是就宗教和科学的问题争论不休。可笑的是，奥默所炫耀的大多是错误的科学知识，而布尼贤更是对宗教救赎一窍不通。

当艾玛在第一次爱情冒险中退却激情，透出“后悔”的情绪：“过了半年，到了春天，他们两人你看着我，我看着你，好像一对过太平日子的夫妻，爱情已经成为家常便饭了”<sup>②</sup>。她开始想要“回心转意”，“刚好这时药剂师来提供了一个机会”。<sup>③</sup>

药剂师看准了艾玛自我膨胀心理，极力怂恿艾玛让自己的丈夫夏尔帮病人做一次足部正畸手术，他自以为“无所不晓”，与时俱进，其实他是在用“伪科学”草菅人命，不考虑包法利医生的真实诊病能力便信口开河。药剂师这一愚蠢提议的后果是：一、因为夏尔的失败，艾玛对自己的丈夫彻底失望，更加义无反顾地投入罗多夫的怀抱，于是向勒合买了一大堆私奔物品，“我要买一件披风，一件大披风，大翻领，加衬里的……我还要买一个箱子……还要一个旅行袋。”<sup>④</sup>；二、为了补偿病人损失，艾玛向勒合订购了一条假肢送给伊波利特；三、艾玛产生了和罗多夫私奔的念头，但却惨遭情人抛弃：“她躺着，嘴巴张开，眼皮闭紧，两手放平，一动不动，脸色苍白，好像一尊蜡像”<sup>⑤</sup>。

这样一来，三人都从中获利了：庸医奥默没有做出正确的诊断，还致使包法利欠下一笔医药费，“他（包法利先生）不知道怎

① Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974年版, 第158页。转引自王钦峰《从主题到虚无：福楼拜对小说创作原则的背离》，《外国文学》，2000年02期，第90页。

② [法]福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第168页。

③ 同上，第171页

④ [法]福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第192页。

⑤ 同上，第206页。



样才能还得清奥默先生的医药费，虽然作为医生，他可以不用付药钱，但是欠一笔人情账总叫他有点脸红”；<sup>①</sup>布商勒合在前面已经利用艾玛强烈购买欲大敲一笔的基础上，又抓住了艾玛病重的机会，乱开发票，“商人气势汹汹地说这都是夫人订的货，出门不能退换……借据到期不付现款，还要利上加利，那么他小小的资本，吃医生的，喝医生的，就像在疗养院里一样”，<sup>②</sup>使艾玛后来把包法利家的不动产交给勒合后仍无法抵债；艾玛误以为神甫玄乎的宗教仪式救活了自己，因此成为一个基督教的圣徒，“有一天她病得最厉害的时候……她觉得她的灵魂飞向上帝，就要融入对天国的爱……神甫对艾玛的这份诚心觉得惊异”。<sup>③</sup>这里非常讽刺的是，药剂拯救不了人肉体上的痛苦，宗教也拯救不了人精神上的苦难。

细细去找，其实三人这样的隐蔽联手在文中还有很多，例如艾玛死前也有这样的描写：勒合步步紧逼，使债台高筑的艾玛走投无路服砒霜自尽，艾玛病危之时，奥默和神甫用玄乎其玄的方法救人耽误了最佳治疗时机……

社会作为一个密不透风的网将艾玛的挣扎化为徒劳和虚无。而他们三人反而在艾玛的挣扎中获利。除了一开始就瞄准艾玛的放贷者勒合，奥默和神甫并非有意要使艾玛精神和肉体饱受折磨、走入绝境。奥默用他的

药理学知识为其开药，神甫也是希望透过宗教仪式使其尽快康复，他们两人对艾玛的迫害是无心的，只是他们在关注自己的利益、履行所谓的“职责”时不可避免地去伤害了无辜的艾玛。总而言之，勒合、奥默、布尼贤三人在实质上还是一致的，他们都是要在外省保住自己饭碗、极度关心物质生活的精致利己主义者，三人无意间的“隐蔽联手”从侧面反映的是艾玛悲剧的必然性。

三人代表的社会层面是艾玛生存和生活必须接触的，平庸的工商业资产阶级和宗教势力为了攫取自身的利益，将魔爪伸向了手无缚鸡之力的平民，展开了“默契”的合作。她深陷其中、无处可逃：“福楼拜的主人公的自身重量使他不可能进行类似的活动，再说，行动尚未开始，他就已经失去希望。他所能做的一切就是扑向障碍物，撞得遍体鳞伤，最后精疲力竭而倒地……”<sup>④</sup>这正是包法利夫人的真实写照。三人以你方唱罢我登场的形式展现了“外省风俗”的人情冷漠、世态炎凉，三人的“合作”强化了艾玛的病态情绪，进一步推动了艾玛精神出轨和灵魂背叛，加速了艾玛在美丽外壳之下肉欲和物欲膨胀、走向堕落的过程。

### 三、爱的过失—朱斯坦

在《包法利夫人》里，福楼拜笔下的小人物在故事情节之内，通过如肌肤细腻的纹

① 同上，第 209 页。

② [法] 福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015 年版，第 86 页。

③ 同上，第 211 页。

④ [法] 理查（Richard, Jean-Pierre）著，顾嘉琛译：《文学与感觉—司汤达与福楼拜》，三联书店，1992 年版，第 293 页。

理般的细节来挖掘一些难以觉察的秘密。朱斯坦的出场是：“药房的小伙计朱斯坦，他是奥默先生的远亲，药房收留了他，似乎是做好事，其实是把他当做佣人”。<sup>①</sup>在文中复杂的人物关系下，这个戏份并不重的小学徒在很多情况下会被忽视，他的许多小细节乍看平淡无奇，但我们细细咀嚼就会发现这如暗流涌动般的惊心与美感。

正是这样一个暗恋着艾玛的人间接导致了艾玛的死亡，甚至于艾玛对于砒霜摆放位置最初的记忆，也是来自于朱斯坦受训这个小细节。因为爱着艾玛，他才在无意中为艾玛打开了藏有砒霜的储物室：

“药房里没有人。她正要进去，但门铃一响，会惊动大家的；于是她溜进栅栏门……朱斯坦穿着一件衬衫，端着一盘菜走了。……他回来了。她敲敲窗玻璃。他走了出来……他瞧着她，奇怪她的脸色怎么这样惨白，在黑夜的衬托下，更形成了鲜明的对照。在他看来，她简直美得出奇，像幽灵一样高不可攀。他不了解她的意愿，却有不祥的预感。”<sup>②</sup>

他的爱加速了艾玛的毁灭。

这个人物因福楼拜赋予他暗恋艾玛这一层关系而变得鲜活起来。他对艾玛的倾心在文本中有多处体现，如：“他们恢复了以前的爱情。有时甚至在光天化日之下，艾玛突然写信给他；然后，隔着玻璃窗，她对朱斯

坦做个手势，小伙计赶快脱了粗麻布围裙，飞速把信送到于谢堡。”<sup>③</sup>朱斯坦心甘情愿地陪伴屡受情伤的艾玛，甚至愿意为她和情人传递书信。很多读者在阅读到最后的时候会讶然于这个年轻小伙子对艾玛之死的悲恸：“这时，偏偏还有一个人睡不着。在墓地里，在松林间，一个小伙子跪着，哭得很伤心，他的胸脯给呜咽撕碎了，在暗中一起一伏，无穷的悔恨压在他心上，像黑夜一样深。”<sup>④</sup>

朱斯坦几乎是整部作品中唯一善良的人，完全不同于作品里其他有明显人格缺陷的中小资产阶级和贵族，如奥默、罗多夫等等，他是一个天真单纯、纯粹地爱着艾玛的人，但也是一个生活在社会底层的小人物。作品中耐人寻味的是，他在艾玛缠绵病榻的这一段中缺席了，他没有赶去见艾玛最后一面，只是在墓前真心地为艾玛悲恸。他也不曾得到过艾玛，无论是身还是心。福楼拜的用心之处在于，一是借朱斯坦这一人物形象来表现作者对女主人公悲剧的同情。朱斯坦作为一个膜拜艾玛的好人形象默默地付出自己的真心，从未想过去占有所爱，只是在坟前流下悲伤的眼泪。二是利用这个形象的存在反衬整个社会对艾玛密不透风的压迫。这个底层的小人物是没有能力也没有机会去挽救艾玛走向悲剧命运的，他无法与整个社会对艾玛的压迫相抗衡的。艾玛的悲剧是必然。“一切仍然在底下流动，仍在混合，这

① [法] 福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第86页。

② 同上，第316页。

③ 同上，第183页。

④ 同上，第343页。

种情况由于在表面上给人一种坚固的印象，因而就特别危险。因为强加的秩序如果在短时间里包含着深处流动性的混乱，它却并不允许这种流动性在自身为建立真正秩序而创造条件。”<sup>①</sup>三是敲响警钟。作品中唯一一颗纯洁的灵魂却因为无心的举动把艾玛往死路上推了一把，可见现实卑污之深。朱斯坦在结尾时“已经逃到卢昂去，当了一家杂货店的伙计”，作者在此处做了暗示：虽然他逃离了道德沦陷的荣镇，但走向纸醉金迷的另一个世界的他之后看到更多的丑陋和险恶人心，他将与俗世同流合污，若长袖善舞、不择手段，或将成长为下一个得到十字勋章的药剂师“奥默”。

### 结语

从不同的研究角度出发对包法利夫人命运悲剧进行分析，可以不断挖掘出以女主人公为核心的作品本身及外延拓展的深层蕴意。相对于惯性思维的、从三个主要男性人物身上解读艾玛之死，探讨次要男性人物与艾玛之死的关系或许能为男性社会角色和男权社会对艾玛堕落的影响提供补充材料，也能为其他女性悲剧主题作品研究提供研究路径。

艾玛的死，直接缘于资本主义经济关系之下的高利贷盘剥和人们的冷酷无情，放高利贷的勒合是作品中最具攻击性的帮凶，而

卢奥老爹、药剂师奥默、神甫布尼贤又何尝没有责任呢？在父权制话语体系之下，作为卢奥老爹的财产和附属品，艾玛在潜意识里承认了男性的优越：“她希望生一个儿子，身体强壮，头发褐色……一个男人至少是自由的，可以尝遍喜怒哀乐，走遍东南西北，跨越面前的障碍，抓住遥远的幸福”<sup>②</sup>，服从父命，在修道院培养了不切实际的“浪漫”情怀，走进了婚姻这座坟墓。奥默、布尼贤、勒合三人的“隐蔽联手”就像一张早已编织好的网，巴巴地等着异乡的包法利夫妇来上钩，一次次为了保护着自己的利益，加剧了艾玛堕落的程度。就连整个平庸化的荣镇里唯一能看见“光亮”的人也以爱为名间接把砒霜送入了艾玛的口中。

次要男性人物的出场也恰恰印证了作者的“欲望论”和虚无主义思想。

“形而上欲望在两个不同的方面发展。本体病在已经被浸染的区域日益加剧，同时，它开始向尚未受到浸染的区域扩张。”<sup>③</sup>在福楼拜笔下无论是主要人物，还是次要人物，基本上都过着僵木的日常生活，理想和意义的缺场使他们欲望过剩，愈放逐欲望愈卑劣愚蠢，愈有意无意地鱼肉弱小的牺牲品，比如艾玛。奥默、勒合、布尼贤、若干年后的朱斯坦都是如此。

在次要男性人物和包法利夫人之死的联系上同样体现了福楼拜的虚无主义：

① [法] 理查 (Richard, Jean-Pierre) 著，顾嘉琛译：《文学与感觉-司汤达与福楼拜》，三联书店，1992年版，第233页。

② [法] 福楼拜著，许渊冲译：《包法利夫人》，中央编译出版社，2015年版，第88页。

③ [法] 理查 (Richard, Jean-Pierre) 著，顾嘉琛译：《文学与感觉-司汤达与福楼拜》，三联书店，1992年版，第157页。

“他们以为我爱的是现实，可不知道我厌恶它；我恨现实主义，所以我才写这本小说。然而我也因此少些厌憎于虚伪的理想主义，正因为后者，我们才饱受时间的揶揄。……写《包法利》的时候，我先有一种成见，在我，这只是一首命题，凡我所爱的，都不在这里。”<sup>①</sup>

福楼拜对投射现实的“外省”表示出了发自内心的厌恶和绝望，作品中人物一切向上的挣扎均属徒劳，他召唤着：来吧！和包法利夫人一起堕落吧！李健吾将福楼拜的这段话阐释为：“是的，这是一首命题，知道他的性情，我们便晓得，他控告的先是他自己。他交了卷。然而人人看见被告是自己。”<sup>②</sup>

福楼拜否定了现实，否定了欲望，把自己和整个人类也否定掉了，他向世人交出的这张答卷——《包法利夫人》，也时刻警醒着世人：每个人都要反思自己存在的问题，每个人都可能是最大的受害者包法利夫人，可能是施害者卢奥老爹、奥默、勒合、布尼贤、朱斯坦。

#### 参考文献：

- [1] [法] 福楼拜.包法利夫人 [M].许渊冲译.北京：中央编译出版社，2015.
- [2] 李健吾.福楼拜评传 [M].广西：广西师范大学出版社，2007.
- [3] 马晓冬.双重拒绝：福楼拜的〈包法利夫人〉 [J].北京：人文丛刊，2013（06）.
- [4] 彭俞霞.隐蔽的联袂演出——〈包法利夫人〉二线人物创作探微 [J].北京：外国文学评论，2008（01）.
- [5] [法] 理查（Richard, Jean-Pierre）.文学与感觉—司汤达与福楼拜 [M].顾嘉琛译.上海：三联书店，1992.
- [6] 王钦峰.从主题到虚无：福楼拜对小说创作原则的背离 [J].北京：外国文学评论，2000（02）.
- [7] 王钦峰.重审福楼拜的现实主义问题 [J].北京：国外文学，2001（01）.
- [8] 杨秀红.宗教流毒的挽歌，爱情悲剧的幻梦—包法利夫人悲剧探析 [J].山东：现代语文：文学研究 2011（02）.
- [9] 任元元.父权制下“女性悲剧”的男性角色功能——拉康视角下的“包法利先生”和“包法利夫人” [D].江西：南昌大学硕士学位论文，2013.

责任编辑：陈慧子

① 李健吾：《福楼拜评传》，广西师范大学出版社，2007年版，第47页。

② 李健吾：《福楼拜传》，湖南长沙：湖南人民出版社，1980年版，第69页。

## 寻根意识的演进与深化

——由“五四”乡土小说到八十年代寻根小说

徐雪凡\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘要:** 对于20年代的乡土文学和80年代的寻根文学, 作家们都有一个共同意识就是“文化寻根”, 即探寻本民族文化的“根”所在。然而, 八十年代的寻根文学绝非五四精神和乡土情怀的再现, 而是一种站在新时期文化背景下中国知识分子对于文化发展全新的思索与探求。本文将从作家的笔调、“根”的内涵转化以及文本内容对外的接纳性三个角度具体阐释这半个世纪以来作家笔下的“寻根意识”的演进与深化。

**关键词:** 乡土小说; 寻根小说; 文化; 国民性

### 一、引言

在民族发展的两次大变革, 中西文化碰撞的两个大时代, 即在掀开新民主主义反帝反封建的第一步“五四运动”和社会主义现代化建设第一步的新时期, 崛起了以寻根意识为宗旨, 饱含乡土气息的农村题材小说——“五四”乡土小说和八十年代寻根小说。在两个不同的时代交叉点上, 新与旧、中与西、传统与现代, 接纳与摒弃的种种选择充斥着每个国民的内心, 在这两个不同时代中, 对于文化寻根意识的理解也随着时代的演进和国家的强大而深化。

### 二、文学产生: 不得不写到主动去写

乡土小说和寻根小说都是基于具体时代的产物, 不同的时代背景促生的作家写作动机也各有不同。从创作主体来看, 被迫而写的内容往往更深刻, 主动书写的内容往往更真实, 这两个时期的小说时代背景赋予了作家不同程度的压力, 让乡土小说中的“乡土意识”成为作家笔下不得不写的内容, 而寻根小说则让知识分子促成了潮流化的写作思潮。

说到乡土小说, 蹇先艾先生在回忆起当年的情景时不无感慨地说道: “‘五四’时期的乡土文学作者, 大都是在北京求学或者被生活驱逐到那里, 想找个职业来糊口的青年,

\*作者简介: 徐雪凡, 1996年生, 女, 汉族, 江西南昌人, 华中师范大学文学院汉语言文学专业2013级本科生。E-mail: 747273799@qq.com。

他们热爱他们的故乡，大有‘月是故乡明’之感，偏偏故乡又在兵荒马乱之中，‘等是有家归未得’不免引起一番对土生土长的地方的回忆与怀念。”<sup>①</sup>也就是说，被迫来到外省为异客的青年作家们在目睹了城市的喧嚣与混乱后萦怀故园不堪思，依依乡情理还乱，他们被迫接受城市快节奏的生活和先进文化的洗礼，但骨子里却依旧保持着原始农村人民的生活习惯和思维方式，这使他们在独在异乡为异客的时期产生了一种严重的身份认同问题。正如严家炎所说，“乡土文学在乡下是写不出来的，它往往是作家来到城市后的产物”。<sup>②</sup>然而，这些摇摆不定处于城乡文化交界的年轻人却在竭力保持着自身落后思维方式的同时不得不接受着城市文化的沐浴，由闭塞走入都市的他们紧接着又转入了另外一种异性的怀乡方式——批判落后的农奴文化，揭露广大落后民众的劣根性。这两种相互对立的思想模式发生碰撞后便产生一种奇异的现象，这些以农村生活为题材的乡土文学在现代城市文明的审视下表现出一方面和城市的尔虞我诈繁华绚丽产生鲜明的对比，另一方面又因为落后的思想而让读者产生对落后劳动人民的深切同情与悲哀。被称为现代乡土小说创始人的鲁迅在其作品中很明显地贯穿了这两种要素：一方面，他将落后农村人民骨子里的劣根性和冷漠的人性批判到了极致，《示众》中麻木不仁的看客和《阿

Q正传》中凭借精神胜利法自欺欺人的阿Q都是很好的例证；从另一方面来说，他也注重异域情调的描写，小说中不同的地域往往有不同的地域色彩。作者首先要写出自己故乡的风土人情和地域特色，否则，即使写的是故乡但却“被故乡放逐”，也很难称之为“乡土”。<sup>③</sup>由此，从产生背景来说，我们不得不承认这群出于城乡相交的尴尬地位的乡土小说家在整个创作过程中都是“被迫而行”——思乡归家不得而被迫写乡，看透落后的国民劣根性而不得不批乡。然而，无论是写乡或是批乡，都是出于这群年轻作家对于故土诚挚的爱和无尽的思念。

相比之下，崛起于80年代的寻根文学作家们就要幸运的多。一方面，政治上的改革让自信、向上的思想风气蔓延在群众内心；创作上，作者大多都“插过队”（如韩少功），上过学，并且不同程度地经历过几度文学思潮的锻炼。另外，他们的创作年龄都较乡土小说作者大（最小的李杭育28岁），心态稳定，看问题也相对成熟。<sup>④</sup>此时，80年代的文坛上涌起了不同程度的对文革的反思与批判，“伤痕”、“改革”、“反思”文学热充斥着整个学术界，但众人的注意力却始终离不开“文革”，也就是政治性。从“寻根文学”开始，作家才可谓真正摆脱了文学的政治性，从中华文化的“本质性”和“根性”去寻求文化和文学发

① 塞先艾：《我所理解的乡土文学》，《文艺报》，1984年，第1期第12页。

② 严家炎：《中国现代小说流派史》，人民文学出版社，1989年版，第124页。

③ 朱德发，魏建主编：《现代中国文学通鉴》，人民出版社，第330页。

④ 严海燕：《“乡土文学”与“寻根文学”比较三题》，《陕西广播电视大学学报》，2000年第2卷第4期，第71-72页。

展的出路。也就是说，此时期的作家是主动去写，积极去写，愿意背离广大政治文学而主动开辟新的文界。如阿城的《棋王》，从王一生清静、安宁和“为棋不为生”的心态揭示了中国传统文化中儒道思想的超脱与旷达；又如王安忆的《小鲍庄》，也是赞扬了中华传统文化支配下淳朴善良的集体无意识。这些超脱了政治束缚的文学反而让人倍感清新。相较于五四乡土小说而言，这个时期的政治稳定了，国家强大了，作家也不需要为了谋生而涌入大都市，写作更多的是出于对文化“根”性的探寻而不是单纯的怀乡与批判了。成熟的心智也让寻根文学作家们能够抓中要害，深刻透彻地点出他们理解中的“根”，这相较于20年代纠结于国家危难，处于水深火热之中的乡土小说作家而言，立场和心态都要稳定、强大得多。

由于特定的历史环境和背景，五四乡土小说家的创作心态偏向于被迫写、强迫写，不得不写，他们本身的立场和对故土的怀念促使他们写下这些作品。但寻根小说家的写作更为主动，他们厌倦了政治中心化的文学而另辟蹊径探索中华文化的“根”之所在，这种思想境界无疑是比20年代彷徨迷茫的乡土小说家高出太多，成熟的心智与高超的笔法也让他们的作品给文坛留下了一道亮丽的风景。

### 三、思寻：文化的“劣根性”到“优根性”的挖掘

五四乡土小说和寻根小说无疑都揭露了

广大落后农村人民的劣根性，批判了封建、守旧、和潜藏于国民性中亘古不化的奴性，但细细想来，就会发现80年代的寻根是在20年代乡土基础上的一大跨越。就寻根小说来说，一方面遵循五四传统，继续挖掘批判传统文化中的质劣之根和惰性因素，这是乡土小说留给后世作家未完成任务，寻根文学也在恰当的时机抓住了这根交接棒，在作品中也出色地完成了这个任务。另一方面，寻根绝非是五四文学的再现，在新的历史时期，新的社会生活场景下，在民族现代化建设改革的背景下赋予了寻根文学更为重要的任务，就是探寻出路。因此，寻根文学在揭露和批判的同时更重要的是寻求解决之路，对他们来说，寻求方法比披露与挖掘更为重要。<sup>①</sup>20年代的乡土文学描绘的是一幅在封建制度统治下的乡村民众的生活画面。他们过着极端贫困、困苦、受奴役、受践踏乃至非人的生活。几千年的封建政治、经济、思想枷锁把他们束缚在小农经济上，捆绑在纲常名教中。而这些又通过充满风土人情、风俗习惯、地方色彩的农民文化生活恰到好处地结合在一起。农民是这种劣根文化氛围的主要承载者与受害者，但中国几千年来奴性的封建思想却又深入人心，这些最该反抗却又最不会反抗的劳动人民成为了封建腐朽文化的受害者。以上欺下，以大欺小，旁观冷眼，卑劣的国民意识最终造成了这些让人寒心的行为与思想。因此，要疗救国民的精神创伤，改变国民的精神面貌，就必须

<sup>①</sup> 索燕华：《从20年代乡土文学到80年代寻根文学》，《延边大学学报》，1997年，第4期第40页。

从根本上铲除整个封建文化体系，而这正是20年代乡土小说作家在写作中不断探寻的。台静农小说《天二哥》中的天二哥是一个坚信酒治百病，尿可解醉的醉蠢汉。他把无谓的面子看得比什么都重，居然会为了一时怄气而喝了四百文酒和两大碗清尿，最终一命呜呼。愚蠢的迷信，荒唐可笑的生活逻辑吞噬了天二哥，但是让我们战栗的却是隐藏在天二哥之后的千千万万的和他有一样愚昧思想的落后农民。又如鲁迅的《祝福》中那个给我们留下深刻印象的祥林嫂，她善良、淳朴，为地主土豪卖力操劳了一辈子。最后却因为自己的无知和愚昧，在新年的祝福声中带着哀怨和痛苦郁郁而终。死后有没有鬼魂对于这位勤恳善良的妇女并没有太大的意义，但正是这种申问背后潜藏的愚昧和迷信才是让祥林嫂死去的根本原因，一直到死，她都没能明白自己是死在封建礼教的压迫下。再如许杰的《赌徒吉顺》中的“典妻”、《惨雾》中的“械斗”、鲁彦的《菊花的出嫁》中的“冥婚”，一幅幅展现着封建陋习的画面，令人心寒。<sup>①</sup>看见了国民性劣的乡土小说家便以自己的笔记下了这些“人祸”，但由于时局动荡，资历尚浅，他们的任务仅仅停留于揭露与批判，最终也算是完成了时代给予的任务了。

寻根文学是建立在时局稳定，生活现代化，中西思潮冲撞的新时期。这个时期的文学家不仅仅要寻找问题，更多的是要探寻解决问题的方法。对于“根”的理解众说纷

纭，各家也根据自己的理解写出了不同的代表作。对于“根”的理解主要有三种。一类是受传统文学哲学观的影响，出于对儒道文化的反思与追寻，出现了一批儒道文化寻根小说，主要以阿城的“三王”（《棋王》《孩子王》《树王》）、王安忆的《小鲍庄》和邓刚的《迷人的海》为代表的这些作品都极力渲染中国传统文化思想中的儒家的执着坚定和道家的旷达超脱，如阿城笔下的主人公总是可以在纷杂繁复的人世间保持一颗安静平和的内心，无论是王一生、肖疙瘩还是孩子王，他们身上都散发着崇尚虚静、天人合一的东方文化精神。第二类是一批着力于原始或半原始生活状态的题材，形成原始文化的寻根小说。例如张承志的《黑骏马》，莫言的《红高粱》。《黑骏马》中白音宝力格的寻找，是出于对内蒙古草原一望无际、自由旷达的民族文化精神的寻找，是一种对原始草原文化的寻找。《红高粱》中也同样是对于“高密东北乡”这一精神故乡中人性原始的生命状态的寻找，或许正是因为这种对于原生态的，不受污染的人性的探求与思索才使莫言的作品让我们印象如此深刻。最后一类是探寻着地域文化中的神秘文化和原始文化，这些作品较乡土小说中的地域背景也有所不同。乡土小说中的地域往往是作为批判封建礼教和社会制度的大背景，而并不作为主要描写对象，但寻根文学却将此作为“根”之所在而大加渲染描绘，批判不是他们的主要目的，他们探寻的，是解决劣根性

<sup>①</sup> 索燕华：《从20年代乡土文学到80年代寻根文学》，《延边大学学报》，1997年，第4期第40页。



的方法。例如李杭育的“葛川江小说”中，标举着一股刚劲的吴越之风，在葛川江特殊的风俗与世态中表现了英雄儿女的英勇乐观，豁达洒脱的生命态度。<sup>①</sup>

也就是说，寻根小说家虽然至今也没能探出“根”的本质内涵，到底中国文化未来应该走哪一个方向发展，但从整个时代的作品我们可以看出，这个时期的批判和暴露较乡土文学时期少了，更多的文学家是承担起了寻“根”之内涵，探求“根”之出路的任务。在“改革”、“反思”、“伤痕”潮流的弥漫之际，寻根小树家却能跳出政治批判而走向寻求文化出路的道路，这无疑是在文学史上的重大成就。

#### 四、吸纳：闭门造车到中西交汇

20年代的中国还是处在混乱离散、多事之秋之际。风起云涌的学潮，军阀群众的斗争，中西思想的冲撞，让这个时期的乡土小说家脆弱不堪，心力憔悴。上文中提到这些作家多半是被迫离开故土，受到城市生活乃至国外生活的冲击才怀念起自己的故土来。虽然这个时期西方思想大量引进，梁启超、胡适等也提出“西化”的思想，但在乡土小说家看来，他们的世界只有被这些外来之物所惊吓的份，丝毫没有在作品中表现出一丝写法或是内容上西化的意思。废名的《桃园》、《枣》，《桥》、《竹林的故事》都是以传统的笔法写意传统的林间生活；沈从文笔下的《边城》则更是写绝了翠翠这个农村少女的淳

朴善良，也没有一丝外来笔法的痕迹。相反，风靡西方且为多国效仿的象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、意识流小说等在这个时期的乡土小说中全然没有影子。乡土小说家怀念的是故土，是自己家乡里原始的、淳朴的那份纯真和质朴，哪怕是封建礼教的落后，但这也是自己的家，自己的“根”。抱着这样的心态，这个时期的乡土小说总是洋溢着浓厚的地域色彩和地方落俗色彩，但也正是因为对自己家国深沉的爱，作者才会如此无情的披露和暴露。或许也正是因为这个原因，这个时期的作品只停留于揭露，而没有深层次地探寻变革的方法。

80年代到了寻根文学时期，对外开放，市场经济，作家接触外来作品的机会也逐渐增加，他们的眼界也逐渐开阔。这个时期，他们看见了国外作品的笔法与内容，成熟的笔法与心智也让他们渐渐懂得如何去接纳与吸收。我们必须注意到寻根文学发生的时代背景：1981年前后，美国受长篇小说《根》的影响，出现了“寻根热”。1892年至1954年的62年间，经纽约的埃利斯岛进入美国的移民人数高达1200万，大量黑人提出要寻找自己的“根”，引发了全球的广泛关注；拉美国家则出现了强烈的寻根倾向的作家群，马尔克斯的《百年孤独》也获得诺贝尔奖，更加直接地促使了我国的“寻根”热潮。<sup>②</sup>这个时期，受到外来创作手法特别是拉美魔幻现实主义、寻根思乡的影响，作家的意识也更加开阔，对“根”的理解也更

<sup>①</sup> 王万森，吴义勤，房福贤主编：《中国当代文学50年》，中国海洋大学出版社，157页。

<sup>②</sup> 王万森，吴义勤，房福贤主编：《中国当代文学50年》，中国海洋大学出版社，第157页。

加深刻，一些具有神秘色彩的玄奥难解的文化寻根小说大量出现。如扎西达娃的《记在皮绳扣上的魂》，在寻找佛的故事原型中注入了对现代世界和民族传统的思考，通过佛家思想的贯穿给寻“根”冠上了浓厚的异域色彩，古老的藏族文化在社会的不同寻找里得以展现。最值得注意的无疑是堪称寻根文学的开山之作——韩少功的《爸爸爸》了。小说通过塑造神秘的鸡头寨原始生活以及怪物丙崽的形象，揭露了民族文化传统的深层心理结构。鸡头寨人和丙崽不仅是南方蒙昧社会超稳定形态的一个缩影，也是中国人文化心理整体的静态象征，是对整个封建思想的愚昧无知的批判。神秘的楚湘文化、落后的封建迷信，作者以象征、隐喻等手法打破常规，让作品读起来怪诞、诡异，具有神秘的异域情调、怪异的神话意味以及浪漫的远古遗风，这正是拉美魔幻现实主义和现代主义手法在中国乡村背景中的出色运用。

毫无疑问，寻根文学的产生是基于一种世界性的思想文化背景，在对民族文化心理的展开、社会群体性格的塑造方面创造了一种新的审美境界。这种世界文化环境下的文学思潮，在追求民族性的同时，不可避免会受到外来因素的影响，但庆幸的是，这个时期的作家都将中西文化的度把握得很好。“寻根”是一个全球性的问题，他国的文化精髓我们也需要敞开国门，取其精华去其糟粕，只有在这种相互交融并保全自身立场的“合作”中，我们的文化才能够相互促进，找到真正的“根”之本。

## 五、结语

相较于 20 年代的五四乡土小说而言，寻根小说的“寻根意识”无疑因为时代的大环境、作家的写作笔调等原因而深刻、演进了。但我们无法否认的是，无论是乡土小说还是寻根小说都是基于作者对农村和乡土的无限热爱，无论这种爱的表现是探寻出路还是揭露弊病。“寻根”之说至今依旧话语不断，对于“根”的真正含义以及传承中华文化的“根本”所在至今仍无定论。或许，这“根”的存在根本无定论所言，因为它是每个知识分子心目中的原始、淳朴、真挚的那片故土。

## 参考文献：

- [1] 蹇先艾.我所理解的乡土文学 [J].北京:文艺报, 1984 (1): 12.
- [2] 严家炎.中国现代小说流派史 [M].北京:人民文学出版社, 1989: 124.
- [3] 朱德发, 魏建主编.现代中国文学通鉴 [M].北京:人民出版社, 2012: 330.
- [4] 严海燕:“乡土文学”与“寻根文学”比较三题 [J].陕西:陕西广播电视大学学报, 2000 (4): 71-72.
- [5] [6] 索燕华:从 20 年代乡土文学到 80 年代寻根文学 [J].吉林:延边大学学报, 1997 (4): 40.
- [7] [8] 王万森, 吴义勤, 房福贤主编:中国当代文学 50 年 [M].青岛:中国海洋大学出版, 2006: 157.

责任编辑:陈翥

## 《红楼梦》前八十回与后四十回食物差异的比较

曹珂\*

(华中师范大学 文学院, 武汉 430079)

**摘要:**《红楼梦》是一部18世纪中国百科全书式的著作,书中的描写涉及到当时社会生活的方方面面。食物作为社会生活表象的一个重要维度,在书中占据着大量的笔墨篇幅。它在很大程度上代表着作者的饮食文化审美观念,充任着贾府生活体系的建构角色,也在某种程度上揭示着原作者与续写者写作风格与水平的差异。本文通过对比前八十回与后四十回所写食物的差异,反证《红楼梦》的续书问题,同时进一步探究食物在《红楼梦》艺术价值的建构中所起的重要作用。

**关键词:**红楼梦;食物;差异比较

古语言:“民以食为天。”食物是人类生活不可或缺的重要资源,也是社会运行必不可少的物质保证。《红楼梦》作为一部以贾府的贵族生活为脉络线索的小说,食物在小说构造的过程中有着不可替代的重要地位。由于《红楼梦》的成书问题存在争议,在作者的一致性问题上存在两种不同的意见。红学界对这一争议的论证方法主要有三种:“一是由版本、回目、故事、以及章法等着手;二是从书里所表现的环境、风格与思想三方面来区别;三是通过语言学的方法——对语言材料进行分析——来进行鉴定;”<sup>①</sup>然则食物的存在往往可以揭示作者的

饮食审美心理和生活环境差异,通过前八十回与后四十回食物的差异对比,可以曲折地反映前后作者文化背景与审美心理的差异,由此进一步推断《红楼梦》前后的作者是否一致,达到“曲径通幽”和“以小见大”的效果。

### 一、前盛后衰——食物数量与种类的对比

《红楼梦》中对食物的描写着墨甚多,贾府的日常三餐加上零食用点,数量较大,种类繁多。食物的数量和种类的多少是研究红楼饮食文化的一个直观要素,数量和种类所占比重的大小传递着食物这一要素在全书中所占地位

\*作者简介:曹珂,1995,女,汉族,安徽六安人,华中师范大学文学院汉语言文学(师范)专业2014级本科生。Email:1283444985@qq.com。

①曹莉亚:《前后迥异的〈红楼梦〉色彩世界--基于前八十回与后四十回颜色词比较看全书作者不一致性》,《明清小说研究》,2014年1月。

的高低。通过前八十回与后四十回中食物数量与种类的统计对比，也可看出食物这一要素在《红楼梦》前后所占比重的差别。

在《红楼梦》中，贾府的饮食系统庞大驳杂，除了贾府生活的每日餐饮之外，还有各色聚会宴饮，各种小场合的私人小灶以及各种随性饮食等。如第十一回中的“庆寿辰宁府排家宴”，写出宁府寿宴的饮食筹备；第五十三回“荣国府元宵开夜宴”，写出节日宴会的各色吃食；第四十一回“栊翠庵茶品梅花雪”写出刘姥姥进大观园时所见所食的各种小吃糕点以及茶品；第三十八回“薛蘅芜讽和螃蟹咏”写出家庭户外小聚时的时兴饮食等。其中包括主食类：饭、粥、菜品，如碧梗粥、酸笋鸡皮汤、鹅掌鸭信、牛乳蒸羊羔、蒸鸡蛋等；副食类：糕点、水果，如山药糕、松子穰、菱粉糕、藕粉桂糖糕、松瓤鹅油卷、西瓜、鲜藕、红菱等；酒水类：汤品、霜露、茶、酒等三大类别，如杏仁茶、惠泉酒、木樨清露、玫瑰香露、茯苓霜等。由于药品可否归于食物尚有争议，故暂不计列在内。《红楼梦》对食物的描写构成了全书的一个鲜明的特色，即从饮食的维度构建贵族的日常生活，体现艺术真实与生活真实的关系。而《红楼梦》前八十回与后四十回中食物数量与种类的不同也便成为一个区分的参照点，由此来探究《红楼梦》前后的饮食差异和写作者的笔法区别。通过对《红楼梦》中出现的食物描写的处数、总的数量与种类数（相同的食物归为一种，同类食物如同属茶类但茶不同，算作两种）进行统计整理，可得出下表：

|      | 描写（处） | 数量（个） | 种类（种） |
|------|-------|-------|-------|
| 前八十回 | 77    | 123   | 87    |
| 后四十回 | 29    | 41    | 16    |
| 总计   | 96    | 164   | 103   |

由表格可以看出，《红楼梦》中关于食物的描写大都集中在前八十回，食物的数量与种类也大大超过后四十回所出现的食物数量与种类。由于回数的不同，为客观起见，后四十回以两倍计与前八十回进行比较，分别是 48：77、82：123、32：83，前八十回在三个数值上都呈现出压倒性优势。由于《红楼梦》从前八十回到后四十回的转变是一个由盛转衰的过程，对食物的描写是否也为适应情节的需要而呈现出由多至少的变化趋势尚无法定论，故从前八十回中抽取后五回（即第七十五回至第八十回）与后四十回中的前五回（即第八十一回至第八十五回）进行比较，这十回由于在书中的位置与作用相近，可籍以减小误差。统计得出，第七十五回至第八十回中关于食物的描写共 7 处，食物数量 7 个，种类 7 种；第八十一至第八十五回中关于食物的描写共 1 处，食物数量 1 个，种类 1 种。前五回与后五回之间呈现出骤减的趋势，相连两段之间出现泾渭分明的差异，对食物描写的转变如此之大，显然无法将两段描写归于一人之手。

由以上两组数据的对比可以发现，《红楼梦》前八十回与后四十回中关于食物的描写总体呈现出前盛后衰的现象，而这一现象与《红楼梦》全书由盛转衰的趋势又并不相符，前后的对比是呈骤减变化的，因此从数据分析角度无法将前八十回与后四十回归于同一个作者。

## 二、前繁后简——食物名称与类型的对比

《红楼梦》中的食物种类繁多，各色吃食酒水琳琅满目。由于书中描写的是官宦世家的贵族生活，对食物的精雕细刻也成为作者建构贵族生活体系的一个重要内容。从食物的名称和类型来看，食物的名称是一种食物由简单的吃食晋升为一种饮食艺术的转折所在，它代表着食物背后的文化内涵和审美趣味，表达着食物本身的意蕴和创作者的匠心，是食物的喉舌所在，传递着食物带给人的第一印象。而食物的类型则曲折地反映了食用者的生活水平，食物类型的丰富与稀有彰显着主人身份的非比寻常和生活水平的富足奢华。它是一种含蓄的信息，婉约的讯号。通过食物的名称与类型可以窥探出许多表层背后的深层意蕴。

在《红楼梦》的前八十回中，食物的出现往往都被赋予了一个具体的名称，这个名称往往揭示出食物的材料搭配、独特的做法或特别的意义。在后四十回中，食物的出现已没有名称的变化，大都是一个含混的概念或者简单的类别。如酒水类，前八十回中出现的酒水类食物有千红一窟茶、万艳同杯酒。所谓“千红一窟”，是指“此茶出在放春山遣香洞，又以仙花灵叶上所带之宿露而烹”<sup>①</sup>，故名之“千红一窟”；“万艳同杯”是指“此酒乃以百花之蕊，万木之汁，加以麒麟之醅，凤乳之曲酿成”<sup>①</sup>，故名之“万艳同杯”。除此之外，还有枫露茶、惠泉酒、木樨清露、茯苓霜、玫瑰露等饮品，都被冠以具体的名

称，或名之以食材，或名之以产地，同中见异，将简单的酒水赋予特别的名称内涵。至于汤水类的食物，则着墨更多，描写更繁，诸多汤品种类繁多多变，鲜有重复，如酸笋鸡皮汤、益气养荣补脾和肝汤、野鸡崽子汤、建莲红枣汤等，以细致的名称传达出食物内在的搭配或作用，在看似繁复的食物中构建出一个完整的有名可表的贵族饮食体系，通过名称和搭配的变化营造出“有食必精，以食为先”的饮食理念。

但在后四十回中，酒水类的食物只有单纯的一个酒字或茶字，只在第九十三回中出现了一个“果子酒”，便可算作是其中最具体的名称。汤水类的食物只有翻来覆去的几样：参汤、桂圆汤、燕窝汤，其中最细致的描写出自第八十七回中给黛玉吃的“火肉白菜汤加了点虾米”，除此以外再无具体的描写，在名称和种类上呈现出骤然精简的变化。然而这一精简却不是随着贾府的兴衰变化而变化的，因为这一精简反映为描写笔法的粗糙，而不是食物本身的粗糙。又如水果糕点类的副食，前八十回中有豆腐皮的包子、山药糕、糖蒸酥酪、松子穰、桂花糖蒸新栗粉糕、鸡油卷儿、藕粉桂糖糕等，无一不是端见精巧、细致可人，水果则有鲜藕、红菱、鸡头、朱橘、黄橙、橄榄、槟榔等，南北特产皆有，水陆鲜果兼具，可谓种类繁多、珍奇满目。但到了后四十回，水果糕点不仅大大“减产”，出现量急剧减少，而且也只是以类别加以概述。从第八十一回起，

<sup>①</sup> 曹雪芹：《红楼梦》，中国古籍出版社，2003年版，第30页。

糕点就不再出现，只以含糊的“果子”一笔带过，水果也没有了具体的品种，只是以“时鲜果品”四字概括。至于主食类，前后差别和酒水副食类如出一辙。在前八十回中菜品丰富的山珍海味、奇珍异馐，如鹅掌鸭信、火腿炖肘子、鸽子蛋、牛乳蒸羊羔、野鸡瓜齏等和碧梗粥、奶子糖粳米粥、莲叶羹、鸭子肉粥等各色粥品，在后四十回中都以“饭、粥、菜”等字眼一笔带过，再无具体的名称和类别的描述。

前八十回与后四十回在食物名称与类型上呈现出的巨大差异在很大程度上反映了前后写作者饮食文化审美心理以及生活背景的巨大差异。续写者或由于自身的经历局限或者审美心理的不同无法因袭原作者对于食物的精雕细刻，从而导致了前八十回与后四十回在食物描写上的天差地别。由此也可为《红楼梦》前后作者一致性的问题提供一个有力的例证。

### 三、前精后粗——食物的做法与搭配的对比

《红楼梦》作为一部以贵族生活为主线的小说，其中对食物的描述俯拾可见。除了对食物的名称和类别进行介绍之外，着墨最多的便是对食物的做法和搭配的描写。以至于后世不乏有追随者“按图索骥”，重现书中的红楼美食。从食物的做法与搭配入手，作者可利用对食物的做法与搭配的描写来表现贵族人家对饮食的苛刻要求，做法的精致和搭

配的合理都在向外界还原着一个尽可能地贴合真实生活的虚拟场景，使得书中的整体建构更加符合艺术真实的要求。然而同样是描写食物的做法与搭配，《红楼梦》前八十回与后四十回之间却呈现出泾渭分明的差异。

在前八十回中，作者对食物做法的描写极为细致，一物一制都达到了可以按照描写如法炮制的效果。最具代表性的便是刘姥姥二进大观园时作者着力刻画的食物“茄鲞”。书中对这一食物的做法有着极为生动地叙写：

凤姐儿笑道：这也不难。你把才下来的茄子把皮了，只要净肉，切成碎钉子，用鸡油炸了，再用鸡脯子肉并香菌、新笋、蘑菇、五香腐干、各色干果子，俱切成钉子，用鸡汤煨干，将香油一收，外加糟油一拌，盛在瓷罐子里封严，要吃时拿出来，用炒的鸡瓜一拌就是。<sup>④</sup>

这样一段描述，从食材搭配到制作工序无不写得极尽精巧，将贾府一道简单的菜肴抽丝剥茧般地再现出制作过程的繁杂与搭配材料的丰富，从而表现出贾府贵族饮食的精致奢侈，突出贵族生活与平民生活的巨大差别。除此之外，书中还别出心裁地描写了特殊的食物“疗妒汤”，“极好的秋梨一个，二钱冰糖，一钱陈皮，水三碗，梨熟为度”。<sup>②</sup>不仅写出了食材搭配，还将食材的重量和制作的火候一一陈列清楚，并别具匠心地为食物的用途做了解释，以食物为药而“疗妒”，将食物作为表现人物性格和作品情趣的一个维度。除此此外更有各色菜品汤点，或以糖

① 曹雪芹：《红楼梦》，中国古籍出版社，2003年版，第202页。

② 同上，第411页。

蒸、或以油煎、或辅之以鲜果蔬菜，或配之以山珍海味，无不带给人身临其境的艺术感受，展现出宏大多姿的饮食文化，形成了一个别具生活气息和贵族饮食气质的食物系统。到了后四十回，关于食物的做法的描述全无踪迹，霎时间一起消失，其中只有一处可粗略算作是对食物的制作进行了描述。这处描写的是紫鹃为黛玉安排的晚膳，“刚才我叫雪雁告诉厨房里给姑娘做了一碗火肉白菜汤，加了一点虾米儿，配了点青笋紫菜……还熬了一点江米粥。”<sup>①</sup>火肉白菜较之于前八十回的精致用料就差了许多，从食材的选用上就明显逊色于前八十回。至于食物的搭配更是不合情理，用粥来配汤明显不符合日常的饮食习惯，这段描写所呈现出的食物的搭配具有极大的随意性与违和感，对艺术真实的把握并不细致，但这却是后四十回中最为详细的一段关于饮食的描写，显出力拙之势。除了此处之外，后四十回中再无对食物的详细描写，往往以“一桌宴席”、“饭”、“菜”等字眼一概而过，相较于前八十回对于食物描写的精雕细刻，别具匠心，后四十回无论是在做法搭配还是在名称类别上都显得更为粗糙。

前八十回与后四十回对食物描写前精后粗的对比也恰恰反映了前后作者写作功力和生活背景的差异，对待食物描写的两种截然不同的态度使得《红楼梦》前后带给读者的审美感受也随之发生变化。对食物刻画笔法的骤然粗疏在很大程度上影响了全书审美风

格的一致性和写作笔法的贯通性，前后作者是否一致也可由此略见端倪。

《红楼梦》作为中国古典小说的巅峰之作，它的艺术价值不仅依托于作者精巧的构思、宏大的主题、生动的人物塑造，也来源于书中对生活现实描写的方方面面。食物作为《红楼梦》构成元素的一种，它在《红楼梦》的艺术价值建构中也发挥着自己的独特作用。通过对比前八十回与后四十回中食物的差异，可以借此对《红楼梦》前后作者一致性的问题进行一个可能的推论，同时也从另一个维度探究了食物在《红楼梦》艺术价值建构中所起的独特作用，使得《红楼梦》的美学价值得到更为全面的认识与评价。

#### 参考文献：

- [1] 曹雪芹. 红楼梦 [M]. 北京：中国古籍出版社，2003 年版。
- [2] 张卫东，刘丽川. <红楼梦>前八十回与后四十回语言风格差异初探 [J]. 深圳：深圳大学学报（人文社会科学版），1986，（1）：8-14.
- [3] 金兰. <红楼梦>饮食文化研究 [D]. 南京：江南大学学报，2009.
- [4] 曹呈燕，周强. 品茗品人茶境——<红楼梦>中的茶文化 [J]. 广西：金田（励志），2012（12）：321-322.
- [5] 曹莉亚. 前后迥异的<红楼梦>色彩世界——基于前八十回与后四十回颜色词比较看全书作者不一致性 [J]. 江苏：明清小说研究，2014，（1）：133-145.
- [6] 解岩岩，朱文佳，盛永健，陈雪平. <红楼梦>前八十回和后四十回颜色用词的差异研究 [J]. 江苏：江苏理工学院学报，2014，（5）：45-48.

责任编辑：陈翥

<sup>①</sup> 曹雪芹：《红楼梦》，中国古籍出版社，2003 年版，第 443 页。

## 如何写论文的“引言”部分

论文第一部分一般称为“引言 (Introduction)”，不能叫“前言”，“前言”是用在书里的。有些学生给这部分标题写得五花八门，比如“课题背景”、“问题的提出”，都是不规范的。写论文，标题都是简略的，虽然八股，但格式创新没有必要，创新还是要内容上。

首先可以写课题的背景、理论意义、应用前景，但不宜过多，有一小段就可以了。课题背景是指一项课题的由来、意义、环境、状态、前人的研究成果，以及研究该课题目前所具有的条件等。理论意义是指对于学科理论体系的构建和研究的意义，这主要要联系个人专业背景来谈。而应用前景是指研究成果能运用在什么领域、什么行业、什么教学和什么实践中。

重点部分是对前人工作的介绍和评述，也就是对这一课题前人已经做了哪些重要的创新工作，是一个简略的研究史，比如何时由何人发起，国内外哪些学者分别作了哪些创新贡献。要对每一作者每一篇参考文献的科学或技术贡献进行评述和肯定。这里说主要的贡献，是指一些重要的学者也许发了很多文章、专利，但其主要贡献应该有几篇代表性的文献，而不是所有文献。有些学者论文不多，是否引用主要看其文献的创新性，如果没有创新性，就不必引用。如果创新明显，即使一篇文章也应该引用。在所有的参考文献中，应该突出近年来的文献，尤其近

三年的参考文献，最好占一多半。如果一个课题近几年文献很少，可能是这个课题研究必要性不大，同行没兴趣，也有可能太难了，没有进展，或者你没有掌握全面的文献。

在以上评述中，重点是向读者介绍前人或他人的学术或技术创新贡献，由此明确了哪些工作解决了，哪些工作还没解决，最后一段就是介绍本文工作的主要目的、主要内容和方法。也同时使人明确了本文工作的必要性、创新性。

这部分也是大家容易犯学术错误的部分。有些人写引言时，喜欢对别人的工作过错进行不合理的否定，专讲人家的工作不足，这是不合适的，因为你的工作是基于别人的工作基础之上，别人的工作有不足是正常，否则你就没必要做这个工作了。还有人喜欢将别人的语言、段落、图表进行原封不动的引用，这是不合适的。阅读别人的文献，应该注意记下别人的工作要点，对他人工作进行总结、归纳、整理，形成自己的观点，用自己的语言重新表述。简单引用往往会形成抄袭或不正确引用的问题。

有些人写引言时，只写了某些工作发展多快、应用多么广泛、有什么问题，一句话内引用了多篇文献，这一般是不提倡的，因为读者根本不清楚其中每篇文章都写了什么，每个作者都有什么创新或贡献。另外，参考文献一定是作者读过的，不可以引用文



献中的参考文献，因为你并不清楚那篇文献是怎样写的，别人错了你也就错了。

引言的长短也是要合适的，对于 6000 字以上常见的学术论文，引言在一页多一点是合适的，再多一般没有必要。如果是短文 (letter, 4 页以内的)，引言就要相应缩短，但一般也要半页到一页。

总之，引言部分是很重要的，写不好会

直接影响文章的录用。尤其国际期刊论文，审稿时如发现引言写的不合适，或被认为作者不了解国际情况，或作者科研素质太差，要你学会写引言后再投稿。写好了，表明作者科研素质成熟，对同行工作了解全面，也使读者明确你的工作创新性，更容易理解论文内容。

责任编辑：陈翥

## 中文核心期刊简介

在进行学术研究时，关注核心期刊利于我们掌握学术最前沿的信息，把握学术动态。同时，核心期刊是学者们进行学术交流的平台，代表着我国哲学、人文科学、社会科学等方面研究的最高水平，在研究学术问题的方式方面也能够给我们很大的帮助。本文将为大家介绍部分核心期刊。

《中文核心期刊要目总览》是学术界对某类期刊的定义，一种期刊等级的划分。它的对象是，中文学术期刊，是根据期刊影响因子等诸多因素所划分的期刊。《中文核心期刊目录总览》由中国知网、中国学术期刊网和北京大学图书馆期刊工作研究会联合发布中文核心期刊目录，具有较大的权威性。1992年推出《中文核心期刊目录总览》，到2015年8月已经推出了《中文核心期刊目录总览（第七版）》。本次介绍依据的目录为《中文核心期刊目录总览（第七版）》。

### 一、《中国社会科学》

《中国社会科学》是中国社会科学院主管并主办的综合性社会科学期刊，1980年1月创刊，系月刊。主要发表我国人文社会科学领域最新和最重要的学术研究成果。《中国社会科学》一直受到国内外学术界的关注，被学界誉为我国最高水平的综合类人文社会科学期刊。《中国社会科学》的一流学术地位也为专家评价所认同。期刊设有医药视窗、财经研究、工程技术、社科纵横、图书情报、教研园地、科研管理、课题研究、专家论坛等栏目。

### 二、《中国人民大学学报》

《中国人民大学学报》是中国人民大学主办的人文社会科学综合性理论刊物。1966年仅出版试刊号，1期即停刊。1987年，《中国人民大学学报》正式创刊。《中国人民大学学报》是全国中文核心期刊、中国人文社会科学核心期刊，自创刊以来，一贯坚持解放思想、实事求是，倡导理论创新和学术创新，努力做到思想性与学术性的统一、理论性与实践性的统一。以鲜明的办刊特点、高品位的学术风格和高水平的编校质量赢得了学术界的赞誉。期刊设有：本期论坛、专题研究、哲学·文化、经济·社会、政治·法律、文学·历史、学者访谈、学人自述、学术动态等栏目。

### 三、《学术月刊》

《学术月刊》创刊于1957年1月10日。1958年3月，上海市社联成立，学术月刊成为社联的机关刊物，一直至今。其中，1966年，因“文化大革命”而停刊，1979年1月复刊。《学术月刊》是一份人文、社会科学综合性学术理论期刊。发稿侧重于文学、历史学、哲学、经济学四大基础学科，兼及政治学、社会学、法学、教育学等，尤其注重关涉深刻反映国家思想文化建设与现代化建设进程的重大理论学术研究成果和学科前沿研究成果。主要栏目有《学术笔谈》、《中青年专家网页》、《当代中国学派建设》、《新出土文献研究》、《学术评论专稿》，专栏旨在对学术界出观的倾向性问题发表评

论，以期更贴近学术界实际。

#### 四、《北京大学学报》（哲学社会科学版）

《北京大学学报（哲学社会科学版）》是北京大学主办的大型综合学术理论刊物。北大文科向来驰誉海内外，学术上循思想自由，兼容并包，创学建派，蔚为大观。1955年创刊的北大学报，既继承《北京大学月刊》、《国学季刊》探求学术求实和严谨的学风，又发扬《新青年》感应时代风云敏锐和创新之精神，在近半个世纪的风雨历程中，承传学术，积累文化，服务教学，扩大交流，发表过一大批名家新秀的重要论文。如今经过改革开放时代大潮的洗礼，期刊坚持人文社会科学的正确导向，走理论联系实际、学术结合时代之路，追踪社会思潮、理论前沿和学术热点，以学术上的领先地位而名列中国优秀学术期刊的前茅，成为中国最有影响的大学学报之一。

#### 五、《华中师范大学学报（人文社会科学版）》

《华中师范大学学报》是经国家教育部和国家新闻出版总署批准，由教育部主管、华中师范大学主办的综合性人文社会科学学术理论期刊，1955年创刊（原名《华中师范学院学报》）。经过几十年的发展，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》在政治与学术上的导向作用、教学与科研上的推动作用、对外交流中的形象作用、反映本校教学与科研水平的窗口作用日益得到凸显。期刊本着“求实创新、繁荣学术”的办刊理念，以不断提高刊物质量和学术水平为追求，走理论联系实际、学术结合时代之路，为我国学术进步服务，为学校科研发展服务，为校内外作者服务，为海内外读者服务。

#### 六、《浙江大学学报（人文社会科学版）》

《浙江大学学报》创刊于1955年，是浙

江大学主办、教育部主管的综合性学术理论刊物，内容涉及文学、史学、哲学、政治学、经济学、法学、教育学、管理学等，在保持和发扬文史优势的同时，注重加强理论学科、应用学科、新兴学科和交叉学科的研究，内容丰富，在国内外有较大影响。1998年，浙江大学、杭州大学等四校合并，《浙江大学学报（人文社会科学版）》是原《杭州大学学报（哲学社会科学版）》和《浙江大学学报（哲学社会科学版）》在新的基础上的改组和发展。

#### 七、《南京大学学报（哲学、人文科学、社会科学）》

《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学）》（1973年改为哲学社会科学版，1987年改为哲学·人文科学·社会科学版）主办单位是南京大学，每年出版一卷，期间，1960—1961、1966—1972曾两度休刊，1975年经教育部批准公开发行人，2000年起改为双月刊。《南京大学学报》反映南京大学师生在社会科学各领域的科研成果，刊登哲学、政治学、经济学、法学、社会学、历史学、文学、语言学等方面的学术论文。读者对象是社会科学工作者、文科院校师生。

#### 八、《北京师范大学学报（社会科学版）》

《北京师范大学学报（社会科学版）》创刊于1956年，是由北京师范大学主办、《北京师范大学学报（社会科学版）》编辑部编辑出版的，以反映该校教学科研成果为主的综合性人文社会科学学术研究双月刊。

由于篇幅有限，本次只为大家介绍了前八位的核心期刊。关注核心期刊，把握学术动态，紧跟学术潮流。希望我们的推荐能给你提供帮助！

（资料来源：网络）

责任编辑：陈翥

## 来稿须知

《汉声》杂志为华中师范大学文学院主管、汉声编辑部编辑的大学生学术季刊。本刊用稿不收取任何费用，凡在本刊发表文章者可获赠本期刊物一本，享受院级学术刊物加分。

### 一、来稿内容：

1.本刊主要刊发语言文字、中外文学方面的学术论文，投稿时请注意核查。

2.除正文外，稿件内容应包括：题名、作者署名（在题名下标明，包括姓名、院系、所在省市名称、邮政编码）、作者简介（请用脚注标明，包括姓名、出生年月、性别、籍贯、院系、专业、年级）中文摘要、中文关键词、注释、参考文献等。

3.来稿邮件请以“姓名+文章名”为主题发送到指定邮箱。

4.含有生僻字、特殊符号、自造字、复杂图表（黑白格式，勿使用彩色图片）或其他特殊方式的文章，请附上相关注释。

### 二、来稿规范：

1.题目简明、确切，一般不超过20字，必要时可加副标题；摘要在200字以内，关键词3-5个；正文以6000字左右为宜，科研立项或论述重要学术问题的论文不受此限制。

2.注释体例：用于对文章某一特定内容作必要的解释或说明，一般置于当页底角，序号用带圆圈的阿拉伯数字连续编码。

3.参考文献体例：采用顺序编码制，即在引文处按引用文献在论文中出现的先后顺序用阿拉伯数字连续编码，序号置于方括号内，同一文献在文中被反复引用者用第一次出现的序号标示，引用原著应在序号后注明页码或章、节、篇名。文后参考文献的排列顺序以正文出现的先后顺序为准。具体格式为：

专著（含以多种载体形式出版的普通图书、古籍、学位论文、会议文集、汇编、多卷书、丛书等）——[序号] 主要责任者.题名：其他题名信息[文献类型标记] 其他责任者.版本项.出版地：出版者.出版年：引用页码。

专著析出的文献——[序号] 析出文献主要责任者，析出文献题名[文献主要类型标示].析出文献其他责任者//专著主要责任者.专著题名：其他题名信息，版本项.出版地：出版者.出版年：析出文献起止页码。

期刊（单篇论文）——[序号] 主要责任者.题名.刊名，年，卷（期）：起止页码。

期刊中的析出文献——[序号] 主要责任者.文献题名[J].刊名，年，卷（期）：起止页码。

报纸中的析出文献——[序号] 主要责任者.文献题名[N].报纸名，出版日期（版次）

电子文献——[序号] 主要责任者.题名：其他题名信息[文献类型/文献载体标志].出版地：出版者，出版年（更新或修改日期）[引用日期].获取和访问路径。

外文文献——主要责任者字母全部大写，所列项目与次序与中文文献相同。

4.本刊审稿周期为一个月，凡被本刊采用的稿件，编辑部有权酌情修改，不同意修改者请申明；若投稿一个月后未收到用稿通知，稿件作者可自行处理。

文责自负。对剽窃抄袭者，一经查实，将酌情给予曝光并通知作者所在单位。

本刊长期征稿，投稿邮箱：[wenyuanhan-sheng@163.com](mailto:wenyuanhan-sheng@163.com)

联系人：胡海洋 联系电话：15927045968

华中师范大学文学院《汉声》编辑部