

文学鉴赏 与 批评

陈改玲

解放军外国语学院二系

二〇〇四年五月 修订



目 录

第一章 俄国形式主义、英美新批评

- 邪恶的发现:《杀人者》分析----- (1)
- 《泪水、无端的泪水》分析----- (8)
- 我看《长恨歌》的“梨花” ----- (12)

第二章 精神分析批评

- 哈姆莱特与俄狄浦斯情结----- (20)
- 《雷雨》中的弗洛伊德主义因素----- (36)
- “血”的精神分析----- (45)
- 《金瓶梅》的精神分析学解读----- (56)

第三章 符号研究法

- 《江城子》的符号学分析----- (68)
- 《灰姑娘》的符号学释读----- (71)

第四章 原型批评

- 论《呼啸山庄》 ----- (97)
- 《西游记》的原型分析----- (109)

第五章 结构主义研究法

《俄国民间故事的 31 种叙事功能》----- (119)

哈代《彼特利克夫人》解读----- (131)

《订婚店》分析----- (137)

《罪与罚》的叙事分析----- (145)

第六章 接受美学研究法

《烦厌》的接受美学分析----- (153)

《安娜·卡列尼娜》接受分析----- (175)

第七章 解构主义批评

《伤逝》的解构意义----- (184)

《儒林外史》的解构分析----- (191)

第八章 女性主义批评

丁玲前期创作的女性主义阐释----- (198)

小说《隆乳》的女性主义批判----- (207)

关于疼痛的述说或者尖叫----- (212)

第九章 新历史主义批评

《蚀》的政治文化诗学阐释----- (225)

第十章 后殖民主义批评

《米格尔大街》的后殖民分析----- (233)

第十一章 文化与传媒研究

《大腕》中的精神病院场景分析----- (240)

时装的文化分析----- (245)

从娱乐的文化起源与本质解析电视传播的娱乐功能----- (255)

《人鬼情》——一个女人的困境----- (269)

第一章 俄国形式主义、英美新批评

邪恶的发现：《杀人者》分析

这个短篇小说的写作技巧，有些显而易见的特点值得一提。全篇分为一个长的场景和三个短的场景，实际上，作者的写作方法如此突出了场景，以致只需要三、四个句子就能从一个场景过渡到另一个场景。叙述部分自始至终都强调客观性，而且几乎所有的内容都是用简单的、现实主义的对话来表现的。在第一个场景中，通过寥寥几个有份量的细节，就点出了暴徒的任务：暴徒进餐不脱手套（以免留下指纹），他们俩都盯着餐柜后面的镜子，涅克和厨子被绑起来以后，守候在递菜窗口、手持散弹猎枪的一个暴徒布置同伙和乔治在店堂各自占据一定位置，“就象摄影师布置别人拍团体照似的”。作者先交代这些细节，再写暴徒的任务的具体性质。

这篇小说的写作技巧还有其它特点：作品结构巧妙，写作手法精细含蓄，在第一个场景里用暴徒们的取笑逗乐维持悬念，然后再不知不觉地把悬念转移到第二个场景里的另一个水平上。这些看法虽然值得一提，但是它们不能回答读者通常首先产生的疑问或他可能产生的疑问。这个疑问是：这篇小说讲的是什么？

及早回答这个问题很重要，因为有一种读者初次接触到这篇作品就倾向于认为故事讲到第一个场景就已经把可讲的话讲完了，甚至认为第一个场景没有说到点子上，或者根本就没有“意义”。另一种读者看出第一个场景没有解决问题，其真正的作用是为第二个场景埋下“伏笔”。他看到奥勒·安德生决定不再设法逃避暴徒，决定不再“东奔西跑”，便从这里找到了作品的意义。这位读者觉得作品应该到此为止。他觉得最后几页是毫不相关的，并且捉摸不透作者为什么要冲淡故事的效果。不妨说第一位读者觉得“杀人者”是篇强盗小说，是一篇情节小说，但是未能引人入胜。第二位读者比较精细老练，他把作品看成奥勒·安德生的故事，但是可能纳闷一篇写奥勒·安德生的故事为什么要这么旁敲侧击，为什么要漫不经心地东拉西扯。换句话说，读者倾向于把“作品讲的是什么？”这样一个问题，改为“作品讲的是谁？”当读者这样提出问题的时候，他就面临下述事实：在海明威笔下，故事的焦点既不在暴徒，也不在安德生，而是在餐馆里的两个男孩身上。小说的最后几句话值得思考：

“我要离开这个城镇了，”涅克说。

“好，”乔治说，“那倒是一桩好事。”

“他明知有人要杀他，却还呆在屋里等死，我想着就受不了。他妈的太可怕了。”

“得了，”乔治说，“你不如别去想它了。”

由此可见，两个男孩中受到刺激的是涅克，而乔治已经接受了现状。由此可见，这是涅克的故事。而故事的主题是发现了邪恶。从某种意义上说，是哈姆雷特的主題，或舍伍德·安徒森的主題：“我要知道为什么。”

对小说的主题作这样的解释，即使看来是能够接受的，当然也还要和小说的大小结构进行对照，加以检验。不论是理解这篇小说或评价这篇小说，都必需考虑到体现这主题所采用的艺术手段。不妨提个具体问题：有些细节初看似乎是信手拈来，如实反映的小事，但是小说的最后一段是否给读者点明了这些细节的含义呢？如果我们认为小说的主题是这个男孩发现了邪恶，那么，好几个上述这种细节就起到了作用，具有了意义。涅克起先被暴徒绑了起来，嘴里塞了东西，现在又被乔治释放了。书中写道：“涅克站起身来。他以前嘴里从来没有塞过毛巾。他说：‘妈的，碰上什么鬼了？’他尽量摆出一付洋洋得意的样子。”，嘴巴被人堵上，你在惊险小说里经常看到，但是却不会遇上：反应首先是兴奋，几乎是惊喜，至少也是显示男子气概的好时机（在此或许值得指出：海明威用的是“毛巾”这一具体的词，而不是“塞嘴物”这一通称。确实，“毛巾”一词胜过“塞嘴物”一词，因为它能造成感觉印象，使人联想到粗糙的织物和它吸干唾沫使嘴膜干燥难受的作用。但是，这个词能产生实感的长处被另一个长处压倒了，在惊险小说里毛巾就是“塞嘴物”的化身，在这篇小说里，惊险小说里的陈词滥调成了现实）。整个事件的写法——“他以前嘴里从来没有塞过毛巾”——使得表面看来是现实主义的细节描写起到了暗示的作用，指向最后的发现。

另一个暗示是暴徒关于电影的俏皮话：“你应该多看电影。象你这么机灵鬼，看电影大有好处。”从某种意义上说，先写暴徒在餐馆进行布置，紧接着就写他们反复说了多遍的关于电影的那几句话，这无疑起到一种间接解释的作用：读者知道暴徒杀人的通常原因和过程。但是，在另一层次，这些话着重表明书中人物发现非现实的吓人所闻的陈词滥调却有其现实性。

暴徒跟男孩谈到电影，男孩一听就懂，并且立即问道：“你们干嘛要杀死奥勒·安德生？他干过什么对不起你们的事呢？”

“他从来没机会干对不起我们的事。他见都没见过我们。”那个暴徒接受了他自己生活行事的规矩，并且有点以此为荣，这些规矩超越了小城镇的天地。可以说，他是按照一套准则生活的，这套准则使他高居个人恩怨好恶之上。这套虚构的准则——其所以是虚构的是因为它否认生活中普普通通的个人因素——和塞嘴物一样突然被发现是真实的。虚构性和戏剧性在接下来一段描述中有所反映：两个匪徒离开餐馆，走到外面，在弧光灯照耀下穿过马路，“他们穿着紧身大衣，戴着圆顶礼帽，就象一对歌舞杂耍演员一样。”虚构性和戏剧性甚至贯穿了他们的对话。对话本身具有低劣的，机械的插科打诨的特点，这是一种僵化的、千篇一律的取笑、逗趣，它总是出现在紧张场面之前并且破坏紧张场面。在这一层次来看，把暴徒比作一对歌舞杂耍演员是对早先用隐晦曲折的戏剧手法表现的细节所作的某种明白

无误的总结。在另一层次，暴徒那种不耐烦和装腔作势的机智另有它冷酷无情的一面，它表明，同一个场面，男孩见了感到震惊，他们却能以行家的眼光对待，处之泰然。他们目中无人，甚至百无聊赖，这是内行碰到乳臭未干的外行所感到的轻蔑和厌烦。这套准则突然从惊险小说里和电影里的虚构世界变成了现实，这已经够令人震惊的了，但是更加令人震惊的是被追捕的奥勒·安德生也接受这套准则。奥勒·安德生听到了涅克带来的消息，却拒绝作出任何涅克认为是正常的反应：他不肯叫警察，不肯把这事看成是虚声恫吓，也不肯逃往外地。“你不能想办法补救一下吗？”男孩问道。“不行。我一开始就上了邪路。”

我们在前面说过：对某一种读者来说，这是故事的高潮，而且应该到此为止。如果要说服读者相信作者写下去自有道理，就必须回答读者的问题：此后发生的、相当平淡乏味的、看来毫无关系的一件小事，即和贝尔太太的一段谈话，有什么重要性？有人说贝尔太太的作用是给故事提供事后的解释，或者甚至是为了给奥勒·安德生争取同情，借以点明主题，因为对她来说，安德生“真是个好”，一点不象她心目中的拳师。但是一位认真的读者对此是不会满意的，而他的不满也是有道理的。其实，贝尔太太同《麦克白斯》里地狱之门的守门人一样，象征正常世界，而现在看来正常的世界是令人震惊的，因为它一如既往，若无其事地滚滚向前。对贝尔太太来说，奥勒·安德生尽管一度以拳击为业，但他还是个好；天气这么好，他应该照样出去散步。贝尔太太点出了安德生作为一个普通的人的个性，这种普通人的个性同机械的准则要求形成对照。即使惊险电影里虚构的恐怖已经变成了现实，即使被迫捕的人在楼上躺在床上苦苦地想下决心出去散步，贝尔太太还是贝尔太太。她不是赫思奇太太。赫思奇太太是业主，贝尔太太只是代她管理客店。她只是贝尔太太。

涅克在客店门口遇到贝尔太太——正常生活的化身没有意识到她形成的对照所具有的讽刺意味。涅克回到餐馆，便重新处在正常生活中，但是处在这种正常生活中的人却意识到恐怖的侵袭。还是那个餐馆，还是乔治和厨子各自干着自己的活儿。可是他们和贝尔太太不一样，他们知道出过什么事情。可是即使他们也几乎没有偏离自己日复一日的普普通通的生活。乔治和厨子代表着对这种局势所作的两种不同水平的反应，厨子从一开始就力图避免介入。他一听到涅克回来以后说话的声音就说，“我连听也不要听”，接着就把门关上了。可是乔治起初曾经建议涅克去看看安德生，然而他同时对涅克说，“你不愿意去就别去”。涅克把事情的经过说了，乔治还能够评论说：“可怕极了，”可是乔治至少在一种意义上也接受了这套准则。当涅克问道：“我想不出他到底干了什么事？”乔治的回答如同杀人者的口气一样若无其事：“背信弃义。他们杀人就为这种事。”换句话说，这个场面使厨子感到震惊，但只限于涉及他个人安危的程度。乔治意识到问题不只是个人安危，可是他能不去想它。对他们两人来说，这一场面并不意味着发现了邪恶。可是对涅克来说，却是发现了邪恶，因为他还没有学会接受乔治的少年老成的规劝：“得了，你不如别去想它啦。”

以上对《杀人者》的讨论是从事件之间的关系以及从人物的不同态度这个角度来看小说的结构，但是，下述这些问题还有待回答：海明威对他的题材抱什么态度？这种态度是怎么表现出来的？

解决这两个问题最简便的方法，可能是考虑一下海明威最感兴趣的情境和人物。这些情境通常是狂暴激烈的：《太阳照样升起》里纵情酒色的世界；《向武器告别》、《钟为谁鸣》或《你永远不会这样》里一片混乱、粗野冷酷的世界；《太阳照样升起》、《午后之死》、《打不败的人》、《五千元》里危险而刺激的斗牛场或拳坛；《杀人者》、《有产和无产》或《赌徒、修女和收音机》里的黑社会。典型的海明威人物通常是硬汉；他们生活在一个严酷的世界里，富有经验，而且表面上看来麻木不仁：例如《向武器告别》里的亨利上尉，《乞里马扎罗山之雪》里的猛兽猎手，《钟为谁鸣》里的罗伯特·乔登，甚至奥勒·安德生。他们通常也是被打败的人。但是，他们尽管在现实中遭到失败，却能从中有所得。这就涉及到海明威对这种情境和人物的根本兴趣所在。他们只是根据自己提出的条件被打败的：其中有些人甚至是自找的；至少，他们在现实的失败中还保留着自我的理想——他们的理想可能是阐述得清清楚楚的，也可能是隐晦模糊的，但它却是他们立身行事的准则。海明威的态度，从某种意义上来说，同罗伯特·路易·史蒂文斯类似：史蒂文斯在《尘土与影子》(Pulvis et Umbrā)一文中说：

“可怜的人啊，生命如此短促，生活如此艰辛，种种欲望相互矛盾，要想满足它们又力不从心，自己是兽性未除的人的后裔，又被兽性未除的人所团团包围，因而无可挽回地注定了要同类相残：如果他命运协调一致，只是一个野蛮人，有谁会怪罪他呢？但是我们却见他充满了并不完美的德行……他有正直的理想，只要可能，就会起而身体力行，他有羞耻感，只要可能，虽然坠落却不会超过一定限度……毫无疑问，人想正身行善，是注定要失败的。但是，人类精英尽管毫无例外地劳而无功，大家却能继续生存下去，这岂不十倍地令人惊叹，眼看人生成功无望，人类却不停地劳动，这无疑令人感动，令人鼓舞……我们不论往哪里看去，人们所处的不论是什么环境，不论是什么气候，不论是社会发展到什么阶段，不论多么愚昧无知，不论受到什么荒谬的道德观念的压迫，不论是印第安人在阿西尼波依河的篝火旁，任凭雪花落在肩上，狂风吹打裹身的毯子，而举行和平仪式，彼此传递烟袋，象古罗马元老院议员一样表达严峻的意见；不论是在大海航船上的海员，他虽然习惯于艰辛的生活和下流的享受，最大的希望莫过于在小酒店里奏一曲轻歌和跟卖身骗财、浓妆艳抹的妓女鬼混，他却心地朴实，性格开朗；为人善良，犹如孩童，又勤劳苦干，勇于为他人舍身溺水；……在妓院里，傻子，窃贼及其伙伴，他们虽然为社会所不齿，主要以烈酒维持生命，以受人当众侮辱为家常便饭，却也有个人的尊严和对人的怜悯之心，常常以有益的行为报答世人的蔑视，常常坚定地遵循某种道义原则，并且不惜付出一定代价，摒弃财富；——人们处处都珍惜或表现出某种道德，处处都有某种正派的思想或行为，处处都显示出人类无效的善

良……在各式各样的失败处境中，人们没有希望，没有健康，善无善报，却仍然默默无闻地为无法取胜的美德战斗，身在妓院或断头台上，却仍然紧紧地抓住一丝一缕的尊严，把它当成自己灵魂的可怜的珠宝首饰！他们可能企图遁世逃跑而又不能，这不仅是他们的特权和光荣，也是他们的厄运，因为他们命中注定要执行某种崇高的使命……”

对史蒂文斯来说，世界这一演出人生戏剧的场所，客观地看，既狂暴激烈，又毫无意义——“我们的旋转岛屿，在太空中穿行，上面住满了残杀成性的生物，到处血流成河……比哗变的叛舰上流血更多。”这同样是海明威的世界。但是，这出戏剧的人物，至少是那些海明威觉得值得加以表现的人物，则无不作出豪迈的努力，以期挽救这一世界杂乱无章和毫无意义的状态：他们力图把某种外在的标准强加于他们的混乱生活——斗牛士或运动员的技巧，士兵的纪律，帮匪的准则，它虽然粗暴冷酷，使人丧失人性，但却具有其自身的道德标准。（奥勒·安德生准备接受惩罚而不怨天尤人。《赌徒、修女和收音机》里垂死的墨西哥人拒绝告密，尽管侦探劝告他说，“一个人可以揭发袭击自己的人而不丧失自己的尊严。”）这一外在体系总是略有欠缺，不足以制约世界，但忠于这一标准却使得失败带上了英勇豪迈的性质。

前面说了，典型的海明威人物通常是硬汉，而且表面上看起来麻木不仁。但这只是表面现象：他们忠贞不渝地遵守某种准则、某种纪律，就足以表明他们具有某种感受性，凭了这种感受性他们会有看清自己困苦处境的瞬间。有的时候，一般是在高度紧张的时刻，能够意识到处境的悲剧性或者处境中足以引起怜悯的因素的人，常常是硬汉，按海明威的理解，即受某种信条约束的人。个人的硬气（这可能是世界强加于个人的某种约束）可能会跟某种更自然、更自发的人类感情发生矛盾；与后者对照，这种约束可能显得违反人性，但是海明威式的英雄尽管意识到人类这种自发感情的要求，却不敢屈从于它，因为他已经懂得唯有按照他的信条去生活，才能保住“尊严”，保住个性，保住与世界的粗暴混乱相对立；符合人性的秩序。这就是海明威的英雄的处境对他们的嘲弄。海明威的英雄涉世很深又遵循一种自行其是、独善其身的道德准则，从这个意义上说，他们是贵族式的人物。

海明威的英雄表达自己不是装腔作势，夸夸其谈，而是以嘲讽的口吻打着折扣说话。打折扣的陈述来源于硬气和敏感的对照，暴力和敏感的对照；这是海明威手法中时刻存在的特点。《纽约人》杂志在几年前登了一幅漫画，很好地抓住了这个特点。漫画家画了一个健壮多毛的前臂和一只肌肉发达的大手，握着一朵娇嫩纤巧的玫瑰花。漫画标题是“海明威的心灵。”正象海明威的人物在失败中享有几分胜利，同样地，他们在自己那个粗野而狂暴的世界里也还有几分感受性。启示来自最不起眼的环境和最不起眼的人物——如《追逐》《打不败的人》，《我家老头儿》，此外还不妨加上《杀人者》。

前面已经指山，奥勒·安德生是符合这一模式的。他不肯怨天尤人。他默默无

声地忍受惩罚。但是奥勒·安德生的故事是蕴藏在一个大故事里，大故事的焦点却聚在涅克身上。涅克·亚当斯是否符合这个模式呢？海明威习惯于把他的基本情境放在两个水平中的一个上来处理。一个故事说的人已有涉世经验而且已经选择了一种适当的信条或准则，若非如此，他会无法应付周围世界。（例如《太阳照样升起》里的杰克和布雷特，《钟为谁鸣》里的乔丹和皮拉尔，《打不败的人》里的斗牛士，等等。）还有一个故事说的却是涉世过程，是对罪恶和混乱的发现，以及迈向掌握准则的第一步。这就是涅克的故事。（但是，这一基本情境在海明威的其它作品里也屡见不鲜，例如《在北方的密执安州》，《印第安人营地》，以及《三天大风》。）

前面说了，典型的海明威人物是硬汉，而且表面上是麻木不仁的。一般地说，这个人也是简单纯朴的。促使海明威写简单纯朴人物的动机同促使华兹华斯这样一位浪漫主义的诗人作出同样选择的动机是类似的。华兹华斯的许多诗篇都是写不失天然本色的农民和儿童，因为他觉得这种人物比有修养的人在反应上更为诚实，因而也更富有诗意。在海明威的作品里，典型的华兹华斯的农民不见了，取而代之的是斗牛士、士兵、革命者、运动员，以及帮匪；典型的华兹华斯的孩子不见了，取而代之的是象涅克这样的青年。当然，海明威和华兹华斯在处理上是有差别的，但是在最低限度感受性的问题上，差别却微乎其微。

两位作家之间的主要差别，取决于两人各自的世界之间存在的差别。海明威的世界比起华兹华斯的那个简单纯真的世界来更为混乱和狂暴。因此，海明威人物的感受性同他的世界的本质之间就形成更为强烈的对照。这就产生了华兹华斯作品中所没有的、带有嘲讽意味的矛盾。海明威尽量压低作为感受性的感受性，并且用硬汉信条把它包藏起来。格特鲁德·斯泰因评论海明威说：“我读过的小说中，海明威是最羞涩、最高傲、最清香的一位作家。”看来，当她说海明威“羞涩”，她想到的是海明威以嘲讽的口吻说着打折扣的话。典型的人物可能是敏感的，但是作者从来不在这上面大做文章；人物可能值得同情，但是他从不强求。或许能够这样来概括隐藏在海明威作品里的态度：怜悯，只有从阅历丰富、久经锻炼的人的内心深处挤出来的怜悯，才是能够接受的；而只有那敢于承担风险而又不要求怜悯的人才值得怜悯。因此，一个人有过暴力经验就受到高度正视。

这就自然而然地引起另一个问题。海明威的语言风格同他写小说时关心的其它问题有什么关系呢？在《杀人者》里，正如同在他的许多其它小说里一样，风格简单到了单调的地步。典型的句子是简单句或并列复合句；如果是并列复合句，在句子的组合中并没有什么精细微妙的含意。典型的段落结构是简单地循序展开的。首先，我们能看到这种风格和作者关心的人物和情境之间有着显而易见的关系：不失纯真的人物以及简单、基本的情境是用不假巧饰的风格表现出来的。但是，这个问题还有另一个更饶有兴趣的方面：它涉及的不是人物的感受性，而是作者本人的感受性。简短的节奏、首尾相连的并列复合句、和通常避免主从关系——这一切都使人联想到一个土崩瓦解、四分五裂的世界。海明威似乎是企图用她的风格来暗示直接经验（即被看到和感受到的事物）一个个首尾相衔的原貌，而不是经过头脑组织和

分析以后的样子。某种风格如果包括主从关系和不同程度的强调，如果倾向于使用带有许多修饰性从句和短语的主从复合句，那么，它势必包含批判性的辨异——即通过理智对经验进行筛选，但是，从表面上看，海明威首先关心的是传达经验产生的即刻冲击的影响，而不是对细节进行分析和评价。（与此相联系，我们会注意到他在写作中难得沉溺于心理分析，难得关心精细的人物刻画。）因此，他的风格本身似乎暗示，理智的运用，包括仔细斟酌的辨异，可能会模糊了对经验的表现，可能使之失去本来面目。海明威的这一风格以及他对最低限度感受性的性质的根本性的关心，可能表示了他对于用理智来解决人类问题所持的怀疑。他似乎在说：尽管人类用理智解决世界上的问题，但是世界还是杂乱无章、粗暴残忍的，很难找到能够用来衡量价值的可靠尺度。因此，一个人应该牢记人生根本情境的需要。人生根本情境涉及性、爱、危险、死亡，在这种情境中生命的本能占优势，但是，根本情境提出的需要，常常被社会传统或缺乏血气的理智所掩盖或歪曲。此外，一个人还应该牢记勇气、诚实、忠贞和律己这些纯朴的美德。

但是，这是不是说海明威的写作方式是天真无知的、不经雕凿的、或者粗糙的呢？实事求是地来看，他的风格是经过精雕细凿的；严格说来，也根本不是自发的和质朴的。所以说，他的风格是一种戏剧手段，作者是为了制造某种全面效果而发展了适合这一目的语言风格。一位真正未经师传、完全自发的作者，大概无法表达海明威在他的优秀作品里体现的自发性和直觉性，这是指他能够把他的基本态度和题材真正地、有机地结合起来的那些作品。

我们在评论这个短篇小说的过程中所关心的，除了一些显而易见的问题以外，还力图把小说的语言风格同主题联系起来，然后再把这篇小说的特点同海明威的全部作品以及他对他的世界所持的态度联系起来。我们通常孤立地研究一篇小说，但是我们现在应该认识到，一个优秀作家总是持有某些基本态度，这些基本态度会把他写的不同作品（往往是差别很大的不同作品），联系起来。这是因为，一个人只能是他自己。既然如此，如果我们乐意把一篇作品同作者其它作品联系起来看，我们几乎总能更深地发掘它和理解它。一个好作家不会向我们提供——比如说——花样繁多、琳琅满目的主题。他大概会反复地写他在现实的生活中和对生活的观察中感到最为重要的少数几个主题。我们都记得，一个优秀作家并不是在玩弄把戏，娱乐读者，也不是为了糊口谋生——虽然他在干别的事情时也干这些事是完全无可非议的。一个优秀的作家是不断地力图发现并表现他心目中的真实。

《泪水，无端的泪水》的细读式批评

《泪水，无端的泪水》

丁尼生

泪水，无端的泪水，它的含义我不太明白。
泪水来自神圣的绝望深渊，
涌上心头，又把眼眶湿透。
每当眺望这欢畅的秋野，
我总怀念那不复再来的韶华时候。

新如帆上闪烁的第一束光线，
船帆载回我们天涯的朋友。
凄如最后的红霞燃尽，
我们所爱的一切沉入水底。
多凄凉，多清新，时光不复再现。

呵，陌生而悲伤，像夏日的黎明，
弥留者垂死的耳朵听见半醒的鸟儿，
鸣唱出最初的呼唤，行将闭合的眼，
看见窗棂微微发亮，逐渐光明，
呵，多陌生，多悲伤，一去不返的良辰美景。

亲如死后记忆中的吻别，
蜜如幻想之吻，在那两片
无望得到的嘴唇，深情如爱。
深情如初恋，带着悔恨的狂热。
呵，生中之死，逝水年华永难追觅。

对这首诗的细读应从眼泪的性质开始。它们果真是无端的眼泪吗？或者勿宁说是最有意义的眼泪。难道不正因为它们是无端的，换言之，即并不是出于直接的、具体的悲痛，才正好说明了它们来自更深刻、更普遍的原因。

很显然，这首诗开始于一个悖论。因为在诗的第三行便明确指示给我们，在

说话人看来，眼泪产生于“神圣的绝望深渊”，它们“涌上心头”，尽管诗的开始把它描写成“无端的”。

这“涌上心头”的泪水是当说话者注视着美丽宁静的景色时浮现的，是因为凝望“欢畅的秋野”，诗人才联想起不复再来的韶光吗？是因为眺望秋野和想起已逝的韶光才热泪盈眶吗？诗人并没有在它们之间作更明确的联系，然而，事实上大多数人都会在它们之间作一勾联。因为，如果我们把“欢畅的秋野”更换为“欢畅的四月原野”，两句就自然分离开来了。秋野，尽管欢畅，毕竟意味着终结，因此与过去是相联系的，可以准确地暗示关于过去的曾有过的某种思想和经验。

如果概括一下，第一段显然是一个整体，这个整体不是由普通的语言逻辑构成的，而是由戏剧性的语境所保证的。这段诗暗示了当热泪夺眶而出的时候，说话者心灵的活动。当说话者开始试图寻找泪水的某种解释的时候，似乎并没有明显的理由，所以他说是“无端”的。但是，尽管他说“它的含义我不太明白”，他仍然意识到它源于他心灵的深处，用他后面的话说，联系着某种神圣的绝望。其实，眼泪的真正来由，尽管说话者自己也是在这一段的末尾才意识到，乃是来自对往昔的追怀，因此，眼泪的真实来由只是在这段的最后一行才得到清楚的揭示。

在第二段中，我们对诗人用“凄”来形容往昔的时光并不感到惊异，使我们感到惊异的是他为什么用“新”来形容它。

过往的时光新如黎明，新如归帆上闪烁的第一缕阳光，这归帆显然是说话者翘首期待的，它带来了“天涯”的朋友，这里有一个语法性复义，“天涯”一词在英文中含义比较复杂，它的一个意义是地球某一点的对面。在表面上，这个比喻浅显易解，它指的是隐藏在地平线下的那个世界，它是地球外形弯曲的弧线造成的，为朝霞的第一缕光线照射的归帆必定也是在地平线上第一眼看到的船帆。

不过，“天涯”又必然会暗示给我们另外一层意思，因为它的另一含义是希腊神话中的阴间，这是黑暗的领地，死亡的寓所。这就几乎难以觉察地、悄悄地把过去的时光看作不是属于我们这个太阳下的世界，而是属于阴间的了。这个暗示强化了下面一行的凄凉的氛围。在这一行，船的比喻带给我们一幅凄凉忧郁的图画，暮色苍茫，最后一抹晚霞照着船帆，“我们所爱的一切沉入水底”。

由于采用阳光照射在船帆上这一共同的象征，使“凄”与“新”这两种不同品质的联系得到了加强。在第三自然段，这一过程发展到了一个新的阶段，两种品质被清楚地联系在一起，“呵，陌生而悲伤，像夏日的黎明”（此处“陌生”替换了“新”）。

这时诗人已不满足于用两个不同的，哪怕是联系紧密的意象来表现这两种品质。在这一段，这两种品质为同一个意象所表现。

这个意象得到了充分的展开。它开始于一个黎明时分，但具有反讽意义的是，一个新的白天的开始对于一个垂死者来说恰好是一个长夜的开端。诗人暗示，垂死者的眼睛已凝望窗外有相当的时间，以致能够“看见窗棂微微发亮，逐渐光明”。

垂死的人不久将进入永久的长眠，但他却十分清醒，比那些把歌声送入他耳中的“半醒的鸟儿”清醒得多。我们知道为什么在他听来这些鸟儿的歌声是悲哀的，但这歌声为什么又是陌生的呢？因为垂死者是最后一次听到鸟的歌唱，就像他过去从未听到一样。熟悉的声音此时具有了一种超现实的品质，故而显得陌生了。

如果这首诗仅仅是企图表现一种对于已逝韶光的淡淡的忧郁或甜蜜的哀伤，那么该诗的第二段与第三段都是多余的。但这首诗并不是这样一种冥思。过去的意象以一种奇特的清晰和尖锐打动了说话者。这种尖锐和新鲜就是眼泪夺眶而出的原因。也是这首诗里困扰着诗人的心理问题。如果过去是忧郁的同时又是模糊的，哀伤的同时又是陈旧与熟悉的，我们就没有问题也没有了诗，至少没有了眼下这首诗，肯定也没有了最后一段诗强烈感染力。

这种强烈的感染力来自于一种永远不可追寻的事物的明显亲近和亲密的呈现，一去不返的时光绝不是如习惯的“呵，亲爱的，死去的岁月一去不返。”它们的确是一去不返，但同时又依然是活生生的、是生动和亲密的，只有这样，我们才能理解为什么说话者称它们——

亲如死后记忆中的吻别，
蜜如幻想之吻，在那两片
无望得到的嘴唇，深情如爱。
深情如初恋，带着悔恨的狂热。

也只有如此，我们才能接受诗歌最后的主题性悖论：

呵，生中之死，逝水年华永难追觅。

我们已在第三段看到，说话者将过去时光的悲哀和陌生比拟为垂死者耳中听到的鸟鸣，这显然有一个出色的反讽。说话者，是一个活着的人，在表示过去的时光于他如何悲哀和陌生时，他写道，这种陌生与悲哀，有如一个垂死者面对清醒活跃的现实世界时所感到的陌生和悲哀，死亡在过去在其悲哀的陌生和新鲜上对于活人来说就如活着的世界对于垂死者一样，这不仅仅是一个角色的颠倒。

这一反讽，也解释了贯穿于全诗最后数行的绝望感觉，“幻想之吻”这一比喻十分贴切，记忆与幻想，已经成为现实的过去和未曾实现的未来，都是虚妄的。

已逝的岁月不仅是“亲”和“蜜”的，它们也是“深”和“热”的，这后两个比喻在语法上有些问题，岁月怎么会“深情如爱”或者“带着悔恨的狂热”呢？这并不是诗人的疏忽。

我们可以用“深”来比喻过去的岁月，过去是一个人内部所埋葬的东西，一去不复返的过去构成了人的存在的最深的根基，所以产生于兹的眼泪可以说来自“神圣的绝望深渊”；比较费解的是说过去的日子“带着悔恨的狂热”，事实上，这

是说话者，即人“带着悔恨的狂热”。

在某种意义上，人和他的历史是一回事，一个人就是他的记忆的总和，因此这个修饰语既可用于这个“带着悔恨的狂热的人”，又可用于那些给他带来悔恨狂热的回忆。如果我们再向前跨进一步，这道界限就消逝了，于是我们便接近了全诗隐喻的核心。一去不返的时光不仅是“深”的、被埋葬的，同时又是活跃的、“狂热”的，在外壳之下，在我们生命最深的内核里，秘密地活着。

过去应当是温顺的，戴着脚镣手铐，规规矩矩呆着，它不能突破外壳冲到生活的表面上来。“狂热”一词在此处是新颖大胆的，应当予以充分的重视。它重新肯定了诗的前几段贯串始终的发展线索，先是“新”，而后是“陌生”，现在是“狂热”。在诗里，它们暗示着热烈的、非理性的生命。因此，“狂热”一词在这里不仅把前面的悖论联缀起来，也为末尾的主题性悖论“生中之死”作了最后的铺垫。

诗歌的最后一段唤起读者强烈的情感，但这种效果不是孤立地由这一段产生的，它依赖前面第二、第三段隐喻的逐步推进、烘托、渲染，这就证明，全诗是一个各部分联系紧密的有机结构。

我看《长恨歌》的“梨花”

一、看花的方法

这里所谓看，事实上上有“细读”^①的意思，也就是指小心细密地观察和分析“梨花”有机的完整性，及其内在的艺术价值。当我通过如显微镜一般的新批评家的眼光来看梨花时，瑞恰慈 (I.A. Richards) 在其《修辞哲学》(The Philosophy of Rhetoric) 中的这条哲理成为我调整镜头的基本原则：作品中的文字不仅互起作用，受具体作品中的上下文的影响，而且受它们所曾出现过的一切上下文以及作品中一切其它因素的影响。

除了上述的近看法外，我也采用文学上比较研究 (Comparative study of literature) 的远看法。作品中的文字互起作用，受一切上下文的影响；同样的，任何文学作品也受其文学传统的影响，因此把“梨花”放在中国文化及文学传统中，甚至作者全部作品中，又能进一步认识它的各种内涵意义^②。

近看时，把作品看成独立的，客观的象征物，自足的有机体——因此把作品像钟表一样拆散，研究各个零件之间的关系，在文字有形范围内进行文字分析。远看时，将作品看成文学形式 (Literature as form) 及文学题材 (Literature as matter)，这两者都有其传统，任何作品本身的独特素质和传统不是绝缘的。因此自远而近，自外而内来考察“梨花”是必要的。

这两种看法同时采用，并不会冲突矛盾。美国现代批评家布鲁克 (Cleanth Brooks) 的《精致的瓮》(The Well Wrought Urn) 是“细读”古诗及新诗的典范著作。布鲁克虽然极力不谈文学作品的外在关系，以免把文学研究沦落为文化考古 (Cultural anthropology)，但他每解释一字一句，都把它放在西洋文学应有的传统里分析。他绝对没有用 20 世纪美国的文学传统来胡乱猜测和推断。所以当他分析邓约翰 (John Donne) 的《盗圣礼》(Cannonization) 时，提出诗里面“死” (die) 有象征经历做爱之高潮之意义时，为了证明他不是瞎说，不是变戏法地制造语意，

^① 30 年代英国剑桥大学教授及批评家以李维斯为首创办“细读”，大大发挥了艾略特和瑞恰慈的理论，特别强调文字分析和文字敏感。

^② Sun. Brandt Corstius 教授在《文学比较研究导论》里特别设立一章，来讨论文学作品作为一种表现形式及题材怎样受到以前同一形式之作品及题材之影响，名批评家 Northrop Frye 用这种方法研究密尔顿的诗作 Lycidas 的论文 “Literature as Context: Milton's Lycidas” (Comparative Literature Vol. Pp. 44—55) 是比较文学学生必读的一篇文章。

他马上解释说：16及17世纪作家将“死”作这种用法的很多，如莎士比亚和德莱顿就常常这样使用“死”这个字^①。当然布鲁克这样做，丝毫也不会影响他著书的目的：作一种最细密的考察，看看诗作为诗，有些什么意义？

“杂雨疑露落，因风似蝶飞”：这两句梁朝刘孝绰的咏梨花诗，正可以用来比喻《长恨歌》中只出现一次的“梨花”意象之多变化。颜元叔曾用新批评的方法，分析了全句“梨花一枝春带雨”的涵蕴及其对全篇的关系，他对这一行诗在“长恨歌”中的重要性及其内涵有许多新说^②。本文只把注意力集中在“梨花”两字上头，用上述的方法来给予分析。

二、梨花内涵之分析

(一)从芙蓉到梨花

《长恨歌》一共有120行，“梨花”出现在第一百行“梨花一枝春带雨”里面。从第一行“汉皇重色思倾国”到七十四行“魂魄不曾来入梦”写的是贵妃和唐明皇的恋爱本事：贵妃的出身和姿色，承恩和专宠，由于唐明皇沉溺于色欲欢乐，终于安禄山乱国，迫使他逃亡到四川（蜀），途中贵妃惨死。明皇返京后触景伤情，日夜怀念贵妃。在《长恨歌》前面第十三行，贵妃开始得宠时，白居易已用“云鬓花颜金步摇”来形容她的容貌像花。可是像一朵什么花？白居易一直让它悬疑不决。等到贵妃已死，在唐明皇的回忆里，才以“芙蓉如面柳如眉”（第五十九行）一句突然点破：贵妃的容貌像一朵芙蓉！也只有读到这一行，我们才恍然大悟，前面诗句“芙蓉帐暖度春宵”和“太液芙蓉未央柳”的芙蓉是暗指贵妃。白居易的艺术手法也够浪漫：贵妃在春夜里如芙蓉开在唐明皇的帐里，又像芙蓉飘浮在华清池的水上。

《长恨歌》自“临邛道士鸿都客”以下到结束，为后半篇，另成一格局。它写的是灵界的事情：临邛道士为了唐明皇要知道贵妃死后的生活，上天入地，最后才

^①见 Cleanth Brooks 《精致的瓮》第1章，16页。

^②颜元叔为分析“梨花一枝春带雨”一共写了三篇。第一篇是在《细读古典诗》中题为《析梨花一枝春带雨》，第二篇用英文写（见英文《淡江评论》4卷1期），第三篇是由第二篇改译而成，题为《分析长恨歌》。第一及第二篇均收集于《谈民族文学》（台北：学生书局，1973）。颜元叔在梨花上所花的工夫不多，第一篇只有这一小段：“梨花”是一种富贵花，拿来形容杨贵妃最好，若说桃花，则未免艳俗；若说李花，则未免庸俗。梨花只有一种颜色，即是白色，白色固然高贵雅致，此处似乎还有另一层含意，即是苍白……所以，梨花，一辞至少负担两项工作：一是显示杨玉环的高贵白洁，一是显示杨玉环的形貌惨白。”（80页）在第二第三篇里，分析梨花的篇幅多了两倍，论见还是一样，只增加两点：第一，太真在蓬莱仙境的脸色是白的，而她在得意时是红润的，因为被温泉水泡红；第二，梨花出现之前，白居易曾用别的花草树木做“客观投影”。