

一九八一年
“五四”学生科学讨论会
得奖论文集

(社会科学版)



山东大学

目 录

略论“写真实”与“写本质”	谭好哲 (1)
“采茶薪樗”之“茶”辨	吉发涵 (12)
汤溪话的几个语音问题	曹志赞 (22)
先秦文献中“是”字的几种用法	鲍时祥 (50)
略论中国古典戏曲中的悲剧	方 敏 (62)
浅谈“五四”文学革命初期的胡适	于晓明 史遵衡 (73)
李煜词的再探讨	郑训佐 (81)
明清时期山东运河地区城镇的政治与经济	陈冬生 (93)
清政府对义和团的政策及其演变	宋文瑄 (114)
山东解放区的青年抗日救国会	马庚存 (130)
新民主主义革命时期的中国民主同盟	李运武 (138)
论马克思“废除常备军”不是无产阶级专政措施	于化民 (149)
——兼与陈崇武、孙炳辉同志商榷。	
明及清前期山东棉业初探	山东地方史研究小组 周 谦执笔 (157)
徂徕山起义	丁龙嘉等 (180)
汉光武——一匡天下的雄才	王学典 (193)
历史唯物主义的逻辑起点	李培林 (203)
试论经典力学中的辩证方法及其和牛顿形而上学思想的矛盾	王 满 (210)
浅谈矛盾的同一性和斗争性的性质及关系	刁海峰 (217)
“思维和存在的同一性”不能一概否定	邱乘光 (221)
浅谈休谟的调和主义实质	夏道华 (239)
认识不能“走极端”	康传忠 (251)
对“抽象继承法”不应简单否定	李福安 (255)
——从《马克思主义伦理学》教科书对“抽象继承法”的简单否定谈起。	
试论经济、经济机体和经济规律	李全金 (262)
货币天然是金银吗?	武常岐 (279)
——谈谈价值形式的新发展。	
抽象劳动范畴初探	王逸清 (286)
马克思异化学说及其历史地位	张东辉 (294)
社会主义生产目的结构及实现	马建堂 (302)
关于经济管理方法的几点看法	李允祥 (310)
关于按劳分配中的劳动计量问题	徐向艺 (315)
论党在社会主义建设时期的地位	郭和平 (321)

资本主义能永世长存吗	王树盛 (328)
进行现代化建设也要重视国情研究	侯玉兰 (336)
中国的社会主义是“早产”吗?	陈岳 (342)
试论第二次国内革命战争时期党内连续产生左倾错误的根源	王韶兴 (350)
历史的经验值得注意	宋云峰 (358)
——浅谈延安整风运动.	
关于文学作品的翻译标准问题	李绍明 (363)
英语加强语气手法种种及其使用	邵海军 (372)
《小镇风光》思想艺术管窥	张建力 (385)
关于英语和美国英语在语音上的差异 (英文)	许毅 (392)
试谈美国英语的一个本质性特点	张杰 (405)
《马丁·伊登》浅析	鲁建业 (412)
试探现代日语词汇的促音规律	陈访泽 (421)
试探「谚」和「惯用句」之异同	李继林 (434)
论日语“共通语”的音位系统	林光辉 (442)
从《在竹丛中》到芥川龙之介的《自杀》(日文)	许坚 (451)
封面设计: 由少千	

略论“写真实”与“写本质”

中文系 77级 譚好哲

“写真实”与“写本质”，是两个不同的创作口号。前者为斯大林所提出，后者解放初开始在我国流行。五十年代上半期，这两个口号曾有过一段并行不悖的和睦相处时期。后来由于种种原因，它们竟成了互不相容的仇敌，各自经历了不同的悲、喜剧阶段；五十年代后期至文化大革命十年动乱，“写本质”打倒了“写真实”；粉碎“四人帮”以后直到目前正在开展的“真实性”大讨论中，“写真实”又几乎驱逐了“写本质”，有的报刊甚至公开批判了“写本质”这个口号。可见，“写真实”与“写本质”的关系问题已是一个颇有历史的争端了。今天，关于这个问题的重新争鸣，对新时期文艺理论的建设 and 文艺创作的发展无疑是有着极重要意义的。本着探求真理的态度，这里想就当前的有关争论一抒己见，算是对“写真实”与“写本质”问题的初步探讨。

画人要画眼睛，“写真实”就应该“写本质”

写真实要不要写本质，这在文艺理论史上并不是一个新的问题。《美学》的作者黑格尔告诉我们，“艺术究竟根据现前的外在形状照实描绘呢？还是要对自然现象加以提炼和改造呢？”是要“自然的真实”呢？还是要“理想的真实”呢？这在他那个时代就已经是“人们争论不休”而一直没有解决的“老争论”了①。

当前，有这样一种观点，认为文学应该写真实，但不能写本质，说“赤裸裸的‘本质’的概念，根本就不是美学范畴的东西，它不是文学艺术的对象，因此无权进入文学描写的领域。”理由之一是，“‘社会本质’是社会学、政治学、经济学的研究对象，它需要抽象论证，而文学则需要直接描写。‘社会本质’是无法描写的，因为谁也没有见过它是什么样子。”理由之二是，写本质就要“粉饰生活，掩盖矛盾，用虚张声势代替真情实意，用连篇空话代替真实描写。”②这种观点就它所指的某些特定时期的文学现象来说，是有片面的正确性的，但是作为理论的抽象和概括，却不能不说是“对写本质”的一种曲解。有谁说过提倡写本质就是要作家去直接描写那看不见摸不着的“赤裸裸的本质”呢？难道本质不都是具体现象的本质吗？持论者的武断在于把科学上对事物本质的抽象和抽象的本质混同起来，然后把本质划归哲学和社会学等等领域，而在文学艺术的大门口贴上“本质不得入内”的封条。用这种凝固化、抽象化的形而上学本质论作为否定“写本质”的理由，自然是难以令人折服的。

所谓“写本质”，就是要求文学艺术能够从具体的现象描绘中表现出一定社会历史

生活的本质方面。“写本质”与“写真实”并不是对立的，而是统一的、一致的、相辅相成的。因为强调写真实，无非就是要求文艺家面向生活，通过生动的艺术形象正确地反映现实，使作品具有更强的艺术真实性。文艺创作首先是一种实践性的认识活动，同任何别的认识活动一样，如果它不能揭示一定的生活规律和社会本质，就无益于人类。因之，文艺家对客观生活的描写和反映，并不是为描写而描写，为反映而反映，而是要从繁杂纷纭的现象中发现联系，创造出蕴含着一定意义的形象，给人们提供一个来自现实生活而又不同于生活真实的认识和审美对象。优秀的文艺家总是不满足于依样画葫芦地描绘生活真实，总是要对现实进行选择、提炼、概括和典型化，而这正是一个从感性到理性、从现象到本质的运动过程。

古代的大理论家、大创作家无不强调写出生活和事物的本质来。亚理士多德为诗的高度真实性所作的最有力辩护就是诗是按可然律或必然律表现生活的，因此诗比历史更富于哲学意味，更具普遍性。他还认为艺术家对自己描绘的事物不仅知其然，而且知其所以然^③。歌德在《关于艺术的格言和感想》里则指出，在艺术里“一切都要依靠把对象认识清楚，而且按照它的本质加以处理。”作为艺术最高成就的“风格”须使事物的“本质从可用感官把握的形象方面使我们能认识到”^④。而在黑格尔看来，“诗所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西”，因为文艺靠单纯的摹仿，总不能和自然竞争，要和自然竞争，那就好比一只小虫爬着去追赶大象。若文艺的要求仅仅是“妙肖自然”，是“自然的真实”，那么，“每个人在他自己家里都可以看到，而且还比在戏剧里所看到的更好更真实些。”^⑤这样的话，还要艺术干什么呢？黑格尔以人体的绘画为例精辟地论证了自己的观点。他说，“心灵的表现才是人的形体中本质的东西”，而最能表现这种本质的就是眼睛，因为眼睛是心灵的窗口，“灵魂集中在眼睛里，灵魂不仅通过眼睛来看事物而且也要通过眼睛才被人看见”。为此，他要求艺术“要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所”，“把它的每一个形象都化成千眼的阿忒斯，”以使“人们从这眼睛里就可以认识到内在的无限的自由的心灵。”^⑥

在俄国革命民主主义者那里，写真实与写本质也是并行不悖的。别林斯基曾经指出，“每个时代的诗的不朽都要靠那个时代的理想的重要性以及表现那个时代生活的思想的深度和广度。”^⑦在他看来，现实主义的真实性忠于现实的基本条件，就是艺术的概括和典型化，就是排斥次要琐碎的生活小事件，而追求现象的根底，“现出一切隐藏在事物内部的突出的特点，这些特点甚至对于事物本身说来也是一种秘密。”^⑧杜勃罗留波夫继承了别林斯基的思想，更为明确地指出，每部文学作品都或多或少有些真实，有细节描写的真实，有小节描写的真实，有生活外表描写的真实，而真正的艺术真实要求写出本质上的真实，要求对现实的特点和发展的主要趋势加以忠实准确的描绘。他强调在由想象而产生的艺术文学中，生活中的“事实的真实”应该“为逻辑的真实所取而代，也就是用合理的可能以及和事件主要进程的一致来代替。”^⑨当时，许多小说和通俗剧之所以都是虚假不实的，杜勃罗留波夫认为，“就在于他们所选取的都是现实生活中偶然而虚伪的特征，这些特征并不是现实生活的本质，并不是它的典型的特点。”^⑩

不仅要有细节描写的真实，更要有典型环境中的典型性格的真实，这也是马克思主义现实主义文艺理论的基本要求。恩格斯一八八八年四月致玛·哈克奈斯的信中对充分的现实主义所提出的“两个真实”的要求，是人所共知的。这里，恩格斯要求写出具有典型性的真实，也就是要求写出本质的真实，真实与本质是密不可分的。

在文学艺术中，本质的典型的东西，都是真实的，而真实的往往不一定是本质的典型的，“写本质”正是对现实主义深化、对“写真实”的进一步要求，也可以说是“写真实”的最主要内容。社会本质是在多种多样的联系和现象中表现出来的，强调写本质，正是要求作家从更为深广的角度揭示社会矛盾，写出更生动更典型更有深度的真实形象来，从多方面再现生活的本质真实，而不是肤浅地、表面地去给生活照相，也不是要求作家去粉饰生活，掩盖矛盾。作家艺术家越是精确地、透彻地把握并形象地表现了事物的本质和社会发展规律，对生活现象浓缩、凝聚的程度也就越高，其作品所达到的艺术真实性也就越强。因此，文艺作品是否写出了本质的真实，或者在多大程度上写出了本质的真实，其价值是不同的。我们固然不能苛刻地要求一幅真实的素描、肖像画或山水临摹非反映出社会的本质不可，但一幅真实的风景画或人物肖像在认识价值上绝不能与《人间喜剧》及《红楼梦》相提并论。就是杜甫本人所写的那些歌咏山河风光的诗和咏怀叙事之作相比，也不具有同等的价值。缺少了前者，杜甫仍不失“史诗”诗人的桂冠，若没有了后者，杜甫就不成其为杜甫了。“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那么他就一定会在自己的作品中至少反映出革命的某些本质方面。”^⑪列宁在论及托尔斯泰时所说的这段话，正说明了写本质在文学创作中的重要性。在文学的发展中，真正经受住历史和群众的检验而流传后世、经久不衰的正是那些在一定程度上比较正确而成功地反映了一定社会生活的历史面貌，从而揭示了一定社会历史的某种本质意义的作家和作品。因此，“写本质”不仅不应该被驱逐出真实的文艺领域，相反，它正是写真实的文艺所应努力追求的。

黑子不就是太阳，写真实的文艺应该从整体上 准确地把握和表现社会本质的各个方面

既然写真实的文艺应该反映社会生活的本质，那么如何理解事物的本质，特别是应该如何看待和表现我们今天的生活本质呢？这是当前最为众说纷纭的一个论题。

有一些同志认为，事物的本质不是一个，而是多个，因为事物的内部联系是多种多样的，多种多样的内部联系具有多种多样的本质。因此，光明面是我们这个社会的本质，黑暗面也是我们这个社会的本质，歌颂光明与暴露黑暗都是反映本质^⑫。另有一些同志认为，事物的本质决定于事物的内部矛盾，社会主义社会的本质也决定于光明与黑暗的矛盾斗争，因此写了矛盾的任何一方面都是写了本质。这两种观点，就它们各有一定的针对性来说，是有某种现实性和积极意义的：前者针对文学创作中题材的狭窄化和描写的简单化、抽象化，强调了从事物多种多样的联系中，从各个不同的方面表现本

质；后者针对写本质等于写光明和主流的片面观点和无冲突论，强调了本质决定于事物的内部矛盾。同时，这两种观点都认为，文学作为干预生活的手段之一，它可以而且应该暴露社会中的阴暗面。这些基本是正确的。但是这两派观点对本质的理解却是不正确的或者不彻底的。

辩证唯物主义认为，事物的本质就是由事物内部的特殊矛盾决定的特殊性质及此一事物与其他事物的内部联系。事物的本质当然是在多种多样的现象、过程和联系中表现出来的，但一事物的特殊矛盾只有一对，因而由此决定的本质也只能是单一的。一种事物固然可以作为多种学科的研究对象，从而具有多种规定属性，但属性不就是本质。正如列宁所指出的，“玻璃杯是一件有份量的东西，它可以用来掷人，也可以用来压纸，可以装捉来的蝴蝶，也可以当做具有雕刻和图案的艺术品来珍藏着，这些完全是和它是否适于做茶杯的一事无关。”^⑬同时，辩证唯物主义又认为，事物内部特殊矛盾的双方不是居于同等地位的。特殊矛盾的主要方面决定了事物发展的基本趋势即主流，决定了事物本质的主要方面，次要矛盾决定的支流只是事物本质的一部分，一方面。而尽管它们居于不同的地位，却又是互相联系互相依存的，孤立的任何一方面都不能决定事物的本质，正如水分子是由氢和氧离子构成的，而单独的氢离子或氧离子都不能构成水一样。就我们今天的社会生活来说，社会主义制度的优越性——生产关系与生产力、上层建筑与经济基础的基本相适应，决定了我们生活的主导倾向是光明面，而阴暗面只能是支流，并且必然在与光明面的斗争中日益缩小着地盘，逐渐消亡着。我们的社会主义事业就在这种斗争中日益改善着政治、经济制度中存在的环节，向着更加美好的共产主义前进。但是，光明也好，黑暗也罢，都不能单独构成我们生活的本质。因此，要真实地表现我们时代的本质，就必须从发展与联系的观点出发，准确地把握生活的整体，给斗争着的光明面和黑暗面各自以恰当的位置，没有分寸感地过分夸大或孤立地描写矛盾的某一方面，都将导致对生活真实和社会本质虚假不实甚至歪曲的反映。

从现实生活的整体出发，创造出独特的艺术整体来，是艺术真实的基本要素之一。别林斯基认为，作家对他所描写的对象，必须有完整的了解，从整体上把握了这些现象，然后才能创造出严整的艺术整体来。这也就是我们常说的“胸有成竹”才能画出完美的竹子来。因此，他要求艺术家们“应该把读者放在这样一种观点上，使他们可以从略图中、缩影中看到整个大自然，有如地球在地图中一样”^⑭。革命导师马克思和恩格斯也非常强调从整体上准确地把握和表现历史生活的本质。他们之所以对拉萨尔的历史剧本《弗兰茨·冯·济金根》提出批评，就在于拉萨尔在表现十六世纪德国骑士暴动的历史题材时，没有充分注意到并表现出农民革命运动在当时已经达到的高潮和巨大规模，没有让“农民和城市革命分子的代表（特别是农民的代表）”“构成十分重要的积极的背景”。由于拉萨尔象历史上的济金根一样，“犯了把路德式的骑士反对派看得高于闵采尔式的平民反对派这样一种外交错误”^⑮，因而他便不能从本质上正确反映历史真面目，从根本上揭示作为没落骑士阶级代表的济金根失败的悲剧原因。

要求从整体上准确地把握和表现社会本质的各个方面，是不是要对歌颂与暴露的题

材划定写作比例？或者要求作品非要有一个光明尾巴及代表光明的人物出场不可呢？不是的。一个短篇小说、一台讽刺喜剧可以一个正面人物没有，可以对社会上存在着的种种黑暗与丑恶、庸俗和堕落，作无情的揭露，但是它必须在对这些丑恶现象的艺术处理中，让人们看到生活的另一面——真、善、美的存在。否则，作品就丧失了诗的光辉。这种诗的光辉，是生活中本来存在的东西，也是文学里面不可缺少的因素。这并非要人们虚伪地美化或粉饰生活，而是有理想的作家，在心里燃烧着火一样的爱和憎的作家，必然会在生活中发现、感到、并且非把它们表现出来不可的东西。正是在这种意义上，别林斯基指出，任何否定都应该是生动的，诗意的，是为了理想的否定，“诗人如果象一位苏舰长那样，只描写给我们看大自然中可怕的东西，邪恶的东西，这证明他的智力视野是狭窄的，他的创造天才是浅薄的，”^⑩应该把生活中“全部可怕的丑恶和全部庄严的美”都一齐赤裸裸地显示出来。他极力称赞果戈理的中篇小说中有“十足的生活真实”，并指出这是由于作者“对生活极不阿谀，也不诽谤；他愿意把里面所包含的一切美的、人性的东西展露出来，但同时也不隐蔽它的丑恶。在前后两种情况下，他都极度忠实于生活。”^⑪

一叶障目，就会不见泰山。只看到生活的一面，而见不出另一面的作家，不可能描绘出真正真实的图画。黑格尔在论及哲学对世界的把握时，曾举过这样一个例子：假如一个人自述他的宗教信仰说，“我相信天父上帝，这天与地的创造者”，而另外一个人把他这句话的第一部分，孤立地抽出来加以推论，因而说“这自述者只相信上帝为天的创造主，所以他相信地不是上帝创造的”，那么这一定会令人感到奇怪。“那人在他的自述里所说他相信上帝是天的创造主，事实是不错的。但这一事实如另一个人所了解的那样，便完全错了。”^⑫这个例子对于我们如何看待今天的生活本质问题也应该是有启发性的。象有人那样，看到的尽是莲荷盈盈、绿水涣涣，艳阳高照、明媚一片，固然是用了天真的眼光看待社会；反之，如另一些人那样，满目所见只是堕落腐化的干部、积重难返的问题、不可救药的青年一代、卑微庸俗的可怜生活，除此之外，别无其他，也同样是坐井观天，瞎子摸象。不仅如此，如果文艺家们把今天在我们生活中占次要地位并正在逐渐消亡着的阴暗面无限夸大，且正天以描写这些东西为己任，那么我们的生活也会在文艺中发生质变。这正如太阳上也有黑子一样，假如画家的眼睛仅仅盯在黑子上，他的笔画出来的只是黑子，那么谁也不会承认他画的是太阳或太阳中的黑子，因为黑子不就是太阳。

粉碎“四人帮”以来的文艺实践证明，优秀的文艺作品，一般都是从生活整体上准确地把握并表现了社会本质的各个方面的作品。粗略地看，四年多来受到欢迎和引起争论的作品基本上分为四类：第一类以话剧《于无声处》和《未来在召唤》、小说《乔厂长上印记》和《许茂和他的女儿们》、电影《巴山夜雨》和《天云山传奇》等为代表，这些作品既深刻地鞭挞了黑暗势力一时的猖獗，写出了他们给人民和祖国带来的灾难，又表现了黑暗中光明力量的不可遏止；既揭露批判了一切阻碍新生活前进的绊脚石，又展示了新生活美丽诱人的远景。有机地融歌颂与暴露于一体，闪耀着诗意和理想的光辉，是它们共同的特点和基调。第二类以《骗子》为代表，这个戏借否定的形象

表达肯定的理想——新时期广大群众对清除不正之风的愿望，这可以看作是作者还想从整体上把握生活。但是，由于剧中人物所构成的社会环境过于阴暗，没有充分地反映出粉碎“四人帮”特别是三中全会以来党对纠正不正之风问题业已采取的措施和做出的努力，唯一的正面形象张老又写得软弱无力，因而未能充分地揭示社会生活的一定本质。第三类以诗歌《将军与士兵》和中篇小说《调动》为代表，这类作品展示在读者面前的只是漆黑一团的图画和扭曲了的人与人之间的关系，没有一点点真善美的影子。把个别当成一般，认局部为整体，是这类作品的共同特点。第四类以《日全蚀》为代表，作品写的是文化大革命中几个女红卫兵被一伙大汉掳到山里做压寨妇人这样一件奇闻，可以称作二十世纪的“新刻拍案惊奇”，这类作品纯属编造，根本就不存在是否从整体上真实地反映了生活的问题。

文艺创作中之所以会出现上述二、三、四类作品，一方面由于作家对生活缺乏清醒、冷静和全面的认识，没有从整体出发，去观察生活处理艺术素材。另一方面也是由理论上对本质问题、对歌颂与暴露问题的混乱认识造成的。有的同志为了鼓吹写阴暗面的主张，片面强调揭露阴暗面的重要性，并常常引用契诃夫的文学主张作立论根据，说什么契诃夫早就讲过了，“认为文学的职责就在于从坏人堆里挖出‘珍珠’来，那就等于否定了文学本身。”^{①9}这种不加分析的引用是不可取的。作为一个批判现实主义作家，由于阶级和时代的局限，契诃夫看不到生活的出路和希望，于是便写黑暗的俄罗斯天空下腐朽、发霉的生活，写“小人物”们的悲惨遭遇和种种痛苦，这在他也许是自然的事情。难道我们能用了契诃夫的笔调来描写今天的新中国吗？难道我们也要象他那样去写什么“小人物”们卑微的生活吗？况且，在契诃夫的时代尚有“黑暗王国中的一线光明”呢！一个写真实的文艺家怎么能仅仅沉浸在自己灰色的图画中便以为抓住了中国社会的本质呢？

文艺，作为一面反映生活的镜子，一方面镜子本身有个好与坏失真与不失真之分，另一方面也有个照什么和怎么照的问题。我们常常听到有人在受到别人的批评之后便叫屈道：“为什么不怨自己丑，反怨镜子坏呢？”似乎镜子都是好镜子，照的角度也不存在问题，批评家的批评都是对作家的一种不公道，这实在是一种无力的反批评。难道一面哈哈镜不会把一个美丽漂亮的少女照成怪模怪样的丑八怪吗？如果一个肖像画家只画少女腮上的一块雀斑或颈后的一道疮疤，又一口咬定这雀斑或者疮疤就是少女本人，为什么就不许少女喊几声怨呢？这里，我们有必要回忆一下列宁对文尼阡柯的小说《先人的遗训》的批评。列宁指出，用描写“坏事”来代替艺术典型，会导致畸形地、不正确地表现现实，他写道：“当然，象文尼阡柯所描绘的这些‘骇人听闻的事’，个别的生活是有的。但是把所有这些凑在一起，并且是这样地凑在一起，这就意味着绘声绘色地描绘骇人听闻的事，既吓唬自己，又吓唬读者，把自己和读者弄得‘神经错乱。’”^{②0}

人不是从石头缝里蹦出来的，没有现实关系的真实就没有人的本质的真实

文学是人学。我们强调写真实的文艺应该正确地把握并表现一定社会历史生活的本

质，是不是象有人所指责的那样，是以社会本质代替了对人的本质的描写呢^{②①}？不是的。表现人的本质与社会生活的本质也不是对立的，也是统一的、密不可分的。

人不象孙猴子那样，是从石头缝里蹦出来的，而且在地狱的生死簿上勾了户籍，可以自由地升天入地，不受身观限制。人是生活在一定社会里的人，“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”^{②②}独立自足、自我封闭的人的本质同抽象的社会本质一样是不存在的、不可思议的。对于以塑造人物为主的史诗、小说、戏剧和电影等等艺术形式来说，人物形象的真实与否确实在很大程度上决定着作品的成功与否，因此，我们强调文艺的真实性，就特别注重人物性格的真实性，注重作品是否通过活生生的真实形象概括了某一类人的本质特点。然而既然人是一定社会关系的总和，因之生活中由人所做的每件事或某种性格，就必然或隐或显或明或暗地带有历史的、时代的和阶级的烙印，它本身的逻辑就必定会跟历史、时代和阶级发展变化的总逻辑互相联系，互相呼应，互相影响。所以，艺术写了人，也就必然同时写了社会。正如黑格尔所指出的，在艺术中“理想的完整中心是人，而人是生活着的，按照它的本质，他是存在于这时间、这地点的，”^{②③}作为主体的人，固然是从外在的客观存在分离开来而独立自在的，然而他是融在这客观存在中的一分子，还是要和外在世界发生关系，故“人要有现实客观存在，就必须有一个周围的世界，正如神象不能没有一座庙宇来安顿一样。”^{②④}

因此，说什么作为艺术范畴和艺术描写对象的只能是“人的本质”而不能是“社会本质”，正是割裂了人与现实生活及艺术典型和舞台环境密不可分的血肉联系。难道我们可以设想，莎士比亚的剧作如果没有对封建关系解体时期“五光十色的平民社会”的真实描绘，会产生福斯塔夫那种“无衣无食的雇佣兵”和“冒险家”^{②⑤}的典型形象吗？没有晚清社会黑暗的农村生活和辛亥革命的历史背景，会产生阿Q由造反到“大团圆”的“革命”悲剧吗？人物的性格和本质总是在一定的形象体系中，在某种社会关系和环境得到定型化的。假若抽掉了《罗米欧与朱丽叶》中那“最变化多端的关系”，罗米欧“尊严高尚、用情深挚”的本质又怎么表现出来？朱丽叶的爱又何以见出“象无边的大海一样深广”^{②⑥}？同样，没有了大观园，又到哪里去找贾宝玉、林黛玉？《红楼梦》的艺术真实又何以见出？

正是基于上述道理，黑格尔曾明确指出：“人本身是一个主体性的整体，因而和他的外在世界隔开，外在世界也是一个首尾贯串一致的完备的整体。但是在这种互相隔开的情况中，这两种世界仍保持着本质性的关系，只有在它们的关系中，这两种世界才成为具体的现实，表现这种现实就是艺术理想的内容。”^{②⑦}一个作家或艺术家，如果不能把自己描写的人物投放到丰富生动的现实生活中去，那么他的人物将是干瘪的、单调的、贫血的。但是，对于创作者来说，仅仅满足于写了生活，写了自己看到的事实，给自己的人物设置了一个环绕着的环境或舞台，还是远远不够的。如果对整体的社会生活缺乏全面的认识和准确的把握，也不可能正确地揭示一定时期人与人之间的现实关系，从而“真实地再现典型环境中的典型人物。”^{②⑧}恩格斯在致玛·哈克奈斯的信中曾委婉地批评过她的《城市姑娘》“还不是充分的现实主义的”，因为“工人阶级对他们四周

的压迫环境所进行的叛逆的反抗，他们为恢复自己做人的地位所做的剧烈的努力”这些已属历史真实一部分的“半自觉的或自觉”革命事迹还没有在小说中占有自己应有的地位。因此，作者所描写的那些“不能自助，甚至没有表现出（作出）任何企图自助的努力”的消极工人的形象，虽然在象“伦敦东头”那样的地区还能够找到，还有一定的真实性，但从战斗无产阶级的历史发展来看，在“有幸参加了战斗无产阶级的大部分斗争差不多五十年之久”的恩格斯眼里，这些描写就是不那么正确不那么真实的了^{②9}。

一部作品，没有对社会本质的真实描绘，就不可能写出真实丰满的人物形象来，这是为文学史所证明了的定理。果戈理，当他让自己讽刺的笔驰骋在腐朽的俄罗斯大地上时，他的人物是真实的、活灵活现的，于是有了俄国人堕落的的历史、“自然派”（俄国的批判现实主义流派）文学的纪念碑——《死魂灵》第一部；当他离开了对现实关系的真实描绘，想做但丁第二，企图将自己的主角拔出孽障，纵使不入圣贤之域，也使他成为高贵的和道德的人时，他的人物就是不真实的、矫揉造作的，于是只好将《死魂灵》第二部手稿抛在火里烧掉。当前，中篇小说《调动》只所以受到批评，也就是在于作者没有把自己的主人公投放到令人可信的真实背景和环境。小说写的是粉碎“四人帮”很久以后发生在内地的一座小城里的故事，然而这里依然是一个人与人之间尔虞我诈、互相利用的黑暗王国；大大小小的干部个个受贿成风，作威作福，与国民党旧中国的贪官污吏毫无二致。主人公无疑是一个灵魂卑鄙、自私自利的家伙，他以极端个人主义和虚无主义的思想情感看待社会，以种种不正当的行为玩弄人生；为了借得调离小城的“跳板”，他断然抛弃了真正爱自己的姑娘，而与苏南的一个干部司机的害羊角风的女儿订了婚；为了打通关节，他以香烟名酒保温杯等行贿、送礼，甚至甘心出卖自己作“配种站的公牛”，陪失却生育能力的人事局长的丑老婆睡觉……但由于作者胸中没有我国粉碎“四人帮”以后实际存在的现实关系的全局，社会环境是一幅涂黑了的画面，因而作者便不能从根本上正确地揭示这个青年人的所作所为，写出他在我们的生活中应处的地位，反用了同情和欣赏的笔调描写他，似乎他既是这个充满了丑行秽闻的黑暗王国里的“受害者”，又是反抗这个黑暗的官僚社会的“英雄”，一个应该被否定的人物被写成了模棱两可的角色。这里还有什么反映的准确性，形象的真实性的呢？

有时“现实也是不大真实的”，自然主义的描写不能表现本质的真实

现实生活是由千变万化的现象组成的，而本质则隐藏在这些现象的背后。如何看待现象与本质之间的关系？对文艺创作来说，是不是任何现象的描写都可以表现本质、达到艺术真实呢？这是当前论争的又一个问题，也是文艺创作急待解决的课题。

在辩证唯物主义看来，现象是本质的现象，本质是现象的本质。从这个意义上来说，在整体上，文艺创作领域是不存在禁区的，任何现象都可以进入文艺领域。然而，这仅是就现象与本质的一般关系而言。在实际创作中，问题并不如此简单。对具体的文艺创作所要表现的确定主题和具体的生活本质来说，有些现象确实是非本质或不能很好

地表现本质的，这就要求作家艺术家必须对生活素材有一个去伪存真的选择。比喻吃饭、喝水、睡觉、撒尿等等，对人人都是必需的，然而这一切“与本质（按：人的本质）的特征和重要的旨趣都不发生关系”^{③①}，所以我们很少看到有人专门以吃饭或撒尿为题材写洋洋洒洒的长篇小说或英雄史诗。同时，艺术的真实不等于生活的真实，艺术的真实是同美紧密结合着的。一些现象，在生活中是表现本质的、真的，但不加审美选择而原封不动地搬到艺术中时，就可能是不表现本质的、不真的、甚至令人可笑的。“一个不幸的女人、真正不幸的女人在哭，并不感动你；更糟的是，你看见一条细线破坏她的脸相，反而笑了。原因就是，一种对她是相宜的音调，你嫌难听；一种对她是习惯的动作，让你觉得她的痛苦下流、无聊。原因就是，情欲发展到难以自制的地步，十九都要显出一付怪相，缺乏欣赏力的艺术家照描下来，但是大艺术家避而不用。”^{③②}也正是从这个角度上，鲁迅先生才说，“世间实在还有写不进小说里的人。倘写进去，而又逼真，这小说便被毁坏。”又说，“譬如画家，他画蛇，画鳄鱼、画龟，画果子壳，画字纸篓，画垃圾堆，但没有谁画毛毛虫，画癞头疮，画鼻涕，画大便”^{③③}。所以，我们不能苟同那种任何现象都能表现本质，因此写真实写本质就仅仅存在着“怎么写”而不存在“写什么”的问题的观点^{③④}。

有人说，列宁不是早就指出“连泡沫也是本质的表现”吗？不错。然而，列宁这句话虽意在强调忽视局部现象是不行的，但并没有说现象与现象同等重要。在这句话的前边还有如下几句：“非本质的东西、假象的东西、表面的东西常常消失，不象‘本质’那样‘扎实’，那样‘稳固’。例如：河水的流动就是泡沫在上面，深流在下面。”^{③⑤}这里列宁说得很清楚，现实生活中确有“非本质的东西”存在。而且泡沫是容易消失的，深流却构成了河水流动的稳定的本质。深流力求前进并形成现在与将来的生动联系。因此，寻找和表现现象的本质，就是要表现现象中的深流，表现那最具本质特征的现象。艺术应该排除“不相干的东西”，“显出特征的艺术才是唯一真实的艺术”^{③⑥}，歌德在其理论著作《论德国建筑》（1772）中这样说。鲁迅先生也说，文艺创作“选材要严，开掘要深”，不能只用那些“琐屑的没有意思的事故”填充篇章，便陶然自乐于自己创作的“丰富”中^{③⑦}。不承认选择什么样的现象作题材对表现主题和本质有着重要的制约作用，就是否定了题材的差别，否定了艺术的审美选择。如果艺术家只要躺在床上，倚在爱人怀里，描写女人的黑长发、弯眉毛、红嘴唇，就可以反映我们时代的生活本质，那么艺术家深入生活、提炼生活还有什么必要呢？

和现象与本质相关的是偶然与必然的问题。就偶然与必然的一般关系讲，偶然是必然的偶然。但并非一切偶然都必定反映必然。认为诸如某一个豌豆荚有五粒而不是四粒或六粒豌豆、某条狗的尾巴长五英寸而不长也不短一丝一毫、某一粒特定的被风吹来的蒲公英种子发了芽而另一粒却没有、今天早上四点钟一只跳蚤咬了我一口而不是三点钟或五点钟之类的事“都是由一种不可更动的因果连锁、由一种坚定不移的必然性所引起的事实”，用恩格斯的话来说，这“还是没有从神学的自然观中走出来。”而如果谁把一个豌豆荚中有几粒豌豆这一事实和能量转化、社会主义代替资本主义等必然规律同样看待，“实际上不是偶然性被提高为必然性，而倒是必然性被降低为偶然性。”^{③⑧}因

此，“艺术家选定了主题之后，就只能在充满了偶然的、琐碎的事件和生活里，采取对他的题材有用的、具有特征的细节，而把其余的都抛在一边。”^{③⑧}如别林斯基所指出的，“偶然的事件，例如一个人出其不意的死亡，或其他未预料到的与作品主题思想没有直接关系的情况，都不能在悲剧中占有地位。”^{③⑨}偶然的事件，在体现了必然和作者匠心的情况下，也会是令人可信并能产生艺术效果的，如阿耳戈城的弥提斯雕像倒下来正好砸死了那看庆节的、杀害他的凶手这样的事。但是，一部作品过多地塞满了偶然、巧合，往往使人觉得是在“作戏”，感到不真实。

巴尔扎克曾举过这样一个例子，说如果某个小说家想把那些被处以死刑、虽然在三个省里都被公认为是无辜的贵族案件的审理情形正确无误地描绘出来，结果这样的作品就会成为天下最荒诞不经的东西。没有一个读者会相信在象法国这样的国度里，竟可以找到把这类谎言的东西信以为真的法官。这是为什么呢？原因在于艺术的真实不就是事实的堆积，案卷所记录的是偶然的現象，它没有艺术真实所具备的必然性、普遍性。因此，有时“现实也是不大真实的”，要把这类事情写进小说，就必须另作艺术处理，“去寻觅一些与这相似的，但却与原来的真实环境不同的环境”^{④⑩}，即须“将真事隐去”，给人物组合新的虚构的假的活动舞台，以假写真。这也就是高尔基所说的“事实不尽然都是事实，盖事实只是一种原料而已，故非对它加工改造，重新锻炼，或从其中抽出真正的艺术的真实不可。”^{④⑪}

不加选择地堆砌和描写偶然的生活现象，必然导致文学创作中的自然主义。而自然主义拜倒在个别事实面前，将鸡鸭与羽毛混汤烹调，“囫圇吞枣，不加选择而将偶然发生的琐细事故和那根本的及典型的東西，一口气都吞了下去”^{④⑫}，至多只能写出现象的真实，细节或小节的真实，绝然不能透视出现象背后的内在秘密，达到本质的真实。看看我们的一些创作吧：姐弟二人在沉沦中发生了不正当的关系，小小年纪的女贼把老公安弄得团团转，为了女人陷害丈夫……生活中发生的恐怕比这还要离奇夸张呢！可是这些描写又表现了什么本质、什么真实呢？男女性爱，无疑是生活中最优美的真实。但是当文艺把性爱，把亲吻和拥抱变成调味剂、胡椒面时，当文艺从“爱情”描写的解放蜕变为“淫秽”描写的“解放”时，它又告诉了人们些什么呢？用血淋淋的、淫秽场面的描写来刺激读者观众的耳目，迎合某些人的低级趣味，这甚至可以说是对性爱的一种亵渎。这里是少女的堕落，那儿是亲属的乱伦……当我们读到这类竟场比赛的描写时，就不禁想起了高尔基对十九世纪初受“色情文学的传染病”感染的俄国文人的评述：在他们的作品里“肉欲的欢乐竟然有如体育比赛：甲强奸了一个妇女，乙就强奸另一个，丙强奸了老姑母，丁就强奸亲生女。转眼之间，小市民战胜了作家们，命令他们奸淫了一切年龄一切亲疏关系的妇女。”这些作家硬要把“‘母马’放在我们面前，……硬是要她们一丝不挂而主要是听凭人去奸淫。”^{④⑬}这类东西，不光不能给人美感、真实感，反而令人憎厌、作呕，如同吞了苍蝇一样的恶心。

萨尔蒂科夫——谢德林在论及法国自然主义者对自己创作的辩护时说，他们“这样来回答一切忠告：我不是思想家，而是现实主义者，我只依靠生活中存在的東西。我看到腰部——我就说这是腰部。”而这在谢德林看来，归根到底是陶醉于色情，其作品充

其量不过是“无思想的饱满”④④。谢德林对自然主义的这种批评，不正是我们今天的作家所应引以为鉴的吗？

文学是真实的领域。我们强调写真实的文学艺术不仅要写出现象的真实，更重要的是写出本质的真实来，这不独没有缩小作家的视野和艺术表现范围，反而是对作家提出了更高的要求。要做到这一点，文艺家就必须对复杂纷纭的生活有更深入的观察和体验，有更精确的认识和把握，有更准确的表现和描述。作家们从整体上准确地把握了各个时代社会生活的本质，就能够站在历史唯物主义和辩证唯物主义的高度上，写出成为古旧的过去生活的真实、正在消失的今天生活的真实、曙光初露的未来生活的真实即高尔基所谓“正在建设的真实”，从而更好发挥文艺的认识和审美教育作用，更好地为社会主义服务，为人民服务，

①⑤⑥⑧⑨⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿；黑格尔，《美学》第1卷，第206页，214、207页，212、197—198页，313页，312页，305页，306页，213页。

②②参见王春元《关于写英雄人物理论问题的探讨》，《文学评论》，1979年第5期。

③参见亚理士多德《诗学》第九章和《形而上学》的有关论述，或参见朱光潜《西方美学史》（上）第73—74页。

④⑦⑧转引自朱光潜《西方美学史》（下）第422页、426页，529页，419页。

⑥⑩转引自曹庸译《俄国革命民主主义者的美学观》第17页，第65页。

⑨杜勃罗留波夫：《黑暗王国中的一线光明》，《西方文论选》（下）第451页。

⑪列宁，《列甫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》，《列宁选集》第2卷第371页。

⑫参见丹晨《“写本质”与“写光明”不能划等号》（“人民日报”，1980年8月27日第5版）、陈望衡《文艺的“真实性”就是合情合理》（“人民日报”，1980年11月26日第5版）。

⑬⑭转引自季摩菲耶夫著《文学原理第一部：文学概论》（查良铮译）第98—99页，59页。

⑮⑯别林斯基《文学的幻想》，《别林斯基选集》第1卷第25页，23—24页，1975年版。

⑰“马克思致斐·拉萨尔”，《马克思恩格斯选集》第4卷（下）第340—341页。

⑱别林斯基《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》，《别林斯基选集》第1卷，第155页，187页，1975年版。

⑲黑格尔《小逻辑》“第二版序言”，第8页，商务印书馆，1980年7月版。

⑳《契诃夫论文学》，人民文学出版社，1958年版。

㉑《列宁全集》，人民出版社，1959年版第35卷，第127页。

㉒马克思《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯选集》第1卷（上）第18页。

㉓“恩格斯致斐·拉萨尔”，《马克思恩格斯选集》第4卷（下）第345页。

㉔㉕“恩格斯致玛·哈克奈斯”，《马克思恩格斯选集》第4卷（下），第462页。

㉖狄德罗《关于演员的是非谈》，《戏剧论丛》1958年第3辑，第204—205页。

㉗鲁迅《且介亭杂文末编·附集·半夏小集》，全集第6卷第483页。

㉘参见李准《对“本质真实”的一点理解》，“人民日报”1980年8月27日第5版。

㉙列宁《哲学笔记》第108页，人民出版社，1957年版。

㉚鲁迅《二心集·关于小说题材的通信》（1931年），全集第4卷第293页。

㉛恩格斯《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》第3卷（下）第542页。

㉜莫泊桑《谈“小说”》，《外国名作家谈写作》第155页，北京出版社。

㉝别林斯基《诗的分类》，《西方文论选》（下），第382页。

㉞见《古典文艺理论译丛》1965年第10册第137页。

㉟㊱高尔基《关于一个争论的原因》，“关于文学”《言论集》第109页，1937年版本。

㊲高尔基《个性的毁灭》，《俄国文学史》第564页，1979年9月版。

“采茶薪樗”之“茶”辨

中文系 77级 吉发涵

对《诗·豳·七月》“采茶薪樗”一句，当今有影响的注解都是一致的。例如：

1. “茶，苦菜。薪樗，拿樗当柴（王力《古代汉语》P426）
2. “茶，苦菜。薪，动词，砍柴。”（高亨《诗经今注》P203）
3. “茶，苦菜，采茶当菜吃”。（林庚、冯阮君《历代诗歌选》）
4. “掐些苦菜打些柴，咱农夫把嘴糊起来”。（余冠英《诗经选译》）
5. “茶，菊科，*Sonchus arvensis* L”（陆文郁《诗草木今释》P22，88）

这里，诸家对句中的茶都解做了苦菜。但仔细推敲起来，感到这样注法与情理相背，与诗义不合。联系各种古文献，从多方探求，似乎大有可商榷之处。在此不揣冒昧提出一点看法，请先生、老师、同学们指正。

以上今天的这些注法，事出有因，都是对东汉郑玄注解的继承和发挥。郑玄对这句的注解是这样的：

“……干茶之菜，恶木之薪，亦所以助男养农夫之具。”

我们之所以说今注本于郑玄，是因为毛传对此句中的茶没有注解。这里有必要把《诗经》中所有有关茶的章句和毛传列出：

1. 《邶·谷风》：“谁谓荼苦，其甘如荠”。毛传：“荼，苦菜也。”
2. 《郑·出其东门》：“出其闾闾，有女如荼，虽则如荼，匪我思且。”毛传：“荼，英荼也。”
3. 《豳·七月》：“采茶薪樗，食我农夫。”
4. 《豳·鸛鸣》：“予手拊据，予所捋荼”。毛传：“荼，萑苕也。”
5. 《大雅·绵》：“周原膴膴，堇荼如飴。”毛传：“荼，苦菜也。”
6. 《周颂·良耜》：“其耨斯赵，以薅荼蓼，荼蓼朽止，黍稷茂止。”

对以上所引毛传可以归纳说明两点。一是毛传对荼有三种解释：1.苦菜，2.英荼，3.萑苕。二是毛传未做解释的荼除“采茶薪樗”之荼外，还有《周颂·良耜》“以薅荼蓼”的荼。后来郑玄对“采茶薪樗”做了基本的解释，而对“以薅荼蓼”的解释就更简略了，只是串讲似地说了句“以田器刺地，薅去荼蓼之事”。此外，郑玄对《郑·出其东门》“有女如荼”的毛传“荼，英荼也”，进一步解释说：

“荼，茅秀，物之轻者，飞行无常。”

象其他古文献的研究一样，《诗经》名物的研讨随着时代的发展也不断发展着。对毛传未解释的这两处的荼以及郑笺所注《郑·出其东门》的荼，到唐宋自然就有了更进

一步的描述和说明。这里先举孔颖达有关荼的注解如下：

- 1.《邶·谷风》：“……言人谁谓荼苦乎，以君子遇我之苦毒，即其甘如荠。……”
- 2.《郑·出其东门》：“《释草》有‘荼，苦菜’。又有‘荼，委叶。’《邶风》‘谁谓荼苦’，即苦菜也。《周颂》‘以薺荼蓼’即委叶也。郑于《地官·掌荼》注，及《即夕》注与此笺皆云‘荼，茅秀。’然则此言‘如荼’，乃是茅草秀出之穗，非彼二种荼草也。言‘荼，英荼’者，《六月》云‘白旆英英’是白貌。茅之秀者其穗色白，言女皆丧服，色如荼然。《吴语》说，吴王夫差于黄池之会，“陈兵以胁晋，万人为方阵，皆白常白旗素甲，白羽之矰，望之如荼。”韦昭云：‘荼，茅秀。’亦以白色为如荼。与此传意同。”
- 3.《豳·七月》“……其荼樛云，食我农夫’则老人不食。”“荼以为菜，樛以为薪，各从所宜。”
- 4.《豳·鸛鸣》“……《七月》传云“‘薺为萑’。此为萑苕，谓薺之秀穗也，‘出其东门’笺云：‘荼，茅秀’。然则茅、薺之秀其物相类，故皆名荼也。……”
- 5.《大雅·绵》：“……其地所生萑荼之菜，虽性本苦，今尽甘如飴味。……”
- 6.《周颂·良耜》：“……蓼是稂草，荼亦稂草，非苦菜也。《释草》云‘荼，委叶’。舍人曰：‘荼，一名委叶’。则此荼谓委叶也。”

朱熹对荼的全部注释如下：

- 1.《邶·谷风》：“荼，苦菜，蓼属也。详见《良耜》。”
- 2.《郑·出其东门》：“荼，茅华，轻白可爱者。”
- 3.《豳·七月》：“荼，苦菜。”
- 4.《豳·鸛鸣》：“荼，萑苕，可籍巢者也”。
- 5.《大雅·绵》：“荼，苦菜，蓼属也。”
- 6.《周颂·良耜》：“荼，陆草，蓼，水草。一物而有水陆之异也。今南方人犹谓蓼为辣荼，或用以毒溪取鱼，即所谓荼毒也。”

直到清代，各家对《诗经》中的荼虽又做了大量的训释说明，但基本上与以上所引的古注相同，没有再提出新的意见。特别对“采荼薪樛”之荼就是苦菜一说没有人再质疑，所以我们在此也就略而不引了。这就是《诗经》中有关荼的古注的大致情况。

从上面叙述中，我们可以把古人对《诗经》中荼的认识归纳为两大类：

第一大类：荼——苦菜、稂草、委叶

第二大类：荼——英荼、茅华、萑苕

这与《尔雅·释草》中关于荼的记载基本上是相合的：

- 1.荼，苦菜。
- 2.蓼，委叶。
- 3.萑、苕、荼。蒺、蓼、芳。芻醜芳。

此外,《尔雅·释木》另有“檣,苦茶。”虽涉及茶名,但属木部,与草类茶不相混淆,因此与《诗经》中的茶无关系,故置之不论。

以上《尔雅·释草》茶之1、2,是我们说的第一大类,3是我们说的第二大类。这种分类上的相符不是偶然的。《尔雅》中的茶是被上古人们称之为茶的全部或大部草本植物的记录,而《诗经》则是先民对这两类茶在艺术作品中的具体运用。或者说,《诗经》中的各种茶,必然是这两类中的其中一类的某一种。既然我们认为把“采茶薪樗”之茶注为苦菜是不对的,那么它是否是第一类中的其他两种呢?显然也不是。因为稂草、委叶更是毫无用处的杂草了。因此无须多辨。“采茶薪樗”之茶只有解为第二类中的一种才是符合诗的原意的。这样说未免武断,必须详加辨析才行。

为什么不是第一类茶中的苦菜呢?

《从周颂·良耜》“以耨斯赵,以薅荼蓼。荼蓼朽止,黍稷茂止。”郑笺“薅去荼蓼。”孔颖达正义“蓼是稂草,荼亦稂草。”朱熹:“荼,苦菜,蓼属也。今南方人犹谓蓼为辣茶,或用以毒溪取鱼,即所谓茶毒也。”可以看出,古人对第一类茶的认识一是毒草、稂草。从今天“荼毒生灵”的成语中,也可以窥见古人对茶的这种认识。

或者,茶做为一种野菜,在古人看来也只是一种下等的、味道不好的野菜。“谁谓荼苦,其甘如荠”和“周原膴膴,荼茶如飴”两句说明,古人认为茶是不能与荠菜相提并论的。荠是种好野菜,茶则是种劣等野菜。《楚辞》里“荼荠不同亩兮”就是很好的说明。它只能是与蓼同类的野菜罢了。荠菜是北方人熟悉的、喜欢吃的野菜,无须多说。而蓼是什么呢?据《尔雅·释草》记载,蓼有两种:“蓼,苦蓼。”“葍,蓼草。”对于后一种,郭璞注曰:“即乌头也。”乌头是毛茛科植物 *Aconitum carmichaeli* Dedx, 是种有毒的中草药。而对前一种,郝懿行注道:“《说文》‘蓼,草也。根如荠,叶如细柳,蒸食之甘。’《繁传》云:‘诗所谓“蓼茶如飴”,然则此菜味苦也。’《夏小正》:“二月荣蓼。蓼,菜也”……余按:生下湿者,叶厚而光,细于柳叶,高尺许,茎紫色,味苦,淪之则甘。《内则》云:“蓼葍粉榆,免蕘滫瀡以滑之。”是蓼味苦,淪则滑甘。……又《后魏书》:“崔和为平昌太宋性鄙悖,其母季春思蓼,惜钱不买。’……”从以上郝氏所注表明,这一种蓼是苦味的,但用开水焯过之后是可以吃的。李时珍也说:“江淮人三四月采苗,淪过,晒蒸黑色为蔬。”据当代学者陆文郁考证,这种蓼也是属于毛茛科的一种有毒植物,学名叫 *Ranunculus sceleratus* L. 它之所以能吃,大约是用开水煮过后,破坏了有毒成分的缘故吧。总之,蓼在古人虽以为能吃之菜,但从植物性质来说是有毒的、味苦的。“蓼茶如飴”、“其甘如荠”都是反话,正说明了古人本来是把它视为劣等野菜来看待的。

我们还可以从生态学的角度对荼的生长季节加以分析。荠是春天生长的野菜,这是常识,蓼也是春天才生、春天才采的。因为古人反复说过“二月荣蓼”,“季春思蓼”,“三四月采苗”等。那么荼、荠对举,蓼、荼并提中的荼也应是和荠、蓼同时的东西才合适。以济南来说,今天依然还有以荠菜、苦菜为春天时鲜野菜的习惯。总之,苦菜之荼是春天才采集和食用的。