

辽 宁 大 学
优 秀 论 文 集

(81 届 毕 业 生)

一 九 八 二 年 六 月

目 录

汉 语 言 文 学 专 业

试谈我国古代儿歌体式·····	关 立 (1)
满族情歌浅论·····	李文刚 (5)
谈孙犁小说中的意境·····	刘金树 (12)
试论黑格尔的“环境人化”说·····	王纯菲 (16)
从“也”字的应用看副词在句中的多种作用·····	宇禾青 (20)
浅论艺术构思中的灵感·····	王志敏 (28)
论《三国演义》里尊刘抑曹的几种手段·····	郑福田 (33)

历 史 专 业

从本溪湖煤铁公司看日本帝国主义·····	
对我国东北的经济侵略·····	刘万东 (42)
古代辽宁与中原的交通·····	王 申 (60)
试论美国的“西进运动”·····	韩 毅 (77)
论明初自耕农的大量存在及对社会 发展的影响·····	王有业 (87)
《辛酉政变若干问题的考辩》·····	刘宗举 (95)

哲 学 专 业

论马克思异化概念中的唯物辩证法思想 ——学习《1844年经济学——哲学手稿》·····	鲍振元 (107)
浅论荀况的朴素辩证法·····	宋锦绣 (118)
费尔巴哈的人道主义述评·····	徐浩特 (123)

马克思主义的实践观点与哲学

基本问题理论之关系初探.....	张启波(135)
争取优势 立志成才.....	于大清(143)
人的本质和人性初探.....	李大华(153)

政治经济学专业

关于我国城镇居民用电管理改革	
方案的探讨.....	刘士群(165)
日美企业经营管理方式的比较.....	王韶玲(180)
资本主义生产方式的矛盾运动与国家	
垄断资本主义的发展.....	王润俊(194)
实行包产到户和包干到户会不会背离	
社会主义方向.....	于秋华(202)
一九四〇年以前美国农业的发展	
及其主要原因.....	张凤兰(209)
丹东市轻纺电子工业是怎样在调整	
中发展的?	王秋克(217)
关于城镇个体经济存在的客观必然性和	
性质的探讨.....	陈广仁(228)

试谈我国古代儿歌体式

八—届汉语言文学专业 关 立

儿歌是我国最早出现的文学形式之一。翻开我国的诗歌史册，我们可以看到很多优秀儿歌。这些儿歌不仅有着丰富的思想内容，而且创造了丰富多彩的体式，是广大劳动人民集体智慧的灿烂结晶，是我国古代社会生活和儿童生活的艺术反映，是我国文学的宝贵遗产之一。

儿歌这种体裁在形式上的重要特点是具有鲜明的节奏，而以诗行的言（字）数划分的儿歌体式，又是和鲜明的节奏密切相关的。这是因为汉字的特点是单音节，并且是音素单纯（或密合）的单音节，是在听觉上极易分辨清楚的语音单位。所以古时候以单音词为主的诗歌是按“言（字）”的多少来划分其体式的。具有字字鲜明的音乐美的汉语诗歌朗读起来，每行诗句最后大停顿前的总言数是听得非常清楚的，并且行内音节由于诗句言数的限定影响，而形成一定的音组排列。具有一定音组排列的一定言数的诗句，有规律地循环往复，就构成了一定的节奏（本文不论及其他构成节奏的因素），形成一定的体式。

诗歌起源于原始人在劳动中有节奏的呼声。早期的诗歌是同舞蹈、音乐结合在一起的。因此带有音乐性的鲜明节奏就成了诗歌的重要特点。

由于原始社会的生产力水平和人们的思维能力和语言的发展情况，诗歌的最初形式是诗句简短、节奏性强烈的体式，顺口、易记、能唱，以表现原始人的劳动生活。相传的黄帝时的弹歌：“断竹，续竹，飞土，逐宍（古肉字）。”（《吴越春秋》）就是诗句简短的二言体。它以八个字极概括生动地写出了打猎的过程。这种由劳动节奏发展形成的诗歌形式，两字一顿，节奏鲜明强烈。儿歌的最初形式亦当如此，只是我们现在找不到可靠的资料证明。

最早见于古籍记载的儿歌，是周宣王时的童谣：“桀孤箕服，实亡周国。”（《国语·郑语》）用二二式音组排列的四言体，直接了当地发出了对统治者的诅咒，喊出了劳动人民的反抗呼声。这说明按二二式音组排列的四言体是我国最早见于记载的儿歌体式。这和我们第一部诗歌总集《诗经》中“国风”基本上是四言体式是一致的。这种结构简单，诗句简短，节奏鲜明，韵调和谐的体式，适合于儿童的记忆、传唱，因此一直沿用下来。元朝至正年中的儿歌“脚驴斑斑，脚蹯南山。南山北斗，养活家狗。家狗磨面，三十弓箭。”（《古今风谣》），明朝正统年间京师小儿祈雨谣：“雨地雨地，城隍土地，雨若大来，谢了土地。”（《二申野录》），清朝康熙初年的游戏儿歌：“萤火萤火，你来照我。”（《天籁集》）等，都是整齐的四言体。

文学作品的形式是由内容决定的，是为了表现丰富的社会生活的，我国劳动人民在创造儿歌四言体式的同时，也并不刻板地拘泥于四言的形式，有时也在四言中夹杂着三言、五言、七言。在社会急剧变化的春秋战国时代，社会生产力的发展和奴隶制束缚的矛盾十分尖锐，导致了奴隶制的逐步解体和封建制的产生。社会经济的发展变化，促进了社会思想的变化，推动了科学文化的发展和变革，打破了“学在官府”的局面，“诸子蜂起，百家争鸣”。这种社会生活的发展变化不仅给文学创作提供了新的内容，同时也促使文学新形式的产生。

这样，五言体的儿歌形式就应运而生了，如《孟子·离娄》所载的春秋末期的楚国民歌《孺子歌》：“沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。”用的就是加了语气助词“兮”字的五言体。这首儿歌用五字构成二二一式的音组排列，使疾促的双音顿和舒缓的单音顿配合使用，疾舒有致，并且行与行之间的音组排列大体整齐，使人读起来，节奏鲜明，自然流畅，有闻叮咚作响的沧浪流水之感。这种形式要比“国风”的基本四言体灵活得多，完全打破了二二式音组排列的单调节奏，使诗歌体式有了重大变革，大大提高了诗歌的表现能力。

到了汉朝，我国儿歌的五言体已经很成熟了。如西汉成帝时的童谣：“邪径败良田，谗口害善人，桂树华不实，黄雀巢其巅。故为人所羨，今为人所怜。”（《汉书·五行志》）通篇都是整齐的五言，每行诗句都是三顿，音组排列都是二一二式。这种五言体和汉乐府民歌形成成熟的五言体是一致的，这说明儿歌作为民歌体的一种样式，是反映着一般民歌形式发展的方向和潮流的。五言比四言多一个字，可以造成更加丰富的句式，更便于表现现实生活，古人对此曾评论到：“五言而上，世人往往极其才之所至，而四言诗，虽文辞巨伯，辄不能工。”可见从四言体发展到五言体是我国儿歌形式的一个较大的发展。

正是在这种五言民歌（包括儿歌）体式的基础上，才产生了文人的五言诗。据文献所载最早的文人五言诗是东汉班固所写的《咏史》，这比上边提到的西汉成帝时的五言童谣要晚几十年。同时正是把这首童谣载入汉书的班固，第一个在文人中用五言体写起诗来，这决不是偶然的，它说明儿歌（包括在民歌之内）的体式变革是走在诗人前面的，是对诗歌形式发展有着重大的影响的，至汉末建安后，五言体成了我国诗歌史上一种重要的传统形式。

儿歌作为民间文学的组成部分，具有口头性、流传性、群众性等特点，其体式是在群众的口头流传中发展起来的。如同是反映“汉末大饥”，百姓横遭天灾人祸的悲惨景况的儿歌，在江淮间流传的是四言体的“太岳如市，人死如林，持金易粟，贵如黄金。”（《述异记》）而在洛中一带流传的则是五言体的“虽为千黄金，不如一斗粟。斗粟自可饱，千金何所值！”（《见闻录》卷二）由于地区不同，唱的人不同，在群众的口头流传中表现同一内容的儿歌不但被修改了字句，而且变革了体式，使儿歌的表现形式有了新的发展。

我国三言体的儿歌形式也是在汉朝时形成的。如西汉景帝、武帝时，就有对“横于颍川”的权豪表示不满的三言儿歌：“颍水清，灌氏宁；颍水浊，灌氏族。”（《史记·魏其武安侯列传》）到了东汉，三言体的儿歌已常见，史籍中多有记载。如顺帝末揭露封建社会黑暗不平的京都童谣：“直如弦，死道边；曲如钩，反封侯。”（《后汉书·五行志》）再如反映人民对封建贵族刘玄夺取农民起义成果，称帝篡权不满，诅咒他灭亡的更始时南阳童谣：“谐不谐，在赤眉；得不得，在河北。”（《后汉书·五行志》）

总之，三言体和五言体是儿童喜爱的儿歌体式，它句式简短，节奏鲜明，易记，能唱，一直为后世所习用。如清时的“大雪纷纷下，柴米都长价，乌鸦满地飞，板凳当柴烧，吓得床儿怕。”（《天籁集》）是五言体。“小妞儿，坐椅子儿，锥帮子儿，衲底子儿。”（清“百本堂”“别梦堂”钞本《北京儿歌》）则是三言体的儿歌。

齐言体的儿歌还有六言三顿二二二式的体式。六言的儿歌在南北朝时就已出现，如齐武平二年童谣：“七月杀禾伤早，九月吃糕正好，十月洗荡饭碗，十一月出却赵老。”（《隋书·五行志》）这种六言的儿歌在后代也有，如明朝的儿歌中就有“麦子麦子焦黄，起动起动龙王……”的诗句。清时《北京儿歌》中也有“骆驼骆驼嚙嚙，王八是你哥哥；骆驼骆驼拜拜，王八是你太太；骆驼骆驼抽鼻儿，王八是你小姨儿”的儿歌。这种六言体的儿歌，

节奏分明、匀整，便于按照说话的方式念诵，读起来合拍上口，韵味也是很足的。

儿歌七言体式的形成，是儿歌形式的一个重大发展。在七言儿歌的诗行中，已经出现了四顿，音节多，容量大，便于表现丰富的内容。七言儿歌体出现后，逐渐发展成儿歌的主要体式，以后的儿歌也很少有超过七言的，这是因为诗句如太长，就不便于儿童记忆传唱了。

到了汉朝，七言的儿歌体式已经基本形成。如东汉时的《桓帝初童谣》：“小麦青青大麦枯，谁当获者妇与姑，丈人何在西击胡……”（《后汉书·五行志》）就基本上用七言的诗句反映了统治阶级穷兵黩武的政策给人民带来的灾难及人民对统治阶级的怨恨。在汉代以后，七言体的儿歌形式得到广泛的应用。如明末儿歌《宋孩儿起数》：“孩儿军师孩儿兵，孩儿攻战管教赢，只消出个孩儿阵，孩儿夺取北京城。”（《明季北略》）就是用七言的体式歌颂了李自成起义部队中孩儿军的英雄气概。这些七言体的儿歌句式整齐，音组排列有二二二一式，也有二二一二式，一般各句的音组排列相同。这样，双音顿和单音顿的配合使用，使节奏不呆板，生动有致；整齐的句式，又使节奏不紊乱，鲜明、均匀，读起来和谐、流畅、明快，悦耳动听。

我国古代的齐言体儿歌形式和民歌形式一样有伸缩性，往往根据内容和表达的需要，在个别诗句上灵活地增加字数，不象文人的诗歌形式那样机械、呆板。如清朝的儿歌“一个姐妮三寸长，住在茄萁底下乘风凉，长脚蚂蚁扛子去，笑杀亲夫哭杀娘。”（《广天籁集》）就把第二句拉长成九字句，但念起来还是匀称和谐的，因“茄萁底下”可以紧凑成一顿，这样第二句就和其他的七字句一样是四顿，没有破坏七言体的基本格调。

我国古代儿歌除了齐言体外，还有杂言体，比文人诗歌固定的呆板形式灵活得多，可塑性很大，是从人民活的语言中发展起来的。杂言的儿歌产生得很早，在春秋战国的历史文献中就已有记载，如“齐婴儿谣”和“赵杀李牧童谣”，就既有三言句，也有四言句、五言句。到了汉代以后，杂言体已经成了儿歌的主要体式之一，文献中多有记载。如《汉文帝时童谣》就是用杂言体式嘲讽了统治阶级内部争权夺势互相残杀的丑行：“一尺布，暖童童；一斗粟，饱蓬蓬，兄弟二人不相容。”（《前汉记》）最能说明杂言体流传广泛程度的是明代学者吕坤搜集整理，编辑成册的我国第一部儿歌集《演小儿语》。在这本书的四十六首儿歌中，杂言体儿歌占90%还多。杂言体一方面由于字数不定，形式灵活，适应了汉语中多音词不断增多的发展情况，没有严格限制，更便于表现丰富的内容；另一方面而由于字数不定，使每行诗句的顿数和音组排列更富于变化，在变化中显出匀整来，使节奏新鲜活泼而且生动和谐，形成多样统一的音乐美，使孩子们爱听爱唱，因此才广泛流传。

杂言体儿歌的节奏变化是有一定的规律可循的。

如《新唐书》载安禄山反时童谣：“燕燕，飞上天，天上女儿钿白毡，毡上有千钱。”一、二句都是两顿，末顿都是单音节，节奏整齐。但，一句是一一式，二句是二一式，整齐中又见变化。三、四句顿数不同，但结尾都是二一式，相对整齐和谐。

杂言体的儿歌中以三、五、七言居多，特别是三、三、七言（有人认为是七言变体）的历史也是较早的，在汉时即已出现。如东汉灵帝京都童谣：“侯非侯，王非王，千骑万乘上北芒。”（《后汉书·五行志》）一、二句是三言两顿，第三句是七言四顿。前两句顿数相加与第三句顿数相等，读来大体整齐而又有变化，流畅而又有波澜。由于三、三、七言体式有规则地错综起伏所造成的音乐美，活泼如滚珠鸣泉，自然如行云流水，所以受到儿童的喜爱，三、三、七体式也经久不衰，如明朝儿歌“风来了，雨来了，禾场背了谷来了。”（《帝京景物略·春场》）以及清代儿歌“大脚大，大脚大，阴天下雨不害怕。大脚好，大脚好，

阴天下雨摔不倒。”（《北京儿歌》）等等，都是用的三、三、七言的体式。

综上所述，我国古代儿歌的体式是随着社会和语言的发展由简至繁，从少到多的不断发展的。这些体式中既有齐言体（其中以五、七言较多），又有杂言体（其中以三、五、七言相间较多，特别是三、三、七言）。一般地说我国儿歌体式的特点是诗句简短，大体整齐而又间有变化。齐言体的儿歌每行音节总数、顿数及音组排列基本相同。杂言体的儿歌上下行的诗句或者音节总数一样；或者顿数相同；或者结尾音组排列一致；或者诗句最末一顿的音节数相等。我国古代儿歌的这些传统体式节调和谐，富有音乐感，朗诵起来，抑扬顿挫，顺口，易记，能唱，便于流传，有助于思想内容的表达，为我国历代少年儿童所喜爱。千百年来，我国古代儿歌就是插上这些体式的翅膀不胫而走，广为流传的。

（本文作者是辽宁大学中文系学生）

满族情歌浅论

八一届汉语言文学专业 李文刚

历史上，满族曾是一个以强悍骁勇著称的“马背”民族，在我国东北边陲的开发上建树了不可磨灭的贡献；同时，满族也是个能歌善舞的“游方”民族，以其鲜明的民族特色，优美的民间歌舞丰富了祖国多民族大家庭民族文艺的宝库。

在《宁安县志》上便有这样的记载：“满族有大宴会，主家男女必更迭起舞，大率举一袖于额，反一袖于背。盘旋作势，曰‘莽势’，中一人歌，众皆以‘空齐’二字和之，谓之‘空齐’盖以此为寿也……”据说，这样的大型集会也是青年男女定情的绝好场所：舞酣歌歇，突然灯灭，青年男女趁机找到意中的伴侣……

从先秦肃慎的出现到初唐渤海靺鞨国的建立乃至全国女真的再度崛起、大清满族共同体的最后形成，在这两千年的漫长岁月中，无庸置疑，象这样悠久古老的民族会没有自己民族的情歌。然而迄今为止尚付阙如，不能不引为憾事。

近年来，随着满族本民族语言、文字的逐渐消亡，民族习俗与汉民族的“同化”，满汉文化的合流，许多人认为满族的情歌已不复存在。根据我们近年来往返于辽、吉、黑三省满族聚居的地区所采集到的材料来看，尽管只鳞片爪，为数不多，但仍可从中窥见满族情歌的一个大略风貌。

诚然，满族现今没有象壮族的“歌圩”、白族的“三月街”、苗族的“坡会”、瑶族的“耍歌堂”和汉回族的“花儿会”等大型“游方”对歌活动，但决不可因而得出结论认为满族根本没有情歌。

从满族文化的发祥地白山黑水之间，到八旗先祖开荒移民的辽东山区——无论在晨曦初吐的樵林中，还是在暮霭中归来的牛背上；无论在闹花灯的秧歌队里，还是在盘腿而坐的火盆前。这种富于浓郁乡土气息的情歌都不绝于耳。

由于满族是个以女真为主，同时又融入了汉、蒙、朝鲜族人而组成的共同体，尤其在十七世纪上半叶建都盛京（今沈阳）后，在思想上、道德上、经济上、文化上汉族对满族的影响是相当大的。在《岫岩县志》上关于满族定婚礼俗有如下记载：

“满人议婚由两姓父母先往窥看人家暨子女，名曰‘看门户’，定议后只以簪珥作定礼、名曰‘放定’、再由婚家择吉以布帛簪环、猪酒送至女家名曰‘下大茶’亦曰‘送衣裳’……”

由此可见满族婚姻也恪守“父母之命、媒妁之言”的封建礼教，儒家“男女授受不亲”的正统思想在满族青年身上也打下了深刻的烙印。每年农历四月十八日的庙会当地一年一度最隆重的集会，唱野台戏的、耍手艺的、赶集的，男男女女、老老少少从十里八村如潮而至。未出阁的姑娘也只能在这时候从人缝中偷偷瞭一眼过了礼的小伙子，小伙子对花枝招展的姑娘也只能咽一下口水，众目睽睽之下谈情对歌是被认作大逆不道、有伤风化的。我们在一户满族社员家里录一首情歌时，这个中年男子唱了两段之后无论如何不肯唱第三段了，后来才晓得是“屋里人”（妻子）在旁边的缘故，据他讲，这类情歌都是在没有女性的岗梁上、野地里唱的，其实他难以启齿的不过是男女“摩肩擦踵”的歌词罢了，从中说明封建传

统观念至今仍根深蒂固。

不仅如此，满族统治者在婚姻上还划分了严格的民族界限，如俗话讲的“旗民不交产，满汉不通婚。”这类反映阶级矛盾和民族矛盾的情歌多产生在清初时期。如流行在岫岩山区红旗营子一带的《王小兰与石长工》^①便反映了一对满汉青年爱情的悲剧。

这是一首叙事体的情歌，套用了“十二月”的传统形式。歌中叙述了汉族姑娘王小兰爱上了满族青年石长工，小兰是个聪慧、美丽又富于叛逆精神的女子，她为了取得和石长工接触的机会，极力怂恿石长工在上屋认王母做了干妈。歌中对小兰的微妙心理做了细致刻划：

四月里，铲草忙，
王家小兰对于哥有心肠，
有心叫干哥哥先开口，
他一劳本神不醒腔。
.....，

打头的，叫声姑娘：
“干哥干妹咋相当？”
小兰一听真是拉倒罢，
姑舅、两姨还配成双。

这里运用了强烈的对比手法，既表现了小兰炽热的追求，又隐含着少女的自尊，而憨直又有些羸弱的石长工是“灯芯不拨不亮”抑或说是不敢奢想。虽然着墨不多，两人的性格却栩栩如生，十分鲜明。

这首情歌在人物行动、对话、心理的结合运用上也有其独到之处：

五月里，是端阳，
王家小兰哀咕她的娘：
“今年端午工不能放，
雨水频溜草苗还荒。”
旁人有家抬腿就走，
干哥有“呐呐”^②不是亲娘。
“朝家走（哇）你翻山又过岭
大河涨水你水性不强，
认下了干亲百日好，
缝棉补单妹是应当。”

这里九曲十肠地刻划了小兰的矛盾心理：端阳歇工是陈年老例，没有理由不放石长工走；不见石长工又隔日如年。情急生智，一方面借口雨频草荒让母亲掙掙父亲破例；另一方面又借涨水劝阻干哥别走，用干亲关系安抚他住下，把一个多情女子的缠绵悱恻描绘得淋漓尽致。

二人相爱既久，忧患愈深。从门第上，石公子家道衰落，不得已卖工谋生；从族籍上，王小兰系汉之移民，不得与旗人通婚。两人相爱的本身就酿下了悲剧的胚胎。可是对爱情矢志不渝的王小兰不慕门楣，不恋钱财，不惧宗规，不畏家法。在一个漆黑的夜里与石公子毅然私奔了。然而这首情歌不落窠臼，并未以大团圆告终。一波未平，一波又起，懦懦的石公子在王家追逼之下背约而逃，受缠足之苦的石小兰被抓回家、险些被封建礼教的卫道士——她的舅舅活埋了。封建礼教，种族歧视活活拆散了一对恋人。

锁在深闺的王小兰对负心的石公子既怨声不已，又春心难平：

“十一月，雪花飞，
王家小兰泪双垂，
猛然间想起了石公子，
心里头好象刺根针儿。
妹子恨你没心肺，
甩下我一人你头不回。
胆小别把奴家拐，
小奴活活吃了你的亏。
妹子想你一宿没合眼，
天寒衣单你找谁？
有心捎件贴身的袄，
不知你哪里打六挂锤。”③

如泣如诉，凄楚哀婉，催人泪下。字里行间浸透着对不自由的婚姻制度的强烈不满和血泪控诉，也反映了满、汉两族要求联姻的愿望。因而，决不能把这首情歌当作仅仅是叙述儿女私情的淫乱小调，它在揭露旧社会封建道德的虚伪和反动方面有其积极的认识价值和进步意义。

这首情歌情节完整，结构紧凑，人物形象鲜明，生动，有很强的艺术感染力，尤其需要指出的是，满族情歌与云南、贵州一带的情歌相比，后者长于比兴和夸张，浪漫色彩浓烈；而满族情歌更接近于现实主义表现手法，语言通俗、流畅，接近口语化，带有深厚的生活气息和地方特色。

这首情歌在内容上表现了满、汉两族的生活、习俗；在艺术形式上也在相当大程度上吸收了汉族民歌的表现手法，但还可以从中多少看出满族自己的民族习俗和艺术特点。据演唱这首情歌的满族歌手回忆，歌中唱到的王小兰、石公子确有其人，是以发生在民国初年的本地实事为基础而产生出来的情歌。当时王小兰的父亲曾出重金想阻止人们传唱，没想到反而更加扩大了这首情歌的传播，至今演唱不衰，妇孺皆晓。

上面介绍的《王小兰与石长工》从题材上看，属于“逃婚歌”。在满族情歌中，还有“青春歌”、“分别歌”、“单身歌”、“思夫歌”和“翻身歌”。当然，这些类别不是固定格式的歌，与傣族的“逃婚调”四川的“出嫁歌”等仪式歌是不同的。

“青春歌”反映的是未出嫁的年轻女子，由于婚姻不得自主，人困深闺而发出的怨艾，这是很自然的。由于旧社会里青年男女婚姻和恋爱等切身问题得不到合理解决，尤其妇女的社会地位更为低下，终身大事完全仰赖“父母之命、媒妁之言”，加上门第、家户、种族等诸方客观原因，致使产生了富户娶妻纳妾、寒门多夫一妻“拉邦套”的不合理社会现象。从这个意义上看，青春歌就绝非是“女人想丈夫”的庸俗见地了。

在封建礼教的禁锢下，既有王小兰那样弃家私奔的叛逆者，也有听凭命运安排的弱软者。然而，我们在立了“节妇碑”的牌坊大队采集到的几首情歌却剥去了封建礼教提倡“三从四德”、“清心寡欲”的虚伪面纱，有一首流行于清初的《妈妈娘你糊不糊涂》④就发出了“男大当婚，女大当嫁”的呼声：

“大清（那个）国（来哟）太平初（哇），
十八岁姑娘想丈夫，

妈妈娘你糊不糊涂，

（哎啦哎嗨呀）

女儿想丈夫。

另一首“十想”⑤描写的更为大胆：

“……三想我的公婆，

公婆也有错，

男大女小正合适，

还不把我往家说。

……七想我的朋友，

朋友就不长久，

当上八路就往东走，

什么时候能回头。

……十想我的命运，

命运不如人，

双手捧起大煞绳，

早死早托生。”

这首歌的女主人公不肯在“三从四德”的樊笼中就范，她满腔悲愤，无所顾忌地怨爹娘、骂媒人、怪公婆、恨哥哥、羨嫂嫂、妒妹妹、忧朋友、咒命运……显然，把这样的情歌与二流子文学相提并论是不公平的。诚然，在这类情歌中既看不到阶级压迫，歌中的女子也没有“送郎当红军”的境界，但是我们不可以从中看到妇女命运身系男人一身的悲惨吗？也折光地反映了战争动乱加给人民的苦难，表现了东北沦陷区满汉人民对日本侵略者的仇恨。

这个时期满族同汉族杂居共处已基本丧失了本民族的特点，但并不等于说，满族的情歌已同汉族情歌划一无二，不过是在民族的融合中吸收了汉民族的有益东西而形成了新的民族艺术，反过来说汉族的民间艺术也从满族中汲取了许多营养。

“分别歌”在反映社会客观现实方面显得尤为真挚、感人。有一首《贫汉子五更》⑥便描写了为生计所迫的一对年轻夫妇忍痛分离的悲戚情景：

鼓打一更天头放了灰，

家境贫寒叫人伤悲，

丈夫要出门。

小奴家闻听说，

两眼泪黑黑。

鼓打二更月牙升正东，

夫妻二人坐在炕中，

越说越伤情。

小奴家双落泪，

怀抱着小顽童。

鼓打三更月牙挪正南，

跟你吃糠奴也不嫌，

情愿受艰难。

在家里千日好，
出门事事难。

鼓打四更公鸡喂喂叫，
翻过来掉过去睡不着，
越寻思越熬糟。
奴家命这般苦，
不如死了好。

鼓打五更大天时亮，
睁眼闭眼文夫在眼前，
哪有心把饭咽。
过河你看深浅，
天黑早弃店。

凄凄切切，离愁别恨不忍充耳；淋淋漓漓，哭天抢地撼人心魄。深刻地反映了挣扎在水深火热之中的满、汉劳动人民的悲惨境况，天灾、人祸、饥馑、兵荒尤如一道渺渺天河，夫妻异地苦思、骨肉不得团聚。歌的篇幅不长，但情真意切，情景交融，有大起大落之势，体现出满族情歌的另一个特点。

至于这类“分别歌”是满族自生的，还是关内汉族移民“一担挑”带过来的，有待进一步考证，但从曲调旋律上看带有东北“蹦蹦”的特色，如结尾一句：

…… 5 5 3 | 5 6 | 1̣ 1̣ 6 | 5 6 | 1̣ 2̣ 1̣ | 6 5 2 | 3 3 2 | 1 — |
小奴家 闻听说 呀 两 眼 泪 黑 黑 呀。

另外这首“分别歌”也在满族中广泛传唱，得到他们的认可，成为满族民间艺术中的一部分，不妨说，也应看作满族的情歌。

反映鳏寡孤独生活的“单身歌”在满族中也很多，仅在一个自然屯我们便搜集到内容、曲调迥然不同的《寡妇调》七、八首之多。还有《光棍哭妻》之类，因为鱼目混珠，菁芜各半，其中掺杂一些色情描写，属于打情骂俏的亵渎小调，这是情歌中的糟粕，已经很少有人唱了。

有一首《十二月寡妇调⑦》写得深沉、忧惋，是满族情歌中的上乘之作，也是用节令农时起兴，一唱三叹，倾肝沥肠，感人肺腑：

三月里，燕子飞，
杨柳吐絮随风吹。
古人留下了清明节，
乱坟岗儿上把土培。
跪到坟前奠酒杯，
买路的纸钱化成了灰，
寡妇我哭得心欲碎，
哭到黄昏不能回。

.....

五月里，过端阳，
大麦上场小麦就黄，
人家有夫都来拔麦，
小奴我无夫自己忙，
界壁子他老叔，
问他几次都没功夫，
可叹小奴守寡的命，
熬到多咱把头出。

.....

“青春歌”中的女子幽居闺中为不得自由择嫁而怨艾，尚揣一线侥幸希望；“分别歌”里的新妇空守罗帐为丈夫外乡谋生而悲恸，尚有团圆之日可待。唯独孀妻寡母，举目无告，万念俱灰，因而“单身歌”就更显得苍凉、凄楚。满族妇女的悲惨命运在“单身歌”中得到了充分而集中的反映，同时对旧社会的世态炎凉，封建礼教宣扬的“从一而终”也进行了深刻地揭露和控诉。

在艺术上，这类情歌风格粗犷而不失精细，晓畅而不流于平俗；在语言上也更为大胆、泼辣，这也是满族情歌的显著特点。

至于对空房独枕的恣意渲染、显然出于男子之口的夸张和庸俗情趣，是应力加剔除和摒弃的。

建国后，满族同我国各族人民一道取得翻身解放，妇女的社会地位也得到提高，赢得了婚姻自主的权利。

《翻身五更^⑨》就是一首反映妇女翻身的新情歌。歌中的女主人公张桂兰在人民政府的支持下与二流子丈夫离了婚，并同诚实、热爱劳动的大刚组成了新的家庭，在这首歌的第四段充满了喜悦：

四更里，月儿照天边，
共产党、毛主席领导把身翻，
人民掌了大权，
公布了婚姻法呀，
乐坏了张桂兰，
打倒了封建势力妇女顶起了天，
再不能象从前。

这首情歌一反过去哀怨凄婉的格调，奔放而炽烈，表现了妇女们对美好生活的向往和追求，张桂兰再也不会遭受到王小兰的厄运了，满族新情歌反映出健康和向上的新特点。

满族作为我国多民族大家庭的一员，在各族民间文学发展史上留下了独具风采的一页。大量情歌还有待于深入发掘和整理、研究；同时，满族人民在奔四化的过程中又不断创造和发展本民族的文化。

本文所引材料难免挂一漏万，有些观点也待进一步商榷。发表此文其意在就教于各位专家，以图引起民间文学界人士对满族情歌研究的重视。

祝愿满族情歌这朵奇葩开得更加艳丽夺目！

注① 《王小兰与石长工》由付宝林（79岁）演唱，满族（正白旗），现住红旗公社新民大队。

注② 满语，妈妈。

注③ 六挂锤：满族方言、流浪之意。

注④ 演唱者付宝林。

注⑤ 《十想》由满族社员付厚勋演唱，新民大队。

注⑥ 演唱者为岫岩县红旗公社石湖队汉族社员姜德斌。在满族中多有传唱者。

注⑦ 演唱人付厚勋，新民大队满族社员。

注⑧ 演唱者关德俭，满族，东街生产队。

谈孙犁小说中的意境

八一届汉语言文学专业 刘金树

孙犁的小说具有诗与散文融为一体的艺术气质。它闪现着诗所特有的语言、旋律和意境，又显示着散文的自然、流畅与舒卷自如的特色。孙犁的小说“既能以金钲羯鼓写风云变色的壮丽，也能用锦瑟银筝传花前月下的清雅”（茅盾：《反映社会主义跃进的时代、推动社会主义时代的跃进！》人民文学出版社一九六〇年版）。一位批评家在评论孙犁的小说时，曾说它“具有诗的意境，诗的气氛，诗的情调，诗的韵味。把浓郁的、令人神往的诗情和真实的人物性格的刻划结合起来，把诗歌和小说结合起来”（《新港》一九六三年二月号：黄秋耘《一部诗的小说》）。看过孙犁小说的人，对此颇有同感。本文试就孙犁小说中创造的意境，谈谈粗浅的看法。

一谈意境，人们就会想到诗歌，好象只有诗歌中才有意境，其实不然。意境是指作者的主观情意与客观物境互相交融而形成的一种艺术境界，一幅情景交融、形神结合的有立体感的艺术图画。这样说来，一切艺术活动都有个意境问题。诗叫诗情，画叫画意，表演艺术叫进入角色，小说当然也不例外。孙犁的小说抒情性很浓，在很多篇章中创造的意境是很有特色的。

明丽、清新，是孙犁小说中意境的特色之一。我们来看看《荷花淀》中的这段描写：

“这女人编着席。不久在她的身子下面，就编成了一大片。她象坐在一片洁白的雪地上，也象坐在一片洁白的云彩上。她有时望望淀里，淀里也是一片银白世界。水面笼起一层薄薄透明的雾，风吹过来，带着新鲜的荷叶荷花香。”

看了这段文字，不禁使人拍案叫绝。作者用薄雾透明写月光如银，用荷香阵阵写微风频吹，用席子大小写人物动作的轻巧熟练，用“她有时望望淀里”写人物的思想活动，表明她心中有事，真是写得维妙维肖。风轻月朗，雾薄荷香，人坐在洁白的席子上，是在雪上呢还是在云中？这是多么清新、明丽的意境啊！这分明是一首情景交融的散文诗，一幅情意盎然的水彩画。这种明丽、清新的格调，不禁使人想起唐代著名山水诗人孟浩然“荷风送香气，竹露滴清响”（《夏日南亭怀辛大》）诗中的意境，可谓诗中有画，画中有声，声色并茂，浸入肺腑。构成完美的意境，需要做到意与境的交融，作者在这里采用的是情随境生，借景抒情的手法，从而创造了一种情景交融的艺术境界。写这篇小说时，作者正在远离冀中的延安，“离开家乡、父母、妻子，已经八年了”（《晚华集》88页）。他很想念家乡、想念家乡的人民。他把对家乡、对冀中战斗中的人民无限思念的一片痴情写进了小说里。明丽、清新的景物，表达了作者炽烈的感情。表面看来，似乎没有一字一句抒情，实际上却字字句句饱含深情。作者完全把自己的情感熔铸在艺术画面中，从而达到炉火纯青、物我统一的艺术境界。

孙犁创造意境的手法是多种多样的，不仅有“情随境生”，而且有“移情入境”。比如《荷花淀》中有这样两句描写：

“那一望无际的密密层层的大荷叶，迎着阳光舒展开，就象铜墙铁壁一样。粉色荷花箭高高的挺出来，是监视白洋淀的哨兵吧！”

青年妇女寻夫遇敌，慌忙中奔向荷花淀去。作者在这紧张的关节却写了几笔荷叶荷花。

荷叶荷花本无喜怒哀乐，作者却赋予它们人的感情。它们“舒展开”，构成抗敌的铜墙铁壁；“挺出来，”监视着入侵的敌寇。荷叶荷花对敌人也严阵以待，怒目相视了。这里的形象还是明丽、清新的。作者把自己对敌人的仇恨和对白洋淀人民斗争的信赖与赞扬的情感，移注到荷叶荷花上，通过它们表现了出来，同样也达到了意与境的交融。

新鲜、甜美，是孙犁小说中意境的特色之二。孙犁很重视艺术创作要“追求新鲜的事物”，他强调“新鲜是很必要的，”在艺术表现中“要避免模仿重复”，“要自己探求”（《文学短论》86——87页）。他在小说创造的意境往往是新鲜的，而且带着甜美的诗情。《风云初记》中写芒种和春儿的爱情的一段是这样的：

“养在窗外葫芦架上的一只嫩绿的蝈蝈儿，吸饱了露水，叫的正高兴；葫芦沉重的下垂，遍体生着像婴儿嫩皮上的茸毛，露水穿过茸毛滴落。架上面，一朵宽大的白花，挺着长长的箭，向着天空开放了。蝈蝈儿叫着，慢慢爬到那里去。”

这一段写得多么酣畅淋漓、出神入化！地主的小长工芒种生活在水火之中、却充满着美好的理想，幻想着新人的嫁妆、娶亲的花轿和自己名下的地和房，望着夜空里的织女星，想着自己的心上人。贫民女儿吴春儿却不知道有人想她，睡的很香甜。夜深人静，繁星满天，青年人心里充满朴实、纯真的爱情，这已经是够美的意境了。然而作者还嫌不够，又写了带露的蝈蝈、生着茸毛的葫芦，并用蝈蝈爬进白花里象征着男女爱情，这是多么新鲜、甜美的意境啊！作者在创造意境上极力追求艺术的美，他选择了美而新鲜的事物，把自己对人物的喜爱和人物本身的理想、追求都融在一起，构成了新鲜、甜美的艺术境界。

象征、含蓄，是孙犁小说中意境的特色之三。王夫云《薑斋诗话》中指出创造完美的意境，要情景“互藏其宅”，即情藏于景中。从上面的例子中可以看出，这种观点是很有道理的。同时，意又不应该仅仅是情和境的结合，要反映一定的人生哲理，要包含广阔的生活内容。孙犁小说中的意境往往包含很丰富的社会内容，需要读者慢慢去思索、玩味。我们看看这几段描写：

“在冰底下憋闷一夜的水，一下就冒了上来，然后又听见那奔腾号叫的流水的声音了。这声音使老人的心平静一些。他轻轻的撒着网。他不是打鱼，他是打捞一种力量，打捞那些英雄们的灵魂”（《碑》）。

她好象在大秋过后，叫人家看她那辛勤的收成；又好象是一个撒种子的人，把一种思，一种要求，撒进每个人的心里去”（《光荣》）。

“在路上，多儿骑的小红马追到前头去，她拉也拉不住。小红马用头一顶德发那匹大青马，大青马吃了一惊，尥了一个蹶子就跑起来。两匹马追着跑，并排着跑，德发身上披的红绸揽在多儿的腰里，扯也扯不开。”（《正月》）

这三段文字各有特色。第一段写得深沉。老人亲眼看见战士们与敌人激战被包围，最后跳河牺牲的惊心动魄的场面。他热爱子弟兵，怀念牺牲的亲人。他每天撒网打捞烈士的尸体和遗物，借此寄托这种真挚的情感。打捞力量、打捞英雄们的灵魂，一下子把老人的这种行动升华了，象征、含蓄地突现了老人作为烈士们的活的纪念碑的意义，具有强烈的悲剧效果。第二段写得自然。两个贴切的比喻概括了秀梅送原生参军、在后方积极支前行动的意义。她是撒种人，把革命的思想和要求撒进人们的心里。这里作者点出了秀梅行动的象征意义，含蓄地表现了人们对“光荣”的认识程度。第三段写得欢快。多儿目睹了母亲和两个姐姐的婚姻的不幸，自己却赶上了解放区民主婚姻的好时代，和德发自由结婚了。一条红绸子挽住了新婚男女，象征多儿婚姻的美满、幸福。虽是叙事，却饱含感情，主人公翻身后婚姻

自主的欢快，作者对解放区婚姻制度的赞颂，都“搅”在一条红绸上了，多么含蓄有力！

王国维《宋元戏曲考》中说：“何以谓云有意境？曰：“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”孙犁是创造意境的高手，他笔下意境千姿百态，可谓妙手回春，成为“意与境浑”（樊志厚《人间词乙稿序》）的上品。

写出好的意境并非易事，除了作者需有长期的生活积累和深湛的艺术修养外，还要有真挚、浓烈的感情。王国维《人间词话》中说：“能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”要使文艺创作有“真境界”，他认为：第一要性情真；第二要态度真；第三要观察、感受真。王国维是有真识卓见者，作家如果没有真实的激动了的思想感情，他的作品是不会激动人心的。孙犁很重视作家情感对写作的作用。他指出，“情感是从生活产生的”，在现实生活里，充满伟大的抒情，在现实主义的作品里，作家的丰盛的情感含蕴在描写和人物的对话里”。他认为，“没有真实的激动了的感情，就写不成好文章”；而且“思想情感需要锻炼。什么是锻炼呢？就是锤击砥砺，就是放射出火花来。”（《文学短论》41页）这大概是孙犁写好小说的“诀窍”吧！我们说孙犁的《荷花淀》写得那么情真意挚，不就是因为作者把自己真实、丰盛的情感倾注在其中了吗！孙犁在谈写作这篇作品的感想时说：“我写出了自己的感情，就是写出了所有离家抗日战士的感情，所有送走自己儿子、丈夫的人们的感情。我表现的感情是发自内心的，每个和我生活经历相同的人，就会受到感动”（《晚华集》88页）。革命战争陶冶、丰富了作者的感情，于是作者“登山则情满于山，观海则意溢于海”（刘勰《文心雕龙·神思》）。他笔下的意境既饱含深情，又能“吐纳珠玉之声”、“卷舒风云之色”。由此可见，作家本身的思想感情，是创造完美意境的内在根据。

当然，小说中的意境与诗歌、散文中的意境不尽相同，它要求紧密地与作品中的人物联系在一起，为塑造人物形象服务。那么，孙犁小说中的意境在这方面起到了哪些作用呢？

一、烘托人物活动的环境，与人物形象互相辉映，构成孙犁小说的总体格调。《荷花淀》开头的描写，创造了一个明丽、清新的白洋淀水乡的典型环境，为人物出场做了很好的烘托。《荷花淀》以至孙犁的绝大部分小说中的人物性格都是活泼、欢快和积极向上的，她们表现出“识大体、乐观主义以及献身精神”（《晚华集》87页），她们给人以进取的力量。孙犁笔下诗情浓郁、明丽、清新的意境与小说中的人物的性格相一致，而且交映生辉，构成孙犁小说明丽、清新的总体格调。意境是一种艺术图画，风格是作家的创作个性，所以二者并不相等。孙犁笔下的意境是他作品风格的重要组成部分。“风格的土壤是生活，”“在暴风雨里长大的才能是海燕，在房檐上长大的只是家雀”（《文学短论》108页）。作者长期生活、战斗在冀中、在白洋淀，家乡的湖光山色，一草一木，都深深印在他的心田。他把从生活中产生的激情和对生活的认识熔为一炉，创造了明丽，清新的诗的意境，塑造出生气勃勃、乐观、向上的人物形象，形成了他别具一格的风格。

二、直接或间接地刻画人物。作者创造意境的手法是多种多样的。有的表现人物的行动：“她轻轻的跳上冰床子后尾，象一只雨后的蜻蜓爬上草叶”（《嘱咐》）。寥寥几笔，直接写出了人物的情态、动作，境界尽出。有的表现人物的精神：“春天过早挑动了小桃树，小桃树的嫩皮已经发紫，有一层绿色的水浆，在枝脉里流动”（《正月》）。间接、象征地写出了人物充满青春活力的精神状态。有的刻划人物的心理：“她们轻轻划着船，船两边的水哗，哗，哗。顺手从水里捞上一棵菱角来，菱角还很嫩很小，乳白色。顺手又丢到水里去。那棵菱角就又安安稳稳浮在水面上生长去了”（《荷花淀》）。舒缓的节奏、漫不经心的动作和新鲜的景物，把几个青年妇女寻夫未遇的失望心情写了出来，同时和下面紧张、惊