

# 留在大城市还是回老家去？

## ——从汉末古诗分析游子的奋斗、苦闷与抒情

顾农

汉末外多游子，内多思妇，一批古诗的诗情就从这里出来。游子之词一般以两方面的感慨为主，一是感士不遇的牢骚，一是对故乡、对亲人或情人的思念，这两者往往纠缠在一起，形成很大的无从解开的感情疙瘩，通过诗歌这一渠道发泄出来。

中古时代有两部最著名的选本：《文选》和《玉台新咏》，前者是综合性大型文学作品选，对后代影响极大，研究这部选本的“文选学”至今仍为显学；后者是以两性题材为中心的诗选，影响亦复相当深远。

在齐梁时代，汉代无名氏的五言诗被称为古诗。《文选》在“杂诗”类下选录了这样的诗十九首，即总题为《古诗十九首》（卷二十九）。《玉台新咏》选录了同类之作八首，则题为《古诗八首》（卷一）；《玉台新咏》中又录有枚乘《杂诗九首》（卷一），而其中有八首曾进入《文选》之《古诗十九首》。出现这种矛盾的原因是当时的学术界对于部分古诗的作者有不同的看法，

《玉台新咏》的编者徐陵相信刘勰介绍过的一种大胆推测（《文心雕龙·明诗》：“古诗佳丽。或称枚叔。”），认为这些诗是西汉大作家枚乘写的，而《文选》的编者萧统则认为其作者的主名早已失去，且无可考。现在看来，《文选》的意见是对的。

《玉台新咏》中署名枚乘的诗既已有八首与《文选》之《古诗十九首》重叠，再加上《玉台新咏》之《古诗八首》中又有四首与《古诗十九首》重叠，可知两部选本所录之古诗一共二十四首，而萧统所选之古诗十九首中有十二首稍后又为《玉台新咏》录入，恰为二十四首的一半。

东汉末年，政治腐败，风气浮躁，江湖之远的知识分子

多有离开故乡、四出谋取出路者。他们被称为“游子”，亦称“荡子”。（《文选》卷二十九李善注引《列子》曰：“有人去乡土游于四方而不归者，世谓之狂荡之人也。”）他们跑到首都或别的大城市去苦苦地奋斗，研读经典，交接高人，提高水平和知名度，以争取实现个人的价值。其时太学生多达三万多人，游学之风很盛，在各地游学的知识青年为数甚多（详可参见吕思勉《游学》，《吕思勉读史札记》中册，上海古籍出版社2005年版，第739—741页），但他们一般很难弄到什么功名，很不容易找到好的出路。汉末选拔人才的制度已十分混乱，朝廷公然卖官鬻爵；官民上下皆以名气为重，交游请托之风很盛，徐幹《中论·谴交篇》记载当时

的情形道：“且夫交游者出也，或身没于他邦，或长幼而不归。父母怀茕独之思，室人抱《东山》之哀。亲戚隔绝，闺门分离，无罪无辜，而亡命是效。”这些青年知识分子长期在外流浪，不甘心回老家去，总觉得混不出个人样子来无颜见故乡父老、老婆孩子，于是往往滞留于首都和其他一线城市，带着浓浓的乡愁在贫贱中苦熬。他们没有得到想得到的东西，却失去了同亲人、情人团聚，于是在贫困和孤独中唱出了一大批哀怨而缠绵的诗篇。

要之，汉末外多游子，内多思妇，一批古诗的诗情就从这里出来。游子之词一般以两方面的感慨为主，一是感士不遇的牢骚，一是对故乡、对亲人或情人的思

念，这两者往往纠缠在一起，形成很大的无从解开的感情疙瘩（即所谓“情结”），通过诗歌这一渠道发泄出来；而他们留在老家的老婆或情人则陷入痛苦的期待与失望之中，她们也有许多感情要抒发，只是文化水平不高，未必会写诗，于是她们的丈夫或情人就用她们的口吻来代为抒情，而同时也替自己释愤抒情。当然这里也可能有少数诗篇乃是女性诗人自己的作品，可惜由于文献不足征，具体的指认已经无法进行。

现在就从这两部选本所录之二十四首古诗中抽取一半为样本略加分析，请同道指正。

（下转9版）➔

◀（上接7版）

充斥，而俯伏道傍，又俨然誓服听从之态。山川烟树，种种精妙，非松年不能为也。

从题跋可知，刘松年以唐太宗为画面主角，展现了“六龙千骑”的历史场景，着力渲染这位天可汗作为“中华帝王之尊”的“凛凛生色”，表彰其“神武戡定之勋”。而与此形成鲜明对照：尽管“胡骑充斥，而俯伏道傍，又俨然誓服听从之态”，强调的正是“蛮夷率服之义”，表达的却是南宋政权下的民族意识，艺术地彰显了欧阳修标举的民族论：“四夷不服，中国不尊。”（《本论》）

引起笔者兴趣的是，浙江大学出版社推出的《宋画全集》第一卷第八册收入了北京故宫博物院收藏的《便桥会盟图》，作者陈及之，标为辽代画家（也有研究者考证其是元代画家，参见余辉《陈及之〈便桥会盟图〉卷考辨：兼探民族学在鉴赏古画中的作用》，载《故宫博物院院刊》1997年第1期）。可以肯定的是，尽管是同一母题，陈及之《便

桥会盟图》纯用白描笔法，倘若对照文壁在正德十五年（1520年）题跋刘松年《便桥见虏图》时强调此图“丹青炳焕，布置闲雅”（文壁的跋文亦载郁氏《续书画题跋记》），与郁氏著录刘松年图时特别交待“在绢素上金碧山水”，不言而喻是两件作品。

陈及之的长卷动用约三分之二篇幅，生动摹写胡人行

军、骑射、马术、马球等骁勇善战、彪悍雄武的场面，突厥人皆和颜悦色，某些胡人表演马术的表情更是幽默诙谐。仅以三分之一篇幅描绘会盟场景，既不像赵孟頫说刘松年所画那样，“胡骑充斥，而俯伏道傍”，而仅有一人（或是颉利可汗）匍匐跪地，恭迎唐太宗；其他胡人流露的也全然不是刘松年笔下的“誓服听从之

态”，脸上神情多是期待与新奇。至于坐在辇车中的唐太宗，也未见其色凛凛然，倒是颇安详平静的神态。

同一母题的两幅画作，一是居高临下地题作“见虏”，一是对等相待地题作“会盟”，各取所需地表达了各自政权的民族意识与政治倾向。《见虏图》出自南宋画家刘松年之手，宣扬了南宋才是中国正统所在的政治思想；《会盟图》出自契丹族（或蒙古族）为统治民族政权下的画家陈及之之笔，传达的则是少数民族政权中业已觉醒的民族本位主义倾向。我们常说“每一时代的思想都是统治阶级的思想”。两幅名画同一题材，背后却呈现了不同政权下民族意识与政治思想的差异，其思想史价值值得重视。

有意思的是，明末陈继儒在鉴赏了刘松年《便桥会盟图》后，在其文集《白石樵稿》也留下了一篇跋语。他在跋语中追述了历史：颉利归降时，唐太宗因其便桥会盟以来，“不复大入寇，是

以得不死”。为庆贺突厥归降，太上皇唐高祖特地邀集了诸王、王妃与公主，在凌烟阁置酒，召太宗及其贵臣十余人，席间太上皇亲弹琵琶，唐太宗起舞；贞观七年，太上皇又在未央宫设席款待颉利与其他少数民族首领，“上皇命颉利起舞，南蛮酋长皆咏诗”。说完这段故事，陈继儒感慨道：

余谓便桥之盟，犹近城下，宜写未央宫、凌烟阁二图，辅张胡越一家气象。此千古大快事，故识卷末，以俟后之刘松年其人者。

在陈继儒看来，便桥会盟毕竟近乎城下之盟，还不如未央宫庆贺与凌烟阁款待更令人快慰，故企盼再有刘松年那样大画家能见诸丹青。这位载入《明史·隐逸传》的海上“异人”，且不论在一般人看来是遁世之辈，也有研究者认为是人世之士，他在近四百年前，竟能秉持“胡越一家”的民族意识，比起当下某些死磕“厓山之后无中国”的论调来，其高明通达不啻以道里计！

（上海师范大学人文学院教授）



刘松年