泛滥的“兴寄”

雍 容

课上给学生讲提纲。有一题是李商隐的《夕阳楼》：“花明柳暗绕天愁，上尽重城更上楼。 欲问孤鸿向何处？不知身世自悠悠。”我素来反对塞给学生一堆答题套语蒙混过关，每次都要求他们理解诗意再作答。简单的部分就提问，有点难度的我再引导。这首诗浅显得不得了，我觉得他们读起来应毫无障碍才对，然而当我问道“花明柳暗绕天愁”用了什么手法，学生呆呆。我纳闷，退一步，问“花明柳暗”什么意思，还是呆呆。这下我也呆了，我说你们初中明明学过陆游的《游山西村》，“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”花明柳暗、柳暗花明不都一回事吗，怎么可能不懂？他们说，老师啊，那不是困境中遇到转机吗？我哭笑不得，想来当时老师教给他们这句诗的时候，把由诗句生发出来的“人生哲理”直接输灌给了他们，而它“直指”的意思，繁花照眼绿柳如荫的春日景色，反而被随手扔掉了。所以和“绕天愁”放在一处，他们这榫就怎么都接不上。我叫他们抛掉那定势思维，想想花为什么会“明”，柳为什么会“暗”，他们才恍然大悟。

类似的情况发生了好几次。比如讲到诗歌修辞，我说南朝民歌惯用谐音双关，后来文人们也爱用，比如以莲子的“莲”而谐音爱怜的“怜”，以蚕丝的“丝”而谐相思的“思”。像你们学过的“低头弄莲子，莲子清如水”啦，“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”啦。说到此处，我发现他们又露出呆呆的表情。转念一想，又是煞风景的“象征”！好好的缠绵悱恻之情，变作“牺牲奉献精神”（身为教师，这真是我最最厌憎的比喻了！）。

还有你问他们《酬乐天扬州初逢席上见赠》，他们会和你说那是表现“新事物必将取代旧事物”的哲理。其实人家老刘不过是在大发牢骚。你看白居易原唱怎么说：“为我引杯添酒饮，与君把箸击盘歌。诗称国手徒为尔，命压人头不奈何。举眼风光长寂寞，满朝官职独蹉跎。亦知合被才名折，二十三年折太多。”刘禹锡诗中“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”，对照的就是白诗“举眼风光长寂寞，满朝官职独蹉跎”，也就是《重游玄都观》“玄都观里桃千树，尽是刘郎去后栽”的意思，何止牢骚，颇有小刻毒呢。前人理解无误。胡震亨犹同情地说“不胜升沉荣悴之感”，王世贞就不以为然：“此不过学究之小有致者”，宋顾乐索性斥之为“最为下劣”——不知怎的就被课本和教参解作豁达胸襟。

有次几位朋友凑一处聊龚自珍，有人说她小学读“落红不是无情物，化作春泥更护花”，经过老师一番解释，觉得龚自珍和汪国真也差不多嘛。后来自己读龚集，才知道这是多么大的误解。这种拆开来解释名句的做法大误，盖若无“浩荡离愁白日斜，吟鞭东指即天涯”映衬，后面两句看上去俨然“老干部体”。我失笑，果然，《己亥杂诗》里的绝句大抵浑然一体，拆卸后不成片段。何止于此，三百一十五首其实也是一体。敲下一小片，放盘子里端出来，就成了十足“感恩、回报”的滥调，原诗意境荡然无存。

当然，诗句一写出来，就不单单属于诗人自己。脱离了创作背景，可能产生更丰富乃至更深邃的解读；可是倒过来把象征义直接塞回诗句，反而模糊了甚至戕损了原来挺美好的字面义与诗境，就不可理喻了。

我再想想，也不能单怪后人曲解，“象征”的泛滥，或者说，对“兴寄”的过分强调，是旧体诗后来创作和鉴赏的一个弊端。

前人对文学体例，素来分个三六九等。虽然一个时代有一个时代之文学，但总的来说，越“古”越好，越“正”越好。比如“文以载道”，自然是第一等的，而散文的地位又高于骈文。“诗言志”，算第二等的，缘情而绮靡的词就次一等，只能叫“诗余”，曲又再次一等，叫“词余”了。同为诗，古体又高于近体。（陆机“诗缘情而绮靡”的说法有点问题，详后）。至于参军杂剧，稗官野史，那就是九流之末了。

列在第二等的诗，其实从诗经时代开始，就已经不单是“言志”，还承载了兴、观、群、怨的社会功能。即使是国风那些民歌创作者自己未必有这样的意识，搜集者、整理者、注释者却是看得很重的。我们今天看来像《溱洧》这样欢欢喜喜的情诗，落到朱熹眼中，就是“郑卫之乐，皆为淫声”，《关雎》毛诗以为美后妃之德；我觉得最扯的是《嘻彼小星》“肃肃宵征，抱衾与裯”，毛诗注画面太美不敢看。

也就是说，正统的诗歌，它和古文一样重视“载道”的。

由此也就有了“风雅颂赋比兴”所谓诗经“六义”。比兴这种东西①，从修辞上来讲，就是打比方，并没有什么神秘的地方。比喻的功用，一来通俗生动，二来启发联想，从而拓展了句意容量。从章法上来讲，就是“托事于物”，从而形成了“直指”和“能指”的双重结构，更幽深隐微（是的，一开始是的）地表达情感，更有利于实现前面所说的“言志”乃至“载道”的功能。

比兴本来只是诗歌创作的技巧和手段之一，然而照越古越好、越正越好的原则，后代却把这当成了诗歌创作的核心要素。何况中国诗歌的另一大源头，楚辞，也把比兴手法发扬光大，所谓“香草美人”是也。屈原笔下那些让人眼花缭乱的香花香草奇装异服，统统是高洁情怀的象征，至于男女之情，都是在隐喻君臣关系。《橘颂》说的当然是一棵树，但又不止是一棵树，而是诗人自己的化身……

这一整套的创作范式，从汉乐府和汉末文人诗，到建安正始诗人以下，都很好的继承运作着。诗人们灵敏地伸出触须，寻找各种适合用作兴寄的物象，把它们和自己的感慨巧妙地组合起来，最终成为一种经典的意象。譬如左思《咏史》八首其二：

郁郁涧底松，离离山上苗。以彼径寸茎，荫此百尺条。
世胄蹑高位，英俊沉下僚。地势使之然，由来非一朝。
金张藉旧业，七叶珥汉貂。冯公岂不伟，白首不见招。

诗说的无非是“拼爹不对”，但以涧底松和山上苗起兴，建构二者的对立，一层层剥出来，再一层层附着上去，诗味也就在其间了。

不过在两晋往后，诗人们的感觉却渐渐变了。经历了汉末到魏晋南北朝的大分裂大动荡，王朝的集权既摇摇欲坠，儒家思想大一统格局也被削弱，加上战争、灾害和政争的伤痕，名士们普遍有一种朝不保夕的悲观心态和及时行乐的消极情绪，诗歌“载道”“言志”的功能变得不那么迫切了，而宣泄和抚慰的需要更为实际。陆机在《文赋》中畅谈自己的创作体验，虽然末了仍归结于载道功能（“伊兹文之为用，固众理之所因”），但讲到创作的源头和动机，他把“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”放在了前面。也就是“情因物感，文以情生”，在畅论各种文体时，他给诗下了“缘情而绮靡”的定义。事实上，“缘情”“绮靡”的风格，慢慢成了诗坛的主流。

抓一首萧纲的《折杨柳》来看，就很容易理解这种风格：

杨柳乱成丝，攀折上春时。叶密鸟飞碍，风轻花落迟。
城高短箫发，林空画角悲。曲中无别意，并是为相思。

前六句写景而末二句直言相思。“叶密鸟飞碍，风轻花落迟”一句，是典型的南朝句法，诗人心思敏锐，体物入微，好像慢镜头特写，捕捉了凝滞在眼前的一个瞬间。然而写景就是写景，并未附着其余的意义。

写景如此，状物如何呢？谢朓的《咏镜台》：“玲珑类丹槛，苕亭似玄阙。对凤悬清冰，垂龙挂明月。照粉拂红妆，插花理云发。玉颜徒自见，常畏君情歇。”南朝咏物诗多此调，要么咏物就是咏物，没有其余意义，要么干脆就是意淫美人。试图用“香草美人”来为他们开脱都很困难。因为这种调子，太绮靡乃至淫荡了。

这调子落在后世陈子昂眼中，就是“彩丽竞繁，而兴寄都绝。”当新的大一统王朝建立起来以后，对前朝的政治立即进行了盘点清算，文学上的清算要稍微滞后，初唐宫体仍然还是主流，陈子昂横空出世，把歪掉的诗风重新拉回了“言志”的路上，“兴寄”当然也就回归了主流。代表作就是他的《感遇》38首。到了张九龄这拨盛唐诗人的笔下，兴寄已经成为了一种创作上的高度自觉。

兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁。欣欣此生意，自尔为佳节。
谁知林栖者，闻风坐相悦。草木有本心，何求美人折。

我们可以看到张九龄这首《感遇》和前引左思诗一脉相承，只是左思朴质，而张诗趣味更为深邃。

唐代同时也对赋体完成了清算，通过古文运动让其回到了“载道”的路上，而新乐府运动的本质，就是要求诗歌从“言志”进一步回归“载道”。他们推行的理论，虽然也是“越古越好、越正越好”，但以唐人气象格局之大和才力之丰沛，所谓复古，其实为创新开路——他们是真心鄙薄南朝的雕琢浮浪的。

也正因此，才力不及的后世诗人就一直谨慎遵循这条正路了。宋元人把“缘情”的功能偷偷分给了词和曲，但诗在“载道”的路上却是越走越坚决，表现之一就是哲理诗的大兴。明朝搞复古，清代叫“集大成”，其实就是更全面地复古。于是在创作上，“兴寄”不单成了自觉，还成了藩篱。在鉴赏上，清代批评家常以兴寄深浅来评判诗歌的优劣，甚至说出了“文无比兴，非诗之体”这样的狠话。陈延焯对兴寄的要求是：“托喻不深，树义不厚，不足以言兴。深矣厚矣，而喻可专指，义可强附，亦不足以言兴”，通俗点讲，就是要深沉，还要有普遍的代表性。

不妨想想《红楼梦》中黛玉为何对香菱鄙薄陆游诗句“重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多”，因为这又是一个“细致入微但没有意义”的特写镜头。再看看雪芹多么努力地让女孩子们咏海棠，咏菊，咏柳絮，并以此来区分她们的风格和志趣，就明白这种兴寄的要求何等入时。

然而真的有必要、有可能在所吟咏的一棵树，一朵花上都加上深厚的“寄托”吗？当兴寄成为一种强迫症，当松柏梅兰竹菊之类用以兴寄的物象越来越固化，当一整套“深沉又广泛”的“兴寄话语”成型的时候，难道不也是“彩丽竞繁”，演变为新的形式主义吗？有些诗作，看似 “深矣厚矣”，但其间微辞，却可一眼望穿，尤其是把一系列诗作，都用这套话语连起来分析，几无新意。如此一来，兴寄也就渐渐往末路上走了。诗句甚至被剥离出了诗歌本体，单独被拿出来强作“象征”，此文开头所说的笑话，就是这么来的。

然而，诗歌就是诗歌，不管是载道、言志还是缘情，它始终都应是诗人心声的自由体现，一毫不得假借。无论什么的理论，都无法超越这一点之上。

①“兴”的问题比较复杂，诗经有兴而不比、比而不兴的情形，但更多都是兴中有比，比兴合一。即以彼物领出此物（兴），而前后句之间实则构成比喻关系（比）。后代在谈“兴寄”时，基本比兴不分，说得其实都是用象征比喻的手段来寄托情怀。因此这里加以简化，合起来谈。

四季平安、大吉
（篆刻）
陆 康

舞龙灯
（国画）
沈嘉荣

上灯团子落灯糕

侯宇燕

春节前后，常常听见妈妈自言自语地念叨一句俗谚，是从我外婆那里唱下来的：“上灯圆子落灯面。”描写的是正月十五新春佳日，江苏南通过上元灯节的风俗礼仪。上元，最早见于史籍者，为《史记索隐》：“按，上元是古历名。” 祖籍浙江定海的金性尧先生的《灯市》说：“灯市普通皆定为旧历正月朔望，也即上元节。惟吾乡则以十三日为上灯，十八日为落灯。民国十二年新印的县志有云：‘十三谓之上灯，各祠庙即悬彩灯，陈器玩以供神。谓之灯祭。至上元而极盛。十八日灯事散，谓之落灯。”又是另一种江南地方风俗。

“上灯时，复将初五日已卸下的祖先画像帧子，一一重新悬上，至落灯时再度拆除。指定寺庙，饰以绫彩，悬以灯烛，并征列富室的器玩字画等，供市民的参观。另外却有热闹紧凑的赛会，令孩子们特别感兴趣的，则是罗汉会。更兼家家灯火，处处管弦。”金先生这样写道。

至于妈妈口中南通人上灯那晚必吃的“圆子”，则是南方人对汤圆的称谓。而落灯日的面条，不但北方人爱吃，南方人也喜欢，这当是几次社会大动荡中，北方人民大规模南迁在饮食上遗留的一种顽强记忆吧。

不过女作家陆蓓容笔下的杭谚，又有些微不同，是“上灯团子落灯糕”。“团子”，仍指汤圆。糕，即年糕。我想，它系指南方特有的那种将糯米与粳米按比例配合打成浆粉，再掌握住火候，有条不紊地开几次锅，一层摞一层地将粉在屉里洒匀铺高，最后撒上松花粉、葡萄干、枣干、桂花等作鲜丽的点缀；蒸成形，挪出屉后，还须在案板上揉了又揉，柔韧度相当高的洁白方糕。在北方的商店，看不到这种糕，就连专卖南味的老字号也没得买。去年春节，有人送给父亲一盒某老字号产的黄澄澄的年糕，但一上屉蒸热，就塌掉软烂了，得用筷子头挑着，慢慢地吃。这种糕适合油炸，和南方姑妈寄来的蒸好后黏而不烂的方糕，完全是两回事。对这条杭州俗谚，还属陆蓓容评得妙：“岁月静好，人世清欢，原都在这旁逸斜出的一笔里。”

我还牢牢记着，在《红楼梦》里，贾府过元宵佳节，听的是一曲《灯月圆》。多美丽吉祥的曲名！行的令就更有意思了，名唤“春起上梅梢”，令牌是一枝寒梅。曹家久居江南，家里的生活习俗，一点一滴都带着湿润芬芳的气息。

黄梅戏里有段著名的《夫妻观灯》，写尽忙了一年的市井小夫妻放下生意，携手去街上看花灯的欢喜。这是一出节日里的静戏，因为没有锣鼓喧天的伴奏，可见创作者的心思高明。其贯彻的审美主旨，大约有些类似《红楼梦》里贾母在元宵节点戏时所言，只用箫管，笙笛一概不用，要的就是那份让人沉下心来细细品味春意的品位。要知道，这品位是独属于江南的。好似江南从前随处可见的寻常人家的翘角宅院，本色的廊柱，高高的马头墙，四季长绿的冬青，还有探出墙头的一抹梅色…… 不是金碧辉煌，而是青瓦白墙。

《夫妻观灯》的歌词很精彩：“正哪月十啊五闹哇元宵呀呀子哟，火炮哇连天门哪前绕喂，夫妻二个城门进，抬起头来看花灯。东也是灯，西也是灯，南也是灯来北也是灯，四面八方闹哄哄。观长的，是龙灯。观短的，狮子灯。 虾子灯，犁弯形。螃蟹灯，横爬行。鲤鱼灯， 跳龙门……”

虽然主旨也离不开“十全十美满堂红”，但这出没有细乐吹打的元宵戏，塑造氛围全靠舞台上男女演员丰富的动作表演和悠扬的清唱，透露出中国戏曲文化特有的一种温馨的大写意情调，烘托着从古至今中国人在新春到来时对美好生活的无限向往，这是一种属于生活节奏悠长沉缓的农业社会的审美情趣。有时唱着唱着，夫妻二人还会不约而同地停上一刻。在那一刻的寂静里，他们想到了什么？观众又想到了什么？是弯弯曲曲的长街永巷，是湿漉漉的青石板路，是一年里的辛勤劳作，还是生活中那些温暖的时刻？……这种令人眼眶陡然湿润的情调、氛围，常常让我想到著名交响乐《春节序曲》里那段最悠扬清静的间奏。

笔会

『文汇笔会』微信二维码

文学小城的大师踪影

梁永安

芦屋是个小城，处于大阪和神户之间。地方虽小，却是三位文学大师长期生活的地方:谷崎润一郎、高滨虚子和村上春树。

在日本工作过三年，其中一年在神户，一直打算去芦屋看看，却一直没去。这真是件奇怪的事情，远在北九州的林芙美子纪念馆都专门跑去看了，近在眼前的芦屋经过几十次，却没下去。回国后念念不忘，这次再到神户，自然要补上这一课。

乘JR线到了六甲道，天色有些晚，担心谷崎润一郎纪念馆快要关门，赶紧打的过去。没想到面容清瘦的老司机把我们送到了芦屋高中，然后掉头跑了。真是有些意外，在他的生活中，恐怕这是第一次有旅行者去谷崎润一郎纪念馆，他也不知道在哪儿。记得2010年在冈山大学授课，讲到小津安二郎导演的电影，大部分学生竟然不知道他是谁。说到黑泽明，倒是都能说出他拍的《罗生门》。在急速现代化的社会里，人们的文化记忆比海潮退得还快，哪怕新旧文化连接细腻的日本，也不例外。走进中学办公楼，向底层办公室的一位中年妇女打听谷崎润一郎纪念馆的方位，只见她搬出厚厚一本当地的地图，仔细察看，复印了其中一张，用笔仔细地标出路线，笑盈盈地递过来。这样的热心在日本很平常，但接过地图那一刻还是很温暖。

从芦屋高中到谷崎润一郎纪念馆并不远，走路不过二十来分钟，但我们去得晚，到达时已经是下午五点，正好是闭馆时间。看我们远道而来，前台的女职员一笑，仍然售了票。纪念馆不大，内容很充实，有很多谷崎润一郎的手稿、文具、照片、生活用品，大多来自谷崎润一郎夫人的捐献。馆内还复原了谷崎润一郎的书房，仅有十平米左右，他就是在这样的斗室里写出了代表作《细雪》。小小的书房，仿佛还留着他的墨香，满屋子都是他笔下人物的面容。看着房间里的笔纸书画，深深感到，一个写作的人并不需要太大的房子，体温能达到的空间是最好的尺度，豪华与空阔都会反过来剥夺作家的能量，成为生存的主人。

纪念馆陈列着谷崎润一郎的全部作品，有一些可以购买。选了一本白色封面的《细雪》，却被告知已经过了开馆时间，不能卖了。心里虽然有几分遗憾，却又有几分别样的温馨，这算是一种特别的邀请吧，下次再访神户，一定会因为这遗憾再来这里，不但买书，还会到一公里外的谷崎润一郎故居，看一看他更多的文学遗迹。

谷崎润一郎纪念馆紧挨着芦屋市图书馆，没有门禁，随意进。这是个大惊喜，这座图书馆与村上春树有很深的关联。村上春树的童年、少年时代在芦屋一带度过，是个不爱学习的小叛逆，经常被老师责打。1967年，18岁的村上春树终于定下心来，准备考大学，于是成为芦屋图书馆的常客，在这里汲取了大量知识能量，第二年四月考入早稻田大学第一文学部戏剧专业。对于这位从当地走向世界的文学名人，这个图书馆会不会有专门的陈列或纪念性标志？怀着疑问，到日本小说家专柜，一排排查过去，最后在书架的末排，总算看到村上春树的作品毫不显眼地放了两排书架，按姓氏排列在村上龙前面，而且作品并不全，数量比宫本辉少多了。看来这个图书馆本土的这份“文化财”并没有什么特别的照顾，甚至还有点儿冷落。这是不是有意为之呢？最深的自豪都是不动声色的，轰轰烈烈很难长久，表面的不在意，往往有最真实的爱。

《挪威的森林》是少不了的，从书架上抽出来，抚摸着封面，回忆起一次次阅读。书中最值得体会的一对是永泽和初美。初美是那样完美，渡边感觉“只要和她在一起，我就恍惚感觉自己的人生被拽上了更高的一级阶梯。”为了对永泽的爱，她忍受着不能忍受的一切，包括他毫无节制的乱性。爱情的一个核心标志，是全身心地愿意为对方改变自己，用改变回应对方美好的部分，相互获得精神与情感的融合提升。爱情的巨大价值，正在于这种改变中的相互推移，开辟出人生的新境界。初美代表了爱情中最美好的一端，也是最悲剧的一面。很多人像永泽一样，“亲切热情倒是不假，但就是不能打心眼里爱上一个人。”他们总是要求对方包容自己的一切，自己却永远不会为对方承受一点点付出。用永泽的话来说，是“老鼠并不恋爱”。这样的相遇是最可怕的，初美虽然“身上有一种强烈打动人心的力量”，但她无法拯救自己，最后还是割腕自尽。

谷崎润一郎和村上春树风格大不相同，但读到深处还是能发现深在的相通，他们都是描写女性的大师，深切关注女性在现代社会的命运，这对男作家来说非常不容易。《细雪》中的雪子，从二十一岁到三十五岁，一直期盼遇上心里期待的男人，却在相亲路上一片茫茫。她的亲事“最初总是很顺利，一到紧要关头就发生挫折而告吹”。最后雪子嫁给了末代世族御牧，结婚时看到自己婚礼后要穿的便服，惆怅感叹:“要是这些不是婚礼的衣裳多好啊!”如果站在二十一岁的年龄，就看到了自己十四年后的婚事，雪子会多么悲伤！但更悲伤的是，人总是看不到自己将要发生的种种妥协，最后像雪子一样结了婚，似乎是顺理成章命中注定，已经没有多少悲叹的力量，反而在伤感中有些解脱感。谷崎润一郎和村上春树对女性内心世界的摹写是如此微细又如此刺锐，种种期待、失落、挫败、伤怀、挣扎……坎坷的心路，一天天移到了认命的谷底，当年那些青春勃发的女孩，在时间的滴答声中渐渐远去，蓦然一嫁入中年。谷崎润一郎和村上春树写的是不同时代的女性，但都探触到生活表层下的激流漂荡的另一面。他们未尝不知道生存最怕细想，却还是以无限的温情去呈现女性的不易。伍尔夫在《达洛卫夫人》写道:“生活像一把刀扎在心里。”这也是谷崎润一郎和村上春树的心怀。人生可以装作看不见这些，以便于坦然地接受现实，然而真正的作家总是忍不住撩开华丽的表面，让读者不得不抚胸自问，用陌生的眼光打量一下自己的生活。

从芦屋图书馆出来，天色已灰暗，山坡下的街道亮起了灯光。一辆出租车正好过来，坐上去忽然一惊：这正是那位把我们送到芦屋高中的老司机。时间顿时交错起来，彼此都浮出几乎看不见的笑容。在这个文学家辈出的城市，一切都有点儿小说的味道，让人迷宫般寻找，又让人意外地看见。