

普通高等教育“十二五”规划教材



21世纪教师教育系列教材

语文教育系列

中学语文名篇新讲

杨朴 杨旸 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目（CIP）数据

中学语文名篇新讲/杨朴，杨旻著. —北京：北京大学出版社，2015.

（21世纪教师教育系列教材·语文教育系列）

ISBN 978-7-301-26115-6

I. ①中... II. ①杨...②杨... III. ①中学语文课—教学研究—师范大学—教材 IV. ①G633.302

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第171140号

书名 中学语文名篇新讲

著作责任者 杨朴 杨旻 著

责任编辑 唐知涵

标准书号 ISBN 978-7-301-26115-6

出版发行 北京大学出版社

地址 北京市海淀区成府路205号 100871

网址 <http://www.pup.cn> 新浪微博：@北京大学出版社

电子信箱 zpup@pup.cn

电话 邮购部62752015 发行部62750672 编辑部62753056

印刷者

经销者 新华书店

787毫米×1092毫米 16开本 16.5印张 350千字

2015年8月第1版 2015年8月第1次印刷

定价 39.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370

目录

[由外部解读到内部解读 ——谈中学语文文本解读转型问题](#)

[《荷塘月色》的外部研究与内部研究](#)

[美人幻梦的置换变形 ——《荷塘月色》的精神分析](#)

[“月下美人”象征系统的新文本 ——《荷塘月色》与《诗经·月出》等的比较分析](#)

[地坛的多重象征意蕴 ——《我与地坛》象征性意蕴的重新探讨](#)

由外部解读到内部解读

——谈中学语文文本解读转型问题

（在吉林省课改实验基地中学语文备课组长培训班上的讲课稿）

文本的外部解读与内部解读

在我看来，我们中学语文文本大体上是这样一种解读模式：从作家生平和创作背景的解读而不是从形式的解读，从客观生活的解读而不是从意象的解读，从一般语言的陈述功能的解读而不是从诗的语言的造型和隐喻功能的解读。这种解读模式较为普遍地表现在语文课堂教学中，每当讲授一部作品——最典型的是在讲授一首诗或词的时候，我们总是从作家生平和创作背景讲起，并把作家生平和创作背景的内容贯彻到文本的讲解中去，用作家生平和创作背景阐释文本主题、意义。我们都是高中语文骨干教师和语文组长，我们是不是这样解读文本的呢？大家是认同的。

我们有没有这样的讲法呢——就是不怎么讲或干脆一点儿也不讲作家生平经历和创作背景，一上来就分析文本形式，即解读意象、隐喻、象征、结构之类，从文本形式解读意义？有没有这样讲的老师呢？好像没有人回应，那大概就是没有，或者有也是很少吧。

我们再问问刚刚毕业或毕业已久的高中生就知道，从作家生平和创造经历解读文本是一种最普遍的讲法。当我们向他们继续询问：“有没有这样的讲法，就是在解读文本的时候，不是从作家生平、创造背景讲起，而是就文本形式——意象、形式结构来进行分析的？”回答几乎都是：“没有！”。

从作家生平和创作背景来解读文本，是文本的外部解读模式，对文本形式本身的解读则是文本的内部解读模式。我们的文本解读模式基本上是一种外部解读模式。

我们的文本外部解读模式是从文本外部解读文本，忽视了文本本

身，忽视了形式本身，忽视了内部系统本身，而专门从作家生平、时代背景、政治道德观念、作家人格等角度去解释文本，这样，我们就不知不觉地把作家经历、时代背景、政治道德观念和作家人格等内容强加到了文本之中。但我们知道，文本形式有着独立自主的生命，它的意义就产生于它自身的形式；文本形式是并不等于作家经历、政治道德和作家人格等内容的。因而，当我们这样解读的时候——问题的严重性在于我们是长期这样解读的——我们并没有真正完成文本解读的根本任务。我们以为是讲语文，但实际上，我们讲的是另外一种东西，语文文本讲解成了另外东西的派生物，作品形式本身甚至包括语文本身的内容被扔掉了。

许许多多老师也觉得这是一种很不好的讲法，语文教学本来应该是最具魅力的，但是我们的语文教学反而弄得最枯燥、最乏味，学生厌烦语文，老师没有获得职业的崇高感、满足感与愉悦感，有些人感到教语文就是“受罪”——“上辈子作孽了，这辈子罚我做语文老师”。所有的语文老师还是努力想把语文讲好的，但是大多仍然没有讲好。有的老师非常痛苦，在课堂上就愤怒地质问学生：“我这样起早贪黑地备课，准备了那么多资料，又非常认真地讲解，你们为什么做别的卷子、玩手机、不好好听我的课呢？”被逼无奈的学生回答：“你讲的我都会，我不会的你也没讲。”我们老师也听出来了，言下之意，还有学生没说的，那就是：“我不会的你也讲不了。”在学生的回答中包含了这样一个深刻的问题：老师讲的学生基本都会了，而学生不会的、想获得的，老师基本没有讲；我们老师对文本的解读与学生对文本的感悟与渴求疏离的、隔膜的对不上号的。学生正值青春期，他们有着充沛的感情和丰富的想象力，而文学就是以想象的形式表现人性、表现爱情的，文本形式表现的爱情和理想、追求和失落，青春和生命等，都是与高中生的情感息息相关的。这些讲解应该是饶有兴味、充满魅力的探讨。但是，我们的文本解读课多半枯燥、僵化、了无兴趣。学生不愿意学，教师不愿意讲，其原因就是还没有进入内部解读的系统中去，没有获得文本形式解读的兴味、快感与魅力。

我们的语文老师对文本的解读没有深入文本的内部，没有深入形式的内部，也就没有深入心灵的内部。为数不少的老师并没有讲好，这就是因为我们选择了外部解读模式。我们的语文老师为什么选择了外部解读模式呢？原因可能是多方面的，比如高考采分点的制约等，但是，我认为，最主要的原因还是我们语文教师通用的教材即《语文教师教学用书》（人民教育出版社，2007年出版，多次重印，全国正在通用）的问

题。上面我们所说的“从作家生平和创作背景解读而不是从形式解读，从客观生活解读而不是从意象解读，从一般语言概念解读而不是从诗的隐喻性解读”，恰恰是这本教材解读文本的基本模式。正因为语文教材基本上是一种外部解读模式，才导致了语文课堂教学的外部解读模式。实际课堂教学的外部解读模式是语文教材外部解读模式的实践性反映。

文本有两种解读模式，即文本的外部解读和文本的内部解读。^[1]文本的外部解读，是指离开文本形式，根据某种思想观念、时代背景、作家生平、作家人格等对文本的解读，把这些文本之外的东西强加在文本之中，当做文本的内容来进行解读。伟大的批评家弗莱说这种解读是一种“决定论”的解读：“是那种从根本不是文学的东西中寻找文学基本意义的冲动”。^[2]弗莱还指出，外部解读“解释不了他们所讨论的东西的文学形式”“它们无法解释文学作品的诗的和隐喻的语言”。^[3]“让批评服从一种从外部获得的批评态度是夸大文学中与外部根源有关的价值，不管这价值是什么。把一种文学之外的系统强加给文学是很容易的。”^[4]

文本的内部解读就是指对文本形式的解读，文本形式主要包括语音、意象、隐喻、象征、结构、神话、类型等。^[5]扩展开来看，内部解读还包括“从一件单独的艺术品的分析过渡到某一个类型的艺术品分析”上去。^[6]弗莱也说过：“在接受了诗的形式是诗的意义的基础之后，下一步就是要在文学自身中寻找它的语境。”^[7]这个“语境”既包括“每个诗人都有他独特的区别于他人的意象结构，这种结构甚至在它的早期作品中就已出现，而且不会也不可能从根本上改变”。^[8]又包括“文学传统”即“更大的结构原则”，即“常规、文类、反复出现的意象群或原型”。^[9]这方面的例子可以参看我对朱自清《荷塘月色》的研究，“荷塘月色”是朱自清“月下美人”意象的变形，而“月下美人”是朱自清从早期一直到《荷塘月色》反复表现的意象；但这一意象又来源于《诗经·月出》“月下美人”的原型（参见本书《〈荷塘月色〉与〈诗经·月出〉》等的比较研究和“杨朴的博客”《月下美人——朱自清作品的一个原型模式》）。文学内部研究是一个有规律的系统，根据这些来阐释文本形式的意义才是真正的文学解读。

文本的解读应该是内部解读而不应该是文本的外部解读。因为，作家不是为了表现某种政治观念，不是为了表现某种社会背景，也不是为了表现自身经历和人格而进行创作的。文学得以存在的永恒价值在于对人的情感的表现。但这种表现是借助生活现象（景物）来实现的，诗人创造的过程是一个主观情感客观化的过程，内在心灵外部化的过程，抽

象情感具体化的过程。因而，诗人所表现的生活现象和景物等就成了人的情感的象征形式。原来被认为的生活现象和景物描写其实是诗人为表现情感而创造的形式，是情感的隐喻、情感的象征、情感的符号。齐白石的虾、徐悲鸿的马、凡·高的向日葵、张旭的（狂草）书法、鲁迅的《狂人日记》不是为了表现生活中的虾、马、向日葵、汉字和狂人，而是由它们创造一种艺术符号，用这种艺术符号表现生命的意义和对生命的理解等。但我们常常是把它们就当成生活中的虾等来理解，而没有把它们当做艺术，当做艺术符号来理解。诗的内部解读就是要解释艺术形式的情感意义。但是，长期以来，我们就是用诗人的经历和客观景物来解释诗。这种外在于文学的解释非常可怕地把文学的意义给泯灭了。诗人的生活现象和景物是情感的形式，是象征性意象，我们却把情感的形式当成了纯粹的作家经历和景物来讲解，这就取消了诗的情感意义。诗人和作家之所以要写生活现象和景物，正是为了表现他内心深处情感的需要。诗人和作家内心深处的情感在现成的语言中找不到相对应的词汇与概念，因而，诗人和作家才要借生活现象和景物，创造某种意象和结构形式。意象和结构形式是诗人和作家自身内部情感的表现，而不是外部观念、作家经历、时代背景和自身人格等的表现。用政治观念、作家经历和时代背景等外部观念解释诗人与作家的意象和结构形式，恰恰是对诗人和作家表现内部情感的一种无视、遮蔽和抹杀。以研究艺术形式而著称于世的苏珊·朗格说：艺术创造“就是以一种客观符号将一个主观的事件或活动表现出来。任何一件艺术品都是这样一种形象，不管它是一场舞蹈，还是一件雕塑品，或是一幅绘画、一部乐曲、一首诗，本质上都是内在生活的外部显现，都是主观现实的客观显现。这种形象之所以能够标示内心生活中所发生的事情，乃是因为这一形象与内心生活中所发生的事情含有相同的关系和成分的缘故”^[10]。诗人和作家创造艺术形式为的是表现情感，因而，我们必须通过艺术形式分析，解读出诗人和作家表现的情感。

韦勒克和沃伦指出：“文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。然而，奇怪的是，过去的文学史却过分地关注文学的背景，对于作品本身的研究极不重视，反而把大量的精力消耗在对环境及背景的研究上。”^[11]

文本的内部解读，即解释文本中具体的意象、象征、隐喻、神话和结构及原型等，是极具魅力的形式探讨。因为作家是以文本即具体的形式表现情感的，因而，那些具体的意象和隐喻、结构和原型等就是情感

的象征；作家表现的某种形式并非凭空独创，而是对此前的文学传统的继承与借鉴，文本是以“互文”的方法（借鉴其他文本）生成的；作家表现了怎样的情感，文本是怎样生成的，透过具体文本的分析又可以过渡到一般性、规律性的认识。这是具有一套专业规律和知识的内部解读系统，只要掌握了这种系统，是完全可以把文本解读得更深刻、更精彩、更具魅力的。

外部解读是一种很普遍的教学现象，它表现在文本解读涉及的方方面面：在师范生到中学实习后的汇报讲课中有鲜明体现（学生经过教师的具体指导，某种程度上就折射了文本解读现状），在语文教师文本讲解中有鲜明体现，在中学课文的网上文章中有鲜明体现，在中学语文教参中有鲜明体现，更严重的是在中学《语文教师教学用书》中也有鲜明体现，在中学语文教学的研究成果中还有鲜明体现。因而，扭转这种外部解读现象，将这种外部解读模式转换到内部解读模式上去，需要经历一个长期的、艰难的、痛苦的过程。需要文学观念的改变，知识结构的改变，解读方法的改变，等等。

不能把象征情感的意象当做景物来解读

由外部解读转型到内部解读，我们可以先用《语文教师教学用书》中的诗歌解读说明问题。诗歌文本的外部解读问题最为严重。它主要表现在三个方面：第一，是把表现诗人情感的意象（形式）当做客观景物来解释，从而在很大程度上剔除了形式的情感意义，比如《赤壁赋》《登高》《沁园春·长沙》等。把诗人表现情感的意象当做客观景物来解读，这种文本外部解读问题最严重，几乎成为一种普遍的解读模式。第二，是用政治观念解读文本，把政治观念套在文本上，比如《孔雀东南飞》《沁园春·长沙》等。第三，是用诗人的经历解读文本，把诗人经历嫁接在文本的解释上，使诗人的经历成了文本的内容。比如《再别康桥》《赤壁赋》《琵琶行》《声声慢》等。

我们先来看第一个方面，把诗人表现情感的意象当做客观事物来解释。这个问题，以《赤壁赋》的解读最为典型。《赤壁赋》前两段原文：

壬戌之秋，七月既望，苏子与客泛舟游于赤壁之下。清风徐来，水波不兴。举酒属客，诵明月之诗，歌窈窕之章。少焉，月出于东山之

上，徘徊于斗牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

于是饮酒乐甚，扣舷而歌之。歌曰：“桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方。”客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕。舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。

高中语文《语文（2）教师教学用书》做了这样的阐释：

第1段，写夜游赤壁的情景。作者“与客泛舟游于赤壁之下”，投入大自然怀抱之中，尽情领略其间的清风、白露、高山、流水、月色、天光之美。兴之所至，信口吟诵《诗经·月出》首章“月出皎兮，佼人僚兮。舒窈纠兮，劳心悄兮”。把明月比喻成体态娇好的美人，期盼着她的冉冉升起。……游人这时心胸开阔，舒畅，无拘无束，因而“纵一苇之所如，凌万顷之茫然”，乘着一叶扁舟，在“水波不兴”浩瀚无涯的江面上，随波漂荡，就好像在太空中乘风飞行，悠悠忽忽地离开人世，超然独立；又像长了翅膀飞升入仙境一样。浩瀚的江水与洒脱的胸怀，在作者的笔下腾跃而出，泛舟而游之乐，溢于言表。这是本文正面描写“泛舟”游赏景物的一段，以景抒情，融情入景，情景俱佳。^[12]

这种解读的问题是用客观景物和实际行为来解读苏轼的游赤壁，而没有把苏轼的游赤壁当做苏轼内心情感象征的意象来解读，从而把游赤壁当做了“投入大自然的怀抱中，尽情领略期间的清风、白露、高山、流水、月色、天光之美”的“游赏景物”，就彻底地歪曲了游赤壁意象对苏轼复杂情感的象征意义。

在实际的教学中，更多的是用“乐—悲—乐”来概括《赤壁赋》的情感线索和情感内容。这种解读方式也是外部解读的一种表现，由于没有注意到游赤壁意象的象征意义，把它仅仅当做客观景物和苏轼的实际行为，又根据字面的“饮酒乐甚”来解释，就做出了“乐”的概括，而这个“乐”恰恰是对意象表现的“悲”的相反的概括。

这里有个对“景”的理解的问题。诗人为什么要写景？是因为诗人看到了景色的美丽，还是因为经历了某个有景的地方？我以为都不是的，诗人都不是因为这个而写景。写景的目的是为了写情，写心，写不能直接说出（说不出）的内心感受。这就涉及诗人是如何创作诗的问题。诗

人要表达情感，但是，诗人没有现成的概念来表达他内心的情感、内心情感结构的样式，他只有写景，通过写景（其实是意象创造）把主观情感客观化，内心世界外部化，说不清楚的情感对象化。因而，诗人创造的结果是，景成了诗人情感表现的意象、象征和符号。诗人的创作告诉我们，诗人的景是诗人情的表现形式，不能把诗中的景完全看成是客观事物的表现，也不能把诗人写到的景看成是融情入景，或情境交融——那样就把情从景中剥离了，甚至看不到景对情的象征。不能把意象当成所谓的景。

当诗人用景象征情的时候，就带来了诗歌语言的特点，它的隐喻性和象征性。教材的解读还没有注意到诗歌的语言与一般日常语言是不同的另一种隐喻性的语言。日常语言是一种描述和说明的语言，而诗歌语言是隐喻情感的语言。教材没有用诗歌语言的方式解读苏轼的诗歌，而是用日常语言解释苏轼看到的景和游赤壁的行为，这就犯了一个明显的错误。

教材在把苏轼写到的景——看到景和游赤壁的过程完全看成了客观的景和实际的行为并以日常语言进行解读的时候，就把苏轼在景中表现的情给完全剥离了。这种解读也就成了外部解读。

而《赤壁赋》的内部解读不是这样的，内部解读就是要充分发掘《赤壁赋》的形式意义。什么是《赤壁赋》的形式？《赤壁赋》所写到的意象，苏轼看到的景和苏轼游赤壁的感受等都是《赤壁赋》的形式化表现，我们只有分析这些形式，才能解读出《赤壁赋》的意义。

苏轼为什么要游赤壁呢？关于赤壁，苏轼共创作了四篇作品。苏轼对赤壁情有独钟，那是因为赤壁在苏轼那里已经符号化了，在苏轼那里，赤壁就是一个表现他思想情感的意象。赤壁是什么意象呢？赤壁因为周瑜在那里建功立业，创造了辉煌的战绩而成为一个英雄业绩的符号，人生理想抱负的符号；但那是周瑜的，不属于他苏轼，因而赤壁是苏轼失去的理想符号。因而，苏轼的游赤壁，就是苏轼与他失去的理想的一次对话。这是一种什么样的对话呢？从景物描写即意象表现的形式来看，那是苏轼失去理想思想情感空虚、茫然、无所皈依的表现。

赤壁既然是苏轼失去的人生理想的象征符号，那么，夜游赤壁之下的所谓景象描写就是苏轼面对失去人生理想的生命感受了，是苏轼内心情感的外化形式。

白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌万顷之茫然。浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

这当然是对苏轼夜游赤壁之下情景的描写，但是，它的艺术意义却并非是对苏轼夜游赤壁情景的反映与再现，而是用这种夜游的意象结构表现苏轼失去人生理想的情感结构。

“白露横江，水光接天”的意象结构是水天连在一起白茫茫没有尽头的一片；它所象征的情感结构是茫茫然没有任何希望。

“纵一苇之所如，凌万顷之茫然”，在这样水天连在一起白茫茫没有尽头的一片中，自己乘坐的小船犹如一片芦苇，任万顷波涛颠簸、激荡。“万顷”则把上面的“茫然”渲染得淋漓尽致。“一苇”对“万顷”的意象结构使“茫然”广大无际的情感结构得到最为真切的表现。

“浩浩乎如冯虚御风，而不知其所止”，任凭浩浩江风随意吹向任何地方，而不能左右、不能停止，所表现的则是苏轼失去人生理想之后的茫茫然，没有任何方向。

“飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”，是被浩浩江风吹得没有任何重量的轻飘飘，这种意象结构表现的是苏轼失去人生理想之后的精神失重状态，像变化了羽毛和成仙一样的没有了定力，是内心空虚的极富表现力的形式表现。

从第一段的意象表现来看，是苏轼茫然、幻灭思想情感的表现，教师用书概括“游人这时心胸开阔，舒畅，无拘无束”，“浩瀚的江水与洒脱的胸怀，在作者的笔下腾跃而出，泛舟而游之乐，溢于言表”，完全是错误的。苏轼游赤壁是苏轼内心感受的外化形式，这种外化形式是茫然、幻灭感的表现，没有什么“乐”可言。

第一段描写的艺术性还在于，苏轼除了以游赤壁的意象表现他的内心情感之外，还以另一种方式象征他的情感。这种方式就是对《诗经·月出》的歌和诵。“诵明月之诗，歌窈窕之章”，那种情感基调只能是怅惘、忧伤而不能是舒畅、洒脱和愉悦的。《诗经·月出》是歌唱月下美人的：“月出皎兮，美人僚兮”所表现的是美人渴望而不可即，其情感是怅惘和忧郁的。但苏轼这里不是在《月出》原来的意义上的歌唱，而是赋予了美人以新的象征意义的歌唱。那个美人就是他失去的理想。苏轼歌唱这个象征理想的美人的诗篇，与苏轼游赤壁有一种内在的结构：游

赤壁就是苏轼与失去理想的对话，而歌唱“月出”美人的可望而不可即也是与失去的理想的一种对话。因而，“诵明月之诗，歌窈窕之章”，表现的情感不是舒畅、愉悦而是怅惘和忧伤的，与意象表现的茫然、幻灭感是一致的。“扣舷而歌之”的“桂棹兮兰桨，击空明兮溯流光。渺渺兮予怀，望美人兮天一方”所表现的仍然是“月出”的美人可望而不可即的指代理想失去的痛苦情绪。

为了表现失去理想的痛苦和茫然，苏轼还进一步以“客有吹洞箫者，倚歌而和之”，并大肆渲染了“和之”的音调：“其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕”。其实，这音调正是苏轼内心因失去理想而痛苦的另一种形式写照。苏轼为了宣泄这种情绪，不仅做了这种大肆渲染，又进一步渲染了这种音调的巨大感染力：“舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。”那“如怨如慕，如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕”的“呜呜然”，不仅使潜藏在水底的蛟龙舞动起来，也使那孤舟上的寡妇哭泣不止。苏轼是以箫声悲凉的强大感染力来衬托他内心的巨大伤痛。

总结起来，第一段所写到的一切，都有一种统一的格调，游赤壁的意象表现的情感是一致的，歌颂的诗篇与意象表现的情感是一致的，箫声与歌声也是一致的，被感染的情绪与箫声的情感形式更是一致的：都是茫然、空幻、悲凉、巨大痛苦情感的表达。

解读《赤壁赋》时只有自由充分发掘形式的情感意义，即从苏轼游赤壁的形式表现中解读出苏轼情感的内心世界，才可能接近苏轼复杂、丰富和深邃的精神世界，才可能接近《赤壁赋》艺术形式象征的内蕴，也才可能接近诗，接近文学。如果把《赤壁赋》仅仅做了字面的、日常语言的、景物和游赤壁行为的外部解读，那就不可避免地苏轼的精神世界隔膜了，与《赤壁赋》的形式隔膜了，也与诗隔膜了。

诗的意象是诗人情感的表现形式，但我们把表现情感表现形式的意象仅仅当做景象来解释的时候，我们就与诗擦肩而过了。教学用书在解读《再别康桥》《沁园春·长沙》《登高》《声声慢》等时同样是运用这种外部解读模式（见本书的分析文章）。这种解读不仅对学生理解具体诗篇造成了障碍，而且对学生理解什么是诗及其审美理念也造成了很大的负面影响。

只要是一篇优秀的诗篇，一切所谓的景物都是情感的象征，绝对没有纯粹的客观景物。过去在讲到这个观点时，有同学拿那首《鹅》来问

我，说这是一个七岁小孩子写的诗，就是写鹅的形态，能有什么情感意义可言呢？我说，这首诗虽然是骆宾王儿童时期的作品，但是，它能流传下来，就说明它不单是写鹅的，肯定表现着人们的情感内容，只是我们还不能明确地把这种情感给解释出来。“鹅，鹅，鹅，曲项向天歌，白毛浮绿水，红掌拨清波。”多么美丽的画面和鲜艳的色彩。诗的意象是一个瞬间的意象，这个瞬间的意象是依托于它的某种行为过程的，是这个过程的最集中、最典型、最美的表现。我们理解诗的时候，就要按照这个瞬间意象的指引，把那个行为过程想象出来。那只鹅为什么“曲项向天歌”呢？“向天歌”是一种极度欢乐、喜悦、兴奋的情感状态，那只鹅为什么这么欢乐、喜悦和兴奋呢？联系到后面写到的“白毛浮绿水，红掌拨清波”，我们知道，是那只鹅终于能够到水里自由地嬉戏了。这种获得了嬉戏带来的无比的喜悦使我们想到，在获得自由嬉戏之前，它曾经被关在栅栏内，或者那时是冬天，能够游泳的水被封冻了（这就是读者“接受”的再创造了），那只向往自由嬉戏的鹅不能获得自由自在嬉戏的空间。今天，那只鹅终于从被禁闭的栅栏中突围出来，或者，那是到了春天，冰雪消融，河水潺潺流淌，那只渴盼到水里嬉戏已久的鹅，终于看到了可以自由嬉戏的河水，它能不高兴，能不狂喜么？“曲项向天歌”，就是那只鹅高扬着脖子向天而歌的狂欢状态。我们还可以想象，它是从栅栏中一路扑拉着双翅飞奔到河里去的，在水中狂欢着画出了一条白亮亮水线。我们这样理解这首诗，是离开了这首诗的本义吗？大家说没有，这很对，我们没有给这首诗强加什么，那么，这只鹅表现出的、获得在河里嬉戏的情景、状态，不就是人获得自由的情感状态的写照吗？尽管这首诗是出自一个儿童之手，但是，它透过儿童天真情趣的眼睛，看到和表现的是人获得自由的喜悦。

和这首诗相近的，还有中国人妇孺皆知的《静夜思》。“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”以前我理解这首诗，就以为，那是李白晚上躺在床上，看到月亮透过窗子照在屋子中，联想起霜，又联想到了故乡。后来，对诗的意象象征有了些体会，才知道，以前的那种理解是对《静夜思》的曲解。

唐代的床是我们今天还在用的“马扎”，那可能是喝过酒了的晚饭之后，李白拿个马扎坐在院落中，看到院落中倾泻下来的阔大的一片月光，他联想到了秋霜。正是有这个“霜”的联想，他才有了“举头望明月，低头思故乡”的思想行为。这里的“霜”和“月”的意象，绝不是客观事物的真实表现，而是李白思想情感的象征。他为什么会想到霜呢？这当然与月光的感受有关，但是，更与李白这个远离故乡的游子的生命感

受有关。是生命感受中的寒冷、孤独、困顿使他联想到了霜。因而，霜不只是他联想到的自然界的事物，还是他生命感受的象征。霜和月是一对意象，有了霜的寒冷的象征，才有了月的温暖的符号想象和创造。月在潜意识中还有母亲的象征。故乡之所以被人们永生不忘，是因为那是我们生命诞生的地方。然而，给予我们生命的是我们的母亲。故乡的真正象征意义还是母亲。这样看来，李白由霜——生命感受的寒冷想到了母亲的温暖，也就是可以理解的了。前面我们说过，意象的瞬间应该有一个行为过程，“举头望明月，低头思故乡”就是一个行为的过程：由月光联想到霜之后，李白缓缓地从马扎上站起身来，在院落里徘徊，不断地举头望明月，低头思故乡。这种不断地举头和低头的行为，才将对故乡和母亲的思念表现得淋漓尽致。只有把霜和月的意象做了这样的理解，我们才可能接近了李白的《静夜思》。[\[13\]](#)

诗人之所以要写到客观景物，不是因为客观景物有多么美，而是他有要表现的情感的冲动，是诗人要表现情感的需要，是诗人为他表现情感创造的形式。诗人要表现的情感没有现成的概念可以运用，现成的概念对表现诗人的情感鞭长莫及、隔靴搔痒、不得要领。因而，诗人要把自己的情感“对象化”到自然景物上去，自然景物就成了诗人表现情感、进行形式创造的媒介。自然景物其实是诗人表现情感的艺术符号。

我们解释文学作品有一个传统，就是用很“实”的日常语言来解读，但正是这种很“实”的日常语言的解读阻碍了我们进入文学形式隐喻、象征意义的更大的空间。比如我们讲《琵琶行》就一定要讲白居易对一个歌女的同情，讲《锦瑟》就一定要讲“是一首写恋情的诗”。其实《琵琶行》也好，《锦瑟》也好，还是其他文本也好，都有一个形式结构和符号象征的层面。《琵琶行》有一个白居易情感与歌女乐曲“同构”的形式，那才造成了白居易的“别有幽愁暗恨生”；有一个琵琶女乐曲与琵琶女命运“同构”的形式，那才使白居易感到了“说尽心中无限事”；还有一个白居易命运与琵琶女命运“同构”的形式，那才使白居易感到他们“同是天涯沦落人”。而《锦瑟》用庄周梦蝶、望帝化鹃、明月珠泪、蓝田玉烟等各种象征，诗人根本就不是指向具体事件，而是指向一种情感结构的。四个“典象”——典故的意象——是由痴迷、热烈、赤诚、沉醉追求到幻化为虚无、幻灭、悲凉的一生情感结构的象征。我们过于“实”的理解妨碍了我们对这种形式结构的意义的理解。

用生活解释文学是外部解读的重要问题之一。文本的外部解读潜隐着一个文学原则，这个原则就是，生活是文学的源泉、文学是生活所反

映的观念。要想从这种外部解读模式中解脱出来，就要着力改变这种反映论的文学观念。

不能用政治观念的分析代替对文本的细读

把外在于文本的思想观念套在文本上，当做文本内容来讲，《孔雀东南飞》是最典型的例证，教学用书对“故事的意义”做了这样的概括：“一对彼此深爱着的年轻夫妇，在封建家长的阻挠和高压下，被活活拆开，最终为了捍卫爱情而双双付出生命。”^[14]

另一个版本对“情节结构”也做了这样的概括：“本诗以时间为顺序，以刘兰芝、焦仲卿的爱情和封建家长制的迫害为矛盾冲突的线索，也可以说按刘兰芝和焦仲卿的别离、抗婚、殉情的悲剧发展线索来叙述，揭露了封建礼教破坏青年男女幸福生活的罪恶，歌颂了刘兰芝、焦仲卿的忠贞爱情和反抗精神。”^[15]

这种讲法就是过去讲法的一种变化，过去的讲法是：《孔雀东南飞》的主题是青年男女爱情与封建家长制的矛盾冲突；刘兰芝与焦仲卿的死是为爱而殉情。我以为这种解读就是从政治观念展开的外部解读。这个政治观念就是封建社会的封建礼教对青年男女爱情的阻挠与破坏。从这种观念出发分析文本，就把封建家长制阻挠和破坏青年男女爱情的观念强加到《孔雀东南飞》文本上，这就离开了《孔雀东南飞》文本形式表现的实际具体内容，把《孔雀东南飞》文本本来的意义给遮蔽与扭曲了。

《孔雀东南飞》的意义应该是来自对文本情节结构、人的思想情感、人物关系、矛盾冲突等具体形式的分析，而不应该是来自封建礼教阻挠和高压青年爱情的政治观念。脱离开“封建礼教”压迫的传统讲法，重新细读文本，我们就会发现新的问题。这问题我们可以概括为“一个缝隙两段重复”。从这个缝隙和两段重复中，我们会发现不同于青年男女爱情与封建家长制矛盾冲突的另一种矛盾冲突。

开篇是刘兰芝自述：“十三能织素，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵诗书。十七为君妇，心中常苦悲。君既为府吏，守节情不移，贱妾留空房，相见常日稀。鸡鸣入机织，夜夜不得息。三日断五匹，大人故嫌迟。非为织作迟，君家妇难为！妾不堪驱使，徒留无所施，便可白公

姥，及时相遣归。”

过去认为，《孔雀东南飞》艺术性很强，以对话的方式表现了刘兰芝的身世、生活状况以及她自遣的愿望等。我认为这种看法是不全面的。联系全篇来看，特别是从刘兰芝与焦仲卿及其母亲的矛盾冲突来看，这段话有着更丰富、更深刻的内容。

《孔雀东南飞》的对话有一个艺术特点，就是“话里有话”。刘兰芝的话有“话外音”，刘兰芝真正想要说的话是隐藏在说出来的话之中的，并未直说。总结刘兰芝的话外音，有这样几重意思：她曾经有过理想的爱情追求，但是没有在现实的婚姻中实现；她对与焦仲卿的两地生活是不满意的；她对婆母的刁难是难以忍受的；她向丈夫焦仲卿说的话是在向焦仲卿“诉求”，诉求是为了获得理解、同情和安慰等，但是，她的诉求落空了。

有研究说，这段话表现了刘兰芝要自遣，但要自遣为什么要说到她“十三……”一大套呢？自述这些经历是要表现什么呢？自述这些经历是要表现她曾经有过美丽的幻想，要获得理想的爱情，是表达她对理想爱情的憧憬和追求，以及这种追求落空的遗憾。同一般女性不同，刘兰芝不是耽于理想爱情的幻想，而是用努力的自我塑造，去争取理想爱情的实现。她为什么要这样塑造自己呢？因为她有一个梦想，她要嫁一个如意郎君，获得理想的爱情。我们可以想象，这个美丽的少女是在这一梦想的驱使下，一样一样学女工，一样一样学文学和艺术的。当代作家张洁有一篇散文《捡麦穗》，其中写到那个捡麦穗的少女伴着美丽的幻想去捡麦穗等，可以丰富我们对刘兰芝这个阶段思想感情的理解。

刘兰芝是带着美丽的梦想嫁给焦仲卿的。但是，“十七为君妇，心中常苦悲”。为什么会这样呢？因为丈夫焦仲卿与他的想象是不一样的，婚后的生活与她的想象是不一样的，她实际的婚姻与她少女时代的美丽梦想是不一样的。丈夫焦仲卿是“君既为府吏，守节情不移”，刘兰芝是“贱妾留空房，相见常日稀”，并没有获得与丈夫的恩恩爱爱。从刘兰芝学习箠箠和“诵诗书”，我们还可以想见，她所憧憬的理想爱情恐怕还包括与丈夫“志同道合”的萌芽，即找到相同的情趣之类。但是，刘兰芝的这些憧憬都落空了。不仅如此，她还要完成艰难的劳作：“鸡鸣入机织，夜夜不得息。”在艰难劳作的基础上，还要受到婆母的刁难：“三日断五匹，大人故嫌迟。非为织作迟，君家妇难为！”在你家我没有获得如意的爱情，还要做这样的劳作，并且还受到你母亲的刁难，这样的日子实在没有什么意思（离我想象与期待的太远了），“妾不堪驱使，

徒留无所施，便可白公姥，及时相遣归”。

但是，我们还必须看到，刘兰芝真正的意思并非真的是自遣，而是对焦仲卿表达不满和抱怨。刘兰芝的述说，或者叫诉求，总结成两个字就是“怨”和“求”：抱怨没有获得理想的爱情，抱怨焦仲卿没有满足自己的爱情追求，抱怨婚后生活的不如意，抱怨婆母的刁难，抱怨她现实婚姻与她理想爱情的不一致。但抱怨这些并非她的根本目的，刘兰芝抱怨这些，是为了得到丈夫的理解、同情、解释、安慰和慰藉。

但是，我们理解了这些还不能算是对刘兰芝这段诉求的最终理解。她的诉求究竟表现了刘兰芝怎样的思想感情？她要获得的爱情是一种什么样的爱情呢？她不满足于在焦仲卿家独守空房的生活，不满足于在焦仲卿家的苦苦劳作，不满足于婆母的刁难，但是，刘兰芝所不满意的生活不正是那个时代千千万万个女性通常的生活么？刘兰芝所不满意的生活就是这种女性被奴性化了的生活，没有了自由和爱情的生活。刘兰芝不满意这种生活，因为刘兰芝不仅有自己的理想，还坚持了自己的理想、自己的追求，因而，她在自己的思想行为中，就对这种生活进行了某种程度的反抗。

这是一种什么样的反抗呢？在刘兰芝的诉求之后，《孔雀东南飞》并没有为我们表现焦仲卿的态度。紧接着刘兰芝的诉求之后，是焦仲卿到母亲那里求情。在刘兰芝向焦仲卿诉求与焦仲卿到母亲那里求情这之间有一个缝隙：焦仲卿对刘兰芝的诉求没有任何态度。今天，如果我们把这段情节用话剧的形式表现出来，焦仲卿对刘兰芝的诉求一言不发，不可理喻性就极为明显了。我们要思考的问题是：焦仲卿对刘兰芝的诉求为什么没有任何态度？叙事诗的这个缝隙应该怎样解释？叙事诗的缝隙也是叙事诗形式的一个部分，对这个特殊的形式我们应该给予解释。

焦仲卿在听了刘兰芝诉求之后，就到母亲那里去说情，但是，我们应该看到，焦仲卿的说情不是站在刘兰芝的角度的说情，也不是站在他们爱情的角度的说情，而是站在他自己的角度的说情：“儿已薄禄相，幸复得此妇。”我当官当到现在这个程度已经到头了，得到这样的媳妇已经很不容易了，我打算和她白头到老。“结发同枕席，黄泉共为友。共事二三年，始尔未为久，女行无偏斜，何意致不厚？”没有什么大不了的，就不要提休她的事了。

焦仲卿虽然去说情了，但这是站在自己角度的说情，是站在男人的角度来与母亲说情的。而正是这个男人的角度暴露了焦仲卿的思想立

场：男人的角度当然就是男性的角度，他是以男性的思想立场来对待刘兰芝的。正是这个男性的思想立场决定了他对刘兰芝诉求的一言不发，没有一点儿理解和同情，没有一点儿解劝和安慰，甚至连一点语言的表示也没有。因为，在焦仲卿的思想意识里，他觉得他用不着对刘兰芝的诉求有任何表示，用不着安慰刘兰芝的，用不着为刘兰芝说情。他只能也只会从自己的角度想问题，他不会也不能从刘兰芝的角度想问题。

焦仲卿的只能从自己的角度想问题，而不能从刘兰芝的角度或他们爱情的角度想问题，就隐含有一个男性统治的思想立场，而正是这个男性统治的思想立场构成了对刘兰芝的压迫和束缚。刘兰芝觉得在焦仲卿的实际婚姻中没有获得理想的爱情，原来憧憬的爱情落空了，就包含了对焦仲卿这种男性统治思想的深刻感受。

由刘兰芝向焦仲卿诉求到焦仲卿向母亲说情，焦仲卿对刘兰芝的诉求没有任何表示这个情节的缝隙，暴露了焦仲卿的男性统治思想。刘兰芝对焦仲卿的不满，对爱情落空的不满，对“相见常日稀”的不满，对辛辛苦苦劳作的不满，对婆母刁难的不满等，是一种女性自由意识的表现，它既表现在刘兰芝少女时代的美丽憧憬，又包括作为一个女人对爱情、对自由的向往，还包括对丈夫焦仲卿的抱怨上——抱怨正是她对传统女性生活方式的某种反抗。她的这种女性自由意识与焦仲卿的男权统治思想发生矛盾冲突是必然的。

《孔雀东南飞》一开篇实际上就为我们展开了这种矛盾冲突，只是我们不具备女性自由意识而不能看到这种矛盾冲突，而以青年男女爱情与封建礼教的矛盾冲突遮蔽了女性自由意识与男权统治思想的矛盾冲突。

我们再来看两句重复的话。“十三能织素，十四学裁衣，十五弹箜篌，十六诵诗书。”这是刘兰芝对焦仲卿说的话。当刘兰芝被遣回家时，母亲在非常惊恐的情况下也说了大致和刘兰芝相同的这段话。但是，这绝不是简单的重复，而是包含着深刻的用意。刘兰芝向焦仲卿说这段话的意思是，我在少女时代就好好地塑造自己，我塑造自己是为了获得理想的爱情，可是到你家我并没有获得理想的爱情。这段话包含着刘兰芝这个女性对爱情失落的深深的遗憾，包含着对焦仲卿深深的遗憾。刘母说这段话的意思则是，我是按照男人的要求塑造你的，让你学女工，让你学箜篌，怎么你还不符合男人的要求被遣回来了呢？这段话表现了焦母对刘兰芝深深的责难。不难看出，同样一段话，母女两人是表现了不同的思想情感态度的，刘兰芝是从女性的角度来说这段话的，

而刘母则是从男性统治的思想说这段话的。由此可见，女性自由意识与男权统治思想的冲突还表现在母女之间。

说到人物之间的矛盾冲突，刘兰芝与所有的人都是矛盾的：与焦仲卿，与焦母，与自己的母亲，与自己的哥哥。这种矛盾冲突绝非青年男女与封建礼教的矛盾冲突，那么，这是一种什么样的矛盾呢？与焦仲卿的矛盾：不满意与他两地分居，长守空房；对她的倾诉没有理睬；对她的羞辱等（刘兰芝被迫出嫁，焦仲卿来羞辱）。这种矛盾是女性自由意识与男权统治思想的矛盾。刘兰芝与焦仲卿的矛盾，说明了刘兰芝与焦仲卿并非是站在统一的立场上，尽管在焦母要休刘兰芝的专制行为中，他们的立场是相同的，但是，他们的出发点是不同的，他们之间是有深刻矛盾的。焦仲卿是站在男权的角度来对待刘兰芝的：没有使刘兰芝获得满意的爱情；对刘兰芝的倾诉不管不顾；站在男权的角度休了刘兰芝，虽然他自己不愿意，虽然他觉得刘兰芝没有什么过错，但是，他还是休了刘兰芝；因为他是男人，他就有男权，可以在女性没有什么过错的情况下休了女人。

刘兰芝与焦母的矛盾：表面看来，焦母要儿子休刘兰芝，是封建家长制的力量的干预，但是，需要进一步思考的是，焦母是根据什么要休刘兰芝的呢？焦母看不上刘兰芝，过去学者研究有两种观点，一是认为焦母潜意识中有“恋儿情结”，就是精神分析的恋母情结的颠倒。这在生活中是可能的，但是，在文本中，我们找不到根据，没有证据能够证明这一点，因而，这种分析是站不住脚的。二是认为刘兰芝嫁给焦仲卿好几年了，还没有生孩子，不能传宗接代，而传统思想是“不孝有三，无后为大”，这就使焦母不得不休了刘兰芝。但是，这种认识我们在文本中仍然找不到一点儿蛛丝马迹。焦母看不惯刘兰芝的是“此妇无礼节，举动自专由”，就是焦母看不惯刘兰芝表现出的“无礼节，自专由”。对现实婚姻与从小对爱情憧憬的不一致，带来了刘兰芝的不满意，独守空房的生活和日夜夜夜劳作使刘兰芝不满意，这就不满意就必然表现在她的言行举止之中，这就是焦母说她“此妇无礼节，举动自专由”的原因。这种不满意是与传统妇女的逆来顺受、俯首帖耳不一样的，这种不满意、抱怨和诉求是与焦母心目中传统的媳妇原型形象不一样的。刘兰芝的思想性格与焦母对儿媳妇的要求构成了一种尖锐的矛盾冲突；刘兰芝的“无礼节”和“自专由”与焦母心目中逆来顺受的媳妇原型形象构成了一种尖锐的矛盾冲突。焦母要求刘兰芝做那种传统的儿媳妇，嫁鸡随鸡，嫁狗随狗，逆来顺受，俯首帖耳，完全受男人的支配。刘兰芝的思想性格与焦母心目中儿媳妇原型形象太不一致了，这个太不一致就是她们婆

媳矛盾的焦点。但是，这是一种什么样的矛盾呢？

刘兰芝的憧憬、不满和诉求是女性自由意识的表现，而焦母对儿媳的要求则是男权统治思想的要求。因而，刘兰芝与焦母的矛盾冲突是女性自由意识与男权统治思想的矛盾冲突，不是青年男女爱情与封建家长制的矛盾冲突。虽然，整篇作品也有爱情与封建家长制的矛盾冲突，但那不是最主要的，而且，青年男女爱情与封建家长制的矛盾冲突也不能概括刘兰芝这个女性自由意识与男权统治思想的矛盾冲突。婆媳的矛盾冲突的实质是女性自由意识与男权统治思想的矛盾。这种矛盾冲突是一种最基本的矛盾冲突，是比青年男女爱情与封建家长制的矛盾更内在更强大但也更隐蔽的矛盾冲突。

焦仲卿虽然不同意休刘兰芝，但还是亲自把刘兰芝赶出家门；焦仲卿最后还是与焦母站在同一立场上。刘兄和刘母是刘兰芝的亲人，但是他们并没有与刘兰芝站在同一立场上，刘母以男权的角度塑造刘兰芝，并以男权的角度责备刘兰芝，是不自觉地与焦母站到了同一立场上；刘兄要赶紧把刘兰芝嫁出去，认为家里有一个被休了的妹妹是不光彩的，也是站在了男权的立场上。

如果进一步思考焦仲卿的立场，我们就会发现，他与刘兰芝的矛盾，并非是迫于母亲的压力，不得不休刘兰芝，而是先前与刘兰芝就有矛盾。这种矛盾是他对刘兰芝的情感不关心，不管在家独守空房的刘兰芝的感受；对刘兰芝的诉求不关心，只是从自己的角度去向母亲求情，而不管刘兰芝的痛苦；对刘兰芝的命运不关心（只表示是其母要休了她，而不关心她回家后的命运；只表示以后会把她接回来，却不关心她的痛苦；只顾羞辱刘兰芝，而不关心刘兰芝的艰难）。

综上所述，刘兰芝与这些人的矛盾，不是什么青年男女爱情与封建家长制的矛盾，而是女性自由意识与男权统治思想的矛盾。刘兰芝周围的人们，都被男权统治思想笼罩着，他们都不能接受刘兰芝的女性自由意识，他们都对刘兰芝的女性自由意识进行着压迫、禁锢与束缚。《孔雀东南飞》隐蔽地表现着一种矛盾冲突线索：刘兰芝的女性自由意识与焦仲卿和焦母等男权统治思想的矛盾冲突。

把《孔雀东南飞》的主题概括为“一对彼此深爱着的年轻夫妇，在封建家长的阻挠和高压下，被活活拆开，最终为了捍卫爱情而双双付出生命”是错误的。其原因是从外部观念——封建礼教是压迫年轻人爱情的——来解释作品，而不是从作品情节和人物冲突本身解释作品。这种

外部解读就非常遗憾地把作品真正的意义给遮蔽与歪曲了。

这种遮蔽与扭曲不只表现在当代的解读上，还表现在《孔雀东南飞》产生与流传的过程中。比如《孔雀东南飞》的小序的概括和正文的情节是矛盾的，但是，长期以来我们看不到这种矛盾。小序这样说：

汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗云尔。

但是，对作品有了一些了解的人都知道，“自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死”，这个对作品的概括是与情节严重不符的。刘兰芝的“举身赴清池”不是因为“自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死”，而是因为焦仲卿的羞辱。焦仲卿听说刘兰芝要出嫁了，来见刘兰芝。作品的这段描写是极为动人的：“新妇识马声，蹑履相逢迎。怅然遥相望，知是故人来。举手拍马鞍，嗟叹使心伤：‘自君别我后，人事不可量。果不如先愿，又非君所详。我有亲父母，逼迫兼弟兄，以我应他人，君还何所望！’”由此可见刘兰芝对焦仲卿的苦苦等待，被迫嫁出去的无奈与痛苦。但焦仲卿是不关心这一切的，他关心的是他自己。他向刘兰芝说了下面的话：

贺卿得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；蒲苇一时纫，便作旦夕间。卿当日胜贵，吾独向黄泉！

这是批判，这是谴责，这是羞辱，这是鞭挞，这是逼迫。刘兰芝深深感受到了焦仲卿的批判、谴责、羞辱和鞭挞、逼迫的痛苦。她不是攀高枝、图富贵，她是被迫无奈：

何意出此言！同是被逼迫，君尔妾亦然。黄泉下相见，勿违今日言！

焦仲卿把刘兰芝休了，发誓要把她接回来，但是他迟迟不能实现自己的诺言，他早也不来，晚也不来，听说刘兰芝要出嫁了，却来了。但是，他来的目的是羞辱刘兰芝，是在休了刘兰芝之后还想以男权控诉刘兰芝。

刘兰芝虽然没有获得理想的爱情，但她并没有在焦仲卿之外爱别的

男人。刘兰芝是忠于自己的爱情的。然而，刘兰芝虽然被迫出嫁，但是，她还是没有想到死，以死抗婚。刘兰芝的想到死，是因为焦仲卿说到“贺卿得高迁”“吾独向黄泉”。刘兰芝为了证明自己的人格，才与焦仲卿立约，才“举身赴清池”的。因而，刘兰芝的死不是“自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死”，而是焦仲卿逼迫的。

《孔雀东南飞》原来的题目是“古诗为焦仲卿妻而作”。这是一个很有内涵很有深意的题目，它的意思是，为焦仲卿妻而作，就是为女性而作，这对整个故事的内涵是有概括力的，而且是凸显了女性的悲剧主题的。而《孔雀东南飞》则掩盖了这种内容。还有“孔雀东南飞，五里一徘徊”，这个起兴，与题目一起，突出的是男女分别的爱情悲剧思想，而不再是“古诗为焦仲卿妻而作”的女性悲剧主题。

在界定《孔雀东南飞》“故事的意义”时，《教师教学用书》还说：“这个故事很容易让人联想到中国古代的四大民间爱情神话和传说：牛郎和织女、七仙女和董永、白蛇和许仙、梁山伯与祝英台。这些故事中的男女主人公情投意合，满心指望能在一起过着幸福的生活，可是外在的强大的破坏力量不会轻易放过他们，这些破坏力眼里所谓的‘法’‘理’，却看不到‘情’。《孔雀东南飞》中的焦母更不可理喻，因为看不惯儿媳妇就处心积虑地要把她赶走，儿子的恳求丝毫不能打动她。在她身上，封建家长违反人性的一面暴露无遗。今天读这首诗，刘兰芝、焦仲卿忠于爱情、勇敢捍卫纯洁爱情的言行仍令人震撼。”^[16]

这个概括是来自文本“外部解读”的概括，不是从外部“内部解读”的总结。这几个方面都不是文本形式本身的意义。

第一，“一对彼此深爱着的年轻夫妇”的概括是不准确的。焦仲卿与刘兰芝并非是彼此深爱的。这从刘兰芝和焦仲卿的话语中就可以看出来。刘兰芝说：“十七为君妇，心中常苦悲”，就表明了他们并非“彼此深爱着”。“贱妾守空房，相见常日稀”怎么能是深爱着呢？“君即为府吏，守节情不移”说明焦仲卿是把自己注意力放在奉公守法上，而没有顾及到自己妻子的感受。当刘兰芝向他诉求之后，他并没有向刘兰芝表示任何宽慰、安慰的话，这能是深爱么？当自己的母亲坚决要休掉刘兰芝的时候，他屈服了母亲的压力，休了刘兰芝，这能说是深爱吗？还有当刘兰芝被家里逼迫嫁出去，他去羞辱刘兰芝，说她是攀高枝、图富贵，还以死相威胁，这能是深爱吗？

第二，“在封建家长的阻挠和高压下，被活活拆开”，这个概括并没

有揭示出刘兰芝与焦母等人的内在矛盾，因而，也是不准确的。

第三，说刘兰芝与焦仲卿“最终为了捍卫爱情而付出生命”这个概括也是不准确的。刘兰芝的死不是为了捍卫爱情，而是捍卫自己清白的人格；焦仲卿的死更不是为了捍卫爱情，他什么也没捍卫，如果一定要说到捍卫，他是不自觉地捍卫了男权统治思想；他逼死了刘兰芝，自己也不得不死。

第四，“这个故事很容易让人联想到中国古代的四大民间爱情神话和传说……”《孔雀东南飞》的故事与《牛郎织女》等故事是极为不同的。《牛郎织女》等故事的矛盾冲突确实是青年男女爱情与封建专制力量的矛盾冲突，但《孔雀东南飞》虽然有这个矛盾，但这个矛盾却不是最基本最重要的矛盾。女性自由意识与男权统治思想的矛盾冲突才是《孔雀东南飞》最基本最重要的矛盾冲突。《孔雀东南飞》凸显的是刘兰芝这个女性的悲剧，而“梁祝”等表现的则是爱情悲剧。

第五，“《孔雀东南飞》中的焦母更不可理喻，因为看不惯儿媳妇就处心积虑地要把她赶走，儿子的恳求丝毫不能打动她。在她身上，封建家长违反人性的一面暴露无遗。”这个概括是不得要领的。焦母为什么看不惯儿媳妇，儿子的求情为什么丝毫不能打动她，封建家长为什么违反人性，基本原因并没有揭示出来。

第六，“今天读这首诗，刘兰芝、焦仲卿忠于爱情，勇敢捍卫纯洁爱情的言行仍令人震撼。”这里面有两个问题，“刘兰芝、焦仲卿忠于爱情，勇敢捍卫纯洁爱情的言行”是怎么表现出来的？“忠于爱情，勇敢捍卫爱情的言行”在焦仲卿那里是怎么表现的？唯唯诺诺，软弱无力……刘兰芝只能是被动地被休，焦仲卿的话只是些没有把握的情感意向……既然没有什么“忠于爱情，勇敢捍卫爱情的言行”，所谓“刘兰芝、焦仲卿忠于爱情，勇敢捍卫纯洁爱情的言行仍令人震撼”的概括也就落空了。

第七，刘兰芝与焦仲卿的故事令人震撼，但不是他们忠于爱情、勇敢捍卫爱情的言行令人震撼，而是其他东西令人震撼。这个令人震撼的东西在我们教参书中没有被概括出来。

由外部解读转型到内部解读，一个很重要的方面是要从原来那种从政治思想观念的角度解读文本的习惯中解脱出来，回到（其实是走向）文本形式本身的分析。

不能把时代背景的内容强加到文本形式之中

用时代背景解读文本是我们中学语文教学的一大顽疾，由来已久，积重难返。这种文本解读最典型的例子是《荷塘月色》。《荷塘月色》的外部解读问题表现在，大多文本的解释者是把时代背景的内容强加在文本上，或者用朱自清的人格来解释其主题意义，而不是专注于《荷塘月色》文本本身的形式研究来解释《荷塘月色》的形式意义。时代背景的解读其实是一种政治性的解读。在《荷塘月色》的讲解中，很长时间都反复重复这样的观点：《荷塘月色》表现的是大革命失败造成朱自清的苦闷，朱自清是借夜游荷塘排遣自己的苦闷。这种解读在中学语文教学中还有不小的影响。教师教学用书虽然有了一定的改变，但是，基本模式还是那种文本外部解读方法。这种从文本外部解读《荷塘月色》表现出三个严重问题。

第一，把时代背景和个人思想冲突的原因等同于《荷塘月色》的形式意义。在“问题探究”中有两个问题就是从这种外部来探究的：如对“4. 课文的写作背景是怎样的？”做了这样的解读：“过去对本文的解读一直重视写作背景，那么文章是写于怎样的背景之下呢？本文写于1927年7月，正是白色恐怖笼罩中国大地的时候。在此之前，朱自清作为‘大时代中一名小卒’，一直在呐喊斗争，但是在‘四·一二’政变之后，他从斗争的‘十字街头’消失，钻进古典文学的‘象牙之塔’了。他毫不掩饰地表白这种思想的变化：‘在旧时代正在崩坏，新局面尚未到来的时候，衰颓与骚动使得大家惶惶然……只有参见革命或反革命，才能解决这惶惶然。不能或不愿参加这种实际行动时，便只有暂时逃避的一法……在这三条路里（指政治上的左中右三条路——编者），我将选择哪一条呢？……我既不能参加革命或反革命，总得找一个依据，才可以姑作安心地过日子……我终于在国学里找着了一个题目。’（《哪里走》）‘这几天似乎有些异样，像一叶扁舟在无边的大海上，像一个猎人在无尽的森林里……心里是一团乱麻，也可以说是一团火。似乎在挣扎着，要明白些什么，但似乎什么也没有明白。’”（《一封信》）

如果要知人论世地鉴赏课文，可以循此揣摩作者写作本文的思想来由。但编者也意识到了这种外部解读的问题，因而又做出了以下提示：“但不宜过多地挖掘课文的‘政治性’‘思想性’因素”^[17]。

正是与这个时代背景的外部解读相关，“问题探究”才做了这样的设计“2. 为什么会突然说‘这令我到底惦着江南了’？”其解读是：“在文章

中，这句话起着行文转接过渡的作用。如果究其深味，就有必要联系作者的生活经历。江南是作者的故乡。1920年，他从北京大学毕业后，在杭州、台州、温州、宁波等地任教，前后共6年。期间参加了文学研究会，与叶圣陶、俞平伯、丰子恺、朱光潜等人志同道合，写了不少具有进步倾向的诗歌和讴歌江南秀丽山水的散文。他到清华大学任教不久，写了《我的江南》一诗，表达了他的思乡之情。就在写了《荷塘月色》的同时，在《一封信》中写道：‘今天吃过了午饭，偶然抽出一本旧杂志来消遣，却翻着三年前给S君的一封信。信里说着台州，在上海、杭州、宁波之间的台州。这真是‘我的南方’了。我正苦于想不出，这却指引我一条路，虽然只是‘一条路’而已。因此，如果要深究，‘惦着江南’便有着身处忧烦而忆往怀旧的意义。’

教师用书的这种“问题探究”是在文本外部解读框架下设计的。它意在说明《荷塘月色》的创作是由大革命失败引起的内心冲突造成的，朱自清的“颇不宁静”是与那个大革命失败时代背景有关，是那个时代背景造成了他的苦闷，因而，“这令我到底惦着江南了”，因为他在江南曾参加了许多进步活动。正是在此种设计下，教师用书才得出了这样的结论：“直接而集中地表现作者思想感情的，是第三段的内心独白这一大段，是从不宁静到观赏荷塘月色的怡然自得的一个过渡，表达了作者心灵世界与外部世界的冲突和寻求摆脱冲突的愿望。作者的这种心情，在月下荷塘这样一个幽美的环境中，表现的便是忧愁与喜悦交织的审美情怀。”

这种分析的弊病是，它是从时代背景和作者个人思想经历的创作原因进行分析的，是把时代背景和个人思想经历的东西当做《荷塘月色》的内容来分析的，但是，这种时代背景和个人思想经历的东西与《荷塘月色》文本形式表现的东西是两回事。《荷塘月色》的内容只能从《荷塘月色》文本形式分析中得出来，而不能由《荷塘月色》之外的时代背景和作家个人思想经历得出来。离开文本形式分析的任何有关时代背景和作家个人思想经历的分析，都是外在的、非艺术的、对文本施加障碍的有害无益的分析。教师教学用书的这种外部解读不仅不能帮助学生正确理解《荷塘月色》，反而有把学生引向审美歧路的嫌疑。

第二，设计的“问题探究”是在外部解读思想框架下，对朱自清不宁静与寻求宁静的思想情感的分析，是为实现对朱自清创作动因的分析，而不是《荷塘月色》艺术形式本身的艺术分析。“问题探究”的整体设计，从“1. 怎样理解‘这几天心里颇不宁静’，到“2. 为什么会突然说‘这令

我到底惦着江南了’？”到“3. 体会文章的回环婉曲之美”，到“4. 课文的写作背景是这样的？”，就是为了贯彻从时代背景和作家思想经历来解释文本的思路，而各个“问题探究”的具体分析则是很好地渗透了从外部解读的思路。在“欣赏景物描写”中，是着力分析了描写荷塘和描写月色巧妙地结合起来的艺术特点，这种分析应该说是深细的。但是，教材并没有更深入地分析朱自清为什么要以这种巧妙结合来写荷塘月色，没有分析荷花和月色的象征意义。教材在分析荷塘月色的景物描写时，是作为朱自清夜游荷塘很实的美景来分析的，因而说到“文章的回环婉曲之美”的时候，也仍然是一个很实的具体过程的分析：“最后‘轻轻地推门进去’，与开头‘我悄悄地披了大衫，带上门出去’形成了呼应”。所谓的艺术分析是与时代背景和作家思想经历暗暗对应的。

第三，并没有真正展开对《荷塘月色》文本的形式分析。由于是通过时代背景和作家思想经历的外部因素来分析《荷塘月色》，因而不可能对《荷塘月色》进行完整的艺术形式的把握与分析。比如，荷塘月色（荷与月）的象征意义，编者就完全没有注意到。编者是完全把荷花与月色作为实景来分析的，但是，荷花与月色应该是有象征意义的，是朱自清情感的象征，但是一篇旨在指导教师教学的“课文研讨”竟然没有一个问题谈到荷花与月色是对朱自清情感的象征，这就不是疏漏的问题，而是文本分析的指导思想的问题，文本的文本解读重视的是从时代背景和作家思想经历的解读，而根本就不重视文本形式的探究。还有文章的结构，朱自清是以两个“忽然想起”结构全篇的（“忽然想起日日走过的荷塘……”“忽然想起采莲的事情来了”），朱自清为什么写了现实的荷塘之后又写了远古江南采莲的习俗？这种结构形式有什么意义？教材的意思是说，朱自清不满意他目前的状况才想起他在江南的生活，但是，朱自清写的是远古江南采莲的旧俗，而不是他在江南的生活。讲《荷塘月色》根本不讲朱自清以很大篇幅写到的那个采莲的旧俗及其引述的诗歌，这能是对《荷塘月色》文本的艺术分析吗？还有，文章以“颇不宁静”统领全篇，“颇不宁静”与后面写到的荷塘月色和采莲到底是一种什么关系？如果我们放开思路探究，是不是可以进一步把《荷塘月色》与朱自清的其他文章进行“互文”性分析呢？是不是可以把《荷塘月色》和《诗经·月出》进行比较的原型的分析呢？

解读文本的主要方法是对单个文本的形式分析，但是也可以补充或者说开拓另一种解读方法，那就是超越单个文本的“互文性”或者“叠合法”解读。所谓“互文性”是指作家创作时对别的文本的借鉴，这个别的文本即包括自己的，又包括别人的。这种创作方式有理由使解读时打破

文本的界限，采用与别的文本“互文”“叠合”的解读方法，这种借助诸多作品的意义空间来解读某篇作品的做法就有可能既超越单个作品的局限，又超越从时代背景和作家经历解读的局限。

一个作家的某种创作意象和主题一般不会只表现在一部作品中，如果这个意象和主题构成了这个作家的情结，就更会在许多作品中有反复的表现。弗莱说，有可能在他最早的作品中就有了表现。《荷塘月色》就属于这类创作。一个作家有许多作品，如果单看其中的一部作品，我们是很难把握它的真正思想内容的，而如果把一部作品放在这个作家的全部作品中去比较，就会看到只看一部作品时所看不到的深层内容。如果我们不看朱自清的其他作品，只就《荷塘月色》看《荷塘月色》，就只能就《荷塘月色》所描写的东西分析它的内容。但是，当我们把《荷塘月色》放在朱自清其他作品中去看，就会看到一个“月下美人”意象的重复出现。在这种“月下美人”意象的作用下，《荷塘月色》就脱离了具体内容，而浮现出“月下美人”的最基本象征形式。在“月下美人”象征意象“重叠”的形式中，我们就能发现朱自清对一个原型模式的反复表现。由于它是朱自清作品的一个原型模式，因而，它的象征意义就超越了朱自清的许多具体作品，而成为朱自清作品中的一种最基本、最重要的内容。在朱自清早期的作品中有一种意象反反复复地出现着，那种意象是由月亮和花，或树，或美人共同构成的。总结这种意象的特点，可以用“月下美人”的象征来概括。朱自清的作品虽然林林总总，然而那个“月下美人”的象征意象却总是执拗地、顽强地、不厌其烦地表现出来。这使我们有充分的理由认为，“月下美人”的象征意象是朱自清的一个原型模式。因而，总结这种“月下美人”模式并进而揭示其意义，就可能成为我们理解《荷塘月色》和朱自清创作的另一个重要途径。

比较直接的，是《温州的踪迹》中的《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》。这虽然是一篇对绘画的描述，但同样是朱自清主观情感的投射。他这样描绘这幅绘画：

纸右一圆月，淡淡的青光遍满纸上；月的纯净，柔软与平和，如一张睡美人的脸。从帘的上端向右斜伸而下，是一只交缠的海棠花。花叶扶疏，上下错落着，共有五丛；或散或密，都玲珑有致。叶嫩绿色，仿佛掐得出水似的；在月光中掩映着，微微有浅深之别。花正盛开，红艳欲流；黄色的雄蕊历历的，闪闪的。衬托在丛绿之间，格外觉着妖烧了。枝欹斜而腾挪，如少女的一只臂膊。（《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》1924年2月1日）

秦淮河仿佛笼上了一团光雾。光芒与雾气腾腾的晕着，什么都只剩下了轮廓了；所以人面的详细的曲线，便消失了我们的眼底了。但灯光究竟夺不了那边的月色；灯光是浑的，且色是清的，在浑沌的灯光里，渗入了一派清辉，确真是奇迹！那晚月儿已瘦削了两三分。她晚妆才罢，盈盈的上了柳梢头。天是蓝得可爱，仿佛一汪水似的；月儿便更出落得精神了。岸上原有三株两株的垂杨树，淡淡的影子，在水里摇曳着。它们那柔细的枝条沐着月光，就像一支一支美人的臂膊，交互的缠着，挽着；又像是月儿披着的发。而月儿偶然也从它们的交叉处偷偷窥看我们，大有小姑娘怕羞的样子。（《桨声灯影里的秦淮河》）

朱自清散文中的“月下美人”是来源于他诗歌中的“月下美人”的。也就是说，“月下美人”在他的诗歌创作中就建立了起来。这就说明，“月下美人”在朱自清那里，不仅是散文创作中重复出现的意象，而且形成了一个传统，一个个人性的传统。

《湖上》一文从整体上也是用“月下美人”的意象来表现的：

绿醉了湖水，
柔透了波光；
擎着——擎着
从新月里流来
一瓣小小的船儿：
白衣的平和女神们
随意地厮并着——
柔绿的水波只兢兢兢兢地将她们载了。

.....

我们
被占领了的，
满心里，满眼里，
企慕着在破船上。
她们给我们美尝了，
她们给我们爱饮了；
我们全融化在了她们里，
也在绿水里，
也在柔波里，
也在小船里，
和她们的新月的心里。

（《湖上》，1921年5月14日）

《满月的光》是这样的：

好一片茫茫的月光，
静悄悄躺在地上！
枯树们的疏影，
荡漾出她们伶俐的模样。
仿佛她所照临，
都在这般伶伶俐俐地荡漾；
一色内外清莹，
再不见纤毫翳障。
月啊！我愿永远浸在你的光明的海里，
长是和你一般雪亮！

（《满月的光》，1919年12月6日）

在较早的诗篇里，有的虽然还不是表现“月下美人”的意象，但仍然可以看出“月下美人”的象征模式作用。在分析《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》的时候，我们曾指出，朱自清是借助对一幅绘画作品的欣赏，使自己的“月下美人”得到了对象化的投射。其实，这种投射早在诗歌《睡吧，小小的人》就已经开始了。他从朋友那里得到了一幅《西妇抚儿图》，认为“这幅画很可爱”，便据此写成了一首诗。但朱自清并非是对这幅《西妇抚儿图》的真实描绘，而是用自己的“月下美人”意象重新表现了这幅图：

“睡吧，小小的人。”
明明的月照着，
微微的风吹着——阵阵花香，
睡魔和我们靠着。
“睡吧，小小的人。”
你满头的金发蓬蓬地覆着，
你碧绿的双瞳微微地露着，
你呼吸着生命的呼吸。
呀，你浸在月光里了，
光明的孩子，——爱之神！
“睡吧，小小的人。”
夜的光，

花的香，
母的爱，
稳稳的笼罩着你。

（《睡吧，小小的人》，1919年2月）

经过这些作品的“互文”和“叠合”性分析，我们发现，“月下美人”是朱自清创作的一个原型模式。《荷塘月色》只不过是这种原型模式的又一个变形文本而已。朱自清在《荷塘月色》中是把月亮变形成了“月色”，把“美人”变形成了“荷塘”（荷花）。通过这样的解读，我们就会更加清楚地理解，《荷塘月色》与时代背景和作家思想经历无关，而和那个“月下美人”的原型有关。

如果我们把解读的视野更加扩大化，扩大到文学史的范围中去，寻找与《荷塘月色》相联系的意象，就会发现，月下美人的意象并非来源于朱自清的独创，而是来源于远古文学的一个原型意象，那就是《诗经·月出》。《诗经·月出》中的月下美人是朱自清《荷塘月色》及其一系列作品“月下美人”的原型。

月出皎兮，佼人僚兮。舒窈纠兮，劳心悄兮。月出皓兮，佼人懰兮。舒忧受兮，劳心慄兮。月出照兮，佼人燎兮。舒夭绍兮，劳心惨兮。

依照原型批评方法，我们说《荷塘月色》是《月出》的一个变体一点也不为过。^[18]

由于有了这种原型性的解读，我们终于明白，为什么“满月的光”会引起朱自清的“颇不宁静”。那是因为“月下美人”原型作用的结果。月亮象征美人是一种文化传统，也是一种文学传统。直到今天，我们的流行歌曲还表现这个传统：“十五的月亮升上了天空哟，为什么旁边没有云彩。我等待着美丽的姑娘哟，你为什么还不到来哟嗬”（《十五的月亮》）。

这种分析方法还启示我们，文学有一个自身的系统，我们的文本解读应该深入文学自身的系统去，了解文学内部的规律，根据文学自身的系统和规律解读文本，而不是把外在于文本的时代背景和作家经历强加到文本之中去。

《荷塘月色》的意义只能由《荷塘月色》的形式中解读出来，而不能由创作原因解读出来。《荷塘月色》有着自己的形式，月下荷花的意象，采莲的意象；月下荷花和采莲的意象是有着自己的象征意义的；

《荷塘月色》有着自己的结构，两个“颇不宁静”和两个“忽然想起”，还有荷花和采莲形成的前后呼应性结构；《荷塘月色》有自己的隐喻和原型形式，这种隐喻意义和原型意义是在文化传统中形成的；《荷塘月色》有文本的生成史，一方面朱自清有一个“月下美人”意象模式——在他早期诗歌《满月的光》《睡吧，小小的人》等和散文《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》（《温州的踪迹》）《桨声灯影里的秦淮河》中，都有一个“月下美人”的意象，这个反复表现的意象，超越了具体文本的意义，而透露出朱自清内心真正的情感欲望；另一方面，朱自清“月下美人”的意象又是和《诗经·月出》“月下美人”互文（借鉴）的。《荷塘月色》的意义是被它的形式规定了的，而它的形式的意义又是被它的传统规定了的。我们阐释《荷塘月色》的意义也就只能阐释月下荷花意象及其象征的意义，只能阐释“月下美人”置换变形的“荷塘月色”的意义，只能阐释荷花与采莲中的传统的意义，只能阐释《荷塘月色》内部结构特征的意义。而这些意义是不能被时代背景和作家人格“原因”所决定的。

不能用阶级观念使人物形象分析绝对化

文本解读中，阶级分析仍然是一个管用的概念，但不能把它简单化、绝对化。把复杂的人用一个阶级性来概括就过于简单化了，把人性的丰富性、矛盾性和深邃都用阶级观念来分析就绝对化了。比如《雷雨》中周朴园与鲁侍萍之间有没有过爱情，为数不少的讲法是，封建地主阶级的大少爷，与鲁侍萍没有真正的爱情，那只是对“女下人”的玩弄；周朴园保留鲁侍萍的照片和生产时不开窗的习惯等，也是资产阶级的虚伪的表现。《教师教学用书》在“人物形象”这部分对周朴园的界定是：“周朴园出身于封建大家庭，年轻时留过洋，在剧中是一家矿厂的董事长。课文节选的这部分，主要刻画了他的虚伪、自私、冷酷、强硬、老谋深算。”具体分析是：“当年，为了迎娶富家小姐，他和他的母亲在年三十夜里将侍萍和她刚生下三天的第二个孩子赶出家门，于此可见他的冷酷；他一直用当年侍萍用过的家具，摆着侍萍的旧照片，保留着侍萍喜欢关着窗子的小习惯，据他自己说，是出于对待萍的怀念。可是这种怀念是很有限度的，因为他在和鲁侍萍谈话中，得知侍萍还活着时，并不想见她，而在得知眼前的人就是侍萍后，他的第一个反应是他没有躲过去，侍萍要来敲诈他了。可见，他怀念的是当年温柔、聪慧且

早已死去，不会对自己有任何威胁的侍萍，并且这种怀念恐怕也更多的是出于他自己要寻求良心上的安慰的需求，以及装模作样给别人看，于此可见他的虚伪、自私。”^[19]

我以为这种讲法就是用简单的阶级观念把周朴园的复杂性简单化了。周朴园是一个活生生的人，周朴园除了阶级性之外，还有人性的其他方面。在进入社会之前，他身上还不具有明确的阶级性。他是本着青年人的单纯与侍萍恋爱的。这种单纯可以用周冲的单纯来补充。周朴园的爱情悲剧发生在他屈服家庭意志，与一个门当户对的大小姐结婚之时。这是他的软弱的表现，著名学者王富仁先生曾经深刻分析过这个方面。周朴园的软弱与周朴园的冷酷是有区别的。把周朴园说成为了迎娶富家小姐，他和他的母亲把侍萍赶出家门，是过于简单化了。阶级观念的简单化解读，造成了对周朴园过去生活缺少深入细致的分析。

周朴园为什么屈从了家庭的意旨，这当然与周朴园性情软弱有关。他曾经留洋，肯定接受了西方的新思想（他能与女下人恋爱并同居就是明证），但是，他还是向封建势力妥协投降了。这里还牵扯到了对不同于阶级性的另外一种毁灭人的东西的暗示，那种毁灭人的东西就是被制度化了的对人的规定。这种被制度化了的对人的规定有两个方面，一是大家庭子女的结婚必须是“门当户对”，二是“门当户对”婚姻实际上是人的“入会礼”仪式——这个“入会礼”仪式是对人的改变乃至彻底毁灭。周朴园的人生悲剧就发生在他的“门当户对”的婚姻和“入会礼”仪式上。

与“有钱有门第”的大小姐结婚，对周朴园来说是一种人生转换仪式。大家庭子女的结婚就是他们的成人仪式，就相当于他们的“入会礼”。“入会礼”是原始部落男孩子成长的转换仪式的概念。原始部落的男孩子成长之旅，有一个“入会礼”仪式，即从原来那个孩子的群体进入成人社会。原始部落的人完成这个“入会礼”要经历“死亡”与“新生”两个过程。据文化人类学家研究，一个人完成“入会礼”经历“死亡”和“新生”的生命体验是极其强烈的，因为他要彻底告别他的过去，他便要脱胎换骨，彻底转变成另一个人。

中国人没有成人仪式这种习俗、制度，但是中国人的结婚却是人的一种隐性的“入会礼”。这个“入会礼”，不仅是家庭也是整个社会的“制度”惯例。这就造成了中国人婚前和婚后的生活是两个截然不同的世界：结婚前是一种自由自在的世界；结婚后是一种被剥夺了自由的礼法的世界。进入这个“入会礼”，也可叫“通过仪式”，就意味着人必须告别那个自由自在的世界，而进入成人的礼法的世界。在“门当户对”后面的

这个“入会礼”是比“门当户对”更要命的“潜规则”。它形成了一种“制度”，许许多多的人都要经历这个“入会礼”的转变，都要被这种“制度”扼杀。

周朴园的结婚就是周朴园的“入会礼”，这个“入会礼”在周朴园那里，是一个告别仪式，一个死亡仪式，肯定是一个痛苦过程，残酷地扼杀了爱情，扼杀了人性，扼杀了人的自由；剥夺了属于人的美好的东西，强加给人不属于他的东西；周朴园走向自己的反面，成了另外一种人：从原来的青少年时代价值观念和情感方式中走向成人的价值观念与情感方式，这相当于周朴园“入会礼”的“死亡”；而接受大家庭强制给他的价值观念和人生方式，就相当于“入会礼”的“新生”。由这个“入会礼”，封建大家庭完成了对周朴园的彻底改造：从纯真的爱情转向门当户对的规矩，从天真无邪的思想转向阶级观念，从人的真情实感转向虚假的价值标准。周朴园变成了另一种人。

但是，话剧《雷雨》不是表现这一阶段的周朴园，而是表现三十年后周朴园与梅侍萍重新邂逅的，因而不能够表现周朴园“入会礼”的痛苦思想过程。但是，透过周朴园对鲁侍萍的怀念，透过周朴园对繁漪的冷淡，透过周朴园对繁漪前一个妻子的极端忽略，透过周朴园对所有女性的不感兴趣（这是由他人交代出来的），我们就会发现，在那个相当于“入会礼”的门当户对的结婚仪式中，周朴园彻底埋葬了他的爱情，也彻底埋葬了他那个阶段纯真的思想情感。

能够证明周朴园彻底埋葬了他纯真思想情感的另一种证明是，周朴园对人的极端冷酷，包括对自己亲儿子的极端冷酷。这种冷酷不只是因为他的阶级出身，还因为那个“入会礼”仪式使他的思想感情发生了巨大的变化，他被“入会礼”转变到他家庭的价值观念和人生方式之中了。周朴园的入会礼使周朴园成为一个“冷血动物”，他不再有爱，不再会爱，不再有人性的温暖。他丧失了爱之后，变得暴躁、冷漠和绝情。

在我们的文本解读中，应该尽力恢复出这个“入会礼”带给周朴园的变化，因为是这个变化导致周朴园的思想性格的多重性。我们做了这种深入的分析，就不会仅仅从阶级性上做简单的判断。这个“入会礼”的分析还可以使我们充分注意到周朴园思想性格的复杂性和矛盾性，也会更深入理解周朴园怀念侍萍到底是一种什么样的思想行为。

从精神分析方法看，周朴园的“入会礼”是周朴园爱情丧失的过程，但也是周朴园爱情被压抑的过程。周朴园顺从家庭强大的阶级意志就使

自己接受和产生阶级意识，而把原来的爱情送向了死亡。但这种阶级意识并未彻底消灭爱情，而是把爱情压抑到了潜意识之中。正是这种潜意识中的侍萍情结，或者说青年时代的真正的爱情，使周朴园不能对那个“有钱有门第”的大小姐燃起爱情之火。周朴园对她的冷淡就如对繁漪的冷淡是一样的。那个女人是不幸的，他在周朴园的生活中简直没有留下任何一点痕迹。而繁漪则是一个更大的悲剧。由于周朴园把爱留在了侍萍那里，留在了初恋那里，留在了遥远的过去——那张侍萍的照片就表示了侍萍的“在场”和繁漪的“不在场”，因而繁漪的情欲得不到正常的满足，就走向了与周萍的乱伦之爱。如果说繁漪的乱伦是一种罪过，那导致这种罪过的也是周朴园的压抑，而周朴园对繁漪之所以造成严重压抑，就在于他的爱被剥夺了，他内心中有一个侍萍情结。

正是这个侍萍情结，使周朴园永远地保留着侍萍给他缝补过的花衬衣……侍萍的照片，并保留着侍萍生产时不开窗的习惯等，恰恰是周朴园真实——已经被葬送了的真实的表现，是他被压抑的潜意识的顽强表现。这种行为不能解释成“是出于他自己要寻求良心上的安慰的需求，以及装模作样给别人看”。对待萍当年的行为，他自己不说任何人都都不知道，他装模作样给谁看呢？至于说到周朴园得知侍萍没有死，就是眼前的鲁妈时，表现出冷酷无情，也不能据此就认为周朴园对待萍的怀念是虚伪。那怀念如同那冷酷，同样是真实的。因为，自从结婚的“入会礼”仪式之后，周朴园就已经成为冷酷的人。

中学语文教材所选的周朴园与侍萍重逢的那场戏是十分精彩的。一对曾经真挚相爱然而又分道扬镳的人三十年后又重逢了。他们该有多么复杂万千的思想情感。两个人的对话，既表现出了他们对往昔爱情的缠绵回顾、追忆和眷恋，又表现出了他们各自冷酷无情的阶级意识。侍萍对周朴园既有脉脉温情，又有着无法言说的怨与恨；周朴园的内心中既有着对遥远的三十年前侍萍的不能忘记的爱，又有着来自于他阶级性的对待萍的警惕。侍萍的怨与恨并不能彻底泯灭她曾经的爱，那是她少女时代最美好的情感与美好记忆；周朴园内心中虽然有爱，有一个侍萍情结，但是，他三十年的阶级意识已经使他牢牢地树立起阶级观念，正是这种阶级观念使他不能正视自己内心的真实情感，周朴园的“超我”已经把“本我”死死地控制住了。如果说，当年周朴园顺从了家庭意志，是对阶级观念的屈服，那么，三十年后的周朴园不能正视自己的真实情感，不能和自己的亲生儿子鲁大海相认，那就是自觉地、顽固地固守他的阶级立场了。

解读《雷雨》这两个场面的戏，不仅仅是字面的解读，也不应该是简单化的阶级观念的解读。话剧虽然是由对话表现的，但对话却是由人物的整体生活基础作为支撑的。因而，我们应该由周朴园与鲁侍萍的对话，重建他们的过去人生，由他们过去到现在的人生看他们人生的轨迹和变化，由他们的人生轨迹和变化看他们思想性格的复杂性和丰富性，而不是简简单单地凭着阶级观念来做绝对化的判断。

《雷雨》外部解读的例子告诉我们，分析人物，应该根据人物的生命历程，根据人物思想性格的复杂性，去做实际的分析，而不要根据阶级观念进行定性式的判断。根据阶级观念进行定性式的判断往往就是外部解读，而只有从人物复杂性的实际出发，才可能是内部分析。

由外部解读模式向内部解读模式转型，是一个艰苦的过程。一方面，外部解读模式由来已久，已经形成了一种习惯性力量，又有着观念和知识结构的支撑，不容易得到改变；另一方面，内部解读要求有系统性的形式解读的知识与能力。在诗歌与散文方面是意象、隐喻、象征和传统符号的解释能力，在小说和戏剧方面要有对文本内部如情节结构、矛盾冲突、人物性格、细节意蕴，以及神话原型等的解读能力。这些方面要逐步地积累，这些也不是一蹴而就的，而是一个过程。但是，我们要有这个由外部解读向内部解读转型的意识。有了这个意识就是一个很好的开始。在这个基础上不断探索，不断完善这个内部解读的知识系统，慢慢就会达到最终的转型。

[1] 韦勒克，沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚，等译. 南京. 江苏教育出版社，2005.

[2] 弗莱. 批评之路[M]. 王逢振，秦明利，译. 北京：北京大学出版社，1998.

[3] 弗莱. 批评之路[M]. 王逢振，秦明利，译. 北京：北京大学出版社，1998.

[4] 弗莱. 批评的剖析[M]. 陈慧，等译. 北京：百花文艺出版社，1999.

[5] 韦勒克，沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚，等译. 南京. 江苏教育出版社，2005.

[6] 韦勒克，沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚，等译. 南京：江苏教育出版社，2005.

[7] 弗莱. 批评之路[M]. 王逢振，秦明利，译. 北京：北京大学出版社，1998.

[8] 弗莱. 批评之路[M]. 王逢振，秦明利，译. 北京：北京大学出版社，1998.

[9] 弗莱. 批评之路[M]. 王逢振，秦明利，译. 北京：北京大学出版社，1998.

[10] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.

[11] 韦勒克, 沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚, 等译. 南京: 江苏教育出版社, 2005.

[12] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(2)教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2012.

[13] 杨朴. 文学批评: 理论与实践[M]. 长春: 吉林大学出版社, 2009.

[14] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(2)教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2007.

[15] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(3)·教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2007.

[16] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(2)教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2007.

[17] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(2)教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2007.

[18] 参见杨旸《〈荷塘月色〉的互文性研究》《月下美人——朱自清作品的一个原型模式》, 杨朴《〈桨声灯影里的秦淮河〉与〈荷塘月色〉的“叠合法”研究》。

[19] 人民教育出版社, 课程教材研究所, 中学语文课程教材研究开发中心. 语文(4)教师教学用书[M]. 北京: 人民教育出版社, 2012.

《荷塘月色》的外部研究与内部研究

以往的《荷塘月色》研究大多为外部研究。无论是国家的不宁静造成的思想上的不宁静，知识分子道路选择的不宁静造成的精神不宁静，还是家庭的不宁静造成伦理的不宁静等，都是以形式之外的东西解读《荷塘月色》。《荷塘月色》的内部研究就是要研究《荷塘月色》的形式意义。《荷塘月色》的形式主要由荷花和采莲及其形成的结构形式表现出来。荷花的女性化特点使其成为美女的象征；采莲表现的“妖童媛女，荡舟心许”等意象是男欢女爱的象征；荷花和采莲形成一种结构形式，则是美人爱欲的象征；“颇不宁静”之时所以联想到荷花和采莲，正是因为荷花和采莲是“颇不宁静”原因的象征。

外部解读的局限

我们根据什么解读一个文本呢？只能根据艺术的原则。什么是艺术呢？艺术是“有意味的形式”。艺术是通过形式表现意味的。作家创作也不是创作了小说、诗歌和散文——这种体裁样式是预先存在的，而是在小说、诗歌和散文等样式中创造了具体的艺术形式。作家之所以要创作具体的艺术形式，就在于，他要表现的东西用一般性的语言概念是不能表达出来的，因此作家必须创造艺术形式来表现，这样，艺术形式就必然地蕴含了意味。艺术创造的原则规定了艺术解读的原则。解读形式的意味是解读作品唯一正确的途径。依照这种解读原则看《荷塘月色》产生以来的若干解读，就会清楚地看到，为数不少的解读还是外部解读。所谓外部解读就是外在于文本形式的用《荷塘月色》之外的东西对《荷塘月色》的解读。它的观点不是由对《荷塘月色》形式分析产生出来的，而是把另外的东西通过嫁接的方式强行塞进《荷塘月色》之中的，这种解读的结果是，外在于《荷塘月色》的东西掩盖和遮蔽了《荷塘月色》真正的形式意义。

梳理《荷塘月色》的阅读史，可以看出不同时期呈现出不同的特点：1927年到1949年是艺术风格评论期；1950年到1978年是政治角度解读期；1978年到1988年是整体研究期；1989年以来是多元解读期。

从1927年到1949年，对《荷塘月色》的评论主要集中在艺术特点和风格上。当时由于《荷塘月色》刚刚发表，又由于朱自清的逝世，因而这个时期呈现出作品推介、艺术风格界定和人格评价等几个方面。最早对《荷塘月色》发表评论的是钟敬文先生。他对《背影》的评论从整体上概括了《荷塘月色》的艺术风格：“现出在纸上的，是那样幽秀、婉媚与神化！……人间还有描写荷塘夜景比这来得更美妙的图画么？”^[1]郁达夫说：“朱自清虽则是一个诗人，可是他的散文，仍然满贮着一种诗意，文学研究会的散文作家中，除冰心女士之外，文字之美要算他了。”^[2]李素伯说：“同是细腻的描写，俞先生的是细腻的委婉，朱先生是细腻的深秀；同是缠绵的情致，俞先生的是缠绵里满蕴着温熙浓郁的氛围，朱先生的缠绵里多含有眷恋悱恻的气息。”^[3]阿英认为，朱自清高于俞平伯之处在于，“情绪更丰富、奔放，以及文字的更素朴通俗上”^[4]。杨振声说，朱自清的散文“文如其人，风华是从朴素出来，幽默是从忠厚出来，腴厚是从平淡出来”^[5]。许杰认为，朱自清的散文是“诚挚而纯真”^[6]的。吴晗认为，朱自清“文字上的表现是细腻、稳到、心平气和”^[7]。王瑶说，朱自清早期散文是“漂亮缜密的写法”^[8]。

这种艺术风格的评论对理解《荷塘月色》有着重要的作用，但是，不可否认的是，艺术风格的界定还是整体的而非具体的，外在的而非内在的，印象的而非细读的。这些评论多带有推介的意义，因而，缺少深入的内部研究是不可避免的局限。

从1950年到1978年，对《荷塘月色》的解读主要集中在政治角度。由于这个时期的主流文学观念是“文学为政治服务”，“文学是阶级斗争的工具”，因而对包括《荷塘月色》在内的文学的解读都是在这种统一的文学观念支配下进行的。人们刚刚开始的对《荷塘月色》的艺术解读，理所当然地受到了严厉的批评。王炯华和李炎群《诗的写景，景的抒情——读〈荷塘月色〉》从“奇特的比喻和丰富的联想”分析《荷塘月色》的艺术特点及其意义^[9]，是较早进行内部研究的文章。但是，却被指责为“没有强烈的政治内容，我们不应该欣赏伤感的情调，但是作者没有指出和批判整个作品的小资产阶级知识分子的情调，反而欣赏地赞美它，‘能给人以美的情思和美的享受’，是不对头的”^[10]。新中国成立后文艺界的批判和斗争，使人们不能也不敢对《荷塘月色》进行内部研究，而只能导致对它的政治性的解读。政治性解读的代表性观点是吴周文先生的《论朱自清的散文艺术》。他说：“众所周知，江南时期的朱自清，在共产党的影响下，曾经以革命民主主义的姿态战斗过，呼唤过；然而，大革命失败以后，严酷的斗争现实使他陷入极度的苦闷彷徨

徨，‘心里’是‘颇不宁静’的。从表面上看，作品处处扣住一个‘净’字，从各个侧面、用各种手法描写、渲染荷塘的‘净’。实质上，处处扣住‘心里颇不宁静’一句，正是为了突出地抒写心灵的‘风乍起，吹皱一池春水’的不‘净’，正是为了抒写回首江南斗争生涯的苦闷和彷徨。”^[11]这种观点产生了很大影响，很长时期的中学语文的讲解都沿用了这种观点。

任何一位作家的创作都离不开时代，但时代内容并非直接等同于他所创作文本的形式内容。时代背景与文本内容之所以不能直接画等号，就在于，文本是作家的创作，而作家创作的文本可能表现时代内容，也可能表现与时代无关的个人情感内容。这种把大革命失败的时代内容嫁接到《荷塘月色》中去的解读，犯了一个绝对化的错误，就是作家创作一定要表现时代内容。但是，以朱自清的创作来看，恰恰是截然相反的，他的描写女人美的《女人》（有的选本编辑为《艺术的女人》）、写对女人美欣赏的《阿河》，还有多篇描写花的美的如《看花》《歌声》以及其他篇什如《匆匆》《春》《背影》等，怎么能用时代内容来阐释呢？我们不能用大革命失败的时代内容解释《女人》《看花》和《背影》等，也就不能用大革命失败内容来解释《荷塘月色》。朱自清表现政治性很强的内容并不用艺术的散文来写，而是直接写成了《执政府大屠杀记》（1926年3月23日）。以大革命失败的时代内容解释《荷塘月色》，非常明显地表现着一种文学理念的支撑，就是文学是为政治服务的。文学为政治服务的观念派生出政治角度的解读，不论什么样的作品一定要在文本中挖掘出政治性的内容和主题，但这恰恰是对文本形式的歪曲。

20世纪80年代是整体研究朱自清创作的时期。在资料方面，有陈孝全的《朱自清生平事略》^[12]，陈锡岳的《朱自清著译系年目录》^[13]，朱金顺的《朱自清研究资料》^[14]等；研究方面，有时萌的《闻一多朱自清论》^[15]，扬昌江的《朱自清的散文艺术》^[16]，陈孝全、刘泰隆的《朱自清作品欣赏》^[17]。除此之外，还有大批欣赏和点评著作与文章问世。

20世纪80年代末至今是一个多元解读时期。一直到现在仍然产生重要影响的观点，是钱理群先生的《关于朱自清的“不平静”》。钱理群先生在“两个世界”即现实世界和梦的世界中解读朱自清的“不平静”，他认为：“朱自清生活于其中的现实世界与自我心灵升华的超越世界：在某种意义上，可以说这是朱自清的一个‘梦’……正是这‘现实’世界与‘梦’的世界的对立、纠缠，显示着作家灵魂挣扎的凄苦。”钱先生还认为，朱

自清“对‘属于自己的，自由的世界’的向往本身，即已说明了他现代中国的‘自由知识分子’的立场与历史位置。而像他这样的自由主义知识分子在1927年国（民党）、共（产党）分裂后两大政治力量尖锐对立的形势下，就不能不陷于进退失据的困境之中——《一封信》与《那里走》所表露的正是这选择的困惑。……一方面他看到这是一种时代的、历史发展的趋向，‘是创造一个新世界的必要的历程’，不仅势所必至，而且势不可挡；另一方面，他却要固守知识分子的‘自我’追求（即本文所说做想做的事、说想说的话，不做不想做的事、不说不想说的话的‘自由’），不愿‘革自己的命’，即改变（改造）自己，因而产生了被毁灭的恐惧：‘那些人都是暴徒，他们毁掉了我们最好的东西——文化。’这样，朱自清这类自由主义知识分子既反感于国民党的‘反革命’，又对共产党的‘革命’心怀疑惧，就不能不陷入不知‘那里走’的‘惶惶然’中——朱自清的‘不平静’实源于此”^[18]。

孙绍振先生的《超出平常的自己和伦理的自由——〈荷塘月色〉解读》是近年产生很大影响的文章。文章认为：“《荷塘月色》表现的苦闷并不是政治性的，而是伦理性的。”孙绍振先生认为，朱自清“有两个清华园，一个是平常的，一个是当天的。他写的自己也有两个，第一个是平常的，另一个是当天的，不是平常的那个自己，而是‘超出了平常的自己’”。孙绍振先生的根据是朱自清那一人生活阶段有家庭失和、父子之间的矛盾等诸多问题，“暑假中（也就是写作《荷塘月色》的7月份），朱自清想回扬州，但是又怕难以和父亲和解，犹豫不定。因而有‘这几天心里颇不宁静’之语。这一切都证明朱自清在漫步荷塘时感到的自由，在性质上是一种伦理的‘自由’，是摆脱了作为丈夫、父亲、儿子潜意识里的伦理负担，向往自由的流露，和政治性的自由是没有直接关系的”^[19]。

20世纪90年代以来的解读，是从过去政治角度解读模式完全超越了出来，转而从其他比如思想和伦理的角度解读。钱理群先生对朱自清内心矛盾的分析是极其深刻的，而且联系现代知识分子的精神苦闷，也是极具现实意义的，把对《荷塘月色》的解释从决定论的政治性观念中解放出来，更是有价值的。但是，钱理群先生的解读是原因的解读，他把朱自清的这种精神苦闷，特别是用朱自清《一封信》和《那里走》的思想解释《荷塘月色》表现的朱自清的“不平静”，也并非是《荷塘月色》形式本身的阐释，更不是对《荷塘月色》形式的整体解读。钱理群先生原因的解读有它的道理和意义，但是我们不能用它代替《荷塘月色》形式的解读。

孙绍振先生的伦理的观点也有特定的角度，把朱自清对荷花和采莲的描写都说成“是摆脱了作为丈夫、父亲、儿子潜意识里伦理的负担，向往自由的流露”，很显然也不是荷花和采莲意象和结构形式意义的整体探讨。

这期间《论朱自清散文中的性压抑》一文引起了不小的反应。文章认为：“揭开‘淡淡的哀愁’的面纱，真实的内核其实应该是‘性压抑’在作祟。因为月色下的女性世界毕竟是一种幻觉，画饼岂能充饥？所以一方面作者为在这月色中做‘自由人’而兴奋，但这可想而不可即的境界又平添了一些苦闷。”^[20]精神分析的观点是新颖的，但是，还没有深入文本的内部去分析。

新时期以来，确有不少文章谈到了《荷塘月色》的艺术特点，例如比喻、通感等，但是，大多还是就艺术手法谈比喻和通感，而缺少深入地研究比喻等艺术手法对创造意象及其表现情感的作用，因而，《荷塘月色》的内部研究还不是很充分。

外部研究的主要问题

外部研究对人们理解《荷塘月色》的艺术特点、艺术风格以及表现出的朱自清的思想情感等，起到了不容忽视的作用。但是，我们也必须看到，对艺术特点、艺术风格的解读，特别是在时代背景上的解读等，大体上还都是外在于文本的解读。这就暴露出一些非常严重的问题。

第一个问题是政治角度和人格角度的解读抹杀了文本的独特性。政治角度和人格角度是《荷塘月色》解释的两个重要角度。政治角度又区分为两个方面：一个是批评作品表现了小资产阶级情调，一个是在大革命失败的政治背景中分析文本是表现朱自清的苦闷彷徨。而人格角度的解释，也是把朱自清的人格精神贴到《荷塘月色》的文本上去。政治角度和人格角度的解释最根本的问题是，用《荷塘月色》之外的东西解释《荷塘月色》的意义，这就抹杀了作为文学文本的《荷塘月色》的独立性价值。《荷塘月色》的艺术价值是由《荷塘月色》文本形式决定的，有什么样的文本形式就有什么样的意义，因而，《荷塘月色》的形式意义是自足的、独立的、不由外在于《荷塘月色》的其他东西决定的。政治角度之所以不能成为解释《荷塘月色》的原则，就在于《荷塘月色》不是政治性的东西，它也不表现政治性的内容，而作为文学文本，它表

现的是朱自清个人的情感，甚至是潜意识的东西。朱自清的人格之所以也不能成为解释《荷塘月色》的原则，就在于，一方面，我们所认为的朱自清的人格可能是不全面的，另一方面，文本表现内容的复杂性和丰富性也不与人格绝对地画等号。政治角度和人格角度的解读最大的弊端就是忽略了文本形式本身的意义，而文学作品的意义恰恰就在于文本形式本身。

第二个问题是把原因当成了结果。大多数论者是把朱自清“不宁静”的原因当做了《荷塘月色》的结果即主题思想，或者认为朱自清是因为国家不宁静而产生了政治性的不宁静，或者是因为知识分子探寻出路的不宁静而产生了精神不宁静，或者是因为家庭不宁静产生了伦理性的不宁静等。而《荷塘月色》的“结果”只能是《荷塘月色》形式产生的意义，而不能是“不宁静”原因——无论是国家不宁静产生的政治不宁静，知识分子不宁静产生的精神不宁静，还是个人家庭不宁静产生的伦理的不宁静——产生的意义。这种以“不宁静”原因的探讨当做《荷塘月色》意义的外部研究，由于忽略了《荷塘月色》本身的形式探究，因而，并没有能够深入揭示出《荷塘月色》的意义。韦勒克和沃伦在其影响巨大的《文学理论》中曾深刻指出“外部研究”的弊端。“虽然‘外在的’研究可以根据产生文学作品的社会背景和它的前身解释文学，可是在大多数的情况下，这样的研究就成了‘因果式’的研究，只是从作品产生的原因去评价和诠释作品，终至于把它完全归结于它的起因（此即‘起因谬说’）。文学作品产生于某些条件下，没有人能否认适当认识这些条件有助于理解文学作品，这种研究法在作品释义上的价值，似乎是无可疑的。但是，研究起因显然绝不可能解决对文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题。起因与结果是不能同日而语的：那些外在原因所产生的具体结果——即文学艺术作品——往往是无法预料的。”^[21]文学创作是复杂的，原因不一定等于结果，其理由在于，作家一旦进入创造过程不是由原因所能绝对支配的；作家创作的是形式，作品也是由形式呈现意义的，而形式总是大于原因的。就《荷塘月色》来说，何况多数论者所探讨的“不宁静”的原因还不一定是真正的原因。

第三个问题是把《荷塘月色》的形式及其意义扭曲成了“另一个世界”，和“超出平常的自己”。由于多数研究者的外部研究把原因当成了结果——朱自清不满于现实世界才来到了“荷月世界”和“理想世界”，或者说是在“荷塘月色”中逃避现实，这样一来，就把“荷塘月色”说成了自然世界、自然空间等，从而把《荷塘月色》的形式本身的意义给忽略、遮蔽和扭曲了。荷花和采莲是有着自己的象征意义的，它所象征的正是

朱自清的情感。弗洛姆在探讨“被遗忘的语言”时特别提到了象征，他说：“象征语言是我们表达内在经验的语言，它似乎就是那种感官体验，是我们正在作的某物或物理世界对我们产生影响的某物，象征语言是这样一种语言，其中，外部世界是内在世界的象征，是我们灵魂和心灵的象征。”^[22]从象征形式看，荷花和采莲等是朱自清“灵魂和心灵的象征”，但如果用外在原因解释《荷塘月色》的主题，或者把朱自清游荷塘——实际是写荷塘，说成是逃避摆脱什么痛苦，就忽略了《荷塘月色》最基本的象征形式要素。

第四个问题是把《荷塘月色》与其传统割裂了。一篇作品虽然是作家对生命感受的表达，但他在表达生命感受的时候，其基本形式却是来源于此前的文学传统的。《荷塘月色》写到月光、荷花和采莲等，而这些意象和象征，在文学传统中早就有多种多样的表现。《诗经·月出》就表现过“月下美人”的意象，《诗经》中也有以荷花象征美人的诗篇。“月下美人”与荷花象征美人又构成了一个源远流长的传统。而“采莲”诗也不绝如缕。《荷塘月色》是综合了三种传统，把“月下美人”置换成了月下荷花，又与“采莲”诗“互文”，《荷塘月色》就成为文学传统的新文本。既然《荷塘月色》是站在传统形式基点上表现月光、荷花和采莲的，我们就应该在传统形式中去解释它们的意义。但是，我们过去大多在时代背景、作家人格等角度进行解读，与产生《荷塘月色》形式的传统割裂了。而与这种传统的割裂也就必然割裂了它在传统中约定俗成的意义。

这种忽略和歪曲《荷塘月色》形式意义的解读，隐藏着一种文学理念，即文学是对现实的反映。多数论者把朱自清写到的荷塘当成了朱自清的夜游荷塘的一种再现，即朱自清在家里苦闷，来到荷塘这另一个世界消解苦闷，这就简单地把朱自清精心创造的荷花和采莲的意象所形成的形式给消解和抛弃了。而抛弃《荷塘月色》形式的解读，无论如何也是无法解读出《荷塘月色》意义的。

《荷塘月色》的形式意义

文学的内部研究是对文本形式的解读。它首先要回到文本本身；回到文本本身就是对形式的解读。内部解读是要对文本的语音、意象、象征、隐喻、神话、文体和结构等方面的解读。

韦勒克和沃伦在论述“文学的内部研究”时说：“文学研究的合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。然而，奇怪的是，过去的文学史却过分地关注文学的背景，对于作品本身的分析极不重视，反而把大量的精力消耗在对环境及背景的研究上。”^[23]苏珊·朗格在阐释形式创造的时候指出：“使这种内在的过程具有一个外部形象，以便使自己和他人能够看到它。换句话说，就是以一种客观的符号将一个主观的事件或活动表现出来。任何一件艺术品都是这样一种形象，不管它是一场舞蹈，还是一件雕塑品，或是一幅绘画、一部乐曲、一首诗，本质上都是内在生活的外部显现，都是主观现实的客观显现。这种形象之所以能够标示内心生活中所发生的事情，乃是因为这一形象与内心生活中所发生的事情含有相同的关系和成分的缘故。……只有创造的形象才具有情感生活所具有的成分和结构式样。”^[24]弗莱说：“象征是可以交流的单位，我给它取名为‘原型’（archetype），也即是一种典型的或反复出现的形象。我所说的原型，是指将一首诗与另一首诗联系起来的象征，可用以把我们的文学经验统一并整合起来。而且鉴于原型是可供人们交流的象征，故原型批评所关心的，主要是要把文学视为一种社会现象、一种交流的模式。这种批评通过对程式和体裁的研究，力图把个别的诗篇纳入全部诗歌的整体中去。”^[25]

依照这种内部研究的要求，从艺术形式方面解读《荷塘月色》应该有五个不能忽略的角度：一是荷花和采莲意象特点所象征的情感意义；二是荷花和采莲在文化传统中约定俗成的象征意义；三是月下怀念美人是一种原型模式；四是荷花和采莲所形成的结构所表现的情感意义；五是“颇不宁静”与荷花和采莲形成的内在结构的形式意义。

第一，荷花和采莲是有具体象征意义的意象。朱自清描写的荷花是极具女性美特点的意象，而采莲的描写也十分清楚地表现出性爱欢会的自由。根据“只有创造的形象才具有情感生活所具有的成分和结构式样”这一规律，我们判断具有女性美的荷花和表现性爱欢会的采莲应该是朱自清爱欲的象征意象。如果我们把荷花和采莲都当成朱自清对自由世界的象征，就是没有注意到荷花和采莲形象的具体特点所象征的具体情感意义。

第二，荷花和采莲的象征意义是在大的文化传统中约定俗成的。作家的创造是依赖传统的，因而作家的文本是传统以一种新的形式的再

现。这一点对于我们理解《荷塘月色》尤其重要。荷花象征美人，在我们的文学传统中源远流长。乐府民歌《江南》中的“鱼与莲戏”，闻一多从文化人类学角度解释说，莲是象征女的，鱼是象征男的，因而说鱼与莲戏就等于说是男与女戏。《采莲》的诗是表现那种远古风俗的，而那种远古采莲的风俗则是一种青年男女的性爱欢会。朱自清运用了这种符号，或者说强化了荷花和采莲的美人特点和性爱自由的方面，就必然地表现了这方面的意义。朱自清自己还有一个以花代表美丽女人的原型心理发生过程，他过去不爱花，但自从看到了一个卖花姑娘与花儿有着相似的韵味之后，他就开始爱花了（《看花》）。如果我们用自由世界来概括荷花和采莲的象征意义，那它们来源于文化大传统和个人小传统的意义就被遮蔽了。

第三，《荷塘月色》是《诗经·月出》月下怀念美人原型模式的现代表现方式。《月出》所表现的“月出皎兮，美人僚兮”的起兴方式——看见月亮幻想起美人，到了《荷塘月色》这里，美人则以荷花来象征了。也就是说，《荷塘月色》是把“月亮”与“荷花”两种模式综合成了一个新的文本，表现为一种新的象征方式。从原型批评方法来看，月下怀念美人的表现形式，不是由朱自清开始的，而是一种先在的原型模式。朱自清自觉地进入了这种原型模式。因而，我们解读《荷塘月色》的形式，就离不开这种原型模式。而一旦离开了这种原型模式，就离开了《荷塘月色》形式的原型，就势必把《荷塘月色》解释成对自然的写照。

第四，荷花和采莲形成了《荷塘月色》的“系统结构”，这种“系统结构”表现了一种情感内容。《荷塘月色》的形式除了荷花和采莲的象征形式之外，还有结构形成的形式。“忽然想起”的荷花和采莲在朱自清那里并不是互不关联的联想和想象，而是有着相互作用的结构。艺术理论家卡西尔在谈到“系统结构”时，引用了阿道夫·希德布兰德的观点：“有着系统的结构所引起的问题虽然不是由大自然直接而自明地给予我们的，然而却是真正的艺术问题。通过对自然的直接研究而获得的材料，现在由于这种系统化的过程而转化为艺术的统一体。当我们说到艺术的模仿时，我们是指还没有以这种方式得到发展的材料。而一旦经过了系统化的发展，雕塑和绘画就逃出了纯粹自然主义的领域而进入真正艺术的王国。”^[26]“系统结构”就是各部分互为作用的统一体，它不是由各部分内容的相加而是由各部分内容激发出来的形式形成的整体结构。从这种“系统结构”的观点看来，《荷塘月色》的整体就是一个象征的“系统”。文章前面所描写的荷花美和后面所描写的采莲习俗，是

一个整体形式的“系统结构”即有统一内在形式联系的两个部分。荷花是象征美人的，采莲是象征爱欲的，而荷花和采莲两者结合在一起是象征美人爱欲的。

第五，“颇不宁静”与“忽然想起”的荷花和采莲有一种内在结构形式，正是这种内在结构形式表现出了朱自清“颇不宁静”的原因。《荷塘月色》由两个“颇不宁静”和两个“忽然想起”结构全文的。第一个是，“颇不宁静”导致“忽然想起日日走过的荷塘，在这满月的光里，总该另有一番样子吧”；第二个是在看了荷花之后听到树上有蝉鸣和水里蛙叫，感到了“但热闹是它们的，我什么也没有”——其实也是“颇不宁静”，才导致“忽然想起采莲的事情来了”。《荷塘月色》的两个“颇不宁静”与两个“忽然想起”形成了一种内在的联系：“颇不宁静”才“忽然想起”了荷花和采莲，因而，“忽然想起”的荷花和采莲就应该是“颇不宁静”的原因。从精神分析理论来看，“颇不宁静”是一种“焦虑”症状。弗洛伊德说：“症状是一种已经束之高阁的本能满足的替代物；它是压抑过程的一种结果。当自我——也可能是在超我的命令下——拒绝与本我中产生的本能贯注建立联系时，压抑便从自我中产生了。自我能够借助于压抑来保持这个观念，这个观念是那种本能成为意识的、应受指责的冲动的工具。分析表明这种观念常常作为一种潜意识的形成而继续存在着。”^[27]在弗洛伊德看来，焦虑是一种力比多（性力）冲动，是被意识压抑的潜意识。如果我们不囿于弗洛伊德被压抑的是力比多，而是更宽泛的对自由、爱与美的向往，那么，被压抑的东西就会包含很多人性的内容。

朱自清“颇不宁静”的“焦虑”是对被压抑的潜意识欲望的一种反应。因而，他“忽然想起”的荷花和采莲就是对这种“焦虑”的反应。这样看来，这是一种反应的反应——荷花和采莲是“颇不宁静”的反应，而“颇不宁静”是被压抑欲望的反应——荷花和采莲就成了“颇不宁静”的被压抑的潜意识欲望的象征。朱自清的“不宁静”是被压抑欲望引起的不宁静。

我们还可以从另外一个角度深入分析“颇不宁静”引起的“忽然想起”。“忽然想起”是对被遗忘的东西或者被压抑的东西的“想起”，而“忽然”想起，就不是意识层面而是潜意识层面的想起，因而，是指被压抑东西的想起。而想起的是荷花和采莲，这又作何解释呢？因为荷花和采莲在朱自清的观念里是美人和爱欲的象征，因而，他的“忽然想起”也是一种潜意识欲望的替代。

《荷塘月色》的内部研究就是《荷塘月色》的形式研究，这种形式研究与其外部研究有着截然不同的结论。但它是由形式决定的。《荷塘月色》的意义只能来源于它的形式，而不能来源于它的外部。因而，我们必须放弃《荷塘月色》的外部研究，而开始《荷塘月色》的内部研究。《荷塘月色》的内部研究是解读《荷塘月色》唯一的正确途径。

[1] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春：长春出版社，1998.

[2] 钟敬文. 钟敬文文集[M]. 合肥：安徽教育出版社，2002.

[3] 郁达夫. 中国性文学大系·现代散文二集导言[M]. 上海：良友出版社，1935.

[4] 阿英. 无花的蔷薇——现代十六家小品[M]. 石家庄：河北人民出版社，1991.

[5] 阿英. 无花的蔷薇——现代十六家小品[M]. 石家庄：河北人民出版社，1991.

[6] 朱金顺. 朱自清研究资料[M]. 北京：北京师范大学出版社，1981.

[7] 转引自李广田，等. 最完整的人格——朱自清先生哀念集[M]. 北京：北京出版社，1988.

[8] 转引自李广田，等. 最完整的人格——朱自清先生哀念集[M]. 北京：北京出版社，1988.

[9] 转引自李广田，等. 最完整的人格——朱自清先生哀念集[M]. 北京：北京出版社，1988.

[10] 王炯华，李炎群. 诗的写景，景的抒情——读《荷塘月色》[J]. 山花，1963.

[11] 松笔. 培养健康的艺术趣味[J]. 文学评论，1965.

[12] 吴周文. 论朱自清的散文艺术[J]. 文学评论，1980.

[13] 陈孝全. 朱自清生平事略[J]. 华东师范大学学报，1981（5—6）.

[14] 陈锡岳. 朱自清著译系年目录[J]. 文教资料简报，1982（11—12）.

[15] 朱金顺. 朱自清研究资料[M]. 北京：北京师范大学出版社，1981.

[16] 时萌. 闻一多朱自清论[M]. 上海：上海文艺出版社，1982.

[17] 扬昌江. 朱自清的散文艺术[M]. 北京：北京出版社，1983.

[18] 陈孝全，刘泰隆. 朱自清作品欣赏[M]. 南宁：广西人民出版社，1981.

[19] 钱理群. 名作重读[M]. 上海：上海教育出版社，1998.

[20] 孙绍振. 超出平常的自己和伦理的自由——《荷塘月色》解读[J]. 名作欣赏，2003.

[21] 范培松. 论朱自清散文中的性压抑[J]. 上海师范大学学报, 1992 (2) .

[22] 韦勒克, 沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚, 邢培明, 陈圣生, 李哲明, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1994.

[23] 埃里希·弗洛姆. 被遗忘的语言[M]. 郭乙瑶, 宋晓萍, 译. 北京: 国际文化出版公司, 2007.

[24] 韦勒克, 沃伦. 文学理论[M]. 刘象愚, 邢培明, 陈圣生, 李哲明, 译. 生活·读书·新知三联书店, 1994.

[25] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.

[26] 诺斯洛普·弗莱. 批评的解剖[M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2006.

[27] 恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳, 译. 上海: 上海译文出版社, 1998.

美人幻梦的置换变形

——《荷塘月色》的精神分析

《荷塘月色》是公认的朱自清代表作，是公认的现当代文学“美文”，是公认的中学语文典范篇章。然而，《荷塘月色》的主题、内容、意味究竟是什么？《荷塘月色》在艺术上的特色究竟是什么？《荷塘月色》这一“美文”的美究竟在哪里？可以说，《荷塘月色》自发表以来，一直也没有得到令人心悦诚服的解释。相反，那种联系当时社会政治背景而得出的表现了作者在大革命失败后的苦闷心情，以及语言优美等方面的概括，不仅没有触及《荷塘月色》内涵的主旨和艺术的特性，而且，对读者特别是一代又一代的中学生欣赏这篇美文没有任何帮助，对人们理解这篇美文反倒形成了一种严重的错误诱导，致使这篇美文被解释之后，变得不可理喻、匪夷所思。

《荷塘月色》表现的纯粹是朱自清个人的情感。这种个人情感与那个时代的政治背景根本无关；与其他文学作品所表现的革命主题根本无关；与以莲花的出污泥而不染的意象表现坚贞的情操根本无关。这种个人情感完全是属于朱自清作为一个生命个体的内心体验。概括地说，《荷塘月色》是朱自清的一种潜意识愿望的表现。朱自清以“荷塘月色”的幻梦式描写，把潜意识中的美人原型和爱欲投射在了荷花的意象上，这就使荷花——《荷塘月色》成为朱自清潜意识愿望的象征。

幻梦：超越现实的“另一个世界”

长期以来，我们阅读《荷塘月色》存在一严重误区，那就是认为《荷塘月色》是一个写实的文本。无数的阐释者都从写实的角度去解释《荷塘月色》的主题意义。我们是被朱自清的表面描写所蒙蔽了，比如怎样在“满月的光里”离开妻子去游荷塘，荷塘景象如荷叶、荷花、荷色及月色的具体描写，然后又回到妻子的身边等。但实际上，《荷塘月色》是朱自清的一次幻梦即幻想。这幻梦来源于他的潜意识愿望。他是根据他的潜意识愿望重新幻想了一次月游荷塘。我们不是彻底否认朱自清月游荷塘的实际经验，我们所强调的是朱自清《荷塘月色》的幻梦性质。朱自清是以荷塘景象为素材做了一个投射潜意识愿望的梦。朱自清

是借荷塘实际是荷的描写，给他潜意识愿望赋形。这种幻想就比写实的描写具有了更深刻更丰富的内容。荣格说：“幻觉是一种真正的原始经验。幻觉不是某种外来的、次要的东西，它不是别的事物的征兆。它是真正的象征，也就是说，是某种有独立存在权利，但尚未完全为人知晓的东西的表达。”^[1]《荷塘月色》的创作具有一种隐蔽的幻梦性质。由于朱自清月游荷塘描写得很具体，这种幻梦性质就被遮蔽了，也就造成了人们从写实的角度去理解《荷塘月色》的误读现象。既然《荷塘月色》是一种幻梦性的创造，我们也就只能从幻梦的角度重新阐释它的象征所表现的“尚未完全为人知晓的东西”。《荷塘月色》的幻梦性特点是朱自清的有意创造：他要借“荷塘月色”之梦，脱离和超越现实，进入一种新的幻境。

首先，作者为他脱离现实进入另一种幻梦境界描绘了一种朦胧的月色。“日日走过的荷塘，在这满月的光里，总该另有一番样子吧。”是朦胧的月色，使作者与现实世界隔开：“月亮渐渐地升高了，墙外马路上孩子们的欢笑，已经听不见了。”这句话可以有两种解释：一是随着月亮的升高，原先在马路上玩耍的孩子们已经回家，所以“孩子们的欢笑，已经听不见了”；二是孩子们还在马路上玩耍，但随着月亮的升高，“孩子们的欢笑，已经听不见了”。也就是说，是月亮，使作者与现实隔开。我倾向于后一种解释。这种解释强调了月光朦胧的超越现实的幻梦性特点。正是“在这满月的光里”，对荷塘“另一番样子”的期待，才使作者离开了现实进入另一种梦境：“妻在屋里拍着闰儿，迷迷糊糊地哼着眠歌。我悄悄地披上了大衫，带上门出去。”作者对妻子拍着闰儿，迷迷糊糊地哼着眠歌，同上面对孩子们的描写一样，是有双重意义的：既是具象的表现，又具有象征的意义，是相对于后面所描绘的梦境的现实的表現，在作品结尾，作者又写到妻子：“这样想着（对江南采莲习俗的联想——笔者注），猛一抬头，不觉已是自己的门前；轻轻地推门进去，什么声息也没有，妻已睡熟好久了。”这是表现作者经历了一番幻梦之后又重新回到现实。这就进一步证明了作者对荷塘月色描写的幻梦性特点。

其次，作者为他进入幻梦情境创造了一条曲径通幽的小路。“沿着荷塘，是一条曲折的小煤屑路。这是一条幽僻的路，白天也少人走，夜晚更加寂寞。荷塘四面，长着许多树，蓊蓊郁郁的。路的一旁，是些杨柳……”小路的描写仍然是很具体的，但是，由于有了前面对现实的表现和后面对荷塘的幻梦性象征描绘，这条小路在文本的上下文语境中和读者的阅读里，也就具有了很明确的象征意义：那条曲折幽静的小路是

作者由现实世界进入幻梦世界的必由之路。作者经由这条小路到达荷塘就是作者由现实世界进入幻梦世界。

第三，作者进入幻梦世界其实就是为了宣泄被压抑的潜意识愿望。作者进入幻梦世界是对现实世界的一次超越、一次脱离、一次反叛。“这一片天地好像是我的；我也像超出了平常的自己，到了另一世界里”；“一个人在这苍茫的月下，什么都可以想，什么都可以不想”。“什么都可以不想”，是因为“白天里一定要做的事，一定要说的话，现在都可以不想”这是对“白天”即意识的一种脱离和反叛。对“白天”的什么都可以不想，是为了“在晚上，一个人在这苍茫的月下，什么都可以想”。这什么都可以想，是建立在对“白天”的即意识的什么都可以不想的基础上的，而人的思想主要就是由意识和潜意识构成的。因而，对意识的什么都可以不想，就是对潜意识的什么都可以想。是由超我进入本我，是由意识进入潜意识，是由现实的世界进入审美的世界。作者的梦论无可怀疑地证明，作者进入幻梦世界是要表达自己被压抑的潜意识愿望。在《说梦》中，作者一方面对自己“成夜地乱梦颠倒”，“却做不着一个清清楚楚的梦”而深深地遗憾；另一方面，又为“每早将醒未醒之际，残梦依人，腻腻不去”，“欲追回梦中滋味于万一，但照例是想不出，只惘惘然茫茫然似乎怀念着什么而已”，而深深地遗憾；同时，又肯定地认为：“虽然如此，有一点是知道的，梦中的天地是自由的，任你徜徉，任你翱翔；一睁眼却就给密密的麻绳绑上了，就大大地不同了。”^[2]作者的论梦与弗洛伊德的论梦是相同的。在作者看来，梦中的天地之所以是自由的，那就是因为弗洛伊德所说的，“梦是被压抑愿望的想象的满足”。白天被社会理性、道德伦理束缚的情感，在夜梦的故事里，得到了代偿性满足和“释放”。正如弗莱所说：“白天正体现了人的文化的一面，夜晚则体现了人的自然的一面。”正因为如此，朱自清才要以“荷塘月色”的描写做一个“好好的梦”，来表达他内心深处的情感。

荷花：潜意识中的美人象征

“荷塘月色”是朱自清的一个梦，在这个梦中很好地表达了他在现实意识中被压抑、而在夜梦里也不能彻底表达的潜意识愿望。如果我们这个判断是合理的，那么，荷塘月色这个类似梦的显像的描写就应该被看做是朱自清潜意识愿望的象征。“我且受用这无边的荷香月色”，是潜意识愿望的投射和满足，而不应该看做是夜游荷塘的实际描写。作者写荷

塘实际是为了写荷花；荷塘月色实际是月色中的荷花。《荷塘月色》有两个自然段是直接描写荷花的。第一段是写荷花的美；第二段是写月色笼罩中荷花的朦胧美。第一段写荷叶，写荷花，写荷花的清香，写荷花的颤动，写荷花的风致。荷叶是：“田田的叶子，叶子出水很高，像亭亭的舞女的裙”；荷花是：“层层叶子中间，零星地点缀些白花，有袅娜地开着的，有羞涩的打着朵儿的；正如一粒粒的明珠，又如碧天里的星星，又如刚出浴的美人”；荷花的清香是：“微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的”；荷花的颤动是：“叶子与花被微风吹过，‘像闪电般，霎时传过荷塘的那边去了’”；荷叶的风致是：“叶子底下是脉脉的流水，遮住了”，但流水的流动却使叶子“更见风致了”。

在《荷塘月色》的幻梦中，荷并不是荷花的实在描写，而是情感的象征。苏珊·朗格说，艺术形式“是由情感转化成的可见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西，而不是一种征兆性的东西或是一种诉诸推理能力的东西”^[3]。荷花是朱自清情感的象征，荷花是以荷花的形象来象征朱自清的情感的，那么，我们首先应该弄清楚的就是荷花在《荷塘月色》中究竟象征着什么呢？在中国文化和世界文化中，荷花的象征是非常丰富的，诸如生命起源与生命再生的象征，人性中神性或某些不朽精神的象征，两性完美组合——两性精神结合、和谐、融洽的象征、子孙满堂的象征等。^[4]荷花还是美女的象征，出淤泥而不染的高洁精神的象征、神圣的象征、夫妻美满的象征等。^[5]《荷塘月色》中的荷花是上面所说的哪一类象征呢？我们根据什么判断朱自清的荷花象征着什么呢？苏珊·朗格说：“艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式。”^[6]“同构”的形式是判断象征内容的标准，它启发我们做这样的结论：朱自清所描写的荷花的结构形式与他潜意识中美人的结构形式是“同构”的。从整体上看，荷叶、荷花、清香、叶子与花的颤动和叶子的风致等组合在一起是一位美女的象征。荷花成了美人的象征。荷叶像亭亭舞女的裙，荷花像出浴的美人，荷花的清香是美人的歌声，荷叶的颤动是美人的舞蹈，荷叶的浮动是美人的风致。这是一位亭亭玉立、风姿绰约、婀娜多姿、轻盈娇美、脉脉含情的美人。如果这一段是写美人的，那么下一段则给这一段塑造的美人笼罩了一种幻梦似的朦胧美。首先是写如流水的月光，静静地泻在荷花上，又有薄薄的轻雾浮起在荷塘里，“叶子和荷花仿佛在牛乳中洗过一样；又像笼着轻纱的梦”。月光就有一种幻梦似的朦胧美，而清雾就使这种朦胧更朦胧了。这还不算，又由于有了云，月不能朗照，并且还有树的掩映，就使荷花更具朦胧性了。作者有意写出这种

朦胧美，达到了无以复加的程度。在上面所写的由于月光的不能朗照和雾的笼罩及树的掩映的基础上，又写了荷塘的四面杨柳的高高低低像烟雾一样和远山的隐隐约约的朦胧。很显然，作者是有意写荷花被笼罩在一种特别朦胧的意境中。作者既以荷花意象象征美人，又使这个美人笼罩在这种幻梦的意境之中。

幻梦中的美人意象是《荷塘月色》的最突出特征。梦中的意象就是梦者的潜意识象征。之所以要创造象征意象，“是为了伪装其隐意而使用这种象征的”。^[7]

梦是通过象征的艺术化方式来满足潜意识愿望的。这种象征就是潜意识的伪装。梦之所以要把潜意识愿望以象征意象加以伪装，是因为即使在梦里，梦者的意识也没有完全对被压抑的潜意识放松警惕，如果被压抑的潜意识（常常是性的）愿望以本来的面目赤裸裸地表现出来，就会被意识所禁止。潜意识和意识斗争的结果是，潜意识以妥协的方式——以象征意象伪装成意识允许的面貌来欺骗意识的稽查，从而使被压抑的愿望得到宣泄和满足。朱自清的荷花就是朱自清潜意识的伪装。那荷花是一种美人的象征。因而，在朱自清的潜意识中，荷花也就是他美人爱欲的象征。这种象征正是朱自清文章开头所说的“在晚上，一个人在这苍茫的月下，什么都可以想”的内容。因为离开了荷花的象征意蕴，在《荷塘月色》中，我们是看不到朱自清到底想了些什么的。那么，为什么要以荷花象征美人及其爱欲呢？

采莲：潜意识爱欲的移置

以荷花象征美人，并非《荷塘月色》所独有，它是站在悠远的民间文化传统基础上的。梦和文学中的象征是来源于文化传统的。弗洛伊德说，梦中的“象征作用并不为梦所独有，它是潜意识观念作用的特征。除了梦之外，它也存在于民俗、神话、传说、语言典故、谚语机智、大众笑话等之中”。^[8]梦者正是从这些文化传统来获得和运用意象的象征意义的。弗莱比弗洛伊德更明确、更彻底地强调了以文化传统即原型去阐释文学象征意义的思想。无论是从精神分析的角度还是从原型批评的角度，要彻底解释荷花的象征意味，都要把荷花放在文化传统中去解释，去寻找她的原型意义。非常耐人寻味的是，朱自清不仅为读者展现了荷花这种象征意象，同时还为读者主动提供了荷花象征的文化传统甚至原型。这就既使朱自清以荷花象征的潜意识愿望得到了进一步表达，

又使读者对朱自清的潜意识愿望有了进一步的理解。这个以荷花象征出的美人由于是幻梦中的美人，因而是可望而不可即的。正因如此，作者“忽然想起采莲的事情来了”，“这令我到底惦着江南了”。因为在作者看来，在江南的采莲的旧俗中，“采莲的是少年的女子，她们是荡着小船，唱着艳歌去的。采莲人不用说很多，还有看采莲的人。那是一个热闹的季节，也是一个风流的季节”。作者引述了两首诗来表现他对采莲习俗的理解。

但是，从原型批评的角度看，作者引述的《采莲赋》实际是写采莲时少男少女爱情欢会的。“妖童媛女，荡舟心许”，采莲不是为了真的采莲，采莲也不止是少女表现自己的美貌和众人去看少女的美貌；采莲实质是一种文化仪式，一种野合风俗，一种浪漫游戏。它是从生殖仪式发展而来。说到底，采莲是为了爱情，为了性爱。因而，采莲中的少女“尔其纤腰束素，迁延顾步”；“恐沾裳而浅笑，畏倾船而敛裾”，就不仅是表现少女的美，也是表现少女的媚、少女的风流，少女的诱惑、少女的挑逗。少女的美和媚、诱惑和挑逗是为了爱情和性爱的。朱自清所引述的南朝民歌《西洲曲》其中的几句：“采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子清如水”，其实质也是隐喻性爱欢会的。只要我们把这几句恢复到原诗的整体文本中去理解，就会看到它的原始意义。诗的上半部分写女子回忆在西洲的欢会，下半部分写女子对情人的无尽思念。而女子与情人在西洲的欢会是由采莲习俗隐喻出来的，这就说明了采莲习俗的性爱本质。采莲是一种文化仪式，一种爱情风俗，这在汉乐府民歌《江南》中表现得更彻底。“江南可采莲，莲叶何田田，鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”闻一多解释说，鱼和莲“是隐语的一种”，隐语“是借另一事物把本来可以说得明白的说的不明白点”；“这里是鱼喻男，莲喻女，说鱼与莲戏，实等于说男与女戏”。^[9]鱼和莲戏是男与女戏的象征。这是一种恋爱的舞蹈，它是原始繁殖仪式的变形。在原始时代，是由巫来模拟神的神圣婚姻和神圣繁殖的，到后来就由其他事物来替代象征了。人们之所以以鱼来喻男，就是因为鱼有巨大繁殖力；而人们之所以又以莲喻女，就是因为莲的花形似女阴，莲蓬的产籽似女性的生产，莲的形体又如女性的形体的美。因而，以莲喻女在中国形成了一种悠远的文化传统。莲的原始意象即原型是位生殖女神，只是到了后来，人们不再强调它的繁殖意义，而只注重它的美的意义，莲也就成了美女的象征。朱自清对这一文化传统是十分了解的，确切地说，朱自清就是在这一文化传统基础上来写荷花的。用荷（莲）花的原型性象征来阐释《荷塘月色》中的荷是再确切不过了。但是，朱自清还是有意地躲避了一些东西。朱自清尽管以古诗透

露出了采莲的远古风俗，但还是不愿意直接写出这种风俗的根本。这从他对表现采莲风俗诗的选取上就会进一步看出。它只是选取了那些比较隐晦的而没有选取那些明显的比如《江南》等，而对《江南》他是了解的，“田田的叶子”就取自《江南》的“莲叶何田田”。即使对选取的两首诗中的几句，朱自清也作了为他所用的解释，而他特别重视的是采莲的少女的美及其“嬉游”——“从诗歌里可以约略知道”的是少年的女子荡着小船唱着艳歌的“风流”和“莲花过人头”的美艳而不是少女和情郎的相爱和欢会，采莲习俗中的最关键最重要的内容——男女的相爱被省略了。为什么要省略采莲习俗的性爱内容呢？我们能据此认为，这是朱自清仅止于对由荷所象征的美女的欣赏，而没有另外的情感欲望吗？我认为，只强调两首诗其中的几句所表现的采莲习俗中少女的美而省略了采莲习俗中性爱的中心内容，是朱自清《荷塘月色》创作中“移置”作用的结果。也就是说，作品所表现的重点由一个重要的元素移植到另一个不重要的元素之上。弗洛伊德对梦的分析适用于对《荷塘月色》的阐释。弗洛伊德说，梦的显像的元素和隐意的成分在重要性、强度等方面常常予以置换，“移置作用的结果是使梦的内容不再与梦念的核心相似，梦所表现的不过是存在于潜意识之中的梦的愿望的一种伪装。但我们对梦的伪装已经很熟悉。我们把它追溯到心灵中一种精神动因作用于另一种精神动因的稽查作用。移置作用也是梦的伪装能实现的重要方法之一”。^[10]在引述的一首半诗中，采莲习俗中重点的性爱内容几乎完全移置到了对少女美的表现中去了。少女的美，“脱离了原来的上下文而变成了某种异己的内容”。^[11]这是为什么呢？在我看来，朱自清本来是想通过古诗来表现远古采莲的文化习俗特别是性爱习俗的，这正是朱自清的潜意识愿望的完整表达——前面以荷象征出美人，紧接着写出对这一美人的爱欲。也就是说，朱自清原本是想以采莲的习俗来表现它的爱欲的，但很显然，朱自清知道这不符合意识的要求，由于“内心防御的稽查作用”，^[12]就把采莲习俗的重点由性爱移置到了对少女的美的表现。这是潜意识的“转移作用”。“精神分析方法指出，某些着实重要的印象，由于遭受‘阻抗作用’的干扰，不能现身，故只好以替身的形态出现。我们所以记得这些替身，并不是因为它本身的内容有什么重要性，而是因为其内容与另一种受压抑的思想间有着连带的关系。”朱自清只选择表现少女的美的意象而省略了采莲习俗中的性爱意象，是一种“遮蔽性记忆”——以显意识意象把潜意识愿望给遮蔽了。但正是这种遮蔽性的“移置”和“转移”，恰恰表现出了朱自清的潜意识愿望。从精神分析的角度研究，应该把那个脱离上下文的少女“移置”“转移”回到采莲的整体习俗中去，这样，采莲习俗中的性爱内容就得到了恢复，而朱自清的潜意识愿望也就不言自明了。

《荷塘月色》的核心就是由这两部分组成的：荷所象征的美人和采莲习俗中的性爱仪式。这两部分内容在文本中是互为作用的，以荷象征的美女是为后面的诗中所透露出来的采莲习俗中的男与女戏服务的；而后面采莲的原始意象即原型的运用，就又使前面的荷的象征意义更加明显。而文章之所以由荷所象征的美女和采莲所隐喻的性爱内容两部分构成，恰恰是由作者美人爱欲潜意识所构成的。以幻梦的形式投射美人爱欲的潜意识，在中国文学史上有一种悠久的传统。这种传统形成了美人幻梦的原型及象征形式。“所谓‘美人幻梦’，指用幻境或梦境表达情思与性爱主题的创作类型。”^[13]在美人幻梦的原型性创作中，文人们是把现实中受压抑的情感欲望直接投射到幻梦中去，幻想与一个神女相爱。巫山神女“自荐枕席”的“云雨”之爱，无非是梦主满足与补偿被压抑愿望的想象创造。《荷塘月色》是《高唐赋》等美人幻梦原型的变形。在这个意义上，《荷塘月色》可以看做是“荷塘赋”，“荷塘赋”对《高唐赋》有三种置换形式：一是“荷塘赋”把《高唐赋》的幻梦形式置换成了月色荷塘的象征性幻梦形式；二是“荷塘赋”把《高唐赋》中的神女置换成了荷花的象征美女的意象；三是“荷塘赋”把“高唐赋”的性爱欢会置换成了对（以荷象征的）美女的欣赏。这种置换的结果正如叶舒宪先生在分析美人幻梦由“帝王性爱”型向“凡人情恋”型转换时所精辟指出的那样：“最深刻的一点便是性爱主题的象征化或虚幻化”；是“以情换性，从而使性掩藏到象征的背后”。^[14]以性换情、象征化表现、使性掩藏到象征的背后，恰恰是对《荷塘月色》这个变形的美人幻梦文本最深刻的阐释。

情结：隐藏在一系列创作中的潜意识愿望

通过精神分析方法的阐释，我们可以认为，在《荷塘月色》中，投射着作者美人及其爱欲的潜意识愿望。通过对朱自清其他散文的阅读，我们进而发现，美人及其爱欲是隐藏在朱自清一系列作品中的重要内容（这一发现，区别出了朱自清与其他同时代散文家的极大不同）。或者也可以这样说，一系列创作中的美人及其爱欲证明了在朱自清的潜意识中有一个美人爱欲的“情结”。正是这个“情结”的存在，才导致了包括《荷塘月色》在内的许多散文以象征的意象表现了美人及其爱欲。

《温州的踪迹》三篇中的两篇都以象征的意象表现了这一“情结”。第一篇《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》的象征较为明确。作者先是描写了海棠红绘画的意象，然后发出这样的感慨：“试想在圆月朦胧之夜，海棠是这样的妩媚而嫣润：枝头的好鸟为什么却双栖而各梦呢？在

这夜深人静的当儿，那高踞着的一只八哥儿，又为何尽撑着眼皮不肯睡去呢？他到底等什么来着？舍不得那淡淡的月儿么？舍不得那疏疏的帘儿么？不，不，不，您得到帘下去找，您得到帘中去找——您该找着那卷帘人了？他的情韵入怀，原来是这样的哟！朦胧的岂独月呢；岂独鸟呢？但是，咫尺天涯，教我如何耐得？我拼着千呼万唤；你能够出来么？”^[15]如果说，在“海棠红”绘画的空白处，朱自清“发现”了一个并未现身的美人形象，那不单是画家的创造，更是朱自清的创造。是朱自清借“海棠红”绘画的空白处填充和投射了自己的“情结”性内容。因而，那个使朱自清“瞿然而惊，留恋之怀，不能自己”而“千呼万唤”的形象，其实就是他潜意识中的美人原型。把《月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红》和《荷塘月色》两个文体对照来读是非常耐人寻味的。他对“枝头的好鸟为什么却双栖而各梦”的询问，对“在这夜深人静的当儿”，那高踞着的八哥儿为什么却尽撑着眼皮不肯睡去的询问，对他到底等什么，是舍不得那淡淡的月，还是那疏疏的帘儿的询问，以及是因为“卷帘人”的回答——对“海棠红”绘画的询问和回答，完全可以移作对散文《荷塘月色》的询问和回答：在夜深人静的时候，朱自清离开妻子去荷塘到底是为了什么呢？他在荷花的形象上到底蕴藉了什么样的感情呢？他在采莲的习俗中到底想到了什么？“朦胧的岂独月呢；岂独鸟呢？”朦胧的还有美人！“我拼着千呼万唤，你能够出来么？”这些也完全可以看做是朱自清写《荷塘月色》的最真实的心理动因。在《温州踪迹》第二篇《绿》中，作者是将梅雨潭的绿幻化为一位轻盈而美丽的少女了。作者的被梅雨潭的绿所感动其实就是被他潜意识中的美人原型所感动。“瀑布在襟袖之间，但我的心中已没有瀑布了”，瀑布完全成了美女的象征。“我的心随着潭水的绿而摇荡”，潭水的绿是美女的化身，心随着潭水的绿而摇荡其实就是随着幻念中的美女而摇荡。这样，在作者的潜意识中就把梅雨潭的绿作为美丽的少女来看待了。

朱自清的散文还擅写花，在他写花的文章中，一面极力地写出花的美，一面又极力地写出对花的爱，因为花是他潜意识中美人原型的投射，因而花的美和爱花的表现就成为他美人爱欲的表现。《一封信》中写了“我真爱那紫藤花！”“暖和的晴日，鲜艳的花色，嗡嗡的蜜蜂，酝酿着一庭的春意。我自己如浮在茫茫的春之海里，不知怎么是好！那花真好看：苍老虬劲的枝干，这么粗这么粗的枝干，宛转腾挪而上；谁知她的纤指会那样嫩，那样鲜丽呢？那花真好看：一缕一缕垂垂的细丝，将她们悬在皴裂的臂上，临风婀娜，真像嘻嘻哈哈的小姑娘，真像凝妆的少妇，像两颊又像双臂，像胭脂又像粉……那丰姿更是撩人：云哟，霞哟，仙女哟！我离开台州以后，永远没见过那么好的紫藤花，我真惦

记她！”^[16]“真爱那紫藤花”是因为紫藤花的丰姿像少女，像少妇，像仙女。紫藤花在朱自清的笔下成了他美人爱欲的象征。在《看花》中，朱自清透露了这一情感秘密，他儿时并不爱花，即使仆人把他领到紫藤花架下，“却只知道跑来跑去捉蝴蝶；有时掐下几朵花，也只是随意摆弄着，随意丢弃了，至于领略花的趣味，那是以后的事：夏天的早晨，我们那地方有乡下的姑娘在各处街巷，沿门叫着，‘卖栀子花来’。栀子花不是什么高品，但我喜欢那白而晕黄的颜色和那肥肥的个儿，正和那些卖花的姑娘有着相似的韵味，栀子花的香，浓而不烈，清而不淡，也是我乐意的。我这样便爱起花来了。也许有人会问，你爱的不是花吧？这个我自己其实也已不大弄得清楚，只好存而不论了”。^[17]这段话极其重要，它不仅说明了在朱自清的情感历程中，有一个从不爱花到爱花的过程，还说明了朱自清爱花的心理动因、情感生发过程、花与少女美人的原型联系——从此，在朱自清的潜意识中，花就永远是少女和美人的原型象征了，就永远是他爱欲的象征了；而写花、爱花也就成为他美人爱欲的潜意识流露。由此，我们才真正理解了那篇短小精致的《歌声》的秘密：在中西音乐歌舞大会里，三曲清歌“真令我神迷心醉了”，那是因为，美妙的歌曲使他进入了暮春早晨花园的幻境：“群花都还做她们的清梦。那微雨偷偷洗去她们的尘垢，她们的甜软的光泽便自焕发了。在那被洗去的浮艳下，我能看到她们在有日光时所深藏的恬静的红，冷落的紫，和苦笑的白与绿。以前锦绣般在我眼前的，现在都带了黯淡的颜色。——是愁着芳春的消歇么？是感着芳春的困倦么？”^[18]洗去尘垢，甜软的光泽便自焕发了的不是鲜花，是那些少女和少妇。因为，鲜花在朱自清的潜意识中早已经是美人的象征了，因而，他幻想中的鲜花实际就是幻想的美人。苏珊·朗格在探讨艺术家“创造”时，曾提出一个最重要的问题：“艺术家在艺术作品中创造了什么？他创造这些东西的目的是什么？这些东西是怎样创造出来的？”^[19]朱自清“创造”花的形象的目的是什么呢？是表达他情感愿望的需要，或者说是潜意识中美人爱欲的需要。他之所以不厌其烦地写他爱各种花，就是“使这种内在的过程具有一个外部形象”，^[20]使他的花的形象成为“富有表现性”的“有意味的形式”。我们说朱自清以荷花表现他被压抑或说未满足的潜意识美人爱欲，除了在他描写各种花的形象上得到证明外，还可以在他描写女人上得到更有力的证明。他所描写的女人是美丽的少女，是温柔的少妇，是艺术的女人，那正是他在荷花等意象上所象征的内容。

朱自清直接写女人的散文有两篇，一篇是《阿河》，另一篇是《女人》。阿河是朱自清亲戚家的一个佣人，她是很美丽的少女：“一张小小的圆脸，如正开的桃李花；脸上并没有笑，却隐隐地含着春日的光

辉，像花房里充了蜜一般。这在我几乎是一个奇迹；我现在是常站在窗前看她了（先前是不怎么看她的，因为先前并未发现她的美——笔者）。我觉得在深山里发现了一粒猫儿眼；这样精纯的猫儿眼，是我平生所仅见！我觉得我们相识已太长久。”阿河真是太美了：“这全由于她的腰；她的腰真太软了，用白水的话说，真是软到使我如吃苏州的牛皮糖一样。不止她的腰，我的日记里说得好：‘她有一套和云霞比美，水月争灵的曲线，织成大大的一张迷惑的网！’而那两颊的曲线，尤其甜蜜可人。她两颊是白中透着微红，润泽如玉。她的皮肤、嫩得可以掐出水来；我的日记里说，‘我很想去掐她一下呀！’她的眼像一双小燕子，老是在滟滟的春水上打着圈儿。她的笑最使我记住，像一朵花漂浮在我的脑海里。我不是说过，好的小圆脸像正开的桃花么？那么，她微笑的时候，便是盛开的时候了；花房里充满了蜜，真要流出来的样子……只可惜我不曾闻着一些儿花香。”^[21]后来，阿河嫁人了，朱自清说：“我立刻觉得，这一来全完了！”“第二天我便托故离开了那别墅，我不愿再见那湖光山色，更不愿再见那间小小的厨房。”^[22]阿河的各种美“织成大大的一张迷惑的网”，网住了作者的心；阿河嫁人，对她的欣赏不能持续下去，才产生深深的遗憾。在《女人》中，作者以白水的口吻终于提出了他在包括《荷塘月色》在内的以花象征美丽女人的最根本的问题：“我所追寻的女人是什么呢？我所发见的女人是什么呢？这是艺术的女人。”“所谓艺术的女人，有三种意思：是女人中最为艺术的，是女人的艺术的一面，是我们以艺术的眼去看女人”；“艺术的女人便是有着美好的颜色和轮廓和动作的女人，便是她的容貌，身材，姿态，使我们看了感到‘自己圆满’的女人”；“我们之看女人，若被她的圆满相所吸引，便会不顾自己，不顾她的一切，而只陶醉于其中”。朱自清所谓艺术的女人就是美的女人，就是有“圆满相”，看了感到“自己圆满”的女人。圆满相和自己圆满的女人就是发现了美丽女人的原型。这个艺术的女人的原型是在人的潜意识中的，但她需要现实具体的美丽女性来“激活”、来复现。前面所引阿河的描写，作者说，“我觉得我们相识已太长久”，并深深地被“网住”，就是在阿河的形象上重现了他潜意识中“艺术的女人”的原型。《荷塘月色》以荷花所象征的美人就是这种“艺术的女人”。

“艺术的女人”在朱自清那里是一种“情结”。这不仅源于江南才子生活的“才子佳人”传统，还源于朱自清个人婚姻的不幸。朱自清的妻子是父母包办的：她没有文化，谈不上“艺术的女人”的美丽，她与朱自清过着患难与共的生活，为他生了6个孩子，31岁时便故去了。他怀念他的妻，曾写了《给亡妇》的悼念文章，但那是对妻与他过着苦难生活，为

他生养6个孩子的辛苦、悉心照料他的深深的感激与歉疚的怀念，而非爱的痴情的痛苦思念。朱自清是北大的学生，先学哲学，后搞文学创作。北大的新思潮对他影响极大。朱自清是一个有新思想的人，但他却生活在旧式婚姻中。这就构成了他的“情结”——对“艺术的女人”的爱欲。但朱自清又是一个道德自律极强的人，他把他对“艺术的女人”极力压抑在潜意识中。然而，对“艺术的女人”的爱欲又是强烈的，这种强烈的爱欲就只有通过他个人的梦——艺术创作来表达。《荷塘月色》正是对“艺术的女人”的爱欲的象征。

以这种观点去理解朱自清的《桨声灯影里的秦淮河》，就会有一些新的思考。朱自清潜意识中正是带着对“艺术的女人”的期待的“情结”去游秦淮河的。但由于他有着严格的道德律，那有着才子风流历史的秦淮河并没有满足他被压抑的“艺术的女人”的爱欲，因而，游河后精神仍是苦闷的。游秦淮河是作者创造的另一个幻梦，但在这个梦里，“艺术的女人”并没有出现，作者甚至没能走近歌妓去大胆地倾听她们婉转曼妙的歌声。去掉了作者对船、河、光、影的繁复描写和对游河过程的详尽记述，我们所感受到的主要思想，仍然是愿望没能满足的深深的遗憾。

[1] 荣格. 心理学与文学[M]. 冯川, 苏克, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1987.

[2] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.

[3] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.

[4] 杰克·特里锡德. 象征之旅[M]. 北京: 中央编译出版社, 2001.

[5] 檀明山. 象征学全书[M]. 北京: 台海出版社, 2001.

[6] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 北京: 滕守尧, 朱疆源, 译. 中国社会科学出版社, 1983.

[7] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春: 长春出版社, 1998.

[8] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春: 长春出版社, 1998.

[9] 闻一多. 闻一多全集[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1983.

[10] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春: 长春出版社, 1998.

[11] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春: 长春出版社, 1998.

[12] 车文博. 弗洛伊德文集[M]. 长春: 长春出版社, 1998.

- [13] 叶舒宪. 原型与跨文化阐释[M]. 厦门: 暨南大学出版社, 2002.
- [14] 叶舒宪. 原型与跨文化阐释[M]. 厦门: 暨南大学出版社, 2002.
- [15] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.
- [16] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.
- [17] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.
- [18] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社1993.
- [19] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [20] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [21] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.
- [22] 淳夏. 中国现代散文精品·朱自清卷[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1993.

“月下美人”象征系统的新文本

——《荷塘月色》与《诗经·月出》等的比较分析

一、“月下美人”的象征系统

原型批评方法认为，作家是依赖文学传统进行创作的。弗莱认为：“文学可具有生命、现实、经验、自然、想象的真理，各种社会条件，或你愿意加进内容中的任何东西；但是文学本身不是由这些事情所构成的。诗歌只能产生于其他诗篇；小说产生于其他小说。文学形成自身，不是从外部形成：文学的形式不能存在于文学之外。”^[1]文学只能存在于文学传统之中。文学创作对传统的依赖就是对象征原型的依赖。弗莱指出：“象征是可交流的单位，我给他取个名字叫原型：它是一种典型的或重复出现的意象。我用原型指一种象征，它把一首诗和别的诗联系起来从而有助于统一和整合我们的文学经验。”^[2]作家对原型的依赖是对文学史中象征系统的依赖，“就像一种新的科学发现表明了某种已经潜伏在自然秩序中的事物并同时与现存科学的总的结构有着逻辑的联系一样，新诗表明了某种已经潜伏在词语序列之中的东西”。^[3]文学史中的原型就是隐蔽在其中的象征系统，这种象征系统就像隐蔽在言语中的语言结构即语法一样，任何作家的创作都不可能离开象征系统这个“语法”结构的影响。这就使创作出现了这样的现象：“一首诗似乎是所有文学的缩影，是一个整体的词语秩序的单个展现。那么从总解的意义上看，象征就是一个单体，所有的象征都被联合在一个单独的、无限的和永恒的词语象征之中。”^[4]这种被象征系统决定的创作论，使原型批评采取了并非单独地阐释一部作品而是采取把个别作品和其他作品联系起来并把个别作品放在文学史的象征系统中去考察的方法。“如果原型是一些可交流的象征，而且存在一个原型的中心，我们应该期望去发现，在那个中心处，有一组普遍的象征”，“它们对所有人都是很普通的事物的意象，因此潜在地看具有无限的交流力量”。^[5]文学原型的象征系统就是由一组一组“普遍的象征”构成的。这就要求人们在研究文学时，要把单个作品放在“普遍的象征”中去阐释。这种方法就是原型批评的方法。

依照这种原型批评方法研究《荷塘月色》，我们会有新的角度：我

们不再就《荷塘月色》文本本身来谈论《荷塘月色》，而是要把《荷塘月色》与其他作品即与它的象征系统联系起来，用它的象征系统来阐释《荷塘月色》的意义。这样我们就会有新的发现：《荷塘月色》是一个原型的变形，是一个象征系统的新的表现形式，是一个新的象征符号，其实它并没有什么属于它自己的独特意义，它的意义是被它的原型和象征系统规定着的。远观《荷塘月色》，它的核心部分就是写月亮和荷花的；而我们又知道，荷花在《荷塘月色》中是美人的象征，这样看来，《荷塘月色》的基本意象就是月亮和美人。月亮和美人的意象是一种模式，这种意象和模式所表现的是以幻梦式的形式想象美丽的女性并表现对美丽女性的爱欲。这种意象和模式可以称之为“美人幻梦”。对“美人幻梦”类型，叶舒宪概括说：“所谓‘美人幻梦’，指用幻境或梦境表达情思与性爱主题的创作类型”；“其根源在于男性无意识心理中美人原型的投射作用。”^[6]这种创作类型有着源远流长的传统。从《诗经·月出》到《高唐赋》《神女赋》《洛神赋》等构成了一个十分明显的“象征系统”。这种“美人幻梦”创作模式之所以构成了一个明显的象征系统，在于男性集体无意识愿望的投射：以幻梦的形式创作一系列美丽的女性形象——女神和其他象征符号都是这种美女形象的置换变形——满足现实生活中不能实现或被压抑的美人爱欲。《荷塘月色》不仅属于这个象征系统，更是被这个象征系统催生出来的变形形式。《荷塘月色》是在“美人幻梦”原型模式的影响下形成的作品。当我们把《荷塘月色》放在文学史中的“美人幻梦”象征系统中去比较参照的时候，就会发现，朱自清对文学史中的“美人幻梦”象征系统的诸多作品不仅十分了解，而且运用了诸多意象，融合了诸多因素，更主要的是他吸收了诸多作品中内在的“语法”结构即原型模式，并在新的时代环境中把这个原型模式置换成了新的形式。

二、《荷塘月色》与《诗经·月出》的基本原型

当我们作这样的探讨的时候，首先看到的是《荷塘月色》与《诗经·月出》的相似性。这种相似不仅是指月亮和美人意象的相似，更是指原型结构模式的同构性，《诗经·月出》是《荷塘月色》最早的原型，《诗经·月出》奠定了“美人幻梦”最基本的结构模式。

月出皎兮，佼人僚兮，舒窈纠兮，劳心悄兮。
月出皓兮，佼人懰兮，舒忧受兮，劳心慄兮。
月出照兮，佼人燎兮，舒夭绍兮，劳心惨兮。

月亮是美人的原型象征，这是由《诗经·月出》比兴方法表现出来的。“先言它物”的“它物”月亮就是原型的一种象征；“引起所咏之词”的“词”则是真正的原型。这样看来，先言它物，则是先表现原型的象征，而引出所咏之词则是对原型的表现了。“兴”是一种比拟关系，是两类相似的事物的类比。“一个原型象征通常是带有人的意义的自然物体。”^[7]苏珊·朗格说“隐喻的原理，也就是指说的是一件事物而暗指的是另一件事物，并希望别人也从这种表达中领悟到是指另一件事物的原理”，^[8]就指明了这种象征规律。《诗经·月出》是以月亮象征美人原型的，从而引出美人的咏叹，就是说，说的是月亮而指的是美人。这种先言的“它物”，以象征化的方式使原型得到了很好的表现，而这种象征化的表现不仅是引出了下面所咏之词即原型，而且是更好地表现了原型的意义。这种被称做比兴的方法，应该是原型的象征化类比引出原型的方法。

《诗经·月出》比兴的模式被《荷塘月色》化成自己的方式巧妙地运用了。《诗经·月出》是“先言”月亮，《荷塘月色》是“先言”“这几天颇不宁静”，但这“颇不宁静”还是由月亮引出来的，实际上还是“先言”月亮。《荷塘月色》的比兴只不过比《诗经·月出》更隐蔽罢了。

《荷塘月色》与《诗经·月出》一样运用了幻想的方式。《诗经·月出》是月亮引起美人的幻想，《荷塘月色》是月亮引起荷花的联想：“忽然想起日日走过的荷塘，在这满月的月光里，总该另有一番样子吧”；并由这联想导致了夜游荷塘，继而又由夜游荷塘“忽然想起”江南采莲的事情来了，其实这都是幻想。因为荷花是美人的变形，采莲是性爱欲望的表现，因而是美人爱欲的幻想。

《荷塘月色》与《诗经·月出》一样都以递进的层次表现了“美人”的美与诱惑和美人引起的情感的变化。《诗经·月出》第一节是“言美人容貌身段之美”，第二节是“言美人丰神姿态之美”，第三节是“言美人情感炽热，而又有委婉之美”。^[9]幻想的美人不仅容貌美，而且神韵美，还具有爱的炽热情感。而美人引起的情感变化“悄”“悒”和“惨”——忧愁、不宁静和躁动也是由幻想的美人的变化引起的。《荷塘月色》对荷花的描写也是有层次的：先写“叶子出水很高，像亭亭的舞女的裙”“又如刚出浴的美人”，继而写“微风过处，送来缕缕清香，仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的”，最后写道：“叶子更见风致了”“叶子和花仿佛在牛乳中洗过一样；又像笼着轻纱的梦”，是由静态美到动态美再到“风姿”（神韵）美，与《诗经·月出》如出一辙。美人引起的情感变化与

《诗经·月出》也是一致的：面对美丽的荷花，“这时候最热闹的，要数树上的蝉声与水里的蛙声；但热闹是他们的，我什么也没有”；“忽然想起”江南采莲的事情来了，可以看做是“颇不宁静”（“悄”）情绪的写照；但江南采莲的事情并没有平复“颇不宁静”的心绪，“这令我到底惦着江南了”，这不是《诗经·月出》“劳心惨兮”的另一种表现么？

由月亮想起美人是一个悠远的文化传统。《荷塘月色》正是基于这一传统之上的。月亮为什么会引起美人的幻想呢？恐怕大致有这样几种因素：一是白天（太阳）代表意识，而黑夜（月亮）代表潜意识，融融的月光可以使白天压抑的潜意识自由地流动。二是因为女性与月亮有一种天然的联系：“原始人认为，女人一定有着和月亮一样的本性，这不仅因为她们和月亮一样，都有‘膨胀’的趋向，而且还有她们也有与月亮周期一样长的月经期。”^[10]这在中国的文化传统中有更明显的表现。“大明生于东，而月生于西，此阴阳之分，男女之所位也”。^[11]哈婷也说：“太阳是男人的象征，月亮则代表着女人。”^[12]月亮既然是代表女性的原始记忆，就很好地解释了男性在溶溶的月光之下会产生一种与女性融为一体的欲望。三是月亮与美人有着某种形式的同构性。这就是人们常常由月亮的皎洁和温柔联想起女性的美丽（靓）和温柔。朱自清就说过：“月的纯净、柔软与平和，如一张睡美人的脸。”^[13]第四，月亮与美人的同构性也是人“原始意象”的远古记忆。“原始意象”即原型，它是以不具内容的形式的方式镌刻在人的心理结构中的，是先民反复经历造成的心理模式给后人留下的精神遗产。月亮之所以会引起美人的幻想，就在于我们的先民曾无数次地在月光下的爱情欢会，留给了我们后人的原型记忆。“作为性爱的女神，月亮女神既是爱的源泉，也是生育能力的源泉。参与了她的神秘的人才能够分享她的力量，通过与她的神秘结合他们获得了她的本性。”^[14]在月下与女性的欢会实际上是代表与女神的欢会的。“在月亮女神的神秘活动中，这些心理现实以具体化的形式得到表现，而古代的男人就生活在这种现实之中。他反映着他的心理需求，同时被迫过着象征性的戏剧化生活。”^[15]这远古的“心理要求”和“象征性的戏剧化生活”以原型的方式仍然留在人的无意识中，在适当的情境下就会被激活。

“美人幻梦”带着悠远的记忆，浮现着悠远的原型。这个记忆和原型成为朱自清重要的心理内容，也成为朱自清作品重要的意象和原型。这就是为什么朱自清的作品会反复地出现月亮或月亮和花同时出现的根本原因。在《满月的光》中朱自清这样写道：“好一片茫茫的月光，静悄悄躺在地上；枯树们的疏影，荡漾出她们伶俐的模样。仿佛她所照临，

都在这般伶俐伶俐地荡漾；一色内外清莹，再不见纤毫翳障。月呀！我愿永浸在你的光明海里，长是和你一般雪亮！”^[16]在《看花》中，写月下的海棠花时，这样写道：“可惜没有趁着月色看过；王鹏运有两句词道：‘只愁淡月朦胧影，难验微波上下潮。’我想月下的海棠花，大约便是这种光景罢”。^[17]在《温州的踪迹》中这样写道：“在圆月朦胧之夜，海棠是这样的妩媚而嫣润。”^[18]在《桨声灯影里的秦淮河》这样写道：“但灯光究竟夺不了那边的月色；灯光是浑的，月色是清的，在浑沌的灯光里，渗入了一派清辉，却真是奇迹！那晚月儿已瘦削了两三分。她晚妆才罢，盈盈的上了柳梢头。天是蓝的可爱，仿佛一汪水似的；月儿便更出落得精神了。岸上原有三株两株的垂杨树，淡淡的影子，在水里摇曳着。它们那柔细的枝条浴着月光，就像一支支美人的臂膊，交互的缠着，挽着，又像是月儿披着的发。”^[19]结尾却这样写道：“我们忽然仰头看见依人的素月，不觉深悔归来之早了！”^[20]把月亮和花连在一起出现，把月亮比喻为美人，这就十分明确地表现出，在朱自清那里，月亮不仅是美人的原型象征，而且是“美人幻梦”原型结构模式的表现。

三、《荷塘月色》与《高唐赋》等文学传统

《诗经·月出》对美人的表现是笼统的，虽然美人的美有递进层次的表现，如“佼人僚兮，舒窈纠兮”“佼人憯兮，舒忧受兮”“佼人僚兮，舒夭绍兮”，但仍然是不具体的。《诗经·月出》对美人引起的爱欲情感的变化也是笼统的，虽然夜游递进层次的表现，如“劳心悄兮”“劳心忉兮”“劳心惨兮”，但也仍然是不具体的。相对于《诗经·月出》，《荷塘月色》这两方面的描写则具体得多。《荷塘月色》不仅有层次地写出了荷花的美，也明确地写出了美人引起的“颇不宁静”的情感变化：月亮引出美人的幻想，引出夜游荷塘，但不能满足美人的爱的欲望，遂产生“但热闹是它们的，我什么也没有”的失落感，从而引起“忽然想起江南采莲的事情来了”，但这想象也并没有使“美人幻梦”得到最终的满足，“这到底令我惦着江南了”，这是“美人幻梦”的破灭，其情绪类似于《桨声灯影里的秦淮河》结尾所写的：“我们的梦醒了，我们知道就要上岸了；我们心里充满了幻灭的情思。”^[21]这些表现又不能完全看作是来自《诗经·月出》的意象和情感，这些具体化的意象和情感与《神女赋》和《洛神赋》等表现的意象和情感有重要的承续关系。

《高唐赋》和《神女赋》均为中国文学中“美人幻梦”原型模式最典范的篇章。如果说《高唐赋》以宋玉假托先王之梦向襄王诉说他“美人幻梦”的美人还是笼统的，到了《神女赋》则极为具体了。《神女赋》以宋玉假托“梦与神女遇”表现了自己的“美人幻梦”。在那个“美人幻梦”中，“美人”的美是这样的：“茂矣美矣，诸好备矣。盛矣丽矣，难测究矣”。究竟是怎样的美呢？“上古既无，世所未见，瑰姿玮态，不可胜赞。”具体又怎样呢？“其始来也，耀乎若白初出照屋梁；其少津也，皎若明月舒其光。”

《洛神赋》以曹植向车夫诉说的口吻为人们描绘了他的“美人幻梦”，在这个“美人幻梦”中美人是这样的：“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣耀秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波。秣纤得衷，修短合度。肩若削成，腰若束素。延颈秀项，皓质呈露。芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟。丹唇外朗，皓齿内鲜，明眸善睐……”

从《高唐赋》到《神女赋》再到《洛神赋》，我们看到，美人的美越来越具体了。但是到了《荷塘月色》为什么却不那么具体了呢？这是因为《荷塘月色》的象征化的缘故。限于当时的文化语境，朱自清不可能像《神女赋》那样具体地写出美人的美，但朱自清以荷花的对美人的象征化描写是吸收了（凝聚着）《神女赋》等内涵的。

《荷塘月色》的幻梦的幻灭感还与“美人幻梦”象征系统相一致。《高唐赋》中虽然写了巫山之女自荐枕席，但楚襄王并未能像楚怀王那样获得“巫山云雨”之梦。而《神女赋》和《洛神赋》“美人幻梦”的幻灭就更醒目了。

《神女赋》这样写道：“意似近而既远兮，若将来而复旋”“神独亨而未结兮，魂茕茕以无端。”《洛神赋》这样写道：“恨人神之道殊兮，怨盛年之莫当。抗罗袂以掩涕兮，泪流襟之浪浪。悼良会之永绝兮，哀一逝而异乡。”幻想了一个美人，然而又无法相爱，美梦终于幻灭了。

《荷塘月色》所表现的失落、惆怅和幻灭感与《高唐赋》《神女赋》和《洛神赋》是一脉相承的。这就是因为《荷塘月色》是《高唐赋》《神女赋》和《洛神赋》构成的象征系统的一个变形。《高唐赋》等所表现的幻灭感与《诗经·月出》又是一致的，这样，《诗经·月出》与《高唐赋》与《荷塘月色》便构成了一个从古至今的象征系统。

- [1] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [2] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [3] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [4] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [5] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [6] 叶舒宪. 高唐神女与维纳斯 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997.
- [7] 弗莱. 批评的剖析 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 1999.
- [8] 苏珊·朗格. 艺术问题 [M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [9] 陈子展. 诗经直解 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1983.
- [10] M. 艾瑟·哈婷. 月亮神话——女性的神话 [M]. 蒙子, 龙天, 芝子, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [11] 杨天宇. 《礼记》译注 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2004.
- [12] M. 艾瑟·哈婷. 月亮神话——女性的神话 [M]. 蒙子, 龙天, 芝子, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [13] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.
- [14] M. 艾瑟·哈婷. 月亮神话——女性的神话 [M]. 蒙子, 龙天, 芝子, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [15] M. 艾瑟·哈婷. 月亮神话——女性的神话 [M]. 蒙子, 龙天, 芝子, 译. 上海: 上海文艺出版社, 1992.
- [16] 庄桂成. 朱自清文萃 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2004.
- [17] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.
- [18] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.
- [19] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.
- [20] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.
- [21] 朱乔森. 朱自清 [M]. 北京: 人民文学出版社, 三联书店, 1985.

地坛的多重象征意蕴

——《我与地坛》象征性意蕴的重新探讨

《我与地坛》是一篇思想内容相当复杂的、难以解读的、在现当代散文史上有着独特意义的散文。文章以一个残疾人的特殊生命感受抒写了人的命运与对命运的抗争，在地坛中感悟到的生与死和为什么活的人生永恒的主题，以及母亲的伟大和坚忍对“我”的深刻感染教育和“我”在地坛中的再生。其中既蕴含着较为明确的思想意识，又隐藏着集体无意识的心理原型；既表现出深思熟虑的人生哲学，又流露出难以言说的复杂深邃的生命体味。《我与地坛》的复杂性还在于地坛象征内容的复杂性。总的看来，地坛有这样三重象征意蕴：“我”的思想情感投射到地坛的景物甚至投射到整个地坛的景象中去，“地坛”成为“我”的思想情感的意象和象征；“我”与地坛的内在精神联系，地坛是使“我”死而复生的第二个母亲，地坛是伟大女神的象征；而母亲则是伟大女神的化身，其实是母亲使“我”再一次获得（精神性的）新生。理解和讲解《我与地坛》既不能单独讲“我”，又不能单独讲“地坛”，不能将两者割裂开来，而要牢牢地把握住“我”与“地坛”的情感关系和内在精神联系。

一、地坛是“我”生命感受的象征

散文这种文体形式常常有这样一种特点：直接表达和间接表达的结合。散文家把能够用现成语言概念表达的思想感情直接陈述出来，而把难以或根本不能用现成语言概念表达的思想感情就用意象来间接表现了。在以意象方式的表达中，作者的意象性描写就是作者思想感情的符号，而不是作者直接方式的纯粹景物描写了。散文的间接表现方式即意象的表现方式才标志着散文创作的艺术高度。所谓意象的表现方式是指作者把自己的思想和感情转换成意象，是作者以意象象征他的思想和感情。这样，就造成了象征性表现和直接陈述的完全不同的意义。散文创作的这种特点，就要求我们既要区别出两种不同的表现方式，又要区别出两种不同表现方式所呈现出的不同意义。但是，在以往的阅读和理解，包括我们语文教师的阐释中，常常出现一种错误：以直接表达的方式去理解间接表达方式的意蕴，抹杀了两种表现方式的差别，把意象的

象征看成了纯粹客观的景象描写，这就严重地妨碍了对散文深层意蕴的理解。

对《我与地坛》的理解和阐释就明显地存在这种错误情况，即把地坛的景物进行陈述角度的“做实”的解释。

在《我与地坛》中，地坛中的景物，包括地坛意象本身，不是直接表现意义上的客观景物描写，而是作者生命感受的象征。作者把自己的思想感情特别是对死亡的和在死亡阴影中的挣扎及对生命意义的深刻思考都有意无意地投射在了地坛景物甚至地坛的整体景象中去了，地坛中的景物和地坛形象就成了作者生命感受的意象和象征。

前面我们说过，《我与地坛》有陈述的部分，但即使陈述的部分也比一般的散文更难理解。这是因为，《我与地坛》所陈述的东西是关于生与死、人为什么要出生、人要不要去死、人为什么要活着，甚至包括命运和宿命的永恒的问题和宗教性的问题等。在讲述意象象征问题之前，我们还是要探讨一下这个问题，这有助于我们对意象表现的理解，也有助于我们对《我与地坛》整篇文章意义的理解。

直接陈述的内容主要在文章的第一节，表达的主题是：人的命运与对命运的抗争。这大致表现在三个方面：一是“我”活到最狂妄的年龄上忽地让“我”残废了双腿，这残酷沉重的打击使“我”思考为什么要出生，要不要去死和为什么要活着的严峻问题。二是母亲一个人面对高位截瘫的残疾儿子，她的难以想象的坚忍和无微不至的慈爱。三是那些曾经来过地坛人的命运——漂亮而弱智的少女，永远奋斗、不断取得好名次而永远与荣誉无缘的长跑运动员的这些贯穿在整篇中的对人的遭遇描写，表现出一种强烈的宿命感倾向。

史铁生的宿命感是与他特殊的人生经历有关的。史铁生是在“活到最狂妄的年龄上忽地让我残废了双腿”，“两条腿残废后最初的几年，我找不到工作，找不到去路，忽然间几乎什么都找不到了”。对史铁生来说，这打击太沉重了。人生之路才刚刚开始，他却残废了双腿，他怎样走自己的人生之路呢？理想之花刚刚绽放，却遭遇到狂风暴雨的猛烈袭击，他还能有什么理想呢？正值青春年少、风华正茂的年龄，却突然高位截瘫，青春、生命、人生还有什么意义呢？史铁生自然陷在了十分自卑、焦虑、悲观和绝望之中。

作者没有直接写到他的自卑、苦闷与绝望，但却直接写到了他对

死、生与怎样活着的思考。“记不清都在它的哪些角落里了，我一连几小时专心致志地想关于死的事，也以同样的耐心和方式想过我为什么要出生。这样想了好几年，最后事情终于弄明白了：一个人出生了，这就不再是一个可以辩论的问题，而只是上帝交给他的一个事实；上帝在交给我们这件事实的时候，已经顺便保证了它的结果，所以死是一件不必急于求成的事，死是一个必然会降临的节日。这样想过之后我安心多了，眼前的一切不再那么可怕。”作者之所以没有绝望地自杀，首先是因为他对命运的认可，其次便是他对苦难的承受。在作者的这段“弄明白了”的道理中，有一种对命运认可的宿命的思想倾向。

所谓命运就是人之外的对人的吉凶祸福、生老病死左右的力量，由于这种力量是由非常复杂的力量因素构成的，人对它是不能左右更不能改变的，因而就具有了某种神秘性。如果把命运理解成外界的不可知力量对人的规定，命运就是存在的。王蒙认为，《三国演义》《红楼梦》和莎士比亚的戏剧等“都有一种非常强烈的宿命感”，在这些作品特别是《红楼梦》中，可以“感受到一种冥冥中你所无可奈何的东西，你感受到在冥冥当中有一种不是你自己能够决定的东西”。^[1]人的出生和死亡最典型地体现了人的命运。史铁生说，“一个人出生了，就不再是一个可以辩论的问题”，而人一旦出生，也就必然意味着他的死亡。这就是人的命运。人自己也不能选择他出生在什么环境中，富有还是贫穷，城市还是乡村；人自己也不能保证，他是健全还是残废、美丽还是丑陋等，这都是命运。对命运的认可不是唯心主义，而正是唯物主义的态度。认可命运就是认可生存方式。认可命运不一定就导致悲观主义，相反，却可能激发人强烈的抗争意识。

人不能改变命运，但却可以改变对命运的态度。残疾是不可改变的，但可以改变残疾带来的残疾心理。史铁生正是在对命运认可的前提下，挣脱了死神的纠缠，而开始了对生命意义的追寻。史铁生对生命意义的寻求表现在两个方面：一是勇敢地承受苦难；二是在创造中升华生命的意义。

承受苦难，首先在于肯定苦难对人的意义。苦难对人有什么意义呢？史铁生并未正面回答，但从史铁生面对命运即面对苦难的选择来看，他是人的生命精神来选择承受苦难的。人的身体可以是残废的，但人的精神却可以是健全的；人的躯体虽然不能行走，但人的精神却可以飞翔。史铁生是以人的健全的精神去承受躯体残废的苦难的，这种承受、超越和战胜显示了人的伟大和坚强。海明威说：“人生不是被打败

的。”陀思妥耶夫斯基说：“我只担心一件事，怕我配不上我所受的苦难。”正是在这个意义上，史铁生说：“我感恩于我的命运。”

在文章中我们看到，史铁生不仅以人的强力生命意志承受着苦难，同时，也以不屈不挠的精神寻求和创造生命的意义。史铁生的散文是史铁生承受苦难、创造生命意义的真切记录。

史铁生对生、死和怎样活着即对命运的思考、对命运的抗争是在地坛中进行的，或者说就是以地坛为思考的载体进行的，因而地坛就自然成为他思想感情的意象和象征。用一般语言难以表现的流于肤浅和苍白的复杂思想都以“我在地坛”的意象和“地坛在我”的意象来表现了。

“我在地坛”的意象，是“我”走向死亡和在死亡思想中挣脱的象征。所谓“我在地坛”就是“我”的主体在地坛的客体中的行为。这个角度的“我与地坛”重在“我”的表现。因为生命正在热烈燃烧的时候我突然残疾，因而，“我那时脾气坏到了极点，经常像发了疯一样地离开家，从那园子里回来又中了魔似的什么话都不说”。他发了疯一样到园子里，又“中了魔似的什么话都不说”是被一种可怕的思想牢牢地攥住了。这种思想就是极度的自卑与绝望，这使他想到了死，想以死结束这不幸的人生。死曾经是紧紧缠绕住史铁生灵魂的问题。正是这个问题促使史铁生天天发了疯似地到地坛去。“地坛的每一棵树下我都去过，差不多它的每一平方米草地上都有过我的车轮印。无论是什么季节，什么时间，我都在这园子里呆过。”可以想象，一个双腿残废了的青年，靠着轮椅在地坛中茫然、困惑、悲观、绝望地“走”着。然而，这种“走”既是人生找不到出路的绝望和茫然，又是对这悲观、绝望的茫然的挣脱，对生命意义的追寻。作者虽然没有正面写到他被死神缠绕，没有写到他的自卑、苦闷与绝望，没有写到他在自卑、苦闷与绝望中挣扎，没有写到他在没有希望、没有出路和绝境中对生命意义的追寻，但是，透过那些他无论什么季节，什么天气，什么时间，都“走”遍园子的每一个角落的意象描写，便使读者领略了作者的内心精神世界。作者是把自已复杂内在的难以言传的思想通过外在行为表现出来了。

“地坛在我”是指地坛意象是“我”生命死而复生的象征。所谓“地坛在我”，在“我与地坛”的关系中重在以地坛表现“我”，就是以地坛的景物或者说就是以地坛的意象象征“我”的生命感受。作者是以自己的心理在组构地坛的景物和描绘地坛整体的意象特征，这地坛的意象就成为作者心理、精神的形式符号，而不是地坛中景物和地坛整体形象纯客观的景象。地坛中的虫儿、花儿、草儿等都是作者情感的表现，地坛的整体

形象也是作者生命感受的象征。

如果我们从这个角度重新欣赏文章中的所谓景物描写，就会有截然不同的理解。比如最典型的这一段：“蜂儿如一朵小雾隐隐地停在半空，蚂蚁摇头晃脑捋着触须，猛然间想透了什么，转身疾行而去，瓢虫爬得不耐烦了，累了祈祷一会便支开翅膀，忽悠一下升空了；树干上望着一只蝉蜕，寂寞如一间空虚；露水在草叶上滚动，聚集，压弯了草叶轰然坠地摔开万道金光。”这显然是史铁生思想转化的意象，因而这意象就成为史铁生思想的暗喻。苏珊·朗格说：“当人们打算较为准确地把情感表现出来时，往往是通过那些可以把某种情感暗示出来的情景描写出来。”^[2]这一种创作方法就是将思想感情转化为意象的形式。朗格又说：“一种感性的转化所起的作用有点儿像是一种强烈的暗喻在那些惯用的和简单易懂的直接陈述中所起的作用，——它传达的感情比起普通的交流方式传达的感情更为生动透彻，它传递的意义也更为深刻感人、更为完整和一针见血。除此之外，暗喻在大多数情况下还比直接的陈述更富于深刻性和揭示性。”^[3]史铁生的思想正是这样暗喻出来的。他没有直接陈述他在死亡的阴影乃至自杀的可怕境地挣脱出来，寻求到了生命的新的意义（如果直接陈述将是概念化的僵硬的也是简单化的粗浅的），但他把这种思想感受转化成了意象，这意象就成为史铁生生命感受——死而复生的形式符号。这是作者极为深刻的生命感悟的意象化的暗喻、象征，对这种象征我们不能理解为是“在地坛古老而又充满生机的境界中，作者获得了对生命的一些新的理解，从而走出了残疾自伤的阴影”。^[4]这种理解是一种颠倒的理解，正是把问题说反了——把作者精神转换成的意象看成了纯粹的自然景物，把死而复生的隐喻看成了自然境界的启发，把源自内在情感的外化形式看成了没有内在情感的外在事物。在文学作品中，所有的景物其实都是作家情感转换的意象，因而没有纯粹的自然景物描写。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，是因为有对时间的流逝的伤逝感，才在花的露珠上看到了“溅泪”（是溅泪而不是滴泪、流泪、淌泪，溅泪是泪的飞溅乃至喷涌——这就把伤逝的内在情感外化得淋漓尽致、无以复加）；是对离别的痛苦感，才在鸟飞去的行为上感到了分别的“惊心”。“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”，则更是为自己透蚀骨髓的相思寻找到的“同构”的客观对应物。花、鸟和春蚕与蜡炬既不是自然客观事物的如实写照，又不是这些东西触动了作家的情感，而是作家为表现他的情感创造的形式符号。

“我与地坛”还包含着更为隐秘的意蕴：“我”的生命感受在地坛上的不自觉地投射。正是这种投射的作用，地坛在某种程度上成了“我”的生

命感受的象征。“我”的残疾与不屈不挠的生命意志和地坛的荒凉衰败但又充满勃勃的生机恰好形成了一种对映。因而我们有理由认为，地坛的荒凉衰败但又充满勃勃生机是作者虽然残疾但生命意志仍然顽强的无意识投射。地坛是荒凉甚至是衰败的：“它一面剥蚀了古殿檐头浮夸的琉璃，淡褪了门壁上炫耀的朱红，坍圪了一段段高墙又散落了玉砌雕栏”，但另一面它又充满了生机：“祭坛四周的老柏树愈见苍幽，到处的野草荒藤也都茂盛的自在坦荡”。这一段描写就更明显了：“这古园的形体被不能理解它的人肆意雕琢，幸好有好多东西是任谁也不能改变它的。譬如祭坛石门中的落日，寂静的光辉平铺的一刻，地上的每一个坎坷都被映照的灿烂；譬如在园中最为落寞的时候，一群雨燕便出来高歌，把天地都叫喊的苍凉——譬如那些苍黑的古柏，你忧郁的时候它们镇静地站在那儿，你欣喜的时候它们依然镇静地站在那儿，它们没日没夜地站在那儿，从你没出生一直站到这个世界上又没了你的时候”。作者的生命感受在地坛那里得到了“异质同构”性的表现。作者对自己的残疾既有着难以言说的伤感，又有着超越着残疾的坚毅坚韧的强力生命意志。这些思想精神是深深地弥漫在作者整个灵魂中的东西，当作者描写地坛时就自然把这些复杂的东西都融入了地坛的描写中，地坛意象就成了作者“我”的对象化的表现，成了“我”的象征。刘勰《神思》中说：“规矩虚位，刻镂无形，登山则情满于山，观海则意溢于海”，讲的就是作家创作时是变抽象为具象、赋无形以有形，将无形的抽象的思想感情客观对象化道理。苏珊·朗格也说：“每一种艺术都有自己独特的再现外部现实的形象，然而这些形象都是为了将内在现实即主观经验和情感的对象化而服务的。”^[5]史铁生在地坛中的思想变化是人生观的变化，人生观及其变化是一种思想的东西、精神的东西、灵魂的东西，而这些东西是无形的抽象的东西，但史铁生却在地坛景物和地坛意象的特点中使这些东西有形化了、具体化了。

二、地坛是伟大女神的象征

文学创作中有一种难以解释的神秘现象，即作家的创作超出了他要明确表达的东西，或者也可以这样说，在一些创作中，既有作家意识的明确表达，又有作家的无意识投射。创作的神秘现象就是这样构成的：作家不仅被他的创作目的即意识所指引，同时也被他的无意识所驱使。这样，作品中就自然出现了难以解释的形式及其意味。这种源于作者无意识投射的形式意味，不仅读者难以理解，即使是作者也难以解释清楚。《我与地坛》中“我与地坛”的描写就属于这种现象。

首先，“我”与“地坛”的关系有一种神秘性的缘分。正是这种神秘的缘分才使“我”走近地坛或者总也离不开地坛。“五十多年间搬过几次家，可搬来搬去总是在它周围，而且是越搬离它越近了。”

其次，“我家离不开地坛”就使“我”常觉得这中间有着某种宿命的味道。“这古园仿佛就是为了等我，而历尽沧桑在那儿等待了四百多年。”它等待“我”出生，然后又等待“我”残废了双腿后“摇着轮椅进入园中”。

第三，地坛就是为收留“我”而存在的。“它为一个失魂落魄的人把一切都准备好了”；“在人口密集的城市里，有这样一个宁静的去处，像是上帝的苦心安排”；“那儿是可以逃避一个世界的另一个世界”。自多十五年前那个下午“我”无意中进了这园子，就再没长久地离开它。我一下子就理解了它的意图。地坛成了“我”的精神皈依。

第四，“我”在地坛中思考着死亡，也思考着出生，还思考着怎样活。在地坛中“我”的生命重新复活了，“我”开始了生命意义的寻求。

第五，在整篇文章的结尾（第七节），作者还说，地坛迟早要招我回去的。这些“我”与地坛的神秘的缘分是作者有意地写出来的。然而通过这神秘的缘分又透露出作者的无意识心理。

人有两个精神系统，一个是意识的系统，“还有第二个精神系统存在于所有的个人之中，它是集体的、普遍的、非个人的。它不是从个人那里发展而来，而是通过继承与遗传而来，是由原型这种先存的形成所构成的”。^[6]人的集体无意识是对原始意象的一种种族心理积淀、种族记忆。这种原始意象就是原型。也就是说，人有一种原型心理，它是不为人的意识所知的，它属于种族的心理遗传。平时，这种原型是潜隐在无意识深处的，一遇到合适的情境，它就被激活了。

“我”与地坛的神秘的缘分其实就是“我”对原型的集体无意识记忆。地坛在“我”的无意识中是原型的一种象征，由于“我”残废了双腿的特殊生命感受，这种原型就被激活了。地坛显然是被“我”当做圣母即大母神来看待了。因而，“我”与地坛的神秘缘分就是“我”与圣母原型的缘分。“我”离不开地坛，“我”一走近她就再也没离开过她，“我”在她那里思考死亡、出生和怎样活着以及在她那里获得新生，其实就是“我”在另一个母亲那里获得再生仪式原型的重复。荣格曾深刻地论述到：“与明显的个人心理交织在一起的还有一个非个人的母题。在其他领域中这个

母题是我们非常熟悉的，这就是‘双重母亲’的母题，它是神话和比较宗教领域中以各种变体出现的一个原型。它构成了无数‘集体表现’的基础。”^[7]之所以需要“双重母亲”的母题或原型，那是因为在人的无意识心理中，人不仅从肉身母亲那获得生命，还从圣母那里再一次获得孕育和诞生。基督就有两次诞生，“约旦河中的洗礼赋予他以新的生命，使他从水与精神之中再生了”。^[8]在《我与地坛》中，史铁生无意识地再现了“双重母亲”的幻想和“双重诞生”的母题。到地坛去“仅为着那儿是可以逃避一个世界的另一个世界”。

“我”到地坛那里去，是因为“我”残废了，想（无意识）在另一个母亲——圣母那里获得重新孕育和诞生——成为无论肉体和精神都是新的健康的生命。事实上，史铁生也正是在地坛那里获得了精神的再生——他没有走向死亡，而开始了新的生活。这恰恰是在圣母那里获得死而复活的古老仪式的重复。

在女神那里获得第二次诞生，是人类古老的习俗。地坛是地母神即女神的晚近的象征（400多年），地母神的更为久远的象征是在5000多年前。在辽宁凌源建平交界处出土的巨大的女神庙，巨大的女神殿和巨大的女神像，应该是中国最早的地母祭祀遗迹。原始先民之所以要创造出—一个地母神，其原因有几个：一是先民将女性与大地相认同，她们有巨大的孕育功能和繁殖功能，“我们必须寻找做梦者本人并不知道的主题，它们虽然不为做梦者所知，但却仍旧在他的梦中起着作用，这种作用正好与我们从历史来源所知道的原型的作用所合起来”。所有的生命都来源于她们；二是先民还理解大自然循环的规律，认为有一种巨大的力在左右着这种循环，而他们认为这种巨大神秘的力就来自于地母神；三是他们创造了地母神的形象，一方面去祭奉她，另一方面是以巫术的方式左右她，使她能够像人们愿望的那样，孕育创造生命，生生不息。四是原始先民每年都有举行祭祀地母神的仪式，那是在举行生命第二次诞生的仪式。生命的第二次诞生是宗教性的由生命的不完美走向完美。伊利亚德深刻地指出生命第二次诞生的意义：“当人类被生出时，他并不是完整的，他必须被第二次出生，这种出生是精神性的，他必须经历一个从不完美的、未成熟的状态转变到一个完美的、成熟状态的过程才能成为一个完美的人。一句话，也许可以这样说，只有通过一系列的‘转变仪式’——即经过不断的入会式，人类的存在才能达到圆满。”^[9]地坛就是最早的地母神祭祀的地方女神庙的变形，他在史铁生的无意识中又是圣母的象征。史铁生（“我”）与地坛记载的就是他无意识中返回地母神那里使自己这个残疾人获得第二次诞生——获得更高级存在方式

的象征性形式。史铁生正是在地坛——圣母这里完成了一个第二次出生的仪式——“经历了从不完美的、未成熟的状态转变到一个完美的、成熟状态的过程”，摆脱了生理残疾的心理疾患；从死亡的阴影中挣脱出来；开始了新的生活追求。史铁生的第二次诞生的生命感受使他的创作具有了强烈的宗教意识特征。

三、母亲是地坛象征圣母的化身

文学作品隐喻的形式给作品带来了更深层的意义，这是不言而喻的。但是，在作品中，有些隐喻是作者有意为之，而有些隐喻却是作者无意形成的。有意为之的当然具有深层的意义，而无意为之的就更是有意义的形式。为什么会无意形成隐喻的形式呢？那是因为在一个优秀的作家那里，他是把他的全部情感都转化成了形式的结果，这形式本身既包含着隐喻的意义，同时，形式与形式之间又构成了一种隐喻关系，激发出了新的意义。所谓隐喻就是指，说的是一种事物而暗指的是另一种事物。《我与地坛》一方面无意识地表现了“我”在圣母那里获得了再生，另一方面有意识地表现了是母亲的伟大的爱使“我”重生，这就必然地形成了母亲像圣母的隐喻关系及其意义。

这种隐喻关系是这样形成的。《我与地坛》的第二节全部是写母爱的，是写母亲的坚忍与伟大；第一节是写地坛是圣母原型的象征，这在文本的形式和读者的阅读感受中，圣母和母亲这两者必然地构成了一种隐喻关系。

文章第二节写母爱首先是从“我总是独自跑到地坛去，曾经给母亲出了一个怎样的难题”写起。作者用了五个“知道”和一个“不知道”写母亲的痛苦和惊恐。“她知道我心里的苦闷，知道不该阻止我出去走走，知道我要是老待在家里结果会更糟，但她又担心我一个人在那荒僻的园子里整天都做些什么。我那时脾气坏到极点，经常是发了疯一样地离开家，从那园子里回来又中了魔似的什么话都不说。母亲知道有些事不宜问，便犹犹豫豫地想问而终于不敢问，因为她自己心里也没有答案。她料想我不会愿意她跟我一同去，所以她从未这样要求过，她知道得给我一点独处的时间，得有这样一段过程。她只是不知道这过程得要多久，和这过程的尽头究竟是什么。”“我”的身体是残疾的，生活是没有任何出路的，精神是极度苦闷的，思想是极度悲观的。“我”去荒僻的园子分明有结束生命的可能，这给母亲出了极大的难题：既要儿子有独处的时

间，又担心儿子会出什么问题；既知道摆脱苦闷得有一段时间，但又不知道这过程有多长和过程的尽头是什么。母亲的内心充满了煎熬似的痛苦、焦灼与恐惧。

文章不只是写出了母亲的痛苦与苦难，还写出了母亲独自“承担”苦难、与命运抗争的坚忍意志。“在那些空落的白天后的黑夜，在那不眠的黑夜后的白天，她思来想去最后准是对自己说：‘反正我不能不让他出去，未来的日子是他自己的，如果他真的要在那园子里出了什么事，这苦难也只好我来承担’，在那段日子里——那是好几年长的一段日子，我想我一定使母亲做过了最坏的准备，但她从来没有对我说过：‘你为我想想’。”母亲唯一的儿子是残疾的；母亲的残疾的儿子找不到生活的希望；母亲的儿子限在了极度的绝望之中。这就是母亲的命运。但母亲没有为命运屈服。母亲以坚忍顽强的意志与命运抗争着。

母亲与苦难命运抗争的方式一方面是独自承担苦难，另一方面就是那种伟大的爱。作者以“张望”与“寻找”两个意象刻画出了母爱的精神世界。“有一回我摇车出了小院，想起一件什么事又返回来，看见母亲仍站在原地，还是送我走时的姿势，望着我拐出小院去的那处墙角，对我回来竟一时没有反应。”母亲是不让“我”知道她在找“我”的：“只要见我还好好地在这园子里，她就悄悄转身回去，我看见过她几次的背影。我也看见过她四处张望的情景，她视力不好，端着眼睛像在寻海上的一条船”；母亲找不到“我”是多么焦灼：“有一回我坐在矮树丛中，树丛很密，我看她没有找到我；她一个人在园子里走，走过我的身旁，走过我经常呆的一些地方，步履茫然又急迫。我不知道她已经找了多久还要找多久。”“张望”是定格的，“寻找”是到处的：“这么大一座园子，要在其中找到她的儿子，母亲走过了多少焦灼的路”，“有过我的车辙的地方也都有过母亲的脚印”。定格“张望”的姿势把母亲的疼爱的形象写得栩栩如生；而到处寻找的脚印又把母亲的焦灼神情写得淋漓尽致。

母亲对待苦难命运的态度和毫不张扬的爱给“我”以“怎样活”（生存）的启发。作者说，母亲生前没有给我留下什么隽永的哲言和要我恪守的教诲，但母亲以坚忍的意志对艰难命运的抗争和对“我”的毫不张扬的爱，给“我”以深刻的教育。正是母亲对待困难的态度和对“我”伟大的爱，才使“我”从苦难命运甚至死亡诱惑的阴影里摆脱了出来，开始了新的生活。在“我”的感受里，母亲不仅给了“我”生命，还在“我”残废时给了“我”更高级的生存方式。实际上，是母亲给了“我”双重诞生。

“双重诞生”既是第一节的主题，也是第二节的主题。这是作者创作

时两种意识同时作用的结果。作者即被他的意识所支配——要写母亲对苦难命运抗争的态度，写母亲以伟大的爱给了“我”以再生；同时，作者又被他潜意识心理原型所驱遣——重返地母，获得再一次诞生。这样，这两种“双重诞生”的描写又构成了一种隐喻的形式：以地母神使“我”“双重诞生”的伟大隐喻母亲使“我”双重诞生的伟大。实际上，母亲就成了地母神的化身。隐喻形式的创造，在作者那里也是无意识进行的，这是因为作者两种意识都要寻求强烈表现的原因造成的。其结果是，无意识的心理投射和有意识的表现便形成了一种隐喻的形式。

史铁生生命感受的表现经过了投射与转换两个相辅相成的过程：即自然事物的主观化与情感的客观化过程。他把他所看到的自然事物内化为他的生命感受；而他的生命感受投射到自然景物上去就使自然事物成为他生命感受表现的意象；他把他的生命感受投射到外部自然之中去，就使他的内在生命感受得到了客观化、对象化的表现。史铁生的创作最典型地体现了艺术的创造规律。

[1] 王蒙. 王蒙新世纪讲稿[M]. 上海：上海文艺出版社，2005.

[2] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧，朱疆源，译. 北京：中国社会科学出版社，1983.

[3] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧，朱疆源，译. 北京：中国社会科学出版社，1983.

[4] 人民教育出版社中学语文室. 《语文》第二册[M]. 北京：人民教育出版社，2000.

[5] 苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 滕守尧，朱疆源，译. 北京：中国社会科学出版社，1983.

[6] 荣格. 心理学与文学[M]. 冯川，苏克，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1987.

[7] 荣格. 心理学与文学[M]. 冯川，苏克，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1987.

[8] 荣格. 心理学与文学[M]. 冯川，苏克，译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1987.

[9] 伊利亚德. 神圣与世俗[M]. 王建光，译. 北京：华夏出版社，2003.