

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

砚霓小集

 **eBOOK**
网络资源 中英双语

自序

这册书由小如兄主编之劳而得成形并问世，我心既感复愧。没有他的热情主持、敦促，此书一时怕也难以成编，故深感其厚意。但编后自审，觉得质量未必能副其所望，故复生愧怀。我与小如兄的交谊非同一般，我们同为燕园旧友（燕京大学40年代故人了），以后诗词唱和、学术讨论，以至书法、京戏等等方面交流投契，都是“一言难尽”的话题——也就是我辈这一代这一“型”向学、好文、爱艺的友情之深厚基石。如今又在这册小著上再结一层墨缘，则我之不禁所感重重，所怀切切，即非无缘无故了。

这是一册小书，原不必多加叙说，今只将几点拙意陈述如下——

一是回顾自己平生弄笔学文，大致可分为四类体裁：论文、随笔、诗词、序跋（这不包括书册形式的专著），因久历年所，累积的数量很大，有很多是自己早已忘得一干二净，也有很多散落亡佚；但就是现存的，偶一董理，也自讶“怎么这么多！”多，是量，至于质，那可不是易于“自陈”的事情了，大约是庞杂而良莠不齐吧。这儿只挑出了很小一部分，向小如兄“缴卷”，也向读者致敬与求正，——当然这是经过筛漉的了，但又绝对说不上是什么“精选”，那个“精”字可是太尊严宝贵了，如我这等水平的人，岂敢妄沾一个“精”的边沿儿？真是惭愧煞人也。

其次，既然“拿出来”贡于大家面前，总得有点儿内容，比如读书心得，对事情的看法或“感悟”，学术上有某些前人未曾道及的创见（国际学界所一致重视的 Originality），等等。如其不然，谁又值得费却时力、心力、物力来看你这些空话呢？

复次，不管本书如何题名，总还应该算是一本“文集”；既称为“文”，那就得货真价实——你写的这些，能够上一个中华文化文学上的“文”吗？这一问，吃紧重要之至，谁也回避不得，也是冒充不了的。

“文”，如何“界定”？这就难了，不在本“序”范围之内讨论。时下常说的“可读性”，就是“文”了吗？怕也未必。

那么，拙集所收，都能算“文”吗？——这可越发令人“惭汗”了！我之心愧，尤在于此一大端。

自从胡适之先生倡导“文学改良”以来，天下滔滔者皆“白话”了，“白话”又如何才能成“文”？我这下愚一直思之不能十分彻悟。白话一兴，中华文化传统上的一个重要原则“文各有体”也就消灭了，千篇一律，都是“万文一体”了。又往哪儿去找《典论·论文》、《文赋》、《文心雕龙》所讲的“文体论”的体现呢？

我生于1918年（民国七年），正好是个纯纯粹粹的“新文学时期”的人，所以我也只会“写话”而不会如历代才彦那样撰文了。这只好请读者“谅解”。

您以为我是指“文”就等于“之乎者也”或“唐宋八大家”吗？那完全误会了拙意所在。此事也不属本“序”范围；我只是在此向小如兄、向读者表我歉怀；我写的这种文字，实在缺少“文性”（恕我也创一个新词），这也没有法子，只可等待哪一世纪又会有一次“文学改良”来收拾吧。

小如兄的令尊玉如丈，天津南开大学教授，书法大家；我拜识他是在张伯驹先生的展春园。他见我所写一篇骈体文，谬加赞赏。以后他每到京寓小住，即邀我往谈文学之事。这些往事，当世已无知者了，谨记于此。

上面说过本书所收是经过“筛漉”的一束“入选”品，这也可能为人误会本集不收的都是“劣品”，其实又不然，因所谓“筛漉”是说挑出一些适合一般喜文嗜学的读者的“可读”之文，而把太专门、太麻烦冗长的都“悬之高阁”了。这一点也还是说明一下为好。

此书题名砚霓，也可读作燕泥。

丙子七月下浣

砚霓小集

反二簧与狱神爷

我嗜京戏，最爱听的是反二簧。谭叫天的《碰碑》不用说了。旦角的大段唱工，以梅兰芳先生来说，就有《宇宙锋》的“我这里、假意儿、懒睁杏眼”，《黛玉葬花》的“若说是、没奇缘、今生偏遇（着）他”，和《女起解》的“崇老伯、他说是、冤枉能辩”。梅先生的唱，配上徐兰沅、王少卿那种大方家数而又考究异常的托腔与过门，真是无法形容的美，令人心折而魂醉，令人唾壶击碎，就叫作“此曲只应天上有”吧。如今已成广陵散了。我有一张正面梅先生、背面徐琴师签名的文物，珍藏数十年，逃过“文革”，自津入蜀，由蜀回京……最后意欲随一小文交天津报纸制版发表，却被亲戚家的一个孩子给撕毁了！天下的奇事，不可弥补的损失，何所不有！叹叹！

三大段反二簧，我尤喜苏三那一段。那是独角戏，满台空空荡荡，在丝竹琴音与铜撞星儿的异样美妙的声音里，她一人徘徊思念，柔肠万缕，——就这一个不幸的女子，“充满”了台，唱出了诗的境界，绘出了诗的画卷。这是心声，这是美，这是悲剧，这也是中华文化的特殊创造。这是“戏”吗？我看更是中华的诗！

下“干校”到湖北咸宁，掏粪，种菜，守夜——四点钟起来，满天星斗，蹓着过膝的水，到那“围湖造田”的菜地，只我一个人，拄着一支竹竿，像个鬼魂吧？因这时无“管制”，我就吟唱自娱，——唱的总是起解那大段八句，连带着徐、王二师的美妙的“小肩膀儿”与“大过门儿”，一字不落。这样，由巨蚊的包围，夜幕的黑暗，迎来了东方的曙霞，朝曦，晓雾，晨晴……不觉悠然自得，忘了一切。我对这段唱工的感情和“关系”，可想而知。

后来知道，梅先生晚期将此段人间天上曲的后四句唱词改了，我以为这不知听了谁的高见（实是“短见”），为了要“反迷信”，硬是不许苏三在出狱前拜别狱神。这是为明代一个身世可怜的弱女“提高思想水平”。现代人往往如此“想不开”，替古人做蠢事，他们一点儿不明白：明清时代制度，犯人入狱后拜狱神——此神是谁？原来就是上古的皋陶（也作咎繇），乃中华民族认为是最正直无私、最廉明公道的断狱者。当然你可以说：这是黑暗的封建监狱愚弄罪犯的把戏，假装大公无私。那就倒是认为，中华古国连一个坏人也不曾、不能、不许治罪的，监起来的都是冤案错案倒霉的穷苦人——这样看事，就一定“科学”吗？只怕不一定。苏三弱女，能懂什么别的“大道理”？不幸与灾难中寄一丝希望于古皋陶，公正的人哪，您救救我！——这有什么“错误”？我看这才是真正的符合历史真实的“反映”。

“我这里、跪庙前、重把礼见；尊一声、狱神爷、细听奴言：保佑奴、与三郎、重见一面；得生时、修庙宇、再塑金颜！”唱到此时，已由缓歌曼咏转入急管繁弦，苏三满腔心事，无处可诉，临走了（吉凶一切茫然未卜），跪下向狱神一拜，暗暗祷祝……那声腔音韵，真是感我至深！

怎么？都为了“科学”、“反对迷信”改掉了？窃以为梅先生未免稍欠思量了，真是憾事。

因此，直到目今，我“自娱”“暗哼”此曲，以温“干校旧梦”时，仍是按照“老词儿”，没有任何要改的理由和好处。如有“京剧革新家”批评我“守旧派”，我则欣然承当他的好意。

报上说，山西洪洞的苏三狱，已“修复开放”，早成了“文物”和“旅游项目”。这倒饶有意味，真想去看看，并且希望在那儿看一回正经梅派传

人唱这出《起解》，重现苏三辞别狱神的诗境。但不知彼地主其事的同志，想没想到要“恢复”一下狱神的历史情景？

顺带一言：看了些新作剧本，一写到此神，就是“狰狞凶恶的狱神像”！这大约是为了“突出思想性”吧？可惜，皋陶像慈眉善目，恻然动人，其心怀面目，都与“剧家”的“创造”有点儿“距离”。这倒是令人不易解决的一个难题。

爬行学者

读《新民晚报》所刊唐振常先生《为黄裳补白》一文，深为得味。这样的文章应该多一些，可让未曾经历者增添无限的“历史反思”，倒不一定是“发思古之幽情”。唐先生于黄裳之文颇致赞许，可惜那文章我却未能读到。

唐先生追记批胡会上的情景，极妙。因为“做学问”而案上摊满了打开的书册，也只好成为胡先生的一条“可批之条款”，令人轩渠不已。唐先生当时暗想：做学问不是这样子，又当是什么样子呢？这更令人掩口卢胡。确实都是绝妙好辞，他处难见。

我因此想起古人的“獭祭”，想起清人记毛西河的趣闻，说毛的夫人很厉害，不给“外子”留脸面，当着客人的面骂：你们说他有学问？——他作一篇文，都得翻遍了书！这些例子，大约足可为胡先生“解嘲”吧？

但是，案上摊书，恐怕例子就太多了，又何止李义山与毛西河哉。故实在不足为奇。其所以不奇，是不管他怎样摊满了书，人总是还采取“坐式”的。如今不妨单举一个“爬式”的佳例。

学程坎坷的我，挣扎到复学于燕京大学时，校长已经换了陆志韦先生，这恐怕是未任校长了吧？他是位大学者，专治音韵学，成就了自己独立的理论体系。那时，燕大中外籍教授住处，如燕南园、燕东园等地，花木茂密中一所所精致的小宅子，具有中西双重优点——中国的风格，西洋的“方便”（设备），幽静舒适，真不愧洞天福地。住在那儿的，其实也有并不“做学问”净赚美元薪水的。陆先生则是名副其实的学者，到过他家的人都能看见，他“做学问”不在“学房”，却在小客厅。地上是花地毯，毯上堆满了掀开的书，里里外外，三层五层的“书城”围起来，只见陆先生那里“四条腿走路”，在书城里转来转去，不停地爬行！

同学们知道的都谈起来以为“笑柄”，但实际上是一种钦佩的笑。

不做学问的，没有见过的，未必相信世上还有这样的人，做这样的事。有豪华大客厅的富翁大户，总难想到他的地毯可以爬行的。

鲁迅与顾颉刚的故事，因“余生也晚”，一无所知；后来在《团结报》上得读一文，方明梗概。我上高中时，一位教历史的先生，很有学问，一次提起“大禹是条虫子”这句话，意在讽叹，这事印在我这小学生脑中，过了许久了，方能知道那是指《古史辨》。我的讷陋可窥一斑了。

我对历史——中华历史，是个纯粹的“信古派”。近数十年，地不爱宝，文物日有发掘，大抵证实了中华古史，而不是相反。“大禹是条虫子”——而《圣经》里的“方舟”却在考古家眼里真的找见了。

《法门寺》刘瑾定场诗

阅《团结报》，屡有文章讨论京戏《法门寺》大太监刘瑾的台词，那上场以后坐下来念的四句定场诗，其末句末三字到底应该如何念，如何解？说者不一。最近的一篇，主张还是解为“把佛成”，不过刘瑾是个太监，所以依京音俗读，念“把”如“拜”。因为如果原是“拜佛成”，文理即欠通顺了。——到此为止，论证逻辑是严密的，所以应认为言之成理，足备一说。

但是我仍有一点愚意，或可提供方家参考审辨。按明代掌权大太监，并不是“文化水平”都很低的，否则他就无法窃权当国——因为他要僭代皇帝“处理”一切军国大事。别的不说，只看一个太监竟能著书传世，就明白了（如《明宫史》）。所以不能认为刘瑾只会说土话。定场诗不同于后文的嘻笑性道白，那是韵文韵白，不会在二十八个正音读法之中，突然楔入一个俗读之音。那实在是不伦不类了。

愚按此四句七言诗：“四海腾腾庆升平，锦绣江山咱（念“砸”）大明！满朝文武尊咱贵——”这第四句实应是“何必西天拜佛诚？”后来“脚本”传抄，多从简写俗书，同音字混代，偏旁乱减，此为普遍现象，故将“诚”讹写作“成”。

其原意，盖此际刘瑾“心态”只是一味夸张自己地位，除皇上并无第二人，（连皇上也不过“明是君臣，暗如手足弟兄……”呢！）所以在此大明之朝，百官文武，独尊我一人——也就够了，不管谁都得求我，办事才行得通，所以，你们只要尊我，一切亨通，又何必枉费心神，到西天去虔诚礼拜如来佛呢？！

这才是台词的本义。并非是刘瑾认为既极富贵（位极人臣）了，又何必去做佛祖？并非这个意思。因为在旧时代，越富贵才越想成佛作祖，二者并非“矛盾”，也不是“熊鱼不可得兼”，他们没有这个“思想方法”。秦皇汉武，已做了皇帝，还是要成仙求道，“其致一也”。

所以，刘瑾的四句定场诗之末句，本来就是“何必西天拜佛诚”。问题并没有出在“拜”的念法上，只是“诚”字讹变了，遂使人们不易发觉（因总以为“成佛”是个成语），而只向“拜”、“把”上去争论了。

相逢若问名和姓

萍水相逢，若有机缘对话，免不了要有一句“贵姓大名”。也许是在火车上、航船上，两人一生只这一次相逢和对话，就各自天涯海角，永无“再见”的可能——虽然分手时口中都这样祝愿。人离别了，姓名却留在记忆里。姓名有的比较平常，没有多大特色的，容易与时光一同流逝了；有的却不如此。难忘的姓名，真像诗人龚自珍称赏宋翔凤那样：“万人丛中一握手，使我衣袖三年香。”好的姓名也有留香的魅力。因此我常想，作小孩童时，父辈师辈给起个好名字，那不但是终生的幸福，而且定会带来好运气。

有友人问过我，说：“据你自己品评，你的名字怎么样？是如何取来的？有奥妙没有？”我答，这可说来话长，如今只略表其一二，以供品味。

我家取名，父亲那一代用“梦”字，家严原讳梦薪，同族弟兄有梦莲、梦兰、梦才……父亲是光绪年未一科的秀才，因为科考上的某一原因，改名（即“榜名”）景颐，就是景慕宋代宗贤周敦颐（茂叔，莲溪）的意思。到我这一辈，族兄们原是单名排“三点水”的字，如大堂兄周湘，表字春帆；四堂兄周×（记不清了），表字雨臣；八堂兄周瀛，表字子登（十八学士登瀛洲）；十堂兄周×，表字月波。我很喜欢这种名字，觉得诗意盎然，人必不俗——果然他们都是音乐书画的天才，风流潇洒。但也由于科考之故（什么故，我就不说上来了），他们都改了双名。下一字排“昌”了，如履昌、懋昌、恒昌、泰昌、永昌……其中，大多数是从《易经》卦名取来的。这么一来，哲理味浓了，可诗意没有了。

既然排昌字了，于是我这亲兄弟五人的名字就是：震昌、祚昌、泽昌、祐昌、汝昌。我是最幼的，大排行是“十五”，早年间不讲族谊时幼侄辈偶有“十五叔”之称，此语久已不可复闻矣。外姓人则称我“老先生”——那时是少年，“老”是排行最末，“先生”是对男子的美称。

有人也曾疑心我名字是仿效清代名人丁汝昌而取的。其实并非如此，只是偶合。《诗经》上说：“俾尔寿而康，俾尔炽而昌。”尔即汝也。清代又有一位周寿昌，大约也渊源于此。

丁汝昌字禹廷，是取自《书经》“禹拜昌言”之义。家严为我选一表字，初取“寿康”，后取“禹言”。后来，我觉“禹言”侧重昌字，“汝”无联系，且又与丁氏略同，于是改用“玉言”，取《书经》“王欲玉（玉成）女（汝）”之义。没想到，友朋相戏，遂云“玉言”者，岂非“石头记”乎？可见你“命中注定”诀治红学。

我听了，“颇受启发”。于是就自鸣得意起来：通灵宝玉镌的八个字，就是“莫失莫忘（平声音王），仙寿恒昌”呀，你看这个昌字多么重要！雪芹选用，倍增声价光彩。

昌者，造字从“日”，故有昌明、昌盛之词，是个吉祥的名字，气象光华。我是喜欢它的。而且，若是从阴阳五行的古哲理来看，贱名真是阴阳调燮，水火既济——因为其中水气与日光正相辅倚，生机一片。

我给自己的名字找出“种种理由”，以为自颂自夸之辞，这实在有点儿老王卖瓜之嫌。老王卖的瓜，不能说自己的瓜苦；我卖的是文，而“文人”是讲究谦虚的，不但不许说自己瓜甜，还要力表其“苦”！此则虽然名字吉祥，职业却未如老王之可以“实事求是”耳。

汝昌——老王——莫失莫忘，一瓜一文，都说味香。

“三气周瑜”

佛家语有所谓“众生相”，我看文家语也该有所谓“众诗相”。拿近事实情来作例吧：立秋节这日接到诗书画等诸件中，有一首赠我的七言律，就引起我作了两种诗，一首是生气的诗，另一诗是高兴而又感叹的诗。这话就有点儿难懂了——怎么得了赠诗倒有了气生？确实是不好理解。待在下交代明白，方使阅者了然不惑。

先录下那首“生气诗”。诗云：

“怪事都归我历经，《诗词》《新证》气填膺。而今更有《恭王府》，三度津门吃大惊！”

这诗可不怎么高明，不过你听了缘故也许会同情而宽容它的“水平不高”。

原来，拙著《新证》增订本于1976年出版后，再无重印消息，来信求购者多，俱答以早无存书了。忽于1986年春，得津门青年学友陈鸣同志见告，他在书店中见到了重印本。我得知后，去问出版社，方答云此书重印已一年多了，“忘了”通知著者！把我气得肚里骂街，心中愤愤。

1987年秋，从海外归来，沧州邀去讲《红》。讲后，回到了故乡津沽。次年，因“宫南别苑”之事再游故里，多蒙南开区政协领导陪我参观古文化街，进了一家书店，刚走近书架，我的老伴惊讶地发现了久无音讯的（出国前撰著交印的）《诗词赏会》“公然地”立在书架上！一看日期，也是出售了大半年而出版社“装傻”，一字不写与我知道。气得我在天津的报上撰文数落数落，出出气。

1990年5月，我将一部《恭王府与红楼梦》交与出版社（约好了，专为它写的）。说是“当年就出”。等到年底，无音了。到次年七月，三校已毕，说九月出书没问题。等到年底，说不行了，须等明年“即今年”上半年了。又等到今年七月去问，无人答复。

立秋节，忽接津市所属某县韩同志一封来信，打开看时，是一首诗，其标题云：

“壬申七月购《恭王府与红楼梦》于津门，一夜读竟，喜极而赋，奉寄周老雅正。”

我一看，才知道又一次被出版社给戏弄了。你说可气不可气？骂街似乎不太文明。怎么办？想起还是求借报纸的篇幅，数落数落。我们书呆子有什么咒念？若说上几句难听的话，又怕伤了众，难哪。

以上就是我那四句生气诗的“典故”。

韩同志的诗可就真好了，除了对我太溢美，以文词论，不逊于名家——可他是位农民！我真感叹：咱天津藏龙卧虎，有真才，不求世知，默默地学文学诗。其句云：

“又拜涵芳绝妙辞，大观谁道总堪疑？一支绣虎凌云笔，十载条风解冻澌。暴处芸馨传蔡女，献来芹意证刘诗。听莺滴翠何由见？捧读如聆谈笑时。”

这首七律题目不好作，而他却作得很好。“蔡女”句，喻指此次撰著时得有小女周月苓的助写。“刘诗”句，是说小说家刘鹗的四公子留下了宝贵的诗句史料。听莺坪，滴翠岩，都是府园中的景色题名。

我因感谢他，遂亦步韵和作一首：

“曾荷前番琼玉辞，重夸拙著不迟疑。故王宫府生新翠，近代街衢掩旧

澌。谢氏堂空归燕咏，石家楼碎坠珠诗。听莺坪上多芳草，会有联茵共赏时。”这诗不佳，勉强凑韵而已。第四句是指恭王府原先地势是溪流环抱，现今那溪已填平，名为“柳荫街”了！其余各句都无待注解。

一部书，一件事，引出了生气的诗，也引起了高兴的诗：这不就是“众诗相”之一斑吗？

壬申立秋次日写记于京东

咏红绝句系吟俦

平生所作题咏雪芹与《红楼》的诗词韵语，数量之多，难以确计；可惜赋性疏慵，总不曾辑录抄整，以致散落无从复寻者也不知凡几。友辈知我此情，多来进言，“期期以为不可”，劝我赶紧搜集一下，存其残余，也比全归鼠蠹为好。我听了自然有动于衷，更重要的是这些诗词的内容实在也记录着数十年来红学发展史的一些“足迹”；而吟红朋友之间的倡和之深情，亦多在其行间字里。完全丢弃了，也觉太无责任心，有亏交期之道。

但我事情太多，顾此失彼，破篋敝笥，残笺乱楮，到处都是，漫无条理；真是茫然“无所措手足”。

日前，忽有海外音书，也传诗札。于是这给了我“启示”——我何不就从这种诗札作起来？岂不也很有趣？对，就是这个主意。只因此处篇幅有限，先举一二，以当豹炳之一斑，鼎脔之一味。

新加坡名诗人潘受先生，字虚之，有《海外庐诗》，享誉吟坛。今春忽有墨书条幅见寄，损緘拜诵，上题一绝句云：“世间原是荒唐梦，岂有红楼梦醒时？却笑梦中还说梦，两周更比阮曹痴！”并有小记二行云：“次韵奉酬汝昌先生诗老惠和旧所书赠策纵教授有关红楼梦研究之作，敬乞郢诲。壬申开春虚之弟潘受于新加坡。”朱印二方：“潘受长寿”、“虚之八十后作”。

我得此诗，这才恍然忆起一段旧事：1986年秋日，重游北美威斯康辛大学，见周策纵先生办公室壁上悬一诗幅，甚有气魄，中有句云：“一书天下咸知重”，谓策纵兄首创国际红学研讨会之事也。中秋良夜，策纵兄邀我至其“弃园”同饮赏月，又以《海外庐诗》见惠，扉页即叙录此诗原委。我看后欣慨相兼，即和其韵云：“海外红楼海外诗，白头吟望幸同时。一书天下咸知重，谁识情源溯阮痴。”

策纵兄将拙句寄奉潘老，我并不知。如今忽得和章，方如“梦”醒——信乎，不过五六年前的事情，也竟真有“如梦”之感了。

我那末句，是指策纵兄为拙著《曹雪芹小传》作序时，论及晋贤阮籍对雪芹的影响。虽然我在《小传》中也涉及此义，但太简略；既作此诗，遂决意在新著《红楼梦与中华文化》中特辟专章，以申微绪。而书出后此章尤得海外瞩目。这种过程，回忆起来，却饶有意味。

到了夏天，台湾的女红学家康来新教授抵京见访，携赠了一本《倚红小咏》。看时，是台湾王叔岷先生的手书影印本，通部是与《红楼》相关的诗句，以七绝体为主（大安出版社，1992年四月）。王先生自言，幼时初读《红楼》，至第二十七回《葬花吟》，即伤情而不能续阅后文；既长，致力于朴学考订，而凡有吟咏，总不离《红楼》这一中心主题，因辑为一册，题以“倚红”。可谓生面别开，自我家数。——这当然使我联想到自己无数的咏红韵语多归散落的遗憾之事。

我读《倚红小咏》，见其感情丰富，笔致灵秀，而感慨时时流露于毫端纸背¹。他的总风格是婉然敦厚的，并无逞才使气的粗豪之习。但当我读到第29页《红学》一题时，不禁拊掌大笑！其句云：“臭男禄蠹见砭针，风骨何曾重士林？芹圃当年殊未料：漫天红学叫‘知音’！”这确实是一位耿介之

¹ 其《艺展》云：“‘荒唐’旧梦付东流，谁解荒唐曩未休！一自巧商营艺展，贩夫亦喜说红楼！”即一例也。

士有感而发的心声，有些“忍俊不禁”了。

再看到第 31 页，忽见其《读破》一题，使我且感且愧——其小序云：“闲阅周汝昌先生《红楼梦与中华文化》，新序中谓曹雪芹集文采风流之大成。……”诗也是一篇七绝：“文采风流独擅场，其人如玉亦痴狂。探新温故穷心力：读破红楼一汝昌。”

按所云新序，是指那部拙著在台北出版的同一年中，也出了大陆版，新序就是为大陆版加写的。而身在台湾的王先生，却特别提及此版的新序，思之亦觉有趣。

我读后，即用原韵遥和了两首，其句云：“万里相违想芥针，欣逢诗雨润红林。人间自有真知在，隔水犹能惠好音。”“粉墨从来好作场，素衣化了素心狂。红楼通得终南径，燕石镌成字‘寿昌’。”

从诗集得知，王叔岷先生是老北大的旧人，怀念北京沙滩的“红楼”（原北京大学旧址）。他的诗句也流露出同为炎黄后代，希望两岸携手同行的心曲。他的佳句不少，唯小文难以多引。

至于周策纵先生，我与他因“红”而倡和的篇什就太多了，无法全录。今只记拙句一首，附于文末——这是为他 75 岁学术纪念集的题句，那韵脚又正是我在北美时题赠虚之、策纵两家的那一旧韵，或许也可算是一代红学史的一段小小侧影吧？其句云：“鸿蒙一辟镇悠悠，岂必红家总姓周？宜结奇盟动天地：直齐宇宙筑红楼！”

大王庙·浮桥·城墙

我喜搜集乡邦掌故，桑梓遗芬。记得在燕京大学时，单那一处图书馆，就从中西各书中摘抄了一大厚册——那时目力好，都是蝇头小字，可见资料文献之丰富了。这个“宝册”，即使“历劫”未化云烟，恐怕现时自己都看不见那小字了，已无法运用。头脑中零零碎碎的，追溯起来，俱已不成片段，想根据它们写写文章，也难了，念之令人嗟惜。

这种文献不限“高文典册”，包括各种杂书，连小说也在内。上回我谈了老残论海河，就是从小说中获得的资料——老残之文孙，刘蕙孙老教授补作的小说补编，但他是从他令祖听过口讲的。如今再举二例——

一例是《歧路灯》，它写到了书中人物从河南开封北上进京，经过天津，提到游览名胜时，却列举了“大王庙，天后宫……”。这可引起我的注意，此书乃乾隆时著作，写的是一部“浪子回头”的故事，极可能就是仿《红楼梦》的（如《儿女英雄传》亦然）“唱对台戏”的小说。他竟知道大王庙！则此庙名气应不下于娘娘宫呀，自愧却了无知识。我就请问我二哥福民老人，他地理最熟。他说，确有此庙，原在河北，金钢桥往西，后来就不明情况了。

我于是猜想：这位大王，并非项羽一类，也非“寨主”类的大王，也不是《西游记》里“黑风洞大王”的妖怪类——而是与水“密切关联”的蛇神之称号。水乡之地，供奉龙王以外，就还有蛇大王是一方的“水主”。

前几年我回津门，向民俗专家们请教此事，蒙他们拿着当回事，费事去查，竟然查到了记载。

因提这事，我又想起，在《施公案》里，就也写了咱们天津卫。施青天施大人（他与雪芹今祖曹寅是诗文唱和的好友），后来做了“总漕”官兼按察使，沿河巡视至津，那时诸路漕舟争过关是个大问题，各路为“帮”，互不相让，群斗群殴，常酿成大事……施大人处理此事，来到浮桥，目见那河上桅樯万艘，成为一大壮观！

我以为，这都是忠实的史料，不是“虚构”所能办到的。还写了长芦盐院的满洲钦差，也使我想起身为两淮盐院的曹寅曹棟亭。

过了天津，就写静海独流曹家大奇案。这又使我总是联想起：旧时每逢娘娘、药王庙，敝乡出会，盛况动人，诸路会中（那时我耳中从未听说叫“花会”，只说“出会”、“过会”），有一班受人喜爱的《渔家乐》，小男孩扮演小姑娘，极美，有一段叫《推纽扣（碌碡也）》，开头道白就是“小奴今年一十八，嫁到独流老曹家……”

我若有空，写一个影视剧本，就写独流曹步云家这段大冤案，也许能获什么奖吧？——你看，我扯到哪儿去了。

还说天津吧，想看老城“面目”，似乎有那部日本奇书《唐土名胜图会》，那里头就有天津城的木刻版面佳图。

对了，还有麟庆的《鸿雪因缘图记》，那也有天津的妙图和文字。等找出来，请本刊影印在报上，能飨读者——应云“看者”才是。诗文的，更多了，且听下回分解可也。

芹庙·丕兴·竟病

不知哪世前缘，我弄上了“红学”，一失足而再难拔脚。弄了快五十年，近来忽然有一种说法，大贬曹雪芹，于是我犯了“左性”——左性一词在《红楼梦》里就使用过，意思是本来的执拗性因受刺激而越发厉害起来，要走极端了。我这回的左性表现在哪儿呢？如今透露一下“天机”，谅也不妨：第一是我找着了一位力量雄厚的女企业家，她慨出巨资，修盖一座雪芹庙。这是我平生一大梦想，想不到今年实现。第二，由于有了庙，人们就可以有个地方寄托追思景慕的情怀，可以进去瞻仰礼敬，那么，我很想到庙里去当一名侍者，做点事，服点务呀什么的，而我就给自己又起一个新别号，叫“芹祠侍者”。

以上两点，就是我犯左性的“表现”了。

说起这座庙，大概有把握向世界宣称：我们修盖了普天下的第一座雪芹庙！

此庙坐落京南大兴县境，其地据云是清代的一个旗营村，现时正在工程进展中，听说一切顺利，有希望在本年八月落成。

这也使我想起，辛亥推翻帝制，民国刚刚建立，就有一位学者陈蜕庵撰文提出，雪芹的书，不是小说，而应归于“四部”（经史子集）中的子部——也就是他认识到《石头记》原是一位中华大思想家的著作。此一认识，堪称有过人的眼光思力，可谓石破天惊之论。

不但如此，陈先生还提出说，雪芹是一位“创教”者！

自从人类文化渐进，兴起了宗教，几千年来，谁创过教呢？释迦牟尼、穆罕默德、耶稣……很少的几个，而且皆非吾华之人——我们的老子、孔子，人家根本没有创教之意，都不过是后人信奉，尊为教主，那是另当别论，不可拉扯。由此可见，咱中华若有当得起“创教”二字的，则非雪芹莫属！

这样说来，一位创教的伟人，难道还不该有他的一座庙出现于中华大地之上？

实在是太顺理成章、名正言顺了。

至于雪芹毕竟创了一个什么“教”？这倒确是一个崭新的研讨课题。也许，庙成之后，在那儿会有人人为此召开举办一个研讨会，未尝无此可能，只看时机迟早罢了。

由于这么一推想，又不禁思绪纷来。我记得有一次在文里谈过“吴带曹衣”，以为那曹画家也是雪芹先世才人，后来，忽然悟及史载那曹衣画家乃“曹国人也”，曹国是指古代西域的一处国名，实“老外”也，我大约是弄错了。但是，我因此也又想起，“曹”之得姓，原本由于封地是古之曹国——后来才成曹州者是也。所以这事儿很妙：曹姓也是我们周家初封诸侯中的一个。盖史言周初封叔振铎于曹，在山东兖州济水之阳，其地晋曰济阳，隋曰济阴，后周曰曹州。宋代的有名文学家王禹偁有碑文专记此一源流，十分清楚。

振铎生太伯脾，脾生仲君平，平生宫伯侯，侯生二子，……世系详明，一直传到汉初丞相曹参，大名鼎鼎，十八功臣第二名，又传到宋初枢密曹彬，开国元勋。彬封为济阳王，为什么？正是溯其封地得姓之始也。

曹彬籍贯是今河北省灵寿县人，古属真定（后之正定）。彬之三子名玮，就是雪芹在宋代的祖宗了。

永乐二年的一次大移民，玮之后裔有一支从江西北迁，又回到了河北，卜居在京东丰润。所以从明代起，雪芹家的老根儿就是丰润。

这个曹氏宗族是了不起的，世代出生大文学家、大艺术家、大英雄、大天才、文相武将，当中有一名画家叫曹不兴——或作“丕”兴，不知谁是？又出了一个曹景宗，虽是名将却在诗坛上留下了一则出奇的佳话。

至于女流，作史的曹大家（音姑）、大孝的曹娥（王右军为她写碑记），还有八仙里的曹国舅，也都是他们一家同宗之人，在中国历史上一直是流芳千古的名宗望族。

曹不（丕）兴，名兴，他居于吴地，据传他有一回经过青溪时，见一条赤龙飞行水上，就笔摹其形成为画幅，献于吴之孙皓（孙权之子）收入秘府；至刘宋时，遇上大旱，乃取不兴之所画赤龙图，张之于水上，顿时风起云涌，大雨滂沱！

曹景宗是六朝时人，既以勇略闻于世，又深喜书史。梁武帝赏识他。后来战胜凯旋，皇帝宴于光华殿，命大诗人沈约作诗为贺，沈约乃作五言仄韵长诗，将全部韵脚字都押了，只剩下“竞”、“病”二字，可就给难住了！景宗说这有何难？接笔立时续道：

“去时儿女悲，归来笳鼓竞！借问行人路，何如霍去病？”

他押了这两个极难押的韵，却十分自如地写出了他身为大将，出战收功，悲喜交加的心境，并自比于汉代名将霍去病的收功于抗匈卫国。无怪乎那文化水平高的皇帝也大为击赏了。（去病，古人取名的一例，略如宋代词人辛弃疾是同一取义。）

这都说明了，曹氏一门，世世出文武全材，直到清朝，仍然是如此：曹玺、曹寅、曹颀……以至雪芹，皆不坠祖风。

既然这样，我这自称“芹祠侍者”的，便有其理由了，并非盲目迷信，岂不然哉？

中华需要人才，也需要爱才、惜才、护才、拔才、用才、重才的思想感情。

不幸的是有什么？是有一种人还不如梁武帝，一味妒才、忌才、贬才、挤才、害才……，因为他怕别人“妨害”了他个人的“利益”。这种人，是没有资格进我们新盖的雪芹庙的，因为雪芹正是为了人才的命运才作出了一部《红楼梦》。

相反相成

梨园行有一种说法，叫做“武戏文唱”，比如名武生杨小楼，所演之戏自然都“武”得很，可他偏能“文唱”。又有“紧打慢唱”，比如你听鼓点儿明明像快板儿，但唱的却从从容容，慢条斯理，无急促之音，有涵咏之致——原来那是“散板”。文章家有“小题大作”，技艺家有“歪打正着”，医学家有“急脉缓灸”，水产家有“活鱼（摔）死卖”，水利家有“南水北调”，说话家有“好话歹说”，饭馆家有“中菜西吃”，腐败家有“公财私发”，黄色家有“××××”，如此等等。倘加搜辑，定有奇观。我从这儿，悟出一条“真理”来：时下风气，把事情翻一个过儿，就妙不可言。或许古来“相反相成”那句话，预言的就是这个吧？

既然如此，那就连带明白了很多道理，比如美文大可丑作，雅事最好俗办。谓余不信，请看下文。

诗，是最高级的文学表现（包括体、性两者而言），但是偏有“打油诗”。一位对家务不负责任的男士，写过一首七言绝句，说是“柴米油盐酱醋茶，开门七件不离它。我也管它娘不得——后门溜出看梅花！”你看这位先生多么高雅过人，“不食人间烟火气”，但诗是“油化”的先进代表之作。然而，这种油诗“魅力”也不容轻视！怎么加小心，别受它的“影响”也不行，还是要受的。不瞒您说，我本人就很不长进，常常诗带油调。

不久前，看见一条广告，说是要举办国际书法大赛。这可谓风雅之盛事，翰墨之崇坛，欢喜无量。可是看下去，却使我想起去年所作一首七言诗。那诗写道：“王氏羲之手抱杯，杜家子美挂金牌。西施抱恨生何早，不及高跟烫发来！”

我不想隐瞒自己的落后于时代。我作那诗时，还未想到“国际”书法大赛，那名目就叫做什么什么“杯”全国书法赛。我很奇怪，中国人比赛中国独特的艺业，却非是“杯”不可，这为什么？！难道极善于创造的中华民族，就没有一种可用的“发奖形态”？而非是“杯”不能成其“洋相”！？

我夜里作梦了：中华书圣王右军，站在一个洋台上，手里抱着挺洋气的一个什么杯。

中华的诗圣杜甫，也站在一个挺高的洋台上，老头儿吃力地弯下腰来“接受”那一挂往他脖子上套的“金牌”！大家鼓掌呢，右军和子美连连挥手，四周致意，口中高喊“哈罗”。

多么荣耀呀！他们居然也“走向世界”了。“中国人也懂什么叫杯了，牌了，到底不那么落后了，有点希望……”

以上都是我的梦境。恍惚之间，古代第一美女西施姗姗而来。她确实太“土”了，一点儿也不知道如何消灭东方女性美的天赋特长，不知道采用西方最现代的“系列化妆品”，不知道求助于××美容师。

她黯然失色，她对自己的漆黑润悦的东方长发，暗自怀恨；特别是，还没有机会烫上一个“菜花头”……

我的梦实在作不下去了，只好向梦境告别，那首七绝，就是此次的纪梦之作。于是乎，我才明白为什么我那诗，怎么就成了一篇“美文丑作”的好例子，这原不怪我文才太低劣，谁让那些“杯”呀“牌”的，都甘愿“雅事俗办”，以至到了迷其国度、罔知祖宗的地步呢？

此为何种心理状态耶？有人说“无以名之”，有人说“殖民地意识”，

有人说“炎黄不肖子孙”，有人说这才叫时代进化了。毕竟何者为是，且听大家分解。

“虎门”称幸

从《北京晚报》上得知，一度濒于危难的右翼宗学，已然修葺一新。此讯如果属实，可真是一件值得称幸之事。我们当然要感谢有关部门的大力支持，也要感谢晚报副刊的关注与支援。因为自从传出了右翼宗学将被拆除的消息后，未闻文化部门“红学”机构讲过一句话，倒是民间的关怀者与几个研究者先后呼吁要求保护这一处北京城内唯一的与曹雪芹有过确切关系的文物古迹。如今若果已由拆除变为修葺，那自然是我们额手称庆的喜讯和幸事。

有读者来问：或言雪芹曾在此处任职，此说可靠与否？要我讲一讲看法。

拙著《曹雪芹小传》第172页，已经对此作了简要的说明，我彼时写道：有人推断雪芹宗学任职是根据敦诚“当时虎门数晨夕”这句诗而立论的，“仅据敦诚诗，实不能断言雪芹必为宗学人员，盖‘数晨夕’出陶诗，本移居喜得佳邻，日夕过从，交游甚密的意思。雪芹也可能当时居住西城，离右翼宗学很近，故而能和敦诚在学中晤谈。这些，还无法即作结论。”

这是实情实话，早年还有过一种传说，称言雪芹的宗学职务是“瑟夫”等等，那其实是附会，因为经不起严密的历史考订。再者，“数晨夕”的数，在此是入声字，其音如“朔”，是屡次、时常的意思。所以根本不像即在一处的口吻。依陶诗原义，那是雪芹与敦诚为邻，早早晚晚，前来“串门儿”的话。

近来，我听周崇森同志说，他考出当时马武（马齐之弟）即住石虎胡同。按：马齐马武，权位甚重，正是雪芹交游的明琳、明义等的长辈。敦敏诗中说，他有一次到明琳家，无意中碰见了刚刚由南京返来的雪芹。再有早年《立言画刊》上有文记载，雪芹曾在“明相国府”做西宾（师爷），那么明相国正指明亮（马武之侄孙）。须知：清代相沿，明相国府与明太傅是不同的，后者才指明珠（纳兰成德之父），这在《啸亭杂录》中也是可以看得很清楚的。

合起来看，雪芹很可能是在石虎胡同马府上作西宾，这也正是敦诚作诗给雪芹：“劝君莫弹食客铗，劝君莫叩富儿门”的本来所指。一切无不吻合。

我认为周崇森这一考证是一大贡献。

北京城的石虎胡同一共有四个。台湾的红研者高阳，因不知其详，遂对雪芹与宗学一事作出了不正确的推考。周崇森纠正了高阳之误说。但听说后来周君的创见，也被别人剽窃去了。学术界的不正之风，有如是者！闻之令人惊诧。

雪芹不一定曾是宗学的任职之人，但丝毫不等于说他与石虎胡同学的确凿的历史关系有所减弱。“虎门”仍然是北京城内唯一的一处可以凭吊雪芹的文化胜地，值得我们特别珍视。

艳雪楼·残梦楼·一层楼

甲辰年冬十一月，作《金缕曲》一词寄与南开老同窗黄裳，是感谢他不时以珍本清代诗文集惠借，鼓舞我不要废弃研红的大业——因我也曾一度由于种种挫折伤害而心灰意懒。此词写寄之后，便记不全了，有时想起来，还很思念，自觉那首词可读，也有史迹意义。一次便写信去问黄裳，请他录一份给我重温旧梦。詎料回信使我大失所望：他说不知道有过寄词之事！

这已奇了。更奇的是，今夏无意翻捡破书，忽于满清宗室名诗人画家弘旿的《瑶华诗钞》中发现一张敝纸，打开看时，正是那首迷失了三十年（今年甲戌呀）的《金缕曲》！

我平生诗词很少有什么“底草”、“副本”，大抵即兴信笔，口占随录，只此一份，匆匆写与友好，稍过即不复记忆——其数量惊人，单以津沽一地而言，我写与家兄祐昌、词友寇梦碧、燕大同窗许政扬（南大教授）……的就不少，可是因为抄家运动、“文革”……祐兄许兄处的都化为云烟了，寇兄记忆最好，偶于来信中录示我之旧句，我简直像“读别人的作品”那样惊奇——连一字也不记得了！这些诗词中，当然很有关系津沽桑梓掌故的题咏记叙。如今恐怕“片纸难寻”了，当时不觉珍贵，此刻却真有了可惜的感叹之情。

说来也巧，在同一纸包中，我又捡得两种书，都是旧年黄裳寄赠的：一是水西庄查莲坡夫人金至元（字含英）的《芸窗阁诗存》，一是汪沆的《津门杂事诗》。两书皆是清初原刊精本，钤有极美的细朱文的黄裳藏书印，并有他的小行书的墨笔题记，记载得书的时地经过与书册的价值，心情的喜悦。

《津门杂事诗》并非僻书，在津应该很好买，但不是原刊，原刊是陈皋精书小写的写刻本，那字法、那刻工，都美得令人惊叹！真是中华艺术的瑰宝，世界上并无两份。但天津人是否都有兴趣去读读这本《杂事诗》？怕又“成为问题”。打开它，充满了桑梓旧闻，对我来说真是“过瘾”极了，因此每首诗都引发我的思绪，不知从哪首诗哪件事哪处景说起才好。

刚巧，上文提到了莲坡夫人含英女史的诗。如果你想“略知一二”，那么翻到第9页，就有一首，其诗云：“幽兰夕萎芸书阁，缺月秋寒残梦楼。留得《玉台》诗本在，不教谢女独风流。”

诗后注云：“芸书阁诗集，予友查莲坡室人金氏遗稿也。金讳至元，字含英，诗格清拔孤秀，不堕粉黛习气，济南赵秋谷宫赞为序以传。平乐府知府佟镗，配赵氏，二十六而寡，独处一楼，唯耽吟咏，有《祀社》及《题边塞图》二诗为世所传；晚残梦主人，因以名楼。”

我这才“恍然大悟”：原来在天津的佟家是出了两位女诗人，而人们常说的只是佟蔗村（金宏）的妾室艳雪楼。

艳雪楼边，海棠最美；而残梦楼头，则未悉以何花木为景了，那两首名作我也毫无知识。

含英这位才女，自早与莲坡订了姻缘，可是莲坡因科考事故入狱，苦熬九载，狱解，方得结缡，而她于婚后只活了十个月便香消玉殒了。其不幸，与残梦主人形成异样的“反比”。但不管怎么讲，她们确实都是“薄命司”中人物，贾宝玉当时只看了金陵一地的册子，若他肯打开“天津十二钗”的簿册，我想定会看到里边有芸书、残梦、艳雪诸芳的图咏。真所谓“都是红楼梦里人”也。

我们寒家上世是静海人——因为敝沽的古庙中一口铁磬上，铸着清楚的凸字，说是“大明嘉靖×（五或六、七，不出这三个，年久失记）年河间府静海县咸水沽关帝庙……”此沽与杨柳青都是后来由静海划归天津的。而现今天津名刹大悲院那尊巨大的鎏金如来佛像，却正是由我们静海“老家”移请而来的，这可真是一段意味深长的善缘盛事！

因为想看看汪先生对大悲院又是如何作诗的，便果然找见了这么一首——

“河东屈曲水拖蓝，五五三三燕子龕。
好是一层楼上望，远帆如鸟屋如蚶。”

诗后注云：

“河东佛寺颇多。一层楼，在大悲院后。”我这可就胡涂不解了——怎么大悲院跑到河东去了？《杂事诗》里讲“九曲黄河灯”，倒是把“河北”、“河东”二名并出的，应不致混吧？难道河东另有一个大悲院？我对这个就更无知识了。

记得因为《莲西诗钞》里出现了大悲庵，我问朋友晁同志，后来他告诉我：大悲庵原在老南市一带，是尼僧庙，与大悲院非一。如此，则另有个同名的大悲院，也许可能吧？

如果“河东大悲院”并不存在，确实就指河北，那么大悲院已在扩建了，不知建筑规划中可曾包括恢复古迹“一层楼”的项目？

有人说了：人家现代化的摩天大厦，几十层上百层了，你干嘛还惦着“一层”楼？一层，那还叫“楼”吗？真是笑话！

我说：你老兄先别那么爱“笑”，你见过咱天津的老景一层楼什么样子吗？若没见过，先别乱张口。既然叫“一层楼”，肯定它有点儿“稀稀罕儿”，与众不同。要不，汪沆为何要特为作诗？那“一层”上看天津的鳞次栉比的房子，都像“蚶子壳”一般！你小看了这个“一层”，行吗？

专家们，请对一层楼研究研究，想法儿恢复了它，我看比“摩天”洋厦什么的有趣味得多。

[附记]

文内引及的“一层楼”名胜“在大悲院后”，我是解释为楼在寺之后层殿宇的。但也许原文是说此楼坐落在寺院外的后面（北边）。若如此，自然与寺院扩建规划不相关涉了。不过，我还是认为：古名刹皆建有高阁，例多不胜举，如北京唐代悯忠寺，有毘卢阁，可眺西山如在眉睫间；明代大慈恩寺亦有镜光阁，可俯眺北城后三海胜景。故建议天津大悲院也应有一高阁，为寺庙增色。

一层楼，当然是暗用唐诗“欲穷千里目，更上一层楼”的句意，并非真是“一层”也。

雪芹祠瞻礼小记

丙子端午节间，陪同成都大学钟树梁教授（全国人大代表、学者、诗人）到雪芹祠去瞻仰致敬。写此小记，以飨欲谒祠而尚未能如愿者。

雪芹祠位于京城之南二十里，其地望甚古：在元代为飞放泊，俗称“南海子”，明、清称“南苑”，本为皇家岁时游猎之所，方圆百廿里，水草丰美，诸兽群禽，飞跃繁衍。建有宫苑、寺宇，岁久大抵只有地名尚存史意。至今其地尚有“南宫”之称。

祠之创建，是我个人的倡议，倡议见过报纸，可惜并无一人一处予以响应。因叹雪芹名气虽大，读者不少，但为他办一项实事的就极少了，其盛名之下的冷落淡漠，成为文化界之异象。后幸得梅子女士一力支持响应，由“北普陀影视基地”投资建成。因我只是一个倡议者，至于组建设计、安排布置，俱由梅子与助手王君主张，故我之到祠瞻礼，一切都是初开眼界，很觉新鲜。

我们车到，时为上午九时，此北普陀基地正门外大牌坊，华表，玉石桥，壮丽的大门，仿宫城风格。我们到达，有一班女乐队，礼服排立，奏乐欢迎——其时正有一大队游客也正到门，同受乐曲之迎；恰好梅子（基地董事长）正降阶而迎，一时那气氛十分热烈欢跃。

过高拱玉石桥，跨进大门楼后，便见对面偏右是佳石高叠湖山，上有南式飞檐亭台翼然而立。向左拐而行，见一大牌坊在北。是为“太虚幻境”。直往西行，便到祠前。三间穿堂门厅，厅内左右应有陈设尚未齐备，过厅迎面一巨石，盖寓石头记女娲补天之意。庭内花木有致。

再进数武，即到正殿。殿颇高爽，不同于隘陋小筑。举目则雪芹造像在望，其像盖欲传雪芹盛年神采而异于某些绘像之须髯衰颜颓唐相貌。其姿态倚石萧散执卷而坐，左足斜伸。像前供桌，黄幔。像上高悬一匾，题曰“文采风流”四字。按此题乃我所拟，实取诗圣《丹青引》名篇咏赞曹氏之辞，而《红楼梦》大观园诗中恰亦用之，故觉欲题雪芹，非此四字不可。

芹像之两侧壁前，各有木雕像四位，上首为敦敏敦诚兄弟，下首为脂砚斋、张宜泉。真可谓之“四友”。更有趣者，脂砚已现女儿身，梳髻，粉庞，外着红色满式旗袍，手执书卷。对此，我个人十分赞赏——因为我事先一无所知，故一见惊喜。

正典情景粗叙，便是此文之中心，其他不必详说，如走廊壁嵌名家书法题字，诗文俱备，镌刻之艺，笔法之失，精神完足。

祠后有“梦园”，园有湖，而回廊绕之，廊有栏板，可以倚憩，俯视清波游鱼悠然可数。

至于我与芹祠的“因缘”，除上文所说“文采风流”正匾外，又拟一匾曰“神皋奎耀”，悬在檐际。此二匾闻系集古字。只有正门的“雪芹祠庙”四字，乃是拙家题写的。此三事外，再无拙笔陋迹了。或有关心之友问我：为何不题“曹雪芹祠”而偏省曹添庙？又“神皋奎耀”何义？答曰：祠名的题法，是个文化加感情的问题，“曹雪芹祠”是个死板而乏味的“官样名目”，我不喜欢。我那提法，略加变换，就亲切有味得多了，况且祠庙二字连用也是有例可援的（不用“祠堂”，是平仄格律所关）。神皋是指我中华赤县神州之地，奎乃文曲巨星，他的光焰照亮了这一方圣土。

祠中的一侧厢房，是陈列雪芹家世谱牒史料的地方，据闻收谱甚丰，极长的陈列壁橱仅仅展示了六种谱，明代刊印的曹氏祖辈画像极是珍贵难得，

宋代名贤的题赞，开人眼界。从这儿也看清了雪芹上世是由河北、河南、江西南昌辗转迁至河北丰润的真脉络。

我们八点启程，为何要九点到？中间还有一段事情可叙，我们路经地名“旧宫”（南苑旧署行宫），原有德寿寺，现存丰碑二座，其巨大实为国内少见，碑乃乾隆二十一年丙子所立，今年正好四甲子二百四十周年，但碑文与雪芹何干？曰：君不见《庚辰本石头记》中一页题记（脂砚之笔也）说：“乾隆二十一年丙子五月初七日对清。缺中秋诗，俟雪芹。”乎？那年应即脂砚“三阅评过”，故有“对清”核定文字的题语，那么，此二巨碑者，岂不正好是为此而留下了一桩“同世同年”的标志？须知，乾隆遗迹，晚期的最常见，二十一年的实在珍稀极了！怎么与雪芹无干？丙子次年丁丑敦诚才寄怀雪芹“不如著书黄叶村”的呢！

钟先生闻我此言，也大为高兴，我们在那儿徘徊良久，照了像，想来钟先生会有佳句纪此奇遇。

如此巨碑，经二百数十年风日丝毫未损，更奇者，“文革”时也曾要“破”此“旧”物，因而其太大太坚，试了试，毁不动，也没想“高招儿”来——此二宝物竟然历此浩劫，岿然屹立于那一片瓦砾之间，真令人生无限的感慨赞叹！

我愿此二巨碑与芹祠一同永垂永远，勿罹灾难。

色亦有命

我这标题，是蹩脚文言的气派，翻成白话，意思原是要说：连颜色也有命运。

这话又是怎讲呢？听我试说大略。

眼下我执笔，正值九月九临近，又下小雨，庭柯木叶，纷纷落向廊下阶砌，我很自然地就想起宋代诗人潘邠老的名句：“满城风雨近重阳”。重阳节的代表景色是菊花，于是，我又不自觉地想起《诗经》的“鞠有黄华”来。这一切，不用说是“老生”视为“常谈”，就是“小生”也许都能略知一二，虽然落套陈言，毕竟还是风雅况味。我座旁的两盆菊花，一白一紫，于是我又不免思念那“黄华”的黄字，那真是一种“典型色彩”——

我的思路常常出现跳跃现象：正想着中华文化上、语文上这个“黄”字带来的丰富的意趣与意义，忽然一下子，“黄”上又冒出来一个“扫”字。于是，我的重阳雅兴，顿时一落千丈。可爱可贵的黄色，竟然是扫的对象了！这是怎么回事呢？我的“智商”不高，想了半日，想出一句话，不知恰当贴切否——就是“斯文扫地”吧？

我们这个民族有些怪家当，阴阳五行是一项老家底儿。这玩艺儿，倘非“西方科学”赏识了，至今怕是还在“迷信”、“荒谬”之列。这也姑且不必多论，只说那五行者，就也表现为五色，所谓东方甲乙木，色青；西方庚辛金，色白；北方壬癸水，色玄；南方丙丁火，色赤——而中央戊己土，色黄！黄居中央，土是五行之本，故黄色自来是正色，上色，贵色，宝色。君不见，“五金”之中，不是也数“黄金”为价码最惊人乎？

正因此故，黄色是被当初的皇家占为己有的，别人谁都不能使用黄色——“黄马褂”必须“赏穿”呀，你若自己做一件披上，非杀头不可。黄也分为多个色层，诸如杏黄，桔黄，米黄，草黄，鹅黄，明黄……我也是道听途说，分不太清的。总之，黄对中华民族来说，是最重要的颜色。

可是，近来听说有连黄河、黄土也看不上眼的了，以为就是这个黄，害了我们的民族，使我们落后，贫困，愚昧，加上丑陋难瞧的，你看，这黄的命运，变化不小。用文言来表述：此古今之异也。

然而，除那以外，又出了一个新事物，即须扫之黄！呜呼，此非独古今之异，乃亦中外之奇矣。

“扫黄”的黄字，作何解释？大家明白。它的这一涵义与概念，从何而来？我没有“考证”过；从它与咱们的“土定义”大相违反而判断，一多半也是“引进”的东西，据说引进的，也就都是“先进”的。那么，黄色之竟能含有如此内容，想来它自己也必然是洋洋自得，风头十足的了。可惜的是，它又成了扫的对象。有识之士，在前一阵子颇为这个进口货忧心愤慨，现在决心一扫，无不称快。这本不必多说，问题是，“黄”字的命运，在我们中华语文的崇高地位上堕落到如此不堪的地步，这个事情有没有人为之思索一番？

我记得我们小时候，常听人提到一个“粉”字，说是某出戏、某部小说太“粉”。粉者何也？我也并不内行，猜想莫非是与“脂粉”有关吧？不管怎么，反正我们自己的语汇中，不致贫乏到连这个也需要“引进”一个“新品种”。“黄”就洋气了，别的都“土”得很呀，土怎么能登“大雅”之堂呢。

然而，对年轻的一代，对天真的小学生来说，当他们学认“黄”字时，总得有个基本观念才行。如今被一群混账人搅得这么乌七八糟，连“黄”字也要自惭形秽，岂不是实在应该“反思”一下的事吗？

风雨故人来

《新民晚报》诞生于1946年，如今要庆祝四十三岁芳辰了。而若论《晚报》的“母体”《新民报》，则已花甲欣逢，更觉源远流长，风规超众。我自己屈指算来，今年虚度七十一春，对报纸来说，可以忝称“老兄”之列；但是我却没有资格冒充老友，因为我与《晚报》相识，也是很晚的。可是，不知怎的，在我感觉上，自以为与之交情不浅，每接一份报，仿佛也有一种“风雨故人来”的况味。如此看来，我写此文，还不是“拉关系”可以“同日而语”。

我与《新民晚报》的交情在哪里？曰：在红学。

我的红学起源虽早，但以文字形式来表述，则始于1947年，这是《晚报》创刊的次年。《红楼梦新证》主体完成于1948年，印出来“问世”，已是1953年秋天。而其中的重要一章，考论脂砚斋的文字，则是1950年发表于《燕京学报》。这是开国以后的第一篇红学论著。因为其中提出了脂砚斋实是女性、实即史湘云之原型的新见解，引起了文化界的注目，上海报刊先予摘发转载了。很快，南开中学老同窗黄裳（已多年失去联系），忽然寄来一份读者反响，看时，乃是《新民晚报》，登出一篇文章，介绍了拙著，并表示了热情的赞同。

这也说得上是“交情”吗？完全说得上、够得上的！

如果您了解红学、脂学、“湘云说”等等的来龙去脉时，您就能体会到这一层意义。从整个红学史来看，此说的提出，脂学的建立与发展，它的生命力的表现，虽然愈后愈明，但在报刊上迅即给以积极反应的，没有别家，就是《新民晚报》。

及“浩劫”既已历尽，我才有可能为《晚报》写一点点小杂文。承蒙不弃，总是尽先刊载。统计一下内容，谈文论艺，虽然各有主旨，而毕竟涉及红学范围的占了最大的比例。

所以我说：我与《晚报》的交情，端在红学。

借此机会，说一句话：我与此报缔交的真感情又究竟何在？曰：在于她不像有的报纸，时时露出“有色眼镜”的投射光芒，她很公正，在学术问题上不“一哄”式“定讞”式地对待，不自以为是，不赶这种时髦，不抢那种市场。最言行相符地履行“双百”的政策与精神。

凡在有识之士，谁都能一眼看出某某报刊的带有成见、偏见的成分多，某某报刊带的那成分少……，谁心里都喜欢那少的——最好是没有的。报纸嘛，也不能尽免于“赶点儿热闹”，有时确实“未能免俗”。但是，报纸的崇高的灵魂是爱国，爱民，爱民族文化，爱真理。《新民晚报》为什么深受欢迎？为什么成为全国名晚报之一？我想与四爱的灵魂是密切相关的。

《新民晚报》走在时代的前列，气象日新，自惭语拙，未能表彰她的真美，——真美在于自有本色，而不靠涂脂抹粉，插金戴玉。

小诗为贺：

“四十三年如电抹”，

坡公名句足惊人。

至今晚报能喉舌，

可是新民可日新！

莫生闲气

会养生、保身的人，生气是个大戒大忌；莫说“闲”气，就是“非闲”之气也断乎不可、不许去“生”的，生了定会伤身惹祸。

这是至理，我自诩能懂得，也自封我全“接受”；可是懂得与接受常常停留在愿望上，一讲实践，就“露相”了——原来不但“大气”会生，“要气”常生，即“闲气”、“小气”都要生它一下，其修养、涵养之差，实为不容轻恕。

不过，“生气”一词，亦有妙谛：它可以指“发脾气”、“闹情绪”，又可以指“生气勃勃”的生命之机能、力量、丰采、气韵……。还能“生气”的人，表明他还生命旺盛，感情丰富，责任心、公德性等等都没萎缩衰颓，否则他见闻了什么也无动于衷，就已成“半死不活”之人了。可见“生气”以至生的只是“闲气”，不一定必然属于坏事。

这是我最近“发现”的大道理，古圣先贤，闻之必当摇头，那没什么要紧——因为今圣时贤，却会有俯加“首肯”的。

就拿看报来说，看着看着，闲气就来了。比方大标题的铅模字体吧，不知谁学谁的“时髦”，忽然诸报纸大用其大黑杠子、方硬变形、十分难认的“汉字”，很快成了“风气”。报题，是要人看明白的，用这畸形不再成“字”的玩艺儿，却是安心不让人看明白，看标题成了“目力测验”乃至“智力测验”，它美在哪里？好在何处？

于是，“闲气”就油然而生了。

再看下去，有气温预报，一篇文里有六七个气温数字，“……21摄氏度”，“32摄氏度”，“超过历年同期最高气温××摄氏度”，……唉呀呀，一连串的“摄氏度”，“摄”得人好不“勃然”动“气”！

你动什么气？人家这是科学语言，规范化严谨文风，是其大大优点，你反动气？真是不可理喻！

我当然很惶愧，批得对。但我心里并不服气（又一种“气”）。我心说：既然现行铁定制度是以摄氏度数表述气温高低，任何人只要说一句“今天真热，35度！”，难道他不说“摄氏”，竟会有人硬解为“华氏”不成？即使要科学、要规范，同一篇小小文字中表一次“摄氏”就足够“明确”了，如何把“摄氏”这般地重复，以为这方是“正理”？财力要节约，写文看文的精神时力，更要节约！

如以为此小焉者也，不足“观”耳，则还有一个“公元热”。你要读任何论文、散文、书册、报道……，那你得耐心耐性地去“接受”数不清的“公元”——只要一涉及纪年，不管历史还是现实。

有一次看一本书，在一个单页上，我必须“接受”多至二十一“句次”的公元！

人有多大耐性，禁得住这等的“考验”与“磨练”？我器量原不阔大，实在受不了，把那宝贝书丢得远远的，再不敢“领教”——因为那位作者估量我们广大中国读者都如此“低智”，以至必需在他叙述每一个年头时都定要重标“公元”，否则我们就不能领会他的二十一“句次”的纪年数字都指“公元”，就会错想他书里还会另有一种“一千×百×十×年”的“历法”——他这样看待我的“智商”，岂不是近于侮辱我吗？！

然而，并不止他，多得很哩，一句一个“公元”，你看够不够科学、规

范、谨严？若是历史书，那更不得了，能把你“公元”得“无明火起三丈”！无明火一起，“历史”也就读不好了，一肚子恼火把“历史”烧得焦头烂额，什么也看不清了。

我们的作者在这种地方，不是可以也应该变得更聪明一些吗？食古不化，早成笑谈；而食“今”不化，却自以为风流潇洒了，你说到哪儿去讲理？

何谓“食今不化”？这“今”在本文里当然就指“公元”了。“公元”者，本是西方基督教文化的产物，以基督降生之岁为元年计起（实际差了四年）也。所以我们中国人起先叫它做“西历”、“西元”，因为基督于中华文化是风马牛之不相及。我生于民国七年（1918），那时期老百姓管它叫“阳历”，其历之某日则不称“日”，叫做“号”，比如此刻我写文是“7月20号”，是也。过“新年”也只叫“阳历年”。人民生活实际中没有这个“元”的观念与地位。

现在是为了“地球村”“国际大家庭”的政治、经济、外交……交流的方便，国家才规定采用那个世界大多数国家所用的“公元”。但世界各国也并没见一切普通书册报刊文章只要一提年头就必须加“公元”的“公例”，则不知独我们如此“热爱”公元二字，坚决不“放过”每一次使用机会，其情理安在呢？！

难道我们祖国文化连“历”也没有？听没听过“夏历”一词？怎么为“夏”？不正是夏、商、周三代的夏吗？夏代已有高水平的历法了，并非一文不值——在古代许多外国那时文化远不及我中华，都来“留学学习”，甚至以“属国”名义自居——那叫“慕化”，其特殊标志就是采用中华历，那叫“奉正朔”（正朔代表月、日之始也）。这是历史，历史不能重复，更不能忘掉抹煞，装不知道。而我们今日采用“公元”是为了世界和谐共同发展文明进步，当然已大不同于“奉正朔”，这要区分清白。但是中国人讲自己的历史，也觉得必须让“夏禹”治水时就有一个“公元”，讲他时不能说历史纪年，必须说“公元前×××年”，以为这才合乎国家法令——我们哪一本法令书上有这个规定呢？！

说着说着，就又想起那一单页上二十一句次“公元”的书来了。我没法不生“闲气”。它真“闲”吗？可以研究。

申猴赞——干支生肖杂想篇

大地，坤灵，万物之母。

大地，其德曰厚。天覆地载，故地的德性叫厚载——宫城的后门叫厚载门，俗讹为“后宰”门。地之厚，与天之高成为对仗的词语。

古人云：天圆地方。学了一点天文科学皮毛的人，便来嘲笑那个“方”：太荒唐，太无知，地球地球嘛，怎么会是方的？哈哈！

这种爱嘲笑自己祖宗的人，大概不理解，古之所谓，是指凡言地理之事，必以东西南北四方位作为指标的意思，并没有说大地就是个“四方块儿”。

由于方位，生出许多妙趣。

比如，天干地支，天干（比喻树的主干）有十，而地支（比喻树的枝柯，都是古代简写字）则数有十二。这十二，分给四方，正好每方应得“三”支之数。这就是：亥子丑，表北方；寅卯辰，表东方；巳午未，表南方；申酉戌，表西方。北为冬，东为春，南为夏，西为秋，这又代表了一年十二月的四季。

这里面，还包涵着一层“五行”的道理。你看，那四“方”的每一方的中位地支，都是五行中的正位地支，即：子为水，卯为木，午为火，酉为金。土则不分四季，独居中央。

这已够有趣了，可是古人又把十二地支配上了十二生肖。思之绎之，似可解，又不能尽解，真是其中奥妙无穷。

十二地支不但在每年中标示十二个月，而且也标示年份，每年轮一个地支。这样，我们中华古文化中就有了“龙年”“羊年”等十二个称呼。

目前的风气，每到改岁更年之际，报刊上讲“生肖年”的文章总是琳琅满目。换言之，这十二生肖，逐年轮流大走红运，成为热门话题，大有“皇帝轮流做，今年到我家”之势。思之亦不免令人解颐。

我执笔之时，已是羊年之冬，不久猴年即将来临。因此之故，我忽然对猴发生了新的兴趣。

十二生肖怎么配与地支的？此一大谜，不少学问家都探讨过的。印象中似乎还没能解开其中奥妙。我并无此种专门学识，姑以普通人的“常理”来推求，以为自娱之道，倒也想过不止一次。我的可笑的杂想，信笔记之，以供一餐，也许可为谈助——未可知也。

统观十二生肖：鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪，给我的第一印象是：此乃以家畜为主的古老农牧之民族的生活反映，但又兼有先民崇拜的虫之王龙与兽之王虎。

使我暗自疑而不解的，有以下几点：

一、古以龟、龙、麟、凤为四灵，为什么生肖中只有龙，而无另三位瑞物？

二、有了龙，也罢了，为什么又有蛇？自古就说龙蛇是互变的，又说是龙蛇混杂，蛇并不惹人“喜欢”，何必摆它进去？

三、同理，老鼠也不是受人欢迎、对人有益之物，何以单把“子鼠”列为十二地支之首？

四、生肖中兽多鸟少——姑以禽包鸟，也只有一个鸡，何也？

五、猴之在列于名单，很是突出，很是触目。它的意义何在？尤觉耐人寻味。

六、象是我国古代农耕之助，小孩时看大舜耕田的画儿，就是帝舜牵着一头大象，它也不入生肖榜，又为何故？

……

这一派书呆子的痴想，常常在我的“思官”里翻腾。

后又胡乱猜测，自撰“答案”如下：

一、原无“巳蛇”，是“已龟”。后世因龟成了骂人的话，避而改蛇（龟蛇也互变，关系密切）。麟本牛类，有牛足以盖之。凤本禽鸟之王，而雄鸡实有凤姿，故可代之。

二、鼠会打洞积粮，所以拿它作为“秋收冬藏”的象征，子鼠正值十一月严冬之候。

三、鸡以代凤，可包禽鸟。已如上述。

四、今世动物学中所谓“灵长类”者，古人以猴象征之。此为特别，也极重要。

五、象在后世太少用了，有牛，即不复列它了。

我自己把答案交给了我自已。

接着，我的注意力便集中到猴上了。

猴是人借以作“镜”自照的小伙伴，它的可爱的优点与可笑的缺点使得人自己又是喜，又是怒，又是笑，又是叫……“人是猴变的”，大约古人早已有此“体会”了。生肖中若没有猴，那还成何世界？

《西游记》的主角是孙悟空，这并非偶然。它封号是齐天大圣。唯人方可与天并列，一切生物所不可能者也！

孙大圣之生，来自石中。此表何义？盖人乃万物之灵，首先是“物”，物进化到最高级，产生了灵性——此即“灵长类”之灵字本义也。石乃天地间“物”之总代表也。

猴聪慧“过人”，所以《红楼梦》中的贾母每每喜甚时反骂凤姐为“猴儿”，就是夸她的“鬼伶俐”。但是孙大圣未出山时，那是名山洞府之地，佳花美果之乡，万“民”拥戴，无冕称王，何等快活！然而，忽一日他朝世上望去，陡然心上悲来，眼中泪落。何故，何故？看小说的，不向此等处寻味文心，那又看之何益？可知灵性中尚另有一副心肠。

猴，猴也，王也，大圣也。

为什么又有“金猴”之称？请看我上文所列，秋季与西方之标位是申酉戌，申在五行与天干的庚金同性同质，是阳性的刚金。它来自石，质属金——金亦生于石，“金石之寿”，古人以为与天地同寿之物也。

再看“申”字，此似古文“电”字，“神”也由它而生。猴的灵性与神通，岂不就是人的侧影？灵是智慧，神乃不朽。

猴的短处与可笑之态，也大有可观。然而，猴不可贬，而应赞。问题是它须“修炼”得有了自知之明，在“七十二难”中逐步克服了自己，终于得成“正果”。只看它那“大闹天宫”的一时一面的作为行径，便定品位，毋乃失之“水浅”乎？

文化“值钱”吗

我在这里提了一个问号，如拙题所拟，蓄疑已久，未曾得到“比较”满意的答案，因此今日借重报界喉舌，又发此问。是否能引出“进一步”的思索或解答，自不敢必——然而又私心暗自企盼之。

在此首先即需说明一点：目下对“文化”的用法（即观念、概念），那是五花八门，热闹得很。报刊的“文化”版面或栏目，则有一特色，即铺天盖地都是“歌手”“明星”“新秀”“鲜蕾”“开拍”“停机”“推出”“轰动”……和无休无止的什么“杯”“赛”“评”“奖”的“活动”。我想，拙题所发之问，自不应“适用”于这类“文化”，因为在那个领域里，据说有的唱一支、演一场的“辣价钱”够我们书呆子过小半辈子的呢！那值“大钱”呀，低智者才会再发愚问呢。

由此可见，在下所指，“主要”是“书呆文化”——即像我这一“规格”的、写本小书、撰写短文的庸书、卖字者。我问的是这种“文化”，值钱吗？——倘回答是“肯定”的，那么其所“值”之“钱”又是几何？

千万不要误会我是在“争稿酬标准”——那还不够值钱的人吃一点“小食”的费用呢。争又何益。我说的是另外的美谈佳话。

西南一家出版社，“通过”首都一位编辑，主编一本东坡词赏，承蒙不弃，要我写文。我那时寓居异邦，满心高兴，寒夜篝灯，为之走笔，心下自以为这是“支持”祖国的传统文化的弘扬活动。等我归国两三年后，忽接该社寄到一本书，就是那“词赏”了，打开看时，拙文确在（只是将宋词的“钿车”印成了“铀车”！），但是该“社”作为出书者，连个打印的表示一句“支持”“感谢”的纸片也不曾赏下来。此外，我想再索一册书，也曾自己再三掂量可否。——回想异域寒灯走笔的那一点天真的（书呆本色的）热诚，不觉自惭无味，不觉那热变冷，原来我们“关系”就是如此这般！后悔自己的笔墨太“不值钱”，——然而悔则晚也。

于是我又想起不少“类似”的佳例来。为避“面面俱到”，今只举其一。某大出版社要编唐诗宋词鉴赏书，来找我，我尽可能地尽了书呆的微诚。他们那一炮打响了，发了大财。以后编辑向我诉说，惹得同行“眼红”，干出了许多不正当的事，抢生意。我回信“浩叹”，深表同情。到宋词这回，那年夏日我多次小恙，精力甚差，但念编辑同志热情督策，且言选目是“多多益善”。于是我那书呆气就更是盛得“可观”了，我带病力疾，为之写了二十五篇之多！

也是归国之后，忽然收到了这部书，看时，也是“纸片”无有。而且，“唐诗”时我“争”过：撰多篇的，不应也只得一部书，争了来第二部。这回“宋词”，二十五篇依然也只得一部——从此再无半字“联系”了。

天津一家“社”，出了我的书，待我甚苛。后来该社一位“离社领导”亲口对我讲：“他们印您的书赚了大钱！”但这“社”这多年来，逢年过节，也是“纸片”不肯赏赐一张的“廉政作风”。

例子到此已足。多了必惹人厌。

“送礼”，那是陋风，正要反对，岂宜提倡，但“礼”原有别，也不可一概而论。文化企业，逢时遇节，用有限的适当的手段顺带印点儿“雅礼”（即“纸片”之辈）联系联系，表示一点“不忘旧”的“文化交情”，我看还是“无伤大雅”。人，图的未必都是“钱”，图的是一点点文化上的高一

层的感情交谊，否则他为什么卖傻力气呢？

干出版这行当的，首先得从思想上认识“文化值钱”，然后你的企业才会随之而“值钱”。我们所得的那点儿“发表费”，有时还得“打官司”，——这样，我们这一行干“书呆文化”的，也许还难免落个“向钱看”的美称，你想世上的事，不是弄成了吃亏倒霉的只有那些老老实实的书呆子了吗？

我要问：这种书呆子如不值钱，出版事业就“值”得了“钱”吗？想事情莫太偏得忘了本末。

如果出个考题，问问文化值钱与否，我估计“考生”都能答个“及格”。目今干出版，也不容易，但其不容易，绝不是由书呆子“值钱”。你们待他们“人情比纸薄”，出版事业就会“更加”“进一步”繁荣兴旺了？这个逻辑，盼君再思，愿公三省。

笔会上的感叹

今年8月11日上午，北京图书馆为八十周年馆庆举行文化界名人笔会。与会者有学界大师及艺苑翰墨丹青名手。我因事先已赋五言诗写成立幅奉贺，也就躬与盛会了。但我目坏已甚，到会之后，竟辨不清济济一堂的皆是何人。因想起沈尹默先生抗战时流寓蜀中，时作“杂诗”，有一首五律极有趣，题目是“余因目疾，往往当前不能辨，每为人所怪。唯幸有耳——不然，傲物之嫌何由得免。”其句云：“昨日宁当是？新来敢不疑？聪明原少用，转益自多师。真觉和为贵，常闻‘某在斯’。平生欠混沌，有耳未聋痴。”于是自笑：人家沈老还自幸有耳，我却连耳也无！真是愧对老前辈了。

正自忖度之间，任老继愈先生来俯就我于座旁，殷殷问语。我起先也并不是一下子就认出来的，怕认错了闹笑话。后来我问任老高龄几何，答云已七十八。我吃一大惊——哪里像将近八旬的老人？简直还是位中年略大些的，虽也一目损坏，而全无老态。相形之下，我这衰残不堪的形状，益发可怜可叹。于是腹内口占一绝句。其文云：

“论岁为兄论学师，
一城遥隔仰云霓。
相怜移席殷勤语，
感激青眸照我时。”

任先生生于民五，长我二岁。其目虽损，而炯炯有神。

随后，又遇上了季老羨林先生，如前番一样，又是他老先招呼我，我才认出来。问年，已八十一高龄，步履如常，杖亦不用。言次，还说见我文章，加以奖借。我又口占一绝云：

“八十一龄聪且明，
相逢常是肯呼名。
文章已入先生目，
奖许深知意不轻。”

又过了一会儿，大家登楼去参观善本室及馆藏古代珍贵手写文物。我正俯身看一个卷子，是司马温公的手迹，还有删削文字的墨杠，这时忽然身旁有唤我之声，抬头一看，竟是启功先生。穿着西服，满头霜雪，也是八旬老人了。想起我们多年来的各种文字翰墨之交，累牍难尽。我著《红楼梦新证》，收录《楝亭图》四卷所有题咏，就是启先生早年手写的全文，由张伯驹先生借给我的（原要赠我，未敢拜收。今恐不可觅矣！），后来启先生常临敝居，一次他将尹继善手写诗卷携来惠示，方知他令夫人章佳氏即系出尹公（令夫人也曾莅门楼胡同敝寓）。这是因为雪芹小照上题明尹公曾招致雪芹于幕府，其旁有尹题诗，启先生特以手卷见示，可证画像题诗确是尹之亲笔无疑。

这些往事，使我又口占一诗，略纪所感。其句云：

“相逢呼我倍增欣，
已易西装鬓似银。
却忆当年踪迹密，
尹公诗卷证真芹。”

我的诗才不高，又只是随口吟成，原不足观；但念一次盛会上得蒙三位大师不弃，皆不曾计较我之失礼，而先来俯语，是深怜我耳目俱坏之境，意在鼓舞。感蒙于怀，曷能自己，因将陋句载入短文，以存一时之嘉会，兼志

三先生之高谊。

收藏之思索

诗曰：

铁网珊瑚好护藏，
收来满目尽琳琅。
中华珍宝夸珠玉，
亦有青毡识旧香。

收藏，在西文中有一相当的字义，即 Collection。其实只是一个“收集”的意思，而无“藏”义显于其间。我们汉语华文，特重一个“藏”字者何也？回答此问，就说来话长了。

藏作动词，人人会读也能懂；藏作名词，就未必然了。因为作名词时，它是去声音 zàng，比如说书唱戏，把唐代大法师玄奘称作“唐三藏”，那儿的音就是 zàng 了，一点儿不能差错。三藏是佛家经书分为三大类的综合名称，犹言“三部宝库”之“库藏”也。由此已可晓悟：藏是积聚珍贵财富之所在。

或许有问者：收已足矣，何必又来一个藏？藏就是“不敢见人”，大有“自私自利”的气味，何足为训呢？是以收而不藏，可矣。

这话粗听起来，大是有理，——无奈禁不住细究细思。

藏虽也有“消极面”涵义，但其“积极面”意义却更为重要，忽视了它就易陷“只知其一”的狭境中了。因为——

第一，藏是为了“保藏”“护藏”，不是只为“自私”“占有”。比如，你若收集了若干珍异文物，难道就都摆在露天地里，任其风化雨淋不成？你总得有一间屋子，让所收诸品不致受到损伤。此即“藏”也，何“私”之云耶？

第二，自古以来，凡珍惜文物而“变成”了所谓“收藏家”的，大抵起先是太平盛世，然后不幸离乱丧败，人祸天灾，相继而至，如不受善而藏，必然一朝化为灰烬，如南北宋之交的赵明诚、李清照夫妻二人的惨痛经历，谁不为之扼腕而深感中华文物之浩劫竟至于此？

第三，若说一位收藏家，他平生安泰，未逢乱世，又何必谋其“藏”乎？君不见古今历史，小说戏剧，那《一捧雪》是一个玉杯的大惨剧，而《红楼梦》中贾赦“大老爷”伙同贾雨村，为了几把佳扇，害得人家石呆子家破而人亡乎？巧取豪夺，阴谋毒计——他不“藏”又怎么得活呢？

所以论人论事，切忌只讲“浮面”上的浅理，而不明世事人情的极大复杂性，便轻薄批人判案，自以为“高明”“正确”。

综而言之，就大体而论，多有些善心的收藏家，是好事而不是坏事。

对于个人来说，有条件从事收藏的，往往是珍惜中华历史文献、钦慕历代大师巨匠的心血创造的高层精神境界的人士，不然他只会花天酒地去寻求低级享“乐”而“不屑”弄什么“收藏”的。再者，只要具有收藏能力的人，又必定先有一定的审美文化基础，而在不断“收”的过程之间又会日积月累地丰富、提高了自身的文化素养与修养——除了那种“古董贩子”为了赚钱不在此论而外，收藏家定然皆属不俗之士。这一点，对于我们的一般国民、社会文化素质的改善，也会有其良好的作用。

所以，我为收藏事业和风气作此微薄的赞词和喜幸的祝愿。

丙子深秋于燕都东皋

不离本行

我能为《书香集》写篇小文，实在打心里高兴——说真的，甚至有点儿荣幸之感，所因何故？就是我还能与书沾点边，这确是一桩大事。不过您也不必误会，倘若将来有《铜臭集》问世，那时未必就一准没有我的大作收进去，因为人会走运，说不定我也发了洋财，成为“十万元户”，一脱寒酸之气——谁知道呢！

世界上最聪明的人不暇去讲什么人品道德，这类虚无缥缈的名词，专讲香臭得兼，先弄点儿书，必要时他偷都“可以”——然后凭那资本去骗钱，也能，不，才更能“饮誉”海内外。在他看来，书名字取作铜香书臭，是同样十分美好惬意的。

但是咱们的洋财还没发成，所以仍旧守这一点儿本份——先为《书香集》点染篇幅。

我不喜欢写“就事论事派”的文章，因为那其中什么联系都不在考虑之下，孤立地“论”起来，以致那“事”就成了游魂幻影。比如拿书来说，你不讲论它产生的时地、背景、思潮、风气、人事关系、特殊关系……等等一切，就来“说书”，那是书铺记流水账，很难成为“读物”。咱们《书香集》不宜开账单，莫效“著录家”，恐怕是主编先生的一项基本要求。如所料不致太差，那么拙文的书香气味不管多么浓郁，也得容许夹杂着一些（适量）看上去是题外之言才行。当然，书香也似梅馨，“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”，方是真梅之境；你若弄上巴黎的什么牌号的“系列”香精超级化妆品，梅就成了时装模特儿了。所以，书之为香，不自外来涂抹，而是本体内生。准乎此，书也有臭书，无待“考证”而可知。就是香精洒多了，也会物极必反，杂以狐臭，那可真是世上最难闻的气味。——这么一来，为《书香集》写文可不是容易事。

古时的秀才，写卖驴券，三纸犹不见“驴”字。咱们不能三纸不见“书”字，但也很难走向另一极端：句句都见“书”名。天下书多，汗牛充栋，我想了半天，结论还是谈谈《红楼梦》，别的书，让它先靠后一会儿。

现在有的人发《红》财，吃《红》饭（社会舆论如是云），曹雪芹贫困一世，作品却也可以转化为铜臭，思之未免堪悲。但是《红楼梦》并非靠“系列化妆品”而生香，这一点是无须乎再调查研究的，因此谈谈它，满有理由。

《红楼梦》这部书，香在哪里？馥于何处？有人以为，它专写女子裙钗，所以香生于脂粉。你看，这和“系列化妆品”虽有古今之别，实无本质之差。世界上，写女人的书可多哩，未见得一概都香。雪芹之书，满纸生香，却不是只因他专写“闺友闺情”。其故安在？他安排好让书中人读《会真记》，他特意点出，读完了，不但手不忍释，而且“余香满口”。于是，我就要问一句：这香，究竟是什么？既谈书香，必须回答这个问句。

有人又即答云：这是指词句的华美，情事的香艳，有何难解之可言？看来，谈咱们中华文化，就是中国人自己，也是颇为复杂麻烦的事情。对于雪芹所下的这个字眼，理解认识起来，就“士各有志”，“人异其趋”了。

上面我出了个难题，如何解决？定然也得像大观园中姊妹们向史湘云说“请君入瓮”，由出题的人自己作出这份考卷。幸而我早有准备，遂尔答曰：雪芹所说的读了某部好书，竟会“余香满口”，那香不是别的，就是中华文化的最独特最美好的一个特点特色：诗，诗的境界。

《红楼梦》不是小说吗？是小说，又不是小说。小说是形式，本质如果也只是小说，那它如何会与别的一万部小说都如此地不相类似？你想没想过这其间的道理？

拙见以为，雪芹之书，貌似小说，实为诗作。他的小说，本质是一篇很长的诗——中华民族式的抒情诗。

这不指书里起诗社、联句、分题等等，那也只是一种形式。我指的是诗的观察，诗的体会，诗的感受，诗的表达，诗的境界、气质、韵味。

没有这个，《红楼梦》将是一个空躯壳，不会具有那般奇特的魅力。

所以我说，我们读《红》，也像林黛玉读《西厢》，只觉余香满口。这香，不是乾隆时代的香饼子，香串子，也不是“引进”的“系列”品，这香，说是书香，却是诗香。

曹雪芹为何以小说的形式来写诗？或者说他为何以诗的素质来写小说？这问题也要解答。我在另外曾说过一段话：

“……他（按指雪芹）以诗人之眼阅世，以诗人之心察物，以诗人之情待人，以诗人之笔摘藻，——这才产生出一部与在先的小说大大不同的《石头记》来。这部小说的许多特色之中最大的一个，就是那种浓郁强烈的诗的气息与境界……”

“在这个新的角度上，我们似乎可以说，大诗人曹雪芹，在传统的诗的篇幅容量中，已然难以找到足以驰骋他的才思的原野（他在前八十回书中最长的韵语不过是两篇五言排律‘联句’与一篇四六兼楚辞体的诂文，可以说明一些问题），因而他要转向一个新的疆域去寻求适宜他的才情思致的广阔幅员，于是，他决定了用稗官野史的体形来驻藏他的诗的自传的灵魂。其结果，竟是出现了如此惊动万众、具有异样魅力的《红楼梦》。”（见《红楼梦与中华文化》第93页）

如果我的这种看法有其“合理成分”，那么在《书香集》中不谈谈这部“诗小说”，岂非莫大的憾事？

惭愧的“文”

自家的职业属于文字行。文，是平生的爱好，也是“工作”，但一谈起文，就觉愧疚。自思自忖：我学文这大半辈子，写出来的“东西”够个“文”吗？

一无灵慧，二无哲思，三无诗的境界，四无华夏的文采特色，五无中国语文特有的音律节奏美，六无几千年文家大手笔积累的行文之意匠规模、气脉意法，七无载道致用、济世经邦的抱负，八无自己抒怀寄兴的情致，九无……。

有了这么多的“无”，如再觉得自己写的这种字句就能叫做“文”，那也太“厚颜”了。

既不能够个“文”，那叫它什么好呢？

思之半日，没有“好”名目，无可奈何，忽想不是从“五四”以来提倡“白话文”吗？是否就叫它“话”？似乎名正而言顺，心安而理得。

然而——“文心”一转念，问题又出来了：从“五四”直到现在，年头不少了，还是只有“文学作品”、“文人”、“文史知识”、“文艺报刊”、“文化新闻”……等等的名目与词语，似乎尚无“话学作品”、“话人”、“话史知识”、“话艺报刊”、“话化新闻”……等等的名目与词语出现于哪位“话家”的笔下，披露于何种刊物的卷头，——此又何也？

看来，“文”“话”仍未“统一天下”或如鲁迅先生所说的“成一统”，不但仍然有分庭抗礼之旧习气，而且“话”一点儿也未曾取得“文”的“替身”权与同义资格。最好的证明就是，“文人”把“文章”辑为一编时，自题其名曰“×××文集”，而绝对没有自称他的作品是“话章”与“话集”的半个实例。

这就意味深长了。

这似可证明：话不等于文，文是永恒的一个品种，是取代不了的。

如若这话果真，那么问号重复出现：每日印行的数不清的报刊杂志书册等等之类，上面的亿万篇目“书面”，有百分之几能够上一个真正的“文”名呢？再问一句：“白话”打倒了“文言”，也已即将百载之久了，而自从南朝梁宋出了一部《文心雕龙》之后，不是也该再出一部“话心雕龙”了吗？怎么没见？胡适先生是位力倡“白话文”的大师，但他有一部书题曰《胡适论学近著》，怎么不叫“胡适所作的讨论学术的近一个时期的记话”？他写信告诫我：切勿写一句“文”呀。

这就很麻烦了，问题不是两句话能说清的。

我少年时，常听人议论，意思是以“的呢吗啦”与“之乎者也”对比，其不言之意透露出不以“白话”为然。当然，“文”“白”之异，不仅仅在于四个“虚字”的替换，但我确实买过一部书，即旗人名家震钧的《天咫偶闻》原刻本，封面有清宗室载润（宣统帝的长辈）的几句题记，他说，此书若拿先前记述京师掌故名胜的某书来比，那“差的远矣”！

这四个字的句法，你说算“文”算“白”？看了令人又解颐启颜，又觉一种说不出的“别扭”，中国人的“文字”或“话字”，到了这个时代的这种表现，真是啼笑皆非之“境界”。

但我并无笑话载润先生之意，他不“顽固”，已肯运用“白话”了，只不过还积习未除，末尾拖着一个“矣”的辫子，贻讥于“白话文学家”，则

留下了那种历史时期的畸形痕迹。

1995年12月4日，《人民日报·海外版》发表拙“话”（不是“文”），题为《中国文化（不是“话化”）讨源》，忽然收到来自美国休士顿的惠札，寄信人杨先生说喜读拙“文”，然后说已将那“文”修改剪寄回来——他批评我说：文与话有别，写文不能与话一样，而现时名家却多将二者混为一体。

我读了他的信札，着实感动。因为他说出了我心里话。

我回信谢他，承认自己久有这一种看法，但自己下笔却“未能免俗”。

“你为什么不免俗？！”

第一，没这胆量与才力。第二，“免”了“俗”没处去发表。第三，逐日目中所见，铺天盖地的报刊书册，一概是“话章”了，了无“文”气文质文境文美可寻了，我一个寻常人，在此熏陶濡染之中，我有什么神力不受“话化”而能“卓乎有所自立”呢？惭愧。

笔会与文会

笔会，“笔”得好，这儿有妙理。

老时候讲究“以文会友”，那倒真得拿出“文”来，方能得“友”，那友必然是被文打动了，这才愿来会友的，非文，不文，无文，假文，那就大前提没有了，又谈什么友不友？《诗经》上说嚶鸣是为了“求其友声”，则那嚶之鸣也亦为可诵可歌，可咀可含的“文”，不问可知。

文，是中国人的“癖”。癖也就是“病”。

患一点儿文病，大概还不致有关性命之忧，因为似乎目下尚未有“文病医院”的建立。但患了此病的人，确实痛苦。

其痛何在？在他到处寻文，而不可得也。其苦何在？他自己倒也很想“抱文守统”，无奈一落笔时也不再是文——真所谓“下笔无文”了。

奇怪！中国人的文，都到哪儿去了呢？

经过一番“考证”恍然大悟：原来是自从胡适之先生倡导的“白话文”时兴起来，人们写的一概是“话”了，所以有话无文，话生文死。因为是以“话”充“文”，才生造出那个“白话文”的尴尬名目——已然“白话”了，却偏偏叫它作“文”，让人在错觉中忘掉了它本身的矛盾“本性”。

所以，“笔会”这个版题，就大有学问：反正我们说的是用“笔”写的东西，这儿不发生“文”“话”的冲突或“斗争”。

但万事都会“过时”的，“笔”又焉能幸免？君不闻时下作家们已不再是“含毫”运思，“搦管”抒怀了，他们已是在电脑机器前，“十指飞舞”、眼观“屏幕”而作出“大‘文’”了，哪里还有什么“笔”的意境呢？

不怕本版主编同志怪我直言：看来“笔会”一词，即将成为“考证”的一个课题——因为眼看那“笔”就快进“历史博物馆”，下一代“后生”“来哲”即将莫知“笔”为何物，也许若干年后，“考证派学者”就要展开“是否有笔”的激烈论争。

笔的命运垂尽，则“文”将如何？

文的命运既能“盛极必衰”，“话”还能保持“永恒光荣”吗？

“文章”一词现在还在使用，张三写了一篇，是“文”章，李四又写了一篇，也叫“文”章——其实二位的大作“实质”却只是一种“话章”，满纸都是平庸乏味、啰里啰苏的“话”堆集而成的，哪儿是“文”的气息滋味、光采境界？

中国的文，是能背诵的，琅琅上口动听切怀的，如今的“话章”，有谁能背得出一篇呢？我一直蓄疑。

中国人重笔爱笔，笔可管可佩。湘管鼠须，美好的“四宝”之冠。如今我每日要收到信函，一色是“开发票”的劣色“圆珠”笔在纸上歪歪扭扭乱划的“字”，我看起来极吃力——看清之后心里也不大是滋味，“这反映着中国人的文化水平和精神状态吧？”我一看信件就这么自疑自问的——也就是天下本无事的自“忧”吧？

我没有什么可以高攀的贵友名流，海外的也很有限，如日本东邦，只有一二位通讯友，我见他们来信必定要用中国毛笔墨书，绝无一次例外。

这事使我也动思。难道与我交往的日本人也都是“守旧派”？我们中国的文化人怎么了，如此地“满不在乎”？

笔墨是一种文化形态，机器也是一种文化形态。它们之间正在冲突——

恰和中国的“文”与翻译小说中的“话”的冲突相似。

报告文学、传记文学、纪实文学谈片

寿恒小友：

年底的来鸿，早已收悉。你嘱我谈谈对于报告文学、传记文学、纪实文学的想法。虽然你要的“杂志”，可以信笔而成“文”，但毕竟得是内行，方能谈出一些值得“拜读”的道理；而我却是一名十足的门外之汉，我若真谈起来，定会惹你启颜粲齿，甚或“腹立”——日本语管生气叫“腹立”，我觉得非常之妙，可与“肠断”、“心碎”、“魂销”比美。

对这个题目，我从未好好想过，或者说把一些思绪加以“整理”，表述得能以让人看得懂。姑且拉杂而言之，希望你从拉杂中淘澄出一点滴“高见”。

近来大家对“告、传、实”三文学特别关注，其来由根源何自？是否也与欧美或海外“文潮”有关？深愧不知。假使有关，那就另当别论，更非我所能妄加雌黄月旦。有一个时期，好像文艺理论评议界认为：凡一涉那个“实”字，就不是“文学作品”了，“实”成了文学的大忌。依此主张，“实”之与“文”，其关系乃是“势不两立”，“你死我活”了，这很有点像西方语文中的“小说”叫做 fiction，义即“虚构”。那样，“虚”才是“文”（至少是小说）的本质。难道不是这样的吗？我自己就深受此种说法的影响。好了——那么为何近今忽又流行重视起“告、传、实”三文学了呢？难道是看那些“虚构”的“作品”看得太腻了，转而要换换口味的问题吗？假使不过如此，则拙见以为“胃口”既然时常要调五味，那又何必我们动脑筋去探索什么人文的大道理呢？

从中华民族的文化史看，中国的小说原本就是史的一个支流，也就是“正史”、“官史”以外的秘密载记，可以称之为“野史”、“稗史”、“杂史”、“外史”。史，要求的是实，与虚敌对。在这个意识观念下，看小说的人，总当它是史，是实——以为那是“真”的。如若全虚，又何必对着一本书为其中的人、事、物、境而笑、而哭、而惊、而叹？

尤其“甚”者，中华文化史上，偏生又出了一个特大的天才、奇人：太史公司马迁。他老先生创立了史书的“纪传体”。从此，“史传”二字成为一个重要的专有名词。太史公的那些可歌可泣的“列传”文章，是什么“体质”？是史——可又是文！所谓“唐诗晋字汉文章”，首先得让太史公为首位，这一点，大家从无异议。

然则，西方的事我不懂，在咱们中华，从来文与史就是“两位一体”，不可分割的，这是事实，是中华文化的极大特色。在这里，并不发生“是非正误”的问题，因为这是中国人本来的“家当”，你首先得承认它，然后再试加“评论”。

既然如此，我就产生了一个想法：

目下流行重视“告、传、实”三文学，乃是一种中华文化上文史合一的“返祖”和“归根”的重要现象。这不是偶然的——也是轻视不得的。

文学的真善美，“真”是领头的，真即是实。没有实，凭你多么超妙的想像力与创造力，也是苍白无力的文字或“作品”。这样说，并不是要用“历史真实”去包办一切，要排斥或废弃“艺术真实”。但“艺术真实”也不是无根之木，无源之水。追源溯本，这种艺的“真实”仍然产生于史的真实。

中国的传记文学（包括“报告”与“纪实”而言），还有一个特点，也不能忘掉。就是史不但是文，有时更是诗。诗，不是指五、七言等等形式，

是指它的本质与境界。如果缺少了这一层质素，那也会削弱中国传记的特色。

太史公的有些列传，篇幅不大，也没有多少“具体事件”、“细节内容”，却包涵着一种富于感染力的抒情成分——这就是诗。其所以能令人可歌可泣，可骇可愕，是笔的魅力，而不光是“事实”。笔，就是艺术了呀。但这艺术，是真实的，而不乞灵于“虚构”。

虚构为文学之万灵无上好诀妙用——这种观念不是我们中华原有的。

陶渊明也许是中国第一个写“自叙传”的人。他的名作《五柳先生传》，并不罗列“事件”，不是履历表格。他只说此人家贫好读书，又不能追求“甚解”，有了“会意”，就高兴得忘了吃饭。好喝口酒，也是不能常得……

你看，这也叫“传”吗？

是的，这也是传。在我们的文学史上，这也是传记文学，而且可能是一种高层次的作品。

纪实，不一定是传记，但传记必须纪实。报告不一定成为传记（片断），但所报者也必然须是纪实。大家现在非常喜爱读——多知道点“实”，实才最有魅力。太史公的英灵不远，他还在影响着中华文化的发展与提高。你以为我说得是否太荒谬了吧？愿聆教言。并祝日进不息！

周汝昌

1992年1月7日

文思

老话，有一句道是“文思泉涌”。这是说大文家的才情之富有与敏捷，与那“搜索枯肠”，半日写不出几行字者成为对映与反差。但我此刻却不是讲那个——那个实际是没法讲的；我这儿是想对“文”的事情表述一些思绪，或者叫做“随想”、“杂感”之类。如此而已。

行家会问了：这番意思用“文思”为题，妥恰吗？怎么不题作“文之思”或“文的思索”？

谨答曰：似可商略，但也对对付付，过得去，不苛责，也还“罢了”——比如我若题出一个“文想”、“文感”，那才叫真正不通了呢！

我这似乎强词夺理，却正好显示一个“问题”：原来，咱们中华汉字，谁和谁就能“组联”而谁和谁就绝不能乱来胡造，这期间十分奥妙而有味，其规律到底如何？哪本书上都讲了？深愧未知。

那么，时下的一种风气，似乎有人喜欢“独创组联法则”了，特别有些词语是“进口”的，很新颖的，好玩的，大抵以前的中国文词是没人那么办的。

是好事，还是坏事？就一定都坏，那语文不是也要“发展”、“跟上时代”、“看齐世界”嘛！说一定这种新名目就都好？只怕也要多加思辨。

咱们有个“趋势”，不知其弊何在，现时报刊上已很少见，大约是说“走向”了吧？究竟“趋势”怎么不及“走向”优势？我很想到新语文课堂上去听听专家讲授，进修一番，以防“文字落后”。

愚下不才，总觉文章的好坏、有无价值并不在于这种新风气上。鲁迅先生于三十年代去世的，他的全集里一共“创”了几个“走向”式的词语？他的文章的价值凭的是什​​么？在那时期他那文词算新算旧？

大文家没有不尊敬（即热爱）自己民族语文的。他们自然也有“创新”，但他们绝不乞灵于“进口货”，也绝不胡来妄作。比如咱们诗圣杜少陵，他怀念家里的亲人，就写出白昼看云、清宵步月的名句。试问：“步”是何义？语言学家定然会答：这叫名词转为动词用，就是“散步”的意思呀，等等。这答的不能说不反对；可是如果再问一下：那为什么不还用“动词”，如行，如走之类？“行食”“走马”“走笔”……还有“飞砂走石”的“走”，不都是动词吗？为何不说“清宵走月”？再者，踏青，踏雪，都是“正规汉语文”，为何也不用“踏白”（草可用青，雪岂不可用白？）“踏雨”？

这下子，不知专家又如何回答了？

因此，“踏青”算文言？算白话？——又一层问题来了。

如谓那乃“文”也，那么为何“白话”打倒了“文言”之后却没有“废掉”踏青一词而改成“用脚去踩郊外的青草”？今天的“散文”家，如果在他的大作中写了一句“步月而归”，算不算“从白话文学倒退”？要不要被命令改成“踩着月亮（映在地面上的光照）而走着步子地回来了”？

为什么不这么办？——不是要“白”不要“文”吗？

上面的“白话化”的“译文”，岂不是又精确又细密、又“科学”得多的“进化语言”吗？但是，假如我们中国人都说这样的、写这种的“现代语文”，那我们还“活”得了吗？太可怕了！

因此想说：千万别忘了汉语文自身独具的极大特点，千万别用西方拼音文字的一切观念语法、理论来硬套咱们汉文，把汉文弄得“西方化”，而还

以为那叫“进化”、“发展”。

苏东坡的诗：“十日春寒不出门，未知江柳已摇村！”怎么是“摇村”？难道东坡“语文不及格，须留级一年”？老师给“修改”，结果是：一、“摇动了村庄”；二、“在村子里那么摇晃”；三、“把村子的风景弄得像随着垂柳树的长条而摆拂”；四、……。

你觉得这“行”吗？为什么？

同样，古语了，至今常说的：“程门立雪”，——又来了一个“立雪”，你说这又是“文言”了，对。但问题是你怎么“打倒”这种“文言”而把它“进化”到“白话高度”的“良好语文层次”上去？

有人说了：这有何难，不就是“在雪里站着”或“站在雪地上”吗？有甚奥妙可言？

假如中国人都如此“看待”汉语文，以为“站在雪地上”就能表达出原来的同样的内涵、语气、意味、境界，即我们的“散文”可就真成了“散话”——即不成文义的散乱胡云的“话”了。请君一思。

陌地红情 ——国际红楼梦研讨会诗话

“红情绿意”，宋代词人创造了这种美好的语言。我自己对它，又别有一层“感受”，宋代词人怎么也无法料想，到后世会有我这个人，竟把它和《红楼梦》联在一起。真的，我曾几次设想曹雪芹写怡红院，多少受过它的暗示或影响。

这种想法和一些有关的联翩思绪，过去难得机会一谈，岁月既久，也就淡忘了。不想这一次在海外却使我重新想起了它，并且觉得又增添了新的内容和意趣。

台湾省籍的洪铭水教授，在纽约州立大学布鲁克林学院任教，此番也应邀出席了国际红楼梦研讨会，盛会的第四天，忽蒙他出示诗句一篇，览之，其文如下：

六月十九日晨起阴雨濛濛值逢雪芹生日有感
诗鬼未夭两百岁，吟风寄雨过西东。
红楼寻梦梦不断，陌地生情情也红。

他还为诗句和题目设了三条小注，在“生日”下，注云：“据张加伦先生考证。”因为大会论文有一篇就是《曹雪芹生辰考》，主张雪芹实生于雍正二年五月初七日，而今年的首届国际红学大会，适然巧值此时。他为“诗鬼”作注云：“敦诚以诗鬼李贺比曹雪芹。”为“夭”字作注云：“周汝昌先生认为曹雪芹未过中寿，故谓夭。”当然，我还可以代他作一条补注：陌地生，是地名Madison的音译，亦即大会的东道主人威斯康辛大学的所在地。不待多言，洪铭水教授正是妙语双关，巧为运用。

我诵读此诗，觉其笔致不凡，深有意趣。结句尤见其深情别具。大会闭幕后，他以一日的时间来陪我们同游大湖之滨，种种情意，我才体味到他来自祖国的出席者是怀着何等的感情，也才更理解他的诗句的深度。

照我看来，《红楼梦》是一部伟大的小说，而同时又是一篇伟大的抒情诗。国际红学会上出现了许多诗篇，——或者说离不开诗篇，也就不是费解的事情了。因此我不妨将这些“诗的形式的红学论文”在此摘要介绍。读者自有知音，对这一点我深信不疑。

纽约市立大学的唐德刚教授，诗才极为敏捷，片刻而成，移时数首，使我叹服——我也曾以“倚马”急就而自负过的。他早曾读过叶嘉莹教授的《哭女诗》，感动得至于垂泪；这次在会上与她相识，立时赋诗为赠，其句云：

哭女诗中感性真，研红相识亦前因。
芹溪若再来尘世，卿是金陵榜上人！

叶教授早先与我虽系顾随先生的同门弟子，但仅曾通讯论学，未尝会面，也是这次才得拜识。她现为加拿大籍，原是北京市人。她专研中国文学批评史，学识高超，闻名国际。她虽非红学专家，而研红专文素为学者所重。她的诗词，也是流传众口。

唐德刚教授为人豪迈，素性诙谐——我从他诗文中所得印象如此，但不知恰确与否。大会第三天，我们座位相邻，他在右旁，忽然递过一张纸来，我接在手中看时，却是一首七绝：

十八日晨，听周汝昌先生评余珍珠女士论文，许其不讥刺贾政袭人为难能，深得我心，即席草呈汝昌先生，誓为后盾也。

自是尘凡奇女子，阿奴身世亦悲辛。

翻残脂后三千注，最恨酸儒骂袭人。

要理解这首诗，就得先把余珍珠女士的论文略作说明。她是哈佛大学的研究生，这次论文的题目是《红楼梦的多元观点与情感》，大旨是说，雪芹并不像一般小说家那样，对他笔下的人物各自先定下一个“成见”，然后从这个单一的角度来向读者“灌输”那个作家自己固定了的死调门儿，从开篇一唱到底，给你的是一个早就定型了的令人“一望到底”的死印象，——而雪芹写人绝不是这样的手法，他从多元的观点，多个的角度，多样的态度去“对待”这个人物，读者得到的是一种极丰富、极复杂（因而也就极深刻的）活生生的印象。雪芹让你从这些当中构成你自己对这一人物的认识、理解和评价，而雪芹是不自“表态”的。例如写宝玉，他是让一系列的别人，爱他的、恨他的、笑他的、赞他的、慕他的、讥他的……种种人的口中心中目中，去写这个宝玉，而不是作者自己向读者竭力表白这是好人坏人、红脸白脸。又如写贾政怒打宝玉，在这个大风波大场面中，雪芹把每一个人物都写得入木三分，不管是贾政，是贾母，还是王夫人，李纨，以至钗、黛、凤……无不各尽其情——在那复杂而紧张的关系里面，各有各的心情处境，因此也各有各的悲欢喜怒，书中人物的声泪俱下，使读者也不禁随之而感绪如潮，以至流泪，——当此之际，首先是深深打动了你的心胸，为书中每个人而感叹，却绝不是先去想什么谁是“正面人物”，谁是坏蛋……。

以上是我本着余女士的见解和例证，自作“发挥”，皆非她的原来文字。——我认为她能把雪芹艺术上的这一重大特色揭示与人，是她的极大的贡献，是四五十篇论文中的最重要的论文之一，因此我作了特别发言，给以高度评价，聆者动容。唐德刚教授的诗句，即是缘此而作。

再举一篇。威斯康辛大学的郑再发教授，亦赋七绝一章，其辞云：

送红学研讨会诸先生

一涉红楼假亦真，凭君说梦认前津。

原来宝镜诸多面，槛外人吟槛内人。

这也是在红学上极有关系的一首好诗。且看篇末所附自注说：

周汝昌先生称红学有内外，不可偏废。周策纵先生引申其意，以为外行之见，亦红学之一部分。

这又是怎么一回事呢？原来大会开到第五天上，主题已由各个单篇论文的评论进而转到总的研讨，即对数十年来红学的过去加以回顾，对它的未来试作展望。我作了发言，略谓艺业道术，往往有内外之分，如武术有“内家拳”、“外家拳”，医学有内科外科，连《庄子》等古书也分内篇外篇……。循此以立名，则红学亦有“内学”与“外学”：内学是对《红楼梦》这部作品本身的研究、分析、鉴赏、评论……；而所谓外学，则是对作品产生的历史时代背景，文学史上的源流演变，作者的家世生平，版本的分合同异等等所作的考证研究，此两者看似分门别户，实则殊途同归；外而忘内，则泛滥无归，内而昧外，则识解欠确。所以切忌轻重之分，门户之见；必须唇齿相依，合衷共济，外详而内始明，内确而外愈切。

我的这一席话，并非无故而发，是有其针对性的，明瞭海内外红学大势的就能深得其味。多蒙耶鲁大学著名教授兼红学家余英时先生首先起立响应，他不但对他以往的主张作了解释，并且风趣地表明：红学内外，实为相辅相成，每一个红学家，都应当做到“内圣外王”的境界。

以余先生的响应为首，全场出现了热烈的气氛，这天整个上午的讨论实际上是围绕着这一主题而进行的。我认为这次讨论之特别重要，对今后的红学方向将会发生的深刻影响，都是史册必然当载的，而郑先生的诗句之作，先给此次会议作了历史纪录，其重要性也将随着时间的进展而日益显现，“原来宝镜诸多面”，是诗人的深切感受，也道出了《红楼梦》的异常巨丽环奇。

艺术的天地广阔无垠，在大会上作的诗，多种多样，最有趣的是，还出现了很多篇为雪芹的残篇遗韵而补作的“全璧”诗。我屈指一计算，就有周策纵先生的两篇，陈永明先生的一篇，唐德刚先生的三篇，如果再加上我以墨笔写成字幅而带给大会展览的那九首，就一共有十五首——都是七律！就中“唾壶崩剥”一首原系拙作，而唐德刚先生在他的诗题中竟说“用弃园唾壶崩剥韵”，乃误以为是策纵兄之戏笔。此篇本已有人误认为雪芹“原作”，闹出了一场笑话，而今唐先生又这样一题，“五百年后”的考证家必定大伤脑筋，又是一件聚讼纷纭的“公案”了。思之令人忍俊不禁。

《红楼梦》是一篇艺术奇迹，国际红学会也是一篇艺术奇迹，我为此语作证，即举大会主席周策纵教授的“红楼梦外一支《血泪书》——为首届国际红楼梦研讨会作”。这是一支散曲，所谓“外”，是戏言《石头记》原书本有《红楼梦曲十二支》，所以是其外的又一支曲。你看他是怎样写的？

字字鲜红血泪潮，把十年生命都消磨了。毕竟有几度青春年少，怎禁得尽拼换这风情月债，魄荡又魂销。桃红柳绿妖娆，风流人物痴还俏，一个个话来嘴舌不轻饶，眉梢眼角争啼笑，刻画出腐心利欲，迫人权势鬼嚎啕。只落得个荒唐梦幻，红楼白雪路迢迢。尽叫人从头细味把金樽倒，好一似大观园重访了几千遭，想一想悲欢离合，炎凉世态，便古往今来也只共一朝。回头看红学轰轰烈烈，更只是千言万语盾和矛，无穷无尽的笔墨官司总打不消。没奈何，且拍案狂歌当哭，呼朋引类尽牢骚，岂道是召一次国际擂台趁热闹，实为了文章美丽，学术崇高。还应叫那全世界的苍生惊晓，一道儿来品赏其中妙。

我读至末句，不禁为之拍案叫绝，我们中华民族的这部《红楼梦》，实在值得“还应叫那全世界的苍生惊晓，一道儿来品赏其中妙”！

燕京杂感

日昨，阅外地报纸，见有一文，题曰《首都古貌破坏严重》！是吗！我不禁大吃一惊。

这个标题，让我“如梦方醒”：啊！原来是这么回事了呀！

于是我就思索了：此乃新闻乎？还是“旧闻”呢？

若说是“旧闻”，何以到今天才这么标题示众，像是个新发现一般？

若说是新闻，那么这种“破坏严重”毕竟又是从哪一个“前不久”开始的呢？

我印象的判断，似乎不像“旧闻”，因为我从报章上的一贯宣传所获喜讯，总是这儿改建，那儿拆迁，总是一片新面貌，新气象，新都市现代的“换新颜”，从来没听说过一句“破坏”——更何况“严重”乎？

我在北京是个外乡人，第一次进京也不过是1939年（考大学）的事，让“老北京”听了，岂不齜齿？但我这么个“资格”的人，也在北京经历了五十五年，新语式叫做“超过半个世纪”了吧。而现时一出家门到外边（城里城外）办事开会……，我简直哪儿也不认得了，有时问自己：“这是北京吗？”

今日忽睹“古貌破坏严重”一语，还觉得措词太“严重”了。早就没有“古貌”了，还谈什么破坏严重不严重，真是让人弄不清这种“逻辑性”到底该如何推论才合乎科学。

有那么一个时期，我这个特别想在北京寻求一点“古貌”残余的人，隔些天到某些地方走走，眼见那仅存的、十分可怜（也倍觉宝贵）的“古貌”残痕的点点滴滴，还多少可以看到感到一丝历史文化遗蕴和气味的物事，——上次还幸存在彼处，这回再看，却已“整顿”“清理”了，那一点点儿令人欣赏的意味便荡然廓然了。剩下来的是什么呢？我说不清，我只感到一种莫名的惆怅和迷惘，不知这个古都将奔向一个什么境界，何种理解？

那个时期，我甚至怕到各处去转转，遛遛弯儿，心里很难过，——难过中还夹杂着一种自疑和不安：“我这会不会是‘思古之幽情’？怕不大对头，应该受‘批判’吧？”

俗话有一句：“拿着金碗讨饭吃。”北京是中华大国数千年来几处古城的唯一仅存而相当完好者，是全世界全人类的唯一无二、难与伦比的最巨大的金碗，连秦皇兵马俑这个“金碗”也没法比肩——兵马俑再伟观也是些死物，而北京是个“活”金碗，她有最优美灿烂的生命灵魂，并没有“入土”“出土”的那种程序。

这个大金碗，也是个硕大的聚宝盆——世界旅游宾客不远万里到北京的目的，绝对不会是来看火柴盒式的“现代洋楼”和模仿别人的那些建筑和设置，他们要看的正是已遭“破坏严重”的“古貌”。

大金碗，大聚宝盆，可以招来惊人财富的这个最有魅力神力的宝物，焉能由我们自己亲手“破坏严重”？！

我们呼吁过也写过提案。一面答复得满令我高兴——可一面照样“破坏严重”，而且变本加厉！

我们还有别的办法（除了在郊区又新修一座“老北京”之外）来挽救她吗？

宋朝的汴梁城，如今只剩下《东京梦华录》等文字“书面”了。咱们不要再让子孙后代只能读一部“北京梦华录”吧！

我虔诚祷祝。

有一位外地人来访，闲谈之际，不知不觉地触及了他对北京的一些观感。他说了一句：“在北京过年过节，好没意思！”

我问：“这是怎么说？不是挺热闹吗？”

“热闹个啥？跟平常日子一样，一点几年节味也没有！北京人这么麻木，没有情趣，让我吃惊！”

“外地不也差不多吗？”我问。

“别处不知，俺们那地方可还像个过年过节的。民风土俗嘛，人人在乎，家家讲究，那叫蔚然成风呀。天天喊弘扬民族文化，民族文化在哪里？什么样儿？年节的民风土俗不是民族文化，那啥玩艺儿才是民族文化呀？这个都没了，还是民族之风吗？北京过年节，可真凄清——还不如平常日子，倒不那么显得特别地不是味儿！”

他语调强烈，我让他说得一言莫对。

他的一席话，引起我心里也直咂滋味儿。

确实，拿过“春节”说吧，北京对这个最重大的民族节日的“表现”，几乎是什么也没有——跟仅仅二百多里外的天津来比，简直是太冷落乏味了。天津民俗，应有尽有，红红火火，“年味儿”十足饱满，令人兴高采烈地过个热闹快乐的年。在北京，街头巷尾，好不冷清！红颜色是难得看到的，买根守岁的蜡烛，是白色的！——这在过去是有丧事的人家才点的，上年纪的一辈人对“点白蜡过新年”是个天大的荒诞事件，真会吓人一大跳！

儿童呢，想寻购些过年的玩艺，只有稀疏的几个简易瘦小的纸灯在北风中抖动。不是有“庙会”宣传得一片繁华吗？实际上，也没“庙”，设在很远很远的地方，去了看的，还不过是平常就有的那点吃的东西，可买的年货极罕遇。

到了大年夜，一家人各个眼瞪着那个“洋匣子”（电视），看那新式的“晚会”，这团圆的一家人，谁也不理谁，看累了，各自上床睡觉——这就叫民族最重大的年节“传统”风俗情景吗？

每想到此，心里总觉好不是滋味。中华民族到底保存着多少自己的文化呢？

买个日历、挂历什么的，上面不缺外国人的纪念日，唯独要寻觅“元宵”“端午”“中秋”“重阳”……这些节日的标记，那你休想找见一个字。报纸也是如此，仿佛公元、公历、公斤、公里……等等之外，几千年的华夏文明体制，是“一无所有”的一般。岂不可异？

我执笔时，正值中秋佳节，月色大好，皎洁得令我想起曹雪芹写中秋联句的“晴光摇院宇，素彩接乾坤”的名句来。因而又想到他开卷就写当时中秋节是“家家弦管，户户笙歌”，而那联句诗里，也又出现“匝地管弦繁”和“几处狂飞盏，谁家不启轩”一联，恰与开卷遥遥对映，表明那原是京师旧来民风的实况。可现在的北京，出户看看月亮的人也没有几个，又往哪儿去听管弦之音，笙歌之韵呢？

佳节弃如粪土，大家了无意趣——这是个什么问题？我盼望各界专家研究解答一下，以释愚惑。

中秋算是度过了，下一大节又该是年节了，报纸所宣传“准备”的盛况，照例还是那个“除夕晚会”吧？除了这一招儿，还有什么民风土俗，讲讲华夏炎黄老百姓真正喜闻乐见的年节文化呢？——那本来不是最为“绚丽多

姿”（报章习见词语也）的吗？

我盼望趁着中秋刚过，时日尚宽，北京市有关部门早些计划、倡导，多生产些让百姓过民族年节日的可喜可爱的民间工艺，装点京城大年之夜，让后代子孙也熟悉一下什么叫“年味儿”。这绝不是“闲事”，因为现时注重的爱国主义教育，其中主要一条就是要教中华苗裔热爱自己的民族文化，这宝贵的文化是不容被异文化侵蚀得逐渐消亡的。只有热爱自己的文化的国民，才会真正懂得为什么自己的国家是可爱的，而这种文化应当活在日常生活中，而不是只在戏台上和博物馆里。

甲戌中秋佳节之次日

碧罗当惜

有一首诗，吟诵可思：

“京城东面碧绫罗，
亮马重渠通惠河。
忍看倾污填绿水，
谁栽丝柳拂清波？”

这首诗，咏叹的是首都目前一项应当引起注意的环境污染现象。待我将诗句粗略地讲解一番：

原来，我们这座举世闻名的北京城，城里城外，本多水道溪流，构成此一古都的十分可贵的建置布局。年深日久，河迹渐湮，存者仅矣。如今拿城东这一大方位来说，就还有三条可观的长河巨渠，足为首都古城标志着贯古通今的地理文化遗迹，至堪宝贵，至可珍惜——

这三条河，从北往南递数：东直门外是亮马河，朝阳门外是二道沟，东便门外是通惠河。就中，通惠河名气最大，亮马河次之，而二道沟为最少见于称赏。通惠河为元代郭守敬所开，是京师的运漕名河，源头来自西山，直达通州——这一切，无待本文赘述。如今我要叙一叙的，却是那条最无名气的二道沟——诗中称为“重渠”者。

二道沟，想是俗称（如通惠河亦有俗称），有否另外正称，我愧不知。其水自西及东，至甘露园，忽折而南流，至高碑店，注入通惠河。可知此渠实为通惠河的一脉上游。仅就此一端而言，已不容轻视。

二道沟，虽名为沟，其水不小，其流非细；若在小地方，实亦可视为中等之河道。其水面，宽者可两丈有余，窄处亦不止一丈。我本人条件所限，并未能从源至尾，视察全部，但就亲眼所见，其水甚清，经冬不冻，活水常流。两岸斜坡，上广下收，培筑良好。河上多有小桥，倚栏极目，烟水渺然，境界颇堪流连赏悦。

然而，令人十分惋惜的是，两岸极少树木；偶逢一二老柳垂丝，平添景色，却已半见摧残，肤体伤痕，无人爱护。更令人痛心者，则两岸住户，完全缺乏公德意识，更无环保教育，临河之处，随意倾倒垃圾，形形色色，堆积于岸坡者有之，坠淤于水底者有之——其水原不甚深，垃圾秽物废品之类，沉于水中，犹露其半。再者，岸边工厂，废品尤多；又有施工修造，百般物事，拥挤于岸边，时时翻入河底。其形势之严重，已非一般情况。据我所见，似乎管理无人；清除打扫，一切规章设备，似亦不见踪影。

目睹此情，心头作恶，怒焉忧之。长此以往，不必太久，只几年之后，此美好之水道即将成为垃圾坑地；且莫说河之全身，即一段堵塞不流，则全河即成死水，随之而污秽日集，有增无已，则此河之成为名副其实的“龙须臭沟”，指日可待！

我敢断言：倘坐待斯河沦于此境，尔时市府必无力为此一河而动员惊人的人力、物力、财力……而为之疏浚，为之修治，为之恢复——其结果必成“龙须沟”，既无力治之，势必只走“填平”“修马路”一条“出路”，然后以“治理龙须臭沟第二”为事功之成绩，踌躇满志。假使如此，则何若及早（及今）引起注意，订出措施，不难克期收效。其法，可请飭该管地段或分区，合理分配，各包一段，负责维护，保证河流之清洁畅通，有倾倒垃圾者，责令限期清除，并处以罚款；严重违反公德、破坏环保者且将绳以法律

之制裁。同时组织各该区段之街道、居委、环保、公安各有关部门，加强居民住户、工厂机关的卫生公德教育，使群众认识此事之重要意义。

自古水利是文化文明的源泉，人民幸福的利赖。水道是首都大城市的一种生机命脉。“见水就填”的错误做法，一度盛行，已然造成了相当的不良后果。已有的水利，不知运用，任其毁坏填淤，成为秽臭之渊藪，则错误将更加严重。如二道沟者，目前河身基本完整，稍加维护，立可改观。污秽一除，逐年增植河柳，不惟护堤，抑且晓风残月，碧树清流，将成为首都郊垆中一大特色，一大胜境，不独造福于居民，亦能增加旅游景观。高瞻远瞩，合理利用，有百利而无一弊，以此时之微劳，收无穷之远福，何乐而不为？！

谨向首都市府建此刍议，幸垂鉴焉。

图书馆与学术生命

图书馆，这名称本身就标志着中华文化文献的历史特色。此三字中，前二字是关键词，来源于“河出图，洛出书”，见《周易·系辞》。学术界对河图、洛书的解释不一。例如有人从“龙负图，龟负书”的传说来设想，便以为是古代河洛水患冲决了商代王室贮藏的“龟甲”文献刻字版片，漂现水面，便是那种传说的真相。但那只是凭了近现代的“甲骨文”的知识范围而加以揣测之词，把古史真实看得太简单，把先民的文化智慧看得太幼稚了。恐不足即为典要。

比如，“图书”一词的另一通行义，就是印章的别称。我从幼时即熟闻此词此义，自己也常说钤印是“盖个图书”。此语来历应亦很古了——透露了这一“符号”的信息内涵——上古之河图洛书原是一种符玺重要文物，有图象，也有原始“书契”，即汉字的祖形。后世立碑，石座雕为大海龟，雅名螭质，其实也还是“龟负书”的文化观念之艺术体现。

总之，中华古书原本图文并重，“左图右史”，以及陶渊明的“流观山海图”，图即为“图经”者是。这个中华古老文化传统意味深长，价值宝贵。

从我们中国来说，图书馆的“馆”字也包涵着历史文化进展的背景与“侧影”。图书之所以珍贵，因其稀少难得，故古时只能帝廷侯府才拥有之，庶姓求之维艰维困，这不能只批判“统治阶级”或“贵族集团”，须知在造纸术与印刷术发明发展之前，钞得一部书是个十分巨大的工程，一般人安能有此财力时力？“洛阳纸贵”一则典故和汉代“石经”立碑、士子观习摹写以至车马填塞的史迹，生动地说明了“图书馆”在那时不可能属于大众。就是到了清代，要刊刻一部文集也还需几千两白银与经年累月的时光。以皇家之力，《永乐大典》只能“复制”三部（一说只是两部），《四库全书》算“进步”了，但也只能分七度阁而已。

图书馆的优质，第一在于收藏的富有与齐全；第二就是借阅手续便利——这也就是管理制度与开放意识的好坏与高下的事情了。燕大借书，填一个条子，几分钟即见书到，再在书卡签个“学号”（学生的代名）就完事了，马上就可看书了，真是一种至大的快乐与福气。馆员也好，可说是“百借不厌”，我填的借书单一把一把的，从未见他们“烦”了。

我需借之书，百分之九十九是“馆有”的，可见其富！小部分适逢“已借出”，便终未及再去寻借，故引用有时未周，并非馆藏不富之故。

一离开燕大，我再无此乐此福了。我提这些，是为了让人知道它对学术研究真是“性命攸关”的宝地！

图书馆万万少不得的，也要努力办得更好。

《老残游记》写到了私人名家的书府，有诗咏道：“沧苇遵王士礼居，艺芸精舍四家书——一齐归入东昌府，深锁琅嬛饱蠹鱼！”这种感慨十分感动我的心魂。因为，私家大藏书府库，有大功，也有大隐患——就是不能发挥作用，成了“古董”，一个“深锁”，固然有安全保护之效（过去发生过“学者”在图书馆偷书转卖的事），但正是“锁死”了！再者，蠹蚀鼠噬，湿浸气腐，还不时要来一场天灾人祸！“绛云一炬”，万卷灰烬，千载痛心！可为炯鉴。

所以在我们的时代，建立图书馆并非易事。至于现时，看“闲书”、漫阅散读拾零册的不在话下，若想认真做些学问、研究课题，个人也买不起几种大书，

——买了也无处可放置。所以，图书馆就是一个国家的文献、民族的文化的宝库，也就是精神的命脉，学术的渊藪。

我们中华民族的延续与文化的发展，国力的富强，都少不得向图书馆寻求智慧与力量，知识与策略。我们必须珍视图书馆，它才是最大的“国宝”，怎么赞美它也是不为“张皇”太过的。

从个人来说，我是个书生，志业皆在于研究文化艺术的课题，于是我与图书馆的关系是太深太切了。若说我的学术生命的成长、发展、旺盛……，乃至间歇、停滞、衰微、荒落……都与图书馆之有无与便否是息息相关的。

我自幼好学，喜欢思考探究问题，而寒家苦于无书可资稽考。中学时代，我经历三校，图书设备皆未留下多深的印象，也谈不上运用；一到燕京大学，我真如“盆鱼纵壑”，可谓得其所哉！

我的学术生活，严格说来，是从大学开始（尽管高中时已写论文），而燕大的那座外观不大而内蕴丰富的图书馆，成了我的“家”——因为除了上课到教室以外，全部生活，只要是“开馆”时间，我必定是在那里的。若逢闭馆休息日，我就真如一个“无家”的游子，惶惶然无所归着，满怀的“失落”感。至于宿舍，那只是夜眠和午休之所，我对它并无多大“情缘”。

拿拙著《红楼梦新证》来作例说明：此书完完全全出自那所优良富美的大宝库；粗略统计，所引书籍约七百余种，都是馆藏——那时进城到北京图书馆的条件很不容易，只有一二次罢了。

因此，没有那座“学术之家”，我是无法写出研究论著的。一旦离开了大学，包括读书与执教两个阶段，我没了图书馆，我的学术生命就逐步萎顿了，就没有什么大成就可言了，一些“雄心壮志”（研究计划），都成了泡影，零散的心得，也自然随之化为云烟。这种无形的“文化损失”，主要由图书馆之不再予我方便而决定。不做我这种工作的人，是难以估量一所图书馆的价值与作用的。

烹饪与革新

在中国，烹饪是技能，是艺术，是文化，是生活，是学问，是哲理，并且还是作相之铭言，治国之大道——你莫以为我是在这里胡拉乱扯，“语无伦次”，且听我粗述鄙意。

烹饪是文明文化的重要标志之一。道理安在？我们都知道，人类发现火，是文明的开端之契机。知道了火，首先运用它的结果是懂得了熟食。熟食不但“好吃”，而且使“人”脱离了“野兽”状态，熟食对人的身体、智力的发展变化起了无比重要的作用——而烹饪的意思，本来就是熟食，即此可见烹饪的意义是多么重大了。

何以证之？你查古字书，就会看到：

一、《诗经·匏叶》：“采之亨之”；《笺》曰：“亨（古烹字），熟也。”

二、《方言》：“亨，熟也。”

三、《诗经·楚茨》：“或剥或亨”；《传》曰：“亨，饪之也。”

四、《方言》：“饪，熟也。徐、扬之间谓之饪。”

五、《论语·乡党》：“失饪不食。”《注》云：“失饪，过熟也。”

我想这足够了，足够说明烹饪本来并无其他深义，就是熟食。

记得读过一本英文书，它想象原始人类第一次发明熟食的故事，说：有一次，一个人在火堆旁边吃猎来的“野味”，一不小心，失手将那食物落在火中；等他费了一番手脚，将它从火中取出来重新递进嘴时，惊奇地发现这块食物比未落火时格外地、异常地“香”！于是他不禁发出一串惊讶和赞美的兴奋的声音（那时语言还未发达呢）。同伴们得知以后，都来模仿这个惊人的大发现的做法……。人类的熟食——文明的开端，就是如此而起的。我想，这个想象恐怕没有任何学者还能来“证实”它，但听起来颇觉合情合理。

用火，熟食，这是烹饪的第一阶段。

然而，说是“第一阶段”，可能还有人提出异议。为什么？因为果如上述情景，那种做法只能算是“烧烤”门类；后来一般把东西放在火中烧、火旁烤，恐怕不叫烹饪。假使问题确实如此，那么我们就可以再引《说文解字》，它注解“烹”，说是“煮也”。在《周礼》的注疏上，也有同样的训诂。

既然是煮了，那就发生两大问题：一个是光火不行，还得有水，所谓“水火既济”者是；一个是要加水就牵涉到须有“容器”这个工具的事情——这就是瓦鬲和铜鼎（铁锅那是很晚的事）等类炊具了。知道制造、使用器具以烹饪，人类文明进化的历程才又达到了一个划时代的里程碑。

鼎这个器物，据《说文》，乃是“调和五味之宝器也”。这句话十分重要。《易经·杂卦》：“鼎卦，巽（木）下离（火）上，取新也。”所以依《鼎·大象》传疏，说是“木上有火，有烹饪之象，所以为鼎也。”由此可知，饮食的进化，熟食之后，逐渐发展，才到懂得调味的另一阶段。调味于是成为烹饪的一个最关重要的特点。可以说，没有调味，也就没有烹饪——烹饪也可以说成“烹调”，这个道理就异常分明了。

最善于“调和五味”，这就是中国烹饪的最大的特色。神农尝百草，掌握了一切植物的性能滋味，以之充饥、养生、疗病；中国医师处方的基本特点就在于能够“调和”，运用众多的药味而使之综合调济于“一炉”，发挥出全新的性能和作用，因此中国的食物烹饪的“精髓”，同样是这个综合调

济。须知，这是中华民族的艺术见解，也是中华民族的哲学思想。

人们可能熟知，我们祖先喜欢把良医和良相并列，因为前者治病救人，后者为民医国（有作相之材的叫做“医国手”）。但人们未必都记得我们祖先更喜欢把良相比作好厨师。

《书经·说命》：“若作和羹，尔惟盐梅。”这是商代殷高宗任命傅说（人名）作相时所说的两句名言。盖盐代表咸，梅代表酸，是作羹之所必需。唐代诗人颂扬相国，就说“盐梅金鼎美调和”。你看，好宰相不就比作了一位高明的烹饪师了吗？

宰相又叫“鼎辅”，译成了“白话”，岂不也就是说：他是“掌锅（或勺）的”辅佐人材。巧得很，老子恰好也说：“治大国若烹小鲜。”看来，治国之道和烹饪之理竟然这般地“关系密切”过。

烹饪师的真本领，并没有离开上面我所举的两个最大的要点：

一、要会掌握和运用火候。食物选料再精，制作再细，都弄好了，最后下锅火候不对，结果也会非常糟糕。其关系之重要，无与伦比。《论语》说的“失饪不食”，大约就是这个道理。这是说“掌握”。至于煎、炒、烹、炸、焖、炖……，种种做法，其实也就是对火的运用之道。

二、要会调味。烹饪，在某一意义上讲，就是调味的艺术。厨师面前摆着般般样样的“作料”（这两个字本该写作“芍药”），味各不同，他像魔术师一样，东放一点这个，西加一点那个……最后他把菜肴从锅里倾入盘碗，那却产生了一种全新的（与未下锅时的各物品、各“作料”都不同的）美味。这就是，必须有一种对事物的认识作为指导思想，才能够发挥这种妙用。

我以为，中国烹饪的高明之处，就在于此。

《易经》鼎卦《疏》说：

“鼎者，器之名也。自火化（谓远古古人知道用火）之后，铸金（指铜）而为此器，以供烹饪之用，谓之鼎。烹饪成熟，能成新法。杂卦曰：‘革’去故而‘鼎’取新，明其烹饪者有成新之用。”

所以，在书信或别的文辞中颂祝人，至今还有“事业鼎新”这句话。好的政治家、治国者，为何也与“鼎”发生了关系？原因正在一个综合调济的措施并用以达到除旧布新这个目的上。

中国烹饪三字诀：一火，二调，三新。这是我的理解。

如此，我这篇文章的题目和内容，就不是胡乱拉扯了吧？

什刹海之谜

地名是一门大学问。目前全国各地都在努力编纂“地名志”，这确实是一件大好事，是一项文化建设。地名的起源与沿革变化，其间就“包藏”着一部历史，有时竟是可歌可泣的古史经历，大地名如此，小地名也不一定“无所谓”，至少也有一段好听的“故事”藏在地名的“背后”。比如“燕京”“燕都”，怎么来的？字写作燕子的燕，读时却念的是“烟”“咽”“焉”的音，其故缘何？如此等等，要是写起来，就是一大篇文章，也会引人入胜，特别是对住在北京的人来说，更是如此。

燕京且按下慢表，单说如今北京有一处“什刹海”。这个奇特的地名与这个“今名”所代表的“故实”，都是怎样的？说来惭愧，在京住了几十年了，若“考”我这个题目，答卷就未必能够“及格”。

一般的或公认的说法是，什刹海之得名是由于明代在海子岸边建了一处寺庙，名叫什刹海寺，因此这里的海子就随之而称为什刹海了。这听来全然是顺理成章，名正言顺，似无可疑。什刹海寺，据记载（也有过绘图），位于龙华寺（簪儿胡同）以西，建于明末万历年间，门东向，对着稻田，方五十亩，筑舍三十多间，鳞次如号舍的样子，佛殿只占其一舍，不另立大殿，格局别致。

可是，那个“顺理成章”的说法，细一琢磨，便又生出许多问号来，乃觉理未必顺，章未必成。今略说如下。

第一，“什刹”（亦作十刹）之解，并不一致。因为另有“九庵一庙”，共为十刹之说。

第二，对“刹”字也有不同的理解。如我举过，谢锡勋的诗，称为“汉海”，注曰“十汉海”。张之洞的诗，又称之为“石汉海”。牐，即闸，石牐是指前海西口建有响闸，“西海”积水潭之水，来自西北方，东南折而注入前海处也。可见“汉”“闸”“刹”三音，还在那里“混搅”，到底谁是谁非？看来还待研究。

第三，土著居民口中的实际读音，与文人墨客又不一样，他们称呼的，完全不是外地人的“本本主义”上看来的“学生腔”那样清清楚楚地念作“什刹海”，而是说作十“ji”或“jie”海的、那音又像“界”，又像“籍”，因是“十”字重读，“j”轻读，所以听起来是介乎二者之间。但无论如何，真正老北京没有念成“刹”的。

第四，还有一个传说故事，大意说这片大水面是明代豪富沈万三窖藏银子的地方，沈万三被“整”了，他的银窖被掘发了，才形成的这一大片“坑”，云云。那么，传说的人自然有意强调说：“这原叫十窖海，不是什么十刹海！”

这就表明：从老百姓到文化人士，各层各界，实际上都不“承认”那个“刹”，包括写法和读法。那么，到底是真从万历年盖了个“什刹海”才出现的这个给海再强按在头上的新名字吗？可就令人满腹生疑了。

现在的“外三海”，即积水潭、后海、前海，原本也没有分称，只叫积水潭，或泛称海子。积水潭也写成积水滩，后来专归了最西面的即德胜门以西的那片水，现时把一座清代府邸改作医院，即以积水潭为名。此名是大俗话，是一点儿“雅味”也没有的。此“潭”旁建有净业寺，可是后来很多诗文学家都把后海称作“净业湖”了，此为一奇。再者，什刹海（寺）本在后海边，可是后来以至今天，又把“什刹海”一名专指前海了，此又一奇。在早，

最西的积水潭有“莲池”之名，可是后来又专称最东的前海为“莲花池”、“莲花泡子”，此亦古今之变，非奇而亦觉为奇！

我看过有限几本古书，其中对“后来的什刹海”的称呼，就很有趣了。就我能记得的，计有：

南河，后湖，玄武池，鸡头池，莲塘北湖，玉河、玉泉……这么些称号，可说是大家都在混称乱叫，本无定名可知。“什刹海”云云，显然是这种情形之下“应运而生”的硬安上去的东西，从辽、金、元到明代大部分年代，都没有过那样一个怪名目。用句成语，也许就是“不足为训”吧。

“十”、“什”、“石”下面的那个j音，毕竟应为何字？我看还是个谜，还有待史地专家们抽空考证一下。

从西北方流来的这条“河”，本来是城郊外的一带野水荒湾，地位是辽金都城（当时名曰南京与中都）的东北方位。元代抛弃了旧都城，另于它的东北地区别建新城，名之曰大都，一下子把这条野水荒湾圈进了大都城，成了重要的漕运海子与“太液池”，至此，这条“河”的六“段”的第三段以次，交了红运，地位抬高，身价百倍。这还不算，等到明代加筑皇城，竟将那“段”们强行“隔离”，于是“内三海”（北、中、南）再也不是“人间”而变成“天上”了，万民无从瞻仰一眼了。从此，“外三海”这才又变为“半野水”——被摒于皇宫内苑，但还幸居神京皇居的城墙之内。

可是，变化还不到此为止。辛亥革命以后，为了推翻帝制，打倒皇权，所以连“皇”城也拆除了，于是宫内的太液（北海）得与宫外的“前海”重新“见面”。这时，外三海虽然是“外”，实居城“内”。

再到解放以后，过了些年头，又把那座基本上是元、明、清三代大力经营的世界唯一的古都城，保存完好的北京大城，全部拆掉。于是，“外三海”从“仍居城内”又变成了“无内无外”，无以名之了。

这一带水域，海、湖、池、泡、塘、潭……人们都为它拟取佳名，它的特色极多极大，金代已在此处建起规模宏丽的离宫，而宫左却又“引泉”种稻。这种稻，一直经历元、明、清、民国各时代，遗风余迹，长期未断，直到近年填平前海的西半以建“体馆”，这才绝迹。再加上元代的漕运的大码头所在，海子边侧兴起了百般的商业盛况，而且也有名园古刹。明代则寺庙新增，琳宫接望，贵家名园也越发密布于左右。这样的一处奇特的“综合性景观”，不但在全北京无可再觅第二处，就在全国，也未必能有与之比美的地方。它是“城市山林”，过去盛产莲荷菱芡，鸥凫翔集，林木荫浓，而不远又是楼台金碧，宫阙崔嵬。所以自从金代的名诗人溁水赵秉文，已把这里比作唐代长安城畔的名胜“曲江”之地！

曲江之盛，看看诗圣杜甫的诸篇名作，还可想象一二。元代海子岸边有万春园，新进士聚会于此，完全是仿效唐时典故美谈，再如明代将这儿的一座大刹海印寺改名为“大慈恩寺”，更是有意要想“恢复”曲江故事——曲江之侧，慈恩寺有大雁塔（今尚存），新登第的进士“雁塔题名”一典，就是这里了，著名的杏园、乐游原……也都相接密迩。

如此看来，“什刹海”的历史，其内中包涵着极为丰富而美丽的历史文化内容，而这种文化内容是应当重视而保护与弘扬的。就连如何保护它的历史风貌特点特色，也要十分注意，而不要走那种“修葺一新”实际是弄成“没有围墙的现代化的公园”那种地步。

什刹海还有一个“谜”：古老的传说，把这处胜境与《红楼梦》的地点

背景紧密地联在一起，多方面的资料（口头、书面、诗文）都不谋而合，归
于一致。这就不同于某一二人的附会与揣测之谈。这个传说，其实内中也隐
藏着一大段历史文化内容——不过是人尚不知，而又无人认真研索罢了。

我以为这些谜，是应解也是可解的。

称呼意趣

中华文化，表现在哪一方面都极有特色，极有意趣。比如人对人的称呼中，恰恰也体现了这个规律。

称呼，乍看只是个“名字”的事情。实则其间蕴含着文化内容，却是丘壑无穷，大有学问。这种丘壑与学问，不是别的，就是中华文化的一面浅影和深秀。

我们的民间文艺，以说书唱戏为大宗。说书唱戏，讲的大都是历史事迹，即人的故事。人都有一个名字，这无例外，而“名字”的实际不仅仅是“学名”“榜名”，还有乳名（小字）、别名、浑名、表字、别号、绰号，种种不一。再加上以官称、以地称、以位称、以辈份称、以怪脾气称……，那真是无奇不有，洋洋大观。

比如说书唱戏，看小说，听故事，那么自古最受欢迎的是《三国》。《三国》不但文人学士爱看，农村父老，目不识丁，也习闻其事，津津乐道，今天的话叫做“群众基础最深厚”。三国故事的核心吸引力何在？可以有不同理解、论证。但是关键在于魏、蜀、吴三分天下的那些文武英才。三家为什么能鼎足而立？只因他们各自拥有一批杰出的人才。这些人才，人们喜爱敬仰，并关切他们的命运。这些人才，就是苏东坡《念奴娇》词中所歌颂的“千古风流人物”和“一时多少豪杰”！

这样一讲，我们就得想想：大家都是怎么称呼这些英雄豪杰的？我们会立刻想起：鞠躬尽瘁的诸葛亮，人称孔明先生，又称武侯。而诗圣杜甫诗题则标为《蜀相》，称之为“丞相”。亮，是名；孔明，是字。字也说成表字、表德。名之与字，意义总相关联：“明”之与“亮”，不烦多讲自明了。

由此自然会想起一大串：赵云，表字子龙。关羽，表字云长。张飞，表字翼德……。于是心里明白了：原“云”之与“龙”，“羽”之与“云”，“飞”之与“翼”，每个例都和名字之间的意义紧联的。

原来，中华的古俗，人一落生，父母先为之取个乳名（也叫“小名儿”，如今的“小京”“小华”“晶晶”“苗苗”之类）。稍长，就要再取个正式的“学名”了，人大了，非至亲长上，再呼乳名就“不雅”了。再后，人到二十岁左右，要举行“冠礼”，表示长大成人了，这时才又给取上一个表字。有了表字，在社交往来中，基本上是以字代名了，谁要再直呼其名，那是极不礼貌，很大的侮辱！——只因此故，后世常常遇到“以字行”的例子，就是说，某人的表字，流行太广，“叫响了”，名字反不为人知，或者本人有意地不再写自己的名字了，只写一个表字（如俞平伯，平伯是原名“铭衡”的表字，“平”“衡”为联义，此例最显）。

但我们要在这里体会我们中华的文化的涵蕴和光彩，就还须想到一点：诸葛孔明，学贯天人，智高千古，不必说了；至于关、张、赵、马、黄“五虎”大将，一般印象乃是桓桓武夫而已，怎么也要有个表字？在这里，正就是可以说明中华文化的深厚无比，刘、关、张、赵诸人，皆是河朔（河北）燕地的武人，虽说关公爱读《春秋》，张飞还会画竹和美人，毕竟名不列在文坛艺苑之内，而他们个个有表字，这就是个文化问题，值得在说书唱戏之余，岔开思路，思索一下这些饶有趣味的中华古史种种了。

看《三国》的，大约都忘不了，书中从来不写“关羽”二字，而只有“关公”。至于他对人自称时，也只写“关某”——总之是没有“羽”的踪影的。

这又是怎么回事呢？

这是因为关云长在明清两代地位特尊，清代尤甚，已封为“护国”的神道，即“国家级”的“武圣”和大帝君，不再是一位历史人物，而成了至高无上的大神圣了！凡这样人，是不能称呼本名的，“羽”就成了讳字，说书唱戏，就出来一个“关公”的名词，人人皆尊而用之。不但如此，连关公自己也从不见口言“羽”字，而只说“俺关某”如何如何。其实这是十分可笑的，历史上绝对没有这么回事。中华之礼，对人而称己，总要自呼其名，那个“某”字，是个讳字的代词，是“书面”里才有的。比如古人文集里，可以常见这个“某”，那大抵是门人弟子、家人子侄等编纂刊刻时不敢直用文稿中应书的本名，而以“某”字代之——然而这却害得后世不明其理，也口里对人自称“我张某”“王某”起来。实在可令人发一大噱！

话再回到“赵子龙”上来。表字里用个“子”字，是古代人最喜欢的一个方式。比如三国吴的大夫鲁肃，就表字“子敬”。曹操的儿子，曹植字“子建”，曹丕字“子桓”，这都是人们熟知的了。唐代的诗圣杜甫，表字“子美”。宋代的诗亚圣苏轼，表字“子瞻”，其弟辙，表字“子由”。曹雪芹的令祖曹寅字“子清”，其弟曹宣字“子猷”。……这样说，是举不尽的。

高层文化人士，知识分子，又常常连表字也不用，而另起别号。一有了别号，那么至近朋侪之间，就又弃表字不称而称别号了。提起别号，那可是千奇百怪：陶渊明给他自己起了个别号叫做“五柳先生”。欧阳修则自号“六一居士”。说苏东坡，人人知道，若提什么“苏子瞻”，倒未必尽晓。对苏，还称“坡公”“坡仙”，还称“苏长公”（行大）“大苏”“苏髯”（大胡子），种种不一，把这些集起来，综合研究，你会发现其中有丰富的文化内涵和人生哲理，也还带着中华独有的“人际关系”的意趣。

称呼，其本质是个人与人的关系的表述方式。中华民族的文化历史上，到处可以看到这种全世界独一无二的特点特色，不过生活在这个文化之“水”的群“鱼”，已经习而不察，而且渐渐地弄糊涂了，因而有的人便认为：外国没有的，中华何必独有？人家不采用，一定是“不好”的东西。再不然，什么也不懂了，晚辈直呼父祖之名如呼陌生路人一般；我们文学史上，从来尊重仰慕前代作家，从不直呼什么“杜甫”“苏轼”，现在却通通不讲了，好传统弃如敝屣了，这是令人惋惜的。

诗的存在

诗在哪里？“在诗集子里。或者在选注本中，在报刊杂志的诗歌栏内。”这固然不错。只是太狭了些，太拘泥于形迹了。

诗，涵怀于我们的广阔的艺海中，几乎是无往而不在。

诗，对于我们中华民族来说，不仅仅存在于“诗歌”这一块园地里，它遍被于艺术的世界，“渗透”在每个艺术分类中。

“诗中有画，画中有诗”。这种话，艺苑文坛的人是烂熟的了。怎么讲呢？很简单，不就是这个里头有那个的成分、那个里头又有这个的成分吗？这原也不错。不过，在我们的传统艺术理论看来，中国画不止是其中“有”诗，——画的就“是”诗。

易言之，诗是语言文字的诗，画是线条、色彩的诗。推之，音乐，对我们来说，也就是声音旋律的诗；曲艺是说唱的诗，戏剧是念、唱、做、打，综合音乐、舞蹈、画面、雕塑（一种“立体的画”），熔之于一炉的诗。没有诗，这种上述的艺术品种——中国老百姓喜闻乐见的那些民族形式，将是不可能的，也就是说，不会是中国绘画、中国歌曲、中国戏剧这个样子的。

四十年前，在大学读西语系，一次在系主任——一位美国女士家里，谈起诗，那时我从一个“大孩子”式的天真出发，未免“夜郎自大”地夸耀起我们中国的古典诗是如何的高超美妙来。这时，在座的另一位美国女教师（好像是教经济学的）问我说：“你们古代的那种诗，除了一些小小的感情的图画之外，还有什么伟大的作品呢？”我当时意气甚盛，听了不大受用，驳了几句，她还“将”一“军”：“你们就没有史诗！”

这下子，我被她问“倒”了，因为我们确实“没有”史诗呀，硬证面前就难以强词夺理，但心里说：“你哪里能懂中国诗？史诗，史诗，难道只有它才是‘伟大’的？要说史诗，中国不是‘没有’，那就是太史公的《史记》！那是一部真正伟大的史诗。你能懂这些吗？”为了礼貌，嘴里没说出来，心中赌着一口气。

事后想，莫要怪她，她到底是道着了一层真理：一点不错，我们中国古典诗主要是“小小的感情的图画”（恰好也是“诗中有画”了呀！），翻译成普通词语，就是篇幅不是太长的抒情诗。

谁不承认这一点，谁就无法懂得中国的诗，也就难于懂得中国的其他艺术。

上文所讲的，实际就是说，中国艺术的一大特色，就在于从其素质来看，无不具有极为浓厚而又十分凝炼的抒情诗的“气质”在。

我们的祖宗，很会写诗，一部诗总集那么早就出现了，这部名字就叫《诗》的总集，虽然后来被经典化了，加上了“经”字，但它的最主要的本质也还是“小小的感情的图画”。我们古代把韵文分为两大类，西晋的陆机在《文赋》中早就作出了概括，指明这两大类之一是“缘情”的诗，另一是“体物”的赋。可见，“诗”与“情”是不可分的，换言之，我们的诗从早就是抒情体。汉人的赋，果然是“体物”之作，比如“三都”、“两京”这些描绘诸大都会的赋，有人甚至说是“类书”和“词典”，但是这种赋“生活”的时期确实不久，很快就“变了质”——魏晋六朝，赋的“缘情”的成分越来越浓，曹子建的《洛神赋》，陶渊明的《闲情赋》，谁也不会承认它们还是“体物”之作，说它们是另一种形式的抒情诗，才更为得实。六朝的一些极精彩

的小赋，如《别赋》、《恨赋》、《月赋》、《雪赋》，形似赋物，实则满篇都是情致，与汉赋迥异其趣。这就是，因情而写景，写景是为抒情。“情”“景”交融，“诗”“画”合一。这条线，贯串着我们的文学艺术历史。

清人许梈，在《六朝文絜》中选录了谢庄的《月赋》，并有“说明”云：“此赋假陈王、仲宣立局，与小谢《雪赋》同意（谢朓的《雪赋》，也是假借两位古人以为“故事情节”的。陈王：曹植。仲宣：王粲。），兹刻遗《雪》取《月》者，以《雪》描写著迹，《月》则意趣洒然。所谓写神则生，写貌则死。”

这层道理，无比重要，我想外国的研究中国艺术的人，如果不先把这层道理弄得比较明白，事情是不好办的。许梈选取《月赋》而舍却《雪赋》不录，原因没有别的，就是后者的“抒情诗的素质”不如前者。——那么由此又可知，中国的诗，“写神”而“生”，是核心，是灵魂，是第一要义。

试看谢庄是怎样来“赋”这个“月”的——

“陈王初丧应、刘，端忧多暇；绿苔生阁，芳尘凝榭；悄焉疚怀，不怡中夜。（暇、榭、夜，古音谐韵，应读 xià, yà）迺清兰路，肃桂苑，腾吹寒山，弭盖秋阪；临清壑而怨遥，登崇岫而伤远。”

选者此处评曰：

“怨遥伤远，一篇关目。”

可知名为赋月，实是抒情，一语道破。接下去：

“于时斜汉〔银河〕左界，北陆南躔；白露暖空，素月流天；沉吟《齐》章，殷勤《陈》篇；抽毫进牍，以命仲宣。”

由此引出仲宣，是为开端，仲宣因而答对，构成全篇的主体，——不能备引，且看其中的一段：——

“若夫气霁地表，云敛天末；洞庭始波，木叶微脱。菊散芳于山椒，雁流哀而江濑；升清质之悠悠，降澄辉之蔼蔼。列宿掩缦，长河韬映；柔祗雪凝，圆灵水镜；连观〔去声，楼观〕霜缟，周除〔庭除〕冰净。……”

“若乃凉夜自凄，风篁成韵；亲懿莫从，羁孤递进；聆皋禽之夕闻，听朔管之秋引。……”

评选者又有几段话，也是值得我们寻味的：

“数语无一字说月，却无一字非月。清空澈骨，穆然可怀。”

“笔能赴情，文自情生。于文正不必苦镂，而冲淡之味，耐人咀嚼。”

“以二歌总结全局，与怨遥伤远相应，深情婉致，有味外味。后人摹拟，便落套觉厌矣。”

即此可见，抒情诗的实质，早已变换了赋的原义。许梈虽然是在讲赋，实际论的全是中国诗的道理。

赋犹如此（以“物”为主题对象的“铺陈”叙述文体），他可知矣。

我们的曲艺大鼓书，说唱艺术，该以“故事”为主了吧？其实不然。尝听过三位鼓老——刘宝全、白云鹏、金万昌的鼓书，那些段子，看来好像是为了传写历史人物的可歌可泣的事迹，但细一分析，“情节”实在是微乎其微，真正的“主体”，倒是一片唱叹之音，——每一段书，都是一篇绝好的抒情诗篇。

我们的戏剧，总该是以“情节”为主了吧？其实又不尽然。拿西洋“戏剧”的定义概念来“套”我们中国歌剧，往往是似是而非，牵强得很。我们的古典戏，实在也会被外国观众看作是“小小的感情的图画”。我们并非没

有过“连台大戏”，要演“三日夜”才完的“全本”，可是，说也奇怪，它们的命运也有点像“汉赋”，剩下的——久经“考验”、千锤百炼、百观不厌的许多名戏，实际上却是今天连外国人也知道称呼的“折子戏”。道理安在？说我们中国人、中华民族天生爱看的就是折子戏，像是一种“解释”——但什么问题也没有说明。

我想，原因之一（如果不是全部），可能就也是折子戏者，本来即是“全本”之中最富有“抒情诗的素质”的那些单出，亦即诗意最浓的精华部分。

对刘宝全来说，不但《长坂坡》是唱叹的诗，就连《闹江州》也是诗——“故事性”始终不是主体的东西。白、金二老的“红楼段子”，那就更不待言了，那真是绝妙的一篇篇的唱出来的抒情诗。《女起解》，有什么“情节”好瞧呢？一个老“长解”差人，一个沦落不幸的妓女，只此二人，绝少“动作”、“热闹”，不过在起解的途中，抒叙了她的情感而已，而观众能为之静坐凝神地“听”它。《夜奔》一出戏，通场只一个“短打”武生，腰横一剑而外绝无任何陪衬；从出场到闭幕，载歌载舞，英风俊骨，尽态极妍，观者满堂，被他一人“吸”住，一动不动，——英雄失路，急奔梁山，仓皇窘迫，这是“故事情节”的力量吗？那情节实在“场外”。

所以，女子苏三也好，英雄林冲也好；浑身是胆的赵云也好，鲁莽可爱的李逵也好，《山门》的鲁智深，《弹词》的李龟年……，一句话，到了“段子活”、折子戏里，抒情诗而已。

小说如何？也有“抒情诗的素质”吗？有的，那就可以举《红楼梦》。曹雪芹写人，个个是栩栩如生，呼之欲出——但她们什么模样？你就说不上来，想不出来了。谁能说得出林黛玉到底是怎样一个形象？这正是“写神则生，写貌则死”。曹雪芹写“事”，也是充满了抒情诗的气息和境界，比如灯伞溪桥、秋窗风雨，或是冷月寒塘、中秋联句，这都容易看到和讲起，问题还不单在这里；曹雪芹实际上处处是运用着诗的手法。如其不然，《红楼梦》的魅力也就不这么大了。

曹雪芹是大诗人。司马迁好像没留下诗句，但我深信他也是大诗人，否则的话，他怎么可能写出那样一种中国式的伟大史书来呢？

还有鲁迅。请读读他的小说，散文，处处有诗在。

“小小的感情的图画”，也对——也大错。像我们文学史上的杜甫，他的一切——无论是“感情”还是“图画”——都不能算“小”；司马迁、曹雪芹、鲁迅，也莫不如此，他们都够大的了，放在世界文学总和我去称量称量就知道。

在我们中国的艺术世界里，诗无往而不在，以上便是证明。

书法·写字·文化·科学

“书法”一词，像“文化”一样，目前用法很乱——也很滥。目中所见，不在少数的例子是凡一拿毛笔写汉字的，都成了“书法家”，其所写之字，自然也都标题为“法书”。其实这是不大妥当的。有些报刊，看来并不太懂书法为何物，乱“选”滥登，给青少年有志习书者造成了十分混乱的影响。不懂书法，看不出高下优劣的分别，评价势必无从允当，结果就会引向是非颠倒，书风大坏。所以本文不敢轻言“书法”，我意最好先谈“写字”，或许弊病略少一些，也未可知？

写字，是一个有起码文化教养的中国人所必须留意的事情。本人做点儿文化工作，接触大量各地方各行业各层年龄同志的投函，感触甚深。我有个怪脾气：不管看什么，先看他的字迹如何；看了他写的是一笔令我舒服的字，真是满怀的高兴，心说：此人实乃良材，可喜可贵。另有很多例子，则那字迹令我心中十分难过，觉得不是滋味。其情况大致有两个类别：一是不知笔该如何使，字该怎样“作”，一味胡涂乱抹，不成字形，不让人认。一是书写态度与上类迥异，规规矩矩，诚诚敬敬，——令人叹惋的是：他那字，写得如彼其吃力，令看的人都替他深感“累得慌”！一支轻便的笔，到他手中，活像一根其重千斤的笨棍，连一点儿运转之能力也不见其有——我自言自语，不客气地说道：这哪是写字，这是受罪！

我对这两种人，无意轻薄，无意责怪。因为我深知：这并非他们个人的问题，这乃是当前一代国民群众文化素质低落的一个重大表现。

我这番话，会使有些同志听着不顺耳，不甚愉快。可是事实如此，又有什么“办法”为之掩丑呢？讳而不言？还是假意夸“好”？我看那都不会对我中华文化有什么真好处。

喜爱书法，讲求书道，是我们这个伟大民族七八千年光辉历史的一个最有特色最为高级的文化表现与文化要求。这是一个全民族的大事情。谁要把它看做是“雅士”的消闲，“客厅”的点缀，可有可无，与民族国家的根本大计无关，我看他是要犯重大错误而坑害中华文化的。

当前书法家多，学书者多，“法书”多，“书展”多，“书赛”多，“碑林”也多。但文化问题，就是这么一个错综复杂、表里矛盾的怪事物。这几“多”，一点儿也不能证明书风良好，书学精进，书艺高超，书坛清正。有不少是假相假货，劣风劣品。这些货色正在对青年一代散发其“熏陶”“造就”的威力。

看看历史，书家辈出，但他们都不是先存了“我要作职业书法家”的念头的人，他们只是喜爱书艺，崇拜那种能写出好字的前贤，自己把习字作为一种文化学养之一目，即“全人”的条件之一，来培育自己的品质，抒写高洁的性情。他们中成就非凡的，常常是一生的精力心血，“日课万字”“池水尽墨”，苦工深造，而并没有以此“名世”的功利之心，更不是要拿书艺当作“吃饭的法门”。他们的字，才是名实相符的“墨宝”。

因此之故，那些法书墨宝，皆是前人一生功夫性情品质胸怀的自然流露，真所谓水到渠成，瓜熟蒂落，是“功到”的自然之“成”。

但是有些以书法家自居的，却昧于此理此义。他们的目标另有所在，一拿起笔来，先想的是：我是书法家！我的字最好！“我还能‘创派’、‘革新’，我一写出来，得让大家叫好！你看，我这字就是了不起！”所以他不

写还好，一落笔时，便浑身矜持造作，拉架摆势，拧眉弩目，一派火气；至于“法”呢，那就根本不曾有，自然也是寻之不见的了。

靠的不是功力学养，靠的是名利之心，“自我意识”的“突出”和气味上的尘嚣鄙俗。这就构成了一种不正之风，也引出了一派纯以荒怪招引外行、惑乱世俗耳目的“作品”。

假如风气是混入了这种东西，那么上述的几“多”，就愈多而愈令人忧虑了。多原是好现象，但要看看是什么样的质，应当如何引导大家热爱书道的文化热情，使之知所取舍趋避，鉴别抉择。

书坛，它应该是一座崇高而芳洁的艺术殿堂，应该是中华文化的一面璀璨而又高雅的写照。书法是全民族的事情，不是为少数人提供条件，并让争名夺利者也混进来找“出路”。书坛不能只捧几个名家，最要紧的是如何协助教育界，订出并实施一些更能收效的办法，使我们中华的今代后代都能获得一个最基本的“写字培养”，而不致越来越都是写那种令人看了心中着实难过的“中国人写的中国字”！只有这，大约才够得上一个“弘扬”的真谛。归来吧，良好优美的中华书写传统。

写汉字，里面也有很大的科学道理。容易看得出并讲得明的，姑举两点：一是每个字本身的间架结构，即许多笔划之间的组联关系，如何摆，如何写，既符合“建筑学”，又符合美学，那是非常科学的。看看自古书家总结出来的结构学“九十二势”，就能悟其要略。二是字与字之间，如何衔联的关系，也是大有科学道理的。如不理解，也不讲求，便会造成不良后果。先不必谈书法艺术问题，就便是日常各种实用上，也无例外。

在早年，比如在我幼少之时，还常常听见“蟹行文字”这个词语，那是指欧洲文字书写法而言，从左向右，是“横行”，幽默地比喻如同螃蟹之爬，从来不会竖走。而我们中华的文字，从一创造，就是竖写直行的“产物”。这连带着使日本文字也是竖写直排，至今依旧。但我们今日却变成横写了，也就是有意地仿效欧洲文字的写法了。

这做法对不对？好不好呢？

我的拙见，这种盲目仿照别人、轻易抛弃自己民族传统的做法，很是值得商量。用铅字排版，欲横欲竖，各从其便，还则罢了；如今从第一天教小儿写字就横写，问题则实在很大。何以言此？试听我粗陈拙见：

汉字的构造，与西洋字母大大不同，其字间衔联时——亦即竖行书写时，其前一字的末笔尾端与次一字起笔的开端，其间距离最小，写起来运笔最便，用力最小，费时最少。改成横写，原来汉字的落笔点、起笔点，前字与后字之间，其距离变得最大——增加了二三倍甚至数倍！因此运笔费力费时，也就随之而增加了数倍之多。

汉字依“字次”往下写，笔尖的移动很小，很省力，很快速捷便。一变横写，则手臂笔尖，要每个字写后都得拐一个大硬弯，提扭一番，而后方可再落笔，——你看这是否科学？

每一个人，在横写中费却不必要的力气与时间，一日已可惊，一年又当如何？一人且如此，那么全国必须写字的人恐怕不下数亿，你再设法用“科学数据”来计算、来显示一下，这确是一桩令人十二分吃惊的重大事体、重要问题。

提倡横写，“适应”的是“国际习惯”；但是忘记了：欧西字母，其构造“天生”地就是那么为了横写而产生而设计的呀！

我们做任何事，绝不口头上喊科学，具体上却违反马克思主义，不作具体的分析、具体的（即不同而相应的）对待。

文化问题，民族文化的历史条件、传统背景，各有不同，怎能不加深切研虑以简单模仿他人以从事？

庚午仲秋·北京

读古典名著的意义何在

近代一些名人巨匠，从当时的世情出发，告诫人勿读古书，读多了会受它的“毒害”。后来的对传统文化持虚无主义的“左”的观点，弄得晚生后辈们视古书为可憎可畏的东西，避之唯恐不及；而谁若斗胆敢提应读一些民族文化的基础典籍与文史哲名著，那就会成为“落后”“守旧”“顽固”。

事情有这么简单、表面、浅薄、浮躁吗？

二十世纪已经像苏东坡诗句的比喻：修蛇入洞，仅剩尾尖了；在廿一新世纪到来前夕，对上述问题就到了重新思索、学习、研求、审议的时候了。因为，这的确是历史进展给炎黄子孙提出的一个极其重大的、带有根本性的文化课题。

文化课题，是一个比“百年大计”要巨大得多的事情，甚至也不是“千年”这个数字时间的东西。必须将我们的“视野”和“思野”扩展到一个至为巨大悠远的历史长河的宏观广角上，方能看事看得更为清楚正确，得出比以前更为妥洽的认识，作出更为有益的计划与措施。

须知，以往的名人巨匠，有的不愿倡导多读古书，那是针对当时的国势、世（世界）情、族魂、民智而发出的一种匡救危亡的苦心密意，因其心长而势必语重。因为，凡是为了矫正之时，必然因时由势而出以“过正”之言——盖不如此则不足以挽其颓势，警其愚蒙。这种历史形势与现象，是完全可以理解、完全应当肯定的。

但现在已经不再是“清末民初”，不是人人畏惧“列强（帝国主义）环伺”“瓜分豆剖”（“八国联军”想把中国均分为殖民地）的时代了，中国人民早已站了起来，并且经历了百年的革命洗礼与锻铸，所以逐渐清醒认识：民族之灵智，文化之精髓，是炎黄后裔的永恒的命脉和魂魄，是抛弃不得的——抛弃了它，即等于自杀。因为，自己抛弃了民族文化之精魂灵魂，则变相的殖民侵略的“文化”就会乘虚而入，取而代之——文化既亡，民族即名存而实无复存在了。此为第一义。

第二义是什么呢？有些同志自然也会担心与蓄疑：读古书是不是要妨害创新与现代化呢？

回答这一问，便是所谓第二义。

拙见以为，一切的新，都不是“天上掉下”的，也不是从哪儿的外部搬来一个东西塞进而成的——所谓“新”，是针对一个“旧”而措词的，而那个所谓的“旧”，其实即是孕育生新的大母体！

忘了这一要义，就迷失了一切的因果源流和逻辑进化的科学规律之轨迹。

不是从母体诞生的“新”，是假新，是与母亲毫无血肉关联的“冒占名义”的“新”。

母体的伟大，正在于她能孕新育新，而不是相反。绝对不是产生的“新”并无母体，或者虽有母体却是应该咒骂憎恶的“坏”东西。这种看法，不是我们中华文化传统的哲人哲士认识事情的真理大道。无母焉有子？无旧何谓新？二者能够机械割裂而各自绝对化起来吗？如果那么认为，恐怕是要害死人的。

然后再述第三义。第三义内容太丰富，此刻我只拿京剧来打比方。京剧一目，经历了近数十年的沧桑坎坷了，如今天津竟然举办首届京剧节了。这

归功于从上到下的大力提倡，是大声呼唤“振兴京剧”的成果，令人振奋。但是要问一句：如此文化精华，为何还需待大力大声的提倡与呼唤？有人说，不管你戏多好，无奈今天年轻一代不爱看了，你怎么兴旺得了？再问为何不爱看？答言是“看不懂”。

好了，好一个“看不懂”！找着“症候根源”了。

“看不懂”者，包括着什么呢？请列一表——

- (一) 故事情节不懂；
- (二) 唱腔词句不懂；
- (三) 音乐伴奏之美不懂；
- (四) 表演程式与表意表象艺术不懂；
- (五) 服饰、道具、器物，一切礼仪风俗生活实际都不懂；
- (六) 道德准则、人际伦常关系也不懂；
- (七) 诗画情趣境界、中华审美高层次更不懂；
- (八) 整个中华戏剧文化的本质与精神更不懂！

当然还可以列出更多条目，但只从上面来看，不承认已发生了巨大的堪忧的“文化断层”是太自欺了。现时青年人看不听自己的戏剧曲艺，仅仅一味陶醉于某些洋歌洋舞，他们又如何能“看懂”自己祖宗的宝贵遗产呢？

从这个意义上讲，不是已然发生了某种外来文化“取代”中华民族文化的事实了吗？难道是我危言耸听？

在京剧节中，一个剧团复活了一出名剧《赵氏孤儿》，我且举以为例。这出戏，来历久远，古称“赵氏孤儿冤上冤”、“八义图”、“搜孤救孤”。古剧本曾译为西文，引起欧洲极大的震惊！这出戏写的是一个坏人残害了另一姓人的全家男女老幼，婴儿也不得容留。八位义士挺身而出，各以不同方式救助，牺牲性命，牺牲自己幼婴替换搭救了赵氏的孤婴！后来此儿长大，得悉冤情，伸张了正义。这是一段动天地、泣鬼神的大悲剧！——可是你不读太史公的《史记》，你什么也不知道，你勉强地坐在台下“看”这出戏，你又如何能听得“入”，看得“得味”而受到感动与教养呢？

以此例而推，词不多赘；我们祖先的多少可骇可愕、可歌可泣的美德、经验和教训，于年轻人是“绝缘”了——这样下去，我们下一代与下一代……，将会成为“哪国人”呢？岂不该引起有识之士的深忧远虑？

末了谈谈第四义。这第四义就是中国现代语文如何发展的问题。前三日看孙郁先生一篇佳文，他虽题作《无题》，实质讲的却是目下这种语文作品的不足乃至病症，他以为寻其病源，即在今时作家，大多已无有古典文学的根底与熏陶了。我以为孙先生此意堪称卓见。

但这个重大而复杂微妙的文化语文问题，绝非数语可以说清，应另具专篇以至专著才行。语文也发生“侵略”的问题——最近法国就已抗议这种侵略了，可令人作深长思。许多人误以为强搬硬套外洋语法语式是一种“进步”，又误以为学习祖宗的语文是“倒退”，这就造成了严重的后果。假若真到了中国人已不再说中国式语言、写中国特色的文字时，那就会有异文化取代华文化的危险——也就是民族精魂之亡失的大危险了。所以，学一点本民族的古代精华作品，绝不是什麼“倒退”的浅薄问题。

由此可悟，一味死读古书，泥古拒新是一种极端，而盲目一概排斥古文化文史哲作品的继承消化，也是一种极端——二者都是关系着民族存亡的大问题。

秋日闲话

古来诗人多把秋看作悲愁的季节。从诗经起，就说“秋日凄凄，百卉俱腓”。屈大夫在“湘夫人”里有“嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下”的句子，写得何等意远韵长、风流蕴藉！然而任它风流煞、蕴藉煞，也还是掩不住笔底下的“悲”意。到宋玉的“九辩”，那就变本加厉，开头便是“悲哉秋之为气也！”接着是一连串的“萧瑟兮”“憭栗兮”“沲寥兮”“寂寥兮”“凄增欷兮”……。照他写来，漫天地、彻宇宙都是一片令人“不可为怀”的“悲气”。从这以下，举不胜举；连老杜也不免要说一声“老去悲秋强自宽”。然则就难怪有“秋士悲”的古语了。

古人的悲，自有其原由，那是为其时代所决定的。不能忘记“秋日凄凄”的后面，就还有“乱离瘼矣，爰其适归”。余可类推。今天的我们大可不必“欣赏”古人的这种悲秋的情绪。同样理由，也就无须乎抹杀“乱离瘼矣”，强古人以今人之思想感情，抓住“悲秋”，将古人大大教训一顿。

秋给人的印象，不但因时而异，抑且也因地而异。英国济慈(Keats)的名篇《咏秋》(Ode to Autumn)最为可喜。但是他一上来便说：秋是“烟雾霏微的季节(Season of mists)”这怎么也引不起我的同感和共鸣。秋，在生长于中国北方的我看来，它最重要的特色就是晴明。据说闽人称秋为“大清明”，相对于三月里的“小清明”而命名。我觉得秋足以当此佳名而略无愧色。我们的诗人写秋，不管是范希文的“碧云天、黄叶地”也好，黄山谷的“落木千山天远大，澄江一道月分明”也好，张文潜的“芳草有情，夕阳无语；雁横南浦，人倚西楼”也好，总之，只不见有“烟雾”的意味(尽管范公也说“波上寒烟翠”)。有一位前辈的集子取名叫“秋明集”。好一个秋明！这个明字下得最有分量，摄尽晴秋之神(当然，“秋明”二字是大诗人韩退之所创的文学语言)。它和“烟雾”却是多么不同啊！

然而济慈的诗从这半句往下读，便实实写得对景起来了。他写道：秋“给蜜蜂开放出越来越多的晚花，致使蜂儿们觉得暖日是没有尽头的”(这是大白话，诗，是译不得的)。这真真写煞“秋明”了。我们唐代诗人刘禹锡，就曾写道：“自古逢秋悲寂寞，我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上，便引诗情到碧宵。”这样的秋之赞歌，也非止一家。即此可见，秋给古今中外的印象是多么可爱，何尝总是可悲呢？

济慈又说：秋是色香味俱足的成熟腴美的丰穰之季(mellowfruitfulness)。这又大好。我们的“秋”字本义就是“禾谷熟也”。所以年成好就叫“有秋”。三月叫“竹秋”，四月叫“麦秋”——白香山曾说：“洛下麦秋月”。一年中收麦子的季节当然是“麦秋”；收稻谷晚禾的季节呢，则是“大秋”。庚桑子说得好：“正得秋而万宝成。”这是多么吉祥的季节啊，也何尝是“可悲”的呢？

古来一年中的节日，从上元起，到腊月止，不知有多少。到今天，三大节——春节、端午、中秋——始终为人民所必“过”；其余的，可有可无了，或过或不过了。春节，不待多说。端午和中秋，为何也有这么大力量，历数千年之久深入数亿人民之心呢？难道真是人们借口好吃粽子和月饼不成？怕未必这样简单，其中定有道理。我想，端午正当夏收之时，中秋恰是秋成之候。人民从很古以来，要过这两大节，恐怕有其食粽和赏月以外的意义吧？

其实，就连古来的秋士“悲”，也不必呆看，认定“悲”就是悲伤、消

极、不健康，要不得。“悲”字原有“感触”“顾念”的涵义，实际略相当于“思”。这个季节的金风玉露，呼吸一新，确实使人易感、多思。这倒不一定就是什么坏事。它使人从暑热中而凉爽，从昏沉中而清醒，从急躁中而沉静，从浮浅中而沉潜，从幼稚中而成长，从无所用心中而多所思考。一个学年以秋为首，大有道理。对于其他事业，特别是科学研究、学术探讨之类，与其“一年之计在于春”，似乎也不如“一年之计在于秋”更为得计。

那么，我们固然不必称赏古人的“悲”，可是倒也不妨趁此大好秋光，作个多动点脑筋的“秋士”。

城中第一佳山水

“城中第一佳山水”，——此谁之语？是李东阳《重经西涯》一首七律中的起句。李东阳一生用“重经西涯”这个题目作七律诗，不下数十首，看来是每经西涯一次，就要赋诗一篇。这样的事例，古今中外，恐怕也不多见。他并且就取“西涯”二字作了别署。

李东阳本贯湖南茶陵人氏，但他实是一位“老北京”。他曾祖在洪武初年原是军籍，隶燕山右卫，就落户在此；老宅本在（今神武门外）白石桥旁；到后来，皇城北面向北扩展了一次，不能留住皇城之内，这才迁到“西涯”。李东阳诞生于此，儿童时“游钓”于此，这就是他对西涯感情极深、“梦寐难忘”的原因。——谁不对自己的童年故地感情深厚，有啥稀奇？况且上面这些“老生之常谈”，都是李东阳的“问题”，对我们来说，又“干卿底事”？

很显然，“干”了我们的“事”的，是“城中第一佳山水”。李东阳特别喜爱这处地方，不但是生长于此的感情作用，而且正如他所评为的，这是北京城内的第一处“佳山水”。我们热爱我们首都北京的人，当然要表示“关切”：这“佳山水”今在何处？

答案是，它在什刹海（前海）的西边，所谓“西涯”者，就是把“俗”称前海西河沿加以“雅”化了的意思。

山水佳在哪里呢？北京西北郊，特多佳泉，以玉泉为代表（也就成了包概诸泉的泛称），先汇于瓮山之旁，为七里泺（现在叫做颐和园昆明湖了），再流为高粱河，皆曾是游人聚集的胜地。泉、泺、河，流到城边，由德胜门稍西的水关入城，先是淳注为一大湖沼，名积水潭。潭水经德胜桥以溪形东流，又折而南，再折而东，注为第二大湖沼，明人专呼为“海子”（今名什刹海，即前海）。海子与积水潭之间，又有一长条式的大湖，名后湖（亦呼后海），其水西与积水潭本不连接，而以银锭桥为界，东连海子，实是海子自南折北而西，回抱而成。此三处水，河、潭、滩、湖、浦、池、海、塘、泡，各种称呼都有过的，而统名为“玉泉水”或“玉河水”。海子亦南流，一桥之隔，即注入皇城，是为北海（今北海公园），所以诗家说它是“波连太液”。海子和后湖的稍东北，是钟鼓楼；稍东南，是地安门（皇城北门），那就是地理建筑家所说的北京全城的“中轴线”的地位了。

这样水景局势，在北京是独一无二的。水在“地理”上，好比眼在颜面上，有了它，才感到明亮，才“活”。有了它，于是柳色鬢鬢，荷香冉冉，诸景始备，再加上芦蒲鸥雁，无限风光。更奇者，从明朝起，内官监派人于此开稻田，面积甚广，每至夏日，“桔槔声不减江南”，旅寄京师的南士，每每到此来“闻稻香”，以慰其莼鲈之思。

海子北岸，有酒楼，从乾隆时代的天香楼，到清末的会贤堂，都著盛名，游观足倦，可以呼酒小坐，凭阑眺赏。清人至比此处是为唐代长安的曲江胜地。所有这些，在北京也是独一无二的。

说了半天的佳水，佳山又于何着落呢？原来，银锭桥虽然是座极小之桥，但地位十分重要（扼前海与后湖之“咽喉”要地），立在桥上，不但左右逢“源”，湖光潋滟，而且极目一望，西山爽气，如在眉睫间，给湖光柳影增加了更多的情趣。因此，记载早就有“银锭桥为城中看山第一胜处”的品目。诗人说：“依然晴翠送遥山”；词家说：“银锭桥边看晚山”。可知这是名不虚传的。

提起桥，还有不少知名的桥环列在海子四周，如东岸，直对钟鼓楼的地安桥，今有极为古旧的石桥栏犹在，（实应好好保护）。海子西边，在那条远远流来的长溪上（即上述本从积水潭而出，东流到后湖半腰，折而南，又折而东，注入前海的），原有七座桥。最北为石拱桥，名李广桥。再南有二小桥，再南为有名的清水桥。过清水桥不数武，溪折向东，有板桥；再东为有名的海子桥（又名三座桥，月桥）；再东，当溪流入海子处，为响闸石桥（曹雪芹之友人张宜泉诗中就写到过它）。响闸，后来也就是酒楼左近的景物“标志”之地点名称了。

这条长溪（居民也即呼玉河），两岸高槐古柳，境界极胜，有过“平桥远树”，“清流激湍，映带左右”的描绘，清代诗人也时有佳句咏及。可惜的是，今已填平为“马路”，桥自然都无复有，不免索然。

我用粗笔触，把“西涯”地带勾勒出一个大概轮廓。此处曾有过不少“知名”的府宅。李东阳外，弘治时大太监李广的“大第”在焉，他私引玉泉水，“经绕”他的私第，因此构成了他“坏了事”时的八大罪状之一（玉泉水为皇家专享，非特许，无人敢用）。李广的大府第遗址，几经兴废，后来先后成了和坤、庆王、恭王等人的府邸。府后并有大花园。府园之内，都有从明到清初的建筑遗址，已经专家鉴定无疑。这是明清两代的众人指目的阔府第，庆王永璘甚至以得居此府为平生之愿，可以想见其不凡了。此府东邻为罗王府（最后称塔王府），二府仅有一巷之隔，巷名府夹道。罗王府也是从康熙年代就有的一处老府。

曹雪芹写《红楼梦》的大观园，运用地点上的素材，似有取于此。他写的“衔山抱水建来精”，“秀水明山抱复回”，他写的园内沁芳溪是由府后“外河”、“引泉”而入的，还有许多其他线索，都说明他是暗写此一地理特色。

北京是举世所景慕的一座文化古都，可供游观之处本来不少，但目前仍只限于几处大公园之类，皆是皇家“苑囿型”，虽令远客有观止之叹，毕竟多样性上有欠丰富。如“西涯”这样的胜地，稍加筹划修整，培植景色，分别项目，以飨游人，实在是诸般景趣交汇于一点的一个极好的去处。若能运以匠心，善加利用，实有多方面的意义和利益，历史、文化上的种种关系，是足以为首都风貌增重的。

恭王府园，作为文物古迹，价值很高，且在北京百余处大小府园中，独能幸免彻底破坏拆改，保存了基本完整，尤为珍贵，因此，在已遭部分破坏外，再不容任何损毁行为发生。前海后海等水局周遭，逐渐出现乱盖一些不三不四的建筑的现象，登上鼓楼一望，便可见已有某种高大“洋”房，破坏谐调，殊煞风景，该管部门如能加以注意，或可免使情况恶化乎？

“城中第一佳山水”，让它发挥应有的光彩和作用，丰富人民的精神生活，岂非大好事。愿能引起有关同志的重视，不胜幸甚。

花·木·城池

记不清是哪年的事了，绀弩同志写示七律一首，题目是《春日撰红文未竟，偶携新证登香山，置酒，对榆叶梅读之，用雪芹郊行韵，寄汝昌诗兄》，其句云：

客不催租亦败吟，出门始解早春深。
兼旬走笔足红意，半晌坐花心绿阴。
山鸟可呼杯底语，我书恨待卷中寻。
不知榆叶梅谁似？漫拟迎探薛史林。

这道题、韵都很新颖的七律，笔致极不俗。他说的“足红意”，是指正在写研讨《红楼梦》八十回后雪芹原书情节的论文。结句“探”字，在诗中例读平声，无须赘说；“足”与“心”，巧对活用，则不妨一提。他的字法句法，都是有取于宋贤的风格，饶有别趣。

我引了这首诗，并不是为了“评介”它。我想的是，“客不催租亦败吟”这七个字。为什么呢？潘邠老的那首“满城风雨近重阳”之所以“只得一句”，是因为“催租”的来了而败了诗兴。败兴之事多有，何必定是催租，所以绀弩同志说得对。他在“败”了之后仍然写出这首诗来，也觉比潘老更显得有其雅度。

败了他的吟兴的那段“本事”是什么，我没问起过；据我自己的经验，催租“俗事”也，败吟不足为奇，奇的倒是“雅谈”也能败人吟兴。有一次，友人问我：龚定庵的诗，你最容易记起的是哪一首？我说：《西郊落花歌》。原因何在？请你看看下面这段情景：

“出丰宜门一里，海棠大十围者八九十本”，因为“花时车马太盛”，他不想去看。丁亥年三月二十六日，大风，明日，风少定，他才偕同朋辈出城，饮酒赏花；他写道：“西郊落花天下奇”，“出城失色神皆痴”！何以至此呢？——

“如钱塘潮夜澎湃，如昆阳战晨披靡！如八万四千天女洗脸罢，齐向此地倾胭脂！”谁不因见海棠花而流连不去？贾宝玉院里不栽别的，就是海棠花。陆放翁说：“绿章欲奏通明殿，乞取春阴护海棠”；李易安的名句：“试问卷帘人，——却道‘海棠依旧’。‘知否、知否？应是绿肥红瘦！’”爱花之心，细入毫芒。东坡在黄州定慧东院见海棠为作长歌，而写出“花落纷纷那忍触”的句子！又于《寒食诗》中说“卧闻海棠花，泥污胭脂雪！”痛惜连宵大雨，葬尽名花。至于“东风嫋嫋泛崇光”那首绝句，更见爱赏不足的高致。若到中山公园去看海棠，见那循墙一排十多株，也算“可观”了，要说“大十围”，而且“八九十本”！那是什么境界？我简直无法想象。每一读定庵此诗，真是神观飞越，惊心动魄！——这就近在丰宜门外一里地（丰宜门是金代燕京城南面三门的西门，清人借以称“相当”的右安门，实指门外西南，今丰台一带）。

中山公园的那海棠，大不过拱把，高出坛墙而已；“大十围”而“八九十本”，花落时至使龚定庵叹为天下之奇，惊得神痴失色，那么花开时又当是怎样一番光景？我想，这得哪位大诗人才能传写其万一呢？

这些海棠，还在吗？再未听人说起过。多半早已“薪矣”。

范石湖曾出使赴金之“中都”燕京，由杭州“行都”北上，一过安肃军（约当今河北徐水一带），出北门大道，宽可容几辆车方轨并行，两旁高柳

插天。这种风物景色，大约一直到燕京城外，都不甚差别，所以他写道：

当年玉帛聘辽阳，出塞曾歌此路长；

汉节重寻旧车辙，插天犹有万垂杨！

后来他到桂林做镇帅，临入界时，犹念及“夹道高枫古柳，道涂大逵，如安肃故疆及燕山外城都会所有，自不凡也”！

这种风物，真当得起“不凡”二字，在我看来，实在比那些只可偶往一游的名山大川更觉亲切有味，因为它更切近我国老百姓的民生日用，生活气息更浓。

千万株插天老柳，夹道而立，可慰征途，足系观瞻——京师近畿的一种伟大气象。还在吗？至少我在北京“城”外已经看不到。

十围的海棠，插天的杨柳，要培护长养多少岁月，才成了那般令人惊叹难忘的风物呢？说声毁，日夕闻事耳。斧锯是锋利的。

还记得坐在北京古城西门外的护城河边，古柳浓荫，长河茂草，循河一望，身后城堞巍峨，极目河水抱城折流处，遥见角楼，那结构姿态，真是美极了！近处则父老妇幼，藉坐水边，波明鸭洁，一片雄深、朴厚、博大而高爽的气势气象，实在不愧是中华古国至少七八百年的最后一个完整的“神京”之地，那种感受是很难宣之于纸笔间的。

全世界的旅游宾客，向往北京，我们自己也要绿化环境，“古都新貌”，都何以令人识其古？貌何以令人悦其新？这问题不小，非此小文题内之话。在过去，一个人家，有了一点历史（比如说，传了几代了吧），还要讲究一下“故家乔木”，七千年文明古国（唐兰先生力主七千年之说，实有见地），这个巨大的“故家”，也该留下点“乔木”，不然，何以为其标志，即何以一见便有感性的认识，深刻印象？世界各国正在千方百计地保护古迹，似未闻有多少人批评他们专门爱“发思古之幽情”。项羽破秦，焚咸阳宫殿，大火三月不灭，这种蠢例，早已有之了。金之燕都，宋朝使臣们无不叹其精美壮丽，试看《北行日录》中的一小段：

“左掖门后为敷德门，其东廊之外，楼观翠飞，……又城壕外土岸高厚，夹道植柳甚整。……次入丰亘门，门楼九间，尤伟丽！分三门，由东门以入。又过龙津桥，……龙津雄壮特甚，中道及扶栏四行华表柱皆以燕石〔汉白玉〕为之，其色正白，而镌镂精巧，如图画然，桥下一水清深东流，……”

元灭金，于“中都”稍东北另筑“大都”，金之旧迹遂“不可问”。至元年间，诗人迺贤，特意走访“南城”遗迹，虽然还能看到一块虞世南学士的亲题匾额，而寿安殿的旧址已经成了“寿安酒肆”。明灭元，遣工部郎中萧洵到北平“毁元旧都”。这种命令，想来名堂一定正大，必然是“惩奢侈，惜民力”之类了。萧郎中只留下了一部《故宫遗录》，观者惊叹其规模壮丽，“虽天上之清都，海上之蓬瀛，尤〔犹〕不足以喻其境也！”

元代大都的宏伟奇丽，单是一座“周桥”〔实当作“州桥”，此制自宋汴京传来〕，那是“白石桥三座，……皆琢龙凤祥云，明莹如玉，桥下有四白石龙，擎戴水中，甚壮。绕桥，尽高柳，郁郁万株，远与内城西宫海子相望。……”

这郁郁万株高柳，又不知萧郎中属下人等可曾手下留情否？

其实，这些都还是局部罢了，这里是看不到整个城池的器局的。早先进京，远远望见的是永定、左安、右安三座嵯峨的丽谯城楼，那气象真是“自不凡也”，心情总是不平常的。试想一列火车，风驰电掣在四望无际的大原

野中，而其远景竟能使人耸动心神，这是何等的局势气象才能致此？今日，车进“内城”，只有一处东南城角的古角楼，如鲁殿灵光（西南角楼尤美，挨近太平湖，为雪芹常到之处，早已拆为一片荒土了）。此角楼，稍加修整，还总算可以给远来旅客的眼帘中映入一幅“第一个印象”——“到底是北京啊！”和另处不完全一样。似乎可以不必再“铲平”为快……

几乎可以肯定地说：远来游客，万里梯航，来我国中华古都观光，大约不会是兴趣只集中在观赏我们的“摩天大厦”，和“积木式”的洋房。这个，他们尽可以在别处看，而且那可能更“先进”。

这么一来，我们的“雅谈”，就未免败了吟兴，因为想到我们自己消灭了的那些极为宝贵的“旅游项目”。

琐琐萦怀说岁除

每到年头岁尾、辞旧迎新之际，总有一些杂想，积之日久，不知怎么样——向谁，说一说才好。我的杂想又与大事无关，有谁来听这些呢？但是人的“想说欲”是强烈的，终于还是铺纸搦管，写“文章”了。

童年的往事，久化云烟，如果点检一番，什么是给一个小孩子留下的最难磨灭的记忆，那我要说，是过年。

过年，这话语本身就有味。你对这个“过”怎么讲解？“过？——度过嘛。谁连这还不懂？”这种看法和说法也是一种“合法存在”吧，本也难说不对。可惜的是“过生日”“过日子”“两口儿过起来”……这些“包孕丰富”的“过”字，被他一解，都只解成一个干瘪的“度过”，即使在“训诂学”上不错，在文学艺术和生活实际中也是太简单化、太乏味了吧？所以事情总得多作理会。

对我这个——那时的小孩子来说，过年也绝不是为了“度过”而已。因为，这个“过”是一个极为新鲜奇特、有情有趣的整个的民间文化生活的丰富绚丽的——也可以说是伟大的历程。这种样式的历程，我以为非我们中华民族，是创造不出的。

过年，是从一进腊月直到正月元宵的一个伟大历程。假如有谁来考我：这么多的过年历程内容的最主要、最基本的“精神”是什么？我的答卷上将只写一个斗大的字：新！

我们的可爱可敬、可痛可念、可歌可泣的炎黄子孙的世世代代，每逢这个大节——“年”，最强调地、最艺术地、最富有生活情趣地表现的，就是这个“新”字。

难道人们世世代代都向往这个伟大的新，是不对吗？难道他们没有这种求新望新的权利吗？所以，春联是贴在门框、门扇上的，可是门楣上还有一个“横批”，那上面最有代表性的文辞是四个大字：万象更新！

那么美好的四字文章啊！一语道尽了人们的心情物境。

小孩子过新年，那个感觉可真是新极了，事事新，物物新，连人都显得新——从仪表衣冠，到神情态度，都新。因为那都与平时大有不同。孩子的心灵，暗自赞颂，这伟大的新，真是无以名之，当时不会“措词”，——现在也无所“措手”。

可见，人到过年，总要从一切方面（哪怕是现象也好）希冀和表现一个新，而这个新是美好的，快乐的，胜过以往的，更有前景的“境界”。并且，在此期间也可以看得出，人们并不总是自私的，很重礼数——礼数者，是一种相互关怀、相互祝愿、相互来往、相互和美的表示。小孩子的我，当时已能觉察，人们忽然都变得和蔼慈祥了，连素常不相睦的，这时也尊重、亲切起来了。孩子的心，深受感动。

过年的高潮，是除夜（实际连着下半宵年初一）。我们乡语管这叫“大年三十儿”，或者“年五更（五重读，更轻音）”。不怕你笑话，我直到今天，连除夜的那种蜡烛香烟的气味，还好像留在“感官”里，萦绕于夜空。我很喜欢它，很留恋它。

说实在的，熬夜在小孩子不是很容易，只因已发下“誓言”，今夜守岁，一定不睡，可一交午夜，已是困得可以，还在强打精神，不愿示弱。等到“敬神”的礼仪举行时，焚烧的那些“神纸”“黄钞”“（祈福的）疏头”……

的烟，炉中的香，烛台上的蜡，这些除了造成一种辉煌的奇景之外，还产生了一种异样奇妙的香味和烟气，困眼被这种烟气一熏，会流泪，两目只觉又辣又痛。最奇的是，辣痛流泪的眼，是欢乐的，是在“咀嚼”这种平时得不到的“滋味”的，觉得辣痛也很美，——这整一年才等待得是这么一次难逢的辣痛。

长大了，学了一点儿“知识”，科学的、历史的，等等，这才明白那是旧风俗中迷信的部分，正要破除，怎可反而欣赏？讲道理好讲，变感情可不容易。那明灯亮烛、烟香蜡味，那辣痛而又欢乐的眼……这一片民间群众创造的神奇美妙的境界，依然不听从“道理”的说服力，还是照样成为令我神往的艺术之天地。并且，还为自己寻找“理论依据”：爆竹声声，至今仍是过年的重要“标志”之一，风行全国，见诸歌咏，未闻有人反对或批判，但谁又不知那爆竹，本来也正是一种“迷信的产物”？先民用它来惊吓恶鬼的，可是谁又从此推论出：今天制造、售卖、燃放它的中国人民群众，是在提倡宣传“恶鬼论”呢？今岁正月初一，九点钟，我们首都四五千人，包括党政领导同志的惠然肯来，莅临同聚，在人民大会堂观看陕西的“仿唐乐舞”，那是戴面具的金刚力士“驱逐疫鬼、战胜邪恶”的舞，我看了印着朱红大字的节目说明，说道是：“表现唐代人民向往太平康乐生活的愿望。”好了！——我高兴地暗自庆幸说。因为，这舞分明是古“傩”舞的一脉承传，现在已不再把人民的这种艺术表现一概简单地当迷信批判破除了，而终于认识了其中包含着并非不重要的意义。

我没有主张“发扬迷信”的意思，我是想说明一下，像鲁迅先生，他绝不迷信，但他也说过，迎神赛会，是旧时的人民群众的唯一的每年一次的娱乐机会，——当然也是他们自己创造的艺术形式——你把这个也反对掉了，老百姓就连这么一点快乐也没有了。先生的看事物，想是不肤浅，所以，似乎从来也没有人说他这是主张“还要迷信”。

话还是回到过年。正像从腊月初就已“进入”年节一样，除夜是从傍晚就开始了。那余霞散尽的天空，淡青亮白，分外地空灵而温丽。归鸦从东飞过来了，也似乎比常日回来得早。归鸦在这时也特别可爱，可念。我小时候，仰面看它们，觉得是它们也想快些归家团聚。我也想过：它们一路归来，从空中下看大地神州，无边寥廓，而万户千家，已在张灯结彩，贴上了大红的春联，——别的不说，单是这一片大地上的春联年对，一夕之间，忽然朱颜灿烂、遍满人间，这是何等壮丽、瑰奇的艺术世界！这就是我们伟大民族的一种最高明的艺术创造，除了神州赤县，什么地方有呢？

长大了，然而童心不减。不管在多么困难、冷落的时期或地点，总要为除夜买一件小小的物件儿，为节序点缀。初到成都，那个除夕夜只买到一枝梅花，回寓插在瓶里，清影落于素壁，鲜香散入衣襟，于是自家守岁的意味就满足了。回到北京，那时腊尾的街头如东四牌楼，还有一二农民肩挑自制的八角红灯出售，四处觅寻，偶可幸运地遇到，急买一枚，手提着步上归途，喜气盈怀，自觉“年味”已足了，是心里最美满的时刻，不再他求；沿路孩童有不少瞪大双眼，羡慕地望着我和我这红灯。此际心中又喜又感怅然——我如何能够每一儿童送他一个红灯，让他增添过年的乐趣呢？于是带有歉意地走过他们……

长大——不，老大以后，过年时候的头发成了“问题”，因为平时不修边幅，非到发长逾寸，是不理不剪的；到了除日，可就急迫之感严重起来。

从小受到大人的教导：不能带着难看的长头发过年的，一定得理发。多年以来，自己也很“在乎”的。到除日上理发馆？那可真是一番“艰辛经历”。这个“问题”使我忧心忡忡。记得还是在成都，为过年买物而上街，只想得一个红灯，无有，怅然而归，何以乐儿童、慰自己？但头发却更心烦，只找不到空位可以很快剪理。焦急之中，天色已暗下来了，人人往家奔了……那心情大不是味。这时，忽见一处茶馆（成都以此著名），内中一位其貌不扬的师傅，在一角简陋的椅子上给一人理发，旁无列坐等候的“长龙”，不禁大喜！急就此师，请求梳剪。他欣然应诺，安安详详，为我的这一头难看的长发劳动起来。我心中如释重负：明天大年初一，不至于囚首垢面以会贺年人了！但在喜幸的同时，我又端详他的一切，他不慌不忙，细致工作，一如常时，好像不知道这已是除夜了，该“下班”回去与家人吃年夜饭了……他静静地做好他应做的全部“工序”，一丝不曾因为“特殊情况”而草率，或简省一点儿。我这时才觉得人民中的这些工作者的品质的高尚，我十分感谢他，——直到此刻，我仍然感念他，虽然我今年的长发“问题”已不再劳烦他解决了。

1963年夏天，忽蒙方行同志寄赠一幅新发现的雪芹小像，我真是如获拱璧，锡逾百朋！因为雪芹乃是在除夜泪尽而逝的，我在这年岁除之日买了一个木镜框，将小像装好，家兄祐昌适自津门来此度岁，于是请他题以字迹，供起来，焚上一支香，点着一支红烛，以为祭芹之礼。从这年起，已二十年了，除极个别的情形以外（比如1969年在“干校”过年），我不废此礼，年年必行。无香可焚，则将几片烘干的桔皮，放在一个小铜炉内，点燃之后，发散一种清香异馥，比俗香更好得多——我取名曰“桔衣香”。烛火晃动之下，静对小像，觉其“踽踽欲动”（东坡语），神观飞越——也百感交集。独自行此，恍然久之，心与夜移——不觉已入明年了……

我的这种过年“经验”，实在寒伧。名流雅士，诗酒笔弦，种种“高级”盛况，是无有的，并不值得“纪录”。但是家家各有敝帚，不免自珍之情。我的这一点琐屑，诚不足道；假如那些有“足道”的写作者们肯把名人的除夜经验、过年杂想，都记下来，汇为一集，那将也是颇有奇致的一种文献吧？

癸亥新正
忙乱中 断断续续草讫

春节的社火

阴历腊月二十五，看到《人民日报》头版消息：“王连升掏钱为全村办‘社火’”，写的是银川老社员的佳话一则，读来真是令人高兴！

报纸为什么把“社火”加上了引号？这个须加引号的社火到底指什么？当此腊鼓催年、春灯照岁的时节，小话社火，却也十分对景。

报纸给它加了引号，证明它有点“特殊性”，可能是表示它带有地区色彩，全国未必都懂得吧。银川以外，什么地方至今犹用此词，而不带一点儿“古典气”，亦非“雅语”？对此我毫无知识。我只知道《红楼梦》里就说这样的话——“那英莲姑娘只因随了家人霍启去看花灯社火”，才被拐子拐去。

曹雪芹特用“花灯社火”四个字，可知并非叠床架屋；但是正因“灯”、“火”二字相连并列，也使一些读者形成了自己的误解，以为“灯火”是一回事。

这种误解，国内外都有例证，翻译家们也被此词弄得忘了仔细考究。比如日本的伊藤漱平教授，他日译《红楼梦》初版本，即将此词理解为“土地祠之烟火”，我当即驰书告知其实义。后见我国所出英译本，此处只译了“花灯”，而置“社火”于不顾——也是误解了（日本另一译本，松枝茂夫先生所译，恰也如此）。倒是英国的霍克斯教授懂得花灯和社火是民间在节日的两种娱乐形式，所以译成了两个词语，令人钦服。

那么，社火到底是什么呢？就是王连升所办的、包括有高跷、狮子、旱船……的民间赛会的热闹节目表演，北方俗常说作“出会”，《红楼梦》里也用过“过会的”这个说法，都是指“社火”。

原来，社是古代人民祭后土神的重要礼仪风俗，村落必有社祠之处，有事则群聚于此，所以就有了“集会结社”的意义。民间迎神赛会，也就叫做“社”、“会”，或合词为“社会”。宋代人大约“社会”与“社火”同用，火即伙（古诗“火伴皆惊皇”，犹用火字为之）。所以“社火”与后来的“放烟火”并非一义，更与“灯”类无直接关系。

《水浒》里面写到宋江看扮演社火的，写社火必然写到“舞”姿，“扭得村村式式”……。

可见此语由来久矣。

不过，曹雪芹对“社火”的用法，就一定是本义而非误解了吗？这一点，没有什么可疑的，你在他的同时和稍后人的用语中，都可寻到佳例：李斗的《扬州画舫录》，麟庆的《鸿雪因缘图记》，都用来指称民间扮演赛会的舞队。近年发现了雪芹祖父曹寅所作剧本《太平乐事》，专写京城过元宵的盛况，也正是写到了“社火”，也是“扮”的，并且由一村巡回到另一村……。这种例子，足证清代人不分南北满汉，都还如此用法，不像现在的人，虽称专家，也不再懂得了。

北京是我久居之地，可惜一点，就是很难再见到这种极为可喜的节日民间歌舞，儿时狂欢奔跑的乐趣犹在心目中萦绕不去。如今听说祖国各地农村中又出现了“社火”的民族艺术活动，实在兴奋。祝福你们能看到“社火”的农民同志们，我的快乐的心情和你们是联在一起的。

狮子的际遇

咱们中华民族的历史上有一段时期很不振作，曾被人唤作“睡狮”。有人说睡狮到底比醒着的耗子要好。这种权衡之道，暂不拟议论。我只是想，把咱们比作狮子，颇觉威风凛凛，气宇非凡，有点儿“自得”之意了，——虽然我也并不打算建议把狮子定为“国兽”。

我对狮子确实具有好感。但是当我在动物园或电视屏上看它的时候，觉得这大王或“大帝”并不十分惹人喜欢，我看它很“钝”，并无多少神采让我可以望而起一种敬慕之心。难道是久仰山斗，见面不如闻名吗？我究竟因何而对它有“好感”的呢？

想了一阵子，后来忽然悟到：原来我心目中的狮子，是咱们这个伟大的民族把它艺术化了的“形象”——那早已不是一种面目呆钝、性情冷酷的野兽了。于是我一罗列：桥栏柱头，府第门外，印章的座纽，杂技团员两人合扮的舞狮，年画和神纸码上的镇宅狮子……不觉已是一大串琳琅满目、十分可喜可爱的狮子形象。它们虽然或威严，或雄壮，或憨嬉顽皮，或机灵巧智……但总是让人生出无限美感的。原来，我喜欢的狮子是这些，这些艺术的创造，而且是中华民族所独有的这种艺术表现！

后来，不知怎的，狮子也不交好运了。拿北京来说吧，整个北京城，大街小巷，几乎家家住宅的门前都有一对“门蹲儿”的石雕，最上端总是蹲着一对可爱的小狮子，石质照例是很好，用手一摸，触感也是美好的。事出奇怪，“文化大革命”之伊始，红卫兵“上街”的头一天，其“革命的对象”却是石狮子，挨门比户，抡锤子将那一双石狮子砸个稀烂。直到如今，我在条条胡同里散步时，还可以看见逐处残痕，无一幸免。这些残石有的甚至已从它的地基下掘出来，横三竖四地躺卧在门旁，丢弃在墙下……触目所及，油然生感，心头有说不出的滋味：狮子也有劫数的。

现在好了，狮子也从劫数走到好时光处来了，幸存的（一般都是十分高大而小锤子砸不了的）石狮已经成了宝贵的文物，听说还有“出口任务”呢，未详确否。

出口任务且不多谈，狮子新近确实又接受了一项新任务：它被烧成美丽的三彩瓷座像，张着大嘴，在街头等待着过路人往它嘴里丢各式各样的垃圾。有的鼻涕、粘痰，也是往那大嘴里光顾的。好不有趣得紧哩！

我于是又想，咱们中华民族的艺术创造能力是无与伦比的，而且连垃圾箱也举世无双呢！你瞧，唐三彩，“国兽”雄狮，矗立街头，美化环境——兼能纳垢藏污。心思之巧，至矣尽矣，无以复加矣！

不过，狮子站在街头张着嘴“接受”垃圾和鼻涕粘痰，能引起人们的何等的“美学享受”？这自然是有待专家们研究的事情，我们是发言权不大的。我想说的只是：狮子这回确实“醒”来了，它应有一番新作为——也应有一番新气象，但这作为气象，不一定先和垃圾粘痰连在一起吧？

鸚哥祖母黃鼠馬牙

明末清初，有一位張岱，因“國破家亡，無所歸止”，身世堪悲，而文學史學，皆有異才，平生著作甚富，《陶庵夢憶》最為著名，最近也有了日譯本，蒙譯者松枝茂夫先生惠贈一冊。

我喜歡讀雜書，但都是坊肆普通鉛印本。看這種書，得“警戒”它的錯字，也得提防它的錯標句逗。有時出現的情況是很有趣的。我談到“仲叔古董”這一條時，見有一段記載，說是仲叔張葆生精於鑒賞珍玩，萬曆三十八年庚戌（1610），他得到了一塊大石璞，重達三十斤——“取日下水滌之石罇中光射如鸚哥祖母知是水碧仲叔大喜募玉工仿朱氏龍尾觥一合盃杯一享價三千（兩銀）其餘片屑寸皮皆成異寶仲叔贏資巨萬……”這一段文字，我引錄在此，故意不加標點。這文字不算難讀，只有一處是容易“出問題”的。

我於是檢看松枝先生的日譯本，見他譯文大意是：……石罇中有光射出如鸚哥的羽毛之色。筆者的祖母認得這是水碧，告知了他仲叔。仲叔大喜，乃招玉工……——果然這裡就發生了誤解。

原來，這和陶庵先生的祖母張老太太的“文物知識”毫無交涉。他說的是石璞經水一洗，從隙縫中透出的光色和鸚哥綠、祖母綠這些寶石的颜色一樣。兩處都省去一個“綠”字，下句“水碧”把颜色補足了，水碧也是一種綠色美玉。所以那段文字應當標點為“石罇中光射如鸚哥、祖母。……仲叔大喜……”

祖母綠，又作助木喇，助木綠，子母綠——本是譯音。記載說此石產于回國，即今中亞一帶地方。

同書又有“方物”一條，作者自言生性最是“清饒”。愛吃各地特產。他羅列的第一位就是“北京則苹婆果、黃鼠馬牙松”。

這可怪極了！多麼饒的人也沒聽說有吃松樹的。我檢日譯本，却見印的字是“……黃鼠、馬牙松”。吃黃鼠的也似乎不多見。其注釋對“馬牙松”則云“未詳”。

這又是受了“版本”的欺騙。此處明明是“黃芽馬糞菘”，被刻書、印書者妄改了的。舊日北京冬天的窖白菜，有黃芽菜之名，李時珍在《本草綱目》中也敘過的。其言略謂“南方之菘，畦內過冬。北方者多入窖內。燕京圃人又以馬糞入窖壅培，不見風日，長出苗葉，皆嫩黃色，謂之黃芽菜”。張岱說的，正是這種京師特產，而南土不懂，大約先將“菘”字的草頭寫丟了，然後就認住“松”字附會起來，知道有“馬鼠松”，於是提筆妄作，竟將黃芽美菜改成了“黃鼠”的“馬牙松”！

古書中這種例子多得不可勝舉，最易誤人。日本的譯家學者，我一向是很尊重的，我舉這些小例，並無對他們苛責之意，而是想要說明，我們國家自己應該對重要古籍整理出好的版本來，然後讀者、譯者、學者才不致受其欺罔。松枝先生誤讀“祖母”，其實也是上了我國舊標點本的當。

怀念先师顾随先生 ——在顾随先生纪念会上的发言

在这个盛会上，我心情非常激动，我不太善于言谈，特别是讲到老师姜季先生，那我就更不知如何表述我的衷怀了。所以我在这样的感情、这个精神状态之下，真正是悲喜交集，万感中来，一切心情，不知从何说起。我们这次隆重的纪念会，规模尽管不算很大，意义却是不小。会上有老师生前友好，有高等院校的领导同志，有文化界的友好，还有新闻界的关怀者。虽然人数上是我们同门弟子为主，但这绝不只是我们个人的师生之谊。这是我感到的第一点。

今天我在这里怀念老师，有我个人的感情，但这是次要的；我觉得最重要的是在思索我们大家聚会一堂，在老师逝世三十周年的时候，我们要纪念什么？过去，提起顾先生来，就说是词人，特别是早年，在北京的文化界、教育界，一提苦水词人，无人不知，无人不晓，但正因为苦水词人这个称号大家熟知了，这也就掩盖了他老的全人。是个词人哪，会填词，长短句，倚声，诗余等等，不过如此而已。而我们如果是这样看顾先生，那就把这位大师太狭隘化了，缩小了。顾先生就只是这么一个作词的人吗？不是。顾先生生前曾半严肃半幽默地和我讲：“我实际是个杂家”。“杂家”，听起来似乎不太高明。但老师的这句话，我们掂掂它的斤两，“杂”，就是说老师一生的学问，无所不包，可以说不是一部文学史的问题，而是一部中华文化史的事情。不是汉魏六朝、唐诗宋词元曲，不仅仅是这个意义。我们中国的文化人，如果真想分类，那可很难。譬如陈寅恪，你把他归到什么“家”里？我时常在想，怎么称号老师？老师自己那是谦虚，又带着一点幽默，和弟子谈心。我们不能那么办。陈寅恪先生评论王静安的时候，说这是一代文化托命之人，一代文化的命运寄托于他的身上啊！我看老师也正是这样身份的人。我在一篇文章中又曾说老师是“哲人”。“哲人”不是旧时一个文人墨客，吟风弄月。“哲人”是指他的思想高度。这不等于说他就是一位思想家，建立一个顾羨季思想体系，不是这个意思。他首先是用诗人的眼来阅世，来观察宇宙、万物、人生、社会，又以诗人的心感受，以诗人的笔表达。可是他这个感受和表达的思想内容是什么？我姑且借一句成语（不大确切）：“悲天悯人”。你跟顾先生一接触，你首先感觉到他不是一个瑟瑟琐琐的小门小户小儒，小文人。他胸襟的博大，情怀的广阔，找不着一个很切当的说法，于是就借用了这四个字。你如果谈老师不认识这个方面，我认为是一个很大的损失。想申明这一点，我怎么举例子？实在不好举，姑且用零言碎句，略表一二。比如老师早期的一首词《木兰花慢》，他写当年的盲眼的算命先生，有两句我永远不能忘记：“试问一枝笛子，甚时吹到明朝？”古人中只有南宋的范石湖作过这类题材的小诗。我们中华一部文学史，大概很少写小贩一类人，写穷人用某种手段，博得三升米二升豆子，养活他一家数口，大概就范石湖写过，其他我没发现。老师写过这个当然也是很同情、很怜悯那个盲先生，他没有办法来谋生，他只好给人算命。你要说算命是迷信，不要提倡——我没有提倡的意思，我是说，他这样的处境，他这样的生活，他的命运，顾先生注意到了，这样写了。那么，这里的意义仅仅是像范石湖同情一个穷苦人吗？你体会体会，一枝笛子，甚时吹到明朝，这是一种什么胸怀啊！稼轩有一首《生查子》，五言一句，一共才八句，顾先生在《稼轩词说》里给

这一首的份量，我的感受是最重的。我读别人的著作，没有这样的感受，也受不到这样感动——我说到此就要激动，我声音要变调，眼里有泪花。“悠悠万世功，矻矻当年苦。鱼自入深渊，人自居平土。红日又西沉，白浪长东去。不是望金山，我自思量禹。”大禹治洪水，万世之功，不可计算的悠悠，那么伟大，那么长远……目前呢？太阳又落下去了，滔滔江水昼夜不息，光阴是不待人的，国家的恢复事业如何了呢？所以稼轩说，我不是在看景物啊，我自思量大禹呀。你看这稼轩写到末句，开头一个“我”字，这“我”多渺小呀，但末一字是“禹”，把“我”和“禹”联系起来，这个思想境界，不该批判他渺小了吧！我由此也深深体会到顾先生的思想境界。

我还要说，老师最爱国。沦陷期间那苦难的岁月里，我最不能忘记老师的一首《浣溪沙》的下片：“南浦送君才几日，东家窥玉已三年。嫌它新月似眉弯。”送君几日，好像是不太久吧？实际是很久很久了；“东家窥玉”巧用宋玉《登徒子赋》以为比喻。“三年”与“几日”一为呼应，就不答自明了；“嫌他新月似眉弯”，好像是写风情，这都是写亡国之痛，“东家窥玉”写的是日本侵略军，窥我神州已达三年之久，所以看着新月都很难过。新月是一弯蛾眉，古往今来，这是最美的景象，但顾先生却用一个“嫌”字，含义最深。老师的再一首诗写北京秋天炒栗子上市了：“秋风瑟瑟动高枝，白裕单寒又一时。炒栗香中夕阳里，不知谁是李和儿？”这个李和儿是北宋时最有名的炒栗名手，在金人攻陷汴梁后，流落到燕山，仍以炒栗子为生。有一次宋朝使臣到了燕山府，他把那使臣拉住了，说我是东京李和儿，行了礼洒泪呜咽而去。一个炒栗子的怀念故国的典故，顾先生用了写成那样的诗句，你说这是爱国不爱国？这就不必回答了吧。

老师给咱们同门学长们留下印象最深的，我想不能不讲到顾先生登堂讲授这一方面。你不会忘记他那是怎样一种讲授。我不说顾先生是教育家，那太一般了，教育家、办学，不一定会登堂说法。顾先生怎样讲课？他讲课不是照本宣科。顾先生上堂之后，全副精神，全部感情，那不是说我有一点知识告诉你们，这张三，那李四，这张长，那李短，这个苏轼，字子瞻，号东坡，眉山人……他不给你讲这个，这有很多书可查的，干嘛要我来啊？顾先生一上台，那是怎样一番气氛，怎样一个境界？那真是一个大艺术家，大师，他一到讲堂上，全副精神投入，就像一个好角儿登台，就是一个大艺术家，具有那样的魅力。这一方面如果不讲求，我们的教育事业要承受极大的损失。因为你首先要使学生爱听，一切精神智力都调动起来，他敞开心扉，准备接受。老师就是这样，一定要向老师学习。老师讲堂上的风范、风采、艺术——还不要说人品学问——我今天没法形容传达了。但是我们有一个热切的希望：有关的高等院校在我们这个纪念会后，能运用这个意思，使之能发生一点作用影响，希望在这方面多多的做些工作。顾先生那种讲授不是供人照搬的，也是无人能够照搬的。但顾先生那种精神大有可以学习的，要发扬发挥。这是我一点非常恳切的希望。

今天的纪念会，这样隆重，诸师友发言这样热切，出我预想之上。但一个纪念会是无法去作另外的工作的。我倡议，应当成立一个顾先生学术研究会。这是完全应该也有条件的。我恳盼我这愿望能够实现。

以上是我在纪念会上发言的录音整理稿。当时因时间之限，欲申之意犹未尽，今借河北大学学报的宝贵篇幅，略作补充，并对河大党政领导在学报特设纪念专栏的盛意表示感谢。

为纪念先师逝世三十周年，我谨赋七律一首，其词云：

哲人真际待覃思，苦水词名是旧时。

六代文心梁慧地，一池砚采汉张芝。

登堂法雨天香落，即路明驼倦影移。

节序中元秋正好，神皋草树有余悲。

这八句诗，概括了我对先师的理解和认识，崇敬和怀思。我认为，先生绝对不是一般文人词客那一类型，他实际是一位学富思深的哲人，而他的真实造诣与境界，并非一般常流所能轻易窥见，因此对他老人家的“评价”，还是有待于非常深入的精研浏览，方能定其品格之高位。旧来以苦水词人而蜚声宇内，也不过他的小小的方面而已。我认为他在文学理论批评史上的地位，可以拿“近代的刘勰”来作比。这就是我第三句所表达的意思（慧地，刘勰的释家法名）。这是非常崇高的，绝非泛泛可比。第四句则是说到先生的书法的高深与精彩，罕与伦比。

但先生的讲授艺术，同样是超群绝伦，我在第五句中以佛家的升堂说法、香花乱落为喻。然而先生并不是一个出世之人，他是入世的奋斗的自强不息者，他教导人要不断“精进”（禅家语）。他在旧时，深感于世途之艰难，他担荷着历史的重负，向前吃力地迈进，他自号“倦驼庵”，可见其意味之一斑——这就又是我诗中第六句的涵义了。

他是一位极出色的大师级的哲人巨匠。这样的人，我们应当给以崇高光荣的称号才是，可惜我国还未能考虑这方面的事。（有关部门在评“十佳”这，“十佳”那，以及“艺术大师”等等，倒很热衷。这也是我们目前的一种文化形态吧。）国家之光，民族文化之瑰宝，所应得到的重视与荣誉，是应该大大超过先生之所已得的方为合理。

先生是一位真正的诗人，而同时又是一位深邃的学者。在一般情况下讲，此二者是很难兼备，甚至相互矛盾、彼此“不利”着的两大“文化构成因素”。但先生实实兼具两长双美。所惜者，先生的学者的这一方面，知者更鲜了。这是我常常暗自感叹的一桩事情。

我与先生通信，始自1941年侵华日军解散燕京大学之后。直至先生逝世之前，基本不曾间断。抗日胜利以后，我重返燕园，记得先生书札中谈及，希望我做个作家，而不做学者。当时我虽然在诗词研究与写作上正处于旺盛阶段，但生性又喜欢探讨学术。听了先生那番话，还不能充分理会其间深意，以为大约先生见我还有一点创作才能，这种人比那能写几篇“论文”的人更少更可贵些，所以那样勉励我，但到解放前后，先生自己的韵文创作已不像前期那样富有，而显著地转向了学术研究这方面来了。他的研究课题与计划，我是曾经略知一二的。在先有“章草大系”一目，统研中华文化书法的全史，后来有“红楼梦”的大型分章全讲，草目都写给我了（不幸因故未能全部完成。部分遗稿又毁于十年浩劫之中）。但是自五十年代后期起，先生与我的通讯忽然进入了一个奇迹般的发展阶段：此阶段中，先生因书札往还生出的许多讨论主题，引发了先生的兴致，其多年的积学深思之未宣者，却以此际的兴会与灵感所至，给我的信札竟然多次“变成”了整篇的论学研文说艺的长篇论文，全部都是格子纸亲笔精写，其文章与字迹之美，使我加倍地爱不释手。这些“书札论文”，所涉之层面至为深广，可说是先生为文治学成熟期的一大迸发与结晶，——也就是说，先生平生的后期，已然做出了一位高深学者的贡献。甚为重要，岂待烦辞。

不幸的是，这些无价之宝，因六十年代先生津门的高、孙两位门弟子，欲为先生编印文集，向我索去（当时并无复印和清缮的条件）。从此，这一批瑰宝，遂不可踪迹。我努力追询，也无结果。这是先生和后人的极大不幸，也是中华文化财富的一大损失。每一念及，五内焚灼。由于我的处置不善，而致此损失，我的责任感始终在鞭笞我的心之深处。

当我还在四川大学外文系教课时，先生已然被天津的×××学院请去任教了，先生尽了最大的努力，想争取调我到他的身旁，但因人事关系作梗、川大也不肯放行，未能如愿。后来老师才对我讲出心事：他有一桩蕴蓄已久的宏伟的学术计划，想与我共同完成，因难到一处，而深致叹慨。先生的这项计划，并未向我宣明主题旨趣，以我臆断，大约是一部可以继《文心雕龙》之后的性质规模相类似的研究著述。由于先生过早地离开人世，这个令人空付想望的计划也就化去。每一念及，辄深痛惜。

鲁迅先生论文论学，教我们一定要重那个“全人”，而不许“取舍”“抑扬”致离真实。我常想，先生的“全人”与“真实”，几人能知？谁有资格来作一次较为真际的评价与介绍？这件大事受业门人责无旁贷，何况我是与先生“通讯受业”历史最久的一个特例，似乎理应有所作为，方不负先生的一生心血与情义。但我此刻，所讲所写，不过如此粗略浅薄。抚膺自揆，惭疚难言。谨以此文，献于先生灵前。其余拙意已见于《苏辛词说·小引》者，即不复赘。

受业周汝昌谨述
庚午秋明之日

我与胡适先生

我与胡适是个什么“关系”？颇有些传闻议论，自然也就有人愿意得知其真情实际。在国内，我所获得的一个头衔是“胡适考证派”（或者附加上难听的字眼）；在海外呢？台湾曾有一个小说作者封我为“胡适的关山门的弟子”。关山门，这话似乎有点儿江湖气味，我并不真懂，倒是“弟子”一词很是“雅驯”，因为他满可以寻到别的同义语。1980年6月美国威斯康辛大学创例召开国际红学研讨会，我决意应邀前往时，有人好意地告诫我，大意是说：“那边有些人认为胡适是你的‘恩师’，而你批评过胡氏，人家说你是批胡的急先锋（忘恩负义呀）。去了小心，会有就此向你质问挑战的情形……。”

而胡先生本人呢？好像和那“打抱不平”的人并不一样，因为很后来我辗转得知：当拙著《红楼梦新证》于1953年初版后（海外有盗版书），有人买了一册寄给他，意在引他批我。他看了，复谢的信件中却说：这是一部好书，请再给我买几本，以备送朋友。而且还特笔点明，周某某“是我的好学生”。

你看，我与胡先生的“关系”就是这么微妙得难以寻觅推敲一个恰当贴切的词语或表述方式。

看来，胡先生是一位气宇度量宽和的学者，因为那个寄书给他的人原意是让他看一看我这个“弟子”对他是多么不敬，即“忘恩负义”。

1980年6月，我没有认真拿那好意的告诫当一回大事揣在怀，倒是很乐观地启程赴会了，我觉得自己没有做什么于心有愧的事，如有人问起，我倒真是有了机会去讲讲那一切的经过亦即实况了。而会上会下，均无人涉此一字。1986年秋天，我又到了北美，周策纵教授要赴台湾去参加胡先生逝世二十五周年的纪念会，因我作了一首七律，他便携往纪念会上，而且作了 he 发言的结束部分的内容。那首诗云：

平生一面旧城东，劫后私藏札六通。
文运孰能开世纪？学人金谓仰宗风。
离离宿草春吹碧，浩浩新章晓破红。
重见大师衣钵在，百端欣慨与君同。

此诗原纸手迹影印于《传记文学》。哥伦比亚大学夏志清教授看见了我那俚句拙词，来信中还特意表示奖赞。

我回国以后不太久，台湾一家报纸因纪念胡先生诞辰百周年向我征文。我应命写了约有万言的文章，其中除了怀念追思，敬仰他的学者风范，也对胡先生的文学文化见解作了若干评论——主调偏于“批评”。此文台湾报未肯刊登。后来即因澳门的报纸愿意刊用而方得问世。

我对胡先生的做人，是深衷佩服；对他待我的高谊，我是永远难忘。这是人与人之间的真诚关系，即常言所谓“交情”。而学术、文化见解的异同，那是另一回事。有人在此二者上弄些手脚，制造混乱，惑人耳目视听，那是很无聊的勾当，我就不再多提它了。

那首七律的首联二句，所包含的内容，我在此略作追述解说。

我是1939年考入燕京大学的，我本上不起这所大学，靠的是奖学金，本科是西语系，那时心愿是学好外文，翻译中华文化名品向世界传播。珍珠港事变骤起，燕大于同日被日军封闭解散。抗战胜利后，我以“插班生”重新

投考，方得再返燕园。人已“老大”，情兴阑珊，对外文课已是“应卯”，一心只看中国书，兴趣集中在诗词文学理论上。不想，由于家兄祐昌的启示，忽然发现了敦敏的《懋斋诗钞》——这是胡先生早先力求而不获的珍稀秘籍，里面竟有六首咏及曹雪芹的重要诗篇。我因此写了一篇论文，并提出对雪芹生卒的新考订。那时毫无“发表欲”，写了之后就放在书桌角上一堆书物中。过了很久，先师顾随先生在一次来信中忽然鼓励我，说不妨写写文章，——他意在文学创作，并不希望我做“学者”。我却把现成的这件考证文字连同另一篇关于大书家欧阳询的文章，一齐寄给了顾先生，他即转给了赵万里先生。赵先生那时正编报纸的《图书》版副刊，当然选的是关于雪芹的这篇了，很快刊发了——因为是一项重要发现。

胡先生见了拙文，非常高兴，主动写信给我，由赵先生转来，但赵先生已先将胡函也编发了，才把原函给我的。

这样一来，自然引起了学术界的注目。

由于胡先生对我的考证结论只一半同意，一半否定，我那时“少年气盛”，就又写文争辩，并且也与他通信讨论起来。

这些信件，已成“文物”。在“文革”中，我所存各种有历史价值的旧信件大抵散亡，而胡函六通，是“重要政治性”证物，反而被完好保存了下来，终于得以“完璧归周”了。

由赵先生的盛情中介，胡先生愿与我会面一谈。我应约从西郊进城，到东城王府井大街北端的东厂胡同一号去看望了他。书斋兼客厅十分朴素。彼时在座的，只有邓广铭先生一人。胡先生让我坐正面沙发上，自己却坐在东墙边的高书桌后，离得很远；加上我那时的听力已开始有了毛病，再加上他的安徽口音，所以这次晤谈只是他“单讲”，我作为一名在校学生，恭聆而已，几乎没有说几句话。也就是说，此次的见面不太活泼，有点儿拘束。临辞行，他拿出一本《胡适论学近著》借与我，嘱我带回去看。

不知何故，此书竟未给我留下什么较深的印象与记忆。

我感念他的，不是这书，而是“甲戌本”古钞《石头记》、敦诚《四松堂集》写本、“戚蓼生序本”大字本三部珍贵的藏书。

因《懋斋诗钞》之发现，我决意对雪芹的家世生平作一番研究的功夫，但对《红楼梦》自然也不能置之度外，于是我冒昧向胡先生提出：请借阅他的珍藏“甲戌本”。这真是一个不知轻重的不情之请。不想没过多久，小说专家孙楷第先生到燕大四楼（即由西校门排下来的第四宿舍，未名湖畔）来找我，递与我一包书，报纸裹着，浓红的朱笔写着我的姓名与住址。打开看时，竟是“甲戌本”！（上有胡先生亲书朱字的这报纸我珍存了多年，今不知在否。）

我对胡先生如此慷慨与信任一个青年学生深为感念——这信任不止是借给我那么珍贵的孤本秘籍，更在于从借与之后，始终未再询问过一字（如索还、提及……），他对我的为人一切了无所知呀！

那是1948年。暑假，带着这部世人未见的奇书回天津老家，四哥祐昌一见，惊呆了！“原来雪芹的《红楼》真面目本相是这样的，而被程、高纂改歪曲得多么厉害，太可悲愤了！”我们两个同声致慨，从此，两人商议，立下大志，发下大愿要为芹书恢复本来面目。

这个志愿，祐昌为之奋斗到1993年春逝世（现时由我在他的巨大工程上作最末一道核订定稿的工序）！

那暑假，祐昌整整忙了两月之久：为“甲戌本”录一副本。这是因为原书纸已黄脆，令人不忍多加翻阅，而我们又必须深细研读，没有双全之计，遂决意“先斩后奏”，函告胡先生此情，并说明不得已而如此擅专，如不同意，即将原书与副本都还给他。

回信来了，他说：你们这样做很对，副本就请留着运用，那部原书将来也是要捐献与公家的。

胡先生的大度，提高了我们的勇气。我又写信，说出心里话：我以为他获得了如此宝贵之本，但除了写出一篇《红楼梦考证》粗加介绍之外，再也没有多做专门研究，真是可惜。我向他表示两点：一、此本是个宝库，不应悬之高阁，还须正式研索发掘其内容意义；二、芹书被程、高纂乱得如此酷烈惨重，亟待整校出一部接近雪芹本面的新版本，此乃一件大事。

他回信说，这个工作太繁重了，所以一直无人敢来承担；如你愿为，我将支持帮助你（凡引昔年信函皆记忆中的大意，并非原文）。

由是，他又借与我“戚序”大字本（宣统三年与民国元年所印，当时已不易得），上有“胡适的书”一方“白话印”。据后来内行告知我那是名家所刻。

我得了两真本后，就一力搜寻已迷踪多年的“庚辰本”，使当时仅有的三真本汇齐，以便实现恢复芹书真面的大愿！

按下这一头慢表，且续说我与胡先生的“关系”。

迤迤已到1949年，北平和平解放之前，局势很显紧张了，古都文化命运如何，那时议论纷纷，没人敢预卜。我想起“甲戌本”还在我手，担心若有失损，无法补偿，觉得应该归还物主才是道理。于是专程又来到东城东厂胡同一号胡府上，叩门求见。出来开门的是位中年人，问明是胡公长公子，说明来还书。他说父亲不在，书可交他。我就在门口间交付了书，便匆匆告辞了。

我与胡先生的来往关系，实际到此为止。

但是，要“交待”的事情还是不少，允宜一并在此追叙，也可为文献史上留一页掌故资料。

胡先生对我写定一部真本芹书的意愿虽表赞成，但在评价程、高伪本上，在雪芹生卒考订上，却都发生了争议。我们之间的那一种“忘年”也“忘位”之交虽然绝不可夸大说成是什么“不欢而散”，终究宣告了彼此见解间的差距是无法苟同与迁就的了。

第一方面，他对我的生卒说只同意一半（后来连那一半也“撤回”了），焦点上他总认为我的生年（雍正二年，1724）太“晚”了，雪芹就“赶不上繁华了”（指康熙年曹家盛时）。我则争论：雪芹根本就没赶上那繁华，其书中所写的，不过是一点“末世”，原书再三点明的流风余韵而已，我们不宜发生错觉（书中屡屡表示，追忆盛时是“二十年前”“恨不早生二三十年”……）。胡先生不接受，还说：“我劝你把年表收起来！”（年表，指用历史年月事迹与书中所透露的迹象可构成对照表。）那时又加上另一位红学家对我这个学生撰文公开泼冷水，于是激起了我这个不识好歹的年轻人的“执拗”之性，立志誓要全力弄清雪芹家世生平的一切内幕——这就是拙著《红楼梦新证》产生的真正根源与背景。“我非要把‘年表’做好不可！”（但从《胡适口述自传》所叙，他后来似乎接受了我对曹氏家世的考证的各种论据，也不再提“赶上繁华”这一个历史错觉了。再如对“甲戌本”原藏

者刘铨福的考证，胡先生也是采纳而写入他的文章的。我上面叙的，是追述最早期的情况。）

另一方面，我劝胡先生不要再替“程乙本”做宣扬流布的事了（他将自藏的“程乙本”拿出来，标点、分段、作序、考证、交亚东图书馆印行，影响和垄断了数十年之久），因为那是个篡改最厉害、文字最坏的本子！

他又不以为然，并且辩护说：我并不是赞许程乙本，举文字异同的诸例，只是“校勘的性质”。云云。

我见胡先生这一点上确乎是不实事求是了，确有强辩之嫌了——因为他的序文并非如此。

我那时已然感觉分明：这位大学者对中华语文的品格高下优劣是如此缺乏审美鉴赏力，这使我十分吃惊，也十分失望。

还是年轻之故，我对胡先生的答复不但不服气，出言更欠克制，确实让胡先生有些不愉快了——我寄给他一篇文稿，论析“白话化”并非雪芹笔墨的向往与“极则”，除了人物对话，其叙述文字并不像胡先生想像的那样“白话化”；雪芹著书，也没有“提倡白话文”与进入《白话文学史》的愿望！而假如我把这部伟著用今天的“白话”再来“加工”改动一番，胡先生是否还为之作序吹嘘，重排新版？

这实在是说话太不知轻重了，应该自责。胡先生读了这些有意气、带讽刺的话（《白话文学史》是他所著呀），当然不会高兴。他用紫色笔将这些话划了一个通页的大“十叉”，并于眉上批注。将文稿寄回来，说这文章无处发表。

这一点，尤其让我这一名在校学生心中更加犯了书生气，觉得名流大家如胡先生，其学识水准竟也有其限度，是不能随流盲目信从的。

从这一激发，我更坚定了已立的誓愿：一定要做出一个雪芹真本，来取代那个害人欺世的“程乙本”！

胡先生对“程乙本”的赞赏与珍惜，似乎终其身未有变改，证据是他晚年在台湾还特为撰文表明“程乙本”是由他传世的，言之依然津津有味，很有得意之色。这可见他对雪芹原笔与程高纂笔的高下优劣并无多大识别力，徒然收藏了“甲戌本”，也并不深加赏会。

后来，又得知他曾评论：“《红楼梦》并不是一部好小说，因为连一个PLOT都没有。”（见《胡适口述自传》所引）我便益发深信，胡先生对芹书根本没有认真研读，他写《红楼梦考证》，一点儿也不是特别重视芹书，只不过是为了提倡“白话文”，对几部章回小说名著加以“整理”，为了印行，才逐一地各作一番考证罢了。

他对《红楼梦》的这些看法与态度，使我对他“失望”，但又不是对他这个“人”（历史文化学术人物），而是由他引起的一系列的中国的后果与问题。我从此也就常常思索这些问题，而不是只限于“红学”的范围。

我的拙见与妄言，简而陈之，主要有两点：一是他对中华文化，尤其是语文的特点优点缺少高层理解认识，硬拿西方语文的一切来死套我们自己的汉字语文。二是胡先生的审美目光与理想境界也都是以西方外国文化的标准为依归的，他的思想是竭力把中国文化引向西方模式，使之“西化”。我悟到这是他的思想认识的本质，所谓提倡“白话文”者，也不过是个现象形态问题而已。

胡先生似乎不求深懂或不愿多理会我们中华汉字语文的极大特点特色。

汉文由单音字组联而成，而这单音又具有“声调”一大特点（由九声到四声、平仄）。这声调是这个语文的灵魂，它天生带着音乐声律性。而汉语文本身也自有其“文法”，字的“词性”极灵活，组构关系极紧凑，不需要多余死板的那些外文中文中必不可少的“介词”“联词”……。这一切都与欧洲语文不同。所以，它又天生带着“文言性”。

这些，胡先生不加理会，要用欧西语文的观念、法则、款式……来对待它。

比如，他的著名的《文学改良刍议》所提的“八事”，其中不要无病之呻，不要陈词滥调……等条，其实与“语文改良”无涉，古文家早亦如此了。迨到他提不要用典，不要对仗，要讲文法，这就暴露了他对汉语文的理解认识确实大有问题了。

在他看来，好像历来我们中国人写的语文有很多是“没有文法”。这真是奇谈。这大概就是用英文“文法”的眼光来“衡量”汉文的结果——我们不同于英文，那必须讲“完整句法”，即：主语（旧称“句主”）——动词，“及物”动词后头还得跟着“受事”（亦称“宾词”），其他字与字、词与词之间必须有“介词”“联词”……，否则即为不通的错误的“句子”；“句子”如彼“完整”了，才可以用个“句号”，否则也大错……。

那么，依胡先生（以及同意者）这样一比，我们自古以来的很多话、文、句……都“不通”和“没有文法”了。

胡先生反对用典和对仗，大约是因为他觉得一用典一对仗就“文言”了，不再“白话”了。这也是一大错觉。其错觉之根源仍然是不懂汉字语文的极大特点。“白话”里的用典与对仗其实多得很，比如胡先生自己说他倡导的“文学革命”是“逼上梁山”，这句话里就有三个“典”：“文学”，孔门弟子的一项专长之名目也。“革命”，武王伐纣的一个典故用语也。

“上梁山”，乃《水浒》历史故事之一“典”也。成语谚语歇后语，几乎大部分是个“典”，不胜枚举，“更仆难数”了。至于对仗，是汉字音义特色的一大奇观妙境，“天对地，雨对风，上下对西东。”一知十用，深文周纳，眉开眼笑，兴高采烈，钱大气粗，人穷志短……“有理的五八，无理的四十。”“横针儿不拿，竖线儿不拈”。“人配衣裳马配鞍”，“上梁不正下梁歪”，……请问这都是不是对仗？许不许说、写、用？

胡先生对我们文学艺术史上向来最为重视的“文笔”的高下之判，其鉴

举小例作为“打比方”的办法——一、见面习惯问“吃了吗？”这不行，没有“主语”也没有“宾词”，应说“你吃过饭了吗？”最好“饭”字前边要加上“午”“晚”等“形容词”——这“句子”的“文法”才“对”了。二、“天津发现西周遗址”，这“不通”：天津是个地名，它不能“发现”，必须说“天津一处西周遗址被发现。”才“对”。三、“幕天席地”不能说，太“文”，也“没文法”，必须改成“我们把天空当作帐棚，把地面当作坐垫”才“好”，因为“文法”改“顺”了，也“白话化”了。四、“人睡腿，狗睡嘴”，这谚语“不通”：“睡”是“不及物动词”，怎么能跟接一个“受事”“宾词”？必须改成：“人睡觉的时候，是把腿部的保暖作为首要措施的；而狗则不然，它睡觉却总是要把嘴藏在身体暖和的部位，以便保持那儿的特殊体温高度。”才行。五、苏轼诗“不知江柳已摇村”，秦观词“碧水惊秋，黄云凝暮”，此等句例，又如何用西洋“文法”来解说？来“改正”？请看，上举四例，也“白话化”了，“文法”也通了，“句子”也“完整”了——可是中国人的语文的极大特色与精彩，统统荡然无余、索然寡味了！因为什么？因为那已不再是真正的中国话，已经是“外语中译本”了！问题正在于：现今的很多“白话文”，已走上了这条歧路。

别力如彼其不强，是令我最为诧异惊讶的事。例如程、高纂笔与雪芹原笔的高下优劣，从五十年代起，直到近时，不断有人列举评例加以比照分析，程、高的点金成铁，与原笔时时有地天之隔，故我此处不必再作赘叙。而胡先生则始终认为：“白话成分”“描写细腻”的程度之多寡大小，方是区分文笔优劣的“标准”。

再一个，就是他不知区分“文体”的不同质素与需要，而也一律以“白话”来“绳”其好坏，或者实际是主张任何文体都以“白话”为上品，为定法。法令、文告、宣言……郑重的文字，和小说里人物的“对白”，在他看来也都是越“白”越佳的。这就整个儿搅乱了（说得严重些是破坏了）汉字语文的优良传统。陆机的《文赋》，刘勰的《文心雕龙》，标志出中华文论是以文体为中心的。连“文各有体”也不知讲求，一概机械求“白”，所以从“五四”以来的“文献”的“字数”，要超过几千年的总和！浮文涨墨，赘词废话，都从“求白”“尊白”而生。胡先生反对读“古书”，因为那是“文言”。在中国出现第一个“文化大断层”，从何时开始？值得思索。

中华语文的问题，是中华文化的最巨大的问题。现今批胡反胡的人，常常是不自觉地在胡先生划定的范围里折腾，作了他的随从者，而不再从另外的思路去作一番思考。

我对胡先生的这些看法，自信是不夹杂个人交谊和个别学术见解差异的主观成分的，我想的是咱们中华文化的重大课题。西方文化的优长，要学，要适情运用，但绝不能盲目地以西方的一切来“化”咱们中华的一切。已然造成的流弊，与今后如何鉴前车而定新辙，才是最关紧要的大计。我评胡先生的文化文学思想，自然也会有学者并不同意而别有卓见。这都不是张三李四个人的得失利害，历史时间，或远或近，将会对胡先生的功过做出更科学的更公正的评价。

甲戌清和月写讫于燕京东皋

时至今日，果然已有人公开提出：“程本”是真本，而“甲戌本”古钞及脂批本却是“伪造”的了。这种观点，固然不能让胡先生“负责”，但他在这些方面的做法与论调，确实流弊深远，才导致了至今是非颠倒的后果。

中华文化托斯人 ——敬怀张菊生先生

菊生老先生是我最敬佩的前辈宿学。我把他称为文化巨星。我私下里常常自思自忖：张菊老是我中华文化的一代寄托者，他为保护和流布这一伟大文化而努力奋斗了一生。没有他，我们这个民族的文化也许早就改观了。他的学识，使我折服；而他的精神，尤其令我感动。每一兴念及此，我就心怀激荡，一种悲喜难名的思绪起伏于我胸臆间。

张菊老尽其一生之力，做出了万古不磨的弘功伟绩，凡属我中华文化知识界人士，都会了解梗概，无待我之列举。但如今世运推迁，年辈更替，后来俊彦，于旧事前修，或恐晓悉未周，思索不逮；故粗陈鄙意，以表愚衷。岂敢曰纪念菊老，亦聊助来哲之覃思而已。

世人皆知，菊生先生是藏书大家，是版本目录学泰斗，是出版事业巨擘。此固不虚。愚窃以为，仅仅如此品目，实不足尽揭先生之历史地位与学术真际。盖先生与一般的藏书家、版本目录学家、出版家有很大的不同，或者说是有根本性质的差别。我以为，世间的事情，皆不可一概而论，比如世俗的收藏者与出版者，为数甚多，但他们的实际目的往往只是占有和牟利。而张菊老却是为了保护与流布——这个崇高的目的，才是他的崇高的品位的本质决定因素。我认为，他的一生一切，都是为了这个崇高的目的，因而我要说：他是一位罕见的大智大慧、大仁大勇的中华文化之寄托人与支柱力量。

“藏书”这个词语，本身就带着历史的尘垢：在古代的条件下，若想保存书籍，非“藏”不可；“藏”的本义也并非不美之辞，但它确给后世传下来一个“副义”：把保藏变成了“珍藏——秘藏”。事至于“秘”，那就成了极少数个别人的“玩赏”物，与铜、瓷、犀、玉……初无大别，可以等量齐观了。

据我亲历所知，有的藏书家的“藏品”是绝不示于学人的；有极深交谊的求借一册书，若经蒙慨允，“条件”是“不能过夜”或“只许过一夜”便须归璧于赵邦……。这珍如性命的爱书精神，自然也是令人钦佩的，但是这样的一种心理状态，当然不会萌发将他的藏品公诸天下学人，广为流布，延教播益于后人的念头了。

再说所谓“版本目录学”。世俗之见，把它看作是一种“富人的奢侈享受”，“专门家的钻牛角尖”，是一种“脱离现实的文人癖性”，好像与谁都无关系，更是国计民生以外的“闲事”。拿这样的眼光去论事，当然永远也不能悟及一个至极重要的道理：人的最可贵的精神状态就是斥妄求真，辨讹返正。对于正误真妄之分都漠不关心、毫无所谓、不知深究的人，那就一切都不必也无从谈起——而其结果必然流向崇伪信讹。版本目录学家却正是追求“真”与“正”的最辛苦勤奋的仁人志士！

我们中华的文献之学，涵盖极富，形态不一，然以书史图籍为其大宗。历代积累，时加裒辑，蔚为大观，亦是奇迹。然而浩劫伴之，如影随形，一似无忌其“满”“盈”者。秦火之焚，万祀兴叹。梁武之火，所谓“文武之道，今夕尽（烬）矣”！后世追省，痛如割心。金、元之后，尚有《永乐大典》，而清人忌之，不谋刊布，终遭摧毁。《古今图书集成》、《四库全书》，其始也未尝非一代英主之善政，然而其终也俱变为政治之牺牲品。言念及此，曷胜痛切！——凡此詎乃中华文化之重大创伤，实亦人类智府之至极不幸。

以上数例，可见无拘秦、梁，不限明、清，凡所厚积，皆帝王之意旨，举国之材力，始能成彼鸿业。自兹而后，继者罕闻。而于是乃有菊生先生，于是乃有涵芬楼，乃有商务印书馆，乃有《四部丛刊》……——而如斯盛业钜任，已非复出于帝王之意，国家之力，惟有一私家、一个人之张氏于举世不为之标，倡导经营，艰辛奋勉，而成就之者也！

夫如是，然后可证愚之所谓菊生先生实为大智大慧、大仁大勇之豪杰志士，实维我中华文化之寄托者，其义安在，而其言何切也。

版本目录学而能成家，必须学识渊博，此理易晓，亦世人之常识。然而若菊生先生，如仅仅以学识渊博目之，犹是恒言，实恐未得真谛。盖仁人志士心之所存，在于中华文化，而欲保全之，护惜之，流布之，又必须识真辨妄，斥伪返本，纠讹刊正。而中华典册，本赖缮钞，书经三写，亥豕鲁鱼，人人知此理而往往蒙其害，莫由尽免。及铅版刷印之术兴，复有种种窜乱删易之弊生焉。是以同是一书，而异文歧句，不一而足，其蒙蔽学人，且甚于古钞之笔误。故版本目录学之所由起，全力求真得正，而绝非炫博夸富之俗见所能识其苦心。菊生先生之于群书，真如揽河而见源，登岳而知脉，原原本本，如数家珍，无有阙遗，令人惊叹拜服。然而犹不止此。观其校记，辩证审断，字字精当，句句简切。是以聚书、藏书，而不能校书，即不能读书，充其量不过一古董守财奴，虽似风雅，于学于识，了不相涉矣。

假若古书难校，犹可谅也；而如通俗小说者，亦复有令人骇愕之事例。某氏号称学者专家，其所校之某小说，入校之版本最富，而所辨正取舍，则一塌糊涂，莫可究诘，以致传为书苑奇闻，文家笑柄。举此为例，则又可知聚书、保书、选书、刊书，其终极之目的何在？曰：在于求真斥妄。其所以为最难，亦最伟之事业，端在于此。必明斯义，而后菊生先生之特立独出，卓然不朽，可以晓然于千古。

复次，吾愿今世学者细味先生之文品，窥其大端，不激不厉，精当简切，略无浮文涨墨，逞才使气等等陋习，遑论造作装点，虚势假相。其文看似平易，实则字字锤炼。复善以极少字而委曲详尽，无遗憾焉。然而简切曲尽之间，又非平板枯寂，其情致文心，蔼然感人。此等文品，最不易到。识浅者往往惑于狂花乱影，装腔作势之流；若多读先生文章，当有脱胎换骨之神力。然而虽曰文品，实则人品也。此上上人品，亦即中华文化所孕育之灵杰，而非他也。

余讷陋不文，于学术尤无所知，然窃慕先生之为人，不自揣量，以芜辞写我之愚见。笔不逮意，怅然不安。追念 1953 年以次，先生凡四惠鳞鸿，其一纸最详者且出病榻亲书。什袭以藏，而多经世变，今已不知在亡。

复蒙哲嗣树年先生不弃，引列于世谊之末，泫然念往，莫能自己于悲怀。斯文虽陋，亦当存兹微悃，申我真情；或不见哂。

献辞曰：

如旧时上海亚东图书馆所出之古小说名著，胡适先生所倡之“新式标点”、“分段”、“整理过的本子”，尽芟原有序跋评论，而不精于版本校勘，以致错谬百出，亦即其例也。

试阅先生《涉园序跋集录》中忆叙涉园诸文，可窥一斑。附带一言：涉园者，先生上世之旧园也，创自明季万历年。其命名盖取陶元亮《归去来辞》“园日涉以成趣”之义。然台湾版《涉园序跋集录》卷尾王云五氏跋文称“涉园，海盐张菊生先生元济之书斋也。揣其命名之意，殆谓涉水未深，自谦其为学之肤浅，……”此说不知何据？余愧未详，以俟方家解惑。

先生之风，山高水长。实三才天地之心，维中华文化之光。

壬申三月津沽后学周汝昌
谨书于京东之寿玉轩，时年七十有五。

我和张菊老的一段因缘补说

澳门友人陈浩星兄寄示《大成》杂志第199期中所刊《张菊生与周汝昌一段翰墨缘》一文，题目入眼，使我一惊，大出意外，以为当今哪复有人知悉这一段旧事？不敢相信这是“真”的，甚至担心是捕风捉影之作。读完全文，非常感谢柳和城先生，他竟肯留心于文坛学苑的这种往事前尘，而且内容翔实无讹，文章也写得渊静有味，洵为一篇佳构。

我与张菊生老前辈的那一段翰墨因缘，转眼已将近四十年光景了，不但未曾淡忘，而且时常忆起；去年夏初清和之月，重游故里，还与一位采访红学史迹的朋友谈起过。最系我怀思的，是张老的一封亲笔信和他令儿媳某夫人的代笔书启，这是我研红五十年来所获海内外无数学人读者惠札中最珍贵的异品。

柳先生文中已然提到，张菊老曾有亲笔书信给我，但他不曾提到还有老人病榻读《红》，命儿媳代笔的另一封书简。如今回忆起来，试为柳先生佳文作一小续，或亦读者所不弃者乎。

拙著《红楼梦新证》经始于四十年代后期，印行已是1953年的9月。因为出版家是上海棠棣出版社，经售者是长风书店，所以书出之后，反响先由沪滨传来。友人写信报告售书门市盛况。记得成都华西大学民族语言研究所的首席学者闻在宥教授，那时正有事到上海去，也特意写信来，叙及尔时此书方出，短期连印三版，传为一时之盛，所遇故交学者文家，几乎是人手一编，以为向来罕见之异事。那时，沪上传来的“东吴万里”的鳞鸿，日有所积，忽一日，我接到了一封信，打开看时，是带朱丝阑的笺纸，上有工楷细字，大意是说：病榻无俚，忽得大著《新证》，展诵之下，竟日孜孜，不觉忘倦，引起极大兴致。对雪芹原书佚稿后半部情节之推测，尤所萦怀，有几点希望再为开示。幅末说明，本人因病疾艰于书写，命儿媳代笔。阅下款方知就是张菊生老人了。

那时我只三十岁刚出头，学识交游，都很孤陋，但对张先生关于文史大业的丰功伟绩还是略知一二，而且是深所景仰的，得札自然格外高兴，立即详细拜复了一函。此事虽隔多年，印象还是很难磨灭。柳先生所见第一手资料中，未知有无这一项鱼雁往还的痕迹？

至于我把《新证》的第三版奉寄与张菊老，那当然是因为这一版印于1953年年底，改正了许多前版的误字，并加入了《补遗》的内容。

到1954年之春，因奉调回京，已在准备行程的期间，我还又接到菊老的一封厚厚的信札，里面附来了他作的戊戌纪事绝句百首（记忆如此，不知数字有误否？），不我遐弃的高谊，使我至深感动。可惜的是，那时已经十分忙乱，春夏之交回到北京，一切情况与在成都时不大相同，我与张老的通信论学唱和的因缘，大约从此就未能继续。今日思之，犹觉耿耿在怀。

柳先生心细如发，还引及《新证·史事稽年》中感念张老的一段拙语。但我藉此机会说一句：我作增订而加入此寥寥数语之际，也是要大费斟酌的，因为那时“大批判”之风正盛，著述文字，如“著败絮行荆棘中”，动辄墨碍，有专门伺隙之辈“盯”着，一言不慎，便是辫子。比如，我若提张菊生

张老亲笔书札是否尚存，因“浩劫”之后，文献零落，散佚甚多，尚待寻检。拙札乃少年笔墨，反得于张先生哲嗣手中保存至今，相形之下，感愧如何可言。

先生，便有人“做功夫”，张菊生是“前清遗老”，和戊戌政变有“密切关系”，戊戌政变是“保皇派”，也更是“改良主义分子”，改良主义就是“反对革命”……那么周某怀念张某，这“是何居心！？”那时“批判逻辑”就是如此，所以我之加上那一段拙语，看似平常，可实际上我也颇有“冒险”的心情存乎笔墨之间，后之来者，焉能领略其中况味。

承柳先生引及资料显示，我方知道：张老是主张将“续琵琶记”制副本以见赠，俾供研究的。后来当然是那个“编委会”认为“不便”。“不便”何在？自然不必望答了。但自张老写信安排，直到那剧本在“从刊”中印出，就再也没一个人肯向第一个考定作者、建议保全的人来打只字的招呼；影印的介绍说明如何？更不可知。柳先生所叙拙著附印书影等等，那实际是晚至1973年，我才到北京图书馆去而自家“重新发现”之！

做点学问实在不是一件容易事。为一本书，一篇文章，求告请助，遭遇种种不同，炎凉世态，尽在其中。综而计之，像张老那样古道热肠，以平等态度对待后学的，也只不过屈指二三而已。我提这些，正是为了对此说明，张先生为人之至为高尚罕逢，怎不令人怀念？

我以为，这样的人多一些，中华民族的文化事业的前景才能大有希望。我与柳先生如今重提这些前尘旧话，正是从这一愿望出发的，难道还能是为了“别的”吗？

我的研红史，所遭所遇，如写起来，也会成为一部奇书，但我相信只有张菊生精神，千古万古，流芳永永。后学小生，心香祀之。

缘深缘浅话难明

——忆聂绀老

世上的事，靠语言文字能说清的不多。我与聂老绀弩的一段往事，并不复杂奥秘，可是临到要写一写时，就深叹自己的语文能力太单薄太乏味了，真是无可奈何，虚弄了大半世的笔墨。

亡兄祐昌，曾有言曰：你的耳朵失灵了，天赋聪明已失其半，须有多耳之吉人为助。如今聂公三耳，无怪乎是你的知音了。

何谓“三耳”？现行简字“聂”，原本写作“聶”，我们的汉字，大约属它为“多耳之文”了吧？

祐昌之言不假——我自己认为。

聂老（我只好如此称他，没有更得体的字了。但我们同世时他一点儿也不老，这是要说明白的）——聂老是我的知音吗？莫自欺欺人，莫拉扯名人给自己贴金。

“少年风骨仙乎仙。三国红楼掂复掂。不是周郎著新证，谁知历史有曹寅？”这是他送我的第一首诗。

“多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。”

纷纷之中，依稀记得有这么一些片段段——

“写聂老，照着聂老写，少说自己。”对呀！少说。可是不说自己也没法写。上引那四句诗都是怎么回事？还是得从“自己”说起。

1953年9月，拙著《红楼梦新证》在沪出版，长虹书店函讯不断，具言畅售脱销一再赶印之情状；北京友人来信，说是“人手一编”。不久，奉到林庚老教授的惠札，是为了受聂绀弩先生之托，向我商量由四川大学调往都中的人民文学出版社工作，问我愿不愿意。

我虽也喜欢成都，但也像北朝庾兰成，“信美非吾土”，当然愿回北京。回信去后，方有聂老亲自书信到来。

四川大学这时觉得我是个“人才”了，执意不放。

我的知音聂老决意力争，因社长是冯雪峰同志，由他向中宣部申请特调。几经周折，最后川大校长彭迪先方表示：“再不放他，就是不服从中央纪律了。”

我是挈妇将雏，盘秦岭而入蜀的；这时调令下来了，“却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。”这回却是“即从巴峡穿巫峡”，终于回到了京城（那是1954年，京城的城是完整壮丽如昔的）。

到京的第二天一早，到社里去拜会聂老——他那时是古典部的领导人，他的上面有总编是名作家巴人（王任叔）。

我到社，聂老还没起来——后知他的习惯是午夜力作（研究《水浒》），故此早上起得很晚，他独居一专室，办公就无所谓“坐班”这个形式。

我由教师变成了编辑，那地方，那工作内容与条件，那些必须在一起的人……，一切都大异悬殊，和大学里是两回事，很不习惯。我又是“紧张派”，一分钟都不给公家浪费的，上了班就请问：做什么活儿？

聂老很随便，一点儿也没有“上司气”，——也好像还没考虑我这问题，略略沉吟了一下，说道：“我们出的《三国演义》，毛主席看了，说怎么那些后人有些诗题曰叹曰……都没了？这不行，要恢复齐全。你就弄弄吧，把删的诗都照补一下。”

我方知初版《三国》有删诗之事。这活儿太简单了，很快作好了，我顺便问他：“正文呢，要不要再校一遍？”

他答道：“那就校校吧。”

这一校可不打紧，真是令我吃惊不小——原来这个本子是乱删乱改，讹错连篇！

校改完毕，自动写了一篇报告，分门别类，详述了已印本中的众多问题，如何校改，以及校改的依据与考订。洋洋大文，递上去了。

不久，他从二楼（他之居室）把报告送回来了，兴奋地说：“大受赞赏！”（指巴人看了十分夸奖：果然与众不同！）我见报告首页上有他一句批示，“可整理为文发表，为新版作宣传。”

这份“一炮打响”的报告，记得似乎是压缩成文，略举实例，表明校订的分量，他让舒芜交与《文学遗产》登出的，代拟的化名是“孙模”——不知是出谁之意度，也没问过。

我把这些叙叙，方能说明上文那句“三国红楼掂复掂”是怎么一回事。

这首诗，不知何自而来，我在办公桌上见它放在那里。从字迹看，是聂老无疑。但我去问他时，他笑言不知。

“三国红楼掂复掂”。我“掂”完了《三国》，给我的一个任务是“掂红楼”。这件事的来龙去脉，异常复杂，也涉及了某些名人，我此刻是不便写的。那要写，既离开了本篇的“文体”，也断乎无法容纳那样的篇幅。我今番只好暂时“绕过去”，还是专谈聂老。

聂老见我校正《三国》之后，对我只说了一句话。那句话很简短：

“这个亚东版真害死人！”

原来（我后来方晓），那是说，出了一部《红楼》，遭到了权威专家的指责（向某要人告了状），因为用的依据本子是“亚东”本的“程乙本”，弄得很被动，社方作了公开检讨。如今方知，已出的《三国》也是“亚东”本的老底子，也是如此地错讹百出！所以他的感慨气愤是非同小可的。

话要简断，在我印象中，自从我到了那个出版社，似乎聂老很快就结束了《水浒》研究的事，而越来越把兴趣集中到《红楼》上来了。

这不知原因何在——难道我也对他发生了“影响”吗？我岂敢这么认为，但有一件事却饶有意味。

记不清是哪年了，忽然收到他的一封信，打开看时，却是一纸诗笺，诗是一首七律，题目是这样写的——

“香山榆叶梅下小酌读红楼梦新证寄汝昌诗兄”

且莫讲诗句，你只看这个诗题，也就能体会那是何等的一种意境了。

我已判断：这时他已“迷”上了《红楼》。

很惭愧，这首名贵的诗，我竟不能背诵，此刻只记得末句是“漫拟迎探〔平声〕薛史林”——是说在浓艳的榆叶梅花下吟诗，想到将花比作《红楼》中的女儿。

由这一句，我才又忆起，诗题也未记得全，里边恐该还有一句“步雪芹遗韵”这样的话，因为雪芹诗篇早佚，却幸存一首七律的韵脚：吟、深、阴、寻、林。我曾向友好征集步韵诗，包括自己的拙句，录为一小册，题为《步雪吟》，聂老此作，正在此集之内（有愿窥聂诗全豹的，可查阅人民日报所办《战地》杂志创刊号）。

提起七律，我又应该说明一点：七律是聂老的钟情与致力之所在，他写

与我的诗，扫数是此一本，别无杂例。这里面也有个大道理，但我此刻不想枝蔓了。

在我记忆中，还有二题特殊：一是题雪芹画像（我的长子周喜临幼年所作），一是祝冯雪峰六十寿（组诗十章）。后者是用一幅彩笺（横笺）工楷书写的。这可以说是他用心措意的力作。

聂老与我的“关系”，建筑在三项文化内涵的基石上：一、红楼研究；二、七律创作；三、书法探求。他对此三项，依次都下了苦功夫，非同小可。

据完了《三国》，他给我的任务是《红楼》了，由于复杂（我并不尽明）的原因，以及我后来病了，任务拖了几年完不成，而过程中聂老似乎已经遭了事。我已很难会到他了。

片断的零碎的记忆：一次他请我在东安市场吃午饭。一次在同一市场的旧书店，我低着头看到一部陈后山诗注本，很难遇，正要拿起，忽有一人说：“这是我先挑定了的”——就在此一刹那间，他我二人同时抬眼，同时惊叫了一声“嗨！”

这声音不是语文，却“说”的是“原来是故人！”

他那时似乎飘零在燕市上，似乎无家可归。我也不便（不忍）多问。

又有一次，我与妻子同到街上去，恰好也是在东安市场碰上了他。时值中午，我与妻向回家路上走，他跟着一同走——意思可能是到寒舍去。可是我那时正值“倒霉年代”，一贫如洗，窘得很，问妻家里可有菜肴？她答什么也没有……。聂老闻言，转身向北了，口中说：“我去找张友鸾”。

他走了。我望着那踽踽凉凉的背影和步态，心里是说说不出的难过与愧怍——就是此刻重提此事，也觉脸红。

我们通信讨论学写字，他也为此来访过，说：“以前见别人练字，还嫌讨厌；现在方知这事内中别有天地！”因他从楷书筑基，我借与他一些较难得的欧楷碑帖，他高兴地带走了。

以后他落难，又以后获释，还想着让他的好友杨霁云先生带来两三本欧帖——我看时，只有一种原拓“九成宫”是我旧物，另外一二印本都非我借与他的原物——未必是记不清弄错了，而十分可能是因为原物没了后买了作为补偿的。

我收见了这两册残碑旧帖，凄然不欲多翻，真是恍然如同“隔世”，疑真似假。

聂老受《新证》的影响最大之处是对“探佚”（研寻雪芹原著八十回后佚稿的情况）发生了强烈的兴趣，这一点在上文提到的那首寄我的七律中已有明显的透露。他对凤姐、宝玉二人尤其致力。对凤姐，似乎他写出过专文。但他的一项大愿是要论述雪芹原书中的宝玉。记不清是哪位友人告诉我说：他最后病重了，家人要送他住院就医，他说千万别这么办——我还有一篇“宝玉”的重要文章要写，等我写了，你再送我进医院。

似乎他已有预感：若一入院，便出不来了！

可他这篇久贮于心坎间的“论真宝玉”（我妄拟的题）竟然终未留给后人。

大愿未偿，深悲人逝。

“出师未捷身先死，常使英雄泪满衫。”我借诗圣这两句诗来吧——也许有点儿不伦不类，但我又能另拿什么文词来足以悼念他呢？

高山流水，知音永在，就还是归结到我个人的“知遇”上来吧。

忘年交契见深情

顷闻缪彦威先生即届九秩大庆，欣喜盈襟。复以燕蜀修途，难遂亲奉一觞，以介眉寿之愿，兼抱怅然之怀。因贡芜词，申我遥祝。然而蓬莱旧事，烟霭微茫，楮墨虽灵，仅成影廓。文不逮意之叹，陆士衡且所萦心，才思之限，莫能踰其分寸；粗陈梗概，精义鲜存，愧惜之情，知者谅之。

余学程坎壈，其因时局战乱而失学者不啻再三再四，鬓有潘安仁之二毛，始得肄业于燕京大学之中文系研究院。前此西语系本科毕业论文为陆机《文赋》之英译与介绍，摘刊其序论于一外文学志《StudiaSerica》。成都华西大学民族研究院院长闻在宥先生见而赏之，电邀入蜀任教。余遂于1952年夏初，挈妇将雏，盘旅秦岭以抵锦城，入华西大学外文系授翻译课。不久，高等院校之教师“思想改造”运动兴起，轰轰烈烈，如重铸肺心焉。运动中，亡友凌道新兄，乃燕大校友，重逢于华西坝，始知其与有同好，能诗爱句，才调不群，论文剪烛，相契益深。道新乃引我谒见缪先生，时在运动高潮中，先生负责事务繁剧，匆匆数语，识名而已。而交契之由，已基于此矣。

运动结束后，立即大规模院校调整，华大改为医学院，道新调往重庆西南师院历史系，彦威先生调归四川大学历史系，而余则为华大外文系调入川大之唯一新教师。既同入川大，彦威先生住铮园，余居梅园，继迁华西村。于是过从之缘，得以益厚。时则1952年之深秋也。

次年九月初，拙著《红楼梦新证》出版，一时旧雨新朋，传为盛事，虽不相熟者亦缘此而接语缔交。其时黄氏三姊妹，除大姊稚荃在重庆外，筱荃、少荃二女史，皆在川大，俱有题咏见赠。而彦威先生之七律二篇，尤为用意之作。今录其一，诗曰：

平生喜读石头记，廿载常深索隐思。

几见解人逢阮裕？还从自传证微之。

雍乾朝局何翻覆，曹李交亲耐盛衰（谐韵读若“丝”）。

史事钩稽多创获，把君新著可忘饥。

这首诗，是很有份量的，是一位精通文史的大师给予的评价，我得他老亲笔两次写赐，感到异常的荣幸。

提起这首诗，其先后经过，种种情事，并皆极有意趣。记得书出之后，很短时期内连印三版，供不应求，到我有书分赠友好时，大约已近腊尾。我签题了一本，到铮园奉与彦威先生。他见书，面现高兴的神色。不久，即到新正。大年初二，我要进城逛逛，就在汽车站口，遇上了先生，他见我也来了，老远打招呼——过年过节这些话一概不及叙说，开口就对我说：“你的书，我接到后很‘贪’地一下子读完了，甚至耽误了吃饭和入睡！我已作了两首七律题咏它。”说着，就将诗逐句地高声念与我听，以致站口候车的人们都惊讶地望着我们两个，不知这是怎么回事。

彦威先生当时的那种兴奋的神情意态，旁若无人的风度，至今历历如在目前。

转眼正月将半，道新兄特邀我到西南师院去过上元佳节。蒙他的至意，为我邀请了吴宓、吴则虞、孙海波等多位名家开座谈会，各讲红楼版本、史料、见闻的珍贵掌故，并惠我诗篇。会后回到道新房中共宿，也且不就寝，我就将如何送书与缪老，他如何一气读完，如何新正初二在大街上高读题句

等情景讲与道新听，道新也高兴极了，于是二人又复齐声大读那两首七律，学着缪老在街上当众念诗的声口，一同大笑不止。

此时，道新的未婚爱人傅女士来看他，我们二人是“诗痴”，只顾念，她独自静静地坐在屋角。我次日就将上述的一切一切，作了一组绝句，寄奉缪先生。如今只记得两句：“一时惊动路旁人”（指先生街上念诗），“冷落红妆亦可怜”（指傅女士）。先生后来对我说：“你把我们的诗文交契的首尾一切，都写全了！”因我平生诗句多不留底草，当时很多唱和的篇什恐怕早已不存了。今日回顾前尘，曷胜欣慨。

往事大半已似云烟了，能记得的只有点点余痕。如我买得一方顾二娘制大风砚，是康熙间名流许遇旧物（许遇字不弃，号月溪、真意道人，渔洋诗集内可考。余家旧藏所绘苍松巨幅，惜已毁）。彦威先生极见赏，为之题诗，于深夜亲自送来，灯下相对谈砚赏诗。这种过从的真情实况，知者是极少的。

拙著出版后，引起北京特调的事，川大不肯放行，几经周折，我终于在1954年春夏之交北归。彦威先生与梁仲华、赵卫邦、华忱之等诸位学长设筵，殷殷话别，依依不舍。别后，先生寄我七律见怀，其中一联云：“读书似水能寻脉，谈艺从今恐鲜欢。”其谬许而勉勗之至意，情见乎辞，何能忘乎。

1974年，彦威先生首次乘飞机抵京以会海外至亲，即蒙折柬特招，于东城再得把袂快谈。先生云：“我到京，所要会面的，你是第一个。”

1976年《新证》增订新版，又蒙先生再赐七律。最后，先生与我俱患目障，书写困难，遂艰于鳞鸿倡和，而蒹葭秋水，落月屋梁，未尝不引领而西南驰念也。先生遐龄，吾国文化之幸，岂独小生一人之私颂哉！愿先生松筠长在，书史同光，永续鹤寿，更增龟算。

曹雪芹卧佛寺故居

《春游琐谈》第一卷有一则记曹雪芹故居，谓友人陶北溟云曹落魄后曾住千佛寺，寺在广安门内枣林街七号。然以余所闻，亲聆陶说此事者金言是卧佛寺。后识张次溪先生，征旧闻，亦确言陶先生所称者卧佛寺，不云是千佛寺。复举已故数先生之所传悉同。白石老人曾有《红楼梦断图》，并题句云：“风枝露叶向疏栏，梦断红楼月半残。举火称奇居冷巷，寺门萧瑟短檠寒。”亦即辛未秋日访卧佛寺雪芹遗迹所为作也。次溪先生又云，近有人投书，乃复指传闻为大佛寺矣。因叹书经三写虚化为虎，况口耳之间，益滋讹误。访古之事，良不易言，以兹例往，盖可推也。前岁上已曾与次溪同访卧佛寺。寺在广渠门内稍北，临汽车路，山门无存，遥望与人家无异。今为民居大院。院中老槐一株，身不巨而古，欹曲有姿。殿一，外粗完好，阶右断碑平卧。入观，四壁徒立，巨佛枕肱而卧，覆以衾衣。满身髹绘，剥落处见木雕也。以其制考之，至晚亦明代艺事。殿东端亦民居，未能周视。出洗断碑，仅辨岁月，则乾隆三十一年重修所树，去雪芹逝世亦既三载，纵有遗痕，彼时当已扫尽矣。殿周庀悉矮屋，皆断瓦颓垣所构者。居者郭君为言卧佛初不在此。居后殿，塑座极精，沦陷时某奸拆殿为材，佛乃移前殿，隘不能容也。草草架置，其环周十八立佛埋于土。今殿中倚而竖者二，其子遗耳。寺中一二文物，已徙前门外石头胡同某庵寺。旧有跨院颇幽静，具亭石花木之致，意者雪芹或有取于是欤。是游兼吊明袁督师崇焕故居，祠庙及墓堂。墓堂即寺之东邻也。又涉张园故址，桔槔旁小桃一树，盈盈初萼，恍然久之。其明年春，次溪以丛碧夫人潘素女史所绘《袁居故园图》嘱题，为书《浣溪沙》有云：“意钓亭荒瓦砾空，小桃无语向人红，去年今日画图中。”谓此也。其下阕云：“脂砚有神存翰墨，豆棚随意话英雄，墓堂犹在妙音东。”盖其时丛碧方得脂砚斋遗砚，语非泛设。妙音者，以卧佛寺旧有钟一，铸妙音寺名，或言寺原名妙音，或言钟当由他寺移此，妙音别有属云。然以余论之，卧佛名寺皆俗称耳。燕京卧佛寺凡三：西城之卧佛寺本曰鹫峰；西山之卧佛寺本曰寿安（雍正重修易名十方普觉寺）可以为证。则此卧佛寺固当自有本名，其曰妙音，亦固其所。移钟之说第揣测为言，非有确见也。以此题作长短句者未能多见。唯次溪旧有《琴调相思引》，则秋夕过广渠门谒袁墓兼吊雪芹卧佛寺故居之作，其词云：“素魄波澄乍脱云，携将涕泪拜忠魂。乱蛩声咽，衰草化秋磷。鹊尾烧残香已尽，西风吹梦了无痕。鬓丝禅榻，消得几黄昏。”余又有为次溪《题白石梦断图》自度曲云：“几片行云，一角残蟾，丹翠便出层楼。虫鱼惯见，谁知老笔此风流。满帽西风，多情问古，巷冷记寻游。沙窝路，何许雪旌霜钥，对琉璃佛火不胜秋。瞿昙示倦，槐柯卧影，此间曾系虚舟。红豆通辞，黄车托体，当时意兴岂闲愁。百年已新周命，看文星光焰，惊动十洲。思巨手，更三毫上颊，传神写石头。”广渠门俗呼沙窝门。清制，广渠门归正白旗汉军守辖，雪旌指此。意谓雪芹则内务府正白旗人，或因白旗亲故牵绪而寄寓耶！弱笔殊不足当此佳题，录之聊备掌故云尔。

定庵笔下见红楼

西子湖边，钱塘江畔，地灵人杰，时出异才。诗人龚定庵，至今仍为无数读者倾倒。光焰不没，膏馥犹能沾溉后来，亦湖山灵秀之所钟毓欤。

定庵诗，奇芬逸想，应接者如在山阴道上行；我以为，奇芬匪罕，逸想最难。何谓逸想？以今语表之，即“闪烁着思想的光芒”是。故我常说大诗人必然同时是一位大思想家。非不爱其文词，特文词之“背后”，有思想在耳。

曹雪芹，即是一例。

一提曹龚，就又不免想起一个问题：像定庵这样的“才子诗人”，他没读过“才子诗人”雪芹的小说《红楼梦》？若说未曾读过，情理难通。若说读过，证据安在？

“拿证据来！”——是考证家争论文章撰者的“拿”手的一着，而且那证据几乎是指像“证件”一样才行。但龚定庵显然不会准备下一张条子，上面书明：某年月日龚某确曾读过《红楼梦》，下面并有“签章”。现在我要硬说他读过，必然又有“证据不足”之讥了。

不过，请你读读定庵的这首《世上光阴好》吧——

世上光阴好，无如绣阁中：静原生智慧，愁亦破鸿濛。万绪含淳待，三生设想工。高情尘不滓，小影泪能红。玉茁心苗嫩，珠穿耳性聪。芳香笈艺谱，曲叠数窗栊。远树当山看，行云入抱空。枕停如愿月，扇避不情风。昼漏长千刻，宵缸梦几通。德容师窈窕，字体记玲珑。朱户春晖别，蓬门淑晷同。百年辛苦始，何用嫁英雄？

试看这首五言排律，这个主题和这种内容，在古今诗集中，堪称独绝。它从何处得想？来自《红楼》，深受雪芹影响者也。

人世之间哪里的“光阴”最好？定庵拟之曰：少女的绣房中实为第一。这所谓光阴，核其实际，即谓心境者是。古今文学，谁最善经此境？舍雪芹之外，实无第二人。不见《红楼梦》写到太虚幻境的对联：“幽微灵秀地，无可奈何天”时，脂砚即批云：“女儿之心，儿童之境。”取此八个字，以题定庵此诗，确切不移之论，无论雪芹、脂砚、定庵，都会“相视微笑”的。

定庵此诗，揣摩女儿心境，可谓入微。他不读《红楼》，如何体会至此？静生智慧，愁破鸿濛——“开辟鸿濛”，是雪芹的曲子；“排荡万古愁，茫茫鸿濛开”，是曹寅的诗句。这种联想，痕迹宛然。“三生设想工”，“小影泪能红”，都可于《红楼》寻见根苗。——其实，说这通篇都是摹写红楼少女的，也极恰合之致。

“拿证据来”——已经“拿”出如上。

雪芹写女儿，已泯“等级”——这是他的反封建思想的第一个标志。定庵则诗云“朱户春晖别，蓬门淑晷同”，正同雪芹之意。我想，朱门蓬户，本是晋人的典故，定庵借用，暗中以“朱户”代“红楼”，不仅是为谐音律，也是笔端狡狴，不欲人知其瓣香雪芹耳。

其结句：“百年辛苦始，何用嫁英雄”，颇堪注目。窃以为，定庵此处并非贬低“英雄美人”而抬高“佳人才子”之意。他是说，女儿绣阁光阴，止有此限，一嫁随人，便是辛苦之开端，绣阁光阴永难再返矣。故“英雄”者，泛指“男性”也，且莫呆看了，要紧。必如此，方合诗人定庵之意——亦方合雪芹之意。盖雪芹之主张，女儿清静，最好永留绣阁，一嫁男子，便

成污浊。试看第五回书中写幻境诸仙女埋怨警幻引来“臭男人”来“污染这清净女儿之境”时，脂砚之批即云：

“奇笔摭奇文。作书者视女儿珍贵之至，不知今时女儿可知？余为作者痴心恸哭，——又为近之自弃自败之女儿一恨！”

此为女性批者的心思语言甚明，细心读者当能领会。如此批语，我把它也引来以解定庵此诗，也是贴切无比。可不令人作深长思乎？

一首不太长的排律，竟然复“生”字，复“情”字，复“不”字，复“如”字，可谓疏而不暇计其末节，正见定庵落笔得意时，不作“试帖”也。

此诗“文本”了，我据定庵弟子归安陈凤孙手写本移录。此本有宝贵的异文，可以订正历来的铅印诸本。册后附有陈氏自作诗《嫩想集》一卷，有印曰“阿凤小诗”，中有《送龚先生自珍》一诗云：

“闻道龚祠部，将为汗漫游。才难容一代，名倘足千秋。老骥堪伏，闲云不可留。青衫看酒晕，我亦忆杭州。”

颈联十字，异才难为一代所容，文名长受千秋之慕，此咏定庵，更可以移作题雪芹句。书此慨然。

壬戌上元试灯日写于京城

芹溪与玉溪

《石头记》中，北静王一见宝玉，就不太客气地以子压父，说：“非小王在世翁前唐突，将来雏凤清于老凤声，未可谅〔量〕也！”脂砚于此便批：“妙极。开口便是西崑体，宝玉闻之，宁不刮目哉。”我要效颦于脂砚而又批其批，曰：“妙极。本是静王赞宝玉，却说宝玉夸静王。如此转得作者本意。雪芹闻之，宁不刮目哉。”由此，我深深领会，雪芹最赏玉溪诗，脂砚最解雪芹意。

有人说，脂砚“不通”，那“西崑”一词，本是指宋初杨亿、刘筠等人摹仿玉溪的一种诗体，何得直与玉溪等同起来？我说，此等处用不上学究气。且莫提元遗山“诗家总爱西崑好，但恨无人作郑笺”已是如此用法，就是芹、脂同时的“乾隆进士”郑板桥，也分明写道：

“不历崎岖不畅敷，怨炉雘冶铸吾徒。

义山偏出西崑体，多谢郎君小令狐。”

可见当时人本皆如此用法。学究之有时显得拘墟，就是他总不懂得当时的风习实际都是什么样的。

在第二十五回中，雪芹写黛玉：“这日饭后，看了二三篇书，自觉无味，便同紫鹃雪雁做了一回针线，更觉得烦闷。便倚着房门出了一回神，……”脂砚于此又即批云：“所谓闲倚绣房吹柳絮是也。”这所引的一句，也正是玉溪的“西崑体”中的句子。这一句，今天的唐诗选本里未必选得着，未必人人能知。看来人家脂砚比咱们可能知道得多，那些泼口大骂脂砚的，不见得比脂砚高明，因为越是一知半解或者干脆无知的人，才最觉得比别人高明——几何不为脂砚窃笑哉。

林姑娘说过，她最不喜欢李义山的诗，只取他一句，是“留得残荷听雨声”（“残”实当作“枯”，林黛玉也会被学究骂的！）。真如此吗？雪芹高才，笔端狡狴，村言假语，何所不能？正所谓“那是曹子建的谎话”。然而假中辨真，便知义山诗在芹、脂一流人心目中的位置了。

“留得残荷”一句，在雪芹笔下，实在又是暗示将来黛玉的情节景况，正如雪芹又用过“宝钗无日不生尘”，以之暗示薛姑娘将来的处境，——那也是玉溪诗句。

如今却说雏凤声清的那一篇的故事。义山原诗两首，其文如下：

“十岁裁诗走马成，冷烟残烛动离情。

桐花万里丹山路，雏凤清于老凤声。

剑栈风樯各苦辛，别时冬雪到时春。

为凭何逊休联句，瘦尽东阳姓沈人。”

这种才调，真是玉溪的绝妙独擅，别人是望尘而莫能企及的。这如何不令芹、脂倾倒呢？

林姑娘嘴里说“不喜欢”李义山的诗，可她却深受义山的影响。你看她的最好的一篇诗，《秋窗风雨夕》，里面有这样的话：“……抱得秋情不忍眠，自向秋屏移泪烛。泪烛摇摇短檠，牵愁照恨动离情；……”好了，我们很容易地抓住了她的“把柄”，她正是运用了义山的“冷灰残烛动离情”而加以脱化生新的，“不喜欢”云云，非假话而何呢？

黛玉教香菱如何学诗时，说了一篇极为重要的诗论。她听了香菱最爱“重

簾不卷留香久，古砚微凹聚墨多”这种陆放翁律句时，立刻说：“断不可学这样的诗！你们因不知诗，所以见了这浅近的就爱。一入了这个格局，再也学不出来的。”我一见黛玉这段话，便又立即联想到她的“同时人”郑板桥。板桥自序其诗集时就老老实实地自承：“余诗格卑卑，七律尤多放翁习气，二三知己，屡诟病之。”陆游七律，专门凑一些“浅近”而能迎合“不知诗”者的文艺眼光的对联，所以格调不高，板桥故以“卑卑”一词尽之。到如今，一提陆游，因为是“伟大爱国诗人”，只听一片赞扬，无人再揭示其“卑卑”的一面。我们多年来养成的一种形而上学，到处成灾，谈诗论文，当然不能幸免。我觉得不妨多向林姑娘和郑板桥学习学习——她们那种知所审辨抉择的精神，不搞“完人”、“足赤”。而我们，谁要一评议“伟大作家”，就是触犯了神圣。古人何尝这样子？

《石头记》第二十二回前，出现了一首很不寻常的七律，说是深知作书底里的一位“客”之所题，其中一联云：“茜纱公子情无限，脂砚先生恨几多！”我一看，这和玉溪生又是大有渊源关系。玉溪《泪》诗说过的：“湘江竹上痕无限，岷首碑前洒几多！”此非从玉溪脱化而又何哉？他（她）们读玉溪诗熟极了，下笔不觉流露出影响痕迹。

玉溪、雪芹，都是旷代奇才，绝伦俊彦，焉能不“遥闻声而相思”；文人相轻，那是另一回事，也需要分析内情。玉溪佩服一个十岁裁诗的冬郎童子，至于推之为何逊，而自比沈约，是何等胸襟器度，岂相轻哉？旷代奇才，大抵不为世俗所容，郑板桥觑破了这个道理，才说出“不历崎岖不畅敷，怨炉雝冶铸吾徒”的沉痛之言；他自恨诗格卑卑，而感谢“小令狐”从反面成全了玉溪生，使他独创了“西崑体”。岂不令千古才人，同声一叹！究竟原因何在？说破不值分文：不过一个嫉字而已。

贾宝玉只因生得与众不同，所以令弟环三爷母子等嫉之而陷之。黛玉晴雯，亦如兰蕙之当门，定遭 毁。雪芹本人之怨炉雝冶，又当如何，不难想象矣。

文学与湖南有不解之奇缘，林黛玉者，湘江洒泪之人也。《石头记》有“三湘”，即林潇湘，史湘云、柳湘莲。雪芹于此寓有深意。有人说，雪芹师楚祖骚。信如此，怎怪得他和玉溪生有神似之处。

拙文为索稿者所逼，大忙中苦赶而出，纵笔至此，若脂砚见了，必又批曰：“妙极。似红学，非红学；似诗话，非诗话；——而又红学，又诗话。玉溪、雪芹闻之，宁不刮目哉。”

红楼花品

曹雪芹以《红楼梦》为名目写成一部小说，又自题名曰“金陵十二钗”。钗者，女子之代称。名为十二，是只举“正钗”之数作为代表的意思，实则还有很多层次的副钗、再副、三副、四副……直到八副，共计九品，合为一八位女子。雪芹写了这么多女儿，其原稿卷末列有“情榜”，即是“九品十二钗”的总名单。但雪芹从一开始就以花比人，所以秦可卿向凤姐托梦，最后说的是“三春去后诸芳尽”。及至众女儿给宝玉介寿称觞，回目则标曰“寿怡红、群芳开夜宴”。宁府的花园（后亦并入新建的大观园）名叫“会芳园”，而大观园的主景，命脉之所系，则特别标题“沁芳”（桥、亭、溪、闸），一切景物皆因此水而布局。这“沁芳”二字，看似新雅香艳，堪以赏心悦目，不知雪芹意中，却是伤心惨目——他是暗寓“花落水流红”之真意于字面的背后或深处。如此一说，便可悟知：雪芹原是处处以花喻人。名花美人的互喻，是中华文化中的一种高级的审美观，极古老，极独特，极有意味。雪芹虽然处处创新，但对这个审美传统，并不目为“俗套”，反而发挥以光大之。因此，我说不妨把《红楼梦》看作一部崭新的、奇特的、高超美妙的“群芳谱”。

从这个角度来说“红楼花品”，方觉既不“失花”，也不“失人”。

雪芹意中最重视的——或者说曾以重笔特笔来写的花品，有杏、桃、海棠、芍药。至于石榴、菊、梅、荷、芙蓉、水仙、牡丹、蔷薇、玫瑰、桂花、腊梅等等，仅仅一举其名而未有实笔的，尚所不计。如今，依我个人印象中心欲一谈的选列几品，粗陈鄙意，并求同赏。

但首先须明一义，即雪芹是一位大诗人；我们中华的诗人，咏物赋题，并不像西方艺术，专门讲求“刻划”“逼真”，而是遗貌取神，绝不拘拘于“具体”“细节”的描写。如不明斯义，便会感到“不满足”，抱怨雪芹“不会形容”，“短于摹绘”。这个大分际，先要懂得，而后方能谈得上理解雪芹的审美意度。那是高层次的感受与“传达”。

比如拿秋菊来说，它与春兰、夏荷、冬梅并称四高品，从毛诗、楚骚以及陶彭泽以后，题咏太多了，但谁也不去“刻划”它的“形象”。雪芹笔下菊花，只见曾插满刘姥姥的头，以及为它而起社分题的十二首七律，别的什么叶子怎么样，花瓣什么形……休想再见他一字多加“描绘”。梅花的“处理方式”，也差不多，他只提到苏州的玄墓（那是“梅海”），妙玉取梅花上的积雪，也为它题了诗。开头写宁府“梅花盛开”，其景如何？也难觅一字之正写。只是在栊翠庵外望过去，见其“气象”，并闻“寒香”而已。后来宝玉乞得一枝，却也只写那折枝的姿态不凡，于花之本身亦不加半句“描写”。此为何故？这就是中华文化的精神之所在，这就是诗人感物的中华特色，重神取韵，而无意于貌取皮相。

明乎此，则荷花若何，桃花怎样？就无须乎多问了。

我觉得雪芹例外地给了两三句“正笔”的只有杏花、海棠两大名花。其余则石榴与水仙，却各得一句“特写”。

雪芹独取“钗”字为书中女子代称，并不是一个简单的词语问题，其内涵甚为复杂，因与本文关系较为久远，故不在此详述，以免喧夺。

雪芹写一八位脂粉英豪，是从《水浒传》一八条绿林好汉而得到启示，有意识地使之成为对映之妙。

杏花是初出“稻香村”这处景色时，先写的就是“几百株杏花，如喷火蒸霞一般”。在雪芹，肯如此落笔，实为仅见。这大约是他写得最“红火”，最“喜相”的一例，透露他对杏花的“吉祥感”。杏花是探春的象征或“标志”，她在“薄命司”中算是命运最好的一位出类拔萃的女英杰。杏在我国文化传统上涵有贵盛的意味。“日边红杏倚云栽”，风致可想。

雪芹写夏花，则曰“石榴，凤仙等杂花，锦重重的铺了一地”——此乃第二十七回的“葬花”的真对象，一般绘画、影视等都错以为这葬的也是桃花，其实葬桃花是第二十三回的事，葬桃花的是二人看《西厢》和美的情景，时在“三月中浣”，而葬杂花是四月二十八芒种节，已是正交五月仲夏的节气了！很多事例中往往出现错觉，积非成是，牢不可破。

雪芹写水仙，我一向很有感叹：他写“花香药香”时，见黛玉屋内一盆水仙开的正好，而特别书明那是一盆“单瓣水仙”！这引起我思索很多问题。

何谓“单瓣水仙”？就是向来享有美称的“金盏银台”了。多瓣的，雅名“千叶水仙”，那茶形成一个“撮子”，而单瓣者却形成一个娇黄齐整的小金杯，下面的六个白叶托，活像杯托，故为银台。这种水仙风致独绝，我从小就“偏爱”金盏而不喜那“一撮子”。后读《红楼》，见雪芹独标斯义，虽只用了两个字，乃大喜！攀个高儿吧：我们的审美观，所见略同，不觉大为得意。

一部《红楼梦》，写花虽多，最最重要的是海棠。读雪芹之书而不知着眼于海棠，则“失红楼之泰斗”矣！

海棠之所以重要，可分两个头绪来说。其一是全书的“诗格局”，以海棠社为开端。此社开时正是秋天，贾芸进献的是白海棠，实为秋海棠的一种。秋海棠是草本花卉，因终年开花，故又有“四季海棠”之称。常见的有两种，一种弱小，一种大叶斜尖，叶带银斑，可以长得很高大，其茎间有明显的“竹节”。可书中所写是后一种，所以宝玉的诗句说它是“七节攒成雪满盆”，可为明证。

其二是怡红院的“红”的唯一标志，即木本的海棠花。海棠不但是怡红院的主花，也是全部书的“红”字的代表花品。

怡红院本名“怡红快绿”，取红绿对映之义，本因院中是“蕉棠两植”。蕉绿棠红，构成全书的象征色彩。当贾政与众人和宝玉第一次“游园”时，有特笔专写海棠，有八字两句，道是“葩吐丹砂、丝垂翠缕”，写尽了垂丝海棠的风貌。

贾政让众相公题匾，一人题曰“崇光泛彩”，连宝玉也为之喝采称佳。这是用东坡咏海棠的名句“东风袅袅泛崇光”的典故。这首诗的末二句是“只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆。”仍是以美人喻名花，成为千古绝唱。雪芹用之，可见击赏，可见心契。

讲说至此，我便要提醒你：第六十三回群芳夜宴时，行的酒令是“占花名”，那湘云掣得的牙籤，就是一面画有海棠一枝，一面镌有“只恐夜深花睡去”七字（黛玉打趣她，说“夜深”改“石凉”妙绝！），所以要记清：海棠是湘云的“花影身”。

这层艺术关系，其实雪芹早就交代明白了——宝玉自题怡红院的五律，中间即云：“绿蜡春犹卷，红妆夜未眠。”这正是暗暗点给看官：院中一方是蕉，一方是棠。而独以棠为美人，用的仍然是东坡那同一首的典故！其针线之密，笔墨之妙，粗心人是未必得味的。

在雪芹意中，海棠最美，而唯湘云足以当之——所以书中唯独湘云的丫环名之为“翠缕”，照应第十七回“丝垂翠缕”，一丝不走。

游园时，众人盛赞那株西府海棠，说花也见过不少，哪里有这么好的！由此可知，湘云的品貌风韵，实非凡品。开海棠社时，独她最后追题两首，大家评为压卷之作，也正是点睛妙笔，——但一般人读《红楼》，只看“热闹”，何曾悟及于此种笔致。却大家虚奖雪芹的文才，岂不有负那位绝世才人的锦心绣口乎。

“怡红”“悼红”，“会芳”“沁芳”，各涵深意。“群芳髓（碎）”“千红一窟（哭）”“万艳同杯（悲）”，皆须合看。但“红”的地位，特立独出，最为明显，略如拙文上面粗粗论列。那么，海棠的意义，湘云的地位，其重要性又为何如！聪颖之士，当下可悟。然而二百年来，芹书为高鹗篡改得面目全非，精魂尽失，雪芹文心密意，埽地皆尽，海棠的红颜，公子的怡悼，了不可复问，而尤可叹者，那“群芳”之泪，“万艳”之悲，博大沉痛的主题与襟怀，也被伪篡者歪曲缩小得只剩一点点“宝黛爱情悲剧”了，又有人公然倡言：“伟大的不是雪芹，而是高鹗！”中华文化，亟待弘扬；拙题“红楼花品”，不离弘扬本义。岂独为花为草而致慨乎。

庚午中秋后二日，写讫于瘦红轩

红楼饮饌谈

不知由于什么原因，《红楼梦》的读者和研究者之中有些人总以为曹雪芹是个“讲吃讲喝”的作家。这其实是一个错觉。雪芹在他的小说中写及饮食，正如他写及音乐、书画、诗词、服饰、陈设、玩器……等等一样，只是为了给人物、情节“设色”，并借以表达他的美学观而已。雪芹是从不肯为“卖弄”什么“学问”而显露一大套“描写”的。懂了这个道理，就不难识破有人看见小说涉及了放风筝就造出什么“风筝谱”，看见小说涉及了饮食就造出了什么“食谱”……之类的“构思”的马脚。然而，只因此故，就不能谈一谈《红楼梦》里的饮食了吗？那当然也不至于，还是有得可说的。

雪芹注意写什么“饮”？先就是茶。

一提茶，也许人们要大谈“品茶栊翠庵”。不过最好莫要忘记，开卷才叙林黛玉初到荣国府，就有特笔写茶。你看，林姑娘第一次用罢了饭，“各有丫鬟用小茶盘捧上茶来”。叙到此句之后，雪芹便设下了一段话：“当日林如海，教女以惜福养身，云：饭后务待食粒咽尽，过一时，再吃茶，方不伤脾。……”黛玉自幼既然受父之教，此时见刚刚饭毕立即捧上茶来，以为“这里许多事情不合家中之式，不得不随的，……因而接了茶”。哪里知道，“早又见有人捧过漱盂来，”黛玉一下子明白了：“原来这茶并非为饮用而设”，于是“也照样漱了口”。及至“盥手毕，又捧上茶来，——这方是吃的茶”。

你看，仅仅是一个茶，便写得如许闲闲款款，曲曲折折，真是好看煞人！本文不是谈文论艺，只好撇下雪芹的文心，且讲饮茶的道理。

今天的人大抵都具备一点医学知识，当然知道了：一、茶中有一种碱，食后用茶漱口（“漱口茶”作为专名，见于《红楼梦》的后文），除起清洁作用外，更要紧的是它能对防治牙齿的酸蚀大大有益。二、食后立即喝茶，碱却“中和”胃酸，减弱了消化力，久而久之，定会“伤脾”，一丝不假。雪芹哪里通“西医”、懂“科学”？但是看他写林府和贾府对茶的运用，完全说明他对茶的性能功用却有十分科学的认识。

曹雪芹是喝酒的大行家，这一点大概用不着再作什么“考证”，可是你看《红楼梦》可有什么专设一节、大讲“酒论”的地方？只这一例，充分证明了我上文所言雪芹断不肯为卖弄而浪费笔墨的道理。因此，除了凤姐儿让赵嬷嬷尝尝贾琏从江南带来的惠泉酒之外，几乎没有任何“讲究”酒的文字可寻了。他写喝酒的场面是很不少的，唯对酒的名色、特点，有关情况，一字不谈，这一点特别令人诧异。其中当有缘故，不会是偶然现象。比如，他写茶还用特笔叙出：宝玉专用枫露茶，贾太君不喝六安茶；而对酒，却连这种笔迹也不见于书中。以此可知，艺术大师，是不宜以琐儒陋见来轻作雌黄的。自然，作伪者也就没办法造出一篇“雪芹论酒”。

《红楼梦》写“吃”最有趣的当然首推有刘姥姥在场的时候，这个人人人都知道。可怜的姥姥，进了荣国府，见了那桌上的菜，一样也不认得，叫不上名堂来，只看见是“满满的鱼肉”——她第一次入府等待着凤姐儿用午饭已毕，菜撤下来，“桌上盘碗森列，仍是满满的鱼肉在内，不过略动了几样”。等她后来再入府，投了贾母的缘，成为“上客”时，用饭时坚不相信有一道菜是茄子做的。经凤姐“说服”、“保证”之后，她还是半信半疑——须知，这才是大文学家笔下写一种真的称赞和评价。低级作家便只会写姥姥“极口”

夸“这茄子香死人了”——由此，才引起那段脍炙人口的“茄鲞论”来。

一位同志对我说过：有人真地按照凤姐所教给的，如法炮制，做出了茄子，但是结果并不太好吃。

有人认为这很意外。也许此正在理中。为什么？第一是仿制者只循文字，未得心传；第二是忘记了凤姐此刻并非真是向姥姥传授“御膳”秘法，其中倒有一部分是张皇其词，以示珍奇富有——向姥姥夸耀，欺侮乡下人老实罢了。如果真信了她的每一句话，就未免太天真。“一两银子一个”的鸽子蛋，不过是吓唬姥姥，天下本无是事的。要知道，当时一两银子的购买力是多么大。

然而，上述云云，艺术之理，读《红楼梦》者不可不知也；如果你又因此认为凤姐的话全无一点道理，那可真是“扶得东来又倒西”，是被形而上学的流行病害得半身不遂了。

若问这道理又何在？我看从这里能真看出雪芹对我们烹饪之学的精义，深有体味。

原来，猩唇熊掌，凤髓龙肝，纵令珍馐奇品，动色骇闻，毕竟不是日用之常，必需之列。真会考究饮食要道的，本不在这些上见其用心，示其奢侈。真会讲饭菜的，只是在最普通的常品中显示心思智慧、手段技巧。例如茄子一物，可谓常品之常，“贱”（谓价钱也）蔬之贱者也，可是，这种东西的“变化性”最为奥妙。穷人吃茄子，白水加盐煮，大约最是很难吃不过了。多加一点好“作料”（应写作“芍药”，我已说过的），它就多变出一点美味来。“作料”百有不同，其美味乃百变各异。据老百姓的体会，单是一个“烧茄子”，可有无数的做法和风味。素烧荤烧不同，油烧酱烧有异。肉烧，固好；偶尔有幸买着一点虾仁烧，那就大大“变”味。倘若是得了河蟹，那蟹黄蟹肉烧，可称“天下之妙品”——从一般人家的水平来说，此语不为过也。如此一讲，于是我们虽然没吃过贾府的那茄子，总也可以“思过半矣”了吧。这茄子到了那地步，致使姥姥坚不肯信它是茄子，则其烹饪一道之为高为妙，至矣尽矣！

所以我以为，讲《红楼梦》的饮食，不在于“仿膳”式的照猫画虎——画也难成；只在于体会它的精义神理，亦即中国烹饪的哲理和美学观。

据说当年康熙大帝最得意的一味御膳，乃是豆腐。我的话又要说回来：夫豆腐者，最“贱”最普通的食品也，穷人做的白水加盐煮豆腐，大概也不会太好吃。加一点好“作料”，它变一点美味。康熙那豆腐怎么做法，内务府的曹家人氏肯定是明白的；笔记上说当某大臣告老还乡时，康熙惜别，特意命御厨将那一味豆腐的做法传与那大臣的厨师傅，并告诉他“以为晚年终身之享用”。而这大臣回乡之后，每大宴宾客时，果然必定郑重以此“御赐豆腐”作为夸耀乡里、惊动口腹的一种最奇之上品。明白此理，也就明白茄子，——二者现象虽殊，道理一也矣。

联带可以想到莲叶羹。这本无甚稀奇，也没贵重难得之物，只不过四个字：别致、考究，并且不俗，没有“肠肥脑满”气味。当薛姨妈说“你们府上也都想绝了，吃碗汤还有这些样子”时，凤姐答道：“借点新荷叶的清香，全仗好汤，究竟没意思，……”我以为，要想理解曹雪芹的烹饪美学，须向此中参会方可。（“没意思”乃是凤姐的身份和“观点”，读书者切莫又参死句要紧，否则宝玉怎会想它？）

《红楼梦》中写这些茄子等物，未必就引起我们每个人的三尺之涎，我

自己就并不真感太大的兴趣，因为觉得它油太大，而且鸡味太甚。如若问我书中何物使我深有过屠门大嚼之愿，则我要回答说，这该是宝玉和芳官吃的那顿“便饭”。你看那是怎样的一个来由呢？皆因那日正值宝玉的生日，芳官是苏州女孩子，吃不惯“面条子”（生日寿面），又无资格上“台面”去喝酒（她自言一顿能喝二三斤惠泉酒——这是《红楼梦》里第二次特提此酒），独自闷闷地躺着，向厨房柳嫂传索，单送一个盒子来，春燕揭开一看，只见

“里面是一碗虾丸鸡皮汤，又是一碗酒酿清蒸鸭子，一碟腌的胭脂鹅脯，还有一碟四个奶油松瓤卷酥，并一大碗热腾腾碧荧荧蒸的绿畦香稻粳米饭。小燕放在案上，走去拿了小菜并碗箸过来，拨了一碗饭。芳官便说：‘油腻腻的，谁吃这些东西。’只将汤泡饭吃了一碗，拣了两块腌鹅就不吃了。宝玉闻着，倒觉比往常之味有胜些似的，遂吃了一个卷酥，又命小燕也拨了半碗饭，泡汤一吃，十分香甜可口。小燕和芳官都笑了。……”

这是一顿很“简单”的便饭，看其“规模”，实在不算大，而在笔墨之间，令人如同鼻闻眼见那三四样制作精致的美味。我以为，这对我来说，确实比茄鲞之类引人的“食欲”。大观园里人，看来南方生长的小姐们人数占上风，她们家又有“金陵”地方的遗风，所以喜欢米食，全部书中，除面果子（点心）以外，几乎不写面食，只那“热腾腾碧荧荧”的绿畦香稻蒸饭，就写得“活”现，逼真极了！我是从小生长在“小站米”地区的人，对真正的、上等佳品粳稻，倒不生疏（有些南方人吃了一辈子的“米”，自己以为吃的最好吃的米，至老不识稻味，甚至连米有粳籼之分也不晓得，说与他小站佳米之奇香，竟茫然不解所语何义何味。他们读到此处，恐怕是没有多大“共鸣”的吧）。我从书中判断曹雪芹大概始终以米食为主，所以他写“饭”特别见长。

我又觉出贾府的人，“鱼肉”不为稀罕，但特别喜欢禽鸟一类。单是此一处，便写了蒸鸭腌鹅。记得另一处贾太君听报菜单有糟鹌鹑一味时，才说“这个倒罢了”（“罢了”，已经极高的评价了，人家嘴里是不会说出什么“哎呀，这个可好吃”来的），就叫“撕点腿子来”。

其实，要想了解《红楼梦》中饮馔之事之理，必须首先向老太太请教学习才行。书中例子不少，有心之士，自可研味，恕不一一罗列。贾母是一位极高明的美学家，举凡音乐、戏曲、陈设、服饰、……这种种考究，她可说都具有权威性的、最使人悦服的识见和理解，并且侃侃议论，头头是道。饮馔这门哲理艺术，当然也要推这位老太太为十足内行。她受过高度的文化熏陶和教养，虽是富贵之家的老太君，却无一点粗俗庸俗之气。她听曲、品笛，点一套《将军令》（琵琶弦子合奏）、《灯月圆》（吹打细乐）；讲究窗纱颜色，布置房内铺陈，甚至赏鉴一位妇女的“人材”、“谈吐”，她也无不有其十分高级的审美哲学与标准。贾府里的一切文化艺术（包括饮馔这一门在内）的水平与表现，没有这样的一位老太太是不能想像的。不过今天一般读者未必能在这一方面有所体会罢了。

我想藉此指出的是，研究中国烹饪学，光知道饭庄的名厨师是老师，最多只懂了事情的一半。另一半必须抓紧去请教一些有经验的老年妇女们，这是忽视不得的。

情在红楼

曹雪芹自己“交代”作书的纲要是“大旨谈情”四个大字。他在开卷的

“神话性”序幕中说，书中的这群人物乃是一批“情鬼”下凡历劫，并且他的原著的卷尾本来是列有一张《情榜》的——“榜”就是依品分位按次而排的“总名单”，正如《封神演义》有“正神榜”，《水浒传》有“忠义榜”，《儒林外史》有“幽榜”一样。由此可见，他的书是以“情”为核心的一部巨著。

但“情”实际上又有本义与枝义（引申义）、广义与狭义之分。雪芹的《红楼梦》，正是以狭义之情的外貌而写广义之情的内涵。狭义的，即男女之间的情——今之所谓“爱情”者是也。广义的，则是人与人之间的相待相处的关系——即今之所谓“人际关系”。但还不止此，从哲学的高层次来阐释，雪芹所谓的“情”几乎就是对待宇宙万物的一种感情与态度——即今之所谓“世界观”与“人生观”范畴之内的事情。

鲁迅先生在本世纪初，标题《红楼梦》时，不采“爱情小说”一词，而另标“人情小说”一目。先生的眼光思力极为高远深厚，所以他的标目是意味深长之至。要讲《红楼梦》，必应首先记清认清此一要义。但本篇短文，却是因刊物之约，暂时抛开高层次的情，而专来谈一谈“男女之情”。

雪芹是清代乾隆初期的人，即今所谓十八世纪前半时期乃是他的主要生活年代，那时候我们中国人对“爱情”问题还远远不像现时人的通行看法，也没有受过西方的影响。在他的心目中，男女爱情实是人类之情的一小部分，你看他如何写史湘云？她的一大特点就是“从未将儿女私情略萦心上”。儿女私情，正是今之所谓男女恋情了，——但他下了一个“私”字的“评语”。显然，与“私情”相为对待的，还应有一个“公情”吧？此“公情”，即我上文所说的广义的崇高博大的爱人重人为人（不是为己自私）的“人际关系”之情。但他又在写秦可卿时说“情天情海幻情身”，意思是说：在这有情的宇宙中所生的人，天然就是深于感情的——这儿至少有一种人是“情的化身”。

所以，雪芹这部书中写的，他自己早已规定了的，绝不是帝王将相，圣哲贤人，忠臣义士等等“传统歌颂人物”，而是一群新近投胎落世的“情痴情种”。

但雪芹实际上很难空泛地写那崇高博大的情，他仍然需要假借男女之情的真相与实质来抒写他自己的见解、感受、悲慨、怜惜、同情、喜慰……百种千般的精神世界中之光暗与潮汐、脉搏与节拍。他并不“为故事而故事”，为“情节动人”而编造什么俗套模式。

如拿小红（本名红玉）与贾芸的“情事”作例，就能说明很多的问题，——这些问题却是今日读者未必全部理解了。

贾芸与小红，在雪芹笔下都是出色的人材，也是书中大关目上的一对极为重要的人物。贾芸在他本族中是个可爱可敬的最有出息的子弟，家境不好，早年丧父无力结婚，单身侍奉母亲，能够体贴母亲，是个孝子——他舅舅卜世仁（不是人）的为人行事，不让母亲知道，怕她听了生气。办事精明能干，口齿言词都很好，心性聪慧，外貌也生得俊秀（因此宝玉都说他“倒像我的儿子”，并真的认为“义子”）。小红呢？真是天造地设的一对：也是一个在不得意中无从展才的出色人物，生得细巧干净俏丽，口齿明快爽利，当差做事精明过人，连凤姐那样高标准审材用人的“专家”，只一见了她，临时抓派了一点儿家常琐事，立刻大加赏识，就要向宝玉讨来，收归手下。一切可想而知了！可她在怡红院，宝玉贴身的大丫环们个个才貌非凡，而且都很

“厉害”，岂容她接近宝玉，为小主人做亲近的差使！只因刚刚有幸为宝玉斟了一杯茶，就大遭盘诘奚落。于是心灰意懒，每日恹恹如病，意志不舒。

事有凑巧，却值贾芸要来看望宝玉，无意中与小红有了一面之缘，并且获得几句交谈的幸运——那贾芸一见一闻，早已认识到这是一位出众的少女。

我们自古说书唱戏，流传着一句话，叫作“一见钟情”。对这句话，有人不以为然，有人专门爱用。那写《红楼》的雪芹，对此又是如何评议的呢？

这事很复杂，不是一个简单的“是、非”、“好、坏”的“分类法”所能解决的。如今请听我一讲——

世上的一见钟情，自然不能说是绝无仅有，但够得上这四个字本义的，确实并不是太多。认真考核时，那“一见钟情”是假相居多。雪芹的书里对此持怀疑或笑话的态度。因为，一个女的，一旦只要见了一个“清俊男子”，便立刻想起她的“终身大事”，难道这不可笑？那个“一见钟情”的内核素质是个真实的牢靠的“情”吗？只怕未必。细一追究，问题就很多了。

又不要忘记了历史的实际：造成那种非真的一见钟情的原由却又是“可以理解”的——老时候，妇女是封闭式的生活，闷在深闺，不得外出，更不许见外姓陌生的男性，莫说“两性社交活动”是那时人所梦也梦不到的“奇谈”，就连“一面之缘”也极难得或有。然而正是在此情形之下，适龄的男女幸获一个觐面相逢的机会，自然远比现代“开明进化世界”的人容易留下“深刻印象”——并由此而引发到“钟情”的事态上去。所以，今天的男女“司空见惯”的这个“见”，在“红楼时代”确实是个重要无比的“钟情条件”。

事情正是这样：贾芸来到荣府书房等候传达，想进园去看宝玉，正好此时小红出来找茗烟，——于是乎形成了二人的“一见”。这一见可不得了，贾芸自然为这个不寻常的小丫头的风度引起了注意。至于小红，要讲公平话，她原非什么“淫邪”之辈，起先一闻男声，本就要“回避”（赶紧躲开）的，后知是本族当家子的子弟（侄辈人），这才肯向前搭话，话是体贴贾芸，不愿让他白耗时力傻等着。这儿，并没有什么“情”之可言。

然而，你看雪芹的书，那就传神入妙得未曾有！他怎么写小红的“表现”？他那一支奇笔写道是——

“（红玉，即小红）方知是本家的爷们，便不似先前那等回避了，下死眼把贾芸盯了两眼……”

雪芹的笔，遣词用字，已是入木三分，一句话中蕴涵着无限的心态之奥秘。但到此为止，仍然不能说小红就已是“一见钟情”，只不过是初次有所留心罢了。

以后的事情，也不是“直线发展”、“一望到底”的。小红在怡红院难获一个如意的机遇，反遭场恶气，这才曲曲折折地忽然转念到那日书房中偶遇之人。然后经历了遗帕传帕、入园种树、守护宝玉（遭马道婆巫术祸害几死）层层递进，他二人的“情”这才真正暗暗地建立起来。

这种情况，你说它就是“一见钟情”，就显得太简单化太肤浅了。而如若说它绝对不是，也似乎过于粗陋，——这正就是雪芹在距今二百数十年前竟然能够把男女之间的情写到如彼其高超精彩的一个佳例。须知，雪芹在写书的一开头，就把那种“套头”、“模式”的“一见钟情”明言反对了。

要想知道一下雪芹原书与现行的高鹗伪续本是如何地悬殊迥异，只看小

红贾芸这一般情缘故事也可以显示清晰。原来，贾环自幼受他生母赵姨娘的“教养”，对凤姐与宝玉二人恨之入骨，必欲置之死地而后快。马道婆那一场事故，已见端倪，但还不是他本人的毒计（那时还小）；等他长大了，先诬陷宝玉“强奸母婢”，激怒了贾政，只差一些微就把宝玉打死了。再到后来，就干脆勾结荣府的外仇内敌一起谋害凤姐、宝玉，以致这叔嫂二人一齐落难入狱。此时，芸红二人已经婚配，通过醉金刚倪二的义侠之助，买通狱吏，前去探慰搭救。他夫妻二人是深深感念和怜悯他们的旧日恩人的屈枉和悲惨的。这些后话，其实雪芹早在第八回就设下伏笔了——那宝玉住的屋子为什么叫作“绛芸轩”？你是聪明人，你稍稍运思，就恍然大悟：那轩名二字，正是“红”（绛即红之同义字，而且古音亦同）和“芸”的“结合”呢！

其实，雪芹笔法之妙不止此。在全部书中，谁也没“资格”进访怡红院，唯有贾芸得入一次，刘姥姥自己瞎闯进去一次。这都为了什么？原来日后宝玉极度贫困，寄住于一处破屋，几乎无衣无食——那时重来眼见宝玉之惨境的，也正是贾芸与刘姥姥，他们都是前来搭救落难之人的。在他们眼中，宝玉早先的令人目眩神迷的精美住房，与他落难后的贫无立足之境，正构成了一幅震撼心魂的强烈对比！

由此可悟，雪芹此书的前面貌似的富贵繁华，正是为了反衬后面的破败凄凉。

但到高鹗伪续中，这一切统统不见了，而且凤姐（原是与赵姨娘贾环做死对头、全力保卫宝玉的人）变成破坏宝玉幸福的大坏人；贾芸也变成了与贾环合伙坑害巧姐的大坏人！这究竟是何种肺肠？！不是要和雪芹针锋相对，彻底歪曲，又是为了什么呢？

雪芹安排给贾芸的另一个极其重要的“任务”是送来了白海棠，由此，引起了海棠诗社与菊花诗题——全书的“诗格局”由此起端。而且，无论海棠还是菊花，都是象征史湘云的。湘云与宝玉最后在艰险困苦中重逢再会，才是真正的“金玉姻缘”，即湘有金麟，宝有玉佩（那薛家的“金锁”确实是个伪品）。

由此又可见，贾芸的作用是如何地巨大和要紧。但这已佚出了芸红的“爱情故事”，留待异日再讲可也。

癸酉闰三月上浣写讫

雪芹履印落城东

齐白石老人讲过曹雪芹的一些事迹，知道他曾寄寓于京城崇文门与广渠门之间的一座古刹（俗亦称卧佛寺）内，穷愁著书，三餐不继。并画了一幅《红楼梦断图》，自题一首七绝云：“风枝露叶向疏栏，梦断红楼月半残。举火称奇居冷巷，寺门萧瑟短檠寒。”不但画好，诗也不凡。举火称奇，是用典，大意是说穷到极处——通常以无计点火做饭为奇，如今则偶有一次点火做饭倒是大奇事了！短檠，是贫士所用照明的矮灯台。“短檠寒”三字写尽了雪芹挑灯夜作的苦况。这幅名画佳题，堪称无价之宝。可惜被人弄丢了。我只还有一幅为了弥补遗憾而补绘的摹本：横长小幅，左方寺门一角，上有古树枝柯覆掩；右上方则只一钩残月。构图如此精简，而给人的艺术想像（享受）十分深刻，感染力量正在涵蕴而并非显豁。

我过去常常思量自问：那卧佛寺坐落京城外城的紧东边，清代旗汉分居内外城，规定是严格的，雪芹家世是皇室包衣（世仆），更无“居住自由权”，他怎么会跑到那儿去住呢？难道白石老人这段传说不见得就是没有问题吗？

谁知，后来发现了历史档案：雍正既下令抄了曹氏的家，拿问回京，两世孤孀无立锥之地，经人讨情，雍正这才“特恩”赏了“十七间半”的一处小四合院让他们存身——此院却在崇文门外花儿市以南的蒜市口。我于是“彻悟”了！原来从蒜市口往东折南，不多远就是那座卧佛寺。这不是偶然的，白石老人传下来的雪芹遗事，的的确确，是用不着怀疑的了。

不但如此。我的彻悟一直推及到更早的一项记载，说的是雪芹的“悼红轩”原在东城，发现过遗迹残痕。于是我也才明白：这东城实指外东城，即蒜市口一带了。真是“若符契之合”也，又疑个甚底？

蒜市口是元代古三里河边诸多集市中的一“员”，老名目尚留存至今。古时有菜市、猪市（今日之“珠市”是也）、鱼市、羊（肉）市、草（柴）市、瓜市……大抵不复可寻了，而这蒜市尚可踪迹，实在是一桩幸事。蒜市口，东西范围极小，往西是“磁器（市）口”，往东只几步即又是“缆杆市”了（还隐隐显示着古河道行船的往事前尘）。今日而幸存此一极小市口，岂非奇迹？可惜的是，蒜市口近年也大拆建过，雪芹的小院子，怕是已随逝波而俱尽了吗？前几年新正十三日（古之“试灯日”），我曾抱着一腔幻想与奢望走访蒜市口，看了那一带外城小院子的规格的一些“共同性”，还作了一首七律，算是仅有的“收获”。我心至今犹感怅然，有说不出的欣慨相兼的味道耿耿在怀，不能淡忘。

卧佛寺我也早去访过，已是大杂院居民，外貌早非寺形，只存一殿，一断碑，殿内极大木雕卧佛，明代彩绘，那殿被他一“人”就占满了。后问居民，方知大佛原在后殿，周围十八弟子，殿被日伪汉奸拆卖了木料，才把大佛移到前殿，原是容不下的，庙内本有清幽的跨院——我想，这就是雪芹的寄身之地了。

不知为何不把此寺辟为重要的文化古迹胜地？由蒜市口往东，很自然地就到了蟠桃宫。由北宫再东折而稍北，过了日坛（金台夕照），就又是东岳庙。这两处寺观是京师极有名的去处，那庙会的盛况是惊动四方，都人仕女，

雪芹贫居卧佛寺（妙音寺）之说，除白石老人外，还有几家也知此事，张次溪先生曾写示过一个名单，此等资料已因“文革”失去，全不能追记了。

是倾城而往游的。雪芹是个最喜欢“逛庙”的人，故这么城里城外“大廓大庙的逛”。他之曾到蟠桃宫与东岳庙，是再也不必等待“考证派”来撰文的。为什么提这些？只因这和雪芹的写作小说关系至为密切重要。“太虚幻境”的“原型”，就在东岳庙中——《石头记》只称“天齐庙”，这是京师人的口语。

蟠桃宫这小庙好玩极了！身披黄袍的小王母娘娘，塑得真奇，高不及尺，端庄华贵，透着秀气。四壁是像浮雕而玲珑剔透的彩塑，有翠林中的观音，有向菩萨顶礼的悟空……都小极了，有趣极了，我真是来到了“西游记艺术宫”的一般，哪里是什么神庙？

他整个儿是民间艺术大师奇妙的创造！

1959年三月三，上巳良辰，我拉了妻子，定要在这日期去看看闻名已久的蟠桃宫——正名是太平宫。因不识路，误出朝阳门，走了“冤枉”路。谁知这“冤枉”可正是平生难忘的一次幸福享受：从朝阳门（北京正东门）顺着城根儿，直往南行。一路右侧是高峙的古城墙，巍然浑厚而凝重，它记载着数百年的都城旧史。左侧即是豆棚瓜架，老树新畦的农家村舍风光。护城河还在左边。走得不算不累，妻子几次说：“怎么还不到？”一下子望见大石桥，东便门（内城东南角）外对河就是庙门了！这真好！无怪诗人比之为唐代长安城角上的曲江胜游之地，可谓贴切。

从那之后，没过多久，就听说在拆除蟠桃中，盖洋房了。再过了些时，古城墙、大石桥、护城河……我目见的那种风物境界，统统变成了“历史名词”了。

东便门外几步，便是大通桥，桥下的一道闸，京人呼之为“头闸”，此间最“新”，是康熙年间才增建的。我曾站在桥上，想像雪芹与敦家好友同游潞河的旧事。这时一位抱着小孩的中年妇女过来了，我就拜问此桥名称，果然不差；遂又问“二闸”，离这儿还有多远？她见这一问，兴致立刻提高了，热情地告诉我，二闸就向东几里地，那地方很可玩，过去每到四月，渐渐地人就多起来了，都从我们这儿过，往东逛二闸去，可热闹啦！

我只能往东远望神游。身边河畔风光房舍，已经很引我的思绪了。我依依不舍地下桥，并向那热情交谈的北京特有的文雅厚道的“农村妇道”告辞。

从元代开这条通惠河，河上建有二十四座桥闸，连什刹海边的“响闸”（澄清闸）也有在其列。就只从京城至通州这一段而言，清代著称的还有五闸。大通桥下为头闸。古籍东闸，后改庆丰闸，遂呼为“二闸”了。这段河，特名潞河，过通州，到天津的那一段，才叫白河。

敦家弟兄诗文中常见的，都称潞河，而他们（包括偕同雪芹）的游踪，就始终以二闸为中心。可是又常常提到一个“水南庄”。这是怎么回事呢？

那时候，从潞河、白河直达天津，天津有一处胜地叫做“水西庄”，是天下闻名的一处“文化中心”，聚集了南北的名流在此从事各种文学活动，词坛名著《南宋绝妙好词笺》即出自此地。主人宛平查氏，由京迁津，文化世家，著述甚富。有一部《莲坡诗话》，其中记载着许多重要史迹掌故。有一则，记“高云老人重上长安秋日忆旧日诗”，其中一首云：“水南庄上有髯公”，其末注云：

东岳庙，门外大牌坊，内有七十二司，故太虚幻境也有大牌坊和“薄命”、“痴情”、“朝啼”……等等诸司。邓云乡《燕京风土记》已曾言及东岳庙即是雪芹创造幻境的原型与联想。

“水南庄，在东便门外二闸河边。”只看这一条，便一切分明了。髯公，指宗室名吞珠，号拙斋。敦诚诗注也正说水南庄是“吞公别墅”。互证无疑。

敦敏自从戊寅年（乾隆二十三年，1758）自山海关归京葬亲开潞河之南，遂时时来往于城东二闸一带。其诗集取名《东皋》，开卷第一首即是《水南庄》。这原委就清楚得很。

敦诚有一首《阻雨东甸，与子明兄〔敦敏〕夜话》，诗云：“联床苦雨秋灯话，彻枕惊涛残夜声。明日鱼苗正可买，归舟小泊契丹城。”这东甸，指其先茔（并非始祖阿济格英亲王八王坟）所在，而“惊涛”正指二闸的那震耳的水声。

原来，从京师算起，测量到通州，这五六十里之间，地势高下竟相差了四十尺之多！这是元明时代水利家考察的科学数据。这个差度，使得通惠河的水流很急，要想行舟，漕运，非得调节流量不可——这也就是循河建闸的原由。敦家弟兄多次写到这个“涛声”，夜枕不眠，尤其盈耳动神。比如敦诚的《潞河游记》中一段，叙清明寒食上冢，自东甸，乘舟而西返，先憩于天将寺（老尼诗僧住持），然后再行——

“复登舟而西，俄闻如瀑声，如骤雨声，如万壑松声——知丰闸近矣！”

即是二闸（庆丰闸）水喧之声的描写了。其下接云：

“比舫舟，贻谋〔其堂弟也〕倚楼久俟矣，相与共饮……”

这所倚之楼，就是二闸酒家得月楼，他们常来饮酒题诗之地——亦即雪芹也曾同游之处。此楼，也屡见敦家诗句中。

那么，上文引的敦诚绝句的“契丹城”，又是什么话？请看乾隆初年励宗万所著《京城古迹考》吧，那自序中说得明白：“旧城者，唐藩镇城及辽、金之别都城也。元迁都稍东，于是旧城遂入朝市间，而西半犹存，号为‘萧太后城’，即梁氏园所在也。今考东便门外二闸，亦尚有土城故址，不仅西有旧城也。”梁氏园俗呼梁家园，土著凡指称辽代古迹，都说“萧太后”某地某楼。辽代乃契丹朝号，所以敦诚把二闸的辽代老土城叫做“契丹城”。一丝不差。

敦敏在二闸一带，写诗最多，集子的开卷第二首《三忠祠》也是此地范围——祠已荒圯，供奉的是孔明、岳飞、文天祥，祠后有濯缨亭，并多古墓。《帝京景物略》有所记载。所以敦诚又曾题咏——

《同诸兄弟饮月下，听涛声》

“入夜涛声急，如闻百丈湫。

村楼归酒客，浦月聚渔舟……”

这村楼浦月，正就是巧写二闸的“得月楼”。

再看他另一组绝句，也是同兄弟及友人泛舟东皋之作，第二首即是——

“濯缨亭畔维长缆，得月楼头觅旧诗。

两岸晓风吹梦觉，扣舷高唱柳卿词。”

这又可见他们在这酒楼上是有题壁诗的。

乾隆时人戴璐《藤阴杂记》在“郊垞”卷，起笔便叙“出东便门，循河五里，为双林寺，林木蔚秀。”“城东卷地黄埃，一过大通桥，见水，顿觉心旷神怡。故二闸泛舟，都人目为胜游之一。”这自然是诗人酒侣如雪芹辈

如敦诚《〔敦敏〕兄留东皋余独归对月奉杯》：“我促吟驹争暮色，兄留酒阁听秋声。”此酒阁亦即得月楼，秋声亦即二闸涛声也。余例不尽列。

者所最喜欢的去处。无怪乎敦敏《河干集饮题壁兼吊雪芹》诗中说：

“逝水不留诗客杳，登临空忆酒徒非。”

那“河干”，即通惠河二闸之畔；那“登临”，即他们去“觅归诗”的得月酒楼。

这一切，自然早化烟云。东便门的那座角楼还幸存无恙。通惠河边好像已出现了一批工厂，成排的高大烟囱吐着浓聚不散的黑烟。水南庄之名似乎犹在，但不知其地风光，今已何似？为纪念雪芹，追寻他的履印酒痕，不妨于春郊踏青之时乘兴一往，也许还是不无意味的吧？

〔附记〕

本文论证敦家兄弟在城东之活动中心即在二闸。自二闸再东行，则为平津上闸（但无“三闸”之称），距城不过二十多里。彼二人皆曾题及此闸，过此绝无更东之痕迹。至于通州地界，敦诚曾因远赴香河县雀林庄而路经通州，而敦敏亦只因其弟此行而回忆早岁曾到通州之事，此外整部《东皋集》内绝无游至通州之任何字句可以附会。原书具在，可详按也。又考史籍，乾隆二十三、二十五两年，曾两次浚治通惠河，此正雪芹等诗友活动的年代。

雪芹祠庙碑记

锦官城外有少陵草堂，足以与之数千里南北辉映者，燕都城外之雪芹祠庙也。诗圣稗圣，文曲二巨星，光焰万丈，亿祀常新。雪芹之友敦诚尝有诗寄怀云：“少陵昔赠曹将军，曾曰魏武之子孙。君又无乃将军后，于今环堵蓬蒿屯。”是则假令少陵雪芹同时并世，诗之圣必有以题咏稗之圣，可无疑也。必如是而雪芹品格文采可定矣。然雪芹祠庙之议立，迟在雪芹逝后之二百三十年。余有感于雪芹身世炎凉百态，至于今日，虽腾声中外，而身后炎凉曾不减于生前。爰倡建祠之胜义于报端，冀有卓识大力而响应者。乃竟寂然漠然，无肯顾者。后二载，以语梅子女史。女史慨然曰：此绝大胜业，吾愿力任之。乃出巨资，并主持大计。其助理王君国华，总筹设计施工营建之事。自甲戌四月经始，阅岁至乙亥四月而工竣落成。前祠后园，美仑美奂，幽雅清新，兼而有之。正殿榜额曰“神皋奎耀”，正座雪芹造像，其上方悬匾曰“文采风流”。此二额与正名雪芹祠庙，皆余所拟。而文采四字，直取敦诚所引少陵《丹青引》中题赞曹氏之名言。盖非此不足以表雪芹之才华风致，品高而韵逸也。其厢房一侧，又专辟为雪芹先世谱系文献之所。陈列丰富，亦王君多方收集。珍图秘笈，荟聚一堂，为向所未有之功焉。按祠，本义祭也。祭故有礼仪瞻拜之期，有蒸尝俎豆之式。其本宗立者，帝王曰宗庙；庶姓曰宗祠。其他人为立者，则有生祠，始见于《史记》。雪芹之祖棟亭，功德在民，民为立祠，即生祠也。其逝后亦另有祠祀之。盖祠之主，皆其生前功烈文章关系于国脉民生，其人虽歿，精神不朽。不朽者如神在也。故建祠以寄吾人崇仰追慕之思。是以祠有异于西式之纪念堂馆者，乃我中华文化传统之所托，而人或不瞭，为述于此。而题曰祠庙，合雅俗二义而兼之也。其不冠以姓者亲切有情之称，避官样也。祠立于京南二十里。其地元之飞放泊，明清建有官署庙宇，称为南苑。其稍北有俗名“旧宫”者，瓦砾中屹立德寿寺巨碑一双，乾隆二十一年丙子之古遗物，奇伟罕俦，历浩劫而无损。可谓绝品。考其年月，正雪芹方著书至第七十五回而脂砚记云“五月初七日对清，缺中秋诗俟雪芹”之时也。此丙子独存，似冥冥中为雪芹纪年者，则祠立于斯地，亦有缘存乎其间。今余撰此碑记，适亦逢丙子五月。回溯二百四十载而得有是祠，悲喜交膺，易胜万感。爰具始末。粗叙情景，俾后来者考鉴而知珍重。凡海宇内外，切慕中华文化而朝圣地者，必南入蜀而谒草堂祠，北上京而瞻雪芹庙。心香一炷，仰遗貌而沉思，深慕之情，油然而生，慨焉而叹。则斯祠之建，得其弘旨，幸甚至矣。是为记。

岁在丙子榴月，周汝昌拜撰

研红良不易一得贡真愚

要我谈谈长期治“红学”的体会心得，这原是我应该做的，可是说心里话，我并没有足够的条件和资格来探研这门最为奇特的学问，所以提起笔来，便觉满怀惭愧。

治“红学”，难极了。难在何处？难处又多极了。我此刻也不遑尽数罗列。如今只先说，这门学问有它的很大的独特性，它的界说、范围、来历、过程……莫不有其特点，而与研究其他一般小说的学问并不尽同——这只要看看“红学”的发生和到今为止的整个红学史的内涵，也就能领会这个极大的独特性了。研究它，所要涉及的历史事物，其面之广，其事之繁，其众多关系之复杂，都远非一般性知识所能“尽其能事”。一个人很难具备如此广博的学识和思考这么多问题的能力。因此我常说，要认真对待红学，必须组织一个“班子”，聚集卓越的历史学家、文学史家、思想史家、文化史家、社会史家、民间文艺学家、民俗学专家、比较文学专家……来共同组成之，他们须当志同道合，分工而协作，殊途以同归——必如此，方可望将红学的研究进程推动到一个更好的速度，也方能将研究质量提高到一个新的水平。某一个人的能力，是太有限、太不够了。我的这一设想和理想，或许能说明，我自己的惭愧心情是有其根源的，而我以为在谈一点体会之时，先将此意表出，大有必要。

红学本不是我的“本行”，开头的时候自然也是偶然从事，谈不上什么“事业”之心。但是由于进程发展很快，认识随之而不断地相对提高了，这就有了感受。如今试就其大端，粗略敬陈愚见，聊为野芹之献，或者可以从诸般不同角度和意义上提供少许借鉴之资。

我想叙列的第一点，就是治红学不是搞什么小玩艺儿。它的研究对象不是一个“小盆景”的事。屹立在你面前的是一座崇光巨彩、奇丽异常的大建筑。曹雪芹是何如人？我的意思是：他是大思想家，大诗人——然后才是大“小说家”。他是十八世纪前半期我们中华民族所出现的一个最伟大的头脑和心灵！说他的《石头记》批评揭露了旧中国旧社会，固然没有错，但是我以为这样认识又是不全面不深刻的。因为仅仅这样看他，就丢掉了很重要的另一面，那就是我们伟大中华民族的精神境界，文化水平。不认识这种头脑和心灵所代表的什么，就会只见其小善而昧其大美。基于这样一个认识（如果它是不太谬误的话），那我治红学的总目标当然就是一切工作都拱卫着它，以它为最终极的高山仰止之点而努力地景行行止。

因此，我时刻不忘记它。要记得这是个绝“大”的题目，真正是一件“大”事。任何“小化”之都是对这部书的严重歪曲。比如，从昔至今，有很多评介者（不但指文章议论而言，也包括各种艺术形式的移植、表现……）把曹雪芹的著作说得不过是表兄妹二人的一段“爱情悲剧”，因而读者（包括观众）也受了这一模式的先入为主的影响。在我看来，这就是极严重的“小化”，退多少步讲，也是以局部为全部的一个很大的错觉（这原因，受程、高续后四十回的欺骗是主要的）。我从二十多岁涉足于红学领域，即绝口不谈“宝黛爱情悲剧”，有的朋友说这也未免过于矫枉了吧。但我以为，总在“爱情悲剧”的圈子里打转转，尽管也有“反封建”的说词为之尊题，为之立义，但终究是无由以窥雪芹的头脑之至大，心灵之至美。

所以我主张，治红学，尽可细处入手，但要大处着眼。此为第一要义。

跟着的，就该问了：雪芹思考的大问题到底是什么呢？说它“大”，又大在何处呢？

流行的说法，以为“宝黛爱情悲剧”是其“大”处。然而鲁迅先生早在1925年就说过了：

“中国婚姻方法的缺陷，才子佳人小说作家早就感到了，他于是使一个才子在壁上题诗，一个佳人便来和，由倾慕——现在就得称恋爱——而至于有‘终身之约’。但约定之后，也就有了难关。……实际却不容于天下的，仍然免不了要离异。……”

“红楼梦中的小悲剧，是社会上常有的事，……”〔见《坟·论睁了眼》〕

你看，鲁迅的锐利的眼光和笔力，不是抉示得一清二楚了吗：要论“爱情悲剧”而含有“反封建”意义的，才子佳人小说作家们早就认识到而且表达过了——然而这，先生的意思是：不过小悲剧而已。那么，所谓“大”又于何而有哉？！

在《红楼梦新证》增订本的后记中我说了一段话：

“（高鹗伪续将雪芹原著的）一切矛盾冲突，通通化为乌有了之后，小说怎么续下去——而且为了不致暴露是假续，还必须照顾前八十回的线索。高鹗是很聪明的，他转移目标，改换重心，看准了佳人才子因‘终身大事’而弄出了一些波澜——是历来传奇野史中并不罕见也并不难以‘处理’的东西，于是遂抓住钗婚黛死这一点，大做其掩饰耳目的文章，这样果然效果不差，使人们忘记了其他的一切，这就是高鹗将一部红楼梦‘改造’成一出‘爱情悲剧’的巧妙手法。”

我的这一看法，不是随随便便地得来的——更不是“生而知之”，是经过多年不断探研作品本身，还包括尽可能地了解围绕着《红楼梦》前后左右的各种事物，这才逐步看清了的。

这可以说明，我不认为把《红楼梦》孤立起来，就红楼而论红楼，就可以把红楼的问题和意义弄清楚。必须懂得“红学”以外的很多东西，并且明白其间的诸般事相的来龙去脉。

那么可见，依愚意而言，《红楼梦》之“大”，既然绝不在“爱情悲剧”，则定然另有所在。我在另一处，又说过一段话：

“曹雪芹心目中最关注的，是‘人’（或者说人物）的问题，而人的出现，他所能发生的作用和价值，以及他的命运，则尤其是他关切中的关切点。

“在曹雪芹时代，还没有‘社会’这个名词（连带它的概念），但是我们又分明可以看出曹雪芹正是从社会的角度和关系中去认识了‘人’的。

“他分明考虑过宇宙、世界、人生、国家、社会、政治、道德、宗教、伦理、制度、风俗……他确实考虑得极多，而且似乎想要得到一个哲学的理解和解决。他把小说的开头引到娲皇炼石补天的神话上，说来虽近荒唐，细谳则深有趣味，说明了他落笔之先，已然有了一种思想认识，而其中之味，是须要读者细谳才能理解的。换言之，曹雪芹不仅仅是要传写‘闺友闺情’，记述‘悲欢离合，炎凉世态’，即反映社会生活和人物，而且是要通过这个形式来表达他自己的哲学思想。”（《曹雪芹小传》第十一节）

一旦达到了这样一种认识，我自然更加注重考察曹雪芹这位作者的时代环境、家世生平，因为只有从这些方面才能更好地理解他的伟大的头脑和心灵之所以形成。

当然，我也并没有撇开小说本身的事情——并不像有些人认为的那样：我只愿研究作者而无意分析作品。只不过是“宝黛爱情悲剧”始终不是我的兴趣集中点，他们便产生了错觉。我首先提出的是补天被弃、“邪正两赋”这些从来为人轻忽的问题。我不知道我对“补天”思想的解说是否正确，无论如何，从那以后的很多议论“补天”问题的，尽管解释种种不同，但沿流溯源，显然多由拙文而引起。

同“爱情悲剧”一样，我也特别不赞成“色空观念说”——用这一认识去解释《红楼梦》，其影响至今犹在，并且还要从此来“批判”曹雪芹呢。事实究竟如何？照我来看，曹雪芹是用一个“武器”同三方敌对作战，这武器就是“情”。第一，以情反理。所以《红楼梦》开头就表示：此书乃是“适趣闲文”，而与“理治之书”相为对待。第二，以情反礼。所以脂砚斋的批语揭示明白：“宝玉重情不重礼。”第三，就是以情反空。

怎么说是以情反空？盖佛家讲空诸一切，首先得空那个情——以为情是诸般幻相、种种苦恼的总根源，情既断尽，自然一切乌有，万境归空。而那位“开辟鸿蒙，谁为情种？……趁着这奈何天、伤怀日、寂寞时，试遣愚衷——因此上演出这怀金悼玉的红楼梦”的曹雪芹，却字字是情，句句为情，书末列出“情榜”，全书就是“大旨谈情”。试问，这非“以情反空”而何？万事莫看“字面现象”。这一点，我在《大连师专学报》1982年增刊卷首《出席辽宁省四届红学学术讨论会议发言追述》中为答复同会者的提问而作了较为简切的解说，代表了我对“色空观念说”的异议见解。

与此紧相关联的问题就又落到了“情”在雪芹书中毕竟何指？是否即是十分狭隘的“男女之情”（鲁迅已指出：我们本来叫“倾慕”，现代化之后叫“爱情”了）？这一点，我已在《北方论丛》创刊号《曹雪芹所谓的空与情》一文中详加论述了，通过分析，阐明了曹雪芹所写的情是一个十分博大的情，那并不是像许多人讲的那样，只是男女的爱情——譬如张君瑞与崔莺莺，柳梦梅与杜丽娘……等等同一性质。并且第一次对“意淫”这个重大题目作了解说。雪芹的这种情，其实是在传写“闺友闺情”的现象下而抒写人与人之间应该有一种什么样的关系，人应该用什么样的心情态度去对待别的人。我以为这才是曹雪芹的小说真正的伟大之所在。把这种伟大“小化”了，甚至误认了别的才是《红楼梦》的价值意义，岂不是一种绝大的错觉与损失？

以上种种，是想说明一个基本点：我做了若干各式各样、不同方面的探索工作，中心目的只有一个，即是为了弄清上述的雪芹思想如何产生、发展，如何表达、传布……的一系列问题。说到最终极，一切考证、论辩，都是为了达到这个中心目的的手段。

由于我所注重的是作家表现在作品中的思想内涵，而不是书中人物的“谈情说爱”，所以我对考察作者雪芹特别关切，特别用心。由这里产生了几个问题：作者与书中主人公的关系是怎样的？我至今仍然认为曹雪芹是以他自身的经历见闻作素材而创作的。了解这样的小说，更需要对作者的时代背景、家世生平做极大努力的探研，一切都必须摆到历史的特定环境中去观察和理解。这样才不致从抽象概念出发——转一个圈子回到抽象概念。一切真理总是具体的，所以要实事求是，《红楼梦》到底是怎么一回事？只能从事实出发来求得解答。其次，我用的办法是：多角度，多渠道，多关系。这“三多”，是我努力探索目标的办法，我不喜欢只“跑单线”，只懂直接，只讲表面——那样连一般事物也很难掌握其真相，更何况像《红楼梦》这么特殊而复杂

的事物呢？

说到这里，读者大约会更能理解我开头就说的必须有卓越的诸般门类学科的专家们共同组成“研红班子”的意思了。因为一个人，愈是深入研究《红楼梦》，愈是感到自己的学识水平的严重不够。这实在不是某一个人的“独家经营”的事业。谁要存着这个念头，谁就是根本不想尊重《红楼梦》，只想“尊重”自己。

由于我不喜欢“就书论书”——就流行的百二十回本这个“客观存在”来讲《红楼梦》的思想艺术——因为那样是不区别真伪，搅一锅糊涂粥的方法，所以我极严原著与伪续（后四十回）之界限。为了考索真的《红楼梦》，我在红学范围中又特别注重四大分支，即：一曹学，二版本学，三脂学，四探佚学。曹学专研作者的一切，是个根本工作，绝不是什么“外”学，这才是真正的内学。版本学是要恢复雪芹的真手笔——它被程高等人篡改的太苦了！脂学专研脂批，因为它深知作者，见过全书的唯一一种第一手资料，价值极高。探佚学是专研雪芹原著八十回以后的主要情节、基本布局和整体构思的轮廓概况。只有做好了探佚学，才能谈得上对雪芹的真思想、真才华、真美学观念、真精神境界……有一个初步的理解。在此不妨提到，经过多年的摸索追求和倡导，脂学和探佚学两门学问已告成立，都有专著出版了，此为红学史上深可欣幸之事。

我还喜欢“提端引绪”。质言之，就是治学中大大小小的课题，无计其数，势难尽了，因此常把一些发现、线索、初步见解、某种可能——一切值得注意而不宜掉以轻心的问题，作一个简要的“提引”，以便后来者从此得到触磕，而把研究工作继续和深入下去。比如雪芹在咏林四娘时写了“流寇”字样，于是评家据此断言雪芹的阶级立场是反动的，反对农民起义的；我根据史实，提出林四娘事件在李自成之前，其“流寇”另有寓意。现在，证据越来越明显，同意这个说法的研究者越来越多了。诸如此类，我自己是没有什么专文细论的，但是启发工作文字不一定很长，意义却不一定很小。

再一层，就是我喜欢“想事儿”——说是“思考问题”就显得堂皇了。比方，胡适考察曹家的结果，说曹寅讲排场、喜挥霍，雪芹从小便有一个“很富丽的文学美术环境”——这是他对曹家的唯一的一点“认识”，也由此才得出他的“坐吃山空，自然趋势”论来。我却觉得事情恐怕未必如此简单。后来一深细探研，才知道康熙与曹寅是“外是君臣，内如手足弟兄”的“嬷嬷哥哥兄弟”的亲切关系，才知道雍正夺位后，他家受了“党祸”的干累（雪芹的至交敦家，正是同样被雍正视为“奸党”的家族），子孙遭遇异常不幸。我于是才又明白“包衣”旗籍人曹寅的“思想问题”，那是颇不单一的，他有很深的感慨和难言之苦。由此，才又想到有清一代何以能产生曹雪芹这个伟大思想家。然后又想到满汉两大民族汇合以后所孕育的新的类型的文学家如雪芹等等这样的问题。不把《红楼梦》摆到这些历史环境的应有位置，不把它提到中国多民族文化关系史的角度和高度去看待问题，将永远无法真正理解曹雪芹的伟大端的在于何处。这么一来，我想的“事儿”就不是一点一面，也就不是“富丽的文学美术环境”这类见解所能“共语”了。

我从开始接触红学，以至于今，大致说来，心力所注，理解过程，略如以上所举。如果称得上什么体会心得，也不过就是这些。

自然，我想得多，做得少，做得更不够好。我是一个不学之人，底子很差；加上后来主客观上的复杂原因，我的红学研究并没有如心之所愿那样顺

利进行，并且就在能进行时，也是困难很大。由于学识所限，纵使所见不无一些道理，又可能有其失误偏颇。我这一点经验，是红学史长河中的一个点滴。唐高宗曾云：“轻尘足岳，坠露添流。”连坠露也能添流呢，我贡献的这滴坠露，愿为洪流添此些许，不自知其可否也。

愿抛心力作词人 ——读《迦陵论词丛稿》散记

面前一册迦陵论词。世上名著如林，近来好书益富，目坏之后，皆不得读，当然无从发生“谈书”的兴会。可是这一回因见叶嘉莹教授的论词新编，颇有一些感触，情不能已，想略抒所怀，——这实在够不上什么“评论”。

如果真想评介这部书，那我必须也写“一部书”才行；几千字的文章，不知该怎么“分配”？这部书名义只是论词——晚唐五代、南北宋、王静安、常州派……论述咸周，赏析兼至；但是我劝关心文学艺术的学子，都不妨读它，因为这实在不止是词的事情，甚至也不止是广义的“诗”（现在所谓“诗歌”）的事情，它涉及了文艺理论和美学上的很多问题。它是一部倾注数十年心力，会通中外研贯古今的探讨我国诗词美学的精义妙谛的学术著作，它从风格才调、修辞手法一直研索到中华民族的独具特色的诗词的最高最深的核心——比兴、寄托、境界、神韵……这些最要紧的问题。所以说，不是也写“一部书”，就很难“全面”而且“深刻”地（这些都是很多文章喜欢用的字眼）评介这部论词之作。即使我有了这样的资格，那还得有了相应的条件，所以只能“俟诸异日”了。至于此刻，我只打算就其中的一篇，小谈一己之感受。我选中的目标是：《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》。

梦窗词？天哪，谁敢谈呀？怎么谈呢？当然，对于有的评论家、文学史家来说，那简单容易得很。一是雕琢粉饰，二是词意晦涩，三是支离破碎，四是形式主义，五是影响很坏。完了。还有什么值得多说的吗？这种“鉴定”一直是统治着想学点文学的人们的。当然，如叶教授所举的，也有那么几个人对吴文英有好评，因此她说梦窗词人历来是个“毁誉参半”的作家。天哪——我再唤一声，难道那少得可怜的几个人够得上“半”吗？吴文英若真是得有“半誉”，他算万幸，早该“含笑于地下”了。毁誉参半云者，不过是她为了行文之便，拈用常言，聊为梦窗解嘲就是。

说也奇怪，我知道叶嘉莹教授的诗词，风格与梦窗绝不相近；她研词的兴趣中心，也不在梦窗一路；她的师承渊源也不是梦窗的知音。因此我曾判断，她素昔不怎么喜欢梦窗；不会对梦窗有特别的见解。这种判断，前半是对的（她自己在书中表述过此意的），可是后半却大错了。说真的，当我看见这篇论文足足七十页之多，是十篇中最长的一篇是不必多说了，但它竟占了全书的五分之一！我简直是大吃一惊，暗叫一声“惭愧”！

说不清怎么闹的，我从小喜欢吴梦窗，并且对自家、对友人都一直说：“这是惊才绝艳！”为什么喜欢他？为是见他“字面华丽”？未免小觑了在下。我自己莫名其妙地把曹雪芹的八个字拉来和吴梦窗联系上了：“红飞翠舞，玉动珠摇”！我认为，这种自创的，只有这种自创的文学语言，才能形容得出梦窗的特色的一面，要比“笔歌墨舞”精彩得多、恰切得多。但是，这是我对梦窗的全部“理论”了，其余的，想得多了，说得少，更谈不上写文章了。我看看别人论梦窗的，大都尔尔，心窃有疑，而莫敢问焉。

如今且看她这文章的题目：“拆碎七宝楼台”六个字，又好懂，又难懂。好懂是人人皆知这句话的来历出处，难懂是不知她用来又是何所取义。这也先得费点话。

身跨宋、元两代的《山中白云词》的作者、词曲世家的张炎，作了一本书叫《词源》，影响很大。书中的第五节，“清空”标目之下，说了几句话，

道是：“吴梦窗词如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段。”他只顾一说不打紧，吴梦窗从此就再难翻身。就我所知，老辈词家如朱彊村，说过：“七宝楼台，谁要他拆碎下来看？！”我记得当年先师顾随先生也就说过：“见为片段，以拆碎故。”其意实在暗合，它原是一座好楼台，谁叫你拆碎了来看？拆碎了之后，哪个不是“不成片段”，又岂独梦窗？我每见这种仁人志士，为屈抑者打抱不平，敢说几句话，辄为私下称快——而不敢公言也。再如，张伯驹先生在《丛碧词语》中也说过：

“梦窗《祝英台近》除夜立春词，前阕云：‘残日东风，不放岁华去。有人添烛西窗，不眠侵晓，笑声转、新年莺语。……’句句扣紧是除夜立春，彭羡门谓兼有天人巧，信然。《风入松》‘听风听雨过清明’一阕，情深语雅，写法高绝。《高阳台》丰乐楼词：‘东风紧送斜阳下’，何其神色动人。后阕：‘飞红若到西湖底，搅翠澜，总是愁鱼。莫重来，吹尽香绵，泪满平芜。’可哀可哭。此等词，秾丽清空，兼而有之〔按此正针对张炎之论而发，张氏标‘清空’为词之极则，则贬梦窗为‘质实’〕，安能谓为‘拆碎七宝楼台’？……”“后人学梦窗者，必抑屯田。然屯田不装七宝，仍是楼台；梦窗拆碎楼台，仍是七宝。后人既非楼台，亦非七宝，只就字面钉钐雕饰，自首至尾，他人不解，亦不知其自己解否耳。”

我在为此词话作序时曾说：“（论梦窗）皆妙语如环，精义自见，……多能屏去成见，为公平之言，见赏析之旨，新人耳目，……”这些例子，要算是对“七宝楼台”一重公案的极有价值的讨论了，但这些老词家，言简意赅则有之，大抵数语而止。要想作细密深切的学术研究，写出周详精到的正式论文，就非他们之所擅场了。在这种情况下而读到叶嘉莹教授的此一宏篇杰构，我的心情之非同一般，不为过分吧。

叶教授的论文的第一个高明之点是，她并不鳃鳃计较纠缠，梦窗到底是不是楼台？是不是七宝？该不该拆碎？拆碎准能“成为片段”？等等，等等。她从完全崭新的一个角度，来考察论证了张炎（以及他的追随和盲从者）所以不能理解吴文英这个伟大艺术家的根本原因。她提的，一点也不繁缛骈罗，五光十色，只有两端。她指出，吴文英写词的手法是与传统的手法相违逆的，所以不为人所理解，不为人所接受，反而，遭到了诬罔诋毁，而很少人能为之剖白洗雪。我的读后感慨，首先在于此点。

我想起了李长吉，想起了李义山，想起了曹雪芹……这些艺术大师，与梦窗不同，各自之间也相殊异，但不知怎么的，我的“错觉”使他们一齐向我涌来……他们都曾承受过（也许还在承受着）重大的骂名和罪名。

叶教授对此说了一段提纲挈领的话，请君谛听：

“我在早岁读词的时候就并不能欣赏梦窗词，然而近年来，为了要给学生讲授的缘故，不得不把梦窗词重新取读，如戈载之所云：‘细心吟绎’了一番，于是乃于梦窗词中发现一种极高远之致、穷幽艳之美的新境界，而后乃觉前人对梦窗所有赞美之词都为有得之言，而非夸张过誉；而所有前人对

见夏承焘《瞿禅论词绝句》中所引。

见《词学》第一辑。附带说明，张伯驹先生撰《丛碧词语》时是“大右派”，无人敢与之来往，我斗胆为其词话作序，也不敢“落款”，只好用假名“寿康”——《诗经》之典，与我的名字相关联的。《词学》的编者也未必知道寿康是谁。张先生词路也绝不近梦窗，但他对梦窗词能具赏爱之心眼，《词话》中对吴文英的评论，条数之多，见解之新，在旧式词话中为罕见之例，是值得一提的。

梦窗诋毁之词乃不免如樊增祥氏所云：‘世人无真见解，惑于乐笑翁七宝楼台之论，……真瞽谈耳。’此外，我还更有一个发现，就是梦窗词之运笔修辞，竟然与一些现代文艺作品之所谓现代化的作风颇有暗合之处，于是乃恍然有悟梦窗之所以不能得古人之欣赏与了解者，乃是因其运笔修辞皆大有不合于古人之传统的缘故；而其亦复不能为现代人所欣赏了解者，则是因为他所穿着的乃是一件被现代人目为殓衣的古典的衣裳，于是一般现代的人乃远远地对之望而却步，而不得一睹其山辉川媚之姿，一探其蕴玉藏珠之富了。是梦窗虽兼有古典与现代之美，而却不幸地落入了古典与现代二者的夹缝之中，东隅已失，桑榆又晚，读梦窗词，真不得不令人兴‘昔君好武臣好文，君今爱壮臣已老’的悲慨了。”

学人试看，我只引了这么一段话，而往者来兹，今吾故我，知人论世，叩寂赏心，——她的才、情、学、识、德、品……已经——流露可窥了。

她认为，梦窗词的违弃传统而近乎现代化（按她指的是西方艺术表现法），在于他能摆脱传统上的理性的羁缚，而这主要表现为两大特色：一是他往往将“时”与“空”这两个不容迷混的意念交错而糅合地写来，一是他修辞常常“但凭一己的感性所得”，而不依循那种传统理性的——即人们所惯见习知的方法。

关于第一点，她列举从古以来的名作家、名论家的例证，说明了我国的诗，不拘叙事、抒情、写景，都以真挚坦率、明白易晓，即可以在理性上明白而直接地理会或者解说的，许为佳作。钟嵘所以提出了“羌无故实”“语出经史”“多非补假，皆由直寻”的理论；王国维也是反对“代字”，必如“悠然见南山”“风吹草低见牛羊”，方为“不隔”云。这可见传统手法与眼光是如何深入人心，牢不可破。“不幸”的是，梦窗之表现，却恰好与此种作风完全相反。这就很难为人理解，很难不遭毁谤了。

梦窗之善于“浓缩”时空于一念之中，仿佛“纳须弥于芥子”的一般，这一点我自己也是有所体会的，即如他在《踏莎行》中写端午佳节的怀人忆昔之感，写道是“午梦千山，年华一箭”，只八个字，却说尽了远离久别之苦情，梦境人间之迷惘，那千山万水之遥的空间，与绿鬓衰颜之变的时间，被他紧紧地镕铸在笔尖的“立锥”之点上。我因此极爱梦窗的这种高超的艺术。但是读了叶教授文章之后，即觉自己早先体会犹浅，对梦窗如何表现时空的道理，未能继续深入推寻。

她先举了一个为胡适所讥评的例子，即梦窗词集开卷的那令人瞩目的《琐窗寒》咏玉兰的词。她先引录了胡氏的原话：

“这一大串的套语与古典，堆砌起来，中间又没有什么‘诗的情绪’或‘诗的意境’作个纲领；我们只见他时而说人，时而说花，一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了！”

然后她就对这首“不值高明一笑”的《琐窗寒》作了深细的解析讲说，逐句批驳了胡氏的意见，让人看清了梦窗的情思笔墨都是何等动人的，然后更从最根本指出，中国文学中之比兴传统是好的，但不能原地不动，故步自封，而不幸从《诗》被奉为“经典”之后，说诗者又给它加上了一个更加狭隘的“诗教”的枷锁。这样，人们在梦窗身上一时抓不着合乎“诗教”的可敬之处，又被梦窗不循传统理性层次途径的新艺术手法弄胡涂了，——叶教授接着说：

“于是，人们既先从梦窗品节之无足称，抹煞了对他的词探寻的价值，

复又因梦窗字句的不易懂，自绝了向他的词探寻的途径，遂不免以为他的词晦涩不通，一无可取了。于是胡适先生乃讥其《琐窗寒》一词为‘时而说人，时而说花；一会儿说蛮腥与吴苑，一会儿又在咸阳送客了’。”

呜呼，这难道不是慨乎言之吗？“五四”以来，这种浅人不识深味的“文艺批评”曾经风行一时，奉为圭臬，布其影响，为害之大，不可胜言，——如以胡氏为例，我也不妨点破一句：虽然有不少人一提胡适之名都是颇为勇于批判的，可是他们自己的批评眼光与方法，却和他的批判对象初无异质，水平一般一样，而并不自知，反有自得之色。所以我认为我们读读叶教授的这本书，是会有好处的。

她对“时空”一点，举了一个精彩的例证。她说，上面那例子还并非真正时空铸合的新手法，已令胡先生感到不可解喻了，其实更有“甚”者：如《霜叶飞》重九词，有“彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素”之句。怎么解——胡先生恐怕更要大加讥议了。但是请听她的解说：

“梦窗乃竟将今日实有之寒蝉，与昔日实有之彩扇作现实的时空的混淆，而将原属于‘寒蝉’的动词‘咽’，移到‘彩扇’之下，使时空作无可理喻之结合，而次句之‘倦梦’则今日寒蝉声中之所感，‘蛮素’则昔日持彩扇之佳人，两句神理融为一片，而全不作理性之说明，而也就在这种无可理喻的结合中，当年蛮素之彩扇遂成为今日之一场倦梦而呜咽于寒蝉之断续声中矣。”

赏音解味，在学术研究中看来也是不可缺少的，可以说，必如是，才有资格批评那些像胡适论词的假专家，而且这种批评，用不着一点盛气凌人，汹汹之势，悻悻之言，就批得至深且透了。

继时空一点之后，她论证的是第二个要点，即她所创撰的一个名目，“感性的修辞”法。

依我的理解，她所说的感性的修辞，可以说是诗人与一般作者之分，造语有本与自铸伟词两种艺术精神之分。凡是真正的诗人，没有不是从这个问题上显现出自己的艺术风格特色的。造语要有本，也并不是毫无道理的一种“谬论”，因为汉语这个“东西”很奇特，哪两个（或几个）字才能组合，组合的结果——意味、效果、引起的感应、联想……都非常精微神妙，而没有雷同的。组合成功的词语，诗人要继承运用，这本是无可非议的，也是必需的。但是后来，特别是从宋人起吧，专讲“无一字无来历”，这就变成了教条，而忘记了想一想“经典”上的睢鸠的那“关关”，桃的那“夭夭”……都“来”于何种“出处”？那教条窒息了诗人的五官的直接感受力，也扼杀了诗人的文学语言创造力。教条也是一种——最可怕的一种“传统习惯”力量。而梦窗的修辞，偏又违逆了它。这就无怪乎“晦涩”、“形式”、“堆砌”、“雕饰”之声震耳了。

她举了一个例，恰好是上文引及张先生也提到的，即《高阳台》中的“飞红若到西湖底，搅翠澜，总是愁鱼！”叶教授遍举了“鱼”在中国文学中的表现例证，都是写成自得其乐的一种生物，从不曾与“愁”联上过。可是梦窗专门违逆传统习惯的理性，他把从来不知愁的鱼，写得也像诗人自己一样，为花落春归而无限悲感，她指出，“此种将无情之物视为有情、无愁之物视为有愁之写法，如长吉、义山、梦窗之所为，我以为正是属于此一类型的善感之诗人的特色。”对此，她又举了“酸风”“花腥”等例，作了精辟的赏析，被人讥为不可理解的梦窗，才得一吐冤抑之气。我不妨在此加添一个例

证：如我上文所引的“红飞翠舞，玉动珠摇”，我看也正可归入此一大类，而雪芹却恰好是一个最典型的“将无情之物视为有情”的善感之诗人！雪芹的诗，为友人极口赞为“有奇气”，被比之为长吉，恐怕与不守传统理性的词语安排习惯而但凭诗人之感的直接体会去自铸新的文学语言的这一层艺术大道理，是密切相关的吧。

与创“新”语相伴的，是用“僻”典，二者都是梦窗贻人讥评之主要罪名。叶教授在文中举了“汜人”和“梅梁”两个典故，详细说明了这些故事的来历和意义，词人运用手法的高妙。她特别指出说，“汜人”原出于唐人沈亚之《湘中怨解》，是一段动人的故事，《沈下贤集》无论在当时后世，也不能归入“僻书”之列，何况南宋词人如周密，也曾用此典故，焉能视为冷僻？尤令人惊喜、心折的，是她为梦窗写禹陵时所用的“梅梁”一段极为崇伟美丽的神话作出了精彩的考证：她引用了《越绝书》、《大明一统志》、《四明图经》、嘉泰《会稽志》、《大清一统志》等地方志书，解说了梦窗词中素来无人能懂的“幽云怪雨，翠萍湿空梁，夜深飞去”三句。原来，这是梦窗故乡人人皆知的一段极有意味的禹陵神话，地方民间传说，反映了人民对大禹的深厚崇敬爱戴的感情，既不难懂，也不“冷僻”、“晦涩”！由此可见，所谓喜用僻典而致晦的指责，其根本责任毕竟在作者抑在评者？恐怕正是一个问题。后来之人，知识范围不够广了，甚至十分狭隘了，责怪作者写的不能为他理解了，这也难说那责难是一定公平的吧。她又说，冯去非是一位介然自守，不肯阿附坏人权贵丁大全的极有志节的人士，梦窗与之同登禹陵写作此词，“梦窗之为词人，虽无详细之史实可征，然观夫此词所写，则托意深远，感慨苍茫，固隐然有时世之慨存乎其间者也。”

她举出了刘大杰《中国文学发展史》的一个例子，说他一方面引了胡适的那段评议，对《琐窗寒》也大加讥评，竟谓梦窗咏梅词“大半都是词谜”，一方面更举《高阳台》落梅词，而批之云：

“外面真是美丽非凡，真是眩人眼目的七宝楼台，但仔细一读，前后的意思不连贯，前后的环境情感也不融合，好像是各自独立的东西，失去了文学的整体性与联系性。”

这正是张炎所说的“碎拆下来不成片段”。叶教授于此，语重心长地说道：

“如文学批评界之名人如胡氏与刘氏尚不免于如此，那么一般初学的青年，既对梦窗词外表之古典艰深望而却步于前，又依据诸名家对梦窗词讥议之批评而有所凭恃于后，则梦窗词之沉晦日甚，知者日少，几乎是命定的趋势了。”

呜呼，这是一位学者在深入探索了她所素不欣赏的一位词人之后所触发的忧思与远想。难道这种慨乎言之的学者之音，不深深打动我们的心弦吗？

自从张炎起，讥评梦窗为“眩人眼目”，好像罪过在于梦窗“善眩”；读了她的论文，恍然大悟，原来罪过是在于张炎之流：他们看事情只用“眼目”，是不肯用头脑的。七宝楼台到了这种“眼目”中，引起的结果有二层：一是“眩”起来，二是“拆”了它！而这种却往往是最容易受人信奉的“方法论”。

因此我才说，不一定只是为了“宋词”什么的，为文学艺术，为治学研经，都应该读一读她的这部著作。

叶嘉莹教授的治学精神，由我如此粗略浅近地自谈杂感，自然很难说已

然得其大要，但是即使拙文粗浅，也可以从中看出，其特色是：她细密，深入，谨严；她尊重事实，不逞臆，不信口乱道；她不迷信名家、权威。莫说胡氏、刘氏，就连她平生致力最多的王静安，他对他的论点不同意时，也不为之回护。这里学问没有“市道”；她不逞才使气，很平实，摆事实，讲道理，气质高尚，气象平和；她行文极细密周至，原原本本，不厌其烦，诲人不倦的苦心流露在字里行间；她是比较文学家，文中引了很多西方著名的、有影响的作家、作品，来作对照说明。甚至不妨说，她对梦窗的研究，是由广义的比较文学方面受到启示的（对这一点，拙文不及备述了）。最后，她是一位学者，但她同时是一位诗人；是一位史家，同时也是一位艺术鉴赏家。她的论文，既能考订，又能赏析；既能议论，又能启迪。我以为，这样的几个条件或因素，很难凑泊在一人身上。

可以肯定地说，这样的学者，是不会陈陈相因、自封固步、人云亦云、貌谈皮相、游词空调、似是而非、以非为是的。

叶嘉莹教授，生于北京，就学于前辅仁大学中文系，是词人名教授顾随先生的高足。我在燕京大学亦曾从顾先生受业，故忝居同门之谊。她以一弱女子，早年远出，游历讲学，台湾、美国、加拿大等地，是她先后留住之所，世路辛酸，人生坎坷，她是有丰富经历、感受的，然辛勤为学，从无懈怠，终于有成，在女学者当中，国际上也是屈指可数的卓越名家。她著述、创作都很富，香港出版了她的《迦陵诗词》和《王国维及其文学批评》，后者卷末有一篇自叙，“略谈写作此书之动机、经过及作者思想之转变”，对她自己生平遭际与为学的种种，有详细的叙述。《迦陵论词丛稿》是国内所出的她的第一部著作，书后的自叙也很重要，可惜此刻篇幅有限，不容我再多絮絮了。

嘉莹教授的诗词创作，有很高的成就。她第一次回到祖国参观时，感情激动，写了一篇长达七千字的感怀诗来抒写她对祖国新貌的感受。她现为加拿大籍，但是她的心是永远与祖国相连的。

我所知于她的，实在还极肤浅，以上所记，管窥蠡测，不足以表其学术之真际，聊供青年学子识其涯略而已。

1982年6月29日

曹雪芹的根：“诗礼簪缨”

——读谱札记

打开《红楼梦》，便看到作者雪芹为他的家世根由“埋伏”下了“密码”，他心知日后会有人能够破译。果然，偏偏遇见了我这个好事者，竟在曹氏宗谱中找着了确据，寻着了他们一族一世的真根。

我有幸读到的，是安徽墩头、江西武阳、河北丰润三部曹谱。从现存各地的曹谱来说，只是很少数的旧谱。但已经为我们揭示大量的氏族历史信息，也足够写这一篇寻根札记的了。

《红楼梦》中，假语之间，却总是暗隐真事。即如初叙娲皇炼剩之石，央求僧道携它入世为人，那僧道便应许将它送到“昌明隆盛之邦，诗礼簪缨之族”，去投胎历劫。一般人都会认为这两句话不过是虚文泛语，意蕴无多，大抵草草看过而已。殊不知，正是在这种地方，雪芹已然把自己的“氏族姓本”晓示于我们了。

原来，在大宋开宝七年甲戌（974），曹彬奉诏下江南，去平定南唐——那位会写“春花秋月何时了”的李后主。第二年，曹彬攻克了南唐的池州（今安徽贵池），便有一位曹正南，率子侄族众来到曹营拜谒，遂叙明了同宗支派，本是一家骨肉。曹彬那时已经命他的四个儿郎留意修谱，此四子名唤璨、琮、玮、玘，而谱事以琮为主要之人。他们已将各地分散的十七处同族分支都修出了谱牒，因池州又来了新叙族亲，遂又增修了一卷，合共十八帙，而且有规定的编号：那号也是联成文句的——“荷天地恩，仰日月光，礼义世代守，忠孝永传芳”，并且每卷都钤以玉印，以昭信实。

曹彬下江南，由樊若水做向导，樊当时领军州事。所以就命樊为此谱制序并作赞词。那赞词，都是四字为句：

曹氏厥宗，本周分封。诗礼启后，丕振儒风。文经武纬，将相王公。簪缨济美，宠渥无穷。……

在这赞词中，“诗礼”、“簪缨”四个大字，已是赫然在目了！

无独有偶：从北宋告终，高宗南迁之后，第一位为曹谱作序的是安徽猷阁待制河南尹焞。他写道：

“……况曹氏自汉初名世，以至于今，诗礼传家，簪缨继世，……今阅曹氏南渡之谱，图像序传凡数卷……”

这则是高宗绍兴十二年（1142）十一月望日之作。

请看：北宋南宋两时期，各有一篇居首的序文，而其中竟然一致出现了“诗礼”、“簪缨”的赞语。我们这才明白：雪芹的那句开卷“伏”下的“诗礼簪缨之族”，果然是不同于泛词套言，而是暗含着他们氏族谱系的光荣标志的。

仅这一点现象，就令人实感其中意味的深长了。

这部谱，也许可以说是从北宋之初历世保存至今的最为完整难得的古文献之一品，因为不但樊若水之序，曹琮之跋，一一具在，就是两宋历朝名贤显宦，也都留下了题记的遗痕，弥足珍贵。计有：尚书苏辙题“元勋谱牒”，枢密使右丞相梁克家题“丞相曹谱，后裔宝藏”，枢密使左丞相益国公周必大题“文华钜幹，谱牒辉光”，集英殿修撰林光朝题“南渡曹氏，将相世藏”。以上皆占满页，大字原迹摹刻，连图章也十分工整清晰，不稍走失。真是展卷令人叹赏惊奇。

至于名贤的序记，那就更多了，如北宋刘敞、程琳，南宋江应辰、张栻、真德秀诸家。凡治宋史者时常遇到的这一代鼎鼎大名之士，都为此谱撰写了佳序，真德秀还题了一首七言律诗。

以上已为大观了，然而据明代一序所记，祁门尚有旧谱，所存卷首更为美备——还有宋王龟龄手书曹参传，叙其功业行状千言，又有丞相程元凤书曹氏始祖叔振铎传记源流，以及礼部尚书 211 洪中孚所撰曹氏姓源叙。这几页文献，我所见的谱中已经佚去了。

但此序乃曹来凤在明末崇祯年间任祁门县儒学博士时所撰，年代尚非太远，估计如到祁门去访旧谱，也许还有复其全貌的可能。

此外，自元历明至清，大量序记，更不胜数。我叙这些，以及看到谱中所刻的曹氏列祖遗像和唐、宋两代的诰封敕谕等原文，斑斑具在，这就表明两点：一是曹氏修谱的规模和品位，绝非一般等闲人家所能企及；二是这样的良谱，就在当时，特别是南渡之后，凡能寓目的，都曾引发了赞叹钦仰的心情，方始各留翰墨题叙，这不是寻常酬酢应付的性质。所以这样的谱式，能保存到今，实在是可宝可重之至。

曹谱本身的来历渊源及其翔实可信性一经叙明，我们便能在这份珍贵文献的基础上，进而寻到了我们中国伟大文学异才巨匠曹雪芹的“老根”，层层次次，昭然井然，不晦不紊。

曹氏姓氏是怎样肇始的呢？原来最古的老祖宗是周文王的第六子，名叫叔振铎——竟与我们周家是骨肉难分的。武王克商之后，开始了有名的分封同姓诸侯，就把六弟（叔振铎，“叔”，古义表示次序）分封到了曹地。曹这古“国”，在今山东的兖州府定陶之北，济水之阳，后世即名之为“曹州”之地者是也。所以曹氏的真正老根是这山东鲁地。

由叔振铎封于曹地，于是子孙遂“以国（诸侯称国，即‘战国’的国字之义）为氏”。古时女有姓，男有氏，绝不相混——姓氏混称，是汉代的事了；所以曹氏本亦为姬姓后裔，故为周家的“同姓国”。

以后，曹氏由鲁境逐渐分支析派，散居各地，最初由鲁迁于今之安徽境内；西晋之末国变，曹氏千余人口眷属大移居，南渡落户于京口。由是曹氏始有南北之分。及至北宋告终，再次大南渡，于是曹氏散居各地者一十八处。

这个氏族的一大特点是世代诞生文武异才。如叔振铎之八世孙曹刿，见于《左传》，在齐、鲁两国关系上，是一位重要的军事政治外交人物，刿之后裔又传十世，即有曹 刿，乃是孔子门下七十二大贤中之弟子，名亚颜、曾，唐、宋皆有封号崇祀。曹氏谱序中特别强调的“诗礼传家”这一文化方面的脉络，即由 刿为始。 刿生于周敬王十八年（前 502）。

曹 刿又六传，有薰莼兄弟二人。莼任秦之沛令，遂居沛。这乃是曹氏由鲁外迁之始。

曹莼生沐，沐生参（字伯舆）与轸（字仲舆）。参生于秦王嬴政六年（前 241），这就是辅佐刘邦肇建汉朝的名相“萧曹”齐名的曹相国了。

清初的朴学大师阎若璩赠诗与雪芹之令祖曹寅，就曾题云：“汉代数元功，平阳十八中。传来凡几叶，世职少司空。”饮水词人纳兰性德之题词也说：“藉甚平阳，羨奕叶，流传芳誉。”两家早已指明，平阳侯曹丞相就是曹寅一家的汉代上祖。

曹参以次的世系与文武名贤，也是载记分明的，但本文实难备述。只说参之第四十世裔孙，出了一位曹彬，他又是辅佐赵匡胤开国的将相元勋，其

功业之伟，可说是超过了乃祖曹参。

曹彬生于五代后周，父名曹芸，那时早已世居河北灵寿，即古之中山真定地区。他们何时何故而著籍于灵寿的？史谱俱未言及。今我所见皆南曹遗谱，灵寿本有老谱，我曾往求，据云，“文革”后期藏主自己畏事焚烧了。

彬下江南灭唐，不妄杀一人，不私取一钱（馈赠皆献给公家），得民爱戴，南京曾有民立的生祠。史称“仁恕清慎”，谱言“仁厚不代”，自古罕有其比。生封鲁国公，身后追封济阳郡王——都是溯源于周叔振铎的历史文化意义。卒谥武惠，故书册多称“武惠王”。他有七子（一谱载八子）。有一孙名佾，即是民间传称的“八仙”之中的曹国舅（因其妹为皇后），其贵盛可谓无以复加了。

武惠王次子琮，主持修谱作跋，已见上文所述；其第三子玮，官至彰武军节度使，卒谥武穆。人们都知道宋朝抗金的有位岳武穆，而不知先有一位御辽的曹武穆！

这曹武穆，就是我们为雪芹寻根的中古祖宗了。

武穆子孙单传为主，一子名侁，侁生诰，诰生宝，宝生孝庆。孝庆于淳熙年间任知隆兴府（今南昌），遂落了户，其后三迁于城南四十里之辟邪里、武阳渡。从此人称“武阳曹”。

孝庆生善翁、美翁。美翁无后，善翁生子义、子华。子华一支迁外，只剩子义在家，生子三人：端可、端明、端广。

这时已到元末明初了，明成祖永乐二年（1404），江西大水灾，又开始大移民政策，因此端明携幼弟端广北上。“百艰备尝”之后，来到北京以东，最后在丰润县咸宁里定居下来。由此，南曹北返，又回到了河北之地。

永乐四年（1406）为始，辽东开辟了历史上有名的“马市”，与女真族（满洲）贸易修好；到后来开原南关一市最为兴盛发达，而此时长大成人的曹端广便随众出关，到那儿去谋求发迹。因开原以南的铁岭卫地点最合宜，就在铁岭住了下来。

由是，曹氏这一支遂由关内繁衍到了辽东。

万历四十七年（1619），女真首领努尔哈赤攻明朝东北边关，一连攻陷了广宁、开原、铁岭（此为明之“北关”要地）。铁岭曹氏后代有一个名叫世选的，被满洲兵俘获，未杀，留下充当了旗下的奴隶——满语叫做“包衣”。

包衣曹世选生子振彦，振彦在清朝建立后做了山西大同府要职。他生子名玺，玺之妻孙氏，后来选为顺治帝第三皇子玄烨的保姆（教养嬷嬷）。玄烨就是日后登基的康熙大帝，他对亲手抚养他长大的孙夫人极为感念，即位后曹玺一门三代四人就到江南去做织造官了，历尽了富贵荣华。

这三代四人，就是玺，玺之子寅，寅之子颢，寅之过继子。这三代四人相继为江宁织造的大致情况是：自康熙二年（1663）曹玺被简命为此江南重任，直至二十三年（1684）因劳卒于官，赠工部尚书一品之崇階。由此全家回京。五年后，其长子曹寅又被命出任此职（先是苏州织选，旋兼苏、宁两处，最后专任江宁织选，又兼两淮巡盐御史）。康熙五十一年（1712）秋，寅病歿于扬州。康熙帝即命寅之独生子颢继父原职。时颢亦不过弱冠少年。不料两年后颢又病卒。此时寅家只馀一位李氏夫人，十分可怜。康熙帝为了维持这一家的门户不致散亡，遂又特命将寅之弟曹宣之子 出嗣于寅为继子，并再度接续其父兄仍为江宁织造。时 年纪更小，故康熙帝呼之为“无知小孩”。

至 ，不幸被政治变故牵连，遭到了雍正帝（他阴谋篡夺了帝位，残酷杀害了一切政敌，株连极广）抄家逮问的奇祸。

而我们的伟大的雪芹先生，就是曹 所生之子。

回顾本文的粗略叙述，已然可见曹氏的整部历史事实，扣实了“诗礼簪纓之族”这句话的隐词与确指。康熙时有一位袁煌，作词题《棟亭图》赠曹寅，明言“惠、穆流徽，朝野重，芳名循誉”，已经点破：这门曹氏正是武惠（彬）与武穆（玮）之后裔，一丝不错。

从读所见曹氏宗谱，参互了史书及有关的史料记载，竟然弄清了曹家几千年以来的世系源流，兴衰荣落，清清楚楚地寻得了曹雪芹的真根！心中无限地欣幸喜慰！

乙亥大雪节前写于燕京东皋
古金台之北侧曝芹轩

士林正气 学苑奇功
——读王畅《曹雪芹祖籍考论》

1922年胡适始著《红楼梦考证》，所考以作者与版本为两大主题。版本一题另论，作者一题则迟至1931年方有李玄伯《曹雪芹家世新考》发表，是为雪芹祖籍河北丰润说之源头。

胡氏《考证》之后历二十五年，拙著《红楼梦新证》创稿，至1953年出版，其中有专章论述雪芹上世籍贯出身旗籍等问题，有分节标为《丰润县人》、《辽阳俘虏》。自是，人或讥《新证》为“曹学”（以为非“红学”所应致力，故以“曹学”贬晒之），然而“曹学”却由此确立，而且成为日后“研红”者之重要关注点之一。

拙著《新证》内容所包层面相当繁赜，考论籍贯出身，只系其中一小部分。至1980年，冯其庸所著《曹雪芹家世新考》印行，是为专题专著体例的开端。此专题专著，不但有其专门研究目标，而且也有其专门的驳论的对象——此对象即拙著《红楼梦新证》。

冯氏《新考》自称有七大“证实”，为其重大贡献，但主要的归着于四点：（一）雪芹上世祖籍是“辽阳”，与丰润“无关”；（二）曹家“入辽之始祖”是“辽阳”曹俊，此人即载于辽阳旧时出土的孙磐《圻记》的曹俊，亦即“五庆堂曹氏宗谱”二世的泰、义、俊的曹俊；（三）此曹俊由何地入辽的？“尚不可考”——但绝对与河北丰润无涉；（四）雪芹高祖曹振彦本是先隶“汉军旗”而后才改调为满洲正白旗包衣的。冯氏以此论点，建构了至今沿称的“辽阳说”，即以之否定“丰润说”。

但冯氏立说的根据理由何在？曰：主要有两宗文物文献：（一）《五庆堂曹氏宗谱》；（二）辽阳“二碑”。前者收载了雪芹上世的六代十一人（自锡远、振彦至天佑），后者镌有曹振彦的名字与职衔。

于是，冯氏遂谓曹家祖籍是“辽阳”，“百世不可移也”（又有人帮忙说是“石证如山”，云云），从而竭力否定与河北丰润的任何关系。

从1980年《新考》出世，颇有影响，其后有研者撰文驳正了冯氏自以为重要发现的曹振彦“先隶汉军旗”的谬误说法（因不懂满清历史制度而妄称）；既有驳正，今不复辩，故问题焦点仍聚于“祖籍”一端。

自1980年起，一直无有对此加以重视而予以评议分证的专著出现。

如今——即一十五载之后，忽有王畅氏新著《曹雪芹祖籍考论》一书问世，令人真有“空谷足音”之感。

王著《考论》不但也是专题专著，而且规模宏伟，竟系一部四十几万字的巨制！如此巨著，内容丰富可不待言，但难于一一介绍，如今只能就其精义所在，略述大端梗概。

《考论》全书共分六章，前四章层层递进叙清了“红学”、“曹学”的起源与祖籍研究和争论的形形色态，都是很精彩的历史回顾，尤其反映了学风的歪正问题。但其更为重要的精华部分，则端推第五、第六两章——此二

冯氏《新考》尚有第三证，即康熙六十年《上元县志》曹玺传说中“著籍襄平”。但“著籍”本义即“寄籍”、“附籍”而非“祖籍”；且“襄平”乃汉代辽东郡县名，旧治原在辽北，故清初人用以代指辽北之铁岭、抚顺地区。故此语本即有意回避之语，实不足以证“祖籍辽阳”。

河北教育出版社1996年6月初版。

章也就是四十万言巨著的“结穴”。

上文述明，冯《考》主“辽阳”反“丰润”的主据乃是一部《五庆堂曹氏宗谱》。这一宗大主据的斤两价值与可据性毕竟如何呢？这就请看王著《考论》的第五章吧——

此章，总题标曰《关于 五庆堂曹氏宗谱 的真伪问题》；全章共分五节，而每节又再分小节，共得十八个小分节。以页数计，则共长 146 页，接近全书正文篇幅的三分之一！

王著《考论》以常人难及的耐心、细心、学力、识力、思力，论证了这部“五庆”曹谱的要害问题，因而昭示明晰了冯氏《新考》的大量破绽、漏洞、失误以及隐讳证据、删割文义、臆造理据、妄改原文、强词夺理、自相矛盾……等等不一而足的学术作风与态度问题。试看，如《考论》所指列的——

[一]冯《考》持“五庆堂”曹谱以为“辽阳”说的主据，但是：

（甲）该谱所记一、二世四位祖宗人物，曹良臣与子曹泰乃安徽安丰人，曹义乃扬州仪真人，此二祖籍皆被冯氏自己考证与该谱无关了。

（乙）剩下一个曹俊，冯《考》以为即“入辽之始祖”者，却考不出此人的原籍。可知“五庆”曹族的祖籍是为空白。

（丙）冯氏在此情况下，无法与已知曹锡远、振彦……至雪芹一支乃宋武惠王曹彬之后裔这一史实作出联系，于是臆造出一个“定陶说”（谓雪芹上世系由曹彬之后代迁山东定陶，由定陶入辽的，故与河北丰润无关，云云）。但此“定陶说”又已被“五庆”谱藏主曹仪简彻底否定了（定陶一支是清兵入关以后随军到达此地落户的，与明代“入辽”始祖了不相涉）。

（丁）如此“五庆”谱始祖原籍何处？此答案在冯氏来说，实系一个完全的空白。

于是王著《考论》方下断语述明：冯《考》自己的主据的“祖籍”还是一个空白，却又拿它来反驳“丰润说”，断言“辽阳”曹氏上世与河北丰润祖籍毫无关系。对此奇论，王著《考论》指出：这是“很难成立的”！

[二]不仅如此，《考论》进而考明：冯《考》断言的“入辽之始祖”曹俊即为辽阳人；但“五庆”谱中之曹俊乃沈阳人，二者只系同名，绝不可混；前者乃“五庆”谱所记始祖曹良臣同世同代的（同为明太祖开国功臣）的孙兴祖之曾孙名唤孙磐的岳父，而后者在谱中列为曹良臣的下一代：两者辈份相差了两代之远，冯《考》竟混为一人，且以之作为论据，以证曹氏“祖籍”为“辽阳”，可谓误上加误。

[三]不但如此，王著《考论》揭明：一部“五庆”曹谱，实际乃是世居沈阳的一支的族谱，并非辽阳曹谱，因为此谱作序的顺治时期的曹士琦叙述甚清。故绝不能持此谱以证曹氏“祖籍”为“辽阳”。然而冯《考》竟然正是如此做法的一个“新考”。

[四]更为关键的一点是：“五庆”谱内收记的从曹锡远到天佑之六代十一人，扫数是袭录《八旗满洲氏族通谱》，而且袭录的时间很晚很晚（不过是与现时健在的曹仪简同辈之人所为）。而这与谱中“强拉”名人入谱的做法是相同的后人妄自增添的部分，根本不能成为史实证据。

此外，至于辽阳现存刻有曹振彦名字的石碑，冯《考》与有的人也以“石证如山”，持为“祖籍”辽阳的确证。但王著《考论》又已指出：碑上所载多人，其中可以举出很多实例皆非辽阳人氏，那么碑上记名只能表明此等诸

人当时因官职所在居住辽阳，这与祖籍是很不同的两回事情。

如上所述，冯氏“辽阳说”是以反对“丰润说”的姿态与本旨出现的，今经王著《考论》一加辨析研核，该说已经宣告从论点的根本上归于破灭，无有一个论据可作“立足之境”。由于“丰润说”建立虽早，却是不时受到批评与反驳的一说；“辽阳说”即欲取而代之，二说并立，自1980年为始。“辽阳说”者自谓已成“定论”。如今王著《考论》一出，真相大白，是非正误得以从扭曲中恢复公正。

王著《考论》的最后一章，是《“丰润说”的论证》，今因篇幅所限，不再评介。

《考论》掌握资料之翔实丰富，且不必说；其最使人折服的，乃是思辨之精，分析之细，立论之正，逻辑方法之谨严周密，学风文德之光明笃实，都是近年来极为罕见的学术考证的一个范例，如称之为“红学”、“曹学”史上的一个里程碑，我看是并不夸张的。但我又以为，王氏《考论》的价值意义决不限于“曹学”这一范围，它的治学方法、态度、精神、毅力都可为研治其他学域的人们作为一种正面的明镜与反面的炯鉴；它能将一百层“襞褶”都剔梳展洗一清二净；各色巧言诡辩，物无遁形，明明白白，真是一部学林的奇才之绝大手笔。

丙子六月伏中草讫

本人早年赞成“丰润说”而加以深入考索时，亦只指明丰润曹族之一支，日后又出关入辽，是即雪芹上世之再迁祖，故丰润曹族与雪芹曹族虽分居关内外，却仍然皆知同出宋武惠王曹彬之后。且丰润曹谱已明载其始祖实为彬之三子曹玮，玮之后代因宦南昌落户，明初一支北上迁至丰润。今已考明，雪芹上世恰亦为曹玮之后，而玮之后入辽者，只有北上丰润一支之所分出者，详见《河北学刊》1996年第3期拙文《曹雪芹祖籍新证》。今更得王著《考论》对此一点也作出详确的论证，是则曹彬、曹玮之后代最早入辽者唯有分自河北丰润之一支，已无疑义矣。而“辽阳说”者对于雪芹上世实出曹玮（彰武军节度使，卒谥武穆）尚且毫无所知，即宣称“丰润说”是错的。孰是孰非，自兹可以彰明昭著于士林学苑。

《许政扬文存》代序

面对着这一束零落的劫余残简，要为它的著者政扬兄写一篇怀念和介绍他的文字，是我此刻的现实，可心里总觉得这不是现实，是一件难以置信的“幻境”。理一理他的这么一些遗著，满怀悽惜。几番捉笔，欷歔而止。然而我毕竟是不能不写的，不写，又何以慰故人于泉下呢。

政扬和我是在燕京大学认识的。起先，并不相熟，我们的“不同点”很大很多。可是说也奇怪，我们以后发现，我们的“共同点”更多，更重要。那是1947年秋天了，我经历了抗战时期华北沦陷的痛苦岁月之后，重新回到了燕大时，才遇到他的；我本是“三九学号”（即1939年考取的“级”次，那已然因经历了很多的小学、中学年代的失学所耽误），所以生理年龄和“心理年龄”都比他大。他是浙江海宁人，我是河北天津人，可说是“典型的”南士和北人，彼此又都颇以“落落寡合”自负；偏偏我读的系比他“洋气”，是西语系，他是中文系，又是“隔行”。因此，我们在中文系的课堂上相值（我的选修课全部是中文系的），彼此“望望然”，不交一语。不过，“望望然”是用眼睛注意的，彼此又都暗暗地留下了印象。我们的另一个“共同点”是都穿长衫，都显得比“洋学生”们有些儒雅文秀之风度。他留着长背头，增加了少年丰采。在他当时看我，恐怕是个北方的“伧父”罢？……话要简短，我们这样两个“不好接近”的人，后来却成了最要好的名副其实的同窗（住一间宿舍）和学侣。

政扬和我的友谊学谊的真正开始是我们二人同时考取了燕大中文系研究院，记得那是第一届，录取的又只有我们两个。我们的志愿是以研究民族古典文学为事业，可是又都喜欢外语，并且政扬比我多懂得一种——法语。他比我更喜静（我实际是颇喜动、颇爱玩、无所不好的），因此读书治学比我要沉潜得多。住在一间屋，窗外即是未名湖，那湖光塔影，是世界闻名的，两个“自觉有些抱负”的青年，每日品书谈艺，考字徵文，愈谈愈觉投契处多，不合处少。那实在是求学时代最值得追忆的令人神往的日子，人生如有清欢至乐，我想这种欢与乐才是真的，因为它像苦茗一样有回味。

我那时已经对红学做些工夫，偶然也向政扬提及。我告诉他，在南开中学时就“创造”了Redology这个英文新字；我说，“曹雪芹还懂法文呢！那‘温都里纳’就是佳例，你替我想想，法语原字是什么？”他只思索了一下，马上翻开了字典，指给我一个Vitrine，讲给我听，两人十分高兴。我并据以写入《红楼梦新证》。虽然后来有法文专家为此撰写专文指出了“温都里纳”应该是aventrine的译音，比我们的旧说更准确了，但是追本溯源，注意解决这种有趣味的的问题的先驱者，还得算是政扬，他的贡献并不因为当时一下子说不准而减色。

这不过是个小例。我们二人相处的结果，是商定了一条共同治学的主题道路，即：文学既是以语言文字为工具的，不先把其中的语言文字弄得十分之清楚，必然发生许多误解误说，而现实当中的这种现象是相当严重的，其例举不胜举，我们决意从考订唐宋两代词语的确切意义下手——这必然也就涉及了当时的政治、经济、文化、社会、生活……一切事物的历史具体内容实际，由此进而了解作品的真正的时代背景、社会条件和作者心境，然后再进行内容和艺术的赏析品评；要将“三者”融为“一体”，冶于一炉，写出新型的学术论文著作来。

我们不是说说算了了的，是实行者：政扬的论文以宋元话本剧曲为主，我以唐宋诗词为主，分头并进。我们都为“开端”做了一些工作——尽管那距自己的设想、理想还远得很，但我们已经安排要继续共同走这条路。

我们研究院的学业还未完成，我先被成都的华西大学电邀前往作外文系教师去了。我离校离京时，唯有政扬送行，帮我搬行囊（为此伤了手指头）。临分手，我望着他说：“咱们成都见。”

我那句话的意思是：我们还要在另外的地方再度相聚，一同沿着既定的治学方向走下去。

到了成都华西坝，我就用信札和政扬订了计划，合撰《水浒》详简二注。详注规模很大，是供研究者用的，简注则是为一般读者。为了试验，先从简注的形式作起，同时却也给详注做好了搜集资料的基础工作，简注不过是从中提炼而出的“微型示例”罢了。合作的方法是，一方由政扬提供例证资料，一方我也攒聚个人所得，两方会齐，去其重复，略臻齐备了，由我选例，并写出简注的初稿，准备由政扬再加披阅，最后定稿。

这个工作很快就做完了头两回，共得一一八条。我曾将此事写信告知于顾随先生，他听了大喜，回信说：两回已有这么多条，壮哉！真勇士也！——可惜，工作也就到此中断了，原因是学校都开展思想改造的大运动，紧接着高等院校大调整，我们这研著工作根本无法进行，只好束之高阁。——其实，我已与华西大学的文学院院长说好了，要邀请政扬到中文系任教，也因调整之后华西大学被取消了，一切当然也就成了“画饼”。本集所编收的，就是我们合作的那一点痕迹。那既然是我一手所为，当然很不成熟，又未经政扬核订，疏失难免，为了存真，都不复修饰，以见我二人一时的规模意度就是了。我们所以要做这件事，是有感于当时的某些空疏宽泛、不切实际的那种以“简明”自诩的作注释，其间时时似是而非，甚至讹谬触目皆是。我们想做点扎扎实实的事，妄欲于那种学风文风有所匡济。

我们曾发过一个宏愿，即为所关至要的《东京梦华录》作一部详密切实的笺注本，因为这可以将北宋的文学家们的很多活动贯串在里面，而不仅仅是一部历史地理城市社会的纪录而已。已有注本，太不理想了。这个工作政扬其实作了大量的准备工作，他阅遍了宋元两代的载籍，作出了数以万计的卡片资料。但是我们没有来得及着手，政扬便过早地离开了我们。如今编入的这篇《清明上河图画的是哪座桥》是留下的唯一的一点痕迹。——这也是我们交换意见、商量既定，由政扬画了草图，我据以手绘细图，写出了考订的文字。

这些旧梦前尘，不仅仅是我们文契的感情上的难忘之事，也是学问事业、志愿心情上的极为怅憾的损失和创伤。

政扬的精勤与博洽，常常使我惊讶，他的细密和敏锐，更使我对之有愧。后来我作范石湖、杨诚斋两注，凡遇疑难，无法解决，去求助于他，真是“如响斯应”。他对宋代的一切是那样的“如数家珍”，令人心折。大的，不必举，最似细琐而难考的事，去问他，他也竟能对答如流。例如我注石湖诗，注到算命先生是否像小贩吆喝叫卖一样，也自家出声招徕顾主？难住了。而这是无人可以请教的。一问政扬，他竟能列出证据，证明石湖所写不虚，南宋江左卖卜之情况确实如此。我当时真是佩服得五体投地。举此一端，他不难知矣。

政扬到了南开大学任教，身体逐步坏了下去。我们的通信是不会久断的，

因为这是我们交流思想感情的唯一方式了，从来札中可以看出他扶病而书是十分吃力的。这些信札偶有残余，今天看来，都是很可珍惜的手迹。它们保存了我们当时的一些侧影。（至于我写给政扬的，也与一般书信不同，常常引起他的兴奋与感叹——并且时有绝句小词杂于其间。由于“文革”，那片纸不存了。）

1963年，我一到津门，其时任何老亲旧友都顾不及拜访，唯政扬处必欲一往。那是夜晚了，他在卧息，我紧挨病榻而坐，执手相看，我真不知话从何处说起，除了安慰他，劝他安心调养，竟无多少“像样子”的内容。当时和事后，总是怅然之怀，耿耿不舒。然而，未料那一次草草晤语，便是我们的最后一面了。

“文化大革命”完全毁了政扬的心血（最主要的是他多年精力之所聚——惊人数量的网罗宋元一切图籍的资料卡片工夫），也毁了政扬的精神生命和生理生命。这是一个很大的损失。这种损失，“大”到什么程度？我不必做出什么“科学估量”。我只想说，像政扬这样的学人，在我们这一代说来，乃是难得多见的极其宝贵的人才，一旦充分发挥了他的作用，在我们的学术史上将会焕发出异样重要的光彩。可是，他却过早地离去。在他之后，我还没有看到同一学域中又有足以与之媲美的青年学人出现。我相信将来一定会有的，不过那须是多少年以后的事，又有谁能“卜”而知之呢？

为政扬的遗集（只残余了这么令人看了难过的一点）作序，理应多谈他的学术。但是我荒废太久，愧对已逝的政扬，已经是没有多大资格来谈了。因此我只借径于漫述二人的襟期交契，希望能从中略见其为人，我所以报故人者，就是这样子。呜呼，良可愧也。

政扬，姓许氏，海宁硖石人，生于1925年，卒于1966年。他曾见语：选编《六朝文絜》的许榘先生，就是他的上世。自幼年喜诗，受慈母吟之教。有女二。其为人严正不苟，论学观人，无稍宽假，又有真才实学，远胜常流，故亦易遭嫉毁，以直性狭中，多所不堪之书生，驾柴车于崎岖难行之世路，谣交侵，病魔来袭，旋为“四人帮”迫害以死。

壬戌清和月，1982年5月抄
写记于北京东城

《苏辛词说》小引

先师羨季先生平生著述极富，而东坡稼轩两《词说》具有很浓厚的独创特色与重要的代表意义。我是先生写作《词说》之前后尝预闻首尾并且首先得见稿本的二三门弟子中的一个，又曾承先生欣然首肯，许我为《词说》撰一序言。此愿久存怀抱，固然种种人事沧桑，未遑早就，但事关赏析之深微，义涉文章之精要，言说至难，落笔匪易，也是一个原因。今日回首前情，四十年往，先生墓门迢递，小生学殖荒芜，此刻敷楮搦管，不觉百端交集。其不能成文，盖已自知矣。

先生一身兼为诗人，词人，戏曲家，文家，书家，文艺鉴赏家，哲人，学者，——尤其出色当行，为他人所难与伦比的，又是一位传道授业、最善于讲堂说“法”的“教授”艺术大师。凡是听过先生的讲课的，很少不是惊叹倾倒，欢喜眼膺，而且永难忘掉的。我常想，能集如许诸家众长于一身的，在那许多同时先后的名家巨擘中，也不易多觐；倘由先生这样的讲授大师撰写艺林赏析的文章著作，大约可以说是世间最能予人以教益、启沃、享受、回味的宝贵“精神营养品”了，——因为先生在世时，方便使用的录音、录相之机都还不似如今这样人人可有，以致先生的笑貌音容、欬唾珠玉，随风散尽，未能留下一丝痕迹，所以仍须就先生的遗文残简而求其绝人之丰采，不朽之精神。循此义而言，《苏辛词说》就不妨看作是先生的讲授艺术的自家撰为文字的一种“正而生变”的表现形式，弥足珍贵。

先生一生致力最多的是长短句的研究与创作，“苦水词人”是大家对先生的衷心敬慕的称号；但先生自言：“我实是一个‘杂家’。”旧的社会，使先生这样的人为了衣食生计而奔波不停，心力交瘁，他将自己的小书斋取名为“倦驼庵”，也许可以使我们从中体会一些“境界”——那负重致远的千里明驼，加上了一个倦字为之形容，这是何等的“历史语言”啊！由于时代的原因，先生于无书不读之间，也颇曾留意佛学典籍与禅宗语录。凡是真正知道先生的，都不会承认他的思想中受有佛家的消极影响。正好相反，先生常举的，却是“透网金鳞”，是“丈夫自有冲天志，不向如来行处行”，其精神是奋斗不息、精进无止的。他阅读佛经禅录的结果，是从另一个方面丰富了他的文学体验，加深了他的艺术修养。他写《词说》，行文参用语录之体，自然与此不无关系。但采此文体，并非是为了“标新立异”或文人习气喜欢掉弄笔墨。今日读者对于这些事情，已然比较陌生得多了，便也需要稍稍解释一下了。

说采语录体而行文是否是为图一个“标新立异”，自然是从晚近的眼光标准来讲的。语录语录，原本就是指唐代的“不通于文”的僧徒直录其师辈的口语而言，正是当时最普通的俗语白话的记录。到得宋代，理学家们也喜采此体，盛行于时，于是“语录”竟也变成了一种“文体”之名了。为什么语录盛行呢？说它在讲学传道上具有其优越性，大概是不算大错吧。那么羨季先生讲说宋词而参采语录之体，其非无故，便已晓然。还应当看到，先生的《词说》，也并非就是一味模仿唐沙门、宋诸子，而是取其所长，更加创造——也就是一种大大艺术化了的“语录文体”。这些事物，今天的读者恐怕会感到十分新奇，甚至觉得“阴阳怪气”，其妙莫名了。假如是这样，就会妨碍他很好地领会先生的苦心匠意，那将是一大损失和憾事。故此不惜辞费，先就此一义，略加申解。

然而，上述云云，又不可只当作一个“文体问题”来理会。这并非是一个单纯的形式体裁的事情。它的实质是一个如何表达思想感情、道理见解的艺术问题。盖禅宗——语录的艺术大师们的流派——是中原华夏之高僧大德将西土原始佛法大大加以民族化了的一门极其独特的学问，它对我们的文学艺术，产生了极其巨大深远的影响。不理解这一层关系，那中国文艺全史就是不好讲的了。写意画的兴起和发展，诗歌理论和创作中的神韵、境界的探索和捕捉，都和禅宗精神有千丝万缕的牵连。禅家论学，讲究破除一切形式的障碍阻阂，而“直指本源”。它的意思是必需最直捷了当地把握事物的最本质的精神，而不要为任何陈言俗见（传统的、久惯的、习以为然的“定了型”的观念见解）所缚所蔽。因此禅宗最反对烧香念佛，繁文缛节，形式表面，而极端强调对任何权威都不可迷信，不惜呵佛骂祖，打倒偶像（将木佛劈了作柴烧！），反对缀脚跟，拾牙慧，具有空前的勇敢大胆、自具心眼、创造精进的新精神。不理解这个十分重要的一面，一听见说是禅宗属于“佛法”，便一古脑儿用一个什么标签了事，那也会对我们的百世千年的民族文化精神的真面全貌造成理解上的许多失误。读先生的《词说》，更要细心体味他行文说理的独特的词语和方式，以及采用禅家“话头”、“公案”的深刻而热切的存心用意，才不致于像《水浒传》里的黑旋风李逵，听了罗真人的一席话言，全不晓得他“说些甚底”。那岂不有负先生的一片热情，满怀期望。

我国文艺传统上，对作家作品的品评赏析，本亦有我们自己的独特的方式，这又完全是中华民族的，而不应也不能是与西方的一模一样；加上禅家说法传道的尤为独特的方式，就成为了一种濬发灵源、溉沃智府的高超的艺术和学问。其最主要的精神是诱导启示，使学人能够自寻蹊径，独辟门庭，而最忌硬套死搬，灌食填鸭，人云亦云，照猫画虎。以是之故，先生的《词说》里是找不见什么时代、家世、生平、典故、训诂……这些“笺注性”的死知识的——这些都不难从工具书上查他一个梗概。先生所说的，全是以一位诗人的细心敏感，去做一位学者的知人论世，而在这样的相得益彰的基础上，极扼要地极精彩地抉示出了文学艺术的原由体性，评鹭了名家巨匠的得失高低，——而这一切，只为供与学人参考借镜，促其精思深会，而迥异乎“唯我最正确最高明”“天下之美尽在于斯”的那种自居自炫和人莫予毒的心理态度。

先生的讲说之法，绝不陈米糟糠，油盐酱醋，流水开账，以为“美备”；也绝不同于较短量长，有意翻案，以耸动世人耳目为能事；他只是指头一月，颊上三毫，将那最要害、最吃紧的关节脉络，予以提撕，加之钩勒，使作者与讲者的精神意度，识解胸襟，都一一呈现于目前，跃然于纸上，——一切都是活的。他不像那些钝汉，专门将活龙打做死蛇来弄。须知，凡属文学艺术，当其成功出色，无不是虎卧龙跳、鸢飞鱼跃样的具有生命的东西，而不善讲授的，却把作死东西来看待，只讲一串作者何年生、何年卒、何处人氏、何等官职，以至释字义、注故实、分段落、标重点……如此等等，总之是一大堆死的“知识”而已，究其实际，于学子的智府灵源，何所裨益？又何怪他们手倦抛书，当堂昏睡乎？——然而，正是习惯于那种引暄的讲说之法的，总以为那才是天经地义，乍一见先生的《词说》，无论文体语调，还是方法方式，都会使他吃惊不小；“离经叛道”、“野狐参禅”、“左道旁门”，以及其他疑辞贬语，也许就不免啧啧之言了。比如，有人看了《词说》，会

诧异诘问：为何不见一句是讲思想性与艺术性？他却不能懂得：先生字字句句，都在讲那真正的思想性和艺术性，只不过这一切都是中华民族的文艺概念、美学观点，并且也是中华的表现法讲说法，而非照搬舶来之界说与词句罢了。当然，讲我们中华民族的文艺特色，除却人们常用的思想性与艺术性而外，是否就没有了别的可讲——或者讲了别的就是“错误”的了？这正是个问题。读《词说》而引起认真严肃地思考的学人，定会想上一想，并试行研寻解答这些课题。对这一点我是深信而不疑的。

《词说》正文，篇篇珠玉，精义名言，络绎奔会，给读者以极大的启迪与享受。然而两篇《自序》，同样十分之重要，这都是先生数十年覃思渊索的结晶之作，最堪宝贵。就我个人的感觉，从行文的角度来说，《东坡词说》卷尾的《自序》笔致又与“说辛”卷端的《自序》不同。后者绵密有余，而不无缓曲之患；前者则雄深雅健，老笔益见纷披矣，盖得力于汉魏六朝高文名手者为多。我还想试为拈出的是先生写到《东坡词说》之时，思致更为深沉，心情益觉严重，哲思多于感触，笔墨倍形超脱，已经是逐步地脱离了开始写“说辛”时的那一种心境和文境了。两部《词说》，本系姊妹为篇，同时相继，一气呵成，而其异同，有如是者。说辛精警，说苏深婉。精警则令人振奋而激动，深婉则令人叹喟而感怀。苏辛之不同科，于此亦可概见，而顾世之评者犹然“苏辛豪放”，众口一词，混然不别，先生言之之切，亦已晓然。破俗说，纠误解，原非《词说》之主体，而举此一端，亦足见先生借禅家之宗旨，提倡自具心眼，自行体会，于学文之人为何等重要了。

凡了解历史、尊重历史的，都会承认，王静安的《人间词话》是一部词学理论史上的重要著作，而且影响深远，又不限于词之一门，实是涉及我国广义的诗学理论与文艺评论鉴赏的一部具有世界声誉的著作。先生之于王氏《词话》，研索甚深，获益匪鲜，也是可以看得出的事实。但先生的《词说》，其意义与价值，超过于静安之《词话》，我在四十年前初读《词说》时，即如此估量。估量是否得实，岂敢自定。以余所见，先生之《词说》，视静安之《词话》，其所包容触发，无论自高度、广度而言，抑或自深度、精度而论，皆超越远甚。先生之论词，自吾华汉文之形音义说起，而迄于高致之生焉。所谓高致，先生自谓可包神韵与境界而有之。窃尝与先生书札往还，商略斯事，以为神韵者何耶，盖人之精神不死者为神，人之意致无尽者为韵，故诗词文章，首须具有生命，而后济以修养——韵者即高度文化修养之表现于外者也，神者则其不可磨灭而蕴于内者也。至于境界者又何谓耶？盖凡时与空之交会，辄一境生焉，而人处其间，适逢其会，而有所感受，感而写之，是即所谓境界。先生尔时，深致赞许，以为能言人所未能言。及今视之，境界为客观之事，人之所感乃主观之事，境固有自性，不以人为转移，然文学艺术，并非单纯反映客观如镜面与相机也，以其人之所感，表于文字，而览者因其所感而又感焉，此或谓之共振共鸣，互为激越互为补充也。循是以言，其有感之人，品格气质，学识胸襟，必有浅有深，有高有下，——由是而文艺作品之浅深高下分焉。徒言境界，则浅深高下皆境界也，有境界果即佳作乎？殊未可必。况静安自言：有写境，有造境。其所谓写境，略近乎今之曰“反映”云者。若夫造境，余常论温飞卿之《菩萨蛮》，率不同于实境之反映，而大抵词人以精美华贵之物象而自创之境也；境既可造，必其所造之境亦随造者心性之浅深高下而大有不同。是以太史公之论屈大夫也，椽笔大书：“其志洁，故其称物芳。”然则《楚骚》之境界，盖因屈子之高致而始有矣。

志洁、物芳，二者之间，具有辩证法的关系，是以读者又每即词中之物芳，而定知词人之志洁。此则先生所以标高致之意，可略识焉。盖高致者何？吾中华民族之高度才情、高度文化、高度修养之一种表现是也。先生举高致为对词人词作之第一而最后之要求，而不徒取境界一词，根由在此。昔者龚定庵戏拈“柳绿桃红三月天，太夫人移步出堂前”以为笑枋。夫此二句，岂果一毫境界亦无可言者乎，实又不可谓之绝无。然则其病安在？曰：苦无高致耳。无高致，纵然字句极工，乃不得为诗为词，于此可见矣。东坡尝笑“认桃无绿叶，辨杏有青枝”，而云：“诗老不知梅格在，谓言绿叶与青枝！”而“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”之句，传为咏梅绝唱者，岂不亦即系乎高致之有无哉。是以先生论词之极则，而标以高致。即此而察，先生所会，已突过王氏。此外胜义，岂易尽举。至若先生之《词说》，商略旧问题固然已多，而提揭新课目，更为不少。即《词说》以窥先生之文学思想，艺术精神，可以勒为专著，咀其英华，漱其芳润，滋荣艺圃，霑溉文林，必有取之逢源，用之无匮之乐矣。

但四十年来，国内学人，知先生词说者尚少，其意义与价值毕竟如何，当然有待于公证。唯是四十年前之历史环境，与今大异，先生此作，又未能广泛流布，其一时不获知者，原不足异；今者行将付梓，固是深可庆幸之盛事。然而词坛宗匠，半已凋零，后起来哲，能否快读先生之《词说》而领其苦心，识其旨趣？又觉不无思虑。实感如此，无须讳饰。但念江河万古之流，文章千秋之业，如先生之所说，与吾中华民族文化精神无有一合，虽我一人爱奉之，维护之，又有何济。如先生之所说，实与吾中华民族文化精神甚合甚切，则民族文化精神长存，即先生之《词说》亦必随之而不可没，而我又何虑乎？

回忆先师撰作《词说》之时，吾辈皆居平津沦陷区，亡国之痛，切肤割心，先生之词句有云：“南浦送君才几日？东家窥玉已三年。嫌他新月似眉弯！”先生之诗句又曰：“秋风瑟瑟拂高枝，白袷单寒又一时；炒栗香中夕阳里，不知谁是李和儿？”（李和儿宋汴京炒栗驰名，金陷汴都，李流落燕山〔今北京也〕，尝流涕语宋之使金者：我东京李和儿是也。）爱国之丹心，隐耀于宫徵之间，此情谁复知者？尔时吾辈书生，救亡无力，方自深惭，顾犹以研文论艺相为濡沫，盖以为中华民族文化精神不死，则吾中华民族岂得亡乎？嗟嗟，此意之于《词说》，又谁复知者！

吾为先师《词说》作序，岂曰能之，践四十年前之旧约也。文已冗长，而于先生之精诣，曾无毫发之发挥，而可为学人之津渡者。抚膺自问，有负先生之所望，为愧何如！然迫于俗事，吾所欲言正多，而又不得不暂止于此。他日或有第二序，以报先生，兼以印证今昔识解之进退，可也。

癸亥端午佳节受业周汝昌谨述于北京东城

《张伯驹先生词集》序

我少于伯驹先生者二十岁，彼此的身世、经历又绝无共同之点，而他不见弃，许为忘年交，原因固然并非一端，但倚声论曲，是其主要的友谊基础。《丛碧词》先有木刻本，后来增订排印，我曾撰跋，见于卷末，种种情事，今不重云。再后又有《春游词》、《丛碧词话》，先生独以序言见囑。那时是没有人肯给作序、跋的，我不自揆，一一应先生之命，但亦不敢迳署真名，一次是署名“寿康”，一次是署名“李渔邨”，都是别号。再后，他多次将历年新得之长短句，或单阕，或众篇，或成册，陆续见贻，皆其手稿或手写本。这样叙来，可知我对先生的词，因缘不浅。今又重为其总集作序，岂谓忝居知者，实亦谊所不容辞，情所不能已。因略陈鄙见，以俟世之读先生词者。

词为何物？文之一体也，看不起的人贬为“小道”，正统士夫视为“侧艳”。为什么？盖其本名“曲子词”，用今天的话来说，即是为曲谱所“配”的“唱词儿”；按谱制辞，所以叫做“填词”。词曲一名，合言可以无别，析言方离而二之：曲是乐声，词则文字。至于元世，又以“曲”专指其一代之文体，其实一也。既知此义，可见词曲起源，本由民间俗唱，其词佳者固多，亦不免俚鄙粗秽。后来又有专业的乐工为之制词，浮藻有加，而俗套浸盛，品亦不崇。再后来，到了文士诗人的笔下，这些人尊前花畔，借它抒写情怀，寄托抱负，于是词才成为具有文彩、品格、风调、境界的重要文学作品。我们今日所说的词，一般是指此而言。

骚人墨客将词的规格大大提高了，然而同时也就带来了他们的“习气”。他们喜欢“雅”，喜欢“藻饰”——这并非绝对的“坏”因素，但一旦失之太过，词就从人民大众的活的音乐文学变成了另一种雕文绘句的笔墨文学。它的缺陷，不一而足。词的末流，是专门玩弄字眼，尖新纤巧，轻薄无聊，炫卖小聪明、小才气，以能招引世俗人的耳目为能事。词至于此，品斯下矣，也就走上了歧路和末路。文家雅士的词，还有一个常见病症：馇钉堆垛，矫揉造作。盖按谱填词，难同任笔随心，自为格局；加以才力不副，遂尔砌词藻、堆典故，高者也只能打磨圆润，掩去琢痕。再不然，填塞学问语、议论语、无病呻吟语、盘空硬语、豪言壮语……以充篇幅。不知词者见之，以为词矣词矣，而难悟这都不是真正的词人之词。

我素重伯驹先生的词，原因也不是单一的。我从小酷嗜曲词，十三四岁自学写作，所见古今长短句，留心玩索，对学人之词、哲人之词、文家之词、杂流之词，其上品也只生敬仰心，而少爱惜情。顾独好词人之词。读书燕园时，居未名湖畔，先生之展春园，近在溪西，偶结词社，以会文流，我以少年后生，叨在末座。社中多七八十高年耆宿名家，声价矜重。但在在我看来，唯有伯驹先生词，方是词人之词也。尔时年少，不谙世故，以所感如实语人。复能直言指其得失。先生迺若稼轩之奇岳珂，遂极相重，引以为知音。而众老先生闻之，颇讶狂言，不无讥议。但我自信论道论艺，对事而非对人，绝无扬张抑李之心，所见如彼，何须以他人之所议而易我心之所降乎。

然欲识先生之词，宜先识先生其人。词如其人，信而可征。我重先生，并不因为他是盛名的贵公子，富饶的收藏家，等等。一见之下，即觉其与世俗不同：无俗容，无俗礼，讷讷如不能言，一切皆出以自然真率。其人重情，以艺术为性命。伉爽而无粗豪气，儒雅而无头巾气。当其以为可行，不顾世

人非笑。不常见其手执卷册，而腹笥渊然，经史子集，皆有心得，然于词绝少掉书袋。即此数端，虽不足以尽其为人，也可略觐风度了。因此之故，他作词，绝不小巧尖新，浮艳藻绘；绝不逞才使气，叫嚣喧呼；绝不诩衎堆砌，造作矫揉。性情重而气质厚。品所以居上，非可假借者也，余以是重其人，爱其词。

伯驹先生的词，风致高而不俗、气味醇而不薄之外，更得一“整”字。何谓整？本是人工填作也，而竟似天成；非无一二草率也，然终无败笔。此盖天赋与工力，至厚至深，故非扭捏堆垛、败阙百出者之所能望其万一。如以古人为比，则李后主、晏小山、柳三变、秦少游，以及清代之成容若，庶乎近之。这种比拟，是论人之气质，词之风调，而不涉乎其人的身份经历之异同。就中小晏一家，前人谓其虽为贵公子而有三痴焉，语绝可思。我以为如伯驹先生者，亦曾为公子，亦正有数痴，或不止三焉。有此数痴，方得为真词人，而所作方是真正词人之词。古往今来，倚声填句者岂止万千，而词人之词屈指可数。以是义而衡量先生之词，然后可以不必寻章而摘句矣。

我为《丛碧词》作跋，时年二十余，翩翩绿鬓少年人也；及今重为此序，皤然揽镜不自识其谁何；而先生谢世，墓草离离，昔时言笑，皆成词林掌故，闻者已稀。灯下走笔，曷胜闻笛之感。而序之不能成文，无以发先生词之光耀，复何待云。文章赏析，事最精微，自陆士衡早有笔所难宣之欢，况不学如余，无能为役，故乃粗陈浅绪，以见交期；或所未知，或略，较胜支离。先生若在，当一笑颌之。谨序。

甲子正月下浣 周汝昌拜书
于北京东城脂雪轩

春明风土系吾家 ——《燕京乡土记》序

明人刘、于二公的《帝京景物略》，真是一部奇书，每一循诵，辄为击节叫绝。——然而高兴之余，却又总带几分怅惘之感，因为，在我寡陋的印象中，似乎数百年间，竟无一人一书堪称继武，在他们之后，拖下了这么大的一片大空白。这难道不让人沉思而慨然吗？多年以来，此种感慨日积日深，——不想今日要为云乡兄的《燕京乡土记》作序，我心喜幸，岂易宣喻哉！

乡土记有甚可读？有何价值？我不想在此佳构前面回答这种八股题，作此死文章。汉人作赋的，先讲“三都”、“两京”；三国诗人，也有“帝京”之篇。看来古人所以重视“皇州”、“帝里”，不一定只因为它是“天子脚下”。不论什么时代，一国的首都总有巨大的代表性。燕都的代表性，远的可以上溯到周武王分封，近的也可以从辽、金说起——这“近”，也就有七八百年呢！这期间，人民亿众，歌哭于斯，作息于斯，蕃衍于斯，生死于斯，要包涵着多么广阔深厚的生活经验、文化内容？恐怕不是电子计算机所能轻易显示出答案来的。我们中华民族，就在这样的土壤上，创造积累出一种极其独特而美妙的文化；这一文化的表现形式，不只是存在于像有人盯住的“缥湘卷轴”之间，却是更丰富更迷人地存在于“乡土”之际。这一点，往往为人忽略。忽略的原因，我认为是它太神奇而又太平凡了，于是人们如鱼在水，日处其中，习而与文化，于是只见其“平凡”，而忌其神奇，而“平凡”的东西还值得留心与作记吗？这也许就是刘、于二公之所以可贵，我常常这样思忖。

“乡土”到底是什么？稍稍长言，或者说成乡风土俗。乡风土俗，岂不“土”气乎？仰慕“洋”风的，自然避席而走。但因沾了“帝京”的光，或许就还能垂顾一眼，也是说不定的。其实，“帝京”的实体，也仍然是一个人民聚落的“大型”物罢了。一个小小聚落的“乡土”，却也是很值得为之作“记”的呢！

我打一个比方。譬如这“庙”之一物，今天一提起它，想的大约只是一个“迷信象征”。事实上并不是这么简单的认识论所能理解说明的。如果他一乍听庙和社会密切相关，会惊骇诧异或嘲骂其“荒谬”“错误”。因为他不知道中华民族的文化历史，我们的老祖宗们，凡是聚落之点。必先有一“社”（也许设在一株古树之下），群众有事——祭祀的、岁时的、娱乐的、商议的、宣传的……都以此“社”为“会”众之所。从这里发生出一系列的文化活动形式。后来的庙，就是“社”的变相遗型（众庙之一的“原始体”叫土地祠，就是“社”了）。庙的作用，远不只是烧香磕头一类。应当想到：建筑、雕塑、壁画种种艺术，都从此地生长发展。唱一台戏，名曰“敬神”，其实“娱人”（“心到神知，上供人吃”的俗谚，深通此理了！）。而戏台，总是在庙前头的，其实是农贸市场和节日文娱演出的结合体！所以鲁迅先生早就指出，这是中国农村人民一年一度的唯一的一种自创娱乐形式，把它当作迷信反掉了，则农民们连这么一点快乐也就没有了！——讲“乡土”，其中必有与“庙”相关的事情，这是我敢“保证”的。这些事，难道不值得我们思索一下吗？

我们常说“人民的生活”这句话。其内涵自然有科学表述，今不多及；然而假使人民的生活当中不包括我刚才叙说的那一重要方面，那么这个民族

(伟大的民族啊!)还有什么“意味”可言呢?这个民族有他自己的文化历史,有他自己的乡风土俗,这如不是一个民族的一种标志,那什么还是呢?

历史的时间长河是望不到尽头的,时代要前进,科技要发展,文明要进化,社会要变迁……但不管怎么进展变化,中华民族的根本质体与精神是不会变“土”为“洋”的。以此之故,后人一定要了解先人的“乡土”,知道他们是怎样生活、为什么如此生活的深刻道理,才能够增长智慧,更为爱惜自己民族的极其宝贵的文化财富,对于古今中外的关系,才能够认识得更正确,取舍得更精当,而不致迷乱失路,不知所归。

如此看来,为燕京之乡土作记,所系实非细小。以“茶余酒后,谈助可资”的眼光来对待它,岂不浅之乎视之了?

开头我提《帝京景物略》,此书确实不凡。但它以“景物”为主眼,除“春场”等个别条目,记“乡土”的实在不够丰富。如今云乡兄的这部新书,大大弥补了前人的阙略、长期的空白,使得我们不再兴惘然之慨叹,其于后来,实为厚惠,不独像我这样的一个人的受赐良多而已也。

云乡兄的文笔亦佳,使刘、于二公见之,或亦当把臂入林。这也是不可不表的。

我草此序,极为匆促,不及兼作题咏,今引前年题他的《鲁迅与北京风土》的一首七律于此,也算“义类”相关吧:

至日云鸿喜不遐,春明风土系吾家。

轮痕履印访南北,酒影书魂笔整斜。

霏屑却愁琼易尽,揖芬良墨难加。

揩摩病眼寒灯永,惆怅东京总梦华。

1984年6月13日

《红楼梦辞典》序

《红楼梦》（《石头记》）传抄问世之后，到乾隆末年便有“红学”专著出现，其中已经包括着对于个别词语、典故的寻绎与解释。清末文士杨掌生，自言多年留意疏记《红》书中所见典章、制度等条目，引据书册，以为笺注，积至二千余条。旧日（亚东图书馆“新式标点”排印以前）坊间流行本《红楼梦》（又称《金玉缘》），卷端列有多项“附录”，有一项叫做“音释”，就是把《红》书中的新鲜冷僻的字眼，摘出而注音加释。这些“事例”，表明了读《红》之人需要注解以为之助，而且早已有了“辞典”的滥觞和先河。本辞典正是从此一源流发展而来。

以上举了三种往例。我觉得这个“三”也并非偶然之数。在我看来，《红楼梦》这部书的内涵和性质决定了以上三种注解的必然产生。试为分疏，以明斯义：

曹雪芹一生穷愁著书，略与太史公所写的虞卿相似，可是他单单选取了野史小说作为表现形式，而当时小说的主要读者对象是“市井之人”（即鲁迅先生《中国小说史略》中所说的“细民”），雪芹在书的开头就明白无误地点出了这番意思。这就决定了《红》书的通俗性质。大量口语的运用，超越了以往的同类作品。而这些口语，向来是缺少“定字”的，因此脂砚斋常常赞赏雪芹为这些俗语审音选字的才能（如“冷风朔气”的“朔”字），或者径行指明某字出于《谐声字笺》（如“ ”字）。这些，可说是全为“市井”“细民”而设，并不是给学士鸿儒们看的。这一类词语，不妨说是构成《红楼梦》语言的主要“成分”，自然是辞典选设词目的重点。

这一类，虽属日常习用惯闻之语，也因时代、地区、场合等条件的改变而需要注释。如“理论”一语，是“理会”“留意（筹思、处置）”的意思，“不理论”就是“无心、无暇去管顾（人或事）”。这要注。“罢了”一词，如只注成“完”、“已”、“休”等字面义，则完全不能体现它在《红》书中的实际用法，其口吻神情，随文而异，含义丰富。如宝玉对某人某事之“也只得罢了”是说他无可如何，只好放过去。若贾母见了某一事物（如食品、菜肴）而说“这个倒罢了”，那却是对它的很高的评价（实意是“也行了”“也过得去了”）。这些当然更需要注。再如“白”这个副词，一般只知道有“白说”、“白费”，即徒然枉作之义，可是如果你拿这个意思去读曹雪芹的书，便不能到处通行，——等到你看到本辞典对这个“白”字的解释，你当会暗自惊讶：原来它有这么多不同的含义和用法！而这些，你在一般辞书中大约是找不齐全的。

由于历史时代的推迁，以及社会条件（地区、民族、阶层、家庭、职业等）各异，古代作家使用语言往往有他自己的特点和规律。例如曹雪芹指称某些人时多用“一起”，而不常用“一伙”、“一群”。他写下的口语，如

口语俗谚中的某些字音，并非有音无字，可以随便乱写。本字冷僻，俗常往往以他字充代，例多不可胜举。此处所涉，是一位文学家如何“处置”这种困难的问题，而不是指语文专家考定“本字”的那种治学之事。

“ ”，今通作“逛”。《谐声字笺》，其具名、作者、年代，请参看拙著《红楼梦新证》第七章《史事稽年》。曹雪芹时代的一些字体，如“一淌”的“淌”，今用“趟”；“狠是”的“狠”，今用“很”，等等，为数不少。今日铅字排本皆已改用通行体，其迹遂不复可见。

从语言学角度看，已属近现代范围了，可是你在《红》书中找不见“现在”，而总是用“这会子”；找不见“行不行”、“可以”、“与否”等字样，而总是用“可使得”、“使不得”。你也绝不会找见目今文艺作品中大量使用的“不过”，而总是用“但只是”。……这些未必都能在辞典中获得显示，但是研究《红》书语言的人，却不能置而不论。

嘲骂坏女人，如贾府中人问智能儿说“你师父那秃歪刺”如何如何，这里的“歪刺”乃“歪刺骨”之省略语。表示忽然、蓦然意思时，说作“忽喇巴儿”。这类词语，记得像《长安客话》这种书都有记载，是北京地方土语，来源甚早（疑心或与金元等时代少数民族语言有关）。这自然更需要注解。

还有一类词语，似乎辞典之中无收录的“合适地位”，但又容易为读者（特别是译者）忽略和误解。如“我说呢”，意思近乎“啊，原来如此”或“这就无怪乎了”。又如“可是说的”、“可不就这样罢了”、“可不是”、“可是呢”，这些“可”或“可不”，都不是今天用法中的转折词义。假如将“可不是”译成了“但非”之意，岂不是个笑话。关于这一类，辞典如何处置为宜，我还拿不准，或许注一注也还不算多余吧。

我想，在典章、器物、服饰等“名物”词条必须收录之外，上述这些词语应当受到特别的重视。

如上所云，既然《红楼梦》读者对象是市井小民（大约相当于今日所谓“一般群众”之意），可知此书虽是以叙写两府一园为主，其所涉之社会面却是十分之广阔。在这一意义上，才出现了“封建社会的百科全书”这种比拟措词。这意思倒是不差的，只不过前面须加“清代”二字方可。书中写到了各种社会生活，各个层次，各个角落，作者曹雪芹真好像一个“无所不在”的全能者，他从诸多的方面和角度，记载了那些人与人的关系和礼数、风俗、习尚、言谈、举止。这些，绝大部分随着时间消逝而不复存在了，连杨掌生那时候都已感到需要疏记了，何况在这“世变日亟”的百年之下的今天。这层道理最明显，最无待烦辞。应当为之补说几句的是，为什么单单《红楼梦》具有了这个“百科”的性质？别的小说自然也有一些，但总比不过它，这道理安在？其原因之一，就是这部“野史”的性质使它有更多的“史”的意味和色彩，其间的形形色色，可谓之“历史万花筒”，极其丰富绚丽。它的万象森罗，遂使《红楼梦辞典》必须具备另一特色：应当注解这些已经消亡和正在日益消亡的以及实存而形异或名存而实亡的历史事物。

《红》书开卷不久就写英莲去看“社火花灯”。社火是什么？“火”与“灯”连，既同属元宵之景，很容易混为一事。一个英译本就是如此理解的，而不知社火就是“过会的”（迎神赛会的“会”），亦称“社会”，火即“伙”字，它是民间的舞队，高跷、龙灯、旱船……种种不一。它们巡回表演，也“撺场子”，有舞蹈，有音乐，也有歌唱（另一英译本将“社火”译成“哑剧”，也不尽恰当）。这个，单看时若是不懂，倒也无关宏旨，“不伤大局”，可是毕竟是“不求甚解”之风，而且妨害了译本的准确，总是一种损失。“祖母绿”是宝石名称，原是记音（有几种不同的记音法），与“奶奶”无关，

例如在一般文例中，“命”和“令”都属上对下的用语，但《红》书中写门子“不令”贾雨村（知府）发签，凤姐“不命”贾琏进入贾母居室，就与常例有异。说曹雪芹此处用法“不通”，恐怕也是书生拘墟之见。脂批中出现“因命芹溪删去”等字样，遂有据此以断批者乃雪芹之“长辈”云云，其为泥古而昧今（雪芹、脂砚等人之“今”），亦可引以为戒。这些，在辞典中似难一一具列，因附说于此。

而一种日译的某书竟把此词的“祖母”当作奶奶属于“上句”了，“绿”字分割使入下句。贾宝玉题咏潇湘馆，说是“秀玉初成实”，这“实”是指“竹实”（也叫竹米，好像是竹子结的籽粒，传说凤凰以此为食），却被人当作了“果实”。元春鹵簿仪仗中的“冠袍带履”，是四样礼服，但也有的竟把履认作“拖鞋”。诸如此类，也难悉数。辞典对此，都应该予以确解，庶无传讹沿误之弊。

这类历史名物，也构成了本辞典的一个重要部分。一个时期以来，有一种评论意见常常指出，《红楼梦》是文学作品，不是历史记录，两者不可混淆。这其实是多虑了，而且似乎不大明白我们中华文化史上还有自己的民族传统的特点更应首先留意，这就是我们的一部几千年文学史上“文”与“史”的那种丰富而微妙的联系关系。小说，今人（特别是只讲西方文艺理论的）目之为“文学作品”的，古人则目之为“野史”。我国古代小说原是史的一支，所以正统史家曾讥嘲《晋书》、南北史等都是“小说”，这在《史通》与《通释》都可看得十分清楚。与雪芹同时的学者章学诚则主张“六经皆史”，并评论《三国演义》的“七实三虚”……我们的古代小说作者，是在这个传统观念下执笔写作的。至于《红楼梦》，更是如此，它有意地隐去了“朝代年纪”，可是杨掌生却单单为它疏记二千余条历史典实之类的注解。有心之士，对于这种种文学现象，当会引起深思而寻绎其中道理。辞典中的这一批历史名物词条，虽然已是散碎的罗列，但毕竟还能让人看到在其“背后”，隐隐约约，另有一条中华文史传统的线索。

美国的比较文学家兼“红学家”蒲安迪（Andrew Plaks）教授，在撰文论述中国的长篇章回小说时提出，传世的这些部名作，形式上好像是继承了自宋代以来的“说话（说书）”的传统，而其实却都是出自文人的手笔，两者是很不相同的。我认为这一见解很有眼光，而这个事实也是很重要的文学现象。不懂这一层道理，就会把一些问题搅乱。但我想在此补充一点，就是曹雪芹这个“文人”，既有中国历代文人的共同特点，又有清代满洲八旗文人的更大的特色。忽略了这后者，也会将《红楼梦》拉向“一般化”，抹煞它的许多特殊性质和风格。这种文人的文化素养加上特性特习，就使得《红楼梦》带上了极其浓厚的中国文化传统的奇妙的色调和气质，风格和手法。假如不能理会中国汉字文学艺术传统和华夏文人对这种文化的造诣和修养之深之高，那就永远也无法真正谈得上理解与欣赏他们的作品。正因此故，就又发生了“第三方面”的需要注解的“词目”或“词条”。

《红楼梦》具备“三合一”的特色：体裁是小说，本质是悲剧，风格与手法是抒情诗。它是一位大诗人写的“小说体悲剧性抒情长诗”——还兼着“史诗”。总之，其间诗的成分非常深厚浓郁。我的意思，是说书里充满了诗的境界，不是单指那些诗词曲的作品形式和“诗社”等情节场面。中国的文人、诗人，对文字笔墨，那是考究到了极点，其灵心慧性，种种创造与运用，达到了令人惊奇叫绝的地步。于是，又需要给这些有关的事物考虑词条和注释。这是一项难度比上列两项更大得多的工作。但是缺少了这一方面，

从根本上研究就会知道，所谓“语体”文学，看似“白话”，其实也是经过了文人“加工”（润色、修饰、变通运用……）以后的“成品”。“五四”时期提倡“白话文学”的某些人士，就是因为不懂得这一点而误以为“白话”就是“口语记录”，并且是与“文言”相对立、相排斥的。本文所说的第一大方面的词条，即“市井”的俗语等等，还是笼统而言，细究也是一个复杂的语言学术问题。

《红楼梦》将不再成其为《红楼梦》，辞典的职责也就“失其泰半”。

可是，我们中国的诗，最讲究“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，甚至是“不着一字，尽得风流”的；而辞典却无法管顾“言外”和“无字处”。这样，剩下来的就是文学词语、历史典故、词章知识、戏曲情节、名人轶事、艺术美谈……等等方面的“词目”，——仅仅这，其数量也还是可观的呢。问题又不在数量，而在于它们在《红》书中不同于“一般运用”，它们的出现和安排与情节内容（特别是与后文）的联系都是极其巧妙精细的。辞典的职责势不能停留在解释“字面”意义上；然而若对那么多诗、词、曲、酒令、灯谜、对联、匾额……一一作出“红学讲解”，又必将引起众说纷纭、莫衷一是的纠葛。辞典只能以实事求是的精神去掌握一定的分寸，作出初步的说明，以期可供参考。

粗略说来，一部红楼梦辞典基本上要包含上述几大方面的内容，还有书中全部人物的姓名和关系，红学史上的一些基础知识等，也是不能阙如的部分。本辞典的构成，大体如此。我看是可以的。这些词条，有的属于“红学”专门范围，有的与“红学”并无必要关系。但也有难分的，比如宝玉有一次与茗烟偷出家门，到北郊“水仙庵”，入门便见塑像是“洛神”。这水仙、洛神，看似一般词语，而实际又暗指落水而亡的少女——首先是金钏，还包括或隐射其他女主角。这就是迹象上是一般名词，实质上是红学上的艺术象征与隐寓手法，进行注释时，只顾“一般性”是不行的。

这些复杂的关系，我想应当在此总说一下。

这部辞典的用意原是为一般读者而设，期于有助于他们在阅读小说时减少困难，是一个“初级”的小型简明辞书。它的水准定得不是很高。但一做起来之后，便觉到原先估计的“型号”太小了，这还是轻看了《红楼梦》的巨大涵容量。规模不得不随着工程而扩展一些。更重要的是，如我早就想到的，这个工程绝不只是一个简单的解一解“词义”的事情，只需“技术编排”就行了；这个工程必然要包含着学术的性质和“能量”。果然，等到做出来，就发现它不太低微的学术价值。比如，本辞典的设计，选摘词目只限于两种大量印行的普及本，即本书所称的“旧行本”与“新校本”（请参阅《凡例》）。前者的底本是“程乙本”，是程、高等人改纂原书文字最多最厉害的本子；后者的底本是“庚辰本”，基本上可以代表一种接近曹雪芹原著面貌的本子。在两者相同的词目之外，就还有大量的两者不同的（指同处对应的）词目。这就等于给原著本和续改本摆出了一系列的文字比照，不但可供读者寻味其优劣长短，更可供研究者审察考辨。

同样，在原著与续书之间，曹雪芹与程伟元、高鹗等人各自对某些词语的用法习惯，在这部辞典中得到了对比显示。学术界至今还对原著八十回与续书四十回的作者是一是二的“问题”争议不停，以至于有的研究者想起用计算机来统计书中词语的办法，认为崭新的先进科技条件能够解决这个“未知数”，而其结论是：前八十回与后四十回同出一手，云云。但是，本辞典的运用者不消多费心力，只要检索一下“刚才”与“才刚”两个词条，看看编纂者所作的说明，就一清二楚了，这是科学数据，不是逞臆师心的“看法”。

再如辞书注解碰到了“麋鹿竹”这样的词目时，倘若说成了是那种竹子生得“像鹿角形状”，虽然是犯了硬性的知识性错误，毕竟还是关系不大；若是到了注释“有命无运”、“命运两济”时而不能正确解说，只把“命运”当作常谈而笼统对待，那就不可原谅，因为，在曹雪芹这位文学大师笔下，

常常用假语村言来寄寓深意，“有命无运”四个字出现在英莲身上，她是“总领”全书人物的第一个“薄命司”中的不幸之女子。她有“命”，但无“运”，这是雪芹的一处极其重要的思想，假如“充其量”而言之，说他的一部小说就是为写这一意义，也无不可。这正是作者借迷信上的“子平学”的术语，来抒写“生不遇时”（语见脂批）之深刻含义。辞典能否尽其职责，也要从这种词目上去检验自己的得失，而在我看来，本辞典是能够注意到这些的，并且也初步尽到了责任。

我举这些，是为了说明一点：这部辞典不仅是提供知识，也还具有更广阔些的学术涵容，如何充分运用，是在读者。

本辞典成于一些中青年的学人之手，他（她）们一般是语文工作者，并不专研“红学”。做出这样的成绩，令人钦佩。自然，这毕竟是一种草创的初步的成绩，还承受着各种条件和水平的限制。因陋以就简之处，固已显然；不知而妄说之失，更恐难免。但一部红楼梦辞典的告成，到底是令人欣慰，值得庆幸的。我忝膺主编之职，实不胜任，深感惭惶。谨将个人的一些感想与浅见，粗叙于此，以当嚆引。尚赖当世众多学者专家，指谬批瑕，匡其不逮，曷胜企幸。

至于编纂一部红楼梦辞典的意义，主纂者中国社会科学院语言研究所晁继周同志已经作出了很好的说明，我不必多赘。我觉得《红楼梦》这部书绝不只是“一部小说”的事情，它确实在我们中华文化史上具有集大成的高度代表性质，它有多方面的价值与意义，需要我们去深入探索开采，有人认为《红》书的价值是人为地抬得“太高”了，不以为然。我个人的看法是正相反。这部小型辞典，其实也是从不同角度探索开采的一种结果，其意义已经初步显示得有些眉目了，我们如能从更多的角度去做更多样的工作，其成果又当是何等的丰盈富厚？《红楼梦》绝不是“不说罢了”，也绝不是人为地“抬”高了价值。因撰序言，不禁有所感触，附书于此。

1986年3月15日

丙寅二月初六日 草讫

时料峭春寒，匆匆走笔，文不逮意，姑复存之。

《诗词典故词典》序

这部《诗词典故辞典》的梓行，使我在欣喜之余，亦不免感慨系之。承庆生教授嘱撰弁言，因将所感粗记于此，以当芹献。

典故这项名目，对相当数量的人来说，是很讨厌，甚至是惹人反感的東西。从古以来，反对在诗词中用典，想把它“打倒”的人就不少。比如，主张“即目”、“脱口”，那还可说是针对“雕绘”而发，而“羌无故实”的提法，确实使“反对派”在措词上也增添了“武器”。在词坛上，标榜“清空”、排斥“质实”的论家，在南宋已经很有名气了。往近处说，自从王静安先生出而提倡“不隔”之说，遂连“代字”（其实那是词人因音律、因艺术效果而考虑的词汇变换）也在排斥之列，而“代字”往往即由典故而生，或即变相的用典。所以他实际上就是反对用典。到“五四”时期，“白话文学”的倡导者更无待多讲，误以为典故是与白话无关的东西。于是典故在近代文论中的命运是不问可知的，为它说“好话”的，乃有稀如星凤之概。

庆生、令启二君撰此辞典，主要目的是帮助青年一代爱好诗词者解决学习和欣赏上的困难，这决不能说成就是给典故“说好话”，或者“提倡用典”。但是当我在此序言中要为典故稍稍“张目”，想来也还不致成为题外之浮文涨墨。我要说一句：典故是反对不了的，也是打不倒的。

为什么这样讲呢？理由并不复杂。有人要作反对典故的论文，而下笔写道：“典故者，捋扯经史字句，咀嚼前人牙慧；效獭之祭鱼，类盘之钉果；其掉书袋，在常人固已雾坠而云迷；即搜典坟，虽鸿儒亦难水落而石出。”他却没有想到自己每一句都用了典，而且连“不像用典”的“水落石出”，也与东坡《赤壁赋》有些渊源。我们的“大白话”里，典故更是“如中原之有菽”，俯拾即是。有一种半带开玩笑性的话，用典更多，“把他忙得个不亦乐乎”，毫不客气地、也不怕失敬地用上了孔夫子的“典”，难道你不允许？要人家改说“把他忙得个不也很快乐吗”，结果岂不比“不用典”更难懂？

日常俗话，尚且如此，何况诗词——那是我们民族文化中的最高级的最精微凝炼的艺术表现！

想要反对和打倒典故的主张者，用意自是可嘉，只可惜太不了然于我们自己的文化传统的特点，我们自己的民族品德观念和审美心情，以及诗人词客的创作经验和艺术要求。

讨论这些事情，总不要忘记一个像是老生之常谈的大前提：我们这是何等的—一个历史久、文化高的民族，我们的祖先留下的是何等的历史文化财富，并产生了多少奇材伟器、巨匠名贤，他们是何等的过人的智慧，超众的才华！因此，我们民族长期（几千儿万年哪）培养成一种特别敬佩和追慕前贤往哲的社会心态，历史上的那些嘉言懿行，高风亮节，以至可歌可泣的事迹，回肠荡气的文采，现在都是我们的精神营养的源泉，我们乐于向那些美好的遗产汲取教益和享受，乐于学习和效法。这就是典故的发生和存在的根本原由。

我们的古代诗词是一种最精微凝炼的高级文学成就，它要用最少的字数，来表达最丰富的内涵。这就使得他们创造出运用典故这一独特的艺术手法。把它理解成只是文人炫示“博洽”的一种习气，就只看到了最表面的现象。

自然，一切事情总要分别而论。即事即景，和咏物赋题就有性质上的区

分。崔护乞浆，他写了“去年今日此门中，人面桃花相映红”，就最好了，最美了，何必硬塞进“桃之夭夭，灼灼其华”去？塞进去，一定会破坏那种极美的境界（其实我们的诗人极少是那般愚蠢行事的）。但如果题目是先定了“咏桃花”，那就另当别论。自然你可以想到“桃红又是一年春”，想到“桃花乱落如红雨”，想到“两岸桃花夹古津”……而且可以借了前人的语汇来佐助自家的才思。“初日照高林”，“大江流日夜”，“池塘生春草”，“首夏犹清和”，自然超妙，何必“典”来多事？但“不知腐鼠成滋味，猜意鹧雏竟未休”这样的名句，玉谿诗人如不借重于庄子的妙想，他又怎么能够在仅仅十四字中就表达出那等沉痛的感愤情怀，并且能成为“诗”而予人以极大的审美享受呢？雪芹令祖曹子清（寅），作诗赠与《长生殿》的作者洪昉思（昇），有两句写道是：“礼法世难容阮籍，穷愁天欲厚虞卿。”试看，这也是一联二典，把当时的剧作家的政治、社会背景，他的为人性行，他的生活处境，写作条件，以及诗人自己的感慨与同情，都一齐摄聚于毫端句下，而且是那等的顿挫沉雄，有情有味，——如果不是用了《晋书》和《史记》上的两个典故，那将怎样才能够取得如此的艺术效果呢？

反对用典的理由是那些陈言往事时常冷僻而难查，隐晦而欠醒，是理解上的一种障碍。事实又是如何呢？典故的晦僻，这问题原不发生于作诗填词者的当初彼日，而是发生于我们读者的后世今时。一般来说，大凡用典都是大家习知的，即今日所谓已具有普遍性的知识范围内的事情，而绝不是故意钻一个无人知晓的牛角尖来“刁难”读者，用以表示他自己的“博洽”“淹贯”（那样的人不敢说绝无，但不在我们当论之列）。古代人的“必修课”，譬如五经四书若干史（史的数目是随时代而递增的，唐人心目中的史，数量就不多），凡在读书人，势必熟悉，用了其中的典，怎么算是冷僻隐晦？后人不读那么多书了，历史知识有限，文化语汇贫乏，见了当时并无难处的诗词，自己不懂了，却反过来埋怨过去的作家，难道这种反历史的思想方法，不是反科学的，反而认为是“进步的”文学理论——这也能说是“更科学的”吗？

唐代诗人白居易，大概应是不用典的代表吧，因为他主张“老妪都解”。不用举别的，单举他自己很得意的《长恨歌》头一句：“汉皇重色思倾国”。请问：“倾国”是什么？“老妪”解否？你反对？还是赞成？！还是替白居易另出主意？

在词人中，南宋吴梦窗大约可算是“晦涩代表”了，众口一辞；他在写禹陵的词里用了“梅梁”这个“典”，被认为难懂。经学者一查考，原来那是词人故乡的一段民间流行的传说故事，载在当地的《图经》和后代地志中，是最带普遍性的“知识”了。只有用这样的例子，才能“说服”那些反对吴梦窗、责骂他用典太冷僻的人（请参看拙著《诗词赏会》页四二一至四三二）。

如果有人以为我这所举之例还都太“早”，那么我来举一个十分晚近的例：曹雪芹作《石头记》，是“通俗”文学了，他一上来，张口就是“女娲炼石补天”，跟着一个“当日地陷东南”，这是“典”不是？我们要不要反对或打倒？他书中写一群女孩子行酒令，诗句不出《千家诗》，文句不出《古文观止》——曹雪芹是早已“为读者考虑”了的。因为在当时，凡“识字”的读者，都能一听就“懂”的；但他绝不会料想到：时至今日，那些当时最有“普遍性”的常识，都成了“冷典”“僻事”，以致连林黛玉借以打趣史湘云的“只恐夜深花睡去”，以及此言与“崇光泛彩”、与“红妆夜未眠”

全是遥相呼应之妙，统统瞠目茫然，味同嚼蜡了。——难道我们也不“应该”责难曹雪芹：你写小说为何这等全无“群众观点”？

由此也就可见：一个用得贴切、精妙的典，不但使诗家词客传出了他的难言的心曲，而且能唤起我们读者的丰富的联想，灌溉着我们精神上的一种高级的情趣；作者的灵心慧性，不仅是给我们增加了文化知识，也浚发了我们的灵源智府。

因此，典故是打倒不了，也反对不成的。它的生命力是我们自己的民族高度文化历史所赋予的。

说到最根本，典故是涉及到我们中华民族诗歌表现手法特点的一大课题，这需要从美学角度作多层面的研究，才能尽明其理致和奥秘。

我把这一点浅见说明，或者可以为庆生、令启二君的这部辞典的价值意义稍作申张，略加表曝。至于其考核的精详，做法的特色，由其《凡例》，不难窥见一斑，我即不拟絮絮。他们经过了六年的惨淡经营，勤奋从事，这是一种“冷淡生活”，有异于“车马盈门”的热闹行业。今日观成，诚非易易。我的感慨系之，也是一时言之难尽的。

戊辰盛暑挥汗写记

《负暄琐话》骥尾篇

自1973年目坏以后，读书二字与我缘分殆尽，耳闻有很多好书出来了，自叹福薄，徒有过屠兴嚼之感而已。中行先生的《负暄琐话》送来了，我却破例而借双重放大镜的神力拜诵起来。所因何故？世上的事未必自己全说得清，横竖其中定有道理存焉。读时，感想很多，也颇有记之纸笔的念头；杂事纷繁，百端楔入，这些感想十忘七八。这自然也不值得可惜。可是如今这本书要重版了，我的那点儿记之纸笔的念头又重新泛起。于是决意在《琐话》卷末说几句琐话之琐话。

我自少时不知用功，无书时叫苦抱怨没书读；有书了却又不肯读，大抵翻翻而已。这就是造成自己不学无术的基本原由。但是喜好杂览，“尤好乙部书”。而“乙部”中的正史又不肯认真读，因为嫌它们太道貌岸然，我喜欢读的则是官书以外的“野史”。为什么？自然又是不必自己说清理由，但至少有一点是清楚的，即野史亲切得多，有味得多。野史所记的，又大抵是史官翰林们所不屑、不肯、不敢记的，所以爱读。你想，一个只读这种“闲书”的人，怎么会能从不学之境得到超升呢？然而我至今亦不甚悔，还是认为野史价值最大，有心之士给我们留点儿野史太宝贵了，只恨他们人数还太少，笔又太懒，览之易尽。

我的这种愚见，自知未必合乎时宜，合乎高级理论。有一个事例，很是耐人寻味。1980年参加国际红学会，我写了一篇三万言的论文，考索《红楼梦》八十回后佚去与增出假尾巴是有政治背景的，也是与纂修《四库全书》的事情有关联的。台湾专家潘重规先生对我说：“昨天下午刚到，匆匆吃了一点晚饭，略浣风尘，就在一堆论文中先取尊作拜读——一口气直读到午夜，这才就寝。您引的那些材料，我其实也都见过看过，只是没能悟及这层道理……”言下十分赞许这种研究的方法与结论。后来，国内某学刊登出了一篇批评拙作的鸿文，说我对高鹗是“罗织”，这是“左”的思想（！），而所引来作说的依据，全部是随笔、杂记之类，没有一则是“正经资料”。天哪！清代官书正史竟会记录下关于《红楼梦》的真情内幕，让我有可引之资，岂非“海内奇谈”？！那篇大文的撰者是某地方社会科学界的主要人员，竟然公开谈出他对野史笔记乙部书的估价态度，这是最“当代”、最典型的一个代表事例。我因此疑问：辛亥革命推翻了帝制，五四运动冲击了旧思想，“野史小说”类身价算是提上去了；笔记杂著类的“野史”的真价值真意义，谁是撑腰杆、发宣言的人士？深愧寡陋，我就举不出来了。

眼下，报告文学、传记文学、“纪实”文学，盛极一时，像《琐话》这种文学，想来不一定能蒙相提并论，但也就沾点边儿沾点儿光了吧。因为《琐话》主要内容是记人，大大小小，三十多位。从章太炎起，一直记到“刘舅爷”，庆珍，韩世昌。这期间自然是中行先生一人笔下所至，虽然大有选择，毕竟又带着“偶然性”，从哪一角度说也绝不“系统”、“全面”；然而对那一时期所生的人，人物，人才，又分明勾勒出一个小小的侧影来。这个时代时期是不凡的，从那以后，相较而观，又出了多少堪与侔匹的人，人物，人才？学者是如是，艺术家也如是。自己不长进，一定要骂倒祖宗才算为自己增光。前人的成就与不可及处，我们远远跟不上，要实事求是地承认，不是讲科学态度吗？他们有“局限”，难道我们没有吗？他们有可笑之处，我们更多些吧？

我们这个民族天生就是一种怪脾气：重人主义。太史公一部书开辟鸿蒙，创立了“传记文学”，无比重要。史是什么？是事——其实更是人，因为事也是人的事，人做的事。归根结底是人。雁过留声，人过留传。目今莫诧异“传记”与类似性的文学兴旺；这看起来与海外风气有关，实际是太史公所显示的那个中华民族的“脾气”。本书内列有《胡博士》一文，胡先生最重传记，现今台湾有《传记文学》专门期刊，那还是来自他的倡导。人，中国人，有一点儿“历史癖”，算不得一种罪状或必须改造的恶性，也不必将此“癖”让与胡博士独擅其美。

然后，就是怎样记人的问题。

怎样记人传人？答曰，应该用诗。

本书文体是散文，但其体裁之深处却隐着浓郁的诗。中行先生的“小引”一节，开卷就体现了此一要义。

诗，不仅仅是五言七言，平平仄仄。它有独特的质素和性能。文境之高处未有不是诗者。这与史能“结合”吗？太史公早已回答了这个问题。后来的劣史，为什么总跟不上司马迁？就是因为笔下无诗。这件事说起来更麻烦，实非此处所当赘论。如今只能表明，中行先生说《琐话》是当作史和诗来写的，中有深意，读者幸勿一眼看见史，另眼迷却诗，那所失恐怕会更大，未可知矣也。

书内记下了北京的点点滴滴，充满其间的是文化内涵，而不是什么“闲情逸致”“思古幽情”。这种文化之至美，由于时代的变迁，人为的缘故，已然和还在一步步地消亡。年轻一代，话及此义，瞠目茫然，莫说领略，根本不能听懂这都是说的什么。这是堪忧的。一个伟大民族创造的这种美，如果没有了，这个民族将是什么样子？我是想像不出的。

中行先生是深爱民族文化的人，他自己的素养很高，你从他的文笔看得出来，像他论砚一样那是外有柔美，内有刚德。其用笔，看上去没什么“花梢”，而实际绝非平铺板叙，那笔一点儿也不是漫然苟下的，没有工夫的办不到。他的文，不像老年人，生气流动，精光内蕴，不同于枯寂沉闷的一般死笔呆文字。读他老的文字，像一颗橄榄，入口清淡，回味则甘馨邈然有余。这里面也不时含有一点苦味。

年轻人来了解、理解、体会、体贴年老的人，其事实难。中行先生的话，都不是漫然无谓的，看似平常，却是得来匪易。他的一些语重心长的话，使我受到感动，而不免暗想：张老的那文字深处的一种味苦的心和一种热情积极的精神意旨，不知读者当中果有几分之几的人真能领略？想到此处，我确实不能撒谎，说自己不曾有感伤之情。

《小引》重要，《尾声》也不次要。他提出的“选境论”，值得艺术理论研究专家们写一部大书来探讨它，何其伟哉！一册不太大的“笔记野史闲书”，含有如此重要的美学哲理问题，不见此书，谁其信之？

我写了这么多话，对书中六十多篇文章的具体内容却一字未及，真可谓“闲话多说”了。我还有很多要说的，但此刻事情使我不能再多写下去。我还想与中行先生和出版社同志约好：等不久第三次重印时，留点空地，我将再续“骥尾篇”。

敬赋七律一首，以为此文结末：

甘苦相交橄榄芳，
负暄促膝味偏长。

传手擅三毫颊，
掩泪心藏一瓣香。
笔洁诵诗还读史，
格高芟莠只存粮。
好书自展风前页，
忽睹微名喜附骧。

戊辰中秋佳节拜书于茂庭

[附记]

此文原是张先生索弁言，因见卷端已有佳序，不敢赘言，故改为跋语。对其中二三篇亦曾以信札贡愚，亦不在跋中备及。附此说明。

第四句：中行先生自题此书绝句云：“阿谁会得西来意，烛冷香销掩泪时。”又本书第十七则记先师顾羨季先生，览之怆然，此句之兼义也。第七、八句：初得此书，方展阅，好风微拂，为开一页，视之，适有贱名在焉，不禁欣愧交加矣。

《诗词曲赋名作鉴赏大辞典》序

本辞典是中国韵文欣赏领域的一座纪里碑碣。在目前同类书籍中，它的涵盖面最宽，包括了诗、词、曲、赋——可称“韵文四科”；而它所跨越的历史时间也最长，从诗经、楚辞一直辑录到清代诸家之作。名篇辐辏，众体纷纭，洵为大观。欲赏中华韵语之精萃，一囊总括，这项胜业，由于山西文学界、出版界首倡，海内方家襄赞，终告勒成全帙。

当此之际，不无积愆可申，适主持编纂与印制的同仁们不以浅陋见遗，前来索序。自顾学殖荒落已久，安能当此重任。辞而不获，遂就所怀，粗陈端绪，聊备参采。我国历史上第一位鉴赏大师曹子桓有言：“盖文章经国之大业，不朽之盛事。”况且这实在关系着吾中华民族灵魂之美的重要一环，岂能无动于衷，而翫然置之乎。于是不揣管蠡之微，试言海天之大。

[一]

诗词曲赋，代表了我国韵文的主体。对于韵文，应该建立两门专学：一是笺注学，一是鉴赏学。这两门学问，在我们中华文化古国来说，源之远，流之长，成就之高明，积累之富厚，我看全世界罕与伦比；可是时至今日，这两门专学并未建立，系统研究还是空白。这种现象，深可叹惜。辞典类书中，近年出现了“鉴赏”一门，纂辑方殷，销售甚畅。这又是一种现象。这两种文化现象，合在一起看，颇有意味堪寻。

鉴赏不等同于理解（文义的通晓），它包括了理解，不理解焉能谈得到鉴赏？但是鉴赏毕竟不能是“串讲文义”所能充数的一种文化精神活动。鉴赏又是多形态，多角度，多层次的，进行这种精神活动，需要很高级的文化素养和领悟智能。它涉及的事物和道理极繁富，极复杂。然而鉴赏的性质和目的却可以用一句话来代表：鉴赏是审美，是对美的寻取和参悟。

在西方，近来兴起了一门专学，叫做“接受美学”。比如，有的学者锐意搜编《红楼梦》一书的所有历来的批注本，其目的就是接受美学的角度而研究我们这部独特的小说。我则以为，对于韵文的接受美学，尤其应当下功夫研究，因为这些都是中华文化之灵魂。

我们的鉴赏学的源头那是太古老久远了。举孔子的“兴观群怨”，不如举“诗无达诂”，这句话就是我们的接受美学的“纲领”或“总则”。

诗既非今言故训所能尽达，那么我们必然要别寻能达之道。在种种研索、笺疏的基础上，就又发生鉴赏之学。鉴赏者的学力、智力、悟力、人生阅历、精神境界又各有不同，于是见仁见智、乐山乐水，又复各据一隅，自为取舍，这就是接受美学的意义，其间高下、明暗、是非、得失，万有不齐，而鉴赏者之感受，之阐发，往往超越作者之本来动机与用意，而所得所见，夔乎过之。这也就是接受美学不尽同于笺注学之所在。换言之，低级的鉴赏者，常常局促于扞叩之间；高级的鉴赏者，却能“补充”原作，恢弘原作。

玄谈清议，是发展鉴赏学的良好条件，魏晋六朝，自应斯风日畅。据古书记载，晋代谢安，一次子弟咸集，品论《毛诗》，让各举自己最欣赏的好句，谢玄就举“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”以为最是佳绝。谢安听了说道：哪里比得上“訏谟定命，远猷辰告”，那多么富有雅人深致！你看，一个极赏《小雅·采薇》，一个盛赞《大雅·抑》；如让我们

来辨析异同，那么不妨说是年长的注意深致，年小的却喜爱韵致。

我常想，这大约是真正的鉴赏学的佳例。我们见他二人眼光不同，差别很大，恐怕还有人暗吃一惊，大感意外。然后，我们又该问问自己，我到底“同情”谁？谢玄？还是谢安？这确实是鉴赏学上值得研讨的一个绝好的课题。

“旧时王谢”，为什么被人称评为千古风流人物？不是因他官大名大，是由于他们的“乐托门风”（见《世说》），乐托，即落拓，那意思是放浪脱俗，是具有大诗人、大艺术家的特质特性。他们评论前人，也大有鉴赏学问，所以王家人们一次品第汉朝文家，王子猷就说“未若长卿（司马相如）慢世！”

还有一种情形，也很有趣，就是“咏絮才”的才媛谢道韞的故事：那次是下雪，谢安（道韞的叔父）说：“白雪纷纷何所似？”谢朗答云：“撒盐空中差可拟。”道韞听了摇头，说：“未若柳絮因风起。”谢安大为击赏。所以“咏絮才”原是“咏雪才”。谢安为什么这回赞美“柳絮才”了呢？这又是一个鉴赏学的问题。这些佳话，偶被笔宣，堂前燕子，所闻正不知尚有几多也。

即此零星散例而观，已可看出我们的鉴赏传统，风规不远。也可以看出，鉴赏的标准，一个是深致，一个是韵致。捉住这两条准则，虽然不敢说鉴赏之能事已尽，却也骊珠在握了。

谢安拈出雅人深致，那例句让今人看了，很可能引起“批判”，说它是大官僚的立场和口味，等等。事情不一定那么简单。比如我们大家一致崇敬的诗圣杜子美的篇什，有不少就是必须用谢安的那种理论和美学观去鉴赏的。那些诗，如果不是“许身契稷”的，写不出，不明其理的也读不得。谢安提出了“深致”这个鉴赏原理或者美学概念，倒是不容掉以轻心，拒之千里的，应该加以思索。

于此，却也不必“死”在那个深字上，要紧的还要看它后边的一个“致”字。

致是什么？如何训诂？我的杜撰是：“足够的素养、造诣所生的效果和魅力。”我们讲文学，就常见思致、情致、韵致、风致……这些词汇。参会而寻味之，“致”的真谛不难领略。

从鉴赏的角度来讲，就中以韵致一名尤为重要。因为我们此刻的主题对象是诗词曲赋四体，此四体者，合称韵文（以别于散文骈文），这个“韵”字自然所关匪浅。

或以为韵文者，是指句尾押韵之文。押不押韵，自古就有“文”“笔”之区分了。这自然有理，可又并不尽然。盖“韵律”与“韵部（韵脚）”不是一回事。佛经翻译文学中就出现了“不押韵的韵语”，并且影响到了其他佛教说唱文学。在西方，韵文 VERSE 可押韵也可不押。这都说明“韵”的内涵比韵脚要丰富。然而我们中国的汉字文学又绝不可与西方的语文混为一谈，漫无审析。汉语文的单字是单元音独特系统，因此音区音律，天然构成了韵部，在我们的文学中作用极大，所以我们的韵文并不向“不必押韵”发展，只是不要忘了一个要点，即：除了句尾的韵脚要谐和一致，句中的单字或词语的组联法则，仍然另有它的韵律——这是区别于散文的最主要的要素。

“韵”是后起字，古代就是写作“均”的，而发音为“韵”。均，是一

种“标准乐器”——可称之为“乐准”，众乐器想调弦定调，都得以它为基准。——由打这个事实，便可以悟出一种道理来了，当众乐俱按“均”调好了，便发出了极有和谐之美的妙音。这种极美的和谐共振，又即产生一种悠然不尽的“和谐延续”。请认取：这就是在我们的韵文文学中特殊重要的“韵”的来龙去脉。

这种“韵”，又构生了一种“唱叹之音”。所谓“朱弦疏越，一唱三叹”者是。此义无比之重要。

所谓“三叹”，不是“三次叹气”，说的是“和（去声）声”，即俗话叫做“帮腔”者是。如今川剧还保存着这种古风遗制。有一位外国留学研究者认为“这种帮腔极美”，“被它迷住了！”大约就是领略到了我们的“韵”的某一部分的至美。

时至齐梁，出现了刘彦和的《文心雕龙》这部奇迹式的巨著，他在这部书里，第一次清楚准确地提出了“情韵不匮”这个精湛的审美要求。这是一个极大的发现与发明。从此，中华声诗的“奥秘”揭示出来了，鉴赏的头条准则也明确起来了。

对我们来说，情是诗的主体和本质，韵是诗的振波和魔力，二者有体有用，相辅相成，而达于“不匮”的境界。

不匮是什么？就是不尽，就是有余，就是无限。

到得北宋时代，诗人梅尧臣又提出了“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”这种更为明白的“诗则”。这与南宋《文心》中所说未必全然等同，但他们已然体会到在我们的诗境中有一个“不尽”者在。严沧浪则说是“言有尽而意无穷”。不尽或无穷，无论是意，是情，是韵，莫不胥然。

讲鉴赏韵文，第一要能感受这个不匮、不尽。

[二]

我认识的一位美籍学者，写过一篇论文，从“诗”这个字的原始形体来理解“诗”的原本的字义和由此而获得的种种推论，很有创见，予人以不少启牖。我自己在早也想过这类问题，我开始是注意《石鼓》中“弓（引，控）弦以寺”的寺，这个寺显然含有“持、侍、待”一类的意义，亦即是这些字的“母体”始文。于是我悟到：“诗者，持也”这条古训，非常要紧，后人按儒家“思无邪”的教条硬把这个“持”解成了“持人之性情”（使不放荡泛滥而归于“正”），显然是书生迂腐之论。“寺”本来就是“持”（从“寸”，已经有一只“手”了，又加“提手”，是后起的孳生字体），其字形构造是手持一种乐器（“土”，不是“之”字的变形，是“鼓”字那个“土”，“ ”，是乐器或乐器的标志装饰部分）。先民的诗，是口唱的，而与此器乐相关联。持有持续一义，也有“相持不下”一义。这就是诗的本质中早已含有不尽、不匮的“因素”在，而且尤要者，使我们同时悟知：我们的诗，讲究“引而不发，跃如也”的精神意趣。请注意：“引而不发”，正是《石鼓》的那句“控弦以寺”的绝好的注脚。

于是，我们必须知道，讲鉴赏，讲不匮、不尽，还有一个“引而不发”的民族诗学观的根源在。“含不尽之意，见于言外”，正是“引而不发”的艺术效果与美学境界。

我们评论某一作品，遇见好的作家，高明的文笔，常常说它写人写境，音容笑貌，意态神情，无不“跃然纸上”。这跃然怎么讲？你自然可以解成“写活了，好像要从纸上跳出来”的意思；其实那跃然也就是“引而不发，跃如也”的跃如。从常理而讲，引的目的是发，引不过是发的准备和过程。但从诗理而言，艺术的意趣神韵，全在于引而不发——发了，大不过是“一箭中的”，中的之后，也就没的可看，——没有可以值得期待瞻望的了，所以意趣已尽，仅余索然之境了。这就是诗忌尽，忌索然兴尽的道理。

比如，读孟襄阳送友绝句云：“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州；孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”一字不言惜别，不言伤怀，而伤怀惜别之情悠悠无尽，随水长东。此盖深得跃如之妙，而能含不尽之意见于言外者。至于温飞卿小令写闺人念远盼归，写道是：“梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，——肠断白 洲！”这首词精彩之至，笔致简而能曲，健而不粗，堪称高手。可是我少年时听先师顾羨季（随）先生讲论此词，说是飞卿极佳，坏就坏在末一句上，这是因为词调后面非有这个五字句不可，反致败阙；若原只写到“斜晖”一句即可止住，就好极了。这种鉴赏，包括“鉴赏的批评”，使我受益无穷。如今回忆前情，更感到这就是“发”了的缺失。问题尤其在于“肠断”二字，将“跃如”的意趣变为索然了。又比如，李后主写“流水落花春去也，天上人间”，深得有余不匮之致；而“自是人生长恨水长东”，虽然痛快淋漓，为人称赏，却实实在在地下“流水落花”一等了。同理，“无言独上西楼，月如钩”，就是好，就是高；一到“是离愁”云云，就意味减半了。所以顾先生对我说：古之名家，往往是起头好，结尾不逮；若在词人写中调、慢词，就是上片好，过片不逮。先生的这番话，中含至理，是鉴赏学的一支度人的金针。

以上，粗明第一义。

让我们再回到谢家的故事上去。谢玄为什么特赏“杨柳依依”“雨雪霏霏”？虽然他的赏鉴被谢安暂时抑下去了，可是丝毫不等于说它的重要性降低了，一点儿也不是。相反，这四句诗成为千古名句，正由谢玄第一个拈出。晋贤在我们文艺史上所以极为重要，是因为他们具有新眼光，新理论。他们的“品藻”，包括看人，看文，都与前一时代不同了。以前论人，注重品德、志行、器局、才性等等，如今（晋）则特重神韵了。推人及文，以人拟文，是我们的鉴赏学上的一大特点。因此，赏文如赏人，也就特重神采风韵。杨柳的躯干如何，枝柯如何，这些具体的细节在神韵观的面前都得一律“靠后”了，而它与他树大有不同者，端在风韵独绝。而三百篇时代的诗人，则早已“抓住”了这个特殊要点，并且用“依依”这个叠词来传达了它的那种个性鲜明的神韵。“霏霏”的道理，大致相通，无待逐一词费。令人惊讶的是谢玄的审美之眼，一下子看中了这四句，而以之涵盖风雅的高处。谢玄这一抉示，对后世影响无比巨大，可以说是我国鉴赏史上的最为关键的一大发明，也可说是一大创造。

说到这里，聪明之士马上会悟到“谢家雅集咏雪”，为什么以道韞的“未若柳絮因风起”压倒谢朗的“空中撒盐差可拟”。试想，以撒盐拟雪，略无意味可云，而柳絮因风是何韵致！所以我说，谢家的这两个故事，说尽了吾华诗歌审美的核心与魂魄。

谢玄之例，有两个问题要关心鉴赏的人思索：一个是中华民族怎样创造出像“依依”、“霏霏”这样的词语的语文问题，一个是这民族如何观察事

物——“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”——而把握其神髓（而不是皮相）的问题。

前一问题，我用自己的表述方式来说明，就是：这种语文本身不是别的，即是诗的语文。对此问题，有几多学者作出了何等的研究，愧无所知。我个人则以为这是鉴赏中国韵文的带有根本性的一个绝大的课题。比如，专家们应当替我们解说，“依依”在何种其他民族的语文中能找到相对应的、相近似的“译词”？如果根本没有，——需要一大堆话来勉强“释义”，那是另一回事，不许相混，——那又表明了什么原由或学理？杜子美说：“风吹客衣日杲杲，树搅离思（sì）花冥冥。”那杲杲，还可以训为“明也”；但要问：冥冥又是什么？而且，这杲杲、冥冥，毕竟是在传达了诗人的一种什么情愫？暮雨的潇潇，炊烟的冉冉，秋风的瑟瑟，芳草的萋萋，……你译成“外语”时都是怎么“解决”的？倘能于此有所体会，则对晋人欣赏《诗经》佳句的道理，思过半矣。——当然，因晋人之例而先举了叠词，还有联绵词，同样重要：春寒是料峭，夏木曰扶疏，秋色为斓斑，朔风称凜冽……要问：这是不是“诗的民族”所创造的语言？是不是奇的道理，即观察万物而首重神髓的问题，这才是吾华韵文的灵魂。这首先涉及人，因人而及物。一个人，出现在你面前，你先看他的什么？一般人必曰：眉、眼、头、脚……但鉴赏家则先要看他的神。这神，或谓之“神理”、“神明”、“神锋”、“神采”……也是从晋人特别重视与标举起来。看人不是看他（她）的描眉画鬓，而是看那俗话说说的“神气儿”。曹雪芹写宝玉，只一句要紧的话，说是“神采飘逸”；写探春，要紧二句只是“顾盼神飞”“文采精华”。东坡居士在《念奴娇》中写公瑾与小乔，也只说是“雄姿英发”，就是说他二人在年貌最好的生命阶段所显示出来的“神明特性”。

神是生气永存的不朽表现，韵是素养超然的自然流露。二者合在一起，构成人的最高风范。这种对人的审美观念，推移到高级文学——韵文中去，就形成了我们的鉴赏者的头等重要的标准。

至此，可以领会，那“依依”，不是别的，正是杨柳之神，杨柳之韵。在诗人看来，柳之与人，其致一也。正因如此，后来便又发生了以禅论诗的重要理论。

[三]

以禅讲诗，代表者是宋贤严沧浪，此固人人尽晓。晚唐已有司空表圣提出“韵外之致，味外之旨”，似已开其先河。但实际上这个源头还要追溯到那以前很长的时间上去——我的意思也还是六朝时代。试看初祖达摩来到东土，时当齐梁之际，便可消息。

借禅讲诗，以禅喻诗，只是一种方便法门，而不是认诗即禅。但禅是怎么回事？非但一般人不能理解，即学者亦很少内行，是以近人笺注《沧浪诗话》，大抵是说了许多不相干的俗义，愈讲愈离。然而倘若以其难讲而回避不谈，那将是一种极不科学的态度，是掩耳盗铃式的“精神”。因为不知道禅与我国文学艺术的关系，而讲韵文的鉴赏，就好比讲中国文化而忘掉了老庄思想一样。

诗并不即是禅，但有其一点相通之处，故此可以借之为喻。讲中国文学艺术而涉及禅学的问题，与宗教信仰、与唯心主义等等哲学问题，毫不相干，

而只是一种东方文化中所独具的“传达”“领会”的奇特方式。这种方式，无以名之，——也许可以杜撰一个“超高级传达交流方式”。诗人（韵文作家）有了感受，要想将它传达于他人（读者），非常困难，用一般办法，结果必致“走样子”，差之毫厘，失之千里，大非诗人原意。怎么办？于是而有见于禅家的传达方式，用最直截了当的办法达到使之领会的效果。诗与禅的关系，主要在此。

原来，从根本上说，禅家和诗家是“对立”的：禅家也要传达的却把语言授受视为一种障碍，妨害人去最直接地接触那所追求的对象本身，所以反对“语障”，主张“不立言说”。在这点上道家初无二致，也是主张“得意忘言”，视言辞为“糟粕”。他们的共同认识是，把握那一事物之真，须是最亲切的直接感受（心得领悟），语言不但无法传达，而且制造隔阂，轮扁、庖丁的比喻，都是为此。诗家却离了语言就无所施为了，这是他们最大不同之点。但诗人的目的，却也有将他所感受的事物之真，设法传达于人的愿望，于是在传达真谛上他们有了共同之点，于是禅家的精神也就必然影响及于诗家。何况，像“依依”“霏霏”的表现法，本来就具有遗貌取神的内核在，与禅理是相通的，这就是诗与禅能够结合讲论的主要原因。

禅家与道家各自有其个性，道家主虚静无为，禅家却是积极精进，特立独行，反对教条，毁弃偶像。“丈夫自有冲天志，不向如来行处行”，这是何等的“独立自主”的骇俗惊世的精神意气！这种向上的精神意气，从何而来，六朝士大夫品论人物，已经有了这一审美概念。那用词便是“雋”——俊、骏，一也。比如高僧支道林（常与王右军论辩哲理，《兰亭序》其实就是因此而发的，余有专考），喜欢养马，人们评论他，说你一个修道之人，却来养马，这事“不韵”。他答曰：贫僧爱其神骏！这一则故事，异常重要，与文学艺术，也息息相关，最是需要涵咏体味。

魏晋人讲文学，提出了一个崭新的审美认识和鉴赏准则，其言曰“遒”。曹丕在《与吴质书》中说：“公幹有逸气，但未遒耳。”须知这个遒，已与神骏大有关系，唐初人对王右军书法，特标曰“遒媚”；《世说》中论人论文，则每言“遒举”“遒上”，这种重要的审美认识的发展，久被忽视或误释，你在一般辞书上连这“词条”也是寻不见的。但这却正是禅家精神的重要一环，所谓“透金鳞”，鸢飞鱼跃的无限活力和志气。这与世俗误会的“虚无”“消极”“恬退”“枯寂”等等适相违反。这也就是老杜赞人曰“清新庾开府，俊逸鲍参军”的那个俊。如唐代的杜牧之，宋时的李清照，其笔下都有俊逸之气，正东坡所谓“英发”之致是矣。

禅家为了破除传达的障碍，反言障，反理障，反意障。这对韵语文学也

庄子认为，精微的道理，包括各种技艺的高级心得体会，并不是语文所能表达的，所以古人留在纸上的文字，实际上是一种糟粕——最粗最失精彩的部分。这与现今使用的“糟粕”（指文学中应该分析批判扬弃的有害成份）不可相混。

关于“遒”的理解，可参看拙著《说遒媚》，载《美术史论丛》。

禅家既然言行极其独特，难为世人理解，所以遭受的误会与歪曲最大。有一种假禅僧，专门以妄语惑人，其方式多是故弄玄虚，或编造诡辩式言词，（如“打是不打，不打是打”之类无理取闹），或装出一副神秘的假面孔，低眉顺眼，双手合十，说些什么“弱水三千，只取一勺”“有如三宝”等等胡言混话。高鹗伪补《红楼梦》中，即以此欺人，因为有的人不知禅为何事，竟对此大为赞赏，说这是“曹雪芹最精彩的文笔”！可知讨论这种事，是很困难的。

是极有影响的美学问题。南宋四大家之一的杨诚斋，诗论甚伟，他就明白提出：作诗必先去辞，去意，然后方才有真诗在。这在世俗常理听来，皆属怪论。不知他正是为了破除一般的（非诗的）“推理性”“逻辑性”“议论性”等等之类的东西，这些东西即使在高手笔下也是能写得成功的，但毕竟是不得列于最上乘的诗句或韵语。

清代曹雪芹这位大诗人，借小说的形式也曾涉及诗的鉴赏这门学问与艺术，他让书中人表示最为重视王摩诘的五言律，并特举了“大漠孤烟直，长河落日圆”“日落江湖白，潮来天地青”二例，对“直”“圆”与“白”“青”的诗法与诗境作了评论，就极是值得我们参会。试看这四个用字，中有何“意”？中有何“理”？又有什么“修辞技巧”藏在后面？这些一般庸常之辈所讲求的，他都没有，可是诗境极高，魅力很大。道理安在？我的解答：这就是以禅喻诗的理论之所以可信，可贵，因为王维正是破除了“意障”“理障”以及“语言障”而直截了当地把握那种情景的神髓的高级手段。假使不谙此理，只向“炼字”“遣辞”上去寻找奥妙，就永远不能超升到一个高层诗境去了，鉴赏之道，难处在此。

一般人对王维的诗，能看到讲到他的“佛家影响”，却不能解释一个“佛门信士”怎么又会写出“风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻”来？这，就又要记取我上文所举示的那个禅家并不同于一味“空寂”的寻常僧侣，而是极重神骏的“进取”之士。没有那种精神意度，如何能写出那种“昂昂若千里之驹”的俊句？而且，一个“疾”，一个“轻”，也仍然是那个直抉神髓的手眼。

这个道理若粗得明了，那么到词论家王国维提出“隔”与“不隔”的真意旨，就不待烦言而自解。王国维未必是有意识地以禅讲词；发人深省的则是那“不隔”恰恰就是我所谓“最直截”的同一意义。王氏此论，暗合禅理，这现象极值得鉴赏理论家思索。

当然，王先生此论的基本精神是非常高明的，因为懂得词曲这个“范畴”也要涉及禅理的人是不多的。但王先生也有偏颇之处，即强调“不隔”以致连“代字”也明白反对。这是他看不到“代字”乃是吾国语文本身特点、音律文学的严格审美要求所产生的奇妙的文学现象。“落日”“余晖”“残阳”“斜曛”“晚照”都是“代字”的“派生物”，难道只许留它一个而禁废其余？须知那不但是音律要求的变换法则，也是意味境界各异的传达妙法。周美成《解语花》写上元佳节，用了一个“桂华流瓦”，王先生也表反对，而不思“桂华”所引起的丰富的艺术联想及章法脉络的作用：没有“桂华”，下面“耿心素娥”便失其精彩之大半，而再下文之“满路飘香麝”也就减却辉映过脉之美了。这句词，如改“月光流瓦”，“代字”是没有了，可是那神韵风采，又往哪里去找寻呢（因为王先生自己也承认此句境界极妙呀）？

由此说明，艺术之事未可只知其一，不知其二；但此处若以“不隔”之说而为禅理说诗之一助，则正宜温习，未可轻易视之。

鉴赏学者还有一个课题应尽先研讨，即司空表圣的《二十四诗品》。现有论著，大抵以为这是以道家思想解诗的范例。我则以为这二十四章“四言诗”中充满了禅家的质素与气息。

一般人把它划归道家，大约是看到它第一篇就说“超以象外，得其环中”，环中一词即出《庄子·齐物论》“枢始得其环中，以应无穷。”又见第二篇即标“冲淡”等等，遂有此论。不知佛义初入中土，许多名词概念不见于本

邦语文传统，势不得不求借于老庄之言。禅宗原是“华夏化”了的一支独特的佛门宗派，本来也吸取了道家的有用的精义，其辞偶合，原不足异。但终究不能认禅即道，那分别还是很大的。司空图的许多要紧的句子，都是禅悦，而非道玄。试看他所举之品虽然多至二十有四，而其以最喻象，以境写神的许多句子，却有一个共同的特点，即生机流动，气韵高明，总是说其间有一种精神实在，非常鲜明，但又不容人“拿”来把握。所谓“采采流水，蓬蓬远春；窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨；……乘之愈往，识之愈真：如有不尽，与古为新。”他引的戴叔伦的话：“诗家之景，如蓝田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。”他所谓“生气远出，不著死灰。”都最是要紧语，第一义。

唐人所达到的这种审美高度与鉴赏标准，直到宋人梅尧臣的“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”，严沧浪的“言有尽而意无穷”，都在一步一步地更趋明白。

由此可知，中国古代诗人韵文家的感受与传达，是一个特色很强的精神活动，其所传达的，是神明，是神韵，是神采，不但写人，写景写境，也是如此。这种神，或飘逸，或遒举，即使在风格澄澹的王右丞、韦苏州，也照样内有遒举之神明在——这是司空图在《与李生论诗书》中说的。

明乎此，则中国韵文讲究神、韵、味、景、象、境，以至多层次的味外象外之传达与欣赏，皆可推知那是想要表达什么道理了。

[四]

我在上文特意使用“传达”一词，而不用“描写”“形容”“修饰”“刻画”这类现代流行词语。这需要略加解说。我认为，这是鉴赏中国韵文的一个最重要的问题。什么是传达？比如，现代的“传达室”、“传达文件”为常见的语词，意思是“照样转递”。这种传达，包括拍电报，电视传真，等等，都是“照样”：照样是不许“走样”的。我们的诗，是一种高级传达，又“照样”，又不是“复印件”，可以“变样”，变样是为了“更好地照样”。诗人咏士，主观上都是要照样传达的，但这里边的问题变得复杂起来，第一，诗人并不产生“摄影作品”，他传达的是包含着他的感受的景境，甚至有时是他再创造了的景境。所以并不“照样”。第二，他与禅家又不同，禅家主张破除言障，不立文字，“不著一字，尽得风流”（司空图《诗品二十四则·含蓄》），因而有时只用手指，只用杖示。诗人则是命定的“文字行”，离了语言，他就如同孙大圣无棒弄了。他也明知语文的能力极有限度，很难尽传他的感受与创造，可是他又只好勉为其难，在无奈中觅取“办法”——这就是诗人的艺术本领，也就是鉴赏者的心目所注的目标。

王国维论词，提出写境与造境，有我之境与无我之境。其实，并没有这样的鸿沟天堑。“大漠孤烟直，长河落日圆”，写乎，造乎？有我乎？无我乎？漠何以识其“大”？河何以知其“长”？烟何以辨其“孤”？日何以审其“落”？倘使无“我”，谁所论耶？老杜说：“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”，也像是写无我之境了，可是鹭何来漠漠之怀，鹂安得阴阴之意？这十四个字，还是诗人的感受与创造，而想要传达于我们的一种境界与神新罢了。

但是，于此便发生了文采的这一重要鉴赏问题。

一般说法，以为语文是文学的手段与工具。这种认识，至少在我国的情况来说，是一种很肤浅片面的认识。在我们这里，语文本身便是一种高级艺术品，一种审美对象，它具有“本体性”。或者批判家总要给考究铸词炼字的作者扣上一个“形式主义”的帽子，就是不大懂得我们的语言文字的极大的特点与特色，而易与别的语文相提并论了，况且，没有内容，只有“形式”的作品本来也没有人真拿它当值得评量的东西。词要铸，字要炼，这是什么意思？这不是玩笑，这告诉人艺术家的“汗流浃背”的苦工夫才能得来的语文造诣，像打铁炼钢的工人和技师一样呢！怎么要受你的轻视和“批判”？

在我们，离开内容而单纯“玩弄”文字的，不敢说绝无，但是很少。晋人提出一个“情生文，文生情”的多层次创作辩证认识，其实也还有一个“境生词，词生境”的同样的多层次创作实际。这是局外人所不能理会的，因为他不会吟诗填词，没有实践的心得。

人有神采，所以文也有文采，我们总是把艺术品和一个活生生的人来一样看待，一样要求：有血，有肉，有骨，有气，……还有神采，有韵致。没有文采的诗词，也不会真是最好的作品。

文采不是雕绘、堆砌、涂饰的“外面加工”的意思，一点儿也不是。这是一种素养和造诣所焕发出来的光采。

文采是不是等于字面华丽？当然不是。陶渊明最不华丽，但他有他的文采，“孟夏草木长，绕屋树扶疏”，“好风从东来，良苗亦怀新”，这是他特有的文采。

摘文掇藻，比喻其笔下的纷纶葱茏的色彩和生机，虽人工，却堪匹天巧。刘彦和说“云露雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇”，不喻世意者以为他是纯重天然，而轻视人巧；其实正好相反：他是说动植万品，“无识（没有意识知觉、感情）之物”，尚且“郁然有彩”，何况人是“有心之器”，岂不更应文采过之吗？

曹子桓已然提出了一个“诗赋欲丽”的纲领。唐贤也说：“清词丽句必为邻”。连司空图那样“玄谈”的诗论家，竟然也列“绮丽”于二十四品之中。但“雕绘满眼”，已为六朝之诟病；李太白直言不讳地宣称“自从建安来，绮丽不足珍”。……这么一来，绮丽到底是好是坏？就又成了鉴赏领域中的一则悬案。

其实这个老难题孔子早就有评论了，说是质若胜文，则野；文若胜质，则史。所以最好的是“文质彬彬”。这里没有“偏袒”。徒质则野，这个问题很少人正面提出讨论，不知何故？煞是可异。圣人之言，也未必尽“圣”，但无论如何可以证明儒门大师也毫无轻文之意。野是不文明、无文化的表现，高级艺术不会以此为理想标准。那么文与质的关系是不必词费的了。可是，我们的文之本身便具有美的本体性，这一点总未被儒家和道家承认。佛门则以“待语”为戒（所以有的词人自称其作品为“语业[孽]”）；我看这倒是能从反面看出佛门却能真识语文之美，所以才需要“戒”它，眼光是高明的。我们常常为文采之美的巨大魅力所迷住，但是不敢公然“坦白”，因为

《文心雕龙》的总宗旨是讲求为文之法，故末后有专著标曰《总术》，其义可知。而论者往往误会了《原道》所说的“自然之道也”一句，以为那是主张文学要“纯任自然”，不劳人巧作为，云云。不知这与刘氏原意相背。所谓“自然之道也”，是强调指明宇宙万物无不各具文采，何况于人？所以作文要有足以与天工比美的人巧。他的原话十分明白，不宜错说。

怕犯“形式主义”“纯艺术主义”的错误。这样，真正能直言无讳地为我们赏析文采之美的文章也就难得一见，有之，也是蜻蜓点水，再不然，也要赶紧缀上一串周旋的门面话。这样，我们的韵文就剩了一些几句话可以“总结”的抽象概念，一点“道理”式的教条。其影响所被，自然是会使很多的“文字行”的人不知文采为何物，造成艺术本领的枯萎和退化。

唐人所谓“自从建安来，绮丽不足珍”的见解，也从反面说明了一个重要的文学史的问题：先秦两汉，文人与文学，是另一类型；从曹氏父子出现，加上邺中七子这些才人，这才开始有了“文采风流”这种类型的文人与文学。这一点极为要紧。只看见“绮丽”，与涂脂抹粉的外饰等量齐观，所失不小，——也无法解释我们文学史的发展，特别是无法解释从六朝小赋到晚唐诗，到宋词元曲的向风流文采这个“方向”发展的脉络因由。

丽，不是“华丽”、“秾丽”、“艳丽”的俗义，是指高度艺术美的文学语言，它不一定即是穿红挂绿，插金戴银。评赏李后主的词，不是说他是“乱头粗服”的美人，是“丽质天成”，不假修饰吗？古人看美人，有一种“天生丽质”。这丽是什么？我们又说“风和日丽”，那太阳并不“漂亮”“标致”。司空图在二十四品中竟也标出“绮丽”一品，你看他说些什么？

“神存富贵，始轻黄金。浓尽必枯，浅者屡深。露余水畔，红杏在林。月明华屋，画桥碧阴。金尊洒满，伴客弹琴。取之自足，良殫美襟。”

你不一定完全赞成他老先生的这种美学观，但既为鉴赏者，你必须思索一下：唐代理论、实践家的心目中，绮丽的涵容原来是那样子的。

“露余水畔，红杏在林”，前一句也与丽有关系？殊费揣摩。后一句，使我们联想丛生。比如老杜写出了“林花着雨胭脂湿”，写出了“晓看红湿处，花重锦官城”，自然够个丽字了。温飞卿的词，“池上海棠梨，雨晴红满枝。”更是丽意满纸。但一究其实，诗人词人毕竟使用了多少“华丽字面”、“粉饰工夫”？太白赞不绝声的“解道澄江净如练，令人长忆谢玄晖”，多么值得鉴赏者掂它的斤两！但一究实际，令太白心服口服的谢玄晖，只是“余露散成绮，澄江净如练”十个字，也何尝描眉画鬓？可这才真够得上“清词丽句必为邻”呢。

谢玄晖的名句，也“进入”了宋词人王安石的《桂枝香》里，他道是：“千里澄江如练，翠峰如簇”。他写那“天气初肃”的“故国晚秋”，却用一个“背西风，酒旗斜矗”，这是何等的风神意味！这写秋几乎与辛稼轩之写春有异曲同工之感——辛曰：“春已归来：看美人头上，袅袅春幡！”这就是文采，也就是境界，也就是神韵。所以要讲鉴赏中国的诗词，非从一个综合整体——语文运用之美，传达手法之超，心灵体会之到，艺术造诣之高，这样一个综合美整体感来认识不可。分开讲说，无非为了方便而已。对我们自己的汉字语文的极大的特点特色认识不足，对它在诗词韵文学中所起的巨大作用估计不够，是鉴赏的一大损失。境界、神态、风采、韵致的来源，相当的一部分即是这个独特语文的声容意味和组织联结的效果，而这一点向来缺少充分的讨论和介绍。

[五]

曲之与词，原本无别。对旋律歌谱而言，曰词（古曰“曲子词”，即后世所谓“唱词儿”），其后成为文体专名，致有宋词元曲之分。大晏《浣溪沙》云：“一曲新词酒一杯”，并非二事可知。曲词本起民间，不免俚俗，有极下劣者，诗人文士，对它却也十分喜爱，填以新词，提高了规格，使之“风雅化”与严肃化，可谓之“认真对待”，不再是谐谑凑趣、侑酒寻欢的“下等”的东西。从黄山谷词集里还可以寻见那种市俗曲词，气味不高。所以词人有的将自己的作品特标为“乐府雅词”，不是无缘无故的“自高身价”，“脱离群众”。

这种升格运动，残唐五代时期已然完成。也许由于那时的政局动乱，多有末世离乱之思，亡国之恨的缘故，词曲里也就扩大了思想内容，受到了重视和评价。其间也有“诗教”的观念左右评坛，也有赏音的同情与叹惜。李后主，冯延巳，虽然风格大异，地位不同，却历来获得评者的青睐。

但是唱曲子填词，毕竟与作诗有同有异。专业内行，讲究曲子的，自有其“当行本色”，是笑话那种“传统诗家”的。女词人李易安就笑话以诗充词的“外行”词人。“着腔子（曲调）唱好诗”是可笑的事。可知赏词之事又加复杂了许多。

宋朝的一则文坛佳话，说是晏殊得了“无可奈何花落去”一句，怎么也想不出好对自来，后来朋友给对上了，道是“何不曰似曾相识燕归来”？晏公大为击赏，十分得意，除了作成的《浣溪沙》名篇之外，还为这一联又作成了七律。于是评者遂谓此十四字入词绝妙，入诗便不相宜云。这种意见，顾随先生与人说词即不以为然。我也觉得，入诗未尝不可，未必不佳。但是前人的感觉何以发生？其中也定有缘故。至少，我们可以由此体会读者对诗词的“体性”有不同的认识，对它们的鉴赏要求有不同的标准。大概说来，诗在词面前总显得有些“道貌岸然”、“正襟危坐”，典重沉郁有余，风流情致不逮；诗是“老古板儿”气质多，而词则有异，即使是抒写沉忧深恨的，读来也觉轻快得多，比较活泼，比较逋峭跌宕，没有沉闷的压力感。“诗教”气味更是不见了。敦礼教、厚风俗，明鉴戒，这些意思，不必在唱曲时念念不忘，可以“自由”地言志抒情了。词把诗人的思路大大地解放了一步，传达表现的本领和才华又获得了更多更新的发挥余地。

曲之于词，仿佛再加一次“放松”以至“放纵”。它允许在音律的抑扬顿挫的“空隙”中楔进衬字，使笔致加倍活泼流动，因而表现能力也显得更为增强了。曲又打破一味雅词的观念，“胆敢”大量运用俗语成语，杂入于词藻典故之间，不但能使之相与协调，而且造成了异样新颖精彩的艺术境界。它比词，更多了一层情趣，特别是这个“趣”字的神理，在曲里发挥得达到了高度。平仄韵的通押法则的恢弘，使它更加轻松愉快，流丽条畅。这真是一个雅俗共赏、能博得广众喜爱而又不流于“风斯下矣”的新型文体与文格。

精严无比的词曲音律，对于那些倚声制曲家来说，一点儿也没曾形成“枷锁”、“桎梏”，相反，这种音律的规定使他们对语文的运用更加困难见巧，自律生新。他们对文字的形、音、义以及它们的千变万化的艺术联系与连锁作用，都“吃”得透极了，运用达到了出神入化的地步。“嘻笑怒骂，皆成文章”，也只有曲子才真能当得起这句话。

这就需要鉴赏者从更丰富的角度和层次来着眼和用心。自然，词曲的真佳处，当其成功而感人，仍然是万变不离一个“诗”（广义）的体性和风神

韵致，鉴赏其多的方面，总不能忘记了这个根本课题。东坡说柳词高处不减唐人，正是此意。

[六]

赋的质性，与诗词曲原不同科。赋是铺叙，诗是涵咏，甚异其趣。汉赋，讲求浩瀚壮丽，罗列名物以为能，包举万象以为备，以致招来“类书”的讥评。但到曹丕，已经提出“诗赋欲丽”，似乎他认为二者也有共通之点了。稍后陆士衡方才指明两者之大别是：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”成为千古名言。赋到六朝，并未衰退，实有进展。只要看看曹丕论文，品次七子，以为王粲、徐干可相侔匹，皆善辞赋，所举王作《初征》、《登楼》、《槐赋》、《征思》，徐作《玄猿》、《漏卮》、《圆扇》、《桔赋》，人各四例，皆赋也。这事态可思。再如《世说》中诸例亦耐人寻味，一是人间顾长康作《筝赋》，自视较嵇叔夜《琴赋》如何？顾以为胜嵇。二是庾仲初，作《扬都赋》成，庾亮溢美，说是足与两京三都相埒，以致“洛阳纸贵”，谢太傅予以批贬，说怎能那么捧他，那实际是叠床架屋，事事摹仿，又跟不上前人耳。三是庾子嵩作《意赋》之问答十则，也大可注意。

至此，已经可以看到，那时期以赋观才，定人身价，仍是主要风尚。再则赋以“咏物”为题，遍及动植物器皿，又进而将“物”的范围拓展到抽象的感情、精神活动方面，《意赋》既尔，江郎的《别赋》、《恨赋》更无烦解说了。连陶渊明也作《闲情赋》，成为“谈柄”。其源头还是在建安那个“不足珍”的时期，应瑒有《正情赋》，实开其端。曹子建的《洛神赋》，尤为划时代、开纪元的名作，从此，赋才一步一步摆脱开“类书”、“罗列”的模式而与抒情诗分源而汇流。这是一个极伟大的创造，极巨大的变革。六朝小赋，其文词意境之美，达到了后世夔乎不可企及的高度。我喜欢举谢庄的《月赋》为例，清人许梈收入《六朝文絮》时，评语甚精。此赋很小，名为赋月，但主旨是“怨遥伤远，一篇关目”。许先生说：“数语无一字说月，却无一字非月。清空澈骨，穆然可怀。”“笔能赴情，文自情生，于文正不必苦炼，而冲淡之味，耐人咀嚼。”“以二歌总结全局，与怨遥伤远相应。深情婉致，有味外味。”请看，这是“赋”吗？这是十足道地合乎二十四诗品的抒情诗啊！

许梈说“于文不必苦炼”，这话在他来说，未为不可，因为他造诣高深；对今人来说，却要分别而论。试看赋中诸句：

“陈王初丧应、刘，端忧多暇；绿苔生阁，芳尘凝榭；……”他一开头便使用十八个字，两句话写尽了曹子建失掉了两位知音文侣的盛伤寂寞的心境。苔之绿，尘之芳，下字且不须多论，只看他一个“生阁”，一个“凝榭”，难道没有炼字的工夫，会写得出？至于菊而“散芳”，雁而“流哀”，这种高级艺术化了的语言，我们读时，更要问自己一声：“若是叫我写，作为考卷，我写得出吗？”——

“若夫气霁地表，云敛天末；洞庭始波，木叶微脱；菊散芳于山椒，雁流哀而江濑。……”

赋的另一义是徒诵而不歌，即没有音乐伴奏的诵诗方式。“歌”“赋”相对待而言。但于本文关系不切，故不必详及。

“列宿掩缦，长河韬映；柔祗雪凝，圆灵水镜；连观（去）霜缦，周除（庭除）冰净……”

“若乃凉夜自凄，风篁成韵；亲懿莫从，羇孤递进；聆皋禽之夕闻，听朔管之秋引；……”

你读读那声韵之醉人，那词句之美妙，这是何等高级的艺术创造！于此而钝觉，于此而漠然，于此而更生“超越前人”的高论，以为这并无价值，不是就很难讨论鉴赏的事情了吗？

因谢庄写出“绿苔生阁，芳尘凝榭”，又使我联想到秦观的“碧水惊秋，黄云凝暮”的这种字法与句法。惊秋的惊，凝暮的凝，都怎么讲？怎样译成“忠实”的“白话”？你去解一解，试一试。这对鉴赏异常之重要。汉字的“词性”，是很难用西方语文“语法”概念来生搬硬套的。汉语文还有一个独特的“组联法”，每个字都具有神奇的魔术力量，不需任何“介词”、“联词”，送与他字“挂钩”和“结合”。这两点常被忽视，置而不论，使鉴赏者失却很多灵智的契合。

唐代第一首（最早期的）五律名篇：“云露出海曙，梅柳渡江春。”“动词”在第三字。王维的“日落江湖白，潮来天地青”，你可以认为“动词”在第二字上。可是“大漠孤烟直，长河落日圆”，哪个字是“动”词？“渭北春天树，江东日暮云”；“乱山残雪夜，孤烛异乡人”，哪个是“动”字？曲家马致远的《天净沙》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，……”句法也正在唐人的伯仲之间。这还不足为奇，最奇的是“鸡声茅店月，人迹板桥霜”这种句法与“语法”，索性连一个“形容词”也无有了，遑论动词？那么，我国诗人如何运用我国语文的独特神奇的本领，岂能不构成鉴赏学中的一项主要项目呢？

评家常说诗人语妙，当然，最根本的还是灵台智府，体会之妙。譬如说一个美好动人的曲调歌音，词人说它“向来惊动画梁尘”，诗人说它“头白周郎吹笛罢，湖云不敢贴船飞”。你自然可以认为这是“修辞格”，是“比喻法”，毫不足奇；可是你也要想：譬喻不从体会而来，又来自哪里？要写一个声音，竟能体会它的艺术力量能把画梁上的栖尘惊动和飞扬，竟使湖上的轻云高翔而不敢贴近奏乐擷笛的游船画舫，这是何等的心灵智慧才能够领略到而且说得出的？怎么可以事事习惯于用一个现成的名目和庸常的概念去对待文学艺术？

上举许榭先生因评《月赋》，说了两句话，他由谢庄这等高手而悟到“写神则生，写貌则死”。回到梅尧臣“状难写之景，如在目前”上来，就恍然于他这“如在目前”，也就是那事物的神采韵致，这是难写的，然而竟能使读者如见其人，呼之欲出。我们的汉语文又是一种高级先进的语文，它最能“状难写之景”，也最能“含不尽之意”。

[七]

这篇序文中引及古人不多，而司空表圣和温飞卿，都是山西的地灵人杰。这部鉴赏大辞典的编印，出在山西，也非偶然之事，使我倍觉欣喜。我因此才不揣浅陋，为之弁言。虽然都还是老生之常谈，但因各篇赏会的文字都是分散的，不大可能就这些问题为之评介，我在此总括地申说梗概，无非抛引之诚，扞叩之见，涓滴之微，亦溟渤所不弃，则不胜幸甚。

刘彦和之论楚辞，说是“故木高者苑其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草”。你看这还不是我们的最古的“接受美学”的评论者吗？鸿裁诚不易言，但只要不仅仅满足于猎艳辞，拾香草，也就是鉴赏的高流了。我这拙序，只能就自己所能达到的限度内粗陈所会，童蒙之讥，识愧而已。

末后，我还想提一下音律鉴赏的问题。这在从前，只要是“知识分子”，起码知道四声平仄，也不会在使用时弄出大错。今天却成了一个极大的难题。报章杂志，各类文章报道，又很爱用个七字句作题目形成风气；可是一读之下，一百例中大约幸运可遇一二合律的，其余者都一点儿也不懂得自己语文中的这个关系韵文美（其实也包括散文美）的重要的道理，弄得颠三倒四，读起来真使具有“音乐耳”的人别扭万分。这现象十分严重，也莫知其所以致此之故。平仄都不通晓，而来讲韵文的鉴赏，这是个很大的文化异象，甚至可以说是一种可忧的异象。揆其原因，中青年语文教师不懂了，怎么让他教下一代？况且现行语文教育也根本无人重视这样的异象问题。谨在此呼吁，这并不是“无关宏旨”的“薄物细故”，这反映了当代语文教学上的一个缺陷面，是要逐步匡救才行的。因此我深盼像本辞典这样的型巨而价重的鸿编，也能在这方面起到一些有益的作用。

戊辰中秋写记于北京东城之茂庭

《中国历代短篇小说选萃丛书》序

本丛书的定名中，择取了“选萃”与“奇观”二词。这两个用语，已经显示了它的旨趣与规格。其实这也就是这套丛书特色之所在。承委撰序，我姑且将个人的一些零碎的感想片断，缀述于此，聊为阅读赏析时的一点辅引之资。

人人都爱听故事，爱看小说。在中华的文化传统上，故事与小说，其实一也。因为“故事”一词的本义就是“昔时的事迹”，而“小说”者，本是民间讲述的历史故事。所以两者原是一回事。这是我们民族文化对小说的观念，认为它是史的一个支流，讲述的本是以往发生过的人物和事情，只不过它是老百姓的传述（包涵着咏叹与评议），与官家修撰的“正史”有所区分——故别称“野史”、“稗史”、“外史”、“异史”……等等。而“小说”之小，则又是相对于“治国安民”、“经邦济世”的“大事记”而言的。这种本质根源，若能有所理解，就不会硬拿西方的、现代的“小说”概念与“标准”来看待（和“要求”）我们自己祖先所写的小说了。（例如，外文的称呼小说的 novel 与 fiction，前者义为“新奇”，后者义为“虚构”，这就与中国的“野史”观念不是同一文化背景的产物了。）

当然，小说总比史书“有意思”——对一般文化水平的读者来说，史书总是“正襟危坐”、“道貌岸然”，总在“教训人”，而小说那就大有情趣有味道得多，令人喜读，引人入胜，而无枯寂沉闷之“恨”。按目下报刊文章常用语，那就叫“形象鲜明”、“性格突出”、“语言生动”……吧？这种套言套语说的只是具有了更多的“文学性”而已。

有学者指出：在中国古代，小说与历史二者“实亦难分”。举的例证是《燕丹子》与《史记·刺客列传》中的荆轲传。前者被列为小说类，后者自然是历史书的典范。但比较之下，简直难以列出什么“大不了”的“本质区别”，只不过是《燕丹子》里多出了几句“乌白头”、“马生角”之类的“违反科学”的异象，因此认为这乃是“虚构”了呀，一虚构就是小说了呀，那理论又只不过如此而已。说句不揣冒昧的话：从古至今，异事不可胜数，且其中有不少是科学（即迄今为止的最高认识限度）所不能解释的，很难都用“虚构”来一了百了。我举此例，无非是来说明，我们自己的小说，本源是史，这一点是十分清楚的。

还有，一般文章论述中对“虚构”一词用得往往是意义宽泛，含混不清，也给人以一种错觉或文学创作上的“副作用”。这是个很麻烦的问题，应从多层次去剖析区辨。譬如以“按《鉴》”编写为号召的《三国志演义》，可说是最有历史记载依据的小说了，可是清人也指责它是“七实三虚”。这虚，应当主要是指那些与史籍记载不相符合之处，或生编臆造的情节事迹，而不应包括一些对人物口角、神情、心理的揣摩，一些细节的增饰——若那样认为，恐怕连太史公的不朽之名著也要被指为“虚构”了吧？《史记》的兼具文学性，并不因为它是包有“虚构的成分”之故。然而受西方理论影响甚深的论者，却误把“虚构”认为是文学的“本质”，误认为只能“编造”才是小说；倘若忠于事实，就好像“伤害”了“文学的品位”，甚至是犯了“错

其实清儒孙星衍已然指出：《史记》正文虽无此语，而《赞》中却也有“天雨粟，马生角”的话，这又当如何解释呢？

误”似的。幸而，近年来纪实、报告、传记三类文学大兴日盛，人们的观念稍稍有些变化了，“虚构”的价值并没有过去一个时期所想像的那么高不可议、神圣几欲凌驾一切了。这在我们中华来说，其实是一种文学的“返祖”现象，是耐人寻味而启人深思的。从这个角度来看，本丛书的作用将会显得更为显豁，即：应多看看我们自己的小说原来都是什么样子的，然后再与西方的“同步”（同历史年代）作品来比较，再来说短道长，那才会更为科学。

我国小说原来也没有西方观念中的“短篇”、“中篇”、“长篇”之分。只能说，古代都是“单篇”，那“长”“短”也很不一定。公认的说法大约是宋代“说话（说书）”行业盛起来之后，才有了“长篇”，而这“长”特指“章回”体。为什么叫“回”？这应是军中用语，即战斗中的“一个回合”的意思。如果你看过那些武将“遭遇”相战，都说是二人“杀了多少回合”，“杀得难分难解”云云。这就可以明白：章回小说每回回末的套语必然要说一次“要知后事如何，且听下回分解”，——这“分解”也就是“难分难解”的同一用语了，此乃显证。所以明人记载，说书是从宋仁宗时起，后有“得胜头回”之语，当即是“回”的起因（清代八角鼓单弦唱曲兴于军营闲暇“文娱”，仿佛似是同理）。

那么，章回小说是很晚的事了，而且真正成形也是后来文人定稿的写作形态了。而单篇的“话本”与更早的“传奇”、“志怪”，则并未因有了“章回体”而日趋衰落，相反，这仍然是中华小说的一条主脉，——后来称之为“笔记小说”者，大抵指此而言，直贯到清代盛行的《聊斋志异》与其众多的仿作书。

“单篇”小说以唐代传奇体为主体，也才是略与现代人的小说概念相合的文学作品。鲁迅先生指明：“唐人始有意为小说。”此语至为精辟。在唐文士作传奇以前，那些作者并不自知所撰是后世所谓的“小说”，他们只是在纪人纪事，即作“史”。自唐人为始，这才有意自觉地写作“传奇”，用今天的语式讲：“这才有意地进行小说文学的创作。”

因此，本丛书的定名取“短篇”一词，仍是从俗之义，倘求真实，应曰“单篇”小说。

然后，可以再看这套书的分类编排体例，也自有特点。

第一就是它分为四大类，每类又各分文言、白语两项，二者仍以本项年代先后编次入选的作品。

这四大类是：言情、侠义、公案、怪异。我体会编者的用心，是综合传奇体、话本体、章回体三者从古以来的分类法而定此四类为最有代表意义的。大体堪称允当。

前三类都是“人间言动”，即社会情状；后一类是不经见的异人异事与假托的鬼狐灵异的故事，有些非“人事”，有些似非人事而实寓“人理”。

“言情”属于小说，几乎与“言志”属于诗词是一定的“范畴”了。这个“情”，本来涵义丰厚，但是试看六朝人编《文选》，在赋体的分类中已经有了“情”类了——入选的是《洛神》、《神女》、《登徒子好色》等名篇了，可见陶渊明的《闲情赋》被道学先生评为“白璧微瑕”，其误以“情”为男女间狭义之词，由来尚矣。鲁迅先生著《中国小说史略》，于第二十四篇（红楼梦专章）独标“清之人情小说”，而不用“言情”旧语，其故可思。盖曹雪芹虽自言“大旨谈情”，却又特标“悲欢离合，世态炎凉”八个字，

也正可合参互证。所以我希望读者能在这一分类中，将眼光和识地放得稍宽阔些，而不为俗义所限。

再者即使是“男女之间”，也要看我们如何（以什么样的目光和精神境界）去理会去识解，比如汉之卓文君，隋之红拂伎，俗眼腐论评之为“淫奔”，而李卓吾则以为能识材能择人，是为女流豪杰。一提“情”，就只想什么“哥哥妹妹”、“卿卿我我”、“鸳鸯蝴蝶”……那未免“水流就下”，不识中华汉语的这个情字的真谛到底何在。

侠义与公案，貌似不同，实质却是一个：人心要辨是非善恶，人群需要正义真理。我们同情于善良弱小而被害而无告者，愤恨凶恶霸横，歌颂廉明，讽刺昏愤。“大雪满天地，胡为仗剑游？——谁有不平事，同上酒家楼！”古来真有这等满腔热血、一身绝技的义侠之士，专门锄恶济良，抱打不平。这种豪客奇人，舍己抗暴，救困扶危，极受人们的崇敬爱慕。清官明察秋毫，判断昭雪无数的冤狱错案，他们不但要有智慧，更要有勇毅刚正之气，方能与权贵、恶霸、昏官、上司……种种压力阻力抗争，一出《十五贯》，是个典型。难道这不就是当得起“可骇可愕，可歌可泣”八个大字吗？这就是人民最爱听——其实也就最关心的人和事的写照。（然而一度有人硬说义侠与清官的故事都是统治阶级用来“麻醉”人民的東西，让人们发生错觉，以为只有义侠与清官才是他们的救星，而忘了革命云云。倘如此逻辑而推论，势必得出一个“结论”：义侠之士与清正之官都是“妨害革命”的罪人，只有恶霸匪人与贪官黠吏才是“促进革命”的功臣了。这种理论，不知人民认可与否？）

本丛书在分类名称中，各系以“奇观”二字，我看也是可以的。第一，它有传统依据，即采自明人所编小说集《今古奇观》，而非自造杜撰。第二，它似乎有一点儿夸张色彩，但若想到我们曾有的“第一奇书”（《金瓶梅》）和“新大奇书”（《红楼梦》）等名目，便觉这个奇，是“有来历”的——是一种民族小说文化意识的表述方式，未可厚非。人总得有点儿情趣与风趣，道貌岸然并不是“小说王国”的神情特色，又何妨旧词新用？当然不一定就“化腐臭为神奇”，但还是有“换新耳目”之妙用吧。我是支持这个书名字的。

观本书体例，每类中兼收文、白两种文体而又分成两“栏”，不相厕杂。这种编排法也自成特点。今日之读者，分看合看，可领悟我们的汉文汉语的历史发展与相互关联。“文言”、“白话”是个异常复杂的文化问题，二者的关系是千丝万缕的，并非像有人想像的那么泾渭分明，冰炭敌对。那样看我们中华的语文，是非科学的机械观点。漫说古代，即在今时，人们的“口语”、“白话”中，还涵有很多的“文言成分”，不过是不细思，不自觉罢了。广东“白话”里那“文言”可以吓倒一些小儒！中华语文似乎“天生”地就具有“文言性”，——你如不相信，请把广东人赞赏女郎之美的“靛”，请柬上通用的“敬请光临”的“光临”，讣告消息中的“遗体火化”的“遗体”……都请你说说这究属文？还是属白？如属文，你将如何把它们“译”成白？这不是笑谈，这是科学的重大课题——我提这些“闲话”，意在提醒读者，当你披阅本书时，从文、白两方的并举中，你会获得意想不到的文化、文艺、语言、历史、社会……诸多方面的学识与教益。并不是“看小说等于消闲解闷”。

正因如此，我深感这套丛书的意义是多层面的。它的出版，将对教学、

科研、阅览、赏析、创作借鉴等不同领域均起到很重要的作用。它的涵盖广，遴选精，不但给人们提供了一个扩展眼界的方便机会，而且还能让读者获得一个中国本土小说的史的概貌，史的脉络。这将大大医治某些“言必称希腊”病症。中华文化之弘扬，虽然仪态万方，气象万千，然而舍历代小说而不观，哪儿再去寻找更便利更丰富更有趣味的“捷径”呢？

祝愿此书的“问世传奇”，广行寰宇，光焰不磨。

壬申六月初吉于燕东眷玉轩

《历代百字美文萃珍》序

这确实是一部“奇书”。说它奇，奇在何处？第一，奇在“百字”。第二，奇在“美文”。第三，奇在它选录的这种奇文竟达400篇之多。还可以再列几奇。但我提出的这三奇，已是大观了。

晋代陶元亮首先标出了“奇文共欣赏”的名句，成为中国文艺审美学中的一个崭新的概念，影响实在大极了。文何以重奇？只因“文似看山不喜平”，山之美就在它的“不平”——寻求“平之美”的人，绝不会跑到山那里去，“缘山求平”比“缘木求鱼”还更稀罕些。文之美亦在“不平”，不平即其美之所至。因此，我一向认为：奇文与美文，其致一也。

我们中国人讲文，似很早（魏之曹丕）就标举一个“气”字，此气须“遒”——大致粗解为健举与紧凑，即不平不缓，不塌不蔫。打比方，某地方的人讲话时，通常多是“低眉顺眼”地绵绵絮絮地讲下去，无起落，无节奏，无警策，无停顿，无转折，无休止——听得人简直要睡。那就是一个“平缓”之病，为文之大忌。而今日“文章”，此病为“常发症”。由此可见，美文者，并非出于雕描粉饰的俗义之“美”。这是第一点。

那么，为何又来标榜一个“百字”呢？语亦有之：“文不制繁”——下笔洋洋万言，“不能自休”，这自古是为文之大忌，为文之可笑处。纵观文之史，越到后世越罗嗦冗赘，浮文涨墨，废话连篇。这种文是催眠良剂，读多了甚至会降低“智商”的。故意拉长篇幅，断乎成不了奇文美文，因为那必然是“不平”的反面教材。如今本书为了强调警醒这种文弊，特标“百字”一义，真可谓奇中要害，一箭破的，非真知文者是提不出这个关目的。

那么，“一百零一字”的文就不会入选了吧？这叫抬杠，或者缠夹。本书所选，有一百好几十字的——但一超过二百字就不收了，以“百字”为基数，取其警策，是用不着胶柱而鼓瑟，食“今”而不化的。百字，好极了，精精神神的，干净俏丽的，磊落斩爽的，——奇、美，皆于百字而得见之。这还不真是好极了么？

有人说，现代世界，生活节奏愈来愈快了，时间更紧张了，没有足够的余暇去读长文，所以短的更适合今世读者之要求。如此云云，自然也成章顺理，很觉不差。但从认识中华之文而言，那是枝义，与文的本体本质并无必然关系。

这一切，我们是在讲中华之文，这是大前提，不能忘记。汉语的“文章”这个名目，原是由“绘画加音乐”而组成的词。“文”本是“纹身”的意思，那就是一种图画。“章”是指乐曲的节拍段落。这种以艺术来指喻文学的文化观念，极为重要，也正是中华之文的最大特点特色！

如用今天的话来说，这种文首先具有“形象性”的美，而同时又具有“音乐性”的美，二者融汇，乃成美文。

这前一点，今日之人已经习闻，“形象鲜明”、“形象思维”等等语式，或可借用来，不必更多解说了；对于后一点，“文，还要有什么‘音乐性’？我没听说过！”就不那么容易“接受”了。

通常一个很大的错觉误解，总以为一讲韵律音节，那只是诗词的事情，“散文”里哪儿又出来这个？——这就是完全不懂得中华之文的说话和态度了。

其实稍明汉字本身特点的，作一番思索，就不难悟知：汉字的极大特点

是单音，重音字都由“四声”（古声比“四”还多）区分。这个巨大特点使得汉字文学本身“就是”音乐文学！有“音乐耳”的人，一听人念，就觉其懂不懂、美不美了。旧时的学童，为什么都要能背诵文章？古文为什么都能“琅琅上口”？如不明此理，就会“奇怪煞”，或者竟批那是陈旧腐败的“陋习”了。

我在此讲说这些，是想提醒读者，在阅看本书时，多“分神”注意一下我们中华之文的特色，领会它的来由，它的优美，而不要把事情弄颠倒了。

有人会说：我又不写古文、“文言”文，我注意这些有何意义，作啥用场？

如果谁这样想法，我料他所写的那“非古文言”的“白话文”，也一定好不到哪儿去，未必能奇能美——引不起陶公的欣赏愿望。

“白话文”，好像是胡适先生的最得意的“创造”，他竭力反对一切“文言”。但我要问一句：既白“话”了，怎么还又是“文”呢？！岂不两个字就自己打起架来？胡先生正因为只引进西方文化观念而用以对待祖国之事，所以并不晓得汉字“文章”的本质和特征都是什么样的，盲目反对传统的“文”的一切命脉和精魂，其流弊并不是每一个论胡之人所认识到的。好的“白话文”，实际上也断乎不是“写话”——随口胡扯瞎聊，照样变成“字”，就能叫做“文”了？一点也不是这么回事。然而“白”“话”，但还得是“文”才行。否则，那正是不理会中华文化的一种表现。

因此，我敢说一句：凡认真来读这本百字美文的人，认真思索中华之文的命脉与精魂的人，一定能大有收获，而十分有助于他去写他的“白话文”。

这，应该就是本书的贡献与价值吧。

癸酉三月将尽，写记于燕京（时正召开八届全国政协大会中）

《中国古典小说卷中诗词鉴赏》代序 ——诗词韵语在小说中的意义

诗词韵语，包括“四六文”式的骈句、联语等文体而言（因韵不单指韵脚，也指句中声律），常见于中国古代或近人所作古典风格的小说中，这是在西方小说中并不存在的一种特色。这些韵语之出现于以叙述为主体的小说作品中，其作用或意义何在？是否累赘多余，有“混杂”“失调”之病？在欣赏和研究中国小说时，是不容不细加思索领会的课题。

对此课题如欲有所理解晓悟，只从“体裁”、“形式”的观念中去寻求答案是不行的。这必须从中国小说史的脉络和中国韵语本身的性质来索解，方能获得它的真正的意义（作用、价值）之所在。

中国小说的本质是史的一个支流，故有“野史”、“稗史”、“外史”、“外传（史传）”等别称，即“正史”以外的史书之义。然从形式发展上讲，它除了本身是“叙述体”之外，还接受了佛门宣讲的巨大影响，即僧人自早是以讲说佛经故事为形式而宣扬教义的办法，而那是以叙说与韵语（偈颂）相间、交织而进行的，古称“转变”（今通称“变文”），“转”本义即是“唱经”的意思（也称“转读”）。因此民间说书艺术就借鉴参采了变文的优点，也以叙说与韵语相间而组成之。后世统以“小说”为名的通俗文学，所以有“平话”与“词话”之两大派系，亦由于此：前者是纯叙述体为主，后者则叙、韵交织，亦即“说唱文学”的名目之所指了。

平话，后来写作“评”，流变为“说评书”的评。疑心古时“平”本含有不夹以转唱的意思。而“词话”的词，实际也是广义的韵语的一种代词。

“说唱”形式所以盛行，是由于这能避免只说只唱的单一感，而起到变换、调剂、丰富的作用，给听众以更多的美学享受。这就是它最大的优点，亦即其独特的艺术价值。近世与现世小说，则因受了西方小说的观念与形态的影响，逐渐变为纯叙述体，完全抛弃了早先的传统民族特点。

“转”“唱”部分，本来是为了“听”众而设计的，而不像后世是单为了“看”小说那样，因而它的内容（或“性质”）也与后世不能全同，比如有的唱的部分乃是一种“重述”，即以韵语再一次撮叙方才讲过的那段情节。但印刷术发达之后，“听”说唱必然逐步分出一大支是“看”说唱，于是那韵语部分内容与性质也就向适合“看”的方面发展起来。“重述”、“撮叙”日益减少了，诗词韵语的“本等”日益彰显了，即：抒情是它的本色，于是对叙述部分过后，随即加上了抒情的部分——慨叹，赞美，讽刺，警戒，评议……便是很多小说中韵语部分的内容了。

这种抒情的“唱”的遗痕或变相，也可分为两类：一类如《三国演义》，其大多数诗句咏叹，“后人诗叹曰……”等等，是采自前人的现成篇什。另一类则是出自小说作者本人的同一手笔。

除了咏叹性的诗篇韵语，还有人物出场时对他（她）的形貌风度等等总括题咏的，或战斗场面的写照的，都能使景象气氛精神倍出，给单纯叙述增添了神彩。再如《西游记》，相间的韵语骈文特多，尤其是在一段精彩的故事（“七十二难”之一难）结束后，师徒一行重新上路，于是夹以一篇，常常是远远望见一座山林，一个去处，景色如何，吉凶待晓……立刻将读者引入新的想像，将“取经”的路程进展，时空的推迁，美巧地显示于字里行间，取得了极大的艺术效果。这就绝非“白话”、“讲说”所能比拟，更难代替。

另一类就是作者代书中人物安排的“作品”了。这类尤以“佳人才子”派的唱和题咏等为特多。正如曹雪芹所说，当时流行的俗套小说，甚至本无故事情节可言可观，而只是为了先作了几首“艳诗”而后才编造小说的。这类除个别极少数高手而外，价值大抵是不大的。

这一类中，应该特别提出《石头记》，曹雪芹为人物代拟的那些诗、词、曲、谜语、酒令……不但文学价值高，每篇切合每人身份、性情、口吻，而且没有一篇不是字面意义的深层又兼具为后文伏线的巧妙作用的。因此，这种诗词韵语就更是全书的一个有机组成部分，其性质不但与“说书人”的咏叹是绝不相同，而且与“佳人才子”书里的“淫诗艳赋”更是不可相提并论了。

还有一种非文人作品，如说书艺人的开篇时常念一首《西江月》或“四句提纲”（绝句诗）等形式，本来是“序引”、“总括”的意思，但后来也有很多小说每回回首或回中都有诗词，只是一种“引用”的点缀，往往世态人情，悲欢哀乐，无所不可，而与本回情节却无必要的联系了。这种，或出于艺人，或出于下层文士之手，文学水平不一定十分高明，但常常别具风格意味，反映当时政治明暗，社会情状，人际关系，道德风尚……等等，虽然可省可删，不妨害正文的完整，但亦仍有其独特的地位，未可尽贬。

总起来看，中国小说与诗词韵语的渊源关系非常久远深切，是一种极大的民族文艺的重要特色，性质不一，内涵丰富，作用多般，具有美学价值，是西方小说所没有的宝贵成分。近现代的小说作者因为本身对民族文学体裁形式不熟悉了，对诗词韵语的写作甚至是不懂了，以致完全仿效西方纯叙述体而丢弃了自己的民族传统特点特色，这确实是一个值得研究讨论的重要问题。

1993年5月

《晚听斋诗稿》序

羲元学友寄来了他历年所积吟草，谓将付之梓，嘱我为序。受而读之，果然不能已于言，觉得要说的话虽是羲元所引发，亦异乎一时即兴之狂言，更非酬酢泛常之套语。试为羲元诗集引端抽绪，也可资同道者浚发交流，存思赏会，遂为之序。

我素口论中华之诗，喜欢采取庚青韵中的四个字，来统帅、来品评。哪四个字？曰灵，曰情，曰生，曰声。以此四准而绳古今篇什，得其全备者，谓之上品；不及四而得二三者，可居次品。四者俱无，谓之非品，即不复列于品，已经不能以诗论了，又何品之可言。而我索之于羲元晚听稿，乃喜其四者备，而品次可以权衡矣。

何谓灵？天地间一种最可宝贵的气质，不知何名，吾中华则名之曰灵。大家都说人类之异于禽兽，在于有智能思，能感能言。此固然矣。但我中华有言：人为万物之灵。愚以为此灵者，高于智者甚多甚多。如以西文表之，智是 Intelligence，而中华之谓灵不止于此也。智者可成为思想家，穷究玄理，可以为科学家，声光化电，月异而日新；然而并不是灵。灵唯诗人艺术家有之。灵异于实物实事之理，非智所能统包。故有词语曰“空灵”。灵必秀发颖异，故恒言又每闻灵秀二字相联。盖头脑心灵为二者分举，本不混同也。

晋代大画家实兼文学家顾虎头，三绝中痴绝居一。夫痴者智之反也，然而虎头创一词曰“通灵”。他自谓他的画已然通灵了（见《晋书》）。而曹子雪芹承用之，谓自己原为一石，得娲炼而通灵了。故贾宝玉代表着中华人品的最高级境界——灵品。故贾宝玉即是吾中华之大诗人、大艺术家的最光彩夺目的仪型。唐少年王勃作滕王阁序，能道得物华天宝，人杰地灵，隐然早有深契于心者矣。

我观羲元：其为人秉赋——灵型佳士也；其诗句间皆有灵气氤氲往复，举凡尘俗鄙浊，格格不能混入笔端。何以如此？则灵气之所为主宰也。

羲元有五绝一篇，自谓戏笔，其句云：“三十而不立，四十惑更多；五十人生始，六十奈情何！”我看了，深为感动，以为并非戏笔，沉痛之言也。或以为此乃有意与孔圣唱对台戏，有意翻案文章耳。余曰：倘如此解，则俗极亦浅极。盖孔子乃哲人，他自述人生阅历，修养体会，亦非狂语惑人；而诗人与哲人之间却有根本差异，而决不同于有意反对之俗义也。羲元之笔，一针见血，年六十矣，而无奈于一情字何。是真千古诗人艺术家的本质与天性。人以为贾宝玉于每一女儿皆滥用情，岂其然耶？独不见他见了燕子就和燕子说话，水里见了鱼儿就和鱼儿说话乎？其为花为木，对虫对鱼，莫非如此。必有如是博大之情，方能为千红一哭，而与万艳同悲也。何滥之云哉！

以此观其诗稿，乃晓其情至处，正与宝玉型——即灵型人物为一丘之貉。

情犹较易明者，无烦词费。又何谓之生？昔五柳先生作赋，尝曰：“木欣欣以向荣”；作诗，尝曰：“平畴交远风，良苗亦怀新”；曰：“孟夏草木长，绕屋树扶疏”。少陵叟律句则曰：“欣欣物自私”，“花柳各无私”。凡类此者，皆是一片生机、生意、生趣——即天地之大美而物灵之至情也。大慈大悲，愿一切物各遂其生，仁人志士，亦总不能与此愿相违逆。情痴情种，揆其本怀最深处，仍不逾此，非有他也。是故既灵复情之诗人，莫不以写此深衷为主旨。国计民生，风和日丽，溪声月色，万紫千红，列举可以百端，而生之美是其一切之核心与神髓。为写生机，诗人以文藻，画家以丹青；

形貌似别，其致一也。

画家以临摹之课为基本功，乃所以求古人之技与法，而专名其即事实践曰写生。涵义最深。吾家茂叔先生，不以诗画名世，而庭草不除，传为佳话，盖深识生机生趣之至理者。故南渡词人周密，独号“草窗”。可谓家声未坠。

此生，诗艺中似奥隐而又鲜明。排比字句，枯寂板僵，有理致而无生机，循逻辑以宣训戒，种种索然之辞，遂去诗日远，全归死句。观羲元题画诸篇以相证，我自以持此拙论为不谬。质之高明，当有印可。

第四举声，又何义也？声者声容气味，不可缺一。汉字文学，无拘诗文骈散，愁是音律撑拄其间。音节之美，悦心动性。声音之道，感人深矣，如是如是。吾华音韵之学，盛兴于六朝，大成于隋唐，故诗文之美，造乎巅峰。沿至明清，凡操笔之士，未有不谙平仄者。北语无入声，而通人亦不差池。家君为末科秀才，其业师亦燕南赵北之人也，然我少时留心以习察，家君之于平仄，包括入声，决无一字失误。则当时教之此道，必有良法，而非一凭死记。大约此音乐之道，必亦与灵有其关联。近者汉字音律文学，日益就荒，报刊喜以七字为标题，仿诗句也，比比皆是，而百例中偶有一二合律，其余皆参差乖舛，读之令人难堪。而邻邦犹不至此也。乃知即高等学府中先生学生，昧于声学，已非一日。中华诗词，寻其本质，皆乐府辞也；其戏曲歌唱，亦必按字行腔，决不可背之定律也。西洋语文并无四声，故可随意制谱，抑扬亢坠，了不伤于词意，聆之无别。乃近世华人以西法以谱汉辞曲。于是紊乱败隳，民族文化，一大厄也。诗家而不识四声平仄，而冀其所作声容气味，可以赏心悦意，詎可得乎？

是以羲元以此编见示，我即以鄙意私订之庚青韵四字准则以求之。然后喜而序之曰：“羲元之诗，是真诗人之诗，以其灵情生声，一一具在矣。”

羲元何以名其斋曰“晚听”？白云酷爱玉溪诗与雪芹书，故取“秋阴不散霜飞晚，留得枯荷听雨声”句中二字，以为之榜也。闻之大喜。我二人有同嗜者如此，又念枯荷之语，雪芹独引作残荷，则又何也？或谓偶然记错了耳？我曰：“恐未必然。盖雪芹不喜那个枯字，有意地易而去之。何以不喜枯字？即以其与生违逆，不忍令黛玉口中出此无生之语也。”质之羲元，当复抚掌称快。而拙序亦可以无曳白之讥乎。

时在癸酉新秋，暑气未尽，信笔书之。时年七五。

六部《新评新校古典名著系列》总序

山西古籍出版社有胆有识，邀集了几位倾心致力于古代小说的学人，共同编制了这一套崭新的评点本丛书，堪称创举与壮举，是一份可贵的贡献。同仁们得知我对这一事业深致赞誉之情，要我讲讲自己的感想，以资序引。于是不揣谫陋，承此重嘱，略叙所怀，兼表祝贺。如或刍蕘可采，则不胜幸甚。

拙见以为，在我们中华文化史上，有一门至关重要的学术，存在了几千年，发生了巨大深远的作用，而至于今日，不但受到的重视是很不够——无人覃研综核，建立成一支专学，而且它本身也已不绝如缕，若存若亡了。若问此为何学？我将答曰：是为中华之笺注学。笺注学在我们的文化上真是源远流长，因而也发展衍变出很多的派别。不同派别，有个共同的目的：帮助读者领会欣赏。简单地说，笺注学就是一种讲解学。

我以为，这是中华文化的一个极具特色的创造发明，体现着炎黄苗裔的慧性灵心，深情厚意——别的地方的文化上是否也有堪与我们中华笺注相媲美的形态与内涵？我就深愧不知了。

比如经史子集，笺注的情况何若呢？这似乎无待专家学者，只就作为中国国民的基本文化常识来说，也该知道百千之一二：《易经》有“系辞”、“说卦”，《诗经》有郑笺朱注，《春秋》有“三传”，《史记》有“正义”、“索隐”，《老子》有河上公、王弼，《淮南子》有高诱注，杜工部诗有“千家注”……以至《世说新语》、《文心雕龙》，莫不有其名注，简直已与正文成为不可分离的“必读”部分了；至于《文选》的“善注”、“六臣注”，那能“独立”而“无视”于注解就会读懂正文的人，大约是世上绝无了。所以我常说，我们早该有一部题为《中华笺注学通论》这样的专著问世了。可惜，至今尚属阙如吧？

经史子集，皆有传疏笺注，甚至十三经之一的《尔雅》本身即是一部注释书，那么普通市民、乡间百姓们看的小说唱本，也有笺注本吗？

答曰有的——所谓“评点”，正就是笺注学被及了俗文学而形成的一种鲜亮的新流派和新做法。

先说说形式的来由。形式其实也是文化的一种产物，并非无缘无故，无根无蒂的东西。中国的古书册，演化到后来，其形长而不方，“天头”的空白纸留得很宽；“天头”下面是版框，版框内是竖行的“栏”线，行与行之间也有相当的隔离；框下也不就是纸边，还有小空地。这种形式，就是由汉字文化的竖写规律和读书学子要根据师授的讲解笔记于书上，记的位置或在天头上，或在行侧边，各就其位。再者，学人程度较高的，独立思考，在读书时每有体会心得，感触议论，便也利用书册版面的空位，记下那些“小型的”读书札记。过去真正的读书做学问的，莫不自下此种功夫。这样，便很自然地产生了“评点”的笺注流派来了。

中华汉字竖行书写，盖从造字为始，即是如此安排：其上一字之末笔与下一字之首笔距离最近，竖写汉字，由上而下，联贯贯，故书写最便，节时顺力。西洋字母之联缀书写时，虽为横向，而前字母落笔与后字母起笔距离最近最便，其理正同，皆合科学。苟不如此，必为反科学之书写法也。

前人读书时所记于册上者，有辑成单行者，有连书藉正文合刊为“评本”者。清代纪昀即有《文心雕龙》、《瀛奎律髓》以及义山诗、东坡诗等多种批点本印行于世，称为“纪评”，是其著例。

“评点”确乎原只是一种上述的“读书札记”。但札记是为了自记自留，并没有要给人看的意思；而“评点”在性质与用意上便倚重于为给人看给人解了，虽然这并不抹煞它原本具有的读书心得体会，感触议论的内涵，有时倒是加浓加重了那种质素，只不过它的讲说是兼有“读者对象”的了。

因此，我们传统的旧版小说，就有了眉批（即写在天头上的）、行侧批、双行小字夹注等形式，有的还加上回前回后的总批。我想，这只能在咱们中国式的书册上出现这样的独特文化形态，在外洋的书上，似乎少见——也偶有很简短的“书边笔记”，但实在没法（也不曾）形成一种非常发展的、盛行的、丰富多彩的“评点”格式与规范，风气与体裁。

所以我在此首先要请今日的、特别是年轻一代的读者了解这是怎么一回事，什么来由。然后，方可谈到“评点”本身的其他方面的事情或“问题”。

此际山西古籍出版社贡献于读者的第一批评点新本，共计六种：《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《儒林外史》、《封神演义》和《红楼梦》。这六部书，旧时所谓稗官野史，原来不登大雅之堂，甚至列为“禁书”。但从文学史上看，到这六部书出现之时，小说早已不再是说书艺人的事情，已经落入了文人创作的境域之内。明代文士的一大特点是不但思想活泼大胆，亦且文笔恣肆自由，打破了已往传统的束缚，各出新意，各有千秋。这些文人，水平很高，笔致超妙，大大不同于艺人的“话本”。自古道“惺惺惜惺惺”，文人的心血灵智之结晶，自然引来了文人的赏爱与评赞。于是文人们出来评点文人小说名作了，——那时的市民读者是还没有评点文人的小说的能力与条件的。

如今我们所得而详知并且常举的明末清初评点家，就是李卓吾（名贽）与金圣叹（名人瑞）。李、金二人的事迹，世已习知，不烦多赘，他们都是名副其实的“奇士”，当时不为世人所解，身被恶名，而且皆不得寿终（一自杀，一腰斩）。但他们评点小说的影响可实在是大极了！这种影响不但被及于士林，也深入于市井民间，以至穷乡僻壤。李卓吾本身，在正统士大夫眼中是个可怕的“邪人”，其论述悉属“异端”骇人之说，主要是个后世所谓的“思想问题”，倡导“悖谬逆乱”。金圣叹则将重点标志在一个“才”字上，他将《离骚》、《庄子》、《史记》、《杜诗》、《水浒传》、《西厢记》六部中华文学代表作品标称为“六才子书”，各加评点，一经品题，耳目一新，立即风靡天下（连清代第一朝少年皇帝顺治都能背诵他的评本《西厢记》）。从此以后，小说剧曲，倘编印不出评点本子来，简直就“不成气候”，难以行世——评点本成了标准版本，规格款式，金批本就成了带有权威性的“定本”！

金圣叹的评点自然接受了李卓吾的影响教益，只是他既以“才子书”标目，当然他的文学欣赏成分就加重得多，他特别注重“文笔”的评论。而他那种满腔的热血激情，对读者的感染力十分强烈，真能“抓住”每一个看书之人。金君的那种极口赞美前代小说作者的“锦心绣口”的批语，真能使阅书人为之眉飞色舞，而他那种为书中人物的遭遇命运而发出的“普天下才子佳人、忠臣义士，齐来一哭”式的呼唤或“号召”，也确能令看官读者们随之而泪下！

这样的评点，对于普及通俗文学，对于提高一般人的审美水平欣赏能力，

亦有只加回前回后总评者。此盖原书空位太少，加评不便，亦属原因之一端。

所起的作用之巨大，在当时的社会环境中更是难以估量的。

这就是我想到的评点文化的意义与价值，要点与特色。我以为这是中华的独创，外洋未必“也有”，值得我们自珍自重，十分珍惜这个传统。

评点还有一个特点：它是一种讲解、辅导、指引、提撕，所以也就有点儿像教师的“讲义”；但它异于“讲义”者又在于几点：一是很少用“填鸭式”硬灌法，而以启迪浚发为主；二是它很讲“平等”——不像自踞“台上”，务在“训人”的那种自高自尊的派头神气，而是平易近人，总是在读者的同一地位上，拉他们来共同欣赏讲论那些古人往事，悲欢离合，治乱兴衰，一一设身处地，共鸣共受。这种风格，大约也还是中华文化上的循循善诱、诲人不倦的崇伟精神吧？

有人说，评点者总不过是他个人之见，一己之言，它的影响既然巨大深远，那它如不正确，则是贻误读者，害人不浅；倘如此，又何以值得全盘肯定？应该看到它会流弊丛生。

这个意见是不错的。但是万事皆有利弊得失，哪有都是“一面”的“纯粹”的？当看谁为主次，以定取舍。比如还拿教师的“讲义”作比，难道教学的先生所讲所授，就不是他个人一己之见之言？不管教材多么文本“固定”，讲解发挥，也绝离不开个人的心得体会，否则的话，那“名教授”与“冬烘先生”之间不就该划等号了乎？

我为什么要说这么多？因为倘不如此，终将无以表达我对山西古籍出版社印行这套评点丛书赞喜的理由，那会被人误为也无非是“尊题”的文词，“顺口”的好话。

今日肯来恢复这种濒于断绝的评点传统，是值得赞扬的行动，这无疑会为弘扬我们中华文化增添一簇美好的锦绣。况且，重要的一点更在于：今日能来从事这种评点工作的学人们，毕竟不会再是李卓吾、金圣叹的“复活”，他们具有前人不能有的新的优越条件，学识思想，又经过了数百年的洗礼更新，他们的评点成绩就会展现出过去所不能有的水平与光色。这也自然是我乐为之序的一个原因。

“评点”，已经成为一种文体的专名，它自有体段风规，不与众同。旧时也有“评批”、“批点”、“批评”、“点评”……小小变换的称呼。那“批评”，不与今世的“挨了批评”同义，那“批”与“大批判”更无交涉，不可误会错觉。“点”原指“圈点”——也是我们独创的“文艺批评”的形式：赞赏的文句旁，加圈，次者加“点”，最好的还加“双圈”“密圈”，坏的、败笔，旁则划黑杠子，可谓“态度鲜明”，毫不含糊的。圈点，本来是读断句逗的符号标记。“点”又有贬义，因为“文不加点”的点则是点灭、抹掉、涂改了。但不管怎么解，我们的“评点”，主要精神是欣赏赞美，发挥表彰，而不是相反。循是以推，这套名著丛书，为何要出评点新本，其主旨也就不言自明了。这套丛书之第一批恰好是六部书，我想不妨给它取上一个新名目，叫做“新六才子书”。真的，这确实是中华明清时期的六位大才子的伟著杰构，当之无愧。细心的读者还可以体会到：这六部书中还包涵着

西方小说研究方法，有所谓 close reading 者，我姑且译为“紧跟密读法”，即逐字逐句紧盯细究的办法，但未闻使用何种办法纪录其细读的心得体会。假使有之，料亦与中国评点之风格意趣不同。中国评点，随字随句即可出以一条或多条，其精神则近乎 close reading，或可比较而观之。但西方至今似仍无“评点派”之流行款式，恐怕也与洋书的横排密行窄边之版式不无关系。

儒、道、释等文化思想与境界的交叉反映，成为大观，但此刻来不及细论了。而新评点本又不啻花妍而衬以叶美，马骏而副以鞍鲜，使之光采发越，意蕴昭腾，可以引人入胜，可以发人深省——这宁非我们文化艺术工作史上的一大盛举！

由于这还是一次勇毅的试验，也许限于许多条件，做得还不能完全惬意满意，还会留有不足与未安之处，需要改进；但它的问世，闯开新路，丕振颓风，奠下基础，影响后来，这却是预卜“贞吉”的。亦序办颂，载欣载兴！

甲戌七月下浣

高明的批语真是一种享受，如我举的戚本《石头记》之回后批——“写宝钗、岫烟相叙一段，真有英雄失路之悲，真有知己相逢之乐。读至此，掩卷出户，见星月依稀，寒风微起，默立阶除良久。”（57回）请看，这种中华独有的“评点”，味道如何？好是不好？是文乎？是诗乎？是哲人情种之思乎？

《红楼梦》世界语版序言

亲爱的世界语读者：

你也许还不知道，你现在拿在手中的这部书两个半世纪以来都被人称作“奇书”。

人们又早已公认共识，这是中国所有无数小说中的最伟大的一部。

你也许会疑问：在欧洲文学观念中，小说本有“新奇”一义，如英语的NOVEL，正是如此。那么何独此书特称“奇”字？至于“伟大”这评语，也会有时被用得滥，不无夸大张皇之例。所以，这部《红楼梦》，到底是否真奇，真伟大？还待深细探究。

好了，我就来解答你的疑问。

说它奇，奇在多端，但首先应举一点：

这部小说，人人爱读，可是几乎每个读它的人都各有各的认识理解，以致大家对它不同的解释（interpretation），可以列成一个长串——

（1）有人说它写的是清代第一朝顺治皇帝的故事；

（2）有人说它写的是那时第二朝康熙皇帝的大臣明珠家的事情；

（3）有人说它写的是那一朝到第三朝的政局变化的内幕；

（4）有人说它是暗写反对清代满洲人的皇位统治，而怀念被满人推翻的前一代——明代的旧世；

（5）有的又说它是讽刺清初期的某某贵家豪门的家庭丑事的，而这某家的说法又有很多种；

（6）有的则认为它是演说《易经》的妙理的；（7）有的则认为它是演说道家修炼丹药的秘诀的；（8）有人又说它是讲宋代儒家修身养性的理论书；（9）有的则又说它是一部“讖纬书”——即预言将来国事巨大变革的秘书；

……

请看，这个不一定完全的表列，已经是让人眼花缭乱，叹为大观了！

你便会承认，一部书而能为人作出如此不同的理论解释，这是从来没有的事，确实当得起“奇书”之美称了。

但你自然也会诧异：这又怎么可能呢？——这里显然出了大毛病，不知怎么造成的这种不可思议的奇怪现象。

你想的有理，我们正是应当从这个奇怪现象而探寻它的来由和真谛。

原来，在中国这古老的文化大国来说，她有一个几千年的传统观念：小说著作是史书的一个分支；国家官方撰刊的史书，叫做“正史”，而小说就叫做“野史”，“野”是非官方的、一般民众百姓的意思，所以认为小说即是民间私下记述某一史事的著作。而从来的史书撰者、小说作者，理所当然地都是由他来记述别人的事迹，唯一分别是：史书是明白指称某人某事的，而小说却隐讳了真实时代、地点、姓名，只能靠凭读者去揣测或学者去考证，方知真相。

因此，小说在中国，是一种以文学为形式、以历史为内涵的特殊作品，而不同于西方的FICTION，即纯属虚构的人物与情节。

因此，在古老的中华，每一部小说（实际包括剧本）问世，读者的最首先的反应总是纷纷议论：这书是写谁家何人的事情？——这个谁家何人的故事观念，中国有一个专名，叫做“本事”。

明白了此一特殊原由，便恍然大悟：为什么人们对《红楼梦》会发生种种不同的“本事”的传说、猜测、推考、辩论……

但是，仅仅这一原由，还不能解说这部小说的全部问题，因为：同为中国小说，也各有“本事”，却大致诸家意见基本相合，而没有发生过“十几个”的不同解释的怪事情。那么，为何又是单单《红楼梦》与众不同呢？这必然还有另外的缘故。

显而易见，了解这些原由缘故，正是读懂这部“奇书”的钥匙。

从“本事”上寻求正确理解，终于寻得了这部小说的独异性：它的作者不是写别人（评议、讽刺、贬抑、诬谤……都是常见的），而是写自己。

这种独异性与自叙性，在其他地方也许是并不足奇的；但在中国古代则是一个极为罕有的特例。

在古老中国，道德传统，伦理观念，社会舆论，文人的自尊虚荣心理……都不允许作者去写他自己，因为那必然会牵涉到很多的家庭、亲友、政治身份、社会关系……那将是异常复杂而困难的事情。更重要者，“解剖”“暴露”自己，这更需要极大的勇敢与智慧（因为要站在客观地位去看自己的一切，而不是指为自己装扮、夸奖、宣扬）。如有敢于那么做的，定会冒犯众怒，引惹群起而攻之，致难被容于世。

然而，《红楼梦》的原作者曹雪芹，却毅然决然地走了这条“绝路”。

《红楼梦》的奇与它的伟大，首先在于这一点。

必须了解：此书是自叙性的这一事实，莫说在古代，就连近现代之得到承认共识，也是一个十分曲折艰难的历程。

简而言之，在此书被传抄（小范围流布，并无刊印本）时，作者的亲友是知悉此情的，但一般得读抄本的人却不相信会是写己而非写人。稍后也只有极少数人凭着敏锐的文学感觉而悟知是作者“自叙生平”或“自况”（况，是兼形容与比喻二义）。大家信的仍然是写别人的传统观念。直到二十世纪二十年代初，才由学者考明此书确为自传性小说。中国伟大作家兼学者鲁迅是首创中国小说史的国内学人专家，他在《中国小说史略》（1923 自序）中设一个专章（第二十四篇）讲述《红楼梦》的各种情况和问题，结论是完全同意“自叙”说的论点，而且另在第二十七章中与较晚仿效《红楼梦》的小说《儿女英雄传》作比照时，又特别强调表明：

“文康（《儿女英雄传》作者，‘家本贵盛’，后竟贫困）晚年块处一室，笔墨仅存，因著此书以自遣。升降盛衰，俱所亲历，‘故于世运之变迁，人情之反复，三致意焉。’荣华已落，怆然有怀，命笔留辞，其情况盖与曹雪芹颇类。惟彼为写实，为自叙，此为理想，为叙他。加以经历复殊，而成就遂迥异矣。”

这段重要的论述，就是了解与理解《红楼梦》的关键之点。

正好，要想说明《红楼梦》何以独称伟大著作，也还是利用比照的方法最为简捷方便。方才讲的鲁迅以二书相比而评其成就，那是一个后出之书受《红楼梦》影响而产生的例子，而《红楼梦》本身也是承受了在它之前的一部书的影响而产生的——那书即世界有名的《金瓶梅》，也早译成欧洲语文了。如今以三书递相承受而观其异同，那就可以看清：三部书都是以一个家庭的日常生活、一个男主角与多个女主角的生活关系为内容——这样的内容在它们以前是没有的，所以是一大创造。此为共同点。

但是，《金瓶梅》所写的乃是一个市井俗人、恶劣品行的故事，他与许

多妻妾侍女女人的淫乱关系，女角色也都是低级趣味的精神世界，因而它以“淫书”（大量描写性行为）而闻名。《儿女英雄传》则只是一个少年公子如何读书上进、做了高官，又娶得二妻一妾的富贵享“艳福”的经历——这实质只是一种非常庸俗的“兴家”、“荣显”与“享受”的梦想，此外并无思想内容可言。

然而《红楼梦》，虽然它上承《金瓶梅》，下启《儿女英雄传》，却与两书的品格境界迥然不同。

其不同在于：

与前书相较，这一部小说所叙写的众多人物是有高级文化教养的世家男女，而不是市井俗恶角色。

与后书相较，这部小说所叙写的不是荣华幸福，美满得意，而是家亡人散，一大悲剧结局，而此悲剧结局的思想内涵是深切悲悯妇女人才的不幸的遭遇与惨痛的命运。

这部小说的伟大，由此已略显端倪。我们不妨换个方式表述：这部书男主人公的对女性的关系是悲悯、同情、怜惜、愤慨、惭愧（自己不如她们，而又毫无能力解救她们的不幸与苦难），而大异于那两部书的只是将她们视为男人的附属品和享乐工具。

这种思想认识，在古老的中国来说是一种崭新的崇高的妇女观！

《红楼梦》的伟大，正在这一点上表现得最为突出鲜明。

但是，这种崇高圣洁、博大精诚的精神境界，却非一般常人所能达到，因此不但觉得难于理解，而且更易发生误解错觉——很多人把书中男主人公贾宝玉看成了只是一个“花花公子”，甚至是个下流的只愿和女人厮混的“色鬼淫魔”。

这也就是这部小说本身所具有的多层次悲剧性的一个深层。

这一层异常要紧，因为假如不能理解它，那就必然对“自叙”、“自传”也作出误解——以为自叙就是单为了写一个微藐的自私自利的“小我”，而不知《红楼梦》的自叙性的伟大意义正在于它是通过自叙、以自己的身世生平、经历“词典条目”，而是在一个大整体建构中的精致巧妙的“构件”，各自起着错综回互的奇妙作用。

《红楼梦》是中国的唯一的一部文化小说。凡是想要了解中国传统文化的人，若肯来读读它，一定会感到惊奇与喜悦。

这小说而具有如此巨丽精深的文化内涵与表象，这个事实却早为欧洲的读者看清了。1926年，一位德国人名叫理查·威廉，他说——

（红楼梦）像《绿衣亨利》，是一部自传体小说，提供了大清帝国的文化史图画。

1932年，另一德国人名叫恩金，他说——

《红楼梦》与《金瓶梅》不同，写的是一种有教养的生活。

作者曹雪芹不知何来神力？把日常琐事写得如此生动！

读过《红楼梦》，才知道中国人有权利对他们的优秀文化感到自豪，——欧洲人是从未达到过如此高度的。

我想，这些话如出自中国人之口，会被讥为自大无知；如今实系欧洲读者的心声，这就很有不同，其说服力不能说不大吧。

《红楼梦》一部书写了几百个男女老少的人物，而主要的女性就有一百多个。我曾打比方：伟大的莎士比亚以写出众多人物而腾誉寰宇，他的人物

分散在三十六七个剧本中；曹雪芹不但写的人物数量超过了莎士比亚十倍，而且这多人是在一部大整体结构中出现和活动的！可见曹雪芹的神力更是惊人。

说到大整体，我不能不深抱憾地向读者表明：曹氏原著的大整体已不复存，今只传有八十回（还包括小的残缺，由后人补缀过）。其后四十回，是雪芹卒后很多年别的人续作的，伪托说是“发现”了“全本”，蒙蔽了当时与后世的无数读者。

后续作者的头脑心灵与曹雪芹距离甚远，不是一类人。他把原著的总精神歪曲狭隘化了——变成了一男二女“三角恋爱”的“争婚”故事，把原来悲悯所有妇女不幸命运的大悲剧性质品位彻底改变了，也破坏了原著的精密奇特的总体章法结构。

这确实是中国文化、文学史上的一个最大的不幸与损失！

这不幸损失，促使了有些学者努力研求原著整体的大概轮廓与内容，成为了一门专学——“红学”（Redology）中的一个分科：“探佚学”。已做了一些成绩，可以初步打破伪续的长期留下的影响，而逐渐理会曹雪芹的真实境界与伪续是如何地悬殊迥异。

曹雪芹（1724—1764），是清代的“旗人”，他家自明末成为满洲人的奴隶，清代建立后仍为“内务府包衣人”，即皇室奴仆身分；他祖先本是河北省丰润县人，明代末年，他的四世祖被满洲兵俘虏，做了奴隶。他的曾祖母是康熙大帝幼年的教养者（保姆），因此世代三辈四个人相继在南京作织造官，不但是皇帝亲信，生活优裕，而且一家都酷爱文学艺术，他祖父曹寅更是个杰出的诗人、剧作家、藏书家，《全唐诗》就是由他主持编刊的——共收唐诗人二千余家，诗六万余首！

由于皇室内部争夺权位的政治原因，他家受到牵连，受到冤枉，很快陷入不幸与贫困的境地。雪芹本人一生遭遇更惨，在衣食短缺、住宿无家的处境中，坚持了至少十年辛苦，写成一部一八回的《石头记》——即《红楼梦》。可惜由于后半部分（三十回左右）内容触及了政局的变革，犯了皇家的忌讳，遂将全书割弃了原来的后部分，而改由别人另续出了四十回，拼在一起，是为现在流行的一二回本《红楼梦》。

作者曹雪芹与书中男主人公贾宝玉相似，是东方特有的积世教养的文化诗人型的人物，这种人感情特别丰富敏锐，灵智至为高深超俗，品德又只为利人，不知利己——因此其对宇宙万物的看法、态度，以及对世间事物的价值观念与世俗常人遂极为不同，因此便被视为“疯子”、“傻子”；他们的文化冲突与灵智冲突都很深巨，有时甚至十分激烈——于是最后乃不容于当时的社会，受尽歧视与误解，成为大悲剧！

我介绍这些中国文化历史的若干有关实际情况，就是为了说明这部小说何以为“奇书”，何以为伟大的根本因由。今日的读者，尤其是不同历史文化背景的不同国度、地域的读者，读这种“奇书”，也会发生各式各样的“文化冲突”——不能理解，不能接受，疑问重重，以至茫然莫知所谓……这都是定会发生的情形。

但是，这不应该成为阻碍你理解、欣赏、赞叹这部小说的理由。我相信你会坚持地反复地把它读懂——因而终于领会它为何确实伟大。

周汝昌

1995年6月4日于北京

《曹雪芹新传》自序

如果你想要挑选一件最困难而最值得做也最需要做的文化工作，那么我请你挑选对中国最伟大的特异天才小说家曹雪芹的研究和评介。

我不自量，早年挑选上这个题目，从 1947 年起，直到此刻，我一直为这个主题而努力工作。

你拿起的这本小书册，便是我辛苦了四十五年的一点儿收获。

这实在说不上是一种风调雨顺的五谷丰登式的收获。摆在你面前，你会觉得它很寒伧，很单薄，很不令人满意惬意。

这是由于我的努力不够，能力也不高之所致，这一点自己是很清楚的，你也会看得见。

但是客观上的困难，你却未必能够立即十分明白，甚至连“想象的翅膀”也是没有多大帮助的。

困难中最大的一个，是历史给我们准备并遗留下来的可靠的文献资料太少——这是因为，曹雪芹在世时、在身后，都是被一般社会眼光视为不值一齿的“败类”，他氏族中的一个“不肖”子孙。谁肯记载他的一切？又谁能估量他在中华文化史上的真位置，真价值，真意义？

理解和认识曹雪芹，不过是自从近数十年来极少数几个肯来注意他的学者对他做了研究而开始的。这种理解与认识，无庸讳言，还处在初级阶段，还很肤浅。

在清代，只有少数人知道曹雪芹是谁，一般人则一无所知，甚至是否有这么一个人也是不能断言的。

本世纪二十年代之初，西方熟知的 Dr. Hu Shih (胡适博士) 第一次把他当作一个严肃的文学课题来研究，考证出此人的真实存在与家庭历史的最粗略的梗概。此后，对曹雪芹这个人物本身（不是指《红楼梦》这部作品）进行系统深入探讨的，几乎找不见。如李宗侗（玄伯）因发现清故宫幸存的曹氏奏折，而作了《曹雪芹家世新考》，很有贡献，但确实只限于“家世”；他对曹雪芹本身的一切，似乎不曾也无意多下功夫。

此后，大约只有房兆楹先生在《清代名人传略》(Prominent Chinese of the Ch'ing Period) 中写了“曹雪芹”这个词目。其所依据，即以胡考为主。西方所能知于曹雪芹的，就只有这些。

这种情况，充分说明了考察曹雪芹这件工作的难度是如何的巨大。

追述这件事，可帮助你体会：这本小书还很不理想，可是它的完成也不是轻而易举的小事一段了。

1951 年 7 月至 8 月初，一份名叫《亦报》的新闻报连载了署名“余苍”（张慧剑）的长篇文章《曹雪芹》。这可能是新中国成立后的第一份关心曹雪芹的论述。虽然那时著者还只能根据胡适、李玄伯两家的材料和见解而撰写，却令人瞩目，因为那时对《红楼梦》的评价如何，还是个不可知数，又焉能谈得到它的作者？——我提起余苍，是为了引他的一段话。他在文章开头不久说：

“像曹雪芹这样的一个最为人民所熟悉的大作家，一部曹雪芹传是不可缺少的。可是捧着这一堆零乱薄弱的资料，谁也感觉到无从下手。”

我相信，你知道了上述的情况，然后在读我这本拙著时会倍增兴味和感慨，因为你胸中有了个历史尺度；没有这个尺度，这本小书也大可不写了。

我用书册的形式来研究介绍曹雪芹，这次已是第三次了（1964年、1980年分出过两种书）。虽然也积累了一些经验，但我始终被一个难题困扰着，很伤脑筋。这就是，除了文献资料极度稀缺外，还有一个写法的困难。

“写法还有困难？那是随著者之意的事，愿意怎么写，就怎么写嘛。”这话对于一般的传记（包括传记文学、报告文学等类）是适用的。对于我们目前的本主题来说，却完全不是那么简单的事了。

很难处置的困难问题是——

曹雪芹的生平遭遇，是由于他的家世的特殊与政治内幕的根源所隐伏下的。不叙这些，将无法理解他后来的一切；而一叙这些，则异常地复杂曲折。结果，“家世”部分总在对比之下显得“细致”，甚至“累赘”，给读者一个“喧宾夺主”的感觉。

我很明白读者的心理：“我要看的是你介绍曹雪芹；你讲那么多中国清代历史，我不感兴趣。”你有这样的抱怨是不足异的。

如上所述，我已努力了三次了，到今还是没有找出解决这难题的一个好办法。

我只能这样建议：

- 一、务请你以较多的耐心去读那些你认为是“喧宾”的部分；
- 二、如果你真的拿不出这么大耐心，那么只好请你把它翻过去——就找着你要读的部分，从这儿开始。

但是，我还要说一句实实在在的话：我非常相信：即使你“翻过去”，迟早你还会回过头来，重新补上这一课，因为那时你自己会发现你所“选读”的只是一种极不完备的知识。

请相信，那不是“喧宾”，不是“累赘”，那实际上倒是尽了极大努力化繁为简了。

我写本书，笔调与我向来的文字不尽相同。因为我早先的书，都是只以国内读者为对象的。此次则以海外读者（全世界各国读者）为对象。因此不能不改变素来的笔法，甚至语式，不能纯以汉文文学欣赏的传统要求来行文措语，只可偏于平铺实叙，务求清楚明白，同时照顾一些“可读性”。

外国的读者，除了汉学专家，对中国历史文化、典章制度、生活习俗、器物名词……恐怕都会是十分陌生的事物。如今势须讲到这些，怎么办？不注万难懂得，都变成“概念化”的名称词语，不但做不到，而且等于歪曲或“消灭”历史真实，那是下策。多加注脚，太繁碎可厌……没有很理想的办法解决这种矛盾。我决定不设脚注，只随文循事，在该处以括号加上尽可能简明的解说。我希望这并不打断读者的思绪，你可以把它视为文字的一种组成部分，读下去还觉顺畅。

末后，需要说说年月与岁数的问题。我劝你相信一点：如果我把清代的人与事，都改用西方通行的“公元”与太阳历，表面上似乎对你“方便”，实际上并非如此，都费了很大力气“换算”的结果，会把很多的中国文化重要色彩弄得索然荡然了——如节令的种种特异特色，民俗的丰富情趣意味，离开了中国的古老太阴历（夏历，今称“农历”），那是没法理解与感受的！再如朝代、年号，常常是历史政治变动的重要标志：一概换成“公元”，也就茫然难辨了。

人的岁数，中国习惯是生下来即算“一岁”，第二年是“两岁”……如今俗称“虚岁”。这些，你只要知道了，就没有什么大不了的问题，读中国

的历史，应该“服从”中国的历史真实，都改从西方习俗，我看那不是最好的介绍本主题的做法。

对于阴历的月份，你可以暂时粗解为：比如太阳历的二月，大约是阴历的一月——在“数字”上大致相差“一个月”的次序。

本书所引诗文史料，都是真实的。有些近年“发现”的“新资料”是个别人伪造的，我深知其内幕，我不会引用这些东西来扭曲历史真实。在此说明，可免读者认为我是疏忽遗漏。

再一点就是个别地方，我为了使西方读者了解中国的文化习俗，稍稍运用上一点儿推想和文学手法，使内容变得生动一些。细节可以是想象，基本事情是真实的。为了情节的完整性，在“佩刀质酒”这一章（第三十五章）里，我代拟了曹雪芹的一首诗——这是唯一的特例，请读者务必记清。

考古家掘得几枚碎陶片，运用他们专门的常识与技艺竟能“恢复”成一个“完整”的古陶罐，实在神奇！而我呢，所有的也只是几枚“曹雪芹碎片”，却要把它“恢复”成为一个活生生的人，而不只是“陶罐”——你看这难不难？我“恢复”成的，究竟是个什么？只有请读者给以估价了。只盼望读者勿忘一句话——介绍曹雪芹，其实就是为了介绍中华文化。这才是我这本小书的真正目的。

1992年新春

《岁华晴影》自序

我们中华文献自古分四大类。名为“四部”、“四库”，即经、史、子、集是也。经史不消多说自明，倒是子与集如何区别，值得弄个清楚。我引光绪二十三年（1897）严复与夏曾佑二先生合撰的《国闻报附印说部缘起》中的几句话：“书之实欲创教而其教不行者，谓之子。书之出于后人一偏一由，偶有所托，不必当于道，过而存之，谓之集。”可见集是够不上哲士贤人之言，没有足以创教济世的大道，而只记下些零星的一偏一隅之见的东西，一一扔进字纸篓又觉心疼，于是“过而存之”罢了。

过而存之呀，怎不先就让人脸红。

我从初中时代十四五岁时喜弄笔墨，积习甚深。在报纸上发表小文，为时也是很早的，今皆难寻。以后作了“考证派”，写些“论文”，而诗词随笔等“非论文”实亦未曾停笔，所积数量实在不小，但大抵随缘信笔，寄兴抒怀，根本无意为文——也够不上“文”的真规格。信笔漫谈的“散漫性”太强了，就不免落于草率粗疏，很少是精心措意、经营缔造的用力之作。

但近年忽蒙《光明日报》的韩小蕙女士——散文创作、编集、评论专家——在报上发文，把拙文列入“高境界”等级内，与季羨林先生诸前辈“平坐抗礼”，可真使我汗颜而内愧！这实在是她的偏爱与谬许。我很感谢她，人都会因有赏音而欣幸喜慰，文人尤甚——于是我也因此进入了“文”坛。幸甚至哉，愧甚至哉！

这本集子收录的，有一部分是我早年写就的。因年深日久，自己赋性散漫，没有一点儿条理性，破书残稿乱极了，有些旧文是连记都不记得了，记得的也无法找全了。这就定会“遗珠”，而编收在此的，更难免“滥竽”之叹。明眼高人自能鉴之。

此外，有一部分是在编集时新写的，未曾发表过。

编时原则有二：一是不修饰“加工”，一一存其历史本真。例如《黄氏三姊妹》，把二姐与三妹两个人的芳名都弄颠倒了，以致有“饥凤”先生在成都报上为之补纠，我对此另加注语，文中则不作改正——因为一改就失了真，而人家的纠补也落空了，那是不对的。

第二是“尽力”校正原刊时的错字、漏字与被人改坏了的字法句法、文理与音律节奏——汉字文章是要讲这些的。我平生所发文字，刊出时几乎百分之九十九是带错刊误植的，有的令人啼笑皆非，行家也会晒我“不通”。但“命”中注定，办法不多，常以为“恨事”。今次乘此机会，应该消灭纠正那些了吧？

书名取《岁华晴影》，因为我很喜欢“岁华”二字，这就是人生的佳境。至于“晴”，我从幼年就与它结下了不解之缘——开始自学作七绝就有一句“檐牙小雀噪晨晴”之咏；后来把“词集”题名曰“晴窗语业”。近年给报纸写专栏随笔又叫做“响晴轩砚渍”。这番晴意，大约与生长在北国的清明高爽的气候里大有关联。

岁华是流转不居的，秦郎少游的佳句“东风暗换年华”就写得特好。既然它是流转的“逝水年华”，所以只能用笔来叙写一些偶然可以捕捉的影子。既是影子，于是它总在清晰与模糊之间，似有如无之际。何况“文不逮意”，古人早有此叹了。就连曹雪芹也自称“未学无文”，则可见要想为岁华留影，谈何容易——第一须学，第二须文。而我之“学”与“文”，比之前代文星，

那又该用何言何语来“白云”呢？

再有一点，不怕您见怪：我根本不喜欢胡适之先生平生至极得意的“白话文”，因为“白话”实不成“文”，而强名为“文”，尽失中华汉字文章之大美至味了。这种想法大约很“荒谬”吧？而自己也只好写些“白话文”，真是自相矛盾，“违心之文”，既可笑，又可叹。

这样写“文”，它能好得了吗？

但世上万事有缘，我这种无学不文的“文”，居然也得到中国社会科学院王春瑜先生的谬识，他定要我撰编一本“文”集。这真让我惭感交加，非常感谢他的至意高情，也益发“自惭‘文’秽”。

因双目俱损，工作艰甚，此一小册之编整缮录，亦须女儿助手伦苓出力。出版社责编范文渊女士以及校对、美工等位贡劳者，在此敬表谢忱。

于丙子清和月

中华文化寻源

一提中华文化，一般人便要讲孔、孟、老、庄、荀、墨……以为这些先哲就是此一文化的缔造者。这并不能算全错，但失之于“历史近视”，因而将因果源流颠倒了。

这话怎讲？上述这些圣贤，都是周朝后期的人，从中华民族的宏观历史长河而言，那简直太“晚近”了，不过是“近现代”范围的思想家们罢了，他们之前呢？难道我们民族就无文化？这绝对说不通。上述诸贤只是承传、总结或某种代表意义的人物。把他们当做文化之源，不是颠倒又是什么？

那么，千千万万年的更早的文化之源究竟何在呢？这个真源才是孕育孔、孟、老、庄……的母体。既不容颠倒源流，就必须沿流讨源了。

举一个例子以为说明——最近《北大学报》发表了阎步克教授《乐师与“儒”之文化起源》一文，他融汇了大学者的论述、古籍的记载、古文学遗迹中的线索，运用汉字“密码”破译（文字学、训诂学……），论证了“儒”字的本义是乐师、舞人——与上古祈雨之礼乐直接关联。我很赞同阎先生的卓见（本文不及列引论据，我个人论证意见也从略）。

孔门注重“六艺”（通六艺者方为贤人，三千门人中只得七十二名，大不容易呢！），而六艺最首要的是礼、乐二者。

在中华文化，此二者的身份意义，品位功能，那是太重要了，具有极大的文化代表性。那么，礼、乐是什么？又从何而发生的？——换言之，寻到此源，方是中华文化之真源。不然者，皆流而非源也。

这源，就是中华民族的独特哲思慧性早就认识到“天人合一”的大道理，人是天的一个“部分”。这个认识表述形式，可于《易经·说卦》里寻见，其命题是“三才”，三才者即天之道、地之道、人之道，三者各有其才（与德性），三者的大和谐，组成了宇宙万物的大结构、大运行、大进化——生生不已。三才，即“天人合一”观的最简切的措词表述。

那么，这个重要无比的“和”，标志着中华文化的最高理想境界。“君子和而不同”，正因不同，方始重和；重和，却又不是“消灭不同”；若无不同，焉用重和之德义功能？

礼、乐者，即“和”之教化方式。

说“方式”，恐有语病，还需对“和”也有本源的理解认识。

须知，今世通行的“和”字，古字本来作“龠”，左龠右禾，左器右音。龠，正是乐音的代表！

这也证明：后世儒家思想的本质，与上古的音乐理论实际是完全一致的，“儒”的真“祖宗”乃是礼乐之师——“师”在古代是乐师的专称，古又有“师儒”一个词语。

那么礼、乐又由何而起呢？

这就还是“三才”“合一”的文化意识：人，最重祭天祭地，此即天人合一的三才之大“和”的表现形态；祭，就是众多人的“排场”仪式，包括活动、音乐、表演、歌舞，组成全部典礼程序。

这个意义上讲，儒者原来乃是今日之所谓“艺术家”——包括演、奏、司仪、指挥……这一点，意味特别深长！

中华文化的源头与现实都是艺术的本体质素。所以这个伟大文化的特点特色极其丰富而美丽。

单以孔子来说，他被尊为圣人，至高无上，实际他并非俗常误认的“道统尊神”式的“老古板儿”，他本人正是个大艺术家，审美水平极高，这在《论语》中证据是斑斑可掬的。

祭天的礼乐，似乎后来被帝王垄断了，老百姓只能供个牌位，象征一下。祭地之礼却依然是万民的大事，大排场，大演习，大欢乐——这就是社火、社戏，迎神赛会的民间艺术汇演的盛举。社，即大地之神，来源最古，凡有聚落人烟之处，先有社址（选一株大树），是祭敬、会聚、祈求（卜愿）、庆祝（丰收）……种种活动皆在社前举行，于是种种艺术表现在此发生。此即“社会”的本义。

这些，才都是中华文化的真根源。

我说得太粗略了，细讲该有一部书才是。

总结几句：中华文化重才，重艺，重礼，重“天人之际”，能将一切“诗化”（转化为艺术形态与境界），而最高总精神是“和”——即天人合一，其“合”实际也是一种“太和”。（不过“太和”一词后来只为医学上常用了，表示生理机能的最大平衡统一。）

中华文化精义的脉络

中华民族创造了一种独特的“天、地、人——三才文化”，处处显示出它的特异的光彩与魅力，而与西方文化难以混同，也不容牵强比附。这一文化的精义究竟是什么？如何提纲挈领？怎样一言以蔽之？大家都在研索寻求，试图探此骊珠。这个理想中的“一言”，诚然很不容易提炼以得。大约“三言”亦未必能尽其旨吧，如从个人的浅见而妄列，那么可以说成是：“三才”之道，识其变而综以“和”。三才中人为核心，人之道统以“善”。人的秉赋在天地间最为灵秀，致有“万物之灵”一个词语与观念，是以人之道，除德之善而外，又甚重性之悟，才之美，故标以“灵”。

先说一个“和”。孔子曰：“君子和而不同。”故和之与同，大不一样，惟其须和，正因不同，倘是尽同，又何待一和？从《易经》看，先民格物致知，体察宇宙万品，已达很高层次；在此森罗万象中，理了三大方面，名之为“三才”，再进而综合思维，乃晓悉万事万物之万有不同，而能共生同存，其道在和。是以小至一个人的身体生理健康，最高境界称为“太和”，即生机最大的和谐之运转。宇宙虽大，理亦相同；人类社会，事务纷繁，倘无“和”以统之，势必至紊极乱。是以俗语从《易》理脱化而得的“天时、地利、人和”，正说明，识天须顺其时（季节、运会、时机、气数……），用地须尽其利（物产、资源、交通、险要、形势……），而人则尤其重要的在一“和”字。这个“人的和”，就是今之所谓“人际关系”的协调处理之道与所收的效应。没有这，人的才力是无从发挥也不知为谁而发挥的。

关于人之道，欲求社会安定、人际谐和，还有一个极为重要的大问题，即每个“个体人”的培育教养的课题。人的“本质”到底性善性恶？孟、荀争论，本无“科学结论”或什么“学术认同”，只是儒门人多势众“战胜”了。然而，力主性善的儒门却极重“教”字。此义可思。儒师启蒙的《三字经》开宗明义大书曰：“人之初，性本善；性相近、习相远；苟不教，性乃迁。……”以为人之归于恶是不教之过。于是，中华文化的一大特点是“正面宣传”的策略；提善不提恶。但善也要以“教”为本，教义百端，归于一善。没有了这，中华文化就不会是这个样子。

以此“善”义为中心，教育人自身，乃人之道，处群待人之道。儒门一切，不出此义。“仁”即“人学”之本，人尽知之。“恕”的“己所不欲，勿施于人”，正说的是己与人的关系问题。其余的礼让、容忍、谦抑、诚敬、正义、施舍、恻隐、信用、廉耻……种种道德标准，无一不是为了一个“善”，——其实也无一不是为了一个“和”！

格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下，这一系列由“治己”到“治人（群）”的修养和抱负，不是妄想空话，从古以来的仁人志士，忧国爱民的传统思想，若究其实质义蕴，就是要做到布善而致和。

以上所述，实际上就是中华文化所讲究的“四部”（四库）的前三“部”的内涵——经、史、子。中华文化的“史”的观念，最为独特，也是这一文化中的一大特色。中华的史，不是为了单纯的记下“流水账”，其记人记事，有一根本目的：寓褒贬，严善恶！古史官地位权力极尊，这种“舆论力量”，无比巨大，过去批儒也批了这种“封建道德”的“宣教工具”，但是批者忘了：如果没有了这一大因素，中华文化就不会是一种尊严的文化了。经与子都是民族杰出人物的言行录，而史则是检验的总结。

但是“四部”的末列，还有一个“集部”。今日谈论中华文化的，似乎总是着眼“孔孟老庄”与儒道释等等，殊不知中华文化的光彩，有一半也发自古今无量数的“个体”积累的诗文集著作之林。

《易》是了不起的，它的“三才主义”，“才”是要害，而“天地之心也”的人，是此“要害”的中心。是以中华文化，首先是“人本主义”（与西方的“人道主义”也不容混同），精神是重人、爱人、为人、唯人。而对人的要求，非常严格与全面，到六朝时期对“人”物的“月旦”更达到了新高峰。中华文化对“人”要求什么？大家熟知，治学之常言曰：才、学、识。才字领头。若是做人，还要加上德、品、器、度、风、韵。要知道，这种种标准观念，是极为重要的，讲中华文化而忽略或低估甚至不理睬这一方面的事情，那真可说是“失其泰半”矣。中华文化是高超的，至今也还不是全部为世界其他文化所能十分了解和理解的，仍然是以这一方面为其主要课题、难度的“关口”。

做人、待人、教育、家庭、社会、伦理、道德，等等一切，比较易讲易懂；至于中华民族的文化之表现为极其高级的语文、文学、艺术诸形态，其作者作品的造诣、境界、风采、韵致，这种不是语文（翻译）所能传达的似虚而甚实的文化精微，超妙的脉络神髓，那就很难让异文化的群众所接触所感受所参悟了。中华民族的绝世本领，在于能把一切世俗的东西艺术化——即诗化起来。这种诗化，使得宇宙世界人生极充分地显示出它们的美，即三才之道最崇伟的和谐之美。

在中华文化中，一向是看不上“自了汉”的；所谓“独善其身”，实际只是十分不得已（不得其用，无以展其抱负）的最低的“自慰性”的话头，而绝非理想。好的宰相称为“医国手”，自古是“不为良相，则为良医”，二者何以互喻？正因都是以治病救人、安民治国为志趣。以天下为己任，先忧后乐的精神，并不同于“封建统治意识”或“作官”的爵禄欲。这后一种低级思想今日也未必全无，但讲文化真谛，不能错认精华糟粕。即如近世许多的救亡图存、投身革命的仁勇之志士，何自而生？难道是从别处移来，或一心只想做官发财的人？不从中华文化的精义上去领会其源流脉络，自然陷于数典忘祖。

至于特重“才”义，也会有人误解只是文士们的事。狭隘化，难讲文化的真谛。以艺而论，今之“文人画”兴起最晚，自古绘、塑、雕、冶、筑、乐、舞……无不出自“工”的创造，其技精艺超，世所罕匹！这些无名的工匠大师，并非文士——然而都是异才。所以讲中华文化，是个全民族崇伟的宏观课题，切忌短视。

“游方郎中”的足迹与心迹 ——纪念《老残游记》问世90周年

刘铁云（鹗）先生著有《老残游记》正集二十回，二集十四回（今只发现九回），尚有《外编》残稿少许。正集、二集，分行本、合订本，都曾有之，也有西文译本。而且还流行过伪托的假续集数十回（据云出于陈莲痕之手笔）。这部小说之受到欢迎，足征概略。正集问世，先刊于《绣像小说》，后复连载于《天津日日新闻》报。迄今将近一个世纪，已成为世界文学名著。晚清以来，小说出版的多得不可胜数，除极少数几部尚为人知人读之外，皆归湮灭，而独《老残》一记，光焰不磨，魅力长驻。其故安在？这是我们在纪念此书问世90周年的时机，应当思索的一个文学课题。

刘铁云生于咸丰六年（1857），卒于宣统元年（1909）。而作于光绪三十二年（1906）的《小说闲评》曾说明一段历史情状：“十年前之世界为八股世界，近则忽变为小说世界，盖昔之肆力于八股者，今则斗心角智，无不以小说家自命。于是小说之书日见其多，著小说之人日见其伙。略通虚字者无不握管而著小说。循是以往，小说之书有不汗牛而充栋者几希？顾小说若是其盛，而求一良小说足与前小说媲美者卒鲜。何则？昔人之为小说者，抱才不遇，无所表见（现），借小说以自娱，息心静气，穷十年或数十年之力，以成一巨册，几经锻炼，几经删削，藏之名山，不敢遽出以问世，如《水浒》、《红楼》等书是已。今则不然，朝脱稿而夕印行，——一刹那已无人顾问。盖操觚之始，视为利藪，苟成一书，售诸书贾，可博数十金。……”

这所记的一段历史情景，却正是刘铁云生活的年代。由此可知，他之作《游记》，也是时代的潮流与风习的一种产物。

但由《闲评》的话，我们却又可以悟到事情的另一面：不可胜数的小说出来了，转眼之间即少有人再去顾而问之，而《游记》独独不然，而它又并非穷十年、数十年之力的巨著，也是很快就印行了的。那么，这期间定然另有原因了——这才是我们此刻想要探究的中心点。

《闲评》提出了一个重要的问题，即：昔人之为小说，是借小说以表现其才智抱负，而并不是以此为牟利博名的捷径。这一点，对刘铁云来说，是对景的。大家皆知，刘氏是当时一位奇士，一身兼着学者、文人、哲士、科技家、实业家、政治改革家……的“综合构成体”，满腹才学，一腔志愿，意在为国为民，而一生抱负未得大展，结局是含屈忍辱，流死于边疆。所以，他之作《游记》绝不同于只为从书贾博取数十金的那类小说作者。

刘氏是奇士，他的智能所涉甚广，精通治河、数学、医道、文物，不在本文范围之内列叙。如今只就文艺这一个层次来略申浅见。试看，他那一篇自序，堪称大笔、卓识、奇文、宏论。此序，以“哭泣”为文纽，为句眼，而展示了他的性情、心灵、志节与气概。他的奇论是如此地惊世骇俗。他以为：——

原著正集、二集、外编之外，今又有作者之孙刘蕙孙教授代作《补编》，即自二集第九回后续补至第二十回结束。

原二集第六回后，写及梦游阴曹地府，意在讽世（劝善惩恶），但写“阴间”治罪“酷刑”，笔致过实，而意味无多，与作者风格不甚一致。疑出他人代笔。如系刘氏原文，则实为不足取之败笔部分，难免宣扬迷信之嫌。此为疑点，尚不敢断言。

比如牛马，生来最苦，食草受鞭，辛酸劳作，可是它们不会哭。而猿猴能啼，“巴东三峡巫峡长，猿啼三声泪沾肠”！盖猿猴与人之性最近之故也。是以哭泣乃是人的灵性的一种表现。

他因此说：唯人有灵性，“灵性生感情，感情在哭泣”。如此论证者，已经很是警策了。但他又进而指出：哭有两类，一类无力，一类有力；前者如小儿争物、失意之哭，是无力的，而后者则如杞梁妇之哭倒长城，舜湘娥之哭成斑竹是也，是有力的。复次，此有力类之哭，又分两种：一种即以哭泣为哭泣，而另一种却以文学为哭泣；前者力犹弱而其行也不能远，后者其力劲而其传也永久！

——论述到了这个层次，他才庄严地引列出了中华的几位最伟大的文学家：屈大夫以《离骚》哭，漆园叟以《庄子》哭，太史公以《史记》哭，杜少陵以诗哭，李后主以词哭，八大山人以画哭，王实甫以《西厢》为哭泣，而曹雪芹则以《红楼》为哭泣！

有人可以提出批评意见，说这种文艺理论观点太消极悲观了，与我们的时代关系太小了——这实在只看到了事情的最表层。如果论事不能脱离历史背景，时代环境，那么你就会惊讶，刘铁云能发此论，却正说明他是一位具有卓识的非凡之士。

犹不止此。他指出的“灵性生感情”，那感情又是什么样子的呢？试听其言：——

“吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有种教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛：此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。”对于我们今日纪念他的人来说，这话就异常之重要了。只看这段话，也就明白，他讲哭泣，一点儿也不是什么消极悲观，真是适得其反。刘氏的用世之思想与志向，正是构成他的小说的质体。

刘氏在当时是个极先进的改革派政治实行家，是个“新派”，他的主张如修筑铁路、开采矿产等有识见的主张与计划，都被守旧派视为邪说，诬为汉奸。他的关心水利治河，他的愤恨酷吏害民，也都冶铸成为了小说的情节内容，——其实，他把老残托写为一个游方郎中（走江湖闯四方的巡游医生），其中正包涵着一个“不为良相，则为良医”的信念，安心立意要治国救民，为群生疾患解除痛苦。

由此可见，他倾注于小说中的感情，并非“闲情”、“艳情”之类（当时小说界流行的），而是一种至为复杂、至为深厚的感情，高层次的诸种感情：由身世到家国，由社会到种教。“种教”者何？我妄拟大约接近于今日大家都谈的民族文化者是。

以此心此志，此感此情来写小说，自然与当时为了“博数十金”的利藪观念者的作品不同，自然不会刹那即无人再问了。

但是，从文学角度来思索问题，有一点特别引动我的心绪，即：他的自序虽然列及了从屈原以下的多位伟大作家，而全序却是以曹雪芹的《红楼梦》为之结穴的！这实在是应当着重研论的一大题目。

由于天资秉赋的超常卓绝，刘铁云对小说《红楼梦》的理解认识是远远胜过当时一般文人的。曹雪芹著书的总纲领与大主题是八个字的谐意隐语：“千红一窟”、“万艳同杯”，这表面只是赞茶酒之美的词句，实际则是为普天下女子痛哭而悲悯，“窟”谐音哭而“杯”谐音悲，这个奥秘，是他在自序中第一次为人们揭出的！如果未忘记这是一百年前脂批本《石头记》早

不再流行时的事，那么你就会醒悟：这真是一桩了不起的文化误解和心灵投契——因为，时至今日，有不少人还是看不到雪芹的这一博大无俦的精神境界，而仍以“哥妹爱情小悲剧”来作为评价和赞美《红楼梦》的唯一“标准”与“理论根据”。对比，回顾，“反思”，就实在不能不承认刘铁云的超乎时代的识力了。

他的自序竟然是这样结语的：——

“棋局已残，吾人将老，欲不哭泣也得乎？吾知天下千红，人间万艳，必有与吾同哭同悲者焉。”我们略知一点儿清末政局国势的今日读者，未必完全领会与赞同他的这种身世家园的感情的基础观点，但从社会的与“种教”的感情上来论事论文，不也是能够引起深衷极大的共鸣与钦佩吗？

《老残游记》绝不同于晚清出现的那种“谴责”、“暴露”的小说。它是一部内涵丰厚的综合性作品。它受前人小说的影响，我们是可以追寻痕迹的；但我却强调一点：刘铁云所受于曹雪芹的影响，至深且钜，也许是超过了所有别的说部名著的。

这表现在，他于国计民生的主题中，却夹写了几个异样的不凡的女子。他写的女子，是前人没写过也写不出的，是一种“崭新的类型”。这当然和他的妇女观是密切关联的——这就须饮水思源于雪芹的《红楼梦》。

中华人的历史妇女观，是我们文化史、文学史上的一大课题，比如若能单从历代小说戏剧中写妇女的系统研究论述，也将会是极有价值的学术著作，可惜至今未见其书。简单地说：截至曹雪芹写书，他的妇女观与表现法开启了一个划时代的大变化。作《儿女英雄传》的文康，竭其才思，意欲与雪芹争胜，才写出了个“十三妹”何玉凤——她不凡，可佩，可慕，在文康心中目中那是绝顶理想人物了，再也难有超越者；但试与刘铁云写出来的，特别是像泰山斗姥宫尼僧逸云来比比看，真是雅俗不同，高下立见了。

《红楼梦》出现后，模仿者（不指“续书”类）很多了，知名者如《青楼梦》、《镜花缘》、《海上花列传》等等皆是。但都写不出逸云这样的女性人物来。其故安在？

我以为，在众多因素之中，有一条很重要，即：那些写妇女的书总缺少刘氏那样思想、文化的高超境界，因此总成凡品。比如逸云的讲男女之情，那与俗品中的“花前月下”、“卿卿我我”式的“谈情说爱”是如何地悬殊大异！更不要说《金瓶梅》的妇女观与“女性境界”的事了。

所谓高超境界，并不是指脱离社会现实的虚无缥缈的乌托邦式“理想”，如逸云者，你看在他笔下，这是很具体的真实的。这就是一种伟大民族的精神境界的射影反光，这就是一种高层次的民族文化修养造诣的文学气质。

再举小例来说，张恨水的《啼笑姻缘》也颇脍炙人口，那乃是以旧京城“鼓姬”沈凤喜（旧日对大鼓曲艺女演员的称呼）为主眼人物的，但他写公子哥儿樊家树到天桥去听她唱，连一句写鼓艺的话也写不出，而刘铁云的大明湖听白妞儿的唱——以至包括弦师的指法，却写得是那样引人入胜，几乎像“折子戏”的精彩段一样，总被选入语文教材，百读不厌。那么张、刘之间，分别究竟又在哪里？这除了“文才”之外，用我的话来说：就是张氏没有这一大方面的文化造诣的那种审美高境界。

在小说名著中，这种境界，虽诸“大奇书”亦实不多有，《三国》的秋风五丈原，《水浒》的风雪山神庙，偶尔一鳞半爪，已如宝光显灵了。只有到了雪芹《红楼梦》八十回原本书中，这才首次出现了一种“诗的高境界型”

的小说整体奇迹。无论传人、叙事，还是写景、寓意、抒情，都具有了别处所无的高层文化境界之美。这是首例。

看来，刘铁云那样写自序，不是偶然的——他从雪芹那里接受的领悟的“东西”，是使《老残游记》成为名著的重要因素之一端。在若干点上，刘氏又能有所发展。

刘铁云之写妇女，是直承曹雪芹这一脉高手卓识而来的，至写逸云而发展到一个新的高峰。此外，他的以老残为自况，而又参以“假语”，如二集中“梦游”阎罗殿的奇想等处，也是从雪芹得来的“意法”，这都显然可按。刘氏是家传太谷学派，除了以学术为用世的一方面，又有令一般人感觉神秘以至“迷信”的一面。但这些属于思想哲理的问题，就不在此详及了。

有识者倡议“作家学者化”，这是不无所见的主张，因为刘铁云就是“学者小说家”的良例。但我也想说一句：仅仅“学者化”似乎还恐不够，还应当“诗人化”。拙见以为，小说文学固然是反映现实生活的“书面”，但中华文化从来不是可以与外国文化“看齐”“拉平”的事物，中华文化从来讲究表现境界，——不是仅仅诗词，任何文艺形式在我中华都不例外。没有或缺少境界的作品，可以在思想，理智上起某种作用或发生“效应”，但仅仅如此那对人的心灵上却是贫瘠枯涸的东西，因此就不能成为上乘的传后的艺术财富。

谨以此意，纪念刘铁云先生的小说成就。粗略浅薄，谬陋之处，定然多有，更不足以尽刘先生之全美也。

满学与红学

一些粗浅的见解，不成系统，也够不上是论文著述，写下来，聊备参考，谅亦专家硕学所不哂弃。

愚意以为，不懂满学，即看不懂《红楼梦》——此看不懂者，至少是指不能全部看懂。反过来，不通红学，也会影响满学的探研与评议的一大方面，换个方式说：想通红学，须略晓满学；欲究满学，勿忘兼明红学。两者并不“等同”（Coincidence），但关系至为深切。有些人以为不通满学照样可以大谈红学——那多半是误将红学一义错置于“红楼梦小说艺术论”上去了。实际上红学的本义与实质真谛并非那么一回事。故错觉归错觉，我们须知，红学，本来是一种广义的中华民族的文化学。

中华民族是个多民族的伟大复合体，欲研中华文化，当分研各民族文化，而后通晓其整体构成。然而，八千年的古老中华文化，多民族的文化又是相互影响，即交流渗透的，故欲研满族文化，除深晓其文化之本身特点外，又须明了它与汉族文化、蒙古族文化、朝鲜族文化……的相互关系。就中，若以满、汉两文化而言，那么多年来历史学家、文化学家习言“满族的汉化”，而常常轻视（忽视）了另外一面：汉族的满化。

“难道汉人满化了吗？真是谬论！”怎么谬的呢？当今的中国文化中，就包含至少三百年之久的满汉文化的大融合的灿烂的花叶与果实。只是汉人自己不太能够意识到此一事实，好像鱼在一池“二合水”游沐已久，便以为此水是“天经地义”了。

没有汉人的“满化”，没有满汉两大民族文化的融合，是没有产生《红楼梦》作者与作品的可能的。

我曾发表过一种意见：当数年前有人问我，《红楼梦》能归入满族文学去讲吗？我答：我看是可以的，曹雪芹的血统是汉人，但他的家世，已经有好几代是归属于满洲旗人的了，要知道，旗制并不是像别的名目，可以只是一个“名堂”，而是一种极具特色的军、政、民“三结合”（或更多结合）的“编民”制度，这制度不仅穿上“制服”（披甲）去从军作战，而且在“非战时”生活，也完全依从着满族的一切体制习俗。这可不是一般的“化”，是由被迫服从以至变为自发自愿，最后成了“向化”、“归化”、“乐化”、“沐化”。其结果是年深代远的汉人满化得殆难“分割”了。这是一种极深厚的文化积累与演变的由一定的冲突矛盾达到交融孕育的历程。此“化”之后，比原来的双方更具有两重特点特长，而且更有“新”的特色了。反过来，既化之后，想“脱离”它，想掩盖它的特征，都是困难以至不可能的事了。

《红楼梦》的作者，其家世渊源，正是这样的深久满化了的一姓汉人，也许应该杜撰一个名目叫他做“满汉人”或“汉满人”。这等人，不止一家两家，也不止是发生在明清之际，从宋代北方的金邦女真时期，早已有之。

我小时候读《红楼梦》，自然什么也不能领会；年近三十，方认真研索它的一切迹象。四十年代末期属稿的《红楼梦新证》，有一章题作《新索隐》的，1953年出版后，次年被批判讥嘲为“新索隐派”。我原意本是反对王梦阮等人的“索隐红学”，他们以为，此书作者是明之遗民，全书旨在“反满复明”。我说不然，恰好相反，此书并不“排满”，倒是在弘扬满族文化。当时我引的资料中，就包涵了满化汉人（内务府人）的生活习俗是“满七汉三”之比例的说法。我为辨明曹家是内务府籍，是满洲旗分，费力最多——

所有以前的谈者研者，都不明此义，所以在理解认识上走入歧途岔路，影响了一般人对这部书的正确领会。由于雪芹的旗籍的考定，回过头来再重读他的小说，这才头头是道，由崎岖走向豁然开朗（这是说红学的大历程、大“走向”。至于个别人，至今还胡涂的，自不在话下），从这一角度来看红学的历史，懂不懂旗制——即满学之一种基本内容，决定着懂不懂“红楼”之“梦”，道理就十分清楚，无劳词费了。

我少年时，不懂满俗，而读雪芹之书却总有一个感觉：与一般汉人的一切，不尽相同。这“不同”是个什么？应予回答，因此开始探索。

首先可以从某些容易“捉摸”和讲说的迹象开始。

比如，书的开头虽然写的是姑苏、阊门和维扬、金陵、应天等古地名（所以避“朝代年纪”也），可是一写到薛宝钗是进京“待选”，我便立刻感到：这是清代满洲旗制的事情了，这是无可“挪移”的硬证，也非诡辩所能歪解。薛家能领“内帑”作“皇商”，显然是指内务府人的身分，而只要懂得内务府是满洲旗分，而绝非清末混称的什么“汉军”——这在俗语用法指本来血统是可以的，因为是古语变用；若以之混认为“汉军旗”，便谬甚了。那么，薛家女儿既能待选（秀女），其为满洲旗人，更无疑义。

十分有趣，但今日一般人已不懂得的是书中称呼，充分透露了那是满俗风规。例如，汉人最重名讳，来源最古，男子既冠，即有表字，谁再呼名，是最大的不敬之表现——等于骂人辱人。而满俗大异，其称人不冠姓，而以名为“领称”，双名的则以名之首一字“领称”。请想：政老爹、赦老爹（或将爹改爷，是晚出本）、璉二爷、宝二爷、环三爷，以至珍大嫂子、珠大嫂子、蓉大奶奶、璜大奶奶……皆属一辙。这就是满俗，汉人家里绝没有这个称法，谁要如此将犯名讳当好话说，那就成了笑谈了。

薛宝钗称宝姑娘——而黛玉不称什么“黛姑娘”，而例用“林”姓冠称（书中总用“林黛玉”三字齐全），分明显示了汉俗，与薛有别。但薛蟠又称“薛大爷”而不称“蟠大爷”，则是为了区别贾氏以外的人，另有用意，并非制度之乱。湘云亦只称“云儿”、“云丫头”，而正称则曰“史大姑娘”，用姓，也属汉俗的迹象。按我个人的考证，史家即李煦家，也是汉人久归内务府籍之人，书中变称，也只是为了有别于贾氏之义例。再如满人对表亲中的兄弟姊妹行，相互之间，仍如本族，只称哥哥、兄弟、姐姐、妹妹，而无汉俗的“表哥”、“表弟”、“表姐”、“表妹”之例。书中宝玉、黛玉、湘云等互称之“二哥哥”、“林妹妹”、“云妹妹”，最是佳例。

对待奴仆下人的态度与规矩，满俗有其很大的特点，即：虽然也严主奴之名份，尊卑贵贱等级绝不许混，但尊老念旧，赏功酬恩，乃一大要义与醇风，与汉人不同。男女奴婢，凡侍候尊长上辈老人的，晚辈以长辈之礼待，连称谓也是亲切尊敬的，有殊功的，更不同一般。如书中写赵嬷嬷，赖嬷嬷，年轻主子绝无坐位，她们却都赐坐。凤姐对赵嬷嬷，一口一个“你儿子”（指贾璉）。贾蓉称赖大为赖爷爷——脂砚批云，此称闻之酸鼻！尚无实际内涵（即《红楼》一书之特殊性质）漫以一般小说目之，则焉有为一“下人”的称呼而触动真情者乎？在迎春意中，甚至以为“只有嬷嬷说（教训）我的，没有我说嬷嬷的”。以致邢夫人批曰“胡说”（谓嬷嬷有不是，小姐应以主教仆。见第七十三回）。由这些例证，清楚表明芹书所写悉为满俗，这在汉人家里，是大不相同，没有这么样对下的。

再如，书中有黑山村庄头乌进孝。此亦满制。庄头是凶恶的二地主，权

力极大，每年给主家多少东西，全凭他“赏”；莫可奈何，据说有极可诨的：一大片果木林，年终只“进上”四个大苹果了事！（我闻东北满族旧家一老太亲述如此）。有些“评红者”，大讲乌庄头的“被剥削”、“受害者”，让人看了真是啼笑皆非。汉俗并无庄头之名。

生长南土的，有的虽然当了洋教授，却不大明白清史北事，硬说芹书写的都是南方生活习俗。幸有金启琮先生写过一篇《红楼梦中的北俗》，从多个方面论证了书中所写，悉为满俗。名篇在上，铁案如山，我此处就可以不再絮絮而列了。

雪芹笔下，有一句话点醒：“当年太祖皇帝仿舜巡。”这是暗指康熙大帝的六次南巡的盛举。为什么要说仿舜？盖此乃尊满之词义，因满族被宋明时代汉人呼为东夷，加以歧视轻视。清代满族皇帝极不愿人使用“夷”字，严防引起民族隔阂纠纷（所以荷兰的“红夷大炮”也得改书为“红衣大炮”了！），而雪芹却为“东夷”找着了一个最光辉的大舜。故在雪芹意中，华夏之文教，自古亦苞系满洲在内。因此巧妙地（而又隐避地）用他的生花之笔大写满俗，却又不让人感到任何突兀特异，真是一位绝世的奇才——他原是“八斗”之才的曹氏的真后代。

以上说的是显而易见的迹象。迹象的深处，实在还有更要紧的质素。姑就浅陋之见，略一敷陈。

芹书的全部大旨，是“谈情”。此情并非男女恋情之狭义，而是最博大的仁爱之襟抱——此义我屡论之，凡拙著中皆涉此要点，兹不复云。借此伟大情怀，欲为历史妇女一吐幽愤之气，雪芹发奇论，惊俗骇世，胆敢贬男褒女，一反往常。此意由何而生？论者往往援引古作，寻找重女的文词典故，而依我愚见，雪芹之极重女性，正从满族一大特殊观念而来——尊女。

对于这一点，宜作出较为全面和深入的论述，满学方面的文献，并非全无记载与讨论，惜我目坏太甚，已不及广引详征，只能申其大意。所谓尊女，原是个复杂的历史社会问题，非本篇故事文所可胜任，但就个人的感受而言，至少可以肯定一点：满族之尊女，远过于汉人。

在中华文化上，对待女性的态度这一个重大课题早应有专著论述发明。论古史话，伏羲与女娲并列，女娲的代表意义（创造、功绩）较之伏羲还要重要，也许远古“知有母，不知有父”的母系社会是个尊女的源头。但是传说中神农教民稼穡，嫫祖始创蚕桑之道，这就是“男耕女织”的中华生产和生活制度结构的“纲常”，决定着一切派生的道理与观念，到《诗经》时代，“后妃”作为“代表”，占了重要地位，还有很多抒写妇女情怀的篇什，不妨拿汤显祖的一支曲来“概括”一下，倒是方便法门——

论六论，诗经最葩：不嫉妒，后妃贤达。更有那咏鸡鸣、伤燕羽，泣江皋、思汉广，洗净铅华。没多些，只这无邪二字，付与儿家。（《牡丹亭》，陈最良为杜丽娘讲授“诗教”）

这都是“好样的”，表现了尊女崇德的态度。另一条文学源流，如《楚辞》一系（后衍化为辞赋），则出现“美人香草”、“朝云暮雨”的诗境化了（超越现实）的女性观念，从此逐步衍变为“佳人才子”这一类型的文学内容。其结果，“佳人”最多不过是为“才子”增添幸福的享受品，或者“名花美人”，都是高级的欣赏对象罢了，女性的“本体性”很少得到理解和表

曹寅《楝亭别集》中，连“鸱夷子”也改书为“鸱彝子”。其例可参。

达，的的确确是一种“附属品”了。等而下者，就有了“美人祸水”、“淫乱污秽的贬女、辱女、弄女的”作品，而以小说为主要体裁和宣传阵地。我之愚意：在真正的男耕女织的社会本体中，女子的地位与尊重度，并不如此低下，恐怕正是工商资本经济的发达而逐渐以女子为“玩物”的风气与观念开始泛滥，明代的淫秽小说、俗曲的兴盛，是其结果，也反过来促进、加剧了重男轻女的社会意识。而僻处东北、生产经济落后的满族，则与此不同，妇女的体质、教养、参与生产的方式与作用，都与汉族妇女越来越显得不一样了，还保持着古朴醇厚之风。在家庭中，未出嫁的少女姑娘，地位尤其特别，受到格外的尊重与礼让。她们都很有才干，喜欢男装打扮，与男子争胜。她们不是“玩物”或“欣赏对象”，没有汉族女人的自卑感，至少不那么沉重剧烈，这一切，使早已满化了的曹氏家庭，对妇女的观念便与中原和江南的汉人有异，而雪芹正是在他一身承受满汉两大文化的冲突和融合的强烈激荡和反省，感到了妇女处境与命运的巨大问题，因此立意要写一部以传写“闺友闺情”的弘篇伟著。他有意贬男赞女的思想原因很多，但是满族文化中的妇女地位与作用，特色与美德，肯定是众多原因中的重要一个。

从这一角度和层次来看《红楼梦》，便可以更为清楚地觉察它具备满族文学的资格，而不是我个人的强行“移汉就满”的臆说。

再如，有一个很大而突出的矛盾，“评红”家们都回避了：既然说《红》书是“反封建”的伟大作品，如何其中特别注重礼节礼教呢？——都是浓笔重彩，详细交代座次、辈份、亲疏、内外……的一切礼仪，有条不紊。为什么？从古以来，哪部文艺作品中对此这样地重视与欣赏过？要解答这个问号，我意仍须从满族文化去寻找真源。满人最重礼，这种礼，由于来自古老社会中，带着显著的封建性，但是同时又表现着满族的一种美德，即重人而克己，谦虚而诚敬。这一内涵，是不能因为“封建性”而整体打倒消灭的。无礼，不知礼，不讲礼，不以昧礼为可耻，是一个民族素质堕落的可悲现象，并非“小事一段”、“末节细故”。自古号称的文明之邦，倘抽掉了礼，则“文明”不知是何“形象”了！

由这一层来说，雪芹之书与历来的汉族文学就不尽同科，他突出这个礼的程度与热情，不是一般的偶然的现象。这就也是满族文化的一大反映。在《红楼梦》书中所显示的，子女的教养，并不是由生母直接掌管。简单的（低品级的），即由乳母负责；有条件的（高级次的），则另有专职，即所谓“教引嬷嬷”，她不是管喂奶的，专管抚养教导（礼法，做人，处事）。教引嬷嬷，多的还不止一个，贾府的哥儿和姑娘，都有两三个“嬷嬷”——这和通常与“女仆”混义的“老妈子”并非一回事。“嬷嬷”注音最确，“嬷嬷”已较易与“妈妈”淆混了，而满语是 meme，而非 mama。应注意，《戚本》概书嫫字。此为满语满制，汉人焉见有此？高到皇太子，则有“八母”，即四奶母，四教母，——而雪芹之曾祖母孙夫人，正即康熙幼时的保姆嫫嫫之一（重要的）。雪芹笔下巧用“八公”一词，混人耳目，其实质不过是指康熙

在这一方面，《红楼梦》表现得同样清楚。金启先生纪述满族军营家族，每晨起，兄之遇妹，必致问候，亲切而尊敬，几乎是对客待客的词气。后人的解释，说是因为满洲少女有入选进宫、一直到升级为后妃的可能，故而不敢不为特别礼遇云。我自然不敢说并非如此，但觉得这至少是后来加上去的原因之一罢了。真正的伦理、社会因由，宜作更深入的（科学的）探讨与阐发才是。雪芹开卷举女嫫，已含深意，全书所写，主眼是女中才俊，即年尊的贾母也是一例。这些，悉涵满俗内容，并非一般笔墨。

大帝的八姓乳保之内务府家世。

以上都说明一个事实：芹书内涵，满族文化居主，汉俗次之。这种事实，只能靠真红学来考辨证实——真红学其实就是中华民族文化学的一个专门分科。许多人不识此义，误以为红学只是一种小说文艺学。再“进”一步，还把真红学当作“误入歧途”、“不懂文学”的“错误方法”与“立场观点”。这就把一门严肃的艺术，搅得稀烂，是非颠倒，真伪莫辨。其流弊不可胜言。

本文十分粗浅，但旨在揭明：红学是建筑在史学、民族学上的一门重要文化学，而非一般文艺论。从红学史来看，事情饶有意味而大多数“红学专家”所不知着眼的，正是满学与红学的关系。《红楼梦》本来不是一般的小说故事，它具有极大的特殊性，最初的赏音题咏者，绝大多数是满人，正因为他们一见“如故”，十分亲切，以致后来竟出现了“无非糟蹋我满人”而恨之入骨的论调，这除了误解芹旨而外，恰好“歪打正着”，说出了那书是写满俗的真相至理。直到清末，慈禧酷喜此书，并自比贾太君，其理亦同——满族有才干的老太太的“互赏”于异代。近年新睿亲王后裔金寄水著《王府生活实录》，荣郡王后裔金启琮著《北京郊区的满族》，二书都大量引录《红楼梦》书文以相印证，再次表明了我之愚意不是妄揣。清代早期“红学萌芽”，实以乾隆帝之“明珠说”为滥觞（意在掩饰真内容）。以后发展为“索隐”一大流派。此派演化到辛亥革命先后之际，便又出来“排满”之说，“反对满人”与“糟蹋满人”先后对映，可谓“奇致”！但正在此处，显示了欲研红学绝不能抽掉其中的满学内涵。

胡适先生创立了所谓“新红学”，厥功甚伟。他从考证作者和版本下手，可谓探骊得珠。但他的红学见解又实甚浅薄（只看见曹氏文学艺术的家庭环境，与“坐吃山空”的败落“原因”），而且，二十五年间，并无多大进展。其故安在？恰在于他不懂也不肯深研满学，所以再也深入不下去，陷于（满足）停顿。

以后的专门以西方文艺理论来对待红学的，连胡氏的那样初步的研索也强烈反对，加之批判，当然更谈不到红学须与满学密切联系结合的认识。因此，多年以来，红学的进境并不是像所想像的那样收获丰硕。真正的——即真正科学的红学，必须是史学、民族（交流关系）学、文艺学、哲学、文化学的有机综合的高层次的学科，而不是任何单一肤浅的几条知识概念所能代替冒充的把戏（做做文章）。

红学中的每一支分科，如曹学、脂学、版本学、探佚学、结构学，都离不得满学。满学的发展与深入，必能带来红学的迈进或者突破。

[补记]

我主张《红楼梦》应当从满族文学的角度去看待与研究，是强调文学艺术的个性与特殊质素，这并不等于“缩小”了它的意义的广度。《红楼梦》不但是中华民族文化的瑰宝，而且早已属于全世界了，它的价值并不因为研究的角度、层次而有所“窄化”，故无须多虑，正如莎剧，谁都承认是全人类的精神财富，可是谁也不会认为“莎学”只要研究文学的“共性”和一般性，而不要深入探讨它的民族文化方面的特征特色，明代通俗文学，能产生《金瓶梅》，而产生不出《红楼梦》。此二者的巨大差异（思想、感情、风格、境界、气味）又因何而生？这就得从三百年的清代历史——满汉融会而寻其根源脉络，浑沦、笼统的评论，是隔靴搔痒，掠影浮光的。文康的《儿

《女英雄传》该是满族文学了吧？而它是《红楼梦》的“直系后裔”，又怎么否认后者的“族属”呢？

辛未四月初旬写记于红庙

中国文化思想——“三才主义”

一 命题的提出

三才，华夏古词；主义，西方今语。如今组而合之，倘能见容于时尚乎？《易·说卦》：

是以立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义：——兼三才而两之，故《易》六画以成卦。

三才的观念，见于文字，似当以此为最早。

古人不会说“主义”，晚近出现了这个新名词。“望文”而测之，大约是主张、宗旨、理论、设想……等等意思。我借用它，以便说明一种拙见，即：我以为我们中华文化思想之纲，就可用“三才主义”来表述它。

二 浅释数端

古语，字省句短而每协韵，先秦之书其例甚多。此处曰阴与阳，曰柔与刚，正复如然，而曰仁与义不谐，故疑本当作“曰仁与方”，而后世儒士改易之。盖方即正，正即义，而“义方”亦连文也。

人人皆知，讲《易》，曰乾阳为天，乾性属刚；坤阴为地，地性属柔。乃《说卦》之文却言天之道曰阴阳，地之道曰柔刚，这不全“乱”了吗？于是有悟：——

我中华之人，自古没有机械论，早懂辩证法。盖天之与地，乾之与坤，对待而言之，则彼阴此阳，彼柔此刚；然其自身本体，又各自具有阴阳柔刚也。否则，若天只阳，安有秋冬？若地仅柔，讵来山石？讲之难通矣。

由此可推：虽曰人道仁义，亦只对待以言之之理耳，天之与地，又各自具有其仁义也。《老子》云“天地不仁”，反语也，故天地本具仁心，始有好生之德。人有屈枉，必呼天以求其直，廉正之官，民皆以“青天”称之，是天有义方之证也。

三 何以必三？

既曰阴阳二气，既曰乾坤两仪了，如何又生出一个“三”来？回答此问，可借重南朝齐梁间大师刘彦龢的话来帮助，最为简要，他说（《原道》）：

……仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣，惟人参之，——性灵所钟，是谓三才。为五行之秀，实天地之心。……

这“参”，是表“三”的动词，意谓“加上去，共成为三”，略如“骖”字为三驾也。由此可知：

人之所以独有配天地而三之之资格，全在他生来具有性灵。大英雄唐太宗的文章：“盖闻二仪有像，显覆载以含生；四时无形，潜寒暑以化物。”这“万品”的“生”与“物”皆不具此性灵，是以总难入列。

一个“灵”，一个“秀”，是人的最大特点，即所以与万品区分的唯一标准。

然而，这灵这秀，又非人所独专，它不过是二仪的“心”的代表者罢了。由此又可知，人并非天地之外的一个独立之物，他是天地的一个“部分”，

离开天地，他也就无所谓灵心秀气，也就构不成“三才”了。

这是中华文化思想的第一条根本要义。钱穆先生的最后一篇总结性的论文有云：

中国文化过去最伟大的贡献，在于对“天”、“人”关系的研究。中国人喜欢把“天”与“人”配合着讲。我曾说“天人合一”论，是中国文化对人类最大的贡献。

这是一位大师一生治学的总结论。我因此想，“三才”的命题，也正是“天人合一论”的一个最早的表述方式。

四 才是什么？

依据我国古代近代大学者在文字训诂学上的公认意见，“才”的造字取象是“草木之初”。草木的“初”，还未长成全形，但它蕴涵着全部的生机——生命之力，它会从那一初级形态逐步发育成长为枝柯扶疏、花叶茂美的滋荣旺盛的境界。因之，“才”所表所含的意义是生的能力、质性、品貌、风采。

后世之人，尤其今日之人，一闻“才”字，大约首先（或仅只）想的是文才了；但古代的“才”字用法，并不如此狭隘，它的涵量很是广大。比如，“才具”这一词语，现代少用了，故多不懂为何谓了；而在清代官制上，上司给属员下个“考语”，说某员“才具平平”，这句话还是习用之词，译为白话，大致是“才干平庸”，“办事的能力不怎么样”。

在这方面，还有“四才”之目，即：身、言、书、判四项，是做吏够格的必要标准。我们这一代人，小时候过新年，要玩“升官图”（一种家庭文娱形式），用一个小小四棱木陀螺，拈转它，俟其转毕“坐”定，其朝上的面所书何字，便定升迁黜降——那四个字就是：德、才、功、藏。这才，便指“才具”了。

如再打比喻，“四才”之外，还有“五才”之目。这五才与做官无涉了，它指的就是五行：金、木、水、火、土。

你看，学例到此，“才”的涵量，包括着性能与表现，蕴涵与施展，灵智与风貌……假使让古人来讲“铀有放射性”，那么就会是“铀之才也放射”焉。

五 天地的心灵

由上述可晓，阴阳变化，五行生克，皆天地之才也。

然而，此非天地自诩其为才，乃是由人而领悟之、而赞美之。

换言之，人（中国人也）从来不把天地当作“死物”来看待；在人的心目中，天地与人一样，同具生命与灵智。

是故，天有天才，地有地才，人有人才——此之谓三才之道。

六 人的自我估价

人凭什么就敢说自己是配天地而成三才？这在经典古籍中早有可供论证的文字，如：

《孝经·圣治》云：“子曰：天地之性，人为贵。”

《春秋繁露·人副天数》云：“天地之精，所以生物者，莫贵于人。”

《汉书·刑法志》云：“夫人肖天地之貌，怀五常之性，聪明精粹，有生之最灵者也。”

《礼记·礼运》云：“故人者，其天地之德，阴阳之交，鬼神会，五行之秀气也。（中略）故人者，天地之心，五行之端也；食味，别声，被色而生者也。”

这些，显然就是刘舍人彦龢所说的“五行之秀，天地之心”之所本，笺注家列举分明。

当然，这个“所本”，并不单纯是词章的“出典”，而原是一种文化思想的认同。我们中国人认为：人是天地所生万品中的精华，具有灵性，能感受声色味，是天地的心灵。易言之，人是天地的一个精灵的凝结的代表。

经过长期的体察领悟，人达到了这个自我估价的理解认识。

因此，人参天，地为地，共为三才——这是中华文化思想的一大总纲。

七 自重而非自大

既达到了这一认识，不是就会十足狂妄，夜郎自大起来了吗？曰：不然。人很能自知，他明白，虽为精秀灵心，却不是离天地、超天地而自诩自封的，孙行者没有跳出如来掌心的意念，——小说的寓意，端在于此。

人是怎样与“三才”之道相通共处的呢？

一，对天，是敬服之；

二，对地，是亲近之；

三，对人，是仁爱之。

这不须处处引经据典，只从民俗而观，就十分清楚了。

中国人民百姓，把天称为“老天”、“天爷”、“老天爷”。敬之，信之，服之，畏之，安之，望之，祈之。此一条目，无庸赘语。

先民似乎是主动地、有意识地与天建立和保持交通联系的——其办法或形态是奉巫。巫是天的代言人。

先民又怎样与地亲近呢？同样的重要性的活动，就是祀社。

人，千万年前就靠巫社两大脉络将自己维系于三才之中——而不是自外于天地之“表”。

八 一切中华文化的起源

巫与社，是一切中华文化的起源。巫是诗、歌、舞、剧、医（字古从巫作医）、卜……百般文学艺术的形式之创始者。这方面，早有研究专著阐释详备了。

社，是中国文化的另一条大动脉。它的本义是祭祀后土、坤灵，即大地之神。最早的形式是“社树”，只要有人众聚落之处，大家必先选定一株大树，视为后土神之所寄之点，群来奉祀。每岁二正社：春社祈禾穀之丰穰，秋社报后土之厚惠。由此，社树、社屋、社场就成了此一村落的“文化的活动中心”，举凡祀仪、庆典、时令、节序、议事、娱神、市集……种种活动，咸以社为其聚点。此即中国一切文化艺术的发祥地，而“社会”一词的来源

与意义，亦莫能舍此而他求焉。

后世的庙宇、庙市、庙会，寺庙本身的百般工艺（建筑、雕塑、壁画、音乐、仪礼……小至供器、幡幢），亦皆由此根源而发展，而衍富。

九 俗语、小说、民俗中的三才观念

三才的另一表述方式是天、地、人三种条件的获取与分配，即：天时，地利，人和。

村民父老，并不识字，却喜闻《三国》之故事，是故人人皆知——曹操逢天时，孙权占地利，刘备得人和。

天之曰时，包括时机、运会、气数。此天道运转推迁，非人力所能左右者。地之曰利，包括山川、形势、交通、物产。此亦本出天然，但又半赖人力以开发之，以种植之。人之曰和，则今之所谓“人际关系”，实包人心之向背、人才之归散、政治之清浊、制度之良窳……等等而言。

此三者备，而功业成，文化被——得其一者犹足以分庭而抗礼也。

恶人恶业，群必诅咒之，曰“天诛地灭”、“天地难容！”庆幸感戴，则必曰“谢天谢地！”、“当谢天地！”

百姓人家，其所祀奉，祖宗、群神之外，必别设一位，曰“天地牌”，上书五大字——天地君亲师。

三才观念的另一变相，即人事的上应天象，人物的上属星辰。仍以《三国》为例，诸葛武侯是位“究天人之际，通古今之变”的大人才，京戏里也唱他是“论阴阳，如反掌，博古通今”。他时常“夜观天象”以定机谋。他步斗禳星，以祈年寿。最终，五丈原秋风悲气，大星殒落。这类事例或意识，在传统小说戏本中举不胜举。这种人与天地紧紧连在一起、不可分割的三才观念，就在《水浒》、《红楼》中也能窥见其踪影。

是知三才的认识，虽其最初也许是某几位古圣先贤的高智之所至，但是这早已不是“知识阶层”的精神世界，而是普遍深入广众心间的大道理了。

十 文化之“文”







文化者，其形态百端千绪，要以“文”为之眼目——不然者，何以独称“文化”？文者何也？又通认“文”者，主要离不开文字。中国文字，以汉字为主流大宗。汉字的肇造，载记中明言是仰观于天，俯察于地，取象以表人事者也。是以汉字的本身，就是一种“三才结构”体。

汉字的书写，常言术语，皆曰“一点一画”，又曰“积点成画，积画成字。”如今要问一句：——

点与画者，何象也？

愚试为之答曰：——

点即天，画即地。天地之象也。汉字之造，自象天象地始。

众所熟知，天字古作，即头顶、头上之义。故古音“天”与“颠（头顶）”同。是以“·（点）”者，即天之表意形态也。画者何？即俗语之“一横”也。横谓之“画”，竖谓之“直”，书家咸晓。而“一横”者，即表地之像也。是以（土）、（生）、（旦）等字，皆是下一横画表地（或地平线）也。趾在地上为（之），人在地上为（立）也。

由是可悟，汉字之最基本的构成“部件”，天地是也！

上天下土，天尊地卑，是以中国人之观念，万象必自上而下（植物草木，似乎其生其长，乃自下而上矣，实则此乃春夏阳升；当其秋冬阴降，则落叶归根生机下聚矣）。是故汉字书写，其竖笔（直）必自上而下，“土”、“生”、“木”、“禾”，统不异也。

“三”：画之叠，必自上而下。一字如此，积字成行亦如此——必自上而下：上一字之末笔，必其意、势皆与下一字之首笔相为衔联。

此为汉字书写的基本原则之一。

因此，上字末笔与下字首笔之间，距离最短，书写最便——顺势，畅意，省力，节时。

此即汉字书写传统法则的最大优越性，亦即科学性。

西文之事，与此全异，其字母衔联，自左向右，试观其“草体”——

a b c d e f g.....

l m n o p q i s t

分明可见：其前一字母之末，亦必与后一字母之首相连相接，距离最短。此科学也。

今日现行之汉字书写法，仿诸西文，横行排次，——于是其前一字之末笔乃与后一字之首笔距离最大，且笔之势，并皆扭曲隔断——字字须停，笔笔另起。其费力费时，数倍于昔，亦数倍于西文矣。

此其违科学性之明征也。

十一 三才观念的“雅俗”共之

钱穆先生建议，欲究“天人合一”，应先写一部中国天文历法的专著。此言最当。古历中著名的三统历（又名三正历），即是佳例。《史记·律历志》解三统：

三统者，天施、地化、人事之纪也。

这简直好极了——真是对“三才”的又一最好的注解！

三统历者，即夏正建寅为人统，商正建丑（十二月）为地统，周正建子（十一月）为天统也。三正，又称微，见于《后汉书·章帝纪》；初唐杜必简《和李大夫嗣真奉使存抚河东》诗：“六位乾坤动，三微历数迁。”是也。据《汉书·律历志》：“历数三统，天以甲子，地以甲辰，人以甲申。”按：申子辰三位，乃五行水之生、旺、墓也，故于“子平学”中谓之“合水局”；而历法干支分属天地人，其理奇妙。而“子平学”者，亦正即天人合一、三才兼会之学也。

历法乃高深的科学。江湖术数，如相法，以面部三停，上为天庭，下为地阁，而“人中”居两间焉。闺中玩具，骨牌雅制，也以双六为天牌，双么为地牌，双四为人牌[而双五（大五）、双三（长三）、双二（二板）无能参伍。骨牌点数拟形比像，以六为云，以么为日，以四为杏，以五为梅，……又每副以诗句配之。亦中华俗文化之奇致。而今之人只知有“进口”的桥牌，不亦可悲乎？]

由上所举，自弘及琐，在在有三才观念存乎其间，所谓雅俗共之，正见大道之行也，周洽溥被，深入人心。至明人辑巨帙题曰《三才图说》（一作图会）则十四门类为：天文、地理、人物、时令、宫室、器用、身体、衣服、

人事、仪制、珍宝、文史、鸟兽、草木。

此即表明，人间万象，统于三才。故中华文化即是三才文化，非一家之私言也。

由是而言，欲弘扬中华文化，必先阐释“三才主义”之深旨。

十二 数典念祖

自“西学东渐”，一时蔚为“言必称希腊”之新俗，而浑不知“言必称三才”之祖风矣。我生于民国七年戊午（1918），遂成为“新文化”时代之“藐躬”；求学之日，亦颇慕欧化（燕京大学西语系之一员也），尝读六朝唐初人文辞，见篇无巨细，其开端必从太极之判，两仪之分，阴阳之理，五行之变……说起，当时以我浅薄之识，妄议古人渊厚之思，乃以为“可笑可厌”——篇篇累累赘赘，绕大弯子“从头说起”，洵腐儒之套头也。盖因浅薄，绝未悟彼世之重三才，实中华文化之命脉，故不敢忽而略之也。

三才之论，本上古识解，其义广博。及至后世，“才”字渐渐转入文学领域，几乎专用语矣。“才思”，“才情”，“才调”，“才华”……皆文士词家之事了。而中华文化之重才，亦由是益显。曹子建独得“八斗”，遂为中国才人之大代表，或曰象征人物。

然而此文学之才，仍隶于三才之才，非有别宗，离本自异也。是以中华文学，与欧西不同。如以欧西文化之眼光与标准而读中华文学，则一篇钱行诗耳，奈何要自“六位乾坤动，三微历数迁”写起？岂非极不可通之绝大怪事与笑谈？

其实，何止此例之类也。陶元亮的“良苗亦怀新”，老杜的“欣欣物自私”、“花柳各无私”，貌似“写景”之句，亦不能领其意趣，更何论于陈伯玉之登幽州古台时，“前不见古人，后不见来者（zh）；念天地之悠悠，独怆然而涕下（xi）”！也就觉得这太其妙莫名了。

现代人“整理”中华古代文学，总忘不了从欧西运来的“写实主义”、“浪漫主义”……等等一串名词概念，往自己的“整理对象”上硬套一番，以当“研究成果”，于是凿枘唇嘴，并皆龃龉，而后生小子，炎黄子孙，将不复知其祖宗之灵秀何似。倘如是，岂不至可悲乎？

所以愚意不自揣量，欲令来者莫忘三才之义。三才者何？中华民族之大文化，大科学是也。其念之哉。

壬申十月望日写记于燕都东甸之庙红轩

《文心雕龙·隐秀篇》旧疑新议

我国文学艺术史上时常出现一些异事。《兰亭序》真迹是书法艺术上的无价神品，可是贞观殉葬以后，据说曾被发掘，而杳然不可踪迹了。《石头记》全稿是小说文学上的巨宝奇珍，可是八十回后的原本的命运，无能言之者矣。这都是每一话及，辄令人为之同声浩叹、抱憾无涯的巨大损失。——这也“罢了”，可是还不到此为止。《兰亭》明明是右军真笔，却出了一个李文田，他的意思是连文章带字体都是伪造的。《红楼梦》明明是雪芹作的，却被妄人硬装上了一个狗尾，却出了几位研者，他们说后四十回和前面的书文出于一人之手，自属名貂，原为“整体”。所以，天下的事，有的真不好说。《文心雕龙》在我国文学理论上，是一部奇丽超卓、无与伦比的伟著，连城之璧，足以比珍，可是偏偏其中一篇关系非小的《隐秀》，从元代以来，残缺不完，失其泰半。到明朝天启年间，钱允治（功甫）始从阮华山所藏宋本补得四百余字，《隐秀》自此乃有了一个整幅全篇。明末清初，藏家学者，均无异词。至纪昀为《文心》一书作批时，首次提出疑问。从此，专家士子，又皆以纪说为然，深信传本《隐秀》后出之四百余字，乃明人所伪造，非彦和原文也。中间黄侃氏并为纪说增一力证，盖宋人张戒《岁寒堂诗话》尝引《文心》，有“情在言外曰隐，状溢目前曰秀”二语，此十二字并不见于钱允治从阮本所补四百余字中，可见宋时另有原本。文坛震聳，以为已发伪本之覆。黄氏不但不信后出之文，连自昔诸本悉具的《隐秀》篇开端及收尾两大段文字，亦不复取，索性自己另作了一篇很长的“新隐秀篇”。此篇颇为学人重视，并有注本问世。范文澜先生为《文心》作注，将四百余字删去，恢复了残缺时的面貌。自此，一些本子皆循此法。如此一叙，虽极粗略，亦可见此一公案，也大可列入我开头说的“异事”一类中去了。

我初读彦和之书，心极赏慕之，唯那时年少，见事更浅。记得一见纪氏批语，便信补文为伪，除了衷怀唧叹残佚不幸、怅憾难言之外，更不曾有些微“新意”或“别考”。数十年来就是这样的。目坏以后，更不能读书，那一点连“荒落”也谈不上的“学殖”都化而为零了，只是对于耳闻“文心学”日益繁荣的新局面满心高兴、无限向往而已。不料近来因一偶然机会，忽然得见几篇论文，这才知道《隐秀》的问题，当前又颇有几位专门家都在进行讨论，纷纷表示看法，——我也不禁见猎心喜，虽然已无条件作出深切研究，还是想谈几句拙见。愚者之虑岂云即得，堕露之诚尚可添流；博雅通人，谅所不弃。

我并没有从自己一知半解的水平来妄欲充作解人，为这一则公案作出判断的念头，因为实在没有这种资格。我只是想看看争真辩伪的双方不同见解的论证，彼此高下强弱如何。从何说起呢？——

最好先来考察一下那条后出而被人认为最强有力的反证，即黄侃氏举出的《岁寒堂诗话》那两句“逸文”。我翻了一下诸家的论著，都对此深信不疑，略无异议。就连主张明人补文非伪的同志，也是如此，——只是在为“何以这两句却不见于补文之中”这个对方振振有词的难题努力设法地作出解释，而不以黄氏之说本身为有任何问题，它是否尚可讨论。

我想指出，黄氏此说，虽然大家靡然从风，众口一词，其实却是无有多大价值的。何以这样说？请陈愚见：——

张戒在其《诗话》中，一共是有两次引及了彦和的《文心》，在卷上，

有一处说：

“刘勰云：‘因情造文，不为文造情。’”

今按《文心雕龙》卷七，《情采第三十一》，原文有云：“昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上：此为情而造文也。诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世：此为文而造情也。故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥；而后之作者，采滥忽真，远弃风雅，近师辞赋，故体情之制日疏，逐文之篇愈盛。……”请看，刘彦和在什么时候说过了“因情造文，不为文造情”这样的九个字的“原文”呢？——那么，我就要问：既然张戒的引文的“习惯”（那当然更谈不到“体例”）是这个样子的，又是什么理由使黄氏等人一眼认定并一口咬定那“隐秀逸文”十二个大字就是“宋本文心雕龙原文”，并且如山铁案，不可动摇的呢！？

其实，略读古书的，都会发现，昔人“引”文，没有现代人的这种“徵引概念”，连正式注疏在引书时都是大有裁剪，甚至“撮叙”。剪裁不止掐头去尾，而是删省词、字、句，甚至改造原句法。宋人刻书，为了省工，尤喜这么干法。（所以有人看了很晚的《世说》版本上的注——早被多次删省改造“简化”了的，就认为那是可据的，全本的《兰亭》不对了，倒是假的了！）何况，张戒那不是疏经注史，只是“谈”诗——所以才叫诗“话”，在这种著作中，作者并不是严格“征引”，甚至也不是真的去检出原书、翻得原文后照录，他只是凭记忆约略，信笔写出，取其大意，说明问题就是。所以明似“征引”，实乃撮叙复述。此等不一而足。如果有谁执定了张戒的“因情造文，不为文造情”九个字才是彦和真原文，而说上引《文心》之本文却是后人妄改伪托的，那么几何不成有笑谈呢？然则，为什么黄侃一见张戒那十二个字，遂坚信不疑，而后之从黄说者也都那样视为“大发现”与“力证”呢？

张戒所谓的“情在词外曰隐，状溢目前曰秀”十二个字，不是彦和原文，也可以从《隐秀》始终未逸之文来审辨。盖彦和在文章开始，已经为隐为秀下了“界说”，即：

“隐也者，文外之重旨者也。秀也者，篇中之独拔者也。”以后又说：

“夫隐之为体，义生文外，……”

“[彼波起辞间，是谓之秀，……]”

（补逸文）那么，刘彦和还要在“原文”中另一处第三次地为隐秀“下定义”吗？我看彦和是不会如此行文的。即此一端，也能见出张戒的“引文”，并非原语。

张戒是凭记忆印象而自己另作的“撮叙法”。其所谓“情在词外”，其实就是指原文的“义生文外”的话，而记忆未真，颇有走失。这本是很明显易见的，因为如若不然，彦和如何会那般絮叨重复？至于所谓“状溢目前”，则字面现象上是传本《文心》此篇中所无的，可是已经补逸的文字中，则确乎有“远山烟霭”、“婁女容华”的比喻，又说“挥之则有余”，这不正就是“状溢目前”的意思吗？假令彦和原文实在只有“独拔”和“卓绝”是说“秀”的话，那么张戒这位宋人当然是留不下“状溢目前”的印象了。这一理路，对于认真虚心讨索真伪而不是从成见出发的学人来说，不是也应该有它存在而蒙受考虑的权利吗？

更有进者，张戒所以误记为“状溢目前”这类修辞的原因，也非全无线

索可求。我觉得他是在执笔之际头脑里混入了《神思》篇的内容。因为——请看下面这些话：

“眉睫之前，卷舒风云之色”；

“登山则情满于山，观海则意溢于海；我才之多少，将与风云而并驱矣。”“眉睫之前”正就是“目前”，“溢”字显然也是从其下文而联及（彦和喜用“溢”，如开篇即说“艳溢锱毫”）。特别是《神思》篇中又有了一段话，说：

“视布于麻，虽云未费，杼轴献功，焕然乃珍。至于思表纤旨，文处曲致，言所不追，笔固知止。至精而后阐其妙，至变而后通其数，……其微矣乎！”

这些，又很容易地混联于“隐秀”中那“隐”的意念上去，那么在张戒的头脑中，两个“文外”被拉在一起，而“眉睫之前”一个“概念”也就在他笔下写成了“状溢目前”。这是完全可能的，也是合乎情理的。

张戒诗话中的那两句之不会是彦和原文，其根本问题还是在于这十二个字意思与《文心》原旨不相契合。例如彦和明言隐是“文外重旨”，是“义生文外”，是“复意为工”，这是说内容包孕富厚，具有深度，细加玩索，表面意义之外还有不止一层的含义，所谓“文外”者，其实正是“文内”，故此彦和比之为水含珠玉明是“内潜”，始以为“隐”。若“情在词外”，云云，则在此篇中即莫知所谓了！“心术之动远矣，文情之变深矣”，此处“文情”是不能拆开讲的。同样，“篇中之独拔”、“卓绝为巧”的“秀”，如何又一下子只是成了“状溢目前”了呢？彦和为了帮助说明“秀”而作譬喻（如山销烟霭，女靓容华之类）是可以的，但是他不会给“秀”作出一个“状溢目前”的概括语，因为这样就大大狭隘化了。这个问题，只要看看黄侃一方面执张戒之文为口实，一方面则又在自己“新补”篇中说：“且其为秀，亦不限于图貌山川，摹字物色。故‘所遇无故物’，王莽以为佳言；‘思君若流水’，宋帝拟其音调……故知叙事叙情，皆有秀语。岂必连篇累牍，不出月露之形，积案盈箱，唯是风云之状，……然后为秀哉？”这可有趣了！请问破绽是出在明人钞补之文呢？还是出在宋人“征引”之语呢？

分析张戒两处引《文心》的实际，不难看出，他根本不曾是像专家们所认为的那样，严格地“征引”了什么“原文”。拿了这种例子来，无论从争论的一方想“反证”明人补逸之非真，还是从相反一方想用一切理由为它不见于补文而作解释，都不免有疏于考究之失。推其根本原由，在于大家为黄侃氏所误。黄氏有学问声望，这种人讲了的话，便会像“符咒”一样将人“迷”住了，再也不去独自思索了。

出于同样道理，纪昀恰好也是一个名气特别大的人，大家都知道他有学问，“博极群书”，议论风发，故久享“权威”之望。但他有很多好见解的同时，也不断地发出一些谬论。我从早也很崇拜他，后来通过几个实例，渐渐地认识了他的话不都值得重视，要小心，免为所惑。

例如他说六朝时没有“陶彭泽”之称，只有“陶徵士”之号。近来有学者引了鲍明远集中恰恰就有“陶彭泽”之称，纪氏的“权威诊断”便被戳破了。他说“呕心吐胆”这种话像是从李商隐所作的李贺小传中“呕出心肝”

“彭泽”一称的问题，并不在六朝之时之有无此例，而在于所有举例中皆称表字（如叔夜、士衡……），不应于陶独称以官。此等处疑是后人缀补所填，不足为据。换言之，彦和原来未必真举了陶诗的例句。

来的。又说“煅岁炼年”像是从欧阳修《六一诗话》中“岁煅季炼”而来的，等等。然而，这仅仅是他的“疑”，而不曾另有良证确据。这只是理路的一种。另一理路却还要想到：难道不可以“疑”成相反的可能：李商隐所写的那种怎见得就是“首创”而不是承袭或变用在早的旧语呢？如果是，又安知它不是从彦和之语化生而来的呢？这么一对比，都无确据，都是设想，谁也说服不了谁，这是事情的难解，都该承认的。但是，为什么纪昀那么一疑，就成了补逸是伪的主要“论据”？这就不能“想当然”了。如果我在这里，发表“新见”，其词云：

“昔梅圣俞谓，状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外。而张戒岁寒堂诗话引刘勰所云情在词外曰隐，状溢目前曰秀者，盖北宋以后人仿梅意伪托，而张戒误信为彦和之文者也。”

试问，这能不能“说服”人？如曰不能，道理又安在？刘彦和说了很多“镂心”（《情采》），“铸思”（《才略》），“疏瀹五藏（脏）”（《神思》），“雕琢情性”（《原道》）的话，为什么纪氏不疑“词殊不类”？为什么一到“呕心”，便非说这是从李义山偷来的不可呢？有研者指出，“左思练都以一纪”（《神思》），不是也和“炼年”相近吗？为什么非说它是从欧阳修诗话偷来的不可呢？最近又有学者举出一些“词殊不类”的例子，都同时又有学者也举出了反证，说并无“不类”之可言……。即此可见，这种“案”是不好断的——也就是说，用这种办法争辩补逸的真伪，结果仍只是各执一词，互不相下。我觉得，像纪氏的首先发难，颇为动人耳目，然其说理逻辑性并不充分坚强，还有深细考究的余地。那么，对待“隐秀”问题就更宜审慎些，权威者的话未必句句真理。

“版本根据”之争，也与上述“词之类否”差不多，各有理由，又是“南山秋气”，两不服低。说有根据，引述诸家载记，历历有自，非由引者杜撰，其逸文之复出乃从阮氏宋本，后又叠经叙录，流传有绪。其所涉诸人又皆可考按，多为藏书名家，并无不三不四之辈。说无根据，认为这“宋本”前无来龙，后无去脉，再也寻不见它的踪影了，所以“可疑”。这些事，我们版本学门外汉是没有发言权的。我此刻只觉得，若论此事，也不能孤立简单地对待。今世所存“宋本”，作作统计，是否每部书都是前有来龙，后有去脉，著录分明，略未湮埋迷藏过的？有无忽得一宋本，未详何自，而自非贗鼎可比的？因为钱功甫第一次发现，是“得阮华山宋本”，宋本者，应指刊本，而非影写和钞写本——藏书著录家对此用语是不会太含糊的吧。抄本当可窜入明人伪托之文词。若是刊本，是否有明仿宋板之书？或某书真有过全部基本宋板而个别篇页抽换或楔入伪品之例？此在专家，考论若能加详，说服自然较力，否则只执着于该书之“宋本”未详来去之迹即认为“可疑”——进而断其为伪，恐怕从论证方法上说，是稍嫌粗略孟浪的。

又如，有人说：“今所见元本（按指元代刊本），每半页（按当作叶）十行，行二十字，其款式当出宋本，则所脱一页（叶），当为四百字；今明人钞补者乃为四百十一字，即此亦足以知其为伪撰矣”云云：这也是属于版本范围的一种见解，从字数不合就定了讞，并且已经不再是纪氏的仅仅“究属可疑”了。然而，在我这外行看来，据朱郁仪的跃语说：

“隐秀中脱数百字，旁求不得，……万历乙卯夏，海虞许子洽于钱功甫万卷楼检得宋刻，适存此篇，喜而录之。……子洽名重熙，博奥士也。原本尚缺十三字。世必有别本可续补者。”（注意朱跋记述的是“宋刻”，则分

明不是钞本了。))

这就又有了出入余地。断讫者的依据是差了“十一字”，比“四百字”的板涵量要“超溢”；而朱氏清楚记明了许自钱处得宋刻原本实缺“十三字”。那么，所谓缺十三字，不知是否都是“占了格子”的？如果缺文就是指文词缺漏不具，那个所缺的“十三字”与所“溢”的“十一字”，岂不正说明问题？十一与十三之差只是两个格子的事，则可否是空格或墨钉的“占位”？读读专家的议论，竟不得见其委曲。如果有可能是如所拟的情形，则“四百十一字”在那一板面上又是完全“容纳”得下的了。立即断言“即此亦足以知其为伪撰矣”，必另有说，但是专家对此要紧之处却喜欢“要言不烦”。若此之类，又何足为治学之道哉！

纪氏的另一个疑点是，“且隐秀三段，皆论诗而不论文，亦非此书之体”。这实在也不成为很坚强的论据。比如《比兴》篇，如何又去论传记？《声律》篇，怎么又去绳经史？《比兴》虽兼论诗赋，慨叹赋不及诗，实以诗为主眼。《声律》自然也可包括铭赞之类，但主要精神仍然是说诗篇的事。这不必强扭硬辩，应该承认。依此而言，“四百字”之内，又要立论，又要举大量经史子集之种种例，那非得“宋本”原“脱两板”才对了！纪氏的逻辑性都不严密，一先假定“匹妇”一语是偷自钟嵘的，对不对他不管了，紧跟着就又判决：刘勰“成书于齐代”，怎么会采及梁代钟某之语？你看，这也成为一条“证”吗？

最近的疑伪论证新提出的一条理由是，补文中的主张呕心殚岁的刻意而求，与彦和“自然会妙”相违反，可见其伪。

我觉得，这样议论的同志们可能太执一端了。试看，彦和本篇的结束就是“两扇”并举的，一是“自然会妙”，有如卉木发英华；一是“润色取美”，好比缁帛染朱紫。对这两种隐秀，彦和并未轩轻，只说一个“浅而炜烨”，一个“深而繁鲜”，同是“照文苑”而“侈翰林”的。事实明明白白，天工人巧，常须凑泊，谁说彦和是主张一味“自然”的呢！？

其实，只要平心静气地读读补文，可以看出它是说，隐秀应为立意之士、工辞之人所刻苦以求之事，而此人工，可侔天巧。这正是彦和的理论主张的一贯性。试看篇末，他指出已有的作品是胜篇不满十分之一，而秀句更不过百分之二，这是如何地稀少不足，令人难以惬意满意！正因如此，有心为文之士，当识此理，在自然会妙之同时，尤应懂得润色取美，必如此，方可望隐秀之佳篇美句，超越前人。这就是彦和的意思。他说：“万虑一交！”万虑是先决条件，是创作过程，文学哪里有什么“纯任自然”之理？万虑才只得一交啊！此交固极可贵，若执定只需此“交”，即应斥彼“虑”，岂不谬乎？那又是什么样的“方法论”呢？

那么，怎能硬说补文是违逆了彦和而一定为伪的呢？

大家已经像常识一样的讲，《文心》一书，上半部是“文体”，下半部是“文术”。其中一篇，就叫《总术》，试听其言：

“凡精虑造文，各兢新丽，多欲练辞，莫肯研术。”

“才之能通，必资晓术。”

“是以执术驭篇，似善弈之穷数；弃术任心，如博塞之邀遇。”

彦和认为，任心为文，是博徒的“盼利市”、“碰手气”、“靠点儿顺”的侥幸心理、“运气”思想。其结果是偶一获赢，终必尽败，弄到连“多少”都“并惑”了，尚安望其“妍媸”之“能制”乎？所以他的主张是：必须像

弈者，“术有恒术，按部整伍，以待情会”。

《总术》实在是“文术”的总结（其下《时序》、《才略》、《程器》、《知音》等都属于“术”外的书末“后记”，附说旁论了），可见他从来不曾倡导“纯任自然”。就算是“自然会妙”吧，那也必须是精于文术的作家，作够了“按部整伍”的工夫之后，才能有“以待情会”的结果——这正是“万虑一交”！所以，在彦和看来，文学创作都是“精虑”而“造”，哪有真正不“虑”而成“文”的人和事呢？

明白了这一点，那么再看补文，就不应认为它与彦和的“创作思想”、“文艺理论”有什么抵触难通。补文中所显示的层次是：（1）先比作烟霭、容华；（2）随即指出烟霭容华是天然的，而文学并不只靠天然；（3）所以才要刻意于隐秀之方，研练之术；（4）这种“人巧”的文，也与“自然”同为至美，所以说“不让乎天工”，“有同乎神匠”了。

在此，我们还应回顾彦和在刚一开卷就说的——

“云霞雕色，有愈画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。”

而《隐秀》正谓：

“譬诸裁云制霞，不让乎天工；葩卉刻葩，有同乎神匠矣。”

这一点也不是什么“矛盾”“冲突”，正是相反相成，一事两说。彦和意谓：天然的美，像是人间的良工巧匠画出织成的那样绮丽，而人间的文，也正像天工神匠的创作品一般美妙了。我觉得，这正是常山之蛇，首尾相应，虽是互喻，却当然是以“人巧”的“文”为主来讲话的：连那——“无识之物”，都“郁然生彩”，我们这“有心之器”反能“无文”吗？这种语意，不烦多讲而自明，但是却仍然有人误会，以为彦和是反对“画工”、“锦匠”者，只取一味“自然”。而因此之故《隐秀》补文乃为大相径庭云云。这就去事实太远了。吧。

《总术》之前一篇，名曰《附会》，其中有两句：

“扶阳而出條，顺阴而藏迹。”

此所说即一篇之中的文术上的隐秀——秀与隐兼之理（这与《宗经》中所说的六经文体有晦显之异，《体性》中所说的才调性情有奥畅之分，俱非一义，须辨。而《总术》中又特为提醒说：

“辩者昭晰，而浅者亦露。”

“奥者复隐，而诡者亦曲。”

这就是毫厘千里，求秀而流为浅露，务隐而失之诡曲，则似而非是，流弊滋生了。这都与《隐秀》篇是相为响应，互为补充的。

粗说如上，大意只是一点：凡已有判定明人钞补的隐秀缺文是伪无疑的，察其论证，都不真正坚强有力。事情毕竟如何，还要深入细密研求才好断案。

我这样想法并写出来的意思，无非是恐怕论事掉以轻心，有是非难分的可能，须当尽量避免为宜。但是我并不是即此认为钞补之文毫无问题了。这问题主要表现为缺字太多。这现象，一方面说明这一篇的存亡是经历了事故的——倒不一定是明人之所为，因为如系明人伪托，四百字基本造出了，何难于凑齐“十三字”？！凑齐了，管它好不好，总令人不致一目而见其缺、

《隐秀》篇所论的并不是“文各有体”、“人各有性”的那种隐与秀的风格之分，是专指一篇作品中既能隐，又能秀，隐中有秀，秀中有隐，即隐即秀，相辅相成之义。因此，秀也是“挥之有余，揽之不足”的，此最要紧处，而论者或未尽晓，将二者机械地割裂看待之。这也影响了他们判断真伪时所树立的标准。

启其疑，这点道理难道作伪者还不懂得吗？另一方面，它给不学无识之流留下了钻空乱填的机会。填字太糟，却又给“怀疑派”提供了“词殊不类”的印象和藉口。如果我们把一些关键的原空字照空起来，勿从新填的坏文字，则观感就会不同，而有使学人多作思索的意味了。试看：

“手（乎）音”（竟被填成“纤手丽音”！）

“远山之烟霭”

“不足穷”

“若百而色沮”

“而俱适乎”

这些“空字”处，今存的补文，都不高明，肯定是后来妄人为“求全”而以意填入的。这些坏字，当然增加了纪昀等人的“词殊不类”的感觉。这些缺字，说是“作伪”者“江郎才尽”，是“富于万言，贫于一字”，硬是凑不出，那只是笑谈罢了。那么，此篇何以缺脱文字如此之多？这是需要研索的。缺脱过多，就有了不都是彦和原文（即早经别人缀补过）的可能了。对这一点，不能不考虑到我们的研究判断的工作中来。因为，历史的事物常常是异常复杂，大大超过一般理路想象的。将所感觉到的疑点，统统归到一个“明人伪托”上去，实在是一个过于简单化的、容易造成是非颠倒的思想方法。

有无一个可能，就是此篇此板，在宋时就已因遭事损而久有残缺了。其中大部分应看作是彦和原文，但也有相当多的字是叠经后人揣摩补拟的。补字问题已略如上述。至于大部应是原文，如：

“始正而未奇，内明而外润，使玩之者无穷，味之者不厌矣。”

“然烟霭天成，不劳于妆点；容华格定，无待于裁镞。”

“使酝藉者蓄隐而意愉，英锐者抱秀而心悦。”凡此之类，词气格调，都是彦和的本色擅场，若说明人造伪者而能补出这样的骈俪之体来，我是不相信的。试看黄侃的补篇，工力何尝不深，用意何尝不至，然而它终究仿得不像，不能充六朝齐梁人的手笔，这个道理是耐人寻味的。

《隐秀》一篇，在《文心》全书中虽只是五分之一，占量不大，在我国文艺理论史上的关系却不是微小。对它，已有了很多学者作出了研究成绩，但是还不能算足够了，应该继续努力，求得一步一步地接近真理。

1982年7月6日写讫跋

我刚刚看完《岁华晴影》的校样，现在又忙着选编这本《砚霓小集》。紧张之中，却增添了几分欢愉。

这本书是父亲今年继《岁华晴影》之后的第二本随笔杂著。前者是在中国社科院王春瑜先生的举荐下而编辑出版；这一本则是在北京大学吴小如教授的力促下而完成。如果没有二位先生的盛情相邀，这些零篇敝纸，恐怕不知要堆积到何时方得整理，甚至有的可能还会损失散落。

父亲平生除了专著的出版、论文的发表外，还写了数量可观的寄兴抒怀、随缘信笔一类的文章，分发在京津沪等地的刊物上，内容大致是一些前尘往事、文化风俗、谈艺论诗、讲《红》说《梦》之类，其间也有一些局外人难知之轶闻遗迹，有的相当“珍秘”，有其文史价值。日积月累起来的这些文章，便成为选编这两本书的丰富内容。

这一本与前一本在笔致与内容上又有所不同，除了父亲风格独具的“信笔”杂文外，读者还可以通过选编的序跋一类文中，窥见其平生治学的兴趣以及所涉及的领域，也可以看到他的几篇感情深挚，富有感染力的学术论文。

父亲的生活是十分有规律的，他一天之中要分三段进行写作，强度和效率远远胜过了我们年轻人，且思维敏捷，行文流畅。伴随着付出的艰辛，这些年来，父亲的专著一本本地问世，论文不断地发表，杂文随笔也经常刊出。看到这一切，我的心中总是充满了无限的欣慰。我自己的感觉：父亲的精神越来越爽了，身体也越来越好了。而他已年近八旬。这是很不寻常的老当益壮的实况。

写到这里，不由地想起了往事。

七十年代中期，人民文学出版社决定再版父亲的《红楼梦新证》。该书由40万字修订至80万言。书还未刊印出来，他便因劳累过度，致双目视网膜脱落。为了事业，治疗中他竟逃离了医院。他第二次被送往医院进行了手术与激光治疗，结果左眼失明，右眼视力仅维持在0.01。

父亲身体的这种状况，使他工作受到了极大影响。而1979年的秋天，母亲又不幸患上了癌症。那时我们兄弟姐妹四人皆在外埠锻炼或插队，这无疑更是雪上加霜。

父亲作为一名知识分子，一贯受到党的关心与爱护。在敬爱的周总理的直接关怀下，他由湖北干校调回北京工作。这一次，又是中央组织部在得知父亲的困难后，将我从外地调回到父亲身边，安排作为他的研究助理。父亲能有一个良好的环境，才焕发出新的力量，专心致志献身于事业。衷心感谢党的关怀，同时也要感谢人民日报社记者姜德明先生，是他及时向中央反映了情况。

这些往事，一直鼓舞着我。我把它记下来，不但为自己永怀不忘，我想读者也会为之感叹。

这本书交卷后，父亲立即投入了一顶新的重要撰著之中。“天行健，君子自强不息”，他正是遵循这一精神而勇往直前，精进不懈。

周伦苓

1996年11月11日

