

- [5]白皓晶. 故宫博物院藏清宫戏本研究[M]. 北京: 故宫出版社, 2017.
- [6]罗燕. 清代宫廷承应戏及其形态研究[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 2014.
- [7]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第2册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [8](清)昭桂. 啸亭续录(卷一“大戏节戏”)[M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [9]赵尔巽等. 清史稿·志六十九·乐一(第十一册)[M]. 北京: 中华书局, 1977.
- [10]张次溪. 清代燕都梨园史料正续编(下册)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- [11]崇彝. 道咸以来朝野杂记[M]. 北京: 北京古籍出版社, 1982.
- [12]周明泰. 道咸以来梨园系年小录[M]. 北京: 商务印书馆, 直隶书局, 民国二十一年.
- [13]王季思. 安阳甲骨、敦煌文书之后又一重大发现[M]//刘烈茂, 郭精锐, 等. 车王府曲本研究. 广州: 广东人民出版社, 2000.
- [14]顾颉刚. 顾颉刚读书笔记(卷十三)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [15]北京大学研究所国学门. 写本戏曲鼓儿词的收藏[J]. 北京大学研究所国学门周刊, 1925-11-18(6): 24.
- [16]黄仕忠. 车王府曲本收藏源流考[J]. 文化艺术研究, 2008(1): 139-162.
- [17]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第3册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [18]杨乃济. 那王府的历史沿革与现状[M]//杨乃济. 紫禁城行走漫笔. 北京: 紫禁城出版社, 2005.
- [19]杨连启. 清代宫廷演剧史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2017.
- [20]傅惜华. 傅惜华戏曲论丛[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007.
- [21]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第18册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.
- [22]中国国家图书馆. 中国国家图书馆藏清宫昇平署档案集成(第13册)[M]. 北京: 中华书局, 2011.

【责任编辑 刘红娟】

The Interaction and Combination between Palace, Royal Clan and Folk Opera in the Qing Dynasty: Focused on the Opera Script Collection of Chedeng Bazaer's Clan

MAO Jie

Abstract: While watching the opera performance at the Palace Banquet, the royal clan in the Qing Dynasty also participated in many links, such as the compilation of the palace opera, the management of the performing agency, the performance at temples and so on. The royal clan collected operas scripts, ran family classes, and even performed on the stage, contributed to the interaction of palace and folk opera as while. Chedeng Bazaer's family watched opera in the Forbidden City regularly, their huge collection of operas scripts not only affected by palace drama, but also reflects the characteristics of folk drama, providing valuable information for the study on the exchange between palace and folk opera. By comparing the scripts between Chewang's collection and the Qing Palace's collection, it presented a two-way communication path for the interaction between palace and folk drama. The empire, royal clan and public share the similar custom, sentiment and taste. The interaction and combination between palace, royal clan and folk opera promoted the development of traditional Chinese opera.

Keywords: palace opera; royal clan; folk opera; Chedeng Bazaer; the opera script collection of Chedeng Bazaer's clan

“画屏金鸂鶒”与“弦上黄莺语”新解*

——《花间集》温、韦词风的叙事学分析

符继成

(湘潭大学文学与新闻学院, 湖南 湘潭 411105)

摘要 近年兴起的“诗歌叙事学”主张将叙事学的方法全面应用于抒情性文本的研究, 这为我们鉴赏与批评以抒情为主的中国古典诗词提供了新的路径。《花间集》作为唐五代经典词集, 在此类研究中具有典范意义, 而温庭筠与韦庄又可为《花间集》词人的代表。温、韦的词风特点被王国维分别喻为“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”, 意为一者华美如画但不够鲜活, 一者自然流利如弦上莺啼。用叙事学理论分析两人的代表作《菩萨蛮》词, 可知其词风差异的原因在于: 温词的文本构成方式以隐喻为主, 首与首、句与句以及句子成分之间往往具有相似性, 通过各种精美意象努力拓展想象的空间, 具有浪漫主义、象征主义色彩; 韦词则多用转喻, 真挚自然地进行叙述与抒情, 类似叙事文本中的现实主义作品。温词的抒情主体多处于文本所构建的情境之外, 多采用非聚焦或外聚焦视角; 韦词的抒情主体都在文本情境之内, 具有较强的“自我自反性”, 多采用内聚焦视角。温词“错时”现象较为明显, 叙述的速度较慢, 地理空间深隐狭小, 意象空间密集并置; 韦词以顺叙为主, 叙述的速度较快, 地理空间明朗开阔, 意象空间较少且处于情感抒写进程之中。这些因素导致了温词如“画屏金鸂鶒”、韦词如“弦上黄莺语”的美学效果。

[关键词] 花间集 温庭筠 韦庄 词风 叙事学

[中图分类号] G633.3 [文献标识码] A [文章编号] 2096-983X(2022)03-0147-13

西方叙事学理论自20世纪80年代传入中国以来, 不仅对小说、戏剧等叙事文本的研究起到了极大的推动作用, 而且流风所及, 让以抒情传统为主的中国古典诗歌的叙事学研究也渐受重视。进入21世纪后, 即便是词这种以传低徊要眇之情为本色的文体, 从叙事角度进行研究的论文也越来越多。近年来, 不仅有学者明确主张将叙事视角引入词的研究中^[1], 而且在跨文类与跨媒介叙事学研究中, 以词为重要研究对象之一的“诗歌叙事学”亦引起了广泛关注^[2-7]。本文的写作, 即为此领域的一个尝试, 旨在运用叙事学方法解析唐五代经典词集——《花间集》中温庭筠与韦庄两位代表性词人的作品, 为探究其风格成因提供一个新的观察视角。

温庭筠与韦庄, 一为花间主流词风的宗主, 一为“花间别调”的代表, 关于他们的比较, 历来论者颇多。王国维在《人间词话》中, 曾分别借温、韦词中之名句“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”来形容其词品(即词风特点), 堪称精当的妙喻。所谓“画屏金鸂鶒”和“弦上黄莺语”

收稿日期: 2021-08-27; 修回日期: 2022-02-25

*基金项目: 国家社会科学基金资助项目“词体的唐宋之辨研究”(15BZW091)

作者简介: 符继成, 文学博士, 教授, 博士研究生导师, 主要从事中国古代词学研究。

之喻意,大致如叶嘉莹先生所释,前者指“华美浓丽而缺少鲜明生动的个性,恰似画屏上闪烁着光彩的一只描金的鸂鶒”,后者指“诚挚真率、出语自然,恰似弦上琴音之如枝上莺啼的自然真切”^{[8](P268)}。对于温、韦不同词风的成因,论者一般从辞藻、情感、写作技巧、作者境遇等方面加以解释,多属传统的鉴赏式批评。本文试以两人的名作《菩萨蛮》词为例,从词的文本构成方式、叙述交流过程、叙述交流时空三个方面加以分析。

一、温、韦《菩萨蛮》词的文本构成方式

任何文体文本的构成,均离不开语言符号。选择与组合不同的语言符号,就会形成千姿百态的文本肌理。分析文本语言的有机构成,是以结构主义语言学为基石的经典叙事学的基本功,其方法当然也适用于抒情性的文本。根据现代结构主义语言学家罗曼·雅各布森(Roman Jakobson, 1896—1982)的看法,话语的展开,可以沿着隐喻和转喻两条不同的语义路线进行:“隐喻是通过相似性将一种事物转换为另一种与之相关的事物,所谓‘相似’是指形象的相似,包括事物的声音、形状、色彩、味道、象征或语法位置等”;“转喻则是通过邻近性用一个事物的名称取代另一个事物,所谓‘邻近’是指时间、空间或因果逻辑的相近”^{[9](P83-91)}。它们与索绪尔所说的语言的选择与组合两种行为相对应,隐喻属于语言的垂直轴上的选择问题,转喻则属于语言的横向轴上的组合问题。雅各布森认为,不同文体的文学文本,有不同的构成方式。诗歌讲究韵律、节奏,是以“相似性”为基础的,故而其文本构成方式以隐喻为主;散文形式自由,适宜描写因果逻辑联系,本质上趋向于联接,其文本构成方式主要是转喻。然而,“正如任何语言的构成都离不开选择与组合两种程序,以语言为材料的文学,无论是何种体裁,何种类型,都离不开隐喻与转喻二

者在不同程度上的相互协作和相互渗透,尽管可能有不同的侧重,但却不可能截然分离”^{[10](P11)}。因此,词虽总体上属于以隐喻为主的抒情诗歌,但不同的作家作品,其隐喻与转喻在文本中必然会各有侧重。具体到温、韦的《菩萨蛮》词来说,无论从各首词之间的关系来看,还是从各首词的内部组织来看,温庭筠词的文本构成方式仍主要是基于相似性,呈现出典型的隐喻特征,而韦庄词则多采用基于邻近性的组合方式,转喻的特征较为明显。这一点,是两者形成不同风格的重要原因之一。

先看温、韦各首词之间的关系。在《花间集》中,温庭筠有十四首《菩萨蛮》,韦庄有五首。对于温词之间关系的解读,历来歧说纷纭。清人张惠言曾将温的十四首《菩萨蛮》视为联章式的组词,承续了《离骚》借美人香草喻贤人君子的传统,共同表现“感士不遇”的主题,“篇法仿佛长门赋,而用节节逆叙”^{[11](P1609)}。陈廷焯受张惠言的影响,也认为这些词“全是变化楚骚”^{[12](P3778)}。近人浦江清更细致论析了它们在排列上的特点,认为:“此十四章如十四扇美女屏风,各有各的姿态。但细按之,此十四章之排列,确有匠心,其中两两相对,譬如十四扇屏风,展成七叠。不特此也,章与章之间,亦有蝉蜕之痕迹。”^{[13](P83)}如据上述诸家之论,则温的十四首《菩萨蛮》是一个共同的隐喻笼罩下的组词,各首词之间存在着密切的逻辑联系,有固定的先后秩序,也就是说,它们是用转喻的方式联接成组的。但是,张惠言等人的说法近代以来受到了众多学者的质疑。王国维认为,温的《菩萨蛮》词是“兴到之作”,并无寄托,张惠言是“深文罗织”^{[14](P4261)}。李冰若指责张惠言是“以说经家法,深解温词,实则论人论世,全不相符”,“视温词为屈赋”是“穿凿比附”之论^{[15](P256-257)}。汪东指出:“集中十余首未必皆一时作,故辞意有重复。张皋文比而释之,以为前后映带,自成章节,此则求之过深,转不免于附会穿凿之病已。”^{[16](P82)}萧继宗也认为这些词“未必飞卿一时之作,不过以同调相从,汇结于

此,实无次第关联”,张惠言以“联章诗”眼光看待这些词,“勉强钩合,若自成首尾者”,是非常可笑的^{[17](P85)}。从温词文本所呈现的实际情况来看,十四首《菩萨蛮》所写的基本上是闺中思妇的伤春伤别之情,彼此之间并无明显的时间先后、空间位移或因果逻辑等联系,各词的位置即使互相调换也不会对其情感意旨的表达产生影响,而所谓的“蝉蜕之痕迹”,也可理解为因描写的人、景、事、物高度趋同的结果。因此,王国维等批评者的说法显然更具合理性。如果我们将一首词视为一个话语单位,那么这十四首词就都处于语言的选择轴上,彼此之间是因为相似性而形成的隐喻关系。

与温相比,韦庄的五首《菩萨蛮》词在是否隐喻了“留蜀思唐”的主题上虽有争议,但它们为联系紧密的一组词则显而易见。这几首词一般认为是作者晚年作于蜀地,与作者的生平行迹可以大致对应,具有自叙传性质。第一首“红楼别夜堪惆怅”写作者年少时离别故乡与情人,第二首“人人尽说江南好”是来到江南所见所感,第三首“如今却忆江南乐”是离开江南来到蜀地后对江南生活的回忆,第四首“劝君今夜须沉醉”是晚年在蜀地的生活,第五首“洛阳城里春光好”是回忆当年在洛阳的美好时光,思念曾经遇见的美景、美人。各章之间有较为清晰的时空线索,章法严密完整。诚如叶嘉莹先生所说:“这五首词细读起来又似乎大有脉络可寻,不可任意删割去取”^{[18](P53)}，“一首跟一首之间的结合是有一定次序的,五首是一个整体”^{[19](P70)}。因此,我们可以认定韦庄的这组词是依据邻近性的原则横向组合而成,各首词之间是转喻的关系。

再来看温、韦各首词的内部组织。温的十四首《菩萨蛮》词,从其内部结构来说,可分成两类:一类层次比较清楚,话语组织有较明显的脉络可循,如“小山重叠金明灭”一首,从女子闺房床边的屏风写起,再到床上春睡初醒、鬓丝缭乱的女子的脸庞,再写她起来后梳洗、化妆、簪花、照镜、换衣服等一系列动作,“章法

极密,层次极清”^{[20](P3)},在时间与空间上都符合邻近性原则,因此是按照转喻的方式展开的;另一类看起来像是具有精美意象的句子集合,但时间线索不明,空间跨度太大,难以寻绎句与句之间的连接逻辑,如“水精帘里颇黎枕”一首,从闺房的陈设忽然写到江上风景,又转到女子头上美丽的妆饰,其结构脉络到底如何,各家意见至今难以统一。实际上,此类词的结构类似于电影的“蒙太奇”,属于隐喻关系。在温庭筠的《菩萨蛮》词乃至他的所有词中,这种隐喻关系的结构大量存在,最能代表他的作风。李冰若《花间集评注·栩庄漫记》评价温词说:“以一句或二句描写一简单之妆饰,而其下突接别意,使词意不贯,浪费丽字,转成赘疣,为温词之通病。”^{[15](P30)}废名在《谈新诗》中说:“温词无论一句里的一个字,一篇里的一两句,都不是上下文相生的,都是一个幻想,上天下地,东跳西跳,而他却写得文从字顺,最合绳墨不过。”^{[21](P264)}两家虽褒贬有别,却都道着了温词结构方面最突出的隐喻特征。

与温不同,韦庄的各首《菩萨蛮》词,基本上是词意流畅,上下文相生,句与句之间在时间、空间有邻近性或存在因果关系。如第一首词“红楼别夜堪惆怅”:第一句写明地点是在女子所居的红楼,时间是离别的前夜;第二句的“香灯”因夜而点,“流苏帐”说明是在红楼的室内,香灯不灭,流苏帐半卷,是因为有为了即将到来的离别而惆怅的人;第三句的“残月”表明时间的变化,天色将明,“出门”是因上两句的离别与室内而发生的动作,并引出下一句的“美人和泪辞”;而美人的恋恋不舍,含泪送别,又生出了下半阙弹奏琵琶的事情,以及借音乐道出的“劝我早归家。绿窗人似花”的心事。全篇上下连贯,“语意自然,无刻画之痕”^{[22](P1549)}。韦的其他几首《菩萨蛮》,结构同样清晰自然:第二首“人人尽说江南好”和第三首“如今却忆江南乐”,词的前六句与后两句均为因果关系,而中间四句或空间相邻,或时间相继;第四首“劝君今夜须沉醉”是劝酒之辞的实录,句句都

与酒有关；第五首“洛阳城里春光好”写春日怀人，由景及人及情，意脉也非常清楚。因此，如果仅从语义的角度来看，韦词内部的句法结构主要是按照邻近性的原则展开的，采用了转喻的方式。

对温、韦《菩萨蛮》词文本构成的分析，还可进一步深入到句子的内部。这个层面的情况虽较复杂，但温多隐喻、韦多转喻的偏向大体未变。雅各布森在谈到诗歌的语言时曾说：“进行选择基于对等关系，即相似与不相似、同义与反义，而予以连接，即组建语句，则基于邻近关系。诗性功能就是把对等原则从选择轴投射到组合轴。对等关系则被提升为组成语言序列的手段。”^{[23](P27)}温词较多地使用了“把对等原则从选择轴投射到组合轴”的手段，因此多见基于对等原则的平行式结构。如他的第一首《菩萨蛮》词中的“小山重叠金明灭”，“小山”与“金”所指为何虽多歧说，但都是用局部特征来指代全体，在修辞学意义上属转喻，而这两个转喻的事物又是对等关系，处于选择轴上，构成了隐喻，将它们组合成一个句子，即为“把对等原则从选择轴投射到组合轴”。类似的情况在温的《菩萨蛮》词中相当普遍，或者句内成对，或者句间成对。如第二首中的“水精帘里颇黎枕。暖香惹梦鸳鸯锦”，“颇黎枕”与“鸳鸯锦”成对；第三首中的“蕊黄无限当山额。宿妆隐笑纱窗隔”，“蕊黄”与“宿妆”成对；第四首中“翠翘金缕双鸂鶒”，“翠翘”与“金缕”成对，此外“绣衫遮笑靥。烟草黏飞蝶”及“青琐对芳菲”也各自成对。其他各首也多有将句子成分“从选择轴投射到组合轴”的例子，兹不尽举。较之温词，韦词有诗歌语言讲究韵律、节奏的共同特点，但他的句子构造多遵循自然的语序，如“人人尽说江南好。游人只合江南老”“洛阳城里春光好。洛阳才子他乡老”“遇酒且呵呵。人生能几何”等，与散文的语序相近，是转喻式的。即使是像“须愁春漏短。莫诉金杯满”这样成对句子，也是灵活的流水对，可以从横向的组合轴上自然展开。

在叙事文本中，浪漫主义、象征主义作品大多根据隐喻的原则来构造文本，因为创作者“并不企图制造逼真感，对与客观经验的相应性也不感兴趣，他们的目的是通过某些精警独特的意象，调动读者的想象和参与，促使读者去猜测、探寻、思索隐藏在文字背后的真意。”而现实主义作品则大多根据转喻的原则来组织文本，因为这种创作“重视摹仿，重视与客观世界的对应关系，重视阅读中的逼真感，为了适应这种需要，在文本中就必须强调上下文的联络关系，以期构成一个与客观经验相适应的艺术客体”^{[10](P10)}。温、韦的《菩萨蛮》词虽属抒情文本，但也可作浪漫主义、象征主义与现实主义的区分。温词所描写的闺中思妇的生活与情感，显然不可能来自他个人的客观经验，只能是出于想象，故而具有浪漫主义、象征主义色彩；韦词所抒写的情感、经历，是作者自己的亲身体验，情真事真，包含了较多的现实主义成分。跟叙事文本一样，具有浪漫主义、象征主义特色的温词必然会多用隐喻，通过各种精美的意象努力拓展想象的空间，其结果是制造出了“画屏金鸂鶒”一样的绘画效果；而以现实经验为基础的韦词，则用转喻的方式，真挚自然地进行叙述与抒情，仿佛是“弦上黄莺语”一般的音乐在倾诉心曲。

二、温、韦《菩萨蛮》词的叙述交流过程

作为隐喻与转喻两种不同文本构成方式偏向的结果，温词如“画屏金鸂鶒”、韦词如“弦上黄莺语”的形容已初显端倪。那么，温、韦的《菩萨蛮》词是如何通过文本实现其情感表达，形成各自的美学风貌的呢？这就需要进一步分析其叙述交流的过程了。

交流是人类社会中最重要最频繁的行为之一，文学艺术作品从本质上来说其实是一种交流的手段，是作者与读者交流的产物，叙事作品如此，抒情作品同样如此。在叙事文本内部，叙

述交流过程体现为叙述者通过某种方式向受述者叙述故事，而在抒情文本中，抒情主体采用某种方式向交流的对象抒发情感（其中往往也会包含一定的叙事成分）。从叙事学的视野来看，温、韦《菩萨蛮》词在叙述交流过程的主体、聚焦及受述者等环节各有其特点。

先来看温、韦《菩萨蛮》词叙述交流过程的开端，也就是它们的抒情主体。作为诗词等抒情文本中叙述交流过程的发起者，抒情主体与小说等虚构性叙事文本中的叙述主体所处的位置相同，但性质则有同有异。在叙事文本中，叙述主体不等于作者，而是“作者所创造的履行叙述功能的叙述者”^[24]。抒情文本中的抒情主体与叙事文本一样，也不能与作者完全等同，但是在某些抒情诗歌中，“抒情人是一个具有自我反性的主体。这一主体所表达的情感在很大程度上出自诗人本身，或是诗人透过抒情人直抒胸臆，或与诗人密切相关，或将自身隐藏在诗中的人物之后等”^[24]。韦庄的《菩萨蛮》词就比较典型地体现了这一特点。五首词的抒情主体均可理解为第一人称“我”。其中有的有“我”或与“我”相对的“君”这样明显的信号，如第一首的“劝我早归家。绿窗人似花”，第四首的“劝君今夜须沉醉。尊前莫话明朝事”，第五首的“凝恨对残晖。忆君君不知”；有的则通过直接而强烈的抒情凸显“我”的存在，如第二首的“未老莫还乡。还乡须断肠”，第三首的“此度见花枝。白头誓不归”。由于此“我”所述之事所抒之情与作者的经历、性情高度重合，完全可以贯通，因此历来解词者多联系韦庄的生平而论，认为抒写的是他自己的情与事。这样的抒情主体自然是置身于文本的情境内部的，其情与事均染上了鲜明的主观色彩。

温的十四首《菩萨蛮》，其抒情主体可分为两类：一类抒情主体处于文本的情境之内，为情境中的人物。这类抒情主体有的有明确的信号，如其六：“玉楼明月长相忆。柳丝袅娜春无力。门外草萋萋。送君闻马嘶。画罗金翡翠。香烛销成泪。花落子规啼。绿窗残梦迷。”我们

从“送君闻马嘶”一句中可以发现，这首词存在着一个第一人称的抒情主体“我”。有的没有明确的信号，但因有较强烈的情感抒发，所以也不难寻觅出踪迹。如第十二首：

夜来皓月才当午。重帘悄悄无人语。深处麝烟长。卧时留薄妆。

当年还自惜。往事那堪忆。花露月明残。锦衾知晓寒。

从“当年还自惜，往事那堪忆”这自怜自惜的感叹口吻中，我们可以感受到抒情主体的存在。还有一类词，抒情主体不是文本情境中的人物，而处于文本的情境之外。如第一首：“小山重叠金明灭。鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。照花前后镜。花面交相映。新帖绣罗襦。双双金鸂鶒。”这首词写的虽然是闺怨，但是通篇只有“描写体态语，无抒情语。易言之，此首通体非美人自道心事，而是旁边的人见美人如此如此”^{[13](P13)}。这个“旁边的人”类似于叙事学中所说的“隐蔽的叙述者”，可称之为“隐蔽的抒情主体”。在这首词中，他隐藏在一幕幕仿佛自行呈现的场景后面，我们只能通过“懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟”中的“懒”“迟”等带有评价态度的词语，隐约感觉到有这样一个“他”在观察、记录着一位闺中贵妇的生活、体态，欣赏她的美丽，惋惜她的寂寞。我们不能将“他”与作者划等号，他的身份、形象究竟如何，是模糊不清的。此种抒情主体在温的《菩萨蛮》词中居多数，除“小山重叠金明灭”一首外，其他如“水精帘里颇黎枕”“蕊黄无限当山额”“翠翘金缕双鸂鶒”“杏花含露团香雪”“凤凰相对盘金缕”“牡丹花谢莺声歇”“宝函钿雀金鸂鶒”“南园满地堆轻絮”“雨晴夜合玲珑日”“竹风轻动庭除冷”等词均属此类。与韦词的抒情主体相比，温词的这两类抒情主体与作者的距离较远，其生活与情感较少作者个人的现实投影，“自我反性”较弱，因此必然不如韦词真挚、自然、热烈、鲜活。

对于叙述交流主体的讨论,在叙事学研究中是“谁说”的问题,与此密切相关的还有“谁看”的问题,亦即叙述聚焦,指的是叙事文本中的信息是通过谁的视角被感知或认知的。根据叙事学家热奈特的看法,它可以分为非聚焦(或零度聚焦)、内聚焦、外聚焦三种基本类型:非聚焦视角“是一种传统的、无所不知的视角类型,叙述者或人物可以从所有的角度观察被叙述的故事,并且可以任意从一个位置移向另一个位置”;内聚焦视角“完全凭借一个或几个人物(主人公或见证人)的感官去看、去听,只转述这个人物从外部接受的信息和可能产生的内心活动,而对其他人物则像旁观者那样,仅凭接触去猜度、臆测其思想感情”;而在外聚焦型视角中,“叙述者严格地从外部呈现每一件事,只提供人物的行动、外表及客观环境,而不告诉人物的动机、目的、思维和情感”^{[25](P25-32)}。

在小说中,叙述聚焦与叙述主体一起构建了各种各样的叙事情境,变化出千姿百态的叙事风格。而在诗词等抒情文本中,“谁看”的问题同样存在,同样会影响到风格的形成。下面我们来看看温、韦《菩萨蛮》词在这方面的情况。

温庭筠的《菩萨蛮》词,凡是存在着文本情境之外的抒情主体的,一般都是采用非聚焦或外聚焦视角。如第三首词:

蕊黄无限当山额。宿妆隐笑纱窗隔。相见牡丹时。暂来还别离。

翠钗金作股。钗上蝶双舞。心事竟谁知。月明花满枝。

词中所描写的女子的妆容、所叙的情事都具有私密性,女子本人看不见自己的“宿妆”与刻意掩饰的笑容,与女子相会的男子可以看见这些,却不会知道女子别后的情态,因此只有具备全知视角的非聚焦抒情主体才能完整地了解所有的状况,并代女子抒发心事无人知悉的感叹。再看另一首词:

水精帘里颇黎枕。暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟。雁飞残月天。

藕丝秋色浅。人胜参差剪。双鬓隔香红。玉钗头上风。

这首词基本上采用了外聚焦的视角,从女子居室的陈设,到室外江边的烟柳,天空的残月、飞雁,再到女子的服饰,几乎全是外部的客观呈现。之所以说“几乎”,是因为“暖香惹梦鸳鸯锦”一句,“鸳鸯锦”是否“暖香”,是否“惹梦”,外人是无法知道的,故带有主观推测的意味,又是非聚焦视角了。这种以某种视角为主,掺入其他视角的情况,在很多叙事文本中也存在,大都与作者想追求某种特殊的艺术效果有关。这首词之所以在几乎纯客观的描写里加入这么一句主观之辞,应该是由于词的抒情特性,作者需要“鸳鸯锦”来暗示男女相思的主题。如上所述,文本情境之外的抒情主体在温词中居多数,因此采用非聚焦或外聚焦视角,在温词中也最为常见。这两种视角可以较为自由地捕捉与选择意象,呈现场景,描述人物的外观、行为、语言,非聚焦视角还可由外及内,进一步推测人物的心理,抒写人物的情感,感叹人物的际遇。不过,由于抒情主体是从文本情境的外部观察聚焦对象或叙述聚焦对象的心理,因此所营造出的情境往往是“戏剧式”的客观记录或者根据抒情主体自身的经验、认识所作出的推理、判断,而非身临其境的体验,所以很容易导致“隔”的问题。当选择性呈现的意象、场景、情感缺少相生相通的意脉让它们形成一个整体时,就难免有句无篇。温词的“句秀”之评,无疑与此有关。

与处于文本情境之内的抒情主体相应,温的“玉楼明月长相忆”“满宫明月梨花白”“夜来皓月才当午”三首《菩萨蛮》,韦庄的五首《菩萨蛮》,均采用的是内聚焦视角。温词如:

满宫明月梨花白。故人万里关山隔。金雁一双飞。泪痕沾绣衣。

小园芳草绿。家住越溪曲。杨柳色依依。燕归君不归。

起句“满宫明月梨花白”为文本情境内的抒情者眼前所见,“故人万里关山隔”为其所思。“金雁一双飞。泪痕沾绣衣”两句承接上句的思念之情而来,大雁双飞、泪沾绣衣亦均可见。下半阙“小园芳草绿。家住越溪曲”或为可见之景或为抒情者对自己所知事实的叙述,“杨柳色依依。燕归君不归”则是抒情者所见与所感。全篇均为闺中思妇这一文本内抒情主体的视角。韦词如“红楼别夜堪惆怅”这首名作,红楼、香灯、半卷的流苏帐、残月、流泪的美人、装饰精美的琵琶、美妙如黄莺语的音乐,以及音乐中传达的“劝我早归家。绿窗人似花”的叮咛之意,均为处于文本情境之内,并以第一人称出现的抒情主体的感官所知,或者为其内心活动。即使如“人人尽说江南好”等无明确第一人称信号的词等,也遵循了内聚焦的视角原则:开始两句“人人尽说江南好。游人只合江南老”是抒情主体所闻,“春水碧于天。画船听雨眠”及“垆边人似月。皓腕凝双雪”或为所见或为所行,“未老莫还乡。还乡须断肠”为抒情主体的心理认知。内聚焦视角的优势是能比较充分地表现抒情主体的内心世界,外部世界的意象受其主导,“以我观物,物皆着我之色彩”,主观性较强,思想情感较为明晰,因此易产生“疏朗”的美学效果。不过仍要注意的是,尽管温、韦这几首词都采用了内聚焦视角,但两者还是有细部差异。韦词的内聚焦视角是一以贯之的,而温词有时会加入其他视角。比如“夜来皓月才当午”一词,叶嘉莹先生曾指出,“前半阙三句是此人之所见,后半阙四句是此人之所感”,但作为“全词之关键”的前半阙第四句“卧时留薄妆”,究竟是女子自道还是他人所见,却让叶先生踌躇不已,最后以“就全词而言,此句实当系此女子自道之辞,而飞卿乃竟以极冷静之第三身之客观出之”解之^{[26](P27-28)}。实际上,女子自语“卧时留薄妆”毕竟令人感觉不太自然,不如看作是

叙述视角由内聚焦切换为外聚焦的结果更为妥当。当然,这样的写法,确实是温词“多取客观抒写之特色”的证明,同样也是温、韦词风的差异所在。

在任何叙述交流过程中,有叙述者就必然有受述者。在叙事作品中,他虽然处于叙述交流过程的末端,但对文本同样有重要意义,是叙述者与读者之间的中继,可以起到帮助建立叙述的框架结构、塑造叙述者的性格、突出某些主题、促进情节发展以及作为作品的道德观念的代言人等作用^{[25](P60)}。受述者可以是群体,可以是个体;可以有明显的存在信号,也可以不留痕迹地隐藏起来;可以与叙述交流的主体同处文本情境之内,也可以同处文本情境之外。温的十四首《菩萨蛮》词,受述者比较明确的只有“玉楼明月长相忆”“满宫明月梨花白”两首,两词中都有作为文本情境内受述者信号的“君”,这两首词的情感抒发相对明朗。他的其他词的受述者则基本上被隐藏了起来,都处于文本情境之外。我们不知道作为叙述交流主体的抒情者在对谁说话,是一个人还是一群人。受述者静默无声,抒情者似乎也不期待他或他们的回答,所以很少直接的抒情,只是冷静地将一个又一个的场景、意象展示给受述者看。韦庄则不然。他的词一是出现受述者信号的比例较高,五首词中两首有表示情境内交流对象的“君”字;二是不管是有明确信号、受述者身份大致可以确定的词,还是没有明确信号、受述者面目不清的词,抒情主体都表现出了强烈的交流意愿,仿佛一定要对方听到自己的话,并且给予情绪或话语上的回应。如“劝我早归家。绿窗人似花”“未老莫还乡。还乡须断肠”“此度见花枝。白头誓不归”“珍重主人心。酒深情亦深”“凝恨对残晖。忆君君不知”等,都明显给人以正在与某个或某群受述者说话并且期待对方产生共鸣的感觉。因此,总体来看,温词的受述者存在感要远低于韦词,与抒情主体的交流程度也远不如韦词,这应当也是他们的风格一偏客观一偏主观的原因之一。

三、温、韦词的叙述交流时空

每一个叙述交流的行为,不管是叙事或抒情,都必然会涉及到时间与空间的问题。叙述交流的主体总是在一定的时间与空间里进行述说,而被述说的事件或情感也是一定的时空里发生,甚至直接与时间或空间相关。因此无论是叙事作品还是抒情作品,时间与空间的重要性都是显而易见的,都会在一定程度上影响到作品的风格表现。叙事作品暂且不论,抒情作品如陈子昂的名作《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下。”如此悲壮、苍凉,如此“伟大的孤独感”,正因前后无限之时间、悠悠天地之空间而触发。

叙事作品较之抒情作品,更适宜表现各种复杂的时间关系,因此叙事学理论对时间问题给予了较为充分的关注。叙事学研究者认为,在叙事文本中存在着两种时间,即“叙述行为的时间和所述之事的时间”^{[27](P6)},两者的不同之处在于:“一个是被描写世界的时间性,另一个则是描写这个世界的语言的时间性。”^{[28](P61)}对这两者关系的探究,是叙事学时间研究中的重点。它主要涉及三个方面的问题:一是时序,即被叙事件发生发展的自然时间顺序与文本中叙述这些事件的时间顺序之间的关系;二是时长,即被叙事件实际的时间长度,与文本中叙述此事时显示的时间长度之间的关系;三是频率,即被叙事件发生的重复程度,与文本中叙述此事的重复程度之间的关系。抒情诗歌虽然大多缺少完整的故事,但一则情往往缘事而发,再则感情也可视为内心世界发生的心理事件,类似于客观世界中的事件,有萌生、发展、变化、结束的过程,因此谭君强先生认为:“对于抒情诗中叙述时间的考量,可以参照上述对叙事文本中的时间考量,同样从这样三个方面进

行。”^[29]下面,我们据此对温、韦《菩萨蛮》词中的时间问题作些分析。

先来看时序。在叙事文本中,叙述事件的时间顺序与被叙事件发生发展的时间顺序不是完全平行的,经常出现“前”与“后”之间的错位,即所谓的“错时”^①。由是否“错时”及“错时”的具体情况,又有顺叙、倒叙、预叙等区分。温、韦的《菩萨蛮》为篇幅短小的抒情性令词,不像叙事文本那样复杂。总体而言,温词经常在顺叙中插入倒叙,“错时”的情况较多,其叙述时序多为曲线式的;而韦词则以直线式的顺叙为主。试比较温庭筠的“玉楼明月长相忆”和韦庄的“红楼别夜堪惆怅”两词:

玉楼明月长相忆。柳丝袅娜春无力。门外草萋萋。送君闻马嘶。

画罗金翡翠。香烛销成泪。花落子规啼。绿窗残梦迷。

红楼别夜堪惆怅。香灯半卷流苏帐。残月出门时。美人和泪辞。

琵琶金翠羽。弦上黄莺语。劝我早归家。绿窗人似花。

此两词的景物、情事颇为相似,而叙述时序却明显不同。据唐圭璋《唐宋词简释》的解释:温词“首句即说明相忆之切,虚笼全篇。每当玉楼有月之时,总念及远人不归,今见柳丝,更添伤感;……‘门外’两句,忆及当时分别之情景,宛然在目。换头,又入今情。……着末,以相忆难成梦作结”^{[20](P5)};韦庄词“起言别夜之情景,次言天明之分别。换头承上,写美人琵琶之妙。末两句,记美人别时言语”^{[20](P13)}。按照两词首句所确立的“开端时间”^②,温词的叙述时序是今——昔——今,而韦词尽管为别后的追忆,但

文本的叙述时序是完全按照离别时事情的发展时序顺叙而下,只存在一个时态。

温的十四首《菩萨蛮》词,除第一首“小山重叠金明灭”、第十首“南园满地堆轻絮”全是顺叙外,其他基本上有倒叙的加入,或者时间线很模糊。如“蕊黄无限当山额”词中,“相见牡丹时”事在首句所道情事之先;“翠翘金缕双鸂鶒”词中,末句“玉关音信稀”事在所述情事之先;“杏花含露团香雪”词中,“绿杨陌上多离别”为倒叙;“凤凰相对盘金缕”词,“音信不归来”为倒叙;“牡丹花谢莺声歇”词,“人远泪阑干”中的“人远”事为倒叙;“满宫明月梨花白”词,“故人万里关山隔”为倒叙;“宝函钿雀金鸂鶒”词,“画楼音信断”为倒叙;“夜来皓月才当午”词,“当年还自惜”为倒叙;“雨晴夜合玲珑日”词,“闲梦忆金堂”为倒叙;“竹风轻动庭除冷”词,“故国吴宫远”为倒叙。还有一首“水精帘里颇黎枕”词比较特殊,它不仅叙述时序模糊,甚至连时令季节也有争议,有人认为是初春,有人认为是初夏。实际上,它属于叙事学所说的“非时序”中的“画面”形态,即“作品中时间处于凝固状态,叙述者的目光主要集中于某一特定的空间和物件,整个作品犹如一幅静物画”^{[25](P74)}。韦庄的五首《菩萨蛮》,则除上举的“红楼别夜堪惆怅”属顺叙外,其他亦基本上可归为顺叙:“人人尽说江南好”一首,从听说江南好,到见江南好,到留恋江南;“劝君今夜须沉醉”一首,从“今夜”写到“明朝”,写到整个人生;“洛阳城里春光好”从见春光之美好而思老于他乡之才子,终于“凝恨对残晖”,都符合事件时序或情感发展的前后因果。唯有“如今却忆江南乐”一首,叙述的时间是从今到昔又回到今,但其中的叙事部分也时序分明,顺流直下。

温、韦词在叙述时序上一迂一直的特点,会影响其易读性。美国学者杰拉德·普林斯曾言:

“如果一个叙事中的事件是文本上而不是时间上的含糊,或者如果它们在文本中的出现顺序与其时间上的发生顺序不一致,就需要做更多工作来建立叙事之展开所循的编年顺序。”^{[30](P135)}温词之所以较韦庄词显得晦涩难懂,其叙述时序经常地“错位”是需要负一定责任的。

再来看时长。在叙事文本中,事件发生发展的时间长度与叙述这些事件的时间长度之间不同的比率,会形成不同的叙述节奏。如叙事诗《木兰辞》用“将军百战死,壮士十年归”十个字记木兰十年作战,叙述时间相对故事时间来说是加速,用一百多字记木兰归家的那一天的事,与前者相比就是减速了。如此一急一缓,可以突出叙述者想要突出的重点,形成独特的美学风格,这就是叙述节奏的妙用。热奈特说:“无论在美学构思的哪一级,存在不允许任何速度变化的叙事是难以想象的。”^{[31](P54)}抒情诗歌同样如此,其叙述或抒情时间一般都会有长短变化,或加速或减速,从而产生不一样的美学效果。

温、韦的《菩萨蛮》词,其文本长度完全一样,但两者在叙述节奏方面颇有不同。大体而言,温词多减速式叙述,节奏较慢,甚至经常停顿;韦词多加速式叙述,节奏较快。仍以上引温词“玉楼明月长相忆”与韦词“红楼别夜堪惆怅”为例:两词首句都是概要式的叙述,情长字短,是加速。次句“柳丝袅娜春无力”和“香灯半卷流苏帐”描写客观环境,事件并未向前发展,是停顿的。三四两句“门外草萋萋,送君闻马嘶”和“残月出门时。美人和泪辞”均描述了一个送别的场景,叙述时间与所述之事基本同步,类似于叙事学中所说的“等述”^①。五六两句“画罗金翡翠。香烛销成泪”与“琵琶金翠羽。弦上黄莺语”,字面看来均可视为对物的描写,是停顿,不过“香烛销成泪”是视觉上的,偏静,“弦上黄莺语”是听觉上的,更有时间上的流

①所谓“错时”,指故事发生的先后时序与叙事文本时序之间出现的各种形式的不相吻合。参见:谭君强.叙事学导论——从经典叙事学到后经典叙事学[M].北京:高等教育出版社,2014:124.

②在叙事学理论中,“开端时间”即叙事文开始叙述的那一时刻,一般指作品中第一段话语标出的时间位置。参见:胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004:65.

①“等述”,指叙述时间与故事时间相对而言基本上吻合。它具有时间的连续性和画面的逼真性等特征,主要用于表现人物在一定时间、空间里的活动,构成一种戏剧性场面。参见:胡亚敏.叙事学[M].武汉:华中师范大学出版社,2004:76.

动感。至此，已略显两者的差异。最后两句“花
落子规啼。绿窗残梦迷”与“劝我早归家。绿窗
人似花”，前者为等述式的场景描写，后者则不
论理解为叙述者对于美人叮咛语的回述还是
对于琵琶曲调的理解，都经过了一定的综合与
概括，而且还隐含了“我”久久未能归家这样一
个事实，所以可以看成是概要式的加速叙述。
这两首词的叙述节奏在温、韦词中算是比较相
似的，总体来说都比较快，韦词又更胜一筹。不
过要注意的是，温的这首词在他的词中属于少
见的清绮有味、气韵流贯之作。如果我们拿他的
“水精帘里颇黎枕”之类最能代表典型风格的
词进行分析，则可发现有些词几乎句句都是景、
物、人的客观描写，叙述时间似乎完全停顿在
被叙事件的某个瞬间或者片刻。而韦庄的词，一
是描写成分较温庭筠少，再则他的描写以叙述
性的描写居多，景、物、人通过文本情境内的叙
述者的视角被看见或被叙述，事件（或情感）发
展的时间进程并未停止下来，因而具有一定动
态性。如“人人尽说江南好”词，在“人人尽说
江南好。游人只合江南老”这个概述之后，“春
水碧于天。画船听雨眠。垆边人似月。皓腕凝双
雪”的描写是置身江南情境中的叙述者（抒情
主体）所见，情感随着所见而不断向前发展，最
后发出了“未老莫还乡。还乡须断肠”这句总
结性的感叹。词中的动态描写尽管较概述的速
度要慢，可以起到调整节奏的作用，但又比纯客
观的静态描写要快。

再次来看频率。叙事学理论中根据故事中
某个事件发生的次数与文本中该事件被叙述的
次数之间的关系，将叙述频率区分为单一叙述、
概括叙述与多重叙述三种基本形式。而在抒情
诗歌的叙述频率中，“最值得注意的是多重叙
述，即一个事件只发生一次而在文本中被多次
描述，这就是重复。抒情诗中的重复，可以是
单纯话语的重复，也可以是稍有变化、本质上
却一致的事端在话语表现上的重复”^[29]。这
种重章叠句地反复吟咏，事实上在我国《诗经》
以来的诗歌中相当常见，民歌中尤多。它在着意

强调某个事实的同时，还可以让诗歌产生明显
的节律感，加强诗句之间的勾连。温、韦词中都
运用过这种“多重叙述”的手法：温词如“照花
前后镜。花面交相映”“翠钗金作股。钗上蝶双
舞”；韦词如“人人尽说江南好。游人只合江南
老”“未老莫还乡。还乡须断肠”“洛阳城里春
光好。洛阳才子他乡老”“桃花春水绿。水上鸳
鸯浴”。从数量来看，五首韦词叙述频率的重复
是十四首温词的一倍；从性质来看，温词重复
的是“花”“钗”两样与女性密切相关的名物，
韦词重复的是“江南”“还乡”“洛阳”“水”，
与韦庄本人的经历恰相对应。这种叙述频率的
重复在数量与性质上的差异，也是可以见出温
韦词风一浓艳一清新、一客观一主观的区
别的，不过由于本文所涉样本不多，统计学上
的意义较弱，此处不作深论。

最后我们来谈谈温韦词叙述交流的空间问
题。虽然空间与时间均为叙述交流所不可缺少
的要素，但叙事学理论对空间问题的关注不多，
其中一个重要原因，是在叙事文本尤其是传统
的叙事文本中一系列事件的发生、发展、变化
总存在时间先后与因果逻辑，主要是线性的展
开方式，与时间的关系更为紧密。不过，与叙
事文本不同，抒情文本重在情感的抒发，可在
短小的篇幅里围绕情感主题较为自由地组合来
自不同空间的事象、意象，因此呈现空间关系
的能力较强，也适合作为探讨叙述交流空间问
题的文学体裁。近年来，国内叙事学研究专家
谭君强先生发表了系列论文对此问题进行专题
讨论。他在《论抒情诗的空间叙事》一文中认
为，运用空间意象进行叙事是抒情诗的重要特
征之一，所谓意象，指的是文艺作品中具有意
义的图像，即英国诗人与学者刘易斯所说的“
文字组成的画面”^[32]。在抒情诗中，叙事而是
以空间并置的方式展开，“在描述一个物体之
后，接着描述另一个不同的对象，并不指明一
种关联”^{[33](P245)}。在《论抒情诗的空间呈现》
一文中，他又进一步将抒情诗空间叙事呈现的
表现形式分为地理空间呈现、心理空间呈现，
以及图像空间呈

现^[34]。据笔者的理解，或可称之为客观存在的
空间、表现主观意识的象征性意象空间以及主
客观相融形成的自然意象空间。当然，这种区
分也只是相对的，凡是进入了抒情文本中的空
间，即使是客观存在，必然都经过了主观意识
的选择，有主观意识的投影。

以上述理论来看温韦《菩萨蛮》词的叙述
交流空间，可以发现如下特点：

首先，温韦词中都有客观的地理空间与主
客观相融所形成的自然意象空间，但是无明
显证据表明存在着表现主观意识的象征性意
象空间。所谓象征性意象空间，即文本中呈
现的某个意象空间别有寓意。比如认为温词
“故国吴宫远”、韦词“凝恨对残晖，忆君君
不知”如《离骚》那样，寄寓了抒情主体对唐
朝或君王的思念，就是将这两个意象空间看
作是象征性的。这种象征性意象空间的存在
为历来的“寄托”说的依据之一，但如许多论
者所指出，这不过是读者“强制阐释”的结果。
温、韦词中尽管有许多精美的事物、意象以
及由自然景物或意象构成的空间，尽管可以
让人产生种种联想，但文本并未如《离骚》
那样有明确而强烈的提示信号。

其次，温、韦词的叙述交流以客观存在的
地理空间上的疏离为框架，但温词的地理空
间主要呈现思妇的一端，较为深隐、小巧、
精致，韦词的地理空间主要呈现游子的一端，
较为显明、阔大、粗略。温、韦的这些《菩
萨蛮》词，均为离别相思的题材，其情感的
生发都是因空间距离而起，文本的叙述交流
活动也不出还顾旧乡、同心离居的范围。在
温词中，我们看到的是“小山重叠金明灭”
“水精帘里颇黎枕”，是明月照耀下的画楼、
隐现笑容的纱窗、水文细起的春池。总之，
不外乎精美的屋宇、屋宇内外的景物、装饰
以及寂寞而美丽的思妇，而游子所在的“玉
关”“吴宫”“江南”等别处，只是偶尔出
现在思妇或抒情者代思妇发出的埋怨的低
语中，或者根本就不出现，被隐去了。韦庄
词虽也有红楼夜月，但那不过是存于游子心
中的记忆，抒情者所

展示给我们的，更多是异乡的室外风景，是
青天碧水、烟柳画船，是可以倚马的斜桥、
红袖无数的歌楼。“江南”“洛阳”等地名
在他的词中频频出现，我们可以了解江南、
洛阳等地理空间中“春光好”的总体特征，
但具体细节就比温词少多了。

其三，温词的意象空间较多较密，空间
并置的叙述交流方式表现得较为明显，而韦
词的意象空间较少，一般出现在情感抒发流
程的中间。温的十四首词，基本上以对景或
人的描写开头，又以对景或人的描写结尾，
有的通篇几乎都是描写，由此造成了意象空
间的密集。在短小的篇幅内，这必然导致抒
情主体优先采用空间并置的方式展开叙述交
流，无法或无意去展示它们之间的关联。而
韦的五首词，则均以情感抒发开头，以情感
抒发收结，有的词如“劝君今夜须沉醉”甚
至通首都是抒情，因此意象较少也比较容
易建立彼此间的联系。这方面前人的关注
颇多，无需赘述。

四、结语

德国哲学家尼采在《悲剧的诞生》一书中，
曾将艺术分为两种：一种是酒神艺术，在自
己的感情活动中领略世界之美，如音乐、跳
舞等；一种是日神艺术，从旁观者的角度，
冷静地欣赏世界之美，如绘画、雕刻等。叶
嘉莹先生在分析温庭筠词时认为，温词接近
于后一种艺术，其词“读之皆但觉如一幅画
图，极冷静，极精美，而无丝毫个人之主观
悲喜爱恶流露于其间”^{[26](P19)}，所以王国
维“画屏金鸂鶒”的比喻非常精到，温词确
如画屏上的鸂鶒，虽美而缺少生命。而从本
文开头引述的叶先生对王国维以“弦上黄莺
语”喻韦庄词品的解释可知，她其实也将韦
庄词类比于酒神艺术中之音乐，真挚、热烈，
在主观情感的抒发中感动读者与听者。

从叙事学的视野来看，温偏隐喻、韦偏
转喻的文本构成方式，分别给如“画”的温
词和如“音乐”的韦词打下了底色，奠定了
基调；叙述

交流过程中的抒情主体、聚焦视角、受述者诸环节所存在的差异,让“画”的客观呈现与“音乐”的主观表现性质得以形成;而叙述时长、时序、频率及空间等,则让这“画”与“音乐”进一步显示出静与动、迂与直、浓与淡、密与疏等方面的区别。这样的观照虽然未必能覆盖温、韦词风的方方面面,回答所有的疑问,但为这个老问题提供一个新的理论支点,应该是可能的。

参考文献:

- [1]董乃斌. 古典诗词研究的叙事视角[J]. 文学评论, 2010(1): 25-32.
- [2]布赖恩·麦克黑尔. 关于建构诗歌叙事学的设想[J]. 尚必武, 汪筱玲, 译. 江西社会科学, 2009(6): 33-42.
- [3]谭君强. 论抒情诗的叙事学研究: 诗歌叙事学[J]. 思想战线, 2013(4): 119-124.
- [4]谭君强. 再论抒情诗的叙事学研究: 诗歌叙事学[J]. 上海大学学报, 2016(6): 98-106.
- [5]谭君强. 新世纪以来国内诗歌叙事学研究述评[J]. 甘肃社会科学, 2017(1): 8-13.
- [6]谭君强. 国外21世纪以来诗歌叙事学研究述评[J]. 外语与外语教学, 2017(4): 120-126, 150.
- [7]李孝弟. 叙事作为一种思维方式——诗歌叙述学建构的切入点[J]. 外语与外语教学, 2016(1): 138-145, 150.
- [8]叶嘉莹. 王国维及其文学批评[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1997.
- [9]江飞. 隐喻与转喻: 雅各布森文化符号学的两种基本模式[J]. 俄罗斯文艺, 2016(2): 83-91.
- [10]罗钢. 叙事学导论[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1994.
- [11]张惠言. 词选[M]//唐圭璋. 词话丛编. 北京: 中华书局, 2005.
- [12]陈廷焯. 白雨斋词话(卷一)[M]//唐圭璋. 词话丛编. 北京: 中华书局, 2005.
- [13]浦江清. 浦江清文录·词的讲解[M]//杨景龙. 花间集校注. 北京: 中华书局, 2014.
- [14]王国维. 人间词话[M]//唐圭璋. 词话丛编. 北京: 中华书局, 2005.
- [15]李冰若. 花间集评注·栩庄漫记[M]//杨景龙. 花

间集校注. 北京: 中华书局, 2014.

- [16]汪东. 唐宋词选评语[M]//杨景龙. 花间集校注. 北京: 中华书局, 2014.
- [17]萧继宗. 评点校注花间集[M]//杨景龙. 花间集校注. 北京: 中华书局, 2014.
- [18]叶嘉莹. 从《人间词话》看温韦冯李四家词的风格[M]//迦陵论词丛稿. 上海: 上海古籍出版社, 1980.
- [19]叶嘉莹. 唐宋词十七讲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2000.
- [20]唐圭璋. 唐宋词简释[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [21]废名. 谈新诗[M]//杨景龙. 花间集校注. 北京: 中华书局, 2014.
- [22]许昂霄. 词综偶评[M]//唐圭璋. 词话丛编(第2册). 北京: 中华书局, 2005.
- [23]Roman Jakobson. Linguistics and Poetics[M]//Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Hague: Mouton, 1981.
- [24]谭君强. 论叙事学视阈中抒情诗的抒情主体[J]. 云南师范大学学报, 2016(3): 127-134.
- [25]胡亚敏. 叙事学[M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2004.
- [26]叶嘉莹. 温庭筠词概说[M]//迦陵论词丛稿. 上海: 上海古籍出版社, 1980.
- [27]保尔·利科. 虚构叙事中时间的塑形: 时间与叙事(卷二)[M]. 王文融, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003.
- [28]托多罗夫. 文学作品分析[M]//张寅德. 叙述学研究. 黄晓敏, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1989.
- [29]谭君强. 时间与抒情诗的叙述时间[J]. 思想战线, 2017(3): 111-121.
- [30]杰拉德·普林斯. 叙事学: 叙事的形式与功能[M]. 徐强, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2013.
- [31]热奈特. 叙事话语·新叙事话语[M]. 王文融, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990.
- [32]谭君强. 论抒情诗的空间叙事[J]. 思想战线, 2014(3): 102-107.
- [33]M. H. 艾布拉姆斯. 文学术语词典[M]. 吴松江, 译. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- [34]谭君强. 论抒情诗的空间呈现[J]. 思想战线, 2018(6): 110-122.

【责任编辑 刘红娟】

A New Interpretation of “Golden Partridges on a Painted Screen” and “Whisper of Orioles on Strings”: A Narratological Analysis to Ci Style of WEN Tingyun and WEI Zhuang

FU Jicheng

Abstract: The "poetic narratology" emerging in recent years advocates that the method of narratology should be fully applied to the study of lyrical texts, which provides a new path for us to appreciate and criticize the lyrical Chinese classical poetry. As a classic collection of ci in Tang and Five Dynasties, "Among the Flowers" has exemplary significance in this kind of research, and Wen Tingyun and Wei Zhuang can be the representatives of the poets in "Among the Flowers". The characteristics of Wen and Wei's ci styles was described a "Golden Partridges on a Painted Screen" and "Chirping of Oriole on Strings" by Wang Guowei respectively, which means that one is beautiful and picturesque but not fresh enough, and the other is fluent and melodious like an oriole chirping on the strings. By means of analysing "Pu Sa Man", the representative work of Wen and Wei, based on the theory of narratology, this paper draws a conclusion that the causes of the differences of the style of Ci lie in that: Wen's works are mainly composed of metaphor, while Wei's works are mostly metonymy. The lyric subjects of Wen's works are mostly outside the context constructed by the text, and prefer adopting non-focus visual angle or external-focus visual angle, thus they are relatively objective and calm. While the lyric subjects of Wei's works are all within the context of the text, in possession of considerable "self-reflexivity", and mostly use internal-focus visual angle, hence their subjective consciousness is obvious. The phenomenon of "time disorder" is comparatively Manifest, the speed of narration is slow, the geographical space is deep, convert and narrow, and the image space is dense and juxtaposed. While Wei's works mainly narrate in sequence, with faster speed of narration, bright and expansive geographical space, and less image space, which are in the process of emotional expression. The combined action of these factors leads to the aesthetic effects, such as "Golden Partridges On A Painted Screen" by Wen and "Chirping Of Orioles On Strings" by Wei.

Keywords: Among the Flowers; WEN Tingyun; WEI Zhuang; style of Ci; narratology

(上接第135页)

human civilization in general. Horkheimer and Adorno believe that the history of reification is embedded in the history of human development. Whether it is from modern scientific rationality or ancient witchcraft techniques, they all follow the principle of "representation", making various things subordinate to the abstract identity. In order to eliminate the reified reality, Marcuse tries to construct the ethical scale on which man is identified with nature, society and himself. Habermas advocates the establishment of the universal communicative rationality to make up for the obliteration of human subjectivity by the reified world. The transgressing theory from the Lukács to the Frankfurt School is the theoretical projection of new changes presented by capitalist society in the 20th century, such as the increasingly refined division of labor, the high concentration of production, the more intense international conflicts and the growing yearning for a new civilization. However, the transgression is essentially a manifestation of the historical idealism. On the one hand, they presuppose abstract human nature, failing to see that the development of human essence is a historical process. On the other hand, they relegate reification to a negative thing that is inconsistent with human nature, and then regard material production as obstacles to the development of human beings.

Keywords: Reification; historical materialism; Lukács; Frankfurt School; instrumental rationality; communicative rationality; technology