

浪漫主义的艺术风格 现实主义的批判精神

——论《西游记》的双重价值兼述几个有争议的论点

任 蒙

提要 《西游记》是一部运用浪漫主义表现手法创造出来的具有深刻的现实主义批判意义的巨著。它以奇诡的想象编织出超人间的神话故事,使广大读者为之着迷;同时,故事中隐喻着丰富的社会生活内容,从而赋予了作品很高的思想艺术价值。其主题,主要在于它对封建社会的丑恶现实给予了无情的揭露和辛辣的嘲讽。

本文比较全面地回顾了近十余年来《西游记》研究的情况,评价了几种有代表性的观点。作者在论述中对《西游记》是不是神话小说、是不是浪漫主义艺术、是不是游戏之作等争议的热点问题阐明了自己的见解。

作者提出的新论点主要是:对于《西游记》,尤需用文学接受理论来认识其双重价值;认为探索《西游记》的主题,不应仅仅局限在对主人公行为的解释上,作家设置孙悟空传奇经历这条线索,是为了展示封建统治阶级体系的罪恶;《西游记》的思想价值在于它对现实社会黑暗秩序的抨击和否定,而不是理想的预示。

一

对于我国几大古典小说名著,学术界研究《西游记》要相对薄弱一些,80年代前期面世了一批《西游记》研究新论,其数量虽少,但立论却大相径庭,相互间的分歧大得令人瞠目结舌。

当今学术界常见“两部说”,如“两部《红楼梦》”、“两部《水浒》”等。在对几种论点不得其解时,我想能否从接受主体的角度着眼来审视一下这部巨著,以求得新的认知。这就是笔者要试图论证的《西游记》“两部说”。

《西游记》出自吴承恩一人之手,在其整个营造工程中,并不存在两个创作主体的构意,作品所注入的全部信息,是作者根据一种比较稳定的价值标准选取的,何来“两部”呢?

能够解释这个问题的,只有文学价值的双重性理论。《西游记》究竟是一部浪漫主义的神话故事,还是一部反映人间社会形态的政治小说?如果运用文学接受理论的合理部分,将这部巨著置于它与接受主体的关系中去加以分析,或许不至于陷入种种迥然不同的判断纷争之中。当然,这种探讨必须排除种种臆断结论的影响。

每一部成功的文学作品,自身都构置

着一个价值系统,其审美价值皆由这个价值系统源生。但读者对文学本体的认知,是在主客体之间流动着的关系状态中进行的。而欣赏者由于人生经历的差别、知识水平和文学修养的差别,思想情趣和精神状态的差别,可能导致一种文学信息发生不同的效应。《西游记》是一部老少欢迎、妇孺皆爱的作品,面对各种层次的欣赏者,尤能体现出其多重价值。在我国丰富的古典文学遗产中,没有一部作品能象这部巨著这样拥有广泛的喜爱者,特别是受到少年儿童欢迎。美猴王通过各种艺术载体的传播,早已誉满全球,风靡不衰,可以与世界上任何一个脍炙人口的童话艺术形象相媲美。《西游记》所以能有如此强烈的艺术效应,不仅是因为它将故事人物作了神怪化、动物化的处理,而且是由于作者在虚拟广阔而庞杂的艺术世界时,表现了超凡的艺术想象力。这就是一部属于儿童的、充满童话色彩的、也能够吸引成年大众的“西游”。也就是说,从艺术表现形式和大众在接受过程中所表现出的兴趣来看,它首先是一部神话的“西游”。

说到它的神话特征,涉及到《西游记》是不是神话小说的论题。何满子先生在《〈西游记〉研究的不协和音》^①一文中提出:我们远离创造神话的时代已有几千年,现在还称《西游记》、《封神榜》之类为“神话小说”,是昧于“神话”这一特定的艺术概念的非科学的说法。只有按照鲁迅的叫法,称之为“神魔小说”,才是唯一恰符的名称。显然,何先生这一判定是根据“最早的口头叙事文学之一”这种狭义的神话概念作出的。原本意义上的神话,是在社会生产力极端原始,人类不能够科学地解释自然现象、社会生活的变化和矛盾,而以非现实的想象来表现对自然力的征服和支配的过程中,创造出来的故事和传说。远古时代的人们

通过这种超自然的形象和幻想的描述,来解释世界的起源,表现对自然世界的改造和对理想的追求。远古神话中丰富的想象和极其夸张的手法,在后来的文学作品(主要是小说)里得到了继承和发扬,尤其影响了浪漫主义文学的发展。

神话的《西游记》,继承的是中国原始神话的文化精神。它所表现的神界本来气氛是庄严而沉闷的,它所描写的许多神祇,尤其是天上的诸神,高高在上,远离人间烟火,缺乏人的本能特征。不象西方古代神话那样,富有近似人类的鲜明个性,如希腊神话中的宙斯,就具有人间男子渴望爱情、易生嫉妒情绪等优缺点。与这种爱情的权利高于上帝的希腊神话精神相比照,《西游记》在对神灵的总体塑造上,明显透出的是中国古代神话超越人生的空灵。除了猪八戒相对具有一定的七情六欲之外,包括主人公在内的其他神魔,在个人习性方面,都不同程度地呈现出似神而非人的灵性。纵观全书,几乎没有写过爱情,即使有那么一点爱情的萌动,作者却视其近乎邪恶。对此,佛门题材的拘囿固然是一个重要因素,但中国神话中“圣贤”英雄的影响也不可忽视。很多方面都可以看出,这部小说充满着极其浓厚的神话意味,所以人们习惯地称其为神话小说。至于这一称谓是否适当,虽不是主要问题,却关联着对它一种艺术魅力的破释。

二

一部神话的《西游记》使一代代少年为之着迷,那么,其诡奇的想象是不是一种浪漫主义体现呢?以往,学术界在论定它的艺术风格时,大都认为它“具有浓郁的浪漫主义色彩”^②,或具有“浪漫主义的基本艺术特征”^③,或誉之为“是一部艺术上卓有成

就、影响很大的浪漫主义杰作”^④，等等。自从《西游记》研究出现多向化理论格局之后，关于它“浪漫主义风格”的论说开始面临挑战。吴圣昔先生在80年代中期曾对此提出质疑，1991年他在自己新出的《西游新解》中，进一步阐释了这一观点。他认为，真正能够概括《西游记》风格特征的不是大而无当的浪漫主义标签，而是有机结合着的传奇性、诙谐性和哲理性。何满子先生在否定《西游记》是神话小说的概念时，认为它不但不是人类童年期的神话，而且也不能根据它写的是超人间生活而判定它是浪漫主义艺术。他认为：“浪漫主义作家是认真相信或殷切期望现实按照他所描绘的那样运行的，他也诱导读者去相信现实就是他所描绘的状貌”^⑤。

作家按照他所希望的样子去进行艺术构思——很久以来许多批评家将此作为识别浪漫主义的一个重要标准。茅盾在谈到西方浪漫主义文学的发展过程时，曾在前人论说的基础上，对积极浪漫主义的一种特点作过进一步阐述：“浪漫主义作家也在他们的作品中表示了对于未来社会的期望，并且暗示了未来社会应当是怎样的”^⑥。吴承恩当然不会让人相信世界上确有拔下一撮毫毛就可变出若干个“自己”的猴子，也不会让人相信一个筋斗真的能翻出十万八千里；甚至可以说，他还不会让人相信在人间上下真的存在另外两个世界，因为那些有鼻子有眼的描绘，不过是他的虚构。那末，《西游记》里有没有理想主义成份呢？作者笔下的东西虽然大都是以现实生活为依据展开的想象，但他虚拟的幻想世界和神话人物，却在神奇的形态下体现了他和大众的某些愿望，其朦胧的现实目的隐现在绚丽多彩的幻想之中。他虽然没有明确（更谈不上完美）地构筑出一个什么理想世界，但在创作过程中一定程度上体

现了通过理想反映现实这一浪漫主义的原则，以表达对现实的不满。也就是说，他所创造的超现实境界，更多的隐喻着对现实生活秩序的一种否定。

更主要的是，《西游记》无论是否称得上是一部合格的浪漫主义作品，它对浪漫主义基本表现手法的娴熟运用都是不可否认的。它根据生活的本来样式，借用大量的神话传说以及历史和宗教事件，凭着瑰丽的想象和极度的夸张，塑造了一个个性格鲜明的超人，编构出情节曲折离奇的故事。作品喻人于神，就要把人写得象神，同时要相应地神化他们生活的环境。作者不但赋予了他们以神的本领和神的品格，而且以高超的想象力构筑了天上、人间、阴间三层世界。他对这个“空间”的描绘是全方位的，而不是局部的；是立体的，而不是平面的；“三界”相互间的关系是明确的，而不是模糊的；三界之间及各界内部的秩序是井然有规的，而不是紊乱或随意的。历来关于三界的创造想象和传说，到吴承恩笔下，构成了规模宏大且又完整系统的多级空间。在三界的创造上，他不但是集大成者，而且其创意是超越前人的。

我们不能仅仅把丰富的想象力等同于浪漫主义，但吴承恩为《西游记》酿出的浪漫主义气氛，的确不比某些“标准的”（或者说没有争议的）浪漫主义作家逊色。包括否定《西游记》是浪漫主义作品的吴圣昔先生，也说过：“笔者并不认为《西游记》一定没有浪漫主义，并不认为《西游记》的作者不可能运用和体现浪漫主义”^⑦。对其浪漫主义精神持肯定态度的学者，在这方面曾作出过一些很高的评价。如袁珂先生就说过：神话的影响基本上表现在积极浪漫主义精神和浪漫主义表现手法两个方面，《西游记》兼而有之^⑧。从中看到浪漫主义的批评家们，不少人注重作者对花果山生活的

描述,以为那就是他笔下的“理想王国”。杨江柱在《乐园的出走》一文中提到:“《西游记》里的花果山,是由人间到天上的中间环节,非人间的幻想成份增多,浪漫色彩更浓”^⑩。其实,吴承恩在“花果山境界”上着墨并不多,如果那里代表着他的理想世界,其描绘就显得比较简单,也不够明晰。吴承恩充分运用浪漫主义表现技法所创造的浪漫主义气氛,主要体现在《西游记》的艺术形态上;从内容实质上分析,表现浪漫主义精神不是作者的终极目的,或者说不是他的主要追求。在《西游记》浓郁的浪漫主义艺术风格的纱幔之中,透出的是一种现实主义精神。

如上所述,《西游记》形态上的浪漫主义也是迷人的。民间素有“老不看三国,少不看西游”的俗语,大人们深怕想入非非的孩子听信了书中的神话,而导致某种荒唐的举动,可见作者笔下的神话达到了出神入化的境地。电视连续剧《西游记》播出之后,有人发表评论指出,全剧的总体风格过“实”,浪漫气息不浓。主要表现在剧中人物人味太重,仙气、妖气、傻气不足。比如,白骨精的外表应该是窈窕善媚的,而电视剧却侧重了她的阴险毒辣;玉皇大帝的形象应该是既威严又有仙风道骨的,而在电视剧中他还不及一个人间君主神圣;猪八戒本来是最有个性、最富喜剧色彩的艺术形象,但给他制作的假面具却面庞黑瘦,表演上也显得愁眉苦脸,傻得不够,不能更好地逗人喜爱,等等^⑪。根据这位评论者的意见,就是说编导设计者在创造这部“神话剧”时,对原著精神把握不够,留下了遗憾。电视剧侧重“人味”,对“仙味”却未必是忽略。不过,此剧未能充分展示神话人物的神采和风韵,在一定程度上削弱了“儿童的”《西游记》。

三

文学的艺术魅力就是文学的价值体现,《西游记》所以能在一代代读者中产生广泛而持久不衰的影响,是因为它能够对不同的读者源生出不同的艺术魅力,尤显出其双重价值。因此,我们不但要看到有一部神话的、闪射出浪漫色泽的,能够使少年儿童及大众着迷的《西游记》;而且更应看到还有一部社会的、历史的、隐喻着深刻的现实生活内容,具有浓厚思辨色彩的《西游记》。

近些年来,一些学者主张把《西游记》研究从单纯偏狭的政治图解方式的束缚中摆脱出来;这时,大家想起了《西游记》的近代研究权威胡适的见解:“至多不过是一部很有趣味的滑稽小说;神话小说,并没有什么微妙的意思,它至多有一点爱骂人的玩世主义,而不用深求”。(胡适《〈西游记〉考证》)并认为鲁迅对这一观点是持赞同态度的,说过读《西游记》“但觉得好玩”,“单不过是含糊的彼此之争”^⑫的话。于是出现了一种与其相似的“游戏说”,把《西游记》看作是一部游戏之作,并且是具有典范意义的游戏之作。持此说者推崇吴承恩那支富有高超造诣和艺术个性的游戏之笔,“它的价值在于能使人一笑,使人好玩”。由于那支生花妙笔在形象描绘中的创造性贡献,小说才有了永恒的艺术魅力。论者强调,只有紧紧抓住“游戏”这一根本特性,注意作者运用游戏笔墨构成的审美趣味的独特性,才可能准确地揭示作品丰富的思想内容和艺术上的独创性成就。否则,对小说的思想、艺术成就及其社会价值的探究只能是侈谈,其结论自然是一般化的,甚至是不切实际的^⑬。“游戏说”并不是单纯地把《西游记》看作是为游戏而游戏,而是游戏之中

暗藏密语,是对人们心灵中或许存在的假、恶、丑的净化剂,能使人在新的高度上获得新的平衡与和谐。

与“游戏说”有所不同的另一种论点是“哲理说”,包括“反映人生”、“表现理想”、“追求真理”等种种论说,各自论证的角度虽有差异,但总的观点大致相近。方胜先生对“哲理说”作过概述:“作品全部故事情节及其人物间的冲突,其实是在总体上显示着人生道路上所必然要碰到的某种或某些方面的富有哲理意味的启示。”它“涵括了人生道路上所可能遭遇和经历的一切有关问题在内”^①。“哲理说”论者一反“农民起义说”,在否定了将孙悟空的行为解释为“起义领袖”对封建统治阶级造反的观点之后,认定孙猴王从大闹三界开始,后来在取经路上历经搏杀,最后修成正果,反映了一个人从童年到成年的过程及最终归宿。即使是看到了《西游记》政治批判意义的学者,也对其主人公孙悟空持有这方面的见解。说前七回“这部分内容实际上是描写人生少年儿童时代那种年幼无知、幻想驰骋、无拘无束的生活。此时的孙悟空是一个心高气傲、聪慧过人、顽劣调皮的孩子王。孙悟空所‘领导’下的花果山猴群,只是一群天真烂漫,无忧无虑的顽童”^②。进而把制伏“顽童”的如来佛形象理解为:具有无穷的智慧和能够觉察过去,预知未来,洞悉人间和天上一切情况的神明人物;他具有无边的力量,能够支配风云雷电,调遣山川河流,掌握自然界的规律;他所从事的工作,是教授弟子,传播知识和真理,类似于一个伟大的思想家和教育家,是智慧和力量的化身。面对这位理想中的“至圣先师”,孙悟空虽富贵不能淫、威武不能屈,但终因他少年智短,在个人力量与自然力量相较之下显得力怯,而被其制伏。后来,有学者将这类论说归纳为哲理性、传奇性、诙谐

性,并作了系统地论证。

《西游记》研究界对“哲理说”呼应者较众。但同时却基本否定了这一巨著现实主义批判意义。

感性之悟可以使我们对作品某些文学信息所潜藏的隐喻得以破解,但对一部具有丰富内蕴的巨著的认识,更重要的是在于理性的抽绎,在于对其所表现的矛盾冲突的总体把握。我们应该看到,在一部可供“看热闹”的神话后面,还有一部强烈地折射着现实社会矛盾,有着深刻思想意义的《西游记》。

明代中后期,商业和手工业得到发展,资本主义生产方式开始在中国萌芽,长期形成的封建式的生产方式受到冲击。随之,封建的意识形态也开始面临个性解放和要求的人格独立的主张等新的社会思潮的挑战。吴承恩生活的正是这个时代(大约生于明弘治十三年,即公元1500年;卒于万历十年,即1582年),他和天下许多读书人一样,开始寄望于科场,但屡试不第,43岁那年始补贡生(一说30多岁),因母老家贫,长期靠卖文维持生计。54岁才屈就了一个长兴县丞,而他耻于折腰,未久便拂袖罢归乡里,从此绝意仕进,闭门著述。作为一个有着丰富的创造力和强烈的个人价值追求的知识分子,吴承恩于宦途的失意和生活的困顿之中,比别人更能深刻地感受到封建朝政的腐败和社会的黑暗,更容易接受时代要求变革的情绪。而社会新思潮的影响,不可能不反映到他的宏篇巨制之中。怀才不遇的愤懑,创造精神所受到的遏抑,只有在其笔下的恢宏故事中寻找寄寓了。在他遗世的《射阳先生存稿》中,有“胸中磨损斩邪刀,欲起平之恨无力”的诗句,表达出他对黑暗社会现实的痛恨和济世匡时的愿望。事实上,在他构想的神魔故事中,也设置了各种势力之间激烈的矛盾冲突,并且极尽

讽喻手段,对大部分处在“治人地位”的大大小的神魔作了无情的嘲笑和鞭挞。

对研究者来说,问题是如何理解作品所揭示的丑恶及其作出的讽喻。有人非但没有看到作品浓烈的批判意识,反倒认为它带有宗教观念的污染,这显然是就故事论故事。佛门故事只是为作者所借用的题材,纵观全书,作者大大淡化了取经故事所固有的宗教色彩,甚至对宗教进行调侃式的嘲弄,从而打破了宗教的庄严感和神圣感。虽然故事中穿插着描写“佛法无边”的情节,但从客观效果上看,它不可能因此而增强人们的宗教意识。正如何满子先生所言:它表面上尽管说法论道,“实际上是在和宗教开玩笑,而在人物的描写中,则更达到对宗教的相当彻底的否定”^⑤。

然而,如果把到西天取经看作是小说的主旨,认为只要从作者对待宗教的态度去探寻,就可抓住其根本倾向,这同样是差之甚远的。在吴承恩的艺术思维中,人与宗教的关系不仅仅等同于人与神的关系,“否定神而肯定人”至少不足以概括其创作主旨。因此,作者的批判精神,决非只是体现在对宗教的抨击上。

在古代中国,人们对待宗教的态度不只是个人信仰问题,玉皇大帝及天庭诸神,也不只是佛教信徒们心中的神祇。中国历史上虽没有出现西方那种明确的政教合一的统治机制,但佛教与封建政权却有过密切的联系。在该著中,唐僧西行取经是奉唐太宗之命前往的。太宗不但热衷“选举高僧,修建佛事”,而且采纳宰相萧禹“佛法兴自屡朝,弘善遏恶,冥助国家,理无废弃。佛,圣人也。非圣者无法,请置严刑”的建议,“自此时出了法律;但有毁僧谤佛者,断其臂”(第二十回)。非但如此,太宗率满朝文武,朝着观世音远去的背影而五体投地的情景,同样出自作者笔下。作者在揶揄神

灵的时候,难道就不会想到这等于是对现实统治集团的嘲讽?即使只是为了否定神灵,那末,他勾画的那些或刁奸或愚蠢,或廉洁或贪欲,或善良或凶狠的神魔形象,又在何处寻得生活原型?因而,要透视这部名著的思想意义,至少不能忽视当时的现实时代和社会环境对作家的影响,把对作品的探讨与作者经历的坎坷的人生际遇联系起来分析一下,有益于我们认识作品深邃的主题内涵。

四

要揭示《西游记》的主题,仅仅局限在对主人公言行的分析上也是不够的。如果感觉到孙悟空的行为象征着什么,作品的主题就是什么的话,恐怕仍然难以寻到比较正确的答案。以往正因为没有脱离这个狭区,所以才有了孙悟空是英雄、叛徒、地主、市民,或从顽童到成人等等近乎猜想式的结论。假如我们把孙悟空传奇般的经历看作是一条串联故事的线索,就会看到,小说家沿着孙悟空的足迹向读者展示的是一幕幕或虚伪、或残忍、或赤裸裸丑恶的世态。作者的高明之处,正在于他虚拟了这么个近似顽劣蒙童的猴头,它神通广大,勇猛无敌,且机智灵活,处事细密;面对天神显几分泼顽,群魔面前它尤显身手不凡。所以,只有它那种蔑视天庭却又表现得调皮诙谐的姿态,才能撩开至高无上的尊严面纱,让人窥见到里面包裹着的虚弱和自私;只有它那种一往无前的勇气和变化万端的本领,才能直插魔窟,使形形色色的妖魔鬼怪暴露出它们的凶残和阴险;也只有它那种通天入地,无处不可至的神通,才能问天审地,揭露出神妖之间的丑恶勾当。孙悟空护唐僧西行,本属不得已而为之,了不起包含了一份报恩的因素。最终到达西天,它被

加升大职正果，封为斗战胜佛之后，首先想到的是要解除强加在它头上的、曾使它饱经折磨的紧箍咒儿。并要求把它“脱下来，打得粉碎，切莫叫那甚么菩萨再去促弄他人”。这是孙悟空这个艺术角色留给读者的最后一句话，明显表露着对所谓大慈大悲观音的不恭敬。难道这话中就没有对个性受到摧残的不满情绪？“正果”如此“修炼”才能得来，实乃令人不寒而栗。

有了孙悟空行动的这条再绝妙不过的线索，作者便尽可向读者展示他所想揭露的东西了。不是象有的学者所说的那样，只是“有些情节”系尘世的人情世态的折光，与当时的现实社会不无联系；而是每一回故事，几乎都在讽喻人间世态。下面，不妨借用一下马厚寅先生在其杂文《孙悟空擒妖魔统计》一文^②中列举的数字，西行路上，孙悟空共降灭妖怪55名（不计无名鼠辈）。其中被打死的36名妖怪，没有一个有上界神仙做后台，并且妖术大都不怎么高超，孙悟空能够比较容易地战胜它们。比如七个土生土长的蜘蛛精，孙悟空几棒就把它们捣得浓血淋漓；没有什么一头的六耳猕猴，孙悟空一棒下去就解决了。这些妖怪一旦被击败，都没有谁出面为它们说情，个个只有死路一条。而在被降服的19名妖怪中，除了黑熊怪、多目怪之外，其余17名全与天界神仙有着牵藤扯蔓的瓜葛。细细读来，确也如此。它们或是天界星宿，或是神仙的亲属，或是为神仙服务的人员，或是神仙的坐骑，等等。如黄袍怪本是斗牛宫二十八宿中的奎木狼星，金鼻白毛老鼠精是托塔天王的义女，猓驼岭上的三魔头是如来佛该称姨妈的大鹏，小西天黄眉老佛是弥勒佛跟前司磬的黄眉童儿，金崓山独角兕大王是太上老君的坐骑青牛，麒麟山赛太发是观音所骑的全毛狐，比丘国的假国丈是南极老人星的坐骑白鹿，等等。这些邪恶

的妖精溜到下界来为非作歹，涂炭生灵，一旦面临正义的惩罚，它们作为上界统治者亲信或爪牙的优势便显示出来，各自的后台都站出来为它们庇护。如金角、银角大王原是为太上老君看炉子的两个童子，孙悟空已把它们装进净瓶化成了水，却被太上老君点化还原带回去再干本行。又如天竺国的假公主本系太阴星君广寒宫捣药的玉兔，溜到下间有一年之久，直到太阴星君掐算到它有灭顶之灾时，才赶来喝住孙悟空，把它带了回去，不然它就死于老孙的棒下了。另外，在孙悟空惩治这些妖魔的过程中急需援助时，几乎没有一个神仙是主动站出来支持帮助的。西行路上，唐僧一行及各地生民经受的种种灾难，某种意义上说，是上苍神界渎职或徇私造成的恶果。

《西游记》除了借妖魔的恶行来隐喻封建社会的邪恶势力之外，还通过记述唐僧师徒的沿途见闻和奇遇，无情地揭露了人间君主的荒诞行径。有的国王因贪恋女色而闹出病灾，竟听信妖言，欲挖人心做药引子；有的国王昏聩可笑，让妖怪把持朝政，误国害民；有的国君认为有人谤议朝政，于是大开杀戒，等等。这种描述在全书中占有不少的篇幅，其矛头所向，已不言而喻。

写到尾声部分，唐僧等人到了他们向往已久的神圣的雷音寺领取经书时，因为一直不离如来左右的阿傩、伽叶二人向他们“要人事”未果，从而领到的是一堆无字白纸。孙悟空不无愤怒地告到如来面前，如来却说传经本来是要收费的，并举例说以前某次下面收得少了还挨了他的批评。最后他又称白本乃无字真经，也是好的；你们东土众生，愚迷不悟，只可以此传之，云云。此话颇有些自相矛盾。第二次领经时，三藏只好以唐王所赐的紫金钵盂相奉，何傩高兴地收下了，可在旁的众人都笑道：“不羞！不羞！需索取经的人事！”一个个脸皮都被

羞抹皱了，只是拿着钵盂不放。由此可见，前面佛祖的解释不过是他手下人的丑行开脱而已。作者将其尖厉的讽刺笔触，直伸到这最令人崇敬的地方。

对于这样一部蕴含着深厚思想内容的作品，离开它反映的社会现实矛盾斗争去寻求其主题意义，是无法把握住其本质核心的，甚至有导致南辕北辙的可能。

五

别林斯基在论浪漫主义与现实主义的分野时说过：“浪漫主义艺术把地上的东西搬到天上，它的追求总是朝向现实和生活的彼岸，我们的新艺术则是把天上的东西搬到地上，用天上的东西来照亮地上的东西”^⑦。把《西游记》看成一部浪漫主义水准很高的作品，它的确把地上的东西搬到了天上，搬到了一个想象中神魔鬼怪生活的世界；但如前所述，它并没有为读者虚构出一个朝向现实彼岸的理想境界。花果山曾经有过短暂的宁静和安逸，但很快被仙猴打破了与世隔绝的局面，与各界都有交往，变得纷纷扰扰。从此，作者笔下不再有清静之土，他也没有打算描绘什么理想的乐园。相反，作者在引导人们通过他的小说认识现实社会时，却很善于“用天上的东西来照亮地上的东西”。

单独就一个个神魔角色来看，它们是神，是魔，一旦置于作者所构建的三界生活体系之中，它们的行为便都显得“人化”了。其相互间的关系，越看越近乎现实社会的人际关系。作者犹如一个高明的导演，利用一群假造的神魔，排练出了一曲人间活剧。

天真无邪的童心从有声有色的神魔搏斗中，得到的是一种童话般诱惑的乐趣；而理智的成人谁都知道那些神魔不过是作者

想象力的产物，神魔的光与影顷刻退尽，他们看到的是一个灵动的人。无论孙行者活跃在天庭还是阴间，读者都无法抹去他身后巨大的人间舞台的幕景。当孙悟空一次次被紧箍咒儿折磨得死去活来时，上至文豪郭沫若，下至普通观众，许多人都恨过唐僧的昏庸。有人还下意识地来一句幽默：“这糊涂蛋也配当领导！”可见在读者（观众）欣赏过程中，无法割断他们与现实生活的联想。从这个角度看，由原著改编的各种声像作品，若过分渲染了仙气，不利于表现其深厚的社会和人生内容。

美国汉学家浦安迪在悉心研读了中国四大名著之后，深感“四大奇书”蕴有宏大的史诗气魄，仅从市井的俗文学中决不可能流出如此汹涌澎湃的艺术巨涛。他指出，在中国的上古文学里可能存在一个“潜在的史诗源”。中国不是没有长篇史诗，而是有的，不过不是诗的形式，而是长期被人们只当作历史读的《史记》。根据他的考证，中国古典长篇小说的典型人物的内心世界与《史记》凸现的精神遥有暗合，小说的主要境界是从《史记》中吸取源泉的”^⑧。浦安迪以史注的眼光去探视中国古代小说的宏观主旨，并不是一个多新的研究角度。“《红楼梦》等一部二十四史”，此话要比浦安迪讲的要明朗深刻得多。不过，我们不应忽略的是，在《西游记》的现实主义内涵之中，同样有着映现封建社会历史的功能，只是它这种功能侧重在暴露，而不在预示。吴承恩要让读者看到世界上的邪恶力量怎样在进行欺诈和作祟，他调动神魔鬼怪所表演的是社会生活的复杂内容。而这一切，却不是他能够凭空想象出来的。

浪漫主义想象最终必将受到现实生活的制约。就象我们今天的科幻作品只是依（下转第48页）

模糊的色彩,使表意委婉含蓄一些。

应该特别注意的是公文语体。为了达到准确的目的,公文语体中,也选用模糊修辞手段,例如:

<22>国家在必要时得设立特别行政区。在特别行政区内实行的制度按照具体情况由全国人民代表大会以法律规定。

《中华人民共和国宪法》

例中的“在必要时”、“按照具体情况”

是模糊词语,运用准确得体,因为特别行政区的建立牵涉到许多方面的问题,措词应该留有余地。

总之,当代汉语模糊修辞手段,在当前改革开放的社会中,有着十分广泛的运用范围,它与人们的生活息息相关。在今天的许多“走红”的职业中,例如公关、文秘、外贸、旅游等,它是不可缺少的基本功,具有不可忽视的实用意义。

(责任编辑 马鸿盛)

注释

① 见拙著《当代汉语修辞艺术》中汉语模糊修辞的章节,北京师范学院出版社,1992年版。

② 本篇论文是笔者参加“东方文化与社会发展国际研讨会”的发言稿,曾在此次学术会议上

谈及其中的问题。

③ 王春生,阎卫平《横组合辞格与纵聚合辞格》见《修辞学习》1989年第2期。

④ 伍铁平《模糊语言再探》

(上接第56页)

据地球村的生命形态去虚拟外星人生活一样,吴承恩的神话不可能超越当时历史的局限,因而也不可能想象出一个人民理想的化身。但是,他对封建社会罪恶的深刻揭

露,对封建帝王昏庸窘态的嘲弄和贬斥,对封建统治体系的腐败进行的直言不讳的批判,使这部巨著放射出不可磨灭的思想艺术光辉。

(责任编辑 马鸿盛)

注释

① 《江海学刊》1983年第1期。

② 洪钧《小说创作放谈》,知识出版社1982年版,第59页。

③ 游国恩等主编,《中国文学史》第4册,人民文学出版社1964年版,第99页。

④ 《文学词典》,湖北人民出版社1983年版,第300页。

⑤ 《江海学刊》1983年第1期。

⑥ 茅盾《夜谈偶记》百花文艺出版社1958年版,第74页。

⑦ 转引自《书刊导报》1992.6.19。

⑧ 李少雍,《近年神话研究》,《文史知识》

1983年第5期。

⑨ 《芳草》1985年第8期。

⑩ 见《文汇报》第三版1986.5.16。

⑪ 《文汇报》1986.12.6。

⑫ 《编辑参考》1988年第5辑《〈西游记〉研究的一大缺陷》。

⑬ 方胜《谈谈〈西游记〉主题的基本性质》,《光明日报》1986.10.21。

⑭ 孟繁仁《重新认识和评价〈西游记〉》,《光明日报》1984.11.20。

⑮ 《文汇报》学林副刊第134期。

⑯ 《人民日报》(海外版)1988.12.27。

⑰ 《别林斯基选集》第1卷,时代出版社1952年版,第321页。

⑱ 《解放日报》1986.5.1。