

中国古典诗歌的隐含作者*

周兴泰

摘要：“隐含作者”是西方叙事学理论的一个核心概念，它首先与真实作者创作时采取的立场、姿态密切相关，是作者的“第二自我”；同时，它又与读者对作品的感受分不开，是读者从作品中获取的对作者的印象、认识。此概念不应仅仅限于小说等叙述文本，而应扩大到所有的符号文本。将“隐含作者”概念引入中国古典诗歌的研究，我们发现，它外在体现为“代体”、“男子作闺音”、“无名氏”等几大典范类型。对这种种不同的“隐含作者”的考察，不仅有利于纠正以往视作者与作品主人公为一体的研究偏颇，更重要的是，有助于我们对真实作者的创作立场、姿态、思想、人格、性情等有全面深入的理解。

关键词：诗歌 隐含作者 代体诗 男子作闺音 无名氏

引 子

“隐含作者”是西方叙事学非常重要的一个理论概念，最初由韦恩·布斯于1961年在《小说修辞学》中提出。他将“隐含作者”看作是作者的“第二自我”：“我们把他看作真人的一个理想的、文学的、创造出来的替身；他是自己选择的东西的总和”^①。几十年来，这一概念在文艺理论界产生了很大影响，也引起了颇多争议。申丹对这一概念的实质内涵的阐述辨析不仅合理且有创见，认为它涉及作者的编码

* 项目来源：2016年国家社科基金重大项目《中西叙事传统比较研究》（13ZDA195）。

① [美]布斯：《小说修辞学》，华明等译，北京：北京大学出版社，1987年，第84页。

与读者的解码两个方面：“就编码而言，‘隐含作者’就是处于某种创作状态、以某种方式写作的作者（即作者的‘第二自我’）；就解码而言，‘隐含作者’则是文本‘隐含’的供读者推导的写作者的形象。”^①

据此，我们认为，隐含作者涉及作者的文学创作与读者的文学接受两个层面，它与真实作者关系紧密而又不尽吻合，又是读者从作品中推导的作者形象。隐含作者首先与真实作者创作时采取的立场、姿态密切相关。真实作者是一个有血有肉、性格复杂的个体，在进行创作时未必会将其人全部展现，而是有所选择或有所掩饰，他们多以“第二自我”的姿态部分显现。同时，隐含作者又与读者对作品的感受分不开，它是读者从作品中获取的对作者的印象、认识。正因如此，不同读者阅读同一作品会产生不同的隐含作者，同一读者阅读同一作家的不同作品会发现不同的隐含作者，甚至同一读者在不同环境下阅读同一作品也会获得不同的隐含作者。

“隐含作者”以前是小说叙述学研究的一个概念，这多半是因为在小说作品中常常出现叙述者不等同于真实作者的情况。我们不禁要问，这一概念是否也可应用于其他文本或文体的研究呢？赵毅衡认为，隐含作者是“解释社群的读者从文本中推导归纳出来的一套意义—价值……是体现文本意义—价值的拟人格”，这一概念不应仅仅限于叙述文本，而应扩大到所有的符号文本，因为“在任何文本中，各种文本身份都必须集合而成这样的一个‘拟主体’。任何表意文本必定卷入文本身份，文本身份需要一个拟主体集合，因而就必须有一个‘发出者主体’，即‘隐含作者’，作为文本的意义—价值集合”^②。按照赵毅衡的理解，尽管诗歌以抒情为主，是非叙述性文本，但它同样存在隐含作者与真实作者既联系又区别的现象，同样存在一个体现文本意义—价值的拟人格、拟主体。

董乃斌是国内较早关注诗歌叙事的学者，他认为诗最根本最重要

① 申丹：《何为“隐含作者”》，《北京大学学报》，2008年第2期，第137页。

② 赵毅衡：《广义叙述学》，成都：四川大学出版社，2013年，第220—221页。

的特征与专长，便是偏重于主观性展示的抒情，但它并非与叙事绝缘。将叙事视角引入诗词研究，可弥补以往研究的不足，使诗词研究更加生动细腻、活泼有趣，也有利于对整个中国文学史面貌的描述理解及对其贯穿线的认识概括。关于诗词作品的隐含作者的问题，也是其重点关注的，他说：“古典诗词的研究者习惯于将抒情主人公与作者本人视为一体，这有时是可行的，但未必全对，而其研究如在诗词作者和抒情主人公之间缺失隐含作者一环，便容易导致把复杂现象简单化的缺陷，对诗词作者在其作品中表现出来的种种复杂矛盾面相不能作出深入合理的分析。”^①董乃斌以前瞻性的眼光与宏通的视野，将“隐含作者”概念引入中国古代诗歌研究，这对于我们理解诗歌作者种种复杂的人格确有极大的裨益。沿着董乃斌的思路往前探索，我们或许可以在中国古典诗歌作品中找到种种不同的“隐含作者”，由此有利于我们对真实作者的创作立场、姿态、思想、性情等有更加全面深入的把握。

从整体上考察中国古代诗歌的“隐含作者”，我们可将其归纳概括为以下几种典范的类型，即“代体”类型、“男子作闺音”类型、“无名氏”类型及其他。

一、“代体”类型

代言体诗歌是中国诗歌发展史上一种特殊的诗歌类别。“代”就是“代替”之意。所谓代言，就是代替他人立言。梅家玲称代言“是‘代人立言’，所代言的内容和形式俱无具体规范可循，于是只能根据自己对所欲代言之对象的了解，以‘设身处地’、‘感同身受’的方式，来替他说话”^②，梅氏所言，涉及代言对象、内容、形式的丰富复杂性。就对象而言，作者可以代游子、思妇、宫女、后妃、侠士、豪客等立言，

① 董乃斌：《古典诗词研究的叙事视角》，《文学评论》，2010年第1期，第30页。

② 梅家玲：《汉魏六朝文学新论——拟代与赠答篇》，北京：北京大学出版社，2004年，第11页。

不论古人今人，不论身份地位。对象不同，诗人扮演的角色也不同。杨义以为“代言体诗即代人言心或以人和物代己言心”^①，杨义将代言分为两种形式，其实多数情况下，代人言心与代己言心两者是相互交织的，代言对象的心声通过作者笔下的文辞得以表达，同时作者又往往将自己的情怀寄寓在代言对象的际遇中，从而具有“双声言语”^②的色彩。

“设身处地”是文学创作中的一个基本原则。戏曲理论家李渔在谈到剧作家该如何为剧中人物代言时说道：“若非梦往神游，何谓设身处地？无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪辟者，我亦当舍经从权，暂为邪辟之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若《水浒传》之叙事，吴道子之写生，斯称此道中之绝技。”^③他要求作家从剧中人物的身份出发，深入到角色的内心世界，才能刻画出具有不同身份、地位、气质、性格的艺术形象。钱锺书先生论述史传中代言的问题时，指出史学家在对已有的历史材料加工时，需要遵循“设身处地”的创作原则，“追叙真人真事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理”^④，这种原则与代体诗中代人立言在创作上是“不尽同而可相通”的。

诗人结合所代言对象的身份、地位、社会关系等因素，揣度他们的言语、行为、心理等，代之述事言情。杨义在其《自言 代言 寓言》中称代言体诗“最明显的特征，在于诗人与代言人（即抒情主体）之间，采取彼此心理迭合的状态而进行的人生体验和情感体验”^⑤。在代言体诗中，作者和诗中的主人公不是重合的，诗中之“情”或“事”是由主人公即代言对象发出的，它不直属于作者本人。作者需要从主人公

① 杨义：《李白“代言体”诗的心理机制》，《海南师范学院学报》，1993年第1期，第1页。

② 梅家玲：《汉魏六朝文学新论——拟代与赠答篇》，第50页。

③ [清]李渔：《李渔全集》（第三卷），杭州：浙江古籍出版社，1989年，第47页。

④ 钱锺书：《管锥编》，北京：中华书局，1979年，第166页。

⑤ 杨义：《晨窗剪霞》，福州：福建教育出版社，2000年，第44页。

的角度出发,进行化妆扮演,揣度其一言一行,并隐含自己的所思所想,从而与主人公达到一种“心理迭合的状态”。

就诗歌来说,根据“代”字出现情况看,它可分为“代”体诗(题目多出现“代……作”、“代……答”、“代赠……”、“代……”等字眼)和题中无“代”字的诗;根据代言对象看,它可分为代女性立言的诗和代其他立言的诗。因为代女性立言的诗,作者多是男性,形成中国文学独有的“男子作闺音”现象,这点需要放到第二部分特别来谈。这部分所谓的“代体”类型的诗,指的是题目中明确出现了“代”字且代替除了女性之外的其他人说话的诗。

现存最早标明为“代”的作品是曹丕、曹植兄弟的同题诗作《代刘勋妻王氏杂诗》,但这属于“男子作闺音”范式,留待后面谈论。曹氏兄弟后,“代”体诗最引人注意的是鲍照的作品,多达三四十首。鲍照创作了许多“代”体乐府诗,如《代蒿里行》《代东门行》《代櫓歌行》《代白头吟》《代别鹤操》《代悲哉行》《代升天行》《代东武吟》等。这些乐府旧题本就是角色叙事,鲍照代作无论沿用旧角还是另创新角,总之扮演着不同的人物,以他们的身份口吻叙事抒情,其中的隐含作者自然灵活多变。如《代东门行》,古题写一个贫困之人不顾妻儿阻拦,走上反抗道路的情景。鲍照从旧题离家这一点生发开去,写尽游子离别之苦,但显然还融入了更多的难言之隐:“伤禽恶弦惊,倦客恶离声。离声断客情,宾御皆涕零。”隐含着作者对仕途的极度惊恐与厌倦。《代东武吟》假托一位汉代老军人的口吻,叙述自己戎马倥偬的前半生及年老遭弃的内心不平,尽管如此,他仍念念不忘对君王表白:“弃席思君幄,疲马恋君轩。”希望能老有所用。鲍照扮演这个角色,既讽谏了宋文帝讨伐北魏多次失利,出现了使老将闲废、不能人尽其才的情况,也隐含了一个怀才不遇的诗人形象。《代放歌行》,以一个观看洛城繁华场景的旷士视角进行叙写,开头就直斥“小人自齷齪,安知旷士怀”,而面对“夷世不可逢,贤君信爱才”的大好盛世,旷士却显露出“临路独迟回”的内心犹豫。余冠英先生

评价此诗“称迟回不仕的人为‘旷士’，以纷纷冠盖为小人。所谓‘夷世’‘贤君’都是反说。南朝重视门第，用人不凭才行，但凭出身。那些华缨素带，无非纨绔子弟。‘一言分珪爵，片善辞草莱’这样的事绝不会有，这是当时的制度所不许的。鲍照的出身不是贵胄世家，所以久在下位。这诗讥刺的口吻很显明，正因为他有许多牢骚不平。”^① 旷士是作者“第二自我”的体现，暗含着对门阀制度的尖锐讽刺。其他如《代升天行》中离开王城远游的求仙者、《代结客少年场行》中去乡三十年归来登高望皇州的侠客、《代边居行》中赴边途中感慨人生的少年等，都是鲍照诗作中复杂多变的“隐含作者”。鲍照还写有诸如《代陈思王白马篇》、《代陆平原君子有所思行》这样的代作，不仅在那个火速赶往边境的“卑贱”之士和年华老去的“君子”身上寄托自身的情感，更是明白宣告其诗用曹植、陆机原创的题目和路子，一定程度上也是借用他们的声音发言。

在唐代，代体诗颇为常见，如刘希夷《代悲白头翁》、刘长卿《代边将有怀》、王昌龄《代扶风主人答》、张谓《代北州老翁答》、李白《代赠远》、张继《人日代客子是日立春》、李商隐《代董秀才却扇》、耿漳《代宋州将淮上乞师》《代园中老人》等等，蒋寅称这种“代人作语”诗为“角色诗”，并指出：“‘代’的创作动机是特定抒情主体抒发的，角色较为具体而且不是诗人。”^② 强调角色扮演或为角色配音的特征，实已触及代言诗的“隐含作者”的问题，作者化身为主角老翁、守边将帅、沙场战士、却扇秀才、园中老人等角色叙事抒情，其创作动机与角色选择是自由的。以耿漳《代园中老人》为例，作者代替园中老人说话：“佣赁难堪一老身，皤皤力役在青春。林园手种唯吾事，桃李成阴归别人。”既展现出一位控诉辛勤劳作却一无所获的不公现实的形象，也许也隐含着一位拥抱生活、旷达洒脱的作者的“第二自我”，因为在他看来，就算老态龙钟，却可趁着春时栽树，他是愉悦的，

① 余冠英：《乐府诗选》，北京：人民文学出版社，1953年，第182—183页。

② 蒋寅：《古典诗学的现代诠释》，北京：中华书局，2003年，第163页。

至于树成后为他人享用，他是无所谓的。这不正是一首作品不同“隐含作者”的见证吗？

代言诗在中国诗歌发展史上是个特殊的存在，不仅数量众多，而且作家的参与度也非常高。西方诗歌中当然也有代言诗，布尔顿在《诗歌解剖》一书中就举布朗宁《我的前夫人》《斯拉支先生》、丁尼生《老处女的“甜蜜艺术”》、叶芝《最后的表白》等诗为例，并称这类诗为“戏剧抒情诗”“诗人在诗中串演另一人，并想象性地展示其思想观念”^①。只不过，这类戏剧抒情诗在西方远不如在中国古代那么常见，这是因为西方诗人在抒情时，多喜直抒胸臆，很少离开自我而去扮演他者角色。钱锺书在《谈艺录》中曾提到意大利诗人列奥巴尔迪，说他崇尚抒情诗而菲薄戏曲，“谓戏曲以借面拟人为本，无异学僮课作之代言，特出以韵语而已，其可嗤鄙等也”^②，列奥巴尔迪对戏曲借面拟人的轻薄，正可见其推崇的抒情诗是直抒胸臆的而非角色扮演的。而是否进行角色扮演，正是中西诗歌的一大区别所在。

中国古代文人为何对代体诗产生了如此强烈的兴趣，当然有多种多样的原因。如果从文体发展的角度看，恐怕与戏曲的晚出有密切的关联。朝会宴飨之际，诗酒唱和之余，诗人们的角色扮演，实际上代替戏曲发挥了直观艺术的功能。

二、“男子作闺音”类型

前已说过，中国古代诗人在笔下多扮演各种人物角色言语思考，其中最具中国特色的当属男性诗人代女性立言，我们将此称为“男子作闺音”类型。“男子作闺音”，语出清代学者田同之《西圃词说·诗词之辨》：“若词则男子而作闺音，其写景也，忽发离别之悲。咏物也，

① [英]布尔顿：《诗歌解剖》，傅浩译，北京：三联书店，1992年，第134—135页。

② 钱锺书：《谈艺录》，北京：中华书局，1984年，第361页。

全寓弃捐之恨。无其事，有其情，令读者魂绝色飞，所谓情生于文也。”^①王铎称晏几道词“妙在得于妇人”（《默记》），刘辰翁称东坡以前的词是“雌声学语”（《辛稼轩词序》），毛晋称之曰“作妮子态”（《稼轩词跋》），朱彝尊则云“善言词者，假闺房儿女之言”（《红盐词序》），尽管褒贬不一，但都不约而同注意到词中“男子作闺音”现象的频见。杨海明对此解释说：“作者明明都是些士大夫文人（男性），然而当他们提笔写词时，却往往发生了‘性变’，变出了一幅女性的声腔口吻。”^②不仅在写词时如此，在写诗时，“男子作闺音”的现象也颇为突出，日本学者松浦友久在《中国诗歌原理》一书中甚至指出这是中国诗歌发展的主流，他说：“由男性诗人以女性观点进行爱情描写，又被确立为中国爱情诗的主要方法，这在比较诗史上看只是个特殊情况，或算作是支流，但在中国诗史上却是典型现象乃至是主流。”^③

在诗歌领域中，男性文人代女性设辞，假托女性的身份、口吻进行文学创作，根据代言对象的不同又可具体分为闺妇诗、宫怨诗等。

最早代闺妇进行立言的诗作是曹丕、曹植兄弟的同题作品《代刘勋妻王氏杂诗》，而后徐幹《情诗》、曹丕《燕歌行》、曹植《七哀诗》《浮萍篇》《种葛篇》《弃妇诗》、李白《子夜吴歌》《长干行》《春思》《代秋情》《去妇词》、王维《相思》、李益《江南曲》、杜甫《新婚别》、王建《新嫁娘词》、王昌龄《闺怨》、朱庆馀《闺意》、张籍《节妇吟》、骆宾王《艳情代郭氏答卢照邻》《代女道士王灵妃赠道士李荣》等，都是这类作品的代表。它们往往以“妾”、“奴”、“女儿”、“贱妾”、“少妇”等第一人称为叙述视角，即诗人完全是站在女性的角度，以女性的声音语气来表情达意。表面上看，这些男性诗人代替女性在言语、行动与思考，但其中隐含的与作者相关的种种复杂的人格、心理或者社会人事的变化，需要我们去细究。多样复杂的隐含作者，

① 唐圭璋：《词话丛编》，北京：中华书局，1986年，第1449页。

② 《男子而作闺音——唐宋词中一个奇特的文学现象》，《苏州大学学报》，1992年第3期，第51页。

③ 〔日〕松浦友久：《中国诗歌原理》，沈阳：辽宁教育出版社，1990年，第43页。

是诗歌叙事主体想象力扩张的重要标志，也是中国诗歌叙事走向成熟的鲜明体现。

以曹植《七哀诗》为例，诗云：“明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。借问叹者谁？言是宕子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀良不开，贱妾当何依？”诗人写了一个思妇对远行在外的丈夫的思念与幽怨，内心的孤独与寂寞、压抑与痛苦，一览无遗。思妇将夫君比为路中之清尘，将自己比为污浊之水泥，喻意两人相差太远，会合渺茫。明知如此，她还抱着忠贞之心，愿意化作西南风，投进丈夫的怀抱。但现实是残酷的，她最终清醒意识到君行逾十年，早已不再为她开放了，她这一生注定是无所依靠的。表面看，这是一首闺怨诗，但联系曹植的生平遭际，我们明白，诗人曹植在进行创作时，隐含了自己的某些情怀与心境。曹操去世后，曹丕继位，对曹植这位手足胞弟处处防范、压制，导致曹植的理想抱负无处施展。深受楚辞以男女君臣相比况的比兴手法的影响，曹植自比“宕子妻”，以思妇与丈夫的离异来比喻他与兄长之间“甚于路人”、“殊于胡越”的疏离关系。用浊泥和清尘的远隔，衬托出自己和兄长形势两异的遥远距离。尽管如此，曹植仍旧盼望着骨肉和好，期盼能投入兄长曹丕的怀抱，为其效力建功。遗憾的是，兄长对自己的防备始终没有消除，自己“戮力上国，流惠下民，建永世之业，流金石之功”的抱负恐怕永远无法实现了。赵幼文《曹植集校注》将此诗编为黄初年间所作，并评述说：“案尘、泥本一物，因处境不同，遂出差异。丕与植俱同生，一显荣，一屈辱，故以此比况。其意若欲曹丕追念骨肉之谊，少予宽待，乃借思妇之语，用申己意。情辞委婉恳挚，缠绵悱恻，尤饶深致。”^①一个被兄长疏远排斥、苦闷郁抑的“隐含作者”形象就这样鲜活地展现在读者面前。

^① 赵幼文：《曹植集校注》，人民文学出版社，1998年，第314页。

再看张籍《节妇吟》：“君知妾有夫，赠妾双明珠。感君缠绵意，系在红罗襦。妾家高楼连苑起，良人执戟明光里。知君用心如日月，事夫誓拟同生死。还君明珠双泪垂，恨不相逢未嫁时。”单看表面，此诗写了一位忠于丈夫的妻子，经过一番思想斗争后拒绝了一位多情男子的追求，守住了妇道节义。但从深层看，此诗却意味深长，隐含了作者内心坚定的政治情怀。中唐以后，藩镇割据日益严重，为了扩张势力，他们不惜用各种手段拉拢文人官吏，而有些不得意的文人官吏也往往依附他们，韩愈曾作《送董邵南序》一文对此现象加以劝阻讽谏。张籍是韩门弟子，他如其师一样，主张维护国家一统、反对藩镇割据。此诗一本题下注云：“寄东平李司空师道”，李师道是当时藩镇之一的平卢淄青节度使，又冠以检校司空的头衔。诗人以妾自比，以“君”喻指藩镇李师道，“双明珠”是李师道用来拉拢作者的荣华富贵，经过慎重考虑后作者婉拒了对方，像一个守贞操的节妇般守住了自己的政治立场。面对李师道这么一个炙手可热的藩镇高官的收买，张籍并不想让他难堪，于是用这种隐喻手法予以婉拒，读者从文本中推导出一个情真意切、胸怀坦荡的君子形象。据说李师道读了此诗后大为感动，不再勉强张籍，这不恰好印证了“隐含作者”的魅力吗？

男性诗人代宫廷女性抒发宫怨之情，一般有较为明确的代言对象，诗人们多将目光集中于班婕妤、陈阿娇、李夫人、王昭君等几位女性身上，代班婕妤立言的诗作如刘孝绰《班婕妤怨》、刘令娴《和婕妤怨诗》、阴铿《班婕妤怨》、李白《长信怨》、王昌龄《长信怨》等，代陈阿娇立言的诗作如刘孝仪《闺怨诗》、李白《妾薄命》、孟郊《妾薄命》等，代王昭君立言的诗作如卢照邻《王昭君》、骆宾王《王昭君》、王安石《明妃曲》等，代李夫人立言的诗作如李商隐、李贺、张祜同题诗作《李夫人歌》等。

“男子作闺音”类型的诗词，往往是一位男性作家建构出一位女性隐含作者，以“隐含作者”为尺度，有利于辨析其第一人称叙述的不可靠。有一首我们熟知的作品《生查子》，词曰：“去年元夜时，

花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪湿春衫袖。”文学史上一种说法认为此出于宋代著名女词人朱淑真之手，从声音口吻看，的确如一失恋的青年女子，明代杨慎就在《词品》中一面称赞其“词则佳矣”，一面又批评其“岂良人家妇所宜邪”。学界目前认为此词是后人误编入《断肠集》，其作者非但不是这位因婚姻不幸而抑郁早逝的“断肠”女词人朱淑真，而是“名卿钜公”欧阳修。此词女性作者与男性作者之争，其实质是“隐含作者”与“真实作者”之分，从这种区分中既可看清不可靠的第一人称叙述，又有利于探析两个主体之间的关联性。

鲁迅说：“我们中国的最伟大最永久，而且最普遍的艺术也就是男人扮女人。”^①众所周知，男人假扮女人的现象，突出体现在戏曲艺术中，但戏曲晚出，我们的古人早就在诗词等文体上进行过这种探索。这种纵向的发展历程，正好可以印证“男子作闺音”类型中隐含作者的普遍与强大。

从《诗经》开始，中国古典诗歌形成了一个源远流长的“引譬连类”的比兴传统，造成了诗歌言有尽而意无穷的艺术韵味，也为读者留下足够的想象空间。诗人创作代体诗，特别是男子而作闺音，深受这种比兴传统的影响，他们代替笔下人物说话，同时又寄寓着他们自己的生命与情感，这样，代言对象也担当着代作者言心的角色。

三、“无名氏”类型及其他

代他人言心的诗，远在《诗经》时代就已活跃起来。除了如《小雅·巷伯》《大雅·崧高》等篇内具名为寺人孟子、吉甫等人外，其他几乎无作者可考，而这些诗篇具有非常丰富的“隐含作者”，我们将这种类型称之为“无名氏”类型。《诗经》中尽管没有明确标明“代”

^① 鲁迅：《坟·论照相之类》，《鲁迅全集》（第一卷），北京：人民文学出版社，2005年，第196页。

字的诗，但国风中以女性口吻叙述的诗多达四五十篇，这其中难道没有代言之作？对此，先贤早有注意。李重华《贞一斋诗说》曰：“三百篇所存淫奔，都属诗人刺讥，代为口吻，朱子从正面说诗，始云男女自言之。”^① 俞文铨曰：“三百篇中室家离别之感，思妇殷望之情，多系在上者曲体人情而设为之辞，后人闺怨等诗本此，而出语自有分寸。”^② 日本学者赤塚忠氏更是明确指出，《国风》中的《草虫》《卷耳》《载驰》及《小雅》中的《采薇》《出车》《皇皇者华》《杕杜》等篇都是剧诗，由男女两人分章轮唱。^③ 随着叙述角度的转换，作者扮演不同人物角色进行叙事抒情。

《周南·卷耳》曰：“采采卷耳，不盈顷筐。嗟我怀人，置彼周行。陟彼崔嵬，我马虺隤。我姑酌彼金罍，维以不永怀。陟彼高冈，我马玄黄。我姑酌彼兕觥，维以不永伤。陟彼砠矣，我马瘠矣。我仆痡矣，云何吁矣！”对于诗中之“我”，胡承珙《毛诗后笺》曰：“凡诗中‘我’字，有其人自‘我’者，有代人言‘我’者，一篇之中，不妨并见。”一般的理解认为首章之“我”为妇人口吻，二三四章之“我”仍出妇人之口，设想己之征夫行役之状，然则有何依据判定前“我”为妇人自道而后“我”为妇代夫立言呢？还是钱锺书在《管锥编》中所言极是：“作诗之人不必即诗中所咏之人，夫与妇皆诗中人，诗人代言其情事，故各曰‘我’。首章托为思妇之词，‘嗟我’之‘我’，思妇自称也……二、三、四章托为劳人之词，‘我马’、‘我仆’、‘我酌’之‘我’，劳人自称也……思妇一章而劳人三章者，重言以明征夫况瘁，非女手拮据可比，夫为一篇之主而妇为宾也。男女两人处两地而情事一时，批尾家谓之‘双管齐下’，章回小说谓之‘话分两头’。”^④ 诗中两个“我”，都是“隐含作者”之体现，一“我”代思妇立言，表达其对征夫的思

① 丁福保：《清诗话》，上海：上海古籍出版社，1978年，第931页。

② 俞文铨：《考田诗话》，道光四年掣笔山房刊本。

③ 参见蒋寅译：《皇皇者华篇与采薇篇——试说中国古代的剧诗》，《河北师院学报》，1991年第1期。

④ 钱锺书：《管锥编》，第67页。

念之情；一“我”代征夫立言，体现其对思妇的怀想之心。此处值得注意的一点是移情手法的运用，不直写“我”之悲伤，而写“我马”“我仆”之颓丧，更增其离思忧伤。作者一会化身为思妇，一会化身为征夫，这种角色扮演，不正如一出活生生的戏剧吗？

《邶风·桑中》也是一篇体现“隐含作者”魅力的典范。诗云：“爰采唐矣？沫之东矣。云谁之思？美孟姜矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。爰采麦矣？沫之北矣。云谁之思？美孟弋矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。爰采葑矣？沫之东矣。云谁之思？美孟庸矣。期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。”《毛诗序》云：“《桑中》，刺奔也。”受此影响，吕祖谦《吕氏家塾读诗记》以为“诗乃淫者自作”，朱熹《读吕氏诗记桑中篇》仍持“自状其丑”说，吕、朱其实犯了将真实作者等同于隐含作者的同样错误。假如真是淫者自作，这等隐晦秘密之事，怎么可能如此直白地告知其人其地。钱锺书在《管锥编》中认为这是诗歌中常用的“揣度拟代之法”，并称“设身处地，借口代言，诗歌常例。貌若现身说法，实是化身宾白，篇中之‘我’，非必诗人自道”^①。我们不禁要问，吕、朱二人为什么会犯同样的错误呢？因为他们从诗作中感受到的明明是淫者的口吻，以为就是淫者自作，殊不知，模拟淫者的口吻进行创作与淫者自作其实是两回事，但这恰恰也证明了隐含作者“设身处地”的扮演性质。因为其扮演得如此逼真，以至于我们几乎就要混淆诗人与“我”之界限了。

汉代以后，没有真实作者姓名但明显是角色扮演之作的诗歌日渐增多，最具代表性的当属乐府民歌。如《战城南》：“战城南，死郭北，野死不葬乌可食。为我谓乌：‘且为客豪！野死谅不葬，腐肉安能去子逃？’水声激激，蒲苇冥冥；枭骑战斗死，弩马徘徊鸣。梁筑室，何以南？何以北？禾黍不获君何食？愿为忠臣安可得？思子良臣，

^① 钱锺书：《管锥编》，第87页。

良臣诚可思：朝行出攻，暮不夜归！”此诗将笔墨聚焦于战争场景的描叙，尸横遍野，无人收埋，任由乌鸦随意啄食。而后作者奇思异想，设计了一段“我”与乌鸦的对话。此“我”，正是“隐含作者”的体现。作者化身为一位客死他乡的战士，希望乌鸦在啄食他们的尸体前，能够为他们哀嚎几声，将其魂魄招回故乡。真实作者可能亲身感受到了战争给人们带来的伤害与哀痛，他无法待之以冷眼旁观，而是将自己代入到文本情境中，站在死难战士的角度，亲身体悟死难战士的心思，从而给读者带来更真实的现场感与更强烈的震撼力。

除无名氏外，大凡那些优秀的诗人，往往在他们的笔下展现出面貌多样的隐含作者。如陶渊明，他在诗歌中常常表现出如“采菊东篱下，悠然见南山”“童孺纵行歌，斑白欢游诣”之类静穆悠然、高蹈无争的一面，但有时也显露金刚怒目、愤世嫉俗之相，如“精卫衔微木，将以填沧海。刑天舞干戚，猛志固常在”（《读山海经》）、“登车何时顾，飞盖入秦庭。凌厉越万里，逶迤过千城”（《咏荆轲》）。陶渊明在这类作品中表达自己心中有如精卫衔木石以填沧海、刑天操干戚以舞的志向抱负，也有如荆轲刺秦王的一往无前的决心气概。我们要做的就是竭力探求其中隐含的作者的丰富人格，深入体会作者的第二自我，由此校正前人对陶渊明形成的固有印象，还一个真实全面的陶渊明给世人，正如鲁迅所说：“这‘猛志固常在’和‘悠然见南山’的一个人，倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。……我每见近人的称引陶渊明，往往不禁为古人惋惜。”^①也正如朱熹所言：“陶渊明诗，人皆说是平淡，据某看他自豪放，但豪放得来不觉耳。其露出本相者，是《咏荆轲》一篇，平淡底人，如何说得这样言语出来？”（《朱子语类》）更有甚者，陶渊明还写了一首为后人津津乐道的《闲情赋》，这样一个“飘飘然”的人，竟展示出对异性痴狂爱恋的一面，鲁迅评价说：“他却有时很摩登，‘愿在丝而为履，附素足以周旋，

① 鲁迅：《且介亭杂文二集·题未定草六》，《鲁迅全集》（第六卷），北京：人民文学出版社，2005年，第436页。

悲行止之有节，空委弃于床前’，竟想摇身一变，化为‘阿呀呀，我的爱人呀’的鞋子，虽然后来自说因为‘止于礼义’，未能进攻到底，但那些胡思乱想的自白，究竟是大胆的。”^①作此赋时，诗人以第二自我化身为角色，恰如戴上面具的舞台表演，诗人大胆地释放自己，从中不正可看出其任真率性、崇尚自由的一面吗？

“隐含作者”在李贺诗歌作品中更见凸显。在现实生活中，李贺是个体质瘦弱的人，李商隐《李贺小传》写他“细瘦，通眉，长指爪”，但就是这个“留长了指甲、骨瘦如柴的鬼才”，却偏要唱出“见买若耶溪水剑，明朝归去事猿公”（《南园十三首》之七）这样的“豪语”，以致被鲁迅讽刺：“简直是毫不自量，想学刺客了”，并说这豪语“应该折成零”^②，此时的隐含作者是一个学剑的豪士刺客。不仅如此，李贺还高唱：“男儿何不带吴钩，收取关山五十州。请君暂上凌烟阁，若个书生万户侯？”（《南园十三首》之五），他要做一个投笔从戎的平藩大将军吗？他甚至还说过“吾将斩龙足，嚼龙肉，使之朝不得回，夜不得伏，自然老者不死，少者不哭”（《苦昼短》），要让太阳无法运行，昼夜不再更替，生命得以永存，这岂不是要做主宰天地万物之神了？这些都是诗人“第二自我”的显现，每一首诗隐含着作者不同的人格。鲁迅对李贺的批判，证据是“他到底并没有去”。其实，鲁迅先生犯了一个基本的错误，即将真实作者和隐含作者等同起来。那个在真实生活中体弱多病且没有做过豪士、将军的李贺，并不妨碍其在诗歌中展现其隐含的孔武有力的一面。由此，我们在对面这些豪语时，不仅不应折扣成零，反而要更加优待。这些丰富多变的隐含作者，不正彰显出诗人丰富的心灵、超凡的想象及高扬的主体意识吗？

① 鲁迅：《且介亭杂文二集·题未定草六》，《鲁迅全集》（第六卷），第436页。

② 鲁迅：《准风月谈·豪语的折扣》，《鲁迅全集》（第五卷），北京：人民文学出版社，2005年，第256页。

结 语

作者与作品的关系问题，自古就是个争论不休的问题。中国传统文论有“文如其人”之说，即对作者与作品的一致性持肯定态度。此说最早可追溯至《论语》中的“有德者必有言”，到了汉代，扬雄在《法言·问神》篇中说：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”文学批评家们据此加以推演，最终得出“文如其人”的简明论断。首当其功者，当属林景熙，他在《顾迈仁诗集序》中曰：“盖诗如其人，文如其人。”^①此论断自当有其合理的一面，但文学史的许多事实告诉我们：文往往未必如其人，文与其人不符的情况也不在少数，这点文论家早已有所论及。如元好问《论诗绝句三十六首》：“心画心声总失真，文章宁复见文人。高情千古《闲居赋》，争信安仁拜路尘？”文品与人品的不一致，在潘岳身上得到了鲜明体现。许学夷《诗源辩体》卷三十也指出：“《传》言：‘庭筠薄于行，执政鄙其为人。’今观其七言律，格虽晚唐，而轻逸闲婉，殊无尘俗之态，何也？曰：摩诘、应物所谓‘有德者必有言’，庭筠之诗，则有言者，未必有德也。”^②潘岳、温庭筠等为人所不齿的品德并不妨碍他们在创作上的才华与成就。由此可看出，不以人废言，是中国古代品评人物的一大原则，无怪乎后人要感慨：“文行确是两途。尝见文人无行，簠簋不饰，帷薄不修，秽声与才望并在人口，不大可耻哉！”（陆文衡《啬庵手镜》，《陆氏传家集》卷一）这不禁又让我们想起梁萧纲所言：“立身之道与文章异。立身先须谨重，文章且须放荡。”（《诫当阳公大心书》），前者指做人，指真实作者；后者指作文，指隐含作者。邓士樑先生认为“放荡”一词指的是“超乎当时规范的行为。当时一般儒生拘文守礼，放荡者则越礼自放，饮酒不节。……放荡的行文就是不守文律”^③，

① 《林景熙诗集校注》，杭州：浙江古籍出版社，1995年，第350页。

② [明]许学夷：《诗源辩体》，北京：人民文学出版社，1987年，第291页。

③ 邓士樑：《释“放荡”》，京都大学中国文学研究室《中国文学报》第35册，1983年10月。

强调从文章风格层面上与品行关系的脱离,沉浸于文艺创作中的作者,不妨放言无忌,但作为真实的人,却应该谨重,几乎就要道出隐含作者与真实作者的分野了。

我们不遗余力探讨中国古典诗歌中“隐含作者”这个问题,到底有什么意义呢?它不仅有利于看清真实作者与作品本身的差异或不一致之处;也有助于读者摆脱固有成见的桎梏,考察具体诗作中作者的特定立场,辨别同一作者在不同诗作中的不同立场;当然,也有益于明晰诗歌文本中不可靠的第一人称叙述,并探究那些集体创作或无名氏的诗歌。