

文艺观潮

散文比的是气魄而非篇幅

□ 孙绍振

中国现代散文理论始于周作人的《美文》。他将散文定位于“叙事与抒情”，后来还称其源出于晚明公安派性灵小品。此文冲击了桐城派的载封建之道的教条，适应了个性解放的时代潮流，造成了散文文体的革新和繁荣。鲁迅认为，“五四”新文学第一个十年散文的成就高于诗歌和小说。周作人的“美文说”和鲁迅的评价，成为现代散文史上的不刊之论。但吊诡的是，其中似乎隐含着多重矛盾。其实，周作人的“叙事与抒情”说，视野极其狭隘，在中国古典散文史上，公安竟陵性灵小品与先秦、两汉、魏晋、唐宋散文博大精深的成绩相比，沧海一粟而已。其盲区之大，甚为惊人，连《庄子》《孟子》中诸多寓言故事皆视而不见。“叙事与抒情”，在性质上乃诗化审美，而散文第一个十年所呈现的经典，并不限于审美，鲁迅《朝花夕拾》就以审美结合幽默取胜。

超越叙事与抒情之巨大成就从何而来？论者大都以幽默乃国民性所缺，不约而同目光向外，“幽默”本汉语所无，乃林语堂移植自英人。此等论断，是对中国散文缺乏系统研究所致。我国古籍中的幽默散文源远流长，以至于冯梦龙可以辑成一本《笑史》。冯氏还辑有《笑府》和《续编》，在理论上清谈陈皋谟的《半庵笑政》，其中有“笑忌”，除了指出切忌“刺人隐事”“笑中刀”“令人难堪”以外，还特别提出不可“先笑不已”。文人于此道亦多戏笔，并以正统之传、记、说、诏、表、檄、疏、书、赋、祭文、墓志为题材。其名篇有韩愈的《毛颖传》、苏轼的《方石君罗文传》、秦观的《清和先生传》。

值得注意的当以“逐贫”为母题的散文延续千年，实乃世界文

散文在比赛气魄的同时，也在不知不觉中比拼篇幅。智性精神不足，不能以自我心灵同化史料，化史料为感知，创造意象语言者，乃图解概念。情趣、谐趣、智趣欠缺之作被盲目推崇。长体散文，一如蒙古长调，有成定体之势。文体之固定化，乃成当前散文一大隐患。

学史上一大奇葩。先是杨雄有《逐贫赋》，言贫穷困己，虽逃昆仑岩穴仍不懈追随，且云：虽未为君家带来荣华富贵，却赋予清白无瑕正大光明的坦荡，如不相容，即“誓将去汝”。杨即示歉，誓与之永远同居。此等自我调侃性质之主题，显然与诗化抒情背道而驰，吸引了一代又一代的作家。韩愈以《送穷文》拓展此主题。其“穷”非物质贫困，而是智穷、学穷、文穷、命穷、交穷，恳请“五穷鬼”离去。穷鬼称四十年来，虽主人迁谪南荒，百鬼欺凌，而忠心不改，有自称“欺谢山人”“延之上座”。韩愈逝世30年，友人段文昌之子成式为《留穷辞》，与韩文一送一留，“反之胜也”。五年后，成式复作《送穷祝》。唐宣宗时，有自称“紫逻山人”者，有《送穷辞》。北宋王令亦有《送穷文》。清戴名世有《穷鬼传》：遣送穷鬼，穷鬼不去，曰：韩愈不朽，皆穷鬼之功，穷鬼数千年来得遇韩愈，又中有“笑忌”，除了指出切忌“刺人隐事”“笑中刀”“令人难堪”以外，还特别提出不可“先笑不已”。文人于此道亦多戏笔，并以正统之传、记、说、诏、表、檄、疏、书、赋、祭文、墓志为题材。其名篇有韩愈的《毛颖传》、苏轼的《方石君罗文传》、秦观的《清和先生传》。

值得注意的当以“逐贫”为母题的散文延续千年，实乃世界文

“送穷”母题千年不断可以看出，审美抒情以美化诗化主体与环境为务，而“送穷”母题则反之，以自我调侃、自我“丑”化为务。发展到后来乃产生金圣叹批《西厢记》之“不亦快哉”，自我暴露，其心态之自由、坦荡，成为中国散文史上的一大奇峰。此等自我贬抑的幽默，绝非审美范畴所能概括。

从理论上说，周作人抒情本位之失，乃是抒情诗化范畴绝对化，完全忽略了诗化与反诗化乃对立中统一和转化。从现代散文史观之，诗化的极致，就导致滥情，乃有反诗化、反美化之必然，自我调侃与自我诗化对立，甚至幽默到不怕丑的程度，从表面上是丑，从情感上尽显其心地率真、坦荡。“丑”在中国戏剧中，往往是外形丑陋，而在机智，富于人情之美。在西方戏剧中小丑往往在荒谬之中说出真理。西方象征派派诗歌有“以丑为美”之原则。在幽默散文中，则是以丑化丑，以丑为丑。无以名之，当代的吴鸣锵又作《反送穷文》，虚拟穷鬼自辩：非穷鬼致人穷，“人贫、贪得无厌，致使‘天恶其盈’”“罚及其身”；寡廉鲜耻，召来水火之灾；贪官酷吏，刑恶报应随之。穷鬼出于救赎，使其达孔子、颜渊、屈原、杜甫那样的“穷人”的境界。结论是“穷能益人”。从

周作人的“叙事与抒情”说，另一失误乃是对情与智对立统一转化的忽略。这导致“五四”时期以鲁迅为代表的社会文明批评体散文，在理论上“无地自容”。盖因其既非诗化抒情亦非完全幽默，而是多用反语，以尖锐的讽刺和社会文化批判见长。由于“叙事与抒情”说占据理论先机，鲁迅此类散文，被孤立为世界文学史从未存在过的“杂文”，然而在中国现代文学史上，却获得了极其崇高的地位，但此后几十年，特别是文艺大繁荣的新时期，再无可以望其项背的经典。

历史的实践冲破理论上的片面。20世纪末，余秋雨把散文拓展到文化人格的批评和建构，散文的小品风格变为纵论历史文化的大品，思想境界大开，以自然景观与人文历史景观的互释，创造了新想象和语言模式，将智性沉思和审美激情结合起来，风靡海内外，在现代散文史上可谓掀开了新的一页，对中国古典散文而言，则是恢复了大品的传统。创作的突破推动了理论的突破，“审智”范畴应运而生。对于现代散文史而言，鲁迅的现代文明批评散文完全获得了审智的合法性，“杂文”的命名应该成为历史。理论的自觉使智性的散文蔚然成风，乃有学者散文的勃兴，大气磅礴之作遂为一时之盛。情趣、谐趣、智趣兼备，审美、审丑、审智交融，与古典智趣为主的散文和西方随笔全面接轨。由于中国历史悠久，散文试图冲破“杨朔模式”，至今尚未从美学与理论上廓清，故数十年来，幽默散文虽有贾平凹、汪曾祺、周晓枫诸多杰作，就总体而言，从审美与审丑的结合上，缺乏自觉，故在创作成就上，尚未能超越前贤。

与气魄扩大相伴的乃是篇幅变长，往昔三两千言让位于洋洋万言，甚至几十万言者，屡见不

鲜。散文在比赛气魄的同时，也在不知不觉中比拼篇幅。智性精神不足，不能以自我心灵同化史料，化史料为感知，创造意象语言者，乃图解概念。情趣、谐趣、智趣欠缺之作被盲目推崇。历史实践逻辑转化如此深邃，小品变为大品，大品又变为徒有史料，滥情变为滥智，亦不鲜见。长体散文，一如蒙古长调，有成定体之势。文体之固定化，乃成当前散文一大隐患。散文作为形式之特点乃“大体则有，定体则无”。重温我国古典散文之多体，其时也。《尚书·盘庚》乃国君的演说辞，《曹刿论战》一如《论语》中“子路、曾皙、冉有、公西华侍坐”同为对话，郦道元《三峡》乃为经典作注，苏轼《记承天寺夜游》为札记，王安石《读孟尝君传》乃读后感，张岱《湖心亭看雪》比之随笔更加信笔……这些篇章，少者百字，多者不过数百字，绝无公安派、竟陵派之摆足为文之架势。正如苏轼所云，“行于所当行，止于所不可不止”。就抒情而言，亦不如今日论者所强调绝对个人化，既论军国之宏大叙事，亦有诸葛亮《前出师表》之抒情：“临表涕泣，不知所云”。盖“表”为政事公文，如《文心雕龙·章表》所言：“汉定礼仪，则有四品：一曰‘章’，二曰‘奏’，三曰‘表’，四曰‘议’。‘章’以谢恩，‘奏’以按劾，‘表’以陈请，‘议’以执异。”在理论上如此明确，故此后有曹植的《求自试表》、李密的《陈情表》。当然，即使完全私人的书信，亦有司马迁的《报任安书》、柳宗元的《贺进士王参元失火书》、嵇康的《与山巨源绝交书》。呜呼，散文之盛岂仅在情趣、谐趣、智趣之系统，当亦在选择的多元，更在一代之文体风格之完备也。

（作者系福建师范大学文学教授）

不能简单地将散文当“诗”来写

□ 王兆胜

近现代以来，文学的独立性得以加强，而以诗歌、小说、戏剧和散文为代表的文学四分法亦得以确立。这是学科意义上的成熟标志，也有助于不同文体保持各自的本性。不过，由于各种原因，四大文体的关系及距离一直是个难解之谜，这直接影响其独立发展和文学定位。散文与诗歌的关系也是如此。散文到底应在多大程度和多少距离之内接受、吸收诗歌，从而获得中国的诗性智慧，这是一个重要也是需要做出深入思考的问题。

中国是伟大的诗国，也是文章大国，因此自古就有诗文相通的传统。以散文论，它一直离不开诗歌的影响与渗透，因而时时发出诗性智慧的光芒。陶渊明的《归去来兮辞》就有诗的流光溢彩，像“悦亲戚之情话，乐琴书以消忧”“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流”等，都是诗意浓郁的写照，一下子把文章点燃了。

王勃的《滕王阁序》中多有诗意，像“潦水尽而寒潭清，烟光凝而暮山紫”“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”是诗，而文末以诗压尾，其诗曰：“滕王高阁临江渚，佩玉鸣鸾罢歌舞。画栋朝飞南浦云，朱帘暮卷西山雨。闲云潭影日悠悠，物转星移几度秋。阁中帝子今何在？槛外长江空自流。”有点评称：“序词藻丽，诗意淡远，非是诗不能称是序。”在王勃此文中，诗意与文心达到了高妙的契合，其核心点是“淡远”二字。

即使在刘勰的《文心雕龙》中，也透出诗意的光泽，这在诗的引证以及叙述的诗意灵光中都有体现。如在《明诗第六》中开篇即说：“大舜云：诗言志，歌永言。圣谏所折，义已明矣。是以在心为

志，发言为诗，舒文载实，其在兹乎。诗者，持也，持人情性；三百之蔽，义归无邪；持之为训，有符焉尔。”虽是文之叙述，但诗意与灵机跃动流淌，如一条欢快的诗的溪流。

“五四”以来，散文虽从其他文体中分化出来，其独立性亦越来越强，然而一个不可忽略的事实是，散文一直没有离开“诗歌”，有的甚至有着相当强的诗歌渗透性。这在鲁迅的《野草》和《朝花夕拾》中表现尤为突出。诗意如闪电般一下子照亮了鲁迅散文的大地和天空，使其散文有着别样的风采与灵性。朱自清的《绿》、杨朔的《雪浪花》、余光中的《听听那冷雨》、张晓风的《米泉》、周海婴的《阳光容器》、楚楚的《箫》等都是以其意擅长的佳作。

近些年将散文中加入更多诗意成为一种风尚，有的作家做得相当出色，比较典型的是鲍尔吉·原野。他用诗的灵光和智慧点燃了散文之路，而且进入到自然从容的叙述之中，为散文的诗性智慧打开了通道。作者在《针》中这样写道：“像母亲领着孩子的手，针带着线穿过厚厚的棉花。”“针在家里是最小的什物，因此母亲藏针的时候最为仔细，不是珍贵，而是它太容易丢失了。这一枚光滑尖锐的利器，并无兵刃的悍意。它在刀剪的家族里，也是一个女人，身后总带着牵挂。那些绵绵的白线，被它缝在被子，包括膝盖的补丁上，像一串洁白的、小小的足印。在家的王国里，针线与棉花布匹生活在一起，一起说笑关于夜、体温和火炉的话语。这些话被水洗过，被阳光晒过。阳光和水的语言被远方

的孩子带到了异乡。”诗意携带着深情厚谊注入散文，仿佛将牛奶倒入咖啡的色泽里一样美好。还有许俊文与傅非的散文也因诗性而闪亮。杜怀超的《苍耳》是写植物的，但诗意如灯如光，照亮了整体文章的天地。他说：“一株植物就是人类的一盏灯，一盏充满神秘与未知的灯，我们都在这些光亮里存活。”可以说，由于诗歌尤其其是诗性智慧的加入，散文走出了平面与刻板，有了灵光与深度，也获得了新的解放与开放。

不过，需要注意的是，散文与诗歌并不是没有距离的，更不能将二者等量齐观。否则，就会使散文失去本性，自觉或不自觉地被异化了。事实上，散文在不断获得诗歌助益的同时，也有逐渐被诗歌侵蚀的倾向，致使散文出现情感的失真乃至于虚假。

最典型的例子是杨朔散文中的诗性，他曾在《东风第一枝·小跋》中自豪地说：“我喜欢写散文。常觉得，好的散文就是一首诗。”“我在写每篇文章时，总是拿着当诗一样写，常常在寻找诗的意境。”这条经验常被学界从正面理解杨朔散文的长处和创作秘诀。从诗歌与散文的联姻来说，这无疑是对的；但从散文与诗歌应保持各自的本性角度看，这样的理由和方法又是值得商榷的。因为“将散文写得像诗”很容易将诗的夸张、炫情与无节制带进来，从而造成散文情感的矫揉造作与文风的不自在，因为散文的最高境界是平淡，是绚烂之后的

归于平淡。余光中散文也有这方面的不足，由于过多加入“诗意”，致使散文的自然、平淡、超然受到伤害。在《莲恋莲》中，余光中这样的诗意描述：“莲是神的一千只臂，自池底的淤泥中升起，向我招手。一座莲池藏多少复瓣的谜？风自南来，掀多少页古典主义？莲在现代，莲在唐代，莲在江南，莲在大贝湖畔。莲在大贝湖等了我好几番夏天，还没有等老。”这样的诗意过于夸张不实，从而造成情感的失真，也导致散文的虚浮轻飘。因此，在将诗性加入散文时，重要的是诗性智慧，而不是诗性的夸张；重要的是掌握一个度，而不能简单地将散文当“诗”来写。这是包括散文与诗歌在内的跨文体写作应该格外加以注意的。

在用中国诗性智慧进行散文写作过程中，还要注意以下几个方面的区分：一是“散文诗”与“诗的散文”。这两个概念很容易混淆，所以不少人将鲁迅的《野草》笼统地说成是散文诗。其实，“散文诗”是具有散文性质的诗歌，而“诗的散文”是带有诗歌的散文。“散文诗”是分行的诗，“诗的散文”是不分行的散文。如《野草》中不少作品是散文诗，但像《雪》这样的作品就是“诗的散文”，而不是散文诗。同样，在冰心的一些短章中，有的是小诗，有的则是文与诗歌应保持各自的本性角度说，这样的理由和方法又是值得商榷的。因为“将散文写得像诗”不加区分混为一谈。二是对诗化散文、诗性散文、诗意散文等不同提法进行辨析。长期以来，对于受到诗歌影响的散文，研究者一般不加区分，从而形成不同的提法和认识。不少人认为，

散文与诗歌并不是没有距离的，更不能将二者等量齐观。否则，就会使散文失去本性，自觉或不自觉地被异化了。事实上，散文在不断获得诗歌助益的同时，也有逐渐被诗歌侵蚀的倾向，致使散文出现情感的失真乃至于虚假。在将诗性加入散文时，重要的是诗性智慧，而不是诗性的夸张；重要的是掌握一个度，而不能简单地将散文当“诗”来写。

在散文创作中，诗意越浓烈越好，越能代表散文的中国智慧，其实这样的认识是有局限性的。散文可以有诗意的，也可以强调诗性和诗化，但要避免不加节制尤其是不以诗歌代替散文，要让散文充满诗性智慧与散淡的诗意，以避免散文失去本性。

总之，散文与诗歌完全可以相互借力，甚至可以在某些方面进行交叉和重叠，以便可以相得益彰。从散文方面来说，将诗性智慧注入就会令其插上飞翔的翅膀，实现真正的超越性意向。不过，“散文”与“诗歌”不是没有距离和边界的，散文在向诗歌借鉴时，切不可过于随意，尤其不能简单地将“散文”当诗来写，简单地将散文进行“诗化”。这里的关键问题是，散文要学会从中国传统中获得“诗性智慧”，一种有张有弛、有节有度，更有融通创造的理论和方法。

（作者系中国社会科学院文学部副主任）

散文尤其是散文中的随笔是一种需要智慧的文本，但智慧不是聪明的滑头和技巧，不是知识的炫耀和卖弄，也不是冷冰冰的理性推理和演绎。智慧从根本上是一种生活态度，一种精神的境界和心血的燃烧，一种带着生命体温的可触可感的文字。

在散文

散文在中国，是堪与诗歌比肩的一笔巨大文学遗产，但过去我们重视不够，对其潜在价值更缺乏深入挖掘与发现。比如散文的中国诗性智慧问题，就不太提及。挖掘和阐发散文的中国诗性智慧，以及这种诗性智慧的传承与创造性转化，也是增强文化自信的一个路径。

“诗性智慧”是意大利哲学家维柯提出的一个概念。他认为，原始生活在思维的昏暗与混沌之中，生来就对事物无知，也没有逻辑推理的能力，但他们“浑身是强烈的感觉力和广阔的想象力”，使他们创造出了人类童年的诗篇。

中国的诗性智慧与之有所不同，更有别于西方文艺复兴以逻辑思维为特征的理性智慧。中国早期诗性智慧的一个重要源头是汉字。汉字是一种表意性的象形文字，是基于主体对客体形象、直观的整体把握，而不像西方的文字那样经过分析和规范，基本上抛弃了象形性的特征。汉字的这种特性，不仅凝结了中国人特有的智慧，而且使中国人的思维从一开始就具有将概念的理性思维和整体直观的顿悟体验相融合的特征。

中国的散文正是在传统文化与中国诗性智慧的孕育下发展壮大起来的。比如说，历代文人雅士都倾心于“平常心是道”的禅风，而且在诗中追求一种禅意、禅趣和禅境。举例说，柳宗元的《永州八记》中的《始得西山宴游记》就是这样一篇颇具“禅味”的散文小品。作品从“凡是州之山水有异态者，皆我有也”的“见山是山，见水是水”，到“悠悠乎与灏气俱，而莫得其涯；洋洋乎与造物者游，而不知其所穷”的“见山不是山，见水不是水”的忘境，是人生境界的升华。忘境就是“空”，是对第一阶段的物境的超越。然而“空”并非完全是“空”，进入忘境后还有牵挂，还有执着。于是在文章的最后，作者索性“引觴满酌，颓然就醉，不知日之入。苍然暮色，自远而至，至无所见，而犹不欲归。心凝形释，与万化冥合”。行文至此，作者终于大彻大悟，“心凝形释，与万化冥合”，真正进入了忘却自我、超越功利的自由自在的境界，而这也是禅悟的“见山只是山，见水只是水”的第三阶段。

禅意、禅趣和禅境，是人性的一种特殊感悟能力，而散文是一种表达真情和性灵的不拘无束的文体，两者存在着许多内在的相适性与共通性。也正因此，禅意和散文自然而然地走到一起了。

我国的现当代散文，很大程度上是在中国诗性智慧的滋润下成长起来的。比如在现代的许地山、废名、丰子恺等人的散文中，都能感受到这种无处不在的诗性智慧。在当代的贾平凹、韩少功、南帆的散文中，也处处闪烁着中国诗性智慧的玄机。

贾平凹的这类散文，或寄情山水，或感悟生活，或发掘沉积于秦砖汉瓦的文化，但他落笔的中心不在于临摹山水的形态，如实记录各种生活的琐事或借文化思考民族和文人的命运。对贾平凹而言，他追求的是一种天地人贯通的大境界，一种物我合一、主客体相融的生命顿悟。在他的散文《戈壁滩》里，荒凉、寂寞的大戈壁是一块“难得糊涂的、大智若愚的地方”，而且，由于戈壁经历了由荒凉、繁荣到单纯的变化，所以它又是一幅现代艺术画，画中一切生物都作了变异，“折射出这个世界的静穆，和静穆中生命中的灿烂”。而在《夜游龙潭记》中，这个龙潭“四面空洞，月光水影，不可一辨。桨起舟动，奇无声响，一时万籁静寂，月在水中走呢，还是舟在湖山移，我自己早已不知身到了何处，欲成仙超然而去了”。像这样神秘、幽静和空灵的诗性智慧，还可举出《三目石》《月迹》《月鉴》《钓者》《冬花》，等等。从以上的“禅思美文”中可以看出，贾平凹的诗性智慧秉承了中国传统的艺术精神。因此，研究贾平凹的散文不能拘泥于从文字的字面意义来领会内涵，而是要透过文字，从整体上把握他作品中的诗性智慧，要在纯净、幽静、空灵的境界中体会其“韵外之致”和“言外之意”。

韩少功的诗性智慧主要不是来自于中国传统文字，而是更多地具有西方思辨哲学的特征。这种以理性思维

在散文

散文在中国，是堪与诗歌比肩的一笔巨大文学遗产，但过去我们重视不够，对其潜在价值更缺乏深入挖掘与发现。比如散文的中国诗性智慧问题，就不太提及。挖掘和阐发散文的中国诗性智慧，以及这种诗性智慧的传承与创造性转化，也是增强文化自信的一个路径。

“诗性智慧”是意大利哲学家维柯提出的一个概念。他认为，原始生活在思维的昏暗与混沌之中，生来就对事物无知，也没有逻辑推理的能力，但他们“浑身是强烈的感觉力和广阔的想象力”，使他们创造出了人类童年的诗篇。

中国的诗性智慧与之有所不同，更有别于西方文艺复兴以逻辑思维为特征的理性智慧。中国早期诗性智慧的一个重要源头是汉字。汉字是一种表意性的象形文字，是基于主体对客体形象、直观的整体把握，而不像西方的文字那样经过分析和规范，基本上抛弃了象形性的特征。汉字的这种特性，不仅凝结了中国人特有的智慧，而且使中国人的思维从一开始就具有将概念的理性思维和整体直观的顿悟体验相融合的特征。

中国的散文正是在传统文化与中国诗性智慧的孕育下发展壮大起来的。比如说，历代文人雅士都倾心于“平常心是道”的禅风，而且在诗中追求一种禅意、禅趣和禅境。举例说，柳宗元的《永州八记》中的《始得西山宴游记》就是这样一篇颇具“禅味”的散文小品。作品从“凡是州之山水有异态者，皆我有也”的“见山是山，见水是水”，到“悠悠乎与灏气俱，而莫得其涯；洋洋乎与造物者游，而不知其所穷”的“见山不是山，见水不是水”的忘境，是人生境界的升华。忘境就是“空”，是对第一阶段的物境的超越。然而“空”并非完全是“空”，进入忘境后还有牵挂，还有执着。于是在文章的最后，作者索性“引觴满酌，颓然就醉，不知日之入。苍然暮色，自远而至，至无所见，而犹不欲归。心凝形释，与万化冥合”。行文至此，作者终于大彻大悟，“心凝形释，与万化冥合”，真正进入了忘却自我、超越功利的自由自在的境界，而这也是禅悟的“见山只是山，见水只是水”的第三阶段。

禅意、禅趣和禅境，是人性的一种特殊感悟能力，而散文是一种表达真情和性灵的不拘无束的文体，两者存在着许多内在的相适性与共通性。也正因此，禅意和散文自然而然地走到一起了。

我国的现当代散文，很大程度上是在中国诗性智慧的滋润下成长起来的。比如在现代的许地山、废名、丰子恺等人的散文中，都能感受到这种无处不在的诗性智慧。在当代的贾平凹、韩少功、南帆的散文中，也处处闪烁着中国诗性智慧的玄机。

贾平凹的这类散文，或寄情山水，或感悟生活，或发掘沉积于秦砖汉瓦的文化，但他落笔的中心不在于临摹山水的形态，如实记录各种生活的琐事或借文化思考民族和文人的命运。对贾平凹而言，他追求的是一种天地人贯通的大境界，一种物我合一、主客体相融的生命顿悟。在他的散文《戈壁滩》里，荒凉、寂寞的大戈壁是一块“难得糊涂的、大智若愚的地方”，而且，由于戈壁经历了由荒凉、繁荣到单纯的变化，所以它又是一幅现代艺术画，画中一切生物都作了变异，“折射出这个世界的静穆，和静穆中生命中的灿烂”。而在《夜游龙潭记》中，这个龙潭“四面空洞，月光水影，不可一辨。桨起舟动，奇无声响，一时万籁静寂，月在水中走呢，还是舟在湖山移，我自己早已不知身到了何处，欲成仙超然而去了”。像这样神秘、幽静和空灵的诗性智慧，还可举出《三目石》《月迹》《月鉴》《钓者》《冬花》，等等。从以上的“禅思美文”中可以看出，贾平凹的诗性智慧秉承了中国传统的艺术精神。因此，研究贾平凹的散文不能拘泥于从文字的字面意义来领会内涵，而是要透过文字，从整体上把握他作品中的诗性智慧，要在纯净、幽静、空灵的境界中体会其“韵外之致”和“言外之意”。

韩少功的诗性智慧主要不是来自于中国传统文字，而是更多地具有西方思辨哲学的特征。这种以理性思维

（作者系广州大学文学思想研究中心特聘教授）