

论海宁查氏闺阁诗群的创作取尚

陈玉兰

内容提要 文脉不断的海宁查氏，闺阁诗人也为数颇众。查氏闺阁诗群的创作除了有一般女性诗歌在题材主旨上的普遍倾向和艺术好尚方面的共同特点外，另有其复杂性和新颖性。这与其所从出的系于时代气运的家族兴衰密切相关，也与其自身人生浮沉生涯适相契合，更与积淀深厚的家族诗文化传统不无关联。查氏闺阁诗群创作取尚的独特性主要表现在诗思的全局性定位、抒情的倾诉型选择和文本的有机化营构三方面。总体而言，查氏闺阁的诗思，往往定位于抒情主体的永恒期待情结，并表现为现实的人生期待、隐喻的人生期待、超验的人生期待层层递进的关系；其抒情，大多选择以白描的感兴意象为辅助的直接的情绪感受型倾诉；其文本，大体表现为潜在文本运思、内在文本营构和外文本布局的有机呼应与和谐一体。

清代海宁查氏家族在政治风浪中浮浮沉沉，族中闺阁也随之起起落落，经历了曲折多变的心路历程，但共同体现出以德为主、才以副之的家族诗性。笔者在《海宁查氏闺阁诗群的心路历程》一文^①中论述了查氏家族52位不同阶段的闺阁诗人各有异趋的生态、心态，以及与此相关合，在作品形态上的不同特点。但作为同一个家族的女性，查氏闺阁诗群在题材好尚和艺术取向方面，必然也会有不期而然的共性，这是本文的着眼点。

海宁查氏闺阁诗群就创作风尚而言，当然首先是具有一般女性诗歌的创作特色，如艺术上偏尚灵趣、追求纤巧婉转，题材囿于家庭范围、主旨限在伤悼年华等等。但由于其所从出的家族数百年间始终与民族命运、时代潮流紧密关联，是在政治风浪中一路泅渡过来的，因此，迥异于一般无与世事的女性诗人，人生浮沉生涯成了海宁查氏闺阁心灵之咏的灵感源头，而由此感发出来的喜怒哀乐和从中获得的生存体验，也必然超越一般的女性诗歌，表现在抒情格调上，或更多一点关乎国家兴亡、民族大义、匹夫责守等的宏大意旨，有一种厚重感和深刻性。当然，这种多少显示为性别超越意识的诗歌内容经过女性心灵内宇宙的醇化后，却也仍染上了浓厚的性别色彩，这决定了海宁查氏闺阁诗歌的创作取尚自有其复

杂性和新颖性，概括起来，可从三个方面去把握，那就是：诗思的全局性定位、抒情的倾诉型选择和文本的有机化营构。

一 诗思的全局性定位

西蒙·波娃在《第二性——女人》中曾说过一句振聋发聩的话：“女子的一生，是消磨在等待中。”^②若仅从生物学的角度看，这话也的确符合女性普遍的心理特征；但对海宁查氏闺阁诗群而言，则还得从社会学的角度来审视方能对此语有更全面也更深入的体察。查氏家族在政治社会的风浪中泅渡了多年，不仅一代代男性诗人的创作心理和社会政治脱不了干系，其中闺阁，也始终打着时代的烙印。早在查继佐那一代，也就是明清易代之际，查氏家族的男性诗人，怀着真切的故国之恋，慷慨赴难，弃家奔走，发动族类作反清斗争，一心只求大明王朝光复，可说无反顾之念；而族中女性虽也深怀复国之愿，甚至配合夫婿也有忠言义行，却难免他愿较多，其中最大的心愿是祈望亲人在激烈斗争中能平安无事。因此她们形之于笔墨的吟咏，较之男性诗人则多了一份出之于政治社会风浪而又超乎其外的内容，表现出更显人性人情意味的期待。清室定鼎后，查氏家

族也渐渐归向新朝的统治轨道，在科举取士中，竟出现了“一门七进士，叔侄五翰林”的荣华气象。这时，家族中的男性诗人可以离家远游、宦海沉浮，闺阁中人则不得不挑起奉姑教子、支撑门户的担子，从而出现了又一份期待：希望子侄们能继续金榜题名，承继父辈创立的基业，光大门楣。再到后来，经查嗣庭试题案重创之后，查氏家族跌入“天上人间”的反差极大的家族衰落期。这一时期历时较长，从雍正年间案发开始，跨越了整个乾隆朝，直到嘉庆九年查揆中举、越四年查元偁中进士，这个家族才重新有点起色，但始终无法复元。科场屡挫、门庭冷落甚至衣食匮乏，作为男性诗人，不得不为个人前程和家庭生计而奔波，且须得处处按更理性的态度以处世、循人生之规范而慎行，他们无暇旁骛，纵有吟咏，生之慨叹而已。女性诗人则不同，她们经这场家族灾难后，更加凸显妇德，安贫守素、相夫教子，只求有朝一日夫婿科场折桂、子嗣重振家业，对未来犹抱幻想；偶有吟咏，除了生之慨叹，尚怀有长长的梦一般的期待。所以，从社会学的角度看，海宁查氏闺阁诗人代代相沿的诗歌传统，就是对人生的期待。这样的外因和女性与生俱来的本能相结合，更使查氏闺阁诗群凸显出一种与众不同的创作趋尚，那就是抒情主体的永恒期待情结。

查氏闺阁诗歌永恒期待的主旨大致从三个方面来显示：一凭生活实感显示，二由它事引发显示，三以超凡感应显示。

先看第一类：以生活实感来显示。查氏闺阁诗群普遍以实际生活触发的现实感受来对人生期待作抒唱。因为现实生活对于女性——包括查氏女性，总是最贴近的，因此最容易成为触发人生期待的审美敏感区域。这审美敏感区域就闺阁而言主要有两大块。其一是出嫁女儿心心念念的娘家，因为离乡远适的女儿往往无法释怀思亲的哀愁，故而会萌生故园重返的本能期待。查慎行母钟韞就曾在这方审美敏感区域作了耕耘。在七律《秋夜寄怀八妹》^③中，她就向“八妹”发出怀念亲人以致“相思长自恨相逢”的怨艾。正是这刻骨相思，使她倍添无由重见亲人的长恨，以致“镜里新愁添白发，秋来多病怯罗衣”。尤其在“梦回竹榻灯初暗”之际，故园重返的梦幻与孤灯只影的现实，更令人黯然神伤。如果说国变之际

钟韞故园重返的期待终成空幻还算不得十分痛苦，那么经查嗣庭案重挫家道中落后，查映玉在夫亡子殇，又逢故园遭劫，欲归更难的孤苦生涯中所作的《留别季弟稻菽即和送余原韵》中流露的那种亲人不得不离散的哀感就更显深沉。当然，出嫁女对故园的期待虽同家难有关，但更重要的还是一种出之于亲情的人之本性使然。处在家族承平时期的查惜，出嫁后的生活条件颇为优裕，有一个夫唱妇随、被人“望若神仙”的家庭环境，并且她本人的为人性格又有丈夫风、神骏气，本无须作故园重返的期待之梦，但她也还是写了《忆母》这样的诗，抒发了“愿随双鸟翼，长傍故园飞”的渴望。因此，故园其实不仅仅是一块审美敏感区域，对出嫁女儿而言，那简直就是灵魂深处的一方圣地，只要灵魂存在，这圣地朝拜的期待就是永恒的。

另一块审美敏感区域，就是闺阁心目中家族的栋梁——丈夫、兄弟和儿子们的行踪。夫为妇夭、夫死从子等等闺范，使族中男性的行踪自然很容易成为闺阁中人触发人生期待的审美敏感区。海宁查氏作为望族，其地位若要世代传承须藉科第和仕途，因而蟾宫折桂和宦海人生，是这个家族至高无尚的目标。女性不能享有科举仕进的机会，更难有宦海人生的宠幸，她们只能把成为人上人的期望寄托于家中男性身上。发为吟咏，自然而然地就在《寄外》、《秋日送兄》、《示两儿读书吴山》之类题目上做文章了。其中首先值得关注的，是这些女诗人对外子的思念和期待平安归来的吟咏，易代之际、《明史》案中、试题案后，这类主旨的诗作尤多。查揆妻吴慎的五律《春寒忆外舟中》，就表达了这种心情。她想着丈夫的羁旅之苦：“春寒怜被薄，舟冷想衣单。”又在自己心里嘀咕着：“露重眠宜早，风凄梦易阑。”真是百结愁肠无以释解。结尾处还说：“幽闺还惜别，脉脉坐更残。”这“脉脉坐更残”坐等着什么呢？只是更残漏尽换来的永恒的期待。再如查有荣妻朱淑均在七律《寄外》中一开头就以幽怨的口吻说：“两字平安少信通，深闺盼望断征鸿。”并急切地要求丈夫“归期莫负杏花红”，且再逼问一句“何日诗帆返海东”，期待之情溢于言表。其次，这群女诗人还对自己的兄弟、儿子也寄以科举场中金榜题名的强烈期待，如查蕙芳在《秋日送兄》

中就写与兄弟“遥遥三载别，犹未见归槎”，极见期待之迫切。钟韞在《琏儿璵儿分心吟咏恐荒唐句诗以诫之》中更是对儿子寄以重振家业的厚望：

头颅俱长大，负笈岂徒然。
家计愁中落，成人望汝贤。
才名终世态，学业有家传。
好副双亲望，辛勤二十年。

在这里，殷切的期待渗透着一股坚定的信念，这信念来自家族沉积的文化底蕴和遗传的超常才智，唯其如此，才使这位女诗人愿意以“辛勤二十年”的付出来耐心地等待。其实，对查氏闺阁诗群来说，吟咏来自生活感受的人生期待又何止二十年，而是永恒的。

再看第二类：以它事触发来显示。查氏闺阁诗群还常常以众生它事引发的生存联想来对人生期待作寓意性吟咏，这是出于同类感应的惯常做法。因为查氏家族以诗礼传家，世俗人生的哀乐往往涵蕴于内心而不便明言，于是以借物喻心来做触类旁通的表达，这也就促成了族中女性诗人代代相沿地走以物寓意之路，借众生它事以代言隐匿于深心的人生期待。钟韞的乐府长诗《采莲曲》，从表面上看是一个“闺中女”伴“邻女三五人”去“横塘”“采莲”，她们让翠袖迎风飘舞，在人面荷花“相与妍”中展示自己的“新妆”，并且以矫健的身手“并舟轻出没，来往还流连。语笑有同心，攀折私相怜”。这里有一股青春气息扑面而来，对一个花季少女的行为、意态的表现都是逼真而生动的。但女诗人又赋予这位采莲女以另一些隐秘的心理内容，说她是一个“家临九江水”、总在“目极万里船”，且“自怜秋思多”的人，纵使采莲，心中也会“荡遥思”，这种种表现大有屈原《山鬼》中“目眇眇兮愁予”的情态。在该诗的最后，她还以这样的诗句作结：

采藕断其根，丝丝犹自牵。
摘花触荷叶，溜珠不成圆。

如此结尾不能不引发人的联想。这位采莲女似乎有着一场青春期的隐情，而从“摘花触荷叶，溜珠不成圆”看来，似乎隐示着这情还是藕断丝连、并不圆满的。但从“丝丝犹自牵”中又让人感到有一脉绝望中犹存期待的希望。可以说《采莲曲》实是一首寄意之作，它作为女诗人历尽生之艰辛而犹怀有丝丝缕缕本能期待的心态反映，是显而易见的。

类似情况也出现在查惜的诗中，这位闺阁中人竟也学唐人写了一首《从军行》：

万里从军铁甲寒，闺中征雁寄书难。
夜来唯有高高月，江南塞北一样看。

对生活在查家鼎盛期的女诗人查惜来说，当然不存在夫婿从军边塞的情况，而是和她于“花朝月夕”携手并肩“时相唱和”的，可见这首“和唐人韵”的七绝并非写她自己的现实生活处境，可以说是写出了她的心境，寄寓着这位敏感多思的女性诗人灵魂中一脉说不清、道不明的人生期待。

从上述例证中不难进一步看到，查氏闺阁诗群对不如意的世事的期望总是深埋在心灵深处的，一旦有可以产生同类感应的对象，即用来寄寓自己无奈的人生期待。这样的期待从心理现实的角度看，已成了这个闺阁诗群的情结，是永恒的。

再看第三类：以超凡感应来显示。查氏闺阁诗群还往往以超越具体世事、由内心静观引发的生命之哀来对人生付出期待的吟咏。因为查氏毕竟是贵族人家，即使在政治斗争中家道几次衰落，却也不至于与引车卖浆者为伍，女眷当更不至于陷入柴米油盐的琐屑中。正是这样的生存条件，加之对生命文化的深厚修养，使得查氏闺阁容易从世事纷繁中超越出来，与宇宙相感应，获得一种染着千古殷忧的出位之思。这是近似于宿命的闲愁，较之于奔波在俗世宦途的查氏男性诗人更甚。凭着这一得天独厚的心灵感应，查氏闺阁诗群让自己心灵深处深埋着的千古殷忧导致的人生期待定格成了创作趋尚。这种被一般人视为“闲愁”的人生期待，是缥缈旷远、说不清道不明的，其特点是心境化的寂寞与没来由的人生期待相遇合而成水乳交融之状。查氏闺阁诗群中创作最显审美层次的是蒋宜，她吟咏这一类人生期待的作品就很值得注意。蒋宜曾和夫婿——为反清复明啖血誓师而终归失败、不得不隐匿山林的查继佐以梅花为咏歌对象相互唱和，在《咏梅·迎风飞舞静无声》中，她咏叹了“迎风飞舞静无声”的梅魂，那种在远避俗情的孤村中遥对“月空明”时的心境，显然反映着女诗人心灵中一种没有来由的人生期待。而在《咏梅·百卉萧然尽怯冬》中，蒋宜又赞叹了“敢教铁骨挺孤踪”的梅魂，但一个“孤”字又凸显了“梅”在众芳芜萎中傲然挺立的寂寞，以致在“香云渺拂千村月”中

“玉容”显现出了“一段幽情”，这“幽情”是对春天的期待，也寄寓着蒋宜心灵深处对超尘脱俗的人生的期待。这种显示生命本能反应的莫名期待，在蒋宜的七律《秋夜有感》中有着更为深沉的表现。对于秋之来临，她只报之以“冷看落叶逞风流”的漠然，她关注的是“蚕心切切缘何事，蝶梦遽遽未肯休”，这里就有一种旷远而神秘的相思、莫名而无奈的人生期待透现出来。而尾联“最是月斜听不得，孤鸿叫起一天愁”更令人玩味：在秋临天下又斜月临窗时分，有一只孤鸿在凄然长唳和茫然寻求，这正是一位女诗人寻踪永恒的家园而不得，因而转为无奈期待的象征性体现。这种出于宇宙生命感应的人生无尽而又无奈的期待，是查氏闺阁诗群一个很突出的创作趋尚，一直传承到查有炳妻朱淑仪时，可说达到了极至。其《伤悼》之一吟咏这位女诗人在侧听邻里凄清笛声、遥瞻星河一梦难成的心境下，又恍然感到有风卷庭梧、雨打芭蕉之声，于是在似真似幻中不由得发出了“夜窗何处听旧声”的疑问，这是一场人生期待的潜感觉表现。《伤悼》其二则转为对这种潜感觉的超越：

鹃啼花落断人肠，旧日丹铅满一床。

易散彩云常缺月，世间难觅返魂香。

这里的夜窗旧声毕竟已消失了，看来花落枝头是无奈的，纵使杜鹃啼声，又能唤回什么？“世间难觅返魂香”是必然的生存规律。女诗人对人生无奈的期待好像已有了理性的超越，可其实这是更显情感的期待和期待的无奈的。

综上所述：现实的人生期待、隐喻的人生期待和超验的人生期待在查氏闺阁诗群心灵中的存在关系是层层递进并且是永恒的，这构成了其创作取尚中一道主导性的风景线，导引着其生命体验走向一片心灵的永恒之境。

二 抒情的倾诉型选择

查氏闺阁诗群诗歌创作取尚还有很重要的一个方面是注重感兴的倾诉。

女性诗人大体而言有一个共同特点，即她们所谓的写诗其实是在作内心的絮语，并且这种絮语往往因为渗透着激情而成为倾诉了。这种倾诉从整体上看，又总显示为直接抒情，委婉、细腻

而又清丽有致的直接抒情。女性诗人创作这方面的特色前人早已发现并指出，如对李清照的词，像《声声慢》之类，刘体仁在《七颂堂词绎》中就说过“唯易安居士‘最难将息’、‘怎一个愁字了得’深妙稳雅、不落蒜酪”^④的话，并认为这正是女性诗人的“本色当行”；王闿运在《湘绮楼词选》前编中也认为《声声慢》中的这种倾诉“亦是女郎诗”并加以称颂。陆昶在《历朝名媛诗词》卷八中则引魏仲恭为朱淑真诗集《断肠集》所作序中之语，说这些诗“雅致，出笔明畅”，只有“闺阁中人能耽笔砚”者方能为此，且远比“买珠觅翠徒好媚妩者”要好^⑤。这也道出了女性诗人耽于直接倾诉、不做“买珠觅翠”的修饰，且能倾诉得明畅而又清丽雅致的抒情特点。类似的这些特点，在查氏闺阁的诗中，也同样是存在的。性别的一致导致诗歌风格也大体近似，中外古今皆然。不过内中也有细处的差别。也就是说，查氏闺阁诗群一方面也有一般女性诗人共具的那种以直接抒情的方式来做内心倾诉的特点，但另一方面，还有其抒情的独特性。譬如查映玉，她凄苦一生，藉诗诉哀，其七绝《哭安定六首》之一，首二句曰：“三世无依只尔存，一朝风骤断萍根。”面对如此境遇，她诉悲情道：“白发老眼无多泪，哭罢亡儿又哭孙。”白发人送黑发人的不幸，完全以直接抒情的方式来表达。值得注意的是，这句“哭罢亡儿又哭孙”，意指她一个白发人送走了两代黑发人，面对如此惨酷的遭遇，她采用直接抒情式倾诉比起意象抒情来的确更能撼人，大有向命运发出控诉之意。但她另一首七绝《思亲》则不同：

碧云淡淡素娥孤，花上虚窗影有无。

正是思亲愁绝夜，不堪静对白头姑。

据转载：查映玉 22 岁丧夫，有一女和一养子俱亡故。她孤寡一人，本可以回返家境尚且富裕的娘家，却因其姑也孤寡无依，为伴姑竟留夫家终老。此诗的后二句是以直接抒情的方式倾诉了她既思亲欲返故园却又为伴姑而泯灭此念的复杂心情。但如果单凭这二句倾诉，感人之力似乎不足，所以有了前二句的两个颇具意境美的意象。其中“碧云淡淡素娥孤”是一个能感发孤单的外在意象，“花上虚窗影有无”则是一个能感发寂寞的心理意象，她把它们置于篇首，为后二句直接抒情作意境铺垫，从而起到烘托渲染的作用。显然，

此诗首二句并非直接抒情，而是意象抒情，因此不像《哭安定六首》之一那样以直接抒情贯穿到底来完成倾诉，而是立足于直接抒情、并让意象抒情与直接抒情相结合来完成倾诉。这种“二结合”式的自我倾诉，更显出了高度的感性色彩。

就“二结合”中的意象抒情而言，查氏闺阁往往采用感兴意象而使诗的感性色彩浓厚起来。所谓感兴意象就是能启发情绪联想的具体化之物，即感觉或者情感的客观对应物，它具有较强的兴发感动功能。既然感兴意象是客观存在化形态的，那么意象形态的表现就得如实，而不该任意凭主观使之变形。而要使用客观如存在的那一类意象，就得让意象与客观存在对接。查氏闺阁们习惯采用的感兴意象，其形体就是用白描来构成的，这可说是查氏闺阁诗群在追求感兴倾诉中一个特有的标志。

所谓白描，在文学创作领域中，指的是采用简约朴素的语言，天然去雕饰地如实描绘对象的一种表现方法。白描手法为查氏闺阁诗人普遍运用，实缘于深受母教影响的查慎行、查嗣琛的大力提倡，以致成了查氏家族的诗学传统。而这个传统特别适合读书无多、腕力较弱，注重直觉印象、不尚逻辑推理的女性，因而查氏闺阁诗群也就分外取尚白描手法，让白描的感兴意象与直接抒情相结合，来完成其内心倾诉。如查慎行曾孙女查淑顺的《梦后哭父》：

饥鼠窥灯灭复明，绮窗月冷夜三更。
分明独坐拈针线，犹听爹娘唤女声。

该诗倾诉对亡父的思念，而这思念出之于似梦似醒、恍恍惚惚的情境中。后二句就以直接抒情来做点化式的倾诉，但若仅仅如此，则显然简单了一点，还缺乏点艺术感染力。为补足这一缺憾，作者在前二行设置了两个意象：饥鼠眼中的油灯之时暗时明、残油将尽；三更残漏中闺楼已清辉西斜、绮窗月冷。这样的意象是感兴化的，能兴发感动出一片寂寞、凄清而又阴郁的生存境界，对于后二句的恍然梦父的悲郁倾诉，能起情境烘染的作用。而这种功能的感兴意象是有高度客观真实性的，如“饥鼠窥灯灭复明”，就以十分朴实的语言表现了贫家闺楼深窗暗夜的生存境况，如实而又生动，靠的则是白描手法的运用。再如查学继妻陈素的《春归》：

惆怅春归促，凭栏百感生。

乱红铺曲径，小雨弄新晴。
园笋多成竹，杨花尽作萍。
韶华还一瞬，愁思倩谁平。

此五律表现的是女诗人在暮春时分因感觉美景将逝而生出的生命哀感。首联和尾联皆采用直接抒情的方式倾诉了患着季候病的她愁思难平的心情。但如果只靠这二联，表达的情思还是单薄的。于是女诗人又在颌联与颈联铺设了四个意象：落红满径、小雨新晴、笋已成竹、杨花成萍，全是春光已老的景象，是感兴化的，能感发出季节残败的境界。这一铺陈，是对首联、尾联的情境烘染，使全作建基于直接抒情的心灵倾诉得到深切的呈现。而这四个感兴意象又是采用白描手法如实地表现出来的，没有让主观变形得花里胡哨，显得自然纯朴。

总而言之，查氏闺阁诗群擅长立足于直接抒情而又以直接抒情和感兴意象相结合来做心灵倾诉，在这种抒情特色中，以白描呈现的感兴意象扮演了直接抒情的附庸角色，其作用是对直接抒情作情境烘染。

查氏闺阁诗歌的抒情既然是一种立足于直接抒情而让直陈旨意与意象感发相结合的审美传达，这就表明这个女性诗群不以象征性抒情为其审美传达之本色。当然也偶有象征抒情方式的运用，如蒋宜组诗《落叶》中如下的这首七绝：

消瘦寒林意自凄，可怜零落任东西。
妬风何苦相凌逼，眷恋枝头不忍离。

在这首七绝中有“妬风何苦相凌逼，眷恋枝头不忍离”，这实是在直陈旨意。但我们不能因此而认为它也是直接抒情，因为它的整体传达的逻辑起点是以“落叶”展开，构成全局，来象征抒情主体自身生存命运的，即便是“妬风何苦相凌逼，眷恋枝头不忍离”，也是纳入整个文本的象征体系的。但像蒋宜《落叶》这样的诗在查氏闺阁诗群中毕竟不多，大量的如邵佩鸾的组诗《消暑绝句和夫子韵》这样的诗，其中之四曰：

绿窗人影昼如年，午梦惊回断续蝉。
燕子不知人意懒，飞飞来往画帘前。

这后二句是意象象征语，象征着自由而富有生命活力的生存境界。但我们也不能因此而认为它是象征抒情，因为其整体传达的逻辑起点是以“消暑”展开、构成全局来直接抒发主体自身的生

命感受,即使是“燕子不知人意懒,飞飞来往画帘前”,也是纳入整个文本的直接抒情体系里的。我们之所以要在此分辨抒情方式具有直接抒情与象征抒情两大类,除了进一步说明查氏闺阁诗群重在直接抒情外,更重要的一点是想借两类抒情方式的实例比较来说明一点:查氏闺阁诗群虽然偏重以直接抒情的方式来做感兴倾诉,但并不排斥意象感发在直陈情思的抒情体系中的存在,而往往在立足于直接抒情的基础上,让直陈情思与意象感发相结合,而让意象抒情处于附庸地位。这也正表明查氏闺阁诗群感兴倾诉的抒情特色,其实是一种新颖的变异了的直接抒情方式。查氏闺阁诗群在充分运用这种新颖的直接抒情方式时,直陈情思和意象感发之间的配比关系是并无限定、并非恒常的。总体而言,前者多而后者少的一类称不得普遍,因为采用大面积直陈情思来做心灵倾诉,含蕴较少,而羞于袒露心曲的女性诗人对本真的心意大多隐讳,影响所及也就较少选用此类配比了。而两者相平衡的配比类型则用得较多,因为比较符合律诗颌联、颈联往往写景,首联和尾联则多直陈情思,比较容易获得平衡的创作习惯。

三 文本的有机化营构

查氏闺阁诗群的文本营构从整体上看是有机的。一个诗歌创作群体的整体文本大体包涵潜在文本、内在文本和外在文本三个方面。潜在文本是主体(诗群)自身的创作运思层次;内在文本是主体(诗群)自身的情感体验模式;外在文本则是语言本体的情景布局搭配。查氏闺阁诗群的文本营构之所以说有机,指的就是三者相互呼应并和谐地组成一体而言的。

潜在文本营构中的运思是在潜意识中展开的活动,其逻辑起点是心物感应。心物感应可以分为以物及心与以心及物两类。前者是由以物及心而生的感觉映象出发,并由此映象激发出情绪体验,再以这情绪体验来激活想象,铸造出本色意象,进而通过这类意象的感兴功能而感发出直观性意境;后者是由以心及物而生的知觉表象出发,并由此表象激发出心智经验,再以这心智经验来激活创造性想象,铸造出心拟意象。查氏闺阁诗群惯于从以物及心出发来进行文本运思,她们感

兴趣的是情绪体验、再造性想象、本色意象以及由此感发出来的直观性意境氛围。所以这个闺阁诗群所营构成的潜在文本是有情味的,富于唐诗的韵致,并且虽然也朦胧,但无晦涩感,无需人苦思冥想就能体味。如吴慎的七绝《舟中即景》之一:“一钩新月菱荷浥,水国香残到处吟。最爱四围山色里,闲鸥眠处白云深。”颇有小杜风致,潇洒自若。再看她的七律《新涨》:

浓荫深锁抱柴门,懒步回廊对酒樽。
久雨厌听今夜漏,短桥犹记去年痕。
平溪倚阁怜新水,隔岸行舟渡晚村。
云影风声浑不辨,烟波况是月黄昏。

这样的抒写真有点飘飘然如御风而行的风姿。这样两首诗,无疑都是从以物及心的感受出发的,抒写的是情绪体验。“久雨厌听今夜漏,短桥犹记去年痕”、“最爱四围山色里,闲鸥眠处白云深”等句,更让人把握到一片用本色意象感发出来的直观性意境氛围。尽管在把直观性意境氛围感发出来后,没有再让情绪体验在这个意境氛围的诱导下飞跃为情悟型智性,却正因为她们所营构的潜在文本少有深层结构的存在,反倒能使直观性意境不耗散,而以悬崖勒马之蓄势形成一股氛围凝聚力,使文本营构得更显朦胧、更具韵味,而又不致陷入晦涩的泥淖。如因查嗣庭案的牵连而被发配边塞的查嗣庭之女所作的《题驿壁》:

薄命飞花水上游,翠娥双锁对沙鸥。
塞垣草没三韩路,野戍风凄六月秋。
渤海频潮思母泪,连山不断背乡愁。
伤心漫谱琵琶怨,罗袖香消土满头。^⑥

这是凄楚郁愤被高度压抑、情绪体验实质上十分强烈之作。尤其当中的二联,颌联写抒情主人公外在生态的凄苦情状,颈联写内在生态的悲酸心迹,用了四个感兴意象,感发出了一片直观性的意境氛围,来烘染尾联,为女诗人未来命运作了高度情境化的表现。从中显然可以见出:查蕙纕在潜在文本营构中,通过“伤心漫谱琵琶怨,罗袖香消土满头”这作结的两行,既有意象的表现,又有隐喻的点化,把当中二联的直观性意境氛围作了凝聚,但不作飞跃以情悟某种智性,而让意境氛围只在原处不断回荡,从而强化了对未来宿命的茫然之情,全作因此朦胧得有一种韵致的哀远。

内在文本营构中的体验,往往具现为主体

(群落)的情感结构形态,也即主体对特定时空中的生活作整体感受所把握到的一种文化关系。查氏闺阁诗群的文化体验模式,自然是传承自家族的,是查氏家族文化体验的反映。而家族文化既是特定时代乡邦文化意识的体现,更是一个特定民族的宇宙文化意识的反映。查氏闺阁诗人在文本的营构中,也必然会让情感结构呈现为乡邦伦理文化和宇宙生命文化两类体验的综合。这里不妨举诗群中两位女师母宗级的诗人的文本来看看。其中之一是钟馗的五律《示两儿读书吴山》:

丧乱还家后,周旋只两儿。
苦辛都为汝,贫贱且从师。
慎勿趋时好,何须恋旧茨。
晨昏原细故,努力慰哀迟。

这是女诗人在王朝更替的“丧乱”之后对后辈的庭训,告诫查嗣璉(慎行)、查嗣琛两个儿子要不畏贫贱,不趋时尚,勤学苦读,以求得功名,重振家业。这是一场入世的乡邦伦理文化体验的吟咏。另一例是蒋宜的五律《漫兴》:

秋山逢雨后,突兀插青葱。
尤爱一溪水,能教万派通。
沙鸥随意适,野鹤自心空。
看破人间世,全如风入松。

在这首诗中蒋宜是以“野鹤自心空”自居了。她本就是一位“性嗜书史,尤耽禅寂”的人,所以“看破人间世”,而面对“秋山逢雨后”的大自然则往往会生出出位之思,感受到“沙鸥随意适”般随遇而安的生存意趣。这是一场属于出世的宇宙生命文化体验的吟咏。这二位查家女宗级诗人的两首代表性诗作,体现了查氏闺阁诗群内在文本营构中的特征:以上述入世与出世的文化体验综合而成的情感结构形态所具现的体验模式。

上引诗篇中两类文化体验表现为不相关合的各自呈现,不存在因果关系。但查氏闺阁在内在文本营构中并不满足于此,她们总想把两种文化体验组合起来,成为一个具体而又显得折中的情感结构,标志是乡邦伦理文化与宇宙生命文化两类体验对立统一成一体,建基于因果关系上。这样的体验模式,才是查氏闺阁诗群的特色。大致说来其模式也有两类,一类是从入世转向出世,另一类是从出世回归入世。

先看从入世转向出世,具言之即从社会现实

生态转向宇宙生命生态,也即以宇宙生命生态的趋空趋幻来消解社会现实生态的艰难困顿。绵延二十余世的海宁查氏家族在社会政治风浪的起伏中一路泅渡,即使家族中人时时处处谨言“慎行”,也难以避免生存的艰难困顿,在走投无路之际,往往让精神世界超脱尘俗、现实人生遁入空门,皈依宇宙生命境界来作空幻的自我拯救。可以说这已成为查氏家族文化体验的一个模式。正是这个模式,特别能让查氏闺阁诗群中人所接受和运用,她们中不少写得成功的诗就是采用这个文化体验模式的。蒋宜“耽禅寂”,因此在她的诗中宇宙生命感应的文化体验较多,使用此模式为文本构架的也多,如七律《秋夜》:

忽见梧桐染淡黄,更闻鸚鵡叫秋霜。
不为白发侵明镜,且抱红心寄上方。
就竹开窗通海月,当庭种桂散天香。
闲来拥衲凭高坐,静听疏钟万虑忘。

该文本前二联以隐喻意象感兴地表现了女诗人因生存困顿而引发的哀情,后二联则转入对宇宙生命境界的向往,“拥衲”而“高坐”,“静听疏钟”而“万虑忘”,都表明她以宇宙生命文化体验在消解现实人生的艰难困顿。查端杼的七律《盆鱼》采用这个文化体验模式更显自然:

未得沧江汗漫游,且安勺水当清流。
鳞潜不羨云如藻,机息何嫌月似钩。
如此濠梁应失笑,有人湖海叹沉浮。
观鱼触我无穷悟,故故萍根弄水沤。

以勺水为清流,作盆鱼的沧江之游,有点苦中作乐的味道,是自嘲,曲折地反映了女诗人生存的困顿。但她终于“观鱼触我无穷悟”,任萍根扎水飘然于天水间而自得了。从入世转向出世以求解脱,展现的文化体验既自然又真切。

再看从出世转向入世的那种模式。就闺阁诗群而言,采用这个文化体验模式不及上面那个多,因为这些闺阁诗人直面现实人生的精神是比不上查家男性诗人的。但这并不意味着没有。如查惜这位有男性胸襟和腔调的查家女诗人,在她的诗中就特别爱用这个模式来完成内在文本构架,这缘于她的情感结构的独特性。她写有古风《行路难》,说“行路难”不在羊肠小道之屈曲、三峡逆流之艰难,在她看来,人生之旅往往显示为“康庄道,生荆棘;顺水舟,多狂澜”,因此她竟然说

出这样的话：

人人只知涉险之为险，谁知至险乃在平与安。

这是个发人深省的警句：要在安逸中看到隐伏的艰危。正是在这个认识的基础上查惜形成了自己特定的情感结构，并抽象成一个独特的文化体验模式，因此其诗歌的内在文本营构，颇有一些就采用这个模式，如五绝《口占》：

芙蓉涨绿水，浦上一鱼竿。

莫说渔家乐，渔租亦到官。

该文本的前二句，以十分凝缩的意象感发出一片飘逸在波光水影间、超越尘世的人生境界，但后二句一下子又把女诗人这种出世之心收回到社会现实中，让一场美丽的遁逸之梦破灭，重新沉沦在严酷的人间。以《口占》这样由出世回归入世的体验模式写成的诗，使查氏闺阁诗群的创作具有更显人性意味的抒情色彩。

最后看外在文本营构中的情景安排，也即诗歌的布局。诗歌除了极少数纯粹直白式的文本外，大多是情景在文本中互动的结果。离开了景而作纯情抒唱难免使诗显得空泛；离开了情而作纯景叙写则难免使诗显得质实无味。情以景感发，景以情点化，是中国诗歌艺术的传统。这就牵涉到感兴意象与情绪体验间的整体布局的问题。检点查氏闺阁诗群的作品，其具现整体意义的布局大约有三种手法，那就是警语点化法、浮雕凝聚法和翻叠组织法。

先看警语点化型布局。这里所谓“警语”不单指内容上的，也可指形式技巧上的，更可以是内容与技巧综合的。查氏闺阁诗人大致使用了三类警语。一类纯以内容上的精神意义取胜，如蒋宜《咏梅》中的“敢教铁骨挺孤踪”；另一类是以技巧取胜的，即以翻叠、对映手法构成，如查映玉的《喜仲兄让斋季弟稻菽同至》中的“剪残红烛话偏长”、查端杼《除夕》中的“无事可望转心宽”，是翻叠警语；而上引查端杼诗另两句“人间富贵来还易，世上安闲得最难”则是对映警语。再一类是内容与技巧综合的，如查若筠《吊大姐》中的“含毫掩泪临风吊，他日悲侬却使谁”，就是综合化的警语。查氏闺阁诗群对这些“警语”颇有偏嗜，在布局中，她们往往让文本先抒叙一遍，结束处突以一个警语来对前面所抒叙的内容作点化。如查若筠的《吊大姐》，前面十四行抒叙了她

吊唁“大姐”的场景和对当年同“大姐”在一起时一些片段的回忆，所叙场景感发功能不弱，所抒情感的力度也强，但显得琐碎温吞而没有沸点。于是最终就采用了警句来组接，达到了悲情高度凸显因而传情十分强烈的效果。这警句是：

含毫掩泪临风吊，他日悲侬却使谁。

这两行与《红楼梦》中林黛玉的《葬花词》简直有异曲同工之妙。这一组接就能把每一个读者拉入，让人人都去设身处地地感受，这就把女诗人的悲情传达大大地提高了一个层次。

再看浮雕凝聚型布局。这种布局指前面抒叙一大片，到最后突然推出一个浮雕型意象，使前面一大片琐碎的抒叙通过这个煞尾的浮雕般的意象特有的隐喻功能而凝集了起来，像凸透镜凝聚了阳光而迅速聚焦一样，使前面的一大片抒叙有了一种固体的升华，推宕并强化人的感受，使人获得感悟。需要注意的是：这里的凝聚型意象必须是本色的、具体的，有生活场景，甚至是细节化真实的。如陈素的《暮春忆外》，前十四行抒叙了一大片暮春情景：“小楼昨夜东风恶，满架蔷薇尽吹落。残红片片逐春归，空有浓阴如翠幄。”这是一片春已远逝、令人感伤的景象，其所具之感发功能直接地推出了一片阳春已逝而往事不堪回首的哀怨，这哀怨浮上心头，勾起了她和丈夫“花间携手记前游”的回忆。可是“前游顿觉成轻别，易水燕山遥天末”——路远迢迢，无由见面，于是就想了出一个办法：缝一件衣衫寄去以寄托自己的相思之情。于是她说“衡阳归雁几时来，拟把征衣着意裁”了。可是：

肥瘦不知近何似，欲持刀尺转徘徊。

这是由生活中一个心理细节引出的一个小场景表现，它们结合在一起铸成了一个凝聚型意象。真的，连“他”胖了还是瘦了都已搞不清了，又如何裁衣呢？由此感发出来的是一股大悲哀情绪和一场大思念心理活动。这就在貌似平常中见深意。经这样一个布局，这个文本在司空见惯的抒叙中陡然立了起来了。再如朱淑仪的《秋夜》：

夔夔商声到疏竹，啼残红泪风摇烛。

月流桐影罢眠琴，一个冷萤衣上绿。

这首七绝的布局特别妙。前三行是一般的抒叙：疏竹夔夔响着凄音，风摇残烛啼出红泪，月光流影，照人无眠，拨弦鸣琴，却只有一个小小的听

众——“一个冷萤衣上绿”，这个靠女诗人在实际生活中精微细致地观察得来的细节——“景”，或者说细节意象，和前面抒叙得并无特别新意的那三行一结合，陡生奇效，让人因此而深深感受到这样的“秋夜”对女诗人来说实在太寂寞孤独了。也许此句是化自唐诗中“蜻蜓飞上玉搔头”^①一句的诗意，但“蜻蜓飞上玉搔头”仅仅是一个抒叙到此顺势而出的显示出止水般静寂的情景描述镜头，没有特别的布局意义。“一个冷萤衣上绿”则不同，是在秋夜闺楼上的那一片又静寂又寂寞的情境烘托下突兀呈现的浮雕意象，女诗人有意让这个意象和上面三行相接，使诗歌布局既把前面三行所抒叙的情愫全凝聚在这个浮雕般凸现出来的意象上，又通过这个浮雕意象把更显静谧、凄寂、孤单的情境感发出来。由此看来，这样的布局能使显在文本营构更具有情景升华为情境的功能价值。

再看采用下半首翻叠上半首的手法所构成的翻叠型布局。这种布局好就好在运用翻叠产生新意，使原意翻上一层。从显在文本营构形式上看，上半首与下半首是两个相反的意思，结合在一起，让布局有一种反复成趣的美感。查氏闺阁诗群很爱用翻叠法来布局，如查惜就是如此。前已提及的她的五绝《口占》、七绝《从军行》和五律《琴台》都可归属于翻叠式布局。就《从军行》而言，前半首说“万里从军铁甲寒，闺中征雁寄书难”，写“万里从军”者生存在“铁甲寒”的地方，这当然是见不到“闺中”人的，而闺中人欲托雁传书到“万里从军”者那边去也是传不到的。可是下半首却说：“夜来唯有高高月，江南塞北一样看。”以高天之月塞北江南都看得到，来对比上半首同一段相思塞北传不到江南、江南传不到塞北，这是一场境界旷远而又开阔的翻叠。这样的布局，也就使《从军行》显在文本的营构特别能显出一片高度无奈的凄艳美感。又如邵佩鸾《消暑绝句和夫子韵》中的如下这首：

绿窗人影昼如年，午梦惊回断续蝉。

燕子不知人意懒，飞飞来往画帘前。

下半首以燕子生动活跃的表现来翻叠上半首女诗人的萎顿慵倦，这种布局能使女诗人颓唐的心境得到更深沉的表现。

综上所述，查氏闺阁诗群在诗歌文本营构上是做得十分有机的。该诗群在潜在文本运思中追

求由感兴意象感发的直观意境，这使其创作必然会是一场抒情性写作。其内在文本的构架，具现为由入世文化与出世文化综合而成的两类情感体验。一类是入世文化的生存困顿的体验最终被出世文化体验所消解，另一类是出世文化空幻遁逸的体验最终被入世文化体验所破灭。这两类为查氏闺阁诗人倍感兴趣的文化体验模式，正是她们的情感结构的体现。因此，这个诗群的内在文本营构与其潜在文本运思有机地呼应，显示着其抒情性写作实为对生存文化体验的追求。该诗群显在文本的布局具现为情与景的互动关系，这关系分点化的、凝聚的、翻叠的三种，由此也就构成了警句点化型布局、浮雕凝聚型布局 and 下半首翻叠上半首的布局。这些布局手段都为的是强化潜在文本运思中的直观意境显示和内在文本营构中文化体验的呈现，因此，可以说这个闺阁诗群以布局具现的显在文本营构，是和潜在文本、内在文本的营构密切地相呼应的。这呼应，既显出了查氏闺阁诗歌文本营构的有机性，也显出了这群女诗人在诗歌创作中的强抒情性特色。

[本文系浙江省哲学社会科学重点研究基地规划课题“海宁查氏世家文学研究(06JDJN003Z)”阶段性成果。]

①参陈玉兰《清代海宁查氏闺阁诗群的心路历程》，《苏州大学学报》2013年第3期。

②[法]西蒙·波娃著，桑竹影、南珊译《第二性——女人》，第399页，湖南文艺出版社1986年版。

③本文所引查氏闺阁诗人作品俱见查有钰编纂《海昌查氏诗钞续集》稿本之卷七、卷八《闺秀》，该稿本藏中国社会科学院图书馆。

④见张璋、职承让等编纂《历代词话》下册，第918页，大象出版社2002年版。

⑤陆昶《历朝名媛诗词》，乾隆三十八年红树楼刻本。

⑥见王应奎《柳南随笔》卷四、徐世昌《晚晴簃诗汇》卷一八五、《海昌查氏诗钞续集》卷七。郭则澐《十朝诗乘》颈联作“口读父书心未死，目悬家难泪交流”；另“三韩路”郭书作“三韩水”，“伤心”作“伤神”，“琵琶怨”作“琵琶曲”。

⑦刘禹锡《和乐天〈春词〉》。

[作者单位：浙江师范大学人文学院
江南文化研究中心]

责任编辑：李超