

【作家作品研究】

抒情与叙事的一体化： 沈从文前期湘西题材小说的诗学意涵

吴晓东

【摘要】沈从文的创作中有鲜明的抒情性特征,但叙事性也构成了他的小说同样特出的诗学素质。需要追问的是,在沈从文的小说创作中,叙事因素与抒情因素到底呈现出的是怎样的关联性?两者是一种悖论甚至所谓对抗的关系吗?还是一种一体性的统一图景?本文试图聚焦沈从文前期的湘西题材小说,考察叙事与抒情一体化的小说内景是如何生成的,尝试把沈从文的湘西叙事理解为“从一个士兵眼中看到的模糊远景”,从诗学的角度进一步讨论回溯性叙事空间中的诗性、作为叙事背景的抒情性、第一人称的抒情性等话题,揭示沈从文小说的诗学意涵,进而重估“抒情与叙事的悖论关系”。

【关键词】沈从文;前期湘西小说;抒情性;叙事性;诗学意涵

【作者简介】吴晓东,北京大学中文系。

【原文出处】《中国当代文学研究》(京),2023.1.1~11

一、“用故事抒情作诗”

抒情性构成了沈从文小说创作中一以贯之的诗学元素。从某种意义上说,沈从文是把自己的创作体认为以叙事的方式进行抒情,恰如《水云》中所自我指涉的那样:“你的一支笔虽能把你带向‘过去’,不过是用故事抒情作诗罢了。”^①这种体认也延续到中晚年,比如沈从文1950年的自述:“作品中不论改写佛经故事,或直接写农村人事,通过头脑,都一例成为抒情诗气氛。”^②到了1981年对自己毕生创作的“共同特征”进行总结时,也讲到自己的“作品一例浸透了一种‘乡土性抒情诗’气氛,而带着一分淡淡的孤独悲哀,仿佛所接触到的种种,常具有一种‘悲悯’感”^③。一方面沈从文把“抒情诗”气氛相对归结于乡土性作品,另一方面也强调了其中渗透的是“淡淡的孤独悲哀”的意绪,也意味着沈从文对自己抒情风格异性的进一步辨识。而“‘悲悯’感”触及的则是“孤独悲哀”之所以产生的根源,内里是一种悲天悯人的情怀。“抒情诗”由此成为沈从文对自己创作的一种整体性体认,各种各样的文类都堪称是沈从文

达致抒情的途径。

尽管沈从文也多次提及创作中叙事的重要性^④,但他对叙事的本体性的认识可能略显不足,叙事在他那里最终依然服从于“抒情”。在抒情观念达到高峰的《抽象的抒情》一文中,沈从文甚至认为“见于文字、形于语言”的表现“其实本质不过是一种抒情”,^⑤抒情成为了语言文字的某种本体论意义上的规定性。因此,沈从文小说中的故事理念和叙事流程可能依旧要服从于更高的抒情性原则。

王德威曾经把现代中国的“抒情”议题纳入到“抒情传统”加以探讨,指出“‘抒情’不仅标示一种文类风格而已,更指向一组政教论述、知识方法、感官符号、生存情境的编码形式”^⑥。他对沈从文的讨论,就带入的是“有情的历史”以及“抒情传统”的大叙事。^⑦也有研究者认为:

废名(当然还应该算上沈从文、汪曾祺等人)的文体,将建立在中国农业文明基础上的“抒情性”,转移到散文(小说)之中,将“田园风格”转移到“都市叙事”之中。就此而言,他们的小说,就是在与近代以来中

国文学开始向“叙事”转移这一局势相对抗。^⑧

对废名、沈从文等人的创作在与“向‘叙事’转移这一局势相对抗”的强调既有洞见,同时也许忽略的是沈从文的创作本来就是这一“叙事”洪流的一部分。而如果从抒情性谱系内部进行考察,也仍有具体问题可以进一步分梳。抒情性本身其实也是一种复杂与矛盾的力量,既催生挽歌的情怀,也内涵批判的向度,正像高友工在《中国叙述传统中的抒情境界》一文中所说,抒情自我之境与现实世界间有必然冲突。^⑨沈从文在湘西世界中灌注的抒情性最终就表现为田园视景与外部历史世界之间的冲突,进而有可能颠覆了抒情自足性。正如高友工在讨论《儒林外史》和《红楼梦》时所指出的那样,这两部小说“在许多层次上实为二充满矛盾之作。但这些矛盾中,最具威胁性的莫过于对抒情境界有效性的基本怀疑”^⑩,启迪我们思索抒情性自身所隐含的自我怀疑的力量。沈从文之所以在进入1940年代之后大大减少了对乡土抒情诗的描画,^⑪而转入个体生命的“‘哲学的’象征的抒情”^⑫,或许也因为他逐渐意识到了乡土抒情的局限性以及湘西田园牧歌最终之不可能性。

但当文学史家把抒情性视为沈从文的突出贡献的时候,不能忽视的是:即使就叙事传统而言,沈从文也同样成就卓著,毕竟他在文坛也同时赢得了“说故事的人”的称号。^⑬叙事性也是他的小说同样特出的诗学素质,因此进入沈从文的小说世界就有另一种路径:在沈从文的创作中,叙事因素与抒情因素到底呈现出的是怎样的关联性?两者是一种悖论甚至所谓对抗的关系吗?还是一种一体化的图景?

本文试图聚焦沈从文前期的小说创作,考察叙事与抒情一体化的小说内景是如何生成的,进而揭示沈从文小说的诗学意涵。而从小说诗学的角度着眼,会发现沈从文毕生所强调的“抒情性”正是在前期小说中就获得了独异而非凡的呈现,更重要的是,这种抒情性是与沈从文对叙事的思考关联在一起的,而并非遵循一个先有抒情意绪然后附着于小说中的故事;或者先学习讲故事,然后在叙事中渗入抒

情因素这样截然二分的逻辑。因此,本文的讨论,也并非强调叙事与抒情的均衡性或者并存性,而试图论析两者在小说诗学意义上的一体性。

二、“从一个士兵眼中看到的模糊远景”

讨论沈从文的小说诗学,无法与他对都市与湘西两个世界的认知分离开来。从题材选择的角度看,都市境遇和湘西记忆的比例大体均衡。如果说沈从文的都市书写更具有标识性的诗学风格是讽喻性,^⑭而书写湘西则大体上是以抒情性为主导诗学模式。当然无论是讽喻还是抒情,都必须结合小说叙事加以考量。

1923年沈从文走出湘西,直到1934年1月才第一次返乡。在十年多的离乡生涯中,故乡只存留于沈从文的记忆中。本文因此策略性地把沈从文返乡之前的湘西书写,笼统地称为前期,以区别于返乡后的小说创作。而前期湘西书写中的抒情性,或许很大程度上根源于沈从文对故乡的一种总体性的追溯与回忆姿态。^⑮这种姿态或许一直延续到《边城》的创作中。^⑯关于这种姿态,金介甫在《凤凰之子:沈从文传》中有一段精彩的描摹:

《边城》标志着他已走到了写作的“分界线”,是他离开湘西十年来写的最后一部作品。……湘西勾引起他一连串的回忆:他少年时代一见钟情的那位姑娘,一位正在热恋的士兵朋友,在边城清澈流水中摆渡的渡船……这样的湘西并不是沈的家乡凤凰,而是从一个士兵眼中看到的模糊远景,他曾经居住过一段时期的陌生的湘川边界地区。^⑰

沈从文前期的湘西题材小说,除了对童年往事的状写,多仰赖于自己的行伍生涯。因此,金介甫所谓“从一个士兵眼中看到的模糊远景”堪称道出了前期沈从文湘西小说的某些重要特征:其一是多以士兵的眼光和认知来呈现湘西视野,也印证了当兵经历在沈从文早期经验中的特殊位置。其二是回忆中生成的时空的双重距离,使湘西化为一种“模糊远景”。而沈从文侧重钩沉的也大都不是关于故乡凤凰的记忆,而是自己“曾经居住过一段时期的陌生的湘川边界地区”,而军旅生涯换防和驻扎过的地方对

沈从文来说也是“陌生”的,这种陌生化效应对于沈从文前期小说中抒情诗学的生成,堪称意义重大。而即使对于真正的故乡,在时空阻隔之后,也同样会生成审美距离乃至“异乡”情调,正如王德威所说:

讽刺的是,故乡之成为“故乡”,亦必须透露出似近实远、既亲且疏的浪漫想象魅力。当作家津津乐道家乡可歌可记的大事时,其所贯注的不只是念兹在兹的写实心愿,也更是一种偷天换日式的“异乡”情调(exoticism)。^⑩

王德威所洞见的是乡愁中固有的浪漫化心愿,以致竟有会作家“错把故乡作异乡”。

其三是沈从文《边城》之前的湘西书写都可以看成是回忆中的创作,用汪曾祺的话说,沈从文离乡之后一直生活在对湘西“这片土地的印象里”^⑪,而在小说中,则化为回忆,进而生成一种“回溯性叙事”,而所谓的“模糊远景”正是在回溯性的距离中产生的。“模糊远景”既是作者记忆里的景深,同时也是具有美感意义的诗学视景。

恰是这种“回溯性叙事”所生成的诗学视景,赋予了沈从文前期湘西书写以别样的意涵。按王德威的说法,沈从文的这些作品,都称得上是“原乡”主题的创作。在《原乡神话的追逐者》一文中,王德威指出:“故乡”“不仅只是一地理上的位置,它更代表了作家(及未必与作家‘谊属同乡’的读者)所向往的生活意义源头,以及作品叙事力量的启动媒介。”他同时把“故乡”的召唤也“视为一有效的政治文化神话,不断激荡左右着我们的文学想像”^⑫。

由此可以进一步阐发湘西对沈从文的意义。一是“原乡”乃沈从文生活意义的源头,湘西不仅是生命的出发地和原点,同时也提供着对生命意义的读解和阐释。如果说现代人最容易丧失的就是生存意义,方有鲁迅《野草》在生命哲学意义上的苦苦追寻,那么前期沈从文创作中的湘西还能够为作者提供意义图景。二是“原乡”也为沈从文提供了小说中的叙事动力。大多小说家在落笔之前,都会面临一个诗学问题,即他的叙事动力和叙事激情从何而来,进而又如何具体化入小说中的叙事图景。叙事动力所关

涉的诸如情感动力、审美动力或者纯粹的讲故事的冲动,都是小说家在写下第一行字之前无法回避的小说动力学问题。三是当“原乡”成为神话时,其中就蕴涵了文化政治因素,触及的是文化诗学所关注的文本内景与外部历史的互动性。对沈从文来说,他的原乡神话,也与五四启蒙主义的乡土叙事互为参照,为都市读者理解中国的乡土情境和历史命运,提供了另一种视野。^⑬

沈从文的湘西书写中正内涵着值得进行叙事分析和文化阐释的“诗学远景”,既有助于思考沈从文前期小说的诗学意涵,也彰显了原乡神话的某种普遍性意义,甚至悖论式图景。对沈从文来说,“原乡”的悖论是:你必须离开它,它才成其为故乡,也才生成了无限的意义。沈从文的表侄黄永玉曾经说过:“我们那个小小山城不知由于什么原因,常常令孩子们产生奔赴他乡献身的幻想。从历史角度看来,这既不协调且充满悲凉,以致表叔和我都是在十二三岁时背着小小包袱,顺着小河,穿过洞庭去‘翻阅另一本大书’的。”^⑭离乡者这种“不协调且充满悲凉”的体验,借助于距离感塑造的“模糊远景”,就生成成为一种“原乡”神话固有的抒情性。

而沈从文1934年回到湘西之后,面临的是原乡神话破灭的危机。因此王德威继续追问:

“故乡”意义的产生肇因于故乡的失落或改变,也尤其暗示了原乡叙述行为的症结——叙述的本身即是一连串“乡”之神话的移转、置换及再生。比附晚近神话及心理学对神话传布与置换的看法,我们不妨质问原乡作者如何在遥记和追忆的叙述活动中,不自觉地显露神话本身的虚拟性与权宜性。^⑮

沈从文的《边城》写到最后,就不自觉地透露出这种原乡神话的虚拟性与权宜性。而到了《长河》,尤其是未完成之作《雪晴》,更显示出沈从文对湘西神话的一种移转和矫正。

而在沈从文前期的湘西小说中,原乡神话尚内涵着生产意义的能力,进而内化为“从一个士兵眼中看到的模糊远景”。这种“模糊远景”中另一个值得分析的诗学维度是沈从文的抒情性和叙事性如何生

成的问题。

三、叙事与抒情：悖论抑或一体性关系？

叙事与抒情毕竟隶属于不同的诗学视野，王德威甚至认为两者间是一种悖论关系：“即使沈从文深信小说可以像诗歌那样来写作，他又怎能解决作品文本深处的悖论？这一悖论正出现于‘叙事讲述’（诠释学模式）和‘音画图式表现’（诗学模式）的交界点上。”^②

抒情与叙事两个模式之所以构成悖论关系，是两者似乎很难同时并存于文本中的同一个“桥段”，换句话说，小说叙事者很难在叙事的同时进行抒情，反之，当叙事者开始抒发感情的时候，叙事进程也许同样就中止了。

我们可以先拿“描写”和“叙述”的关系这个小说理论史上比较著名的问题作类比。描写和叙述是西方理论家一度非常感兴趣的小说诗学问题，卢卡契在著名的文章《叙述与描写》中就反对描写，提倡叙述，认为“描写乃是作家丧失了叙事旨趣之后的代用品”，“叙述要分清主次，描写则抹煞差别”，^③“叙述由于叙事者的回溯性讲述，暗含了一个由生活本身完成的结局”，“因此，叙事总是把往事作为对象，从而在一种时间距离之中完成本质事物的必然选择或基本动机的逐渐显露”，而描写的对象“则是无差别的眼前的一切”，“细节取代情节，最终只有拼凑出来的整体性”，也导致“世界丧失了诗意”。^④卢卡契对回溯性叙事以及距离中生成诗意的论述，似乎也正可以拿来讨论沈从文关于湘西的追忆。但另一方面，叙述与描写难道就如此不兼容吗？尤其是沈从文以抒情性见长的诗性小说中，往往是大量的细节描写支撑起了往事，描写也在一定意义上表征了沈从文对往事和乡愁的沉溺。

也有理论家认为，当小说展开描写时，叙事就停止了，类似于电影中出现特写镜头的时候，时间就开始凝固了。但这一观察也许针对的是19世纪之前传统的自然主义和现实主义小说。在现代小说中，风景往往不是孤立呈现的，通常是由人物眼光引出，环境、风景因此也就与人物的凝视以及柄谷行人意义上的内面主体的生成紧密相关，读者通常是与小说

人物一起观看风景，同时也间接窥见了人物的内心世界，甚至洞察了主体姿态，造成的是一种双重效果。而风景描写也不再与叙事互为排斥，表现在小说叙事技巧上，叙事、描写与心理分析很容易融为一炉。而叙事和描写也不是截然对立的，现代小说已经充分提供了把两个范畴进行统合阐释的诗学可能性。

沈从文正擅长用小说中人物的“观看”引出风景与环境，比如1926年创作的《记陆叟》：

这时的叟，常同我坐在这石嘴草坪上，眼看到一只一只船像大水牛样为那二十多个纤手……两个好动的心，似乎早已从口里跑出，跳到那些黄色灰色浮在水面上跑着的船上去了。^⑤

再如1930年创作的《三个男子和一个女人》：

我爬身到大殿后面园里去小便，正是雨后放晴，夕阳挂到屋角，留下一片黄色，天空一角白云，为落日烘成五彩，望到这暮景……我想起我这个朋友的命运，以及我们生活的种种，很有点怅惘。我有一个疑问的孤号隐藏在心上，对于人生，我的思想自然还可以说是单纯而不复杂。^⑥

上面的两段很难说是叙述还是描写，也同样很难说这种以人物的“观看”引出风景的技巧是不是沈从文的自觉。更合理的说法也许是，小说中的观照方式出于一种艺术家的直觉，作者凭借艺术直觉，充分调动了感官和体验去感受世界，进而影响到了叙事方式与小说文体。沈从文的文类特点之一是杂糅，沈从文自称受过唐人传奇小说的影响，“更喜欢传奇小说把诗歌与叙事融为一体的写法”^⑦，他还提及屠格涅夫的影响：“《猎人笔记》，把人和景物相错综在一起，有独到好处。”^⑧如果说传奇小说兼容的是诗歌与叙事，屠格涅夫则强调人与风景的错综，都体现出风格的杂糅性。沈从文当年也被苏雪林称为“文体作家”^⑨，也正体现在喜好不同文类的大杂烩。而“叙述”与“描写”的二分，在沈从文这里似乎也趋于弥合，其中的中介或许恰是抒情性因素。

而在前引两个小说文段中更值得关注的，是观照风景背后的主观和抒情因素。前一段中的“两个好动的心”，后一段中叙事者的思索和怅惘，都不单

纯是风景描述,而关涉到了意绪、凝想和主体姿态,从而与抒情建立了关联性。而当年评论界也确是从抒情的角度对沈从文小说的独特风格进行辨识。譬如徐霞村对沈从文的评论:“除了他的对话的流利和叙述的细腻外,还有抒情的深刻一个特点。……在著者的天真的面孔后还藏着深刻的悲哀。”^⑧这番话是评论散文的,但也完全可以用来阐发沈从文的小说,表现出对叙事与抒情的并重。

当后来的研究者或者强调沈从文是个说故事的人,或者强调他以人心人事作曲(抒情)的时候,沈从文的小说其实呈现出的是叙事与抒情的一体性。这种一体性已经超出了写什么的层面,也不完全是怎么写的技巧问题,而事关沈从文的小说诗学和个性气质,最终则关涉到小说世界的内在视景。

我们说沈从文的抒情性是和叙事性并生的,关键问题是这种同时性是怎样统一在具体的文本之中的?叙事与抒情如何做到了一体化?如何找到更有针对性的论述角度具体分析沈从文小说中诗性和叙事性的统一?以下试图进一步讨论抒情与叙事的一体化问题。

四、回溯性叙事空间中的诗性

从理论上说,所有的小说叙事都是回溯性的,因为叙事者只能讲述已经过去的事情,这就是广义上的回溯性叙事。而狭义的回溯性叙事,是指小说中的主体叙述结构是回溯性的,而且叙事者往往刻意强调自己讲的是一个过去的故事,故事时间也有具体明晰的过去时标识,如“这是我小时候的故事”,“这是十多年前的故事”。沈从文创作于1926年的《占领》,开头一句就直接在故事时间上做文章:“一九二十年——为自己方便起见,我将说民国九年。”^⑨叙事者“我”并置了两种时间纪元,公元纪年或许是身在北京的作者试图迎合拟想中的现代都市读者(小说篇末标注的写作时间是“十五年于北京”),而故事时间中的“我”可能更习惯于民国纪元。但不管怎样,小说的开头都在提示叙事者讲的是一个过去时的故事。

罗兰·巴尔特在《符号学原理》中说:“在简单过

去时背后永远隐藏着一个造物主、上帝或叙事者。……当历史学家断言,吉斯公爵死于1588年12月23日时……这些行为都产生于一个无深度的世界,摆脱了生存中的不稳定性,而具有了一种代数的稳定性和图式,它们是一种回忆。”^⑩“回忆”的强调却可能是小说家比较认同的带有普遍性的叙事原则,也有助于从小说诗学的角度讨论回溯性叙事所内涵的美感。假如一个小说家想选择一种最可能富有诗意的叙事模式,那么,相对便捷的抉择就是第一人称回溯性叙事。追忆性的叙事本身就有助于制造诗性效果。当读者读到主人公兼叙事者的独白:“那是我少年时代最创痛的一天,那一天我暗恋的女孩死去了。”一种抒情性的感伤气氛就会贯穿整部小说的阅读过程。

沈从文相当一部分早期湘西小说都选择了第一人称回溯性叙事,但也许不是出于小说技巧的自觉和对人称的刻意经营,而是由于弥漫的乡愁冲动使他自然而然地下笔就是回溯性叙事。如1926年的《往事》:

这事说来又是十多年了。

算来我是六岁。

……

那是夏天秋天之间。我仿佛还没有上过学。^⑪

又如同年创作的《槐化镇》:

槐化镇,我住过一年半。还是七八年前的事,近来那地方不知怎样了。^⑫

两篇小说都明确指涉了过去时。有的小说则在开头直接切入生活场景,读者不一定能看出来是关于过去的故事,但读到最后,还是出现了标志回溯性叙事空间的句子。如《玫瑰与九妹》的结尾:

那年的玫瑰糖呢,还是九妹到三姨家里折了一大篮单瓣玫瑰做的。^⑬

这类小说往往写的是记忆中散淡而带有原生性的片断,但与同时期的都市题材创作之间有一个堪称诗学意义上的区隔,即大都内涵着一个回溯性的叙事空间。而都市题材的小说由于匮乏这种回溯性,往往呈现为即时即兴小品速写式的横截面,仿佛

作者处理的是他刚刚经历的事情。而湘西题材中的回溯性叙事的选择,多少弥补了学步阶段的沈从文小说技巧的稚嫩。读者所感受到的抒情氛围,很大程度上来源于回溯性空间固有的诗性。

小说中的“模糊远景”以及回溯性的距离因此就有了结构性意义,回溯性叙事空间本身所生成的诗性,使叙事者叙述往事时带有一种沉湎的忆恋的情绪,这种沉湎的情绪一方面有独立的抒情价值,另一方面,也构成了沈从文早期小说中的叙事氛围。贯穿沈从文一生的抒情性由此就和叙事性浑然一体了。

对抒情氛围的营造,在沈从文这里也有个从不自觉到自觉的过程性。以《三个男子和一个女人》为例,在最初的1930年的版本中,小说开头是第三人称叙事:“中尉连附罗义,略略显得忧郁而又诙谐的说道。”虽然小说接下来的主体部分是以罗义的第一人称口吻讲的故事,但小说总体上仍是第三人称的叙事框架,而且罗义讲的故事结束后,读者才发现他仍身处湘西的军队中,马上就要升任连长了。小说选择的并非一个回溯性叙事框架,也因此匮乏的是回溯性的时空距离。

到了1936年被收入小说集《新与旧》的时候,沈从文对这篇小說有了一番修改,最大的改动莫过于小说变成了第一人称,而且“我”已经来到了都市,这个故事是讲给都市的朋友听的,小说成为一个典型的第一人称回溯性叙事,“我”的故事直接以落雨开头:

因为落雨,朋友逼我说落雨的故事。这是其中最平凡的一个。……

……我们在雨中穿过竹林,或在河边茅棚下等候渡船,因为落雨,一切景致看来实在比平常日子美丽许多。^⑧

“落雨”首先是催生“我”讲故事的情境,继而构成了故事中的诗意情境,也为小说叙事营造了一种格调和美感氛围,奠定的是小说略显忧郁的叙事调子,为最终的悲剧结局作了气氛上的铺垫。当然,这篇小說开头的风格也兼容了忧郁与诙谐,把抒情与

乡土谐趣统一在一起。同时,与早期《记陆澍》所代表的速写式湘西小说相比,《三个男子和一个女人》中第一人称“我”的叙事功能也得以增强。但在讲故事的同时,回溯性叙事本身依然涵容了抒情因素,使得叙事与抒情之间更富内在的张力。

第一人称回溯性叙事堪称是小说学中最有可分析性的叙事模式,也正因为“我”在叙事的同时也往往承担了抒情的功能。沈从文前期小说中的第一人称叙事者尽管主要讲的是他人的故事,但通常有自反式的自我指涉,表现出“我”对人生的认知渴望和思索精神,透露出初出茅庐的迷茫和涉世未深的单纯。小说中的抒情性是叙事者或者说人物“我”渴望求索人生,却前路飘渺无所适从的迷茫感联系在一起的。“我”身上的一个具有总体性的心理和性格特征是“忧郁”。如1930年版的《三个男子和一个女人》:

我实在有点忧郁,有点不能同年青同伴的脾气,因为我常常要记起那些过去事情。^⑨

到了1936年版本,“忧郁”感也被进一步加强:

我有点忧郁,有点不能同年青人同伴的脾气,在军队中不大相容,因此来到都市里,在都市里又象不大合式,可不知再往那儿跑。我老不安定,因为我常常要记起那些过去事情。^⑩

“忧郁”生成于叙事者“我”既无法融入军队,又难以融入都市的一种边缘人的处境,多少映现的是初入文坛后无法找到自己的位置和远景的作者本人的影像。就沈从文来说,忧郁既是个体的气质,但也是时代氛围在作家心灵中投射的影子。而具体到这部小说,忧郁似乎主要源于“常常要记起那些过去的事情”,而总是生活在回忆中的人难免经常被忧郁统摄,这种忧郁情绪也构成了回溯性第一人称所禀赋的一种抒情特征。

《三个男子和一个女人》也标志着沈从文对第一人称的运用在1930年代即将发生变化,此后“我”所承担的纯粹的叙事功能开始强化。但早期对第一人称的运用更有抒情性,或许与五四之后第一人称抒情小说的泛滥有关,陈平原在《中国小说叙事模式的

转变》一书中指出：“最适合于五四作家采用的叙事角度无疑是第一人称限制叙事。”“‘新小说’家主要从便于叙事的角度、五四作家则主要从便于抒情的角度选择第一人称叙事。”^⑩沈从文或许是无意识地习得了“后五四”小说中第一人称的抒情模式，并生成为属于自己的回溯性叙事空间，进而强化了第一人称的抒情概念。

五、作为叙事背景的抒情性

对往事的追怀和对风景断片的记叙构成了沈从文早期湘西书写的重要内容，在思忆往事过程中，或者对故乡风景的怀想中，总有一种淡淡的抒情性构成着小说的叙事背景。比如前面论及的《记陆戩》，追忆的是沈从文1921年在保靖当兵时期的好友。小说欠缺故事情节，状若抒情小品，尤其组合了一些风景的断片：

百货船三只五只，一块儿停泊在小汊港回水处。若在烟雨迷濛里，配上船舱前煮饭时掠水依桅的白色飘忽炊烟，便成了一幅极好看的天然图画。若在晴天，则不论什么时候，总有个把短衣汉子，在那油光水滑的舱面上，拿着用破布片扎成的扫帚，蘸起河水来揩抹舱板。棕枳叶船篷顶上，必还有篙子穿起晒朗的衣裤被风吹动，如同一竿旗帜。^⑪

闲时在河边欣赏水上风景，是“我”与陆戩驻扎保靖时期的某种常态。这种常态化的生活经历，也催生了沈从文风景书写的惯常模式，在语言表达方面就有惯用句式，比如这一段中对“若”“总”和“必”等副词的运用。“若在”“总有”“必还有”等句式造成的叙事情境，既是具体性和一次性的，同时也描摹了一种常态，风景因此就显示出某种恒久不变的牧歌情调。同时这种常态叙事的模式中也间接透露出湘西图景的某种原生态。除了“若”“总”和“必”等副词，沈从文还习用“每”“照例”等表达恒常生活形态的句式，并在诸如《边城》和《长河》中达到高峰，也体现出书写地志、风物志的自觉意识。但在早期的湘西小说中，类似的常态叙事主要是为了呈现作者记忆中故乡图景的恒定性，常态的风景更能作为都市中动荡不定的作者提供心理慰藉，背后是弥漫的思乡

情绪。这就是“乡愁”在沈从文早期小说中所具有的结构性意义，也使叙事和抒情较为妥帖地融合在一起。

在《记陆戩》的结尾，叙事者由“我”变成了“我们”和陆戩组合成的第一人称“复数”，观照风景的主体变成了“我们”：

若是我们果真跳上了船，则不上半天工夫，它就会飞跑的把我们驮到二百多里的辰州了……再下，再下，一直到了桃源，我们可上岸去找寻那里许多有趣的遗迹……再下，再下，我们便又可以到洞庭湖中去，到那时，一叶扁舟，与白鸥相互顺风竞跑……而且君山是如何令人神往！……

这时他必定又要抱怨自己：不能同到几个朋友从宜昌沿江而上溯，步行到成都，经巫峡；看汹汹浪飞流的大江，望十二峰之白云……机会失去为可惜。^⑫

开头的一个“若”字，把接下来关于扬帆远航的描摹变为虚拟和想象，终成未能实现的愿景，读起来能捕捉到一种淡淡的怅惘。这种怅惘情绪究竟从何而来？读《沈从文全集》，发现作者1981年校对这篇小说时关于陆戩增写了一则校后记：

一九二一年夏天，这位好友在保靖地方酉水中淹毙。时雨后新晴，因和一朋友争气，拟泅过宽约半里的新涨河水中，为岸边漩涡卷沉。第三天后为人发现，由我为埋葬于河边。

一九八一年四月校后记于广州^⑬

初读这段文字时带给笔者以深深的震动感，可以说，读了校后记再重读小说，读者就会自始至终被一种哀伤笼罩，沉浸在伤怀和悼亡的情绪中。因此，校后记其实已经构成了文本内涵的一部分，可惜的是在小说初刊之后五十多年才作为“副文本(paratext)”出现。它解答了何以小说中深藏着一种怅惘和感伤，尽管当年的读者或许无法确知这种情绪从何而来，但仍能依稀感受到一种怅惘，构成了故事的情绪背景。

沈从文创作于1926年的《入伍后》，追忆的同样是“我”在军队里最亲近的朋友“二哥”，其中的一段

描写与前引《记陆戩》堪称异曲同工:

至少是当时的我,异样的在一种又欢欣又不安的期待中待着二哥的!我知道时间是快要下雪了。一到雪后,我们就可以去试行二哥所告我们的那种法术,用鸟枪灌了细豆子去打斑鸠,桂生的爹处那两匹狗,也将同我们一样高兴,由二哥领队,大家去追赶那雪里的黄山羊!若是追赶的是野猪,我们爬到大树上去,看二哥用耳巴子宽的矛子去刺野猪,那又是如何动人的一幕戏同一张画!^⑮

这一段中的副词“将”与“若”也同样建构了一种拟想化的情境,但与《记陆戩》不同的是,随后“我”就在小说中交代了“二哥”的死讯,“我”先前关于狩猎的期待就彻底变成了无法实现的梦想,而读者感受到的哀伤情绪也正来自于二哥的死以及“我”对二哥的哀悼和追怀。

这一类悼亡兼追忆体的第一人称小说在沈从文的早期构成了一个类型和系列,再如《雪》《黎明》和《船上岸上》都为纪念友人“满叔远”而作,《船上岸上》在正文之前有个疑似小序的“写在《船上岸上》的前面”,直接交待“同叔远北来,是四年又四个月。叔远南归是四年。南归以后的叔远,死于故乡又是二十个月了”。读者尚未开始阅读小说,就先期笼罩在一种伤悼的氛围和情绪中。因此,读到小说中下面这段写“我”和叔远当年在故乡听歌的情境时,就会产生难以抑制的哀伤之情:

一切光景过分的幽美,会使人反而从这光景中忧愁,我如此,远也正如此。我们不能不去听那类乎魔笛的歌,我们也不能不有点儿念到渐渐远去的乡下所有各样的亲爱东西。这样歌,就是载着我们年青人离开家乡向另一个世界找寻知识希望的送别挽歌!歌声渐渐不同,也像我们船下行一样,是告我们离家乡越远。我们再不能在一个地方听长久不变的歌声,第二次,也不能了!^⑯

字里行间渗透的挽歌情绪一方面来自于对友人的伤悼,另一方面也来自与故乡的揖别,而这段引文的头一句,也奠定了沈从文此后一再复述的“美与忧愁”不可分离的一体性,甚至可以诠释为沈从文特有

的审美观。譬如《从文自传》中就集中表达了类似的感受:“美丽总是愁人的。”“那光景实在美丽动人,永远使人同时得到快乐和忧愁。”^⑰又如《水云》:“美丽总使人忧愁。”^⑱钱钟书曾云:“康德言接触美好事物,辄惆怅类羁旅之思家乡。”^⑲沈从文关于美的表达与康德的理念有相通之处。美与忧愁之所以建立了深刻的关联性,是因为在沈从文这里,美是脆弱和不会长久的东西,美的不可得,美的易逝性,都使沈从文顿生忧愁之感:“凡美好的都不容易长远存在,具体的且比抽象的还更脆弱。”^⑳在沈从文看来,历史中永远是具体的先被毁灭,而抽象的东西生命力往往更持久。

而当忧愁渗透到美感体验之中的时候,也就是作为文学经验的抒情性得以生成的时刻。美的范畴并不天然地蕴涵抒情性,但沈从文式的美的忧愁却堪称是抒情性的别名,同时沈从文也使这种忧愁成为小说中的贯穿性情绪,构成的是叙事的背景。

而到了同样处理死亡主题的小说,发表于1932年的《静》的时候,沈从文就成了更高明的小说家:

这时听到隔壁有人拍门,有人互相问答说话。女孩岳珉心里很希奇的想到:“谁在问谁?莫非爸爸同哥哥来了,在门前问门牌数吧?”这样想到,心便骤然跳跃起来,忙匆匆的走到二门边去,只等候有什么人拍门拉铃子,就一定是远处来的人了。

可是,过一会儿,一切又都寂静了。

女孩岳珉便不知所谓的微微的笑着。日影斜斜的,把屋角同晒楼柱头的影子,映到天井角上,恰恰如另外一个地方,竖立在她们所等候的那个爸爸坟上一面纸制的旗帜。

(萌妹述,为纪念姊姊亡儿北生而作。)

廿一年三月三十日^㉑

附记中的“萌妹”指的是沈从文的九妹沈岳萌,《静》中的故事源于九妹的转述。而“萌妹述”一句作为小说的“副文本”,同样深刻影响了读者对正文的体悟,成为文本释义的重要组成部分。读到附记,读者有恍如惊梦之感,原来小说结尾提及的父亲之死或许是作者的虚构,而在小说里依然还活着的那个

可爱的五岁男孩北生的死则可能是真正的现实,从而现实向虚构侵入。如果说父亲之死如前引罗兰·巴尔特所说,是“摆脱了生存中的不稳定性”,构成了叙述和虚构中某种具有必然性的死,而现实中北生的死则凸显了死亡的偶然性和“遍在性”,更令人伤痛和怅惘。王德威指出:“这段附记对小说关于时间和历史的省思添加了一个更为微妙的转折。它不仅颠覆了文本的界域,再次模糊了虚构和现实之间的界线,而且在‘叙事’层面上实现了梦与真、生与死的互相置换。”“沈从文的抒情特质更来自生命感知内容的相互消长补充,或来自于不可逆的现实的梦幻逆返。”^③北生的死是生活现实中线性时间和历史时间的不可逆事件,而这个幼小的生命却依然继续存活在小说的虚构之中,沈从文是通过叙事给予了北生以活下去的希望和可能性。小说叙事由此在“不可逆的现实”中,实现了一次虚构的“梦幻逆返”,带给作者,同时也带给读者一种抒情的慰藉。也正如高友工在评价《红楼梦》与《儒林外史》的“抒情性”时所说:尽管曹雪芹与吴敬梓“皆判知时间必然的侵蚀与乎对真实的怀疑将严重动摇生命的整个境界,他们仍愿意有保留地依附于此一破损的生命境界;在危难中此境界仍慰他们以抒情的喜乐”^④。“抒情的喜乐”不仅构成了叙事的背景,于此也构成了生存的背景。

《静》的结尾和附记,把死亡放在后景或者背景,回避了与死亡直接遭遇的惨痛,也绕开了正面书写死亡的激情时刻。在《拉奥孔》中,莱辛追问被蛇缠死的拉奥孔为什么在雕塑中的形象不像维吉尔的史诗《伊尼特》中那般痛苦?造型艺术家为什么要避免描绘激情顶点的那一时刻?沈从文的《静》一如雕塑中的拉奥孔形象,同样诠释了一种“节制的抒情美学”,不激烈,不煽情,不感伤,生成的是一种中和而忧郁的美感。

在这类小说中,抒情性淡淡地隐藏在叙事背后,就像背景音乐,往往被人忽略,不经意间却有调和美感氛围的作用,是一种弥漫性的情调,也是沈从文前期湘西小说中抒情与叙事一体性的重要表征。

结语:重估“抒情与叙事的悖论关系”

最后重新回到关于“抒情与叙事的悖论关系”的话题。有研究者分析了《三个男子和一个女人》结尾一段之后指出:

这样,沈从文将一个传奇性故事转化成了一个心理情感事件,将对“过去”的叙述转变为对“现在”的抒情。……“忧郁”成为故事的情感脉络,讲故事的人不仅是在“讲述”一个故事,更是在述说这样一种情感。……通过这样一种诉说,叙事人的形象得以确立,其痛苦得以排解,读者也融入到他的情感起伏中。^⑤

“‘讲述’一个故事”,与“述说一种情感”在沈从文这里一体两面,也有助于我们进一步理解王德威所谓“抒情与叙事两个模式的悖论关系”。也许,当王德威断言的“阐释学模式”和“诗学模式”生成了交叉点的时候,也就意味着“抒情”与“叙事”具有了相互叠合进而一体化的可能性。

注释:

①④③沈从文:《水云》,《沈从文全集》(第12卷),北岳文艺出版社2002年版,第111、107页。

②沈从文:《我的分析兼检讨》,《沈从文全集》(第27卷),北岳文艺出版社2002年版,第71页。

③沈从文:《〈湘西散记〉序》,《沈从文全集》(第16卷),北岳文艺出版社2002年版,第394页。

④譬如沈从文在1975年的一封信中回顾,1929年,沈从文在上海中国公学担任讲师,第一堂课“在勉强中说了约廿分钟空话……求不做文抄公,第一学叙事,末尾还是用会叙事,才能谈写作。学叙事,叙事是搞文学的基本功,不忘记它,以后将事实得到证明……只要求他们老实一些,用十年学叙事打个较扎实基础,不必忙到做‘作家’”。沈从文:《致阙名朋友》,《沈从文全集》(第24卷),北岳文艺出版社2002年版,第259-260页。

⑤沈从文:《抽象的抒情》,岳麓书社1992年版,第12-13页。

⑥王德威:《抒情传统与中国现代性》,生活·读书·新知三联书店2018年版,第5页。

⑦参见王德威《史诗时代的抒情声音》,生活·读书·新知三联书店2019年版,第71页。以及王德威《抒情传统与中国现代性》,生活·读书·新知三联书店2018年版,第52-56页。

- ⑧张柠:《十年读书记》,《中国图书评论》2007年第12期。
- ⑨⑩⑪⑬高友工:《中国叙述传统中的抒情境界》,《中国叙事学》,浦安迪著,北京大学出版社1996年版,第216、219、219、219页。
- ⑫“‘哲学的’象征的抒情”沿用的是沈从文在《论中国创作小说》一文中的说法,参见《沈从文全集》(第16卷),北岳文艺出版社2002年版,第204页。
- ⑬语出苏雪林《沈从文论》,原刊《文学》1934年9月第3卷第3期。参见刘洪涛、杨瑞仁《沈从文研究资料》(上),天津人民出版社2002年版,第193页。
- ⑭笔者将在另文中讨论讽喻性的话题。
- ⑮由于此后沈从文小说中的抒情性需要借助于另外的阐释视野,因此本文集中处理沈从文前期小说的抒情性问题。
- ⑯《边城》的写作和连载因沈从文返乡探亲中断,1934年2月初从湘西重返北平后才继续完成这部小说。参见吴世勇《沈从文年谱》,天津人民出版社2006年版,第145-149页。
- ⑰⑲金介甫:《凤凰之子:沈从文传》,符家钦译,中国友谊出版公司2000年版,第358、125页。
- ⑱王德威:《想象中国的方法》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第226页。
- ⑲参见汪曾祺给金介甫《凤凰之子:沈从文传》写的序言。金介甫:《凤凰之子:沈从文传》,符家钦译,中国友谊出版公司2000年版,第1页。
- ⑳㉓王德威:《原乡神话的追逐者》,《想像中国的方法》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第225-226、226-227页。
- ㉔刘洪涛即称《边城》“继鲁迅的《阿Q正传》之后,重塑了中国形象”,是“近现代以降文化守成主义思潮在文学上的提炼”。参见刘洪涛《〈边城〉:牧歌与中国形象》,广西教育出版社2003年版,第84页。
- ㉕黄永玉:《太阳下的风景》,上海人民出版社2019年版,第182页。
- ㉖㉗王德威:《批判的抒情——沈从文小说中现实的界域》,《写实主义小说的虚构:茅盾,老舍,沈从文》,复旦大学出版社2011年版,第226、252-253页。
- ㉘[匈]卢卡契:《叙述与描写》,《卢卡契文学论文集》(一),中国社会科学出版社1980年版,第55-56页。
- ㉙胡经之:《西方文艺理论名著教程》(下),北京大学出版社1989年版,第410-411页。
- ㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿㋀㋁㋂㋃㋄㋅㋆㋇㋈㋉㋊㋋㋌㋍㋎㋏㋐㋑㋒㋓㋔㋕㋖㋗㋘㋙㋚㋛㋜㋝㋞㋟㋠㋡㋢㋣㋤㋥㋦㋧㋨㋩㋪㋫㋬㋭㋮㋯㋰㋱㋲㋳㋴㋵㋶㋷㋸㋹㋺㋻㋼㋽㋾㋿㌀㌁㌂㌃㌄㌅㌆㌇㌈㌉㌊㌋㌌㌍㌎㌏㌐㌑㌒㌓㌔㌕㌖㌗㌘㌙㌚㌛㌜㌝㌞㌟㌠㌡㌢㌣㌤㌥㌦㌧㌨㌩㌪㌫㌬㌭㌮㌯㌰㌱㌲㌳㌴㌵㌶㌷㌸㌹㌺㌻㌼㌽㌾㌿㍀㍁㍂㍃㍄㍅㍆㍇㍈㍉㍊㍋㍌㍍㍎㍏㍐㍑㍒㍓㍔㍕㍖㍗㍘㍙㍚㍛㍜㍝㍞㍟㍠㍡㍢㍣㍤㍥㍦㍧㍨㍩㍪㍫㍬㍭㍮㍯㍰㍱㍲㍳㍴㍵㍶㍷㍸㍹㍺㍻㍼㍽㍾㍿㏀㏁㏂㏃㏄㏅㏆㏇㏈㏉㏊㏋㏌㏍㏎㏏㏐㏑㏒㏓㏔㏕㏖㏗㏘㏙㏚㏛㏜㏝㏞㏟㏠㏡㏢㏣㏤㏥㏦㏧㏨㏩㏪㏫㏬㏭㏮㏯㏰㏱㏲㏳㏴㏵㏶㏷㏸㏹㏺㏻㏼㏽㏾㏿㐀㐁㐂㐃㐄㐅㐆㐇㐈㐉㐊㐋㐌㐍㐎㐏㐐㐑㐒㐓㐔㐕㐖㐗㐘㐙㐚㐛㐜㐝㐞㐟㐠㐡㐢㐣㐤㐥㐦㐧㐨㐩㐪㐫㐬㐭㐮㐯㐰㐱㐲㐳㐴㐵㐶㐷㐸㐹㐺㐻㐼㐽㐾㐿㑀㑁㑂㑃㑄㑅㑆㑇㑈㑉㑊㑋㑌㑍㑎㑏㑐㑑㑒㑓㑔㑕㑖㑗㑘㑙㑚㑛㑜㑝㑞㑟㑠㑡㑢㑣㑤㑥㑦㑧㑨㑩㑪㑫㑬㑭㑮㑯㑰㑱㑲㑳㑴㑵㑶㑷㑸㑹㑺㑻㑼㑽㑾㑿㒀㒁㒂㒃㒄㒅㒆㒇㒈㒉㒊㒋㒌㒍㒎㒏㒐㒑㒒㒓㒔㒕㒖㒗㒘㒙㒚㒛㒜㒝㒞㒟㒠㒡㒢㒣㒤㒥㒦㒧㒨㒩㒪㒫㒬㒭㒮㒯㒰㒱㒲㒳㒴㒵㒶㒷㒸㒹㒺㒻㒼㒽㒾㒿㓀㓁㓂㓃㓄㓅㓆㓇㓈㓉㓊㓋㓌㓍㓎㓏㓐㓑㓒㓓㓔㓕㓖㓗㓘㓙㓚㓛㓜㓝㓞㓟㓠㓡㓢㓣㓤㓥㓦㓧㓨㓩㓪㓫㓬㓭㓮㓯㓰㓱㓲㓳㓴㓵㓶㓷㓸㓹㓺㓻㓼㓽㓾㓿㔀㔁㔂㔃㔄㔅㔆㔇㔈㔉㔊㔋㔌㔍㔎㔏㔐㔑㔒㔓㔔㔕㔖㔗㔘㔙㔚㔛㔜㔝㔞㔟㔠㔡㔢㔣㔤㔥㔦㔧㔨㔩㔪㔫㔬㔭㔮㔯㔰㔱㔲㔳㔴㔵㔶㔷㔸㔹㔺㔻㔼㔽㔾㔿㕀㕁㕂㕃㕄㕅㕆㕇㕈㕉㕊㕋㕌㕍㕎㕏㕐㕑㕒㕓㕔㕕㕖㕗㕘㕙㕚㕛㕜㕝㕞㕟㕠㕡㕢㕣㕤㕥㕦㕧㕨㕩㕪㕫㕬㕭㕮㕯㕰㕱㕲㕳㕴㕵㕶㕷㕸㕹㕺㕻㕼㕽㕾㕿㖀㖁㖂㖃㖄㖅㖆㖇㖈㖉㖊㖋㖌㖍㖎㖏㖐㖑㖒㖓㖔㖕㖖㖗㖘㖙㖚㖛㖜㖝㖞㖟㖠㖡㖢㖣㖤㖥㖦㖧㖨㖩㖪㖫㖬㖭㖮㖯㖰㖱㖲㖳㖴㖵㖶㖷㖸㖹㖺㖻㖼㖽㖾㖿㗀㗁㗂㗃㗄㗅㗆㗇㗈㗉㗊㗋㗌㗍㗎㗏㗐㗑㗒㗓㗔㗕㗖㗗㗘㗙㗚㗛㗜㗝㗞㗟㗠㗡㗢㗣㗤㗥㗦㗧㗨㗩㗪㗫㗬㗭㗮㗯㗰㗱㗲㗳㗴㗵㗶㗷㗸㗹㗺㗻㗼㗽㗾㗿㘀㘁㘂㘃㘄㘅㘆㘇㘈㘉㘊㘋㘌㘍㘎㘏㘐㘑㘒㘓㘔㘕㘖㘗㘘㘙㘚㘛㘜㘝㘞㘟㘠㘡㘢㘣㘤㘥㘦㘧㘨㘩㘪㘫㘬㘭㘮㘯㘰㘱㘲㘳㘴㘵㘶㘷㘸㘹㘺㘻㘼㘽㘾㘿㙀㙁㙂㙃㙄㙅㙆㙇㙈㙉㙊㙋㙌㙍㙎㙏㙐㙑㙒㙓㙔㙕㙖㙗㙘㙙㙚㙛㙜㙝㙞㙟㙠㙡㙢㙣㙤㙥㙦㙧㙨㙩㙪㙫㙬㙭㙮㙯㙰㙱㙲㙳㙴㙵㙶㙷㙸㙹㙺㙻㙼㙽㙾㙿㚀㚁㚂㚃㚄㚅㚆㚇㚈㚉㚊㚋㚌㚍㚎㚏㚐㚑㚒㚓㚔㚕㚖㚗㚘㚙㚚㚛㚜㚝㚞㚟㚠㚡㚢㚣㚤㚥㚦㚧㚨㚩㚪㚫㚬㚭㚮㚯㚰㚱㚲㚳㚴㚵㚶㚷㚸㚹㚺㚻㚼㚽㚾㚿㜀㜁㜂㜃㜄㜅㜆㜇㜈㜉㜊㜋㜌㜍㜎㜏㜐㜑㜒㜓㜔㜕㜖㜗㜘㜙㜚㜛㜜㜝㜞㜟㜠㜡㜢㜣㜤㜥㜦㜧㜨㜩㜪㜫㜬㜭㜮㜯㜰㜱㜲㜳㜴㜵㜶㜷㜸㜹㜺㜻㜼㜽㜾㜿㝀㝁㝂㝃㝄㝅㝆㝇㝈㝉㝊㝋㝌㝍㝎㝏㝐㝑㝒㝓㝔㝕㝖㝗㝘㝙㝚㝛㝜㝝㝞㝟㝠㝡㝢㝣㝤㝥㝦㝧㝨㝩㝪㝫㝬㝭㝮㝯㝰㝱㝲㝳㝴㝵㝶㝷㝸㝹㝺㝻㝼㝽㝾㝿㞀㞁㞂㞃㞄㞅㞆㞇㞈㞉㞊㞋㞌㞍㞎㞏㞐㞑㞒㞓㞔㞕㞖㞗㞘㞙㞚㞛㞜㞝㞞㞟㞠㞡㞢㞣㞤㞥㞦㞧㞨㞩㞪㞫㞬㞭㞮㞯㞰㞱㞲㞳㞴㞵㞶㞷㞸㞹㞺㞻㞼㞽㞾㞿㟀㟁㟂㟃㟄㟅㟆㟇㟈㟉㟊㟋㟌㟍㟎㟏㟐㟑㟒㟓㟔㟕㟖㟗㟘㟙㟚㟛㟜㟝㟞㟟㟠㟡㟢㟣㟤㟥㟦㟧㟨㟩㟪㟫㟬㟭㟮㟯㟰㟱㟲㟳㟴㟵㟶㟷㟸㟹㟺㟻㟼㟽㟾㟿㠀㠁㠂㠃㠄㠅㠆㠇㠈㠉㠊㠋㠌㠍㠎㠏㠐㠑㠒㠓㠔㠕㠖㠗㠘㠙㠚㠛㠜㠝㠞㠟㠠㠡㠢㠣㠤㠥㠦㠧㠨㠩㠪㠫㠬㠭㠮㠯㠰㠱㠲㠳㠴㠵㠶㠷㠸㠹㠺㠻㠼㠽㠾㠿㡀㡁㡂㡃㡄㡅㡆㡇㡈㡉㡊㡋㡌㡍㡎㡏㡐㡑㡒㡓㡔㡕㡖㡗㡘㡙㡚㡛㡜㡝㡞㡟㡠㡡㡢㡣㡤㡥㡦㡧㡨㡩㡪㡫㡬㡭㡮㡯㡰㡱㡲㡳㡴㡵㡶㡷㡸㡹㡺㡻㡼㡽㡾㡿㢀㢁㢂㢃㢄㢅㢆㢇㢈㢉㢊㢋㢌㢍㢎㢏㢐㢑㢒㢓㢔㢕㢖㢗㢘㢙㢚㢛㢜㢝㢞㢟㢠㢡㢢㢣㢤㢥㢦㢧㢨㢩㢪㢫㢬㢭㢮㢯㢰㢱㢲㢳㢴㢵㢶㢷㢸㢹㢺㢻㢼㢽㢾㢿㣀㣁㣂㣃㣄㣅㣆㣇㣈㣉㣊㣋㣌㣍㣎㣏㣐㣑㣒㣓㣔㣕㣖㣗㣘㣙㣚㣛㣜㣝㣞㣟㣠㣡㣢㣣㣤㣥㣦㣧㣨㣩㣪㣫㣬㣭㣮㣯㣰㣱㣲㣳㣴㣵㣶㣷㣸㣹㣺㣻㣼㣽㣾㣿㤀㤁㤂㤃㤄㤅㤆㤇㤈㤉㤊㤋㤌㤍㤎㤏㤐㤑㤒㤓㤔㤕㤖㤗㤘㤙㤚㤛㤜㤝㤞㤟㤠㤡㤢㤣㤤㤥㤦㤧㤨㤩㤪㤫㤬㤭㤮㤯㤰㤱㤲㤳㤴㤵㤶㤷㤸㤹㤺㤻㤼㤽㤾㤿㥀㥁㥂㥃㥄㥅㥆㥇㥈㥉㥊㥋㥌㥍㥎㥏㥐㥑㥒㥓㥔㥕㥖㥗㥘㥙㥚㥛㥜㥝㥞㥟㥠㥡㥢㥣㥤㥥㥦㥧㥨㥩㥪㥫㥬㥭㥮㥯㥰㥱㥲㥳㥴㥵㥶㥷㥸㥹㥺㥻㥼㥽㥾㥿㦀㦁㦂㦃㦄㦅㦆㦇㦈㦉㦊㦋㦌㦍㦎㦏㦐㦑㦒㦓㦔㦕㦖㦗㦘㦙㦚㦛㦜㦝㦞㦟㦠㦡㦢㦣㦤㦥㦦㦧㦨㦩㦪㦫㦬㦭㦮㦯㦰㦱㦲㦳㦴㦵㦶㦷㦸㦹㦺㦻㦼㦽㦾㦿㧀㧁㧂㧃㧄㧅㧆㧇㧈㧉㧊㧋㧌㧍㧎㧏㧐㧑㧒㧓㧔㧕㧖㧗㧘㧙㧚㧛㧜㧝㧞㧟㧠㧡㧢㧣㧤㧥㧦㧧㧨㧩㧪㧫㧬㧭㧮㧯㧰㧱㧲㧳㧴㧵㧶㧷㧸㧹㧺㧻㧼㧽㧾㧿㨀㨁㨂㨃㨄㨅㨆㨇㨈㨉㨊㨋㨌㨍㨎㨏㨐㨑㨒㨓㨔㨕㨖㨗㨘㨙㨚㨛㨜㨝㨞㨟㨠㨡㨢㨣㨤㨥㨦㨧㨨㨩㨪㨫㨬㨭㨮㨯㨰㨱㨲㨳㨴㨵㨶㨷㨸㨹㨺㨻㨼㨽㨾㨿㩀㩁㩂㩃㩄㩅㩆㩇㩈㩉㩊㩋㩌㩍㩎㩏㩐㩑㩒㩓㩔㩕㩖㩗㩘㩙㩚㩛㩜㩝㩞㩟㩠㩡㩢㩣㩤㩥㩦㩧㩨㩩㩪㩫㩬㩭㩮㩯㩰㩱㩲㩳㩴㩵㩶㩷㩸㩹㩺㩻㩼㩽㩾㩿㪀㪁㪂㪃㪄㪅㪆㪇㪈㪉㪊㪋㪌㪍㪎㪏㪐㪑㪒㪓㪔㪕㪖㪗㪘㪙㪚㪛㪜㪝㪞㪟㪠㪡㪢㪣㪤㪥㪦㪧㪨㪩㪪㪫㪬㪭㪮㪯㪰㪱㪲㪳㪴㪵㪶㪷㪸㪹㪺㪻㪼㪽㪾㪿㫀㫁㫂㫃㫄㫅㫆㫇㫈㫉㫊㫋㫌㫍㫎㫏㫐㫑㫒㫓㫔㫕㫖㫗㫘㫙㫚㫛㫜㫝㫞㫟㫠㫡㫢㫣㫤㫥㫦㫧㫨㫩㫪㫫㫬㫭㫮㫯㫰㫱㫲㫳㫴㫵㫶㫷㫸㫹㫺㫻㫼㫽㫾㫿㬀㬁㬂㬃㬄㬅㬆㬇㬈㬉㬊㬋㬌㬍㬎㬏㬐㬑㬒㬓㬔㬕㬖㬗㬘㬙㬚㬛㬜㬝㬞㬟㬠㬡㬢㬣㬤㬥㬦㬧㬨㬩㬪㬫㬬㬭㬮㬯㬰㬱㬲㬳㬴㬵㬶㬷㬸㬹㬺㬻㬼㬽㬾㬿㭀㭁㭂㭃㭄㭅㭆㭇㭈㭉㭊㭋㭌㭍㭎㭏㭐㭑㭒㭓㭔㭕㭖㭗㭘㭙㭚㭛㭜㭝㭞㭟㭠㭡㭢㭣㭤㭥㭦㭧㭨㭩㭪㭫㭬㭭㭮㭯㭰㭱㭲㭳㭴㭵㭶㭷㭸㭹㭺㭻㭼㭽㭾㭿㮀㮁㮂㮃㮄㮅㮆㮇㮈㮉㮊㮋㮌㮍㮎㮏㮐㮑㮒㮓㮔㮕㮖㮗㮘㮙㮚㮛㮜㮝㮞㮟㮠㮡㮢㮣㮤㮥㮦㮧㮨㮩㮪㮫㮬㮭㮮㮯㮰㮱㮲㮳㮴㮵㮶㮷㮸㮹㮺㮻㮼㮽㮾㮿㯀㯁㯂㯃㯄㯅㯆㯇㯈㯉㯊㯋㯌㯍㯎㯏㯐㯑㯒㯓㯔㯕㯖㯗㯘㯙㯚㯛㯜㯝㯞㯟㯠㯡㯢㯣㯤㯥㯦㯧㯨㯩㯪㯫㯬㯭㯮㯯㯰㯱㯲㯳㯴㯵㯶㯷㯸㯹㯺㯻㯼㯽㯾㯿㰀㰁㰂㰃㰄㰅㰆㰇㰈㰉㰊㰋㰌㰍㰎㰏㰐㰑㰒㰓㰔㰕㰖㰗㰘㰙㰚㰛㰜㰝㰞㰟㰠㰡㰢㰣㰤㰥㰦㰧㰨㰩㰪㰫㰬㰭㰮㰯㰰㰱㰲㰳㰴㰵㰶㰷㰸㰹㰺㰻㰼㰽㰾㰿㱀㱁㱂㱃㱄㱅㱆㱇㱈㱉㱊㱋㱌㱍㱎㱏㱐㱑㱒㱓㱔㱕㱖㱗㱘㱙㱚㱛㱜㱝㱞㱟㱠㱡㱢㱣㱤㱥㱦㱧㱨㱩㱪㱫㱬㱭㱮㱯㱰㱱㱲㱳㱴㱵㱶㱷㱸㱹㱺㱻㱼㱽㱾㱿㲀㲁㲂㲃㲄㲅㲆㲇㲈㲉㲊㲋㲌㲍㲎㲏㲐㲑㲒㲓㲔㲕㲖㲗㲘㲙㲚㲛㲜㲝㲞㲟㲠㲡㲢㲣㲤㲥㲦㲧㲨㲩㲪㲫㲬㲭㲮㲯㲰㲱㲲㲳㲴㲵㲶㲷㲸㲹㲺㲻㲼㲽㲾㲿㳀㳁㳂㳃㳄㳅㳆㳇㳈㳉㳊㳋㳌㳍㳎㳏㳐㳑㳒㳓㳔㳕㳖㳗㳘㳙㳚㳛㳜㳝㳞㳟㳠㳡㳢㳣㳤㳥㳦㳧㳨㳩㳪㳫㳬㳭㳮㳯㳰㳱㳲㳳㳴㳵㳶㳷㳸㳹㳺㳻㳼㳽㳾㳿㴀㴁㴂㴃㴄㴅㴆㴇㴈㴉㴊㴋㴌㴍㴎㴏㴐㴑㴒㴓㴔㴕㴖㴗㴘㴙㴚㴛㴜㴝㴞㴟㴠㴡㴢㴣㴤㴥㴦㴧㴨㴩㴪㴫㴬㴭㴮㴯㴰㴱㴲㴳㴴㴵㴶㴷㴸㴹㴺㴻㴼㴽㴾㴿㵀㵁㵂㵃㵄㵅㵆㵇㵈㵉㵊㵋㵌㵍㵎㵏㵐㵑㵒㵓㵔㵕㵖㵗㵘㵙㵚㵛㵜㵝㵞㵟㵠㵡㵢㵣㵤㵥㵦㵧㵨㵩㵪㵫㵬㵭㵮㵯㵰㵱㵲㵳㵴㵵㵶㵷㵸㵹㵺㵻㵼㵽㵾㵿㶀㶁㶂㶃㶄㶅㶆㶇㶈㶉㶊㶋㶌㶍㶎㶏㶐㶑㶒㶓㶔㶕㶖㶗㶘㶙㶚㶛㶜㶝㶞㶟㶠㶡㶢㶣㶤㶥㶦㶧㶨㶩㶪㶫㶬㶭㶮㶯㶰㶱㶲㶳㶴㶵㶶㶷㶸㶹㶺㶻㶼㶽㶾㶿㷀㷁㷂㷃㷄㷅㷆㷇㷈㷉㷊㷋㷌㷍㷎㷏㷐㷑㷒㷓㷔㷕㷖㷗㷘㷙㷚㷛㷜㷝㷞㷟㷠㷡㷢㷣㷤㷥㷦㷧㷨㷩㷪㷫㷬㷭㷮㷯㷰㷱㷲㷳㷴㷵㷶㷷㷸㷹㷺㷻㷼㷽㷾㷿㸀㸁㸂㸃㸄㸅㸆㸇㸈㸉㸊㸋㸌㸍㸎㸏㸐㸑㸒㸓㸔㸕㸖㸗㸘㸙㸚㸛㸜㸝㸞㸟㸠㸡㸢㸣㸤㸥㸦㸧㸨㸩㸪㸫㸬㸭㸮㸯㸰㸱㸲㸳㸴㸵㸶㸷㸸㸹㸺㸻㸼㸽㸾㸿㹀㹁㹂㹃㹄㹅㹆㹇㹈㹉㹊㹋㹌㹍㹎㹏㹐㹑㹒㹓㹔㹕㹖㹗㹘㹙㹚㹛㹜㹝㹞㹟㹠㹡㹢㹣㹤㹥㹦㹧㹨㹩㹪㹫㹬㹭㹮㹯㹰㹱㹲㹳㹴㹵㹶㹷㹸㹹㹺㹻㹼㹽㹾㹿㺀㺁㺂㺃㺄㺅㺆㺇㺈㺉㺊㺋㺌㺍㺎㺏㺐㺑㺒㺓㺔㺕㺖㺗㺘㺙㺚㺛㺜㺝㺞㺟㺠㺡㺢㺣㺤㺥㺦㺧㺨㺩㺪㺫㺬㺭㺮㺯㺰㺱㺲㺳㺴㺵㺶㺷㺸㺹㺺㺻㺼㺽㺾㺿㻀㻁㻂㻃㻄㻅㻆㻇㻈㻉㻊㻋㻌㻍㻎㻏㻐㻑㻒㻓㻔㻕㻖㻗㻘㻙㻚㻛㻜㻝㻞㻟㻠㻡㻢㻣㻤㻥㻦㻧㻨㻩㻪㻫㻬㻭㻮㻯㻰㻱㻲㻳㻴㻵㻶㻷㻸㻹㻺㻻㻼㻽㻾㻿㼀㼁㼂㼃㼄㼅㼆㼇㼈㼉㼊㼋㼌㼍㼎㼏㼐㼑㼒㼓㼔㼕㼖㼗㼘㼙㼚㼛㼜㼝㼞㼟㼠㼡㼢㼣㼤㼥㼦㼧㼨㼩㼪㼫㼬㼭㼮㼯㼰㼱㼲㼳㼴㼵㼶㼷㼸㼹㼺㼻㼼㼽㼾㼿㽀㽁㽂㽃㽄㽅㽆㽇㽈㽉㽊㽋㽌㽍㽎㽏㽐㽑㽒㽓㽔㽕㽖㽗㽘㽙㽚㽛㽜㽝㽞㽟㽠㽡㽢㽣㽤㽥㽦㽧㽨㽩㽪㽫㽬㽭㽮㽯㽰㽱㽲㽳㽴㽵㽶㽷㽸㽹㽺㽻㽼㽽㽾㽿㿀㿁㿂㿃㿄㿅㿆㿇㿈㿉㿊㿋㿌㿍㿎㿏㿐㿑㿒㿓㿔㿕㿖㿗㿘㿙㿚㿛㿜㿝㿞㿟㿠㿡㿢㿣㿤㿥㿦㿧㿨㿩㿪㿫㿬㿭㿮㿯㿰㿱㿲㿳㿴㿵㿶㿷㿸㿹㿺㿻㿼㿽㿾㿿