

说“木叶”

——《九歌》：嫋嫋兮秋风，
洞庭波兮木叶下。

自从屈原歌唱出这动人的诗句，它的鲜明的形象，影响了此后历代的诗人们，许多为人传诵的诗篇正是从这里得到了启发。如谢庄《月赋》说：

若夫气霁物表，云敛天末；洞庭始波，木叶微脱。

陆厥的《临江王节士歌》又说：

木叶下，江波连，秋月照浦云歇山；秋思不可裁，复带秋风来；秋风来已寒，白露惊罗纨；节士慷慨发冲冠，弯弓挂著木，长剑竦云端。

至于王褒《渡河北》的名句：

秋风吹木叶，还似洞庭波。

则其所受的影响更是显然了。在这里我们乃看见“木叶”是那么突出的成为诗人们笔下钟爱的形象。

“木叶”是什么呢？按照字面的解释，“木”就是“树”，“木叶”也就是“树叶”，这似乎是不需要多加说明的；可是问题却在于我们在古代的诗歌中为什么很少看见用“树叶”呢？其实“树”倒是常见的，例如屈原在《橘颂》里就说：

后皇嘉树橘来服兮，

而淮南小山的《招隐士》里又说：

桂树丛生兮山之幽，

无名氏古诗里也说：

庭中有奇树，绿叶发华滋。

可是为什么单单“树叶”就不常见了呢？一般的情况，大概遇见“树叶”的时候就都简称之为“叶”，例如说：

叶密鸟飞碍，风轻花落迟。

——萧纲《折杨柳》

皎皎云间月，灼灼叶中华。

——陶渊明《拟古》

这当然还可以说是由于诗人们文字洗炼的缘故，可是这样的解释是并不解决问题的，因为一遇见“木叶”的时候，情况就显然不同起来；诗人们似乎都不再考虑文字洗炼的问题，而是尽量争取通过“木叶”来写出流传人口的名句，例如：

亭皋木叶下，陇首秋云飞。

——柳恽《捣衣诗》

九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。

——沈佺期《古意》

可见洗炼并不能作为“叶”字独用的理由，那么“树叶”为什么从来就无人过问呢？至少从来就没有产生过精彩的诗句。而事实又正是这样的，自从屈原以惊人的天才发现了“木叶”的奥妙，此后的诗人们也就再不肯轻易的把它放过；于是一用再

用，熟能生巧；而在诗歌的语言中，乃又不仅限于“木叶”一辞而已。例如杜甫有名的《登高》诗中说：

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。

这是大家都熟悉的名句，而这里的“落木”无疑的正是从屈原九歌中的“木叶”发展来的。按“落木萧萧下”的意思当然是说树叶萧萧而下，照我们平常的想法，那么“叶”字似乎就不应该省掉，例如我们无妨这么说：“无边落叶萧萧下”，岂不更为明白吗？然而天才的杜甫却宁愿省掉“木叶”之“叶”而不肯放弃“木叶”之“木”，这道理究竟是为什么呢？事实上，杜甫之前，庾信在《哀江南赋》里已经说过：

辞洞庭兮落木，去涔阳兮极浦。

这里与“九歌”的关系是脉络分明的。而杜甫之后，黄庭坚又继续了杜甫的发展，写出《登快阁》那首诗中的名句：

落木千山天远大，澄江一道月分明。

这里我们乃可以看到“落木”一辞确乎是并非偶然了。古代诗人们在前人的创造中学习，又在自己的学习中创造，使得中国诗歌语言如此丰富多采，这不过是其中的小小一例而已。

从“木叶”发展到“落木”，其中心关键显然在“木”这一字，其与“树叶”或“落叶”的不同，也正正在此。“树叶”可以不用多说，在古诗中很少见人用它；就是“落叶”，虽然常见，也只不过是般的形象。原来诗歌语言的精妙不同于一般的概念，差一点就会差得很多；而诗歌语言之不能单凭借概念，也就由此可见。从概念上说，“木叶”就是“树叶”，原没有什么可以辩论之处；可是到了诗歌的形象思维之中，后者则无人过问，前者

则不断发展；象“无边落木萧萧下”这样大胆的发挥创造性，难道不怕死心眼的人会误会为是木头自天而降吗？而我们的诗人杜甫，却宁可冒这危险，创造出那千古流传形象鲜明的诗句；这冒险，这形象，其实又都在这一个“木”字上，然则这一字的来历岂不大可思索吗？在这里我们就不得不先来分析一下“木”字。

首先我们似乎应该研究一下，古代的诗人们都在什么场合才用“木”字呢？也就是说都在什么场合“木”字才恰好能构成精妙的诗歌语言；事实上他们并不是随处都用的，要是那样，就成了“万应锭”了。而自屈原开始把它准确的用在一个秋风叶落的季节之中，此后的诗人们无论谢庄、陆厥、柳恽、王褒、沈佺期、杜甫、黄庭坚，都以此在秋天的情景中取得鲜明的形象，这就不是偶然的了。例如吴均的《答柳恽》说：

秋月照层岭，寒风扫高木。

这里用“高树”是不是可以呢？当然也可以；曹植的《野田黄雀行》就说：

高树多悲风，海水扬其波。

这也是千古名句，可是这里的“高树多悲风”却并没有落叶的形象，而“寒风扫高木”则显然是落叶的景况了。前者正要借满树叶子的吹动，表达出象海潮一般深厚的不平，这里叶子越多，感情才越饱满；而后者却是一个叶子越来越少的局面，所谓“扫高木”者岂不正是“落木千山”的空阔吗？然则“高树”则饱满，“高木”则空阔；这就是“木”与“树”相同而又不同的地方。“木”在这里要比“树”更显得单纯，所谓“枯桑知天风”这

样的树，似乎才更近于“木”；它仿佛本身就含有一个落叶的因素，这正是“木”的第一个艺术特征。

要说明“木”字何以会有这个特征，就不能不触及诗歌语言中暗示性的问题，这暗示性仿佛是概念的影子，常常躲在概念的背后，我们不留心就不会察觉它的存在。敏感而有修养的诗人们正在于能认识语言形象中一切潜在的力量，把这些潜在的力量与概念中的意义交织组合起来，于是成为丰富多采一言难尽的言说；它在不知不觉之中影响着我们；它之富于感染性启发性者在此，它之不落于言筌者亦在此。而“木”作为“树”的概念的同时，却正是具有着一般“木头”、“木料”、“木板”等的影子，这潜在的形象常常影响着我们会更多的想起了树干，而很少会想到了叶子，因为叶子原不是属于木质的，“叶”因此常被排斥到“木”的疎朗的形象以外去，这排斥也就是为什么会暗示着落叶的缘故。而“树”呢？它是具有繁茂的枝叶的，它与“叶”都带有密密层层浓荫的联想。所谓：

午阴嘉树清圆。

——周邦彦《满庭芳》

这里如果改用“木”字就缺少“午阴”更为真实的形象。然则“树”与“叶”的形象之间不但不相排斥，而且是十分一致的；也正因为它们之间太多的一致，“树叶”也就不会比一个单独的“叶”字多带来一些什么，在习于用单辞的古典诗歌中，因此也就从来很少见“树叶”这个词汇了。至于“木叶”呢？则全然不同。这里又还需要说到“木”在形象上的第二个艺术特征。

“木”不但让我们容易想起了树干，而且还会带来了“木”

所暗示的颜色性。树的颜色，即就树干而论，一般乃是褐绿色，这与叶也还是比较相近的；至于“木”呢？那就说不定，它可能是透着黄色，而且在触觉上它可能是干燥的而不是湿润的；我们所习见的门栓、棍子、桅杆等，就都是这个样子；这里带着“木”字的更为普遍的性格。尽管在这里“木”是作为“树”这样一个特殊概念而出现的，而“木”的更为普遍的潜在的暗示，却依然左右着这个形象，于是“木叶”就自然而然的有了落叶的微黄与干燥之感，它带来了整个疏朗的清秋的气息。

嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。

这落下的绝不是碧绿柔软的叶子，而是悉索飘零透些微黄的叶子，我们仿佛听见了离人的叹息，想起了游子的漂泊；这就是“木叶”的形象所以如此生动的缘故。它不同于：

美女妖且闲，采桑歧路间；柔条纷冉冉，落叶何翩翩。

——曹植《美女篇》

中的落叶，因为那是春夏之交饱含着水分的繁密的叶子。也不同于：

静夜无四邻，荒居旧业贫；雨中黄叶树，灯下白头人。

——司空曙《喜外弟卢纶访宿》

中的黄叶，因为那黄叶还是静静的长满在一树上，在那蒙蒙的雨中，它虽然具有“木叶”微黄的颜色，却没有“木叶”的干燥之感，因此也就缺少那飘零之意；而且它的黄色由于雨的湿润，也显然是变得太黄了。“木叶”所以是属于风的而不是属于雨的，属于爽朗的晴空而不属于沉沉的阴天；一个典型的清秋的

性格。至于“落木”呢？则比“木叶”还更要显得空阔，它连“叶”这一字所保留下的一点绵密之意也洗净了：

落木千山天远大，

充分说明了这个空阔；这是到了要斩断柔情的时候了。而“木叶”呢？它出现在那“飒飒秋风”之中，也仍然带着那飒飒不断的余情，所谓：

日暮风吹，叶落依枝；

——《青溪小姑歌》

恰足以说明这“叶”的缠绵的一面。然则“木叶”与“落木”又还有着一定的距离，它乃是“木”与“叶”的统一，疎朗与绵密的交织，一个遥远而情深的美丽的形象。这却又正是那《九歌》中湘夫人的性格形象。

“木叶”之与“树叶”，不过是一字之差，“木”与“树”在概念上原是相去无几的，然而到了艺术形象的领域，这里的差别就几乎是一字千金。

（原载《光明日报》1958年3月16日）