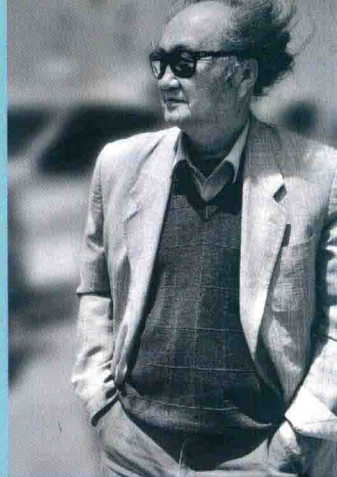


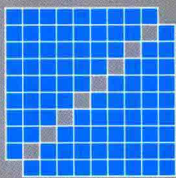
孙绍振



海峡出版发行集团
福建教育出版社



文学解读 基础



孙绍振
作品
解读
系列

孙绍振

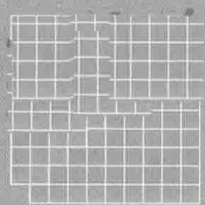
课堂讲演录

孙绍振 著

孙绍振
作品
解读
系列

文学解读 基础

——孙绍振课堂讲演录



孙绍振 著

海峡出版发行集团 | 福建教育出版社
THE STRAITS PUBLISHING & DISTRIBUTING GROUP

图书在版编目 (CIP) 数据

文学解读基础：孙绍振课堂讲演录/孙绍振著。

—福州：福建教育出版社，2017.2

ISBN 978-7-5334-7194-1

I. ①文… II. ①孙… III. ①文学创作—研究
IV. ①I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 090780 号

Wenxue Jiedu Jichu

文学解读基础

——孙绍振课堂讲演录

孙绍振 著

出版发行 海峡出版发行集团

福建教育出版社

(福州市梦山路 27 号 邮编：350025 网址：www.fep.com.cn)

编辑部电话：0591-83779615 83726908

发行部电话：0591-83721876 87115073 010-62027445)

出版人 黄旭

印刷 福建东南彩色印刷有限公司

(福州市金山工业区 邮编：350002)

开本 720 毫米×1000 毫米 1/16

印张 32

字数 475 千字

插页 2

版次 2017 年 2 月第 1 版 2017 年 2 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5334-7194-1

定价 70.00 元

如发现本书印装质量问题，请向本社出版科（电话：0591-83726019）调换。



中学时代



大学毕业在南京



在现代汉诗会上发言



在讲话



在绍兴禹陵村桥上



接受祝福



在上小学的桥上



和钱梦龙先生在一起



在台北师大



在自家门口

作品的被创作存在只有在创作过程中才能为我们所把握。在这一事实的强迫下，我们不得不深入领会艺术家的活动，以便达到艺术作品的本源。完全根据作品自身来描述作品的作品存在，这种做法业已证明是行不通的。

——马丁·海德格尔《艺术作品的本源》

总序

上个世纪末，由于一个偶然的原因，我介入了中学语文教学的论争，此后又担任一套初中语文教材的主编，该教材后由北京师范大学出版社出版。为了给老师们编写教学参考资料，编委会同仁，按课文收集诸多“赏析”文章，分类编排。此乃常规做法。但是，在阅读了诸多“赏析”文章后，深感其陈腐、谬误比比皆是。乃决计另行写作。其时赖瑞云教授忧心以告，课本六册，文三百余篇，其量甚钜，君年愈七旬，恐不胜其劳。余决意试之，出乎意料，数年之间，完成三百余篇之解读，且深得一线教师之欢迎，继应约为高中各版作解读。据赖瑞云教授统计，十余年间，积六百余篇。《孙绍振如是解读作品》（福建教育出版社出版）所收，乃是其中部分。付梓之时，责任编辑成知辛先生嘱为序。考虑到书中个案分析，有授其鱼的局限，乃有授其渔的构想，在序言《文本分析的可操作性》之中，提出“还原”和“比较”范畴，具体化为：一多种形式之比较，二情感逻辑的还原法，三价值的还原，四历史的还原和比较，五流派的还原和比较，六风格的还原和比较。

值得庆幸的是，还原和比较得到一线教师的热烈响应。

然余仍感此等操作性方法，缺乏系统理论高度。乃将曾于福建师范大学中文系和解放军艺术学院所讲之《文学创作论》之录音，请研究生郑昫、张宏怡整理成文档，经余修订，交广西师大出版社冠以《文学性讲演录》之名出版。

此书之宗旨，乃是鉴于将文本解读依附于美学的主客二元结构，系不得其门而入之根源，乃将其重构于创作论。提出形象非主客二元结构，乃

是主观、客观和形式规范的三维结构。以此为基础原则，突破黑格尔权威之内容决定形式，结合康德的审美价值，建构中国特色的文学文本解读理论基础。经过近十年之追踪实践，发现文本解读之个案分析，与创作论固然有联系，仍然有独立性，有其特殊规律，乃于近日进行大幅度修改，将解读论与创作论结合，乃成《文学解读基础——孙绍振课堂讲演录》。

然中学语文课文均为个案短章，不免限于微观，不以宏观视野与之互补，则难以深入。所幸自本世纪初，连年于东南大学讲座，论述均为长篇钜制。更幸者，东南大学学子及工作人员有心，十余年来，皆有录音，且不惮辛劳，一一据之转化为文字。余乃将其修订，补充，遂成《演说经典之美》和《演说经典之魅》之姊妹篇。宏观结合微观，一来以饗读者，二来遂我心愿。二书每篇之后，记录整理者，除个别佚名而外，皆有姓名，以示感激。非此等有心人之不辞辛劳，余十余年所述，现场之欢笑，于振动空气之后，如美国小说所云，gone with the wind，随风而去也。

此次，福建教育出版社将上述四书辑成“孙绍振解读作品系列”出版，也算形成对作品解读的一个相对完整系列。

孙绍振

2016年9月17日星期六

前言一：

直面艺术欣赏与理论为敌的反思

我年轻的时候，对文学理论感兴趣的目的是很简单。第一，希望通过文学理论获得关于文学形象的艺术魅力的奥秘。我的希望非常具体，解读文学作品，从一首小诗到一部长篇，只要能揭示一点艺术的道理来我就满足了。第二，在欣赏的基础上，如果可能，获得创造形象的能力。正是为了这样一种朴素的愿望，20世纪50年代中期，我选择了北大中文系。但不久我就后悔了。我把生命中最有活力的那一段奉献给了文学理论，可是越学越觉得那样的理论不但不可爱，而且越来越可恨。当时主流文学理论的最基本的命题，是周扬从俄国人车尔尼雪夫斯基那里引进的“美是生活”。我觉得这样的命题当然没有错，但是说了也等于没有说。因为生活和艺术有着根本的区别，可是文学理论最多只承认二者之间仅有量的、程度上的差异。从方法论上来说，这种理论所强调的是生活和艺术的统一性。这与我所学到的辩证法，事物的本质在于内在和外在的矛盾的信念，在根本上背道而驰。尊重艺术本身的规律的愿望被反复申说，但由于艺术与生活的矛盾被忽视，总是不得要领，甚至连所谓“形象思维”的讨论也流于空谈，公式化、概念化的批评成为不治之顽症。

教条式地演绎俄国文论，并不能解决中国文学的问题，1980年代初，主流文论的衰败就是必然的了。跟着而来的是西方文论的大规模引进，全新的、多元的话语和方法为当代的文学理论带来了生机。我国文论进入一个可能是五四以来最为繁荣的时期。但在繁荣的外表之下，不是没有问

题。那就是我所追求的文学形象的奥秘、艺术魅力的规律，仍然没有得到令人信服的解决。除少数例外，新时期引进的西方文论，比之传统的主流文论并不更重视艺术本身的奥秘。某些西方大师根本就没有把文学与文化的区别当作一个探索的课题。从方法论上来说，这当然有了进步，文学与现实的差别得到了重视，但文学与非文学的意识形态的统一性得到了空前的强调，艺术与非艺术之间的区别却公然遭到了蔑视。文化价值和艺术价值的矛盾被忽视的结果就是审美价值的撤退，文化价值第一，甚至唯一，成为潮流，与1940年代意识形态标准第一，形成两个历史时期有趣的对称。

不应否认，文学理论在阐释文化心理的潜在成规，在揭示意识形态对人无形的约束方面，取得了巨大的进展，但是文学形象作为一种艺术文本，它的特点、规律依然是一片模糊。如果文学理论只是长于文化学的、意识形态奥秘的揭示，那又为什么把它叫作文学理论呢？把它称为别的任何理论不是更名副其实吗？

这不是一个纯理论问题，文化价值和艺术价值从来没有像今天这样被混淆。一系列问题在逼迫文学理论家作出正面的回答：关于经典、大师的称号，在艺术上是否应该有一个相对稳定的共识？茅盾和金庸在中国现当代文学史上对长篇小说这种文学样式的艺术贡献，如果可比，究竟是谁的贡献更大一些？如果把赵树理这样的作家称为“大师”，那么在艺术上是不是还有二流作家？联系处于类似的政治文化语境中的苏联作家肖洛霍夫，赵树理在艺术上如果真有开拓，那么他是不是也有艺术上后退的成分？余秋雨的散文是诗性的，抒情中渗透着文化智性的思考，能不能像朱大可先生那样仅仅以“煽情”为由，将其一笔抹杀？像《白鹿原》那样语言上如此芜杂、冗赘，其文化价值与艺术价值是不是存在着矛盾？当陈忠实笔下群众求雨长达3000字的大场面，多种人物的知觉、行为、语言没有任何差异、错位，而《子夜》开头吴老太爷到上海的大场面，众多人物生活在不同的焦虑中，二者相比，陈忠实在长篇小说的艺术上是不是一种倒退？如果《白鹿原》这种大场面的写法是艺术的，那么如何解释《红楼梦》林黛玉初见贾宝玉那个大场面中，贾母、林黛玉、王熙凤、贾宝玉等

人人感觉不同，动机、逻辑不同？又如何解释托尔斯泰在《复活》中，写审判玛丝洛娃，几个法官都投了“有罪”的赞成票，但各有其不相同的动机和逻辑？难道曹雪芹在写抄检大观园，托尔斯泰在写聂赫留朵夫探监这样的大场面时，不约而同、一以贯之的原则，有碍我国和俄罗斯民族文化心理的展现吗？如果不是，那么辛辛苦苦引进了一车子理论，就是为了让长篇小说作家连大场面的艺术入门都摸不着头脑，弄得读者对大场面的败笔也没有感觉吗？

没有理论显然是不成的，但是一些漠视艺术的理论却可能制造盲点。本来，光凭常识和阅读经验容易达成共识的，一旦上升到非常抽象的理论，就变得神秘万分。也许，一切文学理论都不可避免地有着某种与阅读为敌的副作用。但人们又不能完全依靠经验来系统解决问题。而有史以来，人类为文学所创造的理论浩如烟海，最为理想的办法就是首先梳理人类全部文学理论宝库；可是要穷尽全部理论宝库，一个人的生命绝对是不够的。

因而，对任何一个把生命奉献给文学理论的人来说，不能不作必要的选择。

在为自己的论文集《审美价值和幽默逻辑》作序的时候，我回顾了20多年来的学术道路，作过这样的总结：“我的全部理论其实只有四种成分：第一，是作为美学观念基础的康德的审美价值论；第二，是作为具体方法的结构主义；第三，是作为内容的弗洛伊德的心理层次分析；第四，将这一切综合起来使之成为系统的，是黑格尔的正反合螺旋式上升的辩证法模式。”

如今看来，这个说法并不全面。因为其中忽略了一个很重要的因素，那就是经典文本的阅读经验的直接归纳。上述四种成分只是给了我在方法上和观念上的向导，这样的向导，对所有文学理论领域的学人来说，都是一样的。如果仅仅依靠这四种成分，充其量不过是为大师的理论提供例证而已。大师们的学术成果不过是一个基础，一个学人的创造，不能光凭学识，因为学识并不等于原创，有时，过多的学识还和原创性相敌对。

对一个真正的学人来说，重要的是对学术大师的超越，而超越的基础

就是自己阅读作品时的特殊体悟、发现，在此基础上做原创性的归纳，从而建构起独创的理念以及由此而衍生出来的观念的系统。不从对文本的第一手阅读经验归纳，就谈不上在理论上的创造和突破，最多不过是学术摊贩而已。

满足于对大师们原创理念的阐释，是不可能达到原创性的，甚至连亚原创性都难以达到，从文学文本阅读经验进行直接抽象，正是原创性的开始，没有直接抽象的勇气，没有把单纯的观念衍生为系统的勇气，就不可能有任何理论的创造。

事实上大多数中国和西方文论大师（也许康德是个例外），他们的理论就有很大一部分是从经典文本的独特解读中获得的。我在这方面也深有体会。一些我自认为比较好的见解、观念的萌发并非来自对大师的著作的演绎，而是对经典文本的体悟。

最明显的就是我全部理论的核心范畴——“错位”，最初就是从阅读海明威的小说触发的。我发现海明威的主人公的对话常常不是心口如一，其真实意图往往被说出来的话掩盖着，蕴含在对话的空白之中。起初我只是把这种现象叫作“心口误差”，后来我发现，不但海明威，而且一切经典小说中，动人的对话都有这样的特点。几乎所有小说中的人物，哪怕是关系极其亲密的，心理关系都和诗歌中不同：诗歌中可以是心心相印的，而小说中如果心心相印，不是小说失败了，就是小说该结束了。小说中人物有一种“心心相错”的特点。它既不是二元对立的，也不是一元延伸的，而是部分重合的，部分外溢的。我把它命名为“心理错位”。

在我把这一范畴写进我早期著作《文学创作论》有关小说的章节中以后，从天津一位法国文学专家那里得知，托多罗夫研究法国爱情小说，得出了一个公式：当A爱上了B，而B并不爱A，A乃设法使B爱上A，当B爱上了A以后，A却发现自己不爱B了。我立即请他把这一段给我翻译出来，引用在我当时正在写作的一篇《论小说的审美规范》的论文中。后来，我读到俄国形式主义更多的论文，才知道这个公式并不是托多罗夫的发明，而是斯克洛夫斯基的首创。斯克洛夫斯基在解读普希金的诗体小说《叶普盖尼·奥涅金》时，对奥涅金和达吉雅娜的爱情故事进行归纳，认

为这是一切“不美满的爱情小说”的通式。

钻研了更多的经典文本以后，我得出的结论是：在小说中人物的心理情感“错位”是一种规律。这种规律不仅存在于不美满的爱情小说中，而且是一切艺术上及格的小说的共同特点。从林黛玉到安娜，从《复活》到《卡拉马佐夫兄弟》，从《阿Q正传》到《变形记》，毫无例外。不管朋友还是战友，不管夫妻还是兄弟，只要处于同一精神结构之中，他们之间的心理错位的程度和他们的艺术感染力成正比。一旦心理（感觉、知觉、想象、幻觉、语言、行为）“错位”消失，小说叙事的“心心相错”就变为诗的“心心相印”，抒情的审美价值可能是升值了，但叙事的审美价值贬值了。

以此观念来解读《三国演义》，特别是其中的“赤壁之战”，更证明了这一点。鲁迅曾经批评罗贯中把诸葛亮写得“多智而近妖”。以“心理错位”观念来衡量，这种批评就有两个方面的不足：第一，仅仅从认识价值（真实性）而不是从审美价值（心理错位）来衡量小说人物；第二，仅仅是对单个人物进行分析，而小说是一种人物之间“心理错位”的艺术，只能从人物之间的心理关系来分析。

诸葛亮的“多智”，从现代自然科学的认识价值来看，是不真实的，但古代英雄传奇的艺术感染力不在于是否有自然科学的真实性，而在于情感上的“错位”性。《三国演义》表面上是军事集团的斗智，而斗智充其量是一种实用价值，它真正的艺术力量不完全在于实用的斗智，而在于斗气，而斗气是审美情感“错位”，是不智的，是缺乏实用价值的。

诸葛亮超人的“多智”是他的盟友周瑜“多妒”刁难的结果。而诸葛亮的神秘的、冒险的“多智”又引出了曹操的“多疑”。由于“多疑”，“多智”的冒险乃取得胜利，又刺激了周瑜更加“多妒”。《三国演义》的魅力的奥秘，就产生于这种从“多智”到“多疑”，又从“多疑”到“多妒”的循环的“心理错位”之中。

这种“心理错位”的循环，不但是“赤壁之战”，而且是一切成功的小说的艺术力量的奥秘。不管是否有情节，“心理错位”正是小说与散文、诗歌之间最根本的区别。小说艺术的最基本的、普遍的规律就在于此。正

是对这种规律的确信，我才始终对《白鹿原》在处理大场面上人物之间的心理缺乏“错位”幅度，坚持持批评态度，这是艺术上很幼稚的错误，是艺术上不及格的表现。

这里涉及一个思维方法上的关键问题。

通常，引进西方文论最为普遍的方法是根据其大前提进行演绎。演绎法是人类思维的基本方法。但正像人类一切思维方法都有局限性和遮蔽性一样，演绎法也有局限性和遮蔽性。由于它的大前提必须是无所不包的，表面上它是由大前提演绎出了结论，但实际上它的大前提早已把结论包含在其中了，如果不把结论包含在前提之中，它就不可能是无所不包的。因而，演绎法究其根本来说，只能是从已知推出已知，而不能推演出未知。

光凭演绎，是不可能具有原创性的。

演绎法时刻都需要归纳法的帮助。但归纳法也有局限。归纳法需要完全，但人的经验是有限的，因而永远也不可能完全。这是人类思维的悖论。正因为这样，归纳必须用演绎来弥补。文学理论家也因此要把很大一部分生命用在钻研理论经典上。很可惜，在文学理论的建构和操作中，演绎法的局限往往被遗忘了。

就其总的倾向来说，目前文学理论的主流方法是演绎法。引进的西方文论，大体属于文化哲学理论，其外延包含文学，但其普遍性的内涵并不包含文学的特殊性，仅仅凭其普遍性大前提并不能演绎出文学的特殊性来，因而要得出文学，特别是中国当代文学的许多特殊性质，只能从经典文学文本（包括西方文学的经典文本）的解读中进行第一手的直接抽象。

相对而言，要从经典文本的阅读中直接抽象出观点，从个别的观点衍生出系统的观念来，再经过反复验证将之上升为范畴，比之从现成的理论前提进行演绎要困难得多。也许正是由于困难，归纳法变成了新时期文学理论研究中一个小小的冷门。做冷门功夫需要特别的耐心。从1985年在《文学创作论》形成“错位”观念，到1988年将“错位”上升为范畴，引申到宏观的“真、善、美三维错位”结构中去，其间经历了三年。而把“错位”范畴从文学审美中引申到幽默学中，已是1992年的事了。那时，我在中央电视台主持《幽默漫谈》的节目，并没有什么特别的理论参考，

仅仅凭着对几个幽默文本的微观解读，事前毫无理论建构的准备。但在演播厅中，我即兴讲出了幽默在逻辑上的特点：既不是二元分离的，也不是一元到底的，而是一元逻辑运行到中途，一元逻辑发生中断，由于一个概念被偷换，在另一条思路又贯通了。我把这叫作“逻辑错位”。

当然，这只是我一时的灵感。为了证明这一点，并弥补基于直接经验的归纳的不足，我不得不系统查阅了康德、叔本华、柏格森、弗洛伊德的文献，探寻康德、柏格森相互间的矛盾和联系，为康德的“预期的失落”找到了逻辑上的原因——一元逻辑的中断，又为柏格森的“预期落实”说找到了逻辑上的原因——逻辑在中断后又重新巧合地贯通。因此，我认为，幽默不是产生于显性的一元逻辑的“失落”，而是产生于隐性的“错位逻辑”的顿悟。我把这些发现写成专著，提出情感的递增导致滑稽上升为幽默，而智性的递增导致幽默上升为讽刺的规律，已是四五年以后的事了。

2000年5月25日

2006年2月8日修改

2015年9月16日定稿

前言二：

以作者身份参与创作过程代替读者被动接受的成规

从根本上来说，文学理论这种学术之所以需要，就是因为它能够揭示文学创作和欣赏的规律，从而对创作和阅读欣赏有指导价值。指导创作是对于作家而言，作家毕竟是有限的，而且作家的主体性很强，完全可以不理睬文学理论，甚至把评论家当作寄生在作家身上的虱子。可是读者，尤其是中学、大学的文学教师，还有文学爱好者，其数量少说也得以千万计，却无不懂憬着文学理论的指导。但是，这数量最大，渴求最迫的教师却是失望最大。不学文学理论还好，学了反倒把自己弄糊涂了。百多年来，我们从西欧、东欧、北美引进了那么多流派的文学理论，可对于文学创作、文学阅读，没有帮助就算了，当它没学。可怪的是，到了20世纪后期，西方文学理论大师居然发展到根本否定文学存在的程度。他们否认文学，只承认“文学性”这个由俄国形式主义者提出的范畴，可又说文学性“是既可以在‘文学’作品中发现，也可以在文学作品之外的很多地方找到的”。^① 雅克·德里达说：“没有任何文本实质上是属于文学的。文学性不是一种自然本质，不是文本的内在物。它是对于文本的一种意向关系的相关物，这种意向关系……是社会性法则的比较含蓄的意识。”^② 对于西方

① 伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，伍晓明译，北京大学出版社，2007年，第5页。

② 雅克·德里达：《文学行动》，赵兴国译，中国社会科学出版社，1998年，第11页。

大师在定义、范畴、概念上的严谨，我们当然是要学习的，但是，在学习的时候，我时常想起王安石的话：法先王之意，而不法其成法。我觉得这句话说得很有出息。恩格斯说，马克思主义是行动的指南，而不是教条。这句话和王安石所说的息息相通。要做西方大师的好学生，应该是师其意，而不是师其语（现成的结论）。他们的话语是从他们的历史和现状中建构出来的，拿到我们国家，肯定有格格不入之处。或者说得土一点，作为世界性的思想家，他们的知识结构并不是完整的。我们虽然外语不太行，但对西方的文化历史还是略知一二，而他们对于中国古典和现当代文学，可能像刁德一到了沙家浜——两眼一抹黑，却非常自信地建构着放之四海而皆准的文学原理。伊格尔顿的书被伍晓明译为“二十世纪西方文学理论”，可是原文为 *Literary Theory: An introduction*，并没有地点（西方）和时间（二十世纪）的限制，不言而喻是超越时间和空间的世界性的“文学理论导论”。他们不是神仙，知识结构有缺陷，理论有偏颇是正常的事，不值得大惊小怪。但是，他们的理论还是值得我们学习的，我想，最可贵的应该是他们把权威当作对手（rival）的质疑精神。乔纳森·卡勒说过：从实际的效果上看，那些我们认为理应如此的常识实际上只是一种历史的建构，同时，理论探讨的是对文学研究中最基本的前提（或假设）提出质疑，对被认为是理所当然的事情提出质疑。理论就是对于“常识”的批判。我想他的话是很精彩的。最好的例子，就是对于“文学”这样的常识加以质疑，得出的结论是，不存在文学这回事。世界上既没有共同的文学这样一个实体，也没有文学这样一个普遍理念。如果大家都相信了没有文学这么一回事，把它视为“理应如此”“理所当然”，那就该属于“常识”。但相信了他的结论，就违背了他的方法，因为他强调过，要对任何“被认为是理所当然的事情提出质疑”，对“常识”要加以批评。^①而这种质疑和批驳，是不是包括乔纳森·卡勒的理论呢？如果包括，那就恰恰可能是对“没有文学”这一命题的否定。如果不包括他的理论，这就意味着他的理论不是“理所当然”的，那还有什么权力昭告世人对任何“一直被

^① 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，译林出版社，2008年，第4页。