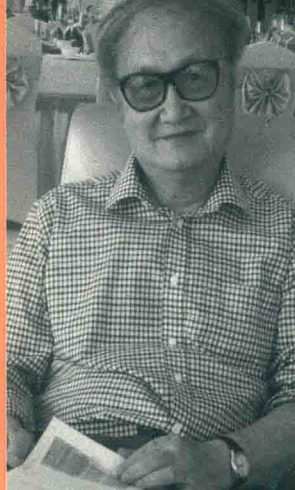
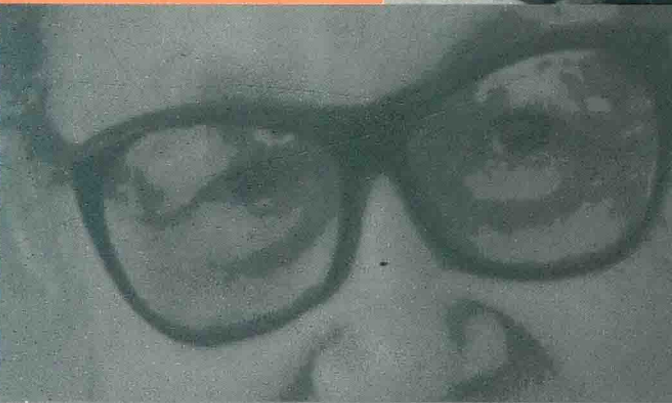


孙绍振作品解读系列

孙绍振

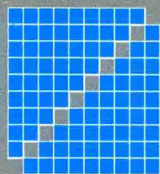


海峡出版发行集团  
福建教育出版社



孙绍振作品解读系列

# 孙绍振 如是解读作品



孙绍振 著

散文及其他卷

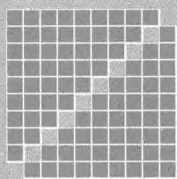
孙绍振作品解读系列

孙绍振作品解读系列

# 孙绍振

## 如是解读作品

散文及其他卷



孙绍振 著

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

## 图书在版编目 (CIP) 数据

孙绍振如是解读作品. 散文及其他卷/孙绍振著.  
—福州: 福建教育出版社, 2018. 4  
(孙绍振作品解读系列)  
ISBN 978-7-5334-8089-9

I. ①孙… II. ①孙… III. ①世界文学—文学欣赏—  
中小学—教学参考资料 IV. ①G634.333

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 059153 号

孙绍振作品解读系列

Sun Shaozhen Rushi Jiedu Zuopin (Sanwen ji Qita Juan)

孙绍振如是解读作品 (散文及其他卷)

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 江金辉  
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 710 毫米×1000 毫米 1/16  
印张 20.5  
字数 304 千字  
插页 2  
版次 2018 年 4 月第 1 版 2018 年 4 月第 1 次印刷  
书号 ISBN 978-7-5334-8089-9  
定价 45.00 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



大学毕业在高京



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

我用的方法，有“还原”的方法，“比较”的方法。在“还原”方法中，又有“艺术感觉的还原”“情感逻辑的还原”和“审美价值的还原”等等，而在“比较”的方法中，又有“同类比较”和“异类比较”“横向比较”“艺术形式比较”“历史比较”“流派比较”“风格比较”等等。但是，所有这些方法，都不是最高层次的方法。最高层次，从哲学上说，就是分析的方法，尤其是具体问题具体分析的方法，而这一切，恰恰是许多学者、大师通常使用的方法，我不过是师承运用而已。如果我有什么值得称道的话，那也不过是，我把这种方法用得很彻底，用得很坚决，将之转化为操作性方法，并使之系统化。

——孙绍振

## 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，君年逾七旬，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，此次再版，本书拆分为小说、诗歌卷和散文及其他卷两本）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，请研究生郑昀、张宏怡整理成文档，经余修订，交广西师范大学出版社冠以《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，但仍然有独立性，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，论述均为长篇巨制。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〈红楼〉〈三国〉〈雷雨〉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，除个别佚名以外，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

## 分析方法的可操作性（代自序）

孙绍振

自从《名作细读》中的文章在《语文学学习》《名作欣赏》等刊物上陆续发表以来，我不断地受到读者的鼓励，其中，不但有中学教师、小学教师，而且有大学教师、研究生和编辑。赞赏当然使我心旷神怡，但是，难题也来了，他们提出，系统地总结一下，把文章写得这样不同流俗的独得之秘。这颇有点使我为难。我为文没有什么秘密，我用的方法也许称不上什么独特。我的方法，具体说来，好像挺不少，例如“还原”的方法，“比较”的方法。在“还原”方法中，又分为“艺术感觉的还原”“情感逻辑的还原”和“审美价值的还原”等等，而在“比较”的方法中，又有“同类比较”和“异类比较”“横向比较”“艺术形式比较”“历史比较”“流派比较”“风格比较”等等。但是，所有这些方法，都是低层次的操作性方法。其最高层次，从哲学上说，就是分析的方法，尤其是具体问题具体分析的方法，而这一切，恰恰是许多学者、大师通常使用的方法，我不过是师承运用而已。如果我有什么值得称道的话，那也不过是，我把这种方法用得很彻底，用得很坚决，将之转化为操作性方法，并使之系统化。具体分析，瓦解普遍性的宏大概念带来的形而上学遮蔽，作为一种哲学方法，是得到广泛认同的，从黑格尔的辩证法，到当代解构主义都反对形而上学。事物、观念和形象的内涵是丰富的、充满矛盾的，用马克思的话来说，就是多种规定性的统一，是不断转化的，而不是单一的、贫乏的、静止的、僵化的、不能转化的。但是，事物、观念和形象，在表面上又是有机的统一的，也就是没有矛盾的。要进行具体分析，如果没有一定的方法论的自觉，则有如狗咬乌龟，无从下口。在面对文学经典之时，这种困难就



更为突出。因为文学形象，天衣无缝、水乳交融，一些在方法论上不坚定的老师，在无从下手之时，就妥协了，就不是进行分析，而是沉溺于赞叹了。我这里所说的，并不限于中学，更多的是大学的。为了说明这一点，我不得不举一些颇有代表性的例子。

唐人贺知章的绝句《咏柳》从写出来到如今，一千多年了，至今仍然家喻户晓，脍炙人口。原因何在？表面上看来是个小儿科的问题，但是，要真正把它讲清楚，不但对中学教师，而且对于大学权威教授，一点也不轻松。有一位权威教授写了一篇《咏柳赏析》，说，“碧玉妆成一树高”，是“总体的印象”，“万条垂下绿丝绦”这是“具体”写到柳丝了，而柳丝的“茂密”，最能表现“柳树的特征”。这就是他的第一个观点：这首诗的艺术感染力，来自于表现对象的特征。用理论的语言来说，就是反映柳树的真实。这个论断，表面上看来，没有多大问题，但是实质上，是很离谱的。这是一首抒情诗，抒情诗以什么来动人呢？普通中学生都能不假思索地回答，以情动人。但，教授却说，以反映事物的特征动人。接下去，这位教授又说，这首诗的最后一句“二月春风似剪刀”，很好，好在哪里呢？好在比喻“十分巧妙”。这话当然没有错。但是，这并不需要你讲，读者凭直觉就感到这个比喻不同凡响。之所以要读你的文章，就是因为感觉到了，却说不清原由，想从教授的文章中获得答案。而你以理性分析比喻巧妙的原因，只是用强调的语气宣称感受的结果。这不是有“忽悠”读者之嫌吗？教授说，这首诗，还有一个好处，那就是“二月春风似剪刀”，“歌颂了创造性劳动”。这就更不堪了。前面还只是重复了人家的已知，而这里却是在制造混乱。“创造性劳动”这种意识形态性很强的话语，显然具有20世纪红色革命文学的价值观，怎么可能出现在一千多年前的贵族诗人头脑中？

为什么成天喊着具体分析的教授，到了这里，被形而上学的教条所遮蔽呢？

这就是因为他无法从天衣无缝的形象中找到分析的切入点。他的思想方法，就不是分析内在的差异，而是转向了外部的统一。贺知章的柳树形象为什么生动呢？因为它反映了柳树的“特征”。客观的特征和形象是一

致的，所以是动人的。从美学思想来说，这就是美就是真。美的价值就是对真的认识。从方法论上来说，就是寻求美与真的统一性。既然美是对真的认识，认识世界是为了改造世界，这就是教化。不是政治教化，就是道德教化。既然从《咏柳》无法找到政治教化，就肯定有道德教化作用。于是“创造性劳动”，就脱口而出了。这种贴标签的方法，可以说是对具体分析的路径。其实，所谓分析就是要把原本统一的对象加以剖析，根本就不应该从统一性出发，而是应该从差异性，或者矛盾性出发。艺术之所以成为艺术，就是因为它不是等同于生活，而是诗人的情感特征与对象的特征猝然遇合，这种遇合不是现实的，而是虚拟的、假定的、想象的。本初的感情只有通过假定的想象才能抒发。借助假定性，艺术才能创造。而要揭示艺术的感染力，分析的出发点就应该是它与柳树的矛盾性。矛盾首先就在于，形象不是客观的、真的，而是主观的、假定的。应该从真与假的矛盾入手。例如，明明柳树不是玉的，偏偏要说是碧玉的，明明不是丝织品的，偏偏要说，柳丝是丝织的飘带。为什么要用贵重的玉和丝来假定呢？为了美化，诗化，表达诗人珍贵的感情，而不是为了反映柳树的特征。

但，这样的矛盾，在形象中并不是直接的呈现，恰恰相反，是隐性的。在诗中，真实与假定是水乳交融、以逼真的形态出现的。要进行分析，是共同的愿望，但，如果不把假定性揭示出来，分析就成了一句空话。分析之所以是分析，就是要把原本统一的成分，分化出不同的成分。不分化，分析就没有对象，只能沉迷于统一的表面。要把分析的愿望落到实处，就得有一种方法，也就是可操作的方法，我提出了“还原”的方法。面对形象，在想象中，把那未经作家情感同化，未经假定的原生的形态想象出来，这是凭着经验就能进行的。比如，柳树明明不是碧玉，却要把它说成是玉的，不是丝织品，却要说它是丝的。这个矛盾就显示出来了。这就是借助想象，让柳树的特征转化为情感的特征。情感的特征是什么呢？再用还原法。柳树很美。在大自然中，春天来了，温度提高了，湿度提高了，柳树的遗传基因起作用了，才有柳树的美。在科学理性中，柳树的美，是大自然的现象，是自然而然的。但，诗人的情感很激动，断言柳

树的美，比之自然的美还要美，应该是有心设计的。所谓天工加上人工才能理由充分。这就是诗人的情感强化了，这就是以情动人了。

对“二月春风似剪刀”，不能大而化之地说“比喻十分巧妙”，而应该分析其中的矛盾。首先，这个比喻中最大的矛盾，就是春风和剪刀。本来，春风是柔和的，是婉柔的，怎么会像剪刀一样锋利？冬天的风才是尖利的。但是，我们可以替这位教授解释，因为，这是“二月春风”，春寒料峭，有刀锋一样的尖利。然而，我们还可以反问，为什么一定要是剪刀呢？刀锋多得很啊，例如，菜刀，军刀。如果说“二月春风似菜刀”，“二月春风似军刀”，就是笑话了。为什么呢？这是因为前面有一句话“不知细叶谁裁出”，里边有一个“裁”字，和后面的“剪”字，裁剪，形成一个词组。这是汉语特有的结构，固定的自动化的联想。如果是英语，就不能这样，裁剪，就是一个字 cut，实在要强调裁，就得加上一个不相干的 design (cut out according to the design)。

当然，说到“还原”方法，作为哲学方法并不是我的发明，这在西方现象学中，早已有了。在现象学看来，一切经过陈述的现象都是主观的、观念化、价值化了的，因而要进行自由的研究，就得把它“悬搁”起来，在想象中进行“去蔽”，把它的原生状态“还原”出来。当然，这种原生状态，是不是就那么客观，那么价值中立，也是很有疑问的。但是，多多少少可能摆脱流行和权威观念的先入为主。我的“还原”，在对原生状态的想象上和现象学是一致的，但，我的还原，只是为了把原生状态和形象之间的差异揭示出来，从而构成矛盾，然后加以分析，并不是为了去蔽，而是为了打破形象天衣无缝的统一，进入形象深层的、内在的矛盾中。当然这样还原的局限是偏重于形而下的操作，但是，很可能优点也是在这里。当我面对一切违背这种方法的方法时，不管他有多么大的权威，我总是坚定地冲击，甚至毫不容情地颠覆。要理解艺术，不能被动地接受，还原了，有了矛盾，就可能进入分析，就主动了。朱自清在《荷塘月色》中创造了一种宁静、幽雅、孤寂的境界，但清华园一角并不完全是寂静的世界；相反，喧闹的声音也同样存在，不过是给朱先生排除了罢了。一般作家总是偷偷摸摸地、静悄悄地排除与他的感知、情感不相通的东西，并不

作任何声明；他们总把自己创造的形象当作客观对象的翻版奉献给读者。但朱先生在《荷塘月色》中却不同，他很坦率地告诉读者：“这时候最热闹的，要数树上的蝉声与水里的蛙声；但热闹是他们的，我什么也没有。”这里，透露了重要的艺术创造的原则：作家对于自己感知取向以外的世界是断然排斥的。许多论者对此不甚明白，或不能自觉掌握，因而几乎没有一个分析《荷塘月色》的评论家充分估计到这句话的重要意义。忽略了这句话，也就失去了分析的切入口，也就看不出《荷塘月色》不过是朱先生以心灵在同化了清华园一角的宁静景观的同时，又排除了其喧闹的氛围而已。忽略了这个矛盾，分析就无从进行，就不能不蜕化为印象式的赞叹。再举一个例子，有一个古典文学的学者，分析《小石潭记》，潭鱼“皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，佴然不动；俶尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐”，对其中，早说过的：“心乐之”，和这里的“似与游者相乐”视而不见，却看出了“人不如鱼”的郁闷。这也是由于在方法上不讲究寻求差异，而是执著于统一性的后果。既然柳宗元是被下放了，既然他政治上是不得意了，既然他是很郁闷了，因而他在一切时间，一切场合，就是毫无例外的郁闷。哪怕是特地寻找山水奇境，发现了精彩的景色，也不会有任何的快乐，只能统一于郁闷。人的七情六欲，到了这种时候，就被抽象成郁闷的统一性，而不是诸多差异和矛盾的统一性。在分析《醉翁亭记》的时候，同样的偏执也屡见不鲜，明明文章反复强调的是，山水之乐，四时之乐，游人之乐，太守之乐，醉翁之意不在酒在乎山水之间。因为山水之间，没有人世的等级，连太守也忘了官场的礼法。醉翁之意为何要和“酒”联系在一起？因为酒，有一种“醉”的功能，有这个“醉”，才能超越现实。“醉翁之意”在现实中是很难实现的，故范仲淹要后天下之乐而乐。欧阳修只要进入超越现实的、想象的、理想的与民同乐的境界，又不是很难实现的，只要“得之心，寓之酒”，让自己有一点醉意就成了。这里的醉，有两重意思。第一重，是醉醺醺，不计较现实与想象的分别；第二重，是陶醉，摆脱现实的政治压力，进入理想化的境界，享受精神的高度自由。可是拘执于欧阳修的现实政治遭遇心情的统一性的学者还看不到这个虚拟的、理想的、欢乐的、艺术的境界，还是反复强调欧阳

修的乐中有忧。硬是用现实境界来压抑艺术，形而上学地淹没了心灵复杂的多变的结构。

### 多种形式的比较

要寻求分析的切入口，有许多途径，“还原”并非唯一的法门。最方便当然是作家创作过程中的修改稿。鲁迅曾经说：“凡是已有定评的大作家，他的作品，全部就说明着‘应该怎样写’。只是读者很不容易看出，也就不能领悟，因为在学习者一方面，是必须知道了‘不应该那么写’，这才会明白原来‘应该这么写’的。这‘不应该那么写’，如何知道呢？惠列赛耶夫的《果戈理研究》第六章里，答复着这问题——‘应该这么写’，必须从大作家们的完成了的作品去领会。那么，不应该那么写这一面，恐怕最好是从那同一作品的未定稿本去学习了。在这里，简直好像艺术家在对我们用实物教授。恰如他指着每一行，直接对我们这样说——‘你看——哪，这是应该删去的。这要缩短，这要改作，因为不自然了。在这里，还得加些渲染，使形象更加显豁些。’”（《不应该那么写》，《且介亭杂文》）在我国古典诗话中，类似“春风又绿江南岸”经典性的例子不胜枚举，一般读者耳熟能详。孟浩然的《过故人庄》的最后一句“还来就菊花”，杨慎阅读的本子，恰恰“就”字脱落了。他自己也是诗人，试补了“对菊花”“傍菊花”等等，就是不如“就菊花”。毛泽东的《采桑子重阳》中最后一句，原来的手稿是“但看黄华不用伤”，后来定稿是：“寥廓江天万里霜”等等。值得一提的是，托尔斯泰对《复活》多次修改。在写到聂赫留朵夫第一次到监狱中去探望沦为妓女的卡秋莎（玛丝洛娃），哭着恳求她宽恕，并且向她求婚。在原来的稿子上，玛丝洛娃一下子认出他来，立刻非常粗暴地拒绝了他，说：

您滚出去！那时我恳求过您，而现在也求您……如今，我不配做您的，也不配做任何人的妻子。

后来在第五份手稿中，改成玛丝洛娃并没有一下子认出自己往日的情人

来，但是她仍然很高兴有人来看她，特别是衣着体面的人。在认出了他以后，对于他的求婚，她根本没有听进心里去，很轻率地回答道：

“您说的全是蠢话……您找不到比我更好的女人了吗？您最好别露出声色，给我一点钱。这儿既没有茶喝，也没有香烟，而我是不能没有烟吸的……这儿的看守长是个骗子，别白花钱。”说完她哈哈大笑。

相比之下，原来的手稿便觉得粗糙。卡秋莎原本是纯情少女，由于受了聂赫留朵夫的诱惑而被主人驱逐，到城市后，沦落为妓女玛丝洛娃。在原来的手稿中，写她再看到往日的情人，一下子认出了他，往日的记忆全部唤醒了，并且把所有的痛苦和仇恨都发泄了出来（这正是我们许多缺乏才气的作家天天做着的事情）。然而在后来的修改稿中，托尔斯泰把玛丝洛娃的感知、记忆、情感立体化了。

首先，她一下子没有认出他来，说明分离日久，也说明往日的记忆深藏情感深处，痛苦不在表层。

其次，最活跃的情绪是眼下的职业习惯，见了陌生男人，只要是有钱的便高兴起来，连对求婚这样的大事都根本没有听到心里去，这正说明心灵扭曲之深和妓女职业对表层心灵的毒化、麻木之深，即使往日的情人流着泪向她求婚，她也仍然把他当作一个顾客，最本能的反应是先利用他一下，弄点钱买烟抽。说到不要向看守长白花钱时，居然哈哈大笑起来，她为自己的聪明而得意非凡。这更显示了玛丝洛娃的表层心理结构完完全全地妓女化了，板结了，在这样重大的意外事件的冲击下，也依然密不透风，可见这些年来她心灵痛苦之深。定稿中的“哈哈大笑”，之所以比初稿中严词斥责精彩，就是因为更加深刻地显示了她心理结构的表层感知、记忆、情感、行为、语言的化石化，在读者记忆中的那个青春美丽、天真纯情的心灵被埋葬得如此之深，其精神似乎是完全死亡了。

一般的读者光是读定稿中的文字，虽然凭着直觉也可以感受到托尔斯泰笔力的不凡，但是却很难说出深刻在何处。一旦将原稿加以对比，前者

平面性的描述和后者立体性的刻画，其高下、其奥妙就一目了然了。

凭借文学大师的修改稿，进入分析，自然是一条捷径，非常可惜的是这样的资料凤毛麟角。但是它是如此有引诱力，以至于人们很难完全放弃。于是许多经典评论家往往采取间接的办法，例如莱辛在他的名著《拉奥孔》中评希腊著名雕塑“拉奥孔”时，创造了一种办法，那就是从相同内容、不同形式的作品寻求对比。拉奥孔父子被蛇缠死的故事，在维吉尔的史诗中被描写得很惨烈，他们发出了公牛一样的吼声，震响了天宇。可是在雕塑中，拉奥孔并没有张大嘴巴，声嘶力竭地吼叫，相反，只是如轻轻叹息一般，在自我抑制中挣扎。莱辛由此得出结论说，由于雕塑是诉之于直观的，如果嘴巴张得太大，远看起来必然像个黑洞，那是不美的，而用尽全部生命去吼叫，在史诗中却是很美的，因为诗是语言艺术，并不直接诉诸视觉，而是诉诸读者的想象和经验的回忆的，没有直观的生理刺激。莱辛给了后代评论家以深刻的启示：在雕塑中行不通的，在史诗中却非常成功。只有在明白了雕塑中不应该做什么才会真正懂得雕塑中应该做什么。用评论的术语说，就是只有把握了一种艺术形式的局限性，才能理解它的优越性。寻找同题材而不同形式的艺术形象的差异，正是分析的线索。白居易的《长恨歌》和洪昇的《长生殿》同样是取材于唐明皇和杨贵妃的故事。但是，在诗歌里，李杨的爱情是生死不渝的，而在戏剧里，两个人却发生了严峻的冲突。联系到诸多类似的现象，不难看出，在诗歌中，相爱的人，往往是心心相印的，而在戏剧里，相爱的人，则心心相错的。在戏剧里，没有情感的错位，就没有戏剧性，没有戏可演。同样是在七月七日长生殿，李隆基与杨玉环盟誓：生生死死，永为夫妻。在诗人白居易看来这是非常浪漫的真情，而在小说家鲁迅看来，在这种对话的表层语义之下，恰恰掩盖着相反的东西。郁达夫在《奇零集》中回忆鲁迅的话：“他的意思是：以玄宗之明，哪里看不破安禄山和她的关系？所以七月七日长生殿上，玄宗只以来生为约，实在心里有点厌了。……到了马嵬坡下，军士们虽说要杀她，玄宗若对她还有爱情，哪里不能保全她的生命呢？所以这时候，也许是玄宗授意军士们的。”

联系到柳宗元在《小石潭记》中，对于自然景观发出了那么真诚的赞

赏，这里的美，是很“幽邃”的，远离尘世、超凡脱俗的，但是“寂寥无人，凄神寒骨，悄怆幽邃”，“其境过清”，欣赏则可，但，“不可久居”，柳宗元就坦然地离去了。柳氏性格的一个侧面，比较执著于现实，在散文中得到自如的表现，而在诗歌中，所表现出来的，则是另外一面，那里充满了不食人间烟火的境界。如《江雪》：

千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

开头两句，强调的是生命的“绝”和“灭”，一个孤独的渔翁，在寒冷、冰封的江上，是“钓雪”，而不是钓鱼，不要说“其境过清”，就连寒冷的感觉都没有，孤独本身就是一种享受。这和散文中“其境过清，不可久居”的境界大不相同的。把诗歌里的柳宗元和散文中的差异抓住，加以分析，比之一味只承认只有一个统一的柳宗元要深刻得多。散文中的柳宗元，还是不能忘情现实环境，居住条件，甚至是国计民生，乃至政治；而诗歌则可以尽情发挥超现实的形而上的空寂的理想，以无目的境界为最高的境界。如他的《渔翁》一诗，可谓达到物我两忘的境界：

“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。”这种诗的境界中，无心的云就是无心的人，超越一切功利，大自然和人达到高度的和谐和统一。这是诗的意境，而这在散文中，作者是可以欣赏，而不想接受的。

在我们文坛上，有许多关于诗歌与散文不同的纷纭的理论，似乎都不得要领，原因大抵在于：往往从形式上着眼，忽略了深层的内涵。许多教师分析这类的经典文本，之所以有捉襟见肘之感，就是因为孤立地就散文论散文，就诗歌论诗歌，也就难免从现象到现象的滑行了。

选择相同题材不同形式的作品加以比较，找出其间的差异，从而探求艺术的奥秘，这种方法适应性比较广泛。尤其是一些经典作品，不论是中國历史、传说，还是西方《圣经》、神话题材都曾反复地被大师加工成不同的体裁。但是，这种适应性是相当有限的，不仅对绝大多数的现代和当代作品不适用，而且对许多古典作家也不适用，有时即使适用，也可能由



于一时手头缺乏齐备的材料而无法进行分析。但是，并不等于形象的内在矛盾不存在了。要揭示其内在奥秘，还有一种方法，不是凭借现成的资料，而是把艺术形象中的情感逻辑和现实的理性逻辑加以对比。

### 情感逻辑的“还原法”

艺术家在艺术形象中表现出来的感觉不同于科学家的感觉。科学家的感觉是冷静的、客观的，追求的是普遍的共同性，而排斥的是个人的感情；一旦有了个人情感色彩，就不科学了，没有意义了。可是在艺术家，则恰恰相反，艺术感觉（或心理学的知觉）之所以艺术，就是因为它是经过个人主观情感或智性的“歪曲”。正是因为“歪曲”了，或者用我的术语来说“变异”了，这种表面上看来是表层的感觉才成为深层情感乃至情结的可靠索引。有些作品，往往并不直接诉诸感觉，尤其是一些直接抒情的作品，光用感觉还原就不够了。例如“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝，天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，好在什么地方？它并没有明确的感知变异，它的变异在它的情感逻辑之中。

这时用感觉的还原就文不对题了，应该使用的是情感逻辑的还原。这里的诗句说的是爱情是绝对的，在任何空间、时间，在任何生存状态，都是不变的、永恒的。爱情甚至是超越主体的生死界限的。这是诗的浪漫，其逻辑的特点是绝对化。用逻辑还原的方法，明显不符合理性逻辑。理性逻辑是客观的、冷峻的，是排斥感情色彩的，对任何事物都取分析的态度。按理性的逻辑的高级形态，亦即辩证逻辑，任何事物都不可能是不变的。在辩证法看来，世界上没有永恒不变的东西，一切都随时间、地点、条件而变化。把恋爱者的情感看成超越时间、地点、条件是无理的，但是，这种不合理性之理，恰恰又是符合强烈情感的特点的。清代诗话家吴乔把这叫做“无理而妙”。为什么妙？无理对于科学来说是糟糕的，是不妙的，但，因为情感的特点恰恰是绝对化，无理了才有情，不绝对化不过瘾，不妙。所以严羽才说：“诗有别才，非关理也。”

自然，情感逻辑的特点不仅是绝对化，至少还有这么几点，它可以违反矛盾律、排中律、充足理由律。人真动了感情就常常不知是爱还是恨