

# 挑剔文坛

孙绍振 著

反抗盲目的权威崇拜  
鲁迅不理解诸葛亮——赤壁之战的魅力何在？  
同作家的散文大师称号是否名副其实？  
东寅恪的学术悲剧：  
钱钟书的幽默缺乏宽容  
《废都》：灵魂对肉体的败北  
《白鹿原》的艺术破产  
顾城的死和文人的堕落  
三毛作品中蹩脚的对话  
曹雪芹的美学局限  
杜甫的平庸之作  
白居易的败笔  
.....

孙绍振如是说



福建人民出版社

# 挑剔文坛

孙绍振著



福建人民出版社

**图书在版编目(CIP)数据**

挑剔文坛: 孙绍振如是说 / 孙绍振著. —福州: 福建人民出版社, 2001. 1 (2001. 7 重印)

ISBN 7—211—03840—3

I. 挑… II. 孙… III. 当代文学—文学评论—中国—文集 IV. I206. 7—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 83539 号

**挑剔文坛**

TIAOTI WENTAN

——孙绍振如是说

孙绍振 著

\*

福建人民出版社出版发行

(福州东水路 76 号 邮编: 350001)

福建第二新华印刷厂印刷

(三明新市中路 70 号 邮编: 365001)

开本 850 毫米 × 1168 毫米 1 / 32 10. 125 印张 4 插页 229 千字

2001 年 1 月第 1 版

2001 年 7 月第 2 次印刷

ISBN 7—211—03840—3

I · 78 定价: 16. 50 元

本书如有印装质量问题, 影响阅读, 请直接向承印厂调换。

# 自序

## ——关于本书所使用的艺术分析方法

自1994年香港三联书店将我发表在香港《新晚报》上的书评以栏目的名称《孙绍振如是说》作为书名选编结集成册以后，我继续为香港《新晚报》撰写专栏书评，后来又在香港《文汇报》上写《新如是说》，直至1998年秋。这里删去了香港三联版的部分文章，增加了许多后来写的文章。

在本书出版之际，我想把应香港读者要求所写的关于本书所使用的艺术分析方法印在书前，权作序言。

### 证明和证伪

普通论证的基本原则是“观点与材料的统一”，亦即论者根据自己的论点组织（事实上是选择）与论点一致的材料去加以“证明”。这种“证明”是很不可靠的，因为根据论点选择与之一致的材料，就意味着排除与之不一致的材料。既然把与论点相矛盾的材料都排除了，怎么还可以论证论点的可靠性呢？英国哲学家罗素说，要防止自我迷惑。他举例说：几乎所有的英国男女都相信自己的性别优于对方，男性可以举出无数与自己观点一致的材料，例如几乎所有的大政

治家、大哲学家、大科学家、大军事家，乃至大厨师都是男性；而女性可以轻而易举地列出几乎所有的大贪污犯、江洋大盗、大独裁者、大流氓等等也都是男人。

这说明自古以来普遍运用的例证法是极其危险的，其所以至今未被废除，绝不是因为它可靠，而是因为它能起某种说明作用，因为论点都是抽象的，而恰当的例子能把抽象的观点具体化，让读者能够看得见，摸得着。但是这却造成了误解，一些粗心的论者居然把举例说明当成了举例证明。

其实，不管举多少例子都是无法证明任何一个论点的。第一，例子并不是绝对中性、绝对客观的；第二，即使例子是客观的，不带作者的价值标准、文化心理、理论取向、人生经历等的片面性和狭隘性，它总免不了是人类在时间上和空间上都有限的经验，而要论证的却是普遍的观念，任何一个普遍性的观念都需要无限的经验。这似乎是一个怪论，其实是我们既忽略了黑格尔的辩证法，又漠视波普尔的“证伪说”的缘故。按黑格尔的说法，普遍和特殊是一对永远不会消失的矛盾。任何文章都不可能穷尽特殊事物以满足普遍概括之需，普遍的概念永远只是特殊的一部分，特殊永远比普遍观念丰富。吃了苹果，可以知道水果的味道，可我们凭着水果的定义永远想像不出苹果是什么味道。按波普尔的说法，所谓证明永远是不可靠的。一个最著名的命题是：一切天鹅都是白的。即使你列举古今中外一切资料证明天鹅都是白的，你也不能排除在你经验之外或者未来会出现一只天鹅是黑的。而一旦一只黑天鹅出现了，你的命题“一切天鹅都是白的”就不能成

立。相反，“并非一切天鹅都是白的”却因此而成立了。正因为这样，波普尔特别强调，只有证伪才能发现真理。当然，他的这种理论难免偏激，正确的说法应该是证明和证伪、正例和反例同样重要。

我曾经受过黑格尔正反合思维模式的长期熏陶，又接受了波普尔证伪说的深刻影响，所以在写作时往往习惯于运用爱因斯坦所倡导的“两面神”思维方法，亦即总是把事物放在正反两极中检验，举例时通过正例肯定论点，通过反例发展论点。细心的读者在读我的文章，如《徐志摩的诗和现代作家的包办婚姻》时，可能会感觉到，就是这种方法的彻底性使我得出了自由恋爱的局限性和包办婚姻也并非绝对对后果不佳的结论。

### 应该这样写和不该那样写

一般的论者，都把对论点的肯定当作论证的主要任务，这自然不能说错，但也不能算完全对。这是因为不论黑格尔还是波普尔，都把证明和证伪、肯定和否定看成一回事，当我们说人是动物时，实际也就说了人不是植物，也不是矿物。

当许多论者追随着现成的说法说戴望舒是一个现代派时，却没有十分清楚地考虑过他为什么不是一个浪漫主义者。正因为这样，我专门写了《戴望舒为什么不是一个浪漫主义者？》，不是从我的概念或者直觉来说明，而是从他的诗中的感觉和语言的特点来说明他为什么不是一个浪漫主义者。这不仅是一个为文命题的问题，同时也涉及了思想方法、读书方法。对于任何事物不能满足于它是什么，

更重要的是应该弄清他不是什么。鲁迅有关文学的许多论述，也许从今天看来并不见得仍然百分之百正确，但是他在述及文学创作时正确地说过，不应该满足于了解应该这么写，同时应该弄清不应该那么写。他认为学习写作最好的办法是研究作家的修改稿，尽管大作家修改稿传世者甚少，但是我仍然从苏联文学史家研究托尔斯泰、肖洛霍夫的诸多文稿档案中，尤其是《复活》和《静静的顿河》的多次修改稿中获益良多。我在《文学创作论》中分析了这些文学大师刻画艺术形象走向完整的过程。

我特别分析了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），哭着求她宽恕，并且向她求婚的场面。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：“你说的全是蠢话……您找不到比我更好的女人吗？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，原来的稿子便觉得不够精彩。卡秋莎原本是纯情少女，由于受了聂赫留朵夫的诱惑而沦落为妓女玛丝洛娃，在看到往日的情人时，她的感觉和记忆是表面的：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，也说明往日的记忆沉入情感深处，痛苦不在表层。

其次，最活跃的是眼下的职业特点，见了不认识的男人，只要是有钱的便高兴起来，连对于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这个姑娘的表层心灵的毒化、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，首要的目的，是先利用他一下，向他拿点钱买烟抽。

最后，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，即使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。

在定稿中的“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，好像是已经死亡了。

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，平面性的描述和立体性的刻画，其高下、其奥妙就一目了然了。

这里，最重要的不但是对多种修改稿的对比，而且在



于在对比中显示了一个道理：不弄清不该那么写，是很难真正体会到究竟为什么应该这样写的。

### 不同艺术形式的不同规范

要弄清“不该那么写”，凭借文学大师的修改稿自然是一条捷径，非常可惜的是这样的资料凤毛麟角，因而这种方法很难直接实现。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，而是诉诸读者的想像和经验的回忆的，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。一个人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。这正是我在读书时，特别在为文时寻求分析线索的一种方法。用同题材而不同形式的艺术形象作对比，找到矛盾的端倪，分析下去就不难了。这种方法的适

应性比较广泛，无论是莎士比亚的剧本，还是《三国演义》，或者是白居易的《长恨歌》、王实甫的《西厢记》，都有不同形式的作品可供参照，不难从中找出意味深长的差异，作为切入艺术奥秘的突破口。我把这种方法叫形式比较法。正是运用这种方法，我写了《从小说〈伏羲，伏羲〉到电影〈菊豆〉》。此外，还写了《诗人眼光和小说家眼光的交织》，比较了白居易的《长恨歌》和鲁迅打算要写的同题材小说的构想。在抒情诗人白居易看来，李隆基和杨玉环的恋爱一见钟情，生死不渝，才有充分的诗意；而如果小说家也这样写，他们一见面就好，心心相印，直到杨玉环死了，还在想像中念念不忘，那么就不但没有性格可言，而且没有东西可写了。如果林黛玉和贾宝玉光是爱得死去活来，没有任何互相试探，互相不理解，甚至互相猜疑、误解，互相折磨，那还有什么《红楼梦》呢？

这种方法只要运用得彻底，无所畏惧，不为什么现成的印象和固定的权威见解所惑，一往无前地分析下去，就不难发现，同样一句话，在小说家看来是一个意思，而在抒情诗人看来，又是一个意思。例如，同样是在长生殿，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。两个人的爱情弄到要靠赌咒发誓来证明，肯定是陷入危机了。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 关于这一点王晓明教授另有解释，参阅本书中《关于鲁迅的“多疑而易怒”》一文。

由此引申出小说的对话原则与诗的对话原则的不同，在诗中，可以把人物内心的愿望、激情像莎士比亚那样，有系统地用美妙的词句，甚至严整的格律讲出来，而在小说里则肯定是幼稚的。正因为这样，托尔斯泰才批评莎士比亚剧本中的人物所讲的话根本不是人话，连莎士比亚本人都不会那么矫揉造作地、刻意求工地发表演说。尽管如此，莎士比亚仍然有莎士比亚的伟大价值。这是两种艺术准则，不可互相混淆的。

正因为这样，我在《三毛作品中蹩脚的对话》一文中批评了迷住不少内地少男少女的三毛的小说，并且举她一篇作品为例说明她根本不懂小说对话的艺术准则，对于小说对话表层意义与深层语义的分化，亦即所谓“对话与潜对话”，可谓茫然无知。

中国小说艺术常常有这样的悲哀，影响相当巨大的作家的基本艺术观念居然有根本的错误。这不仅是文学的悲哀，而且也是号称过分发达的评论的悲哀。许多素有盛名的大评论家，在宏观理论上出语不凡，但是到了微观的切实的分析时，常常掩饰不住外行的模糊。我们在有关《白鹿原》的评论文章中看到了太多的艺术的外行。

因为在艺术的真正要害处缺乏自己系统的、自觉的、独立的观念和方法，为数不少的评论家才如此容易在艺术上动摇，不是追随流行见解，就是沦为传声筒，包括一些品德并不差的人都免不了一时沦入吹喇叭、抬轿子的行列。

### 艺术分析的“还原法”

选择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，不论是中国历史、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，即使这样，这种适应性也是相当有限的，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。

在这种情况下，显示形象内在矛盾的线索不见了，并不等于形象的内在矛盾不存在了。要揭示其内在奥秘，得用另外一种方法，不是凭借现成的资料，而是依靠抽象能力把构成艺术形象的原生要素想像出来，作为分析的起点，我把这种方法叫做“还原法”。<sup>①</sup>

要理解艺术，不能被动地接受。成熟的艺术形象都是高度统一和谐的，天衣无缝的，呈现给读者的是自洽的完整结构，好像既没有多余的成分，也没有不足的成分，即宋玉所谓“增之一分则太长，减之一分则太短”。

一般读者满足于赞叹，但光是赞叹是被动的，满足于赞叹，就无法改变阅读的被动状态。而要达到一种主动的分析境界，就得不但充分欣赏浮现在眼前的形象，而且得把作家构成形象时排除掉的成分想像出来。当然，有时并不需要想像，被排除的成分就在作品当中，作者已老实地告诉你了。朱自清在《荷塘月色》中创造了一种宁静、幽雅、孤寂的境界，相当出色地描述了清华园校园一角的宁静安谧之美，但这并不是清华园这一角的全部景

<sup>①</sup> 这个“还原”与西方现象学的“悬搁”和“还原”相通，但不完全一致。

象，那里并不完全是一个寂静世界；相反，喧闹的声音也同样存在，不过是给朱先生排除罢了。

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；他们总想把自己创造的形象当作客观对象的翻版奉献给读者。说得不客气一点，就是总想骗骗读者，让读者相信，他所感知到的变幻了的世界就是客观世界。但朱先生在《荷塘月色》中却不同，他很坦率地告诉读者，清华园里还有十分喧闹的一面。他说：“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。”这说明了一个非常重要的艺术原则：作家对于自己感知取向以外的世界是断然排斥的。许多论者对此理不甚明白，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。这是近乎天衣无缝的意境中难得露出来的一条缝，忽略了这句话，也就失去了分析的切入口，而不能揭示矛盾的分析就会失去主动，而蜕化为印象式的赞叹。

所有这种被动的赞叹都以降低评论家的水平乃至人格为特点，以傻乎乎的空话，以没话找话说，把话说得令聪明的读者恼火为特点。

连作者明白揭示的线索都视而不见，何况在不留下这样老实的提示的文本面前。对于没有任何提示的艺术形象，分析的难度就更大了。因为这时要求你把作者省略了的，被感知和想像排除了的，用你自己的推理和想像还原出来。举一个最简单的例子：李白的《早发白帝城》中说，“千里江陵一日还”，被动的评论家是不会提出问题

的，因为他不会还原——这样的速度在当时是绝不可能的，这是第一；第二，即使可能以这样高的速度航行，当时长江三峡中的巨大礁石还没有炸毁，则越是快速，越是凶险，越是可能连船带人被撞得粉身碎骨，哪里可能“轻舟已过万重山”呢？这时，作为一个评论家的起码本领乃是敏锐地通过还原，分析出李白感觉知觉的特点：正是高度夸张了船的速度而排斥了由于速度带来的凶险程度。这个道理并不神秘，和朱自清的感觉排斥蝉声和蛙鸣的喧闹一样，高速飞舟在三峡间航行的凶险也在李白的感知世界以外。

不还原出艺术家感知世界以外的东西就不可能真正理解艺术家感知世界以内的特点。理解了朱先生如何选择排除，就不难明白李白如何创造了诗化的境界。

艺术家感知世界以外的东西是不会在作品中出现的，但在作品中出现的东西恰恰是感知世界以外的东西的索引，能不能把它还原出来，是衡量一个评论家是否真正够格的准则。

### 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，甚至智性导向；一旦有了个人情感色彩、主观智性的导向，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“歪曲”的。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

的一种可靠索引。

这一点，已经为大多数评论家意识到，他们凭着直觉就能从变异的表层或感觉想像出艺术家潜在的情感状态。但是绝大多数评论家还没有自觉的理论意识，也没有感觉到把这种想像转化为另一种分析方法，即使是艺术直觉相当强的评论家也常常以感想代替分析。方法比之经验更全面、更深刻。光凭经验也许能还原比较单纯的形象，但却不能还原比较复杂的形象。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，应该使用的是逻辑的还原。白居易的这几句著名的诗句说的是李隆基和杨玉环的爱情是绝对的，不论在任何空间、时间，在任何生存状态，爱情都是不变的，都是永恒的。这是诗的浪漫逻辑，爱情是无条件的，甚至是超越主体的生死界限的。这种逻辑的特点是绝对化的。而用逻辑还原的方法，则是还原到正常的思维逻辑，亦即理性逻辑。理性逻辑是客观的、冷静的，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、条件是不合理性的，但是不合客观的理性之理，可恰恰又是充分符合人的情感激动的特点。清代诗话家吴乔把这叫做“无理而妙”。为什么妙？因为无理。

无理对于科学来说是糟糕的，是不妙的，可对于艺术来说则是妙极了。因为无理了才有情，理的一个特点是分析，不能绝对化，而情感的一个特点恰恰是绝对化，不绝对化不过瘾。所以宋朝诗评家严羽才说：“诗有别才，非关理也。”

当然，情感并非完全没有逻辑，只是与理性的逻辑不相同罢了，绝对化就是情感逻辑特点之一，不经过逻辑还原，是不能揭示情感逻辑与理性逻辑的矛盾的。

自然，情感逻辑的特点不仅是这一点，至少还有一点，那就是它不像理性逻辑那样，它可以自相矛盾。人真动了感情就常常不知是爱还是恨了，明明相爱的人偏偏叫冤家，明明爱得不要命，可见了面又像贾宝玉和林黛玉那样互相折磨。臧克家纪念鲁迅的诗说：“有的人活着，他已经死了；有的人死了，他还活着。”这按通常的逻辑来说是绝对不通的，可要避免这样的自相矛盾，就要把他省略了的成分补充出来，如后一句：“有的人死了，因为他为人民的幸福而献身，因而他永远活在人民心中。”这很符合理性逻辑了，但却不是诗了，这是因为没有情感了，情感被完全严密的理性窒息死了。这种情况，越是到当代文学中扭曲越明显，成为一大特点。在小说中，情节是一种因果，一个情感原因导致层层放大的结果，按理性逻辑来说理由必须充分，这叫充足理由律。可是在情感方面是充足了，在理性方面则不可能充足。说贾宝玉因为林黛玉反抗封建秩序，思想一致才爱她，理由这么清楚，就一点感情也没有了。叶兆言的小说《蜜月阴影》写一个新娘和丈夫蜜月旅行，住到丈夫的前情人家中，莫名其妙地尿床导致了許多变故，后来经过丈夫多方探询，双方吵了一架，又不尿床了，理由是谁也说不清的，这



才有神秘感。

### 价值的“还原法”

《儒林外史》中“范进中举”的片段是脍炙人口的。这不完全是吴敬梓的发明，而是他对原始的真人真事改编的结果。清人刘献廷的《广阳杂记》原来是这样的：明末江苏高邮有一名姓袁的名医，号称神医。一江南秀才中举了，喜极而狂，大笑不止，求袁诊治。袁一见说，病没法治了，你的性命也就是几十天的事。赶快回去，迟了可能来不及回家。如经过镇江，务必请一位何姓医生诊治，并附致何医生书信一封。此人到达镇江时，大笑不止的病就好了，但仍然把信拿到何医生处。原来信上说：“这位先生高兴过分，以致心窍开张，不可复合，没有什么药可治。所以我说他死到临头，让他心怀恐怖，估计到你那里心孔就闭合了。”病人看了信向北方磕了两个头就回家了。

这段记载的本意是袁医生的医术高明，心理毛病不能用生理药方治疗，而只能用心理方法治疗，其全部价值在于科学的实用性，很严肃的。而在《儒林外史》中却变成胡屠户给范进的一记耳光，重点在于出胡屠户的洋相。范进的这个丈人本来极端藐视范进，可一旦范进中了举人，为了治病硬着头皮打了他一个耳光，却怕得神经反常，手关节不能自由活动，以为是天上的文曲星在惩罚他，连忙讨了一张膏药来贴上。这样一改，就把原来故事科学的、实用的理性价值转化为情感的非实用审美价值了。这里不存在科学的真和艺术的美的统一问题，而是真和美的错