

中 国 文 学 论 丛



当代中国文学的 艺术探险

■ 孙绍振 著

■ 福建教育出版社

自序

我本来是不太注意文学理论的，在很长一段时间里，我的全部身心都集中在创作上，后来由于一个非常偶然又不完全是偶然的机，我卷入了朦胧诗的讨论，这本来是属于当代文学评论的范畴，但是以后，为了弄清楚一些最基本的理论问题，同时又为了教学，我化了许多时间，致力于文学基本理论的研究。我选择的是创作理论，也许是可以叫做“作家学”的那一种，而不是一般文艺理论。对一般的美学和文艺理论，我虽然也有所涉猎，但是却舍不得花太多的生命去钻研。我觉得，来自西方的那些抽象度很高的哲学、文化理论，不管它有多高的水平，总是学院派味道太浓，往往以脱离文学创作的实践为特点。就是在西方，除了个别自己也能创作的理论家，那些太抽象的理论，对于他们国家的作家来说，并不是受到高度重视的，何况拿到我们国家的文学中来。

人的生命是有限的，我很怕过多地关注那些已经有了很多朋友在钻研的学问会造成供大于求。

对于一般中国作家来说，有许多问题要解决，有的最迫切的是创作思想问题，文化哲学基础问题。文化哲学的偏瘫，使得我们许多作家对于人的本性的理解比较狭隘，缺乏深度的发现，他们的才智因而受到了窒息，这已经是现当代文学史上人所共知的事实。但是，妨碍我们文学水平提高的，不但有这样的，而且还有艺术的基本功问题，也就是作家的基本修养和对于文学的本身的特殊

规律的理解问题。对于这些问题越是到了具体的、微观的细胞形态的深部，全世界的文艺理论就越是含糊。例如，情感的审美价值，这是大家都津津乐道的，但是对于情感逻辑和理性逻辑究竟有什么区别，就只能在概念上打圈子，习惯于以一种理性的因果律去代替情感的因果律。因而反了多少年的概念化，收效甚微。图解政治的概念化还没有完全肃清，图解西方某种文化哲学的概念化又大量涌现。此外还有形式感和亚形式感问题，对话的原则问题，在我看来，许多中国作家就没有从根本上解决。西方的电视在中国很有市场，原因很多，不止一个人告诉我，原因之一就是：他们的对话写得很妙，很有看头，我补充说，这还由于他们的形式感和亚形式感很强，他们在建构故事时情感因果和理性因果拉开了比我们大得多的距离。我们的作家在写喜剧时往往分不清轻喜剧和闹剧，甚至把散文当作诗来写这种违背艺术形式起码的规范的说法（正如把男性和女性、A 型血和 B 型血混为一谈一样）竟然在我们民族智慧和头脑敏感度属于上乘的作家中，被当作颠扑不破的真理风行了近 20 年。我们叙事和戏剧作品中的对话充满了基本章法的错误。作家们在写对话的时候，每每是凭着自发性的直觉（或者说得好听一些，凭着才气）去写的。有时，他们的确也写出了一些精彩的对话，但是有时又写出了只能说是败笔的东西。这是因为他们在理论上缺乏明确的原则性，比如说，人物的对话，在什么时候讲真话，什么时候讲半真半假的话？是不是只要符合自己身份有什么就讲什么呢？大多数人所做的是尽可能掩饰自己的真实思绪和动机还是相反？许多作家并没有认真地思考过。

我对诸如此类的问题很有兴趣，花了几年的工夫，得出了对于人物自己是心口误差，在人物之间是心心错位的结论。

我痛切地感到我国作家，尤其是批评家在基本修养上的欠缺是太严重了。比如《白鹿原》这样的作品，许多评论家把它说得天花

乱坠,但是我却觉得在语言上,在长篇小说的形式规范上,作者犯的错误太多。为此,我除写了一篇批评文章以外,还挑出了这部长篇小说中最好的一段,把作者行文中的废话放在括弧里,让读者去评判。文章发表在《中华读书报》上。我本以为这样的文章一定是太唐突了,没有想到居然鼓舞了陈斯言先生,他声称用我的方法,写了一篇《怎样做一个不成功的小说家》(《中国青年》1997年第9期),批评了柯云路的《超级圈套》中语言的粗糙。这使我深深感到温暖。

我的当代文学批评文章,比较注重分析作家的修养。我是在对于作家心理和文学形式的一般规范上有了自己的研究心得以后,再对我所选定的作家作品进行评论。比如我对作家感觉力(感觉变异)差不多作了两年的研究以后,写出了《论变异》。在这以后才对刘心武和唐敏的小说和散文进行了侧重于感觉方面的评论。我在写一篇研究郭风的长篇论文的时候,就集中在他的感觉世界的亮点和盲点的创造上,其它方面,在我看来就无关紧要了。

我最醉心的是文学形象细胞形态的分析,力求把形象的最单纯形态,像科学家那样,放在纯粹状态中进行研究。我没有局限于文学形象主客二维的流行说法,我研究的结果是:文学形象是生活的特征、作家的个性或者情感的特征和艺术形式的特殊规范的三维结构。这个观念在人民文学出版社的《美的结构》中有比较系统的展开。在对形象细胞的构成有了比较明晰的了解以后,我对作家的特殊心理素质,不同于科学家的观察力、感受力、想象力、形式感、表现力,我醉心了好几年。这些研究成果都集中在我的《文学创作论》中。以后,我就本着这些成果,研究了一系列作家的外部和内在感知结构。

由于出版了这么几本所谓的文学理论著作,我就被一些爱好和鼓励我的读者称之为“文艺理论家”。对这个说法,最初我并不在

意，后来却有点觉得不敢当了。我自己知道，要进行文学评论，不花一些时间去考虑文艺的宏观问题是不能不陷入盲目的。但是对于一个真诚地把自己的最美好的年华奉献给文学的人来说，最主要的并不是多么深刻的理论体系，而是最实际的，也就是对于作家和作品的具体分析。在具体问题具体分析上，不论是马克思主义还是解构主义都是一样的。并不是建构理论体系完全没有必要，而是所有的理论体系必须最后落实在对于作家和作品的分析上。如果耗费了自己生命中最宝贵的时光，结果是对于文学作品，尤其是当代作家和作品仍然如狗咬乌龟——无从下口，我是不太甘心的。正是因为这样，我一直把文学理论的宏观建构和当代文学评论尽可能地结合起来。近十几年来，我相当认真地对我选定的作品和作家尽可能进行细致的分析。

我在分析作品和作家时的长处，并不是我自己首先认识到的，这要感谢我的朋友和读者。

最初使我意识到这一点的是，香港的一些朋友对我的“微观分析”的称道。

从1989年4月开始，我在香港一家报纸上每周一次发表书评。开始的时候，我并不认为这种具体作品的评论有多少学术价值，在持续了几年以后，香港的朋友就给了我很多使我惊奇的鼓励。我想起了《邹忌讽齐王纳谏》中的“私我也”，以为朋友对于我的肯定是出于友情。但是后来这个文学作品评论专栏，竟换了一个叫我自己也有点愧不敢当的名称：《孙绍振如是说》。编者告诉我，这是因为有不少圈子内的和圈子外的人表示喜欢。再后来，一个素不相识的女诗人舒非，她是香港三联书店的编辑。她找到了我的朋友，表示要为我的书评出一个选集。当时我正从美国访问回国，途经香港。我并没有把此事放在心上，居然也没有想到要去和这位女士见一面，把事情确定下来。回来以后，由于种种杂事缠身，竟然把它忘

得一干二净。倒是舒非女士来了信，催我把剪报稿寄去。我自然遵命了。过了两个月，舒非的信又来了，说是仍然没有收到稿子。这时，我才有有点着急起来。正好有一个学生要到日本去，途经香港，我就托她把稿子捎带上了。这就是后来在香港三联书店出版的书评集子《孙绍振如是说》。在这本书出版以后，我看到了香港《星岛日报》、《大公报》、《文汇报》以及其它报刊上陶然、颜纯钧、辜健、王一桃等先生总共十余篇书评，这才真正感到自己的长处可能就是那些相识的和不相识的读者所说的在“微观的作品分析最见精神”。

后来我得到了吴三元和季桂起二位先生的《中国当代文学批评概观》（北京知识出版社），其中第三编的第二章的第三节是关于我和谢冕的，他们也突出了我对作品微观的艺术分析。我还看到，卫建民先生评论我的文章（原载《文汇报》，后来收入他的书评集《寻找丹凤阁》——中央编译出版社）和谢十架先生评论我的文章《智者的理论》（《当代作家评论》，1996年第4期），他们又不约而同地强调了我的这个长期以来被我多多少少有点忽视了的微观艺术分析的长处。在他们的鼓舞下，我还特地总结了一下我的微观分析方法，我发现可以还原法来给它命名，并且写了一篇论文《论作品分析的还原法》（发表在《名作欣赏》1994年第1期）。

如果吴三元、季桂起、卫建民、谢十架等先生只肯定我的真善美的三维错位结构的价值，大概只能引起我有限的欣慰，因为他们所说的是我自己已经知道了的。但是他们对我的微观艺术分析的肯定，则无疑帮助我认识了自己，这使我不无兴奋地体会到要认识自己的长处，一如认识自己的短处是同样艰巨的一件事。

也许正是因为这样的考虑，我才觉得有必要把这十多年来所写的有关作家和作品的评论收集起来，作为一个系统的成果奉献给读者。

本来我是以诗歌评论起家的，后来我有意识地把自己评论的

范围扩展到散文、小说，甚至是戏剧、造型艺术领域中去。

在这个集子中，我曾设想把对小说和散文的研究，放在诗歌研究的前面，那也并没有特别的用意，目的不过是想引起读者的注意，表示我并不如一般人想象的那样仅仅是一个只关心诗歌评论的人。在我看来，一个有追求的文学评论家，是不能把自己的探索空间局限在某一种文体之中的。在艺术修养的广阔领域中，文体感是一个很重要的组成部分，只有在不同文体规范的系统比照中，才能发现更为深刻的规律性的奥秘。

在我确立自己的理论框架的时候，正是中国当代文论界引进西方文论最为纷纭的时候，我自然也涉猎了其中不少理论，但是从我对于艺术本性的忠实出发，对于一些于艺术本性的分析缺乏实际意义的西方理论我不能全盘接受。我接受了能够帮助我进行艺术分析的一部分。在这个基础上，我扩展了我的错位理论，运用到幽默逻辑学的建构中去，同时我开始关注散文，尤其是对幽默散文有意识地进行比较系统的研究。我觉得，不论是当代小说还是当代散文研究，最好是在自己对于这种文体的基本特点，特殊规律有了系统的钻研以后，才有利于把宏观的概括和微观的艺术分析结合起来。

在研究基础理论的同时进行作品和作家的评论，不但有利于我的理论的检验——证明和证伪，而且使自己的评论有比较坚实的理论后盾。事实上我的当代小说和散文评论，是我的真善美三维错位理论的具体展示。同时，我的三维错位的理论，就是在分析一系列作品和作家的过程中概括起来的。我体会到：这样做，还有一个好处就是，确立文学评论的自主性和庄严感，起码是可以摆脱文学评论中相当流行的降低品位的依附性。我说的是，对于作家（热门的、冷门的）的依附性，和对于流行话语和文风的依附性。

我曾经担心，过分追求微观分析会降低文学评论的理论品位，

但是后来看到余光中先生的文学评论,我深受鼓舞。原来在他的评论中,很少有我们文学评论中常见的概念的演绎,其主要部分就是由对作品的文本分析构成的。

我的文学理论和评论,还有一个很重要的基础,那就是心理学。我从构造主义的心理学中吸收了对于感觉的研究成果,建构了关于感知变异的理论,从弗洛伊德的性心理学说中,扬弃了其性心理的核心,而借鉴了他把人的心理分为多层次结构的方法,从荣格那里,我利用他的人格面具学,用来研究小说中人物在不同环境中不同的角色,提出了把人物打入第二环境,以便引出第二心态的理论,而在皮亚杰的发生认识论中,我坚定了拒绝行为主义心理学简单的S—R即刺激直接导致反应的机械唯物论模式,从中推演出作家的心理图式(Sheme)的特殊性。在吸取心理学学术成果的基础上,借用心理学的成果来对当代文学形象作出科学的说明,以便揭示出作家成功的奥秘和失足的所在。

正是因为这样,在1986年,当我把小说作为探索人的心理的立体的多层次的结构的艺术形式,写出了我的《论小说的审美规范》的时候,白桦先生在回顾当年文艺学成绩的文章中,把我的小说观念列入“心态小说学”的范畴。我觉得他是很了解我的。

这本论文集集中包括了我从1980年以来的绝大部分文学评论文章。还有一些关于当代文艺思潮和90年代小说的评论文章和其它评论由于篇幅、体例和难以找寻等等的原因,没有收入。

在通读了本书的全部论文以后,连我自己也惊叹了,在这些文章中竟有着这么强的心理学和文学形式论的色彩。也许正是因为对于心理学与当代的经典作家和作品文本及形式的醉心,我无法完全接受在西方文论中那么时髦的语义学,尤其是权力话语理论。过去我们说过文学就是人学,这话自然没有错,但是也没有什么深刻的地方,因为历史学、社会学也是人学。在我看来,文学的特点就

是人的艺术心理学,它是在艺术的假定性和形式的规范性的限制中努力获得更大自由的关于人的可能性的,而不是限于现实性的心理变幻学。而这几年引进一些西方文论却告诉我说,文学似乎不应该简单当作人学,人的自我基本上是个语言符号、人成了权力话语的容器,在话语以外,人就似乎没有什么思想了。我之所以不能完全接受这样的学说,除了由于它在许多方面和我对于文学的感受和理解有抵触以外,还由于它基本上是一种文化哲学,它在根本上只涉及了文学和其它文化形式的共同性,并没有揭示出文学本身的特殊规律。

从50年代以来,我们总是在追求文学艺术不同于哲学、政治以及其它意识形态的特殊性,所以才有了何其芳的典型共鸣说,才有了那么热闹的形象思维的讨论。虽然这些讨论,并没有最终地帮助我们弄清文学本身的特殊规律,但是它毕竟在探索文学与哲学和其它意识形态的不同。这种探索对于批评和创作上的概念化和公式化是多多少少起了抑制作用的。但是八九十年代从西方输入的文论却有一种倾向,那就是把文学理论尽可能地哲学化,过去我们反对过把文学作为任何一种哲学、意识形态的图解,而眼下,在风靡一时的西方文化哲学的冲击下,把文学当作哲学的附庸的作法似乎已经为许多批评家认同。有一个年轻的同行竟在《中华读书报》的《家园》版中提出了:文学评论的最高任务就是为文学作出哲学的解释。这显然是向法国一位作家学舌的。在我看来,这种艺术教条主义对于文学简直是毁灭性的。我们花了几十年的工夫,才把文学从哲学和其它意识形态的图解中解放出来,现在却又这么轻率地把文学送进西方某一种哲学的框框(监狱?——他人是地狱,他种艺术形式不也可能是监狱吗?)中去。这种现象,是不是说明了我们的文学评论家,连起码的自尊心都没有?我们的这些同行,可能是因为在精神上跪下了,才感到西方哲学家(主要是西方当

代哲学家)高不可攀。他们不但没有用自己全部的生命去探索艺术的奥秘,而且对我们这一代人的追求也失去了信心。他们的这种说法,使我想起了30年代一些激进的文学批评家提出的“辩证唯物主义的创作方法”。二者不管在意识形态的属性上有多么巨大的不同,但在把文学出卖给哲学,是没有什么不同的。对于我这样一个把几十年的生命都奉献给文学的人来说,什么都可以舍弃,只有文学艺术本身的特点不能舍弃。不管用什么样的包装,凡是强调文学和其它文化哲学没有多大区别的理论,把文学和语言学的界限说得可有可无的理论,我是无论如何也难以接受的。

难道活生生的人的无限复杂的心理仅仅是一个语言符号问题吗?西方的权威哲学家告诉我们:所有的思想都在语言之中,在语言以外,没有思想。我对此理论的深刻性自然是敬佩万分,但是,这些西方大师们又教导我们:对于任何一种理论都应该有一种清醒的批判精神,一种解构精神,对任何理论的大前提,都要提高警惕。遵照他们的教导,我就觉得,把这种理论拿到生活中,很可能对聋哑的残疾人有歧视的嫌疑了;到了艺术中就更不能不面临被解构的危险了:《红楼梦》中的傻大姐是会说话的,但是她却没有思想;屠格涅夫《木木》中的盖拉新不会讲话,可是他对于狗的感情比有教养的贵族太太不是更富于人道主义精神吗?雨果的《巴黎圣母院》中爱上爱斯米拉达的哑巴卡西穆多,他的爱情不是比那个神气的菲比斯纯洁一万倍吗?他们并没有凭借任何语言就感动了一代又一代的读者。

正是基于此,我对于当代西方文论中的权力话语理论、现象美学理论和审美心理学感到不解、我曾和南帆先生交换过意见,他认为权力话语理论和现象美学的原则是可以与我所醉心的审美心理学互补的,这使我感到极大的鼓舞。

尽管我并没有直接地把现象美学和审美心理的关系直接写在

本书中,但是在本书对于作家和作品的每一个基本的判断中,尤其是,在我那些可以僭妄地称得上是自己的发现的地方,如果明眼的读者能感觉到它们之间的互补,我将无限欣慰。

孙绍振

1997年10月30日

目 录

第一辑 新诗及当代文艺思潮研究.....	1
论新诗的民族传统和外来影响问题.....	3
从泛神论到“泛我论”和“无我论”	
——论《女神》的思想纲领	29
诗与“小我”	44
恢复新诗根本的艺术传统	
——舒婷的创作给我们的启示	50
新的美学原则在崛起	64
论诗的想象	72
关于诗歌流派嬗变过速问题	95
“后新潮”诗的困窘与出路	102
向艺术的败家子发出警告.....	107
“后新潮”诗的反思	110
诗歌研究的传统方法和“新方法”	121
论实践主体性、精神主体性和审美主体性.....	129
评陈涌的《文艺学方法论问题》	157
打破被动接受西方文化的恶性循环.....	175
恶性欧化及其它.....	183
病态的、牺牲惨重的 20 世纪文学	188
范畴和话语的断裂和自洽.....	193

从反映论到价值论.....	202
从工具论到目的论	
——答《文艺理论研究》.....	214
论幽默逻辑的二重错位律.....	227
论当代喜剧的形式感和亚形式感.....	245
围绕着月亮的一百种想象.....	257
第二辑 当代散文研究	263
为当代散文一辩	
——新时期散文发展脉络.....	265
唐敏散文中的戏谑性幽默	
——当代幽默散文考察之一.....	277
钱钟书散文中的硬幽默	
——当代幽默散文考察之二.....	296
王力散文中的软幽默	
——当代幽默散文考察之三.....	303
散文中抒情和幽默的冲突	
——当代幽默散文考察之四.....	308
论台港和大陆散文中之硬幽默和软幽默	
——当代幽默散文考察之五.....	324
智者的情趣和学者的幽默	
——当代幽默散文考察之六.....	346
舒婷的抒情性幽默	
——当代幽默散文考察之七.....	353
王小波智性幽默中的佯谬和佯庸	
——当代幽默散文考察之八.....	358
悼念秦牧和虚假吹捧.....	363
超越审丑 超越抒情	

——楼肇明散文对当代散文的意义·····	368
郭风感知世界中的亮点和盲点·····	396
徐志摩的日记散文和中国的男性沙文主义·····	413
第三辑 当代小说研究 ·····	423
论当代小说对话的“心口误差”和“心心错位”·····	425
小说人物的感知变异·····	440
论典型的和例外的·····	449
论张洁对美的探求·····	458
论高晓声与喜剧性自觉·····	476
刘心武的理性因果律和审美价值取向的搏斗（附：《刘心武 太过一本正经了》、《为刘心武的道德自律喝彩》）·····	489
复合的抒情风格与寻根的主题	
——读唐敏小说和散文·····	514
文化废墟上的精神崩溃	
——论《废都》·····	527
读《白鹿原》札记·····	541
颜纯钧笔下的情欲主题	
——读《天谴》·····	547
逃避情节的感觉世界	
——读王璞的小说集《女人的故事》·····	556
只结一个大果子的树	
——读陶然的小说《与你同行》·····	563
悲壮的探索	
——读西西的小说《哀悼乳房》·····	568
崇高形象和生命哲学	
——评季仲的长篇小说《沿江吉普赛人》·····	572

第一辑

新诗及当代文艺思潮研究

论新诗的民族传统和外来影响问题

新诗究竟要在什么“基础”上发展？这里所说的“基础”，自然不是指思想内容，而是指艺术。这里所说的“艺术”，主要也不是指诗行的节奏与章法。把建设新诗艺术基础的关键放在诗行的节奏形式上，正是50年代末关于新诗发展方向的全国性讨论的偏颇之处。建立某种或多种稳定的艺术形式是诗歌艺术发展成熟的结果，而不是前提。新诗的当务之急是确立自己的艺术基础，使之走向成熟。

这种艺术基础自然是新诗自己创造的，而不是古典诗歌、民歌中现成的，当然也不是从西欧古典和现代诗歌照搬的，否则，新诗就没有独立存在的艺术价值，不过是模仿的膺品罢了。有一种说法，新诗应该在古典诗歌和民歌的基础上发展。事实上新诗正是打破了这种基础的产物。如果说在原有的基础上发展，那是古典诗歌从《诗经》、汉乐府民歌到魏晋南北朝五、七言诗，以至于唐诗、宋词、元曲的发展方式，这期间只有楚辞是例外，它属于另一种艺术血统，楚辞中的直抒胸臆的政治抒情和虚拟的符号的形象体系和《诗经》写实风格不属同一艺术基础。新诗正是采取了从《诗经》到楚辞这种以重建新的艺术基础为特点的发展方式，而不是确立五、七言体统治地位前后以继承前代艺术基础为特点的发展方式。后者的艺术积累的丰富性是以发展的惊人缓慢为代价的，而在新诗草创时期，连这样缓慢的发展也已经停滞了。从