



孙绍振  
◎ 著

# 经典小说解读

中外许多小说解读之所以悟于无效或低效，其根本原因在于尚处于作为读者被动地接受现成的文本，真正要读出小说深层的艺术奥秘，当设想自己作为作者进入创作过程，分析出其当中公这描写，而没有那描写，这是鲁迅和海德格尔都曾描述过的。

孙绍振

2015.11.20



上海教育出版社  
SHANGHAI EDUCATIONAL  
PUBLISHING HOUSE



# 经典小说解读

孙绍振◎著



中外许多小说解读之所以失败或无效，其根本原因在于满足于作为读者被动地接受现成的文本，真正要读出小说深层的艺术奥秘，当设想自己作为作者进入创作过程，分析其为什么这样写，而没有那样写，这是鲁迅和海德格尔都曾指出过的。

孙绍振

2015.11.20



上海教育出版社  
SHANGHAI EDUCATIONAL  
PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

经典小说解读 / 孙绍振著. —上海: 上海教育出版社,  
2016.5

(魅力经典丛书)

ISBN 978-7-5444-6333-1

I. ①经... II. ①孙... III. ①小说研究—世界 IV. ①I106.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第090476号

责任编辑 张少杰

封面设计 王捷

魅力经典丛书

经典小说解读

孙绍振 著

---

出 版 上海世纪出版股份有限公司  
上 海 教 育 出 版 社  
易 文 网 [www.ewen.co](http://www.ewen.co)  
地 址 上海市永福路 123 号  
邮 编 200031  
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心  
印 刷 上海市北印刷(集团)有限公司  
开 本 700×1000 1/16 印张 22.25 插页 3  
版 次 2016 年 5 月第 1 版  
印 次 2016 年 5 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5444-6333-1/I·0056  
定 价 45.00 元

---

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

## 自序

### 小说理论：打出常轨和情感错位

一般读者阅读小说作品,仅凭直觉就能判别小说的档次。但是,课堂上的阅读,或者专业的阅读要有理论的指导,才能更好地挖掘出小说作品的审美价值。然而,并不是所有的文学理论都是可靠的。有些错误的、甚至荒谬的理论,极可能破坏读者的艺术感受。

目前,在中学和大学的课堂上,有一种关于小说情节的理论广为流行:一分析情节就是“开端、发展、高潮、结局”四个部分。这是个非常荒谬的理论,并不符合现代小说的实际情况,因为有的小说没有高潮,有的没有结尾,有的没有开端。其实,到了19世纪下半叶,以契诃夫、莫泊桑和都德为代表的短篇小说家就已经废弃了全过程式的情节,代之以“生活的横断面”结构。这种结构不追求传记式的连续性叙述模式,而是从生活中截取一个侧面来表现主题。最明显的不同是,开端显得很不重要,往往是从事件当中讲起,开端退化为后来的某种不着痕迹的交代,更不在乎严格意义上的结尾。比如《项链》,明明知道耗费了十年辛劳的项链是假的,却戛然而止了。按照传统的小说模式,结尾应该是把真项链拿回来以弥补马蒂尔德青春耗损的代价。但是,小说却不了了之。早在五四时期,胡适就在《论短篇小说》中说,所谓短篇小说,并不是篇幅短小的意思,而是有一种特别的性质。他为短篇小说下了一个定义:“短篇小说是最经济的文学手段,描写事实中的最精彩的一段,或一方面,而能使人充分满意的文章。”<sup>①</sup>

他把这种现象比喻为树身的“横截面”,看了“年轮”就可能知道树的年龄。胡适以自己翻译的都德的《最后一课》《柏林之围》和莫泊桑的《羊脂球》《二渔夫》为例,说明这种描写“事实中最精彩的片断”的情节构成方法,针对的就是传统所谓的有头有尾、环环紧扣的情节构成。这在五四时期新锐小说家那里几乎已经成为共识。鲁迅有时走得更远,他的《狂人日记》几乎废除了情节。而《孔乙己》则把“孔乙己之所以成为孔乙己”的故事全都放在背景的交代中去,只写了酒店里的三个场景,写到第二个场景时孔乙己还没有出场。

<sup>①</sup> 《中国新文学大系·建设理论集》,上海良友图书印刷公司1935年版,第272页。

关于全过程的情节理论,据我考证,是从苏联学者季莫菲耶夫的《文学原理》那里来的。这个《文学原理》原为苏联教育部核准的文学理论教材。原文是这样的:“和生活过程中任何相当完整的片段一样,作为情节基础的冲突也包含开端、发展和结局。”在阐释“发展”时,又提出:“运动的‘发展’引到最高度的紧张,引到斗争实力的决定性冲突,直到所谓‘顶点’,即运动的最高峰。”<sup>①</sup>这个补充性的“高峰”,后来就被我国某些理论家和英语中的“高潮”(climax)结合起来。半个多世纪过去了,苏联的文艺理论早已被废弃,季莫菲耶夫的“形象反映生活”“文学的人民性”“文学的党性”“社会主义现实主义”早已被历史所淘汰,而“开端、发展、高潮、结局”的情节教条仍然在我国的中学语文甚至大学文学教学中广泛流行。

这个理论是很落后的,20世纪80年代花城出版社出版了英国作家福斯特的《小说面面观》。此书继承了俄国形式主义者把情节和本事(素材)加以区别的精神,把情节和故事加以划分。提出仅仅是时间上的连续,只能是故事。比如,国王死了,然后王后死了,还不是情节。要成为情节,其中必须有一个因果关系,国王死了,然后王后也死了。因为王后悲痛过度而死。有这个因果关系,就是情节了。<sup>②</sup>

这个理论讲得很通俗,但实际上它是很古老的。亚里士多德在《诗学》里讲情节、动作,就是一个“果”,一个“结”和一个“解”。“结”就是打一个结,然后把它解开。从一个结果来寻求原因。<sup>③</sup>比如说《俄狄浦斯王》,它先有一个“结”,这个孩子生下来,祭司就预言他将来会杀父娶母,人们千方百计逃避这样一个结果,然而阴差阳错,种种巧合,他最后还是杀死了他的父亲,娶了他的母亲,逃避的原因变成了逃避不了的结果。这就是“结”和“解”的关系。我想福斯特的理论最初源头就在这里。但是,用这样的理论解读小说还不到位,因为原因和结果的关系多种多样,可能是一种很科学的原因:这个人死了,因为得了癌症。林黛玉死了,为什么?肺结核、胃溃疡、神经衰弱。这还不成其为小说。理性的因果关系构不成小说的情节,小说情节的因果不是理性的,不是实用的。好的小说是一种非常感性的因果关系,是由情感来决定的。从理论上来说,就是审美情感要超越实用价值。所以罗斯金说,少女可以为失去的爱情而歌,守财奴不可以为失去的钱袋而歌。为钱袋则为实用,而为爱情则为情感的审美。

有了情感的因果关系,还没有深入小说的特征,为什么呢?因为一些奸情凶杀案,也

① 福斯特《小说面面观》,花城出版社1984年版,第75—76页。

② 福斯特《小说面面观》,花城出版社1984年版,第75—76页。

③ 伍蠡甫主编《西方文论选》,上海译文出版社1979年版,第60页。

是情感的因果关系,但那是真人真事,所揭示的人的内心世界往往是实用性质的(如为了钱财),就是有情感成分,深度也是有限的。小说不满足于真人真事的因果关系,其目的是超越实用价值,深挖人心理深层的奥秘。这就需要想象,通过假定性、虚拟,在想象中自由地探索,哪怕是超现实的因果、荒诞的因果,只要具有开拓心灵深层的功能就是好小说。有一种讲求绝对真实的小说理论,认为武松打虎所用的方法不真实,因而得出否定的结论。但是,几百年来的阅读实践却否决了这样的理论。这种理论的致命弱点就是没有把小说当作一种艺术来看,而艺术形象如莱辛所说都是“逼真的幻觉”,一切艺术都应该是真实的,但是,真和假是对立的统一,用我国的古典诗话来说,就是真假互补、虚实相生。用歌德的话说,艺术是通过假定达到更高程度的真实。

关于小说的理论可谓五花八门,但很少有解读小说艺术功能的。比如,目前很权威的西方叙事学,热奈特的《叙事话语》,讲究叙述的次序、延续、频率、心境与语态。而托多罗夫的《叙事作为话语》则分别论述叙事的时间、语态和语式。它们都离开了审美价值、情感世界去讲话语,除了托多罗夫时有真知灼见外,大多都满足于描述、概括和演绎,并未提出评价小说优劣的准则。因此,我们不能一味对他们进行疲惫的追踪,应该从中国小说创作和阅读的历史经验出发,概括出中国式的小说阅读理论,解决小说的情节、人物在艺术上的评价问题。

依赖西方大家的文论已成为中国当代文学理论的顽症,许多学者只知道梳理西方文论的来龙去脉,从概念到概念,从演绎到演绎,追踪其变幻,不惜耗费十年甚至数十年的生命,仍然对西方文论的局限无所突破,对具体文本的解读捉襟见肘。殊不知早在20世纪中叶,韦勒克和沃伦就在他们合著的《文学理论》中宣告:“多数学者在遇到要对文学作品作实际分析和评价时,便会陷入一种令人吃惊的、一筹莫展的境地。”<sup>①</sup>既然已经在文本解读上徒叹奈何了,我们还不如直接从自己的经验中进行第一手的概括。虽有难度,但很有可能会另辟蹊径。

回到情节上来,亚里士多德在《诗学》中早就提出过“突变”和“对转”。什么叫突变?就是突然打破了常规;什么叫对转?就是事情向相反的方向变化。对于情节来说,它们的功能是探索人物内心潜在的情感的深层奥秘。在平常状态下,人物均有荣格所说的“人格面具”,遇到事变,能够迅速调整其外部姿态,使心理恢复常态。而情节的突转功能就是把人物打出生活常轨,进入一个意想不到的新境界,使之来不及调整,我称之为第二环境。目的是把人物在常规环境中隐藏得很深的心灵奥秘暴露出来,我

<sup>①</sup> 韦勒克、沃伦《文学理论》,刘象愚等译,江苏教育出版社2005年版,第155—156页。

把这叫作第二心态。

仅有情节的情感因果,还不能算是好的情节,好的情节应该有一种功能,就是把人物打出常轨,进入第二环境,暴露第二心态。所谓第二心态,就是人的深层心理结构。它与表层心理结构形成反差。打出常轨,暴露第二心态的理论是我在1986年的《文学创作论》中提出来的。<sup>①</sup>人都是有人格面具的,在正常的社会关系里,他维持着社会角色的面具。情节性的小说一旦进入第二环境,客观环境的变化导致心理环境的更大变化,从而迫使人的心理深层奥秘浮现。

比如,都德小说《最后一课》中的那个小孩子不喜欢学法语,他特别讨厌法语的分词和语法,以至于老师提问的时候他都答不上来。要让这样的孩子从讨厌法语课变成热爱法语课,写成小说是多么困难的事。例如,老师教导一番,父母循循善诱,他好像用功了一点,可并不排除他过几天又厌倦了。这样写小说不但费力不讨好,而且不可信。都德采取了另外一种办法,就是把他打出生活常轨。常规环境是天天可以学法语,这是天生的权力,每天都有明天。而非常规环境,这里就是“最后一课”,是不可逆的。这个孩子突然变得非常热爱法语课,并且希望这堂法语课永远不要结束。这叫打入极端环境,使他内心深层对母语的热爱之情完全被激发出来,浮到表面。原来这个经常逃课去滑冰、去钓鱼的小孩子的内心深层还有一个隐秘,就是对母语的热爱。这也是这篇小说之所以成为经典的一个重要原因。它的构思就是生活的、情感的横断面,表面上它是没有道理的——你天天不用功怎么今天这么用功了?实际上是他的深层情感被激发出来了。老托尔斯泰说过:

有一个流传得很普遍的迷信,说是每一个人有他独有的、确定的品性。说人是善良的,残忍的,聪明的,愚蠢的,勇猛的,冷淡的,等等。人并不是这个样子。我们讲到一个人的时候,可以说他是善良的时候多,残忍的时候少;聪明的时候多,愚蠢的时候少;勇猛的时候多,冷淡的时候少。或者刚好相反。至于说,这个人善良而聪明,那个人卑劣而愚蠢,那就不对了。不过,我们总是把人们照这样分门别类的。这是不合实际的。

人同河流一样,天下的河水都是一样的,每一条河都有窄的地方,有宽的地方。有的地方流得很急,有的地方流得很慢,河水有时澄清,有时混浊,冬天凉,夏天暖。人也是这样。人身上有各种品性的根苗,不过有时这种品性流露出来,有

<sup>①</sup> 孙绍振《文学创作论》,春风文艺出版社1986年版,第631—658页。

时那种品性流露出来罢了。人往往变得不像他自己了,其实,他仍旧是原来那个人。<sup>①</sup>

情节的功能就是把人潜在的、不像他平常的那个人暴露出来。

托尔斯泰的这个理论是写在他的长篇小说《复活》中的,事实上,他在写《复活》的时候,遵循的就是这样的原则。《复活》一开头,陪审员聂赫留朵夫公爵道貌岸然地坐在那里,突然发现,那个被控告谋杀嫖客的妓女,居然就是当年与自己发生关系的女仆,因为怀孕而被逐,流离转徙终至沦为妓女,又被诬告谋杀。这就突然把他打入了第二环境,产生了第二心态。他觉得自己才是罪人,于是决心去拯救她,甚至向她求婚,但是,遭到拒绝。等到她被判流放西伯利亚以后,聂赫留朵夫就产生了第三心态——追随她去,直到看到她嫁给一个民粹派。他靠读《马太福音》,最终才得到解脱。

第二心态、第三心态是从一个人的角度来说的,然而小说写的往往不是一个人物,而是几个人物,那么几个人物是从相同的心态变成另外一种心态,就有三种可能:一是完全相同,二是完全不同,三是部分相同、部分不同,本来处于同一情感状态的人物,发生了情感“错位”。阅读经验告诉我们:完全相同的,不像是小说,在一切情境中人物都心心相印,那是浪漫的诗歌;完全不同的,凡事都针锋相对,也令人想起红色文学中写阶级斗争的公式化、把人物简单化的方式;而那些发生情感错位的往往才会在读者心中留下深刻的印象。

在《西游记》中,孙悟空、唐僧、猪八戒和沙和尚去西天取经,一路上都是打出了生活的常轨的。妖怪很多,都被他们消灭了。可是读者却连妖怪的名字都忘掉了。因为,在打的过程中,孙悟空、唐僧、猪八戒和沙和尚的精神状态没有发生错位。都是同心同德,一往无前。这就不是好的情节。但是,有一个妖怪让人印象绝对深刻——白骨精。这是一个女妖怪。她一出现,人物的感觉就发生了错位。孙悟空一看,立刻分辨出这是白骨精变的,一棒下去就把她打死了。唐僧一看,明明是一位善良的女子。我们往西天取大乘佛经就是要救人,让人们都长生不老,经还没有取到,你就把人杀了,这还了得!而猪八戒一看,嘿!好漂亮的一位姑娘!太可惜了。人物心理瞬间发生了“错位”。《西游记》的英雄平常都是无性的,唐僧是以无性为荣,孙悟空是不屑有性,他是石头里蹦出来的。猪八戒是唯一有性感觉的男英雄。当然,沙和尚最木讷,他

<sup>①</sup> 列夫·托尔斯泰《复活》,人民文学出版社1979年版,第262—263页。



不但对女性没感觉,对男性也没感觉。四个人一起前进的时候,都是常规心态,都是和尚嘛,相安无事。但女人一出现就发生了突变,猪八戒的感觉就越出常轨了。潜在的性意识就非常强烈、非常坦率地表露出来,和孙悟空、唐僧的情感发生了错位,而且幅度很大,在他的挑拨之下,孙悟空被唐僧驱逐,造成了严重的后果。平时同心同德的人,内心的错位就浮现出来了,三打白骨精之所以成为经典,就是因为本来是一群志同道合的人,发生了很大的心理错位。

人变得不一样了,就有个性了。

错位的幅度越大,情节就越是生动,人物就越有个性。小小的私心造成大大的严重的后果,构成怪异。这种怪异主要表现在猪八戒身上,在当时的情境下,喜欢女孩子被称为“色”,是犯戒的,一般是掩藏在心里的,猪八戒是公然的:一贯如此,非常坦然。吴承恩没有让唐僧被白骨精吃掉,没有让猪八戒的私心造成不可挽回的后果,仅仅让他与孙悟空发生错位,这就使得猪八戒的形象既可恨、可恶,又可笑、可爱,造成了一种喜剧性的效果。

西方许多理论有极强的思辨性,有很高的智性,但是,他们往往满足于描述,而置评价于不顾。我认为,理论的任务,不但要说明,而且要评价,有了评价才能推动创作和阅读实践。因而,剖析它的结构、揭示它的功能并不是最终目的,关键是要揭示它功能的优和劣。什么样的情节是好情节?什么样的情节是不好的情节?孙悟空师徒一路上打了那么多的妖怪,谁能记得住?三打白骨精就记住了。那么多情节为什么都忘记了?因为,没有把人物打出常轨,没有第二心态,特别是没有让志同道合的师徒发生心理错位。三打白骨精的好处,就是有心理深层的第二心态,有师徒的情感错位,而且有喜剧风格,因而是好情节。

总的来说,情节的功能,第一是将人物打出常轨,第二是暴露人物第二心态,第三是造成人物之间的情感错位。

其中最重要的是第三点:错位。打出常轨的效果固然是深层心理,但是深层心理的最佳效果却是使在同一感情结构中的人物产生错位,而正是情感的错位,又激发出情感更深层的奥秘,从而推动情节向前发展。例如,《红楼梦》的最高潮当然是林黛玉之死。这是一个悲剧结局,其原因却是多重情感的错位。曹雪芹在《红楼梦》一开头就表示反对那种以一个小人从中挑拨作为导致悲剧的俗套。悲剧的决定者自然是贾母,但是,贾母并不是因为恨林黛玉和贾宝玉才作出选择薛宝钗的决策,恰恰相反,第一,贾母是因为太爱贾宝玉才选择了薛宝钗,其结果却导致贾宝玉悲痛近疯去当了和尚;第二,正是因为贾母喜欢薛宝钗才选择了她,让薛宝钗冒充林黛玉和贾宝玉结婚,结果

是终身守活寡；第三，贾母也不是不喜欢林黛玉，正是由于过分宠爱，才让林黛玉和贾宝玉从小就同吃同住，使二人产生了非同寻常的感情；第四，贾母因为林黛玉“心重”，而且看来不是很长寿的样子，如果选择了她，自己将来无法面对地下的丈夫。但是，这样选择的结果却导致了林黛玉的死亡和贾宝玉的出家，按她的逻辑，她日后更加无法面对自己的丈夫。而王熙凤设计让薛宝钗冒充林黛玉，并不是要让贾母陷入悲痛，而是为了讨好贾母，更不是为了害贾宝玉，而是为了给他的病“冲喜”。

所有这一切错位的综合，最终构成了《红楼梦》的悲剧结局。

从这里，可以将前述情节因果乃情感因果的理论深化一步：情感因果的最高层次是复合的错位的因果，错位的幅度越大，审美价值越高。

本书的基本内容是对经典小说的个案文本分析，分析的任务是揭示个案的独特性、唯一性、不可重复性，但若要把这种唯一性分析到位，却不能没有一定的普遍性理论。而目前流行的小说理论，不管是苏联的，还是西方前卫的，不是极其落伍的，就是追求美学化、哲学化，以达到形而上的高度普遍性为务的，而个案文本的唯一性恰恰是形而下的，因而，笔者以为在进入个案文本的解读之前，应该提供一种切实的、具有某种操作性的理论。这种理论的根本精神是把哲学化、美学化的理论在概括抽象过程中牺牲掉的特殊性、唯一性用具体分析的方法还原出来。

## 导 言

## 解读方法：以作者身份与文本对话

## 一

个案的文本解读,不仅是中国的难题,更是世界性的难题。我们曾经把希望寄托于西方文论,尤其是当代前卫文论,但是,它们追求的并不是文学的审美价值,而是文学的文化价值和意识形态价值。

苏珊·朗格在《情感与形式》中开宗明义地宣告:她的著作“不建立趣味的标准”,也“无助于任何人建立艺术观念”“不去教会他如何运用艺术中介去实现它”。所有文学的“准则和规律”,在她看来,“均非哲学家分内之事”:

哲学家的职责在于澄清和形成概念……给出明确的、完整的含义。<sup>①</sup>

很显然,西方文论的传统乃是美学、哲学的形而上学,这方面无疑是它们的强项,然而对文学文本的审美解读,恰恰与此相反,须向形而下方面还原,揭示其不可重复的唯一性,这方面却是它们的弱项。近五六十年以来,西方文论像走马灯一样不断更新,形势并未有多少改观,以致李欧梵先生在“全球文艺理论 21 世纪论坛”的演讲中勇敢地提出:西方文论流派纷纭,本为解读文本而来,他把文本比喻为城堡,文论纷纭,旗号纷飞,各擅其胜:结构主义、解构主义、现象学、读者反应,更有新马、新批评、新历史主义、女性主义等等不一而足,各路人马“在城堡前混战起来,各露其招,互相残杀,人仰马翻,如此三天三夜而后止,待尘埃落定后,众英雄(雌)不禁大惊,文本城堡竟然屹立无恙,理论破而城堡在”<sup>②</sup>。

骄傲的西方文人在此等难题面前不但坦承“一筹莫展”,更有学人公然对文学理论绝望。美国一位文学理论刊物的编辑 W.J.T.米彻尔曾坦言:

① 苏珊·朗格《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社 1986 年版,第 1—2 页。

② 李欧梵《世纪末的反思》,浙江人民出版社 2002 年版,第 274—275 页。

现在美国有一种流行的说法,(文学)理论死了,已经终结了。关于理论再也没有什么可说的了。<sup>①</sup>

在西方文学理论陷入空前危机、文学审美解读被放弃的情势下,对于国人来说,既是严峻的挑战,又是历史的机遇。当西方人徒叹奈何之日,正是吾人当仁不让,勇往直前之时。<sup>②</sup>

纵观西方文论在此方面之失,一是拘执于哲学化的形而上学的普遍性抽象,二是一味执着于从定义、原理出发演绎。殊不知一切定义、原理在追求最高普遍性的同时,不能不以牺牲特殊性为必要代价,而以演绎法进行文本解读,并不能将所牺牲的特殊性、唯一性、不可重复性揭示出来。目睹西方文论的前车之鉴,我们不能不另辟蹊径,放弃普遍的概念演绎,而从个案文本入手进行具体归纳,将归纳法与演绎法结合起来进行文本分析。当前流行的所谓“多元解读”,其失在于放任自发主体性,脱离文本,把英国谚语“一千个读者有一千个哈姆雷特”奉为金科玉律,其实很庸俗。赖瑞云教授说:“一千个哈姆雷特,还是哈姆雷特,解读的任务是在一千个哈姆雷特中揭示其最哈姆雷特者。”<sup>③</sup>这就需要把归纳建立在具体分析的基础之上。

## 二

当代阅读学非常强调读者的主体性,流行的阅读方法强调对话,但是,效果仍然不明显,原因在于此等对话只限于读者与现成的、固定的文本对话。拘于读者身份,只能顺着文本的程序驯服地追随,阅读必然陷于被动,而被动则会产生自卑感,对文本采取仰视甚至“跪着”阅读的方式,救助之道乃是改仰视为平视,站起来和作者对话,必要时甚至俯视,不但要看到作者这么写了,而且看到作者为什么不那么写,才能化被动为主动。这个原则是鲁迅在《不应该那么写》中提出来的:

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

① 米彻尔《理论死了之后》,李平译,载文化研究网站,2004年7月26日。

② 孙绍振《文论危机和文学文本解读的有效性》,《中国社会科学》2012年第5期。

③ 赖瑞云《混沌阅读》,福建教育出版社2010年版,第286页。

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。’”<sup>①</sup>

经典文本的修改过程,在世界文学中比比皆是。西方文学许多作品的原始素材都取诸圣经和希腊神话,莎士比亚的许多戏剧都有流传故事作为基础。在中国,古典诗话词话、小说和戏曲评点中,这样的文献不胜枚举。如今“推敲”一词已经进入口语,春风又“过”改为又“绿”江南岸的故事脍炙人口。范仲淹写《严先生祠堂记》,最后歌曰:“云山苍苍,江水泱泱,先生之德,山高水长。”拿给李泰伯看。泰伯读之三,曰:“公之文一出,必将名世。”但是,他建议把“先生之德”,改为“先生之‘风’”。显然这个“风”字要比“德”字好得多。钱穆先生认为:范仲淹以“德”指其人之操守与人格,但此只属私人的。风则可以影响他人,扩而至于历史后代。孔子说:“君子之德,风。小人之德,草。草上之风,必偃。”值得补充的是,“德”的不足,还因为其抽象性,而“风”则是可感的,还能引起“风貌”“风神”之联想。一字之易,比出了不应该那样写,读者就有可能和作者一起从被动接受上升到主动创造的境界。其实鲁迅在写《风筝》之前就写过“自言自语”之七《我的兄弟》:

我是不喜欢放风筝的,我的一个小兄弟是喜欢放风筝的。我的父亲死去之后,家里没有钱了。我的兄弟无论怎么热心,也得不到一个风筝了。一天午后,我走到一间从来不用的屋子里,看见我的兄弟,正躲在里面糊风筝,有几支竹丝,是自己削的,几张皮纸,是自己买的,有四个风轮,已经糊好了。我是不喜欢放风筝的,也最讨厌他放风筝,我便生气,踏碎了风轮,拆了竹丝,将纸也撕了。我的兄弟哭着出去了,悄然的在廊下坐着,以后怎样,我那时没有理会,都不知道了。我后来悟到我的错处。我的兄弟却将我这错处全忘了,他总是很要好的叫我“哥哥”。我很抱歉,将这事说给他听,他却连影子都记不起了。他仍是很要好的叫我“哥哥”。阿!我的兄弟。你没有记得我的错处,我能请你原谅么?然而还是请

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》(第6卷),人民文学出版社2003年版,第321页。

## 你原谅罢!①

自己为二十多年前的过错请求兄弟原谅。兄弟虽然受害,却仍然亲切地称兄长为哥哥。这里有的只是写实性的就事论事,文末原注“未完”。说明作者可能觉得如此写下去,就是作为散文,也可能流于肤浅,无以为继。于是废弃了这个稿子,写了《风筝》,故此稿生前未曾收入自己编的集子,而《风筝》却收入散文诗集《野草》,主题在《风筝》中得以升华,文体也从散文变为了散文诗。其抒情中渗入了哲理:施害者身为兄长,对兄弟无爱,任意践踏风筝,只有快感,而受害者却没有痛感;当施害者觉悟了,出于真诚的爱心,向弟弟忏悔,却没能实现有效的沟通。对于兄长来说,起初是无爱的麻木,后来是爱心觉悟后的无补。而受害者对施害的野蛮没有饮恨,对其忏悔也没有领悟。施害者企图以忏悔求得心灵的轻松,不但没有减轻歉疚反而增加了痛苦,而且对未来失去了“希求”。《风筝》和《我的兄弟》最大的不同已经不是抒情,而是哲理:人与人之间无爱固然是野蛮,有爱也难以沟通,有的只是心灵的错位和隔膜。

朱光潜先生说:“读诗就是再做诗。”②克罗齐说:“要了解但丁,我们必须把自己提升到但丁的水准。”③和作者一起想象写作过程中的提炼和升华,才有可能洞察文本意蕴生成的奥秘。作家的意图是隐秘的,一般只把应该这样写显示出来,读者自发地欣赏,往往囿于知其然,而不知其所以然。只有洞察了不应该那样写的提炼过程,才可能知其所以然,共享作者的匠心,向作家的水准攀登。

当然,我国作家的手稿保存实在是凤毛麟角,不如西欧作家(如托尔斯泰全集,草稿与文稿齐收,达九十二卷)。但是,比之西欧,也有得天独厚的优势,因为版权观念阙如,许多古典小说,往往依托前人之作,或改编或续编。就续编而言,大多是狗尾续貂,而改编的大多成为经典。如《三国演义》之于《三国志平话》,《水浒传》之于《大宋宣和遗事》等。众多文献为文学解读提供了丰富的资料。鲁迅在《中国小说史略》中对《三国演义》刻画人物颇有苛评:“欲显刘备之长厚而似伪,状诸葛之多智而近妖。”④唯独于关公之形象特加肯定。该书写《三国演义》共四页,其中三页分析关公。鲁迅对关公华容道“义释曹操”特别赞赏。为了具体分析,鲁迅不惜篇幅,先是大段引述《全相三国

① 《鲁迅全集》(第8卷),人民文学出版社2003年版,第114页。

② 朱光潜《朱光潜美学文集》(第1卷),上海文艺出版社1982年版,第497页。

③ 《克罗齐哲学述评》(第7册)《欣慨室逻辑学哲学散论》,中华书局2012年版。

④ 《鲁迅全集》(第9卷),人民文学出版社2003年版,第135页。

志平话》中有关“赤壁鏖兵”的文字：

却说曹操，措手不及，四面火起，箭又相射。曹操欲走。北有周瑜，南有鲁肃，西有凌统、甘宁，东有张昭、吴危。四面言杀。史官曰：“倘非曹公家有五帝之分，孟德不能脱！”曹操得命，西北而走。至江岸，众人撮曹公上马。却说黄昏火发，次日斋时方出。曹操回顾，尚见夏口船上火焰张天，本部军无一万。曹相望西北而走，无五里，江岸有五千人，认得是常山赵云，拦住众官，一齐攻击，曹相撞阵过去。……至晚，到一大林。……曹公寻华容路去，行无二十里，见五百校刀手，关将拦住。曹相用美言告云长：“看操与寿亭侯有恩。”关公曰：“军师严令。”曹公撞阵。却说话间，面生尘雾，使曹公得脱。关公赶数里，复回，东行无十五里，见玄德、军师，是走了曹贼，非关公之过也。言使人遇着玄德（案：此句不可解）。众问为何。武侯曰：“关将仁德之人，往日蒙曹相恩，其此而脱矣。”关公闻言，忿然上马：“告主公复追之。”玄德曰：“吾弟性匪石，宁奈不倦。”军师言：“诸葛亦去，万无一失。”①

鲁迅抓住平话版本和《三国演义》的定本差异，分析出《全相三国志平话》“观其简率之处，颇足疑为说话人所用之话本”。这话说得比较含蓄，实际的意思是，根本就不是小说，而是说书人的一个底稿，为提示说书人的记忆之用。实际上，这一段也的确“简率”得离谱。关公与曹操狭路相逢，居然是“说话间，面生尘雾，使曹公得脱。关公赶数里，复回，东行无十五里，见玄德、军师”。这么重大的战事，这么关键的人物突然“面生尘雾”就让曹操溜了，完全是凭空而来，连构成情节起码的因果关系都谈不上。而诸葛亮对之居然无任何责怪之意，反而为之开脱曰：“关将仁德之人，往日蒙曹相恩，其此而脱矣。”而关公要再去追赶。刘备则说：你不太累了吗？（“吾弟性匪石，宁奈不倦。”“吾心匪石”典出诗经《齐风·南山》，意思是我的心不是石头，不会随便转移）而诸葛亮则说我和你一起去。（军师言：“诸葛亦去，万无一失。”）②这不但构不成情节，而且人物心理与行为全无错位、矛盾，三人均无个性可言。

鲁迅接着不吝篇幅引《三国演义》第五十回《关云长义释曹操》一段与之对比：

……华容道上，三停人马，一停落后，一停填了坑堑，一停跟随曹操过险峻，路

① 《鲁迅全集》（第9卷），人民文学出版社2003年版，第134页。

② 《鲁迅全集》（第9卷），人民文学出版社2003年版，第134页。

稍平安。操回顾，止有三百余骑随后，并无衣甲袍铠整齐者。……又行不到数里，操在马上加鞭大笑。众将问丞相笑者何故。操曰，“人皆言诸葛亮周瑜足智多谋，吾笑其无能为也。今此一败，吾自是欺敌之过，若使此处伏一旅之师，吾等皆束手受缚矣。”言未毕，一声炮响，两边五百校刀手摆列，当中关云长提青龙刀，跨赤兔马，截住去路。操军见了，亡魂丧胆，面面相觑，皆不能言。操在人丛中曰：“既到此处，只得决一死战。”众将曰：“人纵然不怯，马力乏矣；战则必死。”程昱曰：“某知云长傲上而不忍下，欺强而不凌弱，人有患难，必须救之，仁义播于天下。丞相旧日有恩在彼处，何不亲自告之，必脱此难矣。”操从其说，即时纵马向前，欠身与云长曰：“将军别来无恙？”云长亦欠身答曰：“关某奉军师将令，等候丞相多时。”操曰：“曹操兵败势危，到此无路，望将军以昔日之言为重。”云长答曰：“昔日关某虽蒙丞相厚恩，某曾解白马之危以报之。今日奉命，岂敢为私乎？”操曰：“五关斩将之时，还能记否？古之人大丈夫处世，必以信义为重；将军深明《春秋》，岂不知庾公之斯追子濯孺子者乎？”云长闻之，低首良久不语。当时曹操引这件事，说犹未了，云长是个义重如山之人，又见曹军惶惶，皆欲垂泪，云长想起五关斩将放他之恩，如何不动心，于是把马头勒回，与众军曰，“四散摆开！”这个分明是放曹操的意。操见云长勒回马，便和众将一齐冲将过去，云长回身时，前面众将已自护送操过去了。云长大喝一声，众皆下马，哭拜于地，云长不忍杀之，正犹豫中，张辽纵马至，云长见了，亦动故旧之心，长叹一声，并皆放之。

在《中国小说史略》中，这么长的引文是绝无仅有的。这还不算，连题外的“后来史官有诗曰”都引了：

彻胆长存义，终身思报恩，威风齐日月，名誉震乾坤，忠勇高三国，神谋陷七屯，至今千古下，军旅拜英魂。<sup>①</sup>

鲁迅从中得出的结论是：“此叙孔明止见狡狴，而羽之气概则凛然。”这个深邃结论的得出，完全得力于《全相三国志平话》与《三国演义》的对比分析。关公之所以显得大义凛然，根本原因在于使情感逻辑（有恩不报则不义）超越了实用理性（放走曹操，军法从事，有生命危险）。《三国演义》让关公选择了前者，也就是让关公的性格逻辑超越了

<sup>①</sup> 《鲁迅全集》（第9卷），人民文学出版社2003年版，第137页。



生死,艺术上达到很高的审美境界。然而,鲁迅对诸葛亮形象的评价“止见狡狴”,似有偏颇。从作者的立场观之,如此重大关头,关公的选择成就了他气概凛然的形象,但于军情则留下了严重的后果。等到关公回军汇报,《三国演义》写孔明曰:“此是云长想曹操昔日之恩,故意放了。但既有军令状在此,不得不按军法。”“遂叱武士推出斩之。”“玄德曰:‘昔吾三人结义时,誓同生死。今云长虽犯法,不忍违却前盟。望权记过,容将功赎罪。’孔明方才饶了”,毛宗岗在此评曰:“好做作。”<sup>①</sup>鲁迅可能是受了毛宗岗的影响,把“好做作”加码为“狡狴”。从理论上说,这就混淆了审美情感与实用理性的界限。从实用理性上讲,诸葛亮深知关公的兄长刘备不可能让他杀关公;但是,从军事纪律而言则不能不执行。“推出斩之”是军法,而刘备求情,则不但是顺水人情,而且责任不在己,而在刘备。这正是身处刘备之下的诸葛亮的两全之计。这不应该是狡狴,而是机智。按照鲁迅的思路,是不应该这样写诸葛亮的,那么应该怎样写呢?不“狡狴”,只能是铁面无私,坚决执法,像挥泪斩马谩一样。但是,关公是诸葛亮所献身的的主子的结义兄弟,要杀那是不可能的。而马谩不是关公,只是诸葛亮的部下。诸葛亮这样“狡狴”一下,不但成全了关公大义凛然的形象,而且表现了自己的机智和刘备的意气用事。从艺术上说,这样就构成了三种情感逻辑。不但使关公有了强烈的个性,而且连诸葛亮和刘备也各有其情感逻辑,三者错位,乃各有其个性。《三国演义》写关公多骄,在关公周围部署了那么多崇敬的目光,但是又安排了诸葛亮一双多智的眼睛俯视他,如马超得到刘备的重用,关公作为荆州最高首长居然不服气,要回到蜀中与之比武。这很鲁莽,又很危险,很难妥善解决。《三国演义》让诸葛亮写信给关公,说马超再强,也只能是张飞之流,你和他不是一档次的。关公很得意,把信给部下传阅。诸葛亮的“狡狴”,每每能显示关公的幼稚和虚荣。二者的情感错位,形象相得益彰,乃《三国演义》的拿手好戏。

从《全相三国志平话》中的粗糙到《三国演义》中的精彩,历经了上百年的流传和修改,使《三国演义》取得了艺术上的伟大成就。与时俱进之处比比皆是,只要稍微留意,就不难从中体悟其应该这样和不应该那样写的奥秘。

小说都是虚构的,人物的言行、情节发展都是作者匠心独运的艺术。读者见到的文本,在写作过程中并不是别无选择,而是在多种可能中精心优选的。比如鲁迅的《祝福》,读者看到的是祥林嫂逃到鲁镇,被抢亲,丈夫和儿子死掉后,又回到鲁镇。表面上是祥林嫂自己的选择和环境的逼迫,实际上是都是鲁迅让她这么遭遇的。五四时期,

<sup>①</sup> 陈曦仲等《三国演义会评本》,北京大学出版社1998年版,第631页。