

小说家的批评与 批评家的小说

法治
纵横
丛书

蔡宇知 / 著



新疆人民出版社

新疆人民出版社

蔡宇知/著

小说家的批评与批评家的小说

图书在版编目(CIP)数据

小说家的批评与批评家的小说/蔡宇知著. —乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2000. 12

(法治纵横丛书)

ISBN 7-228-06172-1

I. 小… II. 蔡… III. ①小说-文学评论-中国-当代②小说-作品集-中国-当代 IV. 1207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 75160 号

小说家的批评与批评家的小说

出版 新疆人民出版社

地址 乌鲁木齐市解放南路 348 号

邮编 830001

印刷 乌鲁木齐纵横印刷厂

开本 850 × 1168 1/32

印张 9.5

字数 240 千

版次 2001 年 1 月第 1 版

印次 2001 年 1 月第 1 次印刷

印数 1 - 3000

ISBN 7-228-06172-1/I · 2292 总定价: 160.00 元

小说家的批评与 批评家的小说

(代自序)

时常读到一些挺有味道的“反串”文章,恰又自己也是个反串的角色,便多了几分观注。及至今年,见《文艺评论》专辟“反串”大戏台,“由评论家来写小说,而作家在一边指指点点”。有人提倡,且能接二连三推出连台好戏,说明“文学反串”不是一个偶然现象,又证明小说家、批评家确有“反串”的潜能。

1. 几个前提条件

小说家和批评家很亲近又很隔膜。正如众所周知的那样,小说家崇尚直觉和经验,以形象思维从事创造,借人物之口说话;批评家则凭借理性和判断,习惯于逻辑思维,自己站出来说话。在古代

近代甚至现代文学史上,小说家批评家的反串,大多是社会剧变时,或逆时尚倡导一种新文学或投身社会借作品张扬一种社会政治理想。如斯丹达尔、车尔尼雪夫斯基,这些人都是人类文学史上的英才。一般情况下,两个行当并不发生频繁的客串。只有在20世纪80年代的中国文坛,小说家批评家的反串才成为一种常见的文学现象。为什么呢?我以为有这样几个因素,使“反串”成为可能。

A. 文学的鼎盛及职业化——反串的社会条件

没有哪个国家哪个时代的文学有80年代的中国这样繁荣;也没有哪个国家拥有80年代中国这样人数众多的文学队伍。80年代中国文学的空前鼎盛,一个重要的原因,是中国经历了70年代的浩劫,上层建筑领域遭到前所未有的扭曲和破坏。浩劫之后,人们痛定思痛。反思过去,是人类文化的一种“生理”本能。此时,一些思想敏锐的作家扮演了先导的角色,率先拉开了反思历史解放思想更新观念的民族文化工程的序幕。由于全中国人民对十年浩劫都有难以忘却的体验,以“反思”为主题的文学一下子获得了巨大的轰动效应。轰动效应对文学发生了神奇的推力,一时间人人读小说处处谈小说更有许多人在尚不知小说为何物时写起了小说。如果说这是历史造成的偶然的话,那么深层的原因,则是中国“文以载道”传统文化精神发生的潜在作用。“文以载道”作为中华民族文化精神内核之一,像遗传基因一样深深地融入民族成员的肌体。潜意识里,人民大众不自觉地便会在浩劫后期注目于文学。于是,新时期中国文学义不容辞地承担起了拨乱反正、为改革鸣锣开道的任务。实际上,80年代的中国文学超越了自身的功能,居然在哲学、社会学、政治学、经济学、历史学、新闻学甚至法学之间“越位”出击,开始了持续经年的超负荷运动。虽然,这样的历史重任远非文学所能完成,但新时期的中国文学确实起到了举足轻重的历史作用,这已是共识。

中国文学迎来了一个繁花似锦的闹春。于是,我们有了400余份文学报刊。文学阵地的扩大,需要与之相应的职业文学队伍;这样,我们有了数以万计的专业作家、文学编辑、文艺研究工作者。高等教育的迅速发展,我们又有千余所高校数以万计的文学教师。文学的职业化以及如此庞大的职业文学队伍,是我们80年代的中国特有的。

历史上只有为数不多的职业文人,没有当今我们这样的职业文学家,且两者间有着本质的区别。历史上的职业文人多为宫廷或官僚豪富所豢养,他们是统治阶级的“珍禽异兽”。他们既无自己独立的政治地位、经济地位,又无自己的独立精神。消极避世是他们共同的精神特征,崇尚淡泊、闲适、清高、古雅,则是封建巨石重压之下冒出的“人格”怪芽。新时期的职业文学家是人世的,文学是他们参与社会的途径和手段,文学是他们的一种积极的实践活动。另一方面,文学的职业化,使文学不再单纯只是“托物言志”、“陶冶性情”,在某种程度上,文学成为显示作家自身价值的方式,成为作家的一种生存手段。这一点很重要。新的价值观念、商品社会的经济因素等等,都刺激着小说家、批评家反串。

B. 批评的崛起及作家学者化的倡导——反串的心理条件

80年代中国的文学批评真正崛起了。敏锐的热情的批评促成了文学的轰动,涌动的文学潮流推动了批评的崛起。批评阵地迅速扩展,造就了众多的批评家;批评方法的更新、借鉴,促进了批评的成熟。80年代的中国文坛出现了一个批评的时代,相对各自原有的基础来说,批评的进展远远超过创作。批评不再尾随创作之后亦步亦趋,不再是创作的附庸,不再满足于做创作的注脚;批评找到了自我的本相,成为美学的批评。中国文学因了批评的成熟不再跛足。文学的格局已逐渐成为作家、批评家的两分天下。

批评的正名,一方面使批评家受到尊重和注目;另一方面,美学的批评对批评家提出了更高的要求。造就一个批评家,除需要具备与小说家同样的先天条件之外,还需要具备充裕的后天条件。批评家要有敏锐的艺术直觉,要有饱读博学的文化教养,要有极为专门化的理论素养,要有敏捷的思辨力,要有出色的表述能力。人们已经认识到:批评和创作同样都是高智能的创造,同样是天才的事业。两翼共振,文学才能成为万里大鹏。于是,作家不再不屑于批评,许多作家反以能够操练一段批评文字来炫耀智商。

作家学者化的倡导,使文学意识到提高自身文化素质的重要,也促成中国文坛诞生了一个新生事物——大学办作家班。作家班的创办究竟取得了多大成功,现在下结论为时尚早。但是,一部分以写“生活”写个人经历走上文坛的作家,经过大学系统的文学理论、文学史教育,为他们的知识残缺补了课。尤其是理论素养的提高,起码为作家的反串提供了必备条件。

另一方面,一些批评家在论证学者型作家问题时,文学史上诸多大作家都是大学者的例证,不仅对作家发生影响,而且对批评家自己也有难以抵御的诱惑力。80年代,能在喧闹的文坛上立足的批评家,学者居多。加上中国知识分子自身的坎坷经历和丰厚的生活积累,批评家们也禁不住跃跃欲试。他们尝试着操起了另一支笔,居然也有挺潇洒的亮相。

C. 艺术直觉、艺术感悟——反串的智能条件

小说家、批评家的角色反串,习惯思维方式作怪,是难以避免的。但是,创作和批评并非截然对立。隔行,并不隔山。

形象思维并不拒绝理性思考,逻辑思维也离不开感性认识。我们看见了一个中间站。有了这个中间站,两种不同的思维方式得以实现顺利转换。这个中间站,就是小说家、批评家都应该具备的艺术直觉和艺术感悟。

我们时常听见小说家说,某批评家艺术感觉好,看得准;批评家说,某小说家极有悟性,写得漂亮。这就是指艺术直觉、艺术感悟。

艺术直觉,是审美主体在审美活动中通过客体的感性形式对其进行直接把握的艺术思维能力。艺术直觉一旦进入活动就成为一种艺术思维方式——艺术感悟。艺术感悟是一种不可名状的却可以感受到的充满活力的艺术思维境界,它是在审美主体的主观感受与个体固有属性相互作用下,在某种契机下突然遇合而产生。艺术感悟透过对象的“表现性”,直接从整体上把握事物,跨越了理性这一环,得理性思维之实而不取其思辨之形,具有一定的审美预感性和猜测性。

小说创作要凭借艺术直觉和艺术感悟,这无须赘言。文学批评同样离不开艺术直觉和艺术感悟。鉴赏、判断、理解文学作品主要借助这种以审美趣味为基础的特殊思维能力。比如我们在阅读了一篇主题指向、创作方法或文体有别于既往规范的作品后,我们感觉到这是一部优秀作品;虽然在此前我们并没有这样的阅读经验。我们一时说不清这部作品好在哪里(或将会对文学产生什么现实的历史的影响),但我们认定,它的优秀是无疑的。这就是艺术直觉的作用。我们产生了批评的欲望,我们不会放过发现、肯定、促成一位优秀作家,一种有生命力的新潮流的机会,不会放过借此发挥自己的创造力的机会。于是,我们思考,我们的主体情感、感性经验以及理性知识共同参与思考,在渐悟的过程,我们豁然开朗——这就是艺术感悟。至此,我们和小说家的思维方式分道。我们运用概念、判断、推理等逻辑形式对我们的直觉、感悟结果,进行理性的阐释和论述。艺术直觉、艺术感悟孕育了理论成果的胚芽。

艺术直觉、艺术感悟是创作和批评的必由之路。小说家和批评家在艺术思维之路的这两个阶段是“同路人”,他们携

手并行到中间站——艺术感悟,而后分手走向各自的终点。

艺术直觉、艺术感悟是优秀的小说家、批评家共有的智能条件,这为他们反串的成功提供了必备条件。

2. 小说家的批评

小说家的批评站在形象思维的肩膀上,其长处正是职业批评之所短。小说家的批评,可以称作直觉批评,是一种美文批评。小说家的批评和职业批评各为批评的一翼,共同构成了批评的世界。

小说家的批评一般有以下几种形式:

A. 创作谈、文艺随笔类

这是直觉批评的初级形式,严格地说,只是一种准批评。

创作谈多为授奖仪式、笔会或为文学沙龙写的演讲词,或为应付刊物约稿。大抵可分为自白、体会、总结等几种样式。不客气地说,大部分创作谈空洞无物,除去一些谦词、不无夸饰的自叙及一些故作姿态的宏论、玄想外,只有部分具体的创作体会写得较实在。创作谈对初学写作者有一定启发作用,对职业批评有一定的史料意义,对作家生成学、创作心理学、作品研究等有一定的参考价值,通常无太大的美学的学术的价值。

文艺随笔包容甚广,广义的文艺随笔也应包括创作谈在内。我们这里,主要指那些阐发一得之见的随感式短论。文艺随笔有精彩的篇什,或有精彩的段落。在创作领域,作家拥有实践的、交流的、信息的种种优势。他们对文艺时尚、动态、审美潮流极为敏感,因而他们常有新话题。当他们把一些妙悟所得诉诸文字时,常常爆发出灵感的闪光。虽然他们在阐发这些观点时,理论不系统,论证不严谨,但其表述却形象、精辟、鲜活,多有散文风,行文潇洒,灵气贯通,令人叹赏。他们

的这些言论,因其新颖性鼓动性而极易为人接受,有时对审美时尚发生重要影响。但是,在他们敏锐的直感中,时有偏激和片面;他们常常被一己的审美趣味左右而失之于公允、妥贴。甚至于有的人刻意追求标新立异、故作惊人之词;有的空洞浮泛流于沙龙谈话。

B. 宣言类

宣言类文章是一种常见的作家批评。杰出的作家“宣言”常常领风气之先,成为研究创作思潮、文艺流派、创作方法、文体风格的经典性文章。

宣言类的作家批评有两种情形:

a. 优秀作家大多有较为自觉的美学主张。他们或在创作准备阶段便确立了某种美学主张;或在长期创作实践中获得一些对文学内部规律的认识,上升到理论高度后撰文阐发之。他们的创作和理论主张相吻合,或是以理论证明了他们的作品,或是作品验证了他们的理论。他们的理论和他们的作品同样伟大。文学史上的典型例子如雨果的《〈克伦威尔〉序言》、斯丹达尔的《拉辛和莎士比亚》。中国新时期文坛较有说服力的例子是张承志的《美文的沙漠》、柯云路的“新现实主义”观。

论战性是宣言类批评最突出的特点。一些优秀的小说家因痛感时代文学的堕落、保守、僵死等弊端,以战斗的姿态出击,在批驳中立论,在论辩中阐释自己的观点。驳,则笔锋犀利、尖刻、准确、泼辣;立论则博大、深邃,见解非凡,具有很大的预见性,一显大家风范。这些“宣言”常常是开风气之先的标志,对人类的、国家的、民族的、时代的文学发生重大的深刻的历史、现实影响。是小说家批评的精华,也是批评史的“经典”。

b. 另一种情形是作家受到某种文学思潮、社会思潮、哲学思潮或自然科学理论的影响,产生了一种文学主张。这类文

学“宣言”情况比较复杂。有的具有一定的理论意义,但不完全符合文学本身的规律、社会的时代的发展趋向。有的则纯粹为了标新立异,为立论而立论,基本没有理论价值和实践意义。有的则逆历史潮流而动,把历史垃圾当做旗帜,对文学发生一些消极影响或无声无息自生自灭。

这一类“宣言”作者的创作也有两种情况。一种是作家只从“宣言”中汲取勇气,创作并不受“宣言”的束缚。最典型的例子是左拉的一系列自然主义理论著作及与之相矛盾的创作实践。另一种情况是创作跟着“宣言”亦步亦趋,使创作愈益僵死;或者只有“宣言”没有作品,“宣言”随之流产。我们不会忘记 80 年代中期出现的令人瞠目的种种文学“宣言”,这些“宣言”因了创作的苍白已经成了过眼云烟。

C. 经典作家作品批评

这是小说家的批评中最多见、最有价值、最能显示作家批评优势、批评特点的一类。它们是真正的“批评”,是艺术大师的批评;批评的对象是美文,批评本身也是美文。

在优秀的小说家眼里,批评的真正职能“在于放弃那些毫无价值的作品,在于不仅要理解杰作,而且要理解这些杰作里面自由的创造冲动所包含的年轻和新生的东西”(见法国阿尔贝·蒂博代《六说文学批评》,赵坚译,三联书店 1989 年 3 月版,第 89 页)。他们有着天才的理解杰出作家、作品的悟性,他们不像某些职业批评家那样为了证明一个观念才去寻找作品来填充实例。他们满怀叹赏的热情,寻找体悟着大师的创造,也为自己窥见大师的秘密而欣喜。批评与创造在他们那里真正得到统一、沟通。作为艺术家,他们对艺术进行艺术的鉴赏;作为天才,他们对天才做出了天才的解释。

他们绝不像一些职业批评家那样,面前摆着成堆的书和参考资料,再运用诸如作家生平+历史背景+作品复述+经典语录+局限性之类的批评程式进行工匠般精细的操作,“观

点”来自经典文献,“出新”来自剪刀、浆糊下另一番粘贴。他们鄙视炒剩饭的花样。他们不搞旁征博引,没有既成的规范和套路,不求缜密无疏。他们深知创造的甘苦,因而只对杰出作家、作品“膜拜”或“认同”。他们在智慧与智慧的碰撞中批评,一任“直觉”之野马奔腾。

但是请注意,“直觉”有时是靠不住的。他们常常一语道出杰作的真谛,却也有时误将佳构中的泥沙奉若金玉。

他们偏执。他们眼里的文学史由一个一个闪光点连缀而成,文学史就是一部艺术天才及天才的创作的历史。他们欣赏某一文学潮流或创作方法,这便是惟一可行之路;他们欣赏某部作品,这部作品便精妙绝伦。他们可能对某些经典作品或尚未得到历史验证的佳作(未来的经典、准经典作品)甚至于一些昙花一现的“圈子”作品(新潮或伪经典作品)予以“神化”。他们最反感文学史家修筑“庙堂”,但往往推倒旧庙堂又盖起了新“庙堂”。

他们的艺术感觉良好也总是自我感觉良好。他们崇拜传世之作,也自信正在写或将写出“传世之作”。因而非传世之作便嗤之以鼻。对于同时代大多数普通作家的作品,他们不屑一顾。他们只读他们认为值得一读的作品,对一般作品则极为挑剔。他们可能没有意识到,如果没有普通作家的创作来支撑文学的现实,便不会有文学,也根本不会有大作家。水至清则无鱼,历史也曾经是现实。他们忘记了,筛选和淘汰,是时间老人的责任。

3. 批评家的小说

作为创造主体能动的审美活动,文学批评与小说创作在思维方式、心理方式、表达方式上有重合、交叉之处。首先,它们都是一种独立的审美表现活动;其次,它们都是一种情感活

动;同时,又都是一种写作活动。所不同的只在于,小说创作是以主体心灵的审美表现能力,直接整合作家的经验世界;而文学批评则通过作品这一中介,使批评家的经验世界被重新整合。这个差别不是一道不可逾越的鸿沟。批评家的阅读积累、理论素养以及批评实践使其熟知小说范式,造就了批评家对各种小说文体、技巧比小说家更为清醒、更为自觉的意识。因而,当批评家一旦涉足创作,这些优势便自然而然地转换为他们的创作准备。这使得批评家的小说一般地都有较高的艺术起点。

批评家的小说与小说家的小说一样,姿态各异。我们无须像平常讨论小说那样,重复流派、风格、模式等话题。批评家写小说,常有某种不同于小说家的创作冲动的心理契机。本节即以此为立足点,对批评家涉笔小说的情况稍作探讨。

A. 实践美学主张

在文学史上我们看到,一些思想敏锐的批评家,敏感到时代发展的脉搏,怀着崇高的社会责任感,抨击文学时弊,提出全新的美学主张,并且身体力行实践其美学主张。19世纪俄罗斯批评家车尔尼雪夫斯基,针对当时流行于欧美的唯心主义美学观点,提出“美是生活”的著名命题。在他看来,符合革命民主主义观点的,符合生活本身属性的生活是美的,而现实生活是不美的。要使生活显示出美的真相,就要改造生活。从变丑为美的斗争的观点出发,车氏规定了艺术要为社会利益服务,成为“生活教科书”,要利用文艺作为斗争的武器,推动社会发展。他的小说《怎么办》就光辉地体现了这一美学观点,成为一部拟定行动纲领,回答人民应该怎样生活的社会政治小说。萨特的美学观以存在主义哲学为基础,他认为人的“存在”先于“本质”——即人首先存在,然后按自己的意志造就自身;生活本是一片虚无,全靠人自己赋予生活的意义。萨特针对战后文坛上“为艺术而艺术”的倾向,独树一帜地提出

“介入文学”的理论,认为文学是“一面批判性的镜子”,“写作就是揭露”,“揭露必以改变现状为目的”。所谓“介入”,就是“对世界承担责任”。他强调文学作品应包含深刻的历史内容,关注威胁着人类的灾难,反映人们的焦虑和探索,使文学成为改造现实的一种手段。他的小说《恶心》,塑造了一个从浑浑噩噩的状态中苏醒过来的人物洛根丁,逐渐意识到作为一个“人”,应该区别于周围的“物”,并由此产生要有所作为、有所建树的意向,“从自在走向自为”。萨特在战后风靡欧洲,就是由于他出色地运用小说、戏剧等文学形式,使他的美学、哲学观点形象化易为人所接受。

一些先锋派批评家,超社会的批评态度使他们总是在公众的审美趣味之外另立标准。他们试图建立某种新的审美价值体系,使小说尽可能脱“俗”。这个欲望成为他们尝试创作的推动力。他们怀着一种文化批判意识,或模仿改造或试验性地操练新潮小说,创作了一些或许只有研究价值的“圈子”作品。这些作品虽然尚不足以孕育出一种新的小说模式,但却提供了一些可资借鉴、改造、完善的新的表现手法。

B. 智力“迪斯尼”

20世纪以来,文学批评逐渐超越社会功利性,由历史的、社会的批评向文学的批评悄然靠近。这个转变,使得一部分批评家开始具有智力游戏的意识。在他们选择文学职业之初,已经意味着他们选择了一种超越世俗的精神生活、价值生活方式。精神生活的“贵族”化,使他们以欣赏自己的智商为最大乐趣。在批评生活中,他们已习惯于探讨一些常人并不关心的问题。他们提出一些高深莫测的问题,他们论证一些别人不曾涉猎的命题,他们发现并推出一个文学新人……其实,他们都是在发掘“自己”,在“发掘”他人中发掘“自己”。他们生活在占上风的快感之中:你写小说,需要我来捧场;你写小说,我袖手一旁充当教练;你写小说,我是裁判……批评家

们似乎总是心理上的赢家。忽然有一天,他们发现,研究来研究去,研究的全是别人。自己呢?

沮丧是瞬间的。他们已经使文学批评如同哲学、数学一样成为人类试验思维的可能性的精神活动。他们现在又发现,写小说同样可以是试验思维的一种高档精神活动方式。它可以把未臻清晰的认识进行有意味的传达,它可以以比批评更有趣的形式表达人类的意识、潜意识,它能使你享受到不以观念方式却又表述了思想的自由,使你享受到不拘一格施展智能出新创新的快意。成功的小说,尤其是不落俗套的小说,是智商的证明。

于是,一些批评家开始“玩”小说。他们为自己新辟了一个迪斯尼乐园,它为作家提供自定规则的自娱项目。批评家由此再度获得占上风的惬意。我以为吴亮的《湿雪》可算一部有代表性的作品。他在《〈湿雪〉的诞生》中这样说:“我的年轻朋友蒋檀文和西飏来我的房间,像许多个夜晚一样喝咖啡抽烟和漫无边际地闲聊。……我说我必须动手写一篇题目是《湿雪》的小说,只是我心中完全没谱。这两位聪明的年轻人打算告辞,他们说不应占用我的时间,然而对这样一种仅有标题和意象的写作方式充满了怀疑。

“就在他们穿上外衣拿起手套准备离开的一刻,我突然产生了一个灵感。

“檀文,反正这篇小说写完之后要请你写一个评论。我们不如玩个游戏——由你先把评论写出来,随后我根据你的评论补写我的小说。

“毫无疑问,他们觉得我太有想像力了。

……

“事情就在几分钟之内决定了。有趣的是,蒋檀文不仅没有写过这种类型的评论,他压根就没有写过任何类型的评论。但是我仍被这种游戏的方式和顺序诱惑——如果我们能

做到,那么我们就为文学史开了先例,尽管是不足效法的先例。

“后来的一切都像事先想像的那样如愿以偿了——两天之后蒋檀文拿来了他的评论,为我定了基调并画了一个轮廓,甚至他还真像那么回事地‘援引’了我‘作品’的句子。又过了一天,我的小说完成了。

“确实,这是一种相互想像的游戏,一种非常有趣的智力游戏。”(见《文艺评论》1991年2期)

吴亮不仅为我们提供了一个创作实例,更重要的是,他为我们提供了一个心理例证。

C. 文学“自恋”

在我国当代,有一些职业批评家或主要精力从事文学批评兼做教师、编辑的,但是使他们得以步入文坛的,却是创作小说。是小说使他们发现了自我的价值,得到社会的承认。虽然他们最终在文学批评中最充分地确立了自我,但小说就像他们的“童年记忆”那样令人不能忘怀。小说已经成为他们生活方式的一部分,是构成他们内心世界的一部分。因而在文学批评之余,每每返顾过去,重操旧业,以写小说来获得精神生活的自足。比如李庆西、汤吉夫、赵玫等人,我们可以列举一串名字。

当然,批评家写小说,还会有其他的契机、目的或动机,比如童庆炳因独子失踪,感情冲动创作长篇小说《淡紫色的霞光》,这些情况类似于小说家的创作冲动,故不赘述。

就反串来说,批评家写小说的成就尚不足以和小说家的批评成就相匹敌。小说家在批评史上留下一个个亮点,许多开风气之先的文学流派,都是小说家以自己的理论为新文学开道的。而批评家的小说,在小说史占有地位的作品,却是屈指可数的。如车尔尼雪夫斯基、萨特、钱钟书等,在文学史上都是绝无仅有的个例。究其原因,跟批评家的思维惯性、心理

素质有很大关系。“主题先行”、“模式先行”，是许多批评家做小说的构思套路。他们长于思辨因而总是禁不住自己站出来说话；他们的小说太像小说，因而缺乏奔腾的文气；他们偏重内心表现，因而故事不足抒情凑；他们推崇技巧，却又过于玩弄技巧以致留下人为的痕迹……但不论怎么说，他们毕竟在“反串”戏台上有成功的演出，为小说世界增添了新异的花朵。

（此文成于10年前，刊发于9年前，是我不再写小说以后也基本不再写纯文学评论的时间坐标。没有想到，这篇文字是我无意中给自己文学生涯画的句号；无意中，也为自己时常反串于小说与批评两个行当的文学方式做了理性总结。自认为，我的批评文字和学术研究水准高于小说，却又都未成大器。此后的纪实作品和新闻作品，数量远远大于此前的纯文学作品和理论著作，但自己却更珍视包括这部自选集在内的已出版的三本书。斟酌再三，以此文代自序，确是再合适不过了。）

2000年12月23日夜