

严谨求实 博观约取

——周先慎教授访谈录

段江丽

周先慎先生,1935年12月生于四川崇庆县(今崇州市),北京大学中文系教授、博士生导师。1959年毕业于四川大学中文系,随即分配至北京大学中文系任教。周先生的学术视野开阔,涉及小说、戏曲、诗歌、散文诸多领域,其中用力最勤的是中国古典小说,其研究以作品分析见长,尤以精深入微的艺术鉴赏在学界独树一帜。代表性著作有《古典小说鉴赏》、《古诗文的艺术世界》、《中国四大古典悲剧》、《明清小说》、《中国文学十五讲》、《古典小说的思想与艺术》等,代表性论文有《〈东坡志林〉初探》、《论苏轼对儒、释、道三家思想的吸收与融合》、《中国古典诗歌的意境与读者的接受》、《汤显祖和〈牡丹亭〉》、《论〈水浒传〉的思想倾向和艺术构思》、《〈莺莺传〉的文化意蕴和审美特征》、《中国古典小说人物描写对形神关系的处理》等。本刊特委托北京语言大学段江丽教授就有关学术问题采访周先慎教授,整理出此篇访谈录,以飨读者。

段江丽 周老师,您好!我受《文艺研究》编辑部委托,特就有关学术问题向您请教。感谢您慨允接受访谈。

周先慎 谢谢你!谢谢《文艺研究》编辑部的邀约!

段江丽 任何学术研究都是一个系统工程,牵涉到研究者的综合知识结构、学术素养和研究态度、方法等诸多因素。所以,尽管您的主要研究领域是中国古代小说,但是,我希望我们的访谈能关注小说而不局限于小说。结合您的研究特点和成就,我想我们的访谈主要从治学态度与方法、文学鉴赏的意义、小说鉴赏与传统评点的异同、传神论与中国古典小说人物形神关系的处理等方面展开,您看如何?

周先慎 好的。

一、严谨求实:学术研究的基本规范

段江丽 记得刚入学不久,您在北大五院一楼的古代文学教研室给我和同届的王冉冉同学做入学训导。当时,我密密麻麻地记了好几大页的笔记。老师的一些告诫,比如说“踏实”、“严谨”、“兼容并包”、“读书—思考—写作三环紧扣”、“对别人的观点可以不同意但是要尊重”、“将研究对象置于坐标系中前后左右关联比较”,等等,都已融入血液,成为我从事学术活动的信条与准则。事实上,在北大中文系博士学习阶段,我感受最深、收获最大的,是您和其他各位老师对我们学术态度、方法和规范的

训练,尤其是在学位论文开题、预答辩、答辩等各个环节,您和各位老师从版本选择到选题论证,从论文构架到遣词造句,从材料考辨到观点提炼,都一丝不苟地把关、指导,我们当时不懂事,有时挨了批评,私下里还会抱怨老师们太“苛刻”,现在想来,那是怎样的一种幸运!这里,首先请您谈谈治学态度与方法的问题。

周先慎 我觉得,治学方法可以多种多样,每个人都可以根据自己的兴趣、才智甚至机缘,有所选择、有所偏重。至于治学态度,则的确是一个值得常谈的老话题,尤其是在学风普遍比较浮躁的当下,更有强调的必要。一个学者的研究是否值得称道,其研究成果是否经得起事实和逻辑的检验,说到底都得有一个最基本的前提保障,就是要有正确的治学态度。什么是正确的治学态度?很简单,从比较抽象的精神层面来说,就是要有传统士君子的弘道精神,要有较高境界的学者品格和学术目标,只有这样才能淡薄名利、潜心学问;从比较具体的操作层面来说,就是要做到用材料说话,求真务实、精益求精。总之,正确的治学态度就是要有崇高的学术精神和严谨求实的学风。而这一点,正是北大中文系历代学人一直坚守的优良传统。

段江丽 温儒敏先生在《北大中文系百年图史·序言》——《说说北大中文系的“系格”》一文中说,自由、严谨、求实的学风是北大中文系代代薪传的“系格”。能不能请您结合在北大治学和教学的经历,对北大中文系在学术精神和学风方面的优良传统谈得更具体一些?

周先慎 好的。我先谈谈学术精神问题。我于1959年到北大中文系任教,当时有王力、游国恩、魏建功、杨晦、林庚、吴组缃、王瑶、季镇淮、朱德熙等一大批学识渊博的著名学者,我不仅有幸聆听了他们的讲课,还有幸耳濡目染、近距离感受到了他们崇高的人品和精神境界。例如,当时担任北大中文系系主任的杨晦先生,曾对青年教师和学生们说,要有远大的学术目标,像登泰山一样,要一直望着峰顶前进,不要被路边的闲花野草所招惹而迷失方向。杨先生甚至毫无避忌,在公开场合指名道姓,批评当时红得发紫的姚文元和另外一位同样走红的青年学者不学无术,告诫青年学子千万不要向他们

学习。再例如,1980年代初,吴组缃先生曾主编《历代小说选》,并为之撰写了一万多字的《前言》,后来吴先生自己在誊抄过程中觉得新意不足,就坚决不肯拿出来刊发,而是另写了一篇一千多字的《编选说明》,就中国古典小说的发展脉络以及一些重要问题提出自己的看法。这篇短文虽然题为“说明”,其实是一篇高度浓缩的、有很高学术含量的好文章。1983年,民盟中央请各学科造诣极高的专家举办系列讲座,并将讲稿整理后分别收入“多学科学术讲座丛书”出版。吴先生应邀做了有关《红楼梦》艺术方面的演讲,讲稿据录音整理出来后,准备作为“丛书”第七辑出版。结果吴先生以已经讲过多次并已发表过内容相近的文章为由不同意出版,在他的一再坚持下主事者只好撤了书稿。后来,主持此项工作的钱伟长先生特为此在张毕来先生所著的《谈〈红楼梦〉》一书(此书原拟收入张先生和吴先生两人关于《红楼梦》的演讲稿)的前面写了一篇《声明》,除了说明情况,还特意对吴先生的崇高品格表示了极大的钦敬:“吴组缃教授陈词恳切,风格高尚,是值得我们学习的,为此,我同意了吴组缃教授的要求。”杨晦先生的言教,吴组缃先生的身教,都鲜明地表现了北大中文系一直以来所坚守的学术精神。吴先生在创作和学术研究上,都坚持“宁可少些,但要好些”的原则,所写的作品或著述都不肯轻易出手,但问世的必是精品。北大中文系老一辈学者中那么多名家、大家,但真正著作等身的并不多,就是因为都像吴先生一样把学术质量放在第一位。我们应该学习和继承的,正是这种崇高的学者品格和学术精神。追求名利,粗制滥造,在北大中文系是遭到鄙弃的。

段江丽 很巧的是,我在孙玉明先生的《红学:1954》中了解到,在1954年那场轰轰烈烈的“《红楼梦》批判”运动中,一些知识分子在特殊环境下失去了应有的良知,而表现出人性的弱点和丑陋,也有一些学者面对外在的压力却能坚守学术的良知和做人的原则,其中就包括杨晦先生的“厚道”和吴组缃先生的“为俞平伯说好话”。于细微处见精神,正是这些看似偶然的个别事件体现了杨先生和吴先生一以贯之的人格魅力。

周先慎 是的。我还要强调的是,杨先生、吴先

生他们在北大中文系并非个案。在我所认识、了解的北大中文系众多前辈和同辈身上,这种品格和精神是大家普遍追求的。

再说学风问题。我在应约为《古典文学知识》杂志撰写的一篇题为《漫谈治学》的小文章里曾谈到:“什么是严谨的学风?就我的体会,最要紧的,就是那句从古传下来的老话,八个字:‘持之有故,言之成理’。做学问要占有材料,凭事实说话,有一分事实,说一分道理,不无中生有,也不言过其实。做到这一点,文章的基本方面就可以保证严谨了。”

段江丽 记得我在北大中文系三年,在不少场合听到不同老师类似的告诫:任何观点,都得拿证据来。这些年来,我在教学与科研中越来越体会到,老师们的告诫是多么重要!而且,我发现,作为学术研究的基本规则,这句简单的话要真正落实,并不容易。记得前几年“秦学”正火时,您应《红楼梦学刊》编辑部的邀请,撰写了题为《学术规范与学术品格》的文章,您特别强调,“秦学”如果是学术研究,就理所当然应该遵守学术规范,而“学术规范的起码要求,是立论要有根据,论证要合乎逻辑,不能爱怎么想就怎么想,想怎么说就怎么说”。可是,正像您在文章中指出的,当时很多人,甚至包括一些知名学者,竟然将提倡和坚持最起码的学术规范说成是对刘心武先生的打压和封杀。还有,打开本科、硕士乃至博士论文,很多作者在后记中都会强调自己的指导老师治学是如何如何严谨,对学生的要求是如何如何严格,而实际上,有些论文本身的粗糙草率恰与“严谨”构成了强烈的反讽。这样的论文,不论挂在网上,还是公开出版,对于作者和导师,其实都是一件很遗憾的事。

周先慎 的确如此,“严谨”说说容易,要真正落实却是相当难的。严谨求实的学风,除了坚持传统朴学注重材料、言必有据这一基本原则之外,还要注意以下几个方面的细节:第一,注意材料的准确性,尽可能不用第二手材料。所谓第二手材料,就是指从别人文章中转引的或者从《研究资料汇编》中抄来的。第二手材料可以参考,但是如果要引用,最后一定要查阅原始出处。这一点,在北大中文系要求是非常严格的。前几年,据说有位博士生,就因为有一条中国古籍的材料转引自国外汉学家的著

述,结果论文被学术委员会否决了,这不是水平问题,而是学风问题。现在已是互联网时代,要获取材料很方便,可是网上的材料往往存在很多错误,如果图省事、取巧,很容易以讹传讹。有一些人不核对原始材料,甚至做“伪注”,听说有位年轻学者在著作后面的参考文献中列有一套丛书广告目录中的某一本书,而其实这本书后来根本就没有出版。这种态度是做学问的大忌。第二,严谨还和语言表达有关,语言表达不准确,即使有正确的思想观点,心里想得很明白,但写出来的和心里想要说的不一样,也仍然存在不够严谨的缺陷。所以,锤炼语言,不断提高自己的写作能力,也是不可忽视的。

段江丽 说到写作,我们都知道,您1981年12月18日发表在《人民日报》上的文艺随笔《简笔与繁笔》已被选入高中语文课本多年。您着重指出,写文章要繁简得宜、语言简练,而简练的标准是刘勰说的“句有可削,足见其疏;字不得减,乃知其密”。我的体会是,您不仅自己在写学术论文时非常注意文字的简练雅洁,也以“不可削、不得减”的标准来严格要求学生。我至今保存着博士阶段您给我批改过的几乎所有论文草稿。我交给您的第一篇读书报告是《理学与〈三言〉〈二拍〉中的道德说教》,结尾一句我的原文是:“当然,对那些的确陈腐的东西则应该加以摒弃”,您修改为:“当然,对那些确实陈腐的糟粕则无疑是应该加以彻底摒弃的”,这样一来,意思更加明确,表达也更加有力。还有一篇作业,原题为“乱世悲歌——《杨思温燕山逢故人》评析”,您把副标题修改为“《杨思温燕山逢故人》的思想内涵和叙事艺术”,这样,就由原来的笼统变得具体了。正是老师点点滴滴、密密麻麻、具体而微的批改让我真正体会到了什么是“严谨”。

周先慎 谢谢你还记得这些细节。我在指导学生时,向来有个习惯,不但注意观点、材料、架构等,从大处着眼,同时也不放过细节。说到语言的表达,最起码的要求是清通、文从字顺,然后再进一步,要简洁生动,有文采,给人以美的享受。朱自清、俞平伯、朱光潜、林庚、吴组缃等先生的文学论文,都有这样的艺术魅力。细节方面的“严谨”除了上述两个方面之外,还应包括以下两点:即第三,注释格式要统一、规范;第四,标点符号要准确。

段江丽 正因为老师在标点符号这样的细节上也严格要求,我还特意去寻找相关文章来读,结果发现正确使用标点符号其实也是一门学问。比如说,它牵涉到语体风格问题。现代诗歌作为一种抒情性文体,多用感叹号或省略号,以表示强烈的情感或者跳跃性思维;而论文则属于说理文体,风格应该平实、客观、理性,所以,要尽量避免用感叹号和省略号。

周先慎 不错,要在细节方面做到严谨,认真踏实的态度很重要,但是,光有态度还不行,还要有相关的知识积累。比如说,我曾经先后遇到两个非常认真的编辑,都因为不了解词语的典故来源及内涵,而将我文章中的“文从字顺”错改为“文通字顺”。还有,经常在一些报刊杂志上看到将“入闹”误写为“入围”,甚至在词语的使用上还出现像“一查那笔支出原来是莫须有的”,“汪洋(按:指现任广东省委书记)就是这件事(按:指一个重大的改革措施)的始作俑者”等等贻笑大方的句子。像“入围”一词,现在已经是以为正,没有人再写成正确的“入闹”了。这是由于语言文字的主管部门和研究机构的失职,使得“约定俗成”造成了不良后果。我曾经就此写过一篇文章,题目是《词语使用与文化传承》,在《中华读书报》上发表,也没有人理会。熟悉中国传统文化的外国汉学家,看到我们这样误写误用词语,不顾词语的出典和所承载的历史文化内涵,连传统文化都丢掉了,是会笑话我们的。这些细节上的错误,从作者到编辑,恐怕都不仅仅是态度的问题,而还有相关知识有所欠缺的问题。所以,学风严谨,还要有扎实的知识基础做支撑。

段江丽 我现在也兼做编辑工作。在大量来稿中,有些文章选题和材料、观点都有可取之处,可是就因为不注意学术规范,或者行文拖沓乃至多有病句而被淘汰,殊为可惜。受您的影响,我现在批阅学生论文,也是连标点符号、词句、语法等细节都会关注。

二、鉴赏:文学研究不可或缺的维度

段江丽 您在前面说到,治学方法是因人而异的问题,而您在学界主要以“鉴赏”著称。请谈谈您

是怎样确定自己的研究兴趣和方向的?

周先慎 我的体会是,年轻学者,既要广泛阅读,尽量扩展知识面;又要注意发现和培养自己的治学特点和学术个性,搞清楚在自己从事的领域内适合做什么与不适合做什么,找准自己的学术路子和位置,这样才能扬长避短。我自己的情况是,以前对文献考证和审美分析都感兴趣,也搞过一点考证。但是后来因为长期失眠,吃了不少安眠药,严重影响记忆力,而文献考证要求积累资料、旁征博引,没有好的记忆力是不行的,于是,我就决定主要走审美分析的路子了。拙作《古典小说鉴赏》和《古诗文的艺术世界》都主要是对作品进行思想和艺术的具体分析的。新近出版的《古典小说的思想与艺术》,中心也还是对名著进行具体深入的审美分析。有人瞧不起鉴赏,以为文献考证才是做学问的真功夫,这是不对的,是偏颇的。文献考证当然是学问,而且对文史研究来说是基础,非常重要,不能忽视;但是,文学研究归根结底应该是审美的研究,离开审美,不可能进入真正文学研究的层面。因此,对于文学研究来说,鉴赏是非常重要的、不可或缺的一个维度。要把文学当作文学来研究,如果没有鉴赏,或者不会鉴赏,只停留在文献考证的层面,那就还没有真正的登堂入室。

段江丽 我非常赞同您的观点。文学作品的审美功能和认识功能最终都要依靠文本来实现,作者、版本、成书年代等等外缘性考辨都是为了更好地为作品的思想分析和艺术分析提供可靠的基础和前提。在形式主义批评者看来,作品甚至可以脱离作者、脱离语境存在。这种观点和方法,虽然明显存在偏颇,却的确可以深化对文本本身的认识,同时,也从一个侧面证明了鉴赏批评的重要性。不过,我印象深刻的是,您一再告诫我们,自己不一定做考证研究,但是,不能不懂考证,不能不关心考证,在研究中一定要及时了解学术界相关的考证成果,尤其是明清小说,作者、版本、成书年代等问题都非常复杂,稍有不慎,就容易落入前提错误的陷阱。您在“《聊斋志异》专题研究”课上对版本问题的详尽、严谨的介绍,也给我们起到了很好的示范作用。

周先慎 没错,不做考证研究,并不是可以不重视考证。相反,考证工作在很多学科尤其是古代

文学、文献学、历史学等传统学科中都是必不可少的前提和基础。所以,在北大中文系,研究生尤其是博士生的论文选题,老师们一般都主张考论结合。在毕业以后的学术研究中,不一定每个人都搞考证,但是,一定要有考证方面的专业训练,培养考证的意识和功底。从中国古代小说研究史来看,20世纪30、40年代,鲁迅、胡适、孙楷第、郑振铎、阿英、赵景深、谭正璧等一大批前辈学者在小说文献资料的整理和考据方面取得了巨大的成就,正因为有了扎实的文献基础,才有了此后小说研究的长足发展。

段江丽 的确如此,在具体研究中可以有所选择和偏重,但是,作为基本功,文献考辨和文本分析两者不可偏废。那么,能否具体谈谈您的鉴赏性研究的特点?

周先慎 我曾说过,我的小说鉴赏要说有什么特点的话,可以概括为三个字:细、深、广。“细”,主要是指文本细读以及细致的分析。“深”,则指深思,以及在细读、深思基础上对文本深层意蕴的挖掘和发现。“广”,是指视野、眼光要开阔,具体包括两方面的内容:一则要有广阔丰富的历史知识、生活知识;二则要对作品做整体的把握,要着眼于全书(篇)的人物关系,不论是分析一个人物或是一个情节,都要瞻前顾后,左顾右盼,揭示人物与人物之间、情节与情节之间实际存在的内在联系。

段江丽 我曾多次听您说到吴组缃先生的小说研究对您的影响,是不是也包括鉴赏性研究这一具体方法?

周先慎 是的。吴组缃先生在“古典小说研究”专题课中讲《聊斋志异》,前面有一段引言,简要而全面地介绍《聊斋志异》的思想、创作方法、文体、艺术手法、语言等方面的特点,接下来就是一篇一篇地进行深入、细致的分析,有些篇章比如说《王桂庵》、《张鸿渐》、《水莽草》等等,几乎是逐字逐句导读,精细警辟、阐幽发微,使听者得到了极大的思想启示和艺术享受。

在具体分析作品时,吴先生从来不做纯艺术的分析或纯思想的分析,而是十分强调用审美的眼光来整体看待。吴先生认为,优秀的文学作品,思想性和艺术性是不可分割的,因此,研究文学就应该从作品的艺术表现去发掘它的思想,从思想如何得到

表现去品评它的艺术。在吴先生的教导和影响之下,我在研究古典小说时,也是努力将作品的思想和艺术结合起来,尽力发掘作品独特的艺术形式之下所包含的深邃的社会内容和思想意蕴。我曾在《古典小说鉴赏》一书的“前言”中说:“鉴赏不是对艺术浮光掠影的观赏,鉴赏是一种发现。”“发现什么?发现作品所概括的丰富的社会内容,发现作品所包含的深厚的思想意蕴,发现作者‘成如容易却艰辛’的艺术匠心。”我在研究中,就是通过思想与艺术相结合的分析,去力图有所发现的。

段江丽 我相信,很多读者会和我一样,对您在鉴赏中的“发现”深有体会,也深受教益。比如说,唐传奇代表作《柳毅传》,通行的文学史和不少论著都认为,其主题思想是通过神话的幻想情节,揭露和批判包办婚姻的不合理,肯定和歌颂青年男女的恋爱自由和婚姻自主的要求。而您却提出,这样的认识不符合小说艺术描写的实际。您从几个方面进行了细致深入的分析:第一,从人物设置看,小说的中心人物是柳毅,而不是包办婚姻的当事人龙女;第二,从作者对人物的态度看,作品对包办婚姻的实施者洞庭君和钱塘君完全持正面肯定的态度,他们不仅在龙女的爱情婚姻问题上通情达理,为龙女的遭遇而自责,而且还具有受恩知报、疾恶如仇的美德;第三,从主人公柳毅的思想性格看,他自觉地追求的是道德的高尚和完美,而非爱情;第四,从小说的情节结构看,龙女与其父辈之间并不构成矛盾,而是以龙女、柳毅、洞庭君、钱塘君为一方,以虐待龙女的泾川龙一家为另一方,构成矛盾冲突。而且,这一矛盾冲突也只是作为柳毅与龙女关系描写的背景来处理的,并没有具体展开。此外,您还特别指出,从细节来看,小说开头部分即介绍柳毅“应举下第”,这与全篇的主题也是有关联的。科举时代,考生落第是很不幸的遭遇。也就是说,作者特别强调,柳毅是在自己落魄时遇见龙女,他却不顾自己的不幸而慨然答应为龙女传书求救,这就更加难能可贵。经过这种抽丝剥茧的分析,您最后的结论是,《柳毅传》的主题思想,是歌颂性的而非揭露性的,是以包办婚姻所造成的妇女的不幸遭遇为背景,描写和歌颂美好的人、美好的人与人之间的关系、美好的人生。作品传达给读者的,是人格美和生活美

的理想的光辉。您的分析,既有扎实的文本基础,又能结合相关的时代背景、人生体验,有理有据,因而有很强的说服力和启发性。您对《搜神记》之《干将莫邪》、《世说新语》之《王蓝田性急》、唐传奇之《霍小玉传》、宋话本之《碾玉观音》、拟话本之《杜十娘怒沉百宝箱》、《聊斋志异》之《红玉》、《三国演义》之“赤壁之战”、《水浒传》之“风雪山神庙”、《红楼梦》之“宝玉挨打”、《儒林外史》之“范进中举”等等一大批作品或情节的分析,用的是大致相同的思路和方法,都有独到、精彩的见解。

周先慎 你刚才讲到我的研究结合了人生经验,这一点很重要。我一直认为,无论是文学创作还是文学研究,都与生活有着十分密切的关系。我在《琐碎中有无限烟波——〈红楼梦〉的欣赏》一文中,提出要从“映射、细节、语言”三个方面去把握《红楼梦》看似琐碎的日常生活描写中所包含的丰富深刻的社会内容,其中“映射”作为一种独特的小说艺术,强调的就是作家对生活的丰富复杂性的整体认识。我认为,曹雪芹就是一位最注意完整地把握生活和表现生活的作家,他从不孤立地写一个人、一件事,而总是着眼于生活的丰富性和完整性,从生活的内在关联中去把握和表现生活。比如说,宝玉挨打前向贾老婆子求助,而贾老婆子将“要紧”错听成“跳井”而且对金钏之死表现非常冷漠这一小插曲,既为后文贾母和王夫人的出场做铺垫,又巧妙地将金钏跳井一事映射到贾政、王夫人、宝钗、宝玉等众多人物身上,写出各色人等对金钏之死不同的态度。曹雪芹就是这样,以敏锐的眼光透过生活表层,从内在的关联揭示出发人深思的底蕴。

段江丽 所以,作为读者,我们同样应该调动自己的生活经验、完善自己的知识结构并培养自己的审美感受力,这样才能尽量理解、接近作者的创作意图。在我看来,您的鉴赏性研究既有对文本的精细研读,关注到不起眼的细节,又能“映射”全篇、整体把握,进而结合作者生平思想、时代背景等具体“语境”,从而对作品的主题思想和艺术特色做出实事求是的、有理论高度和穿透力的分析和评价。您的《论〈水浒传〉的思想倾向和艺术构思》结合作者的艺术构思分析《水浒传》的矛盾性内容以及产生矛盾的历史根源及社会内容;《论潘金莲悲剧》强

调《金瓶梅》中女人世界的出现不能简单地看成作家个人意志和艺术追求的产物,而主要是社会生活的历史变化导致小说题材转变的结果,并且指出潘金莲的悲剧是追求者的悲剧,潘金莲是一夫多妻制的男权社会结出的恶果,她是施害的恶者,更是罪恶社会的受害者;《〈王桂庵〉的艺术构思和人物塑造》也是紧扣作者的艺术构思,从人物的出身和家庭环境分析王桂庵与芸娘的艺术形象及恋爱心理,等等。时过境迁,在新方法层出不穷的今天,重读您这些发表在上世纪80、90年代的论文,结论也许已为大家熟知,让人印象深刻、欲罢不能的是材料扎实、说理透彻的论证过程。

周先慎 我认同这样一种观点,对于研究者来说,结论可能还在其次,重要的是论证,即通过对大量材料进行理论的概括与分析,水到渠成地推出结论。

段江丽 说到小说鉴赏,不得不想到传统小说评点。能否请您谈谈两者之间的关联和区别?

周先慎 这是一个很好的问题。传统评点派细读文本的方法是鉴赏非常重要的第一步。但是,传统评点有个大家都公认的不足,它基本属于印象式、感悟式的批评,虽然也包含有社会批评、道德批评以及审美批评的内容,但是基本上是点到即止、直观随意,没有系统性和实证性可言。以王国维等人开启的现代学术则具有智性的、思辨的、逻辑的思维特点,王国维的《红楼梦评论》更是把理论眼光、理论体系和传统的考证精神综合起来引入古代小说研究,从而从根本上与传统评点派划清了界限。

段江丽 有人说,王国维借叔本华的哲学思想来解读《红楼梦》,是其优长同时也是其缺陷。请问您同意这种看法吗?

周先慎 这正是我接下来准备谈的问题。王国维其实深受乾嘉考据学的影响,甚至有著名的“二重证据法”之说,但是,在文学研究中他却有意识地突破考证,体现了独特的现代精神。他的《红楼梦评论》即是用个人的生命体验去领会叔本华的悲观主义哲学和美学,再用叔本华的哲学、美学思想以及个人的审美感受去解读《红楼梦》,从而构成了相对完整的理论体系。这对传统的评点批评是一种超

越。问题是,这种方法的确存在“先入为主”的风险,而有些学者只是简单套用王国维的批评方法,却缺少个人的生命体验和审美感受,这与王国维的研究相比,未能发扬他的优长反而放大了他的缺陷和不足。因此,我们才强调,既要有系统的理论知识做指导,又要深入细致地阅读文本,并结合自己的人生体验,对文本的深层内涵进行系统的、逻辑的、实证的分析,这样的研究才站得住脚,才有说服力。

段江丽 您说的传统评点与理论分析的差别,我深有体会。比如“武松打虎”一节,金圣叹评点中多有“骇人之景,我当此时,便没虎来,也要大哭”,“神妙之笔,灯下读之,火光如豆,变成绿色”等等之语,生动、逼真地道出了评点者本人的阅读感受,但是却根本谈不上对“所以然”的分析。您的《〈武松打虎〉鉴赏》一文则多层次、多角度地分析了“武松打虎”这一经典情节中所蕴涵的人物性格和精神以及表现人物性格和精神的艺术手法,使我们清楚地了解到,小说作者写了什么、怎样写的以及为什么这样写。这样就超越感性的阅读感受而进入了理性的、逻辑分析的学术研究层面。

周先慎 的确如此。尽管古代小说评点也具有理论探索的价值,是古代小说接受过程中重要环节之一,与传播学、读者接受美学理论都有相通之处,但是,现代意义的古代小说研究不能停留在这个层面,一定要有理论的分析 and 论证,才能具有更高的学术品格和价值。

段江丽 在我的理解中,文学作品的审美感受本来不同于考证,很难实证,所以见仁见智是一种必然。但是,有理有据的理论分析可以使见仁见智的“感受”在很大程度上得到科学的论证,从而成为“观点”、“学说”,进入学术话语圈供学术共同体分享、讨论,使相关研究得到实质性的推进。这正是您所从事的文学审美分析与传统小说评点的本质区别所在。您的《古典小说鉴赏》自1992年初版以来,多次重印,广受关注和好评,您的《明清小说》和《明清小说导读》不仅广受读者的喜爱,而且还被多所大学用作教材。由此可见小说鉴赏的价值和影响力之一斑。

周先慎 我一直很感谢广大读者的信任和支持。正是这些鼓励使我更加坚信鉴赏研究的价值和

意义。

三、传神:中国古代小说 独具特色的审美特征

段江丽 其实,您的研究不止是古典小说,还广泛涉及古典诗文艺术,《古诗文的艺术世界》就是您研究古诗文艺术的结晶,包括古诗文艺术鉴赏和作家作品综论、古典诗歌代表性作品鉴赏、古典散文代表性作品鉴赏等三部分内容。能否请您谈谈中国古代小说、诗文等不同文学文体在艺术上的相通之处?

周先慎 这是一个很大的问题,可以做多方面的探讨。我在《中国古典小说人物描写对形神关系的处理》一文中从形神关系这样一个很小的侧面涉及到了这一问题,我们可以从这个角度谈谈。我认为,中国古代文学审美的重要特征之一就是讲究“传神”。

段江丽 是否与中国古典画论中的传神论有关?

周先慎 正是。自从东晋画家顾恺之提出“以形写神”、“迁想妙得”的审美命题之后,“传神”观对后世产生了巨大的影响。要清楚地理解传神论的内涵,不妨从最初的出典入手。《世说新语·巧艺》篇有两则著名的关于作画的故事。其一:“顾长康画人,或数年不点目睛。人问其故,顾曰:‘四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中。’”“阿堵”是六朝时人的口语,即“这个”的意思,这里指眼睛。其二:“顾长康画裴叔则,颊上益三毛。人问其故,顾曰:‘裴楷俊朗有识具,正此是其识具。’看画者寻之,定觉益三毛如有神明,殊胜未安时。”这两则故事说明了两点:第一,好的绘画作品必须要传神,而“神”要借助于“形”来实现。故事中的“妙处”、“俊朗”、“神明”是指人物的内在精神,就是作品的“神”,眼睛和颊上三毛则是用来传神的“形”。第二,用来传神的“形”是多种多样的,因人而异,各有特点。

段江丽 这一绘画命题应该与庄子“得意忘言”与汉末魏初名家的“言意之辨”等理论有关吧?

周先慎 是的。虽然顾恺之最早用“传神”来评价绘画作品,可以说第一次明确提出了“传神论”,

但是,他的这一理论并非无源之水。他所说的“神”,指人物的精神气质。我们知道,庄子的“得意忘言”与名家的“言不尽意”虽然一个以“意”为目的,一个轻“言”、“象”,但是,有一个共同点,都重“意”。魏晋时期,王弼等玄学家发挥了庄子及名家思想,将“得意忘言”之说扩展为解经、证玄乃至认识艺术的新方法。正是在这种背景之下,顾恺之提出了“传神论”。顾恺之认为,画人之妙,不在外在形体而在内在气质风貌——即神。传神论对中国绘画艺术有着深远的影响。到唐代,传神论已成为人物画的审美标准被普遍接受;到五代,山水、花鸟画兴起之后,写意论更为流行,传神论已渐渐成为肖像画的专用术语。另一方面,魏晋以来,在诗歌理论领域,风骨说、兴象说、诗味说、意境说、兴趣说等等各种独具民族特色的诗学理论层出不穷。这些理论尽管内涵各具特色,但是,各家所追求的诗歌作品的风骨、气韵、言外之意、味外之味,追根究底,都指向内在之“神”。

段江丽 这样说来,从某种意义上说,您上面所列举的诗歌理论其实与画论中的“传神论”有相通之处,或者说,中国古代诗歌艺术与绘画艺术、诗歌理论与绘画理论在“传神”这一美学追求上有共同之处,它们都是中国古代“言意之辨”这一哲学命题的产物。

周先慎 没错。其实古人早已看到这一点,并不乏深刻的论述。比如说苏轼,在“传神论”这一问题上,就明确提出了“诗画本一律”的观点。苏轼《书鄮陵王主簿所画折枝二首》其一云:“论画以形似,见与儿童邻。赋诗必此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。边鸾雀写生,赵昌花传神。何如此两幅,疏淡含精匀。谁言一点红,解寄无边春。”在这首诗中,苏轼从一位不太知名的画家所画的两幅“折枝图”入题,提出并阐发了两个相关的极为重要的美学命题:第一,艺术表现中形似与神似的关系问题;第二,“诗画一律”,都以形神结合为最高审美标准。苏轼认为,如果形貌逼真就认为是一幅好画,这样的看法无疑与儿童一样幼稚,作诗如果局限于题,执著于题,不能写出题外不尽之意,那就不是一个真正懂得诗歌艺术的人。因此,绘画和诗歌虽然属于不同的艺术形式,却有着共同的规律和要

求——“天工与清新”,即既要真实自然,达到形似,又要气韵生动,达到神似。

段江丽 具体来说,苏轼怎样看待形似与神似的关系?

周先慎 有些人曾经误解此诗,以为苏轼只强调神似而忽略了形似。事实上,苏轼并没有忽视更没有否定形似,他只是不满足于形似,更强调和追求神似,或者更准确地说,是追求形似与神似的统一。在上面所说的那首诗中,苏轼评价王主簿所画的两幅折枝图是“疏淡含精匀”,“疏淡”指构图设色的简洁和清淡,为欣赏者所目见,属于形似;而“精匀”是指含蕴其间的内在精神气韵,则主要属于神似方面了。末尾两句说“谁言一点红,解寄无边春”,正是简洁疏淡的花的形象寄托了无边的春意,可见形似是神似的基础,而神似是形象的终极意义。诗中还提到唐代画家边鸾和宋代画家赵昌,两人都擅长花鸟,苏轼分别以“写生”和“传神”对举称颂,似无褒贬之别。事实上,被苏轼称为善“写生”的边鸾,《唐朝名画录》即称其“最长于花鸟折枝,草木之妙未之有也”,《历代名画记》更是说,“边鸾善画花鸟,精妙之极”,而被苏轼称为“传神”的赵昌,本人即自号“写生赵昌”,范镇《东斋纪事》亦称“其为生菜、折枝、果实尤妙”。这些都表明,不管是边鸾还是赵昌,其画作都达到了形似与神似相结合的“妙”境。因此,苏轼这两句诗应该是互文见义,说的是边鸾与赵昌都是善花鸟的艺术高超的画家,其作品都由“写生”达到了“传神”的境界。

从“诗画一律”的观念出发,苏轼在《跋汉杰画山》、《次韵子由书李伯时所藏韩干马》、《书韩干牧马图》、《韩干马十四匹》、《书吴道子画后》、《王维吴道子画》、《画水记》等诗文中一再论及诗画作品中形神关系问题,其《传神论》更是具体论述了“神似”问题。苏轼认为,要达到神似的境界,第一,要对客观事物进行深入细致的观察,力求准确地捕捉最能表现客观事物之精神和生命的特点;第二,与第一点相联系,传神不必“举体相似”,只要抓住并画出最能表现物象精神所在的个性特点即可;第三,注重形—神—理三者之间的关系,神似既要“尽其形”,还要“得其理”,这里的理近似于我们今天所说的事物客观存在的内部规律;第四,强调艺术家要

做到与物神交,在精神上与审美对象融为一体,才能把握并表现出客观事物的精神和生命。关于苏轼的传神论,我在《略论苏轼的传神论》一文中做过较详细的论述,这里就不再具体展开了。

段江丽 我正是拜读了您的《略论苏轼的传神论》以及《中国古典小说人物描写对形神关系的处理》等系列论文才对传神论以及小说艺术中形神关系等问题产生了浓厚的兴趣。正如您刚才所说,顾恺之的传神论对后世产生了巨大影响。据了解,历来传神论者大体有两种意见:一种主张贵神贱形;另一类则主张形神兼得,由形似求神似。当然,前者并非完全否定形似,而是要求“约形”,一般文人写意画即是如此;后者也并非一味要求外形酷似,而是要求以形写神,对形的要求似乎更严格一些,宫廷、肖像画家一般属于此类。两者其实并非互相排斥而是互相补充的关系。到元代以后,关于传神论述已经取得一致的认同,画家应该整体、动态地观察和描绘对象,而不是采取孤立、静止的方法。

周先慎 在传神论发展过程中,苏轼的观点是很重要、很有代表性的一个环节,应该受到重视。

段江丽 您不仅对苏轼传神论做了全面深入的论述,还进一步将诗画艺术中的传神论引入到小说研究当中。您的《中国古典小说人物描写对形神关系的处理》一文在《文艺研究》2007年第7期发表不久,即被人大复印资料全文转载。请您简单谈谈传神论在小说艺术中的表现。

周先慎 首先,我想强调一下,中国古典小说与诗画艺术一样,高度追求“传神”的审美品格,小说艺术中对“传神”的审美追求主要体现在人物形象的描写刻画当中。因此,对人物形神关系的处理可以说是中国古代小说的重要特色之一,而这一点在已有的研究中关注还很不够。具体说到形神关系,首先要弄清楚形、神不同层次的内涵。就“形”而言,第一层面指的是人物的形貌或外在形体动作;第二层面指生活的形态,包括人物的言语、行动、人与人之间的关系乃至人物所生活的环境等等内容。就“神”而言,第一层面指人物内在的精神风貌;第二层面指人物内在精神更丰富的内容,包括性格特点、思想感情、情趣格调、理想追求等等,乃至与这些内容相关联的生活的本质方面。因此,在具体作

品中,“神”的内涵非常丰富,可以是人物的“神”,也可以是由人物之“神”扩展和提升到生活之“神”。在此基础上,还可以再进入到“神”的第三层面,即由艺术家在“迁想妙得”、物我交融状态下所创造、传达出来的境界,这种情况下的“神”,不仅具有客观对象本身所含的神韵,也融入了艺术家的思想性格、爱憎感情、理想情趣等个性成分,是主观和客观融合的、更高的艺术境界。

段江丽 那么,在诗画艺术和小说艺术中,创作者主观之“神”的表现形式有什么不同?

周先慎 一般说来,诗画属于表现艺术,小说属于再现艺术,不同的文类特点决定了创作者主观之“神”在程度和表现形态上都有所不同。简单地说,诗画艺术重抒情写意,诗人和画家的主观之“神”可以表现得非常鲜明、强烈,以至于可能突破常见的生活形态,典型的例子如王维《袁安卧雪图》中的“雪里芭蕉”。在小说尤其是传统小说创作中,一般是以生活本来形态再现生活,作家的思想感情相对比较隐蔽,大都蕴藏在或者说是寄寓在他所创造的艺术形象之中,相对诗画艺术而言,突破生活常态的情况较为少见。

段江丽 您刚才说到,小说艺术中对“传神”的审美追求主要体现在人物形象的描写刻画当中。能否请您具体谈谈古代小说对人物形神关系的处理?

周先慎 具体来说,中国古代小说在描写人物时,非常注重“以形写神”乃至“遗貌得神”,这一点对于欣赏和正确评价古代小说的思想艺术非常重要。“以形写神”也分不同层次。较浅层次的以形写神往往体现为外貌与作者对人物爱憎感情的对应,比如说《三国演义》中写关羽温酒斩华雄,两人出场时的外貌描写,关羽显得英俊威武,高大中见豪爽,华雄则是在高大中见猥陋,鲜明地体现了作者对人物的态度。深入一层的“以形写神”则往往能通过人物的活动包括言语、行为、人物关系等多种生活形态的描写,揭示出人物的精神面貌和思想性格,以及丰富的社会内容,比如说在《儒林外史》中,范进中举前后的种种表现,就写得非常传神;严监生临终前伸出两个手指头的细节对吝啬的刻画也是入木三分。当然,“以形写神”之“形”,不一定是写实,有时也可以写得比较抽象,或者使用诗意

和空灵的幻笔《聊斋志异》中对那些美丽善良的花妖狐魅的描写大抵如此。

在人物的形神关系中,比“以形写神”更难察觉也更具中国特色的是“遗貌得神”或者说“遗貌取神”。顾恺之作画,在裴楷颊上添上“三毛”,也许不再“形似”却更加“神似”,这足以说明,要达到“传神”的目的,不能一味拘泥于“形”,有时甚至需要主动做“遗貌”、“背形”的处理。苏轼在《传神记》中就曾明确提出,传神不必“举体皆似”,重要的是要能够“得其意思所在”,他还举例说,他曾使人画下自己在灯下投在墙壁上的面影,并无眉目,可是看到的人都知道是他苏轼。有趣的是,吴组缃先生也曾有过与苏轼类似的亲身体会。吴先生说,他在学校念书时有个美院的同学给他画像,用的正是写意的、神似的方法,只画了一个头,画了几笔头发,画了眉毛眼睛,底下就不画了,鼻子、嘴巴都没有,甚至连轮廓都没有。可是这幅画挂在走廊里,大家一看都知道是谁。吴组缃先生纳闷为什么简单几笔就画得那么像,那位同学回答:“你的鼻子我没有看出特点,嘴巴也没特点,画它干什么?你的特点在上部。因此,就抓住这个,画出神似。”只要“得其意思所在”而不必“举体皆似”,甚至为求得神似而舍弃表面的形似,这一中国古代传神理论中非常重要的美学观念,正是包括古代小说在内的中国传统艺术追求“神似”的理论源头和支撑。对中国古典小说“遗貌得神”的美学特征的认识和把握,常常关系到我们对作品艺术描写成败得失的认识和评价。典型的例子如《三国演义》中对诸葛亮空城计的描写,有人批评其不合逻辑,就是过分拘泥于“形似”的结果。“空城计”一节可以当作遗貌得神的典范来看,小说作者正是为了着力突出和表现诸葛亮的大智大勇这一人物内在之“神”,而无意或者有意地忽略和背离了某些有“形”的日常生活逻辑。《红楼梦》中有更多、更出色的“遗貌取神”的艺术处理,典型如“黛玉葬花”,正像吴组缃先生分析指出的那样,在现实生活中,宝玉不可能隔了几十米远将黛玉哭着

吟诵的“葬花词”一句句、一字字听清楚并记下来,因此,这一场景肯定不“形似”,但是,却抓住了黛玉形象以及宝黛关系的“神”,成了“传神”之作的经典。红学界曾就黛玉进府时宝黛年龄到底多大、龄官是否可以在有限时间里画出“几千个‘蔷’字”等问题展开过争论,其实,以遗貌取神的美学标准来观照,这些争论并无必要。要求“举体皆似”、处处都要符合生活逻辑,有时反而不利于实现“传神”的艺术目标。

段江丽 李贽在评《水浒传》时说:“妙处只是个情思逼真”、“无限烟波,只是个真”、“其妙处都在人情物理上”;无碍居士(冯梦龙)在《警世通言叙》中也指出:“人不必有其事,事不必丽其人……事真也理不赝,即事赝也理亦真”,明确提出,“事”是否真并不重要,重要的是“理真”。在李贽和冯梦龙之后,小说评点家们对“情理逼真”的论述随处可见。俄国文学理论家车尔尼雪夫斯基曾经说过,“艺术来源于生活,却又高于生活”。这些观点或者说理论与您所谈的“传神”论其实都有相通之处。

周先慎 事实上,任何理论都是对现象的解释,艺术理论来源于艺术实践。因此,各种不同的理论之间都存在相通和互补的关系,我们在思考问题时应该举一反三、融会贯通。

段江丽 通过与您的交流,我对“严谨求实”的学风有了更具体、更深刻的体会。您的鉴赏分析以及对中国古代小说人物“形神”关系的深入研究,则使我想到苏轼“博观而约取,厚积而薄发”(《稼说》)之说。我知道,您无论是对众多诗文戏曲小说作品阐幽发微的鉴赏分析,还是对“传神”美学命题的深入研究,都建立在广博的知识、敏锐的艺术感悟力和深厚的理论功底之上,正所谓“成如容易却艰辛”(王安石《题张司业诗》)。严谨求实、博观约取,是您的治学经历给我最深的印象和启发。学生虽不能至而心向往之。

责任编辑 山木