

盖楼记 乔 叶  
怀西人 七 丹  
阳台上 任晓棠  
重生 走 北  
北京和尚 陈建功  
救命 东 西  
不会 鲁 敏  
蝴蝶 海 飞  
红颜 付秀莹  
塑料男 迟子建  
本溪的一天 胡一凡  
城外的小秋 邱 丽  
遍地黄花 李德南  
十万个为什么 方格子

2011

# 中国中篇小说年选

China Novelette 2011

中国小说学会 主编  
谢有顺 编选

广东人民出版社  
花城出版社

图书在版编目（C I P）数据

2011中国中篇小说年选 / 中国小说学会主编；谢有顺编选. -- 广州：花城出版社，2012.1

（花城年选系列）

ISBN 978-7-5360-6379-2

I. ①2… II. ①中… ②谢… III. ①中篇小说—小说集—中国—当代 IV. ①I247.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第247251号

责任编辑：温文认 欧阳蘅 林 菁

技术编辑：薛伟民 凌春梅

装帧设计：林露茜

---

出版发行 花城出版社

（广州市环市东路水荫路11号）

经 销 全国新华书店

印 刷 广东新华印刷有限公司

（广东省佛山市南海区盐步河东中心路23号）

开 本 787毫米×1092毫米 16开

印 张 24.25 2插页

字 数 516,000字

版 次 2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

定 价 39.80元

---

如发现印装质量问题，请直接与印刷厂联系调换。

购书热线：020-37604658 37602954

欢迎登陆花城出版社网站：<http://www.fcph.com.cn>

## C O N T E N T S 目录

小说写作的几个关键词（代序） 谢有顺 1

盖楼记 乔 叶 1

怀雨人 弋 舟 41

阳台上 任晓雯 70

重生 走 走 91

北京和尚 陈继明 119

救命 东 西 161

不食 鲁 敏 189

蝴蝶 海 飞 220

红颜 付秀莹 240

塑料男 邱华栋 259

丰满的一天 须一瓜 289

城外的小秋 邵 丽 308

遍地伤花 李德南 326

十万个为什么 方格子 353

## 小说写作的几个关键词（代序）

谢有顺

### 地 方

每一个人都有故乡，都有一个精神的来源地，也都有埋藏记忆的地方。这个地方，不仅仅指地理意义上的，也指精神意义或者经验意义上的。但凡好的写作，它总有一个精神扎根的地方，这个地方的开口可能很小，但他的根一旦扎得深，就可挖掘得出一片广阔的空间。当下很多人的写作，其实还没有找到自己的边界，没有找到可供自己长久用力的地方。作家的目光可能是漂浮的，甚至是跟风的，别人写什么，自己也写什么，没有很好地追问自己最熟悉的地方、生活、人群是什么，写作观念上很茫然，没有目标，不断地变换自己的写作领域，结果是哪一个领域都没有写好。

相反，在很多大作家的笔下，总有一群人，是他的笔墨一直在刻写的，也总有一个地方，是他一直念兹在兹的。比如鲁迅笔下的鲁镇、未庄，显然和他童年的生活经历有关，还有沈从文笔下的湘西、莫言笔下的高密东北乡、韩少功笔下的马桥、贾平凹笔下的商州、史铁生笔下的地坛、福克纳笔下那邮票一样大小的故乡，或者马尔克斯笔下的那个小镇……当我们想起这些作家的时候，自然就会想到他们经营的这些地方，那些风土人情，世态万象，成了一个地理、经验、精神意义上的写作符号。这个符号里面，可能寄托着作家对世界的深切看法，也埋藏着他们记忆中最难忘怀的那些经验和细节，有时，写作就是不断地在回望这个地方，不断地在辨析这些经验。你把这一个地方写实了，写透了，一种有自己风格的写作可能就建立起来了。如果一个作家无限地拓展自己的写作边界，贸然去写自己不熟悉的生活，或者对这种生活没有感受，他就很难把自己的写作落实，

容易飘忽，也就容易显得虚假。边界定得小一些，反而能把一个人的写作禀赋集中起来。

我强调这样的小，是希望写作能够钻得深，而不仅仅是写一些表层的东西。中国社会有一个特点，比较崇尚大的东西，也有浓厚的历史情结。空间的大，时间的久，会让很多人觉得庄严。很多人喜欢用“中国”、“广场”这样的词来描述事物，明明只有几个志同道合的人在一起，偏要命名为中国什么联盟，明明只有几个房间，也会名之为“洗浴广场”什么的，“广场”代表大啊。现在很多学校改名，也是越改越大。北京广播电视学院本来是个名校，很多优秀的主持人都毕业于这所学校，前几年改名为“中国传媒大学”，很多人对母校的感情可能反而无处落实了。世界上不少著名的大学，往往是以小镇作为自己的名字，如哈佛、剑桥……以一个小镇作名字，并不影响它们的知名度。其实，过分地尚大可能会流于空洞，而从一个小的地方开始经营，反而有可能见出一番景象的。好比在大学指导博士生写论文，很多老师往往喜欢开口小但挖掘得深的那种，相反，起一个宏大的题目，所有的材料都往里面装，得出的也是放之四海而皆准的结论，这样的论文反而没有特色了。

这种尚大之风，也在影响作家的写作思维，所以，有很多的小说，动不动就写百年历史、家族五代史，上下几百年，纵横几千里，并且往往被冠以史诗的称号，用“波澜壮阔”来形容。但这种小说写得好的，很少，多数是空而大，不着边际。这么漫长的历史，几代人生活环境的变迁，作家如果没有作专门的研究，没有花案头工夫去熟悉和钻研，他怎么能写得好？他笔下爷爷和儿子说的话差不多，奶奶和孙女想的问题没什么变化，清朝的人用着民国的语言，民国的人又使用着当下的器物，这如何让人对你的写作产生信任？作家靠有限的生活经验要写好五代人的生活，是困难的，这样的小说只能跟那个时代擦肩而过，根本无法进入那个时代的核心。

著名诗人米沃什说过一句很有名的话：我到过很多城市和国家，但我没有养成世界主义的习惯，而是保持了一个小地方人的谨慎。这话给我留下了深刻的印象。一个到过很多城市和国家的人，尤其在今天这样一个全球化的消费主义时代，写作是很容易养成世界主义的表达习惯的，也有不少人以此为炫耀，他们在作品中列举世界名牌，或者在诗作的后面标明写于不同国家的城市，好像这样就表明自己国际化了，其实这很浅薄。米沃什说他没有失去作为一个小地方人的“谨慎”，其实是对自己的一种限制：我在这样一个地方扎根，我所写的经验和材料都是有来源的，我知道这个人物是在哪个地方成长的，他说的话、吃的东西、穿的衣服，都是有来历，有地方烙印的。你不能把一个人的生活、语言，让人觉得放在北方、南方，放在北京、西藏或海南都可以。你所写的生活缺乏地方性，就证明你对这种生活不熟悉，没有什么不可磨灭的感受，你用的多是公共话语、公共思想，也是在用别人的感受来表现自己笔下的生活和人物。这样的公共写作是很难成功的。

从这点来讲，小说的写作，有时候不应是扩展性的，反而应是一种退守。退

到一个自己有兴趣的地方，慢慢经营、研究、深入，从小处开出一个丰富的世界来。看起来这是一个外表的问题，其实也说出一个作家有没有自己恒定的写作母题，有没有形成自己风格化的表记。假如想起一个作家就会想起一个或几个人物，或者想起一个地方就会想起一个作家，这样的写作就开始个性化了。写作是一种想象力的实验，是一种创造，作家笔下的地方未必是实有的，也可以是虚拟的、作家自己建构起来的。因此，强调地方，就是说作家要有自己的写作根据地。小说是牢牢地建筑在非常实在的对物质世界和精神世界的还原基础上的，读者必然会追问你笔下的材料、故事以及情感是从何而来的，所谓根据地，其实就是要找到这些材料和情感的落地地。而如果没有一个地方能让作家激动，没有一种生活能让作家愿意付出许多的时间、精力和智慧去书写，真正的写作就无从开始。

很多的作家，只是把自己的出生地、成长地，看作是纯粹地理学意义上的一个地方，事实上，出生地、成长地和个体人生之间的关系，绝对是一种伦理关系、道德关系——出生地和成长地的一事一物，都可以作为个体人生的见证人，记录和刻写下他曾经的悲伤与快乐。没有一个作家可以摆脱对事物的记忆，因此，那些和自己的成长经验相关的事物，就自然成了个人精神自传的重要材料，比如，鲁迅笔下的中药铺，周作人笔下的乌篷船，沈从文笔下的水，莫言笔下的高粱，贾平凹笔下的包谷或红苕，王安忆笔下的弄堂。耿占春在论到这种文学地理学时，曾经敏锐地指出：“思想有它的可见性，和一种视觉上的起源。是地理空间中的某些事物、形态与事件唤起了这些感受。要探究和描述这些感受就要恰当地描述产生这种感受的具体事物及其形态。描写经验就意味着描写产生这种经验的经验环境，对感受的描述就是描述感受在其中形成的感知空间。这既是一种对经验与感受的表达方式，也是检验经验与感受的真实力量的方式。没有经验环境就没有真实的经验，没有描述感受产生的事物秩序，感受就是空洞无物的概念。”

从这个意义上说，分析作家笔下的经验形态，以及经验形成的环境，确实可以更好地理解他的写作。真实的写作，总是起源于作家对自己最熟悉的人、事、物的基本感受，离开了这个联接点，写作就会流于虚假、浮泛，甚至空洞化。从终极意义上说，写作都是朝向故乡的一次精神扎根，无根的写作，只会是一种精神造假。

## 感 官

小说写作既是精神问题，也是物质问题。但我发现，很多作家并不重视自己作品中物质外壳的建构和经营。这个物质外壳，既是小说写作的地基，也是小说承载精神的容器。基础牢，建筑起来的大厦才不会倒塌；容器好，装的东西才不会流失。这看起来是一个技术性的问题，其实关乎一部小说的成败。很多作家蔑视这个地基性工作，以致自己的小说充满逻辑、情理和常识方面的破绽，无法在现实和精神这两个层面说服读者，更谈不上能感动人了。这种失败，往往不是因为作家没有伟大的写作理想和文学抱负，而是他在执行自己的写作契约、建筑自

己的小说地基的过程中，没有很好地遵循写作的规律，没能为自己所要表达的灵魂问题找到合适、严密的容器——结果，他的很多想法，都被不成熟的写作技艺损毁了，这是很可惜的事情。如果说文学中的灵魂是水的话，那么，作家在作品中所建筑起来的语言世界，就是装水的布袋，这个布袋的针脚设若不够细密、严实，稍微有一些漏洞，水就会流失，直到剩下一个空袋子。

尤其是小说写作，特别需要注意语言针脚的绵密。这个针脚，就密布在小说的细节、人物的性格逻辑、甚至某些词语的使用中。读者对一部小说的信任，正是来源于它在细节和经验中一点一点累积起来的真实感。一旦作品中的真实感坚不可摧了，它就能说服读者相信你所写的。2005年，王安忆发表了《小说的当下处境》一文，里面就谈到了自己的小说趣味和小说观：“我年轻的时候不太喜欢福楼拜的作品，我觉得福楼拜的东西太物质了，我当然会喜欢屠格涅夫的作品，喜欢《红楼梦》，不食人间烟火，完全务虚。但是现在年长以后，我觉得，福楼拜真像机械钟表的仪器一样，严丝合缝，它的转动那么有效率。有时候小说真的很像钟表，好的境界就像科学，它嵌得那么好，很美观，你一眼看过去，它那么周密，如此平衡，而这种平衡会产生力度，会有效率。”了解小说写作秘密的人都知道，王安忆所说的，其实是一个很高的境界。小说要写得像科学一样精密，完全和物质生活世界严丝合缝，甚至可以被真实地还原出来，这需要小说家有出色的才能。因此，作家要完成好自己和现实签订的写作契约，首先还不是考虑在作品中表达什么样的精神，而是要先打好一部作品的物质基础。所谓小说的物质基础，就是说，一部小说无论要传达多么伟大的人心与灵魂层面的发现，都必须有一个非常真实的物质外壳来盛装它。灵魂需要有一个容器来使之呈现出来，一个由经验、细节和材料所建构起来的物质外壳，就是这样的容器。很多作家，哪怕是一些大作家，都忽略了这一点。他们想表达一个伟大的主题，可是在作品推进的过程中，逻辑性、可信度、经验的真实性，都受到了读者的质疑，以致小说的精神和它的物质外壳镶嵌时不合身，发生了裂缝，这样的小说，就算不上是好小说。

好的小说是要还原一个物质世界，一种俗世生活的。回想二十世纪以来的中国文学，由于过度崇尚想象和虚构，以致现在的作家，几乎都热衷于成为纸上的虚构者，而不再使用自己的眼睛和耳朵写作，也忘记了自己身上还有鼻子和舌头。于是，作家的想象越来越怪异、荒诞，但作家的感官对世界的接触和感知却被全面窒息，以致他们的写作完全撕裂了想象和生活之间的逻辑联系。很多小说，我们读完之后，会有一个明显的感觉：这个作家并不熟悉他所写的生活，他毫无事实根据的编造，对读者来说，不仅虚假，而且毫无说服力。沈从文说，所谓的专家，就是一个有常识的人。真正的小说家，必须对他所描绘的生活有专门的研究，通过研究、调查和论证，建立起关于这些生活的基本常识。有了这些常识，他所写的生活，才会具备可信的物质依据。这个表层的问题，说出的其实是一个作家深层的写作能力。

而如何让自己笔下的人物和生活有着牢不可破的真实感，除了要解决好写作

中的物质问题之外，还有一个问题值得探讨，那就是写作和感官之间的关系。很多人都知道，写作和心灵的关系极其重要，但我现在要强调的是，写作和眼睛，耳朵，鼻子，舌头，即写作和感官世界之间也关系密切。尤其是小说，如果没有物质细节的建构，没有感官世界的解放，一个作家即便有再丰富、伟大的灵魂，他的小说也一定不会是生动的，他笔下的文学世界可能会因为缺少声音，色彩，味道，而显得枯燥，单调。

现在的小说受消费文化的影响很大，很多作家都渴望写一部畅销小说。畅销的第一要义是讲一个好看的故事。所以，你看现在的小说，作家一门心思就在那构造紧张的情节，快速度地推进情节的发展，悬念一个接着一个，好看是好看，但读起来，你总觉得缺少些什么。缺少什么呢？缺少节奏感，缺少舒缓的东西。湍急的小溪喧闹，宽阔的大海平静。小说如果只有喧闹，格局就显得小了。一部好的小说，应该既有小溪般的热闹，也有大海般的平静，有急的地方，也有舒缓的地方。中国传统小说的叙事有个特点，注重闲笔，也就是说，在“正笔”之外，还要有“陪笔”，这样，整部小说的叙事风格有张有弛，才显得舒缓、优雅而大气。所以，中国传统小说中，常常有信手捻来的东西，你也可以说这是出于说书的需要，比如，写一桌酒菜的丰盛，写一个人穿着的贵气，写一个地方的风俗，看似和情节的发展没有多大的关系，但在这些描写的背后，你会发现作家的心是大的，有耐心的，他不急于把结果告诉你，而是引导你留意周围的一切，这种由闲笔而来的叙事耐心，往往极大地丰富了作品的想象空间。因此，中国传统小说，不仅仅是故事，你也可以把它当作文章来读——是文章，就有文章的风格，而不能只做故事和情节的奴隶。

小说的叙事如果只知道一直往前赶，不知道停下来，那就不是高明的写法，那表明作家缺少写作耐心。比如，中国当代的小说中，你几乎找不到好的、传神的风景描写，就跟这种写作耐心的失去有很大的关系。二十世纪以来，写风景写得最好的作家，我以为有两个，一个是鲁迅，一个是沈从文。在鲁迅的小说里，寥寥数笔，一幅苍凉的风景区就展现在了我们面前；沈从文的小说也注重风景的刻画，他花的笔墨多，写得也详细，但那些景物，都是在别人笔下读不到的，他是用自己的眼睛在看，在发现。他们的写作都不仅是在讲故事，而是贯注着作家的写作情怀，所以，他们的小说具有一种少见的抒情风格，这跟他们不忽略风景描写是不无关系的。我非常喜欢鲁迅和沈从文小说中的抒情性，苍凉，优美而感伤。

这就是我要强调的，在作品中，作家必须向我们呈现一个活跃的感官世界。好的作品，往往能使我们感受到，作家的眼睛是睁着的，鼻子是灵敏的，耳朵是竖起来的，舌头也是生动的，所以，我们能在他们的作品，看到花的开放，田野的颜色，听到鸟的鸣叫，人心的呢喃，甚至能够闻到气息，尝到味道。现在的小说为何单调，我想，很大的原因是作家对物质世界、感官世界越来越没有兴趣，他们忙于讲故事，却忽略了世界的另一种丰富性——没有了声音，色彩，气味的世界，不正是心灵世界日渐贫乏的象征么？

可问题是，现代社会正在使我们的感官变得日益麻木。尤其是在城市里，我们所看见、听见的，吃的、住的、玩的，几乎都千篇一律，那些精微的、地方性的、小视角的、生机勃勃的经验和记忆，正在被一种粗暴的消费文化所分割和抹平，没有人在乎你那点私人的感受，时代的喧嚣足以粉碎一切，甚至连你生活的时间和空间，这些最本质的东西，都可能是被时代的暴力作用过的，它早已不属于你个人：你到一个地方旅行，可能是置身于一种复制的人造景观的空间假象中；你接到很多短信，朋友们向你表示节日的问候，可这样的节日（时间的象征符号）和你的生活、历史、信仰毫无关系。我们正在成为失去记忆的一帮人，而在失去记忆之前，我们先失去的可能是感觉；正如我们的心麻木以前，我们的感官系统其实早已麻木了。我想起几年前的一次乡下之行，傍晚的时候，看到暮霭把万物一点点地吞噬，才猛然发现，自己有好多年没有看到真正原始的黄昏和凌晨了。城市的灯光工程消灭了黄昏的感觉，而夜生活的习惯又使我们一次又一次地与凌晨失之交臂，这就是我们的现代生活，一种没有黄昏和凌晨的生活，一种不需要动用感觉也能知道怎样生活的公共生活。我相信你们都可能有过这种感受，只是，未必觉得这种感受背后存在着一种很深的危机。

因此，比起一种心灵的贫乏来说，感觉的枯竭同样值得警惕。中国小说跟着潮流、市场走了好多年了，到今天，可能又得回到一些基本问题上来寻找出路。比如，感觉的活跃，感官的解放，对于恢复一个生动的小说世界来说，就有不可替代的意义。我记得余华很早就意识到了这个问题，他在一篇题为《内心之死》的随笔中说：“当人物最需要内心表达的时候，我学会了如何让人物的心脏停止跳动，同时让他们的眼睛睁开，让他们的耳朵矗起，让他们的身体活跃起来，我知道了这时候人物的状态比什么都重要，因为只有它才真正具有了表达丰富内心的能力。”我相信这是真的。陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》就有这样的场景，当拉斯科尔尼科夫举起斧头砍向那个放高利贷的老太婆时，作者没有马上写斧头砍下去的惨状，而是细致地写到了老太婆头巾、头发、辫子、梳子，这是在提醒读者，一切都是“和往常一样”；你越觉得一切如常，就越会感到斧头的暴力是多么的不能容忍，这个时候的陀思妥耶夫斯基，就是一个睁着眼睛写作的作家，因为他的感官全面参与了这一个暴力事件，所以他笔下的恐怖就被无限地放大和延长。

真正的恐怖，是在应该恐怖的时候他不觉得恐怖；正如真正的痛苦，是在本应痛苦的时候他不觉得痛苦。这样的例子，我们还可以想到鲁迅笔下的阿Q，他在被杀之前，立志把那个圆圈画得圆，但那可恶的笔不但沉重，而且不听话，偏是画成一个瓜子模样了，阿Q羞惭自己画得不圆，可“那人却不计较，早已掣了纸笔去，许多人又将他第二次抓进栅栏门”。这一段是读来真正让人感到悲哀的，看起来幽默，其实是一种沉重的严肃。阿Q终归是一个人，他再没有知识，再不堪，也有一种不愿被人笑话的心理，他想把圆圈画圆，可是画不圆，而且周围的人根本不容许他有多余的时间把圆圈画圆，也根本不在乎他画得圆不圆；阿Q那唯一的、渺小的画圆的心思，也被忽略了，这才是大可悲哀之事。生活中，有多

少渺小的愿望就这样被忽略和践踏了啊。鲁迅的伟大，就在于别人忽视阿Q这点愿望的时候，他注意到了，他感受到了阿Q那点自尊和悲哀。这个时候，鲁迅的人生，是跑到阿Q的人生里了，所以，他的感受，真是成了阿Q的感受。

作家一旦睁眼看，侧耳听之后，他就会从个人的感官世界找到非常独特的感受，而一个作家的风格，常常就是通过这样一些独特的个人感受建立起来的。川端康成写一个母亲看着自己死去的女儿，说女儿生平第一次化妆，就像是将要出嫁的新娘；他写男人的手掌第一次放在少女的乳房上时，感觉手都大起来了；卡夫卡笔下的乡村医生，觉得有时看病人的伤口像玫瑰花；鲁迅写冬日里的枯草，一根根像铁丝一样。——这些是奇崛的感受，非常独特，但合乎人物那个时候的异常心理。契诃夫写一个农民第一次面对大海，是说“海是大的”；汪曾祺写一个乡下孩子在大草原看到各种各样的花，觉得像“上了颜色一样”。——这些是过于平常的感受，可只有这种平常感受，才合乎人物的身份。你想，一个农民，面对大海，只能是觉得大，如果非要他觉得大海蔚蓝、浩瀚什么的，那就假了；一个乡下来的孩子，第一次见到那么多花，他的记忆里不可能有姹紫嫣红之类的词，他感觉像是上了颜色一样，这既朴素，又真实。

这就是一个作家的感受。它不是来自抽象的观念，不是去重复别人已经有的感受，而是学习用自己的眼睛看，自己的耳朵听，自己的心去觉察。有老作家告诫年轻的作家说，写小说的时候，要贴着人物写。这个“贴”字，就表明要用人物自身的感受来观察世界，用人物自己的心来感受世界。你不能让一个农民用知识分子的口吻说话，你也不能让一个孩子像大人那样说话，正如你不能让古代的人一日行千里路，也不能让现代人不知道中国之外还有美国和希腊。这是写作的美学纪律，很基本的东西，但是非常考验一个作家的写作才能。所谓一滴水里可以看到一个大海，有时，一个细节里也可以看到一个作家的家底。

因此，我重提写作与感官的关系，其实是基于对当下写作界感觉普遍钝化、麻木这一现状的不满。不是说作家没有精神，而是他往往没能找到好的解析方法，把他的精神充分表达出来；更有些人，盲目崇尚写大部头的、史诗性的作品，在细节、情理、常识层面不愿下苦功夫，结果是以小失大，基础性的东西没有了，写作成了一种造假。不久前，有记者来问我当代文学最大的症结在哪里？我的回答是一个字：假。细节的假，是一种表象；精神的造假，却是内在的病因。也正因为这种假，当代的作品失去了最基本的感动人的力量。张艺谋的《十面埋伏》写了悲情，却不能感人，因为太多细节是假的了；姜文的《太阳照常升起》写了命运，也不能感人，因为导演专断的意志代替了人物的一切想法，这是另外一种假。文学就更是如此了。让一个六七岁的孩子对另一个孩子说我们“情同手足”，在一个法律题材中看不到一个作家对法律知识的基本了解，甚至连情节都是抄社会新闻或好莱坞影碟来的，这样的文学如何会有希望？相反，我在一些简单的片断里，反而能读到感人至深的东西。我记得汪曾祺写过一篇怀念他的老师沈从文的文章，他写遗体告别仪式上，沈先生安然地躺在那里，像活着一样，从他身边走过，“我看他一眼，又看一眼，我哭了。”没有花哨的词汇，却饱含着作

者深切的感情，令我震动。我还记得一个九岁的得白血病的小女孩张冰儿写的小诗，她说：“妈妈，你真不容易/我病了那么久，你仍然那么地爱我。”也很简单，但也能感动我。可见，真实的、感动过作者自己的文字，才能真正地感动读者。

有感而发本来是一切写作的精神起点，现在，却成了稀有的写作品质了。新的假大空的写作，脱离真实生活、忽视逻辑和情理的写作，正在消费文化的包装下大行其道，这是致命的。我强调写作和感官的关系，归结起来，其实就是强调写作的两点常识：一是要真实生动，一是要合情合理。我希望一些作家先别忙着谈精神、灵魂什么的，还是先把自己的感官活跃起来，先从细节、情理、常识开始，恢复一种写作的专业精神，从而恢复读者对文学最为基本的信任感；从最基础的地方出发，也许反而能找到一条可行的路。

## 时 代

任何一个时代都有精神的主流、潜流，也有写作的主流和潜流。我们很容易加入到时代的主流合唱中，写精神的主流。这样的作品能够写好，但我们不能忽视主流之外的潜流，不能忽视一个时代有可能正在发生的那种细微但不可忽视的变化。一个作家如能成为领风气之先的作家，他一定能率先看到时代内部可能发生的细微变化。如鲁迅在他们的那个时代，率先发现了别人所没有发现的事实，才能写出那种具有高度的时代概括性的作品和人物。可当代的许多作家，是在惯性里写作，被时代卷着走，他们对一个时代精神气息的流转并无察觉的敏锐，也无引领的勇气。

这十几年，中国当代小说的主流，是写经验、欲望和身体。通过经验、身体、欲望的书写，让文学回到个人维度，这是有价值的。但到了后来，当多数作家都在写欲望和身体，都在写一己之私、一己之身体时，其实很多作家用的是同一具身体，写的也是同一种欲望和经验，身体写作也就成了新的公共写作。看起来是最个人的方式进入，写的却是新的公共性。我认为这是当代小说的危机之一。也许我们都来追问，除了写身体，我们还会写精神吗？除了写绝望，我们还会写希望吗？除了写恶，我们还会写善吗？除了写经验的宣泄，我们还会留意灵魂衰退的事实吗？当大多数人在写身体经验和欲望时，这个时代可能正在发生细微的变化，除了身体和经验，还是有一个精神、灵魂问题在拷问我们。我相信，精神叙事，灵魂叙事会再一次成为重要的写作话题。作家要扩大自己写作格局、写作气象，就需要考虑一个时代正在发生的精神变化。

中国人讲文学，一直有两条路，一条是从历史的角度看，一条是从道德的角度看。重历史、轻道德，结果就是迷信变化，无从肯定。每一次文学革命，都花样翻新，但缺少一种大肯定来统摄作家的心志。文学有历史，当然也有道德，不过，文学的道德，不简单类同于俗世的道德而已。文学的道德，是出于对生命、心灵所作出的大肯定，是对一种文化理想的回应。我现在能明白，何以古人推崇“先读经，后读史”——“经”是常道，是不变的价值；“史”是变道，代表生

活的变数。不建立起常道意义上的生命意识、价值精神，一个人的立身、写作就无肯定可言。所谓肯定，就是承认这个世界还有常道，还有不变的精神，吾道一以贯之，天地可变，道不变，这就是立场。

“五四”以后，中国人在思想上反传统，在文学上写自然实事，背后的哲学，其实就是只相信变化，不相信这个世界还有一个常道需要守护。所以，小说，诗歌，散文，都着力于描写历史和生活的变化，在生命上，没有人觉得还需要有所守，需要以不变应万变。把常道打掉的代价，就是生命进入了一个大迷茫时期，文学也没有了价值定力，随波逐流，表面热闹，背后其实是一片空无。所以，作家们都在写实事，但不立心；都在写黑暗，但少有温暖；都表达绝望，但看不见希望；都在屈从，拒绝警觉和抗争；都在否定，缺乏肯定。唐君毅说得好，我们没有办法不肯定这个世界。只要我们还活着，就必须假定这个世界是有可能向好的方向发展。你只能硬着头皮相信，否则，你要么自杀，要么麻木地活着。如果你还没有自杀，那就意味着，你的心里还在肯定这个世界，还在相信一种可以变好的未来。鲁迅为何一生都不愿苛责青年，也不愿在青年面前说过于悲观和绝望的话？就在于他的心里还有一种对生命和未来的肯定。我想，在这一点上，作家和批评家是一样的，不能放弃肯定，不能不反抗。这是一种精神气魄。

数学上有常数，我想，人类的精神上也有常道，是常道决定人类往哪个方向走，也是常道在塑造一个民族的性格。常道是原则、方向、基准。没有常道的人生，就会失了信念和底线；没有常道的文学，也不过是一些材料和形式而已，从中，作家根本无法对世界作出大肯定。因此，现在谈文学写作和文学批评，枝节上的争执已经毫无意义，作家和批评家所需要的，是生命上的大翻转，是价值的重新确立，是道德心灵的复活，是灵魂受苦之后的落实。

我们都在这个追求变化的时代里闷了太久了。写身体的我，经验的我，从历史和生活的变化上找写作资源，这样的写作路子看来并没有成功——由此照见的人生，多是匍匐在地面上的，无法站立起来，因为文学少了肯定，精神少了常道，生命少了庄严和气魄，就开不出新的文学世界。所以我说，该为文学重新找回一个立场、一种肯定，这是文学的大体，识此大体，则小节的争议，大可以搁置一边。“立其大者”的意思，是要从大处找问题、寻通孔，把闷在虚无时代里的力量再一次透显出来，只有这样，整个文学界的精神流转才会出现一个大逆转、大格局——无论如何，我们不能失了理想。

## 自 我

写作和自我的关系，这是一切写作的出发点，也是归结点。你的胸襟气度有多大，就决定你最后能走多远。古人说“文如其人”，自有其道理。你个人的旨趣、精神的境界会影响你的写作的整体质量。写作到一定地步，比的不是技巧，而是你的智慧和精神。这就好比画画，同样是临摹山水，为什么不同的人临摹出来的会完全不同？不是山水不同（他们面对的可能是同一片风景），是胸襟不同，

心灵不同，所以笔墨就不同。中国人的写作，自古以来就讲究把自己的生命、自己的人生摆进作品里，如果通过一部作品看不到背后的那个人，这样的文字总是好的。钱穆先生说，学文学也是学做人，那个修养、胸襟，都藏在作者的笔墨里去了。读《论语》，可见孔子为人的真面目。太史公说：“读孔氏书，想见其为人。”说的也是这个意思。

郁达夫说：“‘五四’运动的最大的成功，第一要算‘个人’的发现。”他这话是在给《中国新文学大系·散文二集》写导言时说的，意思是，以前的人，要么为君而存在，要么为道而存在，直到现在，才懂得什么叫为自我而存在了。可见，文学里是有一个自我的，这个自我，需要作家去发现。只有这个“自我”、这个“个人”被发现了，写作才能说自己的话，才能谈自己的人生感受。

关于这一点，我喜欢举《红楼梦》第四十八回里写的例子。香菱姑娘想学作诗，向林黛玉请教时说：“我只爱陆放翁的诗‘重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多’，说的真有趣！”林黛玉听了，就告诫她：“断不可学这样的诗。你们因不知诗，所以见了这浅近的就爱，一入了这个格局，再学不出来的。”后来，林黛玉向香菱推荐了《王摩诘全集》，以及李白、杜甫的诗，让她先以这三个人的诗“作底子”。林黛玉的诗写得好，对诗词她也有自己独到的看法，是一个心气高、才气足的奇女子。以前读《红楼梦》，到这里，总是有点不明白，何以陆放翁的诗“重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多”是不可学的，初看起来，对仗很是工整啊，但林黛玉说“断不可学这样的诗”，至于为何不可学，她在书中没有作进一步解释。这个疑问，直到最近读了钱穆先生的《谈诗》一文，才算有了答案。钱穆先生是这样解释的：“放翁这两句诗，对得很工整。其实则只是字面上的堆砌，而背后没有人。若说它完全没有，也不尽然，到底该有个人在里面。这个人，在书房里烧了一炉香，帘子不挂起来，香就不出去了。他在那里写字，或作诗。有很好的砚台，磨了墨，还没用。则是此诗背后原是有一个人，但这人却教什么人来当都可，因此人并不见有特殊的意境，与特殊的情趣。无意境，无情趣，也只是一俗人。尽有人买一件古玩，烧一炉香，自己以为很高雅，其实还是俗。因为在这环境中，换进别一个人来，不见有什么不同，这就算做俗。高雅的人则不然，应有他一番特殊的情趣和意境。”钱穆先生是文学型的国学大师，上面的寥寥几句，就令人豁然开朗。陆放翁这句诗的问题，就出在“背后没有人”。修辞是精到的，可假若一种文字里，看不到一个人的胸襟和旨趣，这样的文字，如何感染人？

我们或可再举《红楼梦》的例子。《红楼梦》开篇就说：“今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？实愧则有馀，悔又无益之大无可如何之日也！当此，则自欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨绔之时，饫甘饕肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德，以至今日一技无成，半生潦倒之罪，编述一集，以告天下人：我之罪固不免，然闺阁中本自历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。虽今日之茅椽蓬牖，瓦灶绳床，其晨夕风露，阶柳庭花，亦未有

妨我之襟怀笔墨者。虽我未学，下笔无文，又何妨用假语村言，敷演出一段故事来，亦可使闺阁昭传，复可悦世之目，破人愁闷，不亦宜乎？”这是曹雪芹写作《红楼梦》的缘起，也是作者内心的秘密。不理解这段话，就无法真正明白《红楼梦》。在这里，曹雪芹承认自己有“罪”，所以他每念及“闺阁中本自历历有人”，就“愧”，就“悔”——罪，愧，悔，这三个字，就是“我之襟怀笔墨”，代表曹雪芹这个人，这在中国文学传统中，堪称是一个大境界了。中国文学自古以来，多关心社会、现实、国家、人伦，也就是王国维所说的《桃花扇》的传统，很少有宇宙、人生的终极追问，也很少有自我省悟的忏悔精神，所以，王国维说，《红楼梦》深化了中国文学的另一个精神传统，即关注更高远的人世，更永恒的感情和精神。

贾宝玉这个人物的塑造，显然有作者的影子，他坦言“我之罪固不免”，这种知罪、渴望赎罪的精神，中国小说中之前几乎是没的。《红楼梦》所达到的深度，跟这种知罪意识，以及由此而有的自愧、自悔，有根本的关系。贾宝玉即便外面锦衣玉食，他也放不下心中对黛玉、对“闺阁中”那些女子的愧疚，他的存在本身，就是一个巨大的悲剧。《红楼梦》的背后站着一个人，这个人深情，执着，充满爱，同时这个人又充满愧疚和忏悔，他觉得自己有罪，自己对情感的悲剧负有责任，他活在其中，感同身受——这是一种多么深切的悲伤。

由此可见，一部好的文学作品，作者一定要把自己摆进去。文学只有写出“灵魂的深”（鲁迅语），才称得上是好文学。鲁迅的精神能以影响这么多人，与其说他在某种程度上扮演了启蒙者的角色，还不如说他教会了我们该如何正确地认识自己。和别的同时代作家不同的是，鲁迅是有自省精神的，他在批判别人的时候，从来没有忘记批判自己。他在说中国的黑暗的时候，承认自己心里也有黑暗的东西，所以他多次说，自己后面有一个鬼跟着；他觉察到，在自己的灵魂里，也有一条长长的阴影。鲁迅的深刻，首先是一种自觉的深刻。他对黑暗有敏感，对自己为奴的境遇有清醒的认识，他因为绝望而愤激，并且，他的一生，都是带着这种黑暗和绝望生活的——黑暗和绝望对他从来不是一种观念，它就存在于他的生命之中。

我个人是一直喜欢这一类文学的。有生命的投入，有精神的苏醒，有自我的觉悟，有悔悟的心灵。但凡好的文学，无不是从这个路径走过来的。文学的后面要有人，要有广大的心，要有精神的挣扎和超越，这是文学在任何时候都不能摇动的价值向度。我举一个例子。当皇帝的人很多，为什么唯有李煜的词写得最好？就在于李后主这个人和其他的皇帝不同。别的皇帝看帝位比百姓的性命更重要，他们为了保住皇位，是不惜发动血流成河的战争的。李后主却一直怀着对百姓的负疚之情，他的国力明显是打不过敌人，为了不让百姓生灵涂炭，他选择了投降。你可以说他软弱，他也知道自己这样做要背负罪名，但他用这种担罪的方式，显示出了自己的仁慈。读李后主的词，你会发现这是一个宽广、慈悲、伤痛的人，他不是不知道自己的处境，可他承受下来了，并且在词里，一点都没有表示出怨恨，这是何等的胸襟！王国维称赞李后主的词“不失其赤子之心”，并说“后主

之词，真所谓以血书者也”，说他像基督一样“担荷人类罪恶”；叶嘉莹也说，“春花秋月何时了，往事知多少”，一语直指宇宙之心。这是一个失败的皇帝，但他在“……胭脂泪，相留醉，几时重？自是人生长恨水长东”，在“……独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间”这样杰出的诗句里，成功地表达出了自己作为一个宽广、仁慈的人的真实心灵。

有一个人就有一种文学，有多少个人就有多少种文学。写作到一定的时候，技艺层面已经区别不大了，彼此之间比的就是胸襟和气度。很多的作家，在文字、叙事、谋篇布局上，都流畅得不得了，可他就是写不出好作品，究其原因，还是作者这个人太小，太窄，境界上不去，视野打不开。李后主、曹雪芹他们是在用命写作的，鲁迅也是把自己写死了，这种生命投入，代价是很大的。今天很多作家把写作变成了牟利、谋生、得名的工具，笔虽然还在写，心里对写作却是轻贱的，这样的人，怎么能够写出大作品？写作的背后，终归是作家这个人的真实呈现。

从这几个关键词和写作的关系中，我们或许能察觉到中国当代小说的真实现状：一方面，细节的虚假、感受力的僵化、物质外壳的空洞，正在瓦解小说的真实感——所谓的虚构，正在演变成一种语言的造假，而虚假导致文学成了无关痛痒的纸上游戏日益退出公众生活，文学的影响力不断衰微；另一方面，不少作家还沉迷于密室里的欲望图景，无法完整地写出人类灵魂的宽度、厚度，写作也无法为一种有力量的人生、一种雄浑的精神作证，相反，它成了现代人精神颓废的象征。

要突破这两方面的困境，我想，当代小说需要有感官视野和精神视野上的双重扩展。作家们的感觉力在钝化，心智不活跃，文学世界就会变得苍白、单调。另外，作家的灵魂眼界要进一步开放，它是文学重新发出直白的心声、重新面对现实发言的精神契机。我一直认为，写作是从俗世中来、到灵魂里去的一种精神运动，尤其是小说，它的物质部分是从俗世中来的，但从俗世中来的，最终要到灵魂里去。这是小说最重要的两个方面，一是对物质的还原，一是对灵魂的探索，好的小说写作，无一不是这两者的综合——小说必须有结实的物质外壳和对生活世界的描绘，同时也必须是精神的容器，能够装下那个时代的人心里所想、所愿和所盼望的。好的小说往往是以实写虚的，是物质和精神的综合。

（本文根据作者在一个作家研修班上的演讲录音整理而成。）

# 盖楼记

乔叶

## 1. 新区

去年，姐姐的大女儿苗苗考上了郑州轻工职业学院，这么一来，每次回老家，苗苗搭我的顺风车就成了必然。我和姐姐的日常联系也自然而然地多了起来。各自出嫁之后，在姊妹五个中间，我和姐姐相见最少。原因很简单，我们五个里，唯有她现在还生活在乡村。我的乡村生活早在十五年前就已经结束，曾经和其他三个兄弟在县城生活过几年，十年前调到郑州之后，我每次回去的目的地基本也都是县城，不到清明上坟或者农历十月初一给祖宗们“送寒衣”，再或是春节走亲戚，一般不会和姐姐碰面，对姐姐的情况也就所知甚少。兄弟姊妹多，哪能整天想着他们。各有各的活路，平常里，没有消息就是好消息，没时间去特别关切谁。但是，苗苗在这里，经常见面，终归要絮些家常闲话，对姐姐的细节也就听得越来越多。听着听着，我觉得姐姐似乎是越来越陌生了：姐姐学会了卤鸡腿和卤猪蹄，姐姐从不刷牙，姐姐在绣十字绣，姐姐的小姑子因为信了邪教而住了监狱，姐姐正在给她的孩子做棉衣……

姐姐对我的感觉，应该也是一样。一年多来，每次我碰到姐姐，我们之间亲热是亲热，客套是客套，但也横亘着体积庞大的生疏。我会问她：“粘玉米那么贵为啥不种点儿？”“去磨坊磨面也太啰嗦了吧？”她会问我：“听说你有仨电脑，要恁多干啥？”“整天坐飞机不害怕？多费钱。”我的提问，她的回答认真。她的提问，我的回答敷衍。但我并不觉得亏欠。我很清楚：无论认真还是敷衍，这些问答对我们之间的那道沟壑而言都只是杯水车薪。无论是什么样的语言材料和语言品质，那道沟壑都很难填补。主要原因当然在我。自从当了乡村的叛逃者之后——叛逃者这个词是我最亲爱的记者闺蜜对我们这些乡村底子城市身份的人的统称——我对乡村想要了解的欲望就越来越淡。记者闺蜜对此也有深入潜意识地尖刻评价：只要有路，只要有车，只要有盘缠，只要有体力，所有的叛逃者都只想越逃越远。

对她的评价，我只用沉默应答。

“明儿能回吗？”那天是个周四，姐姐打电话问我。

“什么事？”我问。姐姐没事不打电话，只要打电话肯定是有事，而且八成还是钱的事，一般来说还不会太少。其他三个人虽然在县城，日子却都只是过得去，不如我宽裕，且又都是兄弟，有媳妇管着，不好贴补她。逢到用钱的事，姐姐也只有

向我伸手。前两年她翻盖新房，我就贴给她了三万。

“没啥事。”

“说吧。你先电话里说说。让我有个底儿。”

“啥底儿不底儿的。”姐姐笑了，她这么一笑，我心里就有了底儿，“咱姨高血压犯了。这回有点儿重。半边身子都不利落了。你要是得空，就回来看看。”“咋回事？”

“电话里说不清，见面再说。到底能回不能？”

“回。”我说。正好刚刚换了新车，我得尽快磨合。从郑州到姐姐家是一个小时车程，不远不近，恰恰是好尺寸。我让姐姐给我烙点儿油饼，蒸点儿馒头，再给我收一些土鸡蛋。吃过几回姐姐给的这些乡下吃食之后，我看郑州户口的这些东西就再也不顺眼了。

第二天午饭后，我带着苗苗一起回去。从郑州出发，沿着花园路向北走了二十分钟，然后上了中州大道——也就是107国道，在郑州市区这一段叫中州大道。沿着107继续向北，过了黄河大桥，左转进入郑焦晋高速，再走上半个小时，从焦作口下来，就是现代路。现代路再向北大约五公里，就到了焦作市高新区。

焦作古称“山阳”，汉献帝刘协当年被曹丕分封至此，便被称为“山阳公”。这些年，随着经济的发展，几乎中国所有的城市都像一张软烙饼，越摊越大。焦作也不例外。如果是郑州这样的城市，四周都是平原，那就东西南北随便摊好了。但焦作不行。在整个六县四区的版图里，老市区就像“凸”字的那个山峰，稳稳在镶嵌在太行山的怀抱中。向北发展山区旅游还行，但摊大城市绝不可能。市区西面紧邻山西，东面紧邻新乡，也都杜绝了摊大的可能性。别无选择，唯有向南，向南，再向南。从市区向南八十余公里，直到黄河岸边，都是焦作的广阔领地。于是决策者们大手一挥，在老市区之南十来里的地方划出了一片高新区，几个位于新区内的村子顿时运交华盖，应声而出，荣耀登场。我的娘家乔庄村和姐姐的婆家张庄村也有幸忝列其中。据说市里很多重要的行政部门都已经在高新区里圈定了一席之地。

高新区最大的横向路是未来路，在现代路和未来路交叉口左转，顺着未来路西三公里，就是我的娘家乔庄，再往西两公里，就是姐姐的村庄张庄。乔庄和张庄都紧挨着未来路，在路北。未来路原名叫灵泉路。灵泉路的路名来源于灵泉河，灵泉河又得之于灵泉村，这个村在张庄西边大约十里。为什么叫这么个名儿？说来俗套。相传这个村有一个人养了一条好狗，此狗特别灵异。某年此地大旱，庄稼即将枯死，众人却求雨不得，此狗看众人郁闷，就跑到村东某处用爪子狠挖起来，挖出了一个偌大泉眼，泉水汨汨向东流去，形成了一条河，此狗便成了灵犬，此泉便叫做灵泉。为了纪念此事，村民们便将村名改了。事里灵泉灵犬虽是皆有，相比之下，灵泉到底更雅致一些，灵泉村因此得名，灵泉河和灵泉路便也随之而生。

因为乔庄依河，我小时候便常和小伙伴去河边玩耍，现在依然清楚地记得，清流汨汨，明澈见底，水草丰茂，鱼蟹繁多，我摘金银花，掐薄荷叶，挖甜甜根，盘小泥鳅……那是我小小的童年天堂啊。十七岁那年，我师范毕业被分配回乡，从教生涯的处子秀是在张庄小学，张庄小学也紧挨着灵泉河。我经常带着孩子们从河