

2007

SELECTED CHINESE NOVELETTE 2007

中国小说学会 主编

谢有顺 编选

中国  
中篇小说年选

廣東省出版集團  
花城出版社



2007

SELECTED CHINESE NOVELETTE 2007

中国小说学会 主编

谢有顺 编选

中国  
中篇小说  
年选

廣東省出版集團  
花城出版社

中国·广州

## 图书在版编目 (CIP) 数据

### 2007 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，2008.1

(花城年选系列)

ISBN 978 - 7 - 5360 - 5147 - 8

I. 2... II. ①中... ②谢... III. 中篇小说—作品集—中国—当代  
IV. I247.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 157919 号

策 划：温文认

责任编辑：温文认 林 菁

技术编辑：薛伟氏

平面设计：苏家杰

---

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 佛山市浩文彩色印刷有限公司

(南海区狮山科技工业园 A 区)

开 本 730×1092 毫米 16 开

印 张 21.25 1 插页

字 数 480,000 字

版 次 2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

印 数 10,000 册

定 价 42.00 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 37602819

欢迎登陆花城出版社网站：<http://www.fcph.com.cn>



2007

中国中篇小说年选

# 目录

---

谢有顺 ◇ 代序/1

格 非 ◇ 蒙娜丽莎的微笑/1

鲁 敏 ◇ 颠倒的时光/19

麦 家 ◇ 四面楚歌/37

董立勃 ◇ 野娘们/73

徐则臣 ◇ 人间烟火/98

戴 来 ◇ 看我，在看我/122

姚鄂梅 ◇ 摘豆记/142

北 北 ◇ 我对小麦的感情/172

刘 利 ◇ 奇迹/208

王 手 ◇ 本命年短信/226

黄应秋 ◇ 借地主/256

张学东 ◇ 艳阳/274

乔 叶 ◇ 指甲花开/299

# 代 序

谢有顺

## 小说的逻辑、情理和说服力

### 1 小说的材料

很多作家都能写出好小说，但未必都有自己的小说观。所谓小说观，其实就是作家观察人世和表达人心的世界观、方法论。有怎样的世界观，作家和现实之间就会有怎样的写作契约，他也就会写出怎样的小说来。以此看，中国当代的小说家中，只有韩少功、王安忆、莫言、余华、北村、格非等少数一些人，对小说写作形成了自己比较成熟的看法。余华当年那篇宣言式的创作谈——《虚伪的作品》，至今看来，还是研究中国小说革命的重要文献；韩少功对文体边界的质疑，以及他在《马桥词典》、《暗示》中的话语实践，唤醒的是我们对小说写作新的可能性的想象；而王安忆近年来对小说本身的一系列重要思索，则强调了常识、经验、逻辑、情理、说服力之于当代小说写作的重要意义。

我把王安忆所强调的问题，称之为是小说的物质外壳。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。<sup>①</sup>

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，就算不是好小说。

更早以前，王安忆在一次讲演中说：“小说不是现实，它是个人的心灵世界，这个世界有着另一种规律、原则、起源和归宿。但是筑造心灵世界的材料却是我们赖以生存的现实世界。”<sup>②</sup>她举例说：“托尔斯泰使用的是最巨大结实坚固的建筑材料，因此他的心灵世界是广阔和宏伟的。”<sup>③</sup>这段话，可以看作是王安忆近十年来的小说观的核心要义。她承认小说具有精神和物质这两个层面，精神世界要依靠物质世界的材料来建筑，而不是凭空臆造。“王安忆营造的精神之塔正是借用了现实世界的原材料，这就是她反复说要用纪实材料写虚构故事的本来意义。”<sup>④</sup>

关于“小说不是现实，它是个人的心灵世界”一说，很多作家都有过类似的表述。比如，周作人在上世纪二十年代为《竹林的故事》一书所作的序言中就说：“文学不是实录，乃是一个梦：梦并不是醒生活的复写，然而离开了醒生活梦也就没有了材料，无论所做的是反应的或是满愿的梦。”<sup>⑤</sup>王安忆和周作人把小说（文学）指证为“个人的心灵世界”和“一个梦”的同时，都强调了“材料”的重要

① 王安忆：《小说的当下处境》，载《大家》2005年6期。

② 王安忆：《心灵世界——王安忆小说讲稿》，1页，上海：复旦大学出版社，1997。

③ 王安忆：《心灵世界——王安忆小说讲稿》，143页，上海：复旦大学出版社，1997。

④ 陈思和：《营造精神之塔——王安忆九十年代初的小说创作》，载《文学评论》1998年6期。

⑤ 载《语丝》第1卷第48期，1925年10月12日。

性，可见，在通往文学的道路上，物质材料的选择是不容忽视的。然而，很多人都以为，在今天这个时代，信息丰富，经验林立，作家在写作中是不缺材料的，缺的应是心灵的深度和梦想的能力——这话有一定的道理，但也不尽然。心灵世界如何才能通达“广阔和宏伟”的境界，并非仅靠作家的空想和玄思就能完成的，它要借着许多结实、坚固的物质材料来累积和建筑。遗憾的是，今天强调心灵世界的作家很多，重视材料和物质的作家却很少。尤其是那些脱离常识的书斋写作，之所以显得苍白、空泛，问题几乎都出在材料的可信度上。

材料一事虽小，关乎的却是小说写作的大局。那么，可信、逼真的材料从哪里来？一方面是从小说家自身的经验中来，另一方面是通过小说家研究、调查这个时代来获取。关于这一点，我想起多年前读过瞿世英的《小说的研究》一书，他讲的虽是小说写作的一些常识问题，但在我看来，里面有不少朴素的真知。瞿世英特别强调“小说的材料是最重要的”，“须要材料好，才有好作品出来，好材料是好作品的基础。要以坏材料制好东西是虽有良工也不行的。”“但是，小说怎样才有好材料呢？最要紧的是一个‘信’字。有人说小说不是事实，所以小说与事实是毫无关系的。这实在是大错。小说家写小说，不论是说的那方面，必须深切的知道这一方面，所不知道的，便应当不写。”这话给小说写作划定了一个边界，虽说这个边界，并非完全不可逾越，但一个小说家，注重材料的可靠和可信，总是一种写作的美德。正因为此，瞿世英才肯定地说：“材料不可靠，布局不会好的。”<sup>①</sup>结合当时的写作实际，瞿世英还认定，中国小说普遍存在三种弊病：一是观察不精细，无真切的描写；二是对于材料没有选择；三是描写过于浅薄。<sup>②</sup>这些，归结起来说，其实都关系到一个“信”字。材料若是不可信了，就无法说服读者相信你所说的。从哪一个基础出发，就会到达哪一个地方：从信出发，到达的是真实；从向壁而造的虚假出发，到达的一定是谎言的废墟。

关于现实世界的材料真实性与心灵世界之间的关系，王安忆也有过精彩的论述：

这个心灵世界和我们这个现实的世界的关系是什么？……就是材料和建筑的关系。这个写实的世界，即我们现在生活在其中的世界实际上是为这个心灵世界提供材料的，它是材料，它提供一种蓝图也好，砖头也好，结构也好，技术也好，它用它的写实材料来做一个心灵的世界，困难和陷阱就在这里。然后我再引用一下纳波科夫的话，还是在《文学讲稿》这篇《优秀的读者和优秀的作家》里，这句话说得非常好，他说：“我们这个世界的材料当然是很真实的，（只要现实还存在）”他首先承认了我们这个世界的材料是真实的，这个世界是指小说世界，“但却根本不是一般所公认的整体，而是一摊杂乱无章的东西，作家对这摊杂乱无章的东西大喝一声‘开始’，霎时只见整个世界在开始发光、融化、又重新组合，不仅仅

<sup>①</sup> 转引自严家炎编：《二十世纪中国小说理论资料》（第二卷），257—258页，北京：北京大学出版社，1997。

<sup>②</sup> 参见严家炎编：《二十世纪中国小说理论资料》（第二卷），275页，北京：北京大学出版社，1997。

是外表，就连每一粒原子都经过了重新组合，作家是第一个为这个奇妙的天地绘制地图的人，其间的一草一木都得由他定名。”这段话解决了两个问题，一个是它帮我确定了这样的想法，就是我们的现实世界是为那个心灵世界提供材料，这个材料和建筑的关系我想是确定了。而第二个很重要的事情，就是说这个材料世界是一堆杂乱无章的东西，在我们眼睛里不是有序的，没有逻辑的，而是凌乱孤立的，是由作家自己去组合的，再重新构造一个我所说的的心灵世界。这样一来从道理上大约已经把这问题说得差不多了。我们生活在一个现实的世界，只要我们承认这个现实还存在，我们便当然的要使用现实的材料。纳波科夫，他也同意用真实的材料，用我们这个世界的材料。<sup>①</sup>

现实世界为心灵世界提供了足够的材料，关键的是，小说家能否正确、恰当地使用这些材料，并以此建筑起属于他自己的心灵世界。这个心灵世界看起来是虚构，是谎言，但小说家要用丰富、可靠的材料来说服读者，从而让读者相信，世界就如同你在作品中所讲述的那样。这并不是一件容易的事情。我在多年前就说过，博尔赫斯可以不断地被模仿，但托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基却是无法被模仿的，因为托尔斯泰他们“使用的是最巨大结实坚固的建筑材料”。说到这一点，或许可以举《红楼梦》作为例证。《红楼梦》是写情感和精神的伟大作品，这没错，但《红楼梦》在物质层面、在日常生活层面也有着严密、精细的描写，几乎每一个细节，每一种用来建筑小说世界的材料，都禁得起专家的考证。曹雪芹写婚礼，写葬礼，写诗会，写王妃省亲，场面无论大小，都写得专业、细致，完全符合当时的人伦、风俗和礼仪，这是了不得的事情。从这个意义上说，曹雪芹不仅是小说家，他更是那个时代各种社会生活现象的研究者。

因此，好的小说，无不以实在、具体、准确的材料做基础。没有这些细节和材料，小说就不容易有实感。很多人喜欢《红楼梦》，不单是喜欢《红楼梦》里那种感情理想，那种寻求爱情知己的决心和信念，他也同样喜欢《红楼梦》所写的实感层面的生活，这种生活，被曹雪芹写得活色生香、触手可及。食物的香味，人物的神采，器物的光泽，场面的气息，等等，在字里行间无不扑面而来。作者那高远的精神，并不是悬空在小说中的，作者的每一个心思，都能落实到具体的生活里。每次的吃茶，喝酒，哪怕是洗手、换衣服，这样琐碎的事情，曹雪芹写起来，没有一次是重复的，都有不同的情趣，不同的细节表现。在《红楼梦》的感官王国里，你简直可以按照声音、颜色、气味、形状、光泽等分类，对小说中的事象做很多的研究文章；你也可以根据茶、酒、饭食、点心、钱物、器具等分类，对小说中的物质材料进行分析——这个世界，实在是太丰富了。没有眼睛、鼻子、耳朵、舌头、手和脚、头脑和心肠的参与，怎能成就《红楼梦》这种百科全书式的写作？

我现在很重视一个作家在实感层面的写作能力。我希望作家们在写作的时候，他的感官是活跃的。有的时候，一个实感意义上的传神细节，能够将你要表达的、甚至没有说出来的东西，刻在读者的心里。鲁迅的小说不多，为何大多能让人记住？就在于鲁迅有很强的刻写细节的能力。他对国民性的批判，不是一些空口号，

他描写了很多底层的被损害者的形象，他对这些人物和他们的生活，有观察，也有感受。比如，他写祥林嫂的出场，“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。”一个被生活摧残到毫无生气的人，就活画在了我们面前。她一手提着竹篮，内中有一个破碗，但鲁迅要强调是“空的”；她一手拄着一支比她更长的竹竿，但鲁迅要强调“下端开了裂”。通过这些细节，这个“已经纯乎是一个乞丐了”的人就呼之欲出了。鲁迅写孔乙己，也是充满这些有力量的细节的，他说孔乙己“从破衣袋里摸出四文大钱，放在我手里”时，不忘加一句，“他满是泥”，这就表明孔乙己是“用这手走来的”，又在旁人的说笑声中，坐着“用这手慢慢走去了”。因着鲁迅的感官在写作时是苏醒的，他笔下的人物，寥寥数笔，就活生生地站在了我们的面前。这就是一个大作家的笔墨。<sup>①</sup>

小说是由经验、材料、细节构成的。如果小说的物质外壳（经验、材料、细节）失真了、不可信了，那整部小说的真实性也就瓦解了。一个细节的失真，有时甚至会瓦解整部作品的真实性，这也就是王安忆总是在自己的文章中强调“经验的真实性和逻辑的严密性”<sup>②</sup>的缘故。

## 2 小说家的世俗心

小说材料的真实性是不可藐视的，它是建构小说的物质外壳、完成写作的现实契约的重要基础。材料从现实中来，可有了真实的材料，一个小说家要完成建筑心灵世界的工作，还需具备什么素质？王安忆说：

从现实中汲取写作的材料，这抓住了文学，尤其是小说的要领，那就是世俗心。<sup>③</sup>

小说，从本质上说，是世俗的。一个没有世俗心的作家，是不可能写出好小说的。即便像《红楼梦》这样务虚的小说，作者也有一颗坚强的、具体的、无处不在的世俗心，否则，他就写不出那种生机勃勃、栩栩如生的大观园里的日常生活了。即便是作诗那样高雅的场面，作者不也还穿插了贾宝玉和史湘云烤鹿肉吃的生动场景么？这事记在《红楼梦》第四十九回。这就是世俗心。《金瓶梅》就更是如此，它完全写的是世俗生活。有学者说，《金瓶梅》是《红楼梦》的母亲，这话是对的，在如何表达世俗和市井生活上，《金瓶梅》比《红楼梦》先行一步。为什么要有这么一颗世俗心？因为有了这种世俗心，才有耐心去建构小说的物质外壳——经验、材料、细节的建构是通过世俗心来捕捉、塑造和完成的。如果《红楼梦》只有太虚幻境这种写作意念，而没有具体、细密的青年男女的真实生活作基础，作者所要传

① 关于这方面更详尽的论述，参见谢有顺：《人心的省悟》，载《天涯》2007年2期。

② 王安忆：《我的小说观》，《王安忆自选集之六——漂泊的语言》，332页，北京：作家出版社，1996。

③ 王安忆：《导修报告》，载《小说界》2006年2期。

达的那种衰败，就难以有真正的说服力。

王安忆的《长恨歌》等小说，之所以具有一种坚实的风格，其实和王安忆身上所具有的那颗世俗心密切相关。“人们可以在《长恨歌》里面遇到许多散发出世俗气息的细节：白色滚白边的旗袍，糟鸭掌和扬州干丝，柚木家具和打腊的地板发出幽暗的光泽，弄堂里夹了油烟和泔水气味的风，几个姨娘切切磋磋地说东家的坏话，隔壁的留声机哼唱着四季调，叫卖桂花粥的梆子卜卜地调敲起来，厨房的后窗上积着油垢，女人们抱了一捆衣料坐在三轮车上，理发店里飘出了洗发水、头油和头发焦糊味……这种世俗的气息得到了女性视域的体认，同时，这种世俗气息也包含了对于女性的期待。……这些世俗细节的密集堆积让人们感到了殷实和富足。这是一个城市的底部，种种形而上的思想意味和历史沉浮的感慨无法插入这些世俗的细节。王琦瑶是一个十足的世俗之人。她的命运就在这种殷实和富足之中穿行，种种情感的挫折并未将她真正抛出相对优裕的日子。于是，王琦瑶的故事就在这样的气氛当中日复一日地延伸，一直到了难以为继的某一天。”<sup>①</sup>假如王安忆不用世俗心来感受这种现实生活，她就难以把生活写得如此密实、真切。《长恨歌》在实感层面，焕发出来的都是世俗的光泽，这是可以充分见出一个作家的写实功底的。或许，生活中也有不考虑世俗问题的人，像贾宝玉和林黛玉那样，专心考虑情感和作诗的问题，其他的一切，自有人帮他们操心。这样的人，不是生活在世俗生活中的，他们是在一个清洁、单纯的世界里。但曹雪芹在写他们的生活时，同样要有世俗心，而不能把他们放在真空中去写。相比之下，王安忆所写的，更多的是世俗生活中的人，他们的生活、欲望和精神，都要通过一种实感生活来表达和塑造，这就更加要求作家必须以世俗心来观察这个世界，来体会人物的种种现实情状。

影响王安忆颇深的张爱玲，她的文学成就，也得益于她那颗世俗心，这一点，王安忆在《世俗的张爱玲》一文中有谈及。张爱玲自己也说：“世上有用的人往往是俗人。我愿意保有我的俗不可耐的名字，向我自己作为一种警告，设法除去一般知识分子的人咬文嚼字的积习，从柴米油盐、肥皂、水与太阳之中去找寻实际的人生。”（《必也正名乎》），正因为此，张爱玲的文字，讲究“分寸”感，她“不喜欢采取善与恶，灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法”，而是“用参差的对照的手法写出现代人的虚伪之中有真实，浮华之中有素朴”。（《自己的文章》）。在文学普遍社会化（“代群众出冤气”）和个人化（“曲高和寡的苦闷”）的时代里，张爱玲作品中的世俗化和市民味便成了她独有的风格。

从俗世中来的，才能到灵魂里去，这可以说是小说写作的重要法则。而世俗心的提出，正是要校正现在一些小说家的高蹈心理，使之具有平常心，并重视小说写作的情理、逻辑和常识。

真正优秀的文学，是重视常识的，它的目的是要通过个别写出普遍性来。如果个别只是代表个别，那就不算成功。偶然的事件，极端的举动，匪夷所思的情感，作家不是不可以写，只是，如果一部作品，通篇都充满这种偶然、极端和匪夷所思，就有问题了。好作家，往往不是通过极端来体现作品的力度的，相反，他可能通过一些习焉不察的常识和经验，把力量隐藏在平常的人与事底下。这就好比真正

痛苦的人，往往是没有声音的，是在饮泣；那些哭得惊天动地的人，反而有可能是在做戏，是故意哭给人看的。同样的道理，在小说写作上，平常心有时比极端叙事更为有力。因此，我不赞成一些成名作家，写了几十年小说了，还把自己的小说面貌弄得很乖张、很极端。过度崇尚极端叙事，有时反而是底气不足的表现。小说应该越写越有平常心。这就好比写散文，年少的时候，往往会在散文中加很多装饰，等到老了，人生的阅历和经验丰富了，反而写得朴素而日常了。所谓老僧说家常话，就是这个道理。现在的问题是，很多作家，不肯说家常话，不肯尊重常识，他们还是想在极端和新奇上费力气，结果呢，作品出来的效果可能很强烈，但小说写作最为核心的——真诚和世俗心，他却丢了，这是得不偿失的事情。

有了世俗心、平常心，一个作家才有可能具备常识、注重情理。什么叫具备常识？就是要作家都来做世俗生活的专家。他对生活的表达，不能只看到生活中极端和偶然的部分，他要看到生活中的常识部分——因为只有常识部分的生活是具有普遍性的。这个常识要怎样才能建立起来？只有一个途径，那就是要着手去调查和分析自己所要写的那种生活。巴尔扎克说，“小说是一个民族的秘史”，你要想把这个民族的秘史写出来，不对这个民族的文化、风俗和生活进行调查和分析，是不可能的。一旦你对这个民族的了解有了足够多的常识，你的笔下就会自然呈现出这个民族的生活风貌。所以，沈从文说，所谓专家，就是一个有常识的人。一个丝绸专家，任何绸缎一到他的手中，他就要知道是什么质地的，什么年代和什么地方出产的；一个瓷器专家，瓷器一拿到手上，他就要知道这是什么朝代的，它是不是官窑的作品。他有足够多的关于丝绸和瓷器的常识，他才能成为这方面的专家。写作也是如此。你只有对一种生活调查了，研究了，或者说你经历过了，懂得了，有常识了，你才能写出真正的好作品。

有一次，我听格非在演讲中说，当代作家写历史，一般都不敢写器物，为什么？因为他没有这方面的常识，即便写，也写不好。像苏童的《妻妾成群》，可以把那种微妙的人与人之间的关系写得入木三分，但他还是不敢轻易碰那个时代的器物。我记得格非说这个话的时候，还举了《红楼梦》第三回的例子。林黛玉进荣国府，第一次去王夫人的房里见她。小说中写到：“茶未吃了，只见一个穿红绫袄青缎掐牙背心的丫鬟走来笑说道：‘太太说，请林姑娘到那边坐罢。’”老嬷嬷听了，于是又引黛玉出来，到了东廊三间小正房内。正房炕上横设一张炕桌，桌上磊着书籍茶具，靠东壁面西设着半旧的青缎靠背引枕。王夫人却坐在西边下首，亦是半旧的青缎靠背坐褥。见黛玉来了，便往东让。黛玉心中料定这是贾政之位。因见挨炕一溜三张椅子上，也搭着半旧的弹墨椅袱，黛玉便向椅上坐了。”初读这段话，并无特别之处。但脂砚斋在评点的时候，就上面的三个“旧”字，大发感叹说：“三字有神。此处则一色旧的，可知前正室中亦非家常之用度也。可笑近之小说中，不论何处，则曰商彝周鼎、绣幕珠帘、孔雀屏、芙蓉褥等样字眼。”甲戌本的眉批接着又说：“近闻一俗笑语云：一庄农人进京回家，众人问曰：‘你进京去可见些个世面否？’庄人曰：‘连皇帝老爷都见了。’众罕然问曰：‘皇帝如何景况？’庄人曰：‘皇帝左手拿一金元宝，右手拿一银元宝，马上稍着一口袋人参，行动人参不离口。一时要屙屎了，连擦屁股都用的是鹅黄缎子，所以京中掏茅厕的人都富贵无比。’试思凡稗官写富贵字眼者，悉皆庄农进京之一流也。盖此时彼实未身经目睹，所言皆

在情理之外焉。”这是很精到的点评。确实，只有像曹雪芹这样的经历过富贵、繁华生活的人，才敢正面写荣国府的器物，甚至把荣国府的引枕、坐褥、椅袱全部写成“半旧”的——那些“未身经目睹”的，一定以为荣国府的引枕、坐褥、椅袱都是绸缎的，簇新的，闪闪发亮的，因为他没有富贵生活的经验和常识，所言必然是“在情理之外”，正如上面说的那个“庄农”，没见过皇帝，只能想象皇帝“左手拿一金元宝，右手拿一银元宝”。没有常识，光凭不着边际的想象，有时是写不出可信的文字来的。因此，小说家，有时也要是一个研究家。福楼拜的小说像机械钟表的仪器一样，严丝合缝，这没有对生活的认真研究，是不可能做到的。这种严丝合缝必然会产生特别的力量，这种力量并不是从天而降的，它恰恰是从一些具体的常识和细节描写中累积起来的。为什么伟大的作家往往都是写自己所熟悉的那个小地方？像鲁迅写绍兴，沈从文写湘西的风情，莫言写他的高密东北乡，福克纳写自己那像邮票一样大小的家乡，贾平凹写商州——每一个伟大的作家，往往都会有一个自己的写作根据地，这个根据地是他所熟悉的、所懂得的。这就是写作的常识。你如果去写自己不知道的人和事，你写出来的作品就一定不会说服读者；你没有经历过那种生活，没有研究过那种生活，你就写不好那种生活，这是一个颠扑不破的真理。

小说写作一旦失了世俗心，挣脱了情与理，作者写的愤怒读者不跟着愤怒，作者写的痛苦读者不跟着痛苦，作者写的快乐读者无法跟着快乐起来，这样的写作，就是失败的。

### 3 情理与说服力

我经常有一个诧异，为何像卡夫卡这样的作家，他写的明明是寓言，可我们读完他的小说之后，仍然会觉得他写的是真实的？而另一些作家呢，写的看起来是现实的事情，读起来却往往令人难以置信。卡夫卡的《变形记》，整体上虽然是一个寓言，人变成了甲虫，可是，小说中的细节，是真实可信的——周边环境的描写，旁人的眼神，无不精细传神。写作最怕的是，整体上写一个很实的东西，一落到具体的细节时，就假了。很多人的写作，和卡夫卡是相反的。卡夫卡是有能力把假的写成真的，可有些人，却把真的都写成假的了——他所写的，不合情，也不合理，违背了情理，自然就显得虚假了。

关于这点，我喜欢举《红楼梦》第四十八回的例子。里面，林黛玉和香菱两人，在关于作诗上，有一段很好的对答：

一日，黛玉方梳洗完了，只见香菱笑吟吟的送了书来，又要换杜律。黛玉笑道：“共记得多少首？”香菱笑道：“凡红圈选的我尽读了。”黛玉道：“可领略了些滋味没有？”香菱笑道：“领略了些滋味，不知可是不是，说与你听听。”黛玉笑道：“正要讲究讨论，方能长进，你且说来我听。”香菱笑道：“据我看来，诗的好处，有口里说不出的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的。”黛玉笑道：“这话有了些意思，但不知你从何处见得？”香菱笑道：“我看他《塞上》一首，那一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的：这

‘直’字似无理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒像是见了这景的。若说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’：这‘白’‘青’两个字也似无理。想来，必得这两个字才形容得尽，念在嘴里倒像有几千斤重的一个橄榄。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’：这‘余’字和‘上’字，难为他怎么想来！我们那年上京来，那日下晚便湾住船，岸上又没有人，只有几棵树，远远的几家人家作晚饭，那个烟竟是碧青，连云直上。谁知我昨日晚上读了这两句，倒像我又到了那个地方去了。”

《红楼梦》里谈诗的地方很多，我以为这一段，最值得留意。香菱姑娘文化程度不高，但谈诗的话，却说得很见水平。尤其是“诗的好处，有口里说不出的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的”这一句，真是妙语。是啊，“大漠孤烟直，长河落日圆”，烟如何能“直”？这个“直”字，似乎很无理；日头呢，明知是“圆”的，还要用“圆”字来形容，又显得俗了。一个无理，一个太俗，可是你把这两个字合在一处，又觉得好，觉得再难找出另两个字来代替的了。这就是“似乎无理的，想去竟是有理有情的”。有情有理，说的就是合情合理。写作不一定完全遵照现实的逻辑，但情理的逻辑，却是断不可违反的。孙悟空的本事再高，他和唐僧之间的师徒之情必须是合理的；郭靖的武功再强，他和黄蓉之间的爱情也必须是在情理之中的。尽管情和理都有伸缩的空间，但是，再怎么伸缩，也得通过一种内在的逻辑把那些细节和经验聚拢在一起。也就是说，在情理上，你不能写得太离谱，否则，人和现实的联系纽带就会被撕裂。这个纽带一撕裂，违反了情理，留下了逻辑漏洞，真实性就会大打折扣。很多作家的失败，几乎都是栽在这个问题上。他们的作品中，有太多的细节，都是作家坐在书斋里胡思乱想出来的，没有任何的现实根据，这样的写作，不可能感动任何人。

一部小说的成功，就是要在情理中将人物立起来；在情理中，使谎言变成现实，使谎言变成可信的真理。因此，小说的虚构并不是胡编乱造，更不是信口开河，它是在为“信”建立地基。小说写作的过程，其实就是因信而立的过程。信就是说服力，而说服力是小说感动读者的重要基础。关于小说的说服力，秘鲁作家略萨有过深入的论述，他说：

任何小说都是伪装成真理的谎言，都是一种创造，它的说服力仅仅取决于小说家有效使用造成艺术错觉的技巧和类似马戏团或者剧场里魔法师的戏法。那么，既然在小说里最真实的东西就是要迷惑别人，要撒谎，要制造海市蜃楼，那在小说中谈真实性还有什么意义？还是有意义的，不过是这种方式：真正的小说家是那种十分温顺地服从生活下达命令的人，他根据主题的选择而写作，回避那些不是从内心源于自己的体验而是带有必要性来到意识中的主题。<sup>①</sup>

把谎言伪装成真实的生活，这个过程究竟是怎样完成的？略萨进一步说：

<sup>①</sup> [秘鲁] 马里奥·巴尔加斯·略萨：《给青年小说家的信》，23—24页，赵德明译，上海：上海译文出版社，2004。

小说的说服力恰恰追求相反的东西：缩短小说和现实之间的距离，在抹去二者界线的同时，努力让读者体验那些谎言，仿佛那些谎言就是永恒的真理，那些幻想就是对现实最坚实、可靠的描写。这就是伟大小说所犯下的最大的欺骗行为：让我们相信世界就如同作品中讲述的那样，仿佛虚构并非虚构，仿佛虚构不是一个被沉重地破坏后又重建的世界，以便平息小说家那种本能——无论他本人知道与否——的弑神欲望（对现实进行再创造）。只有坏小说才具备布莱希特为了观众上好他企图通过剧作开设的政治哲学课所需要的保持距离的能力。缺乏说服力或者说说服力很小的小说，无法让我们相信讲述出来的谎言中的真实；出现在我们面前的谎言还是“谎言”，是造作，是随心所欲但没有生命的编造，它活动起来沉重而又笨拙，仿佛蹩脚艺人手中的木偶，作者牵引的那些细线暴露在众目睽睽之下，让人们看到了人物的滑稽处境，无论这些人物有什么功绩或者痛苦的经历都很难打动我们，因为是毫无自由的欺骗谎言，是被万能主人（作者）赐予生命而操纵的傀儡，难道它们会有那些功绩和痛苦吗？<sup>①</sup>

由此可见，说服力是小说家最为重要的能力之一。没有说服力，谎言就永远是谎言，虚构也就成了不能叫人相信的编造。王安忆在《小说的当下处境》一文里，也专门谈到了小说的说服力问题，她以小说中的“生计”问题为例，问了作家们一个问题：小说中的人物是靠什么生活的？通俗一点讲，就是小说中的人物日用的钱都是从哪里来的？这个问题很庸常，却问得尖锐。现在很多的年轻作家，都在写一种都市男女的时尚生活，他们笔下的主人公，出入于高级酒店，住昂贵的房子，开好车，穿名牌衣服，喝洋酒，到国外度假，过着很奢华的生活（因为只有奢华的生活里，才能使时尚的元素都派上用场），可是，作家从来没有对他们的生计和收入作合理的解释，他们何以有这么多的钱来维持这种奢华的生活？作家似乎从来没有考虑过这个问题。其实这是一个很重要的问题。王安忆说：“如果你不能把你的生计问题合理地向我解释清楚，你的所有的精神的追求，无论是落后的也好，现代的也好，都不能说服我，我无法相信你告诉我的。”<sup>②</sup> 这些现代人，和《红楼梦》里的贾宝玉、林黛玉是不同的。贾宝玉他们是生活在贵族家庭，正如他对林黛玉所说，随便他们去，总有你我吃的。他们不用解决生计问题，“他们只考虑自己的思想问题，林黛玉就专攻一件事情，如何找到天下的知心，可找到知心的困难是如此之大，不由对人生生出怀疑。”<sup>③</sup> 可是，在现实生活中，并非每个人都能像林黛玉他们那样，只考虑精神问题的，这就要求作家对他们的生计问题有一个合乎情理的交代。

没有哪一个优秀的作家，不注重现实的合理性和细节的说服力的。就拿生计问题来说吧，鲁迅把阿Q每一阶段的生活问题，都交代得很清楚。阿Q是没有家的，

① [秘鲁] 马里奥·巴尔加斯·略萨：《给青年小说家的信》，30—31页，赵德明译，上海：上海译文出版社，2004。

② 王安忆：《小说的当下处境》，载《大家》2005年6期。

③ 王安忆：《小说的当下处境》，载《大家》2005年6期。

他住在土谷祠里，也没有固定的职业，有时做点短工，赚点小钱，这就决定了阿Q只能过一种穷困潦倒的生活。后来他靠什么维持生计？靠典当。当到最后，“棉被，毡帽，布衫，早已没有了，其次就卖了棉袄；现在有裤子，却万不可脱的；有破夹袄，又除了送人做鞋底之外，决定卖不出钱。他早想在路上拾得一注钱，但至今还没有见；他想在自己的破屋里忽然寻到一注钱，慌张的四顾，但屋内是空虚而且了然。于是他决计出门求食去了。”结果是去静修庵偷小尼姑的萝卜，偷完萝卜他就进城做小偷去了。一路下来，鲁迅把阿Q的生活来源写得清清楚楚，这就是写作的功力。惟有如此，作家在阿Q身上所塑造的性格和精神，才有可信度。

日常生活的问题，生计的问题，往往能够把作家的专业素质暴露出来。这方面，我很喜欢举金庸小说作为例子。金庸写的是武侠小说，可他笔下的人情、人性，是很细微、很动人的。比如《神雕侠侣》里，写到小龙女第一次古墓里出来，去找杨过，她在路上饿了，见到店里有馒头，就拿着吃，吃完就走，店家问她要钱，她根本不知道什么是钱，也不懂买卖的道理——金庸这样写的前提是，小龙女从小到大都生活在古墓里，她没有接触过社会，所以她不通人情世故，是合理的。类似的事件发生在《射雕英雄传》里的黄蓉身上，作者就不能这样处理了。黄蓉第一次到临安一带，碰到郭靖前，也饿了，去拿店里的馒头吃，她这是一种离家后的自苦，但你不能把她也写成小龙女那样，吃了馒头就走——黄蓉是懂得这些基本的人情世故的，所以，店家见她没钱，叫她把馒头放下，就把馒头放下了。同样是吃馒头的事情，不同的人，有不同的反应，作家也有不同的写法，他依据的正是生活的常识和情理。后来黄蓉和郭靖要分开时，在第七回，金庸这样写到：“郭靖见他衣衫单薄，心下不忍，当下脱下貂裘，披在他身上，说道：‘兄弟，你我一见如故，请把这件衣服穿了去。’他身边尚剩下四锭黄金，取出两锭，放在貂裘的袋中。”——“四锭黄金”可不是小数目，如果出自普通小儿，就不合情理了，但我们知道，郭靖是成吉思汗的“金刀驸马”，此黄金为成吉思汗所给，就不稀奇了。而“取出两锭”，就表示郭靖自己还留下两锭，这符合憨厚的郭靖的处世方式，有福共享，一人一半，假如此时作者让郭靖把四锭黄金全部给了黄蓉，就显得假了，因为郭靖自己还要考虑生计问题。这样的描写，真是细微而精彩。

我们不妨拿这个情节和《红楼梦》第五十一回对比一下。这一回写到，晴雯着了凉，生病了，宝玉不想让她回家养病，就叫人私下请王太医来看病，可私下请人，要给钱啊，其时袭人又回家看母亲去了，宝玉和麝月都不知道银子放在哪里，结果到处找，找到了，却又不知道这银子到底有多重：

麝月便拿了一块银子，提起戥子来问宝玉：“那是一两的星儿？”宝玉笑道：“你问我？有趣，你倒成了才来的了。”麝月也笑了，又要去问人。宝玉道：“拣那大的给他一块就是了。又不作买卖，算这些做什么！”麝月听了，便放下戥子，拣了一块掂了一掂，笑道：“这一块只怕是一两了。宁可多些好，别少了，叫那穷小子笑话，不说咱们不识戥子，倒说咱们有心小器似的。”那婆子站在外头台矶上，笑道：“那是五两的锭子夹了半边，这一块至少还有二两呢！这会子又没夹剪，姑娘收了这块，再拣一块小些的罢。”麝月早掩了柜子出来，笑道：“谁又找去！多了些你拿了去罢。”宝玉道：“你只快叫茗烟再请王大夫去就是了。”婆子接了银子，