

王蒙送集

王蒙送集

—

百花文艺出版社

D1209/16

出版说明

王蒙同志，是我国文坛上一位才华横溢、别具风格、成就卓著的中年作家。

早在五十年代，他就以短篇小说《组织部来了个年轻人》而蜚声文坛，并得到毛泽东同志的关心。一九五三年他十九岁时开始写的处女作——长篇小说《青春万岁》，今天读来，仍觉得清新明丽、生动感人。

王蒙不仅是一位才智卓著的作家，而且，也是一个热爱生活、热爱人民，对党、对社会主义祖国有着深厚感情的人。尽管历史使他饱经了种种坎坷，但当粉碎“四人帮”以后，他立即以满怀的激情，重新开始了创作生涯。特别是党的十一届三中全会之后，他的才智得到了充分的发挥。仅仅几年时间，便创作出了一大批深受读者欢迎的新作。收入《王蒙选集》的，既包括他五十年代和六十年代初期的佳作，也包括他1978—1983上半年的一大批新作。为了使读者从中了解他前进的足迹，编选时均按照作品创作的时间顺序编目。

选集分四卷，以后还将续编。

第一卷，选编了五十年代和六十年代初期创作的长篇小说、短篇小说，

第二卷，选编了近几年创作的中篇小说；

第三卷，选编了近几年创作的短篇小说；

第四卷，选编了近几年所写的一些散文、杂文和文艺散论。

为一批有成就的中年作家出版选集，我们正在着手工作，盼能得到读者和文学研究工作者的支持和帮助。

百花文艺出版社

一九八三年十二月

倾听着生活的声息

代 序

—

一九四九年八月，作为一个十五岁的共青团（当时还叫新民主主义青年团）干部，我前去中央团校学习。当时的团校设在良乡县，在粮场上听大报告，照明用的是汽灯。有一次汽灯吸引了那么多趋光的飞虫，飞虫撞坏了汽灯纱罩，最后使得“大课”不得不半途停下来。

良乡是一个小小的县城。出城门不远，是一道河，我当时还不会游泳，但很喜欢到那河里，靠在大青石上去泡一泡水。八月下旬的乡下，黄昏时分空气很清爽，湍急的河水冲撞着我少年的身躯，形成漩涡，激起浪花，落日耀眼而不刺眼。这时，我忽然想起了前不久读过的一本书——萧三同志写的《毛泽东同志的青年时代》。我想到了这本书里引用的那首著名的词：《沁园春·长沙》；我想到了独立寒秋、湘江北去、鹰击长空、鱼翔浅底的这个世界的美丽；我想到了毛主席青年时代的志趣，特别是那种进行“风浴”、“雨浴”，与之奋斗、其乐无穷的情形。我好象忽然睁开了眼睛，第一次感觉到解放了的中国是太美好了，世界是太美好了，生活是太美好了，秋天

的良乡县是太太好了，作一个团校的学员是太太好了。

生活是多么美好！这一直是我的心灵的一个主旋律，甚至于当生活被扭曲、被践踏的时刻，我也每每惊异于生活本身的那种力量，那种魅力，那种不可遏止、不可抹杀、不可改变的清新活泼。即使被错戴上“帽子”，即使被关进了牛棚，即使我们走过的道路有过太多的曲折和坎坷，然而，生活正象长江大河，被阻挡以后它可能多拐几个弯，但始终在流动、在前进，归根到底它是不可阻挡的。

正是这种对于生活的爱，这种被生活所强烈地吸引、强烈地触动着的感觉，使我走向了文学。文学开阔了我的视野和心胸。我既是生活的实行者、当事者，又是生活的欣赏者、观察者。即使在解放初期的繁忙工作中，有时也忙里偷闲让自己停一停，我要放眼观察一下我们的城市，我们的生活，我们的春、夏、秋、冬、风、雨、晨、昏。

我的处女作是长篇小说《青春万岁》，我熟悉那些和我一样的、经历了新旧两个社会的少年——青年人。革命的风暴，黑暗到光明的巨变，使他们早熟了而且充满着革命的理想。在一九五三年，我已经感到这样一代青年人是难以重复地再现了的，我要表现他们，描写他们。《青春万岁》的正文开始以前是一首《序诗》。《序诗》的头两句是：

所有的日子，所有的日子都来吧，
让我编织你们……

《序诗》的最后一段是：

所有的日子都去吧，都去吧，
.....

是的，当写小说的时候，过往的日子全部复活了，各种喜怒哀乐、爱爱仇仇、欢声笑语、无端愁绪……纷至沓来，使我应接不暇。我完全忘记了是在写小说，我是在写生活，写我的心对于生活的感受、怀念、向往。

这是一个重要的心理体验。写作过程中对于生活的思恋、消化，创作与生活的充分交融，这是创作的最大的快乐，比成功、比发表在最有影响的报刊上，题目印成黑体字，得到优厚的稿费和奖金还要快乐得多的快乐。

如果没有这种体验，如果感觉不到这种快乐，如果不能成为如此珍贵的、一去不复返的生活的永久的纪念，如果不能在哪怕最小的程度上再现生活的芬芳和五光十色，我就丧失了创作的冲动，我宁可不可不写。

有人说，在进入创作之前，需要进行感情的积累，而这种积累是很伤身体的。我觉得这只能说对了事情的一半。事情的另一半是，当你找到了最合适的形式，把你的所见、所思、所感、所爱、所憎、所喜、所忧表达了出来，你的畅快，你的满足也是无法比拟的。甚至于写悲剧也是一样，你流着泪写下了使许多读者为之潸然泪下的作品，你写完会感到一种安慰、一种宁静。而当读者读了你的作品而肝肠寸断的时候，你也许正神态安详地一边听音乐一边喝茶。创造是光明的和快乐的。创造有益于身心健康。作家应该是心理健全、经受得住各种变故和冲击的人。

当然，做到这一点是不容易的。这不仅因为生活本身毕竟包容着许多令人困惑、令人苦恼、令人捶胸顿足的内容，还因为，作者的主观方面，他的激情、感受、思索和愿望，与他制作出来的产品——文学作品，往往有着不小的距离。

二

年轻时候，我的最大苦恼是自己对于生活——文学的热情，不能和一定的鲜明而又完整的、具有相当的社会意义的生活样式结合起来，不能和一定的鲜明而又完整的文学形式——故事和人物，冲突和层次，开头、伸展和结尾……结合起来。带着少年人的狂气，我不愿意模仿任何人，不愿意模仿任何已有的和现成的章法，特别是结构故事的方法。我不喜欢编故事，因为编故事就会产生假和俗套子，这简直让人难为情。从分散中求统一，从自由中求规则，从相当自发的、似乎是漫无目的的流露中求思想性，这是我一开始就给自己定下的目标。然而这个目标对于五十年代的我来说是太难了。我经常处于自觉感受甚多，要写的东西很多，却又写不出来，写出来不成样子，捏不成“个儿”的苦恼之中。

我最早发表的作品《小豆儿》，是刊登在《人民文学》上的。此后二十多年，除去那些失去了著作权的年代，《人民文学》是和我关系最亲密的一个刊物。但是，请原谅，在一九五五年《小豆儿》发表以前，我从来没有读过一期《人民文学》。所以如此，当然最主要的原因是忙，那时我的理想是做一个职业革命家。其次，就是因为我只想走我自己的路。这种轻视同时代人的创作经验的狂妄少年的态度使我受到了惩罚：五十年代写出来的废品的数量，大大超过了发表出来的作品的数量。

开始认真考虑一下小说创作的方法其实是一九六一年开始的。那已经是在一九五六年发表《组织部来了个年轻人》之后四年，正逢三年暂时困难时期，我的“帽子”还没有摘。在北京南苑的机关农场，冬季因为粮食不足而特别强调“劳逸结

合”，也就是让大家多休息休息。利用休息时间我读了茅盾的《一九六〇年短篇小说漫评》及他提到的全部作品；我又读了茹志鹃的短篇小说集《静静的产院》，我觉得我学到了很多东西，我这才懂得，写小说，还是要讲究点章法，讲究点规矩的。我很佩服茹志鹃的小说结构的匠心和她的语言的音乐感。她那篇《阿舒》我几乎背诵了下来。

学了就用，立竿见影。在一九六二年那一短暂的“调整、巩固、充实、提高”的时期，在“文艺八条”的昙花一现下，我发表了《眼睛》和《夜雨》。显然，我的故事编得圆一点了，同时，我已失去了“年轻人”的那种锐气。

《眼睛》的构思过程很有意思。我已经开始写了，本打算写一个著名的模范人物去借书、感动了乡村图书室的管理员的故事。写着写着，我忽然考虑起来，如果那个女主人公不是什么有名气的模范人物，事情又会怎么样呢？难道她的行为就不那么光彩照人了吗？不，当然不是，人的价值，人的行为的价值应该在于人和人的行为本身，而不在于她或他的名气、称号、身份。当这个思想明确了以后，我有一种狂喜的心情，只有不把她写成著名人物，才有意思，才有一点点新意，才能有一串真真假假、既象征又现实的情节。文中对于眼睛的描写，当然是一种象征。

我不知道这种思辨性的考虑对于创作到底是否起了好的作用。也许《眼睛》远远不是一篇堪足挂齿的作品，但是我始终认为，逻辑思维的推理和判断决不是与形象思维不相容的。在逻辑思维的过程中，同样有启示、灵感、飞跃。不仅生活形象是激动人心的，人的理念活动，同样是美的、神妙的、激动人心的。我从小既喜爱文学也喜爱数学，一直到一九五二年，由

于第一个五年计划的开始，我还想离开团的工作岗位去学理工。一直到一九五八年我戴上了“帽子”，我还想从此改行去搞数学。我是因为客观条件实在搞不成数理才搞文学的。但是，我始终没有忘情于概念的运用和迷人的逻辑推理。

但同时我又坚信艺术的直觉、艺术的感觉在文学创作中的重要作用。我讨厌图解，讨厌把生活只是当作主题思想的例证，使每一个具体描写都服务于作者的意图。对于那种剪裁得过分纯而又纯，整齐而又整齐，每一个细节（不管是风景描写还是肖像、服装、陈设、天时）都在说明着什么，意味着什么，目的性特别明确的作品，我常常不无偏见地称之为“按既定方针”造出来的作品。我坚信“形象大于思想”。而形象委实大于思想，正是一篇作品有味道、耐咀嚼的首要条件。我认为写作的时候，不但要求助于自己的头脑，而且要求助于自己的心灵，求助于自己的皮肤、眼睛、耳朵、鼻子、舌头和每一根末梢神经。例如你写到冬天，写到寒冷，如果只是情节发展的需要或是展示人物性格的需要使你决定去写寒冷，而不去动员你的皮肤去感受这记忆中的或假设中的冷，如果你的皮肤不起鸡皮疙瘩，如果你的毛孔不收缩，如果你的脊背上不冒凉气，你能写得好这个冷吗？如果你的眼睛不敏锐，你能写出这大千世界的万紫千红吗？如果你的耳朵不灵，你能写出这生活的旋律和节奏吗？如果你的心灵结着厚茧，你能写出叫人哭、叫人笑、叫人拍案、叫人顿足的故事来吗？

同时，我又认为哪怕是最直观的描写，也无不多多少少地浸染了作者的主观色彩。同样描写一轮圆月，一个崇高的人和一个低下的人，一个深沉的人和一个浅薄的人，一个共产主义者和一个个人主义者，难道能写出相同的句子吗？不，不会

的。鲁迅也写“枣树”，写“雪”，写“罗汉豆”，写夜色和故乡，但是，那描写只能是鲁迅的，决不是别人的。

总之，我推崇艺术直觉。同时我反对神秘主义、无思想性和非理性主义。对于“无意识”、“潜意识”、“下意识”、“意识流”这样一些心理学的范畴，我大致的、粗浅的见解也是如此。我说它是大致和粗浅的，因为我没有学习过心理学，对于心理学和当代外国文学，我是外行。

三

但去年我被某些人视为“意识流”在中国的代理人。由于自己对“意识流”为何物不甚了了，所以也不敢断定自己究竟“流”到了何种程度，“流”向了何方，是不是很时髦，是不是一出悲喜剧，以及是丰富了还是违背了现实主义……至于把我的近作仅仅归结为“意识流”，只能使我对这种皮相的判断感到悲哀。正象说到五十年代的《组织部来了个年轻人》，就被归结为“反官僚主义”，而该篇作品也就很荣幸地与《在桥梁工地上》等一道变成“干预生活”牌号的了。在用简单如意的划类法进行了判断之后，出现了不少的针对“帽子”即划类而不是针对脑袋的讨论。

如说“意识流”在外国也已经过时了，或者是腐朽了，这大概是千真万确的吧？言下之意是你搞了“意识流”，你就过时而又腐朽，这倒是一种颇不费力的演绎法。但即使如此，能以此来证明某些被认为吸收了“意识流”手法的作品就一定“过时”或者“腐朽”吗？如果一篇作品吸收了某种被学者和专家认为“过时”、“腐朽”的手法，而本身并不腐朽、也尚未过时，那不是化腐朽为神奇，至少是化腐朽为不腐朽了吗？

那不是值得称道的吗？何况文学手法的新与旧全在于运用，全在于能否为一定的内容、一定的题材和主题思想所利用。文学史上有不少这种新而速旧速朽、旧而翻新出新的例子，而且还有不少人是打着复古、恢复传统的旗号进行革新。反过来说，如果一篇作品写得境界低下、俗不可耐，那么不论它运用了什么伟大清新纯洁朴素的手法，不是只能证明它的作者的无能，证明他是化神奇为腐朽、化健康为苍白吗？在艺术手法的问题上，望文生义的空对空，一知半解的冬烘式讨论，是没有什么大意思的。

我也不赞成把一种手法和另一种手法对立起来。如说某一种手法是创新，难道另一种手法不是创新吗？为什么要这样提问题呢？难道各种手法是互相排斥、有我无你的吗？李白、杜甫，风格手法是如此不同，然而，他们都伟大，他们实际上是相异而相成，相异而相辉映，相异而相得益彰。如果这两个伟大诗人的风格手法竟然毫无二致，那不是太单调、太贫乏、太寂寞、太可悲了吗？同时，李白、杜甫再伟大，仍然不可能替代李贺、元稹、白居易等诗人各自的创作探求。白居易通俗而李贺晦涩，但是两个人不是依然各有各的位置、各有各的光辉吗？如果我们由于喜爱老妪能解的白居易的诗歌而把李贺赶出文学史坛，那祖国的文学库藏里不是少了一颗璀璨夺目的明珠吗？

事实上，任何一种流派，都以其他流派的存在为自己存在的前提。所以，百花齐放的政策是各种风格和流派的作品进行自由竞赛的政策。萝卜茄子，各有各的爱好是很自然的。因为爱吃萝卜就想方设法去贬茄子，却大可不必。在艺术手法、艺术趣味这种性质的问题上，“党同”是可以的和难免的，“伐异”是不需要的、有害的。只要方向好、内容有可取之处，我

们就应该让其八仙过海，各显其能。我们要党同好异，党同喜异，党同求异。没有异就没有特殊性，就没有风格，就没有流派，没有创造了。一部作品之所以有存在的价值，一个作家之所以有存在的价值，其中一个原因（不是全部原因），不正在于它和他有异于其它作品、其他作家吗？

另一方面，也确有许多爱好文学的青年习作者，他们求新喜异，不满足于我国传统的描写手法，热心于引进一些当代的洋玩艺儿，喜欢搞“意识流”，搞人称和视角的变化，或者搞什么“荒诞”、“变形”之类，这是并不奇怪的。年轻人是有这么一股子“从我这儿开始”的狂劲儿的，前面说了，我年轻时也是这样。他们的许多作品不成功，这也是必然的，不足为奇。如果每个自称创新的人都创出了新，如果每个自称在探索的人都真的有所突破，那么创新也罢，探索也罢，突破也罢，就都易如反掌，如同儿戏，可以廉价甩卖、买一送一了。

我接触的青年朋友中有一种看法，认为采用了他所谓的“意识流”手法就好写了，写得就快了，这是一个严重的误解。如果以为“意识流”就是东拉西扯、胡说八道、信口开河、“鬼画符”，那么搞出来的东西就只能是丢字纸篓的艺术垃圾。那种结构谨严、故事完整、情节紧凑、脉络分明的作品是不容易写的，但那毕竟还有一个大致的规范。那种放得很开的作品，其实是以收得拢为条件的。联想愈是自由驰骋，就愈要有生活依据，有时代特点，入情入理，深刻巧妙，生动鲜活，余味无穷。

四

至于我自己，我力求趣味广泛一些，偏见少一些。偏爱是

有的，偏见则愿其无。我喜欢贝多芬的交响乐，我也喜欢苍凉的河北梆子和清甜的京韵大鼓以及李谷一、朱逢博的歌唱；我喜欢李白、李商隐、曹雪芹、蒲松龄的作品，我喜欢屠格涅夫、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、契诃夫的作品，我也喜欢海明威、约翰·契佛的作品；我同时也喜欢侯宝林的相声和刘宝瑞的单口相声作品，而在某种时候，我同样津津有味地读松本清张的推理小说。即使仅仅为了身心健康、生活丰富，也不必把自己的兴趣搞得那么窄呀！

但是那真正能引起我的灵魂的颤动，使我神往，使我进入与作品的交融境界的，却是那些维妙维肖地刻画生活、刻画人的精神世界的作品。精神生活当然也是生活的一部分，而且也反映着社会生活。这种生活（包括精神生活）的气息，是我最偏爱的东西。这种生活（包括人的内心）境界，是我最重视、最神往的东西。鲜明的性格、动人的故事、匠心独运的结构，这都是我所喜爱、所重视的。我丝毫没有轻视乃至抹杀人物和故事的意图，我至今并没有写过任何一篇无人物、无故事、无冲突的“三无”小说。至于侧重什么（我说的只不过是侧重罢了），各人会有不同的偏爱。

与生活气息、境界并列而特别吸引我的还有一条，就是语言。那种纯粹的、富有色彩和旋律感、节奏感的语言，那种诗的、哲理的、言外有言的语言，总是能让我一见钟情，久久不忘。有许多作品我是早年看的，内容几乎忘光了，但是它的某一段语言，甚至某一句普普通通的话，却仍然印在我的心里。我写《风筝飘带》，最使我动情的并不是写那些有点花梢、有点俏皮的话的时候，而是写佳原在素素所在的清真食堂里吃饭的时候与素素的对话。他们谈的是“炒疙瘩”、“老豆腐”、

“放不放辣椒”，甚至是“三两粮票”和“七毛钱”，然而，这正是我的男女主人公在那时令作者眼睛发热的情歌。

这种爱好当然不是绝对的，更不是排它的。文学是一个整体，忽视哪一方面也不行。前面我已经写到，对于思想性、逻辑推理，我也颇为热衷。但毕竟我的审美观对我的创作有一定的影响。我喜欢小说中反映的那种活泼泼的、鲜亮而又流动的生活，我喜欢小说反映生活的时候象是用手捧出了一掬海水，水还从指缝里往外滴滴哒哒呢。从这一掬水里，你可以闻见海的腥味，你会看到海水的一切杂质，会想到这水本来是广大的、形状不固定的。对于另一种放在瓶里的规规矩矩的蒸馏水，我也完全敬重，有时候我也惊叹，但它不是我最喜爱的。

所以，我喜欢那种比较自由、不受拘束、相当解放的文体。我希望把小说的题材、手法、结构、文体搞得更宽一些、更活一些。我认为最好的结构是没有结构痕迹的行云流水式的结构；最大的匠心是完全放松、左右逢源、俯拾即是的、看来象是毫不费力的、没有丝毫匠气的匠心。对于一个十分精采震人但过于奇巧的故事和一个有点平淡但是十分自然有趣的故事，以及对于一个非常强烈但过于单一的性格和一个一句话说不大清楚、却是日常可见的性格，我都宁可选择后者。技巧、手法的问题也是一样。我认为，最好的技巧和手法，应该是让读者和作者本人完全忘掉了世界上还有技巧和手法一说的技巧和手法。最好的经营和修改，应该是不但让读者以为是天生如此、天衣无缝，而且一经改定，也让作者本人认为是自来如此，无可经营和修改的经营和修改。总之，好的作品，应该是让读者和作者完全浸沉在它的形象、情绪、境界里边，其它全忘了。文无定法，无法之法是为法也。

当然，这也只是事情的一面。五十年代我读狄更斯《双城记》的时候常常为那结构的严整和情节的神奇而跳将起来。有点雕琢的作品，只要有新意、有内容，我仍然是推崇的。同样，唐·吉珂德、阿Q，这样一些反典型的性格，也都使我印象深刻，使我羡慕他们的作者的典型概括能力。但是，我觉得例如象严贡生临死的时候，伸着两个手指头，这样的描写虽然是极为精采的，却未必是十分深刻的。解放以后的小说作品中，没有任何一个人物象相声《买猴儿》里的马大哈那样活在人们的口头上，被普遍接受，这也是事实。有一位理直气壮的“商榷”者质问：“为什么不提阿Q呢？”这实在令人惊异，好象这位商榷者竟不知道《阿Q正传》并非发表在解放之后。对这样一些文学现象应该怎样探讨、怎样评价呢？由于我所见所学所闻所知有限，我还有待于听到学者、专家们的意见。

我特别有兴趣于把最不同的东西放在一起，加以参照，加以比较，并寻找他们的联系。城市和乡村，五十年代和八十年代，内地和边疆，汉族和少数民族，中国和外国，知识分子、干部和工人农民，上一代和下一代人，这都是我喜欢放在一起写的。因此，我不能同意按社会职业划分文学题材——如工业题材、农业题材、青年题材等。

体裁上、文体上也是这样。小说首先是小说，但它也可以吸收包含诗、戏剧、散文、杂文、相声、政论的因素。有人说某一篇小说象散文，如果不是同时能够论证这篇小说并不是小说，那么，“象散文”的评语，其实是一种褒奖。如果说是“象诗”，那就更加让人鼓舞。王维的诗中有画，画中有诗，这还是两种不同的艺术门类的交流。那么，同在文学之中，我们为什么不喜小说中有散文、小说中有诗呢？

风格和手法上更是这样。幽默与严肃，达观与哀伤，夸张与写实，议论与直观，通俗与含蓄，嬉笑怒骂与深沉委婉，都不是互相绝对地排斥的。

所以，我认为毛泽东同志关于革命现实主义与革命浪漫主义的提法是很有价值的。虽然对于二者如何结合以及是否所有的作品都要结合，我还有些困惑，但我认为毛泽东同志的提法比苏联的“社会主义现实主义”是一个进展。由于“四人帮”大搞“假、大、空”的文学，在粉碎“四人帮”以后大家都特别强调现实主义，强调写真实，这是完全必要的，可以理解的。但我认为，我们同样不能贬低浪漫主义，不能贬低作家的激情、想象力。对于现实世界的独特而奇妙的感受与表现，不管写得怎样“神”，最终是来自生活并表现着生活的，这是没有疑义的。这说明我们赞成唯物论的反映论。但表现生活的重点和方法，会有各种不同，如实地去表现，按生活本来的面目去表现，这可能是最根本也最重要的一种方法，但不论这种方法如何根本而又重要，这只是方法之一种。还有别一种，例如，不完全是按照生活本来面目，而是按照生活在特定的人的心目中的感受，用类似电影的“主观镜头”的方法，既表现人的内心，又表现人的环境、遭遇和生活，既追求客观的真实，也追求主观感受的真实。这也是一种方法。从广义上来说，方法的丰富与变换，不是取消了源于生活、反映生活这一原则，而是丰富和发展了这一原则。

因此，那种轻率地认为现实主义已经过时、传统手法已经过时的观点，那种一看到有人在寻找尝试某种不那么习惯的手法便惊呼这是反现实主义，就要鸣鼓而攻之的观点，都是不足取的。在手法问题上，我更喜欢“不管白猫黑猫，抓住老鼠就