

2012 中国中篇小说年选

China Novelette 2012

中国小说学会 主编

谢有顺 编选

广东省出版集团
花城出版社

2012 中国中篇小说年选

China Novelette 2012

中国小说学会 主编

谢有顺 编选



广东省出版集团
花城出版社
中国·广州

图书在版编目(CIP)数据

2012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, 2013.1

(花城年选系列)

ISBN 978-7-5360-6659-5

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(2012)第288380号

出版人：詹秀敏
责任编辑：秦爱珍 林菁 欧阳衡
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 24.75 2插页
字 数 540,000字
版 次 2013年1月第1版 2013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

花城出版社网站：<http://www.fcph.com.cn>

小说是生命的学问（代序）

谢有顺

很多人可能都同意，中国人普遍有两个情结，一是土地情结，一是历史情结。前者使中国文学产生了大量和自然、故土、行走有关的作品，后者则直接影响了中国人的人生观——在中国，历史即人生，人生即历史，甚至文学也常常被当作历史来读，这一点，钱穆先生多有论述。

事实上，中国的小说也的确贯注着传统的历史精神。比如，《三国演义》把曹操塑造成奸雄之前，史书对曹操多有正面的评价，连朱熹也自称，他的书法曾学曹操，可见，那时朱子至少还把曹操看作是一个艺术家。然而，对曹操的人格判断之变最后由一个小说家作出，并非作者无视曹操在政治、军事、文学上的成就，而是他洞明了曹操的居心——以心论人，固然出自一种文学想象，但也未尝不是一种历史精神。好的小说本是观心之作，而心史亦为历史之一种，这种内心的真实，其实是对历史真实的有益补充。

古人推崇通人，所谓通物、通史、通天地，这是大境界。小说则要通心。因为有心这个维度，它对事实、人物的描绘，更多的就遵循想象、情理的逻辑，它所呈现的生活，其实也参与对历史记忆的塑造，只不过，小说写的是活着的历史。这种历史，可能是野史、稗史，但它有细节、有温度、有血有肉，有了它的存在，历史叙事才变得如此饱满、丰盛。

中国是一个重史，同时也是一个很早就有历史感的国度。如果从《尚书》《春秋》开始算起，也就是在三千年前，中国人就有了写史的意识。这比西方要早得多，西方是几百年前才开始有比较明晰的历史意识的。但按正统的历史观念，小说家言是不可信的，小说家所创造的历史景观是一种虚构，它和重事实、物证、

考据的历史观之间，有着巨大的不同。但有一个现象很有意思。比如，很多人都说，读巴尔扎克的小说，比读同一时期的历史学家的著作更能了解法国社会。恩格斯就认为，从巴尔扎克的《人间喜剧》，包括在经济细节方面（如革命的动产和不动产的重新分配）所学到的东西，要比上学时所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。法朗士干脆称巴尔扎克是他那个时代洞察入微的“历史家”，“他比任何人都善于使我们更好地了解从旧制度向新制度的过渡”。^①在认识社会、了解时代这点上，文学的意义居然超过了历史。胡适也说过类似的话。他说《水浒传》“是一部奇书，在中国文学史上占的地位比《左传》、《史记》还要重大的多”^②。这当然是夸张之辞，但也由此可知，中国过去一直否认小说的地位，把小说视为小道、小技，显然是一个文学错误。假若奏折、碑铭、笔记都算文学，小说、戏曲却不算文学，以致连《红楼梦》这样的作品都不配称为文学，这种文学观肯定出了大问题。

进入20世纪，为小说正名也就自然而然了。

这涉及一个对史的认识问题。中国人重史，其实也就是重人世。很多人迷信历史，把史家的笔墨看得无比神圣，但对历史的真实却缺乏基本的怀疑精神，所以就有了正史与野史、正说与戏说的争议。直到现在，很多人看电影、电视剧，还为哪些是正史、哪些是戏说争论不休。可是，真的存在一个可靠的正史吗？假若《戏说乾隆》是稗史，那《雍正王朝》就一定是正史吗？电视剧里写的那些人和事，他们的对话、斗争、谋略，难道不也是作家想象的产物？一个历史人物想什么、说什么，当时有谁在场？又有谁做了记录？没有。由于中国人对文字过于迷信，对圣人、史家过于盲从，许多时候把虚构也看作是信史，所以才有那么多人把《三国演义》《水浒传》都当作是历史书来读。甚至中国文人评价一部文学作品好不好，用的表述也是“春秋笔法”“史记传统”之类的话——《春秋》《史记》都是历史著作，这表明，在中国文人眼中，把文学写成了历史，才算是达到了文学的最高境界。

把历史的真实看作是最高的真实，这种观念直接影响了中国小说的写作。中国小说一直不发达，也和束缚于这种观念大有关系。只有从这种观念中解放出来，认识到虚构这种真实的意义，小说写作才能进入一个自由王国。其实从哲学意义上说，虚构的真实有时比现实的真实还更可靠。那些现实中的材料、物证，都是速朽的，经由虚构所达到的心理、精神的真实，却可以一直持续地产生影响。曹雪芹生活的痕迹早已经不在了，他的尸骨也都灰飞烟灭了，但他所创造的人物，以及这些人物所经历的幸福和痛苦，今日读起来还如在眼前，这就是文学的力量。

因此，在史学家写就的历史以外，还要有小说家所书写的历史——小说家笔下的真实，可以为历史补上许多细节和肌理。如果没有这些血肉，所谓的历史，

① [法] 巴尔扎克：《高老头·前言》，张冠尧译，人民文学出版社，2002年。

② 胡适：《百二十回本〈忠义水浒传〉序》，见《中国章回小说考证》，安徽教育出版社，1999年。

可能就只剩下干巴巴的结论，只剩下时间、地点、事情，以及那些没有内心生活的人物。历史是人事，小说却是人生；只有人事没有人生的历史，就太单调了。历史关乎世运的兴衰，而小说呢，写得更多的是小民的生活史——这种生活，还多是俗世的生活。俗世生活是世界的肉身状态，它保存世界的气息，记录它变化、生长的模样。所以，以生活为旨归的小说，是对枯燥历史的有效补充。事实上，那些好的历史著作，也多采用文学的手法来增添历史叙事的魅力。包括《史记》，里面也有很多是文学笔法，有一些，明显就是小说叙事了。比如《史记·项羽本纪》里写到“霸王别姬”时项羽唱歌的情形，“歌数阕，美人和之；项王泣数行下，左右皆泣，莫能仰视”，这是《项羽本纪》里很著名的一段。项王哭了，怎么个哭法？眼泪是“数行下”，不是一行，是好几行往下流，旁边的将士也跟着哭，哭到什么程度呢？连脸都仰不起了。画面感多强啊，但这不是历史，而是文学，是写作者对当时情景的合理想象。

就此而言，历史叙事和小说叙事之间，有很多共同的地方；历史的真实有时需要借助文学的真实来强化。

读历史著作，可以认识很多历史人物；读文学著作，也可以结识很多文学人物。但是，到底历史人物真实还是文学人物真实？这就很难说。有一些历史人物，当时很重要，但没有文学作品对他的书写，慢慢就被世人淡忘了；相反，一些并不重要的历史人物，甚至无关历史之大势的人，因为成了文学人物，一代代相传，他反而变成了重要的历史人物。比如陶渊明，一个小官，对当时的社会进程可谓毫无影响，但因为文学，他在中国人的观念中，早已是重要的历史人物了。又如伯夷、叔齐这两人，不食周粟而饿死，他们并非什么大人物，对当时的朝代兴亡也不重要，但他们的故事太具文学性了，所以，即便《史记》，也都为之作传，他们的故事，几千年后还被传颂，知道他们的人，甚至比知道周武王的人还多。这可以说是人生即文学的最好诠释。

文学把一种历史的真实放大或再造了，即便世人知道这是文学叙事，也还是愿意把它当作信史来看。而更多的文学人物，历史上查无此人，完全出自作者的虚构，可由于他们活在文学作品里，在很多人的观念中，也就成了历史人物了。比如鲁迅笔下的祥林嫂，完全是虚拟人物，但读完《祝福》，你会觉得她比鲁迅的夫人朱安还真实。朱安是历史中实有其人的，但对多数读者而言，虚构的祥林嫂比朱安更真实。祥林嫂的悲哀和麻木，被鲁迅写得入木三分，之后我们只要在生活中遇见类似的人，自然就会想起祥林嫂，甚至会直接形容一个人“像祥林嫂似的”——此刻，祥林嫂已不再是文学人物，她也成历史人物了，她仿佛真实存在过，而且就像是周围所熟知的某一个人。

看《红楼梦》就更是如此了，像贾宝玉、林黛玉这样的人物，谁还会觉得他们是虚构的、不存在的人？一旦理解了他们的人生之后，你就会觉得他们在那个时代，是真实地爱过、恨过、活过和死过的人。由此可见，文学所创造的真实，已经成了我们生活中的一部分，甚至也成了我们精神中的一部分。这就是文学历史化的过程，文学不仅成了历史，而且还是活着的历史。

文学所创造的精神真实，也成了历史真实的一部分。真正的历史真实，即所谓的客观真实，它是不存在的，我们所能拥有的不过是主观的、“我”所理解的真实。真实是在变化的，也是在不断被重写的。此刻真实的，放在一个更长的时间里来看，就可能不真实了。时间一直在损毁、模糊真实。比如，今天看这张讲台桌，很真实，是木头做的，方形，摆在这里，很多人都用过，是再真实不过了，但你们想一想，三十年后，这张讲台桌会在哪里？可能它已损坏，甚至被当作柴火烧掉了，或者腐烂了。也就是说，此刻你认为的真实，三十年后可能就不真实了；此刻你认为它存在，三十年后它可能就不存在了。现实中的桌子消失了，剩下的只是我们对这张桌子的记忆。于是，记忆的真实就代替了关于这张桌子的客观真实。记忆是文学的，客观的真实是历史的，但更多的时候，文学比历史更永久。我们所追索的客观真实，许多时候，不过是一个幻象而已。

客观的真实已经趋于梦想。即便是新闻，看起来是记录客观事实的，但也可能是经过剪辑和加工的，哪怕真实的记录，因着角度不同，材料的选择不同，也可能会得出完全不同的结论。电视是可以剪辑的，文字也是可以加工的，因此，新闻的真实，很多也是被改造过后的真实。同样一个采访，把前面的话放在后面去说，把后面的话放到前面来，说话的语境变了，新闻的效果也就变了。你们都看过电影《阿甘正传》吧？里面的阿甘可以跟肯尼迪总统握手，一个是虚拟的人物，一个是已经消失了的历史人物，但好莱坞的电影技术却可以让他们握手，普通的人，肯定想不到这是特技，就会以为这是真的。如果此时你迷信自己的眼睛或耳朵，就会落到不知是真实还是幻觉的陷阱当中，就像我们看英格玛·伯格曼的电影，你永远都不知道他镜头下的人生，哪些是真实的，哪些是幻觉。

文学是依据自身的艺术逻辑来书写真实的，所以，文学是自由主义的，作家那些虚构和想象，不过是为了坚持个体的真理——个体的真理，是文学叙事的最高标准，也是作家认定真实的唯一依据。举一个例子。乾隆是雍正的儿子，按正史记载，是雍正和他满族的妃子所生，但像高阳、二月河这些小说家，就认为乾隆是雍正和一个宫女所生。据说雍正一次狩猎的时候，喝了鹿血，春情大发，当晚临幸了一个宫女，结果这个宫女就怀了乾隆。两种说法，到底哪个才是历史的真实呢？已无可考。每个人都可以选择自己认定的真实，真实就不再是唯一的了，而文学所敞开的，就是这种无限地接近真实的可能性。因此，文学有文学的逻辑，历史有历史的逻辑。文学的逻辑更加重视情理，即心理、精神的逻辑；比起历史所遵循的事实逻辑，精神逻辑也并非是全然不可靠的。

这令我想起对《红楼梦》的考证。很多作家都是《红楼梦》迷，但他们的观点往往和学者是不同的。学者多以历史材料为证据，是用考证的方法来寻找小说中的现实影子，而作家则更看重人物精神、性格、心理的发展，从这种情节演进的逻辑来看作者的写作用心。这是两种不同的读小说的方式。学者们普遍认为，《红楼梦》前八十回和后四十回不是同一个作者，但很多作家则坚持认为这两部分是由同一个作者所写的。据我所知，林语堂、王蒙等人，就持这种观点。林语堂、王蒙本身写小说，深知写作的奥秘——若不是同一个作者，而是由另一个人

来写续书，是很难续得如此之好，也很难把前面布下的线索都收起来的。从小说的逻辑来讲，前八十回和后四十回之间，有很深的联系，一些生命的肌理、气息，包括语感，有内在的一致性，假手他人来续写，这是很难想象的。也有人提出反证，比如刘心武就说，《红楼梦》前八十回写到了很多植物，后四十回写到的植物品种要少得多，前八十回写到很多种茶，后四十回写到的茶也要少很多，等等，于是，刘心武认为，续书的人，无论是知识面还是生活积累，都赶不上前八十回的作者，他们必然是两个人。这当然只是一种推想，一个研究的角度。试想，有没有一种可能，前面八十回是作者花心血增删、修订过，而后四十回作者来不及增删、修订就去世了，所以不如前面那么丰富、精细？这种可能也是有的。

小说和历史，是两个世界，不能重合，但有时小说也起着历史教化的作用。尤其是在民间，很多人是把小说当作历史来读的，甚至认定小说所写，就是一种可以信任的真实。所以，连孙悟空、西门庆这些小说人物的故乡，前段也有不少地方政府想认领了，这当然有地方政府在旅游宣传上的苦心，只是，细究起来，似乎也和中国人对小说的态度不无关系。鲁迅先生就曾说过，“我们国民的学问，大多数却实在靠着小说，甚至于还靠着从小说编出来的戏文。”^①这是对中国社会的一种深切观察。小说和戏文写的历史，当然不可靠，但它却为很多民众所认同。玄奘在历史上是如何一个人，民众是不关心的，他们多半都照着《西游记》写的来认识这个人；诸葛亮的实际情形如何，民众也无心考证，他们相信《三国演义》里所写的就是历史真实；包括《鹿鼎记》里的韦小宝，他的历史知识也全部来自于说书和戏曲，他的英雄情怀、江湖义气，也都是从说书人那里听来的。《鹿鼎记》第二回里有这样一个情节，韦小宝帮茅十八脱险之后，茅十八从怀中摸出一只十两重的元宝，交给韦小宝，说道：“小朋友，我走了，这只元宝给你。”金庸的描写很生动，说此时的韦小宝“见到这只大元宝，不禁咕嘟一声，吞了口馋涎”——可见他并不是不爱钱，但韦小宝听过不少侠义故事，知道英雄好汉只交朋友，不爱金钱，今日好不容易有机会做上英雄好汉，说什么也要做到底，可不能脓包贪钱，于是就大声道：“咱们只讲义气，不讲钱财。你送元宝给我，便是瞧我不起。你身上有伤，我送你一程。”^②这两人就这样结交上了，他们的人生也由此纠结在了一起。很显然，“只讲义气，不讲钱财”这种思想，是韦小宝听戏听来的，戏曲里的人生，早已影响了他的生活——对于韦小宝来说，小说、戏曲所写的就是历史。

二

确实，小说写的是一种特殊的历史。但凡写史，自古以来无非是记言、记事、

^① 鲁迅：《华盖集续编·马上支日记》，《鲁迅全集》，第三卷，第334页，人民文学出版社，1981年。

^② 金庸：《鹿鼎记》（一），第41页，广州出版社，2009年。

记人这几种。《春秋》是记事，《左传》则记事也记言，司马迁的《史记》最为大家所熟知，因为它的主体是记人。有人，才有事；有人，才有言，故历史是以人为中心的。只是，如果光读史书，了解的多是人事，或者多是客观现象，比如官阶、经济、人口、地方发展、文化状况，等等，这些你都可以通过史书来了解。可是，那一时代的人是怎么生活的，尤其是生活中那些细枝末节，那些生机勃勃的日常图景，正统的史书上是不太会写的，比如那个时代的人婚礼如何操办，葬礼怎样举行，唱什么戏，吃什么点心，穿什么衣服，衣服的褶皱有几道，上面又分别饰着什么图样的花纹，等等，这些特殊的生活细节，你唯有在小说中才能读到。小说所保存的那个时代的肉身状态，可以为我们还原出一种日常生活；有了小说，粗疏的历史记述就有了许多有质感、有温度的细节。

历史如果缺了细节，就会显得枯燥、空洞，而文学如果缺了历史的支撑，也会显得飘忽、轻浅，没有深度。你看当代小说，很多都是写个人的那点情事，出自一种私人想象，但 these 情事背后，没有个体如何在历史中艰难跋涉的痕迹，没有时代感，就显得千人一面。中国的小说传统，终究脱不了历史这一大传统，小说不和历史发生对话，它就很难获得持久的影响力。很多小说，当时影响大，过后就烟消云散了，因为时代一变，写作的语境一变，那些故事、情事就显得不合时宜了，读之也乏味了。小说是在写一种活着的历史，这意味着它必须理解现实、对话社会、洞察人情。它要对时代有一种概括能力。鲁迅的小说何以有那么大的影响力，最重要的，就在于它那种对时代的概括力。鲁迅写的是当下的事情，是此时、此地发生的故事，从时间上说，它和作者靠得很近，这本来是最难写好的，但鲁迅为虚构的人物找寻了一个真实的历史背景——辛亥革命前后。底层民众和小知识分子的困苦、麻木与挣扎，一旦放在这个背景里，虚构就获得了一个真实的时代语境，小说也就成了历史讲述中的一部分，真实和虚构的界限弥合了，小说也因为有了历史的旁证，而变得更具力量。

这一点，金庸也做得极为高明。他写的武侠，纯属虚构，但他习惯把自己的侠客故事安放在一个真实的历史脉络里来展开，而且，他选择的时代背景多是乱世，多是朝代更替的年间，如宋末元初，元末明初，明末清初，这就为他的人物在江湖上行走创造了极大的空间。同时，他还善于把自己虚构的人物和真实的历史人物缝合在一起写，如郭靖与成吉思汗，张无忌与张三丰，袁承志与袁崇焕，陈家洛与乾隆，韦小宝与康熙，等等，一虚一实，亦真亦假，既有虚构，也有史实，小说和历史融为一体，最终就使读者信以为真，这其实是小说写作一个很高的境界。

好的小说家，是能把假的写成真的，如卡夫卡写人变成甲虫，明显是寓言，是假的，但你读完他的《变形记》，你会觉得那种真实触手可及。而《鹿鼎记》这样的作品，明知是虚构的，但由于作者把历史和虚构嵌合得特别严密，也使得这部武侠小说被很多人当作历史小说来读。相反，蹩脚的作家总是把真的写成假的，或者细节不合情理，或者语言的针脚不够绵密，或者精神造假，它根本无法在读者心中累积起阅读的信任感，这样的写作必然失败。

如果我们把历史理解成一种精神、一种心情，甚至一种生活的话，就能更好

地理解小说是活着的历史这一观点。为什么是“活着”的？因为小说所保存的日常生活中那毛茸茸的部分，是有生命力的。生命的构成，离不开这些肉感、琐细、坚韧的细节，甚至文明的传承也常常是在这些生命的细节中完成的。钱穆说中国文化的核心是“礼”，是礼就有仪式，是仪式就有细节，所以，在一些传统的婚嫁、祭祀、人情来往中，甚至在一种饮食文化中，也能感受到中国文化是如何一步步延续下来的。

小说所分享的，正是文化和历史中感性、隐蔽的部分，它存在于生命舒展的过程之中，可谓是历史的潜流，是历史这一洪流下面的泥沙和碎石——洪流是浩荡的，但洪流过后，它所留下的泥沙和碎石，才是洪流存在的真实证据。生命的痕迹，往往藏于历史这一巨大幕布的背后，小说就是要把它背后的故事说出来，把生命的痕迹从各个角落、各种细节里发掘出来，让生命构成一部属于它自己的历史。许多的时候，历史只对事实负责，却无视生命的叹息或抗议，更不会对生命的寂灭抱以同情，它把生命简化成事件和数字，安放在历史的橱柜里，这样一来，个体意义就完全消失了——而文学就是要恢复个体的意义，让每一个个体都发出声音、留下活着的痕迹。

如果触摸到这个生命层面，小说的独特价值就显现出来了。它叙述的是此时的历史，但此时所发生的故事，一旦被凝聚、被书写，它就可能是永恒的——小说所写的永恒，不在于观念和哲学，而在于日常生活。观念可以陈旧，但生活却在继续。日起日落，花开花谢，吃喝拉撒，儿女情长，这些看起来是最不起眼的俗事，但千百年来，日子都是这样过的，帝王将相，贩夫走卒，都脱不开这种日常生活的逻辑。古代和现代，昨天和今天，上演的生命故事、爱恨情仇，也大体相似，所谓“日光之下，并无新事”。历史讲的多是变道，但小说所写的其实是常道——无非是生命如何在具体的日子里展开，情感如何在一种生活里落实，它通向的往往是精神世界里最恒常不变的部分。我们今天读古代的小说、古人的诗，还会有一种亲切和共鸣，就在于我们和古人都在共享同一个生命世界。朝代可以更替，皇帝可以轮流做，但饭总是要吃的，四季是分冷暖的，人是需要爱的，身体是会死亡的——这些生命共通的部分，正是小说叙事的永恒主题。

我们读一部古代的小说，会为他们的感情悲剧落泪，说明今天的人还在和古人共享同一种情感；我们看一幅古画，能理解画中的意境、画家的心情，就表明今日的看画者和当年的画家还在共享同一个生命世界；我们参观名人故居、历史古墓，会有很多感慨，原因也在于我们和逝去的人还在共享同一种人世。“已有的事，后必再有。已行的事，后必再行。”《传道书》里的这句话，说的就是这个意思。这种人世的常道，其实也是小说在日常叙事中所发现的真理。比如，李白带着歌妓到浙江东山看谢安墓时，心有悲感，写下了著名的《东山吟》：“携妓东土山，怅然悲谢安。我妓今朝如花月，他妓古坟荒草寒。”谢安已经葬在那里三百多年了，但李白当时的慨叹，我想谢安若还活着，也会有同感。李白说的“我妓”今日如花似月，可当年谢安活着的时候，身边也有妙龄女子吧，她们也如花似月吧，但“他妓”却“古坟荒草寒”了，青春、美丽都化作了一堆黄土，这是

多么令人伤怀的事情。这种在时间面前的苍凉、悲哀之感，我想，谢安在看他之前的古墓的时候会有，李白看谢安墓时也会有，今天我们若去看谢安墓、李白墓，这种感觉同样会有。

在不同的时间，我们却共享着同一个生命世界，体验着同一种生命感悟，文学的妙处正源于此。

世界是一个大生命，个体是一个小生命，小生命寄存于大生命之中。在这个过程中，生命不断变化，也不断积存，文学记录的就是这个动态的生命史，文心通向的也是人心。人类的生命、性情，留存得最多的地方，就在文学；阅读文学，你就能知道前人是怎么活、如何想的，因为它里面隐藏着一个幽深的生命世界——文学笔下的历史，既是生活史，也是生命史，所以钱穆说，“中国文学即一种人生哲学”^①。文学笔下的人生是活的、动态的、还在时间长河里继续展开的，读者一旦和文学世界里这些活泼泼的生命相遇，它就共享了一种别人的人生，同时也为自己的生命找到了一个确证的理由。这种对生命的独特书写，是文学的高贵之处，也是别的任何艺术门类都不能和文学相比的地方——因为生命不可重复，生命的个体形态也全然不同，这就决定了文学写作必须一直处于创造之中，作品与作品之间，连一个细节也不能相同。人物的遭遇、情感的冲突，甚至饭菜的种类、衣服的样式，每一个细部，都不能重复，这是文学写作的原则。与之不同的是，你成了书法家之后，可以天天写“厚德载物”“淡泊明志”，这样的句子，书法家一生不知要重复写多少遍；你成了画家之后，可以不断地画兰花或画猫，所不同的，不过是构图上稍作变化而已；唱歌的，可以一生都唱那几首歌；跳舞的，每次表演都可以跳那几出；甚至电视剧制作，都有模式可以遵循。唯独文学，特别是小说，必须完全独创，不仅要不同于别人，还要不同于自己。这是小说独有的难度，也是小说独有的尊严。

按照西方的经典解释，小说是借力于想象和虚构的，但在中国，直到今日，还有很多人并不会自觉区分虚构与真实的界限，把小说当作信史来读的人也还大有人在。一些朋友听说我在福州读过书，总会问我，福州是不是有一个向阳巷，因为金庸在《笑傲江湖》所写的林平之的老宅就在这个巷子里；至今还有学者在考证大观园是在何方，因为在他们眼中，《红楼梦》就是作者的自传；而为了小说所写的虚拟的故事，打现实官司的事就更多了。

这似乎也是一种小说的国情。中国的小说起源于说书，而说书者的故事母本，多数是有历史背景的，这导致很多中国人的阅读心理，至今还不能完全领会虚构这一叙事权力，甚至在骨子里，中国人是蔑视虚构而崇尚自我讲述的。何以中国自古以来重诗歌而轻小说、戏曲？就在于诗歌里是有“我”的，它讲述的也多是“我”的感慨、胸襟、旨趣、抱负，读者是能从诗歌里看出诗人的精神境界的；而说书（包括小说）这种形式，惊堂木一拍，讲的是别人的故事，是无“我”，

^① 钱穆：《现代中国学术论衡》，第248页，生活·读书·新知三联书店，2001年。

或看不出“我”的境界高下的，它当然只能居于文学的末流。

现在，这种观念已经改过来了，更多的人已经知道，小说也可以是关乎生命的叙事，同时还是一部活着的历史——生命与历史的同构，是真正的小说之道。借由小说的书写，当下、此时可以成为历史的一部分，日常生活也能成为永恒的历史景观。你读懂了中国小说，以及中国人在小说中所寄寓的情思，其实就是理解了中国人的人生观和世界观，理解了他们观察世界的一种方式。

三

很多小说家都曾表示，自己读的书很杂，尤其是对那些方志、稗史、传奇、风物读物感兴趣，甚至对植物学、地理学或者器物收藏着迷，从而一直保持着自己对世界的好奇。这些貌似平常的偏好后面，其实能说出小说家的态度：他们对一种生活的了解，对一次生命过程的展开，同样需要阅读、调查、研究和论证。好的小说，是有坚实的物质外壳的——有合身的材料，有细节的考据，有对生活本身的精深研究。这表明，小说也是关于生活、生命的学问，只不过，这种学问很特殊，它不是讲述知识或物质的学问，而是研究人，研究人的生活世界、生命情状。所以，小说家也是学问家，或者换一个词，是生活家——也就是生活的专家。

对自己所写的生活，有专门的研究，使自己对这种生活熟悉到一个地步，成为这种生活的专家，这是作为一个好小说家的基本条件。只是，一说到专家，很多人也许会想到教授、学者、学究，一丝不苟，迂腐刻板，不闻窗外事，但生活的专家，不该是这种面貌。沈从文先生对专家有一个解释，大意是说，专家就是有常识的人。你对事物或人群的认识，如果达到了专家的水准，衡量的标准就是看你对事物和人群的了解是否具有常识。常识就是对事物有直觉般的反应，一目了然，看到了就知道。如果你是一个瓷器专家，瓷器一到你手里，一看器型、包浆，你就要知道，它是官窑还是民窑，大约产于什么年代；如果你是一个木材专家，一看到木材，就要辨别出它是大红酸枝、小叶紫檀还是黄花梨；如果是黄花梨，又要知道是海南黄花梨还是越南黄花梨，若是海南黄花梨，又要知道是糠梨还是油梨，是东部料还是西部料，不同的产地，木材的花纹、密度、颜色都是不同的。你对瓷器、木材的直觉，就是常识。

同样的，小说家也要有对生活和生命的常识，他不仅要储备知识，还要对生活的情理、生命的逻辑有感知，能领会，他写的不仅是表层的记忆，也应有对人性的深度剖析，进而达到物质与精神的综合。

很多人常常称《红楼梦》这样的小说为百科全书式的小说，这一断语背后所隐含的意思，正是表明作者对那个时代的生活，包括风俗、人情、吃喝、玩乐、器物、甚至建筑，都是具有常识，了如指掌的。假若曹雪芹没有经历和研究过这种大户人家的生活，他是不可能写出《红楼梦》的。这令我想起脂砚斋的一个点评。在《红楼梦》第三回，林黛玉第一次进荣国府，有丫鬟来说，王夫人请林姑娘到那边坐。黛玉随老嬷嬷进了房，小说是这样写的：“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。”一般的人读到这段可能都是不留意的，但脂砚斋却特意提及三个“旧”字，并说这“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。”^①确实，假若一个人，从未见识过大户人家的生活，他是绝对不敢把荣国府的垫子写旧的，他会以为大户人家的所有东西都是簇新的、高贵的，殊不知，皇宫里也有厕所，大户人家也有旧东西。这就好比没有进过皇宫、见过皇帝的人，想象起皇帝的长相、用度来，必定是不真实的，因为他根本没有这种常识。假若他要写作关于皇宫的小说，就得对此做调查、研究，甚至考证，写起来才不会隔、不会显得外行。

作家贾平凹曾经说过，他写农村生活得心应手，因为他对农村生活最熟悉。他知道自己写不来皇宫的生活。的确，一个人的青少年记忆往往是最深刻的，绝大多数作家，一生所写的题材，都和这种记忆有关。这就不难解释，像贾平凹、莫言、迟子建这样的作家，为何一直都钟情于乡村题材。但我记得，贾平凹也提到，陕西还有另外一个作家，叶广苓，她就能写好皇宫或大户人家的生活，她对这种生活，即便没有见识过，至少也听闻过。据说叶广苓是慈禧太后的侄孙女，清朝最后一位皇太后隆裕太后的亲侄女，这个家族背景，当然会影响叶广苓的写作，她的成长记忆，也必然会和这些或多或少联系在一起。

因此，小说一方面是来源于虚构，另一方面也离不开作家对生活的观察、研究。通过钻研人类的生命世界，进而写出这一生命世界的丰富性和复杂性，这未尝不是一种做学问的方式。传统的学问，探究的多是知识的谱系、历史的沿革，而小说作为生命的学问，目的却是解析人心世界的微妙和波澜。福克纳说，没有冲突就没有小说，米兰·昆德拉也说，小说的精神即复杂性，如何写出这种冲突和复杂，是大有学问在里面的。小说和诗歌不同，诗歌可以抒情，“在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝”，这可以是很好的诗歌，但这种题材要写成小说，就很难。鲁迅曾想把唐明皇和杨贵妃的故事写成小说，最终没写，也许正是他发现了小说与诗歌是不同的。心心相印这种感情，只能写散文或诗歌，小说的构成是要有错位、冲突，故事才会丰富、好看。贾宝玉和林黛玉之间，如果没有冲突，不使小脾气，不闹别扭，没有误会，一见面就你情我爱，那就成了抒情散文，或者爱情诗，就不是小说了。小说讲冲突，讲丰富性和复杂性。如何认识这种复杂性与丰富性，这就是学问，一种生命的学问。

那么，生命的复杂性表现在哪几个方面呢？我用三个词来概括：变化、积存、落实。

生命首先是一个变化的过程。这种变化，遵循它自身的规律。我们常说，小

^① 曹雪芹、高鹗著，脂砚斋、王希廉点评：《红楼梦》（全二册），第三回，中华书局，2009年。

说的叙事，要符合情节和性格的逻辑，这就表明，生命的展开有自己的轨迹，人物性格的发展也有它的线索可循，作家并没有自由可以天马行空、肆意安排的。好的作家，都知道约束自己，知道如何贴着人物写，并跟着人物的命运走，这种写作的限制，是不可以轻易突破的。一部小说成功与否，一是要看作家有没写出生命丰富的变化，二是在变化这一动态的过程之中，作家是否为每一次的变化提供了足够充分的证据。生命的变化，说出生命具有无穷的可能性，它往哪个方向发展，人物的命运最终会走向哪里，这需要作家提供合理的逻辑，而且这个逻辑要能说服读者。

逻辑即说服力。说服力越强，小说的真实感就越强，人物就越能立得起来。不少作家藐视这一点，让他笔下的人物随意发生性格或命运的巨变，却不提供充足的理由；他说服不了读者，也就无法让人相信他所写的是真的。秘鲁作家略萨说，小说的说服力是要“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”^①。具有强大的写作说服力，谎言才不再是谎言，虚构才不会是任意的编造。

何以很多小说都选择成长作为主题？其实它要写的，正是一种生命的变化。成长就是生命不断地在变化，不断地从一种境遇走向另一种境遇。在这个过程中，生命在扩展、成熟，也在不断地自我修正、自我调整。可能性越多，生命就越丰富。

我举大家所熟悉的金庸小说为例。他的武侠小说，虽被定义为通俗读物，但他写得并不粗疏，尤其是在人物塑造的过程中，主人公性格变化的轨迹，金庸安排得很严密、曲折。譬如杨过，前后就有很大的变化。他本是一个流浪小儿，经历过各种挫折和苦难，内心世界自然也充满矛盾、激荡。他一直想杀了郭靖，以报父仇——他认定自己的父亲之死与郭靖、黄蓉有关，并想用郭靖的人头来换那枚救命丹药。他几次都有下手的机会，却一直犹豫，尤其是郭靖在万军之中登城墙那次，杨过要杀他很容易，结果不但没杀，反而出手救了他。杨过一生不怕别人的威吓，却受不了别人的好。他感念孙婆婆、欧阳锋、郭靖对他的好，尤其为郭靖身上的凛然正气、家国情怀所感动，最终忘记个人恩怨，臣服于家国之义。到小说的最后，杨过打死蒙古皇帝，万民向他欢呼之时，他心里想，若不是当年有郭伯伯的教诲，自己绝不会有今天，这是很真实的心理自白。这个变化的过程，可谓一波三折、惊心动魄，但金庸为杨过内心每一次的变化，提供了合理的心理依据。小龙女对杨过的评价是：“世上最好的好人，甘愿自己死了，也不肯伤害仇人。”确实，因着他父亲杨康的缘故，很多人对杨过有先入之见，总以为他的心地不好，至少黄蓉是这样认为的。事实上，细究起来，杨过固然有倔强、油滑、不守理法的一面，但他一生其实没干什么坏事，相反，他还一次次地舍命救人。

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

他每一次矛盾的背后，其实都藏着很微妙的心事，如何写出这种微妙，正是检验小说家能力的重要标准。

因此，即便对金庸小说不作整体性的价值判断，光在塑造人物这点上，我以为他也是比很多小说家高明的。譬如黄蓉，很多人都注意到了，在《射雕英雄传》和《神雕侠侣》里，她的性格，前后似乎是断裂的。《射雕英雄传》里那个聪明、可爱的形象，到《神雕侠侣》就荡然无存了。尤其是黄蓉对杨过的冷漠、猜疑，一直持续到了最后，甚至她看自己的女儿郭襄神不守舍，也怀疑是杨过对她干了什么坏事。黄蓉这个形象一度变得可厌。很多人觉得《神雕侠侣》里黄蓉的塑造是失败的，可此时的黄蓉已是中年，她从少年的聪明、可爱，变成中年的世故、多疑，从内在逻辑上说，却有其性格上的合理性——太聪明的人，往往容易把人往坏处想，也容易猜疑，难以信任人，因为她认为自己能洞穿一切。这就好比一个受过太多苦难和挫折的人，往往有一颗软弱的心。杨过就是这样的人。即便他不喜欢黄蓉，但也受不了黄蓉偶尔流露出来的对他的好。在那次英雄大会上，黄蓉曾对杨过有一次推心置腹的长谈，杨过被感动了，当下就对黄蓉说，郭伯母，其实我有很多事情都瞒着你，我今天都给你说了。但黄蓉那时有孕在身，没精力听他说。这就是杨过的软弱，很动人。这点很像张无忌。张无忌小的时候，也经受了太多苦，所以也受不了别人对他好，甚至像朱长龄、朱九真对他的好，明显是假的，他也不易识破，因为他软弱的内心需要这些。后来，周芷若对他好，他就更没防范能力了，几乎整个人都受制于周芷若了，张无忌的命运和遭际，也可谓是这种性格逻辑在其中起作用。

一个人有一个人的性格，一种性格又有一种逻辑在里面。再专断的作家，也不能随意设计情节，更不能忽视细节和场面中潜藏的情理。郭靖和黄蓉的性格是不同的，他们的思想、言谈也就不同；杨过和小龙女的性格也是不同的，他们的志趣、处世也就不同。小龙女一直生活在古墓里面，之前没有进入过俗世，自然也就不必理会俗世的眼光，所以她公开说，自己要做杨过的妻子。当黄蓉告诉她，师徒结婚违反礼法，别人会因此瞧你不起时，她马上反问：“别人瞧我不起，那打什么紧？”这话说得惊世骇俗，但小龙女与世隔绝，不通人情世故，说得很自然，她根本不在乎别人的看法，或者也没觉得别人的看法多么重要，她的心只专注于自己所爱的人。这是合乎情理的。可是，当她知道自己被尹志平侮辱的真相后，内心的痛苦，也是旁人无法想象的。她觉得自己已不清白，再不能像以前那样爱杨过了。这真是一件无比悲惨的事情。但她没有处世经验，即便知道坏人是尹志平，她也不知道该怎么办，只能茫然地一路跟着尹志平。后来，小龙女力战金轮法王，临危之际，尹志平用自己背脊替她硬挡了一次法王的金轮，她见尹志平为了救自己，受了致命重伤，“一刹那间，满腔憎恨之心尽化成了怜悯之意”，柔声道：“你何苦如此？”这是第一次的变化。尹志平命在垂危，忽然听到这“你何苦如此”五字，不禁大喜若狂，说道：“龙姑娘，我实……实在对你不起，罪不容诛，你……你原谅了我么？”小龙女一怔，想起在襄阳郭府中听到他和赵志敬的说话，以为杨过嘴上说要和郭芙成亲，原因就在于他已知道自己受辱于尹志

平的真相，“这时猛地给尹志平一言提醒，心中的怜悯立时转为憎恨，愤怒之情却比先前又增了几分，一咬牙，右手长剑随即往他胸口刺落。只是她生平未杀过人，虽然满腔悲愤，这一剑刺到他胸口，竟然刺不下去”。这是第二次的变化。到后来，杨过出现，小龙女对杨过说：“他舍命救我，你也别再为难他。总之，是我命苦。”这是第三次的变化。^①从茫然、憎恨、怜悯，再到憎恨、愤怒、悲苦，这个过程，情绪变化既细腻、微妙，又合情合理，和小龙女的性格、遭遇结合得丝丝入扣。这种对生命变化的精微描绘，使小说对人心的勘探，变得生动而丰盛，它如同一次学术论证，证据绵密，逻辑谨严，生命的存在，就由此变得无可辩驳。

除了变化，生命还是一个积存的过程。有变化，也有沉淀、积存，有不变的一面。生命的积存，包含着记忆、经验、环境等等对他的影响——他并非天生就是这样的人，而是一步步成长为这样的人的。写出这种生命积存对一个人的影响，就能把生命的抉择、境况解析得更合逻辑。变化是动态的一面，积存是相对静态的，是一种累加，小说就是要写出这两者交织在一起的丰富景象。很多作家只写生命的当下状态，而忽略了每一个生命背后都拖着一条长长的影子，每一个生命本身都是一部小历史，人物塑造就会显得单薄；不明了生命是怎么走过来的，也就很难写好生命该往哪里去。

四

生命不仅是一种此在，它也是曾在和将在。此在、曾在、将在，三者的统一，才是完整的生命。

此在是曾在的积存，将在又是此在的积存。一边变化，一边积存，这就构成了生命的复杂面貌。譬如郭靖，木讷厚道，性格中有单纯透彻的一面，但他身上，同样有家族、环境、师友对他的影响。他是郭啸天的遗腹子，他的父亲虽然没有机会对他言传身教，但父亲的精神还是积存在了他的身上：一是通过他的母亲李萍，一是通过他的师傅江南七怪，他们不断地给他讲述父亲的故事，父亲那种民族气节、英雄道义，就成了他生命中的积存。江南七怪彼此之间的情义，也是一种积存，影响了郭靖重诺、重义的性格。还有，蒙古大漠这种生长环境，对郭靖也是一种生命的记忆，他的豪爽、豁达、广交朋友，作为一种积存，即便回到了江南，也未有丝毫改变。他第一次见黄蓉，就把成吉思汗赠他的四个金元宝，分了两个给黄蓉；他见黄蓉冷了，就把自己的貂皮大衣脱下来给她披上；黄蓉故意试探他，向他要汗血宝马，他也爽快地答应，他看重朋友过于一切名贵的物质——这些，可谓都是他在蒙古生活的积存。假如郭靖从小生活在秀丽的江南，就未必能够如此大方。大漠的成长背景不仅影响郭靖的性格，也影响他的体格、

^① 金庸：《神雕侠侣》，第二十六回，第二十七回，生活·读书·新知三联书店，1999年。

武功。桃花岛选婿那次，他们站在树上比武，郭靖比欧阳克后面落地，就在于他摔下来要着地那一瞬间，用蒙古的摔跤术，倒勾了欧阳克一脚——在不经意间，这些成长的积存就会表现出来。这就好比韦小宝，他成长于妓院，妓院的习气、语言、思维，就自然积存在了他身上。他初进皇宫，看这好大一个院子，想到的是比扬州最大的妓院还大；他发了财，想到的也是回扬州去开妓院；他骂人，是把人比喻为婊子；他脸皮厚，也和妓院的生长环境有关。他能够在皇宫里如鱼得水，实在是得益于他在妓院的见识——就着阿谀奉承、尔虞我诈这点而言，皇宫和妓院确实有着惊人的一致。

因此，作家在处理人物的遭际、命运时，并不是兴之所至的，他要顾及人物的记忆和积存；生命的细节之间，往往有着千丝万缕的联系。一个人会如何做事，会说什么话，是由这个人的经历、性格所决定的，作家不能任意把自己的意思强加给人物。人物在小说中，发展到一定的时候，是会自己走路的；好的小说，就是要让人物直接站出来说话，并让小说中写到的细节都勾连、编织在一起——作家写什么，不写什么，要遵循艺术的逻辑，正如契诃夫所说，你开头若是写到了一把枪，后面就得让它打响，要不这把枪就没必要挂在那里。这令我想起《鹿鼎记》里，抄鳌拜的家时，韦小宝得了两件宝贝，一是防身背心，二是名贵宝剑，这两样东西，在后面的情节中多次出现，并一次次帮韦小宝死里逃生。这是很小的一个例子，但金庸处理得也不马虎。事实上，无论韦小宝说话、行事、习武，金庸都在叙事中呼应着韦小宝生命中的积存，郭靖、杨过、张无忌等人的塑造，也是如此。

这其实就是小说的针脚。针脚下得越绵密，生命就越立体、饱满，人物就越令人印象深刻。

不可否认，20世纪以来，能让读者记住小说主人公名字的作家，以鲁迅和金庸为最。尤其是金庸的人物名，很多读者一口气就能说出几十个，这是任何一个中国现当代作家无法与之相比的。他的小说深入人心，他所创造的语言与人物形象，也都进入了读者的日常生活。小说的语言，能够成为公众日常语言的一部分，它就接近于经典了。我们经常形容一个人像猪八戒，或者像祥林嫂，但不必专门解释猪八戒和祥林嫂分别出自哪部小说，一般的人，都知道它指的是什么意思，这就是经典的魅力。当代作家中，唯有金庸所创造的人物，能被人在日常生活中大量使用。说一个人像韦小宝或岳不群，说某人与某人“华山论剑”，一般的人，也都知道它指的是什么意思。我们还经常在报纸上看到记者直接用金庸的人物名做标题，根本无须多加解释，比如，乔布斯要辞职了，报纸用的标题是“乔帮主，别走啊！”；有个魔术师表演在泰晤士河上行走，第二天报纸的标题是“魔术师泰晤士河上凌波微步”；杭州有人能在绳子上睡觉，报纸就说“杭州街头惊现‘小龙女’”……没有编辑觉得需要向读者解释，“乔帮主”“小龙女”是谁，也没有记者会担心“凌波微步”被人误读，这就是金庸的大众性。他的小说语言，早已渗透到了我们的日常生活之中。

甚至，在金庸的小说中，即便是次要人物，那些着墨不多的人物，也常常令