

2010

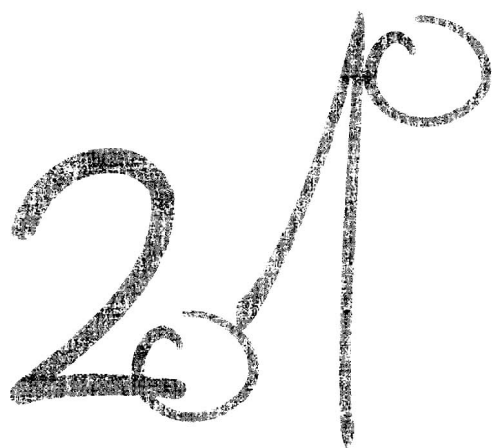
中国中篇小说年选

China Novelette 2010

中国小说学会 主编
谢有顺 编选

魏 微 沿河村纪事
林 白 长江为何如此远
海 飞 我叫陈美丽
东 紫 白猫
卫 鸦 足下
乔 叶 龙袍
肖建国 轻轻一擦
黎 晗 金刚沙
杨少衡 无可逃遁
吴君王 菊花
郭文斌 药王品
郭严隶 所有花朵开满的春天
方 方 刀锋上的蚂蚁

广东出版集团
花城出版社



中国中篇小说年选

China Novelette 2010

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

图书在版编目 (C I P) 数据

2010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, 2011.1

(花城年选系列)

ISBN 978-7-5360-6145-3

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

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第229501号

责任编辑: 温文认 欧阳衡

技术编辑: 薛伟民

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)

开 本 730毫米×1092毫米 16开

印 张 24.5 1插页

字 数 548,000字

版 次 2011年1月第1版 2011年1月第1次印刷

定 价 40.00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>

代序

小说写作的基本伦理

谢有顺

很高兴有这样的机会和大家交流。在座的各位，主要是写小说的。我自己并不写小说，只读小说和研究小说。坦率地说，在阅读和研究小说的过程中，我对能写小说的人是很好奇的。为什么写小说的人的脑袋里会藏有那么多故事？他们没有经历过那些场面，却有如临其境的描写，这常常令我好奇。我想起有人这样问大仲马，为什么你的脑海里会有那么多精彩的故事？大仲马就说，那你为什么不问问李树，为什么会结李子呢？李树就应该结李子，桃树就应该结桃子。

有一种人天生就是小说家，而有一些人可能天生就缺乏写小说的才能。有的时候，当我读一些小说时，会替作者着急，因为里面有些细节好像不该是那么写的，好像是不能够那么写的。写小说当然是与个人天赋有关系，但也不尽然，尤其是写长篇小说，除了和天赋有关，还跟其他因素有关系。比如，写长篇小说可能跟作家的身体状况有关系，像鲁迅，很难写长篇的作品，我猜想这可能跟鲁迅患有结核病有关系，而且以他那样的脾性，怕是很难有坚持较长时间的写作耐心。又比如当代作家，像李锐，他的作品篇幅都是很短的，而像莫言，他的作品篇幅通常是很长的。余华在一篇文章中写到，一次咳嗽和感冒都有可能影响到一部伟大的长篇小说的写作。各位在写作过程中，应该都有这方面的感触。如果身体状况不好，一次感冒就可能把写作的气中断了，甚至窒塞了，出来的作品就不那么有气势，不那么浑然天成。所以很多因素都在影响小说的写作——但我觉得这些并不是最核心的问题。

小说有长、中、短的区别。我个人认为，影响短篇的核心要素是场景，所以短篇小说很难写出一个人完整的命运起伏，它只能写出有关这个人的命运或者某个事件的横断面。如果这个横断面切割得好，可能就是一个很好的短篇。至于说中篇小说，其核心要素是故事。近三十年来，多数中国作家的成名作都是靠中篇小说，讲

故事的能力在其中起着很重要的作用。而影响长篇小说的核心要素是命运。一部长篇小说如果不能写出一个时代里面的人的命运感，这个长篇小说就很难说是成功的。我知道这个时代已经进入一个长篇小说写作的时代，短篇小说和中篇小说的时代正渐渐地过去。现在的一些年轻作家，一开始就以长篇小说引起大家的关注，可见小说的形势正在发生重大的变化。但无论怎么发展，我想，一些小说观念的辨明还是有价值的。最近我读了一些书，也在深思小说这一概念，究竟应该包含着哪些内容。我的思考未必成熟，但关乎我对小说的基本理解。

小说要还原一个物质世界，一种俗世生活

我准备讲两个大方面的问题。

首先，小说要还原一个物质世界，一种俗世生活。在中国，自古以来为什么是诗歌发达，而小说不发达？小说和诗歌之间的差异究竟是什么？这背后牵涉到的就是中国文人对物质世界和俗世生活的基本态度。我曾经说，小说是活着的历史。当我们在探究、回忆、追溯一段历史的时候，历史学家告诉我们的历史，往往是规律、事实和证据，但那一段历史当中的人以及人的生活却是缺席的。小说的存在其实是为了保存历史中最生动的、最有血肉的那一段生活，以及生活中的细节。在这方面上，小说和诗歌之间，有着很大的区别。诗歌是着重性情、胸襟和旨趣的抒发，所以诗在中国是一种庄重的文体，而小说却是渺小、不入流的小技和末流。小说的“小”指的就是渺小，而“说”跟古代“喜悦”的“悦”是一个意思，小说的字面意思就是小小的能让人家高兴起来的东西。所以，小说文体的起源没有像诗歌那么庄重。诗歌有其自身的性情要抒发，它没有义务去还原一个物质世界，但小说有这样的义务。诗歌往往是不及物的写作，它可以不对一个真实的物质世界或生活世界作具体的描绘。它的主要目的是为了表达诗人的性情。比如，“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”，你读完这首诗，并不明白西湖是什么样子的。诗人并不重在表达西湖是什么样子，他要说的可能是西湖以外的东西。“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”，你读了这首诗，也不知道三峡是什么样子的，但你会知道诗人当时是怎样一种心情。还有，你读陈子昂的《登幽州台歌》，“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”，读完之后，幽州台是什么样子的，你也无从得知。诗人重在表达和抒发他那个时期的心情、性情，并不重在还原和刻写一个生活世界、物质世界。

小说像诗歌这么写就不行了。小说的读者普遍会对你笔下所写的生活作必要的还原和追问。例如《红楼梦》里写到了大观园，读者自然就会对大观园进行一个又一个的考据，甚至做一个物理学意义上的还原。直到今天，“红学家”们都还在考证，这个大观园究竟是在北京、河北还是苏州。甚至“红学家”中还有些人去研究大观园里到底有几重门，通过几重门就可知道，小说写的是不是皇宫里的事。我有一个朋友还专门从元春的生辰八字的漏洞中，考证出《红楼梦》的作者不是曹雪芹。诸如此类的考证，就表明读者对小说所写的物质真实，是会计较的，他会通过

物质还原的方式，来审核作家笔下的现实世界到底是怎么一回事。我们读鲁迅的小说，他写了茴香豆，那些到绍兴的人，就会想吃一吃鲁迅所写的茴香豆。所以在小说中，你不能抽象地写茴香豆，你的描写必须是可以被还原、被现实生活所审核的，这是小说和诗歌之间一个很大的不同。诗歌重在抒发个人的性情，而小说有一个物质的外壳，这是小说这种文体最基础的方面。

我们读历史著作时，会明白明代、清代是一个什么样的社会，有什么样的制度和什么样的官品阶级，但我们很难通过历史学家的讲述，真正明白明清时代的人是怎样过日常生活的，他们穿什么衣服，唱什么戏，吃什么样的点心，用什么样的器物，等等，这些都是历史著作中难以读到的。因此，小说能补上历史著作中所匮乏的当时的生活脉络、生活细节，从而使历史变得更真实、丰满。有论者说，小说比历史更可靠，恩格斯就这样认为，他说自己从巴尔扎克的小说中所了解的法国比历史学家笔下所描述的要丰富得多。莫洛亚在分析托尔斯泰的《战争与和平》时也说，没有任何历史文献会像托尔斯泰那样去描写一个皇帝，皇帝的手又小又胖，像又小又胖的手这样的词汇，在历史文献里肯定是不会出现的，但它会出现在小说里面。小说就这样把历史著作所匮乏的肌理和脉络给补上了。为什么说诗歌比历史更永久、小说比历史更永久？因为文学可以保存历史的肉身部分。

今天我们写小说的人，也是在讲述这个时代，讲述这个时代的记忆和经验，这种讲述，其实也是在保存一个时代的肉身状态。过一百年或几百年之后，我们的历史教科书里，或许只剩下一些结论，或只剩下一些制度、规章及历史规律的演变，这个时代更细微的一些方面，肯定是由小说家来保存的。所以，小说的第一个层面，是对物质的还原、对生活的还原，无论是以什么样的方式写小说，这都是一个基础。

但我们都知道，写小说在中国一直是被藐视的。尽管早在1903年，梁启超就发表了那篇重要的论文《论小说与群治之关系》，把小说当作改造社会、启蒙民众的一个重要的文体。但在现代中国，鲁迅开始写小说之前，中国小说一直还是不入流的文体，在古代，写小说的人更是被人看不起的。所以，四大名著中没有一部的作者是没有争议的，可以想象，这四部伟大的作品，肯定是出自当时的有才华的文人之手，但到现在都无法确实作者是不是罗贯中、曹雪芹等人。在那个年代，就算写了小说，也不敢对外说，因为那是一件丢脸的事情，只有写诗才是摆得上台面的，才是高尚的事情。很多人不明白，何以二十世纪的文学巅峰要以鲁迅为代表。这就要回到当时的历史语境，鲁迅是真正把中国的小说从一种渺小的文体壮大成重要文体的奠基者，在此之前，小说是没有多大的文体地位的。等鲁迅写完《呐喊》、《彷徨》中的二十五篇小说之后，小说才开始成为重要的文学样式，写文艺小说的人才开始多起来。到1925年以后，有大量的人在写小说，鲁迅又不写小说，改写杂文了。所以，鲁迅这个人很了不得，他成功地把一种文体变成最重要的文体之后，就不再写这种文体了，他又接着把杂文这种轻浅的文体给发展起来了。鲁迅的一生，无论在文体还是在思想上，都不重复自己，他的精神体量是很大的。

其实，中国之所以重诗歌，不重小说，这是有原因的。这个原因是我刚才说了，诗歌是用来表达“我”的性情、胸襟和旨趣的，而小说呢，是在讲述别人的故事。

纵观中国最早的小说脱胎于说书和话本，它讲的都是别人的故事。而从中国文人的观点看，一部文学作品，它必须要有一个作者自己开阔的胸襟、气象，才算是文学最高的境界。如果一部文学作品说的都是别人的事，那就是不入流的，这是小说一直处于很低地位的隐秘原因。《红楼梦》的地位之所以会比其它几部名著要高，有一个很重要的原因，《红楼梦》带有诗性和自我表达的成分，它不完全是讲别人的故事，它也是作者的自我写照，这跟《三国演义》、《水浒传》、《西游记》是完全不同的。《红楼梦》算得上是中国第一部真正的文人小说，它实在是作者的半自传性作品。钱穆先生曾专门做过研究，他说中国古代那么多的文人和诗人，几乎都不写自传，也不要别人为他写传记，为何？传记文学是二十世纪才开始从西方传进来的，胡适先生写的《四十自述》，是比较早的自传性作品了。胡适从二十世纪二十年代开始，就到处劝人写自传，目的正是希望能为此给史家留下点有用的、真实的材料。他劝过林长民、梁启超、梁士诒，也劝过蔡元培、张元济、陈独秀、高梦旦等人，但其中的多数人，都未及写出自己的个人故事就辞世了，为此，胡适一直“引为憾事”。胡适在《四十自述》的序言里说：“我们赤裸裸的叙述我们少年时代的琐碎生活，为的是希望社会上做一番事业的人也会赤裸裸的记载他们的生活，给史家做材料，给文学开生路。”——“给文学开生路”云云，当然是和当时的文学环境有关，多少有一点夸大其词了，但基本意思我们还是可以理解的，那就是作家都不太愿意写自传，很多材料便无从留下来。可是，为什么古代的文人不写自传，也不要别人给他写传记呢？钱穆说，古人的诗歌就是他们的传记，所谓“诗传”。当我们读李白全集、杜甫全集，就能知道李白、杜甫他们喜欢什么，他交什么朋友，他的爱好、胸襟、旨趣是什么，他的追求和人生境界是什么。读他们的诗就可以想象他们的为人。这一点，读小说恐怕就不行。读了《红楼梦》，你也许可以了解曹雪芹的性情，但读《三国演义》你却未必能了解作者的真实心境。所以，小说家是需要传记的，但诗人不需要，他的诗歌就是他的传记。在中国文学的等级中，讲别人的故事并不是高明的写法，就是到现在，我们也要承认，最伟大的小说无不带有自传性质。那些伟大的小说，几乎没有一部不是带有作者的自传影子的。好的小说，同样也要说出作者这个人，所以，我们经常把那些伟大的小说称之为诗，说《红楼梦》是诗，《追忆逝水年华》是诗，这就表明小说的背后要有作者的性情。

小说还必须是精神的容器

小说在二十世纪后开始变得发达，这固然和现代分工细化、市民社会崛起、现代媒体兴起等原因有关，例如1905年以后，中国取消了科举制度，有很多人没有办法去考科举，就都转过来写小说。清末民初的小说繁荣，跟这些因素是有关系的。我说这个的意思是，小说有自己独特的文体边界，它确实跟诗歌不同，它必须能真实地描写和还原一个生活世界和物质世界，这是我对小说理解的第一个方面。

但如果小说光具备这个方面，绝对称不上是好的小说。除了物质的还原，小说还必须是精神的容器。说到底，小说还要解释世道人心、探索人性、为人类的精神

作证，这是小说深度方面的区别。从这种小说观念出发，你就能看出张爱玲和苏青的区别。在俗世生活方面，张爱玲写得细腻，但苏青也写得很细腻。苏青为什么不如张爱玲？就在于张爱玲在俗世生活的描写后面，还建立起了她对人性、世界的基本看法，看起来她写的是物质和俗世，但背后有精神的探索、心灵的跋涉，这些是小说更内在的一面。所以，好的小说，里面看起来是物质的东西，也可能藏着作者很深的思想。譬如说，像曹雪芹笔下的大观园，像卡夫卡笔下的城堡和地洞，鲁迅笔下的未庄，沈从文笔下的边城，你说这些是物质世界还是精神世界？大观园、城堡、未庄、边城可能是一个物质世界，但同时也是一个精神世界——伟大的作家总是能够把他笔下的物质世界精神化，使它们成为心灵和精神的容器。所以昆德拉把小说家分成三种，第一种小说家是在复制这个世界，比如像巴尔扎克这种，确实能很精微地复制属于一个时代波澜壮阔的世界；第二种是解释这个世界，像法国的新小说家罗伯-格里耶、克洛德·西蒙，他们在不断地解释人和世界的关系；而最伟大的小说家应该是第三种，他们是把一个世界创造出来，他不仅是在创造一个物质的世界，也是在创造一个精神和心灵世界。我刚才所说的小说最重要的两个方面，一是对物质的还原，一是对精神的探索，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、所期待和盼望的。

因此，我强调好小说必须是物质和精神的综合。这样的说法，你也许觉得普通，但是慢慢琢磨，你会发现，这可能是小说的基本品质。我读小说，非常喜欢那些生机勃勃的对物质世界的描绘，同时也喜欢在这个世界背后看到那条长长的精神探索的影子。好的小说都是以实写虚的。像《红楼梦》，它的每一个细节、场面、人物关系，都是可以落实的，但是当你看完整部《红楼梦》之后，会觉得它不仅只有实在的物质生活的描述，还有非常虚的精神生活的描述。从实到虚，这是伟大的小说所共有的一个特点。《红楼梦》之所以比《金瓶梅》伟大，就因为《金瓶梅》太实了，没有多少超越的成分，而《红楼梦》是从最实的地方开始，一直写到了一个巨大的虚，它确实完成了从物质到精神的综合。这样的综合，就是我个人的小说观，解决了这个观念问题，我再提出一些具体的问题来和大家探讨。

要有自己的写作根据地

因此，我要接着讲写作的四个要点。

第一点，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实地。小说家要扎根，要有自己的根据地，要让自己的经验和材料有个基本的生长空间。好的小说家大都有一個自己的写作根据地，这个根据地，可能是地理学意义上的，也可能是精神学意义上的。这很容易令我们联想起福克纳的一句话，他一生都在写他那邮票大小的故乡。但在中国有一个很奇特的悖论，很多人忙于写百年史或是家族五代史，写时

间、空间跨度很大的小说，却缺乏那些能从很小的开口把生活挖得很深的作家。在我们记忆中，一个好的作家，往往不是那种动不动胸怀世界的，而是由很小的开口进去后再写出来的作家。像鲁迅的小说，基本上是他故乡发生的故事，沈从文的如是，莫言的如是，张承志的如是，史铁生的如是，贾平凹的也如是，而余华写得最好的小说，也是跟他童年有关的小镇生活。童年的一些东西像烙印一样，深深地刻写在了这些作家的写作史上。边城之于沈从、高密东北乡之于莫言、商州之于贾平凹、地坛之于史铁生、西海固之于张承志，都有地理学和精神学的符号意义，这不是偶然的事情。一个作家的经验和处理经验的能力，必然是跟他的童年记忆、少年记忆有关。西方作家格林说过，一个人在二十岁以前，他的写作风格基本上已经形成了，此后一生的写作无非是在回忆他二十岁之前的经验和生活。这话是很有意思的。在一个人的成长史上，必然有一个地方是你最熟悉的。有了这样一个扎根的地方，你才可能真正地开始小说写作。

很多作家的写作是跟着时尚、跟着潮流、跟着媒体的议论走的。当大家都在写时尚生活的时候，他也在写时尚生活；大家都在写都市情爱故事的时候，他也在写情爱故事；大家都在写历史的时候，他也在写历史。但他可能没有追问过，你熟悉这种生活吗？这样的一种体裁，给过你触动和让你留下过深刻的记忆吗？当代小说家并不是处于一个需要向外放的时期，而是应该向里收，不是要向上找什么，而是要稳稳地向下扎根。包括从二十世纪八十年代走过来小说家，可能都有这样的观念，就是很习惯到西方文学中找资源、找技巧，找一些新的东西。但经过了这么几十年的模仿和学习，中国小说应该向里收了，应该找一个精神扎根的地方。

我为什么会有这样的想法？这和我最近的阅读有关系。我观察几个民族的小说起源点，发现各个民族都有自己的小说，这些小说都有自己独特的生长方式。当我回到小说的起源点的时候，我突然发现，小说的诞生，并不是各个民族彼此学习和文化交流的结果，它完全是在一个封闭的世界里自己生长起来的。日本的《源氏物语》距今已经有一千年了，比《三国演义》要早几百年，也比西方的《十日谈》早几百年，但你必须承认，它是一部伟大的小说。尽管《源氏物语》确实受到了中国诗歌的影响，在里面光是引用白居易的诗句，据统计就有九十七次，但它也的确是一部独立的小说。而再如《红楼梦》的作者，我也不觉得他曾接受过外来文化的影响，它完全是凭空创造了这部小说，当然你也可以说他受到了明代小说的影响，但总体而言，影响并不是最重要的，可就是这样凭空创造的一部小说，我们至今读来依然会觉得《红楼梦》是一部现代小说，它的确是很现代的小说方式。《红楼梦》的开头——小说套小说那样的开头，到现在也还是经典。鲁迅被称为是现代白话小说的鼻祖，因为他的《狂人日记》开创了现代小说新的一种写作风气。虽然鲁迅说过，他之所以会有写小说的热情和渴望，是因为读了百来十本翻译小说。但是据我对鲁迅的研究，我认为不仅是一些翻译小说影响了鲁迅写《狂人日记》。鲁迅的《狂人日记》的前面不是有一段引子吗？“某君昆仲，今隐其名，皆余昔日在中学时良友；分隔多年，消息渐阙。日前偶闻其一大病；适归故乡，迂道往访，则仅晤一人，言病者其弟也。劳君远道来视，然已早愈，赴某地候矣。因大笑，出示日记二

册，谓可见当日病状，不妨献诸旧友。持归阅一过，知所患盖‘迫害狂’之类。语颇错杂无伦次，又多荒唐之言；亦不著月日，惟墨色字体不一，知非一时所书。间亦有略具联络者，今撮录一篇，以供医家研究。记中语误，一字不易；惟人名虽皆村人，不为世间所知，无关大体，然亦悉易去。至于书名，则本人愈后所题，不复发也。七年四月二日识。”这样的写法，就是放到现在来看，也是非常现代的写法。这些写法，究竟是来自西方翻译小说的影响多，还是来自中国古代话本的影响多呢？我个人觉得，鲁迅受中国古代文学的影响，远远超过他受西方小说的影响。在古代的话本里，很多故事前面都有引子，然后才入话，用引子套出另一个故事，这就是所谓的中国套式的写法。这种写法现在看起来很现代，但我国的古人早就是这么写了，所以写小说不一定要向外放，也可以回望自己的来路，寻找写作的资源。

有些小说家，一生都没明白自己究竟要写什么。但我坚持认为，作家要像歌德所说的，认识到写作是独立和终极的。他必须有一个用他的一生来辨析和陈述的地方。普鲁斯特恐怕是最典范的，他的一生都在追问有关人生和存在的问题，他一直背负这个重担在写作。反观中国很多作家，他们迷信变化，而且一直在变，就是没有扎根，也无所坚持。以张艺谋作例子，他是一个很聪明的导演，从第一部电影到最近的电影，他不断地在变，但我觉得他心中是没有自己的电影主题的。他永远也拍不出一部他想要拍的电影，所以才一直在变。很多的作家也都被变化所迷惑，他们永远在寻找新写法、新题材、新的市场看点，却可能永远也写不出他想要写的小说。他们的写作，缺乏能真正容纳他们的智慧、情感和心灵的根据地。如果没有一个地方能让他激动，没有一种生活能让他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。这是我要说的第一点——你要找到写作的根据地。

要有一种实证精神

第二点，要有一种实证精神。刚才说了，小说是对物质世界和生活世界的还原，这种还原对作家是有要求的，它要求作家在虚构的同时，也得做一点笨工作，花一点笨功夫。不知道在座的各位有没有这样的感受，现在愿意做笨工作和会花笨功夫的小说家，真是太少了。虽然有的小说家坐在书斋里瞎想，可能也能写出不错的小说，但是深究下去，这小说在生活器物、人情风俗、情理逻辑等方面却可能漏洞百出。巴尔扎克说过，小说是一个民族的秘史。这里所说的秘史，必然包含一个民族的文化、风俗、人情，你若不做基本的调查研究，要写好它是很难的。为何我特别强调实证精神、笨功夫，就是要让读者看出作家对自己所写的生活是禁得起推敲的，是有质感的。但凡大作家写的生活，往往是可以被还原的，这种可还原性就为小说的真实感提供了值得信任的依据。而信任正是小说和读者之间不可或缺的契约。当我读某些小说时，我会知道，那个时代的人是不该穿那样的衣服，他那种身份的人不应该那样说话，也不应该用那样的词，或者小说里面写到的器物，不应该出现那个时代，等等，这些小问题不注意，有时会瓦解我们对小说的基本信任。

看中国当代电影的时候，我也有同样的感受。为什么我们在看某些所谓的大片

时总是那么失望，有时还会忍俊不禁地在笑，这并不是在笑导演没有表达出伟大的内容和深刻的思想，而是笑导演在很多本不应该忽略的细部出了洋相。一个年代的人说的话，穿的衣服，吃的东西，都是有讲究的，如果你以庄严的形式复现一段历史，你就得在这段历史上花笨功夫，这样才能复现那段历史的基本面貌，恢复那一时期的生活质感。你要写某个久远时代的生活，你就必须先做一些笨工作，至少要读上几十部地方史、地方志、野史、传说，要对那个年代的一些基本情况作调查和研究，你才不会在细节问题上出大的漏洞。但这一二十年来，作家们都过度地迷信虚构了，认为虚构就是自己的胡编乱造。其实不然。你一定要记得，如果小说的材料是不真实的，经不起推敲的，那么，再伟大的灵魂也无从建立起来。这一点在我看李安的电影《色·戒》时是很有感触的。看完《色·戒》，我深感张艺谋、陈凯歌这样的导演和李安是差得太远了。《色·戒》其实是一篇不好的小说，至少张爱玲没有说清楚她想说的内容，我很诧异，何以李安如此精确地理解了张爱玲的内心世界。他不单理解了张爱玲，他在拍这部电影时，还最大限度还原了那个时代的生活质感。我并不是说这部电影没有问题，但至少表明李安愿意做笨工作。我看过他和龙应台的对话，他说电影里的电车是按当年的尺寸建造的，汽车后面车牌的尺寸也是按当年的尺寸造的。龙应台问他：那道路两边的梧桐树呢？他说：梧桐树是我一棵一棵种下去的，连易先生家里那张打麻将的桌子，也是我花了三个月时间从两岸三地好不容易找到的，是那年代的东西，就连桌子后面的那个钟馗相，也是那个年代的产品。一个大导演认真在做这些看起来没有多少智慧含量的工作时，就表明他是一个不藐视细节的导演。这样的专业精神确实值得我们学习。因此，《色·戒》里的人物每一次细微的心灵转折，都交代得很详尽，并和那个时代的氛围结合在了一起。这部电影在专业精神的讲究上，比张艺谋他们耗费几个亿的制作，要认真得多。李安这种讲注重实证的敬业精神，就是在小说界也是很罕见的了。

前几天，我和格非在广州吃饭聊天时还说到，科波拉那个年代的人看他的《教父》，不是只看《教父》的故事，而是通过《教父》看那个年代生活的种种事象，在这部电影里面，连码头都是科波拉按照当年的尺寸建造出来的。福楼拜小说里的东西，如房间的摆设，柜子在哪里、床在哪里、钟在哪里，包括街道的转角，都是能被还原的，它们甚至像钟表的刻度那样精确。在当今这个过度迷信虚构的年代，这种物质的精确、细节的实证，还有意义吗？我是觉得太有意义了。实证带来信任。而一部小说，如果没有可信的物质外表，可能也就没有可信的灵魂和精神。王安忆曾说，她试图了解年轻一代写的小说，但她读完那些小说后，却产生了疑问。她说这些人把笔下的人物写得那么奢华，那么时尚，那么中产阶级，但这些人物的生计问题是怎么解决的？也就是说，保证他们过上奢华生活的那些钱是从哪里来的？一个作家如果不能解释清楚他笔下人物的生计问题，那么笔下所写的灵魂也不值得相信。现在很多年轻人写的小说里，人物都是穿名牌，出入大酒店，游历世界，过着奢侈的生活，但这些年轻的作家却没有想过，那些人物的身份和收入够不够支付他过这种奢华的生活。如果作家不能好好地回答这个问题，那么他笔下的灵魂恐怕就是假的。你的写作，不能为了时尚而时尚，它必须合乎人物的身份。否则，过度虚

构会产生阅读上的不可信。一部小说之所以能让人看了之后感动，在于小说家和读者之间是有一个契约的，这个契约里面最重要的内容是读者首先要觉得他所读的小说是真的。如果这个契约被瓦解了，那么小说所塑造的所有生活、精神就都成了不可信的。所以王安忆说，《红楼梦》的贾宝玉和林黛玉他们不用考虑生计问题，是因为小说为他们设立了一个前提——他们出生在富贵家庭，过着锦衣玉食的生活，他们不必考虑生计问题，而可以专心写诗、专心谈恋爱。王朔笔下的痞子也不用考虑生计问题，因为王朔为他们设立的前提是他们可能继承了一笔遗产。如果小说中的人物既没有继承遗产又没有出生在富贵家庭，但他却过着富贵的生活，那么这种富贵生活就是假的，而这种生活背后的人性和感情也是假的。这就是小说写作必须遵循的实证精神。

一部小说没有实证精神，读者对它的信任感一旦丧失，小说的意义也就荡然无存了。沈从文先生说过一句令我印象深刻的话，他说专家就是有常识的人。例如家具到了家具专家的那里，很快就能判断出它是哪个年代的，什么质地的，丝绸一过丝绸专家的手，就知道它的质地和产地。这就表明，这些专家对这些事物有了常识。小说家也应该是生活的专家，应该精通生活的各个方面，你读《红楼梦》，你会觉得曹雪芹无论是对平民生活还是贵族生活中的烟、酒、茶、婚礼、葬礼、聘礼，等等，事事写起来无不精细、传神，到现在都还经得起历史学家的推敲。这就表明作者对他所写的那种生活是有常识、有专业精神的，他所写的，能经得起考据和还原。你也可以聪明地写作，讨巧地写作，但那些花笨功夫的人更有可能写出大作。与其写三部、五部毫无影响的作品，还不如把那些时间调动起来，实实在在地研究一段生活或者一群人，真正把你所写的生活写细，写透，把它写得经得起任何一个实证主义者的推敲，从坚实处做出大东西来。我曾经问过一些作家，你真觉得你写的那些小情小调、小情小爱真的有意思吗？你打算一辈子就写这么点的事吗？你真觉得你写的东西有那么的重要，值得你耗费你的智慧、才情吗？这样一问，很多作家都哑然了。我知道，很多作家都有对写作意义的自我追问。确实，时代已经不同了，小情小调的东西已经不稀奇了，现在只要打开某个网站，里面尽是青年男女的情爱，而且很多年轻写手写得比很多作家都要精彩，要大胆。你和他们比什么？比胆量？比经历？我看都没有优势。唯独在比笨功夫上，年轻写手可能没有你有耐心，可能也没你有时间，这是你的优势。其实我一直认为，大作家身上一定要有笨拙、拙扑的东西，好小说要像大动物，貌似平静却积蓄着惊人的力量。在这个时代，前进也可能是一种后退，笨也可能是一种智慧。

在中国，不缺写作题材，也不缺能讲故事的人，真正缺乏的反而是那种愿意在这样的题材上面下功夫的人。中国有很多人在写历史，但真正对历史下过功夫的人却很少。我读过二月河的小说，他的历史可能是值得商榷的，但你必须承认，这个人对清朝的历史是下过研究功夫的。现在很多人写历史小说，动不动就让他的主人公带几千两银子上路，而他们根本就不知道几千两银子有多重、能不能带得动，也根本不知道凭着那个人物的家境和身份，家里出不出得起这几千两银子，更不用说每个朝代银子的切割、交易都是不一样的。所以只要回到历史的细节，你就可以发

现很多作品都存有不可忽视的漏洞，一个作家的贫乏也就在这里显露无遗了。

细节是小说写作不可或缺的部分，你不能藐视它的作用。有时候，一个细节的漏洞就会让人对整部小说的信任完全崩溃。你们回想自己读小说的过程，当你读到一个不合理的细节，就会有不想往下读的感觉，这就像人们看电影时只要看到一些明显的漏洞，就会丧失对这部电影的信任一样。所以阅读是有契约精神的，要一直维持这一契约，并不容易，有时，很小的细节所带来的破坏，往往比整体性的破坏更可怕。这让我想起，我的一个朋友和他做幼儿园老师的女朋友分手原因，就是有一次他去她的学校找她，看到她在教小朋友唱歌、跳舞，她的裙子上挂了串钥匙，和她说了，她也不愿把钥匙从裙子上摘下来，他就再也没有办法接受这个女朋友了——她裙子上带着串钥匙跳舞的场面没办法从他的脑海里抹去，如此小的问题都可能被带到感情中去，甚至瓦解感情，可见，小说写作的细节问题也是不能轻忽的。为什么中国的推理小说和侦探小说一直不发达？其实就是在实证上出了大问题，作者没办法使小说的逻辑和情节精密得经得起读者的推敲。读过《达芬奇密码》的人都知道，这部小说肯定是虚构的，但是小说中的每个关键细节都是真实的，包括里面所用的道具、人物、历史的时间都是真实的，它是由真实细节构建起来的虚拟小说。一部小说可以是虚拟的，但它所用的材料必须是真实的。卡夫卡的小说里每个细节都是真实的，但是整部小说却是假的，人物也是假的。人变成甲虫，这当然是非常简陋的写法，但小说里的细节，如肚子太大被子滑下去，别人看她的眼神等，都是真实的。伟大的作家往往是有能力把假的写成真的，而拙劣的作家却往往把真的写成了假的。卡夫卡是把假的证明为真的，让你觉得那只甲虫和那只在地洞里听着外面动静的小动物是多么真实的。他通过一系列真实的细节建构起了一个更大的精神真实。相反，有一些作家写的是一段真实的生活，但你读完之后却觉得那是假的，因为这些小说里可能人物是真的，历史也是真的，但是细节是假的。只要细节是假的，年代和历史的真就变得无足轻重了。这就是笨功夫的重要意义。细节问题，可以看出作家究竟在他所写的小说里花了多少功夫、花了多少心力。像前面说的王安忆提到的生计问题，就是一个不能胡乱交代的问题。读《阿Q正传》，你会发现鲁迅先生对于阿Q的生计是交代得清清楚楚——他有没有钱，他住在哪里，他当棉袄、当裤子，到最后没有什么可以当了，他又去偷萝卜……你必须一步一步把他的生计问题交待清楚，像他这种人就过着这样的生活。

记得我说过一个引起争议的观点，我说现在很多作家已经不会写风景了。当代小说里真的很少有人会写风景了，读者没有耐心读，作家可能也没有耐心写。这固然由于时代阅读趣味的变化，但也可能是因为很多作家没有写风景的能力了——而不会写风景可能是因为他们从来没有认真观察过风景。鲁迅笔下的风景描绘，几句话就能让一幅苍凉的风景画横在我们面前，沈从文也有这种能力，这两个作家是二十世纪中国作家中写风景写得最好的，都对风景、人物有精细的刻写能力。现在很多作家写风景，都是写空话套话，他们缺少对风景的真实的观察。其实不仅是风景描写，在别的方面，风俗的，人情的，心灵逻辑上的，漏洞百出的事也是常有的。我看过一部小说，作者为了表达一位诗人愤怒，表达他与时代的决裂，跟文坛的不

共戴天，他写这个诗人，每天要收到很多报纸和杂志，他看都不看就扔到马桶里冲走了。但问题是，谁能找到一个能把报纸、杂志都冲走的马桶呢？你不能光顾着写愤怒，而忽视了这愤怒是不是能用这种方式表达。看完这个小说，我一点都不觉得这个诗人是愤怒的，而只是觉得作家过于草率可笑，居然如此武断地对待他的读者。不仅小说如此，很多电影更是如此，像《无极》、《太阳照常升起》，导演对里面的细节处理清一色都专断、随意，明明已经被啃过一口的馒头，到最后拿出来又是完整的，这决非小事，因为从这个小细节，就可以看出这部电影的制作者是如何藐视他的观众，他根本没把观众当回事。如果有专业精神和实证精神的导演，肯定不会在这样重要的细节上出问题。因此，现在是一个应该强调专业精神和实证精神的写作时代。

要贴着语言写

第三点，要贴着语言写。沈从文教导我们，写小说要贴着人物写。我相信大家都明白贴着人物写的道理，但我要加上一句，写小说还要贴着语言写。贴着语言写，你就不会忽视你笔下的任何一个简单的词。我觉得，除了细节的漏洞，语言的粗糙和语言的随意，也是当今小说存在的一个大问题。小说语言有它自身的逻辑和内在情理，如果你不贴着语言写，写得过于浮、过于飘，你所要表达的那种感受就会落空。苏童有天赋把一个时代的颓废写出来，比如《妻妾成群》这样的小说，但以苏童的天才也不敢轻易去碰那个时代的器物，因为他对这些东西没有研究。强调贴着语言写的意思，就是要重视事物的情理和语言本身的逻辑，这是非常关键的。你想要写出内在的真实感，你写的东西必须有合情合理的想象，而不能是天马行空的。我钦佩鲁迅这样的作家，三言两语就能写出别人写不出来的东西。有多少人会选择又痴又狂的有精神病的人作为小说的主角？坦率地讲，我也曾读过当代的不少以傻瓜、精神病、白痴作为叙事者的作品，很多时候我都替这些作家着急，小说写了半本了，但你还没觉出他笔下的人物是傻瓜或狂人。但是鲁迅不一样，他的《狂人日记》，一开头就写今天的月亮怎么样。鲁迅是学过医，而在医学的研究中，据说精神病和月光是神秘关系的。第二段他写“不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？”当你读到这句话时，就知道这是个精神病。鲁迅只要几句话就让一个人的精神病发作起来，而一些人写几百页可能还做不到。“不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？”这不是正常人说的话，这是疯话。因此，人物有人物的情理，事物有事物的情理，小说好不好，跟一个作家能否写出人物和事物内在的情理是大有关系的。

我读过刘亮程的一个小说。他写到一个细节，乡村里好多旧房子都裂了口子，没有翻新，但哪怕房子的门框是斜的、墙壁是裂的，你住着依然觉得很安全，相反，如果是新房子，裂几个口子你就不敢住进去了。这个感受非常符合我们的乡村记忆，很多乡村的房子是裂的、歪的，依然有人住在里面，没事，新买的商品房如果裂了，我们绝对不敢住。房子裂了十年、二十年，墙和梁都生出感情来了，咬住了，它倒不了——只有对乡村生活有研究和了解的人才能写出这样的细节。又比如刘亮程还

写到，在乡村里，有一些人是被鸡叫醒的，一些人是被驴叫醒的，有些人是被马或狗叫醒的，还有一些人是被蚊子叫醒的，然后他还专门做了分析，被鸡叫醒的人是勤奋的，而被马、被驴叫醒的人多半是个懒鬼。这些都是来自生活的小感受，如果你不贴着事物，不贴着语言本身，就很难写得这么细，这么合乎情理。这是一个简单的写作真理。

贴着语言写，贴着人物写，才能把细部写得饱满。汪曾祺先生曾经举过一个例子，让我印象很深。他说，农民第一次看到海，会有怎样的感受呢？很多的作家喜欢用炫丽的词汇去形容他的感受，但这种感受往往是作家强加给他的，并非农民自己所有的。如果你写这个农民眼中的海是浩瀚的、蔚蓝的，像母亲一样博大的，这绝对是一种虚假的感受，因为在一个农民的感受中，并不会用浩瀚、蔚蓝这样文雅的字眼，而诸如大海像母亲之类的比喻，更是文学家的想象，农民不会这样来形容大海。契诃夫写一个农民看到大海时，是说，“海是大的”。很简单的描写，却符合农民的感受。这或许就是契诃夫小说的魅力所在。我记得契诃夫有一部小说是写草原的，里面三分之二的篇幅是在写风景。有些人也许不会喜欢这部作品，但我却觉得这是契诃夫小说中的经典之作。他笔下的草原，不仅是在描述一个作家所看见的，更重要的是他通过草原告诉我们人对于草原的感受方式，就像俄罗斯作家笔下的森林应该是波澜壮阔的，他们笔下的草原也是辽阔而大气的。朴素的描写有时比那些装饰性强的描写要有力得多。你说海是大的，这是贴身的描写，它比那些抽象的抒情要准确得多。这令我想起打油诗，写的也是一个人初次见到大海之后的感受，就两句：“大海啊，原来你都是水！”很多山区来的人都可以作见证，你第一次见到大海时恐怕都是这种感受：这么多的水，无边无际的水，它们都从哪里来又哪里去呢？如果我们一看到大海就想到母亲，那不过是说明我们的想象力被文化和教育格式化了，假如你是用自己的眼睛看、自己的心去感受，你对大海的描写，就不会落到这样的公共结论里。

汪曾祺先生还举过另外的例子，是写一个孩子第一次到草原，看到草原上开满五颜六色的花，该如何形容这孩子的感受呢？一个农村的孩子，又是第一次在草原上看到这么多颜色不同的花，他会想到姹紫嫣红吗？会想到百花争艳吗？我想是不会的。汪曾祺先生说，他想了很久，最后他写，“草原像上了颜色一样”。这就是贴近一个农村孩子的感受才有的语言，没有花里胡哨的词汇，但在细微处却显得贴身、准确。不贴着语言写，你的写作就会忽视那些细部，而长篇小说作为命运的交响曲，如果没有这些细部的音符，恐怕就奏不成好的音乐。

因此，你不要小看细节的意义，也不要忽视具体的用词，任何语言的大厦，都是靠着一个个词、一个个细节建筑起来的。我看过海明威的儿子回忆他父亲的一篇文章，里面讲述了这样一件事情：某天，海明威对他儿子说，你不要光看小说，你自己也可以试着写小说。于是，他儿子就写了篇小说给海明威看。海明威看后对儿子说，你写得不错，要重奖呀。其实他儿子抄的是屠格涅夫的一篇小说，海明威心里知道，但他还是真诚地表扬了儿子。为什么呢？关键是小说中的一个细部的改动，让海明威觉出儿子在语言上的才华。屠格涅夫的小说里写到一只鸟从鸟巢上掉下来

时，有这么一句话：突然之间，它发现自己可以飞了。这是一只幼鸟，掉下去时，没有掉在岩石上，而突然发现自己可以飞了。海明威的儿子在抄这个小说时，删掉了“之间”两个字，变成“突然，它发现自己可以飞了”。你揣摩一下，“突然，它发现自己可以飞了”和“突然之间，它发现自己可以飞了”这两句话，在语言的韵味上是不是有不同？稍有语感的都知道，“之间”两个字确实是多余的。当一个作家可以关心到作品里的一个词、一个字时，他的写作感觉就是在贴着语言写了，他不会让一个词从自己笔下轻易地滑过去。这也就是鲁迅先生为何会劝我们写完一篇文章后要读上几遍，删掉那些多余的字眼的缘故。

语言是否简约，你所描述的事物是否符合情理，这看起来是小说的细节，但它却关乎到一部小说的成败。细部丰满了，一部作品才会显得丰满。很多作家藐视这一点，所以你看当代的很多作品，经常会出现农民说起话来像大学生，小孩说起来话来像大人，古代的人说话和现代的人说话用的是一种词汇，这可能吗？我看过一个作家的小说，他写笔下的主人公带着小孩和另外一个带着小孩的人结婚了，这两个孩子都只有六七岁，为了让他们能和睦相处，这个父亲就把两个小孩叫到面前，做他们的思想工作，他说，四海之内皆兄弟，以后你们作为兄弟，就应该有手足之情了。一个成人，对两个六七岁的孩子说“四海之内皆兄弟”、“手足之情”，这不是完全不顾情理的胡说什么？很多的作家，都不懂什么叫情理，他们把虚构想象成就是自己一个人任性地天马行空，殊不知，虚构也是要遵循现实和情理的逻辑的。我不止一次看作家在谈创作时都说到，他们一开始为小说设计好了情节和走向，但写着写着，人物就自己站出来说话和行动了，不但可能偏离他原先的设计，甚至还可能推翻他原先的设计，这其实是高明的写法，它表明作家笔下的人物活起来了，他开始用自己的感受在说话，以自己的性格逻辑在走人生的道路。在小说写作中，人物的性格逻辑是高于作家的想象的，如果你强行扭曲人物自身的逻辑，这小说一定会显得生硬而粗糙。不贴着人物自身的逻辑、事物内在的情理写，你就会武断、粗暴地对待自己情节和对话，艺术上的漏洞就会很多。就像我前面说过的，你要了解一个疯子或者傻瓜，就得贴着他们的感受写，如果你用健康人的思维去写，就很难写得真实生动。我印象很深的是辛格的小说《傻瓜金佩尔》，这个傻瓜，回到家里发现自己的老婆和别人睡在床上，如果一个正常的人，可能马上会冲上去痛打他们一顿，但他只是一个善良的傻瓜，他的反应方式也就得是傻瓜的方式。辛格在这时就显示出了他作为大作家的才华，他写到：如果我妈活着，她一定会再死一次。一个依赖着妈妈生活的傻瓜，看到这样不堪的场景时，想到也一定是妈妈，而妈妈是会为此事而痛苦的。这样的描写，真是精准而深刻啊。还有福克纳的《喧哗与骚动》，也是以一个白痴作为主角，就一开头就写到这个白痴，在看人家打球，他不知道他们是在打什么球，只是说，他打了一下，他也打了一下，球场旁边的花，他也不知道是什么花，这样的叙述，你一看就知道是一个简单的大脑，是一个智力比一般人低的人。我读小说，是很喜欢留意这些精彩的细节的，如果一部作品充满这些细节，这作品就会显得滋润，读者和作品之间的阅读信任也很容易建立起来。而贴着语言和人物写，是建立阅读信任最为关键的写作要义。

要有探索、追问、辨析心灵世界的能力

要找到写作的根据地，要有实证精神，要贴着语言写，这三点，我把它称为是长篇小说写作的物质外壳，它是建立起一个严密的语言容器的必备条件。但光有这三点，要完成一种有深度的长篇小说写作显然还不够，因为小说不仅要有密实的物质外壳，它还必须是驳杂的精神容器，必须容纳各种精神在小说里激荡。要达到这一点，就还得有第四点，就是长篇小说写作还要有探索、追问、辨析心灵世界的能力。有了广阔的精神空间，建构物质外壳的一切努力才能被落实和提升。

长篇小说的后面是要有一条秘密的精神通道的，要投下一道长长的灵魂的影子，这样才可能是伟大的写作。这也是我们读苏青和张爱玲的作品会有不同感受的原因。苏青的小说，从俗世生活的层面上看，也是写得很细腻、精微的，但何以苏青的小说不如张爱玲？就在于苏青的描写可能就止于俗世生活了，而张爱玲的小说在俗世生活的背后，往往会为人物建造一个苍凉、虚无的人生背景，这就表明，张爱玲的作品比苏青的作品具有更大的心灵空间。张爱玲的写作观里有一个很核心的东西，就是她和胡兰成的婚书上写的那句话所代表的——“岁月静好，现世安稳”，这就是俗世生活的写照。张爱玲之所以把俗世生活雕刻得那么精细，说出的就是她对俗世生活的热爱。但只理解张爱玲小说的这个层面是远远不够的，她的小说，每次读完还令我想起另一句话，“短的是生命，长的是磨难”，这话的背后，含示的是一种“望远皆悲”的思想。“岁月静好，现世安稳”和“望远皆悲”这两个意思合在一起，才能读出完整的张爱玲的小说世界。一方面追求眼前的俗世生活的幸福，另一方面又觉得只要看远一点，人生不过是悲凉而已。她将精细的俗世生活图景和苍凉、虚无的人生观结合在一起，这就使她的小说突然有了很大的纵深感，她的小说从而完成了从实到虚、从俗世到虚无的过渡，我想，这就是张爱玲的过人之处，也是她与苏青之间的最大区别。

但比起张爱玲来，鲁迅所看到的世界，显然又要宽阔、深透得多。尤其是在《野草》里，鲁迅把人放逐在存在的荒原，让人在天地间思考、行动、追问，即便知道前面可能没有路，也不愿停下进发的步伐——这样一个存在的勘探者的姿态，正是旷野写作的核心意象。二十世纪的中国文学一直以鲁迅为顶峰，而非由张爱玲来代表，我想大家所推崇的正是鲁迅身上这种宽广和重量。从细小到精致，终归是不如从宽阔到沉重。

我出过一本书，书名叫《从俗世中来，到灵魂里去》，其实这个书名本身就包含了我对小说的基本看法。文学要从俗世中来，要有坚实的物质外壳，作家呢，要有世俗心，要重视写人记事的合情合理，要尊重生活和经验的常识，要有写作的根据地，并且要通过实证主义的方式，通过贴着语言写所建立起来的阅读信任，最后，还要达到把作者自己摆到作品中去——也就是说，要让灵魂参与其中，要让作品有辨析和书写心灵世界的能力。文学发展到今天，不仅要反对假文学，还要反对死文学。没有细密、严实的物质外壳，从中读不到来自俗世的可信任的消息，胡编乱造