

名家近作自选集

蛇会不会

毒死自己

尤风伟 著



目 录
contents

我心目中的小说（代自序） / 1

冬日 / 1

幸福的味道 / 26

小灯 / 40

那年冬天在北方 / 81

原始卷宗 / 95

一桩案件的几种说法 / 114

回家 / 128

晴日雪 / 136

为兄弟国瑞善后 / 149

旅游 / 160

蛇会不会毒死自己 / 173

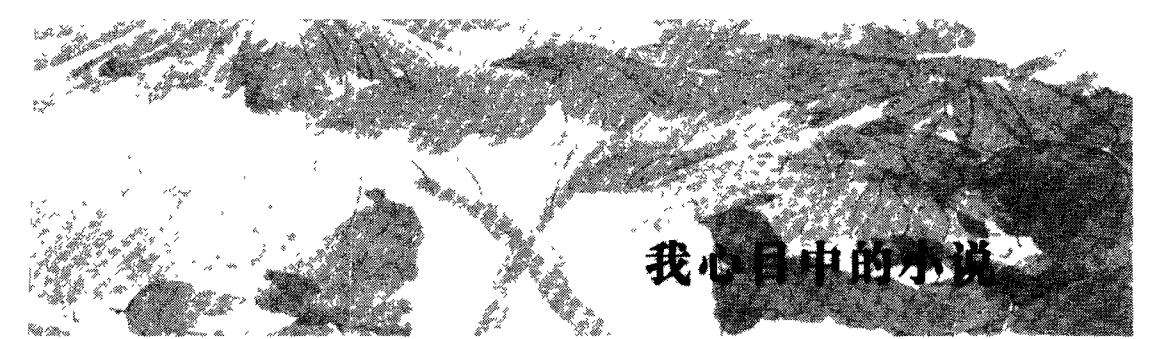
远去的二姑 / 280

姥爷是个好鞋匠 / 292

一九五七年的爱情 / 299

幸运者拾米 / 311

凶手 / 324



我心目中的小说

——在某大学的讲演

代自序

由于众所周知的原因，我们中国人已经很自觉地将语言分为两部分，一是能够说出口的（冠冕堂皇的话、套话、假话、无关紧要的话），二是不能说出口的话（表达真实思想的话），久而久之，便形成一种自动控制，即使不动脑子，语言的阀门也能自然反应，不会出现差错。对于作家，事实上也存在着这种自动控制，写什么可以，写什么不可以，怎样写可以，怎样写不可以。“哑巴吃饺子——心中有数”。作家已很难依照自己的心灵写作。我在《石门夜话》创作谈中谈到这种无奈：中国当代小说没有达到一个应有的高度，体魄不够健壮。这与作家们的智慧无关，也并非作家们没有尽心，而是大家面临着一个共同的尴尬，即从事的是一项勉为其难的事业。

我是从新时期开始写作的，走上这条路纯属偶然。前面说过，我只读完初中，凭这点学问底子搞写作肯定会捉襟见肘。我的语文老师就说过当作家起码得有高中文化的话。由于家庭生活困难，我考了管吃管住的师范。后来又因为对教师这个职业缺乏认识，没去上。偶然走上写作这条路是我的一个战友“逼”我去参加了一个文学期刊写作班。在那里写了我的第一篇小说。有人说写作犹同吸毒，一上瘾就退不回去了。也许这是

样。一来劲儿我把老师的教导当成了耳旁风，不管不顾地一篇一篇写下去。对上几代作家而言，我觉得自己是幸运的。作为新时期涌现出来的作家中的一员，我怀念当时那如火如荼的文学景观。那是中国当代文学的“创世纪”，是现实主义文学的盛大节日。在这一绿意盎然的大环境下，我开始了我最初的创作生涯，写下了包括《山地》《乌鸦》《诺言》《秋的旅程》《旷野》等作品在内的大量“伤痕”、“反思”中短篇小说。以现在的眼光，这些作品尚粗糙幼稚，且带过重理念色彩，但就作品的基调而言，我自信是端正的，我为自己有这样文学起点而感到欣慰。也可以推而广之：新时期应运而生的作家们是有幸的。

新时期文学以健康的步伐向前行进，一直走了十多个年头，这中间出现了多元，文学从单一走向丰富，也出现了些波折（如所谓的“清污”），但文学总体的面貌没有多少改变，即面对现实，坚守立场。

是后来发生的那个“事件”给了新时期文学一击（也不光是文学）。犹同一个智力测验：树上有十只鸟，有人开枪打下了一只，问还剩下几只？聪明的回答自然是一只也不剩了，都在枪声中逃逸了。

对于作家这个群体而言，确实发生了飞鸟的情况，只是逃逸的不是形体，是精神。就我个人而言，我感到了茫然，感到无望，一度对自己多年形成的文学观念产生了怀疑。我在一部作品的后记中这么说：作家们怀着崇高的使命感、责任感，力图扮演“医生”、“法官”和“代言人”的角色，然而现实却给了他们“告诫”，使他们意识到那仅是作家的一厢情愿，生活并没有因为有了那么多“深刻”小说的干预而改变步履，不良也并没因为文

学的不断批判而有所收敛。于是只能以退为进，回归文学的本土。

也就是在这样的思想背景下，我写了“石门系列”小说，即所谓的回归之作。

“石门系列”是一些什么样的作品呢？写土匪和女人，写性爱，写荒诞不经的事体。没有时代背景，离政治十万八千里，离现实十万八千里。我以为逃避就是文学的回归本土。现在回过头看显然是不正确的，起码是偏执的。事实上是自己为自己搭建的一个下楼的台阶。

就创作而言，“石门系列”之所以成为一个系列是编辑“逼”出来的。首先写出来的是《金龟》，发表在《收获》上。编辑建议将其中的一个情节抽出，单独成篇。我接受了，就是后来的《石门夜话》。《石门夜话》发表后在《作家文摘》连载引起读者的兴趣，编辑撺掇我再写个续篇。我写了，就是那个《石门呓语》。后来一家出版社要出书，我又写了一个《石门绝唱》，将《金龟》《石门夜话》《石门呓语》与以前写的一个中篇《泱泱水》连接。这就成了长篇小说《石门夜话》。是一个苦命女子遭遇若干男人的故事。

应该说，“石门系列”是个意外的收获，但这种收获却是无奈而苦涩的。后来我想，在中国这块土地上，难道只能存在这种与真实的历史和真正的现实不沾边儿的文学作品？

我谋求改变。也只是有限的改变。从“石门系列”那个“说真便真说假便假的混沌世界”跳到一个具体的历史时期——抗日战争时期。我一口气写下了《生命通道》《五月乡战》《生存》《远去的二姑》等一系列抗战小说。

我写战争，写抗日而不是其他，如北伐战争、解放战争、抗

美援朝战争、对越自卫反击战争等，究其原因还是觉得抗日的正义属性不容置疑，写这档子事可以摆脱意识形态的追诘。说穿了还是一种回避。

“抗战系列”如同“石门系列”，也是一个意外的收获，但我觉得这样的文学总归是缺少些什么。缺少什么？缺少对“真实世界”有力的介入，缺少真诚与血性，缺少作家的责任感和使命感。

谈到作家的责任感、使命感，就有些让人哭笑不得了。在当下的文学圈，这个字眼就像烫手的热山芋，避之唯恐不及。真是这样的，你要说某某人的写作肩负着责任感、使命感，那十有八九会觉得你在贬损他。如同你说某人会讲故事，体会出来的意思便是说他的写作还在初级阶段，因为“高级”小说不仅是非理性也是非故事的啊。

我的不可救药在于明知文场“行情”而不以为规，在罢手“抗战系列”之后，我来了个大倒退，退回到自己创作之初所抱定的“初级阶段”文学观。在我最早的一本作品集的前言中如此说：文学被它的创造者、读者和批评者区划为许多门类与流派，都不无道理，但我以为，就文学的根本意义上说更应区分为这么两大类，即真诚的文学与不真诚（虚伪）的文学。同理，作家也就分为真诚的作家与不真诚的作家。

在有些人看来，这么看文学着实有些“小儿科”。犹如我在《中国一九五七》的后记中承认：我希望自己能够像一个天真无邪的孩童将自己的所见所闻尽情坦陈，这就是所谓的童言无忌吧。如果我的言辞含有虚假、矫情或夸大其词的成分，那就不是一个好孩子。思想就这么简单，说出来会贻笑大方。

在转了一个圆圈之后又倒退回了原位。

“倒退”之作包括长篇小说《中国一九五七》《泥鳅》及中短篇小说《一桩案件的几种说法》《为国瑞兄弟善后》《原始卷宗》《晴日雪》《那年冬天在北方》等。其中有历史题材也有现实题材。

先谈谈历史题材的写作。历史历来是作家写作的资源，也是取之不尽用之不竭的资源。关键在于使用这些资源的态度所在。有一个孩子问他做历史学家的爸爸：历史有什么用？这位历史学家说：历史没有什么用。“用”是无法来衡量历史价值的，因为对于历史而言，“用”的尺子太小了。

诚如这位历史学家所言，不能从“用”的角度来对待历史，那样历史首先会因为被用而被歪曲与篡改。历朝历代的统治者都是干的这种偷天换日的勾当。但从另一个角度说，历史对于今人又确不是可有可无的。不是用，是鉴。以史为鉴。“历史是一面镜子”。有了这面镜子的映照，我们才知道人类是怎样一步一步走到今天，从历史的真相中领悟人生的真谛。

一谈到历史，许多人都指责今天的青年人历史知识贫乏，不知道上下五千年，不知道五七年反右、五八年大跃进、六〇年大饥荒和六六年“文化大革命”。我认为这种指责是没有多少道理的。一是他们没有亲历，另外读物（包括教科书）也没有告诉他们真相。

我想真正应该受到指责的倒是我们这些曾“有幸”亲历历史的“过来人”，特别是对历史负有使命的历史学家和作家。历史学家本应以职业的名义将历史真相载入史册，但他们“失语”了（有的还参与了歪曲与掩盖）；作家本也应通过作品将真相示人，但同样做得不够。不仅不够，有的人还以实用主义的态度来掠夺历史，写成历史小说，再拍成影视作品，赚钱。据报载有一个作

家写小说拍电视挣了逾千万，发了历史财。仅仅是挣钱也罢，由于所持历史观有问题，在客观上产生了很恶劣的影响。这类作品宣扬的东西可用两句话来概括：太平盛世好皇帝，长治久安有清官。美化君王，宣扬皇权思想、封建秩序。弄得中国老百姓的思想与情感融入封建秩序当中，与封建君王“一个鼻孔眼喘气”，想君王之所想，急君王之所急。对君王的专治暴虐不仅不痛恨，倒认为是天经地义的。对于臣民对君王的反抗与不满则认为是不忠，是乱臣贼子，情理不容，杀无赦。完全颠倒是非。有句话叫把你卖了还帮人家数钱。封建专制把你治死你还对着它磕头作揖。就是这么回事。谁说文艺只有审美的功能，同样有麻痹人的作用嘛，让人头脑混乱“找不着北”。

言说历史一般以历史朝代和历史大事件为标志。如唐宋元明清、民国、北伐时期、第一次国内革命时期、抗日战争时期等等。

建国以后的历史（所谓当代史）由于政治运动一个接一个，一个运动就成为了一个“时期”：土改时期、镇反时期、反右时期、“文化大革命”时期、新时期……诸如此类。

如果把时光比喻成一条河，那么这一场一场的政治运动就像布在河里的一块块石头，我们中国人是踏着一块块石头过河的，一不小心就栽进河里。一场反右运动五十七万人落水、一场“文化大革命”亿万人一齐落水，所以才叫全民运动嘛。三四十岁以上的人有谁没经历过运动的“洗礼”呢？有的人建国后的所有运动一个也没落下，厄运一个接一个：土改被斗、反右打成右派、“文化大革命”打成反革命；在有的家庭中，运动“光顾”了每一代人，祖父是土改中的地主，父亲是反右中的右派，儿子是“文革”中的“三种人”，像接力赛似的，“反动”接力棒一代一

代往下传。

似可把诸多政治运动分为三类，一是被当局推翻了的，如“文化大革命”；二是有限纠正的，如反右运动；三是认为正确，不予改变的，如土改、镇反等。

这三种类型的运动我的小说都触及到了。如写土改的《诺言》《合欢》《辞岁》；写反右的《中国一九五七》《一九五七年的爱情》；写“文化大革命”的《金色河滩》《那年冬天在北方》《旅游》等。

在历史学家失语的情况下，作家不能漠然置之。而文学对于历史的呈现与诘问，小说应当担负更大的责任。这也正是文学“寻根”之所在。

在写完《中国一九五七》之后，我本想将一直写着的历史题材继续下去，因为有些方面虽曾涉及到，但不宽阔也不深入，如前面提到的土改和“文革”。但不知什么使然令我一改初衷，将目光转向了现实。开始了现实题材的写作。刚刚出版的长篇小说《泥鳅》就是。

现实题材写作对作家是一种挑战，也是一种冒险。当然我指的是真正意义上的现实主义写作。

表面看来，写“现实”要比写“历史”便当得多，“生活是创作的源泉”嘛。作家在现实生活中，亲历也好，道听途说也好，许多“资源”可以直接进入创作中，省事省力啊。但事实上并不这么简单，还得要看你如何面对现实。只要你是个严肃作家，怀一颗真诚的心写作，你就会发现“现实”比“历史”沉重得多，让你托举不起，假若一意孤行，会折了你的腰。

现实是什么呢？这似乎是个愚不可及的问题，人们会齐声回

答：现实就是我们生活的世界嘛。正确。可再问一句：这个世界是怎样的一个世界呢？这恐怕就不会众口一词了。

现实世界只有一个，但对于不同的人却是不一样的，很不一样。在有些人眼里世界是温暖的亲和的，是天堂，在有些人眼里又是冰冷的狰狞的，是地狱。人们对世界的好恶自是从自身的利益位置出发，存在决定意识嘛。那么，有没有一类人能超越个人的局限，而能持一种客观公允的态度来审视眼前这个世界呢？有。这类人便是知识分子。国外有一种对知识分子的理解是这样的：知识分子是关心并讨论公共事物、代表社会良知、超越所有个别集团的利益的一类人。既然超脱了自身又代表了社会良知，理所当然要对“公共事物”发言，好则说好，孬则说孬，同时还要站在正义和真理的一方对黑暗的东西进行批判。赛义德在《知识分子论》中给知识分子下的定义中，同样有“批判精神”这一条。所以现实主义也叫批判现实主义嘛。对文学而言，也许只有在一种情况下批判的武器可以“刀枪入库”，那就是我们的社会变成了“君子国”。但这一天似乎还遥遥无期。

有了这样的背负，作为知识分子一员的作家的写作就变得“不能承受之重”。

这在于对现实的认知与“规则话语”存在严重的不一致。

“现实难道是这样的吗？”这由来已久的诘问至今还回响在写作者的耳畔。

作家当然清楚现实是怎样的。但又不得不考虑这个问题：真实地反映现实究竟有多大的可能性？

答案自不难做出，于是大家学会了“规避”，懂得把握“尺度”，“傻大胆”们试探着打出“擦边球”，却又为之惴惴不安。

有人说从未感觉到外部环境对创作有什么限制，如果真是这样，那可真是个大内高手。

为作品的真实而奋斗，成为许多作家心中的一个结。

我在一篇《真诚能够走多远》的文章中说到：写作一部作品首先将真诚真实的问题提出，这本身便是种很荒谬的事情，与文学创作的本质相悖，情理不通，也正是这种情理不通，困扰着当代文学及其写作者。真诚真实成了一件费斟酌伤脑筋的事，无奈只好将商业促销的“打折”手法用在创作上，将现实生活打上几折，于是“生活真实”就成了“艺术真实”。作家面对着现实，再面对着自己的作品，有谁能坦言自己没有打折？这是一种集体的游戏，也是一种集体的无奈，也差不多是当代文学的现状。

这是我写作《中国一九五七》时发出的感慨。

话题回到《泥鳅》。

《泥鳅》的故事可以说是发生在当代都市大街上。大街是个有目共睹的地方。

现今人们看到的都市大街可谓是今非昔比：马路宽阔，高楼林立，绿化加亮化，白天和夜晚皆五彩缤纷……

但真正的“现实”并不在大街上。

粉碎“四人帮”时有句形容社会状况的时兴话叫“积重难返”，现在常挂在人们口头的一句话叫“与时俱进”，社会的确是在随着时间的推移在前进着，但是我们面临的问题却实在不容乐观。

最严峻的问题是社会的公正性受到了史无前例的挑战。

曾听人说过这么一句话：问题不在于有人有钱，有人没有钱，而是有人挣钱太容易，有人挣钱太难。

我们不时会在媒体上看到对某某精英的如此称颂：说他靠几百、几千元起家，几年后便成为亿万富翁。骄人的业绩啊。然而从经济学来分析，这种情况几乎是不可能的，除了他开办的是印钞厂，而且是给自己印钞票，否则便不可能“发展”这么快。这就不由得我们从另一个方面来想问题：这种经济神话是怎么生成的？意味着什么？

注意这样一个事实：煤矿爆炸炸死人（接连不断地发生），当地官员参与对上级的欺骗，致使焚尸灭迹的事情发生。再查，却是官员从矿主那里收受了贿赂。他们沆瀣一气，置老百姓死活于不顾。

权力对利益的浸淫，就是通常所谓的寻租。

专业人士对“寻租”的解释是：寻租行为是寻找直接的非生产性利益，通过政府（权力）影响收入和财产分配，竭力改变法律规定的权力来实现某个人和某个集团的利益。

不用这么拗口。说白了就是钱权交易。

乔治·萧伯纳早在一九二六年便指出社会主义需要注意的是分配制度。如果分配制度出了差错，那么宗教、道德、政府等，一切都会跟着出问题。萧伯纳真是有先见之明。

有权力与利益的存在，这种互通有无的“分配”便必不可少，问题是，法律是否进行有效的遏制。《泥鳅》中的一个小百姓说过这么一段话：无官不贪是一个公开的秘密，为啥都贪？不在于捞钱容易，而是捞钱的风险太低。有人打比方，说贪污被抓的几率与出门遇上车祸的几率差不多，所以就不害怕。谁会因怕遇上车祸不出门？

低风险的无所顾忌的侵吞让中国人一点着都没有，只期盼能

从反腐小说和反腐影视中多走出几个清官以兴利除害。

“寻租”导致了不公平竞争，也导致了中国社会的“妖魔化”。翻开每天的报纸你可看到各种见利忘义的丑恶事情发生，腐败、制假、图财害命，无奇不有，耸人听闻。有拐卖儿童者，卖红了眼最后竟连自己的孩子都卖了，真是旷世奇谈。老百姓对这一切似乎已经习惯，见怪不怪，在看过这些报道后安然入睡。

安睡者似不应包括作家在内。

文学究竟应如何面对这样的现实？回避？沉默？如此文学就真的变得“优雅”而“高级”？

话题再回到《泥鳅》。《泥鳅》写的是社会的一个疼痛点，也是一个几乎无法疗治的疼痛点。表面上是写了几个打工仔，事实上却是中国农民问题。（在校对此文时看到《中国作家》二〇〇二年第七期发表的何建明的《根本利益》，农民问题可谓是触目惊心。）现实情况是农民在这半个世纪里经历了土改、合作化、人民公社、承包责任制等一个个阶段后已经濒临绝境。土地减少，负担加重，粮价低贱，投入与产出呈负数。还有农民深受村霸、地霸加官霸的欺凌压榨。农民在土地上已看不到希望，只好把眼光转向城市。据说全国的农民打工族有一亿之众。

其实农民进城并非始于今天，这一现实状况由来已久，不足为怪。我的父亲在解放前离开村子到大连当了店员（也是外出打工）。但那时候的情况与现在迥然不同，我父亲从放下铺盖卷那一刻起就成为一个城里人，无论实际上还是感觉上都和城里人没有区别。而现在乡下人哪怕在城里干上十年八年，仍然还是个农民工。城市人不肯接受他们。用之，又拒之以千里之外。青岛有家报纸登出一个市民的建议：在公交车上将城市人和乡下人隔

开。理由是他们身上脏，有臭味儿。看后我怀疑又回到上个世纪种族隔离的年代。我写了一篇名为《泥鳅也是鱼》的短文（那时我刚刚写完《泥鳅》），其中有这么一段话：我想先向建议（包括赞成）在公交车上将打工者隔离的人提出这么一个问题：如果把你们的建议再推进一步，一不做二不休，将打工者全部“隔离”出这座城市，那么城市会出现一幅怎样的景象呢？不妨想一想，描绘一番。我想，首先所有的城市建设都要停下来，绝大多数工厂要停工停产；公共事业、服务行业要陷入瘫痪；生活将出现无法解决的困难：吃不上菜，喝不上奶，电断了没人接，电梯坏了没人修，下水道堵了没人疏通，草坪干枯，污水横流，垃圾遍地，城市一片狼藉，臭气熏天……这只是有限的想像与描绘，实际情况甚至比这要严重得多。

现实情况是打工者离得开城市，而城市已离不开打工者，城市已在很大程度上对打工者产生了依赖，只是这种依赖人们意识不到或者意识到不愿予以正视。

有人说知识分子（包括作家）并不了解农民（自然也包括进城打工者），我想关键是想不想正视他们。如果对他们的境况予以关注，相信一切都是“秃子头上的虱子——明摆着”的。

“明摆着”的事情很多很多：打工者在城市里没有身份，没有保障，劳动环境恶劣（中毒事件屡屡发生），受人欺凌，遭人白眼。然而最需要指出的是他们付出的劳动与获得的报酬不等值，遭到残酷的盘剥。我们这里没有最低工资标准，老板想给多少就是多少，想克扣多少就克扣多少，无所顾忌。有的采用美其名曰的“计件制”，而指标还是由老板定出来的。到头来还是“孙悟空跳不出如来佛的手心”。而导致这一切最根本的原因是政

府的缺席。政策法规对打工者的限制多多，而对打工者的保障寥寥。如果有人认为《泥鳅》写的只是城里人与农民工的龌龊，那是误读。

我在《中国一九五七》中写了这么一句话：每一座“五七人”的坟墓都是一本书。也可以这么说：每一个打工者都有一份血泪心酸史。《泥鳅》中写到的不过是九牛一毛。

《泥鳅》不是凭想像杜撰出来的作品，它有着真实的生活基础。作品主人公国瑞“发迹”最终让他送掉性命的案件，生活中确实发生过，真实情况远比《泥鳅》中写到的“传奇”得多。“那个人”当上了“老板”，出入坐高级轿车，而真正的老板却是给他开车的司机，正是这个“司机”最终将他送上不归路。“传奇性”达到作家虚构不出来的地步。批评家一贯拒绝文学作品的传奇性，认为这会破坏了文学的纯粹性。事实上我们的生活本身就是一个大传奇，一出久演不衰的荒谬剧。

《泥鳅》是为农民写作？如果有人这么认为，我想我不会反对。

再进一步说，我认为我是怀着深深的情感来书写他们。当我看到背垃圾的民工从豪华饭店自惭形秽像小偷似的匆匆溜走，我的心感到疼痛，我为他们鸣不平。我不认为这些是矫情，是虚假的情感，尽管有人觉得在现今这“欲望”年代里什么“正义”、“怜悯”、“同情”之类俱有些“可疑”。

的确，人们已不再信什么了。不相信自己利益之外的任何东西。

在《泥鳅》中有这么一个细节，几个打工仔在人民广场过夜，发现他们认识的一个作家住在前面的一座高楼上，其中的一

人问作家在高楼上能不能看见露宿街头的他们。讨论的结论是：大概看不见，因为广场太暗了。

中国许多要命的事情恰恰就发生在暗处，而暗处成为文学的盲点。

说到这里我想到一个字眼叫“职业化写作”。许多作家不认可职业化写作。我想是对的，但有一点，作家的职业角色却是笃定的，这就是知识分子写作。作家也不必将自己混同于普通的老百姓。不是说作家比老百姓“高级”到哪里去，而是作家毕竟可以做一些百姓做不到的事。诺贝尔文学奖得主纳丁·戈迪默说：我们不要小看了自己，因为对于我们的读者来说，你已经充当了那些发不出声音的被压迫者的代言人。只要通过倾听并且让他们的声音在你的书中占据一些篇幅，就是一种功德。我们不能忽视这种文学的“功德”。

话题再回到现实。

文学与作家所存在的世界的关系，我想，这是作家必须面对又必须较真的问题。其实也是再清楚不过的。还是纳丁·戈迪默说得全面：“我们（作家）对世界的影响，在于使这个世界更富有人性，尤其是就狭义的解释，就政治影响而言，应当如此。”她又说，“很难说现代社会有哪个国家的作家对统治者的政府产生了什么影响，并且能够为社会的人道化和民主化直接发挥作用。但是，我们的文学创作可以以另一种方式发挥作用，而且起作用更持久，更潜移默化。”

用戈迪默的这段话作为这次讲演的结语，在于它符合我的文学理想，这就是，一方面文学应该具有意义，以此为社会的人道化和民主化发挥作用。另外，文学又不是政治口号，不是粗糙的

批判书，也不是万能药。而戈迪默没具体说的“另外一种方式”，我想那是文学的感性与灵性吧。

我写作的通常的情况是：理性在前，感性在后。也就是理性思索，感性写作。一旦进入写作，理性就要撤出，进入艺术的感性天地，让想像张开翅膀，让人物按照自己的性格逻辑发展。作家不参与价值判断，让读者自己从作品中获得感悟。我执拗地认为：让理性与感性在一部作品中“鱼与熊掌兼得”，这应成为一种可能，且已被古今中外经典巨作所证明。于是我要说：我心目中的好小说，一是要有（思想）重量，再是要有（艺术）光泽。人世间什么东西具有这样的双重品质？是黄金和钻石。而这两样东西又着着实是希罕之物，如此才弥足珍贵。