**剜烂苹果** **·锐批评文丛**

**石华鹏著**

**批评之剑**

**作家士版it**

|  |
| --- |
| **剜烂苹果** **·锐批评文丛**  石华鹏/著  **批评之剑**  作 家 士 版it |

**图书在版编目(CIP)** **数据**

批评之剑/石华鹏著.--北京：作家出版社，2017.11 (剜烂苹果 ·锐批评文丛)

ISBN 978-7-5063-9570-0

I.①批…Ⅱ.①石…Ⅲ.①中国文学-当代文学- 文学评论-文集 IV.①I206.7-53

中国版本图书馆CIP 数据核字(2017)第170018号

**批评之剑**

**作** **者：**石华鹏

**责任编辑：**汉 睿 周 茹 **装帧设计：**曹全弘

**出版发行：**作家出版社

**社** **址：**北京农展馆南里10号 邮 编：100125

**电话传真：**86-10-65930756(出版发行部) 86-10-65004079(总编室)

86-10-65015116(邮购部)

**E-mail:zuojia@zuojia.net.cn**

[**http://www.haozuojia.com**](http://www.haozuojia.com)(作家在线) **印** **刷：**中煤(北京)印务有限公司

**成品尺寸：**152×230 **字** **数：**254千字 **印** **张** **：**18.25

**版** **次：**2017年11月第1版

**印** **次：**2017年11月第1次印刷

**ISBN** 978-7-5063-9570-0 **定** **价**：46.00元

作家版图书，版权所有，侵权必究。 作家版图书，印装错误可随时退换。

**石华鹏**

1975年5月出生，湖北天门人。华中师范大学中 文系毕业。1998年开始写作，发表评论、小说、随笔 200余万字，出版随笔集《鼓山寻秋》《每个人都是 一个时代》,评论集《新世纪中国散文佳作选评》 《故事背后的秘密》《文学的魅力》。获第五届冰心 散文奖、首届“文学报 ·新批评”优秀评论新人奖 等。中国作协会员。现任《福建文学》杂志副主编。





**出版前言**

2014年10月，习近平总书记在文艺工作座谈会上发表重要讲 话，科学回答了新形势下影响文艺发展的各种重大理论与实践问 题，对文艺事业的大繁荣大发展提出了殷切的希望，是我党继延安 文艺座谈会讲话之后，对马克思主义文艺理论的又一次创造性发 展，是马克思主义中国化的重要文献。2016年12月在中国文联十 大、中国作协九大开幕式上总书记又发表了重要讲话，指出“文脉 同国脉相牵，文运同国运相连”,把文艺的地位提到了前所未有的 高度，体现了党对文艺事业的充分重视和信任。总书记的两次重要 讲话，高屋建瓴，语重心长，既指明了文艺发展的方向，又对当前 文艺发展中存在的种种问题进行了深入的解剖，为文艺的发展把了 脉、定了调、鼓了劲。尤其对于文艺评论工作，总书记给予了高度 重视，既肯定了文艺评论工作的重要意义，又一针见血地指出了文 艺评论中存在的各种不良现象，并对文艺评论工作提出了明确的要 求，号召批评家要做“剜烂苹果”的工作，“把烂的剜掉，把好的 留下来吃”。

为全面贯彻落实总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话精神， 切实提高当代文学批评的针对性、战斗性和原则性，营造讲真话、 讲道理的文学批评氛围，作家出版社决定推出“剜烂苹果 ·锐批评 文丛”,集中展示敢说真话、有力量、有风骨、敢于亮剑的文学批 评著作。首批推出李建军、洪治纲、陈冲、刘川鄂、杨光祖、牛学 智、石华鹏、李美皆、何英、唐小林十位在文坛有影响有代表性的 批评家，每人推出一本以对于中国当代文学不良现象、思潮以及作 家作品不足为研究内容的评论集。这些评论家关注文学现场，敢于

说真话，敢于亮剑发声。他们针对某一个具体作家作品的批评也许 有偏颇、有争议，不是所有人都认同，也不代表出版社的观点，但 他们的批评姿态、批评精神是值得肯定的，他们代表了中国当代文 学批评的一个极其重要的维度。作家出版社希望通过这套丛书，集 中展示这些批评家的形象，让他们的批评方式、文学观点为更多的 读者所了解和熟悉，并以此积极营造“好处说好，坏处说坏”的健 康批评生态。

本丛书将采取开放式的结构，今后有符合丛书宗旨的新的批评 家的作品，我们将陆续推出。

作家出版社 2017年5月

**目** **录**

**文学思潮现象批评**

长篇小说的歧路/3 畅销的差异/10

中国文学的十大“伪话题”/15 质疑“×零后作家”的提法/24 当前小说呼唤“文艺腔”/29

官场小说：风行与危机/36

论处女作/40

小说比生活精彩/45

散文的末路与未来/50

虚构“文学王国”的写作方式的终结/54 文学杂志，如何“有尊严”地生存/59

“非虚构写作”并不能医治我们文学的病痛/63

诗评家们，请对号入座/67 文坛奇闻怪事录/73

文学作品排行榜可以休矣/83

中国作家的写作野心与写作胆量/88 散文写作应警惕“散文腔”/96

别把小说写得太像小说/99

话说中国文坛的“新名人”焦虑/102 游记的没落/105

诗歌的“纠结”:懂或者不懂，真或者伪/110

编辑与作家：愉悦或尴尬的合作/120 听网络作家聊天时我五味杂陈/126 缺乏难度的写作时代/131

现实的残渣或伪现实/144

一个成熟小说家的写作品质/149

**作家作品批评**

迟子建《别雅山谷的父子》

——小说之树是如何枯萎的/157 刘震云《我不是潘金莲》

——一部想当然的单薄之作/166 张翎《金山》

——无资格角逐“茅奖”/174 贾平凹《带灯》

——一部没有骨头的小说/177 贾平凹《极花》

——被泪水打湿的“现实”的翅膀/186 贾平凹《老生》

——离卓越有多远?/194 张炜《小爱物》

——当一个小说家在小说中老去/202 张炜《独药师》

——真正的中国故事，是中国人的精神故事/210 替余华《第七天》“辩护”/217

毕飞宇《苏北少年“堂吉诃德”》

— “堂吉诃德”在哪里?/224

余秋雨《文化苦旅》

——文化散文的命运/232

葛浩文《中国文学如何走出去》 ——刺耳的批评/236

沈浩波《冷看大众狂欢下的“诗人”》

——评论者的“酸味儿”/240 韩江《素食主义者》

——一部难度并不大的小说/245 塞林格《九故事》

——迷语的制造者/255

麦克尤恩《最初的爱情，最后的仪式》

——突破表达边界的写作/264 卡佛《我打电话的地方》

——是流水账还是洞悉人性/269

文学思潮现象批评



**长篇小说的歧路**

有关长篇小说阅读所带来的幸福感以及失望感，曾经像放电影 一样，同时在我脑海中滑过，一部部长篇小说，就像我们生活里邂 逅的一个个人，为数极少的成了朋友，绝大多数逃不出被忘却的境 遇。这是长篇小说的命运。

所以，无论当前中国长篇小说年出版量是800部还是1000部 甚至更多，还是“全民皆兵”都来加入写长篇的队伍，我觉得，出 版数量和创作人数都不足以成为我们对长篇小说创作现状表示忧虑 和不安的理由，因为市场的标尺、时间的标尺自然会做出裁决，该 留下的留下，该出局的出局，我们不必为此杞人忧天。

我是个对小说尤其是长篇小说还心存理想的文学青年，一辈子 写一部让自己满意得愿意带进棺材的长篇小说是我的文学理想，这 份理想的萌发，应该说，一定程度上源自我对当前长篇小说创作的 强烈不满和无尽失望。对当前长篇小说的阅读我是同自己的部分老 朋友——古今中外大师们的经典长篇——交替进行阅读的，这是一 种失望感与幸福感交替出现的奇特的阅读旅程，但是，这种读法带 来了严重的后果，就是当我再踏进书店看到书架上摆满新鲜出炉、 包装得花花绿绿的长篇时，我连翻动它们的想法都没有了。

如今，我更愿意从长篇小说内部去寻找我们不满和失望的根 源，但愿我们能寻找到长篇小说写作过程中出现的种种歧路，并在 有歧路的地方插上一根标杆，给途经此地的写作者提个醒儿。

当前长篇小说面临的首要歧路是越写越小家子气。我们发现， 如今长篇小说虽然越写越长，动不动就写成一块厚砖头，但小说的 气魄和胆识却越来越小，十几二十万字的小说像一个得了软骨病的 人，肉有一大堆，就是坐不起来，立不起来，所以我们也读不起劲

长篇小说的歧路



3

剜烂苹果 · 锐批评文丛

4

来。小说的气魄和胆识是小说的“魂”,是支撑小说行进下去的“精 神动力”,长篇小说丢了“魂”失去了“精神动力”实际上是写作 者在小说中失掉了基本的人生态度，即写作者对自己生活的这个时 代不知道该爱还是该恨——是非曲直、爱恨情仇、崇高卑微、罪罚 褒贬、毁誉善恶——这些判断与情感，在小说中要么混沌不清，要 么稀缺吝啬，我们捧起一本小说的本意是向它寻求积极的人生充实 感，它却让我们早已疲惫不堪的身心又一次坠入云雾里，不知所 措。一句老话讲“文学是人学”,但当前70%的长篇小说中“人” 的判断和情感都没了，哪里还有什么“文学”,一个词似乎可以形 象地概括当前长篇小说在“精神动力”方面的缺失，那个词叫—— 行尸走肉!作者在长篇小说里边基本的人生态度退隐之后，就只剩 下琐碎的日常生活了，一些毫无悬念的吃喝拉撒、打情骂俏披着小 说的外衣在字里行间大行其道，一股透着小心眼和自私的小家子气 便氤氲于长篇小说中。

不久前，我们当地报纸上连载了一部叫《冒牌男友》的长篇 小说，我硬着头皮读了一半还是放弃了，因为实在是“惨不忍睹”, 我的阅读忍耐力最终被毫无情感基础的拙劣故事、贫瘠而琐碎的细 节以及虚假的行文腔调给瓦解了。此期间，我重读了沈从文先生的 《边城》,每一次读来，我的心都因为与在孤寂中期待的翠翠不期 而遇而变得感伤起来，她让我的情感像雨季来临一样湿漉漉的，这 是《边城》赐给我的一份阅读的幸福感。我们为什么会被触动?沈 从文在《《边城>题记》中说：“对于农人和兵士，怀了不可言说的 温暖，这点感情在我一切作品中，随处都可以看出。我从不隐讳这 点感情。”要说原因其实并不复杂，就是因为作者的“不可言说的 温暖”,作者的“这点感情”通过翠翠的故事触动了我们。可以看 出，《边城》是一部扫光了小家子气的“大”小说，大悲怜、大温 暖、大希望便是这部小说的“魂”和“精神动力”。

有人说，长篇小说的根本问题是世界观问题，就是你怎么看 世界，怎么想象世界。此话点出了问题的症结所在。“怎么看世界， 怎么想象世界”对一部长篇小说来说，就像一栋大厦的骨架，骨架



大小决定建筑物的大小，所以针对写作者的世界观问题，我们的前 辈小说大师们用自己的作品给当前长篇小说走出小家子气开出了两 味药方：“招魂”和“补钙”。长篇小说有了自己的“魂魄”就有了 自己的穿越力量，有了自己的“硬骨”就有了自己的生命，我们积 极的人生充实感在小说阅读中才有希望得到安放。

对于长篇小说的气魄与胆识，还是伟大的托尔斯泰说得简洁明 了，他说，一个人想要创造出真正的艺术品，需要的条件很多，但 基本的就是三样：这个人必须站在他那个时代最高的世界观水平上， 这个人必须深刻地体验过某种感情并希望将它传达出来，这个人必 须在某种艺术领域具有非凡的才能。各位正在写长篇或者准备写长 篇的朋友，你是托翁说的“这个人”吗?或者，你为成为“这个人” 做好准备了吗?

如果说短篇小说是一个智慧，中篇小说是一个故事，那么长 篇小说则是一个世界。世界是什么,世界意味着丰富、博大、复杂 和多样，长篇小说应该像波澜壮阔的浩瀚大海一样，首先对每个读 者产生磁石般的吸引力，然后让读者去见识和探询大海的美丽与丰 富。而事实上，很多蹩脚的长篇写作者把小说写得比我们的生活本 身还单调、还贫瘠，我们读到的许多小说，都像从同一条流水线上 下来的“产品”,故事雷同、叙述贫乏、人物扁平，所以我们觉得， 当前长篇小说面临的第二条歧路是，小说日渐使丰富复杂的世界平 面化、简单化了。

长篇小说平面化、简单化的根源发端于写作者对人们内在生 活发现和勘探的无能为力，而仅仅对“日常表面生活”“热闹生活” 等外在生活津津乐道。写作者忽视或者说放弃了对人们内在生活的 关注，在这种情形之下写出来的小说充其量只是一则由表面逻辑推 进的感官故事而已。这里，我们并不是否定小说对外在生活书写的 合法性，我们是强调，外在生活不能只为其自身而出现，应该为了 推动内在生活而出现，因为内在生活是以人性中人的神性而非物性 作为推动力的心灵故事，而对心灵故事的描述是小说尤其是长篇小 说永恒的魅力所在。叔本华说：“小说家的任务，不是叙述重大事

长篇小说的歧路



5

剜烂苹果 · 锐批评文丛



6

件，而是把小小的事情变得兴趣盎然。”什么事情能使人们“兴趣 盎然”呢?无非就是我们的内在生活吧。

余华的《兄弟》已经被N 多人谈论了，本不想凑这个热闹，但 说到长篇小说平面化、简单化的歧路时我还是想到了它。阅读《兄 弟》上部时我依然相信那个对人的内在生活富有洞察力的余华又回 来了，但是下部的阅读却让我有了些许失望：从李光头张罗的那场 前无古人的处美人大赛到宋钢跟随一个叫周游的江湖骗子四处兜售 “人造处女膜”“阴茎增强丸”等一系列情节设置，我认为这样写 只是对我们社会生活的简单模仿和任性夸张，感官体验的叙述并没 有将我们引入对这个时代本质的思索，“伦理颠覆、浮躁纵欲和众 生万象”成了作者对这个时代本质一厢情愿的解释，而非小说所 为。谁都知道，小说热情展示的那些荒诞情节是我们生活中每天都 在上演的故事，是报纸电视青睐的新闻话题，但这个时代人们的内 在生活却远远不止荒诞情节所展示的那般简单和平面，应该比小说 提供的经验复杂千万倍。《兄弟》下部令人失望的原因在于，事件 大于了人物。可是，余华的《活着》——我重读的长篇之一——却 是另外一番景象，一个如此朴素的故事却穿越了我们如此复杂的内 在生活，抵达了一片广阔但又模糊不清的灵魂空间，而呈现出一个 复杂而多样的世界来，因为《活着》里边人物是大于事件的，应了 巴尔扎克说的那句经典的话，小说是一个民族的秘史，而《兄弟》 至多告诉我们，小说是一则大众的新闻。

说到底，当前长篇小说平面化、简单化的现状是概念化、观 念化写作带来的必然后果，当写作者为了一个所谓的主题去收集材 料、为了一个新奇的理念去打造精致的故事时，小说柔软而鲜活的 生命已经命悬一线了，如此建构起来的小说世界很可能因扁平而崩 塌。如今，法治使社会善恶分明道德清晰，哲学和科学使世界变得 越来越条理越来越明白，此时的长篇小说该干什么呢?我们觉得， 长篇小说的任务之一是对明晰世界做出模糊解释，小说家应该提醒 人们别忘了这个世界的复杂性和多样性，写过《海上钢琴师》的意 大利小说家巴里科说，小说重要的不是解释这个世界，而是不解





释。我们发现，这时的小说家多么亲切，他像个心理医生，它以个 体的生命叙事在安慰每一个遭遇生活悖论而正处于矛盾痛苦时刻而 被世界忽略的人。

要摆脱长篇的平面、简单让它成为一个复杂而丰富的世界，我 们还是那句老话，去生活，调动所有感官进入人们的内在生活，去 体验深切的生命细节和生命情感，把写作的聚光灯永远投向“人” 而不是“事”。当然，这是一句好说但难做到的话，要不，大师为 何那样稀少呢?

长篇小说的歧路

我们当前长篇小说还在第三条歧路上前行，就趋势来看，短时 间内看不到回头或警醒的迹象，那就是创作题材的政治化倾向和犬 儒气质。

我因在文学刊物做编辑，接触了不少长篇写作者。前段时间， 一位20世纪60年代出生的作家将一本他即将出版的长篇小说给我 先睹为快，小说写某某战线的一位年轻副局长冲破层层阻力坚决查 处他管辖范围内的一桩已过去十年之久的“豆腐渣”工程、最终揪 出一批贪污腐败官员的故事。那位作家跟我讲，小说人物是虚构 的，但故事绝对真实，是哪个地方的哪一个工程他都知道，他还说 他写这部官场题材长篇的目的是希望有关部门和更多的人能看到， 引起关注，然后问题得到解决。我听后，不知道该说什么。

像这位出于“引起关注，解决问题”目的而选择长篇小说题

材的写作者，应该说，在当前不是一个个案，而是有一个庞大的队

伍，几乎形成了一股潮流，他们把写作的触角伸向公共领域的方方

面面，比如腐败问题、环境问题、司法问题、“三农”问题之类，

一般是什么时髦写什么,什么热门写什么:写腐败的，一定要揭示

官场黑暗正义胜出：写环境的.一定要表达环境重要：写司法的， 一定要写出柳暗花明的效果；写“三农”的，一定要展示农民的苦

7

难并替农民流几滴热泪，你方唱罢我登场，各领风骚三五天。

所以，以上述几种题材为主题组织的研讨会、创作启动会、精 品总结会什么的，在我们文坛上空像雪花一样飞扬，写作者们更加 热情澎湃地投入中国特色社会主义的长篇小说创作当中去。党中央

剜烂苹果 · 锐批评文丛

8

强调“三农”,就点名几个作家扯着大旗去写“三农”:20万字的 长篇小说，立下军令状，两年内脱稿，书是印出来了，但不出多长 时间就到了废品收购站，很快将打成纸浆，再去印刷反腐败题材的 长篇。有人鼓吹，有人应和，有人得利，有人高兴，但就是没有人 反思：我们这样做，究竟有几部小说能让读者一遍遍阅读一次次触 动?究竟留下了几部经得住时间推敲的真正的作品?除了一次次热 闹的会议和大量人力物力的浪费之外，真正的作品少之又少，因为 题材选择的政治化倾向太严重了。

小说有小说的特性，很多话说不出来，说不清楚，只有通过 隐喻来表达；虽说选择小说也无妨，但反腐、环保、司法、“三农” 等问题，不一定非要通过小说来表达，你可以直接说，直接发表你 的观点，你的目的不是也可以达到吗?

当然，任何题材都可以进入小说，腐败、环境、司法、“三农” 没有一样不能写，也没有人能限制写作者写它们，问题的关键是， 你选择的题材是否具有了进入小说的可能性：这些题材是否具有推 动故事前进的“精神动力”,这些题材是否关涉了“人”的荒诞、 现实和情感，这些题材是否具有了不可阐释的模糊性……总之，这 些题材是否只有借助小说的隐喻才能畅快地表达出来?如果回答 是，那就去写它们吧，这是真正作品产生的前提。半年前，我读了 哈金的长篇小说《等待》,小说的第一句话给我留下了深刻的印象： “每年夏天，孔林都回到鹅庄同妻子淑玉离婚。”我觉得这是文学 史上又一个经典的开头，它暗示我们，哈金选择的这一爱情题材具 有了“进入小说的可能性”:“离婚”是推动故事前进的“动力”, 是故事的内核，“每年夏天都同妻子离婚”揭开了一个荒诞故事的 序幕，“一个婚离了十八年，人的处境有着怎样的变化?”可以看 出其间包含了诸多不可阐释的模糊性。哈金的《等待》多少能给我 们在题材选择上带来些借鉴和思考。

我们还说到了长篇小说创作题材的犬儒气质：“犬儒”是一个 容易引起争议的词汇，在这里的意思很简单，是指写作者选择题材 时有狗的某些习性，比如跟风，比如附庸，比如不深入推敲，比如

叫声凶猛但气度很小——我觉得出色的长篇小说应该是一头孤独沉 着的狮子，而不是一条装狠的狗。犬儒气质是对长篇小说题材政治 化倾向的一点补充说明，不再赘述。

或许，当前长篇小说创作的歧路还有很多，我决定就此打住， 以免招来长文呆论的骂名，我希望我的论述只是“长篇小说话题” 的一个开端，期待有更深入的探讨。

长篇小说的歧路

*(原载《文学自由谈》2006年第4期)*

9

剜烂苹果 · 锐批评文丛



10

**畅销的差异**

近段时日，在挥汗如雨的暑热中，我集中时间和精力连续读了 三部长篇小说，它们是胡赛尼《追风筝的人》(美国)、麦克尤恩《阿 姆斯特丹》(英国)、库雷西《亲密》(英国),三部小说大致有三个 共同的特点：一是作者都是活着的正在欧美甚至全球走红的知名洋 作家；二是内容基本上写的是当下城市生活里边的人和事，可称得 上“城市小说”吧；三是畅销，小说推销者随便一张口就说卖了几 十万上百万，仿佛闹着玩儿，用马尔克斯的话说，像热狗一样在每 个地铁口热卖。

我集中读它们，是因为它们有这三个特点，而这三个特点后 面又是有着“潜台词”的：正在欧美走红的洋作家跟咱们中国正在 走红的作家比，创作水准到底孰高孰低?同在一片蓝天下，他们写 出了怎样的小说?他们把小说写到了什么水准?还有，我们都说我 们的作家下笔不是这个村儿就是那个屯儿的，只会写村子里屯子里 的那点陈年旧事，弄得“乡土小说”几乎泛滥，而作家因与城市生 活隔得太近而不会写“城市小说”,那别人是怎么写身边的城市生 活的呢?还有，畅销- 咱们文化产业化、文学市场化后，也有了 自己的畅销小说、畅销作家，但畅销的数字上面好像总是蒙着一层 纱，遮着一些见不得人的东西，让人看不清楚也不断怀疑，是真畅 销还是假畅销?那美国人英国人的畅销小说呢，说个数字就让我们 咋舌，它们靠什么畅销起来?作家又是如何写出来的?咱们可以学 学吗?

这些问题，对于我这样一个年年月月与小说打交道的编辑来 说，非常有诱惑力，算是一种眼光的培养吧；对于那些以写小说过 日子的作家来说，也同样有诱惑力，虽然不少作家有像王朔那般臆



想“稍不留神就弄出个《红楼梦》来”的经典情结，但更多更多的 作家，老实说，谁不想做美国的斯蒂芬 ·金第二、靠一两部小说就 由穷光蛋变成大富翁呢?咱们的已经写不出小说的前先锋小说家马 原先生就在多种场合做过“梦”:要写就写部像斯蒂芬 ·金那样畅 销的小说来。可以说，为生计写小说的小说家们谁又没有做过这样 的梦呢?这梦很美，但也很难。

说白了，挑这三部有一定“广泛性”“代表性”的小说看，是 想从中找到以上问题的答案，外国的月亮真比中国的圆吗?如果真 圆，那咱就一反思二学习——20世纪80年代咱们学洋人的叙述技 术，现在咱们学洋人的叙述内容和思考方式——即使一时写不出也 “模仿”出几部畅销全球的小说来，让咱们对他们也来个“文化 霸权”。

两星期后，三部小说终于看完了。当最后一页翻过去时，我 将三本书叠放到一起，看着它们，花花绿绿的灿烂的封面，那一刻 我才意识到，我想寻找答案的那些问题和我想对它们挑挑刺儿的心 思，在阅读的旅程中早被故事和人物抛到九霄云外去了。应该说我 享受了这一阅读过程，我想像我一样读过这几本书的不同国家的读 者，或许也得到了享受吧!如果一部小说，能让千千万万的读者得 到享受，那它的畅销就不需要什么缘由了。问题是，很多小说畅销 了，但它们并没有给我们带来享受，它畅销的原因不是来自小说内 部，或者说不是来自小说的出色，而是来自小说之外的诸如噱头 的炒作、题材的投机和影视的作秀等事件：让读者掏腰包的不是小 说，而是刻意制造的事件，所以有人说我们的文学不见了文学只剩 下了事件。畅销的原因很复杂，我认为可以分为真畅销和假畅销： 真畅销是指靠小说品质征服读者，口耳相传，说这是本值得看并值 得看了又看的好书，那畅销就变成长销，最后水到渠成地进入经典 行列，假畅销呢，与之相反，就是靠隐私、炒作等事件吸引读者眼 球，销售量一时上去了，但昙花一现，立马被忘却；真畅销的生命 力长，假畅销的生命力短；真畅销的开卷有益，假畅销的开卷唯有 一益——就是懂得下次不能再看这样的东西了。



畅销的差异



11

剜烂苹果 · 锐批评文丛

12

所以我以为，上面提到的《追风筝的人》《阿姆斯特丹》《亲密》 应该属于“真畅销”一类，它们称得上文学性十足的真诚的小说作 品，是它们给了文学广阔的市场，是文学给了读者慰藉，正如卡尔 维诺所说，“世界上存在着只有文学才能以其特殊的手段给予我们 的感受”,这样才导致了它们真正的畅销。

还是简单说说三部小说的内容。《追风筝的人》写的是一个人 赎罪的故事：12岁的阿富汗富家少爷阿米尔与仆人哈桑情同手足。 在一场风筝比赛中，哈桑为羸弱的阿米尔抢到了那只象征胜利的蓝 色风筝，但回来的路上，一群孩子为了抢走哈桑的风筝对哈桑动了 武并强暴了哈桑。阿米尔躲在旁边看见了，却因为害怕没有帮哈 桑。阿米尔为自己的懦弱感到自责和痛苦，再加上父亲对哈桑喜爱 有加心中不平，逼走了哈桑。不久，自己也因战争跟随父亲逃往美 国。成年后的阿米尔始终无法原谅自己当年对哈桑的背叛。为了赎 罪，阿米尔再度踏上久违20多年的故乡，希望能为不幸的好友尽 最后一点心力，却发现一个惊天谎言，哈桑实际上是他同父异母的 兄弟，儿时的噩梦再度重演，阿米尔在摇摆中痛苦抉择。《阿姆斯 特丹》写的是两个人的欲望的故事，这是一部绝妙的黑色喜剧：报 社主编弗农和作曲家克莱夫是一对老朋友，事业上如日中天。有感 于双方的前情人莫利临死前所遭遇的疾病与屈辱，他俩订下一项协 定：当一方不再能有尊严地活下去时，对方有义务结束其生命。然 而，随着两人相继在事业上受挫，这对老朋友之间产生粗語,他们 的协定也就变成了一场相互谋杀。最后，两人为人性中最黑暗的欲 望所驱使，不约而同地在阿姆斯特丹用安乐死结束了对方的性命。 《亲密》写的是一个人选择逃离的故事：过了今天伤心的一夜后， “我”就要离开妻子苏珊和孩子们了，就在这一夜之间，“我”开 始回忆和质问“我”和苏珊——一个大大咧咧的工作常受挫的女 人——的婚姻与生活，然后，这一夜就变成了一部长长的小说，天 亮之后，家里没人时“我”离开了，住到了朋友家里，但“我”仍 然等待着与苏珊和孩子们谈一谈。

在以上看似有些多余的复述中，我们可以从小说的内部去发现



这些小说畅销的缘由，至少有这样几点：一是三部小说都以“人” 为中心，写出人的形象、人的困顿以及人的反省，读完这几部小 说，我们的脑海中都会长久地浮现几个形象特征十分突出的人物， 有时候甚至怀疑他们写的是我自己，比如自责痛苦的阿米尔、找不 到生活根基的弗农和克莱夫、在生活围城中逃避的“我”,这些小 说让人物“站立”起来了；二是让小说成为有精神的和攻击性的文 学，这三部小说均有自己的“魂”——即对生活和人生的怀疑和责 问，在具象故事的展开中，让故事和人物的精神走向形而上，怀疑 和责问的理性之光就照到小说中来了，小说就成为读者思索精神问 题的“工具”了；三是都有一个叙述张力十足的“好看”的故事， 三部小说各有自己的故事“看点”,“看点”本身成为故事讲述下去 的动力，这是畅销的前提；四是三部小说叙述方式和技巧文学性十 足，可以看出三位作家的描述能力、表达能力等基本功都“冰冻三 尺非一日之寒”,所以他们的小说是地道的优雅的文学表达。

实际上，小说真正畅销的缘由其实就是“好”小说成立的理由， 而非以“畅销”为目的而制造的小说。

再回过头来看看咱们的畅销小说。据说《狼图腾》很畅销，中 文版卖了240万册，英文版卖了50万册，这的确是很不错的业绩， 但我读过之后，仍然很失望，它用粗暴简单的方式展示的只是一种 较为表面化的文化反思：中国人太温顺，丢掉了我们曾有的狼性精 神，中国呼唤狼性精神。这是一种十分恐怖的“狼哲学”,一方面 让更多的中国人陷入一种发泄式的心灵暴乱中，另一方面成为西方 社会继续“误读”想象中的中国的活教材。这部小说在叙述上的表 现也不令人满意，它更像部夹叙夹议的论说文而不像一部小说。在 我看来，它的畅销属“假畅销”一类，它并不是部好小说，残酷的 是，当我这篇文章提到它时，人们已经很少提到它了。再据说某 “80后”作家很畅销，他自己都吹牛说，只要我写，哪怕是垃圾， 也畅销。这样说话已经很没意思、很无知了，看看别人的畅销书 吧，比如《追风筝的人》,比如《阿姆斯特丹》,比如《亲密》,不 要把无知当可爱了。

畅销的差异

13

剜烂苹果 · 锐批评文丛

14

从有关图书销售排行榜单来看，排在前面的是《驻京办主任》 《空姐情事》等官场、艳情类小说，我们现今这些所谓的“畅销小 说”,面临最大的问题不是缺少故事，而是太把故事当回事或者太 在故事上用力，结果让故事的“怪”“俗”淹没了“人”的形象， 淹没了“人”的想法。虽然小说离不了一个像《阿姆斯特丹》那样 有“张力”的故事，但如何不让小说被故事淹没，我以为，可能要 把讲述故事的节奏慢下来，让“生活态度”“生活意味”进到小说 里边去。面临的第二个问题是，我们的“畅销小说”把自己的品位 降得很低：从精神的开掘上来说，小说应该是高昂着坚硬的头的， 我们的作家总是把读者读小说也当成了类似“打麻将”的“娱乐”, 这种判断是千错万错的，要说小说也是“娱乐”一种，那它也是精 神里边的“娱乐”。要写出小说的“精神头儿”,作家们必须要有“相 信”并忠于自己的“相信”,往雅里说就是内心要有精神叙事的支 柱，就像《追风筝的人》作者“相信”赎罪的必要，《阿姆斯特丹》 的作者“相信”人生无意义的罪恶，而我们的作家们缺了“相信”, 所以畅销的品位很低。第三个问题是把写作看得太简单，文学性太 差，应该说我们的“畅销小说”更多的是叙述技巧、叙事形式的“低 级书”,如果哪一天我们的畅销作家在叙述技巧、叙事形式上更多 讲究，就会变成畅销的“优雅书”了。

小说不在于是洋人写的还是咱们写的，也不在于是“城市小说” 还是“乡土小说”,只要写出的是大写的“人”的小说，写出有精 神的小说，写出文学品位很高的小说，就是永远畅销的小说。

*(原载《文学自由谈》2008年第6期)*

**中国文学的十大“伪话题”**

中 国 文 学 的 十 大 『 伪 话 题 』

文学是一个世界。构成这世界的，不仅有作品、作家、读者， 还有文学事件、文学话题等大量的文学“衍生物”。有时候，人们 对文学事件和文学话题的兴趣和关注，大大超过文学的本体——作 品本身，文学的“眼球经济”,其可怜的一点增长点，靠的就是事 件和话题了。

文学舞台上很热闹，你方唱罢我登场：研讨会、见面会、高研 班、评奖会、论争、座次、版税，甚至对掐、打架……没完没了， 永无止息。当台上的灯光暗淡下来，当主席台的标签撤换，当喧哗 与骚动退却，我们才发现，所谓的热闹，只是一个个文学事件、文 学话题轮番登场之后，留下的一地鸡毛般的轻浮与混乱，而那些真 正饱含着创造者全部灵魂与心血的作品，静候在一边，冷冷地注视 着这个“五彩缤纷”“热闹非凡”的文学世界。

在数不清的文学话题中，有多少是真正具有建设性的、启发性 的呢?我们热衷于谈论，但我们不知道我们到底在谈论什么;我们 热衷于寻找话题，但我们不知道什么是真正的话题。可以预见到的 是，几年过去，当我们回过头来，重新打量我们曾经唾沫横飞的文 学话题时，发现厚厚的尘埃已经覆盖了它们，它们已经不成什么问 题了，成了被扔进垃圾堆的“伪话题”。

为了戳破这“五彩缤纷”“热闹非凡”的文学泡泡，我特意搜 罗出了与咱们文学有关的十大“伪话题”,想给这圈中人一个提示， 既然是“伪话题”,便假、大、空，便废话连篇，便隔靴搔痒，便 自说自话，便无益于文学，便浪费生命，那么,就不要一次次去 “研讨”、去“谈论”它们了。“伪话题”对应的，是鲁迅先生说的 “空头文学家”,不做“空头文学家”,避谈文学的“伪话题”,我



15

16

们的文学世界，或许会干净、清净、本质许多。

**文学十大“伪话题”之首：文学死亡论，文学** **边缘论，文学堕落论**

这三论，实质是一个意思，文学不再受追捧了，弄文学的人 不再风光了。这里边藏着阿Q 的一句话：我祖上曾风光过，即文 学曾经风光过，曾经是很多人追逐的梦想，如今“黄鹤一去不复 返”了——现在，说自己是作家，等于找别人对自己翻白眼；出的 几本书，也无人问津；更不会像以前，出门兜里还揣着“作协会员 证”了。

那么,文学真的就死亡了、边缘了、堕落了吗?其实，这种问 题是“杞人忧天”的问题，它不需要我们来回答，即使我们回答了， 也是“瞎子摸象”似的回答，一孔之见，等于没有回答。因为文学 的存在现实，就摆在每个人面前，无论你说它活着还是死了，它都 在那里，那些伟大的小说，未曾边缘化；那些优秀的作家，从未堕 落过，他们风光依旧。只有糟糕的文学，糟糕的作家，才会死亡， 才会边缘，才会堕落，才会风光不再。就在前不久，我在动车上看 到两个高中生，一个捧着《围城》,一个捧着《红与黑》,看得津津 有味，一直看到动车到站。您说这“文学三论”的话题靠谱吗?

这个话题，因其“不着边际”,所以“伪”。

**之二：艺术来源于生活，高于生活；作家要** **走进生活，深入生活**

剜烂苹果 · 锐批评文丛

凡是跟文学，或者说跟艺术沾点边儿的人，这两句话一定听得 耳朵都起了茧子。听来听去，说来说去，我恨不得把“生活”二字 丢到火星上去，谁没有“生活”?谁不在“生活”?你难道住在火

星上吗?火星上也有“生活”啊。所以这是一句废话。其实，“生 活”本是一个很好的词儿，充满着烟火味儿，但是被这文艺腔糟蹋 了。如果在谈论文学时非要谈到“生活”,我建议在“生活”前加 上“内心”二字——作家要走进内心生活，深入内心生活。

这个话题，可以说是一句“深入人心”的“泛滥”的伪真理， 因其“泛滥”,所以“伪”。

文学、艺术与生活的关系，就拿小说来说，小说不见得高于生 活吧?有时候生活比小说精彩多了，小说在模仿生活，小说并不比 生活高明多少，至多，小说与生活是平起平坐的。甚至有人说，小 说应低于而不是高于生活，优秀的小说是匍匐于生活脚下并向生活 致意的小说。

小说既可高于也可等于也可低于生活，关键看我们说这句话时 的参照点在哪里，如果从获取题材来说，小说与生活画等号；从意 义感悟来说，小说高于生活；从灵感捕捉来说，小说低于生活。文 学、艺术与生活，不是高低的问题，而是距离的问题，生活到文学 有一段距离，要完成生活到文学的转变，这其间有多长的路要走? 该怎样走?倒是一个“真话题”。

**之三：大众传播时代的纯文学境地——突围与沉沦**

这是一个比较学术化的话题。所谓的学术化，就是“拗”和 “绕”,即拗口和绕弯，有话不好好说，无话乱说。不知道这种调 调是从哪里来的。

我印象中，纯文学的话题已经说了好久了，从20世纪90年 代说到现在，好多人都在说。我的经验是，说得越多，说明这事儿 越快寿终正寝了——盖棺论定嘛，谈论是一种缅怀。纯文学是和所 谓的大众文学、青春文学一块儿谈论的，纯文学被大众文学、青春 文学逼到了墙角，夺去了读者，显出衰败的迹象来，但“纯”字所 包含的“纯粹、深刻、正宗”等气息，依然让从纯文学阶段走过来

中国文学的十大 『 伪话题



17

剜烂苹果 · 锐批评文丛



18

的“遗老遗少们”,所不舍、所不甘，所以才有了纯文学境地的问 题——突围还是沉沦。

我觉得，这一话题太过“矫情”,所以“伪”。

什么叫矫情呢?明明是不可更改的趋势，却还摆出一副虚伪的 样子，去寻找所谓的生长点和出路，去突围。当初意义上的纯文学 正在或已经没落，这是既定的现实；新的形式的文学正在替代它， 这是发展和进化的结果，谁也无法阻挡。文学新旧形式的改变，不 存在好坏、深浅的问题。一代人有一代之文学，更换的是形式，文 学的魂魄不会变，几千年都没有变过。纯文学的读者已经老去，新 读者没在纯文学的染缸里泡过，已不识纯文学，所以，纯文学便成 伪问题了。

**之四：文学是需要坚守的，中年作家该是主力军**

这是《新华日报》在第八届茅盾文学奖评出后一篇小通讯的 标题，文中说，不少年富力强的中年作家都去搞来钱多来钱快的影 视剧去了，真正坚守文学阵地的作家少了，作者呼吁：“不管时代 怎么发展，一个国家、一个民族不能没有文学，不能没有精神的传 承。我们期待多一点作家能留守在文学阵地，给读者奉献出更好的 作品。”

坚守文学阵地，这是多年来人们常论的一个话题。当然，这也 是一个“瞎扯淡”的“伪话题”。

首先，文学的阵地，坚固如磐，何存坚守?一两个作家倒在 金钱的石榴裙下了，还有一个又一个作家，在文学阵地上“磨枪擦 刀”,写着人类真诚的作品。退一步说，假使文学有所谓的阵地， 假使还失守了，阵地没了，人们依然会做着阵地上的事儿——依然 会写下表达自己内心、表达对世界认识的作品。再说，文学阵地一 旦需要强调坚守，那也坚守不出什么好作品来了，爱干什么干什么 去吧，总有人会因为需要倾吐，需要表达，而加入到文学的队伍中

来，不必一惊一乍地担心。

如果说一个作家需要坚守的话，不是在文学阵地上的坚守、选 择上的坚守，而是坚守自己的写作理念，坚守自己对文学的理解， 坚守对世界的看法，并坚守着把它呈现出来。

**之五：用“×零后”命名作家、谈论作家**

用“×零后”命名作家、谈论作家，成了一股风。我闹不明白， “‘×零后’作家”这只笼子，能装尽天下所有“‘×零后’作家” 这群大小不一、生猛各异的飞禽走兽吗?“‘×零后’作家”这顶 帽子的阴凉，能遮盖住所有“‘×零后’作家”的个性和共性吗?

秘鲁作家略萨说，确立名目是一种不可救药的毛病。武断地用 “‘×零后’作家”来分析文学现象，就是不可救药地确立名目， 它只会缩小、限制我们的视野，让复杂对象简单化，除此再无任何 意义。

30年，在文学的时间刻度上是很短暂的，若干年后当我们回 过头来重新审视这30年来三个时代的作家在创作上的成就和文学 自身的发展变化时，我们一定会模糊他们在年代上的差异，无论 “60后”“70后”还是“80后”,我们早已忘了他们之间所谓的代 沟所谓的差异，我们记住和在意的是那个过去的20世纪，我们的 那群作家留下了什么什么作品。

一个朋友说，这“后”那“后”,几年后，统统无“后”。这一 话题因其“眼光短浅”而“伪”。

**之六：中国作家获不了诺奖，是翻译障碍；** **中国作家写不出好作品，是外语不好**

这是两个话题，但都涉及同一个词：外语。前者是中国文学输

中国文学的十大 『 伪话题



19

剜烂苹果 · 锐批评文丛

20

出，后者是外国文学引进，但仔细一想，这里出现了一个奇怪的 逻辑：无论输出，还是引进，都得怪咱中国作家，中国作家“命” 苦——您外语不好，不能读外国原著,所以您没写好；外国人不能 真正懂得汉语，您又不能用外语写作，翻译不好，所以您也获不 了奖。

真是“牛头不对马嘴”的强盗逻辑，故而这也是一“伪话题”。

翻译有没有问题呢?有问题，是全世界都面临的问题，中文翻 出去，外文翻进来，用时髦的话说是“全球性问题”,英国美国也 有这一麻烦。我发现了一个规律——不知是否属实有待证明——就 是优秀的作家写出的伟大的作品，就算译者水平差些，翻过来的东 西都是非常棒的，比如莎士比亚，比如王尔德，把不同译本拿起来 读，他们的作品都没有受到翻译的伤害。是不是一流的作品可以跨 越翻译的障碍呢?

其实，中国一些优秀的作家翻译出去，还是获了很多有影响的 国际奖的，比如意大利格林扎纳 ·卡佛文学奖、澳大利亚悬念句子 文学奖、曼氏亚洲文学大奖、福冈亚洲文化大奖等，如果说诺奖， 有一天也会得的，等到诺奖评奖委员会的18位评委多补进几个懂 中文的，中国作家就有戏了。

另外，作家懂不懂外语，跟写得好不好不是一码事，我很喜欢 山西作家李锐的两句话：“用方块字深刻地表达自己”;“用实际行 动建立现代汉语的主体性”。

**之七：诗歌创作要有效介入公共生活**

一说到文学创作“要怎样怎样”,我就害怕，先不说“要怎样 怎样”对不对，做不做得到，究竟是谁有这么大的能耐，要创作者 怎样怎样?就是上帝，他也不会这么要求人的。

各种会上，半吊子的文化官员和握有话语权的主持者，总是强 调创作“要怎样怎样”,这样的豪言壮语我们见得多了。这不，在

一次诗歌论坛上，十几个人所代表的“诗歌界”发出了呼吁：诗歌 创作要有效介入公共生活。

我不懂什么是公共生活，但看了这个话题，我懂了，敢情诗歌 一直是诞生在火星上的，没有进入咱们每天都面对的公共生活，所 以现在必须强调了，诗歌应该去对重大事件发言、关注社会热点冰 点、饱含社会责任感和紧迫感，那么,诗人不就成了政府新闻发言 人，或者媒体的评论员了。那么,诗歌和诗人也就不寂寞了。那 么,我们还要诗歌做什么呢?

这一话题因“武断”和“不自量力”而“伪”。

不过，面对这一话题，大部分诗人还是清醒的。有人说：“诗 人的写作，本身就是公共生活的一部分。一个真正的诗人，一定要 使美好的诗歌深入人心，才会对公共生活产生影响。”有人说：“让 愿意参与公众生活的诗人积极地参与，不参与的也不是罪过。这才 是正常的。你的诗歌无论参与了什么,都不能因此而降低它的艺术 水准，否则就是对诗歌的伤害和利用。”这些认识也说明这一话题 的“伪”。

**之八：传统文学与网络文学之争**

对文学进程中发生的新变化、出现的新事物，保持敏感和兴趣 是很好的，但同时也应该具有敏锐的洞察和清醒的认识，别一出了 个新东西，不是棒喝，就是捧上天。网络文学与传统文学之争，就 是这样一个走向两个极端的话题，仿佛仇人，彼此不容。

其实，所谓的传统文学与所谓的网络文学，有什么值得争辩的 呢?由纸媒变成了电子媒，有人说话语方式变了，阅读习惯和感觉 变了，文学变成了开放式，什么图示啊、参与啊等等，但文学依然 还是那个文学，文学的核，跟竹简文学、牛皮文学、收音机文学等 时代有什么变化吗?没有。

只是一次文学媒介的转换而已，就像摄影的胶片时代已经终

中国文学的十大 『 伪话题



21

剜烂苹果 · 锐批评文丛

22

结，音乐的唱片时代已经终结，但是摄影并没有终结，音乐并没有 终结一样，或许传统的书籍有一天会终结，被网络出版取代，但文 学并不会有什么根本的改变。

这一话题因其“一叶障目”“只见树木不见森林”,而成为无用 之争、无效之辩，便成“伪话题”。

**之九：长篇小说缺什么?缺精神的光芒，** **缺思想的力量**

或许因为长篇小说被看作是文学的“航空母舰”,作家和评论 家都重视长篇小说，作家总要花大力气写出一部或几部希望代表自 己创作水准的长篇小说，各路评论家也要时常为长篇小说创作问诊 把脉。所以，长篇小说缺什么,成为很多研讨会、论坛“万金油式” 的话题——你再好或者再差，总有缺的东西——面对这一话题，任 何与会者都有话说，于是我们时常听到这样的说法：长篇小说缺什 么?缺精神的光芒，缺思想的力量。

面对这种说法，我总是犯迷糊，什么精神的光芒?什么思想的 力量?您是诊断长篇小说的医生，但您这话是说给谁听的呢?照理 说，是说给小说家们听的：你们写的长篇，没精神的光芒，没思想 的力量，你们以后写的时候，脑子里要装着“精神”、装着“思想”。 但小说家从不把这“忠告”当回事儿，一是没办法落实，二是可能 跟我一样犯迷糊。那么,是说给读者听的：当代中国的小说，没精 神的光芒，没思想的力量，大伙儿没必要读。但是，广大读者没机 会听到这样的“忠告”。所以唯一的解释，这话只能是评论家说给 自己听的。

如果这种话题，最后变成了空对空的探讨，那么就是“伪话题” 了。包围着我们文学周围的，又有多少这样“大而无当”“正确的 废话”呢?

**文学十大“伪话题”之末：中国文学的十大** **“伪话题”**

之所以把最后之“伪”留给我的这篇小文章，是因为有人看了 这篇文章，可能会说，你这篇关于中国文学伪话题的话题，本身就 是文学的一个“伪话题”,你说到的很多话题，很快就将过时，而 且东扯西拉，没有系统，没有条理。

我倒是真希望，这篇小文谈到的话题是一个“伪话题”,这样 的话，我说的问题便不是问题了，那我们的文学世界，也便真的五 彩缤纷、热闹非凡了。

*(原载《文学自由谈》2011年第6期)*



中国文学的十大 『 伪话题

23



24

**质疑“×零后作家”的提法**

如今，很多文章、很多谈话，一说到中国当代文学的现状和变 化，不是亮出一副忧心忡忡而又无可奈何的语调，就是摆出一副真 理在握的毅然决然的架势，然后一五一十细数：“60后”作家如何 如何，“70后”作家怎样怎样，“80后”作家如何如何。——说什 么“如果说‘60后’作家的‘断裂’事件还只是文学审美原则的挑战， ‘70后’作家向‘美女作家’的转变还只是商业力量的侵袭，‘80 后’作家的崛起已经基本是另起炉灶。”①——说什么“尽管60年 代出生的作家曾咋咋呼呼搞‘断裂’,但真正的断裂的可能在80后 作家，70年代出生的作家不是‘遗老’,而是‘遗少’…… ‘70后 被命名为夹缝的一代，过渡的一代，分裂的一代，边缘的一代，自 相矛盾、不知所措的一代，浑浑噩噩、没有主见、因而也没什么前 途的一代。’”②

每每读到这些，听到这些，我就心生疑惑和茫然：您所说的 “60后”作家、“70后”作家、“80后”作家，他们是谁?他们在 哪里?他们是一两个还是三四个?还是所有的?由此，您概括的他 们身上所具有的文学特征或文学潮流，是指“60后”“70后”“80 后”作家的个体呢还是指群体?如果是个体，又怎能冠以“×零 后”呢?如果指群体，他们又在哪里呢?清代学人讲“例不十法不 立”“孤例不立”。咱们的学人，写文章或说话，只凭印象先“立” 了再说，“例”不“例”就打马虎眼过去了。这些观点看起来是那 么回事，但仔细一琢磨就不是那么回事了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛



① 邵燕君，《文艺报》,2009年9月15日。

② 周立民，《山花》,2009年第9期。

当然，无论怎样，人们还是喜欢以出生年代来将作家分成一堆 一堆来说事儿，像以前堆在坪场上的谷堆——“60后”堆、“70后” 堆、“80后”堆，据说“90后”堆也出场了，仿佛只有这样界限分 明地划分，他们文章的观点才“看起来很美”,有深度有广度。我 闹不明白，“‘×零后’作家”这只笼子，能装尽天下所有“‘×零 后’作家”这群大小不一生猛各异的飞禽走兽吗?“‘×零后’作 家”这顶帽子的阴凉，能遮盖住所有“‘×零后’作家”的个性和 共性吗?

秘鲁著名作家略萨说，确立名目是一种不可救药的毛病。武 断地用“‘×零后’作家”来分析文学现象，就是不可救药地确立 名目，它只会缩小、限制我们的视野，让复杂对象简单化，除此再 无任何意义。确立名目或者说确立概念，是文学评论见怪不怪的手 段，可以说中国当代文学评论的概念的繁荣远远超过了当代文学作 品的创作，只要是个学者是个教授都有自己的概念，我们时常可 以听到他们说“我把这一文学现象称之为×××”“我给它命名为 ××××”。

在“60后”作家、“70后”作家、“80后”作家这些概念中， 最先出现的是“80后”作家这一概念。最初还不叫“80后”作家 叫“80后”写作，或直接叫“80后”。这个概念是从诗歌圈而来。 出生于1980年以后的年轻人在气质和生活方式上，和前几代人有 着根本的不同。大约1999年开始，陆续有一些年轻诗人认识到这 种不同，并逐渐开始用“80后”这个概念，后来很多人加入其中 并认可自身的“80后”身份。“80后”的真正命名是在2002年左右， 这一年中诗歌界年青一代的诗人盛极一时。2003年以后，“80后” 这个概念分化，逐渐使用在小说领域，慢慢变成“80后”作家①。 应该说“80后”作家这一概念“走红”,媒体和书商功不可没， 寻找兴奋点和制造市场点是他们的“工作”,当“80后”身上所具 有的写作低龄化，早熟叛逆，与历史、传统隔离等特点出现在他们



① 人民网，《对“80后”青年思想及其写作的社会学反思》。

质 疑 『 × 零 后 作 家 』 的 提 法



25

剜烂苹果 · 锐批评文丛



26

面前时，他们看到了兴奋点和卖点，于是合力相推，让一批“80后” 的小说热卖大卖，媒体和书商利得益满，部分“80后”作家也名 利双收。由此，“80后”作家的概念得以确立。时至今日，媒体依 然喜欢用“80后”作家的概念来“炒作”新闻，制造“80后”作 家与所谓的传统作家的“战争”,比如《广州日报》说“80后作家

‘炮轰’作家入户门槛太高”,《南方都市报》声称“80后集体反 思父辈羞于提起曾经喜欢先锋派”等等。

本来，“80后”作家是媒体和书商制造的一个模糊而暖昧的概 念，他们的目的是为吸引眼球，但这一概念进入文学评论家的视野 后，“60后”作家、“70后”作家的概念便应运而生，评论家需要 用这些概念来相互对比，发现规律，得出文章开头所引用的那些结 论。“80后”作家成为媒体流行的一个概念后，难道我们文学评论 非要跟风再复制出“60后”“70后”这些概念吗?某种程度上说， “80后”是一个不可复制的概念，提到“80后”人们头脑中会出 现韩寒郭敬明等形象，但是你说“60后”“70后”,人们会想到谁 呢?谁也不会想到，所指都变得虚无起来。这样做，只能说明我们 的学人一是乱跟风二是贫乏。殊不知，用这种生硬的、一刀切的年 代划分法来分析一代一代作家所具有的特性和规律，是没有说服力 的，因为他太容易陷入以偏概全、以简代繁、概念先行的泥沼之 中，从而混淆视听。

就说以偏概全吧。照有些文章说，“60后”作家靠传统的文学 期刊成名，成为当代中国文学的中坚，有成名作有代表作；“80后” 作家靠市场媒体成名，成为当代文学的“新宠”,有成名作无代 表作；“70后”作家传统期刊和市场哪一头都没抓住，是“夹心饼 干”,没有成名作也没代表作。这是“戴帽子”“打棒子”的分析方 法，简单地用“×零后”作家来代替某一时期。我们知道，社会文 化、文学现象及特征的流变是发生在某一时期，以几个代表人物为 标志，但不能说“×零后”作家都具有这些特征，“×零后”作家 是个全体概念，而某一时期是个个体概念。这样说便以偏概全了。 “70后”作家也有靠市场和网络成功的，“60后”作家也有很畅销



的，“80后”作家也有很传统的经典写作意识和写作实践的。

我并不否认20世纪60年代、70年代、80年代我们的文学在 格局和生产机制上发生了重大改变，而且这种改变是在一个一个 十年之间瞬间发生的，让人惊奇。我之所以深深质疑“60后、70 后、80后作家”这种提法，是因为用一个出生年代命名的作家群 体概念来代替一个时间段内文学的变化，势必会掩盖作家个体的丰 富性、作家与作家之间的差异性以及作家创作并没完结的不可定论 性。每个作家都是丰富的，无论60年代、70年代还是80年代出生 的作家，他们的创作并没有终结，只要是个勤奋有追求的作家，他 总在文学和时代的变迁中调整自己，无论哪个年代出生的作家他们 都可能有传统、网络、市场中的写作，任何一个年代出生的作家都 有可能写出流芳千古的大作品来，出生年代从来不是问题的根源。

而刻意在作家出生年代上做文学的文章，只会限制了我们的 视野，30年，在文学的时间刻度上是很短暂的，若干年后当我们 回过头来重新审视这30年来三个时代的作家在创作上的成就和文 学自身的发展变化时，我们一定会模糊他们在年代上的差异，无论 “60后”“70后”还是“80后”,我们早已忘了他们之间所谓的代 沟所谓的差异，我们记住和在意的是那个过去的20世纪，我们的 那群作家留下了什么什么作品。就像我们现在阅读海明威和福克 纳，我们才不管他们是“×零后”呢!我们也不会管这两个同一国 度同时代生同时代死的伟大的作家是否见了面文学观念是否有什么 对立；至今仍在说话的是他们的《永别了武器》和《喧哗与骚动》。

回过头来说一点，所谓的“80后”作家真的与所谓的传统作 家有那么大的鸿沟那么大的对立吗?“80后”作家真的那么“新”, “60后”作家真的那么“旧”了吗?我读过一些“80后”作家的 小说，我并没有觉得他们是从外星球降落地球的，他们的文学观念 和文学技法依然是“很传统”的，有些不同的是他们呼吸上了时代 气息的文学语言和年少老成的文学敏感。有些“80后”靠网络和 市场一夜成名，暴名之下，“80后”的特征被放大，被夸张，就分 出了“80后”的“新”“60后”的“旧”,其实从所谓的“80后”

质 疑 『 × 零 后 作 家 一 的 提 法



27



和“60后”的现有作品来看，真正“新”——文学形式开拓和文 学题材深广度挖掘——的，还是所谓的“60后”“70后”写出的作 品。每个时代的作家都会老去，都会被后来的人称为“老土”,但 每个时代的作家都值得期待，因为他们都还活着，都还在写着，一 切都没有定数。

所以，我以为“60后”作家、“70后”作家、“80后”作家是 三个命名武断内涵模糊的概念，用它来分析我们当前文学的变化及 其规律，是不适合的。如果说“80后”作家这一概念还可以存在 一些时日的话，是因为它的标签和符号“价值”,媒体还需要用它 制造话题，但这个概念已经跟文学不沾边了，那么再提什么“60后” 作家、“70后”作家这些概念便更没有什么意思了。忘掉所有作家 身上被贴上的年代标签吧，去想想，他们写出了什么?

*(原载《文学自由谈》2009年第6期)*

剜烂苹果 · 锐批评文丛

28

**当前小说呼唤“文艺腔”**

可以说，近十年来，我读过的中国当下小说难以计数——长 篇中篇短篇、有名的半有名的没名的、男的女的老的少的，真是很 多。因为读小说是我的工作，我是名小说编辑；因为我真的很爱咱 们中国的小说(绝不是空话),所以读了很多。我是名“小说民族 主义者”,读了很多当下小说和读了很多伟大的外国小说之后，我 的民族自卑感就出来了，咱们这么大个国家怎么就没震撼世界的小 说呢?总希望中国能出很棒的小说，把外国人打下去。

由爱生恨。我爱咱中国小说，可咱中国小说不爱我，总出不来 很棒的小说，像外国小说那样来震撼我——一个不安分的忠实的小 说读者，所以，慢慢地，我内心对当下小说生出一丝恨了：是恨， 不是冷漠。恨是因为在乎，冷漠是因为不在乎，随你去，是死是活 都不在乎；冷漠比恨可怕，我是很在乎咱们当下小说的，所以恨， 恨铁不成钢。

因为恨，所以我会琢磨：咱们当下小说害了什么毛病?

我一介读夫，也尝试着做回小说医生，为咱当下小说把把脉， 望闻问切，诊断下病症；也尝试着开点药，医不医得好，是另一码 事儿——我本一“游医”,那些学者、教授持证上岗，比我胜任， 但我的心意到了。



当 前 小 说 呼 唤 『 文 艺 腔 。

29

**病症之一：软骨病**

又称肌无力，一身肥肉，没力量。读当下小说，越读越没劲 儿，读了一篇又一篇，回过头来，脑袋一拍，我读它干吗，还没生

剜烂苹果 · 锐批评文丛



30

活精彩呢。咱们的小说，一篇篇故事不是讲得四平八稳、圆圆满 满、规规矩矩，就是讲得急急忙忙、丢三落四、直奔结局而去；而 且，这些故事不是红杏出墙，就是三角四角恋；不是官场腐败权术， 就是底层挖煤挖矿死人；不是成长记忆青春期混乱，就是职场法宝 办公室小资等等，让人无法容忍，好像天底下就这点事儿。最无法 容忍的是，一窝蜂，一苦难，全中国都写苦难了；最最无法容忍的 是，披着小说外衣的故事比《故事会》还难看。一句话，故事强奸 了我们的小说，故事俘虏了我们的作者。

历史很搞笑，小说以前读不到一点儿故事，就怕不先锋不艺 术，就怕别人看懂；如今，满眼故事，就怕不大众不通俗，就怕别 人看不懂，提到小说艺术脸会红。不是说这些故事不能写；能写， 但您不能写得跟报纸的“特别报道”和电视里的“深度新闻”一样， 甚至还没它们吸引人，如果小说是故事，是二手新闻，那么在这个 靠一根指头就可获得海量资讯的时代，要小说干啥呢?小说成其为 小说，应该在这些故事身上，还往前走一步，走两步，甚至更多， 让小说闪耀出艺术的光泽来，那小说的生机和力量也就出来了。往 前走一步，就是说这个故事需具备表达普遍世相的意义；往前走两 步，这个故事需具有深入生命真实的能力；走更多呢，那是少数天 才的事情了。

如果一个小说止于故事，那只能说明一点，这小说不值得写。 每时每刻产生那么多小说，又有多少是真正值得写的呢?写过长篇 大著《纠正》的美国当红小说家乔纳森 ·弗兰岑说过一句话很有道 理，他说：“小说，如果不是作者对于令人恐惧之事或未知领域的 个人历险，就不值得写，除非为了钱。”

小说的“骨”,小说的力量，说白了，终究是小说作为一门艺 术呈现出来的力量对读者的征服。征服就是穿越，从故事的柴米油 盐到人情世故，从普遍世相到深入生命真实，一路穿越，小说取 得最后决定性胜利的是小说的情怀、小说的呐喊、小说的哲学意 味等。

**病症之二：絮叨症**

也称唠叨症，说话啰嗦，没完没了，言语繁琐，冗长不简洁。 现在一些小说，一打开，读者头就大，平庸、啰嗦的文字铺天盖地 而来，像公款吃喝不要钱似的，满桌的铺张浪费，满桌的杯盘狼 藉。一篇小说从第一句话开始，就得了絮叨症，不知道寻思些对读 者的阅读神经刺激作用大的话，来开始自己的叙述。再怎么着，您 第一句话总得动动脑筋想想法子把读者抓住吧，不要一上来就这人 姓甚名谁，多大年纪，性格怎样，家住哪里，祖上干什么的，没完 没了啰啰嗦嗦地失去叙述方向。老外就聪明，第一句话特讲究，比 如保罗 ·奥斯特《布鲁克林的荒唐事》开篇第一句：“我在寻找一 个清静的地方去死。有人建议布鲁克林。第二天上午我便从韦斯切 斯特动身去那地区看看”……多好的叙述，读者被吸引，小说便拉 开序幕。

人人都会说，小说是语言的艺术，但有几人真正领悟和体悟过 这句话的含义。语言是小说中的深潭，要多深有多深，小说家才华 高低的区别就表现在语言上，一个人才华有多大语言就有多好。语 言不仅仅是小说的工具，更是小说存在本身。我以为，当代小说留 给我们少有的美好印象，是和几位作家的语言才华连在一起的，余 华、苏童、莫言、迟子建，仅此几位，用语言搭建了自己的文学形 象和文学名声。这几位的语言共同点是节制、有力，一句当两句三 句用。从所谓的“70后”开始，语言开始变得铺张起来，不节制， 说话啰嗦，言语繁琐，看不到任何的叙述才华，两句三句当一句 用，这里边包括所谓的“70后”代表人物徐则臣、李浩等，只有 李师江等少数人的语言才华为人所称道。

我眼中好语言的标准是，准确、节制、独到。前两个标准不 说，就说“独到”,独到是指一个作家的语言形象——叙述的神态、 口气，表达事物时拥有的诗性气质、语言习惯，它是一个作家区别

当前小说呼唤 『 文艺腔



31

剜烂苹果 · 锐批评文丛

32

另一个作家的“标签”,是“独一个”。“独到”是语言艺术追求的 表现。其实，能刺激读者的语言都是好的语言，小说写出来，好和 糟的判断是存在于读者感觉中的，要不得的是，咱作者写了一大 堆，读者无动于衷，这个语言刺激是失败的，其他的还有什么用 呢?德国人顾彬批评咱语言不好是有一定道理的。

**病症之三：青光眼**

视野短浅，看不远看不清，视神经萎缩。这一病症在当下小说 中的临床表现是，看不远，视野局限，小说没有精神维度和精神高 度，或者说没有格局和没有气魄。有些小说，故事、叙述、题旨均 无可挑剔，能吸引人，也能感动人，但读完后，就是让人觉得缺少 点什么,还是不够过瘾，不够震撼，其实缺的是格局和气魄，是小 说的“艺术味”的欠缺。我们当下很多走红的小说家都遇到了这个 问题，就是所说的瓶颈，穿不过去，修炼得很不错了，就是成不了 “仙”。

我说不出为什么会这样，也说不出怎样才能让小说具有气魄和 格局，我只是隐隐觉得，这跟一个写作者自身的人生状态、人生胸 怀、人生气象丝丝相连，这也跟一个写作者相信什么、追问什么有 关，追问得越彻底，越有可能出现格局和气魄，但这已经不是小说 技巧、小说训练的事了，与神性相关了。但凡艺术，一旦归结到神 性那里，便不可言说了。

这样看来，咱当下小说的确病了，而且病得不轻，而且是综合 征，像垂暮的老人，全身是病。

但是说了半天，我发觉我说的都是些小说常识，也没什么新 意，但问题大的是，咱们当下小说把这些常识弄丢了，被所谓的市 场、商业牵着鼻子走了，印数论成败，名气论英雄，殊不知小说已 经变成一地鸡毛的东西了，看似繁荣，实则轻浮和空虚。那就回到 常识吧，回到小说“艺术”的轨道上来，用创造“艺术”的态度来

创造小说。

既然有病，就治。我开的一味药是：呼唤“文艺腔”,让“文 艺腔”回到小说中来。

既然小说已经变成了人云亦云、婆婆妈妈、轻如鸿毛的俗物， 那不如让它“雅”起来；让它“艺术”起来；让它小众起来——其 实真正的小说正在小众化——成为精神贵族的奢侈消费品，当有一 天我们民族的精神贵族越来越多，小说也便大众起来了；让它在这 个不再需要小说提供知识、信息、娱乐的时代，提供只有小说才能 提供的丰富的精神大餐。要重新体现小说的这些价值，好的方法 是，操起“文艺腔”,写起新的小说来。

曾几何时，人们将“文艺腔”踩在脚下，解恨地跺上几脚，然 后定下几宗罪：甜腻、虚假、空洞、风花雪月、华而不实、无忧说 愁、没话找话，等等，这些文艺腔的代名词是文艺腔的内容，文艺 腔的腔调呢?是指文绉绉的、咬文嚼字的、拿腔捏调的、爱激动爱 抒情的腔调。甚至，有人把“文艺腔”延伸到文艺领域之外，认为 社会认识和政治意识中也有“文艺腔”,指那些缺乏逻辑、认识肤 浅、看不到问题实质，而站在自己角度说“窄话”的人，多半讽刺 读死书的大小知识分子。

有人问画画并写作的陈丹青：“生命是有限的，什么是无限 的?”陈答：“文艺腔无限。”“什么会让你快乐?什么会使你不快 乐?”陈答：“听文艺腔我就不快乐，也不是不快乐，是想一头撞 死——人怎么可以这样说话。”

看来，文艺腔的确为人所诟病。但文艺永远离不了文艺腔，拿 近的说，从琼瑶阿姨到安妮宝贝到郭敬明，早已一路演进一路传承 下来了，还将继续上演下去。其实，文艺腔本身无罪，有罪的是， 将“文艺腔”代替“文艺”,以为“文艺腔”就是全部“文艺”,这 个要不得，会误导小孩子们。

那么,我这里呼唤的文艺腔，并不是彼文艺腔，是我的一种借 用，有原来的意思，更多的是指“大文艺腔”“真文艺腔”。我以为， “大文艺腔”“真文艺腔”的意思落在“大”和“真”上，用开阔的、

当 前 小 说 呼 唤 『 文 艺 腔 』



33

剜烂苹果 · 锐批评文丛

34

高端的、真正的艺术的眼光来创造小说，扫除当下小说从故事到语 言到精神的“假大空”。

谁是“大文艺腔”“真文艺腔”呢?谁是我们的榜样呢?—— 中国的鲁迅、沈从文，外国的莎士比亚、毛姆、王尔德、陀思妥耶 夫斯基、耶茨，在我眼里就这几位。

比如鲁迅《伤逝》:

如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为 自己。会馆的被遗忘的偏僻里的破屋是这样地寂静和空 虚。时光过得真快，我爱子君，仗着她逃出这寂静和空 虚，已经满一年了。……

比如沈从文《边城》:

女儿一面怀了羞惭，一面却怀了怜悯，依旧守在父亲 身边。等待腹中小孩生下后，却到溪边故意吃了许多冷水 死去了。在一种近乎奇迹中这遗孤居然已长大成人，一转 眼间便十五岁了。

比如莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》:

来吧，黑夜!来吧，罗密欧!来吧，你黑夜中的白 昼!因为你将要睡在黑夜的翼上，比乌鸦背上的新雪还要 皎白。来吧，柔和的黑夜!来吧，可爱的黑颜的夜，把我 的罗密欧给我!等他死了以后，你再把他带去，分散成无 数的星星，把天空装饰得如此美丽，使全世界都恋爱着黑 夜，不再崇拜眩目的太阳。……

比如毛姆《刀锋》:

你没法子不问自己，人生究竟是为了什么,人生究竟 有没有意义，还仅仅是盲目命运造成的一出胡里胡涂的 悲剧。

我想弄清楚为什么世界上会有恶。我想要知道我的灵 魂是不是不灭，还是我死后一切都完了。

比如……

读到这些，您是否有似曾相识的“文艺腔”的感觉呢?这些， 的确称得上“文艺腔”,但是是“大文艺腔”“真文艺腔”,鲁迅的 力量与深刻，沈从文和王尔德的美，莎士比亚和陀思妥耶夫斯基的 气魄，毛姆和耶茨对人生终极问题的追问，都是我们当下小说所缺 的，如果吸收这几位小说和人生的养分，定会消除弥漫在我们创作 中的软骨病、絮叨症、青光眼等病症的阴霾。

我以为，就我们当下小说的状况来看，是到了该抛弃卡夫卡、 福克纳、马尔克斯、鲁尔福、卡佛等大师的时候了，他们一度曾解 放了我们的叙述禁锢和小说思维，他们教会了我们技巧和思维，这 些大师很多地方是不可学的，但有他们对我们眼光的培养便可以 了。这些大师开辟了小说新的疆域，突破了叙述的边界，而我们当 下的小说不是“疆域”和“边界”的问题了，而是应该回到“文 学”“艺术”原点的问题，即文艺的“美”“吸引力”和“气魄”的 问题。

老话说，缺什么补什么。那就回到“大文艺腔”“真文艺腔” 的鲁迅、沈从文、莎士比亚、毛姆、王尔德、陀思妥耶夫斯基、耶 茨那里，重新吸取小说在故事、语言、精神上的养分，治我们当下 小说的病。

*(原载《文学自由谈》2011年第3期)*

当前小说呼唤 『 文艺腔



35

剜烂苹果 · 锐批评文丛



36

**官场小说：风行与危机**

我翻了下《小说月报》2006年的总目录，发现一个有意思的 现象：全年12期，转载了福建小说家杨少衡的七个中篇，而且清 一色“官人”小说。

为什么说这一现象“有意思”呢?

《小说月报》——文学刊物中发行量的大哥大，保守说单期40 万份，什么概念?福建漳州城区40万人，人手一册，全民在《小 说月报》上读着老乡杨少衡的“官人”小说。在这样一个文学被读 者普遍抛弃的时代，一份依然显示着文学巨大市场潜力的“牛”杂 志，慷慨地拿出如此不可思议的版面给同一个人——让有些小说家 多么眼红啊，这只能说明一个问题，就是杨少衡和他的“官人”小 说持续不断地受到读者追捧，让读者兴趣盎然。

既然“衣食父母”如此喜欢，编辑先生们还有什么理由视而不 见呢?说白了，这年头谁又会跟发行量闹别扭呢?所以，从《小说 月报》的读者群——某种程度上意味着文学的大众阅读群——的阅 读趋势来看，2006年在我的脑海中无疑是：文学理想梦一场，“官 场风行”又一年。

官场小说如此风行的背后究竟深藏着什么秘密?这一问题就像 夏天的蚊子，总在不合时宜的时候来打扰我的美梦——我的文学的 美梦。

我记得，狄更斯写过一个叫《我们相互的朋友》的小说，里边 一个叫博芬的穷光蛋发财后，成天担心会失去他的财产，所以他经 常到书店去找一些有名的守财奴的传记来读，学习如何守财。这一 细节突然让我想起官场小说的读者们来，那些准备升迁或者已经犯 事的官僚，是否会去找《小说月报》来读杨少衡的官场小说，学习





官场的潜规则或者如何逃避制裁呢?

完全是有可能的。一个先前在县里做小干部后来写起小说来的 朋友的说法就验证了我的想法，他告诉我，说在他身边就有好几个 这样的人，只不过他们读官场小说的同时还琢磨白话版的《孙子兵 法》,二者里边都有他们需求的升迁技巧和规避官场风险的知识。

应该说，官场小说的消费群除了这批“官人”外，更大一批是 猎奇的平头百姓。有时候报纸上“官员发迹、落马”的特稿不能满 足看热闹的老百姓后，他们会把兴趣延续到“神通广大”的作家们 写就的官场小说上，寻找永无止息的官场传奇，满足永无尽头的猎 奇心理。

这里边学问大着哩。

官场的森严等级和衙门的高墙院落，阻断了官场官员与老百姓 的联系，拉长了二者之间的距离，老百姓看官员官场就像看天上的 星星一样，既遥远又光亮，但光亮的背后却又铺展着无边的黑暗， 这黑暗里究竟藏着什么,是老百姓最感兴趣的，也是官场小说津津 乐道的：权钱是如何交易的?权色是如何演变的?权力斗争是如何 展开的?官商是如何勾结的?由此，官场作家靠自身的特长——捕 风捉影的想象和夸大其词的虚构，将这些官场话题做了细致入微和 入木传神的描述，权钱权色交易、权力内部斗争、官商相互勾结变 成一个个鲜活的人物一个个生动的场景，让老百姓读得如痴如醉， 让官场小说长江后浪推前浪似的，一拨一拨出来，最后，书商、作 者、老百姓各得其所，全都满意地笑了。

但是，官场小说的前景真的阳光灿烂吗?

我看未必。米兰 · 昆德拉说：“生命是短暂的，阅读是漫长的， 而文学正在以一种疯狂的繁殖在自杀。”繁殖是一种机械的复制， 眼前走红的官场小说过分地陷入了故事的泥潭，放弃了艺术上的冒 险，或许，它已经迈上了一条文学的复制之路，或许，它已经开始 了自杀。谁知道呢!

在有些人看来我的看法有些杞人忧天或者过分苛刻，但官场 小说表现出来的两个共同的创作缺陷是显而易见的：一是此小说与

官场小说：风行与危机



37

剜烂苹果 · 锐批评文丛



38

彼小说之间内容的机械复制，二是小说自身开掘仅到故事为止。就 前者来说，官场小说已经看不到相互之间的差异，故事轨迹基本逃 不出投机、升官、得意、失意的老套模式，如果有变化，就是在 钱、色、商与权之间加些作料，增强些感官刺激而已，如此下去， 所有的官场小说都将成为一副面孔，成为一篇小说。我不知道，老 百姓有没有看腻歪的那一天。就后者来说，虽然官场小说能有一个 让见多识广的读者欲罢不能的好看故事，已经相当不容易了，但我 说，官场小说要有所作为，仅仅停留在表层故事，或者仅仅停留在 揭短、打黑、反腐、窥视等主题层面，而不进入到“人”的层面， 官场小说永远只能作为市场短暂的摇钱工具而存在，这样，官场小 说总有一天会为自己掘下坟墓将自己埋下去。当然，有官场作家会 说，此类说法太酸葡萄心理了，让“名留千古”的官场小说见鬼去 吧，老百姓爱掏腰包买来读就谢天谢地了，谁管得了那么多。这样 说也可以，但文学玩得就没那么有意思了。

在中国作官场小说的作家中，我觉得弄得最好的三位是周梅 森、王跃文、杨少衡，其他的官场作家算是他们的徒子徒孙，没有 走出他们在官场小说上开辟出来的三条路径，他们三位的官场小说 除了展示共同层面的内容——官场秘密，如潜规则、圈套、欲望等 以外，显示了官场小说创作发展的三个阶段：一个是正面宣扬官场 正义胜利的阶段，另一个是强力批判官场黑幕的阶段，最后一个是 着力挖掘“官人”人性阶段。

很显然，周梅森代表了第一个阶段，王跃文代表了第二个阶 段，杨少衡代表了第三个阶段，现在看来，周梅森、王跃文的官场 小说时代已经结束，杨少衡的官场小说时代正在势头，这一发展过 程，显示了官场小说所写内容的整体运行轨迹：由写“场”到写“官” 到写“人”,这正好验证了我的分析——官场小说要有所作为必须 不断向纵深开掘，老百姓对杨少衡官场小说(有人将杨的官场小说 称为新官场小说，但杨本人似乎并不在意，他更喜欢称自己的小说 是官人小说)的追捧也验证了这一点。我觉得对一切小说来说，小 说家必须成长，因为读者在不断地成长，小说也必须成长，官场小



说也是如此。

杨少衡的“官人”小说频繁亮相于《收获》《人民文学》《十月》 等老牌文学刊物，并获得各种文学奖项，应该说杨少衡的“官人” 小说被大众广泛接受的同时，也被挑剔的“文学圈”认同，这得益 于他对官场小说在深度上的开掘，“官场”或者说“官人”只是他 小说的一副“外衣”,一个说事的“幌子”,他的“官人”小说指涉 的真正的核是“人”——人的欲望、人的恐惧以及人的希望。

他的一个中篇小说《祝愿你幸福平安》给我深刻印象。《祝愿 你幸福平安》写的是官太太许丽姗在毫无心理准备也没有任何征兆 的情况下丈夫因受贿被突然带走后，许丽姗所经历的一段质疑和焦 虑的生活。小说披着官场的外衣，但写的是人，将人内心的恐惧解 剖得入木三分，某种程度上说，称这篇小说为“官场小说”已经有 些勉强了。

或许，将官场小说写得不像官场小说才是官场小说的未来之 路，就像杨少衡做出的榜样，我们在不满中有理由期待。

*(原载《文学自由谈》2007年第5期)*

官场小说：风行与危机



39

剜烂苹果 · 锐批评文丛

40

**论处女作**

在我们美妙的汉语中，“处女作”是能充分体现汉语“嚼头” 的词语之一。《现代汉语词典》对“处女作”的解释为“一个作者 的第一部作品”,这个有些古板的解释后面，藏着让人琢磨和回味 的意蕴，“处女”和“作品”组成偏正式词组，妙就妙在用名词“处 女”修饰名词“作品”,我们只能理解为“处女般的作品”,所以我 以为“处女作”至少包含了这样几层意思：一是对个人来说是值得 重视和具有纪念意义的；二是它具有原初性，饱含了作者的创作激 情、才情和勇气；三是作品拿出来示人暗含忐忑和期待的心境；四 是作者不仅仅创作了这一部作品还写了更多的“非处女作”。

其实词典之外，“处女作”约定俗成的意思是指作者出版(发 表)的第一部(篇)作品，未出版(发表)的通常不称“处女作” 而叫“习作”。照这种说法，除了“第一部(篇)”以外，作品出版 或发表，变成进入流通领域的出版物，也是“处女作”得以成立的 一个条件。我不知道这种约定俗成的说法从哪里来，但它有一定道 理，第一部作品写出后是藏之抽屉还是公开问世，毕竞代表了一部 作品的两种命运——夭折或出生，对读者来说，公开问世并能读到 它是“处女作品”开始自己命运之旅的发端，是作品价值意义得以 实现的前提。所以王安忆认为“处女作”是反映作家最初创作时期 的精神状态、写作能力、艺术追求并以公开发表的形式面对阅读检 验的作品。这样来界定“处女作”是有道理的。

如此弯弯绕绕地来谈论“处女作”的定义似乎意思不大，其实 不然，我问过几个人(文学圈内圈外的都有),处女作什么意思? 还真有几个答不上来，一个说，是不是处女写的东西?一个说，是 不是星座?还有一个直接说不知道。“处女作”一词耐人寻味，而

回答这几种答案的人也同样耐人寻味。

前段时间我读了两本小说，一本是英国移民作家奈保尔获毛姆 奖的《米格尔街》,一本是加拿大作家范德海格获加拿大总督文学 奖的《走下坡路的男人》。两本小说写得真好，写的虽都是小人物 但绝对大手笔，传神精练的表达和对生活独到的洞察让两部小说熠 熠闪光。读完小说看《译后记》我才知道，两部小说都是作者的处 女作。借用俄罗斯著名作家扎雷金评价拉斯普京的话说是，(他们) “几乎没有起跑，一下子就成为一个真正的语言大师进入了我们 的文学”。处女作之后，奈保尔2001年获诺贝尔文学奖已经成为世 界公认的大作家，范德海格在加拿大也是大名鼎鼎，我突然想，他 们日后在写作上的成就与他们的处女作之间究竟有什么样的瓜葛? 或者说他们处女作的水准与后来作品的水准相比怎样?我随后读 了奈保尔的《自由国度》和《魔种》,这两部小说因奈保尔过分突 出的个人写作意识让叙述显得沉闷，我更欣赏他的处女作《米格尔 街》——灵动、充满生机，我觉得《自由国度》《魔种》的艺术水 准并没有超越《米格尔街》。范德海格后来出版了《我现在的年龄》 《最后一次穿越》等小说，其影响力也似乎并没超过其处女作《走 下坡路的男人》。事实表明，在这两位洋溢着才情和智慧的作家身 上，他们的处女作其实成了他们的成名作和代表作。

除以上提到的两位以外，处女作、成名作、代表作“三作”合 一的作家还有没有呢?我搜索了些资料，发现这一情形还真不在少 数：比如中国现代作家中，鲁迅的小说处女作《狂人日记》、曹禺 的戏剧处女作《雷雨》、茅盾的《蚀》三部曲、老舍的《老张的哲学》、 郭沫若的《女神》等；比如外国作家中，歌德的《少年维特之烦恼》、 小仲马的《茶花女》、莫泊桑的《羊脂球》、简 ·奥斯汀的《理智与 感伤》、王尔德的《快乐王子及其他》、马尔克斯的《枯枝败叶》、 索尔仁尼琴的《伊凡 ·杰尼索维奇的一天》、杜拉斯的《无耻之徒》、 索尔 · 贝娄的《晃来晃去的人》、昆德拉的《玩笑》、海勒的《第二 十二条军规》、卡尔维诺的《通向蜘蛛巢的小径》等等。如果不是 专门为了搜索这些信息，我们往往会忽略这些我们熟悉的流传至今

论处女作



41

剜烂苹果 · 锐批评文丛

42

的作品是作者处女作的事实。在这份随意性很大、挂一漏万的名单 中，这些名字均是19世纪、20世纪世界文坛响当当的名字，而今 很多人的生命已经消逝，但他们第一次出手的作品却还“活”在这 个世界上，他们的处女作成为他们生命的延续早已成为了文学经典， 或许令他们自己也没有想到的是，他们当年不需要任何文学起跑的 处女作，不仅跃上了自身创作的高峰，也跃上了世界文学的高峰。

应该说一个作家的处女作成为高峰之作，其中原因并不难理 解。我们知道，出色的写作是一项复杂且难度很高的内心活动过 程，它需要十足的表达和观察才华，需要生活经验的准备，需要充 沛的创作激情，还需要某些无法道白的机缘，而一部处女作的诞 生，有时候正好契合了一次出色写作所需要的种种条件。当一个作 家写下他的第一部作品时，我相信他不是为了奖项也不是为了名垂 千古，而是他急切地需要表达，急切地需要用文字去倾诉，甚至他 想为打发时间而找到一些乐趣，而正好他又具备了相应的储备、思 考、才华、智慧和勇气，所以这部优秀的处女作让他一举成名并成 为其重要代表作就顺理成章了。在其后的创作中，他有可能超越其 处女作，也可能永远也超越不了，因为一切决定创作水准的因素都 在变化当中，而一个作家一辈子都在改变当中，哲人说，“人的脚 永远不可能两次踏进同一条河流”,而那一条河流恰恰是世上最美 的河流，如同作家优秀的处女作作家再也写不出来一样。

事实上，处女作畅销、处女作获大奖、处女作一举成名天下知 的“处女作现象”就一直热闹地在我们身边像电影一样上演。比如： 英国女作家罗琳凭处女作《哈利 ·波特》成为世界上最富有的女人； 美国作家胡赛尼处女作《追风筝的人》成为“写作最佳最震撼人心 的作品”,好评如潮，风行阅读界；英国一位93岁的作家罗娜 ·佩 奇出版了自己的第一部小说《危险的弱点》,因其高龄出版处女作 备受关注，她说：“我从小就嗜好写作，写东西也写了快一百年了”; 33岁的印度作家阿拉温德 · 阿迪加凭借处女作《白虎》获得2008 年度布克奖，并收获五万英镑奖金；等等，等等。

有句古话说，“三岁看小，七岁看老。”意思是从小时的一举



一动中就能看到一辈子的造化，同样，从作者的处女作中我们也可 以大致看到作者一辈子的写作成就，所以我一个基本观点是，如果 您是一位写作者，您的处女作出来就那么平平庸庸，就那么人云亦 云，丁点儿闪光的东西都没有，那您的写作出息将大不到哪里去。 因为前人的作品已经将写作变成了一项难度非常大的内心活动，拼 到文字金字塔顶端的拼的是才华，上面提到的那份有些长的名单已 经向我们证明，处女作的与众不同暗示了他们日后可能在文坛拥有 一席之地。

也许有人会说我这是“唯天才”论，但我们不可否认写作在 所有行业中它的确是一个“唯才华”才有大成就的行业。也许有人 会说写作有一个慢慢成长的过程，用处女作来判断一个作家的成就 未免太武断，对此我不敢认同，对那些注定出色的作家来说，他十 年、20年前的写作与他十年、20年后的写作，我们看不到什么差异， 如果说有差异的话，就是表达更加圆滑了，精神和激情的东西—— 即文学的魂魄依旧如往昔。就是说写作这桩“活儿”的难度和高度 不是靠力气而真正是靠才气来征服的，真正的作家莫不是如此，真 正的作品也莫不是如此。

鉴于处女作在一个人写作路途中的重要作用和意义，也鉴于 处女作的在文学之林中的“代表性”“经典性”倾向，所以我觉得， 发现和推介优秀处女作将是一个国家乃至世界的一件“功德无边” 的文学盛事，我想如果我有足够多的钱(不低于诺贝尔奖奖金吧), 我将设置一项世界级的“处女作”文学奖，每年评选一次，奖励当 年全世界最优秀的处女作。正当我这样“痴人说梦”时，我在报纸 上看到了一则题为“俄罗斯‘处女作’文学奖意为文坛立经典”的 新闻：

2008年10月9日，俄罗斯“处女作”文学奖启动“年 度最佳十五部俄语作品”工程。设立于2000年的“处女 作”文学奖旨在为用俄语创作的25岁以下文学爱好者提 供展示才华和交流的平台，使更多读者分享他们在文坛的

论处女作



43

第一分耕耘。该奖成功举办过七届，至今已发展为全俄最 大的面向青年文学者的文学奖项，设有五种奖项：“中长 篇小说奖”“微型小说奖”“诗歌奖”“戏剧奖”“随笔奖”, 今年又新添“电影剧本奖”。

本年度选出的15部优秀作品有传记作品《阿列克 谢 ·托尔斯泰》《亚历山大 · 索尔仁尼琴》,还有瓦列里 · 波 波夫、帕维尔 · 巴辛斯基、扎哈尔 ·普里列平、纳塔利 娅 ·克柳恰廖娃、罗曼 ·先钦等囊括老中青三代作家的作 品，大有为当今文坛立经典之作的倾向。评选专家委员会 主席亚历山大 ·卡巴科夫指出，该工程着力于使人们能深 入地解读今日俄罗斯文坛。

真可谓“英雄所见略同”啊。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

*(原载《文学自由谈》2009年第1期)*

44



**小说比生活精彩**

时常听到有人说，生活比小说精彩。有的甚至说，生活比小说 精彩十倍百倍，他们还放言，中国最好的小说在《南方周末》的深 度报道上。说这种话的有两种人：一种是喜欢指手画脚、说大话乱 命名的所谓的评论家和没有读到好小说的读者，为不满小说的现状 而抱怨；还有一种是本身写小说的，小说写得不怎么样，为写不好 小说找理由开脱。他们都是读过一些小说或写过一些小说后深深感 慨：生活太出人意料、太真实了，比那些编造的小说精彩。感慨过 后，有两种可能性：一种是从此不读小说了，改读生活，读《南方 周末》;一种是小说还要读，还要写，继续感慨，继续抱怨：生活 比小说精彩十倍百倍。

有感于此，如果真要将小说与生活相比的话，我想说的是，小 说——当然是指好小说(这是我观点的前提)——比生活精彩，至 少精彩一倍到两倍。

我举一个例子，意大利作家卡尔维诺的短篇小说《近视眼的 故事》——中国优秀小说多的是，原谅我举个外国的。小说的主人 公叫艾米卡，年轻，不缺钱，也没什么物质或非物质上的野心。但 近段时间来总是提不起生活的兴趣：以前漂亮女孩从眼前过总是追 着看，现在不了；以前到陌生的城市总是很兴奋，现在也不了。艾 米卡最终找到了原因，原来他近视了。医生为他配了副眼镜，就是 这副近视眼镜，他的生活由提不起兴趣而变得苦恼起来。什么苦恼 呢?他的苦恼之一是，现在戴了眼镜他要像婴儿一样重新学习哪些 要看，哪些不必看。因为以前没戴眼镜，一切都是朦朦胧胧的，可 看可不看，没必要在意，而现在戴上了眼镜，世界突然变得清晰异 常了，生活中的每个细节都跑到了眼前。有时艾米卡在等公交车，

小说比生活精彩



45

剜烂苹果 · 锐批评文丛



46

站牌上琐碎的坑坑洼洼都吸引他看半天，结果错过了公交车。还有 女人们的脸，以前模糊地看，都美，现在看清了，都是雀斑，不让 人赏心悦目，等等。这些事小，但很让艾米卡苦恼，因为这副眼 镜，他要从头学习如何生活。苦恼之二是，他戴上眼镜后，眼镜这 玩意儿成了他脸上最引人注目的特征，甚至成为他的代名词 — “那个戴眼镜的”“眼镜”,有的还直呼“四眼”。更让艾米卡不自 然的是他瞅着镜中的自己，越来越厌恶自己这张脸，仿佛除了这副 眼镜，再乏善可陈了，他不喜欢眼镜成为自己身体的一部分，“一 个工业产品和一个大自然的产物就这样融合在一起”,他很苦恼。

这两个苦恼很折磨他，他都变得有点神经质了。为了解决这 两个苦恼，他想了个办法，换个超大的黑框的眼镜，这样就将工业 产品与大自然造的脸分开了，另外呢，他将眼镜带在身上，需要看 清楚的，就戴上，不需看清楚的，就不戴。算是个两全其美的办 法。一天，艾米卡出差到V 城 ，V 城是他出生地，很久没有回来 了，如今他戴着他的黑框眼镜行走在家乡大街上，很亲切，也很怀 旧。在街上他居然碰到了他儿时玩伴，玩伴就肚子大了点，模样还 在，玩伴迎面走来，艾米卡笑脸相迎，热情招手，对方愣了愣，瞪 了一眼，擦肩过去了。接下去他又碰到了小时的老师，同样如此， 老师也不认他。艾米卡觉得很尴尬，他知道一定是这黑框眼镜惹的 事儿，他便取下了眼镜，他想这下大伙儿应该认识他了。世界变得 朦胧起来。他依然行走在家乡大街上，他扭头发现街对面一个穿红 衣服的女子，从身材、走路姿势上看像他曾经的女友，艾米卡很兴 奋，他突然意识到这原来是他留恋这里的唯一理由了，但是他没戴 眼镜不敢确定，他赶紧掏出眼镜戴上，但当他戴上的瞬间，红衣女 子消失在一个商场里了。艾米卡追上去寻找，他戴着眼镜看到确认 是前女友时，女友并不认他，因为他戴着眼镜，以为他找错人了， 还骂他神经病。艾米卡取下眼镜，世界又模糊了，红衣女子也消 失了。这样，人们在街上看到了一个把眼镜取下、戴上，戴上、取 下，再戴上这样动作反复的、行为有些不正常的人……

现实中，近视眼的生活，谈不上什么传奇，琐碎的麻烦倒有不



少，对此我们知道很多，或许也有亲身体验，所以近视眼的生活不 一定有多么精彩，但这篇写近视眼的小说，确实如此精彩：第一， 小说家“发现”了近视眼有些夸张的苦恼，读来趣味盎然；第二， 近视眼的苦恼把人异化了，让人从小说中走出来去想更多的非近视 的问题了，意犹未尽。小说荒诞而真实，有趣而有味儿，这样，小 说至少把生活往前推了两步，所以我说，小说比生活精彩至少一倍 到两倍。

回到我们的话题上来。生活与小说谁精彩?怎么比?拿一篇 小说 个人物、故事相对独立单纯的小说，来与我们脑中众 多信息混合体的生活相比，如果比的“横截面”不一样，你可以说 生活比小说精彩。但如果拿一个小说写的某类人或某类事与生活中 的某类人或某类事相比，小说的精彩度可能会胜出，就像上面提到 的《近视眼的故事》。以前有句老话，“艺术来源于生活，又高于生 活”,如果把“艺术”换成“小说”,就是“小说来源于生活，又高 于生活”,应该说前半句是废话，什么东西不是来源于生活呢?什 么又不是生活呢?那么小说是不是就一定高于生活呢?不一定，有 的小说是与生活平起平坐的，比如哈代的《德伯家的苔丝》,它没 有超越生活半步，一切情节都在平常之中；有的小说是低于生活的， 就是说它的情节和人物还没有生活丰富、没有生活聪明，它写的是 一种“钝生活”“断生活”,比如塞林格的一些短篇小说，大多写一 两个人简单的部分生活。无论小说是高于生活、平于生活还是低于 生活，如果是一篇好小说，有一个条件必须存在，就是要比生活精 彩，精彩就是有趣有味儿，很多人对小说的定义就是从精彩的角度 说的，叔本华说，“小说家的任务，不是叙述重大事件，而是把小 小的事情变得兴趣盎然”.毛姆说.“好的小说应该引人入胜.…… 为读者提供娱乐的同时引人深思”。

持“生活比小说精彩”看法的人之所以振振有词，是因为他们 认为生活比小说丰富、比小说复杂、比小说真实。这样说好像也靠 不住。说丰富，《红楼梦》要比生活丰富；说复杂，《追忆逝水年华》 要比生活复杂；说真实，我想起著名小说家纳博科夫的话，他说：

小说比生活精彩



47

剜烂苹果 · 锐批评文丛



48

“我们应该尽力避免犯那种致命的错误，即在小说中寻找所谓的

‘真实生活’,我们不要试图调和事实虚构和虚构事实。”小说是虚 构的，但它是用真实去虚构的，它虚构的真实有时要比生活的真实 还要真实。

或许，认为生活比小说精彩的说法是针对我们当前的小说 的——我们当前的小说总不那么令人满意，它们比生活本身逊色： 故事简单，人物单薄，缺乏吸引力、洞察力。对此我也不完全赞 同，我相信任何一个大变革的时代都有伟大的作品诞生，只是我们 是否能感觉到或者承认它?我们是否忽略了它或者它暂被时代的烟 尘所淹没?不可否认，一个普遍的现象自古以来就伴随着我们：厚 古薄今，总觉得一代不如一代，在对小说的判断上也是如此。比如 英国的伍尔夫当年认为她所处的时代的文学，“没有一个姓名能够 鹤立鸡群，没有一位老师傅的工场，可以使年轻人在那儿当学徒而 引以为荣”;比如美国的詹姆斯认为，“我们的时代”,“庸俗化正在 促成当代小说泛滥成灾”;比如那位俄罗斯作家拉斯普京先生更直 接，他认为当代俄罗斯文学日益肤浅化和欲望化，“他们的作品离 开床上动作就不会写别的”,等等。很多作家对他们所处时代的文 学很是瞧不起，可是过去很多年之后，时间证明那是一个诞生了伟 大文学的时代。我以为，我们对当下中国小说的判断是偏颇的，或 许要等若干年之后，时间会告诉后来的人：这是一个产生了大作品 和大师的时代，而我们并没有意识到我们有幸和大师生活在同一片 天空下。

不可否认，任何时代的文学都是泥沙俱下的，不是说伟大的 19世纪，俄国只有屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等几个 人，法国只有巴尔扎克、福楼拜、左拉等几个人，而是在大量的作 家大量的作品中众星拱月般地出来了这么几个人；我们当下的文学 也是如此，小说创作有着混乱的活力，作家众多，数量巨大，在时 间的浪涛没有淘洗的情况下，当今的读者在小说的阅读中是需要去 披荆斩棘的，靠自己去发现和选择那些优秀的作品。如果我们读到 了几部不算精彩的小说，我们就以偏概全，说生活比小说精彩多

了，这样，我们便会错过那些真正精彩的小说，错过那些比生活精 彩许多的小说，错过那些只有以小说的方式才能给予我们的独特感 受和独特力量的东西。

如果说生活是我们脚下广袤而深厚的土地的话，那么小说则是 在这片土地上经过天长日久形成的煤，它来自生活的锻造，吸取生 活的精髓，形成生活的结晶体，当它被人们阅读时，它重新释放自 己的能量，给人以光亮和温暖。这就是生活和小说的关系。或许， 生活和小说压根儿就没有谁精彩谁不精彩的问题，生活就是小说， 小说就是生活，这原本就是一个问题。

*(原载《文艺报》2009年6月23日)*



小说比生活精彩

49

剜烂苹果 · 锐批评文丛

50

**散文的末路与未来**

因为要给一本杂志写一年的“散文新作快评”的专栏，我便找 来近几年的散文年度选本和专门刊发散文的杂志来读——我想了解 当前散文写作的大致状况，以至于我的谈论不会太过离谱。

老实说，这次不算短暂的散文阅读之旅，我并没有碰上什么特 别美、特别刺激的风景，一切稀松平常，似曾相识，铺天盖地的散 文似乎与这个火热而浑浊的时代划清了界限，变成了一块宁静而清 澈的世外桃源。目及之处，大多数散文只满足于一点小情调、一点 小幽默、一点小哲理、一点小回忆，便怡然自得，便止步不前，便 甘愿无所作为了，读来真是没劲儿。

我记忆中的散文——如钱钟书的智慧和潇洒、张爱玲的世俗 和聪明、沈从文的透明和优美、巴金的反思和深刻等等，如此出色 之散文风骨，在当前散文里怎么都没有了踪影呢?是老一辈作家带 走了它们，还是我们这个时代消灭了它们?我们书刊选的和发的散 文，几年来都是那么几张老面孔——居于“庙堂之上”的所谓文学 名家和文坛大佬，寡淡似白开水的文字，说着不痛不痒的几句话， 就当作散文的“精选”和“优秀”了，如此的后果便是，散文—— 这一自由而美妙的文体——被这些人毁掉了，慢慢地，这样子的散 文也将被读者抛弃了。

前段时间，我跑了好几家报刊亭，想买几本散文杂志，得到的 回答相同：没进货。我问：以前不是有卖吗?售货员答：以前有人 看呗，去年也摆几本，一本都卖不动，就不卖了。花花绿绿的报刊 亭中，除了两三本综合文学刊物外，一本散文刊物都没有。或许售 货员瞟见了我脸上的茫然，她抬起头来用莫名其妙的眼神打量我了 一会儿，我转身走了。



虽说文学刊物市场枯萎原因有很多，但离市民最近的报刊亭不 再出售散文杂志，这并不是散文这一文体值得“庆贺”的事吧。当 然，散文依然有人写，也依然有人读，但散文写作自身面临的种种 毛病是不可回避的。

我以为，当前散文最大的毛病不是其他，而是可读性太差。一 本散文刊物打开，没有几篇能吸引人让人乐意读下去，要智慧没智 慧，要内容没内容，要文采没文采——只有自恋、自以为是的絮絮 叨叨；只有花花草草、小情小调的回忆；只有滑稽和肤浅的满腹牢 骚或者满脸炫耀……

造成散文可读性差的原因，我概括为以下“四太”:太晦涩， 太枯燥，太无力，太生硬。有些散文过分沉浸于虚无的哲学、人生 的思考，太玄妙太晦涩；有些散文陷入各种知识的泥沼拔不出来， 太枯燥；有些散文缺少富有生命力的现实细节和现实观照，太没有 力量；有些散文没有个人体验和个人情感的融入，太无情太生硬。 这“四太”,在一篇或几篇散文中，有时是孤立存在，有时是交错 存在，它们确实给散文自由而愉悦的阅读旅程设置了障碍。更厉害 的是，这“四太”将扼杀散文的生命力，会让散文“死”去。

有人会问，什么叫可读性?你认为可读性不强，我认为强，谁 是标准?的确，可读性是一个主观概念，就像什么是好散文什么是 差散文一样，见仁见智，但我觉得，不论这一概念有多么主观，在 “可读性”上，仍然有一个公众审美范畴之内的“最大公约数”, 一篇散文如果可读，在读者那里会达成一致。

可读性是指书报杂志或文章内容吸引人的程度，读物所具有 的阅读和欣赏的价值。可读与好读是有别的，可读的首要条件是好 读，其次是值得读，耐读，读后觉得有味道、有收获。所以，可读 性就包括文字表达上的可读和内容故事上的可读。

对于文章可读性的研究，最初是从西方新闻业开始的，报纸竞 争加剧，为了争夺读者，人们开始研究可读性，琢磨读者的阅读感 觉与文字表达之间的关系，琢磨怎样吸引读者。其中最著名的是罗 伯特 ·根宁(美国新闻学者)公式和鲁道夫 · 弗莱施(此人曾为美

散文的末路与未来



51

剜烂苹果 · 锐批评文丛



52

联社顾问)公式。前者的标准是：①句子的形成。句子越单纯，其 可读性越大。②迷雾系数。指词汇抽象和艰奥难懂的程度。迷雾系 数越大，其可读性越小。③人情味成分。人情味成分越多，其可读 性越大。后者的标准是：①真实性。指“稳定与具体”的词汇总数。 ②传播力。指“有力与生动”的符号总数。③词和句子的平均长度。 词的音节越少，句子越短，其可读性越大。④含有人情味的词汇量 和句子的百分比。“个人词”“个人句”越多，其可读性越大。

尽管这两个公式是针对报纸新闻的，但它分析的对象是读者的 阅读感觉，并将这阅读感受与文字表达之间进行了量化，具有了可 操作性，我觉得，这一标准也是很适合探索散文在文字表达上的可 读性的，我前面提到的妨碍散文可读的“四太”原因，多多少少与 这些标准之间，是有着互为因果关系的。如果我们的散文写作者， 能参考一下这两个公式，我想至少在散文文字表达的可读性上是会 有点收获的。

再说内容的可读性。散文的可读性差，大多差在内容，所谓 的乏善可陈即是。不知道是不是小说承担了讲故事的义务，散文写 作有意无意在忽略故事，虽说万事万物均可进入散文，而且散文在 题材上是自由的、散漫的，但这并不意味着在将这些内容写进散文 时，而不讲究它们的故事性，我的意思，不是说散文也要像小说那 样讲一个个千回百转的故事，但一定要将您的内容写出故事般的吸 引力来，这样，才能将读者锁定在散文的可读性上。我觉得这一 点，散文写作者应该向小说家学习——致力于把一个小小的事情变 得趣味盎然，变得意味深长，变得刀光剑影。

随着博客、微博的到来，传统意义上的散文因其可读性差正江 河日下，而博客散文、微博散文正汹涌而至，一个“泛散文时代” 已经到来，人人都写散文，人人都是散文家，一条或真实的、或幽 默的、或抒情的微博，都可能成为一篇读者众多的优秀散文，那数 以亿计的博客上的博文，更不用说了，因其鲜活的生活、炽烈的情 感、真实的秘密，而成为受到读者青睐的出色的散文。

毫无疑问，博客、微博正在改变着散文存在的生态环境，读者

将真正主宰散文写作的方向，那些可读性差，太晦涩、太枯燥、太 无力、太生硬的“四太”散文势必将会被读者抛弃。如果为“泛散 文时代”的散文写作做一些预测的话，我以为，内容上具有故事 性、传奇性，表达上具有平实性，将是散文写作的方向。事实上， 这也算不上什么预测了，因为散文的发展端倪已经显现，一些有着 故事般的吸引力、讲述探索发现的传奇内容、叙述精练平实的散 文，早已被无数次地点击阅读了。

“泛散文时代”的散文写作者，隐藏在文字背后，成为一个个 花里胡哨的网名，读者会为这些文字击节赞叹，而不会太在乎是谁 写下了它们，这一点与老方法不同，不会像我们的散文年选和散文 刊物，选载和发表散文，更像是一个文坛利益的集合体，先看是 谁，然后看写下的是什么。

还好，自由而率性的散文之花，真正迎来了它自由绽放的春 天，此后不会被人为地缚住手脚了，好读、耐读、可读将成为一把 尺子——好的留下，差的滚蛋。

*(原载《文学自由谈》2012年第3期)*



散文的末路与未来

53

剜烂苹果 · 锐批评文丛

54

**虚构“文学王国”的写作方式的终结**

在虚构的文学地理上，用文字的“砖块”搭建自己的“文学 王国”,曾经是中国作家埋头“经营”的写作事业。随着时间推移， 一批优秀作家携带着他们各具风情的“文学王国”进入读者视野， 中国文坛一度被“文学地理”的标签插满，读者发现只要有一定影 响力的作家，他们笔下都有一个属于自己的或大或小的“文学王 国”,比如莫言的高密东北乡、阎连科的耙楼山脉、贾平凹的商州、 毕飞宇的王家庄、苏童的香椿树街、晓苏的油菜坡、陈应松的神龙 架，等等。

但是，进入新世纪，随着20世纪70年代之后出生的新一代作 家的崛起，我们发现，他们对虚构“文学地理”、搭建“文学王国” 的兴趣并不大，他们的写作是“打一枪换一个地方”,不会刻意设 计一个地理世界，将故事纳入其中来演绎。这种变化，是偶然还是 必然，里边是否有什么深层次的原因?是否意味着虚构“文学王国” 这种写作方式和思维方式的终结?

**一** **、以福克纳为师**

福克纳在回答记者的一次提问时说：“我发现我家乡的那块邮 票般小小的地方倒也值得一写，只怕我一辈子也写不完它，我只要 化实为虚，就可以放手充分发挥我那点小小的才华。”

他说的“邮票般小小的地方”在他的小说里变成了虚构的“约 克纳帕塔法县”。“约克纳帕塔法县”并不小，它反复出现在福克纳 的15部长篇小说和几十个短篇小说中，五六百个人物的故事在“约

克纳帕塔法县”上演，“约克纳帕塔法县”成为福克纳虚构的一个 庞大的“文学王国”,它甚至成为“美国南方”的代名词，被认为 是广阔地展现了美国南北战争以来至二战期间，美国南方种植园家 族没落的社会现实和精神现实。

在“约克纳帕塔法县”的领地上，每部小说既是一片独立的 领土，又附属于整个王国，几百个有名有姓的人物在各个长篇、短 篇小说中交替出现——相同的地理，相同或不同的人物，不同的故 事，不同的小说，构成了福克纳的“约克纳帕塔法世系”。

由此看来，虚构属于自己的“文学王国”——也称“文学版 图”“文学地理”——既是一种写作方法、方式，也是一种写作思 维、写作价值观。福克纳出于“一位艺术家的全部作品也得有个整 体规划”的想法，发明了“约克纳帕塔法世系”的写法，他自信地 说：“我可以像上帝一样，把这些人调来遣去，不受空间的限制，也 不受时间的限制”,“我所创造的那个天地在宇宙中等于是一块拱顶 石，拱顶石虽小，万一抽掉，整个宇宙就要垮下”。虚构自己的“文 学地理”对作家来说，等于找到了自己写作的精神之家，从此在写 作上他不再是无家可归的浪子，他会变得自信而勇敢，让爱恨交织 的人间大地与这片小小的虚构之地融为一体，而这片小小的“地方” 所拥有的象征和隐喻，又指引其通往更宽广的地域和时代。这是一 种成就巨大的写作，当然需要巨大的努力和惊人的才华。

我不能肯定，在外国作家中，1923年出生的卡尔维诺和1932 年出生的奈保尔是否受过他们前辈福克纳的启发，但事实是，他们 用“约克纳帕塔法世系”——或者说虚构“文学王国”——的写法 和思路，分别写出了《马科瓦多的十个故事》和《米格尔街》。马 科瓦多是卡尔维诺虚构的人物，他生活在一座无名城市一条无名街 道的一个公寓里，十个互不相干的故事虚构出了一个关于马科瓦多 的人生世界；奈保尔的“米格尔街”,是他虚构的一条大街，17个 短篇故事都发生在这条街道上，没有彼此连贯的情节，但人物是相 互交错的，一个虚构的“文学王国”基本搭建成型。

我能肯定的是，咱们中国作家致力建造的“文学王国”——前

虚 构 『 文 学 王 国 』 的 写 作 方 式 的 终 结



55



面提到的莫言的高密东北乡、阎连科的耙楼山脉、贾平凹的商州、 毕飞宇的王家庄、苏童的香椿树街、晓苏的油菜坡、陈应松的神龙 架等等，大多是受福克纳启发，以他为师而完成的。莫言读了福克 纳之后，感到如梦初醒，“一个作家不但可以虚构人物，虚构故事， 而且可以虚构地理”,他说：“恨不得立即也去创造一块属于我自己 的新天地。”与莫言“如梦初醒”的兴奋不一样，福克纳对苏童的 影响是细水长流的，苏童对他的“香椿树系列”的建制已经好多年 了，他说：“虚拟的香椿树街其实是我的一个资源。所谓创作资源 其实就是你怎么利用记忆的问题。像香椿树街的故事，我可能到死 都写不完，因为记忆取之不竭，用之不尽。”所以，无论从写作方 法还是写作价值观上来说，我们中国作家在虚构自己的“文学王国” 时，是与50多年前的福克纳相通的，他们从福克纳那里获得了灵 感，并靠一己之力搭建起了自己的“文学王国”,尽管比不上福克 纳的复杂和庞大。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**二、虚构“文学王国”的终结**

有一个事实我们不容忽略，就是这拨儿热衷建造自己“文学王 国”的作家都出生于20世纪50年代和20世纪60年代，而出生于 20世纪70年代之后的作家，对虚构“文学王国”的写法和思维并 不感兴趣，他们的写作中，并没有人愿意这么尝试着去虚构一个地 理，并不遗余力地去建制自己的文学天地。

这种变化的原因是什么呢?难道是这批20世纪70年代之后的 作家的写作正处于成熟和完善之中，他们的“文学王国”还在建造 中吗?问题是，这种建造的端倪我们都未曾见到，何来庞大的“王 国”的踪影呢?难道是这种虚构“文学王国”的写法和思维已经过 时，没有必要再“跟风”去这样做?问题是，福克纳的伟大作品和 他的追随者的出色作品，仍旧让各自的“文学王国”闪耀着魅力， 过时应该谈不上吧。

56



我以为，这种变化发生在年龄断面分明的两代作家身上，不是 一种偶然现象，里边一定含有深层次的原因：它意味着中国文学的 书写从乡土世界真正转向了城市生活；意味着家族记忆、乡村/小 镇记忆在新一代作家那里被渐渐淡忘；也意味着19世纪、20世纪 那样博大、庞杂的文学图景的终结，替代它的将是既简单又艰深、 既平面又开阔的城市新经验的表达。正是这种种“意味”,让虚构 “文学王国”的写法和思维不再受作家“追捧”。

我们回头来看看，从福克纳的约克纳帕塔法县到莫言的高密 东北乡，到阎连科的耙楼山脉，再到苏童的香椿树街，这一条线下 来，他们所书写的对象均离不开乡村/小镇记忆，他们所建立的是 一个乡村/小镇的“文学王国”:福克纳写南方大家族旧秩序的衰落； 莫言写一片张扬、自由、狂放的乡土；阎连科写封闭、苦难、静止 的山村；苏童写小镇上的老旧传奇，等等。这些作家不是在农村长 大，便是有过农村生活、劳动经历，当他们提起笔来，乡村/小镇 的记忆便涌泉而来，成为他们取之不竭的写作资源，而且这些记忆 与眼前的现实拉开了距离，为他们审视过去的一个时代提供了最佳 契机，为这些记忆虚构一个“文学地理”并为此添砖加瓦建造一个 文学世界，便成为理所当然的事儿了，所以，中国文坛一度插满 “文学地理”的标签就可以理解了。

但有一个问题我们也必须看到，福克纳用他数量庞大的作品将 他的“约克纳帕塔法县”带到了全世界，成为虚构“文学王国”的 一个典范，而我们中国作家虽然也成功地搭建了自己的“文学领 地”,但影响力和征服力仍然有限，除了作品数量少以外，真正的 原因在于，我们的“文学领地”只是终结了过去，而无法成为一个 开放的未来性存在，而福克纳做到了。

再来看20世纪70年代之后出生的这批作家，他们的成长和 生活大多是与城市联系在一起的，即使有一部分人出生在乡村，但 也没有经历过“劳其筋骨”的耕种生活，他们的人生成熟期是在中 国城市化运动的进程中完成的。“到城里去”和“在城市里”成为 他们的生存写照，很显然，乡村记忆在他们脑海里像雾霭一样朦胧

虚构『文学王国」的写作方式的终结



57

剜烂苹果 · 锐批评文丛



58

而稀薄，相反，城市里世俗面相的冷漠和贪欲、人与金钱的交换关 系、城市对乡村的掠夺等等构成了他们写作和思维的出发点。远离 乡村的写作注定了要远离那种虚构“文学王国”的写作，那么,能 否在城市写作中来虚构一个“文学地理”搭建自己的“文学王国” 呢?我以为很难。因为城市化的两个特征是人的流动性加剧和生活 的同质化严重，人很难一辈子待在一个地方，虚构一个永固的文学 地理相反会削弱小说的真实性。另外，乡土文学对神性自然和宗法 社会的“依赖性”表述在城市文学中被虚化和淡化，将一切故事和 人物纳入到同一个“文学王国”中来演绎的精神基础已经不复存在。 “文学地理”的表述在未来的小说中将不会是虚构的，而是真实的 城市名称、地理名称，这一点在王尔德、狄更斯等前辈们的城市小 说中得到了印证，今天的新一代小说家们也是这样处理的，小说中 故事的发生地就是北京、上海、成都、武汉等，或者，故事的发生 地就叫“城市”,如卡尔维诺的做法，没有城市名、街道名，所有 的故事发生地统统用“城市”一言以蔽之。总之，虚构一个城市名、 一个地名变得多余。这样看来，福克纳和他毕生经营的“约克纳帕 塔法县”已经变得异常遥远了。

也许，虚构“文学王国”的写作方式和思维方式正在离我们远 去，但福克纳和莫言们创造的“文学王国”会一直矗立在那里，被 后来的读者所阅读、所仰望。2007年，80岁的马尔克斯在离乡25 年之后第一次返回老家——马孔多镇，当地人像迎接马孔多国王 一样，对他顶礼膜拜，山呼万岁。这是一个作家虚构的“文学地 理”使他与一个地方如此紧密相连，彼此荣耀。多年之后，我们 还能同作家一起，感受这种虚构的“文学王国”所带来的魅力和荣 耀吗?

任何事物都将可能翻开新的一页，包括写作。

*(原载《文学自由谈》2014年第1期)*

文 学 杂 志 如 何 『 有 尊 严 』 地 生 存

**文学杂志，如何“有尊严”地生存**

云南的文学杂志《大家》被曝出正刊之外出版理论版《大家》, 以理论版版面费生财。随后有关方面宣布理论版《大家》停刊整顿， 并将依据核实结果做进一步处理。此事件经媒体发酵后，文学杂志 的生存话题一时间热闹起来。尤其针对《大家》靠卖版面费求生存 一事，有人专门撰文抨击，认为“靠‘核心期刊’的名头每年赚进 大笔的银子，无疑是文学杂志最耻辱的生存方式”。

杂志卖版面是否赚进了大笔银子?银子到哪里去了?这些问题 我们暂且不谈，调查结果会让一切明朗，如果我们将思考的触角伸 得更远些，或许有利于我们触摸到问题的实质：既然说文学杂志不 应以耻辱的方式生存，那么,文学杂志应以什么方式生存才是非耻 辱的，才是有尊严的，才是优雅的呢?那么,这一切又是谁造成的 呢?或许此刻，是我们反思文学杂志的现实处境和未来出路的时 候了。

目前，文学杂志的主办者一般有两类：文联、作协系统和出版 社系统。因为“东家”不同，所以文学杂志的“身份”也不同，文 联、作协系统的文学杂志是“事业编制”,这里边又分为两种：全 额拨款的事业单位(即人员工资由财政支付，办刊经费一部分财政 拨款一部分自筹)和自收自支的事业单位(即人员工资和办刊经费 均由杂志自行解决);出版社系统的文学杂志是“企业编制”,1998 年转企改制，走自负盈亏、自主经营之路。

无论“东家”是谁，“身份”是什么,文学杂志当前的生存方 式无非这样几种：走市场、财政拨款、社会赞助等。

**其一，走市场。**也分两类，一类市场是文学杂志纯粹的发行 量。全中国近900家文学杂志中，真正谈得上有一定市场占有率



59

剜烂苹果 · 锐批评文丛



60

的，不超过十家，比如《最小说》《小说月报》《小说选刊》《中篇 小说选刊》《收获》《当代》《十月》《文学自由谈》《散文选刊》等。 而且这里边大部分是选刊，原创文学杂志寥寥无几，所以业内有句 话：“文学杂志的发行量如女人的年龄，问什么都别问这个。”我以 为，真正配得上谈“市场”二字的这几家刊物，日子相对会好过 一点儿，也只是小康水平，离大康尚有距离，除此以外，绝大多 数文学杂志都是市场惨淡的，如果还有说自己市场多好、发行量多 大的，大多是往自己脸上涂脂抹粉而已。这就是文学杂志的残酷的 “市场”现实。还有一类市场是依托文学杂志正刊办“理论版”“评 论版”等附刊收取版面费。唯论文的职称评定制度催生了广阔的 “论文市场”,所以很多文学杂志办起“论文版”去分得“论文市场” 的一杯羹，比如正在风口浪尖的《大家》理论版，还有好多文学杂 志也在走这条路。老实说，这样赚的也只是一点“辛苦钱”,一点 “小钱”,来聊补正刊的“无米之炊”,来改善一下员工的福利。因 为有了钱与版面的交换，有人就认为发的论文都是“垃圾”,有人 就定义为“文学杂志最耻辱的生存方式”,我觉得这也是一种天真 的说法；要说耻辱，也是某种文化制度的一种耻辱。再说了，那些 被少数“学术大鳄”把持的少有的发表资源，私底下的交易也是腐 败的，那些论文难道就不是“垃圾”吗?让更多的理论工作者有一 席发表之地，让文学杂志在“偏僻”的市场中苟活，只是不得已而 已，其实大家都是受害者。

**其二，靠财政拨款。**在一次文学期刊主编会议上，一位主编 提出了一句响亮的口号：“我刊靠我党。”他的意思是说，文学杂志 没了市场，而文学杂志又要生存，在现有的文化和出版的机制体制 下，文学期刊只有依靠政府的支持，获得财政拨款。此口号虽响 亮，拿到政府的钱又谈何容易。财政拨款的权力握在各级官员手 中，那么说服他们认可文学杂志存在的必要，显得至关重要，这就 涉及杂志负责人的运作：运作对头了，财政补贴拨款便成现实。但 是运作是何其难，因为政府官员的“观念”已经很“超前”了，很 “市场”了，他觉得你应该去赚钱，而不是找我要钱。所以，大部



分文学杂志都难获得财政拨款，即使有，也是象征性地拨一点，这 对文学杂志生存也是杯水车薪。当然，少数一些刊物能得到政府的 “慷慨”拨款，比如《上海文学》《收获》《芳草》等，它们成为同 行羡慕嫉妒恨的对象。还有一类也属财政拨款，就是文学杂志通过 配合政府举办各种与文学相关的活动，获取财政专项经费。活动结 束后，剩余一点经费拿去办文学杂志了。多数情况下，所剩寥寥， 此法也很难。

其三，社会赞助。即找企业赞助或者找基金会赞助。企业是做 生意的，讲究互惠互利，我们文学杂志能给他们什么呢?给他们带 来文化品位，这是一句正确的废话，听听可以。给他们广而告之， 但发行量难以启齿。实际上文学杂志能给予企业的回馈少之又少， 而我们又要找他赞助一笔钱，从生意的交换原则上来说行不通。偶 尔也有企业赞助文学杂志，主要靠的是感情、关系，这种赞助往往 不长久，一两次便结束。据说，国外有这样的政策，企业赞助文学 杂志，赞助费是可以抵税的，而我们国家没这样的政策，企业当然 对赞助杂志没什么兴趣了。至于获得基金会的赞助，也是难的，因 为各个基金会有自己的赞助领域，如果有一个专门赞助文学杂志的 基金会，那便好说话些了。一位文学杂志总编在一篇“跑赞助”的 文章中“大吐苦水”:记得一次，友人带我去找一位政府垄断企业 的老总，事先联系了多次，最后约定这天晚上九点到他在福州某花 园的“行宫”见面。结果到了约定时间，老总正和别人谈话，友人 上前通报，还送上一幅字画。不料老总竟对我们理也不理，一任我 们尴尬地站在那里。等了将近一个小时。老总的客人走了，仍未请 我入座。我只好硬着头皮递上名片，说明来意。老总将名片随便一 扔，出言不逊：“你们来就是为了向我要钱!”

由此可见，市场走不通、政府“断奶”、拉不到赞助，文学杂 志要以非耻辱的、有尊严的、优雅的方式生存，看来只能是痴人说 梦了。如果不愿耻辱地活，那么大多数文学杂志只有一个选择：关 门停业。近900家文学杂志，就让有市场的10%的杂志活下去吧。

其实，关门停业是一个容易的选择。1998年出版社转企改制

文学杂志如何 『 有尊严 』 地生存



61

剜烂苹果 · 锐批评文丛

62

的过程中，有一批文学杂志已经消失了，有一批比如《大家》者还 坚守文学品位继续办着，但是这其中又有几家能活得很滋润呢? 《大家》的有关负责人表示：“截至2005年，《大家》杂志社为了 维护这个品牌，已经亏损了近2000万元。为了支付稿酬、印刷和 人力等运营成本，2005年后杂志社平均每年‘赤字’就有70万一 80万元。”如今，新一轮的“非时政类报刊”转企改制的风潮正在 涌起，文学杂志也在其中，可以预见的是不久的将来，又有一批文 学杂志将关门停业。

那么究竟是哪里出了问题：是人民群众只需要钞票不需要文学 杂志了呢?还是我们的文化文学政策制定出了问题?还是我们的文 学杂志的主办者观念老旧办的刊物落伍了呢?

这一问题的答案是复杂的。历史的车轮滚滚向前，万事万物 每天都处于变化之中，一本存在了五六十年的文学杂志，在今天遇 到生存的困顿，是很自然的事情，就如同生活中每天都会发生新的 困顿一样。关键是我们看待和处理这一困顿的眼光和方法，是否符 合文学和文学杂志的变化规律。很显然，如果唯市场论英雄，如果 我们的文学杂志的扶持政策不到位，如果文学杂志的主办者不思进 取，那么大部分文学杂志连“耻辱”的生存都难以为继，只有接受 消失的命运了。

可以肯定的是，文学青年需要文学杂志，它是他们踏上文学之 路的基石；人民需要文学杂志，它是他们寄托情思的载体；一个民 族需要文学杂志，它是文化积累的见证。既然需要，那么我们应该 正视文学杂志现今遭遇的生存困境，以宽阔的视野和有效的办法， 让文学杂志渡过难关。我以为，可以从这样几个方面努力：一是勇 闯市场，到市场中寻找文学杂志立足的席位；二是政府或基金会大 力扶持，这是文学杂志在当前生存的主渠道；三是文学杂志内部反 思反省、励精图治，办一本符合时代和人们需求的刊物。

或许，这才是文学杂志在当前最为合适的存在方式。

*(原载《文学报》2012年7月12日)*



非虚构写作』并不能医治我们文学的病痛

**“非虚构写作”并不能医治我们文学的病痛**

眼下，很多人在谈论“非虚构写作”。自从《人民文学》扬起 “非虚构”写作大旗、喊出“关注现实”“文体宽阔”“原生态书写” 的口号、并适时推出《梁庄》《中国，少了一味药》等作品后，谈 论者便将大量赞誉和夸奖，献给了《人民文学》献给了“非虚构写 作”,甚至，不少谈论者，还将“非虚构写作”当成了医治中国文 学病痛的一味良药，仿佛只要沿着“非虚构写作”的路子走下去， 中国文学便会迎来新的春天。

比如，南京师大教授王晖说：

这(指非虚构写作)还可以看作是对当代文学写作方 向的重新定位——现实生活比虚构玄想更精彩、经验的故 事比想象的故事更迷人、田野写作比书斋写作更本真。

比如，东北师大教授张文东认为：

都让我们不得不承认，这些非虚构的写作，的确已经 在打破传统文学思维乃至文学秩序的“新的生机、力量和 资源”的意义上，成为一种新的文学可能性。



63



“非虚构写作”真的药力猛烈、疗效十足吗?真的能成为“当 代文学写作方向的重新定位”、“成为一种新的文学可能性”吗?

我看未必。大可不必对“非虚构写作”寄予厚望，大可不必将 “非虚构写作”捧上天。过不了几天，所谓的“非虚构写作”,终

剜烂苹果 · 锐批评文丛



64

将成为我们文学世界的一次小小的噱头，很快被新的噱头替代，解 决不了什么实质问题。

首先，我想指出的是，无论“非虚构写作”,还是“非虚构文 学”,都是一个古里古怪的概念。“非虚构写作”是与“虚构写作” 相对应的概念，将“写作”分为“虚构”和“非虚构”,照我们已 有的分类，小说是虚构的，即除了小说之外的文体均为“非虚构”, 包含所谓的非虚构小说和新闻报道，也包括报告文学、传记、文学 回忆录、口述实录文学、纪实性散文、游记等文体，既然已经有了 如此多的约定俗成的文体类型，再用一个“非虚构写作”将它们纳 入旗下，实际上是没什么意义的，既不能强调文体的品质特征—— “虚构”与“非虚构”只是“写作”的一种手段一种方式，也不能 拓展文体新的种类，况且“非虚构写作”这一文体族群概念针对的 只是单一的“小说”文体，彼此很不平衡、很不对称，所以说“非 虚构写作”是一个古怪的概念。据说，“虚构”与“非虚构”是美 国畅销书排行榜的一种分类方法，这样做，是方便读者查看和购 买，就像超市里的货架分类，这里是饼干，那里是快速面。我倒觉 得这种分类更靠谱些，“虚构写作”与“非虚构写作”是一种标签， 一种方式，它并不构成“写作”的实质性的内容和效果。换句话说， “虚构”和“非虚构”的概念更适合作品，而不适合作家的“写作” 这一行为。

再说，“写作”是一种内心的精神活动，是借文字符号外化的 内心活动，哪里是虚构，哪里是非虚构，又怎能泾渭分明地一是 一二是二地划分开来，就算来不得半点“虚构”的历史教科书，也 是著史者眼中的一种“非虚构”,何况本来是供人驰骋内心的“文 学写作”,又哪里能用“虚构”和“非虚构”的枷锁将“写作”捆 绑起来呢?俄罗斯作家阿 ·托尔斯泰说了一句更极端的话：“没有 虚构，就不能进行写作。整个文学都是虚构出来的。”我赞成这种 说法。

《人民文学》高扬“非虚构写作”大旗，谈论者“鼓吹”“非 虚构写作”,我能理解其中包含的潜台词——我们的作家躲在书斋

里久了，脱离了火热的现实，丧失了对现实的痛感，作品也便失去 了观照和参与现实的能力，写作资源重复和枯竭，虚构的想象力不 及现实丰富、有力，为了医治我们文学的病痛，为了拯救我们的作 家，所以必须喝下“非虚构写作”这碗药汤，扬起“非虚构写作” 这面旗帜。所以，《人民文学》的“非虚构写作计划”命名为“人 民大地 ·行动者”,目的是“吁请我们的作家，走出书斋，走向吾 土吾民，走向这个时代无限丰富的民众生活，从中获得灵感和力 量”,并“特别注重作者的‘行动’和‘在场’,鼓励对特定现象、 事件的深入考察和体验”。

在这面旗帜下，我们收获了《梁庄》《中国，少了一味药》《词 典：南方工业生活》等广受赞誉的“非虚构写作”作品，以此来佐 证“非虚构写作”的成功。这一成功，让张文东教授得出新的结 论：“我认为非虚构是一种创新的叙事策略或模式。”也就是说，“非 虚构写作”已经脱离了我前文提到的作为概念和文体分类的“非虚 构”,而成为一种“叙事策略或模式”——“用‘行动’来发现‘真 实’,用‘在场’来代替‘虚构’”,换句话说，“非虚构”不再是一 种写作手段，而是作为写作本身而存在，而是作为一种写作的价值 观而存在。

我并不认同这种夸大“非虚构写作”的说法。“行动”和“在场” 作为“非虚构写作”的两大具体表征，在“虚构写作”中也是存在 的，即使一个作家躲在书房里，或者像博尔赫斯那样一辈子躲在图 书馆里，他也是火热生活的“在场者”和“行动者”,尽管他“虚构” 着小说中的人物，但他笔下人物的“行动”和“在场”无不显示出 巨大的物质真实和精神真实，“非虚构写作”标榜的“行动”和“在 场”的优势，仍然是一种目光短浅的说法。事实上，很多名垂千古 的小说家和他们的小说作品，诞生于书斋或者封闭的自我空间，所 以说，“非虚构”并不足以构成新的叙事策略。甚至，过分地强调 “非虚构写作”这种写作价值观，倒显出“概念空转”和“伪命题” 的特征来。

再从这些受人赞誉的“非虚构写作”作品来说，它们的文学价

非虚构写作』并不能医治我们文学的病痛



65

66

值是否就大得惊人，文学成就高不可攀呢?我看未必。无论《梁庄》 还是《中国，少了一味药》《词典：南方工业生活》,它们的着力点 停留在告诉我们这个世界“发生了什么”等事件的描述上——某种 程度上说，这些仍没脱离深度新闻报道的范畴——尽管文中也渲 染人物，强调人物在这些事件中的表现，但人物仍被事件主导着， 被事件牵引着，成为事件的附庸，所以这样的叙述导致的结果是， “事件”大于“人物”。伟大作品，一定是被“人物”而非事件主 导着的，仅从这一点来说，这些“非虚构”作品给我们的感动只能 是一时的，它无法穿越时光进入文学经典的殿堂，带给我们及我们 之后的人永久的感动，因为发生在这个世界上的大部分事件都会被 尘埃覆盖，都会“死”去，被人遗忘；只有以“人”为主导，写出 了“人”和“人的命运感”的作品才会一代一代“活”下去，像“虚 构”的《堂吉诃德》《哈姆雷特》《孔乙己》那样“活”下去。

正是因为“非虚构写作”强调“行动”与“在场”,而“行动” 与“在场”是用时间的长度来衡量的，时间的结束，便是“行动” 与“在场”的结束，注定了这些作品的“事件性”大于“人物性”, “人物性”即人物的命运感，它是个漫长的时间过程，这个过程的 完成只有仰仗“虚构”去完成。

无论把“非虚构”作为“写作”的表达手段，还是价值观策略， 都不能保证作品具备卓越的“文学性”和“经典性”,那还如此强 调“虚构”与“非虚构”干什么呢?王尔德说：“书分两类，写得 好的和写得糟的，仅此而已。”那么“写作”当然也只分两类，写 得好的和写得糟的，至于再提是“虚构写作”还是“非虚构写作”, 已经没什么意义了。

由此，把“非虚构写作”当作医治我们当前文学病痛的一味良 药，并预言“非虚构写作”能成为“当代文学写作方向的重新定位”、 能“成为一种新的文学可能性”的说法，也只能是文学界短暂的喧 哗与骚动了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

*(原载《文学自由谈》2011年第5期)*

**诗评家们，请对号入座**

诗评家们请对号入座

时令还没入“夏至”,榕城就迫不及待地热起来。热是那种闷 热、潺热，让人心慌气短，性情浮躁，坐卧难安。就在黄昏来临 时，招呼吃海鲜、喝冰啤的电话进来了。一事无成，谁与解忧?唯 有喝酒聊天了，我便欣然前往。

聚会的是一桌诗人，有几位不是诗人，是诗人的朋友——手中 有钱或者有权能为并愿为诗歌活动买单、支持中国诗歌事业发展的 朋友。

很多诗歌聚会，从不同地方拉十几个诗人来，很粗暴地就把全 国诗人给代表了，然后每人说几句不着边际的话，冠以“中国诗歌 论坛”“全国诗坛研讨”等大帽子“昭告天下”便完结了事。这已 是诗坛尽人皆知的伎俩了。

那么,我们今晚的聚会，是不是也可以模仿着这样说呢- 是 以诗歌神圣的名义，谨代表榕城闽江南岸(大部分聚会诗人住宿地) 全体诗人组织的一次“诗歌 ·海鲜”会。因为到会的均为闽江南岸 之著名诗人，所以请允许我将他们的名字以字母来介绍：Y 诗人、S 诗人、J 诗人、W 诗人、G 诗人、S 诗评家，等等。

菜肴很丰富，当然没有我们所谈论话题丰富。几瓶啤酒下肚， 话题似脱缰之野马，跑过来跑过去，不过终究没有跑出“文学圈 子”“诗歌圈子”这两大圈子。酒酣耳热之时，Y 诗人将话题引向 了对当下诗评家的“清算”“批判”,Y 诗人以极其愤怒的口吻-  他是否没有受到诗评家的青睐呢?好像不是啊——指出：

现在有一类诗评家堪称“招潮蟹诗评家”。Y 诗人在海边长大， 他熟悉那些海产胜过他的兄弟。他说，我的老家海滩上有一种蟹， 名招潮蟹，这种蟹的特点是，前顶两只螯，一只螯比另一只螯大得



67

剜烂苹果 · 锐批评文丛



68

多，大螯暗红鲜亮，大到比它的身子还大；另一只小螯呢，像患过 小儿麻痹症般细小，怪怪的样子。每当潮水退落时，它们爬出洞 穴，在露出水面的海滩上来回奔跑觅食。而每当潮水滚滚上涨时， 又在洞口高举着那只粗壮有力的大螯，好像在招手示意，欢迎潮水 的到来。无论潮涨潮落，招潮蟹总在潮头欢呼雀跃。有一类诗评家 跟招潮蟹一样，无论什么诗歌潮流袭来，他都在潮头奔跑、紧跟潮 头，生怕落在了潮头后面，比如“下半身诗派”出现了，他说好； “垃圾派”出现了，他也说好；“口语诗”“废话诗”出现了，他还 说好；比如“梨花体”出现了，他说好，“羊羔体”“乌青体”出现了， 他依旧说好——也不怕口水淹没了他。总之，这类“招潮蟹诗评家” 紧跟潮流，就怕别人说他不懂、落伍。比如北京的C 诗评家、南京 的Z 诗评家等就属于这类。

在座的诗人对Y 诗人生动的概括，报以热烈的掌声，深表赞 许。Y 诗人发言完毕后，“击鼓传花”的游戏自此拉开序幕，随后， S 、J 、W 、G等诗人一个一个慷慨陈词，将他们心目中的诗评家分 类归档，明嘲暗讽，极尽揶揄之能事，而且同Y 诗人一样，他们大 都选择了一样海产品来比喻诗评家，我将他们的观点分述如下：

虾蛄诗评家。虾蛄又称皮皮虾，浑身长着一层硬硬的甲壳，甲 壳边缘有锐钩状的刺，张牙舞爪，样子看起来很威猛，有的虾蛄的 脖子部位还有一个“王”字，吃起来很不方便，不小心，刺就划了 口。最重要的是，这种东西味虽然鲜，但吃起来没什么肉(只有每 年1月到3月份肉才较肥),除了壳厚、样子吓人外，无实质性的 内容。我们有一类诗评家，也是虾蛄这样子，披着一身所谓“理论” 的大壳，论起诗歌来，样子十足吓人，引用的都是外国人的话，我 们也不知真假，但仔细推敲，其实是扯着大皮，内里什么内容都没 有，就像吃虾蛄一样——看了他的诗歌论调，每次都后悔。比如广 东的H 诗评家、上海的W 诗评家属“虾蛄诗评家”。

香蕉鱼诗评家。据说——我没有见过——这种鱼样子很普通， 爱吃香蕉，称香蕉鱼。它们成群结队游到一个洞里去，那儿有许多 香蕉，它们游进去时还是样子很普通甚至有些斯文的鱼。可是它们



一进了洞，就馋得跟猪一样了。它们吃得太胖了，就再也无法从洞 里出来，连挤都挤不出洞口了。再后来，香蕉鱼们都死了。这种 鱼的特点是，很傻，很不靠谱。有一类诗评家就是很傻，很不靠 谱，他们的批评观只有两种：要么吹捧，捧上天；要么棒杀，一棒 子打死。正因为爱走两个极端，所以他们的诗歌评论只是一些“大 词”“虚词”的激情上演，悲哀在于，说好时不知道真正好在哪里， 说坏时也不知道真正坏在哪里，像香蕉鱼一样很不靠谱，不知节 制，自己把自己吃死。比如北京的L 诗评家属此类。

狗鱼诗评家。狗鱼是一种性情凶猛、行动迅捷的肉食鱼类，每 小时能游八公里以上，常以矫健的行动袭击其他鱼类，很是厉害。 一篇《鳗鱼因“狗鱼”而存活》的文章介绍，日本的北海道出产一 种味道珍奇的鳗鱼。鳗鱼的生命非常脆弱，只要一离开深海区，要 不了半天就会全部死亡。一位老渔民发现了使鳗鱼不死的秘诀，就 是在整舱的鳗鱼中，放进几条叫“狗鱼”的杂鱼。鳗鱼与狗鱼是有 名的“对头”。几条势力单薄的狗鱼遇到成舱的对手，便惊慌地在 鳗鱼堆里四处乱窜，这样一来，反倒把满满一船舱死气沉沉的鳗鱼 全部激活了。有一类诗评家可以称“狗鱼诗评家”,他们对诗歌有 较强的艺术敏感力，反应迅速，文字攻击力强，诗坛因为有了他们 而生机勃勃，比如济南的Z 诗评家、北京的L 诗评家当属此类。

**五花帽子头诗评家。**当 G 诗人说出“五花帽子头”时，我们都 不相信，以为他是为了凑数而编造的一个名头，其实不是，他说， 五花帽子头是一种观赏金鱼，他家里的鱼缸里就有。五花帽子头， 头大腹圆，四开大尾，全身以浅蓝色或粉红色为基色，体表由红、 蓝、黑、白色等花斑或花纹组成，五彩绕身，分外美丽。头顶有方 形肉瘤，像是戴着一顶帽子。这类诗评家喜欢给诗人戴帽子、贴标 签，比如所谓的“新生代诗歌”“第三代诗人”“女性主义诗人”“新 红颜写作”等等，五彩缤纷的帽子、标签满天飞，看上去很美，实 则如肥皂泡。我以为，戴帽子、贴标签是一种不可救药的毛病，会 桎梏和遮蔽诗人的成长。如果说我给诗歌戴帽子或者贴标签的话， 只有两个：好的诗歌和差的诗歌。

诗评家们请对号入座



69

剜烂苹果 · 锐批评文丛

70

**河豚诗评家。**河豚又名气泡鱼，长得小小胖胖的，样子很可 爱，身上有漂亮的暗色斑纹，也称小玉斑。我们知道河豚有剧毒， 但是其肉鲜美柔嫩无比，据说，“一朝食得河豚肉，终生不念天下 鱼。”剧毒、肉美，这就构成了一对矛盾，所以总有人“冒死吃河 豚”。有一类诗评家跟河豚一样，样子看上去很可爱，又热情，但 是有毒，有什么毒呢?就是品行低劣，招摇撞骗，骗财骗色，靠在 诗评界混的一点小名声，加上花言巧语，专门去搞定一些急切想出 名的诗人，能吹捧就吹捧，不能吹捧就诱骗，上当的人不少。这类 “河豚诗评家”是诗评界的“大恶”,不可道也。比如河北的某某、 成都的某某等都是。

马桶刷诗评家。这个“命名”是在座的那位胖胖的企业家朋 友提出的，他说“马桶刷诗评家”不是他的发明，是他太太跟他说 的，他太太是一位诗人，出版诗集时请过好几个“大腕”写序。什 么叫“马桶刷诗评家”呢?马桶刷是洗刷马桶的刷子，无论马桶是 干净还是不干净，拿来了，都要刷一刷。中国有一类诗评家，专门 给人写序或写后记，称得上“序言大师”或“后记大师”,因入行早， 名声很大，一辈子算下来写了一二百篇序，只要你请托了，他就 写，像马桶刷子，每个马桶都刷一刷。每个都要写，那怎么办呢? 诗评家便耍滑头，不是顾左右而言他，就是东一榔头西一喇叭，说 好也不着边，说坏也不着边，反正不得罪人，皆大欢喜。“马桶刷 诗评家”,话虽粗但理不糙，且生动传神，入木三分，比如北京M 诗评家、W 诗评家均为此类。



最后，当我将诗人们的发言排列到一块儿的时候，我发现，中 国诗评家竟拼成了一桌丰盛的海鲜大餐，当然命名有些不雅的“马 桶刷诗评家”除外。

在座的每一位诗人说完之后，大伙儿盯上了在场的唯一一位诗

评家S, 他是今晚一直沉默的极少数，有人要求S 也要对“诗评家 问题”发表自己的看法，有人甚至还要他“清算”“批判”诗评家。 话说到这里，酒喝到这里，已经有些不讲理了。S 诗评家知道

无法沉默下去，便开口了。他说，我是个有职业操守的诗评家，不 置评臧否我的同行，是我的道德底线，我不能越线；另外，我又是 个内心强大，宽容、包容一切观点的诗评家，对于各位诗人对我们 诗评家的“清算”“批判”乃至攻击，我奉行我的外交“三不政策”: 不回应、不辩解、不报复。

对于S 诗评家耍滑头的发言，诗人们不满，群起而攻之，十几 张嘴如在岸上挣扎的鱼的鳃，忙碌地开开合合。S 诗评家不得不暂 时违背自己的“三不政策”,做出回应。他提出用自己的两个行为 来表达自己的态度：一是当众一口气“吹掉”一瓶啤酒，以代表诗 评家向诗人谢罪；二是用对号入座的方式，对自己诗评家生涯来个 “盖棺论定”。

S 诗评家说自己应该归入“狗鱼诗评家”的座号。当诗人们发 觉在这么多的座号中，只有“狗鱼诗评家”是正面的、积极的时， 大伙儿觉得S 诗评家有自我表扬的嫌疑，不可饶恕，一杯杯啤酒洒 向S 诗评家……

落汤鸡一般的S 诗评家不得不再次表态，他发出两个号召：号 召全中国的诗评家都来对号入座，检讨自己，批评自己，纠错改 错，争取做一个有良心、有责任、有艺术感觉的诗评家；号召在座 的诗人以“诗评家”为题，当场写一首同题诗，来发泄自己胸中的 不快。

这两个号召得到认同，喝得舌头有些大的诗人们，开始了他们 的现场创作与朗诵。平心而论，这些诗质量参差不齐，愤怒的情绪 太过强烈，多过了理性的发现与反思，只有W 诗人的一首诗给我 留下了深刻印象，堪比经典，他声情并茂地朗诵道：



诗评家们请对号入座

71

我和无数/不能孵化的诗歌/站在一起/高贵的诗评 家色眯眯地走来/对我行奸污/然后穿上死人的衣裤走 开…..

华灯已上，微风拂来，游热散尽，夜已经深沉了，整座城市正

以华丽的身姿慢慢进入睡眠之中。这一刻，我们的“诗歌 海鲜” 会落下帷幕。李白诗云：“醉后凉风起，吹人舞袖回。”多么美妙的 光阴!有凉风，有迷醉，但我突然发现，诗人们都穿着T 恤，无 袖，也舞不起来哟!

·

剜烂苹果 ·

*(原载《文学自由谈》2012年第4期)*

锐批评文丛



72

**文坛奇闻怪事录**

混迹所谓的文坛十多年，东奔西走，南来北往，在文学的大红 横幅下，我参加过这样那样的一些研讨会、颁奖会，上过这样那样 的一些研修班、培训班。耳闻目睹，各色文人，各种文事，总是千 姿百态地留刻在我的脑海中，历历不忘。

文坛虽说只是一个芝麻般大的小圈子，但小圈子大舞台，芝 麻上也可舞蹈，你方唱罢我登场，这小圈子也是热闹非凡——不仅 有沽名钓誉、唯利是图、拉帮结派、弄虚作假、尴男尬女、你恩我 怨，也有淡泊名利、心忧天下、潜心问学、真诚写作、才华横溢、 低调正派。正所谓：小圈子，大世界；大世界，小圈子。

在这里，我信手记下文坛上一些我曾经听到、看到或遇到的奇 闻怪事，它们或长或短，或简或繁，作为丰富多彩的文坛生活的一 剂调味品，供大家一笑。在此说明：种种奇闻怪事，不是源自捕风 捉影，便是脱胎于流言蜚语，对事不对人，请勿过分联想，请勿对 号入座。

**“都一样”**

那是我参加的一次最“无厘头”的研讨会。

八九年前，我入编辑行不久，一场本来副主编要去参加的作品 研讨会，因与另一场研讨会时间冲突，副主编不可能莅临两场同时 召开的研讨会，所以临时通知我去“顶包”。一是不知道研讨谁的 作品；二是研讨的作品我也没读，觉得不好意思，所以我表示不想 去。副主编说，一、这是工作，这是任务；二、快活林国家级森林

文坛奇闻怪事录



73

剜烂苹果 · 锐批评文丛



74

公园(研讨会主办地)你没去过，值得一去。同是两点，领导的理 由比我的理由充分，我不便再推托，答应去。

第二天一早，一辆面包车驶进文联接了我和作协、理论室的 另外两位负责人之后，又前往某大学教工宿舍区，接了几位大名鼎 鼎的教授、评论家。大家都是熟人，一车欢声笑语，向快活林国家 森林公园奔去。两三个小时的车程，作为籍籍无名的小字辈我很少 加入谈话阵营，大家东扯西拉，但话题内容就是扯不到此次研讨会 上，我心虚，终于忍不住问旁边的两位，结果让我大吃一惊，他们 说也不知道参加谁的研讨会!

我以为就我荒唐，还有人也荒唐着呢!既然去参加研讨会，怎 么能不知道去研讨谁呢?更荒唐的是，我对我的“无知”还有些心 虚，而别人若无其事，就像仅仅去赴一场轻松的旅游而已。车上还 是有人知道研讨谁，但名字说了半天说不准，理由是被研讨者系文 学新人，大家不熟悉。理所当然，全车人没有一位事先读过被研讨 者的作品——研讨的书是抵达快活林之后分发的。车到快活林时已 是中午，我领到两本书，李东北的诗集，张西南的散文集。我终于 明白，此次研讨会是两位作者一起研讨。我还明白，副主编所说的 “值得一去”乃为真话，快活林国家森林公园风景秀丽、景色宜人。

·午饭、午休之后，下午三点整，研讨会隆重开始。除了来自省 里的我们一行外，还有市里、县里的官员、教授、作家等，总之济 济一堂。主角是：李东北，县广电局股长，诗人；张西南，县委宣 传部干事，散文家。研讨开始。事实证明我的观点正确：只要有教 授、评论家在场，任何研讨会都不会冷场，只有滔滔不绝，讲不完 的话，哪怕从拿到作者的书到研讨开始只不过两三个小时，这里边 还包含午饭午休时间。

我很是佩服这会上争先恐后的高谈阔论者，只要翻上作者的几 页书就能谈。我躲在角落，静静听便是。最知名的教授发言了，让 我始料未及的是，老先生在“表扬”两位作者时，把名字弄反了， 说张西南的诗歌写得有深度，李东北的散文写得有感染力，其实写 诗的是李东北，写散文的是张西南。发言大致有15分钟，就这么

反了15分钟。末了，主持者实在忍不住，小声提醒说，您把二位 作者的名字说反了。教授一听，说：“都一样，都一样。”

还好，该教授以幽默闻名，会场尴尬地冒出几声笑来，大家没 什么反应，看来把这“都一样”当幽默了。

至今我仍没弄明白，这“都一样”是什么意思，是都写得好呢， 还是把研讨者的名字说正说反“都一样”?但他们不一样啊!

这样“无厘头”的研讨会我后来常遇到，时间久了，也见怪不 怪，“心理素质”也提高了，心中那份忐忑再也寻不着。除此以外， 那次研讨会还留给我深刻印象的是，吃得有特色，都是野味，不夸 张地说，飞禽走兽都有，很多是我第一次吃到。野味、美景、无厘 头——那次研讨会的“后现代印象”至今不忘。

**名片“骗”天下**

有人一面递上名片，一面打趣地说，名片名片，明着骗一下。

明着骗也好，暗着骗也好，如今，饭桌上、会议前收到的名 片越来越少了。曾经，名片像雪花一样飞舞在我们身旁，无论高矮 胖瘦、贩夫走卒，只要是个出来混的人，口袋里都装着厚厚一沓名 片，有别人送的，也有准备送给别人的。见面头两件事，掏名片递 名片，无论在场者多少，一圈儿发下来，每人一张，像我们乡下请 客发烟，不问大人小孩，见者有份。那时递名片如一阵风潮，也不 管别人对您感不感兴趣、需不需要，见了就递，成为规定动作，其 实一转身很多名片进了垃圾桶。慢慢地，这股风潮退却了，不再那 么遍地撒了，递名片也只递给需要的、日后可能有关联的人，有时 为了联系，还得主动向对方索要名片。这样就变得自然、正常多 了，既节约了资源，也减少了虚伪。当然，名片不再满天飞，与手 机、网络的发达有关，见面留个电话便行了。

与社会上的其他行业相比，我发觉，作家使用名片的越来越 少，高校的教授、文学系统的工作人员会相对多些：一方面，作家

文坛奇闻怪事录



75

剜烂苹果 · 锐批评文丛



76

的交往需求不大，对外交往面窄些；另一方面，作家的个性使然， 要么以为“天下谁人不识君”,要么以为“门外无人问落花”,我行 我素罢了。

虽然作家们的名片越来越少，但在我收到过各种各样的名片 中，给我印象最深的是作家、教授们的名片。是不是文人墨客的 “花花肠子”太多，他们在一张简单的名片上倾注了丰富的“心 血”,想让名片成为“脸面”,充分展示自己。结果呢?适得其反， 小小方寸间的内容，不小心露出了自己的“心机”和“嘴脸”,不 是令人忍俊不禁，就是让人嗤之以鼻，低看几眼。

我将这类名片分为以下三种类型。

**烧包型。**我接到过好几张这样的名片，小小的一张纸片，正反 两面用小五号字写得满满的，正面是职务，包括本职和社会兼职， 比如：中国作协会员、省作协全委会委员、市作协副主席、中国散 文学会会员、省阅读写作协会副秘书长、市禁毒教育委员会委员， 等等，长长一条，内容占了一面。另一面写的是该作家的作品，有 出版的书名，还有写的论文标题，一面占得满满的。得了，既然是 名片，我得知道您的地址、电话啊，找了半天，在最下角，用更 小的字写着——看这样的名片很累。还有更“极品的”,有一个大 学教授兼作家，他的名片是折叠式的，折叠成好多页，一拉开，像 手风琴，约长80厘米，他的头衔太多，作品太多，只得如此“全 面展示”自己。但是我替这位教授作家担心了，因为他还年轻，刚 过五十，那随着他成果的增加，那他的名片该变得多长了，大概会 “等身”了吧。

虚名型。我见过一个县文联副主席的名片，上面写着：县文联 副主席(享受正科级)、二级专业作家(全省一级作家总共20人)。 看得我差点“喷饭”,我笑，不是因为括弧里的解释，我笑是因为 这位老兄怎么运气这么不好，总是跟“副”“二”杠上了，要是成 为“正主席”“一级作家”,不是就没必要麻烦着括弧了吗?另外， 我还从这括弧里读出了这位副主席的“委屈”。我后来打听到，这 位副主席本来在教育局任副局长，一直想扶正而不成，心有怨气。



而他平常爱弄文学，书也出了好几本，就到了文联来，由副科升为 正科，但文联主席没退，他只得任副主席，虽说级别“正”了，但 职务还是“副”的，还是有点怨气，只得来个括弧了。文联是清水 衙门，比不得教育局，在这里当“正职”还不如在教育局当“副职”, 据说这位老兄还有些后悔，不该来文联，所以这位老兄后来总结出 一条自认的“真理”:要当官就别弄文学，领导眼里弄文学是不务 正业，让你去当个文学的官儿，其实仕途就完结了。

忽悠型。我见识过一位海外华人作家的名片，他的头衔实在 是多，只得印满名片的两面，不知是我孤陋寡闻还是什么,只有排 在前面的两三个头衔——中国作协会员、某师范学院客座教授— 我知道外，其他的头衔我均不知道，或者没听说过，因为名头不是 “世界”便是“洲际”,让人摸不着头脑，比如：某国文学促进协会、 某某当代文学研究会、世界某某作家联合会、洲际文化艺术学会、 某某华文作家协会、当代作家诗文朗诵比赛赛事会、某洲音乐文学 学会等等，这位先生不是会长，便是主席什么的，以我小人之心揣 度，该协会可能只有该先生一人。除此以外，名片上列举的便是该 先生获得的奖项，都是冠以“国际”之称的奖项，其中某一项是： 某某年诺贝尔文学奖候选人。我惊了一下，该先生竟然还与诺贝尔 奖扯上了关系，真是厉害至极。后来我知道，该先生是位有钱的主 儿，热爱文学，热衷回大陆自己办文学奖玩儿。这便好理解了，有 钱什么不可以做到呢?名片上的头衔和奖项假不了，那就忽悠吧。 我还收到过一张名片，国内作家的，这张片子倒是精练、简单，只 有一行醒目的字：“张艺谋导演作品《秋菊打官司》原著作者某某 某”,我接到这张名片好像是在2011年，距离《秋菊打官司》上映 已经有近20年了，该作家不提醒我，我早忘了此事了，其实他的 原著小说叫什么,我想了半天想不起来。

名片嘛，不就是写上工作单位、职务职称、地址电话再加上 姓名，何必搞出这么多花花肠子呢?还好，现如今，名片越来越 少了。

文坛奇闻怪事录

77

剜烂苹果 · 锐批评文丛



78

**贴标签**

一举成名天下知。一个在角落里默默写作的写作者，谁不想成 名呢?不是还有句著名的话说“出名要趁早，来得太晚的话，快乐 也不是那么痛快”吗?只是这“名”的“出”法各个不同，有两种： 一种是名来找你；一种是你去找名。前者靠实力和机遇，后者除了 一定实力之外，还靠方法——寻找成名之法，即所谓的策划，或者 炒作。

策划也好，炒作也罢，就是说“出名”是可以“设计”出来的， 这个我相信，有些行业比如娱乐业、新闻业惯用此伎俩，博得眼球 效应、眼球经济。但是，在写作这事里边，策划个“名作家”出来， 好像不那么容易，因为作家的“名”是靠作品“堆”出来的，“设计” 作品一般很难——曾经有个诗人求包养一夜成“名”,但跟写作不 搭界，充其量是个娱乐新闻而已。

没想到，一次随意交谈，诞生了一个真正从写作内部策划作 家“出名”的成功案例。出现在我身边的这次策划，虽说有其偶然 性，但效果不凡，我不知道以后是否会有类似策划，但目前看来确 无前人。

某日，我办公室不约而同来了两位文友，均40岁上下：一 位文学博士，姓陈，因喜欢“放炮”被称为所谓新锐评论家；一 位某市中学老师，姓林，写小说多年，作品偶上大刊，名声不温 不火。

大家彼此都熟悉，谈文说事也不拐弯抹角。我对林说，林兄你 写了这么多年了，省内关起门来小有名声，什么时候名声爆响全国 啊?林不语。陈博士说，成名全国，说难也难，说易也易。我和林 装出饶有兴趣的样子。陈博士接着说，成名容易，只要给林老师和 他的小说创作贴上标签，贴上既吸引眼球又符合林老师小说个性的 标签。



陈博士滔滔不绝，向我们陈述了他的道理。他说，纵观当代 成名作家，哪一个身上没有标签：余华——先锋作家，苏童——最 会写女人的男作家，韩少功——寻根小说，王朔——痞子作家，方 方——新写实作家，池莉——小市民作家，贾平凹——最会写性的 男作家，麦家——谍战作家，郭敬明——青春写作，等等等等，可 以夸张地说，没有标签就没有名声。虽然这标签是评论家后来给作 家贴上去的，甚至有些人成名之后想撕掉标签，但是，第一，他撕 不掉，他撕掉的那一天就是他消失于文坛的那一天；第二，哪个作 家没有享受到标签带来的荣耀?既然贴标签可以贴出名声，我们为 什么不主动为自己的写作贴上标签呢?

陈博士的“标签观点”很有见地，我建议他去申请专利。陈博 士继续指出：贴标签容易，难就难在，标签贴了之后，林老师要配 合这个标签进行文本创作，小说的主题、内容都要与标签一致，然 后，除了我写评论文章为其贴标签之外，我还请北京、上海的社科 院同学写文章推波助澜，这事儿应该会成。

接下来，便是确定“标签”了。经讨论，我们为林和他的小说 贴的标签是：中国最具冒犯意识的作家。这一标签应该说是不错 的，原因有三：其一，中国作家普遍缺胆量，很多主题和内容不 敢写，不敢冒犯，读者对胆子大的作家感兴趣；其二，“冒犯”是 一个很敏感的词汇，敏感就能吸引眼球，所以此标签，能吸引眼 球；其三，林兄前期小说已经显露出了他胆大而先锋的写作特色， 有基础。

何为“冒犯”?根据我较为丰富的阅读经验，我向林兄推荐 了几本胆大而具冒犯意识的小说，让他学习学习，如拉什迪的《羞 耻》,写政治家族的暴行的；安妮 ·普鲁的《断背山》,写同性之爱的； 菲利普 ·罗斯的《垂死的肉身》,写老幼之情爱的，等等。中国最 具冒犯意识的作家，是一个有风险的称呼，尤其在创作与评论上， 均有风险，如何把握好“冒险”的度甚为重要，哪些该写，哪些不 该写，写到什么程度，林兄表示心中有数。

后来的实际操作——林兄写出了四五个具有“冒犯意识”的中

文坛奇闻怪事录



79

剜烂苹果 · 锐批评文丛



80

篇小说、我作为小说编辑推介发表、陈博士写评论为其贴上标签并 作为主要幕后策划——表明，这是一次成功的“作家出名”策划， 林兄真正“火”了一把，在全国有了相当知名度，写专栏、接受采 访，很是忙碌。当人们再次提到林兄时，总会提到“中国最具冒犯 意识的作家”这个标签。

贴标签，能让一个作家成名，但这成名是个个案，不是每个成 功都可复制。成名是写作的幸事，但写作不是为了成名，是为了写 出真正伟大的作品。有的名只是一时之名，只有伟大的作品，才是 长久之名。

**歪路子，野路子**

作者写一部小说，出版机构出版，读者阅读与评论者评论，参 与奖项角逐。这是一条再正常不过的文学生产、消费与评价的路 子。但是，因为“名利”这对魔鬼的诱惑，加上适宜的土壤，一条 正常的路便会旁逸斜出，生出一条文学生产、消费与评价的歪路子 来：作者(某些有能量或者一官半职的人)写出一部小说后，找关 系弄到一笔经费——或找企业赞助、或找官方项目经费——买个书 号出版，再找宣传部门或什么协会弄笔钱，开个热热闹闹、掌声一 片的研讨会，然后再运作出个什么政府奖来。

这样的歪路子随处可见。拿公家的钱，出自己的小名，满足大 大的虚荣心，一帮“吹鼓手”也有了收入，有关部门也有了“政绩”, 可谓皆大欢喜。唯一不够欢喜的是，这类书与艺术水准无关，与读 者无关。我认识一位县市文学的“掌门人”,写作水平一般，但能 量大，写了一本以当地为背景的历史小说，从出书到研讨到参评国 家级奖项，政府拿钱，前后花了近80万元，结果奖也没拿到，热 闹开场，惨淡收场，令人感慨。

所以，我以为这歪路子“歪”在：第一，浪费了国有资源。谁

有权有势能“折腾”,就能拿到钱办自己的文学事儿，这“歪路子” 走一次，少则五万八万，多则几十万上百万，这是一种变相的贪 污。第二，扰乱了文学评价生态。有钱就能买到好评价，买到宣 传，难怪各种研讨会上“史诗”“经典”“划时代”的著作很多，而 读者那里很少。严重的是这种“研讨会评价”会影响读者的艺术判 断。第三，破坏了文学评奖机制。自从“获大奖”变成地方文学“政 绩”后，进京“跑奖”、借研讨会“要奖”的事屡见不鲜。为此， 据说北京诞生了一批职业“跑会家”,他们大都在评论界混的时间 长、资格老，时常参与各种评奖，地方上为了获奖，花巨资将研讨 会开到北京去，请上这些可能的评委出席，“红包”可观。有位老 先生，为了“跑”研讨会，不顾年岁高，专门买了一辆车来“跑”, 一年收入四五十万没问题。

文坛奇闻怪事录

与这“歪路子”不同，在文学出版评论上还有一种“野路子”。

因现在出版社是“利”字当头而非“艺”字当头，出一本文 学类的书异常艰难，加上那些出版资源、扶持资源被“歪路子”占 去了，所以，绝大部分文学作者只能自掏腰包，出版一本自己的心 血之作。这些书印刷不够精良，在文朋诗友的圈子里流通，彼此评 论，有好说好有坏说坏，自生自灭，孤独前行。这即所谓的“野 路子”。

有一个重庆农民，酷爱写小说，小说也写得很不错，时常在各 刊物露脸，他为了出一本书，卖掉了自己的耕牛，他很自信他的书 能在书店里卖掉一些，但是他的书进不了书店，最后他用装化肥的 蛇皮袋背到集市的地摊上，与那些鸡鸭鱼肉摆到一起卖，仍然没有 人过问，只有惊奇空洞的眼光掠过他苍老的面孔。

81

对那些自掏腰包出一本小说、散文集的文学作者，我是心存 敬意的，他们喜爱写作，真诚写作，不仅倾注自己的精神财富，还 要贡献自己的物质财富，来出版一本书。为了让更多人看到，他们 背着印数不多、装帧不考究的书，穿行于文友间，然后双手恭敬地 送上：请指正。每每遇到这种场景，我总是很感慨：他们没有赞助，

没有研讨会，没有评论，评奖也是奢侈，但文学微弱而温暖的薪火 在他们之间默默传递。

由“歪路子”想到“野路子”,我觉得阵阵悲凉，中国文学在 两幅图景间彼此交换，一幅是热闹的、虚妄的繁荣图景，一幅是孤 寂的、扎实的冷清图景，但哪一幅更真实，我不知道。

剜烂苹果 锐批评文丛

*(原载《文学自由谈》2012年第6期)*

·



82

**文学作品排行榜可以休矣**

文学作品排行榜可以休矣

每到岁尾年初，总会有好几种年度“文学作品排行榜”接二连 三出炉。无一例外，这些“排行榜”冠以的名头都很吓人：“中国 文学”“中国小说”“中国散文”——此架势，大有为过去一年中国 文学“指点江山”的气概，也有为过去一年中国文学“盖棺论定” 的决心。比如，在今年前三个月的文学文艺类报纸上，我就看到了 这样一些已经揭榜的“排行榜”:“二O 一二年当代中国文学最新作 品排行榜”“某某学会2012年度中国小说排行榜”“2012中国散文 排行榜”“2012年中国报告文学优秀作品排行榜”等。

四个都是排行榜，四个都是关于2012年中国文学，只不过有 的是单项 比如小说、比如散文、比如报告文学——排行，有的 是囊括所有文学体裁的多项排行，那么我们不禁要问：谁更值得信 任?谁的发布最有权威?谁又有资格代表整个中国文学发言?

毫无疑问，这是一笔糊涂账。我想，既然各个排行榜敢于并热 衷于“揭榜”,那么各个排行榜肯定会自信地认为“我最有权威”, “我有资格对中国文学发言”,他们会说，你看我的学会不是“国” 字头的吗?我的媒体不是中央的吗?我的刊物不是京城的吗?我当 然有资格弄这个排行榜。但是，大量的写作者会买账吗?那些久经 沙场的读者会买账吗?不会，只是苦了那些不知文学底细的读者， 他们会犯糊涂：一年的文学作品，弄出了三四个排行榜，真不知道 谁是“真”的谁是“假”的，就像《西游记》里边出了两个孙悟空， 连唐僧也真假莫辨；也不知道该相信谁，都打着“中国”的旗号说 文学的事儿，都如真理在握似的，你在排行榜我也在排行榜，信谁 都难办。

再或许，这些过于正经的问题根本就不值得我们去追问，因



83

剜 烂 華 果 · 锐 批 评 文 丛

84

为发布这些排行榜的，不是某家报社、某个杂志社就是某个学会的 几个人，既不见公开也不见透明，既不见写作者参与也不见读者投 票，神不知鬼不觉地搞出一张“单子”来，那么几个人，走一走所 谓的自欺欺人的程序，然后粗暴而简单地，就把一年来全中国的成 万上亿的文学作品用几篇给“秒杀”了，文学之“梁山好汉”的“座 次”轻而易举地也给排出来了。

明眼人一看便知，这排行榜其实当不得真，因为发布这排行榜 的就没把这事儿当“真”,他们更多的是看中了“排行榜”这三个 字的噱头，和这三个字背后蕴藏的“文学话语权力”:一是拉大旗 作虎皮，“中国文学排行榜”“中国小说排行榜”“中国散文排行榜”, 看起来很吓人，也很吸引人，既是“全中国”的——范围很广，又 是“排行榜”——水平最高，这大旗帜一竖起来，似乎把一年的 文学精品和文学精华一网打尽了；二是立自己的山头，搞这么个 榜，一方面吸引很多希望“被承认”的文学新人，这些人对排行 榜感恩戴德；另一方面给已经成名成家的写作者“锦上添花”,为 排行榜自身“增彩”,看上去彼此都很风光。这一切，“祸”起“排 行榜”。

“排行榜”曾经是个热门词汇，很能吸引眼球，很能制造新闻 效果，因为它里边有竞争，有PK, 甚至还有火药味，我胜出你就 得淘汰，而且“座次”有一有二，如百米速度竞赛。榜上有名者是 实力的象征，是PK的结果，公平公开，荣誉感极强，很多人在乎， 当局者在乎，旁观者也在乎，所以“排行榜”三个字总是很受人青 睐。一直以来，各类排行榜层出不穷：歌曲排行榜、图书阅读排 行榜、大学排行榜、奢侈品排行榜、富豪排行榜、慈善排行榜， 等等。

排行榜始于20世纪80年代、90年代，开先河的是流行歌曲 排行榜，叫“打榜”。我记得当年我也是忠实的投票者，喜欢哪一 首歌，从报上剪下投票单，填好后寄信去投票，一周后公布，喜欢 的歌排名升升降降，自己心情也随之喜喜悲悲，很刺激。那时的排 行榜是真诚的排行榜，是有公信力和权威性的排行榜。慢慢地，人



们发现了其中的商机，看到了其中的名利，开始注水、买卖、操 纵，排行榜变得虚假和虚伪起来。现在虽然还有各种排行榜，时不 时还像小丑跳到前台来表演一番，但这些排行榜已经假到人们不在 乎了，当一种娱乐玩玩而已。

不知何时，文学作品排行榜也来“排行榜大军”里凑热闹了。 但是从开始，这个排行榜似乎就没有多少人在乎：写作者有的在乎 有的不在乎，读者一概不在乎，弄文学批评的也不在乎。可以说， 文学作品排行榜连“鸡肋”都算不上，既无“商机”上的肉，也无 “权威”上的味儿。尽管如此，以上四个文学作品排行榜中有三 个——“2012年中国报告文学优秀作品排行榜”是首次发布—— 还是年年揭榜，各自发布各自的，其实这里边，三个“榜”彼此也 在PK, 也在“打仗”,掖着、藏着尴尬：三个榜摆在那里，如果入 榜的作品没有重复，说明没什么评判标准，各自在玩各自的，没什 么说服力；如果入榜的作品太多重复，说明彼此抄袭，没有三个榜 都存在的必要；再者，如果重复太多，自己那些“关系户”“利益 共同者”又怎能入榜呢?真是左也不是，右也不是。拿中、短篇小 说的排行榜来说，两个榜，一个评了十篇，一个评了五篇，中篇小 说有三篇重复，短篇小说有一篇重复，这份简单的数字说明一个问 题，文学排行榜是没有什么标准的，如果弄1000个榜，便有900 个毫不相干的作品进入榜单。再者，就我的经验保守估计，全国每 年通过文学期刊发表的中篇小说最少有3000篇，短篇小说最少有 6000篇，而一个排行榜只评出五篇或者十篇，显然，这排行榜是 不具有代表性和说服力的。

如果我们再有心一点，看看四个榜的那些入榜作品，老实说， 2012年还有多少漂亮作品都不在此之列?尤其是那个“2012中国 散文排行榜”,简直不靠谱，入榜的三分之二的散文，质量之粗糙， 水准之低下，不忍卒读。“2012中国散文排行榜”评选了40篇， 数量上超过了那几个榜，似乎具有了一定的代表性，事实上，从那 些上榜散文的发表来源来看，面还是很窄的，我数了一下，居然有 14篇来自《某某选刊 ·下半月》,我没有读过这本刊物，不知道是

文学作品排行榜可以休矣



85

剜烂苹果 · 锐批评文丛



86

本什么刊物，好像也是发原创散文的，这就让人疑惑了：一本刊物 发表的散文难道就占据了“2012年的中国散文”的小半壁江山? 我还特意读了上榜的一些散文，老实说，那些小情小调的“豆腐 块”算是把这个响亮的“2012中国散文排行榜”的名称给糟蹋了。 在2012年，我读到了许多优秀的散文，遗憾的是在这个排行榜里 没有看到它们的踪迹，我不知道这个榜是谁弄的，也不知道是怎么 弄出来的，但我知道，这个榜会误导那些散文阅读者和散文写作爱 好者，他们会以为中国的散文就这水准，中国的散文家实在乏善可 陈，其实到最后，损害的还是散文的声誉。

与这些排行榜发布之后的冷清——既无人追着去读这些上榜的 作品，也无法为文学研究提供一份年度文学的真实样本——相比， 这些排行榜的发布却显得热闹一些，开会、媒体公布、网上转发、 去年在那里揭晓、今年在这里揭晓、哪些重量级人士参加，俨然一 桩“文坛大事”了。

所以，我建议：年度文学作品排行榜可以休矣。我的理由有三： 一是缺乏普遍性。每年，中国文学诞生的作品不计其数，尤其是网 络发达之后，多少文学的珍珠藏于文字的海洋之中，一个排行榜入 榜几篇，怎能就说是“中国文学”“中国小说”“中国散文”的排行 榜呢?就那么几个人评选，您又读了几篇文章呢，您的眼光之外， 又遗珠多少呢?二是缺乏参与度和公开性。这些榜是怎么运作的， 别说普通读者，就是我们这些日日与文字打交道的人，也不得而 知。再加上读者、作者都没有参与的所谓的“排行榜”,又怎能有 说服力?自娱自乐的“排行榜”不如消失。三是文学作品不适合排 “座位”、分名次。文学作品的好坏，没有量化的评判标准，它事 关内心，事关灵魂，内心和灵魂怎能分出个一二、称出个轻重呢? 而排行榜的排定，最重要的一点是有量化的标准，比如小说阅读排 行榜，看点击量；比如慈善排行榜，看谁捐的钱多——而文学作品 排行榜，看的是什么呢?什么都可以看，什么都可以不看，没有标 准。没有标准，便不适合弄排行榜。

退一步说，如果“排行榜们”真没事干，还是想为文学事业增

添一丁点儿热闹，继续弄这个年度“文学作品排行榜”的话，“排 行榜们”可以把“中国”二字拿掉，以报社、杂志社、学会的名字 命名弄个排行榜那还是可以的，千万别一上来就把“中国文学”给 粗暴地代表了。

文学作品排行榜可以休矣

*(原载《文学报》2013年3月28日)*



87

剜烂苹果 · 锐批评文丛

88

**中国作家的写作野心与写作胆量**



对于我国当前小说创作的情形，从不同角度可以得出天壤之别 的结论，应了那句老话，“一千个读者有一千个哈姆雷特”。比如， 从量上来说，可谓繁荣一片，雄冠全球，但从质上来说，震撼人 心、有传之久远潜力的小说太少；从“吹捧派”评论家眼中来看， 重要收获、史诗品格的鸿篇巨制遍地都是，触手可及，但从真诚踏 实的读者眼中来看，让他们趋之若鹜，追着读、重复读的小说凤毛 麟角；从娱乐消遣的角度来说，我们的小说风光无限，但从艺术创 造性的角度来说，乏善可陈。

这些七嘴八舌的结论，究竟哪一种或者哪几种才是我们小说 真正的现状?如果我们非要得出一种判断不可的话，那么它只会把 我们带入一场又一场没完没了的论争当中，消耗掉生命。其实这 是一个无解的问题，但无解并不意味着不去追问：我们的小说怎么 了——它总是不令人满意、不令人自信?

有人说这个最好又最坏的时代，是最适宜伟大小说诞生的时 代，但我们的小说烹饪家们却似乎正在辜负这个时代，并没有为我 们烹饪出小说的大餐来。诚然，关起门来，近30年来的中国小说 一排一排排列在那里，看上去壮观无比，也声名十足，但是把这些 小说放到世界文学的格局当中，无论是横向与同时代的别国比较， 还是纵向与世界文学史上的经典比较，我们又能抽出几本小说与它 们自信地摆在一起呢?

为了求证这一答案，也为了把中国小说拿到世界文学的秤上去 称一称，每有世界级知名度的文学“大腕儿”来中国，或者中国学



者在外见到那些世界级知名度的文学“大腕儿”,我们最喜欢问的 问题是：您对当代中国文学有什么看法?您知道中国哪个小说家? 读过他什么小说?但是对方的回答总是让我们陷入尴尬之中，因为 他们如外交辞令一般的回答，永远只有一个答案：“事实上，我对 当代中国文学也所知甚少。我希望能弥补这一不足。”

中国作家的写作野心与写作胆量

比如，前段日子库切来中国，有人问他“你眼中的中国文学是 怎样的?”他便是如此回答的——“事实上，我对当代中国文学也 所知甚少。我希望能弥补这一不足。”略萨来中国访问，在与中国 作家热烈的交谈中，自始至终他也没有提到任何一位中国作家的作 品，甚至也没有对中国文学给予片言只字的评价。还有比如马尔克 斯、奈保尔，他们没有来过中国，我们的学者在外碰到他们，他们 的回答也大致如此。不过现如今，不管他们对中国文学怎么看，莫 言应该是他们首先要考虑阅读的中国作家了。

无法回避的事实是，我们近30年来、尤其进入新世纪十多年 来的小说，在世界文学格局中，并不受别人的重视和尊重。不过， 有比较，才有鉴别，置中国小说于世界格局，与那些内容深刻宽 广、艺术创造独特的世界经典的小说对比起来读，才能看到我们小 说真正的局限和问题。

局限和问题出在哪里?

在对这一问题众多分析和谈论中，我记住了两个有些新鲜的词 汇：中年危机和虚构疲软。意思是说我们那些一线的小说家，20世 纪80年代成名，如今都已进入中老年了，如果您是一个有心的读 者，一路跟踪读他们的小说，会慢慢发现，他们虽隔几年就有新长 篇问世，但创造性和深刻性均不如从前，创作进入“中老年危机” 了。再者，随着身份地位稳定，生活越过越安逸，与下层现实越来 越隔阂，现实的疼痛感和愤怒感在他们的小说中已难以见到，他们 写作的素材主要来自二手渠道，所以虚构的疲软感像病毒一样弥漫 在他们的小说中，让读者提不起阅读的兴趣。

89

的确，中年危机和虚构疲软是我们当前小说病灶的两种表象， 它说明我们的小说没有了激情，没有了创造，没有了梦想，没有了



这些，那还剩下什么呢?剩下了一堆在现实生活后面亦步亦趋的行 尸走肉般的文字，如此文字是立不起来的；立不起，则行不远。

我们不得不继续往下追问：造成中国小说家“中年危机”和中 国小说“虚构疲软”之现状的原因是什么呢?我以为，一句话可以 概括：写作胆量的丧失。写作没有了胆量，便不会有激情、不会有 直面真实的勇气、不会有否定和冒犯，这样的小说当然不会有打动 人和感染人的力量。秘鲁小说家略萨说：

虚构小说的存在不是为了反映现实，而是为了否定现 实，将现实变为非现实。虚构小说是我们心中饥渴和焦虑 的缓冲剂。

我们的小说中只有模仿生活的低级现实，自身都没有饥渴和 焦虑，又谈何缓解读者的饥渴与焦虑呢?

剜 烂 苹 果 · 锐 批 评 文 从

二

说到写作胆量，我们还要说到另一个词：写作野心。写作胆量 与写作野心，是两个不同的词汇。写作野心，有写作的愿望、目 标、理想之类的意思，表示写作上想有所作为；写作胆量，有写作 勇气、格局、胆识、气魄之类的意思，它是实现写作野心的某种方 法和方式。如果您读过许多当前的中国小说，也读过许多外国小 说，把它们做一对比，您很容易发现它们之间的差异- 诸如题材 开掘上的差异、艺术探索上的差异以及小说家内心自由度的差异等 等——如果您还想为这两者之间的差异，找到一个根本性的缘由的 话，我有一个感觉：咱们中国小说不缺写作野心，但缺了写作胆量。 一句话：野心大，胆子小。

90

我们有获奖、获大奖的野心，也有写出伟大中国小说、写出与 这个伟大时代相匹配的伟大小说的野心，但眼下看来我们的野心并





没有实现，应该说有一些小说已经靠近伟大的边缘了，但止步于最 后一两步，即止步于最后的胆量上，可谓心有余，胆不足，我们少 了让这种写作野心变成现实的写作胆量。回头想想，世界上那些一 流的小说，无不写得“毫无顾忌”,写得“自由无比”,写得“胆大 包天”。

这种“胆大包天”的写作胆量具体是指什么呢?我想用几位小 说家的几部小说来说明，大致有这样三方面的内容：一是敢写、敢 写得深入的胆量。比如拉什迪的《羞耻》。《羞耻》的胆子很大，它 影射了南亚次大陆的分裂和巴基斯坦动荡不安的近代史，书中人物 影射了巴基斯坦两位主要政治人物：布托和齐亚 · 哈克。因被怀疑 影射，导致该书在巴基斯坦遭禁，拉什迪本人也被指控犯有诽谤 罪，并被两个家族后人追杀。拉什迪不仅敢写，而且写得深入，说 影射与否并不重要，重要的是小说对读者的征服，拉什迪借巴基斯 坦这个舞台演了自己的节目——对羞耻的探讨。他的目光聚集在 “羞耻”上，他要探讨的是极致的羞耻会将一个国家带到哪里去? 羞耻的根源来自哪里?再比如帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》、菲 利普 ·罗斯《沉重的肉身》、纳博科夫的《洛丽塔》等等都是有勇气、 敢冒犯、有胆量的伟大小说。

二是表达上有突破的胆量。艺术上的突破是很难的，在小说 二三百年的历史中，卡夫卡、胡安 ·鲁尔福、博尔赫斯等几位在小 说表达边界上有新的突破，每位突破者都可能成为真正的大师。虽 然难，但小说家还是必须有胆量去开拓小说新的表达疆域，当今 世界，比如英国小说家麦克尤恩算一个小说表达上有突破的作家。 《最初的爱情，最后的仪式》里边的《立体几何》是他最重要、最 玄妙的文本之一，它一定程度上标志着麦克尤恩在小说表达边界上 的突破，也就是说在卡夫卡的变形、马尔克斯的魔幻之后，麦克尤 恩为小说历史贡献了“麦克尤恩式的玄妙”——让人物消失或者蒸 发。无论形式还是内容，麦克尤恩的小说都做到了与众不同，成为 真正的先锋。再比如因《麦田里的守望者》名扬天下的塞林格也是 一位艺术表达上胆大的小说家。他的短篇小说集《九故事》开辟了

中国作家的写作野心与写作胆量



91



一种新的小说表达方式 小说是生活谜语的制造者。作为解密生 活的手段，小说不提供答案，只提供想象，这让小说走向了真正的 开放。或许时间会证明，《麦田里的守望者》给塞林格带来了巨大 声誉，而真正让他不朽的则是他的《九故事》等这些短篇小说。

三是精神上的胆量。所谓精神上的胆量，是指小说家和小说 是否具有面对重大而艰难的精神问题的眼光和能力。我们的小说写 得越来越“小”:小生活、小感觉、小体验、小眼界、小胸怀，如 果仅有“小”,没有“小”中见“大”——大感觉、大体验、大眼 界、大胸怀，小说便走不远，也留不下来。看看以下这些在面对人 类精神问题上拥有胆识和胆量的出色小说吧：比如德国作家伦茨和 他的《德语课》,是对责任感的反思，小说探讨了恪尽职守给人带 来快乐、悲哀与灾难；比如日本作家石黑一雄和他的《长日留痕》, 探讨的是人生的尊严，以及平凡个体与大的罪恶事件之间的痛苦关 系；比如前面提到的拉什迪和他的《羞耻》,他对人类的羞耻感做 了彻底的阐释；再比如陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》,展示了人间 苦难的极致；再比如奈保尔和他的《自由国度》,讲述异族文化间 的冲突以及扭曲的殖民关系，等等。毫无疑问，这些对人类精神和 人生“大问题”的深刻探讨，将这些小说推上了世界经典的位置。 小说在精神上的胆量的大小，决定了小说能否走远的命运。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

三

初步厘清了写作胆量的三种内涵之后，再来反观我们的小说尤 其新世纪十多年以来的小说，我们确实很难找到几部真正意义上的 胆大之作。

92

与写作胆量的三种内涵相对应的是：我们的小说家有很多东西 不敢写，也不敢写得深入，怕碰体制、政治的“红线”,尽管时代 已经宽容了很多，但是在小说家的内心里，总存在一片写作禁忌 区，有一片写作恐惧地带，不敢闯过去。我们小说家的这种写作禁

忌区和写作恐惧地带是无形之阵，它的形成与新中国成立后频繁的 政治运动和我们国民“中庸”的“多一事不如少一事”的文化心态 有关，它导致的后果是，我们的小说写作避重就轻、避大就小、避 难就易。

再者，经历了20世纪80年代的先锋浪潮之后，我们的小说对 表达上的突破和艺术上的实验的热情衰减到了极点，每个人都写得 中规中矩，不敢越雷池半步，以至于我们读当前一些小说时，总觉 得所有人都写得千篇一律，内容上大同小异，形式上一模一样，难 有给人的阅读带来挑战或者让人两眼放光的小说。难道是小说的表 达边界已经无法逾越了吗，还是我们的小说家丧失了艺术上突破的 胆量?另外，当我们历数近30年来那些还不错的小说时，究竟有 多少部具有了传之久远的潜力呢?大部分小说因为精神上的胆量的 缺失，只能风流三五年便不再有人问津了。

举两个就在我们眼前的实在例子，来说明我们当前的小说有野 心没胆量的现实：一个是贾平凹的《带灯》,一个是韩东的《中国 情人》。

贾平凹的《带灯》被认为是一部“以深厚的人道主义情怀呼 吁对社会管理体制的改革，深刻且犀利”的小说。但我以为，《带 灯》在即将出色的最后一两步止住了，作者没有勇气真正地去创造 人物，去升华题旨，没有勇气去突破写作最后那道红线——是谁把 带灯逼疯了?是谁应该受到指责甚至审判?如果要让《带灯》在当 下现实面前成为一部真正的批判现实的巨作的话，小说不能在带灯 疯的那一刻戛然而止，应该继续往前走，应该让带灯把一切打碎之 后，闯出一条可能改变现实的希望之路。其实这条路就是鲁迅先生 所说的一条“淋漓的鲜血”的路。这是小说真正的价值，是读者对 小说有效性的一种需求。老实说，这是我对包括《带灯》在内的关 注中国当下现实的小说的一种期许，我知道这样的小说很难出现。 一些当着各级作协主席副主席的小说家，他们的小说在触及社会深 层次问题时，总是有意无意地避开，他们在乎现在拥有的一切，在 表达的夹缝间安逸生存即可。他们的写作没有胆量，不敢去碰触中

中国作家的写作野心与写作胆量



93

剜烂苹果 · 锐批评文丛

94

国现实根源上的“红线”,但是，要写出真正的现实，没有一副硬 骨头，不去撞“红线”,又怎能写出来呢?作家，尤其一个标榜着 写着直面当下现实小说的作家，是应该有些担当、冒些风险的。

贾平凹的《带灯》是没有敢写得更深入的胆量，而韩东的《中 国情人》则是没有了在表达的突破和精神的开掘上的胆量。《中国 情人》好读，吸引力十足，是那种能吸引你读下去并且中途不会因 为无趣而放弃的小说，这得力于作者颇见功力的表达，也得力于小 说在故事上的妥当安排。我觉得，《中国情人》最大的亮点在于， 小说家韩东在小说中寄寓了自己巨大的写作野心：他要为我们的时 代“画像”;他要写下与这个伟大或悲哀的时代相匹配的作品。但是， 他的野心因为丧失了在精神开掘上的胆量而没有实现。在《中国情 人》中，韩东将当代中国现实简化为情欲和物欲的现实，建立在情 欲和物欲基础之上的文化错位，成为小说叙述的推动力，但是作为 一部“野心之作”,仅仅止步于用欲望来概括和描述一个时代，无 疑是偏颇和不深刻的，而且欲望——情欲和物欲只是一种表面的现 实，只有剖析了欲望席卷现实中国的深层次原因之后，我们才能说 这个小说真正把握了现实中国，遗憾的是小说并没有带领读者进入 到那个深层次的现实里，而流于浮光掠影的欲望的“展览”了。所 以整个小说读下来，感觉它并没有带给我们想象力上的突破和精神 上“大”的体验和眼界。

《带灯》和《中国情人》均是今年出版的小说，是我们众多不 忍卒读的小说中还过得去的作品，如果用更高的标准来谈论它们， 它们不能令我满意，但这两部小说的作者仍然是我十分喜爱的小说 家，他们让美妙的汉语在小说中得以淋漓尽致的展示，只是写作胆 量上的缺失，让这两部小说无法进入优秀的行列。

我们的写作曾经也有过“胆大包天”的时候，那是20世纪80 年代，社会思想大解放的浪潮席卷一切，文学艺术思潮波涛汹涌， 那时冲突大、尝试大，包容的力度也大，一切处于不确定性当中， 有一种探索、开放的力量贯穿于文学艺术的创作中，其实这力量就 是一种写作激情，一种写作胆量，什么都敢写，什么都敢尝试。由



此也诞生了先锋文学运动，诞生了一批有胆量的小说家和小说，比 如莫言、韩少功、余华等。莫言的老师徐怀中在谈到莫言获诺奖时 说的话佐证了80年代中国小说家拥有的写作胆量，他说，“他要感 谢20世纪70年代、80年代中国蓬勃兴起的思想解放浪潮。新时 期的中国文学打破禁锢，迎来世界文学的八面来风，各种文学信 息、各种风格的文学作品让莫言等一批作家开阔了视野、激发了灵 感”,“莫言赶上了中国文学最火热的那个年代。他的文学热情喷涌 而出”。我以为徐先生的这种说法是中肯且到位的。

但是经历了20世纪80年代的激情、90年代的余热之后，文 学进入了新世纪十年的平静期。所谓的平静期也是一个平庸期，思 想冲突没那么激烈了，经济地位取代了一切，人的精神问题似乎也 没人在乎了，人仿佛除了钱的问题外，不再存在什么问题了，小说 里的世界也越来越物质化，人物也越来越冷淡，小说家的写作胆量 也在自我满足、自我欣赏、自我安慰中，越来越小了。

我不禁想问：我们当今的中国小说家，在你们拿起笔的那一刻， 你们的内心，有写作的禁忌吗?有写作的恐惧感吗?有一条放肆、 自由、任性和宽广的文学道路吗?是否在你们的身体里，已经无法 体验自己民族的盛怒和激情了?还是因为趋利避害的动物本能，让 你们和你们的写作失去了与这个时代较劲的能力和胆量?

不过，无论想起来多么让人沮丧和迷惑，但在这个时代众多的 小说和小说家里边，我们仍然拥有可怜的几位——比如阎连科、王 小波、陈应松、陈希我等——胆识和胆量都很大的写作者，也许， 我们该对我们未来的小说抱以某种期望吧。

*(原载《文学自由谈》2013年第4期)*

中国作家的写作野心与写作胆量

95

剜烂苹果 · 锐批评文丛



96

**散文写作应警惕“散文腔”**

在铺天盖地的散文中，我们总能读到一些“散文腔”十足的散 文，这类散文读起来不舒服，不畅快，要么假情假意，要么空洞无 物，要么磕磕碰碰。

何为“散文腔”呢?简单说，就是用力把散文写得太像某类散 文而形成的某种腔调。说好听点可称“模式”,机械地套用“模式” 就成“腔调”。“散文腔”的形成，与模仿、跟风有关，看到哪一种 散文流行，或者哪一种散文写法流行，不考虑是否与自己的心性相 合，也不考虑自己的文字能力，跟风似的也写类似的散文，依葫芦 画瓢，得到的只能是东施效颦的嘴脸，散文的神韵没了，只剩下一 副酸腐的腔调。

这样的“散文腔”出现多次，至今流毒甚广。比如“杨朔散文 腔”,从写景入手，然后引出在风景中活动着的平凡人物，最后通过 比兴、象征将景物和人物联系起来，升华出感慨、歌颂一类的主题。 这种“散文腔”已经化入了一些20世纪五六十年代出生的散文家的 骨子里，作为那个时代的散文写作印迹，至今仍然有人那样写散文。

比如“文化散文腔”。自从余秋雨“文化苦旅” 一炮走红之后， 咱们的散文写作者一夜之间都成了文化的“布道者”“慨叹者”,走 到一处地方，不是用心去感受，而是翻箱倒柜地去搜寻那些来历不 明的史料，然后抄到散文中，发一通感叹，“文化大散文”便告成。 有一个误区是，认为散文一 “文化”便“大”,其实不是这么回事， 散文真正“大”的是心性，是眼界，是气度。“文化散文腔”是如 今最有市场的散文腔调，很多人还是那么个调调在写所谓的文化大 散文，没有另辟蹊径的意思。

**再比如“乡土散文腔”。**中国现当代文学里的乡土散文在鲁迅、



沈从文、汪曾祺、贾平凹等人的范例下，本来写得是很漂亮、很自 由、很丰沛的，但自从20世纪90年代刘亮程《一个人的村庄》成 名之后，我觉得乡土散文写作变得越来越单一了，都学《一个人的 村庄》,便形成了某种模式的腔调，即用拟人或是拟物的手法，进 行人与物的角色置换，与乡村万物进行平等的对话交流。猫狗虫鱼 草木花都变成了“人”- 这种写法本身没有问题，但很多写作者 缺少哲学上的智慧和修养，也缺少浸入骨子的乡土体验，这样就让 乡土散文流于肤浅的做作的腔调了，其实乡村除了有刘亮程的宁 静、诗意、哲学之外，还有被散文家遮蔽的简陋、苦难和贫乏，后 者是乡土散文真正的力量所在。

还有“小女子散文腔”“闲适散文腔”等等，不是婆婆妈妈、 小心小眼，就是假装悠闲、假装斯文，都有那么一股似曾相识的腔 调，不一而足。

那么,是不是说文化、乡土、小女子、闲适等此类散文都不能写 了呢?不是。任何事、任何物都可以入散文，只是不要写得像别人， 不要写的时候在心中有某类散文的条条框框，随性写来，尽兴写去， 一句话，不要被“散文腔”俘虏了。我平常也写点散文，刚开始写时 学沈从文，学柯灵，学他们叙述的调调，学他们的布局，学到最后， 散文的样子上有点像，但内在的神韵隔了十万八千里，写出来的散文 像“僵尸”,其实就是陷入那种腔调中去了。我后来感觉，只有把散 文不当散文写，写得不像散文，可能算是入了散文写作的门儿了。

这些“散文腔”是不同时期散文写作传袭下来的一种文风、文 气，总结起来大致都有这样几个特点：一是喜欢抒情。很多散文如 一颗多情的种子，落在哪里，情感就在哪里生长，而且是直直白白 地抒发，有时不免泛滥，可谓情溢满纸；二是好为人生导师。什么 事都要说出个“理儿”来，还要往人生的哲理上靠，往生命的意义 上拔，散文终究不是变得“虚无缥缈”,就是变得“一本正经”,很 不好玩儿；三是习惯用大词。表达上，语言不是讲究准确、传神、 简练，而是青睐华丽的辞藻、一些大而无当的成语、一些远离读者 感觉的句子。这几点组合在千千万万的散文中，就形成了“风味独

散 文 写 作 应 警 惕 『 散 文 腔 』



97

98

特”的“散文腔”。

散文写法本是没有褒贬之分的，文化散文、乡土散文一两个人 这么写，是很好的，是创造性的，但是很多人跟风这么写，就成令 人厌恶的腔调了，一成腔成调就没出息了。

摆脱“散文腔”,就是要摆脱意识形态的政治话语- 这一点 已经做到，现在要摆脱的是浮在半空中的虚和假，摆脱空洞无物， 摆脱寡淡无味，回到真实、准确、朴素和有味上来。一个美国作家 说：“寡淡无味是得不到回报的。”

散文是最自由、最开放的文体，所以无论在题材还是写法上， 都应写出它的自由它的开放来，您想怎么写就怎么写，爱怎么写就 怎么写，只要远离“散文腔”就行。散文也是写作者最多、最受青 睐的一种体裁，如果您想在散文的田地里耕耘出自己的庄稼来，您 就得忘记这一切的腔调，写出独一无二的东西来，让文字忠于自己 的心性，该朴素时朴素，该深沉时深沉，该幽默时幽默，该智慧时 智慧，该好玩儿时好玩儿……或许这是一条出路。

我将散文分为两种：小说家写的散文和散文家写的散文。这里 边似乎有一个有趣的逻辑：小说写得好的人，散文一般也写得好； 而散文写得好的人，小说不一定写得好。所以你会发现，好的散文 大部分是小说家写出来的。而且你还会发现，纯粹靠写散文是很难 出名的，数得出来的就那么几位；而数量庞大的出名的作家，都是 一手写小说，一手写散文，有时候散文只是一种小说之外的副业。

小说家写散文，我最看重一点，是他们的散文少有过分讲究 的“散文腔”。很多小说家写散文，他的笔调仍是小说的，写事 实，写生活的原滋味，即使有个什么人生的看法、感悟，也是糅在 “人”“事”里边写的，而且还懂得节制，再加表达上有小说生动 传神的基因，写得行云流水，写得自由无比，所以，这样写出来的 散文好读、耐读，吸引力十足，就没那股“腔调”——即一本正经 得有些矫情的酸溜“散文腔”。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

*(原载《文学自由谈》2013年第5期)*

**别把小说写得太像小说**

别把小说写得太像小说

或许因为我是一名小说编辑、以读小说为职业吧，时不时有人 问我对当下小说创作的观感。对此我一般有两种说法：如果问话者 是不写作的普通读者，我会轻描淡写地说，总体水准还不错，写得 好的少写得坏的多；如果问话者是小说写作者，我会认真地说出我 的感觉——现在小说写作最大的问题是：小说写得太像小说了。

小说写得太像小说。此话怎讲?小说写得不像小说那应该像 什么?

翻开一些小说来稿、一些文学刊物、一些小说类选刊，一读， 便有一股浓烈的“小说气”扑面而来：一个个似曾相识的新闻边角 料式的故事；一个个一本正经、板着脸孔的叙述调调；一个个端着 样儿摆出“我在写小说”的架势；一个个不懂得节制但又寡淡无味 地絮叨个没完；一个个你中有我我中有你的彼此“借鉴”“重复”—— 这就是“小说气”,可以随风飘荡、也可以形成小说“黑洞”将一 些写作者吸入其中的“小说气”,这“气”是“匠气”,是“酸腐气”, 是僵化的“文体气”。

如果您是当下小说的忠实读者，您能感觉到这种让人疲惫的 “小说气”。绝大多数小说，从内容到表达，均不独辟蹊径，也不 灵动极简；无论关注社会的所谓现实主义题材的小说，还是表达自 我情感的个人现代小说，抑或其他题材的小说，都显出一种老态龙 钟的疲惫感来。

99

这就是所谓的“太像小说”。

同为小说编辑的李昌鹏说了一句我很赞成的话，他说：“老的 旧的作家，作品可能更加无懈可击，他们的小说很少有不像小说 的……它们多是作出来的。”的确，很多小说一“作”就“像小说”

剜烂苹果 · 锐批评文丛

100

了，从小说的结构，到相互呼应的细节，到小说的人物，一切都设 置得滴水不漏，一切都在作者的掌控中，太像小说了。

小说太像小说，有什么不好吗?还真不好。这意味着写小说有 可能成为一个匠活，就像木匠打的每一把椅子，都太像一把椅子； 这意味着小说观念有可能模式化，对生活的发现成为泡影；这意味 着小说可能会把复杂的人物和事件变得简单，成为现实的肤浅注 解；这意味着小说这一自由的文体会日渐变得僵化，缺少创造力， 而枯萎下来。

那么,造成现在大量小说“太像小说”的原因是什么呢?

我以为大致不出这样几点：一是受老作家老传统影响，跟风走 红小说的题材和写法。比如挖煤、背尸体题材一出来，很多人也跟 着挖煤、背尸体，诸多小说除了“学”以外，没有“越雷池”的勇 气，无法真正形成自己的艺术世界和艺术风格。二是复杂的现实摧 毁了作家的想象力，作家们不敢想了，也不会想了，只有“作”, 只有“编”了，一“作”一“编”就更“像小说”了。三是写作小 说的野心不够大，许多小说丧失了朝“伟大小说”迈进的野心；写 作者呢，眼光短视，叙述的格局不够大，满地鸡毛，满足于把一个 故事讲完便万事大吉，缺少一种人类高度和深度的认知。

在我们这里，在这个活力与混乱共舞的时代，小说怎么就变成 了僵化的、老气横秋的叙述模式呢?

我们别忘了：小说最初只是一棵稗草，很野，很自由，生长在 湿泥和粗砾上；小说是对世界的一种模糊性和神秘感的表达，不是 现实的索引图；小说是借助词语唤起我们想象的叙述；小说是恢复 生命感觉力和活力的智慧游戏……

我们也别忘了：每一个时代的大师的出现，都是对小说这一概 念边界的突破，用全新的作品来定义“小说”,都是把小说写得不 像小说的。在现代小说三四百年的历史中，继卡夫卡的变形、马尔 克斯的魔幻之后，我以为还有墨西哥的胡安 ·鲁尔福——那个写出 生者与死者没有界限的小说家，印度的萨尔曼 ·拉什迪——那个写 出羞耻的世界里人有好几条命的小说家，美国的塞林格——那个把

短篇小说变成谜语一样的小说家，以及英国的麦克尤恩——那个让 人物消失或者蒸发的为小说历史贡献了“麦克尤恩式的玄妙”的小 说家，以及卡佛、舒尔茨等等，他们都是因为把小说写得不像小说 而名垂千古的。

伟大小说的本质，是颠覆读者的预期——颠覆他们对社会生活 的预期，对世界看法的预期。我们当下小说的出路应该是去寻找这 种颠覆，写出不像小说，或者说不那么像小说的小说来。怎样才能 做到呢?如果要为此开出药方的话，我只能粗略地写下这样几条： 一 、摒弃传统，寻找到属于自己的声音；二、突破文体，让小说的 边界在你笔下延展；三、创建自己的表达符号，独一无二的，原创的。

当然，有些事情是说起来比做起来容易，小说写作这事也是如 此，当然要是不难，又有什么意思呢。

*(原载《文艺报》2013年12月4日)*



别把 小说 写得 太像小说

101

剜烂苹果 · 锐批评文丛

102

**话说中国文坛的“新名人”焦虑**

“到今天为止，中国当代文学有影响力的作家中，大多都是和 莫言同时代的。按说这个多元化的时代应该出现更多好的作家，但 似乎新的作家中影响力大的、名气大的并不多?”

“总体来说，这些80后、90后的作家，和国内比，差距仍旧 明显，和国外比，差距就更大。他们要成长到足够的水平，还需要 很长时间的历练和沉淀。…… ”

以上的一问一答，是我从网上一则记者对一位评论家的访谈中 摘录下来的。如果您对中国文学有所关注的话，您时不时会听到以 上的问话和谈论。如果您来自某省，或者您有机会进入某省的文学 研讨会现场，您也可能会听到类似的谈论：“咱们省的文学有点青 黄不接啊，除了几位老作家全国有影响力外，年青一代中有一定全 国知名度的一个都没有，而且连这种成名的迹象都看不到，问题很 是严重啊…… ”

是否可以这么认为：中国的文学似乎总处于无端的“焦虑”之 中，之前有诺奖焦虑、市场冲击焦虑，等等，现在又有了新的焦 虑—— “文学新名人”焦虑(姑且如此称呼吧),即年轻的、有全 国知名度的文学新人。

首都北京有中国作协，各省有省作协，这样，文学便有了“国 家级”和“省级”的划分，中国文学、福建文学、湖北文学、陕西 文学、山东文学……以地域来划分文学版图构成了中国文学一道宏 大而独特的风景。与此版图对应的是各地对“文学新名人”的呼唤， 中国文学有中国文学的呼唤，福建、湖北、陕西、山东等各省有各 省的呼唤——热切期待出现具有全国影响力、全国知名度的年轻作 家——但是千呼万唤不出来，于是有了一些焦虑，这焦虑虽不至于

严重成焦虑症，但也成为中国文学和各地文学发展中的一块心病。

要弄清这“文学新名人”焦虑的原因，先得弄清是谁在焦虑。 想来想去，发现焦虑的人士无非这样几类：文学研究者、作协机构 的管理者、文学类报刊的编辑记者，以及少数文学“发烧友”等。

话 说 中 国 文 坛 的 『 新 名 人 』 焦 虑

这几类人士为什么焦虑呢?原因无法归类概括，每个焦虑都 “个”出有因：一、以权威、全面的视野打量一国一省之文学，发 现值得评论的“文学新名人”并不多，评来评去就那么几张老面孔， 厌倦了，文学评论的刺激和冒险都没有了，便有些焦虑——怎么没 有“新名人”出来做评论的标本呢?这种焦虑来自队伍庞大的文学 研究者；二、文学既然有地域版图，又有某种官方性质，那当然应 该有一定的“政绩观”了，这政绩就是出作品、出人才，获鲁奖、 获茅奖，如果有新人在全国冒出名头来，当然是一笔可以向上级邀 功的财富了。如果没有这样的人出现呢，作协机构管理者就会有一 些焦虑了；三、如果文坛长久没有“文学新名人”出现，文学类报 刊的编辑记者可就坐不住了，他们一是担心无米下炊，二是看戏不 怕台高，文坛总要有些热闹才能吸引人的眼球，拉动报刊的销量， 老是那几张老朽的熟面孔，喜新厌旧的读者都不买账了；四、还有 一种焦虑的原因来自一些文学的“发烧友”,他们的地域自豪感很 强烈，在外省人面前，他们以本省的文学名人为荣；在外国人面前， 他们以本国文学名人为荣，谈起来，对那些文学名人如数家珍，如 果长久没有“文学新名人”可供夸耀，他们当然也会焦虑了。

有焦虑，就有解决焦虑的举措。老实说，各级文学管理机构 为出“文学新名人”是做了许多工作、采取了诸多举措的，比如评 奖倾斜、出版资助、举办各种高级讲习班、签约作家、文学采风等 等，至于是否有“文学名人”出现另当别论，但对促进“文学新人” 的成长和扩大文学的影响力是有促进作用的。这一点值得肯定。

103

但是，就“文学新名人”焦虑——总是急功近利、立竿见影 地期望多出“名人”、快出“名人”——这件事情本身来说，我以 为是很滑稽的。首先，前面提到了几类焦虑人士，有谁不为此焦虑 呢?读者。在读者那里这个“文学新名人”的问题是不存在的，他

剜烂苹果 · 锐批评文丛

104

们脑海中没有福建文学、湖北文学、陕西文学、山东文学……甚至 中国文学的版图概念，他们心中只有好的文学和坏的文学，就如同 王尔德所说“书无所谓道德的或不道德的，书有写得好的或写得糟 的，仅此而已”。读者只会选择好的文学读，不会看你是哪里的， 不管你是“文学旧名人”还是“文学新名人”,不管你是中国的还 是外国的，读好文学是他们唯一的执念。话再说回来，真正的“文 学新名人”是靠读者这个文学阅读市场，以及漫长的时间考验共同 来完成的，而非某机构、某某人打造和呼唤出来的，所以这种焦虑 多少有些不靠谱。

其次，文学不相信“进化论”。不是说今天的文学就一定会比 昨天的文学强，也不是说“70后”、“80后”作家就一定会比“50 后”、“60后”作家厉害，文学的发展不是这么回事儿，从大历史 观的角度来看，文学有“丰年”,也有“荒年”,有时候前一个50 年会出现一批大师，而后一个50年一个大师也不会出现。就欧美 小说来说，比如文艺复兴时期，就诞生了塞万提斯、莎士比亚等小 说大师，而到了18世纪，除了有席勒、卢梭等大诗人、大思想家 以外，小说大师是缺席的。所以说文学中没有“进化论”,同样道 理，我们有了一批“文学旧名人”,我们不一定就会一定有一批“文 学新名人”,这焦虑是没有多大意义的。

再者，时代变了，靠一篇作品成名天下知的时代过去了。“50 后”、“60后”那批作家大多少年成名，有的仅靠一两篇东西就成 名了，但是今天不同了，你发表100篇小说，出版十本书也不见得 成名。而且，文学由当年的主流地位回归到小众范围了，要在写作 上脱颖而出成为影响力巨大的“新名人”,其实是更加难了。所以， 对“文学新名人”的焦虑多少显得有些大而无当了。

总的来说，对“文学新名人”的呼唤和焦虑是没有意义的，不 如不去焦虑，把心态放平和，安静地去等待，等待天时、地利、人 和到来之时，“文学新名人”“文学大师”的降临。

*(原载《文学自由谈》2013年第6期)*

**游记的没落**

一群文友围坐在桌边聊天，聊的话题如杯中的茶水，换了一杯 又一杯。不知不觉中，说到了游记——

游记的没落

“我从来不读游记，今天的游记要么装模作样，要么无趣无味， 除了标榜‘到此一游’外，再无其他用处。”有人说。

“同意此说，今天的一些游记虚情假意，粗制滥造，如同那些 乱刻在景区墙上的‘某某到此一游’,既污染视觉，也破坏了美景， 读不得，该受到谴责。”有人应和。

“我讨厌游记，读报纸、杂志，只要看到游记，就迅速翻过去。”

“信息如此迅捷，照片、影像什么都有，想去哪里就去哪里， 现在谁还看游记?直接去游了。”

“我已经很久不发游记了。那些走来走去之后的陈词旧调。”一 位刊物编辑说。

“看来，游记没落了。”有人总结道。



游记没落了吗?也许。如果人们不再喜欢阅读游记，并开始讨 厌它；如果报纸杂志也不再青睐它——失去了读者，失去了发表阵 地，那游记也许就真的没落了。虽然，眼下盛行的博客、微博、微 信等自媒体成为游记“发表”的另一个阵地，但那只是一种小圈子 的个体行为，照片、图片成为主导，游记也成为几十个字的小游 记，事实上那已经不是真正的游记了。

105

很长一段时间以来，我就不喜欢读游记了，因为总有人不断在 写，我误以为我的不喜欢只是个人偏好，与一种文体的变迁扯不上 关系，没想到几次随意或不随意的聊天，我才发现很多人都不喜欢 游记了。从根本上来说，当一种文体被越来越多的人拒绝——拒绝

剜烂苹果 · 锐批评文丛



106

读，也拒绝写——那么这种文体的命运就岌岌可危了。

“没落”一词的意思是说曾经辉煌过，如今衰败、衰落了。游 记便是如此，其“祖上”曾经很辉煌，称得上炙手可热，全民为之。 这辉煌的标志有三：其一，出现了一批影响深远、流传长久的经典 游记。比如《马可 ·波罗游记》《徐霞客游记》《岳阳楼记》《赤壁赋》 《游褒禅山记》等等；比如《桨声灯影里的秦淮河》《欧游杂记》《我 所知道的康桥》《内蒙访古》《云南看云》等等。这些游记写得漂亮， 反复诵读，回味无穷，语言的韵律、景物的描绘、思维的格调、人 生的况味都融于一篇篇或长或短的记游美文中了。

其二，通文墨者，都写游记。20世纪80年代、90年代是游记 写作的“井喷期”。改革开放兴起，一切都是新鲜的，有了钱、有 了时间或者有了机会的人们开始奔向各个风景名胜点，“旅游热” 之风刮起来，随之而来的是游记的兴盛。只要出去游了一趟，无论 国内还是国外，国外更不用说，去一趟不容易，回来一定洋洋洒洒 写好多篇，什么惊奇啊、典故啊、感觉啊，很是丰富。那时候，报 纸杂志上游记满地开花，游记专刊，游记选，十分热闹。就我看到 的游记的书就有好多种，比如《中国游记选》《中国名家游记选》 等等，十分畅销。说全民旅游，全民写游记，有些夸张，但说稍通 文墨者，都是游记的“制造者”,则毫不夸张。

游记曾经辉煌的标志之三是，游记曾是一代读者的阅读记忆， 游记曾是快捷、生动、丰富的精神食粮的“供应商”。我想，20世 纪70年代之前出生的一拨儿读者，或多或少都有自己印象深刻的 游记阅读记忆。那时候资讯不发达，脚力所到的范围也有限，对异 地异域风情的了解、知识的获取的途径有一部分主要依靠游记。记 得当年读《岳阳楼记》《赤壁赋》,读《桨声灯影里的秦淮河》《欧 游杂记》,让我对岳阳楼、赤壁、秦淮河、欧洲，产生无限的想象 和向往，关于那一地一处的知识也大多是从那些讲究的文字当中获 取。画家陈丹青在一篇文章中讲，他年少时读两册游记，郭沫若的 《苏联纪行》和郁达夫的浙江游记，读得“格外地惊异而羡慕了”。

游记和许多顺应时代而生的流行物一样，的确盛极一时过，但



如今，也和许多顺应时代而生的流行物一样慢慢受到冷遇，进而没 落。这冷遇、没落的缘由大致有两方面：一是写得越来越差了。我 们对游记的美好记忆一直停留在古代作家和现代作家身上，比如徐 霞客、范仲淹、苏轼、王安石等，比如朱自清、徐志摩、沈从文、 翦伯赞等，而当代作家，除了贾平凹、王安忆等人的游记可圈可点 之外，再没有更好的游记留在我们的阅读记忆中了。这样看来，如 果不是厚古薄今的思维在作怪的话，只能说今天的游记完全不能和 古代和现代的那批游记相比了。尤其是一些三四流或不入流的作 家、一些大大小小的官员无论走到哪里，不管有没有感觉、有没有 发现，都要写下一两篇游记，这样的游记要么文字缺乏文采味同嚼 蜡，要么内容空洞无病呻吟，要么变成“文抄公”东抄典故西抄传 说，这样的游记漫天飞，把游记糟蹋了，把读者的胃口也败坏了。

在我的印象中，《岳阳楼记》《赤壁赋》《游褒禅山记》等等这 样一些游记是可以反复诵读甚至背诵的；《桨声灯影里的秦淮河》 《我所知道的康桥》《内蒙访古》《云南看云》等等这样一些游记是 可以经常拿出来温习阅读的——它们让我长见识、明事理、懂人 情，让我感受文字之美；但是到了新时期以来，又有几篇真正进入 了游记的经典行列呢?游记越写越差，跟前人比，差在写作者为人 处世的气魄上——范仲淹在《岳阳楼记》中说“先天下之忧而忧， 后天下之乐而乐”,这是大气魄；差在写作者的学养上——翦伯赞 是著名历史学家，把历史写得简练生动，这是大学养；差在写作者 诚实和敬畏之心上——徐志摩写《我所知道的康桥》是怀着一种什 么样的态度呢?他说：

游记的没落



但一个人要写他最心爱的对象，不论是人是地，是 多么使他为难的一个工作?你怕，你怕描坏了它，你怕说 过分了恼了它，你怕说太谨慎了辜负了它。我现在想写康 桥，也正是这样的心理。

107

如今写一篇游记，又有几人是怀着这样的小心和态度来写的呢?写

剜烂苹果 · 锐批评文丛



108

作者随意乱写、想当然、照抄旅游小册子、不讲文采，写来写去便 把游记写坏了，同时也写到读者讨厌了。

游记没落的第二个原因、也是根本原因：时代变了。说到底， 游记是农耕文明的产物。那时候，信息闭塞，交通不便，道路难 行，为生存所逼，人们无钱也无空闲去东游西逛，而对未知地域的 想象和向往一刻也未曾停息，而那些职业旅行家、那些辗转各地任 职的官员作家拥有得天独厚的条件，他们走南闯北之后写下的游 记，成为人们获取见识、慰藉情感的重要渠道。一地一景，因为去 的人少，游记才有价值。而今天，时代完全变了，要获取信息，百 度一下；要了解一地的景物风情，照片、影像应有尽有；要去某地， 买上一张车票，就抵达了——天下已无新鲜地，地球上还有什么地 方未曾踏足呢?那种借助文字慢慢描述的游记，似乎无了用武之 地，丧失了自己在知识、见闻上的功能优势，这样看来，游记似乎 真的要被这个时代抛弃了。

昨天的游记，或者说文学意义上的游记，的确没落了，但与 所有的文体一样，没落并不意味着消失，它并没有消失，也不会消 失，它只是化蛹成蝶，以另外的、新的形式留存于自己的时代里。 游记在今天变成了什么呢?变成了图文并茂，以图为主，文字为辅 的“行程记”,传统游记里的大情怀、大感觉、大抒情的成分已经 削弱，今天的游记主要通过自媒体在有限的圈子传播，属于个体行 为，但是当这“行程记”具有某种社会价值和人文价值时，它就有 可能变成公众行为，被广泛传播。

文友的聊天还在继续，随着话题的深入，争论的火药味越来越 浓——

“在座的各位，都自诩为作家，谁又没有写过游记呢?谁又写 过几篇好游记呢?游记的没落，与你们也有关。”有人说。

“我写游记，大多是出于无奈，有时被邀去一个风景点，吃了 喝了别人的，回来也得搜肠刮肚写上一篇‘还债’,拉不下面子啊。” 有人辩解。

“悲哀的小文人!”有人感叹。

“游记有没落吗?我看没有，现在网上不是遍地都是介绍游览 的文字吗?图文并茂，简洁明了，行程如何，看到了什么,吃喝了 什么……没有以前游记的长吁短叹，附庸风雅，好看多了。”有人 发表不同看法。

“的确，今天的游记不是拿来读的，而是用来看的了。”



*(原载《文学自由谈》2014年第6期)*

游记的没落



109

剜烂苹果 · 锐批评文丛



110

**诗歌的“纠结”:懂或者不懂，真或者伪**

诗歌的命运，总是令人感慨不已。有时，她是神，飘荡在云 端，供人膜拜；有时，她是草，被人踏在脚底，忍受孤寂；有时， 她是怪物，被人挖苦、取笑。当人们遭遇巨大灾难和不幸时，诗歌 是重要的，她如灰暗天空下的一枝玫瑰、一根烛光，在人群之间默 默传递，慰抚伤痛，拯救灵魂；当世界欢乐无比或者忙于逐利之时， 诗歌又最不重要了，她沉默于角落，被人遗忘，如晴天的雨伞、夏 天的棉服，落满尘埃。

诗歌是这样一种东西：在无用、无助时刻最有用、最重要；在 有用、多助时刻最无用、最不重要。面对大事时有用，何为大事 呢?地震、海啸、死亡、绝望等为大事；面对小事时无用，何为小 事呢?赚钱、升官、吃饭、穿衣等为小事。

我心中，真正的诗人分两种：一种是写出过名篇佳句的；一种 是一辈子都在写诗，写到死的。前一种诗人因洞穿时空的诗句，而 永远都是诗人，即便后来江郎才尽、马放南山，也还是诗人。后一 种诗人用人生写了一首长诗，一辈子没离开诗，诗龄与年龄画等 号，是真正的诗人。这两种人之间，有一种诗歌的见异思迁者，他 们离诗歌时远时近：近时，与诗歌“和衣而睡”;远时，当诗歌已 进坟墓。但他们仍然隐藏了一颗诗心，这诗心有时苏醒过来，有时 沉睡千年，苏醒者有可能成为真正的诗人，沉睡者则成为诗歌的真 正读者。无论诗歌成为事件，还是诗歌成为艺术，与这些人不无 关系。

我们有过类似经历，年轻时人人都是诗人，每一点滴青春荷 尔蒙就是一首诗歌，那些布满愁绪但模仿痕迹明显的分行文字至今 藏在变形的硬壳笔记本里，稚嫩的笔迹如一张青春的脸，写满青春



痘；不再年轻时，诗歌的重量与生活的重量失去平衡，不知是诗歌 放逐了生活，还是生活放逐了诗歌，是一笔糊涂账，文艺气的诗歌 与烟火气的生活总是不搭界，诗歌仿佛从生活中撤离了，其实在人 们心中，那一颗诗心从未曾死去，虽然许多人不再写诗，但在失魂 落魄或者风轻云淡的那一刻还是会想起诗。

这是诗歌的命运。所以，诗歌的兴与衰、冷与热、繁盛与荒 凉，无不与这些人——诗人、半路诗人、诗心未泯的读者——相 关。这也就是诗歌为何会在这个浮华享乐的物质时代偶尔掀起精神 世界的阵阵大风大浪的原因，这也就是小众诗歌为何有时能挑动大 众神经的原因——诸如“余秀华现象”等。诗歌是人们内心“纠结” 之树上的果实：甜美与苦涩、热闹与孤寂、自由与压抑、苦难与不 公、绝望与希望、怀念与遗忘等等，都隐藏在“诗歌果实”的汁液 里，调制这些汁液的诗人和饮下这些汁液的读者，等于共同品尝了 意味深长的“纠结”。

没错，诗歌总处在“纠结”的风暴中，外在的“纠结”以诗歌 事件呈现，而内在的“纠结”,则以一行行诗句示人。外在的“纠 结”由偶然与必然的社会、文化等诸因素“发酵”而成，不以人的 意志为转移，而内在的“纠结”似乎单纯而深沉许多，由诗人的诗 写“制造”。因其单纯而深沉，所以我们愿意来谈谈诗歌内部的“纠 结”——一种长久的无法盖棺论定的“纠结”。

**一** **、懂或者不懂：诗歌海洋中永远的礁石**

参加过一些诗歌研讨会或诗歌论坛后，我发现了一个有趣的现 象，只要谈论起诗歌，无论绕多大个弯子，最后总有人绕到懂或者 不懂的问题上。

事情变得很是有趣。假如谈论一首晓畅易懂的诗，谈着谈着就 谈到不懂的诗上了：这首诗比起那些难懂、不知所云的诗强多了， 那些难懂的诗不是挑战人的智商，而是侮辱人的智商。假如谈论一

诗 歌 的 『 纠 结 』 : 懂 或 者 不 懂 真 或 者 伪

111

首难懂的诗，谈着谈着就谈到更难懂的诗上去了：这首诗有些难懂， 但还是能感受到一点懂，但比起那些更难懂的诗还算好多了。说到 难懂，谈论者甚至“激动”“愤怒”起来：我也是大学中文系毕业， 也读过许多名家的诗，叫我都读不懂，像天书，能是好诗吗……看 来，难懂的诗是惹祸者，它一定“伤害”过许多读者，要不人们怎 么会总是绕到它头上来呢?

剜烂苹果 · 锐批评文丛

懂或者不懂，口水似的很易懂或者天书似的很难懂，已然成了 诗歌无法回避的“大”问题。其实也不必大惊小怪，诗歌的晦涩与 易懂由来已久，从新诗诞生的那一刻起就成为问题了，只不过每个 时代都有新读者把它当作新的、难缠的问题对待。

懂或者不懂，是诗歌海洋中的一块礁石，在诗海中遨游的读者 和诗人，无法绕过这块礁石，当与这块礁石碰头的那一刻，读者和 诗人各有自己的理由和态度，水火难容。

诗人会为晦涩寻找理由。英国文学评论家、诗人威廉 ·燕卜荪 在1930年出版过专门谈论诗歌晦涩的专著《晦涩的七种类型》,他 认为字义越含混就越丰富，诗的价值就越高。美国现代诗人、文学 评论家艾伦 ·泰特在1938年出版的《论诗的张力》中认为，诗歌 “可以从字面表述开始逐步发展比喻的复杂含义”,“最深远的比喻 意义并无损于字面表述的外延作用”。这些外国评论家的理论为诗 歌的晦涩提供了“合法”证据。

中国的资深诗人们不仅写出晦涩的诗歌，也为晦涩辩护。诗人 臧棣有篇文章叫《新诗的晦涩：合法的，或只能听天由命的》,意 思是说，新诗的晦涩是理所当然的，是合法的，是爱咋咋地。臧 棣说：

112

谈论新诗的晦涩时，人们应避免一种先入之见，把诗 歌的“晦涩”仅仅归咎于诗人所采取的表现手法。诗歌的 晦涩有它的认识论方面的来源，人的认识本身就包含着晦 涩的成分。

诗人王家新说：

诗 歌 的 『 纠 结 』 : 懂 或 者 不 懂 真 或 者 伪

令人费解的诗总比易读的诗强，比如说杜甫晚期的 诗，比如说策兰的一些诗，它们的“令人费解”正是它们 的思想深度所在，艺术难度和精髓所在。

读者，或者一部分谨慎的诗人并不这么看，他们认为，深刻、 有艺术难度就一定晦涩难懂吗?有多少美妙深刻的诗歌是多么易 懂。美国小说家凯鲁亚克是晦涩的反对者，他的质疑也有说服力， 在谈到那种所谓后现代诗的“拼接法”时，他说：

任何人的意识都是支离破碎的。换句话说，如果你 愿意将此记录下来，也许就可以成为那些人正在创作的 “诗”。而很多时候，一旦他们的“诗”遭到质疑，他们 会将这种冷遇转换为一种艺术上“曲高和寡”的优越感。

很显然，懂和不懂的辩论是没有结果的，因为礁石永远在那 里。诗评家唐晓渡说得中肯：“所谓晦涩主要是隐喻系统的个人化 造成的，根源在于价值观、文化观、审美观的主观化、碎片化。” 对读者来说，读不懂，可以选择不读，懂到什么程度，可以选择智 力训练。但是对诗人来说，究竟谁有资格晦涩难懂?这是一个问 题，“曲高和寡”的优越感并不能隐藏诗人内心的“虚妄”。诗人西 默斯 ·希尼说，诗是“一念之间抓住真实与正义”,说得非常好。“一 念之间”或许会带来“晦涩”,但“晦涩”是否抓住了“真实与正义” 呢?如果没有抓住，那么“晦涩”就是欺骗与虚假，只有抓住了 “真实与正义”的诗人才有资格晦涩难懂。比如，托马斯 ·艾略特 的《荒原》晦涩难懂，但他是艾略特，他有资格，因为他的思想深 度、他思考的前沿位置，我们已经难以企及，他必须以“先锋”姿 态为他的发现和思考“命名”,所以真正的大师必须晦涩难懂。但 是，我们周围有多少思想浅薄、眼光短浅的诗人也在晦涩难懂，这

113

剜烂苹果 · 锐批评文丛



114

不是“虚妄”的故作高深吗?或许尽所能地写出“真实与正义”才 是诗歌正道，何必管他晦涩与否呢。

说到底，懂或者不懂不是诗歌的标准问题，而是诗歌的“哲学” 问题：一、你不懂，别人懂；你懂，别人不懂。二、今天不懂，明 天会懂；今天懂，明天不懂。三、不懂的有的是经典，懂的有的是 垃圾；不懂的有的是垃圾，懂的有的是经典。

**二** **、真或者伪：没有终结的辩护词**

如果说懂与不懂是诗的“哲学问题”,那么真与伪则是诗的“真 理问题”。

艺术的唯真正理即为真理，诗的“真理问题”实质上是诗的标 准问题，就是判断和确证哪些诗是真诗，哪些诗是伪诗。诗不存在 懂与不懂，但诗存在真伪。何为真?何为伪?并非非黑即白那般泾 渭分明，但也绝不是一笔糊涂账，真诗伪不了，伪诗真不了，真诗 永远都是真诗，伪诗“逃得过正月，跑不过十五”,终会现出伪诗 的“尾巴”来。真伪之判断，是对读者鉴赏力、感受力、道德力的 考验。

有人一言以蔽之，说，有无灵魂的写作，即辨别真伪的标准。

此话不假，但终究有些宽泛，作为真伪标准，越明晰，越条 理，便越好。为诗的真伪而辩——这份辩护词是难以终结的，但还 得辩护下去。

无关灵魂，无关生命的气息与力量，凡是“作假”一般“作” 出来，“生造”一般“造”出来的诗，是伪诗。

简化、粗糙到无原则、无向度、无底线的诗，是伪诗。

把爱情写成耍流氓、把感情写得下作、猥琐且自得其乐的诗， 是伪诗。

个人诗、政治诗、说教诗都偏离了诗人本分的诗，是伪诗。

与个体性、主体性无关，与真实丰富的内心体验无关的诗，是

伪诗。

没有达到大多数人认可的审美标准且毫无创造性、开拓性的 诗，是伪诗。

粗俗不堪——低俗、恶俗、庸俗的诗，是伪诗。

政治花圃上“假大空”,人性废墟上的“假丑恶”,是伪诗。

淡而无味的大白话，颠三倒四的拗口语，是伪诗。

大众包装的软语，过分甜腻的耳边私语，是伪诗。

第二首梨花体、第二首乌青体、第二首羊羔体……是伪诗。

没完没了地天真、绝对地简单的诗，是伪诗。

以展示、传递良好的一面，而把不幸和缺点严密看管起来，由 此带来的表达不自由的诗，是伪诗。

装神弄鬼、装疯卖傻、装模作样、装腔作势的一切假先锋、一 切假传统，是伪诗。

吃了喝了拿了别人的，而写下的应酬诗，是伪诗。

枯燥、自恋、与外界隔绝，拒绝参与到时代的智力建设中去发 现恶的新形式、善的新品种的诗，是伪诗。

廉价的反讽和批判，献媚的赞扬和歌颂，拔高的抒情、肤浅的 忧郁，是伪诗。

沉迷于精神的冷淡，显摆那些小小的、俏皮的玩笑，热衷于优 雅，有时甚至是令人愉快的虚无主义的诗，是伪诗。



那么,什么是真诗呢?我只能说不是伪诗的诗是真诗。

如果一定要回答，我以为有两位著名的人物很好地帮我们解 答了这个问题，一位是中国的文论专家周振甫先生，一位是波兰诗 人、诗评家亚当 ·扎加耶夫斯基。

什么是真诗呢?

周振甫先生在《棕槐室诗》序中说：

由诗之源以求乎上，诗人之作，思深意远，苦心焦 虑，情系家国，恫痹在抱，有不能已于言者。其言则关乎

诗 歌 的 『 纠 结 』 : 懂 或 者 不 懂 真 或 者 伪



115

世运，系乎民生，如屈原之《离骚》,恫宗国之危亡，哀 生民之憔悴；如杜甫之《三吏》《三别》,伤唐代之衰乱， 悲人民之血泪，以第一等怀抱，抒爱国忧民之情。而其艺 事之精能，或则惊采绝艳，难与并能；或则声情并茂，摇 荡性灵，斯为最上之作。凡此最上之作，于国族危亡，世 运隆替之际，常能遇之，不局于汉魏六朝与三唐也。文山 之作，亭林之篇，下及人境庐之诗，于中往往遇之，皆足 以震荡人心，此仆所谓取法乎上，由诗之源以求乎上也。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

亚当 ·扎加耶夫斯基先生在《捍卫热情》里说：

我并不完全反对一种自由的、明智的、优美的诗歌， 一种力图联结起近与远、低与高、凡俗与神圣的诗歌，一 种力图记录灵魂的运动、情人的争吵、城市街景，同时还 能注意到历史的脚步、暴君的谎言的诗歌，一种经得起时 间审判的诗歌。我只是恼怒于那种小诗歌，精神贫瘠，无 智慧，一种谄媚的诗歌，卑躬屈膝地迎合这个时代的精神 刺激，那种懒惰的职业官僚似的东西，在一团幻觉的污浊 的云里迅速地掠过地面。

简言之，真诗是“关乎世运，系乎民生”,拥“第一等怀抱”, “艺事精能”,“震荡人心”的诗，是“自由的、明智的、优美的”, “记录灵魂运动”,“经得起时间审判的”精神丰饶的大诗歌。

当然，要写出真诗，有些难，要不为什么伪诗如此泛滥呢?

116

**三** **、流传或淹没：等待时间的裁判**

对诗人而言，诗歌有一个超级魅力，也叫超级诱惑，就是作品 可以洞穿时空，进入人类精神宝库，供给后人长久的精神能量，写

作者也因此名留青史，被人铭记。生命须臾瞬间，而文学永恒，在 诗歌中，人可以得到永生。于大——为人类贡献新精神，于小—— 声名永传，哪个诗人不愿意被上苍垂青而获得此殊荣呢?

不过这魅力和诱惑，多少有些如海市蜃楼般的绚烂和虚无，一 个再“牛”的诗人也无法主宰和决定自己作品是流传千古还是速朽 淹没于瞬间，因为这是时间这位最公正最残酷的裁判者所干的事 儿，诗人们无能为力。

流传与淹没是一笔糊涂账。时间是一方面：流传十年?50年? 100年还是1000年?大部分“流传”终究逃不出“淹没”的命运， 但是终究有诗人和诗作永久地流传下去。运气也是一方面：有的好 作品运气好能流传下来，有的好作品运气霉被淹没——作为诗歌流 传载体的选本，其中包含了多少偶然和运气——究竟有多少好作品 被毁于脆弱的竹简和单薄的纸张，毁于无知自大的决策，毁于无情 的时间，谁能说得清呢。

不过现在，事情变得更有想象力了。自数字化传播以来，无 限量的作品以数字的形式“沉睡”在无数的存储器中，无论何时何 地只要你轻点鼠标，它便“复活”过来，呈现到你的眼前。这种 “沉睡”与“复活”与时间无关，只要互联网的云数据不消失，它 便可以无限期地“沉睡”,也可随时“复活”。那么,我们不得不重 新定义作品的流传与淹没了：每一部作品都可以视为“淹没”在数 字库中，每一部作品同时也可视作“流传”在读者中间。在个体阅 读、自我阅读、各取所需的阅读时代，即使仍会出现公众群体性阅 读狂欢所催生出的具有“经典性、流传性”的作品，但在很大程度 上这是一种“流传”的泡沫幻觉，因为时间的遴选机制在作品的云 数据库里也丧失了裁判能力——今天流传的诗歌，明年后年还会流 传吗?今天沉睡的诗歌，谁能保证五年十年后不会流传。谁会流传 下来呢?让我们大胆推断：其实每一部作品都“流传”着，每一部 作品都“淹没”着，因为每一部作品都等待着鼠标轻点的那一刻， 这个等待可能是十年、50年、100年，或者1000年，因为一切作 品都存在着，没有消失。只要没有消失，都有“复活”流传的那

诗 歌 的 『 纠 结 』 : 懂 或 者 不 懂 真 或 者 伪



117

剜烂苹果 · 锐批评文丛



118

一天。

尽管作品流传与淹没的现实，让我们陷入欣慰与伤感的交替情 感之中，但面对诗写价值的迷茫、对诗写深度的孜孜以求以及对自 我声名的渴望，今天的诗人们仍会陷入“流传”与“淹没”的纠结 中——谁不想写出流传千古的诗歌呢?所以这种纠结，实质上是对 诗歌本质的一种追问：什么才是永垂不朽的诗歌?怎样才能写出 永垂不朽的诗歌?每一次对诗歌的质疑和重新定义，无一不是这 种纠结的“刺激“和“成果”。每一次真正的纠结，都是诗歌的一 次前进。

前不久，在一次新世纪诗歌论坛上，中国诗人和评论家共同选 出了保罗 ·策兰、华莱士 ·史蒂文斯等十位“最具影响力外国诗人”。 这些诗人有的还在世，大多已离世许多年。很显然，在中国诗界看 来，这些备受推崇的名字和他们的诗作，是不折不扣流传下来的经 典。我无力对这份名单“说三道四”,但我从对这份名单的解释中， 窥见了这些诗人“经典化”的某种缘由，如果将这些缘由分列出来， 它们共同构成了诗歌的“真谛”——那种经得起时间审判的诗歌元 素、那种进入人类精神宝库的诗歌遗产、那种不断开辟新的表达可 能和新的精神空间真诗歌。

比如：德国的保罗 ·策兰——揭示出语言自身的神秘性，到达 了一个不可言说的陌生领域，对20世纪的历史苦难进行深刻质问； 美国的华莱士 ·史蒂文斯——关注想象力的转换和对现实的重建作 用，重新激活、丰富了浪漫主义传统；法国的伊夫 ·博纳富瓦— 通过语言的创造从日常经验上升到空灵无上的境界；波兰的切 ·米 沃什——与极端的主观化和极端的形式主义两种倾向进行抗争，语 言力量溢出了诗歌的自律边界；美国的伊丽莎白 ·毕肖普——富有 清晰扎实的细节和丰富奇妙的寓意，诗作意外地简洁利落，“少即 是多”;俄罗斯的约瑟夫 ·布罗茨基——对抗现实，制造语言内部 的紧张，让语言与现实在摩擦中形成呼应。爱尔兰的谢默斯 ·希 尼——以饱含抒情美感与道德深度，赞扬日常生活的奇迹；瑞典的 托马斯 ·特朗斯特罗姆——清晰之中抵达某种高度，保持着某种不

可简约的现实的神秘性……

这个漫长的复述，证明了每一个伟大的可能流传的诗人都是诗 歌的独一份，不可复制，这是否启示我们，如果梦想着流传下去， 就要创造自己的、接近诗歌本质的那“独一份”,而不断地去思考 去对抗诗歌的“纠结”——与传统对接的“纠结”、技术求新与守 旧的“纠结”、个人经验与现实关系的“纠结”、语言的质朴有效与 突破表达边界的“纠结”——或许美妙的诗歌创造之门才会开启。

*(原载《文艺报》2016年11月7日)*

诗 歌 的 『 纠 结 』 : 懂 或 者 不 懂 真 或 者 伪



119

剜烂苹果 · 锐批评文丛



120

**编辑与作家：愉悦或尴尬的合作**

美国翻译家葛浩文，因翻译过包括莫言、贾平凹、毕飞宇等 在内的一批著名作家的小说，而被称为中国当代文学的“接生婆”, 他在中国的名声和影响或许比在他自己国度还大。他曾在上海的一 个研讨会上批评中国的文学编辑：“中国的编辑几乎没有任何权力 或地位，顶多就是抓抓错别字罢了”,他认为这一点“与西方出版 界截然不同”,编辑“给作家提意见，修改之后出版”,是“美国出 版程序中不可或缺的一个步骤”。他甚至还推论，因为“中国没有 严格的编辑把关”,“因此小说有毛病也就无法避免了”。

一个坦诚的、对中国当代文学“走出去”立下汗马功劳的美国 人这样说，总有他的理由和道理，他游走于中西方国家之间来推介 汉语小说的经历和见识，让我们除了尊敬他以外还无法忽略他的 谈论。

这件事过去很长时间了，我一直忘不了。美国的文学编辑是怎 样的?我说不好。葛浩文批评得对不对?一言难尽。至于说中国小 说的毛病跟中国编辑的关系，以及中国编辑的作用和地位等话题， 其复杂和微妙的原因让身处其间的我们很难做出如葛浩文那般肯 定、非此即彼的回答。但是他的批评所引出的话题——编辑尤其是 文学编辑的功用是什么?编辑与作家的关系怎样?该如何相处?这 些不得不令我们反省、思考。

我在一家杂志做了将近20年文学编辑，酸甜苦辣的个中滋味 我小有体味，对编辑行当的一些内部实情也时有耳闻目睹。我感 觉，编辑与作家是一种颇为微妙的亦师亦友、亦诤亦佞的关系，编 辑与作家的合作呢?是一种时而愉悦时而尴尬的合作。

文学编辑——无论中国外国、无论杂志社出版社——主要做这



样两件事：一是发现新人；二是寻找好稿件。

发现有写作潜质和市场潜质的新人、新作，是每一个编辑孜 孜以求的事情，尤其是对那些在写作上刚起步、发表无门的文学新 人，或者写作了多年仍无法打破退稿“魔咒”的文学老人，如果编 辑有眼光有耐心，发现了他们的写作可能性，在此刻施以援手推他 们一把的话，那么有一天当这些人成名、成家时，一段文坛“伯乐 与千里马”的佳话便会就此流传。

这样的故事很多。就像莫言撰文专门提到的“我永远不敢忘记 的毛兆晃老师”。莫言当年在保定当兵，给保定《莲池》投稿，《莲 池》编辑毛兆晃老师感到这位初涉文学的年轻人与众不同，于是写 信把这位爱好写作的年轻战士约到编辑部改稿。不久，小说《春夜 雨霏霏》就在《莲池》第五期上以头条发表了，这是莫言的处女作， 这也是莫言参军五年后，历经多次投稿退稿后在保定《莲池》上发 表了第一篇小说。

余华也曾饱含深情地回忆他的“第一位重要的编辑”:

有一天，我收到了一封来自《北京文学》的薄薄的信， 信的署名是王洁，王洁是我遇到的第一位重要的编辑，我 所说的重要只是针对我个人而言。我认为自己很幸运，王 洁在堆积如山的自由来稿中发现了我的作品。正是她的支 持和帮助使我敲开了《北京文学》之门。

美国小说家雷蒙德 ·卡佛刚写作时很艰难，生活不如意，酗酒、 破产，写作也没什么起色，后来他遇到了小说编辑戈登 ·利什。利 什鼓励卡佛多给他小说，然后帮他引荐，帮他打入美国的出版界， 帮他出书。在戈登 ·利什努力的运作下，雷蒙德 ·卡佛出了第一本 受到重视的书《请你安静些，好吗?》,这本书得到国家图书奖， 雷蒙德 ·卡佛的写作和生活之路走上正轨。尽管后来卡佛与利什闹 翻了——原因是利什总喜欢“编写”他的小说，成名后的卡佛不再 容忍这种做法——但卡佛一辈子感激利什，卡佛在访谈中说：

编辑与作家：愉悦或尴尬的合作



121

剜烂苹果 · 锐批评文丛



122

他是个对稿件的需要非常敏锐的人，是个好编辑，也 许是个伟大的编辑。

在这三个故事中，“改稿”是一个频繁出现的词。的确，初涉 文学的新人是编辑意见忠实的接受者，他们像海绵吸水一样，吸收 着这个新鲜而陌生行业的一切知识。这个时候编辑与作家的沟通是 有效而顺畅的。在一个作家还是新人，需要编辑提携的时候，编辑 这个时候是最能行使自己职能的人。改稿交流，不是说编辑有多么 好为人师，而是他们求贤若渴的心情和见多识广的文学经验向文学 新人的一个表达。要知道，发现新人是一个编辑的乐事。

当年，莫言取回稿件做了修改，谁知当他带着喜悦心情把改好 的稿子给毛兆晃时，一脸严肃的毛兆晃毫不留情地批评说：“比第 稿还差呢!”莫言再次修改后送到编辑部，这才得到毛兆晃的表 扬：这次改得很好了。为了改一篇稿件，余华专门坐火车到北京修 改。更离奇的改稿要算雷蒙德 ·卡佛的编辑戈登 ·利什，他自己动 手，用“剪刀笔”删改，据后来披露出来的信息，他每次都要将卡 佛的小说删掉原稿的30%到50%,卡佛著名的“极简主义”标签 竟然与他的编辑有关。

改稿至今仍是编辑的基本和重要工作，要知道，改稿对新人来 说是迅速成长的重要途径— —一位编辑说我从来不改差稿，改你稿 是看得起你呢——那些久经沙场的老编辑稍一动手，就能让一篇稿 件“活”起来，而最善于挥舞“剪刀笔”的要数报纸副刊的编辑， 因为他们对字数有着“极简”的要求，有时候一篇稿件被他们“剪” 得连作者都认不出来了。当然，今天的改稿已不是莫言、余华他们 当年的情形，电话、电子邮件就能迅速搞定。从这个角度来说，葛 浩文所说的中国编辑“顶多就是抓抓错别字罢了”的说法并不成立。

但是，当到了编辑要做的第二件事——寻找好稿件时，葛浩文 的说法又成立了。

寻找好稿件，好稿件在哪里呢?当然在好作家、名作家那里。

这所谓的“好”是指两方面：好品质和好市场。要寻到这两好或其 中一好的稿件，就得去找名作家。名作家是出版的绝对生产力，是 出版只“赚”不赔的法宝——赚精品力作、赚盆满钵满、赚吆喝赚 眼球，无论哪种“赚”都是“赚”。但是中国的杂志社、出版社太 多，彼此林立，都去找名作家，这样，名作家便成了比熊猫还少的 稀缺资源。要找到名作家，拿到好稿件，只得各显神通了：打情感 牌，请名家去采风游山玩水；打金钱牌，提高版税稿酬；还打一些 乱七八糟的牌。

稿件终于拿到了，编辑可是高兴极了，这个时候编辑还会与作 家去讨论稿件“构思是否谨慎，结构是否严密，是否有错误，前后 是否一致，遣词用字是否有所变化，这样是否对得起读者”吗?还 会让作家去反复修改吗?即使编辑看出来了稿件的问题，也会恭维 说“太好了”“大师水准”;即使有些编辑认真倔强，让作家修改， 但有些名作家爱“耍大牌”,一个字不改，心里是瞧不上小编辑的： 你比我强吗?在名作家、好作家面前，编辑就如同葛浩文说的“中 国的编辑几乎没有任何权力或地位，顶多就是抓抓错别字罢了”。

我知道一件事儿，一个名作家在一本重要文学刊物上发了很多 小说，编辑也算是认真、负责，发表时改动了一些词句——改得也 是极好的——但是后来这位作家公开表示对编辑的不屑，这些小说 在结集出版时，这位作家又花了大量功夫恢复成原样。有时候，编 辑的痕迹在作家那里是不存在的。

还有很多“大腕儿”作家是瞧不上编辑的，美国小说家纳博科 夫就是一位。有人问纳博科夫：“编辑的作用呢?确有编辑提出过 文学方面的建议吗?”纳博科夫说：



编辑与作家：愉悦或尴尬的合作

123

我想你所谓的“编辑”就是校对员吧。我认识的校对 员里倒颇有一些地道的，无比机敏、和善，他们跟我讨论 一个分号的劲儿仿佛这个符号事关荣誉，当然，艺术的符 号往往的确如此。不过我也碰到过一些自以为是的、一副 老大哥样的混蛋，他们会试图“提意见”,对此我只大吼

剜烂苹果 · 锐批评文丛

124

一声：“不删!”

不知道是才华使然还是修养使然，反正像纳博科夫那样对待 编辑的人不少。不过，还是有很多名作家、大作家对他们的编辑敬 佩和感激有加的。比如塞林格，他与《纽约客》的编辑威廉 · 肖恩 合作是在他因《麦田里的守望者》名满天下之后，但是他们合作愉 快，而且塞林格在后来出版的一本书的首页动情地表达了对编辑的 赞誉，他写道：

一岁的马修 ·塞林格曾经鼓动一起午饭的小朋友吃 他给的一颗冻青豆；我则尽力秉承马修的这种精神，鼓动 我的编辑、我的导师、我最亲密的朋友(老天保佑他)威 廉 · 肖恩收下这本不起眼的小书。肖恩是《纽约客》的守 护神，是酷爱放手一搏的冒险家，是低产作家的庇护者， 是支持文风夸张到无可救药的辩护手，也是生来就是艺术 家的大编辑中谦虚得最没道理的一个。

还有2013年诺奖得主门罗，她对编辑也很客气：

基普 ·麦格拉斯是我在《纽约客》的第一任编辑，他 真的很棒。竟然有人能看穿我内心深处的想法，这令我非 常吃惊。有时我们审订得并不多，但他会不时地给我一些 指引。

编辑与作家的合作大多数时候是愉悦的，一篇小说或一本书成 功发表、出版出来，双方均满意，算得上彼此之间做了一次精神交 流，有缘再合作，无缘就此作别。事实是，因为一次合作，有些编 辑与作家成为一辈子的朋友。但是有时候合作却是尴尬的，这尴尬 可以从两方面理解：一是编辑看走眼，一部优秀作品没有被编辑发 现出来，在多个编辑手中被否定，但若干年后证明这是一部杰作，



这样的“走眼”故事并不少，这也是编辑日后遭到作家嘲笑的原因 之一；二是作家对编辑的工作不满意，封面、错别字、印数等都不 如作家意，矛盾和怨恨就此产生，彼此不再信任。

如同任何行业一样，人的交往与合作总是伴随着愉悦或尴尬， 编辑与作家也不例外，但是编辑的成就感仍然是支撑他热爱这一行 当的重要理由，编几篇出色的文章，发现几个有价值的新人，就是 一种成就感。莫言的文学启蒙老师毛兆晃在晚年时曾说，他今生有 两个重大的成就，其中之一就是发现了莫言。而成就感最足的恐怕 要数美国兰登书屋的老一辈编辑萨克斯 ·康明斯了，他的作者队伍 中有三人先后获得诺贝尔文学奖：美国第一位获此殊荣的辛克莱 ·刘 易斯(1930年)、尤金 ·奥尼尔(1936年)、威廉 ·福克纳(1949年)。 据说康明斯组织的许多书稿都是同作者“逐行讨论”,做了仔细修 改后才出版的。康明斯也因此获得了编辑同行和作家们的尊重，称 他为“天才的编辑”。康明斯除了有与作家成为朋友的魅力外，他 鼓励编辑同行，把目光放远，这样才能找到编辑的价值，他说不仅 要“做一个有商业精神的出版家”,还要“为创造只有后代才会明 白的未来做出自己哪怕是很微小的贡献”。

余华说：“我十分怀念那个时代，在80年代的初期，几乎所有 的编辑都在认真地读着自由来稿，一旦发现了一部好作品，编辑们 就会互相传阅，整个编辑部都会兴奋起来。”其实今天的编辑莫不 也是如此，编辑们仍在认真地读，发现了好稿仍然会兴奋不已，只 是出版业的急功近利遮蔽了这一切，让人错觉编辑已经丢弃了那些 本分。

当然，文学编辑终究是文学的配角，留名青史的主角是作家作 品，但如何把这个配角当好，却是一门大学问。

*(原载《文学自由谈》2015年第2期)*

编辑与作家：愉悦或尴尬的合作



125

剜烂苹果 · 锐批评文丛

126

**听网络作家聊天时我五味杂陈**

春日的一个下午，一个网络文学座谈会上，一群平均年龄30 岁上下的网络作家聚首一起，谈论网络写作，谈论自己的经历，谈 论成绩、收获，也谈论困惑、压力……热闹而真诚的谈论，既是一 种倾吐也是某种诉求：希望这一起步阶段的新行当能得到人们的认 识、理解，甚至尊重。

我坐在一角默默听着，与满室年轻气息不同的是40多岁的我 都显得有些老了，还有一个不同，是我的身份，我是网络作家的另 一面：所谓的传统作家——我平素也写点东西，算是半个作家吧。 十多个网络作家一溜儿说过来，一些关键词在我脑中形成：写作字 数、稿费多少、读者粉丝、娱乐精神、下游版权、没有安全感、地 位不高，等等。

我也曾参加过一些传统作家座谈会，在那个德高望重、座次讲 究的场合中，我有时感觉自己还算年轻，尤其是大家谈论的内容我 耳熟能详，无非这样一些关键词：深入生活、广泛阅读、经典作品、 精神突围、获奖影响力、流传下去，等等。

当我对比起来想想这两种座谈会的情形，尤其是那些截然不 同、甚至毫不搭界的关键词时，我怀疑大伙儿谈的还是地球上那种 叫“文学”的同一种东西吗?即使都还叫“文学”,那也只能说明 文学不一样了，文学或许真的开启了它的全新时代。此种情形如同 破冰开流的黄河，那种由千万级读者量和亿万级资本量裹挟着的 网络文学的巨大流势，一夜间将传统文学的精神遗产冲得七零八 落——读者对传统文学的逃离和背叛，让传统文学“十分重要”“万



分重要”的千万种理由都显得“摇摇欲坠”。

窗外阳光灿烂，会场内交谈酣畅。

有人说，我每天写一万到两万字，五年写了1200多万字，这 在网络作家中算少的。每天至少写六个小时，一般没有周末，类型 是玄幻修仙之类，习惯了这种生活。

有人说，我写言情小说，我要把“真善美”的爱情传递给我 的读者，我能看见我的读者，那闪烁的头像就是，我经常与他们互 动、交流，琢磨他们喜欢什么样的故事，他们的喜好决定我故事的 走向，他们参与了我的故事。我写得不多、速度不快，六年下来， 写了900万字。我写作的初心没变过，写美好的爱情。

有人说，在我写作的六年时间里，我感觉是读者在一路支持 我。在人们原先的观念中，写作是很孤独和寂寞的，可是现在不一 样了，在互联网上，不但是我，每个网络作者几乎都有很大的社交 圈，无论是QQ群还是朋友圈，都有大批线上的同行作者，也有读 者们。

有人说，网络文学与传统文学只有形式上的不同，任何时代都 有可能出现某种形式的文学狂欢。网络文学某种意义上成为一种自 由的表达，并且它非常受欢迎。

有人说，我大学毕业后换了很多工作，也“北漂”过，后来回 到老家写网络小说，写作让我有了房子、车子、老婆、孩子。现在 给我个公务员我也不干，我年收入200多万元。

有人说，我换了好多家网站，一直在寻找合适的东家，网络作 家没有安全感，压力大，写不好，老板会骂，读者会骂，还挣不到 钱，有人写了几百万字，没有点击量，一分钱也没有。

有人说，网络作家社会地位不高，别人瞧不上我们。常有人问 我做什么的，我都不敢说是网络作家，说是网络写手，别人说哦， 写小黄书的。不过有时候我也不在乎社会怎么看我们，想一想有那 么多读者追着我读，还是很满足的。我希望有一天别人认可了我， 我敢理直气壮地对我儿子说，你爸是网络作家。

有人问，每天写两万字，你们有时间阅读吗?有人答，没时

听网络作家聊天时我五味杂陈



127

间阅读，读也是读同行的，很少读传统作家的作品。有人问，写几 千万字，故事资源会枯竭吗?有人答，不会枯竭，有时候会参考别 人的情节。有人问，网络作家都很“宅”吗?有人答，并不是你 们想象中的那么“宅”,其实我们也很渴望走出去，像今天这样来 参加活动，互相交流，但要花时间和精力在写作上，会压缩出去 的时间，有时候没功成名就也不爱出来。有人问，一部小说要写 三四百万字那么长吗?有人答，网络小说越长卖得越好，要是上十 天不更新，会很致命，读者会迅速减少。



老实说，听到年轻的网络作家们这番话时，我内心五味杂陈， 不是假的，是真的五味杂陈：有甜味——为这群年轻人用写作养活 自己甚至发家致富感到高兴，写作成为真正的职业得益于网络时 代；有酸味——作为一个所谓的传统作家，别说是一年，就是一辈 子我都难以靠写作挣到200万元，听到他们月薪年薪的数字时还是 有些小小的酸葡萄味儿；有苦味——为他们的身体健康和心理压力 担忧，常年剧烈的脑力劳动对身体的透支是很大的，时常有网络作 者“写”死的报道；有辣味——为网络文学变成一桩地道的生意而 有辛辣的不适感，谈网络文学时谈得最多的是收益，难道不能把它 当艺术来谈谈、来思考一下吗；有涩味——当写作者没有时间阅读， 没有时间去传承经典，作品只成为通俗娱乐的替补角色，那写作能 持续多久?写作除了钱以外还有没有其他意义?当下的网络文学给 人一丝苦涩的味道。

128

二

剜烂苹果 · 锐批评文丛

当这五种味道混合到一起，就成一种说不出来的味道了，这味 道是当下火热的网络文学留给我的感慨。我以为，网络释放和强化 了文学的市场潜质，在网络普及之前，言情、武侠等类型小说的市 场化是靠纸质出版实现的，体量不大；而网络普及之后，文学的市



场化如群虎归山，一夜之间被放大到极致，且体量巨大，让写作者 和网站亢奋不已，为之鼓与呼。纸质出版时代，通俗文学与严肃文 学“平分秋色”,但网络时代，网络文学——实为丰富的通俗文学 的另一称呼——将严肃文学的读者空间挤压成了“纸片儿”。但市 场化是一柄双刃剑，网络文学在市场上丰收的同时，在艺术上质量 上是歉收的。网络文学过分强调娱乐、消遣，内容同质、模式化， 迎合、短视，写作者写得快写得多，读者读得快读得多，这已是不 新鲜的共识。

对于眼下的中国文学，我赞成评论家白烨先生的分析，他说， 这是“一个盛况空前又经纬万端的情形”。文学生产上，“多机制与 多成分”,纸媒与网络，国企、民企还有文化事业单位共同参与文 学的生产；影响文学的因素变多变复杂，过去影响文学的是社会文 化、政治环境，现在市场、资本、传媒、科技等都在影响文学的发 展和走向；作家群体与作品构成多元共存，代际分明与类型分化， 严肃与通俗，传统与类型，纸质与电子，线上与线下，热闹多元； 文学的传播与阅读上，读者年轻化，审美趣味分化，娱乐需求强 化。当下文学之江湖，白烨先生概括为：“群雄竞起”,“众声喧哗”; 并感慨道：“群雄竞起”,谁是真正的英雄?“众声喧哗”,谁是时 代的强音?

在这样的大背景下，我们再来打量这异军突起的网络文学，便 有了一个开阔的视野和未来的眼光，会看得更远更明晰。我的基本 看法是：第一，网络文学会成为未来文学的主导，最终变成主宰。 尽管现在代表严肃、精英的期刊文学和代表通俗、娱乐的网络文学 以及处于二者中间的代表市场的出版社文学看上去“三足鼎立”, 实则“两足”已经“跛”了，期刊文学和出版社文学的读者日益锐 减，原因除了纸媒传播不敌网络传播外，根本在于严肃、精英文学 正在远离读者，正在变成引不起读者共鸣的无关现实、无关痛痒、 自说自话的圈子文学，尽管现在“一足”独大的网络文学还显得通 俗、低端，但是它会倒逼严肃文学改变自己，以提高自己的存在价 值。第二，网络文学内部会逐渐分野、分化，会形成新的严肃文学

听网络作家聊天时我五味杂陈



129

剜烂苹果 · 锐批评文丛



130

和通俗文学阵营。其实网络文学内部的争论一刻就没有停止过，比 如究竟是唐家三少好还是猫儿腻好?谁的是“经典相”的小说谁的 是“滑屏”小说?这种争论预示着网络会诞生自己的经典、严肃作 品和自己的通俗、大众作品，同时也预示着网络会带来小说新的革 命和新的经典。第三，“网络文学”这一概念会消失。现在的“网 络文学”是一个特定的概念，指依靠某网站，时常更新，经过漫长 叙述的玄幻、武侠、言情等类型的、通俗的、大众的文学，传统作 家粘贴到网上的已出版或发表的作品并不算网络文学。但是随着纸 质文学的式微，当所有的文学都移至网络时，那么现具特指含义的 “网络文学”这一概念便会消失，一切文学都在网络上传播、阅 读，那时只有文学，便没有网络的概念了，那时的文学也是异常丰 富、异常分化了。

尽管美国一个叫康罗里的学者说“使年轻作者们走向毁灭的是 粗制滥造，而导致粗制滥造的是对钱的贪婪”,但我仍然对网络时 代的写作者抱以希望，因为未来的文学总是与它的阅读者和欣赏者 一同诞生的，现在只是网络文学的一个初级起步阶段，眼下网络文 学的高度只是文学市场的高度，并非文学艺术的高度。可以预见的 是，随着网络一代作者和读者的成长，网络文学也会向“更艺术” 靠拢，那种“多写快写得无人思考，多读快读得无人欣赏(王尔德 语)”的时代便会过去，网络文学也会“缓慢”“精致”下来，那么 再过20年，抑或50年，那时的网络文学会是什么样儿呢?这样想 一想就会让人心生希望和美好，那种来自文学的希望和美好。

*(原载《文学自由谈》2015年第4期)*



**缺乏难度的写作时代**

缺乏难度的写作时代

**一** **、制造阅读幻觉是小说的真正难度**

小说是一种制造阅读幻觉的文体。一个并不存在的人物或者故 事，经过文字魔法般地编织后，让读者陷入阅读幻觉当中，无可争 辩地相信它真实可信。如有可能，读者还会随人物一同悲喜，随情 节一同心跳，甚至还会随着小说虚构的那架精神的梯子往上爬升， 爬升到探讨生活奥妙和生命意义的虚无氛围之中。

在小说完结的那一刻，读者总爱用丰富的感叹词——唉!哦! 啊?——抑或用不太漫长的沉默，来表达对一部小说的本能感受。 这些感叹词抑或沉默的出现，意味着阅读结束，读者身处的现实世 界代替幻觉世界，但幻觉世界所遗存下来的情感空间和精神空间依 然延续，成为读者记忆的一部分。

这一阅读幻觉的完美制造，是一部小说成功的标志。阅读幻觉 的形成大致历经被吸引、相信、沉浸、幻觉等几个阶段。比如，那 则著名的故事《狼来了》之所以流传千古，原因之一是它为我们制 造了一只永不消失的狼的幻觉。

美国著名小说家纳博科夫精彩地阐释了这个故事，他说：

一个孩子从尼安德特峡谷里跑出来大叫“狼来了”, 而背后果然紧跟着一只大灰狼——这不成其为文学，孩子 大叫“狼来了”而背后并没有狼——这才是文学。

孩子有意捏造出来的这只狼，不仅是孩子对狼的幻觉，更重要的 是，它成为我们每一个读者的阅读幻觉——这只虚构的并不存在的



131

狼，成为我们内心面对谎言、面对恐惧的“真实的狼”。

对写作来说，重要的不是那个孩子因扯谎太多而被狼吃掉的 事实，重要的是“在丛生的野草中的狼”到“夸张的故事中的狼”, 经历了怎样的过程才得以实现?即基于现实生活中的狼，如何制造 出一只阅读幻觉中的狼来?纳博科夫认为，在“野生狼”和“幻觉 狼”之间“有一个五光十色的过滤片，一副棱镜，这就是文学的艺 术手段”。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

制造阅读幻觉——那种自然、真实、准确的幻觉——成为小 说写作真正的难度，而要攻克这种难度，就得拥有纳博科夫所说 的“艺术手段”——“一个五光十色的过滤片，一副棱镜”。过滤 片——对信息和故事筛分过滤，解决到底有什么值得去写的问题； 棱镜——使故事和人物发生“分光”和“色散”,解决虚构一个什 么样的真实世界出来的问题。

小说写作中，如何使用“过滤片”和“棱镜”?如何让“过滤片” 和“棱镜”发挥最佳效果?也就是那种让复杂生活成为精彩小说的 “艺术手段”,是我们想要探讨的问题，因为它们构成了小说写作 中最隐秘、最深层次的难度。为了触摸到这些难度，也为了表述的 方便，我们将这些难度解析为：故事难度、表达难度和精神难度三 个方面——某种程度上说，将小说的难度分辨得如此泾渭分明并非 明智之举，因为每部小说都是一个无法解析的整体，这种解析法也 算是“棱镜”折射方法——“分光”和“色散”——的实际应用之 一种吧。

132 **二** **、故事难度：到底有什么值得去写?**

人类江湖，浩浩荡荡；生命起落，荣辱万千；家长里短，爱恨 情仇；一切皆绵绵不绝矣。每天有多少起伏跌宕的故事上演，有多 少五花八门的生活经验诞生?我们不得而知，我们知道的是这个世 界的多样性和丰富性远远超出我们的想象。面对这一切，一个孤单



的写作者——一个人、一张桌、一台电脑即可的行业——在噼里 啪啦敲响键盘之前，他是否明白，他要凭一己之力在文字中承接起 与社会、生活、人生、时代和历史等诸多宏大而繁复主题的关联， 这需有多么敏感的叙述和强大的思想动力。真正的写作，无不是个 人面对整个世界发言——个人化、个体性的表达，呈现出原创性、 独创性的人类精神空间来。

世界如此复杂，一个写作者又如此孤单，他不得不去思考一个 问题：到底有什么值得去写?有人会说，这不是问题，没有什么不 能写，万事万物都可入小说，大到一次革命政变，小到一滴油飞溅 到衣裙上都可写。的确如此，什么都可以写，问题是“是否值得去 写”,或者说写的故事“是否包含某种价值”。

何谓“值得”?何谓“包含某种价值”?说起来有些虚无，其 实不虚无。判断“是否值得去写”有两把标尺：一是经典小说的标 尺。经过时间淘洗而留下来的经典小说，它无时无刻不在暗示我 们，它们能穿越千山万水，是因为它们写下了那种瞬间流逝、值得 记忆甚至陌生迥异的生活；是因为它们写下了人类永恒的情感、荣 誉以及尊严等。经典小说建立了一套“值得去写”的价值标准，即 从那种流逝的具有活力的生活中去发现永恒不变的精神空间和人性 维度。二是读者这把标尺。那些通俗作品——具有新闻特质的巧合 情节和具有生活哲理的“心灵鸡汤”——总是拥有海量读者，这一 事实让严肃作家们产生了误解，以为那些有深度的严肃小说就是读 者的敌人，这一误解甚至成为严肃作家们拒绝读者的粗暴理由。其 实不然，最出色的小说总是具有吸引最广泛读者的超强能力，即使 这一代读者吸引不了，它也会吸引另一代读者，所以判断是否“值 得去写”,必须考虑是否能吸引更广泛读者。不去揣摩读者，不去 表达更广泛读者的内心需求的写作终究是不诚实的写作，不值得去 写。张爱玲女士说：

文章是写给大家看的，单靠一两个知音，你看我的， 我看你的，究竟不行。要争取众多的读者，就得注意到群

缺乏难度的写作时代



133

众兴趣范围的限制。

到底有什么值得去写?大师福克纳一语道破：

在他的工作室里，除了心底古老的真理之外，任何东 西都没有容身之地。没有这古老的普遍真理，任何小说都 只能昙花一现，不会成功；这些真理就是爱、荣誉、怜悯、 自尊、同情与牺牲等感情。若是做不到这样，将是白费 气力。

他还说：

写作是为了从人的精神原料中创造出一些从前不曾有 过的东西来。

那么,写作的真正难度便来了：如何“从人的精神原料中创造 出一些从前不曾有过的东西来”呢?那就拿起纳博科夫先生的那只 “五光十色的过滤片”去筛分、过滤我们的生活和故事。

剜烂苹果 · 锐批评文从

**三、对三种现实的“过滤”**

当一个作家掌控了那只“过滤片”,也就是他拥有了神奇而强 大的艺术手段的那一刻，他将明白哪些东西值得去写，哪些东西是 白费力气。在我看来，至少有以下三种生活或者说三种现实是不值 得去写的。

134

第一，现实的残渣不值得去写。有时候我们读一部小说，从故 事到人物到叙述，都可以看出作者铆足了劲、调动全部感官在写， 写得也踏实，但是读到最后我们发现小说的那个“核”——即小说 的题旨——是空洞的，无聊的，游离的，比如很多写中年危机和不

伦之恋的小说就属此类，表面上用非正常的人际关系来写人的内心 世界，实质上写的是鸡毛一样轻飘的琐碎。小说家叶开说：

这种小说在情感上贴近所谓的现实，并被这种缺乏指 向的现实所消化，成为现实的残渣。

小说内容成为现实的残渣，一个重要原因是作家无法让现实长出 “翅膀”,无法让现实从现实的陷阱中逃离出来，“飞翔”起来，归 结到根本上，是作家对现实的认识是平面的、单调的、乏味的，没 有呈现出一个丰富、多元、复杂的现实图景来，没有这样的现实图 景，便没有精神现实的开掘和精神现实的冲突。所以说，作家对现 实的“认识力”和“思考力”将决定小说所展示的现实，是现实的 残渣还是现实的实质。

第二，伪现实不值得去写。何为“伪现实”呢?就是把小说 弄成加长版的新闻事件，小说始终绕着新闻事件打转儿，从头至尾 都没走出来，这的确是一种真真切切的现实，但正因为其太“真” 了——几乎与新闻画了等号——所以表现出“伪”的本质来，称为 “伪现实”。就如同塑料花，就因为它太“真”了，比真花还“真”, 鲜艳无比，一年四季都不枯萎，所以它才显出“伪”的本质来。伪 现实的特征就是平庸，缺乏想象力和洞察力，直接照搬新闻或者生 活，小说始终没有迈进虚构的“假”世界中去表现一种艺术的真实 和精神的穿透力。小说是那种在新闻结束之时、在生活停止之时， 开始施展自己虚构和想象的拳脚的东西，如果做不到这一点，小说 写的现实便是伪现实，因为读者并不愿意在小说里再重温一遍新 闻。意大利导演贝托 ·鲁奇说：

重要的不是事件发生的那刻，真正的现实在事件发生 之后。

今天，仍有太多小说作者在这样的伪现实里打转儿，但他们从来没

缺乏难度的写作时代



135



136

有意识到这一点，或者意识到了，但没有力量再往前走一步两步或 者三步。

第三，歇斯底里的现实不值得去写。“歇斯底里的现实”这一 概念移植于美国评论家詹姆斯 ·伍德提出的“歇斯底里现实主义” 伍德认为现在有一类“大部头、野心勃勃”的小说试图反映当代社 会全貌，描绘人类现状，不惜设置庞大的故事情节，复杂的人物 关系，且快速推进故事，“像一台永动机”“拒绝静止”“以沉默为 耻”“为追求活力不惜一切代价”,他指责这类作品过于注重概念， 缺乏有血有肉的人物、“无人性”,他奉劝这些作者不要再野心勃勃 地试图向读者展示“世界是如何运转的”,不如去表达“一个人对 一件事的感受”。伍德说：

这不是魔幻现实主义，这是歇斯底里现实主义…… 现实主义的传统在这里并没有被抛弃掉，反倒是被过度使 用、消耗殆尽。

伍德说的这类题材严肃、人物众多、一部小说就想终结一个时代的 “史诗”小说在我们这里也时常看到，因为作者叙述功力、思想功 力不到，这类小说变成了概念大于形象、叙述拖沓不节制的“低智 商”小说。这类小说所写的现实要么庞杂无序，要么啰嗦琐碎， 要么生硬无比，要么无动于衷，最后变成歇斯底里的一堆烂泥。

无论那些不尽如人意的小说写的是现实的残渣、伪现实还是 歇斯底里的现实，它们都有一个共同特点，就是作者对现实再造能 力的欠缺。再造现实的能力是衡量一个小说家能走多远的“标尺”, 再造就是一种虚构，虚构一个真实的世界，让小说从人的物质现实 自然“升腾”到精神现实里边去。有时候，写一个现实故事容易， 但要让小说顺着“现实”往“非现实”的虚无里走就比较难，这就 得仰仗小说家处理现实的意识和能力了。沈从文先生说：

剜烂苹果 · 锐批评文丛

必须把“现实”和“梦”两种成分相混合，用语言文

字来好好装饰、剪裁，处理得极其恰当，方可望成为一个 小说。

沈先生说的“梦”就是指人的精神现实。

**四** **、从“力”到“美”的难度**

说到今天的时代，我们爱用狄更斯在150多年前写下的那句话 来描述：这是最好的时代，这是最坏的时代。小说家余华说：

一个西方人活四百年才能经历的两个天壤之别的时 代，一个中国人只需四十年就经历了。

小说家王安忆说：

中国当代文学中最宝贵的特质是生活经验，这是不可 多得，不可复制，也不可传授的。它源自中国社会的激烈 变革，每个人置身其中，共同经历着起伏跌宕。

没错，这个时代浑身上下、每个毛孔都奔流着变革、动荡、欲 望的因子：除旧布新，泥沙俱下；众生万象，起伏跌宕；浮躁沉沦， 追名逐利；眼前的苟且，诗和远方……这一切，对见证并生活在这 个时代的写作者来说，既幸，又不幸。幸的是他们拥有取之不尽的 写作“猛料”,不幸的是“不识庐山真面目，只缘身在此山中”,他 们与热闹的时代距离太近以至于削弱了文学的理性判断和精神升腾 能力。由此，我们看到了许许多多强有力的小说，故事很传奇很跌 宕，题旨坚硬有力、是非分明，描摹的人物大起大落，诸如写拆 迁，写挖煤，写腐败，写官司，写拐卖，写谋财，写害命，写出轨 等等，很多小说都有一则或若干则社会新闻的影子，很多小说写的

缺乏难度的写作时代



137

剜烂苹果 · 锐批评文丛

X

138

都是时代大事、人生大事，很多小说家成为社会问题“转述家”或 者啰嗦的“新闻记者”,让人感到缺憾的是，很多小说都不像一部 真正的小说，倒像社会变革时期一部时代大事记了。

“猛料”多且对“猛料”的处理丧失了想象和虚构的能力，导 致我们当下小说出现了一个新的叙事美学偏向，用张爱玲女士的话 来说是：“许多作品里力的成分大于美的成分”。张爱玲认为这是失 败的作品，她说：

好的作品，还是在于它是以人生的安稳做底子来描写 人生的飞扬的。没有这底子，飞扬只能是浮沫，许多强有 力的作品予人以兴奋，不能予人以启示，就是失败在不知 道把握这底子。

力是快乐的，美却是悲哀的，两者不能独立存在…… 它的刺激性大于启发性。

没想到张爱玲在1944年批评国统区小说的看法，倒也适合对我们 当下小说的评判——我们这个时代遍地都是强有力的故事，我们的 小说家没有脱离时代，他们用小说来大事渲染这种“力”,但“美” 的成分减少，我们的小说家最终还是让时代从笔端溜走了。

很显然，不是说那些“猛料”不能写，一切“猛料”都是小说 的绝好材料，很多经典小说脱胎于“猛料”故事，比如马尔克斯的 《霍乱时期的爱情》便是脱胎于墨西哥一则抢劫杀人新闻，问题的 关键在于，如何将“猛料”里强有力的故事变成一部有艺术含量的 “美”的故事——这是小说写作另一个维度的难度。

我们常说，在新闻结束的地方、在生活停止的地方开始小说， 说起来容易做起来难，如何开始?开始到何处去?这是考验一个小 说家才华和智慧的问题，也是一部小说出色与否、成立与否的问 题，当然也是一部小说开启由“美”的成分大于“力”的成分过程。

从“力”的故事到“美”的故事，如何跨越这一难度?我想是 没有固定答案的，如果说有，那就是写作者的才华和智慧。不过，

我还是愿意尝试提出两种大而化之的处理方法，因为众多出色的小 说文本为我们提供了类似的经验。

一是把平面故事写出立体感、多维性来。很多小说尽管情节写 得曲折，可谓一波三折、一唱三叹，但到最后依然是个平面故事， 因为小说的题旨没有在故事背后呈现出模糊性和多维性来，小说的 立体感是来自小说的精神向度，而非故事的“力道”和曲折，一部 小说至少要涉及两到三个层面以上的精神话题，才能呈现出立体感 来。青年作家双雪涛的新短篇《跷跷板》就是一个写出了立体感的 小说。“我”女朋友的父亲癌症晚期，“我”与女友轮换“照夜”, 小说的故事现场是“照夜”,再穿插叙述“我”与女友的交往、彼 此的爱情价值观，写得细腻、风趣，这是小说的第一个层面，一个 有风波的爱情故事。很显然这是一个平面故事，如果到此，这个小 说不足以称道，必须“突围”出去，写出另一个层面出来。“照夜” 过程中，女友父亲很信任“我”,死之前瞒着所有人交代“我”帮 他完成一件事：将他曾打死的同学迁个埋葬的地儿。“我”去为女 友父亲完成这件事儿。小说向另一个层面掘进，涉及了多重人性话 题，小说成功地写成了一个给人以回味和启示的立体故事。

二是把奇崛故事写出朴素感、普遍性来。每一则新闻都是一 个奇崛故事，很多小说家青睐奇崛故事，因为它确实触动人、吸引 人，但是如果一个小说从奇崛开始再到奇崛结束，没有写出朴素的 “美”的成分来，那么这个小说便有失败的风险，因为如张爱玲女 士所说“力”的兴奋性会盖过“美”的启示性。我发现，很多大作 家都拥有一种把奇崛故事写出朴素感来的能力，比如加拿大的门 罗、哥伦比亚的马尔克斯等都有这种能力。门罗有一篇小说叫《游 离基》,写一个杀了自己父母的底层“屌丝”,逃亡过程中因饥饿跑 到了一个独居的老太太家里，老太太与逃犯相互了解的过程。结果 一个杀人逃亡故事变成了一个“屌丝”的心灵安慰故事，门罗把这 个奇崛的故事写成了一个朴素的关于理解的故事，写得魅力十足。 马尔克斯有个小说叫《玛利亚》,故事也很奇崛：一个优雅、孤独 的妓女快死了，怕死后没人到她的墓地哭泣，死之前她训练自己的

缺乏难度的写作时代



139

剜烂苹果 · 锐批评文丛

140

一只狗，如何去到墓地以及如何哭泣。故事很奇崛，但是马尔克斯 通过他精湛的叙述，抹平了这种奇崛，变成了一个女人有关尊严、 有关生命的故事。

以上谈到的故事的立体感、朴素感，都属于小说“美”的成分， 如果能做到，小说便有了从“力”到“美”的难度跨越的可能。

**五** **、表达的难度：敏锐的叙述节奏感和**

**自己的语言气息**

写什么,是一种难度；怎么写，也是一种难度。“写什么”加 上“怎么写”等于写到什么程度，也是一种难度。如果用另一个公 式可以表示为：“故事难度”加上“表达难度”等于“精神难度”。 上文说过故事难度，这里说说表达难度。我以为，突破表达难度大 致可从两方面入手。

首先是把握敏锐的叙述节奏感。

我们发现，读一些不那么令人满意的小说，其过程总觉得有些 不爽，不畅快，不是“隔”(隔一层)就是“咯”(如饭里头吃到沙 子),完全没有翁森说的“读书之乐何处寻，数点梅花天地心”的 惬意感觉。想想，问题可能出在那些小说没能解决读者在阅读过程 中的两个问题，一是行进，二是停留。就像游人走入一个风景点， 这个风景点在设计布置上，既要吸引游人的脚步，继续走下去，又 要让游人不时驻足，品玩欣赏。对小说而言，行进就是故事节奏， 停留就是叙事张力。

读者好不容易选择以阅读小说的方式来度过时光，所以他们会 用早已养成的阅读习惯和阅读经验对小说提出苛刻要求，要求小说 故事不仅舒缓有度地往前推进，而且要像磁铁牢牢吸住铁钉一样， 既吸引住他们的眼球也吸引住他们的内心。

有人说读者的注意力是夏天的一只冰激凌，小说要在冰激凌融 化之前把读者搞定，此话确有一定道理。吸住读者眼球的是故事节



奏，吸住读者内心的是叙事张力，就是语言和细节中渗透出来的东 西(如陌生感、氛围、真实感等)能让读者回味。故事行进快了， 细节疏了，读者不满足，就感觉“隔”;故事行进慢了，叙事停留 久了，读者没耐心，就感觉“咯”。最终，故事情节的缓急和叙事 语言及细节的疏密成为小说能否征服读者的重要武器。

对读者来说，行进和停留是两个问题，而对写作者来说，其实 是一个问题——即小说的节奏感：故事的节奏和语句的节奏。小说 的长、短、缓、急和轻、重、疏、密等节奏处理应该说由小说自身 内容、题旨、人物等内部要素天传神授般地自然决定，实际上在众 多的小说写作实践中，小说节奏是由作者一手把握控制的，作者像 羊信挥舞手中鞭子驱赶羊群一样任意处置小说节奏，读者往往不买 账。由小说内部要素决定节奏的小说比由小说外部要素——作者决 定节奏的小说来得自然、惬意，所以就导致了两种截然不同的写作 情形，一种是一部小说早已存在那里，它的完成只是偶然选择某个 作者而已，另一种是作者的勤奋或其他因素使然，没有多少快意地 完成了一篇小说。

这样说，是不是把小说的节奏问题推向了不可言说的玄秘地步 了呢?可以这样说，也不可这样说，这或许正是小说创作与小说阅 读互不相干又互为交叉的两个问题吧。

说得玄乎，并不意味着小说阅读的“隔”和“咯”没有解决之 道，依我的感觉，作者做到了“透”——把场面、感受、细节写透 了；做到了“顺”——顺着人或物写，避免叙述视角混乱，这样， 小说阅读的行进与停留的问题大致迎刃而解了。

某种程度上来说，一个小说家的叙述节奏感是否敏锐，将决定 小说的影响力和传播效果。使人着迷是一个小说家应具有的最重要 的品质之一，而敏锐的叙述节奏感是小说使人着迷的关键。

其次是寻找属于自己的语言气息，也就是语感，一部小说有一 部小说的语感，找到了语感就找到了叙述的突破口。

搜寻阅读记忆库我们发现，每个成熟的小说家，其语言都有自 己的气息和味道。多年过去了，鲁迅先生简约丰厚而辣味突出、沈

缺乏难度的写作时代



141

剜烂苹果 · 锐批评文丛

142

从文古朴传神而雅气十足、张爱玲色彩浓厚音调婉转而藏华丽阴郁 之气的语言味道，如承载乡愁记忆的食物那般总让人无法忘怀。小 说语言堪称一件奇妙的东西：同样的故事，同样的文字，出自不同 写作者笔下，就会沾染各自不同的气息和味道。语言是写作者的表 达“基因”和叙述“指纹”。

那么这种独特的语言气息和味道来自哪里呢?来自成熟的小说 作者。表面看，是来自作者的字词选择习惯，说话句式的长短、特 质，以及所受阅读物和其他作家的影响。实质上这种气息和味道来 自更深层面，小说家陈忠实说：

从平凡中发现不平凡，挖掘人内心的情感，只有这样 的句子，才称得上属于自己的句子。

他认为，作家对社会、对生活的理解是一种独立的声音，是把个性 蕴藏在文字里边的能力。而正是这种“独立的声音”才形成了每个 作家不同的语言气息和味道。

美国小说家卡佛在回答“是什么创造出一篇小说中的张力” 时说：

在一定程度上，得益于具体的语句连接在一起的方 式，这组成了小说里可见的部分。但同样重要的是那些被 省略的部分，被暗示的部分，那些事物平静光滑的表面下 的风景。

两位成熟的小说家告诉我们：用语的习惯和独特的见识，构成 了小说家独有的语言气息的来源。而在那些还不算成熟的小说家身 上，因为用语习惯的摇摆和独特见识的欠缺，所以他们的语言很难 形成自己的气息和味道。

别相信一个小说家的语言气息是天生的、是与生俱来的。海明 威在谈创作经验时，说了一句影响深远的话：寻找属于自己的句子。

寻找属于自己的句子，其实是寻找自己的表达腔调、自己的语言气 味、自己的文学个性的过程。寻找是一个过程，也是一种方法，当 哪一天找到了，一个小说家便迈进了成熟的门槛。

小说的语言已经被我们谈成了一篇没有尽头的文章，以至 于谈论语言时我们都不知道该说些什么,因为语言既可以谈得很 “近”——每个字每个词每句话；也可以谈得很“远”——事关思 想、存在、哲学等问题。或许语言只是个感觉，用五官去感受它的 气息、味道便可以了。

*(原载《长江丛刊》2017年第3期)*

缺乏难度的写作时代



143

剜烂苹果 · 锐批评文丛

144

**现实的残渣或伪现实**

这个世界由形形色色的现实构成：工程师的现实、物理学家的 现实、经济学家的现实、哲学家的现实、文学家的现实、贩夫走卒 官商权贵的现实以及一山一水一草一木的现实……归结起来，无非 物质现实和精神现实两种。

在诸多现实中，工程师的现实可视可感，物理学家的现实炫 目而实证、经济学家的现实是数字的变奏，哲学家的现实思辨而虚 无，贩夫走卒官商权贵的现实趋利而实在。与这些棱角分明、清晰 可辨的现实相比，只有文学家或者说只有小说家的现实无可捉摸、 混沌模糊，因为小说家玩的是“虚构”之法，他的现实亦真亦假、 亦远亦近、亦有亦无，更重要的是他的现实不仅再现以上所有人的 现实，而且还创造一个新的现实——据说，有人将卡夫卡的小说拿 给爱因斯坦看，几天后爱因斯坦交还小说时只说了一句话：人的大 脑没那么复杂。可见小说家的现实是多么复杂。小说家的现实同时 跨越物质和精神两种现实，汇聚成万水归一的现实的大海，这片现 实的大海就是小说家创造出来的小说作品。

话又说回来，当“武艺高强的”小说家用小说来塑造无所不能、 无所不包的现实时，现实在小说家这里至少要经历两种复杂的“裂 变”:一是小说作品与小说家生活背景之间的分裂和不一致；二是 小说作品内部人物与人物之间复杂的现实情形和冲突。作家们在这 两种“裂变”之中“挣扎”“纠结”,他们的才华、经验、技巧甚至 运气终将引领他们从这“裂变”中走出来，走出来的结果有两种： 写出成功的小说或者写出失败的小说。一部小说诞生，无论成功与 否，它们都是小说家的现实一种。

有时候，我觉得能成为一名小说家是无比幸运的事情，他可以





在文字的世界里“登基称帝”,既可以为一个人的现实“呼风唤雨”, 也可以为无数人的现实“代言立命”。有时候，我又觉得做一名小 说家是无比残酷的事情，在焚膏继晷的写作中，他既可能被现实的 读者抛弃，也可能被未来的时间抛弃，因为面对无尽的现实，小说 要深入到人们的物质现实和精神现实的本质里边去无不困难重重， 稍不留意小说便会滑入肤浅或失败的泥沼之中。

当小说面对无尽的现实，小说是如飞鸟那般轻盈地掠过现实 的海面而荡漾起阵阵涟漪，还是如鱼群那般沉着地穿越现实的海洋 而翻起雪白的浪花?或许都可以。无论飞鸟抑或鱼群，都只是小说 面对现实的某种方式，任何一种方式都有可能如针灸的那根银针一 样，准确无误地扎进庞大现实肌体的穴位中，让人产生酸麻胀痛之 感——这是小说对读者的说服力和征服感。可以确认的是，现实 深广似大海，小说只是大海海面的一只飞鸟，或者海底的一群小 鱼。毫无疑问这并非一种对等的关系，而小说作为一种艺术的存在 价值，它的野心在于用四两拨千斤之力在现实与小说之间建立起某 种对等——至少是幻觉上对等的关系。而能否建立起这样的对等关 系，则全系于小说家了，小说家是否具有把握现实的意识和能力， 则是一位小说家卓越与平庸的区别了。

小说家把握现实的意识和能力是通过小说的虚构来体现的，有 作家说“虚构是将小说与平庸现实区分开来的重要界限”,这样， 小说的虚构与生活的现实便处于某种紧张关系之中了。这种紧张关 系一方面来自于“高”“低”之争：流行的观点认为文学来源于生 活但高于生活，但有作家认为文学与生活平起平坐甚至低于生活； 另一方面来自于“真”“假”之辨：有人认为文学虚构的“仿真” 生活远不及现实生活“真实”,也有人认为文学的“精神真实”超 越现实“一地鸡毛般”的“庸常与虚假”。

无论这种紧张关系来自哪里，不可否认，虚构与现实的拉锯 战所形成的写作价值观——有时虚构占上风，认为虚构是小说的 本质，虚构即真实；有时现实占上风，认为虚构来源于现实但不等 同于现实，小说是一种拟现实；还有时虚实交错、真伪并行形成后

现实的残渣或伪现实



145

剜烂苹果 · 锐批评文丛

146

现代的“泛文本”——拓展了文学的丰富性和可能性，文学因此而 风生水起。在资讯“野蛮生长”的今天，有美英作家主张抗拒小说 的“虚构性”,认为作为小说基础的“虚构”完全是可疑的，甚至 是不必要的，“世界已经存在了，为什么要重新创造它?”当然持 这种主张的作家只是少数，为这种主张“应运而生”的作品其传播 力也有限，多数作家仍然手握“虚构之剑”与真实的现实“决斗”。 问题是，在这场没完没了的“决斗”中，作家对现实的处理有时并 不如人意，对现实处理意识的落后和处理能力的欠缺，有时会直接 导致小说的失败，常见的情形大致有这样几种：

第一，写的是现实的残渣。有时候我们读一部小说，从故事 到人物到叙述，都可以看出作者铆足了劲、调动全部感官在写，写 得也踏实，但是读到最后我们发现小说的那个“核”——即小说的 题旨——是空洞的，无聊的，游离的，比如很多写中年危机和不伦 之恋的小说就属此类，表面上用非正常的人际关系来写人的内心世 界，实质上写的是鸡毛一样轻飘的琐碎。小说家叶开说：

这种小说在情感上贴近所谓的现实，并被这种缺乏指 向的现实所消化，成为现实的残渣。

小说内容成为现实的残渣，一个重要原因是作家无法让现实长出 “翅膀”,无法让现实在现实的陷阱中逃离出来，“飞翔”起来，归 结到根本上，是作家对现实的认识是平面的、单调的、乏味的，没 有呈现出一个丰富、多元、复杂的现实图景来，没有这样的现实图 景，便没有精神现实的开掘和精神现实的冲突。所以说，作家对现 实的“认识力”和“思考力”将决定小说所展示的现实，是现实的 残渣还是现实的实质。

第二，写的是伪现实。何为“伪现实”呢?就是把小说弄成加 长版的新闻事件，小说始终绕着新闻事件打转儿，从头至尾都没走 出来，这的确是一种真真切切的现实，但正因为其太“真”了— 几乎与新闻画了等号——所以表现出“伪”的本质来，称为“伪现

实”。就如同塑料花，就因为它太“真”了，比真花还“真”,鲜艳 无比，一年四季都不枯萎，所以它才显出“伪”的本质来。伪现实 的特征就是平庸，缺乏想象力和洞察力，直接照搬新闻或者生活， 小说始终没有迈进虚构的“假”世界中去表现一种艺术的真实和精 神的穿透力。小说是那种在新闻结束之时、在生活停止之时，开始 施展自己虚构和想象的拳脚的东西，如果做不到这一点，小说写的 现实便是伪现实，因为读者并不愿意在小说里再重温一遍新闻。意 大利导演贝托 ·鲁奇说：

重要的不是事件发生的那刻，真正的现实在事件发生 之后。



现实的残渣或伪现实

今天，仍有太多小说在这样的伪现实里打转儿，但他们从来没有意识 到这一点，或者意识到了，但没有力量再往前走一步两步或者三步。

第三，写的是歇斯底里的现实。“歇斯底里的现实”这一概念 移植于美国评论家詹姆斯 ·伍德提出的“歇斯底里现实主义”。伍 德认为现在有一类“大部头、野心勃勃”的小说试图反映当代社 会全貌，描绘人类现状，不惜设置庞大的故事情节，复杂的人物 关系，且快速推进故事，“像一台永动机”“拒绝静止”“以沉默为 耻”“为追求活力不惜一切代价”,他指责这类作品过于注重概念， 缺乏有血有肉的人物、“无人性”,他奉劝这些作者不要再野心勃勃 地试图向读者展示“世界是如何运转的”,不如去表达“一个人对 一件事的感受”。伍德说：

这不是魔幻现实主义，这是歇斯底里现实主义…… 现实主义的传统在这里并没有被抛弃掉，反倒是被过度使 用、消耗殆尽。

147

伍德说的这类题材严肃、人物众多、一部小说就想终结一个时代的 “史诗”小说在我们这里也时常看到，因为作者叙述功力、思想功

剜烂苹果 · 锐批评文丛

148

力不到，这类小说变成了概念大于形象、叙述拖沓不节制的“低智 商”小说。这类小说所写的现实要么庞杂无序，要么啰嗦琐碎，要 么生硬无比，要么无动于衷，最后变成歇斯底里的一堆烂泥。

无论那些不尽如人意的小说写的是现实的残渣、伪现实还是 歇斯底里的现实，它们都有一个共同特点，就是作者对现实再造能 力的欠缺。再造现实的能力是衡量一个小说家能走多远的“标尺”, 再造就是一种虚构，虚构一个真实的世界，让小说从人的物质现实 自然“升腾”到精神现实里边去。有时候，写一个现实故事容易， 但要让小说顺着“现实”往“非现实”的虚无里走就比较难，这就 得仰仗小说家处理现实的意识和能力了。沈从文先生说：

必须把“现实”和“梦”两种成分相混合，用语言文 字来好好装饰、剪裁，处理得极其恰当，方可望成为一个 小说。

沈先生说的“梦”就是指人的精神现实。

或许，我们也该思考一下，该写什么样的现实才能让小说流芳 百世呢?当然这问题肯定没有答案，谁知道明天的小说会变成什么 样子呢，我们只能往回看，去发现那些出色的小说家为我们提供的 有启示性的现实：比如奈保尔他总写那些令人心酸的现实，《米格 尔街》尽管看上去无希望，但却生机勃勃，人人都有尊严；比如卡 尔维诺总是把现实写成寓言，《我们的祖先》仿佛每个故事都不是 发生在地球上，但它的确写的是我们；比如村上春树的现实总是涉 及现代社会的孤独感和不确定性；比如拉什迪，他的现实是冒犯， 去冒犯集权冒犯人性中的恶……

也许什么样的现实都能去写，只是让那些现实沉淀下来，让它 们深入到“梦”里去。当然根本的问题是，如何用小说去思考我们 的现实，如何去处置我们的现实。

*(原载《文艺报》2015年6月17日)*

**一个成熟小说家的写作品质**

个成熟小说家的写作品质

天才除外，每个成功小说家大抵走过一条不成熟到成熟的写作 路子。不成熟期一般包含幼稚、模仿、摸索、徘徊等几个阶段，成 熟期包含醒悟、成熟、丰富等几个阶段，每个阶段因人而异而长短 不一、表现不一。

小说写作者众，不是每个人都会成功，“成熟”是一道门，推 开并跨过去，算是真正地登文学之堂入小说之室了，而绝大多数穷 其经年，也都在“成熟”之门外徘徊，所以成熟既是一种写作目 标，也是一种写作标尺。一个小说家只有迈入成熟之阶段，写作才 能散发出真正的自由和意义来。一个成熟的小说家至少有这样几个 写作品质：强大的小说思维力；敏锐的叙述节奏感；自己的语言气息。 如果说某个小说家拥有了这样一些“品质”,那他已经是成熟的小 说家了。

所谓的成熟小说家的写作品质，脱胎于小说家成熟的作品，那 些成熟的作品所透露出来的信息和特性，其共性和抽象性暗示了这 样几方面。

**一** **、强大的小说思维力**

何为小说思维力?就是用小说这样一种形式来思考人事、思考 世界，并发现哪里有小说的能力。哪里有小说?哪里没有小说?这 是从事小说写作的大事。如果你对别人说我在写小说，但你并不知 道哪里有小说，而是将自己或他人乏善可陈的生活流水账或人生流 水账当小说复述给别人听，读者要么焦虑无比，要么转头就走，因



149

剜烂苹果 · 锐批评文丛



150

为这不是小说。

生活似海，深广无边，吞吐万物，并不是每滴海水每个海湾都 是小说，只有那些或大或小的浪花、或急或缓的潜流，抑或疯狂的 海啸才是小说。一个小说家的本事，就是去寻找和发现那些浪花、 潜流，或者海啸，并将它们用虚构的面孔讲述出来，这种寻找和发 现的能力就是小说思维力。

“用小说来思考”不同于“小说构思”,“小说构思”是对小说 内部的结构、语调、风格、节奏、篇幅、人物等方面的具体设想， 而“用小说来思考”是在进入小说内部之前的对生活、对人事、对 世界的宏大感受和宏大分析——什么样的人物、什么样的事件具备 了成为小说的可能，小说写作者能敏锐而模糊地感觉到：这里有小 说，而那里无小说。

虽然这种小说思维力隐秘而梦幻，藏在作者都可能意识不到的 内心一角，但这种思维力的强大或弱小，会直接决定一部作品的出 色与平庸。这种能力在作者那里或许藏得住，但在作品里显露无遗， 从很多出色的作品里我们能“窥视”出小说家强大的小说思维力。

比如像马尔克斯、卡尔维诺这些大作家自然不必说了，他们的 小说显示出他们强大的小说思维力。马尔克斯总能找到完成一部小 说最需要的东西——诸如《百年孤独》中置身于时间之中的“孤独”; 《霍乱时期的爱情》中一场持续五十三年七个月零十一天的爱的激 情。卡尔维诺则总能为他天马行空的想象力找到现实的根基——诸 如《树上的男爵》中把人送到树上去让他一辈子不下来，因为人可 能是从树上下来的。无论人的孤独、爱的激情，还是让人在树上生 活一辈子，这些是马尔克斯、卡尔维诺们为小说找到的叙述动力， 如果找不到这种强大的叙述动力，小说很难成为伟大的作品，而这 种寻找叙述动力的能力其实就是一个小说家的小说思维力。

再像如今少被人提起的“短篇王”俄罗斯的列斯科夫、巴别尔 等人，即使在小小的短篇里，也能看到他们强大的小说思维力。列 斯科夫对故事冲突的热衷，诸如在《理发师》中作者发现自由都是 戴着枷锁的，这种发现构成小说动力；巴别尔用静态的战后场景来



写战争的残酷，他的《红色骑兵军》中的每个故事都在讲述“每个 残阳都在滴着血”……

小说思维力其实代表着一个作家内心的深刻程度，他对人、对 事、对世界的深刻的困惑与洞悉，都附着在小说上，并将其带向不 可度量的极致。小说思维力有多强大，小说便走多远。

**二** **、敏锐的叙述节奏感**

读一些不那么令人满意的小说，其过程总觉得有些不爽，不畅 快，不是“隔”(隔一层)就是“咯”(如饭里头吃到沙子),完全 没有翁森说的“读书之乐何处寻，数点梅花天地心”的惬意感觉。

想想，问题可能出在那些小说没能解决读者在阅读过程中的两 个问题，一是行进，二是停留。就像游人走入一个风景点，这个风 景点在设计布置上，既要吸引游人的脚步，继续走下去，又要让游 人不时驻足，品玩欣赏。对小说而言，行进就是故事节奏，停留就 是叙事张力。

读者好不容易选择以阅读小说的方式来度过时光，所以他们会 用早已养成的阅读习惯和阅读经验对小说提出苛刻要求，要求小说 故事不仅舒缓有度地往前推进，而且要像磁铁牢牢吸住铁钉一样， 既吸引住他们的眼球也吸引住他们的内心。

有人说读者的注意力是夏天的一支冰激凌，小说要在冰激凌融 化之前把读者搞定，此话确有一定道理。吸住读者眼球的是故事节 奏，吸住读者内心的是叙事张力，就是语言和细节中渗透出来的东 西(如陌生感、氛围、真实感等)能让读者回味。故事行进快了， 细节疏了，读者不满足，就感觉“隔”;故事行进慢了，叙事停留 久了，读者没耐心，就感觉“咯”。最终，故事情节的缓急和叙事 语言及细节的疏密成为小说能否征服读者的重要武器。

对读者来说，行进和停留是两个问题，而对写作者来说，其实 是一个问题——即小说的节奏感：故事的节奏和语句的节奏。小说

个成熟小说家的写作品质



151

剜烂苹果 · 锐批评文丛

152

的长、短、缓、急和轻、重、疏、密等节奏处理应该说由小说自身 内容、题旨、人物等内部要素天传神授般地自然决定，实际上在众 多的小说写作实践中，小说节奏是由作者一手把握控制的，作者像 羊信挥舞手中鞭子驱赶羊群一样任意处置小说节奏，读者往往不买 账。由小说内部要素决定节奏的小说比由小说外部要素——作者决 定节奏的小说来得自然、惬意，所以就导致了两种截然不同的写作 情形，一种是一部小说早已存在那里，它的完成只是偶然选择某个 作者而已，另一种是作者的勤奋或其他因素使然，没有多少快意地 完成了一篇小说。

这样说，是不是把小说的节奏问题推向了不可言说的玄秘地步 了呢?可以这样说，也不可这样说，这或许正是小说创作与小说阅 读互不相干又互为交叉的两个问题吧。

说得玄乎，并不意味着小说阅读的“隔”和“咯”没有解决之 道，依我的感觉，作者做到了“透”——把场面、感受、细节写透 了；做到了“顺”——顺着人或物写，避免叙述视角混乱，这样， 小说阅读的行进与停留的问题大致迎刃而解了。

某种程度上来说，一个小说家的叙述节奏感是否敏锐，将决定 小说的影响力和传播效果。使人着迷是一个小说家应具有的最重要 的品质之一，而敏锐的叙述节奏感是小说使人着迷的关键。

**三** **、自己的语言气息**

搜寻阅读记忆库我们发现，每个成熟的小说家，其语言都有自 己的气息和味道。多年过去了，鲁迅先生简约丰厚而辣味突出、沈 从文古朴传神而雅气十足、张爱玲色彩浓厚音调婉转而藏华丽阴郁 之气的语言味道，如承载乡愁记忆的食物那般总让人无法忘怀。小 说语言堪称一件奇妙的东西：同样的故事，同样的文字，出自不同 写作者笔下，就会沾染各自不同的气息和味道。语言是写作者的表 达“基因”和叙述“指纹”。

那么这种独特的语言气息和味道来自哪里呢?来自成熟的小说 作者。表面看，是来自作者的字词选择习惯，说话句式的长短、特 质，以及所受阅读物和其他作家的影响。实质上这种气息和味道来 自更深层面，小说家陈忠实说：

从平凡中发现不平凡，挖掘人内心的情感，只有这样 的句子，才称得上属于自己的句子。

他认为，作家对社会、对生活的理解是一种独立的声音，是把个性 蕴藏在文字里边的能力。而正是这种“独立的声音”才形成了每个 作家不同的语言气息和味道。

美国小说家卡佛在回答“是什么创造出一篇小说中的张力”时说：

在一定程度上，得益于具体的语句连接在一起的方 式，这组成了小说里可见的部分。但同样重要的是那些被 省略的部分，被暗示的部分，那些事物平静光滑的表面下 的风景。

两位成熟的小说家告诉我们：用语的习惯和独特的见识，构成 了小说家独有的语言气息的来源。而在那些还不算成熟的小说家身 上，因为用语习惯的摇摆和独特见识的欠缺，所以他们的语言很难 形成自己的气息和味道。

别相信一个小说家的语言气息是天生的、是与生俱来的。海明 威在谈创作经验时，说了一句影响深远的话：寻找属于自己的句子。 寻找属于自己的句子，其实是寻找自己的表达腔调、自己的语言气 味、自己的文学个性的过程。寻找是一个过程，也是一种方法，当 哪一天找到了，一个小说家便迈进了成熟的门槛。

小说的语言已经被我们谈成了一篇没有尽头的文章，以至 于谈论语言时我们都不知道该说些什么,因为语言既可以谈得很 “近”——每个字每个词每句话；也可以谈得很“远”——事关思

个成熟小说家的写作品质

153



154

想、存在、哲学等问题。或许语言只是个感觉，用五官去感受它的 气息、味道便可以了。

以上提到的三方面的写作品质，构成了小说家的成熟之本， 这一提法与清代诗学家叶燮提出的“诗人之本”不谋而合，他 说“诗人之本”有四：大凡人无才则心思不出，无胆则笔墨萎 缩，无识则不能取舍，无力则不能自成一家。他说的写作者的 “才”“胆”“识”“力”大致应和了小说的思维力、叙述节奏感和 语言气息等。

那么,一个小说家成熟了就一定会写出流传千古的佳作吗?也 许会，也许不会，因为这是另一个无法预料的复杂问题，但是做到 这样几方面的成熟，至少是出佳作的前提了。

把简单问题复杂化，或者把复杂问题简单化，是我们处理问题 的两种方式。把简单问题复杂化，有时可见论者的学识、学养，但 多数是迂腐、啰嗦；把复杂问题简单化，有时可见论者的智慧、灼 见，但多数是肤浅、滑稽。但是面对一百句两百句话都无法说清的 复杂问题时，尽管要冒肤浅的危险，我还是愿意将其简单化，因为 “化繁为简”有时能帮我们迅速抵达问题的核心和根本，让我们的 表达清晰明了，如果幸运的话，对复杂问题的分析说不定会有“一 针见血”“一剑封喉”的简单化效果出来。

比如面对“小说写作”这样一个异常复杂的文学问题，我更愿 意用“复杂问题简单化”的方式来处理。既然公说公有理婆说婆有 理，既然一百个读者一百个哈姆雷特，那么我们何必再成为一个多 余的“公、婆”或者一个多余的“哈姆雷特”呢，不如单刀直入亮 出自己的“刀法”来。所以当有朋友提出“何为一个成熟的小说家” 的问题时，我愿意将问题简单化，认为一个小说家是否成熟，大致 有三个标志：一是强大的小说思维力；二是敏锐的叙述节奏感；三 是自己的语言气息。如果某个小说家具备了这三点，在我看来他已 经是成熟的小说家了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

*(原载《文艺报》2016年3月2日)*

**作家作品批评**



**迟子建《别雅山谷的父子》**

——小说之树是如何枯萎的

如果从法国拉伯雷的《巨人传》算起，现代小说的历史已经有 将近500年了。十年树木，百年树人。500年的小说之树，足以长 成一片广袤的森林。

事实也是如此，一代代小说家辛勤劳作，为小说之林添枝加 叶，这片森林得以葱郁繁茂，滋润着读者的心灵家园。据说，世界 各国在各自文学史上留下足迹的优秀小说共有十万余部(篇)— 我觉得这一数字实在是太保守；再有，上海译文出版社的“译文名 著文库”显示，作为世界经典小说进入我国读者视野的外国长篇小 说就达150余部。

另一个事实是，随着时间推移，在小说森林里，有些小说之树 日渐茁壮，而有些正在枯萎死去。这不是令人沮丧的事实，相反， 这是一种小说的生态平衡，小说作为一种揭示人类内心秘密和记录 社会变迁的艺术，这种枯萎，是真小说对伪小说的胜利，是真艺术 对伪艺术的胜利。

由此，我想到了我前段时间读过的迟子建的最新中篇小说《别 雅山谷的父子》①。我知道，以迟子建现在的名声，《别雅山谷的 父子》一定会招来很多的赞誉，选刊也会紧跟其后，及时选载出 来——现在选刊选稿的原则似乎是名字比作品重要——但我以为， 这篇小说是小说之林中，一棵刚诞生便已在枯萎的小说之树。

我是一个编辑，以读小说为职业——我热爱这一职业，它与我 的爱好合二为一，但现在看来这一职业的前景岌岌可危——见多识



① 迟子建，《收获》,2012年第1期。

迟 子 建 《 别 雅 山 谷 的 父 子 》



157

158

广吧，不出五页，我能做出基本判断，这个小说是出色还是平庸。 当我读《别雅山谷的父子》读到第五页时，我决定放弃，因为稍显 啰嗦的叙述、没有阅读吸引力的故事和人物，以及透着作者“设计 意识”的行文腔调，已经充斥于小说中，而看不到小说与众不同的 努力和野心，我知道这个小说在结束的那一刻，会变成一篇“四平 八稳”“无懈可击”的作品，因为它太像一篇小说了，而作为一个 久经沙场的读者，我不太喜欢这样的东西，如果继续读下去将不会 带给我任何阅读刺激。

可是，就在我打算合上小说的一刹那，我的想法改变了，阅 读的收获不仅在于享受好小说的好处，还要懂得坏小说是如何坏去 的，既可警告自己也可提醒别人：小说之林里可不欢迎这样的东西。 硬着头皮终于读完了，它印证了我的感觉——《别雅山谷的父子》 不是一部出色的小说，甚至称得上平庸，匠气十足。

再读两遍之后，一些停留在意识里的判断逐渐浮出水面，成为 远方群山似的历历可数的答案，回答了小说森林里一个带有普遍性 的问题：小说之树是如何枯萎的?

**一** **、有故事但故事缺少吸引力**

作者为《别雅山谷的父子》设计了一个好的故事框架：上部写 父亲讲他给鄂伦春人放电影的故事，中部空白，不着一字，下部写 弟弟讲述鄂伦春人拍电影的故事；父子二人讲述的故事里，是关于 鄂伦春人一对父子的故事。

两对父子，两种生活世界，两种精神世界；每对父子之间，又 各是两个世界。应该说，这个故事拥有了一个质地和空间都非常好 的框架，但是当这个框架被叙述、对话、事件等丰富的小说细节 “填充”起来时，问题来了——它无法吸引我读下去，或者说兴味 盎然地读下去。小说中提供的两个鄂伦春人的故事，比如喝酒、斗 熊、狩猎、打日本、神奇的狍子、银幕被枪打个洞，或者葛一枪的

剜烂苹果 · 锐批评文丛



儿子奇克图的“答非所问”和演电影前的紧张，以及那颗射向苏联 人的真子弹等等，这些情节和信息不能说不丰富，也不能说不传 奇，叙述也娴熟老到，但它就是缺少一种牵引着读者往下走的阅读 吸引力。我想，是不是因为这样几个因素导致了读不下去：其一， 这些情节和信息并不新鲜，咱们大多听说过，没有超越我们的认知 智慧，有“空转”的嫌疑；其二，作者很急切，想要在这个故事中 告诉我们鄂伦春人的所有与众不同的原始的风俗习惯，欲速则不 达，结果没有征服读者；其三，作者在讲这个故事的时候，故意让 听故事的人打断讲述，其实是为一个本来有水分的故事，添加更多 的水分，我不认为这种打断可以传达故事之外的更多信息，而是相 反，它阻碍读者的进入。

迟 子 建 《 别 雅 山 谷 的 父 子 》

一句话，这个小说是为讲故事而硬讲故事，我总是无法进入到 故事里边去，去分享鄂伦春人的神秘和孤独，所以它的阅读吸引力 成为一个问题。从小说的字里行间，我可以感觉到作者在写这个小 说时的犹豫、生硬，没有了她以往小说的流畅、自然、沉入，我以 为，小说缺少一个真正的推动小说前行的内在叙述动力，当这一动 力缺失时，只有由作者行使其“粗暴”的叙述权力了，这样的后果 便是“读不下去”。读完这个小说之后，我去百度搜索“鄂伦春人”, 结果小说叙述的内容基本没有跳出“百度百科”关于“鄂伦春人” 的介绍。

小说的吸引力不够也就是小说的说服力不够——小说的说服 力，是秘鲁作家略萨的“发明”,一个多好的词语!略萨说：

优秀的小说、伟大的小说似乎不是给我们讲述故事，更 确切地说，是用它们具有的说服力让我们体验和分享故事。

159

如果用这个观点来分析《别雅山谷的父子》的话，它的说服力不够， 只能说明这个故事是小说家迟子建自己的故事，而不是读者的故 事；或者说这个故事不是小说中的人物在推动，而是小说家自己在 推动。

剜烂苹果 · 锐批评文丛



160

其实，有故事但故事缺少吸引力，是当下很多小说的通病。自 从发现福斯特说了“小说就是故事”之后，很多蹩脚的小说家就像 找到了尚方宝剑，开始有恃无恐地捏造一些恶俗的低智商的散漫的 故事当作小说到处发表，其实，福斯特理解的故事是一些包含了其 他一些东西的故事，比如“悦耳的旋律，或者对真理的领悟”等进 入神性空间的东西。一则故事作为要素进入小说，最重要的前提是 要具有说服力，故事能够有足够的精神动力自己主宰自己的命运， 它所展示出来有关人、事、物的本质的真实才能说服聪明的读者， 才能真正显示小说的自由。

左拉喜欢写一些“胡诌的、似乎不会真正发生的有趣故事”, 卡尔维诺喜欢写一些“具有童话气质”的故事，西蒙喜欢“冒犯 生活，从生活的褶皱间”发现故事……而我们为什么只写不超过 读者智商的故事，只写靠作者“命令”推进的故事，只写有序不 乱的故事，只写中规中矩的故事，只写没有吸引力没有说服力的 故事……

**二、有人物但人物没有生命力**

有人说，在短、中、长篇小说中，中篇小说最难写：在不长的 篇幅里，既要有故事，人物又要“立”起来，而且叙述还要节制。 此话有一定道理，一个出色的中篇，要写出一个相对集中的好故事 吸引读者，写出一个有生命力的人物形象说服读者，的确难，但 难是一种挑战，一种魅力，我们很多小说不是回避难度而一文不 名吗?

读完《别雅山谷的父子》,我仰头闭目，我想理一理，有哪些 人物还“活”在我的脑海里，但是很遗憾，小说里那么多人物，大 多数面目模糊，没有一个活生生地“立”在我面前。小说里人物还 真不少，有“我”、姐姐、弟弟、父母，还有“我”的女儿米米、 鄂伦春人葛一枪、葛一枪的儿子奇克图，还有一笔带过的“我”的



丈夫、弟弟的摄影同伴、导演等人就不提了，反复出现或者说重点 人物有八个。八个人物可分为两类：现实中的人和故事中的人，非 鄂伦春人和鄂伦春人。可以看出，鄂伦春父子是小说的重点人物， 作者试图通过他们写出鄂伦春人的原始而神秘的生活，但是作者并 没有着力去“写透”他们，而是将大量的笔墨花在了讲述者一家身 上，似乎在有意强调“现代人”这么个群体的存在，那么,作者是 想反其道而行之，只塑造给我们两个群体的模糊形象，而非“个 体”,在上部和下部的讲述中，让我们感受到时间的魔力和变化的 存在。如果这一推断成立的话，《别雅山谷的父子》是一部关于时 间的小说，而非“人物”的小说。

事实上，小说呈现出来的结果是，因人物众多，叙述散漫，顾 此失彼，一个人物也没有“站立”起来，个体“立”不起来，人物 群像也便无法“立”起来，而关于“小说是对时间的表述”的感觉， 也变得虚无。进而，因小说失却了人物形象，没有了人物内心作为 小说推动力，小说的说服力、生命力也就大打折扣了。

小说没有塑造人物形象，已经是当代小说一个老话题了。其 实，每个小说都是有人物的，只是这些人物因神散形乱而变得没有 生命。这是小说之树枯萎的重要原因之一。

小说中的人物有没有生命力，具体表现为：他们有没有自己的 声音，有没有在小说中自由地走来走去，有没有自己的气味，有没 有自己的脾气。如果没有的话，那么人物就是没有灵魂的躯壳，作 者如果不充分尊重人物的个性，费再多的口舌，也不能为人物还过 魂来。法国一个小说家叫弗 ·莫里亚克曾经分析过这种情况，他说， 在写作过程中，他多次发现，对某个主要主人公，进行了长期的酝 酿，连对其一切细节都考虑成熟，从而该人物就顺从地进入他的计 划，但却是死的，顺从得像一具尸体。而相反，某个他并没有着意 刻画的人物却自己挤到了前列。莫里亚克用亲身感受告诉我们，人 物顺从作者的意图人物必将死去。

如何让人物“活”起来?很多前辈作家为我们提供了丰富的遗 产，沈从文先生说，贴着人物去写。鲁迅先生说，所写的事迹……

迟 子 建 《 别 雅 山 谷 的 父 子 》



161

剜烂苹果 · 锐批评文丛

162

只是采取一端，加以改造，或生发开去……人物模特儿也一样，一 气写下去，这人物就逐渐活动起来，尽了他的任务。像《别雅山谷 的父子》这样的小说，问题出在作者对人物控制得太紧，作者加在 人物身上的意图太功利，其实，让人物说自己的话做自己的事，他 就活了。

**三** **、有细节但细节缺乏想象力**

小说的力量大多数时候是通过细节展示出来的，我们都有过这 样的经历，很多年过去了，当我们重新提起曾经阅读过的一部小说 时，人物、情节或许都已淡忘，但某一个细节像刻在石头上一样刻 在我们脑海里。豆腐西施杨二嫂那圆规似的站姿、方鸿渐遭唐小姐 拒绝后雨中那一绝望的转身、格里高利早晨起来发现自己躺在床上 变成了一只巨大的甲虫……回味细节，是小说以自己的方式带给我 们的享受。

细节引诱我们去想象，台湾作家张大春说，作者提供了某个 细节，读者才有了想象的方向，他认为，细节显示了想象的两个层 次，其一是透过文本“还原/重塑”世界的能力，其二是“解释” 那个经由“还原/重塑”出来的世界的能力。讲得很有道理，细节 为小说提供了一座由物质现实向精神现实过渡的桥梁，换句话说， 细节是小说的一对翅膀，可以让小说飞起来。但有一个前提，细节 本身必须具有想象力，可以称为细节想象力。

何为细节想象力?新发现的、独创的、有张力的情节或者信息。

细节想象力作为剥视生活、剥视人性的手段，必须在生活结束 的地方施展拳脚，我们所写的如果都是读者能一眼识破的、没有纵 深感的生活细节，就很难拨动读者的神经末梢。思维的洞察力、生 活的感受力、文字的控制力，成为一个有力量的作家的必备素质。 李师江有一个有趣的说法，叫“鹰的眼光、猪的胃口、狗的鼻子”, 但令我们失望的是，很多不思进取的老派作家经常忘了小说自身的



魅力，将浅薄的俗见当细节在小说中大事铺陈。

《别雅山谷的父子》中有这样两个细节，一个在上部：

影片中的小姑娘救下当年的连长，划船送连长脱离险 境时，遭到日本鬼子的追击!这下好，葛一枪当真了，他 扔下酒囊，抓起脚前的枪，对着银幕上的鬼子就是一枪!

一个在下部：

马逼近了坟圈子，按照剧情，奇克图从肩上取下枪， 举起来，朝士兵射击。可是意外发生了，奇克图扣动扳机 的一瞬，枪声响了，是真的枪声。

前一个细节是看电影时，把电影当成了真事儿；后一个是演电 影时，假戏当了真戏演。老实说，看到这两个细节时，我不由得在 心里笑了起来，这些情节不是“妇孺皆知”的吗，早已在电影和传 言中“上演”过了，怎么今天又发生在鄂伦春人身上了呢?我不是 说鄂伦春人身上不能发生这种事儿，如果发生，这里边有两个原 因，要么是巧合，很多地方都发生过这种事儿；要么是作者的想象 力有限，让这两个细节“炒了冷饭”。

排除鄂伦春人神奇略带荒诞的经历，比如带有神性的狍子以 及答非所问的“哲学”话语以外，看电影与演电影的这两个细节是 小说“挑大梁”的细节，这两个细节是想告诉我们鄂伦春人的神 秘——分不清现实和幻想，分不清自己的生活和电影中的生活，但 遗憾的是，这两个细节并不是新发现的、独创的、有张力的细节， 作者的细节想象力在这篇小说里并没有充分地展示出来。

的确，小说家在一个关键细节面前的所作所为——回避?随 俗?还是创造?——能充分显示一个小说家是否追求出色或者甘愿 平庸来。面对那些甘愿平庸的小说家，我们也无法在细节想象力方 面提出苛刻的要求了，只求他们对读者的误导少些罢了。

迟 子 建 《 别 雅 山 谷 的 父 子 》



163

剜烂苹果 · 锐批评文丛



164

**四、小说太像小说了**

小说读家李昌鹏说了一句我很赞成的话，他说：

老的旧的作家，作品可能更加无懈可击，他们的小说 很少有不像小说的……它们多是作出来的。

如果说《别雅山谷的父子》有缺点的话，那就是它太像一篇小说了。

从小说的结构，到相互呼应的细节，到小说的人物，一切都设 置得滴水不漏，一切都在作者的掌控中，太像小说了。

小说太像小说，有什么不好吗?还真不好。这意味着写小说有 可能成为一个匠活，就像木匠打的每一把椅子，都太像一把椅子； 这意味着小说观念有可能模式化，对生活的发现成为泡影；这意味 着小说可能会把复杂的人物和事件变得简单，成为现实的肤浅注 解；这意味着小说这一自由的文体会日渐变得僵化，缺少创造力， 而枯萎下来。

迟子建的《别雅山谷的父子》除了前面提到的结构、细节、人 物等方面“设计”的痕迹过重，太有“小说味道”以外，还有一点， 就是小说题旨也有很浓的“小说味道”,显得有些虚矫。我感觉作 者想要表达的东西很多，比如摔破主席像的荒诞、“我”的夫妻关 系的冷淡、故事对自闭症孩子的治疗，以及鄂伦春人的传奇与神秘 等等，作者运用很多“小桥段”,希望把读者引导到这些上面来， 但是眉毛胡子一把抓，结果显得混乱而不深入，作者的“意志”代 替了小说自身的生长。

我曾经做过一个小实验，拿到一本文学杂志读完所有小说后， 要考一下自己，看能否明确地概括出每篇小说的题旨或者意义来? 结果，只要你愿意，无论好的小说差的小说，都能阐释出个题旨或 者意义来(而且宏大无比)——作者叙述了什么什么现实?内容?



表达了什么什么思想?情感?哲理?我就纳闷了，难道小说的意义 就是让我们读出个题旨或者意义来吗?

我并不否认小说题旨或者意义的存在，也不否认小说向此方向 努力的成果，但有一个问题，如果小说或者小说家局限在题旨或者 意义的框架里，为了题旨或者意义去“虚构”生活、“虚构”人物， 小说势必走向虚矫的尴尬的境地。我们把小说当传递某种情感、思 想、观念的工具已经太久了，早该同此割断了。

我们别忘了：小说最初只是一棵稗草，很野，很自由，生长在 湿泥和粗砾上；小说是对世界的一种隐喻表达，不是现实的索引图； 小说是借助词语唤起我们想象的叙述；小说是恢复生命感觉力和活 力的智慧游戏……

我们也别忘了：每一个时代的大师的出现，都是对小说这一概 念边界的突破，用全新的作品来定义“小说”,都是把小说写得不 像小说的。

由《别雅山谷的父子》想到的这几点，是我们当下小说的病症， 如果我们尽力去避免它们，小说之树便不会枯萎了。

其实，迟子建是我非常喜欢的小说家，她写出过非常出色的小 说，她是当代中国作家中少有的形成了自己表达风格和具有悲悯意 识的小说家，但是，这篇《别雅山谷的父子》我实在不敢恭维。

没错，一个小说家可能写出出色的小说的同时，也可能写出糟 糕的小说，我只是希望这种糟糕，不要像踩在西瓜皮上的脚，一路 滑下去。这也是我对这篇小说挑剔的原因，如果这个小说不是出自 迟子建，而是张子建李子建之手，我是不会说出我的批评的，因为 一个已经卓有成就的小说家，只是沿着自己的模式去“制作”一篇 篇“很少有不像小说的”小说的话，那太没有意思了，这样的小说， 在小说森林里是很难成长成参天大树的。

*(原载《文学报》2012年4月5日)*

迟 子 建 《 别 雅 山 谷 的 父 子 》



165

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**刘震云《我不是潘金莲》**

—— 一部想当然的单薄之作

166

前不久，著名作家刘震云的长篇小说《我不是潘金莲》“热闹” 上市——夺人眼目的题目、高调的首印50万册、获茅盾文学奖后 的第一部长篇、作者第一部以女性为主角的小说、不是“政治小说” 是“底线小说”、“这个作品伟大，弥足珍贵”、“刘老师是伟大的作 家”……种种花里胡哨的话题和语不惊人死不休的论断，围绕着小 说里里外外，大有将一本书的出版变成一桩文化事件的架势，似乎 想为这个本来酷热的夏季再增添一份热度。

老实说，作为一个在这个“疯狂”时代浸淫许久的读书人，对 此，我均乐意接受，此种种作为，无可厚非。出版商吆喝，评论家 吹捧，作者访谈解读，有助于让更多人知道一本书，有助于刺激人 们购买一本书的欲望，这是现代营销的常态。与娱乐圈里的那些恬 不知耻的“营销”相比，咱们算“够矜持”“够文化”的了。我说， 只要评论推介不越过“底线”——昧着良心、不负责任、吹得天花 乱坠——所有与这本书发生关系的人，无不皆大欢喜。

其实对一个读者来说，买到一本书之后，扔掉印有夸张话语的 腰封，打开来，进入文字的世界，此刻，什么题目、什么印数、什 么第一部、什么伟大，统统都抛到脑后了，统统都不重要了，重要 的是，我一个真诚的读者在这本书里，能否读到真诚，读到智慧， 读到发现，读到触动。一句话，这本书是否是出色的，是否值得我 摆上我的书架而不是五毛钱一斤当废纸卖掉，是否值得我在未来的 某一天重新打开它。

我从网上买回一本《我不是潘金莲》。那些花里胡哨的话题和 论断，对我已起不到任何蛊惑作用，我买它，是因为刘震云以往的



那些表达干净传神、故事智慧幽默的小说带给我的美好记忆，以及 由此而形成的对刘震云的信任感——如有网友说他的书不会让你失 望。当代中国，像刘震云这样真诚而技艺高超，且创造力十足的小 说家已经凤毛麟角，如熊猫那般珍贵了，他的书即使不下力吆喝， 也是有一个好的“收成”的。

我用不长的时间读完了《我不是潘金莲》。我以为，这部小说， 放到刘震云不算多也不算少的作品中，是较差的一部；放到中国当 代小说的河流中，它也不算一部处于上游的作品，属中下游。我忠 实于我的阅读感觉，我也自信于我的阅读经验——尽管在读到《我 不是潘金莲》之前，我已读过那些所谓著名评论家关于《我不是潘 金莲》的“花言巧语”和“豪言壮语”——我不隐瞒我的看法：我 不喜欢这部小说，因为这不是一部出色的小说，更谈不上什么“伟 大”。读完之后，我脑海里浮现的是两个关键词：想当然、单薄。 这是一部想当然的单薄之作。

**想当然：经不起推敲的细节和逻辑**

《后汉书 ·孔融传》:“以今度之，想当然耳。”所谓“想当然”, 即以现今情形和自身见识来揣度，想来以为如此。在《我不是潘金 莲》中有几处细节是“想当然”的结果，因为它经不起推敲，也不 符合现实生活的实情和逻辑。

一处是，李雪莲“上访”来到了北京，落脚在同学赵大头那里， 刚好赵大头是“全国人大代表”下榻酒店的厨师。李雪莲本来要去 天安门静坐的，但一早起来，在大厦“前院的花池子前”,被一个 办事处的领导当成了大厦工作人员，借着往车上搬材料的机会，李 雪莲混上了代表们的车，“闯”进了人民大会堂。

这样的情节在现实中能发生吗?一个初进北京的乡下女子，会 被“误认”吗?会往车上搬材料吗?能“混”在代表们的车上吗? 我特意问询了一位参加过“人代会”的人士，他肯定地说这种情形

刘 震 云 《 我 不 是 潘 金 莲 》



167

剜烂苹果 · 锐批评文丛



168

不可能发生。他说，李雪莲被误认为酒店工作人员可能性很小，酒 店工作人员均着统一制服，二者气质上也是有区别的，误认的可能 也有，就是那位“办事处的领导”刚来，还不熟悉员工；往代表车 上搬材料的事儿，也没有，即使搬材料，也是专门的会务用车；更 不可能混上代表们的车，每辆车都有一个工作人员，出发前都会点 人头。所以这位“人大代表”强调，李雪莲不可能进入会堂，就不 可能在安检处被擒了。

另一处是，因为国家领导人碰巧过问了李雪莲上访告状的事 儿，批评了该省省长，七天之后，该省直接下文，一下子撤销了李 雪莲状告的市长、县长、县法院院长、县法院“专委”四位官员的 职务。

现实中，这样的处理结果会发生吗?我又特意问询了我的一 个正担任县领导的朋友，他刚听完，哈哈大笑起来，说：“你们这 帮书呆子真能掰，睁着眼睛瞎掰，对中国的现实无知到这种程度。” 我说：“这不是我掰的，别把我也绕进去骂。”他给了我解释：中国 的官场体制，尽管有时是“长官意识”,但还是一个讲究法制的体 制，或者说强调法制的体制。为什么说这事儿是瞎掰?一、一位国 家领导人不会容许这样的不符合程序的任免事件发生，小说中说国 家领导人看到了关于此事的“内参”。二、即使一个因离婚而起的 告状女得到了领导人的过问，按照当前的官场规则，受牵连的最高 官员充其量只是一个副县长，到不了市长，更到不了省长。三、除 非告状女的行为造成了非常恶劣的社会影响或者涉及人员伤亡，受 牵连的也到不了省长那里。所以说，李雪莲的事不可能造成如此 多、如此高的官员的撤职。

小说里，这样“想当然”的细节还有一些，比如医院用救护 车送李雪莲到北京拿钱、比如在李雪莲家周围四位警察24小时布 控——我那位当县领导的朋友说，这样的“礼遇”在现实中也不会 发生——等等，在此不再详解。

我为什么重点提到上面两处“想当然”的细节，因为这两个细 节是小说往前叙述下去的“动力”,或者说是小说成立的前提：如



果李雪莲进入不了人民大会堂，便不会有国家领导人的过问，也便 不会有那么多官员的撤职，也便没有小说后来的第二章、第三章。 所以这两个细节至关重要，这两个细节是小说情节、小说故事的最 高潮部分，如果不在最高潮部分建立起扎实的小说根基，那么小说 的大厦将轰然坍塌。但遗憾的是，这两个细节经不住细致推敲，也 不符合现实生活的实情和逻辑，那么,小说虚构的真实性和说服力 便大打折扣，一部缺乏基本真实性和说服力的小说，是不成功的 小说。

我们说一个小说家出色与否、伟大与否，是出色、伟大在这样 关键细节上的“用力”:“用力”达到让读者信服，“用力”表达真 实的现实和逻辑，“用力”在看似“轻”的细节上达到“重”的表 达效果，这样的地方来不得半点“滑头”和“想当然”。从这一点 来说，刘震云与“伟大”擦肩而过。

或许有人会说，这是一部虚构的荒诞的小说，不是纪实文学， 既然荒诞，便允许细节上的“出入”,怎么能这样较真呢?这种观 点是错误的。这里涉及两个概念：虚构和荒诞，虚构不是虚假，荒 诞不是瞎掰，正因为小说是虚构且荒诞的，所以小说必须追求一种 更高的真实——生活的真实和精神的真实。而这两个细节是违背生 活真实的，不符合事实逻辑的，如此重要的两个细节“失真”,小 说便变得虚假起来。

相反，小说中虚构的李雪莲与她家牛的对话，牛摇头让她不要 “上访”了，她便听牛的话，准备不“上访”了。我觉得这个细节 特别真实，尽管现实生活中不可能出现牛说话的事儿，真实的是， 这个细节符合主人公的内心世界，让这个小说有了神性的力量，这 就是所谓的精神真实，对读者有说服力。

当下许多小说脱离生活的真实和逻辑，睁眼瞎掰，已经是一种 通病了，区别在于有的“掰”得高明点，有的“掰”得粗糙点。找 一个吸引眼球的故事，信马由缰地“掰”起来，看谁“掰”得离谱， 看谁“掰”得大胆，只求一时热闹地卖几本书，便罢了。我不是说 非要像做田野调查、标本分析那般较真地写小说，但至少“掰”得

刘 震 云 《 我 不 是 潘 金 莲 》



169

剜烂苹果 · 锐批评文丛

170

不能脱离生活实情和逻辑——这样“掰”来“掰”去，怎能“掰” 出经典和伟大呢?

**单薄：故事大于人物**

很显然，对一部小说产生“单薄”的印象，并非来自书页的厚 薄、字数的多少。有些小说很厚，但越读越薄；有些小说很薄，但 越读越厚。我欣赏后者。《我不是潘金莲》287页、17.9万字，不 厚也不薄，但是两遍读下来，我觉得它变得越来越薄，闭上眼琢磨 一下，它甚至变得像只有几页纸片那般单薄起来。

我以为，这单薄，是一个夸张的故事结束之后，小说便结束 了，它留给我回味咀嚼的东西太少，更谈不上那种“欲罢不能”“如 鲠在喉”的复杂感觉了；这单薄，是小说将一个千头万绪、神秘莫 测的世界，简单化、戏剧化、个案化了；这单薄，是作者书生意气 的清官思维和企图为民请命的写作意识在作怪，小说的故事和人物 上“想当然”地投影和折射了作者的价值观和思维方式。

如果要为这“单薄”印象找些学理上的依据的话，或者说是什 么原因造成了小说的“单薄”,我觉得至少有两方面的因素不能忽 略：一是故事大于人物；二是小说信息量少。

先说故事大于人物。小说的故事可以说是一个“惊了天”的 故事，一个农村女子的离婚案告状告到了人民大会堂的“人代会”, 告到了国家领导人那里，一切荒诞而夸张的情节得以展开。从内容 和情节上来说，这个故事的确“惊了天”。这样的故事，我们可以 在新闻里看到，它是非常态的个案，必须有太多的巧合才能发生。 事实上，刘震云推动这个故事前行，就是依靠了“编造”的种种 巧合，而且这巧合之敏感、之大胆——“人民大会堂”“全国人代 会”“国家领导人”——令人感慨。

说白了，这是一部靠情节取胜的小说，情节的离奇是小说留在 读者脑海中的最大印象。当然，刘震云的写作意图并不只是希望读





者被这个故事征服，他真正的“野心”,是希望读者记住李雪莲这 个“前所未有的中国女性形象”,以及一群丑态毕现的中国官员形 象。但是小说真正呈现出来的效果呢，是故事大于了人物，即一个 离奇的“新闻性”的故事盖过了人物形象的塑造，再加上这个故事 是靠经不住推敲的细节和逻辑支撑的，所以也给人物的塑造带来了 不可信。生活中是有诸多离奇的情节，这些情节大多是《故事会》 所青睐的，这些情节的偶然性和个案性，掩盖了平常生活下的诸多 秘密，几百年的小说实践已经证明，那些真正出色、伟大的小说是 在普遍而平静的生活中发现不普遍不平静的。

另外，刘震云笔下的李雪莲真的是一个“前所未有的中国女性 形象”吗?——这是刘震云自己说的，从小说中我并没有读出来。 相反，我觉得李雪莲这一文学形象，并没有超越文学史上的“秋菊” 形象，“秋菊”给我的震撼至今仍在，尽管作者期望在李雪莲身上 叠加了“小白菜”“潘金莲”“窦娥”,但是李雪莲留在我脑海中的 面容和性格并不那么深刻。作者说李雪莲内心很“绕”,其实李雪 莲并不绕，真正绕的是一个离奇得不可能发生的情节，而且我感觉 真正绕的是作者刘震云，整个小说中，我读到李雪莲所谓“绕”的 内容时，我眼前浮现的是一个男人刘震云，而不是一个一辈子告状 的弱女子李雪莲。这一切的发生，只能怪刘震云太过强大了，太能 “绕”太能“掰”了，他的形象盖过了李雪莲的形象。这究竟是一 个小说家的悲哀呢，还是幸运呢?

再说信息量少。历史上也有一些经典小说是靠离奇情节支撑 的，比如卡尔维诺的《树上的男爵》——一个人在树上过了一辈子， 但除此以外，还得靠强大的信息量来塑造人物，来揭示非离奇的生 活本质。情节是小说的“骨头”,信息量是小说的“肉”;情节是小 说的“脉管”,信息量是小说“脉管”里流淌的“血液”。而小说《我 不是潘金莲》的“骨头”和“脉管”强劲而清晰，它的“肉”和“血 液”单薄而稀少，这样，小说便丰满不起来。

这根源归结到两点：一是作者太急切地想要讲完这个故事，他 是奔跑着讲这个故事的，有的地方来不及更深入地表达；二是作者

刘 震 云 《 我 不 是 潘 金 莲 》

:

情



171

剜烂苹果 · 锐批评文丛

172

在这个不算长的篇幅里，想要塑造的人物太多——下至屠夫厨子， 上至省长国家领导人，结果不是蜻蜓点水，就是顾此失彼，没有真 正塑造出几个人物来。——老实说，倒是有几个作者没有刻意用力 写的人物“活”起来了，比如那个劝李雪莲去镇上喝羊汤的镇长赖 小毛，寥寥几笔，人物传神至极。

小说的信息量，是指根据故事和人物的需要，不可省略的生 活信息和人物的内心信息，简单地说，就是人物必须在小说中过起 柴米油盐、喜怒哀乐的日子来，有些内容该省必省，不该省则不可 省，这样，人物形象才可能丰满起来，才可能打动人。《我不是潘 金莲》的问题在于，小说中的李雪莲，虽然她的一生都在告状中耗 尽，但小说在这个人身上花的笔墨只是围绕情节推进而组织，而没 有用更多的信息来展示一个人物与现实生活息息相关的内在生活， 因信息量缺乏，李雪莲这个人物便单薄起来。

当前有许多小说之所以不够出色，是与信息量有关，不是信息 空转，便是信息匮乏，即要么内容啰嗦、无效、不知所指，要么内 容干瘪、寡淡、缺胳膊少腿，或许，为一个小说找到恰如其分的信 息量，是小说家们不可忽视的一个技术问题、一个美学问题。

**题外话：吹捧得离谱**

最后说一点关于《我不是潘金莲》的题外话。读过这个小说 后，我再一次在网上读了有关著名人士关于这个小说的论断，其中 有两个人的说法让我不敢苟同，一个是北大张颐武教授，一个是此 书的责任编辑之一的安波舜。

张教授说：“这个书好就好在正文短，序言长，这是最好的。 我建议这个故事拿去得鲁迅奖(鲁迅文学奖),把前面的拿去得茅 盾文学奖，分开得。十八大以前最重要的两篇小说，这是第一个意 思，形式上别开生面，先看后面，再看前面。”

——真是可笑至极!一个长篇分成两半，短的得“鲁奖”,长

的得“茅奖”,难道这奖是你家办的?难道全中国没有小说了，要 一个小说分开来得?居然还提出什么“十八大以前最重要的两篇小 说”,我都要晕倒了，见过无聊评论的，没见过如此无聊评论的。

责编安波舜说：“之所以这个作品伟大，弥足珍贵，就是因为 50、60年代的作家，无力书写这个东西，都在写‘文革’,个别写 的都是官场文学。……原来我们觉得他是作品优秀，看了这个作品 之后，我得说刘老师你是伟大的作家。”

——您就吹吧。鼓吧。反正吹牛皮不犯法、不上税，只丢脸， 我只想提醒下安先生，您得注意一下社会影响，别吹到别的星球上 去了。

话说回来。无论各位怎样离谱地吹，《我不是潘金莲》依然是 《我不是潘金莲》,小说不会因您的吹捧，而经典起来，伟大起来。 它是不是经典，伟大不伟大，留给广大的读者，留给时间去评判， 关于《我不是潘金莲》,您最好说点靠谱的、发自内心的话，这样 足矣。

就在完成此文时，我遇到一位喜爱读书的朋友，她对我说刚读 完《我不是潘金莲》,问我此书怎样，我反问你觉得怎样，她说：“好 似一幢建在沙地上的没打地桩的豪华气派的大楼。”我觉得我这位 朋友比那两位著名人士高明。

读完《我不是潘金莲》,马尔克斯的《霍乱时期的爱情》也到 了——书的出版永远是方兴未艾的——多年前我在网上读过此书的 电子版，虽然错字连连，仍读得我心惊肉跳，如今正式授权的《霍 乱时期的爱情》重新翻译引进，我便买一本回来珍藏、重读。马尔 克斯如刘震云一样，同样写了一个离奇的故事，但生活的信息、人 生的信息被他写得如此丰满、动人，要说经典，要说伟大，比一 比，读一读，便一切都清晰明了起来了。

*(原载《文学报》2012年10月18日)*

刘震云 《 我不是潘金莲 》



173

剜烂苹果 · 锐批评文丛



174

**张翎《金山》**

——无资格角逐“茅奖”

第八届茅盾文学奖开评了。围绕于此，文学界里的家长里短与 流言蜚语也如约而至。作为中国长篇小说的最高奖项，不言而喻， 里边时时刻刻涌动着名和利的暗流，所以，诸多捕风捉影、似是而 非的话题，像幽灵一样徘徊在关注者脑海中：作品的艺术含金量和 市场含金量是否与“最高”相匹配?评审是否有人情因素，是否暗 箱操作，是否是平衡的结果?这注定了“茅奖”会招致没完没了的 猜测和谈论。我以为，这是“茅奖”的“荣耀”,因为任何一个有 影响力的文学奖项必遭此“命运”——影响力等于话题门。

这不，本届“茅奖”的大幕还没真正开启，“戏”便上演了。 这都源于一部涉嫌抄袭的小说《金山》。

不久前，第八届茅盾文学奖评奖办公室在《文艺报》和中国作 家网上公布了178部参评作品。其中，加拿大籍华人作家张翎的长 篇小说《金山》赫然在目，依照评奖程序，随后它将进入初评范畴， 接受评委关于这部小说的思想水准和艺术水准的判断。

如果说《金山》与其他177部小说一样，那便起不了什么波澜 了，问题是，《金山》与它们不一样：在此之前，有关《金山》抄 袭与否的口水仗已经打了半年多，而且有愈打愈烈之势，加上媒体 推波助澜，“看戏不怕台高”,举报抄袭者与被举报者，轮番登场， 一个说抄了，一个说没抄，你举证，我宣言，围观者一大片，愤怒 者一大片，赚足了眼球。此事也确实给因《余震》(冯小刚《唐山 大地震》的原著)而红火的作者张翎当头浇了盆冷水，应了那句老 话“人怕出名猪怕壮”啊。

事情并未就此打住。就在“茅奖”参评篇目公布前夕，《文学

报》就张翎《金山》涉嫌抄袭案抛出最新动态：第三方学者认定抄 袭“完全属实”——

清华大学外语系学术委员会主任、拉丁美洲科学院院 士、中国比较文学学会副会长王宁教授作为第三方学者受 相关方(包括原著者)的委托，对该事件展开研究。在经 历长达三个月的研究、鉴定工作后，王宁公开提交了三份 研究、评审报告。他指出，《金山》中被列出的多达好几 十处文字与《妾的儿女》《残月楼》《鬼魂列车》《收骨人 之子》等英文小说从细节到情节、从内容到结构的雷同之 处，均来源于原著作者们的原创，属于个人知识产权，而 非张翎辩解的所谓“公共史”。中文小说《金山》抄袭这 么多英文小说的指控“完全属实”。

现在的事实表明，《金山》有抄袭的重大嫌疑。

但是，对这样一部“劣迹斑斑”的小说，我们还是在中国长 篇小说最高奖的评选篇目里看到了它。很多关心中国文学的人想不 通，我也想不通，这让人伤心，中国如此多的好小说，真要让这样 一部小说“发放异彩”吗?据说有些网友还表达了强烈的不满，指 责中国作协“茅奖”办公室“不负责任”,要求取消《金山》的参 评资格。

在不满和指责面前，中国作协“茅奖”办公室主任胡平站出来 表态。《青年报》这样说：

茅奖办公室主任胡平对记者表示，现在双方吵得不可 开交，有人指责是抄的，但是又有人反驳和澄清，现在只 要没有一个权威机构的抄袭认证，作协就将视《金山》没 有抄袭，“《金山》暂时不会被取消参评资格。”中国作协 的表态事实上已经否决了王宁作为一名学者所作鉴定报告 的权威性。

张 翎 《 金 山 》



175

剜烂苹果 · 锐批评文丛



176

老实说，胡主任的这一表态确实欠缺水准。一、谁是认证抄袭 的权威机构?没认证就能说“视《金山》没有抄袭”吗?二、抄袭 争议如此大，就不能先搁置参评资格吗?法院是权威机构，但现在 还没走法律程序，不靠谱；第三方学者可以看作权威认证，但咱不 认可；那咱中国作协“茅奖”办公室应该算是权威机构，即使不是， 也算是“茅奖”的权威吧，咱虽不裁定《金山》是否抄袭，但咱可 以将争议小说《金山》搁置，等待权威机构裁定后，再做是否让它 参评的决定，而不是说，先参评，再裁定，逻辑关系搞反了。

退一步讲，假使《金山》一路过关斩将，获得了本届“茅奖”, 而最终“权威机构”认定《金山》抄袭，那终究丢的是《金山》的 脸还是“茅奖”的脸呢?

在奖项的评选中，一部小说的思想水准和艺术水准，见仁见 智，可以谈论，唯一不容谈论的是，一部小说如果抄袭即使是涉嫌 抄袭，一定得把它拒绝在奖项的大门之外，不给它玷污奖项的机 会。杜绝抄袭是一个作品的道德底线，如果这个底线都没了，还妄 谈什么思想水准和艺术水准?就像安全是食品的道德底线、性丑闻 是政治家的道德底线一样——著名的卡恩，即使他否认性侵犯，即 使法院还没最后裁定，但他的国际货币基金组织总裁的帽子必须先 脱下、下届法国总统的梦先破灭吧，这是底线，他不应该突破。

照目前情形来看，我以为，小说《金山》没有资格角逐声名赫 赫的“茅奖”!

*(原载《文学自由谈》2011年第4期)*

**贾平凹《带灯》**

部 没有骨头的小说

贾 平 凹 《 带 灯 》

**一** **、读** **一** **部小说的理由**

一个作家，尤其一个名作家，隔三岔五总会弄出一部长长的小 说来，不如此，仿佛不能证明自己和自己影响力的存在，就如“钉 鞋的老往人脚上瞅，马副镇长抓计划生育，他是看任何妇女都要看 肚子大了没有……精神病院的医生干久了或许也就成精神病了吧” (引自《带灯》) 或许是习惯使然，一个人一旦成了作家，写 就成了习惯，不写，闷得慌，“鸡不下蛋它憋啊”;再加上名作家属 稀缺资源，你不写，也有人催着你写。至于是否写得有才华、有激 情、有水准、有创造，有时顾不上考虑这么多，反正得写。

这不，时隔两年，上一部50万字的《古炉》余温正要散去， 贾平凹先生又奉上了36万字的新作《带灯》。这部《带灯》被人说 成是贾先生献给自己60岁的礼物。

《带灯》在《收获》分两期——2012年第6期、2013年第1 期——连载，这让我对一部小说的阅读跨越了两年。

读完之后，《带灯》让我想起我们老家村子里曾经出现过的一 个怪怪的小孩，那小孩像全身没长骨头似的，坐不起来，更谈不上 站立了，整天装在一只很大的洗脚木盆里，肉乎乎的堆满一大盆， 拎起来，细细的一长条。小孩活到三岁死亡。据说那是一种极端的 软骨症。

177

如果要说《带灯》是部什么样的小说的话，我以为，《带灯》 是一部没有骨头的小说，软塌得就像我们村子里那个病小孩。

作为一个作家，有写任何一部小说的习惯和理由，这无可厚

剜烂苹果 · 锐批评文丛



178

非，但是对于《带灯》这样一部小说，作为一个读者，我又有什么 理由来读它呢?或者说，这部小说它带给了我什么呢?

人饿了要吃，冷了要穿，寂寞了要热闹，读完一部近40万字 的小说，读者当然也是有需求的 向小说寻求某种精神满足。美 国心理学家马斯洛提出了人的五大需求理论：生理需求、安全需求、 归属与爱的需求、尊重需求、自我实现需求。读过许多小说后我发 现，马斯洛的需求理论也是适合来作为评价小说的标准的。除生理 需求外，那些好小说总能满足人的另外四大需求之中的某类需求， 比如读《霍乱时期的爱情》,你能获得一种爱的满足；比如读《水 浒传》,你能获得一种安全的满足；比如读《树上的男爵》,你能获 得一种尊重的满足，等等。这其中，尽管有些小说的故事是“丑” 的、“黑暗”的，但作者有倾向、有观念，他的笔是“审丑”的， 是“黑暗”中透进一丝光亮的，所以，读者也能从“丑”和“黑暗” 中，获得一种对安全、归属与爱、尊重、自我实现的渴求，这依然 是小说对人的需求的一种满足。当然，读者获得的这几种需求，不 是靠作者或者评论者解释的，而是靠小说自身的吸引力和说服力来 征服读者，在自觉与不自觉中获得的。

那么《带灯》呢，满足了我们一种什么需求?很多人用一句话 来概括这个小说：《带灯》写了一个乡镇综治办女干部的人生经历， 直击基层女干部的幽密内心，展现当前中国基层现实。这样“万金 油”似的概括没有错，因为任何小说都可以做类似概括。你写了 什么- 这不是小说真正的问题，小说真正的问题是：你写出了什 么,你让我(读者)与小说及小说人物之间建立了什么感情——被 征服?被打动?被启示?如果我们继续往前推问，《带灯》是否依 靠自身的叙述吸引我们，并说服我们，走进了这个叫“带灯”的女 干部的日常生活和内心世界吗?很遗憾，我的阅读并没有把我带进 去，因为小说琐碎而散漫，从情节安排到人物刻画，很是软塌，而 且小说的内容并没有多少超越我智慧的东西，除了一些的龌龊细节 诸如吃酒席把碗碟丢到尿窖子里、吃蒸煮引产下来的婴儿来治病等 描述给人印象深刻外，很多内容都是“新瓶装旧酒”——对新闻消

息的囫囵照搬和改头换面。所以，我期望被作者的叙述征服的愿望 难以实现，乡镇女干部的人生经历既没有从故事层面也没有从精神 层面上让我产生“共鸣”,就是说我并没有从这个小说中获得某种 需求的满足。

这一切源于，这部小说缺钙少骨、患上了软骨症。

贾 平 凹 《 带 灯 》

**二** **、一部没有骨头的小说**

如果把一部小说比作一个人的话，那么,小说的故事、情节 是骨骼，细节是肌肉，人物是大脑，题旨是精气神。一部小说要像 人一样有生命，并能感染打动他人，小说家必须为小说提供鲜活的 生活营养和强劲的精神营养，否则，即使一部小说拥有了骨骼、肌 肉、大脑，它仍然是死的，是僵硬的。我以为，《带灯》有故事、 情节，有细节，有人物，尽管作者在表达上做了努力，也有对中国 现实发言的想法，但是呈现在我们面前的《带灯》,其生命活力还 是出现了问题，它如一个古稀之寿的老人一样，浑身的钙质流失之 后，身体和精神都松垮下来了。

**(一)故事、情节没有骨头——脚踩西瓜皮，滑到哪里是哪里**

翻开这部小说，一个最显眼的特征，是有许许多多用黑框框住 的章节标题。这些黑框小标题像膏药一样贴满整部小说，难得数出 来有多少，有的小标题下只有一两句话，有的小标题下近万言。但 是读完整部小说漫长的362页之后，我发现，这些黑框小标题里的 内容，以及小标题与小标题之间的内容，要么松散、随意，要么互 不搭界，甚至有的情节内容重复使用，可以看出作者在写它们时， 文思的断裂和随意，似乎是想到哪里就写到哪里，就像一句俗语所 说，脚踩西瓜皮——滑到哪里是哪里。这些黑框小标题变成了许多 西瓜皮，它记录了贾先生滑行的印迹。



179

剜烂苹果 · 锐批评文丛



180

随手举两个例子。比如黑框小标题“普查维稳和抗旱工作”就 写得松散、乏味：镇长下乡检查维稳、抗旱工作，第一天到了哪里， 第二天到了哪里，中、下午在哪里吃，晚上怎么住，路上遇到了什 么人，天亮便离开。粗线条地叙述完毕，这一章节便完结。这样的 叙述有意义吗?这样的内容能刺激读者吗?比如“普查维稳和抗旱 工作”这个小标题之前，是“给元天亮的信”,之后是“镇政府终 于好事连连”,彼此之间跳开了，情节上没有直接关联。再比如， 还有一些重复的情节，一次带灯在镇里，有人跑到县政府门口上 访，领导通知带灯上县里把上访的人带回樱镇；还有一次带灯在县 里开会，有人跑到县里上访，领导通知带灯不开会了把在县里上访 的人带回樱镇。在小说不同地方的两个黑框小标题下，叙述的是两 次截访均成功的内容。两次叙述的内容是否太过重复，太过平淡， 太没有吸引力了?小说中还有一些人物和事件，有了个开端，见 不到结果，虎头蛇尾，“西瓜皮”滑到最后，恐怕连作者都记不起 来了。

可以不夸张地说，整部小说基本上是由这样一些“碎片”式的 “膏药”和“西瓜皮”构成——“膏药”上贴的是樱镇的风土人情、 花草虫鱼、鸡零狗碎等内容；“西瓜皮”上滑行的是，在樱镇大发 展的格局下，“寻找经济新的增长点和维护社会稳定上”,综治办带 灯主任的日常工作和生活：打击非正常上访、缠访、闹访的同时， 对一个官至高位的樱镇陌生人的思念。因为樱镇人没完没了地上 访，如水中葫芦，按下一个，另一个又浮上来了，所以小说对所有 的上访人和事件都做了描述，也是没完没了。作者仿佛想把主人公 带灯的每一天、樱镇上的各色人等都写进小说，去县里、在镇里、 下乡里，每一个日子、每一个人被作者招之即来挥之即去。

这样皇皇36万言写下来，表面上看，一部当下中国西部乡镇 现实的大画卷展现在我们面前了，而事实上，作为讲究表达技巧和 接受读者阅读检阅的小说来说，《带灯》的故事结构是乏力的，小 说的情节架构没有搭建起来，导致小说缺乏靠自身逻辑——故事情 节和人物内心情节——来推动小说前行的“叙述动力”,只有靠作



者主观意识来强行推动小说了，这样的小说一是让读者难以读下 去，二是给人的感觉是软塌塌，没有骨头，无法像个强壮有力的人 一样立起来。

或许，这样写正是贾先生有意为之，在寻求某种变化和创新 呢。或许，他就是想打破一条故事主线贯穿小说的写法，将琐碎、 散漫，并缺乏逻辑关联的生活现实直接搬进小说，让生活与小说平 起平坐。贾先生自己就形容过《带灯》是一幅质朴的淡墨书法。当 然，写无定法，任何写法都是值得尝试的，普鲁斯特的《追忆似水 年华》用几十万字写一天的回忆也是可行的，贾先生努力改变的勇 气令人钦佩。但是，任何一种写法成立的前提，是要能写出一部真 正好的小说——好读、耐读，我对《带灯》的阅读经历告诉我，这 部小说并不好读，不够吸引人，无论情节还是见识，均没有超拔之 处。所以，在一个人们的阅读耐心像夏天太阳下的冰糕一样易融化 的时代，放弃了一个大的故事情节为主导、大量日常生活铺张的小 说，是很难得到读者青睐的。

这里涉及一个问题，我要写一个乡镇综治办干部，她的日常的 琐碎的生活值得全部写进小说吗?那么是否说我要写一个文学编辑 也要写这个编辑的任何时间的所见所闻所感呢?如果这样认为，显 然是写作的一个误区。不是所有的生活都有必要进入小说的，它必 须是有价值、有意义的，是能刺激读者的。英国小说家福斯特说：

不论日常生活到底是什么样子的，实际上都是由两种 生活组成的——时间中的生活和由价值衡量的生活，而小 说能做的——如果是好小说——就是要把由价值衡量的生 活包括进去。

显而易见的是，在《带灯》中，贾先生的叙述犯了两个错误：一是 取消了小说时间的存在，因为太多的黑框小标题，没有一个内在的 情节架构，所以小说内部的时间无法延续，管他春夏秋冬昨天今天 明天上午还是下午，就那么混沌地堆积文字吧，这也是我们很难在

贾 平 凹 《 带 灯 》



181

剜烂苹果 · 锐批评文丛

182

小说中看到时间的缘故；二是一些“由价值衡量的生活”在小说中 的缺失，带灯的所见所闻，对小说来说，不全都是有效信息，既是 无价值衡量的生活，就没有必要进入小说了。一个作家必须警惕的 是“少见多怪”,在小说里，你的情节内容，你的见识见解，是否 超越了读者的智慧，是否对读者构成了吸引，这一点很重要。

**(二)人物、题旨没有骨头——打马虎眼，和稀泥**

带灯是小说极力刻画的人物——据说贾先生首次用女性做主人 公——她漂亮、孤芳自赏，还有那么点不合时宜，她像男人一样处 理形形色色的上访，像隐士一样留恋乡间的安宁，在浑浊的现实面 前，她是善良的，她说“咱们无法躲避邪恶，但咱们还是要善，善 对那些可怜的农民，善对那些可恶的上访者，善或许得不到回报， 但可以找到安慰”,但安慰终究也没有找到，带灯在处理一场大斗 殴事件中脑子受伤，综治办主任被撤销，一个兢兢业业的乡镇女干 部成为某些人某种体制的“替罪羊”,故事和人生同时收场，她有 些疯了。

小说的题旨，如人民文学出版社出版的《带灯》的“勒口”上 的文字所述：带灯的痛苦是无法救赎的，她是现世中的萤火虫，带 着一盏灯在黑夜中巡行，拼命地燃烧和照亮，却命里注定微弱无 力，终归尘土。有评论家认为，作家以深厚的人道主义情怀呼吁对 社会管理体制的改革，深刻且犀利。是一部对当下现实不仅直面而 且充满关切的作品。

应该说，带灯这个人物塑造得还是很饱满的，小说题旨表现得 也较为深刻。但是我以为，作为一部直面当下现实的小说，人物和 题旨的骨头还不够硬，尖锐度还不够，只能说人物和题旨抵达了某 种现实，还没有继续往前走一步甚至两步，去戳痛现实，去抗争 现实。

拿带灯这个人物来说，小说塑造的“带灯”依然是我们理解范 围内的“乡镇综治办主任”,她比那些自私、鱼肉村民的乡镇干部

向前走了一步，她内心丰富，充满善意，她如一只萤火虫，燃烧自 己照亮浊世，这里边我们可以感受到贾先生对“带灯”的同情与关 切。但是一部小说要迈上出色甚至伟大的高度，仅有“带灯”“在 黑夜里巡行”是不够的，小说还必须让萤火虫如“飞蛾扑火”般去 撞击、去破坏现实。这样的“带灯”才不是贾先生笔下记录的、我 们熟悉的“带灯”,而是陌生的、充满破坏力的、创造出来的、文 学意义上的“带灯”。

贾 平 凹 《 带 灯 》

历史学家记录，而小说家必须创造。福斯特说：

小说家的职能就是从其根源上揭示隐匿的生活：告诉 我们一个我们原本不知道的维多利亚女王，由此创造一个 并非历史上的维多利亚女王的小说人物。



我们说贾先生《带灯》里的人物和题旨没有骨头，在于这个小说只 告诉了一个我们知道的“带灯”,而没有创造出一个现实中没有的 “带灯”。在这个人人言说的时代，要保证和放大小说言说的有效 性，小说必须把现实中的不可能拿到小说这个“实验室”里，让它 变为可能，不说改变一个世界，至少让小说影响世界成为可能。由 此，贾先生在处理小说的结尾时，不应该“打马虎眼”和“和稀 泥”,不应该让带灯微弱无力，被体制淹没，应该让小小的“带灯” 爆发出来，去撞击体制，去把那“陈年的蜘蛛网”撞破，获得新生。 我们说鲁迅先生之所以伟大，因为他的写作不仅仅是在铁窗子里呐 喊，还要拿肉体去搏斗存在的暗夜，拿精神去抗争绝望。阿Q 有 “精神胜利法”的软弱性，但阿Q 更可贵的是他有革命的骨性。鲁 迅先生说：“真的勇士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜 血。”而贾先生在“带灯”面前，是否太软弱了些呢?

183

或许，缘于我们对贾先生的每一次写作都很在乎，期望在他那 里读到真正出色的中国小说，所以才提出了非一般的挑剔与苛刻。 但是遗憾的是，《带灯》在即将出色的最后一两步止住了，作者没 有勇气真正地去创造人物，去升华题旨，没有勇气去突破写作最后

那道红线——是谁把带灯逼疯了?是谁应该受到指责甚至审判?如 果要让《带灯》在当下现实面前成为一部真正的批判现实的巨作的 话，小说不能在带灯疯的那一刻戛然而止，应该继续往前走，应该 让带灯把一切打碎之后，闯出一条可能改变现实的希望之路。其实 这条路就是鲁迅先生所说的一条“淋漓的鲜血”的路。这是小说真 正的价值，是读者对小说有效性的一种需求。

老实说，这也是我对包括《带灯》在内的关注中国当下现实的 小说的一种期许，我知道这样的小说很难出现。一些当着各级作协 主席副主席的小说家，他们的小说在触及社会深层次问题时，总是 有意无意地避开，他们在乎现在拥有的一切，在表达的夹缝间安逸 生存即可。所以我说，中国作家有野心，但没有胆量。他们有获大 奖的野心，有写出伟大小说的野心，但胆子太小，不敢去碰触中国 现实根源上的“红线”,但是，要写出真正的现实，没有一副硬骨 头，不去撞“红线”,又怎能写出来呢?读过拉什迪的《羞耻》、帕 斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》等小说之后，我才知道什么是作家的 “胆大包天”,如果拿这类小说来对比《带灯》,我似乎又觉得我实 在没有必要这么挑剔和苛刻，因为二者在写作的胆识上相距得实在 太远了。

作家，尤其一个标榜着写着直面当下现实小说的作家，是应该 有些担当、冒些风险的。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**三** **、这个时代需要什么样的小说**

我批评过刘震云的《我不是潘金莲》——小说被一个传奇似的 故事绑架了，缺乏一种普遍性和丰富性；现在我又对《带灯》的散 漫、没有骨头表达了不满。我问自己，在这个表达过剩、信息不断 颠覆我们认识的时代，究竟需要什么样的小说?

184

我以为这是一个大问题，是小说家写作的“意识形态”,是一 个必须面对的问题，如果小说家对此视而不见，并且没有自己的态





度和立场，写作将会陷入“少见多怪”“自以为是”的泥潭，被读 者被时代抛弃是迟早的事儿。时常听到有人说，我的写作不考虑读 者，不考虑市场，但你得考虑小说的价值，价值就是一个时代对小 说的需要啊。

小说曾经有过短暂而辉煌的过去，它令我们怀想不已。蒙混 时代，人们需要一则则寓言一个个故事来丰富认识、获取生存的勇 气；百无聊赖的时代，人们需要慢节奏的小说来打发漫漫长夜；新 旧文化更迭的时代，人们需要小说是投枪是匕首斩断过去；而在这 个信息过剩、人人言说的时代，人们需要小说干什么呢?小说已经 不是知识的容器，不是思想的发源地，不是个人情绪的宣泄场，不 是报纸的深度报道，不是网络的猎奇，也不是轻而易举便能攻克的 文学堡垒。当下，小说除了满足马斯洛提出的人的安全需求、归属 与爱的需求、尊重需求、自我实现需求以外，人们还需要小说给自 己提供对抗生存压力的勇气和力量，那么,小说自身必须变得有勇 气和力量，对此我无法说得更清晰明了，但我知道，小说的写作将 变得异常艰难，写出一部符合时代、符合读者需求的出色小说难于 登上青天，这种难度在于，小说必须以“大感觉”“大体验”“大眼 界”“大胸怀”来面对人类那些重大而艰难的精神问题。

这个时代究竟需要什么样的小说呢?我不知道，我大概知道不 需要什么样的小说，至少有一点，不需要没有骨头、没有创造、不 给人力量和勇气的小说。需不需《带灯》这样的小说呢?我不知道。

贾先生的《带灯》读完了，唯一打动我的，是带灯写就的那 些没有发出去的情书，不仅情真意切，而且一个基层女干部的满身 辛酸力透纸背，可以看出，贾先生写这些情书是动了真感情的，如 果《带灯》这部小说做修订，只收录这些情书的话，我愿意再读一 遍，而眼前这本《带灯》,就让它回到我的书架上去吧，时间会让 它落满灰尘。

贾 平 凹 《 带 灯 》



185

*(原载《文学报》2013年2月21日)*

**贾平凹《极花》**

——被泪水打湿的“现实”的翅膀

剜烂苹果 · 锐批评文丛



186

在一家报刊亭，花15元，我买到了2016年第1期《人民文 学》,上面刊载有贾平凹先生的新作《极花》。花钱读一部名家的小 说与花钱看一部无脑的中国电影，期待值不一样，小说依然是我们 补充精神能量与操练智力思维的最佳选择——悲哀的是很多人已经 放弃了小说阅读，而手捧爆米花笑看空洞的影视剧。

读罢《极花》,大致满意，但不满足。满意于贾先生终究没有 像许多小说一样把一则社会新闻现实变成一部社会问题小说——那 种全靠社会故事作为叙述动力的小说——社会问题非小说所能解 决，也非小说的价值所在，小说的价值在于深入到“人”的骨子里 打探每个个体生命的独特性和神秘感，《极花》的主人公胡蝶已具 有了这种特性；满意于小说为“买妻”的社会现实插上了艺术的翅 膀，让小说有了意外的精神升腾力量——我为胡蝶被拐卖的激愤与 悲哀，被另一种同情和震撼的情感所代替，同情黄土高原的贫瘠， 震撼贫瘠之地里人的血性与善意、文化的丰饶与古智；满意于贾先 生的想象力并没有呈现或扭曲一种肤浅的现实，而是抵达了现实的 最底层，如紫外线一般透射出了地域的神秘性和人物的神秘性—— 借用一个被拐卖的受害者的眼睛、耳朵和感觉，发现了另一群人的 世界，完成了一曲悲剧向正剧的转变，一个“逃离”的故事变成了 一个“留下”的故事。

但是带给我触动和思考的《极花》,仍让我不满足：不满足于 胡蝶的命运故事只演绎了上半场，被孩子、被“丈夫”、被时间、 被黄土地“说服”的胡蝶放弃了“逃离”,小说在这里结束，但是 选择“留下”的胡蝶，她真的能融入这片土地吗?她是否也变成了



另一个“麻子婶”——一个被拐卖后甘于命运摆布的人?她熄灭的 城市梦想火焰会死灰复燃吗?她的儿子是否需要靠父母的劳作而去 拐买个媳妇，抑或她的儿子走向城市圆了她的梦?……诸多可能构 成了胡蝶命运的下半场，我相信下半场将会是对“人”的秘密的更 深挖掘，当然对小说家来说则是更大的挑战。意大利著名导演贝托 鲁奇说：“重要的不是事件发生的那刻，真正的故事在事件发生之 后。”胡蝶“留下”之后的故事是真正值得书写的故事，但贾平凹 先生匆忙停下了他的笔，让故事止于放弃逃离；不满足于原本为现 实插上了精神翅膀的小说可以飞得更高、更远，但这翅膀被胡蝶的 泪水打湿了，终将限制了小说的飞翔之力。

如果用百分制，我想给这个小说打75分。我心目中，那些世 界大师们的经典小说是100分，咱们中国的当代小说最高分90分， 从这个参照系看来，75分的《极花》已经是不错的了。这只是忠 实于我个人的阅读感受做出的判断，或许短视，但时间最终会给 出分数。

**一** **、人是如何被征服的?**

我以为，《极花》探讨着一个大问题：人是如何被征服的，或 者说人是如何融入新环境的?这个问题够大，是元问题，是总结社 会和人类经验而高度浓缩的问题。当然，小说不是哲学，不是社会 学，小说探讨大问题是从小的道路开始的，这小的道路是一个个人 物、一个个故事，起先这人物和故事就在我们身边，是我们熟悉的 人熟悉的事，慢慢地随着小说家虚构的深入，这些人物和故事变得 陌生起来，最后，他们建立了自己的王国，进入虚无境地，这虚无 终究变成了人的“大问题”,与我们的精神世界紧密相连。

《极花》从一条小路开始：“我”——胡蝶，一个在城里的年轻 姑娘被拐卖了，拐卖到了贫瘠的西北黄土原。买她回来做媳妇的是 黑亮，黑亮开一家杂货店，在村里家境算不错了。“我”被捆绑在

贾 平 凹 《 极 花 》



187

剜烂苹果 · 锐批评文丛



188

窑洞里，像牲口一样被看管。不屈从黑亮，想逃离，是“我”的全 部“生活”。能逃离吗?终究不可能，被破身，怀孕，养育儿子兔 子，适应村子生活，似乎再也走不出去了。这是胡蝶的命运。想逃 离，是小说的根本叙述动力，从始至终，胡蝶都在谋划逃离。要谋 划逃离，就得寻找、等待机会，被囚禁窑洞的胡蝶——“我”,透 过窗子去“看”,屏住呼吸去“听”,费心思去“感受”,成了“我” 逃离的一切心机，小说就是在胡蝶的“看”“听”“感受”中完成整 个叙述的。当然，直到小说最后一个句号画上，“我”都没有逃离 成功，换句话说，即使让胡蝶“我”逃离，“我”也走不出了—— 胡蝶感慨：这究竟是个什么地方哦，贫瘠却讲究，土豆可以吃出十 几种精细做法来，黄土原可以望出去很远，却有自己的规矩和智 慧，男人们没有媳妇，这里却盛产血葱……

表面上，是胡蝶在“看”“听”“感受”中寻找出逃的机会，其 实在“看”“听”“感受”中，一个大西北的神奇土地和这片土地上 的蒙昧、血性与良善的人已经出现在胡蝶和我们眼前。小说的叙述 一直在从“人”的“逃离”向“人”的“留下”转向，当胡蝶从那 个获救的梦中醒来，小说其实已经回答了“人是如何被征服的，或 者人是如何融入新环境的”这个宏大问题。

反过来说，一个人物、一个故事要想提升到探讨形而上的大问 题的层次，则必须依靠“叙述的梯子”一级一级往上攀爬，这“梯 子”便是叙述的合理性、说服力以及穿透力。《极花》设置的五个 部分，以时间为叙事方向，空间为叙事原点——小说几乎没有空间 变化，始终围绕窑洞和村子展开，这也暗示了“逃离”将成为泡 影——来叙述“逃不出去”的合理性和说服力，第一部分“夜空” 讲述胡蝶的反抗；第二部分“村子”讲述黑亮的高原以及黑亮的生 活现实；第三部分“招魂”讲述胡蝶的失身、失魂；第四部分“空 空树”讲述胡蝶融入环境；第五部分“彩花绳”讲述回不去的人生。 很显然，这个叙述过程让胡蝶“逃不出去”的命运拥有了合理性 和说服力。

既然胡蝶的“逃不出去”有了合理性和说服力，如果继续往



前推论，我们便会概括出胡蝶被征服大致经历了四个阶段：暴力征 服——胡蝶被困于窑洞中，拼死抗拒，被殴打，长达一年关押；身 体征服——怀孕生子；情感征服——融入村子生活，与麻子婶、訾 米等相似命运的女子为伴；文化征服——西北地域独特的天地观、 生命观等文化景物的长期自我浸润。如果再往前推论，一个抽象的 带有元初性质的大问题便会呈现出来：一个人被征服，一个人融入 新环境，大抵也会经历像胡蝶一样的命运吧。如果再往前推论，我 们就会发现，一切社会的变迁史，由混乱到归于秩序，被征服、被 融合的过程又何尝不是如此呢?

所以说，《极花》从一个现实故事出发探讨了一个大问题，这 就是所谓的小说的穿透力或者精神力量吧。

**二** **、现实到小说的距离有多远?**

人是如何被征服的?理论家来探讨这个问题和小说家来探讨这 个问题，方式和效果全然不同，前者从理性到理性，追求清晰的结 论，后者从感性到理性，让结论在感悟的清晰与模糊间摇摆。相比 之下，小说家更让人亲切，他不会轻易结论，他舌灿莲花般地讲一 个寓言，至于寓意是什么他缄默不语，将之交给读者，所以说《极 花》探讨了“人是如何被征服的”问题，只是作为读者的我的自以 为是的感受。《极花》是丰富的，对它的解读当然多样，你也可以 解读为是对社会现实的提问，也可以解读为表达作家的慈悲情怀和 人性立场等等——其实只要你愿意任何一部小说都有解读的空间， 问题是要避免有害的过度解读和无价值的拔高解读——《极花》解 读的多种可能，证明《极花》是一部上升到了艺术层面的、有解读 价值的小说。

小说的价值有多大，在于它抵达的艺术层级有多高。有多少小 说只是故事、只是社会新闻、只是无效信息，远没有成为能当作艺 术来看待的真正小说。这里涉及一个重要的问题：从无尽的现实，

贾 平 凹 《 极 花 》



189

剜烂苹果 · 锐批评文丛

190

到一部小说，究竟有多长的路要走?现实不是小说，给现实插上翅 膀，现实有了升腾的能力，有了飞翔的可能，现实才成为真正的小 说。可以看出，《极花》的写作具有挑战性。一个女子被拐卖，逃 跑，被解救了，最后又回到买她的人家里。这是我们身边偶尔上演 的现实，也是新闻报道热衷的故事。如果将这个现实，写成女子的 受难史，写成女子的逃生历险，或者解救的机智故事，或者女子被 解救后自己返回的悲情大戏，在我看来这些写法均可能失败，因为 现实还只是现实，现实并没有向具有艺术可能性的小说“跋涉”, 现实也没有被插上升腾的“翅膀”。贾先生深深明白这一点，他另 辟道路让《极花》由社会现实成为小说现实，这中间走了很远的 路程。

由现实到小说，《极花》究竟走了多远呢?我以为，小说至少 将现实往前推进了五大步。第一步，由一个愤怒逃离的故事变成一 个被征服而留下的故事——故事的转向将读者熟悉的现实陌生化； 第二步，叙述视角和叙述空间限制化——胡蝶的眼睛、一孔窑洞、 一个村子，构成小说的全部，让现实高度集中起来，贫瘠之地的丰 饶和纷繁呈现出来；第三步，用人物和地域的神秘性来稀释过于物 质化的现实故事——小说花大量笔墨来写老老爷，来写未曾消失的 老规矩，给一个拐卖的现代故事蒙上恍若隔世的老旧；第四步，用 梦境代替小说的叙述情节——胡蝶被公安解救，回到城市后不堪社 会“观看”,最后独自返回村子，这是现实的故事，在小说里以梦 出现，既保持了小说叙述的统一，也为胡蝶“留下”找到情节理由； 第五步，让叙述的情感内核产生波动——随着叙述深入，小说的情 感产生波动，由对胡蝶的同情转向对黑亮的同情，甚至并不希望胡 蝶逃出去，胡蝶逃出去了，黑亮和他们的孩子怎么办呢?可以说， 这五大步让《极花》进入到了小说艺术的层级里边，具有了阐释的 可能和价值。现实就是这样被插上“翅膀”的。

法国小说家莫迪亚诺说：

一个作家总是设法在他的作品中表达一些超越时代的





东西，尽管他和任何其他艺术门类的艺术家一样，总被他 所处的时代束缚得死死的，他无法逃脱那个时代，他所呼 吸的空气就是时代精神的空气。

事实的确如此，尤其在这个毫无个人私密性和作家想象力受到挑战 的时代，那些超越时代的东西绝非光鲜的现代生活，而是给予“人” 的私密性以个人深度，《极花》努力在一个被拐卖女的私密性生活 中寻找某种深度——即她被征服的叙述合法性。走进人物的内心， 不忽略任何细小的、闪耀着活力光亮的细节，构成了《极花》叙述 的合法性。比如写胡蝶的恨和控诉：

贾 平 凹 《 极 花 》

咬吧，咬吧，让老鼠仇恨去，把箱子往破里咬了，也 帮我把这黑夜咬破!

比如写胡蝶的认从：

这是我第一回真正知道了什么是做爱，当我坐了起 来，坐在黑亮的怀里……我看着我的身子，在窗纸的朦胧 里是那样的洁白，像是在发光，这光也映着黑亮有了光 亮……而窑后角的凳子上爬着了一只老鼠，老鼠也在发光。

——从恨到认从，这之间的身体冲突和情感波澜要经历多少的山高 水长啊，而贾先生用一只老鼠从“咬破黑夜”到“发着光”,便达 到了一种叙述深度，文学的暗示和象征让我们走进了一个我们陌生 女子的内心，你会觉得她离我们并不遥远，也许小说超越时代的东 西和小说精神升腾力量指的就是它们吧。

小说诞生于一个作家内心生活与外在世界的相遇时刻，《极花》 从现实到艺术来源于这一相遇时刻，这一时刻有时很远，有时很近。



191

剜烂苹果 · 锐批评文丛



192

**三** **、现实的翅膀有多沉重?**

我满意于《极花》,但不满足。读罢小说，我总觉得小说只是 写下了一个精彩的开端，冰山的一角已经裂开，巍峨的水下奇观更 能吸引我们。胡蝶不仅学会了圪梁村的生活，也“学会了做圪梁村 的媳妇了”,她养育儿子，受生活的苦，慢慢成为西北圪梁村的一 部分了。这是小说向我们铺陈开来的胡蝶的命运，也是小说的结 束。但我怀疑这种结束——它是胡蝶人生真正的结束吗?

也许贾平凹先生会说胡蝶后半生的人生，已经在麻子婶、訾米 的描述中结束了，胡蝶“成了又一个麻子婶，成了又一个訾米姐”。 当然，许多平庸的小说家是这么叙述的，但是作为一个有大气象的 小说家，或许我们有理由提出更大、更多期待。胡蝶“留下来”的 故事轰轰烈烈，但“留下来”之后的故事为什么不能也是轰轰烈烈 的呢?可以想象，胡蝶与黑亮的“锅碰碗、碗碰碟的日子”、与她 日益长大的儿子的“内心冲突”……这些下半场的故事，都能让一 个“文学形象”变得深刻和永恒起来。退一步说，既然我们书写了 胡蝶，把她当作“人”的神秘性的“标本”加以剖析，让她的命运 不成为另一个麻子婶，不成为另一个訾米，是一部大小说应该去做 的事，为什么非要让胡蝶走一条重复的路呢?小说之路难道止步于 重复吗?真正的伟大艺术不就是在这芸芸众生中去发现和创造既平 凡又不普通的命运吗?

胡蝶“留下”之后的故事应该有更多的可能性，也应是更加深 邃和震撼的书写——当然作者有权在任何地方结束小说，但伟大的 小说不应该在不该结束的地方结束。除此让我的阅读不满足以外， 小说还有三个方面的叙述也让我有些微词。一是小说给人前重后轻 的感觉。小说写胡蝶因逃跑和不屈从遭遇黑亮和村人暴力相加—— 捆绑、破身等内容写得很充分，很结实，也很震撼，这是小说前半 部分的慷慨笔墨，但是在后半部分，我以为小说就有些“轻”了，



这个“轻”表现在写胡蝶与黑亮的“思维交锋”“生活碰撞”上着 墨很少，让人物的丰富性打了折扣，没有前半部分震撼人心。小说 避开这种生活难度的书写，可能是作者的疏忽，也可能是作者难以 进入。

二是小说中村长的形象。在那个封闭的地方，圪梁村村长有着 权力的威严，虽然热心为村人服务，但他自私自利，一切都需要回 报，好色，什么女人都纠缠。这是《极花》中村长的形象，也是许 多小说中无数村长的形象。也许现实里真有这样的村长，但是在小 说中只要一写到村长，无一不是好色、贪财、耍权，我不明白，是 无数的小说塑造了一个人人皆知的村长，还是天下所有的村长都是 这个样子，都应该是这个样子。所以，我对《极花》中这个被重复 了无数次的小说形象不是太满意，作为一部有追求的小说，为什么 不能写出不那么俗气、不那么重复的“村长”的样子来呢?难道只 有这样的村长才能推动小说的发展吗?

三是有几个地方有暴力叙述倾向，比如胡蝶产子部分，比如胡 蝶破身部分等。暴力描述本没有错，是小说叙事的需要，但是对待 暴力描述的态度最好少些欣赏、展示、狂欢的感情。

作为一部紧贴现实、叙写当下现实的小说，我并不愿将它当作 “社会学标本”来打量我们的社会，也不愿作为道德醒悟——哦， 中国大地上还有如此贫瘠愚昧的地方——来反思我们的生活，我只 是愿意将它当作一部真正的小说来感受，它的故事和人物都属于这 个星球上的一点，它写的是所有人的现实——无处可逃、没被进化 论改写的物质现实和精神现实。

贾平凹先生为《极花》的现实插上了艺术的翅膀，它已经有 了升腾的力量，但有一点遗憾的是，苦难的胡蝶，她的泪水过于丰 沛，它打湿了那双翅膀，太过沉重的翅膀，让小说的飞翔稍显吃 力。当然，一部小说的现实能飞起来，这已经是不错了。

*(原载《文学报》2016年2月25日)*

贾 平 凹 《 极 花 》

193

剜烂苹果 · 锐批评文丛

194

**贾平凹《老生》**

——离卓越有多远?

**一、第15部长篇**

三天读完贾平凹先生的最新、也是他的第15部长篇小说《老 生》①,这是我读完一部20余万字小说的正常速度——不疾不徐， 不跳不跃。其阅读过程是顺畅而愉悦的，故事和人物以其自身的吸 引力“牵”着我走——叙述节奏和细节疏密把控良好，这得益于贾 先生大半辈子写作经历所练就的高超而天才的叙事技巧。

故事的顺畅和吸引并没有将这部小说带入肤浅和油滑的境地。 读完之后，掩卷静立。窗外的世界正被黄昏笼罩，黑暗即将如黑色 的大氅一样覆盖这个世界，一切将变得暧昧、神秘和忧伤起来，而 小说中那个贯穿始终、见证秦岭百年变迁、活得最长久、为死人唱 阴歌的唱师在小说最后也死了：“这个人唱了百多十年的阴歌，他 终于唱死了”——这是小说结束时的倒数第二句话——唱师的去世 并没有给黑暗增添恐惧和阴气，相反，给我感觉强烈的是，唱师的 死让整部小说变得光亮、静穆和深远起来，因为所有人的死是死， 只有唱师的死是活，是再生，是见识和超度了秦岭社会百多十年间 无数人死亡之后的活——一个常年奔走在阴阳两界之间的唱师的死 是称不上死的，因为他死了无数次，也活了无数次。在这一刻，唱 师的死将小说的四个故事连接起来，我的阅读感觉也因此深化开 来：这就是我们的百年足迹，这就是我们无法回避的命运，以及苍 凉的命运感。



① 贾平凹，《当代》,2014年第5期。



何为命运感呢?就是你无法选择地来到这个世界体验一遍活着 的万千滋味后或早或晚地死去。就如只活了46岁的美国极具天赋 的“后现代”小说家大卫 ·福斯特 ·华莱士所说：“小说的作用就 是告诉读者，身为人这件事到底是一种什么滋味儿。”小说《老生》 写下了革命时期、土改时期、公社化时期、改革开放时期的秦岭社 会形形色色人活出的各自的滋味——生的艰辛活着的苦闷、侮辱和 被侮辱的交替、短暂的情欲快感……以及他们悄无声息、无足轻重 地死去。如果说每个人的死去还有一些声响的话，就是近百年来飘 荡在秦岭上空的唱师的阴歌——人就是如此，历史就是如此。

可以说，《老生》写出了人物和历史的命运感。

我们评价一部小说，无非三个坐标系：一是小说家自身的创作 历程；二是小说家所处时代所处国度的创作水准；三是世界文学中 经典的、一流的小说。那么以这三个坐标系为参照，我们该如何判 断《老生》的艺术水准呢?

我以为，《老生》在贾平凹先生的长篇小说体系中是很优秀的 一部，故事有一种返璞归真的轻逸感，题旨是人生境界的一种真诚 表达，比《带灯》深刻，比《古炉》朴素，比《秦腔》有吸引力。 如果把《老生》置于中国当代小说长廊中，也是一部不错的作品， 它的洞察力把很多“新闻小说”“臆想症小说”都比下去了。在我 阅读《老生》的过程中，我脑海中浮现过几部与《老生》类似的世 界经典小说的影子，比如同样是用20余万字写尽拉丁美洲百年兴 衰的《百年孤独》,比如同样用小人物来表现大历史的德国小说家 伦茨的《德语课》,比如同样用时间分割历史和一人穿针引线写法 的英国小说家毛姆的《刀锋》,但是与这些一流小说比较起来，《老 生》的不足和短板便显现出来。

所以在我看来，《老生》是一部不错的但远不够卓越的小说。 我曾经批评过《带灯》,觉得《带灯》已经是一块钢但缺了那么点 硬度，现在我们又来苛评贾先生和他的《老生》,是因为《老生》 已经有了气象但少了那么点“大”,贾先生已经写出了地道的中国 小说，本来可以比肩世界一流小说的，但总感觉离了点距离，难道

贾 平 凹 《 老 生 》

195

剜烂苹果 · 锐批评文丛

言

196

贾先生的大才华有误用吗?误用到哪里去了呢?

**二** **、一** **部不错的小说**

读过太多中国当代小说，老实说，大多数小说总让我这个毫 无阅读功利心的仅仅因为爱读小说的读者感到失望：有的小说没有 叙述的难度也无想象力的难度；有的写作者思想被阉割，写作内心 不自由，写出的小说欲言又止，不尖锐不敢冒犯；有的小说表达上 毫无智慧和幽默可言，味同嚼蜡；有的小说是新闻的翻版是梦游者 的诳语是想当然的无动于衷……究竟是什么原因导致了这种小说现 实，是时代的原因?是才华的缺失?还是承担上苍之意的天才没有 降临?不得而知。

而贾平凹先生耳顺之年新出炉的《老生》是不错的，不错表现 在哪几个方面呢?三个方面。

《老生》是有难度、有野心的为历史存照的写作。26万字，写 出秦岭乃至中国百儿八十年的国情、世情、民情，这就是一部小说 的难度，也是一个小说家的野心。如果过重勾勒历史演进的轨迹， 那么《老生》就不是一部小说，而是历史教科书；如果集中在几个 人物或几个家族的变迁上来表现历史，人物形象是会丰满，但是历 史的复杂性和命运感会削弱，会让历史变得简单和机械。历史如何 归于文学?历史如何成为小说家的历史?《老生》在这样的难度和 夹缝间行走，走出了一条属于自己的既解决写作难度又达到写作野 心的路，即分四个历史时段、四个大故事，用难以计数的小人物不 断登场和退场，不断出现和死去来表现国情、世情、民情，每个小 人物身上暗藏大历史，每段历史成为人物命运的“动力”,这样， 历史感与文学性均有了。大人物写进历史，小人物写进小说。《老 生》里所有小人物的思维和行为都被大历史这枚探照灯照射，小人 物的故事只讲述历史是怎样的，发生了什么,但历史是如何发生 的，为什么会发生，这些问题是历史教科书和历史大人物回答的，

作为小说的《老生》并不回答，小说的本质问题是让人物“活”起 来，让人物关系复杂起来，而所有人物又都“活”在历史的手掌中。 所以说《老生》用小人物复活了历史，成功叙写了“小说家的历史”。

《老生》是有大幽默的。第一个故事写革命游击队时期，最初 在秦岭起事的是老黑、李得胜等人，而最终享受战果的是匡三，匡 三是谁呢?一个不知道来路的秦岭“野货”,以要饭过日，当那些 起事、主事的都死了时，匡三成为国三司令，日后尽享尊荣。第二 个故事写新中国成立后镇压反革命和土改时期，而让秦岭“鸡飞狗 跳”“人性恶现”的是村里的孤儿、穷鬼、长相难看的马生，而让 马生一夜突变的，是他获得了农会副主任的“权杖”,从此悲剧上 演。以及第三个故事的主人公墓生，第四个故事的主人公戏生，一 个是反革命的儿子，一个是“半截子”侏儒，他们不断让荒诞、罪 恶上演。这四个故事、四个主要人物均打上了四段历史的深深烙 印，秦岭深处的一个县一个镇上演的故事均是大历史这根“指挥 棒”挥动的结果，那么,无论匡三、马生、墓生还是戏生，既是 历史“刀剑”的挥舞者——他们让许多人死去；也是历史的“受害 者”——他们也在某种社会进程中成为牺牲品。由此，从贾先生在 《老生》中的大幽默便可看出来了：历史是宿命的，是阿猫阿狗在 “表演”的，是荒诞且残忍的，也是宿命般地发生宿命般前进的， 是无数人有尊严和无尊严地活过，有尊严和无尊严地死去，《老生》 用一幅小人物的图景向我们展示了我们走过来的路，这既是历史又 是小说。大幽默并不是油滑地让你哈哈大笑，而是婉转地告诉你发 生过什么,真相是什么,而这一切都让你沉思或哭泣；大幽默是嘲 讽，是一本正经地夸张。《老生》便是如此，它用荒诞与残忍、艰 辛与卑微来讲述每个小人物的故事，其实它暗示的是大历史，是对 大历史一次尖锐的嘲讽。小说中“全村统一理半光发型”“保护英 雄杏树”“深山寻虎”等情节设置也表现了作者的幽默——对权势 的嘲讽。

《老生》有一种返璞归真的轻逸感。《老生》叙写的每一个故 事都是沉重的，每个人物都是悲剧的，因为这四段历史都是沉重和

贾 平 凹 《 老 生 》



197



血腥的，如果《老生》只表现这些沉重和悲剧，那只会沦落为众 多“诉苦”的、重揭伤疤的平庸小说中的一部；如果不用另一种眼 光、另一种逻辑去审视秦岭百儿八十年的历史变迁，那么《老生》 将缺失一部小说的价值。意大利的卡尔维诺认为，沉重属于历史属 于生活，而艺术属于轻逸，属于庄重的“轻”。卡尔维诺引用法国 诗人保尔 ·瓦莱里的话说：“应该轻得像鸟，而不是羽毛。”的确如 此，小说应该表达这种沉重和悲剧，但是它的落脚点应该是让这种 表达升华为一种形而上的感悟和意念，能轻逸得像一只神鸟- 而 非像一片轻飘的羽毛——飞翔起来，飞到读者的内心里边去。读完 《老生》,它给了我一种轻逸的感觉，它从对历史的肉身叙述中进 入到了人物命运的精神层面，这得益于作者塑造了秦岭唱师这样一 个人物，他是通灵的，行走于阴阳两界，他为每一个死去的人唱阴 歌，让他们顺利到达另一个世界，灵魂不再游荡，无论这些死去的 人是历史中的卑微者还是主使者、受暴者还是施暴者，他们都必须 回来找到唱师超度他们的灵魂，这样，沉重和悲剧的历史之船在小 说中驶向了轻逸的无边之岸，独特的艺术的征服力便显现出来了。 另外，小说中对《山海经》的引用和阐释，让小说有了一种历史的 纵深感。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**三** **、离卓越有多远**

不讳言地说，读《老生》时我脑海中不时浮现马尔克斯的伟大 小说《百年孤独》来，因为两部小说有太多“神似”的地方：都是 写某一地区的百年变迁史；都用的是一种概述的大叙事的写作方法， 不拘泥于一人一事的细枝末节，作者拥有“独裁者”的“叙事权力”, 人物众多，呼之即来挥之即去；都热衷于写死亡，死亡成为《老生》 和《百年孤独》司空见惯的事儿，人物说死就死了，不需逻辑和铺 垫，《老生》的每个故事里出现的有名有姓的人物十几个，到故事 结束时活着的只一两个；都对魔幻和灵异的现实描写情有独钟，《百

198



年孤独》不用说，《老生》写人在阴阳两界自由行走，写动物说话， 写人与动物与植物互为投胎，这些地道的中国民间文化让秦岭也成 为像马孔多那般的神奇世界。

当然，《老生》是与《百年孤独》截然不同的小说，但是作为 读者的我还是因为两部小说诸多“神似”而不自觉地将它们联系起 来。联系起来之后便是比较：谁写得好?谁写得更好?——喜欢比 较，是读过几本书的人的毛病之一，不比较不舒服，有比较才有鉴 别。当然这种比较公平吗?用定论的世界一流小说来对比一部未经 时间检验的新小说的确不太公平，但是从艺术水准上来说，镜子在 那里，照照又何妨?也只有比较才能看到差别、看到距离。

这一比较，结果便显现出来：《老生》远没有达到卓越的地步， 与一流小说的差距还有些距离。这差距在哪里呢?在三个方面。

一、《老生》缺少一种情感和拷问便少了一种震撼灵魂的力量。 没错，如贾先生所说《老生》“就得老老实实地去呈现过去的国情、 世情、民情”,《老生》做到了，“老实地呈现”就是一种真诚、一 种真实，真诚和真实就是一种力量，我也感受到了小说表达出的清 白与温暖、混乱与凄苦以及残酷、血腥、荒诞的力量，但我认为这 种力量还不够大，还没有大到震撼灵魂的程度。为什么呢?因为在 呈现的背后少了某种深层的情感和拷问：我的态度是什么?为什么 会这样?绝对的“零度写作”是不存在的，每个文字背后都有作者 的态度和情感，《老生》的文字背后所传达出来的更多的是一位旁 观者的冷眼甚至戏谑——我只是真实地剖开秦岭百儿八十年的“来 路”。每一部震撼灵魂的小说无不是饱含某种情感和拷问的，比如 同样是用小人物表达纳粹大历史的《德语课》,它也真实地呈现了 那段历史，但它之所以成为一部深沉厚重、震撼灵魂的经典小说， 是因为作者满怀悲伤，用深切的良知来反省来拷问历史。除了真实 地呈现之外，也只有作者让每个文字都饱含情感，小说才能达到触 动读者、震撼灵魂的地步。当然，我相信贾平凹先生在回望秦岭的 百年历史和命运时是无比痛楚和纠结的，但文字离开作者之后，它 将独自与读者交流，至于文字背后情感的浓淡、思考的深浅，便只

贾 平 凹 《 老 生 》

199

剜烂苹果 · 锐批评文丛



200

有读者自知了，而一部卓越的小说，它一定与是否表达出了炽烈的 情感和深层的灵魂有关，而与作者想表达什么无关了。

**二、《老生》缺少一种深刻的形而上的哲学或人性的思考。**读 完《老生》,我在脑海中回望它：贾平凹先生用生动的“细碎之笔” 勾勒出了秦岭百儿八十年的历史踪迹，一种历史变迁的宿命感油然 而生——“没有人不死去的，没有时代不死去的。”100年的变迁， 难道一切只是宿命吗?没有本质的原因和其他缘由吗?老实说， 《老生》并没有给出更深刻的回答和思考。的确，小说家不是思想 家，小说也可以不提供思想，但是一个卓越的小说家必须有深邃的 思考能力，有审视万物的洞察力，要不所写的小说会流于肤浅的故 事和浅薄的内心。马尔克斯说：“《百年孤独》不是描写马孔多的书， 而是表现孤独的书。”他自己那样说不算，问题是我们千千万万读 者感受到了那种人的孤独、家族的孤独以及拉丁美洲的孤独，布恩 亚迪家族一个个相继失败，马孔多最后也毁灭了，其根源是什么 呢?是孤独。这是马尔克斯的回答和思考，并且他的回答和思考给 了我们一种深刻的形而上的哲学和人性的思考——在这个热闹的时 代，我们有着彻骨的孤独感。《百年孤独》卓越地描绘了魔幻的百 年马孔多镇，但它对孤独的探讨是超越马孔多镇的，是深刻的。随 着阅读的开阔，我发现很多世界一流的小说都是对人类共有的情感 和气质进行探讨的，比如对孤独、羞耻、恐惧、失败、责任、轻重 等的探讨。我以为《老生》因缺少形而上的哲学或人性的思考，让 它少了些深刻。

**三、《老生》在表达形式上并没有提供新的陌生的样本。**评论 家李星先生认为《老生》是“对长篇小说艺术有贡献有创造”的“深 厚之作”。我并不这么认为，《老生》的结构设置和表达形式并不新 鲜，很多经典小说都用过这种“故事相对独立、一人贯穿始终”的 表达形式。反而我认为，《老生》或许因顾及读者的阅读感受，降 低了形式、结构的难度，让阅读变得流畅和容易。事实上，这样一 部表达历史复杂性的小说倒是应该有一个复杂多样的形式与之对 应。简单的形式也可以写出卓越的小说，但是更多卓越的小说总在



形式上不断开拓，希望为小说找到新的卓越的形式，《老生》有过 此方面的努力，它对长篇小说艺术难说有更大的贡献和创造。

如果说以上一个方面是100公里的话，那《老生》离卓越就有 300公里了。一个并不太远的距离。

贾平凹先生在《老生》“后记”中说：

写作因人而异，各有各的路数，生一堆火，越添柴火 焰越大，而水越深流越平静，火焰是热闹的，炙热的，是 人是兽都看得见，以细辨波纹看水的流深，那只有船家渔 家知道。

没错，写作是各有各的路数，但所有的路数无非通往两个终点：平 庸，或是卓越。当然，谁不希望自己的路数是通往卓越的呢?但这 又是一条难走的路，无论热闹的火焰还是流深的静水，任何过分的 自信都改变不了作品的成色和命运。

前不久，习近平总书记在文艺座谈会上的讲话中指出文艺创作 中的问题——“存在着有数量缺质量、有‘高原’缺‘高峰’的现 象。”这是一种实事求是的判断，我们如此地苛求像贾平凹先生这 样有才华的小说家，是因为我们期待中国当代小说的“高峰”出现。

贾 平 凹 《 老 生 》



*(原载《文学报》2014年11月20日)*

201

**张炜《小爱物》**

——当一个小说家在小说中老去

剜烂苹果 · 锐批评文丛

202



许多事实已经表明，写作是一件异常残酷的事情。残酷在哪 里呢?首先，写作者必须与读者“纠缠”,让自己的作品对读者有 持续的吸引力，一旦哪一天你的作品落伍了，读者会毫不客气地抛 弃你。其次，写作者必须与自己“较劲”、与名利“较劲”,如何保 持旺盛的创作力，创作水准在往前走而非后退，写作者须时时与 自己“过不去”,同时写作可能让你收获名利，也可能让你一事无 成，是躺在名利的温床上与写作渐行渐远，还是在一事无成中砥砺 前行，都是一种残酷。再者，写作者和他的作品还必须与时间“搏 斗”,作品的敌人是时间，作品的朋友也是时间，作品与时间，是 一对摔跤手，如果时间把作品打败，它们将成为敌人，作品也将被 时间抛弃，成伪作品；如果作品把时间打败，作品和时间将会成为 一对亲密朋友，作品也成真作品，与时间一起存在下去。——想靠 一劳永逸在写作这条道上“混”,有些难。

一句话，写作的真正残酷在于：一个作家会老去，而读者永远 年轻。作家的才华会老去，生活会老去，思维会老去，身体当然也 会老去，这是毋庸饶舌的真理，天意如此，问题是，当一个小说家 在他不断面世的小说中渐渐显出疲惫甚至老去时，他的那些小说其 实也开始衰老了，他却浑然不知，仍然沉浸在已有的名声里固执地 以为他写出的是美妙的小说和伟大的小说——有时候固执就是别在 老者胸前的一枚徽章——这无疑是让人遗憾的事儿。但是，读者永 远年轻，一波接一波的年轻人，活力汹涌，读着那些生机勃勃的



小说，也塑造着自己的“英雄小说家”。作家与读者，是艺术女神 脚边两个既友好又残酷的孩子。沈从文先生在55岁时曾感慨地说： “我和我的读者，都共同将近老去了，我还写不出什么像样作品。” 一个小说家老去的伤感以及他对读者的那份感念，令人沉思良久。 但是这又有什么办法呢?小说总在与未来握手言欢，而某一个小说 家终将老去。美国小说家亨利 ·詹姆斯说：“小说的未来是和产生 并欣赏它的那个社会的未来紧密联系在一起的。”这个“未来”当 然是由年轻的读者和他们欣赏的小说所决定的。

张 炜 《 小 爱 物 》

之所以生发出以上这点感慨，激发点有两个：一个是直接激发 点。前不久，我在读了张炜先生的《你在高原》第八部《曙光与 暮色》——总有人抱怨《你在高原》太长，但对一个真正喜爱阅 读、享受阅读的读者来说十卷本又算什么长呢?小说如果精彩美 妙，1000万字也不长，如果读不进去，100字也嫌长。我不加选择， 随手从十本中抽出了《曙光与暮色》,当时想，任意挑一本，如果 能像磁铁一样吸引我阅读下去，另外九本也不会放过，遗憾的是我 没再翻开其他九本——之后，接连读到了他最新发表的两个中篇小 说：《小爱物》和《千里寻芳邻》②。老实说，这并不是一趟令自己 满意的阅读之旅，途中尽管有各色风景、各种热闹的人和物不断闪 现，看似丰富多彩，实则简单、单调，小说留给我的更多的是枯燥 乏味、想象力滞涩、思维大于形象的感受，小说失却了自身的灵动 和新鲜，就像失却了水分和营养滋润的生命，正在老去。这两个中 篇加上那个长篇，我有一个感觉越来越强烈：如果张炜先生不是为 了写而写、有那么点“为赋新‘作’强说愁”的话，那么就是张炜 先生作为一个小说家在小说写作中确实显露出来了那么一丝老去的 迹象。曾经激情澎湃的小说家终将用小说暗示自己正慢慢老去，写 作这件事就是如此残酷。

203

另一个是间接激发点。我有一种感觉，在所谓的主流文坛或者



① 张炜，《北京文学》,2013年第9期。

② 张炜，《长江文艺》,2014年第2期。

说体制内文坛，中国小说界进入了“老龄化时代”。您看，当前活 跃在文学台前的绝大多数是20世纪80年代成名的那拨小说家，今 天他们60岁上下了，当着各级作协的主席副主席，人脉资源丰富， 无论写出一部(篇)什么样儿的小说，都不愁发表、出版，只要有 小说面世，总有一批评论家第一时间站出来一如既往地肯定、赞 扬，然后是研讨会，然后是这奖那奖揽入怀中……他们在中国当下 的文学舞台上尽情表演，风光无限地南来北往，然而在这热闹的背 后，是他们作品的冷清，他们受到圈内高度赞扬的作品并没有卖出 去几本，也没有在读者那里获得广泛阅读和赞誉，在出版人那里我 们总能听到“某某著名作家小说只印几千册”的声音。当然，对一 个小说家来说年龄并不是问题，100岁了你能写出创造力十足的作品 也不老，我所谓的文坛“老龄化时代”,是指那些风行文坛几十年的 老作家，如今写出的小说，不是题材重复自己就是思维僵化，叙述 缺少才华和洞察力，实质上那些小说已经同小说家一道老去了— 这一真切存在的现象，激发了我以上的一些感慨：小说家老去，他 们的才华老去了，他们此时写就的小说也老去了，问题是，评论家 与小说家以及相关人士，不约而同地对此缄默不语，他们不会点破 这层窗户纸，在隐瞒着什么,回避着什么,似乎怕打破这一固有情 态，让彼此尴尬起来，不如还是在“和谐”中大家都相安无事吧。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

二

在这里，我并不想条分缕析地来阐释张炜先生的最新中篇 《小爱物》《千里寻芳邻》有多么不尽如人意，读来让人多么不自 在——这样做不难，意义也不大——我想表达的是，在这两个小说 以及《曙光与暮色》中，我读到了一种疲惫的气息，写作者的疲惫 所带来的小说的疲惫，小说观念、小说思维、小说表现力都显得心 余力拙，那么这种疲惫和心余力拙是否意味着某种老去呢?当一个 小说家在小说中老去时，他的小说会呈现何种特质?有哪些表征标

204



志着小说老去了?这些问题不是一两个小说家面临的问题，它有某 种普遍性，而且对这一问题的分析有可能解开中国当下小说原创力 下降和小说新人难以“冒出来”的症结。我企图用张炜先生的两个 小说当标本来阐释这一问题，对文不对人，张炜先生是我敬重的作 家，他对文学的虔诚和专注是令我辈膜拜的，我想他对我的一些说 法会予以包容。

《千里寻芳邻》讲述的是这样一个故事：小猪春兰和狸猫球球 是海边村子里的一对挚友，它们拥有离了对方都是茶饭不香的那种 友谊，但是球球被“我”“远在城里的”“模样吓人的”舅母看中了， 被带到了城里。春兰和球球彼此的思念让球球在城里一天也待不下 去，再加上球球不喜欢“城里到处飞扬的尘土”,讨厌城里装模作 样的舅母，球球决定“逃”回海边村子里，千辛万苦，球球回来了， 和春兰“拥抱在了一起”不再分开。

《小爱物》讲述的是这样一个故事：海边的果园里有一个古怪 的看园人“见风倒”,与一群调皮的孩子相处得并不融洽，果园里 出现了“会飞，有手，是走兽还是飞禽”的妖怪“小爱物”。奇异 的事件发生了，单身的“见风倒”与“小爱物”好上了，这是村人 不可接受的，民兵抓住了妖怪“小爱物”,就要一级一级往上送的 时候，小孩们放走了他们心中可爱的“小爱物”,一切归于和谐。

我用几句话复述了两个几万字的小说，这种做法有可能遗失 了小说的精彩，也有可能过滤了小说的乏味。就故事来说，这是两 个逻辑简单的故事，尤其《千里寻芳邻》甚至有些幼稚，但故事本 身没有高下、好坏之分，一个平常的故事可以写得千回百转，一个 奇异的故事也可以写得趣味了无，关键在于故事展开时是否说服读 者、感染读者，让读者沉浸于故事中与人或物同悲同喜。读过这两 个小说之后，我认为张炜先生做得并不好，两个小说一个共同的 问题在于：作者笔下的人物和动物都只是作家手中的“提线木偶”, 他的“指挥意识”过于强烈，人和物完全是按照作者的“意图”—— 思想意图和情节意图——来展开，这样便无法征服读者，读者被 “晾”在一旁，无法进入到小说里去。拿《千里寻芳邻》来说，重

张 炜 《 小 爱 物 》



205

剜烂苹果 · 锐批评文丛



206

在一个“寻”字，球球扒火车、遇到妖怪老太婆、遇到大山猫、乌 龟驮过大河，真是逢山过山遇水过水，一点难度都没有，关键时刻 总能化险为夷，老实说这样的编造实在是缺少一些含金量。

张炜先生强调这两个故事都是回忆童年的“异类的遭遇”,而 且是儿童视角，并非儿童小说、童话。我以为，这算不得什么异类 故事，饱经风霜的读者已经在小说中见过太多的“异类”了。再所 谓的“儿童视角”,让动物说话，让它们感情炽烈，都没错，但儿 童视角并不意味着让小说变得简单、肤浅，相反真正儿童视角的小 说，能让大人陷入深沉而残酷的反思之中，一个孩童眼中的世界可 以映照出成人的卑鄙、矮小、肮脏，如果用儿童视角来掩饰一部小 说的复杂，那就走偏了。这两个小说不但没把读者带入思考中，反 而给了我们大团圆的和谐的结局。相反，这种美好的结局或许值得 作者警惕，如果讲述不充分，这样的结局很难打动人，因为世间的 非团圆非和谐早已根植人们的感同身受中，一部作品如此简单如此 轻易地达成这一理想图景，会让人觉得不真实不诚实，毕竟这小说 不是给儿童阅读的童话。《千里寻芳邻》中有这样的叙述：

这个故事的结尾让人悲伤——老獾和球球一直在河的 东岸苦等，直到最后，直到绝望……

老实说，我并没有感到“悲伤”,也没有觉得球球它们“绝望”,这 是作者直接赋予小说人物并宣告它们是“绝望”的，并不是读者从 漫长的叙述中感受到的，因为小说失去了说服力，就未免有些空洞 甚至矫情了。

由此我以为，这两个小说是不尽如人意的，我甚至有些不厚道 地想，如果把这两个小说署上另一个名字，寄往发表它们的《北京 文学》和《长江文艺》,其结果将会如何呢?会石沉大海吗?再如 果把它们贴到网上，会有什么样的阅读量和评价呢?关于小说的价 值，法国的普鲁斯特有一句话一直在我心中，它可以用来阐释这类 小说不尽如人意的理由：



一种文学如果只满足于“描写事物”,满足于由事物 的轮廓和表面现象所提供的低劣梗概，那么尽管它妄称现 实主义，其实离现实最远。这样一种文学最使人感到思想 贫乏，感到伤心，不管它怎样连篇累牍地谈论光荣和伟 业，因为它粗暴地切断了以下三者之间的沟通：我们现实 的自我；保留其本质的过去的对象物；鼓励我们再度寻求 本质的未来的对象物。

三

张 炜 《 小 爱 物 》

在这两个小说中，我的确感受到了一个小说家在小说中老去的 迹象，就像张炜先生在为《小爱物》写的“作者自白”中说：“随 着年纪的增长，人常常要回到童年经历，让往昔的水流在脑海里洄 漩。”没错，一个小说家年纪大了，当然可以回到童年经历，问题 是，当这种经历以小说的面目出现在读者面前时，它仍然必须具有 艺术的感染力和艺术的深度，如果做不到这一点，这些故事只属于 作者，并不属于所有读者，只能说，这样的小说也就跟随它的作者 一道老去了。

当一个小说家在小说中老去时，我们从他的小说中能读出一些 蛛丝马迹来，此中情形虽然很复杂，虽然只是一种感觉，但为了表 达的方便，我还是想将这些蛛丝马迹简化、条理化出来。

“气”的断裂甚或丧失。那些出色的小说是有一股“气”贯通 整个小说的，这“气”指气韵、气势、激情，可以读出来，感受出

来，跟人一样，年轻气就盛，年老气就虚就弱，小说也是如此，气 207

韵断裂或丧失，小说也就老了。《千里寻芳邻》的小说之“气”就 是断裂的，球球逃离城市回到村子的过程，所遇的障碍，作者“安 排”的痕迹太明显，而且叙述简单，如同“上帝说有光，就有了 光”之类的表达，另外，作者设计的这一系列受阻情节并没有超出 读者的经验预期，所以说小说的“气”是断裂的。由此我想到我当

剜烂苹果 · 锐批评文丛



208

年读张炜先生的《古船》时的情形，小说细节我早已忘了，但小说 的那股“气势”至今留在我的印象中，小说直面现实的变革，人心 的困境和挣扎在年轻的张炜先生勇气十足的叙述中显露出来。《古 船》是画卷一般“生长”出来的，40多年过去了，而《千里寻芳邻》 是“作”出来的，“气”弱了许多。

思维大于形象，理念先于写作。当一个小说家喜欢在小说中没 完没了地回忆，并不自觉地让小说冒出说教的题旨时，这个小说家 或许老了，他们写了大半辈子小说，很清楚小说是怎么一回事，只 要有一个思维，有一个理念，就会用一个小说来表现，殊不知在理 念驱使之下的小说与这个活力四射的现实是隔阂的，是打动不了人 的，这样的小说也老去了。不可否认，老去的小说家见多识广，理 性分析能力强，但是思想陈旧、思维僵化的另一面也如影随形。我 同意云南大学宋家宏教授对《小爱物》的批评，他认为“作家把自 己悟到的一~~个理念推向了极致”~~  孤独的“见风倒”与非禽非兽 非人的“小爱物”产生了奇异的情愫，并不符合文体自身的艺术逻 辑，尽管张炜先生企图用儿童视角来证明故事的真实性，但这个小 说的真实还是没有在读者那里取得合法性。宋家宏先生说：“故事 和形象不能成为作家手上的牵线木偶，去完成简单的理念呈现，人 物和故事必须遵循生活逻辑和艺术逻辑，人物在故事中还有着自身 的主体性。”

叙述干硬，失去灵动。就如水之于人的重要，灵动而有生命的 叙述之于小说也很重要，在读这两个中篇和之前读《曙光与暮色》 时，我并没有从张炜先生的叙述中感受到灵动的魅力，我总是很难 进入到小说的氛围中去，因为张炜先生的叙述有些干硬，而且自顾 自地铺陈那些少些智慧的信息，总是将读者往外推。叙述的干硬和 信息的空转，把小说变得老气横秋起来。我甚至以为，张炜先生十 卷本的《你在高原》,选择“我”作为叙述视角，是否是一个明智的 选择?在《曙光与暮色》中，“我”如一个委屈者和不合流者，总在 没完没了地“自白”和“倾诉”,再加上小说大部分叙述都是靠概念 式的话语来转述，而非“展现”,所以就导致了一种拒人于千里之外 的叙述，阅读这样的文字是否带来如沐春风般的快感，就不好说了。



如果您愿意就读读这样的叙述吧(见《曙光与暮色》第二章):

我一声不吭。我心里明白，我只是不希望有人来打 扰。当我再次投身这座熙熙攘攘的城市，就不希望任何人 来打扰。我只愿与这座城市相随相依，只想被它裹挟和牵 引。当睡梦般的安逸笼罩了我，我才会暂时忘却。嘈杂的 市声已不能进入我的内心，它只能触动我的耳膜。而在这 个偏僻街巷的四合院里，我只用万分之一的感知力就可以 去应付它。窄窄的耳房，世界的角落。它的厚壳之坚硬， 足以隔开那些锋利的尖刺。我现在充耳不闻，视而不见。 我什么都不知道。

张 炜 《 小 爱 物 》

诸多稍显空洞的大词和激情激烈的自白，是否很难让读者与主人公 

一道感同身受呢?

也许，小说随小说家一道老去的个中情形和标志，并不如我 上面所列举的那般泾渭分明、丁丁卯卯，小说老去只是一种感觉而 已，您是否读到并感觉到了我们的小说界有诸多这样老去的小说 呢?小说老去，其实是与小说家的年龄没有绝对的关系的，有的人 很年轻，他写的小说已经衰老了；有的人很老，他写的小说却很年 轻；当然更多的是，有的人老了，他写的小说也老了。

不可否认的是，在我们中国的小说界是存在着两个看不见的阵 营的：一个是老化的、板结一块的，以体制文坛为平台的老年小说 家的世界；还有一个是有创造活力的、草根的，以网络为平台的青 年写作者的世界。这两个阵营已经在暗中有着新与旧、思想与生活 等的较量，但目前依然还是20世纪80年代成名的那拨小说家的天

下，虽然他们已经将近老去了，年轻的这一拨还没出来。让我不明 209

白的是，当年他们二三十岁便名满天下了，当年也有一批小说“大 佬”存在啊，他们出来了，而今天的年轻写作者又是怎么了呢?原 因仅仅在年轻写作者身上吗?

*(原载《文学报》2014年4月24日)*

**张炜《独药师》**

真正的中国故事，是中国人的精神故事

剜烂苹果 · 锐批评文丛

210

**一** **、地道的中国故事**

文学界正热切呼唤作家们“讲好中国故事”。何为中国故事? 我相信，每个人心中都有自己的中国故事，每个中国作家都认为自 己写的就是中国故事。没错，在今天，每个人都是一个时代，每个 人的故事都是中国故事。但是当我们把目光聚焦于“故事”前的限 定词“中国”时，我们发现“中国故事”四个字背后蕴含的潜台词： 不是美国故事，也不是欧洲故事，是中国故事，而且是向全世界、 全人类讲述的中国故事，当然中国故事也是向我们自己讲述的故 事。这样，我们思考“中国故事”的视野和方法随之变得宽阔和多 样起来了——讲述中国故事，实质上是为全世界和全人类讲故事， 这并不是一句空洞的口号，而是写作视野和写作价值观的转变。写 着美国故事的福克纳、写着英国故事的王尔德、写着日本故事的川 端康成，等等，又有谁不是为着全世界、为着全人类讲述呢?要不 我们为什么从福克纳、王尔德、川端康成的异国故事里读到的是我 们自己呢?

所以说，有中国元素、中国符号而没有走入人内心的故事只能 算作表面化的中国故事，有中国人物、中国事件而没有抵达某种精 神高度的故事只能算作粗糙的中国故事。中国故事是内化的，是深 入到俗世血脉中的，可以窥见中国人的观念以及中国人面对亲情、 面对自然、面对变革时的关系和选择，所以说真正的中国故事，是 中国人的精神故事；真正的中国故事，将回答我们为自己、为这个 世界提供了什么生活样本和价值观念。

读完著名小说家张炜先生刚刚面世的长篇小说《独药师》后， 我想到了以上这些话。在获得茅盾文学奖五年之后，张炜拿出了 《独药师》。我揣测，《独药师》一定是他的心血之作，很上心，很 在乎，精心打磨加上征求意见据说有两三年，应为实情，因为像张 炜这样功成名就的作家，名利对他来说应该不是写作所追求的了， 他不断写作，除了是写了一辈子形成的生命需求外，唯一的目的和 理由，是想突破自己，突破创作力的极限，写出出色甚至伟大的小 说来。

张 炜 《 独 药 师 》 : X 1

张炜先生心无旁骛只为求得突破的《独药师》是一部什么样的 小说?它抵达的生活宽度和精神高度到了哪里呢?

我以为，《独药师》是一部地道的讲述中国故事的小说，或者 说是一部中国风格和中国气质突出的小说。可以用一句话来概括 《独药师》的故事：政局动荡、历史变革之际，养生世家传人季昨 非在养生、革命、爱欲的沉沦与纠缠中，选择苦修、苦行和苦恋的 故事。这个简单的概括构成了小说的故事内核和总的叙事动力。出 色的小说总是一副简洁、单纯的样子，它的故事用一句话就能“拧” 出来，但它的内里却是万分复杂的：时间空间跨越交替，人物盘根 错节、性格左冲右突、结局耐人寻味。经过作者20多万字的讲述， 《独药师》显现出它内在的复杂性来。这种复杂性通过两个字来表 现：一个是“不”字；一个是“苦”字。胶东半岛首富、养生世家

主人、“独药师”第六代传人季昨非，已经不可能像他的祖祖辈辈 那样单纯、专注地经营家族养生事业了，因为改天换地的“千古大 变局”让一切陷入不可知的混乱和动荡之中。季昨非的生活也变得 混乱而动荡，声名远扬胶东半岛的季老爷，他要光大家族养生事业 要继续探求养生之道，也要应付革命者与非革命者的打扰，还要安 顿自己欲罢不能的爱欲，他的人生陷入了“三不”命运之中：不合 时宜的养生之道；不可预知的革命风暴；不伦不类的爱欲纠葛。在 此“三不”命运的沉沦中，季昨非依然坚持了自己的选择：苦修养 生之道；苦行革命之力；苦恋心上之人。我们可以发现，“不”字所 代表的是小说故事的复杂性，而“苦”字所代表的是人物内心的复

1

2

剜烂苹果 · 锐批评文丛

X

212

杂性。

我们说《独药师》是地道的中国故事，地道在于它写了中国传 统文化中一个很深远的传统：养生以及为养生研制丹丸的“独药师”。 如评论家李敬泽所说：“‘独药师’是传统文化中一个暗黑的、幽暗 的角落，小说中所讲到的养生之道是中国文化的根底之一，也是我 们民族精神的根脉之一，它直接通向我们每一个人的身体。”如今， 这个暗黑、幽暗的文化角落借《独药师》晾晒于阳光下，让我们明 了一直潜藏在我们生活和身体里的养生之道，其来头多么久远，其 作用多么玄妙。养生术与中国土生土长的道教紧密相连，道家养生 诞生至今2000多年，以修炼、服丹丸等方式求得身心健康、长生 不老，这种观念早已融入我们的血脉之中。小说第一章、第二章用 大篇幅描述了主人公季昨非跟随老师邱琪芝“修炼”的情形，具体 阐释了长生的四项基石：“气息”“目色”“膳食”“遥思”。主人公 季昨非潜心修炼——这是养生传人自身必备的功力，也是家族鼎盛 传承的责任——在“日益用心地走入玄妙的深处”的同时，小说也 走入养生的玄妙叙述当中。

我前面说过，有中国元素、中国符号而没有走入人内心的故事 只能算作表面化的中国故事。《独药师》拥有了长生、养生、道家 等地道的中国元素，要成为地道的、打动所有人的、出色的中国故 事，还必须完成人物的内心故事和精神故事的讲述。《独药师》的 故事并没有止于玄妙精深的养生，继续往前发展。革命来到了，新 旧交替，动荡难安，季昨非“修炼长生”的阁楼不再平静；曾为“革 命银庄”季府继续为革命出钱出力，但他并不赞成与养生之道背道 而驰的暴力牺牲，他又不得不与“非革命”的官衙周旋；还有贯穿 季昨非大半生对医护女子陶文贝的爱欲，而这爱欲总被拒绝，在这 些遍布荆棘的人生障碍面前，季昨非选择怎样面对呢?他选择了一 个“苦”字：苦苦修炼养生；苦苦支持革命；苦苦倾恋无法得到的 爱欲。这一个“苦”字传达出了中国人内在化的精神宽度和高度， 这是普世的生活观和价值观。“苦熬”是一个有力量的词汇，许多 次地更朝换代、频繁地征战、艰难地生活，磨砺出了中国人再“苦”

也“熬着”的品性。大老爷季昨非也“苦熬”着，但也灵活变通着 “偷偷”支持革命，小说通过季昨非这个人物完成了小说精神上的 升腾，写出了一个倔强的中国人季昨非，正如张炜在小说的开篇写 下的一句话：“谨将此书，献给那些倔强的心灵。”

从内容到精神，《独药师》成为一部地道的中国故事。

张 炜 《 独 药 师 》

**二** **、故事的讲述是否完美**

《独药师》的故事内里是复杂的。这复杂性通过两方面来表现。

一是人物复杂。《独药师》重点塑造的人物有六位：养生传人 季昨非、季府昔日的老友养生家邱琪芝、季府养子革命者徐竟、官 衙人康永德、季府女人朱兰和医院医护陶文贝。可以说，主人公季 昨非的成功塑造，是《独药师》为中国文学人物画廊新添的一个典 型人物形象。季昨非是一个封闭的开放者，他身上有沉迷于玄妙养 生的颓败，也有暗中支持革命的盛举；有兴一家之产业的个人豪情， 也有反对革命之暴力的宽阔的人道主义；有放荡爱欲为养生之道的 淫邪行为，也有追求纯爱的诚实和勇气。季昨非是一个修持的人， 一个梦游的人，一个甘愿坠入苦境的人，一个外人眼中的“怪人”, 一个求得正义的人，一个人道宽厚的人……像季昨非这样的人，19 世纪末20世纪初的胶东半岛上有，昨天的中国有，今天的中国难 道没有吗?

除季昨非以外，小说塑造的邱琪芝、徐竟、康永德、朱兰和陶 文贝，尽管所有人都围绕季昨非展开，感觉是季昨非的附庸——这 种感觉与小说采用第一人称“我”的视角叙述有关——但这些人物 塑造也是可圈点的。这些人物身份和性格十分鲜明：邱琪芝，传统 养生的捍卫者，暗中与季府较劲，反对革命，到死都在追求长生， 他留给人世的最后一句话是：

不过相信我，我、我不中火铳，轻易就能活二百、



213

剜烂苹果 · 锐批评文丛

214

二百岁，然后仙、仙化……

徐竟是季府的养子，与季昨非感情深厚，革命的激进主义者，不关 心养生，也不关心自己的身体，口头禅是“革命和养生互不相容”。 康永德，官衙的官人，守旧者，一直觊觎季府的养生秘籍。还有季 昨非生命中的两个女人朱兰和陶文贝，成为男权主义的牺牲品。这 些主要人物和季昨非一起，构成了一张复杂的关系网，彼此交叉， 彼此制衡，小说的内部世界因为复杂的人物变得千头万绪。

**二是话题复杂，因复杂人物而引出。**谈到《独药师》,作者张 炜说：“过分简单化、过分简单对待历史问题、革命问题、改良问 题，就像简单的养生一样是错误的。这本书提供给大家一个思索空 间，尽可能简明地、清晰地、全面地把各种可能性表达出来。”作 为读者，有时候我很害怕写作者用强大的思想来“指挥”他笔下的 人物，最终人物会变成僵硬的理性的思想的“傀儡”而失去小说那 种生动活泼的魅力。张炜是个思想力强大的写作者，他借季昨非来 思考了“历史问题、革命问题、改良问题”等诸多大问题，好在张 炜塑造的季昨非是个内在能量很大的形象，所以避免了小说人物 “傀儡化”的尴尬。

其实，历史、革命、改良等问题单独来对待时，有时并不复 杂，但是当养生与革命、养生与爱欲、中医与西医等问题相互交错 时，一切变得真正复杂起来。可以看出《独药师》企图探索这些复 杂问题的勇气。性格分明、立场分明的人物是探讨这些问题的最佳 选择：季昨非“照旧服用丹丸，静坐不再耽搁。‘目色’与‘遥思’ 诸法严格坚持，一直维护了沉静的松弛和潜伏的心志”,他说“长 生是自然而然的事情，因为上天造出了这么完美的生命”,“仁善是 长生的基础，是养生的根柢”,“无论如何不能杀伐，那就是养生的 反面了”。而他的兄弟徐竟，却声高气壮地反驳：

所以说究其根本，我们革命党人所做的一切也是为了 养生，许多时候它们是一回事。挽救人生，季府有一味独

药，就是这传了几代的丹丸。在我们这儿，挽救世道也只 有一味药，那就是“革命”!

这些精彩的“养生与革命”的辩论，是张炜对中国的传统性与现代 性的思考——养生默默地对抗着现代性，而现代性也润物细无声地 融化着传统——这些思考是有价值的，它为读者提供了思考空间。

这个复杂的故事，用它典型的人物和强大的思想感染了我们， 但在合上小说之后再来回味这次不算漫长的阅读之旅，我还是感受 到了小说散发出来的一种沉闷感。这沉闷感除了来自内容——小说 意在描述季昨非沉迷于玄妙养生和他自作多情的爱欲——本身所具 有和需要以外，还来自小说的结构和叙述。小说的结构和叙述有些 沉闷，这涉及另一个很重要的问题：这部地道的中国故事，它的讲 述是否完美?

张 炜 《 独 药 师 》

这部深沉的小说能塑造出一个有典型性的人物，能带给我们关 于历史和现实诸多的思考，说明这部小说的讲述基本是成功的。小 说以季府主人、“独药师”第六代传人季昨非“我”的视角进行讲 述和叙述，第一人称“我”是主观视角，它的特点是限知叙事，它 围绕自我展开，一切叙述局限在我见到、我听到、我想到、我经历 过的，如果越出这个界限，小说的真实性会受到损伤，小说家毕飞 宇说第一人称叙事视角“多少带有点神经质，撒娇，草率，边走边 唱，见到风就是雨”。《独药师》中叙述季昨非沉沦于养生的经历和 感受是很适合用第一人称“我”的视角的，因为玄妙的养生只有经 历者才能讲述，而且养生的叙述本身是带有某种“神经质”气质， 所以这一部分写得很有感染力。但是在“革命”“秘籍争夺”“爱欲” 等内容的叙述上仍采用第一人称视角，那么整个小说的阅读吸引力 和说服力就受到弱减，给人沉闷的叙述感，因为季昨非“我”的视 角限制了“革命”“秘籍争夺”“爱欲”等内容叙述的丰富性和画 面感。

215

所以我以为，《独药师》的讲述并没有到达完美之境，小说繁 复的内在并没有找到最适合它的表达形式。既然是对一个传奇人

剜烂苹果 · 锐批评文丛



216

物、传奇故事的讲述，如果在“革命”内容上采用季府管家(文末 有“管家手记”)和徐竟的视角叙述，在“爱欲”内容上采用陶文 贝和朱兰的视角叙述，那么这个故事无论从叙述角度和内容角度来 说将变得异常丰富，小说的阅读吸引力将会增强，其艺术性也将更 突出。当然这只是一种假设，如果那样安排，将是一部什么样的小 说呢?

大师马尔克斯说：“每一部好小说都是一部关于世界的谜。”张 炜的《独药师》写出了关于传统中国、革命中国太多的“谜”,当 然它们都是事关“世界的谜”。

*(原载《文学报》2016年7月18日)*

**替余华《第七天》“辩护”**

替 余 华 《 第 七 天 》 『 辩 护



并不是网络和媒体放大了对一部小说的争议，而是53岁的小 说家余华依然拥有明星般的影响力。这影响力如一个巨大的储存 罐，是他30年写作生涯里靠才华和作品一点点储存起来的。在中 国，这样的小说家屈指可数。年纪越来越大的余华是否在挥霍这储 存罐里的信用，我看并不能简单作答。

《第七天》甫一推出，便引来热读、热议。与七年前的《兄弟》 一样，《第七天》遭到了网友和读者的大量“吐槽”,认为这是余华 最差的小说。十篇评论文章，你只能看到一二篇是肯定和赞扬，而 且这两篇文章中，有一篇是余华多年的好友评论家一如既往的表扬。

尽管余华站出来回应，“如果有一天没人关注我了(包括骂声), 那就意味着我被遗忘了”,这种回应看似百炼成钢，内里实则有一 个作家面对自己“孩子”是否出色时的怀疑，尽管余华也知道争议 会带动销量，让他版税增加，但从一个真正的作家的内心来说，艺 术上的赞美胜过金钱上的收益。对于批评，出版方也站出来做了辩 解，但谁都明白，他们是卖瓜的王婆，不会说自家的瓜不甜。

余华和出版方的辩解改变不了什么,差评和不满仍然飞扬于网 络和媒体间，《第七天》仿佛一部被推上了阅读被告席的小说，继 续被读者细数着“宗宗罪状”——内容上是“新闻串串烧”、是“网 络时代的平庸简报”;结构上投机取巧，用亡灵的游荡和叙述来架 构小说；语言上粗糙、凌乱、缺乏感觉，那个才华横溢的余华不见 了……

在众多的评论中，我觉得郜元宝教授的《〈第七天):不乏感动，



217

剜烂苹果 · 锐批评文丛



218

不乏遗憾》①是一篇观点明晰、有见地、理性且心平气和的评论。我 欣赏拥有如此气质的批评文字，但是我不同意此文中的一些观点， 而这些观点带有相当的普遍性。

我不是《第七天》的作者余华，也不是出版方的成员，我与《第 七天》的声誉和利益无关，所以为《第七天》“辩解”不是我的事 儿，那是当事人的事儿。但读了郜元宝的文章之后，我有些忍不 住，我想以一个普通读者的身份、以一个普通读者的阅读感受，来 为《第七天》做一种“辩护”。我愿意把自己想象成一名阅读审判 席上的律师志愿者，为被网络和媒体送上法庭的《第七天》做无罪 辩护。

为什么要这样?因为我的阅读经验告诉我，将这部小说置于新 世纪13年以来大量平庸的当代中国小说中来比照，这是一部毫不 平庸、且能破解平庸之局的、给小说创作开辟新的启示的小说。毫 无疑问，我欣赏余华的《第七天》。

新世纪13年以来，我读过许多至今还活跃在创作一线的外 国小说家的作品，比如拉什迪、奈保尔、麦克尤恩、库切、菲利 普 ·罗斯、巴里科、保罗 ·奥斯特、安德鲁 ·米勒等等，我也读过 我国活跃在创作一线的小说家的绝大部分作品。读过之后，我爱将 他们分为两个阵营——外国的和中国的——来比较：读外国的很尽 兴，有力量，什么都敢写，敢冒内容上的险，也敢冒叙述上的险； 读中国的，总感觉很疲软，劲道不够，深入不进去，很多东西写得 遮遮掩掩。

不比较不知道，一比较吓一跳，是什么原因导致了这种差异 呢?我以为，一句话可以概括：写作胆量的丧失。写作没有了胆量， 便不会有激情、不会有直面真实的勇气、不会有否定和冒犯，这样 的小说当然不会有打动人和感染人的力量。我们中国小说家有写作 野心，但没有写作胆量——我们有获奖、获大奖的野心，有写出与 这个伟大时代相匹配的伟大小说的野心，但我们没有直面现实、冒



① 郜元宝，《文学报 · 新批评》,2013年6月27日。

犯现实、写到现实骨子里去的写作胆量，没有不断去尝试、创造新 的表达形式的胆量。因此，我们大量小说，如一只被绳子牵引的小 鸟，可以飞起来，但飞不高、飞不远，不能到艺术的天空去翱翔。 回头想想，世界上那些出色的小说，无不写得“毫无顾忌”,写得 “自由无比”,写得“胆大包天”。

二

在这样“有野心、无胆量”的小说创作现实面前，余华的《第 七天》横空出世了。

令我惊喜的是，在余华《第七天》中，我看到了这种写作胆量 的爆发，余华在努力挣脱缠缚在小鸟身上的那根绳子，他做到了， 完美地解放了自己，解放了小说。我以为，余华《第七天》是一部 写作胆量十足的、难能可贵的小说，是一部意味深长的生死世界的 寓言。

《第七天》给人印象最深的一点是，余华寻找、创造了自己新 的表达形式，即用亡灵世界来写现实世界。余华开启大胆、富有 勇气的想象力，描绘了一个我们人人心中有、人人未曾经历的世 界 亡灵世界。在这个世界里，死去的主人公“我”幽灵一般地 到处游荡，与此同时，另一个世界——现实世界也徐徐展开。

亡灵世界与现实世界平分小说的“秋色”:现实世界由层出不 穷、稀奇古怪、甚至有些残忍的新闻故事构成；亡灵世界由骨骼行 走的咔咔声、时而空旷无边、时而欢声笑语的奇幻空间构成。余华 说，他要让亡灵世界成为现实世界的倒影，“让现实世界像倒影一 样密密麻麻地出现，而且要让它们的身影十分清晰”。

在现实世界与亡灵世界之间，仿佛有一道沉重的铁门，当这 道沉重的铁门“哐当”一声被推开时，奇迹的一切发生了，现实世 界里因种种原因残忍死去的那些人，在亡灵的世界里满心欢喜地相 聚在一起了。当然，“我”是其中穿针引线的亡灵，“我”见到了我

替 余 华 《 第 七 天 》 『 辩 护



219



的前妻，找到了我的父亲，见到了出租屋的年轻女孩，遇到了我的 “奶妈”以及消失的27个婴儿，还有杀害警察的姓李的小伙儿和 警察……这些制造了新闻，并在新闻中死去的人们在亡灵世界相遇 了。我们看到，现实世界的新闻结束了，但亡灵世界的“后新闻” 时代却没有结束：在亡灵世界，因为一部山寨iPhone而跳楼的女孩 询问还活着的男朋友过得怎样；本是仇人的姓李小伙儿和警察成了 亲密朋友，等等。

余华不仅打通了现实世界与亡灵世界之间的通道，而且以亡灵 世界的“轻逸”来写现实世界的“沉重”,这种“以轻写重”的处 理方法，真正解决了小说家“正面强攻”现实时所面临的尴尬—— 不是被现实压垮，便是被现实吞没，余华用虚构的亡灵世界来作为 现实世界结束的开始，无疑是为现实插上了艺术的翅膀，小说开始 自由地翱翔空中。

用亡灵写现实，是余华创造的自己的表达形式，他找到了自己 的“取景器”、找到了自己的盛装现实这坛酒的“新瓶子”,正是这 一表达形式让小说得以成立，让小说显得与众不同，也正是这一形 式，解放了现实对作者的束缚，他得以放开手脚、自由地书写。有 人说，用亡灵的视角来写，并不新鲜，早就有人尝试过。没错，胡 安 ·鲁尔福的《佩德罗 · 巴拉莫》写的是一个死亡的村子，所有的 故事和交谈都是在亡灵之间进行；还有蒲松龄的《聊斋志异》,人 鬼之间是自由穿越的，等等，但是，像余华这样，虚构一个与现实 世界并驾齐驱的亡灵世界，并大胆地描述那个世界，并各行其道地 遵循某种真实的写法，还没有一个小说家这样干过，难能可贵。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

220

三

关于“结构上投机取巧，用亡灵的游荡和叙述来架构小说”的 说法。

郜元宝在文中认为：

小说第二个看点：作者用大量篇幅搜集并改写最近发 生的许多轰动性事件，也就是我们主要从网媒新闻看到的 那些中国式的悲惨故事。小说与网媒新闻之间产生了有趣 的互文关系。……小说与网媒新闻互文效果如何，取决于 “以死写生”的手法是否成功。

余华许多精力都用于布置死界时空关系，渲染死界萧 森气氛，至于“冤魂语”思想情感蕴涵的开掘，则逊色不 少。这种写法本身也运用得不够圆熟，许多地方勉强、生 涩，读起来总觉得不那么顺畅。

替 余 华 《 第 七 天 》 [ 辩 护

郜元宝教授说到了点子上，在大量的新闻进入小说之后，为了 避免小说成为“加长版的新闻”,取决于“以死写生”的手法是否 成功。与郜元宝的观点截然相反的是，我恰恰认为余华在这里写得 非常成功。诚然，“以死写生”在很多小说中都有过，但是像余华 这样花如此大的笔墨极力建构一个亡灵世界，而且是与现实世界分 庭抗礼的亡灵世界，这样的写法甚为少见，他虚构的亡灵世界所抵 达的现实深度——即包含了一个作家与现实世界极端的紧张和对现 实世界极端的失望之后，形成的一种新的“乌托邦梦想”——让每 一个认真体会的读者印象深刻。可以预言，很多年之后，人们提到 《第七天》,仍然会对这个亡灵世界念念不忘，因为那既是现实的 倒影，也是现实的寓言，在闭上眼睛、走完人生最后一刻的前一秒 钟人们期待前往的是《第七天》中所描绘的亡灵世界。

所以，如果我们只盯着《第七天》中层出不穷的“串烧”新 闻的现实部分，那么你将丧失一种绝妙的小说艺术所带来的新鲜体 验。至于说对亡灵世界描述的不可信、太现实，比如亡灵世界里的 “贵宾候烧区域”“普通候烧区域”等等之类的叙述，谁又去过那 里呢?余华已经是“胆大包天”的描述了。

关于内容上是“新闻串串烧”的说法——



221



222

有很多人对这部小说不以为然，认为整部小说就是“新闻串串 烧”“是网络时代的平庸简报”。我要说的是，我们的世界就是由新 闻构成的，新闻既是一种普通的现实，也是一种非普通的现实，问 题不是小说写不写新闻，而是小说如何处理。

在这个资讯满天飞的时代，一个作家拥有的故事和资讯并不优 于一个读者；在这个人人都是“意见领袖”的时代，一个作家的意 见和看法并不胜于一个读者，那么,一个作家一部小说存在的价值 在哪里呢?不在于对一则新闻改头换面地摹写、不在于对琐碎现实 的滔滔不绝，而在于在新闻结束之后、生活停止之后，一个作家的 继续前行，他在虚构的世界里带领读者感受一种情怀、体验一种轻 灵的精神飞翔，或者做一个美好的梦。余华在《第七天》中做到了， 他让一切现实的卑微、痛苦、不公、绝望，在那个奇幻的亡灵世界 里不复存在，小说的结尾写道：

那里树叶会向你招手，石头会向你微笑，河水会向你 问候。那里没有贫贱也没有富贵，没有悲伤也没有疼痛， 没有仇也没有恨……那里人人死而平等。

关于“语言相当粗糙、凌乱、缺乏感觉，不太像余华作品了” 的问题。郜元宝教授认为：

一般来说，余华的语言还是比较流畅、比较有文采和 想象力的，即便像《兄弟》那样的简单直率，也自有一种 话语系统的完整性。但《第七天》的“第一天”和“第二天” 的语言相当粗糙、凌乱、缺乏感觉，不太像余华作品了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

的确，余华的叙述才华是他的小说对读者杀伤性最大的武器之 一，他用一个词语终结一个事物的能力让人印象深刻，那么,《第 七天》的语言是否“粗糙、凌乱、缺乏感觉”呢?我部分同意郜元 宝的看法，有些地方余华为了刻意强调没有温度的描述，让一些词



语显得有些生硬，但是从另外一个角度——即语言所营造的亡灵世 界——来说，他的目的是达到了的，那个若有若无、黑夜与白天交 织、没有时间和空间、没有温度只有生硬骨骼的亡灵世界，似乎与 他的那些只剩下名词和动词的语言又达成了某种共识。

郜元宝在他的批评文中列举了很多条例子，一句一句来解析， 认为有许多地方不知所云、不符合语言逻辑。我以为，对一部小说 的阅读和感受，是无法像语言学家那样来分析的，或许用心体味语 言所传达出来的氛围、感觉、意境便可以了。

至于说郜元宝教授认为的《第七天》“由悲情故事造成的情感 冲击力因此并不像《活着》《许三观卖血记》和《兄弟》那样强烈”, 其实，“悲情的情感冲击力”并不是余华想在《第七天》中的重复 “表演”,“悲情”是一种要隐忍地活着，但是到了《第七天》,余 华想打破这种“悲情”,他想告诉我们，死去比活着要好。这已经 是一种绝望了。从《活着》到《第七天》,这两部小说之间隔了20 年，这是不是余华对现实看法的改变呢?

对于我们的现实，我们会有自己的看法，但是，余华所描述的 那个奇幻而美妙的亡灵世界，是这部小说对现实的一种意味深长的 寓言。我想，在很多年之后，我依然会想起余华笔下的这个亡灵世 界，因为它征服了我。

替余华 《 第 七 天《 『 辩 护



*(原载《文学报》2013年7月25日)*

223

**毕飞宇《苏北少年“堂吉诃德”》**

—— “堂吉诃德”在哪里?

剜烂苹果 · 锐批评文丛

2013年的秋天，年近五十的毕飞宇出版了自传性质的回忆文 字《苏北少年“堂吉诃德”》。这些文字被写下来，无论出于什么原 因——有人策划约写也好，要为年轻人留下一个时代的“范本”也 好，或者作家在虚构的世界里待久了要品尝一下非虚构的写作滋味 也好——总之，这些都不重要了，一本书的价值和意义当然不是来 自写一本书的原因和意图，重要的是这些文字呈现在了我们面前， 而我们——毕飞宇作品的追读者或者偶然读到这本书的人——从中 读到了什么样的历史现实?读到了怎样的情感，以及一个作家怎样 的思考?所以说，写出了什么比想写什么要写什么重要。

**一** **、一部并不适合孩子读的书**

关于《苏北少年“堂吉诃德”》,毕飞宇有一个良好的愿望：

吃过了晚饭，一位父亲或一位母亲抱起了他们的孩 子，把孩子放在了膝盖上，然后，拿起《苏北少年“堂吉 诃德”》,一字一句地给孩子读。

224

但我以为，这是一部并不适合孩子读的书。“不适合”有两层意 思：孩子不喜欢读和孩子读不懂。《苏北少年“堂吉诃德”》写的是 “我”——毕飞宇对“文革”时期童年、少年岁月的回忆，笼统地 说，是从作者出生的1964年写到了1976年。问题是，正处于童年、



少年时期的孩子们就一定会喜欢读这类回忆童年、少年生活的文字 吗?这是两个问题，我看并不能画等号。

关于“不适合”的第一层意思：孩子不喜欢读。我是用实践证 明了的。我的孩子今年11岁读小学五年级，他除了追看日本动画 片《海贼王》——少年路飞和伙伴出海以成为海贼王为目标的伟大 冒险旅程——外，他还有阅读纸质书的习惯。前段时日，他津津有 味地读完了《金银岛》和《鲁滨孙漂流记》之后正找别的书看，我 就把刚上市的《苏北少年“堂吉诃德”》拿给他读，读了两天之后 他把书还给我，说不喜欢。有些书小孩子刚开始读不进，读进去就 喜欢了。我就给他介绍，说这本书很有意思的，讲的都是爸爸小时 候经历过的一些好玩儿的事，我不仅给他讲书中的故事，而且建议 他从中间的“我和动物们”开始读，比如“猪”“马”“牛”等开始 读；但是不管用，孩子还是说不喜欢读，因为不好玩儿、不好看。 我也只得作罢。或许，孩子们有孩子的阅读兴趣点，他们更喜欢那 些探险、冒险的长篇故事，而这类如《苏北少年“堂吉诃德”》的 片段式的非故事性的文字并不是他们喜欢的。

孩子不喜欢读，除了不对胃口以外，还有一个原因是读不懂。 这是“不适合孩子读”的第二层意思。《苏北少年“堂吉诃德”》虽 然大部分内容都是感性的少年物事，但其中穿插的理性的思考的东 西还是很多的——理性的叙述是毕飞宇文字的“拿手好戏”,他让 事物在感性的描述中深邃起来，而这深邃又借助了很多成人化的、 政治化的、哲理化的概念来完成的，所以对孩子们来说，理解上有 距离和困难。

信手举个例子，第五章“大地”里一段话：

毕飞宇 《 苏北少年 『 堂吉诃德 》



225

我估计庄稼人是不会像画家那样注重色彩的，但是， 也未必。“青黄不接”这个词一定是农民创造出来的。从这 个意义上说，这个世界上最注重色彩的依然是庄稼人。一 青一黄，一枯一荣，大地在缓慢地、急遽地做色彩的演变。 庄稼人的悲欢骨子里就是两种颜色的疯狂轮转：青和黄。

剜烂苹果 · 锐批评文丛



226

这样带有哲思意味的句子在书中俯拾皆是，但小孩子们未必能读 懂，即使懵懵懂懂若有所思，也未必能喜欢。

《苏北少年“堂吉诃德”》是“我们小时候丛书”中的一本，针 对的是少儿读者，该丛书以“优选作家、优选故事、优选文字为基 准，邀请中国一线知名成人作家，以记叙性非虚构文体为孩子讲述 自个儿小时候的经历”,使“小读者当可从中观照自己的童年，为 其健康成长提供宝贵而独特的启迪”,另外因“作家的深厚文学功 力，可使小读者获得高雅而大气的文学艺术滋养”。应该说，“我们 小时候丛书”的出发点是良好的，邀请著名作家为小孩子写书，而 且邀请的是一批非常优秀的小说家，他们美妙的叙述让我这样的成 人陶醉不已，但小读者们未必“买账”。这与内容有关，小孩子们 喜欢读的还是与自己的生活和思维贴近的读物，喜欢那些趣味性 的、轻松的、想象丰富和内容新奇的读物，而这套书的内容离孩子 们的生活还是蛮远的。另外，也与成人作家的“叙述”有关，成人 作家的叙述思维与小孩子们自由、单纯的心灵相比，是复杂的、深 刻的，如果成人作家在为孩子写作时不能回到对儿童视角的尊重 上，那么这样的写作一定是远离孩子们的。

那么,少儿读者对这类像《苏北少年“堂吉诃德”》这样美好 的、文学性强于一般儿童读物的作品该怎么办呢?我以为少儿阅读 是可以引导的，而且孩子们的心智各个不同，将这样的书介绍给他 们，如果不喜欢，那就放到书架上，等他长大吧，长到像我这把年 纪，有一天他或许会自己打开这本书，然后沉醉其中，谁说不是另 一种美妙呢!

当然，作为一部书来讲，是否适合孩子阅读也算不得多重要 的事儿，重要的是有人愿意读它便行。我觉得，《苏北少年“堂吉 诃德”》实际上表现的是“文革”那代人精神上最后的自我抚慰和 自我纪念。为什么是“最后的”呢?因为那代人青年的“80年代” 激情和中老年的孽缘、艰辛已经在诸多的文字得到了充分的表现， 唯一剩下的是“文革”期间的童年、少年的故事没有展现，现在有



了这部既是个人记忆又是集体记忆的《苏北少年“堂吉诃德”》,那 代人的记忆便完整了。童年、少年时期的懵懂、好奇、贫困、苦 难，以及与政治的幼稚瓜葛，如今重新回想、打量起来，也是一种 精神抚慰和时代纪念，所以说这部书是有其价值和意义的，我相信 它的青睐者和感动者主要还是来自“文革”那代人。

当然，如果我们不是刻意放大这些童年回忆文字的意义的话， 是否可以这么理解，随着人生的渐行渐远，总得回忆那些或黯淡或 明亮的岁月，来确认自己的存在感。至于说这些文字是否能穿越漫 长的时空，成为另一个陌生时代、陌生人类的历史故事和历史记 忆，那只能听天由命了。

毕飞宇 《 苏北少年 『 堂吉诃德 》



**二、“堂吉诃德”在哪里**

毕飞宇在《苏北少年“堂吉诃德”》的“创作谈”中，说了这 样一个小故事：

我遇见了一个年轻的朋友，她刚刚在《花城》上看完 了我的《苏北少年“堂吉诃德”》,她的第一句话是这样说 的：我太羡慕你小时候了!……我在刹那之间感受到了挫 败，我的职业虚荣犯嘀咕了：这本书出什么问题了。

我也想说说我读这本书的感受。我跟那位年轻的朋友不一样， 我已经不年轻了，即将40岁了，我20世纪70年代在农村出生、 长大，这本书里所描述的那些动物、手艺、衣食住行就如我当年的 生活一样，感同身受，所以我读来亲切、充实，有一种人生的存在 感。我不知道那位年轻人的童年感受，所以此书不会带给我“太羡 慕你小时候”的“羡慕”之感，但是除了我的“亲切、充实”之感 以外，这本书更多地给我一种不尽兴的“朦胧”的感觉——那种雾 里看花的感觉，美但不清晰，作者仿佛有意识地回避或遮蔽着一些

227

剜烂苹果 · 锐批评文丛



228

什么。对，回避或遮蔽了一个少年心事的袒露。

但你又不得不承认一个现实，毕飞宇用他强大的文字和思维能 力重新塑造了他的纸上的童年、少年生活，尽管写作时他一再暗示 自己要克制、要诚实、要尽可能地真实，但是呈现在我们眼前的这 些文字，在与隔着40年时空的那个如黑白照片一样的苏北乡村生 活，还是有着某种距离的，它放大了乡村生活的外部“风情”,而 忽视了一个少年成长中的内心现实——美好的抑或恐惧的。没错， 那些动物，那些童年情境，那些手艺人都写得生动无比，令人向 往——难怪今天的年轻人会“羡慕”了——但是如果没有一个“少 年心事当孥云，谁念幽寒坐呜呃”的“少年心事”与那些生活共同 成长，我感觉这样的童年、少年生活多少有些不真切。也许毕飞宇 的出发点就是为孩子们写一本“好玩”的书，而故意将这些美好的 东西放大的呢?

而又很显然，毕飞宇是有“写作野心”的，他不会把“文革” 童年、少年生活变成一部作为“乡村乌托邦”存在的“风情片”的。 你看，他写他的父亲、他的母亲写得多好啊，少年眼中“右派”父 亲的沉默、母亲的“世故”写得多棒啊，读来让人感动无比——文 学的力量在这叙述的夹缝间光芒四射。但是你也会发现，从始至 终，少年“我”的内心之门对阅读者都是关闭的，因为这种关闭， 让我的阅读之感处于不尽兴的“朦胧”之中，也让这本书缺失了向 更深处迈进的力量。

我为何反复提到“少年的内心”,因为我们也是从那一步走过 来的，童年、少年的生活除了见识各种事物之外，还有种种刻骨铭 心的内心的成长，就书中所描述的1964年到1976年来说，物质的 贫乏、政治的狂热、迁徙的动荡、身体的变化等等都应在一个少年 的内心投下影子，我觉得毕飞宇在《苏北少年“堂吉诃德”》里是 有所保留的，他还没有真正敞开自己的内心来书写。

老实说，读《苏北少年“堂吉诃德”》读到一大半的时候，不 知怎的，我脑海中浮现了伦茨《德语课》中11岁少年西吉的影子， 少年西吉在警察父亲与朋友般的画家伯伯之间选择一方时的那种



“陌生的恐惧感”给我留下了深刻的印象，是不是受此影响，我也 想从《苏北少年“堂吉诃德”》读到一种内心成长的震颤?但是我 没有读到，于是有了某种不满足感。如果从更高的文学价值来评判 这本书的话，我以为它是有一定缺失的。

作为一本自传性质的回忆之书，我能理解写作者毕飞宇的难 处，他在克制情感与追求真实之间寻找某种“安全道路”,尽管他 做到了尽可能的诚实，但是他面对的永远都是生活和故事面对着自 己的这一面，生活和故事的另一面呢?在我们的叙述里，总会遗忘 或缺失的。这也是大部分回忆性文字写作的某种得失——比如如何 把握孩子视角与成人思维之间的那个“度”;比如记忆的差异与事 物的真相之间如何协调；比如内心的敞开与现实情感的冲突如何处 理等等，这些都是加在写作者身上的负担，如果处理不好，就会写 就一部虚伪或虚构的回忆之作。

那个骑在水牛身上的“一个黑色的、皮包骨头的、壮怀激烈的 少年，他是年少的、远东的堂吉诃德”我们看到了，但那个内心充 满矛盾、迷惑又无比自由、浪漫的少年堂吉诃德我们没有看到，他 在哪里呢?

**三** **、我们时代的语言大师**

经验告诉我，在文学领域谈论“大师”是件危险的事儿，“大 师”是文学界的一只火药桶，碰一点火星子就爆炸。写作者和读者 在乎，说明在人们心中“大师”这顶桂冠代表了文学至高无上的尊 严，是不能随意戴在某人头上的。尽管如此，在读过毕飞宇绝大多 数文字，以及在读了《苏北少年“堂吉诃德”》之后，我愿将我心 中的“语言大师”这顶桂冠戴到毕飞宇头上：他少有败笔和让读者 沉迷其中的写作已经证明，他是我们时代的语言大师。

麦子的返青是动人的。如果你亲眼看见过麦子返青，

毕飞宇 《 苏北少年 『 堂吉诃德 》



229

剜烂苹果 · 锐批评文丛



230

你一定会懂得什么叫“春意盎然”。盎然啊，盎然。大地 突然变了，充满了正面的能量，像凌晨的小鸡鸡，勃勃 的，土地仿佛要裂开来。麦苗们依然悄无声息——植物的 生长又不是放鞭炮，哪能一下子就蹦到天上去。可是，你 可以看到一种“势”,叫“长势”。势如破竹的“势”,势 大力沉的“势”。喜人了。叶子乌青乌青的，那是营养良 好的征候，它们的腰杆子挺了起来，像起跑线上肌肉颤动 的健将，都“各就各位”了，就差一声枪响。

这是《苏北少年“堂吉诃德”》众多美妙叙述中的一段。我们 经常说汉语的美妙、汉语的神韵，读读这些句子，最好大声地把它 们朗读出来，我们才能贴心贴肉地感受到什么叫汉语的美妙、汉语 的神韵。汉语真正的美妙和神韵在于，词语和句子在开启你的想象 力的同时，又终结了你的想象力。就是说准确而生动的句子会让事 物在你眼前“复活”,但同时那些句子所具有的穿透力会让你觉得 事物仅存于句子之中，它终结事物的同时也终结了你的想象。无 疑，阅读这样的句子会让你有惊异之感，毕飞宇的句子达到了这种 效果。

比如描述麦子返青这一段，其实要写出麦子返青的情状是很难 的，那种既是肉眼看不见的悄无声息，又是发生中的轰轰烈烈，是 很难写出这种活力和气势的，毕飞宇用两个一静一动两个传神的比 喻在瞬时之间把麦子返青的“盎然”和“长势”写出来了，让你看 得见、摸得着，这不得不让人惊叹，词语和句子拥有的力量是可以 塑造事物新的现实的——这也是文学的魅力之一吧。

当然，让文字拥有这种力量是作家的本领，一个优秀的作家必 须拥有这种本领，这是前提也是结果。毕飞宇有这种本领，他的文 字干净、不慌张、句句有“劲道”,这是他的作品将人“击倒”的“武 器”,毫不夸张地说毕飞宇的文字是汉语言美妙、神韵的典范。

如果往深里究，是什么让他的文字拥有如此魅力呢?他自己 在《苏北少年“堂吉诃德”》中透露出来了两点：一是不无度抒情。

他认为，“肤浅的标志就是无度抒情”,“我们就此失去了深邃、沉 郁和博大的可能”。他憎恨无度抒情，他的叙述表面看不动声色， 其实“声色”的激情都藏在文字背后呢。二是逻辑。他说，“逻辑 至今都是我的工具”,“在表达自己的时候寻找到有效的、清晰的逻 辑”,他还认为，逻辑是方法论也是世界观。所以在他的叙述里我 们总能看到很多的“自问自答”,从这一点来看，他的文字有着智 慧的狡黠。如果还要找一点原因的话，我以为是毕飞宇对事物天生 的敏感和他深邃的思想，哪一个语言大师不是思想家呢?

唉!读过《苏北少年“堂吉诃德”》,我本来是要为这本书“挑 挑刺儿”,对它的瑕疵表达我的不满的，但是在谈到它的语言时， 我仍忍不住发出由衷的赞美和敬佩。我毫不掩饰我对毕飞宇作品的 喜爱。几年前总有人吹牛皮似的在那里嚷嚷：现代汉语写作的前三 名是我，是我，还是我。但毕飞宇先生不说，他做到了。在今天很 多作家的语言越来越粗糙、粗俗，越来越暴发户心态，越来越不讲 究的时代，毕飞宇的语言的美妙和神韵让我们感觉到许多安慰： 文学依然是一种有教养的表达，一种善意和美的精神空间的徐徐 展开。

*(原载《文学报》2013年12月5日)*



毕飞宇 《 苏北少年 『 堂吉诃德 》

231

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**余秋雨《文化苦旅》**

——文化散文的命运

232

“文化散文”这一文体的出现和形成，是以1992年出版的余秋 雨的《文化苦旅》为标志的。很显然，文化散文的关键词有三个： 90年代、余秋雨、文化苦旅。

无论后来人们怎样质疑，甚至贬损余秋雨和他的《文化苦 旅》——说他煽情、沦为文化消费品也好，说他不严谨、知识错误 百出也好，抑或说他虚伪、虚荣、投机也好，但有一个事实确凿无 疑：余秋雨的《文化苦旅》对中国散文文体的拓展和散文表达模式 的突破，是具有里程碑和革命性意义的。很多《文化苦旅》的质疑 者、评论者和模仿者会成为过眼云烟，但是余秋雨的《文化苦旅》 以及因之而诞生的“文化散文”这一概念，会进入文学的史册而留 存下去。

距离那场声势浩大的文化散文热潮——写的热潮和争论的热 潮——已经过去20多年了，在散文写作波澜不惊的今天，再一次 回眸那场热潮，以及盘点继余秋雨之后的文化散文创作实绩，重新 审视文化散文，我们有了一个更为明晰和理性的认识。

文化散文不是一个大箩筐，不适合什么都往里边装。因为我们 无论谈论文化散文还是写作文化散文，这一话题和文体的价值都是 基于两点：一点是题材与表达模式。文化散文是在历史文化与散文 之间找到了一块交界地带，用文学的形象和情感来唤醒沉睡的历史 文化，用历史文化的精神维度来丰富散文的深度。另一点是写作方 式。文化散文强调行走，强调在场与现场感，用自己的脚印去追寻 前人的脚印，用自己的呼吸感受前人的呼吸，在现在与过去之间建 立某种精神应答。所以说将文化散文的边界无限泛化，会导致文化



散文自身价值的泛化，文化是个大词，吃喝拉撒玩都是文化，但不 是写吃喝拉撒玩的散文都是文化散文，我们更愿意从狭义的角度来 定义文化散文，事实上人们对文化散文的认识一直也是限于此。文 化散文并不等于学者散文，写文化散文的有学者也有非学者，学者 写的散文并非都是文化散文。这一点必须廓清。

文化散文是散文从审美趣味过渡到审智趣味之间的一座桥梁， 当下散文变得很知性、智性，抒情已退到一旁，独有的见识、经 验、知识成为散文的“主打”内容。文化散文至今仍有广泛市场， 是因为文化散文仍是普通读者获取历史文化知识的主要渠道。20 多年前，余秋雨让文化散文“红”遍全中国，“红”的原因之一是 余秋雨用“余式风格”话语——情绪充沛、表达文雅——为国人补 上了“历史文化”一课，人们突然发现那些僵硬的历史文化，原来 也可以如此生动、也可以如此感染人，同时人们也发现散文也可以 如此知性、如此厚重。文化散文一度作为“精神营养品”,老少皆 宜，滋补了他们贫瘠的精神世界。到今天，文化散文仍有巨大的读 者市场，吸引读者的还是那些形象生动、富有感染力的历史文化知 识，只不过这些历史文化知识已经细化到中国文化的边边角角了。 文化散文仍以其知性和感性的美妙结合成为人们获取历史文化知识 的亲切方式。

有读者便有创作，如今究竟有多少人走在“文化散文”写作 的道路上，我们不得而知，应该不是个小数字，有写散文者，或许 60%都有为之。但是自余秋雨之后，又有多少人、多少作品脱颖而 出，扬名文坛呢?在我有限的阅读范围内，这样一些作品给我留下 了较深印象：夏坚勇《淹没的辉煌》、南帆《辛亥年的枪声》、曾纪 鑫《一个人能够走多远》、葛水平《河水带走两岸》、祝勇《凤凰： 草鞋下的故乡》、高洪雷《另一半中国史》、朱以撒《古典幽梦》、 任蒙《反读五千年》,等等，这些都称得上出色的文化散文集。当 然，这些并不逊色或者稍有逊色余秋雨《文化苦旅》的文字，它们 的影响力并没有超越余秋雨和他的《文化苦旅》,原因也很简单， 发现新大陆者比建设新大陆者名声更远，这就是开创、原创的力量。

余 秋 雨 《 文 化 苦 旅 》



233

剜烂苹果 · 锐批评文丛

234

大受写作者青睐的文化散文，其作品数量汗牛充栋，其水平 也是有上、中、下品之分。上品者，疼痛，能写出对历史文化的反 思，对灵魂的拷问，透出某种现实性的疼痛感，文字优雅大气、才 华横溢；中品者，深刻，对历史文化的追溯过程引人思索，叙述视 野开阔，对某些历史文化点有自己独到的分析和表达；下品者，展 示，把历史文化变成故事的演绎，知识的展示，作者沦为“文抄 公”“说书人”,语言也缺乏一些感染力，历史文化有了，文学没 了。反观20多年来文化散文的写作实绩，上品者不多，估占1%; 中品者有一些，占10%以上；下品者众多，占80%以上。

文化散文从出现到热潮到归于平静，经历了自己该经历的命 运，当年的新文体也成为旧文体了。任何一种文体总处于变化之 中，任何一种文体都是开放的文体，文化散文也是如此，它终究会 变成什么,只有时间会知道。

2014年3月，时隔22年，余秋雨的《文化苦旅》重新出版， 新版《文化苦旅》做了一些删补，新增世界之旅和人生之旅的篇幅， 对旧有的文字也做适当修订。旧版《文化苦旅》印了多少册已无法 统计，一些读书的朋友表示会买一本新版《文化苦旅》来做纪念， 毕竟这本书曾经开启了一个新的散文时代。

遥想当年，我也是余秋雨《文化苦旅》的“铁杆粉丝”,从自 己捉襟见肘的生活费里挤出几顿肉钱买了一本，秉烛夜读，觉得写 得太棒了，因为觉得写得好，立马又从生活费里挤钱再买了一本， 送给心仪的女同学。可见当年多迷这本书。那一年我十七八岁，在 一个小县城的师范里读书。

如今20多年过去，我也人到中年了，心智日渐成熟，阅读视 野也开阔了些，重新再来翻看《文化苦旅》,不见当年那般迷崇了。 应该说，余秋雨渊博的知识和横溢的才华在《文化苦旅》中展露无 遗的同时，他的矫情和夸张也在字里行间反复渲染。当年读不出来 的这种东西今天读来一目了然，甚至还生发出一丝反感。终究，真 诚——为人的真诚、写作的真诚——在今天这个年代弥足珍贵。当 然也不可否认，经过了20多年时间的淘洗，《文化苦旅》里边有一

些文字还是耐读的，成为散文的经典之作，比如《道士塔》《都江 堰》《风雨天一阁》等等。

有人分析“余秋雨走红现象”时，曾亦庄亦谐地说：“郭敬明 解决了青少年的阅读问题，易中天解决了老年人的阅读问题，而 余秋雨解决了中青年小知识分子的阅读问题。”解决某类人的阅读 问题你就会走红，这逻辑有道理。《文化苦旅》当年确实“红”,这 “红”也让余秋雨的人生际遇发生了改变。他一下子飘入了名利的 云端，意气风发，指点江山，仿佛忘了自己是谁：有人给他文字挑 错，他不屑一顾；有人说他“文革”时期不光彩，他嘴硬；有人批 评他，他跟人打官司；有人授予他大师称号，他欣然接受……事到 此，一个大知识分子的形象已经轰然倒塌了。孔夫子说：“三人行 必有我师焉”;“过而不改，是谓过矣”;“礼之用，和为贵”;“如有 周公之才之美，使骄且吝，其余不足观也已”……您与这些品行渐 行渐远，曾经热捧您的读者，当然要转身离您而去了。

时间的洪流滚滚向前，慢慢地，余秋雨和他的《文化苦旅》从 热闹归于平静，很少有人再谈论他，这是一个作家和一本书正常的 命运。余秋雨在新版《文化苦旅》的“新版小叙”中说：

初读《文化苦旅》的朋友们都已上了年纪，后来的那 么多读者，应该是他们的儿子一辈，或孙子一辈。据说那 个老版本曾经成为很多华人家庭三代人共同的灯下话题， 那么,这个新版本也许会承担起同样的差事。

这本书还会掀起新一轮热读的风潮吗?余秋雨先生的愿望良 好，但恐怕已经很难实现了——《文化苦旅》当初“火”时，余秋 雨先生肯定没有料到；今天希望它再“火”,余秋雨先生肯定也料 不到——因为时代和读者早已不是20世纪90年代的了：一个作家 和一本书会老去，而读者永远年轻。

*(原载《文艺报》2014年7月18日)*

余 秋 雨 《 文 化 苦 旅 》



235

剜烂苹果 · 锐批评文丛

236

**葛浩文《中国文学如何走出去》**

——刺耳的批评

葛浩文先生怕引起误读，特意将他在2014年4月份一个翻译 研讨会上的讲稿交予《文学报 ·新批评》第76期发表。在读到这 份完整的讲稿之前，媒体上早就“断章取义”地报道了他对中国文 学的“炮轰”,诸如“中国小说在英语世界不是特别受欢迎”“中国 小说对人物心灵的探索少之又少”“中国的小说不好看”“中国许多 作家写得太快太长”,等等。

我读完这篇《中国文学如何走出去》之后发现，其实媒体报道 也没有误读，基本上还是葛浩文先生的这些观点、看法。或许如同 一个外国人表扬中国作家的声音异常悦耳一样，一个外国人批评中 国作家的声音也会异常刺耳。至于说有争议，有人不高兴，那是少 数气量较小、写作也不那么自信的中国作家的反应，大多数文学中 人还是能理性对待葛浩文的批评的。

葛浩文，一个美国教授，不远万里来到中国，友好地向英语世 界译介中国小说的同时，还对用汉语写作的中国作家进行批评，他 的批评真诚率性、直言不讳，且一针见血，其精神可嘉，其勇气 可赞。

看着他风度翩翩地站在那里演讲的视频，我突然感到了一丝悲 哀，这悲哀里有两层意思：一是在我们这个一团和气、以表扬吹捧 为主业的中国文学批评界里，站出来批评中国文学的“大咖”居然 是个外国人；二是稍稍有些名气的中国作家非常在乎外国人的批评， 锱铢必较，而对本来处于微弱的、边缘的中国批评家的批评声音却 不屑一顾，置若罔闻。让我悲哀的，是中国批评家的堕落和中国作 家既自高自大又极不自信的表现。



就如同一个外国人表扬中国作家的声音异常悦耳一样，一个外 国人批评中国作家的声音也会异常刺耳。2014年4月底，上海，“镜 中之镜：中国当代文学及其译介研讨会”上，翻译中国当代文学作 品数量最多、被誉为中国当代文学首席“接生婆”的美国汉学家葛 浩文对中国文学“放炮”:

一、“近十多年来，中国小说在英语世界不是特别受欢迎”,造 成这种困境的主要原因是“中国当代作家缺乏国际性视野，写作上 几乎不考虑不同文化消费者的欣赏口味”;二、“中国小说人物缺少 深度，中国小说有着明显的倾向，即叙述以故事和行动来推动，对 人物心灵的探索少之又少”;三、中国的小说不好看，“小说要好 看，才有人买!造成这个现象的原因很多，可能因为中国作家一般 必须借助翻译来阅读其他国家文学，也可能是传统的文以载道思想 作祟”;四、“顾彬认为这个缺失——中国作家几乎没人能看懂外 文——导致中国小说视野过于狭隘，我同意他的说法”;五、中国 许多作家写得太快太长，“常给人粗制滥造的印象，出版后评论家 和读者照单全收，不太会批评作品的缺失。还有一个大毛病，就是 过于冗长，似乎不知见好就收的道理……是因为缺少能力判断什么 需要舍去吗”;六、英文小说中常见不少名句，譬如狄更斯在《双 城记》里写的：“这是一个最好的时代，这也是一个最坏的时代。” 相比之下，中文小说就很难找到这么脍炙人口的金句。相反地，中 国的小说一开始就是长篇大论介绍；七、中文作品里有许多陈词滥 调的成语，“我个人的经验是，成语的滥用是中国小说无法进步的 原因之一 ”……

外国人火辣辣地批评中国文学已不算什么新闻——早已有更狠 的“角儿”顾彬先生在前——但是葛浩文先生批评的“杀伤力”还 是有的，许多媒体夸张地用他的观点来做标题，期望引来或出自文 学范畴内的或出自民族主义范畴内的吸引眼球的争论。

或许，葛浩文的批评只是一次研讨会上随风而散的发言，也或 许，他的观点缺乏学理的推敲只是出于一种长期与中国小说打交道 的印象和感觉——而往往印象和感觉是靠谱的。毫无疑问，这是他

葛浩文《中国文学如何走出去》



237

剜烂苹果 · 锐批评文丛

238

对中国文学的真实观感和想法，他的批评是真诚的、开阔的，且尖 锐的。对待外国人对中国文学的批评，我们国人时常有三种态度： 一种是姑且听之、泰然处之。认为中国汉语博大精深，老外只是略 通皮毛，不可能真正读懂中国文学。一种是逐条反驳，据理力争， 全盘否定。你说中国文学是垃圾，我要证明不是垃圾；你说滥用成 语，我要证明成语用得恰当，等等之类。还有一种是虚心听取，小 心辨别，错则改之。

我以为对待葛浩文的批评，我们恰当的态度是第三种：虚心听 取，小心辨别，错则改之。我觉得葛浩文有几点批评是很准的，打 到了中国小说的“命门”上——比如中国小说人物缺少深度。的确 如此，中国当代小说人物，不说深度，有的甚至连基本的人物都立 不起来，“一个浅薄的头脑绝对产生不出一部深刻的小说来”(亨 利 ·詹姆斯语),人物不深刻是因为作家的头脑浅薄，有的作家总 是宣称小说家不是思想家，实乃浅薄之见，不是思想家，一个小 说家也应该有思想家的品质啊；——比如中国许多作家写得太快太 长，常给人粗制滥造的印象，出版后评论家和读者照单全收，不太 会批评作品的缺失。这是实情，中国一些作家一年写一部长篇都嫌 慢了，一部就是60万字、100万字，甚至几百万字，而且不忍卒读， 简直是闹笑话。至于评论家不会批评已经是常态了。另外还有一个 实情是，中国的文学编辑在名作家面前是没有发言权的，只是改改 错别字而已，而且只是围着几个名作家转，缺少发现新人的眼光和 担当……

老实说，葛浩文这些批评观点并非多么新、多么惊世骇俗，但 是他把这些观点置于国际性视野下、置于中国文学如何走出去的背 景下，那么这些观点便变得“新”和“严重”起来，毕竟不是关起 门来谈论中国文学的“短板”,而是打开门来与世界横向比 — 中国文学如同开屏的孔雀一样，美丽的羽毛和丑陋的屁股同时呈现 出来，况且这些观点还出自一个外国人之口，值得我们反思。至于 说葛浩文所说的“中国作家缺国际视野”“中国小说不好看”“成语

滥用”等问题，仍然是可以争论和辨别的。

总之，一个外国人对中国文学口无遮拦地、真诚地批评，我们 应心存感激，虚心听取，他至少让我们明了：中国文学没有想象中 的那么好，也没有想象中的那么坏。

*(原载《文学报》2014年7月17日)*

葛 浩 文 《 中 国 文 学 如 何 走 出 去 》



239

剜烂苹果 · 锐批评文丛

240

**沈浩波《冷看大众狂欢下的“诗人”》**

——评论者的“酸味儿”

诗人余秀华已经很火了，《文学报 ·新批评》(2015年1月29日) 在这把火上又添了几根柴。《文学报 ·新批评》将各种观点罗列到 一起，摆上同一张桌面，这样，让“余秀华现象”的争论变得多维、 立体起来的同时，也让各种针尖对麦芒的意见充满“火药味”。两 页报纸翻过，我不禁感慨：人人都是意见领袖，人人都真理在握， 要想在文学、诗歌上彼此说服，达成共识，简直是天方夜谭——这 是否就是文学、诗歌的魅力呢?

不过，透过这些文字，在各种意见背后，我还是发现了比争论 本身更有意思的东西，就是看到了谈论者各种各样的神态和样子， 这神态和样子映照出高低不同的审美趣味、学识深浅不一的话语风 格，以及善恶相生的内心世界，比如：有的发自内心地喜欢，一副 发现了新大陆的激动的样子——他是真的喜欢余秀华的诗歌，被那 些诗歌打动；有的一副看热闹的冷漠样子，心里想闹去吧你们，并 说几句不痛不痒的话——要客观、冷静看待余秀华；还有的呢，是 羡慕嫉妒恨，我写了几十年诗歌都没火，你余秀华写了几天，学了 几天，沉浸在诗歌里几天——当然话没这么直白、露骨，而是拐弯 抹角以艺术的名义说出来，这就叫什么呢?叫“酸味儿”——自命 不凡，自以为是，标榜清高。自古文人多酸味，有个词叫“酸文 人”,至今不绝。

这“酸味儿”最浓的要数沈浩波的那篇文章《冷看大众狂欢 下的“诗人”》。读了那篇文章，我有两点纳闷：一是大众真的为诗 人余秀华狂欢了吗?我问我中文系毕业如今在做美容培训的妻子 “读过余秀华的诗吗?”她一脸茫然，我还问了很多人，也是一脸





茫然，“余秀华是谁?演过什么片子?”其实，大众真的没有谁为 余秀华狂欢——大众在为挣钱和花钱狂欢呢，哪有空为一个诗人狂 欢——狂欢的只是文艺圈子，一些尚存文学情怀的人在便捷的微信 圈转来转去，而且真正狂欢的还只是诗歌圈子。这个寂寞得有些无 聊的圈子似乎在一夜之间找到了一个释放自我情绪的出口，瞬间爆 发开来，无论捧杀还是棒杀，只要战争的硝烟因为诗歌而起，那就 是诗歌的胜利——余秀华、一位脑瘫的农村妇女、诗歌还写得如此 有力，这三个要素足以让诗歌沸腾起来。毫无疑问，“脑瘫诗人余 秀华”成为这个消费与网络相互杂交的时代的“诗歌代言人”。说 白了，“余秀华现象”只是不甘寂寞的诗歌圈的自我狂欢，以及在 此狂欢下的诗人内部审美趣味的自我分化。一个诗人对我说，写诗 与利无缘，难道追求点诗名还不成吗?我说，成，天经地义，士还 为知己者死呢，诗当然可以为悦己者名。以诗歌的名义狂欢一下有 何不好呢?

第二点纳闷，题目中有“冷看”二字，通篇读下来，一点儿都 不“冷”,反而是冒着一股蒸汽般的“热”,而且这股热气里透着一 股“酸味儿”,这“酸味儿”是因为沈浩波搅动了诗歌与大众、诗 人与同行之间的恩怨江湖而翻腾冒出来，这“酸味儿”后面站立着 另一个诗人的自命不凡、孤芳自赏和迂腐清高。

不过，沈浩波对余秀华两首诗作的分析，我还是认同的。出自 余秀华独特的个体生命体验而生发出来的有些诗句，是她独有的创 造，属于真正的诗，正是这种独有让诗坛打了一个激灵，让无数虚 伪和呆板的诗人与诗句无地自容，但是也正如沈浩波所说的，“后 面几段的写作，就完全陷入流俗”,“属于陈旧的老套抒情系统”。 诗歌最怕的是被这种习惯性的流俗所污染，好在余秀华独有感觉和 创造很是强大，自成系统，让她的有些诗歌显现出深度的力量来。

我不认同的是沈浩波的几个观点——也是老生常谈的几个观点。

首先是诗歌与大众的关系。沈说：“公众是公众，诗歌是诗歌， 井水不犯河水最好”,“诗歌是个人心灵的艺术，首先是个人的。它 并不刻意拒绝大众，但它又是天然的拒绝者”。这是典型的“酸文

沈浩波《冷看大众狂欢下的『诗人了



241

剜烂苹果 · 锐批评文丛



242

人”观点，仿佛在说我写的就是阳春白雪，是深刻的孤独的自我， 孤独的芳香只属于我一人独赏，是排开你们大众的。这种观点在诗 歌界流传甚广，它早已成为没有出息的诗人们的自我安慰剂，成为 诗歌前行的绊脚石。难道在诗人们心中真有那么一个肤浅的大众存 在吗?难道真正的好诗是大众“天然的拒绝者”吗?我要说，李白 在中国是最大众化的诗人，也是最伟大的诗人；叶芝、里尔克，以 及最近常提起的狄金森等大诗人，在中国知名度很高，也称得上大 众化的诗人——大众化何罪之有?我倒是觉得，在每个人，或者说 每个大众的胸膛中都跳动着一颗强劲的诗心，都渴望被真正的好诗 慰抚，而这么多年来尽管诗歌圈热闹非凡但这颗诗心却很少被慰抚 到，因为我们的诗人顶着虚空的皇冠，而拿不出几首真正的好诗 歌。所以说，别再拿“诗歌是个人化程度最高的艺术”来搪塞了， 除了那些创世般的诗人和诗歌有资格拒绝所谓的大众以外，不是每 个诗人都有资格说，或者配得上说“我写的是属于自我的诗歌”的。

沈浩波之所以谈到诗歌与大众的话题，是因为他认为余秀华的 诗歌带来了大众的狂欢，只要走进了大众的诗歌都不是那么好的诗 歌。其实这里边的逻辑是有问题的，一是余秀华并没有真正走进所 谓的大众；二是即使余秀华的诗歌真正走进了大众，但也不是余秀 华和她诗歌的错，余秀华待在农村写诗，她做梦也没有想到会出现 这种局面，而回过头来想想，我们又有多少诗人天天做梦都在想这 种热闹能落到自己头上?所以在前提和逻辑都不存在的情形下，只 能将诗歌与大众的话题带入老生常谈的地步。

其次是关于舒婷的文学成就的话题。沈浩波说：“这也正是舒婷 文学成就不高的原因，她太符合大众的审美趣味了。”我不否认有 一种大众艺术、大众诗歌存在——就像我年少时追崇的汪国真—

它们的特点是流行，何为流行呢?就是一阵风，那阵风过了，就不 再有人理会，那些艺术、那些诗歌被时间打败了，不再进入后人的 阅读视野。如果说有些诗歌在十几年几十年后，还有人在读，还有 人被感动，即使这些诗歌在当时诞生之初被称为大众诗歌，其实这 些诗歌已经进入经典的行列，它将长时间慰抚读者的诗心。其实我



以为舒婷的诗就属于这类诗歌，你说写出过这类诗歌的诗人，她的 文学成就不高吗?那什么才叫文学成就高呢?文学成就高与否，与 是否符合大众审美趣味无关，而与时间有关，能洞穿时间的诗人和 诗歌、能吸引一代一代读者的诗人和诗歌，是真正好的诗歌。舒婷 的那些诗歌，是打上了她“独创性”烙印的诗歌，既属于她一个人， 也属于无数人，她的抒情性、她的纯粹性、她的意象成为后人模仿 的对象，成为是否流俗的标尺。现在来看，我倒是觉得，舒婷是 20世纪中国最后一个纯粹的抒情女诗人。她的文学成就是很高的。

最后，关于诗人身份标签的话题。沈浩波说：“构成‘脑瘫诗 人余秀华’这个词组时，我有一种深深的厌恶感”,“而我在这篇文 章中对余秀华的批评，也是基于对‘诗人余秀华’的批评”。不光 沈浩波，很多人都反感这个身份标签，觉得是对诗人的不尊重，但 至于是否如沈浩波所说的“回到‘诗人余秀华’这个更本质的称呼 上来，余秀华的读者可能会大幅减少，赞美声也会大大降低”— 会减少，会降低吗?——我觉得不会，如果这些诗歌能进入到人们 的视野的话，人们还是会喜欢的，因为那些诗已经在那里了。

说到“脑瘫诗人”这个身份标签，我倒是觉得，我们不必如此 意气用事，也不必冠以它浓重的道德感，因为身份是一个人、一个 诗人无法摆脱的客观事实，它与诗人的诗是割舍不开的，如果说余 秀华没有“脑瘫”的话，还会有那些诗歌吗?只要我们不过分执念 于“脑瘫”二字，如此称呼倒也无妨。假设在50年后，人们还在 读余秀华，就像我们今天还在读狄金森一样，我们在了解这个诗人 时，仍然会平静地提到“自闭症”“精神分裂”,这些属于狄金森的 身份标签，那个时候的人们也会提到“脑瘫诗人”。我们今天提到 王尔德，依然会冠以他“同性恋作家”的身份标签；提到雷蒙德 ·卡 佛，依然会提到他的“蓝领小说家兼诗人”,用今天的话来说，卡 佛也是一“打工诗人”。

最后我想说，这世间有很多好的诗歌，它们躲在某部不受关注 的诗集里，或者干脆被锁在某个角落的抽屉里，它们不是不够好， 只是缺少某个进入人们视野的途径，一旦有了某种偶然或必然的机

沈 浩 波 《 冷 看 大 众 狂 欢 下 的 『 诗 人 一



243

会，比如像余秀华一样，人们依然会被那些诗歌打动，会给予那些 诗歌掌声。但是，只有极少数的诗人是幸运的，他们走进了人们视 野，与读者一起享受诗歌的美味，更多的好诗人和好诗歌逃不出被 淹没的命运——这是无法主宰的事实——还有极少数更幸运的诗 人，他们活着时被淹没，死后才被重新发现，那些美妙的诗歌让死 去的诗人获得第二次生命，他的名字与他的诗歌一起长久地共享诗 歌的荣光，像狄金森一样。

*(原载《文学报》2015年2月26日)*

剜烂苹果 · 锐批评文丛



244



**韩江《素食主义者》**

—— 一部难度并不大的小说

韩 江 《 素 食 主 义 者 》

**一** **、由《素食主义者》说起**

前不久，2016年度国际布克奖在伦敦揭晓，46岁的韩国女作 家韩江凭借小说《素食主义者》获奖。本届国际布克奖中，与韩江 一起获得提名参与竞争的，还有诺奖得主奥尔罕 · 帕慕克和中国作 家阎连科。布克奖评委很推崇这部小说，认为：

《素食主义者》是一本令人过目不忘的小说，极有力 量并且富有创意……由三种不同声音、通过不同的视角做 叙述的这部精练之作，以忐忑又优美的笔调，描绘了一个 普通女性对紧紧束缚自己的所有守旧传统与思想的抵抗。

在2013年就出版了中文译本的《素食主义者》,在中国读者中 籍籍无名，少有人问津，此次布克奖成为这部小说的最佳广告，信 赖大奖名奖而不信赖评论家的中国读者一定会拉动这部小说的销 量。我——也是一位跟风大奖的读者——找来读过后发现，《素食 主义者》很对素有“最好看的英文小说”之称的布克奖的胃口，小 说写得精致讲究，而且好看。好看之一是故事好看，小说题材少 见，写一个精神障碍者的身心世界和一个艺术至上者的欲念选择； 好看之二是意味深长，小说的意蕴空间较大，不同读者可以读到不 同的人性理解，比如涉及生活选择、恐惧、理解、抵抗等话题。

我以为，《素食主义者》称不上一部写作难度很大的小说，只 是小有难度，而且我发现，作者有意识地在叙述上和故事结构上制



245

剜烂苹果 · 锐批评文丛

246

造难度，让一部简单的小说变得尽可能地复杂起来——这既是一种 小说能力，也是一种小说追求。

我为什么突然谈到《素食主义者》的写作难度呢?契机而已。 近来读小说之余，小说难度的问题总是出现在我脑海里，而《素食 主义者》恰好此刻出现了。

有一段时间，写小说的和评小说的都热衷谈论“写作难度”—— 这是小说家与评论家少有的能达成战略攻守同盟的文学话题之一， 出现这一情形的原因只有一个：我们当下的小说太不令人满意了， 平庸、弱智、粗心、缺乏教养。那些小说，不仅让评论家甚至普通 读者觉得有侮辱智商之感，而且让小说家同行感觉小说这一文体的 尊严正在受到伤害。那些小说不仅没有表现出难度，而且重要的 是，处处显示出写作者放弃了难度的追求，沉溺于令人昏昏欲睡的 低智与俗气的叙述中。无难度小说如传染病一样到处流传，大有形 成风潮之势——让涉世未深的年轻读者误以为好小说就是这个样 子，让初涉小说写作之河的年轻作家误以为写小说是这般容易。在 这样的背景之下，小说家和评论家异口同声地发出了自己的声音： “没有难度的写作，一定是平庸而无意义的写作”;“放弃难度写作， 等于放弃小说写作的生命”;“充满难度的写作更有魅力”……

**二** **、难度依然存在**

我们今天的小说真的放弃了难度写作吗?在这样一个庞大、复 杂的写作场域里，做出任何武断的判断都是一种懒惰和不负责任的 表现，我并不认为今天的小说家已经完全向难度“投降”了，只要 我们将眼光往下看，往那些寂寞而执着的写作者那里看，依然有一 批无名者低头写着自己真正的小说。他们不仅经历着写作的难度， 而且承受着生活的难度，如青年马尔克斯当年在波哥大困窘的写作 和生活那般。

当然，如果我们抬起眼光，看看这个热闹光亮的文坛，另一种



不尽兴、不满意的阅读感却又如影随形地包围着我们：偌大个中国 居然读不到几篇有难度、让人震撼的小说，很多小说乏味、乏力， 千篇一律，粗糙，没有智慧，没有胆量。无数文字如沙粒一般，堆 不起小说的摩天大厦，这个大时代，难道难度写作真的不合时宜了 吗：功成名就的老作家创造力日渐衰退；身强力壮的中年作家昏昏 沉沉、学养欠缺；精力旺盛的青年作家迷失在市场的石榴裙下、在 网络世界梦游……

我们的感觉总是如此“纠结”,在小说阅读和小说写作的两个 世界里，我们有时自卑，自卑到无地自容；有时自负，自负到以为 我们正为后世翻开小说新的一页。

但是不管怎样，在眼下，写一部如《素食主义者》这样皆大欢 喜的小说还是难度重重的，这种难度始于以下三个维度的写作“纠 结”,“纠结”即难度，我还是想以《素食主义者》为例，来解析这 种难度。

一是希望保持故事根基，又不想把小说变成流水线上的情节制 造者，姑且称之为“故事纠结”吧。《素食主义者》始终保持一个 “好看”故事的吸引力：女主人公英惠在素食之后的妄想症怎么样 了?她的追求艺术灵感的姐夫突破了什么人伦底线?英惠的姐姐如 何挣扎着生活?这些问题伴随小说结束。但小说又没有写成一个极 端的欲望故事，而是在适当的时候“刹车”,将叙述视角转移，这 样避免了俗气的“情节制造”。《素食主义者》有了故事的根基，但 是又游离于故事之外，小说的故事难度在于作者写了一个众人陌生 的小题材，一个精神障碍者的故事。

不要故事，读者会远离你，过分热衷故事，艺术使命大打折 ,扣，会将小说变成庸俗的“故事会”或社会新闻的“残渣”,这都 不是小说的故事选择。如何找到一个美妙的故事，它不艳不俗， 能将读者带进去；它不轻不重，有一双翅膀便能带着现实飞翔起 来。有多少小说因为没有找到这样的故事而丧失了难度，变得乏味 无比。

二是希望从人物中看到自己，又不想只是“我们”——某类

韩 江 《 素 食 主 义 者 》



247

剜烂苹果 · 锐批评文丛

248

人的简单素描，称之为“人物难度”或者“思想难度”。一部小说， 写出“我”来容易，写出“我们”来难，这是小说家的想象力和洞 察力的结晶，缺一不可。《素食主义者》具有从“我”到“我们” 的穿透力，虽然写的是一个女子的妄想症，但每个人都能读到自己 内心的压抑和恐惧；虽然写的是一个艺术至上者与精神障碍者的欲 念，但每个人都会问自己，如果是你你将如何选择，所以《素食主 义者》没有将“我们”简单化、僵硬化。

现在的问题是，很多小说写出了“我们”——这类人或那类人， 但“我们”是概念化的、僵化的、缺乏生命活力的，原因在于小说 对“我”、对“自己”剖析的力度不够，诚实性不够，要么隔靴搔 痒，要么虚情假意，导致了很多小说里看不到真正具有活力和穿透 力的人物。美国小说家卡佛说：“在最出色的小说里，人物无论男 女，都应是‘有变化’的人物，是小说在其身上发生故事而使作品 与众不同的人物。”塑造“有变化”“与众不同”的人物总让写作者 “纠结”不已，这事关小说的成败，于是构成了难度之一。

三是希望用现实主义方式叙述，又不想失去现代叙事的魅力， 我们称之为“叙述纠结”或“叙述难度”。《素食主义者》的叙述以 现实主义方式讲述，穿插现代叙事方法，三个视角——丈夫、姐 夫、姐姐——讲述，而且在“丈夫视角”里有两个叙述声音：丈夫 的和女主人公英惠的，所以说《素食主义者》的叙述方式很有吸引 力。作者韩江是大学文艺创作系教授，深谙其中道理，她很好地 “制造了”叙述难度。

现实主义的叙述能轻易地打动、征服很多读者，而现代叙事所 抵达的深度和开辟的表达空间又魅力无穷，当两者能完美地结合在 一起，小说也会变得张弛有度、变幻无穷，既会扫除现实主义时常 患上的啰嗦、沉闷的毛病，又会避免陷入现代主义不知所云、逻辑 混乱的泥潭。尽管卡夫卡曾经解放了小说家余华的叙述，但他后来 说过类似的话：“我宁愿用托尔斯泰的方式写一本书，也不用卡夫 卡的方式写十本书。”保持现实主义的叙述基调，插入现代叙述的 灵动，这一叙述难度仍在折磨着小说家们。



可以说，以上三个方面的写作纠结和写作难度，让《素食主义 者》成为一部小有难度的、让布克奖评委认可的小说。但是小说还 有另一维难度，其实也是小说最大的难度，即是：希望个体生命与 小说写作同流——自己的一生就是笔下无数的小说，无数的小说构 成了自己的一生，写出别人无法模仿、复制、抵达新的精神空间的 小说，因此文留千古，如卡夫卡们那般——但又不想失去个体生命 对俗世一切的拥有和欲望。小说写作生命和俗世个体生命是“纠结” 的，难以彼此交融，是小说写作的最大难度。这一难度的克服将付 出巨大的代价，只有少之又少的作家能够完成，而且还是秉承上天 的意思来完成，所谓的天才，所谓的为小说而生者才是此类人，众 多的写作者只是心向往之。

在第四维难度上，《素食主义者》并没有开辟新的精神空间和 表达空间，从这个角度来说它只是一部小有难度的优秀的小说。

**三、从“高原”到“高峰”的难度**

像《素食主义者》这样一部作品，如果想从优秀到成为经典， 一名作家想从一流到成为大师，这之间又存在着多少距离、多少难 度呢?就像我们常说的中国文学有“高原”缺“高峰”一样，从“高 原”到“高峰”这之间又存在多少难度呢?

要回答这一问题我们必须明了“高峰”在哪里。写作的“高峰” 在哪里呢?在经典小说的肩膀之上。换言之，你要登上小说写作的 “高峰”,你必须超越经典，站在经典小说的肩膀之上写出属于自 己的独特和与众不同。

从“高原”到“高峰”的难度，就难在独特，难在与众不同。 但又不是简单、猎奇、无根基的独特和与众不同，是站在经典小说 肩膀上的独特和与众不同。

每一部既征服过艺术又征服过读者的经典小说，是一块块坚硬 的石头，它们垒起了小说难度的高山。那么,在经典小说的肩膀上

韩 江 《 素 食 主 义 者 》



249

剜烂苹果 · 锐批评文丛



250

去追求独特和与众不同的写作，其难度可想而知，这才构成了小说 写作真正的难度。

回过头想一想，又有哪一部经典小说不是征服了别人的难度 之后成为新的难度的呢?马尔克斯的《百年孤独》,堪称超级经典、 超级畅销小说，据马尔克斯回忆文章显示，《百年孤独》是受两部 小说启发结出的果实，一部是福克纳的《八月之光》——间接促成 了“马孔多镇”这一文学地理的诞生；另一部是胡安 ·鲁尔福的《佩 德罗 · 巴拉莫》——直接解放了马尔克斯的想象边界。可以说《百 年孤独》是在越过了《八月之光》和《佩德罗 · 巴拉莫》的难度之 后成为经典畅销小说的。再比如，卡尔维诺，年轻时把海明威视 作“神”,后来对博尔赫斯情有独钟，博尔赫斯的小说让卡尔维诺 认识到“小说是一个由智力建构和管辖的世界”,这一认识催生了 卡尔维诺的一系列充满智慧和想象力的小说，如《我们的祖先》 三部曲、《命运交错的城堡》等。如果说卡尔维诺的小说为想象力 制造了新的难度的话，是因为他的难度写作是站在博尔赫斯的肩膀 之上。

还有，陀思妥耶夫斯基让小说成为一种内心的现实；塞万提斯 让小说成为一种夸张的冒险；卡夫卡让小说成为一种生命的孤独； 普鲁斯特让小说成为一种永不流逝的时间；加缪让小说成为一种荒 诞；海明威让小说成为勇气的象征之一……每一种小说“标签”都 是攻克写作难度之后的一种成就，对后来的写作者而言，这些名垂 千古的小说家与其说他们留下了完美的作品，还不如说他们留下了 写作难度。

可以说，小说真正的难度在于在经典小说之上追求独特性：别 人用这种腔调写了，你要避开它，寻找到属于自己的腔调，自己的 句子，自己的表达，自己的声音；别人写过类似的题材、人物、故 事，你要么另辟蹊径发现新的视角，要么写得比别人深邃悠远一 点，否则谈不上独特；如果你的写作不具有某种独特的力量——诸 如强大的叙事动力、能产生共鸣的人物，而且不立志于扩展读者认 识自己和世界的视野，那么是无法做到与读者心心相印的。



小说真正的难度难在拓展表达边界。卡夫卡和马尔克斯，这 两位都是突破了小说表达边界的作家——人可以变成甲虫还像人一 样生活；人可以附着在一张床单上飞上天而消失——他们的笔仿佛 那一瞬间得到了上苍的眷顾，有了这样的表达，对小说历史来说这 是惊世骇俗的一笔，具有革命性。此后，一些有野心的小说家无不 期待他们手中的笔也能得到上苍如此的眷顾，然而写小说的人都知 道，做到这一点很难，很难。

难在哪里呢?一是难在要解放小说在现实生活面前的自缚行 为，须水到渠成，须有说服力，因为洞悉世事的想象与无根基的乱 想只隔一层纸，无论变形还是魔幻，稍有不慎就流入滑稽了。这两 位如此虚构，居然达到了如此惊人的真实，在一个现实语境里—— 或者说不相信有鬼的世界里——你让人变成甲虫，你让人附着床单 飞走，并且别人还不产生怀疑，别人相信这一切都是真的，这是小 说创造的奇迹。这一奇迹来自卡夫卡和马尔克斯的表达，来自他们 的生存体验以及异乎寻常的想象力和洞察力。二是难在真正的创 造，做到第一个这样表达，很难。卡夫卡、马尔克斯这样写了，你 不能再这样写，如果你写人变成一只狗或者人附着一片大树叶飞走 了，人们就会笑话你，说你东施效颦，小说不仅不会在虚构与真实 间达成默契，也会流于滑稽了，这样写来的小说也是失败的。你就 必须重新去拓展小说的疆域，去寻找前人没走过的表达道路，而且 大胆的形式必须与内在的精神处境完美融合。拓展小说疆域，说起 来容易，做到难，是可遇不可求的，如果一个作家真有此作为，我 们便会将天才的帽子给他戴上了。

小说难度还难在，你要懂得平庸作家与出色作家在叙述上看似 小小的，实则事关大体的差别。比如小说家余华曾举过一个例子， 说鲁迅先生写孔乙己来咸亨酒店，前几次都没有写到孔乙己的手， 但最后一次写到了：“见他满手是泥，原来他便用这手走来的。”余 华说这个时候必须写到手，因为孔乙己的腿被人打断了，并且他 感慨地说这是一个大作家必须做的事儿。再比如，平庸作家总是 非常容易让一个人轻易死去，但是马尔克斯说：“严肃作家绝不会

韩 江 《 素 食 主 义 者 》



251

剜烂苹果 · 锐批评文丛



252

没有充分理由就让人物死去。”因为他从来没有这么做过。等等之 类吧。

小说难度还难在，你必须明白你写的小说是一部真正的小说， 而非伪小说。何为真小说，何为伪小说?是一笔糊涂账，难以言 状。只有当你感受到小说那种真正的魅力之后你才明白什么是一部 真正的小说，同时你也会突然明白有人写了一辈子，其实都在真小 说的门外徘徊。

有人将“难度”误解为“难读”,以为写得如天书，神仙都读不 懂，就是小说的难度了。其实，太多的“先锋实验”“形式创新”只 是“廉价的花招”,所谓的“碎片”“拼贴”搞得人不知所云，美国 小说家卡佛这样批评这种“难读”的情形，他说：

这大多时候成了写作上草率、愚蠢或模仿别人的幌 子。更糟糕的是，它还成了粗暴对待和疏远读者的借口。

殊不知这种“难读”与“难度”搭不上界。

**四** **、小说的写作魅力在于难度**

如果我们将视野放开阔一些，我们发现，写作难度其实包括 内部难度和外部难度。内部难度，即写作本身的难度，比如以上我 们对《素食主义者》这部小说本身的难度解析。外部难度，即写作 之外的难度，指写作成就和写作意义上的难度，就是写作者在写作 时要有一种意识：我要写出有难度的小说，达到或者超越经典小说 的作品。有了这种难度理想之后，才会去追求写作的内部难度。据 说，很多美国写作者都抱有写出“伟大的美国小说”的梦想，他们 把这当成写作的最高目标，或许这梦想也可称作写作的外部难度 吧。我们中国作家似乎少有怀着写出“伟大的中国小说”的抱负来 写小说的——这是不是我们小说难度降低的根本原因呢?



有句话叫“无知者无畏”,你一部经典没读过你可以开写，这 是大无畏的写作精神，值得鼓掌，但是如果你还抱有“说不定稍不 留意就弄出部《红楼梦》来”的写作幻想，那幻想终究是幻想，不 会因“无畏”变成现实。我们时常还听到另外一句话：“越写越不 知道该怎么写了，越写越不敢写了。”说这话的往往是有多年写作 和阅读经历的小说家。能如此感慨者值得庆幸，意味着写作渐入新 境地，因为感觉到难度了，而且感觉到难度如高山一般横亘在面 前。在这座高山面前，是放弃难度还是迎难而上，写作生命的结局 将会迥然不同。

小说写到今天，其蜿蜒漫长的来路，大致围绕两个问题展开： 一是如何突破表达边界，探寻种种可能，将小说变成一门真正的艺 术，让它与哲学、思想并驾齐驱，成为人们认识自己和世界的“眼 睛和大脑”——这是小说的艺术使命；二是如何与读者握手言欢， 迎合也好，引导也罢，努力做到彼此欣赏，达成共识，让小说最大 可能性地与读者心心相印，成为人们无聊时光或者坎坷岁月中的 “精神食粮”——这是小说的读者使命。

在我们的阅读记忆里，小说的艺术使命和读者使命犹如互不冒 犯的井水与河水，总是各自流淌，难以完美地融汇并流，你寂寞地 艺术着，我热闹地俗世着。然而，当井水与河水奇迹般地交汇到一 起的那一刻，载入史册的小说大师级的人物便出现了，他同时肩扛 艺术使命和读者使命，让小说臻于完美，既开辟了艺术的新途，又 受一代又一代读者追捧。不过这份名单总是有限：莎士比亚、王尔 德、曹雪芹、马尔克斯……而完成这两种使命的小说总是有着可望 而不可即的难度。

所以说，一部小说，受艺术欢迎，难；受读者欢迎，也难；既 受艺术欢迎又受读者欢迎，当然更难。说到底，小说是难度的艺 术。一个画家说，你画得差是正常的，世上哪有那么多好画家。此 话也可以挪用过来：你写得差是正常的，世上哪有那么多好小说家， 哪有那么多好小说。正如一位作家所说：“文学是一碗强人吃的饭。”

好小说少是因为好小说的写作难度大，而愿意用写作生命去挑

韩 江 《 素 食 主 义 者 》



253

战难度的小说家并不多。

当那些伟大小说摆上殿堂的书架之后，每一个有远大抱负的小 说家的艰难工作便开始了，谁不想把自己的小说也插到那个书架上 呢?所以本质上说小说写作是一项与难度作战的事业，而小说的写 作魅力也正是因为有“高峰”那样的难度可以去征服。

剜烂苹果 锐批评文丛

*(原载《文学报》2016年6月16日)*

·



254

**塞林格《九故事》**

——谜语的制造者

塞 林 格 《 九故 事 》

把短篇小说写到让人着迷的程度的作家，在我反复阅读的名单 中，我的眼光总落在这几位身上，他们是：惜墨如金的“书生士兵” 巴别尔(俄国)、把小说当童话写的卡尔维诺(意大利)、用智慧构 筑叙述迷宫的博尔赫斯(阿根廷)、把幽默品质真正带进小说的辛 格(美国)、“冰山理论”的提出者和实践者海明威(美国)。

这几位的写作，在世界文学史上，从形式到内容，都有着各自 鲜明突出的“某某式”印记，这是他们在没有边际的文坛上亮出的 历久弥新的招牌，这也是他们给小说这一行当留下的丰富遗产。但 是，无论这几位的创作“招牌”被后人举得多高，我看中的，只是 他们小说显示出的一个共同的秉性：就是当我们合上那些小说之后， 他们讲述的故事并没有随着阅读的结束而结束，故事中的人物、场 景和事实总是长时间地和我们在一起——从眼光投射到第一行文字 便忘记时间的存在，到抬起眼光离开最后一行文字，便开始被这个 故事无休止地纠缠——他们的小说就是如此让人着迷。他们的小说 为我们打通了一条从文学中延伸到现实生活中的道路，他们没有 “说教”我们，但我们愿意拿他们的小说去“指导”生活，在这条 路上我们不仅感受阅读的乐趣，而且它有一股力量让阅读向书外延 伸，让我们感受人的丰富，并且不自觉地去思考和寻找关于人的种 种问题，比如人的苦痛人的来路等等。对此，他们的小说并不提供 答案，只是提供强劲的永不过时的生活事实，让事实产生的想象与 经久不衰的现实生活对接。

当然，这份被我不断重读的作家的名单随时间在缓慢增加，现 在又多了一位——J.D.塞林格——在小说中制造谜语的人。



255

剜烂苹果 · 锐批评文丛



256

我以为，对塞林格我并不陌生。我知道他那部著名小说—— 《麦田里的守望者》为一个时代画上了印记，“麦田里的守望者” 几乎成为他的代名词，他制造了这个词并让一个人物形象永远地站 在了这个词后边，从此这个词成为一个象征意味突出的经典意象常 常被人们挂在嘴边。十多年前我正青春的时候读过这部至今仍在全 世界行销的青春小说，当时，小说里叛逆、不学无术、满嘴粗话的 主人公霍尔顿一度成为我的知音，以为霍尔顿的生活就是我要的生 活，大言不惭地将小说里的那句名言——一个不成熟男子的标志是 他愿意为某种事业英勇地死去，一个成熟男子的标志是他愿意为某 种事业卑贱地活着——写到女同学的留言本里，良好的感觉与众不 同。不过也是在那时，我略略知道了小说的某种形式，以为小说就 是像霍尔顿那样说话。后来我还知道，成名后的塞林格过着神秘而 怪诞的隐居生活，他在有山有水的乡间购置大片土地，但只在山顶 筑一所小屋，周围种上许多树木，外围拉上铁丝网，网上装上报警 器，把自己与外界隔离开来。他从不接受来访者，也很少在公众场 合露面，但他写作勤奋，据说他特地为自己造了一个只有一扇天窗 的水泥斗室做书房，每天早晨八点半带了饭盒入内写作，直到下午 五点半才出来，家里任何人都不准进去打扰他。他完成的作品数量 可观，但拿出来发表的十分有限，十余年中他只发表了20多个短 篇。也因为如此，塞林格成为一个谜一样的人物备受外界关注。

十多年后的今天，我读到了他薄薄的两本短篇小说集——《九 故事》和《弗兰妮与祖伊》,读后我才发现，我并不了解塞林格， 他的短篇小说掀开的他内心世界的一角，让我觉得他如此陌生，就 像面对深邃的大海而把握不定的那般陌生，不过有一点我深信不疑 的是，他并不只是那个靠一部自传性质的《麦田里的守望者》偶然 走红的“霍尔顿”,他神秘而怪诞的与世隔绝的生活方式也不是像 有些人说的“为了声誉而故弄玄虚”,这两本薄书既宣告了他选择 “神秘”生活方式的理由——他忠于自己孤独而理想的内心世界， 也宣告了他小说创作的成就——他用“冰山一角”的叙述制造了现 实生活的谜语。



他的短篇小说究竟开辟了一条怎样的属于“塞林格式”的小说 道路?他究竟是如何到达这一目的地的?要理解塞林格的独特，必 须先廓清我们当下小说写作的歧途——用一句话可以概括——陷入 了故事的泥潭，放弃了表达的追求。我觉得，不是小说要不要故事 的问题，而是要什么故事的问题。我们的小说在经历了“先锋探索” 的晦涩之后开始回归“故事”与读者握手言欢，很多讲故事的小说 受到读者追捧，小说家也因此名利双收，加上几本发行量大的小说 类选刊对原创文学刊物的影响，文学刊物小说编辑也一片“要好读 的故事”的声音，在这样的背景下，讲一个大众“喜闻乐见”的故 事成为众多小说家的“追求”,一时间，中国小说成为“故事”的 最大制造工厂——新奇、怪诞、巧合、庸俗甚至下流的“故事”成 为小说争相书写的对象，不约而同地，这些“故事”的“核”,均 来自小说家收集的电视、报纸新闻的边角料，所以当媒体上出现 “农民工背尸回家”的新闻时就同时出现了几篇相同故事的小说 了。毫不夸张地说，目前我们的小说已经从一门探索精神的艺术品 堕落成感官“故事”的消费品了。殊不知，当“故事”“传奇”变 成小说的全部时，生活却溜走了，伍尔夫说：“没有生活，恐怕别 的一切都不值得去写。”生活是有味的，一日三餐的烟火味，劳碌 奔波的汗味，男女相处的体味，矛盾冲突的焦期味……如果小说放 弃了对这些气味的辨识，就等于放弃了生活，就等于放弃了传达变 化万端、尚欠认识的人的基本精神，所以伍尔夫在半个世纪多年前 就对青年小说家发出了这样的呼喊：

塞 林 格 《 九 故 事 》



让我们描出每一事每一景给意识印上的(不管表面看 来多么互无关系、全不连贯的)痕迹吧。让我们不要想当 然地认为通常所谓的大事要比通常所谓的小事包含着更充 实的生活吧。

257

小说写不写故事?当然写。但小说不写由表面逻辑推进的故事或者 说感官的故事，小说应该写由人性作为动力推动的故事或者说心灵

剜烂苹果 · 锐批评文丛



258

的故事。一则故事作为要素进入小说，最重要的前提是要具有说服 力，故事能够有足够的精神动力自己主宰自己的命运，它所展示出 来有关生活的本质的真实才能说服聪明的读者，才能真正显示小说 的自由。

再说表达。一位评论家这样表述当前小说在表达形式上的无 能，他说：“他们没有能力在一派零散驳杂的经验中创造自己的形 式。每当写到现实生活，他们就变成了犁地的农夫，从这头推到那 头，他们本应是建筑师，以零散的砖瓦建造出一幢楼阁。他们所 写的基本上都是已知的小说、过去的小说，很少现在的、未知的 小说。”小说家在表达上变成了“从这头推到那头”的“犁地的农 夫”,这一概括无疑是形象准确的，我们拿出宝贵的时间去阅读那 些小说，渴望找到一些乐趣，就像我们找一个人聊天，多么希望那 个人说话风趣轻松，可是那些小说表达太“老实”、太“一本正经”, 让我们的阅读变得寡然无味，生活中的一点滋味被小说的表达挤 干了。问题出在小说家们太懒惰，他们不想动脑筋去思考有“难度 的”“丰满的”“智慧的”表达语言和形式，他们以为有一个吸引眼 球的“故事”就足够了，这是对小说的误解。叔本华没有写过小说， 但他说了一句关于小说的名言，他说：“小说就是让小小的事情变 得兴味盎然。”“兴味盎然”或许应该成为小说家在表达上的一种追 求——如何将准确的词语放在最妥帖的位置?如何选择唯一的形式 去表达唯一的故事?这是小说家表达风格形成必须去寻找答案的两 个问题。小说表达的基本技巧和基本常识已经不成为秘密之后，小 说家在表达上的追求将变得异常艰难，因为要突破已知的表达技巧 和常识已经不再是形式问题，而变成了一个小说家“如何发现世界 如何想象世界”的人生观问题，当前小说放弃表达上的追求，实际 上暗示着小说家创造力的退化，也暗示着我们这个时代在小说这一 伟大文体上的无所作为。

塞林格的短篇小说有没有讲“故事”?有，而且讲得兴味盎然。 只不过他没有讲那些新、奇、怪的带有传奇性的“大”故事，他讲 的都是“小”故事，故事小到了与生活平起平坐，甚至小到了与生

活混为一团，我们无法分清他的小说与生活的界限，但他笔下的那 些再普通不过再平常不过的人、事、物却真真切切地在“小说”这 样一个舞台上演绎着，打个比方，小说在塞林格这里是副空画框， 他没有用这副画框去装裱画作，而是把它当窗户，去看生活中的人 来人往是是非非，所以生活的流动性和不确定性都留在了这副空画 框里，这就是塞林格的独特所在。在塞林格的小说里“生活”是大 于“故事”的，“生活”至少显示出了这样几条特质：一是生活本身 并不显示意义，意义只存在生活的象征里；二是生活是一个个鲜活 的片段，生活不是偶然，它回避“故事”;三是生活的“伴侣”是人， 表达生活就是为人寻找产生想象的事实。塞林格的短篇写的全是生 活的“小”故事，不仅写得简约省略，而且写得遮遮掩掩，却不经 意间弄出了“大”小说来。这一点看似分享了海明威的“冰山理论” 成果——文字表达出来的东西只是海面上的八分之一，而八分之七 是在海面以下——事实上，塞林格比海明威走得更远，海明威“海 面以下八分之七”的生活的真实可以在小说中“打捞”得到，但塞 林格的“海面以下八分之七”的生活的真实或许永远“打捞”不到， 因为塞林格露出海面八分之一的冰山在他笔下也是闪烁其词的，但 谁也无法否认它的存在，这是塞林格小说制造的一种“谜语式”的 生活的真实。

《九故事》中第一篇小说叫《逮香蕉鱼的最佳日子》。小说不足 一万字，由三个场景构成： 一个是旅馆507号房间； 一个是海边的 沙滩上；一个是回507房间的电梯里。在旅馆的507号房间里，年 轻姑娘穆里尔等待了几个小时终于接到了母亲的电话，一场没完没 了的、甚至有些婆婆妈妈的对话便开始了——



塞 林 格 《 九 故 事 》

259

“今年的时装有什么新情况?” “你的软底低跟便鞋怎么样?” “你真的没事儿吗?”

“我都跟你说了快一百遍了。”





这些看起来无关紧要、婆婆妈妈的对话似乎更适合一个母亲与女儿 之间的交流——母亲担心女儿，女儿不耐烦母亲。排除了这些婆婆 妈妈的对话以及穆里尔往指甲上漫不经心涂指甲油和几次变换接电 话的姿势外，一些有效的信息在母女的对话中浮出来：年轻姑娘穆 里尔喜欢上了年轻士兵西蒙，在战争中西蒙的精神受到创伤，随 时会“完完全全失去对自己的控制”,穆里尔的父母不赞成两人在 一起，但穆里尔坚持自己的想法。西蒙开车，他们一起到海滨度 假。穆里尔的母亲担心不已，在电话里反复问女儿，“你真的没事 儿吗?”海滩上，一个年轻人仰面躺着，一个叫西比尔的有些淘气 的小姑娘跑到他身边来，他们有一搭没一搭地聊了许多无关紧要的 话题，看过什么书?你的星座是什么?喜欢什么?等等。他们似乎 聊够了，年轻人建议西比尔，一起下海去，看能不能逮到一条香蕉 鱼?不知道是否真有一种叫“香蕉鱼”的鱼，因为年轻人的解释漏 洞百出，尽管他的描述真实无比：

它们游到一个洞里去，那儿有许多香蕉。它们游进去 时还是样子很普通的鱼。可是它们一进了洞，就馋得跟猪 一样了。嘿，我就知道有那么一些香蕉鱼，它们游进一个 香蕉洞，居然吃了足足有七十八根香蕉。

它们吃得太胖了，就再也没法从洞里出来了。连挤都 挤不出洞口了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

它们得了香蕉热。那是一种可怕的病。

260

年轻人推着气床往海里走，西比尔躺在气床上，水快没到年轻人的 肩膀时，西比尔说看到了香蕉鱼，说嘴里还叼着六根香蕉呢?塞林 格的这段有关香蕉鱼的描述，除了让我们为这个小说的怪怪的题目 找到一点根据外，主人公真实的内心生活让我们的阅读陷入了一个



巨大的谜团当中：是否真正看到了嘴叼六根香蕉的香蕉鱼?香蕉鱼 是否暗示着某种生活的隐喻?年轻人从海里上岸，与西比尔快乐轻 盈的奔跑不同，他朝旅馆走去的步子缓慢沉重。年轻人和一个女人 进了电梯，电梯开动后，年轻人对那女的说：“我看到你在瞧我的 脚。”那女的说：“对不起，刚才我是在看地板。”年轻人发怒了：“要 是你想看我的脚，就直说好了，别他妈的这么鬼鬼祟祟的。”电梯 门开，女的逃走了。年轻人回到507号房，他朝睡在单人床上的姑 娘瞥了一眼，从行李箱底部拿出一把自动手枪，朝他右侧太阳穴开 了一枪。

小说虽然结束了，但这个小说留给我的思考却远远没有结束。 年轻姑娘穆里尔和小说后两部分没有提到名字但我已知道他——叫 西蒙的年轻人，他们生活的真实世界像谜语一样摆在了我面前，塞 林格并没有告诉我他们的爱情以及姑娘等待西蒙从战场归来时的心 境，还有他们应对姑娘父母的情形，这些传奇小说的元素被这个只 有三个场景的小说“过滤”了，只留下一段可以随时继续和随时结 束的生活片段给我们，让我们去完成小说中的生活，从这个角度 说，塞林格真正把握了小说应该占据的空间——实际生活与想象之 间的空间，也把握了生活的某种本质性——片段的、即时的、宿命 的“在场”。正因为如此，在塞林格小说制造的生活谜语面前，有 关生活的形而上的话题也得以长久地展开，与任何一部长篇巨著的 浩瀚相比，这些短篇毫不逊色。

像《逮香蕉鱼的最佳日子》一样，塞林格的《嘴唇美丽而我的 双眸澄碧》《为埃斯米而作》等其他短篇小说显示了同样的“塞林 格式”的谜语风格，他写的每一个人每一个场景无不细密而真切， 像画面一样出现在你面前，但人物对话的潜台词和场景细节的象征 意味总是诱惑你不得不“驻足”而思，而谜语套谜语的叙述，又让 阅读的吸引力保持到小说的最后一页。正因为叙述上的“有意识”, 塞林格让随时可能陷入昏昏欲睡的小说生活散发出与众不同的光芒 来，对话和细节是他擅长的表达“武器”,他好多短篇几乎就由对 话组成，有时候他把对话当成小说结构，人物形象和故事逻辑都在

塞 林 格 《 九 故 事 》



261

剜烂苹果 · 锐批评文丛



262

对话中完成。对话让他的小说具有了强烈的现场感，而细节让他的 小说显示出了前所未有的真实。塞林格热衷于叙事中一些“非正 当”——即看起来毫不重要——的细节描写，他如此做似乎在颠覆 “小说要提炼生活”的传统观念，将一个可能高于生活的故事，用 “非正当”细节描写的手段不停地拉近与生活的距离。生活是没有 答案的，所以塞林格小说的谜语也没有答案，因为他把小说里的生 活看得比什么都重。

阅读塞林格是一次令我着迷的阅读旅程，小说作为解密生活 的手段在这里得到了充分的验证，尽管他只是一个生活谜语的制造 者，但他让我们觉得这样的小说对我们是如此重要。或许时间会证 明，《麦田里的守望者》给塞林格带来了巨大声誉，而真正让他不 朽的则是他的《九故事》等这些短篇小说。

2010年1月27日，塞林格在位于新罕布什尔州的家中逝世， 享年91岁。他用短篇小说为生活制造谜语，用隐居为自己的人生 制造谜语，他是个一以贯之的人，从不提供谜底。《麦田里的守望 者》出版成名之时，塞林格只有32岁。42岁和44岁时，塞林格 分别出版了《弗兰妮与祖伊》及《抬高房梁，木匠们/西摩：小传》 两本短篇小说集。1965年，塞林格46岁，他在《纽约客》杂志上 发表了中篇小说《哈普沃兹16,1924》,此后，他和他的文字便沉 默了，再也没有出现在读者面前，直到他去世。所以有人说，塞林 格是世界范围内名气最大却作品最少的作家。这46年里，塞林格 依旧在写作吗?《纽约时报》说：

这个问题一直困扰着塞林格学家们，他们对此有各种 各样的理论。他一个字也没写。或者他一直在写，但像果 戈理那样，会在生命终结时，将手稿付之一炬。又或者他 有无数卷宗，只等在死后发表。

谜底终将会揭晓，在这样一个无所不能的时代，塞林格那段销 声匿迹的46年终将被热热闹闹、真真假假地还原出来。不过，塞



林格已经无法主宰自己身后的这些事了，尽管这是塞林格不太喜欢 的，塞林格说：

不出版作品有一种不可思议的平静。出版是对隐私可 怕的入侵。我喜欢写作。我热爱写作。但是我只为我自己 写，只为我自身的愉悦而写。

《麦田里的守望者》中有这样一段文字：

不管怎样，我老是在想象，有那么一群小孩子在一 大块麦田里做游戏。几千几万个小孩子，附近没有一个 人——一个大人，我是说——除了我。我呢，就站在那 混账的悬崖边。我的职务是在那儿守望，要是有哪个孩子 往悬崖边奔来，我就把他捉住——我整天就干这样的事。 我只想当个麦田里的守望者!

塞 林 格 《 九 故 事 》



塞林格死后，麦田里还有那位孤独的守望者吗?

不过值得庆幸的是，他的小说为生活制造的谜语将一直包围我 们，引我们去猜测。有时候，谜语比谜底更有意思。

*(原载《文学教育》2008年第3期)*

263

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**麦克尤恩《最初的爱情，最后的仪式》**

——突破表达边界的写作

264

一些成就卓然的小说家，他们时常把死去的卡夫卡和活着的 马尔克斯挂在嘴边，表达学生辈的尊敬和赞誉。这是为啥?原因有 许多，一个重要的原因是，卡夫卡和马尔克斯，这两位都是突破了 小说表达边界的作家——人可以变成甲虫还像人一样生活；人可以 附着在一张床单上飞上天而消失——他们的笔仿佛那一瞬间得到了 上苍的眷顾，有了这样的表达，对小说历史来说这是惊世骇俗的一 笔，具有革命性。此后，一些有野心的小说家无不期待他们手中的 笔也能得到上苍如此的眷顾，然而写小说的人都知道，做到这一点 很难，很难。

难在哪里呢?一是难在要解放小说在现实生活面前的自缚行 为，须水到渠成，须有说服力，因为洞悉世事的想象与无根基的乱 想只隔一层纸，无论变形还是魔幻，稍不慎就流入滑稽了。他们两 位，如此虚构居然达到了如此惊人的真实，这一“天马行空”的外 在表达与精神真实的内在处境完美结合，直接将小说推入了“现代” 的洞房，“裹脚”的传统小说获得了自由空间。回过头来看，卡夫 卡和马尔克斯的胆子真够大，至少比《西游记》的作者吴承恩要大， 吴承恩让孙悟空有七十二变，拔根毛就可变出很多猴子，这是一个 神话语境里的小说家的作为，也很过瘾，但我们不相信它是真的； 但是在一个现实语境里——或者说不相信有鬼的世界里——你让人 变成甲虫，你让人附着床单飞走，并且别人还不产生怀疑，别人相 信这一切都是真的，这只能是一个奇迹，一个小说创造的奇迹。这 一奇迹来自卡夫卡和马尔克斯的表达，来自他们的生存体验以及异 乎寻常的想象力和洞察力。

再是难在真正的创造，做到第一个这样表达，很难。卡夫卡、 马尔克斯这样写了，你不能再这样写，如果你写人变成一只狗或者 人附着一片大树叶飞走了，人们就会笑话你，说你东施效颦，小说 不仅不会在虚构与真实间达成默契，也会流于滑稽了，这样写来的 小说也是失败的。你就必须重新去拓展小说的疆域，去寻找前人没 走过的表达道路，而且大胆的形式必须与内在的精神处境完美融 合。拓展小说疆域，说起来容易，做到难，是可遇不可求的，如果 一个作家真有此作为，我们便会将天才的帽子给他戴上了。

所以想要突破小说的表达边界真是很难，在小说二三百年的历 史中，我以为还有墨西哥的胡安 ·鲁尔福——那个写出生者与死者 没有界限的小说家——和来自印度的萨尔曼 ·拉什迪——那个写出 羞耻的世界里人有好几条命的小说家——是突破了小说表达边界的 作家。

或许，我们即将谈到的英国小说家麦克尤恩也应该算上一个。 什么是小说的表达边界?卡夫卡说“我总是力图传达一些不可传达 的东西，解释一些不可解释的事情”,马尔克斯说我在寻找一种“既 有说服力又有诗意的写作方式”,这两种说法都可以理解为小说的 表达边界——内容上的边界和方式上的边界，用直白一点的话说， 就是写小说的人有时读到了与众不同的小说后发出的惊叹：“小说 原来还可以这样写!”“小说原来还可以写这些!”

麦克尤恩在回顾最初的短篇小说写作时说：“我二十出头，正 在寻找自己的声音。”短篇小说集《最初的爱情，最后的仪式》出 版时他27岁，这本书是他的处女作，也是成名作。在这本书出版 30多年后，我们中国的作家余华在向中国读者推荐这本书的文章 《麦克尤恩后遗症》中有些动情地说：“这家伙二十多岁就找到了 自己的声音，读一读《最初的爱情，最后的仪式》这本书，就可以 看到一个天才是如何诞生的。”

余华将“天才”的帽子戴在了麦克尤恩头上，并有些羡慕他 “二十多岁就找到了自己的声音”,这是一个小说家献给自己同行 至高的誉辞和尊敬。“天才”是这个世上任何领域的稀有之物，“找

麦 克 尤 恩 《 最 初 的 爱 情, 最 后 的 仪 式 》



265

到自己的声音”是一个作家毕生所孜孜以求的，麦克尤恩似乎轻而 易举就拥有了这两项褒奖，如果是这样的话，麦克尤恩的小说定有 他的非同凡响之处。

在读了麦克尤恩的长篇小说《水泥花园》《阿姆斯特丹》和《在 切瑟尔海滩上》——这些书翻译成中文都不长，十万字左右，这或 许也是他讨人喜欢的原因——之后，我最后读到了他最先出版的书 《最初的爱情，最后的仪式》。无论那些长篇如何写到了乱伦、堕 落、处子身的麻烦等等问题，当我读完《最初的爱情，最后的仪 式》里八个短篇小说时，我找到了这些话题的源头，所有一切都 是从这里开始的，如果说麦克尤恩一生的写作都是在建造一个球的 话，这是他的核，后来的那些长篇只是添砖加瓦而已，而且这几个 短篇对我内心造成的冲击不亚于他的那些长篇，我的内心像经历了 一次地震，而震中来自球体的核心，所以让人心有余悸久久不得平 息。据说麦克尤恩有一个绰号叫“恐怖伊恩”,读过之后，我以为 这一绰号真是很恰当，他几十年的写作只在用小说不断定义性与灵 魂之间的黑暗到底有多黑。读过之后，我也相信了余华对麦克尤恩 的谈论是出于真诚。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

对麦克尤恩来说，《最初的爱情，最后的仪式》里边的《立体 几何》是他最重要、最玄妙的文本之一，它一定程度上标志着麦克 尤恩在小说表达边界上的突破，也就是说在卡夫卡的变形、马尔 克斯的魔幻之后，麦克尤恩为小说历史贡献了“麦克尤恩式的玄 妙”——让人物消失或者蒸发。

如很多著名的小说第一句话就名垂千古一样，《立体几何》也 是如此，他这样惊世骇俗地开始小说的第一句：

266

1875年在梅尔顿 ·莫布雷举办的“异趣珍宝”拍卖 会上，我的曾祖父在他的朋友M 陪同下，拍得了尼科尔 斯船长的阳具，这位船长1873年死于马贩巷监狱。

“我”、“我”的曾祖父、M 还有那根泡在玻璃瓶的福尔马林中的阳



具，主角第一时间全部登场，戏开锣上演。

这出戏很精彩：有悬念——和曾祖父有着15年友谊的朋友M 一夜之间莫名地一去不返，“我”兴趣盎然地期待能从曾祖父留下 来的45卷日记中找到答案；

麦 克 尤 恩 《 最 初 的 爱 情, 最 后 的 仪 式 》

有充满欲望而令人烦躁的现实——“我”的被噩梦包围的老婆 梅茜，有着强烈的性欲，总想着和“我”做爱，“我们已经两星期 没有做爱了”,她希望用这种方法驱散她没完没了的噩梦。但很显 然，“我”对曾祖父和M的下落更感兴趣，有一天梅茜或许出于嫉 妒，她砸碎了那个装着船长阳具的玻璃瓶，她想夺回“我”,并阻 断“我”和曾祖父的联系；

有缜密而智慧的推理——就在梅茜砸破那只玻璃瓶福尔马林溅 到曾祖父日记上时，“我”从日记中发现了M消失的秘密。原来在 一次世界数学大会上一位年轻的数学家宣讲了他在立体几何方面的 重大发现，他说他发现了无表面的平面，一张白纸在他手中复杂地 折叠后，纸消失了。这位叫亨特的数学家招致了怀疑，他不得不冒 一次险邀请一位志愿者参与证明他的发现，亨特在志愿者的帮助下 完成一系列古怪的摆弄之后，年轻的数学家亨特也消失殆尽，没留 下一点痕迹。这位志愿者叫古德曼，是M的朋友。M 将这个故事 讲给了“我”的曾祖父听，M并且为曾祖父搞来了亨特的论文，M 低估了“我”的曾祖父作为业余数学家的能力，“我”的曾祖父夜 以继日，终于弄懂了亨特的论文，他重建了无表面的平面，方法就 是亨特的方法，一天M参与了“我”的曾祖父的实验，就这样，M 也像数学家亨特一样消失了；

还有魔术般的玄妙——“我”从曾祖父和M的世界里走出来， “梅茜捏了捏我的手，情欲的气氛荡漾在我俩之间，弥漫于厨房温 热的浊气中”,“我们”走向了“我们”的那张大床。在那张大床上， “我”用曾祖父那类似瑜伽的姿势引导坠入欲望之中的梅茜，“我” 早已深谙那立体几何的重大发现，没有表面的平面，念叨“维度是 知觉的函数”,慢慢地，奇迹发生了，梅茜发出悲号：“怎么回事?” 她的声音似乎十分遥远，而后她不见了，消失了，像蒸发了一般。

267



268

如同魔术一样，不，就是魔术。麦克尤恩就是那个神奇的魔术 师，在这个小说中完成了他的表演，像大变活人一样，“我”变没 了“我”的妻子梅茜，“我”的曾祖父变没了他的朋友M, 数学家 变没了自己。现实经验告诉我们魔术是假的，而奇怪的是，麦克尤 恩的小说魔术让我们迷失在了真假的迷雾里，我们愿意相信“我” 的妻子——那个被噩梦和欲望折磨的女人，是真的消失了，因为 “我曾不止一次地想，如果可能的话，在那结束之际我将试着与妻 子梅茜离婚”。一个被妻子折磨的男人，他的意念已经让妻子消失 了。这样，麦克尤恩的小说魔术便有了惊人的真实力量。

除了《立体几何》之外，这本书里《夏日里的最后一天》中的 那位胖胖的女老师，麦克尤恩并没有说她死去，她也是消失了，在 “我”顺水飘荡的脑海中，她成为“我”的母亲；在《蝴蝶》中那 个小女孩的确是死了，但“我”相信她还活着，只是睡着了而已； 在《与橱中人的对话中》那个喜欢时刻躺在橱子中的人，讨厌去到 外面，世界在他眼中是消失或者蒸发了的。

在这里，人的消失或者蒸发并不等于死，只是不在“场”了， 她被他从他的记忆里删除殆尽了，所以从眼前消失便是顺理成章的 了，一个作家让他的人物死去——制造一场车祸或者让人物得一场 病——是易如反掌的事儿，但是让人物消失或者蒸发，只有麦克尤 恩这么做，而且做得如此理直气壮，做得如此成功。另外，麦克尤 恩在青春期孩童在性方面成长的题材上的大胆和执着，让他成为标 签分明的作家，也成为读者时刻挂念的作家，读者愿意跟他一起去 冒险，去发现自己内心的龌龊、恐惧和黑暗——这或许也是麦克尤 恩深刻和畅销集于一身的秘密。

无论形式还是内容，麦克尤恩的小说都做到了与众不同，成为 真正的先锋。所以，我们有理由说麦克尤恩是又一位跨越了小说表 达边界的作家，无疑，他将小说的难度和创造又向前推进了一步。

剜 烂 苹 果 · 锐 批 评 文 丛

*(原载《文学自由谈》2010年第4期)*

**卡佛《我打电话的地方》**

——是流水账还是洞悉人性

**一** **、读懂卡佛**

卡佛小说之《我打电话的地方》。

两个酒鬼，“我”和J.P., 两个30岁左右的男人，在戒酒中心 的前廊上相见了。戒酒中心，远离热闹、远离醉生梦死，聊天是打 发无所事事的最佳方法。“我”和JP. 聊上了，J.P. 是第一次来戒酒 中心，除了酒鬼外，他还是一个扫烟囱的。他热爱自己的工作。因 为朋友家扫烟囱的事儿，他结识了扫烟囱的年轻女子罗克茜，这 女子让他心动，J.P.想做她做的事情，向她发起爱情攻势。罗克茜 家人看J.P.不顺眼，但后来罗克茜还是成了他的妻子，他们彼此相 爱，J.P. 也成为一个扫烟囱的。不久他们的两个孩子降生，罗克茜 不再扫烟囱。也许是生活压力大，也许是扫烟囱的生意不太好，不 知从什么时候起，J.P.沾上了酒，后来严重到整天都离不了那玩意 儿。夫妻间战争爆发，J.P. 的鼻子断了，罗克茜的膀子脱臼了，生 活陷入糟糕的泥潭。J.P.发现罗克茜有了男友差点发疯，借酒浇愁， 因酒后驾车被捕，驾照吊销，又从房顶摔下来摔断了拇指，下一步 该丢掉的只有命了。罗克茜的娘家人怂恿她离开J.P., 但罗克茜有 自己的想法，她送他到了戒酒中心这里来。

“我”呢?和J.P.不同，是第二次到戒酒中心来了。第一次是 妻子送“我”到这里来的，回去之后，酒并没有从“我”身上离开， 妻子将“我”赶出门。“我”的女朋友说“我”可以待在她那儿。 女友和她十岁的多嘴的儿子生活，但在圣诞节的前一天，她检查出 了癌症，而且情况不妙，“我”和她为此消息一醉方休，两天都没

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》



269

有醒来。“我”觉得有必要将自己的生活理出头绪了，“我”提出再 次回到戒酒中心来，所以第二次来这里是女朋友送“我”来的，两 人为彼此的不幸沉默不语，在来的路上也将自己喝得烂醉。圣诞节 的晚上，“我”给妻子打了个电话，但没人接；“我”也想给女友打 个电话，但放弃了。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

新年的第一个早晨，“我”和J.P.又来到了前廊。远处的路上 来了一辆车，是J.P.的妻子罗克茜来看他了，J.P. 很开心，罗克茜 也是，他们拥吻在一起。“我”觉得有些尴尬和失落，彼此介绍后， J.P.夫妻要去吃顿饭了，“我”还是忍不住向罗克茜索要了一个吻， 因为J.P.和罗克茜也是从J.P.索吻开始的，“我”相信这是好运气 的开始。J.P. 和罗克茜走了，留下“我”一人，这是新年第一天， “我”在这里冷冷清清地度过，也许今天下午晚些时候，“我”会 给妻子打个电话，问候一声新年快乐；给女友打个电话，问问她的 近况。

这便是《我打电话的地方》的大概故事。小说在不经意间结束 了，就如它在不经意间开始一样，不像有些拿腔拿调拿着大架势的 小说，用尽力气让故事和人物歇斯底里到虚假虚伪的地步，卡佛不 这样，他用简单平易——有时来点冷幽默——的句子去“说”人之 间的故事，是“说”而不是“讲”,“讲”多少有些腔调、有些高高 在上，他说着说着，就说出意味来了。这是卡佛真正厉害的地方， 让流水账一样的人物对话和动作，最后都往高处去了。

小说虽然不经意结束了，但J.P.和罗克茜离开后，小说叙述者 “我”颤抖和沮丧的样子长久地留在我的脑海中，如果毫不矫情地 说，我被触动，内心里真的是五味杂陈。小说这样写：

270

我在前面的台阶上坐下来，点着一根烟。我注视着我 手的动作，然后把火柴吹灭。我也开始颤抖了，是从今天 早晨开始的。早晨我想喝点什么。这令人沮丧，但我什么 都没对J.P.说。

一个生活过得如一团乱麻的男人，家破人散，他冷清地坐在那 里，这是一个全家团聚的新年日子，另外的酒鬼朋友和他的爱人离 开了，去享受他们的相聚，此刻，这个男人显得更加孤独。在夫妻 没完没了的战争中，男人的血性和暴躁总是占有肢体上的优势，但 是当硝烟散尽，生活变得满地鸡毛时，男人和女人一样脆弱。“我” 坐在那里，J.P. 和罗克茜的故事也感染了“我”,“我们”都是想把 生活驶入正轨的人，即使妻子、女友没有来这里，“我”也要在这 里给她们一个电话，不争辩，只问候一声：新年快乐。

这个小说，给我一个强烈感觉，就是一个男人的内心所承受的 “冷”,哪怕他是一个酒鬼，一个亲手毁掉了自己生活的无赖，他 也需要温暖，需要关爱来温暖自己，像JP. 需要他的妻子一样。他 打电话给妻子和女友，是想从她们那里得到一点安慰：“我”也是 一个有人关爱的人。但是电话没有人接听。没人接听没关系，“我” 准备另找时间再打。小说在这里结束了，卡佛没有告诉我们，“我” 的电话是否打通了?他的妻子是否改变了她冷漠的态度?而我—— 一个读者真希望，“我”能如愿以偿，因为这是一个困境中的男人， 真正醒悟和站起来的关键时刻。

现实中的我们，在人生某个阶段，也是这样的男人。卡佛不仅 写出了我们的寒冷，而且也写出了让我们如何去找回温暖。

这个不到1.3万字的小说有着卡佛小说典型的“标签”:没完 没了的对话、动作、简单的叙述、交错的场景、没有结局的结局和 一些生活、婚姻失败的普通人，但有一点，卡佛表达出了他的诚实 (毫不隐瞒那些卑微生命的困顿)和他的关怀——每个人都在为摆 脱困顿而努力。



这就是雷蒙德 ·卡佛。

271

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》

与中国小说家沈从文同一年去世的美国小说家雷蒙德 ·卡佛， 在去世21年后正式走进我们中国读者的视野，2009年译林出版社 和人民文学出版社分别出版了《大教堂》和《雷蒙德 ·卡佛短篇小 说自选集》在此之前，卡佛的声名和他零零碎碎的小说在作家和

剜烂苹果 · 锐批评文丛

272

文学爱好者之间“地下”传播，到这两本书出版，阅读卡佛似乎正 在成为文学小圈子里的一种时髦。

时髦不是什么见不得人的坏事儿，尤其是阅读一个已经死去那 么多年的作家和他那些落满了时间灰尘的小说，能成一时之髦，被 人追赶，是卡佛小说对时间阶段性的胜利。时髦是一种需要，即使 不是需要，也是我们在寻找某种需要，从这一点来说，阅读时髦与 穿着时髦没什么区别。我们“时髦地”读到卡佛，并不是卡佛的幸 运，而是我们的幸运，我们可以见识一种真正的与人物平起平坐的 小说写法，更重要的是，卡佛小说能走进我们内心，与我们交流， 让我们想到自己的存在，提醒我们，自己是个人，而像个人一样活 着并非易事——就如他小说中人物的感觉：寒冷包围我们时我们渴 望生一盆火，“火点着了，但出了点意外，一大团雪落在了火的上 面，火灭掉了。同时，天变得更冷了。黑夜也降临了”。

读过卡佛，有人爱之弥深，有人恨之愈切，“挺卡派”与“倒 卡派”平分秋色，就像他活着时饱受争议一样，死后也承担争议， 不过，这倒是一个小说家的幸运。一个小说家的伟大似乎是在不 断的争议中确立的，而一个小说家最大的悲哀是人们对他无话可 说，继而遗忘他。当然，我们争议的是他的小说，而不是小说家本 人。那些小说印在书页上，或闪烁屏幕上，已经与死去的作者没什 么关系了——据说卡佛永远在修改自己的小说，但现在他也无能为 力了——发生关系的是小说与读者，与其说争议的是小说，不如说 是我们自己，我们读后发表意见：是好还是不好，喜欢还是不喜欢。 一代代读者会老去，而那些小说，如果它的魅力足够强大的话，它 会永远站在书架上，等待争议。我以为卡佛的那些短篇小说应该会 一直站在那里。

那么,我们对卡佛小说的分歧在哪里呢?不外乎两方面，一种 看法认为卡佛小说在记流水账，叙述沉闷，啰啰嗦嗦，读来味同嚼 蜡，而且不知所云，用小说在给生活制造麻烦；另一种看法有些针 锋相对，认为卡佛小说在叙述上极简约，但简约不简单，没错，卡 佛在记流水账，但他的水不是往低处走而是往高处走的，处处隐藏

着超越日常生活的奇妙意外，以及刺痛人心的现实感，他是平民话 语的表达者，是个复杂的作家。

任何一种看法都有自己的理由，谈不上对错，而且看法时常会 发生改变，不变的是事实——那些已经存在的小说，和那些小说对 我以及喜爱卡佛小说的另一些人的征服，我们从中获得的“很卡佛 式”的感动和领悟，是卡佛小说长久留在我们记忆中的原因。

卡佛说，无论在诗歌还是小说里，用普通但准确的语言，去写 普通的事物，并赋予这些普通的事物以广阔而惊人的力量，这是可 以做到的。写一句表面看起来无伤大雅的寒暄，并随之传递给读者 冷彻骨髓的寒意，这是可以做到的。

卡佛的确做到了——去写那些生活得并不如意的普通人物，让 他们的每一个行为、每一句话都来源于敏感而脆弱的内心，无论他 笔下的角色是酒鬼、混蛋、傻瓜、失败者还是其他什么,无论他们 多么消极、悲观、颓废，那些角色总在考虑如何把生活理出个头绪 来，怎样使生活走上正轨，他们都不会用自杀去解决问题，总要活 下去，总在寻找活下去的理由。这一抹亮色与小说的灰暗相比，它 充满着力量和触动着我们。在过去的20世纪中，我以为卡佛是真 正洞悉了人性的小说家。

**二** **、走近卡佛**

卡佛小说之《羽毛》。

工友巴德，请“我”和妻子弗兰去他家吃饭。巴德和他妻子厄 拉有个八个月大的男婴，“我”和妻子没有孩子，至于为什么没有， 因为“我们”从来没有想到要孩子，比如“我们”想要有辆新车， 想去加拿大度两周假……就是没有想要孩子，这样的生活“我”和 妻子无法想象。

“我”和弗兰开车找到了巴德在郊外的家，景色很美，很田园， 离镇上约20英里，“我”和妻子在镇上住了三年但从未来这里转转。

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》



273

剜烂苹果 · 锐批评文丛



274

来到巴德家的房屋前，一只孔雀“迎接”了“我们”——它“发出 刺耳的怪叫”,“那颗令人恶心的头点来点去”。和巴德寒暄之后进 了屋。厄拉忙来忙去，系着围裙准备晚餐，时不时去照看房间里偶 尔哭叫的婴儿。

弗兰注意到了台布上的一副石膏做成的旧牙齿，歪七扭八，很 难看。巴德妻子厄拉说之所以留着它，是为了提醒自己欠巴德的。 厄拉的牙长得歪七扭八，父母花不起整牙的钱，她的第一任丈夫不 在乎，只在乎他的下一杯酒在哪里，后来巴德出现了，把厄拉救出 了泥潭，巴德和厄拉在一起后，巴德说的第一件事是“让我们把这 副牙整整”。这副牙模是这样来的。厄拉舍不得丢弃它。

晚餐开始，面包、火腿、红薯，“我们”吃完了自己盘子里的 东西。“我”听到那只该死的孔雀跑到房子上去了，弄出踢踢踏踏 的声音，不久又发出“啊——嗷”的嚎叫。屋里也并不平静，那个 婴儿在里边哭开了，很厉害。总之，发生的一切有些混乱，巴德陪 着“我”和妻子，对这一切似乎也不太满意。“我”妻子对他们怎 么会想起来去养一只孔雀感兴趣。厄拉告诉“我们”,她是个小姑 娘时在杂志上看到一张孔雀的照片，认为它是天下最美的东西，从 那时起厄拉就希望自己有一只孔雀，后来和巴德在一起了，巴德就 买来了这只“天堂鸟”。

天黑了，那只孔雀进到了客厅里，厄拉也抱出了一直哭的婴 儿——在“我”眼里这是个奇丑的婴儿，但巴德和厄拉并不在意， 就算他很丑也是他们的孩子——婴孩见到孔雀很兴奋，在厄拉腿上 蹦上蹦下；孔雀见到孩子也很兴奋，绕过桌子飞快地跑过来，他们 玩耍在一起，都高兴极了。肮脏的孔雀和奇丑的婴儿，在巴德夫妇 那里并不是问题，他们享受着琐碎而温馨的一切。

在巴德和厄拉家度过的那晚很不一般，后来“我们”的生活发 生了诸多变化，有了孩子，还有其他等等。弗兰把这些变化归咎巴 德家的那晚——“他家的丑八怪”和“那只臭鸟”,弗兰并不满意 变化之后的生活，因为这并不是“我们”所希望的生活，尽管它来 临时，与发生在巴德和厄拉身上的事情完全一样。

“我”记得那晚“我们”离开巴德家时，厄拉送给弗兰几根孔 雀羽毛做纪念。

——或许，小说《羽毛》的关键词是这样几个：孔雀、牙套、 婴儿。这样看来卡佛的确简约，简约到语焉不详：到朋友家做客， 看到了一个旧牙套，一只怪怪的孔雀，一个丑丑的婴儿，卡佛认为 这一晚所见所感，是小说主人公生活变化的直接原因。为什么这样 认为呢?是卡佛留给读者的谜语。这是一个看似平淡却不平淡的故 事，如海中的冰山，露出水面的只是整个冰山的小小一角，故事背 后隐藏着更大的饱含生活秘密的“冰山”,等待读者去感受和破译， 卡佛小说真正的魅力就在于这“藏”,那么《羽毛》究竟隐藏了什 么呢?我以为，孔雀和牙套是巴德和厄拉爱的证据，婴儿是爱的结 晶，这爱在旁人——“我”和弗兰——看来是“旧”“怪”“丑”, 是琐碎、混乱和庸常的生活，但对当事人来说是忙碌而满足的幸 福，正是这琐碎的幸福打动了“我”,让“我”产生了改变当前生 活的想法。小说中“我”之所以认为那晚“很不一般”,是因为“我” 目睹了巴德和厄拉的这种幸福，是“我”和弗兰以前所从未感受到 的另一种生活——巴德和厄拉有孔雀、牙套和婴儿的生活刺激了 “我”和弗兰。回去的当晚，“我”和弗兰就开始了“造人”计划， 后来两人拥有了巴德和厄拉那样的生活。

但是，当事情真的发生在自己身上时，并不是两人所希望的 那样，拥有了孩子的生活似乎只有压力，只有琐碎，而独独缺了 那晚刺激他们改变生活的忙碌而满足的幸福，“现在，我俩之间话 越来越少了。大多时间里，闷坐着看电视”“我们不谈这些，有什 么好谈的”。有时，弗兰会不自觉地牢骚，怪罪那晚，“你该死的朋 友”“他家的丑八怪”“那只臭鸟”。当然，弗兰的怪罪毫无道理， 如果有怪罪的话，真正该怪罪的应该是彼此之间对婚姻生活的经营。

故事这样结局，无疑是深刻而令人怅惘的，它让由孔雀、牙 套、婴儿三个关键词组成的故事有了意义，也让前面看似无足轻重 的叙述有了落脚点。

在《羽毛》中，卡佛试图解决一个问题，生活是如何变成这样

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》



275

剜烂苹果 · 锐批评文丛

276

的?这是一个无法给出答案的问题，但卡佛想从两个方面给出他认 为的答案：一是外界的刺激，二是改变的欲望；刺激来自巴德家的 见闻，欲望来自对生活的更多需要。当然，小说主人公拥有了孩子 等变化之后，生活并不如意，不是他们希望的那样——像巴德家享 受忙碌而满足的幸福，相反，变化的一切可能让他们的生活陷入新 的危机之中。这是生活的现实，我们期待去改变，但改变的结果并 不都如愿。至于小说主人公“我”和弗兰陷入的新的生活困境，卡 佛和我们均无法优雅地去解决，他和我们一样困惑。

卡佛说：“所有我的小说都与我自己的生活有关。”他还说：“我 不会写一个关于我邻居阿特先生的故事。”事实上也是如此，读卡 佛的小说，我们总是想到卡佛的人生经历。卡佛经历了两次人生， 以1977年为分界线，1977年往前追溯至1938年出生，卡佛过的 是动荡而压力的生活；1977年之后至1988年去世，他的生活是安 定而幸福的。卡佛是靠写小说改变命运的幸运作家。

我从诸多资料中知道了卡佛的经历：卡佛1938年出生于美国 俄勒冈州一个锯木工人的家庭，高中毕业后就开始到锯木厂工作。 他19岁结婚，已经怀孕的妻子玛丽安当时只有16岁。这对年轻夫 妇在不到20岁的时候就已经有了两个孩子。他们因生活所迫不断 搬家，居无定所。养家糊口的压力很大，卡佛和妻子靠一些零七八 碎的工作挣钱。卡佛曾替药房送货、在加油站给人加油、在医院里 打扫卫生、在公寓小区打杂，甚至替人摘过花。妻子玛丽安做过图 书推销员、电话公司职员和餐馆侍者。卡佛喜爱文学，打工之余在 大学里选修了一些写作课程，在繁重的生活压力下尝试写作，终于 发表了几篇短篇小说。不幸的是，卡佛于20世纪60年代末染上了 酗酒的恶习。随着他在写作方面向成功迈进，他的酗酒问题却越来 越严重，以至于最后整日与酒杯为伴，无法写作。家庭经济同时出 现问题，卡佛本人的健康也受到威胁，曾因酒精中毒多次住院。卡 佛和妻子玛丽安之间的感情日趋破裂，二人数次分居。卡佛的人生 轨迹走到了最低点。1977年卡佛终于停止了酗酒，开始了被他称

作“第二次生命”的生活。他获得了更多的经济资助，找到了更稳 定的工作，他的小说开始获奖，名声越来越大。他与玛丽安正式分 手，开始了和女诗人苔丝 ·加拉赫的共同生活。直到卡佛于1988 年早逝①。

卡佛小说大部分写的是这样一些人：推销员、清洁工、侍者、 送货员、剃头匠、车间工人等底层蓝领，他们是酒鬼、混蛋、失败 者，写他们糟糕的生活、家庭的冲突、精神的困顿，也写他们走投 无路后的努力、绝望之后的希望以及孤寂中对关爱的渴望。卡佛小 说与他的人生经历似乎可以画等号，这一切仿佛暗示我们，小说不 必挖空心思去虚构了，把自己的经历写出来就可以成为一个像卡佛 一样出色的小说家了。话是这样说，但卡佛之所以成为卡佛，是因 为他看似沉闷、随意、简洁的叙述背后，包含了复杂而深广的生活 悖论、人性冲突，这是卡佛精心“设计”和思考的结果，也是卡佛 能把流水账似的人生经历变成小说的真正秘密。我们每个人都有人 生经历，但我们不一定有卡佛那样提炼生活、思考生活并通过小说 提出人生问题的能力。

卡佛的那些小说，不是人物处在一种模糊的悬滞状态，便是故 事结尾了问题仍得不到解决，比如《真跑了这么多英里吗?》:利 奥的一场官司输了，他必须把自己的一辆汽车迅速出手，否则就会 被法庭扣留。利奥的妻子托妮以前做过推销员，他让托妮去处理这 件事。下午四点托妮打扮好后出门了。利奥在家里开始了坐立不安 的等待和猜测，他的妻子如何征服别人?如何与别人周旋?他打电 话给托妮，有时托妮顾不上和他多说话，有时电话不通……一个男 人处于焦躁、猜忌之中。天快亮时托妮回来了，她卖掉了那辆车。 在睡梦中，“他脱掉她的内裤，凑到灯下仔细查看，然后把它扔到 角落里”,他躺到她的身边，手指在她的身上轻滑过……我不知道， 这个平静下来的男人此刻想到了什么?是因为误会了老婆，而后 悔，还是因为生活在变糟，而感伤呢?再比如《你们为什么不跳个



277

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》



① 《雷蒙德 · 卡佛：刻小说的人》,比目鱼，《人民文学》,2009年第1期。

舞?》:一个中年男子不知是因为破产还是因为离婚，他在院子里 处理他的旧货：电视机、唱机、床、写字桌等。一对恋爱中的男孩 女孩路过这里，看上去很相爱；他们停下来，挑了床、写字桌、电 视机，不仅价格低廉，那个卖旧货的中年男人还请他们喝了酒，请 他们在自己的院子里跳了舞。小说结尾，女孩跟人说到这些奇怪的 事儿和那个奇怪的人，她觉得这里面有很多其他的东西，她想告诉 所有人，但她还是放弃了。让人物悬滞和问题搁置，是卡佛小说处 理生活的方式，这种方式勾起我们再一次思考我们面临的处境、我 们所处的世界，不知不觉中卡佛征服了我们，和他站在一起，想那 些糟糕的生活是怎样变成现在的模样的。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

**三** **、回望卡佛**

卡佛小说之《把你的脚放在我鞋里试试》

马尔斯是一个辞职回家写小说的男人。眼下他写不出故事来， 经济上得依靠妻子，他有点鄙视自己。妻子保拉为安慰丈夫，拉他 出去散心，马尔斯并不很愿意，还是答应了。他们去拜访前房东摩 根夫妇。摩根夫妇曾给未谋面的马尔斯夫妇来过一封信，对马尔斯 夫妇在他们房子里养猫和动用了不该动用的东西，表达过不满—— 摩根太太对动物毛过敏。马尔斯夫妇来到摩根夫妇家，摩根夫妇仿 佛忘记了以前的不满，热情接待了马尔斯夫妇。

当摩根夫妇得知马尔斯辞职在家写小说时，表现出很大兴趣， 他们各自讲了一个自认很精彩、可以写进小说的故事。摩根先生讲 的是他一个朋友在大学谋了一份教职，结果与他的一个学生搞上 了，朋友的风流韵事持续了几个月后，朋友跟他的家人摊牌，要跟 20多年的婚姻告别，朋友的妻子命令他从家里滚出去，就在这当 儿，他儿子朝他扔了个西红柿罐头，正中前额，朋友被砸成了脑震 荡，住进了医院，情况很严重。摩根先生的故事讲完了，但马尔斯 无动于衷，表现很平淡。马尔斯要离开，摩根太太要马尔斯留下听

278

她讲一个关于诚实的故事，即阿腾伯勒太太的故事。

摩根夫妇上次去德国旅行——正是因为去旅行才通过朋友将房 子租给马尔斯夫妇——到博物馆看画展，上厕所时摩根太太的钱包 丢那儿了，钱包里有身份证、工资支票和120元现金等。回到住处 才发现钱包丢了，摩根先生打电话给博物馆负责人时，一位白发妇 人乘出租车送来钱包。妇人自我介绍叫阿腾伯勒太太，在厕所拾到 了这个钱包，按身份证上的地址找来了。摩根太太发现支票还在， 但120元现金不见了，摩根太太还是很感激阿腾伯勒太太，留下她 来用晚茶。她们谈论了很多话题，就在阿腾伯勒太太准备离开时， 突然倒在沙发上死了。摩根先生打了电话，想知道她的地址之类的 信息，便打开阿腾伯勒太太的钱包，发现了那120元现金。

摩根太太讲完，马尔斯笑起来，而且咯咯咯地笑不停。马尔 斯说他是为摩根太太那句“命运让她死在我们德国的客厅的沙发 上”的话控制不住自己的笑。马尔斯的笑让摩根先生很生气，他觉 得如果马尔斯真是个作家是不会笑的，他应该把自己的脚放到别人 的鞋里试试，设法去理解别人。马尔斯仍在笑，他的笑激怒了摩根 先生，摩根先生便影射地讲起了马尔斯夫妇租住在他家的种种“罪 行”:在家里养猫、打开私用壁橱、用了卫生间的东西……摩根先 生讲得嘴唇发白，手发抖。他还说，你要是个真正的作家，你要把 这个真实的故事变成文字。

马尔斯夫妇逃跑般地离开了摩根夫妇家，保拉说：“这些人都 疯了。”

这依然是个“很卡佛”的小说：他不会明确地告诉你他写的是 什么。写的是人与人之间相处的情绪的变化?写的是对诚实与理解 的看法?写的是一个男人的幸灾乐祸?随你去猜吧，总之这个问题 的答案交给你了；他不会塞给你一个起因、经过、高潮、结局的故 事。这个故事的结局如何?马尔斯为什么会不停地笑?他后来怎样 了?写出了故事吗?很抱歉，卡佛不提供结论，照他的说法小说自 己已经解决了自己的问题和矛盾，这些问题是您找的您自己解决 好了。

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》



279



也正因为如此，作为一个读者，我读卡佛的全部乐趣便是去 猜度，在卡佛的故事中提出自己的问题，然后寻找可能的N种答 案，我明白那些问题没有答案，也不可能有答案，因为它不是一道 七七四十九的数学题，它是生活和人生的困惑，但只要去思考了， 它就会为生活和人生提供一种价值观，这便是卡佛小说的意义。我 提到的卡佛小说之后的这个过程，可以说跟卡佛关系不大了，如果 说还有点关系的话，一是记住卡佛的提醒，“我不觉得我写的人物 有什么特别的”,他只是想让那些被生活淹没的人站到台前来；二 是想想卡佛对他笔下的人物所持的态度。

就《把你的脚放到我鞋里试试》这个小说来说，卡佛对马尔 斯——一个像卡佛那样在卑微的生活面前写小说的男人——的行为 举止，是什么态度呢?是理解，是同情，是放纵，还是反对?我以 为，是理解，是平起平坐的理解。理解人物意味着尊重人物的优点 和缺点，让人物按照自己的方式去处理人和事。马尔斯辞职回家写 小说，但他的写作并不如意，他写不出他要的故事来，他甚至有些 鄙视自己，当他从自己的象牙塔里回到现实中面对摩根夫妇的故事 时，他表现出的不是含蓄的沉默就是嘲讽的大笑，无论怎样，里边 都包含了不屑一顾的成分。我觉得这是符合一个处于写作挣扎阶段 的作家的内心真实的，尽管摩根先生认为马尔斯大笑是因为他不会 “扎到那个可怜的人的灵魂里去设法理解她”,怒斥马尔斯“根本 不是个真正的作家”时，卡佛也没有让马尔斯与摩根先生“过招”, 一个鄙视自己并有想法的作家在面对功利的人事时，他是沉默或嘲 笑的。卡佛理解了他笔下的人物马尔斯，他没有廉价的同情或者优 越的道德感。

剜烂苹果 · 锐批评文丛

280

由卡佛对马尔斯的态度说开去，如前面提到的《我打电话的地 方》中的“酒鬼”、《羽毛》中的弗兰夫妇、《真跑了这么多英里吗?》 中的利奥等等，卡佛对他笔下的人物均是以理解为基调的，戒酒中 心的“酒鬼”对温情的渴望、弗兰夫妇因一次工友家的晚餐对生活 的改变以及利奥对妻子的猜忌。如果卡佛不尊重他笔下的人物，对

他们指手画脚的话，那么对“酒鬼”的态度可能是同情的、对弗兰 夫妇可能是责备的、对利奥可能是讥讽的，那么故事将会往另外 的道路上行进，但是，卡佛对人物的行为没有加入自己的情感判 断——是好是坏，是对是错，应该怎样不该怎样，卡佛一概不发表 看法，他与他们站在一起，让人物的行为去阐释他们所做的一切。

卡 佛 《 我 打 电 话 的 地 方 》

对人物的理解，是一个作家给予他所创造的人物的最大自由， 也是人物是否具有生命力的前提。理解是卡佛对笔下人物的态度， 当然这里边也包含一个姿态的问题，对笔下的人物是仰视、俯视还 是平视?仰视会带来廉价的同情，俯视会带来优越的道德感，只有 平视才能走进人物内心，去表达某种真实和善意。正因为卡佛对他 笔下人物是平视的理解，所以卡佛小说才“很卡佛”。

由此我想到我们近两年来热衷探讨的所谓“底层叙事”。我给 “底层叙事”一词加上了引号，是因为我有些不喜欢“底层”这种 提法，或者说我不喜欢人们开口闭口大声谈论“‘底层’这样‘底层’ 那样”时的神态和气焰，那里边不是有一种虚伪的同情就是有一种 高高在上的“指手画脚”。“底层叙事”和“女权主义”一样，两个 词儿天生就有“自损”“自毁”的情感在里头，其实，谁又不是“底 层”呢?难道只有在黑暗的煤洞里爬进爬出的就是“底层”,坐在 办公室里加班受气的小职员就不是“底层”吗?一个小小的科长处 长就不是“底层”吗?而问题是，在真正的煤矿工农民工那里是没 有“底层”这个词儿的，他们并没有意识到人们谈论“底层”时谈 论的就是他们，更没有意识到人们还在文字里“同情”他们。再者， 所谓的“底层叙事”的小说，大多数作家采用的是两种叙述策略， 一是“眼泪叙述”,展示底层人物的苦难，博得读者同情；二是“指 责叙述”,将底层人物苦难的根源指向权势和金钱，加以指责。前 者是对人物的仰视，后者是对人物的俯视。这两种叙述会将人物平 面化和脸谱化，老实说这两种叙述均不构成真正的文学。其实，我 更欣赏卡佛对人物的态度——平视的理解和尊重。

281

照“底层叙事”的标准，卡佛小说是百分百的“底层叙事”, 而且卡佛自己也是百分百底层出身的作者，他说：

剜烂苹果 · 锐批评文丛

我就是这样的人之一，迷惑的，酩酊大醉的。我就是 从这些人中来的，很多年来，我和他们并肩工作。

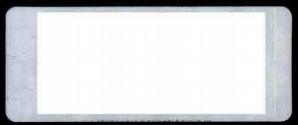
但从他的小说中，我并没有感到他的悲苦，也没有感到他的怨恨和 自怜。这是为什么?或许，根本原因还得落在作家如何看待过的生 活与写的生活的态度上。卡佛表示：

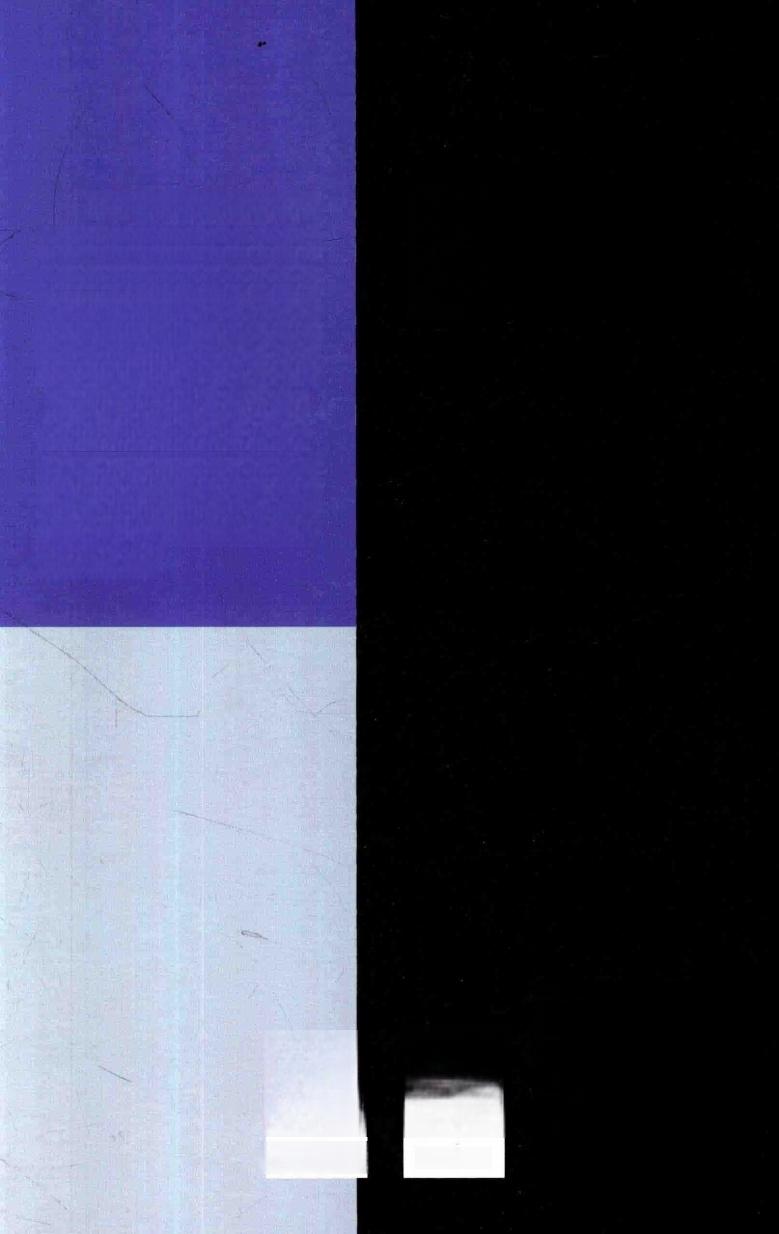
在任何情况下，我都无法设想自己以一种嘲讽贬低的 姿态对待普通日常生活的题材，或所谓的“俗事儿”。我 认为在我们过的生活和我们写的生活之间，不应该有任何 栅栏。

还有一个表面些的因素是，文学不仅让卡佛意识到了“生活中那些 已经削弱我们并正在让我们气喘吁吁的东西”是什么,而且明白了 “像一个人一样活着并非易事”,所以卡佛将这些意识通过他的小 说传达给读者，就变成水到渠成的事儿了。既然悲苦、怨恨、自怜 都不能解决生活的问题，何不让行动去解决了呢?卡佛这样认为， 他让他的人物也这样认为。

*(原载《2011年福建省文艺论坛论文集》)*

282



**为全面贯彻落实习近平** **总书记文艺工作座谈会重要讲** **话精神，切实提高当代文学** **批评的针对性、战斗性和原则** **性，营造讲真话、讲道理的文** **学批评氛围，作家出版社推出** **“剜烂苹果** **·锐批评文丛”,** **以对中国当代文学不良现象、** **思潮以及作家作品不足为研究** **内容，集中展示敢说真话、有** **力量、有风骨、敢于亮剑的文** **学批评著作。**





作家出版社微信 新 书 页 面