偏见集

黄惟群文学评论选

**南溟出版基金**

鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里。

——庄子《逍遥游》

南溟出版基金之创立是为了纪念萧宗谋先生。萧先生任世界书 局总经理多年，对台湾出版界贡献良多，曾因领导出版《永乐大典》 流失于海外的珍贵佚文而获金鼎奖，临终得见《四库荟要》面世， 含笑九泉。

本基金以资助澳洲及新西兰华文作家出版其作品为宗旨。凡在 澳洲及新西兰以华文写作者，均可申请。

**特此鸣谢南溟出版基金资助本书出版。**

**目** **录**

**导论** **当今小说的尴尬与前景/0**01

中国文坛：请不要再说——/003 文学潮流中的作家个人消失/019

当代文学名家对当今文学的影响/025 对当今文学批评的批评/032

**第** **一辑作家作品论**/039

风吹哪页看哪页——读韩少功的《日夜书》/041 缺乏理性张力的《炸裂志》/059

读《兄弟》 ·看余华/068 来自余华的启示/083

再说几句余华兼先锋派/087

一个缺少自我的作家——王安忆作品谈/091

登峰造极的疯狂堆砌与不自知——读《天香》,再论王安忆/124 《天香》带来的悲哀/136

再说几句《天香》及王安忆/138

于细微中看余秋雨——读《借我一生》/142 读韩少功的《生气》所想到的/157

读王蒙的《活动变人形》/162

细节、人物、文字及其他——毕飞宇的《玉米》浅析/174 却道天凉好个秋——读格非的《人面桃花》/186

与其等等灵魂，不如等等文学——李佩甫的《等等灵魂》 阅读随感/193

一篇不够格的得奖小说——解读魏微的《化妆》/198

一部值得推荐的优秀小说——《特蕾莎的流氓犯》赏析/206 短篇小说的写作艺术——王保忠的《教育诗》赏析/217

我看《繁花》/221

**第二辑远望中国文坛**/237

远望中国文坛——在上大和深大的讲演稿/239

中国当代文学鼎盛期再望/256 当今小说的尴尬与前景/275 文学短评六篇/296

中国文学到底哪里出了错——2012年在苏州大学的讲稿/311

**第三辑海外文学及其他**/335

海外华文文学思考/337

澳洲华文文学作品选序/347

**导论** **当今小说的尴尬与前景**



导论 当今小说的尴尬与前景 

I 003

中国文坛：请不要再说 —

不要再说大历史，不要再说理论，不要再说外国人说了什么, 够了!

(一)不要再说大历史

中国文学久来热衷于向历史邀宠，寄希望于历史的参与而使 作品伟岸光亮流芳百世，特别是大历史，越大越好。这几乎已成 一种不病之病，也可说是一种自宫，是中国文学把“历史”当切 刀，对自己的文学细胞、文学生长力进行的“阉割”。

毫无疑问，文学可以涉及历史。事实上，任何文学作品，都 涉及历史。历史由各种各样人和人群的行为构成，只要是真实的 人、真实的生活，都能准确折射历史。真正写好、写活、写准确 了人和人与人之间的关系，就是写好了历史。也只有这样写出的 人的生活，才能折射出真实可靠的历史。历史是条长河，由不可 计量的水组成，所谓历史人物与事件，只是这条长河中溅起的几 朵浪花，几滴水珠，它们的产生本由长河的内在涌动决定。登山 而情满于山，观海则意溢于海。文学作品中，重要的不是山与海 本身，而是作者登山观海时惊绝于妙心的所见、所感、所思。所 以说“真正写好”,只为没有或没能力写好人、人与人间关系的 文学作品，不说折射不出历史，就连被提上台面谈论的资格都没

004 **偏见集**

有，即使作者以天大的热情去写天大的历史。

文学是文学，历史是历史，文学之所以存在，是因自身所具 的不同于历史和一切其他学科的元素。文学关注的是人、人的生 活，关注的是人的感受、感觉、感情，人的思想与认识。

文学对象，是天然沾上历史粉尘的人，而不是天然沾上人的 粉末的历史。

一个不可颠倒的主语，一个起码的方向性、认识性问题，一 个根本不该成为问题的问题。

文学要求作家对生活有一份灵敏的感应力，要求作家对笔下 所呈人、事有一份耐得起琢磨、经得起感悟的体味，一份不动声 色隐于其中的认识，以及一份以文字形式表达的能力。任何人的 努力都不可能超越自己的天分，一个真正有心于文学的作家，应 潜心的是如何充分开掘自己的文学天赋，于观察到的生活中艺术 地匠心独具地提取其中的文学元素，在自己的天分的最高点上， 予以尽兴发挥。

中国作家分心太多。中国作家被教育惯了，误导惯了。中国 作家时时处于勉为其难的深刻领会，勉为其难的奋力状态。宏大 的“指点”声势吞噬了他们的自信。他们渴望认同，相信“指点” 胜过相信自己，即使不信也迫使自己信。他们的领会、实施中混 入了太多非文学因素。

今天，已无外在力量继续要求文学必须违心制作，而中国文 坛却似难以停止惯性运作，久染成俗地继续着心灵缺席的喧嚷， 继续着有悖文学原理的努力。

一个很弱智的问题：我们需要就历史问题请教作家吗? 到底该向历史学家请教历史还是该向作家请教历史?

艾伟的《风和日丽》写得不错，可谓是难得的一部不俗不蠢

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 005

却将故事讲得引人入胜的小说。讲好一个编撰的故事实际是件很 难的事，其中太多牵涉。大多数小说既俗又蠢地胡编乱造着漏洞 百出的故事，挂一漏万，惨不忍睹，却还以为得计。《风和日丽》 写的是一个人的情史，并努力将这个人的情史写得像史诗。可以 毫不犹豫地说，这部小说真正吸引读者的是这个人的情史，是这 个人浸泡在情史中的活脱脱的五感六觉的生命。作者基本把握住 了这个人，读者也因此触摸到了她，与她共呼吸，与她同哀同乐。 小说写得最好的部分之一，是女主人公的一场外遇，那是一场 “人”的外遇，一场让我们感到作为人不搞对不起天地良心的外 遇。人心，才是文学真正应该关心的内容。而这部小说写得最差 的部分，恰是作者寄予厚望的与史诗挂钩的部分。不说完全失败， 起码可说不成功。牵强附会得厉害。每当作者刻意将人物和历史 融为一体，用人物来体现历史、迁就历史时，总是以改变人物行 为的必然性为代价。这是一种必然。缺少自然的刻意制作，一定 是别扭的、走样的，一定。小说中，作者还努力写出自己出生前 的、没经历过的历史。或许作者可为自己的想象力得意，但却不 能为自己想象力的准确性与有效性得意。生活是有颜色、有声音、 有味道的，是由颜色、声音、味道形成的环境氛围组成的。一个 作家，想要写好自己没经历过的时代、没经历过的生活，太难太 难，很少有人真正成功——除非本意不在表现生活而是借题发挥。 作家笔下没自身经历的历史与生活，对经历过的人来说，感到的 只是失真、缺实、假作聪明，而对没经历过的人来说，那样的史 诗，是伪作，是对历史的歪曲，是误人子弟。

作家严歌苓，差不多已把自己当成半个历史学家、半个建国 以来各时期的史实调研员，肩负起了重述历史、再现历史的重任。 她的《第九个寡妇》《小姨多鹤》,几乎是对照着历史各阶段大事

006 I **偏见集**

记一步一步写下的。严歌苓确实是个不错的作家，文字功力，文 学表述能力都不错，笔下人物大多都很形象。她还是个热衷于讲 故事、擅长讲故事的作家。她的作品经常让人感慨她写活了一个 凭空想象的画面，让人如同亲见。但遗憾的是，她的这两个力作， 写得最差的部分，同样是努力想向历史靠拢，想使自己的胸怀、 视点变得伟大的部分。这样的部分中，她笔下的人物、事件开始 失真，变形，扭曲，不可信。如她是个现代派作家，她还能为自 己的力所不逮强词夺理，但她不是。有意思的是，力图做个忠于 历史、让笔下人物事件与之统一协调融为一体的严歌苓，在《小 姨多鹤》中，写到知青，竟完全不顾“史诗”写作的基本要素， 即从历史中抽样，提炼符合时代面貌的鲜明准确特征，将例外性 代替普遍性，在太多女知青受侮辱被强奸的时代，她竟将书中唯 一一个知青形象夸大丑化成了一个女无赖，并饶有兴趣地写了这 个女无赖信口雌黄诬赖农村干部强奸自己的小丑无赖相。简直令 人不敢相信。《第九个寡妇》中，这位现实主义作家，还浪漫地， 异想天开、不切实际地写了一个要被枪毙而侥幸未死的老地主。 这个地主竟然几十年生活在地窖里，躲过了全民皆兵、铜墙铁壁 的一个又一个历史阶段中的一双又一双“雪亮”眼睛。这大概也 是作为作家的严歌苓理性和感性冲突的表现。只有理性不够的作 家，才会在自己希望创作出史诗模样的小说中，任性地写进不具 时代特征、不能让人信服的人与事。一个天大的“浪漫”,一个 除了作者本人和没阅历、没经历的下一代谁也不会相信的浪漫。

《情人》没写大历史，但玛格丽特 ·杜拉斯以老辣、真实、 立体、铅一样沉的情感打动读者，钻入读者心里，赶不走。《麦 田里的守望者》也没写大历史，但塞林格写出的是一个活生生的 人，一个个性化的人。

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 007

都没写历史，但因文学性，它们打动了我们，并让我们感到 了历史，感到只有那样的地方、那样的时期、那样的背景中才存 在的历史中的人。

《战争与和平》写了历史，写了政治，写了宏大历史中的宏 大场面。《战争与和平》被说得很成功，但具讽刺意义的是，极 具忏悔意识的托尔斯泰本人，晚年对这书所有的只是后悔。他心 里清楚知道，这本书中他所做的追求，不是文学的追求。

应该说得很明白了。

大作品必须写大历史，这是一个天大的文学误区。这个误区 害了太多中国作家。明知不可为而为之，明知没这能力却强作这 样的尝试。而正在这样缺少心灵应承的追求中，太多作家丢失了 自己真正的文学才华。

严歌苓也好，艾伟也好，还有更多的作家，本身都是极其优 秀、极具天赋的，如果不是三心二意，不是心存旁骛，不是将自 己的短处当作长处发挥，而是看准方向，将精力、能力用在朝这 方向前行的最高文学天赋开发，那么,他们的成就将会大得多!

**(二)不要再说理论**

文学评论写给谁看?无疑，写给读者、作家看。然而，太多 中国文学评论，不说读者看不懂，没兴趣看，就连作家也看不懂， 也没兴趣看乃至讨厌看。可以说，中国文学评论文章中的大多数， 除了评论家自己，没人有兴趣。这话很难听，却是个谁都看见的 不争事实。然而，正是这样一些看似自娱自乐的文学评论，不仅 如火如荼地进行着，并且确实影响控制着文坛。一个有趣的现象： 即使看不起甚至讨厌评论家的作家们，却还关心着评论家左右的

008 **偏见集**

文坛动向，关心着自己在这动向中的位置。一个更有趣的现象： 一些骄傲的作家一旦碰到评论家所表现出的热情、欢喜与尊敬， 判若两人的程度让人目瞪口呆。浅里说，作家们希望评论家将目 光转向自己，深里说，这一现象恐怕牵涉到国民性。

既矛盾，又统一，是矛盾的统一。正是这样矛盾的统一，成 全了中国文坛现状。

我们的文学评论究竟是些怎样的评论?客观地说，大多是些 从理论到理论、从书本到书本、评论与被评论间很少发生实质关 系的空乏之说。生涩、华丽、奇崛、诡异、巨室少珍、理拙文泽、 纸上谈兵、夸夸其谈，让人不知所云、如鲠在喉，无法下咽，却 同时又让人感觉经典深沉、载籍浩瀚，不敢等闲视之。

一些从学校到学校的评论家们博闻强识，让人佩服，但他们 学有余而识不够。他们阅读作品，是将理论当眼睛在作品中寻找 印证物，用学过的理论去套作品的。当然，这里说的只是“一些”。

无论如何，当今中国文学评论太多理论，太多脱离实际、与文 学作品中的大历史如出一辙的貌似强大的理论，太多鹦鹉学舌、对 别人理论的重复，太多理论原创者如果健在多半会想修改的理论。

理论来自作品，而非作品来自理论。理论是实践的总结，恰恰 又只有放回实践中有效运用，才具价值。于评论家，理论是家底、 素养、基本功，是资本的积累，是赖以仰靠的大山。评论家的每次 征程，都该在这样的仰靠下出发，将化为大山之石的理论融会贯通、 举一反三地用以分析作品。理论与评论的关系，如同身体与营养， 有个吸收、消化、再生的过程。和任何知识一样，理论知识越多越 好。但是，并非知道的就是掌握的。理论除了本身有对错之分、有 理无理之分外，还有合不合你、能不能被你消化、能否被你取为己 用的重大问题。只有被你消化的理论才是你的，那些消化不掉的，

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 009

即使再高深，也与你无关，就算借你，你也用不好。至于那些已被 吸纳融化进你思想认识体系的理论，也不是用来被你照搬的。理有 恒存，思无定契。理论是被掌握它的人拿来活学活用的。作为文学 评论家，重要的是将已掌握的理论，化繁为简，以简制繁，深入浅 出，举重若轻，乘一总万地予以运用，能够的话，再展示一定语言 艺术的形象性与生动性，让理论不像理论。

一个在写评论时还惦记着学过理论的评论家，绝对是个死板、 愚笨、木讷、缺少见地的批评家；一个需要发表独立见解时还惦 记着别人说了什么、怎么说的，还企望在别人的见解中获取自信、 靠别人的见解支撑自己的评论家，绝对是个不够格的评论家。

被中国文坛激情万丈地敬仰、崇拜得足以头昏的夏志清教授 曾经说过这样一句话，他说，他写文章时是从来不想理论的。这 才是自负、骄傲、艺高胆大、头脑清醒的人说的话，才是值得大 家认真一听、认真一想的寓有真理的话。

沈从文写《论郭沫若》,其中没说一句别人说过的，没说一 句生涩、费解、貌似深奥的，但读完此文，你会觉得，这人太厉害， 看人、看事、看文是往骨头里看的，是看透了本质的，你会觉得， 这才是真正的“评论”。

重复别人说过的话，不仅无聊，而且无才。

有一点很肯定，文学评论中，一个满纸理论的人，一定是个 还没搞懂理论的人。

事实上，当今的中国文学评论中，蜂拥而出的理论已成为一 种作者炫耀的手段。我们的评论家中，不少乐此不疲地忙于开列 清单，展示自己读书之多、之广、之偏，并将开出的清单作为自 己实力的证明。

一位著名评论家授人写作之技时曾经这么说：“要多用名家

010 I **偏见集**

的话，越多越好，越冷僻越好，越难懂越好。”——一个老实人， 一个老实的滑头人。很多人这样做，但都只做不说，他是又做又 说，还要授人。

可悲的是，这样廉价的诡计确实可行，确实吓倒许多人，并 让许多被吓倒的人对之抬起仰望的头。

“这篇文章写得好。”“好在哪?”“没看懂。”“没看懂为什么 说好?”“就因看不懂，才感觉它好。”

一段真实、生动的对话。一段很能说明问题的对话。

有作家说，如今的文学评论不过是些“中心思想”。确实， 不少评论说的都是作品反映了什么、说明了什么、表达了什么, 诸如曾被广泛当作真理传诵的“表达了对弱势群体的关怀”之类。

这是否也与“统治”文坛的“大”之理念有关?大理论、大评 论、大历史、大政治、大文学，彻底地抛弃一切的小。这让人不得 不怀疑，是否胸中无大之人才会格外爱大?我们的文学评论，几 乎已没文本分析、已没作品论。没人再有兴趣谈谈作品具体好在 哪，不好在哪，谈谈哪个细节起了怎样的作用，哪个形象是靠怎 样的细节勾勒出的，谈谈文字技巧的魅力，谈谈哪段文字制造了 怎样的感觉、达到了怎样的效果，谈谈已达到的效果与局部、整 体的关系，以及与作者希望达到的效果是否合拍、其间存不存在 差距……太多太多。太多作家想听、读者想听的赏析，太多能给 作家、读者带来触动与帮助的提醒，太多文学评论家真正该做须 做的责无旁贷的事。

至于中心思想，不是不需要，而是不能光有。就算小学语文， 中心思想前，还得分析课文，还需讲解结构、层次、段落大意， 还得做些文字推敲、语言玩味、细节讲解。缺少了这些步骤，凭 空获得的中心思想，就算再伟大，也是空中楼阁，没有梯子到达，

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 011

有没有实在关系不大，或许没有更好。没有了这样的空中楼阁， 至少抽去一块可以信口开河的平台，不至增添不必要的扰乱。

一个优秀评论家，首先应是一个优秀读者。作为优秀读者， 必须具备的是良好的理解能力和良好的感悟能力，阅读作品时， 应首先打开的是自己的所有感官，充分并且正确地接受作品中发 出的任何一个信号。在这样的前提下，才能对阅读中得到的感觉 与自身储存的感觉进行碰撞，进行比较分析辨别。读者的认识起 于感觉，是以感觉为基础的。人的感觉是最原始、最直接、最根 本的对事物的反应，是个人思想情感的综合；再高的理论，也离 不开最基本的感觉。

一个优秀评论家，在首先是个优秀读者的前提下，如能了 解并且懂得创作、懂得作家的话，他的评论将可能更全面、更 准确、更可信，也更精彩。从根本来说，作品是作家全控制的 产物。作品中，大局、小局、框架、细节，甚至语言运用，说 到底，都是作家的精心设计，是作家有预谋的操纵。只有作家 自己最清楚自己的用心，知道自己想达到什么效果，怎么具体 制造这效果。也因此，评论家评论的作品用心不是作家用心的 话，那么,说得再漂亮也不足以信；不说有害，不说误导，起码 可说，其存在的价值几近于零。毕竟，评论的准确性不能完全 寄托在作家们的歪打正着上。

不要再说理论了。当今中国文坛真正需要的，不是仅和理论 对话，仅和评论家对话的所谓理论，而是既和作品对话又和作者 对话的作品论，特别是今天。理论是灰色的、枯燥的。能对中国 文坛起到真正作用的是具体文本分析。也只有具体的文本分析， 才能帮助作家看清自己，帮助读者看清作品，我们的评论家也才 能在实践中检验自己理论究竟掌握得如何、有用无用。

0121 **偏见集**

**(三)不要再说外国人说了什么**

《河岸》写得怎么样?实事求是地说，不怎么样。将之放到 苏童的大名下，那就更不怎么样，将之放到得奖的位置、得奖的 高度，那就太不怎么样!

苏童不是没写过好作品，但好的不是《河岸》。

太轻太轻。不是轻盈，不是轻松，不是轻快，是轻飘飘，轻 得没骨头、没分量，轻得挤不出几滴文学元素。这轻，不是生命 不能承受之轻，而是文学不能承受之轻。

太空太空。不是空灵，不是空谷足音，而是空洞无物、空空 如也。

太浅，实在太浅。浅得勾不起我们的记忆，拨不动我们的情 感，进不到我们的心灵；浅得让我们连最起码、最基本的常识都 无须动用；浅得让我们的大脑拒绝接收。

人物弯弯倒倒，薄如蝉翼，没几根像样的线条，没几笔正确 的色块；细节死板、乏味，模式化，概念化，没张力，没弹性； 文字语言没内涵，没语言中的语言、文字中的文字，没能打动感 染我们的作者的体味……我们努力想靠近，想触摸，哪怕只是感 觉其中一点微弱跳动，可是，无法触摸，无法靠近。它们在你眼 皮前掠过，在你一次次努力伸出、努力捕捉的指间飘散，抓不到， 托不住，就连掌心稍作片断停留的愿望都无法实现。

“一滴水机械地孕育另一点水，一秒钟沉闷地复制另一秒 钟”——这几乎是书中唯一能让读者停一停、唯一能让读者觉得 存有哲理可能的地方。然而，不停还好。

一滴水是生不出另一滴水的，过去的每一秒钟都是无法复制

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 013

的——这是常识。

就算意会，也需提供意会的准确性、意会的妙不可言。这两句 话，既违背常识，又无内涵，无可回味，有的只是一点平庸的花妙。 这样的文字，小女生们洒满香水的粉红色笔记本里能见到很多。

其实，这里作者想说的，只是河上生活的单调、沉闷、机械， 日复一日，除了水还是水。但是，他不甘心朴素、踏实，想说得 玄乎些，不同一般些，读上去文学些。这也是不少人喜欢玩弄的 手法。看似曲意深隐，实是淡水一勺，妩媚有余，姿质不足，到 底不过是又一次东施效颦。

《河岸》似还热衷于动用一个概念，即同一个人，因出生的 不同而获得截然不同的遭遇。

这主题深吗?打得动人吗?对一个没这样经历、没读过这类 作品的读者来说，这主题或许能带来几分新奇、不解——或许。 但在中国，起码一代，甚至二代、二代以上的人，有过这样的经 历、这样的生活。他们中的绝大多数人，今天都难有兴致停留在 这样的“发现”上，不是他们麻木，而是这样的“发现”太表 面、太原始，早在20世纪70年代末80年代初，他们已谈了很多， 谈得比《河岸》厚实得多、深入得多、贴切得多。而就广义来说， 古今中外，类似主题的作品，到处可见。

很有意思，因好奇，一次偶然上网查阅，发现《河岸》竟有 几十万个条目，还在香港得了文学大奖。点开一些条目抽样观看， 一片叫好，声势宏大。然而，让人惊诧的是，所有这些条目，概 无内容，一律只是引用了美国作家约翰 ·厄普代克和美国哈佛大 学教授王德威写在《河岸》封底分别为二十三字和七十九字的“荐 语”,这几行荐语似乎成了这书被叫好、授奖的所有理由。而就 在不久前，这书还乘胜追击，继而勇夺国内“华语文学传媒大奖”。

014 **偏见集**

美国小说家、美国汉学家的两段荐语，就引起如此水涨船高 的连锁反应?是的话，未免太惨。

我们到底是在读这几行文字中的内容，读文字中的审美力、 判断力，还是在读这些文字后的“美国小说家”和“哈佛大学教 授”?是在读他们写的推荐还是在读写推荐的他们?他们是真 理?真理的代表?他们说好就是好?我们自己的鉴赏力呢?我们 自己的判断、自信、文学素养、能力与水准呢?

这似又应了那句形象精彩的话：“一犬吠形，百犬吠声。”都 吠得不管不顾了，能吠就好，跟着吠就好，吠得比别人响就好， 甚至不关心那吠形的一犬到底看到了什么。我们国人中的一些， 没自己的头脑，不用自己的脑袋想事已有些年头，似已很习惯很 乐意把别人的脑袋当自己的使。

不妨看看这两段荐语。

苏童近乎病态的狂想曲，仿佛穿着黑漆的外衣，任性而优雅。 ——小说家(美)约翰 · 厄普代克

苏童的世界令人感到不能承受之轻，那样工整精妙，却是从骨 子里就掏空了的。在这样的版图上，苏童架构或虚构了一种民族志 学。苏童再度证明他是当代小说家中最有魅力的说故事者之一。

——哈佛大学教授王德威 “病态的狂想曲”“黑漆的外衣”“任性而优雅”“不能承受之 轻”“骨子里就掏空了的”——这些话，模棱两可、似是而非、 滑进滑出。是褒是贬，是批评还是赞扬，难说，怎么理解都行。

至于“虚构了一种民族志学”“最有魅力的说故事者之一”,如此 的泛泛而谈，不看都行，何况还只是“之一”。

如今，太多名人受到太多撰写数十字荐语的邀请。这样的文 字中，太多言不由衷、人情世故、逢场作戏。不说这些文字概不

**导论** **当今小说的尴尬与前景** I 015

可信，只说这些文字可信度不高，很难当真。

很抱歉，我们根本没兴趣也没精力去研究约翰 ·厄普代克和 王德威到底说了什么。他们说什么、想怎么说，是他们的权利； 不管说了什么,他们代表的都只能是他们自己。

对就是对，错就是错。就算是上帝，错了也就是错了。

不会又有人说《河岸》是先锋派代表作吧?希望不会。为一 部四不像的名家劣作叫好的最可靠方法，就是称之为先锋派。我 们都被叫怕了，叫得提心吊胆、杯弓蛇影，老觉得“狼来了”。

因土壤不同、空气不同、种族不同，更重要的是思维习惯、 表达习惯不同，中国很难模仿出像样的西方先锋作品。何况，模 仿出的作品到底也不过是赝品。不管什么派、什么主义，文学， 归根结底需要传递的是感觉，靠传递感觉而被评优判劣。西方先 锋作品谢绝附疣悬赘的简约、明快、直截了当的表达特点，不是 不能传递感觉，而是更集中、更强烈地传递感觉。《河岸》的问 题恰是轻、浅、空，没有感觉。

再说几句余华和他的《兄弟》。

已有太多人、太多文章谈过这本书，称之“群起而攻之”也 不为过。如此“群起”绝非偶然，可说是种忍无可忍的积累。这 书激起的是中国文坛第一次对咄咄逼人、张牙舞爪的先锋派的集 体反弹。长期以来，先锋作家、评论家们的嚷嚷压迫着中国文坛， 其实不过几个人，但声势确实巨大。不能说他们没才，只是他们 的才能很片面、很极端。而因片面与极端，他们的嚷嚷也就特别 尖利、霸道。这些人中，余华算是最成功的。因太成功，这位先 锋英雄野心勃勃，想要扩大战绩，对中国文学舞台进行全盘占领， 于是，他露馅了。他向现实主义写作进军的大作《兄弟》,让人 震惊地、不敢相信地看到，原来他是如此的浅显、粗俗，不管是

016 I **偏见集**

写作能力还是对人、事的理解、认识、感悟能力以及抽象、概括 能力，都低下到了略通现实主义写作的人都足以对之不屑一顾的 程度。先锋派写作可以蒙人，可以护短，可以天花乱坠、无凭无 据、信口开河地自我解释自我吹嘘，可以云山雾罩地把人说得云 里雾里，可以因自己不懂不通而把人说得不懂不通，但现实主义 不行，现实主义写作纵有再多有待改进，仍有一点很过硬，不管 是谁，只要沾上，才能高低，一目了然。现实主义写作是有切实 对照物的，是可被切实对照的。

《兄弟》出版已有四五年。四五年来，还有滴滴答答的文章 为之滴滴答答地叫好。如果这些叫好确是自己的认识、自己的感 觉，也不失为好事、正常事，百花齐放嘛。但可恨、可鄙的是， 这样的文章一说，说的又是外国人说了什么,外国的华裔汉学家、 中文翻译家说这书写出了如何的“大历史”,以及这书在外国受 到如何的欢迎。

不知这书是怎样写出大历史的，写出了怎样的大历史。我更 想请教一下的是，这书也算写出大历史，那么还有哪本书没写出 大历史?

这书真在外国很受欢迎?究竟受到怎样的欢迎?什么人在欢 迎?有无统计资料、具体内容?——对不起，在如今这样一个炒 作时代，每天都有人煞费苦心地制造出那么多假新闻，我们不得 不为此多生一个心眼，怀疑一下。

有一点，一直不理解，我们国人中的一些，为何一碰到外国 人就骨头发酥、发嗲、献媚、讨好、邀宠，而转过身来，立马想 到的是狐假虎威、拿他们来吓唬人?!

越来越多的外国人、外国人说的话，被圣人圣旨一般提及。 这里的外国人指的是“外国文人”,主要是在外国大学工作的汉

**导论** **当今小说的尴尬与前景**

I 017



学家，特别是华裔汉学家。

不知大家是否清楚，中文，在海外大学是不被重视的。几乎 所有海外大学都没中文系，只有中文研究室，承担的只是远远不 达中国初中语文程度的基本教育，而肩负这样教育工作的，正是 我们所称的汉学家。哈佛大学也不例外，那里只有东方艺术系， 没有中文系。“东方”,太大了；“艺术”,太广了。至于那里的中 文学生有多少，学的是什么,已达到怎样的层面，稍微花些时间， 不难知道。

不少汉学家在中国发光发热，闪烁生命的光芒，他们中的一 些，确有成就，值得尊敬，但就普遍而言，他们很难让同样身在 海外真正懂文学有自负资本的中国文人产生靠近的兴趣，除非为 了文学外的原因。

顺便说一下，大学是教授基础知识的地方，不是培养作家、 评论家的地方。作家、评论家，除了基础知识，还需个人天赋， 而在两者皆具的前提下，还要加上人生阅历，加上在社会生活的 摸爬滚打中形成的对人、对事的理解、感悟、判断。除了学人， 他们更重要的是社会中人。至于一个人究竟有无洞察力、有无见 解、有无创作天赋等等，与这人的职务、单位、国界毫无关系。 哈佛大学教授和民办中学老师，可能说出同样聪明或愚蠢的话。 下学而上达，上学而下达，如此例子，我们还不同样屡见不鲜?!

外国也有各种不同的人，外国人也喜欢起哄，也不乏附庸风 雅、弄虚作假、兴风作浪、招摇撞骗、不懂装懂之辈。外国有智者、 才子、头脑清楚的人，也有白痴、傻子、永远拎不清的人。

先锋艺术席卷地球之时，不曾有场钢琴演奏会，演奏者琴前 默坐，从头到尾不碰一键，结果是，台下掌声迭起，交口称好， 谓之先锋派?!

018 **偏见集**

不曾有个艺术家，收集世上各种各样的女人用过的各种各样 的月经带，进行世界巡回展出，结果是，贏得那么多对他领导潮 流的先锋概念大彻大悟、掏心掏肺的称赞?!

不要再说外国人说了什么,不要再把外国人说的都当真理， 不要再用外国人吓唬人。

说说自己说了什么,说说自己看到了什么,感到了什么,扎 扎实实地说，说出个一二三四子丑寅卯。如果还没学会，那就学 会了再说。无论如何，我们的耐心，是用来等待听你自己说了什 么,而不是听你说你知道别人说了什么。

(刊于《南方文坛》2010年第5期)

**文学潮流中的作家个人消失**

最近连看了三部长篇小说，即铁凝的《笨花》、格非的《人 面桃花》、刘醒龙的《圣天门外》,都是名家之作。

三部长篇小说用的都是传统写实手法，即使一两处技痒难熬， 也不过稍稍“红杏出墙”,探探头又缩回来。

三部长篇小说还有个共同点，那就是：写的都是一百年来的 中国历史。

现代历史背景的小说，似乎正吸引着作家们的眼球，特别是 名作家们。为什么?因为写历史不易，优秀作家特别愿意挑战自己， 愿意与不易的事较劲?因他写我也写，文坛宿将们正在进行一场比 比谁更具实力的暗中较量?因历史无法验证，亲历的人都已离去， 剩下的只是几页不会言语的纸，真假是非无从辨别，从而给想象 展开了信马由缰的宽阔天地?因养尊处优惯了的名家们已与现实 拉开距离，已把握不住时代生活的脉动，故为自己做一次退而求 其次的明智选择?因成熟，因有了自己对历史的认识，因对歪曲 的历史有着耿耿于怀、不能释然的不满，非得一吐胸中郁结方感轻 松痛快?

不管什么原因，文学有点像女人的时装，送去一波，迎来一 波：伤痕文学、改革文学、寻根文学、先锋文学、进军诺贝尔奖 文学，海明威热、马尔克斯热、杜拉斯热、昆德拉热、博尔赫斯 热……如今，轮到现代历史文学热了。

020 **偏见集**

将一段自己没经历、没感知的历史写得活灵活现，不是哪个 作家想做就能做到的。

名家就是名家，文字漂亮，功力深厚，角度独特，细节传神， 叙说描写简繁得当，疏密有致……写得扎实时，如颜真卿的字， 端正稳当又不乏姿色，耐品味。写得飘忽时，哪怕一个优美的倾 身而出的姿势，照样做到重心不偏，有惊无险，即使来了兴致， 有了情绪，上天入地，腾云驾雾，也始终做到头脑清楚，不忘将 根隐形中连住大地，必要时，还知释放大小烟幕，云山雾罩一番。

然而，敬佩之余，如果冷静一下，抽出身来后退一步，我们 是否会发现，铁凝精心雕刻的《笨花》多了一些冗长，多了一些 啰唆、繁复、喋喋不休，而少了的，恰是她曾经给过读者的掩藏 于人心角落里的那份对美好的渴望?是否会发现，格非的《人面 桃花》,不管怎么努力看，努力理解，总觉得与之存在距离，缺 少一份思想感情上的真正投入，觉得故事也好、人物也好都欠那 么一份丰满，而他笔下的那个王国，怎么看都能看出些白面书生 不切实际的幼稚幻想?!是否会发现，刘醒龙的《圣天门外》纵 然写出了一部现代中国血淋淋的杀人史，纵然写得不乏惊心动魄， 但是，他笔下的真实中存在一些不真实，准确中存在一些不准确， 妥帖中存在一些不妥帖?!

今天的读者，仅仅根据生活常识，根据对人与事规律性演变 的认识，就能看出他们书写的历史与人物中有着那么多的不真实、 不准确、不妥帖，就能看出那么多破绽、那么多可疑。如果那代 人还活着，他们将看到什么?想到什么?是否会发觉太多的可笑、 太多的荒唐无知?!这些作者纵有再大的诚意，又能恢复多少历 史真实?是的，我们过去被灌输、告知的历史是被歪曲了的、不 可信的，但他们笔下呈现的历史又有多少可信性?有无矫枉过正

**导论** **当今小说的尴尬与前景**

I

021



之嫌?一个对捕捉今天、捕捉自己经历过的有着真切感受记忆的 生活都缺乏信心的作家，如何能让人相信他笔下再现的他没任何 经历和感知的历史?还有一个问题值得一想：再现这样的历史， 究竟有多少价值?这样的历史，究竟值不值得用一本、二本、三 本厚厚的文学著作来表现?

这场新掀起的对历史题材的关怀和文字倾泻浪潮中，我们的 作家们确实在某种程度上心满意足地对自己的写作才能和知识储 藏量进行了一次大阅兵，测试了自己超时代、超生命的想象能力， 检验了自己历史知识扎实丰富的程度，对自己的古典文学功力也 作了一场掷地有声的“实力秀”,甚至对那些道听途说的故事、 由来已久的传说、书上看来学来的星星点点，也进行了一次洗心 革面的再生产式的试验性运用。

然而，归根到底，这些都只能算是技能测试，尽管层次高低 有所不同，但技能测试的本质无法改变。这样的测试带来的满足 是表面的。作家真正的满足来自心灵。作家不管怎么写，写什么, 归根结底是写自己，写自己的思、自己的想、自己的情、自己的 感。故事是不值钱的，人类故事编来编去也就这么几个模式，何 况编得再好的故事也会被看出几分假；真正值钱的是在故事的叙 说中，作家所表达出的思、想、情、感。有价值的是作家的思、想、 情、感，作家本身的满足来自思、想、情、感，能使作家、作品 达到最高境界的也唯有思、想、情、感!

在现代历史小说的创作中，我们的作家们，在自己没经历的 历史中究竟能够得到多少个人满足?这满足到底来自技能测试还 是来自心灵?又有几分来自技能测试?几分来自心灵?

没有经历的历史中，难有真实的感知；真实的感知中，难有 没有经历的历史。

0221 **偏见集**

今天的人写过去，不管你具有如何的想象能力和恢复还原能 力，你所用的最终都是现在的感知，只能是现在的感知。你不过 是做了一次借代，不过是把自己所有对生活经历的感知搬过去， 放到过去的时空里，然后，自欺并且欺人地认为那就是过去的感 知。时代不同了，封建社会、农耕时代，一百年甚至一千年的变 化，或许及不上现在的十年、二十年。那样的社会、那样的时代 中，朝代可以变更，但社会的大环境、文化传统、生活习俗基本 不变。那样的社会时代中，思想感知是可通用的，是可以假乱真 的。而如今，日新月异的变化，掐断了这种思想感知变通的可能性。 哪怕你看再多的书，用再多的精力，做再多的考证，你所沾沾自 喜的关于那个未经历过的时代你所拥有的知识，实在太少，少得 太可怜，太微不足道，根本撑不起一个社会画面，营造不出一个 时代的氛围，传递不出时代的气息。一如王安忆，不管她如何努 力用心地想要写出一个老上海，她怎么写也写不过张爱玲，不可 能写得过。她笔下的老上海是她刻意制造出来的，是零零碎碎的 拼凑。她不过甩了几滴现代的水，便将之假想成是一场过去的雨。 张爱玲不用制造，不用刻意，她身在的就是那个时代，笔中流出 的点点滴滴天然就是那个时代的产物，天然带有那个时代的气息。

作家哪怕再有本事，也不适合写自己不熟悉的生活。同样， 作家哪怕再有本事，也不适合写自己不熟悉的人。刘醒龙的《圣 天门外》写得不错，确实不错，写作技能、思想认识，什么都不 缺。然而，再给他二十年时间，或许，他可以把杭九枫写得更好 些，甚至把阿彩写得更好些。他可以在他熟悉的人身上发现这点、 那点特性，然后将这些特性赋予神韵后放到杭九枫、阿彩的身上。 但是，他再努力，再动足脑筋，挖空心思，用足浑身解数，他怎 么写都写不好雪柠，写不好梅外婆。不可能写得好。她们身上的

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 023

那份高贵是他凭空想象的，是他所根本不了解、不熟悉的，是他 的骨子里完完全全没有的。

文学是人学，人学归根到底是心学。如果文学可以提倡或说 可以提醒的话，那么,我在这里想公开并且放声说的一句是：写 自己能够准确实在把握的，有记忆、有感知、有认识的生活。

中国出了个曹雪芹，于是个个都想当“曹雪芹”;中国出了本 《红楼梦》,于是个个都想写出部“《红楼梦》”。曹雪芹之所以能 够写出《红楼梦》,恰因他对《红楼梦》中的生活谙熟于心，了 如指掌，恰因那样的生活中有着他的感知，有着他的亲身经历。

在《红楼梦》里，曹雪芹开出了一份送礼清单，被后来的研 究者翻来覆去研究出了那样的社会深度、广度和宽度。这样的清 单，当时任何一个作家甚至普通老百姓，都能不费吹灰之力地开 出上百张。

写好自己有经历、有感知的生活，就是对社会负责，相对而 言，可信得多的历史自然而然也就在其中(还省却了那些穷毕生 精力所做的清单之类的大彻大悟研究)。更重要的是，写好自己 有经历有感知的生活，就是对自己负责。诸如铁凝、格非、刘醒 龙这样的优秀作家，如能踏踏实实地将自己的才气和功力投到书 写自己熟悉的生活中去，对自己的灵魂乃至人类的灵魂进行不避 不闪的逼问，那么,万事都有内在的客观公允的运转规律，他们 所能取得的成功就远不是耍点小聪明、小滑头、小技巧所能比拟 的。也只有这样，他们才能在自己才能、天分的最高点上取得他 们所能取得的最高成就。

曹雪芹也好，罗贯中、马尔克斯、杜拉斯也好，都不会再出 第二个。他们之所以成功，是因他们都做成了他们自己。“一花一 世界，一叶一如来。”像这、像那都不重要，重要的是做你自己!

024 **偏见集**

任何一种集体性的起哄、抢购式的“文学潮”中，隐含的一 定是大量的盲目，大量的才能、天分的浪费；一定是自信的匮乏、 个性的消失。

模仿得再好的赝品仍然是赝品。

真正优秀的作品，永远产生于浪潮前。

(刊于《扬子江评论》2007年第2期；《当代小说》2007年第 3期)

**导论** **当今小说的尴尬与前景**  I 025

**当代文学名家对当今文学的影响**

当今文坛主要作家，大多成名于20世纪80年代，至今，仍 影响着中国文坛。

一方面，20世纪80年代作家成名相对容易，十年浩劫，文 学始苏，创作上稍显一点突出，一个中篇，一个短篇，便能得到 文学界乃至整个社会的认同，从此获得优厚创作待遇和优越创作 环境；另一方面，中国的20世纪80年代，是全民文学时代，太 多目光的关注，太多人想当作家，太多文学青年和作家站在同一 起跑线上，也因此，脱颖而出更难。可以说，那个时期的成名作 家，都经受了一定考验，确实具有优秀素质。

然而，值得认真思考的是，三十年过去了，时代背景已完全 不同，文学观念在世界范围内也有了很大变化，但是中国文坛， 至今占有至高地位、有至高发言权、制造至高作品样本的，却几 乎没变，还是这些作家。

中国文坛真就如此缺才，真就如此难产后起之秀?

再优秀的作家，很难一辈子写作，很难一辈子不停地写出一 本又一本厚著,特别是，写出一本又一本小说。这不仅因为个人 经历有限、体验有限，更因为，个人的兴趣爱好、思想感情、认 识感受以及审美积累，不单具有“质”的高度，还具有“量”的 容度。所谓呕心沥血，重要的不仅在于花去多少时间精力，还在 于花去多少思想感情、认识感受、审美积累。再天才的作家，不

026 I **偏见集**

可能将自己所能达到的“量”无限放大。作家与作家不同，但每 个作家，本身所具有的质与所能拥有的量，都会有个合理的比例。 当一个作家的创作“量”超过了自己所能拥有的极限，其作品的 “质”,或说其作品的精度、密度、浓度、准确度，无疑会发生问题。 没有一个作家，在用尽自己的重要积累，达到创作高峰后，仍能 称心如意地无限创作、无限向上。不管是曹雪芹还是杜拉斯，马 尔克斯还是罗贯中，都一样。

今天，我们名家中的一些，在严格自我要求、节制创作的同 时，肩负起了培养新人的重职；一些已远离创作的，不时还发出 点声响，证明自己的存在和仍拥有的影响；还有几个具有代表性 的20世纪80年代成名的作家，正如大家都已看到的，依然闪烁 着甚至比年轻人更旺盛的精力，不断要求自己，不断给自己设立 新标准、高标准，并且不断地勤奋努力着。他们的精神与耐力， 无疑值得大家尊敬、佩服、学习，他们也确实在量与速度上，一 次次让我们惊讶，让我们感慨不已。然而同时，却不得不说，内 心中，我们有那么一点焦虑、那么一点悲哀，因为我们已明确看 到了他们的力不从心，看到了他们正在挥洒的，已不是曾经拥有 的精神、情感、思想的浓汁，他们的作品，已再不像曾经有过的 那样感染大家、打动大家、震撼大家。他们正难以避免地走着创 作的下坡路。在他们过量、过速出现的作品中，我们看到的是精 神世界的贫乏、情感的缺失、思想的空洞，看到的是大量“水 分”“杂质”的倾入，例如文字语言的松懈、混乱，逻辑的颠三 倒四，叙说节奏的缓慢、拖沓，散点式的布局，东拉西扯的习惯， 漫无边际的信马由缰，以及大量非文学的、可说是文学死敌的成 分的参与。

文学创作(主要指小说)是一门形象思维的审美艺术，千变

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 027

万化，灵动无限，需要高度的灵性、高度的智慧和绝对的创造性。 根本而言，文学的灵魂，排斥诸如知识、新闻、资料、学术之类 非形象思维、非创造性、非灵动性、非审美性的成分。并不是 说，这些成分文学作品中都不能有，而是它们必须通过吸收、消 化、再生产、转化成为形象思维的形式后，才适合出现在文学作 品中。当一个作家因过多付出而掏空了积累，当一个作家的灵气、 才气、想象力以及形象思维能力不再一如既往，当一个作家的“转 化”功能已不再工作，创作上，他(她)所能做的最容易、最偷懒、 最退而求其次，却依然能够保持尊严脸面的，就是这些不联系精 神、情感、思想、体悟的非文学成分的大量照搬不误，甚至现买 现卖。而恰恰又是这些成分，因其中含有的文化元素，最易被人 敬仰，从而被人混淆，将之当作文学成分误读。

有人认为，写造一把枪，好的小说就要细致地写出造这把枪 的具体细节与过程。对不起，这不是文学，是说明书、工具书、 制造手册。同样写造枪，文学注重的不是怎么将枪一步步造出， 而是造枪过程中与人和人的生活紧密联系的思想、情感、理趣、 智巧。

能够清楚看到的是，这样几个名家，今天大多都已高高在上， 脱离生活，成了众星捧月的对象，成了各类会议的“空中邮人”。 他们已很难真正感觉时代的脉动与呼吸。特别是当今生活日新月 异，人们的思想观念、对生命的理解、对生活的追求，都在朝着 更为合理的方向，发生着天翻地覆的变化。今天，这样的名家已 很难捕捉生活的变化，很难赶上生活的节奏，很难感觉生活中那 一份活力、激情与感动，很难把握时代生活的主旋律。他们远远 比不上年轻人。也因此，立志一辈子无尽“透支”的作家，除了 审美上，思想感情、感受认识上不断重复自己，并且注定是别无

028 **偏见集**

选择地“下降性”重复自己，另一条弹尽粮绝的“退路”,就是写 作重心的转移，将视线百分百地投到故事上，特别是投到颇能显 示文化实力的历史故事中。这也是为什么,我们的一些名家，今 天老是饶有兴趣地打听、收集着街头巷尾发生的各种故事、新鲜 事，这也是为什么,我们的一些名家老是就着历史题材频频挥毫。

当一个作家，到了靠打听故事、书写故事来继续自己的文学 生涯的时候，这个作家心中的文学，其实已经“完了”。

若一个作家，连自己尚且生活着的土地和土地上人与人的 生活都无法、不敢、没有能力感知和书写，将如何让人相信他 (她)能写好他(她)没经历、不了解的时代及时代中的人与人 的生活?!

曾经问过一个著名老作家，他是怎么书写他所不了解的唐朝 的。回答是，他做过不少考据，比如，唐朝的爆竹声，是火烧竹 子发出的噼啪响。听后很感慨，这样的细节成千上万乃至无数， 靠其中的五个、十个、二十个想要写出一个朝代的气味、颜色、 声音，怎么可能?!不禁感慨，如此辛辛苦苦做的考据，却是当 时任何人不费吹灰之力就能脱口而出的。因此更认为，文坛应提 倡书写自己熟悉的、有感知的生活，只有这样的文字，才具准确 性，才真正可被后人用以了解今天。

还想补充一点，80年代时兴的文学观念，今天看，是大可商 榷的，而我们的一些名家，至今一无改变，在立意、高度、文化、 历史等方面，进行痴迷的追求和习惯性的高调大唱。

我们并不否认立意、高度的重要性，尽管我们认为立意、高 度的实际含义具有丰富性，并不像以往理解的那么单调。今天， 这里只想说一点，那就是，再伟大的作品，必须首先达到写作上 的“完善”。不管传统的还是现代的，优秀小说一定是在故事的

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 029

合理、人物的形象、细节的传神、语言文字的成熟上，难找瑕疵。 然而，我们的一些作家，因过度重视立意、高度，而忽视了对写 作技能和小说内在逻辑的严格要求，在基本功远非稳定、远非扎 实，甚至严重亏欠的情况下，仅因为对“伟大”的极度向往，跨 出了凌空一步。

作家与作家不同，兴趣、性格、才情都不同。“伟大”不是 制造成的，而是心里滋生出的。滋长出的和制造出的所不同的是， 一个是作家在人和人的生活中自然地看到“意义”,一个是作家 从“意义”出发，刻意打造人和人的生活。一个是活的、真实的、 贴切的，秘响旁通、可被延伸的，一个则太易是空的、假的、失 真的、让人感觉走不近的。换个角度，立意、高度无需文学手段， 靠议论也能完成，甚至完成得更确切、更清晰。这方面，思想家、 史学家、哲学家、政治家以及中央首长，或许更值得我们请教。 就文学作品来说，重要的是写得好不好，也就是结构、细节、人 物、文字、逻辑等技术工作完成得好不好，有没有塑造出形象、 制造出感觉、形成触动人的力量。文学创作中，立意、高度，只 是作家需要完成的众多指标中的一项，这一项，只有在其他多项 完成出色的前提下才能得以体现。也只有写好了的作品，才有资 格被谈论立意、高度、伟大与否。写作是件必须踏踏实实去做的 事。重要的是写好作品。任何一件写作上的“次品”,立意、高度、 伟大等等，一律免谈!

为什么今天，我们不得不将这些仍在继续努力、曾为当代文 学建立过巨大功勋的名家们，放到如此难堪的位置进行不留情面 的审视?只有一个原因，一个极其重大的原因，那就是，今天的 他们，已妨碍到了中国文学的整体发展。

名家们曾经的功绩、今日的地位、长期以来围绕他们形成的

030 **偏见集**

话语权，使得他们即使力不从心的过量产品，仍能受到高度重视， 获得声势浩大的赞美。赞美大致可分以下几种。

第一种，把文学当政治操作。我们说，不管名家还是非名家， 其作品都会有好有坏，而议优议劣则是大家的权利，正常事，也 是推动文学进步之必需。而我们文坛中的一些作家，尤其是个别 名家，则是被列入严格保护范围的，只能议优不能议劣。一旦议 劣，可能引来的，就是更有组织、更有纪律、声势更浩大的反应。 这也是许多欲语者生畏止步的原因之一。政治上有个词叫“官官 相护”,文坛上是否也有个词叫“名名相护”?“名”即“名家”。 非名家难聚话语势力，难有人力、物力资源，不具备启动浩大 声势的条件。而之所以称之为“政治操作”,因文学是不谈“保 护”“捍卫”的，只有政治才谈。事实上，这些赞美的与被赞美 的之间，已形成了相互依存关系，于他们，其中任何一个遭受非 议，都(可能)让他们感到是对他们已被承认的观点、地位的威 胁，进而(可能)影响到已成定局的文学史编写。

第二种，或许更广泛，但却浅显得多，即直接通过对权利的 赞美换取利益，或为升官发财，或为攀龙附凤，或为给自己换得 一份认同，等等。这其中，涉及更多的，该说是相对简单也相对 易辨的人品问题。

严格地说，以上两种情况，都与文学无关。站在文学的立场， 不关心背后具有的利益，只关心对与错，对文学标准的确立、文 学的发展有无帮助。哪怕利益赞美，只要赞美得好、赞美得有理， 照样应该义无反顾地肯定、支持。反过来，如果胡吹乱捧，则应 予以纠正。

更让人担忧的是第三种情况，即隐藏在这些利益批评背后的 对文学作品的实际鉴别能力的低下。三十年来的赞美累积，我们

**导论** **当今小说的尴尬与前景**  I 031

的一些名家，几乎已经成“神”,他们的任何作品，几乎毋庸置疑 就成了“至高无上”的样品。一些读者，包括一些作家、批评家， 面对他们和他们的作品，事实上是失去疑问能力的，连疑问的念 头都不敢起。不假思索，他们就会获得一种心理暗示：名家的作 品一定是好的。于是，所能做的，只剩下学习、体会、努力从中 寻找优点，对那些已被发现过的，进行再度赞美，而对新出现的 现象，则在肯定于先的前提下，去文学大辞典里虔诚地、尽心尽 力地为之寻找根据，寻找“站得住脚”的说法，而后，自欺并且 欺人，进行“浅入深出”的、将一潭清水都搅浑的、天花乱坠的 解读。然而，不管解读如何荒谬可笑，却终因人多势众、步调一致、 众口一词，一举而成定论，成为判断文学作品的最终标准。这些 伪标准的严重危害，就是给作家、读者，乃至整个文坛制造混乱、 添加困惑，使大家看不清准则，分不清优劣，迷失方向。

还有一个极大的忧患，那就是：承认、接受任何伪标准的代 价，一定是拒绝、排斥众多真正的优秀以及可能的真正的优秀。 些具有文学底蕴、文学潜力的作家，特别是年轻作家，有着不 同的审美，不同的人生感悟，不同的文学理解，不同的对生活的 注视、提炼、表达，但因伪标准的绝对“统治”,很难得到肯定， 很难崭露头角。他们中的一些，因骨子里的文人孤傲，以及对文 学现状的深度鄙夷，扬长而去，从此离开文学。如此，三十年不 变，恐怕还会翻倍。这，才是当今中国文坛应该高度重视的危险 信号。

(刊于《文学报》2011年11月10日；易题《文坛高度重视的 危险信号》刊于《文学自由谈》2011年第6期)

0321 **偏见集**

**对当今文学批评的批评**

当今中国的文学批评有太多“关系”,这已成为文坛中人茶 余饭后的谈资，甚至茶余饭后都没兴趣再谈的谈资。谈与不谈， 体现的是个共同点，就是“默认”。这“默认”,其实反映的也是 一种利益关系，即对自身利益的保护。

必须说明，利益不在文学的关心范围内。即使利益批评，只 要有理，我们仍该赞同支持。当然，大多数利益评论都是违心的， 经不起文学标准的衡量。作为文学中人，尚存一丝正气，尚具一 份文学的诚意和对文学的爱，那么,所该做的，就是凭自己已有 的文学素养和见解，向读者，向文坛，提供一份以文学标准为标 准的答卷，实事求是地、准确地、高明地写出你心中真正的文学 批评，阻止利益批评成为定论，欺蒙大众，给广大读者造成误导。 这样做，是对利益批评最有力的打击，让他们在专业领域失去凭 靠，为自己的“伪文学”感到羞愧，以至不敢继续肆无忌惮、无 所顾虑地为所欲为。一旦多了文学准则，利益批评自然而然也就 无法立足而自行退出文学舞台。

然而，还得强调的是，当今文坛对文学造成的最大伤害，还 不在于利益批评，而在于根本没有批评。这“根本没有批评”的 含义并非只有一味表扬，而是批评本身质量不高，起不到该起的 作用，达不到该有的效果。

文学批评写给谁看?无疑，写给作家、读者看。于作家来说，

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 033

文学批评家就像一个一丝不苟严格挑剔的产品质量检验员，指出 作品的合格与不合格，成功与不成功，分析成败原因，给作家提 供对其作品的参考意见，帮助作家认识自己，看清自己正在走的 路和可以继续走的路。而于读者，批评家提供的是一种个人欣赏 作品的方法、角度，以及个人阅读作品的认识与体会，可能的话， 帮助读者感觉那些没有或模糊的感觉，起到一种更为宽广、精到、 高明的引导作用。

然而，太多当今中国文学批评，除了评论家自己，不说读者 看不懂，没兴趣看，就连作家也看不懂，没兴趣乃至讨厌看。

一位知名作家说过：“如果你没能力把一件事越说越清楚，那 么,至少不要把一件事越说越糊涂。”当今很多批评家的批评文 章，正在积极发挥的，似乎正是将一件本该明白的事说得越发不 明白的作用。

当今文学批评究竟是些怎样的批评?大多是些从理论到理 论、从书本到书本、评论与被评论间很少发生实质联系、写不 写都没关系、不写也许更好(至少不至于添乱)的评论。它们 各竞新丽、理拙文泽、巨室少珍、纸上谈兵空对空。我们的一 些评论家，从学校到学校，博闻强识，训练有素，拥有最多的 是所谓理论和概念性术语。他们层出不穷地制造概念，玩弄术 语，从概念到概念，从术语到术语，加上层层叠叠的定语、定 语从句，牵着读者没完没了地兜圈子，将每件简单的事以最旋 转、最绕道、最复杂的方法说出。他们还有一样拿手好戏，就 是不厌其烦地列出一串串长长的名人、名著、语录、索引。这 几乎已成新八股。他们不是用心去感觉体会作品，而是将学过 的理论(包括术语)当眼睛，努力在作品中寻找印证，用学过 的理论去套作品。也许我们可说他们懂的是理论，但我们绝对

034 **偏见集**

不能说，他们懂的是文学。

文学批评和文学理论是两个不同的概念，具有两种不同的作 用，针对的也是不同的对象。一个在写文学批评时还惦记着学过 的理论的批评家，一个在需发表自己独立见解时还惦记着别人说 了什么、怎么说的，企望靠别人的见解支撑自己、给自己自信的 批评家，绝对是个不够格的批评家。

一流评论家，永远在说的是自己的观点，别人的观点只是自 己观点的从属，所以指明别人，只为显示不掠人美辞以为己有的 亮堂堂的君子风度；二流评论家，靠别人的观点支撑自己的观点， 自己的观点往往从属于别人的；而三流评论家，不仅自己的观点 说不好，就算引用别人的观点，也不一定找得到正确放置的位子。

什么是理论?理论就是对事物内部客观存在的规律通过论据 论证得出的一种抽象结论。文学理论，就是对文学领域中出现的 各种现象的内在规律进行的抽象总结。而文学批评则是具体的， 非抽象的，且是有直接固定对象的，即文学作品。

于文学批评家，理论的学习，便于自己快捷有效地掌握别人 已经得出的结论。尽管如此，理论的掌握，还有个吸收、消化、 再生的过程。更何况，“理有恒存，思无定契”,理论的运用是件 极其灵活的事。“格物而后知至”,只有探究并且掌握了理论的根 本，才能举一反三、闻一知十、乘一总万。

还得一说的是，并非已有理论都是正确的。真正的学者，不 仅要有一种辨别理论正确与否的眼光，还需具备善于发现吸收能 够装入自我体系的理论的能力。每个文学批评家都必须具有自己 的体系。批评家的自我体系，在批评家心中，是批评家个人对文 学世界成熟的心灵反应，得靠批评家自己在纯净的无杂质状态中 与心灵进行对话而后体会领悟。

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 035

某种程度上，理论有点像数学公式。文学批评中，掌握这些 公式，为的是用它们去分析、解读作品。然而，我们的一些批评 家，非但不解题，不分析、解读作品，还忙于将他人的理论从一 本本书中搬出、叠起，甚至将制造结论的论据、论证全都一起 百万雄师般地在纸上排开。

再想强调一遍——文学批评中，重要的不是“学”,而是 “识”;文学批评中，显在纸面上的“学”不叫“学”,叫显摆；真 正的学，是隐含在“识”中的，是批评家的家底、素养、基本功。 这“学”还包括社会生活所学。当今批评界的一个主要倾向是学 有余而识不足。严重的“有余”,严重的“不足”。

事实上，我们的许多批评家本不该是批评家，而该是学者、 理论研究工作者。批评家的批评文章，都是他们的研究对象。他 们勤奋踏实，广览群书，学识丰富，博古通今，有着出色的引证 能力、梳理归纳能力和重组能力。但是，他们缺少批评家所必需 的敏感性、审视性、尖锐性、深透性，也远不达评论家所需的深 入浅出、辞约旨丰、清晰明了、一语中的。

文学批评来自文学作品，是为文学作品服务的，而非文学作 品来自文学批评，是被用来证明文学理论的。当代中国文学批评， 因根本上缺少对文学作品的理解与把握，走不近作品，从而养成 了跃过具体分析、直接得出高大空结论的习惯，制造了众多诸如 “表示了对弱势群体的关注”以及“文学作品必须写大历史、大 政治、大民族”等等首长眉批、口号式导向，还有就是掀起一次 又一次的文学潮和文学热。并非如此眉批导向一概无用，而是能 放到如此“高度”看待的作品实在难得。何况，不说这样看待作 品的眼光是否狭窄、单调、空洞，起码，在得出这样的结论前， 还有太多扎扎实实的具体分析要做。“一花一世界，一叶一如来”,

036 I **偏见集**

文学批评，还牵涉到一个具体对象说具体话的重大问题。因为“具 体”的缺席，客观上，这样的评论颠倒了作品和评论的关系，不 仅没对文学发展起到积极作用，还起到了反作用，致使太多作家 不顾个人特点，朝着评论家的指向蜂拥而去，在方向的追求中迷 失了自己真正应该追求的方向。

文学创作是件极其个人化的事。适合马尔克斯写的作品一定 不适合杜拉斯写；罗贯中写得好的作品曹雪芹一定写不好。这些 人之所以成功地写出优秀作品，只有一个原因：他们都找到了自 己，做成了自己。

文学创作的最佳发挥状态，是“个人兴趣+个人性格+个人 才情”的优势组合。这样的组合中，一样不适，全盘不适，一样 错了，全盘都错。作为文学批评家，最重要的是看准作家的个人 特点，不管是批评、表扬还是建议、提醒，以恰如其分的方式， 帮助作家朝着这样的优势组合靠拢。如果说，文学评论确实对作 家、作品有着导向作用，那么,这导向只有一个：在自己的心里 寻找真正适合自己创作的作品。

中国当今几乎已无作品论。没人再有兴趣谈谈自己是怎么读 作品，怎样感受、体会作品的；也没人有兴趣、有能力谈谈作品 具体好在哪，不好在哪，哪个细节起了怎样的作用，哪个形象是 依靠怎样的细节勾勒出的；没兴趣也没能力谈谈文字技巧的魅力， 怎样的文字制造了怎样的感觉，达到了怎样的效果，以及效果与 作者本意间有没有距离、有怎样的距离……而这些都是文学批评 家责无旁贷的事。

优秀批评家首先应该是个优秀读者。作为优秀读者，必须具 备良好的理解能力和良好的感悟能力，阅读作品时，首先应该打 开自己的所有感官，充分并且正确地接收作品中发出的任何一个

**导论** **当今小说的尴尬与前景**I 037

信号。这样，才能将从阅读中得到的感觉与自身储存的感觉进行 碰撞，进行比较、分析、辨别。读者的认识起于感觉，是以感觉 为基础的。人的感觉是最原始，也是最直接、最根本的对事物的 反应；再抽象的认识，也离不开最基本的感觉。

在首先是优秀读者的前提下，优秀批评家，如能了解并懂创 作、懂作家的话，他的评论将可能更全面、更准确。从根本来说， 作品是作家全控制的产物。文学作品中，大局、小局、框架、细 节甚至语言运用，说到底，都是作家的精心设计，是作家有预谋 的操纵。只有作家自己最清楚自己的用心，知道自己想达到什么 效果，怎么具体制造这种效果。也因此，批评家对作品的解读如 果背离了作家的用心，那么,解读再漂亮也不足取，其存在的价 值甚至可能是负数。

多些作家写评论，将是文坛的幸事。一个作家看另一个作家， 就像看自己，一个句子，一个用语，一个细节，都能清清楚楚看 到其背后的用心，知道作者为什么这么写，知道他写得好不好， 究竟有无达到自己的愿望。

今天特别缺少、特别需要的，是既和作品对话又和作者对话 的作品论，能对中国文坛起到真正作用的是具体文本分析。这样 的文学评论才能帮助作家看清自己，帮助读者看清作品，我们的 评论家也能在实践中检验自己的理论究竟掌握得如何、有没有用。

(刊于《文艺报》2011年6月15日)

**第一辑** **作家作品论**



**第一辑** **作家作品论**  I 041

**风吹哪页看哪页**

——读韩少功的《日夜书》

看《日夜书》,一路叫好，尤其阅读进入状态的几十页后。

已很久没这般感受。似乎每句都可读，每句都有质量，都起 了该起的作用，都能读出味。

这不是本可一目十行的书，读到后来，舍不得读完，唯恐读完。 难得的享受。尤其当今。

**(** **一** **)**

《日夜书》中，什么形式、手法、特点都有了，随笔、杂感、 散文、小说，传统的、现代的，诗意的、幻想的，感性以及幕前 幕后闪现的理性。作者是随心所欲，信手拈来，想怎么写怎么写。 我们是风吹哪页看哪页，哪页都能看得入迷。

我曾经写过这么一段话——

“不管一般读者还是具有专业眼光的非一般读者，阅读一部 作品时，其实也是在与这部作品的作者进行一次智力的较量，思 想情感的较量，观察认识的较量，表达方法与能力的较量。当作 者的水准高于我们时，即使心有不甘，我们还是会服气地抬起头； 当他的水准低于我们时，即使不看低，我们多少也会对他作点俯 视；而当他的水准与我们相当时，我们则会心中丛生一种相通快

**0421** **偏见集**

感…… ”

读《日夜书》,不时读出意外和惊喜。意外的是，阅读常被 带入陌生地，超过了习惯接受范围；惊喜的是，这陌生，这意外， 到头来，却让人信服。

你怎么就这样冷不防地捅我一刀，用一个电话把我全身 抽空?不，你还是个有体温有动作的活人。

还有中年大把大把的日子，不能这样急匆匆风化而去， 在我的身边空去一块。

这是“我”突然接到军哥自杀消息后写下的一段话。“全身 抽空”“风化而去”“身边空去一块”——用得多好。这样的时刻， 这样的情感，要想文字不流俗，不易。很少有人会用、敢用“抽 空”“空去一块”之类文字表达，因为太抽象。然而，书中读到， 感觉非但不抽象，反而具象、到位，且这具象是可被大量填空 的——一个朋友，一个亲人，在时，不常见，总像就在身边，随 时可触摸，走了，该他的地方空了，什么都没了。一人一生，近 前朋友、亲人离得越多，身边空地就越大、越空。

特大暴雨，观察员失职，水库溃坝，五位女知青被洪水卷走。 追悼会上，其中一位连照片都没有，只因她父母怕见女儿的照片 太伤心，全都将之毁了，于是——

一个少女就这样成了个永远的空框。

又一个“空”。这个空框太空太空，空出无尽苍凉。

生命，本也就是场空，只是，这位少女的“空”提得太前。

**(** **二** **)**

都说韩少功是个特别理性的人。真这样?

**第一辑** **作家作品论**



043

不错，他有极好的理性思维，能将任何事的一二三四说得清 清楚楚，说得人再难补充，但是，在我看来，他更是个感性的人， 非常感性。他成为作家，写好作品，靠的绝不是理性，而是绝对 的感性。只不过，他的感性，经常穿着理性的外衣，是经过理性 地整理、审查后的精确表达。

书中，“我”的恋爱表白遭到了马楠的拒绝，以为一切都已 结束，但是，一个乡村的夜晚，“我”做了个梦，梦中，手臂被 轻轻地挠了一下，回头看，一个男人的背影，腋下没扣好的包盖 下 —

冒出个小脑袋，毛茸茸，粗拉拉的，像松鼠，像考拉， 像兔子。

我没看错吧，那双眼睛却分明有几分熟悉，清澈而湿 润——马楠的眼睛。

刚才是她用小爪子挠了我一次，让我知道她也在这里…… 往下，是一段百年修得同船渡、千年修得共枕眠式的感悟。

醒来，“我”泪流满面。

别致，难得一见的别致。做出这样的梦，已够别致；能用这 样的梦，这样的小松鼠，这样的“轻轻一挠”,“清澈而湿润”的 眼睛，以示两性召唤，以示缘分，写他人所未写，则更为匠心独 具，其中需要多少细腻、奇幻、准确、精巧的表达力。还可贵的是， 这一想象，是抓住了人的特征的，是能让人看到马楠，触得到她 的形象、心灵的。

韩少功的内心世界丰富复杂得难以概括，同时，他却极擅于控 制、伪装自己。《日夜书》几乎是他所有小说中感性流露最多的一部， 尽管如此，他仍异常节约，常把自己打扮成一个连心电图都测不出 心跳起伏的人。也因此，他的情感稍许流露，特别“浓汁”。

**044** **偏见集**

小说中，肖婷是个“我”予以一定好感与怜爱的漂亮能干的 女人。那天，她陪“我”驾车返程去取遗落的衣服，路上，两人 聊天，“我”与她谈到她的丈夫马涛：

“肖婷，他坐牢时留下了腰伤，注意不要久坐和久站， 睡的床要硬一些。”

“我知道”

“据说灵芝对提高免疫力有良效，很多癌症患者都吃。” “我明白。”

“多说些逗笑的段子，可能是最好的养分。” “我懂。”

“我”,突然变得婆婆妈妈，少有的无聊，少有的一本正经，像 兄长，像长辈，像领导，像智商、情商都不高，语言乏味平庸得让 人提不起兴趣的可靠老友。然而，请注意，韩少功太懂写作、太懂 如何制造效果了，他表现得像兄长、像长辈、像领导、像乏味平庸 朋友的表面，一定有着不像兄长、长辈、领导，不乏味平庸之实。

接着—

“你自己也要多保重。”

这话出在另一人嘴里，是废话，是说不说没区别的客套，但 这话不正常地出自“我”,而“我”面对的是个懂得鉴别语言分寸、

懂得因人而异接收准确信息的人，于是，效果来了—— 一只冰凉的小手悄悄伸过来，抓住了我的手。

换个作者，这时或会大做文章，写上长长一段手的触觉，心 的感觉之类，但书中，韩少功突然写道：

茫茫大草原， 路途多遥远。

这歌词，是一个时代记忆的象征性符号，歌声中有一种苍凉

**第一辑** **作家作品论**I 045

心酸和稍稍的油腔滑调混为一体的味道。这里，这歌词是被作者 用来打岔的，用来驱赶、掩盖、伪装真实内心的。

但毕竟，再节制，再吝啬，也得留下片言只语——

一种全世界海平线都在呼呼上涨的感觉，从声浪中淹没 过来。

——海平线呼呼上涨，一个意外的形容!仔细体会，还有什 么可比这样的表达更形象、更确切、更饱满、更高潮，更让人感 到那种透不过气来的激动?!

**(** **三** **)**

小说中，韩少功经常将他具有韩氏特色的，混有个性、学识、 机巧、智敏、幽默、深邃、尖锐的观察、感受，随笔、杂感式地 用以介绍、叙说、议论、剖析。这样的写法，风险不小。传统写 法中，作品是通过形象说话的，作家语言的直接介入，与故事、 情节紧靠不够，极易引起阅读疲倦和分心。

然而，他的文字涉及面少有的宽广，过时的、新潮的，民间 的、殿堂的，街头的、流氓的，无所不通。他的文字还少有的精 准，少有的保质保量，不管语言“走”得多远，都能“走”得透彻、 到位，“走”得文学化。

一个浅笑，一个微偏的回头，一次轻盈的跳跃，一回生 气时的噘嘴，一条腰身线条的妖娆，一种悄悄拉扯衣角的羞 涩，一种下蹲时的大腿挤压出来的丰满曲面……

一段颇有特色的文字。如果说，前面的“浅笑”“回头”“轻 盈”“噘嘴”“腰身线条”“悄悄拉扯衣角”,尽管提取精巧，还不 能说多么出挑，那么,“下蹲时的大腿挤压出来的丰满曲面”这句，

046 I **偏见集**

则太不一般。这是个太易被忽视的“镜头”,但实在却是个扎扎 实实能对视眼、心理产生微妙深远影响的镜头。捕捉这样的镜头， 谈何容易。这，也是韩少功实际是个观察细致、感觉丰满、归纳 到位的作家的又一佐证。

“凡文集胜篇，不盈十一；篇章秀句，裁可百二。”作家 乃至作品的高低成败，往往也就取决于这似乎微不足道的 “十一”“百二”。

一个将要死于车祸的人正在碰杯，一个将要死于癌症的 人正在购物，一个将要死于衰老的人正在给女友鲜花，一个 将要死于水源污染的人正在奉承上司……

这段论说，看似寻常，其实呢?死亡，是件每人都感困惑、 恐惧的事。通常大家总说：昨天还活着，今天却已死去；今天还 活着，明天就将死去。按的是时间顺序。然而，这样的文字已不 出新，容易读来麻木。《日夜书》中倒了过来，“一个将要死去的 人”放在前面，然后是他正做着的某件事，这一下，感觉不同了， 因画面不同了，我们“眼前”出现的，是个死人……无疑，这荒 诞的画面醒目、震撼得多，对心理的冲击大得多。作为作者，制 造这一画面，既靠感性又靠理性。感性表现于，作者的想象更深 入，“走”得更远，更悲凉，也更本质；理性则体现在，能将自己 的感觉准确表达出，准确地对读者产生预谋的效应。一个优秀作 家，一定清楚自己文字所能传递的感觉，知道这一感觉所能产生 的影响。一定!

**(** **四** **)**

作家不管写什么,归根结底是在写自己。

**第一辑** **作家作品论** I 047

《日夜书》中的“我”,是陶小布，还是韩少功?应该说，陶 小布身上有韩少功的影子，甚至在很大程度上，在很多方面，很 接近韩少功。但是，“接近”不等于“就是”。这不是部自传体小说， 剖析、解读自己，不是作者的责任，也不是作者试图做的努力。 《日夜书》中，更让我们感觉到韩少功的，是作者的目光，作者 的思维，作者的理解认识。读这书，我们一路跟着他，在他的眼 光中，在他的思维中，他的理解认识中，看世界，看人生，看周 围发生的事、身边出现过的人。很过瘾。

《日夜书》中的人物，或许大多有原型，但绝非百分之百的 原型。根据原型创作的好处是，有了可供参考的基数，不易走形， 不致犯很多作家易犯的毛病，将不同人的不同事拼凑到笔下人物 身上，拼个四不像，经不起推敲。原型和作家心目中该有的形象， 或说意欲塑造的形象，往往有一定距离。通常，作家会将之放大、 缩小，加上自己的理解和想象，这方面，韩少功做得特别出色。

《日夜书》写的人物较多，涉及面广，铺得开，画家、作家、 医生、教授、政治家、农场人员、失业工作者，国内的、国外的 都有。这是作者为自己的才能提供的一个全面发挥机会，当然， 更是作者的布局，为的是更全面展示社会，展示这样一群人的各 种各样的生活。这书的好处是，不说教，不装，不写不熟悉、缺 了解、少感悟的人和事。小说写得很家常，却碎笔中不见多余， 扯谈中不乏机敏，闲聊中多有智慧。生动、幽默、风趣，比比皆是； 讥讽、调侃、挖苦，俯首可拾；恶毒的玩笑、友善的促狭，不时 失控冒出，五光十色，丰富多彩。

(我)在他家沙发里闷闷地睡了一觉，睡前我听他们正 在谈论人的肠子；中途醒来一次，听到他们已谈到肺了；不 久后再一次醒来，发现他们已谈到真菌性皮癣。直到我告别

048 **偏见集**

出门，他们还意犹未尽地探讨餐前血糖和餐后血糖……他们 惜时如金……健康知识武装到牙齿……

如此情形，生活中常遇，是生活的常态。文学作品，尤其长 篇，尤需这样让人贴近生活，让人感受其中三昧的文字。读到几 分亲切，几分会心。

大甲在朋友中吹嘘自己阅尽人间春色……用他的话 说，不就是搞体力劳动嘛……他出差外地时，遇到一中学同 学……是位资深护士长，特别讲究卫生，事前要求他洗澡， 刷牙，剪指甲，剪鼻毛……他好不容易呼哧呼哧地体力劳动 了，卫生专家还让他把地上废纸巾捡起来……火中烧掉……

大甲是个画家，通过这个画家，作者写出不少对绘画，尤其 是对现代艺术的看法，生动、有趣，一家之说，不乏见解。大甲 年轻时的这段言说，怎么也算得上精彩，读来忍俊不禁。

马涛，无疑是个鲜明而独特的形象，这个人物身上有着极高 的社会政治敏感性，是我们以往的阅读经验中，从没碰到过的。 这一点，也让人佩服作者的勇气和智慧。撇开马涛身上的敏感性 不谈，光从写作角度看，这个人物的塑造也是格外成功的。不管 是过去带点狂妄却确实有点了不起的他，还是在国外继续运用以 往经验表现得有点滑稽可笑的他，或是返国时依然不自量力地摆 出伟人气派的他，作者都写得入木三分、极为形象，既不忽视、 排斥他的才华，又紧紧抓住他自尊、自傲、自私、自卑的特征， 予以淋漓尽致的刻画。

马楠，是作者着墨较多的一个。她深爱着丈夫“我”。一次 看过一个婚外恋题材的电影，哭湿一堆纸巾后，她与陶小布如此 对话：

“婚外恋也有好美的故事。我真没想到，小布，我是不

**第一辑** **作家作品论**

I

049



是太狭隘?是不是像个狼外婆，是不是像个母夜叉?是不是 成了一个好坏好坏的家伙?”



她停了停，“你要是碰上了那样的好女人，我不会怪 你…… ”

“是吗?你要是碰到了这样的好男人，我也不怪你。” “你还会帮我吧?”

我一时语塞。

“你说，说啊。” “也许吧…... ”

“也许什么?你的意思是会帮我?”

“你一定要把我整得那么高尚吗?戴个绿帽子还得争先 恐后?”

“你爱我，就不能太小气……你要帮我，我肯定会更爱 你。小布袋，到那时我可怎么办?我不能把自己劈成两截 吧?我不能把一只手缝给你，把另一只手铰给别人吧?”

——哑然失笑。

尴尬，真实，有情有趣。尴尬在于，这是个很难正面讨论、 真实回答的问题。这“趣”在于，一个在影片的余音中深入想象， 沿着想象勇敢地假想逼问；一个在应付中躲闪，躲闪中或有“要 是碰到了”也能被宽松对待的微微兴奋。这“情”就在于，夫妻 间很少会这样的对话；对出这样的话的，一定是对生活情感已有 通透了解，相互笃爱、信任的夫妻。

然而，这段对话最可贵的是，看似随意、不经意，却在这随 意、不经意间，将一个人类或许永远无法解决的矛盾，呈现给了 大家。情理中说得通的事，假想中可说的事，现实中很难正大光

050 **偏见集**

明地“行得通”。尽管西方世界一直有配偶加情人的模式，认其 为人生合理需要，但人类整体一直被这个问题上出现的道德观念、 情感需要的冲突所困扰，难找最佳方案。

文学的微妙，往往也就存在于生活夹缝中挣扎的微妙。

马楠是家中最小的一个，却是为家付出最多、贡献最大的一 个。但是，她为之付出的姐姐、哥哥给了她很多委屈。她明知委 屈，却如同不知，依然无怨无悔。

“假如有来世，我还会找他们，满世界地找他们……因为 他们脸上有爸爸的影子，有妈妈的影子，还有我的影子…… ” 善良的女人，善良得发傻，傻得让人不得不举手投降。

“脸上的影子”,这一特征的捕捉不寻常，需要感性的想象和 体会，理性的思考和归纳。“影子”的联系，相对“血液”,太虚， 太微，太难让人重视。但这里，意外读到，印象极深。

**(** **五** **)**

《日夜书》是本写知青的书?是或不是，这书确实写了一群 知青。

知青年代过去已四十年，该写的，都已写得差不多，再动笔， 文字依然停在当年的苦难，除非作者有加倍地、匠心独具地制造 超强效果的能力，否则，作品价值将会大大降低。韩少功太清楚 这一点。他笔下的知青生活，多了玩笑，多了幽默，读来轻松了， 愉快了；而另一点更重要，他将视线、用心寄放在了这群人的整 体“人生”上，不仅写了他们的过去，更多写了他们的现在。

那么,知青生活是否真随时间流逝，发生变化，幸存的，仅 只轻松愉快玩笑呢?完全不是。

**第一辑** **作家作品论**



051

看下面这段——

记忆中的堤坝如何变得这样短、这样窄?湖面怎么变得 这么小……

是不是我记错了?

记忆中的白马湖就是山坡上的两排土平房，总是以空寂 无人的面目抵达梦境。记忆中的白马湖烟波浩渺，纵目无际。 月亮升起来的那一刻，满湖闪烁的鳞形光斑，如千万朵金色 火焰燃烧和翻腾，融化天地间一切思绪，给每一个人的睡梦 注入辉煌。有风声，有浪声，有桨声，有鱼跃声，有偶尔飘 过的口琴声……

——口琴声，一个时代、一段生活、一群人的独特记忆。

这是作者偶尔为之的一段景色描写。一般而言，小说中的景 色描写，极易被忽视，尤其易被老辣的读者所忽视，但这一段， 却意外的动人。这段描写，是注入了深情的，是个浓缩的浸透深 情的画面。画面的宁静中，有诗意，有优美，有深深、沉沉、亲 切而温暖的忧伤，让人思念，让人眼眶湿润，想伸出臂去，将之 揽入怀中。

那样的白马湖到哪里去了?

当年我们举着火把去偷袭野鸭的白马湖到哪里去了?当 年我们放船去挖菱角的白马湖到哪里去了?当年我们草绳束 腰破衫蒙头去砍伐芦苇的白马湖到哪里去了?当年我一个人 累倒在湖洲中以致呼呼一直睡到天明没有任何人察觉的白马 湖到哪里去了? ……

记忆，在思念、梦幻中，触摸逝去的生命。

过去的都已过去，可过去了的，为何总那么清晰而凝重地滞 留心口?

0521 **偏见集**

**(** **六** **)**

韩少功传统写作功底非常扎实，是文坛难得一见的能轻而易 举几近完美地运用“起承转合”这一传统经典写作手法的作家。 难找出其右者。欲正先反、欲反先正，意料之外、情理之中之类 技法，在他也是驾轻就熟。不管写人写事，他太知如何在素材中 提取要点，太知什么地方写满，什么地方写略；什么地方写实， 什么地方写虚；什么地方写绝对，什么地方避开不写或拐个弯子 写。一句话，他太知如何用笔、怎样的用笔能出怎样的效果。他 笔下的人物个个生动、形象。从来如此。他的人物大多有点正常 范围中的“怪异”,不可理喻中的理喻。他用怪异吸引读者，然 后用独到的思路解读怪异(他连一只猴子都能写得活灵活现，写 得像个就在眼前晃动的人)。

然而，他的这些能力，非常适合中、短篇创作，对付一个长 篇，就会显得少了什么。传统的长篇小说，除了需要独立的人物 形象，还需众多独立人物彼此间有声有色的互动，需要人物穿插 其间围绕事件展开的具有可读性的故事。

上帝大概是不读小说的。因为我独自一人靠近上帝时心 中闪烁的更多是零散往事，是生活的诸多碎片和毛边……

韩少功不是擅写长故事的好手。当然，也可能他不屑于写。

从《马桥词典》到《日夜书》,他始终没写过完整大结构的长故事。 他的长篇始终是一个个拼起的短篇，始终包罗万象地采用小说、 散文、随笔、杂感、笔记合一体的形式。

这其实不是韩少功一人的问题。

出类拔萃的文学家，都有极好的素养，极好的从各个角度用

**第一辑** **作家作品论** I 053

各种手段感悟故事、从中提取精魂予以集中表达的本事，但是， 他们大多缺乏将精魂还原、重新化为故事的能力。讲好一个故事， 是一种能力，在故事中提取精魂予以表达，则是另一种能力。这 也是为什么,中国古典文学史上更多出现的是诗人、词人、散文 家，而不是小说家。

如果文学发展不是从少数精英形成的塔尖往下扩大化，那么 今天，我们的文学主流可能还仅存于云端。是历史做出了要求， 要求文学从诗词歌赋、散文随笔走向故事，从小圈圈走向大圈圈， 从阳春白雪、曲高和寡走向通俗化、大众化、普通化。这也是文 学能够继续并且扩大的必要守则。但是，要一个拥有高明丰富的 思想情感、理趣智巧的作者，把生活中的“诗词歌赋”恰如其分 地装进一个故事，或说，让他们编出一个充分发挥他们所思所感、 情理事理又找不到破绽的故事，实在是件天大的难事。

于是，我们有了特别的理由感谢现代派写作手法的出现。现 代派小说写作的一个最大特点，就是打破传统小说的写作模式， 以个人特质、擅长为首要，不拘一格地选用最适合个人发挥的写 作形式。它对长篇的要求，不再非得是个绘声绘色的故事，而可 是一个长篇故事中所有要素、精华的合成。它要求的只是作者笔 下的点点滴滴，都能落实到作者想落实的生活中，更充分、更集 中、更强烈地表现生活。于是，本需完整故事表达的内涵，现可 舍弃故事的完整，直接构建思想情感的完整。这样的灵动，显然 给真正具有良好文学素质的作家打开了大门。

《日夜书》就是这样一本用现代形式架构、传统手法写成的长篇。

“因情立体，即体成势”,韩少功找到的，是种适合他个人操 作的长篇小说写作法。这本书中，他十八般武艺发挥充分，思、 想、情、感，无一或缺，理、趣、智、巧，一样不少。

054 **偏见集**

一些长篇小说作者，往往不甘心作品仅限于故事，不满于笔 墨挥洒所受的局限，因故事的环环相扣、严丝合缝，很难让他们 在具体人、事上合适地加入他们丰沛的思考、感受。于是，常有 这样的作品：作者会在完整故事中穿插一个个独立篇章或段落， 这些篇章、段落，虽说写得也不错，但无论怎么读，也在故事外， 进不了故事。

《日夜书》不同。作者没写完整的长故事，始终用的是打乱了 的“碎片”形式，不管写人、写事、写细节，还是写思想、写情感， 都以篇章段落形式出现。但是，因为这些“碎片”始终落在了作 者所“圈”好的特定范围中，写他所想写、所需要写的，这些“碎 片”们反而融为一体，互相作用，共同烘托出了一个更完整更立 体的“圆”,从而让我们更充分、更全面、更厚实饱满地看到了这 群人，看见了他们的生活、他们的思想感情。此外，这样的写作法， 因可尽取精华，故作者笔下的“碎片”们，质量很高。

**(** **七** **)**

还得说说这书到底写的是什么。知青史?人类精神史?社会 发展史?——到底什么史，是不是史，这么重要?这史那史就能 证明小说的优秀或拙劣，高尚或卑下?

在我看来，这是一个花甲之年的作者，在那么一个夜晚，望 着星空，感慨宇宙无法破解的奥妙，感慨大千世界的鬼斧神工， 困惑花草为什么有颜色，动物为什么在天上、地下、水里，空气 为什么无形，太阳为什么灿烂，月亮为什么温柔，人为什么会行 走，会哭泣，会制作衣服、房屋、火车、飞机……人为何物?我 为何物?我从哪来?将去哪里?……在那个让人对这生活的世界

**第一辑** **作家作品论**I 055

陡生留恋的不眠夜晚，环顾四周，看看身边出现的空缺，他突然 格外想看看自己的人生，看看自己曾经走过的路，看看路上曾经 遇到过的人和事。

生命由什么组成?五脏六腑，五感六觉。然而，加上了流动 的时间，流动的生命，更确切地说，是由出现在身边的人和发生 在身边的事组成的。《日夜书》写的是“我”的人生。这人生是 陶小布的，也是韩少功的。

还有什么文学比写人生更重要?

一部写好了人生、写准确了人的生活常态的作品，这个史那 个史，也就尽在其中。

( 八 )

世无完美小说。即使让人赞佩的难得佳作，也不能一点遗憾 不留，哪怕是当今文坛最好的小说。

小说最后，一段文字其实非常出彩。 “姑爷，太阳树发芽了吗?”

“姑爷，太阳树怎么还不发芽呢?” “太阳树什么时候才能开出花来?” “我们是不是还要去浇一点水?”

这段文字，写的是笑月。童年的她，纸上画了一堆太阳，并把 这些太阳种进地里，不断给它们浇水，培土，施肥，等着它们长大。

这太阳是什么?希望，光明，美好?

生活中一份孩子的童心，搬到书中，就是作家的童心。很美， 美得让人心动。这是每个人都曾有过的童心，也是人类最初最美 好最本质的希冀，即使苍老的心都能因这份纯净无邪的奇妙想象

056 I **偏见集**

而动容。

于是，我们期待，这份童心、这份诗意，能够更童心更诗意， 彻底“击垮”我们。

然而，文中来了这么一句：

大家都笑了，觉得这孩子找到了一个对付停电的好办 法……

感觉格愣一下，应该继续的心动，遭到了破坏。 接着，又一句：

她蹲下来撒了泡尿，当即被大甲叔叔誉为行为艺术。 显然，这不是适合幽默、适合俏皮的时候。

书中的“我”,十五岁去农村，弱小的身体干着超负荷的农活， 挑河泥时，四脚朝天倒在地上，在他人的笑声中，差点哭出来。 天黑了，为完成定额，“我”独自一人在工地上踉踉跄跄，叫天 天不应，叫地地不灵，在这艰难得濒临绝望的时候，军哥来了， 夜色中，接过了“我”身上的担子。一个感人的镜头，一个让人 温暖一辈子、铭记一辈子的举动。这时，作者写上一滴泪水，抑 或一滴汗水，不算过分，当然，也可什么都不写。然而书中，韩 少功是这样写的：

他从我肩上接过担子时，一线鼻涕晃悠悠落在我手上。

只为了避免“眼泪”“汗水”之类的俗写?或者，曾经的实 情就是“一线鼻涕”?

不管什么缘由，这个时候，“一线鼻涕”多少起了破坏美感 的作用。而小说创作的原理，即使原型、实情，作者也会对之用 上加减乘除，以完成自己心目中的画面。所谓的“心目中”,就 是作者大脑中的情理、事理、文理。

《日夜书》中，不时会看到两个对抗的韩少功，一个是敏感的、

**第一辑** **作家作品论**



057

细腻的、真情的、充满想象力的，一个是克制的、理性的、成熟的、 冷眼看世界的。

韩少功成长的时代，是个绝不接受弱小、纯真、温情柔意的 时代，也不接受感动(除非为党为阶级为领袖)。那些成分的拥 有者，那个时代，不说成功的希望，就连立足生存都艰难异常。 无情的现实，让那个夜色中含泪挑河泥的弱小的他，穿上了一件 坚硬的外套，他已习惯性地每当意识到自己流露真实时，会收手 或稍收手，穿上这件外套。

是否他身上的这份对抗，会使他的理智情感变得更丰富更饱 满?也许。

但是有一点：一个愚昧无知的人表现出的天真、感动，或许 会可笑；而一个成熟老辣得难找瑕疵的人表现出的天真、感动， 绝对是灵气、才气，绝对干净、透明、淳朴，能更深地打动人。

韩少功的文句常常较长，成分较多。他的大多数定语，帮他 完成了特色的复杂丰富的出彩表述，但偶然，也会给人“过了” 之感。这“过了”,时为别致而别致，为出新而出新，时则读来 似有分寸稍欠之感。

就像前面介绍的“下蹲时的大腿挤压出来的丰满曲面”的精 彩一笔后，他写道：

这些来路不明的性别语法，含义模糊的身体邀请，不会 是一举惊艳的绝句，却可能是长篇小说里陆续的发现，形成 某种缓慢的积累。

“性别语法”“身体邀请”“缓慢的积累”“惊艳的绝句”,这 些文字，虽说独特，深入想，也不无道理，但无论如何，读来多 少有点生硬别扭，再加上“来路不明”“含义模糊”,那就真有为 赋“惊艳”绝句费心制作“来路不明”“含义模糊”字眼的意思，

058 **偏见集**

且这些定语，与“长篇小说里陆续的发现，形成某种缓慢的积累” 间的关系，怎么也是相去“不近”。

最后还得一提。《日夜书》是部现代手法结构的小说，这样 的小说，可以不求故事完整，但作者具体针对的，毕竟是群曾在 相同环境中共同生活成长的人。然而，小说中写了最长一段的人 物贺亦明，却完全不是这个相同生活环境中的人，除了是又军的 弟弟，他和这群人没多大关系。不仅如此，这个人物，写得实在 也是太完整，太像故事。这完整，这故事，与小说的整体结构、 整体风格是否相吻合?这，或许是韩少功应该仔细想一想的，尽 管贺亦明的故事写得很好看。

(刊于《当代文坛》2014年第3期；略删后刊于《文学报》 2014年1月30日)

**第一辑** **作家作品论**  I 059

**缺乏理性张力的《炸裂志》**

**(一)**

《炸裂志》用的是什么写作手法?荒诞?魔幻?象征?现代 派?后现代派?后后现代派?太多了，我们在学识丰富的作者们 笔下见过太多太多的手法。不知这些手法是怎么区分，怎么归类 的?归类出了什么重要性、必要性?于我，只懂两种手法：传统 手法和非传统手法(或反传统手法)。为省时间、精力、脑筋， 我将一切非传统的手法统统称为“现代派手法”。这样，似乎明 了得多。

一个粗浅的认识：现代派手法的产生，是因艺术家们不满于 传统手法的规律化，不满于按部就班、循序渐进以致常显臃肿、 累赘的传统手法，而做的一系列推陈出新的写作方法的尝试。这 本是件极具意义，极有价值去探索、去做的事。我们确也看到不 少以各种特点取胜的现代派手法写成的作品所发出的耀眼光芒。 尽管同时，我们也看到太多假冒伪劣产品，太多带着先锋头盔却 无先锋之身的作家。现代派手法本身所有的实验性，尤其是步骤 简化，要点夸大、异化、变形，因我们普遍对之缺少阅读经验、 识辨经验，于是，给疯狂自赏的作者们提供了居高临下、随意解 释的空间，也给假冒伪劣产品开辟了宽阔的天地。

060 **偏见集**

不管怎样的现代派手法，有一点很根本：无论整体、局部， 还是细节，必须从书写的事物中“精确”提取“本质”,并且“精 确”“有效”地将之表现出来。“精确”“本质”,尽管在传统手法 中同样重要，但在现代派手法中，这样的重要性尤显突出。现代 派手法本就打破模式，省却各种常见附件，集中地、直接地直奔 核心，为的是更为清晰、浓烈、简约地彰显效果。也因此，现代 派手法是种难度极高的手法，读者对其对应物选择的精准、体现 出的内在本质的要求会更高，也必须更高。

如果说，传统写实手法，只要具有写作功力，不管写什么, 都能写得像样，那么,非传统的现代派手法，想要写出优秀作品， 则不仅需要功力，还需才气，极高的才气。文学作品中，才气的 魅力远远超过功力，创造的审美价值也大得多。是才气，将现存 规范捅了个窟窿，从而，让大家看到了世界外的世界。

比如《等待戈多》,提炼出的是生活中确实存在却往往被我 们忽视的“等待”状态，我们由此悟到生活，乃至人生，其实就 是在一种甚至不知所以的莫名等待中度过的。

比如《情人》,直接书写的就是感觉，写出了交融着感性和 理性刀刻一样深入骨髓的感觉，即使是最为简略的交代也裹着浓 浓的推不开的情绪。

比如《白象似的群山》,薄薄几页纸，完成的却是一个长篇。 什么都没说，却什么都已说尽，每句似是而非的话的背后，都有 着庞大的可被推想的隐藏，而所有对话，又都是生活中最常见的。

比如《阿Q 正传》,将一个人身上的丑陋以极端的方法表现 出，我们在鄙视他、嘲笑他的同时，忽然发现，自己被命中了， 阿Q的心理、行为，我们自己也有。

比如电影《让子弹飞》,我们在夸大失真的场面中，看到了

**第一辑** **作家作品论**



061

其中的要点和线索：餐桌上坐着的都是流氓，他们想吞噬的，是 没上餐桌的我们的共同利益；而成功者之所以成功，靠的是怎么 煽动民众，怎样将利益和勇气送到民众手里，从而让民众成为他 们的工具。

那么,我们来看看《炸裂志》,这是一本运用了怎样的手法 写成的书?荒诞?魔幻?真实?不管什么名目，有一点很清楚， 它用的是一种非传统的、变形失真的现代派手法。

父辈的两个仇家，孔姓的运用利益诱惑让庄上乡亲吐痰吐死 了朱姓的。朱家女儿朱颖为实行报复计划，嫁给了孔家老二孔明 亮，并帮他当上了村长、镇长、县长。孔明亮当上县长后开始冷 落朱颖，而朱颖则利用妓女杀死了仇人孔家父亲，同时，利用妓 女使得具有投票权的重要人物纷纷倒戈，使孔明亮将市发展成超 级大市的计划落空，以致不得不跪地向她求饶……

不知读者有无在这样一本小说中确切读到了什么暗示、隐喻、 象征?有无从中读到并且读清一张作者呈现给我们的当今社会的 画面?有无从这张图画中清晰、准确、强烈、提纲挈领地看到当 今社会的本质、当今社会的经脉?有无从中看到自己所观察不到、 认识不到的地方?

《炸裂志》中出现过不少能让我们眼前一亮的细节，比如， 孔家父亲无故坐牢、庄上乡亲吐痰吐死了朱家父亲等等，它们让 我们重新感到了一次次运动的荒唐，看到了民众涌动的盲目；比 如，村民利用盗窃国家财产走上致富道路，它让我们看到了资本 积累第一桶金的罪恶；比如，孔明亮运用利益的交换一次次实现 自己的目的，则让我们看到了政治的卑鄙、邪恶；比如，孔家老 三率众在美机构前烧毁他们“总统”的尸体，让我们强烈感到了 国民心中郁积的怒火……这些，应该说，称得上简明、扼要地将

0621 **偏见集**

事物中存有的一定程度的本质提取出，并且夸张地进行表现，制 造强烈效果。

然而，太多了，书中出现了太多的现象：裸体宴、买官、卖官、 面子工程、豆腐渣工程、土地流失、白纸条的威力、颠倒黑白的 宣传粉刷……当现象的出现漫山遍野时，我们迷惑了，不知作者 想对我们说的究竟是什么,不知我们可从作者的显示中发现哪些 规律性的要点，怎样对事物做出本质性的认识。我们看不到超出 我们常识的常识、深过我们认识的认识，感觉不到那一道作者眼 中射出的炯炯目光。我们看到的似乎只是现象，只是牢骚，只是 抱怨，只是愤恨和指责。恍然中，回过神来，我们忽然发现，所 有这些现象、牢骚、抱怨、愤恨和指责，我们在寻常百姓嘴中， 在街头巷尾、饭后茶余都听到过，已听得太多太多，听得我们的 感觉都已麻木，耳朵都快爆炸。我们读到的似乎只是民间老小愤 青们发泄的一筐筐不满的罗列与堆砌。回头再想，即使那些曾让 我们眼前一亮的细节，其实也都似曾相识，甚至在那些最让我们 陡生警惕和怀疑的当下媒体的新闻报道、电视台的专题讨论中， 都已见得听得不少。我们真的很难认定这本真真假假、掩掩藏藏、 以变形失真的现代派手法写出的小说所体现出的力度和价值能大 过记者的文字、电视台专题，更不说网上流传。

现象是用来表明本质的。对有能力通过现象说明本质的人来 说，一两个或三四个现象的精选、提炼、加工与运用，足以助他 说明他想说明的。一旦企望通过罗列、堆砌的方法说明想说明的， 一般而言，只能说是作者本身的能力不够。尤其是想用修辞手法、 反传统的写作手法凸显思考认识的作家，其具有的思考精确度、 认识的深刻度，都是有问题的。

读完《炸裂志》,我们模模糊糊只得到一个较深的印象，那

**第一辑** **作家作品论**



063

就是，这张图真是肮透了，丑透了，其中没一件好事，没一个好 人，连一个好的心思、好的行为都没有。孔家老四孔明辉是好人? 与其说是好人，不如说是个无能的人，无力的人，可有可无的人， 把希望寄托于破烂“黄历书”的人。

当然，我们可以勉勉强强对作者的用心进行一次概括并且提 高，那就是，《炸裂志》想告诉我们的是，人的本性是贪婪的、 自私的、丑陋的，世上一切人与人、事与事的关系，都是建立在 利益关系上的。只有利益关系。这认识不能说不深刻，但是，这 认识不能算新鲜，因为，早已有人提出过。作者的努力再成功， 也不过是对一个已有观点的图解。即使如此，即便我们不讨论作 者的认识是否以偏概全，有无步人后尘之嫌，他做的也不过是第 一层面的揭示，而早已有过的第二层面的认识是：社会的发展， 就是在人和事的现实利益交换中亦步亦趋地向前的。世上没有真 正的为人民服务，所有服务，都建立在自身利益的基础上，即使 是象征现代文明的西方社会，也不例外。利益，是发展的动力。

人类社会初期茹毛饮血，杀人放火，弱肉强食，无须遮掩， 与动物没两样；文明，就是摆脱了野蛮，摆脱了赤裸，就算恶人， 除了懂得自制与伪装，更重要的是懂得了给他人利益、获得他人 的认同。给他人的利益越大、越落实到位，这个社会就越先进。

我们之所以不能将作者的笔墨与高明、发人深省联系在一起， 是因他看到的、呈现的，仅是他绘制的这张图的必然炸裂的可能 性，既没挖掘其存在的根源，从根本上触动我们，也没对发展趋 向做出准确的判断。他所陈列的炸裂因子，和一个一般百姓看到 的没有两样。

用这样的手法写出的这样一本书，我们不能不对作家的思想 认识、深度开掘，以及精确的象征、暗喻有高度要求。

064 **偏见集**

当然，仅仅这样的要求也是不够的，我们还需看看这本书的 文学性，看看作家用于其中的写作技巧。

**(** **二** **)**

都说文学作品很难评判，其实不然，文学作品有很多评判标 准。大处说，包括结构、层次、人物、细节，情理、文理、事理， 还有最根本的作者用心及用心与效果间的距离；小处说，就是遣 词造句，就是修辞手段。最初、最基本的判断，往往来自“小处”, 它们直接制造感觉，直接传递感觉。

《炸裂志》中，孔家老二孔明亮，从村民到村长、镇长、县 长、市长，再到超级市长，就像很多进官者一样，采用了很多手 段，诸如欺骗、谎言、贿赂以及死皮赖脸地讨饶等等。初看，我 们感到一定的震动，因我们看到了作者从普遍现象中抽取共性加 以放大的能力。也因此，我们对他有了更大的期待，期待他在后 面的篇章，会有进一步的揭示，给人一种解剖刀够尖够深入的感 觉，至少我们想在文字中看到“变化”,看到不同于我们已经看 到的现象。那样的现象能更深地揭示本质最好，不能，我们也希 望起码看到现象的不同、现象的拓展。这是一个写作表达、写作 思维的规律，这规律就是“层次递进”。不管怎样的写作，“递进” 是将读者的思想、感情推向高度推向高潮的一种有效的手段。

然而，不尽如人意的是，小说写了五次进官过程，五次出现 的手段却几乎没变化，开始是欺骗、谎言、贿赂、求饶，最后还 是欺骗、谎言、贿赂、求饶。不仅方法一样，现象都大同小异。 开始，我们是怀疑，接着，是等待，最后，就只剩下麻木与失望。 能否用好递进关系，是写作技巧的体现，也是写作能力的体现。

**第一辑** **作家作品论**



065

同义反复，只有在一种情况下能起作用，那就是通过反复形成一 种漩涡般的“力”。否则，对其作品只能起到破坏作用，成了能力、 技巧平庸的表现，成了思维精度、结构精度、表达精度欠缺的表 现。以宽容的眼光看，做不到深入与拓展，至少应有合二为一、 合五为一的能力，有对相同事物去芜存菁、精确提取、强烈显示 的能力。做不到，那就只有将多余的脂肪，统统删除。

无独有偶。书中对象征性的花草树木的描写也一样。心情好 了，有希望了，成功了，作者笔下的花开了，叶茂了，树木有生 气了，满目都是色彩了；失败了，灰心了，心情阴郁了，则花谢 了，叶枯了，树木垂头丧气了——诸如此类。这方法本身有多高 明，谈不上。不过是修辞手段的一种，不过是将修辞中的象征、 隐喻之类的手法进行了放大，将词、句放大成段与章，将对应物 由一变成十或二十。然而，尽管如此，对于书中运用的变幻手段， 初读，我们还是有新鲜感，还是感到了一种辅助的力，感到了因 象征、隐喻、荒诞而发出的特别的“力”。但是，这样的“力”, 出现一次，是“力”,是作用，体现一定程度上写作手法的妙；出 现两次，虽不新鲜，却尚不为过；出现三次，读者的欣赏就会开 始滞后、保留；出现十次，就会变得麻木甚至反感，反感手法的 单调。而在小说中，这样的手法被五十次、一百次地大量地既无 变化又无新意地运用，那么,它们的作用就连到处泼洒的味精都 不如。这样的文字，就成了悬疣附赘，就成了无须阅读、可以跳 过不看的文字。一个作者，创作出了可被最认真、最仔细的读者 跳过不看的文字，是一大失败；一个作家，创作出了就连最认真、 最仔细的读者都会跳过不看的段落、篇章，那就是更大的失败。

“掌声响起来了，直到天黑那掌声还没息下去。一场掌声整 整拍了八个小时，有很多村人的手掌都拍出了血，把卫生所的止

066 I **偏见集**

血药、胶布和纱布全用完了。”

这是《炸裂志》中的一句。这样的写法《炸裂志》中有很多。 这写法有点邪乎，很易被认作现代派。然而，根本来说，这不过 是修辞手法中的一种——夸张，不过是作者将文句拉长、迭起了 而已。如果这样写——“掌声响了八小时，村人的手掌拍出了一 个个血洞”,岂不简略得多，有效得多?

《炸裂志》删掉一半，甚至一半以上，会不会更好? 情节重复，废话加多，故事拉长，是否就成了长篇?

《炸裂志》中，还有一个给读者留下强烈印象的群体：妓女。 这种具有“性”特征的女性力量，简直太大了，且被广泛运用， 无处不在。家庭变故、蓄意谋杀、民主选举以及金山银山，全和 这些妓女紧紧联系在了一起。她们简直是想干什么就干什么,想 干成什么就一定能干成什么。她们成了一切社会变动的内在决定 要素。她们几乎是社会最高智慧、最强才干的拥有者。

不错，妓女拿大把钱币随意挥洒代替竞选演说，没悬念地让 村民俯首称臣，我们从中看到了作家的内心指责：这个世界金钱 主宰了一切。但问题是，妓女能否与金钱画等号?她们是不是金 钱的象征?她们所有的比得上大老板?比得上权力拥有者?难道 妓女这个群体不是弱势群体?

妓女使得孔家老大抛弃糟糠之妻，这样的性和美色的作用，我 们可以接受。但我们同时又想，这是作者意图书写的大格局、大社 会中重要的，具有概括意义、深度认识，体现作者用心的一笔?

书中，各个关键时刻，妓女都能起到决定性作用，对官员， 对教授、学者，对平常百姓，无不奏效，她们甚至以大规模出动 的形式，彻底改变了重大民主选举的结果。妓女有这么大的能 量?性有这么大的功能?这个社会到底是性决定权和钱，还是权

**第一辑** **作家作品论**



067

和钱决定性?权、钱和知识的掌控者们，真是如此缺乏理性，连 本和末都搞不清?

顺便再问一下，朱颖的最终报复手段，是让失去青春记忆的 年老的孔家父亲春心大发，于极度欢快中死在妓女年轻、丰满、 光柔、温暖的身体上，这是报复吗?是报复还是恩赐?不是有句 话说，“牡丹花下死，做鬼也风流”?

不错，性，怎么也具有吸引眼球的作用，但在小说中，再吸 引人的内容，也需准确运用。这样一本试图雕刻出社会主动脉的 小说，如此大规模出现的性，有无准确指向?有无起到该起的、 恰如其分的作用?有无帮助作者完成用心?到底是作者为性而 性，为吸引眼球而性，还是为用心、为艺术效果而性?

最后强调一下，说了这么多，不是觉得《炸裂志》写得不好， 而是觉得写得不够好。这样一本小说，我们会对本质的揭示、写 作技巧的精准度，有更多期许。在太多叫好声的同时，掺入几点 苛刻要求应该不算过分，或许，还能如愿起到提醒作用。这提醒， 与其说是对《炸裂志》的作者，不如说是对每个写作者——作家， 必须对自己的写作有极其严格的要求。

(刊于《文学报》2013年11月21日)

**068** **偏见集**

**读《兄弟》** **·看余华**

读《兄弟》,不敢相信：这竟是当今中国一流作家中的佼佼者 十年一剑闪亮登场的作品?!

即使最不谨慎的人，都不敢将一张完全逆势的标签轻易贴上 这本书。尽管阅读感觉一再产生背向引导，仍会努力将书放至与 其主人座下交椅相当的高处仔细阅读，唯恐疏漏其中隐蔽或看似 简陋实则精妙的高明。但是，再好的愿望和期盼在读过书的大半 后，都只能放弃，不得不痛心放弃。

**难以置信的浅薄**

一个小镇上，一位十四岁的小孩，将头探到几乎触到粪便的 臭不可闻处去看公厕隔壁女人们的屁股被当场抓住。一位作家和 一位诗人白痴一样，一边自称李白、杜甫，又比曹雪芹，再喻鲁 迅、郭沫若，一边押着这孩子洋洋得意地在镇上绕了个圈。其中 一位被这孩子看过屁股的女人当着满街的人对她丈夫大叫“我的 屁股被他看到了”,“我的屁股从来只让你一个人看，现在让这小 流氓看了，这世上见过我屁股的就有两个人了……”。派出所警 察知道了小孩的劣径后关心的不是犯罪与否、如何处置，而是“闪 亮着通电灯泡似的眼睛像听鬼故事一样地满脸紧张神情”地想从 这小孩嘴里打听那几个屁股，尤其是其中一个“不胖不瘦圆得翘

**第一辑** **作家作品论**



069

起来的屁股”。而这个孩子则因下流行径从此得福：整个小镇不同 年龄、职务，精明或不精明的男性镇民全都不惜自掏腰包为这孩 子买一碗三鲜面，换取听他描述一下他们一次次手淫时想象过的 林红“脱下裤子后的真肉屁股”……

算什么?算漫画?漫画也不可随心所欲乱涂乱画。漫画也来 自生活，需要现实基础，不过是对现实生活中提取的思想认识进 行的夸张表现而已。

中国社会从来不存在《兄弟》中展示的这幅画。中国人的性 饥渴特征从来是隐蔽的、难以察觉的，从不如此浅显，浅显得让 人目瞪口呆，无以致思。

如果这算漫画，那是幅画白痴的漫画，一群白痴，小孩、大 人统统白痴，连出现在画布上的作者的品位、兴趣，作者观察生 活、提取生活素材的能力、所达到的层次，都是极其低下的，粗 俗、无聊至极的。

阿Q 算是低智商，但鲁迅的本事在于，他能从众多的个性中 精确地提取共性，并将这共性栽植到他笔下人物身上。“儿子打 老子”“和尚摸得，我就摸不得?”这种以求心理平衡而表现出 的无赖和自欺欺人成分，不管愿不愿意，我们即使自己身上没有， 也能在别人身上看到。《兄弟》中的人物恰恰相反，哪怕再努力， 再心甘情愿，我们既不能在他们身上看到自己的影子，也不能在 他人身上看到别人的影子。他们的无聊、低下纯粹属于他们自己， 和现实生活无关，和我们任何一个人无关，和民族精神、人类精 神就更无关。

即使将之当做色情小说都不够格。它没美感，不提供诱惑， 连最色情的人看了都引不起色情念头。

写了这么多屁股，用了这么多词汇，但这些词汇竟简单到仅

070 **偏见集**

有大小、胖瘦、不胖不瘦之分，再加光的、粗的、黄的、白的、 老的、幼的、真的、假的做形容，唯一用过的一次“色彩”,是“不 胖不瘦圆得翘起来的屁股”,“圆”了还能“翘起来”,难以想象， 想象得出的话也不是中国式的，而被用作诱饵引得人人垂涎欲滴 的美女林红的那个，卖了那么多关子，原地绕了那么多圈后，作 者煞费苦心想出的一个比喻竟是一声孩子式的呼喊：“比天上仙女 还要引人入胜。”再难找到比这更难“引人入胜”的空泛的比喻了， 这样的比喻，这样的想象，一个小学生足以完成。

小说不厌其烦地写镇上对女性的简直是宏大的群体渴望，但 是，花了那么多笔墨，却没写出一滴让人渴望的感觉。没有感觉。 文学创作中越来越显出重要性的感觉，在《兄弟》中很难找到。 这让人不能不认为：是因为作者心里对女人、对性没有感觉。作 者从没用他的笔将女人和性所最富有的诱惑带给过我们；我们从 没在他的书中发觉过一滴女人和性的美，甚至从没感到过女人。

除了屁股，《兄弟》中，还有一处花了笔墨，下了功夫写过 的性：李光头八岁时的性。八岁的李光头竟然一次次肆无忌惮地 将生殖器对着长板凳、对着电线杆摩擦，一边摩擦一边反反复复 没完没了地大声嚷嚷“我有性欲了”“我性欲上来了”。街上的大 人一见他就兴奋。在他“阳痿”时，余拔牙说：“怎么不去搞搞这 根电线杆，再去搞搞，把它们当作阶级女敌人搞……”当知道李 光头已将城里所有电线杆搞过几次时，他竟“惊叫”起来。还有 童铁匠，如出一辙，见到李光头就说：“不和长凳搞搞男女关系 啦?然后要他拉开裤子，告诉他什么是阳痿…… ”

幽默吗?没一点幽默感。一点都没有。

但这确实就是余华的幽默，是他对幽默的最高理解。

他的幽默就这样简单，这样起码。

**第一辑** **作家作品论**I 071

不知余华先生如何写有关李光头性欲的文字的，但他说过，他 是笑着写完第一、二章关于屁股的两万字的。那就真的好笑了。这 是一个小孩说给小孩听的笑话，这样的笑话只有小孩笑得出，大人 也笑得出，那就真是太好笑了，真该考虑去和医生打打交道了。

当一部作品呈现的不可理喻的荒唐可笑将阅读逼向死路时， 读者所有的最后一条出路就是为这部作品寻找象征意义。

然而，就像漫画，象征是要求准确性的，要求经过抽象后精 度更高的准确性。读者在阅读A 时之所以想到它所象征的Z, 是 因A 和 Z 之间存有本质的相同，必须有!进一步而言，之所以用 A而不是用B或C象征Z, 是因用A象征Z比B、C更精确，必须是!

一位文学大师说过，我们在表达一个意思时只有一个字是最 准确的。字都如此，何况手法。

如此前提下，《兄弟》中，不管局部还是整体，我们找不到 任何象征意义。事实上也无须去找，看得到的这些既无现实基础， 又无准确可言，表现出的又是如此这般的浅显低劣，不必再浪费 我们的“善意”了。如果真有象征，那是作者为自己“埋”在那的， 留给自己挖掘，留给自己看，用来骗自己的。

**几个写作上的基本问题**

《许三观卖血记》中，余华运用的是一种简单的文字。简单 文字是最见功力的，这功力不仅在于简练准确地表达复杂意思， 更在于其中蕴有的意韵。这方面，汪曾祺是好手。他的文字有意 境有韵味，声止而音不绝。这和他的文学修养有关，进而和他全 面的个人修养有关。这些，余华远远达不到。因达不到，他的简 单就成了干瘪，无可回味。《许三观卖血记》中，他用干瘪的句

0721 **偏见集**

子写出干瘪的人和干瘪的事。余华写得最好的是他的《于细雨中 呼喊》。那篇的语言也最好。那是种完全不同的语言，特征是西 方式的，是西方语言的中译本，因为句子长而可以加入很多成分， 可以靠成分的增加来增加句子的厚度和力度。那是余华最适合用 的句子，他用得得心应手，风采飞扬。正如他自己所说，他从开 始读书读的就是翻译著作，习惯的就是这种语言。

可是，《兄弟》中，这两种文字他都没用。这次，他用的也 许真是他自己的。那是怎样的文字呢?没有文采，一点都没有， 像白开水，索然无味，给一个对文字特别敏感的人带来的只是懊 恼，没有丝毫阅读快感。没文采也就罢了，那就加点节奏，加点 语气，让句子生动起来，活起来，也不失为一条生路。然而，节 奏、语气也没有。有的只有拉长的平坦，只是一种被水严重泡过 的感觉，泡得虚胖浮肿，却轻飘，还腾空，不见来处，不见归所， 哪都待不住，哪都落实不下去。

一个优秀作家，写在纸上的任何一行字，都该有其落点，有 其看不见也无须看见但实际存在的依附，这依附可以体现在人物 的一言一行，体现在事件的一曲一折，但根本归宿是作家的思想 感情，作家的立意用心，作家之所以写此书此文的动力发源地。 就像树和根，不能有树无根，必须伸得下去，抓得住东西，有其 扎扎实实待的地方。作家落在纸上的任何一行字，都该是有用的， 是为作品服务的。作家的层次越高，其纸上文字的归宿精确度也 就越高。

谁也不会想到像产品验收员那样检验余华这样的作家的作品 的，不会想到其中可能存有的基本的写作上的错误。然而，事实 是，它们竟那样频繁地一次次地跳入眼球，多得躲都躲不开。

“我的屁股被他看到了”,“我的屁股从来只让你一个人看，

**第一辑** **作家作品论**



073

现在让这小流氓看了，这世上见过我屁股的就有两个人了…… ” 世上找不到一个在大庭广众之前这样说话、说得出这样话的正常 人。说得出第一句也说不出第二句，除了“十三点”,还得非同 一般的“十三点”,而是严重到极点的“十三点”(这话其实不是 人物语言，而是作者语言，是他觉得有趣)。

《兄弟》孜孜不倦地写镇上男人们如何向李光头打听屁股， 李光头如何以此换取五十六碗三鲜面，写了一次又一次。不管以 写作常识还是阅读常识来看，如此大做文章，如此一次次重复的 后面，一定会有出人意料却让人信服的深度、精彩的一笔出现。 然而没有，一点没有。重复就是重复，纯粹重复，没有意义层次 的推进，没有起码的画面扩大，连叙说方式、口气，人物的语言、 动作、对话内容，前一次和后一次，每一次都别无二致，那个兴 师动众的屁股也还是个引不起诱惑却引得起讨厌的屁股。

宋凡平在和李兰结婚的大喜日子，因两只鸡，被无理取闹的 邻居们围攻，惨遭毒打。不仅他被打，两个孩子也被打，还被人 将鼻涕吐到脸上。如此，他还因势单力薄，无理可讲，被逼向打 他的人赔礼道歉。如此败兴，如此委屈、窝囊，如此奇耻大辱， 宋凡平终于哭了，眼泪掉了下来。

可想不通的是，进屋后的他们，像是什么都没发生过，烧菜， 吃饭，喝酒，然后津津有味地吃大白兔奶糖，一边吃一边开开心 心地说闲话、笑话……气氛的转变，毫无过程和理由。接下去， 作者写夫妻俩进里屋，然后写“嘎吱嘎吱”的床响声，再接下去， 听到了李兰嘤嘤地哭……读到这里，有种恍然大悟之感，突然觉 察到了作者的高明，发觉他是在用反差手法写，用表面的喜来掩 盖内心的痛，然而，这痛毕竟是掩盖不住的，当两个孩子不在面 前时，终于爆发了，蹿出来了，于是，这痛显得更痛。

074 **偏见集**

做梦都想不到的是，就在欣喜的认同感刚刚升起的刹那，看 到了作者的又一行字：“这个夜晚的哭声和以前的哭声好像不一 样，好像不是在哭。”作者想说的是：他们是在做爱；那是做爱的 快乐，是幸福的呻吟。

真是天晓得!

余华难得含蓄。难得的一次含蓄，竟用得如此出错!

读《兄弟》,有时简直觉得在读草稿，甚至不是草稿，是作 者在纸上随便做的一些记录，没经选择、加工、组织，没动用过 脑浆，有时感觉像一条用得很旧很旧的棉被，不是这里多一块就 是那里少一块。他的笔像是可以随便写写，写过的字可以随便放 放，放在哪，怎么放，似乎都没关系。

他是那么自若，那么脸无虑色，也无愧色，旁若无人地游乐， 都不知哪来的勇气。也算是“绝”!

**无处落脚的“强度叙说”**

18、19世纪的现实主义文学大师托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基 等，他们写人写事是按准确尺寸比例写的，在准确尺寸比例的基 础上将人、事写得饱厚实。事实上，也只有运用了准确的尺寸比 例，作家的笔墨才能往饱满厚实处努力，才能使人、事显出立体 感。现实主义文学大师们想要表达的一切思想感情、理解认识， 都是在人物和事件确实可信、厚实饱满，有了立体感的基础上完 成的。狄更斯的《戴维 ·考伯菲尔》尽管有着夸张的特征，但人 物、事件描写也是在尺寸比例完全准确的前提下运用的一种文学 性夸张。再说玛格丽特 ·杜拉斯——一位被归为现代派的作家， 她的灵巧表现在不再像18、19世纪小说家们那样追求宏大、全面，

**第一辑** **作家作品论**



075

追求历史、政治、社会性，而将目光集中地投向了人类情感思维 的高层显示——感觉、情绪。她的感觉和情绪是浓厚的、饱满的， 她的情绪、感觉实实在在，是能摸得着、感得到的，她任何一篇 小说中的任何一笔刻骨铭心的描述都是扎扎实实地落在真实的生 活中的。

余华和他近来崇仰的这些文学大师们没有半点基因联系。他 几乎从没用他的笔画出过一张尺寸比例准确的画。有过的几个有 点像人的人，也被抽干了脂肪甚至肌肉，只剩下骨头和皮。

我们在余华的文字中还从没读到过人物的思与想。他不会写 心理。用他的话说，他是后来才学会“通过外部事物的描写来反 映人物的内心世界”的。他是个聪明人，一个总能智巧地发觉快 捷成功方式的聪明人。遗憾的是，这次他发觉的快捷方式，只是 他“以为”快捷而已。

他完全没有搞懂的是：通过外部世界反映内心世界的难度， 远比直述内心世界来得高!这“高”还不是一点点的“高”,而 是“高”很多!通过外部反映内心的前提，是对内心世界绝对精 确的把握，这种把握的表现，还需要更高更难的写作技巧。

海明威的《白象似的群山》,整篇小说没对心理、故事着一字， 但他笔下出现的任何一个场景，哪怕远处一座山，近处一阵风， 营造的都是符合特定人物特定心理的氛围和环境，他笔下男、女 主角看似莫名其妙的别扭对话，恰是准确地高明地写出了两人各 自的微妙心理，甚至写出了隐藏在背后没写出来的全部故事。可 以说，小说中的每一行落在“外部”的文字都来自人物内心，都 是经过严格选择的人物心理的投射。这些投射不仅准确反映了心 理，折射出心理，并且可以丝毫无误地“返回”心理。这一往一 返中有的是看不到但实际存在的射线。

076 I **偏见集**

余华离这一境界太远，他连人物的内心世界都不能捕捉，怎 么通过外部世界来反映内心世界?于是，又成了一次似是而非、 只有形式没有内容的模仿。

形式、结构、语感甚至神态、动作，这些都可以模仿，但骨 子里的东西是模仿不到的，有就是有，没有就是没有。

如此，在人物和事件没有准确比例尺寸、没有立体感，在 对心理缺少或没有把握的状态下，余华将如何实行他的“强度 叙述”?说得形象些，他的“强度”将往哪里去?小说创作中 两块最可供他挥发的场地他都没占领，都进不去，他还能将他 的文字装去何方?那就只剩过程的平面化的延长，不合理不可能 情节的充实，人工制造的细节的增加，读来无味弃之也无味的文 字以十当一的运用，不好笑的笑话、不必交代的交代的重复出现， 没感觉没意韵也没思想的絮叨喋喋不休的进行，动画片的动感画 面中大同小异的动作的连续制作，未经提炼修改找不到落点的语 言的进进出出，可有可无没有更好的场景描写……就剩这些了。 这些，《兄弟》中确实都有了。满目疮痍。

只能这样，余华的“强度叙说”只能在剩下的这些领地中这 样进行。

即使在对先锋派写作有点小小的轻视小小的分道扬镳意思的 今天，需要的话，余华还可去先锋派的大旗下待一阵。那是面安 全的旗帜，且是面宝旗。现实主义的写作领域中，任何一点功力 的不足，都可被看得清清楚楚。但在那面旗帜下，有才能的作家 和不懂写作的“作家”同样得到庇护。这面旗帜生产“理由”, 具有强大的“护短”功能。自从它在尖利得刺耳的号角中登场后， 一切变态失真、不合逻辑、无可信性、谁都看不懂的文学作品， 都能在这面旗帜下面找到存在的合理性，并在冠冕堂皇理由的支

**第一辑** **作家作品论**I 077 撑下，咄咄逼人地昂起凌驾于世界的傲慢的头。

**对丑恶与残暴的酷爱**

余华先生对丑陋有种变态的酷爱，有种愿意一头扎进决不反 悔的倾心。一旦写到粪便、蛆虫、苍蝇、鲜血这类一般人感到恶 心讨厌的东西，他像变了个人，津津乐道，玩味不息。他不仅善 于发觉丑陋和恶心，还善于夸大丑陋和恶心；不仅善于夸大丑陋 和恶心，简直就是坚持不懈地寻找机会制造丑陋和恶心。

李光头的父亲掉进粪坑后，作者像个守财奴一样将他倾心热 爱的粪便“抓住”不放，写粪便如何溅满女人们的屁股，写女人 们如何找来梧桐叶将屁股上的粪便擦了又擦，写宋凡平怎样跳进 粪坑，粪便中的蛆虫怎样爬上他的脸和脖子，怎样爬上他的嘴、 眼睛和耳朵……这还不算，一死一活两个好不容易从粪坑里上来， 也不“让”他们冲洗，继续制造不为理由的理由，让一个浑身粪 便的活人背着一个浑身粪便的死人在街上走，让粪便一路不断从 他们身上往下掉，让阵阵臭气飘过大街小巷……

宋凡平被打死后，按照正常人的正常思路，李兰第一去看的 一定是尸体。但是，作者为满足自己对血的酷爱，竟让她直奔宋 凡平留在地上的一摊血。让她耐耐心心将衣服铺在地上，将苍蝇 和浸染血的泥一只只一粒粒地拣出来，将带血的泥一捧捧地捧进 衣服，并寻金子一样地继续在泥里寻找宋凡平的血迹……还写苍 蝇，九次、十次地写，写苍蝇如何迷恋鲜血，如何和血混在一 起……

孙伟的母亲，那个被晴天霹雳霹疯的女人，“有一天突然赤 身露体坐在了那里”。余华不是个对女人的赤身露体敏感并有兴

078 **偏见集**

趣的人，正纳闷着，又看到了血。这次还不是一般的血。“她当 时正是月经来潮……鲜血顺着双腿流了下来…… ”

他就是这样一个全身心投入地写丑陋写恶心的专业户。只要 闻到一点气味，哪怕是可能闻到一点气味，他都不会放过；只要 被他“抓”住，他就一定将之写到极点，超过极限。他就是靠这 样的极端来刺激读者的感官。

余华最擅长最乐意写的还不是丑陋和恶心，而是残暴。

他写不好对打，他写宋凡平和邻居们对打远不如武侠小说家 们写得精彩。但写毒打，写强对弱的单向没反抗的打，他是好手， 很少有人写得过他，很少有人写得像他那么专心，那么不依不饶。

看看宋凡平是怎么被打死的。

六个“红袖章”像六头野兽挥舞着木棍追他打他，他一只耳 朵似已被打掉，但仍抬起脱臼的手臂阻挡雨点般的乱棍，用另一 只手去摸钱买票。乱棍砸在他头上，他头破血流，倒在墙角，六 根木棍疯狂地打他，直到木棍打断，然后，十二只脚对着他又踩 又踢又蹬，连续十多分钟，打得他一动不动，昏过去了。昏迷中 的他，听到检票员的喊叫，又站了起来……于是，“红袖章”们 捡起打断的木棍再次劈头劈脑地打他，打得他鲜血淋漓，滚倒在 地。然后又是六个“红袖章”围着他乱踢乱踩，将折断的木棍刺 刀一样往他身上捅，捅得鲜血呼呼涌出来，捅得他又一动不动。 可就这样，当长途车开动时，一动不动的宋凡平又爬了起来，吐 着鲜血，捧着呼呼流血的腹部，流着带血的眼泪……于是，折断 的刺刀一样锋利的木棍仍然捅进他的身体，捅进又拔出，捅得他 的身体漏了似的到处喷血。他奄奄一息，再次一动不动。这里打 累了的六个“红袖章”开始休息吃东西，而新赶来的“红袖章” 们看见了地上的宋凡平，立刻开始新一轮疯狂的打，新一轮的将

**第一辑** **作家作品论** I 079

木棍打断，新一轮的踢他蹬他，一直打到先前没打算再打的六个 再度加入，十一个“红袖章”一起折磨他，蹬他踢他……

尽管没打出什么层次，也没用出什么新词汇，不外乎“折断 的刺刀一样锋利的木棍”“又踩又踢又蹬”“呼呼流血”“一动不动” 的反复运用，但也算打得惊心动魄，打得人心惊肉跳。他们不像 在打人，像在打一只老鼠。一只早该被打死的老鼠，但作者就是 不让它死，让它一次次活过来，让它一次次地自己讨打，一次次 为它创造讨打的机会。

宋凡平死后，作者用心良苦，为他精心安排了一口不够长的 棺材，然后，耸人听闻的情节出现了：因尸体装不进棺材，必须 把小腿砸断，砸断后再弯过来……然后就开始砸，先是用砖头砸， 砸碎几块砖，不行，再改用菜刀的刀背。砸出了沉闷声，砸出了 骨头被砸断的响声，砸到棺材里到处是骨头、砖头的碎片。总算 砸开了膝盖，砸断了小腿，于是，将两条断了的小腿搁在大腿 上……(写到这突然想到，为何没把头锯下来?锯下了头，搁在 胸上，不更“壮观”?不同样是长尸体进不了短棺材的理由?)

如果宋凡平生前被打那幕多少还反映了“十年浩劫”,他死 后小腿被砸断这幕则什么都反映不了。这里我们看到的，只是作 者强烈的个人偏爱和兴趣，是他对残酷的竭尽全力的想象。

中学生孙伟留一头长发，“红袖章”抓住长发的他，用推子 推他的长头发时插进了他的颈部，割断里面的动脉，血喷了足足 两米高。

“红袖章”们先将野猫装进孙伟父亲的裤子，让猫爪将他两 条腿抓烂，然后让他脱下粘着伤口的裤子，将肛门对正立在地上 的烟头坐下去，让烟头“吱吱”响地烧烟他的肛门……

孙伟的父亲自杀时，将大铁钉插在头顶上，用砖头砸铁钉，将

080 **偏见集**

铁钉砸进自己的脑袋。作者让他砸了三次。第一次铁钉砸进了脑壳， 思维仍清晰，第二次铁钉碰到了脑浆，思维还活动，第三次，他用 出所有力气将铁钉全部砸进自己的脑袋，砸得砖头碎成十几块。

毛骨悚然。惨不忍睹。

好莱坞恐怖电影也远没他想得这么周到这么细致。他是完全 投入其中，沉醉其中。他写残酷写上了瘾。也许他确实像他说的 那样流泪了。但痛苦和流泪不妨碍他上瘾，不妨碍他投入，沉醉， 不妨碍他从中得到享受、满足。一旦写到残暴，他呈现的就不只 是写恶心丑陋时的津津有味，而是精神抖擞、容光焕发、亢奋痉 挛，那时的他，眼里几乎看得到狼一样的绿色的贪婪的光。

有一点要清楚：我们可以不喜欢甚至讨厌《兄弟》中的这些 丑陋与残暴，但就写作而言，这些确实是余华写得最好的部分， 也是最适合他写的部分。这是他的创作兴奋点。写这些时，他无 精打采的文字中生出了风，生出了气，字与字间有了内在拉扯的 劲，连节奏感都能意外地出现。

以“十年浩劫”为背景写小说，对余华来说是最取巧的。中 国当代史中，人性的丑陋与残暴没有任何一个阶段达到过比“十 年浩劫”更充分的暴露。任何变态、扭曲、不合理、不可信的人 物事件，只要放到“十年浩劫”的背景中都有可能是合理可信的。

但是，千万不要试图从《兄弟》中强行提取深刻含义，将它 放到剖析透视社会、人性的高度仰望；千万不要习惯性地将《兄 弟》中的苦难与民族甚至人类的苦难进行想象性挂钩。这些，不 是人人承受得起的，不是人人有资格承受的。

固然，《兄弟》使我们对“十年浩劫”的残暴恢复了一定记忆， 但余华笔下的残暴是停在表面的，没深一步开掘，我们感到的只 是残暴带来的震撼，是远距离观看式的，不贴近自己，不触及灵

**第一辑** **作家作品论**

I

081



魂，没有感到心灵的震撼。这样的描写，对认识“十年浩劫”的 本质带不来任何帮助，甚至对认识“十年浩劫”的表象都没帮助， 因为缺少贴切感，它们像是假的。

我们还清楚地知道，即使没有“十年浩劫”背景，没有原因、 理由，作家余华还是会乐此不疲层出不穷地给我们提供打人杀人 的残酷场面。这方面我们已经领教得太多。

撇开溅血的残暴，《兄弟》对“十年浩劫”的认识，只停留 在红旗、口号、纪念章、游行队伍、背诵毛主席诗词，外加纯属 儿时记忆的那个无聊的扫堂腿上。作为记忆，这些对一个1960 年出生的人来说再精确不过，但它们只是记忆，不是认识。

《兄弟》中写得最好的人物是李兰，尽管她也有失真处，但 她让读者感到了女性的坚毅和忠贞；写得不错的部分是后面，是 后面的小半部分，其中有兄弟情义，有李光头的孝顺。但是，纵 有更多不错，这些不错的比例太小，发挥不了拯救整部书的功能。 小说要看局部更要看整体；何况，这些好也是相对的。

**余华的“窄门”**

余华在“后记”中写到“耶稣说：‘你们要走窄门。’‘因为引 到灭亡，那门是宽的，路是大的，去的人也多；引到永生，那门 是窄的，路是小的，找着的人也少。”。因为耶稣要大家走窄门， 余华便也要时髦地走一走窄门。然而，耶稣的“窄门”指的是“基 督教”。耶稣是叫大家信他，信基督教，跟他走他的“窄门”,只 有他能把大家引向天堂。耶稣之所以把基督教称为“窄门”,是 因对庞大的世界来说，基督教毕竟只能算“窄门”。但余华的“窄 门”是写作的“窄门”,他的“窄门”只是“狭窄”的意思，他

082 **偏见集**

认为从狭窄开始写，结果反能写出宽广。余华的“窄门”和耶稣 基督的“窄门”完全不是一回事，完全不是一扇门!

暂将耶稣的意思、余华的错误理解都撇开，我们纯粹以形象 思维来理解“窄门”,并将这扇门放到文学中去。那么,这扇门 是否真能通到天堂谁也不知道，也无须知道，但余华在文学中走 的确确实实是一扇“窄门”。这扇“窄门”,就是他对丑恶和残酷 的疯狂书写。这扇“窄门”走的人不多，走这扇门，他是出色的。 待在这扇门里，他无论如何是一朵奇葩——文坛不少奇葩中的一 朵；但是，千万不要走出来，因为，走出这扇门，外面人很多； 走出这扇门，他的才能很局限，资质很一般。

(全文收入《给余华拔牙》一书；略删后刊于《山西文学》 2005年11期并收入《2005-2006中国文学评论双年选》一书；易 题《〈兄弟》反目》,略删后刊于《海上文坛》2006年第1期)

**第一辑** **作家作品论**  I 083

**来自余华的启示**

阅读《兄弟》(下)的一个重要意义，是对阅读《兄弟》(上) 的感觉做一个最后鉴定。这鉴定不仅是对《兄弟》,对余华，也 是对自己。

没有变化。仍是没咀嚼没回味的文字，仍是不厌其烦自以为 是的重复，仍是严重灌水的细节膨胀，仍是自得其乐的不好笑的 笑话，不幽默的幽默，仍是缺少分寸感，没有准确性的叙说，仍 是孩童式的兴趣、低品位的审美。

如果对《兄弟》(下)还有什么补充什么新发现的话，那就是， 余华先生似乎特别愿意显示自己的幽默搞笑能力，且习惯性地老 将幽默搞笑对象放在弱智残疾人身上。这固然是一个快捷通道， 但遗憾的是，就个人素质而言，余华先生严重缺乏幽默搞笑细胞， 是个完全不知聪慧机智灵巧与木讷蠢笨的界线在哪的作家。他力 不从心，自己却一无所知。每当他在弱智残疾人身上炫耀他的幽 默搞笑能力时，我们看到的往往是他和他们间距离的消失，是他 和他们不分你我的融为一体。他和他自认的老师完全不同，福克 纳写白痴首先是把白痴写得像白痴，然后在准确可信的前提下， 让白痴来完成他想让他完成的独特任务。福克纳是一个操纵者， 但余华不是。余华先生既无能力把白痴写得像白痴，又一次次在 幽默搞笑的同时，把自己变成幽默搞笑的对象。

要说《兄弟》(上)和《兄弟》(下)有什么不同的话，那就

084 **偏见集**

是“下”中没了“上”里所有的大便、苍蝇、蛆虫、月经，没了 冷血冷光的杀人、自杀、蹂躏尸体的画面——当然，这也可使余 华失去优势。

要说《兄弟》(下)有什么突破的话，那就是余华开始写性 了。擅长制造强刺激的余华一如既往，不写则已，一写惊人，他 的“性”写得超过任何人，写得中国文坛难找一个比他写得更暴 露的严肃作家。然而，“性”的要素中有一个是情欲一个是动物 欲的话，那么余华写的仅是动物欲；“性”的行为中有动作过程和 感受过程的话，那么余华写的仅是动作过程。

他又搞错了，他以为黄色就是“性”,以为写黄色就是写 “性”。

他不善于抽象或说太善于抽象，任何双面性多面性的事物一 经他抽象就统统显出单一性平面性。

到今天，再找《兄弟》中存有的谬误已是多余，甚至谈论这 部作品都已是多余。

“再伟大的作品也有缺陷”,“如果能够找出一千个(错误) 例子我就服气”(余华语)。余华先生日前颇显了几分强词夺理的 雄姿，顺便还带出了几分小镇刁民积重难返的顽劣习性。一个 九百九十九个错误都不能使之反省的作家，已不该由我们替他找 出他和他的作品与优秀作家优秀作品间的距离，而该由他自己说 出他和他的作品与最差作家最差作品有什么区别，由他自己说。

但得提示一下。读者的阅读感觉根本来说是作者提供的，是 作者有预谋地通过故事人物细节的活动制造出来，并且有预谋地 传递给读者的。对于一个具有专业水准的读者来说，任何作品之 外天花乱坠的解释都不能生效。感觉是不用解释的。再好的解释， 如果不能在作品中让人自然而然地感觉到，那么能够说明的只是

**第一辑** **作家作品论**



085

解释者富有空谈的能力却缺少有预谋地制造感觉的能力。 解释可以骗人，感觉却不能。

到今天，更值得关心的应该是：这样一个作家怎么会红到如 此地步，红到与他的实际能力如此不相符。

回头再看《许三观卖血记》,《兄弟》中的所有特点，《许三观 卖血记》中几乎全都有。作者投向生活的目光、提炼素材的方法、 叙说的口气风格，甚至作者的兴趣、爱好、审美以及它们所达到 的层面，与《兄弟》如出一辙。要说区别的话，唯一的区别是， 《许三观卖血记》中的余华还懂得一点节制，还没大胆到把他的弱 势当作优势来放大。就这一点看，今天的余华有理由搞不懂，有 理由不承认自己的不足，不承认自己的失败，他不过是在《兄弟》 中放开了自己，释放了一下《许三观卖血记》中克制着的特点而已。

《许三观卖血记》是一部从没被指责过的“公认”的佳作。

中国主流文学的眼睛向来盯着社会历史政治。凡是小说都不 可能脱离社会历史政治，但中国文学是片面地过于靠近了社会历 史政治。长久以来，中国文学一直在等待一部反映社会历史政治 的鸿篇巨著。《许三观卖血记》最重要的书写是一个小镇人眼中 的小镇人的生活风情。其实这风情严重缺血缺肉，只是几根骨头 几根筋，有欠饱满有欠真实，更谈不上生动形象传神，但因那几 根骨头几根筋正好合适了中国文坛的等待，于是，书中的贫穷苦 难被看成了民族艰难历程的深度再现。

80年代以来，中国文学走的是一条向西方文学靠近的路。西 方文学中最时髦的是现代派，现代派中最动人的称呼是先锋派。 一时间，中国大地先锋遍地。然而，谁能给尚在摸索探路的先锋 派下一个定义?谁能在文学的领域中严格区别先锋与否?于是 乎，凡是反传统的不合常规的都成了先锋派，至少是有成为先锋

086 **偏见集**

派的可能；于是乎，一个广大的鱼目混珠的场景出现了，凡是有 点怪怪的说不上所以然的四不像的文学作品，凡是缺智少慧一聋 二瞎断腿断胳膊的文学作品全都加入了先锋文学的行列；于是乎， 才能欠缺被看成了才能独到，画不好肖像掌握不好比例尺寸被说 成是超高明的艺术，写不好心理的被体验出了没有心理的味道， 装神弄鬼的被视为深邃的变形抽象，单一被当作尖锐，简单被看 作清晰，同义重复画蛇添足被认作别出心裁的搞笑，而弱智浅能 低智商则成了上天暗示的一个神秘天机。

来自余华的启示，是否可让我们回头重看我们走过的路?是 否可让我们每个人重新审视一下自己的文学素养与眼光?

(全文收入《给余华拔牙》一书；节选刊于《山西文学》2006 年第6期；易题《对余华〈兄弟〉的一个鉴定》刊于《河北日报》 2006年4月28日)

**第一辑** **作家作品论**  I 087

**再说几句余华兼先锋派**

余华的《兄弟》出来后，我已分别就上、下两部写过两篇文 章。本已无须再说什么,只因最近得到的一些信息反馈，使我想 再补充几句。

常见这样的话，“余华的作品反映了对弱势群体的关怀”, 等等。不知这话是怎么被总结出的，有什么意义，在我看来， 实在太空，说不说一样。文学创作的成功靠的不是关怀，不是 作者的面孔朝向哪里，目光投到哪里。关怀只是一种姿态一种 心愿。姿态、心愿在文学创作中是谈不上价值的，每个作家都 能摆出很多。姿态、心愿离实现还有很长一段路需要踏踏实实 辛辛苦苦地走，走得出走不出两说，走这段路才是文学创作的 真功夫。

退一步，姿态、心愿即使实现了，还有个实现得如何的问题。

对一部文学作品来说，最重要的是写得好不好，然后才是写 出了什么。写得好不好，是文学作品首需的也是最重要的尺度。 而对一部写作上的次品来说，姿态、心愿之类的，一概免谈。

有人说，我们不该过分苛求余华。过分是不该的，但苛求则 是必须的。因为，余华在中国文坛上担当的是一个重要得几乎像 神话一样的角色。站在这样一个有着象征性、代表性位置上的 他，有责任有义务接受来自各方的严格检验，必须接受。这在 理论上如此。然而，实际情况是，根本没人想苛求他。之所以

088 **偏见集**

这么多不满的眼光望着他，是因他辜负了大家对他的仰望，辜负 了众多将他捧上宝座的虔诚的手，是因为他这次小说的水平之 低与他的地位之高产生了太大的几乎是幽默讽刺笑话式的偏差。 这样的偏差，关系到的不仅仅是他一个人，还将严重影响到整 个中国文坛，将在创作、评论、欣赏各方面测试出中国文学所 到达的层面。

有一点得说清楚，我向来认为，余华是有才华的，绝对有才。 他的才华很特别。对于一些触目惊心的场面和细节的描写，他确 实称得上难得一见的好手。他有一样堪称杰出的本事：特别善于 在本已强烈的场面和细节中抽取其中最强烈的核心，将之单一化， 绝对化，并予以放大，推到极点。他的这一本事在当代作家中首 屈一指。也因此，他作品中的一些场面细节往往给人造成难以抹 去的刻骨铭心的印象。

然而，承认余华有才华的同时，我认为，他是个才能绝对不 全面的作家。不仅不全面，在有些方面，甚至很弱(这已写过， 不再赘述)。他缺的太多，需补的太多。这也是为什么,当他开 始转型，准备从先锋作家转向传统作家时，他露馅了。不管他怎 么努力地写，不管他怎么动情动心地写，他写出的人与事都是有 欠饱满的，残缺不全的。

这其实不是余华一人的问题，而是不少先锋派作家同样的问题。

如果说，传统作家在写作上需要五方面甚至十方面的才能， 那么,先锋作家只需一两方面便可。先锋作家对写作没有严格的 基本功要求，在具体操作手段上用的是减法，可以不写心理、没 有逻辑、不求准确性与分寸感，也无须起码的起承转合。

尽管如此，尽管写作对先锋作家要求得不多，但所要求的却 又恰恰很高很特别。一些先锋作家之所以成为先锋，是因他们的

**第一辑** **作家作品论**



089

才能正好合适了先锋创作对他们的才能不全却高的要求。在他们 摒弃了其他，展示他们突出的一两项才能时，他们确实是超强的、 耀眼的、光彩夺目的。

然而，先锋派道路毕竟是条消耗才华的道路。他们的才华用 得太集中、太单一。因集中单一，消耗也就太大太快。如果他们 的能量能像流出去的血一样由身体再生，那么只要他们自己愿意， 仍然没人影响得了他们继续先锋的步伐。问题是，根本来说，先 锋派作品中体现出的观察生活、提取生活、书写生活的方法都是 进口的，用掉了很难补充。换句话说，这种方法出现在外国是自 然的、天生的，出现在中国，则缺少它们茁壮生长所需的空气、 阳光与土壤。先锋派的路，在中国很难走长走远。

不幸的是，因为先锋作家们一两方面的才能发出的光芒实在 太耀眼、太强烈，以致人们误以为他们所有方面的才能都是耀眼、 超强的。

在一掷千金囊空如洗后，先锋作家中一些务实的，意识到补 课的重要性，也确实是踏踏实实地去补了；一些精明、乖巧、不 乏智慧却不想再奋斗的，则开始不声不响，装聋作哑，把希望寄 托在人们勤奋地翻阅他们的旧账本上，享受着厚道热情的读者仰 望式的缅怀与追忆。余华是比较“老实”的，是一个被宠坏了的 “老实”人。他的悲哀在于：他不自知，看不到自己的欠缺；他不 狡猾，或说狡猾不够；他被捧昏了头，在一片喝彩声中，已分不 清上下左右，真以为自己是才能齐全无所不能的了。

人的才能与天分是与生俱来的。人人都有优势和劣势，都 有自己的长处与不足。对余华来说，重要的是清醒地感觉自己， 认识自己，最大限度地开掘自己的才能和天分，扬长避短，在 最大范围中寻找最合理最充分地发挥自己才能、天分的方法途

径，再不能这里学一点，那里学一点，错把学来没学好的当作 自己的；再不能腾云驾雾地闭着眼睛不看自己的短缺，一味把自 己想象成天才。

(刊于《南方都市报》2006年6月23日；《燕赵都市报》2006 年6月20日)

**第一辑** **作家作品论**  I 091

**一个缺少自我的作家**

——王安忆作品谈

《叔叔的故事》在中国文学史上占有重要位置。读罢，感慨 万千。但那时不想公开说什么。待到读了《启蒙时代》,忍不住了， 觉得非说不可了。

为尽可能全面公正，便将找得到的王安忆的作品都找来， 一—阅读。

毫无疑问，王安忆是当代中国作家中最勤奋的一位。一年又 一年，她按时按量为中国文坛奉献她的作品。按她自己的话说， 她是个写匠。何为写匠?那就是，只要想写，有东西写，就能写 出被称为文章的文字。

知道怎么写，是功力；写得好不好，是才能。

作家贵于创造，完全有悖于写匠劳动的创造。

何况，真要当个称职的写匠也不是件容易的事。

**《启蒙时代》启蒙何在?**

《启蒙时代》,好书名。每个人都有启蒙时代，每个人的启蒙时 代对每个人都产生一生的影响。20世纪60年代下半叶的中国风云， 造就了一大批人，那个时期，对处于敏感接受期的青少年影响巨大。 不管这些青少年日后表现出的心智是格外成熟、格外坚强，还是格

0921 **偏见集**

外扭曲、格外冷酷，我们期待作者写出一代处于启蒙时期的人，写 出他们是如何被启蒙的，期待作者通过这些人物反映那个时代的真 实。完整全面地反映一个历史时期不是文学的责任，但是，不完整 却准确地反映笔下触及的历史时期，则是文学作品所必须努力去做 的，尤其是在冠上了“启蒙时代”这样的字眼后。

时隔四十年后，我们希望被震动，希望通过作者的指缝再看 那个时代和那个时代中的人，希望作者笔下这些当时的人与事能 让我们幡然醒悟地看到当时的我们所看不到、感觉不到的。

然而，《启蒙时代》像一本日记簿，一本幸存的当年好学青 少年的日记本。这本日记本里有太多记忆，太多关心，太多零零 碎碎未加筛选整理的记录。这本日记本中，记录了当时谁和谁认 识了，怎么认识的，一起做了什么事。这本日记本里还记录了这 群青少年一起看了什么书；关于这些书，他们谈了很多，思考了 很多，“生产数据”“剩余价值”“社会分工”“二律背反”……流 水账，完完全全是一本极度乏味的流水账。

十五岁的智慧没搞清的事，五十岁的语调仍没搞清地再搞 一次。

一个青少年嘴里说出的话，和一个作家笔下的这个青少年说 出的话是否相同?完全可以相同。那么,有没有不同?当然有。 它们的不同就在于：作家笔下的这个儿童说出的话，是经作家选 择的，这选择的运用中已输入了用心，是被用来为作家的意图服 务的。青少年的幼稚纯粹是幼稚，作家笔下的青少年幼稚背后有 的恰是成熟。

如果王安忆觉得这些少时的材料确实具有文物一样的保存价 值，她完全可以另出一书，或将这些内容写成哲学论文、经济学 论文。无论如何，小说读者没有义务也不会有兴趣像作者一样地

**第一辑** **作家作品论**



093

去思考研究那些诸如《路易 ·波拿巴雾月十八日》之类的哲学书。 这些书真对一个青少年产生至关重要的一生影响的话，那么,请 把这种影响用文学语言说出来，用文学所需要的形象思维的方式 来说，让笔下人物用行动来说。这会有很多人感兴趣，是很多人 的期待。

小说不是哲学，不是政治经济学。小说是一门形象思维的艺 术，纵然有再好的见解，也必须化成形象思维出现在小说中。

1966、1967、1968年，何等的非常时期。革命狂飙席卷大地， 横扫一切牛鬼蛇神，四处惊雷，地动山摇。王安忆想不想写出这 时期?当然想。小说一开始，她就做了这样的努力。然而大师的 姿态，轻飘的口吻，全无准确性的比喻。

剃阴阳头，剪小裤管，当时，在整个中国，给多少人带来了 危机感、恐慌感，这疯狂的愚昧行为中含有多少人心的阴暗、狠 毒，但作者王安忆从中看到的是什么?

这城市的革命弄不好，就弄成了闹剧。

好比歌剧中的诙谐段落，动机忽一转换，郑重的气氛就 变得轻松起来。

戏剧的诙谐部分走出，恢复到全面的正剧色彩，那不正 经的部分……

剃阴阳头，剪小裤管，这些行为并非这城市特有，不是这城 市的特征；更难理喻的是，面对这样的革命，竟还能幽默地想到 “歌剧中的诙谐段落”,还能幽默地“动机忽一转换”。

谁能将风高月黑夜和“郑重的气氛就变得轻松起来”联系起 来?谁能根据这些文字想象出“十年浩劫”初期一派风雨满楼人 心惶惶的景象?

文中说“不正经的部分”,不知所指的是哪部分，不知不正

094 **偏见集**

经在哪里。文中说“笑不出来”,不知为什么笑不出来，不知谁 笑过、谁会在这时候想到笑。文中说“诙谐段落”,不知这诙谐 怎么提炼出，怎么提炼得出，怎么想得出这样提炼……满纸胡言 乱语，胡乱发挥，不着边际，不得要领。

《启蒙时代》中，被当做主角写的人物少说一二十。所有这 些人物出场，都有个千篇一律的格式。第一，详尽地交代这人的 家庭背景：父母做什么的，祖上做什么的；近的，再说这人的兄 弟姐妹，继父、继父的堂房妹妹；远的，再说这人的爷叔，阿姨， 外公家的佣人、勤务兵，隔壁邻居，邻居的朋友，邻居的朋友的 朋友……第二，这人长什么样，穿什么衣服，怎样的打扮，怎样 的眼神，还有就是，这人的皮肤白不白……永远如此。

几十个人，就是几十张冗长复杂的社会关系清单，就是几十 张身份证上的标准照。

几十次不知醒悟不知悔改地动用同一方法，却能手不抖，心 不虚，不觉单调，其中需要多少自信，多少勇气、胆量，多少惊 人的死板、顽固、执迷不悟!

写几十个人物，却几乎没写活写完整过一个，匆匆地来，匆 匆地去，莫名其妙地来，莫名其妙地去。这一个个人物完全该写 成一个个短篇。真正把握好这些人，这一个个短篇足以完成一个 总拼图：“那个时代中的我们一伙”。当然，关键在于作者胸中有 没有这幅图。

读《启蒙时代》,不知怎么形成一个强烈印象：王安忆已认准 自己是个大师级小说家。

作家写作，通常得知道自己想写什么,怎么写，得认真想一 想：故事是否精彩，情节有无漏洞，人物活了没有，所写人与事 是否恰到好处地帮助完成了自己所想表达的，等等。

**第一辑** **作家作品论**  095

王安忆不知道，似乎无须知道。她脑中只有一段生活，一些 人物，不用旨意，不用结构，想怎么写就怎么写，写到哪是哪。

她从小兔子开始写到南昌，从南昌写到陈卓然，然后写到小 老大、七月、敏敏、珠珠、舒拉、舒娅、丁宜男、嘉宝、高医生……

一环套一环，一人套一人，链条般地展开她的小说。

都是主角。写到谁，谁就是主角。每个主角还能派生主角， 嘉宝派生出她爷爷，派生爷爷很长一段没头没尾的故事；阿明 派生出王校长，派生一段基督山伯爵般的牢狱遭遇；珠珠派生 隔壁欧家老伯伯；欧家老伯伯再派生因自行车被偷而去偷自行 车结果引出的一场和谁都没有关系的婚姻故事……这是种可以 无限扩张的派生法，这样的方法写出的人物足以排着队绕上地 球一圈。

不错，文无定法。方法可以创造。任何小说章法都是后小说 而产生的。然而，创造有创造的原则，不管用什么方法、什么形 式，有一点必须做到：作者的高明不能光自己知道，得让读者感 觉到，要让读者确切感觉到你的方法、形式中实际存在的巧妙和 智慧，让读者结束所有阅读后能在这独特的方法、形式中感到其 确实应该存在的理由。

别说真正的高明是别人看不懂的。

就创造而言，天才和蠢材的能力完全相等。

“年轻人是会比老人更觉得自己老的”,“每一代都憎厌上一 代，血缘亲情是由憎恶开始的”。——耸人听闻的结论，千真万 确的口气，却没一点准确性。

人没兴趣的事要分析解释，人人懂的事要分析解释，立论错 了的事也要分析解释。一句可说清的，说五句；五句可说清的， 说二十句，颠过来，倒过去，说得没一句清楚，说得人疲倦、反感、

096 I **偏见集**

受不了，说得天大的包容心也再难予以包容。

几何原理，南北音前舌后舌音的区别、罗宋汤的来历、植物 生长原理、一两段生搬硬套没人期待的古文……记忆中有的、听 到过的、看见过的，有用无用，统统罗列进来。一把米非要烧出 一锅饭，于是拼命加水，加到清汤寡水。

《启蒙时代》是小说?很难说是。有时觉得是档案材料，是 一个个主角的简写本小传；有时觉得是作者对人物长相、穿着、 习惯、爱好的素描练笔；有时觉得是读书笔记，是总结报告，是 秘书工作汇报，是心得体会，是形势分析，是中学自然教科书讲 义……

这书让人想起王安忆的另一本名书——《69届初中生》。两 书所写是同一年代。但是，这书远远比不上《69届初中生》。《69 届初中生》尽管不成熟，但其中有一份纯，一份真，一份自然， 一份亲切，有准确传神的人物，有和心态配合得天衣无缝的细 节，有活生生的人物，有从活生生的人物眼中看出去的活生生的 事……《69届初中生》的所有精华，《启蒙时代》中统统没有， 而《69届初中生》用过的细节，《启蒙时代》中却有拿来再用一 遍的。

女孩追着黄鱼车上的红卫兵抢传单的一幕，《69届初中生》 用在雯雯身上，那里，这个细节用得出神入化，用得人拍案叫好； 《启蒙时代》中，这个再度出现的细节用在舒拉身上，用得索然 无味， 一点感觉都没有。

一个好好的细节被糟蹋了，这糟蹋还出卖了作者。

弹尽粮绝，不得不将“挪用”的手伸向二十年前。更悲哀的 是，今不如昔，二十年前一个光灿灿的细节，今日竟被用得如此 黯然失色!

**第一辑** **作家作品论**I 097

**《69届初中生》的成功之处**

《69届初中生》中最出色的是细节。 就举刚刚讲到的那个例子。

“十年浩劫”中，女孩雯雯追着黄鱼车抢传单，却因人小， 又因是女孩，总抢不到。这时，黄鱼车上撒传单的中学生红卫兵 见了，动了恻隐之心，站起来，对着雯雯把传单撒去，指定说：“给 这个小姑娘。”可是，红卫兵的话并不生效，几个男孩一拥而上， 雯雯依然抢不到传单。

这时候，雯雯一边和男孩们扭成一团地抢，一边嚷了起来： “这是红卫兵给我的，指名给我的。”

这个细节写得漂亮。它写出的是一个人发急的状态，看到明 明应该属于自己的东西被别人抢去时的发急状态，写出了处于发 急状态中的雯雯，天真可爱的雯雯。如果换了别人，也许会骂人， 也许会推人，也许会冲过去明知无望也想抢回属于自己的东西， 也许会一甩手，一跺脚，一噘嘴，气恼而去……但这是雯雯，她 是矜持的、内向的、精巧的，是个心中有着小九九又有着热情小 火花的女孩，她不是个侵略性的人，却是个防范性的人、具有自 我保护意识的人。一刹那间，她脱口而出的话，准确传神地写出 了符合她性格特征的委屈。这委屈是退让式的，女孩式的，柔弱 的、纤细的，也是敏感的、懂得领情的。这失控状态中，既有对 自己财物看护不成的沮丧，又有努力领受那个红卫兵好意的渴望。

再举个例子。

农村插队时，为争取上调，贿赂干部，像每个知青那样，雯 雯带去了香烟和酒。但是，贿赂这事不是人人天生会做、天生想

098 **偏见集**

做的，对雯雯这样一个骨子里细腻、敏感、含蓄、清高、习惯于 与人不远不近保持距离的人来说，做这样的事，具有特别大的难 度，这就等于将自己的丑陋用心暴露在光天化日之下，这暴露， 首先就得通得过自己这一关……到底还是通不过。直到上调成功 离开乡下，这些酒和烟还是没送出去。而在离开乡下的路上，趁 着帮她挑行李的农民在前头走，雯雯快步走到河边——

惊慌失措地四面张望了一下，手忙脚乱地打开了书包， 掏出酒和香烟，扔进了河里。看都不看一眼，转身就走。

绝。非常绝。这是雯雯的举动，这举动只属于她。没人舍得 扔掉这些烟酒，只有她。她扔掉的是自己不能面对的丑陋、肮脏 之心，扔掉的是对自己丑陋、肮脏之心的鄙视，那一刻，她希望 的是永远没人发现她曾经有过的这份丑陋、肮脏。这举止生动、 传神、惟妙惟肖，淋漓尽致地写出了雯雯的独特个性，写出了特 定环境对人的特定要求，写出了雯雯内心的干净本质，写出了干 净本质与社会要求的天然对抗。这对抗是人心共同的，但这反抗 的“行为”则是雯雯所特有的。

很多这样的细节，很多，活灵活现。

这部书中，我们感到了轻盈，感到了灵气，感到了机智、幽 默；这部书中有巧妙，有简洁，有留空，有一种叙说的智慧，一 种描述的艺术；这部书中，王安忆的文笔特别干净；这部书中所 有的许许多多，都是王安忆其他作品中极其欠缺的，几乎没有的。

写了那么多书、那么多人物，但王安忆是否真的写好写活过 人物?

怎么才叫真正写好写活人物?

读罢掩卷，书中人物站在眼前不离去，甚至走出书来，看得 到他在现实生活中的一举一动，看得到他站在身边的活灵活现样；

**第一辑** **作家作品论**  099

时间过去久了，不太想到他了，一个偶然触发，偶然扭头一瞥， 发现他还站在那里，而且，他的线条、形象越来越清晰了……

通常，王安忆笔下的人物大多是可以通用的。这本书中写在 这人身上的细节和心态放到那本书中的那人身上，同样适用，那 本书中的那个人物，稍做修改，换到这本书中来，也不会看得出 什么不同。

通常，王安忆笔下的人物都是和故事情节联系在一起的，人 物的反应基本都是情节发生时人的反应，也就是说，这人这时这 样反应，那人那时也会这样反应。这些人物是事件发生过程中的 人物，而非事件发生过程中性格化的人物。

通常，王安忆笔下的人物都是她听来看来的，《69届初中生》 的不同是，王安忆把自己放了进去，放得很深。尽管有美化，但 雯雯身上有她自己的影子，雯雯的经历中有她自己的经历。因为 自己的加入，王安忆的写作有了切实的依靠、准确的着力点。

可以说，王安忆真正写好写活的人物只有一个，就是雯雯(是 《69届初中生》中的雯雯，而非《雨，沙沙沙》中的雯雯。那个 雯雯表象、浅薄、时尚，不值一谈)。

雯雯是可以在读者眼前站起来、动起来的，是可以离开小说 还被想象出一举一动的。雯雯身上出现的细节、心态是不能替换 的，只属于她。只有这个雯雯身上，王安忆真正将写活人物的三 要素——事件、细节、性格融为了一体，不仅写出了人物在事件 过程中的形象，而且写出了人物独特的性格形象。

写《69届初中生》时，王安忆还年轻，笔下有份年轻的自然、 朴素、真实，难能可贵。

我们说，生命是由感觉和记忆组成的，但是，必须认真对待 的日常生活以太多的琐碎分散淡化了我们的感觉，将记忆排挤到

100 **偏见集**

了冷落安静的角落，使我们对过去的岁月基本处于麻木状态。

文学作品的一个重要作用是，作者用他魔术师般的手在生活 中抽出点滴，进行艺术拼接、组合，将因日常生活的参与而淡化 了的感觉浓烈化、集中化，使之发出百倍千倍的能量，拨动人的 思想情感，让人找回被遗忘在角落里的模糊、平静了的记忆—— 过去了的生命。

这一点，《69届初中生》做到了。王安忆以其细腻、准确、真 实的细节和心理描写，让人重新感知了我们曾经走过的路，曾经 有过的天空和天空的色彩，感知了曾经有过的生命和生命的形态。 书中写得尤为出色的是“十年浩劫”开始到插队结束那段日子。

**《荒山之恋》的得与失**

《荒山之恋》是王安忆另一部写得较为出色的小说，一部写 婚外恋的小说。这部小说中的优秀部分，可以立足中国文坛。

爱是什么?爱是一团迷人的雾。进入爱情迷雾的人，晕晕乎 乎，神志不清，什么都看不见，什么都不想看，怎么也看不出迷 雾外。爱情的白热化状态是怎样的状态?是一种精神综合征状态， 是病态。得了这种“病”的人，感觉极度美妙，体验的是生活所 能给予的最大的让人忘乎所以的享受。

处在爱情迷雾中不愿醒来的眩晕毫无疑问是醉人的；揣摩着、 忐忑着、心荡神漾地向着迷雾走去的感觉同样也是醉人的。

阅读《荒山之恋》,不知不觉中，跟着王安忆的笔一起走上 了通往这团迷雾的醉人之路，并且跟着她走进这团迷雾，被越裹 越紧。像书中男、女主角一样，读者也注意着感觉着对方的感觉， 像书中男、女主人公一样，听凭着心灵的驱使，体验或再度体验

**第一辑** **作家作品论**

I

101



了两性之爱的神魂颠倒感，和他们一样心跳，一样意乱，一样牵 肠挂肚、魂不守舍，体验或再度体验了男女相互勾引过程中放电、 试探的妙不可言，以及婚外偷情的紧张和奋不顾身。

让一个有恋爱和婚外恋经验的人再度进入这样的状态，或许 不太难，但让一个没有这类经验的人进入这样的状态，却不容易， 尤其是让无婚外恋经验的人进入婚外恋状态。

《荒山之恋》中，王安忆对人物心理的把握微妙并准确，尤 其是两个人相互走近过程中的一些细节，写得具有诱惑，包括这 个过程中，特别是男主角，对自己的家庭、自己的伴侣做出的反 应、说出的话，准确、贴切，给人强烈的真实感。

王安忆是个富有想象力的作家，是个想象力比一般人执着、 比一般人深入的作家。但是，富有想象力的作家并不等于能够准 确运用想象力的作家，王安忆的想象力经常表现出胡思乱想的特 点，不够到位。然而，《荒山之恋》中，当她将她的想象用于两 性之爱时，这想象力算是找到了最好的落脚点。性爱、情爱是最 可被想象的，因为它最多、最经常地被想象，不管男女都能想， 都在时刻不断地想。更重要的是，这样的想象是从心中生出来、 身体里冒出来的，是人所自然拥有的。这样的想象，天生带有准 确性，即使没有实际经验，照样可以凭借自身的滋长和渴望，凭 借看到、听到的微不足道的星星点点，发挥得准确并具分寸。

纵观王安忆的小说，她的想象力取得最佳成效的，是在两性 之爱上。性爱、情爱，是王安忆写得最好的部分。《荒山之恋》《小 城之恋》在王安忆的所有小说中无疑居最高层面。

王安忆是个非常感性的人。不管是《荒山之恋》还是《小城 之恋》,它们的成功，都在于感性，在于没有她90年代以来看重 的那个理性思维的掺和、捣乱。

《荒山之恋》还有个格外醒目、格外值得注意的成功点。

人类为爱情规定了法则，但爱情本身是没有法则可言的；爱情 是种由心而生的完全自发的行为，不讲对错，不知婚内、婚外之别。

书中的男主角，他爱他太太，与太太有感情，对她还有感激 之心，于是，有了外遇后，他深感折磨，深感对她的歉疚。但是， 这些都帮不了他，他和太太的爱已退离白热化状态，处于的是种 两相依赖、两相照顾、两相爱护的状态，而他的婚外恋恰在云雾 中，在神志不清中，处于精神综合征的开放期。跳开这团云雾， 人会看到些自己的“病态”,会有几分清醒，但是，有几人跳得 开?跳得开就是“病”得不深，不算真“病”。怎么办?跟心走? 跟情走?跟着感觉义无反顾地走?人是应该听心、听情、听感觉 的。可心里那份对妻女的负疚呢?也是心的语言、情的语言，何 况还有法则，法律的法则，社会舆论和目光的法则。

人类的婚姻制度是由心而生的，也确实维护着人类的秩序， 但人类的红杏出墙现象也是由心而生的，也是心的需要。

小说从情出发，从准确可信的心理出发，写得很真实，因真实 并且强烈，赢得了阅读的投入，把读者一起带入了一个尴尬境地。

矛盾出现了，难以调解的重大矛盾。人和社会的矛盾，心和 法的矛盾。

小说中，男、女主角最终走投无路，自杀殉情。

这是一份真诚的爱情，可这份热烈、真诚的爱情的唯一出路， 竟然是在热烈真诚中死亡。何等悲哀!

这部小说中的死，死出的是一个必然，这必然的死，死得让 人震动，让人深思。这样的死，触及的是一个人类不得不思考的 问题，即使今天，这问题仍具现实意义。这是人类向天提出的问题。

可以说，《荒山之恋》是王安忆写过的最有深度、力度，最

**第一辑** **作家作品论** I 103

不同凡响的小说!

然而，即使我们由衷地认为《荒山之恋》是一部值得王安忆 骄傲的优秀小说，我们还得实事求是地说，这部小说中的缺点多 得车载斗量。整个前半部，和小说主题几乎无关，所有的一点关 系，实在太不重要，完全可以忽略不计。

不夸张地说，这部小说的上半部，可以全部删去。

小说中，王安忆写了女主角许许多多过去，但是，这个有着 许许多多过去的她和后来轰轰烈烈为爱而死的她根本不是一个 人。不可能是一个人。之前的她，颇多心机手段，将男人玩弄于 股掌之间，施放诱惑，让人垂涎，却又让人近不了，得不到。过 去的她，有的是机智、灵活、冷静、精明……过去的那个她的身 上，完全没有后来的那个她所需有的冲动、执拗、激情、热烈、 真挚，完全没有后来的那个她的疯狂精神，完全没有。

用现代的眼光看，许多小说中的铺垫实属多余。但即使我们 仍然动用这种循序渐进的铺垫要求来看作品，那么,王安忆小说 中的铺垫手段运用也极有问题。她不能有效地调动一切因素为想 说想表示的服务，她甚至把握不住人物性格的内在统一性，缺少 一种根据人物已有行为反推人物内在性格的能力。这对一个作家 来说，是种严重缺陷。

《荒山之恋》写的是一场轰轰烈烈的爱情悲剧。然而，即使 在这样一部主题明确的小说中，王安忆还是习已成性地写进了大 量与这场爱情毫无关系的事。她用大量笔墨分别写男、女主角的 家庭成员，甚至写男、女主角另一半的家庭和家庭成员。非常离 谱。果真能从这些家庭关系、社会背景中找到他们这场爱情的历 史渊源，找到他们相爱殉情的原因，说明这场悲剧的必然，那么, 即使繁复的裙带关系究竟是否必要，是否破坏作品的比例仍是问

104 **偏见集**

题，我们至少还能接受其中的合理部分。问题是，王安忆根本就 无如此意识，她之所为纯粹只是习性使然。

顺便提一下，小说中男主角祖父的阴沉、险恶，火烧古宅的 怪异之举，女主角的妈妈与男人间的奇妙关系，都是非常可取的 写作题材。这两人的性格、命运中，有着太多可被开掘可被冥想 深思的沉甸甸的成分，完全可以独当一面，用来成就一部出色的 小说。在《荒山之恋》中，它们被糟蹋了；不仅糟蹋了，还起到 了破坏作品整体效果的作用!

**极其可疑的写作能力**

没有真正读完《锦绣谷之恋》。后半部只是翻阅。没真正读 完的原因是：这实在是部很难真正读完的小说。

这也是部写婚外恋的小说。

这部小说的特色是注重感觉。感觉是很难捕捉、很难表现的。 真正懂得书写的作者，不在于多，不在于密，而在于精，在于准， 在于如何深入人物内心，将存在但感觉不到，感到但不确切感到， 确切感到但表达不出的，用钩子从深处钩出来，并且运用技术手 段，使之成为读者的感觉。

王安忆离这步很远。她只是堆砌，愣头愣脑地堆砌，即使对 感觉这种需要格外精确、格外细致对待的东西，她仍然照常不误 地运用她的堆砌法。

这里只谈一些基本写作毛病。

有一点要申明，王安忆不是一般作家，更不是初学写作的作 家，对她，我们不得不采用高标准、严要求。

已经排了二十个人的队，二十个排队的人一起在说话，

**第一辑** **作家作品论** I 105

她是第二十一个人，第二十一个说话的声音。

如此强调“第二十一”,这“第二十一”必定会被派到用处， 这是写作规律，或说是说话规律，思维规律，但是，接下去，王 安忆所写的和这“第二十一”毫无关系，一点关系都没有。笔下 完全没有“重心感”。纯粹就是“瞎写”“瞎发挥”,没一个真正 懂得写作的人会这样写。

副主编站在幽暗的过道上，从他身后半掩着的门里，射 出几线阳光，映着他的背影，他便这么逆光站着……

难得看见的画面，很不错。

好料只有用在好处才生好效。这样的画面，不为衬托副主编 的情绪，也该衬托看着副主编的人的情绪。可是，文中什么都不 衬托。接下去，副主编向女主角“交代”了几句集合时间、地点， 主办笔会的接洽人之类。莫名其妙。

然后——

副主编下了台阶，去宾馆看一个远路来的三流作者，他 的手提包早已提在手上，他是提着手提包和她说话的……

一个好作家，笔下写出的任何一句话都是有用的，小用、大 用、小连着大的用，都得有用。然而文中，既然“他是提着手提 包和她说话的”,“他的手提包早已提在手上”还会有疑问?

但是，如此这般写这副主编，起码，这副主编也该是书中一 个人物，不可思议的是，这个副主编以后再不出现了。他去没去 宾馆，看没看三流作者，是不是逆光站着，所有这些，与故事丝 毫无关。

再看——

她端着杯子进盥洗室……门关着……她等着……然 后……门开了……她擦肩走进去……她将茶脚倒掉……接

着……也有人进来倒茶脚……然后又有人进来洗手……

她去机场……等待……见到他，握手……等行李……将 身上的包放下……再次握手……

她亦步亦趋地走下台阶……她住了脚，抬头望望蓝 天……她望着蓝天下的苍穹，目光回到了自己脚下……

太多动作，太多时间转换!没有感觉，没有实际内容，废话 一大堆。没什么可写，却使劲感觉，使劲写，写到满，满到溢出。 王安忆把这些看作是实力，是写作功底，觉得写出的是深度、厚 度，觉得只有她做得到，写得出，却全然不知，这说明的恰恰是 智慧的欠缺、灵性的黯淡、技巧的不足、基本功的差劲。

感觉很虚，虚的感觉需要实的依附，没有实的依附，感觉如 何传人?

再看她和他的第一次亲吻，看王安忆是怎么注释的——

这第一个吻是自然得不能再自然了，其实在他们心中早 已吻过成千上万次。

这是两个搞外遇的人的吻，这是在80年代，这吻可以吻得 紧张慌乱颤抖，可以吻得激动热烈燃烧，但怎么也“自然”不了， 不可能自然，更不可能“心中早已吻过成千上万次”,他们才刚 认识，还没说过几句话。

可这真实的一吻，却正式拉开了帷幕，帷幕拉开了， 他们再也不逃避了，再也不改变了，再也不退却了，只有 上场了。

这坚决态度和先前的“自然得不能再自然”太不一致，根本 无法统一。

还有更荒唐的。

外遇刚开始，接吻刚开始，可紧接着，不回味一下唇边尚存

**第一辑** **作家作品论**I 107

的梦幻般的温柔，不回味一下那种尚未散去的失魂落魄的感觉，

转身，像是什么都没发生过，女主角开始和一个孩子说起话来， 问那孩子在哪读书，有无兄弟姐妹……

她和蔼地问话，然后专心地听他回答。

她怎么做得到“专心地听他回答”?怎么可能做得到!说“假 装专心”倒还能理解，还有道理。真要做得到“专心”,做得如 此平静，如此无动于衷，这外遇还搞它干吗?!

再看。

接下去。他们终于找到了机会，在浓雾中拥抱着—— “从此，我将每年一次去你那里。”他喃喃地说。 “从此，我将每年一次去你那里。”她喃喃地说。

这是最蹩脚的诗人写的最蹩脚的诗。

两颗被“千万个热吻熔化了”的心，在如此心旌摇荡、世界 消失的时刻，会想到说这样的话?尤其是，会这样一个说一句， 一个拷贝一句?如果他们是弱智，倒算写得传神：一个心中有太 多热情太多激动要喷涌，不知如何喷，没头没脑地冒出一句，一 个也因心中太多想喷不知怎么喷，跟着拷贝一句。可这俩人，一 个作家，一个编辑，是两个聪明人!

不知作者有无恋爱经验，有无亲吻经验。

王安忆的写作是经不起推敲的，实在太经不起推敲!

**极度平庸之作**

《我爱比尔》是王安忆所有作品中最像故事、和故事靠得最 近的一部小说。

是部怎样的小说呢?是部没有眉批可写的小说；是部没力气、

没兴趣与之对话的小说。阅读这样的小说，感性思维无动于衷， 理性思维同样无动于衷。

没什么好，没什么不好，既无对之的爱也无对之的恨，既看 不到特别差的地方，也看不到特别好的地方。整部小说，没一句 精彩的、需要记住的、不记也会自然记住的。漏读一句没关系， 漏读一段没关系，漏读一页、一章没关系，不读同样没关系。

平庸之作。极度平庸!

一个听来的故事。这个故事中，没一点作者自己的经验，没 一点作者自己的感悟和认识。这个她听来的故事，今天我们不知 道，明天会知道，明天不知道，后天会知道，早晚而已。

作为故事，这部作品多了的是什么呢?多了的是作者的卖弄， 是那些与故事没直接关系的绘画买卖行情介绍，是成段成段作者 自己没搞懂也说不清的绘画思考和理解，是大量插入的社会风貌、 社会时尚介绍。

直到阿三开始勾引一个又一个洋人，故事才让人暂别阅读的 疲乏困倦。但是，这精神是被对一件不知道的事的了解兴趣提起 的。这样的事，并不期待作家讲述，更不期待名作家讲述。这样 的事，社会闲杂人员小李、小张也能说，不识字的张家姆妈、李 家阿婆也能说，他们甚至讲得更精彩更生动更吸引人，至少他们 会讲得更自然更精简更集中。这个故事中，我们体会到的作者的 关注和视点，和社会闲杂人员对流言蜚语、小道消息、社会新闻 的关注和视点没多大区别。

这里那里，王安忆一再告诉我们，她在编故事，在编一个深 刻得非同凡响的故事，告诉我们不深刻的故事她是不屑于一编的。 但事实上，我们在她的小说里最看不到的就是深刻。她很少知道 如何从看到的生活中提炼出高人一筹振聋发聩的思、想、情、感。

**第一辑** **作家作品论**

I

109



王安忆在写作中重视得最多的是：自己知道了什么,知道了 什么别人还不知道的。而一个真正优秀的作家相反，真正优秀的 作家重视的是，在一件即使大家都知道、都熟视无睹的事情中， 看到大家所没看到的，看懂大家所没看懂的!

**一次拙劣的现代派文学参与**

有人说，王安忆是个弄潮儿。知青文学、寻根文学、伤痕文 学，她无一掉队，无不走在时尚的行列中，走出积极先进的姿态。

这些浪潮她能赶，是因这些浪潮还适合她赶，怎么赶都赶不 出大错。这“文学”,那“文学”,归根到底不过是就内容所做的 分类，于作家，不过是转一下面孔，换一个注视方向而已。这样 的转换，对一些作家来说，确会带来一定不适，但于王安忆，转 脸转方向根本不是问题，她本就是个对很多事都有兴趣、很多方 向都不愿错过面对机会的作家。而更重要的是，就王安忆所具的 写作特点，不管进入这些文学中的哪一种，都不会受到伤害，她 照样可以发挥她擅长的心理捕捉、细节描写，照样可以发挥她擅 长的想象。一句话，她原本的写作能力是多少，转脸转方向后仍 然是多少。

但是，现代派不同。唯有现代派文学不同。因为，现代派文 学和其他文学的不同不是内容的不同，而是写作方法、思维方式 的不同。

20世纪八九十年代风靡中国文坛的现代派写作是王安忆万万 不能涉足的领域。

本质来说，王安忆是个走着彻头彻尾传统写实主义步伐的作 家。现代派小说是反传统的。现代派文学创作中有多种要素，但

最需要的两个不可或缺的心脏动脉一样紧要的要素，那就是：一， “聪明”;二，“滑头”。是“聪明加滑头”。

不管我们愿意对王安忆投去如何喜爱如何尊敬佩服的眼光， 不能视而不见的是，她身上最缺少的，正是现代派创作最需要的 “聪明加滑头”。不夸张地说，她是一个没丝毫现代派气质的作家， 一丝一毫都没有。

她本该继续完善她的写实派步伐，但她不甘寂寞，阻挡不了 时尚的诱惑，太醉心于行走于时髦行列中万众瞩目的感觉，她不 允许自己错失跨入这个当年独领风骚、风光无限之领域的机会。 而且，听惯了赞扬声的她，早已自然天成、坚定不移地认为，她 是无所不能的。

《叔叔的故事》正是王安忆追赶现代派浪潮的产物。

看看她是如何完成她的所谓现代派小说的。

“我终于要来讲故事了。这是一个人家的故事，关于我的父 兄。这是一个拼凑的故事，有许多空白的地方需要想象和推理， 否则就难以通顺。我所掌握的讲故事的材料不多，且还真伪难辨， 一部分来自于传闻和他本人的叙述，两者都可能含有失真和虚构 的成分，还有一部分是我亲眼目睹，但这部分材料既少又不贴近， 还由于我和他相隔的年龄的界线，使我缺乏经验去正确理解和加 以使用。于是，这便是一个充满主观色彩的故事，一反我以往客 观写实的特长；这还是一个充满议论的故事，一反我向来注重细 节的倾向。我选择了一个我不胜任的故事来讲，甚至不顾失败的 命运，因为讲故事的欲望是那么强烈，而除了这个不胜任的故事， 我没有其他故事可讲。”

这是一个笨人用最笨的方法耍的一次“滑头”。

这样一段话，换个不管真假现代派的其他作者之口，一定是

**第一辑** **作家作品论** I 111

正话反说或反话正说，一定是明修栈道，暗度陈仓，一定是在看 似老实坦白中暗藏“狡猾”,其中一定有一种看似蠢笨但却实际 的聪明，最起码，也会在这样的叙说中安排些理趣、智巧，或者 通过这样的叙说，让人体验一种经过编织的文字语言的美感和可 玩味性。在这么重要位置，这么大段文字的后面，“别有用心”, 理所当然。

然而，王安忆的坦白是真坦白，王安忆的老实是真老实。

她说她材料掌握不多，那是真的掌握不多；她说一部分是她 亲眼目睹的，那真的是她亲眼目睹的；她说她缺乏经验正确理解， 她是真的理解不了；她说她一反客观写作特长选择了一个不胜任 的故事来讲，她是真的一反常态选了一个不胜任的故事来讲……

这就是王安忆的所谓现代派。谁能相信?但不信不行。 往下看。

“我只需从叔叔三次讲述中选择一次，作为我讲叔叔故事的 材料；或者将三次结合起来…… ”

“关于叔叔和妻子的关系，我已进入了主观臆想的歧路…… ” “还应该设想一下叔叔和孩子大宝的关系…… ”

“我想：叔叔的学校当是一所公社中学，除了镇上的孩子外， 还有四周农村的孩子来读书…… ”

“如果没有它的话，我的故事便失去了发展的动机，因此， 我必须使用这个也许是无中生有的材料…… ”

“我是在了解了故事的结局之后，才开始选择故事的材料， 组织故事，设计叔叔的心理动机…… ”

太多这样的话，不胜枚举。有时是整段整段。

很显然，王安忆号不准现代派的脉，根本不知如何操作现代 派。她苦思冥想想出的方法就是：在写小说的同时，将写作的具

体过程、具体思考全部如实写出，诸如材料哪来的，有哪些成分， 如何选择，如何往下发展，接下去该考虑什么,她的想象，她的 思考，她的犹豫，她的担心，还有她的假设……只要是写作过程 中她的头脑中出现过的，统统写进小说。

这是一件谁都会做的事。

想不出还有哪种方法能比这更笨，更自以为聪明。

小说讲述了叔叔的恋爱、叔叔的婚姻、叔叔的婚外恋、叔叔的 自杀、叔叔被捉奸和被批斗。王安忆一次次用几种原因、几种状态、 几种可能来设想，就像克里斯蒂娜分析案情那样一遍又一遍。

光叔叔的婚姻，她的解说就有四种：一说女的是他的痴情学 生，深夜去敲门，叔叔压抑人性将其拒绝，而后冲破阻挠，心 诚石开，终成好事；一说老师要学生去补课，大冷天的，女学生 握不住笔，叔叔替她暖手；一说老师要教学生二胡帮她纠正指 法；一说女的不是叔叔的学生而是学生的姐姐，是学生替姐姐做 媒……

克里斯蒂娜运用这种方法是为了破案，是破案过程必需的推 理手段，她在其中投放的是悬念、是智慧、是让读者上瘾的“毒 素”,她的高明在于这一手段的运用让读者兴趣十足地进入扑朔 迷离真假难辨的情节中，她的每一个推理都会产生完全不同的结 果，给人物带来完全不同的命运。

王安忆的假设，不过是公开地说出自己的犹豫，犹豫自己到 底该选哪种情况、哪个细节，不过是将本该自己解决的写作思考 告诉大家。她的种种假设和犹豫本质上没区别，任何一种实际选 择，都不会使人物性格产生改变，不会给故事带来不同的走向和 结局。她的困惑没一个读者会关心。读者要看的是小说而不是怎 么写小说。作为作者，想怎么写就怎么写，怎么写都是作者的自

**第一辑** **作家作品论** I 113

由。不管什么派，不管写的是诗歌、小说，还是散文、随笔，唯 有一件事是作者必须做的，那就是：请想清楚了再写!作品究竟 有无价值、究竟高明还是拙劣，都得根据成品说话。执意要写出 写作时的每一假设和思考，那么,就要让读者感到执意的足够理 由，让读者在忘我入迷而不是生厌的阅读中体会它们的必要性、 它们的巧妙、它们看似蠢笨后面的大智大慧。

王安忆笔下所谓的现代派实际还是写实派，而且比写实更写 实，是写实加写实，在本来写实的文本上，加上了她如何写实的 具体过程。

“就像我们，总是用现代派的旗帜来掩盖我们底蕴的空虚。” 这是《叔叔的故事》中唯一一句说到点子上的话。

这话真不像是有心说的，倒像是一个心不在焉的刹那间发生 的口误。

阅读王安忆的作品，通常会有一种非常的疲劳感，这疲劳甚 至会使阅读的接收信号麻木乃至消失。她啰唆，重复，枯燥，无 趣，木讷，死板，七拉八扯，不得要领，却又具有强大表现欲……

但是以往，当王安忆的这些毛病和她擅长运用的人物、心理 和细节描写结合在一起时，因形象思维的加入，尽管艰难，我们 还能忍受她那些难以忍受的毛病。可《叔叔的故事》中，因搞现 代派，因在创新，她对自己惯用的写作方法予以不屑，大量抽去 了细节描写和心态刻画，取而代之的是大量加入理性思维。她一 直以为自己的理性和她的感性一样，是优秀的，事实上，它们根 本无法比较。王安忆不是个看得懂、看得透事物的作家，不是个 思维严谨、条理清晰的作家。她严重缺少精确度，严重缺乏逻辑 性，分析归纳总结能力也极差。《叔叔的故事》中，当她用她的 弱项替换她的强项，当她糟糕的理性和她种种毛病大汇合时，所

有这些弱项便都产生了放大效果。

随便举个例子。就举上文举过的关于叔叔婚姻的例子。

她假设了四种情况，这四种情况都是用来解释叔叔的婚姻的。 但仔细看，这四种情况有哪一种是针对婚姻的?

第一种，说的是他们怎么克服心理障碍冲破阻挠；第二、第 三种，说的是他们的第一次肌肤接触是怎样具体开始的；第四种， 说的是这女子究竟是谁。

不追究对叔叔的婚姻的定性是否准确，不追究叔叔的婚姻到 底是婚姻中的哪一种，至少你假设的四种情况应该能被归于同一 类，应有共性，有共同针对性。可这四种假设中，除了第一种还 勉勉强强算得上是在说叔叔的婚姻，其他三种，既无共性，又和 叔叔的婚姻根本无关。非常荒唐!

只是随便举个例子，证明的只一个方面。 太多可以证明其他方面的例子。太多。

《叔叔的故事》中的叔叔是右派，小说写的是一个右派的故 事。那么,我们来看看，这是一个怎样的右派?

小说中，我们看到的是一个会耍赖的叔叔，一个自私自利只 考虑自己的叔叔，一个过河拆桥忘恩负义的叔叔，一个欺负女人 会打老婆的叔叔，一个六亲不认连儿子都不要的叔叔，一个名利 熏心骨头颇轻的叔叔，一个喷射欲火专抢文学女青年的叔叔……

这个叔叔身上表现出的是不是人的典型?是不是我们父兄的 典型?是不是我们父兄中的右派典型?我们能不能在这样一个右 派身上看到许许多多其他右派?能不能通过这个右派的生活看到 许许多多其他右派的生活?能不能在他身上看到一批人，一代 人?

20世纪50年代，大批有才华的知识分子中坚力量被打成右

**第一辑** **作家作品论** I 115

派，送去农村劳动改造，他们在那里经历了难以忍受的生活磨难 和精神磨难，悲惨地度过了生命中最宝贵的年华。可是，王安忆 笔下的这个右派叔叔身上，我们什么都没看见，看不到他们的悲 惨生活，看不到他们的精神苦难，更看不到作者对他们一丝一毫 的同情。我们看到的仅仅是，我们的这个右派父兄非常丑陋，身 上集中了人类所能有的绝大多数恶习。

是这样吗?

生活中很少有这样极端、这样片面的人。

或许，王安忆在她经常出席的笔会圈里确实碰到过这样的右 派叔叔，复出后抢尽风头，几分小丑样，让人生出几分讨厌。但 是，这样的右派即使存在，也只是整体右派中很小的一部分，只 是几个，他们代表不了普遍右派现象，更代表不了我们的父兄。 而即使面对这样一个右派，我们照样可以肯定而且是非常肯定地 说：王安忆眼中看到的过于表面，过于肤浅了，她投向他的目光 中严重缺少立体感、透视感。

她没有在耍赖的叔叔、追打老婆的叔叔身上看到他对自己足 够的鄙视和憎恶，没有听到他内心的哭泣；她没有在忘恩负义抛 妻弃子的叔叔身上看到他良心深处一份摆脱不了的负疚，没有看 到他在夜深人静的黑暗里对生活过的那块土地的深情回望，没有 看到他对伴他度过苦难时光给过他温暖的妻子的那份掩藏着的感 激；没有在他得意得轻飘飘的时候在他身上看到他失去的青春， 看到他向时光伸去想要拉回时光、夺回生命的那双布满老筋虬结 的颤抖的手……

退一步，即使叔叔的丑陋全部属实，即使叔叔只有丑陋，那 么,作为作家的王安忆有没有看到这丑陋中的人性扭曲?有没有 看到造就这扭曲的丑陋的重要的时代因素?有没有看到其中的政

116 偏见集

治风云、命运变幻、社会逼迫?

如果王安忆什么都没看到，什么都没想过，那么,她为什么 要写这么一部小说?

**王安忆的尴尬**

王安忆口口声声说“我要讲故事了”“我是一个讲故事的”“我 想讲一个故事”,“这个故事不讲的话我就不能讲其他故事了”…… 表面看，这不过是句不必对之负责的口头语；其实不然，王安忆 真的非常看重故事，她在自己对故事的看重中还得到一份骄傲一 份满足，她是真诚地觉得自己的故事讲得很出色。

故事追求的是神秘性、猎奇性、刺激性，满足的是人们的好 奇心，可王安忆的故事，几乎没有神秘性和猎奇性，她的故事很 少能够吸引人，很少能够让人产生兴趣，产生追读的欲望和冲动。

最让人吃惊的是，作为一个写作多年的作家，王安忆显然完 全不知故事在文学中所处的位置。于一部优秀的文学作品而言， 故事，就和人物、情节、语言等等一样，只是其中的一个部分。 毫无疑问，这部分的精彩与否极为重要；但是，更重要的是，在 真正的文学作品中，故事只是一个载体，一个可被作家用来装上 自己思想、情感、观察、认识的载体。文学作品的真正成功不在 于故事，而在于生动精彩地讲述故事的同时，自然地、恰当地、 充分地表达自己的思想、感情、观察、认识。

《红楼梦》去掉其中一流的文字语言诗词歌赋，去掉其中体 现的“世事洞明”“练达人情”,《三国演义》去掉作者对社会、 历史、政治、经济、团队关系的超人把握，《情人》去掉那份不 动声色洗尽铅华透入骨髓的沉甸甸的苍凉和深邃，那么,还有多

**第一辑** **作家作品论** I 117

少文化人会对它们有兴趣?

王安忆的尴尬在于，她既没按照故事要求写好故事，又没按 照文学要求操纵好故事。她的尴尬是她总把许多故事不需要、文 学又不看重的种种统统装进她的作品。

**写作上的一两个特点**

王安忆的文字很不理想。她既不能在其中注入诗意、情趣， 注入优美的节奏、旋律，使之行云流水般洒脱飘逸，又不能使之 如同戏剧演员们一步三顿的步子，让人有滋有味地咀嚼品味。她 的文字拖沓、粗糙、缺少精度，既无现代西化特征又无古典中文 特征。

王安忆的细节运用是散点式的。这些散点式的细节均匀地散 布在一个平面上，彼此的关系是并列的，各自发挥着自己的作用， 彼此缺少一种相互衬托、相互呼应、相互推动的力。形象地说， 她不能让自己的细节进入螺旋槽状态，使它们在发力的同时受力， 因受力而围着重心旋转并且上升。散点式写作的作家最喜欢的落 点是平面，平面越宽越长越大越好，只有在那样的平面上，写作 才最舒展，笔下细节尽可各管各，无须考虑与其他细节的关系， 无须考虑细节如何为更大的用心服务。这也是为什么,王安忆的 小说大多都从“很久以前”开始说起，从人物的小时候开始一步 一步地说来。

一个有总观能力、压缩能力、立体感的作家，在任何一个横 截面上甚至任何一个点上，都能做出自己想做的文章，使之发出 自己想发出的力。

尽管王安忆的作品中常常出现“艺术”“美感”这类字眼，

但是很遗憾，不管是在她笔下的具体故事中，还是在她讲述故事 的具体方式方法中，我们最少、最难得到就是美感和艺术感。再 美再具艺术感的事，一经王安忆处理，几乎都是千篇一律的啰唆、 繁复、混乱、笨拙、无趣，看得人头晕、烦躁、无法继续，一如 她写过的鸽子、流言、弄堂。即使在她最擅长表现、表现得最好 的那些关于男女性爱的文字中，她也严重缺少分寸感，不知节制， 不知简繁得当、纵而不奢、约而不芜，找不到投射自己视眼的最 佳角度。

王安忆还是个没有结构感的作家。什么叫结构?通俗地说， 就是布局，就是怎样安排你手中的材料。更通俗地说，就是从哪 开始写，通过怎样的途径写，哪些先写哪些后写，哪些多写重写， 哪些少写轻写，哪些干脆不写、留空……不同的写法产生不同 的力，不同的写法产生的中心也不同。而所有的写法，为的都 是通过一种有序手段，最合理、最有效地将自己的主旨表达好， 并且最合理、最有效地将之传达给读者。这些，对一个真正的 专业作家来说是常识，是由写作经验的积累得知的，是起码应 该知道的。然而很奇怪，也很难相信，王安忆的写作让人感到 的是无序，她没主次感、轻重感、缓急感，不知留白的艺术效用， 她是想到什么写什么,一个字眼，一条思绪，也能引出她的一 段横插文字，打断读者的阅读思路，扰乱读者正在营造起来的 感觉和认识。

她像个很不出色的摄像师，对于所见一切，不管有关无关， 以同样的目光、同样的关注、同样的耐心，无一疏漏地统统摄下， 用的还是慢镜头摄像法。

有人说，写作的最高境界是不见意识的。其实，所谓的“不 见意识”,是看不见意识而不是没有意识。大师们的无意识背后

**第一辑** **作家作品论**

I

119



恰恰是有意识，不过他们无须刻意追求，他们的意识早已炉火纯 青，血液一样在生命中流动。而他们的一切都表现得那么自然、 不见斧痕，润物无声，从心所欲。

**致命缺陷**

一次，一个文学讲座上，有人问王安忆写作状况，她回答说， 现在最让她伤脑筋、让她想得最多的，是具体细节，比如，两个 人碰面了，怎么碰的面，说了些什么话(大意)……

很惊讶。这惊讶有三。一，这话说明，王安忆小说中的这类细 节，大多是凭空想出来的。靠这些完全凭空想象的细节写出一本又 一本书，怎能不写到枯萎，不写出严重缺陷?!其二，我们没有发 觉王安忆在类似细节中提炼出过重大内涵，而就这类细节的量，于 她早已超标，可她的苦恼，竟还停留在对一个有三十年写作经验的 作家来说早已不该是问题的细小纠缠上。其三，王安忆对自己真正 需要思考、需要发愁的问题一无所知，没有丝毫意识。

也许这才是王安忆，才是典型的王安忆。也就这样的话，才 充分鲜明地显示出王安忆。应该说，她的写作表达、她的思维认 识，从来比较统一地暴露她的一个特点，那就是：不中要害!

王安忆的致命缺陷是什么?她的致命缺陷是：胸中没有一座 可以仰靠的大山；也可以说，她缺少一个完整、坚定、纯属自己 的思想感情体系，缺少她作为作家的灵魂。

每个成熟的作家胸中都该有一座大山，这大山就是他的世界 观，就是他完整的思想情感体系。这是作家的全部依靠和寄托。 作家的作品之所以发光，归根到底，是他的灵魂，他的思想情感 体系在发光。作家投向事物的眼光，在事物中所做的提取，对事

物进行的再度组合，完完全全基于这座大山。心生而言立，言立 而文明，这是放之四海而皆准的道理。

是作家的认识，作家的思想感情产生了作家的作品。也因此， 作品中的一点一滴都从不同方面不同角度反映作家的思想情感体 系。沿着作家笔下的点点滴滴寻根溯源，最终归返的必定是作家 胸中的这座大山。

可是，阅读王安忆的作品，不管从个别还是从全部出发，我 们都找不到这座应该存在的不可或缺的大山。她笔下的点点滴滴 并非来自同一聚处，也就返回不了同一归宿。不是因为她高明， 不是因为她深奥隐晦深藏不露，而是因为她没有。王安忆的胸中， 缺少的正是一个成熟作家对世界、对生活应有的成形且稳固的思 想感情体系。

这也是为什么,《小鲍庄》这样一部写作上颇为成熟老到， 也颇为客观全面地展示农村人物、生活的作品，到头来，落点落 到了五岁小童捞渣救人事迹的宣传闹剧上，不过是对时尚对社会 风气进行一点丑化一点隔靴搔痒的讽刺。这落点不在故事中心， 带不动整个故事，不能将故事中的星星点点凝聚起来。这落点， 尤其今天看，不仅偏题，而且太浅。事物中所拥有的时尚性大多 是表面的，经不起时间考验的，除非作者有通过表面现象揭示事 物本质的能力。

这也是为什么,我们读《我爱比尔》,读得无动于衷。待到读 完，再不怀疑自己确是耐着性子读完的。我们不过在读一个故事， 知道一件以前也知道但知道得不清楚的事。仅仅如此。这故事打 动不了我们，我们不能从中获益，不能在其中得到任何超过我们 的常识、超过我们智力的理解认识，不能得到一点感情上的痛苦 或快乐的触动。我们甚至不知道，作者为什么写这样一个故事，

**第一辑** **作家作品论**

I

121



是什么打动了她，使她产生将这故事告诉别人的冲动。

这也是为什么,《69届初中生》中有那么多贴切的、鲜活的、 抓得住人的出色细节和准确生动的人物心理活动描写，但是，当 我们看完后，还是有那么一点茫然，这部小说到底说的是什么? 想说什么?我们没有在书中看见一张完整的立体的画，感受不到 股强劲的凝成一体的力，我们的思、想、情、感得不到一种集 中的、宏大的、震撼性的冲击。

这也是为什么,《长恨歌》这样一部穿过几个历史时期、从 遥远处缓缓写来、足以写出一个天大的生命之苍凉的小说，最后 竟出现了王琦瑶丧身刀下的戏剧性结局。这死死得毫无道理，死 得偶然，死得没一点必然性；更重要的是，这死，触及不到王琦 瑶悲惨命运的本质，加深不了读者对她悲惨命运的认识。

这也是为什么,自从王安忆跻身当代作家行列之后，中国文 坛上出现的任何一个热潮，伤痕文学、改革文学、知青文学、寻 根文学、先锋文学、马尔克斯热、杜拉斯热……她从没一次落空， 总是能够积极地、迫不及待地、得意地站在热潮的尖尖上。

她的胸中没有一座大山。她的任何一次征程都不是从胸中的 大山出发的。

《启蒙时代》中，王安忆以居高临下的口吻，一而再、再而 三地表示了对“小市民”的鄙夷。真不该这样做。小市民没什么 可鄙夷，作为作家，更不该对之鄙夷。作家眼中的市民出现在作 品中，只有主次之分，没有大小之分。

而具有讽刺意味的是，如果给王安忆概括一个世界观的话， 那么,她的世界观中有的最多的正是典型的小市民倾向。

她始终唯恐落后，始终在赶时髦、追潮流、“轧闹忙”;她对 周围事物有种不问青红皂白地伸长了颈脖和耳朵式的关心；她总

122 **偏见集**

是不无炫耀津津乐道自己打探到了什么;她像一个挎着篮子走进 免费菜场的家庭主妇，看到什么抓什么,只要抓得到的，统统都 塞进她的篮里……

没什么不好。小市民写小市民文学，小市民的文学也是文学， 小市民的文学也能写出大文学。事实上，王安忆最关心、最理解 的是小市民，最适合写的就是小市民文学。只要静下心来，她定 能写出反映小市民的优秀文学作品。可惜的是，她认识不到这点， 她老把自己想象成大市民，老想走大市民走的路，老想走出大市 民的步子、大市民的姿态。

**批评缺席**

不久前，看一个音乐颁奖大会的实况转播。首奖得主是个年 轻人。据摄像画面上她的惊讶程度看，她对自己的幸运没丝毫准 备。这种情况下，走上领奖台后，她激动的获奖感言说得尤为真 实，她说：“今天能够得到这个奖，我要特别感谢的是那些严厉批 评过我的人，是他们的批评，激励了我的意志…… ”

不管其中有无赌气成分，这话是可信的，说出的是发人深省 的真理。

任何一个写作上真正有实力有成就的人，都会非常清楚批评 对文学创作的作用，都会在心中牢记一路走来时那些真正给过他 们帮助、深深刺痛过他们的尖锐意见。

可惜，中国文坛几乎没有批评。大家都太多地领受了赞扬的 好处，靠颂歌活命、靠颂歌养尊处优。

人所周知，王安忆在中国文坛的地位实在太优越，这优越已 使她可在一片热情激动得战栗的赞扬声中心安理得地闭上沉醉的

**第一辑** **作家作品论**

I

123



眼。感觉太好了。没几个人能享受这么好的感觉。于是，闭着眼 的缥缈境界中，她真的觉得自己已是大师，觉得自己不管写什么, 怎么写，都能写出好作品。

有些人是误导不了的，而有些人是经不起误导的。

会不会被误导，完全取决于胸中有无那座大山。因为，那座 大山本身就是一架天然的精确度最高的方向测量仪。

王安忆的最佳创作状态在80年代。

80年代的王安忆，创作上所闪示的亮点，即使今天看，仍然 耀眼。

《69届初中生》中，我们看到了她对细节、心理的准确把握； 《荒山之恋》中，我们被她带入了“陷阱”,听到了她对感性的人 和理性的人难以协调的矛盾之逼问；《小城之恋》中，我们看到了 她的文字能力，看到了她制造氛围和情绪的能力……

如果中国文坛有正常的文学批评，如果她能知道并且发扬自 己当年那些难能可贵的长处；如果她能在知道自己优势的同时知 道自己的特点，在知道自己特点的同时也知道自己的弱点；如果 经不起误导的她一早就能得到准确引导，既得到肯定也得到批评， 并以批评刺激斗志，激发才智。那么,今天的她就不会写出《启 蒙时代》《叔叔的故事》这样让人啼笑皆非的小说了；那么,今天 的中国文坛将仍有一个值得大家尊敬的王安忆。

(刊于《当代文坛》2008年第1期)

**124** **偏见集**

**登峰造极的疯狂堆砌与不自知**

——读《天香》,再论王安忆

**(一)**

读王安忆的长篇小说《天香》,简直有种大脑神经绷断的感觉。

小说一上来，正常阅读便遭重创。刚一句“嘉靖三十八年”, 紧接就来个“本朝开始”。这“本朝”是哪朝?谁的口吻?没人 不知王安忆活在“当朝”,可“当朝”也谓“朝”?接着看，明 白了，这“本朝”指的还是“嘉靖朝”。可“嘉靖朝”和作者王 安忆什么关系?她是那朝那代生长的?怎么就成了“本”?纠结 半天，唯能想出的理由：因写嘉靖年，王安忆就把自己假装成活 在嘉靖年的作家。这么做，无非想说明的是，她书中呈现的嘉靖 年的事，是她在那个年代那片天空那块土地上的亲身经历亲眼所 见亲耳所闻。

有无作家如此匠心地“假装”过自己的出生?有必要吗?退 一步，即使你有天大的“蒙蔽”“误导”读者之心，可读者就是 那么轻易能被你蒙蔽、误导的?

这就是王安忆，执着地自恋自己的假想，自恋自己的无所不 能，完全看不到自己行为的悖理、可笑和作家应有智慧的缺乏。

**第一辑** **作家作品论**  I 125

**(** **二** **)**

王安忆是如何使自己相信她真是明朝人、真已具有明朝人写 明朝的优越性的?

——故事!是明朝的故事和明朝人讲的故事，让王安忆感觉 自己真的置身于明朝的氛围中了。这故事不是小说《天香》的故 事，而是没一百也差无几的一个个穿插在《天香》中的小故事： 三保下西洋、五百童子落孤岛、阿公爬灰的变相版、九间楼、九 亩地、黄道婆神像、绿豆芽穿肉丝、竹撑箩抓麻雀、唐伯虎、徐 文长、董其昌、张俊、岳飞、韩世忠、苏小小、公孙鞅和秦孝公 讲帝道，等等。她是见缝插针地写她收集的一个个与《天香》故 事基本无关的小故事。去看和尚，就让和尚讲故事；去看木匠， 木匠不讲就要求他讲；看到某人，就讲个某人的故事；看到某物， 就讲某物的故事以及由某物引出的故事。实在是缝也找不到，造 不出了，干脆停下，“等一等”,直截了当地打断道“这个时候， 还发生了两件大事”“这一年的大事还有很多，归起来有几桩”“这 一年，有一桩盛事、两件新闻”,然后，不管你想不想听，她将 书上看来、街上听来的所谓大事、盛事、新闻，强行地，逼迫性地， 生硬无礼、不讲道理地，一桩桩、一件件地讲给你听。这些故事 是否真是大家闻所未闻的?完全不是。只要看点书、长有耳朵的， 大多都已知道。谬误绝非出自这些故事本身，而是出自强硬插入 这些故事的作家王安忆身上。

优秀作品中，作家笔下出现的任何文字，都是有用的，或渲 染氛围、烘托环境，或交代情节、推进故事，或描绘细节、塑造 人物，或展示人与人、事与事间的关系……一句话，所有文字，

126 **偏见集**

都必须是小说所需的、所必不可少的。而隐藏在这些文字的背后， 最终直接或间接关联的，一定是作家创作这部作品的用心，也就 是作家想要表达的根本。而王安忆笔下的大多数故事，可有可无， 没有更好，完全不牵连作家的用心，对《天香》故事中的情节、 细节、人物产生不了任何作用，唯一造成的效果，就是一次次打 断读者的阅读思路，破坏创作规律，无视小说叙说的内在合理性 和必然性。要说这些故事，因大多发生在那个年代(只能说大多), 就会让人感觉王安忆所叙的《天香》“确确实实”是发生在明朝 的事，恐怕是自欺欺人。渲染、烘托一个时代的背景，和罗列这 个时代有过的人、事绝非一回事。一个时代有一个时代的精气神， 一个时代有一个时代独有的声音、颜色、气味。如果堆上几个故 事，就能构成一个时代的环境氛围，那么,面对一个古迹，听上 一段解说，我们就都能进入那个古迹的年代了。此外，还有一点 必须一提：经过历代民间不断修正遗留下的故事，有的只是故事 本身，是不可能存有特定的时代特质的。

不知是否有人写成功过自己没经历过的时代，如果有，一定 是奇才，但这奇才，一定不是王安忆。

**(** **三** **)**

除了故事的收集与强行插入，《天香》写作还有个巨大特征， 即整本小说从头到尾，毫不手软地对各种场景和物体进行顽强， 难以终结，几乎置人于死地的，没完没了的介绍、描绘加想象， 大至园林工艺、纺织花机、寺庙、庵所、婚事、嫁妆、花轿、官 职、轩亭、祠堂……小到花草、鱼虫、蛇蜥、香囊、蜡烛、笔墨、 木工、油漆……每逢提及，必是不顾故事情节人物叙说的中断，

**第一辑** **作家作品论** I 127

“停下来”,认真耐心地进行长篇大论的说解，说到读者完全忘记 小说原先正在叙说的。写绣花用针，能写出二十七套针法；写一 帖中药，非得写出这药的配方、烧法、味道以及味道造成的影响； 写楠木，能从楠木的产地、特性开始，一直写到它的作用，再从 作用延伸开来，去和其他木头一种种、一根根地比较……写得星 星一样密集，太阳一样宏大。这样的写法可被算作绵密、厚实的 话，那么,这样的绵密、厚实的效用就是让人气闷、胸堵，难以 呼吸。阅读史上有谁碰到过这样的作品、这样的写法?正常吗? 不错，小说的写法是可创造的，但创造的原则是为内容的表达提 供更好、更恰当的形式。注意：是“更好”“更恰当”不是“更 坏”“更不恰当”。读《天香》,读到后来都读得怕起来，每见文 中新出现一词，便料后面紧随的必是这词难以穷尽的，从遥远历 史说起的，扼杀阅读神经的，没趣没味、没完没了的折磨人的介 绍。预料的准确率绝对百分之一百。这样没有意外的预料，于灵 性阅读绝对是种痛苦，对需高度智慧的创作绝对是种深度玷污。

与故事罗列如出一辙，《天香》找机会、造机会地写物件， 写景象，不依不饶，完全无视这样的写法已单调、笨拙、穷途末 路到如何程度。写某人走进某花园，以为她要写这个人，其实不 是，她是想通过“走进花园”四字，使下面对这花园几百或几千 字的描写显得名正言顺；写某人“穿过桃林”也一样，为的只是 有个由头，可以接下去写有关桃林的又厚又密、难以透风的介绍； 写某人上街，她关心的根本不是这人上街的目的，而是这人能在 街上看到很多事物，而这人看到的每件事物，都能成为她理直气 壮地拿来痛痛快快写上一阵的对象。小说中的景象、物件，是为 小说中的故事、人物服务的。但《天香》相反，王安忆笔下的故 事与人物往往是陪衬，是为景象、物件服务的。《天香》中真正

的主角不是人，而是王安忆顽强、执着、津津乐道的各样景象与 物件。那是她真正的兴趣。但必须注明，这兴趣也不在景象、物 件本身，因为在那些景象、物件中，我们感觉不到作者自己的体 悟、玩味。准确地说，这兴趣在于王安忆对这些景象、物件厚厚 密密、层层叠叠的“叙说”,是“叙说”本身。她并不真的在乎 叙说对象是什么。感觉自己的叙说“无人能及”是她最大的追求。 她太满意于进行广泛、厚密、层层叠起的叙说时的感觉。

很难说，《天香》中的种种介绍与我们游览名胜古迹时听到的 导游解说、街上收到的产品说明书、博物馆里陈列的物件鉴定词 有什么区别。很难说，《天香》中的介绍就能好过导游说的、说明 书写的、古董证书上鉴定的。王安忆的文字本就从专业人员与手 册那听来看来，多数还是现买现卖的。至少跟随导游、面对广告、 走进博物馆，我们有思想准备，知道自己将接受的是什么,并且， 那样的接受也是我们的期待。无论如何，正常人在阅读的时候， 都不会愿意在小说中遇上王安忆这般没节制、没分寸的宣泄。

介绍、说明在小说中不是不能有，而应极具分寸和技巧地将 之糅合在小说叙说中，不见刻意匠心自然而然地用。优秀作家， 尽管纸上呈现多有感性，但理性始终在纸下“醒”着，随时知道 自己在“干吗”,随时都在检验自己的笔力与期望效果间的吻合 度。作为作家，尤其是知名作家，王安忆是个极其的例外。她的 理性超级简单，她将一个个小故事穿插在她的小说中，是因她收 集了很多这样的小故事，相信有了这些小故事就有了她想写的明 朝；她写物件、景象，是因她听惯了外界对她物件、景象书写的 赞扬，深信自己是这方面的高手，深信只要将这些物件景象层层 叠叠地垒起，就有了他人达不到的高度。

毫不怀疑王安忆是个随时带着笔记本、做着卡片、补充着日

**第一辑** **作家作品论**

I

129



记的作家，毫不怀疑她的每张卡片，每本笔记、日记，都密密麻 麻地记录着她看到、听到、打听求教来的知识。同样，我们也毫 不怀疑，她的每一次写作，都抱定一个决不动摇的宗旨，那就是： 无论如何艰难，也要想方设法用完她日记、卡片、笔记本中的所 有记录，坚决用个干净、彻底、“鸡犬不留”。

《天香》中写过的场景、物象以及一个个小故事叠起来，不 占全书五分之四，也占全书三分之二。这是一个“吓人”的比例。

小说的主要叙说对象是人和事。高明的小说，由合理的事合 理地承载人，合理的人合理地承载他们的思和想、情与感。这思 与想、情与感，是作家对小说中人和人的生活所做的最重要的投 视，是作家的根本注重。场景、物象，在小说中只是附件，次要 的小附件，起的是衬托人的生活环境、人的心情的作用。一部小 说中，次要附件占了绝对压倒性的比例，这小说还是小说吗?

**(** **四** **)**

小说的主要对象是人。纵观王安忆的小说，有没有写活的 人?有，《69届初中生》中的雯雯。怎么才叫写活?那就是，作 者赋予了这人特定的思想、情感、心理、言行举止以及神情。这 些思想、情感、心理、言行举止、神情中的一些，也可大致合适 地出现在他人身上，但只是一些，而这一切的总和，只能属于这 个特定的人。雯雯，因为有了这一总和的恰当描写，于是，放下 书后几年、几十年，我们仍能“看见”她。

以往，王安忆小说中大多人物的塑造，是靠一种缺少统一 性的拼凑。她习惯性的操作，是将看到的、听到的不同人的故事、 不同故事中的不同细节，不加修正地统统堆在小说人物身上。

也因此，她笔下的人物绝大多数是故事中的人而非真实的有性 格的人。王安忆的人物拼凑法，本该理所当然地遭到有一定素 养的读者的共同拒绝。但她有个特殊能力，她能以超常的顽强 与执拗将每个她用来拼凑的部件，写得绵密、厚实、冗长到超 过大家的想象和接受极限，使人看不见整体只看见部件，以致 忽视拼凑写作法的存在。

她写不活人物的原因还不仅仅是拼凑式的组装。她笔下的人物 多是档案式的交代和定语式的介绍。她总是喋喋不休地告诉读者有 关这人的这事那事。除了雷打不动的出身、家庭、亲戚以及长相、 穿着、皮肤白不白的交代，就是不许读者动脑而由她说了算的介绍。 她津津乐道的介绍，往往极其缺少准确性和有效性。她很少让她笔 下的人物自己出来“活动”,很少给予人物对具体事与人做出心理 行为反应的机会，她不是用形象思维的方法来塑造人物，让读者 自己“看”,自己判断。这是小说写作的大忌。小说是用形象思维 说话、靠形象思维取胜、因形象思维而成立的，是一门形象思维 的艺术。她常常是想到哪写到哪，写过就过，不“回收”,信马由 缰，漫无边际。比如“大家叫闵姑娘‘闵’,叫快了就叫成了‘米’”, 说得煞有介事，以为其中蕴有什么,不是情也是趣，可在王安忆， 只是写到“闵”时想到了(近音)“米”,顺手一笔，全无用心。 如此特征的例子，在她的作品里大大小小多得可以堆成山。

然而，不久前王安忆的中篇《骄傲的鞋匠》给人士别三日之 感。虽然小说开头，她一如既往地运用王安忆式的“作秀”写作 法，将与小说几乎无关的个人历史、城市历史大写特写，显摆知 识，让人生厌以致难以容忍，但在后面的写作中，当“忘记”了 自己的恶习，真正投入小说的画面中时，她开始进入人物心里， 开始让人物自己说话、行动，于是，这些人物活了，惟妙惟肖。

**第一辑** **作家作品论**

I

131



那篇小说，不仅让人看见了一个个“活”的人，而且让人看见 了“活”的人之间“活”的交往，看到了一个个“活”人的“活” 生活形成的荡漾在上海弄堂里的风情。这部小说证明王安忆本是 具有写活人物的能力的，也证明了，她的心确实和小市民靠得最 近，和小市民最相通。因为“近”与“通”,她的想象用到他们 身上才能准确、深入，才能自然忘我。

《骄傲的鞋匠》使人对王安忆的写作重新燃起希望。

可悲的是，这一希望在阅读《天香》时又被彻底粉碎。

《天香》中也有几段写得相对散发人间气息的，比如蕙兰婚 前与希昭的对话，小绸和柯海新婚夜的情景描绘等等。但是，如 真仔细阅读、仔细体会，你会发觉，你读到的还是当代人的对话， 体会出的还是当代人的情趣，且并没让你感到这当代人出自大家 族。这是件犟不过的无可奈何的事，即使作者再把自己当成嘉靖 “本朝”人也无用。唯一所能，就是将手伸到当代人身上“偷窃”。

《天香》是王安忆小说中人物出现最多的一部。不说这些人 物早被假山假水、花虫鱼蟹、历史人物与掌故侵占和淹没，就算 我们宽容地对那些侵占物，只作不见地统统去除，就剩下的篇章 当整本小说看，那么,其中人物也是单薄如纸，只有姓名，没有 形象。大多姓名的作用，除了传宗接代，就是一如《启蒙时代》 般一环套一环地套出一个个新人物。书中写得相对突出的小绸、 希昭、蕙兰、戥子，也不过是平面剪纸，用以支撑的细节，只是 大概习性的归类。类似习性的人世上有千千万万，区分出他们中 的这个那个，才是作家的真本事。这区分，不在于人物面对不同 的环境事件，而在于面对环境事件不同人的不同反应表现，在于 不同反应表现中的内在统一。

《天香》中除了家庭人员以及与之关联的亲戚，还写了许多

132 **偏见集**

大家耳熟能详的历史人物，写得最多的当数徐光启。不错，徐光 启是明朝人，生活在上海南市，他的功绩、历史，即使大家知道 得不清，花点时间也能查清，它们都在网上、书中待着，跑不了。 作为小说读者，我们更有兴趣的，是通过作家的笔，让我们看到 一个“活生生”的徐光启，一个摆脱了尘封历史，从档案中走出 来的徐光启，看看这个伟大人物生活中的形象，看看他与普通人 有什么不同，即使相同，也想看看如何的相同。能够的话，我们 还期待看看这个大人物出现于《天香》的必然性，以及增给《天香》 的光彩。然而，王安忆总能以她超常的自信携带超常的愚笨以及 超常的无趣无味，毫不留情地扼杀我们的希望。小说中的徐光启， 除了资料与掌故，什么都“没有”。翻来覆去写的那些，不外乎徐 光启骑着马、徐光启来到某家、徐光启站了起来、徐光启眼一亮 以及徐光启问、徐光启道等问不问道不道全无紧要的废话。

相信吗?很难相信。但不信不成。王安忆就是这样让虔诚的 阅读在信与不信的折磨中承受大脑神经绷断的痛苦。

王安忆为什么要写《天香》?她根本不了解那个时代和那个 时代中的人。这部书中究竟什么打动了她，使她产生写作冲动?

没有一个优秀作家的优秀作品能够毫无冲动地产生。 一部打动不了自己的作品，怎么可能打动读者。

**(** **五** **)**

王安忆是个喜欢和人较劲的作家，特别是和大作家。她总觉 得伟大作家能做到的她也能做到，而且能做得更好。《情人》火 红时，她写了《小城之恋》,与《情人》一比；张爱玲火红时，她 写了《长恨歌》,与张爱玲一比；曹雪芹火红很久了，久得她终于

**第一辑** **作家作品论**

I

133



受不了了，于是，她写了《天香》,与《红楼梦》一比。

一个看不清自己、不知自己位子到底在哪的人，怎么也是个 悲哀的人。

先来看看《小城之恋》。这部小说中制造的浓厚的、音乐般 的氛围和情绪，不仅因为进入了精神领域，达到了较高的文学层 次，更因这一情绪氛围的制造本身的成功，可以称得上出色。作 者确实让人感到了她所渲染营造的气场。这是一种难度较高的写 作。然而同时，小说犯下了一个致命的不能原谅的错误，那就是， 书中渲染的情绪氛围根本不是书中女主角所能产生的，也不是适 合用以烘托女主角的。小说中的她，粗俗、无知、没头脑，这样 的人，产生不了书中所渲染的压抑伤感的情绪，也无须这样的氛 围的萦绕。情绪氛围必须与其拥有者的特性相符，这是不可违背 的原则。可以说，小说中的情绪氛围不是女主角的而是王安忆的， 是王安忆将自己的情绪氛围强加给女主角的。“辞以情发，情以 人迁”是所有作家都该懂的道理。而看《情人》。杜拉斯的《情 人》,以苍老、冷静、铅一样沉的文字，刀刻般深的情感，不加 雕琢、不动声色地叙说逝去的生命；高度的理性和高度的感性达 到了理想的交融；练达，老辣，骨子里的厚实与深邃，直视人生 的真实——软弱、丑陋、恶毒、优美，具有立体的爱与恨；震荡 波及灵魂，却不见波澜；读者在与人物及人物散出的情绪浑然一 体的强烈磁场中，体验生命本质的感动、人的苍凉与忧伤，痛苦 而享受地浸染、沉醉其中。这样两本小说，可以比吗?

再看王安忆和张爱玲。且不论张爱玲是否真的达到如今所被推 至的高度，但与王安忆比，差距还是显而易见的。张爱玲笔下的上 海、上海人，是活的，传神的，是她用敏锐的五官切实感觉来而后 轻松挥洒出的，张爱玲身在的就是那个时代，笔中流出的点滴天然

134 **偏见集**

就是那个时代的产物，沾染那个时代的气息。王安忆笔下的上海、 上海人，是她坐在黑漆漆的斗室中，凭借电影、图片、听来的故 事和一些文字记载开展想象，然后将想象蘸上干乎乎的墨水，使 劲挤呀挤地“挤”出来的。她笔下的老上海是她刻意的制造、零 碎的拼凑。她不过甩了几滴当代的水，便将之假想成一场过去的 雨。她是在用非准确的想象堆砌来“硬写”“死写”“愣头愣脑” 地写，笔下完全没有张爱玲的自然轻松与智巧。还有，张爱玲的 笔下不时总能冒出几句让人叹息感佩，表现出极其感性、悟性、 智性，又充分形象、生动诗意的语言，王安忆能吗?怎么比?!

《红楼梦》就更不用说。《红楼梦》写出的是一个人人爱读的 故事，《天香》写出的是一个让人读得神经几近绷断的没有故事的 故事；《红楼梦》写出了一个个栩栩如生的人物，《天香》写出的 是一个个书本还没放下就已想不起形象的人物；《红楼梦》中有着 那么多作者自己的让人读来回味无穷的诗词歌赋，《天香》有的则 是从古诗古文中搬来的一段段、一句句文字的陈列；《红楼梦》中 的文字简洁清晰、行云流水、不见雕琢，《天香》中的文字啰唆、 繁复、颠来倒去……还有什么?太多太多!

看一个聪明人装傻是享受，看一个傻人装聪明是受罪，看王 安忆坚定自信地推着辆装满写得密密麻麻的卡片、笔记、日记本 的推车走来，是恐怖。

**(** **六** **)**

较劲不是坏事。只有不满现状意欲超越自己、超越他人的人， 才能生出较劲念头。较劲可以是推人进步的动力。然而，较劲不 是人家写什么我也写什么,人家怎么写我也怎么写。那就等于在

**第一辑** **作家作品论**

I

135



别人的身体中寻找自己。较劲不是拿自己的“不能”去较劲他人 的“能”。优秀作品之所以优秀，是因作者对自己的天分进行了 良好开发，因为作者在自己的心中找到了属于自己的文学。最庄 严的较劲，就是拿自己的最“能”去和别人的最“能”比，拿自 己心中的文学去和别人心中的文学比。

不要再误导王安忆了。说过了，有些人是误导不了的，这些 人是经不起误导的。

《天香》,绝对是部王安忆将她已有写作毛病统统集中起来加 倍予以发挥的作品。

王安忆不是没优点，而是有很多。但成群结队的胡吹乱捧的 嚷嚷，让她不能正确驾驭自己的优点，却以百倍的努力去光大自 己的缺点。

在《天香》这本书中，王安忆确实做到了他人难以做到的，比 如广博的知识面、丰富的阅读量、厚实的写作、大量的人与事的调 查研究，她的古文功底也是突飞猛进，让人刮目。还有，她的勤奋、 努力、踏实、认真、专注以及长跑运动员般的耐力等等，都是别人 难以赶超的，可以说，是所有文人都希望自己能够拥有的。但是， 千万请注意，这一切，都不能决定小说的成功，都不是成功小说的 主要因素。王安忆需要的，是在完善并正确运用已有写作技法的前 提下，问一问自己，究竟有没有一部自己心中的小说?有没有听到 过自己心灵的呼唤?有没有一种心中小说已积聚到了想要喷涌的 感觉?真正的优秀作品，一定在你心中，一定是你心的充分体现!

(原题《〈天香》算不算小说——再论王安忆》,刊于《文学 报》2011年7月7日；《城市文化评论》第9卷；《国际汉语文坛》 2011年第3期)

**136** **偏见集**

**《天香》带来的悲哀**

王安忆长篇新作《天香》,不断被认为可与《红楼梦》媲美， 这样的高度赞扬，如果不是刻意吹捧，则是我们整个文坛的巨大 悲哀。

不断赞扬的理由是：《天香》还原了上海历史，《天香》为顾 绣立传，以及《天香》写出了大历史大文化。不知赞者是如何判 断《天香》“还原”了明朝历史的?我们没人经历过那个时代， 感受过那个时代的氛围气息。有资格鉴定的，该比王安忆更了解 那时代，至少更有实际生活经验。一般而言，今天的人写过去， 不管具有如何的想象能力，最终所用还是现在的感知，不过做了 次借代，把现有的生活经历感知放入过去的时空。封建社会、农 业时代，朝代可以变更，但大环境、文化传统、生活习俗基本不 变。那样的社会，思想感知大致可以通用。今天，日新月异的变 化，掐断了这种思想感知变通的可能性。至于立传，立传就是好 作品?就能与《红楼梦》相比?什么逻辑?鲁迅先生为阿Q 立过 传，但他“立”出了国人身上可被抽象提炼的共同丑陋，这些丑 陋就在身旁，我们不时扭头就能看见，甚至粘在我们的胳膊、大 腿上。《天香》只是说了一件事，其中没有值得关注、高于一般 视线的提炼。何况小说已被器具、景物淹没，精神严重缺失，情 感极度枯萎。至于王安忆重视的女性天生的闺蜜亲密，即使如实， 根本无须通过她完全不了解的明朝来表达。一个连将“共性认识”

**第一辑** **作家作品论**

I

137



装入身处时代的信心、能力都没有的作家，怎么让人相信她将这 样的认识装入四百年前所体现的必要性和准确性?

说到底，还是对书写大历史、大文化的走火入魔般的向往。这 样的高调本身没错，重要的是唱给谁听，合不合适你听，合不合适 你写。

《天香》中，王安忆将她一贯的堆砌写作法发挥到了极点， 把能收集到的有关明朝的事件、人物、器具、景象统统塞进小说。 确实，小说挺文化，将之当作知识阅读，来之不易。然而，这不 是文学。文学和文化不是一回事。小说是一门形象思维的、灵性 的文学艺术。小说中，文化只有转化成形象思维后自然而然、恰 如其分地出现，才被欢迎。《天香》中一大半篇幅，是无灵性的 刻板的文化介绍的疯狂堆砌，结构上，完全背离小说。何况这些 层层叠起的文化资料中，严重缺少作家本人的情感、精神。以往， 王安忆的失控堆砌中，尽管不乏失准及繁复啰唆，但其中尚能感 到作者自己的观察、感觉。但在《天香》中，因对时代及时代文 化根本的陌生，因堆砌的加倍厚密与广泛，王安忆应接不暇，连 感觉体悟都丢失了。

一篇小说的优劣，大致可根据以下几个方面来评判：结构布 局的合理、人物形象的生动准确、细节的传神与有效、语言文字 的特色与成熟，以及立意等。不幸的是，这些“硬指标”,《天香》 中几乎无一出色，而立意，在其他“指标”大多不及格的情况下， 就连被谈论的资格都没有。

拿这样一本小说和《红楼梦》比，是对《红楼梦》的亵渎， 也是对中国文学的轻慢。

(刊于《北京日报》2011年9月8日)

**138** **偏见集**

**再说几句《天香》及王安忆**

《天香》发表后，笔者写过评论《〈天香〉算不算小说》,刊 在《文学报》。这篇评论没对具体文本进行条分缕析。原因之一， 三年前我已就王安忆众多作品以及写作特点，做过详细解读、归 纳与总结，发表在《当代文坛》,名为《一个缺少自我的作家—— 王安忆作品谈》。而《天香》于我看来，不过是王安忆将她写作 上的重大毛病统统集中后的一次加倍发挥。另一个更重要的原因， 我以为，小说写到这样地步，缺点这么大，这么明显，再作具体 文本分析，已根本多余。在《〈天香〉算不算小说》一文中，我 指出了《天香》在文学创作上的几个巨大毛病：严重的比例、结 构失调；严重的缺少灵性、体悟的资料堆砌；严重的写作技能的 缺失；严重的缺乏自知之明、不知天高地厚的较劲之心。这四个 “严重”,都实实在在得没半点水分。一部小说，尤其这样一部引 得众多注视赞赏的名家之作，这么多这么大的毛病，是真正的文 学所绝对不能容忍的。退一万步，这些毛病中任何一项的成立， 都足以拒《天香》于“优秀”行列万里之外。

阅读一部文学作品，自然而然地，读者会在字里行间寻找那 些文学元素，寻找作者在叙说、描写的细枝末节中透露出的倾注 在人、事、物中的品味、感觉、理趣、智巧、情感、思想。“情 动而言形，理发而文见。”进一步，在所有这些叙说、描写必要 存在的前提下，再要求它们彼此间有机的、互为作用的联系，以

**第一辑** **作家作品论**

I

139



及因这些联系最终造成的效果。然而，所有这些品味感觉、理趣 智巧、情感思想，《天香》中几乎没有，或说有得太有限，有限 得微不足道以致可以忽略不计。

《天香》被大量堆砌的文化资料所淹没。说它们是资料，因 这些方方面面的大量文字中，有的只是“死板”的知识性的“就 物论物”的介绍。或许它们有庞大性、准确性，但却没有文学性， 没有灵性，没有文学所需要的体悟和感觉，甚至，在这些文字中， 我们读不到爱与兴趣，读不到建立在爱与兴趣基础上的品味、把 玩，胜人一筹的见识。然而，恰恰又是这些文化资料加上涉及面 之广，论及事物之多，使得《天香》看上去很渊博，特别容易让 人感觉到作者功夫的敦实与艰辛而肃然起敬，尤其是，容易引得 历来看重历史文化知识的读者们的敬意。这种敬意直接导致的， 就是将这些广泛引用的文化类资料，当作文学元素误读。

必须再次指出——尽管或许多余：文学是文学，文化是文化， 不是一回事。文化是物质财富和精神财富的总和，包括很多，比 如教育、文学、艺术、科学、园林学、动物学、经济学、农业学， 等等；文学，则是通过文字形象地反映生活的一种艺术；至于小 说，就更专业，首先是叙事性的、形象性的，是通过对人对事的 描写刻画来反映生活，抒发作者的感受见解。严格地说，小说排 斥非叙述性、非形象性的资料加入。即使一部议论体著作，百万 字的资料，能够用上的或许不过一万，甚至只有五千、二千，何 况，小说创作需要绝对的灵性、绝对的形象思维、绝对的艺术化。 小说中的任何资料，再文化，再历史，都必须化成形象思维后艺 术地、灵性地、恰到好处地出现。这是无可非议的准则。

《天香》篇幅中的大半，可说超过三分之二，正是这些文化 资料的堆砌，它们和小说的中心故事没有必要联系，或者说谈得

上的丝毫关联，与情理的必要性相去甚远。也因此，最宽容的态 度，可将《天香》当文化书读，而不是小说，但真要将之当文化书， 也勉为其难，因它广而杂，浅而薄，光有其表而无深入。

根本而言，《天香》中貌似强大的文化、历史知识，作者本 人并不熟悉，并不了解。王安忆只是根据一些图片、书籍以及从 专业人士那获得的印象和记录，展开一次无中生有的物、事、人 的想象。这样的作品，无须才气、天分，只需勤奋努力。这样的 作品若被称为小说且加上优秀，那么,优秀小说太易“生产”。 文学将无须自己的“领地”,只需做些搬运工作，将政治、历史、 哲学、军事、社会学、小商品及手工艺发展史等等，各类学科、 知识、史料中的文字统统堆在小说中便是，那就不仅历史，不仅 文化，不仅“古色古香”,而且，绝对庞大。

谁都知道，评价一部小说，大致可从几个方面看：结构布局 的合理性、人物形象的生动准确性、细节的传神与有效性、语言 文字的成熟程度与特色、用心立意的价值等等。进一步，则不仅 每个方面要独立地看，还要结合它们彼此间的关联看，看它们共 同烘托出的整体感觉和达到的效果。

作为文学作品，尤其是作为一部名家之作，不管单方面还是 整体，《天香》无一出色，有的还不及格，唯一突出的铺天盖地 的文化资料，却正是小说所需排斥的。

为什么我们必须在文学上、小说创作上排斥《天香》这样一部小 说?原因只为，小说创作是一门高级的创造性的艺术工作；优秀小说， 需要高度的灵性、极其的功力、横溢的才气。这三点，宏观地、大体 地看，《天香》基本不具备，甚至恰恰相反，它是既无灵性，又无功 力，更无才气。这样的写作，只需一条，就是“努力”,或说，主要 就是努力。而靠努力完成的写作，正是小说创作最忌讳的，不可提倡

**第一辑** **作家作品论**

I

141



的，在文学的发展上绝对没有、也万万不该有“出路”的。

王安忆真对文化有兴趣，并真具文化底蕴，完全可将《天香》 中涉及的众多文化写成一篇篇随笔。文化随笔最见学养，最见功 力，凭的是真本事。上海就有几个文化随笔写得很好的作家。“志 足而言文，情信而辞巧。”读他们的随笔，是一种享受，鉴赏的享受， 品味的享受，悟性、知性的享受，这些享受，在字里行间淡而有味， 浓而不腻，阵阵飘香。这，仅靠努力而无功力、才气无法做到。

王安忆说：“我特别注意和世界同龄作家的作品比较，比如日 本的石黑一雄，和我同龄，我会关注他的作品。我要看看自己和 同龄人的差别在哪里…… ”

比较是好事，为的是找出差距，知己之短，学人之长。问题 是，为什么非得舍近求远和外国作家比?非得和同龄作家比?“三 人行，必有吾师。”一个真心想学习、想进步的人，一个懂得比较、 懂得学习的人，在何时何地何等年龄中，不能找到老师?

思维的缜密与写作技巧的完善，可跟韩少功比；细节的入微、 出挑与传神，可跟毕飞宇比；意识流的上天入地以及淋漓挥洒，可 跟王蒙比；文字的干练精准与幽默，可跟陈村比；古文功底的扎实， 可跟格非比；现代生活的感知理解和语言的生动活泼，可跟年轻的 徐则臣、黄咏梅、滕肖澜比；情绪感觉的把握以及横截面上以点见 面的写作法，可跟王保忠比；文化的修养、鉴赏、体悟、玩味以及 表达的轻盈、洒脱、风流，可跟沈嘉禄等比……太多太多，不胜枚举。

每个人需学的都很多，作家则更加。学习的关键在于发现对 象，而发现的关键在于自我检查的态度和清醒的头脑。一个人的 悲哀，往往产生于看不清自己、高估自己的实际地位。

(刊于《国际汉语文坛》2011年第4期；易题《文化资料堆 砌不出好小说》,稍删刊于《南方都市报》2011年9月2日)

**142** **偏见集**

**于细微中看余秋雨**

———读《借我一生》



余秋雨的才气不用否认。他胸拥雄兵，潇洒自若，文字组合 风流飘逸得如入无人之境。他不仅拥有才气还拥有释放才气的高 超能力。他的才气和释放能力完全可以供他为自己雕一尊不差的 塑像，问题是，一个过于欣赏自己才能的人往往因如鱼得水游刃 有余进一步发展为画蛇添足弄巧成拙。他是个把自己看得过重的 人。他对自己的看重超过对文学艺术的看重，把该用于文学艺术 的聪明才智，过多地用于个人形象的演说。他过于相信自己手中 的那支笔，相信笔中的墨水足够他任意挥洒，相信自己拥有让世 人和闪光灯全都疯狂的能力。很多人都这样相信、以为、希望， 但最终都兑现不了。因为他们的渴望中疏漏了个人素质的重要性， 仅仅因为渴望而一厢情愿地将自己放到了他们的内在潜质永远达 不到的层面。

二

读余秋雨的文章，不管看到看不到，耳中似乎总能听到那么

**第一辑** **作家作品论** I 143

一声“啊——”,或悠长，或悠扬，发挥顺利得意时还能空中打 几个折，一声声，声声不绝。这声“啊”充斥在文字语句中，充 斥在段落中，像贝斯一样充斥在整篇文章中，甚至还充斥在他仅 仅用来换口气的标点符号中。

“啊”是心中情感涨得太满、满到不能再满时的一种释放， 一种适当必要的流泻。它有一定的诗歌属性，却不仅诗歌需要， 散文、小说也需要。但是，“天下皆知美之为美，恶已”。万事不 能过量，得适度。适度中存在一门很大的把握分寸感的学问。分 寸感与准确性把握得好坏，是鉴别一个作家优劣的绝对权威的尺 度(哪怕你再先锋，再变形)。没有变化地反复运用同一种语气 (啊),一来单调贫乏，制造审美疲劳，再来，语气内容配备不当， 尤其是内容不够而语气过火，不可避免地带给人一种矫情、肉麻、 装腔作势(至少是虚张声势)的感觉。

过往文章中，余秋雨这声“啊”较明确、较响亮、几乎不掩 不盖，痛苦了、感伤了、开怀豪情了、满意自己的语言效果了…… 总之，在他有点情绪、感觉抓到了些什么时，都会那么“啊”一 声，释放、流泻一下。应该说，他的“啊”经常用得不错，尤其 第一、二次“听”到，有感染力、诱惑力，也打动人。但严格地 说，他是个不怎么懂得节制、懂得见好就收的人，他全然不知那 声声“啊”的频繁出现，是有足够理由让人警惕、怀疑，甚至 反感的。“信言不美，美言不信。”一个真正实力雄厚的有底气的 作家，本身应该具有作为人的真实性和作为作家的多姿多彩的丰 满情感，完全可以凭底气和实力写作，凭真情实感写作，不需无 时无刻地运用语气助词推波助澜。尽管谁都知道，“啊”所固有 的荡气回肠的效果最适合用来迷醉读者，特别是迷醉对情感有所 期待与向往的读者。

144 **偏见集**

《借我一生》(《收获》2004年第4期)是自传。自传体需要 的是实实在在的思想、感情和经历。《借我一生》中，这声“啊” 似乎不明确不张扬了，听不到了。但是，只是“似乎”。最多两天， 放下书后绝对不过三天，“她”又来了，非常顽强。可以这样说， 这声“啊”早已潜在余秋雨先生的观察方法、思维方法、表达方 法中，和他的写作目的紧紧纠缠在一起；这声“啊”其实不知不 觉中早已成了他的呼吸，溶化在了他的血液里。

“五四”以来，我们前辈们在散文领域中重视强调的是个性 化，余秋雨90年代以来的最大“贡献”,就是把戏剧式的“啊” 带入了散文领域，用奶油和油彩将个性化演变成了动作表情丰富 夸张的戏剧演出，成了中国文坛一大风景。

三

对于“十年浩劫”,余秋雨是整场运动起头至尾的亲身经历者。

《借我一生》中“一物一物”章之七(《收获》2004年第4期 162页),余秋雨对红卫兵和工人阶级在“十年浩劫”中的作用做 了一段分析。今天，当人们把“十年浩劫”的罪恶全都推到四人帮、 红卫兵身上时，他提出，“十年浩劫”中，红卫兵起到作用其实不 过一两年：

十年之所以是十年，必须还有八九年的磨难，那怎么能 假装看不到那一把把的搁置了那么久的权力之椅，椅子上坐 着的那些看起来憨厚朴实的劳动者身躯?

不仅这段，整个第七节写得都很漂亮，尖锐、大胆、独到、 深刻、发人深省。他不仅用了他的经历和眼光还用了正义感。

不久前，悼念二战亡灵时，德国一位年轻学者痛心疾首地提出：

**第一辑** **作家作品论**

I

145



这场战争的罪恶难道是希特勒一人承担得了的?整个德国当时不也 疯狂?德意志民族的灵魂中到底存有怎样一个可怕的恶魔?!

“十年浩劫”,是值得我们整个民族深刻反省的。

余秋雨真该用他的才气、经历、正义感，认认真真写一本关 于“十年浩劫”的书。他完全有能力将这书写出色，写得面目一 新、振聋发聩，让所有想要回避事实的人都无法回避。

写军垦农场生活，余秋雨笔下出现一个因政治诬陷所逼投河 自杀的女同学。那一幕，他将那个时代的荒唐与残酷写出来了， 将同学们心中无言的悲哀、沉默的愤懑也写出来了。

军医让所有男生离开十米，留下四个女生给死者换衣， 我们立刻转过身去，离开几步，站住。女同学并不是留下四 个，而是一个都没有走。

她们自动地围成了一个圈，组成了一堵围墙，护卫着自 己的伙伴在岸边、草间、月光下，最后一次更衣。

当军医要选四名男生摇船把尸体送去县城时，几乎所有 男生都拥到了河边，听候军医挑选。

载着尸体的船走了。

岸上的男、女同学都挤在河边跟着船跑。

(这里的“跑”有点夸张，应是“走”。不自禁地“走”。) 整个过程，没有半点杂音。

文字简洁、朴素、实在，没有“虚头”,非常到位。这样的文 字是可以用心去体会的，这样的文字中有着足够的内在的“力”。

这里可以看到，余秋雨的文章中，当事情与人物离他远一些， 或说当他不是迎上去而是往后退一步时，他是能够准确运用他的观 察和描述的。那时的他，不仅在用头脑与才能写作，还用了他的心。

如果说，政治家只要用头脑就已足够，那么,文学家则不仅

146 **偏见集**

要用头脑，还要用心。

四

然而，他终究是他。不管作为作家还是人，根本上来说，谁 都不能改变谁，谁都不是轻易可以被改变的。

余秋雨的感性不如他的理性。

作为理性的旁观者，他的目光可以清晰，头脑可以冷静，见 解可以独到。但作为感性的旁观者，尽管置事身外的单纯给他的 才情开辟了一条宽阔大道，他对文字的拿捏把握还是欠火候的。 即使以上那段作为局外人的他写得颇为出色的文字，他还是难以 控制、习以为性地显露了他不可取的写作乃至性格弱点。

女同学们显然是从她的行李里找出了一套最合身也最有 点上海派头的衣服，衬托出了青年女性的自然身材，把周围 的女同学们都比得暗无光。

“上海派头”,这是那些皮鞋擦得锃亮、裤子烫得笔挺、头发 抹得亮光光、整天脚颠颠头晃晃的上海小年轻嘴中进进出出的炫 耀用语。

简直不敢相信，这样的时分，他能用出这样的词。 一个该沉下去的笔调扬了起来。

他似乎是个可以不问时间、地点、场合，不问青红皂白地用 扬起的笔调写任何一个人任何一件事的作家，是个笔调永远沉不 下去、时刻都想张扬、都在流露一股股一丝丝轻浮气的作家。

并不是周围的女同学长得不好，而是她们全都穿着宽大 而又破旧的劳动装，已经穿得很久很久。

应该投到死者身上的目光，被他投到了他人身上。不错，他想

**第一辑** **作家作品论**I 147

用她们来衬托死者。如果仅是这样倒也罢了。但他实在不是一个见 好就收的作家，不是一个在文字上、观察叙说上懂得精炼、准确， 懂得排除不必要水分的作家。他太欣赏自己，太愿意显示自己的聪 明与才情，也太信任自己随风而飘、任意妄为的联想才能。

我想，刚才女同学们把这套衣服给她穿上的时候一定惊 讶莫名，惊讶这套普通的衣服为什么在这里突然变成了稀世 盛装。如此一想，我又觉得，她们惊讶的时间还应提前，提 前到这位投水女学生的衣服刚被剥除的那一刻。

这不是一个适合东张西望、胡思乱想的时刻，更不是一个 适合联想女性(而且是个死者)“衣服刚被剥除的那一刻”的时 刻——且不说“剥除”两字用得有多粗俗，多失分寸!

一个作家，尤其是一个优秀作家，除了具备必须具备的准确 用词的基本能力外，更重要的是具备一种能使笔墨“放”得开、 “收”得拢、“扬”得起、“沉”得下的本事。没人可以例外。这里， 余秋雨先生不仅暴露了他在词汇运用上的欠缺，更显示了他“收 不拢”“沉不下”、思想都集中不了的特性。

心有旁骛。不能不说，这是一个难以纯净、心里总是装有旁 骛的人。

五

“煽情”这词本身并不具有批评价值。“煽情”也是一种本事， 需要才气，是文学创作手段中的一种，还是读者和作者都需要的 情感沟通方法中不可或缺的一种。我们这个民族在经历了太多的 磨难后，一方面格外渴望情感，一方面却难以否认地患有集体性 的情感萎缩麻木症，对“情”有种格外的戒备心理。余秋雨笔下

的“情”之所以遭受读者，尤其是知识分子读者的排斥，并不是 “煽情”的本身内容，而是他的煽动总是不到位，总出现在他所 铺垫的“情”还没达到需要煽动的时候。此外，他的“煽动”还 有个让人不能照单全收的理由，那就是不彻底，或说彻底不了。 动作、表情都有了，声音也够响了，但火苗还没真正燃起，他就 开始煽情，并且，煽着，又走了，忙别的去了。读他的作品，在 点和面上，往往会感到一次次的“情”的撩拨，但当你意欲跟踪 深入下去，没了，就这些了，你无法感受到块或圆，得不到块或 圆的厚度、丰腴感所能带给你的满足，而因跟踪，你会看到他忙 着赶去看的另一事、另一人以及看这另一事、另一人的用心。

《借我一生》中有个形象应说是可亲可敬的，那就是作者的 叔叔。凭着亲情，凭着对叔叔的了解，凭着作者自己及一家受过 的叔叔的恩情，他完全可以真实准确地写出叔叔，写出真情来， 用真情，用真实准确的形象更深地打动读者。但是，余秋雨的思 路不是这样的，他的思路永远不会是这样的。

还没完成叔叔形象的丰满塑造，他的注意略已移去了叔叔之 死意义的拔高上。为这拔高，他要将叔叔之死与严凤英之死“挂 钩”。但严凤英还在“很远很远”处。为这一远处，他费尽周折 不辞辛劳，先将在安徽蚌埠工作的叔叔，和安徽太湖一个不相识 的同龄人“搭”起来。“搭”的理由是这个同龄人也在安徽。说 了这同龄人的很多事，尤其说了这个同龄人的女儿的好多事后， 卖了很大关子，说完所想说的，他这才告诉大家，这个和叔叔同 在安徽的同龄人是他的岳父。知道了岳父，岳父的女儿是谁应该 不用费神了，但是，这个“幼小女儿”,正是他曲线战术的根本 对象，非得用他余秋雨的专用口气隆重推出——“她，就是我的 妻子马兰”——气派不能说不大。接下去，不怕喧宾夺主，不怕

**第一辑** **作家作品论** I 149

有宣传推广之嫌，开始“倔强”地不遗余力地大张旗鼓地介绍“我 的妻子马兰”。

严凤英也还只是个名誉主角，是借马兰的光顺便“带”出来 的。“带”的方法也有意思：(我的妻子)马兰拍过那部使“全国 观众投入程度”达到“万人空巷”的电视剧《严凤英》;(我的妻 子马兰)是得了飞天奖和金鹰奖的最佳女主角。

也算是“绝”!

可终点还没到。“终点”毕竟要将叔叔和严凤英“搭”起来。 怎么“搭”?

我叔叔与严凤英只有一岁之差，而且在差不多的时间自 杀于同一省份。

叔叔不在文化界，却同样为艺术而死，为《红楼梦》而死。 “一岁之差”“差不多的时间”“同一省份”……实在很难想

出还有怎样的联结理由比这更牵强。 项庄舞剑。只能这样说。

人的思维可以从纷乱中提炼出相似性并从相似性中得出统一 性的结论。叔叔之死含义的升华，是余秋雨思维的一种惯性运转， 这一运转的真正重要目的是“我的妻子马兰”,这点应该谁都可 以看清了。

他从上海出差去苏州，买的却是到广州的票，到了广州不算， 还去了青藏高原，仰望一番喜马拉雅山后，又到内蒙古草原喝了 碗奶茶，骑了阵马，再去鸭绿江边看看鸭绿江的水，然后才起身 踏上开往苏州的车。

其实，他的妻子马兰应该有足够东西可写，他完全可以正大 光明地安下心来认认真真仔仔细细地写。他是有才气的，只要不 在写马兰的文章中出现他自己，他一定能写好，完全不用现在这

样老给人一种“假公济私”、逮到机会就想“伸手揩油”的印象， 一会来段“我的妻子马兰”,一会又来一段，既难舒畅痛快，又 多少显得不够气派、不够风度、不够明智，也不够策略。

再说叔叔，叔叔的伟大在于他的人格，伟大人格不是非得和 名人“挂钩”才显出伟大，如果省下些笔墨，用“搭”严凤英从 而道出马兰所费去的心思踏踏实实地写叔叔，他的叔叔足够成为 一个平凡伟大而感人的形象。

完成了一圈尽兴的全国性公费旅游后，他到底回来了。

终于，就在叔叔去世二十五周年的祭日里，(我的妻子 马兰演的)黄梅戏《红楼梦》在安徽首演，轰动全国。

马兰演《红楼梦》像是为了悼念他叔叔。

所有的观众都在流泪，但只有我听到她(马兰)的潜台 词：刚烈的长辈，您听到了吗?这儿在演《红楼梦》!

即使余秋雨本人演《红楼梦》,如果他和叔叔间的情感仅只 他书中所写那些，那么,因为缺少一条可以达到如此强烈程度的 感情通道，读者都无法接受这般宣泄呼喊捶胸顿足般的表达方法， 何况这演员还不是余秋雨，是他妻子，这妻子连他叔叔的面恐怕 都没见过。

矫情、夸张本也可以妙用，但因不贴肉、不到位，缺少基 础和理由，于是，就又化成了那声潜在的飘浮缭梁的戏剧性的 “啊——”。

假与虚都有了，唯独没有诚意。

作家不能没有诚意，自传更不能没有。没有诚意的作家，读 者怎么接近?没有诚意的自传，还有什么价值?



**第一辑** **作家作品论**

六

如果说，三十年前，说句和心灵妥帖相配的真话能把自己都 吓一跳，那么今天，社会环境的松动与发展，对于那些曾经听惯 的、听得麻木以至分不出真伪的假话，人们已多了分辨能力，多 了本能的鄙夷与排斥。而对那些一次次带来“恐吓”的真话，在 一次次掀开表面的覆盖对心灵进行反复的小心仔细的对照与审视 后，则越来越让人感到它们的亲切、可爱与温暖，感到它们存在 的必要，感到它们与生命做伴的不可或缺的价值。

《借我一生》是自传。对自传，除了写作，读者有权要求更 多地看到这个作传的人，看到这个人的真实性、立体性，这个 人作为人的活生生的血肉之躯，而绝不是他用自己的笔为自己 画的那张标准像，不是那张体现作者意愿的标准像的极致的无 瑕的美貌。人无完人，这是常识。一个优秀的人的不同之处往 往在于，除了看到生活中曾经出现过的曲折、艰难、成功、辉煌， 还能不避不闪地看待自己曾经踏错的脚步，不避不闪地注视自 己灵魂深处曾经出现过的丑陋。那样的自传，才具分量，才动 人，也才具价值。读者在阅读别人的同时也在对照自己：世上有 千千万万数不清的不同灵魂，但作为人的灵魂，就基本点来说， 大同小异。

读余秋雨的《借我一生》,你会觉得自己面对的是一个实在 太会说话、太能言善辩的人，这个人有一种能把死都说活的本领， 一种把自己说得没丝毫缺点的本领。

读这书，越读，越感觉这人缺少诚意，缺少真情实感，他笔 墨所到处几乎处处都有潜在语言。

152 **偏见集**

写他的家族，笔头老爱往“高档”处靠，靠不到近的就靠远 的；写他的学生时代，从不忘勾勒几笔才子形象；写“十年浩劫”, 那就申辩、解释、化妆、打扮，差不多字字句句均为有的放矢……

一个长篇传记中，略见作者几点用心，大家都可理解、接 受，这是人之常情，不能接受理解的是所见之处处处都是用心。 开始读《借我一生》,你会对他所说的一点、两点基本相信；再 读，信与不信的比例开始变化；待到全部读完，情况彻底变了， 你已不信，对他所说的一切都已不信，就连初时曾经信过的也 都一概不再信。

七

《借我一生》中，余秋雨承认曾向多人借过饭票，究竟多少人， 已记不清。借的理由是什么?是穷。相信他当时确实穷。但应指 出的是，当时穷人很多，不是穷人都问人借饭票的，更不是穷人 借了东西就可以不还，不打算还。

还与不还，打不打算还，区别重大。光借不还、不打算还的 人，是有理由让人怀疑他们“借”的动机的。生活中，这类出发 点不纯的人并不少见，通常被称为“揩油”“占人便宜”,很少有 人觉得他们可亲可爱可敬。

很无聊。但无聊小事往往可以见大。

更重要的是，三十年后，直到饭票事件被公开，他才“想” 起来(真是不该)。想起后的做法是什么呢?是很有些“上海派 头”地“摆一桌”,请当初被他借过的人中借得最多的那位吃一顿， 说是“归还三十年前借过的饭票”。

这是他的诚意所能达到的极限。

**第一辑** **作家作品论**

I

153



他还的是钱，不是情，更不是歉意。

即便如此，能够想起，想起了能有还的意愿，该说也不错， 不该再有过多要求。让人难以为此画上圆满句号的是，就连这顿 饭他都不愿请得无声无息、不明不白，还只刚刚请了一人，他便 开始大张旗鼓地撰文公告天下。

这饭太像请给天下人看的。

这饭请得太像表演，太像余秋雨。

八

《借我一生》中，作者多次提到他的祖母。那是位刚强、有见 地的老人。这位老人显然曾在余家受过一定尊敬，有过一定地位。

但是，1968年，祖母被余家送回祖籍余姚乡下。 那年，她七十六岁。

老家无一亲人，只有一间空置几十年的岌岌可危的老屋。她 将在这屋里独自开始生活。

老祖母是一个人坐车回乡的。一个人。 没人送她，一个都没有。

因为——

实在找不到买另一张火车票的钱。 百试不厌的理由。

事实上那时余秋雨已有钱，他已去农场，已有每月四十多元 的津贴。退一步，即使这月津贴用光，还有下月。再退一步，就 算没津贴，他还有“借”的本领。上海到余姚，来回超不过十元钱。

对老祖母的返乡，余秋雨也有解释。他永远都会有解释。 “这个决定恰恰是祖母自己做的。”

“她相信，只要经过几年努力，每个孩子都有可能七拐八弯 地调回老家，重组一个‘日出而作，日落而息’的农民家庭。”

“这个计划实在称得上雄才大略。”

一个圆又被他画好了。画得轻易、漂亮，一如既往，画在一 片诗意中，画在崇高的赞美中。

中国是个讲孝道的国家。但1966年的风暴将一些人传统的 孝道“刮”得一干二净。原本的家庭结构开始大变动。新的结构 中，老人们彻底失去了之前的地位，尤其那些已把第三代带大成 人的老人，他们成了累赘。

当然，我们无权将普遍性强加于个别性，这不公平。余家完 全可能例外。

作为读者，对于书中人和事的印象，只能根据作者呈现在纸 上面的文字来形成，而对人与事的判断，一定是根据自身的生活 经验与阅历的积累而做出。

经验和阅历的积累告诉我们，如果祖母确实像作者说的那样， 因深明大义为余家实行“雄才大略”而自返乡壤，那么,能够放 她去，光这一点，也不是一般人所能做到的。做到，需要狠心， 需要残酷的精神。这毕竟是让一个七十六岁难以再有自生能力的 老祖母，在一个漫天大雪的寒冬独自一人去乡下一间雪花从房梁 间飘落的老屋，为余家实行不管论精力还是论能力都不该由她去 实行的“雄才大略”,这无论如何说不过去。当然，人常会被迫 处于一种无奈境地。假如余家当时确实处于(纸面上没有交代的) 无奈，迫于形势、家境的种种，不得不咬咬牙狠狠心，自欺欺人 地因是老祖母自赴刑场而感到轻松、解脱、责任的推卸，那么今 天，回首往事，如果你还是一个正直的人，如果你还有起码的良 知，你会发觉三十年来你不敢触摸的这块让你感到可耻、感到犯

**第一辑** **作家作品论**I 155

罪的内心深处的“结”,以为只要不去触摸就会随着时间的流逝 而消失，却没有，根本没有，它还在，还在那里，正在用流血的 眼睛看着你……那么,你应该感到的是灵魂深处的折磨带来的绞 痛，你应该反省、忏悔，反省、忏悔你当时的狠心、残酷、无情。 如果你没有反省、忏悔的勇气，那么你所能做的最后的底线就是 回避，继续扭过头去，不看。但是，无论如何，你都不该继续制 造美化理论、没心没肺地再度用你用惯了的那种高八度的美声唱 法扬声高歌。

有人说，余秋雨心里没有一个法官。说得好。 余秋雨的心里没有一个法官，只有一个律师。

九

今天的年轻一代，对于“美化”“高调”等字眼已很陌生， 难以感受它们的实际用途，不会对它们产生兴趣与狂热追求。今 日社会给人提供的条件不再刻薄，年轻一代对于上代人认为见不 得光的想与思，不仅已有直视勇气，且已懂得享受这种直视带来 的痛快以及痛快地直视后轻装上阵的轻松愉悦感。

余秋雨以及他的同代人不同，他们活得很辛苦，他们活在自 己与非己之间。那个时代作为人的可被公开的内容是模型化的， 统一规格，几乎没伸缩。你是你时你得说不是，你不是你时又得 说是。于是，蚊蝇滋生：装腔作势、虚情假意、圆滑习性、铁石 心肠、弥天大谎，一整套练熟了的用来打动别人也打动自己的乔 装手势与语气，外加一点邀宠技巧，纷纷登场。

一个时代有一个时代的要求。谁也不能跨越时代。 不幸的是集体的无意识的惯性延续。

156 **偏见集**

如果大胆一些，给视眼留块空地的话，那么,一眼望去，站 在那里的应该不止余秋雨一人。

(节选刊于《山西文学》2005年第7期)



**第一辑** **作家作品论**

**读韩少功的《生气》所想到的**

若干年前，韩少功来悉尼，我俩相处两天，谈得算投机。分 手后，每每想到他，脑中老出现个形象，很固定：他坐沙发上， 身前倾，肘抵膝盖，手捏下巴，目光停于前方的空无。这形象， 像雕塑，称之为《凝思》很确切；这形象，还老让我觉得，他是 在下棋，在思考，在用脑。

中国作家，就写作技巧而言，韩少功是数得上的。他是个难 得的写作上难被找到错误的作家。文字语言的精准运用，人物形 象的生动塑造，布局的精致合理，出挑的细节，细节的内涵以及 与人物、与全文用心的浑然一体，他都精思纤密、谋划得滴水不 漏。这，主要归功于时时刻刻的思考。他走一步想五步的“下棋” 习惯，造就了他严谨的、有章有法的思维能力。任何一个细小的， 不管是文字细节还是形象上的悖义，逻辑上的不通，不妥，情理 上的不合理，不统一，都难在他自我审视的目光中通过。当大多 作家踌躇满志、心满意足、轰轰烈烈地干着粗枝大叶、东凑西拼、 胡编乱造、牛头不对马嘴的哄骗天下人的行径时，他严于律己， 一丝不苟。可以说：他是个落笔每句话都清楚知道这话在通篇在 局部将会起到怎样作用，清楚知道这话与自己的目的用心间的距 离的作家。非常难得。

我曾在一篇评论中这么说到他：

“……这个表面看来有点随和、有点柔顺的作家骨子里有的恰

是极其的湖南执拗，他始终在和社会生气较劲，严格地说，在和 文坛生气较劲。当其他作家都在耍聪明，玩心眼，抄近路，走捷 径，端着放大镜寻找吓唬中国文学公民的方式方法，寻找快速抵 达成功彼岸的缝隙时，他拒绝同流合污，拒绝轻薄，拒绝急功近 利，拒绝捷径裂缝的诱惑……然而，这位骨子里高傲倔强、始终 都在和中国社会、中国文学生气较劲对着干的湖南汉子，在竖立 自己的正气、文气、才气、傲气的同时，也为自己竖起了一道围墙。 他过于端庄，过于理性了，少了点灵，少了点巧，少了点随意…… ”

如果说，大多数作家需要多些端庄，多些稳重，那么,韩少 功则需多些活泼，多些轻松，甚至多些轻浮、轻佻；如果说，大 多数作家需要多些严肃，多些认真，那么,韩少功则需多些不正 经，多些嬉皮笑脸、油腔滑调；如果说，大多数作家需要尽可能 地修补漏洞，完善自己的作品，那么,韩少功则需要尽可能地不 完美，尽可能地制造不完整的美；如果说，大多数作家需要多些 规矩、方圆以为约束，那么,韩少功需要的，则是多些“出轨”, 多些率性，多些纵心而为。

缺什么补什么,我们常这么说。当然，“补”是有讲究的。

当一个作家的理性思维已成熟到了爆满、超额的程度，他需 要的是天真，需要的是稚嫩，需要的是激情、冲动，需要的是简 单、傻气。一个成熟作家，在已有足够、充分的理性为底蕴的基 础上，能够丛生天真、稚嫩、激情、冲动、简单、傻气，那是真 正的灵气、才气、大气!是大才，是上天的大手笔!

近日偶读韩少功新作《生气》。耳目一新，很可爱。少功兄 开始生气了，替他笔下的人物生气。内敛、工整的少功兄一外露、 一轻薄、一生气，文章就精彩好看了。《生气》的语言生动至极， 非常的口语化、生活化、市民化，非常富有当今气息，当今的社

**第一辑** **作家作品论**

I

159



会气息、人的气息，非常之“绝”;其语言运用灵活，顺当，既变 化多端，又顿挫抑扬、圆润流畅、收放自如，没半点格愣，极其 之“溜”。

《生气》写的是两个人的“对话”,一说一答。这“答”其实 不是答，是“想”,是“独白”,是“话外音”,是人物没说出口 的话，是双方不宜告人的真实思想情感。人的思想、情感有内外 之分、真假之分，《生气》的好处是，采用最简单的心理活动方式， 直接进入人物内心，让心灵进行不遮不掩、伪装全无的展示。

这方法，我们可称之为“意识流”。过去我们说，在中国， 王蒙的意识流无人赶超，绝对一流，今天看，韩少功毫不逊色， 俩人可谓并驾齐驱，平分秋色。

《生气》中，我们看到了人的攀比心，嫉妒心，虚荣心，猜 疑心，显摆炫耀心，易受伤害的心，抬高自己压倒别人的心，冤 枉、诬蔑、侮辱人的歹毒心，看到了人的小气、怨气、怒气，人 的紧张、狭隘，人的自卑与自尊，人的自欺欺人，人的过于敏感、 过于自我，看到了人的复杂性。这复杂性，是这两个人的，又远 不是这两个人的，是人性的一种抽象提取。

韩少功算是搜肠刮肚了，搜小说人物的肠，刮小说人物的肚。

这篇小说的一个重要特点是，异常集中地在一个极短的篇幅 中，对人物的内心世界进行了形象生动淋漓尽致的展示，尽管这 一内心世界只是人物整体世界中的一个面，一个相对丑陋的局部。 然而，因为集中，因为采用了省却多余、直接插入的意识流形式， 表现非常充分。

不管什么形式的文章，归根到底，都是作者有预谋的操作， 为的都是达到作者想达到的目的。

很多作品，为达目的，写想写的，绕许多弯子，做许多铺垫，

这些弯子、铺垫中的许多，往往以为必需，实则多余，没有更好。 所谓的现代派手法，其中一个重要原则，就是在与素材、与作者 个人特性配合恰当的前提下，不拘一格、干净利落、舍去一切附 赘悬疣，用最直接、最有效的方式，达到预期目的。

这点，《生气》做到了，做得很不错。它直截了当地进入人 物的内心世界，用简约、合理的形式，让人物隐蔽的心灵世界在 无须防范、无须拘束的情况下，进行了自如通透、活灵活现的表 演，从而给了读者一个透视人物真实世界的机会。

毫无疑问，这篇写人物心理的小说，也借机对形形色色的社会 现状进行了囊括性的企图一网打尽的大揭示，并且，它还承担起 了指责、批评、讽刺、挖苦、打击、帮助的重职。这是一篇人物 心理和社会现象融为一体的小说。社会现象一定程度地造就了人 的心理。人的心理除了先天性格的决定因素，还由外在环境影响 所成。

如果对此小说进行当下流行的中心思想式的拔高概括的话， 那么可以说，《生气》写出的是今天这个急剧变幻浮躁不已的社 会中人们的浮躁心理。这么说，也不为过。

《生气》是韩少功的新动向，其中出现了他的创作走向更高 境界所必需的新元素，例如活力，例如轻快，例如随意。

但是，尽管如此，端庄、严谨的韩少功，还是对自己过于苛 求，看管得过于紧了。这篇自由自在的小说，如同刺猬身上的刺 般，触及了那么多方向，那么多面，却还是没有触及情，没有触 及性，没有触及男女间的事。男女间的事，无论如何也是头等大 事。作家眼中，这“大”就该更“大”。如果说，他人需要少谈 些女人，少谈些性，那么,韩少功则需多谈些女人，多谈些性。 他捏着下巴、目光停在空无中的大量时光，即使不能停止对于深

**第一辑** **作家作品论**

I 161



刻、深邃、深远问题的终极思考，至少可以减少些，将空出的时 间让给情感的体味、男女关系的捉摸。“天下之至柔，驰骋于天 下之至坚”,韩少功手捏下巴沉思的形象中，若能再多加些柔情、 温情，丰富一下自己的表情，那么,他那“雕像”无疑将更可爱， 更迷人，更散发诱惑。

(原题《韩少功“生气”了》,刊于《新京报》2010年3月 23日)

**162** **偏见集**

**读王蒙的《活动变人形》**

**一、摩登照相架的失误**

笔者在《活动变人形》一书第一页的空白处，做了这样的笔记： “昏昏沉沉的阅读。节奏感不错，却太相似。许多俏皮话， 但不出神，且过火，为俏皮而俏皮。怀疑：怎么有这样的耐心和

自信，写这么不精彩的文字。” 成熟如王蒙，也不免入俗。

80年代，是中国当代文学的鼎盛期，然而，正是那时期，总 有那么些极不高明却绝对权威的声音告诉作家们：写过去，只有 和今天结合，才能有价值有意义。那个时代，即使一流作家，也 在接受三流水平没商量的指点。

《活动变人形》第一章，完完全全是在“做”文章。作者王 蒙极力想摆出的，是一副具有宽阔视野的架势，试图将眼光放去 代表先进文明的西方社会，然后再从那里居高临下地“射”回来， 射出远大深厚的意义……

第一章二十几页伟岸风姿的努力纯属浪费。

老照片的韵味绝不会出现在为它配上的摩登相架上。

摩登相架所起的唯一作用，就是破坏。

过去就是过去。《活动变人形》本就是部写过去的书。这书究

**第一辑** **作家作品论**

I

163



竟有无价值，于今起不起作用，完全由那段过去的生活本身决定， 也可以说，由作家决定，根本而言，取决于作家用怎样的眼光投 向这段生活，在这段生活中做怎样的提取，给读者呈现的是什么。

如果不因王蒙，读完小说第一章，相信不少挑剔的企望接触 优秀的目光，不会继续往下看。

**二、刻骨铭心的人物**

小说的真正开始，起于第二章。第二章一开始，王蒙便进入 了角色，显示了实力。

没什么故事可复述。一个不完整的家庭中，有姥姥、大姨、 父母和一女一儿。有点时代缩影意味的是，这家中有两个破落地 主：姥姥和大姨。还有一双半小脚：姥姥一双、母亲半双。这个家庭 中的父亲是个半土半洋、努力向洋发展的，出过洋、读过洋书的知 识分子。他和这个家庭格格不入。家庭中的人员间，不断发生矛盾， 父亲和母亲，父亲和姥姥、大姨，母亲和姥姥、大姨，大姨和姥姥， 大人和小孩，都是非戏剧性的日常生活中很实在的矛盾。

最生动的人物当数大姨静珍。

她可恶可恨：上蹿下跳，张牙舞爪，横眉竖目，视死如归， 不仅横刀立马对待她的敌人，即便对待迎上门来的善意，稍有一 点可疑，也能蹦着双腿吊着嗓门指桑骂槐地骂上一通。她擅长无 事生非，她妹妹和她妹夫的关系之所以恶化，起码四分之一归于 她的“努力”。她有不少陋习：咬牙切齿地刷牙，恶狠狠地打喷嚏。 她可怜可悲：十八岁结婚，十九岁守志，任凭青春无怨无悔地流 逝；她对着镜子往脸上扑粉，再将扑好的粉用水洗去，自认自己 化妆扑粉的权利已告结束，于死了丈夫的她，这些只是对生命中

有过的瞬间美好的一种怀恋、一种送葬形式……她有着可亲可爱 可敬的一面，她对她的母亲尽管不够尊敬但却给以最确实最勇敢 的关照，她对她的妹妹尽管不无妒忌却也不乏真诚和善意，而她 对她妹妹的两个孩子则是关爱、教育，视同己出。她心里还有一 块不能触摸的柔软，一块永远的伤心的柔软，她几十年忠贞不移 地珍藏着对已故丈夫的温柔记忆，看护着曾经给过他的那份如同 母亲、姐姐般的爱，即使白发苍苍垂垂老去，依然望着相片上那 张眉清目秀、唇红齿白、羞羞答答的年轻的脸，疼爱着已像是她 孙子一般的“周家小子”,依然能够清晰地听到他深情地叫着她 “姐”……就是这个她，把终生回忆留给死去丈夫的同时，把剩 下的所有希望和爱都给了她的外甥和外甥女。可她一无所获，新 中国成立后，她的这两个晚辈因为她的出身、成分，厌她，恨她， 鄙视她，不愿意走近她、理她。她孤苦一人在肮脏的小屋里过着 肮脏的生活。直到60年代，她的外甥也沦为了人下人，方才又 想起了她。为养老或为照看孩子，五十九岁了，她随他的外甥踏 上了前往大西北的荒凉旅途，而这一旅途竟成了她生命中的一缕 阳光，苍老的阳光。可即便这缕最后的阳光她也没能得到，刚到 住地，她便死了，死在医院，死时，身边没有一人。

刻骨铭心。一个让人刻骨铭心的人物。

除了大姨静珍，书中还有一人让人难忘，那就是父亲倪吾诚。

倪吾诚的形象在上集中有点表面化：他说外文，跳舞，上馆 子，家里揭不开锅了，却借钱买鱼肝油、寒暑表、智力开发玩具， 他支持他的大姨子改嫁，自己则追求婚姻和爱情的高尚幸福…… 这个形象代表的是当时崇尚追求西方理念和新兴思想的一种思 潮。但是，能写出这样人物的作家不少。相对书中其他人物，王 蒙对那个时期的倪吾诚的内心显得陌生，缺少深度触及和开掘。

**第一辑** **作家作品论**

I

165



这个人物形象的真正完成是在续集中。续集一开始，三笔两笔， 一个喜剧性、悲剧性、讽刺幽默性甚至小丑性合为一体的他，便 跃然纸上。

如果说，倪吾诚参加革命是一个意外，那么他被打成历史反 革命则一点不意外。正是这意外、不意外，成就了一个不同的倪 吾诚，一个思想感情处于分裂状态的倪吾诚。也许我们难说他本 质上有何变化，但至少可以说，他的行为让人目瞪口呆。他用比 激进的左派更激进的言辞批判自己，批判和自己一样被批判的人； 他格外踊跃地参加劳动，坚信劳动能改造思想，却同时，又用“不 懂得休息就不懂得革命”的名言掩护自己对劳动的厌恶；“十年浩 劫”开始，他像阿Q 一样不能参加革命，但却到处对人宣告他的 惊人发现：他发现这是一场最深刻最彻底最伟大的革命；他阅读 列宁著作而深悟朝闻道夕可死也的真谛；他坚决与“四旧”决一 死战；他大谈知识就是力量，他遗憾自己一生没坐过飞机；1960 年时，觉得快饿死了，他对每一样能吃的东西都睁着比别人更大 的双眼；为表红心，支持拥护新生事物，他把自己的一只眼睛给 了赤脚医生，即便在开刀失败眼睛失明后，他仍为他们歌颂、辩 护；四十五岁开始，因毛主席他老人家喜欢游泳，提倡锻炼身体， 他将嗜好从洗澡发展到游泳，进而从游泳发展到跳水……

他不傻。他一生追求难得糊涂，其实一点不糊涂，一点不乏 对自己痛心疾首的彻底认识。他知道自己活得窝囊，知道自己比 连小D都打不过的阿Q 都不如，比连被摸了光头还骂上一声“杀 千刀的阿Q” 的小尼姑都不如。他深刻认识到自己是个次小尼姑， 是个见了赵太爷发抖的阿Q 都可以随便摸头皮的次小尼姑……

不能说这个人物写得有多饱满，但这个人物可圈可点，可加 眉批，可加惊叹号，可塑成蜡像放入历史博物馆的时代人物陈列

166 **偏见集**

室中，这点毫无疑问。

这个人物让我们看到了一个小人物在时代大动脉中的蹦跳，让 我们重温了那个时代的语言，重温了那个时代对人的逼迫与造就。

这个人物的身上有着一代人的缩影。

他的生存状态是那个时代大多数知识分子的生存状态。

可以明确感到，王蒙先生在不断地对静珍和倪吾诚进行讽刺、 挖苦、嘲笑的同时，对他们赋予的恰恰是最深的同情。这两人都 是时代的牺牲品，一个为守志，为贞节，孤寡一生，冷落一生， 无家无业，无夫无儿，活得不明不白，凄凄惨惨，至死没活出半 点风采半点滋润；一个前半生始终自觉走在时代前面，也确实是 走在了时代前面，可惜他命蹇时乖，这先锋没人看见，而下半生， 他偏偏又走了条他的才情不该走的路，身不由己，被政治浪潮左 右，违心地做着诚恳的人，诚恳地做着违心的事，至死，他的“黄 金时代还没开始”。

可以说，这两个人物是作家王蒙对生命、对社会提出的天问， 是他心中的呐喊：人，怎么会这样活着?怎么可以这样度过一生? 人和社会究竟应该存有怎样一种关系?谁该对他们的不幸负责?

**三、文学家眼中的历史**

我们通常知道的历史，是时间流动过程中人类社会出现的几 件大事几个大人物。其实，这是历史学家们的视点，是他们对历 史的记录方法中的重要一种。文学家不同。文学家的视点首先瞄 准的是人，是人的思想、人的感情、人的生活。至于这人是否是 大人物，是否处于大事件中，无关紧要。文学家眼中，历史是条 长河，这条长河是由实实在在的人、实实在在的人的生活所组成

**第一辑** **作家作品论**

I

167



的。至于大人物、大事件究竟有无对此长河产生特别影响，完全 取决于这些人和这些事在人们的思想感情、人们的生活中有无留 下实际痕迹。

当代一些年轻作家也写三四十年代，但怎么也写不像。不可 能写像。一来，他们多少把自己当成了历史学家，努力在完成的 是他们心中的史实，而被他们用来证明这些史实的，往往是历史 学家笔下的大事件、大人物。更重要的是，他们以为自己对这些 人、这些事很了解，以为自己写出了历史，写出了自己没经历过 的时代。事实上，这是自欺欺人。他们对这些人这些事根本不了解。 他们知道的不过是书上看到、途中听到的星星点点，离真正的感 知太远太远。时代氛围和时代气息，在经历过的人笔下，无须声张， 就天然地潜移默化地无声无息地无处不在，而于没经历的人则相 反，他们再努力再花工夫，最多只能造出一点、两点，造不出一片， 更不说造出整个环境。而即使造出的那一点、两点、三点、四点， 也极可疑，经不起细看，经不起推敲，太多的别扭、太多的假。根 本而言，他们真正完成的，只是一个故事，一个稍做修改放到任何 时代都合适的故事。二来，他们不能真正写好在文学创作中被视为 生命的人物。我们通常给予他们掌声，不过是因他们写出了几分像， 仅仅是几分像，仅仅是有了那么点意思，如此而已。凭空编写人物， 最难写最缺乏的就是细节。作者努力写出的几个，无非是从这人那 人身上“盗窃借用”而来，然后加上自己的想象。靠这些细节拼出 一个人物，真正拼好一个人物，谈何容易!何况，他们先天不足， 即使盗窃借用来的细节，本身浸染的也是当代气息。

相信《活动变人形》是一部自传体小说，即使不算自传，书 中人物一定是王蒙熟悉的，非常非常熟悉。他对他们有着确实的 入骨的感知。写熟悉的人，以熟悉的人为模特，人物细节比比皆

168 **偏见集**

是、俯首可拾；而且，不管怎么写，写什么,这人的细节出现在 这人身上，怎么都是妥帖的，到位的，看着顺眼的。作者功力越 好，酝酿越成熟，手法越自然，笔下呈现的就越漂亮。

这本书的一个重要价值就在于：提供了一个活生生的家庭中 一个个活生生的人的一幅幅活生生的照片，或者说，提供了一部 录像，一部关于一个家庭的生活录像。这部录像中，我们切实看 到了这样一户人家，在那个时代中，这样喜怒哀乐地生活着。这 生活并不美，甚至有点龌龊，但它具体、实在、真实、可信，触 得到，感觉得到；这生活中的人物并不可爱，甚至有着不少的可 憎，但每一个人都鲜活，让人感觉得到他们的体温、他们的呼吸、 他们的神色。他们是如此妥帖地站在他们背后那幅看不见却实际 存在着的历史画卷中。感觉他们的同时感觉那个时代，感觉那个 时代的同时感觉他们。不可“替换”。他们去不了另一幅时代画卷， 另一幅时代的画卷也挪不到他们身后。

这就是历史，最真实的历史。文学家眼中的历史就是由这样 千千万万个家庭、千千万万个个人组成的。

文学的范畴中，写好了人，写好了人的生活，也就写好了历史。

**四、一二写作特点**

王蒙笔下有无数细节。但是，王蒙的细节运用和其他作家不 同，他不是那种为一个细节缜密周到地设计布局、耐心细致地刻 画描写，然后带着读者一起有滋有味地品尝玩味的作家。他看上 去简直就是粗枝大叶、马不停蹄，是个没完没了喋喋不休的自说 自话者。他让人参与的仅是他观看总结后的结果。这样的方法容 易因为缺少形象而让人觉得乏味，但他把他的每句话都用他王蒙

**第一辑** **作家作品论**

I

169



式的定语塞得像哺乳期女性的胸部一样丰满，还要外加排比句。 然而，在他层层叠叠的定语和排比句中装得满满的正是他精心收 藏的细节，无数细节。他的细节有时甚至只是一个几个字的词组。 这个看上去大而化之的作家，其实有的是一颗比南方女人精细多 倍的心。他走进一间房间，除了看到房间的形状和其中的家具， 连踢脚边上的灰尘，转弯角上一个钉洞，地上一条地板的毛边都 不放过，都会看得清清楚楚。他的容纳百川式的收藏方式使他实 在太富有。他随意挥霍着他胀鼓鼓的定语和排比句们。他看上去 匆匆忙忙，缺乏情趣，不懂优雅，不知闲庭信步，而就在他的匆 忙、他的马不停蹄、他的挥霍浪费中，他轻而易举地完成了一个 又一个他想完成的形象，生动精彩，入木三分，饱满厚重，具有 超立体感。他的这些由排比句和重重叠叠的定语堆积出来的形象， 站在读者面前，竟然推不开，挪不动。

《活动变人形》中，不管是杂谈体、论说体、散文诗体，王 蒙都用得得心应手、游刃有余。何况，他还有他的拿手好戏，那 始终疾速、灵巧、大气、自在，上天入地、畅通无阻地流动着的 意识流。

意识流，是一种确切真实地存在于人脑中的思维运行方式。思 维的流动根本上来说是纷乱的、无次序的。然而，尽管思维不断地 从这跳到那，从那连到这，不断还生出许多零星穿插，人的思想认 识，恰恰就是在这样看似混乱纷杂的运动中诞生的。这样混乱纷杂 的运动方式在文学上的运用所制造的效果，不同于传统手法，可以 说，它产生的是一种能够更强烈地影响精神情感的气场。

王蒙是这一方法用得极为出色的一位作家。他不似一些生搬 硬套的运用者，只是简单地将思维流动隔成一段段，一块块，简 单地将这些段与块分为过去和现在，他的思绪流动没有规定，不

170 **偏见集**

受任何限制、分隔。他的意识时时刻刻无所不在地流，不仅在书 中人物的大脑中流，也在作者自己的大脑中流，不仅流思想，流 记忆，也流故事，流叙说，流描写，流对话，不仅在具体的块与 段中流，在块与段外也流……他是个拿来主义者，怎么合适怎么 流，怎么舒服怎么流；他流得不拘一格，信马由缰，纵横肆意， 流得顺畅自然，不见伤痕，不感突兀。他遵守的是思维流动的自 然法则，尊重的是他个人的真实。意识流这一方式在文学创作中 的运用，在王蒙已是水到渠成，出神入化，炉火纯青。

读《活动变人形》,感觉王蒙是个脑子没一秒钟平静的人。 即使他坐在你对面，和你说着话，他脑中另有几条思维线同时在 活跃。他有太多的想法，太多太多，而且神出鬼没，根本无法知 道他到底想的是什么。也许他正在评判你，嘲笑你，讥讽你；也 许他正在咬着牙齿地骂你；也许，他正在自导自演一场和你的激 烈辩论；也许他想到的根本不是你，根本没把你当一回事，他在 想的是一个关于洗脸刷牙的细节，想的是几十年前用过的一张全 国粮票，想的是生命以及他当年见过的两块大石头的含义，想的 是一只用过的煤油炉……这大脑即使睡着了也不休息，也在意识 流。这大脑时时刻刻都在和自己对话，有事无事都在对，对得热 气腾腾，飞上舞下，跃起跌落，来来去去……他操练惯了，不累， 而且娴熟非常，没有技术上的碰撞。

**五、第一侃爷**

中国侃爷出在北京，北京第一侃爷其实是王蒙。

年轻的王朔，更年轻的冯唐只能望其项背，不能和他比，远 远不能。

**第一辑** **作家作品论** I 171

冯唐有的是天生的机智聪明，是一个把侃玩得极溜极顺的主， 是个推他一把在侃，捧他一把在侃，打他一把还在侃的主，但他 所侃的都在一个差不多的平面上，没有变化，没能侃出更高层次、 更高境地，没能侃得超出日常生活中的市民意识。王朔有的是大 胆，是锐气，是和时尚对着干的另一种时尚精神，他的一个个问 题，像匕首、像闪电，对准的是被灌输得迟钝麻木的大脑中依然 存在的原始困惑，让人惊醒，给人思考。

王蒙的思路眼界宽广得多，全面得多，文化底蕴深厚得多， 看人看事的目光透彻得多、犀利得多、深远得多。上下五千年， 纵横八万里，古典的，民俗的，现代的，他信手拈来。他的思考 领悟不仅出现在思想领域，而且像诗一样地进入了精神领域。他 有漂亮的文采，厚实周正的写作功底，对文字有着优美的音乐般 的节奏旋律的把握。他有看透事物本质的能力，对任何一个问题、 一个现象、一个细节都能看出五六个面，说出个“五够”“六够”, 说得超越读者思考网络的覆盖范围，说得读者一愣一愣……

也许你不喜欢他那些源源不绝的排比句和没完没了的定语， 但你不得不承认它们的精彩，不得不承认它们排山倒海般的力量、 它们意义层次上的递进。也许你觉得他的排比句和定语们有点单 调，缺少句式上的变化，但你不妨换个立场替他想想，如此大批 量生产的语句又能翻出多少花样?有时，你会觉得他说得太多太 满，满得没了是非，少了主题，然而，他展示的确实是个立体， 展示的点线面中确实有你所没想到的、想也想不到的。有时，你 会觉得他的观察实在太细太小，细小得让你怀疑他是否浪费了自 己真正的才华，然而，能够如此关注细小的作家太少太少，何况 他大智若愚，在他看得见的细小背后往往隐藏着看不到的重大。 确实，王蒙时而让人感到几分炫耀几分卖弄，可心平气和退后一

步，你还是承认，他功底深厚、妙语连珠、奇思异想，有着炫耀 卖弄的资本。确实，王蒙时而让人觉得夸张失实，但即使在他的 夸张失实中，你依然能看得到他别具一格的鬼斧神工，而且，将 心比心，对一个洋溢着诗人激情的作家又怎能要求他始终保持残 酷的冷静。

他就是他。他的聪明、机智、自然、超脱、广博、深邃、厚实、 飘逸、独到，让你忽视他经常不断地这里那里出现的这些那些可 爱的撒娇般的小瑕疵。

王蒙是个讽刺天才。他的讽刺语言已膨胀到了失控地步。即 使在他表现出最大诚恳、最多敬意、最足够的善良、最充分的痛 心或忧伤，在他表现得最正经、最不该讽刺人的时候，他那些针 尖麦芒般的语言还是会忍不住地层出不穷地跳出来。不是他不想 忍，是实在忍不住，实在无法克制。讽刺别人乃至自己，在他已 是种改不了的习惯。要一个患了“多动症”的小孩不动不行，要 王蒙不讽刺同样不行，否则就等于掐住他的喉咙，塞住他的鼻孔， 蓄意置他于死地。借用一下他的夸张语言，“那就会家破人亡、社 会瓦解、山河变色、人头落地，实在非同小可”。然而，不管你对 他的讽刺如何讨厌，如何具有成见，还是不得不承认，他的讽刺 非常到位、非常精彩、非常深入、非常有味；不得不承认，讽刺挖 苦人的那一刻，其实是王蒙最美、最帅、最具风采、最迷人的一刻。

狄更斯的幽默是善良的、温和的、机智的，王蒙的幽默是讽 刺的、挖苦的、尖刻的；狄更斯写作前是个足球运动员，王蒙写 《活动变人形》前是个右派运动员；狄更斯的幽默是狄更斯的，王 蒙的幽默是王蒙自己的。

中国京城的侃爷没一个侃出过王蒙的深度、厚度、宽度、广 度、锐度和灵活度，没一个像王蒙那样将侃融化在意识流中，渗

**第一辑** **作家作品论** I 173

入到思想精神领域中，没人能够做到像他那样，在自己的大脑中 和自己整日整夜侃得天昏地暗，侃得没有休息停顿的一刻。

京城第一侃爷，也可谓中国第一侃爷。

**六、一点多余的补充**

然而——

王蒙不能文雅，王蒙一文雅，一看就是装出来的。

王蒙不能抒情，王蒙一抒情，多半沧海桑田，太沉重。

王蒙不能写神经病，哪怕一点神经质都不行，他会写得太像， 像得让人分不清到底是他笔下的人物还是他自己。

王蒙不能说“亲爱的”,王蒙一说“亲爱的”,十有八九“不 怀好意”,随之而来的必是拐着弯子的冷讽热嘲。

王蒙不能亢奋不能激动，他一亢奋一激动，十有八九失控乱 发挥，不是用词过大，就是说话过头，缺少分寸感。

王蒙不能才情太膨胀。王蒙的才情一旦膨胀挥洒至“太”,十 有八九显得刻薄、计较、有失厚道与诚意，甚至显得玩世不恭、 油腔滑调，让人感觉轻飘飘，和他的力度、深度、透视度极不相称。

然而，王蒙的这些“不能”是万万不能没有的。没有了这些 “不能”,他就没有了漫天飞舞、遍地流淌的才气；没有了这些“不 能”,他便一定思维枯竭，王蒙也就一定不再是王蒙。

(刊于《文学自由谈》2013年第5期；节选刊于《羊城晚报》 2008年12月20日)

**174** **偏见集**

**细节、人物、文字及其他**

———毕飞宇的《玉米》浅析

《玉米》是当今文坛一部优秀小说，也是作家毕飞宇的代表作。 在普遍疏忽了文学性的创作领域，《玉米》生动、形象、细致、准确、 耐回味的细节描写，足够被许多青年作者作为参考。但也正因这 部小说的优秀，使它达到了一个可让我们用心来“计较”的高度。 文学评论因文学作品而产生，只有和文学作品的创作及阅读紧密 联系才具存在价值。对于一部优秀的文学作品，说出它的优秀的 同时，指出它所需精益求精更上一层楼的努力，都是评论不可推 卸的责任，甚至是更重要的责任。只有优秀作品才具有被挑剔的 资格。对佳作的挑剔与对劣作的指责，是两种完全不同的评论态 度。《玉米》的优秀已说得太多，本文要做的，是用更高的标准来 要求它。事实上只有这样的要求，才对作家、对文坛有益。

**细** **节**

小说《玉米》中，最出色的是细节。

《玉米》中的细节描写可谓细致入微，这入微的细，细得妙， 细得准确，细得极为传神，让人感得到看得见触得着，并且，这 些细节还能被扩展开来想象，让读者在想象中填补那些作家所留 下的无语之言。这样的特色之美，在中国当今小说创作中尤显突

**第一辑** **作家作品论**

I

175



出，很少有人这样做，很少有人做得到。

细节太重要了。小说的主要对象是人，而人物的成功塑造， 主要靠细节。细节可使小说“活”起来，可牵引人，深入地牵引， 让人真切感受小说中人物的心事、心态、心机，让读者参与其中， 跟着人物、情节一起活动。《玉米》中的细节似有江南特点：细腻， 精致，迷蒙，淡淡的，没有解说，这淡却可回味，可久久地品， 越品越有味，越品越会心。这样的细节，往往被粗犷风格的作家 所忽略，以为不重要；或说，这样的细节，是大而化之的作家们 所感受不到、无法感受到的——他们往往以为，小说只要有思想、 认识便可，却完全忘记了：作为艺术的高明的文学作品，思想认 识是幕后不露面的智者，它们的体现，靠的正是表现人物言行的 细节。

小说中，玉米抱着弟弟去她父亲的那些女人的家门口，对她 们进行冷静地、不动声色地精神“虐待”与“凌辱”;玉米和她男 友在厨房里步步为营逐步升级的行为爱情；玉米和她丈夫独一无 二的初夜；妹妹玉秀对郭全爱的心机的展现、性的电波的发送以 及让人心跳的整个“引诱”过程……很多，写得都极妙，给了读 者画面，这画面却又没“填满”,细的细致“极”,粗的粗到“无”。 特别是落魄了的前支书寻欢不成，独自躺在有庆嫂床上，光着身 体大唱样板戏的一幕，让人拍案叫绝，活脱脱地刻画出一副掉官 乡村干部的泼皮无赖相。即使在有庆嫂受到报复被穿小鞋后，碰 上了王连方，她仍若无其事，好似什么都没发生过，却同时，风 情尤佳，伸手掸去王连方身上的头屑，拉出衣上的一根线头，用 牙咬断，随口还扔下一句“死样子，一点不像支书”,搞得王连 方魂不守舍……

出神入化。一部小说有如此之多出神入化的细节，怎么也该

让人叫好了。

那么,如果我们把《玉米》放到高于它已达到的层面来要求呢?

小说中，有庆嫂和王连方的关系，被作者写得丝丝入扣，有 声有色。但是，这般惟妙惟肖的铺垫之后，真到云雾大散捅破那 层纸的关键一刻，竟让人有所失望。

没有前奏，丝毫没有。王连方进屋反手掩上门，有庆嫂也不 言语，转身进屋，拉长脖子一颗颗地解扣，待到解完，抬头说“上 来吧”。

粗糙了。算得上粗糙了。和前面的细腻、微妙、准确，像是 两回事，出自两个人的手笔。

这是一篇以细微具体见长的小说。这样的小说中，这样的环 节不是“留空”所能解释得过去的。如果之前没有作者就两人关 系微妙处的细致着墨，没有就两人关系的曲折渐进的详作书写， 那么,读者可以不予期待，但在有了那么多妙不可言的、与心 理配合如此之佳的细节乃至形象描写后，他们的关系最后将如 何突破，便成了关键的一幕，成了每个读者都关心、都想知道的。 这样的小说中，顺着之前的铺垫入情入理地将阅读推上“高潮”, 写得读者信服，写得读者如入其景感同身受，写得读者跟着心慌、 激动、战栗、饥渴、透不过气来，那是真本事!写得读者放下书 后十天百天念念不忘，那是真本事!男女间的事，再多心机再多 揣摩与手段，过了那一关，千篇一律。重要的是那一关，重要的 是怎样突破那一关，怎样具体地突破。现实生活中如此，写作中 也如此!换句话说，这样的小说中，作家的功力、火候，这一刻， 最见分晓!

再看一段。

玉米去相亲，独自等在旅馆，夜里，那个叫郭家兴的陌生老

**第一辑** **作家作品论**

I 177



男人来了。那是他们第一次见面。第一次。可郭家兴进屋后，一 言不发，喝了杯茶，床边坐一阵，然后说“休息吧”,跟着，自 顾自解衣上床(与有庆嫂如出一辙)。值得指明的是，玉米还是 个姑娘，一个没有做爱经验的姑娘。可作者就让这个姑娘自己动 手“扒光了衣服”“赤条条”地“爬进了被窝”。这，恐怕只能说 是作者的一次迫不及待、直奔主题的“性幻想”。须知，那是70 年代，是一个禁欲主义的年代，对一个前去相亲的、没有床上经 验的、70年代的姑娘来说，这衣服怎么脱?怎么脱得下?怎么可 能“扒光了”“赤条条”地“爬进了被窝”?做成这样，恐怕得 有超前二三十年的“小姐”意识。

顺便说一句。“扒”字用得也不好：粗俗是一，不准确是二， “扒”是大动作、激烈的动作，完全不符合玉米当时的心理状态， 更不是作为“第三者”的作者所应有的客观叙说语态。

其实，这是很可出戏的一幕，完全具备映入作家眼底被拿来 “做文章”的价值。这样一个正经自傲的女孩，做出这样一件让 自己难堪、鄙视、厌恶、深感无耻、做梦都想不到会去做的事， 正可强烈突出这个女孩命运的实质性悲哀，强烈突出这个女孩身 上具有的“可怕”理性，强烈突出她咬紧牙那关非凡的也是非人 的忍受力，强烈突出那个为己为家翻身的愿望在这女孩心头的重 大，而在这一切背后，不用任何注释，读者能够真正感到无形但 却强大存在的社会逼迫，感到时代的邪恶，感到那个时代人和人 的实际生存条件间的巨大差距……但是，这在小说中，不是一两 句理性归纳的话所能完成的。这正是需要作者大下功夫、巧做安 排之处。理由，要有理由，要有让玉米“脱得下”的充分理由， 格外充分的理由。要有时代背景，要有合情合理的情节和细节， 要有对人物心态、行为入木三分的精确刻画……一句话，要让读

178 **偏见集**

者感到真实可信从而走近人物，是必需的前提!

一个优秀作家，即使一件“假”的事也能将之写成“真”的； 一个蹩脚作家，即使一件真的事也能将之写成假的。

其中关系到的是准确性与合理性。不单具体细节、情节的准 确与合理，还有具体细节于全文于作者用心配合的准确性、合理 性。什么样的用心决定什么样的细节、情节。而对细节、情节做 出怎样的选择运用，显示的正是作者、作品的高低之分。

**人** **物**

《玉米》以写人物为主。小说本就该以人物为主。《玉米》的 不同在于，作者的目光始终牢牢盯住人物，目不斜视，寸步不离。 他不像大多数作家那样心存旁骛地一边想着自己的人物，一边想 着社会、政治、历史，想着怎样和这些不平凡的字眼沾边，怎样 沾出些伟大的气味来。

这样一部盯住人物写，且细节在当今小说中无论如何算得上 出色的作品，其中的人物毫无疑问应该是活的，饱满的，晃悠眼 前挥之不去的。然而，一个很奇怪的现象是，小说主角玉米身上 “出现”的一个个细节都显得很活，很见形象，但是，把这些细 节拼在一起后，这个形象却似乎又不“活”了，或说“活”得不 够了。就像一幅肖像，凑近了看，每个部分都很细致、很准确， 表现很出色，但退后一步整体地看，却又觉得不像、像得不够了， 不知到底哪里出了错。

有一个问题也许很关键。毕飞宇在写作细节时，是投入其中 沉醉其中的，是用基于经验而做的想象结合事物发展的规律来写 这些细节的，但是，他没仔细考虑他所写细节和他所写的人物在

**第一辑** **作家作品论**

I

179



性格形象上所必须有的严密联系。纯粹的细节之“活”,可以单 独来欣赏，而体现人物的细节之“活”,则是用来帮助显示人物的， 必须结合人物的特性一起来看。作者毕飞宇，似乎过于忠实他笔 下的细节，而忽视了再好的细节也必须符合人物特性所需，也得 为作品整体的用心服务。他写在一个人身上的细节似乎并不只属 于这个人。他的细节尽管出色，但因没经特定修剪，用在他塑造 的人物身上并没恰如其分地起到彰显作用，或说恰如其分地彰显 得不够。他似有进入细节、沉醉于细节、发展细节的能力，却缺 少退出细节，冷静地检查细节在人物、在整体中所起作用的能力， 缺少检查笔下细节与用心间的距离的能力。当然，他完全可能拥 有这个能力，只是因为对笔下细节过于偏爱，而放松了对这一能 力的严格掌控。

我们在他笔下看到了大权独揽多有心机的玉米；看到了帮助 妹妹玉秀、替她着想、抱着她掉泪的玉米；看到了打妹妹玉秀耳 光的玉米；看见了妒忌妹妹生了儿子的恶毒狭隘的玉米；看到了 为母亲出气时沉着冷静、手法颇多的玉米；看到了一味讨好郭家 全的玉米；看到了面对刁蛮的郭巧巧一筹莫展的玉米……看到后 来，我们迷失了。每个玉米都很像玉米，但拼在一起却不知到底 是怎样一个玉米，不知作者到底想写的是怎样一个玉米。

数学方法中有一种叫“提取公因式”。我们很难在这些细节 中提取一个“公因式”,很难。

很多小说中有很多优秀出色的细节，但不是所有优秀出色的 细节都可用在同一人身上。真正优秀的细节，必须量身定做只合 适于某一特定故事中的特定人物。

不错，人有很多方面，多面性的人才是立体的人。小说创作 中，为避免单薄，作家确是要力求写出人物的多面性，赋予人物

立体感。但是，再复杂、再多面性的人，首先一定是一个不同于 他人的独特的人，其复杂、多面中，一定存有不同于他人的“公 因式”。何况，小说毕竟是小说。生活中活了三十岁的人，小说 中我们不可能用三十年时间来看，必须有取舍；在人物性格形象 的刻画上，作家必须取其主要特点，取最能体现人物精气神、也 最能体现作者用心的特点。别无选择。就像一棵树，必须有主干， 不能所有枝权都和主干一样粗一样长。

还想说一点。一部成熟作品，其中一定包含创作者留在这部 作品中的所有信息，包含创作者的兴趣、视角、关注点、思维方 式、表达方式以及达到的层次，还有就是，作者为什么写这一作 品，是什么吸引了他，他想通过这部作品完成怎样的观察、怎样 的感受、怎样的理解认识。这是一定的。

表达什么,是作家写作的动机，是作家潜藏在作品背后的用心。

引起毕飞宇创作《玉米》冲动的无非是人物。但是，他想通 过他笔下的人物表达什么,则很难让人真正感受到。他什么都触 及了，写了王连方的霸道和无赖，讽刺了郭家兴的刻板无趣和对 政治风向幽默式的关注，叙说了玉秀的噩梦遭遇乃至延长了的噩 梦生活，描绘了玉米这样那样的方方面面……我们可以采用一个 流行的但也是很乏味的模式来解释，那就是：作家毕飞宇的小说 《玉米》写的是那块土地、那个时代……这，或许可给这部作品 一点意义上的升华，但是，这解释是否真的合适?

玉秀和她幼小的妹妹在众目睽睽下被多人轮奸，且轮奸后不 了了之，这可能吗?70年代的中国在很多方面都极落后，但在捉 拿强奸犯方面绝不落后。很少有人敢在众目睽睽下轮奸幼女，轮奸 后不了了之可能性实在不大。即便有个案，也不具典型意义，不能 “说明”那个时代。在一篇试图书写时代的作品中，这么大件且占

**第一辑** **作家作品论**I 181

如此重要位置的事，竟然没一点时代特征，怎么也是一种败笔。

此外，在支书王连方身上，作者更醉心于书写的似乎是他与 女人们的具体风流；郭家兴这个小说中不重要的配角，身上流露 的一点时代特征，却连呼应都找不到；玉秀原该是小说中最可怜、 最值得同情的人，但作者对她的观察、描述、叙说、交代永远带 有严重的鄙视倾向；至于玉米，作者想写的太多，多得大家和他 一起迷失……

《玉米》中并没一个作者的主要用心，他什么都想沾一点， 却什么都没沾上，什么都沾得心不在焉。他一面写细节、人物写 得专心致志，一面却手忙脚乱恍恍惚惚，不知究竟该把自己的描 写叙说建立在怎样的用心上。

不知想表达什么,这是这部小说的一个重大问题。不管思与 想，还是情与感，我们始终触不到《玉米》这部作品的灵魂，触 不到作家创作这些人物的真正动机。作者似乎在画人物肖像，仅 仅是画肖像，没有自己的灵魂寄托。也正因如此，他画的肖像少 了神韵，虽然画得处处都像，拼起来则不够像。

**文** **字**

文字绝对不是最重要的。如果文字是最重要的，那么,作为 中文读者的我们读到的任何一本伟大的西方作品都够不上伟大， 因为我们读的都是这些作品的翻译文本，不是作者本人的文字， 是翻译家的文字。

文学作品中，最重要的是作家的思、想、情、感，是作家投 向生活的眼光，是作家的眼光在生活中所做的文学提取，以及对 这些提取所做的技术表现。

然而，尽管文字不是最重要的，却又是绝对重要的。不同于 音乐和绘画，文学是一种通过文字来表达作家思想情感的形式， 它除了能够帮助作家完成他的“用心”外，本身还能因为运用的 巧妙得当而滋生决然不同的感觉。

有人说：好的文字是斧头都砍不掉的。这话绝对精辟、形象。 我们一起来看看毕飞宇的文字：

富光家的瞥了玉米一眼，目光躲开了。再看玉米的时候， 玉米还是看着她，一直看着她。就那么盯着，从头到脚，又 从脚到头。

这一段，该说写得很不错，写出了玉米心中的恨与性格中的 狠，也写出了富光家的心中的虚与怯。然而，这段“文字”好的 其实不是文字，而是意思，因为，这段文字中的很多，是斧头所 能砍得掉的。

富光家的瞥了玉米一眼，目光躲开了。再看玉米时，玉 米还看着她，一直看着，盯着看。

意思没变，但文字精简了，或许也更准确了。当然，得说明 的是，这里只是表达一个意思。真正的修改，由作者本人动手， 肯定好得多。

“就那么盯着”看和“从头到脚，又从脚到头”地看是矛盾的， “盯着”的目光不动，“从头到脚，又从脚到头”的目光则上下移 动。反映玉米的恨与狠，更确切更传神更该突出的，应该是“盯 着”。“从头到脚，又从脚到头”的补充，想法很好，可加强效果， 可惜的是，一来，与“盯着”不统一，二来，这样的看，更恰当的， 是用以表示鄙夷。

作者的文字该说不乏精彩、生动，也确有很多精彩、生动之处， 但是，从高标准高要求来看的话，还是自我要求不够严格，文字

**第一辑** **作家作品论**

I

183



缺少锤炼。

再看这段：

趴在你的身上，趁着快乐，两斤肉能说出四斤油来，下 来了，四斤油却能兑出三斤八两的水。完全不是一回事。

还是一段漂亮的文字，生动、形象。然而，如果对这段漂亮 文字高标准严要求的话，那么,“完全不是一回事”则不需要， 是多余的补充。因为前两句说明的就是“完全不是一回事”,已 说得很充分。即使作为加强语气也不合适，因为整段话本身在文 中也只是附带性的，不具备“做文章”的资格。

多此一举，是水分的加入。再好的意思，加入过多水分，也 会由于淡化而使阅读失去浓度。留有余韵，是锤炼文字使之产生 味道的重要方法，是语言有无文学特征的重要标志，也是检验作 家思维方法、表达方法的精准度的一大途径。

玉米被人拥着，推着两条腿一左一右地在地上走，其实 是别人的力量，她的身子几乎是后仰了。

按说，这里体现玉米心态的走姿描写得够准确、够出画面， 但可惜，文字还是经不起推敲。什么叫“在地上”走?除却特殊 情况，哪样的走不是在地上走?何况后面那句“其实是别人的力 量，她的身子几乎是后仰的”,这样的文字用法只能归为注释性 的、附加性的，该用在括号里的。将这些别扭的注释、交代从括 号里解救出来，自然妥帖地出现在文句里，正是作家的任务，是 作家之所以成为作家的理由之一。解决处理得好与否，也是对作 家文字运用技能好坏的一个测试标准。

很多这样那样的例子，都是高标准严要求所不能容忍的“疏 忽”,它们使出色的句子、出色的意思失去了该有的出色，降低 了文字的浓度，削弱了阅读的感觉，把作品从本该达到的更高“坐

184 **偏见集**

标”上拉了下来。

**结** **构**

《玉米》中的结构问题是显而易见的。

如果说，《玉秀》尚可算作《玉米》系列中的一篇，那么,《玉 秧》则和《玉米》系列毫无关系。它们不是一个故事，不在一个 时空，没有丝毫情节上的延续。玉秧身上发生的一切，和玉米、 玉秀没有一点牵扯，和她们共同生活过的那个家庭、那片土地， 也没一点瓜葛。

那么,为何会出现如此明显的问题?为何《玉米》系列中会 出现完全无关的《玉秧》?因为“大”!就因为那个“大”!就因 为绝大多数中国作家脑袋中装惯了的那个很难真正摆脱掉的“大”。

《玉米》写得不错，反响也不错。因为不错，作者就感到了 它的“小”,感到了它内容的小和篇幅的小。于是，他不甘心， 想扩大战绩，想增加单篇《玉米》的厚度、力度，想挤入巴黎时 装一样流行的长篇小说行列，想用三个中篇的拼凑法，使整本书 在叙说上出现一个时间跨度，造成一种观望叙述历史是他最初最 根本也是最深情最诚恳的意愿的错觉。至少作者相信，有了这三 个中篇投出的三道视线，他就有了一个迷人的，接近伟大、可能 被归为伟大的姿势。

用心良苦，却太勉强，太露骨。

其实，单篇《玉米》本身是脱俗的，它开创了写人物的新风， 作者在具体写作中所做的追求，是纯粹的文学性的追求，很难得。 但长久以来，中国作家本末倒置惯了。《玉米》不成功则已，成 功了，毕飞宇还是脱不了那份俗，还是要回归“普遍”意识，将

**第一辑** **作家作品论**



185

作品往“大”里靠，即使只是貌似的“大”,即使只是明显的拼凑， 在他也感觉好过那个“小”,起码比那个“小”唬得住人。

一个不成立的、失败的结构。

一个太难使作者、作品变得伟大的选择。

重复一遍：说了这么多，只为把作品、作家放到不一般的高 度来要求。

当代作家们的悲哀在于，赞歌听得太多，满足得太多，沉醉 得太多。说到底，因为这些作品中的大多数，是被放在了低水准 的位子上来评判或说来表扬鼓励的。

毕飞宇写作中的长处，是大多数作家身上所看不到的；而毕 飞宇写作中的不足，则是大多数作家身上都存在的。

(刊于《国际汉语文坛》2011年创刊号；易题《嚼〈玉米〉 谈细节及其他》,刊于《文学报》2011年1月20日)

**186** **偏见集**

**却道天凉好个秋**

——读格非的《人面桃花》

格非先生无疑是个醉心于悬念魅力的作家。《人面桃花》一 上来，他就制造了一个父亲出走的悬念。初看，这悬念扑朔迷离， 很有味道，但看下去，这味道则不那么有味道。首先，这不是一 个悬念小说。这样一部严肃认真的历史背景小说的成功，靠的只 能是作者的真知灼见，只能是作者对历史和历史人物的一次超时 代的准确把脉和漂亮还原。悬念，是一种更适合用于体现作者的 聪敏灵巧的短篇小说中的写作技巧，很难用一个悬念罩住一部长 篇，尤其是一部有历史跨度的长篇。且不说这样的悬念诱惑随着 时间跨度的增大会被大大削弱，对一个长篇小说来说，悬念这样 的心机太小了，小得不适合。

事实上，我们在《人面桃花》中确也看到，作者并没能对自 己的这个悬念照看到底。那是个只有开头没有继续也没结尾的不 了了之的悬念。何况对这悬念的运用，作者一上来就犯了大忌， 悬念刚展开，他就写了那么一句：“这是父亲留给她的最后一句 话。”悬念没了，被掐死了，那根拖出去的悠悠飘忽的线从那刻 起实际就已断了。

小说中还有许多类似悬念的神神乎乎的谜，比如，革命党人 张季元的突然出现，父亲的那个瓦釜、宝图，等等。如果这些不 断出现的谜真能帮助作者完成小说的表述，让读者产生恍然大悟、

**第一辑** **作家作品论** I 187

原来如此之感，从而对阅读起到加深领悟的作用，那无疑是高明 的、迷人的。但实际情况是，格非先生常常忙于造谜却不留谜底， 或说给不好谜底。造谜固然是种本事，但解谜并让解出的谜释放 巨大能量，那才是真正的本事，才是更大更重要的本事。造谜只 能算心机，解谜并让解出的谜释放远远大于无谜的能量才是智慧。 小说中，作者造谜的目的，大有故弄玄虚之疑，似为迷惑读者搞 出读者兴趣又把读者弄得晕晕乎乎而伪造一种高深莫测的氛围。 造谜在格非已成一种手段，一种用惯了的写作技巧，他从写作短 篇开始用，一直用到长篇，百试不厌。他在忙于摆弄小心机的同 时把大智慧撂在了一边。

应该说，《人面桃花》中的人物形象塑造个个都算不错的。 但是，严格地高标准地要求的话，主角秀米，不能算是一个“活” 在读者眼前离不去的形象，尤其是在小说的上半部中。

小说主角秀米，在时代发生巨变的一场革命运动中，担当的 是一个重要角色。这样一个人物，该是有着非常独特的个性。然 而小说中，作者把她从小写到大，在她身上花了那么多笔墨，却 始终不能让人看出她有任何独特。当然，我们可以将之理解为这 是作者的用心，理解为他想写的秀米原本就是个普普通通平平常 常的人。但问题是，作者对这个人物的书写所传递出的信息始终 模模糊糊，始终组不成一个清晰形象，让人“记”不住，无法“记”。

小说中，秀米被强盗掳去花家舍岛，这是她的命运发生突变 的关键时刻，也该是她性格发生突变的关键时刻。性格其实是不 能突变的，说“变”,只是性格中被掩盖的某些不轻易用到的成 分的泛现，从看不到的内部泛到外部。当一个人的命运发生突变 时，如何看待处境，如何应对，如何考虑问题，心里想什么,都 是最能准确、有效地反映这人特征的，最能区别这人与他人的不

同。可惜，这些，小说中几乎是空白。不错，优秀小说家常常为 读者留有空白。如果这段遭遇这段生活，就像秀米当上强盗婆后 回乡又任校长这段历史一样，不写，那也不失为办法，尽管不是 很好的办法。之所以觉得不是很好的办法，是因突变前的秀米和 突变后的秀米完全不是一回事，而将这“两者”联系起来的纽带， 就是这场突变。读者只有在这场突变中看到她泛现的性格，才能 对她截然不同于以前的不普通不平常的将来有合理的理解。格非 先生的问题是，他不是真的留下了空白，他写了，只是他写不透， 写不出特色。小说中的秀米，似乎只是个随波漂流但运气不是很 差的人。这里暴露的，不仅是作者在人物形象塑造上的欠缺，也 是作者在必要的故事叙说上的欠缺。

然而，无论在高标准的要求下《人面桃花》失了多少分，当 代中国文坛上，它仍是一部优秀出色的小说。

我们常谈历史，但历史是什么?历史最可依赖的见证，就是 那些落在白纸上的黑字。但就我们今天看得到的而言，多少事实 都在被明目张胆堂而皇之地弯曲篡改，而正是这些有意无意弯曲 篡改了事实真相的文字，若干年后就是后人研究历史的凭据。

格非先生选择书写这个一百年前的故事的用心，除了为他的 文学素养寻找一个大展手脚的处所，也是为他心中对历史的认识 寻找一个施展抱负的广场。

历史长河中浮于河面能被看到的人物毕竟没有几个。他们的 形象，在最为精细的打磨后已一个雀斑甚至毛孔都找不到，就连 他们的声音，也早已失真。成功者们之所以成功，是因他们脚下 的这条长河，这是一条由千千万万像秀米这样的失败者的肩膀组 成的长河。换句话说，成功者如果没成功，那么他也就是这条长 河中千千万万只肩膀中的一只。

**第一辑** **作家作品论** I 189

《人面桃花》似在提醒我们不要从成功者身上阅读历史，也 不要从文字记载开始阅读历史。格非先生展开的这幅历史画卷从 人物开始看，从人物存在的合理性开始看，看人与人、人与社会 间关系利益的合理的可能性。他把历史还原到了一个个真实的人 的身上，讲述的是县志碑文后面的一个个活的故事。

小说中，即使革命者，也有着张季元那样上不了正史的七情 六欲，和他人之妻通奸还想着他人之妻的女儿，“没有你(妹妹 之类),革命何用”。而反革命的诸如龙庆棠摇身一变也就成了革 命的，此一时彼一时。所谓的革命党组织中固然有着崇高理想的 仁人志士，但也不乏因自身利益混迹其中的三教九流、泼皮无赖、 流氓乞丐，对于革命的直接理解无非是杀人，想打谁的耳光就打 谁的耳光，想和谁睡觉就和谁睡觉。看看革命党的《十杀令》:恒 产四十亩以上者、放高利贷的、朝廷劣官、妓女、小偷、传染病 者、虐待妇女儿童老人者、小脚、人口贩子、媒婆、神巫、和尚、 道士，统统都杀。看得人大开眼界。革命先驱秀米，对于革命的 认识是什么?“革命，就是谁都不知道他在做什么,他知道他在 革命，没错，但他还是不知道他在做什么。”既坦白又糊涂。而 她通过韩六知道的王观澄则是个专抢富贾，不害百姓的土匪头子， 他的理想世界竟然是人人丰衣足食，谦让有礼，夜不闭户，路不 拾遗……秀米甚至觉得，王观澄、张季元、父亲，似乎是同一个 人，心中有的是同一个桃花源……

作家不是神仙，不可能真正还原人物与历史，他还原的只是 人物存在的合理的可能性、人物和社会关系的合理的可能性。因 为合理，他所展现的这幅可能的历史画卷也就相对真实、可信些。

秀米这个形象，在上半部中，作者把她拉近了写仔细地写时， 写得并不出色，但在下半部中，作者将之推开了写远距离地写时，

却又成功了。所谓近距离写，就是努力写她的一举一动一思一想， 而远距离写，则是这些基本不写，只写她的神，写她似在远处的 一个身影。

自从秀米屡经挫败最终回到家乡后，这个人物一点点活了起 来。读者开始真正同情关注她，琢磨回味她，也真正琢磨回味出 了她的味道。

无疑，这与之前作者为这人物所做的铺垫有关，但这铺垫靠 的主要不是人物形象，而是人物经历。

这是一个遍体鳞伤充满失败感的人。这个人的失败感是她用 悲惨曲折的经历、用血的教训换来的，以希望幻想的彻底粉碎破 灭为代价。这个曾经充满激情热血的人，还没搞清革命到底是怎 么回事，已是心如死灰看透看破人间，剩下的只有自己对自己的 惩罚。她觉得自己不配享受世上任何乐趣，她自我折磨，把自己 投入悲哀，训练自己忘掉经历过的所有人与事。她存在于世上的 只是她无声移动的偷生的躯体。但正是在这无声移动的躯体中， 读者感到了她的灵魂，哀莫大于心死的灵魂。这个灵魂与其说死 了，不如说大彻大悟了，与其说大彻大悟了，不如说被伤心、失 望、悲哀浸透了，浸得透透的。

秀米觉得自己是个傻瓜。她投身革命事业，卖掉祖业，失去 亲人，自己差点上了断头台。她像一只虫子，因遍地落叶挡住了 去路而误入了歧途。但这位历经了沧桑用生命阅读了历史的人物， 表面看心如死灰、冷若冰霜，事实却脆弱得像个婴儿。她拒绝一 切来客，但客人走后却几日茶饭不思，黯然神伤；她“哑”了， 不说话，但常常流泪，在黑暗中，在梦中，甚至在佣人喜鹊的怀 中。她流的不是一般的泪，是干枯的身躯中流出的血一样的泪， 每一滴都来自生命的最为伤心的惨痛处。而当这个拒绝了回忆的

**第一辑** **作家作品论** I 191

人，最终鼓足勇气赶了七八天路前往改变她一生的花家舍岛，去 看自己的历史，看自己生命中踏过的最重要最关键的一个足迹时， 却只远远望了望，便颤抖了，害怕了，船没靠岸，就退缩了…… 她到底还是不敢直面不敢触摸这段往事。一段怎样的往事?!这 段往事在她心中究竟有着多重的分量?!

格非先生是个心中拥有丰满诗意的作家。他的诗意特别能显 示在那些浸透了凄凉苍伤感的文字和情感中。

如果说，《人面桃花》的成功要素之一是作者让我们看到了 实际历史和记录历史间的差异，进而让我们沉思，让我们多一个 看世界的角度，那么,这还更多属于历史学、社会学范畴，而作 者在主角秀米身上写出的那份力透纸背的凄凉沧桑感，则是可以 从历史社会学中提取出来的。这是人学。这一份凄凉沧桑是每个 人都能感受的，是每个人心里都有的。这是一份生命的本质的凄 伤苍凉，它像一粒细小的铅埋在每个人的心灵深处，格非先生把 它勾了出来，从心的很深很深的深处“勾”了出来。

中国文人历来的热爱对象绝非小说，而是表现意境、氛围、 情绪、感觉以及稍稍一些思想认识的诗词歌赋，在这些文字的把 玩品味上处处留有他们孜孜不倦得几近走火入魔的兴趣。然而时 代变了，故事所具有的传奇诱惑对文学领域不可阻挡的侵入，逼 迫文人们不得不一个个走出诗词歌赋的小圈圈，进入被世人广泛 接受喜爱的大圈圈，这大圈圈就是小说。

说格非先生是小说家，不如说他是文学家。传统意义的小说 中，故事担当了极为重要的角色。《人面桃花》中，格非先生表 现出的特点，比如画油画不如画国画，写实不如写神；比如他笔 下那股抹不去的诗意和他面对古典文学所显示的优雅从容；比如 他对历史的兴趣爱好和他对历史的认识；比如他心中的那份纤细

192 **偏见集**

柔弱而又沉重压抑的凄伤苍凉感……所有这些，其实都是文人的 特点，或说文学家的特点。

在文学家纷纷投笔小说创作的今天，格非先生是找到了自己 的位置的。这不仅在于他故事说得不错，更重要的是，他让他身 上所具有的文学特性在他编织的故事中获得了生命。

(原题《神神乎乎的悬念和突变》,刊于《小说评论》2006年 第4期)

**与其等等灵魂，不如等等文学**

——李佩甫的《等等灵魂》阅读随感

刚刚看过《玉米》,又看《等等灵魂》,像是进了另一世界。

《玉米》中弥散着的是庄稼、稻草、泥土的气味，《等等灵魂》 中见到的是水泥、钢筋、油漆未干的高楼大厦；《玉米》中有很多 柔软很多曲线很多精致，《等等灵魂》中一句句一行行一段段都 像是砍出来的，干脆利落，粗犷坚硬，处处是面面相交的刀锋般 的棱棱角角。

尽管我们知道，中国不具备生长硬派小生的土壤，这样一个 “横冲直撞”的硬汉任秋风，现实生活中根本无法存活；尽管我们 知道，任秋风身上的许多精明、干练、英气和胆魄都是作者从书 上看来学来的，从“曹操”们那里看来，从“比尔 ·盖茨”们那 里学来，但是，我们还是喜欢他的出场。

喜欢任秋风，是因我们每人心里都有一份儿童时期便已存在 的英雄情结。是的，世无英雄。每个成熟的人都知道：世无纯粹 意义上的英雄。正因没有英雄，内心深处，我们更珍藏了那份印 上童真烙印的情结，更加呼唤英雄，渴望英雄。这也是上天入地 的超人和武侠人物们能够顺顺利利地进入人心的原因。他们满足 的是，不管我们活得多么久远、多么老辣，内心永远不会泯灭的 对于力量、智慧、正义、勇敢的仰望。这，也是人们弥补现实生 活有所不足和遗憾的一种永远的可怜而有效的方法。

任秋风，一个纯粹塑造出来的人物。这人身上，有着当今社 会人们的精神寄托与展望。

然而，如果说，任秋风在创造他的王国时是坚强有力、魅力 四射的，是让人羡慕、让人佩服、让人敬仰的，那么他的衰败过 程是否让人觉得有一点失望?失败时的他与先前的他是否缺少了 那么些精神气质上的联系?先前的他又有眼光又有办法，后来 的他则办法、眼光全无，有的只是一筹莫展，有的只是溜之大 吉，甚至不惜用过期劳模的老年身躯为他抵挡滚滚而来的失败洪 流……这，是否应该归结为作者李佩甫的读书习惯中过多注重了 大气磅礴的成功而忽视了惊涛骇浪的失败?或者说，太多书籍过 于注重宣扬了成功的先例而忽视了失败的先例，致使李佩甫先生 的故事缺少了可以参照借鉴的个案?

别说其中隐有怎样的深意。小说中的深意，不是解说出来的， 而是阅读出来的。

英雄也会失败。毫无疑问。但英雄有英雄的失败方式。真正 的英雄即使失败，也不会变成狗熊。任秋风的失败过程，是否少 了那么点雄壮，少了那么点气概，少了那么点英雄本色?!

作者确也为任秋风的失败找了原因：投机取巧的银行家们的 翻脸不认人；市委书记为临退前的功绩所做的逼迫；忠心耿耿才 华横溢的女人们的离去；自己信任重用的人的背叛；等等。该找 的似乎都找了。但是，简单了，太简单。不仅简单，而且公式化。 这些理由并没超出一般大脑的一般认识。这些理由正是街头巷尾 老百姓们家长里短的聊天内容。并且，它们早已都在一些成为档 案的书籍、电视剧中一而再再而三地出现过。而即便就这些公式 化的现象和理由，小说中的处理也太表面，没有认真的深入，没 有通透充分的开掘。

**第一辑** **作家作品论** I 195

一部作品，成功点在哪里?是否具有新颖、独到、高人一筹 的见解和感受?凭什么立足于文坛?这些，都是成熟的具有雄心 的作家动笔前早该考虑周全的，严格地说，是成熟的具有雄心的 作家之所以决定动笔的基本也是根本的理由。

《等等灵魂》是部非常具有戏剧特征的小说，细节戏剧化， 人物戏剧化，故事也戏剧化。阅读开始不久，就会产生一种观看 电视剧的感觉。不断变化的场景，粗线条的人物，频繁运用的欲 扬先抑、欲抑先扬的手法，都像在银幕上，都像在演戏。尤其是 下半部，作者失去了文学创作的最后一点兴趣，曾经弥留在字里 行间的文学味消失了，理想主义的人物打造也不再精心，剩下所 做的，就是将自己得心应手驾轻就熟的写作技巧，全都搬来用在 编故事上。编故事，特别是后半部中，作者的所有兴趣全都放在 了编故事上。

编故事也是本事。只要编得高明，编得合理，编出深意，编 得读者读有所获，编出读者心中的思和想、情和感，编得读者看 不出假，编得读者明知是假却不计较假，编得即使最敏锐最挑剔 的阅读也心甘情愿“被骗”,心甘情愿跟着无中生有的故事走…… 这，需要本事，大本事。

编一个故事不难，但编好一个故事，很难!

太多别扭，太多粗糙，太多似曾相识，太多不合情理，太多 从书本到书本的搬弄，太多预料之中情理之外，太多不管不顾的 凭空想象，太多的假。

任秋风整夜在汽车上睡觉，车到终点又将之当起点，如此细 节，小说、电影、电视剧中看到过的，应该不少于一百次；江雪 的背叛，江雪的狠毒，绝对超不出最简单的大脑模式化运转的最 简单的预料；邹志刚这个人物，从头到尾严重脸谱化，单薄如纸、

肤浅如地上积水，还有如出一辙的胡梅、老刀、银行家和市长； 被捉奸后的苗青青，追劝捉她奸的丈夫回家时说的那句话，“我 不会让你难堪的，我都换过了”,实在好不过三流电视剧中的三 流台词；一再被赞漂亮聪明的上官，竟天真地以为可用结婚为条 件，让精明过人的现任情人出一千万去救她的前任丈夫；与任秋 风有了关系后的江雪的表现，使人想起毛姆笔下那个聪明乖巧的 女管家，而江雪将齐康明的骨灰盒神神秘秘几近变态地藏在家中 之举，则又使人想起《献给艾米丽的玫瑰》……

任何一部作品，只要用心，都不难看到其中作者的眼界、层 次。或者说，作家的兴趣、意图、关注点、写作方法和已达到的 层面，其实都早已明确无误地潜藏在了他的作品的细枝末节中。

有了几倍、几十倍上述疏于检点的例子后，作家李佩甫或说 小说《等等灵魂》,还能向文学要求什么?

《等等灵魂》中除了商业，另有一条线索，那就是爱情。主角 任秋风身边有三个漂亮而且优秀的女性，除了这三个，他还有不 少艳遇。如果说，商业那条线，作者自己没有小说中那样的经验， 不得不借助书上看来学来的触动人震撼人的精彩，那么爱情呢? 男女间的情感不同于经商，不用教授不用学习，是可以天然由心 滋生的，是老天创造人时就已播下的种。作者所需做的，不过是 往人心的真实处探一探头，稍作停顿，稍加仔细地打量一下而已。

然而，小说写了那么多男女，写了那么多男男女女间的事， 但给人的感觉却是生硬、做作、没一点真实感，不散发一点诱惑 迷醉，带不给阅读丝毫的投入，更不用说享受。前半场，任秋风 像部机器，目不斜视、坐怀不乱，身处桃花丛却无知无觉，浪费 自己浪费他人；后半场，称之为情或欲的东西复活了，他竟仍然 像部机器，没一点柔、没一点情，甚至没一点色，他的情与不情、

**第一辑** **作家作品论**

I

197



性与不性间的区别，不过是开关的上下左右一动，开了，将人提起， 办公桌或沙发，撂倒就“工作”,工作过了，开关再一动，熄火了事， 什么都没发生，最多也就像只小公鸡，抖上那么一抖翅膀。

编造惯了。只能说是编造惯了。什么都在编造。就像一个说 惯谎的人，叫他不说谎都不知该如何开口。许多作者，似乎都在 用编造法写故事——而且是破绽百出的编造，完全丢了弃用目光 和感觉探究真实的习惯，或说他们所追求的已不再是真实准确， 不再是分寸感的把握拿捏，而是高频率出现的故事变化和人物反 复，而是三分钟编出一个高潮、五分钟制造一个转折。

相信不少人会有同感，这部小说自始至终在向电视剧靠近， 在为电视剧改编打基础。可惜的是，它还是小说，还没真的“转 性”。如果这真的是部电视剧，那么,情况可能好得多。尽管不 能因此而被称为优秀，但至少，电视剧中，演员在屏幕上的真人 活动所天生带有的真实感，可以带走或说可使观众忽视其中稚嫩 拙劣不真实的成分。但是小说中，读者脑中显现的任何一个画面 都是在作者文字的引导下构造起来的，稍有不妥，感觉就会别扭， 就会受阻，读者的敏锐度、精确度越高，别扭受阻的成分就越大 越烈。

一部《等等灵魂》,或许可被看成文学在当今社会的流俗， 看成小说失去自己的清高开始向故事靠近，开始与电视剧套近乎 的媚态。

浮躁、做假似乎已是当今社会的特征，或许也是当今社会对 文学的要求。

与其“等等灵魂”,不如“等等文学”。

(刊于《山西文学》2007年第5期)

**198** **偏见集**

**一篇不够格的得奖小说**

——解读魏微的《化妆》

《化妆》得了第二届中国小说学会短篇小说大奖，我吓一跳。 一年多前，朋友转我看过这小说，没觉得特别好。但它确实得奖 了，且是全国首奖。于是怀疑是否自己当时感觉有错，赶紧上网 找到这小说，再看。

这次是仔细地看。

仔细地看过后的结论是：作为得奖作品，这篇小说是不够格的。

一个作家的优劣，通过修辞往往可见一斑。细致的读者，从 中可以把握作家的素养、层次、思维的严密度、表达的精确度。

修辞的追求没有止境。不错，小说作家在创作中所需完成的 重要指标很多，对于修辞的要求可以因此适当放松。但是，不管 怎么放松，有一点雷打不动，那就是，每个作家都必须过起码的 修辞关。所谓起码的修辞关，就是至少懂得基本准确地用字，基 本准确地选择词组搭配，基本准确地运用文字语言表达自己的意 思。基本准确——这不是一个过分的要求。

得奖小说《化妆》,连这最基本的一点也没做到。 一起来看看。

她长得既不难看，也不十分漂亮……她不知道自己的眼 睛有多美……

“不难看”的肯定是“不漂亮”,而“不十分漂亮”的意思则

**第一辑** **作家作品论**

I

199



是尽管不是非常漂亮但却是漂亮的(请注意：“不十分漂亮”不同 于“不漂亮”)。这里，已是一个矛盾。“她不知道自己的眼睛有 多美”。“有多美”,就是说，非常非常的美。又一个矛盾。短短 一句话中，有两个严重矛盾。

他给嘉丽捎了个戒指，嘉丽抵死不要……她有一个姨 妈买过戒指来着，个头比他的大，做工也精致，据说近千 元，嘉丽估计这一只至少也有四五百元，这么一想，更加 不要了。

不知嘉丽为何不要这个戒指。

如果因戒指太贵，那就该说“姨妈那个比这小很多，都要 四五百，这个起码也一千”;如果嫌这戒指太便宜，那就该说“姨 妈那个比这大得多，也才一千，这个最多只值四五百”。用便宜 来比较出贵，用贵来比较出便宜，这是常理，是基本的语言逻辑， 或者说，是常识性的说话规律。

她要化妆自己，变成另一个人……她将重新灰头土脸、 默默无闻。

重新“灰头土脸”,言过其实。嘉丽过去穷，但不是灰头土脸， 化妆后也不过是大街上寻常人中的一个。重新“默默无闻”,用 词不当。文中意思不过是不引人注目，哪是什么默默无闻。何况， 如果灰头土脸了，那就必定引人注目。

科长老了。他打开门笑吟吟地站在她面前的那一瞬间， 嘉丽一阵灰心。她早该知道他老了……然而他绝无这样不 堪……嘉丽不由得感叹时间不公……十年光阴就把一个男人 弄成这样子……

“嘉丽一阵灰心。她早该知道他老了。”这话的背后语言是： 科长“老”得出乎嘉丽的意料。那么,接下去的话该是：“然而怎

么也想不到已老到这个程度。”可文中意思竟反过来：“然而他绝 无这样不堪。”这是一错。跟着，“十年光阴就把一个男人弄成这 样子”,又回到了前面，意思是老得“这么不堪”(而不是“绝无 这么不堪”)。一错加一错，两错。

这里只稍微举几个例子。太多这样的例子，太多这样的低级错误。

写作过程中，大到结构内容的设置安排，小至遣词造句，每个 作家都要碰到这样那样很多具体问题。克服解决了这些具体问题， 就是通过了写作的基本功关。《化妆》的作者似乎根本不在意修辞手 段、行文走字的内在规律，就像脚底踏了块西瓜皮，滑到哪里是哪里。

严格意义上的语病，很多作品中都有，之所以没人计较，是 因那些文字也许通不过语法检验，但还是能够让人准确无误地明 白它们的意思。《化妆》的问题是，它所发出的信息已不能让人 顺利确切地接收，尤其是对思维缜密的大脑。这是一部存在严重 阅读障碍的小说，语言上、思维上逻辑混乱、条理不清，相互矛 盾、主次不辨、前说后忘记，一次次把读者带入疑问与困惑中。

然而，这些不是主要的，不是这篇小说不够资格得奖的真正 原因。

一部文学作品的成功往往在于看到他人所没看到的、想到他 人所没想到的。这也就是常说的“人人心中有，人人笔下无”。

毫无疑问，可以使《化妆》这部小说“站”起来，并且站到 一定高度上的，就是小说中“化妆”这一别出心裁的构想。这一 构想的价值在于它的新意。如果新意成立，那么它本身便具非常 光芒。这里动用的是一个生活中不常见的不普通不一般的手段。 不普通不一般的手段，必定为不普通不一般的目的所设，揭示的 即使不是振聋发聩的真理，起码也是一片异彩。

不幸的是：同一个人，通过角色变换来做社会调查，诸如少

**第一辑** **作家作品论**



201

女化妆成老太太等先例，西方社会已有过多次，电影电视中零零 碎碎出现过的类似例子就更多。到今天，再用这样的构想，已不 出新，谈不上妙意，却大有炒人冷饭之嫌。

一个短篇，光这一点“不慎”,就足以被请到领奖台外。

哥伦布敲破鸡蛋将之竖放在桌上之所以引得大家敬佩，是 因他所做的是大家都没想到的事。他是第一个。因是第一个， 大家认定他聪明，即使将他之举称为“狡辩”,这狡辩也机智出 众。但哥伦布之后，任何一个模仿学习拷贝他、想用敲碎的鸡 蛋竖放桌上来证明自己聪明机智的人，不管是第二百、第二十 还是第二个，都是愚蠢的、可怜的、无创意的，没有丝毫灵气、 才气可言。这是一件人人都会做的事，是一件不能产生第二个 智者的事。

韩少功的《马桥词典》之所以在小说形式存有争议的情况下， 依然在中国文坛上占有一席重要之地，是因小说的内容，因作家 的具体操作。就内容来说，《马桥词典》中任何一笔都是属于作 者自己的，来自作者自己的头脑，体现的都是作者独到、出色的 观察琢磨思考与玩味。具体写作上，《马桥词典》中韩少功的表 现扎实得即使最挑剔的眼光也难以找到瑕疵。他的功力、他的成 熟老练程度值得人羡慕、妒忌。这样的内容与操作面前，形式可 以被认为不重要。这样的内容与操作面前，形式即使不加分甚至 被扣分，仍不影响这部小说被视为优秀。

宽容理解地退一步，就像不知道哥伦布将敲碎的鸡蛋竖在桌 面上一样，我们解释《化妆》作者不知已有多少次变化角色的“化 妆”报道，将“化妆”这一构想之“独特性”撇开一边，不做评价， 光看小说的内容。那么,我们看出的又是什么?

《化妆》的语言看似节制、概括、有着散文诗般的浓缩凝练，

202 **偏见集**

实质则是啰唆、繁复、无趣无味，多有陈词滥调、乏善可陈。最 致命的是，小说的语言没有内涵，没有感情的渗透，没有思想的 透发，既不带来思考，又不让人沉浸。这样的语言称之为美丽的 话，那就是平庸的美丽，美丽得平庸。

平庸，永远是优秀的死敌。

什么都给不了人。整篇小说有的只是一个故事，一个以化妆 为中心的故事。文中的所有叙说都围绕这个故事中心旋转，所有 努力只有一个目标，就是推动故事发展，为不同寻常的化妆之举 寻理由做交代做铺垫制造结果。

就像一个没有情趣的匆匆忙忙的赶路人。

优秀作品从来不把叙说当任务，而会在叙说中不断给人提供 享受与收获，不管是文字组合、细节玩味、人物刻画，还是对事 物的鉴赏、对一草一木流露的一丝一缕的情思，都让人不断耳目 一新，不断停步，不断琢磨回味，不断一愣一惊一叹。

《化妆》从头读到尾，很难找出一个亮点，很难找出一句可 以让人记住、值得记住的话，很难。

就连作者花了最大功夫用心努力地做的铺垫、伏笔，也是捉 襟见肘、谬误百出。

嘉丽不知道自己的眼睛有多美……一个男生对她说，你 的眼睛里有光。嘉丽说，谁的眼睛里没有光。那个男生看了 她一眼，笑道，我是说……你的脑子里。你的脑子里有光。 明明是在说漂亮，忽然就扯到了脑子。什么叫“脑子里有光”?

实际上，这里，作者是在为嘉丽日后的化妆异举做伏笔，想 说明的是，嘉丽脑子里从来就有不同常人的奇思异想。

这伏笔安排得太差，出现在太不该出现的地方。

短篇小说对于写作的要求极高，再出色再必要的文字，都必

**第一辑** **作家作品论**



203

须最自然地出现在最合适出现的时间和地点。

小说中，嘉丽化妆后的遭遇，也是作者花了功夫写的。作者 写她在汽车上逃票，写她在宾馆里被拦，写她因平民的化妆而处 处受到白眼。

实在地说，写得很一般，放到得奖小说的位置上看，那就更 一般。其中任何一个细节，都超不出最一般的想象力所能达到的 想象。更何况，这些想象是否应该出现都是问题。

要说嘉丽在旅馆里被阻多少还说明了社会目光的势利，那么 她在汽车上逃票则毫无意义，对故事的旨意起不到丝毫作用，与 她化妆的目的没有任何关系，最多只是做了一次不必要的违法心 理体验。而即使旅馆受阻这幕，也是一段严格意义上的多余，因 为嘉丽通过化妆想验证的是她前男友的态度而不是社会的态度。 如果社会的态度也是作者的目标的话，那也应该通过前男友的态 度来反映。以小见大，以点见面，以个别性见普遍性。这是有难 度的，确实。但短篇小说本身就是讲技巧、讲难度的。对一篇得 奖小说做出这样的要求并不过分。

同样是全国短篇小说首奖，我们不妨来看看陈忠实的《日子》。

一片无人无声的空旷天地中，一对农民夫妇，无怨无悔地重 复着他们沉闷的筛沙劳动。通过偶然的对话，作者星星点点零零 碎碎写了他们的不厌之厌、不喜之喜，以及枯燥生活中一两点生 动而可怜的亮色。写得都不错，都给人回味与思考，但光这些， 是不能成全这篇小说为优秀的。

漂亮的是结尾。当那个憨厚、勤劳、有着用不完的干劲日复 一日毫无怨言的劳动者，有一天突然倒了，崩溃了，不来筛沙了， 这时，凝聚点出现了；当知道这崩溃的人之所以崩溃，就因女儿的 考试失败，即刻，读者感到了女儿考试失败对这男人的重大意义，

204 **偏见集**

感到了这男人在女儿身上的所有寄托，感受到了一个小小的希望 于这个男人之大，和一个大大的绝望于这个男人之小，感到了这 个男人的心酸悲痛和这对夫妇辛苦忍耐坚持的分量；而当这个经 受了重大打击的男人，不得不再返沙滩回到他别无选择的生活中， 并且沮丧无望地说“大不了给女子在这沙滩上再撑一架罗网”时， 刹那间，前面写到过的所有星星点点零零碎碎像一张撒出去的网一 样，收了回来，小说的用心一下跳出来，深痛和深意一并出现：希 望破灭了，精神崩溃了，可到头来还得认命，还得没希望没精神 地过下去——这，就是生活，就是日子。这日子，是这个农民家 庭的，也是千千万万农民家庭的，这日子甚至可以推而广之，是 所有相对大富大贵的官僚特权阶级来说微不足道的生命所共有的。

在没发现任何闪光点却一退再退地放宽衡量尺度的情况下， 能对《化妆》得奖理由所做的最后一个等待，就是希望出现一个 《日子》一样的结尾，出现画龙点睛的一笔，出现一个意料之外 情理之中的奇峰突起般的高潮，从而逆转乾坤，对整篇小说起到 一个化腐朽为神奇的作用。

只剩这点希望了。最后的希望。

要说意外，小说中确实有了，那就是化妆后的嘉丽被她前男 友当作了妓女，而嘉丽也顺势承认并且扮演了妓女的角色。

这是一个名副其实的意外。这个“意外”确实在意料之外， 但可惜，这个意外不在情理之中。

嘉丽化妆的目的是什么?无非是测试前男友对她这个人、对 旧日那个嘉丽的态度，而不是对如今有着高尚地位的嘉丽的态度， 她想证明想寻找到的，无非是一份可以让她满足的来自前男友对 过去那个失败的她的真情。

必须严重指出的是：没人会把自己放到妓女的位子上进行这

**第一辑** **作家作品论**



205

样的测试的。过去的嘉丽是学生是纯情的朴素的，扮演成妓女的 嘉丽是低贱的无耻的，完完全全不是一回事；不是一个人。这样 的测试本身提供的就是失败因素，不能指望得到真情，也绝不是 一个诚心指望得到真情的人会做的。

这样的测试不可能出现，出现了也不说明任何问题，即使这 位前男友讨厌鄙视妓女嘉丽，也是正常的有足够理由的。

小说的最后一个落点在于“钱”。前男友与“当了妓女”的 前外遇嘉丽睡了一觉，临走没付钱。睡了觉没付钱，就这么多， 这么简单。

这能说明什么?想说明什么?

如果想说明科长小气、无情，那么,科长的小气、无情小说 中早已说过，读者早已知道。如果想说明科长比以前更小气，比 以前对她更无情，那么,这说明多此一举，不过是在一吨的小气 无情上加了一斤的小气无情，发生不了质的变化，揭示不出更深 的含义，更不说纲举目张、前后贯通之效用，幡然醒悟之感受。 而且，就是这起码的说明也是说明不了的，有了妓女这个前提后， 情况要复杂得多，可能含有的心理因素多得多。如果仅仅是想揭 示人心的势利，那么,且不说这不新鲜，别人已说过，说得比这 好，作者就连重复别人的能力都是欠缺的，不是不知自己想说的 是什么,就是说不清自己想说什么。

小说《化妆》从头到尾，不管是语言还是立意，都存在一个 同样的问题：说不清楚。

这样一篇小说。

这样一篇真正需要编辑帮助的小说，竟然得了全国头奖。

(刊于《当代文坛》2007年第3期)

206 **偏见集**

**一部值得推荐的优秀小说**

—— 《特蕾莎的流氓犯》赏析

**(一)末条小说**

借来一堆杂志，想了解时下文学创作，然而，读得很失望。

这失望有二。一、小说家们的视线，似乎一致投向了社会问 题。小说领域中，社会问题不是中心，最多不过是个切入口，真 正的关注，仍然是人，是人的心灵。二、语言、文字没有感觉， 严重缺乏文学味，既不能让人在思、想、情、感方面得到冲击， 又不能让人在理、趣、智、巧方面得到享受。

然而，很有趣，也很说明问题，当改变了通常抽阅头条的 习惯，反其道而行之，一本选刊的末条中篇小说，刚读几行， 便感到一种情绪一种氛围正在迅速聚集，形成一种气场，对阅 读产生了无形的但却是浑厚、浓重、沉甸甸的、摆脱不了的缭 绕乃至逼迫。

这个中篇，就是《特蕾莎的流氓犯》。作者：陈谦，女，旅美 华人。

第一次看到这个名字，第一次阅读这位女作家的作品。

一个简单而复杂的故事。女主角特蕾莎本名劲梅，少女时期 举报了一个“猥亵”过她的叫王旭东的男孩。因她的举报，男孩

**第一辑** **作家作品论**



207

被定为流氓犯，受到严厉的、可能影响一生的惩罚。然而，正是 这事，几十年来成了她的一个心病，成了她隐藏心灵深处不敢面 对的恶魔。因在心的真实处，她清楚地知道，其实当时，她是喜 欢这个男孩的“猥亵”的，甚至有意无意地对他进行了“勾引”。 她之所以举报，根本原因是妒忌，仅仅是妒忌，因她看见了他和 另一个女孩的激发她妒忌心的两性亲热。故事中，几十年后，身 背良心十字架的特蕾莎，碰到了这个当年的男孩，为表达歉疚， 为摆脱她心灵的阴影，她决定迎上去，向他当面忏悔。然而巧的 是，这男子确实叫王旭东，也确实曾经“猥亵”过一个叫小梅的 少女，但是，这王旭东不是女主角特蕾莎的那个王旭东。更巧的 是，这个王旭东和特蕾莎一样，心中也有一个终生纠缠的阴影： 当年，因他逃避责任反咬一口，因他父亲利用了权势，结果，受 到“猥亵”的女孩一家被“发配”去了更远更贫困的农村……

说复杂，这是一个由两个人的两个故事拼就而成的故事；说 简单，这两个故事中都只有一个中心细节，就是男女主角少不更 事时的一次“风花雪月”。

**(二)魅力所在**

一篇被淡化了故事情节的小说，作者重视的根本不是叙述故 事，而是直接进入了精神领域，瞄准并且重笔书写的是人物的心 理、感知、情绪。小说所发出的力，也因此远远超过了将精力花 在循序而进的故事情节发展上的同类文本。根本而言，精神领域 的反应，是任何事物、任何故事情节在人类身上的最重要也是最 后抵达的最高层的反应。小说创作中，做出这样的跨越，对作者 有着极其高的素质要求和写作技能要求，需要作者对事物表象所

208 **偏见集**

内含的实质具有根本的把握，需要作者具备一种去芜存菁、删繁 就简、提取事物精髓的本领，并且，这样的前提下，还需加上一 种对提取的精髓进行精神情感再生产的本领。

小说《特蕾莎的流氓犯》中，作者牢牢紧扣的是这个故事的 内核，对这个核所具有的能量了然于心。但是，即使对这个作为 因的核，作者也没过多着墨，却大量书写的是这个小小却高度压 缩的核所产生的果，写它的辐射、它的波及、它所造成的影响。 然而，正是因为对这个内核有着精确的把握，小说人物的心理、 情绪、感觉，一思一想、一举手一投足，一个转身、一个注视、 一声叹息，全都成了这个核的准确投射，全都具有这个核所发出 的力，染上这个核所散发的气味。

一种高明创作。一种值得文学注视的创作。

这篇小说中最突出最优秀的部分是语言。这语言充分打开了 所有的感官世界。

她的衣橱里没有一点儿的花色。各色的黑，各色的白， 各色的灰，涂填着她的四季。

主

她住在河边褐色的公寓里，夹藏在异国的风寒中，寂寞 而安全……在蒙特利儿短暂的夏季，她一个人在走廊上，手 里拿着一瓶啤酒枯坐……

这语言始终带着浓烈的情绪，带着引人探究的原委。即使是 一个简单而短促的收笔也不例外。

她们偶有联系，却从不提那个夏天。



她从此再没回过南宁。

都是生了根的语言，貌似遥远，貌似琐碎，貌似不着边际，

**第一辑** **作家作品论**



209

实际则是紧紧连着那个影响了人物一生的原点。

人家看她一个适婚年纪的女子，总是三个箱子，马不停 蹄的样子，都诧异她的野心。她哪里是有什么野心?她只是 不敢回望来路，那路上有一个怪兽，天涯海角追赶着她。只 要她不回头，就不用面对它……

小说中的文字经常似乎是淡淡的，像是在飘过的秋风中随手 摘来，但却是越读越觉得浓得化不开。这文字始终处于一种下沉 的语调中，是经过了三十年的沉淀，早已在装满岁月沧桑的大染 缸里浸泡透了的，一个轻轻的浅浅的提取，都渗透出浓浓的压抑 的情绪，浓浓的沉沉的伤感，始终让人有一种抚摸着那一块若隐 若现的深痛的感觉。

小说的语言，时常漂亮得让人叹息。

她看男人的眼神像是在看一杯清水，连心思都是淡的。 她想她或许也是爱爱情的，却爱不上男女之情。



她喜欢他镜片后简单得透明的眼睛。它们太简单了，一 张，一合，泻出的全是光明。



当顶光出现的时候，阴影遁匿无踪，她对自己说。那一 年，她三十三岁，披一头长发，转过身去，果然一地清辉。 ——“连心思都是淡的”,“泻出的全是光明”,“果然一地清辉”。

超然、素雅、清淡。聪慧，灵巧，却含蓄；凝神垂目，却天 生丽质，挡不住的风情。

都是介绍的文字、交代的文字，却写得如此的精简，如此诗 意，如此形象化、意境化，给阅读打开的是，可以充分想象但却 难以填满的空间。

210 **偏见集**

这语言让人不自禁地生出想要捧在手里亲吻的冲动。 再看细节——

他的手摸到她的裤头……她竟哭了起来……她听到她的 心，从胸腔深处一级级往上跳跃着……她大哭起来，她想将 那心哭出来……

“哭了起来”,“大哭起来”,“想将那心哭出来”。一步一步升 级，制造出了异常强烈的对阅读造成冲击的效果。“哭”,一个很 独特的反应，但这反应极其准确，极其恰当地出现在一个十三岁 的初尝禁果的少女身上。这哭中有害怕，有紧张，有痛苦，有被 惊恐挤压得尖细的欢喜与激动，这哭中还有着传统观念的审查和 父母目光的注视……这个“哭”,是多种因素在一个少女身上刹 那间的汇集所产生的暴发。这个“哭”准确而独特。因准确、独 特而产生额外的效果。优秀的写作，需要寻求的，正是这种情理 之中预料之外的细节。

小说中，男女主角被频繁使用的人称是“她”和“他”。然而， 尤其是“她”,阅读的感觉中一直不是“她”,而是“我”。感觉 中，似乎有这样一个画面：作者正看着自己的身影在写自己，看 着三十年一路走来的自己，在对自己说话，对自己的历史、对自 己的伤痛说话。说得诚恳，说得轻轻，像絮语，充满理解与怜爱。 对自己说的话，不需解释，不需心机。这些话，已被过滤了三十 年，没有杂质，只有心的真实和纯粹。于是，这些话成了空气， 成了气场，成了缭绕不去的情绪，带动了作者自己，也带动了读 者，诱发了读者心灵深处的一份沉重。

不排斥小说受到杜拉斯《情人》影响的可能。但必须指出的 是：受影响和模仿搬弄完全不是一回事。

杜拉斯的功绩在于，她从人类所拥有的多种情愫中提取了一

**第一辑** **作家作品论** I 211

种，那就是，生命和历史中所固有的伤感、沉闷、压抑、苍凉之 感。她不仅提取了，而且将之纯粹化，去掉所有水分、杂质，包 括适合相对易懂的铺垫和几乎所有的交代、解释，以最浓、最厚、 最重的形式，集中而饱满地出现在文学中。

“文章由学，能在天资”,《特蕾莎的流氓犯》的作者，能够恰 如其分地运用这样的情愫这样的笔调，其根本原因是：这些都是 她本身所固有的。本身没有，读得再多学得再多也徒劳，发挥照 样四不像，不是这里不合就是那里不妥。也就是说，如果杜拉斯 确实对作者起到了作用，这作用就是，作者在她那里发现了自己。 因为发现了自己，因为发挥的是自己的固有，于是，这发挥便自 然天成，理通情畅，核与其辐射间，没有阻碍，浑然一体。

这部小说的另一个特色在于构想，在于两个巧中之巧的故事 的汇合所产生的特别效果。

这“巧”,追求的不是戏剧性，作者并不在乎戏剧性的巧合 所制造的曲折起伏的效果。作者极其理性地安排这样的巧，为的 就是通过这样的巧来帮助说明她想说明的推理性求证性的问题。

同样的故事、同样的名字，却是不同的人。这王旭东是王旭 东而非王旭东，这劲梅、小梅是劲梅、小梅而非劲梅、小梅。是也， 非也，结论是什么呢?结论便是“是是也”。也就是说，这王旭东、 劲梅、小梅其实不仅是他们，而是你是我，是我们每一个人。

“是也，非也，是是也。”

于是，意义被扩大了，发生在一人身上的事，成了发生在每 个人身上的事，出现在一人身上的怪兽，成了每个人身上的怪兽。

现实生活中，这怪兽确实可以推而广之，因它确实存在于我 们每个人的心里。人的一生，多多少少，都会做过这样那样的错 事，心灵中都曾出现过这样那样的丑陋，甚至邪恶。尽管这样的

212 **偏见集**

丑陋邪恶，可能冠冕堂皇地经受了当时社会舆论和准则的检验， 但却最终经受不了人类良知——道德良心的检验。即使没人知道 也没人指责你，但自己却知道，受自己的指责。自己很难骗自己。 于是，愧疚感、负罪感，有的纠缠一时，有的纠缠一世。

值得一提的是，这样一个非常理性地构思的小说，却是以非 常感性的形式予以表现的，超常的感性。理性藏在背后，作者始 终在清晰的状态下给阅读予以感性的误导。阅读所能得到的，始 终是美丽误导的点点滴滴所组成的雾一样的朦胧感。迷人的朦胧， 带一点忧伤的醉意。而当读者终于清醒过来时，作者的用心也跟 着跳了出来。

真正优秀的小说，一定是理性和感性的完美交融，在充满感 性的文字后面，一定有一双理性地操纵的手。即使感性处于晕晕 乎乎的巅峰状态，这手始终清楚知道自己想干吗，想要怎样的效 果，怎样制造这效果。或者说，即使是晕晕乎乎忘乎所以的感性 状态，也是理性绝不晕乎绝不忘乎所以的清醒制作。

可以说，小说《特蕾莎的流氓犯》是一篇集感性之美和理性 之美于一体的小说，是一部张开双臂拥抱了文学的小说，是文学 所渴望所该回以拥抱的小说。

**(三)几点缺憾**

毫无疑问，这部小说在当下充斥市场的品位低下、视点出错、 文学味奇缺的文学作品的陪衬下，尤显迷人耀眼。然而，这样一 部合了文学心意的小说，在赞赏它的高、它的优美的同时，我们 还该将之放到更高层面，对之设置更高标准，提出更高要求，我 们在欣赏赞美它的同时，还得一丝不苟地问一下自己的阅读，是

**第一辑** **作家作品论**

I

213



否还有缺憾?是否还有疑问?是否还有感觉别扭之处?这，也是 对心爱作品、心爱作家应有的认真的“苛求”态度。

说这篇小说的语言好，是因这语言内涵量大，语言的背后还 有语言，而不管是语言前的还是语言后的，这些语言直抵的是人 物的心灵，始终被浓厚得难以化开的情绪所包裹，始终在沉甸甸 地打动着人。这类语言，沉得越彻底，也就越出色，也就真是洗 尽铅华、炉火纯青了。

然而，小说中，真正达到这一境界的，是写女主角的第一部分。

很明显，作者对女主角的把握是够火候的，表述语言始终被 胸有成竹地控制着，分寸感极好。但是，第二部分写男主角时， 也许因这是两个类似的故事，作者已将出色的能力投放到了第一 部分，也许因作者想要区别这两个故事，也许因作者对男主角缺 少对女主角像对自己那样的了解……总之，语言风格不统一了， 在第一部分的阅读中，已经形成、已经储藏于大脑中的语言韵味 和魅力，被削弱了。下沉的语调不再那么下沉，时而压不住地翘 起，那一片浓厚得让读者透不过气来的浸透沧桑感的醉人氤氲被 稀释了。第二部分中，出现过多的介绍和交代，过多相对这篇小 说而言的介绍和交代。这是一篇凭感觉，凭情绪，凭气场，凭精 准的、诗意的、意境化的、形象化的文字感染读者、打动读者的 小说。这样的小说中，介绍和交代太不重要，实在太不重要，甚 至可算是杂质，是对纯度的一种破坏。这样的小说，介绍交代， 越精简越好，不得不做时，也该是在不露痕迹、无所知觉、没丝 毫突兀感的前提下，混合在情绪感觉所营造的气场中自然而然地 流出。就像第一部分中用自己的心对自己的身影说话那样。

说这部小说的构想好，主要是喜欢这个构想中透出的聪明气， 喜欢这个构想中透出的理性美，这美就像一个被求证了的数学公

214 **偏见集**

式，就像计算机集成板上的线路一样精准。然而，严格意义上来 说，这构想在这篇小说中是显得有些刻意的，人造色彩浓了，和 小说的主体风格不合拍。这样的构想，更适合出现的，应该是另 一篇小说。

小说中，我们可以明确感到，作者一直在用她的笔将主旨往 “十年浩劫”上靠，努力要将小说与那个时代发生关系，想在小 说中提炼出那个时代的特征，对那个时代的内涵深意进行剖析。 作者似乎相信，小说能因这样的努力而独特，其价值也能因此而 大幅上升。

用心良苦。

做得很努力，然而很辛苦。辛苦，只因这一努力做得勉强了。

第三部分中，作者说了很多理。所以要说那么多的理，根本 而言，是因作者没掌握这些理。真的掌握了，就不用如此直白如 此大量地将之说出来了。深义曲隐，这是高明的写作必须遵守的 准则。

这个故事最为中心的成功揭示，是人的妒忌心。不错，我们 可以认为妒忌心是“十年浩劫”中得以泛滥并且造成了重大恶果 的一种心，但必须指出，“十年浩劫”中得以泛滥的丑陋心有很多， 还有极端的自私心，恶毒的仇恨心，疯狂的迫害心，动物的野蛮 心，叛徒的出卖心，趋炎附势、落井下石的小人心，等等，等等， 很多很多；这个特别的时期，汇合了人类几乎所有的邪恶心，是 人类丑陋邪恶心的大汇合大暴露，仅仅一个妒忌心，远远概括不 了“十年浩劫”中见到的人心，远远不足以用来解释、揭示“十 年浩劫”的本质。更何况，小说中的妒忌心，出自的还是一个 十三岁的小女孩，更何况，两个故事，都还只局限于“性”的范 围中。

**第一辑** **作家作品论**



215

在动乱的时代……权力的副产品是夺取他们以前从来没 有机会接近的漂亮女人。在那样的时代，美人的命运更能反 映这一时代的真实。

作者想用漂亮女人的命运来解释动乱的“十年浩劫”。很独 特。然而，这解释是缺少精确度的。

很有意思，在具体语言文字的运用上，不管是语言文字所直 接指向的，还是对之进行的形象化、意境化、感觉化的变幻，以 及变幻后所指向的，作者都显示了特别出色的精准能力，但是， 当对故事本身的含义和时代蕴有的含义进行“重大”衔接时，作 者的这种能力，竟然完全走样。

“接近漂亮女人”是所有时代所有男人的特点，而不是动乱 的“十年浩劫”时期拥有权力的人的特点。美人的命运，或许能 够反映说明“十年浩劫”前的某一时期和“十年浩劫”后的某一 时期，但恰恰不能反映的，正是“十年浩劫”时期。

“十年浩劫”中，很多欲望得以充分膨胀充分发泄，最不得 膨胀、最难得发泄、最不敢发泄的，正是性欲。

不谈个别，就整体而言，“十年浩劫”时期，可以说是一个 禁欲主义时期。

一个男人要有大出息，就要管得住他那个鸟玩意儿。 ——这才显示了一点“十年浩劫”时期的特征。

作者不是完全不知这一事实，只是她太想将小说的用心落到 对“十年浩劫”本质的深度挖掘上了。

这不是小说《特蕾莎的流氓犯》的作者陈谦一个人的问题， 而是大多数中国作家身上存有的问题。

往历史上靠，往政治上靠，往社会问题上靠，靠出大意义和 大深度来，这已成了大多数中国作家的习惯性思维。只有靠上这

216 **偏见集**

些方面，他们才感到踏实，才感到为自己的小说找到了最好的归 宿、最好的家。但事实上，他们完全疏忽了，他们竭尽全力所做 的这种重大靠拢，恰恰是以丢失更加的重大为代价的。一如小说 《特蕾莎的流氓犯》,本身揭示的是人所固有的妒忌心和负罪感， 这样的主旨本足以在任何时期任何人的内心中被引爆，然而，由 于小说“匠心”地选择了“十年浩劫”时期为落点，由于对这落 点的必然性缺少真正的精确把握，意义因为“歪”了反而小了。

如果作家能在人心的探究上再多做一些探究，在准确的感觉 上再多加一点准确，在醇厚的氛围中再加一点醇厚，那么,这篇 出色的小说将更出色。

(刊于《南方文坛》2009年第2期)

**第一辑** **作家作品论**

**短篇小说的写作艺术**

——王保忠的《教育诗》赏析

一次，有人问，有什么小说可推荐，我脱口而出：“《教育诗》, 一个短篇。”当时，作者的姓名，还记不太清。

特别喜欢这篇短篇，是因它提供的阅读享受是久来获得最多 的。因为故事的精彩?谈不上，这篇小说，取胜靠的不是精彩的 故事。一件平平常常的事，说的不瘟不火，不惊不乍，异常的沉 稳，但却让人感到异常的美，情感之美，生活之美，还有就是， 写作技巧之美。

短篇小说，可谓小说中的精灵，需要高度的写作技巧，也是 最见作家真功夫的。角度的切入，语言文字的精准与内涵，甚至 语调，等等，都极其讲究。切入点选择得好坏，直接关系到文章 结构的合理与否，精湛与否，是否为内容找到了最恰当的突破口； 而语言，多一字为多，多一句、一段更为多，高明的语言，除了 本身的魅力，还需文外旨意，篇中拔秀。

太多的短篇写作，与中篇、长篇别无两样，上来就是交代。 好的交代，本该浓缩作者的观察、体悟、审美趣味，本该读来极 富韵味，大多数小说却为交代而交代，把交代视若累赘，先甩了 再说。这样的交代，中篇、长篇都不允许，更不用说短篇。短篇 小说中的很多交代，作者以为必需，其实根本无需，强行塞入的 “臃肿”交代，是脂肪，是肿瘤，是短篇小说的绝对忌讳。

218 **偏见集**

《教育诗》几乎不做交代，一上来，直接进入了故事。 男人很晚才回来的。

一句话。一行字。简洁，明了，什么都没说，却又似乎说了 很多，隐含了很多。

接下去，

女人的眼睛一下给点亮了……悬着的心总算又跌进了肚子。

还是什么都没说，却让人产生了阅读兴趣，对文字的兴趣， 对文字的内在隐含的兴趣。

再接下去，有没有交代?有，但这交代不同于那交代：

女人顺着那条路一直上了坡梁，在上面站了很久，呆呆 地望着更远处出神。



河面上淌着月光，男人走得急，步子也大，哗，哗哗， 哗哗哗地，把整条河都搅动了，满河都是细碎的银片。

这交代，交代的是女人等男人的心情，男人急见女人的心情。 这交代用的是画面，是声音，这交代有语言之美，更重要的是， 画面、声音、语言，在展现其美的同时，不忘自己的职责，细腻、 恰当、形象地写出了作者想写、想表达的。并且，这样的表达， 融在整篇小说中，成了这篇小说的风格，它们像无形的气体一样 弥漫，将整篇小说笼罩住。

如果说，短篇小说是语言的艺术，那么,这篇就是。

小说始终写的是两人间的小情小趣，女人的焦急、女人的怨 与爱，男人的心思、男人的细心与憨厚。这些小情小趣曲曲拐拐 有滋有味地点点滴滴渗出，没有刻意，自然而然中，完成了两个 人物心理、性格、形象的塑造。

男人推着车子，不知不觉就把女人甩在了后面，好像是

**第一辑** **作家作品论**



219

察觉到了，赶紧停下，回过头来等女人。



女人说，嫌弃我，就不要回这个家了。

f f

阳光透过树叶的缝隙筛下点点光斑……游移在女人肩 头、腰背，女人动一下，那光斑也动一下，男人看着看着竟 然被感动了，手伸了伸，似乎想要捧起它们，捧起来细细看 看或者抚摸一下。

短篇小说需不需要交代?需要。但短篇小说的交代，需要简 洁，需要技巧，优秀短篇小说中的交代，一笔带过，却清晰明了， 是叙说描写或通过人物对话，不经意间合情合理地“掉落”下来 的片言只语，是在读者进入故事，进入了角色，阅读到了想知道 究竟时作者“一不小心”的掉落。

生活是个“块”,有时间的长度，有内容的繁杂。短篇小说， 就是在这个“块”上切了一刀，显现的只是一个“面”,这个面， 不同于块，有时间、内容的限制。高明的短篇，或说高明小说中 的一种，取的往往是这个面上的一个“点”,时间、内容高度集中， 但这个点是个浓缩的点，其中的含量，足以用来显示一个面、一 个块。

《教育诗》,选择的就是这么一个“点”。

山涧、月色、河流，一个女人等一个男人，然后一路回家……

故事很简单。男的是校长，学校另有两个支教老师，一男一 女，男的让那女的怀孕了，自己不能出面，请校长陪那女的去一 下医院。文中始终没提过“打胎”两字。然而，谁都能懂。不提 而让人懂，是技巧，是艺术，是这样类型的短篇小说该有的风姿。

“你答应了?”

220 **偏见集**

“都三个月了，再不去就晚了。”

小说重要的不是故事，而是怎么讲述故事，怎么用文学的语 言、文学的感觉讲述故事，怎么让人在作者的讲述中感到阅读的 享受。短篇小说则更加有高度的文学要求。

无疑，《教育诗》的语言是一亮点，有画面，有声音，画面、 声音中有语态，看似轻轻一笔，却丰满、浓厚，耐得起回味，耐 得起咀嚼。

这篇小说还有个特点，就是语调。整篇小说的语调，始终被 作者控制得沉稳、安静，始终是下沉而非上翘，始终甜美，就像 山间的月光、河中的流水，温柔、轻盈、干净，带着淡淡的馨香， 在心头亲切地流淌，亲切地抚摸。读完了，感觉还是不走，还在 久久流淌，久久抚摸。这样的语调掌控，需要音乐修养，需要严 格的分寸感，需要沉静的心绪，需要成竹在胸。

《教育诗》是精品、艺术品，是小说中的诗。

当然，小说并非无须完善处。比如，文中女人、男人各自的 背景，未必一定要说，说的话，无须插入式地说，虽然说得已够 精简，够自然，但不说也许更好。还有时间，无须拖到第二天， 虽说这第二天已是尾声，用了也无妨，但不用“第二天”,“点” 的特征更突出，小说也会显得更集中、更精致，层次无疑会更高。

(易题《短篇小说的写作艺术——以王保忠的〈教育诗〉为 例》,略删刊于《文学报》2013年7月18日)

**第一辑** **作家作品论** 

I 221

**我看《繁花》**

《繁花》赢得一片叫好。叫好的十个人中有五个没看过，三 个看了一半没再看，剩下两个是否看完，难说。

然而，看没看过，声势就这样造成了，《繁花》得了茅盾文 学奖。

那么,到底是本怎样的小说? 随便先取一段。

小毛两张票，是代二楼的新娘子银凤所买，新馆人海德， 远洋轮船公司船员，小夫妻看了这场电影，海德要去出海大 半年。小毛穿过长乐路凡尔登花园，一路东张西望，看不到 沪生所讲，有一个长须飘飘的老公公，有名画家丰子恺。走 到陕西路弄口，右手边，就是24路车站，这是沪生指点的 路线。小毛满足，也因为第一次吃到面包，等电车到达长寿 路，小毛下来，眼看电车继续朝北，像面包一样离开，带走 奶油香草气味。附近就是草鞋浜，此地一直往北，西面药水 弄，终点站靠苏州河，这是小毛熟悉的地盘。前一日，小毛 已来附近小摊，买了香烟牌，以前老式香烟里……(此处略 去三百字的香烟牌子和香烟牌的玩法的介绍)。西康路底， 是一座人行便桥，河对面，上粮仓库码头，日常有囤满米麦、 六谷粉的驳船停靠，据说有几船装满了精白面粉，专做奶油 方面包。近来粮食紧张，每次驳船一到，两岸男女船民，立

222 **偏见集**

刻就朝码头铁吊脚下奔，铁吊是一只凤凰，信号明显，船民 专门收集粮食屑粒，麦、豆、六谷粉，随身一柄小笤帚，报 纸贴地铺开，等于是小鸟，吊机凤凰一动，百鸟朝拜，纠察 一喊，大家飞开，又围拢。理发店王师傅讲苏北话说……小 毛娘讲……王师傅说……小毛娘说……王师傅不响……小毛 娘手一举说……大家不响(略去说的，都是收集六谷粉、吃 六谷粉的事)……小毛娘移步五斗橱前面，双手紧握，轻声 祷告道……大家不响。然后，小毛娘坐定，全家吃粥。

这是小说壹章中的“叁”,从第一字开始的整整一段不换行 的文字，约一千二百字。

作者是在写小毛一路的“走”,这条路，那条路，路边的车站， 朝北、朝南的方向，路上看到什么,甚至没看到什么,写得可谓 细致、密集。这样着重的写法后，无论如何也该写出小毛“走” 出了什么名堂、什么特别。但是，二百多字后，“走”不写了， 时间忽然换成“前一天”,小毛前一天来这买过香烟牌子，然后， 借着前一天的由头，说起香烟牌子，一说三百字。说前一天还算 好，多少还与小毛搭界，尽管搭界太勉强，写的不是小毛的事， 而是所有小孩都玩过的香烟牌子的来龙去脉和玩法，可再往下， 小毛的“走”不写了，“前一天”也不写了，连小毛也“忘”了， 至于小毛为银凤买票子与整段文字的关系，早已九霄云外，开始 写起西康路底人行桥对面的粮食仓库码头、停靠的驳船、船上的 精白面粉，然后铁吊、吊机凤凰、船民、报纸、小鸟、纠察全都 混成一团的介绍，一直写到王师傅、小毛妈开始谈论起六谷粉。

这，就是《繁花》叙说的典型方式。主角频换，时序不清， 一会张三，一会李四，一会常态，一会具象，中心模糊，文字别 扭，节奏疙瘩，叙说啰唆，颠三倒四，东拉西扯，事无巨细零零

**第一辑** **作家作品论** I 223

碎碎通通一揽入怀，完全违背“取事贵约，校练务精”的写作基 本原则。

然而，说没要点，其实有，香烟牌子、六谷粉，是作者真正 想说的，是作者不惜停下、不惜硬性插入也要说的。

太多了，小说中太多这样的插入，老虎灶、邮票、旗袍、皮 鞋、军帽、画报、养老院、夜总会、阳春面、航空模型，新魏碑 体、一双旧棉鞋、半瓶红腐乳、租界巡捕、日本宪兵司令部、《莉 莉马莲》的德文长篇，南昌路、思南路、茂名南路，这条马路， 那个街道，街道上的商店，商店里的摆设，人物的穿着，上身穿 什么,下身穿什么,脚上穿什么,头上戴什么,还有饭局， 一个 又一个饭局，局上的菜肴，这次叫花鸡、锅油鸡、红烧甲鱼、糖 醋排骨，那次清蒸石斑、绿豆芽炒肉丝之类，一二十个菜一个个 点名式、陈列式地摆开。

不错，作者有极好的记忆，极好的百科全书式的收藏能力。 初读，尽管我们不时闪出困惑，作者笔下的呈现似乎仅仅沾到我 们的记忆表层，可我们还会被这样的呈现所震惊，并且诚恳地赞 叹作者知道得实在太多太多，收藏能力、记忆能力实在太强太强， 我们也会惊叹作者对菜肴、衣着、马路、皮肤颜色、奥斯汀轿车、 加加林宇宙飞船等庞杂而细致的了解及兴趣，恍惚中，我们甚至 感觉面对的是个奇才。

但是，多了，十次、二十次、一百次，无休无止无间隙地插 入，摧毁了我们的阅读耐心，我们不禁会想，网上如今这么多城 市旧照，菜肴实样，男女新旧衣装，甚至还有视频、书籍，一如 时尚杂志、食谱大全、城市地图，它们不强过《繁花》,不比《繁 花》更有实感?我们看小说究竟为的是什么?究竟想看到什么?

仔细回味，作者似乎仅向我们提供了零件，仅是一个个零件，

224 **偏见集**

并没写出这些零件给人的感觉，没有做到内无乏思，外无遗物， 秘响旁通，没将这些零件组装成型，没告诉我们组装过程中的体 会感受，更没通过成型物件传递出其所拥有的冲击力、感染力。

进而我们会想，这样零零碎碎层出不穷着重推出的零件，是 小说所必需?它们究竟起到什么作用?有无人物倒置之嫌?主次 倒置之嫌?

我们的困惑因不断堆积，量变发生质变。“言为文之用心”,小 说中任何一样零件、物体背后，必须具有作者的用心，但《繁花》 中，密如繁星的它们，没有作者注入其中的感觉、感情、感受、认 识、领悟，经常连之所以呈现的理由都没有，作者似乎仅仅只在 告诉我们，他知道了什么,知道了什么别人不知道的，只是不管 三七二十一，不问青红皂白地将他所知、所闻、所记忆的全盘托出。

一个作家，重要的不是知道了多少，而是懂得了多少。文学 作品，毕竟不是物件、知识、现象的罗列堆砌或普及，重要的是 作家在这些物件、知识、现象中，感到了别人所没感到的，懂得 了别人所没懂得的，而即使感到的、懂得的，也不能如入无人之 境信马由缰地随意进出。

读《繁花》,一种强烈感觉，像是走进作者的个人仓库。这 个仓库塞满物品，层层叠叠，作者百般兴趣不加选择地一样样介 绍，连移步时踏过的地面，地面上的灰尘、碎石、大小纸片、拆 了箱的碎包装都不放过。

小说写作不是仓库存品展览，“筑室之须基构，裁衣之待缝 缉”,“设模位理，拟地置心”,作家所需做的，是从仓库中精心 挑选物件，然后匠心妙思地安排、构筑，像缝衣，也像布置房间， 不仅要从仓库中挑选合适的画、灯、椅、桌、鲜花、雕塑、床榻， 还要为它们选择各自合适安放的位子，注意物与物的搭配，使每

**第一辑** **作家作品论**I 225

件物品散发自身光彩魅力的同时，吸收并且映照衬托他者的光彩 魅力，最终达成作者所期望达成的整体效果。

并非所有好物件堆在一起就能自然成美，更非所有杂物堆在 一起就能成为美的平方、立方。

繁花似锦，繁花凌乱，不过一词之差。

二

《繁花》中，除了零件展览，还有一个更重要的部分，就是性， 或曰男女关系。这，可谓作者真正的兴奋点。书中雨点式密集散 落的故事，几乎点点沾有性的气味。不错，两性关系的确吸引人， 在生活中的确起到不可忽视的作用，给人兴奋、刺激，给人温暖、 享受。可以说，两性之美是上天予以刍狗似的人类一点可怜而珍 贵的安慰补贴。人类眼中，两性关系无论如何是头等大事，作家 眼里，这大事就更大。

然而，两性关系之所以动人，是因与“情”的紧紧联系。是 情给人以安慰，让人满足，让人晕眩迷醉。小说《繁花》中，津 津乐道写了这么多男女关系，却从没写出过一丝一毫的温暖、甜 蜜。作者始终站在故事外围，始终在用眼看这些男盗女娼、偷鸡 摸狗，仅仅是“看”,对于两性之美，两性间该有的热量、温度， 似乎没有体会，没有感受，无法表达。作者百般热衷于男女调情 (严格地说，都谈不上调情，因为无情),书中男女扎扎实实不分 昼夜地说“下作话”,做“下作事”,这些“下作话”“下作事” 虽也时而说出些奥妙，却终不能动人，没有美感，一点都没有。 读者得不到阅读所该有的享受。因作者进入不了事物，读者也就 不过站在事物外围，好似看段子，看古今中外性事手册、民间性

226 **偏见集**

故事总汇分册。“摸洞”“摸壳子”“赖三”“盯蛋”“磨镜子”“三 层楼”“姐妹双飞”“半开门”、“一楼一凤”等名词以及内容介绍， 从中国妓女说到苏联妓女，说到日本妓女，从一生看不到女人下 身的和尚，写到偷看女工“泡浴”,写到如开“女人展览馆”一 个个轮流看女人“泡浴”,还有夜半小姐敲门的酒店，符篆贴在 三角裤裆，像糯米块、像年糕软到黏牙齿的嫂嫂，古代守节寡妇 枕头下的性玩具，老公三年不回的老婆枕头下的黄瓜，小菜场女 人捏来捏去拣中的又光又滑又壮又长，结果断在里面的“落苏”, 还有漫山遍野“搞过十几趟，搞出十几趟汗，搞脱一百根毛”“岔 开两条大腿”“下面痒了吧?”之类的话。

男女关系需要热量，靠热量感染读者，带动读者，使读者忘 乎所以地进入角色，克制不住地阅读小说。男女身上散发的热量， 就是作者在人物、事件书写中投入的高人一筹、动人心魄的情与 感。都非善男信女，人人均有觊觎男女之事的需要，然而，作者 动足脑筋，在“性”上下了这么大功夫，用了这么多文字，读者 却感觉不到性，只读到“下流”(对不起，实在想不出更恰当的 词代替),自己则不下流，甚至反感厌恶这样的下流，其中原因， 不仅因为情感缺失，也因智慧不足。经由怎样的手段，精准制造 感觉，并且有效地将感觉完整饱满地传递给读者，是一门学问， 很深的学问，其中洋溢着“智慧”。

男女间的事，最能赢得读者，但写好，谈何容易。书中，作 者通过人物讲了太多男女“搞腐化”的事，没有一百也过五十， 都是民间流传的故事。但是，这些故事，严格地说，只是故事梗 概，且是粗线条的故事梗概。

海员太太银凤和邻居处男小毛的一段，是书中难得出现的有 过程的具体描写。作者从银凤关门，洗澡，叫小毛给她递肥皂，

**第一辑** **作家作品论** I 227

让小毛转过身来，写到小毛的视觉，银凤的鼓励，一直到银凤“一 把拖了小毛”,然后做爱开始，“阿姐是过来人，不要紧的”“慢 一点，不要做野马，不要冲……”然后是“无底棉花仓库”“糯 米团子”、瑞士进口钟表“通”的一记巨响跌落在地上，一番描写。

虽然难说棉花仓库、钟表跌地的比喻形容有多少精准性(请 注意：写得多少精准，就能带出多少感觉，传递多少感觉),但我 们还是欣赏并且赞美作者的匠心、作者别出心裁的间接描写。尽 管洗澡，递毛巾、肥皂之类的细节，电影中见过太多，并不新鲜， 但相对众多粗略的故事梗概，算是有了细节，细致不少。总体来 说，这是写得很不错的一段，是全书写得最好的几段中的一段。

接下去，作者开始环境交代：屋外有人，二楼爷叔回来了， 偷食的小毛出不去，偷食的银凤害怕，“浑身打战”……如此隆 重的交代后，读者的关注必定落在小毛最终出去了没，怎么出去 的，两人的事有没有被抓。作为作者，此刻既可写出故事的可读 性，也可借此写出特殊环境中特殊人物的特殊反应，从而扎扎实 实地丰满人物形象，但是，接下去，读者读到的是什么?读到的 是两人躺在床上，开始说起东洋码头上拾外国垃圾，然后卖到南 洋、菲律宾去赚钱。再然后，百川归海，还是回到了作者的兴趣 点也即兴奋点：两人从外国性玩具开始讲，并由外国性玩具发展、 引申，讲到古代守节老太枕下磨光的铜板，下作女人菜场上选茄 子、黄瓜，最终被送去医院……中间还要插入“建国说”的茄子 红烧、油焖、酱麻油冷拌的吃法，还要不时来几句“下作故事”“不 要讲了”“太下作了”之类的“老套头”。

且不说茄子烧法莫名其妙地插入实在太离谱，写作上嫩得像 新手。银凤的害怕哪去了?处男的亢奋、激动就没延续?前面的 危险环境交代的呼应呢?难得一段写得具体写得算不错算有点吸

228 **偏见集**

引人的事，开了个头，却无“跟进”,“制首”不“通尾”,最终 仍是见缝插针、不失时机、无论场合地说作者想说的，重复作者 的关注、作者的写作手法。

更严重的是：两人躺在床上后的整个下半场，之所以要写性玩 具和那么多性玩具的故事，为的是证明银凤“做女人多少苦”的 论点。但是，作者是否想过，如此兴师动众地大谈性玩具的同时， 总结身边没男人的女人之苦，其中隐藏的间接说明是什么?间接 说明只能是：身边没男人的银凤将小毛当作了性玩具的替代品。

正常人的外遇，特别是第一次外遇，绝不会像这样穷凶极恶 地大谈性玩具，更不说余温未散、初试云雨情的小毛，更不说避 嫌唯恐不及的“寂寞少妇”银凤。这是人的逻辑，也是文的逻辑， 这逻辑就是事物内部存在的情理、事理。

不是想写的文字在哪都能写的。再想写的文字，也得“找到” 合适的位子，起到该起的作用。这也是为何我们说：优秀作家能 将假的写成真的，而差劲作家真的都能写成假的。

二

如果说，情感的缺失，是《繁花》作者的用心之一，被用来 反映一个时代一批人的特征，这样的解释，逻辑上可以接受。确 实有一代甚至二代人，经历了一场场运动特别是“文化大革命”, 传统伦理道德受到巨大冲击甚至彻底颠覆，造成了一定程度的性 格扭曲、感情冷漠、没心没肺。但是，如此巨大的用心，需要作 者在细枝末节的书写中做出倾向性配合，需要在段和段、章和章 中突出重点的碰撞、组合。可惜，书中没有帮助我们形成如此印 象的蛛丝马迹，我们甚至感到，作者在思想上，在对事物认识的

**第一辑** **作家作品论** I 229

深度上，也是有缺陷的。

《繁花》一半时间写的是60年代，以为写60年代定会写“十 年浩劫”,但其实，书中正面着笔的，也就一两小段，其中一段 写的是红卫兵剪奇装异服、小脚裤子一事。起笔一如既往，灌满 作者感兴趣的对被叫作“香港小姐”的女人的衣着、身份的描写 交代：小旗袍，屁股包紧，胸部一对大光灯，以及打空气针，大 世界的“玻璃杯”——也即衣服脱光陪吃。然后是红卫兵上门， 要香港小姐交出所有阿飞的衣服，当着小将的面，自己全部剪掉。 小姐说“叫我赤膊，我不答应”。而当听说要抄家，面色变了， “我年轻时代，红眉毛绿眼睛见得多了……样样可以对付，我怕 啥人”,继而说：“小赤佬，穷瘪三，弄堂里的穷鬼，欺负到老娘 头上来了，我怕啥人呀，我吓啥人呀，黄金荣我碰到过，白相人， 佯装瘪三，吃豆腐吊膀子，我看得多了，今朝我掐煞这只小赤佬、 小瘪三。”气势大吧?够大!不仅大，真的是凶，是泼辣!当然， 结局是可想象的，玻璃窗被砸，小姐被从楼上拖下来，旗袍开叉， 胸口盘纽扣不拢，裤纽只纽一扣，露出一团肉，奶罩挂到她头上， 然后是，朝她裤脚口剪一刀，再撕，再拉，再剪……

应该说，这一幕写得很不错，也是书中写得最好的段落之一， 有场面感，语言多，动作也多，让人重见了当年的造反风暴。但是， 尽管如此，我们还是不满足，因为我们的阅读会格外关心，或说 更关心的是：香港小姐的气势是怎么被打下去的?她的惊恐、她的 反抗、她的不得不屈服，乃至狼狈不堪，概括地说，她在事件后 半部的反应、变化的过程，这些，哪去了?为何丝毫不见?这才 是我们最想看到的。一来，就写作而言，作者前面已对她的“猖狂” 做了重点渲染，读者需要看到“猖狂”是怎么坠落的，反差是怎 么形成的，需要看到这个转变的“点”;二来，也是最重要的，正

230 **偏见集**

是这个“点”,这个急剧形成反差的点，才能让人看到一个个灵魂 是怎样在高压、暴力、声势中被“活生生”地扭曲的。有什么能 比灵魂的扭曲、不得不扭曲、在刹那间扭曲，更让人痛苦，更能 反映痛苦?!就普遍而言，所有“十年浩劫”中被“造反”的对象， 不管之前如何强悍、如何骄傲、如何高雅、如何刚强，除了自杀， 出路只有一个，就是屈服，就是人格的扭曲、变形。也正是这样 的扭曲、变形，才能最典型、最鲜明、最强烈地突出“十年浩劫” 和红卫兵的真正残酷。时隔多年，我们特别想看到，这个过去带 给我们疼痛今天仍会带给我们疼痛的突变“点”,一个能激发我们 思考的“点”。

感到这个点，并且写出这个点，是作家的真本事。

然而，《繁花》一如既往，止步于表象。任何事物，都只是看， 只是站在外围观瞻，所能做、热衷于做的，只是外部衣服以及衣 服撕开露肉的描写。作者没有进入情感世界、精神世界的能力， 没有对事物进行立体书写的能力，没有对事物内部存在的可供理 解、认识、思考内容的捕捉、提取能力。这，也许可归结为作者 本身缺少思考能力。

四

据说有人统计，《繁花》一书，从头到尾出现过一千五百多 个“不响”,阿宝不响，沪生不响，小毛不响，梅瑞不响，李李 不响，春香不响，安娜不响，汪小姐不响，秦小姐不响，江北人 不响，东北人不响，绍兴人不响，婴儿囡囡不响……康老板、陆 老板、徐老板此时彼时也时时不断地“不响”,多时，一页纸上“不 响”六七处、七八处。据说，这些不响，作者以为其中拥有丰富

**第一辑** **作家作品论** I 231

内涵，是被用来体会的，是故意留给读者自己填补的。或许，书 中十分之一、二十分之一的“不响”确有含义，表示沉默，表示 同意、不同意，表示不想发表意见。可惜，这样的表示太起码， 谈不上妙韵内涵，更可惜的是，即使起码的“不响”,有得也太 有限。大多数时候，书中的“不响”毫无意义，不过是截白纸， 完全可以跳过不看，不看绝无问题。它们的作用，不过是让说书 人停一停，吸口气，不过是作者写成了习惯，将之当成了标点符 号，将之当作逗号、句号、冒号、“等待号”运用。

作家、非作家，高明作家、非高明作家的区别，往往在于能 否写出“人人心中有，人人笔下无”,文学的微妙，往往体现在作 家写出常人能感到或模糊感到却表达不出的，什么都“不响”,是 将作家该有的能力与职责推向负数。更何况，作者本想做的是一 个“位置很低的说书人”,不能妄谈高明。位置很低的说书人，面 对位置很低的听书人，需要的是，说得明明白白、清清楚楚。而恰恰， 小说人物的心理、性格、形象，最合适就是在这些“不响”的位 置，通过人物的语言、语态、表情、动作或细微、或巧妙、或直接、 或婉转地来完成。能不能准确写出被“不响”所掩盖的内容，是 作家的能力，尤其在一本传统写实主义手法写出的小说中。

不要说“上帝不响”。上帝从没响过，从没准备响；玄黄色杂、 方圆体分、日月叠壁、山川焕绮，是上帝的语言；《繁花》响了 三四十万字，不该响的都响了，却偏偏，该响的不响。天上地下。 《繁花》小说中的人物没有心理活动。心理并不只是这人那 人心里怎么想，而可通过人物对事物的反应来表现。高明小说中， 没有心理活动的直接描写，但人物的言行、语气、态度、行为、 选择、所见所闻，包括围绕人物渲染的情绪、氛围，无所不是特 定事件中特定人物的特定心理的反映。这些反映，是投出去的光，

232 **偏见集**

看得到落点，看不见射线，写出这样的反映，需要对人物性格、 心理极其精确的把握。不客气地说，《繁花》离此境界太远。

《繁花》大量运用人物对话。对话写作难度极高，不仅需在 对话过程中以不同角度完成事件叙说，更需在事件的叙说谈论中 表现对话双方的不同态度、不同心理，塑造不同形象。

小说开始不久，作者讲了个故事，三四千字，从摆蛋摊的男 人和摆鱼摊的女人相互勾搭开始，讲到他们通奸，讲到通奸的他 们被抓，讲得详详细细。故事均从陶陶一人口中讲出。那么,怎 样将一个与小说人物完全无关的强行插入的故事显得不过于强 行?作者为之配了一个听故事的“搭子”,正要外出的沪生。然 而，这个长长的故事中，沪生重复说的只有这么几句话：“我现在 有事情，先走了”“以后再讲吧”“我现在忙，有空再讲”“说简 单些”“我听过了，可以走了吧”、“我走了，过几天再说”“讲得 再简单些”“简单些好吗”“到底准备讲几个钟头”……就这么几 句话，仅这么几句话，直到陶陶将一个长长的故事讲完，讲到沪 生真的开始搭嘴，开始讲法国男人怎样捉奸、耶稣怎样看人以偏 概全地发挥一通。

《繁花》中太多“节外生枝”的故事，不是五处、十处，而 是几十上百处。书中人物不分昼夜，不管男女老少，无论亲疏远 近，都在说故事，时常还故事中插故事，而作者采用的叙说这些 故事的方式，永远只有一种：一个“主说”,一个几乎没台词的“搭 子”;永远一个热情万丈地说，一个说“不要说了”;一个继续热 情万丈，一个则继续“这么下流，不要说下去了”……今天张三 主说，李四当搭子，明天王五主说，赵六当搭子。一个长篇大论， 一个假惺惺阻拦，而无论“听不下去了”“太下作了”“不要再说 了”重复多少遍，故事还是会说下去，直到说完。因为，这故事

**第一辑** **作家作品论**



233

是作者想说的。

简单，太简单，这样的手法所创造、所达到的呆板、愚笨、 执拗、顽固程度，和作家必须拥有的起码灵气、智力，完全不匹配。

也因此，因为简单的写作法，因为一味说故事，因为心里空 白，因为多得让人害怕生畏的“不响”,《繁花》中出现那么多人 物，却没一个是可被触摸、可被想象出形象、可站在读者面前摇 晃而推不开的。这些处于不同阶层，在不同地区，做着不同工作 的人物，彼此没区别，没各自不同的性格特征、不同的思想感情、 不同的精神面貌，有的则是共同的对于各种器具、物品的关心， 共同的对众多男女“搞腐化”故事的倾听欲和叙说欲，共同的对 事物的反应，说话语气、用词、节奏、风格，全都一样，尤其主 要人物，几乎一个面孔，甚至没有面孔，我们难以分清阿宝和沪 生，阿宝说的话、做的事换作沪生似乎全无不可。

事实上，《繁花》中的所有人物，不过是作者的工具、木偶、 传声筒。应该说，小说人物都是作家的工具，被用以帮助完成任 务达到最终目的。根本而言，作家是导演，是真正的幕后操纵者。 但是，此工具非彼工具，正常的工具和《繁花》中的工具的本质 不同在于：一个是人物各说自己的语言，表现自己的个性；一个 是所有人物说的都是作者的语言，表现的都是作者的个性。

事实上，《繁花》全书人物只有一个，就是作者自己。作者 竭尽全力将他仓库里密密麻麻、层层叠叠的堆积统统推出，使用 的方法极其简单：将所有收藏、所有器物、故事拢作几堆，分派 给书中各个人物，通过他们的口，一件件一个个说出。也正是这 样的简单，致使一本三四十万字、有着众多人物的小说，最终千 人一面，都是作者的面。

234 **偏见集**

五

读《繁花》,感觉复杂。

时而感觉面对的是一个老太太，一个阿德哥，一个爱嚼舌头 的家庭妇女，一个曾经专管男女关系的居委会副主任，一个在坊 间收集、传播小道新闻、流言蜚语的高手。啰唆，碎叨，思路不清， 像无轨电车乱开，说到哪是哪，凌乱不堪，但却庞杂异常，似非 一人所为，而是多人齐心协力共同付出。时而，又感觉面对的是 个记忆超强的老人，故事、物件、马路、汽车，过往一切记得清 清楚楚，不是一般老人，而是文化历史老人，曾经的自然、历史 博物馆管理员，知识丰富，广博，积淀深厚，涉及广泛，收藏超多， 解说超细致，超耐心，似也不是一个文化历史老人，而是几个文 化历史老人。

仅是老人?似又有错，这老人的关注极年轻，生命力极强。

不时，我们头昏脑涨，耐心尽失，忍受力达到极限，觉得这 书极其无聊，庸俗、低级、浅显、下流透顶，不堪卒读；不时， 我们又问自己，这样的评价是否片面?是否忽视了文学的本质? 根本而言，文学不关心内容，不管谁写，不管写什么,再低级， 再下流，只要写好，就是好作品。

有时我们觉得，小说的作者像个写作新手，几无手法，简陋 无比，没主题，没条理，没组合，没结构，东拼西凑，意浮文散， 不断重复，精神领域完全空白，思想感情严重缺乏，全然没有深 入事物的能力；有时我们又觉得，作者词采葱蓿，雕文织采，颇 见功力，表象化的写作，常溢成精之感，老练，奇巧，独到，场 面化描绘，往往生动，精彩，能见度高。

**第一辑** **作家作品论**



235

有时感觉作者毫无节制，有时感觉作者非常节制。

有时感觉太凌乱，且品种太单调，青黄屡出，繁而不珍；有 时又想：凌乱、单调的繁花，不也是繁花?展现这片繁花，不也 算是匠心独具?

有时我们甚至想，这《繁花》是否是幅不加梳理、无论章法、 不问手段技巧、大巧若拙的散点式民俗图?却同时又想，这话是 否太空，太大，传统文学的优劣毕竟取决于落地细节，一本细部 写作缺陷显著的小说，怎能凌空猜想意愿?

《繁花》让人厌烦，少有的厌烦，但也给人遐想。

《繁花》有时让人感到上海，有时让人感到根本不是上海。

《繁花》的好，已被说得太多，多到我们云里雾里，失去归 纳能力，失去锦上添花凑热闹的兴趣。小说得了中国最高文学奖， 于是，我们不得不将之放到非一般高度严以要求，或许偏于一隅， 但也只能偏于一隅。

无论如何，有一点绝无异议：《繁花》再好，如能改掉已存的 众多毛病，无疑会比现在好太多!

(节选刊于《羊城晚报》2016年8月5日；《文学自由谈》 2016年第3期)

**第二辑** **远望中国文坛**



**第二辑** **远望中国文坛**  I 239

**远望中国文坛**

——在上大和深大的讲演稿

**文坛中人和文学中人**

这些年，中国发生了巨大变化，人们的思想也随之发生巨大 变化，某种意义上，文学也将面临一个更新换代的变化。

我们这代人，包括我，很多文学观念都太老旧、太落后了。

不久前，一家杂志负责评论的年轻编辑向我约稿，正巧，我 刚完成一篇文学评论，便给了他。两小时后，我接到了他的回信， 他说他看后很激动，很喜欢，文章写得很到位，但是他说，平时 稿件用不用，都是他做主，但这次，这篇文章过于尖锐了，他得 请示一下领导。他的领导我认识，是位作家，文字不错，但绝对 不是个懂得评论、有眼光、有勇气的人，思想认识老套，死板。 事实上，给这年轻编辑文章时，我就知道，他们那里发不了。当 天下午，这位年轻编辑，第一时间就给了我回音，说文章不用了。 理由自然不言而喻。改天，我将文章投去了《南方文坛》,第二天， 总编便来信通知，此文下期刊出，让我勿投他处。这篇文章，就 是《中国文坛：请不要再说——》。后来，再给那位年轻编辑去信 时，我说，文学的未来是你们的，不要太相信上一代人，因生活 经历、时代烙印，我们这一代人中的不少，眼界、胆量、思想观念、

240 **偏见集**

都是有局限的，远远不够的，未来的突破，靠你们年轻人。

文学是极其重视个性的。离开了个性，没文学可谈。刚刚举 的那个例子，之所以第一次投稿不中，仅仅因为文章中的观点、 看法，不同于大家平时习惯看到、听到的。

也因此，很感叹。其他大多数国家，特别是西方国家，杂志、 报纸、电台，都会高度重视个性化。有个性、有独特见解的文章 是大家求之不得的，争相发表、播放的。这是一个只需运用基本 常识就能达到的一种共识。小处说，媒体想要引人注意，需要不 同的声音，你说我也说，大家刊的、播的差不多，没有特色，怎 么与人竞争；大处说，不管是个别还是整体，思想观念的认识、 转变、提高，一定是由不同于普遍观念与认识的所谓“异见”的 刺激产生的。永远的一致、永远的相同，就是永远的停滞不前。 当然，现在所谈的不同于一般的独特见解，首先是自成一说的， 站得住脚的，有真知灼见的，而不是为追求不同而刻意地标新立 异，奇谈怪论，实则却是水准不够的。

今天说的题目是“远望中国文坛”。之所以说“远望”,是因 为我远在澳洲，不像身在中国的作家、评论家那样看到很多书， 了解很多情况。但是，人在远处也有在远处的好处，就像看一张 图，靠得太近，容易拘泥于细节，而离远些，图的布局、线条、 色块以及勾勒出的主体画面，就会相对清晰些。还有一方面，就 如刘再复评价高行健时所说，他说“高行健是文学中人，而不是 文坛中人”。文学中与文坛中，是大有区别的。文坛中人，容易 关心太多“额外”的事，比如，文坛的人际关系、“受贿”现象、 时尚动向，谁被谁骂了，谁被谁捧了，谁走红了，还有谁说了谁 的坏话，谁的书出了多少，赚了多少，等等。文坛中人，因关心 太多，很容易被文坛风左右。文学中人不同，文学中人，尽管也

**第二辑** **远望中国文坛**

I

241



关心生活所需关心的一切，但一旦进入文学领域，所有乱七八糟 的事全都不理，极度专一，关心思考的，只是文学。

**关于文学创作**

不久前，因主办人邀请，我去听了一位知名作家的文学讲座。 去前，我对主办人说，我没怎么看过他的作品。于是，主办人推 荐了这个作家的一部长篇纪实小说。我很认真，在网上找到后， 打印下来，一天时间，将之全部看完。我看得很感动。

小说中有一个特点很突出，即写出了一种让人备感温暖的亲 情，写出了和父亲、叔叔、伯伯、兄弟姐妹之间的真情——单纯、 简单、朴素、实在。尽管只限于亲情，但只要是情，就是可以延 伸的，对亲人能做得到的，对他人同样可以做到。一个人，在对 待任何其他人的态度当中，根本反映的是这个人，这个人的思想 情感，这个人的性格、品质。我之所以看重这点，是因新时期以 来，在我们的文学作品中，太少看到“情”,特别是单纯、简单、 朴素、实在的“情”。

这和一代人的生活有关。他们曾经非常单纯、简单、朴素， 而且火辣辣的，充满理想、正义，激情万丈，然而，残酷的生活， 洗劫了他们的美好和诗意，特别是“十年浩劫”,彻底摧毁了大 家的信念，让人亲眼目睹了太多的迫害、出卖、叛变、妒忌、仇

*恨，太多的投井落石、见风使舵，看到太多人心中暴发的邪恶不*

是获得失败，而是获得成功。于是，一个极端到另一个极端，一 代甚至两代人，心都是封闭的，即使没有害人之心，也有严重的 防人之心。在那个时代，人们佩服强者，信奉适者生存、无毒不 丈夫、人不为己天诛地灭。这样的环境中，情感是被排斥的，被

242 **偏见集**

认作软弱无能，羞于见人。然而，文学作品中，情感是至关重要 的。根本来说，文学作品是靠感性动人的。作家靠感性感受生活， 再把这种感受到的生活感性地传递给读者。至于理性，任何文学 作品都需要。比如，作品的架构，细节的运用，文字的组织，素 材的选择、安排，作者想表达什么、说明什么,怎么来表达、说 明，所有这些，都需要理性，而且是高度的理性。但是，有一点 请注意：优秀的文学作品中，理性是不外露的，是藏在情感后面 的，它是一个导演，一个真正的幕后策划者、操纵者；优秀的文 学作品中，走在前台的，绝对是感性，绝对应该是感性。

那位知名作家的纪实小说中，还有一点让我特别看重，那就 是，作家面对自己真实灵魂的勇气，特别是，面对自己真实灵魂 中羞于见人的那部分的勇气。

不久前，和一位朋友聊天时我说，任何一本自传体的小说， 如果主角的形象太好、太完美，那么,这部小说一定不会很好。 尽管我知道，主角形象极度美好的小说，容易受到普遍欢迎，但， 这样的小说，在高层次的读者眼中，会变得非常可疑，很难真正 让他们喜欢。首先，自传体小说，既是写给别人看的，又是写给 自己看的。这就需要作者面对的是自己的灵魂，而不是自己的面 孔，特别是，不是自己经过打扮化妆后希望别人看到的面孔。任 何真正的灵魂中，多少都有自己不能原谅、过不了自己那关的感 情、道德关的丑陋。只有健康的人，才有直面自己丑陋的勇气。 比如这位作家，写到父亲病重，写到自己整个家庭在经济、精力 上被病重的父亲所拖累时，那么一瞬，产生过希望父亲不要再拖 下去的念头。人和人是差不多的，你所有的他也有，他所想的你 也会想，而他想了没说，你说了，你就触动了大家，你的胸襟、 勇气就高他一筹，你就更靠近了成功。

**第二辑** **远望中国文坛** 243

当然，作为作家，不仅要敢说，还要说得好，写得好，而写 得好，就要找到最佳的叙述角度、叙说方式，制造最佳的效果。 但这一切的前提，就是要有勇气面对真实的自己。

文学是对人心进行的一种尽可能的深度探索。人心是极其复 杂的，复杂得浩瀚。人的思想感情是立体的、多面的，甚至经常 是对立的、矛盾的，人的统一性，往往是在矛盾对立中形成的。 当今作家，已不满足于对人心浅层、单面、模式化的展示，重视 的是对立体的人的全方位渗透，对人心的真实进行不避不闪的审 视，展现那些隐藏在心灵角落的被忽视、遗忘、连心灵自己都不 愿承认的真实存在。

没人没有缺点，没人一生没有遗憾、自疚。人与人的不同， 除了勇气、大脑结构等的不同，还有一个底线的不同。底线高的 人，很难放过自己的丑陋，而底线低的人，则不管自己多丑陋都 能视而不见。比如，乔叶的《最慢的是活着》,就是敢于面向自 我灵魂的作品。也因此，它真实得多，有力得多，带给读者的触 动、冲击和力度，也大得多。而另一类作品相反，在评论一位作 家和他的自传体作品时，我曾说过：读他的作品，开始，我是基 本都相信；可读着，信与不信的比例开始变化；而待到读完，我 对他所说的一切都已不信，连初时信过的也都一概不再信。为什 么?他把自己说得太好了，不断地粉刷，美化，即使在貌似自我 审视的文字背后，依然掩藏的是自我吹嘘，自我标榜，根本而言， 他的自传就是为自己画的一张最美的“美人相”。

我认为，我去听讲座的那位知名作家的纪实小说有两个优点， 一是真情实感，一是直面自己的立体思想情感，这两点，是当今 文坛极其少见的、极其需要的。之所以说极其需要，其中牵涉到 一个作家的写作诚意。作家写作，不管什么体裁，什么内容，必

244 **偏见集**

须要有诚意。没有诚意，很难接触事物的根本，很难写到深处， 也就因此不能让人走近，不能真正打动人。“唯天下至诚，能尽 其性，尽人之性，唯天下至诚，能经纶天下之大经，立天下之大 本，知天下之化育。”——这话说得很根本。

然而很遗憾，也很说明问题，听这位知名作家的讲座时，我 发现，那篇纪实小说，他自己并不看重。他在台上说了大约一小 时，所说的，全是社会现象。骨子里，社会现象是他的根本关心， 甚至说，他的文学，就是包含在他所关注的社会现象中的。当场 几个听众为此提出了异议，说：当今世界文学，人们越来越重视 个体化，但你所强调重视的，似乎只是社会现象，而任何反映社 会现象的文学作品，最终都经不起文学的时间考验，都会被抛弃。 针对这样的发言，他的回答是：在中国，是没有独立的人的，没 一个人是能够脱离社会的。

这话似是而非。根据这一论点推论，那么,不是中国，而是 这个世界上没有一个人是独立的，因为每个人都不能脱离社会， 都或多或少受着社会法则的控制。另外，不知他所说的，指的是 过去还是现在，如是现在，是否稍微夸张了些?如是过去，那么 他那本纪实小说中的所有人，就生活在过去，为什么在他们的身 上，我们看到的并不仅仅是社会现象，而更重要、更分明地看到 的，是一个个独立的、不同于他人的人?

这其中关系到一个重大问题，即作家的创作，到底是以人为 本，还是以社会现象为本?毫无疑问，文学创作以人为根本着眼 点，作家要探索的是人的灵魂，文学，是反映人类感情、思想的 一个窗口。离开了人这个根本的关注点，就没有文学存在的价值。 事实上，以人的思想情感为关注点的文学，从来不排斥不拒绝作 家对社会、政治、历史问题的关心，就像不排斥作家对爱情、对

**第二辑** **远望中国文坛**



245

死亡问题的关心一样。文学领域中，社会问题、政治问题、历史 问题，与爱情、死亡问题一样，永远是创作的题材。但是，它们 之所以出现在文学作品中，是因为它们天然地存在于人们的生活 中。文学作品中，这一切，是在真正写活了人、人的生活的前提下， 自然而然地反映的。也只有写活、写真实了人和人的生活，才能 准确真实地反映可以被相信的社会、政治、历史、爱情、死亡。

从写作的角度说，作品重要的是写得好不好，而不是写了什 么。写什么,是一件你可以做，我也可以做的事，而写得好不好， 则是不同的作家完全不同。什么叫写得好?每一件文学作品，其 实说到底，都是作家有“预谋”的产物。所谓好坏，除了对作家 用心的价值鉴定，更重要的，是看作家用怎样的方法、手段体现 自己的用心，达到了怎样的效果。常有作家说，我的作品反映了 什么什么,但是读者没读出他说的什么。通常，有些作家会说别 人看不懂，水平不够——不是没有这种可能，但更多的情况下， 是作家在自欺欺人，是他的表达能力不够，他所希望达到的效果 和他实际操作所制造的效果间，还存在距离。

这些过于具体，今天不多谈。

文学作品，首先要写活人物，写准确人物的情感、思想，如 果人物都没写活，人的情感、思想都写得不准确，那么,作家脑 中的所有问题想得再好，也与文学无关。我们可以尊敬你，佩服 你，但还是不得不说，你更该当的是社会学家、政治学家、历史 学家、爱情学家、死亡学家，当作家，于你是一个错误，对你的 才能和兴趣来说，也是一种极大的浪费。

我们常常在一些作家滔滔不绝的演讲中，听到大量罗列的社 会现象，并将反映这类情况视为己任。因为他们的爱心，因为他 们的忧国忧民情怀，我很尊敬他们，但是，我认为，他们更该去

246 **偏见集**

当的是记者。因为他们所关注，所想反映、报道的，都是更该由 记者去做的事，而且我相信，记者去做的话，会比他们做得好， 至少清晰得多，条理得多，全面、饱满得多。

作家和记者是不同的，记者更多重视的是看到了什么,特别 是看到了什么别人没看到的，而作家更重视的，是在大家熟视无 睹的生活中，发现别人所没发现的，感到别人所没感到的。

作家重视的，是用真实的情感，成熟的思想，敏锐的感觉， 百分之百的诚意、认识感受事物，在独特的事物中看到其中的惊 绝之妙，在平常的事物中，发现其中的独特内涵，并且艺术地再 现那些打动迷醉过自己的成分，将之完整地传达给读者。

很多中国作家，对政治社会问题的关心大于对文学问题的关 心，这其中是有原因的。

新时期文学起于20世纪70年代末80年代初。那时“十年 浩劫”刚结束，各个领域都还没开放，尤其是媒介，基本还承袭 着“十年浩劫”时期的很多思想观念和习惯。饱受了十年凌辱、 十年摧残后的社会，如履薄冰，远远谈不上言论自由。这时，文 学因它的暖昧性——因为它是创作性、想象性的，不是明确地发 表言论，所思所想，是靠人物、事件来反映的，而对这种反映的 解读，没有明确答案，也因此，大量对历史、政治、社会问题极 度关注的目光，全都投向了文学。中国的80年代，是一个没一 对眼睛不关注文学，没一个青年不做文学梦的全民文学年代。那 时中国最优秀的人才，全都走向了文学。他们出类拔萃，非常优 秀。但是，有一点，不得不说，这是一个历史的误会，他们中的 很多人，真正该走的，不是文学这条路，他们更该研究的是政治 学、历史学、社会学，那些领域中，他们有着更大的兴趣，他们 的才情，也会得到更充分的发挥。

**第二辑** **远望中国文坛**I 247

今天或许晚了。就像一只鹅，老和一群鸭在一起，久而久之， 它真的认为自己天生就是一只鸭。却同时，因为它的伟岸高大， 太多的鸭子，都在向鹅看齐，努力想要长成鹅的模样，于是，鹅 的标准成了鸭子的标准，鹅的形象，成了鸭子们追求的形象。全 都搞错了。

如前所说，我喜欢那位作家那本写亲情的小说，但他自己并 不怎么重视，甚至有点轻视。而在听他大谈特谈艾滋病的村庄、 “大跃进”“总路线”“人民公社”的种种现象时，我感觉到，他 疏忽了文学，感觉到，这样的作家，在中国其实不是一两个，而 是很多。他们确实让人尊敬，但到今天，即使文坛有能力将他们 颠倒的文学观重新颠倒过来，他们也已很难成为真正的优秀作家。 木已成舟，即使观念改变、理解改变，但要改变一个作家几十年 的写作习惯，没那么容易；而即使容易，也不会有好效应，因为， 本质而言，这样的作家，只能算半个作家，或者大半个作家，因 为他们的身上，作为作家的因素，只有一半或者一大半。

我比较看好年轻些的作家。80后的，没怎么看过他们的作品， 主要也因为不十分清楚哪些是80后作家。70后的，倒是认识几个， 比如北京的徐则臣，广州的黄咏梅，也问他们要过一些作品来看。 我挺喜欢。我觉得他们和上一代的作家不同，已将文学的目光转 向了人、人的生活，关心的是人的心态、思考、感觉，写作上， 自然准确，不刻意，不雕琢，在笔下展示的人和人的生活中，表 现了个人的情感、体味，开掘了对人生、对世界的理解。还有鲁 敏、朱三山坡等，都很优秀，不管是遣词造句，还是观察、表现， 都更多地透出了文学味。今天，文学更关心的是个人的思想情感。 每一个人都生活在历史、政治、社会中，只要有能力写好人物， 那么,他们的身上必定能够反映出时代的面目。相反，如果为写

248 **偏见集**

社会、政治、历史，而去构思、设计人物，那么,你笔下的人物， 基本没有真正写好、写活、写准确的可能。

文学不同于任何其他学科。我对文学的不二之法，曾经做过 这样一个注释，那就是：作家用审美的、艺术的眼光对生活、人 心所做的投视和探索，并且将这一投视和探索用专业的表现技巧 进行展现。

前不久，我在《南方文坛》发的那篇文章《中国文坛：请不 要再说——》,其中谈了三个问题：第一，不要再说大历史；第二， 不要再说理论；第三，不要再说外国人说了什么。关于“不要再 说大历史”,我的观点是：文学是文学，历史是历史。文学之所以 存在，是因自身所具的不同于历史和其他一切学科的元素。文学 关注的是人、人的生活。文学的对象，是天然沾上历史粉尘的人， 而不是天然沾上人的粉末的历史。大作品必须写大历史，是个文 学误区，这个误区，使得太多作家，在错了方向的追求中，忽视 丢失了自己真正的文学才华。关于“不要再说理论”,我的观点是： 对于文学评论家来说，理论是家底、素养、基本功。理论的掌握， 有个吸收、消化、再生过程。即使已被你吸纳消化的理论，也不 是被用来照搬的。理有恒存，思无定契。文学评论家，重要的是 将掌握的理论，化繁为简，以简制繁，举重若轻地用以分析作品。 文学评论中，重要的不是“学”,而是“识”,文学评论中的“学”, 是隐含在“识”之中的。这“学”还包括社会生活所学。关于“不 要再说外国人说了什么”这点，我感觉一些国人骨子里缺少自信， 一碰到外国人，就信任崇拜过头，而转过身来，则老习惯性地拿 他们吓唬人。我们从事文学事业，是因为我们自己具有从事文学 的能力，而不是因为外国人具有从事文学的能力。对一个真正的 文学工作者来说，不管什么人，对就是对，错就是错，就算是上

**第二辑** **远望中国文坛** 249

帝，错了也就是错了。

我所说的三个“不要”,其实都是最基本、最起码的，根本 不该由评论家来谈，但痛惜的是，这些最基本、最起码的问题， 确实困扰着中国文坛，以致我们不得不谈。

后来我发现，这三个“不要”,可以写成一个系列，还有很 多可写。今天，再想补充谈一个，是对作家们谈的，那就是—— “不要想得太多”。

常有一些作家痛心疾首地自问，为什么中国小说得不了重要 的外国文学奖，为什么中国的小说就不能走进世界文坛(说这话 时，他们忘了高行健，或者没把高行健当作中国人)。似乎作家 一出名，这些问题就会自然而然地向他们奔去。无论如何，一个 作家有雄心，有使命感，是好事。它能成为一种动力，推动作家 在思想认识上更认真地思考，在感情、感觉、感受上更仔细地捕 捉，在写作技巧上更精益求精地自我要求。但问题是，我们的一 些有使命感的作家，一旦把自己放到崇高的位置上进行崇高的思 考时，首先想到的是，外国人需要什么,喜欢什么,什么内容能 引起他们的注意，哪种形式会被他们欣赏，再深入下去，想到的 不外乎当年中国农村的惨状，今天中国的艾滋病，不外乎哪个获 奖的外国作家曾经用过怎样的手法，等等。

感觉很不爽，好像中国作家所做的努力，不是为了自强自立， 而是为了迎合外国人，投外国人所好，似乎中国的文学作品是为 外国人写的。这让人想起旧时代的小媳妇，脑中整天想的，就是 怎么讨好公婆。这些作家，似乎没有认真想一想，中国文学不能 立足世界文坛的根本原因，没认真地想一想，自己的写作水平是 否需要提高，对文学的理解是否存有偏差，所做的努力和方向是 否确有问题。

250 **偏见集**

在我看来，真正高级的文学作品中，一切迎合别人所做的投 机取巧式的努力，本身就已包含必定失败的因素。

文学是人学，人学是心学，心学是须极其认真对待的，来不 得半点虚假。优秀的作品，一定是从作家的心里流出的，是作家 心灵整体或局部的一种高度的充分体现。每个人的才能都有限， 能将自己的才能发挥到极点，是作家的最佳状态，再往上，那就 只有自己拉着自己的头发提了。如果说，这个人的才能，根本和 世界级水平不搭界，差得太远，那么,老想着这个奖那个奖，就 是好高骛远、不自量力，多少有点可笑。如果你确实具有世界水 平，那么,千万不要胡思乱想，那会大大破坏你的才能。你最该 做的，就是集中心思，挖掘自己的才能，面对自己的心，让自己 处于一种最干净的、没杂质的艺术状态，和灵魂进行深入、真实 的对话。任何迎合，任何投机取巧，都是以违背心灵为前提的。 说过了，文学是心学，优秀的作品，一定是优秀作家的心灵反映。 如果一个作家连自己的心都想骗，可能写出真正的好作品?这样 的作品，其中一定有着许多的不统一、不合理，一定会因不统一、 不合理而不真实，因不真实而不能服人，不能打动人。因为你的 努力中，出现了两个主宰，一个是他人的，一个是你自己的，这 两者间，根本来说，不可能协调。

经常听到这样的言论，马尔克斯是怎样怎样的，福克纳是怎 样怎样的，好像自己只要怎样怎样，就能成为马尔克斯，成为福 克纳。其实，马尔克斯也好，福克纳也好，他们之所以成功，是 因为他们都做成了自己。而任何对他人的模仿，即使模仿得再像， 终究也不过是个赝品，试想一下，谁会将一个世界级的文学奖发 给一部赝品、一个只有半个自己的作家?!如果发了，那就真是 发错了。

**第二辑** **远望中国文坛**

I

251



“格物而后知至”,只有探索、认识事物的根本，才能真正懂 得事物，并因懂得一件事而懂得十件事。一个一辈子探索事物现 象不探索事物根本的人，只能一辈子被所有现象困惑，什么都搞 不清，看不明。

这里，再相对表象地补充一点。不管是做人还是作文，还是 要有点骨气的。任何人，越没骨气，越卑躬屈膝，越想讨好别人， 越向别人投去太多崇拜目光，别人就越不把你当回事，越看不起 你。这一点，古今中外都一样。一个老蹲在地上仰头看人的人， 怎能不让人低下头来去看你?!

说这么多，总结一下，也就是，作家写作不要想太多，唯一 需要做的，就是面对自己的心，在文学的领域中，发现自己，提 高自己的观察能力、感悟能力、表现能力，努力在你天分的最高 点上，纯净地展示你的文学艺术才华。

**关于文学批评**

都说中国现在的文学批评没有批评，只有表扬(其实也不尽 然，尽管这种现象的覆盖面比较大),都说中国现在的文学批评 是和利益紧紧联系在一起的。身在海外，不了解情况，没发言权， 但我也相信，既然这么多人说，就一定不会是空穴来风。

但是，作为一个也在从事文学批评的人，我问过自己，我该 怎么做。我的答案很明确，我不是纪律检查委员会的，我只需关 心文学，在文学的领域中做自己分内该做的事，好就是好，不好 就是不好，凭一颗文学的良心，凭已有的文学素养，实事求是地 写我的感受，我对自己写作评论的唯一要求，就是内行地、准确 地、高明地去写。

252 **偏见集**

对一个言之有理的批评，即使它和利益有关，我们仍该在文 学的领域中赞同它，尊敬它。当然，大多数的利益批评，都是违 心的，经不起文学标准衡量的，是荒唐、可笑、令人作呕的。那 么,作为一个文学中人，就有责任，不要让这荒唐可笑成为一种 定论，欺蒙大众，给广大读者造成误导，所该做的，就是发出自 己的声音，向读者，向文坛，提供一份以文学标准为标准的有力 答卷。这样做，在我看来，就是对利益批评的最有力打击。在专 业的领域中，让他们知道自己的拙劣，让他们觉得羞耻，以致不 敢继续肆无忌惮、无所顾虑地为所欲为，乱说一通。常听一些人， 喋喋不休地数落谁谁谁写了怎样的利益评论，却什么都不做，这 样的数落，在某种意义上，只是为饭后茶余增加了一个聊天内容。 很多人是抱怨上瘾，为抱怨而抱怨。如果大家都动起来，多了文 学的准则，多了真正的批评，那么,利益批评，自然而然也就无 地自容，退出舞台。

文学批评写给谁看，无疑，写给作家、读者看。它给作家提 供的，是对其作品的一种参考意见，帮助作家认识自己，看清自 己正在走的路和可以继续走的路；而对读者，则提供批评家个人 看作品的方法、角度、认识、体会，起到一种引导作用。

但现在，我们的许多批评文章，不说读者不要看，连作家也 不要看。太多很像理论的文字。说“很像”,是因它们并不是真 的可被称为理论，只是因为生硬，干巴，拗口，复杂，很多定语、 定语从句，很多绕来绕去的思路，于是，看上去似乎很深奥，很 像理论。而你一旦真的花了精力搞懂它们，你会发觉，它们所写 的，与作品真的没有多大关系，有的那些，也严重不够到位。以 致常有一些被评论的作家，看完评自己作品的评论后，开始怀疑， 这文章评的到底是不是自己的作品。

**第二辑** **远望中国文坛** 253

理论是什么?理论就是对各种事物、现象的一种总结。

作为批评家，理论的学习，便于我们快捷有效地掌握别人已 经总结过的经验。但是，并非所有理论都是正确的，真正懂得学 习的人，不仅要有一种辨别理论正确与否的眼光，还要有一种善 于发现与吸收能够装入自我体系的理论的能力。每个评论家都必 须有自己的体系。这体系其实很简单，就在你心中，得靠你自己 有诚意地体会。自己没体系，那么,学再多也没用。我们常说“拿 来主义”,“拿来”是要有本事的。任何领域中，有本事的人，往 往是出色的拿来主义者。没有本事，没有自我体系，那么,拿来 拿去，结果就拿成了别人，像不像还难说。

某种程度上，理论有点像数学公式，掌握这些公式，文学批 评中，为的是运用，用它们去分析、解读作品。而可惜的是，我 们的一些评论，似乎只是将他人的理论，从一本本书中搬出，在 文章中一层层堆砌，堆很高，可就是不用它们去解题，不用它们 去分析解读作品。

这样堆满理论的批评，即使真的深奥，写不写也一样，帮不 了作家，帮不了读者，对文学发展不起实际作用。更何况，这样 的深奥，本身也是可疑的。将那么多他人的理论，组成一篇文理 皆通的文章，绝对不是件容易的事。一位著名作家，在批评那些 堆砌理论的批评家时说过这样一句话，他说：“如果你没有能力把 一件事越说越清楚，那么,至少不要把一件事越说越糊涂。”我 们的很多批评文章，正如这位作家所说，没有逻辑，没有要点， 没有见解，有的只是，将一件本来明白的事说得大家越发不明白。

当然，这里说的是一些。

理论来自作品，而非作品来自理论。理论是实践的总结，又 恰恰，只有放回实践中运用，才有其价值。理论知识越多越好，

254 **偏见集**

但作为文学评论家，重要的是将已掌握的理论，化繁为简，以简 制繁，举重若轻地运用于文学作品的赏析中。

中国当今，几乎已无作品论。没人再有兴趣谈谈自己是怎么 读作品、感受体会作品的，谈谈具体作品好在哪不好在哪，哪个 细节起了怎样的作用，哪个形象是靠怎样的细节勾勒出的，没人 再有兴趣谈谈文字技巧的魅力，怎样的文字制造了怎样的感觉， 达到了怎样的效果，以及效果与作者本意间的距离……太多太多， 太多作家需要、读者需要的赏析，太多能给作家、读者带来帮助 的提醒，太多文学批评家责无旁贷该去做的事。

文学评论，说到底，一如周作人先生所说：就是文学欣赏。 这话既朴素，又简单，还实在、到位。

下面再说一个小想法。大量的评论文章，似乎有个共同特点， 那就是句子很长，成分很多，很像是从西方论文中翻译过来的。 这和我们这代人翻译文字读得多有关，尤其是理论批评类的文 字。久而久之，我们有了错觉，好像句子一长，成分一复杂，就 有点像评论，就显得深奥。且不说，这样的表达是否有悖文学批 评必须清楚的原则，需要想一想的是，这样的文字，是否因为疙 疙瘩瘩，会成为读者没兴趣乃至读不下去的原因?

一千五百多年前，中国就有文学理论、文学批评著作，“振 叶以寻根，观澜而索源”,言简意赅，写得非常精到。毫不谦虚 地说，即使今天，较之西方理论，也绝不逊色，甚至更胜一筹。 这就是南北朝的刘想写的《文心雕龙》。看这样的书，才开始发觉， 批评也好，理论也好，世上所有原理，其实都是最简单、最朴素 的，而且，是可以用最简单的文字来表达的。当然，我们今天不 可能用古人的文字来写文章，但至少，他们所用的简洁、朴素、 清晰的思维和表达方法，是我们应该努力学习的。



**第二辑** **远望中国文坛**

几年前，一位文学界朋友与我切磋问题时提到：福楼拜曾说， “一个人对一件事感受得越少，他就越可能按这件事真正的样子去 表达”。 ——不知福楼拜是否真的说过这句话，但根据常识和原理， 我回答：“如果福楼拜先生真这样认为，一个作家只要看到一个人 的相片就能写出这个人的真实模样，那么,我认为他说错了。”

我们有什么理由，只要名家说的，就一定认为是对的?一个 真正的作家、学者，重要的是，要有自己的判断，不迷信任何人。

今天所说的，有些可能比较偏激，希望大家理解包容。中国 文学，需要矫枉过正，只有稍稍的过头，回弹时，才能回到正确 位置。

还有一点要声明，我所说的所有的话，既是针对他人的，也 是针对我自己的，因为我既是作家又是评论家，我的身上，有着 所有当代中国作家、评论家都可能有的共同毛病。

(刊于《文学报》2011年4月28日；节选刊于《山西作家》 2013年第1期)

**256** **偏见集**

**中国当代文学鼎盛期再望**

**鼎盛期文学之背景**

20世纪80年代的中国文学，被普遍认为是当代中国的鼎盛 期文学。

很久以来，中国文学始终处于几乎标准模具化的制作状态， 尤其“十年浩劫”始起，文学，这个最需自我的不羁精灵，已到 了需用红色钢尺丈量尺寸规格是否合格的地步，成了名副其实的 削足适履文学。

20世纪80年代，因某些大众看不见的条例的暗中松动，中 国文学，开始从这个红色模具中游移而出，一批优秀作家携带优 秀作品随之出现。当大多数文字工作者因长期习惯所致，未从被 限制的状态中清醒过来，还在习已为性地哼着哼惯的曲调时，这 些作家，率先在文学为政治服务的大球场上打起了擦边球，在违 规与非违规之间，巧妙地写出了积压心中的部分文字。这些文字 因其中含有心灵的成分，在当时环境下显得格外别致、格外夺目， 刚一出现，立刻拨动大众表面的麻木，因与人心中深藏的终究不 会失去的翘盼之合拍，引得了广大的民间热情。

不只如此。

很久以来，中国一直处于严密封闭状态，几乎隔绝了与海外的

**第二辑** **远望中国文坛**



257

所有联系，特别是隔绝了与代表现代文明的西方世界的联系。80年 代，关闭二三十年的大门重新开启，使得再度进入成长期的中国文 学，如同蓬勃发育的乡村少年，门缝中探出头去的刹那间，瞠目结 舌地发现外面的世界竟然如此绚丽、精彩，如此千姿百态、美艳耀 眼。目不暇接，头晕目眩，来不及呼吸。20世纪80年代的作家们 如饥似渴，以极端良好的肠胃吸收功能，大量学习西方文学中展示 的不同思维、不同视眼、不同语态，特别是不同叙说方法，并且迅 速及时地将之搬来迷醉嗷嗷待哺的中国读者。

空前繁荣。

可以说，中国的20世纪80年代，是一个没一对目光不盯牢 文学、没一个青年不做文学梦的全民文学时代。

这个时期的作家们功不可没。因为他们的活跃，重新起步的 中国当代文坛，出现了前所未有的生命迹象。

**当代文坛宠儿快速一瞥**

尽管20世纪80年代的优秀作家和其作品，在中国当代文学 史上的地位光彩夺目不可忽视，有一点必须清楚，这个时期的中 国文学不过是刚刚迎来了一个翻云覆雨的难忘初夜，透心透肺的 快感固然惊心动魄，但毕竟只是一声初啼，人与文学的真正两相 愉悦以及这一愉悦所应有的耐人回味与咀嚼，不是一声响亮喊叫 就能宣告结束的。

回头再看。

**莫言**

那个给人洪钟大吕之感的山东作家莫言，将感觉这一心理文

258 **偏见集**

学地带带进创作领域，给人新鲜饱满之感时，人们是否也会对他 这一手法的频繁出现有所厌倦，是否经常感到他的这一手法刻意、 勉强、多余、润色取美、朱绿染缯的运用?莫言先生是个细腻美、 粗犷美、朴素美并存的作家。然而，人们在感受他身上散发的朴 素的泥土气息时，是否也感受了他表演性的做作、夸张、言过其 实?感受到了他的粗犷美时，是否也感受到了他的粗糙?感受到 了他笔下细节发出的力度震颤时，是否也感到了他为之所做的铺 垫在配合上的有欠圆润与默契?退一步，人们在欣赏莫言先生那 对风情独具的外婆级小眼睛中闪烁着的智慧之光时，是否也瞥见 了这对眼睛中闪烁着的狡猾之光?是否瞥见了其中智取快捷的方 式，和哗众取宠必需的精明所闪出的亮点?粗枝大叶。这个洪钟 大吕的作家也是个粗枝大叶的作家，在制造惊天动地的强烈感觉 时，总让人看到散落四周的众多败絮。

**阿城**

阿城，这个在绘画领域不懈努力未获良果的画家，改弦易辙 跨入文学的试探性一步，竟出乎意料地显出了倾国倾城的美貌。 他老练的文字、老练的叙说让整个文坛为之倾倒。一个难得的具 有严格分寸感、懂得留空妙用的作家。阿城先生是个故事好手， 他出色地控制着故事的节奏，掌握着故事的暗中逻辑，清楚地知 道叙说的轻重缓急、去芜存菁以及内在统一与合理的重要，并且 聪明地知道故事叙说中加入“思想”的效用。《棋王》中道家思 想的掺和，使得思想贫乏了很多年头的人们一致向他投去了钦佩 的目光。然而，事隔二十年，谁还会为小说中的一点小小领悟而 欢欣?谁还会记得小说中曾经有过的“深刻”?剩下的只是一个 故事，一个富有传奇色彩、英雄色彩的引人入胜的故事。小说需

**第二辑** **远望中国文坛**I 259

要故事，但小说领域中的高明绝不是故事的精彩动听，而是作者 精彩讲述的动听、故事中的妙蕴内涵，是物色尽而味无穷的思想 感情，是给予人的思考冥想与感觉，是具有感染力的思想感情与 故事、人物、细节完全的自然的融合。理融而情畅，任何注释性 的、强行加入的观念即使再高明也将无法在流逝的时间中存活。 还有一点值得一提：小说的最高境界在于它的艺术性。如果阿城 先生充分掌握好了绘画中的艺术感觉，掌握好了对这一感觉的接 受与表达，并将之用到他投向故事的视眼中，那么,抱秀而心悦， 玩者无穷，味者不厌，往者虽久，余香日浓，今天的阿城就不会 只有一本即使没读过他作品的人也会为他叫好的《棋王》

**马原**

“我就是那个叫作马原的汉人”——一句话，就这么一句简单 的话，二十多年来被人反反复复吟咏，反反复复崇拜。《虚构》记 不得了，评论家们尽显锐光的“叙说圈套”的概括究竟概括了什 么也记不得了，留下的只是这句“我就是那个叫作马原的汉人”。 马原先生的这趟文学之旅算是值了，善良、厚道的读者将人类所 能有的善良、厚道在他身上发挥到了极点。透过《虚构》中那段 开场白的悬乎往实处看，马原先生直接或间接地向读者到底说了 什么?其实他不过是说了他心中的高傲，说了他对芸芸众生一般 智力的藐视，不过是目空一切地说了几句心中的大实话，不过是 将从充分自我的西方文学中学来的点滴进行了一次小小的中文运 用。他成功了，整个中国文坛都被唬住了。人们惊奇地看到了一 个天才，并将这个天才的所有叙说特点都当作难以逾越的智慧来 努力、辛苦地理解。马原先生是个足够敏感、细腻、多情的作家， 但他排斥这种柔软的无力情感，他需要立竿见影，一上来，他就

260 **偏见集**

决定玩上一把他的聪慧与智巧。他是个中国当代文坛的魔方制作 并且玩耍者，他对国人附庸风雅、理解别人的理解的爱好了如指 掌。谁也没看清他的魔方制作和玩耍，可他制作并且玩耍时流露 出的自信以及对人的不屑神情所造成的气势，足以像魔术师的手 指般点燃仰望者的崇拜热情。今天，那部《虚构》除了与麻风病 的关联外，还有什么值得记忆?还有什么能够让人从中收获?一 个讲得很悬乎但很一般的故事。异体成怪，弥人耳目。马原先生 将精力过多地用在了形式上。形式毕竟是形式，毕竟是为内容服 务的。缺少内容的形式再成功，也会有难以填补的缺憾。

**王安忆**

写作上的细针密线是王安忆的一个特色，这个特色被特别多 地用在环境物象的描写上。应该说，其中不少用得算出色。当然， 这样的描写该控制到怎样的量，该怎样正确地用，其微妙性和重 要性，还有很多可谈，很多值得谈。王安忆身上反映了中国当代 文学的一个有趣现象。可以说，她是个既没看懂过别人又没看懂 过自己的作家。说她没看懂别人，是因她从没真正写活过一个他 人。她是个可以不管三七二十一将任何细节用在任何人物身上的 作家。凡作家都做类似细节移植，但真正懂得写作的作家做这样 的移植时，在大方向基本肯定的情况下，为尽可能更适合人物， 还得裁云制霞，做一定的细节修改。王安忆不，她是和盘托出的。 她的创作原理基本只是“堆砌”,堆得庞大，堆出个观望上的惊 叹效果。说她没看懂自己，是因她的所有作品中真正被她写好写 活的人物只有一个，就是她自己。她有想象力和观察力，但她的 想象力和观察力因缺少精确度而经不起严格考量，只有当她把自 己作为模特时，她的想象、观察才能真正落实到位，笔下人物才

**第二辑** **远望中国文坛**I 261

能以统一而成活的形象出现。以自己为模特的写作她做得非常出 色，其准确、细致、生动，当代文坛难有超过者。可她看不到这 点，完全看不到。在缺少灵性、缺少求实精神的起哄者的怂恿下， 她把自己想象成了看懂一切、能写一切的作家。本质上，王安忆 是个小市民，她的思想感情最接近的是小市民，她最能理解的也 是小市民，她完全具有写好小市民为自己建立丰碑的天资，不幸 的是，她老把自己想象成大市民，老爱写非她所长的大市民文章。 而反映在王安忆身上最有趣的现象是，不管她做怎样的选择，不 管选择如何出错，只要是她的，怎样错误的选择都会引来几乎是 有组织有纪律的大片喝彩。

**王蒙**

不管一般读者还是具有专业眼光的非一般读者，阅读一部作 品时，其实也是在与这部作品的作者进行一次智力的较量，思想 情感的较量，观察认识的较量，表达方法与能力的较量。当作者 的水平高于我们时，即使心有不甘，我们还是会服气地抬头仰视； 当他的水平低于我们时，即使不看低，我们多少也会对他作点俯 视；而当他的水平与我们处于同一水准时，我们心中则会产生一 种相通的快感，一种被理解、被懂得的欣喜，一种彼此领会、欣 赏的满足。不得不承认，王蒙先生是个各方面都有非凡表现的、 才能出色的作家。他既不乏对事物的赏玩品味能力，又具有深入 事物本质的能力，无论是讽刺幽默、机智灵活、尖锐深刻，还是 胡思乱想、抒情缠绵，他都有胜人一筹之处。他的笔端进入任何 领域，都能传递一种快感，所谓无不达之隐、无不尽之情。不管 我们是否觉得他横溢的才气中有对自己才情的过度迷恋，不管我 们是否认为他在发挥过人聪明时疏忽了对大智大慧的重视，不管

262 **偏见集**

我们是否怀疑他淋漓尽致的表达法对文学创作有伤害，起码我们 可以肯定地说，做到他这般通透，实在太难太难。可以说，中国 当代文坛绝无仅有。然而，有一点，大家或许都已看到，王蒙先 生有着自己不可摆脱的“先天”局限。他把自己的青春交给伟大 的党和伟大的主义时，事实上，还递交了一份自己绝不伟大、绝 不超越党和主义的伟大的保证书。一个被“伟大”统帅的人。即 使这人有着再为过人的智慧，他的心胸、眼光一早就已注定不可 能超出被圈定的范围。

**贾平凹**

贾平凹算是中国当代文学的率先起步者，不仅文字一早已得 瞩目，作品亦已一早拍成电影，家喻户晓，广获尊敬与佩服。他 是有才气的，功力也不浅。他本该精益求精、踏踏实实地走他自 己的创作之路，写田埂小道，写乡间月色，写村夫、顽童、寡妇 人家，写宁静乡野中的不宁静骚动，写朴素之美以及朴素之丑， 他能写得很好，非常好……然而，他耐不住寂寞，压不住浮躁。 在那个人人玩上一把现代派的年头，实在受不了繁华城市摩登人 儿的诱惑，实在不甘心远离现代文明的乡村冷清。不成功则已， 一旦成功，得意忘形，掩覆于文化表层下的耍能玩阴的刁顽习性 压不住了，冒出来了。他故弄玄虚，说狐道仙，装神弄鬼，耍花 样，卖关子，平地凹处找来的乡村小技统统端上大堂，堂而皇之 地玩耍，视国人为低能随意糊弄，甚至一脸自得偷偷窃笑地玩上 一把欲念淫思的无字文。《废都》是他移花接木的另一种现代派， 是乡村现代派。他算是点子用尽，把“远古”意识生搬硬套用在 今天，假扮深奥；把农村搬去城市，把农村、农村人当作城市、 城市人来写。他对城市、城市人的了解实在太少、太表面，怎么

**第二辑** **远望中国文坛** 263

写也写不像。“玩”,看谁玩出新招怪招，看谁玩得更蒙人。“蒙 人”——这是那个时代很多高手就在嘴边却从不出口的一个词。

**孙甘露**

在中国，对西方文学特别是西方现代诗歌的领悟能力，超得 过孙甘露的大概少之又少。不仅领悟，发挥亦然。尽管孙甘露被 称为小说家，但他的实质是诗人，百分之九十九的成分是诗人， 他是用诗的语言在写小说。孙甘露的文字组合奇特美妙：朦胧、飘 忽、似有似无、若隐若现、如梦如幻。读者可能永远不能真正接 近他、把握他、进入他的灵魂，但却时时感到他的诗句中飘出的 那么几句，奇崛而舒服而柔顺而美感地飘浮在眼前，让你确实感 觉眩晕、确实惊叹，然而，当你想抓住它们，将之揉进怀中装进 袋里时，它们又飘了，飘得仍那么迷蒙，那么似有似无。毫无疑 问，孙甘露以他独特的语言立足中国当代文坛。然而，无论如何 也要说上一句：孙甘露表现最出色的文字却不在这个公认特点的囊 括中。这些文字因其无根性、凌空性、飘悠性，虽优美，却至虚 无。一个有着良好感觉的作家，他的感觉难得的细腻、难得的别 致、难得的准确，非常难得。当他的文字改变了凌空性，落到地上， 和他良好的感觉切切实实地结合、扎扎实实地出现在笔下人与事 的身上时，那时的他，所呈现的美，才是最美、最动人的。然而， 不得不再说一句，孙甘露表现最好的文字是落到地面的文字，但 表现最差的文字同样是落到地面的文字。当他像人群中的平常一 员，想要表现他的人间老成、练达、洒脱甚至高雅时，他的表现 远不理想，可以说，写得出那样文字的作家，在中国，顺手可拦 一把。

**韩少功**

韩少功是个例外。这个表面看来有点随和、有点柔顺的作家， 骨子里有的恰是极其湖南的执拗，他始终在和社会生气较劲，严 格地说，在和文坛生气较劲。当其他作家都在耍聪明，玩心眼， 抄近路，走捷径，端着放大镜寻找吓唬中国文学公民的方式方法、 寻找快速抵达成功彼岸的缝隙时，他拒绝同流合污、拒绝轻薄、 拒绝急功近利、拒绝捷径裂缝的诱惑。他是高傲的，骄傲地昂着 他的头，骄傲地展示他的无声鄙夷。不同的是，他的骄傲表示法 是低调的，是抽身、是讷言、是退到低谷的那种低。他非常重视 “清醒”“冷静”这类字眼，几分刻意地把自己打扮成一个与生活、 社会、文学有着一定距离的清醒观望者。他的确具有骄傲的资本。 中国当代作家中，他的写作技能数一数二，是难得的一个难在写 作中找到毛病的作家。他思维缜密，惜墨如金，始终严格看管自 己的文字。不管是结构、细节、文字，还是思想认识，具体的操 作表述中，他几乎做得到滴水不漏。他还很全面，拥有各方面的 丰富知识。然而，这位骨子里高傲倔强、始终都和中国社会、中 国文学生气、较劲、对着干的湖南汉子，在竖立自己的正气、文 气、才气、傲气的同时，也为自己竖起了一道围墙。他过于端庄、 过于理性了，少了点灵，少了点巧，少了点随意。不管是先天使 然还是后天使然，有意无意，他始终在用自己过于成熟的理性对 本该也成熟、也丰富的感性进行规模不小的扼杀。他极其谨慎地 看管自己的感情，不允轻易流露，这种谨慎已到刻意阻止其流露 的地步。这是他的大忌。他成全了自己的缜密、严谨、成熟、冷静， 却丢失了激情、热血，丢失了原本可以喷薄的爱与憎，丢失了洒 脱与大气。

**第二辑** **远望中国文坛**I 265

**余秋雨**

余秋雨——一个稍后一些出现的耀眼明星。他的才能无法被 怀疑。他不仅具有才气，而且勤奋努力，学富五车，才学兼备。 不管他的学识在这里那里的一些细节上曾经出过多少错，谁也否 认不了他的博学，否认不了他的才。他还是个具有发挥自己才气、 学识能力的人，辞富山海，秀气成采，柔性化的优美文笔和流畅 详尽的表述，赋予了他广受喜爱的特殊魅力。一般而言，一个人 的痛苦经历造就的将是这个人的稳重厚实，然而很特别，余秋雨 的致命不足恰是他的轻浮浅薄。他不掩饰自己的轻浮浅薄，似也 不在乎被人看出他的轻浮浅薄。也许这正是他的高明。他的阅历使 他认定一个浅薄的时代、浅薄的社会唯有轻浮浅薄地对待之。或 许他对。他的每句话、每个字、每个眼神、每个手势后面都有含义， 都有他想达到的目的。他分分钟都在打扮自己，分分钟都在想如 何表现、吹嘘、炫耀自己。这样的迫不及待在敏感不足的人看来 是声情并茂，而在懂得自尊自爱、懂得分寸感的人看来则怎么也 够不上上乘。他于人生、于文字的过分表演严重损害了他的形象， 决定了他可以拥有大量鲜花和掌声，但其质量却只能说一般。

**余华**

20世纪末，中国文坛的第一宠儿当数余华。他被众多爱戴他 的手当作神话人物一样托起，无数汉字，都在竭力发挥吹捧这位 文学英雄的功能。余华先生究竟有无才能?应该说有。他特别善 于在一些本已强烈的场面细节中提取其中核心，将之纯粹化、绝 对化，将之放大，将之推到极点。这也是为什么,他的小说总能 给人刻骨铭心的印象。但是，余华先生的才能是片面的，残缺的。 他是个可以用残缺、单一、绝对的眼光把人、事写得残缺、单一、

266 **偏见集**

绝对的作家。但不管是过去、现在还是将来，他都没有也不可能 有能力将人、事在全面、完整、客观的前提下写得饱满、形象、 深入。也因此，因为他的才能短缺，当他厌倦了已得的先锋形象 的太多掌声后，想要乘胜追击，转型为传统现实主义作家时，遭 受了致命的滑铁卢。还得补充一句，中国文坛对这位神话人物世 界高度作品的期待实在是种浪费。他是个小镇人，他用小镇人的 眼光打量着世界，但时刻等待着伟大作家出现的中国文坛，竟把 他的这一眼光误读成了用世界的眼光打量着小镇人。

**当代文学的悲哀**

当代文学还有很多作家，如张贤亮、张炜、张承志、格非、 铁凝、陈忠实、史铁生、邓友梅、张洁、路遥、陈村、何立伟、 叶辛、梁晓声、刘心武等，但作家简述并非此文之重，恕不一一 列数，有待来日详评。

80年代史无前例的全民文学热潮中，一大批智慧过人才能出 色的作家脱颖而出，共同托起了中国当代文学的鼎盛局面。这批作 家的确优秀，锥处囊中名副其实。然而，如此规模的全民文学运 动产生这点量的优秀作家究竟算不算什么且不说，要说的是，尽 管这些作家各有所长、各放异彩，他们的作品摆在当时看确实不 错，但是，真正优秀的文学作品，是不受时代限制的，不仅仅属 于那个时代，其中必定也必须有跨越时空的永恒存在的内涵。更 何况，这些作品的缺陷还很明显，其中仍有那么多显而易见的粗 制滥造，显而易见的肤浅、浮气，显而易见的投机取巧、华而不实、 装神弄鬼、哗众取宠；这些作家的思维、情感还不够丰厚，表达不 够精准，心胸、眼界、视野也还不够超脱、不够宽宏、不够远大。

**第二辑** **远望中国文坛**I 267

这是一群整体上和政治靠得过近的作家。文学都会和政治沾边， 但他们的问题是，和政治靠得太近。文学可以有政治，但文学不是 政治。在一定程度上，他们对政治问题、社会问题的关心盖过了对 文学问题的关心。整整一代甚至两代人，他们的成长期始终处于政 治气味浓得不能化解的环境，不管是否讨厌那样的环境、不管有无 心底的根本追求，他们被这样的环境浸染，习惯于这样的环境，旧 染成俗，他们看人看事的眼光天然也就带有这一环境的浸染。文学 是开放性的，任何领域的内容都能成为文学内容。但即使八十年代 这样一个比较开放的时期，社会给予他们的政治嗅觉以及社会问题 的洞察力所提供的场地，其开阔度还极为有限。纵然对生长的社会 有着入木三分的了解，纵然有着足够的才气和功力，他们毕竟是在 夹缝中写作，谈不上自由，达不到尽兴，最多能做的，也就是在有 限范围内拐弯抹角地做一点技巧性的隔靴搔痒。

那个时期的文学创作处于的是一个探索阶段，尤其是对写作 方法形式的探索。那个时期的作家们在西方文学中吸收了大量方 法、形式和主义。无疑，这于重新起步的当代文学极为有益。西 方文学提供的多种多样的写作手法，活跃了中国作家的思维，开 阔了眼界，打破了墨守成规的创作形式。天外有天，耳目一新。 但是，内容决定形式。完美的形式一定是内容最恰当、最合理的 表现。方法、形式的借用，只有在符合自身整体创作感的前提下， 在与内容自然地融合一体的前提下，能够帮助内容更好地达到表 达效果，才是可取的。西方文学中的美丽特点，可以学习，可以 借鉴，可以改造性地拿来己用，但却不适合不问所以原封不动地 拷贝模仿，因缺少内容的配合，也不可能模仿拷贝得好。内容的 产生因素中包括难以模仿拷贝的生活习惯和思维习惯，以及产生 这些习惯的水源和土壤。那个时期出现的五花八门的手法，足够

268 **偏见集**

耀眼，也充分让人感受到作者奇崛复杂的智商之高，但它们花哨 有余，内容不足，更谈不上形式和内容的配合。只能说，是个积 极的、充满活力的、努力进取的探索阶段，一个尚需磨合、修剪， 有待形式与内容达到真正统一的非完善阶段。

只能说是一个开端，一个良好起步，前面的路还很长，还有 太多明显不足有待改善。然而遗憾的是，不管这个群体是否还有 修正自己继续远行的潜力，不管这个群体中的每个人是否已达到 自己所能达到的最高天分，总之，正在这个群体应该继续奋力朝 前时，停下了脚步。

何以?

应该说，这个群体有着他们难以克服的自身缺失。

这是受尽曲折和苦难的一代。这代人目睹了太多血淋淋的斗 争、活生生的残酷，太多人性的泯灭、道德的沦落。严酷的生活 使他们中的大多数已成彻头彻尾的现实主义者，甚至是彻头彻尾 的实用主义者。他们是信奉适者生存的一代。他们复杂、冷峻、 精明，太复杂、太冷峻、太精明。生活给予他们的提醒是：远离 善良、真挚，远离稚嫩、软弱，远离耿直、诚实，远离敞开心扉。 他们把自己包裹得很紧，心灵的很多方面对内对外都是封闭的， 即使没有对人的伤害之心，也有对人的极其防范之心。他们过于 看重理性而冷落感情，甚至刻意驱赶、排斥感情，尤其是驱赶、 排斥感情中被他们看作软性的那一部分。文学是由感性和理性共 组而成的，特别重要的是感性，它是文学之所以产生的根本理由 也是根本源泉，不容或缺。这群作家，在守护自己的精明，建立 自己刚强坚硬的情感世界的同时，事实上，他们把文学的心胸从 博大推向了狭小，从完整推向了残缺；在驱赶、排斥正常人的正 常感情的同时，他们也驱赶、排斥了人与人间、心与心间更大范

**第二辑** **远望中国文坛**



269

围的相通。他们用来百倍热爱文字的是一颗残缺的心。

文学需要诚意，百分之百的诚意。文学不仅要求作家拥有一 个完整的思想感情体，还要求作家对自己刚柔相济的思想情感进 行全面的、毫不留情的审视，以及这种审视后的充分、彻底、无 保留的袒露，包括审视、袒露心灵角落中有意无意隐藏的狭隘。

“唯天下至诚，能尽其性、能尽人之性；唯天下至诚，能经纶 天下之大经，立天下之大本，知天下之化育”——绝对的至理名言。

文学是很娇气的，也极敏感，需要绝对真诚地对待。

即使从1949年算起，80年代也确实可算是中国当代文学的 鼎盛期，但对中国当代文学来说，将这个有欠成熟、远不理想的 文学时期当作鼎盛期来接受，无论如何是种悲哀，而将之当作鼎 盛期来骄傲地接受，那就更加悲哀。

中国当代文学是否标准太低?!是否太容易满足?!

**评论所担任的角色**

文学领域中，文学评论的作用至关重要。于读者，它帮助感 觉那些似乎感到却又隐约模糊的感觉，引导理解、认识，提供更 上一层楼的宽广、精到、高明的阅读视眼和方法。于作者，它是 一面镜子，通过镜子，作者可以清楚地看到自己；它同时还是位 一丝不苟、实事求是、严格挑剔的产品质量检验员，指出作品的 合格、成功和不合格、不成功处，分析它们成败的原因。“文章 由学，能在天资，才自内发，学以外成。”根本来说，文学创作 靠的是内才，作家所能达到的高度，由其固有的先天内才决定， 后天的所有努力，不过是开掘这一先天的存在。优秀评论家的优 秀评论之作用，正是帮助作家加速开掘其先天存在，通过锐利、

270 **偏见集**

中肯、到位的意见，触发作者幡然醒悟地看清自己，从而避开误 区。可以说，真正优秀的评论家无论评优论劣，都是刺激的好手。

然而，当今中国文学评论界的一些人，各竞新丽，务华弃实， 所作之为与该起之用大相径庭。他们反反复复、层出不穷地制造 概念，玩弄概念，从概念到概念没完没了地兜圈，巨室少珍，将 每一件最简单的事以最旋转、最绕道、最复杂的方法说出，说得 读者不清不楚，糊里糊涂，云里雾里。而读者费解难懂正是他们 追求的最佳效果。非博学不能综其理。只有费解难懂才具高明深 奥的可能，妙不可言。为这妙不可言，他们还经常地、刻意地置 放错位排列的大量翡翠珍珠钻石般的漂亮文字，义悴辞华，理拙 文泽，却逼人眼花缭乱、头昏脑涨、不敢等闲视之。这样的评论家， 还有一个拿手好戏、一把撒手锏、一样百试百灵的吓人手段：他们 会在文章中十次、二十次、三十次层层叠叠地堆砌长长的名人名 著、语录、索引，特别是外国名人名著,越多越好，越冷僻越理想。

这是当代中国文学评论界出现的新八股，华丽、生涩、美艳。 这样的八股文，读者看不懂，作家同样看不懂。一页页天花乱坠 的文字如同天外来书，哪怕正被评论的作家都不知到底在说什么, 与自己有关无关。“文以辨洁为能，不以繁缛为巧”,这样的八股， 去掉头饰项链般的辞藻和概念，所剩无几，像只掉毛掉了一半的 锦鸡；再去掉大量引用的他人观点与见解，那就成了只一根毛都 没有的光秃秃的锦鸡。

一流评论家，永远在说的是自己的观点，别人的观点只是自 己观点的从属，之所以指明别人，只为显示不掠人美辞以为己有 的亮堂堂的君子风度；二流评论家，靠别人的观点支撑自己的观 点，别人的观点往往大于自己的观点，自己的往往本末倒置地从 属于别人；而三流评论家，不光自己的观点说不好，就算引用别

**第二辑** **远望中国文坛**I 271

人的观点都找不到放置的正确位子。

现在的一些评论家，说实在的，评论领域，是他们阳错阴差 跨入的。事实上，他们是学者，是理论研究工作者。他们非常优 秀，勤奋踏实，博览群书，学识丰富，古今中外，无所不知，有 着出色的引证能力、出色的梳理归纳总结重组能力，但是，他们 缺少评论家所必需的敏感性、审视性、尖锐性、深透性，严重缺 少，他们也远远达不到评论家所必需的深入浅出、辞约旨丰、清 晰明了、一语中的。

如果说，当代中国的文学评论只是前面说的那样花拳绣腿空 对空，那么情况将会简单得多，那样的批评，虽然帮不了文学却也 伤害不了文学，充其量不过是这样一些评论家们自我欣赏的集体 自慰，最多不过是他们彼此间的炫耀比试，一场谁比谁更有学养、 更多辞藻、更复杂、更迂回、更生涩难懂的秀。麻烦的是，他们 中的一些，改变了评论的臧否功能，基本无视批评作用，而将另 一半五倍、十倍地放大，将肯定放大成表扬，将表扬放大成颂扬。 上一个真实与人性缺席的时代不仅造就了他们迂回曲折、言他人 之言的习惯，客观上还锻炼培养了他们发达的歌颂才能。颂歌， 一度曾是危地自救也是升官发财的必需工具。应该说，对于常见 的颂歌合唱，人们早有拒听能力、置若罔闻的能力，但这是一批 非常具有学问的文化人，经典沉深，载籍浩瀚，他们的学识使得 他们富有超常的欺骗性，纵然大谬亦能因大惑而大胜。他们随意 编唱颂歌，不按文学要求，而按政治要求、人事要求、利益要求 写想写的任何一篇评论，尽管写得空洞无物但却九曲十八弯天上 地下头头是道。他们可以利用掌握的话语权，用文气冲天的手指 编织的美丽花环，有选择有用心地套上一个个幸运儿的项颈。

人心根本来说是脆弱的、经不起捣乱的。百犬吠声现象处处

272 **偏见集**

可见。即使有着一定主见的作家们，真正看懂自己、靠自己看懂 自己的，毕竟太少。颂歌花环中，超额收获的，见好就收，装聋 作哑高深莫测地享受起丰硕成果；不知所以缺少方向感的，头重 脚轻却精神抖擞地走上自己不该走的不归路；而一些真正具有底 气、可能给中国文学带来真正骄傲的文学灵魂，却因遭遇冷落， 因与主流文学难以接近，从此和中国当代文学擦肩而过。

一个被搅乱了的文学市场。对这个市场，这样的一些当代文 学评论家，难辞其咎。

当然，这里说的是一些，只是一些。

当代文学评论界还有一些正派、憨直，具有责任心、公正心、 道德观的评论家，他们有才有学有见解，恪尽职守，或中肯，或 犀利，或委婉地尽着自己的努力，他们应该是评论界的主流，只 可惜，目前还不是。

**鼎盛期文学的一份附件**

2000年新纪元之始，中国文坛上演了一场大型闹剧。可惜的 是，剧作上演时，加入演出的演员们因过于亢奋地投入而无视自 己的表演所达到的通透水平，无视这场精彩演出对中国文坛的真 正价值。很多年来，中国文坛始终在呼唤“深度”,可当深度真 正到来时，大家都没看到。

80年代始至90年代末，中国当代文坛占主导地位的一直是 所谓先锋派文学(这个派在中国先后有过不少名称：现代派、后 现代派、现代主义、后现代主义等等，这里只取其最具挺胸昂首 指点江山气度的“先锋派”简单冠之)。不夸张地说，这个派的 一些作家、评论家代表，在那个年代真可谓气宇轩昂，颐指气使，

**第二辑** **远望中国文坛** 273

几乎是以上帝的姿态俯瞰中国文学大地。

那么一阵，中国文坛凡会造句作文的几乎无不先锋，无不以 先锋自居，无不以先锋为荣。

那么一阵，中国文学的努力几乎成了追逐、取宠诺贝尔文学 奖的努力。

不管是为人还是为文，重要的是自尊、自信、自强。中国的 文学先锋们，长久以来，基本处于的是对西方文学无限热爱、无 限崇拜、无条件接受状态。他们满腔热血地与人套近乎，自作多 情地感觉已得西方文学真传，一厢情愿地俨然自己已是西方先锋 的中国代理。早在开奖前，他们便以权威的眼光扫视了他们眼中 的中国一流作家，并对其中几个做了肯定性的目光停留。他们很 相信自己的目光，大众也很相信他们的目光。

然而，2000年的诺贝尔文学奖颁发，给了这些威风凛凛、咄 咄逼人的先锋们当头一棒。西方文学的权威们似乎根本没有顾及 中国文学权威的目光与情绪，没有顾及他们崇拜、追随的热情， 最终的那个获奖者，竟是个从没在他们眼睛中出现过的中国作家。

奇耻大辱。勃然大怒。于是，群起而攻之，谓得奖者为“三 流作家”,谓授奖者为“缺乏眼光”。一片哗然。

于是，仰望、崇拜诺贝尔文学奖的中国先锋权威们有了那么 几分叶公好龙的味道，甚至有了比叶公更叶公的味道。

很惨。但最惨的不是他们，而是中国文坛。

长期以来，这些涉外归宗的中国先锋们，以其伪劣的成分， 绝对压倒性优势地统治中国文坛，于中国文坛任意驰骋，旁若无 人，践踏、蹂躏整体中国文学大众的智商和审美能力，而他们最 时髦、最风光、最不可一世的时期，恰是80年代初至90年代末 的所谓中国当代文学鼎盛期。

274 **偏见集**

极大的讽刺!

中国当代文学鼎盛期究竟是怎样一个鼎盛期?!

关于《灵山》,只想说一点：它没浮气，不赶时髦，不受社会 环境、社会时尚影响，不像大多数作家那样有意无意地都在忙于 炫耀、显摆、张扬，有意无意地都在为自己表白、解释、辩护。《灵 山》是超脱的、空灵的，跳出三界，用返璞归真的眼光打量生活， 探究生命的本质，追求生命的真谛……纵然它有再多不足，这一 点，已远远高于大多数当代中国文学的所谓一流作品。

这里提《灵山》,并非为了比出孰高孰低。文学作品，差不 多的层面上，很难比较，这有这的高，那有那的高，这有这的低， 那有那的低。

这里说《灵山》,为的只是提 —

一、《灵山》得奖的标准是诺贝尔文学奖的标准。诺贝尔奖 的标准是诺贝尔奖的，而非中国文学奖的；

二 、一个追随并且远远落后于他人的标准，一旦成了中国文 学的主导标准，其结局只能是可笑并可悲。

三、西方文学中的特点，我们尽管敞开胸怀去学，尽管用来 启发自己、补充自己，但绝不是取代自己。

四 、中国文学必须拥有自己独特坚定的审美，说句套话，中 国有五千年的文明史，五千年文明史的中国文学博大精深，博大 精深的中国文学应有足够的自信，具登高望远的胸怀、一览众小 的气度，采百家之长，取万众之灵，聚山川之秀、日月之晖，接 天地之心而与天地同生。

(刊于《南方文坛》2008年第5期；选入《2007-2008中国文 学评论双年选》;节选刊于《羊城晚报》2008年8月16日)

**第二辑** **远望中国文坛**  I 275

**当今小说的尴尬与前景**

**文学形势的变化**

见到这样一条网上留言：“读现在的小说，没动心感，远不如 直接读新闻、时评、历史、随笔和杂文。”

只要不否认事实，任何人都能从这条信息中读到广泛、普遍 的民间认同，感到当今小说所面临的重大危机。

小说创作从产生开始，不管是推崇或排斥美与丑、正与邪、 光明与黑暗，不管是对现实的深度揭示还是对理想的极度向往， 都以接通读者感官、激动读者脉跳为前提。文学作品失去读者阅 读动心感，意味着失去了生命，失去了存在的理由和价值。

所谓八十年代当代小说鼎盛期的文学成就，在一定程度上是 被夸大了的。当时小说之所以能够“统治”一个时代，引得全民 巨大反响，其中有几个原因：一、国人刚从一个久被压抑、几近 窒息、几近忘却人性的恶劣环境中摆脱出来，余悸与哆嗦依然不 息，心的渴望因特别强烈而要求特别低，一点点空气，一点点光 亮，一点点心的真实，一点点丑的揭露、美的展现，就能以百倍 放大的效果，拨动人的伤痛，抚慰人的心灵，激发人的向往。二、 当时，百废待兴的中国，一切都在重建，各大学科全部处于断裂 状态，人才还在培训中，而文学有点特别，非但不需产于学院，

276 **偏见集**

在某种意义上，还和学院体制对立，文学可以无师自通，是心灵 的产物，靠的是生活积累；当时的人们，最多的恰是生活积累、 心灵话语积累。三、政治环境的非明朗化，媒体开放程度远远不 够，还在高度警惕唯恐失足地说着万无一失的话；文学的形象思 维表达所特有的“模糊性”“灵活性”“生动性”,特别适合在非 明确时期于非明确地带的狭缝间穿行。因这些原因，小说开始探 头探脑、拐弯抹角，率先起到了其他形式难以胜任的释放胸臆“积 压”的作用。可以说，当时的小说，在很大程度上承担了社会总 代言人的角色，大包大揽地将政治、历史、哲学、时事、社会学 所关注的问题统统纳入怀中，甚至，在那娱乐生活极其贫乏的时 代，还承担了成分不小的娱乐功能。

三十年巨变，今天环境全然不同。当年使得文学灿烂辉煌、 广受各界关注的种种因素已不复存在。今天的政治、历史、哲学、 社会学等，分门别类，都有了各自的完整体系，承担起各自所该 承担的责任，在自己的领域中对自己关注的问题，做出了其他学 科难以跨越的具体、扎实、完整得多的阐述；今天的媒体也已开 放得多、真实得多，新闻、时评、专题报道，有了相对清晰明朗 的立场；随笔杂文，比起小说，对各种问题的议论，也直接得多、 深入得多；更有网络的积极参与，全方位进入各个领域，在可能 的范围内最大限度地做出了淋漓尽致的大发挥；还有琳琅满目的 各项娱乐，大大丰富了人们的生活，特别是影视业的蓬勃兴起， 轻而易举夺走了广大观众的视线。

**来自影视的冲击**

对小说造成最大冲击的可谓影视，特别是电视剧，毫不费力，

**第二辑** **远望中国文坛**I 277

就把曾经耀眼的小说从主流位置“挤”到了边缘。

影视因画面、声音、语言三部分的共同作用，带给观众集文学、 艺术、娱乐为一体的享受。然而，纵然影视语言也是文学，但此 文学非彼文学，影视文学毕竟不同于小说。影视中，语言只是一 个部分，影视对之的要求基本属于粗线条，只是个框架，一个大 概线路，具体的细部及其微妙性，通过演员的表演完成。影视中， 走在前沿、直接进入观众视眼的，是活动的画面，是大小演员。

事实上，即便优秀的影视也无法取代小说。影视传递不出文 字语言所富有的深远浓厚意味，做不到文字语言的精思纤密，表 述不出细节的复杂微妙性；特别是，因不能大量运用画外音而不 可能直接进入人物内心充分展示人物的心理活动。另外，相对而 言，影视是种填满的艺术，因画面的无可变性，留下空间较小， 面对银屏，观众剩下的基本只是接受、理解和领悟。小说不同， 小说除了接受、理解和领悟，还给读者提供想象空间，让一百个 观众产生一百种不同的想象。

当今的影视剧本水准，应该说，距离理想还非常之遥。绝大 多数作品均为粗制滥造之作，情理不通、漏洞处处、笑话百出。 大量编剧都在偷懒地套用已有模式——一些毫不出色但毫无风险 的模式，很少有人愿意创新。特别是宫廷阴谋、太监心理、歹毒 心肠，遇上万年不遇的好时机，到处可见，其品位之低下、技能 之拙劣，不谈艺术，仅谈娱乐，实在只能“娱”人而不“乐”人。

可悲的是，还没轮到优秀影视出现，远欠优秀的影视已将小 说击得一败涂地。

一个原因：影视中演员活生生的行动，可以掩盖剧本的不足。 但更重要的是另一个原因，那就是：我们的小说太不优秀!

278 **偏见集**

**小说、故事的两难境地**

当代中国文学的主要表现形式是小说。传统小说以故事为主。 故事有故事的严格要求，要求事件的完整性，要求情节的曲折起 伏、跌宕多姿、扑朔迷离，要求不断发展变化的情节具有让人难 以释卷的神秘性、悬念性、诱惑性，满足大众的猎奇心。

讲一个故事也许容易，但讲好一个故事，将故事讲得滴水不 漏、丰满圆润、生动动听，其实不容易。故事需要情节人物发展 的合理，需要主线与支线的自身合理及彼此联系的合理，需要人 物各自于不同环境中表现的合理以及相互关系的合理，还有与环 境间关系的合理。“合理”,在传统现实主义小说中是个起码的， 也是必需的要点。只有合理，才能让读者信服，让读者贴近，才 具进入读者心灵与之纠缠致使“中毒”的可能。

所谓合理，就是事物内部的逻辑，就是事物内部客观存在的 可被判断、推理、论证的规律。

一些愿为自己护短的作家一再强调：文学创作是形象思维的 创作，不需逻辑，是没逻辑的。这实在是个不可原谅的天大“误 会”。很多故事为什么让我们觉得可笑，就因不合理，因其中的 逻辑错了，因按故事中的人或事判断、推理、论证，出现不了故 事中出现的情况。逻辑，太重要了，尽管不出现在纸面，但却必 须切切实实、极其严谨地存在于纸内。

然而，不管故事是否易写，在大多数作家眼里，它还是通俗 的、简单的、难登大雅之堂的。大多数作家对止于故事的写作， 是不满足，甚至是轻视的。

这就有了小说。小说中，故事只是一个部分，起的是载体作

**第二辑** **远望中国文坛**I 279

用，用来承载作家的用心、作家的审美、作家的艺术表现。小说 强调如何通过故事表达自己想表达的，强调在作品中寄放作家怎 样的情感与思想，强调写作技巧，强调叙述过程中透发的文学味， 强调细节的准确、微妙性，人物的生动、复杂、立体性，更强调 探索深隐于人物表象内的灵魂。

如此，小说的写作难度较之纯粹的故事大大提高了。讲好 一个故事不易，讲好一个负有如此重任的故事更不易，而将小 说家所负的重任于不动声色、顺理成章中，自然天成地完成， 难上加难。

当今小说的最大问题就在于，这样一件难上加难的事，被大多 数作家看得过于轻松、过于简单，也完成得过于轻松、过于简单了。

差不多所有作家都觉得自己在讲故事，却几乎没看到几个讲 得好，讲得扣人心弦、引人入胜的故事，都是些可讲可不讲、不 讲马路上也能听到的故事。

故事是可虚构的，但不管怎样的虚构，终究要以现实生活为 基础。作者从现实生活中提取材料，读者因故事联系自己的现实 生活而投入其中。虚构的故事中，太多需要极其细致精密的考虑， 太多。真实事件中，逻辑、准确性和分寸感天然存在，即使作家 掌控能力略欠，问题还不大。但虚构的故事，一切都靠作家“无 中生有”地制造，合理巧妙地安排。这样的制造安排，其中千丝 万缕的关系，差之毫厘，失之千里，一点不妥，全盘不通，宝玉 大弓，终非所有。这也是为什么我们说，一个优秀作家能把一个 假的故事写成真的，而一个差劲作家则能将一个真的故事写成假 的。其中牵涉的就是对事物内部存在的逻辑以及微妙的分寸感有 无高度精准的把握能力。

差不多所有作家都觉得自己不是简单的故事讲述者，都觉得

280 **偏见集**

自己是在写小说，觉得自己在小说中注入了观察、感受、审美、 艺术、理解与认识。然而，只能说是他们自己这样感觉、这样认 为，并且这样满足着。

90年代之前，中国历史上所有长篇堆在一起，屈指可数，而 如今，蜂拥而上，凡作家，个个拥有三五、八九。小说到了非长 篇不能容纳的程度，内容该已丰富得可被任意筛选、任意调度， 作家的写作能力也该十分过硬。然而，我们来稍看几部“名著”。 王安忆的《启蒙时代》,简直就是垃圾桶，七拉八扯，胡拼乱凑： 张三扯到李四，李四扯到王五，王五扯到赵六，链条式地任意展 开，没有约束，没有章法，既没说好一个故事，又无半点表现技巧； 而社会时尚、小道消息、街头拾遗、历史碎片、政治见解、八卦 故事、古典文学炫耀，到处可见，想得到的统统鸡零狗碎地塞进 小说。三十年前，人们的思想感情、文化知识极其贫乏，精神面 貌处于贫血状态，那时的小说中，看了什么书，引了哪段名言， 以及整段出现的心得体会，都能赢得社会青睐，今天，回首再望， 这样的显摆，不能不让人生寒。余华的《兄弟》洋洋洒洒几十万字， 屁股、苍蝇、鲜血、大便、尸体，打人、杀人，“丑”与“恶”的 概念穷凶极恶地发挥；一朝得志，百试不厌，周而复始；真知灼见 是不可期待的，而故事则是些儿时记忆、成年见闻的凑合；扫堂 腿、大白兔奶糖，以及人造处女膜、阴道探测器等，浅显、粗俗、 低劣得难以置信，文字语言、细节、结构、审美、艺术，不管从 哪点看，都与文学扯不上多少关系。格非的学识和写作水准算是 够格的，而且是全面的，他写《人面桃花》,无疑也是为自己的才 能，特别是古典文学素养找条出路。然而，且不说故事编得不算 完美，小说写的是一百年前的历史，他对那段历史的了解有多少? 当时的任何人，笔下随便洒出的一滴水，都够他考证三五年，还

**第二辑** **远望中国文坛**

I

281



不一定考证得对。这样的故事，能写出多少可信性?多少价值? 李佩甫的《等等灵魂》故事算是讲得不错了，精彩、动听，跌宕 起伏，然而，太多似曾相识的地方，怪只怪太聪明，聪明加滑头 再加偷懒。并且，一边写着小说，一边想着改电视剧，用心不一。 毕飞宇的细节描写之出色在当今作家中是数得上的，然而，他的 《玉米》似乎又显示了，他有深入细节的能力，却缺少退出细节、 审查并且控制细节与人物性格统一的能力，他也似乎还没重视怎 样在小说中寄放自己的整体审美。为了求“大”,还勉强地将三个 中篇拼成一个长篇。文学作品的优秀与否，不以长短而论，拙劣 的作品再长还是拙劣，优秀的作品再短还是优秀。现当代中国最 优秀的作家——沈从文、鲁迅、周作人、汪曾祺等，都和长篇无关， 张爱玲算是写过几个，但她的长篇于她的成就无功可言。

我们的中篇，体现的是个极不理想的境地，那就是平庸，极 度平庸!一如衣向东的《爱情西街》,不管将之当小说还是当纯 粹的故事，从中都看不到亮点，看不到吸引我们、打动我们的地 方。我们甚至在这样的作品中找不到作家的创作冲动，不知是怎 样的思想感情促使作者创作这样的小说，为什么要创作。近期榜 上有名的小说，孙惠芬的《致无尽关系》,写得算是真实了，也 细致了，有了贴切感，但是，过于琐碎了，材料没经筛选，缺少 提炼，缺少谋篇布局的考虑，不知叙说的节制，不知经由手段强 化细节，不知“物色虽繁，取之当精”“附赘悬疣，实奢于形”。 王十月的《国家订单》,写的是劳资关系，揭示的是社会现象。 应该说，写得还不错。然而，这样的小说算不算文学作品?有没 有文学性?有多少?这是个很大、很值得考虑的问题。而就可读 性而言，这样的小说能竞争过专题报道、电影故事?很多这样的 小说，很多。

282 **偏见集**

我们的短篇，真是一塌糊涂。短篇是最显作家素养、功力、 写作技巧的，所长所短，一览无余。或许因为都去写长篇了，太 多短篇中，我们看到的是，作者的写作技能还没过关，有的榜上 有名的作品，稚嫩得让人不敢相信，简直就是习作。

无论长篇、中篇、短篇，可说既无让人动容的情感，又无让 人尊敬的高明思想。很多作家自以为高明地大发议论，且不说文 学作品并不欣赏理性思考粗鲁地出现在前台，就议论谈议论，实 在也是一点不高明，太过一般；至于情感，这一小说的文学命脉， 似已消失很久，我们的作家们对情感似乎是麻木的、惧怕的、羞 怯的，就像面对心中一团见不得人的柔软，都在回避。

很多小说，翻开书页，几句话一读，就会产生排斥感，会对 作品有种思想感情上的远。为什么?因为假，太假。“假”,是当 今小说的一个重大问题。特别是在有了那么多“真”可看可听的 情况下，我们还有什么理由阅读“假”的小说?而我们的作家们， 一编故事，就感觉自己是在“编”,于是，像个蹩脚演员，装模 作样，假情假义，连语气声调全都走样，假得一心一意。“为文 造情，其情必虚。”缺少诚意，缺少真情，也就传递不出作为文 学的小说应有的那份动人。迟子建的《一坛猪油》,第一人称写 的，第一人称写作的最大好处就是细致、具体，让人感觉真，产 生贴近感。然而，她写得既空洞又假。是个听来的故事，发生在 她出生前四十年，“战线”拉得很长，围绕一坛猪油，强做文章。 时代背景、人物习性，她都不了解，还用第一人称写，怎能不假? 刘醒龙在他的《圣天门外》多次写到做爱的叫嚷声，声响竟能远 传几里地。生活中谁听过这样石破天惊的做爱声?有无存在的可 能?逐奇而失真，夸大得离谱，唯能产生的效果，就是读者的信 任危机和离心动力。魏微的《化妆》,从头到尾就是个假的故事，

**第二辑** **远望中国文坛** 283

没一点合理性，情感是浮在表面的，见解是牵强附会的。毕飞宇 的《相爱的日子》,写的是相爱男女必须冷静面对分手前景的现 实，然而，却将重点落在两人的性事上，心猿意马，项庄舞剑。“男 儿树兰而不芳”,无真情，也是种假。至于余秋雨，简直是假的“楷 模”,只是，他的假与众不同，他假得很“真”,装腔作势、涂脂 抹粉、东施效颦、无病呻吟、呼天抢地。

还有语言文字，大成问题。太多小说的文字语言淡而无味， 没有感觉，存在似乎仅为介绍、交代、讲述故事，推动情节。简单、 空洞、絮叨、匆忙，没半点风采、半点文学味，没一处能让读者 觉得必须停下，必须认真想一想，细细品一品，醉醉然地享受一 番。大量作品，开始阅读就怀疑：这样的文字语言与文学有没有 关系?这样的语言文字和新闻报道、调查报告、年终总结有什么 两样?!

还有铺垫，也是问题。小说中的铺垫是为高潮、为叙说中心 服务的。如果铺垫和不传递感觉的文字语言一样，仅为交代、介 绍，那么,绝大多数铺垫的价值极为可疑。很多小说，前半部发 出的信息，后半部中实际都有，不过是以碎片形式散落而已。大 面积铺垫的省却，以及碎片散落式的交代、介绍，本身就是种技 巧的表现，它使核心更突出、更精彩，使效果更浓烈。而于有能 力捡起碎片解读的读者，省却铺垫的阅读本身就是智力的享受、 艺术的享受。提及这点，只因为在大多数作家那里，铺垫往往成 为啰唆、唠叨、七拉八扯的正当理由。

都是基本问题。说到底，我们的作家严于律己不够，自我检 点不够，即便名家也不例外。

大量中国当今小说正处于的，就是这样一种既没说好故事， 又没写好小说的尴尬境地。

284 **偏见集**

这样的小说，哪来的竞争力?这样的小说，还有什么存在理 由 ? !

**文学的不二之法**

小说彻底失去了吸引力。那么多曾经的狂热追求者，一个转 身，很容易就甩下轻蔑一瞥，怪声怪气地迈开投靠新一轮辉煌的 轻盈步履。

似乎是悲哀，其实是好事。离去的，本就不是该来的。他们 带走了热闹，也带走了喧哗、吵嚷和不够纯净的目的。小说创作 的队伍因之精简了、纯粹了。留下的，目的简单了，对文学的热 爱也明确了。

应该承认，当年那席小说盛宴，本就是个误会。特殊环境的 特殊要求，中国小说红杏出墙，担任了不该自己担任的社会总代 言人角色。

建国以来，中国文学有个被强行规定的功能——“为政治服 务”。今天的人们毋庸置疑都能明白这种帮闲功能的荒谬性，但 是，荒谬的理论几十年以“真理”面貌绝对权威地渗入，潜移默 化的作用致使今天还有不少作家，将政治及其延伸的种种社会问 题当作小说的全部，甚至当作可使作品变得伟大的投靠处。

文学领域中，社会问题、政治问题、历史问题等任何问题， 与爱情、死亡一样，永远是创作的题材，但是，它们之所以出现 在文学作品中，是因它们天然存在于人们的生活中。小说的根本 注视对象是人、人的生活。作为文学艺术的小说，不管是作者还 是读者，重要的不是通过它来反映或了解社会、政治、历史，重 要的是在它所叙说的社会、政治、历史中，感受其中的文学之美。

**第二辑** **远望中国文坛** 285

也就今天，在影视、媒体、网络、各门学科都有了自己难以 逾越的专门领域后，特别适合让“受挫”后的中国小说清醒一下， 静下心来看看自己的本来面目，认识一下自己作为文学的本质、 自己不同于其他类别的属性。

有一点很明确，作为文学艺术的小说，不为任何其他服务， 只为自己服务。作为文学艺术的小说，具有自己完全的独立性， 是靠自己的独立性存在的。

佛法无二。佛法是不二之法。佛性是佛法的不二之法。任何 领域都有自己的不二之法，都有自己的“性”。

小说中的文学性，就有小说的不二之法，就是文学的不二之法。

文学的不二之法表现在小说中，就是小说作品中所透出的文 学性，就是作家用审美的、艺术的眼光对生活、人心所做的投视 和探索，并且将这一投视和探索用专业的表现技巧进行的再现。

重要的是审美、艺术。

一、审美。审美指的是人对事物中含有的美的领受。在小说 中，“美”有着更为广泛的含义，可泛指作家对事物内涵的特别 领受。

小说作品所展示的，是作家对生活有选择的、片面的摘取， 是作家经过抽象、概括、浓缩后的形象化的生活和人物的再现。 作家笔下的人、事不是生活的拷贝，而是经过筛选、提炼、填补 后的重新组合。这一组合天然存有作者的明确倾向、用心。作家 眼中出现的生活画面千千万万，之所以选这用那，正是作家个人 审美观的体现，是作家思想、情感、视角、观察、感悟总和的体现。

于作家，重要的是，用真实的情感、成熟的思想、敏锐的感 觉、百分之百的诚意认识感受事物，在独特的事物中看到其中的 惊绝之妙，在平常的事物中，感到他人所忽视所没感到的，发现

286 **偏见集**

其中的独特内涵，并经艺术的、技术的、形象思维的转化后，用 恰当、精美、富有色彩的文字，出神入化、情理皆通的细节，个 性的、生动的人物形象，准确地再现那些打动迷醉过自己的成分， 并将这些成分传达给读者。

小说注视的是生活，曾经有过的、可能有过的、将会有的生 活。生活中埋没了太多因日常生活的琐碎与忙碌而被我们忽视遗 忘的值得回味、记忆、向往的片段，太多值得我们触摸、感悟的 情感与思想。小说的一个功能，就是形象地展现那些值得我们触 摸、感悟的生活。

小说注视的是人，是人心。小说是对人心进行的一种尽可能 的深度探索。人心是极其复杂的，复杂得浩瀚。当今作家，已不 满足于人心浅层、单面、模式化的解释，重视的是对人心立体的 全方位的渗透，努力所做的是对心的真实进行不避不闪的审视， 在哭泣、战栗、微笑、欢喜中，体验隐藏心灵角落里被忽视、遗忘， 连心灵自己都不愿承认的真实存在。浅度探索带给人浅度满足与 帮助，深度探索带给人深度满足与帮助。只有在承认真实的前提 下，充分认识自己，心灵才能对生命有更宽阔的认识，才能得到 真正的解放。

二、艺术性。作为文学的小说是一门艺术。艺术强调三个方 面：形象性、创造性、技术性。

1.形象性。小说的创作是形象思维的创作。作家需要展示的 是形象化的生活，需要塑造的是活生生的，站在读者面前倒不下、 推不开，读者能够感到其心情、感到其呼吸脉跳，看到其举动， 想象得出其待人接物、处事方式的人物。

形象化的世界是感性的世界。人人知道小说是感性和理性的 综合体，由感性和理性共组而成。但是，大多数人都忽视了一个

**第二辑** **远望中国文坛**I 287

绝对真理，那就是，形象的就是感性的。小说表现的世界以感性 为主。感性包括感觉、感受、感情。可以说，感性是一切文学作 品的源泉，是文学作品产生的根本理由。人类对事物的反应首先 来自感性，感性的反应最直接，也最可靠、最可信。所谓理性， 就是对感性进行排列、组合、分类、归纳后做出的总结。理性可 以出错，可以骗人骗己，但感性不会。感性实实在在，没半点虚 假。而小说，对理性和感性有个非常特殊的要求，它要求作品中 所呈现的是人对事物不加注释的天然的直接的反应，也就是充分 感性的反应，至于理解、感悟，是交给读者的。作为文学的小说 靠朴素的、本色的、天然的感情、感觉、感受接通读者感官，触 动、影响读者，从而与读者达成共识。然而，尽管文学作品要求 走在前面的是完全的感性，却同时，要求感性后面有个绝对理性 的操作之手，这操作之手即作者清醒的头脑。优秀的文学作品中， 理性不需露面，但却确实存在，是个藏隐后台不露面的导演。

小说中的理性，除了明显体现在作品中的思想、意义，还极 其重要地体现在如何表达思想意义的方式方法中，即作品的具体 操作手段中，特别是在小说的构想、布局中。

2.创造性。创作就是创造。小说创作天生就是一种完完全全 的创造性劳动。

中国作家中有种普遍现象，就是对西方名家名作的无条件崇 拜、无条件俯首称臣，以及毫不犹豫地模仿拷贝(其中掺杂不少 投机取巧、攀龙附凤、狐假虎威因素)。崇拜是种缴械行为，投 降行为，是自信的缺乏、个性的消失，与大脑的创造力成反比， 是真正的小说创作者绝对忌讳、绝对不能容忍的。

任何一个原创的合理形式，一定是内容的恰当表现。而内容 的产生则需环境滋养。不同的环境产生不同的内容。即使今天西

288 **偏见集**

方国家土生土长的新一代华裔，真正进入西方人的思维，像他们

样理解、对待生命，像他们一样思考、感受、认识事物，都非 常之难，其中牵涉到根深蒂固的母文化影响，关系遗传基因。而 在完全缺少自然条件的情况下，对极度不同的思想情感以及表达 方式无条件地认同接受，并予以天人合一的运用，恐怕是件有待 解决的世界性难题。

中国作家可以原封不动地运用西方创作中新颖的模式架构， 却几乎没可能在这架构模式中填上恰如其分的内容。中国作家可 以在这框架的填写中得到一时快感，但只能一时。因为，中国土 壤不滋养适合西方文学模式所需的内容。即便中国作家能于自身 发现一些那样的细胞，也只能是一些，用完就完。

就创造而言，中国作家需要骄傲，需要自信。这一骄傲运用 在小说创作中，就是拒绝模仿拷贝，拒绝制造赝品，坚决遵守原 创准则，用心去体会内容，用心为内容寻找到最充分、最合适的 表达方法。而用心体会和找到的内容和方法，就是最好的创造。

3.技术性。小说的艺术性还极其重要地体现在表现技术上。 小说的表现手段主要有语言文字、细节、结构。小说是一门以语 言文字为工具的艺术。小说的叙说是文学的叙说。必须富有文学 味。所谓文学味，即作家注入叙说过程中的对所叙事物以及文字 语言本身的参悟、体会、琢磨、玩味。语言由文字组成。语言的 风格千变万化。然而，不管怎样的风格，只有与胸怀、情愫的波 动、节奏合拍了，只有起到便利释放胸中积压的作用，才是合适 的、理想的。而不管怎样的语言、怎样的风格，其优秀性，一定 既舒展又节制，纵而不奢，约而不简。纵时，如袖中甩出的气香， 悠然飘去又缭绕不息，引得感官飞扬旋转，拨动的是读者深心的 那份醉、那份骚动与纷乱；约时，则句句相衔，环环相扣，语无

**第二辑** **远望中国文坛** 289

可删，字无可减，欲添则不能，而正是在这字与字的紧紧相扣中， 留有的是“空白”,是韵味，是难以明言、难以填满的内容、文 字外的文字、语言外的语言。文字最重要的是，准确地、无可替 换地表达意思。而语言，重要的是富有活的生命，其中需有作家 的体味、感觉、倾心的爱。

细节是小说的一个极其重要的部分。小说靠细节带动。细节 可使人、事活起来，生动起来。出色的细节具有高浓度的含量， 有着可被延伸、可被融会贯通、可因之而被想象出完整的人、事 的“因子”。只有准确的细节才具被放大、延伸、想象的因子。 细节很难编造。造细节像造机器人。造个机器人不算太难，但造 好机器人，让机器人真正活起来，像人一样吃饭、走路、做梦、 做爱，则太难太难。小说创作中，发生在这人身上的细节，不经 修正地搬到他人身上，很难妥帖，每个细节都是特定之人的性格、 特点和习惯使然。

所谓结构，“筑室之基构，裁衣之缝缉”。通俗些，就是离章 合句、轻重缓急，从哪切入，在哪收尾；哪些先写、多写、重点 地写，哪些后写、少写、不写；怎样通过各部分的挤压、碰撞， 突出中心，达到想要的效果、想达到的目的。也就是所谓的“设 模位理，拟地置心”。这是件思无定检、千变万化的事，又是件“统 绪失宗，其味必乱”的事。不同的安排，发力、受力不同，效果 完全不同。重要的是效果，是效果与目的吻合。既是一件很客观 的事，又是件很主观的事，很简单，也很复杂。效果是客观的， 制造是主观的。主观和客观能否达成一致，效果是否随着作家意 愿走，完全在于作家的掌控能力，在于作家有无精准的思维能力、 精准的感觉能力和精准的操作能力。

小说作品的成败，就在于其中文学性体现的优劣，在于审

290 **偏见集**

美、艺术、专业表现技巧，在于作家的具体操作与目的用心间 的吻合度。有多少吻合度，谈多少用心目的。我们以往谈得太 多的是用心目的、意义影响，几乎不谈文学性，不谈审美、艺术、 表现技巧，这就直接导致了作品追求华表、内容空乏以及写作 技能粗劣的后果。

缺少文学性的小说即使再成功，也不是文学的成功。

小说大众化的时代已一去不返。今天，只有高度重视、发挥 自己的文学性，关注自己该关注的，站正自己的位置，小说才具 存在下去的充分理由。在失去众多假象迷惑之后，在各门学科严 格分门别类、自身发光之后，离开了文学性，小说也就失去了价 值，失去了存在的理由。

注重文学性的小说，是高贵的小说。或说，文学的不二之法， 本身就是高贵的。人去人来，它就那样，宠辱不惊，淡定自若， 高贵地站着，高贵地看着，并且高贵地微笑着。

**一些可供参考的例子和意见**

这里，先推荐几篇近期看过的小说。因阅读有限，覆盖面不 够，而就作品，也只是取其一点不及其余。

鲁敏的《离歌》,算得上是部颇为精致、文学性展现颇为全 面的短篇小说。无论结构、细节、语言文字，都是经过推敲、琢磨， 而且是安排得当的。小说像个艺术品，散发一股艺术味，既浓厚 又清醇。小说的叙说中，始终有着作者投入的感觉、感情、感受， 有着作者自己对事物、对文字语言的体味。她的文字语言是优美 的、活的，有着背后的语言，“那河水倒还好好地丰满着，瘦都 没瘦”。小说写的是一个老人对自己身后事的张望，带有凉意的

**第二辑** **远望中国文坛** 291

画面上，竟被写出了温暖，写出了脱俗的轻盈感。

陈谦的《特蕾莎的流氓犯》是部层次较高的小说。作者进入 的是人物的精神世界，制造的是与人物的心情、性格浑然一体的 浓烈的情绪和氛围。小说省却了铺垫，笔锋直指核心，直指引起 人物痛苦的根源，但写的却是这根源产生的后果。一部非常理性 但却表现得非常感性的、当今少见的小说。小说中的语言尤其出 色，似乎淡淡，像是飘过的秋风中随手摘来，但却浓得化不开， 是经过了三十年沉淀，被岁月的沧桑浸泡透了的，浓浓的压抑， 沉沉的伤感，始终让人感觉抚摸着人物若隐若现的伤痛。

王安忆近作《骄傲的鞋匠》是篇可谓出色的小说。这篇小说 中，王安忆诚意地、投入地潜入人物身心，诚意地、投入地体验、 感受人物的思想、情感。于是，她笔下的人物活了，真的活了。 这部作品中，王安忆的良好感觉和丰富想象，因找到了合适落点， 也就真正发出了光彩，推波助澜、添砖加瓦，使这篇小说的叙说 描绘显得格外饱满、格外厚实。小说为我们展开了一幅上海弄堂 的画卷，画卷上活动着弄堂风情，弄堂人物。这风情、这人物， 看得见，闻得到，感得到穿梭其中的风与尘，闻得着人物的呼与吸。

下面想谈点或许可作为参考的意见与例子。

不是作家都合适写小说的，甚至可说大部分不适合，尤其是 一些优秀作家。小说牵涉到故事，而历来中国文人的关注，都不 在故事。平白无故编个故事，太难编好，太易让人感觉假。尤其 今天，真人真事已有太多渠道现身说法打动人，假的故事，实难 让人亲近。而既要说好故事，又让故事承载作家想要承载的，实 在不是件容易做得自然、顺当、妥帖的事。

近年来，西方小说带着千变万化令人眼花缭乱的模式，晃晃 荡荡地进入中国，它们的最大好处，归根到底，是用事实证明了，

292 **偏见集**

小说创作原来是没模式、不需模式的。所以那么多模式存在，说 明的恰是，没一个模式是必须、唯一的。西方文学还用事实证明： 小说是个包容量很大的文学体裁，故事、随笔、散文、日记，全 都可以大而化之地纳入其中，一概称之为小说。对文学作品来说， 重要的是，作家如何找到最合适的方法，最自然、最饱满、最真 实、最富有情感地写出心里最想写的。重要的是最有感受、最想 写、写得最顺当的。至于写出的该称小说或非小说，无关紧要。 西方文学的最大好处就在于：无拘无束、无规无矩。

近年来，一些作家另辟新渠，带着新的思路，走上了传统小 说模式的反叛之路。

韩少功是个思维缜密、惜墨如金、下笔知轻重的作家。又是 个少有的知识丰富、才能全面的作家。小说、散文、杂文、随笔、 理论文、评论，他什么都能写，写得都很好。他有丰富的历史知 识、世界知识、哲学知识、政治知识、民族学知识、地方学知识。 这样的作家，靠编造故事发挥才能，无疑是种委屈，是种痛苦。 他的《马桥词典》找到的是一种全方位发挥他才能的方法(也可 称之为“借口”)。他以一条条马桥地方语的注释作为线索，连接 自己用小说、散文、随笔书写的零碎篇章。他的每个短篇写得都 很棒。他是当今中国文坛写作技能数一数二的作家。他用笔下那 些零碎的篇章，组成一幅具有浓郁地方色彩的风土人情画，并在 其中称心如意地寄放了自己不限于地方的观察、认识和思考。

作家陈村的聪明怎么也是出类拔萃的。他是个能够看透人、 事的人。然而，他的精明又不那么纯粹，时而混有一点“傻”。 他大大的看透中还伴随着些小小的不透。他是个敏感的人、深刻 的人，也是个琐碎的人、胡思乱想的人。他风趣幽默，又尖酸刻 薄。他厚道老实、善良热情、有情有义，但也不乏圆滑、不乏心眼。

**第二辑** **远望中国文坛** 293

他的成熟、老道中总离不开那么点轻佻，他时时底气十足地大声 张扬，但这张扬中又总透出股股稚嫩。他的身上或许充分体现的 是人的复杂性、作家的复杂性。他的复杂使得他的作品格外有了 看头。《鲜花和》是他才能发挥的集大成，很精彩。他写的都是 自己贴近的、熟悉的生活，零零碎碎，但这零碎万趣汇文，情、理、 智、巧满溢。《鲜花和》带给读者的是种享受，这享受让人心生 将之延长的希冀，很难得。

王蒙的《活动变人形》写的是自己的家庭，他最熟悉、最亲 近的人，一张张滞留眼前不离去的面孔。这是他写得最好的一本 书，也是中国当代文坛最好的书之一。王蒙先生不避不闪、毫不 留情地触摸了人心的柔软、隐秘、丑陋或美丽，直抵深处。因是 亲人，最了解，爱与憎与厌，笔笔情到深处，又因是亲人，每一 笔的深度渗透，带出的都是血和泪。这篇小说中，王蒙的横溢才 能得到了痛快淋漓的挥洒。

最后，推荐一下沈从文的《柏子》

此文可为范文，而非范文；有很多优点，但不囊括所有优点； 是个短篇，只是个生活的横截面，但薄薄几页纸，有着足够可被 想象、延伸、填补的长。小说具有几个精致的、艺术的、技巧的 特点。这样的特点，应是所有文学作品中不断出现、不断被看到 的。这样的特点，不论出现在哪，于作者，何尝不是种骄傲，于 读者，何尝不是种满足，而用在这里，也算是对本文“不二之法” 的一点小小的、不全面，但却正面的补充。

《柏子》写的是一个上岸水手去找妇人的片段，寥寥几笔， 语言、细节极富韵味，人物形象、性情、生活，了然其中。

他们尽管诅咒着，然而一颗心也依然摇摇晃晃上了 岸……飞到所熟悉的吊脚楼上去了。

294 **偏见集**

——“摇摇晃晃”,概括得多好，多形象。摇摇晃晃踏着跳 板上岸的心，摇摇晃晃飞向吊脚楼的心，这摇晃中便有了船员天 长日久的生活，有着一时脱离、前往吊脚楼的那份荡漾的亢奋与 欢喜。

门开了，一只泥腿在门里，一只泥腿在门外，身子便为 两条臂缠紧了，在那新刮过的日炙雨淋粗糙的脸上，就贴紧 了一个宽宽的温暖的脸子。

——艺术的画面。语言文字勾勒出的一个艺术画面。透出急 切，透出融化苦涩与粗糙而细致的温暖。这样美感的画面，看到 了，就在眼里住下了。

他把妇人的身体，记得极其熟习，一些转弯抹角的地方， 一些幽暗的地方，一些坟起与一些窟窿，即使离开妇人身边 一千里，也像可以用手摸，说得出分寸。妇人的笑，妇人的 动，也死死地像蚂蜡一样叮在心上。

——留在肌肤指缝间的对另一个身体的记忆，挥之不去的丰 满、柔软和滋润，那么具体、细腻。该已淡远，却仍浓郁，还贴 在肌肤，留在心里，散在感官中。这就是感觉，丰富了人生，丰 富了文学的感觉。

烟与酒与女人，一个浪漫派的文人非此不能夸耀于世人 的三件事，这些喽啰却很平常地享受着……然而各个心是同 样的跳，头脑是同样的发迷……

——即使是一句理性的概括交代，仍是感性的、形象的，倾 注了作者的体味。

有限的文字承载无限的情思、感觉不完的感觉。

这样的文字，谁又能面对而不慨然?——含蓄、简约、雅致， 勾动的是心中的一份欢喜、一份会意，体验的是一份不曾有过的

**第二辑** **远望中国文坛**I 295

体验。心中掩埋的一份也许已麻木、也许尚无意识的文学隐藏， 被作者勾了出来。

面对这样的文字，怎么走得动路，怎能不停步，怎能不细细 品味、细细享受，美美地醉上一番。

这样的文字，有什么可以将之取代?!有什么可以将之淘 汰?!

(原题《文学的不二之法——当今小说的尴尬与前景》,刊于 《南方文坛》2009年第5期)

**296** **偏见集**

**文学短评六篇**

**一、从“文学已边缘化”谈起**

“文学已经边缘化”,这是文学中人近几年听得最多的一句话。

说这话的人有两种，本来也是文学中人。一种，当年曾对文 学表现过超常的热血与忠贞，如今则已成功转向——不管是转成 了搞文化的，还是做生意的，或是当成了教授的；另一种，当年 也曾跨入过文学圈，只是，跨得不怎么理想，没跨出满意状态。 前一种人，说“文学已边缘化”,说得洋洋得意，唯恐别人忽视 他们见风使舵的应变力；后一种人，说这话，说得有点酸，有点 幸灾乐祸，像是总算出了口恶气。

不管这两种中的哪一种，有一点很肯定，当年对文学的那份 发了誓的爱，是假的。那时，他们爱的其实不是文学，而是文学 的“吃香”,是文学身上曾经有过的那份光芒。

80年代的中国文学那般耀眼，是非正常的；以世界的眼光看， 文学，从来不在社会关注的中心，今天则更加(具体原因容不赘 述)。和政治、历史、医学、法律一样，文学只是一个学科，你 爱它，就走近它，走得进，就走进去。不管你走近还是走进，唯 一需做的，就是带上你的心，因为，文学与其他学科有一点根本 的不同，那就是，它是直接与人心打交道的。

**第二辑** **远望中国文坛**



297

然而，我们不管如何讨厌那些背信弃义、有奶便是娘的嚷嚷 者，有一点不能装聋作哑、视而不见，必须实事求是地承认，这 些年，我们的文学确实表现不佳，少了魅力，不可爱，不迷人， 以致那么多真心实意的热爱者，因无法靠拢，感觉不到文学与自 己的联系，感觉不到文学的那份近、那份热、那份真与诚，最终， 痛心失望地离开而去。

为什么?这是值得我们认真反思一下的。

当代文学的众多问题中，有两个，也许我们不得不重视。

一是“假”。这假，已假到让人一边阅读一边生气，脑中老 冒出几句话：“笑话”“胡说八道”“怎么可能?!”我们中的一些 作家真在很认真地胡编乱造。有的，是在编造自己根本不熟悉的 事，写自己根本不了解的人，理不通，情不顺，不合逻辑，漏洞 百出。有的，连写自己熟悉的生活，都写得没血没肉，甚至写得 不“合理”。合理不够，是因为情理、事理把握不够。这也是为 什么我们说，一个差劲的作家能将真的都写成假的。没血没肉， 是因缺少真情实意，没用上自己的心，没能诚意地看人看事。我 们一些作家，一旦进入创作，就开始假，正常思维、情感没了， 正常话都不会说了，一味装腔作势，像个蹩脚演员。骨子里，是 把自己想得太高，似乎作家眼中的生活，一定高于生活，作家眼 中的人一定高于人(这本身没错，却不是刻意能求得的),结果 因火候不够，就连生活中那份天然的原汁原味、那份动人，都被 破坏了。说到底，还是功力不够，自我训练培养不够，观察、分析、 领悟以及技术上的表达、磨炼不够，功夫下浅了。写作的最高境 界，是自然、真实、准确。不管运用怎样的变形手法，这三点不 能变。而做到这三点，本身就是最大的“功力”。

二是，严重的投机取巧心理。这一点，一目了然。我们一些

298 **偏见集**

作家总在心无宁静地东张西望。看中国，看外国，看外国的这奖 那奖。看过，如获至宝，心急慌忙，什么时尚写什么,怎么写成 功怎么写(可悲的是，一些作家确实靠投机取巧取得了一定的成 功)。一个真正优秀的作家，还是需要些骄傲，需要些自信的， 要对自己的感觉以及在感觉基础上建立的信念有坚定的认同。只 有属于你自己的那份与众不同，才能最终成全你的成功。只有真 实完整的你，才是个独一无二的人。投机取巧之能者，说到底， 小聪明有余，大智慧不够。小聪明，小成功；大智慧，大成功。 写作如可规劝，那么无他，只一条：写自己最有感受、最想写的， 这，才是写出真正佳作的唯一保证。

回到“文学已边缘化”问题补说一句：就世界范围看，文学 不在中心，很正常，但就中国实情看，文学如此冷清，很不正常。 因为，世上没一个国家有中国那么多专业作家，没一个国家有中 国那么多发表文学作品的报纸杂志。

(刊于《北京日报》2011年11月17日；《文学报》2012年2 月 9 日 )

**二、丢失了文学的魂**

曾对两部作品表示过欣赏。一部，朴素、实在、真切，写出 了人间真情，这份真情传递的温暖，本是生命在这世上的共同渴 望，却可惜，这些年，被现代生活流行的实用主义、利己主义在 存在主义的名义下几近消灭。另一部，进入了精神领域，省却铺 垫，直取事件核心，写的是这个核的投射，于人一生一世的影响， 写出了浓浓绕人的情绪氛围。

**第二辑** **远望中国文坛** 299

看人，一个细节，可看出一个人的大概。看文也一样，一部 作品，通过作家对文字语言、细节、结构、形象的运用和塑造， 对事理、情理、文理的把握，以及如何表达和表达显示的精度、 力度、巧妙度，可看出这个作家的特质和层次。

然而意外的是，我欣赏的这两部作品的两位作者本人，不同 程度上，都表示了对自己这一作品的不以为意。固然，这其中有 着常人意欲扩大自己优秀范围的企愿，但是，不尽然。读了他们 更多作品后，我发现，那两部小说所展现的特点，确实说明不了 他们的创作，而被他们自我“欣赏”、确也受到广泛关注称道的 那些，我却读得不以为然。那些作品，有的注重故事，有的注重 政治，有的注重性，其中没有能让我触摸到足够我激动、欢喜、 满足的文学元素。

作家写什么都可以。写什么都是自己的选择。作家的选择与 兴趣、热情结合得越紧密，作品的理想可能就越大。兴趣、热情 与心灵的距离最近，而心灵的语言，恰是成功坚实可靠的必需保 证。只有写自己最想写的，才能写出能写出的最好作品。

但是，作家的热情和兴趣，仅仅停留在题材、背景的选择上 是不够的。

真正的作家，不仅需要在兴趣、热情的支配下选择题材、背景， 更需在选择的题材、背景中感到自己的“文学”冲动，感到题材、 背景中活跃着的文学元素对自己的诱惑。也就是说，作家之所以 选择这题材、那背景，是因他在其中看到了打动自己的文学的魂。 这魂，就是他用审美的、艺术的眼光对人、人的生活的探索发现， 就是他对形象化、感觉化地再现人物、细节、画面的渴望，就是 他对技巧地运用文字语言抒发心中感受、制造奇妙效果所有的那 份亢奋……唯其如此，其作品才可能具有内在的深度魅力。

300 **偏见集**

诚然，部分作家的兴趣、热情并不在文学上，跨入文学，本 就是个误会。但就整体看，谬误并不产生于个体作家，而是产生 于中国文坛长期推崇的至高论调对创作造成的方向性误导。诸如 对表现大时代的大作品的呼吁。正是因为这样的呼吁，大量作家 开始信念认识的混乱、动摇，开始怀疑起自己的文学初衷，开始 忽视自身活跃的文学细胞，开始对文坛主导趋向的积极追随，开 始舍本逐末，将文学的外在因素当作文学的魂。

一如前面举的两个例子，很多作家，其实本身拥有极好的文 学素质，一些作品确已闪出了文学光芒，他们的前景本该极其辉 煌，但可惜，他们并没重视自身真正具有价值的文学潜质，最终 的努力，追风逐云，偏离了真正的文学轨迹，偏离了文学的魂。

(刊于《北京日报》2012年2月2日；《文学报》2012年2月 2 3 日 )

**三、文学，一定要“大”吗?**

这些年，我们一些作家，尤其是重要作家，似乎就在做着两 个努力：一是努力使自己像这名家、那名家；一是努力使自己的 作品成为展现大历史、大文化、大政治、大民族的大作品。

这样步调一致的方向性努力，究竟给我们带来了什么?造成 了怎样的后果?

作家是极其讲究个性的。作家与作家彼此的兴趣不同、关注 点不同、兴奋点不同、产生创作冲动的对象也不同。舍弃不同， 努力向任何他人靠拢的必然后果，就是自我个性的消失，以及自 我天分的浪费。即便这样的靠拢，能在他人处找到一两点的相同，

**第二辑** **远望中国文坛** 301

也只是整体中的一小部分，成就的只能是一个很小的小我。一花 一世界，一叶一菩提，像他、像她都不重要，重要的是像自己。 至于他人，任何人，有名无名，都有着值得你学习，可被你用来 健全自己的优点，至于能不能，是你的本事。

要说对中国文坛造成最大伤害的，应该是对大作品的大呼吁。

作家不是都能写得出大作品的。一万个作家中，写出大作品 的概率恐怕只有一，甚至零点一。光从概率看，就足以看到这样 一概而论的对大作品的呼唤的不可取。文学作品，于读者，展示 的是一种生活，让人于其中触摸到被自己疏忽或已麻木的心；于 作家，写作的过程就是审美的过程，就是心灵抒放的过程，就是 完善技能的过程。这过程本身就是享受，伟不伟大不在思考之列。

我们并不否认大历史、大政治、大社会类等所谓大作品的存 在，但那样的作品大多产生在文化归类还不明确的时代，那样的 时代，一切文化人的思考都可纳入小说，且小说也以如此表现自 己的丰厚、宏大为骄傲；而现在，那样的时代背景已不复存在， 今天再以《九三年》《战争与和平》的形式写小说，已不可能再 被广泛接受。还有一点更重要：伟大小说的“大”并不仅指一种 范围的“大”,尤其当代的文学开始意识到，人与世界、生活的 联系是极其个体化的；通过个体与世界和生活的连接最直接、最 实在，也最具永恒的文学性。这也是《情人》《麦田里的守望者》 之类作品为何备受欢迎的原因。

由于对伟大作品过于盲目追求，客观上，我们的作家“跃” 过了极其重要的一关，即对自己写作的严格要求。再伟大的作品， 必须首先达到写作上的“完善”。不管古典还是现代，优秀小说 一定在故事的合理、人物的塑造、细节的准确传神、语言文字的 成熟运用上难找瑕疵。而我们的文坛，因忽视，或者说因缺少对

3021 **偏见集**

写作技能和小说内在逻辑的严格要求，太多作家在基本功远不理 想、远远亏欠的情况下，仅因为对“伟大”的极度向往，跨出了 凌空一步。这也是导致中国作家难出优秀作品的重大原因。当然， 也有作家是基本过关的，有着自己的写作优势，一如严歌苓、苏 童等。但在他们身上，我们根本没发现过伟大深厚的历史认识、 政治眼光、民族抱负，可他们却偏偏都在努力写着展现大历史、 大政治、大民族的大作品。

文学创作不是靠口号喊出来的。“文章由学，能在天资”,谁 也超越不了自己。一个人到底能走多远，全在于他自己。作家的 创作，能在自我天分的最高点上进行，就是最理想的状态。也只 有这样，中国作家、中国文坛才能拥有真正优秀的文学作品。

(刊于《北京日报》2011年8月4日；《文学报》2012年3 月 8 日 )

**四、文学创作的三阶段**

文学创作大致可分为三个阶段。第一阶段：无意识创作；第 二阶段：有意识创作；第三阶段：看似有意识其实无意识、看似无 意识其实有意识的创作。

当然，“有意识”“无意识”是相对的，阶段的划分，也就普 遍而言。

所谓无意识创作，指的是创作的非理性化、非手段化。这样 状态中的创作因“懂得”较少，反而显得干净、朴素、简单、纯 粹，体现出的，往往是作家最根本的特性。这时期的作品，听凭 心的呼唤，倾泻的是自己的爱、自己的热、自己的冲动与体味，

**第二辑** **远望中国文坛**I 303

杂质较少。“心生而言立”,写作，仅是心的需要，审美的需要。 “需要”,说到底，是创作的根本，是文学产生的源头，也是写好 文章的先决条件。不管未来走到哪一步，作家的处女作中，我们 都能找到他的“本质”,也即他的兴趣、他投向事物的眼光与角度、 他的本色审美，甚至还能于其中找到他能够达到、可能达到的层 次。大多数作家“原始”的无意识创作，因为干净、纯粹、自我， 都极漂亮。作家必须自我。充分体现不同于任何人的自我特性的 作品，才可能优秀，才可能达到自己所能达到的顶峰。因初次“涉 世”,“无意识创作”的作品，多少会显出一些粗糙，一些稚嫩， 一些写作手法和思想情感上的相对不成熟。

应该说，“有意识创作”阶段，对作家来说，最为重要。这 阶段的作家，一方面信心十足，一方面，发现自己的众多“不是”, 也因此特别勤奋、特别好学。他们努力想使自己在写作技巧、表 达方法、思想感情、认识感受等各方面，快速有效地得到提高， 努力想使自己的创作成熟老练，格外要求自己加强理性化、手段 化，希望能按自己的设计写出理想的作品。然而，有意识创作阶 段，偏偏是最易出问题的阶段。很多作家，正是在这一阶段迷失 了自己。他们以为自己在提高，也确实在一定程度上提高了自己， 但这样的提高，往往斜了方向，并不真的合适自己。如果说，“无 意识创作”的特点是不受他人影响，那么,“有意识创作”的特 点恰是太易受人影响。这阶段的作家，像突然进到繁华世界的乡 村少年，因顾着看别人而不看见自己。这阶段，他们写出的每个 字都会感觉自己是在创作，他们的文字往往是学来的、模仿的， 刻意制造的，而不是从心里流出的。他们自信不足，易受时尚影 响，将文坛流行作为追求。因社会环境影响，一些中国作家个性 发展不充分、不健康，特别易生取巧心理，选走捷径。他们探头

304 **偏见集**

探脑、察言观色：他人怎么成功，他们就怎么去做；他人怎么写、 写什么,他们就怎么写、写什么。这阶段的作家，在告诉自己， 应该这样、那样的同时，忘了自身独立与原创的重要，在向这人、 那人以及文坛流行努力靠拢的同时，离自己越来越远。他们以为 自己正理性地指挥着自己，其实，是在受着别人的指挥。太多作 家，就是在这最为努力积极进取的阶段，迷失了自己，看不到离 心灵最近的那条路。

至于第三阶段，那是洗尽铅华、炉火纯青的阶段。这阶段的 作家，无意识中有的是有意识，有意识中有的是无意识，他们已 将有意识与无意识融为一体，心到笔到，想表达的和所表达的自 然天成，不见斧痕，不见匠心，不见刻意与手段。你看他写得无 心，其实他很有心，你看他写得有心，其实他很无心。一切只为， 怎么选材、怎样的材表达怎样的思想情感、怎样的表达才合适， 在他们，已是水到渠成，无须再多考虑。

毫无疑问，第三阶段，是文学创作的至高境界，是大家的境界。

当今文坛，有那么几个，其实是有希望成大家的，只可惜， 他们过早地认为自己已是大家，于是，对自己没了苛求，学着大 家的派头，笔墨无拘无束，肆意流溢，看上去潇洒，却实在是写 作的基本关还没过好。没理性的，以为自己很理性；感性不足的， 以为自己很感性；到处断枝碎叶的，踩着断枝碎叶却能视而不见； 更有甚者，到今天，还在学着这个、那个，却以为，自己已在泰 山之巅。

(刊于《北京日报》2011年9月25日；《文学报》2012年3

**第二辑** **远望中国文坛**I 305

**五、先把文章写好再说**

一直以来，中国文学被要求表现这、表现那。文学是人学， 人学是心学。心学不表现心、不为心服务，却要“听从号令”, 今天的人，恐怕不难想明其中的悖理。但长久以来，中国文坛就 是被这样的理论口号理直气壮地统治着的。

在这样的理论口号下，能出多少真正的作家、多少真正的文 学作品?起码，沈从文出不了，周作人出不了，就连鲁迅也不可 能出得了。

正是从这样的理论口号出现开始，我们的文坛，脱离了文学 的本质，出现一个愈演愈烈的严重倾向，即将文学的追求放在了 作品的立意、高度、作品反映了什么、说明了什么以及悲悯了什 么、关注了什么之上。我们的作家，也开始走上了本末倒置的创 作路，不是从人和人的生活出发，而是从立意、高度出发，构思、 创作作品，根据既定的主题去“套制”人物、事件。

立意、高度、深度之类，太易因人因时而被随意解释。七十 年代，《红楼梦》的伟大，被鉴定为深刻地反映了封建社会的阶 级斗争；而今天，还有人坚定地认为，《情人》的成功，就在于深 刻地反映了殖民地的生活。

今天，似已没有拒绝不了的力量非得将文学外的因素强加于 文学，但我们的理论体系已出了毛病，即意识不到被颠倒的文学 观造成的危害，更意识不到颠倒了的观念需颠倒过来。不仅我们 的很多批评家这样看作品，很多作家这样创作作品，就连我们学 校的文学课，也是这样分析作品、这样教学生的。

不错，立意、高度、深度，确实在一定程度上反映出作家的

306 I **偏见集**

特质及所达层面，但是，它们的体现，是靠实在的内容、具体的 写作手段支撑出的，离开了内容和手段，它们就是有害的、非文 学的空话。另外，我们的文坛，总是片面、简单地将它们仅仅与 时代、社会、历史联系在一起，以致一些作家，可笑到了，一旦 自认写了时代、历史、社会，便觉自己写了好作品、大作品。文 学中的立意、高度、深度的表现是多样性的，根本来说，文学是 感性的，也因此，它们更重要的，是和作家视线中的感情、感觉、 感悟的联系，是作家微妙感觉、深厚情感、高明感悟的体现。

任何特定时期，作家所能达到的立意、深度、高度，都不可 能随意变动、升降。它们直接体现在作家的目光，选材，在选材 中看到、感到了什么中。当一个作家决定了写什么时，事实上， 他已将自身的所有信息，都输入了所写的对象中，这信息，包括 他所有的立意、高度、深度。

立意、高度、深度之类，强求不了，它们“潜伏”在作家身上， 与作家的感情思想同存，一个作家有多少就是多少，能达到什么 层面就是什么层面。创作中，对它们的过度强调与呼唤，特别是 片面的强调和呼唤，直接导致的后果，就是将文学引向评论上的 夸夸其谈、上纲上线，和创作上的弄虚作假——作家努力制造心 中所无的感情、认识的代价，一定是作品的空洞、失准、脱离实际。

说到底，写作，是个“技术活”。当一个作家固有的感情、 感觉、感悟、思考与认识，在投视的人物、事件上找到了合适的 寄托时，所需做的，最重要的，也是最具难度、最具挑战的，就 是怎样写好作品，怎样通过技术操作，将自己的感受认识充分地、 艺术地、恰到好处地、文学化地、理想地表现出来。构思、剪裁、 手法、措辞的得当与否；情理、文理、事理的通顺与否；秀与隐、 工与巧、博与约的拿捏准确与否；有无做到夸而有节、饰而不诬、

**第二辑** **远望中国文坛**

I

307



旷而不溢、奢而不玷，以及句句相衔、字字相咬，等等。还有就 是所有这些如何相互作用、共同烘托出作品的整体效果。这些， 才是文学创作的重大守则，是作家必须用心、努力、牢牢掌控， 来不得半点虚假的。

这些年，我们文坛做得最错的一件事，就是唱了太多太久的 高调，完全忽视了，文学创作是一门需要踏踏实实努力的“技术 活”,忽视了，作家在决定了写什么后，重要的是怎样将之最好 地写出来。

纵观文坛，我们的作家们的写作水平，远不理想。文非心生， 谬误百出，名家尤甚。或许只因为缺了“吹毛求疵”,以致日积 月累，附疣悬赘，浑然无知。长此以往，中国文学，还有什么 出路?

当务之急，一句话：少唱高调，先把文章写好再说!

(刊于《文学报》2012年4月5日)

**六、让人置疑的名家写作能力**

我们一些名家，表现出的写作能力，有时差劲得让人不敢 相信。

一般作家，对写作还有那么点敬畏，操作时，还能多点谨慎， 斟酌再三，时刻感到可能接受的检验。但个别名家，由于历史原 因，基础欠佳，却偏偏一路得到太多赞扬，即便是谬误，也有人 无限拔高，赞得接近伟大。于是，感觉实在太好，好到乱飞乱舞， 少了自我看管，笔墨肆意横溢，似乎怎么写、怎么涂，都能涂写 出被仰望的力作。

308 **偏见集**

这里，就近期阅读的名家新作谈些小问题，尽管其实问题不 小。对事不对人，为的只是敲一下普遍意义的警钟：创作，是件 需要格外精致对待的事，来不得半点轻佻。

请看——

莲藕和菱，养得池水丰而不腴、甜而不腻，出污泥而不 染，所以才有了那样的桃林。

——这么一句简单的话，出了多少错?!

首先，就常规，该是先说事物特性，后说作用，再说结果。 如此，这话该是：“莲藕和菱，出污泥而不染，养得池水……所以 才有……”而原句是先说作用，后说特点，再说因果。典型的梳 理不清，颠三倒四。何况，最后一句“所以才有了这样的桃林”, 写得像小学生造句。

次之，整句话是因果关系。可“出污泥而不染”,是养得一 池好水、造成一片桃林的原因吗?显然不是!

其三，“丰而不腴、甜而不腻”适合形容池水?我们很难想 象一池丰满而不肥胖的水，更难想象将池水形容成“甜而不腻”。 退一万步，就算这水确实甜而不腻，但和“才有了那片桃林”有 关系吗?——严重的逻辑问题!

常有作家用声音形容颜色，用味道形容感觉，比如“她看男 人的眼神就像看一杯清水，连心思都是淡的”,这里取的是个“淡” 字，用“淡”来表示对男人没感觉，用得很好，准确，精到，形 象，彰显效果。可“甜而不腻”,与作者想说的池水“肥沃”间， 引不起人丝毫“共通点”的联想。

其四，作者写了这么多，无非是想说明，这肥沃的池水，养 好了一片桃林。但问题是， 一池水能养好一片桃林吗?怎么可 能?养好紧靠池边的几棵桃树还差不多!

**第二辑** **远望中国文坛** 309

文理不通，因果不存，实在是胡乱发挥，基本功太差。

一叶知秋。原理性的犯错，“小节”上可见，大事上一定也 可见!因为，错的是“原理”。

再看：“女儿家的屋子，多少有一点娇媚”;“章师傅一笑，竟 有几分妩媚”;“可小桃在农户家长大，自有一些天然的妩媚”。“娇 媚”一词，不管是形容撒娇献媚还是形容妩媚的样子，都用于女 人，而不适用于屋子。章师傅，是男人，将“妩媚”一词用于男 人，如果不是调侃，妥当吗?至于小桃，因在农户家长大，那份 美，特别朴素，很可理解，但因在农户家长大，而有了妩媚，情 理何在?让人如何想得通?

再来看看常识。

尤其一道豆腐，小半块砖大，一口咬进去，芯子里很烫， 舌头去一层皮。

舌头会被烫掉一层皮?常识告诉我们，舌头是没皮的，只有 口腔上腭才会因烫而去一层皮。

耶和华名义上的父亲约瑟是木匠。

约瑟是耶和华的父亲?因为耶和华姓“耶”,便以为就是耶 稣。实在是太离谱!

等那棺椁一层桐油一层漆地上去……

据当过木工的人说，上了桐油后，是上不了漆的。究竟是否， 没当过木匠，不敢说。但有一点很清楚，一个喜欢现买现卖，以 写自己不熟悉的事炫耀自己博学博知，热衷于作秀的作家，不管 是耶和华的父亲还是桐油上漆，出错，是必然的!

长篇小说不易写，需考虑的太多，差之毫厘，谬以千里。90 年代前，中国的长篇小说屈指可数，但这些年，凡作家，个个拥 有三五、八九。一阵，笔者连读三部名家新作，一部是写当今，

310 **偏见集**

一部是写三四十年代，一部是写四五十年前。意外的是，三本书 中，都读到同一件事，即警察从一妓女包里收出三样东西：口红、 避孕套、《文化苦旅》。当时，将《文化苦旅》与妓女的口红等同 起来，算是文化界的一个时髦。说实在的，《文化苦旅》纵有再 多不足，将之比喻成妓女的口红，很不恰当，这个事例，更合适 说明的，该是妓女队伍文化层次的提高。然而奇怪的是，这例子， 仅仅因为时髦，竟在三部不同时代背景的小说中全都出现!感觉 中，我们的名家，似乎没什么自己的头脑、自己的分析理解能力， 似乎没什么可写或因不甘“落后”,便将小说当垃圾桶，社会时尚、 流言蜚语、街头传说、菜场听来的碎事，有理无理、合不合适， 统统写进小说，既填满一个长篇，又显得自己时尚、博知，—— 何其之荒唐!

(刊于《文学报》2012年4月19日)



**第二辑** **远望中国文坛**

**中国文学到底哪里出了错**

——2012年在苏州大学的讲稿

**大方向上出了问题**

“文学已经边缘化”,很多人这么说。

以世界的眼光看，文学不在社会关心中心，很正常，但以中 国实情看，文学如此冷清，很不正常，因为，世上没一个地方有 中国那么多的专业作家，没一个地方有中国那么多发表文学作品 的报纸杂志。

那么,投入了这么多人力、物力的中国文学，究竟哪里出了错?

中国作家普遍有种迷信外国文学的心态。在我看来大可不必， 尽管我非常欣赏外国文学中体现出的作家个性的充分发挥。外国 人和中国人一样，有高明的，也有肤浅的。他们的眼光也常出错， 尤其当他们的审美碰上中国对象时。这一点，只需看一下大多数 外国人眼中的中国美女，就可明白一二。根本来说，中西文化不 同，审美也不同。更何况，我们格外尊敬的西方审美的纯粹性， 现在也已不那么纯粹，多出很多附加因素。

作为人，要有自信，自知前提下的自信，作为一个民族的文 学，重要的是方向，只要方向对了，理解对了，加上诚意，加上 努力，我们就有足够的资本理直气壮地挺起身躯，让愿意仰望的

**3121** **偏见集**

人来仰望。

中国文学之所以难产真正优秀的作品，在我看来，一个最大 的原因是，中国文学的主流努力不到位，大方向上出了问题。

从我自己的经历谈起。

80年代，我的一篇处女作，写的是当年知青的插队生活。小 说没故事，只有场景、氛围、情绪。一个雨天，黄昏时分，茅草 泥屋里，主人公和每天一样，拉起了二胡。以往，他拉二胡，前 面社房喂牛的孤老头老仁爷都会过来，蹲在角落里，不出声，提 支烟杆吧嗒吧嗒地抽，听他拉。开始，他不喜欢，渐渐地，少了 老仁爷还不行。这天，老仁爷没来，他心神不宁，曲不成调，一 次次放下二胡，走到屋前往外望。可是，不见老仁爷，只见老仁 爷喂的几头牛，一动不动，淋在雨里。这时来了个女知青，没进 屋，靠在门框上，望着阴灰的天、阴灰的雨，说了许多小时的记 忆，说她怕雨，怕黄昏。女知青的话，扰乱了他的心。当他再一 次去门前往外张望时，女知青告诉说：老仁爷不会来了，已经死 了。老仁爷去世的消息，让他难以相信。他想了很多，想到了生 命，想到了青春。想着想着，不自觉中，又拉起了二胡。这次， 琴声终于成调了，格外成调，浸透情感，飘了出去，和屋外飘飘 忽忽的雨丝、淅淅沥沥的雨声融成了一片。

不能说这小说没缺点。但应该说，这篇小说将知青生活特有 的心情和琴声、雨声糅合在了一起，似乎淡，却实际浓得让人难 以化解。至少可以说，这是一篇有特色、有味道的小说。这样的 小说，即使因为类型，也应该存在。这样的类型，当时几乎没有。

然而，小说投了两年稿，到处投，怎么都投不中。两年后， 一家名牌杂志的编辑，总算把我找了去。当然，小说还是不能发 表，但好心的编辑给了我一个忠告，劝我写一些改革题材的小说。

**第二辑** **远望中国文坛**I 313

80年代初，中国最时兴的，就是反映改革的小说。后来，我试了， 写了几篇，一败涂地，至今想到都反胃。

文学是极其讲究个性的。作家与作家彼此兴趣不同、关注点 不同、兴奋点不同、引起创作冲动的对象也不同。舍弃不同，就 是舍弃个性、舍弃天分，就没有真正的佳作可谈。

即使是曹雪芹，不许他写《红楼梦》,逼他写《水浒传》,写 《西游记》,写改革，写人民公社，也肯定写不好。人有所长也有 所短。写好作品最重要的一点，就是扬长避短，特别是“扬长”。 我们的文坛，老是不断发出“指令”,要求作家们这样写那样写， 反映这反映那， 一旦“要求”起来，所有机构都跟着要求，媒体 声音、领导指示、报刊精神、编辑意见、社会舆论，全都保持格 外的一致。客观上，如此给作家规划的路、打开的门，太过狭隘， 太过单调，所起的作用，只能是扼杀作家身上的优秀，使可能出 现、应该出现的好作品，露头机会都难有，更谈不上创作的最高 境界——在个人天分的最高点上尽情挥洒。

再举个例子。

我曾对两部作品表示过欣赏。一部，写出了人间真情，写得 朴素、实在、真切，透出股山脉土地般憨厚的动人之力。这份真 情与温暖，是生命在这世上的共同渴望。另一部，进入了精神领 域，省却铺垫，直取事件核心，写的是这个核的投射，于人一生 一世的影响，写出了沉沉浓浓绕梁不散的氛围和感觉。

然而意外的是，我所欣赏的这两部作品的作者本人，在不同 程度上，都表示了对这两部作品的不以为然。固然，其中有着常 人意欲扩大自己优秀范围的企愿——你说他这个好，他觉得他不 光这个好，还有更多的好。但是，读了他们更多作品后，我发觉， 这两部小说，确实代表不来他们，说明不了他们的创作。而遗憾

314 **偏见集**

的是，被他们自我“欣赏”,确也受到广泛关注、称道的那些， 我却读得不以为然。那些小说，有的追求故事性，有的跌入了政 治、社会、时尚的口袋，有的着力书写的是性的绚丽与刺激，其 中没有让我触摸到足够我激动、欢喜、满足的文学元素，不管是 着眼点、用力点、思维方式、表现技法、情感的深度与厚度，还 是隐藏其中的文学的玩味、体味、韵味、品味，与我所欣赏的那 两部不可同日而语。

这是个值得我们注意、值得我们思考的问题。很多作家，本 身拥有极好的文学素质，一些作品确已闪出耀眼光芒，他们的文 学前景本该极其辉煌，但可惜，他们并没重视自身真正的文学能 力，最终的努力，偏离了文学本质，加入了文坛的潮流，追风逐 云。诚然，一些作家，兴趣、热情本不在文学，跨入文学，本就 是个误会，但就整体看，则与文坛的导向、文坛的时尚、文坛的 崇尚有关。当文坛一而再再而三地号召提倡，吸引聚拢越来越多 的人，且越来越多的人因此获得“成功”后，大量作家，在这样 的“主流”“趋向”面前开始动摇，开始混乱，开始看不清文学 的魂，怀疑或不得不“怀疑”自己的初衷，忽视或不得不忽视自 己真正的文学财富，潜移默化中，他们将文坛的崇尚与时髦当成 了自己的追求。

众多文坛的号召提倡中，对中国文学的创作造成最大伤害的， 莫过于对表现大历史、大文化、大政治、大民族、大时代的大作 品的大呼吁。“大”,几乎成了中国文坛的一个永恒的等待、永恒 的心病，成了大多数文学工作者的共同仰望。

不是没人适合写“大”作品，但肯定不是所有作家都适合写 所谓的“大”作品。一万个作家中，适合的概率恐怕不到百分之 一，只是百分之零点一，甚至百分之零点零零一。光从概率看，

**第二辑** **远望中国文坛**

I

315



就足以看出这样一概而论的对大作品的呼唤的愚不可及。

作家之所以需要写作，是因心中有份对人、对事的感受想表达。

文学本以反映生活为宗旨，政治学、社会学、历史学、哲学、 数学、化学、物理学，所有学科，因天然地存在于生活中而天然 地存在于作品中。但是，文学作品中，对它们的注重、要求一旦 超过了文学，那么产生的作品就不再是文学，就失去了作为文学 作品的存在价值。

长期以来，“宏大叙事”作为一个字眼，于中国文坛超额显 示了居高临下的雄性统治风采。不知生活中有多少人真的具有宏 大胸怀与视眼，不知多少人是因“宏大”而写作的。感觉中，“宏 大叙述”就像一个注射了大量雄性激素的太监的叫喊，响亮尖利， 但还是无法解决底气问题、根子问题。“宏大”不是叫出来的，而 是心里生来的。胸中没有“宏大”的人往往越喜欢叫嚷宏大。“宏 大叙事”是衡量文学作品的标准吗?对不起，“宏大叙事”仅仅是 姿态，是作家可以摆出的多种姿态中的一种，与文学作品的优劣 完全无关。文学叙事可以很大，可以很不大。宏大的小说可以很 差，不宏大的小说也可以很好。这些年，我们看到太多企图摆出 “宏大”姿态的分文不值的小说，也看到太多格外出色却完全不 “宏大”的小说。文学作品，好的标准只有一条，就是“写得好”。

50年代以来，中国作家在立意高度上花费了太多精力、太多 时间。这样的追逐导致的重大危害是，一些作家，尤其是重要作家， 因此养成了一个习惯，不从生活出发，而是从“意义”“高度”出 发，从哲学、社会学、政治学、历史学出发，削足适履，量身定做， 为自己的作品打造人，打造人的生活。毫无疑问，过于理性、缺 乏感性、缺乏真情实意写出的作品，打造出的人和人的生活，一 定有弄虚作假、投机取巧的成分，一定在不同程度上脱离了生活，

316 I **偏见集**

是读者不能走近，不被吸引、不被打动的。然而，不管是鸡生蛋 还是蛋生鸡，我们的评论界忘记了应该扮演的文学批评角色，忘 记了自己的职责，用等于甚至大于作家的百倍努力，端着放大镜， 在文学作品中极力寻找哲学意义、社会意义、政治意义、历史意 义等所有能够站到“崇高”“伟大”旗帜下的意义，哪怕只是相似， 只要有蛛丝马迹的挂钩可能，立刻将之提取，然后用文学最痛恨 的没有一点文采的语言，上纲上线，无限拔高，往大处高处使劲 地拼命地说，说得天花乱坠，说得大家目瞪口呆，说得包括作家 也不得不仰起头。于是，一个非良性的循环，就这样形成了。

**失去了文学标准**

去年(2011年)七月，我在上海《文学报》发了篇批评王 安忆新作《天香》的文章——《〈天香〉算不算小说》。文章写 得比较尖锐。但其实，最尖锐的话，发表时已被删除，名字也改 了，原名为《登峰造极的疯狂堆砌与不自知》。这样删改的好处是， 文章显得相对温和些，易被接受些，坏处是，于作者，会有一种 表达不畅、不充分、不够到位之感。作者有了一定的写作能力后， 措辞、语态，表达的恰是感受所达到的程度，文字用到哪个份上， 感受就到哪个份上。

王安忆的作品看过不少，曾写过评论《一个缺少自我的作 家——王安忆作品谈》,对她的很多作品以及写作特点，做了详细 的文本分析和整体认识谈。文章有二万字，可能过长，《当代文坛》 发表时也被删了，删的是我评她好的两章。自觉对王安忆很了解， 本不想再写任何有关她和她的作品的评论，却一来，《天香》被捧 得太高，高到我好奇，二来，纯粹偶然原因，没打算看这小说的

**第二辑** **远望中国文坛**I 317

我偏偏看了。看过，受不了了，感觉非得说几句了。王安忆的作 品尽管有不少缺点，却也有很多优点，但这篇小说在我看来，是 她摒弃了自身的所有优点，将缺点全部集中起来后进行的一次加 倍发挥。这样的小说，被当作优秀小说推崇，那么,受害的不是 王安忆一人，而是整个文坛。原因是，推崇理由中存在着的错误 标准，一旦成立，将严重扰乱大家的视线，增添大家的困惑，使 大家看不清文学的准则，分不清文学的优劣，迷失掉文学的方向。

那篇文章中，我指出了《天香》存在的三个巨大问题：严重 的比例结构失调；严重的缺乏灵性、体悟的资料堆砌；严重的写 作技能的简陋、愚笨乃至低下。这三个“严重”都实实在在得没 半点水分。一部小说，尤其这样一部引得众多关注的名家之作， 这么多、这么大的毛病，是真正的文学所绝对不能容忍的。退 一万步、一亿步，这些毛病中，只要有一项成立，都足以拒《天香》 于优秀小说万里之远。

《〈天香〉算不算小说》一文发表后，文坛接连开了两次《天 香》作品研讨会，规模都很大。有意思的是，以为小说中存在的 即使深度近视眼都该看到的问题，研讨会上竟无一人看到。非但 如此，极尽溢美之词，达到了争先恐后“发表”的地步。很恐怖。

世上有一本没缺点的书吗? 如果有，一定是上帝写的。

我们是搞文学的，是认真地搞，不是搞帮派、搞利益、搞偏 见。在我看来，评论家天生就该具备严格的、审视的、一丝不苟的， 甚至是挑剔的眼光，特别是对名家名作，因为他们具有榜样作用。 事实上，每个一路走来的作家，真正对其创作起到帮助作用的， 一定是批评意见，而且，一定是尖锐的、深深刺痛过他们的意见。

《天香》得到的最高赞美，是可与《红楼梦》媲美，甚至比《红

318 **偏见集**

楼梦》更美。

在中国这么长的文明史中，《红楼梦》也就出了一本。小说 真要好到这种程度，我们活着的每个人，特别是文学工作者，真 该庆幸自己能与作者生在同一时代，庆幸自己见证了如此一本伟 大著作的诞生，那么,我们真该聚在一起，自发地，集体上街游 行去了。

《天香》可与《红楼梦》媲美、可把《红楼梦》比下去的理 由很多，这里稍列几条：

因为《天香》表现了巨大的“悲悯”;

因为曹雪芹没有看到历史的归宿而王安忆看到了；

因为《天香》还原了一段明朝上海的历史；

因为《天香》为顾绣立传。

不知《天香》是如何体现悲悯的?有没有体现出悲悯?就算 它确实体现了悲悯而且是天大的悲悯，这与小说的好坏有关吗? 悲悯是评论一部小说的尺度?如果悲悯越大，小说越好，那么, 菩萨是最悲悯的，菩萨写的小说、带着菩萨心写的小说，一定是 最好的小说。悲悯只是一种情怀，这个世上，作家不作家，写作 不写作，具有悲悯心的人太多太多。但并不等于有了太多的悲悯 心就能有太多的好小说。不知说这话者是否明白一个道理，一个 文学道理：小说可以用任何心态任何情怀去写，至于写得好不好， 得看作品的文学性体现得好不好，文学手段运用得好不好，制造 出的效果好不好，给人带来了什么影响。这对一个搞文学的专业 人士来说，是必须懂的起码常识。

“历史的归宿”一说，同样让人困惑。看到归宿的作家写出 的小说一定比没看到的写得好?这是什么逻辑?!这逻辑一日成 立，作家不用生活，不用观察今天，感受今天，唯一需做该做的，

**第二辑** **远望中国文坛**I 319

就是直接去写“过去”,因为，只有过去的事才有“结局”。那就 不是王安忆，而是任何作家都该去写并且能写《天香》,都该去 写并且能写清朝、明朝、宋朝、唐朝，都能因看到“历史的归宿” 而写出好作品，都能比曹雪芹之类写得好。真不知道说这话的人 是真傻还是假傻。就算溜须拍马也请高明些，至少不该因你一个， 让人怀疑我们文学队伍的整体智商。

至于“还原论”,不知赞者如何判断出《天香》“还原”了明 朝。我们都没经历过那个时代，都没感受过那个时代的氛围气息， 就算《天香》真的“还原”了，何以知道?严格地说，除了上帝， 没有任何力量可以“还原”过去。假如真能做到“还原”——我 是说“假如”,那么请注意，这也不是文学的成功，而是科学的 成功。文学的作用不在于“还原”。今天的时代、今天的生活、 今天的人，真实、准确，不用“还原”,都在面前放着，看得到、 摸得着，强过“还原”一万倍。文学会劝你，千万别做徒劳无益、 成功无望的事，劝你踏踏实实地写你熟悉的有感知的天然已“还 原”的今天。文学会告诉你，作品的好坏全在于创作需达到的指 标完成得好不好，而创作指标中，没有“还原”这一项。

关于“立传”一说，大多是记者报道。记者可以不用论据只 用结论，尽管结论也是空穴来风。“立传”本身不具价值，能体 现价值的，一定是作家眼光在其中的发掘。鲁迅先生为阿Q 立过 传，他“立”出了国人身上可被抽象可被提炼的共同丑陋，这些 丑陋，我们不时扭头，都能看见就在身旁，甚至粘在我们自己的 胳膊大腿上。《天香》中，最缺乏的，恰是值得我们注意、高于 一般视线的有价值的透视。

为什么如此不厌其烦地列举这么多观点?只因它们能帮助我 们清晰地看到，当前掌握中国文学话语权、代表文坛最高权威的

320 **偏见集**

一些所谓专家，竟能如此辜负众人的信任，如此缺少思维能力、 逻辑能力，如此不着边际地动用与文学要求、文学标准完全无关 的准则，理直气壮地用慈善的、科学的、历史的、好人好事的以 及哲学、政治、天文、手工业发展史的眼光，看《天香》,看一 切他们想看想捧的文学作品。

他们什么眼光都用上了，唯独没用的，就是文学眼光! ——究竟是“没用”还是“没有”?

文学对作家的要求是什么?

文学要求作家，用自己整个身心毫无保留地贴向生活、拥抱 生活，自然、准确地写出心中真实的感受、真实的体会、真实的 认识；要求作家在写作对象身上充分感到活跃其中的文学元素， 打动自己文学的魂。这魂，就是他用审美的、艺术的眼光对人、 对事的观察、探索、发现，就是他对形象化感觉化地再现人物、 细节、画面所感到的亢奋，就是他对技巧地运用文字制造奇妙效 果所感到的那份迷醉。

文学作品的衡量标准是什么?

文学作品最基本也最根本的衡量标准是结构布局的合理、人 物形象的传神、细节的准确有效、语言文字的特色；就是构思、 剪裁、手法、措辞的得当与否，情理、文理、事理的通顺与否， 秀与隐、工与巧、博与约的拿捏准确与否；有无做到夸而有节、 饰而不诬、旷而不溢、奢而不玷，有无做到句句相衔、字字相咬， 有无让作品中透出意味、韵味、品味、风味。

**胡吹乱捧的后果**

作为作家，王安忆有很多长处。在她的作品中，可见到很多

**第二辑** **远望中国文坛**I 321

优秀之处，特别是她对人物心理的描写，特别是当人物心理与她 个人经验结合在一起，加上她的丰富想象，因有了扎实原点，有 了“限制”,往往被她发挥得出挑、传神、抓人。比如，《69届初 中生》中雯雯的形象，《荒山之恋》中两性相吸的过程。一些场景、 情绪的描写渲染也如此，当场景、情绪与她的个人体验融合，有 了她自己的体悟感觉时，往往很出色，比如《小城之恋》中萦绕 的氛围，一些出现过的街景，等等，寥寥几笔，非常精准，既出 形象又出感觉。优秀文字不在于多，而在于准、在于妙。准，是 基本的也是根本的；妙，即妙用，是艺术，深不见底，穷无边际。

这些，既是功力，又是才气，是作家的文学“素质”,与生 俱来，又有待开掘发挥。

或许该抱怨的是，王安忆的“条件”实在太好，好到数一数 二。一路走来，她比谁都顺利，比谁都能听到更多赞美，不管真 心假心，一双双手，都在把她顺风顺浪地往前推。

以《长恨歌》中的鸽子为例。《长恨歌》中，关于鸽子，写 了那么长一段。且不论鸽子是否真具上海特征，小说中，任何事 物单独、直接的书写，都得有“度”,过了“度”,就是悬疣附赘。 这“度”,不仅是“量”的标准，还有“灵性”的要求，即作者 有无在书写中输入自己的感觉?所写是否恰到好处地融入整体小 说?有无对小说的人物、环境、事件起到必不可少的渲染烘托作 用?“恰到好处”“必不可少”,太重要了，好的文章，多一字都 是多，更何况多一段多一节多一章。不知《长恨歌》中的鸽子描 写信鸽协会有无兴趣，但在小说中，不管是“量”还是“灵”, 都不算出色。本是件简单的事，好就是好，不好就是不好，作为 评论，实事求是地指出便是。然而，因是王安忆写的，不管真好 假好，总有那么多人叫好，且是大声地、大规模地、齐心协力地

3221 **偏见集**

叫，叫到连原先没觉得好的人都唯恐自己显得落后、无知而跟着 一起叫。如果说，对这样的写法，王安忆本人先前还存一点疑虑、 一点不自信，那么,如此群情振奋的赞美，也足够她晕头，足够 她开始坚定彻底地相信，对事物单独直接不依不饶的书写，是她 的强项，只要将这强项变本加厉地用到其他小说中，至少在中国， 足以“打遍天下无敌手”。

说过了，“有些人是误导不了的，有些人是经不起误导的”。

无论是结构还是内容，《天香》都完全背离了小说。《天香》 中三分之二的篇幅，是一如“鸽子”、远远不如“鸽子”的对知识、 物件、景象咬住不放、死缠烂打、疯狂堆砌式的书写。这是任何 一部小说都不能接受、不该接受的。所以说“远远不如”,“鸽子” 中，王安忆还有自己的观察、自己的体悟、自己的感觉，而《天香》 中，那些层层叠起的花园、街景、寺庙、庵所、花轿、祠堂、笔墨、 木料、工匠、基督教，连同海瑞、黄道婆、唐伯虎、徐文长、岳飞、 韩世忠、苏小小等人物与掌故，是她根本不熟悉、不了解的，是 她从专业人士、专业书籍那听来看来，大多是现买现卖的。这些 都只能算“资料”,是“死”的，缺少作者精神、情感、思想的渗透。 这样的资料，无需功力，更无需才气，甚至无需作家，任何一个 人，只要肯下功夫，都能得到。

《天香》中堆砌的资料唯一起到的作用，就是显摆，就是为 作者装饰出一个强大的博学多知的形象。

然而，不懂装懂、现买现卖，做到不露馅，实在太难，应该说， 没一丝可能。《天香》中硬伤太多。随便举一例：

耶和华名分上的父亲约瑟是木匠……

请注意，这不是笔误，而是根本的无知。王安忆以为，木匠 约瑟是耶和华的父亲，以为耶和华是耶稣的“别称”,因为都“姓

**第二辑** **远望中国文坛** 323

耶”,便把他们当成了一个人。

作家无须什么都懂，但绝对不能不懂装懂。

小说创作是一门形象思维的审美艺术，千变万化，灵动无限， 需要高度的灵性、高度的智慧和绝对的创造性。根本而言，文学 的灵魂，排斥诸如知识、新闻、资料、学术之类非形象思维、非 创造性、非灵动性、非审美性的成分。并不是说，这些文学作品 中不能有，而是它们必须通过吸收、消化、再生产，转化成为形 象思维的形式后，才合适出现在文学作品中。

从《启蒙时代》开始，王安忆严重暴露了她写作技法的单调、 刻板、简陋。她的笔下难以穷尽地出现一个又一个人物，而对这 些人物中任何一个的书写，她都有个一成不变的模式，即介绍这 人的家庭背景：兄弟姐妹、父亲母亲、祖父祖母、外公外婆，远 些，再介绍与这人有关但与故事完全无关的亲戚朋友、亲戚的亲 戚、朋友的朋友。这介绍不是一笔二笔，而是成段成章。她对她 笔下出现的所有人物的介绍，也有个一成不变的模式，那就是这 个人的长相、穿着以及在她看来至关重要忘记了难以原谅的一笔， 即这人的“皮肤白不白”。一个作家，一个重要作家，其写作“手 法”竟能一成不变到如此地步，是难以想象的。

作家、画家、音乐家——不管什么“家”,只要成“家”,两 样东西必须突出：一是“悟性”,一是“灵性”。

和《启蒙时代》如出一辙，《天香》从开始到结束，王安忆 的写作手法，没有丝毫变化，有机会、没机会都在执着地写那些 物件、景象、知识、掌故、历史人物。这样的写作，已机械、死板、 一成不变到了可对她的“用墨”轻易预料的程度，其预料的准确 率，绝对百分之一百。不管书中哪一句、哪一段、哪一节，只要 出现一个新“名”、新“词”,紧跟而来的，必定是对这新名、新

324 **偏见集**

词没完没了的介绍，而且必定介绍得无趣无味、无智无巧、无情 无意(义)。

一个作家的写作思路、方法，即将出现的文字、文字的风格， 可被百分之百毫无误差地预料，这对于作家来说，无论如何是个 巨大悲哀，无论如何也是件羞愧难言、无地自容的事。

不信没人看到王安忆写作中的低级“错误”,但从没人指出。

几十年的赞美积累，我们的一些名家们已经成“神”,他们的 任何作品，毋庸置疑就成了“至高”样品。不管出于个人利益、团 体利益，还是纯粹的鉴赏能力低下，我们文坛中一些人所能做、会 做的，就只剩下学习、体会、发现，然后，赋予“高大全”的、“卫 星上天”的解说。不管解说如何荒谬、可笑，却终因人多势众、步 调一致、众口一词，一举而成定论，成为文学作品的“评判标准”。

《天香》中不是没有写得好的地方。阅读时，好几处，我都 写了“这段写得不错”之类的批注。本还想写一写这样的“不错”, 但是看完整部小说后，感觉这些“不错”已微不足道，于王安忆 这样地位的作家，不足挂齿。

王安忆的例子，典型地说明了中国文坛存在的问题。一个勤 奋、努力、有着自己的天分与强项的作家，因评论者的胡吹乱捧， 因个人天性中的导航仪失灵，看不到自己的优点，却捡起自己的 缺点，予以加倍发挥，精神抖擞地在岔了道的不归路上越走越远。

**文学作品中的“假”**

作品中的“假”,已在两篇文章中专门谈过。其中一篇《文 学的不二之法》,在《南方文坛》刊出后，我贴上了网。一般来 说，报刊上的文章，难听意见，尤其像我这样长期生活在海外的，

**第二辑** **远望中国文坛**



325

但网上贴出的文章，几乎具有立竿见影的反馈效应。这篇文章的 网上留言中，读到这样一条：“以假不假来衡量文学作品，太不专 业。”——这话很能入目。我认为，它典型反映出了中国文学当 今存在的一个问题。

文学是什么?文学是作家对生活的感受。文学创作，首先需 达到的境界，是真实、自然、准确，最终达到的最高境界，还是 真实、自然、准确。不管运用怎样的变形手法，这三点，不能变。 而这三点中，最根本的一点，就是“真实”,离开了“真实”,就 没有“自然”“准确”可言。但不知从何时起，中国文坛，似乎 已将“真实”完全逐出视线，不再感觉其本质性、实质性的重要。

文学作品假不得。假了，如何让人靠近?三十年前，在中国 当代文学鼎盛期，其实也有很多“假”,大家之所以接受它，一 因那些假中确实透出些真，二来，那时的人都假，统统明明白白 地活在假的世界里，嘴上说的、心里想的，绝不是一回事。那时 大家都假惯了，假得麻木、没感觉了，也因此，只要一点点的 “真”,就能拨动大家、打动大家。公平地说，那时所有领域中， 文学，算是假得最不厉害的。

今天，社会发展很快，信息高速流通，媒体高度开放，那么 多渠道都在讲述一个个发生在身边的真实故事。这样的环境中， 作家再以假模假样、装腔作势、自以为是的姿态创作作品，怎么 可能还有读者?

这些年，文学界越来越多地出现了诚意写作的贴近生活的作 品，特别是年轻些的作家，比如徐则臣、黄咏梅、鲁敏、乔叶、 藤肖澜、薛舒等。但就整体看，我们的文坛似还没醒，还在承袭 五十年代以来的风气。特别是其中一些被教育、指挥惯了，如今 却身居高位已经成“精”的人，积重难返，想要他们重新看清自

326 I **偏见集**

己曾经跳动过的文学之心，没那么容易。因他们的参与、推动， 我们一些作家真在很认真地胡编乱造。有的，编造自己根本不熟 悉的事，写自己根本不了解的人，理不通，情不顺，不合逻辑， 漏洞百出。有的，连写自己熟悉的生活，都写得没血没肉，甚至 不“合理”。合理不够，是因为情理把握不够。没血没肉，是因 为缺少真情实意，没用上自己的心，没能诚心踏实地看人看事。 我们一些作家，一旦进入创作，就开始矫情，开始假，正常思维、 情感全都没了，正常话都不会说了，完完全全就像银幕上常见的 蹩脚演员，装腔作势，假模假样，将生活中那份天然的原汁原味、 那份动人，破坏得荡然无存。

假和夸张不是一回事。任何艺术，都承认、接受并运用夸张 手法。优秀的夸张，起到的是更加生动、更加形象地彰显本质的 作用。优秀的夸张，需要作家对事物本质有更精确的把握。只有 在本质的基础上进行的夸张才生效用。

曾经对人、对己说过这样的话：作家写作时，要随时感觉身 边站着个真正的高人，感觉他正看着你，当你想耍聪明、耍滑头， 想秀，想卖弄，想不懂装懂假作高深，想言过其实哗众取宠，想 花妙，想护短，想不通不顺却蒙混过关……总之，当企图玩弄任 何作假手段时，你一定要感觉旁边站着的那个高人，感觉他看透 你的目光，感觉他的鄙夷耻笑，这样，你就会羞愧，就会感到自 己还嫩还浅，就会老老实实地严于律己。

骗傻人容易，骗高人很难。创作路上，当高人也能高抬贵手 放你通行时，你就真能写出好作品了。

不知大家是否注意到一个现象，越来越多的人越来越爱看第 一人称写作的文章，小说也不例外。小说的核心，是散文的情致、 随笔的思辨、诗歌的意境和灵魂；所谓小说，其实也就是在散文、

**第二辑** **远望中国文坛**

I

327



随笔、诗歌外套上一个故事。小说中的故事，本具编造因素。想 要编好，编得不假，编得人信，其实很难。另外，小说中的一个 环节，即铺垫，太易使缺少精确度的作家将啰唆、累赘、多余成 分在铺垫的名义下写入小说，读得人厌倦。第一人称写作有所不 同。第一人称的“我”,首先给人的就是“真实”感，又因以“我” 的眼光看事物，自然而然，省却了繁文缛节，排斥了强行插入， 直接展示的，就是自己的思、想、情、感、理、趣、智、巧，以 最短、最近、最贴肉的方式，接通读者心灵，让读者似“我”一 样成为小说的积极参与者。文学是直接与人心打交道的，只有让 人感到可信，才能让人心为所动。

**写作就是个技术活**

前不久提出个观点，希望引起注意，即写作本就是个“技 术活”。

一方面，这观点针对文坛太爱唱高调、为矫枉过正而言；一 方面，文学创作中，“技术”确实是个所有作家都须高度重视的 环节，离开了“技术”,便无进步，离开了“技术”,什么都免谈。

作家的思想感情，长时期内可能变化(是可能),但短时期内、 特定的创作时间内，基本不变。就是说，作家的思想、感情能达 什么水平就是什么水平，强求不了，想高想低，都难。这样的水 平，“无处不在”,“天然”地体现在作家的目光中。当作家选定 了所写对象，其实已将自身的所有信息都输入这个对象，即为什 么选这对象，在这对象上看到了什么,感到了什么。看到、感到 了什么,就是作家思想感情所达层面的充分显示，是作家身上“潜 伏”的质地。

328 **偏见集**

作家的情感、认识在投视对象身上找到寄托后，最重要、最 具挑战，也最有难度的，就是怎么写好作品，怎么通过技术操作， 将自己的所感所思充分地、艺术地、文学化地表现出来。离开了 表达技术，作家纵有再高再深的思想、感情，一概为零。

“技术”是什么?技术就是词性的精确把握、文句的智慧组 合；就是语言文字的准确运用、巧妙调遣、合理安插；就是怎么 用文字制造感觉、传递感觉；就是怎么写好一个细节、一个人物、 一个故事；就是怎样让笔下的细节、人物、故事、文字，既产生 个体感觉，又产生整体感觉，于润物无声的相互作用、相互推动 的运转中，自然而然地腾升作家用心，达到作家的最终目的。

然而，因对伟大作品的伟大追求，因好高骛远，因假大空， 我们的大多数作家，疏于对自己的看管，“技术活”完成得极不 理想，写作基本功很不稳定，甚至谈不上过关。这里再举《天香》 中小小的一例。

请看——

莲藕和菱，养得池水丰而不腴、甜而不腻，出污泥而不 染，所以才有了那样的桃林。

这么一句简单的话，出了多少错?!

按常规，我们总是先说事物特性，后说作用，再说结果。而 这句话是先说作用“养得池水丰而不腴、甜而不腻”,后说特点 “出污泥而不染”,再说结果“所以才有了那样的桃林”,——典 型的梳理不清，颠三倒四。

次之，整句话是因果关系。可“出污泥而不染”,是养得一 池好水、造成一片桃林的原因?——根本扯不上，完全是乱发挥。

再看，“丰而不腴、甜而不腻”,这两个词适合形容池水? 我们很难将池水想象得丰满而不肥胖，更难将池水想象得“甜

**第二辑** **远望中国文坛**



329

而不腻”。实在是用词不当，为卖弄，非将所知之词一次性用尽。

最后，作者写这整句话的目的是什么?无非是想说明，这肥 沃的池水，养好了一片桃林。但问题是，一池好水能养好一片桃 林吗?怎么可能?养好紧靠池边的几棵桃树还差不多!

只是个小例，但小例中隐藏的问题——梳理不清、颠三倒四、 精准不够、胡乱发挥，都是根本性、原则性的问题，是思维特点 的问题，这样的问题，在小例中出现，在大例，比如结构、布局、 层次、形象、细节以及描绘、叙述中，也一定会出现。这是个极 其过硬的、犟不过的原理。

**文学作品中的艺术感**

文学作品中的艺术性，是作品透发隽永回味、建立价值的重 要缘由。遗憾的是，当代文学作品中，最缺少的就是艺术性。艺 术，似已不被关心，大家看不见，没人看，看见也能看而不见。

一直认为，艺术世界中，音乐、绘画比文学高级，因它们与 感官的联系更直接，更纯粹，现在才明白，这样的认定不很有理。

艺术是相通的。音乐、绘画中包含语言，文学中包含画面、 声音，但是，就含量之大，内涵之丰富，表达难度之高，文学该 是更胜一筹。

文学中的声音、画面，不直接依靠听觉、视觉完成，而是读 者通过文字阅读、接收其中传递的信息后，在大脑中转化成声音、 画面，是一种间接的制造、间接产生的效应。就像打桌球，不是 直接击球，而是通过台板的回弹间接击球，技术含量无疑更高。

文学作品中的音乐性，主要表现在文字语言的组合产生的节 奏、旋律感。文字语言运用的轻重缓急、抑扬顿挫、跌宕起伏，

330 **偏见集**

起承转合，收与放，就是文学作品中的节奏、旋律。优秀的文字， 平缓时像古琴，激烈时像琵琶，哀伤时如同二胡的弦响，舒缓沉 稳时犹如大提琴低鸣，优雅时好似钢琴琴键的轻抚，纷乱、激荡、 悠扬、泣诉时则像是小提琴声的不息变幻……不管如何变化，不 管变化如何多、如何剧烈，具有乐感的文字，始终都在调上，在 节拍、旋律上，没有碰撞，让人感觉顺溜、舒服，且往往变化越大， 感觉越精彩。中国古典诗词本就具有音律，听古诗，像在小舢板 上晃悠，读古词，像坐过山车，变化莫测。现当代诗歌之所以适 合朗诵，就因语感中的节拍、旋律，优秀作家的优秀文字，几乎 都适合吟咏。

文学作品中的音乐性还表现在对声音的直接描写以及文章的 整体构建。直接描写，显而易见，让人能“听到”,则是本事。 文章的整体构建，块和块的碰撞、层和层的衔接，安排处理得好， 一如好音乐，不管如何制造效果，不管制造出怎样的效果，都能 让人感觉舒服。而反之，怎么看怎么听，都别扭。

文学作品中的绘画性，优秀作家的笔下都有。古诗词中太多， 小说中也不乏，特别是传统写作，本就靠画面取胜。画面，就是 运用文字对环境、人物的书写给读者提供的镜头感。

举个例子。沈从文的小说《柏子》,写一上岸水手去找妇人， 有这样两行：

门开了，一只泥腿在门里，一只泥腿在门外，身子便为 两条臂缠紧了，在那新刮过的日炙雨淋粗糙的脸上，就贴紧 了一个宽宽的温暖的脸子。

这是一幅用文字语言画的画。一个门框，一个门槛，男的一 腿刚跨入，屋里女人便迎上，两条手臂伸来，脸贴上去，两个身 体绕在一起。这样的画面，“读”来感得到体温，感得到两人各

**第二辑** **远望中国文坛**

I

331



自急切欢喜的心情。结合小说一起看，则融进了人物的处境、心 情，感到了这个水手枯燥生活中的亮点。

再如汪曾祺《受戒》中的一节：

她(小英子)挎着一篮子荸荠回去了，在柔软的田埂上 留下一串脚印，明海看着她的脚印，傻了。五个小小的趾头， 脚掌平平的，脚跟细细的，脚弓部分缺了一块。明海身上有 一种从来没有过的感觉，他觉得心里痒痒的。这一串美丽的 脚印把小和尚的心搞乱了。

多好的一幅画，画名就叫《心乱了》。画面上，小和尚低头 看着泥上一串女孩的脚印。什么都不用说，一切尽在其中。这就 是爱情，就是两性之情，这种情无孔不入，爱屋及乌，一旦来临， 对方身上的所有一切，即使是一串脚印，也足以成为迷人的诱惑， 引来心的乱，心的醉，心的痴迷。文中，脚趾、脚掌、脚跟、脚弓， 描写细致、准确、优美。

小说讲究形象思维，作家笔下，不能没有画面。小说中的绘 画，不是一两幅，而是许多幅。画面的多少，精确度的高低，内 涵的丰富深厚与否，往往是衡量作品优劣的标杆。

如今大家越来越强调、看重文学作品中的“感觉”。感觉， 极其细腻，极难捕捉，但一旦写准确了，则最能让人感同身受， 让人因感同身受而忘我，而投入。文学作品说到底，是作家有预 谋的操纵，是作家用高度理性对绝对感性进行的对立统一的调度。 准确地写出感觉，是制造诱惑将读者拉入美丽陷阱的最有效措施。 感觉之所以难写，是因为不能仅你自己感到，还要让读者感到。 而让读者感到，则需很好的文字运用能力，很好的感受能力，以 假乱真的角色调换的体验。

再看沈从文《柏子》中的一段。

3321 **偏见集**

他把妇人的身体，记得极其熟习，一些转弯抹角的地方， 一些幽暗的地方，一些坟起与一些窟窿，即使离开妇人身边 一千里，也像可以用手摸，说得出分寸。妇人的笑，妇人的 动，也死死地像蚂蜡一样钉在心上。

——留在肌肤指缝间的对另一个身体的记忆，挥之不去的丰 满、柔软和滋润，那么具体、细致。该已淡远，却仍浓郁，还贴 在肌肤，留在心里，散在感官中。这就是感觉，丰富了人生，丰 富了文学的感觉。这感觉出自那“水手”,却也敷在我们身上， 让我们感得到、甩不掉。

说到感觉，本人也有一例，不妨一说。

写过一篇文章《贝壳博物馆》。写我一家去一海滨小镇旅游 找一家贝壳博物馆，可当我们总算找到时，一家人都呆了。这博 物馆太不像博物馆。一般居家的屋，甚至不如一般，很小，很旧， 室外旧，室内也旧：破了的塑料地板，弯扭的玻璃柜，一切都已 泛黄，包括柜里发黄的纸，以及纸上发黄了的模糊字迹……守着 这博物馆的，是一对老夫妇，已守了三十年。“博物馆”,是老先 生的父亲创建、留下的。

文章开头我写到，我们到时，博物馆还没开门，然后——

“叽嘎”一声响，门慢慢地、懒洋洋地开了，开得似没 信心。渐渐打开的门缝里，慢吞吞地探出一头白发。

一定没想到屋外已有人，见到我们，先一惊，一头白发 一颠，跟着往后急促说了句：“已经有人了。”说完，赶紧回 过身，把门开大。

老人身后，黑洞洞的门框中，隐隐约约现出张脸，一张 拉开了笑的老妇人的脸。

也因此，文章最后，当我们离去时，我写到——

**第二辑** **远望中国文坛**I 333

道过别后，我们走了。抬腿的一瞬间，偶然一回头，看 见后面居所黑乎乎的门框中，一张白晃晃的脸，往外探了出 来。那脸还是隐隐约约的，还像先前一样拉开了笑——那笑 似也很旧。

我觉得，自己写得最好的一笔，就是“那笑似也很旧”,独特、 脱俗、准确，写出了我对这博物馆和两个老人的感觉，纯粹的感觉。

然而，文章刊出时，我最喜欢的这句没了，被删掉了，变成 了“笑得很真诚”。错吗?没错。可以这样写吗?也可以。但是， 最好的一句没了，最有感觉的一句没了。

有时觉得，中国文学正遭受的，是(一些)作家、评论家、 编辑联手对之进行的一次齐心协力的集体谋杀。

文学作品的艺术性及其魅力，还有很多可谈。文学，不仅是 丰沛无尽的情感、思想、智慧的大舞台，还是艺术才华最宽敞的 展示地。对文学的尊敬，就是对人类最值得尊敬的大脑的尊敬。 这么说，并不仅为还击那些轻慢文学的观点，并不仅为增强文学 中人的自信，更为的是，将一个被疏忽的事实摆上台面。

文学领域宽广、深厚，前程无限，现时之所以不尽如人意， 只因我们集体的工作做得还不够好。

**最后几句话**

今天说得很多，一个重要原因是，中国文学需要纠正一些旧 观念，建立一些新观念。你们是希望，是文学的未来，有价值或 可能有价值的话，对你们说，才真正可能产生价值。我这里只是 抛砖引玉，一切有待你们来完善，有待你们将砖真的变成“玉”。

我说话一向比较直截了当，因此，常有人说我是《皇帝的新

334 **偏见集**

衣》中的那个小孩，并说，我这小孩之所以敢说真话，是因人在 国外。过去，对这样的话，内心中我很不屑，这样说的人，似乎 仅把说话的勇气连同幼稚归功于我，却把不说话的城府、涵养、 深度，连同老奸巨猾，留给他们自己。但是，一系列的经历后， 尤其看到了那一个个声势浩大的研讨会后，自己究竟是不是小孩， 我已不怎么计较。让我深有感悟的是，我这样乱说乱动的人，如 在中国，日子大概真不好过。也因此，我格外庆幸自己拥有一个 海外身份，庆幸这个身份给了我随时“逃跑”的机会。

尽管如此，还是希望大家能和我一起，看到未来，不，是看 到现在，时代已不同，网络和年轻一代的崛起，《皇帝的新衣》 中那样的小孩越来越多，越来越因他们的真、他们的简单、他们 的直截了当，而被欣赏、被认同。当下这个文学“转折期”,特 别需要这样的小孩，多多益善，他们的作用，是“成熟、狡猾” 的大人们远远赶不上的。最后，还有一点请注意：任何社会，任 何领域，优秀的标准中有一条总是一致的，那就是《皇帝的新衣》 里那样的“孩子”特别多!

(易题为《“宏大叙事”像注射激素的太监》,节选刊于《南 方都市报》2012年4月23日；易名《忍不住饶舌的话》,略删刊 于《文学自由谈》2012年第3期)

**第三辑** **海外文学及其他**





**第三辑海外文学及其他**

**海外华文文学思考**

常听到这类话：“海外作家的优势是写海外生活”;“海外作家 不写海外生活则无法与国内作家竞争”。

乍一听，这话似有理，且是站在海外作家的立场为海外作家 “着想”的，但仔细一想，问题就来了。首先，为什么海外作家 只能写海外生活?写作难道不是因人而异而是因地区而异?即使 文学有它产生的土壤，可难道几十年的海内土壤竟然比不上几年 的海外土壤?!其次是感觉不舒服，这类话中似还包含对海外作 家创作能力的怀疑，作家一到海外，似乎写作能力都丧失了，成 了只能写这不能写那的作家了。再深入地想，则发现，这样的话， 其实是违背文学创作原理的。

作家写作靠的是内才。内才是一个综合体，其中包括一个人 的感受能力、想象能力、思考能力、审美能力以及写作能力等。大 多数作家在写作中体现出的往往仅一部分是他自己的，大量运用 的是别人的思想、理解、境界、形式、结构，甚至别人的语言文 字、修辞手法。一个真正优秀的作家，除了具备必备的知识、写 作技巧外，重要的是用自己的心和头脑去“发现自己、认清自己”, 找到与自己的内才最合拍、最适合自己发挥的内容、形式、结构、

338 **偏见集**

语言、叙说手段，将自己最准确、最充分、最完全地表达出来。

一个人的内才以及所能达到的层次，其实是早就固定的。重 要的是认识、开发和展示。

每个作家的视野不同，看出去的角度不同，看到的景象不同， 景象所带来的感受也不同。一个人就是一个世界，人与人各自拥 有自己的世界。作家该写什么,怎么写，完全因人而异。适合这 个作家写的不一定适合那个作家，适合某些海外作家写的并非适 合所有海外作家写。这道理，其实海内、海外是一样的。

诚然，对于一个具有写作功力的作家来说，什么都能写，写什么 都能写得像样，但是，写得像样和写得优秀出色完完全全是两码事。

“海外作家的优势是写海外生活”这类认识，忽视了作家的个 人条件，忽视作家创作的最高追求，从根本上说，是一些赶时髦的、 迎合大众好奇心的编辑、出版商的观点，而绝非文学的观点。但是， 这样的观点，客观上给海外作家制定了框框，完全可能因此而扼 杀海外作家应有的创作力，并且因为误导，把海外作家从已经得 到的自由、宽阔的世界送回到狭小的天地，其危害极大。

据说最近又有一种新的同样武断的观点认为：“海外文学已经 过时。”这叫人想起“一脉相承”一词，“过时说”和“优势说” 的联系，就像因和果。

任何一种观点，触及的不是事物根本的话，迟早都会被淘汰。

海外文学是文学，不是时尚。文学作为艺术，将会永远存在， 尽管可能发生形式上的变化。

二

海外文学的定义应该是“海外人写的文学”,但长久以来，

**第三辑海外文学及其他**I 339

这个定义似已成了“写海外的文学”。

“海外人写的文学”指的是“产生于海外的文学”。“产生于 海外的文学”是个大范畴，而“写海外的文学”只是这个范畴中 的一部分。

确实，写海外的文学一度成为海外文学主流。

20世纪80年代末、90年代初，大量国人走出国门，一方 面，因为国度的变换，语言的缺陷，环境的陌生，因为身无分文， 需要工作，需要靠工作解决衣食住行，靠工作在零的基础上创 业，出现了太多悲欢离合、甜酸苦辣的故事……另一方面，从 一个几近封闭的社会突然进到一个开放、敞亮、百无禁忌、无 奇不有的世界，几乎每个人的思想感情都受到极大的震动：世界 是这样的?!世上竟有人在这样生活，这样思维，这样认识问 题?!这时，“海外世界”的新鲜奇特感、兴奋刺激感扑面而来， 是任何人、任何作家想推都推不开的。于是，大量写海外的文 学作品出现了。有人呻吟叫痛，有人思乡念家，有人在新世界 的新现象中发现、捕捉所存有的合理性，并与以往固守的信念、 准则进行比较……

然而，这个时期的主要刺激来自于“新”。世上没有一样事 物可以永远“新”。所有“新”的都会变成旧的，都会以过滤的 方式留下精华，然后以“旧”的形式保留下来。

三

十几年前，大批国人刚刚进到海外，出于各种各样的原因， 都积极地想进入这个世界，与之融为一体。然而，十几年后的今 天，热情消退了，大家发现，一来这个世界是个可以随便进出、

340 I **偏见集**

完全自由的世界，无须刻意融入，二来这个世界也很难被刻意融 入。这个世界，你可以欣赏它，学习它，从它那得到启发，学到 许多有价值的东西，甚至享受它所能给你的一切，但是，这个世 界本质上毕竟不属于你，毕竟离你较远。这不仅因为语言沟通问 题，更重要的是思想、情感。真正属于你的、与你的生命有着本 质性联系的，是过往几十年故国的生活，那段生活的影响是根深 蒂固的，不可能被磨灭，那段生活直接关联你的人种、长相、文 化、历史、传统、习惯，关系你与生俱来的血液。

十几年后的今天，新移民无形中陆陆续续形成一股“回归” 潮，回到华人社会，聚集在“中国城”周围，关心起华人的事情， 发展起华人的事业，甚至像当年的老华侨一样，组织起一个个 社团。

新移民开始“回归”,文学也开始“回归”,随着新移民的回 归而回归。

没人刻意去寻找，无须刻意，一样东西在作家们眼前自然 而然地浮现了。是什么?是一段时间，一段连接生命源头的时 间， 一段生命中最宝贵的刻骨铭心的时间，这段时间的名字叫 “过去”。

海外文学的又一重要现象出现了：一段经历，一件往事，一个 记忆中的人，一条梦里赶不去的路，全都成了文学创作的素材。

有人说，这种“过去”的题材老了；但是文学说，没一个题 材是老的，除非你把它写老。

有人说，海外作家如果写国内生活的话将无法与国内作家竞 争。不错，海外作家写他们离开后的“国内生活”确实无法与国 内作家竞争，但写他们所经历过的“国内生活”,情况则可能大 不相同。

四

海外作家写经历过的国内生活也许更具优越性。

有这样的说法：“海外作家写国内生活，因隔得远，所以看得 清。”这话有无道理?应该是有的。时间、空间上的距离，可使 人对往事持有一种客观、清晰的态度和眼光，于感情也能更生亲 切甚至亲近。但是，这是泛泛而谈、对所有人都适用的话，这话 用在海外作家身上，则因失去特定性而失去了准确性，从而变得 没有意义。

海外作家写过去生活，在时间、空间上所有的距离感，应该 说，与国内作家完全相同。

那么,海外作家写国内生活，与国内作家写国内生活关键的 不同在哪?

我认为，海外作家因为具有在另一个完全不同的国家生活的 实际经验，故而可能熟悉、了解、认识、运用另一种完全不同的 思维。

人的思维的局限性其实很大。人在仅有一种思维的时候，很 容易认为世上就只有这一种思维，就该这样思维。即使最反叛、 最活跃的细胞，也难以达到真正意义上的跨越，不过是在一种思 维中折腾，在一种思维中冲来撞去，不过是一种思维中的几个跳 跃的“音符”。而通过电影、书籍对外面世界的了解毕竟有限， 且一点有限的了解，用的还是自己用惯的思维，是用自己的生活 经验、思维习惯进行的牵强附会的、皮毛的、表面的、不知道来 龙去脉的、不触及根本的猜度。海外作家不同，海外作家因为实 际生活，对第二种思维，可能得到具体的、知其始末、缘由、相

3421 **偏见集**

对彻底的了解，也因此而真正掌握这种思维。

第二种思维的出现是对第一种思维的否定，但在否定第一种 思维的同时，也为否定自己做好了铺垫。也就是说，第二种思维 在狠击“唯一”思维的神话存在的同时，宣布的是更多思维的存 在或可能存在，这，意味着的是，没有一种思维可被无条件地永 远接受，意味着是，思维作为“模式”的彻底消失。

第二种思维的重大功能在于，打开人的思路，使人的思路因 多了观察、对待、认识、理解事物的方法和角度而达到高度自由， 进而变得宽广、深远、宏大。人，只有在打开思路，不再受任何 有形无形的条条框框束缚时，才真正具备接近事物本质的条件， 具备更上一个层次的可能，其目光、认识、感受不仅可能更清晰， 更准确，而且，这种清晰准确度，因此而可能由原先的区域标准 一跃而成为国际标准。

海外作家写过去，还有一个优越性，那就是，因为远离那个 社会而不受那个社会的影响。

作家在一个社会中生活，就会受到这个社会的影响：传统影 响、风俗影响、环境影响、舆论影响、政治影响、思维习惯影响、 约定成俗的道德观念的影响，甚至文学时尚、社会风气的影响。 但是，海外作家因为换了一片天空，他们写过去，就可以不受那 个社会的影响。他们不需要媚那个社会的俗，不需要争那个社会 的宠，不需要赶那个社会的时髦，不需要用那个社会的标准来要 求衡量自己，而因此，他们笔下的生活可以更真，更准确，更接 近生活的本来面目。当然，我这里说的是“可以”,就是说，他 们具有这样的可能。

另外，由于不同的环境将过去和现在“完全”隔离，一方

*面，海外作家对过去的记忆比较纯粹，这种记忆没有受到滴水穿*

**第三辑海外文学及其他**I 343

石般难以察觉，实际却是日新月异的变化的影响而模糊；另一方 面，因为环境的彻底变换，他们对过去的怀念相形之下将会更强 烈，更富浓郁色彩；再则，他们脑中的过去不仅经过了时间的过 滤，而且经过了空间的过滤，更容易产生精华——如果说，时间 和空间是一种过滤器的话，那么国度的过滤将是这类过滤器中最 好的一种。

有一种绝非偶然的现象大家一定都注意到了：不管中国还 是外国，海外文学中最出色的作品写的都是“过去”。比如，米 兰 · 昆德拉的《不能承受的生命之轻》《生活在别处》,索尔仁尼 琴的《古拉格群岛》,纳博科夫的《洛丽塔》;比如，高行健的《灵 山》、虹影的《饥饿的女儿》、严歌苓的《天浴》、白先勇的一系 列作品。

文学创作是很个人化的。但是，再个人化的创作，也必定有 其扎根的土壤，并由土壤决定创作的“兴奋点”。对于海外作家 来说，他们扎根的土壤绝非想象中理所当然的海外。海外生活对 他们的影响确实重大，这种影响的重大性体现在可能使他们开阔 眼界，扩大思维，从而创作出更上一个层面的作品。

五

也许我没条件对海外文学进行大规模具体分析，但我想就我 刚刚看过的《灵山》,谈谈我对这本书和书的作者的一些看法。

我认为，《灵山》是一部难得的很少有浮气的书。一个作家 做到没有浮气，是件难度极高的事。没浮气，是一种炉火纯青的 表现，需要高度的修养和境界。大多数作家在写作中，都会有 意无意地想要显露些什么,炫耀些什么,张扬些什么,或者表

344 **偏见集**

白、解释、辩护些什么。这种情绪、心态，有时是针对一段时尚， 有时是来自一段得意或不得意的经历，有时因为一次与人的争 论，有时为了一个没有了却的心愿，有时是对自己才能的过度满 足……当然，显露也好，炫耀也好，层次越高的人表现得越隐秘， 掩盖得越高明，而层次越低的人则表现得越露骨越拙劣。高明也 好拙劣也好，这些现象，《灵山》中基本看不到。《灵山》中很难 发现刻意的痕迹，很难发现通常容易发现的那种浮躁、肤浅和不 成熟。这点很了不起。《灵山》的作者给人的印象是：他人，他事， 他言，都已不再成为影响干扰他的因素；他在自己的天地里，用 自己的方法、自己的心，讲自己的感受、自己的理解、自己有兴 趣的事，他讲得不骄不躁、胸有成竹，讲得自然、朴素、平静、 沉稳。

单单自然、朴素是远远不够的，自然、朴素只有建筑在深厚 的底蕴之上，才能显出魅力。

《灵山》的作者是个知识广博、理解独到、感觉敏锐，而且 颇有写作技巧的作家，这一点，应该不会引来太大怀疑。

读《灵山》,我的另一个主要感觉是，它与我们以往看惯看熟 悉的作品不同。它不是用社会、政治、道德、良心、幸福、痛苦 的眼光去看待事物的，它用的是审美眼光。它的审美层次比较高。

长久以来，很多人总是把文学作品中的社会、政治因素看得 过于重要，几乎所有的所谓“深度”都提取于社会性与政治性。 文学可以反映社会和政治，但文学不是社会学，不是政治学。文 学的根本对象是人，是人的生活。社会现象、政治现象是因为天 然地存在于生活中而存在于文学中，就像爱情、死亡一样，因为 是生活的一部分而成为文学的内容，甚至成为永恒的主题。我一 直以为，文学的最高层次是它的艺术性，一部文学作品的优劣、

**第三辑海外文学及其他**I 345

成败取决于它的艺术性。文学作品可以写任何内容，但是内容不 能成为衡量标准，能够成为衡量标准的，是表现这些内容的艺术 性。或者说，一部成功或失败地表现社会、政治、爱情、死亡的 作品之所以成功或失败，是因为它的表现艺术。世界上写相同主 题的作品千千万万，不是写相同主题的作品好坏就相同。好坏的 标准在于怎样具体地写，怎么具体地写，是一门学问。

文学的世界中，用审美的眼光来看事物，本身的起点就已高 明过用政治、社会的眼光来看事物。

再来说说“深度”。我认为，《灵山》是一本具有比一般“深度” 更有“深度”的书。这深度看上去淡淡的，然而却渗透到骨子里， 深得不动声色。用返璞归真来形容《灵山》似乎过于通俗化。也 许可以这样说，高行健的《灵山》是他精神、思想、感情的终极 追求，这终极追求也就是对生命的真谛、生命的本质的永无止境 的追求。

举一个小小的例子。书中，作者用欣赏、赞美的笔调介绍了 苗族人情歌择偶的场景：姑娘和小伙子通过唱情歌挑选意中人， 一旦满意，双双牵手离开人群，去山里过夜。方法简单明确、直 截了当。这时，一位苗族姑娘看中了作者，用简单的叫一声“哥” 的方法向他求爱。作者完全知道，他可以马上牵起姑娘的手，去 干姑娘愿意也是自己想干的事。但是他退缩了。接下去，他写了 这样一段话，他说：

我并不是一头狼，只不过想成为一头狼回到自然中去流 窜，却又摆脱不了这张人皮，不过是个披着人皮的怪物，在 哪里都找不到归宿。

这其中，就有与生命的本质有关的真正意义上的深度了。

想说明一点，这里说的是《灵山》的一些特点，并不是说这

346 **偏见集**

本书比其他书好，也不是说其他的书比这本书好。文学作品是很 难比较的，各有各的特点，各有各的优势和劣势。一定要比较的 话，我认为，只有层次的比较。不同层次的作品基本可以一目了 然。而对相同层次的作家或作品，只能说他或他的作品有什么特 点，作为读者的我，比较喜欢哪个作家、哪部作品。

作为一本书，《灵山》固然有它的优点，但同时也有它的弱点。

我认为，高行健是位超脱的作家，但他是不是已百分之百地 超脱?我看还没有。书的后半部，他还是忍不住大段大段地发表 自己的见解，甚至，将自己的文学观点大段大段地写进书里。他 是在为自己做解释，为这本书的视点、写法做解释。如果他真能 做到像他书中所写的画家龚贤那么超脱，真的已百分之百地达到 炉火纯青的地步，那么,需要解释吗?就像一个真正优秀的画家， 需要为他的画做解释吗?

我相信，《灵山》是作者根据自己的日记改写成的。因是日记， 固然显示了它的真实、自然、朴素，但也因是日记，书中章节与 章节间有时给人一种雷同、相似，甚至烦琐、累赘感，似乎少了 严格提炼，少了章节间的递进关系。还有，书中的景物描写也过 多，且大多也没特别过人之处……

(略删刊于《文学报》2001年5月24日)



**第三辑** **海外文学及其他**

**澳洲华文文学作品选序**

阅读海外华文文学，八十年代底之前，澳洲是个空白。

曾有一部悉心以求完整的世界华文文学史，为弥补历史在大 洋洲所显露的欠缺，在这个空白上填写了一个中文名字，可惜， 这个中文名字的冠有者并非中国人，而是一个不掺一点杂质的百 分之百的白人，一个研究中国语言的学者。

这位洋人的出现，使得澳华文学这块空白越发空白。

二

八十年代末，中国发生了巨大变化，这个变化的真实性开始 难以让人相信，长达三四十年的对外封闭政策后，中国人竟被允 许走出国门。一时间，广袤的大地上零零星星、这里那里跃起一 只只飞鸟，这些飞鸟的离去，对那块人口稠密的土地来说微不足 道得几乎难以察觉，但当他们在新大陆登陆后合成一群，形成的 却是一股非同小可的力量，尽管这股力量在最初的日子里，不仅 没能被他人看上眼，连他们自己都觉得是站在一个弱小卑微的位 置。这“弱小卑微”不仅体现在经济上，即使在上层建筑的文化

348 **偏见集**

领域，他们也缺乏自信，因为早在“飞”出之前，他们已习惯于 仰起头来看海外的月亮。

他们什么都没有，除了身上穿的一套劣质西装和箱里装的几 条企图用以“贿赂”的真丝围巾。但他们每个人都带了一样东西， 一样真正属于他们自己的货真价实的东西——他们的头脑!这个 头脑拥有的经济方面的才能，还得稍过几年才能看到，但对文学 艺术的热爱和崇尚以及在这领域中早已打下的雄厚基础，则在脑 袋下的身子还没摆脱困境，寻到并且站稳自己的位子时，便已迫 不及待地展现出来了。

大批留学生到来前，这里只有两张华文日报、一张周报。两 张日报均为香港总社的分报。作为一个小小的少数民族社区，能 够拥有这样几份报已够让人瞩目，已够让人感受其民族的文化渴 望背后深藏的底蕴。但是，这个数字站在日后如火如荼的文化局 面上回首再望，那就很小了。

澳洲先后出现过日报六份(现在还有四份),而先后出现过 的周报、杂志，少说都有三四十份(现在还远远超过十份)。这 些前赴后继雨后春笋般出现的报刊，固然和香港、台湾具有文化 背景的新移民有关，但最主要、主要得无可非议的原因，是因为 大批中国留学生的到来。

中国大陆的留学生，短短几月中一下涌来四万。这批留学生 和去美国的不同，他们是精英，但不是正在读书的精英。他们不 是得了奖学金后来澳深造的，而是已读完书，已经工作，并是各 个工作岗位上的精英。80年代底以来，悉尼任何一条大街上，任 何一个出现在你面前的貌不惊人的华人，只要来自大陆，尽管他 可能正干着牛头不对马嘴的工作，如果你询问一下，你就会惊讶 地发觉，他或她原先不是教授、讲师、医生、研究员，就是作家、

**第三辑海外文学及其他**I 349

画家、演员、音乐家。他们中的好些人，在自己原先的领域中已 是成绩斐然，具有大小不等的名气，而就仅仅受过高等教育的人 数来算，一定超过总数的一半。

这样一批人的到来，使得澳洲的华文文化格局出现了极大的 调整。他们对文化知识的补充、社会信息的掌握、世界形势的了 解的需要，就像对每天必进的三餐。这群数量可观的读者中的很 多人，一天买几份报。而且，他们是一群质量够高的文字工作者， 从踏上这块土地的那刻开始，他们就轻而易举地对这里的华文文 化机构进行了颠覆。在澳洲，不管是如今依然存在的还是曾经存 在过的任何中文报刊编辑部的编辑、记者、翻译，绝大多数来自 大陆，几乎已到清一色的地步。

三

80年代末，悉尼先后出现了两份杂志，一份是《大世界》,另 一份是《满江红》,这两份杂志的创办者都是中国留学生。《大世界》 的创办者是一群文化人，其主要人物武力原是国内一家报社的记 者，得过全国新闻一等奖；《满江红》是一人一杂志，独挑大梁的 创办者是来自中国南方的诗人庄伟杰。两份杂志以惊人的勇气和 毅力，直到1995年左右才相继停刊。这两份杂志曾经很受关注， 一方面牵引着海外漂流者根深蒂固的母文化情思，一方面将着眼 点牢牢落在在新社会、新文化强烈冲击下生长的新生活、新思想、 新感受上。

这两份杂志可以说是澳洲华文文学最早的土壤。如今活跃在 澳华文坛的大多数作者在澳大利亚的创作，都始于这两本杂志。 袁玮的《周末的粉红色调侃》、李玮的《迷失的人性》、凌之的《手

350 **偏见集**

术》、沈志敏的《牧羊人》、金杏的《澳洲情人》、吴棣的一系列作 品等，从各种角度描写了当时留学生的生活，不管在文学上还是 在社会效应上，都取得了不错成绩。武力的一批纪实文章，以记 者独到的眼光和手法，有血有肉地、真实地记录了当年留学生可 歌可泣的生活。该系列后以《娶个外国女人做太太》为名在大陆 出版，发行十几万册，向国人展示了一张真实的“留学生众生图”, 为澳洲来自大陆的第一代开垦者留下了历史的纪念性的一笔。

继这两份杂志之后，《华联时报》出现了，这是份由大陆留 学生创办的周报，虽几经转手，始终都由大陆背景的新移民主理。 不管哪个时期，这张周报都曾是澳华文学的活跃园地。报纸的最 大特色，也是最受欢迎的成功点，就是开辟了千字短文栏。专栏， 这个曾让真正的文学工作者不屑一顾的形式，以其不拘一格、随 心所欲、短小灵活、贴近生活、速战速决之特点，在澳洲首度登 场。零的起点上为生计奔忙的新大陆淘金者，既没时间看长文章， 也没时间写长文章，但是，每个人又都想看，想说——这块土地 滋生了太多的思想、感受、情结。

这个时期的八位代表作者楚雷、莲花一咏、高宁等，后来集 资出了本合集《悉尼八怪》,戏谑、调侃、嬉笑怒骂、愤世嫉俗、 玩世不恭、佯疯佯狂、放浪形骸，以不同手法，从不同角度反映 了当时留学生的生活和心态。麻雀虽小，五脏齐全。这些作品显 示了个人生活态度的同时，也让大家看到他们各自的不同风格。 阿忠以尖锐著名，笔到之处以点见面，入木三分；钓螯客的深厚 古文功底逼人，感觉他几分卖弄的同时，不得不肃然起敬；年轻 的超一用他艺术家的感官将入眼的事物一样样拿来，津津有味地 玩味一番，领悟出不少老气横秋的理解；澳华文学急先锋袁玮开 始了他一发不可收的调侃风格，将每一句正经话全都颠倒过来不

**第三辑海外文学及其他**I 351

正经地写出，达到了他人难以企及的彻底；大陆则不动声色地、 老练地玩弄着他的幽默，习惯性地后缩一步，一副什么都不懂的 样，一次次“一不小心”地将什么都懂的话从嘴角跌落，那支墨 水流得很敞的笔常在两性关系上的微妙处流连忘返……

1994年，一张在澳华文学史上起到重大作用的报纸《自立快 报》登场了。报纸一上来，就以阔绰的气势集中了许多人尤其是 作家的视线：彩色印刷，每天一版副刊，稿费是其他报纸的三四 倍……这家报社是台湾投资移民合资所办，但启用的副刊编辑是 当时正以惊世骇俗的性言论名声大振的原大陆《文汇报》编辑施 国英，该报明确地将发行对象对准数量可观的大陆读者和作者。 这个报纸还办过澳洲华文界有史以来气派最大的世界华文文学有 奖征文，最高奖金达二万澳币。

这时候的大陆留学生也已改变身份成了澳洲新移民，并且已 经走过了一段平平静静踏踏实实的路，为重建家园打好了基础。

《自立快报》的《大地》副刊上，涌现出了一批澳华文学史 上极为重要的新作家，李明晏、田地、王世彦、张劲帆、施国英、 朱大可以及笔者黄惟群等。需要注释的是，这些“新”作家其实 都是名副其实的“老”作家，在艰难创业的最初日子，他们以为 自己已经变换观念从此投笔从戎，但实际不过是经历了一场意气 用事的文化冬眠。这些人早在赴澳前都已有了自己的成绩。他们 对文学的尊敬是和载他们飞过太平洋的飞机一起抵达澳洲的。他 们一亮相，就以成熟的文学姿态，让读者刮目相看。

张劲帆，一位对传统文学一丝不苟的承接者，即使如此，新 的生活也使他在自己的小说中加上了被澳洲感染的跳跃音符，文 章活泼可爱不少；深深恋上《情人》、对杜拉斯忠贞不贰的王世彦， 以她良好的感觉、优美的语言，一次次风骚地煽动着文学诱惑，

3521 **偏见集**

眉飞色舞地将杜拉斯含而不露、铅一样沉的情感演化成了一个个 甩出去的迷人媚眼；快枪手田地似乎根本不用喘气，一篇又一篇 地抛出他的小说，且频频变换着小说的结构和叙说方式，看得人 眼花缭乱；擅长故事的李明晏轻而易举地制造出一个又一个戏剧 冲突与悬念，引得胃口大开的读者老惦念着下一道美味佳肴；施 国英以其干净的文字、老辣的语调、不懈的勇气再度面世，展示 了一个不同于“二八论”的姿态；惊世骇俗、标新立异的朱大可 则再次琢磨起新观念，用诗一样美的语言和节奏讲述了雷锋故事 的另一个版本；黄惟群则以形象的描写创造了一个个让人难忘的 出神入化、引人入胜的细节和人物……

梁羽生、刘真、冰夫等德高望重的真正老作家，也在《大地》 副刊出现了。

然而，由于各种因素的不断变动，大约1996年起，澳华文 学的阵地最终还是集中到了《东华时报》。那是一张周报，是几 个大陆文化人包括作家一起创办的。这张报曾经办得风风火火， 但终因经济实力不济，最终落到了马来西亚地产商李伟林手中。 由于新老板经济实力雄厚，宽厚待人，热爱文学艺术，报纸日趋 稳定。报社聘请了具有澳洲高学历的博士生、硕士生(起码也是 学士)担任编辑，这些编辑中英文均为出色，一律大陆背景，都 具敬业精神。报纸开办了两个文学版：一是千字专栏版，一是小 说、散文版。此外还开辟了艺术长廊版和人物专访版等，其中大 量涉及文学艺术，涉及作家、画家、音乐家。很快，大陆背景为 主的作家以及李承基、黄雍廉、江静枝等老移民作家都被吸引过 来，最具实力、最受欢迎的作者都愿在此报上发表作品。编辑的 配备和作家的加入，使所有关注文学、关注新移民动向的目光都 集中到了这张报上。一片繁荣。

**第三辑海外文学及其他**I 353

《东华时报》基本实现了在澳华文学的“一统天下”。 2001年底，《东华时报》突然宣布停刊。

继而，五六家华文日报和周报开辟了文学园地，势均力敌地 将澳华文学的作品和作家分成了五六份。

澳华文学的历史，就是随着这些报刊的兴衰起落一步步走过 来的。

无论如何，澳华文学史已再不用抓壮丁般地抓一位洋人来填空。

四

澳华文坛至今还没出现通俗意义上的大作品、大作家(之所 以说“通俗意义”,是因作家、作品名誉上的大和实际价值的大 往往不成正比),或许将来会出现，但将来会不会是将来的事， 目前来说，澳洲已有一个任何地方都没有的密度、比例、实力、 创作热情都非同小可的作家群，这个群体产生的作用，在宽度和 广度上，是一两个大作家、大作品远远取代不了的。

看一幢房子可从不同的角度看，从不同角度看出的效果完全 不同。大作家、大作品尽管试图全方位地看，但也仅是“试图”, 其中不仅关系到个人能力，还关系到无论如何归根结底大作家还 是站在他个人的角度来看的，投射的是他个人的目光。

这本集子集中了澳洲优秀作者们的优秀作品，从个别看，每 个人都在自己的条件下看房子，但从整体上看，他们却不仅前后 左右地看，还上面下面地看，不仅看了房子的外部、房子的内部， 还看了房子四周的环境：一草一木、一狗一猫、一片云彩、一缕 霞光……更妙的是，他们中的一些似乎根本没在看，但最终反映 的却还是这幢房子。

354 **偏见集**

没有刻意，没有造作，自然而然。

丁小琦的语言生动，机智，形象，富有弹性。她的《愤怒的 水壶》是一次偶然相遇的早锻炼中，蹦蹦跳跳时对你随口说出的 一个有声有色的故事。她的写作非常专业，用一只水壶做道具， 技巧地、淋漓尽致地表达了她和洋人斯蒂芬之间存有的差异。

曾以《女贼》闻名中国的“老”作家李克威在澳洲新鲜空气 的洗涤下，忍不住暂将他的老夫子气撂置一边，也来时髦地谈谈 《怎样才能活得更潇洒》。读他的文章，你会想到冰冻三尺非一日 之寒。他记忆中储藏的唐诗宋词以及历史、政治、文化知识，似 乎不是几个麻袋就能轻易扛走的。

具有深厚文化底蕴的阎立宏，一早让人领略了他在侦探小说 创作上的未来大师风采，却在《屋顶上的入侵者》中有情有义有 趣有味地写了一只小动物，从中不难感受他的素养、心境，抑或 一部分有染于澳洲文化的可敬可爱的理解、宽容、仁爱精神。

徐家祯的创作风格细致，周详，平实。他一早已得天独厚地 融入了主流社会。《邻居之死》中，他写出了人与人间以及人与 社会间准确关系的确立，最后因邻居之死所发出的感叹之苍凉， 则是完全超越个人意义的来自生命本身的苍凉。

评论家张奥列禁不住诱惑也来插足文学创作，他敏锐的目光 牢牢落在异域文化造成的异样效果，《未成年少女》写出了一个 趋于成熟的少女对母国传统观念的反叛，也写出了这个年轻生命 在完全不同的天地中充满生机的深深呼吸。

凌之向来的特点是感情真实，没有矫情，叙说简洁不花不哨， 文字精练浓缩挤不出水分。这些特点在她的《手术》中已全部具 备，读完之后，相信你会对她产生一定尊敬。

毕熙燕总是声情并茂、夸张地讲述她的一个个故事，她的声

**第三辑海外文学及其他**I 355

调往往提高八度，却又总能起承转合、抑扬顿挫处理得当。这里， 她写的是热衷于花园建设的澳洲人的《周末劳改犯》生活。

千波是澳洲提笔最早、执笔最持久的作家之一，笔墨涉及各 个领域。《绿蜥蜴咖啡室》中，她一改通常的写实风格，娴熟自 若地运用具有现代特色的文字、语气、手法。主人公“我的心中 只有我自己”,什么都看不惯，都讨厌、鄙视、憎恨……这也许 也是品种外植后的现象反映之一。

吴棣曾以许多小说在澳洲文坛留下了不凡声响，一些细节甚 至为人津津乐道。他在《悉尼艺术家广场的兴衰》中，凭着文学 修养和亲身经历，写出了在悉尼求生的画家们的甜酸苦辣。

文学追求执着的沈志敏在与移民局打交道的岁月里，一次次 以其丰富的想象能力，想象出了一个个应付官老爷们的《绝招》; 却在生活安定之后，忽又成了一头象征澳大利亚的袋鼠，活灵活 现地表现起袋鼠的思维和袋鼠彼此间惊心动魄的《搏击》。

林茂生的一组《天涯游子》文学性颇强，短短小小，却洗练、 凝厚，刻画了艰难创业者的心境，时隔多年一幕幕场景依然给人 带来沉思。多才多艺的江健宁是文学道路上值得骄傲的率先起步 者，这本集中的《美丽的童话》不过是她再拾旧业后的一次小试 牛刀。闻涛用他的《情人节的玫瑰》书写了一份缱绻柔情，却同 时，这份柔情中又裹带一份新生活所给予的无奈凄伤。中华文化 根基扎实的刘放，例外地说了一个不无新鲜的《西贡小姐》的故 事。朱文正的《萍踪侠影在澳洲》让人再度想起那些初到的岁月 中刻骨铭心的孤独。也许因为悉尼提供的环境与气氛，《离婚的 女人们》向小雨倾诉了她们不轻易外泄的离奇经历和体受。莫梦 的《六合彩》一波三折，揭示的是每个人都曾做过的梦。报告文 学好手王晓雨在他的《守墓人》中成功地运用了典型的欧 · 亨利

356 **偏见集**

手法。君达以她丰富的想象力和天生的文学气质构思了一幢稀奇 古怪的《老屋》。马世聚在他的《做爱与梦想》中运用了极为独 特的写作手法。辛夷楣以她一贯的平稳写下了《怀特一家和我》 的美好感情。梁正敏锐的目光一早已注意到了我们下一代的变化， 问了那么一声《我们的孩子怎么了》。处于恋爱旺季的美女作家 苏玲的《沉香记》,则于爱情的道德观和灵魂需求的搏斗中进行 了一番美丽的挣扎。内才和相貌一样漂亮的西贝，构思技巧同样 漂亮地写下了《愤怒的蜥蜴》。诗歌领域中取得丰厚成绩的欧阳 昱，饭后百步走出他的洋人诗歌圈子耐人寻味地写了一头《北方 的狼》……

抗凝是个异数，她一上场就让大家愣了愣。在澳华文学差不 多已和现代派文学挥手再见时，她的《天黑之前回家》忽以耀眼 的摩登身姿飘飘忽忽地走过舞台。这篇小说的成功已完全超越了 它的故事，而在于她身姿一样飘忽的语言——难以确实捕捉，却 确实优美诱人；它的成功之处还在于隐藏在飘忽语言下的深深的 伤感，这伤感也可以说是环境变动而引发的对生存价值的天问。

夏儿也是个异数。如果说抗凝的感觉是飘忽的、难以捉摸的， 那么夏儿的感觉则是朴素的、真切的、握在手里可被实实在在感 觉到的。她的艺术感很好，在诉说一个艺术家追求艺术真谛的故 事《巴黎之火》时，不经意间将艺术天分流露在了字里行间。这 位女作家以后来居上的形象提醒大家：澳华文坛的格局还没定型； 澳华文坛还有足够的后劲；澳华文坛随时可能意想不到地冒出一 个、两个，甚至一批、两批让人不敢轻视的真正具有文学气质的 作家。

**第三辑** **海外文学及其他** 

I 357

五

回望大陆文学，总有那么种厚重感，不管就作家、作品的深 度思考、文化底蕴还是就作家、作品所展示的每一个具体写作手 段，都扎扎实实地让人不能不起敬。但是，如果你稍稍醒一醒神 往后退一步，尊敬如故的同时，你会遗憾地发觉这种厚重后面所 暗藏的极大的，甚至是致命的才能浪费。这种才能浪费的具体体 现就在于那些一浪一浪掀起的起哄、抢购式的集体涌动。

伤痕文学、知青文学、寻根文学、改革文学，或许还有“进 军诺贝尔文学”,每种“文学”出现，总有那么些急于求成、急 功近利的人蜂拥而上，唯恐自己被排斥在主流之外。名家崇拜也 如此，海明威热、马尔克斯热、杜拉斯热、昆德拉热……每一股 “热”的出现，总有那么些人力尽模仿，完全无视“出息”的有无， 尽力成为小一号、小二号甚至小无穷号的海明威、昆德拉、杜拉 斯、马尔克斯，哪怕只是搭到一点边也能心满意足洋洋得意地昂 起阿Q 式的头。

他们原本完全可以成为优秀作家。

“一犬吠形，百犬吠声”,任何一种集体性涌动中隐含的一定 是大量的盲目，一定是自信的匮乏、个性的消失。一个追赶浪潮、 在浪潮中折腾得起劲的作家，固然可得一些暂时性的掌声和不算 高贵的赞扬，可最终结局只能是在浪潮中丢失自己，将自己的天 分极为可惜地浪费掉。

人的天分是与生俱来的。作家唯一应该追求的只有自己的天 分。个人天分充分发挥的唯一途径就是感觉自己、认识自己，开 掘一个不同于任何人的真正的“我”。“一花一世界，一叶一如来。”

358 **偏见集**

你就是你，你所能达到的顶峰，只能是将你的天分充分开发出来， 在天分的最高点上用自己的脑袋说自己的话。那一刻的你才是最 美最动人的，甚至可能美过动人过你曾试图追赶的那些人。

就文学的本质中不可或缺的自然、真实、独立个性而言，澳 华作家存有一定优势，这里不存在起哄抢购追潮式的集体涌动， 这里也没任何政治、文化的框框需要遵守，即便以往约定俗成的 道德观和思维习惯也早已在此受到粉碎性打击，至于母国的社会、 环境、风俗、传统、舆论，在这也早已不再具有以往的功能。这里， 每个人都在用自己的方法、自己的语言描绘自己高灵敏度的感官 天线的真实接收。不管是新作家还是老作家，都开始使用“牛初 乳”般纯净的健康营养思维与语言，有意无意，他们首次或再次 尝试了文学“初夜”所能给予的快感。这种快感是一声长叹后“原 来如此”的大彻大悟的感慨!

一切，也许得归功于澳洲这块土地的给予。从踏上这块土地 开始，人们就越来越明确地感觉到这块土地上飘逸的一份随意， 感觉到这种注重个性发展的随意的不可抗拒的魅力和影响，感觉 到这种随意中透发的真实性与心灵的最初距离。这功劳也得归功 于这里发稿容易，这里既没有来自编辑部的修正“涂改液”,也 没他们发出的导向性暗示。当然，这些因素在为创作所需的个性 想象力开辟一条必要之路的同时，也不尽如人意地为作家放松自 己的写作要求开了方便之门，一些应被扔掉的垃圾也被当作精华 吸收进来。

如果说，这本集子中还能看到一些大陆文学思潮与写作手法 的承继的话，那一定是在一些“老”作家身上，尽管环境的变换 使他们这种过期的推崇与追求已经只剩星星点点。

**第三辑** **海外文学及其他** 

I 359

六

这本集子中的作家们不管是老是新，差不多个个都有自己的 骄傲。一半作者已有自己的著作，有作家出版社出版的，上海文 艺出版社出版的，皇冠出版社出版的，明窗出版社出版的……几 乎一半以上的作者在中国大陆、台湾、香港，以及北美地区，捧 回了这样、那样的重要文学奖项，诸如“世界华文文学奖”“福 建文学奖”“鸭绿江文学奖”“皇冠文学奖”“联合文学奖”“‘中央’ 日报文学奖”“明报报告文学奖”。而这本集子中的所有小说、散 文、随笔、诗歌都曾在中国大陆、香港、台湾重要报刊杂志上发 表过，诸如《收获》《小说界》《十月》《“中央”日报》《明报月刊》 等等。

还得特别提一提的是，澳洲华文文坛还有一股不同寻常的诗 歌力量，这股力量越来越兴旺蓬勃。这里有几个活动频繁的诗社， 与世界其他地区的诗人和诗会也有不断的交流。这股力量所拥有 的真正实力，在西彤、冰夫、欧阳昱、西贝、雪阳夫妇、施国英、 方浪洲、塞禹的诗歌中可见一斑。

作为这本集子的编辑之一的我在这本书即将出版之际所感到 兴奋的是，我一直因澳华文坛的作家和作品之特色没被广泛普遍 了解而深感痛惜，今天，终于有了这个机会。

希望得到谅解的是，在这难得的机会中，我责无旁贷地充当 了一次具有一定倾向的辩护律师。还希望得到谅解的是，写这篇 文章时，所有稿件都早已不在身边，凭的只能是记忆和印象，因 此，难免有不妥之处。

甚感遗憾的是，一些优秀的澳华作家(包括移民澳洲的港台

360 **偏见集**

作家)一时无法联络(一些经常不在澳洲),不然的话，他们的 作品将使这本展示整体力量的集子更具色彩，更趋完整。

(易题为《崛起的澳洲华文文学》,刊于《华文文学》2009年 3月，总第92期)

**图书在版编目** **(CIP)** **数** **据**

偏见集/(澳)黄惟群著.—海口：海南出版社， 2016.9

ISBN 978-7-5443-6741-7

I.① 偏… Ⅱ.①黄…Ⅲ .①文艺评论-文集 IV.

①I06-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第208015号

**偏见集**

**作** **者** (澳大利亚)黄惟群

**责任编辑** 熊 果 **文字编辑** 伏爱兰

**印刷装订** 三河市祥达印刷包装有限公司 **读者服务** 武 铠

**出版发行** 海南出版社

**地** **址** 海口市金盘开发区建设三横路2号

**邮** **编** 570216

**电** **话** 0898-68567077

**网** **址** http//www.hncbs.cn

**经** **销** 全国新华书店经销

**出版日期** 2016年9月第1版2016年9月第1次印刷 **开** **本** 880mm×1230mm 1/32

**印** **张** 11.5 **字** **数** 280千

**书** **号** ISBN 978-7-5443-6741-7 **定** **价** 29.80元

|  |  |
| --- | --- |
| ISBN 978-7-5443-6741-7 |  |
|  |  |
|  | 【版权所有请勿翻印、转载，违者必究】  如有缺页、破损、倒装等印装质量问题，请寄回本社更换 |