

成为小说家

谢有顺 著

课外借

山西出版传媒集团



北岳文艺出版社

BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

我喜欢听谢有顺说话、讲课，举重若轻，出语不凡，庄重而幽默，天然地能聚集众人的目光。他的才华是贯通的，通文学，亦通人世。书中这五篇演讲，对小说写作的理解，如此精细、详备、通透。我不止一次听作家们说，谢有顺是真正懂写作的甘苦和秘密的，读他的书，对自己的写作有很大的启发。很多评论家谈文学，似知其门而未知其奥，但谢有顺积之厚则发之深，广议博考，卓然成家。能让作家敬重的评论家不多，他肯定是其中至为重要的一位。

——贾平凹

上架建议：文学评论

ISBN 978-7-5378-5338-5



9 787537 853385 >

定价：39.80元

成为小说家

谢有顺 著

山西出版传媒集团



北岳文艺出版社

BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

成为小说家 / 谢有顺著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2018.1

ISBN 978-7-5378-5338-5

I. ①成… II. ①谢… III. ①小说创作—创作方法—文集 IV. ①I054-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 214916 号

书 名 成为小说家

著 者 谢有顺

策 划 续小强

责任编辑 左树涛

书籍设计 张永文

印装监制 巩 璠

出版发行 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社

地 址 山西省太原市并州南路 57 号

邮 编 030012

电 话 0351-5628696(发行部)

0351-5628688(总编室)

传 真 0351-5628680

网 址 <http://www.bywy.com>

E - mail bywycbs@163.com

经 销 商 新华书店

承 印 者 山西人民印刷有限责任公司

开 本 787mm × 1092mm 1/32

字 数 120 千字

印 张 6.75

版 次 2018 年 1 月 第 1 版

印 次 2018 年 1 月 山西 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5378-5338-5

定 价 39.80 元

目 录

第一讲 从长篇小说讲起 / 〇〇一

第二讲 写作的几个关键词 / 〇三九

第三讲 从俗世中来，到灵魂里去 / 〇七五

第四讲 小说的雅俗调适 / 一三五

第五讲 人心的省悟 / 一五五

后 记 / 二〇七

第一讲 从长篇小说讲起

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

有一种人天生就是小说家，而有一些人可能天生就缺乏写小说的才能。有时候，我读一本小说，会替作者着急，因为里面有些细节好像不该是那么写的，也是不能够那么写的。写小说当然是与个人天赋有关，但也不尽然，尤其是写长篇小说，除了和天赋有关，

还跟其他因素密切相连。比如，写长篇小说可能跟作家的身体状况有关，像鲁迅，很难写长篇的作品，我猜这可能跟鲁迅患有结核病有关系，而且以他那样的脾性，怕是很难有坚持较长时间的写作耐心。又比如当代作家，像格非，他的作品篇幅都是较短的；而像莫言，他的作品篇幅通常是很长的。余华在一篇文章中写道，一次咳嗽或感冒都有可能影响到一部长篇小说的写作。各位在写作过程中，应该都有这方面的感触。身体状况不好，一次感冒就可能把写作的“气”中断了，或者窒塞了，出来的作品就不那么有气势，不那么浑然天成。

很多因素都在影响小说的写作——但我觉得这些都不是最核心的问题。

小说有长、中、短的区别。我个人认为，影响短篇的核心要素是场景，所以短篇小说很难写出一个人完整的命运起伏，它只能写出有关这个人的命运或者某个事件的横断面。如果这个横断面切割得好，可能就是一个很好的短篇。中篇小说的核心要素是故事。近几十年来，多数中国作家的成名作都是中篇小说，讲故事的能力在其中起着重要的作用。而影响长篇小说的核心要素是命运。一部长篇小说如果不能写出一个时代里的人的命运感，这部长篇小说就很难说是成功的。

我知道这个时代已经进入一个长篇小说写作的时

代，短篇小说和中篇小说的辉煌时代似乎正在过去。现在一些年轻作家，一开始就以长篇小说引起大家的关注，可见小说的格局正在发生大的变化。但无论怎么变，我想，一些小说观念的辨正还是有价值的。最近我读了一些书，也在深思小说这一概念，它究竟应该包含哪些内容。

我的思考未必成熟，但这关乎我对小说的基本理解。

还原一种俗世生活

我准备讲两个大方面的问题。

首先，小说要还原一个物质世界、一种俗世生活。在中国，自古以来就是诗歌发达，小说不发达。小说和诗歌之间的差异究竟是什么？这背后牵涉到中国文人对物质世界和俗世生活的基本态度。

小说是活着的历史。当我们在探究、回忆、追溯一段历史的时候，历史学家告诉我们的历史，往往是规律、事实和证据，但那一段历史当中的人以及人的生活往往是缺席的。小说的存在其实是为了保存历史中最生动、最有血肉的那段生活，以及生活中的细节。在这方面，小说和诗歌之间，有着很大的区别。诗歌重性情、胸襟、旨趣的抒发，所以诗在中国是一种庄重的文体，而小说却是渺小的、不入流的小技和末流。

小说的“小”指的就是渺小，而“说”跟古代

“喜悦”的“悦”是一个意思，小说的字面意思就是小小的能让人高兴起来的事物。小说文体的起源并没有诗歌那么庄重。诗歌有其自身的性情要抒发，它没有必要去还原一个物质世界，但小说有这样的使命。诗歌往往是不及物的写作，它可以不对一个真实的物质世界或生活世界做具体的描绘，其主要目的是为了表达诗人的性情。比如，“欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜”，你读完这首诗，并不明白西湖是什么样子的，诗人并不重在表达西湖是什么样的，他要说的可能是西湖以外的东西。“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”，你读了这首诗，也不知道三峡是什么样子，但你会知道诗人当时是怎样一种心情。还有，你读陈子昂的《登幽州台歌》，“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”，读完之后，幽州台是什么样子的，你也无从得知。诗人重在表达和抒发他那个时刻的心情、性情，并不重在还原和描写一个生活世界、物质世界。

小说像诗歌这么写就不行了，小说的读者普遍会对你笔下所写的生活做必要的还原和追问。《红楼梦》里写到了大观园，读者自然就会对大观园进行一个又一个的考据，甚至做一种物理学意义上的还原。直到今天，“红学家”都还在考证，这个大观园究竟是在北京、河北还是苏州。甚至“红学家”中还有人去研究大观园里到底有几重门，通过几重门就可知道，小

说写的是不是皇宫里的事。我有一个朋友就专门从元春的生辰八字的漏洞中，考证出《红楼梦》的作者不是曹雪芹。诸如此类的考证，表明读者对小说所写的物质真实，是会计较的，他会通过物质还原的方式，来审核作家笔下的现实世界到底是怎么一回事。我们读鲁迅的小说，他写了茴香豆，那些到绍兴旅行的人，就会想吃一吃鲁迅所写的茴香豆。你在小说中不能抽象地写茴香豆，你的描写必须是可以被还原、可以被现实生活所审核的，这是小说和诗歌之间一个很大的不同。

诗歌重在抒发个人的性情，而小说有一个物质的外壳，这是小说这种文体最基础的方面。

我们读历史著作时，会明白明代、清代是一个什么样的社会，有什么样的制度和什么样的官品阶级，但我们很难通过历史学家的讲述，真正明白明清时代的人是怎样过日常生活的，他们穿什么衣服，唱什么戏，吃什么样的点心，用什么样的器物，等等，这些都是在历史著作中不容易读到的。小说能补上历史著作中所匮乏的当时的生活脉络、生活细节，从而使历史变得更真实、丰满。有论者说，小说比历史更可靠，马克思就说，自己从巴尔扎克的小说中所了解的法国比历史学家笔下所描述的要丰富得多。莫洛亚在分析托尔斯泰的《战争与和平》时也说，没有任何历史文献会像托尔斯泰那样去描写一个皇帝，皇帝的手又小

又胖，像“又小又胖”这样的词汇，在历史文献里肯定是不会出现的，但它会出现在小说里面。小说就这样把历史著作所匮乏的肌理和脉络给补上了。

为什么说诗歌比历史更永久、小说比历史更永久？就在于文学可以保存历史的肉身部分。

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

但在中国，小说一直是被藐视的文体。尽管早在一九〇二年，梁启超就发表了那篇著名的论文《论小说与群治之关系》，把小说当作改造社会、启蒙民众的一个重要的文体。但在现代中国，在鲁迅开始写小说之前，中国小说一直是不入流的文体，在古代，写小说的人更是被人看不起的。四大名著中没有一部的作者是没有争议的，可以想象，这四部伟大的作品，肯定是出自当时有才华的文人之手，但到现在都无法确证作者是不是罗贯中、曹雪芹等人。在那个年代，就算写了小说，也不敢对外说，好像这是一件丢脸的事情似的，唯有写诗才是摆得上台面的高尚的事情。

很多人不明白，何以二十世纪的文学巅峰要以鲁

迅为代表。这就要回到当时的历史语境中去，鲁迅是真正把中国的小说从一种渺小的文体壮大成重要文体的奠基者，在此之前，小说是没有多大的文体地位的。等鲁迅写完《呐喊》《彷徨》中的二十几篇小说之后，小说才开始成为重要的文学样式，写文艺小说的人才开始多起来。一九二五年以后，有大量的人在写小说，鲁迅又不写小说，改写杂文了。鲁迅这个人了不得，他成功地把一种文体变成重要的文体之后，就不再写这种文体了，他又接着把杂文这种轻浅的文体给发展起来了。

鲁迅的一生，无论在文体上还是在思想上，都不重复自己，他的精神体量是很大的。

其实，中国之所以重诗歌，不重小说，这是有原因的。这个原因我刚才说了，诗歌是用来表达“我”的性情、胸襟和旨趣的，而小说呢，是在讲述别人的故事。中国的小说脱胎于说书和话本，它讲的都是别人的故事。而从中国文人的观点看，一部文学作品，它必须要有作者自己开阔的胸襟、气象，才算是文学最高的境界。如果一部文学作品说的都是别人的事，那就是不入流的，这是小说一直处于很低的地地位的隐秘原因。《红楼梦》的地位之所以会比其他几部名著高，有一个很重要的原因，《红楼梦》带有诗性和自我表达的成分，它不完全是讲别人的故事，它也是作者的自我写照，这跟《三国演义》《水浒传》《西游记》

是不同的。《红楼梦》算得上是中国第一部真正的文人小说，它也确实是作者的半自传性作品。

钱穆曾专门做过研究，他说中国古代那么多的文人和诗人，几乎都不写自传，也不要别人为他写传记，为何？传记文学是二十世纪才开始从西方传进来的，胡适写的《四十自述》，是比较早的自传性作品了。胡适从二十世纪二十年代开始，就到处劝人写自传，目的正是希望能以此为史家留下点有用的、真实的材料。他劝过林长民、梁启超、梁士诒，也劝过蔡元培、张元济、陈独秀、高梦旦等人，但其中的多数人，都未及写出自己的个人故事就辞世了，为此，胡适一直“引为憾事”。胡适在《四十自述》的序言里说：“我们赤裸裸地叙述我们少年时代的琐碎生活，为的是希望社会上做一番事业的人也会赤裸裸地记载他们的生活，给史家做材料，给文学开生路。”——“给文学开生路”云云，当然是和当时的文学环境有关，多少有一点夸大其词了，但基本意思我们还是可以理解的，那就是若连作家都不太愿意写自传，很多材料便无从留下来。

可是，为什么古代的文人不写自传，也不要别人给他写传记呢？钱穆说，古人的诗歌就是他们的传记，所谓“诗传”。当我们读《李白全集》《杜甫全集》，就能知道李白、杜甫他们喜欢什么，他们交什么朋友，他们的爱好、胸襟、旨趣是什么，他们的追求和人生境界是什么。读他们的诗就可以想象他们的为人。这

一点，读小说恐怕就很难。读了《红楼梦》，你也许可以了解曹雪芹的性情，但读《三国演义》你却未必能了解作者的真实心境。

所以，小说家是需要传记的，但诗人不需要，他的诗歌就是他的传记。

在中国文学的等级中，讲别人的故事并不是高明的写法，就是到现在，我们也必须承认，最伟大的小说无不带有自传性质。那些伟大的小说，几乎没有一部不是带有作者的自传影子的。好的小说，同样也要说出作者这个人，所以，我们经常把那些伟大的小说称之为诗，说《红楼梦》是诗，《追忆逝水年华》是诗，这就表明小说的背后要有作者的性情。

小说还是精神的容器

小说在二十世纪后开始变得发达，这固然和现代分工细化、市民社会崛起、现代媒体兴起等原因有关，例如一九〇五年以后，中国取消了科举制度，有很多人没有办法去考科举，就都转过来写小说。清末民初的小说繁荣，跟这些因素是有关系的。我说这个的意思是，小说有自己独特的文体边界，它确实跟诗歌不同，它必须能真实地描写和还原一个生活世界和物质世界。

但如果小说光具备这个方面，绝对称不上是好的

小说。除了物质的还原，小说还必须是精神的容器。说到底，小说还要解释世道人心、探索人性，为人类的精神做证，这是小说深度方面的区别。

从这种小说观念出发，你就能看出张爱玲和苏青的区别。在俗世生活方面，张爱玲写得细腻，苏青也写得很细腻。苏青为什么不如张爱玲？就在于张爱玲在俗世生活的描写后面，还建立起了她对人性、对世界的基本看法，她写的虽是物质和俗世，背后却有精神的探索、心灵的跋涉，这些是小说更内在的一面。好的小说里，那些看起来是物质的描写，也可能藏着作者很深的思想。像曹雪芹笔下的大观园，卡夫卡笔下的城堡和地洞，鲁迅笔下的未庄，沈从文笔下的边城，你说这些是物质世界还是精神世界？

大观园、城堡、未庄、边城可能是一个物质世界，但同时也是一个精神世界——伟大的作家总是能够把他笔下的物质世界精神化，使它们成为心灵和精神的容器。

昆德拉把小说家分成三种，第一种是在复制这个世界，比如像巴尔扎克这种，确实能很精微地复制一个波澜壮阔的世界；第二种是解释这个世界，像法国的新小说派作家罗伯-格里耶、克洛德·西蒙，他们在不断地解释人和世界的关系；而最伟大的小说家应该是第三种，创造一个新世界——他不仅创造一个物质世界，也创造一个精神和心灵的世界。刚才所说的小

说最重要的两个方面，一是对物质的还原，一是对精神的探索，好的小说写作，无一不是这两者的综合——小说必须有结实的物质外壳和对生活世界的描绘，同时也必须是精神的容器，能够装下那个时代的人心里所想、所期待和所盼望的。

好小说必须是物质和精神的综合。

我读小说，喜欢那些生机勃勃的对物质世界的描绘，同时也喜欢在这个世界背后看到那条长长的精神探索的影子。好的小说往往是以实写虚的。像《红楼梦》，它的每一个细节、场面、人物关系，都是可以落实的，但当你看完整部《红楼梦》，又会觉得它不仅有着实在的物质生活的描述，还有非常虚的精神生活的描述。从实到虚，这是伟大小说所共有的一个特点。《红楼梦》之所以比《金瓶梅》伟大，就因为《金瓶梅》太实了，没有多少超越的成分，而《红楼梦》是从最实的地方开始，一直写到了一个巨大的虚，它确实完成了从物质到精神的综合。这样的综合，就是我个人信赖的小说观，解决了这个观念问题，我再提出一些具体的问题来和大家探讨。

建立写作的根据地

我要接着讲关于小说写作的四个要点。

第一点，要有自己的写作根据地。

由于小说是建筑在非常实在的物质世界和精神世界的基础上的，读者就必然会追问你笔下的材料、故事以及情感是从何而来的，所谓根据地，其实就是要找到这些材料和情感的落实地。小说家要扎根，要有自己的根据地，要让自己的经验和材料有个基本的生长空间。好的小说家大都有一个自己的写作根据地，这个根据地，可能是地理学意义上的，也可能是精神学意义上的。

这令我想起福克纳的一句话，他说，他的一生都在写他那个像邮票一样大小的故乡。

但在中国有一个很奇特的悖论，很多人忙于写百年史或者家族五代史，写时间、空间跨度很大的小说，却缺乏能从很小的开口把生活挖得很深的作家。在我的记忆中，一个好作家，往往不是那种动不动胸怀世界的，而是由很小的开口进去后再写出来的作家。像鲁迅的小说，基本上是他故乡发生的故事，沈从文的如是，莫言的如是，苏童的如是，史铁生的如是，贾平凹的也如是，而余华写得最好的小说，也是跟他童年有关的小镇生活。童年的一些记忆像烙印一样，深深地烙在这些作家的写作中。边城之于沈从文、高密东北乡之于莫言、商州之于贾平凹、地坛之于史铁生、香椿树街之于苏童，都有地理学和精神学的符号意义，这不是偶然的事情。一个作家的经验和处理经验的能力，必然是和他的童年记忆、少年记忆有关。

西方作家格林说过，一个人在二十岁以前，他的写作风格基本上已经形成了，此后一生的写作无非是在回忆他二十岁之前的经验和生活。这话是很有意思的。在一个人的成长史上，必然有一个地方是你最熟悉的。有了这样一个扎根的地方，一种真正的写作就开始了。

很多作家的写作是跟着时尚、潮流或媒体的议论走的。大家都在写时尚生活的时候，他也写时尚生活；大家都在写都市情爱故事的时候，他也写情爱故事；大家都在写历史小说的时候，他也写历史小说。他可能从来没有自我追问过，我熟悉这种生活吗？这样的一种体裁，给过我触动或让我留下过深刻的记忆吗？当代作家不能一直追求如何向外放，而是要学习向里收，不是要向上找什么，而是要稳稳地向下扎根。包括从二十世纪八十年代走过来的小说家，可能都有这样的观念，就是很习惯到西方文学中找资源、找技巧、找一些新的东西。但经过这几十年的模仿和学习，中国小说应该向里收了，应该找一个属于自己的精神扎根的地方。

我为什么会有这样的想法？这和我最近的阅读有关。

我观察几个民族的小说原点，发现各个民族都有自己的小说，这些小说都有自己独特的生长方式。当我回到小说的起源点的时候，突然发现，小说的诞生，并不是各个民族彼此学习和交流的结果，它完全是在一个封闭的世界里自己生长起来的。日本的《源氏物

语》距今已经有一千年了吧，它比《三国演义》要早几百年，也比西方的《十日谈》早几百年，但你必须承认，这是一部伟大的小说。尽管《源氏物语》确实受到了中国诗歌的影响，在里面光是引用白居易的诗句，有人统计过就有九十七次，但它又的确是一部独立的小说。再如《红楼梦》的作者，我也不觉得他曾接受过外来文化的影响，作者几乎是凭空创造了这部小说，当然你也可以说他受到了明代小说的影响，但总体而言，影响并不是最重要的。可就是这样一部小说，我们至今读来依然会觉得它是一部现代小说，它的确是很现代的。《红楼梦》的开头——小说套小说那样的开头，到现在也还是经典。

鲁迅被称为现代白话小说的鼻祖，因为他的《狂人日记》开创了现代小说一种新的写作风格。虽然鲁迅自称，他之所以会有写小说的热情和实践，是因为读了百来十本翻译小说。但我觉得，影响鲁迅写作《狂人日记》的，绝不仅仅是一些翻译小说。

我们来看鲁迅《狂人日记》前面的那段引子：“某君昆仲，今隐其名，皆余昔日在中学时良友；分隔多年，消息渐阙。日前偶闻其一大病；适归故乡，迂道往访，则仅晤一人，言病者其弟也。劳君远道来视，然已早愈，赴某地候补矣。因大笑，出示日记二册，谓可见当日病状，不妨献诸旧友。持归阅一过，知所患盖‘迫害狂’之类。语颇错杂无伦次，又多荒唐之

言；亦不著月日，惟墨色字体不一，知非一时所书。间亦有略具联络者，今撮录一篇，以供医家研究。记中语误，一字不易；惟人名虽皆村人，不为世间所知，无关大体，然亦悉易去。至于书名，则本人愈后所题，不复改也。七年四月二日识。”这样的写法，就是放在今天，也还是极为现代的写法。这种写法，究竟是来自西方翻译小说的影响多，还是来自中国古代话本的影响多呢？我个人觉得，鲁迅受中国古代文学的影响，或许超过他受西方小说的影响。在古代的话本里，很多故事前面都有引子，然后才入话，用引子套出另一个故事，这就是所谓的中国套盒式的写法。这种写法现在看起来很现代，但我国的古人早就这么写了。

所以，写小说不一定要向外放，也可以回望自己的来路，从中寻找写作的资源。

有些小说家，一生都没明白自己究竟要写什么。但我以为，作家要像歌德所说的，认识到写作是独立和终极的。他必须有一个用他一生来辨析和书写的地方。普鲁斯特恐怕是最典范的，他的一生都在追问有关人生和存在的问题，他一直背负这个重担在写作。反观中国很多作家，他们迷信变化，而且一直在变，就是没有扎根，也无所坚持。以张艺谋做例子，他是一个很聪明的导演，从第一部电影到最近的电影，他不断地在变，但我觉得他心中是没有自己的电影主题的。他可能一直拍不出一部自己真正想要拍的电影，

才会一直在变。很多作家也被变化所迷惑，他们一直在寻找新写法、新题材、新的市场看点，却一直没写出自己想要写的小说。他们的写作，缺乏能真正容纳他们智慧、情感和心灵的根据地。如果没有一个地方能让他激动，没有一种生活能让他愿意付出一生的时间、精力和智慧去书写，真正的写作就很难开始。

张扬一种实证精神

第二点，要张扬一种实证精神。

我刚才说了，小说是对物质世界和生活世界的还原。这种还原对作家是有要求的，它要求作家在虚构的同时，也得做一点笨工作，花一点笨功夫。不知道在座的各位有没有这样的感受，现在愿意做笨工作、花笨功夫的小说家，真是太少了。有的小说家坐在书斋里瞎想，可能也会写出不错的小说，但是深究下去，这种小说在生活器物、人情风俗、情理逻辑等方面很可能漏洞百出。巴尔扎克说，小说是一个民族的秘史。这里所说的秘史，必然包含一个民族的文化、风俗、人情，你若不做基本的调查、研究，要写好它是很难的。

为何我特别强调实证精神、笨功夫，就是要让读者看出作家对自己所写的生活是做了研究，是写出了质感的。但凡大作家写的生活，往往是可以被还原的，这种可还原性就为小说的真实感提供了值得信任的依据。

信任是小说和读者之间不可或缺的契约。

当我读某些小说时，我会意识到，那个时代的人是不该穿那样的衣服，他那种身份的人不应该那样说话，话中也不应该用那样的词，或者小说里面写到的器物，不应该出现在那个时代，等等。这些小问题不注意，有时会瓦解读者对小说的基本信任。

看中国当代电影的时候，我也有同样的感受。

我看某些所谓的大片时，失望的时候多，有时还会忍俊不禁地笑。这并不是在笑导演没有表达出深刻的思想，而是笑导演在很多本不应该忽略的细部出了洋相。一个年代的人说的话，穿的衣服，吃的东西，都是有讲究的，如果你以庄严的形式复现一段历史，你就得在这段历史上花笨功夫，这样才能复现那段历史的基本面貌，恢复那一时期的生活质感。你要写某种久远时代的生活，你就必须先做一些笨工作，至少要读上几十部地方史、地方志、野史、传说，要对那个年代的一些基本情况做调查和研究，你才不会在细节上出大的漏洞。

但这一二十年来，作家们都过度地迷信虚构了，以为虚构就是任由自己胡编乱造。其实不然。必须牢记，小说的材料如果是不真实的，经不起推敲的，那么，伟大的灵魂也无从建立起来。

我看李安的电影《色|戒》时，就很有感触。看完《色|戒》，我深感张艺谋、陈凯歌这样的导演，和李安

的追求差得太远了。就小说而言，《色，戒》其实是一篇并不好的小说，至少张爱玲没有说清楚她想说的。何以李安能如此精确地理解张爱玲的内心世界？他不单理解了张爱玲，他在拍这部电影时，还最大限度地还原了那个时代的生活质感。我并不是说这部电影没有问题，它至少表明，李安愿意做笨工作。我读过他和龙应台的对话，他说电影里的电车是按当年的尺寸建造的，汽车车牌的尺寸也是按当年的尺寸做的。龙应台问他：那道路两边的梧桐树呢？他说：梧桐树也是我一棵一棵种下去的，连易先生家里那张打麻将的桌子，也是我花了三个月时间找遍海峡两岸和香港好不容易找到的，是那年代的东西，就连桌子后面的那个钟馗像，也是那个年代的作品。一个大导演在认真做这些看起来没有多少智慧含量的工作时，就表明他是一个不藐视细节的人。这样的专业精神确实值得大家学习。因此，《色|戒》里人物每一次细微的心灵转折，都交代得很详尽，并和那个时代的氛围结合在了一起。这部电影在专业精神的呈现上，比张艺谋他们耗费更多钱制作的电影，要认真得多。

李安这种注重实证精神的敬业态度，在小说界恐怕是不多见的。

前几天，我和格非在广州吃饭聊天时曾说，科波拉那个年代的人看他的《教父》，不是只看《教父》的故事，而是通过《教父》看那个年代生活的种种事象。

在这部电影里，连码头都是科波拉按照当年的尺寸建造出来的。福楼拜小说里的东西，如房间的摆设，柜子在哪里、床在哪里、钟在哪里，包括街道的转角，都是能被还原的，它们甚至像钟表的刻度那样精确。在当今这个过度迷信虚构的年代，这种物质的精确、细节的实证，还有意义吗？我是觉得太有意义了。

实证带来信任。

一部小说，如果没有可信的物质外壳，可能也就没有可信的灵魂和精神。王安忆曾说，她试图了解年轻一代写的小说，但她读完那些小说后，却产生了疑问。她说这些人把笔下的人物写得那么奢华、那么时尚、那么中产阶级，但这些人物的生计问题是怎么解决的呢？也就是说，保证他们过上奢华生活的那些钱是从哪里来的？王安忆说，一个作家如果不能解释清楚他笔下人物的生计问题，那么他所写的灵魂也不值得相信。现在很多年轻人写的小说里，人物都是穿名牌，出入大酒店，游历世界，过着奢侈的生活，但这些作家可能没有想过，人物的身份和收入够不够支付他过这种奢华的生活。如果作家不能很好地回答这个问题，他笔下的灵魂可能就是假的。

一个作家的写作，不能为了时尚而时尚，他写的必须合乎人物的身份，过度虚构会产生阅读上的不可信。一部小说之所以能让人看了之后感动，在于小说家和读者之间是有一种契约的，这个契约中最重要的

内容是读者觉得他所读的小说是真实的。如果这个契约被瓦解了，小说所塑造的所有生活、精神就都不可信了。王安忆说，贾宝玉和林黛玉他们不用考虑生计问题，是因为小说为他们设立了一个前提——他们出生在富贵家庭，过着锦衣玉食的生活，他们不必考虑生计问题，而可以专心写诗、专心谈恋爱。王朔笔下的痞子也不用考虑生计问题，因为王朔为他们设立的前提是他们可能继承了一笔遗产。如果小说中的人物既没有继承遗产，又没有出生在富贵家庭，他却过着富贵的生活，这种富贵生活就一定是假的，这种生活背后的人性和感情也是假的。

这就是小说写作不得不遵循的实证精神。

一部小说没有实证精神，读者对它的信任感一旦丧失，小说的意义也就荡然无存了。沈从文说过一句话，他说专家就是有常识的人。家具到了家具专家那里，很快就能判断出它是哪个年代的，什么材质的；丝绸一过丝绸专家的手，就知道它的材质和产地。这就表明，专家对这些事物有了常识。小说家也应该是生活的专家，应该精通生活的各个方面。你读《红楼梦》，会觉得曹雪芹无论是对平民生活还是贵族生活中的吃食、茶酒、婚礼、葬礼等等，写起来无不精细、传神，至今都还经得起历史学家的推敲，可见作者对他所写的生活是有常识、有专深研究的，他所写的，才经得起考据和还原。你也可以靠小聪明，靠各种讨

巧写作，但那些肯花笨功夫的人更有可能写出大作品。一个作家，与其写三部、五部毫无影响的作品，还不如把那些时间集中起来，实实在在地研究一段生活或者一群人，真正把你所写的生活写细、写透，把它写得经得起任何一个实证主义者的推敲，从坚实处做出大东西来。

我曾经问过一些年轻作家，你真觉得你写的那些小情小调、小情小爱有意思吗？你打算一辈子就写这么点事吗？它值得耗费你一生的智慧和才情吗？这样一问，很多作家都哑然了。其实，很多作家都有对写作意义的自我追问。确实，时代已经不同了，小情小调的东西已经不稀奇了，现在只要打开某个网站，里面尽是青年男女的情爱，而且很多年轻写手写得比很多作家都更精彩，更大胆。你和他们比什么？比胆量？比经历？我看都没有优势。唯独在比笨功夫上，年轻写手可能没有你有耐心，可能也没你有时间，这是你的优势。

我一直认为，大作家身上一定要有笨拙、朴素的东西，好小说要像大动物，貌似平静却积蓄着惊人的力量。

在这个时代，前进也可能是一种后退，笨也可能是一种智慧。

在中国，其实不缺写作题材，也不缺会讲故事的人，真正缺乏的反而是那种愿意在这种题材上面下功

夫的人。很多人在写历史，真正对历史下过功夫的人却很少。我读过二月河的小说，他的历史观有些是值得商榷的，但你必须承认，他对清朝的历史是下过功夫的。现在很多人写历史小说，动不动就让他的主人公带一千两银子上路，而他们根本不知道一千两银子有多重，能不能带得动，也根本不知道凭着所写人物的家境和身份，出不出得起这一千两银子，更不用说每个朝代银子的切割、交易都是不一样的。只要回到历史的细节，就会发现，很多作品都有不可忽视的漏洞，一个作家的知识累积是贫乏还是丰富，在这里马上显露无遗。

细节是小说写作不可或缺的部分，你不能藐视它的作用。有时候，一个细节的漏洞就会让人对整部小说的信任彻底崩溃。

我们都来回想下自己读小说的过程。你读到一个不合理的细节，就会有不想往下读的感觉，这就像人们看电影时，只要看到一些明显的漏洞，就会丧失对这部电影的信任一样。阅读是有契约精神的，要一直维持这一契约，并不容易，有时，一个细节所带来的破坏，往往比整体性的破坏更可怕。这让我想起很早以前的一件事，我的一个朋友和他做幼儿园老师的女朋友分手了，原因是，有一次他去她的学校找她，看到她在教小朋友唱歌、跳舞时，她的裙子上挂了串钥匙，他和她说过这事，可她一直不把钥匙从裙子上摘

下来，他就再也没有办法接受这个女朋友了——她裙子上带着串钥匙跳舞的场面无法从他的脑海里抹去。如此小的问题，都可能梗在感情中，甚至直接瓦解感情，可见，小说写作的细节问题也是不能轻忽的。

为什么中国的推理小说和侦探小说一直不发达？其实就是在实证上出了大问题，作者没办法使小说的逻辑和情节精密得经得起读者的推敲。读过《达·芬奇密码》的人都知道，这部小说肯定是虚构的，但小说中的每个关键细节都是真实的，包括里面所用的道具、人物、历史的时间都是真实的，它是由真实的细节构建起来的虚拟小说。

一部小说可以是虚拟的，但它所用的材料必须是真实的。

卡夫卡的小说里每个细节都是真实的，整部小说却是假的，人物也是假的。人变成甲虫，这当然是非常简陋的写法，但小说里的细节，如肚子太大被子滑下去，别人看她的眼神等，都是真实的。伟大的作家往往是有能力把假的写成真的，而拙劣的作家却经常把真的写成了假的。卡夫卡是把假的证明为真的，让你觉得那只甲虫和那只在地洞里听着外面动静的小动物是多么的真实。他通过一系列真实的细节，建构起了一个更大的精神真实。

有一些作家写的是一段真实的生活，但你读完之后却觉得那是假的，因为这些小说里的人物可能是真

的，历史也是真的，但细节是假的。只要细节是假的，年代和历史的真就变得无足轻重了。这就是笨功夫的重要意义。

细节问题，可以看出作家究竟在他所写的小说里花了多少工夫、花了多少心力。像前面王安忆说的生计问题，就是一个不能胡乱应付的问题。读《阿Q正传》，你会发现鲁迅对阿Q的生计交代得清清楚楚——他有没有钱，他住在哪里，他当棉袄、当裤子，到最后没有什么可以当了，就去偷萝卜……你必须一步一步把他的生计问题交代清楚，像他这种人就过着这样的生活。

我说过一个曾引发争议的观点：现在很多作家已经不会写风景了。当代小说里真的很少有写风景的了，似乎读者没有耐心读，作家也没有耐心写。这固然是由于时代阅读趣味的变化，但也可能是因为很多作家没有写风景的能力了——不会写风景，很可能是因为他们从来没有认真观察过风景。鲁迅笔下的风景描写，几句话就能让一幅苍凉的风景画横在我们面前，沈从文也有这种能力，他们是二十世纪中国作家中写风景写得最好的，都对风景、人物有精细的刻写能力。现在很多作家写风景，多是空话、套话，他们缺少对风景真实的观察。其实不仅是风景描写，在别的方面，风俗的、人情的、心灵逻辑上的，漏洞百出的事也是常有的，追问下去，都和缺乏实证精神有关。

我看过一部小说，作者为了表达一位诗人的愤怒，表达这个诗人与时代的决裂、与文坛的不共戴天，就说，这个诗人每天要收到很多报纸和杂志，他看都不看就扔到马桶里冲走了。谁能找到一个能把报纸、杂志都冲走的马桶呢？不能光顾着写愤怒，而忽视了这愤怒是不是能用这种方式表达。看完这部小说，我一点都不觉得这个诗人是愤怒的，只是觉得作家写得过于草率了，他居然可以如此武断地对待他的读者。

不仅小说如此，很多电影更是如此。像《无极》《太阳照常升起》《十面埋伏》等，导演对里面的细节处理极为专断、随意，明明是被啃过一口的馒头，到最后拿出来又是完整的。这绝非小事，因为从这个小细节中，就可以看出这部电影的制作者是如何藐视他的观众的。他们根本没把观众当回事。有专业精神和实证精神的导演，肯定不会在这样重要的细节上出问题。

现在，到了应该强调专业精神和实证精神的写作时代了。

贴着语言写

第三点，贴着语言写。

沈从文教导我们，写小说要贴着人物写。我相信大家都明白贴着人物写的道理，但我要加上一句，写小说还要贴着语言写。贴着语言写，你就不会忽视你

笔下哪怕一个简单的词。

我觉得，除了细节的漏洞，语言的粗糙和随意，也是当今小说存在的一个大问题。小说语言有它自身的逻辑和内在情理，如果你不贴着语言写，写得过于浮、过于飘，你所要表达的那种感受就会落空。苏童有天赋把一个时代的颓废写出来，比如《妻妾成群》这样的小说，但以苏童的天才也不敢轻易去碰那个时代的器物，因为他对那些东西未必有专门研究。强调贴着语言写的意思，就是要重视事物的情理和语言本身的逻辑。你想要写出内在的真实感，你写的东西就必须合情合理，而不能天马行空。

我钦佩鲁迅这样的作家，三言两语就能写出别人写不出的东西。有多少人会选择又痴又狂的有精神病的人做小说的主角？坦率地讲，我也曾读过当代不少以傻瓜、精神病人、白痴作为叙事者的作品，很多时候我都替这些作家着急，小说写了半本了，还没觉出他笔下的人物是傻瓜或狂人。鲁迅不一样，他的《狂人日记》，一开头就写今天的月光怎么样。鲁迅学过医，据说在医学研究中，精神病和月光是有神秘关系的。这个我们姑且不说。看他的第二段，有这样一句：“不然，那赵家的狗，何以看我两眼呢？”当你读到这句话时，就应该知道这是个精神病。鲁迅只要一句话就能让人知道，精神病的症状是怎样的，有些作家写了几十页了，也未必做得到。“不然，那赵家的狗，

何以看我两眼呢？”这显然不是正常人说的话，这是疯话。假若这人不是一个疯子，不是精神病，他怎么知道赵家的狗是在看他？他又怎么知道赵家的狗是看了他两眼？为何不是三眼或五眼？

可见，人物有人物的情理，事物有事物的情理，一部小说好不好，跟一个作家能否写出人物和事物内在的情理是大有关系的。

我读过刘亮程的一部小说，他写到一个细节，乡村里好多旧房子都裂了口子，没有翻新，但哪怕房子的门框是斜的、墙壁是裂的，你住着依然觉得很安全，相反，如果是新房子，裂几个口子你就不敢住进去了。这个感受非常符合我的乡村记忆，很多乡村的房子是裂的、歪的，依然有人住在里面，没事，但新买的商品房如果裂了，我们绝对不敢住。房子裂了十年、二十年，墙和梁都生出感情来了，咬住了，它倒不了——只有对乡村生活有研究和了解的人，才能写出这样的细节。刘亮程还写道，在乡村里，有一些人是被鸡叫醒的，一些人是被驴叫醒的，有些人是被马或狗叫醒的，还有一些人是被蚊子叫醒的，然后他专门做了分析，被鸡叫醒的人是勤劳的，而被马、被驴叫醒的人多半是个懒鬼。这些都是来自生活的小感受，如果你不贴着事物，不贴着语言本身，就很难写得这么细、这么合乎情理。这是一个简单的写作真理。

贴着语言写，贴着人物写，才能把细部写得饱满。

汪曾祺举过一个例子，让我印象很深。他说，山里的农民第一次看到大海，会有怎样的感受呢？很多作家喜欢用炫丽的词汇去形容他的感受，但这种感受往往是作家强加给他的，并非农民自己所有的。如果你写这个农民眼中的海是浩瀚的、蔚蓝的，像母亲一样博大的，这绝对是一种虚假的感受。在一个农民的感受中，并不会出现浩瀚、蔚蓝这样文雅的字眼，而诸如大海像母亲之类的比喻，更是文学家的想象，农民不会这样来形容大海。契诃夫写一个农民看到大海时，是说，“海是大的”。很简单的描写，却符合农民的感受。这或许就是契诃夫小说的魅力所在。我记得契诃夫有一部小说是写草原的，里面三分之二的篇幅是在写风景。有些人也许不喜欢这部作品，但我却觉得这是契诃夫小说中的经典之作。他不仅是在描述一个作家所看见的，更重要的是，他通过草原告诉我们人对于草原的感受方式，就像俄罗斯作家笔下的森林是波澜壮阔的，他们笔下的草原也是辽阔而大气的。

朴素的描写有时比那些装饰性强的描写要有力得多。说“海是大的”，这种贴身的描写，比那些抽象的抒情要准确得多。这令我想起一首打油诗，写的也是一个人初次见到大海时的感受，就两句：“大海啊，原来你都是水！”很多山区来的人都可以做证，他第一次见到大海时，恐怕就是这种感受：这么多的水，无边无际的水，它们都从哪里来的呢？如果我们一看到大

海就想到母亲，那不过说明我们的想象力被文化和教育格式化了。假如你是用自己的眼睛看、自己的心去感受，你对大海的描写，就不会落到这样的公共结论里。

汪曾祺还举过另外一个例子，是写一个孩子第一次到草原，看到草原上开满五颜六色的花，该如何形容这个孩子的感受呢？一个农村的孩子，又是第一次在草原上看到这么多颜色不同的花，他会想到姹紫嫣红吗？会想到百花争艳吗？我想是不会的。汪曾祺说，他想了很久，最后他写，“草原像上了颜色一样”。颜色是孩子所熟悉的。这就是贴近一个农村孩子的感受才有的语言，没有花里胡哨的词汇，但在细微处却显得贴身、准确。不贴着语言写，你的写作就会忽视这些细部。

长篇小说作为命运的交响曲，如果没有这些细部的音符，恐怕是奏不出好的音乐的。

不要小看细节的意义，也不要忽视具体的用词，任何语言的大厦，都是靠着一个词、一个个细节建筑起来的。我看过一篇回忆文章，讲海明威的儿子格瑞戈里用他父亲的打字机写了一篇小说，海明威看后非常高兴，他笑着表扬了儿子的写作才华：你可以得奖了，孩子。写作需要钻研，需要训练，需要想象力。从这篇小说看来，你有想象力。写作主要靠运气，天赐的才能像是一百万人里面中了一张彩票，如果你天生没有才能，那么你再钻研、再训练都不管用。但是，

海明威认为儿子的小说有个地方需要改一下——小说中写一只小鸟从鸟巢里掉下来之后，很意外，“突然之间它发现自己可以飞了”，海明威说，应该把“突然之间”改成“突然”，写作上用字越少越好。格瑞戈里看见他爸爸笑得那么开心，自己却很惶恐，因为他知道自己的小说是抄袭的屠格涅夫的。他赶紧回到房间，拿出屠格涅夫的原著，一对照，原著里写的确实是“突然”，而“之间”是他抄袭时顺手加上去的。我们可以揣摩一下“突然它发现自己可以飞了”和“突然之间它发现自己可以飞了”这两句话，在语言的韵味上是不是有所不同？稍有语感的人都知道，“之间”这个词确实是多余的。

当一个作家开始关心到作品里的一个词、一个字时，他的写作感觉就是在贴着语言写了，他不会让一个词从自己笔下轻易地滑过去。这也就是鲁迅为何会劝我们写完一篇文章后要读上几遍，删掉那些多余字眼的缘故。

语言是否简约，你所描述的事物是否符合情理，这看起来是小说的细节，但它却关乎一部小说的成败。细部丰满了，一部作品才会显得丰满。很多作家藐视这一点，以致很多作品，经常出现农民说话像大学生，小孩说话像大人，古代人说话和现代人说话用的是一种词汇，这可能吗？我看过一个作家的小说，他写笔下的主人公带着小孩和另外一个也有小孩的人结婚了，

这两个孩子都只有六七岁，为了让他们能和睦相处，这个父亲就把两个小孩叫到面前，做他们的思想工作，他说，四海之内皆兄弟，以后你们作为兄弟，就应该有手足之情了。一个成人，对两个六七岁的孩子说“四海之内皆兄弟”“手足之情”，这不是完全不顾情理的胡说吗？很多的作家，都不懂什么叫情理，他们把虚构想象成自己一个人任性地天马行空，殊不知，虚构也是要遵循现实和情理的逻辑的。

我不止一次看作家在创作谈中说道，他们一开始为小说设计好了情节和走向，写着写着，人物就自己站出来说话和行动了，不但偏离他原先的设计，甚至还可能推翻他原先的设计。这其实是高明的写法，它表明作家笔下的人物活起来了，他开始用自己的感受在说话，以自己的性格逻辑在走人生的道路了。

在小说写作中，人物的性格逻辑是高于作家的想象的，如果你强行扭曲人物自身的逻辑，这小说一定会显得生硬而粗糙。不贴着人物自身的逻辑、事物内在的情理写，你就会武断、粗暴地对待情节和对话，艺术上的漏洞就会很多。就像我前面说过的，你要了解一个疯子或者傻瓜，就得贴着他们的感受写，如果你用健康人的思维去写，就很难写得真实生动。我印象很深的是辛格的小说《傻瓜金佩尔》，这个傻瓜，回到家里发现自己的老婆和别人睡在床上，如果一个正常的人，可能马上会冲上去痛打他们一顿，但他只是

一个善良的傻瓜，他的反应方式也就得是傻瓜的方式。这时就显示出了辛格作为大作家的才华，他写道：如果我妈活着，她一定会再死一次。一个依赖着妈妈生活的傻瓜，看到这样不堪的场景时，想到的也一定是妈妈，他觉得妈妈是会为此事而痛苦的。这样的描写，真是精准而深刻啊。还有福克纳的《喧哗与骚动》，也是以一个白痴作为主角，小说开头就写道，这个白痴在看人家打球，他不知道他们是在打什么球，只是说，他打了一下，他也打了一下，球场旁边的花，他也不知道是什么花。这样的叙述者，你一看就知道是一个智力比一般人低的人。

我读小说，是很喜欢留意这些精彩细节的，如果一部作品充满这些细节，这部作品就会显得滋润，读者和作品之间的阅读信任也就很容易建立起来。而贴着语言和人物写，是建立阅读信任至为关键的一步。

辨析心灵世界

建立写作的根据地，张扬一种实证精神，贴着语言写，这三点，我把它们称为是长篇小说写作的物质外壳，它们是建立一个严密的语言容器的必备条件。

光有这三点，要完成一种有深度的长篇小说写作，显然还不够，因为小说不仅要有密实的物质外壳，它还必须是驳杂的精神容器，必须容纳各种精神在小说

里激荡。要做到这一点，就还得有第四点：长篇小说写作还要有探索、追问、辨析心灵世界的能力。有了广阔的精神空间，建构物质外壳的一切努力才能被落实和提升。

长篇小说的后面要有一条秘密的精神通道，要投下一道长长的灵魂的影子，这样才能通向一种有重量的写作。读苏青和读张爱玲的作品，会有不同的感受，原因也在于此。苏青的小说，从俗世生活的层面看，也是写得很细腻、精微的，但何以苏青的小说不如张爱玲的？就在于苏青的描写可能就止于俗世生活了，而张爱玲的小说在俗世生活的背后，往往会为人物建构一个苍凉、虚无的人生背景，这就使得张爱玲的作品比苏青的作品具有更大的心灵空间。张爱玲的写作观里有一个很核心的东西，就是她和胡兰成的婚书上写的那句话所代表的——“岁月静好，现世安稳”，这就是俗世生活的写照。张爱玲之所以把俗世生活雕刻得那么精细，就是因为她对俗世生活的热爱。但只理解张爱玲小说的这个层面，是远远不够的，她的小说，每次读完会令我想起另一句话，“短的是生命，长的是磨难”，这话的背后，含示的是一种“望远皆悲”的思想。“岁月静好，现世安稳”和“望远皆悲”这两个意思合在一起，才能读出完整的张爱玲的小说世界。一方面追求眼前的俗世生活的幸福，另一方面又觉得只要看远一点，人生不过是悲凉而已。她将精细的俗

世生活图景和苍凉、虚无的人生观结合在一起，这就使她的小说突然有了很大的纵深感，从而完成了从实到虚、从俗世到虚无的过渡，我想，这就是张爱玲的过人之处。

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

从细小到精致，终归不如从宽阔到沉重。

我几年前出过一本书，书名叫《从俗世中来，到灵魂里去》，这个书名本身，包含了我对小说的基本看法。文学要从俗世中来，要有坚实的物质外壳，作家呢，要有世俗心，要重视写人记事合情合理，要尊重生活和经验的常识，要有写作的根据地，并且要通过实证主义的方式，贴着语言写，给读者建立起阅读信任，最后，还要把作者自己摆到作品中去——也就是说，要让自己的生存体验化在其中，要让作品有辨析和书写心灵世界的能力。

文学发展到今天，不仅要反对假文学，还要反对死文学。没有细密、严实的物质外壳，从中读不到来

自俗世的可信任的消息，胡编乱造的文学，是为假文学；没有灵魂的叙事、心灵的呢喃，没有作者性情的流露，没有广大的胸襟，旨趣低俗、襟怀狭窄，是为死文学。而“从俗世中来，到灵魂里去”的意思，就是说文学既要有精细的俗世经验，又要有深广的灵魂空间，二者的结合，便是我理想中的好文学。

我希望这是一条文学的新路，也希望你们走出一条属于你自己的新路。

第二讲 写作的几个关键词

很多人都知道，研究小说是一门学问，但未必同意小说写作本身也是一门学问，生命的学问。小说是对心灵的勘探、生命的写实，小说的复杂性，也正是源于生命的丰富和深刻。不研究生命的情状，不留意生命展开的过程，就难以写出小说那生动的质感。

所谓生命的学问，自然包含着对生命本身的考据、实证，并进一步探求生命的义理；要洞悉小说的秘密，就必须通达小说所呈现的这个生命世界。因此，只有看到小说和生活在共享同一个生命世界时，对小说的研究才不会变成单一地对知识、材料或写作技艺的解析，而是会去体察作者的用心、细节的情理、灵魂的激荡，并由此认识一种生命的存在。这令我想起弗吉尼亚·伍尔夫一句话：“你可以解剖一只青蛙，但是你却没法使它跳跃；不幸得很，还存在着一种叫作生命

的东西。”（《论小说与小说家》）

写作既是对生活的还原，也是对生命的落实，那些语言的针脚、细节的雕刻，不过是在为生命创造一个舒展的空间，从而辨识它已有的踪迹，确证它的存在处境。而在这个生命落实的过程中，小说的写作总是与几个关键词有关的，如地方，物质，感官，自我，时代，等等。

地 方

好作家都有原产地的。每一个人都有故乡，都有一个精神的来源地，一个埋藏记忆的地方。这个地方，不仅是指地理意义上的，也是指精神意义或经验意义上的。但凡好的写作，它总有一个精神扎根的地方，根一旦扎得深，开掘出的空间就会很大。

一些作家的写作为何总是形成不了自己的风格？这和他还没找到自己的写作边界，没找到可供自己长久用力的地方有关。很多人在写作时是跟风的，别人写什么，他也写什么，他很少检索自己的记忆，也不明白自己所熟悉的地方、生活、人群到底是什么，写作观念上茫然，没有目标，不断地变换自己的写作领域，结果是哪一个领域都没有写好。

相反，在很多大作家的笔下，总有一群人，是他的笔墨一直在书写的，也总有一个地方，是他一直念

兹在兹的。比如鲁迅笔下的鲁镇、未庄，沈从文笔下的湘西，莫言笔下的高密东北乡，韩少功笔下的马桥，贾平凹笔下的商州，史铁生笔下的地坛，福克纳笔下那个像邮票一样大小的故乡，或者马尔克斯笔下的那个小镇……当我们想起这些作家的时候，自然就会想到他们所写的这些地方，包括其中的风土人情、世态万象，都成了一个地理、经验、精神意义上的写作符号。这个符号可能寄托着作家对世界的深切看法，也埋藏着他们记忆中最难忘怀的那些经验和细节；有时，写作就是不断地在回望这个地方，不断地在辨析这些经验。

你把这一个地方写实了、写透了，一种有自己风格的写作可能就建立起来了。

如果一个作家无限地扩张自己的写作边界，贸然去写自己不熟悉的生活，或者对自己所写的人群并没有多少感受，他就很难把自己的写作落实，容易陷入一种任意编造的虚假之中。把写作的边界定得小一些，反而能把一个人的写作才能集中起来，使之具有在一个点上往下钻探的力量。

我强调这样的小，是希望看见一种写作能写出“灵魂的深”（鲁迅语），而不仅是写一些表层的事物。中国社会有一个特点，比较崇尚大的东西，也有浓厚的历史情结。空间的大、时间的久，会让很多人觉得庄严。很多人喜欢用“中国”“广场”这样的词来描

述事物，明明只有几个志同道合的人在一起，偏要命名为中国什么联盟，明明只有几个小房间，也会名之为“洗浴广场”什么的。“广场”代表大啊。现在很多学校改名，也是越改越大。北京广播学院本来是个名校，很多优秀的主持人都毕业于这所学校，前些年改名为“中国传媒大学”，之前毕业的很多人对母校的感情反而无处落实了；相反，世界上不少著名的大学，往往是以小镇作为自己的名字的，“剑桥”就是一个小镇的名字，这并不影响剑桥的知名度。其实，过分地尚大可能会流于空洞，而从一个小的地方开始深入下去，反而有可能显出一番不同景象。好比我们在大学指导硕士生、博士生写论文，很多老师往往喜欢开口小但挖掘得深的那种论文，相反，起一个宏大的题目，所有的材料都往里面装，得出的也是放之四海而皆准的结论，这样的论文反而无可观之处了。

这种尚大之风，也在影响作家的写作思维。

很多的小说，动不动就写百年历史、家族五代史，上下几百年，纵横几千里，还动不动就被冠以“史诗”的称号。但这种小说写得好的，很少，多数是大而空，不着边际。这么漫长的历史，几代人生活环境、精神历程的变迁，作家如果没有做专门的研究，没有花案头工夫去熟悉和钻研，他怎么能写得好？他笔下爷爷和儿子说的话差不多，奶奶和孙女想的问题没什么变化，明朝的人用着民国的语言，民国的人又使用着当

下的器物，这如何让人对你的写作产生信任？作家靠有限的生活经验要写好几代人的生活，是困难的，他只有成为他所写的生活的专家，以一个研究者的态度进入那个时代的情境，才有可能把他所要写的落到实处，使之具有真实感。

事实上，写好一个村庄，有时比写好一个城市还难，就如写好一个事件的横断面，有时比写好一段历史还难一样。

美籍波兰诗人切斯瓦夫·米沃什说：“我到过许多城市，许多国家，但没有养成世界主义的习惯，相反，我保持着一个地方人的谨慎。”（《米沃什词典》）这话给我留下了深刻的印象。在今天这样一个全球化的消费主义时代，写作是很容易养成世界主义的表达习惯的，也有不少人以此为炫耀，他们在作品中列举世界名牌，或者在诗作的后面标明写于不同国家的城市，好像这样就表明自己国际化了，其实这浅薄得很。

米沃什所说的小地方人的“谨慎”，其实是对自己的限制：我在这样一个地方扎根，我所写的经验和材料都是有来源的，我知道这个人物是在哪个地方成长的，他说的话、吃的东西、穿的衣服，都是有来历、有地方烙印的。你不能把一个人的生活、语言，让人觉得放在北方、南方，放在北京、西藏或海南都可以。

你所写的生活缺乏地方性，就证明你对这种生活不熟悉，没有什么不可磨灭的感受，你用的多是公共

话语、公共思想，也是在用别人的感受来表现自己笔下的生活和人物。这样的公共写作是不可能成功的。

就此而言，小说的写作，有时不应是扩张性的，反而应是一种退守。退到一个自己有兴趣的地方，慢慢经营、研究、深入，从小处开出一个丰富的世界来。假如想起一个作家就会想起一个或几个人物，或者想起一个地方就会想起一个作家，这样的写作就开始风格化了。

写作是想象力的实验。作家笔下的地方未必是实有的，强调地方，就是强调作家要有自己的写作根据地。小说不同于诗歌，诗歌可以是不及物的写作，它重在抒怀，修辞上也多比喻和夸张；但小说多数时候是一种实证，它更多的是对生活世界的还原，读者必然会追问你笔下的材料、故事以及情感是从何而来的。所谓根据地，其实就是要找到这些材料和情感的落实地。没有根据地，就意味着没有情感的沉淀之地，一旦写作既没有了对过去的深情，也没有了对未来的向往，就会流于空洞、粗疏。尽管写作是进入一个想象的世界，但这个想象，终归是从一种生活根系里长出来的。因此，作家的出生地、成长地和个体人生之间的关系，就不仅具有地理学的意义，它也必然是一种伦理关系、道德关系——出生地和成长地的一事一物，都可以作为个体人生的见证人，记录和刻写下他曾经的悲伤与快乐。

小说从来是以具体写抽象，以琐细的经验写精神的形状的，它写的是实有，呈现的却可能是一个虚无的世界。

物 质

小说写作既是精神问题，也是物质问题。但我发现，很多作家并不重视作品物质外壳的建构。这个物质外壳，既是小说写作的地基，也是小说承载精神的容器。

小说的底子是人世和俗生活，这和诗歌讲情境、情怀，实有不同。小说的物质外壳其实就是它通俗的部分，而所谓的通俗，通向的正是人世。“有限的社会而涵无限的风景，这是人世”，这是胡兰成的话，所以他说中国的文学是人世的，而西洋的文学是社会的。诗歌是因为重抒怀，不太写实，人世的景象不够，才追求立境，以境写心，所以诗歌里的游山玩水、琴箫相和、迎来送往等场景，都是经过艺术处理的，是一种仪式。诗人的重点并不在于写人世里那些温暖的细节，他即便写人世，也多是抽象化的，没有多少家常感。小说则不同，它写的人世应该是家常的、日用的、世俗的，是为多数人所通晓的。所谓“文不能通而俗可通”，“通”即理解、体悟人世，这也是小说具有大众性的缘由所在。

世俗里也是藏着人生的真理的，小说家要发现的，正是这种个体的真理。

钱穆说：“世俗即是道义，道义即是世俗，这是中国文化的特殊处。”确实，梅兰竹菊这些物里可以寄寓精神，王羲之的书法也可用来记账。中国人的神和人都是活在人世的，所以中国人一方面看重世俗生活，另一方面也看重文庙、族谱、祠堂、祖坟等实物，因为这里面也藏着道义。

中国小说的发生，显然和这种文化精神是相通的。

蔑视世俗和物质的人，写不好小说。很多作家蔑视物质层面的实证工作，也无心于世俗中的器物和心事，写作只是往一个理念上奔，结果，小说就会充满逻辑、情理和常识方面的破绽，无法说服读者相信他所写的，更谈不上能感动人了。这种失败，往往不是因为作家没有伟大的写作理想和文学抱负，而是他在执行自己的写作契约、建筑自己的小说地基的过程中，没有很好地遵循写作纪律，没能为自己所要表达的精神问题找到合适、严密的容器——结果，他的很多想法，都被一种空洞而缺乏实证精神的写作给损毁了，这是很可惜的事情。

如果说文学中的灵魂是沙的话，那么，作家在作品中所建筑起来的语言世界，就是装沙的布袋，这个布袋的针脚设若不够细密、严实，稍微有一些漏洞，沙就会流失，直到最后只剩下一个空袋子。尤其是小

说写作，特别需要注意语言针脚的绵密。这个针脚，就密布在小说的细节、人物的性格逻辑，甚至某些词语的使用中。

读者对一部小说的信任，正是来源于它在细节和经验中一点一点累积起来的真实感。

王安忆说：“我年轻的时候不太喜欢福楼拜的作品，我觉得福楼拜的东西太物质了，我当然会喜欢屠格涅夫的作品，喜欢《红楼梦》，不食人间烟火，完全务虚。但是现在年长以后，我觉得，福楼拜真像机械钟表一样，严丝合缝，它的转动那么有效率。有时候小说真的很像钟表，好的境界就像科学，它嵌得那么好，很美观，你一眼看过去，它那么周密，如此平衡，而这种平衡会产生力度，会有效率。”王安忆所说的，其实是一个很高的境界。小说要写得像科学一样精密，完全和物质生活世界严丝合缝，甚至可以被真实地还原出来，这需要小说家有出色的写实才能。因此，作家要完成好自己和现实签订的写作契约，首先还不是考虑在作品中表达什么样的精神，而是要先打好一部作品的物质基础。

精神、灵魂需要有一个容器来使之呈现出来，一个由经验、细节和材料所建构起来的物质外壳，就是这样的容器。

很多作家，哪怕是一些大作家，都容易忽略这一点。他们想表达一个伟大的主题，可是在作品推进的

过程中，逻辑性、可信度、经验的真实性，都受到了读者的质疑，以致小说的精神和它的物质外壳镶嵌时不合身，发生了裂缝，这样的小说，就算不上是好小说。好的小说是要还原一个物质世界、一种俗世生活的。

回想二十世纪以来的中国文学，由于过度崇尚想象和虚构，以致现在的作家，几乎都热衷于成为纸上的虚构者，而不再用自己的眼睛和耳朵写作，也忘记了自己身上还有鼻子和舌头。于是，作家的想象越来越怪异、荒诞，但作家的感官对世界的接触和感知却被全面窒息，以致他们的写作常常撕裂想象和生活之间的逻辑联系。很多小说，我们读完之后，会有一个明显的感觉：这个作家并不熟悉他所写的生活，他毫无事实根据地编造，对读者来说，也因为虚假而毫无说服力。

真正的小说家，必须对他所描绘的生活有专门的研究，通过研究、调查和论证，建立起关于这些生活的基本常识。有了这些常识，他所写的生活，才会具备可信的物质证据。

现在的小说受消费文化的影响很大，很多作家都渴望写一部畅销小说。畅销的第一要义是讲一个好看的故事。所以，你看现在的小说，作家一门心思就在那构造紧张的情节，快速度地推进情节的发展，悬念一个接着一个，好看是好看，但读起来，你总觉得缺少些什么。

缺少什么呢？缺少节奏感，缺少舒缓的东西。湍急的小溪喧闹，宽阔的大海平静。小说如果只有喧闹，格局就显得小了。一部好的小说，应该既有小溪般的热闹，也有大海般的平静，有急的地方，也有舒缓的地方。

中国传统小说的叙事有个特点，注重闲笔，也就是说，在“正笔”之外，还要有“陪笔”。这样，整部小说的叙事风格有张有弛，才显得舒缓、优雅而大气。所以，中国传统小说中，常常有信手捻来的东西，你也可以说这是出于说书的需要，比如，写一桌酒菜的丰盛，写一个人穿着的贵气，写一个地方的风俗，看似和情节的发展没有多大的关系，但在这些物质外壳的建构上，你会发现作家的心是大的，有耐心的，他不急于把结果告诉你，而是引导你留意周围的一切，这种由闲笔而来的叙事耐心，往往极大地丰富了作品的想象空间。

中国传统小说，不仅仅是故事，你也可以把它当作文章来读——是文章，就有文章的风格，而不能只做故事和情节的奴隶。

小说的叙事如果只知道一直往前赶，不知道停下来，那就不是高明的写法，它表明作家缺少写作耐心。比如，在中国当代的小说中，你几乎找不到好的、传神的风景描写，就跟这种写作耐心的失去有很大的关系。二十世纪以来，写风景写得最好的中国作家，我

以为有两个：一个是鲁迅，一个是沈从文。在鲁迅的小说里，寥寥数笔，一幅苍凉的风景画就展现在我们面前；沈从文的小说也注重风景的刻画，他花的笔墨多，写得也详细，那些景物都是在别人笔下读不到的，他是用自己的眼睛在看，在发现。——他们的写作不仅是在讲故事，而是贯注着作家的写作情怀，所以，他们的小说具有一种少见的抒情风格，这跟他们不忽略风景描写是不无关系的。

我非常喜欢鲁迅和沈从文小说中的抒情性，苍凉、优美而感伤。胡适在《〈老残游记〉序》一文里曾说，描写风景的能力在旧小说里简直没有；这和古代诗文比起来，确实太过悬殊。五四以后，小说彻底成了文人的个体写作，风景描写也是文学现代性特征之一种，在新文学写作里得到了强化。如今，这种风景描写的能力在当代日渐衰微，固然和时代的浮躁、阅读耐心的失去大有关系，但更重要的是，作家的感觉日益麻木，写实能力也正在退化。

现代社会正在使我们的感官变得麻木。

尤其是在城市里，我们看见的、听见的、吃的、住的、玩的，几乎都千篇一律，那些精微的、地方性的、小视角的、生机勃勃的经验和记忆，正在被一种粗暴的消费文化所分割和抹平。没有人在乎你那点私人的感受，时代的喧嚣足以粉碎一切，甚至连你生活的时间和空间，这些最本质的东西，都可能是被时代

的暴力作用过的，它早已不属于你个人：你到一个地方旅行，可能是置身于一种复制的人造景观的空间假象中；你接到很多短信，朋友们向你表示节日的问候，可这样的节日（时间的象征符号）和你的生活、信仰毫无关系。

我们正在成为失去记忆的一帮人。而在失去记忆之前，我们先失去的可能是感觉；正如我们的心麻木以前，我们的感觉系统其实早已麻木了。

我想起多年前的一次乡下之行，傍晚的时候，看到暮霭把万物一点点地吞噬，才猛然发现，自己有好多年没有看到真正原始的黄昏和凌晨了。城市的灯光工程消灭了黄昏的感觉，而夜生活的习惯又使我们一次又一次地与凌晨失之交臂，这就是我们的现代生活，一种没有黄昏和凌晨的生活，一种不需要动用感觉也能知道怎样生活的公共生活。

很多作家都可能有过这种感受，只是，未必觉得这种感受背后存在着一种很深的危机——我们正在失去一个具有生气和情意的物质世界。

中国堪称是一个以情为本体的国度，尤其是在诗人和作家笔下，物不仅是物，而是一种人情、一种人伦。以物写人，物我两忘，是极为常见的文学主题。一个情意绵绵的中国，也常常是通过人与物的对话来塑造的。假若小说只剩下了情节和冲突，而不再对世界进行有情的写实，不再通过一种物质外壳的建构来

安顿一种生命的情态，小说也就失了艺术的韵致了；没有器物的质感，没有现实生活的烟火味，小说的肌理就不丰富。

物质既是写实的框架，也是一种情理的实证，忽略物质的考证和书写，小说写作的及物性和真实感就无从建立。而小说一旦无法建构起坚不可摧的物质外壳，那作家所写的灵魂，无论如何高大，读者也不会相信的。

感 官

要让小说里的人物和生活有着牢不可破的真实感，除了要解决好写作中的物质问题之外，还有一个问题值得探讨，那就是写作和感官之间的关系。

很多人都知道，写作和心灵的关系极其重要，但我现在要强调的是，写作和眼睛、耳朵、鼻子、舌头，即写作和感官世界之间也关系密切。尤其是小说，如果没有感官世界的解放，一个作家即便有再超迈、伟大的灵魂，他的小说也一定不会是生动的，他笔下的文学世界可能会因为缺少声音、色彩和味道，而显得枯燥、单调。

确实，好的作品，往往能让我们感受到，作家的眼睛是睁着的，鼻子是灵敏的，耳朵是竖起来的，舌头也是生动的。我们能在他们的作品中，看到花的开

放、田野的颜色，听到鸟的鸣叫、人心的呢喃，甚至能够闻到气息、尝到味道。现在的小说为何单调？我想，很大的原因是作家对物质世界、感官世界越来越没有兴趣，他们忙于讲故事，却忽略了世界的另一种丰富性——没有了声音、色彩和气味的世界，不正是心灵世界日渐贫乏的象征吗？

除了这种心灵的贫乏，感觉的枯竭同样值得警惕。

沙僧为何不如猪八戒生动？就因为沙僧是一个对什么事情都没感觉的人。很多小说以疯子、傻瓜、狂人、白痴为叙事者，为何我们读不到疯、傻、痴、狂的味道？就因为作者根本无法进入这些叙事者那非常态的感觉之中。感觉的迟钝或者错位，常常让小说变得枯燥，有些是充满说教，有些是观念的图解，总是缺乏形象的力量。“开口便见喉咙，安能动人？”

小说最重要的是用形象说话，而形象的创造，正是经由语言对感觉的捕捉和塑造来完成的。记得阿·托尔斯泰在《感觉·视点·结构》一文中说过，当你描写一个人的时候，要努力找到能概括他内心状态的手势。比如你描写一个人走进屋子，应当怎么描写他呢？你不会说：他有两条腿、两只手、一个鼻子。这些用不着说。你必须看出这个人最主要的东西——他用手势表现出来的内心状态。走进来一个心情激动的人，你就说：“走进来一个头发蓬乱的人。”这句话就说明了关于这个人你主要想说的东西。或者说：“走进来

一个人，他直拧自己的扣子。”显然，一个人直拧扣子不是没有原因的，这说明他内心里发生了什么事。有时候写一个人，仅仅一个动作是不够的，还要找到这种心理动作，让人物自己呈现自己。阿·托尔斯泰的意思就是要找到准确的感觉，把人物的特征写出来，这个感觉并不是虚写，而是被分解到了各种心理动作之中，以动作的实来描绘一个人内心的状态，这就是感觉的塑形。

海明威也说，作家要写出活的人物，不是机械地去描写他，而是要根据你所知道的去感受和塑造他。

作家进入写作状态时，他的全部感觉都应该是打开的，那一刻，他是敏感的人，也是一个以人物之心为心的人——“如果是一位国王在说话，就须尽量模仿王侯的严肃；如果是一位老年人在说话，就要显出他谦虚，肯思考；如果写男女相爱，就要写出动人的情感。”这是十七世纪西班牙戏剧家洛普·德·维迪教导我们的话。

中国小说跟着潮流、市场走了好多年了，到今天，可能又得回到一些基本问题上来寻找出路，比如，感觉的活跃、感官的解放，对于恢复一个生动的小说世界来说，就有不可替代的意义。以情节为主导的叙事，大多重视悬念或冲突，但人物的内心未必生动，感觉也未必丰富。情节要被感觉所浸透，动作要和内心相连，小说才能不做情节的奴隶，而成为生命富有想象

力的演出。

余华曾经这样解释自己的写作：“当人物最需要内心表达的时候，我学会了如何让人物的心脏停止跳动，同时让他们的眼睛睁开，让他们的耳朵竖起，让他们的身体活跃起来，我知道了这时候人物的状态比什么都重要，因为只有它才真正具有了表达丰富内心的能力。”（《内心之死》）我相信这是真的。陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》里就有这样的场景，当拉斯科尔尼科夫举起斧头砍向那个放高利贷的老太婆时，作者没有马上写斧头砍下去的惨状，而是细致地写到了老太婆头巾、头发、辫子、梳子。这是在提醒读者，一切都是“和往常一样”；你越觉得一切如常，就越会感到斧头的暴力是多么的不能容忍。这个时候的陀思妥耶夫斯基，就是一个睁着眼睛写作的作家。因为他的感官全面参与了这一个暴力事件，所以他笔下的恐怖就被无限地放大和延长。

真正的恐怖，是在应该恐怖的时候他不觉得恐怖；正如真正的痛苦，是在本应痛苦的时候他不觉得痛苦。

这样的例子，我们还可以想到鲁迅笔下的阿Q。他在被杀之前，立志把那个圆圈画得圆，但那可恶的笔不但沉重，而且不听话，偏是画成一个瓜子模样了，阿Q羞惭自己画得不圆，可“那人却不计较，早已掣了纸笔去，许多人又将他第二次抓进栅栏门”。这一段读来是真正让人感到悲哀的，看起来幽默，其实是一

种沉重的严肃。阿 Q 终归是一个人，他再没有知识，再不堪，也有一种不愿被人笑话的心理。他想把圆圈画圆，可是画不圆，而且周围的人根本不容许他有多余的时间把圆圈画圆，也根本不在乎他画得圆不圆，阿 Q 那唯一的、渺小的画圆的心思，也被忽略了，这才是大可悲哀之事。生活中，有多少渺小的愿望就这样被忽略和践踏了啊。鲁迅的伟大，就在于别人忽视阿 Q 这点愿望的时候，他注意到了，他感受到了阿 Q 那点自尊和悲哀。这个时候，鲁迅的人生，是跑到阿 Q 的人生里了，所以，他的感受真是成了阿 Q 的感受。

作家一旦睁眼看、侧耳听之后，他就会从个人的感官世界找到非常独特的感受，而一个作家的风格，常常就是通过这样一些独特的个人感受建立起来的。

川端康成写一个母亲看着自己死去的女儿，说女儿生平第一次化妆，就像是将要出嫁的新娘；他写男人的手掌第一次放在少女的乳房上时，感觉手都大起来了。卡夫卡笔下的乡村医生，觉得有时看病人的伤口像玫瑰花。鲁迅写冬日里的枯草，一根根像铁丝一样。——这些是奇崛的感受，非常独特，但合乎人物那个时候的异常心理。契诃夫写一个农民第一次面对大海时说，“海是大的”。汪曾祺写一个乡下孩子在大草原看到各种各样的花，觉得像“上了颜色一样”。——这些是过于平常的感受，可只有这种平常感受，才合乎人物的身份。你想，一个农民，面对大海，只

能是觉得大，如果非要他觉得大海蔚蓝、浩瀚什么的，那就假了；一个乡下来的孩子，第一次见到那么多花，他的记忆里不可能有姹紫嫣红之类的词，他感觉像是上了颜色一样，这既朴素，又真实。

这就是一个作家的感受。

它不是来自抽象的观念，不是去重复别人已经有的感受，而是学习用自己的眼睛看、自己的耳朵听、自己的心去体察。有前辈作家告诫年轻的作家说，写小说的时候，要贴着人物写。这个“贴”字，就表明要用人物自身的感觉来观察世界，用人物自己的心来感受世界。你不能让一个农民用知识分子的口吻说话，你也不能让一个孩子像大人那样说话，正如你不能让古代的人一日行千里路，也不能让现代人不知道中国之外还有美国和希腊。这是写作的美学纪律，很基本的东西，但是非常考验一个作家的写作才能。

所谓一滴水里可以看到一个大海，有时，一个细节里也可以看到一个作家的家底。

重提写作与感官的关系，其实是基于对当下写作界的感觉普遍钝化、麻木这一现状的不满。不是说作家没有精神，而是他往往没能找到好的解析方法，把他的精神充分表达出来；更有些人，盲目崇尚写大部头的、史诗性的作品，在细节、情理、常识层面不愿下苦功夫，结果是因小失大，基础性的东西没有了，写作成了一种造假。

曾有记者来问我，当代文学最大的症结在哪里？我的回答是一个字：假。细节的假，是一种表象；精神的造假，却是内在的病因。也正因为这种假，当代作品失去了最基本的感动人的力量。张艺谋的《十面埋伏》写了悲情，却不能感人，因为太多细节是假的；姜文的《太阳照常升起》写了命运，也不能感人，因为导演专断的意志代替了人物的一切想法，这是另外一种假。文学就更是如此了。让一个六七岁的孩子对另一个孩子说我们“情同手足”，在一个法律题材中看不到一个作家对法律知识的基本了解，甚至连情节都是抄的社会新闻或好莱坞影碟，这样的文学如何会有希望？

相反，我在一些简单的片断里，反而能读到感人至深的东西。我记得汪曾祺写过一篇怀念他的老师沈从文的文章，他写遗体告别仪式上，沈先生安然地躺在那里，像活着一样，从他身边走过，“我看他一眼，又看一眼，我哭了”。没有花哨的词汇，却饱含着作者深切的感情，令我震动。我还记得一个九岁的得白血病的小女孩张冰儿写的小诗，她说：“妈妈，你真不容易 / 我病了那么久，你仍然那么爱我。”也很简单，但也能感动我。可见，真实的感动过作者自己的文字，才能真正地感动读者。

有感而发本来是一切写作的精神起点，现在，却成了稀有的写作品质了。新的假大空的写作，脱离真

实生活、忽视逻辑和情理的写作，正在消费文化的包装下大行其道。

强调写作和感官的关系，归结起来，其实就是强调写作的两点常识：一是要真实生动，二是要合情合理。作家在谈论精神、灵魂之前，首先要把自己的感官活跃起来，先从细节、情理、常识开始，恢复一种写作的专业精神，从而恢复读者对文学最为基本的信任感，恢复文学写作中那种生机勃勃的气质。

自 我

写作和自我的关系，这是一切写作的出发点，也是归结点。

为何多数作家都有一个写作青春文学的阶段，就在于那是一个辨识自我的时期。因此，我们没必要对现在的年轻作家，只把目光聚焦于自我里的那点私事而担忧，他们需要经历这个过程。无论叛逆，还是放浪，都是过程，只要自我在发展、在深化，他的写作就会随之变化。事实上，任何人的青春里，都有一种可以被宽恕的狂放；他们的叛逆、破坏、颠覆，也理应被理解。菲茨杰拉德说：每个人的青春都是一场梦，一种化学的发疯形式。而梦和疯狂，正是文学创造力的两个核心要素——在文学世界里越界，其实并不可怕；相反，这样的越界，还可能为他一生的文学写作

积累激情和素材。

照着格林的论证，作家前二十年的体验覆盖了他的全部经验，其余的岁月只不过是在观察而已：“作家在童年和青少年时观察世界，一辈子只有一次。而他整个写作生涯，就是努力用大家共有的庞大公共世界，来解说他的私人世界。”如果这个说法成立，那么，作家的一生其实都在回味、咀嚼青春所留下的记忆，而青春文学呢，则是对作家自己和他这一代人的浓缩性书写。但写作中的自我总是在扩展的，最终技巧问题就退之其次了，个人私事也未必是写作的唯一主题了，写作开始进入一个新的境界——让人遇见作家的胸襟和见识。作家的胸襟气度有多大，就决定他最后能走多远。古人说“文如其人”，自有其道理。你个人的旨趣、精神的境界会影响你写作的整体质量。

写作到一定地步，比的不是技巧，而是你的智慧和精神。

这就好比画画，同样是临摹山水，为什么不同的人临摹出来的会完全不同？不是山水不同，是胸襟不同，心灵不同，所以笔墨就不同。中国人的写作，自古以来就讲究把自己的生命、自己的人生摆进去，如果通过一部作品看不到背后的那个人，这样的文字总不是好的。钱穆说，学文学也是学做人，那个修养、胸襟，都藏在作者的笔墨里去了。读《论语》，可见孔子为人的真面目。太史公说：“读孔氏书，想见其为

人。”说的也是这个意思。

郁达夫说：“五四运动的最大的成功，第一要算‘个人’的发现。”他这话是在给《中国新文学大系·散文二集》写导言时说的，意思是，以前的人，要么为君而存在，要么为道而存在，直到现在，才懂得什么叫为自我而存在了。可见，文学里是有一个自我的，这个自我，需要作家去发现。只有这个“自我”、这个“个人”被发现了，写作才能说自己的话，才能谈自己的人生感受。

关于这一点，我喜欢举《红楼梦》第四十八回里写的例子。香菱姑娘想学作诗，向林黛玉请教时说：“我只爱陆放翁的诗‘重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多’，说的真有趣！”林黛玉听了，就告诫她：“断不可学这样的诗。你们因不知诗，所以见了这浅近的就爱，一入了这个格局，再学不出来的。”后来，林黛玉向香菱推荐了《王摩诘全集》，以及李白、杜甫的诗，让她先以这三个人的诗“作底子”。林黛玉的诗写得好，对诗词她也有自己独到的看法，是一个心气高、才气足的奇女子。可以前读《红楼梦》，到这里，总是有点不明白，何以陆放翁的诗“重帘不卷留香久，古砚微凹聚墨多”是不可学的，初看起来，对仗很是工整啊，但林黛玉说“断不可学这样的诗”，至于为何不可学，她在书中没有做进一步解释。

这个疑问，我后来读了钱穆的《谈诗》一文，才

算有了答案。

钱穆是这样解释的：“放翁这两句诗，对得很工整。其实则只是字面上的堆砌，而背后没有人。若说它完全没有人，也不尽然，到底该有个人在里面。这个人，在书房里烧了一炉香，帘子不挂起来，香就不出去了。他在那里写字，或作诗。有很好的砚台，磨了墨，还没用。则是此诗背后原是有一人，但这人却叫什么人来当都可，因此人并不见有特殊的意境，与特殊的情趣。无意境、无情趣，也只是一俗人。有人买一件古玩、烧一炉香，自己以为很高雅，其实还是俗。因为在这环境中，换进别一个人来，不见有什么不同，这就算作俗。高雅的人则不然，应有他一番特殊的情趣和意境。”钱穆是国学大家，寥寥几句，就令人豁然开朗。陆放翁这句诗的问题，就出在“背后没有人”。修辞是精到的，可假若一种文字里，看不到一个人的胸襟和旨趣，这样的文字，如何感染人？王维的诗写物，很少直接写人，但物中有人，否则就写不出那个有情、清寂的世界；物我两忘，这也是一种自我抒怀的方式。

或可再举个例子。《红楼梦》开篇就说：“今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？实愧则有余，悔又无益之大无可如何之日也！当此，则自欲将已往所赖天恩祖德，锦衣

纨袴之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德，以至今日一技无成、半生潦倒之罪，编述一集，以告天下人：我之罪固不免，然闺阁中本自历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。虽今日之茅椽蓬牖，瓦灶绳床，其晨夕风露，阶柳庭花，亦未有妨我之襟怀笔墨者。虽我未学，下笔无文，又何妨用假语村言，敷演出一段故事来，亦可使闺阁昭传，复可悦世之目，破人愁闷，不亦宜乎？”这是曹雪芹写作《红楼梦》的缘起，也是作者内心的秘密。不理解这段话，就无法真正明白《红楼梦》。在这里，曹雪芹承认自己有“罪”，所以他每念及“闺阁中本自历历有人”，就“愧”，就“悔”——罪、愧、悔，这三个字，就是“我之襟怀笔墨”，代表曹雪芹这个人，这在中国文学传统中，堪称是一个大境界了。

中国文学自古以来，多关心社会、现实、国家、人伦，也就是王国维所说的《桃花扇》的传统，很少有宇宙、人生的终极追问，也很少有自我省悟的忏悔精神。所以，王国维说，《红楼梦》深化了中国文学的另一个精神传统，即关注更高远的人世，更永恒的感情和精神。贾宝玉这个人物的塑造，显然有作者的影子，他坦言“我之罪固不免”，这种知罪、渴望赎罪的精神，中国小说中之前几乎是没有的。《红楼梦》所达到的深度，跟这种知罪意识，以及由此而有的自

愧、自悔，有根本的关系。贾宝玉即便外面锦衣玉食，他也放不下心中对黛玉、对“闺阁中”那些女子的愧疚，他的存在本身，就是一个巨大的悲剧。《红楼梦》的背后站着一个人，这个人深情执着，充满爱，同时这个人又充满愧疚和忏悔，他觉得自己有罪，自己对情感的悲剧负有责任，他活在其中，感同身受——这是一种多么深切的自我悲伤。

由此可见，一部好的文学作品，作者一定要把自己摆进去。

鲁迅的精神能影响这么多人，与其说他在某种程度上扮演了启蒙者的角色，还不如说他教会了我们该如何正确地认识自我。和别的同时代作家不同的是，鲁迅是有自省精神的，他在批判别人的时候，从来没有忘记批判自己。他在说中国的黑暗的时候，承认自己心里也有黑暗的东西，所以他多次说，自己后面有一个鬼跟着；他觉察到，在自己的灵魂里，也有一条长长的阴影。鲁迅的深刻，首先是一种自省的深刻。他对黑暗有敏感，对自己为奴的境遇有清醒的认识，他因为绝望而愤激，并且，他的一生，都是带着这种黑暗和绝望生活的——黑暗和绝望对他从来不是一种观念，它就存在于他的生命之中。

文学的后面要有人，要有广大的心，要有精神的挣扎和超越，这是文学在任何时候都不能放弃的价值向度。

这一点，诗歌比小说还要显著，比如，读李后主的词，你会发现这是一个宽广、慈悲、伤痛的人，他不是不知道自己的处境，可他承受下来了，并且在词里，一点都没有表示出怨恨，这是何等的胸襟！王国维称赞李后主的词“不失其赤子之心”，并说“后主之词，真所谓以血书者也”，说他像基督一样“担荷人类罪恶”；叶嘉莹也说，“春花秋月何时了，往事知多少”一语直指宇宙之心。可很多的作家，在文字、叙事、谋篇布局上，都流畅得不得了，可他就是写不出好作品，究其原因，还是自我太小、太窄，境界上不去，视野打不开。李后主、曹雪芹他们是在用命写作的，鲁迅也是把自己写死了，这种生命投入，代价是很大的。今天很多作家把写作完全变成了牟利、谋生、得名的工具，笔虽然还在写，心里对写作却是轻贱的，这样的人，怎么能够写出好作品？

一种写作的质量如何，它终归是作家自我的真实呈现。

时 代

任何一个时代，都有精神的主流、潜流，也有写作的主流和潜流。我们很容易加入到时代的主流合唱中，写精神的主流。但我们不能忽视主流之外的潜流，不能忽视一个时代有可能正在发生的那种细微而又不

可忽视的变化。

一个作家能领风气之先，他一定是率先看到了时代内部发生的细微变化。如鲁迅在他们的那个时代，率先发现了别人所没有发现的事实，才能写出那种具有高度的时代概括性的作品和人物。可当代的许多作家，是在惯性里写作，被时代卷着走，他们对一个时代的精神气息的流转并无敏锐的察觉，也无引领的勇气。

一个时代的精神状况，当然也会体现在这个时代的小说之中。

这十几年，中国当代小说的主流，是写经验、欲望和身体。通过经验、身体、欲望的书写，让文学回到个人维度，让人性也获得了新的书写角度，这是有价值的。但到了后来，当多数作家都在写欲望和身体，都在写一己之私、一己之身体时，其实很多作家用的是同一个身体，写的也是同一种欲望和经验，身体写作也就成了新的公共写作。看起来是最个人的方式进入，写的却是新的公共性，以致到现在，谈论性和欲望不再是隐私，谈论灵魂才是。

我认为这是当代小说的危机之一。

灵魂的衰退，意味着当代小说普遍匮乏超越的精神，充斥的都是身体的喧嚣，都是欲望拔节的声音，可灵魂需要一个辩论的空间，使之得以认识自己的处境。一味地在小说里反对伦理追问，只会导致一种新

的浅薄，而真正深刻的内心叙事，就是要为生命打开一个自我辩论的空间，既揭发人心的罪恶，也阐明罪恶中可能埋藏的光辉，不要只看到善对恶的审判，更是要写出恶的自我审判。然而，在当下如此繁盛的小说写作背后，灵魂却几乎处于静默的状态，而任由欲望在独语，这当然是不正常的。灵魂并不是拿来嘲讽用的，它是一种真实的存在，也是文学最为重要的关切。正视了这个问题之后，我们就会发现，写作有时是需要抉择的，从哪里进入，朝哪个方向进发，最终抵达什么地方，这些都直接决定了一个作家的写作品质。

而在我看来，从欲望的独语时代转向一个生命的自我辩论时代，这已成为小说写作新的潜流——不屈服于欲望，不放弃辩论，就表明生命中还有可以申辩、可以肯定的事物；而如何从一种黑暗的写作中发现光、积攒希望，有望酝酿出一个新的写作母题。一种有暖意、有希望的写作，是相信生命还有意义、人生还有价值的写作。

中国人以前讲文学，一直有两条路，一条是从历史的角度看，一条是从道德的角度看。道德这条路，这么多年来，几乎都走不通了，而重历史、轻道德的结果，就是整个文学界几乎都在迷信变化，无从肯定。每一次文学革命，都花样翻新，但缺少一种大肯定来统摄作家的心志。文学有历史，当然也有道德，不过，

文学的道德，不简单类同于俗世的道德、人间的伦理而已。文学的道德，是出于对生命、心灵所做出的大肯定，是对一种灵魂探索的回应。

我现在能明白，何以古人推崇“先读经，后读史”——“经”是常道，是不变的价值；“史”是变道，代表生活的变数。不建立起常道意义上的生命意识、价值精神，一个人的立身、写作就无肯定可言。所谓肯定，就是承认这个世界还有常道，还有不变的精神。与常道相呼应的，正是常世。无常世就没有小说，常世里的情和理，可称为是小说的义理。此义理一直还存在于中国人的生活中，在风俗人情、历史叙事、诗文曲艺里，都可以感觉到这种义理的延续，这种心魂的萦绕。所以，中国的地面文物已经很少，找不到像别国的斗兽场、金字塔、大教堂这样恢宏的、历史悠久的物质建筑，但中国人的基本伦理、人生义理还在传承，靠的是什么？主要靠的就是诗文。一个民族的生活史的背后，是隐藏着这个民族的生命史的，它的载体不是可见的物质，而是不可见的诗文，这表明中国人重齐家、治国的外生活，也重正心诚意的内生活。此即文学的常道。

只是，很多的作家处在纷乱的人世，目光往往被外在的迷雾所夺，只看见变的乱象，总是以剧烈的情节冲突来写一种人性景象，让人感觉一切坚固的东西都烟消云散了，现在看来，这只看到了生活中表浅的

一面，未必触及了一个时代的核心。

孟子说，“所过者化，所存者神”，写作如果只看到了“过”的部分，而看不到生活和生命中“存”下来的事物——而且存下来的往往化腐朽为神奇了，这总是一种眼光上的残缺。

“五四”以后，中国人在思想上反传统，在文学上写自然实事，背后的哲学，其实就是只相信变化，不相信这个世界还有一个常道需要守护。所以，小说、诗歌、散文，都着力于描写历史和生活的变化，在生命上，没有人觉得还需要有所守，需要以不变应万变。把常道打掉的代价，就是生命进入了一个大迷茫时期，文学也没有了价值定力，随波逐流，表面热闹，背后其实是一片空无。

很多作家都在写实事，但不立心；都在写黑暗，但少有温暖；都表达绝望，但看不见希望；都在屈从，拒绝警觉和抗争；都在否定，缺乏肯定。

唐君毅说得好，我们没有办法不肯定这个世界。只要我们还活着，就必须假定这个世界是有可能向好的方向发展的。你只能硬着头皮相信，否则，你要么自杀，要么麻木地活着。如果你还没有自杀，那就意味着，你的心里还在肯定这个世界，还在相信一种可以变好的未来。鲁迅为何一生都不愿苛责青年，也不愿在青年面前说过于悲观和绝望的话？就在于他的心里还有一种对生命和未来的肯定。我想，在这一点上，

作家和批评家是一样的，不能放弃肯定，不能不反抗。这是一种精神气魄。

肯定有时比否定更难。所以，小说要写好黑暗、绝望较易，要写好温暖、希望则难；批评要否定一部作品容易，但要在学理、义理层面上肯定一部作品则难。黑暗和绝望，是二十世纪以来文学的核心主题，可以说，也是人类精神变道中的强音。人类仿佛正向这样一个深渊坠落，但如何写出黑暗下的光、绝望中的希望，其实更难。它需要作家有勇气在绝望的废墟里把人重新建立起来，这就是肯定。

有力量的肯定源于作家对常道的相信。

文学批评又何尝不是如此？在一个创造力贫乏的时代，以否定为能事，把文学的现实简单斥之为“垃圾”，在所有作品中只看到鄙陋和浅薄，这都是容易的事情，但批评家除了否定，也还需要发现，发现文学中值得珍视的段落。作家的良心不仅体现在批判和揭露上，还要体现在对一种善和希望的肯定上。批评家的良心也不单是指他是否能勇敢地否定，也是指他是否能勇敢地肯定——他总是能出人意料地告诉我们，这个时代尽管不堪，但终究还有值得记取和敬仰的作品。后者的力量是富有建设性的，也是不可或缺的。

数学上有常数，我想，人类的精神上也有常道，是常道决定人类往哪个方向走，也是常道在塑造一个民族的性格。常道是原则、方向、基准。没有常道的

人生，就会失了信念和底线；没有常道的文学，也不过是一些材料和形式而已，从中，作家根本无法对世界做出大肯定。因此，现在谈文学写作和文学批评，枝节上的争执已经毫无意义，作家和批评家所需要的，是生命上的大翻转，是价值的重新确立，是道德心灵的复活，是灵魂受苦之后的落实。

所谓的时代精神，我想，这也是很重要的一面，现在看，它可能还是潜流，但从潜流向主流的转向，起关键作用的，是作家的精神气魄。越是转型的时代、大迷茫的时代，越需要有大道、有肯定，这样，文学的低迷状态才有望被打破。

曹雪芹在他的时代肯定情的力量，并相信真情对于救治一个时代的没落是有意义的，这种从道本体到情本体的转向，是石破天惊的。鲁迅是一个绝望的抗战者，最终也还是相信生命的自性、生命的原始力能改变世界。没有相信，无从肯定，写作就会只着力于时代洪流中那些泡沫的书写，而看不到洪流下面的那些石头，那些不变的生命大道。因此，作家笔下的时代，不仅是变道中的时代，也应是常道中的时代。正如好的小说，既是对物质的还原，也是对灵魂的探索，它往往是以实写虚的，是物质和精神的综合。

第三讲 从俗世中来，到灵魂里去

文学是关乎人心的

今天这个时代，很多人都对文学采取游戏和嘲讽的态度，有些人甚至一直视讥讽文学、奚落诗人为勇敢的事。这些，我已经见怪不怪了，但我不想成为这样的人。在我眼中，文学依然是一件严肃的事——值得认真、郑重地对待的事。

今天的文学界，缺的不是游戏的精神，而是缺乏郑重之人。哲学家梁漱溟说，中国人常常有逐求、厌离、郑重这三种人生态度，若能经“逐求”和“厌离”，再跨入“郑重”，即为人生之化境。“我之所谓郑重，实即自觉地听其生命之自然流行，求其自然合理耳。郑重即是将全副精神照顾当下，如儿童之能将

生活放在当下，无前无后，一心一意，绝不知道回头反看，一味听从于生命之自然的发挥……”我个人，从梁先生的话中，得了启发，所以，这一两年来，无论阅读还是写作，都有了诸多调整，好使自己成为“郑重”之人。而要跨入“郑重”，就要“将生活放在当下，无前无后，一心一意”，这是很难的。

逐求者，占了文坛的大多数；厌离者，似乎也不少；唯独郑重者，不常见到。

以郑重者的眼光看，今天的文学，尽管多有缺陷，但也没有像一些人所说的那样不堪。文学尽管从生活的主流退出了，但这并不意味着文学丧失了它自身的价值。事实上，文学作为建立优雅生活、探求精神秘密的载体之一，依然在许多人的心中扮演着重要的角色。

我举一个例子。不久前，我受邀去“深圳市民文化大讲堂”做了一次讲演。去之前，讲坛策划人给我定的题目是“今天我们如何欣赏文学”。我后来考虑到，在深圳这样一个商业化的城市里讲文学，听众一定会很少，于是就把我的讲演改成了一个宽泛些的题目，叫“我看中国文化的现状和走向”。我是照着这个题目做的准备，没想到，由于一些环节没有对接好，深圳那边的所有宣传资料、新闻预告里，题目并没有改，还是沿用“今天我们如何欣赏文学”。出乎我意料的是，那天的讲演，总共来了四百多人，会议室完全满了，有些人只好一直站着听，他们可都是冲着文学

来的。据主办方介绍，这是“深圳市民文化大讲堂”几十场讲演里（包括一些文化明星之前都来讲过），人数最多的几次之一。当时我有一个很深的感想，觉得文学的热情，依然在很多人的心里燎原，我们根本不必过分悲观。文学并不像一些人惯常所说，它早已被边缘化了，其实这只是相对于二十世纪八十年代而言。八十年代的文学，是过度火热了，今天这种不热但不冷的状况，在我看来，最为正常。

前几天，碰到我的老朋友、一本杂志的副主编，刚聊了一会儿，他就劝我，别研究文学了，谈点文化话题吧，“文学没有什么人关心了”——这是他的原话。我马上说，我不同意你的看法，文学绝对不是你想想象的那样——“没有什么人关心了”，关心的人，其实还有很多。你看，今日媒体上很多有影响的话题，都和文学或作家有关，摆在图书城最醒目的位置上的书，很多也是文学书。我甚至说，街上卖的盗版书，有一多半儿是文学书。最热的博客，作者往往都是文学素养较好的人……有很多的证据表明，文学的影响力仍旧遍及当下生活的各个角落。那些藐视文学的人，不过是对文学存着根深蒂固的偏见罢了。在座的各位，都是小有名气的作家，面对这种状况，你们是灰心还是充满信心？我觉得，各位有必要重新建立起对文学的基本信念——这个信念甚至无关读者有多少，而只和文学本身发生关系，那就是：文学到底有什么价值？

这个时代还需要文学吗？

对此，我是有信心的。你们或许注意到了，中国人在文化传承上有一个很特别的地方，那就是，自古以来，中国几乎没有一个恒定的、终极的宗教传统。正因为此，林语堂才说，中国文学在国人的生活中，扮演了准宗教的角色。这是很有见地的看法。比如唐诗，哪个不觉得好？好到一个地步，就成了一些人的宗教。你想，中国人从四五岁开始，张口就背“床前明月光，疑是地上霜”“白日依山尽，黄河入海流”，一直到老，古诗都还和每个人的生活息息相关，这是不得了的事。除了文学，别的任何知识，都达不到这个效果。

我昨天看凤凰卫视，学者蒋庆在“世纪大讲堂”讲复兴儒学的问题，他的出发点可能是好的，但思想路径上大有问题，这里我暂时不做辨析。只是，我听下来，觉得要复兴儒学，光喊一些空洞的口号是没有用的。儒学要重新进入现代人的生活，一定要经过话语转换；没有合适的话语做载体，儒学离现代人的生活还是太遥远、太难懂了。什么样的话语做载体最好？肯定是文学。文学在本质上是大众的，它的一些形式，像小说，早已成了文化人不可或缺的读物之一。假如能用好文学这个载体，很多艰深、重要的价值话题，都可以得到普及。可惜，很少有知识分子在改造中国社会、思索中国文化命运的时候，能足够重视文学的作用。

这一点，五四时期的陈独秀、胡适、鲁迅等人，就要高明得多。他们早就发现，要改造国人的精神世界，首推文艺，因为唯有文艺是最能深入到大众中去的。陈独秀是通过发动“文学革命”来推动社会革命的；胡适早期学的是农业，但率先尝试用白话文写新诗；鲁迅本来是学医的，看到国人的蒙昧之后，弃医从文，觉得治精神上的病远比治身体的病要重要得多。这些先贤能影响中国这么深远，文学这种话语形式是在其中起了很大作用的。今天，文学若衰败，其他的知识领域，无论是政治的，还是科学的，必定也受到影响。因为文学关乎人心，连人心都荒凉了，还奢谈什么人文建设、科教兴国呢？

二十世纪有一个大学者，叫钱穆，活了九十多岁，他的书我是很爱读的。你们不要因为他是国学大师，就对他望而却步，他的文章很好读。钱穆有很深的文学情怀，他对文学的看法，往往令人耳目一新。他有一篇文章，叫《谈诗》，不长，但充满真知灼见。他说：

不懂文学，不通文学，那总是一大缺憾。这一缺憾，似乎比不懂历史，不懂哲学还更大。

这话是很厉害的。文、史、哲三家，钱穆把文学摆在第一位。我们都知道，钱穆主要是研究哲学与历史的，但他对文学有崇高的评价，为什么？因为他看

到，中国的文学参与了中国生活、中国人生的建设，同时，中国文学也准确地传达和阐释了中国的思想。中国思想里的儒、道、释传统，中国文化里的很多精髓，许多都是通过文学来传承和解析的。像杜甫的诗，显然偏重于儒家的思想；李白的诗，比较接近老庄的哲学；王维的诗呢，更多地和佛、禅的思想相关。通过他们的诗作，我们可以更感性、更清晰地了解中国文化的实质。所以，钱穆在《中国文学史概观》中又说：

中国人生几乎已尽纳入传统文学中而融成为一体，若果传统文学死不复生，中国现实人生亦将死去其绝大部分，并将死去其有意义有价值之部分。即如今人生一儿女，必赋一名。建一楼，辟一街，亦需一楼名街名。此亦须在传统文学中觅之，即此为推，可以知矣。

确实，中国人的人生许多时候是诗化的、艺术化的。我们的生活，很多方面都与文学有关。不仅给孩子取名，给楼房、街道取名，要从文学里找灵感，甚至连私人的书房、印章的名字是否有韵味，也要看它有没有文气。你的孩子如果叫张天福或李有财，听起来就一定不如白居易、张恨水那样令人赏心悦目。从孩子的名字里，或多或少可看出他父母的身份和素养，这个判断的标准，还是和文学有关。可是现在的知识

界，大谈复兴中国文化时，他们用力的主要方面，还是放在中国的思想哲学上，至于如何才能将这些深刻、宝贵的思想和中国人的具体生活对接，大家几乎都一筹莫展。

我认为，大家在谈复兴中国传统文化的同时，如果不强调中国文学传统、中国文脉的传承问题，所谓的复兴，就有可能会流于空谈。先秦诸子的思想，博大精深，可一般的中国人，哪怕是受过正规大学教育的中国人，有几个能读得懂？很多人在大学读了四年书，《道德经》对他依然是一本天书。但文学不同，它有感性，容易使人产生亲近感的一面。不仅唐诗还在传唱，古典小说至今读起来不也照样通俗易懂？像我刚才所说的，“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡”，真是千古绝唱啊！五岁、七岁小孩都可以领会。李白所表达的思乡之情，到现在也还是动人的、普遍的情感。又比如《诗经》，它从诞生到现在，有好几千年了，可里面的一些诗句，如“一日不见，如三秋兮”，如果把后面那个“兮”字去掉，它的意思，小学生也能基本领会。这就是文学的特殊力量，也是中国文化独有的宝贵遗产。

因此，要复兴传统文化，就得先讲解、学习中国文学。在我看来，这是让人领略中华文化之美最好、最有效的道路。

只是，中国文化经过二十世纪历次政治运动的践

踏之后，几乎成了一片废墟。今天，我们已经很难找到完整的中国文化的气脉了。这是中华民族前所未有的浩劫。可能没有一个民族会像二十世纪的中华民族那样大规模地蔑视、践踏、焚毁自己的文化。连孔夫子都可以不要，连《红楼梦》都要焚毁的民族，想起来真让人难以置信。几千年才建立起来的文明，几十年就可以使之变成废墟。那些人，何以会对自己的先人、自己民族的历史如此仇恨？我至今百思不得其解。前一段时间，我读到牟宗三的《寂寞中的独体》一书，是由新星出版社出版的，里面讲到这个问题时，牟宗三说得很深刻：

凡极权专制，一定要毁灭历史，所以秦始皇要焚书坑儒，诗书所代表的是那个老传统中的智慧。秦始皇所以要焚书就是不让知识分子“借古讽今”，因为有个老传统摆在那儿，知识分子可以说尧舜当年如何如何，和你今天不一样；可以说禹汤文武当年如何如何，和你今天不一样。这就叫“借古讽今”，所以大陆上“文化大革命”就以批斗“海瑞罢官”为序幕。

确实，在历史上，似乎没有哪一个民族曾经如此野蛮地对待自己的文化传统，哪怕也经历过狂飙突进的革命运动的苏联，也不敢说自己这个民族不要普希

金，不要托尔斯泰了，可中国在相当长的时间里，公然践踏孔子、打倒曹雪芹。否认历史、损毁古物、侮辱圣贤、打压文人，在这种环境下成长起来的人，你怎么可能再教育他要心存怜悯、胸怀苍生？又怎么可能叫他尊重历史、面对现实？现代人的文化素质低，一方面是因为现代社会的分工越来越细，其他专业的人普遍不重视人文素养的自我培育，另一方面也是整个民族这几十年来抛弃自身传统所造成的恶果。在一些大学生眼中，像董仲舒、朱熹、金圣叹这样的名字，可能比外国人的名字还陌生。这在以前的中国社会是不可思议的。以前的中国，强调以文立国，像在座的各位，都属于古代的士人阶层，有些在地方上还做了小官，你们这个层面的士人，放在古代，如果不会写文章，不能写一手好的毛笔字，官是会当得很狼狈的。今天的中国已经完全不同了。哪怕是正规的大学培养出来的大学生，连基本的工作总结都写不清楚的，不在少数——国人掌握汉语的能力，衰落到如此可怜的地步，难道还不值得引起我们的高度重视吗？

现在的一些官员，素质就更加让人无法佩服了。哪怕开一个小小的会，哪怕只是面对自己的下属讲话，离开书面稿，离开秘书为他写好的那些话，他就根本无话可说。不会即席讲话，说明他对自己所从事的工作没有成熟的想法，或者从未想过要有自己的想法，他只是一个机械地听命的人。这样的人，怎么能管好

一个地方上的事？一切已经今非昔比啊。毛泽东尽管主张打倒中国传统文化，并想以造反的方式建立起新的中国文化，但你必须承认，他对传统文化是浸淫很深的，他身上的文化积累、文化传承，底子还是中国的。毛泽东在他的讲话里，引用最多的往往是《二十四史》，是《水浒传》《红楼梦》等名著。他是了解中国传统文化的，并把这种了解贯彻到了生活中。他反传统，是了解了传统之后才反的；可是，现在一些人反传统，连传统是什么都还没弄清楚，你怎么反？只能是把无知当勇敢了。

中国文化从来不怕外来文化的冲击，怕的是自己不珍重，陷入“自亡”的境地——中国文化一度确实有一种“自亡”的危机，因为在反传统的旗帜下，国人对自身文明血脉的漠视和践踏，在过去的这一百年达到了顶峰。所以，哲学家牟宗三说，自辛亥革命以来的知识分子，内心不一致，生命分裂。为什么会分裂呢？文化上出了问题：

西方来的文化冲击自己的生命，而自己的生命自种族来看又是自黄帝、尧、舜来的中华民族的底子。这种中华民族的生命底子不一定能与西方来的观念相协调，而我们现在的知识分子又非得接受西方的观念不可。结果，是把自己的生命横撑竖架，和五马分尸一样。

说得一针见血。的确，社会再怎样变革，中国人的文化底子改不了，而且中国文化扎根于世情和人性，一直影响着绝大多数人的日常生活，你只要在这种生活中，就会受到这种文化的影响。一个再先锋、再反叛的人，到一定时候，他又得重新回来正视这种文化和他自身的关系。我说的是一个文化现实，坚硬却真实的现实。你是不是意识到了，这是一个文化转型的时代？你的写作，一定无法摆脱这个文化现实对你的影响。这应该成为今天的文学写作的大背景，成为写作的精神基点。

文学是关乎人心、解释灵魂的，如果仅仅用来评一个职称，二级作家或一级作家，意义不大。你们对文学应该拥有更大的抱负、更宽广的视野，并与世界建立起更深邃的对话关系，这样，才能找到写作原初的价值。否则，在今天这种高度商业化的社会里，写作所能获得的物质利益是微乎其微的，你根本没必要苦苦地在文学里挣扎。

我为什么要提到上述这个大的文化背景？不否认，我们来到了一片文化废墟，但我想说的是，废墟里面可能有一些东西开始苏醒了，有一些东西正在复活，还有一些东西正被重新聚拢起来，而文学，作为一个时代的先声，理应对此有所察觉。一个时代的变化，往往是通过文学的变化来预告的。钱穆在《谈诗》一文中说：

中国要有新文化，一定要有新文学。文学开新，是文化开新的第一步。一个光明的时代来临，必先从文学起。一个衰败的时代来临，也必从文学起。

五四时期，《新青年》杂志发表的很多作品，现在看来，都有先声的意义。这就在于当时的一些人，已经率先感受到了一个新时代的来临，同时也写出了新时代来临前的真实感受。我现在读一九二六年鲁迅写的《影的告别》，仍然觉得鲁迅如同二十世纪中国的先知：

有所不乐意的在天堂里，我不愿去；有所不乐意的在地狱里，我不愿去；有所不乐意的在你们将来的黄金世界里，我不愿去。……呜呼呜呼，我不愿意，我不如彷徨于无地。

鲁迅很早就有关于革命“混有污秽和血”“将来的黄金世界里，也会有将叛徒处死刑”，要做“韧战”准备的忠告。这些都是一个文学家对要来的世界的一种预感，现在看来，鲁迅是有先见的。又比如《红楼梦》，也对那个时代具有预知能力，成了那个时代的先声。曹雪芹在清王朝还未衰败的时候，就已看出了一

个王朝面临衰败的悲怆。《红楼梦》在实感层面是很实的，但在大的写作意象、精神追求上，它又是务虚的。热闹、繁华的生活后面，曹雪芹所传达的其实是一种悲凉、哀伤的情怀。树倒猢猻散，天下没有不散的筵席，三春去后诸芳尽，各自须寻各自门……《红楼梦》的精神底子悲凉的，洋溢着一种无可挽回的衰败，这是作家的心灵触觉先行一步所看到的结果，是它成就了《红楼梦》的大境界。

从这里，我们可以看到一种伟大的写作传统，它是深深扎根于自己的时代，并深刻地见证人心细微的变化。你们愿意使自己的写作和这个伟大的传统发生关系吗？如果你对自己的写作是郑重的，你就必须认真研究、调查这个时代以及这个时代的人心万象，你必须对你所写的相当熟悉，并由此建立起自己的写作理由。

真正重要的写作，是需要理由的。我为什么写作？每个作家都需要接受这样的追问。追问会使一个人深刻，追问也会使写作变得郑重。中外有很多的作家，谈到自己为什么写作时，往往王顾左右而言他，比如，博尔赫斯说，他的写作只是为了“消磨时光”；加西亚·马尔克斯说，他的写作是为了“让我的朋友更喜欢我”；阎连科说，我目前写作的理由是为了“抵抗恐惧”；王小波说，他的写作理由是，“我相信我自己有文学才能，我应该做这件事”。尽管如此，我仍然相

信，在每个严肃的作家心中，都会有一个问题在折磨着他，那就是，我为什么要写作？我的写作究竟有什么价值？尽管每个人都有写作的权利，但并不是每一种写作都是有价值的。有些作家，自己花一些钱，将自己的文字印个五百本或一千本，然后辛辛苦苦地从邮局寄出去，但你找到了自己在文学上的知己了吗？你的文字到达过一个人的心里并使之感动了吗？

美国诗人埃米莉·狄金森有一段著名的诗句说：“假如我能使一颗心免于破碎 / 我便没有白活一场 / 假如我能消除一个人的痛苦 / 或者平息一个人的悲伤 / 或者帮助一只昏迷的知更鸟 / 重新回到它的巢中 / 我便没有虚度此生。”这话同样适合用来描述文学写作。如果你的写作没有影响到哪怕是一个微小的心灵，甚至没有影响到哪怕跟自己最亲近的那个人的心灵，这样的写作有什么价值？你又如何说服自己继续写下去？我每次读卡夫卡的作品、卡夫卡的传记，就在想，他为什么要在临死前，交代他的好友克罗德将他所有的作品付之一炬？这意味着卡夫卡对自己的写作，有一个根本的质疑，那就是——我所写的究竟是不是我想说的？我说的究竟有没有意义？这并不是卡夫卡在临死前的突发奇想，这个问题一定是在一开始就深深地折磨着他，唯有如此，他才能写出具有深邃的精神先见的作品。鲁迅也是如此，他在自己的遗嘱中说：“孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做

空头文学家或美术家。”这话同样蕴含着他对文学、美术的深刻怀疑——没有这样的怀疑，鲁迅就不会对这个世界充满绝望了。

这大概就是我要讲的第一个方面的问题：文学在这个时代的价值在哪里？一个作家写作的理由是什么？

作家和现实之间有一份写作契约

第二个问题，一个作家所提供的写作理由，会决定他和自己的写作、人生以及现实之间签订的是一份什么样的契约。这份写作契约，是作家理解现实、表达现实的重要依据；这份契约，会决定你的写作面貌，也将影响你的写作到底能走多远。

你的写作如果是写实的，那就得接受实在世界的检验；你的写作如果是幻想的，那就得接受想象力的考核。

写作在精神意义上说是自由的，但在建构经验的宫殿时，却必须服从经验自身的限制，并无多少自由可言。比如你写一个清朝的故事，那么你就只能让你的人物骑马、坐船或者走路，从苏州到北京，你就得让主人公走上将近一个月，甚至更久；又比如你在小说的开头若写了一把枪，那这把枪就得在适当的时候派上用场。也就是说，你写的若是具体的当代现实，那么你所写的，就必须在当代现实中能够被还原，这

样的写作，才有可信度和说服力。离开了真实、可信、合情合理这个物质外壳，你的写作就不能称之为现实的写作。但也有另一种情况，比如金庸的小说，他是凭想象写作的，他笔下的武侠世界，是超越现实法则的，可以天马行空。但我们不可忘记，金庸小说中的感情、人际关系，仍旧是符合现实逻辑的。没有这一点，他的小说就不可能获得如此巨大的影响。

这种写作上的限制，我把它称之为写作的契约。作家和现实之间的关系，其实都与这份契约有关；或者说，任何的写作，都是作家与现实之间这份写作契约的贯彻与执行。

每个人都要找到适合自己的写作理由。比如鲁迅，他的写作理由是为了让人认识“无声的中国”，为了“揭出病苦，引起疗救的注意”，这就是他和现实之间签订的写作契约。由此出发，鲁迅与中国现实、中国人的生活之间的那种关系，一定是批判性的。鲁迅因为要以文艺救国，要批判国民性，所以你在他的笔下，很难找到美好的人性和动人的灵魂，他总是残酷地审视、挖掘着人的灵魂中那些黑暗的部分，使我们进一步认识自己内心的卑污和阴暗。从他早期的作品，到晚年的杂文，无一例外，他都是往批判国民性、揭露人性黑暗的方向走的。但也有另一种作家，比如沈从文，他的写作，就不像鲁迅那么明确和激烈，他自己说，写作是为了使“读者能从作品中接触了另外一种

人生，从这种人生景象中有所启示，对人生或生命能作更深一层的理解”。因此，他的笔调是唯美的，温润的。和鲁迅惯于书写人性的黑暗不同的是，沈从文是努力地通过写作来发现人世的美，书写生命的淳朴和庄严，他说，“我只想造希腊小庙”，“这神庙供奉的是‘人性’”。

这种不同的写作理由，决定鲁迅和沈从文两人，能以不同的眼光来打量世界。鲁迅是尖锐的，甚至是苛刻的，他不是没有悲悯之心，他也有大爱，但他的悲悯和大爱，只能通过一种“强烈憎恶”（沈从文语）“一个都不宽恕”的方式来表达。这样的方式，当然容易引起误解，所以关于鲁迅的争论，无论是生前还是死后，都没有停止过。鲁迅是用恨的方式来表达爱，用曲笔和迂回的方式来把自己对人类的热情藏在心底，他不是直接说出爱、说出热情的作家。因此，要真正理解鲁迅，何其难也。

前几天，我读钱穆的《中国散文》一文，他对鲁迅和周作人都评价很高，但钱穆同时也指出，鲁迅在后期“卷入政治漩涡以后，他的文字更变得尖刻泼辣了，实在已离弃了文学上‘文德敬恕’的美德”。“文德敬恕”一词，是清代学者章学诚所说，他认为写文章最重要的态度，是敬畏与宽恕。钱穆特别推崇这点，并以此来评价鲁迅的写作，虽不够全面，但我以为也有一定道理。一个人的写作，如果带着过多的怨恨，

就难以走向宽广和博大。

但“文德敬恕”这话，用在沈从文身上就是合适的。沈从文有一颗仁慈、宽厚之心，他是用这样的眼光来看待世界和人类的。他所书写的湘西土地上那些平凡的人物、平凡的欢乐和悲伤，都焕发着美丽和诗性的光泽。很多人都知道，沈从文笔下的女性都是美的化身，如《三三》里的三三，《长河》里的夭夭，《边城》里的翠翠，还有《菜园》里那个“美丽到任何时见及皆不免出惊”的媳妇，等等。在沈从文的笔下，妓女也是可爱而敬业的，他并不严厉地批评，他坚持以善良的心解读世界。而鲁迅笔下的女性形象就不同了，不是像杨二嫂那样“凸颧骨，薄嘴唇”“两手搭在髀间，没有系裙，张着两脚，正像一个画图仪器里细脚伶仃的圆规”，便是如祥林嫂般“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物”，即使刚开始时“总是微笑点头，两眼里弥漫着稚气的好奇的光泽”的子君，到最后，也露出了“凄惨的神色”。

这就是鲁迅对人世的理解，麻木的、悲凉的，里面藏着大绝望。

从本质上说，鲁迅对人性的总体看法是很灰暗的，他笔下的人世，多为沉重、腐朽、不堪的人世。沈从文所看到的世界则是美的、温润的、纯朴的、仁慈的。

鲁迅和沈从文两人所写的中国，时间上差不了太远，二者何以会出现如此巨大的写作差异呢？区别就在于，这两个作家与现实签订的写作契约完全不同。从不同的写作理由出发，其写作面貌也必然会是不一样的。

我再举张爱玲的例子。张爱玲说，她只关心“阿妈阿婆的事”。所以，她的小说，是日常的、琐碎的、个人的，但她同样写出了深刻的悲欢和绝望。不过，她的悲欢和绝望，都是从个人出发的，并无多少关涉到一个国家或社会的命运。即便是战争，断壁残垣，地老天荒，在张爱玲的笔下，也只是为了证明两个人之间爱的可能性。这是张爱玲对世界的理解，也是张爱玲跟现实之间的写作契约。它是我们理解张爱玲作品不可或缺的精神通孔。

还有金庸，大家都很熟悉了，一些人眼中的通俗小说家，另一些人眼中的文学大师。他的小说可以说是读者最多的，但他对自己的小说，有着清晰的自我定位。尽管今天有很多人想把他推到大师的神坛上，但我跟金庸见面聊过，他自己是把小说定位在娱乐大众的层面上的。事实上，他的小说最初在报纸上连载时，也确实为读者提供了无穷的快乐。

有一次，我在金庸作品研讨会上，谈到了他小说的娱乐性，金庸马上对我这个观点给予了回应。娱乐性，我想就是金庸的写作理由之一。我一点没有贬低娱乐的意思，我甚至觉得，能使小说达到如此高的娱

乐性，本身就是很伟大的事情。不是说，娱乐性里就没有深刻的精神，就没有沉重的价值，恰恰相反，金庸的很多小说都写到了大悲剧、大悲悯。特别是《天龙八部》，里面是有大的悲悯情怀的。令人敬佩的是，金庸即便是在写大悲悯时，也没有忘记他和现实、和读者之间那份娱乐性方面的写作契约，所以，他的悲悯下面，仍然有很多轻松、好笑、欢腾的笔墨，来维持读者对小说的阅读热情。《天龙八部》的结尾是很沉痛的，但整部小说，三个男主人公之一的段誉，还有丁春秋周围的弟子，仍旧写得很有娱乐效果。可以说，金庸的每一部小说，都有这样一种轻松的、幽默的、娱乐的人物和笔墨——《射雕英雄传》里的周伯通，《神雕侠侣》里的少年杨过，《笑傲江湖》里的桃谷六仙，《倚天屠龙记》里的周颠和说不得等人，往往一出场就让人捧腹；《鹿鼎记》里的韦小宝就更不用说了，他简直就是一个混世魔王。

在这方面，金庸确实是一个大家，他太知道小说要如何写才能吸引读者了。

由此可见，作家和现实、和读者之间的写作契约，会决定一个作家写出什么类型、何种风格的作品来。这是做不了假的。如果你想当成功的作家，首先就得想清楚，你是要在哪个层面上和读者沟通。你的写作定位必须清晰。如果你的写作是要表达你个人对人类精神的发现、对灵魂世界的探索，那你就很难奢望大

众普遍接受你；如果你想成为一个畅销书作家，那你就得考虑到畅销书的一些基本元素，比如性、政治、暴力、悬疑等，你要适当使用这种类型小说所需要的写作密码。你想清楚了，你就知道该如何写作，该往何处用力了。

如何才能完成写作契约

第三个问题，也是最重要的问题。我假定各位的写作都是严肃的，都是为了探索灵魂、表达人心的（这是文学史最为重视的文学传统，今天依然值得珍视），你该如何完成你的写作和现实签订的这份契约？这里面是有一些技巧要讲究，甚至要严格遵守的。

很多人的写作失败了，往往不是因为他没有伟大的写作理想和文学抱负，这些他可能想得很透彻，也对大的精神问题，有自己的看法，可是，在执行自己的写作契约的过程中，他没有很好地遵循写作规律，没能为自己所要表达的灵魂找到合适、严密的容器，结果，他的很多想法，都被不成熟的写作技艺损毁了，这是很可惜的事情。如果说文学中的灵魂是沙的话，那么，你在作品中所建筑起来的语言世界，就是装沙的布袋，这个布袋的针脚设若不够细密、严实，稍微有一些漏洞，沙就会流失，直到剩下一个空袋子。

尤其是小说写作，特别需要注意语言针脚的绵密。

这个针脚，就密布在小说的细节、人物的性格逻辑，甚至某些词语的使用中。读者对你的小说的信任，正是来源于你在细节和经验中一点一点累积起来的真实感。一旦你作品中的真实感坚不可摧了，你就能说服你的读者相信你所写的。我不知你们读过王安忆发表在《大家》二〇〇五年第六期上的《小说的当下处境》一文没有，这是一个真正懂小说的作家写的文章，里面有很多属于小说家需要面对的具体问题，你们都应该找来读一读。

王安忆在谈到自己的小说趣味时说：

我年轻的时候不太喜欢福楼拜的作品，我觉得福楼拜的东西太物质了，我当然会喜欢屠格涅夫的作品，喜欢《红楼梦》，不食人间烟火，完全务虚。但是现在年长以后，我觉得，福楼拜真像机械钟表一样，严丝合缝，它的转动那么有效率。有时候小说真的很像钟表，好的境界就像科学，它嵌得那么好，很美观，你一眼看过去，它那么周密，如此平衡，而这种平衡会产生力度，会有效率。

这是一个很高的境界。小说写得像科学一样精密，完全和物质生活世界严丝合缝，甚至可以被真实地还原出来，这就是一个小说家的才能。因此，作家要完

成好自己和现实签订的写作契约，首先还不是考虑在作品中表达什么样的精神，而是要先写好一部作品物质层面上的细节。

什么是小说的物质问题？就是说，你的小说无论要传达多么伟大的人心与灵魂层面的发现，都必须有一个非常真实的物质外壳来装它。灵魂需要有一个容器来使之呈现出来，一个由经验、细节和材料所建构起来的物质外壳，就是这样的容器。

很多作家，哪怕是一些大作家，都忽略了这一点。他们想表达一个伟大的主题，可是在作品推进的过程中，逻辑性、可信度、经验的真实性，都受到了读者的质疑，以致小说的精神和它的物质外壳镶嵌时不严密，有裂缝，这样的小说，就算不上是好小说。《红楼梦》是写情感和精神的伟大作品，这没错，但《红楼梦》在物质层面、在日常生活层面也有着严密、精细的描写，几乎每一个细节，都禁得起专家的考证。曹雪芹写喝酒就是喝酒，写喝茶就是喝茶，写婚礼、写葬礼、写诗会、写王妃省亲，场合无论大小，都写得专业、细致，完全符合当时的人伦、风俗和礼仪，这是了不得的事情。从这个意义上说，曹雪芹不仅是小说家，他更是那个时代各种社会生活现象的研究者。这就难怪马克思会说，要了解法国社会，巴尔扎克的小说远比历史学家的著作要丰富、准确得多。

小说是由经验、材料、细节构成的。如果小说的

物质外壳，也就是经验、材料、细节的部分失真了，不可信了，那整部小说的真实性也就被瓦解了。一个细节的失真，有时会瓦解整部作品的真实性。你相信会有这么严重吗？我给你们举个简单的例子。在座的很多人可能都看过了张艺谋的电影《十面埋伏》。在这部电影中，张艺谋试图给我们讲一个悲情故事，他为之设置的结局甚至还有点残忍，希望感动观众。但奇怪的是，在电影院里，观众的笑声却一直不断，没有多少人能感受到这个悲情。电影院里的笑，并非张艺谋的幽默带来的，而是因为他讲的故事在逻辑上、真实性上漏洞百出，才引发了那么多的笑声。比如，电影的结尾部分，刘德华、金城武和章子怡三人演的角色，在雪地里打斗了很久，每个人都在地上滚了无数次的了，有意思的是，当刘德华演的角色站起来时，他之前插在背上的那把小刀居然还稳稳地插在那里，这把刀无论他在地上怎么滚打，都不会掉下去，也不会深插到肉里去，这能不让人觉得好笑吗？还有章子怡演的角色，胸前也有一把刀，可她将它拔出来时，鲜血居然像水柱一样冲破几层衣服喷涌出来，这样的夸张，又怎能让人不笑？一部悲情的电影，因为有太多不符合现实逻辑的细节，它所要表达的悲情就被瓦解了——《十面埋伏》最终成了一部怪诞的喜剧，根本没有达到导演的最初目的。

这样的例子，在小说界也有不少。我看过一部小

说，说一个人爱远方的另外一个人，他就在树叶上刺上“我爱你”三个字，然后把这片树叶放在河里顺水漂走，若干个月之后，另一个人在遥远的河边看到了这片树叶，她一下就被感动了——这样的感动，你会相信吗？表达爱，可以有多种方式，但用树叶刺字，使之穿越大半个中国之后，漂到对方手中，这样缺乏现实依据的细节，不是对读者智力的嘲弄吗？

因此，小说的细节真实是不可藐视的，它是建构小说的物质外壳、完成写作契约的重要基础。那么，如何才能较好地完成作家和现实之间的写作契约呢？我认为，以下几点是不可或缺的。

第一，世俗心。

王安忆在二〇〇六年第二期的《小说界》上发表了她在香港讲学时的笔记《导修报告》，她说：“从现实中汲取写作的材料，这抓住了文学，尤其是小说的要领，那就是世俗心。”小说，从本质上说，是世俗的。一个没有世俗心的作家，是不可能写出好小说的。即便像《红楼梦》这样务虚的小说，作者也有一颗坚强的、具体的、无处不在的世俗心，否则，他就写不出那种生机勃勃、栩栩如生的大观园里的日常生活了。即便是作诗这样高雅的场面，作者不也还穿插了贾宝玉和史湘云烤鹿肉吃的生动场景吗？这事我记得是在《红楼梦》的第四十九回，这就是世俗心。《金瓶梅》就更是如此，它完全写的是世俗生活。有学者说，

《金瓶梅》是《红楼梦》的母亲，这话是对的，在如何表达世俗和市井生活上，《金瓶梅》比《红楼梦》先行一步。

为什么要有这么一颗世俗心？因为有了这种世俗心，才有耐心去建构小说的物质外壳——经验、材料、细节的建构是通过世俗心来捕捉、塑造和完成的。如果《红楼梦》只有太虚幻境这种写作意念，而没有具体、细密的青年男女的真实生活做基础，作者所要传达的那种衰败，就难以有真正的说服力。

张爱玲的文学成就，也得益于她那颗世俗心。她自己说，她的文字，“从柴米油盐、肥皂、水与太阳之中去找寻实际的人生”（《必也正名乎》），并讲究“分寸”感，反对“善与恶，灵与肉的斩钉截铁地冲突那种古典的写法”（《自己的文章》）。在文学普遍社会化（“代群众出冤气”）和个人化（“曲高和寡的苦闷”）的时代里，张爱玲作品中的世俗化和市民味便成了她独有的风格。

其实不单小说家需要有世俗心，诗人同样也要有这种世俗心，他才能把现代生活的本相写出来。毕竟，生活中的大多数人，都还是要考虑世俗问题，还是要在欲望中挣扎的，他们不可能像贾宝玉和林黛玉那样，专心考虑的只是情感和作诗的问题，其他的一切，自有人帮他们操心。他们不是生活在世俗生活中的，他们是在一个富有、单纯的世界里。可是，还有更多在

世俗生活中的人，他们的精神表达，小说和诗歌该如何介入？诗歌以前主要是抒情和感怀的，到二十世纪，也重视经验的表达和叙事的精神了。这个时候，那种有世俗心的诗人，就有可能深入到当代生活中，真正写出及物的、有真实细节的诗歌来。

我举一个例子。女诗人尹丽川有一首诗，叫《情人》，不长：

这时候，你过来
摸我、抱我、咬我的乳房
吃我、打我的耳光
都没用了
这时候，我们再怎样
都是在模仿，从前的我们
屋里很热，你都出汗了
我们很用劲儿。比从前更用劲儿。
除了老，谁也不能
把我们分开。这么快
我们就成了这个样子

尹丽川是很有才华的诗人，她的诗歌，也曾被视为“下半身”的代表作，但我认为，她的内心是有重量的，她不仅仅停留在对欲望和身体的描写上。她的诗往往很短，干净、节制，节奏感强，有着不易觉察

的沉思面貌，看似粗鲁，里面其实蕴藏着另一种文雅。这首《情人》，我是在《下半身》的创刊号上看到的，它成功地注释了“下半身”的另一面。尹丽川也写性、写身体，但她保留了分析和思考的偏好；她也使用大胆的细节，但细节作为一种经验，常常能被存在所照亮。这首《情人》，看起来是在写身体的爱，其实，里面蕴藏着难言的悲伤和时间的力量。“你过来 / 摸我、抱我、咬我的乳房 / 吃我、打我的耳光”，以及“你都出汗了”“很用劲儿”，都是身体细节，然而一句“这时候，我们再怎样 / 都是在模仿，从前的我们”，迅速揭开身体背后的苍白和匮乏，一切来自身体的努力“都没用了”，因为“这时候”不过是在努力“模仿”“从前”——激情和快乐、爱和欲望，原来都经受不起时间哪怕最为温柔的磨碾。而比时间更为可怕的，是人心的荒凉。“这么快 / 我们就成了这个样子”，既是时间的杰作，也是人自身的深刻困境的表现——生活成了一种模仿：现在模仿过去，未来呢，必定是在模仿现在，所谓“日光之下，并无新事”。尹丽川通过书写“情人”间激情与欲望的衰败，深刻地洞悉了人内心的贫乏，以及人在时间面前的脆弱。她告诉我们，欲望和存在一样，都是一个错误，但它不容修改。爱可以作假，唯独身体不会说谎。如果没有世俗心，诗人怎会去描写这些、思考这些？其实，从俗世中来的，同样可以到灵魂里去。

第二，情理的逻辑。

小说是虚构，但虚构不是没有标准和边界的，虚构所遵循的，其实还是现实的法则。即便是《西游记》这样的作品，纯粹出自作者的虚构，但唐僧师徒四人一路上的遭际，多半也是现实的影射；像卡夫卡的《变形记》，整体上虽然是一个寓言，人变成了甲虫，可是，小说中的细节，全部是真实可信的，周边环境的描写，旁人的眼神，无不精细传神。写作最怕的是，整体上写一个很实的东西，一落到具体的细节时，就假了。很多人的写作，和卡夫卡是相反的。卡夫卡是有能力把假的写成真的，可有些人，却把真的都写成假的了。卡夫卡写寓言，可以让人读后觉得真实、恐怖；我们中间的一些作家呢，写的是现实，读起来却令人难以置信。何以如此？一个重要的原因，就是作家所写的，不合情，也不合理。违背了情理，自然就显得虚假了。

关于这点，我喜欢举《红楼梦》第四十八回的例子。在里面，林黛玉和香菱两人关于作诗，有一段很好的对答：

一日，黛玉方梳洗完了，只见香菱笑吟吟的送了书来，又要换杜律。黛玉笑道：“共记得多少首？”香菱笑道：“凡红圈选的我尽读了。”黛玉道：“可领略了些滋味没有？”香菱笑道：“领

略了些滋味，不知可是不是，说与你听听。”黛玉笑道：“正要讲究讨论，方能长进，你且说来我听。”

香菱笑道：“据我看来，诗的好处，有口里说不出来的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的。”黛玉笑道：“这话有了些意思，但不知你从何处见得？”香菱笑道：“我看他《塞上》一首，那一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的。这‘直’字似无理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒像是见了这景的。若说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’：这‘白’‘青’两个字也似无理。想来，必得这两个字才形容得尽，念在嘴里倒像有几千斤重的一个橄榄。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’：这‘余’字和‘上’字，难为他怎么想来！我们那年上京来，那日下晚便湾住船，岸上又没有人，只有几棵树，远远的几家人家作晚饭，那个烟竟是碧青，连云直上。谁知我昨日晚上读了这两句，倒像我又到了那个地方去了。”

正说着，宝玉和探春也来了，也都入坐听他讲诗。宝玉笑道：“既是这样，也不用看诗。会心处不在多，听你说了这两句，可知‘三昧’你已得了。”黛玉笑道：“你说他这‘上孤烟’好，你还不知他这一句还是套了前人的来。我给你这

一句瞧瞧，更比这个淡而现成。”说着便把陶渊明的“暧暧远人村，依依墟里烟”翻了出来，递与香菱。香菱瞧了，点头叹赏，笑道：“原来‘上’字是从‘依依’两个字上化出来的。”

这段话很有意思，香菱姑娘谈诗的话，说得也很见水平。尤其是“诗的好处，有口里说不出的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的”这一句，真是妙语。是啊，“大漠孤烟直，长河落日圆”，烟如何能“直”？这个“直”字，似乎很无理；日头呢，明知是“圆”的，还要用“圆”字来形容，又显得俗了。一个无理、一个太俗，可是你把这两个字合在一处，又觉得好，觉得再难找出另两个字来代替了。这就是“似乎无理的，想去竟是有理有情的”。

有情有理，说的就是合情合理。

写作不一定完全遵照现实的逻辑，但情理的逻辑，却是断不可违反的。孙悟空的本事再高，他和唐僧之间的师徒之情必须是合理的；郭靖的武功再强，他和黄蓉之间的爱情也必须是在情理之中的。尽管情和理都有伸缩的空间，但是，再怎么伸缩，也得通过一种内在的逻辑把那些细节和经验聚拢在一起。也就是说，在情理上，你不能写得太离谱，否则，人和现实的联系纽带就会被撕裂。这个纽带一撕裂，违反了情理，

留下了逻辑漏洞，真实性就会大打折扣。很多作家的失败，几乎都是栽在这个问题上。他们的作品中，有太多的细节，都是作家坐在书斋里胡思乱想出来的，没有任何的现实根据，这样的写作，不可能感动任何人。

余华的《兄弟》上部刚出来的时候，有许多记者来采访，问我的阅读感受。我没有对余华的写作趣味发表看法。尽管我知道，很多人对余华在小说开头沉迷于屁股的描写多有微词，但我倒不认为这有何不可。西班牙思想家奥尔特加·加塞特在《大众的反叛》一书中说：“我们这个时代的典型特征是，平庸的心智尽管知道自己是平庸的，却理直气壮地要求平庸的权利，并把它强加于自己触角所及的一切地方。”我同意这样的看法。在这样一个平庸的时代，许多读者要求平庸的阅读乐趣，似乎无可指责。我所关心的是，余华在情节的推进、语言的运用上，是否遵循了合情合理的原则。由于余华把《兄弟》定位于“正面强攻”当代现实的作品，由此就可认定余华在这部作品中和读者所签订的写作契约是现实的——是现实的，就得接受现实的审核。这不像金庸写的武侠小说，武侠是幻想的，是成人的童话，所以在武功方面的细节描写，不需要用现实的逻辑来检验，比如，《九阴真经》的下半卷，那么一部伟大而复杂的武学秘籍，就刻在陈玄风胸口那块小小的人皮上，你能相信吗？很难相信。

但金庸所写的武功，本来就是现实中的人所难以相信的，我们不必去追问他的真实性了。但《兄弟》不同。这是一部描述两个时代的现实作品，它所出示的细节，是不能随意编造的。我正是在这个层面上，对《兄弟》的一些不足提出了自己的看法。后来见到余华，我当面也对他说，你让一个女人七年不洗头，让一个七岁左右的孩子每隔几天就要抱一次电线杆摩擦，并说自己“性欲来了”，让一个老实、腼腆的人在二十世纪六十年代初的中国小镇，当着一千多人的面把一个寡妇抱起来并举起来，这些都写得太离奇了，不合情，也不合理。这些细节原本都是可以纠正和避免的。

脱离一个时代的语境进行写作，势必会让人觉得缺乏一个合理的物质外壳，立不起来。小说一旦挣脱了情与理，作者写得愤怒，读者不跟着愤怒；作者写得痛苦，读者不跟着痛苦；作者写得快乐，读者无法跟着快乐起来。这就是失败了。

第三，生活和经验的常识。

有些人会说，生活中，可能真的会有人七年不洗头，七岁的小孩也有可能会有性欲。我不否认这点，偌大的中国，什么样的人、什么样的事，都有可能发生。但是，真正优秀的文学，是通过个别写出普遍性来。如果个别只是代表个别，那就不算成功。偶然的事件、极端的举动、匪夷所思的情感，作家不是不可以写，只是如果一部作品，通篇都充满这种偶然、极

端和匪夷所思，就有问题了。

好作家，往往不是通过极端来体现作品的力度的，相反，他可能通过一些习焉不察的常识和经验，把力量隐藏在平常人与事的底下。这就好比真正痛苦的人，往往是没有声音的，是在饮泣；那些哭得惊天动地的人，反而有可能是在做戏，是故意哭给人看的。贾平凹的文章里，写过一句感触很深的话，他说，“听灵堂上的哭声就可辨清谁是媳妇谁是女儿”。媳妇的哭声，常常是盖过女儿的，而女儿呢，可能在揪心地痛，但哭不出声来，这样的事情，我们在现实中经常看到。讲到这个哭，《水浒传》第二十五回里说：“原来但凡世上妇人哭，有三样哭：有泪有声谓之哭；有泪无声谓之泣；无泪有声谓之号。当下那妇人干号了半夜。”——“干号”闹出来的动静最大，但也最假。

在表达人心这件事情上，平常心有时比极端叙事更为有力。因此，我不赞成一些成名作家，写了几十年小说了，还把自己小说的面貌弄得很乖张、很极端。过度崇尚极端叙事，有时反而是底气不足的表现，小说应该越写越有平常心。这就好比写散文，年少的时候，往往会在散文中加很多装饰，等到老了，人生的阅历和经验丰富了，反而写得朴素而日常了。所谓老僧说家常话，就是这个道理。现在的问题是，很多作家，不肯说家常话，不肯尊重常识，他们还是想在极端和新奇上费力气。结果呢，作品出来的效果可能很

强烈，但写作最为核心的——真诚，他却丢了，这是得不偿失的事情。

写作在许多时候，的确是需要有平常心的。

上面说的写作有时要写得像科学一样精密，这种科学，其实就是要尊重生活和经验的常识。今天的作家，宏大的精神思考很多，但基本的常识却很缺乏。什么叫有常识？就是要作家都来做生活的专家。他对生活的表达，不能只看到生活中极端和偶然的部分，他要看到生活中的常识部分——因为只有常识部分的生活是具有普遍性的。这个常识要怎样才能建立起来？只有一个途径，那就是要着手去调查和分析自己所要写的那种生活。巴尔扎克说：“小说是一个民族的秘史。”你要想把这个民族的秘史写出来，不对这个民族的文化、风俗和生活进行调查和分析，是不可能的。一旦你对这个民族的了解有了足够多的常识，你的笔下就会自然呈现出这个民族的生活风貌。所以，沈从文说，所谓专家，就是一个有常识的人。一个丝绸专家，任何绸缎一到他的手中，他就要知道是什么质地的，什么年代和什么地方出产的；一个瓷器专家，瓷器一拿到手上，他就要大致知道这是什么朝代的，它是不是官窑的作品。他有足够多的关于丝绸和瓷器的常识，他才能成为这方面的专家。写作也是如此。你只有对一种生活调查了、研究了，或者说你经历过了、懂得了、有常识了，你才能写出真正的好作品。

有一次，我听格非说，当代作家写历史，一般都不敢写器物，为什么？因为他没有这方面的常识，即便写，也写不好。像苏童的《妻妾成群》，可以把那种微妙的人与人之间的关系写得入木三分，但他还是不敢轻易碰那个时代的器物。由格非的话，还可联想起《红楼梦》第三回的例子。林黛玉进荣国府，第一次去王夫人的房里见她。小说中写道：

茶未吃了，只见一个穿红绫袄青缎掐牙背心的丫鬟走来笑说道：“太太说，请林姑娘到那边坐罢。”老嬷嬷听了，于是又引黛玉出来，到了东廊三间小正房内。正房炕上横设一张炕桌，桌上磊着书籍茶具，靠东壁面西设着半旧的青缎靠背引枕。王夫人却坐在西边下首，亦是半旧的青缎靠背坐褥。见黛玉来了，便往东让。黛玉心中料定这是贾政之位。因见挨炕一溜三张椅子上，也搭着半旧的弹墨椅袱，黛玉便向椅上坐了。

初读这段话，并无特别之处。但脂砚斋在评点的时候，就上面的三个“旧”字，大发感叹：

三字有神。此处则一色旧的，可知前正室中亦非家常之用度也。可笑近之小说中，不论何处，则曰商彝周鼎、绣幕珠帘、孔雀屏、芙蓉褥等样字眼。

甲戌本的眉批接着又说：

近闻一俗笑语云：一庄农人进京回家，众人问曰：“你进京去可见些个世面否？”庄人曰：“连皇帝老爷都见了。”众罕然问曰：“皇帝如何景况？”庄人曰：“皇帝左手拿一金元宝，右手拿一银元宝，马上稍着一口袋人参，行动人参不离口。一时要屙屎了，连擦屁股都用的是鹅黄缎子，所以京中掏茅厕的人都富贵无比。”试思凡稗官写富贵字眼者，悉皆庄农进京之一流也。盖此时彼实未身经目睹，所言皆在情理之外焉。

只有像曹雪芹这样的经历过富贵繁华生活的人，才敢正面写荣国府的器物，甚至把荣国府的引枕、坐褥、椅袱全部写成“半旧”的——那些“未身经目睹”的，一定以为荣国府的引枕、坐褥、椅袱都是绸缎的、簇新的、闪闪发亮的，因为他们没有富贵生活的经验和常识，所言必然是“在情理之外”，正如上面说的那个“庄农”，没见过皇帝，只能想象皇帝“左手拿一金元宝，右手拿一银元宝”。没有常识，光凭不着边际的想象，有时是写不出可信的文字来的。因此，小说家，有时也要是一个研究家。福楼拜的小说像机械钟表一

做到的。这种严丝合缝必然会产生特别的力量，这种力量并不是从天而降的，它恰恰是从一些具体的常识和细节描写中累积起来的。

为什么伟大的作家往往都是写自己所熟悉的那个小地方？像鲁迅写绍兴，沈从文写湘西，莫言写他的高密东北乡，福克纳写自己那像邮票一样大小的家乡，贾平凹写商州——每一个伟大的作家，往往都会有一个自己的写作根据地，这个根据地是他所熟悉的、所懂得的。这就是写作的常识。你如果去写自己不知道的人和事，你写出来的作品就一定不会说服读者；你没有经历过那种生活，没有研究过那种生活，你就写不好那种生活，这是一个颠扑不破的真理。

没有常识做基础，小说就会缺乏说服力。王安忆在《小说的当下处境》一文里，也专门谈到了说服力的问题，她以小说中的“生计”问题为例，问了作家们一个问题：小说中的人物是靠什么生活的？通俗一点讲，就是小说中的人物日用的钱都是从哪里来的？这个问题很庸常，却问得尖锐。现在很多的年轻作家，都在写一种都市男女的时尚生活，他们笔下的主人公，出入于高级酒店，住昂贵的房子，开好车，穿名牌衣服，喝洋酒，到国外度假，过着很奢华的生活（因为只有奢华的生活里，才能使时尚的元素都派上用场），可是，作家从来没有对他们的生计和收入做合理的解释，他们何以有这么多的钱来维持这种奢华的生活？

作家似乎从来没有考虑过这个问题。其实这是一个很重要的问题。王安忆说：“如果你不能把你的生计问题合理地向我解释清楚，你的所有的精神追求，无论是落后的也好，现代的也好，都不能说服我，我无法相信你告诉我的。”这些现代人，和《红楼梦》里的贾宝玉、林黛玉是不同的。贾宝玉他们是生活在贵族家庭，正如他对林黛玉所说，随便他们去，总有你我吃的。他们不用担忧生计问题，“他们只考虑自己的思想问题，林黛玉就专攻一件事情，如何找到天下的知心，可找到知心的困难是如此之大，不由对人生生出怀疑”。可是，在现实生活中，并非每个人都能像林黛玉他们那样，只考虑精神问题，这就要求作家对他们的生计问题有一个合乎情理的交代。

没有哪一个优秀的作家，不注重现实的合理性和细节的说服力的。就拿生计问题来说吧，鲁迅把阿Q每一阶段的生活问题，都交代得很清楚。阿Q是没有家的，他住在土谷祠里，也没有固定的职业，有时做点短工，赚点小钱，这就决定了阿Q只能过一种穷困潦倒的生活。后来他靠什么维持生计？靠典当。当到最后，“棉被，毡帽，布衫，早已没有了，其次就卖了棉袄；现在有裤子，却万不可脱的；有破夹袄，又除了送人做鞋底之外，决定卖不出钱。他早想在路上拾得一注钱，但至今还没有见；他想在自己的破屋里忽然寻到一注钱，慌张的四顾，但屋内是空虚而且了

然。于是他决计出门求食去了”。结果是去静修庵偷小尼姑的萝卜，偷完萝卜他就进城做小偷去了。一路下来，鲁迅把阿 Q 的生活来源写得清清楚楚，这就是写作的功力。唯有如此，作家在阿 Q 身上所塑造的性格和精神，才有可信度。

我愿意在这个问题上多讲一点。有一次，在电视上看二月河的一个讲座，我发现，他能把历史小说写得比一般人好，是有道理的，听他讲话，就知道他对清史是下了苦功夫研究的。他在那次讲座上举了一个例子，说到不同朝代的银两的形状、切割、携带、价值，都不一样，有些历史小说，动不动就让主人公带着一千两甚至几千两银子上路，一看就是缺乏常识。因此，银子问题、生计问题，往往能够把作家的专业素质暴露出来。

这方面，我很喜欢举金庸的小说作为例子。金庸写的本来是武侠小说，可是，在许多时候，他笔下的现实，比很多历史小说还真实。他笔下的人情、人性，是很细微、很动人的。比如《神雕侠侣》里，写到小龙女第一次从古墓里出来，去找杨过，她在路上饿了，见到店里有馒头，就拿着吃，吃完就走，店家问她要钱，她根本不知道什么是钱，也不懂买卖的道理——金庸这样写的前提是，小龙女从小到大都生活在古墓里，她没有接触过社会，所以她不通人情世故，是合理的。类似的事情发生在《射雕英雄传》里的黄蓉身

上，作者就不能这样处理了。黄蓉第一次到临安一带，碰到郭靖前，也饿了，去拿店里的馒头吃，她这是一种离家后的自苦，但你不能把她也写成小龙女那样，吃了馒头就走——黄蓉是懂得这些基本的人情世故的，所以，店家见她没钱，叫她把馒头放下， she 就把馒头放下了。同样是吃馒头的事情，不同的人，有不同的反应，作家也有不同的写法，他依据的正是生活的常识和情理。后来黄蓉和郭靖要分开时，在第七回，金庸这样写道：

郭靖见他衣衫单薄，心下不忍，当下脱下貂裘，披在他身上，说道：“兄弟，你我一见如故，请把这件衣服穿了去。”他身边尚剩下四锭黄金，取出两锭，放在貂裘的袋中。

“四锭黄金”可不是小数目，如果出自普通小儿，就不合情理了，但我们知道，郭靖是成吉思汗的“金刀驸马”，此黄金为成吉思汗所赐，就不稀奇了。而“取出两锭”，就表示郭靖自己还留下两锭，这符合憨厚的郭靖的处世方式，有福共享，一人一半，假如此时作者让郭靖把四锭黄金全给了黄蓉，就显得假了，因为郭靖自己还要考虑生计问题。这样的描写，真是细微而精彩。

我们不妨拿这个情节和《红楼梦》第五十一回对

比一下。这一回写到，晴雯着了凉，生病了，宝玉不想让她回家养病，就叫人私下请王太医来看病，可私下请人，要给钱啊，其时袭人又回家看母亲去了，宝玉和麝月都不知道银子放在哪里，结果到处找，找到了，却又不知道这银子到底有多重：

麝月便拿了一块银子，提起戥子来问宝玉：“那是一两的星儿？”宝玉笑道：“你问我？有趣，你倒成了才来的了。”麝月也笑了，又要去问人。宝玉道：“拣那大的给他一块就是了。又不作买卖，算这些做什么！”麝月听了，便放下戥子，拣了一块掂了一掂，笑道：“这一块只怕是一两了。宁可多些好，别少了，叫那穷小子笑话，不说咱们不识戥子，倒说咱们有心小器似的。”那婆子站在外头台矶上，笑道：“那是五两的锭子夹了半边，这一块至少还有二两呢！这会子又没夹剪，姑娘收了这块，再拣一块小些的罢。”麝月早掩了柜子出来，笑道：“谁又找去！多了些你拿了去罢。”宝玉道：“你只快叫茗烟再请王大夫去就是了。”婆子接了银子，自去料理。

寥寥几笔，大户人家的公子、大户人家的丫鬟那个气派，一下就写活了。宝玉可以不懂银子，他身边有人懂就行了，他自己不需要懂；麝月也可以不懂戥

子的“一两星儿”在哪里，因为她平时不管银子，是袭人管。我们设想一下，如果作者写袭人或写凤姐不知道一两银子到底多重，不知道戥子的“一两星儿”在哪里，那就不对了。贾宝玉可以不知道，麝月可以不知道，但王熙凤、袭人肯定要知道，因为她们是干这个的。所以，现实的严密性、细节的逻辑性、合理合情的物质结构，这是完成一部作品最重要的血肉基础——它是半点都忽略不得的。有时看起来是一个简单的细节，但背后却隐藏着一整套生活标准和生活常识，这些都是要作家下功夫去钻研的。

文学最终所见的是一个人的性情和胸襟

上面说的世俗心，情理的逻辑，对生活常识的尊重，这些都是作家完成他的写作契约的基本条件，属于写作的物质外壳的问题。但光有这个，还远远不够，物质外壳解决的只是俗世层面的建构方式。

从俗世中来的，还要到灵魂里去。

灵魂在哪里？在作家这个人身上。作品的后面如果不站着一个人，一个有着生动灵魂的人，这部作品，哪怕实感层面写得再好，它的境界都是有限的。《金瓶梅》为什么不如《红楼梦》？不在于《金瓶梅》的市井生活写得不好，而在于它背后站着的那个人，在境界和胸襟上，根本比不上《红楼梦》的作者。《金瓶

梅》是玩赏一种趣味，享受并沉迷于一种平庸的生活，但《红楼梦》不同，《红楼梦》是“还泪”之作，是泣血的，里面有大悲伤。《红楼梦》开篇就说：

今风尘碌碌，一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考较去，觉其行止见识，皆出于我之上。何我堂堂须眉，诚不若彼裙钗哉？实愧则有馀，悔又无益之大无可如何之日也！当此，则自欲将已往所赖天恩祖德，锦衣纨绔之时，饫甘餍肥之日，背父兄教育之恩，负师友规训之德，以至今日一技无成、半生潦倒之罪，编述一集，以告天下人：我之罪固不免，然闺阁中本自历历有人，万不可因我之不肖，自护己短，一并使其泯灭也。虽今日之茅椽蓬牖，瓦灶绳床，其晨夕风露，阶柳庭花，亦未有妨我之襟怀笔墨者。虽我未学，下笔无文，又何妨用假语村言，敷演出一段故事来，亦可使闺阁昭传，复可悦世之目，破人愁闷，不亦宜乎？

这是曹雪芹写作《红楼梦》的缘起，也是作者内心的秘密。不理解这段话，就无法真正明白《红楼梦》。在这里，曹雪芹承认自己有“罪”，所以他每念及“闺阁中本自历历有人”，就“愧”，就“悔”——罪、愧、悔，这三个字就是“我之襟怀笔墨”，代表曹

雪芹这个人，这在中国文学传统中，堪称是一个大境界了。中国文学自古以来，多关心社会、现实、国家、人伦，也就是王国维所说的《桃花扇》的传统，很少有宇宙、人生的终极追问，也很少有自我省悟的忏悔精神，所以，王国维说，《红楼梦》深化了中国文学的另一个精神传统，即关注更高远的人世，更永恒的感情和精神。

贾宝玉这个人物的塑造，显然有作者的影子，他坦言“我之罪固不免”，这种知罪、渴望赎罪的精神，在之前的中国小说中几乎是没有的。《红楼梦》所达到的深度，跟这种知罪意识，以及由此而有的自愧、自悔，有根本的关系。贾宝玉即便外面锦衣玉食，他也放不下心中对黛玉、对“闺阁中”那些女子的愧疚，他的存在本身，就是一个巨大的悲剧。对此，刘再复和林岗在他们合著的《罪与文学》一书中，做了精彩的阐释：

在世俗的眼里，贾府虽然不如当年繁华，但宝玉身边毕竟有娇妻美妾，而且还中了榜，日子可说是美满的。那么，为什么他还是整天感到不安不宁，感到有许多美丽的亡灵的眼睛看着他，就是因为他还有负疚感。他辜负了林黛玉，辜负了许多爱他的美丽而天真的女子。他们都死在他的父母府第里。他“不忍”看到她们的死亡与屈

辱，觉得自己对她们的死亡负有责任。他的发呆发傻，眼睛发直，正是他的大迷惘，这种大迷惘，隐含着千言万语，像鲁迅这样的读者就读出眼神迷惘的内涵，读出“自愧”与“忏悔”的内涵。所以他必须出走，必须离开那个有罪的地方。但他并不责怪父母，仍然向父母作揖告别，悲喜交织，没有怨恨，他实际上也辜负了父母。他的悲剧重量确实是一切悲情的总和，其罪感正是与这一总和相等。

……没有一个人具有他那种特殊的大呆傻、大迷惘、大悲哀的状态，没有一个人像他那样，总是为一个女子个体生命的消失而身心震颤，也没有一个人像他那样，爱每一个人和宽恕每一个人，只是不宽恕自己。曹雪芹在小说的前言中所说的“自愧”，也正是没有宽恕自己。他的写作过程是投下全部生命、全部眼泪的过程，这种生命倾注，正是对感情之债的偿还。写作的过程本身，正是一个“还泪”的过程，平衡负疚感的过程。

我什么要大段地引用刘再复和林岗的话，在于我认为他们的研究，是对《红楼梦》精神空间的重要发现。现在《红楼梦》很热，但都热在外面——版本问题、作者问题、年代问题，这些都和《红楼梦》的文学本质关系不大。《红楼梦》一旦写就，就是独立的

了，它的文学价值才是最重要的。遗憾的是，很少有人能在《红楼梦》的精神空间的研究上花时间，并提出新的创见。上面所引的，说出《红楼梦》的背后站着一个人，这个人深情，执着，充满爱，同时这个人又充满愧疚和忏悔，他觉得自己有罪，自己对情感的悲剧负有责任，他活在其中，感同身受——这是一种多么深切的悲伤。

由此可见，一部好的文学作品，作者一定要把自己摆进去。文学只有写出“灵魂的深”（鲁迅语），才称得上是好文学。今天有很多的作品显得虚假，不感人，无关痛痒，很大的原因，就是在这些作品中，摸不到作者的心，看不到作品后面有作者这个人，或者后面的那个人精神狭窄、灵魂枯燥、境界上不去。

李敖在演讲的时候，总是旁征博引、口若悬河。有人就问，李敖先生，你为什么没有带讲稿来念呢？李敖回答得很好，他说，你连自己都记不住的演讲，怎么奢望听众记住呢？是啊，你自己都不感动，又怎么奢望感动别人呢？你自己都没有为你笔下的生活悲伤或者快乐过，又怎能奢望读者为你所写的而悲伤或快乐呢？

也就是说，你的写作即便把物质外壳建构得坚实精细、逻辑严密，但你的心灵不深刻、胸襟不宽广的话，照样写不出好作品。这就好比画画，同样是临摹山水，为什么不同的人临摹出来的会完全不同？不是

山水不同（他们面对的可能是同一片风景），是胸襟不同，心灵不同，所以笔墨就不同。中国人的写作，自古以来就讲究把自己的生命、自己的人生放到作品里。如果通过一部作品看不到背后的那个人，这样的文字总不是好的。钱穆说，学文学也是学做人，那个修养、胸襟，都藏在作者的笔墨里去了。读《论语》，可见孔子为人的真面目。太史公说：“读孔氏书，想见其为人。”说的也是这个意思。

这个世界如果没有文学，就没有文字中的性情了；没有了性情，就不觉得做人和作文要修养了。这也是钱穆的看法。钱穆说：“摩诘诗若是写物，然正贵其有我之存在。子美诗若是写我，然亦正贵其有物之存在。”写我，要有物的存在；写物，也要有我的存在。写俗世，要有灵魂参与；写灵魂，也要有俗世作为容器。互相作为对方存在的证据，这就是把人摆到作品里面去。也有那种超脱的作品，像李白的诗，他喜欢道家，喜欢老庄的那种人生，他的诗不愿意直接写自己的生命，而是追求生命从现实人生中超越出来，但正如超世间也是一种世间一样，超人生实际上也是一种人生。李白不过是把自己更巧妙地隐藏在神采飞扬的文字后面罢了。杜甫、苏东坡这样一些诗人，是直接写人生的，也是把自己直接摆进作品里面的，所以，有时在他们的诗中，才能读到惊心动魄的东西。唯有这样的文学，才能够让读者的心也贴上去，从中体会

另一种人生，感受另一种性情。钱穆说：

我们学做文章，读一家作品，也该从他的笔墨去了解他的胸襟。我们不必要想自己成个文学家，只要能在文学里接触到一个较高的人生，接触到一个合乎我自己的更高的人生。比方说，我感到苦痛，可是有比我更苦痛的；我遇到困难，可是有比我更困难的。我是这样一个性格，在诗里也总找得到合乎我喜好的而境界更高的性格。我哭，诗中已先代我哭了；我笑，诗中已先代我笑了。读诗是我们人生中一种无穷的安慰。有些境，根本非我所能有，但诗中有，读到他的诗，我心就如跑进另一境界去。如我们在纽约，一样可以读陶渊明的诗。我们住五层、六层的高楼，不到下边马路去，晚上拿一本陶诗，因着他“结庐在人境，而无车马喧”的诗句，下边马路上车水马龙，我可不用管。我们今天置身海外，没有像杜工部在天宝之乱时生活在兵荒马乱中，我们读杜诗，也可获得无上经验。我们不曾见的人，可以在诗中见；没有处过的境，可以在诗中想象到。西方人的小说，也可能给我们一个没有到过的境，没有碰见过的人。而中国文学之伟大，则是那境那人却全是个真的。如读《水浒》，固然觉得有趣，也像读《史记》般，但《史记》是真的，

《水浒》是假的。读西方人小说，固然有趣，里边描写一个人，描写得生动灵活。而读杜工部诗，他自己就是一个真的人，没有一句假话在里面。

读了这段话，才知道钱穆为什么那么喜欢读文学、讲文学。他是在文学里实现了自己的另一种人生啊。法国作家加缪说，不在于活得更好，而在于活得更多。如何才能“活得更多”？最好的方式就是通过文学。你可以通过阅读，进入别人的人生，去感受别人的悲欢喜乐，“我哭，诗中已先代我哭了；我笑，诗中已先代我笑了”，这是多么伟大的境界。钱穆喜欢讲文学，因为他知道中国文学包含了中国的思想和哲学，儒道佛诸家的思想都在文学里可以找到，而且文学里还包含作家的人格和性情。不是说思想家的文字里就没有性情，没有真实人生，而是说，就显示一个人的性情和胸襟而言，思想著作总没有文学作品来得真切。

鲁迅大概就是看到了这一点，后来才弃医从文的。因此，你在鲁迅的文字里，也能读到鲁迅的性情和身世，也能看到鲁迅的爱好、趣味、胸襟和见识。鲁迅不隐藏自己，他的爱与恨，都是直接说出来的。为什么？因为他深感自己处身于一个黑暗的中国、无声的中国，现在需要的不是沉默，而是呐喊；不是逍遥，而是斗争；不是迂回作战，而是短兵相接。鲁迅在《呐喊》的“自序”里，记述了自己思想转变的过程：

其时正当日俄战争的时候，关于战事的画片自然也就比较的多了，我在这一个讲堂中，便须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回，我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了，一个绑在中间，许多站在左右，一样是强壮的体格，而显出麻木的神情。据解说，则绑着的是替俄国做了军事上的侦探，正要被日军砍下头颅来示众，而围着的便是来赏鉴这示众的盛举的人们。

这一学年没有完毕，我已经到了东京了，因为从那一回以后，我便觉得医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，病死多少是不必以为不幸的。所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了。

鲁迅在“自序”里所说的这件事情，大家都很熟悉了。这是鲁迅后来从事写作，也是我们理解鲁迅为何愤激的一个精神起点。那个发生在日本的场面，给鲁迅留下的印象实在是太深了，它甚至启发了鲁迅关于改造中国人精神、改造国民性的思路。我相信，鲁迅每次写作时，看客那“麻木的神情”一定会浮现在眼前，鲁迅必须对这些麻木的人群说话，必须唤醒那

在铁屋子里沉睡的人。鲁迅甚至觉得自己也是这样的人，所以他要通过写作，把自己从这种麻木、昏睡的境地中拯救出来。鲁迅的精神能影响这么多人，与其说他在某种程度上扮演了启蒙者的角色，还不如说他教会了我们该如何正确地认识自己。

和别的同时代作家不同的是，鲁迅是有自省精神的，他在批判别人的时候，从来没有忘记批判自己。他在说中国的黑暗的时候，承认自己心里也有黑暗的东西，所以他多次说，自己后面有一个鬼跟着；他觉察到，在自己的灵魂里，也有一条长长的阴影。鲁迅的深刻，首先是一种自觉的深刻。他对黑暗有敏感，对自己为奴的境遇有清醒的认识，他因为绝望而愤激，并且，他的一生，都是带着这种黑暗和绝望生活的——黑暗和绝望对他来说从来不是一种观念，它们就存在于他的生命之中。

我个人是一直喜欢这一类文学的，有生命的投入、有精神的苏醒、有自我的觉悟、有悔悟的心灵。但凡好的文学，无不是从这个路径走过来的。文学的后面要有人，要有广大的心，要有精神的挣扎和超越，这是文学在任何时候都不能动摇的价值向度。

我举一个例子。当皇帝的人很多，为什么唯有李煜的词写得最好？就在于李后主这个人和别的皇帝不同。别的皇帝看帝位比百姓的性命更重要，他们为了保住皇位，是不惜发动血流成河的战争的。李后主却

一直怀着对百姓的负疚之情，他的国力明显是打不过敌人，为了不让百姓生灵涂炭，他选择了投降。你可以说他软弱，他也知道自己这样做要背负罪名，但他用这种担罪的方式，显示出了自己的仁慈。读李后主的词，你会发现这是一个宽广、慈悲、伤痛的人，他不是不知道自己的处境，可他承受下来了，并且在词里，都没有表示出一点怨恨，这是何等的胸襟！王国维称赞李后主的词“不失其赤子之心”，并说“后主之词，真所谓以血书者也”，说他像基督一样“担荷人类罪恶”；叶嘉莹也说，“春花秋月何时了，往事知多少”，一语直指宇宙之心。这是一个失败的皇帝，但他在“……胭脂泪，相留醉，几时重，自是人生长恨水长东”（《乌夜啼》），在“……独自莫凭栏，无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间”（《浪淘沙令》），这些杰出的诗句，成功地表达出了他作为一个宽广、仁慈的人的真实心灵。

有一个人就有一种文学，有多少个人就有多少种文学。

写作到一定的时候，技艺层面已经区别不大了，彼此之间比的就是胸襟和气度。很多作家，在文字、叙事、谋篇布局上，都流畅得不得了，可他就是写不出好作品，究其原因，还是作者这个人太小，太窄，境界上不去，视野打不开。李后主、曹雪芹他们是在用命写作的，鲁迅，也是把自己写死了，这种生命投

人，代价是很大的。今天，很多作家把写作变成了牟利、谋生、得名的工具，笔虽然还在写，心里对写作却是轻贱的，这样的人，怎么能够写出大作品？这就好比《红楼梦》中，史湘云、林黛玉她们，可以写出感伤的诗句，王熙凤就写不出来，这不仅是说王熙凤的文化水平不行，更是指她这个人的旨趣和胸襟不行。

我记得《红楼梦》第七十八回，史湘云和林黛玉有一次在水边联句，联到后面，史湘云看到有一只白鹤从水面上飞起来，顺口就说出“寒塘渡鹤影”，林黛玉想了一会，对出了“冷月葬诗魂”的千古绝唱。（当然也有很多抄本用的是“冷月葬花魂”，究竟那个字是“花”还是“诗”，两种意见都有人坚持，我这里姑且用“冷月葬诗魂”。）这是晚上，你想想，在那样的环境、那样的心境里，两个女子，一个是史湘云，一个是林黛玉，对出了这么一个绝对，那个时候，她们一定共同想到了自己那飘零的身世、凄苦的家庭。这两句诗，王熙凤或者薛宝钗能对得出来吗？不可能。她们没有这种身世飘零的体验，对“冷”字也绝不会有林黛玉的体会那么深。王熙凤最多来一句“一夜北风紧”，她的文化和心灵都只达到这个水平；薛宝钗在那样的环境里长大，也对不出“冷月葬诗魂”的句子来。这两句诗只能出在寄人篱下、身世悲凉的史湘云、林黛玉身上，别人是做不出也想不到的。

说到诗与人的关系，王维是一个很好的例子。我

们都很熟悉他的“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流”。雨、天气、明月、松、清泉、石，写的都是物，看起来没有写人，妙就妙在王维以“空”字开头，从而使得他笔下的物，字字入禅，字字都带着禅味，写出了一种“身世两忘，万念皆寂”的心绪。“明月松间照，清泉石上流”，在我看来，这是中国诗歌中最美、最幽静的画面了，但到最后，“王孙自可留”一句，我们发现，作者原来是有一种隐士的心态。王维的诗都有这个特点。比如《终南别业》，“行到水穷处，坐看云起时”，一个“穷”字，把一个人的心境完全写出来了。王维还有一首诗很有名，《秋夜独坐》，“独坐悲双鬓，空堂欲二更。雨中山果落，灯下草虫鸣。白发终难变，黄金不可成。欲知除老病，唯有学无生”，中间的这两句，“雨中山果落，灯下草虫鸣”，我特别喜欢，有静也有动。雨、山果、灯、草虫，是静物，但因着一个“落”字，一个“鸣”字，情景就动起来了，有一股大自然的气息扑面而来。山果在雨中为何会落呢？一定成熟了，或许就是秋天，它是被雨打下来的；草虫呢？在灯下鸣。这个情景里，必定有一个人，在安静的夜晚，在雨中、在灯下，在谛听窗外的山果落下来，在听草虫的鸣叫。他的心境如何呢？大概有一点感伤，或许还有点凄凉吧。作者没有直接写，但我们可以想象出来——这就是王维诗歌的高妙之处，“不着一字，尽得风流”。

有很多唐诗是传诵千古的，像“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂”，像“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠”，作者写到一种心境的时候，会用到“断魂”“愁眠”这样的字眼。《红楼梦》里的史湘云写《咏白海棠》，里面也有一句很好的诗，“花因喜洁难寻偶，人为悲秋易断魂”。她也用了“断魂”一词。但究竟为何事“断魂”，为何事“愁”得难以入眠，诗人没有说出来，读者可自己去想象，去填补。钱穆说：“这样子作诗，就是后来司空图《诗品》中所说的羚羊挂角。这是形容作诗如羚羊般把角挂在树上，而羚羊的身体则是凌空，那诗中人也恰是如此凌空，无住、无着。断魂中、愁中，都有一个人，而这个人正如凌空不着地，有情却似还无情。”相比之下，王维的诗歌境界比这个还要高，他连“断魂”，连“愁”字都不用，但还是能够把人的心境写出来。

人的境界不同，写出的诗就不同。二十世纪以来，诗歌发生了革命，用白话写了，但我觉得，有些诗歌的品质不仅没有更朴白，反而更难懂了。尤其是这几十年来，中国诗歌界越来越倾向于写文化诗、写技巧诗，诗人的架子端得很足，写出来的诗呢，只供自己和少数几个朋友读。这是不正常的。中国是诗歌大国，诗歌情怀在很多人心里依然存在，现在何以大家都不想读诗了？时代语境的变化是一方面，另一方面，问题可能还是出在诗人自己身上。我有很多诗人朋友，

我和他们的交流也不少，坦率地讲，他们的诗歌会走到今天这个境地，有一个很大原因，就是他们把诗歌都写成了纸上的诗歌。这样的诗歌，只在书斋里写，和生活的现场、诗人的人生，没有多大的关系。诗歌一旦成了“纸上的诗歌”，即便技艺再优美，词句再精练，如果情怀是空洞的、心灵是缺席的，它也不过是文字游戏罢了，意思不大。

中国的唐朝，诗歌盛极一时，诗人遍地，但那个时候的诗人，他们的生活和诗歌是结合在一起的。他们在诗歌里所要实现的人生，和他们的现实人生是有关系的。也就是说，他们的诗歌，绝不仅仅写在纸上，相反，最好的诗歌，都是他们在生活现场中写出来的。比如李白那首著名的《赠汪伦》，就是汪伦来送李白，要李白留一首诗给他，李白就即兴用汪伦递过来的纸和笔写上：“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”据说，汪伦的后人到宋代还保留着李白写的这首诗的原稿。李白当时是有感而发，而有感而发正是诗歌写作最重要的精神命脉。唐诗三百首里，被传唱的那些，基本上都是在生活现场里写出来的。比如，陈子昂的《登幽州台歌》，是他登了那个幽州台，才发出“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下”的感慨的。因为有了那个实实在在的“登”，诗歌才应运而生。他是登了幽州台才写诗的，并非为了写诗才登幽州台的。

古代的很多诗，都是这样“登”出来的。杜甫写过《登高》：“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。”他还写过《登楼》：“花近高楼伤客心，万方多难此登临。”他还有一首《登岳阳楼》：“亲朋无一字，老病有孤舟。”这些都和杜甫的生活现场有关。李白有一次登黄鹤楼，本来想写一首诗，结果呢，“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”，多么的真实。还有李白那首著名的“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，惟见长江天际流”，题目就叫《黄鹤楼送孟浩然之广陵》，是送行诗。而“弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多烦忧”这样的名句，也是有一次李白在宣州谢朓楼设酒饯别朋友时写的。李白他们的诗几乎都不是在书斋里写的，他们一直在生活，在行走，同时也在写诗。他们的诗歌有生命力，是因为他们的诗歌从诞生之日开始，就是一直活在生活中的，从未死去。

今天一些诗人写的诗歌，还没传播，就已经死了。因为这些诗歌从来就没在诗人的生活或内心里活过，死亡是它们必然的命运。

说到这里，话题好像又绕回来了。钱谷融说：文学要写得真，并写得深，心就在其中了。这话说得好，是文学写作的总原则。而这些要点概括起来，就是：从俗世中来，到灵魂里去。这句话，包含了我对文学的基本看法，这或许是肤浅的、不成熟的看法，提出来供大家参考吧。

第四讲 小说的雅俗调适

“文不能通而俗可通”

说到小说的雅与俗，我想专门谈谈金庸的小说。

中国的小说起源于说书，并不是什么高雅的事物。高雅的人当时都去写诗了。所以，小说自古以来地位低微，是“小道”“小技”，就连小说的作者本人，都羞于提及自己的写作，这就直接导致包括四大名著在内的白话小说，作者几乎都是存疑的。多数人说《红楼梦》是曹雪芹写的，但也有有人认为证据不足，作者有可能是曹雪芹的父亲，或者别人；很多人认为《三国演义》是罗贯中写的，但也有很多人认为不是。《水浒传》《西游记》也都遇到了类似的问题。这些著名的小说，到现在都没弄清真正的作者是谁，就在于小说在古代是没有地位的，即便有人写了，也很少把作者

的真实姓名署上去——说书、演戏、写小说，是茶余饭后的消遣，不仅不能望重士林，甚至还会损及自己的声名。

这种局面现在已经彻底改观了，文学界近年领风骚的多半是小说家，但不等于说小说就成了多优雅的文体了。

说到底，小说还是俗物，也是和俗生活紧密相连的。小说贴近日常生活的末梢，既描写人生中吃喝玩乐、喜怒哀乐的场景，也记录个体的经历、遭遇和命运。一个没有俗生活之经验的人，往往写不好小说。曹雪芹如果没有大户人家的生活经验和成长记忆，他是写不出《红楼梦》的。张爱玲如果没有对旧上海市民生活的精细观察，也是写不出她那些世情小说的。她说自己“对通俗小说一直有一种难言的爱好”（《多少恨·题记》），并称自己从小就是小报的忠实读者，她觉得小报“有非常浓厚的生活情趣”（《纳凉会记》），这些其实都构成了张爱玲的写作资源。

因此，小说不应该拒绝俗事、俗生活，相反，只有以俗生活为底子，作家才能把一种人生写结实了。古人云，“话须通俗方传远，语必关风始动人”，这话说的就是小说，而非诗歌。所谓“文不能通而俗可通”，更是说出了小说的实质，把小说名之为“通俗演义”，恐怕亦因此而来。

关于文学的雅与俗之争，由来已久。在多数人的

内心，可能都会有一种向往世俗的冲动，俗只是不高尚而已，它的存在，并无什么罪过。给俗文学应有的地位和正确的认识，也有利于文学的发展走向多元化。文学史不会因写了张恨水和张爱玲，就变得俗气了；也不会因写了金庸，就降低标准了。对俗文学一脉的正视，只会使中国文学的版图变得更加完整。梁启超曾说：“文学之进化有一大关键，即由古语之文学，变为俗语之文学是也。各国文学史之开展，靡不循此轨道。……自宋以后，实为祖国文学之大进化。何以故？俗语文学大发达故。”（《小说丛话》）这当然是夸张之辞，假若梁启超真这么认为，他就应该认可《红楼梦》《水浒传》等小说的价值，可他事实上是否定的，可见，何为俗语文学，至少梁启超本人在当时的认识是不明晰的。

但金庸的小说，一直是被纳入俗文学范畴的，对他的接受与传播，倒称得上是中国文学研究的一大进步。

其实，金庸的小说既是通俗的，但也有通雅的一面。他用了很多传统的叙事形式，可也吸纳了不少新文学的写作手法。譬如，韦小宝这个人物形象，就受了阿Q这一形象的影响，但韦小宝性格的丰富性，是超过阿Q的——他未必有阿Q这种深刻的概括性，但比起阿Q形象的过于漫画化，韦小宝的形象要真实、生动、饱满得多，尤其是他把妓院哲学和皇宫哲学统

一于一身，确实成了许多中国人的精神缩影。除此，金庸还接受了西方文学的影响。譬如，《射雕英雄传》中，郭靖为欧阳锋的蛤蟆功所伤，在牛家村的暗室里面待了七天七夜，外面的世界经历了多少风险，几乎每时每刻都有各色人物登场，惊心动魄，命悬一线，这种写法，就受了西方戏剧的影响。戏剧的特点就是要在非常有限的舞台，把各种冲突、各色人等都集中在一起出现。

这些都是一般通俗小说所没有的，是艺术性很强的一种叙事方法。

然而，也不必否认，金庸小说里有很多俗文学的因子。我和金庸有过接触，也曾当面问过他，他本人从不讳言自己的作品是通俗小说，也不讳言自己写小说是为了娱乐大众。金庸曾是《明报》的创始人和负责人，他不能让报纸陷入危机，不能让报社的员工惶惶不可终日，把报纸办好、把读者吸引住是他的责任。他的小说最初放在报纸上连载，也是出于这个目的。做过报纸、看过连载小说的人都知道，没有很强的故事性，没有人物命运的强大吸引力，要读者几年如一日地坚持追读下去，是很困难的，而金庸做到了。

金庸之后，直到现在，内地都还没有真正诞生能写好连载小说的作家，因为连载小说并不好写，他对讲故事的艺术要求是很高的。金庸在写连载小说的同时，还要办报纸、写社论、管理报社，是非常忙

的——有意思的是，一个人的创造力，往往越忙就越能迸发出来。所以不要否认俗文学的生命力，不要将俗文学看得那么不堪，往远说，《诗经》、宋词在当时几近于通俗文学；往近说，《红楼梦》在它那个时代也是俗文学，但今天却已成了高雅文学的代表，以至于张爱玲说，也许有一天我们将会读不懂《红楼梦》。这并不是危言耸听，今日的我们，要读懂《红楼梦》里的诗词歌赋、人生情怀，又谈何容易？

可是，雅与俗之间，并没有不可跨越的鸿沟。昔日是俗小说的，今天可能成了雅文学，当年堪称雅文学的（如文言小说、诗化小说），今日若再以此为小说的新作法，则可能沦为庸俗之举。金庸的小说之所以争议大、影响大，和他的写作兼具这种雅俗品格不无关系。

金庸小说中的类型化母题

但凡是俗文学，几乎都有类型化的特征，金庸小说也不例外。我简单列举几个类型化的故事模式，大约就可知道金庸小说的一些写作特色。

譬如，生身父亲的缺席与精神父亲（师父）的设置。金庸的小说里面，主人公基本上是没有父亲的，郭靖、杨过、小龙女、令狐冲、韦小宝、张无忌、袁承志、陈家洛、萧峰等，要么生下来就没有父亲，要

么少时父亲去世，要么父亲装死，处于隐匿状态——如慕容复、萧峰，都有父亲，但父亲一直假死，没有出场，这 and 没有父亲并无两样。郭靖、袁承志等人，知道父亲曾经是堂堂男子汉，杨过年长后知道父亲是一个坏人，韦小宝干脆连自己的父亲是谁都不知道。

父亲的普遍缺席，就为主人公的成长建立起了另外一种可能性，作为无父的一代，他要具备独立担当的精神，同时，师父在他的成长过程中，就扮演了“准父亲”的角色。当生身父亲彻底退场，影响主人公精神、塑造主人公人格的便成了他的师父。所以，金庸小说中的主人公，几乎都是由师父教育长大的，他们在精神谱系上，更接近师父，而不是血缘意义上的父亲。就连韦小宝这种玩世不恭的人，对他的师父陈近南也是存有真感情的，所以，陈近南在海滩被杀害的时候，小说这样写道：

韦小宝哭道：“师父死了，死了！”他从来没有父亲，内心深处，早已将师父当作了父亲，以弥补这个缺憾，只是自己也不知道而已；此刻师父逝世，心中伤痛便如洪水溃堤，难以抑制，原来自己终究是个没父亲的野孩子。

这是韦小宝难得的动情之时。他本没有父亲，而师父是有民族大义的男子汉，跟从这样的师父，让他

觉得自己在精神上有了一个归宿，如今师父死了，他的精神便无处皈依了，自己终归还是没有父亲的野孩子。一个孤儿、一个漂泊者，一旦师父做了他的精神导师之后，就为他的人生选择增加了多种可能。他在精神成人的过程中，师父的影子就会一直坚定地存在，像令狐冲，他后来即便识破了自己师父的狰狞面目，但在内心，也终究难以和他撇清关系。

而且，金庸笔下的主人公，师父往往不止一个；有很多师父，就为他们提供了多种价值在他身上交汇、激荡的可能。比如郭靖，最早跟江南七怪学武，后来跟洪七公学降龙十八掌，这些师父都是正派人士，郭靖的侠义情怀基本上是从他们而来的。但郭靖后来又学了九阴真经，还学了黄药师等人的武功，正与邪的界限就不那么清晰了，这也使得他对邪派人物也往往存一份同情和尊重；杨过学过全真教的武功，也是古墓派的传人，还练过欧阳锋的蛤蟆功；令狐冲师出华山这一名门正派，但他后来还学了独孤九剑、吸星大法；张无忌的武功底子武当派的，他后来也学了七伤拳、乾坤大挪移等等。也就是说，在他们成长、练武的过程中，每一个师父的出现（无论是现实中的，还是秘籍里的），都代表了一种价值观、一种精神信念，不同的价值观相冲突、融合，必然会扩展这个人的心胸和视野，最终使他实现对正与邪之界限的宽广理解。

最典型的是张无忌，父母是一正一邪，他自己的武功也亦正亦邪，而正是他这种特殊的存在，才得以最终消弭六大门派与明教之间的宿怨。这种以师父为精神父亲的角色设置，里面有一种模式化的东西，但金庸写出来，并不雷同，而且各有各的创造。这也是他区别于别的武侠小说家的地方——在众多当代武侠小说家中，金庸是自我重复最少的一个。

又如，女性对男性的引领和改造。在金庸小说里，男主人公往往出身名门正派，刚开始都比较正统、木讷、老实，但他所遇到并钟情的女子，却几乎都是“小妖女”：郭靖刚遇到黄蓉时，黄蓉曾被江南七怪称为“小妖女”；张翠山遇到殷素素时，殷素素是一个杀人不眨眼的“妖女”；张无忌遇到赵敏时，赵敏是江湖人士闻之色变的“妖女”；令狐冲遇到任盈盈时，任盈盈是日月神教的圣姑，下手狠毒，也是一个“妖女”；而袁承志遇见的温青青，也近乎“妖女”；就连杨过遇见的小龙女，其言其行，在常人看来，也与“妖女”无异。为何总是出现这样一种模式——名门正派的男子，总是与来自邪派或者不为江湖正派所容的女子发生情感纠葛？很显然，情感纠葛的目的是为了昭示正派与邪派之间的冲突，有冲突，故事才有看头，命运才会曲折。

“小妖女”当然是代表一种革命性的、非正统的价值观，她可能蔑视那些僵硬的公义观念，也可能对正

邪之分不以为然，比起国家、民族大义，她们更多的是在乎自己的感情，渴望实现自己的个人幸福。就连外表和手段都看起来刚毅、坚强的赵敏，喜欢上了张无忌之后，也忍不住如此表白：

管他什么元人汉人，我才不在乎呢。你是汉人，我也是汉人。你是蒙古人，我也是蒙古人。你心中想的尽是什么军国大事、华夷之分，什么兴亡盛衰、权势威名，无忌哥哥，我心中想的，可就只一个你。你是好人也罢，坏蛋也罢，我都完全一样。

连郭襄这样颇具侠义、磊落之风的奇女子，想起杨过的时候，也不禁叹道：

便是凿刻在石碑上的字，年深月久之后也须磨灭，如何刻在我心上的，却是时日越久反而越加清晰？

这可能就是男性与女性的根本区别：男人想的多是军国大事，女性想的却多是“你心中舍不得我，我什么都够了”（赵敏对张无忌说的话）。但是，一个正派男儿，在观念上接受了非正派的女性为自己的爱慕对象后，就意味着他的价值视野渗透进了新的因素，

他的命运也可能随之发生逆转。那么老实的郭靖，碰上黄蓉，也开始向往快意江湖的日子，而常常忘记师父交下的大事。张无忌是嫡传的武当弟子，遇到江湖死敌、朝廷郡主赵敏，无论处境如何矛盾、痛苦，他也放不下对她的挂怀，最终还是选择了为赵敏画眉。张翠山所爱上的殷素素，一出手就杀了七十多人，这在正派人士看来，是万恶不赦的了。所以，张翠山携妻儿从冰火岛回到武当山时，心中忐忑，他对师父张三丰说，我娶的妻子不是名门正派，她是天鹰教教主的女儿，而且之前也来不及告知您老人家。接下来，张三丰说了一段话，可以作为关于正与邪之观念的一种豁达看法：

为人第一不可胸襟太窄，千万别自居名门正派，把旁人都瞧得小了。这正邪二字，原本难分。正派弟子若是心术不正，便是邪徒；邪派中人只要一心向善，便是正人君子。

原来是正邪势不两立，但因为在情感上有了正与邪的遇合，正邪对立的价值观念也就相应地受到了冲击。邪派女性的任性、美丽与坚贞，反而照出了正派人士的保守、僵化和腐朽，由正派人士所建立的江湖秩序，也就随着各种价值观的融合，而变得更加丰富和多样。

在这种江湖秩序的裂变过程中，最具革命性的人，往往不是男性，而是女性；甚至在革命和颠覆的过程中，男性经常是处于被动的境地，他是被女性引领着走的，他的很多价值观的形成，也是由女性所塑造的。这方面更全面的论述，可参见宋伟杰在江苏人民出版社出版的《从娱乐行为到乌托邦冲动：金庸小说再解读》一书的第三章。没有黄蓉，郭靖就无从学得那么好的武功，他也必定守不了那么久的襄阳；没有任盈盈，令狐冲无法应对那么险恶的江湖风波；没有赵敏，张无忌难以一次次在险境中化险为夷——当这些男主人公茫然失措的时候，总是女性出来为他们解忧，并告诉他们该如何做，事实上，女性是扮演了男性的另一个精神导师的角色。这也是金庸小说的深刻之处。

除了这些比较明显的父与子、男与女、正与邪等类型化模式的设置，金庸小说中还有很多畅销书和通俗小说所必需的一些元素，比如复仇主题，比如武功秘籍的得与失，比如成长过程中的危机与机会，等等。有一些甚至是很离奇的，比如杨过与小龙女的分分合合，看起来很不合常理，但金庸能够在小说中把它写得合乎逻辑、情理，这就是一种功力。

比如《射雕英雄传》中的郭靖，可能算是金庸小说中最笨的主人公了，练武的时候，手脚比他的头脑灵活，练会了也不知道是怎么练会的。刚开始，洪七公是抵死不愿收他为徒的，他喜欢郭靖的人品，但一

想到自己的徒弟如此之笨，就怕被江湖人士笑话。仅仅因为黄蓉厨艺高妙，才骗取了他的降龙十八掌；郭靖在桃花岛迷路被囚禁，碰到周伯通，无意中学会了九阴真经；黄蓉受伤，本是一次灾难，但是碰到一灯大师，又使郭靖学得了九阴真经的总纲，还了悟了一些一阳指的高妙。这种危机和机遇并存的成长历程，在金庸俗小说中也很普遍，譬如杨过，如果不是断了一臂，恐怕也学不成绝世武功。他们的成长过程中，有那么多苦难，但是也有那么多的机会。

这些都是通俗小说中常见的类型化母题。所以，在金庸小说中读到一些情节的重复、人物命运的相似，并不奇怪。但金庸的高明在于，他并不满足于俗文学的路子，而是在写作过程中，不断地把俗文学进行雅化，使俗文学也能兼具雅文学的风格，并使之承载起一个有人生况味的精神空间。

“雅俗同欢”才是小说的本源

通俗小说的雅化，是金庸小说的一大特色。所谓“雅化”，不仅仅是指作品中对诗词、琴棋书画这些传统文化因素的运用，更是指金庸小说中浸透着中国文化的精神，有很多人生的感怀，甚至还有罪与罚、受难与救赎式的存在主义思想，这些都不是一般的通俗小说所有的。

先说金庸小说中的中国文化精神。以金庸小说中的侠客形象为例，就知道他是如何在自己的小说中诠释中国文化中的儒、道、释思想的。金庸笔下的侠客，大概可分为三类：儒家侠、道家侠、佛家侠。早期金庸多写儒家侠，“明知不可为而为之”，这是儒家精神的底蕴，因此，郭靖明知道襄阳守不住，但他还是要守；还有陈家洛、袁承志、萧峰，虽然也有灰心、归隐的思想，但其壮年，却一直是带着“为国为民，侠之大者”的抱负，只要是为国家、民族，就不惜牺牲自己的生命。到中期以后，金庸大量写到道家侠，那种以抒发个体性情、实现自我价值为中心的侠客，比如杨过，什么家国民族大事，都不能和他的姑姑相提并论，他觉得和自己相爱的人厮守在一起，比什么都重要；比如令狐冲，他根本不在乎江湖的权位，尽管做了五岳派的掌门人，他所在意的也更多是个人的情感、自由的生活和武学的境界，他喝酒、弹琴、高谈阔论，想念自己所爱的人；比如张三丰，一生冲淡平和，不争不怒；比如张无忌，已经做了明教教主，明教得天下，他也就是皇帝了，但他最后宁可退隐江湖，去为赵敏画眉；比如段誉，做了皇帝，心里也忘不了他的神仙姐姐。他们的有为之身，都存着无为之念。除此之外，还有佛家侠，就是那种有宽恕之心、悲悯之心的侠客，以少林和尚为代表。

这些影响中国社会和中国人思想的儒道释文化，

无论社会哪个阶层的人，哪怕他没有读过任何中国文化的典籍，但只要生活在中国，他的血液里就一定流淌着这几种文化的因子。只是，多数人无法领会何为儒道释文化，金庸则通过这些侠客形象的塑造，把这些文化的精髓通俗化、感性化了。这有利于一般读者理解中国文化的特性。正如我们读杜甫的诗，会看到儒家士大夫担当的精神；读李白的诗，可以读到老庄思想中的自由心性 with 个性飞扬的东西；而读王维的诗，却能领会到一种禅境。

金庸小说中的儒道释这三种侠客形象，基本囊括了中国人人生的各种方面。中国尽管是一个以儒家思想为主体的国家，但在每一个人身上，其实都有儒道释思想的多重影响，也就是说，中国人的人生观是立体的、多层次的。比如在一些单位，某些人觉得自己升迁有望的时候，都想立德、立功、立言，都想干一番事业，明知不可为而为之，充满抱负、理想，这就是儒家精神。快到退休的时候，很多人就都成了道家的信徒了，开始劝人不要太在意现实的功名，关键是要内心活得充实、自在。再往下活，再经历人生的一些变故、一些挫折，看多一些生离死别，可能佛家的思想就在他身上占上风了，他会觉得一切都是空，看穿一切。几乎每一个人的身上，都有儒道释思想对他的影响，所以，中国人的人生观是有弹性的，他很少会一条路走到黑，会在一棵树上吊死。即便他在现实

中碰壁了，他还可以写字、刻章，即便这些都觉得没有意义了，他还可以遁入空门，削发为尼什么的。儒道释一体的思想结构，使中国人更看得开，也不轻易因思考活着的意义而自杀。中国文化中有一种痛苦的自我消解机制，所以，以儒道释文化来诠释侠客精神、映照中国人的人生，这是一个很深刻的视角，它也是金庸小说雅化的标志之一。

金庸小说还具有存在主义式的人生思想。他对人生的观察与感叹，常常引发读者深思。《射雕英雄传》的最后，郭靖要忘掉武功，他沉思一个问题：“我是谁？”包括欧阳锋也曾追问“我是谁？”这是典型的存在主义式的诘问。成吉思汗死前，念叨的是“英雄，英雄”，他想到自己战绩卓越却白骨累累的生涯，于是在纠结与不解中走向死亡。在《神雕侠侣》里，郭襄对杨过的爱是一种什么样的感情？杨过爱着小龙女，小龙女爱着杨过，他们的世界容不下任何他者，郭襄最终只好在心思浩渺中，骑着小毛驴独自在江湖上游荡，这是一幅多么感伤的图景：

其时明月在天，清风吹叶，树颠乌鸦呀啊而鸣，郭襄再也忍耐不住，泪珠夺眶而出。

小龙女中了毒针，无药可医，她将人在世间比作去而复来的雪花来宽解杨过，达观通透，心如止水，

这是多么深的人生境界：

这些雪花落下来，多么白，多么好看。过几天太阳出来，每一片雪花都变得无影无踪。到得明年冬天，又有许多雪花，只不过已不是今年的这些雪花罢了。

《倚天屠龙记》里，小昭在海上的小船上，对张无忌等人唱的歌也充满人生的感悟：“到头这一身，难逃那一日。百岁光阴，七十者稀。急急流年，滔滔逝水。”“来如流水兮逝如风，不知何处来兮何所终！”还有在光明顶上，明教众人在面临覆灭时所唱的歌：“生亦何欢，死亦何苦？为善除恶，唯光明故。喜乐悲愁，皆归尘土。怜我世人，忧患实多！”就连正派人士听了，都感慨地说，原来创立明教的人也具有大仁大勇的人间情怀。

——以上这些作品的片段，贯彻着金庸对人生的深思，也能让人觉得人活着的悲苦和孤立无援，正如江南四友之一的黄钟公在自绝前所说：“人生于世，忧多乐少，本就如此。”——这些都是存在主义式的思考，表明人生就是一个受难的过程，这点是比很多纯文学作品都要深邃得多的。

最有深度的也许是《天龙八部》。它里面隐藏着很深的中国式的罪与罚思想，用金庸的朋友陈世骧的话

来说，是“无人不冤，有情皆孽”。也就是说，这部小说里的人，都蒙受着巨大的冤屈，而这部小说里的情感，也几乎都是孽缘，很无辜，也很惨烈。譬如，萧峰曾立誓，终生不杀一个汉人，但聚贤庄一战，他杀了很多汉人，后来他甚至还亲手打死了自己最爱的姑娘阿朱，你说冤不冤？虚竹一门心思想做一个标准的和尚，结果被逐出少林寺，而恶人慕容复、萧远山，最终反而可以在少林寺终老，你说冤不冤？段誉喜欢上的女子，是自己的亲妹妹，再喜欢一个，还是自己的亲妹妹，你说冤不冤？而萧峰对阿朱，游坦之对阿紫，阿紫对萧峰，王夫人对段正淳，康敏对萧峰，木婉清对段誉，无一不是孽缘。每个人生来似乎就是有罪的，他的人生不过是在受难，不过是在赎罪，在这样一个望远皆悲的背景下写人性，就会发现人性和生存本身，其实也是一个无法解决的困境。

这种人生情怀、哲学思考，都不是通俗文学这个帽子可以涵括得了的。显然，金庸小说的内涵，比之前所有的通俗文学都要深切，他的小说，在讲故事和人物关系的结构上，借鉴了通俗小说、类型小说的技巧，但他的精神思索，却并不俗，甚至还有非常高雅、深刻的一面。他的小说不是没有毛病，雷同的地方也不少，过分离奇而背离情理的情节时有出现，一些人物形象的塑造，也因过分漫画化而显得简单了，但总体而言，金庸的创造力是旺盛的，尤其是他在俗小说

的壳里张扬文雅的中国文化精神这点上，有很独到的实践，我们不可忽视。

这令我想起陈平原在《二十世纪中国小说史》一书中的一个观点：“通俗小说与严肃小说（或称探索小说、文人小说、高雅小说）的对峙与调适，无疑是二十世纪中国小说发展的一种颇为重要的动力。”它们之间的对峙，固然有着艺术趣味的根本差异，但它们之间的调适，也使得小说的审美空间发生了裂变，并刺激了一种新的小说美学的生长。从二十世纪八十年代的先锋小说（如余华的《鲜血梅花》）和二十一世纪的谍战小说（如麦家的《风语》），都套用了武侠小说的一些模式或情节，就可看出，所谓小说的雅俗边界，在作家眼中早已消弭，相反，彼此的影响，反而成了小说变革的一种动力——在当下网络小说中的种种新型写作里，也几乎都能看到武侠小说对它们的影响。

这样的雅俗调适，赓续了小说的本源，并复原了小说本应有的大众面貌，它不仅没有弱化小说的艺术性，反而为小说如何走通一条“雅俗同欢，智愚同赏”（李渔语）的叙事道路，提供了一个重要的参证。在这个过程中，金庸小说的传播及其文学地位的确认，显然具有标志性的意义。

第五讲 人心的省悟

批评别人与悔悟自己同样重要

对于当下的文学，我有很多想法，有一些在我之前的文章和论著里写到了，有一些却没有完全说出来。即便说到中国当代文学，尤其是当代小说的一些不足，我也会说得很温和。不是我看不出一些作家的缺陷在哪里，而是即便在批评作家的缺陷时，我现在也更愿意用一种善意、宽恕的方式说话。

以前，我是觉得批评家的批判力度应该很大，所以一直欣赏那些尖锐、泼辣的文字，最近对这种说话方式开始有所警惕。之所以会有这种心境变化，主要是因为两个大学者的话，提醒了我，一个是哲学家梁漱溟，一个是国学大家钱穆。梁漱溟说自己越对人类的生命有了解，就越觉得人类真是可悲悯的，他的原

话是这样说的：

所谓对人类生命有了解是什么？就是了解人类生命当真是可悲悯的。因为人类生命是沿着动物的生命下来的；沿着动物的生命而来，则很近于一个动的机器，不用人摇而能自动的一个机器。机器是很可悲悯的，他完全不由自主。我之所谓可悲悯，就是不由他自主。很容易看见的是：我们活动久了就要疲劳睡觉，不吃饭就饿，很显著的像机器一样。其他好恶爱憎种种情欲，多半是不由自己。看这个贪，看那个爱，怠忽懒惰，甘自堕落，不知不觉的他就那样。照我所了解的，人能够管得住他自己的很少。假如好生气，管住不生气好难！在男女的关系上，见面不动心好难！他不知怎的念头就起了。更如好名、出风头等，有时自己也知道，好歹都明白，可是他管不了自己。

因为我对人类生命有了解，觉得实在可悲悯，可同情，所以对人的过错，口里虽然责备，而心里责备的意思很少。他所犯的毛病，我也容易有。平心说，我只是个幸而免。……这样对人类有了了解，有同情，所以要帮助人忏悔、自新；除此更有何法！人原来如此啊！

这段话收在梁漱溟的《朝话》一书里，他说得很

朴白，但实在、有理。最初读的时候，我的心里是有触动的。他提到了人的生命是值得悲悯、值得同情的，看到了这个事实，你对别人的过错，就不会揪着不放，“口里虽然责备，而心里责备的意思很少”，为什么？因为这样的错误，我也可能犯的。梁漱溟说这话时，年纪还轻，但已经有一种老人才有的沧桑和智慧了，我很佩服。之前我也是尽量以善意、同情的眼光来看世界的，自我的审视也一刻没有停止过，但世界太喧嚣，人心是很容易走入歧途的。慢慢地，要求别人就比要求自己还高了。这真是令人羞愧。

其实，很多年前，我就熟读《圣经》，也在文章中多次征引《马太福音》第七章的话：“为什么看见你弟兄眼中有刺，却不想自己眼中有梁木呢？你自己眼中有梁木，怎能对你弟兄说，‘容我去掉你眼中的刺’呢？你这假冒为善的人！先去掉你自己眼中的梁木，然后才能看清楚，去掉你弟兄眼中的刺。”——在“刺”与“梁木”之间，谁大谁小，以客观标准来说是很清楚的，但一旦自己的眼睛模糊了、心迷乱了，就会犯只看见别人眼中的刺，看不到自己眼中有梁木的悲剧。有些人，批评起别人来，勇往直前，可对自己存在的问题，却从不触及，这样的批评，自然不会让人服气。其实，文学不是不可以批评，而是批评者要有健康、冷静，同时饱含尊重别人劳动的心态，说起话来，才会比较客观、合乎情理。也就是说，相比于

批评别人，悔悟自己可能更加重要。

我愿意这样要求自己。

还有一个是钱穆。他的《中国文学论丛》一书，给了我很多以前没有的文学启发。这本书里面有一篇文章，叫《中国文学中的散文小品》，见解精到。这个我暂时不去说它，我只说里面的一段话，对我产生了触动的一段话。钱穆说：

五四以来，写文章一开口就骂人，不是你打倒我，就是我打倒你，满篇杀伐之气，否则是讥笑刻薄，因此全无好文章。

这话是说得很重的，但也并非全无道理。钱穆不喜欢陈独秀的文章，就是因为里面多有杀伐气。钱穆是喜欢讲文学的性情和修养的。其实，五四以来的这种杀伐气，到现在，也没有大的改变。“写文章一开口就骂人”的事还是经常发生，好像不骂人，就不是批评家了。这是很奇怪的逻辑：你如果说一部作品好，那就意味着你和这个作家有金钱或人情方面的交易；你只有批判一部作品，才能体现出一个批评家的良知。怎么能用这样的眼光，来看待文学界中作家和批评家之间的关系呢？如果只有批判才能体现出良知，喜欢就肯定是一种违心的吹捧的话，那么，批评家还有没有喜欢一部作品的权利？一个批评家，如果真的喜欢

一部作品，发自内心的喜欢，他该如何表达这种喜欢？事实上，照着一些人的逻辑，这种喜欢是无法被表达的。因为只要他不喜欢这部作品，你若说喜欢，那你的喜欢就一定是人情的，或者收了作家或出版社的好处的。如果大家都这样想问题和看待事情的话，那这个世界就真的太可怕了。

许多人都要求这个时代的批评家要更勇敢、更尖锐地战斗，可我要说的是，战斗只是批评家的使命之一，而不是全部。批评家除了扮演“作家各种错误的发现者和收集人”（斯威夫特语）这一角色之外，它理应还有更高的写作理想。除了发现作家的错误，批评家可能还需要在作品中寻美——“寻美的批评”同样令人尊敬。这方面并不是没有成功的范例。李健吾的批评就是很好的榜样。他认为，最好的批评是既不溢美，也不苛责，“不诽谤，不攻讦，不应征”（《咀华二集·跋》），维护批评尊严，不该以贬低写作者的地位为代价，批评者和写作者之间应该是平等的，而批评者更应是谦逊的，要与写作者采取对话的态度。

我很喜欢李健吾的批评，他是真正有立场，又有话语风度的人。我现在推崇他这种批评风格。

钱穆还有一段话是评价鲁迅的。他说，鲁迅后期，“卷入政治旋涡以后，他的文字更变得尖刻泼辣了。实在已离弃了文学上‘文德敬恕’的美德。”（《中国散文》）钱穆在这里引用的一个词，“文德敬恕”，它出

自清代著名学者章学诚的著作。它说的是为文最重要的态度理应为敬与恕——谁都知道，这是很高的境界。我虽不能至，然心向往之。一方面要有悲悯和同情，另一方面要“文德敬恕”，这两点似乎一下就为我划定了新的批评边界。

我开始学习以善意、仁慈的心看待文学世界。刚开始，我觉得自己所向往的这种新的批评伦理，一定是不合时宜的，没想到，我很快又读到了另一个批评家李敬泽的一段话，他说的意思，和我不谋而合了。他是在被问到当代批评界是否“缺乏应有的真诚的批评之声，而多半是些褒扬与捧杀”，批评家是否已经“堕落”时，对《羊城晚报》的记者所做的回答，这个回答发人深思：

在我们这个时代，最容易的事就是指责别人“堕落”。孔子在春秋时代也没变成个愤青，为什么？因为他强调“反求诸己”，就是说，先摸着胸口想想，自己做到了没有做好了没有？我想我们现在都应该有一点“反求诸己”的精神，虽然这不如一步站到道德高地上那么爽。

反求诸己，我得承认，也写了应酬文章，也曾巧言令色虚情假意，但我不认为这是“堕落”，我把它看作人性的弱点，我在努力克服。但是，这里有个问题，就是你说的，“缺乏应有的真诚

的批评之声，而多半是些褒扬与捧杀”——好像这就是“堕落”的征候，实际情况恐怕不是这样，如今气大声宏一呼百应的不都是批评、指责乃至骂人吗？照这么说现在应该是很不堕落才对。

我想我们正在发展一种破坏性的文化逻辑，好像表现我们的“真诚”的唯一途径就是去毁坏，骂你是真诚的，夸你肯定是不真诚的，这种逻辑是不是有问题？伟大的批评家总是有力地求证、阐发和肯定了一些东西，在他的周围站起一批巨人，可是我们现在对批评家的想象是，最好他的周围尸横遍野。

我也骂人，在私下有时也刻毒。但写文章时，我抑制这种冲动，因为第一，从小父母就教育我，有教养的人不要骂街；第二，骂人的快感肯定和攻击、破坏、毁灭有关，我还没有变态到只能通过这个寻求快乐——就文学作品来说，最大的罪过也不过是愚蠢和无能，不值得动用杀伤性武器。

当我们纠缠诸如此类的问题时，我们可能忘了文学批评的真正职责：批评家应该看出我们这个时代想象和写作中的才华和创造，阐扬和保存那些扩展了我们的精神空间和表达空间的珍贵因素，简单地说，就是帮助真正的好东西被充分地意识到，帮助它们留存下去。所以，批评家可能需要谦卑一点——不是对作家谦卑，而是对才华

和创造采取谦卑的欣赏的态度。郎朗的钢琴弹得好，你只好对此谦卑，但如果按我们这里的逻辑，你只有冲他叫倒好才算本事才算“真诚”，这叫什么？这就是野蛮。我想我们现在的文化生活中，做野蛮人的冲动可能已经盖过了做文明人的冲动，对此恰当的说法只能是“堕落”。

确实，李敬泽所提到的“一种破坏性的文化逻辑”，是值得我们警惕的。“伟大的批评家总是有力地求证、阐发和肯定了一些东西，在他的周围站起一批巨人，可是我们现在对批评家的想象是，最好他的周围尸横遍野。”这话对当下批评界是有警示作用的。我们常常以为自己真理在握，可以肆意地批判别人，可是从来想过，自己到底为文学提供了什么建设性的东西。一味地批判，但是对才华和创造没有基本的谦卑和欣赏，对别人的智力劳动没有基本的尊重，对当下的文学发展没有提供有效的建设，这样的批评，就已经开始走向野蛮了。

我是常常警告自己不要以野蛮的语气来谈论文学的，所以，我花了这么长的时间来对自己的批评态度做一个说明。我最近才有所省悟，原来一个人心里有怨恨，或者有不满意的时候，那时整个人是狭小的、斤斤计较的，一个人只有走向了仁慈，超越了简单的善恶，他的胸襟才会真正宽广。这个道理其实很简单。

你的心若有所怨恨，那就说明你的心里还在抓着某个东西，还放不下，这自然会使你紧张，这就好比一个人的手里提着很重的东西，那就不仅手在用力，全身都在用力，甚至脸部的表情也在用力了。心是很难造假的，它会通过一些细节泄露出内在的秘密。因此，从事文学的人，目光要深远、心要宽宏、旨趣要高迈、灵魂要生动，唯有如此，他才能体会到文学中那性情之美、精神之美。

以这种眼光看文学，就会发现，当代文学尽管不尽人意，但也并不像一些人说的那样，放眼望去，一个好作家、一部好作品都没有。这样看待当代文学是不公正的。也许，外面炒得最热的那些作品确实不是最好的，但好的作品，不太引起媒体注意的那部分，是不是进入过你的视野？很多人都说，这些年没有好的长篇小说，这话我是不能同意的，像尤凤伟的《中国一九五七》、东西的《后悔录》、麦家的《解密》、格非的《人面桃花》、北村的《我和上帝有个约》，那都是很好的作品，只是没有引起媒体界，包括文学界的足够重视罢了。

我当然也知道，文学走到今天，在当前处境下，大家普遍对文学存比较悲观的看法，因为文学在某种程度上已经被边缘化了，这是一个事实。文学影响力的衰微，文学介入社会能力的弱化，这确实是不可回避的现实，但我个人，由于一直和文学圈子里的人有

交往，对文学的现状倒不是特别悲观。

我认为，文学在当今中国是处在一个比较正常的处境，虽然没有很多人关心，但也有不少人，心里是放不下文学，对文学一直怀着感情的。说文学衰落的人，沿用的基本上都是二十世纪八十年代的参照标准。八十年代是一个全民阅读饥渴的年代，任何一本好书出来，都会风靡全国，就像任何一首好听的歌、任何一部好看的电影一夜之间会热遍大江南北一样。这是当时那种特殊的政治环境造成的，尤其是经过“文革”十年的浩劫，人们的心灵已经有了太多的空间，需要新的精神读物来填充。现在看来，全民的文学热只是特殊时代的产物，我们不能一直这样期待文学；在一个正常的年代，文学必定是一部分人关心的事情。文学应该让它回到它原有的位置上来，作家也要让他回到正常的心境里来写作，我们不能对文学存着过分理想化的幻觉。

其实，据我了解，比起一些西方国家，甚至包括日本这样的国家，中国文学依然算是很热的，中国作家在社会各个层面的活动能力也依然是强的。即便从出版的角度来看，也是如此，畅销书、制造话题的书，很多还是文学书。那些名作家的新作，在书店往往还是摆在最醒目的位置上，甚至大量被盗版的书，很多也是文学书。这些都是文学仍旧有热度的证据。

中国是一个独特的民族，她没有属于自己的超越

性的宗教，至少宗教没有全面进入世俗生活的层面，影响世俗生活的，还是儒家的思想居多，同时，文人、文学，在中国也成为了一种生活的理想。林语堂说，“中国诗在中国代替了宗教的任务”。这是对的，很多的知识人，骨子里还是有文人情怀的。他们可能自己不会吟诗作赋，却在心里尊重这种文人生活，至少古代是这个样子的。

现在商业文化盛行了，财富成了多数人心中成功的标志，可有意思的是，作家在清贫的时候，往往对写作、对文化会有一种轻贱的思想，而那些拥有了财富的人士，有一些反而会对文学、文化心存敬重。这真是一个悖论：做文学的，不重文学；不做文学的，反而对文学有一种美好的向往。我有一些朋友，是很有钱的，他们的钱多到一个地步，已经不能给他们带来满足了，奢侈的生活也不能再引起他们的兴趣了，这个时候，他们反而喜欢舞文弄墨起来。即便是不舞文弄墨的，也喜欢参与一些文化活动，或者结交一些文人。这是真的。我有多个朋友，见到我就和我谈文学，或者谈最近读的某本书，他们还花钱收集作家的书法或手稿。你可以说这是他们的一种兴趣，但这样的兴趣，总是包含着他们对文学的尊重。还有一些老板，包括房地产的老板，在给自己的楼盘或者公司取名的时候，也喜欢把名字取得文气一些，有韵味一些，参考的标准，往往也是文学。广州有一个楼盘，很大，

其中一片楼房，最初取的名字叫“江临天下”，后来觉得这个名字太大，就接受别人的建议，改成“左岸”，结果，很多有小资情调的人，都喜欢住在里面。“左岸”这个名，我想就是很文学的。

给孩子取名字，也是如此。西方人的孩子，很多都取摩西、彼得、约翰、保罗、玛利亚等，到处都是约翰，到处都是玛利亚，这一点都不稀奇，因为他们取名时的参照是《圣经》，是宗教，他们的宗教是和他们的世俗生活融为一体的；中国人给孩子取名字，没有宗教可以参照，即便有宗教信仰的家庭，也经常要刻意回避这个背景，比如，信仰佛教的家庭，一般不会把自己的孩子取名为一灯、空相、本尘什么的，这样的名，似乎有一种不祥的感觉，他们怕自己的孩子长大之后看破红尘、不思进取。相比之下，中国人更愿意取那些文学意味浓厚的名字，比如李晴川、西门吹雪、唐不遇什么的。由此可见，中国的文学是参与到了中国人的人生之中的；一个人的人生，如果缺了文学，就会少很多的风雅和味道。

我跟一些书法家朋友、画家朋友说，你们的作品要有大的突破，就必须增加自己在文化，尤其是在文学方面的修养。古代的书法家、画家，都不是单纯地只会写字或画画的，他们同时一定是文人，一定会作诗或写文章的。诗、书、画以前是一家的。没有诗文，只有书法和画，要真正地传世，恐怕也是难的。孔子

的言论现在我们还读得到，孔子的笔墨就看不到了；屈原的诗文，至今还在传唱，屈原的书法，我们是看不到了；即便是离现在近一些的，《红楼梦》至今流传，可短短两三百年，曹雪芹的手迹，恐怕是很难找了。许多的时候，文学比任何文化形式都要永久。有个哲人说，诗比历史更永久。我相信。

中国现在是处于转型期，会出现漠视文化、轻贱文学、讽刺文人的现象，并不奇怪。但这样的状况不会一直存在下去的。我对文学的未来怀有信心。当一个社会完成了一定的物质积累的时候，文化的需求又会重新回来。当物质生活丰富了，人们又会追求起一种风雅的生活，甚至会投身于文化，渴望在其中找到安身立命的去处——这种人会越来越多。我曾经在一套丛书的序言里说，没有文学的世界，必定是一个坚硬、僵死的世界。这样的世界，显然不适合人类居住，因为人心所需要的温暖、柔软和美好，并不会从这个世界里生产出来。这个时候，就不由得让人想念起文学来了——文学的重要功能之一正是软化人心、创造梦想。诚如台湾作家张大春所说，文学带给人的往往是“一个梦、一则幻想”而已。然而，谁都不能否认，只有那种存着梦想的人生，才是真的人生。

文学存在的价值是什么？就是表明人类还有做梦的权利。因为有了这个梦，单调的生活将变得复杂，窄小的心灵将变得广阔。文学鼓励我们用别人的故事

来补充自己的生活经历，也鼓励我们用别人的体验来扩展自己的精神边界——每一次阅读，我们仿佛都是在造访自己的另一种人生，甚至阅读还可以使我们经历别人的人生，分享别人的伤感。

比如，公元七百四十二年，诗人李白游历东晋名士谢安旧处后，写下了著名的《东山吟》：“携妓东土山，怅然悲谢安。我妓今朝如花月，他妓古坟荒草寒。”这本是李白的个人感叹，但自从这首诗流传以来，李白的慨叹就一直被无数的人所分享。是啊，当年那如花似玉的“他妓”已化作“古坟荒草”，但“今朝如花月”的“我妓”呢，百年之后，还不照样成为一堆“古坟荒草”供后人缅怀？无论你是帝王将相、才子佳人，还是贩夫走卒、乞丐傻瓜，结局并无二样。由此想来，一种旷世的悲凉就会油然而生——于是，大诗人李白那惊天动地的“怅然”，我们这些小人物在一千多年之后，也在阅读中实实在在地体会了一回。这就是文学的魅力。它所创造的世界，是现实世界的延伸和补充，是想象力的传奇，是许多种人生的叠加，它能为哪怕是贫乏的人生提供异常丰富的可能性。

人类怎能离开文学？没有文学，真实的性情如何表达？过往的生命如何变得生动？刻骨的爱情如何才能重来？加缪在《鼠疫》一书中说：“这没有爱情的世界就好像是个没有生命的世界，但总会有这么一个时刻，人们将对监狱、工作、勇气之类的东西感到厌

倦，而去寻找当年的伊人，昔日的柔情。”——而“当年的伊人，昔日的柔情”，正是文学永恒的主题之一。由此可见，文学远没有死亡，它还在我们的生活中发挥影响力，今后甚至还会发挥更大的影响力。这不是空想，而是我对整个社会发展的一种判断。

不变的精神核心

尽管如此，我们也必须看到，由于消费文化的介入，大大地改变了文学固有的传播方式和影响读者的方式，这必然带来一些新的问题。世界越来越浮躁，利益神话越来越刺激人，这些都肯定会影响一些作家的写作。不影响是不可能的。稍微比较一下成名作家前后的写作，就会发现，哪怕是一些相当有成就的作家，也在这种喧闹的环境下，开始变得沉不住气了，看他们的新作，就知道他们这些年沉潜下来的东西不多，心灵探索的力度也在减弱，明显是写作的心开始慌乱了，不知不觉就和现在的消费文化合流了，读者喜欢什么方面的刺激，他就写什么方面的题材，而不问这样的题材，是不是他所擅长或者他所关注的。有一个年轻作家，他的小说写得很不错的，最近他在给我的一封信中说：“作家和批评家越来越功利，越来越投机了，很少有作家能坚定地贯彻自己的写作美学，总是在变，什么流行写什么，所以文坛才会如此热闹，

今天刮这个风，明天刮那个风，而且每场风都刮得轰轰烈烈。这是否说明我们的作家根本就没有自己相对稳定的世界观和文学观？那么多人对时髦的底层叙事趋之若鹜让我惊异，而且完全无视小说最基本、最朴素的东西，把小说狭隘为苦情戏，和道德啥啥的联在一起。当文学和世俗的道德联系在一起时，实在让人无话可说。”我同意他的意见。不能说现在大家关注底层了，你也去逼着自己写底层，你对底层不熟悉，不做研究，写出来的，一定是虚假的，你那个底层关怀，可能也是冒充的；你的写作，还是要遵循自己心的指向。最近一个在《中国青年报》做记者的朋友张彦武，把他做的韩少功的访谈，发到我信箱，我发现，韩少功对底层问题有很清醒的看法：

一个好作家应该超越阶层身份局限，比如一个穷人作家，最好能体会上层人的苦恼，不能囿于阶级仇恨；一个小资或大富的作家，最好能关注下层人的艰辛，不能止于阶级傲慢。这就是所谓的大心。在当前社会等级制度日趋严重的情况下，有些人因事立言，反对拜金附势之风，提倡关注底层，应该是一种有益的提醒。

当然，底层并不是什么灵丹妙药，正如蔑视底层更不是什么灵丹妙药。从俄国文学的“人民性”到中国的“工农兵文艺”，好些底层文学也曾

落入造神的陷阱。正如马克思说，统治阶级的思想就是统治的思想。很成问题的上层总是与很成问题的底层形成同构和共生的关系。因此，作家们关注底层，一要热情，二要冷峻，第三还要有写作的修养，不能把政治标签当饭吃。

韩少功是一个智者，他的一些思索，是很有价值的。确实，好的写作，永远是要超越阶级、超越身份、超越题材，甚至还要超越庸俗的道德和政治的，好的写作要有一颗“大心”。你若存着这么一颗大心、真心，你的写作就会先感动自己，然后再感动更多的人。

可是，现在的很多作家，他的写作不是为自己的心写的，他是为出版社写的，为一些假想的读者写的，他在写作的时候，总是在考虑读者喜欢什么，市场喜欢什么，以为考虑这些了，他的书就会好卖。这是误解。一本书好不好卖，首先还是要看这书的质量和价值的。一些畅销书，即便不是好书，但也可能不是坏书，它的底子还是要不错的，要不，在偌大的中国畅销就有点不可思议了。再说，畅销书永远是一个例外，是个案，是许多因素合力的结果，它不具有普遍性。一个作家写作的时候，是不能将现有的畅销书当作自己的参考标准的。很多的畅销书，出版之初，连作家自己，甚至连出版社都想不到会畅销，结果出来之后，受到了大家的关注，这里面有一些不可预测的因素。

你们可能想不到，像阿来的《尘埃落定》，算是畅销书了，卖了可能几百万册了，在国外也卖了好价钱，可是这本书，当初是被好几个出版社退稿的，你怎么解释这件事情？貌似不好读的作品，却成了畅销书；貌似好卖的作品，出版之后却大量滞销，这样的事情，出版界每年都要发生好多。比如，前些年，青春小说不是很好卖吗？只要沾上青春小说的边，沾上“八〇后”作家这个群体，好像总能卖上几万册，多的达到一两百万册，可是，近一年来，这个状况又发生微妙的变化了。“八〇后”作家的书除了已经走红的那几个，似乎一下子就不怎么好卖了，至少不像以前那么受欢迎了。还有前段热过一阵的玄幻小说，也不被那么看好吧？市场是瞬息万变的，一个作家，如果要完全跟着市场走，那就太累了。

从这个角度讲，文学在变化，但变化的背后，还是有一个不变的东西的。再怎么变，我想文学还是要有一些基本的东西，比如诚实、感动、同情心、美、灵魂的独白、故事、精美的语言等。这些都是最基本的，无论何时，无论文学怎么革命，都是难以改变的。

现在的问题是，文学在外面走了一圈，仿佛又回到了它的原点。这就好比二十世纪八十年代的先锋小说，做了很多形式方面的大胆实验，可是到九十年代中期以后，先锋作家又都回到了故事这个古老的叙事形式上来了，小说又写得朴素而传统了。余华、苏童

是这样，格非、北村也是这样。不是说八十年代的文学革命没有价值，而是说，文学革命的最终目的，还是为了解释人心万象，为了书写灵魂在一个时代所面对的遭遇和磨难。假如故事能够让作家达到这个写作目的，那重新使用故事又有何不可？形式并不是终极的，也不是不变的，任何的形式，除了让我们看到一种语言的难度以外，还得方便作家们观察灵魂、探索人心。

现在的文学，有一种不好的倾向，普遍都成了观念写作、书斋写作，活生生的东西太少，大多是作家躲在书房里的胡思乱想，很苍白，文字没有丝毫的感染力。要么是情节编造得离奇，要么是像风干的语言碎片，文字一点温度都没有，好像作家普遍丧失了对这个世界的感知能力，这是很可怕的。韩少功在上面那篇访谈中还说：

商业文化的内核就是欲望主义、拜金主义、极端利己主义，其结果必然是感觉力的丧失，与历史上的造神文化殊途同归。比如我们从八卦化新闻和泡沫化文学里，已经看不到多少对自然和人的生动感觉，倒是经常遭遇雷同或胡闹。因此，恢复感觉力就是政治，恢复同情和理解就是文学的大政治。

这话说出了文学的根本匮乏，是作家们的感觉力在钝化，是作家们的心智不活跃了，文学世界才变得僵化、单调。“恢复感觉力就是政治，恢复同情和理解就是文学的大政治。”所谓恢复，其实就是以前有的，现在弄丢了，以前是常识，现在成稀有事物了。感觉力、同情心、理解力，这些再普通不过的写作素质，可在今天的作家身上，到底还存在几何？有一些作家的感觉越来越怪异，心却像钢铁一样坚硬，这样写出来的作品，是断不能成为心灵读物的。

回到刚才那个话题，文学世界是有一个不变的精神核心的。先贤传下来的那套写作技艺，以及文学情怀，终归是很难抛弃的。现在一些年轻作家，一开口就是网络，就是自我，文学史上的那些经典作品，完全不在他们的视野里。以前，这种文学上的数典忘祖是文学革命，现在这种数典忘祖就是接近无知了。法国新小说派作家，也曾在他们的宣言里说，要把巴尔扎克扔下船去，但他们这样说的时候，是了解了巴尔扎克，并形成了跟巴尔扎克完全不同的理解世界的方式的；胡适、鲁迅他们这代人反中国传统，也是建基于对中国传统的研究之上的。可是，现在很多年轻的学子、作家，根本不了解传统，也没读过几部经典作品，就放言与文学经典决裂，想开创自己的话语世界。他们好像是生而知之者。如果真有这种生而知之者，那一定是文学天才了，可惜，他们不是天才，而多是

无知的勇士。

文学有时并不需要多少勇士，它需要的反而是笨拙、诚实、坚韧，甚至饱含泪水的感觉主义者，需要有一颗广阔、仁慈的心，来守护生活中还残存的希望和梦想。古老的同情心需要复活，精细、严实的写作技艺要再次得到尊重。写作是一种需要耐心的精神事业，没有耐心，我们就根本发现不了这个时代的心灵到底发生了哪些细微的变化。可是，我们看到的事实是，这个时代的作家，根本没有耐心停下来倾听一个老人的呢喃，或者看一眼现在农村的庄稼到底是什么颜色的。很多的作家，都在进行一种抽象的写作，这种写作几乎不和当下的具体生活发生联系。他们所书写的民工，除了在流水线上做苦工，或者在脚手架上准备跳楼以威胁厂方发放工资之外，并没有自己的欢乐或理想；他们笔下的农民，除了愚蠢和恶俗之外，似乎也没享受过温暖的爱情、亲情；他们小说中的都市男女，除了喝咖啡和做爱之外，似乎不要上班或回家的。一种远离地面、远离生活现场的抽象写作，正在成为新的潜规则，很多作家都像有默契似的，不约而同地把世界简单化、概念化。

对生活的简化，就是对生活的遗忘，同时也是向生活说谎。简化生活，不诚实，向生活说谎，这似乎成了现代作家写作的通病。米兰·昆德拉在《小说的艺术》一书中说：

简化的蛀虫一直以来就在啃噬着人类的生活：即使最伟大的爱情最后也会被简化为一个由淡淡的回忆组成的骨架。但现代社会的特点可怕地强化了这一不幸的过程：人的生活被简化为他的社会职责；一个民族的历史被简化为几个事件，而这几个事件又被简化为具有倾向性的阐释；社会生活被简化成政治斗争，而政治斗争被简化为地球上仅有的两个超级大国的对立。人类处于一个真正简化的旋涡之中，其中，胡塞尔所说的“生活世界”彻底地黯淡了，存在最终落入遗忘之中。

这话可以在中国文学中得到验证。当中国作家一窝蜂都去写某一种题材或人物时，过不了多久，这个题材或人物，不但不会被人牢牢地记住，相反，它一定是会遭遇到比以前更严重的遗忘。现在很多人不都在写底层嘛，我想，不久之后，真正的底层就会被人遗忘。在那些声嘶力竭的底层书写中，真正的底层本来就处于沉默之中，现在又形成了固定的底层关怀模式，谁还会对那些在街边洗澡和睡觉的底层劳动者投去关注的目光呢？很多作家关注的不过是观念上的底层，不过是媒体报道出来的那个底层罢了，他们的底层叙事，和身边真实存在的民工或上访者，其实没有多少关系。有一个批评家说，现在的作家写的底层，

除了“小姐”写得比较真实以外，其他的都面目可疑。这说明了什么问题？文学会走到今天这一步，有时确实是令人伤心的。

让感官和人心活跃起来

但伤心是没有用的。要紧的，还是心平气和地来研究文学的现状，看看今日的文学，到底缺乏的是什么。要说缺乏，我可以随口说出一堆，但这样说，多少有点像空谈。今天，我要指出的缺乏，主要是有针对性的，是文学修养和精神意义上的缺乏，或者说，是对当下的写作显得最重要的那种缺乏。我先从最低的地方开始说起。

第一，缺乏活跃的感官世界。

我刚才说了，今天的文学普遍进入到了一个书斋写作和纸上写作的时代。文学家，尤其是小说家，稍有知名度之后，就能靠写作养家糊口，甚至过上体面的生活。这个时候，他们就不需要外出辛苦工作，可以待在家里专心写作了。这本来是一件好事情。可是，如果一个人，长期待在家里，不接触更丰富的社会生活，他的感受力只和报纸书籍打交道，写作的时候，也是依靠这种阅读经验来虚构，时间久了，他就会在写作中露出苍白、贫血的面容。本来丰富的世界，在他笔下是静默的。有些作家，他最近写的作品，很多

经验类型、心灵细节，都和他早期的作品相类似，没有什么新的进展和发现，因为他对生活没有获得什么新的感受。这是致命的。一个作家，写来写去都是那些事情，经验的边界没有扩展，灵魂的体验没有更深，他的写作，哪怕再热闹，也不过是变相的重复罢了，甚至连重复都算不上，而只是简单地复制自己过去的感受，或者直接复制报纸上的社会新闻、复制好莱坞的影碟。这样的写作，已经和创造无关。

我曾经对一些作家说，你们的感官系统几乎都废了，你们已经习惯了用头脑写作，而从来没有想过，作家有时也是要用耳朵写作、用鼻子写作、用眼睛写作的。你们只记得自己有头脑，没想到自己还有心肠；你们只想到自己有手，没想到自己也有眼睛、鼻子、耳朵、舌头。好的写作，绝对不仅是头脑和手的合作，而更应是头脑和心肠的结合，并且要调动起全身所有的器官，让它们都参与到写作中来，这样创造出来的文学世界，才会是生动的、丰富的。

前不久，我在北京召开的“莫言作品学术研讨会”上感慨地说，我在当代文学中很久没有听到一声鸟叫，很久没有目睹一朵花的开放，也很久没有看到田野和庄稼的颜色了。今天的作家都耽于幻想，热衷虚构，唯独不会看、不会听、不会闻；他们的世界是没有声音，也没有颜色的。这个感受，我去年八月到乡下小住时，尤其强烈。我本是来自农村的，可这些年在城

里工作之后，每次回乡下，都匆匆忙忙，早已丧失了很多乡村特有的经验和感受力。去年八月，我到福州旁边的永泰县一个朋友家小住。那个地方是一个优美、安静的村庄，海拔不低，所以即便是酷暑，睡觉的时候也要盖棉被。一天傍晚，我吃完饭，坐在朋友的家门口，看着夜幕一点点降临，那一刻，我突然觉得，自己已经十多年没有真正感受过什么叫黄昏、什么叫凌晨了！以前在城里，天还没黑，所有的灯就亮起来了，夜幕一点点吞噬世界的情景，你根本不可能看到；而每天早上起床的时候，太阳已经老高，你也根本没有机会感受晨曦一点点将万物显露出来的过程。现在的都市人，普遍过着没有黄昏、没有凌晨的日子。我们的生活，似乎和自然、大地是没有关系的。这也就难怪作家们所创造的文学世界不生动了。

可是，我们看一些优秀作家的作品，就会发现，他的眼睛是睁开的、鼻子是灵敏的、耳朵也是竖起来的。你在他的作品中，会读到丰富的感受，有很多细微的声响，也有斑斓灿烂的颜色。比如读莫言的作品，就会接触到一个色彩绚丽的感官王国。尤其是他的《透明的红萝卜》里面那个孩子的感觉是通透的，作者写这个孩子的时候，也焕发出了奇异的想象力。莫言的文学成就，在很大程度上得益于他是一个感官活跃的作家。还有余华的一些小说、散文，也都是感官活跃的，因此，他笔下的世界，往往有很多精准、生动

的细节。余华有一篇随笔《内心之死》，里面就谈到了这个写作问题，他说：

当人物最需要内心表达的时候，我学会了如何让人物的心脏停止跳动，同时让他们的眼睛睁开，让他们的耳朵竖起，让他们的身体活跃起来，我知道了这时候人物的状态比什么都重要，因为只有它才真正具有了表达丰富内心的能力。

余华的一些作品，贯彻了他自己声称的这种“让人物的心脏停止跳动”的写作原则。比如，我很喜欢他的散文《儿子的出生》，他写儿子刚生出来时，“一个护士让我抱抱他，我想抱他，可是我不敢，他是那么的小，我怕把他抱坏了”。“我怕把他抱坏了”这句话里的一个“坏”字，就把余华所看到的一个新生婴儿的小和脆弱彻底写活了，同时，父亲的那个心理也显得生动而真实。余华还有一篇散文，也是描写儿子的，叫《可乐和酒》，写的是一岁零四五个月儿子漏漏第一次喝可乐时的情景：

他先是慢慢地喝，接着越来越快，喝完后他将奶瓶放在那张小桌子上，身体在小桌子后面坐了下来，他有些发呆地看着我，显然可乐所含的气体在捣乱了，使他的胃里出现了十分古怪的感

受。接着他打了一个嗝，一股气体从他嘴里涌出，他被自己的嗝弄得目瞪口呆。他不知道发生了什么，睁圆了眼睛惊奇地看着我，然后脑袋一抖，又打了一个嗝。他更加惊奇了，开始伸手去摸自己的胸口，这一次他的胸口也跟着一抖，他打出了第三个嗝。他开始慌张起来，他可能觉得自己的嘴像是枪口一样，嗝从里面出来时，就像是子弹从那地方射出去。他站起来，仿佛要逃离这个地方，仿佛嗝就是从这地方钻出来的，可是等他走到一旁后，又是脑袋一抖，打出了第四个嗝。他发现嗝在紧追着他，他开始害怕了，嘴巴出现了哭泣前的扭动。

这个时候的余华，眼睛一定是睁得很大的。他写儿子打嗝，不是笼统地写，而是很有耐心地写漏漏“打了一个嗝”“又打了一个嗝”，直到“打出了第四个嗝”；在嗝声中，漏漏的神情也从“发呆”到“目瞪口呆”，从“惊奇”“慌张”到“害怕”，再从“害怕”到“哭泣前的扭动”，一路变化下来，加上一系列动作，一个孩子喝可乐后的反应彻底被放大了，整个场面也变得活生生的了。

这样的文学世界是多么吸引人，又是多么丰富！那些凭知识和观念写作的作家，放弃书写这个丰富的感官世界，又是多么令人惋惜！我还读过诗人于坚的

一篇随笔《关于我自己的一些事情》，他写了一段难忘的经历：

我的父母由于投身革命而无暇顾及我的发育成长，因而当我两岁时，感染了急性肺炎，未能及时送入医院治疗，直到奄奄一息，才被送往医院，过量的链霉素注射将我从死亡中拯救出来，却使我的听力受到影响，从此我再也听不到表、蚊子、雨滴和落叶的声音，革命赋予我一双只能对喧嚣发生反应的耳朵。我习惯于用眼睛来把握周围的世界，而在幻觉与虚构中创造它的语言和音响。多年之后，我有了一个助听器，我第一件事就是跑到郊外的一个树林子里，当我听到往昔我以为无声无息的树林里有那么多生命在歌唱时，我一个人独自泪流满面。

我很感动。一个细微的声音对普通人来说是平常的，可对听力一度受损的于坚来说，这个细微的声音能被听见，却是值得“泪流满面”的事情。正因为此，我读于坚的诗，能读到很多物质材料意义上的细部，他的诗，拒绝隐喻，重视事物本身，在实感层面，富有生活的质感，因为他挚爱这个世界，并对一种具体、准确的现实，保持着发现的热情。

今天，当丧失活力、抛弃感官的“纸上的文学”一统天下的时候，我尤为看重作家由眼睛、耳朵、鼻子、舌头这些感官以及记忆所发现的真实世界——当苍白的虚构遍地都是，唯有真实才能复活文学的心。否则，举目所见，都是空心的文学、虚假的文学，那将是何等的贫乏和荒凉。索尔仁尼琴有一句名言说，“一句真话能比整个世界的分量还重”，套用在现有的文学写作中，似乎可以说，一个真实的细节有时比整个虚构世界的分量还重。一个作家，如果相信内心的真实和具体的世界、事物密切相连的话，他必定会进入一种眼睛式、耳朵式的写作，因为在我们这个敌视具体事物的时代，有时唯有借助看、听、闻、嗅，才能反抗遮蔽，澄明真实。

上面这段话，是我在给陈冠学的《大地的事》一书写的序言里说的。陈冠学是台湾有名的作家，他的《大地的事》在台湾出版时，叫《田园之秋》。这本书在台湾声名卓著，曾获“吴三连文学奖”等多个奖项，同时编入台湾国中、高中、高职、大学的“国文”教科书，并被誉为“台湾文学史上最光彩灿烂的散文经典”。可在大陆，知道它的人很少。二〇〇四年十月，我去台湾出席“两岸现代文学发展与思潮学术研讨会”，和苏州大学文学院教授范培松老师同行，他向我

举荐了这本书，我当下就到台北的诚品书店买了这本书。读完之后，非常喜欢，就把他推荐给了大陆的出版人，于二〇〇六年一月由东方出版中心出版。

很多朋友读了之后，都大发感慨，没想到在活着的作家中，写田园和大地，能写得如此精细、恬静、怡然自得。那个秋天的乡村世界，在陈冠学笔下，真是生机盎然，丰富活泼。比如，他写雨声，不仅是美的，还是有形状、有声音的：“雨声之美，无如冬雨。冬雨细，打在屋瓦上几乎听不出声音，汇为檐滴，滴在阶石上，时而一声，最饶韵味。”它写秋虫的鸣叫，节奏分明，一咏三叹：“行到庭中，站立了一会儿，正要转身入内，忽听见土蜩的鸣声，像发条极松了一般的弱，可听出擦翅的每一片段单音。心里不由受到一震，全身也受到一震，好久没听到这亲密的声音了。正待要多听一会儿，鸣声竭了，就像发条全松了一般，前后计算起来，似乎还不足十秒钟。又站了一会儿，等待第二声，竟就没有了。这是老友最后的道别，真真是向我说一声珍重再见，不免一阵悲思袭上心头……”在作者笔下，各样的景色和生物，都是活的，有感情的，并和人心相通的，“一切景语皆情语”。

《大地的事》解放的正是作家的感官。陈冠学是一个将感官系统全面打开的作家，因此，他笔下的“田园”，就是田园本身，而不是把它当作官场、商海或其他的嘈杂人世的对抗性存在，它就是大地的一部分，

是花草树木、鸡鸭牛羊，是虫叫和鸟鸣，是无边无际的夜晚，是路边的一句问候，是田间的一次小憩……这个“田园”，不是象征，也不是隐喻，就是在其中生活的人，在其中发生的事。因此，陈冠学用日记形式记下的田园和秋天，不乏琐碎，但带我们进入的却是一个最为细微、有趣、生机勃勃的生命世界。他的眼睛、耳朵、鼻子甚至舌头，都全面向大地敞开。他说：“真正美好的事物，看着，听着，闻着，要比实际地触着、吃着更合宜。”这是一个和事物靠得很近的作家，他的文字，是有实感的，一点都不虚，同时，他的情怀，又是很高远的。在大陆，我几乎找不到这样超脱，又这样实在的作家。

好的文学，都是有很多实在、具体、准确的细节的。这些细节，如果没有感官世界的参与，就不容易写得有实感。我喜欢《红楼梦》，不单是喜欢《红楼梦》里那种感情理想，那种寻求爱情知己的决心和信念，我也喜欢《红楼梦》所写的实感层面的生活，这种生活，被曹雪芹写得活色生香、触手可及。食物的香味，人物的神采，器物的光泽，场面的气息，等等，在字里行间无不扑面而来。作者那高远的精神，并不是悬空在小说中的，作者的每一个心思，都能落实到具体的生活里。每次的吃茶、喝酒，哪怕是洗手、换衣服，这样琐碎的事情，曹雪芹写起来，没有一次是重复的，都有不同的情趣、不同的细节表现。在《红

《红楼梦》的感官王国里，你简直可以按照声音、颜色、气味、形状、光泽等分类，对小说中的事象做很多的研究文章；你也可以根据茶、酒、饭食、点心、钱物、器具等分类，对小说中的物质进行分析——这个世界，实在是太丰富了。没有眼睛、鼻子、耳朵、舌头、手和脚、头脑和心肠的参与，怎能成就《红楼梦》这种百科全书式的写作？

我现在很重视一个作家在实感层面的写作能力。我希望作家在写作的时候，他的感官是活跃的。有的时候，一个实感意义上的传神细节，能够将你要表达的，甚至没有说出来的东西，刻在读者的心里。鲁迅的小说不多，为何大多能让人记住？就在于鲁迅有很强的刻写细节的能力。他对国民性的批判，不是一些空口号，他描写了很多底层的被损害者的形象，他对这些人物和他们的生活，有观察，也有感受。比如，他写祥林嫂的出场，“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物”。一个被生活摧残到毫无生气的人，就活现在了我们面前。她一手提着竹篮，内中有一个破碗，但鲁迅要强调是“空的”；她一手拄着一支比她更长的竹竿，但鲁迅要强调“下端开了裂”。通过这些细节，这个“已经纯乎是一个乞丐了”的人就呼之欲出了。鲁迅写孔乙己，也是充满这些有力量的细节的，他说孔乙己“从破衣袋里

摸出四文大钱，放在我手里”时，不忘加一句“他满手是泥”，这就表明孔乙己是“用这手走来的”，又在旁人的说笑声中，坐着“用这手慢慢走去了”。因着鲁迅的感官在写作时是苏醒的，他笔下的人物，寥寥数笔，就活生生地站在了我们的面前。这就是一个大作家的笔墨。

第二，缺乏赤子情怀。

这种缺乏，不是实感层面的，而是指作家的心灵，是比较深的欠缺。赤子情怀，是大情怀。有这个情怀的作家，才会对世界保持好奇，对人性怀着悲悯。所谓赤子，就像刚刚出生的婴孩；赤子之心，就是像婴孩那样纯洁无瑕、超越善恶的心。孟子说：“大人者，不失其赤子之心者也。”这意思是说，伟大的人都有一颗像婴孩一样纯洁善良的心。同样，伟大的作家，也得具有这样一颗晶莹剔透的心，才能达到那“通而为一”的大境界。过去，很多作家都局限于现实的善恶得失，身上的束缚太多，没办法跳脱出来；因为情怀和格局太小，作品的气象也小。王国维在论到李后主的词时说，“眼界始大，感慨遂深”，眼界不大，作品就无法写得深；而作品要写得深，有时并不一定要写得复杂，单纯有时也是一种深。赤子就是单纯的人，同时也是看得深的人。王船山在说到庶民时，说庶民既是“至愚”又是“至神”，赤子应该就是这样一个集“至愚”和“至神”于一身的人，是有大心的人。

心的容量若太小，由此派生出来的作品的承载能力也必定有限。而没有赤子情怀，一部作品即便是在俗世层面描述得再好、再严实，它的精神境界，也难以往上走。赤子情怀能帮助作家以童心、好玩之心来看待世界，从而发现这个世界更高远的一面。这个世界既复杂，又简单。从人间万象上看，这是一个复杂的社会；但从精神发展的线索看，这又是一个简单的社会——从精神意义上说，亘古以来的冲突，无非都是善与恶、爱与恨、希望和绝望、现实和梦想之间的冲突，直到今日，支配这个世界的，还是这些基本价值。

一个作家，对这些人间价值，是不能过于执着的，一执着，就落到了俗常的道德范畴里了。而庸俗的道德，有时是写作的天敌。胡兰成劝作家在写作的时候，要有一点“好玩之心”，就是要让作家不要过分执着于价值的差别，而要写出那种“无差别的绝对之境”，这才是新境界的文学。价值过于分明的世界，是不适合文学生长的。

文学世界往往是混沌的、暧昧的、模糊的、无解的。你如果能够把你的写作推向一个两难的世界，一个无法抉择的世界，一个有矛盾但又永远解决不了这个矛盾的世界，它的境界就大了。

在我看来，中国作家中最具赤子情怀的人，就是曹雪芹，境界最广大的文学作品，就是《红楼梦》。

《红楼梦》是由实写虚的，王国维说它是一个“彻头彻尾的悲剧”。这个悲剧，和别人写的悲剧到底有什么不同？曹雪芹在处理这个悲剧时，是怀着怎样一种情怀来写的？很多人都注意到了，《红楼梦》里有悲伤，但没有怨恨。这是很有意思的。造成了这么惨重的悲剧，为什么作者（包括代表作者情怀的贾宝玉）心里一点怨恨之气都没有？这值得追问。《红楼梦》不是一本怨恨之书，而是一本还泪、赎罪之书。贾宝玉看到一个青春女子或死或离，他的心里，一直充满着愧疚之情。他不仅觉得自己亏负了林黛玉，也亏负了其他女子，包括宝钗，也包括他的母亲。很多人对宝玉最终和宝钗结婚，时有所恨，其实大可不必，因为宝玉自己都不恨，我们又何恨之有？《红楼梦》的悲剧，不是要激起我们的怨恨，恰恰相反，作者是要告诉我们，有一种悲剧是没有可恨之人的，仿佛是天定的悲剧——这种悲剧，岂非更加令人伤怀、心痛？

研究《红楼梦》的人很多，注意到这一点的人，并不多。牟宗三原本是研究哲学的，但他关于《红楼梦》的一些文字，理解力比多数人都深。我很喜欢他对《红楼梦》的看法。他有一篇文章，叫《水浒世界》，里面论到《红楼梦》时，见解精深：

人们必得以林黛玉之不得与宝玉成婚为大恨，因而必深恶痛绝于宝钗。我以为此皆不免流俗之

酸腐气。试想若真叫黛玉结婚生子，则黛玉还成为黛玉乎？此乃天定的悲剧，开始时已经铸定了。人们必得于此恨天骂地，实在是一种自私的喜剧心理。人们必得超越这一关，方能了悟人生之严肃。同理，读《水浒》者，必随金圣叹之批而厌恶宋江，亦大可不必。须知梁山也是一组织。《水浒》人物虽不能过我们的社会生活，但一到梁山，却亦成了一个梁山社会。自此而言，宋江是不可少的。不可纯以虚假目之也。必须饶恕一切，乃能承认一切，必须超越一切，乃能洒脱一切。

《红楼梦》是超越一切、饶恕一切的，它所写的，比恨更深——因为爱比恨更永久。“必须饶恕一切，乃能承认一切，必须超越一切，乃能洒脱一切”，这个境界，唯具有赤子情怀者，才能企及。《红楼梦》的悲是大悲——大伤悲和大慈悲，曹雪芹的心也是大心——世俗心和赤子之心的合一。对这个悲剧的研究，牟宗三很早以前还写过一篇《红楼梦悲剧之演成》，连载于一九三五至一九三六年出版的《文哲月刊》。他当时说，《红楼梦》的悲剧是“天下之至悲”：

有恶而不可恕，以怨报怨，此不足悲。有恶而可恕，哑叭吃黄连，有苦说不出，此大可悲，第一幕悲剧是也。欲恕而无所施其恕，其狠冷之

情远胜于可恕，相对垂泪，各自无言，天地黯淡，草木动容，此天下之至悲也。第二幕悲剧是也。

《红楼梦》是第二幕悲剧，“天地黯淡，草木动容”，可通篇读下来，几无可恨之人，甚至你想饶恕也找不到饶恕的对象。一部几乎没有写坏人、恶人的小说，却共同演成了一部旷世悲剧，这怎能不让人惊为天书？这个看法，牟宗三显然受到了王国维的影响。王国维的《〈红楼梦〉评论》，写于二十世纪初，他“由叔本华之说”把悲剧分为三种：

第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力，以交构之者；第二种，由于盲目的运命者；第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者，非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是，彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎。此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人物与盲目之命运，未尝不悚然战栗；然以其罕见之故，犹幸吾生之可以免，而不必求息肩之地也。但在第三种，则见此非常之势力，足以破坏人生之福祉者，无时而不可坠于吾前；且此等

惨酷之行，不但时时可受诸己，而或可以加诸人，躬丁其酷，而无不平之可鸣，此可谓天下之至惨也。若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。兹就宝玉、黛玉之事言之：贾母爱宝钗之婉嫕，而惩黛玉之孤僻，又信金玉之邪说，而思压宝玉之病；王夫人固亲于薛氏，凤姐以持家之故，忌黛玉之才而虞其不便于己也；袭人惩尤二姐、香菱之事，闻黛玉“不是东风压西风，就是西风压东风”（第八十二回）之语，惧祸之及，而自同于凤姐，亦自然之势也。宝玉之于黛玉，信誓旦旦，而不能言之于最爱之之祖母，则普通之道德使然；况黛玉一女子哉！由此种种原因，而金玉以之合，木石以之离，又岂有蛇蝎之人物，非常之变故行于其间哉？不过通常之道德，通常之人情，通常之境遇为之而已。由此观之，《红楼梦》者，可谓悲剧中之悲剧也。

确实，《红楼梦》的悲剧不是“蛇蝎之人”造成的，也不是“盲目的运命”造成的，而是“由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是”；也就是说，这是常理中的人和事所造成的悲剧。《红楼梦》里没有坏人，也没人有制造悲剧的本意，即便是“贾母爱宝钗之婉嫕”，“信金玉之邪说，而思压宝玉之病”，王夫人“亲于薛氏”，都属情理中的事，无可指摘，因为

宝钗也有她的可爱之处；宝玉和黛玉虽然“信誓旦旦”，但那是两人的私事，一旦到真正的婚配时刻，宝玉遵循孝道，顺从自己最爱的祖母，也是“普通之道德使然”，在封建社会，每个人的婚姻都要听从长辈的，这无可厚非。因此，这一悲剧既超越了善恶的因由——极恶之人，也超越了因果的设置——意外之变故，却在“通常之道德、通常之人情、通常之境遇”中，发现了非常的罪责，那就是每个人都在其中、每个人都有责任的无罪之罪、无错之错。是每一个人都置身于一个错误的时代，并由此构成了一个错误的时代，才造成了这个悲剧。那谁来承担这个悲剧的责任？没有人需要具体承担，同时每一个人都要来承担，包括最爱林黛玉的贾母、贾宝玉，他们也都得在这个悲剧中承担一份责任。没有犯错的人，但每个人都犯了错；没有悲剧的制造者，但每个人都参与制造了悲剧；没有哪一个人需要被饶恕，但每一个人其实都需要被饶恕……这就是《红楼梦》的精神哲学。

《红楼梦》的情怀实在太大了，它是宇宙的，也是终极的，同时又是人间的；它超越善恶，直指本心；它既有赤子之心的温润，又有饶恕一切的宽广，它的丰富，无书可及。遗憾的是，中国文学史有这么一部伟大之书，熟读它的人虽然不少，但真正进入它的境界、它的情怀的人，实在不多。当代作家一直飞腾不起来，总是匍匐在地面，当可在这部书里，找到自己

和伟大文学之间的差距。

第三，缺乏健全的精神维度。

文学是精神的事业、灵魂的叙事，这点没有人会怀疑。但是，精神是有不同维度的，灵魂是有质量大小的。中国小说中，《红楼梦》是一个异数，除此，中国小说多是关乎社会、国家、民族、历史的，不太有超越性的母题，也不太思索个体人生的困境或者个人精神所遇到的难题。这种现实主义的传统，是中国小说的主流。即便是五四时期，中国文学接受了西方文学的影响，这种关注现实、人伦的话语面貌，也未发生根本改变。鲁迅的《野草》写到了个人的痛苦和彷徨，但过于晦涩，未必每个人都能理解。张爱玲的小说写到了人与人在存在意义上的疏离感，以及孤独与爱情之间的关系，但过度执着于一己之私，也有人会觉得她的世俗气里有很狭窄的东西。直到二十世纪八十年代中期之后，西方现代主义的文学潮流再次影响中国，中国作家的精神视野才变得开阔起来，从而知道在国家和人伦之外，还有许多普遍意义上的生存难题，需要文学来表达。

总的来说，只有单一的现世层面的文学关怀，显然是不够的。由此建立起来的精神维度，也是残缺的、不健全的。尤其是在追问人生的意义、存在的价值方面，中国文学还相当匮乏。很多的作家，很容易就和现实达成了和解，他们在作品中所贯注的精神追问，

也很容易就消失于无形。就这点而言，一些中国作家缺乏坚定的、穷根问底的、决绝的勇气——这种勇气，鲁迅身上有，别的作家身上呢，就很少。为什么要强调这种勇气？就是要作家明白，人生的很多真相，是只有在穷根问底的过程中，才会显形的。沿着作品中那条狭小的精神路径一直走下去，走到心灵的深渊，把一切伪装的生存饰物都揭开，看看我们的心究竟要什么，我们的精神究竟在哪里才能居住下来，这样的文学，才是寻根的文学、找灵魂的文学，才是值得为之垂泪的文学。可惜，随着消费主义潮流的冲击，这种文学精神几乎已经丧失殆尽。

有一段时间，我推崇须一瓜的小说，就是看到她把写作还原成了追问的艺术，同时又告诉我们，生活是经不起追问的。她的小说，有一种特有的逼问生活真相、辨析心灵细节的写作品质，有时，生活中的一个眼神（如《淡绿色的月亮》中的那个丈夫，在面对歹徒时的犹豫），一个普通的案件（如《穿过欲望的洒水车》中的人物失踪），一次偶然的见面（如《有一种树春天叶见红》中导致童大柱背叛爱情的那次“给他条件”的见面），都可能对一个人的精神、对一种完整的生活带来致命的颠覆。生活如此脆弱，人的内心如此不堪，而这正是我们每一个人，每天都要面对的坚硬现实。

陈希我也是一个喜欢追问真相的作家。他的长篇

小说《抓痒》，追问的就是生存之痒，他的笔触凶狠、毒辣，让人难受，但你必须承认，这也是一种现实——隐匿在现实之下的现实。比如，他在《抓痒》里，写到婚姻中的新娘，本来是喜庆的事，但陈希我非得追问到底：“那些新娘，妆化得多么艳丽！她真的长得这么漂亮吗？像公主。她能保持多久？这婚纱是租来的，即使不是租来的，她能长久穿着它吗？即使是头婚的年轻的新娘，她很快也要沦为烂肉的妻子，大腹便便的孕妇，手脚麻利的母亲，理所当然进进出出厨房和卫生间的家庭主妇。……”这样看世界，真是充满阴暗和绝望。它令人不得不想，人活着的意义在哪里？婚姻和爱情的精神基点在哪里？没有这个意义基础，现实和婚姻都是荒谬的。

北村也是一个要将精神困境追问到底的作家。他最近的几部小说，像《愤怒》《我和上帝有个约》，都是通过一个案件，将人物心底的风景，一点点地逼视出来，追问到最后，意义问题就浮现出来了。有意义的匮乏，就会有拯救的渴望，这是北村一直关注的问题。记得多年前，北村写过一个中篇小说，里面的主人公，在一次吃饭的时候自问：我每次吃饭，重复着上牙打下牙的动作，有什么意义呢？这样的问题，出现在中国作家笔下，多少有点让人觉得奇怪。但是，这种意义拷问，在西方文学传统中，就显得非常普遍。像卡夫卡、福克纳这样的作家，无不在追问人之所以

为人的价值和尊严在哪里，其存在的意义又在哪里。人生是经不起追问的，一追问就漏洞百出，一有漏洞，人就活得恐慌——而没有漏洞，不会恐惧的人生，一定是肤浅的，或者是麻木的。

西方有很多作家和哲学家，把人的存在状况讲得很透彻。这样的精神维度，对于深化文学的灵魂空间是很有价值的。美国有一个哲学家，叫赫舍尔，他写过一本书，名字就叫《人是谁》，是本很好的书。他说：

人的存在之谜不在于他现在是什么，而在于他能够成为什么。……我们对人所了解的，不过是人身上潜在要素的一小部分。描述人类现在是什么，是很容易做到的；但我们无法设想人类能够成为什么。

已经有的那种存在，是存在的现实性；未知的那种存在，是存在的可能性。文学的价值，不仅在于要表达存在的现实状况，更要竭力探求存在的可能性。中国文学有时过于屈服于存在的现实，把已有的现实存在，看作是合理的，不可更改的，以致在存在的可能性上，几乎不做任何想象。这种精神上的屈服性，是中国文学进一步深化自己的大限。赫舍尔说：“我们认为自己是什么样的人，我们就会成为什么样的人。”而文学作为一种梦想，不正是要坚定地提醒人

们，生活不应该是这样的？“在这个世界上，没有一个人不懂得（尽管是朦胧地或偶尔地），生命如果不能在某种永久性的事物中得到表现，便是令人沮丧的。我们都在寻找一种信念，相信有某种值得为之受苦的事物存在。没有一个人不曾感到迫切希望了解某种比生命、斗争、痛苦存在得更永久的东西。”人会问“我是谁”这样的问题，牛不会，马也不会。人想追求更高的活着的意义，其他动物不想。英国作家乔治·奥威尔看到一个男童挥舞鞭子驱赶一匹马，马上就想，如果牛和马知道自己的力气要比人大得多的话，人类将对它们无可奈何。人知道自己是谁，马估计不知道。

因此，中国作家有必要强化自己在精神追问上的力度。中国的儒家文化，主要是一种现实性的文化，但跳脱出来追问人生意义的思想，并不是一点没有，而是不明显，需要强化。除了追问人生的意义、生存的价值这一精神维度，在中国作家身上，似乎还缺和无限存在、超验世界对话的维度。不仅作家身上缺，其实整个社会都缺。尤其是这半个多世纪来，整个中国都蔑视传统、践踏传统，新一代，几乎都不相信这个世界是有值得敬畏、值得为之殉难的事物。这种对文化的损害，有时比其他任何物质文化遗产的焚毁，都要来得严重。

中国的传统，是讲人要有敬畏之心的，要敬天、敬地、敬畏大人，一旦把敬畏的层面抽掉，人就 and 动

物无异了。像广州以前屡屡发生的飞车抢包事件，那些被抢的女性的包里，可能只有几十块钱，但一次又一次，都会有人为着包里的一个旧手机，或者那几十块钱，不惜以牺牲别人性命的代价，把它抢走，有的当场把人的手剁下来，甚至把被抢的人摔死在路上。为微小的财物，不惜采取极其残忍的方式伤害一个人的生命，这样的新闻，看起来真是触目惊心。今天的人都怎么了？今天的教育还讲羞耻之心、恻隐之心吗？以前的强盗作案时，是要蒙面的，占山为王是要躲在密林里的。那个时候人还是有羞耻之心的，还是知道抢劫、做强盗是见不得人的，所以，他们作案一般要趁夜黑风高的时候进行，但现在不是，光天化日之下，就可以骑着摩托车，公然把人的包抢走，不顾人家死活地把人摔倒在地，扬长而去。这些人还知道敬畏和害怕吗？中国自古以来，一直是讲报应、讲来世、讲善有善报恶有恶报、讲子孙后福的。这些都是很朴素的东西，看起来迷信，其实对人是教育作用的，它使人在作恶时心里会发怵、手会发抖，会想到自己会不会不得善终，会想自己这样会不会把子孙的福气都败掉。当他这样想的时候，约束就来了，灵魂就会起来审判他了，这些就叫做道德律。

人光有法律管他是不够的，更重要的是，他的心里要有道德律在管他，这个管才是无时不在，真正有效的。这个道德律，是通向人的良心，通向超验世界

的神性的。如果把一切超验层面的敬畏都取消掉，人活着只讲现世，人死如灯灭，真的死了就没了，那生前就赶紧吃吃喝喝吧，及时寻乐，似乎也没有什么不对。中国文化里也有及时行乐的思想，但同时它也提醒人，你要为你做的事情负责。你说不准，冥冥中是否会有一个规则，有一天会起来惩罚恶人。人一这样想，他的灵魂就会不得安宁，就会害怕。有的时候，害怕对人是一种必要的保护。你懂得害怕，那表明你还有自我约束。可是，我看现在的一些孩子，什么都不怕，不怕父母、不怕老师、不怕任何人，这个孩子长大之后，怎么得了？一个不懂得害怕的民族，放纵起来是很恐怖的。你看现在的一些人，可以把一个仅仅是没随身携带身份证的人打死，他们怎么就那么“勇敢”？你看现在的一些贪官，一下就贪几千万、几个亿，他们的胆子怎么就那么大？他明明知道自己几辈子也花不了这么多钱，可他还是要贪，他对世界的公理轻蔑到了何等程度？

这些看起来都是社会问题，其实和作家的写作有关。在一个渎神的时代，在一个精神被物质吞没的时代，作家有时是一种精神秩序的守护者、建构者，他要提醒人们思索活着的意义，他也要通过对内心世界的挖掘，不断深入到更高远的精神空间里，让人对那个未知的、神秘的世界充满敬畏。一部文学作品，如果能够写到读起来让人觉得害怕，让人觉得恐惧，让

人不得不敬畏一个更高远的世界，这种作品才堪称是伟大的作品。

陀思妥耶夫斯基就是这样的伟大作家，他使我们意识到，人心里是有两种力量在争斗的。《红楼梦》就是这样伟大的作品，它让人觉得没有心心相印的爱情知己，人世是没有希望的。中国作家若能强化这样一些心灵思索，他们的精神维度才有可能走向健全，他们的写作才有可能重获整体性的力量。

要有解析人心的能力

上面，我讲到了当代文学的几种缺乏，缺乏活跃的感官世界、缺乏赤子情怀、缺乏健全的精神维度，这些归结起来说，就是缺心灵的力量。一种无心的写作，眼里只有利益和声名的写作，必定是僵死而窄小的。好的文学，不仅要关怀现实、面对社会，还要直接以自己的良知面对一个丰富的心灵世界。

中国文学以前比较缺乏直面灵魂和存在的精神传统，作家被现世捆绑得太紧，作品里的是非道德心太重，因此，中国文学流露出的多是现世关怀，缺乏一个比这更高的灵魂审视点，无法实现超越现实、人伦、国家、民族之上的精神关怀。这个超越精神，当然不是指描写虚无缥缈之事，而是要在人心世界的建构上，赋予它丰富的精神维度——除了现实的、世俗的层面，

人心也需要一个更高远、纯净的世界。所谓“天道人心”，“人心”和“天道”是可以通达于一的。中国小说惯于写人的性情，所以鲁迅才把《红楼梦》称之为“清代之人情小说的顶峰”，而在人的性情的极处，又何尝不能见“天道”之所在、“人心”之归宿？

我曾经在一篇文章中说，二十世纪下半叶之后，中国小说是越写越实了，都往现实人伦、国家民族上靠，顺应每一个时代的潮流，参与每一次现实的变动，结果是将小说写死了——因为小说是写人的，而人毕竟不能全臣服于现世，他一定有比这高远的想象、希望和梦想，如果忽视了人的这种想象、希望和梦想，人就是不健全的人，这样的文学也就是死的文学了。所以说，文学不仅要写人世，它还要写人世里有天道，有高远的心灵，有渴求实现的希望和梦想。有了这些，人世才堪称是可珍重的人世。

文学是心的写作。要有心，要有大心，要有赤子之心，才能写出好文学，写出能感动人，并引起人深思的文学。

除了要有心之外，一个作家，还要有解析人心的能力。

你有丰富的精神体验，可是，你无法将你所体验到、感受到的解析出来、表达出来，这样的写作，也不会成功。感受世界是一种能力，解析人心也是一种能力。韩少功在一次演讲中说，现在的人，两方面的

语言能力都退化了，一是语言的形容能力，二是语言的解析能力。文学不丰富，是因为作家不会形容自己所看到、所听到的；文学不深刻，也跟作家无法将一些感受有效地解析出来有关。比如你说一本书很好，它究竟好在哪里，你说不出来；你说我很痛苦，你究竟为何而痛苦，你也说不出来。你似乎有很多话要说，但你找不到合适的词语、合适的语气来谈论这些，你心里充实，但你的口是沉默的，或者你一说话，就发现你说的并非是你想说的，你想说的那部分，你一直没有说出来。这个缺乏，就是解析人心的能力的缺乏。这在中国当代文学中，是很普遍的。文学的肌理不够细密、不够生动，其实说到底，就是作家没有强的解析能力，所以在他笔下，张三的痛苦和李四的痛苦是一样的，都是掉眼泪罢了；在他笔下，草原和大海也是一样的，都是壮观罢了。这种似是而非的书写，混淆了我们内心对世界的丰富感受，这样的写作，就成了概念写作、抽象写作，没有具体、生动、有效的现场感，也不存在有深度的心灵空间，是平面的，也是单调的。

辛格有一个短篇，很有名的，叫《傻瓜金佩尔》，他写一次傻瓜回家，看到自己的老婆和别人睡在床上，他就想，如果我妈还活着，她肯定会再死一次。一个傻瓜的心灵，通过这句话一下就解析出来了。贾平凹说，“听灵堂上的哭声就可辨清谁是媳妇谁是女儿”。

这也是对人世、人情的解析。《红楼梦》到最后，宝玉觉得一切情欲都被扫荡干净了，心中坦然了，就说：“如今再不生病了，我已经有了心了，要那玉何用？”这一句话，就解析出，只有宝玉是重人不重玉的，其他的人，“原来重玉不重人啊！”

哲学是论证出来的，文学则是通过形象、细节解析出来的。文学要写出人心、人世的万象，首先要作家成为一个有心的人，其次要他具备解析人心的能力。世界虽大，人心虽小，但人里面那颗波澜万丈的心，一旦被真正、全面地解析出来，这个世界再大，怕也是装不下的。

后 记

成为小说家，是我学生时代的梦想。读大学时我也写小说，还发表了几个短篇，写法上是先锋小说的路子，责任编辑说我语感很好。不知什么原因，后来就专心做起了文学评论。大概觉得像我这种资质的人，一生最多只能做好一件事情，若想创作和评论兼具，很可能将一事无成。

但我对小说写作的秘密一直怀有浓厚的兴趣。

我之所以认为小说写作也是一门学问——生命的学问，就在于小说既然是对心灵的探索，必定要研究生命的情状、探求生命的义理、留意生命展开的过程，对生命进行考据、实证、还原、追问。看到了小说所共享的这个生命世界，研究小说才不会演变成单一地对知识、材料或写作技艺的解析，而会去体察作者的用心、细节的情理、灵魂的激荡，进而认识生命的丰富性和复杂性。最具体的细节、材料、经验，往往通向最内在的心灵。

我把这个写作原则概括为：从俗世中来，到灵魂

里去。

这也是我经常说的文学的常道。在相当长的时间里，它也是我一直持守的一种写作观念。我据此给各地的作家班讲过课，鲁迅文学院在不同地方办的作家高研班，我讲过十几次，还给近二十个省的作家协会办的各类作家班讲过。这是和我在大学讲课完全不同的经验，它必须贴近写作的实际、掌握写作的方法、理解写作的进程，并且尽可能少用术语和概念。你不试着去理解写作的甘苦与秘密，也许可以长篇大论地做学问，作家却未必买账。很多评论家学问很好，却很难赢得作家发自内心的尊敬，这是核心原因之一。

本书所收的五章讲稿，正是我近年给作家班讲课的部分实录，根据现场录音整理、修订而成。讲课只能用口语，且考虑到受众程度不一，举的例子只能是大家熟悉的，比如鲁迅、金庸、托尔斯泰、卡夫卡、莫言、余华等等，这样一来，讲稿也就有了比学术文章更强的可读性。

我的老师孙绍振教授不久前给我来信说，他想提一个“演讲体散文”的概念，我深表赞同。孙老师是出了名的演说大家，他渊博的学问我学到的不多，其演讲风格我更难望其项背，但有一点是孙老师教我的，演讲要吸引人，必须多举例子。例子好比窗户，光是从这里透进来的。多年来，听我讲过课的作家朋友，也许早已忘了我讲过的观点，但很多人依然还会向我忆及我举的某个例子或我讲的某个小故事，这足以让我感到欣慰。

我希望自己成为一个懂创作的批评家，也希望自己能写一本作家愿意看的书。这一本或许就是。

里面的篇章，由多个年轻朋友根据录音整理成文，并分别由《花城》《天涯》《小说评论》等杂志刊发，对这些付出了辛劳的朋友和责编，我深表感谢。我也要特别感谢北岳文艺出版社的续小强、左树涛二兄，没有他们的催促，这本小书也许根本不会面世。

谢有顺

二〇一七年九月五日，广州