

再提陌生化

□韩少功



小说是一种发现，陌生化则是发现的效果呈现。

客体陌生化是最容易想到和操作的一种。狗咬人不是新闻，人咬狗才是新闻。这句话拿到文学这方面来说也大体适用。作家们不能用陈言乱民，总得说一点新鲜的人和事，于是“传奇”和“志怪”便成为其基本职能，有独特经历及体验的作家最易获得成功。战争（海明威）、监禁（索尔仁尼琴）、贫困（契诃夫）、救赎（托尔斯泰）、革命（雨果）、恋情（曹雪

芹）等由此进入公共视野，总是觉得风生水起，让读者们惊讶不已又感天地动地。不过，随着文化生态的演变，这种生活探秘眼下多由新闻业承担，社会每一角落的动静都可能被媒体抢先嚼上几遍，文学总是慢一拍，弄不好就是拾人余唾——有些作家甚至确已开始靠读报来收集素材，深入生活不幸变成了深入报纸。在另一方面，全球化浪潮大规模抹平生活差异，同质化带来千城一面和千人一面，“奇”和“怪”极其稀缺，如果还有的话，大多是作家们咬紧牙关过份用力造作出来的，很难真正打击读者神经，消除他们的连连哈欠。在这种情况下，客体的这种陌生化当然很难，但也并非无路可走。格非最近的中篇小说《隐身衣》写了一个音响师傅的故事，极为独特、鲜活以及坚实，其感受经验得到一次极为丰富多彩的释放，与诸多洛可可化的都市小说拉开了足够

的距离。由此可见，即便是在看似最为同质化的都市里，陌生的生活隐面和心态暗层，只要作家们能够深入进去（放下手中一叠叠报纸吧），还是有可能会如泉涌，让人们大吃一惊的。

主体陌生化是另一种，相对难度要高一些，却是新闻业高度发达以后作家们更应重视的看家本领，体现于审美重点从“说什么”向“怎么说”的位移。网上曾有一些戏作，比如同样一则刑事案报道，用琼瑶体、鲁迅体、新华体、淘宝体等多种口气来说，会说出大为异趣的效果，分泌出各自不同的言外之义，亦即隐形的“内容”。在这里，形式就是内容，“怎么说”就是“说什么”，客体只是提供一个借口和舞台，也许很重要，也许不太重要，但都不妨碍作家们的思想修养和艺术才华八仙各海，成为小说更具重要的前台“主角”。类似视觉的变焦、听觉的变频、形体艺术的形式

提纯，作为题材的“客体”在这里已退居二线，于是底层题材可以写成贵族小说，贵族题材可以写成流氓小说，乡土题材可以写成前卫小说，时尚题材可以写成古典小说。一些看似平淡的凡人小事，在这种叙述主体的魔变处理之下，变成惊天动地的痛感轰炸或喜感淹没，也就有了可能。这正像一个著名摄影家培养他的学生，不是带他们去奇山异水，而是把他们关入一间空空的房间，逼迫他们学会真正的观察，比如从玻璃、墙壁、尘土、窗钩、虫眼等最为寻常无奇的对象中，发现自己的惊讶和美。显然，能够收获这种发现（陌生化的同义语）的决非凡人，需要特定的经验积累和修养积累，需要一种非常奇或说为宝的强大能力。这种能力甚至首先是一种态度，即对人类一切认识成规和认识自满的挑战；女士们先生们，哪怕是对一间空房子，我们的认识也需要重新开始，请勿相信任何认识终结的神话。

从这两方面来看，不管现代新闻业发达达到何种地步，小说还是大有可为的。因为在成熟小说家的眼里，这个世界永远充满陌生感。

陌生化是对任何流行说法的不信任，来自揭秘者的勇敢和勤劳。



寒凉中的《解冻》

□迟子建

好听的故事似乎总是短的，这经验是从童年得来的。在北极村的长夜里，外祖母讲给我的故事，往往十来分钟就是一个。我若是听了不过瘾，会缠着她再讲。而再讲一个的条件，也许是给外祖母挠痒痒，也许是帮她给炉膛添块劈柴——那通常是冬天的夜晚。外祖母要是心情好，精神头足，会一连气讲两三个故事。外祖母睡了，可她口中蹦出来的神仙鬼怪，却在我脑海中翻腾不休，让我在午夜时，眼睛睁开跟十五的月亮一样圆。

其实很多作家与我一样，初涉文坛，演练的是短篇。当代比较活跃的小说家的处女作，不是中篇小说，而是短篇，便是明证。而以短篇雄踞文坛的中外名家也不胜枚举：契诃夫、马克·吐温、普宁、杰克·伦敦、欧·亨利、莫泊桑、乔伊斯、福克纳、亨利·劳森、爱伦坡、川端康成、蒲松龄、鲁迅、郁达夫、沈从文、汪曾祺等等。甚至以长篇见长的海明威、雨果、托尔斯泰、福楼拜、卡尔维诺等，也都有令人激赏的短篇。

我没有细致统计自己发表的500多万字作品中，短篇究竟占多大的比例。我只知道，从1985年发表作品至今，我与短篇心心相印，不离不弃。哪怕创作耗时两年的《满洲国》，这期间我也写下《清水洗尘》等短篇。在已经出版的70多部作品中，除却长篇，我的自选集总不乏短篇的影子。而关于短篇的话题，这些年来亦有零星表述。

短篇小说舞台不大，所以作家在起舞的一瞬，身心要在最佳状态，既要有饱满的激情，又要有气定神凝的气质。不要以为舞台小，它的天地和气象就小了。在小舞台上跳得出神入化，大世界的风景就妖娆呈现了。你在与天地交融的时刻，会觉得脚下的流水与天上的银河连为一体了。你既是大地之河的一簇浪花，又是天河中的一片涟漪，晶莹剔透，遍体通泰。而这种美妙的感觉，在长篇的写作中几乎很难感受到。

短篇小说像闪电，平素隐匿在天庭深处，一旦乌云积聚，人间的黑暗和沉闷达到了一定程度，它就会腾空而起，撕裂乌云，涤荡阴霾，让光明重现。这也就是为什么，人们读好的短篇，会有如沐春雨的感觉。

《解冻》的故事源自我母亲的一个讲述，说是“文革”结束后，父亲平反，回到学校做校长。有一天，突然接到地级教育部门的紧急通知，让他和县里的另外三名教育界人士，赶赴500里外的地区开会。通知没说开什么会，也没说会期。因为“文革”的遭遇，父亲分析他可能到了那儿以后，又要去五七干校之类的地方，所以母亲把他的这次出行，看做是诀别，给他准备了一个大旅行箱，带了很多日常生活用品，像牙膏肥皂手电筒之类，揣上了家里仅有的钱，以备不时之需。结果几天之后，父亲欢天喜地地回来了，他去地区教育局，不过是看了两部内部电影，母亲说她只记得其中一部是《山本五十六》。母亲用玩笑的口吻讲述这个故事故事时，我的心却有一股说不出的痛楚！我依稀记得，父亲有次从地区开会回来，给我们买了不少礼物。母亲说：“就是那次，这个败家子，把带的钱全都花了，有用没用的都买！”她说父亲那次回来，给她买了件白色的的确良衬衫。

许多年后，母亲把它当成喜剧故事重提，我听时也在笑着，可心底涌起的却是挥之不去的悲凉之情，于是把它写成了短篇小说《解冻》。

我多么希望父亲能看到他的小女儿演绎的这个他亲历的故事，可惜他已经离开这个世界20多年了。不知父亲现在的那个世界，是否仍跟我们身处的世界一样的寒凉。

以小博大的短篇

□艾玛



讲究人所干的讲究事

□艾玛

我很在意短篇小说的调性，在我的小说主张里，没有调性就没有短篇。可是，什么是短篇小说的调性呢？我其实也说不好。唱歌的人都知道，任何一首歌都有它的调式，E调或者F调。离开了这个调式你是没法唱的，高音上不去，要不就是低音下不来。有些不讲究的人是这么唱的：遇到高音或者低音——他应付不了的时候——突然变调，许多人都遇到过这种骇人听闻的场面。

写短篇就如同唱歌一样，唱得好不好可以先放在一边，但是，调式不能出问题。当然，写短篇毕竟不是唱歌，失去了调性远远没有唱歌那样触目惊心，况且小说的调性也不像歌曲那样“刚性”。可是话还得说回来，统一的调性对短篇小说的整体性而言依然是至关重要的，我至今没有读过一篇失去了调性的好短篇。《米格尔大街》和《彷徨》是两个极端的好例子。

除了调性，我还在意短篇小说里的“倒计时”。在我很年轻的时候，我第一次从契诃夫那里领略了短篇小说的魅力。他的《凡卡》就是“倒计时”的，仿佛只有短暂的10秒钟。契诃夫在《凡卡》里用他悲怆的音色说道：十、九、八、七，你不由自主就紧张起来了。伴随着凡卡的命运，契诃夫在继续：五、四、三、二，然后呢？当然是“乡下爷爷收”。小说到了这里其实就归零了。是的，归零，你的心一下子被掏空了。无家可归。

好的短篇小说似乎都有这样的特征，它冷不丁在你的心窝里里头来那么一下，你都没有来得及预备。

老实说，我不太相信短篇小说的自然性，我一直认为好的短篇是人为的。那么小的一个东西，一定有它的技术成分。“自然性”是什么？随心所欲？这是一句很不负责任的话。就我们的认知而言，正如哈耶克所说的那样，自然性是“理性不及”的——没有人知道它在哪里，没有人知道它是什么。如果我们真有能力知道短篇小说的自然性在哪里，那也绝对不是因为我们随心所欲，而是因为我们有了大量的阅读、大量的思考和大量的训练。

许多没有写作训练的人可以把长篇写得非常棒——那是因为长篇小说和生活的关系太紧密了。你的经历，还有你经历里的见识，这些都可支撑你的长篇。可短篇终究不一样，——没有生活你写不来，太有生活你也不可能写不来。说白了，短篇考验的不仅是你和生活的关系，还有别的。

关于长篇，这些年有一个论调大行其道，大意是，长篇小说不宜太精细，它需要一些粗粲的东西，我同意。但是，这个粗粲有必要进一步辨析：一种是豪迈的美学风格，一种是过程里的粗制滥造，这是极容易混淆的两个局面。在许多时候，我们高高高兴兴地看到了后者，一不留神就忽略了前者。

如果再一次回到短篇，我想说，在短篇小说面前，我至今还是一个学徒。通过这么多年的实践，我可以确定的只有一点——这是一个讲究的人所干的讲究的事。

蒲松龄是世界上最优秀的短篇小说家，聊斋故事在中国可谓家喻户晓。我小时候看的是白话本的《聊斋志异》，上大学的时候才在长沙的黄泥街买了朱本其先生校注的文言版。几次搬家，这套书我都没舍得送人，现在还经常从书柜里拿出来翻一翻。如果说小时候读聊斋是被那些有趣的故事，被书中人、神、鬼三维世界中的奇妙生灵吸引的话，那么后来读聊斋，就不仅仅是体会这些了。我上大学的时候，一个很偶然的机会，有幸在教近代史的老师家中看到了一本美国耶鲁大学历史学教授、中国近现代史专家史景迁先生（Jonathan D.Spence）的历史著作《妇人王氏之死》（The Death of Woman Wang），是英文的影印本。老师介绍说这本书的史料来源有三，其中之一就是蒲松龄的《聊斋志异》。当时我非常惊讶，因为历史总是在追寻真实，而小说更多的是虚构是想象，难以相信一部小说，一部讲鬼和狐仙故事的小说能对历史研究起到如此大的作用。后来我买到了这本书，史景迁在序言里说，蒲松龄有着“令人意想不到的优雅和力量”，他从《聊斋志异》中读到了生活在1673年的山东底层民众的悲苦、无助、寂寞与梦想，而这些是传统史料所不能充分提供的。历史学家通过将历史资料中的人物与《聊斋志异》中人物形象、社会生活习俗的结合，带着读者无限接近了那个已经逝去的时代。尽管《妇人王氏之死》的历史叙事模式受到了文史两界不少的批评，但这本依然可以称得上是杰作的史学著作却让我得以从一个全新的角度去赏读《聊斋志异》。而当我开始学着写小说以后，《聊斋志异》也从这个角度给予了我忠告：无论选择什么题材，什么样的风格与技巧，保持对生活的忠诚是必要的。一个好作家，即便只是在完全虚构的世界里讲述“非人”的故事，骨子里也要或多或少地流着些现实主义的血。

我写小说的时间不长，也一直抱着学习的心态，我从前辈们的经典作品里，从看似平淡、毫无情节的生活中汲取写作所需的营养。于是我也完成了一些小说。到目前为止，除了两三个中篇外，都是短篇。写小说之难，已有些体会。当我意识到无论从哪方面来说，我都只可努力趋近、却永不能抵达我心目中的完美状态时，我知道我这个学生是永远也不可能毕业的了。所幸的是，目前，我已学会享受这种当学生的感觉。这是文学赐予我的福分。

很多前辈都说短篇小说是最难写的。这话时常让我惶恐。因为我大部分时候都在写最难写的短篇，于是感觉自己有些不自量力。可是，实际情况是，短篇难，中篇对我来说也很难啊，甚至更难。就更别提长篇了——长篇连准备都难。就这样，知道写短篇最难，但我还是从短篇开始了。我很赞同刘庆邦老师的“小说的种子”之说，我想我之所以人到中年还折腾自己去写小说，也是因为心里有些种子，它们要发芽，它们要生长。比如，童年生活里那些热烘烘的稻田、小镇上在严打中被枪毙的青年、苍白而沉默的裁缝、派出所所长威严的大头皮鞋、黄昏时分顺街走向小镇外走去再不见回来的狗……还有冬日清冷的黎明，屠夫背着刀具从窗前经过，刀与刀在寒风的吹拂下发出的冷冽声响。后来，当第一次知道人口买卖、第一次听说黑窟工、第一次知道黑市器官交易时，塞满我内心的是对这个世界恐惧……再后来，生活让我学会了面对许多事情，我明白就像小说一样，生活有时也难免残酷，但我已逐渐知道如何去拥抱希望。所有这一切，那些逝去的景物，我离开了的故土，那些绝望，那些希望，那些爱，那些惧怕，这一切，可以说都是我的小说种子。它们有的发芽了，我写成了小说，有的依然在我心底安静沉睡。

写了几个短篇后，我曾很老实地问一位朋友说：“我这几个短篇，其实也可以换个题目写成学术论文。”我不知道这位朋友有没有在暗地里发笑。但对我来说，是的，首作《米线店》可以写舆论青少年犯罪之类的刑法学论文，《人面桃花》可以写跟踪失踪人口有关的论文——要知道庞大的失踪人口背后有可能就是严重的犯罪，谋杀、人口买卖、黑窟工等等，不一而足。而《路上的落水镇》《一只叫得顺的狗》则可以换成一篇反思严打或者论死刑之存废的论文……这可能有些可笑，但对我



来说却是真实的。之所以选择用小说的方式写出来，一是因为尽管我很想发言，但我的专业毕竟不是刑法学，另外一个最重要的原因，是当时我也实在是不想写所谓的论文了。我抛弃了我平庸的学术理性，想换一种更能让我内心得到宣泄的表达方式。我找到了小说。《浮生记》之前的几个短篇，无意中切合了古典主义的三一律，一时、一地、一物。人物也不多，往往在一个场景、一小段时间里，我就把我想说的都说了出来。不管作品质地如何，叙事不成功，但短篇有节制的叙述行为（Narrating）本身让我觉得很爽，我迷上了短篇小说这种方式。我沉浸其中，开始忘记我要做的工作、要开的会，也时常把菜烧糊在锅里。

我的小说大概可以分为两类，一类是写小镇生活的，一类写知识分子，更多的是写小镇。因而也有人认为我的写作是地域写作。我有些疑惑，因为我觉得只有像沈从文那样的，才可以说是地域写作。山头黄鹿一样的翠翠，若离开茶峒的边城，从辰水入沅水，只怕她只是到常德，市井势必就会逼着她泼辣起来，她离开湘西，就不再是那个黄鹿一样安静和顺的翠翠了。这样一种地域的无可替代性、一种鲜活的对一个地域全景式的描写，说它是地域写作，应该是贴切的。然而，大多数作家是另外一种情形，无论他们的笔下是否反复出现相同的地名，若简单地把他们归类为地域写作多少是有些不当的，或者说地域性并不是他们最主要的特色。地域更多的时候是一个相对的概念，这世界上更多的作家，至少都是国别作家吧（语言本身就是有地域性的），每个人的作品都必然带有某个国家、民族的气息，从这一点来看，人人都在进行地域写作。一件人人都在干的事，有时候归类就变得牵强。无论是乔伊斯的都柏林，还是舍伍德·安德森的温斯堡；无论是福克纳的约克纳帕塔法县，还是鲁迅的未庄、莫言的高密东北乡，都并不完全是地理学上的地域，我们阅读他们的作品，发现那些现实生活中清晰可见的人为地域边界已经弥散模糊，有时候说他们在写我们的生活，也并不为过。地域不过是一个起点，他们构建在这个起点之上的世界才是最值得我们去探析的。正如舍伍德·安德森对福克纳所说的：“你要有个起点，然后你就可以开始了……至于到底是什么地方关系并不大。”就我自己来说，无论是写小镇，还是写知识分子，我力图表达的都一样，都是我们生活中的缺失，理想制度的缺失，正义、公平的缺失……这些缺失在损害着我们的生活。如果非要说地域，那么“缺失”就是我的地域。我的创作体会是，短篇小说的篇幅、形式，并不对我那些看似有些大的表达意图构成妨碍，恰恰相反，它把我的注意力疏导向了一个更深层的领域，一个诗性的、但却有着更多自由的领域（至少不必把句子拆了搭起来），它不再依赖情节，它的形式（Form）反而是柔软的，充满着弹性。这似乎是一个预示：即便是在我们现在身处的世界，不受限制的生活依然是可能的。

短篇小说的练习也让我意识到，一旦你开始写作，你经历的就不再是一种时间，而是多种时间。可静亦动动的多种时间，使无数人生的截面重叠，无数生活的片段交错。当然，也会有无数的顿悟，将生活中的暗一一照亮……因此，我爱短篇小说。



蒲松龄故居

蒲松龄（1640—1715），清代杰出文学家，淄川县（现山东淄博市淄川区）洪山镇蒲家庄人。他毕生精力完成《聊斋志异》8卷491篇约40余万字，内容丰富多彩，故事多采自民间传说和野史轶闻，将花妖狐魅和幽冥世界的事物人格化、社会化，充分表达了作者的爱憎感情和美好的理想。作品继承和发展了我国志怪传奇文学的优秀传统和表现手法，情节幻异曲折、跌宕多变，文笔简练，是我国古代文言短篇小说中成就最高的作品集。