**看苍山绵延，听波涛汹涌**

**——读蒲松龄《促织》**

毕飞宇

我们今天要谈的是短篇小说《促织》。

这篇伟大的小说只有1700个字，用我们现在通行的小说标准，《促织》都算不上一个短篇，微型小说而已。孩子们也许会说：“伟大个头啊，你妹呀，太短了好吗？8条微博的体量好吗。”

是，我同意，8条微博。可在我的眼里，《促织》是一部伟大的史诗，作者所呈现出来的艺术才华足以和写《离骚》的屈原、写“三吏”的杜甫、写《红楼梦》的曹雪芹相比肩。我愿意发誓，我这样说是冷静而克制的。

我数了一下《促织》的开头，只有85个字，太短小了。可是我要说，这短短小小的85个字和《红楼梦》的史诗气派相比，它一点也不逊色。我只能说，小说的格局和小说的体量没有对等关系，只和作家的才华有关。《红楼梦》的结构相当复杂，但是，它的硬性结构是倒金字塔，从很小的“色”开始，越写越大，越写越结实，越来越虚无，最终抵达了“空”。

《促织》则相反，它很微小，它只是描写了一只普通的昆虫，但是，它却是从大处入手的，一起手就是一个大全景，大明帝国的皇宫：宣德间，宫中尚促织之戏。相对于1700字的小说而言，这个开头太大了，充满了蹈空的危险性。但是，因为下面跟着一句“岁征民间”，一下子就把小说从天上拽进了人间。其实，在“宣德间”宫中是不是真的“尚促织之戏”，正史上并无明确的记载。当然，现在我们都知道了，正史上之所以没有记载，一切都因为宣德的母亲。失望而又愤怒的母后有严令，不允许史官将“宫中之戏”写入正史。然而，母爱往往又是无力的，它改变不了历史。历史从来都有两本：一本在史官的笔下，一本类属于红口白牙。红口白牙有一个最基本的功能，那就是嚼舌头。

附带说一句，大明帝国的皇帝是很有意思的，我曾在一篇文章里给他们起了一个绰号，我把他们叫做“摇滚青年”。

现在我有一个问题，《促织》这85个字的开头有几个亮点？它们是什么？

在我看来，亮点有两个。一个是一句话：“此物故非西产”；第二个是一个词：“有华阴令欲媚上官”里的“欲媚”。我们一个一个说。

“此物故非西产”，这句话特别好。这句话说得很明确了，既然这个地方没有促织，那么，小说里有关促织的悲剧就不该发生在这个地方。

问题来了，这里头牵扯一个悲剧美学的问题，悲剧为什么是悲剧，是因为无法回避。悲剧的美学基础就在这里，你规避不了。古希腊人为什么要把悲剧命名为“命运悲剧”？那是因为他们对人性、神性——其实依然是人性——过于乐观，古希腊人不像我们东方人，他们不愿意相信人性——或者神性——的恶才是所有悲剧的基础，那么，悲剧又是如何发生的呢？一定是看不见的命运在捉弄，命运嘛，你怎么可以逃脱。只不过这一切和我们人类自己无关，只和那只“看不见的手”有关。所以，他们为人间的或神间的悲剧找到了一个很好的借口——命运，也就必然性。命运悲剧就是这么来的。这是古希腊人最为可爱的地方。这构成了他们的文化，在我看来，文化是什么呢？文化就是借口。不同的人找到了不同的借口，最终成为不同的人，最终形成了不同的文化。

那么好吧，既然“此物故非西产”，悲剧就不该在这里发生了。道理很简单，泰坦尼克号的悲剧不该发生在太湖，大量的爱斯基摩人中暑而亡不该发生在北极，对犹太人的种族主义灭绝也不该发生在新西兰。我要说，因为“宫中尚促织之戏”，又因为“岁征民间”，没有蛐蛐的地方偏偏就出现了关于蛐蛐的悲剧，这里头一下子就有了荒诞的色彩，魔幻现实的色彩。所以，“此物故非西产”这句话非常妙，是相当精彩的一笔。经常有人问我，好的小说语言是怎样的？现在我们看到了，好的小说语言有时候和语言的修辞无关，它就是大白话。好的小说语言就这样：有它，你不一定觉得它有多美妙，没有它，天立即就塌下来了。只有出色的作家才能写出这样的语言。

刚才我说了，就因为“此物故非西产”这句话，小说一下子具备了荒诞的色彩，具备了魔幻现实的色彩。但是，我要强调，我不会把《促织》看作荒诞主义作品，更不会把它看作魔幻现实主义作品。一句话，我不会把《促织》看作现代主义作品，为什么不会？我把这个问题留在最后，后面我再讲。

我们再来看“欲媚”。“欲媚”是什么？从根本上说，其实就是奴性。关于奴性，鲁迅先生几乎用了一生的经历在和它做抗争。奴性和奴役是不一样的。奴役的目的是为了让你接受奴性，而奴性则是你从一开始就主动地、自觉地、心平气和地接受了奴性，它成了你文化心理、行为、习惯的逻辑出发点。封建文化说到底就是皇帝的文化，皇帝的文化说到底就是奴性的文化，奴性的文化说到底就是“欲媚”的文化，所以，“宫中尚促织之戏”这个开头一点都不大，在“岁征民间”之后，它恰如其分。处在“欲媚”这个诡异的文化力量面前，《促织》中所有的悲剧——成名一家的命运——只能是按部就班的。你逃不出去。这也是命运。

鲁迅在他的个人思想史上一直在直面一个东西，那就是“国民性”。面对国民性，他哀，他怒，但“国民性”是什么？在我看来，蒲松龄提前为鲁迅做了注释，那就是“欲媚”。我渴望媚，你不让我媚我可不干，要和你急，这是由内而外的一种内心机制，很有原创性和自发性。它是恶中之恶，用波德莱尔略显浪漫的一个说法是，它是一朵散发着妖冶气息的“恶之花”。因为“欲媚”是递进的、恒定的、普遍的、难以规避的，所以，在《促织》里，悲剧成了成名人生得以进行的硬道理。

说到这里我也许要做一个阶段性的小结，那就是如何读小说：我们要解决两个问题，一个是关于“大”的问题，一个是关于“小”的问题，也就是我们如何能看到小说内部的大，同时能读到小说内部的小。只盯着大处，你的小说将失去生动，失去深入，失去最能体现小说魅力的那些部分；只盯着小，我们又会失去小说的涵盖，小说的格局，小说的辐射，最主要的是，小说的功能。好的读者一定会有两只眼睛，一只眼看大局，一只眼盯局部。

在我看来，小说想写什么其实是不着数的，对一个作家来说，关键是怎么写。作为一个伟大的小说家，蒲松龄在极其有限的1700个字里铸就了《红楼梦》一般的史诗品格。读《促织》，犹如看苍山绵延，犹如听波涛汹涌。这是一句套话，说的人多了。我们今天要解决的问题是，苍山是如何绵延的，波涛是如何汹涌的。

现在，我们终于可以进入到小说的内部了，小说的主人公，那个倒霉蛋，成名，他终于出场了。我说成名是个倒霉蛋可不是诅咒他，蒲松龄只用一个小小的自然段就把他的命运一下子摁到了底谷。成名是个什么人呢？蒲松龄只给了他四个字，“为人迂讷”。“为人迂讷”能说明什么呢？什么都说明不了。没听说“为人迂讷”就必须倒霉，性格从来就不是命运。问题出就出在《促织》开头的那个“里胥”身上，里胥是谁？蒲松龄说了，“里胥猾黠”。猾黠，一个很黑暗的词，——当“迂讷”遇见了“猾黠”，性格就必须是命运。

可以说，小说的一开始是从一个低谷入手的。成名一出场就处在了命运的低谷。成名被里胥报了名，捉促织去了，在这里，“滑黠”就是一片乌云，它很轻易地罩住了“迂讷”。“滑黠”一旦运行，“迂讷”只能是浑身潮湿，被淋得透透的。什么事情还没有发生呢，蒲松龄就写到了成名的两次死，一次是“忧闷欲死”，一次是“惟思自尽”。“忧闷欲死”是意向，“惟思自尽”是决心。这在程度上是很不一样的。小说才刚刚开始呢，成名就已经气若游丝了。

但是，天无绝人之路。小说向相反的方向运行了，希望来了。这是小说的第一次反弹。这个希望就是小说中出现的一个新人物，驼背巫。经常有年轻人问我，在小说里头该怎么刻画人物呢？我现在就来说说蒲松龄是如何刻画驼背巫的，蒲松龄所用的方法是白描，“唇吻翕辟，不知何词”。唇：严格地说，上嘴唇；吻：严格地说，下嘴唇；翕辟：一张一合的样子。很神，既神秘，又神奇，也许还神圣。驼背巫是不可能说话的，即使说了，你也不可能听得懂，——否则他或者她就不是驼背巫。一个作家去交代驼背巫说了什么是无趣的、无理的，属于自作聪明，很愚蠢；最好的办法是交代他或者她的动态：上嘴唇和下嘴唇一张一合。这一张一合有内容吗？没有，所以，读者“不知何词”。这不够，远远不够。它不只是神，还有威慑力，下面的这一句话尤为关键，“各各悚立以听”——所有的人都惊悚地站在那里听。这是一个静谧的大场景，安静极了，仅有的小动作是“唇吻翕辟”，还是无声的。“各各悚立以听”是“唇吻翕辟”的放大。如果这一段描写到了“唇吻翕辟，不知何词”就终止，可不可以？可以。可我会说，小说没有写透，没有写干净，相反，到了“各各悚立以听”，这就透彻了，干净了。有一次答记者，记者问我是如何写小说的，我说，“要把小说写干净”，结果第二天报纸上有了，说毕飞宇提倡写“干净的小说”，听上去很不错。其实他们夸错了。我不是那个意思。这个怨我，没说清楚。小说哪有干净的？反过来说，小说哪有不干净的？有人不喜欢现代主义绘画，说现代主义绘画画面不干净，色彩很脏。弗洛伊德说：“没有肮脏的色彩，只有肮脏的画家”，道理就在这里。

同样，既然要写干净，面对希望，浅尝辄止又有什么乐趣呢？那么干脆，再往上扬一步。——成名在驼背巫的指导之下终于得到他心仪的促织了，既然是心仪的促织，有所交代总是必须的。这只促织好哇：“巨身修尾，青项金翅。”读者不是万能的，他也有知识上的死角，可是，无论我们这些无知的读者有没有见过真正的促织，蒲松龄的交代也足以迷人了：是巨身，是修尾，脖子是青色的，翅膀是金色的。在这里，有没有促织的知识一点都不重要了，“巨身修尾，青项金翅”足以启动我们的想象：语言是想象力的出发点，语言也是想象力的目的地。人家蒲松龄都说到这个份上了，我们还不高兴那是我们的不对了。事实上，高兴的不只是读者，也有倒霉蛋成名，是啊，成名“大喜”。回家，赶紧的，惯孩子，搂老婆，发微博，唱卡拉OK。到了这里，小说抵达了他的最高峰。在喜马拉雅山脉上，我们终于看到了珠穆朗玛峰的巍峨。

但是对不起了，悲剧有悲剧的原则，所有的欢乐都是为悲伤所修建的高速公路。在这条高速公路上，飙车的往往不是小说的主人公，而是主人公最亲的亲人。成名的儿子，他飙车了。他以每小时两百公里的速度撞上了集装箱的尾部。车子的配件散得一地。不幸中也有万幸，车毁了，人未亡。小说又被作者摁下去了，就此掉进了冰窟窿。

你以为掉进了冰窟窿就完事了？没有。冰窟窿有它的底部，这个底部是飙车儿子的死。为什么我要把儿子的死看作冰窟窿的底部？答案有两条。第一，这不是倒霉蛋成名的死，是他的儿子，这是很不一样的；第二，儿子的死不是出于另外的原因，而是被做父亲的所牵连，这就更不一样了。小说刚刚还在珠穆朗玛峰的，现在，一眨眼，掉进了马里亚纳海沟。

问题不在你掉进了马里亚纳海沟，问题是掉进了马里亚纳海沟是怎样的一副光景。在我看来，小说家的责任和义务就在这里。他要面对这个问题。这个地方你的处理不充分，你的笔力达不到，一切还是空话。

我们来看看蒲松龄是如何描绘马里亚纳海沟的。他可不可以一下子就交代成名的悲痛？不可以。因为这里头牵扯到一个人之常情，人物有人物的心理依据和心理逻辑。我常说，小说不是逻辑，但是小说讲逻辑。儿子调皮，一下子把促织搞死了，成名的第一反应是什么呢？不是悲伤，而是愤怒，把孩子打死的心都有。当他去找孩子的时候，蒲松龄说，“怒索儿”。从逻辑上说，这是不能少的。这不是形式逻辑，也不是数理逻辑，更不是辩证逻辑，它就是小说逻辑。等他真的从井里头把孩子的尸体捞上来之后，有一句话几乎像电脑里的程序一样是不能少的，那就是“化怒为悲”。这些都是程序，不需要太好的语感，不需要太好的才华，你必须这么写。

那么，蒲松龄的艺术才华到底体现在什么地方？是这8个字：“夫妻向隅，茅舍无烟。”这是标准的白描，没有杰出的小说才华你还真的写不出这8个字来。隅是什么？墙角。夫妻两个，一人对着一个墙角，麻袋一样发呆；房子是什么质地？茅舍，贫；无烟，炉膛里根本就没火，寒。贫寒夫妻百事哀。这8个字的内部是绝望的，冰冷的。死一般的寂静，寒气逼人。是等死的人生，一丁点烟火气都没有了，一丁点的人气都没有。这是让人欲哭无泪的景象。我想，这就是小说所呈现的马里亚纳海沟了。我读过很多有关凄凉和悲痛的描绘，我相信你们也读过不少，你说，还有比这8个字更有效的么？关键是，这8个字有效地启发了我们有关生活经验的具体想象，角落是怎样的，烟囱是怎样的，我们都知道。悲剧的气氛一下子就营造出来了，宛若眼前，栩栩如死。你可以说这是写人，也可以说是写景；你可以说是描写，也可以说是叙事。在这里，人与物、情与景是高度合一的，撕都撕不开。

对了，补充一下，好的小说语言还和读者的记忆有关，有些事读者的脑海里本来就有，但是，没能说出来，因为被你一语道破，你一下子就记住了。好的小说语言你不用有意记忆，只靠无意记忆就记住了。

经常听人讲，小说的节奏、小说的节奏，“节奏”这个东西谁不知道呢？都知道，问题就在于，该上扬的时候，你要有能力把它扬上去，同样，小说到了往下摁的时候，你要有能力摁到底，你得摁得住。没有“夫妻向隅，茅舍无烟”，小说就没有摁到底，相反，有了“夫妻向隅，茅舍无烟”，小说内在的气息一股脑儿就被摁到最低处，直抵马里亚纳海沟，冰冷，漆黑，令人窒息。从阅读效果来看，这8个字很让人痛苦，甚至包括生理性的痛苦。

说到这里，也许我又要补充一下，无论是写小说还是读小说，它绝不只是精神的事情，它牵扯到我们的生理感受，某种程度上说，生理感受也是审美的硬道理。这是艺术和哲学巨大的区别，更是一个基本的区别。我们都知道一个词，叫“Aesthetics”，每个人都知道，我们汉语把它翻译成“美学”。鲍姆嘉通当初为什么要使用这个词呢？其实还是一个主体和客体的关系问题。作为主体，我们需要面对客体，第一个问题就是知，同样，作为主体，另一个问题是意志力，也就是意。这都是常识了。但是，在“知”和“意”的中间，有一个巨大而又深邃的中间地带，鲍姆嘉通给这个中间地带命名了，那就是“爱斯泰惕克”。它既是心理的，也是生理的。全人类所有门类的艺术家都在这个中间地带获得了挑战权，挑战的既是心理，也有生理。

小说既然已经抵达马里亚纳海沟了，那么，接下来当然是反弹。摁不下去了，你不反弹也得反弹。请注意，《促织》到了这里，它的反弹是很有讲究的。这个反弹的内部其实还有一个小小的跌宕，也就是说，还有一个小幅度的抑和扬。从故事的发展来看，孩子是不能死的，真的死了这出戏就唱不下去了，所以，孩子得活过来，——这是小小的扬，但随即就摁下去了，孩子傻了，——这是小小的抑。孩子为什么傻了呢，这个我们都知道的，孩子变成促织了。

好吧，孩子变成促织了。即使到了如此细微的地步，蒲松龄依然也没有放过，他还来了一次跌宕，这是成名心理层面上的：因为促织是孩子变的，所以很小，成名一开始就不满意，“劣之”，后来呢，觉得还不错，又高兴了，终于要了它，“喜而收之”。这一段的最后一句话是很有意思的，“将献公堂，惴惴恐不当意，思试之斗以觇之”。就小说的章法而言，这句话有意思了，我先把章法这个问题放下来，因为我有更加重要的东西要讲。

我要讲的问题是小说的抒情。

孩子死了，变成了促织。我的问题是，如果我们第一次阅读这个作品，我们知不知道这只促织是孩子变的呢？不知道。孩子活过来了，有一句话是很要紧的，成名“亦不复以儿为念”。这句话有些无情。但这句话很重要，如果成名一门心思都在傻儿子的身上，故事又发展不下去了。苛政为什么猛于虎？猛就猛在这里，孩子都傻了，但你还要去捉促织。这句很无情的话其实就是所谓的现实性。好，成名捉促织去了，接下来蒲松龄写到了成名的两次心情，都是有关喜悦的。第一次，是听到了门外促织的叫声，成名“喜而捕之”，第二次是促织跳到了成名的衣袖上，成名看了看这个小虫子，“视之，形若土狗，梅花翅，方首，长胫，意似良。喜而收之”。

我说过，“亦不复以儿为念”，这句话是无情的。我们本来可以在这个地方讨论一下小说的社会意义，但是，我觉得那个意思不大。我只想请大家想一想，我为什么要在这个地方和大家谈论小说的抒情问题？小说在这里到底抒情了没有？我们往下看。

刚才说了，除了作者，没有人知道孩子变成了促织，但是，如果我们是一个好读者，我们也许会读到不一样的东西，我们会产生一些特殊的直觉。让我们来察看一下吧，看看蒲松龄是怎么写那只小促织的，他一口气写了小促织的5个动作，在1700个字的篇幅里，这一段简直就是无度的铺排——

第一个动作，小促织“一鸣辄跃去，行且速”；第二个动作是它被捉住了之后，“超忽而跃。急趋之”；第三个动作呢？“折过墙隅，迷其所在”，看，捉迷藏了；第四个则干脆跳到了墙上，“伏壁上”。你看看，这只小促织是多么顽皮，多么可爱，这哪里还是在写促织，完全是写孩子，完全符合一个小男孩刁蛮活泼的习性。老到的读者读到这里会揪心：不会吧？这只小促织不会是孩子变的吧？

很不幸，是孩子变的。从第五个动作当中，读者一下子就看出来了。第五个动作很吓人，“壁上小虫忽跃落襟袖间”，看着成名不喜欢自己，小促织主动地跳到成名的袖口上去了。这太吓人了，只有天才的小说家才能写得出。为什么，因为第五个动作是反常识的、反天理的。常识告诉我们，无论是小鸟还是小虫子，都是害怕人的，你去捉它，它只会逃避。但是，这只小促织特殊了，当它发现成名对自己没兴趣的时候，它急了。它做出了反常识的事情来了。

读到这里所有的读者都知道了，促织是孩子变的，唯一不知道这个秘密的，只有成名。因为他“不复以儿为念”。这就是戏剧性。关于戏剧性，我们都知道一个文艺学的常识，叫“发现”，古希腊的悲剧里就使用这个方法了。在“发现”之前，作者要“藏”的，——要么作品中的当事人不知道，要不读者，或观众不知道。在《促织》里，使用的是当事人不知道。

我们还说抒情的事。请注意，关于促织，《促织》从头到尾都用了相同的词，“虫”。这里不一样了，是“小虫”，我再说一遍，是小虫哈，很有感情色彩的。即使克制如蒲松龄，他也有失去冷静的时刻。这是第一。

第二，再笨的读者也读出来了：“小虫”是成名的儿子。在这里，阴阳两个世界的父子是以这样一种方式见面的。做父亲的虽然“不复以儿为念”，儿子却在一通顽皮之后，自己扑过来了。

孩子爱他的爸爸，孩子想给爸爸解决问题。既然自己给爸爸惹了麻烦，那么，就让自己来解决吧。为了爸爸，孩子不惜让自己变成了一只促织。

这一段太感人的，父子情深。在这篇冰冷的小说里，这是最为暖和的地方，实在令人动容。

我想提醒大家一下，小说的抒情和诗歌、散文的抒情很不一样。小说的抒情有它特殊的修辞，它反而是不抒情的，有时候甚至相反，控制感情。面对情感，小说不宜“抒发”，只宜“传递”。小说家只是“懂得”，然后让读者“懂得”，这个“懂”是关键。张爱玲说，因为“懂得”，所以慈悲。这样的慈悲会让你心软，甚至一不小心能让你心碎。

刚才我留下了一个问题，是针对“将献公堂，惴惴恐不当意，思试之斗以觇之”的。简单地说，这只小促织行不行，我能不能交上去呢？我成名必须先试一试，让它和别的促织斗斗看。这很符合成名这个人，他一定得这么干。

小说到了这里有一个大拐弯，最精彩的地方终于开始了，你想想看，这篇小说叫《促织》，你一个做作家的不写一下斗蛐蛐，你怎么说得过去？斗蛐蛐好玩，好看，“宫中尚促织之戏”，老百姓你能不喜欢么？好看的东西作品是不该放弃的。

问题是，你怎么才能做到不放弃。

我经常和人聊小说，有人说，写小说要天然，不要用太多的心思，否则就有人为的痕迹了。我从来都不相信这样的鬼话。我的看法正好相反，你写的时候用心了，小说是天然的，你写的时候浮皮潦草，小说反而会失去它的自然性。你想想看，短篇小说就这么一点容量，你不刻意去安排，用“法自然”的方式去写短篇，你又能写什么？写小说一定得有“匠心”，所谓“匠心独运”就是这个意思。我们需要注意的也许只有一点，别让“匠心”散发出“匠气”。

我想说，就因为“将献公堂，惴惴恐不当意，思试之斗以觇之”，下面的斗蛐蛐才自然，否则就是不自然。这句话是左腿，迈出去了，斗蛐蛐就是右腿，你不迈出去是不行的。这就是小说内部的“势”。“势”的本意是什么？你们学过汉语，看看这个字的组合就知道了，是我们男人的两只“丸”子，那东西就叫“势”。没了这两个“丸”子，你就坐怀不乱了，事情到此为止，我保证什么事都不会发生；有了这两个“丸”子，好，事情复杂了，一件连着一件，往下发展呗。但小说的内部是没有这两只“丸子”的，一切要靠作家去给予，这就叫“造势”。“思试之斗以觇之”就是造势。

我们还是来看文本。这一段写得极其精彩，可谓漫天彩霞，惊天动地。如果没有这一段，《促织》就不是《促织》，蒲松龄就不是蒲松龄了。

斗蛐蛐这一段我想用这个词来概括，叫“推波助澜”。第一是推波，第二是助澜。这个推波相当考究，蒲松龄这一次没有压，是扬，扬谁？扬别人，扬那个好事者的“蟹壳青”，一下子把它推到了战无不胜的地步。这等于还是抑了。请注意一下，“蟹壳青”这个名字很重要，人家是有名字的，是名家，成名的这只小促织呢？属于“刀下不斩无名之鬼”的无名之鬼。结果很简单，“无名之鬼”赢了，“推波”算是完成了。在我看来，这个推波完成得很好，不过，它可没什么可说的。为什么呢？小说写到这一步大部分作家都能完成，我真正要说的第二个，是助澜。这才是这篇小说的关键。

我想说，人的想象有它的局限，有时候，这个局限和想象本身无关，却和一个人的勇气有关。如果一个普通的作家去写《促织》，他会怎么写呢？他会写这只促织一连斗败了好几个促织，最后，天下第一，然后呢，当然是成名完成了任务，成名的一家就此变成了土豪。如果这样写，我想说，这篇小说的批判性、社会意义一点都没有减少，小说真的完成了。

现在的问题在这里：乔丹摆脱了所有的防守队员，一个人来到篮下，他是投还是扣？——投进去是两分，扣进去还是两分，从功利目的性上说，两分和两分没有任何区别。但是，乔丹是这么说的：“投篮和扣篮都是两分，但是，在我们眼里，扣进去是六分”。

“我们”是谁？是天之骄子，是行业里的翘楚，“我们”和普通的从业人员是不一样的。在“我们”的眼里，扣进去是六分。这是不讲道理的，但是，这才是天才的逻辑。

小说写到这里了，两分就在眼前，是投，还是扣？这是一个问题。这个球如果不是扣进去的，《促织》这篇小说就等于没有完成。在天才小说家的面前，小促织打败了“蟹壳青”，一切依然都只是推波，不是助澜。什么是澜？那只鸡才是。小说到了这里可以说峰回路转、荡气回肠了。我敢这么说，在蒲松龄决定写《促织》的时候，那只鸡已经在他的脑海里了，没有这只鸡，他不会写的。从促织到鸡，小说的逻辑和脉络发生了质的变化，因为鸡的出现，故事抵达了传奇的高度，拥有了传奇的色彩。在这里，是天才的勇气战胜了天才的想象力。

我的问题是，为什么是鸡？

蒲松龄的选择有许多种，鸡、鸭、鹅、猪、牛、羊，也许还有老虎，狮子，狼。

如果我们一味地选择传奇性，让促织战胜了狮子，我会说，传奇性获得了最大化。但是，蒲松龄不会这样去处理，他渴望传奇，但是，依然要保证他的批判性，那就不可以离开日常。传奇到了离奇的地步，小说就失真，可信度将会受到极大的伤害。所以，蒲松龄的选择一定是日常的，换句话说，他一定会在家禽或家畜当中做选择。那蒲松龄为什么没有选择家畜？生活常识告诉我们，家畜和小昆虫没什么关系。那好，最后的选择就只有家禽了。我想问问大家，在家禽里头，谁对昆虫的伤害最大？谁最具有攻击性和战斗性？答案是唯一的，鸡。

我说了这么多，真正想说的无非是这一条，在小说里头，即使你选择了传奇，它和日常的常识也有一个平衡的问题。这里头依然存在一个真实性的问题。不顾常识，一味地追求传奇，小说的味道会大受影响。你不要投篮，要扣，要六分，很好。但是，你如果不是用你的手，而是用你的脚去扣篮，观众也许会欢呼，但是，对不起，裁判不答应，两分不会给你。小说也是有裁判的，这个裁判就是美学的标准。说到底，小说就是小说，不是马戏和杂耍。

我们都很熟悉《堂吉诃德》，公认的说法是，小说最为精彩的一笔是堂吉诃德和风车搏斗，如果堂吉诃德挑战的不是风车，而是马车，火车，汽车，我要说，《堂吉诃德》就是一部三流的好莱坞的警匪片。同样，如果堂吉诃德挑战的是怪兽，水妖或山神，我也要说，它依然是一部三流的好莱坞的惊悚片。是蒲松龄发明了文学的公鸡，是塞万提斯发明了文学的风车。

文学需要想象，想象需要勇气。想象和勇气自有它的遥远，但无论遥远有多遥远，遥远也有遥远的边界。无边的是作家所面对的问题和源源不断的现实。

我记得我前面留下过一个大问题，我说，《促织》是荒诞的，是变形的，是魔幻的，成名的儿子变成了“小虫”，它的意义和卡夫卡里的人物变成了甲壳虫是不是一样的呢？这是一个非常重要的问题。

我之所以把这个问题留到了最后，真是有感而发。因为我经常看到这样的评论，说，我们的古典主义文学作品当中经常出现西方现代主义文学的某些特征，比方说，象征主义文学的特征，意识流的特征，荒诞派的特征，魔幻现实主义的特征。有些评论者说，我们的古典主义文学已经提前抵达了西方现代主义文学。能不能这样说？我的回答是不能。我为什么要在这个地方说这个，是因为那些说法是相当有害的。

任何一种文学都有与之匹配的文化背景，也有它与之相对的文化诉求，《促织》的诉求是显性的，他在提醒君主，你的一喜一怒、一动一用，都会涉及天下。天下可以因为你而幸福，也可能因为你而倒霉，无论《促织》抵达怎样的文学高度，它只是“劝谏”文化的一个部分，当然，是积极的部分。但有一点我们必须清楚，即便是到了蒲松龄的时代，我们的历史依然是轮回的历史，蒲松龄所做的工作依然是“借古讽今”，拿明朝的人，说大清的事。

西方的历史是很不一样的，它是求知的历史，也是解决问题的历史，它还是有关“人”的自我认知的精神成长史。它有它的阶梯性和逻辑性，西方的现代主义文学是在现代主义文化思潮当中产生的，它有两个必然的前提：一个是启蒙运动，一个是工业革命。在求知，或者说求真的这个大的背景底下，启蒙运动是向内的，工业革命是向外的。上帝死了，人真的自由了吗？他们的回答更加悲观。他们看到了一个巨大的窘境，人在寻求自我的路上遇到了比魔鬼更加可怕的东西，那就是异化。在费尔巴哈看来，人在上帝的面前是异化的，好，上帝被干掉了，马克思换了一个说法，真正让人异化的不是上帝，是大机器生产这种“生产方式”，蒸汽机或以蒸汽机为代表的工业革命给我们带来什么了？是无产，是赤贫、疾病和丑，是把自己“生产”成了机器。人的“变形”是可怕的，每个人在一觉醒来之后都有可能发现自己变成了甲壳虫。这种异化感并不来自先知的布道，是个人——作为一个普通人的，普通的，普遍的——自我认知。它首先是绝望的，但是，在我看来，也是一种非常高级的自我认知。

同样是变成了昆虫，成名的儿子变成小促织则完全不同，这里头不存在生命的自我认知问题，不涉及生命的意义，不涉及生命的思考，不涉及存在，不涉及思想或精神上的困境。在本质上，这个问题类属于生计问题，或者说，是有关生计的手段或修辞的问题。

在面对“文学”和“历史”的时候，我们中国人喜欢这样的姿态：文史不分家，有时候，我们真的是文史不分家的。上面我们涉及的可笑的说法，是标准的“文史不分家”的说法。但是我要说，文史必须分家，说到底，文学是文学，历史是历史。文学一旦变成历史固然不好，历史一旦变成文学那就很糟糕了。如果我们把文学的部分属性看作历史的系统性和普遍性，真的会贻害无穷。

关于《促织》，我就说这么多，因为能力的局限，谬误之处请同学们批评指正。

2014年12月17日于南京大学

选自《小说课》

人民文学出版社2017年版