

与作家 面对面



我希望自己能恢复一些“野性”

李浩:

生活和社会给予作家的,比我们意识到的甚至还要多

问:以我的阅读和了解,你是不多见的兼擅创作和批评的“70后”作家之一,难能可贵的是,你多年来都对文学批评投注热情。所谓“新”小说革命”,不是作家、批评家呼吁就能达到的,它依赖于作家们新的写作探索,也有赖于评论家们新的批评发现。

李浩:这话,一万个赞同。库切和纳博科夫都说过类似的话,他们认为某个时代的或明或暗有赖于“强势作家”的表现,当然这样的“强势作家”肯定不世出,是极少的少数。衡量,更应放在对“强势作家”的理解和解读上。

问:对作家来说,更加需要的是对正在急剧变化的时代做出分析和观察,但时代急速变迁与创作相对平静之间巨大的不对称,确实会让人焦虑。

李浩:是的,生活和社会,给予作家的总是很多很多,比我们意识到的甚至还要多——从这点上来讲中国社会的种种的确是富矿,而且是丰富、珍贵而庞大的富矿,我们应当出诸诸多“强势作家”,影响世界文化进程的大作家才对。是的,从矿藏上来说,的确是如此。但它需要开矿者有匹配的智力、知识和能力,需要勇气和才华,需要与生活的贴近同时又要有多丰富刻苦的书籍生活……问题是我们有没有不计利益伤害试图将自己放在作品中的决心?

问:不管怎样,诚实地写是前提,真实地反映我们置身其中的这个时代,也是题中应有之义。只是相比小说,非虚构写作与时代之间反倒多了一些短兵相接的意味,也似乎更具范本的意义。而且就前些年而言,相对于非虚构写作的异军突起,或者说广被议论,小说领域显得太安静了。

李浩:文学的安静有两个原因,一方面是你所说的,它不回避社会问题,但这个时代的文学性不强,所以吸引读者;而另一方面,在学者中,作家中,编辑中和批评家中,多少人还愿意写自己一下,让自己读一些对自己的智力、固执和偏见有所挑战的书?我们对新书籍的评判,包括对某些经典的评判,不是依赖宣传册、教科书上的人云亦云?我们能经得起他者对其故事、结构和细节的追问吗?

问:只要说到文学与时代的关系,我们会比较多强调作家思想能力。不过,小说范畴里谈思想其实有一定的风险。一个小作家再有思想,他也得通过文学化的书写,或者说是通过小说这种文体呈现出来。但小说这种文体发展到眼下这个阶段,似乎出现了一些问题。鉴于当下世界范围内小说的平淡表现,我有时忍不住想,小说是不是已经穷尽了所有的可能,后世作家所能做的,不过是在即将封顶的小说大厦上修修补补,或是添砖加瓦。

李浩:我也不认为小说大厦即将封顶——我倒是建议我们要警惕这一理念,它很可能意味着我们的自我限度,意味着我们创造力和想象力的有限。和阿来的阅读感受相同的是,抱着先期热情阅读的有些获奖作家的作品让人失望,它们并不足以让我惊艳和耳目一新;不同的是,好作家好作品其实异常丰富,有时觉得一辈子的时间真不够用。而且有些书,反复阅读才更有意味,更能品出它的天才滋味。在阅读卡尔维诺的小说之前,我认为“线性结构”的小说是没有前途的,它难以容纳现代性的丰富、复杂和多歧,但卡尔维诺让我意识到它有可能,说不可能只是我的不可能,是我的局限;在阅读君特·格拉斯、萨尔曼·拉什迪的小说之前,我从未想象过小说可以如此地宽宏、凝滞、美妙而繁芜,他们开创了前所未有的可能。所以,我和赫尔蒙·布洛赫一样认为“发现是小说唯一的道德”,我们要不断地发现、提供新质和可能,当然这里的新质和可能不仅是技艺变化,还包含巨大的智力因素。

问:读你的评论文章或是批评论

著,感觉你对当下文学大体上是肯定的,但也有直率的批评。你的一些批评,实际上也从一个侧面反映出当下小说创作存在的问题。应该说,这也合乎不少读者的阅读印象,尤其是在一些专业读者看来,当今大多数小说,即使是其中被普遍叫好的部分,也不能让人满意,不是那么让人信服,更是很少给人以欣喜之感。

李浩:在我看来,大约有以下几个原因:一、创新氛围不够,我们对文学创新的推动、奖掖不够;二、作家们世俗心过重,太和生活妥协,太知道自我的世俗需要,太能猜度批评家、评委和社会的好恶和需要;三、我们的写作普遍缺乏问题意识和思想追问,匮乏哲学和社会学认识,匮乏自我开掘和灵魂追问;四、文学教育滞后;五、缺乏真正的阅读氛围。

问:能列出这么多切中要害的理由,可见你对当下文学充满关切。因为种种问题,大家才特别期待当下文学能有一些革命性的变化,这或许更多仰赖青年作家或青年写作者的努力。

李浩:就我有限的阅读而言,我认为当下青年作家没有带来新气象。我看到的多是质地还算不错的“规训之物”,达不到让我惊艳的程度,尤其是拿他们的作品和世界文学已有的高格来比较的话。我觉得,他们为“文学未有”做出的远不及我期待的更多。上世纪八九十年代中国文学的崛起与兴盛——在我固执而偏执的印象里,那是中国文学少有的黄金时期,它可能包含有草创的某些粗陋和不完美,但其中贮蓄的活力、冲劲和争奇斗勇的勇气依然让我充满敬佩。

真正的小说技艺也部分地反映作家的认知和哲学判断

问:眼下这批青年作家大多经过正规的学院教育,大体是熟悉文学史的,平读过大量中外经典作品。所以,相比上世纪八九十年代成名的那批作家,青年作家在文学表达或文学创新上不尽如人意,或许不是源于他们不懂写小说,而是源于他们太懂小说的套路,以致陷在套路里难有创新。

李浩:所以,说某某太懂得小说的技艺了,因此他的小说中规中矩写得平庸——我认为这是对小说技艺的误解。真正的小说技艺一定和它要说的内容紧密相连,它也部分地反映作家的世界认知和哲学判断,因此能让人感觉技术好的小说一定是好小说,平庸的小说绝不会有高超技艺。再者,在我看来,小说的“说出”从来都是第一要务,对人生的意义和价值从来是它要考虑的,而技艺,则是为了强化“说出”的陌生感,增强魅力值,使它的“说出”更有“身临其境”和“感同身受”的效果,更能让读者入心入脑,更能体味稀薄的文学性中蕴含的趣味、汁液和美妙……是故,小说的技艺有规律可循,但面对一个新的文本它一定是要“重新调整”的,绝不会一劳永逸,用一种有效方法解决所有问题。卡尔维诺写作《树上的男爵》和《寒冬夜行人》使用的不是一种技艺方式,为什么?因为内容不同,要求不同,技艺必须随之调整。

问:话说回来,文学创新有时很可能意味着不成熟、不完善。那达夫等现代作家写的一些作品,现在读来是有些“粗糙”,但也显出特别的生机和活力。

李浩:我是到了师大教学之后才开始补课,阅读了一些中国现代和当代的小说,我承认它们有些“吃亏”,因为我会拿当下的世界文学经验和它们比较。但我也觉得其中某些热诚和真,是能给我冲撞力的。

问:从客观上讲,以“新”之名降低对小说艺术的要求的情况是存在的。对“创新”应该持何种态度,也是一个值得讨论的问题。

李浩:是这样,在艺术上有有所牺牲性的,往往在创新力上也是弱的——哈,我不是故意唱反调。这几年我因为教学专门精读了一些经典小说,在

拆解的过程中我发现它们的精微、用心和才华的丰盈真是让人叫绝,真的是增一分为过,减一分为损。你会发现即使在内容不变、故事结构不变的前提下,移动一两个词和句子,都会对整体的完美构成伤害——他们能做到的我们为什么就不能?我愿意我们的作家有更多的精心,在思想上、见解上、言说方式和细节设计等方面都力求完美,成熟,有魅力。

问:要做到这一点,需要不断尝试,但作家们为求创新,往往是急切的。

李浩:福克纳说“文学就是一个不断试错的过程”——毫无疑问,这是天才的领悟,它是一个不断试错的过程,它需要耐心地搭建,精心地设计,在多放一点A和少放一点A之间仔细称量……我们至少,要在自己的最大程度上做到最好最完美,这是一个小目标,一个小前提。至于批评、评判则是另一回事。在今天,我倒觉得是可以给创新更多的强化。

问:那么,就你个人而言,你会更强化或者看重小说的哪些方面?

李浩:我极为看重小说的核心表达也就是智识的部分,所以我一贯地强调希望自己读到的和写下的都是“智慧之书”,然而我绝不认同为了想法而牺牲艺术性的这一看法,作家要对自己苛刻些,更苛刻些。做不到,只能是我们的才华、认知受限,而不是耐心不够,精心不够。

“新”小说革命”的提法我举双手赞同。它不仅针对青年作家的写作,也针对我。一位敬重的批评家尖锐地指责我:你李浩以为自己自己是野兽,其实你早已经是家畜了。这句话挂在我书房里的句子让我时时警醒,我也希望自己能够恢复一些野性。

问:文学兴盛的时代,某种意义上也是他给伟大文学人物出现的时代。世易时移,如今我们的文学环境发生了很大的变化。但上世纪八九十年代先锋文学创作要处理的世界视野与中国经验的问题,依然是我们当下要面对的。

李浩:即使是父亲,我们的DNA都是他给的,我们也不会穿他的鞋走他的路。这是显见的常识。变化的不只是文学环境,还有更多,包括人们的审美和思潮,包括我们对世界和自我的认知。在某种意义上,与时俱进真的是个好词儿,我和我的写作也必须要适度调整,以保持住某种前瞻性——不,不是影响力。

但先锋文学创作要处理的世界视野与中国经验的问题,依然是我们当下要面对的——你说得没错,这个,是骨性的,根性的,不能丢,反而应该继续探寻,用我们个人的方式。如果来此也一并丢掉,很可能,我们是在发明之后再发明一遍,它的有效性也就大打折扣。给了我们什么样的启示?一、许多问题,核心的、更深层的问题,是人类共有的共通的,上升到哲学层面,社会学思考层面,它们有很强的一致性;二、我们局部的差异性的禀有在文学的求新求异方面是值得珍视的,它可以变得陌生,甚至对欧洲的文化提供新参照,提供新思维;三、认识我们自己和我们的国民性,是文学尤其是先锋文学需要继续的“事业”,我们还远未完成。

有独立思考和非凡才能的作家会创造性地“利用”碎片

问:说到继承,我们是不是也有必要借鉴史诗的创作追求?这个时代有不容忽视的“小”与“轻”的一面,“室内剧”似乎与快节奏、碎片式、欲望化的时代更相匹配,但这与史诗性写作要求的博大与厚重写作是有冲突的。

李浩:我不把快节奏、碎片式、欲望化看作是问题所在,能否写出史诗性的伟大作品完全依赖于作家自身,依赖于他对世界的认知和艺术才能。经历过二战的德国人很多,但只有君特·格拉斯写出了《铁皮鼓》《狗年月》;《静静的顿河》似乎俄罗斯也只有《静静的顿河》。我们还有谁?……我在意个人,在意个人才能。快节奏,谁让有独立思考

的作家跟上这个快节奏的?欲望化,谁让有独立思考的作家跟进这个欲望化的?没有。碎片化是个问题,但我相信有独立思考和非凡才能的作家会解决这个问题,甚至创造性地“利用”它,成为新艺术的陌生成分。归咎于他者多少是作家们的无能,作为作家,我无法用这种方式使自己“逃脱”,获得心安。写不出大作品是我的才能问题,它让我一直羞愧。

任何大时代里都有“小”和“小境遇”,对“大”的不敏不察让我们处于一个稳妥、安全的范围之内,但本质也是自欺。

问:在我看来,不只是需要能感知到,而且得有整体性、系统性的感知。史诗性作品通常有超出一般作品的容量,天然地包含了某种厚重感和庄重感,也因此有比较大的篇幅。

李浩:鸿篇巨制不完全依赖小说的长度。布鲁姆的史诗标准中还有一条,就是英雄品格,这一点我有保留,但同样有暗暗的认同。小说的写作、诗歌的写作应当是具有精神冒险性的,它需要对“未有”进行补充,它不至于重复习见,反而要对习见提出警告。

问:对于史诗性作品,我们都会有个大致的判断,比如说,作品会有很长的时间跨度,会写到重大的历史事件。要以此观之,这样的作品其实不少。这些作品中,有的也有着很高的艺术水准,不可谓不优秀,但你读了并没有史诗的感觉。那问题出在哪里?或许是这些作品里缺了史诗里包含的史诗性,还有它要求达到的完成度和高度。

李浩:如果有长的时间跨度,有很高的艺术水准,还写到了重大历史事件……那它应具备成为史诗的可能。如果没有那种史诗感,那就是它的思想力不够,缺乏更具超越感和统摄力的东西。不过,我觉得如果一件文学作品有很高的艺术水准,那它的思想的“格”应当是不会够的,艺术性是与思力紧紧相联的。

问:铁凝提过一个说法,她说,要让我们文学传达出一个民族最有活力的呼吸,表现出一个时代最为本质的情绪。感觉这个要求里,似乎包含着实质性的东西,就是你写得再宏大,都不能缺了呼吸和情绪,直白地说,就是不能缺了一口气。如果这么说成立,那这口气到底得包含什么样的内容?

李浩:铁凝的这句话,可以看作是对史诗性的一个“隐喻”的要求,我觉得自己似乎不能比她说得更好。我学过美术,当时,用美术标准来说,我们反复会强调一件作品的“格”够不够。诗性当然是史诗的一个重要支点,但更重要的我认为“格”,是高度、宽度和厚度,是思想力和审美才能。也许“这口气”应当从这个方向上去理解。

问:许多作家似乎习惯于写小人物。而史诗性作品里的人物,一般来说,即使不算是英雄,也多半有某些英雄的品格。

李浩:哈罗德·布鲁姆说过类似的话,“在我看来,史诗——无论古老或现代的史诗——所具备的定义性特征是英雄精神,这股精神超越反讽。”英雄面目的丧失,可能问题出在,我们和生活的过于和解,我们对世俗理念的过分认同。有次谈历史的真伪,朋

友黄德海说过一句让我颇受震撼的话,他说古人写史,有时写的是他的理想状态,是他希望坚守的,成为的那个样子。那小说不更应当是么?

问:20世纪以后,被冠以史诗之名的作品,多半都从希腊、罗马时期的神话里借资源。比如,小说领域有乔伊斯的《尤利西斯》,福克纳的《押沙龙,押沙龙》等。诗歌领域有庞德的《诗章》,艾略特的《荒原》等。当然也有例外,比如在奇幻文学领域,无论是托尔金的《魔戒》,还是乔治·R·R·马丁的《冰与火之歌》,都借助于重构一个过往的世界展开宏大叙事。

李浩:我觉得你的思考是有益的,起码于我有益。是的,20世纪是一个分界点,尤其是一战、二战对全世界的普遍影响,这个伟大而残酷的世纪给人类带来的实在是多。可能有理解上的不同,我大约会把卡夫卡的《城堡》,马尔克斯的《百年孤独》,索尔仁尼琴的《癌症病房》也列入在史诗之内,即使卡夫卡写下的似乎只是“一个人的境遇”。

在你的阐述之外,我想说的还有,现代史诗可以产生于“现代”,它不会只能取自于历史资源,当然延续性是需要。日常也可以建构成史诗,只要你具备非凡才能,具有那种在一个微点上得见大观、见世界的能力。

文学是一门综合性的艺术,它的纯在于,它必须是艺术的

问:我们或许可以追溯一个古老的命题:文学是什么?

李浩:文学是什么,我认为在我们这里也应有一个确切的回答,至少对我来说,三十余年,它基本没变过。我所做的,只是微调。在教授“创作学”的第一课,我就曾向我的学生阐释过我的文学观:它是作家用他的理想、幻想和梦再造的一个世界,尽管有时它和我们的世界离得很近,但它致力探寻的是存在的可能而不是已有的存在;它是人类对世界最敏感、最深入、最微小又最阔大的感知,它让我们停下来思考我们的生存、生存的境遇和问题,思考他者的生活的不同,思考我们对生活应有的反思;它是艺术,是艺术的建筑,它让我们从中领略之前未能领略、未能充分领略的美和魅力,让我们的心获得飞翔,让命运获得呼吸;它带我们进入到一个曾被忽略、遗忘甚至掩埋的沉默区域,让我们审视人何以为人,生活是否存在另一种可能。在这里,我也重提一下我的好文学的标准:一、它首先是也必须是艺术质地和情感投入的好文字,让人回味、思考和会心的好文字;二、它是新的,有强烈的“创新意识”,在思想上、艺术策略上有自己独特的提供和发现;三、它探究人的存在,通过对某个人物的具体考察来发现和审视我们的生存,在这里,作家需要也必须称得上是人类的神经末梢;四、发现只有小说(艺术)才能发现的东西。符合这四条标准的文学在我看来都是好文学。

问:我们比较多强调作家要对现实发声,但转念一想,有时我们也需要对人类永恒的命题有一种追问的意识。

李浩:纳博科夫说读书人的最佳气质在于既富艺术味,又重科学性,他说,对小说的欣赏是用脊椎骨来完

成的,“可以肯定地说,那背脊的微微震颤是人类发展纯艺术、纯科学的过程中所达到的最高情感宣泄形式。”“要是消受不了那种震颤,欣赏不了文学,还是趁早罢休,回过头来看我们的滑稽新闻、录像和每周的畅销书吧。”“面对文学作品,去研究它的社会效应,或政治上产生的影响,这种方法主要是应某些人而生的,也不得不如此。这些人因性情或所受教育的关系,对货真价实的文学之美麻木不仁,感受不到任何震动,从未尝到过肩胛骨之间宣泄心曲的酥麻滋味,我而一再、再而三地说,不用背脊读书,读书还有何用。”

似乎昆德拉也说过这样的话,他说,有些人,是不懂得领略艺术的美的,他们要的是明确的、先于理解前的判断。他们要选择正确,要的是一个简单划分的界限:要么卡列宁是有罪的,要么,就是安娜·卡列尼娜是个荡妇,她必须去死。在这里,他们把艺术看成是现实或思想的附庸,在某种意义上来说是对艺术的贬损。

问:网络、视频等新媒介兴起以后,传统文学,特别是小说赋有的反思和批判的功能,有一部分正被别的载体所替代。所以,现在比较多看到的轻逸的小说,却未必是卡尔维诺意义上的轻逸。总的说来,我们当下的很多作品,常常以“人性是复杂的”为由,把一切的“判断”都悬置起来。如此,固然可以让小说变得顺滑,也许同时助长了作家思想的惰性。

李浩:有时,我感觉到语言的……复杂,多意,不及和遮蔽,你发现它和你想说的有着相当的距离,有时甚至是悖反……卡尔维诺预言小说的轻逸时,似乎也没有略掉反思,他的有意强调可能标明的是他对这一艺术法则的看中。

反思的当中自然有判断;但面对歧义,选择的困难,以及在人性当中的掩藏,更是文学的,更是应当置于反思中的。小说在某种意义上说的确不是做出判断,而是呈现问题的可能,将我们带入这个问题中。所以,我很认同悬置道德判断,但这并不意味着我反对道德,反对道德在文学中的介入。它有一直有,只是小说不是以做出判断为核心目的,那是社会学、哲学的事儿,如果把这一起块拿出来,拿出来和社会学、政治、哲学去拼,它肯定是弱的,所以卡尔维诺强调文学的轻逸,这在本质上是对文学艺术品质和游戏性的强调。

问:我们谈了那么多话题,实际上都是源于对文学,对小说发展的关切,你对文学、小说的前景,大体上持怎样一种判断?

李浩:或许,小说的时代的确已经过去,包括多数艺术的时代都已过去。当下,各种学科的分工越来越细,把握世界整体性的难度的确是越来越大,而哲学和小说似乎还有努力的可能。小说依然可以把人类当成一个整体来打量。

但我们正越来越感到文学的影响式微。我希望那些忙于奔跑却不知跑向何处的人们慢下来,看一下沿途被忽略的风景,我希望更多的人能够感受文学和艺术的美妙,审视和打量我们自身,追问我是谁,我从哪里来,到哪里去,这样的生活有无另外的可能……大江健三郎有句自喻,“我是那唯一的,跑出来的报信人……”一个优秀作家的存在,我想不会受太多非文学本质因素影响的,无论他的写作有无所谓读者,有多少读者,众还是寡,他更应关注的,思考的是他希望通过文学向人类传达怎样的信息,他在写作中表达了怎样的反思,追问,疑惑和两难。在此我转述剧作家过士行的一句话,他如此认定:“作家,应当是人类神经的末梢。”在写作的时候我会用它来提醒我自己。

傅小平