

名家对谈

“文学的力量，就在于拨亮人类精神的微光”

肯定普通劳动者的生活和生命价值，就是作品最重要的意义

杨辉：陈彦老师，您好。很高兴能有这样一个机会，比较系统地谈谈您的创作。我们就先从小新作《喜剧》说起。《喜剧》是您“转事”小说写作之后的第四部长篇小说。和之前的《主角》一样，《喜剧》也是以戏曲演员的生活和生命经验为中心，牵连出围绕戏曲演出团体的更为广阔的人间世的复杂面向。套用李敬泽老师评论《装台》时的说法，《喜剧》写了数十个人物，每个人物性情不同，追求各异，也各有眉目声口。其中最具有代表性的，当属“主角”贺加贝。他对喜剧艺术的选择，以及如何处理戏曲与时代、戏曲与一时期的审美风尚，以及戏曲与观众的关系，有着自己的方式。这种方式和乃父火烧天构成了极为鲜明的对照。书中详细铺陈了他的事业和情感追求，他演艺生涯的跌宕起伏，以及与之相应的情感生活的种种挫折。他可以说是选择了一条下滑的道路，违背了乃父临终的教诲，最终所求如梦如幻泡影，化烟化灰。他的生命经验也因此可以指称不限于戏曲相关从业者的更为普遍的意义，所以我觉得这部作品与现代以来的莫基于西方观念的小说并不相同，更为接近中国古典的“寓言作品”。就是通过虚拟世界中的虚拟人物的生命情境的艺术处理，表达作家对于历史、现实，以及人的命运的深入思考。而且还有独特的章法结构和意象处理的方法，常常是言在此而意在彼，或意在言外，需要读者详细揣摩其中所蕴涵的远较表象更为复杂的意义。

陈彦：谢谢。你读得很仔细，也很深入。这部小说写的时间比较长，2012年就有想法，开始写了一部分，但因各种原因，一直未能完成，直到去年新冠肺炎疫情突如其来，在“禁足”期间我才重新提笔续写。在断断续续写作的过程中，几乎的生活和写作也发生了一些变化。比如，我主要精力由现代戏转向小说创作，而工作的几次变化对我的生活观念也多少有一些影响。所以当再次提笔，一些想法也发生了变化。但我无论对于现代戏还是小说意义的理解却一以贯之。那就是：一部好的作品，应该具备真实艺术创造，应该努力塑造能够代表时代的典型人物，还应该有人入胜的故事张力。但这些只是就外部形式而言，比这更重要的是对你描述的生活、关切的人物命运，有自己的独到的理解，或者说要有想法需要表达，到了酝酿既久，几乎不吐不快的地步，才可以正式动笔，那时候写作便可能如有神助，写得顺畅，写得痛快淋漓。

至于说注重作品的“寓意”，这可能与我之前长期从事戏曲现代戏创作有比较大的关系。现代戏创作往往都有一个出发点，要么是一种重要的社会现象引发你的关注和思考，要么是一些人的命运促使你产生创作的欲念，不管是哪一种，都是因为有一定的想法需要表达。你想知道所关注的生活、关心的人物，他们的命运、情感等问题应该怎样解决。文章合为时而著，情发而有现实关切，没有对他人命运的关切，你花费那么大力气写作干啥？像我上世纪90年代写《九岩岗》时，就是对当时社会普遍歌颂“万元户”的一种反思，那就是在这些人物中间，确实存在着为富不仁的问题，不能一概而论。到了创作《迟开的玫瑰》时，社会上都在歌颂女强人，歌颂住别墅的女人，将她们塑造成所谓的成功人士。但你仔细想想，那些身处基层的普通人，他们可能终其一生无论怎样努力都成了所谓的“成功人士”，难道她们就没有意义，没有价值了吗？像乔雪梅为了承担家庭责任，放弃上大学深造的机会，把自己一生最好的时光奉献给家庭，奉献给他人，而不在乎自身的利害得失。这样的人难道不值得我们尊重吗？要说作品要有意义，我觉得，肯定普通劳动者的生活和生命价值，就是作品最重要的意义。

写现代戏是这样，写小说也是这样。《西京故事》《装台》《主角》，包括刚才提到的《喜剧》，在写作之前和写作过程中，我希望能够充分表达自己对生活、对人生的思考。所以虽然一直以来我也非常关注卡夫卡、博尔赫斯、卡尔维诺这样的作家作品，但做形式的新探索并不是我的追求。我也在很多年间认真阅读中国古典小说，从志怪作品到唐传奇，再到《西游记》《三国演义》《水浒传》《红楼梦》这种“成熟”时期的作品，也包括后来晚清的谴责小说。我很喜欢这些作品，觉得作为中国作家，学习域外文学经验当然很重要，但学习本民族思想和审美传统，肯定更重要。我在《主角》后记中说过，《红楼梦》的传统，永远值得中国作家学习，自己也在《主角》中做过一些尝试，采用过一些古典小说的笔法，尽量使作品空间更开阔，能表达更多的意义。《喜剧》也是这样。写了那么多人物和他们的生活故事，最终当然要说什么。作者在思考，人物当然也在思考。思考喜剧的本质，人生道路的选择等等。但又不能写得太白，有“概念先行”之嫌，而是将这些寓意物细无声地渗透到故事和人物中间，让他们以形象的方式鲜活地表达。这个时候，中国古典小说尤其是《红楼梦》的意趣和笔法就值得借鉴。作品要有扎实的细腻的生活事项的叙述，也要有在此基础上上升腾起的境界或者说意义，可能因此接近你说的“寓言作品”。而作品所要表达的“寓意”，有些是你自身的生活经验和生命经验的总结，有些则是古圣先贤已经反复谈论过的道理。怎样把这些经过你自己的生活经验吸收和转化之后的“寓意”融入作品，通过艺术形象的方式表达出来，就是作家所要做的艺术创造的工作。当



陈彦



杨辉

然，也不是所有的寓意都是作家自己充分意识到的。这里面应该还有很多无意识的表达，需要读者去想去补充。

我一直希望能够写出有中国文化质地、体现中国人的审美情绪、反映当下中国人的生活状态的作品

杨辉：这种寓意或者说是观念，还要具体落实到作品的结构、意象上。《喜剧》中这样的富有趣味的意象为数不少，像那条叫张驴儿的狗，就是作品非常重要的一个意象或者说是“人物”，它对作品整体意蕴的形成，应该说是有着不容忽视的重要意义。不仅《喜剧》可以这样理解，其他几部长篇小说《装台》《主角》，尤其是您的现代戏《迟开的玫瑰》《大树西迁》《西京故事》，均可从这个角度理解。比如说在《迟开的玫瑰》中，“下水道”和通下水道的许师傅出场的唱段，有着和乔雪梅的生活对应的意义；《大树西迁》中那棵桔子树，反复在剧中出现的“天地做广厦，日月做灯塔，哪里有事，哪里有爱，哪里就是家”，也可以和苏毅、孟冰茜等人物的精神和生活对照。《装台》中这样有趣味的形象就更多了，像习顺子芬生活境况的“同义反复”，一出《人面桃花》和蔡素芬的生活遭际的“互衬”，贯穿全书的蚂蚁的意象，在书中均有着值得认真思考的寓意。而《主角》中忆秦娥生活状况基本模式的结构性“重复”，包括戏与人生的互证作用，也都说明作品的丰富的寓意。这种种意象和结构模式的设置，既拓展了作品的艺术表现力，也自然地可以理解为是对中国古典小说观念和审美表达方式的创造性转换和创新性发展的一种尝试。

陈彦：我们现在谈中国古典传统或者说是中华优秀传统文化的创造性转化，可能会有人觉得是一个自外而内的状态，是要重新去学习一些新的观念、新的表达方式，来改变自己当前的写作状态，事实并非如此。其实你仔细想想，不管你是否读过《论语》《孟子》，读过《道德经》《南华经》或者《金刚经》《心经》，你生活在中国文化的大环境中，自然而然也潜移默化地受到前贤的影响。你说的话里，不由自主地会有孔子的话，老子的话，庄子的话，也可能有佛家的一些说法。这可以说是中国人文化的集体无意识，无论你是否觉察，他都存在于你的精神血脉中，影响甚至形塑着你的观念和审美的偏好，让你读到与前贤类似的说法时会感到亲切，看到带有中国古典审美意趣的作品会有一定的共鸣，这应该说是每一个中国人先天自具的。一些人之所以没有充分意识到，或者说没有发挥出这些思想和审美观的影响，可能是缺少一个合适的外部机缘。就像我以前给很多明确表示自己不喜欢听秦腔的年轻朋友说过的，只要你也是陕西人，长时间生活在秦腔的环境中，总有一天你对秦腔的爱会被激发。差不多也是这个道理。我开始创作现代戏时，就广泛地阅读和观看过现代戏的重要经典剧作，后来在陕西省戏曲研究院，也长期生活在古典戏曲经典传统的氛围里，你不想受它的影响都由不得你。这些经典剧作，既可能影响你的人生观念，也可能影响到你的审美趣味。总之一句话，它会潜在地决定你的观念、你的创作。我的写作之所以时刻保持着对现实的浓厚的兴趣，关心普通人物物的生活、情感和命运，也尽力讲好每一个故事，细细想来，就是拜现代戏和戏曲传统经典所赐。看得多了，理解得深入了，当自己提笔写作，无意识地受到影响，就很正常。当然，写到一定程度，也会强化个人风格，写出能够体现自己的观念和审美的重要作品的欲念。这个时候，广泛吸纳各种思想和艺术经验，尤其是学习和继承传统，密切关注日新月异现实，以创造出属于自己的风格就非常必要。此外，还因自己的写作与时代、与历史、与传统的融通而获得不断调适，不断拓展的可能。在这个过程中，广泛地阅读，广泛地吸收传统的、现代的、中国的、西方的，就很重要。《装台》《主角》和《喜剧》当然也吸收了现代小说的一些艺术技巧，但古典小说的笔法可能更明显，更有辨识度。这既和作品涉及的题材、人物有关，也和创作过程中自己有意意识的追求密不可分。我一直希望能够写出有中国文化质地、体现中国人的审美情绪、反映当下中国人的生活状态的作品，所以在每一部作品中，都想做一些新的尝试。

杨辉：这些尝试的确拓展了您的作品的艺术表现力。单就小说论，每一部都有所不同。《西京故事》主要运用的还是经典的现实主义笔法，到了《装台》《主角》和《喜剧》，就有明显的在坚持现实主义精神的基础上，融通中国古典传统的意味。如果从“传统”和“现代”，或者说是中国文学

“大传统”（古典文学传统）和“小传统”（“五四”以降的新文学传统）“打通”的角度来理解，可以更加妥帖地阐释您的这几部作品的意义。比如说作品的核心结构，都有“循环”的特征，人物所面临的具体的境遇，也有着基本相同的模式，而在作品所敞开的复杂、宏阔的世界中，人事、物事几乎都有意无意地遵循两两相对的模式：人事的起落、成败、荣辱、进退、得失，世事的兴衰、沉浮可谓交相互动，互相发明，共同构成了作品世界的基本“逻辑”。《装台》中的大结构如此，《主角》中的各色人等的命运如此，《喜剧》中“奇”“正”人物的互衬，“正”“邪”两种道路的消长也是如此。这种结构模式，正是中国古典以《三国演义》《西游记》《红楼梦》为代表的典范作品的“结构秘法”。“结构秘法”借用的是汉学家浦安迪的观点，他认为阴阳、起落、兴废这种两两相对的状态在古典四大奇书等作品中普遍存在，构成了“二元补衬”这个“秘法”。当然，一种小结构的反复出现，也就形成了“多项周旋”这一特点。虽说有学者指出过浦安迪说法的“局限”，但我觉得这种“读法”，应该说不失为一种进入中国古典小说的路径。如浦安迪所说，这种解读只是众多路径之一，并不能全然涵盖《红楼梦》等作品丰富复杂的意义。浦安迪的尝试，我觉得是以中国人的思维理解中国经典的有意义的努力，因为不受“五四”以来现代性观念的“限制”，也有自觉的方法论意识，他反倒可能见人之所未见。作为中国古典文论现代转换的一种尝试，我觉得浦安迪的努力值得借鉴。更何况这样的解读方法，此前太平闲人（张新之）已有尝试，可惜的是，因为种种原因，张新之的“读法”并不被后世赞赏。如果不狭隘地反对这种读法，可以沿着这个思路理解《装台》《主角》和《喜剧》，也自然会有一些源自于古典思想现代转换的新的理解方式。您在写作之前或写作过程中，对这种读法有没有明确的构想？您觉得这种读解方式是否恰切？

陈彦：作品一旦出版，似乎就成为“公共财产”，作家自己好像也没有优先的发言权。诗无达诂，或者说一千个读者眼中有一千个哈姆雷特。评论家怎样去评价，有他的自由，有他的理解，不一定必须和作家的想法完全吻合。有时候你突然读到一篇评论文章，作者说的和你的想法并不相同，但他的观点会激发你思考一些问题，甚至会拓宽你对自己作品的理解。我很喜欢读这样的评论文章。说到这几部长篇小说的结构，其实你也能注意到，不单是古典小说，古典戏曲中也有大致相同的结构模式。我觉得这和民族文化精神传统有着千丝万缕的联系。你想想，一个人一直生活在《周易》《山海经》《论语》《孟子》《道德经》《南华经》等等经典影响的环境中，怎么可能不受古人的思想观念的影响，几乎是不可能的。这些经典，尤其是《周易》，在很长一段时间对人们的日常生活有着直接的影响。现代人当然生活不像古人一样，做事事前都要占卜，但你在大自然中，每天看到并切身地体验着日出日落，月盈月亏，四季转换的天地节律，多少会感受到古人所说的“循环”的意味。《周易》在初始之初，不就是古人仰观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文和地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情……也就是说，这些理论的总结都来自于当时人们的生产生活实践。当下现实当然和古人存在很大差别，但这些理论得以诞生的自然节律却从未改变，以之为参照，去写历史，写现实，写人物的命运，安排作品的结构，也可能就是顺理成章的。但在具体写作过程中，却不是有意设置的，自己此前就是这样理解人物，理解现实，在具体写作过程中，也就自然地使用了这样的结构。还需要说一句，这种结构既来源于自己对古典作品长期阅读的心得，也来源于具体的、鲜活的生活实践，并不是强行设置的结构。当然这也只是表达丰富复杂的现实的一种方式，应该说还有不同的表达方式，自己在写作过程中也在不断地探索，以期对现实生活有更好地表现。

没有生活，你的情感，你的思想也就没有了源头活水

杨辉：身在具体的现实生活中，与时代一同前进，也是您创作的重要特征，也可以说是您主动的写作追求。记得您曾多次说过，陕西当代文学的核心传统，对您的写作也有着十分重要的影响。比如您谈到柳青扎根皇甫村14年，写出经典之作《创业史》的启示；路遥坚守现实主义传统，他写作经验之于后来者的借鉴价值。生活是

创作的唯一源泉，这是写作所应遵循的重要原则之一，无论现代戏还是小说创作，道理皆是如此。但道理看似简单，具体落实到实践，却好像还面临着一些问题。比如说，每个人都在生活之中，都有具体的生活体验，但却不是所有人都能自然而然地创造出具有鲜明的时代气息和高度的现实概括力的作品。您觉得这里面的问题在哪里？需要如何理解和处理写作与生活的关系？

陈彦：写作来源于生活，这肯定是颠扑不破的道理。没有生活，你的情感，你的思想也就没有了源头活水。何况无论从事什么样的职业，身处什么样的环境，都是能够呈现生活不同样貌的“法门”。而能不能从具体的个人生活中推衍、思考出更具代表性的意义，这一点也非常重要。像福克纳一辈子都在写他的那个邮票大小的地方，营造虚拟的约克纳帕塔法县。其中的具体的材料，都是来源于他自己的日常生活，他对那个地域的历史、风情和文化的认识。当然，他是把这些放置到整个人类的历史大幕上去思考的。正因为此，他写的是美国南方的一个小小地域的故事，表达的却是整体的人类的经验。柳青其实也是这样，他放弃在北京的工作，精心选择长安县皇甫村作为深入生活的地点，在那里一待就是14年。这14年间，他就在生活中，和他笔下的梁生宝、梁三老汉等人物的“原型”生活在一起，充分而且切肤地感知到他们的生活和情感状态，理解他们的希望和在实现理想的过程中的种种困难。也可以说，他是像他的一篇文章所说，是“和人民一道前进”。他的具体的关注点虽然是下堡乡皇甫村，但却是把发生在这里的具体的生活世界放在整个中国，甚至世界的大幕去思考它的意义。就像路遥后来所说的，正因既有“致广大”的思考，也有“尽精微”的具体的生活细部的铺陈，他的作品才有了澎湃的思想力量。

长期生活在陕西文化和文学的环境中，你自然而然地会受到影响。柳青、路遥、陈忠实、贾平凹他们在深入生活上都有自己的独到的方式，但在将生活转化为艺术的过程中，自然也各有各的特点。由此形成了陕西文学的丰富、多样的传统。他们都扎根于自己所处的时代，思考着具体的现实的问题，也尝试着不同的艺术的表达方式。这些经验对后来的写作者都有着重要的借鉴意义。《装台》《主角》和《喜剧》写的都是戏曲舞台内外的生活故事，那是因为我在戏曲院团数十年的生活积累。很多年间，自己平时就有意识地关注周围的人事，关注围绕戏曲演出的庞大的生活经验。这些经验积累到一定程度，就会促使你产生写作的欲念。一旦进入写作，那些你非常熟悉的人物和他们的故事就自然而然地出现在你的眼前，等待着你将它们落在纸上。因为生活经验太丰富了，往往一部作品写完，还是觉得没有能够穷尽相关的过程积累，所以就一部一部地接着写。而在写作的过程中，也会有新的生活体验。这些体验会激发和促进你对以前的经验的思考和想象，逐渐准备成熟后，一部新的作品差不多也就水到渠成了。

杨辉：说到陕西当代文学的基本传统，有两个重要的路径或者说是两种审美表达方式值得注意。一是发端于延安文艺，经柳青进一步强化，后来又在路遥的作品中得到新的发挥的现实主义传统；一是在1980年代初期，随着新时期文学的不断展开，接续中国古典传统，以开出文学的新的境界的路向。这个路向在贾平凹的作品中得到了较大的发挥。这两种路向，当然都与陕西文学和文化资源有着极为密切的关系。作为中华文化重要发源地之一，陕西有着极为悠久的历史和文化，同时也有着发端于延安的红色革命文化的深厚积淀。身在这样的文化氛围中，一位写作者如有开阔的视野，有兼容并蓄的能力，那么扎根于这两种“传统”，以创造新的文学境界，可能是“无法回避的选择”。李敬泽在谈《装台》的文章中，高度评价了《装台》接续中国古典小说传统而开出的丰富的文学世界的意义。吴义勤也以“作为民族精神和美学的现实主义”为题系统且深入地阐发《主角》的价值。如果整体梳理您四十余年的创作（从1979年改编《范进中举》算起），可知继承经典现实主义传统，同时融通中国古典传统，是您作品的重要特征，也是当代文学中“陕西经验”的重要组成部分。继承“传统”，开出新境，可以说是每一代写作者都要思考和面对的问题。您觉得身处当下文化语境中，作家应该如何处理“传统”与“现代”，“中”与“西”的问题？

陈彦：这个问题可以看作是前一个问题的延续。道理基本是一样的。我最初开始写作时，也像同时代的写作者一样，接受着丰富复杂的文学和文化传统。这里面有苏俄文学传统、西方现代主义后现代主义传统，当然也有西方19世纪之前的文学传统。这里边最需要提及的是，那个时候我们也读中国古典小说。当开始写作的时候，借鉴甚至模仿前辈作家，很正常，也可能是很多作家写作需要面对的阶段。在你的思想，你的生活和生命经验，包括相应的艺术经验还不成熟的时候，还没有找到属于自己的“位置”的时候，不断学习，不断探索，不断尝试，应该说是很多人都要经过的阶段。我一开始写作，也是这样。开始写现代戏《他们在他们中间》，校园生活剧，并没有找到自己的语言，自己的表达方式。于是后来再尝试，再变，再努力读书，读不同时代不同地域甚至不同风格的作品，希望慢慢发现自己，发现属于自己的经验和表达方式。这可能是一个比较漫



长的过程。在这个过程中，我写下了数十部现代戏，做过种种探索，直到《迟开的玫瑰》《大树西迁》《西京故事》才找到了自己的道路。也可以说自己此前的种种探索，种种经验，最后促成了这三部作品的产生。还是因为身在戏曲院团，长期与戏曲人物、经典传统交往，也就自然而然地对秦腔有认真梳理、深入理解的愿望。这就是2006年前后在《美文》的专栏“说戏”。由对秦腔的起源、经典作品的理解，自然也可以发现古典戏曲中蕴含着很多古人的思想，古人的情感，古人处理现实生活的经验。你看陕西省戏曲研究院最近又在演出《双官诰》，经过这么多年后，观众还是喜欢看，就说明这里面包含着“现代价值”。包括《西游记》，其中的魔幻的特点，也说明中国古典小说中有很多“现代性”的东西，问题在于你都不能从中发掘出这些经典作品中蕴含的价值。这就需要一定的创造性转化和创新性发展。在谈到戏曲艺术的传承与创新时，我经常举的例子是秦腔大家李正敏。李正敏开始做属于自己的独特的创造的时候，有很多人接受，不理解，觉得他没有遵循成规。但您想想，秦腔发展到现在，观众清晰的历史应该是没问题的。但在这个过程中，肯定一直在变，一直有大的艺术家尝试新的创造。这新的创造当然是在继承传统的基础上开始的，没有对传统的继承，当然谈不上独立的创造。但是一味固守“成规”，拒绝创新，最后也难以后继。李正敏的创造虽然一时间遭到批评，但如今谈到李正敏，那用的可是“秦腔正宗”这样的褒奖。这都说明一代一代的艺术家，需要继承传统，扎根时代，创造可以面向未来的新的传统。缺少了这个，也就缺少了根本的艺术创造的“魂魄”。

杨辉：您在陕西美术博物馆，您提及计划写作一部以一位天文爱好者为主要人物的作品。为此，您还尽可能充分地了解陕西这一类人的生活状态。这部作品现在进展如何？您还为这部作品做过哪些写作的准备？

陈彦：除了充分、深入地关于天文爱好者生活的各个方面的情况外，所做的准备主要还是读书，重读之前对自己有过很大启发的经典作品。只要是作为写作做准备，我的有目的和计划的阅读已经形成一个习惯，姑且称之为“反向阅读”。就是越是准备用传统的手法写，越是要下功夫去读各种被认为在艺术手法上有大的创造性的作品。春节期间我又仔细阅读了《尤利西斯》《追忆似水年华》，感觉就和多年前读时完全不一样，有很多新的想法。像《追忆似水年华》的宏阔、丰富、巨大的包容性，让人赞叹。普鲁斯特对现实生活，对人的内心世界，包括对艺术都有极为丰富的观察和洞见，他在作品中可以花很大篇幅去谈一幅画作，好像一下子化身成为评论家一样，这些看似旁枝斜出的细节，确实扩大了作品的容量。小说有时候不能写得太精致，尤其是长篇小说，就应该有恢弘的气势，反映宏阔的现实生活和复杂的内心世界，太精雕细琢了格局就容易狭窄。这也是中国古典小说的特点。《三国演义》处理的是宏阔而繁复的历史，格局之大，气势之磅礴自不必论。像《红楼梦》这样的被认为是写世情的作品，格局、气象、视野也不可谓不宏阔。当然它们和西方小说还是有一些区别的。但这些都对自己理解现实，处理复杂的世态人情有很大的启发。还读了去年刚刚出版的拜厄特的《巴别塔》，一部80万字左右的长篇小说，其宏阔和丰富也令人印象深刻。在重读卡夫卡的时候还发现一篇名为《一只狗的研究》的短篇小说。这篇小说就是以狗的口吻讲关于狗的故事，很有寓言意味。我在《喜剧》中也写了一条狗，也从它的角度讲述了它所观察到的贺加贝、潘很莲们的故事。只可惜在写作之前没有注意到卡夫卡的这篇小说，要不然《喜剧》审美那条叫张驴儿的狗，可能还能处理得再好一些。