

对话

“三人行,必有我舅”

——刘震云畅谈小说之道

□本报记者 刘颀

刘震云的小说从不缺少读者,不缺少关注度。长篇新作《我不是潘金莲》刚出版发行没多久,已经第二次印刷。从《一地鸡毛》到“故乡系列”,再到《一句顶一万句》《我不是潘金莲》,刘震云的创作经历了什么样的变化?带着种种问题,记者采访了刘震云。

交谈中,刘震云始终坦诚而谦逊,就小说如何表现社会生活,作家如何保持想象力和创造力,以及读者和舆论对自己创作的评价等问题进行了深入而细致的阐述。同时,他还对当下文学中的种种现象和问题表示了自己的担忧。

在隐形关系中逼近真实

记者:在小说《我不是潘金莲》里面,“我不是潘金莲”既是李雪莲的一种道德诉求,也隐含着对现实社会的道德价值判断的基本呈现。“潘金莲”在此意味着什么?代表着什么?小说中的“潘金莲”这个符号和您对于潘金莲的认识中间是有差距的,形成了价值判断上的矛盾,这个矛盾是您有意制造出来的,还是为了凸显这个文本的荒诞感,或者还有什么别的原因?

刘震云:在《我不是潘金莲》里面没有有意识地突出什么。但是书出来之后,确实有很多人问,作者是否有意这么做。这部小说是不是非要叫“我不是潘金莲”?能不能叫“我是李雪莲”?我曾经起过别的名,叫“严肃”,因为这个小说里的每一步运作都是非常严肃的。不管是李雪莲还是各地的官员,都是在非常认真地对待这个事情。我也很严肃,这里面惟一不严肃的是正文里面的史为民,他用不严肃对付严肃,结果把严肃击得粉碎。所以我想叫“严肃”,“很严肃”,但出版社出于商业考虑,还是觉得《我不是潘金莲》好,不管是大陆出版社还是台湾出版社都有这样的意见。另外,也有人觉得,小说里边其他人物的一些名字是不是也是有意起的?比如说王公道、董宪法、史为民、储清廉……其实我并不是有意这么做。名字跟行业有关系,从事手工业的人,如果正处在民国时代,他肯定会叫王麻子。人物命名上我并没有有意这么做,但是这些名字都汇聚到一块儿就出来另外一种荒诞的效果。我起名雪莲的时候是很严肃的,但出来的效果是荒诞的。

另外你所说的潘金莲,我也不是有意表现李雪莲的道德观、道德底线、人伦观,真说起来她还不如潘金莲更超前、更后现代。现在的“潘金莲”一定不是宋朝的那个潘金莲了,现在成了另外一个东西,意味着不良妇女、道德败坏,她成了一个符号了,所以,李雪莲的指向又不是宋朝的潘金莲,而是道德败坏的“潘金莲”。宋朝的潘金莲在生活中未必是那样的,但施耐庵把她塑造成这样的形象了。这个形象最大特点就是性格上的反叛。父系社会中男人就是要妾成群,女人就该从一而终。为了防止你跑得快,就要把脚包得特别的小,这是男性社会的标准。所以说潘金莲的反叛是彻底的,她不惜上断头台。李雪莲跟潘金莲有一个共同特点,就是反叛。一个反叛的是社会准则、命运,另一个反叛的是一种说法、一句话。李雪莲反叛的这句话就是潘金莲用生命争过来的那句话。但是,李雪莲反叛的是潘金莲的反叛,这是个直接的悖反。

记者:《我不是潘金莲》是一个智慧的文本,李雪莲的每一个行动,包括老史的行动,都是我们在媒体里每天可以接收到的信息,都是真实的。小说可以说由每一个非常真实的细胞构成的一个荒诞无比的文本。这种荒诞感又促使自己不得不质疑面对的种种真实。在小说创作的过程中,有没有考虑过真实和荒诞之间的关系,或者说,您是怎么把握这种关系的?

刘震云:首先讲真实和荒诞的问题。你说得对,这里面所有的情节和细节,在窗外都有,情节和细节本身就都很荒诞。为什么荒诞呢?因为它是以一种严肃的状态、表情在运作,作家的想象力就是把这些情节和细节组成一个波澜壮阔、震撼人心的长篇故事,作家结构出来的这个虚构故事应该比生活更接近真实和本质。这是作家的任务。更重要的是,小说中的认识一定跟生活中的认识是不一样的,甚至是完全相反的,这是小说存在的价值。有一种说法说写作是为了读者,为了读者的期待。其实期待是不存在的,因为读者期待的是你下一部作品是跟上一部作品的延续。比如写过《一地鸡毛》,那你接着能不能写《一地鸡毛》,再接着写《一地鸡毛》?写过《一句顶一万句》,接着写《一句顶一亿句》《一句顶十亿句》,读者很欢迎这样,但是,作者的创作一定要在读者的预料之外,又在情理之中。

记者:《我不是潘金莲》的无形力量是什么?如何呈现的?

刘震云:在《我不是潘金莲》中,史为民才是真正的主角,这就是无形的力量。表面看起来,小说是写李雪莲告状的事,接着又是史为民告状的事,从头到尾都是告状的事。事实不是这样的。里面真正要写的是史为民跟李雪莲和其他人的关系。史为民成为了卖肉的,他跟李雪莲就见过一面,而且他俩对话没有超过十句,这是这部作品的结构所在。但是,李雪莲的作为最后无形中导致史为民由一个人变成了另外一个人,这个过程是无形的。他怎么由一个县长变成一个卖肉的呢?这个过程就是史为民的人生。另外,李雪莲因为告状,跟法院的法官首先发生了联系,接着跟省委发生了联系,接着跟院长发生了联系,如果跟他们三个人关系停止在哪一步都不会跟史为民有关系,这也是无形的……真正的人物结构在作品里面是无形地在延伸,而不是表面说他俩是夫妻关系,比如李雪莲跟秦玉河是夫妻关系,这个关系并不重要,但李雪莲因为要告秦玉河而和一系列的人发展了联系,各种联系之间暗含着的无形的力量,抓住这个无形的力量才是小说最重要事情。

《我不是潘金莲》最初正文不是这样的,原来正文的主人公还是李雪莲,当然那个看起来也很好,但我总觉得不对,应该有一个更无形的、更有力量的、更能逼近真正生活的本质和真实的东西,我想想去,有一天史为民对我说:“还找嘛呢?不就是我吗,我成了个卖肉的了。”原来李雪莲是个卖肉的,最后他成卖肉的了。春节的时候,有个微博说买车票买不着,怎么办呀?一个人很聪明,说上访,很快就被送回去了。这就是真实,生活中你把他搬过来放这,无形的力量就出来了。

我不承认世界上有智慧,无非是他存在着积累,存在琐碎,存在着缓慢。积累、琐碎和缓慢,最后就出来一点涓涓细流。那种智慧的汹涌澎湃的瀑布我没见过,谁都不比谁聪

明,无非是积累再积累,你一直在坚持做这件事,那一定就比别人做得好,就这么简单。我曾经说过,我有三个舅舅,一个告诉我你这个人也不笨、也不傻、也不聪明,那你就做一件事;另一个舅舅告诉我,你就做事做得慢一点;第三个舅舅说,什么事想做就提前做。做一件事慢一点,再提前好多年做,那这事在你心中酝酿好多年,和你临时来做,肯定是不一样的。当代中国不缺故事,但是,作家写的一定不能只是故事,读者如果要看故事看窗外的生活就够了。一定是故事背后的第二层、第三层意思。不是说我的小说绕吗?其实读者看的就是这个绕。问题是中国的作家太直白了,太不绕了。有时候说绕的人吧,可能是找一个大方式来夸我一下,把不绕说成了绕。

写作就是跟小说里的人物聊天

记者:您的小说致力于给读者呈现生活中的隐形关系,那么,在您的创作中,读者处在一个什么样的位置?

刘震云:我在创作作品的时候,我就是读者。我曾经说过,我最大的变化就是《一句顶一万句》,过去写作品的时候,觉着自己是个作者,因为我的见识比你高,我的见识更深一步,其实,作者的见识是永远无止境的。无形的见识一定更接近本质,小说为什么要逼近真实和根本呢?根本是个大道理。孔子就说过:“朝闻道,夕死可矣”,这个“道”一定是那个大道,能延伸几百年、几千年的大道。它一定是特别根本的,人类的、人性的、情感的、生活的各个方面综合出来的大道。作者永远是有偏颇的,永远是主观的,而主观的东西是最站不住的。所以,你得把主观还原成客观。你不是说读者,你是一个倾听人。你的写作不是要变得复杂和绕,而是要变得特别简单,写作就是聊天,就是跟小说中的人物聊天。比如说这段时间我想跟李雪莲聊聊,想跟史为民聊聊,想跟王公道、董宪法、苟正义、储清廉这些人聊一聊。在聊的过程中,人物自己一定能说出你没有认识到的东西。而且,这个时候你已经把你的认识化解了,化解成对整个生活的认识。这个认识是一种无形的认识,没有具体化的认识,而这种无形的认识是从人物关系的缝隙里透露出来的。首先,他的认识跟所有的认识是不一样的。这是一个混合的东西,这种混合出来的真实跟生活里的任何真实都是不一样的。这个不一样确实更接近真实,同时也更感人。老史在正文里边为什么必须要赶回去,首先,他是回去打圈麻将,朋友得了脑瘤了,不知是良性还是恶性,可能是最后一场麻将了,那好,既然是世界上最后一场麻将,那这就是比什么都重要的最后一刻。我们看其实没什么大事,但对老史来说就是最重要的大事,他必须回去,于是用了李雪莲的办法,李雪莲是要一直走向大会堂,他是反方向走的,走回到一个特别好的朋友身边。这个麻将就不是生活中的麻将了,这种无形的情感和关系就变得特别感人。

记者:小说最后一章颇具功力。您刚说到小说就是表现一种关系,一般来说,西方社会更重个体的人,而中国更注重人和人之间的关系。在读您的小说的时候,比如《一句顶一万句》,感觉您并不注重非要塑造一个很典型的人物,而是更在意刻画出一个层面的人的生存状态,或者说一个层面上的生态关系。而《一句顶一万句》之所以感动很多读者,认为它是可以留给下一个世纪的作品,因为它很真实地把我们这个社会的结构、形态、关系,甚至是空气般流动的方式、气味都以文学的方式表现出来,它告诉我们,我们的中国,我们的社会,我们的生活,尤其是小人物的生活,就是这么一个形态的。您刚才也说了,您的写作就是要注重这种隐形的关系,表现这种隐形的关系,是因为你身后有一个很大的蓄水池,您这个蓄水池里的水都是从哪来的?

刘震云:我觉得这个说得特别对,也说了文学的一个特别本质的东西。文学是写人的,写人的什么?他的感情,一颦一笑,包括正文里所写的尘土或者是脂肪,就是说,他是怎么哭出来的,怎么笑出来的,我觉得这个非常重要。我同意你刚说的,中国传统注重关系,为什么讲人物关系?因为缺少西方社会的重要人物——神。在西方社会,一个人有事可以跑去教堂忏悔,完了接着坑人,但中国没有这个。所以我觉着,独特的表达渠道是非常重要的。《红楼梦》就是曹雪芹要表达中国人独特的感情流淌方式,包括什么叫干净,什么叫肮脏。曹雪芹觉得世界上最干净的,一个是水,还有一个是石头,石头常年给草一点水,草就活了,草呢,没有别的回报,于是下辈子用眼泪来还,眼泪也是水。但是,最后最干净的石头哪去了呢?是被世界上两个最脏的人拿走了,一个是和尚,一个是道士。而水做的女孩一辈子在吃奶,这两个水做的女孩子,一个是林黛玉,一个是薛宝钗,要是真跟她谈恋爱,你没法跟她接吻,肯定她俩都是一个嘴的中药味,因为她俩每天吃中药,(笑),是不是一口中药味?这是曹雪芹写的。

《红楼梦》背后的哲学观对小说的影响很大,由水和石之间无形的关系决定了小说。所以说作家身后这个蓄水池是很厉害的关系。有人看完《我不是潘金莲》后给我发一个短信说“无言以对”,他一定不是认为刘震云在揭露社会的黑暗,如果要是这样的话,这个作品一定特别肤浅,这个作家也一定特别肤浅。我的聪明是知道我笨,我按着我这三个舅舅的道路走,另外,孔子说过一句话,“三人行必有我师”。我说三人行必有我舅。水从哪来,从我舅那儿来。还有外国“舅舅”,比如说:康德、尼采、叔本华、亚里士多德、黑格尔、笛卡尔、胡塞尔、维特根斯坦……我觉着都特别伟大。每个哲学家看问题的方式都不一样,我曾经说过,说到绕的问题,还是我们这个民族的问题。这个国家什么都不缺,就缺思想、缺认识、缺“舅舅”。缺“舅舅”的民族,是后边没有蓄水池的一个民族。表面缺水没什么,思想蓄水池缺水,这个民族确实举步维艰。举步维艰的最大表现是什么呢?就是不知道往哪去,生活中这种人特别多。

一个作者背后的蓄水池到底有多深是最重要的,这个蓄水池中有对生活的认识、对哲学的认识、对民族的认识、对宗教的认识、对世界的认识等等。作品呈现了他背后的蓄水池。我曾经说过,一个作家真正的功力不在有形的小说,而是后面无形的东西,这是一个层面。另一个层面,具体到一个作品里面,作家真正的功力包括呈现出的力量,不管是荒诞还是什么,它不在你的文字表面。功夫在诗外。这就是结构的什么,这个结构力量特别考验作家的胸怀,这个胸怀就是你你能看多长看多宽,你对生活的认识、对人性的认识、对文学的认识以及对自己的认识。

结构考验作家的能力

记者:《温故1942》是“我”要探询那个被历史遗忘的真相,《一句顶一万句》是为了寻找那个有用的一句话,《我不是潘金莲》以滔滔数万言为了让人相信一句话“我不是潘金莲”。在您的小说中,不约而同都会有一种拧巴的姿态,当然也可以理解,这个拧巴是为了去伪存真,而且,您刚才也说到,一个作家只有和我们的社会现实生活拧巴了才能出好作品。当前有一种质疑的声音,认为当代作家缺乏表现现实和生活的能力。您心目中的好小说是什么样的?如果说对作家而言重要的不是表现生活,而是小说中的结构能力,那么,作家的结构能力是什么?如何获得?

刘震云:一个一个说吧。首先说拧巴这事,我觉得我不拧巴,谁拧巴呢?生活。我没有生产拧巴,我只是生活中拧巴的搬运工,我把拧巴搬到作品里了。但在搬的过程中,需要有巨大的创造性和想象力,这是一个作者应该干的活,就好像你是泥瓦工,砌墙就要砌得非常直,你是个设计师,就要像贝聿铭那样,设计出特别独特超出大家想象的东西。生活是拧巴的,所以我把自已比喻成搬运工,在搬运的时候,我没有拧巴,没有把这些东西变形。我要表现的是无形的东西。好多人都说我是中国最绕的人、中国最幽默的人,我不觉着我幽默,我老实,搬运工是特别需要老实的,在中间不偷东西,也不落下东西。但是,你把好几个八爪鱼放到一块,他们之间会编织出一种新的藤的形象,就像舒婷的《致橡树》,就是拧巴的另一种树,这种树成了一种风貌。这种风貌当然是作者创造的。

记者:您说的这个搬运事实上不是一个简单的搬运,不是说把这个箱子搬运过来随便放就可以的。对作家而言,放应该比搬更重要。

刘震云:搬运很简单,但搬运放哪儿不简单。放哪儿是非常重要的。我觉着,在各行各业中,往哪儿放都是非常非常重要的。北斗七星也是放的关系。摆放考验作家能力,我看一部作品,一看他摆放的位置,马上就知道他行还是不行。

好的小说,首先,他摆放能力好;其次,对背后的蓄水池的认识好,更接近本质。于是出来一种特别好的结构,这种好的结构本身就有一种气势和力量,另外,作品中的认识一定是跟大家不一样的。但是,这不一样并不是脱离了事物的本质跑到奇形怪状和大漠荒野里去了。不是的,还是在人群里,在人群中他的认识更大,因为这个不一样更符合本质和人性,会带给我们更多的感动。感动有很多种,一种是情感的感动,另一种是认识的感动,后边的感动要比前边更厉害。贾宝玉怎么被癞头和尚和跛足道士给弄走了,就这么一块玉,拿哪去了呢?就好像史为民为什么要打麻将。我觉着认识的蓄水池是特别重要的。想象力的蓄水池是摆放,认识的蓄水池是摆放结构里边的具体内容。我觉着,把一个故事情节写得很有生趣,人物写得栩栩如生,讲一个动人的故事,这是初级作家干的事。北大中文系上过一年都没问题,当时我上大学的时候,我们班50多人都在写东西,都写得挺好。没有问题,故事一个比一个编得热闹,一个比一个编得圆满,但这确实不是一个作家所要达到的好小说的标准。

一个好的作家,首先必须是个哲学家,如果这个人仅仅是个编故事的人,我觉着他一定不是一个好的作家。第二,好的作家比哲学家的要求要高,哲学家是直接把有形的东西说出来,说得越明白越好,因为哲学家针对一种社会现象、针对一种社会制度、针对一个民族,针对一个发展的历史,必须要讲明白。作家是管哪一块呢?是管哲学上说不明白的那些事。比如人的情感、人性、结构,哲学家就说不明白。史为民跟李雪莲的关系,这样一个哲学命题放到维特根斯坦面前,他一定能写出来8本著作。这些说不清的东西,就是作家要说清楚的。作家就是要表现人和人之间的关系缝隙透出来,一丝冷风、一丝暖意、一丝生活的味道,是味道而不是道理。味道被读书的人触摸到了,这个苦辣酸甜就是人生给予的。这个苦辣酸甜哲学家不必论述,也没法论述。

记者:大家一直在说您的小说幽默,但是您始终不认为自己幽默更不是为了幽默而去幽默。为什么您的小说会给人一种幽默的感觉?

刘震云:对幽默的理解可以有几种。一个是我的语言不幽默呀,是什么就是什么,就是李雪莲头一回见王公道。王公道长什么样,她长什么样。语言的幽默是个特别浅的层次,说相声没问题,演小品没问题。但是,如果在文学作品里局限在语言幽默是挺讨人厌的。我觉得真正的幽默是第二层,就是事和事之间。比如《我不是潘金莲》第一章第一节李雪莲去找王公道,说了半天,攀上了关系。第二章第一节是说王公道去找李雪莲,一样用这个,最后大表姐我们是亲戚。好多人看到乐得肚子疼。这种细节在生活中很正常,但是,他有着结构的对照,就显得幽默了。但是事和事之间的幽默,也并非不是幽默最好的一个层面。真正的幽默是后边的认识,包括你刚才说的,《我不是潘金莲》怎么表面那么庄严,背后这么荒诞呢。这就是认识的东西,我觉得这种荒诞感不是靠一个人说出来的。真正的幽默是没说出来东西。有时我受到最大的赞赏是什么,不是夸,是骂人。有好多人见面跟我讲,原来睡觉的时候爱看小说是因为看两页我就睡着了,催醒了,但看你刘震云的小说,看上一页就睡不着了,说“这孙子”。(笑)

生活本身是幽默的,换一个词说,我们生活在一个喜剧的时代。生活里不乏幽默,就看这幽默你是怎么摆放的,和摆放背后的认识。

记者:柏格森认为幽默是智慧的最高形态,但是在中国文学传统里,幽默文学一直不是占主导地位的文学传统。虽然我们的生活中随处可见幽默,但在文学叙事上,让幽默成为一种手法甚至风格还是不多的。

刘震云:你把你一个不占主导的东西让他占主导了,这就是作家要干的事。别人没有钻过这个胡同,我不是钻过64道胡同吗,我突然发现,我把他搬到这来了。不是我耍幽默,是大家有意为之,大家发现了这一点,说我的小说够荒诞,够幽默,够刘震云。他们都说看我的小说跟看别人的小说最大的不同,看两句就知道这是谁家的东西。如果我要是做舅子的话,我一定是王麻子;做豆腐嘛,我一定是王致和。一定有另外一种味道,这种味道决不是全靠腌豆腐和打刀子说出来的。



退向赤诚之心

记者:在读您的作品时感觉,作家刘震云是一个逐渐后退的身影,比如说,最开始的《一地鸡毛》《塔铺》《新兵连》《温故1942》,我都能看到作家刘震云在那。但是到了后来,比如《手机》《一句顶一万句》,到《我不是潘金莲》,作家刘震云已经明显地退到后边去了,我们看到的是小说人物在前面的活动说话,给读者留下了非常大的阅读空间。

刘震云:这个说得特别对,这就是由一个作者成长为一个伟大作家的道路上的一个脚印。过去你会看到刘震云带着一帮人在往前走,现在我们看到这支队伍,会发现就像《一句顶一万句》里很多人在走着,杀猪的、剃头的、卖豆腐的……里边可能会有一个人,正在这个队伍里东张西望跟人聊天呢,这个人就是我,这就是作家最好的状态了。既尊重小说人物,也尊重读者,也就是说要相互尊重。在尊重的过程中就会产生温暖,产生情感。当你在写东西的时候说我要当个作家,我要一部写得比一部牛,我觉着这就特别浮浅和自私。绞尽脑汁想我要怎么怎么着,而且要看外人喜欢什么,扮演这样一个角色,不是作家应该干的事。对作家来说重要的是作品里的这些人,是李雪莲们、王公道们。说文学要走向世界是对的,但我觉着还有一个世界,就是我的乡村,瓦工啊,卖豆腐的啊,他们需要说话,他没地方说话,那我就请他们到我的作品里说话。

所以,我在写作中逐渐退到少年写作和童年写作,越来越退到这种返璞归真、赤诚之心的地步,而不是走向很深的城府。我生活中特别讨厌这种城府很深的人。至于吗?就这么点事,你老跟我这绕来绕去,一跟我绕的人肯定是要占我便宜的人。(笑)别绕了,你要干吗吧?

记者:生活中你特别讨厌绕,但是小说被别人说成特别绕。这两个“绕”应该是不一样的。

刘震云:其实我不绕,就是把能绕的搬过来了。所以往后退,但在哪方向退很重要。退到最后是一个童年的我在看着排山倒海的人往前走。而且有个人在拉着你,舅舅在拉着你往前走,干吗去,去看飞机,这不好吗?我将来就要退到这来。我越往后退眼前越开阔,老往前走贴着墙哪成啊?往后退眼前就像草原一样、大海一样无比的宽广。前边走的全是你的亲人,挺好的。不是有好多作家写不出东西来了吗?我有无穷的东西都在等着我去写,比如,我特别想写“鸡毛飞过三十年”,我觉着当小林到老林的时候那些人一直在往前走,走过30年,中国社会发生了这种剧烈的甚至剧痛的变化。过去是专制,权力结构,现在是金钱,光怪陆离的生活,官二代、富二代,老林是在这些人之下,中国为什么经济快速发展快?是千百万人每天像蚂蚁一样工作,蚂蚁里边不是有义工吗?小林就是其中的一个。昨天我去理发了,理发师叫周新,因为老理发去都熟了,我打个电话,晚上有时间我去理个发,我问他几点下班,他说8点,我说我尽快赶过去,晚上还要下雨,他说没事,来吧,我等你。这就很温暖。他是内蒙通辽人,在北京奋斗了10年,拿钱买了一所房子,40多平米,特别满足。他身上的重压就是中国30年剧烈的变化的体现。我愿意跟这种人在一起,我前边走的人基本上都是这种人,我跟他们在一起挺愉快的。

好多作家开始评论社会现象,这主要不是作家的事,这是政论员。作家开始做这事,那我觉着他确实需要往后退。有往前走的,有往后退的,都特别正常。

记者:现在的小说中有一类对自己特别自信,相信自己能凭空虚构一个世界出来,还有一类就像您说的,不去虚构,而是去搬。生活中很多的事通过自己的结构写出来了,然后让读者去体会、咀嚼。因为你后退了,你有足够的视野观察生活、结构生活、摆放生活,而且您的小说里边都是非常纯粹的中国特色,人情、世情、民情、国情都在里边,这个特点从您的创作开始一直延续到现在,往后退是您作为作家个人的一种变化。在您的小说创作中,有没有什么是始终没有变的?

刘震云:没有变的就是说对自己身后蓄水池的丰富和壮大,原来是3个,现在就不能是4个或5个。这是我永远没有变的。变的是每一个作品肯定都不是读者的期待,而是争取去创造一个期待。另外,纯粹这个概念。虽然你写的是一个特别纯粹的民族的生活,但这个纯粹一定要背后的蓄水池里水不纯粹才行。对世界上很多作家、哲学家,你都要知道、要了解。我在北上大的时候,吴细细、孙玉石先生跟我讲鲁迅跟赵树理的區別,赵树理的小说写得比鲁迅生动,但是他是以一个村庄的视角来看这个世界的,所以就出现了小二黑、小芹、二诸葛、李有才、三仙姑这样的人物,的确生动。鲁迅的小说没有赵树理生动,但是他是从世界的视角来看这个村庄,身后蓄水池的水决定了他们的深度和厚度。我在写《手机》的时候,写李雪莲的时候,就不仅仅是跟李有才和阿Q在一起,也可能跟安娜·卡列琳娜或者帕蒂克,或者马尔克斯在一起。你必须了解旁人的生活,才能写出自己的纯粹。

记者:真实来说,好的作品是可以给后代留下我们这个时代记忆的。我一直记录的,比如出入延津走过的过程就是一种民族记忆,您的作品中,除了《手机》《我叫刘跃进》跨到了城市生活,很多作品的视角还是乡村或城乡结合部的。

刘震云:我觉着,是都市生活还是乡村生活并不重要,另外,我也没有用乡村的生活或者说城市的生活来看城市生活和乡村生活。无非是一种见识的眼光,比如我说过,我两个舅舅都是农村人,一个赶马车,一个木匠,他说的道理只适合于农村吗?它其实也适合城市、适合文学、适合政治家。这是对无形生活的认识。