



“70后”作家是一个日显活跃且审美多元的写作群体,徐则臣是其中的重要代表。从《跑步穿过中关村》到《夜火车》再到即将付梓的《耶路撒冷》,徐则臣的创作风格悲悯深沉,有着朝向经典的愿望和博大厚重的质地。

在经历个人经验的书写后,“70后”作家正在尝试突围,显示出他们宏大叙事的野心,徐则臣对于一个作家的可持续发展,有着清晰的认识,更有踏实的努力。

### 由个人切入时代

记者:说到文体,我们会评价某部长篇“是一部拉长了的中篇”,或者会觉得某个中篇小说“浪费了一个长篇小说的素材”,你认为长篇小说这样一个长度的文休区别于中短篇小说的本质特征是什么?你在最新的长篇小说创作中有什么心得?

徐则臣:我很认同莫言关于长篇的看法:长篇必须有一定的长度、密度和难度。如果它区别于中短篇、“是其所是”的重要特征。就是中篇的确是“一部拉长了的中篇”,那这就是一部失败的长篇。同样,如果一个中篇更应该以长篇的面貌出现,我也不认为“浪费了一个长篇小说的素材”是个光荣,尽管它在节制方面具有相当的美德。长篇就是要长,莫言说,不长叫什么长篇。信息量要大,它的密度要与浩大的篇幅相匹配。还有难度,在结构上、在对时间的处理上、在对故事的艺术经营上,要制造更高的难度;因为长篇小说就是一个全面的、综合的文体,它需要引领文学,尤其是小说这个文体全方位地出击和开拓疆土。

心得谈不上,感受有两个,一是孤独,一是难度。刚写完的长篇《耶路撒冷》比较长,排出来四五十万字。因为前后写了6年,一个人孤军奋战,就是汪洋大海中的一条小船,经常有望不到边的恐惧和孤独感。为了给自己鼓劲儿,我的案头堆了几摞砖头厚的经典大长篇,我想别人做得来,我也做得来。我给自己制造难度:结构上的,叙述方式上的,想法上的,以及故事本身。可能会有人觉得阅读上不那么顺风顺水,一马平川,那很好,如果你让所有人都舒服,肯定是以取消难度为代价的。因为难度本身就是障碍,就是对我们的阅读和审美习惯的冒犯,陌生的新东西会让你不舒服。《尤利西斯》《追忆似水年华》让你不舒服,看不下去,因为它们的确有巨大的难度。比如《尤利西斯》,写一天的事,80万字,别说艺术上的独特匠心,就算按流水账地写,一昼夜要用掉浩浩荡荡的80万字,那难度也不是一般作家扛得住的。

记者:你构思的起点从哪里开始?一个意味深长的结尾?一个听来的故事?一个迷离的意境,或者一个主题先行的思想?

徐则臣:起点一般有这么几种:第一种,想法。第二种,很好的意象或者细节。第三种,标题。我的很多小说都是先有标题。我的本子上记了很多题目,我也不知道这些题目什么时候会写,写什么。没事我会乱翻,翻到10年前记下的标题,眼前一亮,发现有个故事跟这个题目神奇地对上了,那好,就是它了,开始写。《耶路撒冷》最早就是一个题目,题目之外空空荡荡。我就是喜欢耶路撒冷这个地方,喜欢耶路撒冷这4个汉字给我的奇怪的听觉感受,很多年前我就想,一定要用耶路撒冷做题目写个小说。

最牛的和最佳的作家差不多都是主题先行。有能力主题先行起码他是有想法的。现在我们缺少有想法的作家,我们不缺故事,通俗意义上的奇奇怪怪的好故事网上有一大堆,但有能力在这些故事中提供有建设性意义的、对我们的精神生活有警醒和帮助的不多,这是好作家要干的事。所以,有想法很重要。

记者:我觉得你是一个结尾的高手,很多结尾都很漂亮,比如《跑步穿过中关村》最后敦煌抢了盗版碟疯跑;比如《居延》中居延终于在街上遇见他的前男友,却最终接受了唐安。这样的结尾让人怅然若失,回味无穷,甚至让我感觉,你前面所有的写作都是奔着最后的结尾去的。

徐则臣:结尾一定要收得有力。我很看重开头,也很看重结尾。小说的两头一定要漂亮,开头先说服我,让我觉得值得,可以写了。然后我摸着石头过河,试探着寻找结尾,寻找一脚脚下去踩得最有力的那一下,好了,那就是结尾。结尾不能把话说白,说尽;短篇说六七分,中篇小说说到七八分就够了。最后那一脚是一锤子砸下去,而不是轻飘飘的如一声叹息,但却要有叹息般余音袅袅的回旋。这是我要的效果,否则自己这关过不去。

记者:在很多评论家看来,相对于“50后”、“60后”作家,“70后”作家通常都沉溺在对日常

### ■对话

# 徐则臣:小说在故事停止之后才开始

□本报记者 李墨波

微小事物的描摹中,对于国家、时代、历史没有宏大叙事的野心,对此你怎么看?你有没有这样的创作计划?

徐则臣:我个人当然有。大概所有作家写到一定时候,都想处理一些大问题,即使是从个人角度出发,他内心也会有一个大的情结。不是好大喜功,而是一个作家对自己的挑战,当你的心智、你的眼界、你的思考力成熟到一定程度,必然会产生宏大叙事、历史叙事的冲动。很多大师早期的作品也是青春期的梦话,写着写着就不一样了。

对“70后”的判断为时尚早,这一代作家大部分人最重要的作品可能还没有写出来。因为他们还没有充分地在中篇中体现出他们的世界观、人生观和价值观。“70后”作家中有长篇的不多,即使有,也多是拉长的中篇,还缺少足够成熟的长篇文体意识。一旦他们有了成熟的长篇文体意识以后,必然会处理大的题材。

另外,是不是有这种可能,“70后”作家处理历史问题、宏大问题的时候,采用的方式会和“50后”、“60后”作家有区别。五六十年代的作家是以宏大写宏大,这种写法当然很适合他们那一代人,有一种宏大的历史感,但处理不好也会造成这样一个结果,就是大而空,很热闹,忙来忙去没有一个真正血肉兼具、可亲可感、足够复杂的人物,不够细腻不够深入人心。而“70后”作家,擅长写身边事,整天盯着自己看,如果哪一天他们能打通个体跟时代跟历史之间的关系,创作必然会有另一番景象:既有鲜活具体的人物,同时也会通过个体去有效地切入时代、切入历史、切入这个世界。

记者:其实这才是真正意义上好的文学,从微小的、个人的缺口切入,这似乎才是文学创作的必由之路。

徐则臣:文学本身就是个人化的表达,这一道道独特的目光,通过它你看到作者眼中的世界时,我们才真正回到了文学。

这几年我喜欢跟朋友推荐一个南非的作家——库切。库切的小说貌似很小,一点不像宏大叙事,小说里转来转去也就三两个人物,但是,他在个体身上打转的时候,转着转着就把事关家国、种族的大问题转出来了。我们习惯的那种宏大叙事里,只有几个人物你会觉得人太少,戏不够,好像只有大型团体操才能跟宏大扯上关系。如果这一代作家能够通过具体的个体,从小处打开口,越挖越深,越挖越大,那最后达到的效果未必就比“50后”、“60后”的作家差,从文学的角度来看,甚至是超越的。

记者:你以前说过好的小说应该是“形式上回归古典,意蕴上趋于现代”,但是我们又会说,形式就是内容,你觉得古典的形式是否能承载起现代的意识?

徐则臣:这话是十几年前说的,现在想法已经变了。当时觉得,在中国式的审美惯性和审美习惯下,如果结构和形式搞得很花哨很“现代”,可能不太容易接受。此外,我也在想,就没法用习以为常的形式去承载一个现代的、当下的意蕴吗?高深东西平易化,让大家喜闻乐见,像圣经,没有诘屈聱牙的字词,简朴平易,可它的确是好。

随着视野渐趋开阔和阅历的逐步丰富,随着我对这个时代和当下的新认识,有些想法发生了变化。古典的形式,它有可能的确承载不了非常现代的、后现代的东西。传统的中国小说的模式,遵循着一个强硬的逻辑逻辑,起承转合,要整体感和整一性,边边角角旁逸斜出的偶然性全得删除掉。在一个缓慢的、诸多偶然性没能被发现的时代,我们可以形成一个貌似坚实的因果链条;但现在,这个时代,无数的偶然性被高科技和巨大的信息量发掘出来,挡都挡不住,而世界变化又如此之快,建立一条可靠的故事逻辑变得前所未有的艰难。你不能对那些偶然性视而不见,如果你要最大限度地还原当下的生活,如果你想尽可能地逼近世界的真相,你就不应该断章取义地去剔除众多的可能性,为一个所谓的“完美形式”去削足适履。

这个时代有打磨得干干净净的故事吗?我不知道该在多大程度上保留偶然性,但我以为,适量的偶然性的存在,肯定代表了文学与世界之间的更多可能性。适度地打破古典叙事模式的清规戒律,一定更益于承载一个纷繁复杂的世界。一个时代需要一个与它相匹配的形式。

很多经典的后现代小说曾经在结构上广为诟病,如果我们拿着现实主义对结构形式的标准要求它们,不出问题才怪。对后现代小说,它的那么让你舒服的支离破碎,是否就是它该有的样式?没准若干年以后,我们会发现后现代小说的结构天然地就应该区别于现实主义的。小说。在这意义上,假如必要,为内容我会不惜破坏那种整齐的、把我们伺候得无比舒服的形式。

### 做城市文学写作的开拓者

记者:你的很多作品都流露出一种漂泊感,你在《此心不安处即吾乡》中也说这种城市生活并不能给你一种安定感,为什么?

徐则臣:有一种心理认同的问题也有身份认同的问题。不只是北京,中国的任何城市,世界的任何地方,我可能都没法有那种归属感;就算回老家,我依然觉得自己是个局外人。这很可能也是现代人的一个通病,你就是很难找到一种让你内心妥妥的归属感。北京看似很宽容,骨子里其实特别强调身份问题,当年买房子要提供暂住证,我跑了5趟派出所才办下来。当日常生活不停地让你出具身份证明时,就是在提醒你,你已经被先天地和别人区别开来了,你是没根的。

记者:这是否是当代中国人普遍的一个精神困境?在城市无法安妥,故乡又回不去,成为一个永远的异乡人,那什么地方能安放我们的灵魂?

徐则臣:漂泊感可能是一个现代人与生俱来的东西;个体意识充分觉醒以后,会发现你一个人孤零零地站在大地上。多少个世纪以来,我们一直从属于某个地方,内心里生长着积重难返的集体无意识,觉得归属于一个乡土、一种体制、一种权利、一种文化乃是为入之道;在家靠娘,出门靠墙,背靠了某种东西身心才安稳。到了现在,每个人都是不愿和不能再合群的个体,我就是我,你就是你,别混为一谈,独立和自由的代价之一可能就是屁股底下不再有支撑,漂泊感或者说离散感就出来了。君君臣臣、唯尊唯上、偶像丛生的时代,你依附了,你归属了,你以为你与整个世界同在。

记者:评论界通常认为你的创作分为3个系列:花街系列,京漂系列,谜团系列,你觉得这3个系列分别对应你精神世界里的哪些部分?

徐则臣:评论家总得找一个命名,没有归纳和定义就没法展开他们的论述。一个作家不同题材的写作,深入地看,背后都有一个贯穿始终的精神脉络。

现在我更感兴趣的是介于城市和花街(所谓的故乡)之间半路上的人。他们内心既不安于北京也不在花街,故乡不可安妥,北京也无法认同,可悲剧的是,开了头就回不去,回不去又到不了,悬在了半道上。

这群人引起我的好奇,基于我对当下中国的认识。整个中国其实就处于这样一个状态——圆满自足,真正意义上的城市化远没有完成。城市化的程度,跟高楼大厦和经济发达不能画等号,如果生活其间的人难以具备充分的“城市性”,那也只是一个乡村多了几栋楼而已。住在北京,并不意味着你就是一个城市人。中国的城市化更像是一个简单地掠夺和抛弃乡村的进程,一路走一路吞并和抛弃,大跃进式的城市化,好像把农民和耕牛赶进筒子楼里就算完成了。一大批身心离墙,精神动荡的人群出现了,他们成了我的小说主题。

记者:乡土在我们的文学传统里似乎有着与生俱来的诗意,不管是田园牧歌还是苦难叙事,中国的作家特别容易把握这种诗意也特别容易写得好,有成就的也似乎都是乡土文学,但是城市却总是写不好。

徐则臣:我理解的原因有两个:一个是作家本身的原因,城市感没有乡土感强烈;另一个,跟中国文学自身的发展有关,几千年来下的乡土社会,乡土文学早已经建立了丰沛、自足的意义系统和阐释空间,乡土文学的每一个意象、每一种表达方式都可以找到与之对应的复杂“能指”。一句“采菊东篱下,悠然见南山”,你会觉得天高地阔,几个字就拉出一个审美的纵深,那种田园牧歌式的、悠闲的、失落的、寄情山水的文化意味全出来了。这里的每一个字词都被乡土文学经营了几千年,挑哪一个都能写一本书,都有一个审美的数据库。

但是城市不行,他们还没有建立起一个足够充分和有效的关于城市意象的审美与意义阐释的空间。“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家”,几个名词排列在一起,足够诗意盎然;换作“钢筋水泥混凝土,酒吧饭店咖啡厅”就索然无味,你会觉得这些词的背后空空荡荡,跟诗意扯不上关系。

现在我们得从头开始,赋予咖啡馆、高楼、大马路、中关村、步行街以意义,然后通过不断地阐释和经典化,建立一个巨大的审美阐释空间,建立一个意义的数据库,那时候,城市文学就会变得薄寡淡为丰厚怡人。

记者:所以其实不是某一个作家的问题,可能是需要几代作家去共同积累,搭建起一个审美系统。

徐则臣:的确需要几代作家去做这件事。北京、上海这些城市,不管帝都还是魔都,不论现代、后现代还是已经后现代,骨子里我们都是刚进城不久的农民,用多半是“土地”思维。

有一年在法兰克福书展上,有人问我,你生长在农村,为什么不写乡土文学?我说乡土文学已经被莫言、贾平凹他们写完了,脱了鞋你也追不上。乡土社会在式微,他们恰恰处在盛极而衰这个节点上,他们对中国乡土社会的描述已经达到了顶峰;而伴随乡土社会的式微,它的诸般特征也将不再,既有的意义系统也将持续萎缩,这时候你再去写,写得再好也是走在下坡路上。我对城市更有兴趣,可能得花大力气去自己开荒,筚路蓝缕,可能早早就死掉了成了烈士,但我觉得值得。所以,这些年我有意识地去研究一个城市,琢磨城市与人的关系。

### 底层写作应该是真诚的写作

记者:我一直不太喜欢给你的作品贴上底层写作的标签,任何标签都有将作品的内涵窄化和简单化的可能,对于你来说,你为什么特别喜欢这样一个题材,是什么吸引你去关注这样一群人,去写他们的故事?

徐则臣:我了解他们。他们和我们的区别仅在职业不同。一想到我们的内心如此接近,有那么多共同的想法,我就忍不住想替他们说出来,其实也是自我表达,是借他人之口说自己的心事。

我对卖盗版碟、办假证的这群人熟悉的程度可能出乎你意料。我们习惯将某种职业给妖魔化,忘了他们跟我们一样都是正常人和平常人。我想尽量客观地把他们还原成为一个个真实的

人,无关道德,无关法律,只关乎艺术和人。

当然,他们也是走在半路上的人,从某种意义上说,他们的生活与内心的历程跟中国当下的城市化进程是同构的。他们的问题是我想弄清楚的问题。

记者:你曾说过你有意焦虑症,喜欢为各种事情寻求它的意义,你之所以写小说是想解决自己的一些问题,那么通过你的文学创作,这些意义得到确认了吗?

徐则臣:部分得到确认和解决,全解决了我就没必要再写了。事实是,一个意义解决了,新的意义和焦虑又来了,不断涌现的新想法,推着你在写作之路上往前跑。早期的写作只是一种编故事的冲动和倾诉的欲望,这股劲儿过了,写作开始进入成熟期,你开始明白你面临什么问题,你会越写越清楚,同时你也越来越不清楚。清楚是指你知道你有哪些困惑,你知道哪些东西对你最重要;不清楚的是你不知道这些困惑该怎么解决,它要往哪里去,所以你要去寻求解答。

记者:你在《盯住了,别撒眼》这篇文章中说,你小说中的很多人物以及对他们生活的描摹都是你平时观察得来的,但真实你的生活跟它们没那么多正面交锋,你觉得这种观察得来的经验真切吗?是生活的真相吗?

徐则臣:谁也不敢说他的小说百分之百地还原了真相。我只是在尽力逼近我所认为的真相——这也许是最负责任的说法。

观察于我的写作很重要。在小说《居延》里我写到一个洗头房,在我曾租住的房子的一楼,里面有很多女孩子大冬天穿着短裙坐在沙发上。每天经过,透过玻璃门,我靠数粉红色灯光下她们的光腿来判断她们生意的好坏:生意好,光腿一定少;生意不好,就全在大厅里坐着。我信任这样的细节。观察就是这样,一次看不清楚,两次看不清楚,三次四次就看清了。足够的耐心应该能让你接近真相。

记者:你说过这样一段话:“所有的‘现实’、‘当下’、‘道德’、‘底层关怀’都应该是文学意义上的‘现实’、‘当下’、‘道德’、‘底层关怀’,这里有个秘密的转化,有个与作家的内心激烈相遇的化学反应。”你所说的这个秘密的艺术转化是怎样进行的?

徐则臣:作家不应该只是直白地、满怀道德优越感地说教,或者貌似站在人群里,其实已经游离其外地替生民呐喊请命,他得真诚。此外,他要把这些真诚的关怀和担当用艺术的形式有效地表现出来。现实、当下、道德、底层关怀,绝非用几句激愤的口号喊出来就算文学了。

必须动用复杂的艺术手段,把人物和现实的复杂性深入地挖掘出来,通过陌生化等艺术手段去穿透各种表象。底层问题相当复杂,不是简单的苦、道德、阶级等二分法就能描述清楚的。很多底层小说的一个大毛病是比较糙,写得简单,艺术价值不高;不少打工文学也是这样,在把现实生活转变成小说的时候,缺少了作家内心的参与和充分的艺术加工。

有片种片的理解,以为底层文学就是把苦情戏往一块儿堆,没有最苦只有更苦,最后写得屋漏偏逢连夜雨,苦得痛不欲生、生不如死。好像写足了苦情戏就是为底层伸张了。苦难当然要写,当然要为底层伸张,但是写的时候作家必须要有足够深刻的体认。底层文学流行的那阵子,有作家一直待在城市里,韭菜和秧苗都分不清,非要去写农村生存之艰辛;煤矿也没见过,偏要去写矿难。这种闭门造车的投机写作,只能提供简单和通俗的大路货情书。

莫言的《天堂蒜薹之歌》,写的是底层的事情,1988年就写出来了,现在看依然是非常棒的小说。余华的《活着》《许三观卖血记》,都有一大堆苦难,但没人把他们列为底层写作。为什么?因为它们首先是好小说,其次才和底层有关系,跟我们现在所谓的底层写作还不太一样。我不反感写底层,也不反感一个作家底层写作,但是我反感那种一厢情愿的闭门造车、投机式的、简单化的、有道德优越感的写作。

记者:不管写什么题材,最重要的还是用心真诚地写作,最起码要遵循创作的规律,要找到这个题材同你内心的一个联结,否则就是一种投机、虚构的写作。

徐则臣:修辞立其诚。这是文学写作的第一条,也是最重要的一点。可现在很多作家都忽略了。很多人完全是为了写而写,或者把写作当成敲门砖。

### 尽快进入中年写作

记者:在前不久北京作协的青年作家创作会上,你曾经说过,现在的“70后”、“80后”作家应该尽快进入中年写作。上世纪90年代诗歌界也提出过中年写作的概念,你觉得什么是中年写作?

徐则臣:中年写作,很多人可能觉得这不是个好词,把它归为生理年龄一类,作家应该是一直处于激情的写作状态,进入中年意味着江河日下、沉缓 and 暮气。但我以为,青春时期写作相对比较外,被强烈的倾诉欲望支配,激情、自我、与生俱来的才华会让这种写作看上去很炫,但比较沉渣下去,难以对某些人生和现实有关的根本问题作深入、持久的掘进,也很难形成有建构意义的写作。我理解的更有意义的写作,当有一个远大的规划,有能力参与对整个文学的建构;它相对理性一些,能够从自我的篱笆墙里突围出来,有效地深入这个世界,建立跟我们所置身的世界相关但又有所区别的第二个世界,于人生和时代有担当、有想法,能够发现问题和解决问题。这就是我所谓的中年写作。

记者:进入中年写作可能会面临一些问题:创作资源、人生储备用得差不多了,激情和想象力不再像以前那么飞扬,风格趋向成熟和固定,开始走向自我重复,写作进入瓶颈期,这些困难如何解决?

徐则臣:似乎中国作家多半都面临这个危险,就是可持续发展的问题。而国外很多作家到胡子一大把了依然每年都能出好东西,美国的菲利浦·罗斯、唐·德里罗,加拿大的艾丽丝·门罗,德国的君特·格拉斯、马丁·瓦尔泽,全是老而弥坚,还有获过诺贝尔奖的葡萄牙作家萨拉马戈,60岁成名,到80多岁写出来的东西依然硬邦邦的。在才华、天分、智商上,中国作家真比他们差吗?我一点都不相信。但在写作的可持续发展这个问题上,他们就是做得比我们好,原因何在?

首先是视野和学识。我们可能过度地依赖于讲故事,把作家狭隘地理解为一个简单的说书人。当然,说小说家一定会会讲故事、会会讲精彩的好故事,这毫无疑义。但你不能把注意力仅仅放在讲故事上,因为小说往往是在故事停止之后才真正开始,这一段看不见摸不着的空间才需要我们下大力气去经营。这对我们的视野和学识的考验,甚至比技艺还要凶险。现在流行作家当教授,多少年前国外就这么干,但那些大作家进了课堂不是讲讲“我的写作生涯”或者“我是如何走上写作之路”就完事的,而是要系统地讲授一门课程。没一定的理论修养,没有系统的理论训练和思考,上了讲台你是下不来的。

其次是思考力。我们总是面临创作瓶颈的问题,一个大原因或许是缺少足够的思考力。找不到进入习焉不察的生活的有效路径,在无声处听不见惊雷。好作家总在不断地突破,包括素材上的突破。撞上个好素材固然可喜可贺,但大牛们肯定不会像依懒拐杖那样依赖一个好素材,他们自有一套化腐朽为神奇的独门绝技。很多大师的小说都很平易,写平常事,但是能平中见险、常中见异,很淤泥里开出莲花。他们眼神好,总能把事情一看到底。爱尔兰作家托宾说,写小说写到非常戏剧性的时候他就停下来,他要避开这些,一个作家,就是要在平淡的地方做文章,不靠稀奇古怪的人物关系和诘屈聱牙的戏剧化冲突,但同样能把这个世界的真相揭露出来。

记者:你是否担心自己的创作面临枯竭?之前你写过两篇小说《去波恩》和《古斯特城堡》,转向域外题材,这种对陌生经验的书写,是否可以看做是你尝试自我更新的一个途径?

徐则臣:完全依靠切身经验或者个人经历去创作,这个作家肯定岌岌可危,他的写作之路随时会断掉。最早我觉得什么都能写,年轻轻狂,给我足够的时间我可以写出任何东西来,后来发现,很多东西你就是写不了,你有你的局限性。但现在,我又有了一个新感觉,只要我想写一个东西,即使是陌生的,力气下到了,应该可以写得不会太离谱。

一个作家可以像学者一样写作。不是说你去写论文,而是你要去认真地研究一个东西。谁也不可能占遍天下所有的经验,那么离你远一点的经验怎么处理,你需要方法。我写《耶路撒冷》,有一段讲到二战时欧洲的犹太人来到上海避难。历史我当然回不去,但通过大量的影像资料 and 文字资料,借助想象,我可以有效地把它复原出来,尽量还原出他们独特语境下的独特情感和言行,无限地贴近人物和历史。人类的基本情感和反应大同小异,你做了功课,足够地体贴,就可以无限地接近一个古人。我们热衷于强调艺术源于生活,这没错,但过头了就有问题。

能占有第一手资料最好,可你不可能永远冲在生活的最前线。一个作家要处理的,更多的是第二手、第三手的资料,你得把第二手、第三手的资料转化成第一手的。这一关过了,一个作家可持续发展的问题基本就解决了。在这个意义上,我不担心我的创作会枯竭。而《去波恩》和《古斯特城堡》也只是我的诸多尝试之一。

记者:一般人理解的想象力是对未知经验的一种想象,对一个凭空虚构世界的想象,但其实,在对身边事情的处理上更能体现你的想象力。

徐则臣:的确如此,看起来想象力无所作为处,很可能有大想象力付诸焉。昨天在看唐·德里罗的《白噪音》,有一段描写很简单,但触目惊心,我写不了。灾难将临,一家人围着饭桌边吃边聊,故作镇定,但是说话的声音不由得就越来越小,越来越谨慎,怕别人听见似的,大家突然就存了一份戒心,不敢在言谈举止上稍有造次,以免刺激对方,甚至最平常的动作也变得谨慎和收敛,每个人都觉得自己的身心在往一块儿收,又渴望彼此身心达成紧密和坚硬的共识。我觉得这段写得好,有大家想象力。我们有一个偏见,那种山大水大、天翻地覆的想象力才叫想象力;其实,能把习焉不察的日常细节充分地还原出来,可能才是更大的想象力。

记者:你觉得你写到现在是否写出了一部让自己心安的小说?

徐则臣:非要找一部,那就是刚写完的《耶路撒冷》。我一直在35岁之前写一部能够总结这么多年想法、对这些年的积累可以做个比较彻底清理的小说,这部小说基本做到了。写它的时候,觉得之前的写作都是练笔;写完以后,我觉得我会写小说了。一点都没矫情。经过这样一个长篇,经过它的想法、篇幅、结构和难度的砥砺之后,我对写小说“有谱”了,只要给我足够的时间,只要我有足够的耐心,我会努力把内心的问题一个个都解决掉。