

主持人语

何建明:

对于讲故事而言,在所有的文体中,小说是最生动、最出彩和最流行的一种文学形式。从某种意义上讲,一个民族的历史,一个民族的精神,一个民族的形象,是由这个民族的小说家们讲出来的。一个民族的风貌什么样,通常也是由这个民族的小说家们呈现的结果,一个民族的形象,自然也毫无疑问是在小说家们的笔下展现和烘托出来的。如此说来,我们今天学习贯彻习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话精神,开展“如何讲好中国故事”的研讨,当代小说家的作用以及他们的笔触指向何方,肯定特别重要。鉴于此,我们中国作家出版集团和文艺报社今天邀请老中青三代小说家的部分代表,来研讨小说如何讲好中国故事,有着很重要的意义,研讨的目的是想通过大家的经验体会给同行与读者提供一些启示。期待大家谈出自己的心得,谈出创作的宝贵经验。

蒋子龙:

故事不会消失

闹腾文学边缘化、乃至喊出“小说死了”的口号,已经有些年头了。格拉斯也说,文学正在从公众生活中撤退。人们之所以有这样的议论,跟文学的“主力军”小说的疲软有关,小说的疲软实际上是故事的疲软,文学的撤退也是小说故事的撤退。好故事难寻,有人担心故事会消失,是有道理的。

许多年前,新潮作家学西方,有意打碎故事,甚至不要故事,将故事撕碎很容易,不要故事更容易,去掉故事后写不出好小说,我一时举不出例子。但现在想恢复故事,却没有那么容易了,小说魂不守舍,里面的故事多是凌乱的,呈碎片状,组织不起来完整的具有“致命诱惑力”的故事。或芜杂而模糊,不耐着性子扒拉开好多乱七八糟的东西,根本看不到有意思的故事;或轻巧、讨巧,各种各样的小情感、小聪明,缺乏深度、厚度和张力。正由于此,现在的读者被分成好几块,从网络上读小说的,在微信上看段子的,以及捧着书在读的……读者分成许多类,都跟没有一个能够吸引全民阅读兴趣的好故事有关。有的点击率几百万、一千万,就被媒体吹得很了不起了——其实一个亿又怎样?中国有十几亿人口呢!

社会转型期瞬息万变,人们活得都很紧张,慢不下来,有的时候像丢了魂,所以说这不像是个出思想的时代,倒应该是一个有故事的时代。小说的主要价值就是提供故事,经典小说提供一系列的经典故事,比如说四大名著自诞生之后,先后被改编成数百种戏曲,在戏曲界分成“三国戏”、“水浒戏”、“红楼戏”……现在的一部长篇拆开来,能排几出戏?能排一个好戏就不错了。当然还有另外一个问题,明明有好故事,当它改编成电影或戏剧之后反而毁了小说里的好故事。一方面缺少好故事,一方面惧怕故事,这样的例子太多了。

想想托尔斯泰的豪言壮语:活着就是为了讲故事!真是惭愧。若按照他的观点,现在作家讲不出好故事,到底活还是不活?美国著名编剧罗伯特·麦基的《故事》一书中说,一个作家75%的精力要放在写故事上。昆德拉则将小说分成三类:叙事的、描绘的、思索的,哪一种小说里没有故事?无非是故事的表述方式和结构方法不同,即使荒诞如《变形记》,主人公格里高利在一个早晨,躺在床上突然发现自己变成大甲虫,这不是故事吗?这部小说能成为经典难道不是靠了这个故事?包括所谓思索小说,也要有一个血脉和框架,才能把这一堆东西框住,不能全是漫无边界,东一榔头西一棒槌。这个血脉和框架,实际上就是故事。故事是小说叙事的一个架构,是思想的载体,为描述提供源泉,提供一个筐。小说没有这个筐,就不成为小说,没法往里面放人物、放情节、放精神。人类原本就是故事造就的——地点是伊甸园,被蛇引诱,亚当和夏娃偷吃禁果,创造了人类,多精彩的故事。这是上帝为人类做出的怎样写好故事的榜样。然后人人都活在自己的故事里,故事影响了一代又一代的人。世界上家族那么多,一个家族一个故事,一个家庭一个故事,一个人一个故事。

如今有五花八门的相亲网站、电视相亲、婚配公司,我见过的成功率最高的,是广东的观音山,在观音山下面见面,相好了,看对眼了,俩人就要上山拜送观音,上山的路大概有两公里左右,一对青年男女上山,女的累了渴了,男的就给了表现的机会,或拉着扶着,甚至背着,有故事发生的大都成了,没有故事发生的到山上就分手了。人生有故事,就有味道。

如何讲好中国故事

(小说篇)

- 小说故事是对生活的新发现,是人物灵魂的体验,是让“事故”变成永久的“新闻”。
- 我们生活在新的现实境况和时空背景之中,只有通过创造性的工作,才能够跟传统构成对话关系,从而丰富和发展这个传统,才能对“中国故事”有所贡献。
- 永远保持着一颗善良、敏感、洞穿世事的初心,文学的薪火就会一直传承下去。
- 写中国故事,也是写我们自己的故事。等我们写好了自己的中国话,离写好中国故事大概就不远了。
- 中国特色的元素更多的是指那种精到的、哲学的、智慧的、一针见血的想象和表达的思维方式。
- 好的文学代表自己也代表他者,在自我发现中也可以发现他者。
- 好的中国故事是创造一个属于中国的形象,尤其是经典的人物形象,有了这个形象,我们才可以说一个好的中国故事诞生了。



前排左起:张之路、蒋子龙、何建明、刘庆邦;后排左起:项小米、崔艾真、格非、蒋一谈、徐虹、霍艳、李浩

有人说,现代社会每天都有轰动新闻,什么稀奇古怪的事件都有,新闻霸占了人类的想象力,作家编不出来的人家都干出来了,小说家还怎么写故事?新闻事件不是文学故事,是故事两个字倒过来——“事故”!新闻事故都是既成的事实,一讲出来就失去了价值,新闻事故要成为文学故事,必须再加工、深加工。小说故事是对生活的新发现,是人物灵魂的体验,是让事故变成永久的“新闻”。小说的故事应该是精神层面的,是灵魂的故事、情感的故事。

现代小说里故事疲软,其精气神好像被铺天盖地的段子夺去了。流传广泛的段子不光是靠讽刺,而是都有一个故事支撑,标准的凤头、猪肚、豹尾,非常完整,常常出人意料又在情理之中,非常精彩。小说的故事情节乃至细节、人物,如果不超越段子,如何吸引读者呢?从学者到民间百姓,都把段子当作不可忽视的文化现象,但故事的消失却不能怪网络。大家好像都在抱怨,什么在世界、外在世界、虚拟的世界、现实的世界、网络的世界等等,实际上就是一个世界。把握住这个世界就能定住魂。我觉得现代作家已经开始重视故事了,有两种人最突出,一种是寻找故事,日本叫“行走作家”。台湾作家吴念真花4年时间给老兵收拾遗骸,写成《台湾念真情》,很感人。还有一类作家,自己制造故事,这种自身有故事的人容易把故事写得精彩,就像司马光挖个土坑坐在里边写《资治通鉴》一样。

既然这是个有故事的时代,作家们也意识到小说不能没有好故事,呼唤故事回归,而中国文学的传统又是最擅长讲故事的,所以我相信故事不会消失,就像文学不会死亡一样。

刘庆邦:

说好自己的中国话

好比一个人不可能选择自己的母亲,也不可能提着自己的头发让自己脱离地面,写中国的故事,对我们来说是别无选择。我倒是想写写外国的故事呢,倒是想写写外星人的生活呢,可写不出来呀。人受限制,做梦相对自由一些。我有时做梦,梦见自己会飞,飞到东,飞到西,飞过树林,飞过房屋,飞过河流。我还以为自己已经飞得很远,飞到一个陌生的地方了呢,仔细一瞧,树还是我家的树,屋还是我家的屋,河流还是我们村子东边的那条河流。

看来问题不在于写什么,而是怎样写的问题;不在于写不写中国故事的问题,而是如何写好中国故事的问题。那么,如何才能写好中国故事呢?这个问题对我来说有些大,一时不知从哪里说起。想来想去,我想起林斤澜老师在谈论短篇小说时说过的几句话,似乎可以从一个侧面替我回答这个问题。他说,小说是语言的艺术,写小说的人必须在语言上下功夫,这是终生都不能偷懒的基本功。从语言的角度,林斤澜老师把小说这门艺术分成三步走:“一是说中国话;二是说好中国话;三是说好你自己的中国话。”

这“三步”说起来简单,要是走起来,或许够我们走一辈子的。

先说第一步。牙牙学语时,我们说的就是中国话。从写第一篇文章开始,我们用的也是中文。这个不成问题。据我所知,中国作家会说外语的不是很多,能用外语写作的人更少。有外国人说,中国作家的小说之所以写得还不够好,一个重要

的原因在于中国作家不懂外文。对于这样的说法我将信将疑,甚至怀疑外国人在蒙我们。有一段时间,确有中国作家不想说中国话了,模仿外国人的句式写作,一句话几十个字,上百个字,中间连个标点都不点,读起来能把人晕晕。这样的说话方式是洋了,新是新了,但实在让人不敢恭维。中国人说话,是从一个汉字一个汉字里来的,是从文言文和古典诗词来的,习惯了简洁、短句,讲究节奏和韵律。《三字经》是三字一句,《千字文》是四字一句,“五律”是五字一句,“七绝”是七字一句……这些东西读多了,久而久之,就融化到我们的血液里,形成了我们特有的言说方式和表达习惯。我觉得中国话非常美好,我们完全可以对中国话抱有充分的自信。

再说第二步。怎么才算好呢?好与不好,衡量的标准是什么呢?标准当然很多,精确、朴实、真诚、微妙、生动、传神等都是标准。标准带有综合性、融合性,这些标准都达到了,才差不多算是把中国话说好了。有一点做不到,恐怕就不算炉火纯青,还得继续修炼。“吟安一个字,捻断数茎须”也好,“语不惊人死不休”也好,无非都是想把中国话说好,无非都是告诉人们,要把中国话说好,是要付出艰苦劳动的,是要付出代价的。事情难道就在我们,我们有了说好中国话的愿望,并做出了艰苦努力,仍不见得能把中国话说好。有时我们越是想把话说好,越是用力,反而说得又生又涩,呆头呆脑。好比人人都会哼几句歌,能成为歌唱家的总是少而又少。这样显得有些神秘,它的神秘似乎与天赋、灵性、以及对语言的敏感都有些关系。

走到第三步就更难了,不少作家点灯熬油苦苦追求一辈子,都很难说走到了第三步。按林斤澜老师的话说:“到了第三步,一张嘴,人就知道谁在说话,别人说不了那样的。”天下的文章,几乎千篇一律,拿来一篇文章,说是张三写的,还是李四写的,好像都可以。而只有极少数的文章,你不必看作者是谁,一读文章就知道是谁写的。鲁迅、沈从文的文章是这样,汪曾祺、林斤澜的文章也是如此。因为他们说的是自己的中国话。中国常用的汉字就那么几千个,你用我用他也用,怎么经他们一用,一到他们的小说里,就成了自己的中国话呢?这是因为,话里有他自己的气韵,自己的味道,并打上了自己心灵的烙印。

我们写小说,都是从内心出发,其实就是写自己。写中国故事,也是写我们自己的故事。等我们写好了自己的中国话,离写好中国故事大概就不远了。

格 非:

以开放的态度
讲述中国故事

在人类历史上,不管是中国还是西方,故事的发展经历了很多阶段。早期可能就是民间故事,民间故事是一种只重作品、不重作者的语文形式。因为任何一个民间故事都有无数的作者参与,它在历史上会流传几百年甚至几千年,民间故事永远是活的。到了近代以后,出现另外一种东西,在相当程度上取代了民间故事,后来很多人把这种东西称作小说。

小说依靠作者的自身经验或见闻来讲述故事。小说故事的来源当然也可以是历史或民间故

事,但更多的是从自身的经验上取材。小说的作者是在一个相对封闭的环境里,在一个很有限的时间里面,独立地把一个故事“写”出来,跟早期的民间故事产生过程是完全不同的。民间故事不断流传,永远有其他人介入,所以大部分民间故事都有特别神奇的魅力。由于时间的作用,它在流传、改造的过程中被打磨得玲珑剔透。《一千零一夜》里的故事,大部分是在民间流传很久的,有一种神奇性,是小说家躲在房间里编不出来的。正是因为有了历史的积淀,才非常圆润。从这个意义上讲,小说是对民间故事的某种曝光。

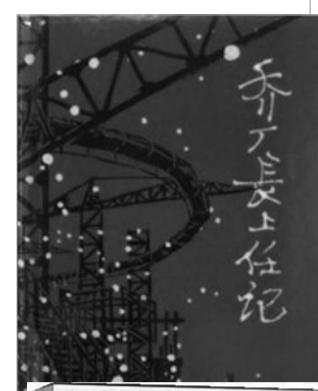
当然没过多少年,小说就面临了一个新的对手,那就是新闻。新闻让故事回到事件。这是新闻的特性所决定的。如果让我比较新闻和小说的不同,新闻中的故事被消费以后,基本上没有太多的剩余。我们看报纸,比如尼泊尔地震,旧有的事件很快会被新事件取代、更正。新闻必须注重时效性,要求你迅速地把它“消费”掉。所以,整个人类讲故事的历史,发生了从民间故事到小说、再到新闻三个阶段。这三个阶段在学界也得到大家的公认。如果简单地加以描述,即是从特别富有传奇意义、集体创作的故事,变成了小说家在房间里依靠自身经验写出来的东西,最后变成了新闻事件。在这个过程中,故事的神奇性不断被曝光,或者说被“祛魅”。最后,故事成了一种碎片化、空间性的事件,很多作家的故事其实与新闻没什么区别。当然,在有些小说家的笔下,故事甚至消失了。

这样一种历史的描述,本身是没有问题的。问题是:我们怎么解释这个过程。历来解释似乎都以为,从民间故事到小说、再到新闻事件的历史变化,是一个越来越高级、不断进步的过程。这种说法,近一二十年里受到越来越多的质疑。在俄罗斯,有一些近现代作家仍然顽固地坚持用民间故事的语调和结构来写作。比如说,布尔加科夫、列斯科夫等等。俄罗斯的一些朋友说,布尔加科夫、列斯科夫最近一个时期以来地位急剧上升,已经能够与托尔斯泰并驾齐驱。另外据我观察,最近几十年,文学写作有一个新的趋势,不是进一步地对故事进行“祛魅”,而是“复魅”。也就是说,重新赋予故事以神奇魅力,借助民间故事、传说、童话和神话的力量,重塑故事形态。拉什迪就认为,意义的匮乏与故事的衰落紧密相关。因为民间故事是经历时间的,要包含意义,要有劝诫和说服。如果时间停止了,历史也就停止了,当然意义也就不存在了,既没有永恒,也没有对永恒的期望。总之,如何重新恢复故事的神奇魅力,是我们大家面临的一个课题。

我觉得讲好中国故事的前提,是我们要有一个开放的态度。

首先,我们必须重视自身的故事和叙事传统,尤其是民间性的传统。在这方面,司马迁的写作是一个很好的例子。他的历史写作之所以那么成功,完全不是因为他是一个特别注重“历史实录”的作家,恰恰相反,被他写到《史记》里面的很多故事都是民间性的,有时还很不可靠。他很喜欢引用民间传说来强化他的见解和情感关怀,而不是一味地追究事实的罗列。后来刘知几在评价司马迁时曾提到史家的三个重要素质,在他看来,一个好的历史学家,固然要有史识和史才,最重要的是要有史见。没有见地,没有对历史的深刻洞见,什么都谈不上。写中国故事也是如此。

其次,我们应当对世界各地的文学、文化和文明抱有开放的态度。事实上,没有外国故事做



参照,没有其他的文明和文化来加以比较,我们又如何知道“中国故事”的独特性呢?

再如中国的哲学或者说儒学,我们公认最发达的时候应该在宋代。当然,近代的新儒家也许会把《周易》视为儒家的形而上学。这个可以讨论。但不管怎么说,宋代的理学是中国儒家文化所达到的一个高峰,这是没有问题的。我们当然可以说,宋明理学完全是中国人的智慧,凝聚了中国人的思维和情感特点,但是,假如没有印度文化,特别是佛教文化的刺激,没有从印度人擅长抽象思维的文化中汲取营养,理学的勃兴是不可想象的。

当然我也可以提到鲁迅。其实,他大量的思想方法,很多地方借鉴了苏联、日本、德国的文化和文学。同时,因为鲁迅先生本身的中国文化根基很好,再加上他对现实和历史的深刻思考,他的写作在近现代文学史上,至今无人能够望其项背。尽管鲁迅信奉“拿来主义”,但我们谁也不能说他描述的不是中国的现实,他的故事不是地地道的“中国故事”。

近代的陈寅恪先生也告诫我们说,一方面,我们要大量地吸取他人的思想和文化成果,同时不忘中国文化的本位。不光是西方,也包括阿拉伯、非洲、拉丁美洲,包括世界不同地域的文明。歌德在18世纪曾经有过“世界文学”的宏伟构想,了解别人的目的,正是为了更加深刻地了解自己。

最后我要说的是,简单的复古,是不可能找到出路的。原封不动地回到传统,事实上是不现实的,也是不必要的。因为传统所面对的历史条件,在今天早已面目全非。我们生活在新的现实境况和时空背景之下,只有通过创造性的工作,才能够跟传统构成对话关系,从而丰富和发展这个传统;只有通过创造性的工作,我们才能对“中国故事”有所贡献。

张之路:

模仿之后要创造

我相信很多作家同行都想过这样的问题:当下,中国的幻想文学日益繁荣,图书市场也有很强的需求,但已经出版的众多幻想小说中,中国传统的文化元素到底有多少呢?尤其是在科幻小说中,似乎更加稀缺。

我们都愿意书写有中国元素的幻想小说,但是传统的中国元素是不是很难进入当下的幻想文学呢?幻想文学是不是舶来品呢?如果想写出有中国特点的幻想文学有什么出路呢?

我认为,当我们强调中国特色元素的时候,强调的应该是特色元素的本质,而不是简单的模仿。它不单单是一处中国的景物、一座建筑,也不完全是前门大碗茶、风车和糖葫芦这些表面的东西。我说的中国特色的元素更多的是指那种精到的、哲学的、智慧的、一针见血的想象和表达的思维方式。这些不显山不露水的因素一旦出现在作品里,我们立刻就会强烈地感受到它。

我们的前辈在幻想文学方面曾给我们留下许多宝贵的思想和文化财富。比如《西游记》《聊斋》,还有大量的神话故事和笔记小说,都能帮助我们学习这种思维和表达。

在此举三个故事为例。一个是中国古代神话,叫“浑沌之死”。10年前,一位作家和我提起,我很震动,从来没有听过。话说中国远古时代有三帝:中央之帝、南海之帝、北海之帝。南海之帝名叫倏,北海之帝名叫忽,中央之帝为浑沌。倏和忽到浑沌家做客,浑沌招待得非常好,可是浑沌没有七窍,倏和忽议论说这么好的人,我们给他开七窍吧,日凿一窍,七日后,浑沌就死了。

之后看原文,非常短的篇幅,却让我想了很多,以前我们知道许多古代传说,耳熟能详,如夸父追日、愚公移山、精卫填海……怎么没听说过这个?是不是因为我们长期号召与天奋斗、人定胜天,天天做着“日凿一窍”的事情,所以这种神话流传不?后来当我们看到人类为了“发展”,付出了破坏环境的代价时,我们才开始懂得珍惜。我们前辈的文化中,为什么出现了这样非常有哲思的传说?可能那时候生产力不够发达,人类还没有这样“猖狂”,是天人合一的思维,对自然是应该敬畏和保护的。

(下转第3版)

(上接第2版)

我们的前辈在中国幻想文学的描述上,也有非常精到的一些段落。有个故事说,张三到李四家做客,李四把一块腊肉吊在堂屋的屋顶上。中午睡觉的时候,张三看见李四家的狗进了屋,把椅子推到腊肉的下面,然后跳到椅子上,再往上一跳,把腊肉叼走了。李四回来,问腊肉怎么没了,张三说,你们家的狗偷走了,李四不信,张三如实讲述了一遍,只见狗恶狠狠地看着他。晚上张三睡觉,狗又进来了,叼了一根竹竿,开始丈量张三身子长短,然后走了,张三觉得很奇怪。就跟着狗出去了,他跟到了一个荒僻的地方,发现那狗已经刨了一个坑,正叼着竹竿丈量坑的尺寸是否合适……

最后是大家都知道的一个小段子,一个人吃包子,都想要吃里的馅,一口没馅,两口没馅,咬到第三大口,咬到了一块石碑,石碑上写着:此处离馆还有300里。

这样的例子很多,这些都是非常具有中国特色、与外国文化不同的思维、文化的产物。如果像我们的前辈创作《白蛇传》一样,能够化腐朽为神奇,化糟粕为养料,不但向后看更要向未来看,我们的幻想文学作品一定会有改观。

没有任何人说过,中国人不会幻想,更没有人说过,中国人不配幻想。可是当我们给幻想作品尤其是科幻作品起名字的时候,我们都有这样的顾虑——不能用张小三或者李小四这样的名字,赵淑芬、王桂花这样的名字更不能用。原因很简单,似乎这样的名字不配幻想文学,这样的名字如果用在荒诞或者滑稽的作品中或许能成功。如果起名叫耐克、叫克拉斯(哪怕它们只是商品的品牌),写作幻想的思路似乎就自由舒展得多!从起名字的时候起,我们就已经进入了一种外国的思维模式,或者这样的思维准备。模仿是必须的,但是模仿之后还要创造!

当我们看到国外的“魔”,我们就出现了大量的和魔法有关的作品。我们中国的“魔”在哪里?我们立刻就想到了鬼,想到了鬼就联想到了死人,就联想到了阴森和恐怖。这个世界就变得很滑稽,同样是一个脑袋和四肢的人类,怎么外国就有魔,中国只有鬼呢?外国的魔活灵活现、与人共存,中国的鬼就在地狱里不见天日。于是我们又想到,魔和鬼原本不是一个层面的东西。在中国,“巫”和“魔”是对等的,而我们还没有做到让“巫”构成中国魔幻小说的大梁!思路就断到这里。可是国外的吸血鬼怎么也能登堂入室?《暮光之城》成了畅销书,和西方的吸血鬼故事传统分不开。

说实在的,大的问题我们暂时无法解决,但是作为一个作家,我认为具体的原因还在于我们只善于模仿,而荒于创造。熊猫是我们中国的国宝,中国的文艺工作者念叨了多少年,也努力了多少年,最后,美国的《功夫熊猫》来了,我们只好傻在那里。所以我更加确信,我们中国不缺少文化符号,熊猫就是其中一个,我们缺少的是通过创造确立的文学艺术形象。比如,至今我们都没有写出一个优秀的关于熊猫的故事。

项小米:

归根到底还是“为什么写”

以我的理解,大概讲述中国故事指的不是用什么语言去讲中国故事,也不是指在讲中国故事的时候,是否接受或者排斥西方文学的营养。我理解,之所以这个话题成为当前的一个热点,是因为在中国目前的状况下,要想讲好故事特别困难。第一讲故事挺难,第二讲故事给谁听,如果没有听人的话,这故事讲还是不讲?

从文学创作的角度讲,现在到了一个很尴尬、很纠结的阶段,不像新时期,文学恰逢其时,那个时候出了很多好的作品,无论是中短篇还是长篇。那是一个特殊的时期,“文革”刚刚结束,很多人有太多的话想说,恰恰这时候国门打开,西方的文学观念适时地进入中国,两下里就如干柴烈火,一下子冒出一大批作家,真得上是文学的“蜜月期”,也是创作者感觉、感情最充裕的时期,感觉到文学甚至有一种神奇的发酵和催化作用——当一个人读了好的作品,他自己好像也跟着改变了,变得拒绝平庸,渴望成为英雄。可是到了今天,随着时代的变迁,社会越来越物化,文学的作用也越来越弱化。这让我们不舒服,可却是事实。信仰严重缺失、信任度严重降低,是对我们社会的巨大冲击,尤其是在价值观和精神追求层面。最近在帮国防大学做一个军教片,就遇到了很多困惑,比如其中讲到刘胡兰、邱少云,我看到有一个家长说,如果是我女儿的话,我一定告诉她绝对不要学刘胡兰,她连保护自己的意识都没有,刘胡兰就是被洗脑了,挺好的一个娃就是太拧了,你说句软话不行了吗?同样有些人认为邱少云不可思议,人如果被烧成那样,不动是不可的。今天的人们似乎一切都愿意反着来,过去的历史,几乎全部的结论都要推翻,尤其是对近现代历史。这些现象看起来与文学创作似乎无关,但其实关系很大。前面说过,讲故事是要有听故事的人,除非你从一开始就打算自言自语。新时期文学之所以蓬勃兴旺,江宽海阔,是因为有新时期作家和新时期的受众。而如上所说的情状,则是写作者今天面对的受众。

所以,最后还是要回到一个最原始、最初心的话题,不是写什么,也不是怎么写,而是你为什么写。实际上写作是个非常个人化的东西,它是没有人逼你做的事情,比方说拾荒,比方说你是一个做装修的民工,在劳动中要受到很强的污染,但为了生活,你不得不去做,从这个意义上讲,是被生存所逼迫,而写作没有人逼你,你可以不创作,如果不创作就活不下去,那可以去拾荒,不一定非得写东西,写东西可能更活不下去。那么多的人,那么多的职业,为什么你偏偏要去写

东西?因为你热爱它。对于某些人讲,它后来成为生存的手段了,但对大多数写作者来说,仅仅是因为热爱。有些人因为热爱它,把自己逼上绝路,依然九死不悔,像曹雪芹。所以我在这也要讲司马迁,正如司马迁所说:“文王拘而演周易,仲尼厄而著春秋……诗三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。”这其实说到写作最本的东西——圣贤发愤之所为作,这样的东西才是最好的东西。从这个意义上讲,真正的文学问题,甚至是写什么和怎么写的问题,而是为什么写的问题。你有一肚子的话,你不写就难受,就觉得日子虚度了,甚至像罗曼·罗兰说的那样,不写就要死,如果是这个情景,写什么和怎么写都不是问题。所以从这个角度讲,说文学创作现在到了一个很尴尬、很纠结的阶段,其实主要是指出版单位、创作组织者而言,对作家而言,并不尴尬,也不纠结。任何时代都会有那个时代的代言人。从这个角度说,繁华时代和动荡时代、甚至苦难时代没有区别。最艰难、最尖锐的社会话题与作家之间往往互为磁极,反倒是繁华时代更容易产生平庸和文学弄臣。总会有那么一批人,恪守着自己从青春时代就执著恪守的信念,衣带渐宽终不悔,如纳兰性德所说“人生若只如初见”,永远保持着一颗善良、敏感、洞穿世事的初心,文学的薪火就会一直传承下去。

蒋一谈:

创造返璞归真的中国故事

之前思考“如何讲述中国故事”的时候,我会想,如果在《现代汉语词典》里有“中国故事”这样一个词条,该怎样解读才能既准确又全面?中国故事,是过去发生的中国故事?是现在发生的中国故事?是未来可能发生的中国故事?是中国作家写的中国故事?是国外作家写的发生在中国的故事?现在,身居国内外的中国人越来越多,中国故事的场域又在发生新的变化,所以关于中国故事的设问还可以继续下去。

这几年,阅读过《空谷幽兰》《禅的行囊》《江城》《甲骨文》《奇石》等国外作家写的与中国文化和人物有关的文学作品,不少中国读者也喜欢这几部书。我和几个朋友常常自问,我们自己的作品翻译成国外的语言,国外的读者会不会喜欢,或者说能不能打动他们?

我首先是一个阅读者,现在长期摆放在床头的书籍有这些:《史记》、《世说新语》、《万叶集》、怀特的几本随笔集、叶芝的《凯尔特的薄暮》和安吉拉·卡特的精灵故事。

我在四十二三岁的时候,感觉自己正在往中国传统文化方面回转,或者说中国古典文化的气息对我越来越有吸引力。这或许是一种召唤,也可能是一种本能的回归,现在反而对新近出版的欧美现代小说保持一种谨慎接受的态度。

新闻、电视、电影、电视剧的发展速度今非昔比。尤其是欧美电视剧,比如《唐顿庄园》《绝命毒师》等,拍摄以及播出的时间长达6年、8年甚至10年。这些电视剧的故事创意、制作水准很高,人物关系和人物性格复杂且典型,这些故事和人物在剧情里成长,同时伴随着一代人的成长,成为他们的成长记忆。现在的长篇小说,很难塑造七八个甚至更多的典型人物,而这些剧作做到了。读者的时间是有限的,而读者需要意外和叹服,不止是我们,从全世界的视野来看,长篇小说作品的确面临着多种考验。

我们有一个理念,小说家是一个讲故事的人,我觉得小说家应当是讲出故事里的那个人、那群人里的那个人。我们追寻着故事,反而忘记了人物。很多时候,我读民间传说和寓言故事,发现不少寓言和童话里其实是一两个人物的存在支撑着全篇,人物本身有张力,反而蕴含着可供读者想象的故事和意义外延。我相信叶芝说过的,他说,乡野传说是一个国家最大的文化遗产。我们能否将中国传说和现代叙事相结合,努力创造另一种返璞归真的中国故事呢?这两年,我在尝试写一些这样的作品。

现在的高中毕业生,毕业之际报考国外的大学,除了英语和学业要好,几乎每一所名校都会要求学生提交一篇一千字左右的文章,可以是随笔,也可以是故事,招生官从文本里挑选有才思、有见地、有胸怀、有善念的学生。很多学业优秀的中国学生,因为千字文章有瑕疵而被淘汰,所以中国故事的想象和呈现能力,就像中国足球,需要从学生时代开始培养。

一个人超越不了时间,也难以超越所处的时代,即使有超越,也是短暂的瞬间超越。作为一个小说写作者,我写作是为了自己,但我忘不了读者。我不希望自己走进象牙塔,不食人间烟火,我不会允许自己为了迎合市场降低写作准则。我希望自己在小说的想象和叙事之间设立一个中间值,这个中间值,我称之为“得体的媚俗”。

李浩:

讲述中国故事:在常谈的反面

如何讲述中国故事?我想,向生活学习、立足我们的现实、接续中国传统、展示东方意蕴很可能成为“自动上场的真理”——尽管老生常谈,但它们确有巨大的合理性,也应当反复被提到被强调。地域性(中国这个概念应当也包含在地域性的范畴之内)文化差异和对它的展现、审视当然是写作的重要点,而某些作品的“特色”也可通过地域性来达成;对本地掌故的如指掌当然也是成就好作家的条件之一。但面对它们,让我想起一位学者所说:“我们几乎在说任何一句话时,都不能不是腹背受敌的。在刚刚表达完思想的第一秒钟内,就会产生一个念头:需要另外一篇,来表达与其相反的意思。”

我相信多数作家、学者会阐释好我前面谈到的真理;那请允许我在这里,更为集中地谈一点“与其相反的意思”。

在谈及讲述中国故事时,我首先要强调的是“拿来”,从技艺上、思考上继续的“拿来”。在艺术上,我属于一贯的“共产主义”者,我认为凡是好的、有益的、有启示的、有特点的都可以为我所用,裨益我和我们的故事讲述。在我看来,鲁迅是中国讲述中国故事的成功范例,在他的写作中、思考中就不乏种种的“拿来”,他的写作,并不属于中国传统的讲述方式,但他的塑造却很“中国”,鲜活得可怕。“拿来”从来都不是最终目的,正如吃羊肉的人并不试图变成羊一样,但没有

“拿来”的心和勇气则永远讲述不好中国故事,尤其是在现代化进程中的当下。



我还要强调,讲述中国故事是种自觉而非限制,我们必须警惕任何可能的“画地为牢”。讲述中国故事,我们在迎接中国传统讲述方式、保存和使用中国元素的同时,还需要完成创造、拓展,无论是在思考上、想象上还是在技术更进上。它不应是对方式方法的限制,任何的讲述方式都可

以完成好我们的“中国故事”的讲述,只要你的使用能够得当。我们更多的应是吸纳和博取,让好的和更好的补充进我们的传统,让这一传统得以前行与丰富。它不应是对题材的限制,博尔赫斯在《阿根廷作家与传统》一文中也曾强调,“认为阿根廷诗歌必须具有大量阿根廷特点和阿根廷地方色彩,是错误的观点”。当然,讲述中国故事也不应成为思考和想象的限制,同样是博尔赫斯,“民族主义者貌似尊重阿根廷头脑的能力,但要把这种头脑的诗歌创作限制在一些贫乏的地方题材之内,仿佛我们阿根廷人只会谈郊区,农田农村,不会谈世界和宇宙”——在讲述中国故事的时候,我相信我们的中国作家和中国读者会比博尔赫斯提到的阿根廷民族主义者聪明一些,但,这个提醒我认为还需要记住。

“讲述中国故事”的目的是什么?让中国的民众喜闻乐见,进而影响中国文明、文化进程,参与塑造向真向善向美的国度,这点当然异常重要,而这里我还想强调另外的一面,就是通过我们的文学,卓越而独特的文学,为这个国家和民族获得其他民族的理解,赢得其他民族的尊重。这应

也是我们强调“中国故事”的目的性之一,甚至,我们要通过我们的中国故事,通过我们对中国故事的讲述,对世界文学和文学进程构成影响。我承认它的困难但却必须要做,努力去做,拉美作家和部分印裔作家、日本作家可做到的我当然希望我们能够做到,甚至做得更好。“讲述中国故事”需要致力于高端。米兰·昆德拉说过,“如果一个作家的写作只能被他本民族所理解的话,那他是有罪的,因为他造成了这个民族的短视。”这句话有它的片面处,然而我们却不应忽略掉其合理的“深刻”。

徐虹:

每一个普通人 都不同凡响

中国故事是无数普通个体故事的聚合,个人故事也带着中国故事的时代基因。“伟大的艺术不是单个孤立的,它是茂密的植物丛林中一根最高的枝条。我们能够听见艺术家的声音,背后还有群众复杂多层的无穷无尽的合声”(丹纳《艺术哲学》,傅雷译)。因此,以文学诠释中国故事,莫如说,文学正是将每一个平凡灵魂的不同凡响的人生经历、经验,经过沉淀、过滤与修裁之后呈现出精华与真相。它是对心灵的由表及里的深层触动,也是灵魂向外辐射的长线传达。好的文学代表自己也代表他者,在自我发现中也可以发现他者。一个普通人的故事,它虽细致入微,却是可以微见著的。

讲述一个普通人的故事并非易事。

首先需要写作者对社会生活自觉认知。

改革开放30多年,经济高速发展,新的价值体系亟待健全。如果社会的发展是以道德感和文化感的丢失为代价的话,可谓买椟还珠。

我们自身也存在着悖论。世界要快起来,我们却要慢下去。世界的技术和艺术每天都在变化,我们却对恒久的过去依依不舍……我们期待在时代速变中寻求爱的真谛。这如同在时代的激流中截流,不是一件容易的事。

其次需要克服自己的局限。

都市文学不仅仅叙述一个故事、一段传奇,更应该具有哲学意味和处理对世界的观念的能力——这些本是文学的题中应有之义。文学的形式与内容之上,必然有一个形而上的存在来关照。

这是写作中的自然存在的“暗格”。事实上,每一个作家都避不开这些东西。正如一株树,叶子连结了枝蔓,枝蔓连结了枝条,枝条连结了枝干,许多根线条形成一个走势,终结于根脉核心。这核心才是真正令人触目惊心的。它必是赤裸的,也是坦率的,藏不住任何的秘密。它是关于一个写作者心目中的世界究竟是什么样的,更有他对人生世态的观念。小说所展现的点滴零碎都来自这里。对世界的理解是混乱的,由这个根脉核心抽出的枝蔓花叶,也必定是纷繁混乱而没有秩序的。

一个人的文学创造力,与其跟世界的协调程度呈反比,文学生活和社会生活之间也存在同样的逻辑关系——因此,越是复杂多元的社会生活越为文学提供更大的空间。

就写作本身而言,有人是偏于外部世界的,有人是偏于内部世界的,但两个方向都是无限的。同时,严格说来,一个人极尽一生都不能真正认识自己。对一个作家来说,不同时段的认知之于他自己,是水流与河床、枝条与根系的关系。即使文字极限地传递了灵魂,灵魂也

如空气般瞬息万变,扑朔迷离,复杂多义。因此小说实际上是作家生命的残骸,里面个个都是他自己。因此,写作者就算穷尽“现在的我”所认识的一切,也有时代的局限。那些“剪裁”似乎总是原貌。因此,写作者需要不断提升、拓展、修炼自己,对社会生活占有更多的经验,提炼更多的认知。

我觉得世间真正的惊险其实就埋藏在普通人的普通生活中。这些波澜不惊底下的惊心动魄,就发生在最繁华、最宏阔的都市里边。它们看起来溢彩流光,却于平静中暗藏突变和失控。惊险像空气一样无所不在。

第三是作家对社会要有足够的介入感。

成熟的写作者往往有能力触及社会生活。这或者与文学的原点相关——很多人对于文学的启动是出于本能,是出于对内心对成长的表达的冲动。但是随着经过了岁月的磨砺和社会生活的洗礼,对人性有着较为深刻的体察,乃至对生活有了痛感、并且痛定思痛之后,沉淀了理性,才具备了以文学形式描述、探究社会生活的能力。因此作家其实也是社会学家。

前苏联作家索尔仁尼琴有四不:不相信、不害怕、不原谅、不撒谎。俄罗斯文学很少是消遣和游戏,“为艺术而艺术”的艺术在俄罗斯没有太大的市场,他们习惯将文学作为介入社会生活的利器。因为,任何的现实其实都比想象力更具有想象力。作家应该既是“观念的精英”也是“行动的精英”。最好的文学归根结底是对人、人性、社会种种的呈现与解决。

霍艳:

好故事要缓慢而有力地生长

对我来说,一个小说写作者要讲好中国故事,就要打开中国想象,学习中国智慧,创造中国形象。

什么是打开中国想象?对当代很长一个时期的写作者而言,文学记忆主要来源于西方文学经典,尤其是20世纪以来的西方文学经典。在这个成长环境下,人们难免更为习惯西方现代经验,而对中国古代,甚至是现代文学经验的了解有所欠缺。在这种情况下,作为一种极优秀的资源的中国想象被严重忽视,以致都要被看成已成刍狗,不值得重视了。或许这只是因为疏于阅读而产生的误解。通过对古籍和现代经典的认真阅读,便不难发现,这些经典作品中蕴含着无数与西方经典相异的想象方式,这些想象方式与中国的形成过程相关,也与中国的民族自信有关。比如我们一直说中国古代,起码是汉民族,没有产生“史诗”。我觉得这就是忘记中国记忆而产生的误解。作为西方概念的“史诗”汉民族当然没有,但《诗经》中的“大雅”和“颂”的很多篇章,包括《楚辞》中的很多作品,就是典型的中国历史想象,并由此奠定了中华民族的想象基础。比较不同民族的想象异同,不能用一个民族的文学形式来框范另一个民族,而应该建立在更根本性的基础上。比如我们应该认识到,文学作品是一个民族自觉地教育本民族的想象部分,会鼓舞一个民族的文化自信。之后在这个意义上,比较才真正具有意义。在这个认识基础上,我们不难发现,写作者要写出好的中国故事,必须学着打开中国记忆,回味那些被想当然认为已经过时的经典,让这些想象越过时空的障碍,用新的方式形成新的中国想象。这才是打开的中国想象对于写作的意义。

与中国想象密切相关的中国智慧。这些中国智慧与中国想象一样,很久以来就被忽视了。但这些智慧中蕴含着无数熠熠生辉的部分,使我们在对西方智慧的学习中很少遇见的。比如中国古代极其强调“为己之学”,所谓“古之学者为己,今之学者为人”。为己,反身自省,把所学体会到自己身上,然后由内而外,所谓修身、齐家、治国以至于平天下。这是中国记忆中最让人心动的部分,小至日常生活,大至隆重国事,始终不离自身。当我们学习这些中国智慧的时候,这一切就与我们置身的当下建立了活生生的联系,甚至这些智慧会参与我们的日常决策,这样,中国智慧就真的走进了我们的写作之中。

对中国想象和中国智慧的强调,希望不会让大家产生忽视西方经验的感觉。因为对中国想象和中国智慧来说,包容性和吸收能力始终是其主要内容。不管是汉代以来对佛教的接纳和吸收,还是明代以来西方文化在中国的传播和接纳,都显示出中华民族极强的接纳和吸收能力。没有一个自信的人不是兼容并包的,也没有一个自信民族的想象和智慧里充满排外的成分。

打开了中国想象,学习了中国智慧,是讲出中国故事的充分而非必要条件。我想,讲好中国故事,并不是中国有诸多现成的好故事,只要把这些故事记录下来就行。好的中国故事,是创造属于中国的形象,就像《离骚》是创造,《唐诗》是创造,《孙悟空》是创造,《贾宝玉》是创造一样,讲好现在的中国故事,就是要创造出属于中国的文学形象。尤其是一个经典的人物形象。当我们一提到某部文学作品,先浮现在脑海的是里面的人物。但是当下文学作品里,给人留有印象的人物越来越少,都是模糊不清的。有了这些形象,我们才可以说,一个好的中国故事诞生了。真正的创造是要产生本来没有的东西,并以此照耀一个民族的文化自信。

崔艾真:

小说家的自觉

今天座谈会的主题是如何讲好中国故事,我们邀请来的都是知名小说家,好的小说家都是讲故事的高手,是用小说讲中国故事的高手和实践者。所以对如何讲好中国故事,毫无疑问,大家都是有很多经验之谈的。

每一个小说家,都是以自己通达的见地和独特的视角,介入社会生活,然后选择用小说这种艺术手段,描述生活、表达思想。

有许多作家都不止一次地表达过这样的意思:现实远比作家的想象力丰富,到处都有奇闻轶事,随处可见各色人等,只有你想不到的,没有你看不到的。这种现实的丰富性,给小说家的创作提供了极大的资源,同时也激发了小说家们的创作欲望和激情。普通百姓的幸福、悲伤、困惑、烦恼、快乐、绝望,爱恨情仇,都是中国故事的组成部分。作为小说家,是要把这些纷繁的中国故事,用小说的形式表现出来,把中国故事里的光亮和阴霾,用小说艺术化地呈现给读者。也就是说通过艺术化的中国故事,对世界对生活,表述自己成熟的或不成熟的看法,提出有建设性的或不成熟的建设性的意见。

如何把中国故事小说艺术化,如何用小说把现实生活本身无法呈现出来的意义呈现出来,如何源于生活又不等同于生活,不做现实的索引,如何处理日常生活中的伦理逻辑和小说艺术伦理逻辑之间的差异,如何使读者通过小说的阅读,更深刻更宽容地认知和理解自己赖以生存的这个世界,从而更有能力和力量,尽可能活得好,尽可能与这个世界和平相处。这些都应该是小说家的一种职业自觉。