



2009年,作家叶弥动了一个念头,她打算写一部四卷本的长篇小说《风流图卷》,但当第一个字写下去时她也没想到这部小说会耗费将近10年的时间,在小说的后记里第一句话她就写道——“这部小说,写得艰难。”写作时间的长短当然不是衡量小说难度的标识,难的是作家在这些段相对漫长的时间里不断梳理关于小说的一些想法,推翻,重建,再推翻,再重建,这个过程持续了很多年,最痛苦的时候她甚至觉得小说里所有的人物都消失了,设身处地想想,这对一个作家来说是一种多么可怕的暗示。几经修改,她终究还是写完了这部小说,《风流图卷》被一些批评家认为和她之前的小说相比发生了很大变化,是一部具有特殊意义的作品。叶弥在一座“吴郭城”里铺展开形形色色的“风流人物”,人生有形,却是无常,不管怎样他们都是某种意义上的生活的强者。

从最早的中篇小说《成长如蛻》到后来获得鲁迅文学奖的短篇小说《香炉山》,再到这部《风流图卷》,叶弥始终保持着她相对稳定的写作品质,并在长时间的写作中形成了自己成体系的小说观和方法论。时间改变了很多东西,但没有改变她写作的朴素初心,就像她所谈到的,“时间让我对人生和社会有了新的认识,这也是这部小说给我带来的意义。我感觉到是它引领着我成长,成长的全部内容就是识得‘命运’二字。不识这两个字,奋斗无意义。为了寻找到更好的思维方式,一切的付出都是值得的。”

什么是时代？ 时代是人性的另一个代名词

记 者:《风流图卷》是一部很有意思的小说,我也读了一些你之前写的小说,我喜欢这些作品的美学趣味和风格,尽管它们并不是统一的。首先我想知道的是这部长篇为什么叫这个名字,《风流图卷》里的“风流”并不是通常意义上的“风流”吧?

叶 弥:对。我书名中的“风流”二字,更多的含有诗词中的“风流”意蕴,而不是口语中的“风流”指向。苏东坡有“大江东去,浪淘尽,千古风流人物”。毛泽东有“数风流人物,还看今朝”。其实我们的小说里,也经常用“风流”二字形容人洒脱俊逸的衣着外貌或精神。如《红楼梦》里第三回写林黛玉:玉貌虽小,其举止言谈不俗,身体面庞虽怯弱不胜,却有一段自然的风流态度。第五回对晴雯有一句评价:心比天高身为下贱,风流灵巧招人怨。《红楼梦》第七回形容秦钟:身材俊俏,举止风流,似在宝玉之上。《红楼梦》第一百零一回描述可卿的魂魄:形容俊俏,衣履风流……

现代口语中的“风流”有一种特定的指向,特指人们在男女关系上的多情和随意性。芸芸众生,每一件事都是有探究意义的,我似乎也听到和见到过大家嘴里所说的“风流”男女,他们的精神世界是怎样的?他们如何与众不同?“风流人物”与“风流男女”到底不同在什么地方?这都是一位作家要关心的问题。我希望能写好“风流人物”,也能写好“风流男女”。

记 者:那么如果让你简要提炼地概括这部小说的话,你觉得它讲述了一个什么样的故事,这是一部什么样的小说?

叶 弥:这个故事讲述了一群中国人为寻求幸福而不断努力,在每一个时代里都闪烁着人性的光辉。什么是时代?时代就是人性。人性在任何时候都有共同的东西,就是追求幸福的愿望。幸福是什么?幸福包含着对物质的追求,更包含着对精神的、真理的追求。

记 者:《风流图卷》写到了很多人,在我看来大致有几类,一类是积极投身于时代生活向主流观念靠拢的,比如小说主人公孔燕妮的妈妈;一类是不管经历了什么都要在平淡艰难中寻找趣味来支撑人生的,比如孔爷爷、常宝等;还有一些人随着经历的累积观念会发生变化,自己大半辈子的信仰会随着时代的改变而改变,像孔朝山等等。这几类人投射着你对这个世界和生活的一种怎样的态度和想法?

叶 弥:我对生活的态度就是我对世界的态度。我在这个小说中,经常提到“正确的思维方式”。中国经历了拨乱反正的年代,随后就投入了轰轰烈烈的改革开放,时至今日,物质丰富的我们到了反思的时候了,必须问一问:禁锢人们灵魂和思想的东西真的被打破了吗?错误的思

维方式得到更正了吗?这种更正并不能靠政府颁布一纸公文就能达到,而是要靠整个社会放弃对物质的片面追求转向精神和物质的双重进步才能实现,如果这些问题都没有解决,我们拿什么谈论民族崛起?我们改革开放后得到的物质富足意义何在?时代在进步,人的精神世界与以前相比也在进步,但这远远不够。幸福的意义在于物质与精神的并驾齐驱,缺一不可。

如你所概括,我在小说里描写的人物可分为三大类,一类是积极投身时代主流的,一类是不管什么时候都要追求生活趣味的,另有一类是处在改变之中的。其实这就是精神和物质的关系,两者互为依存,是不矛盾的。不管是追求精神多些,还是追求物质多些,我写的这些人物,始终都是企图在时代的潮流中,把握好自己的命运,这也是我想在小说里探讨的个人和时代的关系。我赋予了他们一个共同的特质,就是强者的特性,他们每一个人,不管是自杀还是偷生,不管是忠于爱情还是背叛爱情,不管是对物质更感兴趣还是对精神更感兴趣,都在努力表现人性的张力。

记 者:就像你所说的,你想在小说里探讨个人和时代的关系,这也是在我看来这个小说尤其值得关注的一点。《风流图卷》里的时代和历史都在,但却是若隐若现的,小说归根结底写的还是人性,关注的是人的欲望和生活,人之所以存在的理由,活下去的动力等等。个体和时代在这个小说里到底是一种什么关系,你是怎样来处理个体和时代、个体与他人的关系,从而实现你所说的努力表现人性的张力的?

叶 弥:什么叫时代,时代就是人性的另一个代名词。每一个时代的人性都不尽相同,但每一个时代里都有共同的东西,就是人追求幸福的愿望。怎样处理自身和世界的关系?怎样处理个体和他人的关系?动机也就是正视自我的价值,并从中得到精神的幸福。

《风流图卷》表现的是时代潮流中,个人通过追求正确的思维方式,体现出来的意志和独立性。古今中外,这种独立性有时都会冒犯特定的时代,时代的车轮总是滚滚而过,有些冒犯者虽然身败名裂,但时间会补给他们生命的价值。

《风流图卷》在处理个体与他人的关系中,是既有矛盾又有统一,主人公孔燕妮在与他人的矛盾里了解世界,获得宽容、和解,最终得到解放。真正的解放是精神的解放,是靠自己不断进步才能得到的。

记 者:就是这样,《风流图卷》里其实充满了个体之间、个体和时代之间观念的对立和冲突,比如孔燕妮和杜克之间的爱情,孔燕妮自己也很明白地说,“我懂一件事——你要是辉煌,我要的是平静。”还有孔朝山和他妻子之间也有直接的价值观的冲突和矛盾,小说本身并没有对这些作出判断。在这个小说里我看到人生的艰难,人人都被裹挟进庞大复杂的现实之中,你在小说里是怎样处理这些关系的?

叶 弥:年轻时与步入中年后,对待人生会有很大的不同,这些不同理所当然地会在小说里呈现。我很小就悄悄地开始写作了,从诗词开始,当然是模仿的。曾经发生过一件事:三年级暑假时,我把我写的一首七律郑重地献给我妈妈,但我妈妈马上就撕掉了,因为有一个亲戚在边上说,这首诗是我抄来的,他见过。难怪他说见过,因为我这首诗大部分是模仿来的。就像小孩子弹钢琴,不模仿是没法弹的。我从此对诗词不再感兴趣。如果我妈妈当时不撕掉,也许我现在就是一位诗人了。上世纪80年代初我跟着一群文学青年在苏州评艺馆学写作,其实也就是一块儿玩,20岁出头的那几年写的最有价值的文字就是一个小中篇《十八、九岁》,有一些对于人生最初的想法了,但是这些人生的小小感悟还无法支撑着我写出一个好中篇,没有写完,没有投稿。接着进入晚到的人生叛逆期,叛逆一切,包括蔑视文学。那些日子涉及到两个词:一个是障碍,一个是自由。然后就是远嫁、生子、柴米油盐的日子。一直到30岁那年,过完生日,我才发现我的人生只能用文学创造价值。于是重新拿起笔,写了几个短篇,然后就写了中篇《成长如蛻》。这个中篇让我引起了文坛的关注。但是,我的问题还是没有得到解决,我的历史观、价值观摇摆不定,年轻时只想反抗什么,没有想要建立什么,我大约是属于那种特别晚熟的人。后来也时不时地写着,但内心很抗拒写作,因为写作好像不能给我带来自

我的肯定。一直到2008年春,我搬到了一个离市区比较偏远的地方,在那里住到现在,我的历史观、价值观才有了明确的方向。这本书里有那么多的价值观冲突,也就是我个人内心长期以来的价值观冲突。所有的冲突都是有时间性的、处在改变之中的,所以我们不需要判断,只需要顺应时间而改变。我想,这也是文学应当做的,文学要科学地对待现实人生,而不是草率地下结论,标语式地指手画脚。太容易下结论,是自大的毛病。

所有故事都是思想的产物 映照出人的光辉

记 者:小说里也有很多很耐人寻味的形而上的哲学层面的思考和探索,比如“中国人看重悲哀的力量,不看重快乐的力量”,“人首先要学会爱自己,才会推己及人的爱别人,才会对这个世界有责任心”。给我留下深刻印象的是第一卷最后老和尚说的一句话,他说,“阿弥陀佛,孩子,你们都是无根之花呀。”这些让小说有了更深层次的力量,它关注的是更具普遍意义的人必须面对的终极命题。

叶 弥:所有的作家都会考量这些问题吧,只不过我不怕作家批评地放进了小说里,好像有个约定俗成的写作方法,就是小说里尽量不要放进这些思考内容,这样显得生硬,会冲淡小说的艺术性,使小说显得不高明,不高级。但我不担心我的小说会有一副怎样的嘴脸,真诚地写小说,也许会让人原谅你小说中的一些不足之处。即使每一个人都不能原谅,那也只能走自己的路。

记 者:这部小说里有个比较特别的人是叙述者孔燕妮,她也被大家叫做“彩虹仙女”,她的特别在于不管面对任何人任何事都格外冷静理性,在说起姑姑自杀的时候,在面对父母的争斗、张风毅的单恋等等,都是一种洞悉世事沧桑的面孔和语调。

叶 弥:许多作家都会把某个主人公设定成冷静的,具有一定理性的,可能这样更容易抽丝剥茧地深入小说的内核吧。如《透明的红萝卜》《街上流行红裙子》《河岸》《长恨歌》等小说里的主人公。即使是那些谈不上冷静的主人公,如《红与黑》里的于连、《安娜·卡列尼娜》……他们的人生选择也是经过理性的考虑,并非一时冲动。这中间也体现了人类思考的光辉。另外,这种与生活保持距离可能也是许多作家本人的特征,因为作家是观察者,甚至是生活的旁观者。这种特征会带到小说里去,成为小说中某个人物的特征。

我在设定小说人物基调时,认为小说里的大部分人物都应该是冷静理性的,不管他们做了什么都是思考后的结果。他们是一群思考着的人。我提倡用思考主导生活,反映在小说里,那就是所有的故事都是思想的产物,必须映照出人的光辉,而不是匆忙地一个连一个地讲述表面化的故事。

这种冷静理性的基调确实比较容易深入人物的内心,但也带来一个缺点,往往带着这种性格特征的人物,不容易获得戏剧性,而戏剧性是人物出彩的关键。我们也看到一些文学艺术,为了获得人物的出彩,不惜把故事搞得光怪陆离,迷失在故事的讲述中。冷静理性的人物基调,可以最大限度地体现作家的理念,但在某个节点上,会使小说滞重而无法前行。

记 者:这个叙述者的作用很特别,她使得小说的叙述多了一种新的视角,这部小说的叙事视角其实也是有所变化的。我后来发现你以前写的很多小说也会如此,叙事视角的这种改变对小说到底意味着什么?

叶 弥:我经常在一些有关文学的场合里听到“叙事视角”这个词,感觉到全中国的作家都对叙事视角这件事很焦虑,事实是不是这样,我不得而知,也许大家总得为点什么而焦虑。我从来不为叙事的视角而焦虑,人从娘胎里落地,眼中所见,心中所想,皆为视角。在不同的小说里,因为表达的内容不同,聚焦就有所不同。我从没有尝试过让一整篇小说完全是一个视角,也许以后应该尝试一下。在我的小说里,可能有的叙事视角切换得自如一些,有的叙事视角切换得生硬一些。我在变换人称和视角切换时,并不那么计较技术因素。这也是我应当提高的写作手段之一。

零视角据说已被现代人所不齿,但如果遵循

冯·麦特尔·艾姆斯在《小说美学》中所说的那样,做一个叙说风度有趣的作家,这样的作家就不会引起读者的反感了。我还在采用零视角,这种全知全能的写作并非一无是处,首先是目前中国的读者也许是全世界生存压力最大的读者,零视角的小说也许让他们阅读时更感轻松愉快。有了阅读的愉快,才能让读者进一步了解小说的思想。另外,在展示大的小说场景时,全知全能的写作视角确实更能使小说产生丰富感。

我也经常使用内视角。在使用内视角时有时候会觉得呆板,不知不觉就变成了零视角。在我们的实际生活中,我们的口语中,往往也会发生这样的情况,中国人尤其感性,一个民族的语言习惯和思维方式会影响作家,影响多大?是否正确?这也是我今后要考虑的问题。零视角(全知视角)是否缺点大于优点?还有,小说塑造典型人物是否已过时?这些问题都值得作家好好探讨。

外视角叙述中,我使用得最多的是第一人称,“我”就是主人公。但我觉得,当我使用第三人称外视角时,会让小说呈现某种沧海桑田的感觉,我特别喜欢这种感觉。我有时候出去采访某个有故事的人,他不说这个人怎么怎么了,而是用临界的虚构的暗示的手段说,别人说他怎么怎么了。在我的《风流图卷》里,视角转换用得最多的是对曾尼:如一和明心。这种写法让我觉得回到了中国小说的“话本”传统。

但任何小说技法都是有失有得的,小说技法为小说的思想服务,技术高于思想是不可取的。

从不轻松到轻松 这也算是一个“开创”

记 者:你在《风流图卷》的后记里说这是一部写得很艰难的小说,而且写了很长时间,这个艰难到底是指什么?

叶 弥:这个艰难指很多方面,身体的、生活上的、居住环境上的……但最艰难的是,有一天,我觉得《风流图卷》写不下去了,拿出已发表在杂志上的那部分,看完,冒冷汗,却不知道如何写下去,小说里的人物一瞬间全部从我眼前消失……

记 者:不久前在这部小说的研讨会上,很多评论家都评价认为《风流图卷》和你以前的小说相比发生了很大的变化,甚至可以说是一个转折,对你而言会是一个具有开创性意义的作品。你觉得你所谈到的这个转折大概是什么。

叶 弥:谢谢评论家们对我的溢美之词,同时我也表示对“转折”、“开创”这些词的婉拒,一方面觉得当不起,一方面觉得它们披金戴银,显得沉重。人过中年,最快乐的事莫过于轻松。在修改这部小说之前,如山的问题堆积心头,后来大致想明白,这是修改这本小说给我人生带来的最大收获,从此不惑、不惧,得到轻松。如果说有转折的话,那就是从不轻松到轻松了。对于我本人来讲,这也算是一个“开创”吧。

记 者:这部小说的风格同你之前的一些小说其实也有一脉相承的关系,比如《成长如蛻》《明月寺》《天鹅绒》《小女人》《恨把把》等等,这些作品中有一种洞悉人事的敏锐,一种对人性的精准的体察和感悟能力。一方面叙述非常节制理性,一方面又好像对生命充满欲望,这让小说形成了特别的美学风格。我想请你谈谈对小说的趣味和语言的看法。

叶 弥:小说的语言,我喜欢简洁,哪怕直白。我不喜欢春秋笔法。因为我具有这种写作倾向,所以就有意识地“微调、纠偏”一下,往往在叙述中用理性和控制来中和我的直白的喜好。

小说的趣味,有些作家是慢慢形成的,有些作家是一出手就形成的。不管是什么时候形成,一定与作家的童年、少年经验有关,与作家对世界的看法有关,与作家的价值认同有关。

记 者:记得你曾经写过一篇创作谈叫《小说加减法》,那你现在依然觉得写小说应该做减法吗,这道题目该怎么做?

叶 弥:这篇创作谈大约是十四五年前写的吧,我已忘了这里写了些什么了。别说创作谈,好多小说我也是写了就忘了,真正让我记得住的自己写的小说不多。但是关于小说的加减法,任何时候都可以谈点什么,那时候肯定是觉得写小说应当做减法,去芜存菁的意思。但那时的我一定忽略了一个关键的东西,那就是,如果没有“菁”怎么办?去掉芜杂后,一无所有。在我现在

看来,小说乃是各种质地的东西都在里面,既有芜又有菁的小说才是好小说。当然,小说里面要有真正的“菁”,这个要靠作家本人的不懈努力。当作家修为到一定的地步,小说也就有了真正的“菁”了。

小说与现实的关系： 弱水三千，我只取一瓢饮

记 者:从最初的中篇小说《成长如蛻》到眼下这部最新的长篇《风流图卷》,这么多年过去,你小说里的人物渐渐地从与时代和他人对抗抵达了另一种状态,就是他们开始同这个世界和他人达成了某种和解。

叶 弥:和解比抗争更需要内心的力量。和解意味着从抗争中走过,意味着某种秩序的重新建立,意味着积累力量,离另一种抗争更进一步。我们永远处在抗争之中,只不过方式改变。也许我们是从各种各样的抗争中学会了与这个世界相处,学会了和解。我们一次又一次地抗争,一次又一次地和解,最终会发现,我们最大的敌人是自己。

记 者:女作家写爱情有她的特别之处,这是女性性别在写作上的一个优势吗?你笔下的爱情和性好像充满着很多无可奈何的现实感和露珠似的纯粹感,这好像又构成了一种矛盾。

叶 弥:其实女作家写爱情并没有那么大的优势,这就是我在写作上表现出来的矛盾吧。为什么说女作家写爱情没有那么大的优势呢?因为爱情中最基本的因素是性,而我们的文学作品,从古至今,女作家写性爱的少到可以忽略不计,都是男作家垄断了这方面的文字。仿佛女人写了性,就会显得很与众不同。其实只有作品需要,女作家也应该涉及这方面的内容。我删了一些不那么无可奈何的性描写,留下了一些表现无可奈何的性描写,让爱护我的人放下一百个心。生活中的中国女性不是这样的,尤其是劳动女性,她们很真实,很自我,也很自然,女作家的笔离她们很远,男作家的笔离她们也不近。

记 者:你的很多小说有解构的意味所在,在时间的流淌中很多东西最终被消解,另一方面这些小说在写法上和中国古典文学里的世情小说有着特别类似的地方。你怎样看待我们自己的文学传统?

叶 弥:我从三年级开始,就陆续看了一些书,因为我妈妈是一个文学爱好者,我们“下放”到苏北农村时,她卖掉了衣服和家具,但带了一箱子书去。这个箱子里有什么,我就读什么,没有选择的余地。箱子里的书也是没有经过选择的,有什么就藏什么。对我影响至深的是一本《普希金文集》,有诗、戏剧。那些小说如《村姑小姐》《暴风雪》《驿站长》《射击》,都是放在散文作品类。1955年时代出版社出版,罗果夫主编,戈宝权编辑,繁体字。普希金在诗歌和小说中表现出的自由思想让我十分向往。他的这些思想早就成为了西方文学中的基石,影响至深,直到现在。解构主义我们认为从西方来的,其实真正善于解构的是我们自己,我经常从四大名著里,流传的民间故事里,我们的地方戏曲中找到这些解构的手法,只不过我们的解构只是解构,没有称为主义,所以还得把人家的主义拿进来,把自己的解构忘记掉。

记 者:现实题材创作现在受到了很多关注,但作家写作面临的一个很大的问题就是来自当下的信息丰富繁杂,小说似乎远没有生活复杂。也因此很多人说我们的想象和虚构的能力远远赶不上现实,你怎么看这个问题?

叶 弥:小说与现实比拼的不是复杂、虚构与想象,现实生活中的复杂、想象与虚构来自古今中外、上下左右、四面八方、各式人等,就如无边无际的大海,小说只是大海中的一只小船,你如何要向大海挑战?小说与现实的关系就是:弱水三千,我只取一瓢饮。这一瓢,看准了,就是滋养我思想的圣水。除此之外,多也无需。

记 者:从1994年开始写第一篇小说到今天,这么多年过去,你对小说或者说对文学的理解有什么变化,哪些又是一直不曾改变的?

叶 弥:说句俗套的话,不变的是初心。我牢记幼小时对于作家的崇敬,今天也会用此心要求我自己。这是不会改变的东西,也是从来不曾变化的东西。