

名家对谈

一切文本和想象都需要根植于大地

罗伟章 李黎

无论多么瑰伟的想象，都生发于大地，否则会因为无根而变得廉价

李黎：罗老师您好，这是我第三次跟您正式对谈，第一次是《现代快报·读品周刊》的“读家对谈”，第二次是南京凤凰云书场的活动。次数虽然不多，但感觉话题说不完。您刚刚出版了一本报告文学《下庄村的道路》，该书入选了2022年中国好书七月榜单，这背后的问题是，一个严肃小说家，怎么才能在写作的题材、方式上进行较为顺畅的切换？您之前长时间关于乡土的小说创作，是不是为这本正面书写脱贫攻坚的报告文学打下了基础？

罗伟章：李黎好，每次见面我们都聊到文学，这当然是一种珍贵的相遇。

你说写作题材和方式的切换，方式是指体裁吗？创作不同体裁的作品，很多作家都有进行过。当然，小说和报告文学之间的跨度比较大，在某种意义上，甚至超过了小说和诗歌。就我本人而言，切换得并不顺畅。其中的难点，首先还不是这两种文体的写作本身，而是在于我原不愿意。一个长时间进行小说创作的人，虚构不仅是一种思维方式，还是发自内心的热爱，在我心目中，小说是最具张力的文体，它给予我的，是现实以外的，又是现实之外的，是已知的，也是未知的。未知充满无限可能。对可能性的探索，说到底，是对“应该”的探索——世界应该如此。所以，虚构能为写作者建立一种精神秩序，在这个秩序王国里，一切充满“信”的力量、“真实”的力量。

通过虚构得来的真实，有个艰难的求索过程，但报告文学不一样，它先把一个“真实”交到手上，你的任务变得很直接：证明它。证明真实和求索真实，完全是两种思维。但我变换过来，不仅写了《下庄村的道路》，还写了《凉山叙事》。是因为我发现，我对大地上的事情有了隔膜。而无论多么瑰伟的想象，都生发于大地，否则会因为无根而变得廉价。我需要了解，不是道听途说和走马观花式的了解，是深入现实肌理，把自身命运置于时代命运中去考量。

如果从文体层面讲，我是写了两部报告文学作品，从创作走向上讲，我是为今后的小说写作积累经验并积蓄能量。

文体之间当然会相互哺育，小说对主体性的要求，用于报告文学是十分重要的，就是说，一个“真实”摆在那里，你也不能只是被动地证明。你要有变被动为主动的能力，否则，你和你的书中人物，就只能工具化，这样就很难谈到价值，事实上是没有价值。再就是，报告文学的题材，具有公共性、共有性，比如脱贫攻坚这一举国行动，投身于书写这项工程的作家车水马龙，如何写出独特性，是一个很大的挑战，这时候，小说对视角的考究又会帮上忙，视角变了，变得是你的了，就自然而然地有了新的发现，让你不至于只能写出公共的和共有的部分。此外，小说写作对结构的要求，对人物塑造和语言的要求，都会让报告文学生辉，也为报告文学的文学性正名。

李黎：关于《下庄村的道路》一书，有一些对它的介绍我特别认可，也感同身受，例如“毛相林和他的村庄，在广袤的中国大地上，只是一粒草芥”。这种描述在我的少年时代就有了，只是很难说清。少年时代我生活在南京郊县的一个村庄，丘陵里、长江边，整个世界就是半个行政村、三五个自然村和小学那么小，去一趟镇上，在之前之后都会兴奋不已，如果能去一趟南京的话，整个人就恍惚了，当然，在恍惚中也感受到了渺小。虽然渺小，却有无数人的一切。在发展经济和生态保护之间，在脱贫致富和情感道德之间，似乎有个平衡的问题。下庄村是不是也一样面临这个两难问题？您在《下庄村的道路》里怎么处理这方面的矛盾？

罗伟章：在《下庄村的道路》里，我所表达的，不是人定胜天，而是人如何战胜自己，是否有勇气战胜自己。人定胜天这个成语，有广义和狭义两解，广义上，是指人力能战胜自然，狭义是指人通过努力，能改变自身命运。我取狭义，是因为人类对自身和大自然有了深入了解之后，发现“胜天”这种说法，不仅仅是无法完成的任务，还严重损害了人与自然相互妥协和“商量”的关系，是对自然伦理的否定性描述。但人改变自身命运却是可以的，也是应该的。

你说得对，的确存在两难。比如我可以说人改变自身命运，在改变的过程中——特别是在下庄村那种地方，只有通过改变自然结构才能改变自身命运，矛盾和两难就出现了。但我们要明白的是，讲生态保护，不是说一切都要维持原生态，那太浪漫主义了，大家都要茹毛饮血去了，生态保护是指：要充分认识到生态的独立性和脆弱性，尊重自然并善加利用。

遗憾的是，人并没有做到，人性之一便是得寸进尺，欲望一旦打开，就可能成为潘多拉魔盒，魔盒中的“灾祸之源”，贪婪是排在第一位的。人类因为贪婪和恶性竞争对大自然犯下的罪，已十分深重，因此无论怎样强调生态意识，都不过分。哪怕像下庄村那样，一个天坑似的村子，四面大山围困，出入举步维艰，动不动就摔死人，病人也经常死在送去医院半道上，他们为了生活要在悬崖绝壁上修路，也被质疑是否会破坏环境。



罗伟章



李黎

但我们依然要说，顺应自然，不是说不自然面前无所作为；顺应和改造，在最深层的意义上也并不矛盾。而且，下庄村从1997年开始，以原始的工具，问天要路，历时七年，死了六个人，在陡峭山崖上抠出八公里，这种悲壮是难以想象的，因而深具力量。他们在与命运抗争的过程中凝聚成的“下庄精神”，其价值内涵已远远大于修路本身，那种造福子孙的情怀，排除万难的坚毅，自力更生的骨气，不胜不休的信念，不仅在脱贫攻坚和乡村振兴中光芒闪耀，在世界百年未有之大变局中，也是非常具有穿透力的。

我们在谈论经验的时候，心里装着历史，装着时间，装着族群，大一点，是民族、国家，再大一点，是人类、世界

李黎：您之前说过，“好的虚构都有着对日常经验的高度把握，都有植物特性，即自然生长的特性，否则就是失败的”。如果用这个标准衡量您的“尘世三部曲”（《声音史》《寂静史》《隐秘史》），包括《谁在敲门》，似乎给人掌握了方法之后豁然开朗的感觉。但我们在谈及日常经验的时候，其实也容易陷入泛滥或者动摇的状态，似乎一切都是，又似乎一切都不是。如果一切都是，那么日常经验就失去了可以对比参照的事物，等于失败，如果一切都不是，日常经验就成了难以企及的因素。作为处理日常经验的高手，很想听听您在这个方面的看法。

罗伟章：这当中有两个概念，一是经验，二是经历。经历是个体性的，经验是共通性的。所以我们在谈论经验的时候，心里装着历史，装着时间，装着族群，大一点，是民族、国家，再大一点，是人类、世界。千千万万年的实践，我们形成了一些共同的规范，共同的情感、心理和价值判断，这些都是经验的范畴，尽管不恒定，但在相当长的时期内，既有丰富的参照物，也能比较准确地把握它。所谓能被把握，就是能被理解。它们已经成了常识。

我说好的虚构具有植物特性，是强调对常识的尊重，也是强调从种子萌芽到长成参天大树的内在逻辑——是逻辑，而不是过程。虚构的广阔空间，正蕴含在对过程的捕捉、截取、省略、倒置以及对可能性的想象当中。卡夫卡让人变成甲虫，虽不合常理，却有深沉的内在逻辑；《聊斋志异》里的诸多篇章，也是从内在逻辑出发的。内在逻辑不成立，就不可能逼近真实。《西游记》里的真假孙悟空，我们之所以觉得有深刻的真实性，就在于作家体察到了人性逻辑。

但这当中有个问题，逻辑没有裂缝吗？是不可以改变的吗？如果有裂缝，也可以改变，由此生成的经验，用于写作中还有没有效吗？当然有效。这几乎不需要举例，遍地都是例子。你说自来水不干净，不能直接喝，手也不干净，不能直接拿东西吃，可是用自来水洗过的手，就可以直接拿东西吃了——从逻辑上讲，这是有问题的，但是大家都遵守，遵守就有效。反过来，对断裂的审视，对习以为常的质疑，是文学对日常经验的另一种处理，并构成另一个维度。

总之我是觉得，所谓日常经验，不只是已经获得的，更不单指那些合理的、正确的，它有广阔的内涵。

“尘世三部曲”里面的经验处理，和《谁在敲门》明显不同，前者想象的成分重，后者根植于大地，是一寸一寸推进的。两种方式各有妙处，也各有难度。它们的共同点，都是遵从事物的内在逻辑，也都对内在逻辑深表怀疑。

李黎：《隐秘史》是您最新的长篇小说，它参加了首届“凤凰文学奖”评选，印象中在评奖过程中得到了一致的好评，很多专家评审都不吝用“惊艳”“无懈可击”等来形容。我个人也觉得，《隐秘史》把乡土小说往前推动了一大步。和以往那些优秀的甚至恢弘的乡土小说相比，《隐秘史》没有写乡土的巨变和其中的命运，没有戏剧性冲突，没有城乡的撕裂，没有离乡返乡的大命

题，而是写了一个相对静态的乡村。在《隐秘史》里，乡土包括它的自然环境、风物、作息规律等等，终于从人声鼎沸的现代化大潮中摆脱出来，成为主角。人也是主角，但不是唯一，只是乡土上万物之一，必须遵循乡村自身的规律。乡土具备了衰败和兴盛两个方面，衰败的是人造之物，最具代表性的是坍塌的房屋，而兴盛的是动植物，是从早到晚的一天、从春到冬的四季，还有人的精神世界。“英雄光环”从《隐秘史》中彻底消失，普通人，甚至不如意的、“不重要”的人的内心世界，成了正面书写的对象，也成了某种庞然大物。个人感觉，《隐秘史》可能还有一个承上启下的作用，一方面是经济大潮之下相对落后停滞的乡村图景，一方面是重新重视乡村建设发展时人的巨大能量，而且，和上世纪70年代末、80年代初的乡村不同，现在的乡村中的人应该是见过世面的，就是每个个体的人，可能都从当年的集体情绪变成了对自身的反思探索。不知道在《隐秘史》出版近半年后，罗老师对它的看法有哪些不变的和变化的？

罗伟章：你说普通人、“不重要”的人，成了《隐秘史》这部小说中的庞然大物，这话说得好。当我们怀着尊重生命的态度，每个人都可以成为“庞然大物”。不仅人，万物皆然。《隐秘史》包括《声音史》《寂静史》，里面的一棵小草、一粒露珠、一片云彩，都是自主而坚实的存在。

过去我们谈论乡村，身后有一个巨大的背景：城市。作家们写乡村，不说全部，至少大多数是以城市之眼看乡村——城市后花园似的乡村，或者跟城市二元对立的乡村，自带张力，自带陌生化效果。现在不一样了，城市和乡村已有了深度融合。讯息的发达，让乡村不再闭塞，开到乡村去的超市，让乡村与城市具备了形式上共有的生活资源，特别是几十年的打工潮，乡村有两三代人都去城市摸爬滚打过，他们怀着以下就上的心态，毫不设防地接受着城市的观念，然后把那些观念带回乡村。作为弱势的乡村文化，完全经不起这样的冲击。

这样一来，就有两种理解乡村的方向：一，乡村与城市对立的资格彻底丧失，彻底沦为城市的附庸，即说，从乡村坍塌下去的，绝不只是久无人居的房屋；二，乡村从背后站到了前台，与城市一起成为了主角。

《隐秘史》就是这种背景下的小说。它截取一个“静态”的瞬间，在那个瞬间里，人仿佛从喧嚣当中退出来，关注到了身边物、眼前物，而这些东西以前是被忽视的，或者说不被当成自主的生命而存在的，现在，微小如蚂蚁，如蜜蜂，也呈现出自己生命的丰饶。人在注意到这些的同时，也注意到了自己的内心。沉睡的被唤醒了。这种苏醒，显然不是以前的那种乡村视角，而是“人”的视角。从内心层面，包括情感层面和精神层面，你无法界定《隐秘史》的主人公桂平昌是个乡村人。他就是人——是他自己，也是我们所有人。他凝视着自己的幽暗，也寻找着自己的光，并在反思中去确立自身的存在。

小说出版将近半年，如果你问我对小说本身有什么看法，简单地讲，就是我更加坚信了这种观察和探索的意义与价值。

小说需要生活的葱茏，是生活中那些如意和不如意，是生活中那些你喜欢的和不喜欢的，共同养育了你，所以小说是湖泊、是江河，而不是递到嘴边就喝的水

李黎：您自己对“尘世三部曲”（《声音史》《寂静史》《隐秘史》）的评价是，“三部小说都注目于大地和人心的孤寂，却又洋溢着江河般奔流的生命，那些生命彼此对抗，又彼此交融、理解、怜惜和欣赏，共同构成大千世界。这可能是我做得最好的地方。”可以看到，这个系列的写作，一方面超越了一个故事、一个人物这样的基础的小说范畴，另一方面似乎也正因为相对抽象陷入“观念先行”的过度虚构之中，您是怎么平衡这两

者关系的？现实因素在三部小说中都有着重要比重，包括大量写内心的《隐秘史》，这是不是您最为看重的？

罗伟章：我刚才讲到“静态”的瞬间，这样的瞬间是极其珍贵的。有时候我想，我们之所以觉得匆忙、疲惫、焦虑，就是没有那样的瞬间。是自己不给自己那样的瞬间。一旦给了，生命的丰富性就奔流而来。“尘世三部曲”里，那些不起眼的生命让尘世显得美，显得可爱，显得生机勃勃又有情有义，并因此值得拥有和留恋。在这一点上，三部小说鲜明地显示了在当时小说中的特殊性。人依然是主角，但不被单独表述——人是一个大的体系中的主角。

我不太欣赏观念小说，观念一旦亮出来，要么被接受，要么被反对，总之会形成比较简单直白的判断，而小说需要生活的葱茏，是生活中那些如意和不如意，是生活中那些你喜欢的和不喜欢的，共同养育了你，所以小说是湖泊、是江河，而不是递到嘴边就喝的水。

无论是“尘世三部曲”，还是《谁在敲门》，包括我之前的作品，都不存在观念先行和过度虚构。《声音史》里的杨浪，能从声音里听出寂静，从寂静里听出声音，不仅有现实依据，也是我上面说的，是基于内在逻辑的经验想象；《寂静史》里的林安平，她眼里的世界，带着某种创世色彩，她与大自然的亲，她对万物的注目，有力地化解了她所经历的人世，并从中获得生命的宽度，这个小说有很强的哲理意味，但与生活依然是沉浸的关系。《隐秘史》里的桂平昌，对他有大量的内心描述，可你很难讲那是内心世界还是生活本身。

当下小说有太多的生活故事，而没有生活。那些故事因为没有生活的五味杂陈、泥沙俱下，显得千篇一律，叙述视角不说，连叙述腔调、叙述面孔、造句方式，都害怕跟别人不一样。小说因此变得很小。

李黎：我个人理解，作家不是那种恒定输出的机器，总是在面对一个叫做“阶段性”的问题。在连续创作了“尘世三部曲”、《谁在敲门》和《下庄村的道路》等作品后，您觉得是否来到了一个特定阶段？而在这个阶段如果再回望写作之初，写出最早的一篇或者几篇小说的时刻，两相对比您觉得有什么得失？

罗伟章：你说的“特定阶段”，在一个作家的写作生涯中，大概都不会只出现一两次，一般过那么几年，就会有一次，每当出现这种情况，就会有一个深刻的自我怀疑：我这样写行吗？还有更加绝望的怀疑：我再也不写出什么来了。印象中，大约十年前的有段时间，我非常厌恶写作，因为我找不到一种突破的方式，我甚至都怀疑心写作是否非得借助于文字。这当然是很疯狂的想法，证明那种怀疑已深入骨髓。厌恶它，却又天天想着它，后来我发现，这件事情还得从头顶议，心平气和地、老老实实地，把自己梳理一下。然后又发现，你最可靠的导师，依然是生活，你对生活的侦察、理解和思考，决定了你是否辽阔，是否高远，至于突破，不是“想”就能做到的，要“做”才能做到。

这当中的关键，是要诚实地面对自己，急躁不得，更焦躁不得，回归宁静，回顾自己为什么喜欢写作，又为什么愿意把这件事当成自己终身的事业。这么想清楚过后，又重新上路了。经过怀疑和审视后的自己，重新上路的自己，是再一次塑造后的自己，和以前的自己已经不同。

最初写作的时候，有一种鲁莽气息，不管不顾，勇往直前。写到最后，就有了顾虑、顾虑的原因，是在文体上考虑得更多了。既然是艺术，当然有技术，后来在技术上就会非常注意。其间的得失是显而易见的。技术上成熟了，讲究了，但可能丢掉了那种粗粝，那种力量。比如我第一个正经写出的长篇是《饥饿百年》，现在来看，那种力量感还是很强烈，很动人，但也存在着对素材的浪费以及别的一些问题。艺术不只是需要力量，技术也终究不是艺术，所以一个作家在技术成熟之后，如何保持对世界的激情，如何保持心灵的强度，就显得异常重要。

李黎：以前人们常说“体验生活”，似乎是作家必需的方式，后来人们对此表达反对，意思是什么生活不是生活呢，不存在需要去体验。这种反驳也有道理，但实际生活中，我们还可以发现，一些生活确实很难叫做生活，比如忙于高强度的工作，或者沉溺于某些享受。如果缺乏和具体人的交流交往，生活可能会空洞和虚妄，相信罗老师对此也有所理解，无论是虚构的杨浪、林安平、桂平昌，还是真实的毛相林，应该都是这片土地上活生生的人。还有哪些人让您印象深刻？顺便问的问题是，下一部作品有没有开始酝酿？

罗伟章：在文学领域，我们说的生活，不是通常所谓的人的各种活动，而是能够进入文学书写的生活。进入文学书写的生活，就有特殊要求。比如你说的高强度的工作，或者沉溺于某些享受，如果是处于麻木的、无心的状态，就天然地失去了书写的价值——文学中对这类生活的书写非常少，但不是那种生活的在场者，而是审视者。再比如作家下去体验生活，如果仅仅知道了某种生活的流程，获得了一些知识性的东西，照样不能进入文学书写的生活；作家在体验生活的时候，要能够感受生活，能“感受”，就把对象跟自己联系起来了。如果能达到命运联系的深度，那



种生活就会成为笔下的源头活水。所以这还不只是跟具体的人交流交往的问题，而是要保持与世界的健全关系，以信任唤醒信任、交换信任，你考察的对象，不管是人，还是自然界，都必须与你真实的个人相符合。

让我印象深刻的人应该很多的啊，我读了那么多，自己还写了那么多，同时也在生活中接触过那么多。

正像你说的，写作有一个“阶段性”，下一部作品必定写，但还没有写。