

名家访谈

以“通”与“融”建构文学空间

於可训 王仁宝

学者到小说家的转型，
研究对创作的反哺

王仁宝：於老师，您好，非常高兴有机会能够以访谈的形式和您交流。前不久，武汉大学刚刚举办了一场於可训小说创作研讨会，很多人都谈到了学者转型创作小说这一话题。从2021年到2025年，您已出版了五本小说集。关于您为什么转型创作小说的话题，您已经在多个场合解释过。请问您如何看待学者创作小说这一文学现象？学者创作小说有哪些优势？

於可训：从事文学研究的学者创作小说，近期已成为一种现象，引起了广泛的关注。从历史上看，所谓学者从事小说创作，中国古代有，西方古代也有，只不过那个时候，学者和非学者，在文人中没有明确的区分，创作和研究，在著述中也没有明确的界线，所以很难说哪些是学者的创作，哪些是非学者的创作。近代以后，写作活动出现分工，文学创作和文学研究殊为两途，渐渐地，搞创作的人不搞研究，搞研究的人不涉创作，学者和作家也就成了两种类型的文人。再以后，便由“不搞”“不涉”，到“不能”“不会”，乃至于在文学教育中，声言只培养研究人才，要堵死创作的路子，把文学研究和文学创作对立起来，在文学研究和文学创作中，筑起了一道壁垒。事实上，这种壁垒，在中国现代，早已被进入大学的新文学作家所打破，20世纪三四十年代，有许多新文学作家后来都成为著名学者，在大学从事文学教育和文学研究的师生，也创作了许多优秀的文学作品，成为著名的作家。改革开放以后，从创办作家班到实行驻校作家制度，这种壁垒进一步被打破，作家和学者又开始统一身份，与此同时，既有的文学教育偏重理论而忽视创作实践，也有打破这种壁垒的需要，在这种情况下，一部分学者在从事文学研究的同时，也尝试文学创作，便满足了这种需要，也是顺应一种趋势和潮流的表现，这是学者创作小说的一个背景，也是所谓“学者小说”兴起的原因。

至于说学者创作小说有哪些优势，这是一个很大的话题，概而言之，我认为一是艺术选择有一个较大的参照系，二是方法、技巧有更多的取法对象，三是对创作对象的理解有更多的理性自觉。当然，这也会带来相应的局限，包括学者自身的阅历和经验的局限，都可能造成学者创作小说的障碍，所以，学者创作小说不是只有优势，也有它的劣势。

王仁宝：学者创作小说已经成为一种文学现象，但真正的“学者小说”似乎并不多见。我认为，“学者小说”应有其独特的学术思维或话语结构。从这个层面上说，您的《才女夏娉》《我的朋友胡知之》两篇小说，可以认为是较为典型的“学者小说”。如果说《才女夏娉》还只是思维层面上的学术化，《我的朋友胡知之》则是凭借熟稔的新诗史知识进行的“小说体新诗史”的尝试。我很想知道，您自己如何评价这两篇小说？您又是怎样理解“学者小说”的？

於可训：你以这两篇小说为例谈论“学者小说”，我以为是指一种狭义的“学者小说”。就这两篇小说的取材和主要人物而论，应该被称作“学院小说”或大学校园题材的小说。广义的或普遍意义上的“学者小说”，应该是指从事学术研究的学者写的小说，它可以从学者工作的学院或大学取材，也可以从别的生活领域，包括历史和异域取材。我的小说中，就有以历史为背景的《龟藏》《龟证》，也有取材于域外的《移民监》，更不用说是为数众多的取材于我在农村和工厂经历的作品。在这些小说中，《才女夏娉》和《我的朋友胡知之》倒是个特例。我写《才女夏娉》是有感于脱离现实，执迷于高大上的“完美主义”（或曰“纯粹主义”）给一些青年学子，特别是女性造成的人生困境和学术困境，写《我的朋友胡知之》，则意在表明，作为一种文学体裁的新诗追求的所谓诗人的“自由”，都是不可得的，这其实也是对近40多年来新诗创作历史和诗人命运、人生历程的文学书写，也就是你说的“小说体诗史”，但许多读者读出来的却不是或不完全是这个意思。有人说，《才女夏娉》是励志的，《我的朋友胡知之》是写“青椒”（高校青年教师）的，都没有错，仁者见仁，智者见智，诗无达诂，自古已然。

王仁宝：您的小说创作题材涉及少年时期的湖乡生活经历、青年时期的工厂上班经历、中年时期的大学治学经历、近年来的海外生活经历。系统来看，您的小说创作呈现出微编个人史。这样的史家笔法与您文学史家的身份相匹配，但我以为更与您的作家史研究情结相契合。《王蒙传论》作为您重要的学术著作之一，系统呈现了作家王蒙的生活史、心灵史、创作史、思想史，也用最具个人体验的方式表达了您对社会人生的观察与思考。我想知道，您对王蒙作品的阅读、对王蒙的研究，在何种程度上对您的小说创作产生了影响？

於可训：我刚刚在青岛和王蒙一起开了一个会，在会上也谈到《王蒙传论》的问题。《王蒙传论》是我花了五六年的时间，用心写的一部著作，我历来主张有志于从事文学研究的青年学者，要

於可训，湖北黄梅人。武汉大学人文社科资深教授。著有《於可训文集》（10卷），中短篇小说集《乡野传奇集》《才女夏娉》《鱼庐记》《祝先生的爱情》《渔人故事集》等



王仁宝，湖北洪湖人。南京大学文学博士，华中师范大学文学院副教授。在《文学评论》《当代作家评论》《小说评论》等刊物发表论文二十余篇



练一个基本功，这个基本功就是作家研究。见之于著述，就是作家评传的写作，因为作家研究和作家评传的写作，最能训练一个学者“知人论世”的识见和能力。无论中外，“知人论世”都是从事文学批评和文学研究的基本观念和方法。我的《王蒙传论》的写作，就是本着这样一个基本的观念和方法，用你说的“最具个人体验的方式”，在为一个作家的生平和创作立传的同时，也表达我对社会人生的观察和思考，这同时也是你说的借他人的酒杯浇自己心中的块垒。在《王蒙传论》中，我力求用散文的笔法、具体的呈现，去评析王蒙的人生和创作，因此具有较强的形象感，某些章节甚至具有一定的情节性，这也许对我后来的小说，尤其是“乡村教师列传”和“乡人传”的写作，产生过影响。但这两个系列的小说，作为一种文学创作，则是受了中国的史传传统和唐人传奇以“记”“传”名篇，用史家笔法的影响。当然，也有人指出有“聊斋”“志怪”的痕迹，这些都是我“自铸酒杯”，在“自斟自饮”。从研究王蒙，借他人说事，到创作小说，自说自话，也可以看出我的写作从研究到创作的一个过渡和转变。

传统文体的再造与城乡
中国的建构

王仁宝：说到您小说的个人史风格，我认为与小说中关于时间的表述有关。小说对于时间的表述，或是直接以1954年、1958年等年份词予以呈现，或是以20世纪50年代、20世纪60年代等予以表述，或者以“过了一些日子”“又是一年春天”“30多年后”等与时间相关的语词予以抽象化表达。这样一种编年史思维，或许与您主编《中国文学编年史》《现代卷》和“当代卷”的学术经历有关，更多的可能是为小说中的故事叙事寻求一种合适的装置。您小说的个人史风格与编年史策略之间、故事形态与时间艺术之间的某种关联是否有意为之？

於可训：我是一个多少有点历史癖的人，在学术研究中，喜欢从历史的角度讨论问题，喜欢追溯一个问题的来龙去脉，从中探究究竟，影响到我的小说创作，就免不了常常以史为经，把时间作为情节和人物的叙述主线。上面说到，我受中国史传传统和唐人传奇史家笔法的影响，也许与我的这一点个人喜好有关，或者反过来，是这种影响培养了我的这种个人喜好。我主编中国现当代文学编年史，是一种纯粹的学术研究，意在复活和再造编年体的著述体例，纠正文学史研究长期以来流行的“以论带史”或“以论代史”的倾向，它与我的小说叙事喜欢以史为经，用史家笔法，只是一种内在的契合，并无直接关系。至于你说到那些“年份词”和时间表达方式，有些是实写，有些则是一种叙述的习惯和缩略时间的技巧，如“过了一些日子”“又是一年春天”，过了多少日子，是哪一年春天，是不一定非要说出来的，只要知道时间的变化就行，就像古代小说中常常用“说话间”和“说时迟那时快”来表示不连续和一瞬间的时间变化一样。现代小说受西方影响，以人物为中心，重视人物性格发展的历史，中国小说有说故事的传统，时间往往是叙事的中轴线。我的小说倾向于中国传统，所以就格外重视时间的概念。

王仁宝：您对于时间表述艺术的重视，并未妨碍您在小说中对文学空间的建构，记忆中的黄梅水乡、现实中的大学校园成为了您小说中着力构建的文学王国。您化身为小说中的人物，穿梭在乡野与都市之中，在以往城乡二元对立式书写之外，探寻出一条新的书写路径——城与乡的互融。由此，可做引申，您的海外旅居书写和电话系列书写，是在更广层面探寻空间书写的融合之径——中国与世界的互通、地上与地下的互联。对此，您有何感想？您对以往小说中的城乡书写又作何评价？

於可训：你说的这个问题，在今天来看，主要取决于创作主体的个人经历和创作题材的自主

选择，即你有怎样的人生经验和选择怎样的叙事维度。以往的城乡书写，之所以出现“二元对立”的状态，主要原因是城乡本身就是一个“二元对立”的空间，这种“二元对立”的空间，不但存在着生存条件方面的差异，而且还存在着一种文化等级上的差别，城市代表文明和进步，乡村代表古老和落后，从20世纪20年代早期乡土作家从乡村“侨寓”都市，到新中国成立后乡土作家从城市到农村深入生活，他们都不乏城乡生活经验，但他们对乡村的书写，都是站在城市的视角，或持批判的立场，或抱改造的目的，都把乡村当作了现代社会的“他者”，直到新时期的城乡叙事，依然如此，这种城乡书写进一步加剧了文学中的城乡差异和对立，阻碍了城乡叙事空间的互通和互融。随着城市化进程的加速，城市和乡村的差别在逐渐缩小，城乡文化的差异，以及与之有关的人与自然的对立状态，也在逐渐消弭。城市和乡村，包括城乡以外的异域，都是同等的文学想象空间。我的创作由此才得以在城市和乡村、社会和校园、本土和异域，乃至历史和现实、人际和水族之间自由穿行，以这种“通”“融”的方式完成我对“文学空间的建构”。

王仁宝：除了编年体的运用，您在小说中对多种文体都有所试验，譬如：纪传体、传奇体、词典体、故事体等，一定程度上是对中国古典文体传统的回归。这样的创作取向应该也是受到了学术研究的影响，我发现您在集中进行小说创作前夕，还在关注“长篇小说的文体革命”这一话题，并认为近期长篇小说的文体革命表现出面向“大传统”的文化观点和回归本土的趋势。您为何会对小说文体问题产生浓厚的兴趣？您在小说创作实践中又对这些传统文体进行了怎样的创化？

於可训：关注长篇小说文体，是因为长期以来，长篇小说是我文学批评和文学研究的一个工作重点。20世纪90年代以来，长篇小说文体发生的革命性变化，特别引人注目，你说的编年体、纪传体、传奇体、词典体、故事体，我在中短篇小说中的试验极为有限，主要是最近30多年来，长篇小说文体革命的成果。中国文化的源头，原本是一个文史哲不分的混成体，文学从这个混成体中分离出来之前，一直孕育在这个母体之中，自然会吸取这个母体的营养，留有这个母体的胎记。后来，文学虽然从这个母体中分离出来了，但毕竟与这个母体还有一层血缘关系，这个母体在现代混称为“文化”。所以，但凡这个母体中生成的任何一种文化资源，不论前朝后代，文学都可以自由取用。20世纪80年代后的中国文学，在不停地追逐西方文学新潮之后，渐渐发现此路不通，到了90年代开始回归本土，从本民族的历史文化传统中开发取用创作资源，就有了我说的长篇小说文体革命试验。我把整体的中国文化传统称之为“大传统”，把包含其中的文学传统称之为“小传统”，是剥用西方学者的说法，卑之无甚高论，我有时也把这个文学传统称之为“大传统”，把包含其中的对应的单边传统称之为“小传统”，如文人的传统和民间的传统，言志的传统和载道的传统，文言的传统和白话的传统等，都是为了说明问题的方便。

有趣味与有意味相结合的
创作追求

王仁宝：虽然您在小说创作中对多种文体都有所试验，但系统看来，您渐趋偏爱“故事体”的运用。这在您的小说及创作谈中都有所体现。您最初可能只是将故事作为存放记忆碎片的篮子或支架，但在《鱼庐记》创作谈中明确表示“我只想做一个说故事的人”，最新的《渔人故事集》更是直接以“故事”命名，不难看出您对讲故事传统的复归。而在复归讲故事传统的创作实践中，您在故事内容和故事讲法的选择上都有哪些考虑？

於可训：“故事”这个词现在很流行，说得最

多的是“讲好中国故事”，或衍生为讲好某某故事，但这个故事，不是文学中的故事，而是现实生活中的故事。中国小说中，最早以故事命名的，大概要算托班固所作的《汉武故事》（或曰《汉武帝故事》），根据鲁迅的说法，《汉武故事》是记汉武帝时代的“杂事”的，可见也是讲现实生活中发生的事情，和历史一样，都是纪实。《汉武故事》虽然也杂入了一些“神仙怪异之言”，但毕竟不是有意识的加工，还停留在“古小说”的原始朴拙的状态，到了“活本”的时代，故事的讲法就大不相同了，在“本事”基础上的虚构想象，就成了“说话”的一种常态，或无“本事”，而纯属虚构想象，这就接近叙事学讲的“情节”了。叙事学把故事和情节作了区分，简言之，是把没有经过作者处理的生活事件称为故事，把经过作者剪裁加工的生活故事称为情节，有点接近文学理论中讲的素材和题材的区别。如果照这样说，我在小说中讲的故事，就不是叙事学意义上的故事，即未经处理的生活事件，而是经过我的剪裁加工，包括虚构想象的生活故事，也就是现代小说的情节了，如果硬要用一种理论的话语来表达的话，那么把真实的生活故事情节化，就是我的故事在内容和讲法上的一些“考虑”。因为只有这样，才能保证故事既好玩好记，又有点意思。复归讲故事的传统，并不是在小说中原原本本地讲述生活中发生的事件，那是新闻报道，不是小说。说西方小说重情节，中国小说重故事，不是把小说中的“故事与讲故事”，等同于“讲好中国故事”，那是对中国小说重故事的传统的一个极大误解。

王仁宝：如您所说，您的小说只挑那些故事性强的人和事说给读者听，目的是“给诸位逗逗乐子，解解闷儿”，也就是说，让人觉得有趣味，但与此同时，您又想把这些有趣味的故事讲出一些意思来。为此，又在这些有趣味的故事中，融入了许多世态人情，在逗乐解闷的同时，也让人思考人生的情味，您的许多小说都有这种有趣味与有意味相结合的创作特点。

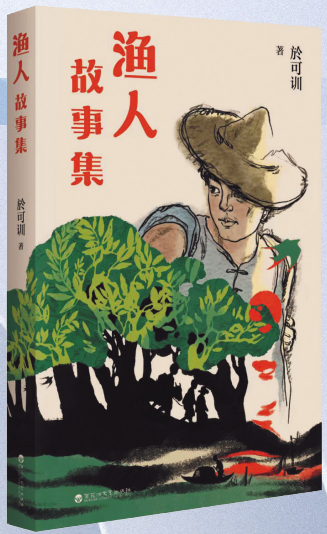
於可训：有趣味与有意味，也就是我上面说的既好玩好记，又有点意思。光好玩好记，就成了插科打诨，同时又有点意思，就有点“人入”“化人”的作用。梁启超用“熏”“浸”“刺”“提”四个字来说明小说的作用，熏陶浸染的作用是在不知不觉中发生的，作品没有趣味不行，刺激提升的作用要诉之于读者的感受和思考，作品又不能没有一点意思，我的小说都在朝着有趣味与有意味相结合的方向努力，但要达到有趣味与有意味水乳交融、密合无间的有机统一，还有很大的距离，在这个问题上，我只能说，虽不能至，心向往之。

王仁宝：说到您小说有意思的一面，我倒有一个发现，那就是您的小说在人物关系的设置、故事情节的设置、语言表达的运用等方面都充满了“二元补衬”的意趣。这与您文学史研究中提倡的“二项互补”和“两极互动”原则有异曲同工之妙。这种创作机巧的获得是自然生成，还是刻意为之？背后又隐含着怎样的创作旨趣？

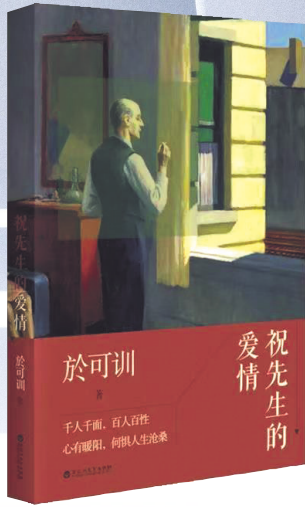
於可训：“二项”“两极”是世间事物的一种存在状态，不是哪个人特意构造的，天地、阴阳、上下、大小、南北、东西等等，都是对应的，对应的存在是一种常态，生活中的人和事，也是如此。这种存在也影响了人的思维，包括文学创作的思维，如你所说“人物关系的设置、故事情节的设计、语言表达的运用”等方面的“二元补衬”，都是受这种存在影响的结果。对我来说，这是自然生成的，不是刻意为之。至于我在学术研究中某些时候提倡的“二项互补”和“两极互动”，那是研究的问题使然，与我的创作倒没有直接关系。

王仁宝：您的性格比较温和，为人比较低调，这种性格对您的创作有什么影响吗？我发现您的创作状态一直比较轻松自然，不疾不徐，这种创作状态是怎么炼就的，您有什么要跟青年作家分享的吗？

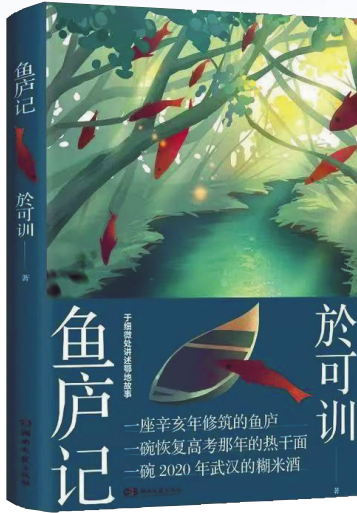
於可训：我的性格一向比较温和，年轻时虽然也难免有浮躁的时候，但总体上却是谦虚谨慎，戒骄戒躁。如今年纪大了，就更趋心平气和，



《渔人故事集》，於可训著，百花洲文艺出版社，2025年4月



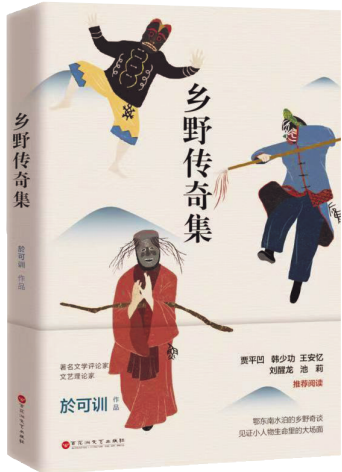
《祝先生的爱情》，於可训著，百花洲文艺出版社，2024年6月



《鱼庐记》，於可训著，湖南文艺出版社，2023年1月



《才女夏娉》，於可训著，百花洲文艺出版社，2022年1月



《乡野传奇集》，於可训著，百花洲文艺出版社，2021年9月

云淡风轻，这不是刻意“炼就”的，而是人生阅历造成的。我不主张年轻人现在就变成我这个样子，但在创作中保持一种轻松自然的状态，却是完全必要的。青年作家作为一个“感性的”“肉身的”人，像马克思说的，也是“受动的”，也要受制于各种社会环境和文学创作的条件，也要经受各种挫折和挑战，面对各种逆境和困难。但世界上任何成功的文学创作，都是人的心智的结晶，都是身历心受的结果。浮躁是一种社会病，对浮躁社会的身历心受，会变成一种创作财富，并不影响作家在创作时保持一种轻松自然的状态。任何时候、任何情况下，急功近利，急于求成，都是不利于创作的。现在的青年作家碰上了一个好时代，生活和资讯都优于以前的作家，相信经过他们的努力，一定能造就一个更加繁荣兴盛的文学局面。