

名家访谈

“悲喜剧”中的个人与时代

陈建功 李墨波

寻找一种独特的腔调

李墨波:建功先生您好,读了您的新作《请在我脏的时候爱我们》,甚为感动。我觉得您在这本书中真正做到了披肝沥胆,赤诚相对,以极大的勇气直面自己的灵魂,真实记录下十年矿工生活,写下那段岁月的百般滋味,完成了属于自己也属于一代人的心灵史。这个书名让人印象深刻,您为什么选择这样一个书名?

陈建功:这个书名得之于陀思妥耶夫斯基小说《群魔》里一个叫列比亚德金的小人物的告白:“请在我脏的时候爱我们,在我们干净的时候倒无需关注。因为我们干净的时候是人皆赐爱的。”这告白一下子使我找到了书写十年煤矿生活的出口。很多作家都写过自己的青春岁月,如何展示自己的独特性?这句话非常贴近自我感受,帮助我找到一个独特的角度,也找到了自己的叙事基调。这种基调即:以一个小人物的姿态来讲述,其中有自省,也有自嘲,这是贯穿于全书的一个基本的情感取向,当然其中自然包括着伦理取向和时代判断。同时,这句话也让我找到艺术表述的出口,找到一种叙事的腔调。这样的腔调也决定了一个怎样的姿态和视角来讲述往事。

李墨波:这首先是一部诚实的作品。一方面,您对自己的审视不留一点情面,对自己的剖析和反省非常苛刻和尖锐,哪怕一点细微的心理动机都不放过,一点也不为自己开脱和找补。另一方面,您对别人又非常宽容,总是能设身处地去理解和同情他人,即便是那些伤害过您的人,您也没有控诉和丑化他们,而是充满了悲悯和宽容。

陈建功:所有人,不管是所谓的好人还是坏人,他们都有值得同情之处。他们有自己的生活逻辑、成长遭际、成长环境,他们的生活存在决定了他们的局限性,因此是值得同情的。作家用同情的眼光去塑造人物,就不会脸谱化。比如,我书中写到的王群栋,他虽然整我,但按照当时的标准他也算是个好干部,和工人们打成一片,也堪称忠于职守。对于这样一个人物,不能把他脸谱化,简单地写成一个坏人,要把他的优点、缺点和时代的问题糅合在一起,才能写出一个具体的鲜活的人物,同时是一个时代的典型人物。所谓诚实,就是面对社会,面对所有的人,都以一种溯其根源的同情的理解的态度对待他们。

作家不能只注意到社会的主流,也要注意对那些非主流。就像书中写到的那个牵羊的孩子。当我刚到北京,进入新学校,因语言不通而无人理睬时,是和这个孩子相伴的,但当我学会普通话,融入班级,被主流接纳后,我就把他遗忘了,这是至今令我遗憾的失落。包括老张师傅,在我被晒断腰躺在病床上最艰难的时候,是张师傅在旁边伺候我,等我混好了不能就把人家忘记了。我们不能因为自己进入主流,就把那些非主流忘记了。作为一个作家,宅心仁厚是必须的,甚至不只是一种个人的修为,而应作为一种观世界、品人生的立场。

李墨波:您在作品中有一种难得的清醒,没有去故意渲染苦难,塑造一个悲情英雄,相反,您对此充满警惕,警惕苦难和屈辱成为套在作家“头顶上的光环”,成为站上帝德高地的资本。我发现您的讲述一旦滑向某种悲情叙事,便会以自嘲的口吻把那个将要成型的“悲情英雄”解构掉。陈建功:我们不要摆出一副训诫大家的样子,总是给别人开药方、熬鸡汤。要时刻意识到,每个人都有自己的弱点,自己并不比别人高明多少。我们要知道自己的来路,所谓对人的深刻认识,即认识别人也认识自己。所以作家保持自我反省的能力很重要,时常反省自己,永远保持诚实和真诚,就像巴金先生的,把心交给读者。

李墨波:这种清醒体现在文本上,即是对那些漂亮华丽的“大词”保持警惕,无论多么深刻的道理,都以一种平民的腔调,用最朴实的话语说出来。这是属于您的独特的叙事腔调。当很多知识分子在各种词语和概念中迷失时,恰恰是在引车贩浆者流所使用的朴素粗浅的话语中,保存了人性的真实和鲜活,保存了不曾丢失的道义和良知。一些貌似高蹈的话语,也许可以让人一时激情昂扬,但它也可能混淆是非曲直,从而止步于激情,无法进一步追问和反思。相反,倒是那些来自民间的坦率,真实直率,澄明透彻,挑开了生活的假象,又饱含着生活的哲学和智慧。鲁迅先生当年的友好,会说马老板的戏“有味儿”,“挂鼻子”,“打鼻子香”。他们还会正话反说,反话正说。比如,他觉得你对他夸得过了,就会说您是在骂我哩。把握一个地方的语言特色,关键在于掌握他们特有的思维方式,其中既合“语法”,又合“语用”。我年轻时读李劫人、浩然乃至王杏元,都佩服得很。

陈建功:维特根斯坦说,语言即世界。对于作家来说,语言就是你的世界观和价值观,语言就是一切。无论是作家个体还是一个社会,语言的贫乏就是思想的贫乏。

学习语言不一定是去生活中一句一句地收集,语言本质上是一种思维方式。所以学习地方和民间的语言,根本上在于学习并掌握那样一种思维方式,这种思维方式有助于把握这个地方的语言特色并生动地展现出来。比如,老北京人夸马连良的戏好,会说马老板的戏“有味儿”,“挂鼻子”,“打鼻子香”。他们还会正话反说,反话正说。比如,他觉得你对他夸得过了,就会说您是在骂我哩。把握一个地方的语言特色,关键在于掌握他们特有的思维方式,其中既合“语法”,又合“语用”。我年轻时读李劫人、浩然乃至王杏元,都佩服得很。

陈建功,1949年生,1968年毕业于人大附中,后在京西煤矿当了十年采掘工人,1977年考入北京大学中文系。著有小说集《迷乱的星空》《丹凤眼》《找乐》,散文集《嬉笑歌哭》《北京滋味》《岁月拾荒》,电视连续剧《皇城根》《青春之歌》(合作),长篇非虚构作品《请在我脏的时候爱我们》等。曾任中国作协党组成员、副主席、书记处书记,中国现代文学馆馆长

李墨波:这种腔调也给您带来一种叙事上的自由,可以在时空中自由穿梭,在不同的时代之间转换跳跃,历史和现实、传统和现代、新闻和旧词,相互勾连并置在一起,让您的叙事保持着一种活力和趣味,带给我们对于历史和时代的丰富复杂的感受,这是对于非虚构文体的一种创新和贡献。

陈建功:我的确希望能够有各种角度,其中既有人回忆的角度,也有历史叙事的角度,变换角度同时变换语调来写,形成一种多视角的观照。当把不同时空的事物、不同时代的语言并置在一起时,就呈现出一种文化比较和历史调侃的自觉,这样就可跳脱某种单纯回忆的局限。同时,这样的写法可以使非虚构叙事不至于那么枯燥。就像略萨的结构现实主义的本质也是为了改变长篇小说的枯燥感,因此它采用了各种文体各种视角并列杂糅在一起的写法。他的《潘达雷昂上尉与劳军女郎》就是采用这一令人耳目一新的叙事,中间甚至加入了公文、函件等文体,正是通过这样突破传统的写法,展示了缤纷的生活感受,也展示了一个“艺术叛徒”般的胆魄。

这样来自民间、来自生活的腔调天然具有一种语言的生动和活力。比如艾丽斯·沃克的《紫色》,这部小说描写了一个黑人女性作家的成长历程。全书是以女主人公由小到大的书信体展示的,最开头写得磕磕绊绊,还有病句,其实是作家在模仿一个黑人小女孩的稚嫩的口吻,那种单纯、天真和可笑,恰是一个底层女孩的真实书写。等小女孩成长为一名作家,小说的文字就变得漂亮,是作家的老到的语言了。再比如,我去慰问老山前线的战士时,有个文化水平不高的战士写的一封信入党志愿书,开头第一句是:“敬爱的连长还有指导员”,这种“语法”不合规的“语用”,读来何等生动!来自生活中的人物的语言和腔调也许是笨拙朴素、不合规范的,但却充满活力,携带着生活的机趣。

写小说最重要的是人物积累

李墨波:这部作品虽然是非虚构,但是展现出小说家的深厚功力,尤其在人物塑造上,李贯忠、老董、王大溪、老魏头、耕子、伊可忠……这些鲜活的人物形象呼之欲出,催人泪下。书中有很多您对于文学艺术的深刻见解。比如您认为,对于小说创作而言,人物永远大于情节,小说家在生活中应该注重积累人物。

陈建功:写小说最重要的就是人物积累,人物积累也包括了情感积累和生活细节积累,以及这个人物所处的时代背景和环境。我曾经说过,小说就是把您熟悉的人物搁在一起,让他们热闹热闹。契诃夫曾给俄罗斯出版人苏沃林写过一封信,说:“亲爱的苏沃林,请给我一个情节吧,我肚子里有无数个人物,他们纷纷要求出世!”由此可见,先有人物也是契诃夫创作的动因。

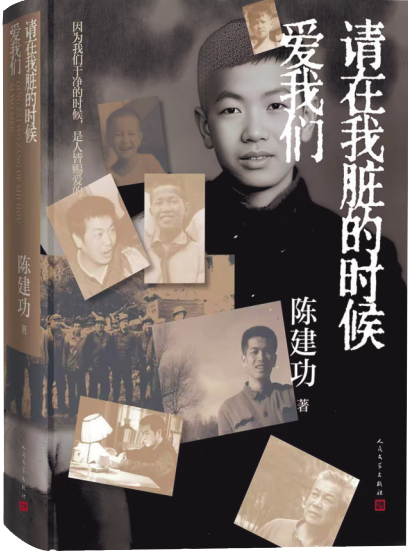
积累人物当然只是第一步,作家还需要用这些生活的素材再造一个全新的世界。彼得堡的一个青年作家曾经把自己的稿子寄给卢那察尔斯基,卢那察尔斯基看完说,您写得很好很有趣,但彼得堡的生活写得如此生动,让我感动,但是您对彼得堡的生活的理解,也就相当于彼得堡的一个马车夫而已。就是说,作家创作不能只是对生活照搬和照抄,沉迷于“鸡零狗碎”,他应该把生活中的素材和人物荟萃于一炉,为读者重铸一个世界。名著之所以是名著,就在于它不仅有人物,不仅有细节,还有关于人类、时代和世界的总体认知,有形象地重塑一个世界的感染力。

老舍的《骆驼祥子》也是一个关于“马车夫”的故事,后来《骆驼祥子》被拍成电影,但我认为,电影把原来小说的魂弄丢了。祥子从一个有梦想的青年,到后来梦想破灭,生活落魄,精神萎靡,泯然于众人,而无数的青年农民,又加入这梦想的大军。因此,《骆驼祥子》本质上是写了那旧中国如何毁了人,毁了一代人的梦想。但是电影没有把握住小说的这种总体构思,也没能很好地展示老舍为读者重新铸造的艺术世界。

李墨波:善于塑造生动的人物是您小说创作的一个鲜明特色。比如之前的《盖棺》《丹凤眼》《飘逸的花头巾》《轱辘把儿胡同九号》《鬻毛》等小说中都有非常鲜活的人物,像《轱辘把儿胡同九号》中的韩德来就是如此,既有来自生活的鲜活,又具有时代的典型性。这样的人有生活原型吗?

陈建功:韩德来的原型很难说,应如鲁迅所

文学出版社,2025年7月



言,“杂取种种人,合成一个”。韩德来作为小说人物反映了那个时代,但他有其性格逻辑,在特殊的历史时期,他曾经威风过,在四合院里很有地位,后来时代变了,他落寞了,自己跑到电影院去退票。

李墨波:《鬻毛》中卢森这个人物以及那些热气腾腾的生活场景,也真实记录了时代氛围,让人印象深刻。

陈建功:《鬻毛》也是为了能够写出当时北京生动的市井风情,我通过卢森这个人物,把我熟悉的那些生活场景串联起来,力图反映出当时的时代变迁。比如,我20世纪80年代曾经去过东单菜市场听音乐会。那是改革开放之始,为了群众需要,周末晚上就把菜棚子挡起来,把猪头猪脚盖起来,点上香去去腥气,然后就在菜市场里开音乐会,表演的都是中央音乐团体的艺术家。这个场景很有意思,具有在时代变更中粗俗与优雅之间的张力。我就把这个场景用在小说里,以及足球场彩票、胡同里仅存的理发店等,我把这些场景搁在一起,展示当时的时代特色和生活气息。

李墨波:您的文学风格与现实生活密不可分。比如,您对天桥文化的了解是从吴桥老丁那里“趸”来的,对于胡同文化的了解又来自妻子一家人,像《十二郎》这样的歌谣所展现的老百姓的处世态度,也带给您创作上的启示,即以幽默调侃苦难,以喜剧形式处理悲剧,使过往岁月变成一幕幕“悲喜剧”。

陈建功:《十二郎》是我在生活中收集来的,我曾看过一个民俗学大会的油印本,某位学者记录了从京西收集来的“十二郎”的歌谣,生动地反映了农耕文化下封闭保守的生活梦想,反映了老百姓的生活逻辑。司马迁评价庄子“其学无所不窥”,作家就应该什么学问都要涉猎,包括心理学、社会学、文化人类学等,这些知识有助于认识分析自己的心理世界,也有助于认识和分析社会形态。

李墨波:作家应该如何从传统文化中汲取营养?陈建功:作家要善于学习和借鉴传统文化中那些有益的内容,但这种学习不能是生吞活剥的,要带有现代人的反思。我曾经问过汪曾祺,为什么你的语言节奏掌握得那么好,汪曾祺说我就是自幼读晚明小品,背得很熟,潜移默化掌握了那种语言节奏。汪老本质上是一个调皮鬼,他对中国道统文化乃至民间文化都是有审度的,我从汪老的作品中,不仅读出语言的魅力,更读出这种调皮。这使他的作品不仅有一种意趣横生,而且有一种文化的审度。比如《受戒》,实际上写出了民间对道统文化的消化能力。我书中写到“京西古幡会”时,就受到汪老的启发。底层老百姓的生存方式里往往保存了道统文化下一个民族生存的本真。现在有些小说和散文只是简单地罗列一些民俗事象,没有自己的思考和辨识,不能不令人感到遗憾。

创作是对某种既成理论的反叛

李墨波:这本书也展示了您对文学理念的思考。20世纪80年代思想活跃,海外文学思潮也涌入中国,催生很多理论思考和作品创新,今天回头去看,这些文学探索有得有失。您在这其中始终保持一种清醒和笃定,牢牢把握着创作的本质。



陈建功(右五)和矿工们在一起

陈建功:改革开放带来了思想上的解放,西方很多新的美学观念和美学思想被介绍到中国,中国的文学理论与创作也自觉地学习和效仿,进行了大胆的尝试。其中有很多成功的创新,但也有些是东施效颦、胶柱鼓瑟的效仿。20世纪80年代的作家中就有人重提“文体颠覆”的主张,认为在艺术上就是要颠覆,我当然很受启发,也努力学习 and 突破。思考的结果是,我认为应该加一个限制词,叫“成功的文体颠覆”。在形式创新的同时,应能够让读者被你的创新所折服,甚至忘了你颠覆的缘由,这才叫真正的艺术创新,不是简单的颠覆。

略萨的《酒吧长谈》的译者是翻译家孙家孟,当时是我爱人做此书的责任编辑。孙家孟把书稿拿来,我看书稿上面的字一会儿用红色,一会儿用蓝色,一会儿用绿色。我就问他为什么这么弄,他说这也是没有办法的办法,因为西班牙语里动词都是有时态的,略萨完全利用了西班牙语动词的时态进行时空转换,一会儿写现在,一会儿写过去。但中文动词是没有时态的,只能用不同颜色标出来,出版时再用不同的字体来区分。所以很多国外作家的书翻译过来,只能用不同字体来区分时态。这种译者“没有办法”的“办法”,使一些国内作家的作品也照猫画虎,用不同的字体、不同的排版形式,颠来倒去,读起来佶屈聱牙。这就属于艺术借鉴上的东施效颦吧。有的作家在时空的转换上处理得比较自然,充分发挥了汉语言的魅力。我以为,艺术固然为“炫技”提供了空间,但识别哪些是东施效颦,哪些是艺术创新,是必须的。

在各种文艺思潮涌动中,作家要保持一种审慎的怀疑的态度。作家要在五花八门的理论中坚守自己的判断,同时要遵循创作规律予以抉择。创作首先是自身情感的驱动,而所谓“文体颠覆”,追求的应是成功的“颠覆”,如果没有“成功”,被“颠覆”的,反而是文学自己。

李墨波:20世纪80年代很多西方文学文本被翻译到中国,也有一些中国作品被翻译到海外,您如何看待中外文学作品的互译?

陈建功:汪老当年跟我说,他发现,他的一部作品被翻成英文后,书中的对联全被删掉了,因为没法翻译。所以不同语言之间只能尽可能地翻译,无法做到尽善尽美。我的小说《找乐》英译本是戴静翻译的,她是芝加哥大学的法学博士。她在翻译的时候就给我提出建议,让我把“天桥”等予以修改,因为一般外国人不懂天桥是什么,我就按照她的建议重写了一个版本。1985年,我去美国访问时电话问候一位著名的华人学者,他跟我说《找乐》翻译得真好,这位戴静是谁?后来我想,或许因为戴静勤工俭学时,在美国的汽车厂当过工人,所以对美国底层的俚词俗语非常熟悉,故此才能有很到位的译本。

再说谈外译中。施咸荣先生是著名的翻译家,塞林格的《麦田里的守望者》即出自他的译笔。有一次我去他家里做客,他就一个翻译上的问题问我:在一个社会底层的家庭,妻子打开冰箱门,发现冰箱里的灯坏了,想让老公拿灯照一照,像他们这种底层身份的人,应该怎么说?我说:“给个亮儿”。施先生说太好了,我好几天都找不到这句话。为什么你们作家老跟翻译家学语言,其实翻译家最需要向作家学习语言。施先生的话让我意识到,国外译著的阅读固不可少,如

何从中华文化遗产和现实生活的宝库中,采撷寻找鲜活的语言表达,更不可或缺。

李墨波:作家应该如何处理创作同文艺理论的关系?

陈建功:理论和批评当然是重要的,故与创作被称为“车之两轮,鸟之两翼”,因此我主张要学习和思考理论。但创作不是对某种理论的图解。我刚看了一部电影,发现这部电影的故事和人物完全是对某种理论和思想的简单诠释。我看完这片子便想,这样的作品就别说什么“来世报”了,“现世报”都报不了。林斤澜有句名言,说有的作品是要“来世报”的,如《红楼梦》,如卡夫卡,有的作品是追求“现世报”的。好的作品不仅不应作为简单的图解,甚至都不应“一石一鸟”,而是“一石多鸟”的,可以有不同角度不同维度的解读。

创作和理论之间往往隔着距离,我看过很多文学概论,印象最深的是老舍先生写的《文学概论讲义》,看完之后很服气,因为老舍先生是懂创作的,有很多创作者才有的心得体会。



陈建功(右五)和矿工们在一起

文学理论会给作家带来新的认识和启发,但作家最终要将理论变成自己的创作实践,还要遵循创作的内在规律。作家应该对于既成的文艺理论保持一种质疑的态度,在学习理论的同时,挣脱理论的羁绊。某种意义上,创作是对既成理论的反叛。

每个写作者都有自己的情感敏感带,都有自己擅长写作的内容,形成自己独特的风格,同时也有自己亟待突破的地方。所以作家的创作不是跟着理论跑,而是应对自我认同的危机。

作家首先要做一个有滋有味的人

李墨波:如何理解作家要应对自我认同的危机?

陈建功:认同的危机有两个,一个是实践上寻求空间的突破,比如韩少功当年从湖南到海南,其实就是在生存空间上寻求突破;一种是在观念上寻求思想突破,比如卢新华写出伤痕文学,就是对当时文学的一种突破。所以作家要不断对既成的思想认识、既成的美学观念提出挑战,然后结合生活中的感受,通过不同的表现方式,塑造不同的形象,表达自己独特的见解,创作出自己的作品。

作家应该对自己持有的价值观和艺术观时刻保持一种危机感。不断调整自己对生活的认识、对艺术的认识。作家不仅要有历史的判断,还要有美学的选择,同时他还应该成为一个有趣的感知生活的人。一个作家,首先要做一个有滋有味的人,才能感知身边有滋有味的生活。

李墨波:置身于文学圈,读过很多作品,也有机会见过作品背后的作者,老实话,在作品的光环下,有的人让人失望,有的则让人更添尊敬。我以为您当然属于后者。作品的境界需要作家的精神境界作为支撑,当写到一定程度,当解决掉那些必要的技术问题之后,剩下的便是人格的修为和灵魂的锤炼。儒家讲人要慎独,我以为,作家尤其需要慎独,需要净化自己的灵魂;如果不能在无人处诚实面对,如果对人格操守降格以求,难免沦为精致的利己主义者,那些动机不纯和私心杂念,终会在作品中显现出来,捉襟见肘,难成上品。

陈建功:我认同你的概括,因此觉得自己也要警惕。作家内在情感的微妙之处都能在文章中显露出来,你稍有一些狂妄和自以为是,都会在文章里表现出来。

我当年走上写作之路,只不过是“用文学”疗救一个卑微的自己。逐渐发现,这种疗救,非但不能云开雾散,反而使自己沉醉于时文,甚至留下了几篇令自己感到羞愧的作品。作品不能不为世人笑,不为后人笑,或许又是我心理脆弱的投影。我只好坦言,我曾经在这本新书里感叹过,希望我们的父母们,小心翼翼地对待你们的儿女,更期待我们的社会,小心翼翼地对待每一个人。说到这儿,我还要说,作为作家,我也是小心翼翼地写这部作品的,以至写完之后,我躲进被窝儿里哆嗦了好一阵儿。我不知道自己是否真诚而有趣地描述了一个人的心路历程。

李墨波:是的,我的读后感受是,这部作品不仅真诚、有趣,也不仅是您个人的心路历程,它实际上也是一代人的性格塑造历程。

本报与凤凰出版传媒集团合办