



个人经验、世界文学和跨媒介写作实践

——李春平、裴亚莉文学对谈

编者按

这是一次在作家李春平和陕西师范大学文学院教授裴亚莉之间进行的学术访谈，主要围绕作家李春平的文学观念的形成过程中个人经历以及中外文学的影响、上海经历、政治小说的写作意义以及小说和电影之间的跨界互动等专题展开。原文2万余字，刊发时删减了很多对小说细节的分析，择其精要观点，以飨读者。阅读全文，请扫二维码。



比较多，说明你学得差不多了，就像绘画临摹一样。这是一种基本功的训练。
李春平：所以福克纳好说过这么一句话，他说：我一生就活在句子里。

与世界文学的关联

裴亚莉：您这一代作家，比起20世纪40年代和50年代出生的作家，在你们的青年时代，在文学观念成长过程中，西方文学的影响是非常大的。那么您觉得世界文学、西方文学理论与您的创作的关联是怎么发生的？

李春平：我读得可能比较杂。从《简·爱》开始，还有俄罗斯文学，几乎是碰到什么读什么。几十年前，《百年孤独》的第一个版本我就读了，那时候，这本书还没有被炒热。但我没有读懂。我对它的开头，对它的叙事方式，特别感兴趣。我们这一帮人呢，在我们成长期，小说创作遇到了一种革新的趋势。比如俄罗斯文学，它有一个传统，它的长篇小说的开头，一定是那种宏大的场面，介绍它的自然以及社会历史背景，一个很大的场面，然后再小、再小、再小，缩小到一个人物和事件上。巴尔扎克的长篇小说，也都有这种习惯。好像19世纪的世界文学，它已经形成了一个世界性的篇章结构的传统。但是这一点在我们这一代被彻底改变了。我觉得我们这一代人都是直接进入故事的。我先把人物和故事拿出来亮相，然后在叙述的过程中，再陆陆续续地把它的情景介绍出来。这是整个创作方法的一个很大的变化。

裴亚莉：您这一代作家，比起20世纪40年代和50年代出生的作家，在你们的青年时代，在文学观念成长过程中，西方文学的影响是非常大的。那么您觉得世界文学、西方文学理论与您的创作的关联是怎么发生的？

李春平：从1980年到1984年我都在集中读书。有一个搞文学理论的老师去看我，看到我在读黑格尔的《小逻辑》。后来他就在安康夸我，说紫阳有个小青年不得了，他写小说，还读那么深奥的书！《小逻辑》一般人能看懂吗？实际上我也不一定能看懂。但是《小逻辑》里边关于事物的本质有一句话：事物的本质就是事物内在的规定性。就是这一句话，我一辈子都记着，它引导我提高对事物、对社会的辨识能力。同时我还读了什么书呢？那就是当时的中文系学生要读的一些必读书。王力的四大本《古代汉语》里的一些必须背的文章，我几乎都背了。《论语》《孟子》《庄子》，还有《战国策》里边的一些东西。这个时候我是在边读边写，至于怎么去读书，怎么去写作，我并没有一个明确的认识，还谈不上文学观念的形成。当时读的一些小说都是很老很旧的。文革刚过，没什么东西可读，像《野火春风斗古城》呀，像《三国演义》，水浒呀这样的一些经典。现在看起来，虽然说我一个成熟的文学观念还没有形成，但是我明确知道我对故事是特别感兴趣的。

裴亚莉：所以，您其实就是把小说的重点提炼为讲故事了。从理论上来说，结构主义者就是这样来思考问题的。结构主义的那些学者，包括俄罗斯的普洛普，他们都认为小说就是讲故事。但是之前我们的文学观念是不一样的，我们的文学观念是文学要反映生活，社会生活是文学艺术取之不竭的源泉。但是并没有说故事是小说家应该关注的核心问题。这是从表面上来看变化不大，但事实上它是一个文学观念的革新。

李春平：我是非常赞同这个变化的。小说的骨干，是必须要讲故事。你光说“反映生活”，这个话很空洞，问题在于你怎么去反映生活。写散文也是反映生活，写通讯报道，纪实的东西，它也是反映生活。但我觉得，在各种文学题材里边，只有小说在反映生活的这个目的上，是最具有优势的。因为它涉及故事。既然有故事，它就必然涉及人。人与人之间会形成一个互相交织的、纠缠的、观念性的东西，这个时候我们可以通过事件去深入人物的内心世界，看到他的灵魂和本质的东西。

裴亚莉：刚才您谈到曾经看了很多古典的东西，背了很多古典的东西，有很多评论讲李老师的小说语言是那种特别流畅的、可读性极强的语言。您觉得这跟您最初的对母语的语言感训练之间有没有关系？

李春平：无论是当代小说，古典小说，或者是一些儒家经典，在你背诵的过程中，就培养了你的语感。它一方面培养了你的阅读能力，另一方面培养了你对文学语言的掌控能力。我觉得这个东西很重要，当你有了这种能力之后，你叙述一件事或者讲述一个故事的时候，自然就把口语转化为文学叙事语言。这是一种可以在不同风格的语言之间进行自由转换的能力，而如果没有这个文学基础，你就没有这种文学感觉，也就没有这种进行语言转换的能力，你的语言就会很粗鄙。

裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

叙事视角和小说技术的自觉

裴亚莉：下面我要问的还是跟西方文学有关系的，就是关于小说视角的问题。在西方文论里面，视角是叙事学理论里面特别重要的一个环节，而在今天当代文学的创作当中，也并不是每个人都能很谨慎的把握好视角的问题。

李春平：视角问题是小说创作中首先要遇到的问题。一般来讲，一个小说的开篇几句话，就能够帮助我们确定它的视角。比如莫言的《红高粱》，他用“我奶奶”“我爷爷”开始，这就是第一人称。这个第一人称是受限的，严重受限。因为他必须在一个孙子的辈分上去讲上一辈的故事。那么上一辈的故事从哪儿来的？你作为一个叙事者，是怎么知道的？你要给大家一个合理的解释。那只能说，我听说啊。这就是说，视角确定了小说结构和叙事方向。那么第一人称的障碍就出来了。其他人背后的经历你怎么知道？这就是问题了，这就是第一人称所带来的局限性。你要不断地给讲故事的那个人提供条件，这个故事才能讲得出来。而且更重要的限制是什么？我的身份决定了我的话语程度。我是个农民，我绝对不能说裴教授那样高深的语言。就是给人物的语言几个基本的定位，什么样的身份，说什么样的话，而且要说行话。这个很重要，是个很难把握的问题。一不小心他把话说出格了，这个小说基本上就失败了。

裴亚莉：李老师说确实是非常自觉地在思考这个问题。在很大的程度上讲，视角的自觉，决定着一个小小说是不是真正具有现代性，而李老师和他的作品，是具有现代性的，至少是具有走向小说的现代性的自觉意识的。

政治小说与中国知识分子主流价值观的文学传播传统

裴亚莉：王跃文写的官场，斗争挺激烈的。您的作品好像不太平争。

李春平：我写得比较平和。把官场都写成尔虞我诈，明争暗斗，这不是我们官场的现实。在80年代和1990年代，我在官场上混的时候，虽然那是个很小的官场，但我也能看到它的复杂性。虽然它有阴暗的东西，但是它的主流真的是好的。

裴亚莉：你写政治小说的时候，从情节发展的角度上讲，还是讲究流畅性。但是在创作题材转型以后，尤其是到《盐味》这个作品的时候，情节就慢下来了。从政治小说到地域文化小说，从情节的密到情节的疏，从节奏相对快，到节奏相对慢，您是怎么实现这个转化的？

李春平：我前面的小说，像《奈何天》，在情节进展上保持了比较快的节奏。但是如果小说情节推动得很快，有时候读者也是不舒服的。把节奏放下来。能够让我们更多地品味小说的内在气质。所以我在写《盐味》的时候，几乎把所有剧情推进太快的地方全部删掉重写，放慢，放慢，再放慢，目的就是让读者能够在每一个段落和语言里边都能够感受一点舒心。

裴亚莉：总的来说，我感觉李老师的长篇小说的创作，尤其是近年来的“盐道”系列的小说创作，不论从主旨立意还是艺术追求上，已经达到了很高的成就，值得我们认真关注。具体到我们正在讨论的中国文学中知识分子价值观念的传播传统，我觉得李老师的作品最明显的成就，就是尊重中国社会各阶层的人们，尤其是劳动者，都写出了他们存在的价值和作为人的尊严。

李春平：我出身于农民，也曾经在基层的行政部门工作过，我总是在尽最大努力去了解中国社会的丰富的存在状态，我尊重所有认真生活的人，我愿意在文学作品中赋予他们以人格的尊严。

裴亚莉：有不少人都提到过，中国古代文学史就是一个官员文学史，因为古典文学的作者，多多少少都有过从政的经历。随着文学写作的职业化，这种情况在今天有所改变。能不能请李老师和您谈谈，在构建政治和文学的健康关系这个角度上，当代作家还有没有可能有所作为？

李春平：我在回答《南方周末》记者的提问的时候，曾经说过一句话，就是每一个人都是政治生活中的一员。很多作家不理解政治是个什么东西，政治就是一种生存状态。有好多家把政治理解为狭隘的官场，认为一个国家的政治生活的变化与他没有关系，这是不对的。每一个人都在政治生活中，这是最基本的一个认知。所以关于政治小说的写作，我是把自己当成政治生活中的一员在写的。我所经历的官场经验，尽管是非常基层的，但也很复杂。官场主流，尤其是地市、



裴亚莉

县级的这层官场，大部分官员都是不错的。那么我们就在不错的人物里面尽可能地编一个好听的故事，塑造一个好的、聪明能干的人，这就是我要传达的内容。这就是我所遵循的文学传统，还是文以载道的传统。

李春平：我每次写小说，会把全国当成一本书，把全国的版图看成是一盘棋。我会考察当下的写作态势是什么？他们是怎么写的？我会规范他们已经涉及的题材和他们所使用的办法，不会重复他们。

“卖文为生”与市场对文学才能的检验

裴亚莉：我有一段时间经常去上海，能够体会到在那个地方生存的压力。在当代作家家里面，您知道除了您之外，还有多少人曾经有很长时间完全是靠着稿费生活的？

李春平：没有了。

裴亚莉：所以这个就太独特了。我觉得，为什么您的东西越写越好，因为它曾经是你的饭碗，你就会特别重视它，要把技术练得过硬。您的作品是经过市场的检验的。生活的磨难和文学的成功是相辅相成的。在文学史上，那些最杰出的艺术家，艺术创作和他们的生存之间，总会有着直接的关联，所以能写出倾注了自己最深刻的生命经验的作品。

李春平：我要靠那个生存嘛。报告文学一写完，我得写小说。写小说要换一个思路，要考虑长篇小说的出版周期慢怎么办？那就要写中篇小说和短篇小说，周期短可以迅速地赚到钱。我那个时候的文学创作，是为生存服务的。当然有一个条件，你必须得写得好，才能将你的思想变成现金。就这么简单，你的所有的艺术才华必须体现在那本你约定好要给别人交稿的书上。写的东西还不能很庸俗，要能够让读者认可、喜欢。

裴亚莉：所以前面我们讨论的这部分内容其实是重要的，因为这种倾尽全力搞市场的体验，并不是每一个当代作家都经历过。

在小说和电影之间的跨界创作实践

裴亚莉：最后，我们谈谈您在文学和电影之间的跨界创作实践。李老师说一开始就在潜意识里面想着，《玻璃是透明的》要是能改编成电影就太好了。也就是说，电影这个比较新的艺术媒介，很早就对您产生了一种“技术”的吸引力？

李春平：嗯，到了《郎在对门唱山歌》的时候，这个意识就更加自觉了。

裴亚莉：就是说在这个中篇小说写作的过程当中，您有意地融入了一些电影的手法。到您写作《郎在对门唱山歌》的时候，电影意识就更自觉了，因为您之前有过被改编的经验。小说一开始的环境描写，人物之间的关系交代，都特别适合电影改编。而且这个时候，您已经回到了安康，在您写作的背景和主题转向到巴山地域文化的时候，会不会有意把以前在电影当中获得的一些经验运用到小说写作过程中？《盐味》里面有个段落特别详细地写到了家里的油灯和人物的面部之间的关系。看到那个段落，我在想，也许只有特别研究过电影里面的光布局的人才会那么自觉地去想这个事儿。

李春平：我很在乎这种画面，你想想，一盏灯打过来，人物的面部会变成什么样子。如果没有涉足过电影，可能不会自觉地来写这个东西，也不会自觉描述这样的一个细节。

裴亚莉：所以李老师的艺术观念也特别开放包容，能够把新的、不同的艺术媒介的技巧融入小说过程当中去。



李春平

文学观念的形成

裴亚莉：一个人从最初的创作实践到文学观念的成熟，是非常艰苦的过程。哪一些经历、哪一些活动和您下的哪一些功夫，促成了您文学观念的成长？

李春平：从1980年到1984年我都在集中读书。有一个搞文学理论的老师去看我，看到我在读黑格尔的《小逻辑》。后来他就在安康夸我，说紫阳有个小青年不得了，他写小说，还读那么深奥的书！《小逻辑》一般人能看懂吗？实际上我也不一定能看懂。但是《小逻辑》里边关于事物的本质有一句话：事物的本质就是事物内在的规定性。就是这一句话，我一辈子都记着，它引导我提高对事物、对社会的辨识能力。同时我还读了什么书呢？那就是当时的中文系学生要读的一些必读书。王力的四大本《古代汉语》里的一些必须背的文章，我几乎都背了。《论语》《孟子》《庄子》，还有《战国策》里边的一些东西。这个时候我是在边读边写，至于怎么去读书，怎么去写作，我并没有一个明确的认识，还谈不上文学观念的形成。当时读的一些小说都是很老很旧的。文革刚过，没什么东西可读，像《野火春风斗古城》呀，像《三国演义》，水浒呀这样的一些经典。现在看起来，虽然说我一个成熟的文学观念还没有形成，但是我明确知道我对故事是特别感兴趣的。

裴亚莉：所以，您其实就是把小说的重点提炼为讲故事了。从理论上来说，结构主义者就是这样来思考问题的。结构主义的那些学者，包括俄罗斯的普洛普，他们都认为小说就是讲故事。但是之前我们的文学观念是不一样的，我们的文学观念是文学要反映生活，社会生活是文学艺术取之不竭的源泉。但是并没有说故事是小说家应该关注的核心问题。这是从表面上来看变化不大，但事实上它是一个文学观念的革新。

李春平：我是非常赞同这个变化的。小说的骨干，是必须要讲故事。你光说“反映生活”，这个话很空洞，问题在于你怎么去反映生活。写散文也是反映生活，写通讯报道，纪实的东西，它也是反映生活。但我觉得，在各种文学题材里边，只有小说在反映生活的这个目的上，是最具有优势的。因为它涉及故事。既然有故事，它就必然涉及人。人与人之间会形成一个互相交织的、纠缠的、观念性的东西，这个时候我们可以通过事件去深入人物的内心世界，看到他的灵魂和本质的东西。

裴亚莉：刚才您谈到曾经看了很多古典的东西，背了很多古典的东西，有很多评论讲李老师的小说语言是那种特别流畅的、可读性极强的语言。您觉得这跟您最初的对母语的语言感训练之间有没有关系？

李春平：无论是当代小说，古典小说，或者是一些儒家经典，在你背诵的过程中，就培养了你的语感。它一方面培养了你的阅读能力，另一方面培养了你对文学语言的掌控能力。我觉得这个东西很重要，当你有了这种能力之后，你叙述一件事或者讲述一个故事的时候，自然就把口语转化为文学叙事语言。这是一种可以在不同风格的语言之间进行自由转换的能力，而如果没有这个文学基础，你就没有这种文学感觉，也就没有这种进行语言转换的能力，你的语言就会很粗鄙。

裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

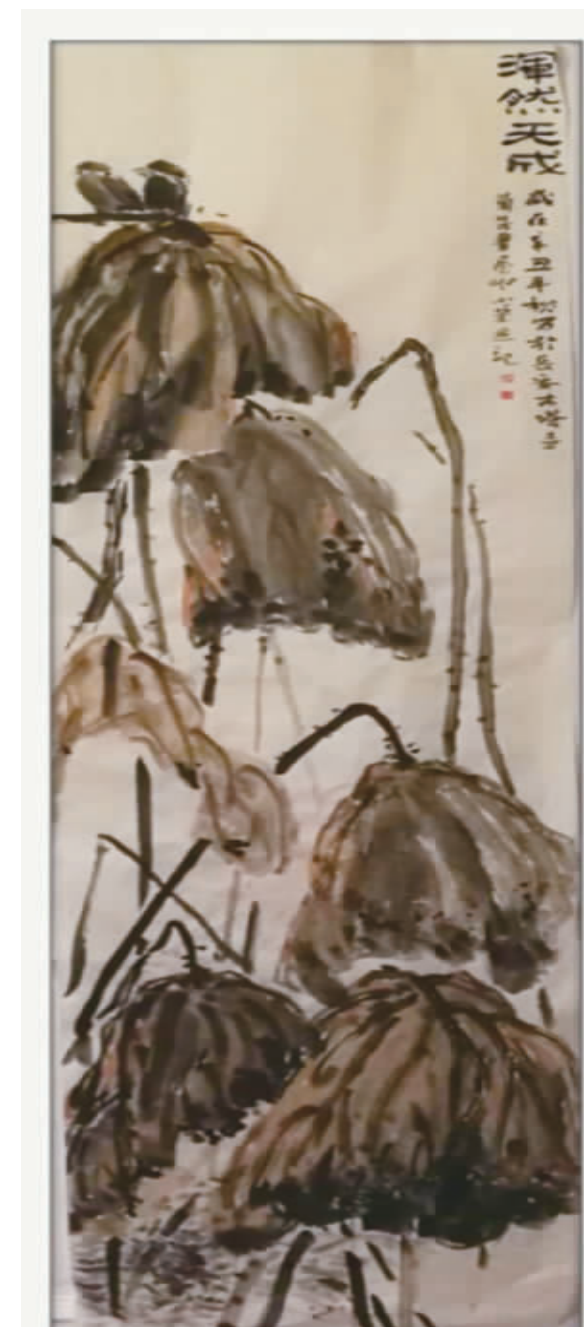
裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

裴亚莉：文学首先是一种语言，是一种文学语言，不是日常生活当中的那种语言。不是说谁特别会聊天儿，谁就会写小说。格非老师在教学生写作的时候有一个方法，那就是：如果你想学写小说，你就应该先看一本你特别喜欢的小小说，看熟了以后，把那本书放在一边儿，然后靠着自己的记忆和感受，重新把它复写出来。你需要假定自己就是托尔斯泰或者其他的你所崇拜的作家。你把它写出来，看自己能做到多少。你如果能做到

『娘炮』现象与美男形象溯源
世人皆爱美，女有西施、貂蝉，男有宋玉、潘安。今有娱乐圈“娘炮”，善于装束，圆粉无数。
中国历史上，最早涉及美男形象的是孔子和孟子。孔子在《论语》中提出，质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。文质彬彬即文雅而朴实的人物形象。孔子又为君子制定了行为举止的标准，“孔子于乡党，恂恂如也，似不能言也”，“其在宗庙朝廷，便便言，唯谨尔”。外表温文尔雅，内心谦卑恭敬，即是人们心中的美男。
在孟子观念中，美男即伟男。孟子更注重君子的人格之美，他提出“大丈夫”观念，使以君子为代表的男男形象显得更加高大。大丈夫是威武不能屈，贫贱不能移，富贵不能淫的。这种顶天立地、正大至刚的大丈夫，影响了中华文化几千年。范仲淹、韩愈、文天祥就是这种大丈夫形象的典型。
有一类令人倾倒的美男，源于墨子时期，发展于战国时代。他们类似于西方的武士和骑士，他们“其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯，赴死之固也”。他们是武士中最具典型性并将武士道德发展至最高水平的人。儒重名气，侠重义气，他们豪壮勇猛，义薄云天，凭借果敢的精神气概，挑战规则和王权，如曹沫、聂政、荆轲。
《世说新语》是历史上首次大批记录美男、公开追捧美男的著作。美得不敢出门的卫玠，面如凝脂的杜弘治，喝醉了如玉山倾倒的嵇康，被妇女追捧的潘安，面若傅粉的何平叔。屠隆《鸿苞节录》记载“晋重门第，好容止……士大夫手持白粉，口习清言，绰约嫣然，动相夸许”。《三国志·魏书》卷九《何晏传》记载“晏性自喜，动静粉泽不去手，行步顾影”。可见，男子的涂脂抹粉、顾影自怜并非近代才出现，魏晋的士大夫早已蔚然成风。
然与今日“娘炮”不同，魏晋时期的美男既要美好的姿容，也要有高雅的谈吐、旷世的才华、超拔的品格。他们的音乐修养，文学才能，书法造诣，与容貌之美映衬，犹如白雪之衬青松。
唐宋时期，佛教、老庄、理学、科举制度的发展，使品评男性倾向于重文化才能、政治才干，搔首弄姿的男子往往是梨园戏子或宦官。明清时期的没落贵族，集才华和忧郁于一身，如柳梦梅和贾宝玉。新文化运动中的青年学子，上世纪八九十年代的“四大天王”，都是大众心中的美男。时代在发展，美男的形象也在改变。
新一代美男，没有魏晋的旷世才华，缺乏侠的果敢，不具备大丈夫的浩然之气，君子的文质彬彬。被圆粉的娱乐明星，往往是靠粉丝团流量一举成名。青少年所崇拜的不再是“男儿志当存高远”，学不成名誓不还”的英雄人物，而是躲在网络上制造声势的假男人。回顾谭嗣同的“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”，梁启超的“乳虎啸谷，百兽震惶”，让人不得不为精神无气的丧失而忧虑。如何成就新时代的“少年中国说”，这是一个严肃的文化命题。规范与整饬文艺圈，构建与振奋民族精神，有待于文化界的发声与民众的同心合力。

王娅莉



浑然大成

申小荣作