

无界对话·李静主持

当代小说关键词：对话性、思想力与总体性

李 洱 樊迎春

按 语：2025 年，李洱的长篇小说《花腔》瑞典语版正式出版，由瑞典著名汉学家、翻译家陈安娜(Anna Gustafsson Chen)翻译，并获得瑞典文化部艺术委员会组织评审的“2025 年度好书”。《花腔》因其复杂的叙事结构以及大量的历史文献、政治修辞一直被认为存在较大的翻译难度，作者李洱对于《花腔》在北欧的意外收获也感到惊喜。借此契机，我们于 2026 年 3 月策划了此次访谈，希望进一步探讨中国小说的海外译介与接受、文学作品中的思想力与知识性等问题。巧合的是，2026 年 6 月，陈安娜来京参加北京国际图书博览会，我们也借机邀请她赴北京大学参加了与李敬泽、李洱、张辉几位学者的学术对谈“对话巴别塔：中国小说在瑞典的译介与接受”，进一步回应了我们在此次访谈中涉及的话题。我们认为，翻译总是充满误读，而误读正为作家与作品的相互阐释、彼此激发提供了可能，此次访谈与对话也可看作理解误读以及促进新的意义生成的重要过程。^①

一、“我甚至有些武断地把对话性看作小说艺术的质的规定性”

樊迎春：李老师您好，感谢您接受我的访谈。我想我们可以先从《花腔》瑞典语版的出版谈起。《花腔》作为中国当代文学的经典之作，其复杂的叙事结构和巧妙的历史互文一直为国内学界瞩目。《花腔》瑞典语版已于 2025 年出版，由著名翻译家陈安娜翻译。您以前认识陈安娜老师吗？作为作者，您最初听到这个消息时有何感想？瑞典语文学界或读者的反馈，您是否有所听闻？

李洱：2011 年夏天，在一个会议场合，莫言

介绍我认识了陈安娜老师。她的头发朝一边梳着，就像鸟的翅膀。当时她已翻译了莫言的多部作品。她的翻译任务很重，很多作品在排队，所以我并没有把自己的作品送给她。2018 年 11 月，安娜老师来北师大开会，莫言和张清华让我过去陪安娜老师和万之先生吃饭，我把《花腔》送给了她。她与万之看完之后大概比较感兴趣，不久我就收到了万之先生发来的翻译出版合同。万之先生也提到，此书翻译难度比较大，时间会比较长。我记得是 2020 年春天才最终签了合同，2025 年终于出版了。所以说到感想，其实

^① 按语由樊迎春撰写。

是抱歉,因为占用了安娜老师很长时间。唯一值得欣慰的是,听万之先生说,瑞典的学术界对《花腔》评价很好,有不少书评。2026年初,《花腔》的瑞典语版获得了瑞典文化部评选出来的年度好书奖,然后由政府采购,进入瑞典的各大图书馆。至于别的反馈,我就知道了。

这本书是我的第一部长篇,写得比较慢,1997年开始写,香港回归了嘛,也要进入新世纪了,想用小说的形式写出我对二十世纪的印象,2000年底就写完了,但直到2001年冬天才出版。一部书二十年之后还能不断再版,还能不断被译成各种文字出版,应该说比较幸运。我比较遗憾的是,它的日文版与台湾繁体字版至今未能出版。当初,日本译者和中国台湾出版人都预言它会在他们那边引起反响,还说一定会在他们那里拿到什么什么大奖。有一年我去法国参加一个文学节,遇到了台湾的出版人。他们很不好意思,解释了一通,再后来有人来联系,说可以印一千五百册,我想还是算了吧。当然,我现在知道,一千五百册在台湾已经算是不错的销量了。不过,台湾不少作家都读过这本书。这事给了我与他们开玩笑的资本,我后来就对他们开玩笑说,最大的反响就是不允许它的出版。上周,我与台湾几位出版人聊天时还提到此事,我说,你们的出版环境也不怎么样嘛。当然了,这件事或许有必要放在东亚的耻感文化里去理解,就是它涉及我们如何克服某种羞耻心,去真正地反思历史。

樊迎春:这确实是一种有趣的反讽了。《花腔》中包含了大量的历史文献、不同历史时期的口语与政治修辞,这对外国人来说其实有比较大的理解难度。在瑞典语的翻译过程中,译者是否与您有过交流?记得您也和我提到安娜老师在瑞典语中对“花腔”的解释,您如何看待她的翻译?

李洱:安娜老师对中国文化是很了解的。她在斯德哥尔摩大学师从马悦然教授,学的就是中文,后来又是瑞典隆德大学的首批中文博士。她身边还生活着中国文化的一个代言人万之先生。万之本人是很棒的小说家,也是很杰出的编辑。有些做文学史的可能不知道,中国先锋小说的兴起,万之起过推动作用,他本人也写过先

锋小说,是新时期最早的“元小说”写作的探索者。马原第一本小说集《冈底斯的诱惑》就是万之写的序。万之对我们习以为常的一些词语、概念,都有着深刻的、新的理解,比如他认为,“寻根文学”这个说法不对,应是“寻源文学”,因为“根”只有一个,“源”却可能有多个。虽然已经约定俗成的概念不能再改,但这个提法有益于我们换一种目光审视“寻根文学”。

在作品的选择和翻译方面,安娜老师与万之可能有很多讨论。根据万之的说法,现在瑞典版的书名指的是声乐中唱错或走调的声调、音调、歌声等。安娜老师的理解是,“书中不少人说的都是不符合本义的话”“瑞典人一看书名就明白是‘走了调’的意思”。我觉得,这个理解是可以成立的,能够给读者这种印象,我认为已经很准确了。至于安娜老师如何处理书中那些带有时代烙印的词语、句式、汇报、审判,我不太清楚,但我想她作为杰出的翻译家,一定会有自己的处理方式。我与很多翻译家有过合作,感到不同的译者都会调动自己的文化资源来处理这种问题。比如,这本书最早的英语译者是美国诗人梅丹理,他说他有足够的的能力处理小说的第二部分,因为他多年前的某位女性朋友曾是毛泽东思想宣传队的,他跟着她学了不少相关歌曲。他还敲着桌子拿腔拿调给我唱了几句《大海航行靠舵手》,把我给乐的。但他后来因为身体原因,没有再继续翻译下去。后来的英语译者是程异先生,很棒的译者,也写小说,是国际布克奖的评委。韩语译者朴明爱说,她对朝鲜太熟了,对朝鲜人说话的方式了如指掌,小说的第二部分对她来说,一点障碍都没有。德国译者夏黛丽女士说,德国读者对小说第二部分的理解,不会比中国读者差。现在,西班牙出版社正在寻找西班牙语译者。

我倒很感兴趣,译者会如何处理这些问题。小说第一部和第三部的语言问题,译者也各有处理办法,能够让人感到是不同时代的人在讲故事,因为不管哪种语言,虽然在最近百年来都有一个急速变化的问题,但以前的语言还会保留在人们的记忆里,就像我们读新文化运动早期的作品并没有太多障碍,会迅速进入那个语境一样。

樊迎春:不同译者想必都有自己的再创作。在我的认知中,“花腔”(Coloratura)本身是一个西方音乐概念,您在小说中既用它来隐喻中国知识分子在历史合唱中的复杂声部,也有耍花腔/油腔滑调、不老实的意思。当这个概念通过瑞典语再度回到西方文化腹地时,您是否期待西方读者能准确读出其中对“历史叙事”的解构与反思?

李洱:当然期待,而且我相信,他们能够读出来,因为他们也会关心这些问题。瑞典的埃斯普马克先生读过《花腔》的法语本,他非常喜欢。他把书忘在法国的酒店了,所以他到了中国就联系我,让我给他再送一本法语本。我后来看到他的系列小说《失忆的年代》,才知道他为什么对《花腔》很感兴趣,因为两本书对“历史叙事”的解构与反思,有相当大的一致性,当然小说的叙事方式有所不同。他采用的是内心独白的方式,我采用的是对话的方式,这个对话又分为倾诉、审讯、辩解等不同方式以及学术考证,但主题是相近的。这本书在法国、德国、韩国都卖得不错。前几年我去马赛,在书店里又看到了新的版本。很不幸的是,译者林雅翎女士前几年去世了,她是非常棒的翻译家,对中国文学很熟悉,在中法两国都获得过翻译奖,不然,《应物兄》一定会交给她翻译。当然,有些书在翻译过程中,也会因为作者与译者对“历史叙事”态度的巨大差异,而中止合作。比如另一个法国翻译家在翻译《石榴树上结樱桃》的过程中,突然开始反对自己的工作,并且拒绝把译稿交给出版社。他对书中写到的中国乡村变革,完全不能接受。他是快把书翻完的时候,才真正读懂这本书要说什么,所以他不能允许经由他的手,让它在法国出版,后来法国的那家出版社赔了一点钱。我去法国的时候,跟出版社讲,我想见一下那位译者。出版社说,不是已经赔你钱了吗?我说,我对那位译者很尊重,因为他可以为了自己的观念放弃经济利益,我说的是真的,他们却以为我在开玩笑。我真的不是开玩笑。这个事件是否说明,太明白了也不见得是好事,会把所有主题往自己太明白的那个地方靠?

樊迎春:这确实是我没有想到的故事,作者和译者之间其实也一直存在有趣的博弈。北欧

地区其实有着深厚的汉学传统,如高本汉、马悦然先生等对中国文学的译介。在您看来,北欧汉学界或更大范围的国外出版界对中国当代小说的选择偏好,经历了怎样的变化?《花腔》的介入,是否能打破某种长期存在的、对中国文学的“地缘政治式”或“社会学式”的刻板阅读?面对中国近现代历史特有的“话语场”,您认为译者能否实现其在欧洲语境中的文化转译?

李洱:莫言、李锐、韩少功的作品,在那边都有不少翻译,这些人的风格很不相同。相同的一点是,他们的作品确实首先有利于瑞典或北欧对中国现实与历史的理解。说到“地缘政治式”或“社会学式”的阅读,我认为没什么错。我在课堂上讲授加缪的《来客》或拉什迪的《求婚者》的时候,也需要从这个角度去理解作品,冷战及冷战之后,这个问题也确实是作家本人需要面对、需要用文学方式呈现的问题。我觉得,中国作家对这个问题,不是想得多了,而是想得太少了,写下来的就更少了,真正对相关问题有深刻思考的更是远远不够。我们翻开 20 世纪后半期以后的欧美和非洲重要作家的作品,然后做一个对比,这种感觉可能就会更强烈。所以,即便翻译家、汉学界或出版界从这个角度出发去选择作品,也是很正常的。但是,同时也确实存在一个问题,就是中国作家在艺术形式上的探索,有可能会受到忽视。如果翻译家能够准确地认识到,某种艺术形式的探索与作家所思考的社会问题、人性问题是不可分的,作家只能用目前这种形式、这种结构、这种语言来完成这样一部作品,当然是再好不过了。

樊迎春:确实如此,艺术形式的探索和社会历史的变迁从来不是相互孤立存在的,不过各国作家对此问题的处理方式差异很大。因此,误读是必然的,很多中国当代小说在海外传播时,常面临“文化折扣”问题,您如何看待中国小说在面对西方主流文学市场时的“可译性”与“不可译性”?在《花腔》《应物兄》等作品之后,您如何评估当下的中国当代小说在“世界文学”(World Literature)版图中的位置?西方对中国文学的关注,是否还停留在对“猎奇”或“历史伤痕”的消费上?

李洱:这个问题,说清楚不容易,牵扯的东

西太多。扯根线头,就能拉出个线球。通常说来,专业读者和非专业读者,对作品的要求是不一样的。心灵鸡汤式的东西、通俗的东西、既鸡汤又通俗的东西,两边的非专业读者都喜欢,谈不上什么隔膜,顶多是那边的作品多一点宗教背景。还有就是打着反腐招牌的作品,越“腐”越卖,两边都卖,互相卖。京东和当当的图书销售排行榜,就很能说明问题。西方的作家,除非那个作家获过什么大奖,否则他的探索性作品,所谓的纯文学作品,也很难有机会翻译过来。图书市场也是市场,首先追求的就是利润,哪都一样。豁嘴子吃肥肉,谁也别说谁。

所以,就海外出版而言,真正的问题可能是如何在不过多考虑市场的情况下,把我们这边的好作品推荐出去,把那边的好作品翻译过来。我说的好作品,是指放在中国文学史的谱系上看是有创新的,在主题呈现和文学形式上做出了探索的作品。这就要求有专业的评委或者评选机构来做此事,然后以翻译出版资助的形式将它们推荐出去。这些年我们这边其实已经在这样做了,取得了很大成绩。但美中不足的是,专家选出来的作品经常被否定掉。如果我们能认识到,文学的创新、文学的批判性,以及文学与我们置身其中的文明的紧张关系,其实代表着民族精神的活力,那我们就应该鼓励。

在这方面,或许有必要借鉴日本、韩国的一些做法。大江健三郎的小说、韩江的小说,在进入西方市场的时候,都得到了财团的全力资助,这笔钱怎么花,花到哪个作家、哪个语种身上,财团并没有发言权,由专家说了算。没有财团的资助,大江和韩江不可能走向世界。获奖?门都没有。他们引进作品的时候,也要听专家的意见,也要听别的语种的作家的意见。我去韩国的时候,韩国人就很正式地问我,你觉得哪些中国作家的作品应该翻译成韩文?理由是什么?能不能把他们的名字和作品题目写下来?我觉得,这种方式值得我们借鉴一下。

还有一个问题不妨也简单说一下,就是中国很多作家对欧美文学的熟悉程度,或许已接近他们本国的作家和批评家,虽然看问题的角度有可能不同。中国很多作家的小说,就技术水准而言,其实完全可以与西方重要作家相比。

我们真的没有必要看轻自己。我们所关心的问题,与他们关心的问题,也会有一致性。但是,比较吊诡的是,这样的作家和作品,在欧美却不一定受到普通读者的欢迎。这就牵扯一个很有意思的问题:人是追求差异性的动物,差异性自我存在的见证。如果你与他们的写作,在主题表达、写作方式上非常接近,他们反而觉得没意思,有点左手摸右手的感觉。在这种情况下,他们的出版商确实更喜欢那些对中国现实进行奇观化书写的作品,而对作家的艺术探索以及作品所表现的另外的多重主题,可能会有所忽略。

樊迎春:您说的这点特别重要,我们渴望走向世界,渴望被纳入“世界文学”的版图,却又自卑又自傲,怕别人不理解我们的特殊性,又怕别人太关注我们的特殊性,忽视我们的普世关怀。那在您的阅读范围内,有没有主题相近、手法相近的作品,在东西方会引起不同的反应?

李洱:有个现成的例子,很有趣。有一天,一个批评家说,李洱的《花腔》是受到捷克作家伊凡·克里玛(Ivan Klima)《我的疯狂世纪》的影响。不久,我又从另外几个人那里听到这个说法,还拐弯抹角地问我伊凡·克里玛的看法,问我是否看到过那本书。我查到是花城出版的,就让《花城》杂志的朱燕玲给我寄了一本。两本书的主题与形式,确实有点类似,吓了我一跳。再看伊凡·克里玛的写作日期和出版日期,我就放心了。他的捷克文版是2009年出版的,中文版是2014年出版的,而《花腔》出版于2001年。伊凡·克里玛的这本书,在西方影响很大,因为他本来就与昆德拉和哈维尔一起被认为是1968年之后捷克最重要的作家,是捷克“作家三剑客”之一。如果《花腔》出版于2009年之后,或者出版于2014年之后,他们更有理由认为我是在模仿。《花腔》有多种译本出版于2009年之前,德语本出得最早,而伊凡·克里玛的德语相当好,他母亲就是德国人,那为什么没有人认为是克里玛受到了《花腔》影响呢?可见中国作家的作品,中国作家的原创性,要在海外得到认可,比西方作家困难得多。《花腔》的捷克译者爱理先生,翻译过莫言、高行健、苏童的作品,他认为《花腔》完全可以与美国作家大卫·福斯特·华莱士(David Foster Wallace)的《无尽的

玩笑》相比,两者的风格、形式很接近,他甚至开玩笑称我为“中国的华莱士”。我后来才知道这个作家在美国影响很大,他的书是 1996 年出版的,全球销量早已超过一百万册,《时代》周刊评选它为一百年以来世界百部最佳英语小说。不妨问一句,《无尽的玩笑》如果是中国人写的,还会有这么大影响吗?压根就不可能。为什么?只要想一想,鲁迅的书除了在日本、韩国,在别的地方根本就卖不了多少本,很难说有什么影响,你就知道中国作家的书要在欧美产生与它本身的价值相配的影响,简直太难了。有人认为,中国作家在世界上的影响力不够,是因为中国作家的叙事方式落后、思想深度不够。我不能排除这一点,但最重要的原因不在这里。最重要的问题是,现代汉语文学与世界文学对话的历史还很短,在世界文学版图上,汉语还是个小语种,中国作家,包括鲁迅,都是小语种作家,虽然汉语已被认定为联合国官方语言。所以,一切只能慢慢来,慢慢积累,着急不得。

樊迎春:我能理解您的这种担忧,那您觉得在国际语境日益复杂的当下,中国当代小说可以承载对外交流的重任,重构中国文学与西方读者的精神对话吗?

李洱:文学是文化交流的最重要载体,肯定承载了文化交流的职责。因为语言的出现,文学的发生,本来就是为了反抗遗忘,为了交流经验,也为了展示愿景。人类的进化史和文明史已经告诉我们,正是因为文学,一个群体、一个部落、一个民族才可能发展成一个命运共同体。我觉得,尤瓦尔·赫拉利(Yuval Harari)的《人类简史》对此说得很明白,而且很有说服力。当代重要的批评家巴赫金也强调,语言的首要功能就是交际,文学语言的本质就是对话性。你可能已经注意到,我经常提到巴赫金的这个观点,也提到伽达默尔所说的视域融合,我甚至有些武断地把对话性看作小说艺术的质的规定性。为什么?因为我觉得这对当代汉语作家来说尤为重要。按照伽达默尔的说法,文学还是跨越时空的交际。所以我理解,杜甫直到今天才被英国人重视,他们还拍了杜甫的传记片,这是因为杜甫诗歌的意义直到今天才真正被英国人所接受,才在英国进入经典化进程。当文学之间的交流,

在不同语种、不同空间之间发生的时候,它将不断生成新的意义。《茶花女》对中国读者的意义要远远大于它在法国的意义,唐代诗人寒山在美国的意义更是远远大于他在中国的意义。虽然作家写作,首先是表达自己的经验,文学经验、政治经验、社会经验,等等,或者按照中国古代文论反复强调的,文学是用来抒发性灵的,但这个“性灵”必须被读者接收到,它才会生发出意义,否则它只对作家本人有意义。在今天,随着东西交流的加深——其实不仅是东西了,还包括南北,因为非洲文学在世界文学版图上的位置越来越醒目,类似于 20 世纪后半期的拉美文学——这种交流就显得越来越重要了。这个时候我们会发现,所有人面临的当代问题都有共通性,而且这些问题尚未被文学化,尚未被历史化。那么这个时代真正的写作者,就需要共同面对这些问题。这么说吧,文学学科之外的学者或许不能充分意识到文学在这个时代的意义,但作家和批评家应该保持必要的清醒。

接下来的问题才是在这种情况下,文学应该做出怎样的调整,也就是你所说的“重构”。我觉得,其无非是三种情况:一种坚持并强化自己的文学传统,将差异扩大化,贾平凹、阿城走的的就是这一路,余华的《活着》走的也是这个路子;二是吸收西方的文学技法,开个玩笑就是师夷之长技以制夷;三是直面普世化的主题,聚焦人性啊、万古愁啊、身份焦虑啊,同时在叙事语法上与西方接轨,玩得比他们还溜。当然,在具体创作中,谁也不可能分得这么清楚。

二、“出现在中国新文学、当代文学每一个重要转折点上的小说作品,基本上都是‘学人小说’”

樊迎春:您还是看得非常透彻了!那我们从《花腔》回到您的创作脉络。从早期的短篇到《花腔》,再到《石榴树上结樱桃》和历时十三年完成的《应物兄》,学界普遍将您的写作归入“知识分子写作”的脉络,我个人觉得“学人小说”的说法可能更合适一些,它指向作者主体、人物主体、读者主体都有一定审美偏好和学院价值取向的写作脉络,但在气质上更为潇洒、恣

肆,更倾向于对不确定性的把握和追求,这一脉络也容纳对历史的深层反思、对反讽叙事风格的坚持。您个人如何看待这个标签?您是否有意在中国现当代文学史上的学人小说传统(如钱钟书、宗璞等)进行对话?

李洱:知识分子写作,也是一个需要辨析的概念。运用语言文字来创作的人,都是知识分子,对吧?甚至以前的说书艺人,也有很多是识文断字的人,也可称作知识分子。从这个意义上说,真正的素人写作是不存在的,因为进入“素人写作”的人也是知识分子。一个农民,扛着锄头迎着朝阳走向田野的时候他是农民,回到家里开始写小说的时候,往桌前一坐提起笔来,他的文化身份就变了,变成了知识分子。你知道,莫言曾提到要作为农民写作。这个说法,当然显示了莫言的平易近人、接地气和笔下人物的尊重,但实际上,莫言写作的时候,他不可能是农民。赵树理写作《小二黑结婚》的时候,他不可能是“小二黑”。小二黑怎么可能写出“小二黑”?写作《小二黑结婚》的赵树理必须是个知识分子。只有说话的人,才能说出人的沉默,才能为沉默的大多数发声。说清楚了这个问题,才能接下来谈所谓的知识分子写作。

我们现在所说的知识分子写作,大致分两种,一种是鲁迅这样的,作者本人是真正的现代意义上的知识分子,对我们置身其中的文化传统有清醒的认识,这种认识来自他在东西方文化交流中获得了新的视角,他从内部走向外部,又从外部看向内部,他入乎其内又出乎其外,他从世界看中国,他不是赵树理式的乡村秀才,他有着更广阔的视野、更多的知识储备,他对文化差异有着特殊的敏感,所以他怀着启蒙理想去写沉默的祥林嫂,他本人穿着长衫,写的却是穿短衫的阿Q;另一种还是鲁迅式的,他笔下的人物是知识分子,是涓生,是狂人,是吕纬甫。我们读这些小说,总觉得这些人物身上住着鲁迅,甚至觉得涓生或吕纬甫就是另一个鲁迅,是鲁迅在与另一个没长胡子的鲁迅对话。我们现在所说的知识分子写作,通常指的是后一种情况,是吧?这样一种写作,确实对作者提出了很高的要求,比如要求作者是个学人,倒不是要求他一定是严格意义上的学者,而是说他的视野、他的

知识储备、他的工作方法、他对写作对象所抱有的研究性的态度,就是学人式的。

我觉得,“学人小说”的传统,确实没有引起充分注意。虽然我们谈鲁迅谈得很多,但也很少把他的小说放在这个传统中去理解。如果考虑到,出现在中国新文学、当代文学每一个重要转折点上的小说,基本上都是“学人小说”,我们更会觉得有必要对此进行研究和梳理。比如,为什么新文学小说史上最重要的开端之作是《狂人日记》?印象中郑朝宗先生比较早地提到《围城》是“学人之小说”^①,这部小说为什么会在新文学史上脱颖而出?为什么它在当时会受到批评,但在今天却被抬到很高的位置?有人可能说,是夏志清的论著起了作用,但夏志清对张天翼的评价也很高,张天翼后来却并未引起很多讨论。比如,新时期王蒙的《蝴蝶》、张贤亮的“唯物论者的启示录”系列,在文学的转折时期都有很大影响,宗璞的《野葫芦引》的影响也日益显示出来,这些作家和作品确实构成了一条隐蔽的线索。其实格非的小说也可放在这个脉络中去考察。这些作品所引起的历史反思,包括作者所显示出来的主体性反思,确实更复杂一点。他们的风格有一致的地方,但也有很大的差异。正如你对宗璞的系列研究所展示的,虽然“学人小说”更多地具有反讽性,但宗璞的小说却是抒情性的。这涉及作者的个人身世、情感经历、知识构成等多种因素。我知道一些研究者将我个人的写作放在这个谱系中去考量,但我对此不便说更多。我在具体写作过程中,确实没有考虑过要与他们的作品进行对话,但是这种对话是潜在的。

樊迎春:我非常认同您对“知识分子写作”概念的辨析,我使用“学人小说”的概念,也是希望能更清晰、准确地定义作品本身体现出的审美与价值取向,“学人”可能更为自由、潇洒,也如您所说,有个人身世和经历的鲜明风格,并不一定都是高校、院所里的“知识分子”通常呈现的单一的严谨和严肃。比如在《应物兄》中,您对当代高校、院所内儒学大师、中生代学者、

① 林海:《〈围城〉与〈弃儿汤姆·琼斯的历史〉》,《读书》1984年第9期。“林海”为彼时郑朝宗先生所用笔名。

海归的生存状态和精神谵妄进行了极为精彩的刻画,在您看来,从《花腔》里的葛任,到《应物兄》里的应物兄、程济世,中国知识分子的精神症候和生存危机发生了怎样的质变?

李洱:自鲁迅以来,作品中的知识分子总是启蒙者的角色,大众是被启蒙者的角色。总的说来,知识分子与大众是二元的关系。《花腔》里的葛任,其实也属于启蒙者,只是他后来反复地被“启蒙者”启蒙,也被“被启蒙者”启蒙。《应物兄》里的知识分子,面对的现实与葛任有了很大差别。应物兄们所面对的现实是,五四精神作为一种知识,人们早就背得滚瓜烂熟了,考一百分没问题,反正什么都知道,什么都懂,都融会贯通了。启蒙没有了对象,自我启蒙没有了必要。什么都懂,游戏人间吧,良知过不去,不甘心,也看不惯。当然,我也在书中塑造了芸娘、文德能这样的知识分子,有担当,有怀疑,有合作,有背离,在反讽中抒情,在质疑中顽强地表达愿景,既完成了自我,又实现了新的自我,我在书中不得不创造了一个新词: Thirdself, 第三自我。我确实想表达一种能够穿透这种现实的新的知识分子精神,或者呈示某种穿越性的维度。

樊迎春:鲁迅笔下的知识分子往往带着强烈的自省精神与忏悔色彩,新时期以来,以巴金的《随想录》为开端,部分知识分子的创作中也有了反省、忏悔、救赎的意识。在您的创作中,写作者与笔下的知识分子人物之间保持着怎样的距离?在解构他们的虚伪、软弱和犬儒时,是否也包含着一种深切的同情和自我拷问?刘再复、林岗曾合作过《罪与文学》,包括李泽厚、刘小枫等人,都认为中国文化中普遍缺乏“罪感”,您如何看待中国知识分子精神谱系中的罪感与忏悔、救赎的面向?

李洱:我自认为,在写作过程中,那种深切的同情与自我拷问时刻伴随着我。这样说,如果有人觉得矫情,那也没办法。写一部批判现实的作品,一部具有游戏性的作品,一部仅仅充斥着消极反讽的作品,不是我的目的。你可能已经注意到了,在谈到中国作品的时候,我很少用到“原罪”“罪”这样的概念,主要原因当然是“罪与文学”这样的传统,属于《圣经》叙事传统,涉及超越性信仰问题,是绝对法则面前的自我审

判。中国的叙事传统,在精神层面与此相关的问题,更多涉及的一个概念是“慎独”,所谓君子慎其独也,依靠的不是外力监督。两者之间的差异还是很大的:罪感是事后反省,要忏悔,忏悔之后是否还会再犯,个人再犯还是群体再犯,是很多小说的主题;慎独是事先戒惧,要守正,是防患于未然,防患之后是否还是犯了,也是很多小说想表达的问题。这两个概念有相同之处,比如都强调自我审视。我非常理解巴老、刘再复先生为何用到了这样的概念。当我们把西方的文学传统引入中国之后,我们很自然就对自己的传统看得更清楚了,会有所怀疑,会对传统的更新、融合与超越有所期待,敏感的读者也会有期待。

多说一句,其实我都不愿说超越,而愿意选择另一个词:穿越。其实,我们或许应该意识到,将这种“罪感”纳入中国小说叙事,并不是一件很容易的事。作者当然可以有这种意识,批评家当然也可以有这种要求,读者当然也可以表达自己的这种愿望,但是作者在具体写作的时候,他要处理的是中国人的生活经验,而普通中国人的日常经验是否有这种罪感经验?有米之炊做起来容易,无米之炊怎么做还真是个问题。所以,这不是作者想到想不到、愿意不愿意、能不能的问题,而是真实不真实、隔不隔的问题。

樊迎春:确实有文化传统、思维方式、知识体系的东西差异,可能进入世界的“现代时间”之后,中国知识分子,尤其是我以及更为年轻的代际,所接受的中西文化影响几乎是同等比例的,我们也在学习、阅读、研究的过程中感受到两种观念的碰撞和融合,也在试图厘清一种创作主题和观念意识的脉络发展。

三、“我反倒认为我们 应该重构总体性概念”

樊迎春:您曾多次谈到小说的思想力问题。在很多时候,人们认为哲学和理论才负责提供思想,而小说负责提供情感和故事。您的作品中也充满了高级的反讽与互文,这是一种思想力表现出的叙事策略吗?您认为小说的思想力与理论家的思想力有什么根本不同?小说如何避免成为概念的传声筒,而是让思想从文本的肌

理中生长出来?

李洱:在文化史上,文学和哲学经常处于对抗状态。苏格拉底和柏拉图都瞧不起荷马,而且是已经流行了五百年的荷马,可以说他们对诗人都是百般凌辱。苏格拉底说,荷马对于国家毫无用处,没有人追随荷马。柏拉图提出要驱逐诗人,因为诗歌扰乱理性。柏拉图还认为,诗人与哲学家的论争,在他那个时代已经是古老的论争了。我提到这个源头性的问题,是因为文学与哲学看待世界、理解世界、解释世界的方式,从来都是不同的。我们现在当然也把柏拉图看成一个作家、一个诗人。所以,我们可以说,柏拉图在反对荷马的同时,是哲学家的柏拉图在反对作为诗人的柏拉图。由此可见,文学与哲学的分野从一开始就存在,文学所表达的观念以及表达这种观念的方式,与某种哲学思想以及表达这种思想的方式,有着明显的不同。只是不同而已,而不能够说小说家不提供思想,没有思想力。想想陀思妥耶夫斯基、卡夫卡对哲学家的影响吧。小说家的思想力表现在对人性,人的情感世界、精神世界的洞察,对事物的细微差别的强烈兴趣,对哲学家所推崇的理性以及相关概念的质疑和突破,对感性、偶然与具体存在的理解和尊重,当然也表现在讲故事的视角、结构、节奏、技巧等方面。说到反讽与我的关系,相关论文很多,我承认反讽是我选择的言说方式,互文是我选择的修辞策略,它出于我对知识分子处境的认知。所以,不管哪个作家,所有这些问题最终都必须以感性的、形象化的方式表达出来。你当然可以用不同时代的儒道释思想去解释《红楼梦》,但《红楼梦》一定会超出你的解释。布鲁姆说,契诃夫大于所有宗教,说的也是这个意思。

但同时,我们所读到的哲学著作,尤其是西方现代哲学著作,确实又会向你提供看待和分析情感世界、精神世界的角度和深度,而且现代哲学所关心或者想解释的问题,与诗人、小说家、艺术家所关心的问题不仅相当重叠,而且他们也会关注诗人、小说家、艺术家对这些问题的处理方式,所以我们会看到海德格尔关心梵高画的鞋子,福柯关心出现在不同诗人笔下的愚人船,然后写下了他的《疯癫与文明》。说来有

趣,“愚人船”作为一个词语,最早出现于柏拉图的《理想国》,到了15世纪末期变成了柏拉图自己曾反对过的诗歌的一个词语,因为德国诗人勃兰特以此为题,写了一部叙事诗,所以它变成了一个文学词语。到了20世纪,福柯通过这个词,围绕这个意象,来写作他最重要的哲学著作,而这本著作的主题却是集体理性如何病态地排斥异类。有趣吧?福柯是通过文学走向了柏拉图的反面:所谓的理性是一种话语建构,反对《理想国》所设计的理性乌托邦,反对所谓的哲学王,尊重差异,承认理性与非理性的共存共生。作为哲学家的福柯所要表达的主题,其实正是文学的主题。说实在的,我们真的可以把《疯癫与文明》当作一部文学作品来读。

所以,我现在倾向于认为,文学与哲学无论是思想方式还是表达方式,都可以有相当大的重叠。就小说而言,现在小说家不只是讲故事,也可以像哲学家那样在讲故事的同时分析故事,这是一种分析式的讲述和呈现。这或许是晚近小说家的一种方法,正如你所知道的,《午后的诗学》《应物兄》部分采用了这种方法。

樊迎春:您的很多小说确实是分析式的讲述和呈现,提供了相当丰富的思想和知识,涵盖了经学、史学、考古、植物学、美食、西方理论等多个领域。在您看来,“知识”在小说中扮演了什么角色?它是仅仅作为背景烘托、修辞手段,还是能够直接参与到小说叙事思想的建构之中?您是如何平衡小说的“知识性”与文学作品所需的“感性、细节、生命体验”的?

李洱:我在阅读小说的时候,对那种单纯讲故事的小说,确实提不起兴致,觉得信息量过于稀薄,情感过于简单,叙述过于单一。我相信,有这种感受的人肯定还有很多。对我个人而言,知识作为叙事元素大量进入小说,不是从《应物兄》开始的,是从《导师死了》《午后的诗学》开始的,也就是说我在此前就进行了不少叙事练习。知识进入小说,是因为它与小说中的人物身份、人物的专业取向、人物的知识背景有关系,也就是说,这样做首先还是出于塑造人物的需要。多说一句的是,其实所有的小说都涉及知识,比如赵树理、柳青的小说就涉及大量的乡土知识、前现代知识,只是我们通常不会把它们当

作知识,只会当作人物的活动背景来看。我与他们的不同在于,我涉及的大都是与知识分子有关的知识,有更多学术方面的趣味。这种情况,我们在托马斯·曼(Thomas Mann)、索尔·贝娄(Saul Bellow)的小说中也曾遇到过。这些现代的、古典的知识,中国的、外国的知识,有勾连有断裂,有同一有差异,它们构成了知识分子思考问题、进入行动的背景和动机。为了让这些知识更好地融入叙事,需要在贴着人物写的同时,尽量讲得有趣。这里说的有趣是指,尽量让它们充当细节的功能,把它们安置在形象化的句子、句群、叙事链条中,让它们与人物真实的心理或行动,不停地产生或错位或重叠或断裂的关系。如果读者在这里停顿一下,或可对人物产生同情,甚至共情。我记得王鸿生先生在谈到《应物兄》的时候有一句话,就是知识元素化、元素意象化。也有人觉得,《应物兄》的知识有些陌生了,其实里面涉及的很多知识,初中、高中课本都涉及的,是大多数人都知道的。当然,小说中还有一些知识是“伪知识”,出自想象,是虚构出来的。多说一句,小说家的最高理想就是写出一部“伪经”,里面充满各种“伪知识”。其实,小说本身也可以看作一种知识构成,其中那些“伪知识”的存在理由,就是可以冒犯所谓的“正确知识”。这种冒犯有可能使小说产生额外的势能,一种以冒犯形式出现的纠正的势能。

樊迎春:您这样处理“知识”,以及不断进行形式上的探索,是否源于您认为传统的、线性的现实主义叙事,已经无法有效处理和传达当代人庞杂而分裂的精神现实?

李洱:传统的讲故事方式,有时候依然有效,比如马尔克斯、拉什迪的很多故事,总体而言依然是用比较传统的方式讲出来的,只是他们的故事是放在多元文化的背景下讲述的,所讲述的故事具有足够的传奇性和陌生化效果。考虑到我们所能遇到的传奇性故事越来越少,或者你所要讲述的传奇性故事本身所具备的文化意义已经被人熟知,或者其能量已被耗尽,那么你就很难再去老老实实在地、线性地讲述了。有人可能觉得,当代生活中发生的那些光怪陆离的故事,具有足够的传奇性,超出了人们的想象,其实不是的,大多数情况下它们只是换汤不

换药的重复。顺便说一句,人们可能有一个误解,认为只有线性叙事才适合表达人对世界的总体性感受,或者说人对世界的总体性感受只能建立在线性叙事之上。不是的,非线性叙事同样可以表达人对总体性的理解与感受。所有的经书都是非线性叙事,马克思的《路易·波拿巴的雾月十八日》也是典型的非线性叙事。是否属于现实主义作品,或具有现实主义品格的作品,不取决于它是线性叙事还是非线性叙事。

樊迎春:您提到“总体性感受”,我觉得这是我们当下面对的非常重要的问题。我们现在处在一个信息爆炸、搜索引擎和 AI 可以轻易获得任何冷僻知识的时代。在这样的技术背景下,作家的“博学”和小说对知识的征用,其价值发生了什么变化? 不管是不是线性叙事,小说是否还能通过对知识的生成,来重建对复杂世界的“总体性感受”? 或者说,您认为小说是否还需要提供把握“总体性”的方式方法?“总体性”是否已经是一个需要彻底解构的概念?

李洱:我还是不要谈 AI,因为我不懂。“知识”这个词很有意思,先知道,才可能有识见。怎么知道? 通过学习,通过阅读,通过交流。这是一个很缓慢的过程,它伴随着人的成长。现在,成年人用 AI,我们或许可以理解,因为他已经有了自己的世界观,他可能只是通过 AI 补充一些材料,证明一些东西。但是未成年人大量使用 AI 意味着什么,那种瞬间来到眼前的知识与他的成长构成了什么关系,想想就觉得可怕。我觉得,这会进一步割裂“知”与“行”的关系。如果考虑到他所获得的那个“知”,对他本来就构不成“知”,也就说不上“识”,那么“知与行”其实已经不是割不割裂的问题,而是根本没有关系,他的那个“行”就成了无“知”无“识”者的“行”,这太可怕了。这意味着成长的被取消。

作家不一定要博学,但一定要对你写到的问题、征用的材料有些研究,熟悉它的上下文,它的语境。我说的研究,说大一点就是要对它有感觉,类似于对人物的感觉,这样写起来才有底气。我讲课的时候,常常提到一句话,小说中提到的知识,彼此之间要有关系,作者要在不同知识之间做出相互勾连。如果你认为这个世界已经分崩离析,全球化曾经给予我们的总体性幻

觉已经消失,我们只能站在浮冰式的碎片之上漫无目的地漂流,只有在更为严寒的情况下浮冰才能重新结成一个整体,我们才能意识到总体性的存在,以及获得这种总体性意识的重要性,那么,我觉得现在就到了这样的时刻,一个需要重构总体性的时刻。而对小说家来说,他需要让不同的知识在小说中相互勾连,发生关系,使人物生活在世界中,一个由知识构成的相互关系的世界中。如果你真的认为总体性已经消失,那么我很想让读者知道,这篇小说至少能够给予你一种总体性幻觉,这种幻觉至少可以保留到你读完这篇小说。

所以,我不认为总体性是个需要解构的概念,反倒认为我们应该重构总体性概念,这有可能使我们加深对过去、现在、未来的连续关系和共生关系的认知,并对小说叙事进行调整。小说中的碎片是整体中的碎片,就像自我是世界中的自我。碎片与整体的关系,不是一种简单的隶属关系,也不是平行关系,而是遍布着矛盾、悖反与中和,是一种共生关系。去年,格非推荐我看了德勒兹的《千高原》,看后感受颇深,有助于我理解当代写作。说句并非玩笑的玩笑,也有助于我理解自己已有的写作,当然也有助于我理解当代叙事的哲学背景。正如我们看到的,当代小说叙事可以有多个入口,可以从多个角度、多重维度去摸那头大象。

当小说所包含的多种异质性元素,包括异质性的知识,呈现为非线性的连接方式,即便它们有可能是一种断裂的关系,各元素也会相互生发,有一种再生能力。在这样的作品中,结构是非线性的、非树状的,其结构方式就像姜的茎块、马铃薯的茎块、鸡头参的茎块,我们所熟知的中心化的、线性的叙事,变成了去中心化的、流动的、非线性的关系网络。但是,说句实话,阅读德勒兹的《千高原》,我首先想到的却是两千多年前的《论语》的叙述方式,甚至有一种幻觉,德勒兹曾与子路、曾点、冉有、公西华一起侍坐,德勒兹的理论似乎就是对《论语》叙述方式的解释。我也想到了《理想国》复杂的叙事方式,旁白、各种戏剧对白、各种摹仿、各种戏谑与反讽。我们知道,卢卡奇的总体性观念与柏拉图有关,卢卡奇也承认他受到了柏拉图辩证法与

整体观的影响。而德勒兹呢,我们知道他虽然没有指名道姓,但他确实反对卢卡奇的总体性观念,认为总体性就意味着对差异的压制,导向权力的过度集中,导向思想上的一元化。只是,在一个写小说的人看来,这两种观念之间的对立与冲突,也是人的总体性的一种表现方式。对于写小说的人来说,重要的不是过分强调他们的分歧,而是看看能否在两者之间达到平衡。德勒兹的写作受到了小说家博尔赫斯的影响,我觉得博尔赫斯的很多小说,依然可以在总体性的范畴内去理解。在博尔赫斯那里,时间的分叉、循环、随机性,叙述的碎片化,都建立在他对总体性的理解之上。没错,德勒兹与博尔赫斯确实都反对卢卡奇的总体性,但是,你越是反对总体性,就越是置身于总体性的逻辑和框架当中,你是以否定的方式向它致敬,你的反对可以理解为更深的认同。这就像博尔赫斯的《巴别图书馆》,它反对总体性,但是整个故事依然被“总体性的巴别”所笼罩。我想,这或许也对当代小说叙事有启示意义。

樊迎春:说得太好了!您说的这些也有助于我更好地理解您的小说,理解当代中国文学。感谢您接受访谈,更感谢您为“重构总体性”所做出的创作实践。期待您的新作!

【本文系教育部基础学科拔尖学生培养计划项目“中文创意写作拔尖人才培养与教材建设研究”(20232005)阶段性成果。】

【作者简介】李洱,北京大学中文系文学讲习所教授,作家,北京作家协会主席,主要从事文学创作与文学理论研究,主要著作有《花腔》《石榴树上结樱桃》《应物兄》等,曾获第十届茅盾文学奖、首届21世纪鼎钧双年文学奖等;樊迎春,北京大学中文系文学讲习所副教授,中国现代文学馆特邀研究员,主要从事中国当代文学史、当代作家作品批评、创意写作等研究,主要著作有《历史之思与心灵之困:当代作家症候研究》等,曾获首届《扬子江文学评论》青年学者奖等。