

六零派

文学对话录

胡野秋 著



商務印書館

六零派

文学对话录

胡野秋 著

 上海图书馆

图书在版编目(CIP)数据

六零派:文学对话录/胡野秋著. —北京:商务印书馆,
2011

(文学场)

ISBN 978-7-100-08399-7

I. ①六… II. ①胡… III. ①作家—访问记—
中国—现代 IV. ①K825.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 112522 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

六 零 派

——文学对话录

胡野秋 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

山东临沂新华印刷物流集团

有 限 责 任 公 司 印 刷

ISBN 978-7-100-08399-7

2012 年 2 月第 1 版

开本 690×960 1/16

2012 年 2 月北京第 1 次印刷

印张 22

定价:38.00 元

胡野秋

文化学者、作家。现居深圳。



1962年7月27日出生于安徽芜湖。安徽大学中文系毕业，1983年进入新闻界，供职于《中国青年报》，曾多次获国家级新闻奖。1992年末南下深圳，供职于《深圳特区报》，并创办《影视双周刊》杂志，任副社长、总编辑。

2000年后在深圳从事文化战略、文化产业及社会文化研究，任深圳市特区文化研究中心文化产业研究室主任，同时兼任凤凰卫视“纵横中国”总策划和“凤凰影响力”、“筑梦天下”策划人。

出版有《胡腔野调》、《作家曰》、《冒犯文化》等著作，并在国内多家报刊开辟个人随笔专栏。

目 录

序/陈晓明：“六零后”的梦想与超越……1	
苏 童：我的小说世界……9	
麦 家：用写作驱散黑暗……27	
格 非：小说与岁月……45	
王跃文：写作就是表达一种欲望……71	
宗仁发：从我手里“批发”出去的作家……97	
千夫长：隐藏在小说里的记忆……127	
东 西：文学活在影像时代……161	
李师东：“六十年代作家群”诞生始末……183	
施战军：城市化进程中的文学……211	
雷平阳：回到自然去……239	
邱华栋：都市生活催生中产文学……265	
冉正万：我小说里的“鬼气”从何而来？……291	
兴 安：点评新时期作家……315	
后 记……340	

序

“六零后”的梦想与超越

陈晓明

野秋君花费数年工夫，最近完成了一部《六零派文学对话录》，十分生动可贵，他希望我为这本书写点东西，踌躇再三，我还是答应了。踌躇，是因为我乃五零年代生人，言说六零年代，恐无资格。我虽是五十年代末出生，却因少年早熟，也插了队，上学算是77级，可见我都是与一帮比我年长的人混生活，也因此老气横秋，早早地收起了少年野性。答应，是因为“六零后”或“六零派”这个概念确实具有挑战性，具有文学史阐释的空间，需要更多的人参与梳理和澄清。

“六零派”这个说法，听上去与“六零后”没有多少区别，但仔细辨别，却还是自有一种说法。“六零后”其实就是“六零年代出生”的简称，以代际来划分当代中国作家群，实在是一个权宜之计。当代文学再也难创建一个流派，也没有条件再建立一个真正有文学史意义的社团组织，有关方面的限制是其中的原因，文学圈也难有真正的变革观念和目标。没有观念和目标的文学，就很难有集体认同，也就难以形成流派和社团。从20世纪90年代开始，中国文坛要面对几代作家，经验和背景如此不同，却又无法找到理论命名，代际的命名就成为最为直接的术语：六零后、七零后，以及

“美女作家”等等。到了21世纪初，八零后已经横空出世，给予中国文坛以强烈的冲击；很显然，要不了多久，九零后就要跃跃欲试。这些以“代”来命名的文学行动，给再也无法创造流派和社团的中国文坛，装点了热闹的门面，已有群体效应产生。

野秋有他对“六零派”的独到解释，除了代际之外，他特别提到的是处于50年代和70年代的“夹心”状态，此说当有意思。只是如何夹心，何以会夹心？倒是需要更多解释。确实，“六零后”是一个较为独特的群体，没有人称“五零代”，因为那些作家是自然长成的，都是单兵作战，也构不成庞大的群体，他们不依赖群体效应。没有与前辈的截然断裂，没有弑父的咄咄逼人的冲动。他们在文学史上的意义和美学的创建上，与前辈并不构成根本的反叛。“六零后”，却是有着革命的背景，他们只能宣告，也不得不宣告另一个文学时代的到来。正如，“七零后”连“代”都很难构成一样，前有狼——六零后，后有虎——八零后，“六零后”不得不构成一个突兀的群体。然而“七零后”就难以成形，文学界或文学期刊本来也想塑造七零后，难得的是“七零后”这代人太自我，也太个人，他们的个体经验都很成熟，再难有现实的同一性。“七零后”只是一个临时代号，他们连一次夜袭都没有完成就匆忙解散了。“八零后”本来跃跃欲试，猛然间是一批狼孩，结果市场立即把他们驯服，他们来不及多想想这代人的文学使命，也难以抗拒文坛形成的铜墙壁垒。八零后的文学观念不鲜明，或者说几乎没有，只是依据个人经验和现实需要写作，这样的文学就很难有代际的统一性。因为，它无法形而上，无法立起时代的标杆。八零后曾经试图揭竿而起，不想却扬长而去。在这一意义上来看这些代际命名，七零后、八零后都是临时代号，只有六零后有历史的真实性——故而它可以成“派”，

它可以有“派”，因为它有文学观念的历史内涵和美学意向。

“六零派”是知青群体之后历史断裂的产物，他们的个人经验、文学观念、意识形态冲动都迥异于父辈，大体上可以自成一格。我曾经以“先锋派”和“晚生代”命名过这一群体中的部分作家，也许“六零后”这种宽泛的指认更具有包容性，也更坚实地把它置放在当代中国历史的布景前面。在这里，我之所以使用“历史布景”这种说法，根本原因在于，这一代作家最初崛起时并没有建立与历史的内在关系，正因为如此，他们可以在一定程度上超越历史与现实。对于主流的文学史来说，他们的影响和位置都无足轻重，他们似乎始终在主流的历史实践之外，如果被拉扯进去，也必然被改写；对于他们大多数人的写作来说，历史也暧昧不清，他们回避当代现实，不能或不愿真实把握当代历史，他们宁可在语言文本或是在自我体验中表达一些极端感受，也不对现实做硬性表达。也许，用格非的同名小说来说——他们是“褐色鸟群”——飞跃历史空地，飞跃躁动的现实，飞临语词的他乡……的时代过客。

出生的时间并不能构成一个人或一群人的时代特征。人们生活在同一时间，并不意味着就有天然的共同性。科学史家萨顿有一种说法，他认为，在我们这个时代，有些人生活在新石器时代，有些人生活在文艺复兴时代，还有一些人生活在工业革命时代。生活于同一时代的人们未必是“精神上的同代人”。“六零派”这一说法，也是强调了“派”，而不仅仅是时间的“代”。“派”就是文学精神的同代人。但“派”的本质化定义是什么呢？显然这又面临同样的难题。“六零派”像是“六零后”中的典型性概念，说穿了，就是最能显现六零代作家的文学史特征和美学革命性的那种群体代

表。这似乎有点精英主义的意思，他们像是“先进人物”，或者“劳模”？一旦要寻求严格的定义，困难立即就来了。

、好在我们只是寻求一个相对的概念，没有概念，我们无法深入讨论任何问题；没有相对性，我们同样无法面对问题的复杂性。从“六零后”中再提取出“六零派”的概念，并不是一个严格的学术命名，只是一项更有文学意味的提炼。

“六零后”的文学史意义和美学特征如何理解呢？我以为，主要是指知青作家群之后出现的一批逃离宏大叙事的作家群，他们强调艺术表现形式，或者表达个人话语，揭示当代生存现实极端经验。他们主要有：苏童、余华、格非、毕飞宇、麦家、东西、李洱、北村、迟子建、千夫长、邱华栋、陈染、荆歌、朱文、韩东、徐坤、吕新、李冯、红柯、吴玄、艾伟、述平、何顿、刁斗、张者、海男、张旻、罗望子……等等。

当然，这批“六零后”作家群，与“五零末”作家群，如王朔、刘震云、叶兆言、潘军、孙甘露、林白、张梅、熊正良、鬼子等作家，区别也很难说有多么绝对。以我的理解，在这个“六零后”群体中，并不是一个统一的文学派别，他们的文学观念、叙事方式和语言风格也大相径庭。之所以把他们作为一个“派”的群体现象来看待，仅仅是因为他们在年龄上的相近，他们远离意识形态中心，他们预示着文学回到文本、回到个人经验的历史转型。这样一个群体，在我的理解中，始终可以划分出两个群体：一个是在80年代后期出现的面向语言和叙述方法实验的先锋派群体；另一是在90年代后出现的面对变动的现实和个人经验的晚生代群体（包括女性写作）。胡野秋不只限于作家，而是包括了多位精锐编辑和文学评论家，

例如，宗仁发、兴安和施战军，他们都为六零后的文学事件、运动和理论做过推手。“六零派”更强调的是一种格调，一种气质，一种价值坚持。

野秋的这本对话集，给我们提示了“六零代”或“六零派”作家群所处的大文化背景，给出了变动和转型的历史地形图，使我们可以现实的 cultural 场域中来读解这代作家。90年代以来的中国社会确实趋向于务实，经济建设成为社会的轴心。社会的发展方向、目标，以及人们的生活理想都已经清楚明白，不需要调动各种意识形态手段加以强调。正如丹尼尔·贝尔所说的：意识形态要么是全能的，要么是无用的。90年代以后的中国，意识形态的符号生产已经不能，也无须支配日常生活实践，它只是意识形态的自我生产，并没有历史实在性。这就使得年轻一代的“六零派”作家，不得不退回到个人经验的基础上，他们的思想既不能去冲撞非实在的历史之物，也不能更深地回到自我意识，因而处于一种漂流状态则是只能如此的结果。在某种意义上说，他们是文学史上真正“孤独的一代”，他们还秉持着文学史残留的理念和梦想，例如，经典化的、纯文学的、叛逆的、唯美的、有历史或思想的等等，然而，文学史留给他们的不过是最后的阵地，那是他们攻克下来的高地和堡垒。在这一意义上来说，“六零派”这帮人真正是前无古人，后无来者的“孤独的一代”。

野秋与“六零派”作家的对话，能抓住这个时代文学的关键问题，在那些如坐春风的对话中，可以读出艰险和勇气。野秋擅长做对话，本身也是“六零派”，曾经在凤凰卫视“纵横中国”，后又在深圳中心书城长期主持《晚八点文学对话》，与多位作家对话，其中就有不少属于六零代作家。野秋的知识面广，对传统与当代文化均有相当广博的了解，对文学也有很

客观和全面的认识，他的提问和对话就显出专业、贴切和丰富。这里选择的“六零派”，就是一个坚守文学理念，与文学变革同步行进的群体。他们的文学创作和活动，就构成了当代文学史富有挑战性的经验。这样的对话，开启了文学的另一面向。不再只是局限于作品文本来解释文学，而是从作家的活动，作家写作背后的经验，作家在文本中没有表达的那些秘密。它是文本存活的另一个维度，它是关于文学积累、创作、生产、交流和传播的更为广博的文学场的刻画。

这里的对话参与者，有当代极负盛名的作家、编辑家和评论家，与他们的对话，展示出六零代这批人的人生经验与文学的独特关系，并在他们的回顾中看到六零代这代人走过的不平凡的文学道路，也是当代中国文学充满变革和波折的历程。尤其是其中解释到当代中国文学经历八九十年代变革的那些节点，六零代作家对“纯文学”的看法，他们与西方现代主义文学的关系，他们对中国90年代文学走向市场的态度，他们对文学的前景的守望，他们个人的重新出发……所有这些对话具有现场感，具有第一手资料的可靠性，那不只是发人深省的见解，同时也是文学研究的珍贵资料。当然，我个人感兴趣的还在于，这些对话披露了不少重要的文学活动和事件的经历过程，有些故事早已广为传颂，有些故事则是鲜为人知。有批评家说，当代中国文学史是一部没故事的文学史，现在，这些对话，会为当代文学史增添生动的故事。

这些对话是如此丰富，我在这里无法一一评述，我的初步阅读感受良多，它展示的是中国当代文学史上一批卓尔不群的作家的写作和人生态度，是历史的记录，更是文学未来的启示。

当然一本书总是有不尽如人意处，这本书当然也不能例外；不过，吹毛求疵不是我所擅长，只好留给目光更锐利的同行及读者再加言说。

是以为序。

2010年1月10日于北京万柳庄



苏童

1963年1月23日生于苏州，原名童忠贵。1980年考入北京师范大学中文系，现为江苏省作家协会副主席。

1983年开始发表小说，迄今有作品一百多万字，代表作包括《园艺》、《红粉》、《妻妾成群》、《已婚男人》和《离婚指南》等。中篇小说《妻妾成群》被张艺谋改编成电影《大红灯笼高高挂》，蜚声海内外。《妇女生活》被改编为电影《茉莉花开》，获得上海国际电影节金奖。多部作品翻译成英、法、德、意等各种文字。

苏 童：我的小说世界

胡野秋：对于大多数人来说，是先通过电影《大红灯笼高高挂》认识你的，这部电影根据你的中篇小说《妻妾成群》改编而成。此后，《妻妾成群》又被多次改编，以多种艺术形式呈现，比如芭蕾舞等。那么你觉得小说《妻妾成群》和《大红灯笼高高挂》之间的这种艺术转换和改编成功不成功？

苏 童：不错，在我所有作品当中，大概最具知名度或者被读者挂在嘴上的就是《妻妾成群》。这是我在1989年写的中篇小说，这个小说的出笼，恐怕在我的创作当中是比较有特殊意义的，因为在此之前，我所有的作品大概被评论界或读者判断为所谓的先锋小说、新潮小说、探索小说，而从《妻妾成群》小说开始，我觉得我在创作姿态上，往后退了一步。通常别人在考虑创作的时候，当然需要前进，所谓前进才有各种各样的姿态，但大多数是破坏已有的作品风格，只有少数具有开创性、开拓性。在这部作品的创作上，我觉得我采用了一个比较特殊的方法，回到故事、回到传统、回到人物。所以对于我个人创作来说，是一次纯粹意义上的写作行为。当然我确实没有想到，从来没有想到这个小说在日后会成为我创作中的一个标签，因为这个小说一出来，很多导演都找过我，最早是当时峨眉电影制片厂的导演陆小雅，第二个是北京电影制片厂的导演夏方禹，张艺谋是第三个。那么现在回想起来，陆小雅跟我联

系过两次以后，不知道什么原因，突然没音讯了。到了1991年，张艺谋跟我联系上，最后成了。这恐怕跟他们所属的单位不一样有关，因为陆小雅属于峨影，夏导属于北影，张艺谋当时属于广西电影制片厂，广西厂当时似乎更活跃一点。

这个电影拍的时候，我还很年轻，对这个小说拍成电影的影响，没有任何的意料和判断，我只觉得好玩。我猜想自己的作品变成电影是什么样子呢？签完合约以后，我基本上忘记了，然后大概到了第二年，他们开始组班子在山西开机，曾经给我一个音讯，说开始拍了，在等一场雪。这个片子里头，大家会记得这一场雪景，我现在记得很清楚的，那个雪景耽误了他们十天，因为张艺谋干活就特别认真，他非要等真实的雪下下来，所以气象部门告诉他，这几天是没有雪的，你得等。这个摄制班底就在山西窝着，后来雪下下来了，所有雪景拍完才收工的。

我记得大概是先看了《大红灯笼高高挂》的录像带，当时怀着一种非常好奇的心理。我做的第一件事情，现在想起来也蛮有意思的，我在看电影的整个过程中，一半是在看，一半其实是在比较，我在比较什么呢？比较这个电影里头，所有的台词、场景、人物设计跟我小说的区别，所以在看的时候，来不及欣赏，就像一个法医面对尸体一样对着这个镜头。当时我和我太太一起看，看到相同之处，我就说这个台词就是小说里写的，一字不改。看到不一样的我又说，假怀孕是怎么回事？后来敲脚的老太婆出来了，这个是我没有预料到的。这个小说搬到电影上最让我震惊的，或者是我至今认为张艺谋做得最优秀的地方，是延续了他的张氏视觉风格。电影从头红到尾，就是灯笼或者灯光一直是红色的。大

家知道电影导演都是很“坏”、很刁钻的，为什么很“坏”、很刁钻？当他和原作者或者编剧在一起的时候，他不闲谈，所有的话都集中在他将要创作的这部电影，他要掏你，把你的口袋掏空。我就记得张艺谋老问我一句话。他说：“你对电影未来有什么想法，你认为怎么样才能让它漂亮？”我说：“我哪知道怎么漂亮，那是摄影干的事。”后来我才慢慢意识到一些东西，那是两三年以后，我们有一次接触，他跟我说，从小说到电影，这其中有很多的困惑和迷惘。因为他知道故事没问题、人物没问题，可是对于他自己习惯的那么一种视觉结构和视觉符号，却始终没找着那个东西、那个物件，他说有一次他再读我的小说的时候，我写到陈老爷过生日——“陈老爷过生日的时候，陈府门前挂起来了两盏灯笼”，在山穷水尽的时候，他想到了“灯笼”！于是豁然开朗。灯笼是一个仪式化的东西，后来成为整个电影最重要的符号，甚至变成一种结构方式，这是从小说到电影一个最大的改变。我个人认可这部电影，尽管最初看的时候还有点担心，后来在很多场合，需要我必须陪着看这部电影，我看了一遍、两遍、三遍，越看越觉得经得起推敲，慢慢地越来越觉得它好。所以我一直认为他改编得很成功，尽管跟原著有很大不同。我每看一遍都加深一道印象。我认为，经得起推敲的电影就是好电影。

胡野秋：张艺谋被称之为“第五代导演”，而你被称之为“先锋派作家”，作为两个领域的艺术家，你们基本上是同时走上中国的文化舞台，你觉得在先锋派作家和第五代导演之间，是不是有某种共同点？