

关于《秦腔》和乡土文学的对话

贾平凹 郜元宝

1. 从“回去”到“告别”

郜元宝：你的新作《秦腔》改变了我以往对你的认识。迄今为止，你的创作较少取材于都市，大部分是有关乡土的。对乡土，你的感情很复杂，基本姿态是“回去”。每次关于乡土的叙述都是心理上的一次回家，好比人在外面世界有了种种遭遇，总想回到自己的家里。你的乡土叙述的起点也是“回去”，因为“回去”而有了新的经验，或触动了旧的记忆，这才诉诸笔端。在《秦腔》里，你的乡土生活经验获得了前所未有的总结，“回去”的心理再次出现，但同时又有了一种新的情绪，构成了这部作品的基调。

贾平凹：我的创作一直是写农村的，并且是写当前农村的，从“商州系列”到《浮躁》。农村的变化我比较熟悉，但这几年回去发现，变化太大了，按原来的写法已经没办法描绘，农村里劳力走光了，剩下的全部是老弱病残。原来我们那个村子，我在的时候很有人气，民风民俗也特别醇厚，现在“气”散了，起码我记忆中的那个故乡的形状在现实中没有了，消亡了。农民离开土地，那和土地联系在一起的生活方式，将无法继续。解放以来，农村的那种基本形态也已经没有了。解放以来所形成的农村题材的写法，也不适合了。

郜元宝：《秦腔》写了故乡很多复杂的人情、人事纠葛，新的社

会变化与冲突，展现了农村许多社会问题，但内核还是你自己的感情。你在经受一种考验，一种折磨，对你熟悉的、习惯的、一向密切关注的对象，你感到陌生，无从把握了。记忆中的故乡的消亡也是你观察和理解乡土的方式的终结吗？是不是你对乡土的认识就此止步，某一种与你有关的中国乡土文学的形式可以终结，至少你以后不会再用那种方法来写了？

贾平凹：是这样的。原来那种写法写出来的农村是一码事，回到农村，面对的是另一码事。原来的写法一直讲究源于生活，高于生活，慢慢形成一种规矩，一种思维方式，现在再按那一套程式就没法操作了。我在写的过程中一直是矛盾、痛苦的，不知道该怎么办，是歌颂，还是批判？是光明，还是阴暗？以前的观念没有办法再套用。我并不觉得我能站得更高来俯视生活，解释生活，我完全没有这个能力了。

郜元宝：长期以来，你一直觉得能够把握自己的故乡，随着农村的巨大变化，也随着你个人认识的变化，现在好像没办法把握了。

贾平凹：真的没办法把握。在社会巨变时期，城市如果出现不好的东西，我还能回到家乡去，那里好像还是一块净土，但现在我不能回去了，回去后发现农村里发生的事情还不如城市。我的心情非常矛盾。

郜元宝：有人借弗洛伊德理论，说很多身在都市的农村作家写乡土，有一个回归母体的情结，我发现这个情结在你的创作里面已经很淡漠了。《秦腔》比你以往任何一部作品都说得更明白，就是故乡正在消逝，或者说正在死亡。不是说作为客观存在的故乡不存在了，而是说它在你脑海里的形象正在改变，甚至已经面目全非。你说写《秦腔》是为故乡立碑，“为了忘却的纪念”。竖碑或纪念都是对已经过去的事情而言。不知道你写《秦腔》有没有想到鲁迅的《故乡》？《故乡》开头是“回去”最后是“告别”准确地说，一

开始就是为了告别而回去，虽然有回归和告别双重主题，但总的心态是“告别”。写《秦腔》的你对故乡有深情的回忆，但主要是无可奈何的“告别”。

贾平凹：这就像是在单位受了气，回家找老婆孩子安慰，宣泄，但现在没有这个出口了。在外头受了气以后，老婆又跟你吵一架。这种现状，就让人想回家，却回不去了。

郜元宝：这是你个人心态的一个转变，却让我发生联想：是否中国作家传统型的乡土认识发生了根本改变，变得不可能了？

贾平凹：应该是这样。所以我才不得不换一种写法。

2. 语言的纯粹化与世界的封闭性

郜元宝：《秦腔》的写法确实不一样。小说里面有段话说故乡的人事牵牵连连，永远说不完，就像打核桃树上的核桃，老打不完。《秦腔》不分章节，漫无边际地写来，你自己说是“密实的流年式的叙写”，没有一个清楚的情节作为主导线索。其实这种写法也是有传统的，虽然现当代小说中很少见到，但《金瓶梅》、《红楼梦》不都是非常“密实”的吗？

贾平凹：我倒没想到继承什么传统，只是觉得不能不这么写。我在“后记”里说过，“只因我写的是一堆鸡零狗碎的泼烦日子，它只能是这一种写法”。

郜元宝：作为一个乡土色彩非常浓厚的作家，你以往总想跳出方言世界，加入知识分子启蒙话语，置身其外，看一看，评一评。

《秦腔》放弃了这种努力，整套语言系统完全口语化了。比如提到清风街工作难开展，就说此地“费干部”，“费”字用得很好，说“喝淡了一壶茶”，也非常传神。类似这样的乡谈俯拾即是，而我们熟悉的浮在表面的流行规范的现代汉语表述方法几乎全回避掉了，非常干净。叙述语言和小说中人物的语言没有区别。你以前的小说

总有作家的影子 这篇也有 在省城写东西的‘夏风’”)但你没给他太多说话的机会,他不再成为叙述的角度,他也无法打破方言世界的纯粹。叙述上不分章节,展现乡村生活的原始状态,无大起大落的情节主线,无数的细节缠绕在一起;语言上尽量回避不属于乡土的表述,充分口语化。这种写法 和‘告别’的情绪一致。对行将消亡的事物,只有充分细致地加以描绘,才能告别。曹雪芹把家庭琐碎都写出来,每个细节都不放过,而鼓励他这样写的动机,恰恰是情感上对这个世界的埋葬与告别。

贾平凹:我的任务只是充分描绘故乡的生活,故乡的亲人们当然有他们对自己的生活的解释,但这都是我的对象,我只描绘,不想解释,所以就写成这样了。

郜元宝:你是否因此建立了一个封闭的天地呢?我注意到你在“后记”中担心,没有类似生活经验的人未必能够进入。从“五四”到当代,强调乡土封闭性与原始形态的作家都有两付笔墨,比如鲁迅《故乡》里闰土的话 祥林嫂的话 都很真实 但知识分子身分的‘我’也跳出来 说出诸如‘世上本没有路 走的人多了 也便成了路’那种启蒙话语。《秦腔》不让夏风说这种话 意味着隐含作者不想跳出来,对这个世界指手画脚。他的任务只是把这个自身满足的世界雕刻出来。语言的纯粹化和世界的封闭性有关。有位韩国批评家着眼于中国高考阅卷给一篇文言文打满分这一现象,认为强调语言的独特性,意味着新的文化帝国的诉求在产生,因为帝国必须纯洁和统一其语言,拒绝外来语冒犯。这只是猜测,但任何一个国家要求纯洁语言,确实也往往是一种策略,至少是感到本位文化受污染,于是拼命强调独特性,拒绝别的东西渗入。你思考乡土中国问题,是作为思考中国问题的一个窗口,但乡土中国遇到的问题和整个中国遇到的问题不相等。关注乡土的人会克服种种障碍走进你构造的相对封闭的世界,另外一群人是否会被你这种语言或多或少排斥在外呢?当然,我还是希望不熟悉乡土不关心乡

士却关心中国关心人类的读者会谦卑地进入你的小说世界。《红楼梦》也是一个封闭世界，读者不都看得津津有味吗？如果曹雪芹像晚清许多作家那样具有世界眼光，把什么都写进去了，人们反而不会感兴趣去看。

贾平凹：我目睹故乡的传统形态一步步消亡，想要保存消亡过程的这一段，所以说要立一个碑。以后农村发展了，变化了，与我都没有关系，但起码这一段生活和我有关系，有精神和灵魂的联系：亲属，坟头都在那里。以后再回去，年纪大了，谁也不认识我了，发生什么变化我也不熟悉了。这种不分章节，没有大事情，啰嗦嗦的写法，是因为那种生活形态只能这样写，我最初的想法就是不想用任何方式 寓言啊 哲学啊 来提升那么一下。《高老庄》、《土门》是出走的人又回来，所以才有那么多来自他们世界之外的话语和思考。现在我把这些全剔除了。

这种写法，生活中到处都是。比如咱俩说话，就咱俩说话，但实际上有很多事情同时发生，而这就需要像乔伊斯那种写法。比如咱俩对话：

你说：“吃饭了没有？”

我说：“吃过了。”

“吃的啥？”

“吃的饺子。”

“什么馅？”

“萝卜馅或是韭菜馅。”

你一句我一句，说完拉倒。但乔伊斯的写法，是对话的时候看见后面的风扇啊 窗子啊，一边对话，一边想到那里去了，不停地游离，全部写出来。他觉得现实生活实际就是这个样子。现实的枝蔓特别多，我想把生活的这种 啰嗦繁复写出来。不知道是谁说的，“最分明的最模糊”，越分明的地方越模糊不清。生活中所面对的就是这样，更深层的东西我还达不到。内容决定形式，照你说的，

既然要“告别”了，写法肯定是另外的样式。

郜元宝：你以前写故乡，只是局部，这便于你和文坛交流。当前文坛关注什么问题，你在故乡总可以找到对应物。这种互动关系，如今你不在乎了。《秦腔》不是写故乡某一部分，而是故乡本身，全部，这就不允许你用某个单一的视角或几条线索来写，必须呈现出浑然的整体。这对你是个转变，就是要改变故乡和自己的关系。从局部写故乡，总是报道式的；从整体写故乡则是总结，而总结必然意味着告别和埋葬。《秦腔》之后，你还会写大部头的关于故乡的书吗？

贾平凹：我已经宣布，起码暂时不写。以前写商州，是概念化的故乡，《秦腔》写我自己的村子，家族内部的事情。我是在写故乡留给我的最后一块宝藏。以前我不敢触及，这牵扯到我的亲属，我的家庭。夏家基本上是我的家族，堂哥、堂嫂、堂妹，都是原型，不敢轻易动笔，等于是在揭家务事。“后记”里表达了这个意思，我说最害怕村里人有什么看法。有了看法，以后都不能回去了。这里面既有真实也有虚构，我就怕有人对号入座。这个东西把人掏空了，我也不知道以后会怎么写，也许很长时间里不会再写。

3. 作家都是精神乞丐

郜元宝：鲁迅说“删夷枝叶的人，决定得不到好花果”。你在小说里好像把很多作家删掉的枝叶全捡回来了。用一个备受误解的词概括，这就是“俗”。许多来自农村或坚持写农村的作家很善于用知识分子话语解释自己所描写的世界，包括自己的创作。你曾经也热中于这种解释，但《秦腔》放弃了。结果，你所描写的世界，特别是那些“枝叶”赤裸裸地呈现出来，没遮没拦。

比如“性”比如人的动物本能，吃喝拉撒睡，在《秦腔》里只作为必不可少的日常生活的节目来写，不加任何褒贬和任何解释，既

不像劳伦斯那样歌颂之，也不像你以往某些作品那样有意张扬，比较平实，没有赋予什么微言大义，但也没有特别吃力地去把握“分寸”，只是把这些东西自然地安排在作品里。

你以前喜欢谈中国古代认知方式，儒家，易经，道家等等。还有那些古董，一旦动土，总要挖出很多。《秦腔》也有这些内容，“中星爹”就是算命占卜的阴阳先生，“清风街”也常常挖出古物，但你对这些明显有了距离感。看《秦腔》，读者不会将你等同于一个道家，或者易学家。你把以前喜欢的东西（民间智慧）都推给正在过去的世界。你曾经迷恋过，代它们发言，甚至依靠这些东西，但现在都打包放在记忆的箱子里。这些曾经是你的能力，认识世界的方式，你的依据，现在都交出去了，一律成为你描写的对象，而不是主体的依靠。贾平凹是乡土中国或民间智慧代言人的看法，已经不能成立了。你现在倒更像一个告别者，埋葬者。我觉得你不再相信以前所相信的，也不再依靠以前所依靠的。描写越丰富，你为自己在思想上保留的东西反而越少。

贾平凹：这可能和年龄有关系。佛经中的观念，要看破，要放下。五十岁以后，看世事就不一样了，心态也不一样了。但这都是无意识地走到这个状态。

郜元宝：中国作家常常以为，无论写什么，都需要有自己的哲学。你曾经向人们证明有自己的哲学，而且很独特，但你在《秦腔》里把自己的哲学交出去了。随着你的世界变成过去，你的思想也变成了过去。你没有沾沾自喜地说我有思想。连自己的世界都不能把握，也就不存在支撑自己的思想。这让我想起尼采的话：“艺术家是一个呈现者。”好像是一个通道，一股风从你这个通道经过。作家总喜欢说“I have something”，你在《秦腔》里要说的倒是“I have nothing”。一个人，无论怎样轰轰烈烈经历了这个世界，最后还是“赤条条来去无牵挂”，你不能从这个世界带走什么。

贾平凹：我觉得自己渺小，无能为力。我把这一部分呈现出

来就好了。活到五十以后就不“显摆”了。以前铺排的，过后一想，都幼稚得很。把一切都端出来，是什么就是什么。也只能端出来，所有的知识，思维方式都不起作用了。时代面前人渺小得很，就像秦腔一样。我有个朋友，是秦腔振兴办的主任，这个机构成立十八年了，但无可奈何，眼看它就衰败了。一个苹果烂了，没办法再救它，你挖，把坏的刨掉，第二天那个地方又坏掉了。像病来了，排山倒海就来了，这个专家那个专家开药方，出主意，都不济事。我也开不出任何药方来。

郜元宝：艺术家呈现世界的能力越强大，思想上就越被自己强大的呈现世界的能力所压迫。呈现世界的能力越弱小，思想上的优越感就越强大，越敢指手画脚。但思想的贫穷并非不思想，无思想，而只是思想的结果。人们越思想，越发现自己原来没有靠得住的思想。诚实的作家都是精神乞丐。

贾平凹：我以前的作品总想追求概括的高度，理念，等等，一旦写家族，写亲戚这些事情，太熟悉，太丰富了，这些反而全用不上。这也是实际情况，知识越多，越琢磨不清。书读得越多，就越糊涂。我所目睹的农村情况太复杂，不知道如何处理，确实无能为力，也很痛苦。实际上我并非不想找出理念来提升，但实在寻找不到。最后，我只能在《秦腔》里藏一点东西。至于说抽象的理念，不知道应该是什么，抽象的理念好像都不对。

郜元宝：你好像建了一座公园，但没有绘制地图，不给闯入者提供路径。这对阅读应该是个挑战。

第一辑

贾平凹创作谈

最是文学不自由（对话）

贾平凹 谢有顺

作家要反抗历史的总体性

贾平凹 我是上世纪 50 年代初出生的 经历了 20 世纪的后一半。30 年代、40 年代出了一批中国现当代最优秀的作家和作品，后来呢，当然就改变了，当我进入文坛时，接受的是六七十年代，包括 50 年代的作品。从 80 年代后，新时期文学开始，中国文学发生的变化是最大的，尽量想和世界接轨，将外国多种流派、思想都介绍了。那个时期是最活跃的时期。实际上也说不上什么创造，更多的是恢复了一种东西。像我这个年龄的一批作家，到了 80 年代以后，才自觉地有意识地慢慢靠近了文学。这段时期，这样流派那样流派，一会儿流行这样一本书，一会儿流行那样一本书，谁红火都红火不了几年，就闪过去了。这非常正常，大家都在试验，都在发育，不可能出现权威、产生了不起的作品，只是思维观念的大调整。我是从新时期文学一开始就进入的，可以说是贯穿性的人物了。我想起一路走来，好多人都不写了，首届全国评奖，当时有刘心武、王蒙、张承志、张洁、卢新华等，剩下的有些记不住了。你想我都记不住了，别说一般读者。现在继续写的，已经不多了。二十多年来，我认为主要是思维变化，当然现在文学思维还没有彻底变过来。现在出版者、写作者、读者、文学管理人，对文学的观念分化得各种各样，最基本的还是五六十年代的看法：时代的镜子呀，

社会的记录员呀，人民的代言人呀，文学的几大要素呀，典型环境中的典型性格呀。这种对文学的看法，形成集体无意识的东西。这二十年基本上是在改变这一方面做的斗争特别大。分裂过程完成了二十年，完成在上个世纪。

谢有顺：很多是文学的常识，可几十年政治运动下来，把文学变成了为政治服务的工具，常识性的东西就消失了。时间一久，很多教条性的、政治性的非文学律令，反而成了文学的常识。像“文革”时期的文学，看起来是百家争鸣，实际上是独此一家，没有百家。在指导思想上，就是文艺为政治服务；在写作手法上，就是所谓的革命现实主义加革命浪漫主义；在人物形象塑造上，就是正面人物跟反面人物……那时，形成了一整套跟政治相匹配的文艺形式；“文革”结束后，首先就要推翻这个东西。后来虽然不再提“文艺为政治服务”这个口号了，但作家的思想意识里是否已经把这个东西清理掉，就很难说。“伤痕文学”就还部分延续了政治文学的特征，现在回过头来看，成就不大，留下的作品也不多。同一时期的朦胧诗就不一样，即便现在重读，你依然会觉得有很多优秀的诗作。“伤痕文学”在当时是主流文学，而朦胧诗是被批判的，是另类。“伤痕文学”是那个时代的号角，当时的主流意识形态就是要反思“文革”，控诉“文革”，“伤痕文学”这样做了，时代就给了他们热烈的欢迎。文学与主流意识形态的要求一致的时候，作家往往缺乏个人的创造性，多被历史的总体性支配和制约，若干年后，意识形态要求变了，历史变了，这部分作品的意义也就不在了。说到底，文学要永恒，还得靠艺术说话。“伤痕文学”为什么不再被人们记起？因为那里面艺术的含量少，是意识形态思想的传声筒；朦胧诗还能被传诵，在于它一开始就是艺术革命，有新的艺术经验在里面。你看这两种文学现象的名字就知道，“伤痕”说的是内容，“朦胧”指的是形式。所以，文学革命的自觉，诗歌要比小说早很多。二十世纪八十年代早期，小说之所以成就不高，没有多少作品能流

传下来，在于那时的小说家主要的精力都用来对付非文学的事情了，还没有回到文学本体的层面来进行艺术革命。

贾平凹 我是属于“回乡”的，下乡的才可以称“知青”，“回乡”的就不列入那个群体。没有人叫我是知青作家，我也从未写过知青文学。我只写过《我是农民》这一本书。知青从城里到了乡下，受了苦，就倾诉了那么多，乡下人成年成月一辈子都在受苦，给谁倾诉去？他们就应该受苦吗？

谢有顺：说句实话，写知青生活的，好作品很少。当时也有一些作品反响非常大，传唱大江南北，但是今天回过头来看，跟“伤痕文学”一样，很快就进历史档案馆去了。坦率地说，《棋王》以前我没有发现什么好的知青小说。但《棋王》恰恰不是正面表现知青生活的，他写王一生这个下棋的人，一个边缘化了的人，把知青生活也边缘化了。这跟当时那个时代所谓苦难的、怀念的、浪漫的这种总体性的对知青生活的写作要求相去甚远，这样它反而显得独特。新时期小说的革命，比较有价值的，最早的应该是“寻根文学”。

“寻根文学”这样一个口号现在看来不见得是成立的，但在当时它有价值。那时，作家们普遍意识到，写作跟社会现实贴得太近，这是一个很大的局限，要从这种现实的制约里面超越出来，就要关注比现实更高一点的事物，比如文化、民族、国家这样一些概念。有了这样一个维度之后，文学就开始有文化批判、文化反思和文化关怀这层意思，比起那些直接反映时代呼声的作品就要来得内在一些。所以，“寻根文学”时期出现了一批优秀作品，包括老贾你也是在这一批的作家里头。到今天，像你的“商州系列”这些作品依然还有审美价值和文化价值。你是“寻根文学”的一个主要作家，你更清楚这一段时间对文学的意义。

贾平凹：我可以回忆一下当时的情况。当时，接触了许多西方美术方面的新东西，又学了戏剧方面一些东西，写作的热情高。当然都在试验期，但出现了一个问题，即一会儿跟这个学这个

样子，一会儿跟那个学那个样子，可塑性是强，跟谁就受谁影响，漂忽不定，有点流寇主义，就觉得还是得有自己的根据地，写我最熟悉的生活，所以1980年前后我就回故乡商州了，走了所有的县，陆续写了一些商州系列作品。在散文方面，主要是《商州初录》、《商州又录》和《商州再录》。当时也写了一个长篇《商州》和一些中短篇小说。自己对文学的一些看法，结合对霍去病这篇文章后来常被评论家谈起，列为“寻根文学”中最早和重要的一篇艺术观文章。这篇文章写出后，我差不多有了些自觉意识，又集中回商州了几次，几乎走遍了商州大部分镇落。这时候，《钟山》杂志来了一封信，说他们要找几个在创作观念上比较接近的人讨论些问题，因为韩少功有一封信，围绕着信的内容各自发表些意见。我接到杂志社的信后，并没有及时回应，因为我的一些看法早在《卧虎谈》里谈了，已没新的内容再谈，就没有参与。这就是最初“寻根文学”形成的情况。这批作家有韩少功、郑万隆、郑义、李杭育等。开头就那几个人，由杂志上牵动，各自发表意见，组成个小专辑，就那么产生的。后来没想到声势闹得挺大的。“寻根文学”最大的功绩是注重民族文化，不仅仅局限在政治事件、社会焦点问题上，使文学开始回归到文学的意义上。当时那一批作家都年轻，三十出头，现在回想起来，它的成就有多大，也不好说，起码，那次行动给后面的文学革命打好了很多基础，文学意识在苏醒，然后才有了前卫小说等等，从那时起，外国文学作品也大量地涌进来了。

谢有顺：莫言的《红高粱》都还属于寻根这个系列的。

贾平凹：他是往后推了，严格地讲莫言当时还没有进入这个范围内，但他肯定受到启示，就回到山东高密，是紧接着影响挺大的一个作家。在寻根文学产生以前，受苏联文学的影响产生了一批工业、军事题材方面的作家；之后，先锋文学就出现了。

叙事革命解放了文学

谢有顺：先锋文学的参照显然不再是苏联文学了，莫言就很典型。影响他的人，一个是马尔克斯，就是拉美文学对他的影响，有一片神奇的土地给了他刺激；另外一个福克纳，福克纳只写他那像邮票一样大小的家乡，这使很多中国作家受到启发。很多作家意识到，得有一个精神扎根的地方，这个根总是跟他的童年记忆、成长记忆相关。除了把根扎在高密东北乡，莫言还有一个非常好的优势，就是他对事物、对人物有着非凡的感觉，《透明的红萝卜》可以见出他这方面的才华。他通过一个不说话的小孩的视角，一个很通透的视角，把整个世界都观察一遍；到《红高粱》系列小说里，感觉进一步得到解放，那种很恣肆的话语方式，给当时的中国文学很大的刺激，尤其是他把过去认为很神圣的、重要的历史，改写成“我爷爷我奶奶”的故事后，就个人化了，成了一种野史。这对当时的历史观察冲击很大。作家们开始知道，叙事参与写作之后，历史就成了“我”的历史，而不再是公共结论意义上的历史，不是意识形态所解释的历史。莫言第一次让历史具有了个人的魅力，使个人记忆在历史中合法性，他的出现，直接导致了后面的先锋作家群的产生。他是一个承前启后的人物。

贾平凹：从这以后，马原等一批人出现了。二十年里，新人不断出现。中国作家里面天才性的人物很多，在那几年内一下子都出来了。这像30年代的情况。

谢有顺：对。他们也有模仿的过程，但最终走向了创造。比如莫言的《红高粱》他用了“多年以后”这个来自马尔克斯的经典句式，大家普遍认为这是模仿，可这个小小的模仿，对当时中国小说的叙事是一个很大的解放。体现在哪里？体现在作家的时间观上。过去，作家的时间观是线性的，就是过去、现在、将来，事情的

发生都是线性的。“多年以后”这个句式的运用，使得时间在叙事里面可以折叠了，过去、现在和将来三个时间段可以交叉，可以重叠，可以随意出入了，这种时间解放，在叙事上是有重要的意义的。以前的现实主义作家，他们的时间观基本上遵循的是马克思的唯物史观，毛泽东在延安文艺座谈会上也对它作了阐释：今天比过去好，将来比现在好；过去是应该批判的，将来是应该讴歌的。这是一个基本的时间观念，讴歌现在和未来，批判过去，时间完全是线性发展的。但在马尔克斯和莫言等人的时间观里，时间不再有先后的优劣性，过去不一定比现在差，将来也不一定比现在好，时间上是平等的。这其实更符合中国传统的时间观。中国是个佛教国家，讲前因后果，佛教里说因果有先后，前面是因，后面是果，但因果之间没有高下之分，谁先谁后不表示谁高级谁落后；在马克思的唯物史观里，他是有这种明确意识判断的，过去肯定比现在落后，将来肯定比现在好。我看不一定。你如果说的是社会物质水平，有可能，但这种时间观放在文学里就不适用了。平等的时间观的恢复，使得作家对历史、现实有了一个更宽广的视野，不再受历史意识形态的制约，脱离了历史的局限性。时间被解放了，无论是过去的、现在的、将来的，都在个人记忆的河流里重新散发出了光辉。

贾平凹：小说的叙事获得了解放，这对中国文学来讲，意义是非常大的。它不仅是叙事本身的事，并且直接关联了创作思维、创作观念的改变。50年代的小说，即便是当时一些写农村题材的最优秀的小说，人物写得很丰满生动，但写法上是按时间顺序推进的，情节是线性的，在人物关系设置上基本上按照毛主席的农村阶级分析法。80年代以后的小说打破了这一套，是颠覆了。中国小说传统的写法和中国画一样，讲究的是线；外国新小说和油画一样，讲究色块。现在这个时代是崇尚西方的，不管你承认不承认，事实就是这样。在这样的大背景下，时尚影响着你，你的审美也随

之而趋。所以你到街面上去，凡是英文字母做的商店门脸，你就觉得高贵和雅，若用中文写招牌，就觉得俗了。现在的杂志、产品介绍挂贴都是这样。怎样把西方的一套用过来又能同中国传统的东西糅合一起，怎样把色块融入线，具体操作上各人有各人的手段，有的生硬，有的相对好些。在文学上一时难以说清，讲绘画上就清楚些，多少人实验着，也一直在争论着。到底是齐白石伟大呢，还是徐悲鸿伟大？绘画上容易看出效果，文学上有时看不出来。新小说才出现时，大家觉得好得很，新鲜的很，等后来看到了马尔克斯和博尔赫斯的作品，噢，原来都从这儿过来的。开头借鉴的时候，肯定是生硬的，但是必须要走那个路子，因为全世界都崇尚那种路子，大家看了都觉得顺眼，咱们学习借鉴人家，起码打破了咱们的时空感，使小说更紧凑，更好看，更有张力。你得承认中国不是小说大国，而拉美文学，甚至日本文学，他们的成功都是从西方那里借鉴了新的观念新的写法而反过来写自己的本土生活，我们为什么不走走这种路子呢？把我们的小说和西方的小说对比一下，不要说我们非文学的东西附加得太多，单从写法就能看出我们的粗糙和简单了。

谢有顺 整个 80 年代，总体感觉是开眼界了。确实闭塞的时间太久了，不知道外国文学是怎么回事，以为都是苏联文学那个模式，太狭隘了。大量西方现代派作品译介过来之后，给作家们打开了一个大的想像空间，我印象中很多作家回忆那段时间的文学影响时，都有这么一句话：原来小说是可以这样写的。读卡夫卡的小说，才发现原来人是可以变成甲虫的，人是可以骑着木桶飞行的，完全不符合日常规范、现实逻辑。卡夫卡独特的精神体验使作品外在的真实被扭曲了，不重要了，外表的真实服从于内心的真实，而内心真实才最具震撼力。一个崭新的世界向中国作家打开了。整个 80 年代都是求新求变的时代，十几年的时间就把西方一百年的艺术经验实践了一遍。也有一些作家在模仿上有一点生硬，但