

对话

与任晓雯的姑妄言

邵丽 任晓雯



任晓雯，笔名(采三小姐)的《好人宋没用》(浮生二十一章)《阳台上》等作品被翻译成瑞典文、英文、意大利文、法文、德文、俄文等。曾获得茅盾文学奖、百花文学奖、十月文学奖、华语青年作家奖、作品曾入选新浪年度十大好书榜、华文好书奖、年度十大好书等多种奖项。小说《阳台上》被改编为同名电影。

天赋让人有“一切很容易”的错觉，而世上没有一件事情是容易的

邵丽：晓雯，通过阅读，你成了我眼里的“另类”作家。怎么说呢，这种“另类”，却是对“另类”的一个反动。大致上，之前对你的写作有个判断——这是一位创作观念和创作手法都比较前卫的年轻作家，相较于传统写作，可算是“另类”了。但《浮生二十一章》读后，我知道，自己的判断必须修正了。这本集子在艺术上的新颖自不待言，而真正触动我的，更是你对于那些历史、以及沉浮于历史中的细节的还原能力，人物、情景、语言、环境等等，真的是让人一边看一边不免产生疑虑，甚而怀疑这怎么可能是一位年轻作家的作品。这就非常了不起了，使得你从普遍的对于年轻作家的“定见”中被区别了出来，所以我说，你成了“另类”之中的“另类”。你的小说语言既一派天成，又有着丰厚的艺术感染力，并且“不事声张”，我想知道的是，作为一个优秀的小说家，这种能力你觉得是更多地得益于天赋还是后天的训练，抑或是日积月累的储备呢？

任晓雯：天赋很重要。写小说可能是我这辈子唯一的爱好。我从小发展过各种兴趣爱好，没一样坚持下来，也没一样做到过出色。我高中读的还是理科班，物理化学都在市区一级得过奖，但那是靠努力做题得来的。直到后来，我接触了文学，才知道有天赋是什么感觉。在有天赋的领域，随随便便就上手了，随随便便就能做出点样子。我中学时代没读过什么像样的文学作品，进大学后随便看了点现代诗，就写起诗来，各种现代主义风格模仿一遍。很快又开始写小说。还没搞明白小说是怎么回事，就稀里糊涂地发表和得奖了。

那时约莫二十来岁，我沾沾自喜，心高气傲，只喜欢跟古灵精怪的才子才女打交道。现在回头看这些人，有的早就没写了，有的还在写，但也面目平庸了。多可惜啊，才华摆在那里，居然没下文。而我自己呢，说实在的，天赋也没到多惊人的地步，又因着种种消耗，有那么几年也差点丢弃写作。

总结一下走弯路的教训，很大原因就是自认为有天赋。天赋让人有“一切很容易”的错觉。而世上没有一件事情是容易的。有了天赋，还要专注，有了专注，还得刻苦。年轻时老是以为了没才华才需要刻苦。尤其搞文艺的，刻苦仿佛成了平庸的同义词。但其实文学史上的大家，很多是刻苦自



我一直很谨慎，不想把观念放到台面上

邵丽：《浮生二十一章》显然是一个充满了中国况味的命名。庄子说：“其生若浮，其死若休”，这是典型的东方式哲学，将其况味为美学的表达，实际上是有很大难度的。因为，让抽象归于具象，就是一个将虚无定下秩序的过程，这很难，但你做到了，我将其视为有自己独特的“写作秩序”。在你的笔下，那些人物所包含的精神性元素不是浮于表面的，而且也不是孤立的，都呈现出充分的内在感并且与尘世发生着千丝万缕的缠绕。我觉得，这才是让小说回到了它的本意，小说不是抽象的精神，它必须落脚在尘世的物理与人性。

任晓雯：给您这么一评说，感觉《浮生二十一章》好像确实有点写意画般的东方意味。其实最初酝酿这个系列时，脑中浮现的范本是《米格尔大街》《都柏林人》《小城畸人》之类的。但因字数限制在2000一篇，没法像普通小说那么铺陈开来，所以只能简笔而成。但在细节处理上，我还是采用了西方小说技巧，也即如你所说的，“落脚在尘世的物理与人性”。

我想这是小说的根本。小说最终呈现的都是具象，不存在抽象派小说。连勇于探索形式的先锋派作家罗伯·格里耶都承认，“所有作家都认为自己是现实主义者。从没人说自己是抽象派，印象派，空想派，幻想派……如果所有作家都聚在同一面大旗之下，他们并不会就现实主义达成共识，只会用他们各执一词的现实主义互相厮杀。”(《为了一种新小说》)

从阅读和评论的角度，小说呈现的是某种沉降过程，“让抽象归于具象，一个将虚无定下秩序的过程”。而创作的过程实则是反向的，从具象出发，从细节开始编织。这种编织受到作者观念的引导，从而自然呈现出某种秩序，就是您说的“写作秩序”。我一直很谨慎，不想把观念放到台面上，只是暗暗希望优秀的读者能够读懂它们。

邵丽：以我对你的阅读，可不可以这样认为，《浮生二十一章》所呈现的小说观念，也是你创作《好人宋没用》的起点？

任晓雯：这两本书属于我同一阶段的作品，对语言、文体、主题的观念确实是一脉相承的。

邵丽：读《好人宋没用》是去年在北京评茅盾文学奖，一个年轻的女作家，写得如此老到，如此古风雅韵，的确是令人眼前一亮。这部长篇让人拿起了就很难放下，在我看来，就是有着一种黏附读者的魅力。同样，即使是在这部40多万字的作品中，你所表达的，依然还是一个“浮”字，这个“浮”，还是基于我们传统的生命况味——人在宏大的时光中漂流，是“这一个”，也是“那一个”，彼此休戚与共，构成了我们对于“人”的整体想象。这种表达，实际上对于写作者的世界观有着极大的考验。

任晓雯：相比《浮生二十一章》，《好人宋没用》笔墨更集中，用40万字写一个普通不能再普通的中国人。这部小说是一个人的心灵史，探讨了生存和死亡的问题，也探讨了中国人是如何面对苦难的。《浮生二十一章》是写意的，有读者给我留言，说读完了感觉是一声叹息，对人生的况味有诸多感叹，但又说不清楚。相比之下，《好人宋没用》明确得多，主人公的内心层次更丰富，而我作为作者，更愿意更多暗示立场。这可能就是长篇和短篇的区别。

她们并非所谓的“典型形象”，而是独一无二的“这一个”

邵丽：和你交流，不免总会多说说宋没用，或者说只要一想起你，我就一定会想到宋没用。怎么说呢？我觉得这个人物死亡的那一段，写得尤为令人记忆深刻——她什么都听不见了，仿佛进入一条黑色甬道，然后是往事蜂拥而至。她领受到某种情感，让她温暖而安全，再没有遗憾，像又回到了最初之地。这是我们文化中对于生死最为壮观的想象。你在访谈中说过，你就想写“中国传统妇女”，她们并非所谓的“典型形象”，而是独一无二的“这一个”，她们是生活的配角，往往也是文学的配角，但在你这里，她成为了主角。这里面是“特殊性”与“普遍性”的相互斥吸，当你着力于一个具体人物的卑微与朴素时，实际上，在一定程度上也描述出了“文化之下”我们所有人的生命真相，我想，这就是文化的力量。

任晓雯：在写作宋没用的死亡时，我参考了一位美国医生写的书。他采访了一些心脏停止跳动后又抢救回来的病人，记录了他们的死后感受。他们都提及自己穿过一条黑色甬道，整个人生的回忆迅速涌现，最后看见一团强光。在基督教语境下，回溯人生就是领受审判的过程，那团强光就是耶稣。

当然，死亡是最普世的事件，无论古今东西，人人必有一死。“死亡”这个问题意识，自始至终贯穿了《好人宋没用》。相比中国传统观念中的“未知生，焉知死”，我更认同的是“未知死，焉知生”。在思考死亡之后，关于生命的形而上辨析才能展开。对生命意义的终极追问，和面对死亡的绝望感，是硬币之两面：不能解决死亡的绝望，则难以理解生命的意义。

宋没用是个典型的中国人。她生命里四个重要人物和她们的内心风景，部分构成了中国人在信仰和死亡问题上

的精神光谱。她那没有名字的母亲，是个菩萨神仙乱拜一气的角色，婆婆杨赵氏则是天不怕地不怕的无神论者，东家倪路得是基督徒，女儿杨爱华崇拜毛泽东，信仰共产主义。而宋没用自己呢，在我看来，她是仰望者、探寻者，是旷野中的飘荡者。她一辈子在生的困境里逆来顺受地挣扎，死亡对她而言是个悬而无解的问题。这种态度是很“中国”的。在此意义上，可以说宋没用是“这一个”，也可以说她是具备普遍性的。

这种怜悯是平视的，是推己及人的

邵丽：你的小说语言别具美感，让我想到了书法里那种朴拙的力量感，当我们习惯了西式的小说语言后，你的这种语言方式当然是一个令人欣喜的呈现——它具有中国语言的韵味。这样的语言功夫不是一朝一夕可以形成的。那么是不是可以谈谈，你受哪些作家的影响最深？

任晓雯：每个阶段喜欢的作家不同。我早期写作受到卡夫卡和马尔克斯影响，在写作《好人宋没用》那个阶段，文体上喜欢福楼拜，语言方面则受到《聊斋志异》和《金瓶梅》的影响。我们提及的西式语言，其实换个词就是“翻译体”，它在表述意义的时候更严谨，但在做某些描写的时候，不及古语活泼简约。古语，尤其是古诗词，有时候一个字就有一层意境。小说的意境则通常以句子为单位。我试图把古语融合到写作中，很多时候是把小说当诗歌写了，尤其是在《浮生二十一章》这样篇幅短小的作品中。

邵丽：读了你的作品之后，我对“现实主义”也有了新的思考。每个人对于现实的理解其实是不一样的，你在采访中提到过，作家哈金到马尔克斯的故乡去旅行，发现他书中写的很多东西都是真的。回到你的创作中，那些底层的人间众生一旦进入到你的作品里，究竟意欲表达出对于现实怎样的一种态度？承认每个个体的宝贵、独特和意义感，将其打捞起来，这是否也是对一个作家责任感的要求？

任晓雯：其实我对使用“底层”这个词很谨慎，因为它隐隐有点居高临下的意味。我出生于1978年，那是一个具有分水岭般意味的年份。一个被历史捶打成扁平的社会都身处同一阶层。虽然在后来几十年的

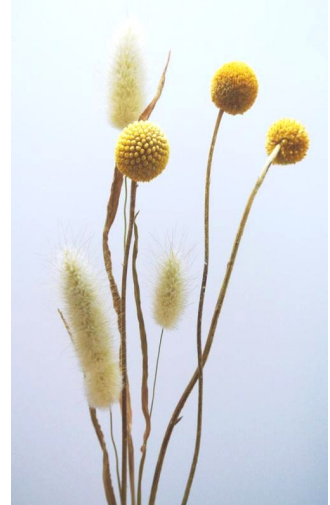
人生赛跑中，有人发了财，有人移了民，有人当了官，有人成为了作家，但都是小弄堂里跑出来的人物，都是毛头、沪生、爱娣，以及他们的后代。我的小说就是书写这些人物的。我熟悉他们，怀着理解书写他们。您说的“承认每个个体的宝贵、独特和意义感”，在我看来就是理解，有了理解，才会有怜悯。这种怜悯是平视的，是推己及人的。

邵丽：与《浮生二十一章》和《好人宋没用》相较，说实话，我好像更喜欢《朱三小姐的一生》这个短篇。这个判断也许是非常主观的，因为比起宋没用来，我会更主观地觉得朱三小姐可能离我的写作者更近一些。朱三小姐这个人物更具象征意味，或者是更具宗教情怀。从小说第一句“每个人都在等待朱三小姐死去”，到最后一句“朱三小姐没有动。她坐在她的椅子上。她已经坐了百多年，仍将继续坐下去。”这部作品构成了一个完整的隐喻：关于生死，关于因果，关于精神和肉体的辩证，更关于生命本身，如果没有真正的救赎，没有精神的终极出口，生命本身就是一种刑罚。当然，对这部作品的理解，我看网上争论也比较大，这也许恰恰是写作者愿意看到的吧。我相信，你也难以给出一个现成的回答，或者说，它本身就没有答案的。

任晓雯：您对《朱三小姐的一生》的解读非常精彩，也更接近我的本意。很多读者觉得这篇写的是苦难。或许也写了苦难，但不仅仅是苦难，而是面对苦难的态度和困惑，这本身是一个形而上的问题。《圣经》中赫赫有名的一卷书叫《约伯记》，主题就是“好人受难”。义人约伯在饱受苦难之后，向上帝提出质疑：为什么有苦难。上帝用隐晦的比喻回应他：人类，你太渺小了，你怎能参透苦难的意义。渺小的朱三小姐，因为一个诅咒而陷入永生，犹如西西弗斯一般，没完没了地承受苦难，这当然是一个隐喻，一个关于人类普遍命运的隐喻。

邵丽：读你的作品，令人信感恍惚，仿佛看着一个人，好像还没长大，就一下子长老了。这种观感，实则是我们阅读一个优秀作家时那种复杂的心情。我无法妄自揣测你下一部作品将会写什么、怎么写，但我非常把握地对你充满信心。因为你已经用自己的作品，证明了自己值得被期待。

任晓雯：我希望自己的下一部作品能够有崭新的气象。希望我能不停改变，超越自己。谢谢邵老师的鼓励，也谢谢您的阅读、评述和提问。



凡是不幸者被受观照之处，诗神总在场，说的就是作家任晓雯。《朱三小姐的一生》共集合其6个中短篇，极尽铺叙细描之能事，着力刻画草民蝼蚁之悲欣。

如许人物，多为市井草民。草民卑微，卑微源于他们是被象征秩序所压抑、禁忌的对象。卑微寄寓禁忌，秉持匮乏和残缺，如此凸显异质美学：或精于装痴扮傻，或擅于隐忍报复，或乐于固执倔强，或敢于出轨逃逸，如此自闭疯魔，桀骜冥顽，却也演绎了一出出江南市井弄堂播撒出的吊诡俗世喜剧。

社会身份上，朱三出身棚户区，为谋生做过“钉棚”，因此污名终生，难以漂白，包括领养的两个孩子，长大后，也分别以横死和倒插门方式，弃绝养母。但朱三不是韩版版的“酒神小姐”，亦非日本“玛丽小姐”，而是彻头彻尾的老上海下只角“滚地龙”爬摸出来的贫家女子，一个没有所指的流散符号。

终究朱三属于未命名的“少数分子”，她隐也罢了，进也罢了，总有一堵玻璃墙拒斥着她，一张冷漠网笼罩着她。是非善恶难能安议，只缘贱躯生逢乱世，注定浮生与周遭环境扞格不入，红颜薄命而苍颜长寿，卑运堪比蝼蚁。

卑微者总倾向于否定其亲朋好友，朱三家人亲人从未出场，除了一段影影绰绰的梦。《杨金泉之死》主人公杨金泉晚年被偌大一家子女抛弃，只能画地为牢，自轻自贱，也自娱自乐。卑微即疆界，卑微的生存建立在排斥之上。杨金泉无需自我认识，也从无希望，更不需要寻找归属或拒绝，

《朱三小姐的一生》：卑微中透着爱

肖涛

因为嘲讽戏谑本来就是一种悬置或转移卑贱的精神胜利法。他选择了与公鸡同居一室，返归并论为了朱罗纪(猪罗鸡)时代的原始人。杨金泉、朱三，皆被子女鄙视若废物，弃若敝屣，《郝家县》张玛丽则被小情人郝义无情无义地抛弃，折返上海途中半夜又被女司机拖曳殴打；《别亦难》中晚年的陶小小先被女儿嫌弃，而她又以冷暴力和虐待方式变相遗弃了曾经虐待过她的瘫痪丈夫张博仁；《迎风吹泣》之中大叔“我”被妻儿抛弃，又因仗义疏财而被急诊室遇到的陌生女孩丫丫所骗。否定与弃绝构成了任晓雯小说世界中人情世故与关系伦理的负板。

也因此，惟有享乐，才能让卑微得以延续固存下来。《换肾记》中的老母严素芬，最后不得已采取了享乐态度。蝼蚁尚且贪食，享乐既是换肾手术的延宕，又是堕入儿童口腔欲望时期的反抗。享乐与无常相辅相成，为延宕而来的享乐，终究厌腻了单一而乏味的饕餮表演，车祸与死亡亦为此中应有之义。“礼物交换之谜”，尽在器官移位导致的感官变形记。

当杨金泉享受着公鸡阿毛带来的欢乐时光，张玛丽沉迷于小情人郝义给予的浪漫体验，陶小小忘情呵护着取代女儿陶玲角色的黑猫，严素

芬忘乎所以榨取着儿媳控空心思奉献的孝敬……情感与伦理，关系与权力，构筑了一个性别颠倒和人格变异的魔幻舞台。关系叙事既支撑了卑微话语叙事的情节张力，又夯实了卑微草蚁数目的伦理蕴涵，由此透析出来的无意识语言皱褶与间隙中，跳荡着难以羁绊也难以缝合的怪诞力量，那就是对生老病死的本能恐惧与莫名战。

动物、食物、废物(语汇)，代表着与卑微者同在的三种名物。公鸡黑猫、紫甘蓝炒黄鱼、疯癫婆子瘫痪男，乃至朱三小姐和严素芬的艳异古怪打扮，张博仁床铺与杨金泉亭子间的臭气熏天，加上“我”的酒嗝烟味，交织成了五味俱全的底层视界原料库。它们颠覆了洁净与肮脏这一卫生人类学性质叙事规约着的差序格局，而融为一锅大杂烩。

任晓雯笔下的这些女性男性，徒劳走着一条从“卑微”到“超越”再“回归”的单调磨道。他们于卑微中意识到自我的存在，进而反抗卑微、逆袭卑微、篡改卑微、谱写卑微，却皆跌落尘埃，注定卑微。死亡，无论疯掉而死，还是意外而死，抑或疾病痼疾，仅充当了小说叙事链条中的偶然一环。病态死相既不是故事发展的高潮，也不是情节晋级的尾声，而仅仅是俗常生活的一次次加号注



释。活着，即活受罪，受罪即苟活，苟活一如半死不活，方生方死，死生一体，却了无彻悟。活着比死还慢，而死更像是活的一次兀自加速或变道超车。从此，死亡再也未是异已存在，而是卑微者生命同质化存在境遇的最大公约数。

“作者之于世情，盖诚极阔达，凡所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽伏而含讽，或一时并写两面，使之相形，变幻之情，随在显现，同时说破，无以上之”，鲁迅谈及的是世情小说，之于任晓雯而言，大抵仿佛。

中短篇，更像是习得方言叙事的语场。任晓雯不仅建立了寄寓精神的飞地渊薮，也建构了一个吴语文学语用场。只要写作，即为返乡，乡音活脱奔涌，言犹在耳，而记忆念兹在兹，鲜活如初。方言记忆赋魅了吴语人间的烟火气息，更使得话语世界益发“平淡而近自然”。《朱三小姐的一生》中，你既能看到各种鸡零狗碎摩擦擦出的里弄交响，也能看到白描这一老手艺所还原、点化、敞露原生态沪浙市井民间世界及形塑人物和缀联情节的无限可能性。

任晓雯最为精妙的文学创新，在于

她激活了吴语叙事的“杂语性”和“对话性”。如果说巴赫金发现了小丑、傻子、骗子等形象在小说杂语世界中的修辞性作用；骗子模拟高雅语言以开心哄骗，小丑狠命歪曲纯粹语言使之面目全非，傻子对真值语言的天真不解，而任晓雯则对各色人等的声口腔调，荤素不忌拿来，原汁原味推送。

小说杂语性向来植根于叙事话语内在的对话性上，即操不同说词人们间的相互不理解。任晓雯小说以口语语体构筑起的对话性，不仅表现在叙述者与人物之间的潜藏对话、主人公与他人的耳目交流。穿插藏匿间，你能感到那些溢出纸面的杂音，不仅令人忍俊不禁，且不自觉地跻身其中，成为生活于虚构人物生活世界中的听众分子。

这也让任晓雯小说于看似单一全知视角与限知视角之间的游移不定，而变成了录音机和摄影机式的自由滑动，从而完成了对各种信息的实地采掘，各种声音的现场实录。

