

对 话

共情在左 嘲讽在右 转换自如

■止 庵 黄昱宁

希望有足够的观察兴趣和处世经验来面对复杂性

止 庵：首先想谈我读《八部半》最初也是最直接的印象，就是这部作品的调子。可以说有几分类似“英国绅士”的味道，始终是不紧张的、充满节制的，甚至是幽默的，然而这并不妨碍作品内容的分量与内在的张力。这与作品的语言有关，与作者的叙述态度和叙述方式也有关。在我看来，这是《八部半》区别于其他当代小说最突出之处。请问这是有意的追求呢？还是作为译者在英美文学中浸淫深了，不自觉的流露？

黄昱宁：很难量化“有意”与“不自觉”的比例，我想逻辑顺序大致是这样的：在英美文学作品中浸淫日深，迄今建立的小说观念和审美体系很大程度上可溯源于此。当我把奥斯特·克里斯蒂·麦克尤恩、阿特伍德等等视为小说写作的正方向时，那么，无论是刻意模仿，还是下笔的自然流露，都难免是在往那个方向靠拢。你说到的这个“调子”问题，其实特别难描述，一不小心就说空了说玄乎了。这里头有个前提，就是咱们得有共同的阅读基础，在一个频道上，然后你说“英国绅士”的时候我就能会意到一点画面或某个声调，那种似有若无的东西。我想我一直欣赏也一直想学习的“调子”是这样的：有足够的观察兴趣和处世经验来面对复杂性，不回避，不略过，举重若轻。共情在左，嘲讽在右，转换自如。但是“调子”这东西，特别依赖作者和读者之间可遇不可求的默契。同一个句子，你觉得刻薄寡恩，我却从冷嘲里读出一丝温情；你觉得是反话，我却看出反的末梢还带着正。作者是无权在文本中解释或者申辩的，曹雪芹没法同时当脂砚斋。惟其如此，写小说的乐趣之一就是写完了在人海里不时地撞见默契——被某个未知的读者察觉到那个看不见摸不着的“调子”，这真是一件三生有幸的事儿。

止庵：你可以说是当代作家里的一位“技巧派”。每篇作品作者的视点、叙述角度、结构、情节的进展、节奏、细节，等等，显然都经过精心设计。而在我看来，当代小说的一个较为普遍的问题是无意或有意忽略技巧，似乎技巧成了一个陈旧的东西，过时的东西。这是我读《八部半》对于当代文学的重要贡献之一。关于技巧，特别是技巧的合适使用，你是怎么看的？

黄昱宁：绝对当不起“贡献”二字。但关于叙事技巧，或者说技术，我一向都有兴趣多说两句。技巧问题其实不仅是一个关乎小说本质的问题。我们写小说的，大概都已经听烦了那句话：“现实比小说更精彩”，但有时打开秀纪录片，或者“正午故事”之类的很好的非虚构文章，自己也会嘀咕，会有那种一闪而过的自我怀疑。小说区别于纪实的界线在哪里？我觉得在于作者对小说结

构的设计和驾驭，在于对现实的拼接、变形和剪裁，在于他让时间并置的能力。你在写小说的时候甚至应该有这样的自信和野心：通过你的技术，你的角度，重构一个既熟悉又陌生的“现实”，并且通过这种方式，引领读者看到他们原本看不到的东西，进而干预现实。如果没找到特别有趣的叙述角度和方法，我会觉得这个故事没有支点，很多计划因此就躺在文件夹里没有写出来。我有时甚至觉得，这可能是我比较偏执的地方。我的另一个执念是小说的戏剧传统。我在一个充满丰富性和戏剧感的城市里长大，执迷于所有看不到开头和结尾的瞬间，它们在呼唤我用想象去补足。城市不是那么开阔的，不是那么直接的，不是那么缓慢的，甚至不是那么合理的。它最热烈也最凉薄，最完整也最缺损，杀机四伏，却永远能在闭环中自行消解。我希望能把这种内在的戏剧性用合适的技术表现出来，而不是仅仅记录生活本身。

不甘心用同一种方法走同一条路径实现目的

止 庵：接下来我要问的问题与上一个有关。对于技巧的轻视，某种意义上讲是一种舍难从易的表现。而你的小说创作，可以很明显地看出有意在“追求困难”“克服困难”，这特别体现在你对叙述角度的选择上。《呼叫转移》《三岔口》《水》等篇都选择了最难的写法。我觉得，因此而产生的困难，有时被你完全解决了（如《水》），有时被你部分解决（如《三岔口》的J和K），有时未能完全解决（如《呼叫转移》中后半部分的“我”），而在我觉得未完全解决困难时，你表现出一种无畏的牺牲精神——为努力写到最好程度而牺牲。我这种看法，你是否同意呢？

黄昱宁：很高兴被你看穿了。这种“无畏”既不是“无知无畏”，也不是因为写作中一直背负着什么神圣使命感，而是……这么说吧，从40岁开始写小说，跟从20岁开始，应该是很不一样的。我不会把它当作成王败寇的赌注，也没有动力取悦任何一方面的需求。我想从这个意义上讲，我更应该有更多一些游戏的心态，更坚定地取悦自己。我这几年产量不多，固然跟时间分配有关，但更多的还是不愿意浪费任何一个探索的机会，我一直在学习中。所以，如果有人说《八部半》其实都是习作，篇目之间有时也看得出分裂，这我都可以同意。黄子平老师说他能看得出来《八部半》里的每一个故事，都不甘心用同一种方法、走同一条路径实现目的，我觉得这个“不甘心”是说到了点子上的。这种“不甘心”有时候会产生副作用，会让人看出“刻意”，会有失败的尝试，会跟读者之间产生理解错位，会“拧巴”。但是，只要是选择就会有得有失。这几年写下来，其实最大的收获是越来越了解我自己。小说家各有擅长，我渐渐意识到我不是哪几样——我不是那种愿意被情节推着走的，不是喜欢困在安全舒适区的，不是那种喜欢自然主义、用工笔画白描生活的，也不是那种把刻意避开戏剧性与高级感画等号的。于我，恐怕是宁可失败，也一定要选择在未知黑暗中摸索。惟有如此，才能刺激我写下去。这样做的代价，是没那么容易讨好，会牺牲一些暂时的安全感。李敬泽老师说我的小说往往从一些疯狂的念头开始，常常需要把不可能变为可能，我理解他说的就是这个意思。但最大的收益是什么呢？是个游戏始终具有玩下去的可能。在这个过程中，将会有一种东西被反复打磨。那就是我在小说家身上最看重的东西：虚构能力。您刚才说到我对三



部小说的处理，确实《水》是写得最快最流畅的一篇。我也不太懂为什么我会那么自信地把这样一个相当荒诞的故事一气呵成，完全没有给自己迟疑的机会。这种自信投射到了人物身上，也投射到了读者的阅读感受上。相比之下，写《呼叫转移》时的难度，在后半部分差点压得我写不下去。总有一个声音要我放弃这个骗子的第一人称。如果我用那个被骗子窥视的文艺女青年的角度写这个故事，读者会不会更容易认同？这样会不会堵住那些容易被人诟病的破绽。但另一个声音告诉我，那样写就不是我要的东西了。从一开始，我就是想要借助一个陌生的视角，观察那些我本来熟悉的东西，这是写《呼叫转移》最大的动力。于是我按着原来的思路继续前行，直到终点。成品远非完美，但我至少确定这是我想要的写法，并且相信以后会写得更好。

广义地说，也许我们每个人都有“畸零”的那一面

止 庵：下面我们谈谈你的人物。几乎可以用“畸零人”来形容你所创造的所有人物，他们都是在现实边缘生存，努力，挣扎，抚慰自己也抚慰别人的人物。这里提到“自己和别人”，这是理解这些人物的关键，他们之间的关系——总是某种偶然造成了这些关系——比他们的存在更重要，或者说，他们就存在于与别人的这种偶然关系之中。也正因为如此，彼此都成了“畸零人”。这部小说最终吸引我，并令我难忘的，是这些关系，这些人物。你是怎么构思你的人物的呢？

黄昱宁：你这说法很有意思。“畸零人”是个常常被误解的词汇，人们总是望文生义地觉得非得是缺胳膊少腿或者一文不名流落街头的才算“畸零”。其实，心理上，精神上，大都市里有多少边缘人，或者说边缘心态的人，可能远远超过想象。广义地说，某时某刻某地，也许我们每个人都有“畸零”的那一面。在城市里，人跟人之间的相遇、碰撞、阴差阳错之间传达的温度，都是那么支离破碎，转瞬即逝。我迷恋这些时刻，总有冲动想抓住一点点写下来。就像《伦敦传》里我最喜欢的这句话：城市安慰它即将吞噬的人。有时候，这种慰藉在巨大的虚无感面前显得微不足道，但写下来它便在某种程度上获得了永生。比方《呼叫转移》里的男主角，我真正的兴趣不在于他能不能骗到钱，那是“警钟长鸣”之类的法制节目关心的事。我通过人设做过一些铺垫，让他行骗的目的至少不仅仅是为了钱，而是为了通过互联网界面进入一个他在真实生活中没有机会进入的世界。我相信这样的好奇心，相信跨越阶层壁垒的窥视欲普遍存在，也相信在某种特殊情境下他代

入女主角生活进而产生瞬间同理心的可能性。他身上折射着我对人性的理解。对这个人物的怀疑，其实不是发生在作品发表之后，我在写的时候就已经反复折磨过自己了。有人不相信他能有兴趣走进戏剧学院看完《欲望号街车》，我觉得这样的质疑本身就带着对“小镇青年”的刻板印象。像他这样高考差几分落榜的知识背景，换一个机遇也许就能创业成功，或者成为作家，现实生活中有的是这样的例子。我真正需要重新思考的是，这个人物对《欲望号街车》的理解，是不是会比我现在笔下的更加深刻一点？我在处理他的心理活动时，强调他跟知识分子思维方式的差异，这部分是不是有点太多，太刻意？当他“畸零”的那一面，遭遇到另一个阶层更为“畸零”的女主角时，他的心态和行动是不是应该更复杂一点？我想这是我需要思考的问题，但是，对这个人物，这个视角，我仍然很偏爱。我至今还是很喜欢这个构思。

止 庵：当我把你这些无论描写现实还是描写未来的作品都读完以后，清楚地感觉到有一个“黄昱宁的世界”存在，那显然是一个与我们的现实世界相关，或多或少有着后者的投影的世界。这里每一篇里都充满了真正属于你的感受——未必是经验过的，但一定是体验过的。而这种体验是一个作家与现实生活之间真正的关系所在。我佩服的是你在作品中，往往处于一种充分和饱满的状态。我想了解一下，你在写作之前在这方面所做的准备，具体说来，是如何达到这种状态的？

黄昱宁：其实不自信的时候有很多很多，否则我也不会等到40岁才开始写小说。我面临的一个非常实际的问题是：本来已经有太多的社会角色要履行，如何匀出时间，如何进入状态。不过，反过来说，这样也好，没有一大块时间我就只能训练自己用碎片时间写作的能力；没有那种隐居深山潜心写作的奢侈，我就在坐地铁的时候构思情节。其实，某种程度上，写城市，写人群，写关系，可能倒是需要这样的状态，那种碎片化的、不稳定的、不抓住就要错过的状态，与你描写的环境和人物是吻合的。我觉得写一个故事，设计是一定需要的，但绝不是那种“一切尽在掌握”的设计，那反而会伤害下笔时的状态，一定需要有待未知的，而且你自己也特别期待的部分在勾引你向前。这种情形有点像《三岔口》里的那三个在茫茫夜色中渐渐向舞台中心聚拢的人物。我要做的基础工作，是给人物定调，是搭建舞台。他们这一路上会发生什么，会有什么样的心理曲折，动笔时我并没有十足的把握。在整个写作过程中，我和读者一样，始终处在观察的亢奋中。或许正是这样的“亢奋”，会让文字的质地给人以“充分”和“饱满”的感觉。

黄昱宁，上海译文出版社副总编辑，《外国文艺》杂志主编。译著近三百万字，包括《甜牙》《追忆》《在切瑟尔海滩上》《崩溃》《庭院中的女人》《捕鼠器》等。其中《甜牙》于2016年获春风悦读盛典年度金翻译家奖。著有随笔评论集《女人一思考，上帝也疯狂》《一个人的城堡》《梦见舒伯特的狗》《阴性阅读，阳性写作》《变形记》和《假作真时》。2015年开始虚构写作，中篇小说《呼叫转移》《三岔口》、短篇小说《幸福触手可及》《千里走单骑》等分别发表于《人民文学》《上海文学》和《长江文艺》等。2018年8月出版个人第一部中短篇小说集《八部半》，获得《晶报深港书评》年度虚构类十大好书荣誉，2019年获得宝珀理想国文学奖首奖。



黄昱宁的小说集《八部半》，真是让人越看越生气。

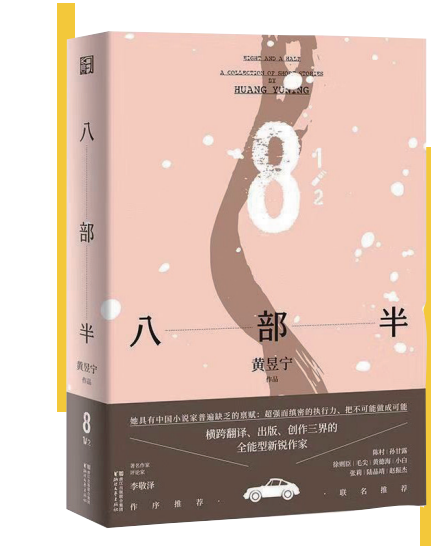
首先是作为一名普通读者生气。黄昱宁真的是一个讨厌的作者啊：你本来窝在沙发里坐得舒舒服服的，她非要跑来把沙发垫子一掀，下面是一个大坑，坑底还有一群蛇彼此缠绕着向你吐信子。这沙发你当然就坐不住了，坐回去心里也疙疙瘩瘩的。张爱玲说，“生命是一袭华美的袍，爬满了虱子”，有几个人不是凑合穿着这样的袍子假装没看见？生活总是脆弱的，经不起追问，可是黄昱宁偏偏要把这袋袍子拿起来抖一抖，还捏住虱子送到你嘴边，请你尝尝看。譬如结婚吧，这是人生喜事啊，黄昱宁却心怀叵测地把一个女孩子在成婚之前的那种刻骨的孤独感写得入木三分淋漓尽致，就算一个幸福的入读过之后也会莫名其妙地心有戚戚起来，好像突然意识到自己的幸福是那么不可靠。不可靠就另寻他路吧，可是黄昱宁又很讨厌地追问你：他路就很可靠吗？那个跟你在电光火石之间心有灵犀的人，其实有意无意地撒着谎，不但欺骗你，也欺骗了自己。而且哪怕是这样幻想的他路，也只需要一个小小的失误就荡然无存，将人生重新押回那袋虱子之袍的牢狱之中（《幸福触手可及》）。既然是这么讨厌的作者，那就不看呗。但黄昱宁讨厌就讨厌在：她写得那么残酷，同时却又那么好看，让人翻开了第一页，就忍不住一页页地翻下去，简直变成受虐狂。这固然可能因为，人类根本就有一种乐于体验痛楚的隐秘本能，却一定也和我生气的第二个层面有关——

《八部半》特别会让那些贼心不死蠢蠢欲动总想尝试跨界写作的文学从业者生气，比如我。写小说的愿望，不少批评家都有，但是成功的没几个，凭什么黄昱宁就写得这么好？跨界写作其实真没那么容易，同样是文字，散文、诗歌和小说就各有不同的追求，也因此呼唤不同类型的才华；而批

评与创作之间的差异还要更大。小说创造出一个世界，批评去阐释它，因此小说要求形象与感性，而批评要求抽象与理性。尽管这样的区分实际上稍嫌武断粗暴——缺乏形象敏感的批评其实难以卒读，而丧失理性的小说往往琐碎肤浅——但是一个人长久从事批评工作，的确难免在思维方式上渐趋于逻辑分析，而文字格调上更近乎科学性表述，久而久之，搞不好连情感的敏感度都会有所退化。一般而言，这并不利于小说创作。当然，黄昱宁更重要的身份应该是翻译家，看上去这个职业倒是应该对写小说颇有帮助：多少小说家是读着她翻译的小说学写作的哇！但其实也未必。翻译是从语言到语言，并不直接指涉世界，而那种语言也因此并非世俗的语言，它可能优雅动人，却少些人间烟火气，这对于书写活色生香的当代中国，大概也不算是有利因素。好在黄昱宁十足聪明，她非常懂得扬长避短，或者说她对于自己应该表达什么以及可以表达什么极为清醒。在这部小说集中，她小心翼翼地将自己的关注范围限定在受过良好教育的准知识分子群体，即便是《呼叫转移》里那个代驾小伙子，也是个从小就表现出小说家才华的文学爱好者，而且黄昱宁其实并没有给他很多发言机会，他的“声音”更多以内心独白的方式呈现，令黄昱宁不必去模拟她未必熟悉的口语方式。写作对象的良好教育背景及朝向内面的书写方式，也让黄昱宁轻巧地避开了一般小说感知世界的方式。这并不是说《八部半》中缺乏感性描述和抒情表达，如前所述，小说中绝不缺少动人之处——令

人痛苦难道不也是一种动人？只是黄昱宁绝不停留在世界的表象和情感的外在，而总是将其转化为内敛的思想性力量。她感兴趣的不是某个个体特殊的情感，而是抽象的总体情感及其机制。与之相应，黄昱宁其实主要是依靠逻辑思维来构建小说叙述，这让她的每一篇小说都内含了一种类似推理小说的结构，这大概正是她的小说尽管用意深刻却又能扣人心弦的原因：某个近乎哲学意味的主题，有力地推动着情节环环相扣地呼啸前行，穿过表层的现实，然后超越了它。但也正是因为这样的写作特质，《八部半》让我更加生气了——

对黄昱宁最为生气的，肯定是她的评论者。批评家都是些收纳爱好者，又是隐私窥探狂，他们总是喜欢透过作品去寻找文字底部的隐秘，将这些隐秘分类总结，然后给作家贴上一个标签，于是安全了，那些活蹦乱跳的文字终于被固定在了一个稳妥的位置。但是黄昱宁本身就是批评家，评论的还多是世界级的经典作家，她对批评家的把戏实在太熟悉了。如果说文学评论就像是批评家和作家之间的一场战斗，则黄昱宁可谓知己知彼，可以百战百胜。她总是有办法在批评家刚刚捉住她衣角的时候就“咻”地一闪开去。当你读完《呼叫转移》，你会认为黄昱宁内心的是伪善的中产阶级、神经质的文艺小三和良心未泯的底层青年；而读完《三岔口》，你发现这里面只有多疑而疲惫的中产阶级，和世故而仗义的小三；而在《水》中，既没有中产阶级也没有小三，只有两个各自孤独的男女，一个已然身死，一个近乎心死。黄昱宁关注的



主题似乎非常丰富，难以简单概括，让批评家最着急的事儿大概莫过于此了。但是把这三篇看似不相干的小说放在一起细读，你会突然意识到李敬泽在序里说的是对的：黄昱宁痴迷的是“媒介”，或者说，她最感兴趣的是人和人的交流问题。《呼叫转移》讲的是一场虚假而错位的交流中盲目的信任；《三岔口》讲的是一场信息不对称的交流中盲目的怀疑；《水》讲的是一个看似丧失了全部交流欲望的人内心隐秘的交流渴望；《你或植物》告诉我们这样的交流渴望若在心里封锁积存太久会造成多么严重的伤害；《幸福触手可及》对这一交流渴望

予以嘲讽，指出哪怕有些交流美好得好像一下子点亮了你的生命，其实也不过是有意无意的欺骗与自欺；《水星很忙》进一步确定，真诚的交流总是反应迟缓、姗姗来迟，或不得不借他人之手；而《千里走单骑》这篇科幻小说就像是从我以上条件推导出来的一个结论——人类的交流如果继续这么糟糕下去，恐怕我们就完蛋啦。读到这里你会沾沾自喜，认为已经完全理解了黄昱宁潜在的核心命题：在现代生活的挤压下，人类交流欲望和能力所遭受的严重伤害，以及由此带来的深刻孤独。但是读完《文学病人》，你会突然意识到另一种可能性：或许此前关于人类交流问题的所有探讨，都可以看作是对文学的隐喻和暗喻。而《海外关系》似乎证实了这样的可能：1993年底通信中断，舅公随之在世间消失，但是若干年之后黄昱宁依然能够用文学将其召回。当然，你也可以将文学算作是交流方式的一种，之前的解读逻辑也就随之顺理成章。总之，你似乎完成了对《八部半》的解读，赢得了和黄昱宁的战争。但是且慢，难道你没有发现你所有的思路都在被黄昱宁牵着鼻子走？你并不能窥探到黄昱宁文字之下的隐秘，你的解读从未跳出她有意设置的那些路标，就像李敬泽序里所说：黄昱宁像一只大蜘蛛，结好了网，等你跳进来。说到这里，被放在全书最前面的这篇序，难道不也是黄昱宁有意设置的吗？黄昱宁就这样阴险地对整部书的每一个环节做了精心设计，将评论者的手脚紧紧缚住——你说气人不气人？

不过文学的重要价值之一，不就是像鞭子一样抽打我们，让我们在浑浑噩噩的世俗生活里感到一点痛，并因此而保持面对世界的清醒和冷静吗？所以最优秀的那些作者们总是跟读者过不去的，他们精心寻找、加工甚至是发明出痛苦，让我们因自己的有限而心生敬畏。因此，黄昱宁和她的《八部半》当然是应该得到尊敬的。