

■对 话

# 写不得不说的话,做不得不做的事

■陈思安 吴 琦

创作上的自由并不是没有限制和要  
求,而是能够在清晰确知自己想达到的那个点和最终着陆的那个点之间的飞行里,自如掌控所使用的工具和路线

吴 琦:你的写作一贯有实验性,想象力飞扬,但上次听你说,你时不时也会给自己布置写作训练和要求,设定篇幅上的限制等等,比如《体内火焰》。这两种创作动机矛盾会拉扯吗?是什么让你觉得必须得写、不得不写?

陈思安:我一直不认为设定限制和想象力之间是相互冲突矛盾的一对关系。很多情况下越是在严格限定的基础上,越是存在想象力发挥巨大效用的空间。《体内火焰》这本书里收入的短篇,我设定的限制是篇幅上的,每个故事要在几百到两千字之内完成。《活食》一书,我更偏重的则是人物精神性上的问题意识的统一。这两本书里故事的类型载体都比较多元,有传统现实类的,也有科幻甚至童话类的,但是内核相对一致。

在我感受里,创作上的自由并不是没有限制和要  
求,而是能够在清晰确知自己想达到的那个点和最终着陆的那个点之间的飞行里,自如掌控所使用的工具和路线。能做到这一点对创作者来说是挺难的,我在写作和剧场里也在通过每个作品去努力调试和寻找。

《体内火焰》在文体上,确实希望去实现一种尝试,在字数非常明确的限定下,希望可以尝试一种与此前写的标准短篇不一样的语言方式和结构方式。除此之外,其实是更希望去挖掘人的梦境和现实之间的交互和疏离感。

说到自我训练,大部分作家会去训练自己的观察能力和表达能力,以及用文字阐释和描述一件事情的能力。也有一部分作家会自我训练想象和虚构的能力。虚构不完全是去创造一个不存在的东西,你能跟那些已经存在的东西发生共情和进行准确把握,其实也是一种虚构能力。以及在把握之后,你还能不能给出一些别人没想到的意外的东西?新的语言也好,新的思考方式也好,新的表述方式也好,其实这都是想象力的训练。

以前跟你聊天时候可能也提到过,我希望自己的写作和行动是说不得不说的话,做不得不做的事。这个想法与其说是针对具体作品来讲的,不如说是针对我对自己的期许来讲的。我希望自己锚心稳定,不要因外部环境偏离自己的航道。

吴 琦:创作里最愉快的是哪个部分?发生在哪个阶段?



如何想象城市? 鳞次栉比钢筋森林般的高楼,立交桥上拥堵仿若工厂传送带的车流,纵横交错阴暗逼仄的地铁,人群熙攘的广场,或者是每天加班为了买房结婚实现中产幻梦的白领,商业街夜里喝得烂醉的饮食男女,小区里遛狗唠嗑的大爷大妈,盘踞在城市各个街巷的贩夫走卒……城市,这一构成现代文明的空间,每天都在转动,每一天,人们在这里聚拢又散去。

作为“观察世界最初的人口”和“核心的试验田”,城市贯穿了陈思安迄今的小说创作。如果说,城市文学的前提是“这是我们共存的空间”,那么如何定义“我们”?“我们”这一普遍性,在何种层面上构成可能,而不是在今天直观视野里各自割裂的生存?这或许是陈思安写作的命题之一,当不断拔高天际线的都市上演着一场又一场抵抗重力的资本飞翔,陈思安将目光投向纵深,投向看似铁板一块的城市裂隙,撬开,寻找“无限的少数”。

于是,她的书中充满着那些如水般流入地底的人们,那些主动脱轨的人们,那些试图超越秩序和生活的无意义感的“怪客”与“零余者”。小说集《冒牌人生》收录了她2016年前后的创作,十篇志怪小说——被“宿主”厌弃的乳房,看戏时再也睡不着的剧评人、闯入各种聚会过上“冒牌人生”的失业青年、夜市摊主们的侠义传奇、千里追凶的大娘和她的民间网络……

在《冒牌人生》的最后,《地铁游历周梓虞》的故事,仿佛是80年代大学理想主义的幽灵被镇压在都市地铁站的幽暗角落,最后在压抑沉闷的地铁空间中戏仿《堂吉珂德》,咒语般地以一抹失败者的口吻发出对这个或许已经变蛋了的世界的狂热呐喊:“爱这些垃圾,爱那些糟粕,爱这个看起来马上就要完蛋的世界……”。与其并置的是最后一篇《谜·藏》,一位白天做公务员,下班时间致力于收藏各种奇怪物件(如“一生只过一本书的作家”、城市中的各种声音)的“他”,在一次与坚持在城市中和陌生人一起放声大哭的“漂浮男”相遇后,惊觉最好的收藏是人——不是让别人成为记忆,而是进入他人的生命世界。

“那些与漂亮精致的生命相比于过于怪异笨拙的人,那些从平滑的生活中凸起一块尖角的人,那些斧凿刀锉也难以雕琢成

陈思安:愉快的部分还真挺多的。一个念头、一个人物、一件事儿或哪怕一句话,找上你了,像被风吹落的叶子那样轻轻抚到了你脑门上,或是像带刺的箭头似的扎进你心里,让你脑袋嗡嗡直响心率加快,那个瞬间是非常兴奋非常愉快的。

更年轻一点的时候会沉浸在这种很直接的刺激里,恨不得马上把这些想法转化成创作。现在比较能沉得住气了,会让那些想法先在身体里再沉沉淀淀发酵发酵,要发芽了再往下一步走。

有了这个想法,也就有了写作的起点,沿着起点向前走去,到最终完成一部作品,沿途会经历很多波折。故事和人物生出了血肉,长成了轮廓,冒出了光彩,找到了独属于他们的语言,这些都令人非常愉快。当然也有非常多的时刻,在半途中就会发现那些起点只在最初时的瞬间是充满可能性和动力的,走着走着就歪掉了。有时是因为含在其中想讨论的问题还没有完全想清楚,有时只是这个想法确实还不够确凿踏实,有时是它不适合现在自己所处的创作阶段。或许每个作家酝酿在脑子里和埋藏在笔记本里的写作构想都要远远多于最终写出来的作品。

吴 琦:对应到阅读,这几年的阅读习惯有改变吗?有没有一些准则?比如多看哪一类,绝不看哪一类,等等。

陈思安:没有绝对不看的书,一部分书不会从头到尾看完,但不会给自己明确哪些人哪些种类的书绝不看。这些年阅读习惯的改变是根据自己的需求进一步明确阅读的方式、渠道和种类。每年会有计划地重读一些经典,以作家或时期为界,通过细读梳理对这些作品的重新认知和理解,这部分阅读基本上是纸质阅读。此外会比较关注国内外新推出的原创文学社科作品,了解最新的创作动态,这部分阅读很多是通过电子书。最后就是凭兴趣随意读些没什么预先设定计划的书,我比较喜欢看昆虫动物科普类的书,以及人工智能和科技类的,历史研究类的。

吴 琦:你看奥运会或者体育比赛吗?觉得竞技比赛和文化工作有没有关联?能不能激发一些斗志,获得一些营养?

陈思安:我一直都还挺喜欢看体育竞技类项目的,平时球类比赛看得比较多,足球、乒乓球、篮球。奥运会期间会集中看一些日常很少接触到的项目,像最近看了不少冬奥会的短道速滑、自由滑雪、冰壶、雪橇等等。

在我感受中,体育竞技类项目跟创作有着不少共通之处,大量精神体力劳动付出、长期相对枯燥的重复训练、努力靠向哪怕毫厘之差的自我突破,最终结量为能够展示人前的相对具有观赏性的一瞬——对于体育项目来说是赛场上的几十秒到几十分钟,对于创作来说是一本书、一幅画或一部戏。对参与其中的个体来说,很多快乐和痛苦也有类似的地方,运动员反复打磨过弯技术腾转角度和作家反复打磨一个词一句话一个人物,其中都有无法为外人详述的巨大喜悦和自我折磨。最终呈现出效果的微妙之处在不经解说的情况下甚至微弱到无法被观者所察觉,但获得的满足感不会因此减少。

当然两者也有天然的差别,体育项目的评定规范和标准就算有模糊地带,也是异常明确的,而对创作来说,并没有如此明确的评判准则。赛场上的竞技也更加残酷,实力相当的对手间差之毫厘的惊心动魄,是其他领域很难比較的。

日文中有个词叫“一生懸命”,原指中世纪的日本武士拼死守卫祖先传下来的一方领地,当代引申用法,有将毕生心力致于一事一物的意思。看体育竞技类比赛,尤其是奥运会这样的世界级大型竞赛时,会产生比较浓烈的一生悬命的感慨,这对我来说确实是能获得精神滋养的。

吴 琦:我也看啊!欲罢不能,收获颇丰。如果把身体和思想拿来做一个比较的话,我们更容易看清思想上的弱点、短板发生在哪些环

节。体育比赛里的运动员英姿飒爽,大部分的功劳都在赛场之外。没有一块肌肉是自己长出来的。而文化工作恰恰很容易偷懒,用成见、常识和机灵,来代替真正的观察、分析和洞见,且不被察觉。

用我尤其喜欢的冰壶运动来做一个比方,它的规则其实有很像下棋的部分,选手要有运筹帷幄和随机应变的能力,但又不是大脑里的博弈,必须诉诸身体,要看你的出手和体力是否能把棋子送到想象力所到达的位置。而且,很迷人的是,体力和脑力在这项运动里几乎无缝融合在一起,很难拆分,必须彼此支撑,因此构成了一种健全的考验。文化工作很容易被一些虚无缥缈的概念带跑,从而找不到力量的来源,忽略了这种健全。

我们应该去认识产生新潮流的社会条件,发觉它们与习惯的认知框架不相符合的部分,进而提出不同的见解。“文学性”更可能发生在冲突和孤独里,而不是顺从和跟随

陈思安:这些年来做出版和文化活动,你接触了很多青年作家和文化工作者,我好奇你对新一代创作者和文化从业者有没有哪些新的观察。他们的作品和工作吸引你吗?相比起前几辈创作者,他们更吸引你吗?长期的观察里你认为他们的创作有没有什么明显变化?

吴 琦:我就不用“观察”这个词了,听着好像自己并不身处其中。这几年工作最大的感想,是很难独善其身,环境的影响还是压倒性的,天才除外。也是在这个前提之下,我重新认识自己的工作,以及新的创作。

此前我对任何“新一代”的说法,都以怀疑为主。一是很难用整体去概括个人,而是很多新鲜事物要么是假的,要么是其实是旧的。但是,社会变迁的确已经到了临界点,突然暴发的疫情算是一个最为显性的提示,告诫我们不要再固步自封,也不能再犹豫,新世界早就来临了。这个时候,我才觉得讨论“新一代”有实际的意义,不仅作为一种线性的代际划分,而是经由他们的创作,去和现实共振,甚至渴望其中包含着对未来的争夺。比起崇拜经典、研讨前辈,直面这一代人的经验,更重要也更切身。

之前我觉得新一代创作者和文化行业里的年轻人,普遍的问题是自我沉溺,后来发现这个判断不够充分,问题不在于谈论自我,而是如何谈论。因此我现在的修正是,普遍的问题是在于一代人的焦急和挣扎缺乏层次和内容。大家都有良好的视野、表现的冲动,在具体的实践中却缺少创造的方法,研究的耐心和谁也别拦着我的孤勇,去喊出自己的感受,问出想问的问题,于是才落入蹲地画圈的循环。像慢性咽炎的患者,话说得不痛快,自己也心生委屈。这不全是创作者自身的问题,四处充满了捷径的诱惑,不留神就踩上陷阱,在创作中离题。在这方面,胡波的确是一个令人激动的例子,他把个人的绝望、环境的扭曲,在文学中抽象出很强的力度,结果我们也都看到了,最后他无法和这个世界继续相处下去。这样的交易,尽管在文学史上并不鲜见,但在现实的选择中,依然缺乏性价比。

陈思安:你和团队在做的播客、直播、视频和其他新媒体工作,对你来说只是扩展宣传和渠道的方式,还是从中也获得了关于当下文学文化载体变革的启发和思考?

吴 琦:从我个人的角度来讲,从来都是比较被动,因为大势所趋,不得不跟着动。但是这么多年勉强下来,的确有一些实际的效果,似乎让文学、文化类的议题依然有出口,做进一步传播。我的认识也仅止于此,不想再思考太多,因为再往下想,很容易又会踏上前面说的那些陷阱,最

## 人们活着,城市继续转动

■吴俊豪

精密器具的人,那些喘息在洼地与角落却拼了命爱着这个世界的人。”我们跟随着作者终于来到这里,城市十个角落的故事在这里获得了启明,《谜·藏》成为了整本书的“元文本”,这段话仿佛也是作者的写作宣言。陈思安化身为这位古怪的收藏家,同时向每一个阅读着的城市中人启示:去进入他人的生命,你们并不区隔,你们或许痛哭在同一个夜里。

借由持续不断的书写,陈思安向我们呈现了一个城市生活书写层面的存在——在人人皆相信肯定会发生的“事实”和人认为不可能存在的“想象”之间,存在着构筑起我们现代生活的“荒诞”阴影,那些日常秩序之下的“危险”,通过挖掘这些“荒诞”与“危险”,从作家发现人的精神世界。

如果说,《冒牌人生》在这层面的尝试还带有一抹兴奋与狂热,作家察觉到书写“危险”对城市经验的激活,书中满是游走在危险边缘的怪人们面对世界的一腔孤勇,那么,在《活食》里,作者选择的是更为日常的人物,试图剖析他们灰色的生活世界,挖掘躲藏在日常背面的“危险”。换言之,在前一部作品中,陈思安的视角并没有完全在人物的内部,她寻找到一些本身就可以表征“荒诞”与“危险”的人物,以这些人作为支点,试图撬动整个社会秩序的裂隙,这也是整本小说集呈现出“志怪”气息的原因。但是,并不是所有人都主动选择与社会脱轨,或者说,对于城市里的人们,不存在一个完全超越秩序的选择。

那么,“危险”从何而来?每个人的生活世界。这个生活世界不是非黑即白的,它充满了各种妥协与抵抗,充满了现实遭遇的精神困境,充满了“人的精神内力与外部混沌能量无休止的角力”。在《活食》里,陈思安书写了知识女性与生育问题之间的种种哀怨和纠缠;城市里被一座假山公园区隔的阶层,两个少女命运的相交与分离……当然,她也进行了更多题材的尝试,如《狩猎》里人与妖相恋对传奇的借鉴、《滚滚凌河》里女性工

智能与人类之间生死爱情的科幻故事。

与书同名的第一篇小说《活食》,与其说讲述了北京青年马槌大学毕业在爱好玩乐与职业之间的摇摆,不如说通过“我”——马槌的大学同学,外地人,结婚成家,进入律所工作——的视角,呈现了当下没有资源、没有背景的人对现实的妥协与社会化的纠结,“大鱼吃小鱼,小鱼吃虾米”在文中反复出现,蛇的生存活剥与现代人的弱肉强食并置,陈思安试图发问,到底是谁在“活食”谁?

正如陈思安所说,“写《冒牌人生》的时候会觉得想飞,我想要寻找那种感觉——飞在云端,看着下面,不管自己是飞机、风筝还是超人,看着下面发生的所有事情,以及你身边的景物,但是过程当中其实是失控的。到了《活食》,会觉得身体被某种力量拖拽着向下,但依然是飘在半空当中,有一根线是牢牢地系在地面和我之间的。”

《活食》出版一年后,陈思安出版了新书《体内火焰》。这是一本十分古怪的小书,所有故事的体量仿佛是灵魂溢出的碎片。通过形式的实验,作家在“荒谬”与“危险”这一操作层面获得了更为幽微的视角,这些故事像是城市生活的某个瞬间、某场寓言、某个小型装置。《体内火焰》的五十多篇小说,充满各种人物的欲望、执念与情绪,它们与其说是故事,不如说是作者抓取到某种“城市心情”然后不断升腾出的火焰。它们是离奇的、抽象着普遍经验的,但又是高度依附于现实的。

书中的《蜗牛建筑之梦》被转换到陈思安的剧作《凡人之梦》,一个时刻背着蛇皮口袋的女人,她的所有东西都堆在蛇皮口袋里,日复一日,口袋越来越大,和她的身体长在一起,最后变成了一个房子。这是关于买房的寓言,现实生活的重压被奇幻化为一个女人的蜗牛之梦。在这本书中,陈思安以一种更为自我的方式,完成了对时代的观察。所谓“自我”,是她毫 unlimited



陈思安,作家,戏剧编剧、导演、译者。出版有短篇小说集《体内火焰》《活食》《冒牌人生》等。戏剧导演作品《凡人之梦》《随黄公望游富春山》《吃火》等。获第三届“钟山”之星“年度青年作家奖”,第十二届“上海文学”短篇小说奖。由她编剧、导演的戏剧作品曾在英国皇家宫廷剧院、爱丁堡国际戏剧节、上海国际艺术节、上海话剧艺术中心、中国国家话剧院、北京国际青年戏剧节、城市戏剧节等进行演出。

终让我们偏离跑道。我倾向于认为,所谓的“曲线救国”也有其限度,不能无限滑下去。

一方面,任何一个行业都应该学习新语言,适应新环境,不要盲目地对自己的传统感到满意,但前提是我们能够清楚地理解传统的努力。文学和文化这些行业,很容易被当做点缀,如果从业者也放弃修炼和储备自己,也就放弃了这一行的尊严,沦为空洞的表演者。

陈思安:一些文化观察者认为RPG类游戏、脱口秀、短视频、部分综艺节目,都能够在强娱乐的同时容纳相当文学性,相较于传统的文学形式具有更广泛的吸引力和影响力。你会经常接触以上提到的这些内容形态吗,对于其中的文学性有什么感受?

吴 琦:我想这些新形式坐拥巨大的吸引力和影响力就够了,不用去争取“文学性”这么过时的标签吧?至于我们的文化观察者们,也不用着急把这个概念作为评价万事万物的标签,这种思维方式背后,有一种很危险的“赢家通吃”的哲学。

不同的文化形式可以共存,互相影响,未必一定要混为一谈,或者彼此替代。至少目前,这些娱乐形式和“文学性”还是存在相当的不同,比如它们几乎都具有很强的商业属性、程式化的表达和过度的煽情与谄媚,这些都是和我们所理解的“文学性”完全相反的价值。我们应该去认识产生新潮流的社会条件,发觉它们与习惯的认知框架不相符合的部分,进而提出不同的见解。“文学性”更可能发生在冲突和孤独里,而不是顺从和跟随。对于“文学性”这类看起来很旧的美好价值,悲剧的发生常常不是因为它们本身过时了,而是当事人太早放弃。比如独立的审美和社会批评,在今天的舆论中几乎销声匿迹,这不是更大的危机?

陈思安:如果抛开所有客观条件的限制,能做一件你自己最想干(而不是他人期待)的事儿,你目前最想干吗?

吴 琦:如果不说那些嬉皮笑脸、吃喝玩乐的答案,我肯定还是想试试去做一个更纯粹的创作者,写写自己的小文章,甚至挑战一下戏剧、电影什么的,毕竟,创作才是这个界别里最高难度的动作。我兜兜转转做的工作,还是围绕着它在转圈圈。不过好像也不是客观条件在限制我,是主观上的懒惰和畏难在作祟。我肯定也患上这个时代流行的“慢性咽炎”。你呢,最想干吗?

陈思安:想开一个甲虫养殖场,每天跟我的虫子们待一会儿。

的想象,碎片化的文本实验,但同时,这些文本又是指向那些异于自我种种经验的。

通过一次次对现实的观察,田野调查式的访谈,跟随记者去各种地方采访,陈思安获得了当下时代的把握。在这个年轻创作者越发选择讲述自我的故事,越发“向内”的时代,陈思安通过与自我的搏斗,完成了向他人的敞开。《体内火焰》烙印着无数种细微的“时代心情”。四川评价她时引用阿甘本的“凝视”——真正的当代人要凝视这个时代,她通过对当下不断的凝视,时代终于寄居在她的身上,故事仿佛一次咳嗽、一声梦呓或一段絮语,散落为碎片。

城市的主角是空间,法国哲学家列斐伏尔也许会同意这个判断。陈思安通过文字再现了城市空间,构筑起属于她的感官地理学。我们跟随着她笔下的人物游荡于城市的角落、边缘与缝隙中——商场大厦旁错综复杂的老旧居民区,住着近万人的超大型住宅群,食客来往的夜市……在这些异质空间里,我们得以发现相异并存的经验,反思他者与自身的关系,得以在主流秩序之外思考日常生活的精神纹理与经验质地,并想象另一种生活的可能。

朝向异质空间,就是朝向他者,但这仅仅是第一步,如果对异己性经验的接触最终只抵达对自我位置的确认,那么我们永远无法“进入他人的生命”,“我们”也就无法成为“我们”。如何通过体察异质空间的种种经验,重新寻找裂隙之间连接的可能,这是陈思安创作的动因,也是我们阅读她的方法论。

因为这些,是一个个“凡人之梦”,也是醒不过来的现实。

