

名家对谈

上升的一切必将汇合

东君 孔亚雷

写作的自我疗愈作用与直觉力

孔亚雷：我想从一个问题开始，如果我要让你用一个词来形容或者概括写作，你首先想到的是哪个词？为什么是这个词？

东君：疗愈。

孔亚雷：我想到的是“直觉”。

东君：我以前把失眠看成是一种疾病，现在却很坦然地接受了。对我来说，失眠与写作的天分（如果有那么一点的话）都像是与生俱来的，前者也有可能来自我妈妈的遗传。写作当然不能代替安眠药，但能让我变得更心气平和。我十六岁那年经历过一段漫长的失眠时光，心里充满恐慌与焦虑，好在那时有书为伴，并没有感觉有多孤独无助。那时读了一些诗，就有了写诗的冲动，夜里睡不着，就起来写点什么，起初是写旧体诗，后来是翻译唐诗宋词，再后来是写现代诗。这样的写作可能带有宣泄的成分，但也不无疗愈作用。我觉得疗愈这个词比治疗更具内在意义，漫长的、不带功利性质的写作就是一种自我疗愈的过程。

一位摄影家朋友曾对我说，不要在上午十点至下午三点之间拍摄，因为那个时段光线太硬。我作为一个长期被失眠困扰的写作者也常常这样告诉自己，不要在深夜（我指的是晚上十点到凌晨两点）写作。但这又是我状态最好的时间。我放弃在这时写作固然会与一部分文字失之交臂，但我相信，我会在其他时刻与之重逢。为了克服失眠，我一般会选择白天（上午九点半至十一点左右）写作，如果白天状态不佳或余兴未减，我通常会选择在晚饭后八九点钟继续写一点，在十点之前，我会告诉自己，必须停止写作。那个时段，我会翻一些闲书，让脑子里的兴奋稍得缓释。

孔亚雷：对我来说，有一种感觉随着从事写作年数的增加而变得越来越清晰和强烈，那就是直觉在我写作以及生活中的核心地位。写什么，怎么写，怎样活着，都是由直觉触发的。所以某种意义上，阅读、旅行、抚育孩子、住在乡下，等等，做这一切时，我都在下意识期待能不断增强自己对直觉的追捕力。

但这也是一种悖论，因为直觉从本质上是无法被捕捉的。这就像禅宗，它只是降临，所以其实所谓的追捕更是不追，而是等待，让自己变空。而在算法时代空无地接受直觉变得更难，因为有太多信息涌入。

东君：小说的创作过程是观察、感受、想象、思考的连续过程。不写的时候其实脑子里已经在自行运转了，这大概就是所谓的不写之写吧。在创作过程中的确需要一种放空的状态，我们只有把杯子里固有的水倒掉，外面的水才能倒进来。当某种类似天启的东西涌入写作时，你很难说这里面来自生活的直接经验占多少，阅读带来的间接经验占多少，个人的天赋占多少，案头功夫占多少，后天习得的技巧占多少，学问占多少。很多东西突如其来，我们无以名之，只能称之为“直觉”。

小说家并不需要像科学家那样拥有强大的智能，脑子够使就可以了。科研工作常认为智能是解决问题的能力，意识是感受事物的能力。在小说写作中，智能与意识的确重要，但更重要的是你所说的那种直觉力。我也体味过这样的时刻，当我放空自己的时候，有些构思和文字就像是破空而来的。我写到兴奋的时刻甚至能感受到文字里面的一道光。这道光也许可以在我失眠的夜晚照亮我黯淡的内心，让我略得安慰。这也是我如此迷恋写作的一个原因。

孔亚雷：不过，如果说一个杯子需要它是空的，那么还需要另外一个杯子。我觉得对写作来说，这个杯子其实就是由大量的阅读制造出的一个杯子。每个人的杯子的形状、质地、透明度，都跟他的阅读和生活有关系。这也就是每个作家的风格。

古与今，东方与西方

孔亚雷：对了，我注意到你这本叫《谁是曹操》的新书有点类似鲁迅的《故事新编》，也就是对大家耳熟能详的古代人物或者故事加以某种后现代意义上的改写。我个人也做过类似的尝试。去年我的小说集《奇遇夫人》里就有一篇是对陶渊明《桃花源记》的一种改写。我在想，我们为什么会不约而同地选择这种手法？

东君：我是二十多年前就有写同人故事的计划，这么多年来，陆陆续续写了一些。像《官打捉贼》这部小说，是我二十几岁时写的，跟新近写的《谁是曹操》《石头记》相隔二十七年。故事新编式的写法其实也并非始于鲁迅。与鲁迅同时代的日本作家森鸥外、芥川龙之介就写过取材于中国、日本古代经典的同人小说。还有像博尔赫斯、尤瑟纳尔也特别钟情于这类小说。这里我就不作列举了。

我每隔一两年都会重读中国古典小说。重读古典的过程也是对话的过程，那时我就打算用第一人称的叙事视角把这些小说里面的某些



东君，以小说创作为主，兼及诗与随笔。结束作品有《东瓯小史》《某年某月某先生》《面孔》《无雨烧茶》《谁是曹操》等。另著有长篇小说《浮世三记》、评论集《隐秘的回响》等

孔亚雷，1975年生，著有长篇小说《不夫者》《李美真》，短篇小说集《火山旅馆》《奇遇夫人》，文学评论集《极乐生活指南》等，译有《幻影书》《然而，很美：爵士乐之书》《渴望之书》等。作品被译为英、荷、意等多种文字。曾获西湖中国新锐小说奖、浙江省优秀文学作品奖、单向街书店文学奖等

人物重写一遍。故事新编，重在一个“新”字；写同人故事，贵在一个“异”字。这一类小说既好写，也不好写，如果是“照例说”“用前人的口吻说”，就没什么意思了。

孔亚雷：我选择故事新编这种写法，其实一开始是出于一种策略上的考虑。因为我之前的小说，不管是文字风格还是故事设定上，都有过于西化的那种倾向，也有人批评说不接地气什么的，所以我想我可以选择一个完全中国化的主题，让其获得一种天生的中国性，然后用后现代的手法去写它。所以就有了写陶渊明《桃花源记》的这篇小说《停云》。

我个人非常喜欢陶渊明，而且因为我自己也住在乡下，住在莫干山乡下的一个小村庄里。同时，我也觉得陶渊明在中国的整个文化中有一种特殊的神秘意义。当我真的开始着手写的时候，我发现这个工作变得越来越有意思。因为我发现它有三个维度：一是像陶渊明《桃花源记》这样古典的符号式的维度；二是我个人的维度，也就是个人的隐秘情感和生活经历跟这个古老符号之间的呼应；三是文本本身。这三者交织在一起，就构成一个非常有趣的文本。

当然，具体到写作层面，我们还是需要一个物质化的故事，或者我更愿意用一个词说叫秘密。我觉得每部小说里都隐藏着一个秘密，这个隐秘的核心是关于我自己的，也是关于我所在的时代和世界的。所以我写小说的时候，一般是不知不觉后面发展成什么样的。我经常说自己像一个侦探。我是以一种私家侦探的方式去写作，所以在写陶渊明这个故事的时候也是同样的情况。我当时就在想，怎样来重新书写这个所有中国人都知道的故事呢？然后我就发现其实这个渔夫在桃花源里待了九天——那足以谈一场恋爱了，不是吗？所以我就能地想到要用一个桃花源里的女子的口吻开始这个故事。

东君：我有一个短篇《范老师，还带我们去看火车吗》，写的是现代故事，但把《桃花源记》的一段文字镶嵌在一对男女的故事中，也是对《桃花源记》的另一种解读。那段文字在小说中出现过三次，但每一次的反讽效果都不一样。这种互文式的写法不同于《故事新编》，我在多篇小说里做过或深或浅的尝试。《停云》这个小说的第一部分写得尤其轻盈，我几乎是一口气读完的。你这种写法是现代的，气息却是古典的，读起来更像是个外国作家写中国故事。我上一次在你的新书分享会上就说过，如果以打破蛋壳比喻现代汉语写作，你的写作就像是鸡蛋的外部打进来，而我的写作就像是鸡蛋的内部打出去，方式不同，却是殊途同归。

孔亚雷：对，反正就是要鸡蛋打破。

东君：对你来说，西方的东西如果没有跟东方的东西发生碰撞就不会产生写作的冲动，对我来说古代的东西如果没有跟现代的东西发生碰撞，我也不会产生这方面的写作冲动。

我小时候没上过幼儿园，也没读过童话故事书。我最早接触的古典文学作品是以连环画的形式呈现的《三国演义》《水浒传》《西游记》《封神演义》《聊斋志异》等，识字后才开始读原著，同时期也读了一些唐诗、宋词和先秦至晚清的散文。我读《红楼梦》相对来说比较晚了。从小学到高中，我其实一直沉浸在古典文学的氛围里，我真正系统性地阅读外国文学作品是在十八岁之后。现在看来，离我最近的还是《红楼梦》，因为它是最具现代感的一部小说。《红楼

梦》在技巧上“尽精微”，在境界上“致广大”。它的精微不是那种小里小气的精致，而是很大气的精致。

孔亚雷：说实话，是很晚才读《红楼梦》的，但我经常想到卡尔维诺在《什么是经典》里面所说的，他说所谓经典“是一本每次重读都像初读那样带来发现的”书。因为阅读也需要阅历，当我们阅历浅薄的时候，我们是配不上那些伟大作品的。

而且我还有一种感觉，就是西方的经典文学作品跟我们中国古代的伟大作品之间似乎有某种呼应，某种像时间虫洞那样的连接。比如说《梦影》，跟法国罗兰·巴特的哲学就有某种呼应。而《红楼梦》更是充满了一些现代甚至在我看来后现代的文学技巧。

东君：是的，正如一本书的书名所说，上升的一切必将汇合。

近处的现实与遥远的现实

孔亚雷：我觉得写作与现实的关系也特别有意思，特别是小说与现实的关系。是不是写现实的小说就能表现现实呢？或者说如果写超现实主义的小说，是不是就脱离现实了？我觉得看清或者说厘清这一点，对于写作相当重要。

东君：我把小说中的现实分为四种：一种是眼见为实的现实，一种是眼不见为实的现实，还有一种是眼不见为实的现实，最后一种是眼不见亦不为实的现实。文学与现实之间的距离，说穿了就是时间的距离。进入小说的时间应该有别于现实中的时间。尽管有些事件发生时间并不久远，但它进入小说之后，它的时间应该发生了某种变化。把握好时间的距离之后，文学与现实的关系就更清楚了：正是在这个意义上，笔下的现实不是眼中的现实，前者虽然源于后者，但它进入小说，就是另一种现实。画家马格利特说，世界上没有见到的真实，只有感到的真实。换句话说，小说家所写的不是见到的现实，而是感到的现实。我写古代的故事，也可以说是触及那一部分“遥远的现实”。

孔亚雷：关于写作与现实的关系，施蛰存是个特别好的例子。我因为偶然的机会读到了几篇施蛰存的小说，然后我就找来了他几乎所有的短篇小说，感觉非常惊讶和惊艳。我个人觉得施蛰存是被严重忽略和低估的小说家。他在三十多岁时就停止了短篇小说写作，而他停止写作的原因其实跟我刚才说到的小说与现实的关系有很大关系。

施蛰存其实也特别热衷于故事新编这个写法。他最出名，而且当时引起很大关注的几篇小说都是用这种手法写的，比如说《将军的头》《石秀》，而且他的这种手法当时还引起了很大的争议。有人批评他的小说远离现实，没有批判意识，但现在这么多年过去，回头去看，反而是他的那些表面上脱离现实的小说，比当时某些直接描写现实的小说更能够表现出那个时代的特质和本质。

东君：跟施蛰存同时代的作家里面，还有废名、沈从文、钱锺书、张爱玲、汪曾祺等。现在回头看现代文学史，最重要的文学作品可能不是长篇小说（尽管出现了像《围城》这样了不起的小说），而是中短篇小说。如果要我推荐，我最欣赏的中篇小说是下面这几部：鲁迅的《阿Q正传》，施蛰存的《石秀》，沈从文的《边城》，张爱玲的《金锁记》。短篇小说有鲁迅的《孔乙己》（也可以在《在酒楼上》或《铸剑》中选择一篇），还有施蛰存的《梅雨之夕》、钱锺书的《纪念》、废

名的《桃园》等。这里面，鲁迅、废名、施蛰存都写过同人故事。他们三个人身上都有一种十分可贵的品质，那就是现代性。

鲁迅的《铸剑》——我以为《故事新编》中写得最好的一篇——也切入人性的幽微之处，比《石秀》更冷静、克制。这两篇小说堪称“双璧”。鲁迅写《故事新编》，用他自己的话来说就是“只取一点因由，随意点染，铺成一篇”。这个说法很有意思，用“点染”这个词谈小说创作，这点接近于中国画的技法了。

中国画里面有一种文人画，这个传统已延续了一千多年。我写的小说，有人称为“文人小说”。文人小说不是专写文人，而是有文人的笔意，它既可以写官商，也可以写市井人物；既可以写那种古代人物，也可以写今人。也有人说我的小说写的是隐士，其实不是，我写的是一些被隐藏的普通人。《后汉书》中有独行传，这个传统，我们在《儒林外史》的结尾处也能看到。我写的就是一些特立独行的边缘人物。我的《卡夫卡家的访客》是这样子，我的一系列人物行传也是这样子。在我看来，文人画的优点是有人文趣味，缺点是过于强调文人趣味，这一点我在小说写作中始终保持警惕。我当然不会给自己的作品贴上“文人小说”这样一个标签，那就是给自己设限了。

长篇小说与短篇小说

孔亚雷：小说，特别是长篇小说，有种特别迷人的特质，就是它可以容纳一切。它可以容纳所有的文体、所有的知识、所有的情绪、所有的黑暗和光明。所以在某种意义上，长篇小说给人一种命运感，给人一种整个人生、整个世界的感觉。因此我也想讨论一下，写长篇小说跟短篇小说的区别，因为我们都是既写长篇又写短篇，而且你的短篇写得更多一点，比重更大。

东君：我热衷于写短篇，是因为他更接近于诗歌写作。写长了，气息也要跟着拉长，而这种绵长的气息是要靠自己慢慢养的。我现在的的生活状态不容许我写长篇，只想在尽量短的时间内完成一系列中短篇小说；此外，没养好气，写长了怕自己控制不了。有了前期的铺垫，以后还是要接着写长篇小说的。

孔亚雷：确实大部分作家都会有种执念，觉得一定要写长篇小说才算真正有分量，但事实上我看到过一个统计，对西方作家影响最大的小说家是契诃夫，一个一辈子没有写过长篇的短篇小说家。还有卡佛、门罗，都是小说大师，但只写短篇，所以我觉得写短篇和写长篇也是一种小说家的命运，或者说两种类型，并不是一定要写出长篇才是真正的好作家，这是显然的。

对我来说，写短篇和写长篇同样受到直觉的控制。我经常能感觉到是某个故事或者题材主动要求我写它，而不是我要写它，当有那种感觉的时候，我会很乐意顺从它。很多人都会觉得小说家是一个创造者，其实在某种意义上，所有的艺术家在创作过程中最迷人、最神秘而且最快乐的一刻，不是他创造了什么，而是有什么通过他被创造出来了。换句话说，他创造出了高于他自身的东西。

东君：是的，真正高妙的长篇小说是故事

写我。纯粹写故事的长篇小说只能算能品，像《百年孤独》《追忆似水年华》可入神品。现在在很多长篇小说流于讲故事，故事讲得再好，也不算是高级的小说。在故事之外，小说还注重叙述技巧的使用、语言的经营、氛围或旋律的制造。现在的有些小说越来越像小说，怎么说呢？像是通过某个标准化的东西制造出来的，这大概跟我们近些年文学生态的变化有关。

孔亚雷：从这个角度也可以看出翻译与写作的区别，因为我自己的事文学翻译，还翻译了不少作品。我曾经说过一个比喻，说翻译就像是在传道，他只要准确地传达“道”就可以——当然这也不容易，而写作是要创造一个世界，那需要何等的能力和自信？

东君：长篇小说不是讲故事，而是创造一个世界。我希望我的一系列短篇小说也能彼此映照，构成这样一个世界。

孔亚雷：但这里又有一个悖论，就是创造性，它一方面当然跟你自己的能力有关，跟你的天赋有关，跟你的后天学习有关，但它也在本质上跟你的灵性有关，看你如何能够在某种意义上跟更高的能量相结合，就是所谓的灵感。这个词已经被用得失去了它本来的力度，但其实它是非常准确的。什么是灵感？灵感是来自于另一个世界的，是创作者与更高灵性的通感、联系、连接。

而且我说的这种灵感或者灵性，它并不是完全抽象或虚无缥缈的，它其实跟我们的肉身，跟我们的生理性有非常直接的关系。比如说我们所生活的地理位置。拉美作家科塔萨尔、波拉尼奥等就有一种热带植物般的丰茂与奇异，而北欧作家则往往散发出一种冷冽感，克制、冷静。

比如你的很多小说就有一种江南特有的湿润气息。

东君：是的，南方的气候与环境造就了我的写作风格。我说的是南方，而不是那个南方小气的江南。我在写作中会有意识地安放南方的天气、草木的气味、雨水的凉意、巷弄的烟火气息，这些都会在我的文字里一点点弥漫开来。

AI时代的慢与快

东君：现在各种人工智能软件已经进入我们的生活，像ChatGPT这种人工智能语言处理软件，我了解了一下，它的语言模型可塑性非常强，它既可以写论文，也可以写小说，写那种故事性强、类型丰富的长篇小说应该没问题。但可以肯定的是，它的创作成果不能代替曹雪芹、陀思妥耶夫斯基、普鲁斯特等人的长篇小说。经典之为经典，在于它是独特的、有个人温度的、有创意的，而ChatGPT恰恰缺乏这一点。“灵感”这个东西，发乎内心，遥指天意，恰恰是我们可以对抗人工智能的一种艺术特质。

孔亚雷：从这个意义上来说，在这个大家都对AI感到恐慌的时代，文学倒是不无讽刺地变成了最安全的一个工作。我觉得文学之所以不怕AI，就是因为不是一个普通意义上的工作。人应该去做更有创造性的工作，我甚至觉得这是AI给我们的最大启示，就是人应该去做那些机器就能做的事情。

东君：不管有没有AI，我的写作节奏都不会有什么改变。我照样写得很慢，每年创作量不会超过十万字。不过，我修改的时间通常比写作的时间更长。这也是老毛病，每每写完一篇东西总是要不断地修改，改完了，再放一阵子。觉得没有什么文字可改了，就拿去发表。但发表之后，过一阵子发现问题，我又要改。出了书要改，再版也是要改。总之，是没完没了地改。我跟一个读者开玩笑说，我是个“老改犯”。新书《谁是曹操》出版后，有人问我，为什么要收录近半旧作？我告诉他，《风月谈》《拳师之死》《儒夫》这些旧作都是修改过的。说不定再过几年，我又要改现在的新作了。我认为，修改与创作是同等重要的事。修改这个词换个说法就是打磨。我不断地打磨，就是把自己的作品当作艺术品，而不是工艺品。有时候，我连标点符号也不放过。顺便说一下，我在小说中使用标点符号并不是根据常规的语言表述来定，而是根据文情语势来定。这种笨功夫，AI是不会去做的，也做不了。

孔亚雷：这个我跟你不太一样。我基本不修改，这可能也是因为我写得特别慢吧。对我来说写小说或者写作有点像渗透出来的，渗透得特别缓慢。我也想用另外一个词叫“生成”，每次写作都有种生命在有机生长的感觉。所以对我来说它就像一棵树，如果它活了，你可以修剪它，但你不可能对它进行大的实质性改动。

说到标点符号，我一直跟人说我是个句号爱好者，但其实更确切的说法可能是节奏爱好者。句子就是节奏，而标点是表现节奏的最重要乐器之一。