

■对 话



找到当下生活的最大公约数

■林 檉
魏市宁

“我能把握的只有写好每一处细节,讲好这个故事”

魏市宁:我曾经做过一份几乎摸到稳定边缘的工作,入职面试当天,老板极尽赞美,使人飘飘然,好似伯乐在和千里马表白。此后五年,经过大家的“不懈努力”,杂志销量从每月三万册跌到八千册,温水煮死了青蛙,树倒砸晕了猢猻,我也稀里糊涂给民營杂志当了次“送终人”。入

职第五年,老板的小女儿去编辑部玩耍,用稚嫩天真的声音对我说:“我爸招你过来,是因为你要的工资最少。”这话让我瞠目结舌,原来当年的伯乐是在骗千里马。

回想起来,那五年正是我写作最自由散漫的时光,每每被某个故事拉回电脑前,改改标题,调调字词,不着急完成,不考虑回报,像个单纯的“发烧友”。杂志停刊后,我成为全职写作者,感觉被困在电脑前,面对空白文档,脸上五官扭曲……生存的压力实实在在,几年抗争过后,没能将其消灭,勉强和平共处,只求它们不要簇拥上来“围殴”自己。

据我所知,你曾经的工作在旁人看来是稳定且体面的,辞职写作很不划算,需要莫大的勇气和一时的意气。现在,你已经使用了半年“全职写作体验卡”,而今心境如何?你感觉自己更自由了吗?

林 檉:“温水煮青蛙”的比喻,我深有同感。工作十年,水温持续升高,到去年夏天开始沸腾,又煮了大半年,在这个春天做出最后选择。倒不是预见自己能写小说,而是生活将你淹没的时候,你只剩下写小说这一个出气口了,只能从此处抽身。

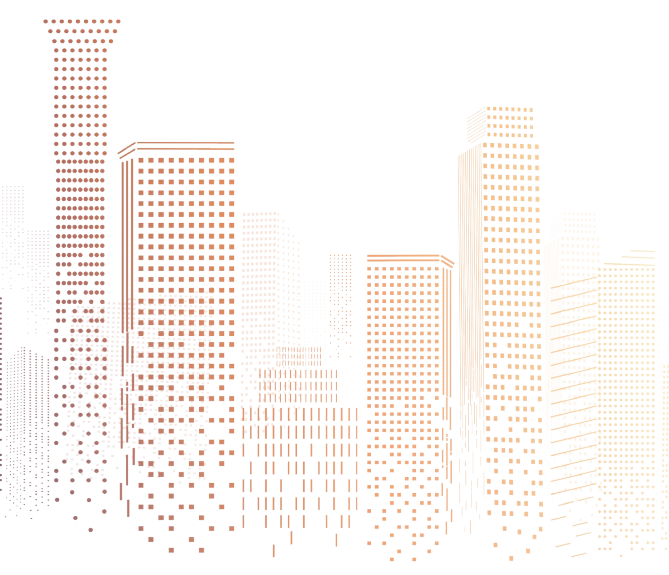
辞职以来,大家见我第一句话都是,你好勇敢。这让人产生一种错觉,好像我并不是辞职,带着这种虚幻的勇气,每日坐到电脑前,想着终于有大把自由时间敲键盘,还不得日更三千字?半年下来统计字数,发现不是那么回事——这也没比上班那会儿写得更多啊。

这种情况令人焦虑,自由就更无从谈起。实话实说,以前有工资托底,写多写少都属“意外所得”,现在以此生活,就会操心产出。手机上要定十来个闹钟,每天规定自己坐在电脑前写满六个小时(上午下午各三小时),结果少说有四个小时是在盯着文档发呆。我老家湖北的,湖北人天生着急,叠加重庆夏季高温,心境何止不平静。好在前段时间读徐皓峰,他讲这种发呆叫“静功”,放在以前还是士大夫必修课,如蒙大赦。也

读林檉的小说,突然让我想起20年前的自己。那时候我也写小说,也会读卡夫卡、博尔赫斯、卡尔维诺、马尔克斯,也会学普鲁斯特、乔伊斯、福克纳的意识流方法去写小说,甚至本科论文也在讨论马原的叙事手法。可以说,在林檉的小说中,我看到了曾经的自己。但是林檉比我聪明得多,他对故事情节的把握,对叙事手法的应用,可以说是得心应手。他将荒诞与意识流结合起来,形成了独具一格的创作路径。

当我意识到这个问题的时候,突然就明白了20世纪80年代的先锋小说。余华写《十八岁出门远行》时27岁,马原写《拉萨河女神》时31岁,莫言写《透明的红萝卜》时不到30岁。传统意义上讲,先锋小说就是从叙事的变化上来界定的。对叙事技巧的关注,基本上是先锋小说,或者说是一个小说家在还没有自己成熟的小说写作理论之前的必经之路。一般来说,青春期待作并不会注重技法,而是重在情绪的宣泄,因此也多表现为事件情节的堆积。青年写作则开始关注小说的叙事手法,这可以说是提升写作能力的第二阶段。然而,一个阶段有一个阶段的文学史,先锋小说可以进入文学史,那是特定时代所造就的特殊情况,如果我们今天还是只关注小说的叙事的话,可能很难再有进入文学史的机会了。事实也证明,余华、莫言后来的创作已经开始将叙事技巧与事件情节相结合。单纯依靠叙事,是不足以支撑一个作家进行长期创作的。

林檉无疑是叙事技巧的熟练工。在《药师变》这部小说集中,所有小说都大量采用自由直接引语和意识流手法,让人物的对话、心理、叙述者的声音和情节推进交织在一起,形成一种多声



林檉,“90后”,理工男。现居重庆,自由写作。发表中短篇小说若干,散见于《人民文学》《收获》《当代》《花城》《十月》等。出版小说集《药师变》。曾获华语青年作家奖、储吉旺文学奖等

许没有前面这两小时,最后那五百字也憋不出来,聊以自慰了。

所以也想问你,相比我这半年,你肯定已经适应了自由写作的生活,不管实操上还是理念上。你有什么写作习惯吗?

魏市宁:看来我们对彼此的心境都感同身受。从字里行间也瞧得出来,你嘴上吐了吐苦水,内心却是自信且笃定的。面对空白文档,我会用“叙述需精准”“精准需灵感”“灵感需偶得”之类司空见惯的话为写作的停滞赋一赋能,现在又多了个“作者需静功”,真是一桩实在的收获。

回到你的问题,我或许适应了自由的生活,但八成没适应全职写作,因为我的写作习惯有些自寻烦恼,需要先把大纲彻底弄清楚,再自我说服手头的故事值得再讲,然后才能正式启动笔。与此同时,我心里还有个换算公式:作者一个月的写作=含标点符号在内的一万字正文=读者一个小时的阅读。这么算下来,一部二十万字的长篇小说需要至少两年去完成,在此期间,作者还要揣着正在成形的作品一起生活,让它尽量吸纳这段时间的欢喜忧愁、所思所想,因为“写作的具体时间”本身也是作品的组成部分,换个时间去写就完全不一样了。全职写作之后,这个公式会把人“饿死”,自然就有些行不通了。除此之外,全职写作还要考虑市场,判断眼下的故事是否有人愿意买单,虽然这种考虑往往适得其反。所以我至今都有心魔作祟,它总附耳轻问:“你那些写完的、在写的、没写的故事,究竟有没有必要讲出来?”

阅读《药师变》,感觉你的写作十分洒脱,取材各行各业,情节紧贴日常却又千奇百怪。每篇动笔之前,你是否也会有“这个故事或人物是否值得书写”的自我怀疑?如何确信自己的创作是有价值的?

林 檉:我的编辑李骁对《药师变》的概括很准确,他说七篇小说的主人公都是“怀有执念”之人,他们“生吞因果,然后发起突围”。看到封面上这句话才发现,这么一说,这几个故事还挺深刻嘛。从中我感觉到,主题、价值、深度,可能都是作品完成之后自然涌现的。也许作者动笔之初会有他的一套想法,但最后往往会有所偏差,甚至大相径庭,费力不讨好。我是个怕麻烦的人,人物名字都不愿费劲去想,更不会考虑主题了。我能把握的只有写好每一处细节,讲好这个故事。

这一本正经的生活——读林檉小说集《药师变》

■魏 巍

部的复调效果。小说集以多个第一人称视角构建系列故事,让无数个“我”“成百上千个老莫”在虚拟的“江城”中相遇相知、相互影响,最终7篇作品组成一个互文的整体。这种叙事结构让人想起福克纳的《我弥留之际》或乔伊斯的《都柏林人》,他试图用这种碎片化、多声部的叙事,去拼贴一座城市的众生相。

保安、守店人、养路工、殡仪馆乐手……他们身处“江城”(重庆)逼仄的街巷与陡峭的地形之间,各自遭遇了荒诞、执念或难以言说的困境。之所以说是荒诞,是因为有的人行事是为了面子(《夜巡》),有的人是为了死后的抚恤金和家属的工作(《重返暗河》),有的人是为了扬名立万(《背锅儿》)……这些看似荒诞的行为逻辑,恰恰构成了林檉小说最动人的戏剧张力。它们不是空中楼阁的玄想,而是从重庆梯坎巷陌的潮湿泥土里长出来的,带着火锅油渍的烟火气。

《夜巡》里的闹队,他的“面子”是这座城市底层社交场上的通行证。骨子里的“要强”,在逼仄的生存空间里被压缩成一种近乎偏执的尊严感。他夜巡时挺直的腰板,对进出车辆一丝不苟的登记、夜巡时甩动的橡胶警棍,在外人看来不过是微不足道的小角色在扮演“重要人物”,但林

当然,作品完成之后,我也会像读者一样,从外部视角看看这么个故事产生了什么样的价值。那么切换到主观视角,只能说,只要有了个想法,我都默认这故事有价值,甚至价值大得不得了,以此鼓励自己动笔。你说的那些怀疑我都没有,反而是多写一个,就多一种可能性。但在写的过程中会自我筛选,写作自信是个单调递减的函数,没动笔的时候最觉得自己了不起,等到中途坚持不下去了,你自然会重新评估它的价值。

通过小说赋予现实更多可能

魏市宁:《药师变》后记中有关“找抓手”的说法很有趣。我写的故事大都偏向更进一步的虚构,情节总会滑向非常荒唐的境地,非写到感慨“这也太胡扯了”才肯罢休。有时写到近乎卡通的程度,故事的真实性和合理性就成了问题,也正是这种时候,那些亲历亲闻的事件、人物和感受就成了我的“抓手”,它们会成为真实性和合理性的目击证人,协助我把虚构变得理直气壮。

一切亲历亲闻的事件与曾经生长过的地方一样,都是我的故乡,无论思念它、梦回它,还是嫌弃它、憎恨它,最后都摆脱不了它,因为这些也是我的组成部分。回想起来,我逗留过的地方很均匀,村、乡、镇、县、地级市、省会、北京,我和我写过的人物都不可避免地沾染着这些地方的痕迹,这是一种现实,而非一种选择。这些年你也在全国奔波,你如何看待自己的故乡和过往?

林 檉:我可能是一个不太有故乡感的人。老家是鄂西北的一个县城,中学去市区寄宿,那是一个为三线建设而生的城市,大家来自天南海北,城市因此没有方言。从大学开始,辗转西北、华北、西南,如今我在重庆定居,父母客居福建,湖北的县城老家反倒很少回去了。

至于故乡,我想先说一个比喻。有时候吃花甲、蛏子,我会想,甲壳类动物就很聪明,不像人要住那么大的房子,它们以身体为边界建造躯壳,这种紧致的包裹感肯定让它们感觉很踏实,就像人睡觉的时候裹紧被子。回到故乡这个概念上,我也会这么觉得,更多时候想起来的、与我有贴肤之感的,可能只是小时候那条街,以及每一时期居住的那个小区。有时候会开玩笑说,现在不是有新东北、新南方嘛,那我还能写什么?想来想去,“新小区”估计差不多。也许在“在地性”的另一头,物业、保安、快递驿站,反倒成了这个时代千里同俗的事物,小区就是我们生活的最大公约数。

至于过往,则更像是区别于物理空间的、时间维度上的故乡。我到现在脑子里还经常回放一个“小剧场”,就是高考前去参加自主招生答辩,我明知道答案,嘴巴笨,没讲好。出了考场,才复盘出一套完美应对。这个答案我现在还能脱口而出,心想,当时要是这么说说就好了。这样的过往有很多,或许性质不同,遗憾、后怕,或者仇恨——最近“奥德赛”这个词不是很火嘛——或许也可视作时间维度上的一种“奥德赛”,我读你的《被通缉的人》,里面主人公的经历其实也是一段“奥德赛”,你的写作有没有这样的“奥德赛时期”?

魏市宁:经历了这些年的写作,我感觉自己体验到了一段负面的“奥德赛时期”。接触到的优秀作者和作品越来越多,心里的评断标准越来越模糊多样,我从早时的莫名自信中迅速跌落了,对自己的能力、眼光、运气充满了怀疑。“运气”这个词我要解释一下。一个写作者,在合适的年纪遇到了合适的故事,且正好能够拿出最大的耐心与全部的技术和作品互相滋养,这就是我说的运气,也是我想碰到的运气。

因为总没这个运气,所以就会为写完的故事感到遗憾。在我看来,梦就是一场场迟到的往事在循环播放,创作也类似,即便是已经写完的故事,我也会反复重写,比如在《被通缉的人》中,我重写了《等待路远》和《马青因爱难记》,之所以循环使用相似的情节,是因为感觉变了,标准也变了,遗憾一多,就无法忽视它们。于是我告诉自己,非必要不忽视当下的感受,非必要不透支当下的经历。这其实也涉及了“不悔少作”的问

这一本正经的生活——读林檉小说集《药师变》

■魏 巍

檉用细腻的心理描摹让我们看到,这个保安的“面子”里包裹着的,是一个被生活反复折叠却不肯碎裂的灵魂。他用荒诞的“较真”对抗虚无、对抗生活,就像老莫用生命守护那车碎石子一样,本质上都是在为自己的生活和存在寻找一个合理的理由。

到了《重返暗河》,荒诞的刻度加深了。养路工老莫的悲剧,表面上是为了一车不值钱的碎石子与盗采者拼命,但林檉层层剥开表象,让我们看见底下的暗流:老莫真正在意的不是石子本身,而是某种价值体系在他生命里最后的余温。当所有人都用“值不值钱”来衡量得失时,老莫的“较真”就成了荒诞。而“我”作为叙述者,为了保住饭碗,在关键时刻选择沉默,事后又为了自我救赎而重返暗河,这是更隐秘、更日常的荒诞。每个人都在算计,每个人都被生活推着走,老莫的死亡像一面裂开的镜子,照出所有人为背后那种不得不如此的无奈。林檉没有站在道德高地批判谁,他只是让意识流的叙述在现实与回忆之间游走,让我们在“我”絮絮叨叨的自白里,慢慢尝出那种浸透骨髓的苦涩。

《背锅儿》则将荒诞推向更戏谑的维度。篇名本身既是重庆方言里替人顶罪的意思,又暗合

题,我总在“悔少作”,于是重写,然后“悔重写过的少作”,于是重写。你是否也有重写某个故事或循环利用某段经历的经验 and 冲动?

林 檉:如何面对“少作”大概是每个写作者都要解决的课题,重写似乎是一个很好的解决办法。我乐于如此。毕竟还有大几十篇“少作”藏在抽屉里羞于示人,如果重写之后可以发表,从功利性上看也有很大诱惑。

不过相比这种自我训练式的重写,我更愿意在切换视角后对同一时空进行再度塑造。就拿《药师变》这个集子来说,写《重返暗河》这一篇的时候,我让主人公在故事结尾走进一家音像店,我想象音像店的老板应该是个驼背,性格古怪,阅片无数。不过在这篇小说里,音像店老板毕竟是路人甲,不好展开太多。紧挨着《重返暗河》,下一篇我就写了一个驼背在县城扬名立万的故事,也就是《背锅儿》,而《背锅儿》里那个叱咤江湖的“老爹”,我又在其他故事中对其反复讲述。

算是一种游戏吧,我乐此不疲。有时候同一事件会是相反走向,同一人物会有不同结局。现实经历已成定局,通过小说赋予其更多可能,感觉也还不错。

让沉默的人生明亮起来

林 檉:说起来我俩还有一个共同之处,除了小说,都玩游戏。上大学那会儿参加话剧社,自编自导自演,自娱自乐。写过几个舞台剧,虽然未能上演,却给写作带来很大启发。我是在写人物台词的时候明白了什么是“叙述”,当时没觉得,后来小说创作停滞不前,想到这情节,豁然开朗。回过头看,戏剧创作和小说真是有着相当美妙的关系。除了文本层面的互相滋养,两者不同的工作模式也给我很大启发。还记得那时候排戏,不管是协调演职人员之间的关系,还是调整剧本配合条件有限的灯光、道具,简直像打仗。

当然,我这都是小打小闹,你长期身处影视行业一线,《开端》《悬案》等作品更是经过了市场考验。在你看来,戏剧和小说这两种创作有何异同,又给你带来了何种滋养或是困扰?

魏市宁:小说创作更接近于一个人的旅程,只要拿出一意孤行的勇气,就可以无视外界干扰,大不了把麻烦抛给未来的自己。剧本不同,它是影视项目的早期施工图,要求一目了然、可执行、不能超出预算……麻烦一旦出现,最好当天解决,留不得后患。其实,接受了这些前提和限制,编剧的创作反倒也容易施展,甚至完全不妨碍优秀作品的出现。另外,编剧工作需要频频开会,经历一场场说服和被说服的试炼,我嘴也笨,总被说服,但也因此打开了更多思路,当然,这也可以理解成一种自我安慰。无论编剧或写小说,好的创作都要经历一次次“伏击”,偶然的烦恼和灵感、他人的建议和批评,都是开启一次伏击的号角。只要不被打败,就有机会豁然开朗。

编剧工作确实让我无法忽视市场需求。反观小说作者,以类型为锚点进行创作是一种比较安全的选择,很多情况下,这种选择都是必要的。但我总忍不住胡闹,冲破类型会让作者和故事更加自由,代价就是作品可能会陷入四不像的境地。全职写作之后,我感觉自己正在失去胡闹的资格。影视化是小说市场的下游,改编的成功也能反哺实体书的销量,在这种现实下,小说和剧本的创作界限确实越来越模糊了。直到今年五月份,我都坚信小说和剧本是泾渭分明的两种东西,认为抱着影视化的期待去创作小说,很可能既无法完成版权交易,又极易损害小说本身的肌理。但我现在有些怀疑了,在当下的内容市场,一个全职写作者想要维持生存,大概真的需要兼顾更多可能性,这或许不是贪心,而是一个作者足够聪明和成熟的标志?我不知道,你觉得呢?

林 檉:我觉得很对。照此标准,我在心态上早已是“成熟”作者了,但还没有哪个“可能性”找上我,所以说不出个一二三来。

魏市宁:最后各自分享一个写作上的个人癖好吧,我先来。我喜欢让故事里的人物笨起来,让故事的讲述者也笨起来,因为每每写完一段所谓高明的情节,或写出一个智慧的人物,我都怀疑自己是不是在自作聪明。与其自作聪明,不如笨一些,人一笨就会显得真诚起来。

林 檉:因为给人物取名字对我来说是件很难的事情,所以我小说的主人公都叫“老莫”。忘了是什么时候,想到《阳光灿烂的日子》里那个老莫餐厅,“老莫”读起来挺好听的,就拿来当名字了。从此以后,我固执地为这些“老莫”编造一个美好、惨烈、发出声响的结局,好像他们沉默的人生也因此明亮起来。

(魏市宁系青年作家)

这种对荒诞的处理,让林檉的作品进入了一种更广阔的文学视野。他不再满足于拆解叙事时间、重组语言形式,而是让这些形式服务于对人物精神状态的探索。林檉笔下的人物就这样用各自荒诞的方式踮起脚尖,试图够到一点光亮。他们可能失败了,可能被嘲笑,但林檉选择用他冷静而克制的叙述,为这些失败保留一份体面。

这些人物在自己的生活逻辑里一本正经地活着。林檉并没有像卡夫卡的《城堡》一样,将主人公设定为一个毫无个人情感的个体。他笔下的人物都有血肉有骨,有自己的思维、自己的情感,只是这些故事写得既不煽情也不刻薄,是因为他用叙事技巧为每个人物搭建了一个足够复杂的内心世界,这些意识流的片段像拼图一样,逐步揭示出荒诞背后的真实情感。那是一种明知不可为而为之的悲壮,也是一种明知不值却放不下的凡人的生活哲学。

(作者系西华师范大学文学院教授)

