

# 用写戏剧的技巧去写小说

英语里的theatre(戏剧),源于希腊语中的theatron,意为“看的场所”,一个观看事物的地方。戏剧的基本公式是由理论家埃里克·本特利于1965年提出的:“A扮演B而C在旁观”。前者表示积极主动模仿,后者强调的是观看。如果我们要在当代青年作家中找一位最有“戏剧”意识的小说家,那陈思安一定是非常具有代表性的一位。她的小说,无论是大量的独白,还是怪怪奇奇的都市传说,都带有某种特殊的感染力。让读者既相信,又不相信。既是能被理解的,又是晦涩朦胧的。她能从一些非常小的生活素材中,找到一个通向内心世界的捷径。在多个层面召唤我们被遮蔽的、晦暗的自我意识,将我们拽回到感知的无限深处。令人感动的是,陈思安有能力抛下我们去到更遥远的未来讲述更加超验的故事,但她没有放弃现实世界,没有放弃当代生活。她还在跟我们讲故事、讲法则。试图把我们自己的日常生活里解放出来,投身于抽象的情感中,历经苦苦、抵达复杂幽深的心灵体验。

## 1

**张怡微:**我是从话剧《冒牌人生》认识你的,看书的时候发现是不同的小说拼接整合成剧本。《变·形·记》是其中一段故事,一个女孩子不喜欢自己的乳房,要切除它,并且和自己的身体记忆对话。这个对话的过程非常地“戏剧”,几乎就是大量的独白支撑起的自我剖析,例如关于耻感、认同,包括情欲。我想请问你当时是怎么构思写这样一个(并不符合标准)的短篇小说,改编的过程又是怎样的设计?

**陈思安:**《变·形·记》这个小说的构思在最初进入我的头脑中时,首先就是一个声音。那个声音在向我讲述ta自己,我几乎在一瞬间意识到那个声音不是来自一个女性,也不是一个男性,甚至不是来自一个人类,而是来自那个人即将舍弃的身体部分。那个声音如此强烈,立刻吸引住了我,ta和附着之上那个人的形象继而清晰起来,最后才是浮现出他们的故事。

也是因为这样的原因,我几乎没有设想用其他的方式来写这个小说,似乎只有忠于最初出现的那个声音本身才是最好的选择。这种整体靠独白推动的写作方式在小说里确实不太多(标准),在戏剧创作中倒是比较多。在面对小说写作时,我的戏剧背景确实会潜在地发出诱惑,我努力尝试把这些诱惑转化成能够进一步打开自己小说创作的撬棒,使其更多成为养分而非阻碍。

而后进展到舞台剧《冒牌人生》的创作,《变·形·记》也是书中第一篇被我选定为改编目标的作品。由小说而来的“乳房独白”的设定转化为戏剧中的器官与主人的对抗博弈关系,并将这个设定延续到了其他两个小说的改编当中:《迷·藏》和《地铁游侠周梓虞》的小说中本身是没有围绕着器官的特别设计的,在戏剧改编中才将器官外化出来。这个改编除了为保证舞台上的设定、逻辑统一、协调之外,也是因为我感受到了将人内心的矛盾、自我与自我的搏斗外化出一个具体器官来进行戏剧呈现,这个想法带给了我很多兴奋感。

**张怡微:**小说《终局》《了不起的怪客们》《聚栖》都有一种都会生活里的人不由自主进行着观看和表演这两个动作,甚至到了《冒牌人生》里,主人公莫名其妙被人推到“小舞台”上当婚礼司仪。小说里有一种非常残酷的东西,来自于演员身份是始于错误,继而自我驯化、自我说服的,但观众“很多人并不知道自己在等的是什么,是谁,似乎,不管来的是什么人,大家并不真的在乎”。我想听听你如何看待当代生活、戏剧、剧场之间的关系。

**陈思安:**之前几乎从没有人问过关于我小说中“表演性”的

问题,但围绕着人物和文本两个层面上的“观看”和“表演”确实是在探索和思考的方向之一。每当“观看”的行为存在,“表演”就已经开始发生,这是不受情境和地点限制的。并非只有发生在舞台上的“表演”才是“表演”,日常生活中每个人只要意识到“凝视/观看”的存在(即便是自我凝视),表演性就已经产生了。

当代生活的一个重要特征,似乎就是表演性外延的渗透扩展和形式的多变。智能手机的普及使得拍摄行为成为日常,新媒体和短视频的兴盛使得表演和分享具有了即时性,观看无所不在,打破了地域时间限制,也实现了从生活场景转移到手机屏幕的介质上的乾坤大挪移:出门吃饭时你会发现很多人并不在抬头观看身边的人(甚至是与同行的人),而是在观看他们手机屏幕中的“人”。

如果从这个角度出发,戏剧和剧场的概念也面临着拓展更新。全球范围内的疫情更是加速了观念的变革:借由互联网进行编排和呈现,以观众自己的电子设备屏幕作为接收信息的载体,所创作出来的“线上戏剧”正在探索着物理空间之外的“剧场”,寻找在新媒体影像艺术和表演艺术之间的微妙落脚点。

具体到我小说里所涉及的人物,他们大多数在自己都意识不到的情况下不断表演着,与身份认同的错位既是同步发生的,也是相互作用着的。在文本所提供出的“剧场空间”里,他们同时作为观看者和表演者的双重身份刺激着情节的推进和内心世界的表露。

## 2

**张怡微:**这学期我的“小说写作实践”课上布置了一个作业,就是写友谊。有个学生写了自己养蛇的故事,我问她为什么会养蛇,她说蛇安静,我就想到了你的小说《活食》。这本集子比《冒牌人生》要理性得多。表面上看有点像《太平广记》里的故事,实际上层次又有递进,比如从《活食》中蛇吞老鼠的自然法则到借用两性生活外观实现贪婪吞噬意图的《狩猎》。能谈谈你怎么看待“吃”这个动作的隐喻功能?

**陈思安:**这个提问让我想到《活食》的写作起因,是在北京的一个花鸟鱼虫市场,我第一次看到用人幼鼠饲蛇的场景,的确,就是小说中写到的,那种只发出细碎声响的安静的“吃”震惊了我。那个场景冲击了我好几天,让我失眠,难以释怀。我跟身边的朋友深聊过有关话题,讨论了人的动物特性,杀生的恐怖,素食主义者等。

虽然从这个场景到《活食》的故事还有很远的距离,不过,可以说,这个“吃”的动作带出的诸般感受,贯穿了整篇小说。小说里的“我”大概也是带着这种“震惊”开始琢磨他的生活及下

定决心要做出点改变的吧。在其中,或许“我”琢磨出了自己被“吃”的事实,又或许“我”也想像一次蛇(哪怕是一条观赏蛇),去享受一番生“吃”的滋味。

我们时常听人们论及所谓社会的丛林法则,不过从具体的人来看,“吃”(“被吃”)的链条不完全是单向的,它是在各种权力关系之间的一个隐喻,被吃的也吃着,甚至自食地吃着或内卷地吃着。同时,“吃”也放大了各种现实:肉食者本能的饥饿贪婪,弱小生命的无助绝望,还有“吃”这个动作激发出来的人的攻击欲、满足感、活力、下意识的攫取意图等等。

很多时候我们读小说,常会被涉及有“吃”这个行为的场景深深吸引。而每个作者如何处理写“吃”也经常成为其作品色彩中非常浓郁的特点之一,或活色生香,或充满隐喻,或触发奇妙通感。在《活食》这本书里,我确实比之前的写作更多地写到了“吃”,除了文学思考以外,也跟我在这个阶段的个人体验有关,生活中我确实比以前更在意食物所能带来的感受了。这个转变很直接地带来了对于“吃”这个行为的不同理解。

**张怡微:**身为一个戏剧导演,你怎么选择自己的文学语言?戏剧写作的形式设计对你的小说写作有什么技巧上的影响吗?

**陈思安:**若将戏剧语言也算作文学语言,我想,写作时的我所选择的语言是与我的导演身份没有多少冲突的。在戏剧实践中,特别是作为导演,必须考虑舞台呈现的语言气质时,我就需要在文学语言的选择上做一些调整。比如:放弃或削弱小说叙事语言的作者性,更偏重戏剧人物语言的性格呈现、台词的生活化及简洁明快;将戏剧文本视为和剧场中的其他如灯光、布景、演员的身体行动等平等的元素;剧场是反思和交流的场所,因而戏剧的语言也相对重在交流和引导行动。无论是跟演员说戏,还是考虑最终的舞台呈现能够多大程度引起观众的共鸣,戏剧导演都需要思考她/他自己的文学语言。

我是从写小说开启文学之旅的,但因为一直喜欢戏剧,于是稍后开始尝试写舞台剧。在构思一篇小说或想起写一个故事时,有时确实会考虑如果把它搬上舞台,我该怎么改编。比如《接下来,我问,你答》这篇,一开始是想写成舞台剧的,显然,那篇小说的形式设计更像一部舞台剧,虽然其结构并不算复杂。但随着写作经验的积累,我开始越来越注意初始素材的定位,将属于小说的和属于戏剧的更加明晰和确定。

对剧本写作投入更多的精力之后,我也越来越明确地意识到戏剧与小说在形式技巧上的差异,当然,我不想把这些差异

## 对话



张怡微

复旦大学哲学学士、文学硕士,台湾政治大学中文系博士,现任教于复旦大学中国语言文学系。青年作家,出版有多部长篇、中篇小说及散文集。2020年出版有《散文课》《家族试验》。

放大到绝对不相容的程度。在一部形式结构较为复杂的剧作中隐藏着舞台呈现所倚重的矛盾冲突、推进、打断、转折、和解等环节,又或者为了舞台效果(也是观看的逻辑)需要,剧作内部必须有节奏的变化,这些似乎和小说写作很不相同,尤其是现代小说的写作,作者有更自由、丰富和灵活的掌控小说展开的技巧。

也许大家能够感受到,当代生活的节奏感整体都在加速,人们发出信息(说话,身体行动)和接受信息的节奏都在越来越快。如果现在去重看上世纪四五十年代拍摄的老电影,大多数人会发现自己很难忍受演员讲话节奏的慢条斯理(尽管表演很多都非常精彩),只有用快进1.5倍速2倍速来播放,才感到语速贴合现代人的心理节奏。写作和阅读也同样面临这种节奏感的问题。或许就节奏这个点来说,戏剧的形式技巧可以被运用到小说写作中来。尤其是戏剧中以变化、阻隔、转折、冲突等主导的节奏较快的断片文学,可能成为在现代小说写作中可供参考的技巧。

## 3

**张怡微:**我看了《滚滚凌河》,想问你觉得人工智能以“角色”身份出现对戏剧或者文学有什么影响?

**陈思安:**人工智能作为“角色”出现在小说里,对于科幻文学来说已经比较常见了,不再是一个新鲜的话题。这些以角色身份出现的人工智能,即便很多是建立在作家对于科技的合理想象和对人工智能领域研究成果的研究基础上,但绝大多数读来仍然能够让人清晰意识到,这些“角色”的底色和逻辑仍然是属于人类的,只是借用了一个机器的外壳。戏剧舞台上的人工智能角色目前还不是很多,但和文学中的AI角色问题相同,就是没有创造出什么新的对话逻辑、语言系统和人物特性,依然是披着AI外壳的“人”。当然这并不是就说明文学和戏剧中没有必要出现人工智能的角色。因为这种角色的存在本身就开拓出了一些仅仅使用人类角色无法探索的话题资源和关系类型。

另一个我比较感兴趣的是,最近几年出现了一些人工智能作为写作的直接参与者而非角色而创作出来的小说作品。比如陈秋帆的《出神状态》《恐惧机器》,小说的一部分内容是由AI程序写作出来的,而这个AI程序则是通过学习了上百万字陈秋帆写作的小说而逐渐习得了他的写作偏好。日本和中国分别成功研发出了在学习了大量小说诗歌文本后能够“写作”小说和诗歌的人工智能程序。这些尝试仍然处于初始和积累阶段,但会让人期待它们未来有可能产生出的新样态。



陈思安

小说家、诗人、译者,戏剧编剧、导演。出版有短篇小说集《冒牌人生》(2019)、《接下来,我问,你答》(2015)。戏剧导演作品《随黄公望游富春山》《吃火》等。戏剧编剧作品《在荒野》《冒牌人生》《风雪山神庙》《沉默的间隔》等。