

创意写作

丁伯慧 李孟

著

CHUANGYI XIEZUO

在我们写下第一个字之前，

「创意」已经生机盎然。真正的

「创意」，在开始写作之前就已

经诞生，在作品完成之后仍然在

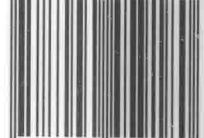
生长。

高等教育出版社

仅供个人科研教学使用!



ISBN 978-7-04-045918-0



9 787040 459180 >

定价 38.00 元

仅供个人科研教学使用!

创意写作

Chuangyi Xiezu

丁伯慧 李孟 著

高等教育出版社·北京

仅供个人科研教学使用!

内容提要

本书由作家所写,着眼写作的创作实践,以深入浅出的语言对创作技法、创作心理等内容进行讲授,并以小说为主,兼顾其他体裁,力求全面展示创意写作的各个阶段和各个层面。全书分为“思想”“想象”“人物”“语言”“故事”“谋篇”等六章,构思不落窠臼,有新意,且每章均配有大量设计新颖、情境感强的训练题,具有较强的应用性。

本书可作为各类高等院校写作课程的教材,也适用于普通的文学爱好者和有志于提高写作能力的读者。

图书在版编目(CIP)数据

创意写作 / 丁伯慧,李孟著. --北京:高等教育出版社,2016.9

ISBN 978-7-04-045918-0

I. ①创… II. ①丁… ②李… III. ①汉语-写作-高等学校-教材 IV. ①H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 161333 号

策划编辑 魏然 熊英 责任编辑 魏然 封面设计 赵阳 版式设计 童丹
插图绘制 赫林 责任校对 李大鹏 责任印制 朱学忠

出版发行 高等教育出版社
社址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100120
印刷 北京鑫海金澳胶印有限公司
开本 787mm×960mm 1/16
印张 18.75
字数 320千字
购书热线 010-58581118
咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>
<http://www.hepmall.com>
<http://www.hepmall.cn>
版 次 2016年9月第1版
印 次 2016年9月第1次印刷
定 价 38.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物料号 45918-00

仅供个人科研教学使用!

作者简介



丁伯慧,1973年出生于安徽省怀宁县,大学工科毕业,先后做过海员、秘书、杂志主编。在多家大型文学杂志发表中短篇小说数十部。出版有长篇小说《第三只手》《决不放过》《草木皆兵》《跑马镇情人》《松林一号》《归去来》等多部,并获各类文学奖多次。现为重庆邮电大学移通学院钓鱼城研究院院长兼创意写作中心主任,山西农业大学信息学院创意写作中心主任。



李孟,祖籍安徽,现居重庆,安徽省作协会员,擅长悬疑小说和恐怖小说的写作,从事传媒工作多年,资深副主编,出版两部长篇小说《血咒谜葬》《荒城》,现任重庆邮电大学移通学院创意写作中心特聘教师。

仅供个人科研教学使用!

目 录

绪论 / 1

第一章 思想 / 11

第一节	文学中蕴含的思想	11
	一、作者与读者:各干各的	11
	二、先与后:创作中的思想	16
	三、对与错:道德审判还是人性思考	19
	结语:文学表达的到底是什么思想	23
第二节	文学思维	24
	一、形象思维与逻辑思维	24
	二、感性与理性	30
第三节	阅读与写作	34
	一、读什么,学什么	34
	二、怎么读,怎么学	38

第二章 想象 / 43

第一节	经验	43
	一、寻找与唤醒	43
	二、经验几种	45
	三、经验使用	52
第二节	虚构	55
	一、何为虚构,为何虚构	55
	二、虚构方式	58
	三、如何虚构	61
	四、想象力	67
第三节	合理性	69
	一、何为合理性	69

仅供个人科研教学使用!

	二、合理性的几个关键词	73
第四节	灵感	82
	一、灵感是什么	82
	二、文学与灵感	84
	三、文学史上关于灵感的著名案例	87
第三章	人物 / 91	
第一节	外貌	91
	一、打开“第一扇门”	91
	二、量体才能裁好衣	92
	三、陷阱好跳误区难离	94
	四、从概念化走向隐性	95
	五、从不同视角塑造外貌	98
第二节	心理	102
	一、如何窥探人物心理	102
	二、“动态写心”与“静态写心”	104
	三、心理描写的演变过程	106
第三节	性格	111
	一、“灵与肉”的矛盾	111
	二、影响性格形成的因素	113
	三、故事王国的“性格狂奏曲”	117
第四节	命运	119
	一、从“悲喜二元”走向复杂多变	119
	二、谁点燃了“命运之火”	125
第五节	塑造独特人物	129
	一、对命运说“不”	129
	二、让人物性格“迷人”起来	131
	三、独特心理:直击内心的“灵魂审判”	137
	四、让读者登上“人物命运号”	140

第四章 语言	/	144	
第一节 来源	144	
一、什么是语言	144	
二、什么是文学语言	148	
三、文学语言来源于何处	154	
第二节 风格	158	
一、何谓风格	158	
二、风格的种类	160	
三、语言风格的发展变化	163	
第三节 语言训练	168	
一、如何锤炼语言	168	
二、语言的应用	171	
第五章 故事	/	176	
第一节 人类需要故事	176	
一、探索“未知国度”的桥梁	176	
二、“故事赋予人生以形式”	177	
三、故事真的“死”了吗？	178	
第二节 叙述视角	181	
一、叙述人称：谁在讲故事	182	
二、叙述视角：站在什么“位置”讲故事	187	
三、叙述姿态	189	
第三节 表现手段	193	
一、叙述	194	
二、描写	196	
三、抒情	198	
四、议论	199	
五、几种方式的结合	200	
第四节 矛盾	201	
一、故事离不开波澜	201	

仅供个人科研教学使用！

	二、怎样做到“平地起惊雷”	204
	三、点燃矛盾之火	207
	四、火山如何喷发	208
第五节	悬念与伏笔	212
	一、悬念家族成员	212
	二、如何揪着读者的心	218
	三、伏笔	222
	四、可以设置哪些伏笔	223
第六节	节奏	227
	一、何为节奏	227
	二、节奏的内与外	228
	三、节奏的“重量”	230
	四、节奏从哪里来	232
	五、节奏的“调控器”	233
第六章	谋篇 / 239	
第一节	提炼	239
	一、构思的价值	239
	二、如何提炼	244
	三、提炼的注意事项	248
第二节	线索	252
	一、线索的选择	252
	二、单线索与多线索	255
	三、常见的线索种类	257
第三节	结构	259
	一、结构是什么	259
	二、小说结构种类	262
	三、选择结构的注意事项	268
第四节	开头	270
	一、开头的重要性及原因	270

	二、常见的开头模式	273
	三、开头写作要点	274
第五节	结尾	275
	一、结尾的重要性及原因	275
	二、常见的结尾模式	278
	三、结尾与结局	279
	四、结尾写作要点	279
第六节	修改与润色	281
	一、为什么修改	281
	二、修改什么	283
	三、润色	286

后记 / 288

仅供个人科研教学使用!

一个年轻的女孩儿站在楼顶的边上,旁边站着一个男人。

如果给出这样一个场景,根据这个场景构思一个故事,你会怎样来构思?在课堂上的现场情节设计中,绝大部分学生都认为这个女孩儿会跳楼,于是故事的关键就是:女孩儿为什么要跳楼?对这个问题的回答构成了故事的主要内容。学生们设计的跳楼原因多半是:失恋、父母离婚、失业、被抢劫、卷入一场离奇的案子……而这些情节多半来自电影和电视剧。只有一个学生别开生面,设计出这样的情节:

女孩儿是个山里来的孩子,来到城里打工。她非常不适应城里的生活:在山里可以随便跟人说话,可以自由地奔跑,更重要的是,喜欢唱山歌的她可以高声唱着山歌。终于有一天,她受不了了,她想找个能高声歌唱的地方,最后,她跑到了楼顶……

最终,这个学生的构思受到了表扬,她构思的优点表现在两个方面:一是没有落入俗套,设计的情节比较独特;二是情节能发人深思,深思中国城市化进程中人的精神困境的问题。总而言之,她的构思是有创意的。

创意写作,英文为 Creative Writing,顾名思义就是“有创造性的”写作。

如何有创造性的写作,其实一直都是文学创作者所面临的重要命题。一个作家,即便取得很高的成就,也仍然面临这个问题。比如已经形成自己风格后还需要寻求“突破”,就是要保持“创造性”的体现。

在这种意义上,创意写作以两种方式呈现出来:一是内容的创意,也就是解决写什么的问题。面对纷繁芜杂的世界,如何发现有价值的东西,这是一个老话题。二是形式的创意,也就是解决怎么写的问题。对于作者而言,形式的创意目的是解放写作者,让写作更自由;对于读者而言,形式的创意不仅给读者带来文学欣赏的新鲜感,也让读者更易于抵达作者所呈现的那个世界。

先来看内容上的创意。

仅供个人科研教学使用!

内容上的创意更多的是关于写作对象的思考,是思想的创意,也就是解决写什么的问题。对于非文学创作而言,可能只是写作个体的创意,但对于文学创作而言,问题可能会复杂得多。我们得首先弄清楚一个自文学诞生以来就已经存在的问题:文学到底是什么,然后才能探讨文学如何创意。为了说清这个问题,我们先列举几位中国古今名人的观点:

盖文章经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。^①

文以贯道。^②

文以载道。^③

文艺为政治服务、为工农兵服务。^④

现在课本上常见的解释则是:文学是以语言文字为工具,形象化地反映客观现实、表现作家心灵世界的艺术,包括诗歌、散文、小说、剧本、寓言、童话等,是文化的重要表现形式,以不同的形式即体裁,表现内心情感,再现一定时期和一定地域的社会生活。

提出上面这些观点的人包括政治家和文学家,他们站在各自的角度,对文学的功能和目的提出了界定和要求。事实上,一部文学史,就是一部文学的概念不断被更新的历史。这种不断更新在客观上体现了文学内容上的创意。

如今,关于文学的定位,通行的、为多数人所认可的一个说法则是:文学即人学。

在中国现代文学史上,第一个提出“文学是人学”的是周作人,他在著名的作品《人的文学》中提出这个概念。19世纪末20世纪初,大规模的西学东渐运动开始,西方文学观念也随之进入国内。以胡适、陈独秀为代表的新文化运动开展得如火如荼,在日本留学过的周氏兄弟则提出“人的文学”,认为中国旧文学是庙堂的、腐朽的、非人的文学,要建设清新的、平民的“人的文学”。事实上,在西方,早在古希腊时期,希腊神话和荷马史诗中就表现出了“原欲”精神,这可以视为“人学”的肇始。经过了漫长的中世纪之后,到文艺复兴时期,人文主义者

① 出自曹丕:《典论·论文》。

② 出自韩愈的学生李汉《昌黎先生集序》:“文者,贯道之器也,不深于斯道,有至焉者,不也?”

③ 出自北宋周敦颐《通书·文辞》:“文所以载道也。轮辕饰而人弗庸,徒饰也,况虚车乎。”

④ 指“文艺是从属于政治的”“是为工农兵的”,出自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

们从古希腊精神中吸取力量,提出文学实现“由神到人的转变”。启蒙运动时期,法国的卢梭和伏尔泰正式提出“文学是人学”的概念。此时的“人学”既包括社会的人,又包括个体的人。

如此一来,文学创作的思想性就和对人的认知有关了。但是,人学是一个太宽泛的概念,我们在进行文学创作时,如何才能做到有独特的创造性呢?

美国小说家索尔·贝娄认为,与思想家、科学家靠系统考察认知世界有所不同的是,作家认知世界的方式是以自我为解析的对象,首先深入自我内心深处寻找感人的言辞。而内心深处的东西,不像科学那样精确或明确,那是一种不确定性的、模糊的东西。

小说家米兰·昆德拉提出了类似的观点:“塞万提斯认为世界是暧昧的,需要面对的不是一个唯一的、绝对的真理,而是一大堆相互矛盾的相对真理(这些真理体现在一些被称为小说人物的想象的自我身上),所以人所拥有的、唯一可以确定的,是一种不确定性的智慧。做到这一点同样需要极大的力量。”^①

正是这种“模糊性”和“不确定性”给文学的独特性和多样化带来可能,也正是这种“不确定性的智慧”,考验着古今中外的作家们。他们努力围绕着这种“模糊的东西”和“不确定性的智慧”来发现世界、表现世界,努力呈现自己的独特性。

那么,如何通过独特性让自己的作品在文学殿堂中据有一席之地?文学理论家、耶鲁大学教授哈罗德·布鲁姆是这样给作家们指路的:“一部文学作品能够赢得经典地位的原创性标志是某种陌生性,这种特性要么不可能完全被我们同化,要么有可能成为一种既定的习性而使我们熟视无睹。但丁是第一种可能性的最好例子;莎士比亚则是第二种可能性的绝佳榜样。充满矛盾的惠特曼则常在这一悖论的两边徘徊。”^②

在这里,布鲁姆显然更多的是指形式上的创造。所以我们看到,形式上的创意让很多的作家的名字留在了文学史上。

对形式上的创意我们可以从几个层面上来探讨。

第一个层面,我们看到,一部文学史其实就是一个文学样式不断增加、更新的历史。就中国文学而言,可以体现为几次大的文学革命,诚如胡适所言:“文

^① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第8页。

^② [美]哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社2011年版,第3页。

学革命,在吾国史上非创见也。即以韵文而论:《三百篇》变而为《骚》,一大革命也。又变为五言,七言,古诗,二大革命也。赋之变为无韵之骈文,三大革命也。古诗之变为律诗,四大革命也。诗之变为词,五大革命也。词之变为曲,为剧本,六大革命也。”^①

再具体一点,就小说而言,中国真正意义上的小说,应该从唐传奇开始^②,到宋元的话本、拟话本,再到明清小说,最后到近代白话文革命之后外国小说理论的进入,每一步都是革新和创意。这种创意通常是由两个方式带来的:一是自身的发展,二是外来文学的影响。像后者,到了20世纪五四运动时期以及80年代改革开放初期,作家们大量地学习外国文学的创作经验,他们对于中国那些不熟悉外国语言、不能阅读外国文学的读者来说,无疑也是新鲜的、有创意的。

第二个层面上的创意,是新的文学理论以及文学手法的使用。如意识流文学的发展,美国机能主义心理学创始人詹姆斯创造出意识流这个词,用来表示意识的流动特性:个体的经验意识是一个统一的整体,但是意识的内容是不断变化的,从来不会静止不动。意识流文学泛指注重描绘人物意识流动状态的文学作品,在1918年梅·辛克莱评论英国陶罗赛·瑞恰生的小说《旅程》时引入文学界。又如海明威提出的“冰山原则”,其中的“经验省略”原则,原本就是文学创作中被大量使用过的原则,但经过海明威的理论总结和强化,并尽可能地做到极致,也成了一种创意,深远地影响着后来的文学。再如后来的“魔幻现实主义”“存在主义”等的出现,这些新的理论和创作手法不断地解放作家,让文学创作的方法变得越来越丰富,对后来的作家提供了更为广阔的创作手段。

第三个层面上的创意,是更微观的创意,或者说作家个体的创意,也就是在对待某一题材时自己独到的处理模式。像叙述视角的更换,人称的变化,等等。

从上述文字中我们可以看出,自文学诞生以来,“创意”其实一直就存在于文学创作之中。那么,为什么还要在“写作”两个字前加上“创意”两个字呢?

二

一直以来,在中国有一个观念:作家不是教出来的。作家都是天才,是自然生长的。

① 《胡适留学日记》(下),安徽教育出版社1999年版,第284页。

② 鲁迅:《中国小说史略》,人民文学出版社1973年版,第54页。

古往今来,关于文学天才的记述不胜枚举。《三国志·蜀志·周群传》记载:“时州后部司马蜀郡张裕亦晓占候,而天才过群。”元辛文房在《唐才子传·李白》里则这样来描述李白:“十岁通五经,自梦笔头生花,后天才贍逸。”清阮葵生《茶余客话》卷三里也有这样的文字:“张南华詹事,今之谪仙也。天才敏捷,诗具宿慧,兴到成篇,脱口而出,妥帖停匀。”北宋文学家王安石在《伤仲永》里也描述过一位文学天才:“金溪民方仲永,世隶耕。仲永生五年,未尝识书具,忽啼求之。父异焉,借旁近与之,即书诗四句,并自为其名。其诗以养父母、收族为意,传一乡秀才观之。自是指物作诗立就,其文理皆有可观者。”

在西方,作家和诗人被称作“天才”,他们靠的是天赋,或者至少天赋是成为作家的前提。莎士比亚是从剧院里成长起来的,巴尔扎克是学法律的,德莱塞中学都没毕业,他干脆被称作一个“除了天才一无所有的作家”。列夫·托尔斯泰则被列宁称为“一个天才的艺术家”。^①但丁与莎士比亚、歌德被艾略特称为西欧文学史上的三个世界级天才。因此,在西方,“天才”这个词汇也一直与作家们联系在一起。

如此多的描述让“天才”成为作家、文学家的代名词。在近现代,当现代式的学校教育开始之后,这种情况也并未得到多少改善。传统中文系出身的作家大多是靠天赋成长起来的。

长期以来,我国中小学的传统写作教育,很大程度上是新闻写作教育。“记叙文”是要学会讲一个故事,这种故事一般是要真实发生的,《记生活中的几件小事》《记某某的一天》等,事实上就是通讯写作;所谓“议论文”则类似于新闻评论,如《老太太摔倒了无人扶之我见》《近朱者未必赤》等。高考作文基本上也是考这两种文体。写作教育被弄成了一种教条式的教学。高考指挥棒的“威力”是显而易见的,因而老师们向中小學生推荐的大都是《作文指导》《写作指南》《作文秘笈》之类的书籍,仿佛武侠小说中描述的那样,一个手无缚鸡之力的书生,只因得到了一本《武功秘笈》,一夜之间就能成为武林高手。这种书籍带来的最终结果只能是:把写作搞成了一种模式化的工作,事实上仍然是科举时代的八股文的延续。

一位著名作家曾经遇到这么一件事:一位中学生通过微博向他求救,说老师

^① 原文是:“一方面,是一个天才的艺术家,不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画,而且创作了世界文学中第一流的作品。”《列宁选集》第2卷,人民出版社2012年版,第242页。

布置了一篇作业,要他概括一篇散文的“中心思想”,而这篇散文正是这位作家的作品。作家看后回答说:我的文章没有什么“中心思想”。中学生不信,继续求他。他无奈地说:我也不知道“中心思想”是什么,你自己试试吧,也许你比我概括得更好。

的确如此,关于所谓的“中心思想”,中学生们也许比作家本人概括得更好。在中小学,语文课堂上干得最多的事,就是归纳“中心思想”和“段落大意”,以这种方式来指导学生理解一篇文章。我们几代人都是从这样的语文课上成长起来的。因而自己写作的时候,自然也应该有明确的“中心思想”和“段落大意”。由此可见,中国中小学的语文教育,更多的是逻辑思维教育,而缺少形象思维教育。即便是逻辑思维教育,也缺少批判性思维,对课本上的所有作品更多地是顶礼膜拜,尽力寻找它的好处,而不是批判它的缺陷。似乎所有的课本作品都是尽善尽美的,学生只需要背诵,只需要模仿。创造性就是这样被扼杀掉的。对写作稍有经验的人都知道,真正意义上的文学创作是没有什么所谓的“中心思想”的,对于优秀的文学作品,读者都可以结合自身的经历来完成阅读体验,作家完成创作也只是完成了作品的一半,而另一半则由读者来完成,这就是所谓的“读者的再创作”,故而莎士比亚说:“一千个人的眼中就有一千个哈姆雷特。”文学的魅力正在于此,所以千百年来,无数的红学家从不同角度去研究《红楼梦》,仍然没有得出什么“中心思想”,他们仍在各执一词,争论不休。很显然,有明确旨向的创作不是真正的文学创作,只是论文、新闻或者其他类型的实用性作品。

正是因为这种原因,学生到了大学之后,仍然只会那些八股式的写作。写作需要被郑重其事地加上“创意”这个修饰词。

三

“创意写作”兴起于20世纪30年代的美国,作为一门新兴学科在欧美发达国家以较快的速度得以确立和推广,成为高等院校培养人才的重要课程之一。十几年前,中国的大学也开始引入“创意写作”课程,先是个别大学进行试验,接着有更多的大学加入进来,一时间,许多大学纷纷成立各类创意写作中心,学界甚至出现一种呼声:以创意写作教育取代传统的中文系写作课。虽然对于“创意写作”这一教育模式的批评还一直存在着,对于“作家是否可以培养”“学院式教育是否会挫伤艺术创造的个性”等问题的争论依然没有停止,但谁也无法否认“创意写作”课程的热度和受欢迎的程度。

仅供个人科研教学使用!

我们先来看看,到底什么是“创意写作”。

较早在国内从事创意写作研究和教学工作的上海大学文学与创意写作中心主任葛红兵教授对“创意写作”进行了这样的定义:“‘创意写作’(Creative Writing)是以文字创作为形式、以作品为载体的创造性活动,它是文化创意产业链最重要最基础的工作环节。”^①

这一定义中“以文字创作为形式、以作品为载体的创造性活动”的界定,说明了“创意写作”不仅指纯粹的“文学创作”,还包含着如广告文案创作、影视剧剧本创作等内容广泛的商业写作;定义将“创意写作”与文化创意产业发展相联系,体现了“创意写作”的重要性和新高度。关于创意写作,学界还有其他定义,此处不再赘述。

就创意写作教学活动而言,归纳起来,目前中国高校开设的创意写作课程有三种目标:一是培养传统的作家,尤其是严肃文学作家;二是培养市场化写作人才,包括类型文学写作、广告文案写作等商业性写作;三是培养普通人的写作能力。

这三类培养目标,第一类如前文所言,一直有人在质疑;第二类至少通过影视剧等商业渠道已经被证明有效;而第三类,正等着我们去证明。

以培养传统作家为己任的大学致力于内容的创意、思想的创意;以培养市场化写作人才为目标的大学则致力于形式的创意;而对于以培养普通人的写作能力为目标的大学而言,则显得有些尴尬。我们面对的往往不是少数有志于从事写作或者对写作有兴趣的学生,而是一所大学的所有学生。因而我们的创意写作中心的目标应是第三种:培养普通大学生的写作能力。我们要求达到的目标是,让毕业生成为会写作的大学毕业生。

这个目标建立在一个必然的前提之下:现在的很多大学生不会写作。

我们必须面临这样的一个现实,我们不得不再降低我们的教学标准,直到把“创意写作”课程变成一项普及性工作。我们不光要还中小学教育对学生们欠下的债,甚至还要花很大一部分力气先去纠偏。于是,我们的尴尬就在于:我们需要在内容与形式上同时着力,又面临着学生在这两方面基础的欠缺。要完成这个任务,其难度可想而知。

在教学过程中,教学对象有三个最突出的问题:一是阅读量的匮乏。这一代

^① 葛红兵:《创意写作的学科定位》,载《湘潭大学学报》(哲学社会科学版),2011年第5期,第104页。

的大学生们赶上了一个全民读书兴趣低的时代,功利化的社会背景下,大家要的是看得见摸得着的利益,要的是那些“有用”的东西,所以忙着拿学分、拿各种各样的证书。刚刚进入大学的青年学子们,居然绝大部分都没有读过中国古典文学的“四大名著”,遑论那些林林总总的外国名著了。二是认知的偏差。这种偏差通常体现在两个方面:一是认为写作是作家的事情,他们不需要学会写作;二是把写作当作应用写作,认为只需要掌握各种文体的格式就可以了。所以他们写演讲稿时,充满全篇的就是成语、名人名言以及说教。三是不热爱写作。写作最基本的功能之一就是交流,现在交流的方式太多、太便捷。我们可以用声音、图像甚至视频来取代文字。文字似乎成了一个多余的东西,谈恋爱也不需要写情书了。

正是因为这些原因,在教学的过程中,首先面临的一个问题是:找不到一本合适的教材。国内的写作教材,要么是以培养作家为目的的,其目标群体是那些已经有一定基础甚至已经发表、出版过作品的人,要么就是“八股式”的教材。而我们需要的,是一本适合普及写作教学的、具有可操作性的教材。这本教材是可操作的,而不是理论的;是本身就充满“创意”的,而不是僵化的。我们的目的更多的不是教给学生们写作技巧,而是激发他们的兴趣;不是告诉他们一些模式化的东西,而是挖掘他们自身的创造力。于是我们只能结合多年的创作与教学经验,自己来撰写一本教材。

四

我们撰写的这本教材,是以小说创作为主要对象,同时兼顾其他文学体裁。之所以以小说创作为主要对象,是因为相对而言,小说是涉及写作手段较多的一种文体。想写好一部小说,你首先得有自己的独特的思想,这样你才能对社会生活有自己敏锐的体察和独有的认知力。这与一个人的思维能力有关,思维能力当然也包括文学性思维。我们把这一章作为第一章,体现了我们对思维能力训练的足够重视。对于我们的学生来说,思维能力的培养和训练,其重要性甚至超过了表达语言、故事讲述等能力的训练。这一章里,我们将探讨文学思维能力,同时探讨如何从阅读他人的作品中提高文学修养,并用以提高自己的写作能力。

其次我们得有自己的想象力。正如前文所言,我们在中小学所受的写作教育,事实上主要是新闻类写作教育,是非虚构写作。而虚构能力是当今中国学生较缺乏的能力。正如大家所知道的,我们对世界的认识首先来自自身经验。同

仅供个人科研教学使用!

样,文学的素材也首先来自自身经验。如何提取经验、组织经验,让经验进入文学,是一个需要学习的问题。我们将会探讨文学中的几种经验的来源。从某种意义上说,虚构也是在经验的基础上完成的。虚构事实上是对经验的串联、修补、整合以及重构。我们通过揭示文学创作中事实上潜藏的这些东西,来帮助学生厘清写作中的一些基本问题。这样将有效地帮助学生解除创作上的心理枷锁,通过调动对自己已有经验的再认识、再发现来激发自己的想象力。当然,想象力人人都有,关键是如何在创作中掌握合理性。我们将在随后的实践中,与学生一起探讨合理性的几个关键点。

现在,我们有了对生活的认知,并且学会了如何从生活中提取经验进行合理想象。接下来,需要学会面对写作中的一个重要方面:人物塑造。有经验的小说家都知道,小说的核心是人物,小说应该贴着人物而不是故事来写。在这一章里,我们将从人物塑造通常的几个要素——外貌、心理、性格、命运等几个方面来探索如何把一个人写得生动、有活力、与众不同,并且合乎时代的特征。在塑造人物的训练中,创意的最终落脚点,是如何塑造一个独特而又具有时代代表性和典型性的人物形象。

在了解了如何有创造性地塑造人物形象之后,接下来该解决的是语言的问题了。事实上,语言是一个作家要一直面对的问题。作家们毕生都在训练自己的语言。甚至在找到了最适合自己创作的那种语言风格后,还在不断地寻求突破。所以语言是所有写作者都必须长期训练的东西。我们不可能通过几节课的时间让学生们一下子提高自己的语言能力。我们旨在通过对语言的来源、风格的探讨,帮助学生们找到一条提高自己语言能力的正确方法和路径。在这里,我们努力突破以为华美的语言就是最好的语言的观念。

故事是任何一门写作课都不能回避的问题。一些创意写作教材中,甚至以故事为核心来作为写作的训练目标。欧美大学的一些创意写作课中,就有专门的“故事工坊”。我们之所以把故事作为创意写作的一部分而不是全部,是因为我们觉得诸如思想、想象力、语言及人物的训练与故事的写作是密不可分的。当然,故事一章在我们的教材中所占的比重也是所有章节中最大的。我们将从故事视角、表现手段、故事模式、矛盾、悬念与伏笔、节奏等几个方面来寻找故事中的各个要素,并尽可能地在这几个方面寻找故事的规律,通过掌握故事写作的规律也寻找自己的创造力。在故事训练中,我们的目标不仅仅是告诉学生如何写出一个好看的故事,也不只是教会学生如何写出一个独特的故事。因为故事不

仅供个人科研教学使用!

是写作的终极目的。我们需要在故事性和思想性之间找到一种共赢:既要让故事独特而又好看,又要让故事有意义有价值。

最后,该考虑如何写的问题了。当所有的一切都准备好了,我们就像一个厨师一样,在已经有了切菜、炒菜等技能,并且也准备好了一堆食材之后,该考虑做出怎样的一道菜了。我们首先需要从写作对象中提炼出我们想要的东西。这种提炼不仅仅是找核心人物和核心故事,更多的是一种精神提炼。我们需要考虑在即将完成的作品中带给读者什么样的东西。当然这种东西可能不是具体的,甚至也不是清晰的,如前文所言,更多的恰恰是模糊的、不确定的东西,我们需要通过文字来与读者一起探讨。随后我们需要想办法找到适合自己素材的线索,并且确定好结构。这个训练过程中,我们将提供历史上已有的各种方法,并探讨如何选取更适合我们写作对象的线索与结构。在准备好这些之后,准备动笔了,我们将面临另一个重要的问题:如何写开头。当然了,还有结尾。所有这些内容,都必须以现场呈现的方式来展开。教师和学生一起来面对生活,面对那些素材,一起来寻找最适合的、最独特的、最有创意的方式。做完这些之后,还得让现在不喜欢修改作品的学生们学会如何给自己的作品润色。

这本教材要做到的最独特之处在于:全部课程之中,老师将会和学生一起,通过所有环节的学习,来完成属于自己的一部作品。当课程结束之时,作品也应该完成了。

完成了以上所有的工作后,“创意写作”似乎应该完成了。但是事实上并非如此。对于创意写作教学来说,一切才刚刚开始。

创意写作的真正目标,是要消灭“创意”两个字。因为“创意”本来就是写作的应有之意。让“创意”成为写作的一种习惯,这才是我们最终想要的结果。

文学到底需不需要思想？受传统作文教育成长起来的人，都受过“思想”的苦，经常被语文老师要求总结文章的“中心思想”“段落大意”，并要求写出作者的意图。

但是，犹太人有格言：“人类一思考，上帝就发笑。”以此来看，似乎人类又不需要思考。

事实上，文学中蕴含的思想不应该是确定性的思想，文学采用的思维也不是科学和哲学的思维。

第一节 文学中蕴含的思想

一、作者与读者：各干各的

下面的文字出自米兰·昆德拉小说《不能承受的生命之轻》开篇。

1

永恒轮回是一种神秘的想法，尼采曾用它让不少哲学家陷入窘境：想想吧，有朝一日，一切都将以我们经历过的方式再现，而且这种反复还将无限重复下去！这一谵妄之说到底意味着什么？

永恒轮回之说从反面肯定了生命一旦永远消逝，便不再回复，似影子一般，了无分量，未灭先亡，即使它是残酷，美丽，或是绚烂的，这份残酷、美丽和绚烂也都没有任何意义。我们对它不必太在意，它就像是十四世纪非洲部落之间的一次战争，尽管这期间有三十万黑人在难以描绘的凄惨中死去，也丝毫改变不了世界的面目。

若十四世纪这两个非洲部落之间的战争永恒轮回，无数次地重复，那么战争本身是否会有所改变？

会的，因为它将成为一个突出的硬疣，永远存在，此举之愚蠢将不可饶恕。

若法国大革命永远地重演，法国的史书就不会那么以罗伯斯庇尔为荣了。

仅供个人科研教学使用！

正因为史书上谈及的是一桩不会重现的往事，血腥的岁月于是化成了文字、理论和研讨，变得比一片鸿毛还轻，不再让人惧怕。一个在历史上只出现一次的罗伯斯庇尔和一位反复轮回、不断来砍法国人头颅的罗伯斯庇尔之间，有着无限的差别。

且说永恒轮回的想法表达了这样一种视角，事物并不像是我们所认知的一样，因为事情在我们看来并不因为转瞬即逝就具有减罪之情状。的确，减罪之情状往往阻止我们对事情妄下断论。那些转瞬即逝的事物，我们能去谴责吗？橘黄色的落日余晖给一切都带上一丝怀旧的温情，哪怕是断头台。

不久前，我被自己体会到的一种难以置信的感觉所震惊：在翻阅一本关于希特勒的书时，我被其中几幅他的照片所触动。它们让我回想起我的童年，我的童年是在战争中度过的，好几位亲人都死在纳粹集中营里。但与这张令我追忆起生命的往昔，追忆起不复返的往昔的希特勒的照片相比，他们的死又算得了什么？

与希特勒的这种和解，暴露了一个建立在轮回不存在之上的世界所固有的深刻的道德沉沦，因为在这个世界上，一切都预先被谅解了，一切也就被卑鄙地许可了。

2

如果我们生命的每一秒钟得无限重复，我们就会像耶稣被钉死在十字架上一样被钉死在永恒上。这一想法是残酷的。在永恒轮回的世界里，一举一动都承受着不能承受的责任重负。这就是尼采说永恒轮回的想法是最沉重的负担（*das schwerste Gewicht*）的缘故吧。

如果永恒轮回是最沉重的负担，那么我们的生活，在这一背景下，却可在其整个的灿烂轻盈之中得以展现。

但是，重便真的残酷，而轻便真的美丽？

最沉重的负担压迫着我们，让我们屈服于它，把我们压到地上。但在历代的爱情诗中，女人总渴望承受一个男性身体的重量。于是，最沉重的负担同时也成了最强盛的生命力的影像。负担越重，我们的生命越贴近大地，它就越真切实在。

相反，当负担完全缺失，人就会变得比空气还轻，就会飘起来，就会远离大地和地上的生命，人也就只是一个半真的存在，其运动也会变得自由而没有意义。

那么，到底选择什么？是重还是轻？

仅供个人科研教学使用！

巴门尼德早在公元前六世纪就给自己提出过这个问题。在他看来,宇宙是被分割成一个个对立的二元:明与暗,厚与薄,热与冷,在与非在。他把对立的一极视为正极(明、热、薄、在),另一极视为负极。这种正负之极的区分在我们看来可能显得幼稚简单。除了在这个问题上:何为正,是重还是轻?

巴门尼德答道:轻者为正,重者为负。他到底是对是错?这是个问题。

只有一样是确定的:重与轻的对立是所有对立中最神秘、最模糊的。^①

很多读者面对这一大段文字的时候,大多有些茫然:一部小说,为什么开头会是这么一大段难懂的议论?这看起来不像是一部小说,倒像是一部哲学著作。直到大家读到接下来的一句:“多年来,我一直想着托马斯,似乎只有凭借回想的折光,我才能看清他这个人。我看见他站在公寓的窗台前不知所措,越过庭院的目光,落在对面的墙上。”此时读者才发现:作者在讲述一个故事,自己面对的是一部小说。但对于很多读者而言,开头的这一大段文字似乎就是在为读者交代作品想要表达的思想。那么,整部小说就是为了证明这个思想了。真的是这样吗?

事实上,关于《不能承受的生命之轻》所表达的思想,读者可以分别从书中找到不同的解读方向:

关于性与爱:“发现那百万分之一,并征服它,托马斯执迷于这一欲念,在他看来,迷恋女性的意义即在于此。他迷恋的不是女人,而是每个女人身上无法想象的部分,换句话说,就是使一个女人有别于他者的百万分之一的不同之处。……只有在性上,那百万分之一的不同才显珍贵,因为不是公开就能了解的,而需要去征服。”^②

关于生命:“最沉重的负担压迫着我们,让我们屈服于它,把我们压到地上。但在历史的爱情诗中,女人总渴望承受一个男性身体的重量。于是,最沉重的负担同时也成了最强盛的生命力的影像。负担越重,我们的生命越贴近大地,它就越真切实在。相反,当负担完全缺失,人就会变得比空气还轻,就会飘起来,就会远离大地和地上的生命,人也就只是一个半真的存在,其运动也会变得自由而没

① [法]米兰·昆德拉:《不能承受的生命之轻》,许钧译,上海译文出版社2013年版,第3~6页。

② [法]米兰·昆德拉:《不能承受的生命之轻》,许钧译,上海译文出版社2013年版,第238~239页。

有意义。”^①

关于人的生存困境：“人永远都无法知道自己该要什么，因为人只能活一次，既不能拿它跟前世相比，也不能在来生加以修正……没有任何方法可以检验哪种抉择是好的，因为不存在任何比较。”^②

此外还有关于命运、关于特殊政治环境下人的存在方式的解读，甚至还有人从中获得了这样的励志：“我们在生活中会遇到很多困难和挫折，更多的人会面对或多或少的生活或工作压力，我们抱怨，甚至痛恨，还有更极端的人因为这些原因做出伤害自己或者他人的事情。但反过来想想，如果把这些生活的考验全部抽离，只剩下一成不变，乏味，空洞的生活，你能承受这生命之轻吗？那么，到底选择什么？是重还是轻？过于轻，是浪费生命；太重，却是难熬的生活。没有担忧，无忧无虑地活着，可以是理想，但是要真每天都那样无忧无虑的，那跟虚空空虚有什么区别了？于是，选择需要的、必要的责任，可以让生命绽放出价值来。轻过不好，重过也不好，看自己想要什么样的人生了。”

读者在阅读一部作品时，总是习惯性地揣测作者的意图，认为作者在创作之前必定有着更为深刻的思考，并且有着明确的结果，于是作品都在指向这一结果。读者希望得到这个结果，因此书内书外到处寻找蛛丝马迹。幸好，关于这部作品，作者米兰·昆德拉曾有关于创作时的回顾。我们来看看作者在创作时心里到底在想什么：

“在创作《不能承受的生命之轻》时，我意识到，这个或那个人物的密码是由几个关键词组成的。对特蕾莎来说，这些关键词分别是：身体，灵魂，眩晕，软弱，田园牧歌，天堂。对托马斯来说：轻，重。在题为《不解之词》一章中，我探讨了弗兰茨和萨比娜的存在密码，分析了好几个词：女人，忠诚，背叛，音乐，黑暗，光明，游行，美丽，祖国，墓地，力量。每一个词在另一个人的存在密码中都有不同的意义。当然，这一密码不是抽象地研究的，而是在行动中、在处境中渐渐显示出来的。”^③

我们发现：读者对作者的揣测常常是一厢情愿的，即使批评家的解读，也常常是自说自话。就普通的阅读而言，这并没有什么问题。但对于学习写作的人

① [法]米兰·昆德拉：《不能承受的生命之轻》，许钧译，上海译文出版社2013年版，第5页。

② [法]米兰·昆德拉：《不能承受的生命之轻》，许钧译，上海译文出版社2013年版，第9页。

③ [法]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社2004年版，第37~38页。

而言,必须要了解:文学创作的过程中,作家的大脑到底在哪里?

中国古代有一个成语“胸有成竹”,形容一个高明的画家绘画时的感觉:所有的竹子都在脑子里,他只需要挥笔把脑子里的竹子画出来就行了。这种感觉曾经羡慕了很多初学写作者,以为高明的作者都是“下笔千言,倚马可待”。殊不知,真正的创作恰恰不是“胸有成竹”,画家应该在画出竹子之前,自己都不清楚它到底是什么样子。“胸有成竹”从某种意义上其实是一种复制。

帕慕克这样叙述自己创作时的思考:“小说的中心是一个关于生活的深沉观点或洞见,一个深藏不露的神秘节点,无论它是真实的还是想象的。小说家写作是为了探查这个所在,发现其各种隐含的意义,我们知道小说读者也怀着同样的精神。当我们第一次想象一部小说时,我们也许会有意识地想到这个隐秘的中心,知道我们正为了它而写作——但有时候我们对它也许一无所知。有些时候,一次现实生活的历险,一种以直接经验获得的世界真相看起来也许比这个中心更为重要。”^①从中我们可以看出,作家的创作过程其实是一种探索的过程,很多内容当初并不清晰。即便完成创作后,清晰的也只是作家想要写的人物以及故事。他的思想仍然是不确定的,模糊的。正如米兰·昆德拉曾说:“塞万提斯认为世界是暧昧的,需要面对的不是一个唯一的、绝对的真理,而是一大堆相互矛盾的相对真理(这些真理体现在一些被称为小说人物的想象的自我身上),所以人所拥有的、唯一可以确定的,是一种不确定性的智慧。做到这一点同样需要极大的力量。”^②

作家不是科学家,他无法找到对于生活的准确表达及答案;作家也不是神学家,他不靠信仰来支撑,而需要探索;作家是一个寻找问题、发现问题、提出问题、表达问题的人。所以我们经常说,一部小说写完了,只是完成了一半,另一半则由读者来完成。在海明威那里,作家甚至完成不了一半。他总结的“冰山原则”,冰山浮在水面的部分只有八分之一,而另外的八分之七是沉在海底的。作家要做的,就是描写这八分之一的内容。所以,高明的作家知道,他的高明之处不在于告诉了读者多少东西,而在于留给了读者多少有待自己去探索的东西。文学创作的功夫,就在于为留下的“八分之七”而去编织那“八分

① [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,上海人民出版社2012年版,第141页。

② [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第8页。

之一”的功夫。

另一方面,文学好比风景,作家呈现的风景只是他心中的,读者大可不必理睬作家当初是怎么想的,那是文学理论家或好事者的事。读者欣赏风景时只需要结合自己的阅历、心境、趣味来进行自己的发现。作者与读者各守其道,各干各的。

对于作家来说,小说就是一座迷宫,通往迷宫的途径有很多种,作家在制作这座迷宫时可能只想到其中的几种,而更多的途径是由读者来发现的。

二、先与后:创作中的思想

那么,接下来的问题是:作家是有了某种思想,再去构思一个故事,还是因为某个故事而有了某种思考?

先来看一个例子:

歌德22岁时钟情于夏绿蒂,但夏绿蒂已经嫁人,歌德不能排解忧愁,于是想自杀,这时他从报纸上读到一个名叫耶路撒冷的青年因失恋想自杀的消息,心中突然掠过一道闪电,迸发出《少年维特之烦恼》的构思,回家后埋头两个星期,写完了这部不朽的名著。歌德回忆说,以前自己写东西都是反复修改,不满意,这部小说却是一气呵成,没有改动,像是在梦中完成的一样。

从这个例子来看,歌德写《少年维特之烦恼》是因为自身的经历触发了灵感,从而写出了这部传世之作。

另一部名著则是这样诞生的:

1872年,列夫·托尔斯泰邻近的庄园有一位女管家名叫安娜·斯捷潘诺娃。她是主人的情妇,后被主人抛弃,卧轨自杀。听到这个消息后,托尔斯泰赶去了解详情细节,也看到了验尸的情况。此事给了托尔斯泰巨大触动,他决定把它写成小说。起初,托尔斯泰准备写一个“不贞的妻子”的私生活小说。如果这样的话,那就是根据一个现实中的故事写成的一部小说,以托尔斯泰熟练的故事技巧,应该是一部还不错的小说。而托尔斯泰最终写成的故事是这样的:城市贵族妇女安娜和外省地主列文的婚姻故事。安娜和渥伦斯基的情节线连接城市上流社会,列文和吉提的情节线代表宗法制庄园文化。两者又代表了两种婚姻:所谓的成功的婚姻和不成功的婚姻。这部最终定名为《安娜·卡列尼娜》的小说不仅全面展现了俄罗斯当时的社会习俗及情感方式,还让人反思爱情、婚姻,反思了人性与道德的冲突,从而使这部小说拥有了永恒的主题,成了一部不朽的

仅供个人科研教学使用!

名著。很显然,这部小说最终探讨的内容已经远远超出了现实中的事件本身。而那些关于爱情、婚姻、人性、道德的各种思考,本身就埋藏在托尔斯泰心里。

所以,我们可以得出这样的结论:小说不是对某种思想的阐释,更不是关于某种观念的命题作文。作家本身就是关注社会,思考现实、历史与人性的人,很多的思考一直在他的脑海里,或清晰或模糊,遇到某个合适的故事,就有了触发点,点燃了这些思考,于是故事有了灵魂,成了小说。另一位作家,雪莉·艾莉斯在《开始写吧——虚构文学创作》一书中是这样来描述这种感觉的,灵感来自思想仓库。善良的人穿着橘黄色衣服,爬上长长的梯子,把灵感从高高的书架上拯救下来。

我们试着从两个角度在课堂中进行试验。

第一个角度:从思想到故事

我们提供一个思想,并且是不确定的:生命中最宝贵的东西。根据这个思想来构思故事。各个小组提供的故事均不相同。第一组展示了一个爱情故事,通过爱情在某个特殊故事中的作用,阐述了爱情是生命中最宝贵的东西;第二组讲述了一个亲情故事,通过自己与母亲之间的故事,来讲述亲情对于人生不可或缺的意义;第三组认为生命是最宝贵的东西,他们的故事发生在一个荒岛上,讲述了一个类似《鲁滨孙漂流记》的故事;第四组则认为健康是生命中最宝贵的东西,他们的故事围绕人的健康与幸福来展开,讲述了一家人不同的故事。

上述试验是典型的命题作文,中小学作文考试大都是这么做的,而且所出的题目更加集中、确定。即便不确定性的思想,学生展现出的故事仍然出现了概念化倾向,人物也非常脸谱化,故事也是演绎出来的。学生在讲述自己的构思时说,他们首先讨论的是,究竟什么才是生命中最宝贵的东西,确定“答案”之后,再围绕“答案”来演绎故事。演绎的过程中,他们的脑子里出现得最多的,就是电影和电视剧里的镜头。问他们为什么没有写自己生活中的故事,答曰:根本就没有想到。

从这个试验中,我们得出的结论是:从思想到故事的思维方式,极易带来故事的复制和抄袭,明显缺少创造性。

第二个角度:从故事到思想

我们每个人都生过病,让每个小组的每位学生讲述自己生病的故事,从中来选拔出他们认为最好的故事,并总结出思想。

第一个小组讲述了父亲照料自己的故事。一个工作很忙、平时没时间照顾儿子的父亲,在儿子生病后陪伴在他身边,他们进行了长时间的交流。父子都感觉收获很多。

第二个小组讲述的是自己在学校生病,受到同学照顾的故事。一个平常不怎么和自己打交道的同学,居然整晚都在病房陪着她,让她了解了同学的另一面,以及同学之间平常感觉不到的关系。

第三个小组的故事是关于独自养病的。日常生活总是很热闹,生病以后,一个人待在病房里,医生不让玩手机,也不让看书,一下子静下来了,突然有了时间思考一些平常不怎么思考的问题,让人感觉到了生命中不一样的一些东西。

第四个小组给自己设置了一个难题:一个从不生病的孩子非常渴望体验生病的感觉,于是装病,结果引发了一系列的事件……

很明显,这四个故事有四个不同的指向,四个小组的学生分别有自己想要表达的东西,而且他们的表达也不是确定性的东西。这至少可以说明以下几个问题:第一,每个个体面对事件的经历是不同的;第二,每个个体对类似体验的感觉是不同的;第三,每个个体对类似体验引发的思考也是不同的;第四,每个个体其实渴望有和别人不一样的体验,以及表达……

在以上两个角度的试验中,我们发现,第二个试验,也就是从故事到思想的试验更贴近文学的要求,而且这种角度容易让写作者在写作的过程中找到不同的表达内容以及表达方式。所以,从以上体验中,我们似乎可以得出这样一个结论:最美好的创作是一种深藏在内心的东西,被一种机缘触发和引爆了,促使你用文字去表达。

事实上,故事和思想,很难说谁在先谁在后。有时候一个故事深藏在你的内心,你一直忽略它,无视它,或者没有找到好的理由去讲述它,你也有可能因为一个契机而找到感觉。

法国作家罗曼·罗兰在24岁那年到罗马城郊游览。沐浴着夕阳,他登上了霞尼古勒山冈。突然奇迹出现了,他看见自己日后创作的小说人物约翰·克利斯朵夫的形象从漫天彩霞中涌现了出来,仿佛“一道灯光”,使他心有所动。后来他说:“起先是他的前额从地平线冒出,接着是那双眼睛,克利斯朵夫的眼睛。身体的其余部分,在以后逐渐从容地涌现。可是我对他的幻象是从那一天开始的。”罗曼·罗兰非常珍视这一瞬间的幻象,他的巨著《约翰·克利斯朵夫》在此刻开始孕育。

仅供个人科研教学使用!

我们来看看马尔克斯怎样解释创作中的思想问题：

我认为，创作思想就是创作者对世界的看法。所以，思想不可避免地要决定和影响艺术创作。问题是有些作家、电影导演和一般艺术家都不怎么相信他们用来表达思想的工具，所以他们每走一步都要竭力地说明他们想表现的思想是什么，从而创作出了不会让人对他们的思想产生任何疑义的完美故事和章节，却忽略了诸如什么是创作、什么是主观世界的表现这样一些重要问题。……就我个人的情况来说，我并不担心会出现这样的问题，因为我有自己的世界观，我看到了世界，我会设法描述我看到的世界和如何看它的。我相信，其中的思想是不言而喻的。不但不言而喻，而且这一切都是由思想决定的。所以凡是将自己的思想隐藏在文学创作或一般艺术创作中的人们，都不要担心自己有什么错，因为不管怎样，思想是能看到的，是会表露出来的。^①

三、对与错：道德审判还是人性思考

小时候看电影，银幕上出现一个人物，我们就会问父母，那是好人还是坏人，父母每次都能准确地回答出来，让人崇拜不已。长大后发现，小时候看到的银幕人物确实非常容易辨认，基本是非黑即白。“好人”与“坏人”，从形象上都能看出来。这实际上是典型的艺术的概念化与脸谱化，让复杂的人性变得过于简单，也弱化了艺术的魅力。

当我们把目光投向那些文学史上的经典名著时，就会发现，那些文学殿堂里的经典人物，几乎没有一个能简单地用“好人”与“坏人”来进行判断。从中国的贾宝玉、林黛玉、阿Q、福贵等到西方经典名著中的冉阿让、于连、白瑞德等，无一不是如此。

非黑即白式的写作基于两种原因。

一是简单的道德判断。文学中，过于强烈的道德判断是很多作家在塑造人物形象时非黑即白的主要心理诱因。事实上，文学不是用来进行道德说教的，文学的目标也不是为了宣扬某种道德或者观念。文学的真正目的，在于通过文学手段，反映生活中的典型，让人们更加清楚地看到一些东西。文学不能

^① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯：《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》，朱景冬等译，云南人民出版社1997年版，第231页。

也不必去告诉读者,应该怎么样,不应该怎么样。中国传统小说中有大量这样的例子,从“三言二拍”到《金瓶梅》甚至是《红楼梦》,都脱不了道德判断的痕迹。

两眼乾坤旧恨,一腔今古闲愁。隋宫吴苑旧风流,寂寞斜阳渡口。

兴到豪吟百首,醉余凭吊千秋。神仙迂怪总虚浮,只有纲常不朽。

这首《西江月》词,是劝人力行仁义,扶植纲常。从古以来,富贵空花,荣华泡影,只有那忠臣孝子,义夫节妇,名传万古,随你负担小人,闻之起敬。今日且说义夫节妇:如宋弘不弃糟糠,罗敷不从使君,这一辈岂不是扶植纲常的?又如王允欲娶高门,预逐其妇;买臣宦达太晚,见弃于妻,那一辈岂不是败坏纲常的?真个是人心不同,泾渭各别。有诗为证:

王允弃妻名遂损,买臣离妇志堪悲!

夫妻本是鸳鸯鸟,一对栖时一对飞。^①

这一段文字,是《醒世恒言》第十九卷“白玉娘忍苦成夫”的开卷文字。开头就开宗明义,对将要讲述的故事进行道德说教。事实上,中国的小说,自唐传奇到宋元话本均有这种传统。这种传统延续到现代,仍然不时见到痕迹。中国古人提倡“文以载道”,三国时期的曹丕在《典论·论文》中即提出:“文以载道”。其实“文以载道”的思想,早在战国时《荀子》中已露端倪。荀子在《解蔽》《儒效》《正名》等篇中,就提出要求“文以明道”。而后来意义上的“文以载道”出自宋代理学家周敦颐《通书·文辞》:“文所以载道也。轮辕饰而人弗庸,徒饰也,况虚车乎。”周敦颐所谓的“文以载道”认为文如车,载的便是儒学之“道”。现今的文学也仍然承担着这种功能,但是如何“载”,用什么样的“车”来载,则是一个问题。

文学永恒的目标应该是人性。而记录复杂的人性,不是简单的道德判断所能完成的任务。

二是作家的表达能力有限。传统的文学作品中常常将人性的善或恶单一地无限放大,致力于表现大善大恶,以制造读者心理上的巨大冲击。善则高大全,恶则十恶不赦。这事实上反映了作者在人性面前的无能为力。这类作品看起来很过瘾,但看过之后就会觉得太假,不真实,没有回味的余地。

① [明]冯梦龙编:《醒世恒言》(上),陕西人民出版社1985年版,第369页。

当作者心中充满道德审判,他笔下的人物通常就会出现以下几种倾向:

一是脸谱化。这类文学作品中的人物几乎是一种脸谱,不同文学之间唯一的区别就是故事。

二是概念化。人物被贴上了鲜明的标签。

三是平面化。人物是扁平的、简单的,就像一张照片,一眼就能看透,几句话就可以说清。这种平面化的人物塑造方式不利于展现人物形象的复杂性和多样性。

四是虚假化。一些作者出于情节的需要,常常将一些人物招之即来、挥之即去,使这些“跑龙套”的人物显得异常虚假。作家的人性关照在小人物身上体现得最为明显。事实上,判断一个作家是否真正出色,有一个最简单的方法,那就是看看其作品中的小人物,形象是不是鲜明。像《红楼梦》,一部作品中出现了诸多人物,没有一个小人物是没有鲜明个性的,即使像焦大、刘姥姥这种戏份很少的人物,都给我们留下了深刻印象。

事实上,对人性不能简单地进行道德审判的。即使是十恶不赦的杀人犯,其人性中也有闪光点;即使是终生做好事的大善人,也有其不足的一面。诚如狄德罗所言,说人是力量与软弱、光明与盲目、渺小与伟大的复合物,这不是责难人,而是给人下定义。

历史上一些伟大的作品,在处理这个问题时就要高明得多。像《悲惨世界》中的冉阿让与沙威,他们分别代表着人性与法律,但是他们之间发生了矛盾。冉阿让因为偷了一块面包而被判了19年的苦役。沙威作为一个法律执行者代表着法律的威严。然而,他在目睹了冉阿让的善行之后,却在执法和人性之间产生了动摇,逮捕冉阿让是不人道的,不逮捕冉阿让又是对法律的背叛,所以他最终选择了自杀来解决这个矛盾。这样的结局让人思考法律与人性之间的矛盾,思考法律本身的合理性。雨果的另一部作品《九三年》中的西穆尔登也面临着同样的困境。旺代叛军首领朗德纳克侯爵在逃走之前发现了三个被大火困住的孩子,于是返回救出了他们,结果自己却被其侄孙、镇压叛乱的共和军司令郭文抓住。郭文为其人道精神所感动,私自放走了朗德纳克。根据革命军的法律,西穆尔登应该判处郭文死刑,但他又认为郭文的行动是符合人道主义精神的。最终,他还是处死了郭文,却又在郭文被执行绞刑的同时开枪自杀。雨果没有对小说中的人物和故事进行简单的道德审判,他笔下的人物身上闪烁着人性的光辉,这也正是他的作品历经了岁月的磨砺,能够超越不同民族文化的差异,至今仍然让

人津津乐道的原因所在。

在文学作品中进行道德审判,这源于对文学功用政治化表现的传统。文学的本质还应是通过艺术的形式,放大生活,展现生活,从而引发人的思索,引导人的思考方向,而不是直接告诉别人,什么是好的,什么是坏的。

正如米兰·昆德拉在《小说的艺术》中所述:“人总是希望世界中善与恶是明确区分开的,因为人有一种天生的、不可遏制的欲望,那就是在理解之前就评判。宗教与意识形态就建立在这种欲望上。只有在把小说相对性、暧昧性的语言转化为它们独断的、教条的言论之后,它们才能接受小说,与之和解。”^①而真正优秀的文学作品,评判从来都不是简单的,更不是单一的。文学作品不是《塔木德》式的教义:“有三点不要忘记,人就不会陷入罪恶之中——有眼在看,有耳在听,你的一切行为都记录在案。”文学不是用来说教的,世界也并非非黑即白非善即恶。有些时候,一个“好人”在主观上有着好的愿望,却在行动中触犯了法律,带来的结果无疑更加让人深思。

小说如此吸引人,还有另外一个原因,即人类都有一种本能:寻找真相。

人类一直追求认识一个真实客观的世界,也认为自己已经认识了真实客观的世界。而事实上,我们眼中的世界还不够真实,我们“自以为真实”的世界,很大程度上仍然是主观世界。科学家研究表明,人类一般能够识别红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫,以及它们之间的各种过渡色,但是蜜蜂能看见人所看不见的紫外线,并能把紫外线和各种深浅不同的白色和灰色准确地区别开来。所以,人类和蜜蜂眼中的世界的色彩就是不一样的。所谓的“真相”更多地是人的主观判断。

对于文学来说,“真相”一直是一个难题。小说作家一方面在寻找真相,一方面又在掩盖真相。掩盖的目的是诱导读者,是和读者的一种智力较量;寻找的目的是一种本能,吸引读者一起寻找。但是对于文学来说,有时候,掩盖真相却比暴露真相更能显示问题。文学徘徊在暴露和掩盖之间。这种徘徊揭示的正是人性。

作者在创作的过程中不能沉迷于思想,因为思想在创作之时已经深藏在作者的心中,与作者血脉相连。

① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第8页。

结语：文学表达的到底是什么思想

关于文学表达的思想，作家们多有论述。

索尔·贝娄：“首先，你看到了你以前从未看到过的东西；你睁开眼睛，那里就有个世界，这世界是个非常奇怪的地方，对于它，你有自己的版本，而非任何别人的版本，而你会忠于你的版本以及你看到的東西。我认为，从个人意义而言，那是我成为作家的根源所在。”^①

米兰·昆德拉：“小说审视的不是现实，而是存在。而存在并非已经发生的，存在属于人类可能性的领域，所有人类可能成为的，所有人类做得出来的。小说家画出存在地图，从而发现这样或那样一种人类可能性。”^②

阿尔贝·加缪：“主题小说，即用来证明的作品，是最令人憎恶的，这种作品借鉴于一种踌躇满志的思想。人们以为把握住的真理，是要表现出来的。但推出来的却是一些理念，而理念是思想的对立面。这些创作家是个羞怯的哲学家。我述说的或想象的创作家相反是个清醒的思想家，在思想返回自身的某个阶段，他们把自己的作品的形象树立为象征，明显带有一种限定的、致命的、造反的思想。”^③

【训练题】

阅读爱尔兰作家克莱尔·吉根的短篇小说《离别的礼物》，之后进行探讨。

第一步：分成两个组，每五人一组。

第二步：第一组来阐述作者想要表达的思想，并组织讨论，最终选择一个大家认为最合理的答案；第二组来阐述自己作为读者认为作品蕴含什么思想，并组织讨论，最终也选择一个大家认为最合理的答案。

第三步：两个小组将答案进行比较，再进行讨论。

目标：了解作者的想法与读者的想法。

① 转引自《在写作中，我的工作是我自己》，《新闻晨报》2015年7月19日B09版，原载[罗马尼亚]马内阿：《索尔·贝娄访谈录：在我离去之前，结清我的账目》，邵文实译，中信出版社2015年版。

② [法]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社2004年版，第54页。

③ [法]阿尔贝·加缪：《西西弗神话》，沈志明译，上海译文出版社2010年版，第112页。

【延展阅读】

1. [明]冯梦龙编:《醒世恒言》,陕西人民出版社1985年版。
2. [法]米兰·昆德拉:《不能承受的生命之轻》,许钧译,上海译文出版社2013年版。
3. [法]阿尔贝·加缪:《西西弗神话》,沈志明译,上海译文出版社2010年版。



请扫二维码,进一步了解第一章第一节延展阅读篇目的相关内容。

第二节 文学思维

一、形象思维与逻辑思维

先讲一个故事:

一个人,正孤独地走在沙漠上,突然,从前面的沙堆里跳出一个黑影……

看完这样一段话,通常人们会出现两种反应。第一种是这样的:

这是一片一望无际的沙漠,白惨惨的太阳直射下来,照在沙子上,发出了白光。阳光仿佛把沙子烤化了,隐隐约约的,有光影在空中闪动,像是水蒸气,却又比水蒸气薄比水蒸气热,像是烟,却又比烟轻比烟透。远处、近处都是沙堆,看不到一件活物,连虫子也销声匿迹了,唯有这位满脸络腮胡须的人,孤独地走着……

第二种则是这样的:

一个男人,正在空旷的沙漠上急匆匆地走着,从前面的沙堆里突然跳出一个黑影,男人吓了一跳,赶紧止住脚步,却没看清黑影是什么。黑影在眼前一跃而过,又钻进沙堆里了。男人心想,黑影是什么呢?是一个人?一只土鼠?一条蛇?或者别的什么怪物?如果是人,那肯定不是一般的人,速度如此之快,并且

仅供个人科研教学使用!

能在如此炙热的沙堆里隐藏;如果是土鼠,怎么会有如此大的土鼠;如果是蛇,似乎更不可能,蛇是长长的,而黑影像一个硕大的布包……

前一种思维方式,我们通常称之为形象思维,后者则是逻辑思维。

所谓形象思维,就是在创作过程中始终伴随着形象、情感以及联想和想象,通过事物的个别特征去把握一般规律,从而创造艺术美的思维方式。

通常而言,正如很多文学作品中所说的,文学创作运用的思维主要是形象思维,是因为文学本身就是通过文字来构筑各种事物的形象,而当我们欣赏文学作品时,也要把文字转化为各种事物的具体形象,来完成审美。作家在创作时,通常会沉浸在某种特定的环境中,犹如演员演戏时一样,身临其境,和主人公在具体环境中,一起哭,一起笑,一起悲伤,一起高兴,然后把这个场景记录下来。形象思维需要调动人的各种感官和情绪,来完成与作品中的人物和场景的对接。

例如《安娜·卡列尼娜》(又译为《安娜·卡列宁娜》)中,安娜在莫斯科与渥伦斯基邂逅。晚上乘火车回到位于圣彼得堡的家,她十分快乐。小说里是这样描述接下来的场景的:

(安娜)拿出一把裁纸刀和一本英国小说。最初她读不下去。骚乱和嘈杂搅扰着她;而在火车开动的时候,她又不能不听到那些响声;接着,飘打在左边的窗上、粘住玻璃的雪花,走过去的乘务员裹得紧紧的、半边身体盖满雪的姿态,以及议论外面刮着的可怕大风雪的谈话,分散了她的注意力。这一切接连不断地重复下去:老是震动和响声,老是飘打在窗上的雪花,老是暖气忽热忽冷的急速变化,老是在昏暗中闪现的人影,老是那些声音,但是安娜终于开始阅读,而且理解她所读的了。安努什卡已经在打瞌睡,红色小提包放在她膝上,她那一只手上戴着破手套的宽阔的双手握牢它。安娜·阿尔卡季耶夫娜读着而且理解了,但是读书可以说是追踪别人的生活的反映,因此她觉得索然乏味。她自己想要生活的欲望太强了。她读到小说中的女主角看护病人的时候,她就渴望自己迈着轻轻的步子在病房里走动;她读到国会议员演说时,她就渴望自己也发表那样的演说;她读到玛丽小姐骑着马带着猎犬去打猎,逗恼她的嫂嫂,以她的勇敢使众人惊异时,她愿意自己也那样做。但是她却无事可做,于是她的小手玩弄着那把光滑的裁纸刀,勉强自己读下去。^①

^① [俄]列夫·托尔斯泰:《安娜·卡列宁娜》(上),周扬、谢素台译,人民文学出版社2012年版,第117页。

很显然,阅读这一段文字时,我们的大脑里会出现一幅幅图景,仿佛电影里的画面一样。我们也像安娜一样,进入到她所在的环境之中,沉浸在她的情绪之中。我们随着安娜的思绪进入一个个场景之中,我们也随着安娜进入到各种情绪之中。只不过,阅读的模式和创作的模式是倒过来的:创作时,作家是脑子里先出现这些图景,而后再将其转化为文字,阅读时则相反。所以我们发现,文学的创作需要形象思维能力,形象思维能力是将现实生活转化为文字的基础。诺贝尔文学奖获得者帕慕克这样认为:

我说过写作小说的艺术在于具备一种能力,可以从一片景观之中——也就是说在物品和意象的包围中——感知主人公的各种思想和感觉。

以下是我最坚定的观点之一:小说本质上是图画性的(visual)文学虚构。通过诉诸我们的图画智能——我们在心目中观看事物并将词语转化为内心图画的能力——小说对我们施加最主要的影响力。我们都知道,与其他文学体裁相比,小说依赖于我们对普通生活体验的记忆以及有时候会被我们忽略的感觉印象的记忆。除了描绘世界,小说还描写——以一种其他文学体裁所不能匹敌的丰富性——我们的嗅觉、听觉、味觉和触觉所激发的感受。小说的总体景观——超越主人公们所看到的——透过那个世界的声音、气味、味道和发生接触的时刻,变得鲜活起来。然而,在我们每一个人以自己独特的方式、从一个时刻到下一个时刻实际获得的体验之中,视觉无疑是最重要的。写作小说意味着用词语绘画,阅读小说则意味着通过别人的词语具象化各种意象。^①

在这里,我们发现了另一个问题:形象思维是和我们的经验息息相关的。我们的想象力离不开日常经验,也离不开所在的文化背景。就日常经验而言,在海上生活过的人所感受到的海,和仅仅在电视上看到过海的人,是完全不一样的。就文化背景而言,我们写到龙的时候,东方人和西方人头脑中的龙是不一样的。在中国,《本草纲目》中对龙的描写为“龙有九似”,兼备各种动物之所长。《尔雅翼》中说:“龙者鳞虫之长。王符言其有九似:头似驼,角似鹿,眼似兔,耳似牛,项似蛇,腹似蜃,鳞似鲤,爪似鹰,掌似虎,是也。其背有八十一鳞,具九九阳数。其声如戛铜盘。口旁有须髯,颌下有明珠,喉下有逆鳞。头上有博山,又名尺木,

^① [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,上海人民出版社2012年版,第83、86~87页。

龙无尺木不能升天。呵气成云,既能变水,又能变火。”而西方的龙通常有四只脚,前两只脚的作用跟人类的手臂一样,两臂平行的地方有一对翅膀,有一条长长的尾巴,身上有鳞片、硬皮,四肢都有又尖又利的爪子,从颈部到背部都有尖刺作防护,通常有尖角,总之是四足两翼,会喷火,相当于爬行动物和鸟类的混合体。东方的龙通常是吉祥的、和善的,西方的龙通常是邪恶的。

还有一个启示:我们从日常生活中获取写作素材需要充分调动所有感官。一般人通常只会用眼睛和耳朵,也就是只会看和听。但是,我们还有鼻子,我们可以闻到气味;我们还有皮肤,可以感知温度以及物品软硬度,等等;我们还有舌头,可以尝到各种味道——酸甜苦辣咸……当我们开始写作的时候,我们可以调动并获取的东西就不仅仅是事物的形状、颜色,也不仅仅是听到的声音以及别人的对话,我们还可以调动所处环境的更多信息:气味、温度、味道,等等,这些东西同样影响着人的情绪以及情感。

形象思维考验着作者对生活的观察力、感悟力与情感力,通过日常的训练是可以提高这些能力的。当然,形象思维只是文学思维中的一种,另一种重要的思维能力则是逻辑思维能力。关于此,当代作家毕飞宇曾有一段精彩的描述:

林冲的噩运从他太太一出场实际上就已经降临了,这个噩运就是社会性,就是权贵,就是利益集团——高太尉、高衙内、富安、陆虞候。应当说,在经历了误入白虎堂、刺配沧州道等一系列的欺压之后,林冲的人生已彻底崩溃,这个在座的每个人都知道。我要指出的是,即使林冲的人生崩溃了,这个怕事的男人依然没有落草的打算。他唯一的愿望是什么?是做一个好囚犯,积极改造,重新回到主流社会。可林冲怎么就“走”上梁山了呢?两样东西出现了,一个是风,一个是雪。

我们先来说雪。从逻辑上说,雪的作用有两个,第一,正因为有雪,林冲才会烤火,林冲才会生火,林冲在离开房间之前才会仔细地处理火。施耐庵在这个地方的描写是细致入微的,这样细致的描写给我们证明了两件事:A. 林冲早就接受了他的噩运,他是一个好犯人,一直在积极地、配合地改造他自己;B. 这同时也证明了另一件事情,草料场的大火和林冲一点关系都没有,有人想陷害林冲,严格地说,不是陷害他,是一定要他死。第二,正因为有雪,雪把房子压塌了,林冲才无处藏身,林冲才能离开草料场。某种意义上说,雪在刁难林冲,雪也在挽救林冲,没有雪,林冲的故事将戛然而止。这是不可想象的。

仅供个人科研教学使用!

我们再来谈风。风的作用要更大一些。第一,如果没有风,草料场的大火也许就有救,只要大火被扑灭了,林冲也许就还有生路。但是,这不是关键,关键的是第二,如果没有风,林冲在山神庙里关门的动作就不一样了。对林冲来说,如何关门才是重中之重。我们先来看小说里头是如何描写林冲关门的:

入得庙门,(林冲)再把门掩上,旁边有一块大石头,撮将过来,靠了门。

林冲其实已经将门掩上了,但是,不行,风太大了,关不严实。怎么办?正好旁边有一块大石头,林冲的力气又大,几乎都不用思索,林冲就把那块大石头搬过来了,靠在了门后。不要小看了这一“靠”,这一靠,小说精彩了,一块大石头突然将小说引向了高潮。为什么?因为陆虞候、富安是不可以和林冲见面的,如果见了,陆虞候他们就不会说那样的话,林冲就不可能了解到真相。换句话说,小说顿时就会失去它的张力,更会失去它的爆发力。是什么阻挡他们见面的呢?毫无疑问,是门。门为什么打不开呢?门后有一块大石头。门后面为什么要有一块大石头呢?因为有风。你看看,其实是风把陆虞候与林冲隔离开来了。

现在,这块大石头不再是石头,它是麦克风,它向林冲现场直播了陆虞候和富安的惊天阴谋。这块大石头不只是将庙外的世界和庙内的世界阻挡开来了,同时,这块大石头也将庙外的世界和庙内的世界联系起来。它让林冲真正了解自己的处境,他其实是死无葬身之地的。我们来看一看这里头的逻辑关系:林冲杀人——为什么杀人?林冲知道了真相,暴怒——为什么暴怒?陆虞候、富安肆无忌惮地实话实说——为什么实话实说?陆虞候、富安没能与林冲见面——为什么不能见面?门打不开——为什么打不开?门后有块大石头——为什么需要大石头?风太大。这里的逻辑无限地缜密,密不透风。^①

从这一段文字中,我们发现,在写“林教头风雪山神庙”的时候,作家不光要宛在现场,脑子里要出现各种场景,还要对故事的每一阶段进行缜密的设计。每一个环节、每一个细节都是用心的,这就不光是仅凭形象思维可以达到的了,需要的是作家强大的逻辑思维能力。逻辑思维又称抽象思维,是指我们在认识事物的过程中借助于概念、判断、推理等思维形式能动地反映客观现实的理性认识过程。我们认识世界最原始的方式是经验,调动自己所有的感官,去接触世界,

^① 毕飞宇:《“走”与“走”——小说内部的逻辑与反逻辑》,载《钟山》2015年第4期,第181~182页。

从而获得一些认知,这是所有动物都拥有的方式。而逻辑思维则是从纷繁芜杂的事物中,抽象出一些概念、术语,再运用这些概念和术语进行推演。文学也是这样,建立了一些已有的概念像人物和故事的场景、故事内容等之后,就可以运用这些,在符合人类的审美的情况下,进行推理,从而让故事情节进行下去。

文学作品中,逻辑思维的作用通常体现在以下几个方面:

一是思想提炼。从生活经验中去发现独特的、非同寻常的价值,这需要写作者具有高度的生活认知和概括能力,而这离不开人的逻辑思维。比如说,一个小人物参加“革命”最终却被“革”了“命”这样一个故事,鲁迅从中发现了很多关于国民性的东西,结合他对人性、对社会的敏锐认知,最终写出了《阿Q正传》,提炼出了“阿Q精神”这一人性中的特质。

二是人物关系。文学是关于人的学问,而作为社会性动物的人,彼此间的关系是非常复杂的,既有社会性的特质,受所处的时代、环境的影响,又跟人性的特点有关,还跟个体的性格特征有关。像《三国演义》里的刘备、诸葛亮、关羽三个人物,这里面最高领导是刘备,但是他必须仰仗诸葛亮和关羽这一文一武。他与诸葛亮之间的关系,用他自己的话说,是“鱼”和“水”的关系。而刘备和关羽之间,则又是结拜的兄弟,是利益共同体。他通过这两种方式使这两人成为自己的心腹。而诸葛亮对刘备鞠躬尽瘁、死而后已,但他和关羽之间的关系比较微妙。开始的时候,关羽是不服诸葛亮的,虽然刘备努力让关羽服从诸葛亮的调度,但显然在两人之间用了制衡之术。同时,刘备借用另一个关系:自己的出身,即祖上的关系,使自己成为一个集团的统治者,所以在这三个人里面,刘备文不及诸葛亮、武不及关羽,最终却能统御二人。作家在写这几个人物的时候,单靠本能是不行的,还要凭借对人情世故的深刻理解,体现了他高超的逻辑思维能力。

三是故事推动。前面引用的毕飞宇的文字就生动地说明了这一点,在此不再赘述。

四是结局确定。故事的结局体现了作家的思想高度、艺术水平、对生活的理解能力,也体现了作家的逻辑思维能力。蹩脚的作家或画蛇添足或狗尾续貂或草草收尾,高明的作家却利用结局让作品提升了层次。

五是合理性。归根结底,文学的逻辑思维能力体现在合理性上。尤其是对于小说来说,本质上就是让读者相信一个虚构的东西是真实的,这就需要在小说中做到“逻辑真实”,也就是合情合理。高明的作者会“以假乱真”,甚至“无中生有”。这里面的奥秘就体现在“合理性”上,最终考验的是作家的逻辑思维能力。

仅供个人科研教学使用!

对于文学来说,形象思维能力和逻辑思维能力这两种思维能力很难说孰轻孰重孰先孰后,二者都是不可或缺的。但对于没有经验的作者而言,首先欠缺的往往是形象思维能力而非逻辑思维能力,这种情况在我们的课堂训练中屡见不鲜。当我们给出一个场景,要学生去设计一个故事的时候,他们所做的就是在大脑中搜罗那些从电视剧中或书中看过的故事,然后努力把故事说圆,这事实上就是逻辑思维。他们不会先让自己进入到某个具体的场景之中,从生活经验中去提取有价值的东西。

二、感性与理性

曾经有一个时期,有一种观念:文学创作是感性活动,就是作家天马行空,放飞思绪。文学不能有理性参与,理性一旦参与,文学就会庸俗化、模式化、概念化。这其实是一种误区。试想一下,一部《红楼梦》,写了那么多大大小小的人物,单凭感性,如何统御得了,而《三国演义》跨越近百年时间,魏蜀吴三国均经历了两代以上君主,描写了数百个人物的性格以及命运,其间不仅涉及大事件的来龙去脉,还有那么多的钩心斗角、阴谋阳谋,写清写顺都不容易,还要环环相扣,因果相联,如果没有理性,如何写得清楚?

事实上,在文学创作过程中,我们会同时调动自己的感性与理性。而这两者的功能却是不相同的。如果把创作活动比作行走的话,那么感性用来推动我们前进,而理性却在一旁审视,抑制我们的脚步,批判和质疑我们的方向,使我们的行走更加合理。

对于感性,刘勰在《文心雕龙》中称之为“神思”：“文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎。故思理为妙，神与物游……此盖馭文之首术，谋篇之大端。”形象思维更多的是指人的感性能力。我们常说，作家“都有一颗敏感的心”，“多愁善感”，其实指的就是感性能力。

感性看起来是天生的，属于“天赋”，带有神秘性。事实上并非如此。感性也是可以训练出来的。外出旅游时，如果我们养成习惯，不是走马观花，不只拍照留念，而是慢下来，静静地调动自己的各种感官，去感知周围的色彩、形状、气味、声音、温度，我们就已经获得了更多的材料。作家的眼睛如同摄像机，随时摄入各种人和事物；耳朵如同录音机，时时录制各种声音，人的语言、来自自然的声音；此外还有其他各种器官可以调动……当作家开始写作的时候，所有这些信息

仅供个人科研教学使用！

都会被调动起来,成为作家笔下的素材。所谓的感性,其实就是一颗对待生活更加细致耐心的心。

而理性,通过后天的训练,同样能获得提高。文学中的理性,就是我们掌握艺术规律的能力。而理性能力可以通过阅读、学习别人的作品来提高。

一部作品的写作过程,常常是理性和感性交织的过程。感性和理性既相互作用,又相互矛盾。有些时候,我们需要感性来推动理性,而有些时候,我们又需要理性来抑制感性。当一个故事推动到某个地方,我们发现走不下去的时候,这个时候,我们就需要一些“灵感”,感性需要站出来,我们要突破常规,调动生活中那些重要而又被我们忽略掉的东西,让我们发现“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”。有些时候,故事中人物的行为会与作者的个人情感相冲突。在普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》中,达吉亚娜对奥涅金的苦苦追求加以拒绝的时候,普希金在屋子里走来走去,痛苦地说,你为什么要拒绝他呢?你为什么要拒绝他呢?从个人情感上来说,他希望达吉亚娜接受奥涅金,作为作者,他似乎有这个权力,但是理性却让他没有服从自己的情感。这正是一个伟大的作家的表现。蹩脚的作者才会以为自己可以在自己的作品中为所欲为,像一个高高在上的皇帝,这是明显缺少理性的表现。

对理性和感性,多萝西娅·布兰德称之为“意识和无意识”,她是这样来描述两者之间的关系的:

无意识给作家提供所有的典型化的类型——典型人物、典型场景、典型的情绪反应;意识要完成的任务则是决定这些典型中哪些太个人化、太怪异而不能成为艺术的素材,哪些又具有普遍性可供使用。意识也可能要求有目的地增加一些特征,把太普通的角色转变成一个有个性的人物,承担一种类型的人格化表现——如果小说是为了阐释一种现实感的话,这样做是必要的。

无论如何,故事产生于无意识。它就那样自然而然地出现了,有时候只能意识到一点点模糊的端倪,有时候却能意识到惊人清晰的情境。然后经过审视、精简、改变和强化,故事要么显得惊心动魄,要么夸张之极;然后再返回到无意识中,把所有的元素再做最后的综合。经过一段激烈的脑力较量之后——作者如此投入,以至于他有时候甚至觉得已经“忘掉了”或“弄丢了”自己原来的想法——这就是再次提醒意识,这个综合过程已经结束,真正的故事写作开始了。^①

^① [美]多萝西娅·布兰德:《成为作家》,刁克利译注,中国人民大学出版社2011年版,第25~27页。

对于一个写作者来说,所有的创作从根本上说都来自生活,来自经验。即便是历史小说,也来自间接的经验。而生活往往是零碎的、不成系统的。每天的柴米油盐、吃穿住行、工作交际,这些都是经验,都是具体可感的东西,似乎没有什么值得进入到我们的文学作品中。再放眼周围的世界,似乎每天也就是那些事,即便各种案件甚至战争,似乎也一直在重复曾经发生的那些事。对于我们来说,生活如同一块块砖瓦,我们仅仅靠收集碎片是无法造成一幢建筑的,还需要选取、提炼、设计,最后才能建成一栋房子。

在现今这样一个互联网时代,信息传递得很快,最新发生的事很快就可以传开。我们每天被各种资讯、各种信息包围着。对于写作者来说,故事越来越难写。靠新鲜的故事已经很难吸引读者了。如果有猎奇之心,我们每天都可以在网络上找到各种千奇百怪的故事,我们发现:真实世界发生的故事已经超出了我们的想象。如果拼故事,那我们是在和整个世界较量。这个时候,我们就要回到文学的本原:文学的世界本质上是人的世界,是人眼中的世界。而对于人来说,除了天天生活在其中的外在世界,我们还有另一个世界:我们的内心世界。这是一个同样丰富同样复杂的世界。这个世界在文学进入现代和后现代之后,为越来越多的作家所重视。这个时候,我们发现,感性和理性从未像现在这样,需要相互配合,来共同构筑一个内外相交的世界,这个世界展示的,不仅仅是一种物质存在,还有精神存在。

【训练题】

形象思维训练

训练一:感官训练

训练分为几个步骤:

第一步:带学生到某个特定的环境中,例如一个院子当中,学生可以随意在院子里走动,观察。

第二步:每个小组坐在一起,写下在院子里所观察到的东西:树木、青砖、灰瓦、鱼池、乒乓球台……把所有的信息说出来,看哪个小组发现的信息最多。

第三步:每个小组讲述自己发现别人没有的信息的原因,相互启发,得出结论:发现更多是因为调动了更多的感觉器官。

第四步:将所有收集到的信息集中到黑板上,老师再进行补充。

仅供个人科研教学使用!

第五步:对信息进行进一步的细化,例如:树的形状,树叶是否已经掉落,有没有苔藓,启发学生对信息的回忆。

第六步:将已有的具体信息与自己以前记忆相关的信息进行比较、补充。

第七步:综合表达,表达的要点:尽可能多地让自己的表达有信息量。

训练二:心理训练

这个训练可以在教室里完成。想象自己正坐在一条小船里,船行驶在波涛汹涌的大海上,把自己的感受写出来。注意:是写此刻的感受,而不是场景。

第一步:写作,写出自己的感受;

第二步:分享,比较,比较不同同学感受的不同;

第三步:对话,老师与学生对话,启发学生施放更多的想象与情绪;

第四步:让学生结合场景和感受,重新写下来。感受与前面文字的不同。

逻辑思维训练

内容:我的一天

第一步:请三位同学,一位同学站在黑板前记录,另外两位同学面对面坐着,其中一位是采访者,另一位是被采访者。采访者尽可能详细地询问,被采访者尽量如实地回答。采访者询问被采访者从早上起床开始一天内所有的活动,记录者如实记录下来;

第二步:展示记录的内容,看是否像是一篇作品;

第三步:请各个小组的同学分析,采访的哪些内容可以作为自己小组的写作对象;

第四步:对比各个小组的答案,由各小组讲述选择这些内容的理由;

第五步:各小组讨论,对这些内容通过合理想象,添加一些内容,使之成为一个完整的故事;

第六步:分析各小组改编后的内容,分享其中的优缺点,讲述文学中逻辑思维的要点。

【延伸阅读】

1. [俄]列夫·托尔斯泰:《安娜·卡列宁娜》,周扬、谢素台译,人民文学出版社2012年版。

2. [明]施耐庵、罗贯中:《水浒传》,人民文学出版社1975年版。

仅供个人科研教学使用!



请扫二维码,进一步了解第一章第二节延伸阅读篇目的相关内容。

第三节 阅读与写作

一、读什么,学什么

一部文学作品写出来,就是为了让别人读的。但是对于阅读,却有不同姿态。帕慕克说:“我知道,我们可以对小说采取多种姿态,我们可以采用多种方式把我们的灵魂与意识投入到小说之中,既可以轻松地,也可以严肃地对待小说。正是这样,我已亲自体验获知阅读小说的多种方式。阅读小说,我们有时候以合乎逻辑的方式,有时候只以目视,有时候要用想象力,有时候半心半意,有时候以我们自己希望的方式,有时候以小说要求我们的方式,还有的时候则需要拨动我们生命的所有脉络。”^①

那么,一个写作者应该采取怎样的姿态呢?

2015年底,《小说月报》杂志邀请国内35位正活跃在当今文坛上的作家列出一份私人书单,其中涉及的书籍包括文学、历史、哲学、科学、游记、植物学等多种门类。文学当然是主要的,所占比例也最大,但除此之外,也不乏对于文学工作者来说的“杂书”。

虽然,这份书单是个人的,但多少还是能够让我们得到一些启发:

第一,要读别人的文学作品。

阅读不一定是写作的必要条件,但至少是充分条件,像《伤仲永》里的主人公,究竟是不是真人真事尚无可稽考,即使有这样的所谓“天才”,也是少数。人类的文化总是建立在之前文化的基础之上的,文学创作也不例外。

第二,要做一个杂家。

^① [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,上海人民出版社2012年版,第4页。

不能只读文学作品,要做一个杂家。一部《红楼梦》,里面包含着多少门类的知识,读者自明。有医学家专门研究其中的药方,茶文化爱好者研究茶知识,还有植物知识、管理知识、经济知识,等等,甚至对农业也有涉猎。如果没有广博的知识作为支撑,曹雪芹是不可能写出这样的作品的。恩格斯在评论巴尔扎克的《人间喜剧》时说:“他汇编了一部完整的法国社会的历史,我从这里,甚至在经济细节方面(诸如革命以后动产和不动产的重新分配)所学到的东西,也要比从当时所有职业的史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多。”^①现在的很多写作者,却只喜欢闭门造车,以为只要有一支笔、一个本子就可以工作了,其实不然。作家柯灵曾这样评论钱锺书:“钱氏的两大精神支柱是渊博和睿智,二者互相渗透,互为羽翼,浑然一体,如影随形……睿智使他进得去,出得来,提得起,放得下,升堂入室,揽天下珍奇入我襟抱,神而化之,不蹈故常,绝傍前人,熔铸为卓然一家的‘钱学’。渊博使他站得高,望得远,看得透,撒得开,灵心慧眼,明辨深思,热爱人生而超然物外,洞达世情而不染一尘,水晶般的透明与坚实,形成他立身处世的独特风格。这种品质,反映在文字里,就是层出不穷的警句……”^②

第三,要读最好的作品。

一定要读最好的作品。写作是会相互影响的,读好的作品会给读者带来好的影响,相反,读劣质作品会给读者带来坏的影响。就像吃东西一样,劣质的食物会败坏人的胃口。对于写作者来说,劣质的作品不仅仅会影响审美趣味,还会影响语感。我们建议读者在没有能力鉴别作品好坏的时候,就读那些已经被证实的经典作品。而所谓经典作品,正如卡尔维诺所说:

经典作品是这样一些书,它们对读过并喜爱它们的人构成一种宝贵的经验;但是对那些保留这个机会,等到享受它们的最佳状态来临时才阅读它们的人,它们也仍然是一种丰富的经验。

.....

经典作品是一些产生某些特殊影响的书,它们要么本身以难忘的方式给我们的想象力打下印记,要么乔装成个人或集体的无意识隐藏在深层记忆中。

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社2012年版,第591页。

② 《柯灵散文选集》,唐金海、张晓云编,百花文艺出版社2009年版,第275~276页。

.....

经典作品是这样一些书,我们越是道听途说,以为我们懂了,当我们实际读它们,我们就越是觉得它们独特、意想不到和新颖。^①

第四,阅读永不停息。

阅读是一项要一直坚持的事情。写作者必须时常沉浸在文学艺术氛围之中,让自己被文学包裹、浸润。

我们重点来谈一谈对于一个学习写作的人,阅读时我们的意识在做些什么。诺贝尔文学奖获奖作家奥尔罕·帕慕克是这样来论述的:

1. 我们观察总的场景并跟随叙述。

2. 我们把词语化为意识中的意象。

3. 我们意识的另一部分在追问,作家所说的故事有多少是真实的体验,还有多少纯属想象。

4. 我们仍然要追问:现实就是这样的吗?小说叙述和描绘的事物是否符合我们在现实生活中了解的事物?

5. 在这种乐观精神的影响下,我们评价比喻的精确性、幻想和叙述的力量、句子的构造、散文包含的隐秘而又真挚的诗意与韵律,并从中获得快乐。

6. 我们对主人公的抉择和行为作出道德判断;同时我们也评判作家本人关于小说人物的道德判断。

7. 在我们的意识同时在执行上述这些操作之际,我们祝贺自己获得了知识、深度和理解。

8. 当这些意识活动在进行的时候,我们的记忆在一刻不停地、剧烈地工作。为了在作者向我们展现的宇宙中发现意义和阅读的快乐,我们感到必须要追寻小说的隐秘中心。因此,我们努力将小说中的每一个细节积淀在记忆之中,就像记住树木的每一片叶子。

9. 我们全神贯注地追寻小说的隐秘中心。^②

① [意大利]伊塔洛·卡尔维诺:《为什么读经典》,黄灿然、李桂蜜译,译林出版社2006年版,第2~5页。

② [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,上海人民出版社2012年版,第18~23页。

帕慕克作为一个作家展示了他阅读时的意识流动。这也充分展示了一个单纯的以文学欣赏为目的的阅读者,和以学习写作为目的的阅读者的相同和不同之处。相同之处在于:都在追随作者的意识,随着文字一步步前进,同时参与到作者的故事之中去,和作者一起探寻作品中要探寻的“隐秘中心”。不同之处在于:写作者还会同时考虑,作者为什么要这么做?他用了什么方法?如果是我,我还会怎么做?

所以,作为一个写作者,我们要从作品中读到的东西有:

第一,作者从素材中提取了什么?他能够从这些素材中得到哪些东西?从生活中去发现独特的、有价值的东西,是一个作家的首要本领。从作品中思考这些东西,寻找这些东西,有助于阅读者自身的提炼。我们可以反观自身:如果是我,我会得到什么?

第二,作者是怎么做的?他的结构是怎样的?用了什么样的叙述线索?这种方式是最好的表现方式吗?这种方式是不是最独特、最有利于表现他想要表现的东西?

第三,作者设置了怎样的一个故事?这个故事的哪些内容是生活中常见的,而作者作了怎样的处理?如果是我,我会怎样来改编这个故事?

第四,作者是怎样讲这个故事的?他的讲述好在哪里?如果是我,要怎么讲才能更加引人入胜?

第五,作者用了怎样的语言?我能不能做到?我的语言是否适合叙述这样的故事?……

当然,不同的阅读者还会从别人的作品中学到更多的东西。但不管怎么样,作为写作者的阅读者和只是单纯欣赏的阅读者在阅读时的感觉是不一样的。作为写作者,一定要有内行意识,才能尽可能多地从一部作品中学到更多的东西。而在阅读中,体会别人是如何从生活中得到不寻常的东西是非常重要的,也是我们阅读的关键所在。这种东西,我们似乎可以称之为“思想”,但又不确切,帕慕克称之为“隐秘中心”,米兰·昆德拉称之为“存在”：“发现唯有小说才能发现的东西,乃是小说唯一的存在理由。一部小说,若不发现一点在它当时还未知的存在,那它就是一部不道德的小说。”^①

① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第6~7页。

关于阅读的内容,还有一点是值得注意的:尽量多阅读一些不同风格的作品,拓宽视野。学我者生,像我者死。创造性是文学的重要诉求,我们既要阅读中国的作品,也要阅读外国的,既要阅读古典作家的作品,也要阅读现代和后现代作家的作品,汲取更多养分。

二、怎么读,怎么学

文学作为一种艺术门类,与电影、舞蹈、美术等最大的不同之处在于呈现方式是不同的。文学是语言的艺术,而人类的语言是有差异的。对于记录语言的符号文字来说,有象形文字和字母文字之分。从某种意义上说,字母文字原本更具抽象性,更脱离物质形象本身。但中国的象形文字经过了历代的演化,尤其是经历了简化字改革之后,也变得越来越抽象了。也就是说,仅仅从文字本身,我们看不出其要表达的信息。这和美术、舞蹈、电影等艺术是不同的。文学欣赏需要完成即从文字到形象的过渡。这种特点决定了,我们首先得对文字有一定的理解能力,比如说,认识一个字、一个词,知道这个字和词所表达的含义,我们还得了解一些关于这个字和词的文化背景,在使用时的特殊含义,等等。所以说,如果不懂美术、舞蹈或电影艺术,至少还可以看看热闹,但如果不识字,对于文学作品连热闹也看不了。

文学作品和科学、哲学作品也不相同,后者需要调动逻辑思维能力,而文学作品则不仅仅需要逻辑思维能力,还需要形象思维能力。因为文学通过一个个形象,来展现作者的情感,以及作者对于世界的认识和思考。

阅读还要有一个参与的过程,作家在创作的过程中已经为读者预留了空间,读者不仅要思考作家思考的东西,还要思考作家预留的东西,因而阅读的过程也是一个创造的过程:

阅读确实好像是知觉和创造的综合;阅读既确定主体的重要性,又确定客体的主要性;客体是主要的,因为它不折不扣具有超越性,因为它把它自身的结构强加于人,因为人们应该期待它、观察它;但是主体也是主要的,因为它不仅是为提示客体(即使世间有某一客体)所必需的,而且是为这一客体绝对地是它那个样子(即为生产这个客体)所必需的。简单地说,读者意识到自己既在揭示又在创造,在创造过程中进行揭示,在揭示过程中进行创造。确实不应该认为阅读是一项机械性的行动,认为它像照相底版感光那样受符号的感应。如果读者分心、

仅供个人科研教学使用!

疲乏、愚笨、漫不经心,他就会漏掉书里的大部分关系,他就不能使对象“着”起来(就像我们说火“着”了或“没着”那样);他只是从暗处拉出一些文句来,这些文句好像是随随便便出现的。如果读者处于自身最佳状态,他将越过字句而获得一个综合形式:“主题”、“题材”或者“意义”,而组成这个形式的每一句话,将只不过是一种局部性的职能。所以,从一开始起,意义就没有被包含在字句里面,因为,恰恰相反,正是意义使我们得以理解每个词的含义;而文学客体虽然通过语言才得以实现,它却从来也不是在语言里面被给予的;相反,就其本性而言,它是沉默和对于语言的争议。^①

对于写作者来说,阅读一部文学作品还有更多的要求:要从中得到启发,学到写作的方法。有五个方面需注意:

第一,理解而不是记忆。

从我们还不识字的时候开始,父母教会我们对待文学的方式就是背诵。从《三字经》到唐诗、宋词、元曲,甚至“四书五经”,背诵本身没有错,但也有一个副作用:久而久之,我们面对文学作品时,习惯性的选择就是记忆。而记忆的前提就是:优秀的作品。于是带来了两种结果:一是影响了我们去理解这部作品;二是我们习惯性地顶礼膜拜,而忽略了对作品的批判。所以,学会理解一部作品,掌握其精要,往往更加重要。据《魏略》记载:诸葛亮在荆州,与石广元、徐元直、孟公威俱游学,三人务于精熟,而亮独观其大略。“观其大略”不是“不求甚解”,而是取得书中之精华,最终为己所用。好比我们吃下一个苹果,目的并不是让这个苹果留在自己的身体里,而是为了吸收苹果里的养分为身体所用。故而对于阅读来说,理解比记忆更加重要。

第二,调动情感和逻辑。

文学作品欣赏从某种意义上说,是一种情感追随,是一种精神陪伴。所以阅读的时候,我们首先需要调动情感,让自己参与进去。一部优秀的文学作品,离不开读者参与解读。读者可以结合自己的生活经验、情感体验、想象能力进行二度创作。这一过程中,读者也要像作者一样,与作品中的人物一起哭,一起笑,感同身受,身临其境。当然,阅读文学作品也需要大脑,需要我们的逻辑能力,我们会和作品中的人物一起思考接下来的行动,会和作者一起把故事进行下去。所

^① [法]保罗·萨特:《萨特文集·文论卷》,施康强选译,人民文学出版社2000年版,第124页。

以,阅读的过程是一个感性和理性并存、情感与逻辑同在的过程。

第三,抢先思考。

作为一个写作学习者,我们在阅读的时候还需要“先走一步”:走在作者的前面,替作家构思。很多作家都有这种体验,事实上,这是一个行之有效的方式。这种阅读方法既可以保证自己从阅读中得到快乐,还可以将自己的构思与作品进行比较。创作本身就是这样一个过程,作家心中有一个目标在远处,他要走向那里,但是,路途不能太平坦,要历经千山万水,或许还有惊涛骇浪,而且事后往往会发现,路上的风景或许比目标更美好。因此,我们在阅读一部作品时,同时会帮作家构思这个路径,走哪里,怎么走,最终才能走向目标。这是一个读者与作者比智力的过程,也是一个学习比较的过程。很多作家都证实,这对于提高写作能力非常有效。

第四,批判性阅读。

哲学家罗素曾有一段著名的论述:“研究一个哲学家的时候,正确的态度既不是尊崇也不是蔑视,而是应该首先要有一种假设的同情,直到可能知道在他的理论里有些什么东西大概是可以相信的为止;唯有到了这个时候才可以重新采取批判的态度,这种批判的态度应该尽可能地类似于一个人放弃了他所一直坚持的意见之后的那种精神状态。蔑视便妨害了这一过程的前一部分,而尊崇便妨害了这一过程的后一部分。”^①

在这里,罗素实际上设计了这样一种阅读方法:先尽可能地相信作品中的东西,这样就可以吸收其中的思想;随后又要尽可能地批判它,这样就可以在原来的基础上更进一步。对于哲学作品如此,对于文学作品也同样如此。

多萝西娅·布兰德甚至建议读两遍:“要像作家那样阅读,唯一的途径就是任何东西都要读两遍。对于需要研究的故事、文章或小说,都要很快地不加评论地读上一遍,就像当你对本书没有要求而只是欣赏它的时候一样。当你读完之后,把它暂时放在一边,然后拿起一支铅笔和记事本,准备详细地再读第二遍。”她说:“如果你想充分利用别人的作品,你就必须读两遍——你会发现你可以同时既为了娱乐也为了批评而读书。等到第二遍阅读时,只读那些作者要么写得最好、要么写得最坏的章节。”^②

① [英]罗素:《西方哲学史》上卷,何兆武、李约瑟译,商务印书馆1963年版,第67页。

② [美]多萝西娅·布兰德:《成为作家》,刁克利译注,中国人民大学出版社2011年版,第72页。

无论是哲学家的观点还是作家的建议,事实上强调的都是一个问题:批判性阅读。唯有批判才能更好地吸收别人的长处,也唯有批判才能站在前人的肩膀上,进而超越前人。

第五,模仿。

强化阅读效果的办法,是除了以上内容之外,再进行一些模仿练习。很多作家最初都是从模仿开始的。马尔克斯承认海明威、福克纳和鲁尔福对他的巨大影响,鲁尔福也承认自己学过福克纳,品钦跟纳博科夫学写过东西,莫言说福克纳和马尔克斯是锻炼他的两座熔炉,李金发干脆被称作“中国的波德莱尔”。所以,对于那些合你的胃口,对你有着强大诱惑力的作品,你可以试着去模仿,写一篇类似的作品试试,然后比较一下,看看自己学得怎么样。你也可以学习他的语言或者他的结构艺术,或者他对人物独到的处理方式。总之,模仿既可以是全部的,也可以是部分的。另外,这类模仿最好是广泛式的,也就是说,不只是模仿某一个作家的作品,而是兼收并蓄,这样才能取众家之长,自成一家。

【训练题】

组织一个集体读书会,分两次进行阅读训练。

第一次:在读书之前先布置给学生一项写作任务:一位父亲过度地爱自己的女儿,将女儿过度地保护起来,以至于女儿没有爱的能力。根据这个主题,学生自由发挥想象力,添补情节,写作一部短篇小说。作品完成后,在读书会上所有同学交叉分享,最后选出两到三部被认为最好的小说,请大家进行集体解析。老师在其中穿针引线,与学生一起分析作品的优劣。

第二次:与学生们一起阅读威廉·福克纳的《献给艾米丽的玫瑰》。阅读后可以分组讨论,最后对作品进行解析,将自己的作品和福克纳的作品进行比较,总结《献给艾米丽的玫瑰》是如何延伸思想的,是如何展开故事、如何塑造人物的。

这样的训练也可以由学生在课下自行组织,分派组长组织阅读和练习。

【延伸阅读】

1. [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《我的名字叫红》,沈志兴译,上海人民出版社

仅供个人科研教学使用!

2006 年版。

2. [意大利]伊塔洛·卡尔维诺:《为什么读经典》,黄灿然、李桂蜜译,译林出版社 2006 年版。



请扫二维码,进一步了解第一章第三节延伸阅读篇目的相关内容。

艺术的天赋和敏感是先天资秉和后天的训练培养融合形成的。它赋予艺术家艺术创造的本领,其中最杰出的本领是想象。对于文学创作,最需要想象力这种特殊的思维能力。想象是创意写作的重要因素之一。所有的想象都源于人的经验,经验是想象的基础。因而本章主要从经验、虚构、合理性和灵感四个方面进行阐述,目的在于启发学生展开想象力的翅膀,学会搜集各种经验用于写作,并学会如何在经验之外进行虚构,辨识文学作品中的逻辑真实与艺术真实,学会捕捉灵感。

第一节 经 验

一、寻找与唤醒

我们到了一个小镇。小镇始建于宋代,已有上千年的历史。我们在小镇上看到青砖、青瓦、青石板,爬满爬山虎的墙、满是苔藓的石缸,以及立在镇口的高大榕树。看到这个场景,我们心里不禁一动,想写点什么。

那么,写什么呢?

首先,看看我们为什么会心动。这个世界上有着各种各样的美景,为什么有些景色会让我们怦然心动?那是因为这个景色触动了什么。

究竟触动了什么?常常是记忆。

我们的写作,常常就从记忆开始。我们要在小镇寻找一个故事,也可能要从记忆里来寻找。我们会想起,小时候,我们居住过的小镇。那个小镇与眼前这个小镇不同,但是还是有一些相似的地方:并不宽阔的街道,街道两边不太整齐的树木,路边的商贩,相互追逐打闹的孩子,倚着门框单脚踩在门槛上喝茶的女人……

所有这些东西都会让我们的记忆与眼前的场景对接起来。

这种对接让我们有一种冲动,想把这些东西,眼前见到的和记忆里的,讲给

仅供个人科研教学使用!

别人听,与别人分享。

可是,我们从哪里讲起呢?所有的场景都是零碎的,记忆也是凌乱的。我们需要一个故事。我们继续求助于记忆:

很多年以前,我曾经看到那个倚门喝茶的女人和人吵架,她和镇东头的一个男人曾有一段让人议论纷纷的故事,而吵架的另一个人是男人的妹妹,后来她和男人的故事有很多版本在小镇流传。

我曾听人讲过一个小镇上令人忧伤的爱情故事:一个外来客在这个小镇生活,爱上了小镇的一位姑娘,姑娘也喜欢他,但是姑娘的父母不同意她和小伙子在一起。于是姑娘决定和小伙子远走高飞,然而,就在这个时候,警察出现在他们面前,原来小伙子是一个逃犯。

我曾在报纸上看过一则新闻,一个小镇上发生过一起离奇的案子,镇上连续三天,每天都有一个小孩子失踪,闹得人心惶惶。市里的警察来到镇上,也没能侦破这个案子。可是,几天后,三个小孩子又一起出现在小镇上……

所有这些——我们亲自经历过的,我们听人说过的,我们从报纸杂志或者网络上看到的故事,都有可能被我们安放在这个小镇,我们把小镇上的一草一木一砖一瓦放到这个故事里,让故事有了生机,有了小镇的魂。

现在,我们知道了一件事:当我们要向别人讲述点什么,无论是一个故事一个人还是一个小镇,我们都需要先做一件事——寻找与唤醒。

先来说说寻找。寻找是要找到我们最关注的东西,最想讲的东西。写作的人拥有自己独特的嗅觉,我们像猎犬一样走在这个陌生的小镇上,去寻找感兴趣的、打动我们的东西,把这些东西放到我们记忆的仓库里,随时调用。我们还会根据想要表达的主动去寻找一些东西:地名、人名、建筑、历史渊源、风土人情,乃至植物的名称,等等。但是,这些还不够。

写作的人需要贪婪,贪婪地收纳这个世界上的所有信息。有些时候,我不知道我们要什么,但当我们坐下来开始写的时候知道要什么。所以,我们需要更多的东西。写作就像教书,有一石米才能给别人一碗米,甚至更少。我们只能尽可能多地准备,以备不时之需。

再来说说唤醒。比起寻找,很多时候,唤醒可能更加重要。唤醒什么?我们通常能想到的,是我们的记忆。所有人,不管是经历丰富的,还是生活简单的,都在这个世界上生活着。在这种意义上,生活本身没有高下之分,关键在于我们怎么看待生活,理解生活,积攒生活。每个人都积攒了很多的记忆,但是这些记忆

仅供个人科研教学使用!

大部分时候是沉睡的。很多人都有过这种体验：突然碰到了多年未见的老同学，你甚至都认不出他来了，也忘记了他当初的模样，但是，当你们坐下来，聊起当年的学生时代，你们会想起很多的事情。你甚至会惊奇地发现：当年还有那么多的故事，还有那么好的年华。你们聊到很多共同的同学，交换着各种信息，有些信息是共同的，大家都知道的。这个时候，你发现自己掉进了过去。你的过去多年来一直沉睡，现在，被唤醒了。你会感到很兴奋，但是不要急，这还只是唤醒的第一种。

另一种唤醒是潜意识里的。我们每天都要做很多事，有很多的想法。有些事是我们经过深思熟虑才做的，比如说，高考报志愿，毕业时选择去哪一个单位，今天要不要去图书馆，中午吃西餐还是中餐，等等，这些事情都属于意识管辖的范畴。但是还有些事情，是不需要思考就能去做的。比如说，当我们面对一盘炒花生米，我们是不必经过反复思考再决定先吃哪一颗的。我们会自然而然地把筷子伸向其中的某一颗。但是，这一颗有可能是随机的，也有可能是经过选择的，比如说，可能会选择看到的最大的那一颗，或者是形状最好看或者颜色最鲜亮的那一颗。这些，都属于我们潜意识里的东西。对于人类来说，很多的事情都是潜意识决定的。有些时候我们甚至都不知道为什么要这么去做，但是就是那么去做了，事后想来也会觉得奇怪。这些东西看起来无关紧要，但对于写作来说却是至关重要的。我们在后文会讲到这一点。潜意识也是需要我们去唤醒的。我们会找到那些没有经过深思熟虑却做了的事情，这些事情可能恰恰是影响全部事情的关键所在。

所以，归根结底，唤醒是一种再发现，我们从过去的经历中重新发现有价值的东西。这些经历也许对当年的你年轻的你或者对那个时代是没有价值的，但时过境迁，铅华洗尽，这些经历却重新焕发精神，成为历史的见证、时代的记录。

现在，对这个小镇，我们动用了两大工具：寻找与唤醒，所有的工作都指向一样东西：经验。我们发现经验是我们写作的第一来源。那么，在这个世界上，究竟有哪些方面的经验可供我们写作使用呢？

二、经验几种

我们先来看看加西亚·马尔克斯写作《百年孤独》时，使用了哪些经验：

马尔克斯回忆说：“我的外婆才是大宅院真正的主人，不只是她，还有那些

仅供个人科研教学使用！

她永远与之沟通的神秘力量,决定那天可以做什么,不能做什么。她会诠释自己的梦境,根据可以吃什么、不能吃什么来安排家里的事务,就好像罗马帝国由鸟来主宰一样,由雷声和大气所传达的信息解释气候的改变、情绪的改变。他们虽然应该是虔诚的天主教徒,但其实我们被看不见的神祇操纵着。”她的外婆总是戴孝或半戴孝,总是濒临歇斯底里的边缘。“她非常紧张,看得到很多东西,会在晚上告诉我。她谈到死人的灵魂时会说:‘他们总是在外面吹口哨,我常常听到。’每个角落都有死人和回忆,晚上6点之后,根本不能在里面走动。他们会让我坐在一个角落里,我停留在那里,就像《枯枝败叶》里的男孩一样。”……

在哥伦比亚作家达索·萨尔迪瓦尔的考证里,《百年孤独》与阿拉卡塔卡有着千丝万缕的直接联系:实际生活中的乌里韦·乌里贝将军是小说中奥雷良诺·布恩地亚上校形象上的渊源;那个吃土的女孩吕蓓卡,其原型就是与他一起住在宅院里的妹妹马戈特,她在8岁前一直有着偷吃烂泥的习惯;上校拉着他的手去香蕉公司特派员办事处观看冰块的细节,成了《百年孤独》脍炙人口的开头。1928年因罢工而导致的大屠杀的细节,也出现在《百年孤独》中:在西安纳加,科特斯·巴尔加斯对群众喊话,要求解散,不然就会开枪。群众中一个人大叫出一句被永远记录在《百年孤独》中的不朽还嘴之言:“我们再送你一分钟!”“开火!”巴尔加斯大叫,三挺机关枪里的两挺以及两三百支来复枪的枪声在广场上回响,许多人倒在地上。据说,士兵用刺刀杀死了那些受伤的人。1929年,哥伦比亚首都波哥大的《观察家报》说死亡人数“超过1000人”。美国驻波哥大代表在公开信里写道,死亡人数“超过1000人”。1955年,联合水果公司的副董事长对研究人员说的也是超过1000人。但马尔克斯发明了3000人这个数字,这个数据仍在被激烈地争论着。^①

从上面的两段文字中,我们可以发现,《百年孤独》的写作,既有马尔克斯的亲身经历,又有他亲眼所见的事情,还有他听来的故事,以及他所搜集到的资料。

第一种经验,是我们的亲身经历。

一些作家认为,作家只能写自己;另一些作家则认为,作家不能写自己,应该让作品远离自己。事实上,写作离不开自己。比如说,你知道鸟儿是靠翅膀飞翔的。这种经验就来自你的观察。再比如说,你知道,人是会做梦的,因为你自己

^① 蒲实:《加西亚·马尔克斯:通往〈百年孤独〉的旅程》,载《三联生活周刊》2014年第17期。

做过梦。你还知道有些梦是凌乱的有些梦则是完整的。这些都来自你的切身体验。但是这里我们所说的第一种经验,指的是亲身经历。

像《少年维特之烦恼》,就来自歌德的亲身经历。22岁的歌德在韦茨拉尔的帝国最高法院实习期间,结识了年轻的夏绿蒂·布夫,并爱上了她。但夏绿蒂已经和一位名叫约翰·克里斯蒂安·凯斯特纳的法律工作者订了婚。在夏绿蒂的父亲看来,凯斯特纳显然比年轻、有着艺术抱负的歌德更加稳重可靠;歌德在那时就已经更想成为一名艺术家而不是律师。歌德痛苦得想自杀。后来,他又认识了一位枢密顾问的女儿马克西米利安娜·冯·拉·罗歇。歌德把两个女子给他留下的印象融合到了绿蒂的形象中,最终写出了《少年维特之烦恼》。

有一类小说被称作“自传体小说”,素材主要来自作家的亲身经历,像高尔基的《童年》《在人间》《我的大学》就是自传体三部曲。当然,这类小说的主要故事来自作者的亲身经历。还有一些亲身经历,不是作为一部作品的主要情节在作品中存在,而是作为一些细节用在一部作品中。亲身经历是一个写作者最易捕捉到的写作材料,也是写作者比较容易写出来的材料。

值得注意的是,一些写作者常常埋怨自己经历不够丰富、生活比较平淡,所以没什么可写的。这显然是一种借口。如前文所说,每个人都有自己的生活,也都有自己的体验,生活本身并无高下之分。有些时候,写作者内心最痛最深的那些生活,常常是他不敢轻易触碰也写不好的。这就说明一个问题:每个人都有自己的生活,但体验生活处理生活的能力是不同的。正如雕塑家罗丹所说:“生活中的美是无处不在的,对于我们的眼睛,不是缺少美,而是缺少发现。”对于写作者而言,“发现”就是体察,就是唤醒,就是知道什么是有价值的。一些作家所写的题材并不鲜见,但是他能够从普通的事件中发现非同寻常的价值。比如说南非作家约翰·马克斯韦尔·库切,他的名作《耻》写的就是当时的南非社会频繁发生的强奸案,但是库切从中发现了复杂的社会、人与人之间的关系,并借以探究了他所有作品的中心议题:人能否逃避历史?

对于我们前面说过的那个小镇而言,我们不同人的经历是不同的,有的从小到大都在小镇上生活,有的曾在小镇上生活过一段时间,有的只是到小镇旅游过,我们还可能到过不同的小镇,所有的这些经历,都会成为我们写作的第一素材。

当然,对于亲身经历而言,仅仅有唤醒还是不够的,还要表达。这个问题,后面会谈到。

仅供个人科研教学使用!

第二种经验,是梦境。

梦境常常成为一些作家的写作素材。对于作家来说,梦境也是一种经验。诺贝尔文学奖获奖作家莫言就有这种体验。他是这样说的:

我的成名之作就是《透明的红萝卜》。在座的很多朋友肯定已经看过。这篇小说实际上得力于一个梦境。有一天早上,在军营宿舍,似醒非醒的状态下,看到了一片很广阔的萝卜地,一轮红日从东边冉冉升起。从萝卜地的中央突然站出来一位身穿红衣的、丰满的农村少女。她手里拿着一根鱼叉,然后从地又叉起一个红色的萝卜,她就高举着萝卜对着太阳走过去。这个画面非常辉煌也很壮美。我醒了以后马上对我的几个同学说,我刚才做了一个梦,我要把它写到小说里去。就对他们讲述我刚才说的这个梦境。他们说这怎么可能变成小说呢?但是有一个同学说,你先把它写出来我们看。我用了很短的时间,大概一个星期的时间写了《透明的红萝卜》初稿,在写的时候完全依靠梦境是不够的,就调动了自己少年时期的一段生活经历。^①

在这里,我们看到,对于写作而言,梦境首先提供了一些场景、一些故事、一种体验、一种素材。但对于写作而言,梦境的价值远不止这些。

心理学认为,梦是对潜意识的表达,梦是释放潜意识的途径。潜意识是弗洛伊德精神分析学中的重要内容。他认为,潜意识是人类心理最原始的因素,处于最深处、最底层。每种意识活动,都在潜意识中伏有其根株。潜意识并不是被动的收容所,它像蓄电池储存电能一样,随时可以发泄出去,可以主动产生冲动。弗洛伊德还认为:

潜意识是真正的“精神实质”。对于它的内在性质,我们和对外在世界是真实一样的不了解。而它经由意识和我们交往,就和我们的感觉器官对外在世界的观察一样的不完备。^②

弗洛伊德还对梦作了更具体的分析:

一、梦总是以最近几天印象较深的事为内容(Robert, Strümpel, Hildebrandt, Weed Hallam 均主张此说)。

① 转引自《莫言谈长篇小说创作:从身边的生活经验入手》,载《深圳特区报》2012年10月17日。

② [奥地利]弗洛伊德:《梦的解析》,时代文艺出版社2004年版,第395页。

二、梦选择材料的原则完全迥异于醒觉状态的原则,而专门找一些不重要的次要的被轻视的小事。

三、梦完全受儿时最初印象所左右,而往往把那段日子的细节,那些在醒觉时绝对记不起来的小事重翻旧账地搬出来。^①

我们姑且不论弗洛伊德的理论是否正确,我们从他的理论中至少可以发现:梦境是人的心理的一种反应,所以梦的背后常常附有特殊的意义。作家的梦境同样如此。梦境通常会反映潜藏在人内心里的一些东西。而文学创作很多时候就是受潜意识的驱动而产生的。因而,梦境不仅可以成为写作者的写作素材,而且是一种重要的经验。这种经验是写作者认识世界、理解世界、感受世界的另一种方式。

另一方面,因为梦境常常是无绪的,甚至是超现实的,所以梦里的场景或故事既能从一定意义上反映现实,又能脱离现实,与人的形象思维不谋而合,成为写作的极佳素材。从这种意义上说,梦境就是一种天然的想象力。

第三种经验,是来自他人的经验。

他人的经验可以分为两种:一种是通过眼睛获得的。如鲁迅小说《故乡》里写的“闰土”,就来自生活中的真实人物。现实中的“闰土”姓章,本名运水,又名闰水,因为八字上五行缺水,所以小名叫作“阿水”,书名上加上个“运”字,大概是运气的意思。绍兴俗语闰与运同音,所以鲁迅小说上改写作“闰”,水也换作五行中的“土”了。鲁迅与章运水相识。章运水的父亲名叫章福庆,经常在鲁迅家中帮忙做事。他的本行是竹匠,家在杜浦村,那里是海边,有一大片沙地,种些瓜豆棉花之类,农忙时在乡间种地。鲁迅家里过年或必要时他来做帮工。那年正值鲁迅曾祖母去世,在新年办丧事,适值轮到祭祀“当年”,更是忙乱。鲁迅家中便叫章运水来帮忙看祭器。章运水大概比鲁迅大两三岁。鲁迅叫他阿水,他称鲁迅“大阿官”,两人当时就成了好朋友。阿水是一个质朴的少年,他给鲁迅讲捕鸟的法子,讲沙地里动物和植物的生活,跳鱼,等等,种种奇异的景物,在城里的孩子听来,觉得沙地真是异境,非常美丽。这些东西都被鲁迅写进了小说。所以《故乡》里闰土的故事,虽然不是鲁迅自身经历的故事,但是他亲身所闻所见的,也是来自他人的。

^① [奥地利]弗洛伊德:《梦的解析》,时代文艺出版社2004年版,第57~58页。

另一种则是通过耳朵获得的。

英国探险家伍德·罗杰斯奉命进行了为期3年的环球航行。在航海过程中,他从海盗船和西班牙船上抢了很多钱。这次航海过程中,他在一个偏远的太平洋小岛上停留了一段时间,并在该岛上发现了流落在此的亚历山大·赛尔柯克。罗杰斯是作家丹尼尔·笛福的朋友,他向笛福讲述了这个故事。笛福从罗杰斯处获得灵感,后来写成了著名的《鲁滨孙漂流记》。

在前文所说的小镇上,我们可以听小镇居民讲讲他们的故事。饭店老板可能会跟你讲述他的创业故事,寺庙里的和尚则会给你讲讲寺庙的来历,镇上的老人会跟你讲小镇的由来,还有一些神话故事……这当中的一些东西可能会成为我们的素材。

事实上我们每天都在听很多的故事。电视纪录片会讲述一些历史故事或者异乡他地的风土人情,很多故事是我们感兴趣而无法亲身体验的。老人们会给我们讲一些陈年往事,有些是他们的亲身经历,有些是他们听来的。这些故事常常会主宰着我们的童年,它们对于我们的童年的价值,有时比《格林童话》还要重要。这些故事不仅构成我们童年时期对世界的图像,还主宰着我们对世界的认识。

《百年孤独》里的一些故事就来自加西亚·马尔克斯的身边的人。1967年,《百年孤独》成功后,马里奥·巴尔加斯·略萨曾问他,书中的主角是童年的哪些人。他回答:“是我外公。”他的外公就是尼古拉斯·马尔克斯上校。而另一些故事,则来自他人的讲述。甚至讲故事的口吻,都来自加西亚·马尔克斯的外祖母。正如加西亚·马尔克斯所言:“(长期写作的过程中,对我影响最大的)首先,应该是我的外祖母。她毫不动声色地给我讲述了许多令人毛骨悚然的故事,仿佛是她刚刚亲眼看到的。我发现,她讲得绘声绘色,滔滔不绝,从而使故事听起来真切动人,我正是采用了我外祖母的这种方法创作了《百年孤独》。”^①

第四种经验,来自我们的资料搜集。

很多年轻的写作者认为写作是一件轻松的事,只需一支笔、一摞白纸就可以了,现在则更简单,一台电脑就可以了。总而言之,他们认为写作就是闭门造车,你只需要坐在那里想,然后写下来就可以了。这实在是一种误解。

① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》,朱景冬等译,云南人民出版社1997年版,第185~186页。

写作不仅如前文所言,需要调动自己的各种经验,去借鉴他人的经验,还需要主动去搜集素材。例如“四大名著”中的《三国演义》。据研究,《三国演义》的素材主要来源于两个途径:其一是关于三国史事的历史文献;其二是不断流传于民间的三国故事和民间创作。一方面是上千年积累和深化的史学家对三国历史的叙述和评价,另一方面是历朝历代民间传说的不断演化丰富,它们为《三国演义》的创作提供了丰富的素材。可见,无论是历史文献,还是民间传说,都需要罗贯中做大量的搜集工作。

这种搜集工作不仅包括人物经历、民间传说、民间歌谣、历史掌故、风土人情等,甚至包括花草树木的名称习性、那个时代的生活起居习惯等。总而言之,对于写作而言,搜集资料需要事无巨细,多多益善。所以,写作的功夫不仅仅包括遣词造句、构思故事、塑造人物,还包括钻故纸堆,查阅资料。尤其是历史小说,更需要高超的资料搜集功夫。现今的很多电视上的历史“神剧”,因为资料搜集工作准备得不充分,出现了很多驴唇不对马嘴的笑话。让我们看看大作家是怎样在搜集资料上下功夫的:

我在写作的时候,我的桌上堆满了各种各样的资料和参考书,那都是我根据需要随时找来的。最近为了写一部长篇小说,我参考了好几篇关于炼金术的文章,许多关于航海者的故事,关于中世纪流行的时疫的记载,若干本菜谱,关于毒品和解毒的手册,关于坏血病、脚气病和糙皮病的研究资料,一些描述我国内战的书籍,家庭医药卫生手册,关于古代火器的著作,还有25卷大英百科全书,等等,不计其数。在写作过程中,我必须掌握如何区分雌虾和雄虾,如何枪毙一个人,如何鉴别香蕉的质量;我必须放弃一个人物,因为我没有及时找到能够把7个句子译成帕皮亚门托语的人;我必须反复查阅字典,以便弄明白梵语字词;我必须计算7214枚多乌隆除以4有多重,好确信4个孩子能不能搬运;我还必须删掉许多轶事和最后改变一个人物的性格,因为我找不到中世纪消灭蟑螂的16种方法。目前我正在学习制造一种电椅,以便让我的下一部小说的一个人物会做它。^①

当然,资料搜集工作不仅仅需要耐心,还需要方法。在这里提供几种搜集

^① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《诺贝尔奖幽灵:马尔克斯散文精选》,朱景冬译,中央编译出版社2001年版,第360~361页。

方法:

一是按图索骥法。根据自己要写作的内容,搜集相应的写作素材。

二是顺藤摸瓜法。我们在寻找需要的素材的过程中,常常会有一些意外的发现,这个时候可以顺藤摸瓜,扩大战果。

三是系统查找法。根据所要写的年代和地域,有针对性地进行查找。

四是全面撒网法。有些时候,写作者需要对某一个年代或某一个国家进行系统的研究,深入到当时、当地的衣食住行风俗习惯,从而对自己的写作背景有全面的了解,让自己成为那个领域的专家。

三、经验使用

没有经验的写作者,在对待经验时,往往只会照搬照套。这样的写作方式不是文学创作,也不可能做到“文学来源于生活高于生活”。那么,对于各种经验,在写作的过程中,应如何使用呢?

在这里,我们提供几个原则:

一是细致原则。经验是一种具体的东西,文学也需要具体的东西。初学写作者往往更痴迷于形容词,在描写一个小镇时,往往会用一堆的形容词:迷人的、漂亮的、古老的、有特色的、有味道的……但是一百个形容词,也比不上几个具体的名词和动词。我们需要深入到这个小镇,写出它与众不同的具体方面:青瓦、青砖、高大的榕树、穿过小镇的河、镇东头坐在凳子上打瞌睡的老人、阳光照耀下河边的小木屋,等等。有了这些细节,我们才找到了不同点,才有了自己独特的东西。另一方面,我们的故事也需要细节。我们不需要“关羽与华雄大战三百回合”,我们需要的是关羽温酒斩华雄前的几个细节。

二是选择原则。我们需要找到那些适合表现我们的人物、故事的经验。小镇的景物很多,但不是所有都要写出来。我们需要作出抉择:在我们这个故事里,哪些树木需要登场,哪些街道需要重点描绘,哪些人物需要重点讲述。选择经验是一种智慧。我们不仅需要讲好一个故事,还需要为故事准备好必要的场景以及社会与人文背景。我们提供给读者的东西有些是有用的,有些是看起来没用但实际上会为故事增光添彩的。

三是冰山理论。海明威在他的纪实性作品《午后之死》中,提出著名的“冰山理论”。他以“冰山”为喻,认为作者只应描写“冰山”露出水面的部分,水下的部分应该通过文本的提示让读者去想象补充。他说:“冰山运动之雄伟壮观,是因为它

仅供个人科研教学使用!

只有八分之一露在水面上。”在文学作品中,文字和形象是“八分之一”,而情感和思想是“八分之七”。前两者是具体可见的,后两者是寓于前两者之中的。

“冰山理论”有两个层面的含义:

其一,“冰山理论”是简约的艺术。即删掉小说中一切可有可无的东西,以少胜多,像中国水墨画技巧,计白当黑,不要铺陈,不要八分之八,而只要八分之一。

英国学者贝茨在《海明威的短篇小说》一文中认为,这种简约在语言上表现为删掉了小说中几乎所有的解释、探讨,甚至议论;砍掉了一切花花绿绿的比喻;剥下了亨利·詹姆斯时代句子长、形容词多得要命的华丽外衣:“他以谁也不曾有过的勇气把英语中附着于文学的乱毛剪了个干净。”在这些英语文学的乱毛中被海明威收拾得最利索的是形容词。形容词过多是19世纪末以亨利·詹姆斯为代表的小说家带给英语文学的一大问题。譬如詹姆斯的代表作《贵妇人的画像》充斥了长句子和多重修饰。法国思想家伏尔泰有句名言:“形容词是名词的敌人。”名词是直抵事物本身,是直面、直接呈示事物,形容词多了反而会遮蔽事物和内质。

其二,“冰山理论”更内在的质素可以概括为“经验省略”。小说家马原指出,许多评论家把海明威的省略与传统的留空白理论等同起来,以为是一种含蓄手法的运用,言有尽而意无穷,这是一个大的谬误。传统的省略方法类似于删节号的作用,省略的是情味和韵致;而海明威省略的则是完全不同质的东西——实体经验。马原以《永别了,武器》中曾被海明威改写了39遍(海明威曾说过是40遍)的结尾为例曾分析:

我往房门走去。

“你现在不可以进来。”一个护士说。

“不,我可以的。”我说。

“目前你还不可以进来。”

“你出去。”我说,“那位也出去。”

在此之前作者没告诉我们房间里几位护士,这段文字也没交代,可是我们马上知道了这间停着“我”情人(卡萨玲)尸体的房子里有两位护士。……我的对话没有丝毫失态之处,可是我们也从这段文字里知道了我的失常变态。……这些语调上的变化其实在上边文本中全无提示,作者也没有用叙述的方式告诉我们关于主人公我的任何情绪变化,然而我们都知道了。作者利用了人所共有

仅供个人科研教学使用!

的感知方式及其规律,他知道大家都知道了的东西你不说大家也会知道这个道理,他就不说大家都知道了的东西,结果大家还是都知道了。这样做除了因省略掉一些东西而缩短了篇幅外,由这种省略还产生了完全出人意料的新的审美方法,以作用于(阅读)对象心理为根本目标的方法。^①

事实上,经验有时候也是有陷阱的。诚然,经验会给作品带来真实感,但是,并不是来自现实世界的经验进入文学作品之中都会带来真实感。这一点,我们将在后文讲到。经验的另一陷阱是我们对于经验的迷恋。这种迷恋会让我们时时处处都追求我们的作品契合现实。但所有的艺术包括文学艺术都是一种精神产品,因而也是人的精神的产物。所以,凡·高笔下的太阳会是绿色,卡夫卡笔下的人会变成甲壳虫,吴承恩笔下的猴子会腾云驾雾七十二变。这些虽不符合现实,但是却是符合人的审美的。

【训练题】

经验训练:体验向父母表达爱

第一步:请一名同学现场模拟向由另一名同学扮演的父(母)表达爱。

第二步:分享各自的感受。

第三步:请曾向父母表达过爱的同学回忆自己表达爱意时的经历。

第四步:根据表达爱的体验来分享如何寻找和唤醒自身的经验。

总结:经验人人都有,关键在于如何寻找和唤醒这些经验,并将这些经验组合、摆放和表现出来。

【延伸阅读】

1. [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》,朱景冬等译,云南人民出版社1997年版。

2. [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《百年孤独》,范晔译,南海出版社2011年版。

① 马原:《小说密码》,作家出版社2009年版,第12页。

3. [美]海明威:《春潮 老人与海》,吴劳译,上海译文出版社2009年版。



请扫二维码,进一步了解第二章第一节延伸阅读篇目的相关内容。

第二节 虚 构

一、何为虚构,为何虚构

让我们回到那个小镇。现在,我们需要一个故事,来把整部小说串联起来。这个故事可以是前面所说的三个当中的一个。但是,开始构思的时候,我们发现了一个新的问题:这个故事和小镇似乎还有些隔膜,很多地方不是那么协调或者契合。换句话说,这个故事不足以表现小镇的魂,以及我们想要借小镇表现的东西。

于是我们需要虚构。我们先来弄清楚什么是虚构。

文艺创作中的虚构是指为概括地表现生活,塑造典型,突出主题而采用的一种艺术手法。

文学中的虚构是艺术想象的产物,是指作家在创作过程中,依据生活逻辑,通过想象,创造出现实生活中并不存在,但又在情理之中的人生图画。作家根据需要创造出来的人物往往是作家在生活基础之上加以艺术加工虚构出来的,如《西游记》中的唐三藏这个人物形象,就是在玄奘法师的基础上加以虚构塑造出来的典型人物。

对于虚构,我们常常存在一种误区,以为虚构就是胡思乱想,就是凭空捏造,以为写作者只需要坐在屋子里,依靠想象力从自己的大脑里去寻找就可以了。事实上,这种胡思乱想不是虚构,只是加西亚·马尔克斯所说的“虚幻”而已。对此,马尔克斯曾进行过尖锐批评:

我认为虚幻只不过是粉饰现实的一种工具。但是,归根结底,创作的源泉永远是现实。而虚幻,或者说简单的纯臆造,像美国电影制片人商瓦特·迪斯纳那些

仅供个人科研教学使用!

毫不顾及实情,那是最令人憎恶的。记得有一次我想写一本童话,不久将清样寄给了你,题目是《在虚度时光的海洋上》。你像以往一样,坦率地告诉我你不喜欢,认为那是模仿你的东西:从虚幻中得不到任何东西。你的话使我非常沮丧,因为孩子们也不喜欢虚幻,而喜欢想象的东西。虚幻和想象之间的区别,同会出声的布娃娃和真人之间的区别一样,有天壤之别。^①

现在,我们知道了什么是虚构。接下来可能有人会问这样一个问题:文学不是要反映现实生活吗?为什么还需要虚构?对此,略萨的解释是这样的:

确实,小说是在撒谎(它只能如此),但这仅仅是事情的一个侧面。另一个侧面是,小说在撒谎的同时却道出了某种引人注目的真情,而这真情又只能遮遮掩掩、装出并非如此的样子说出来。这样一说便给人一副晦涩难懂的面孔。但实际上,这是个很简单的道理。人们不满意自己的命运,几乎所有的人(无论是穷人、富人,天才、庸才,名人、凡人)都希望过上一种与现状不同的生活。为了(哄骗式地)安抚这种欲望,虚构小说诞生了。小说之所以写出来让人看,为的是人们能拥有他们不甘心过不上的生活。^②

略萨这段话告诉我们,虚构是为了让我们生活在别处,让我们过上与现状不同的生活。那么,他人的生活不也是我们的“别处”吗?不也是与我们的现状不同的生活吗?比如说,非洲人的生活与亚洲人的生活就是不相同的,想要不一样,我们去看非洲的故事就可以了。世界已经如此丰富多彩,尤其身处信息如此发达的时代,地球上发生的一件事,往往很快就可以传开。我们每天面对诸多信息,以至于作家们哀叹:我们的想象力已经无法越过现实世界了。那么,为什么还要虚构?

那么,在小说和新闻报道或史书之间又有什么区别呢?它们不都是由语言组成的吗?新闻报道和史书叙事的人工时间里难道就不拘禁这条无岸的激流,即实际的时间吗?答案是:这涉及接近真实的不同体系。当小说造反并触犯生活的时候,生活报道和史书不能不成为生活的奴隶。在每种情况下,真实或谎言的概念以不同的方式起作用。对于新闻或历史,真实取决于所写的东西和启发

^① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》,朱景冬等译,云南人民出版社1997年版,第186~187页。

^② [秘鲁]巴·略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社1997年版,第71页。

它的现实之间的比较。二者之间越近,就越真实;距离越远,谎言越多。^①

现在,略萨把我们带到了一个更深的话题中:生活报道,也就是现实世界的故事和史书,只能是生活的奴隶。换句话说,在真实性方面,新闻报道和史书叙事的能力是有限的。新闻报道只能体现片面的真实。所有的新闻报道都不可避免地带有目的性,而且必然地受到这样那样的势力的制约;史书也有同样的问题,即便最忠于历史的历史学家,也不可能完全地做到真实客观。

想象力为在我们有限制的现实和无节制的欲望之间不可避免的离异产生出一种灵敏的缓冲剂,即:虚构。由于有了虚构,我们才更是人,才是别的什么,而又没失去自我。我们溶化在虚构里,使自己增殖,享受着比我们眼下更多的生活,享受着我们本来可以过上的更多的生活。^②

正因如此,巴尔扎克才说虚构故事情节的小说“被认为是一个民族的秘史。”米兰·昆德拉则从文学史的角度对小说有了更多的反思:

悠久的心理写实主义传统创立了几个几乎不可打破的程式:其一,必须为一个人物提供尽可能多的信息,包括他的外表、他的说话方式以及行为方式;其二,必须让人知道一个人物的过去,因为其中隐藏着 he 现时行为的所有动机;其三,人物必须具备完全的独立性,也就是说作者与他自身的想法必须消失。不去干扰读者,因为读者愿意相信幻觉,并把虚构当作现实。

自巴尔扎克始,我们的存在的“世界”具有历史性特点,人物的生活处在一个充满了日期的时光空间内。之后的小说再也无法摆脱巴尔扎克的这一遗产。^③

米兰·昆德拉站在现代主义的门槛上,重新审视了小说的目标和功能:“小说审视的不是现实,而是存在。而存在并非已经发生的,存在属于人类可能性的领域,所有人类可能成为的,所有人类做得出来的。”^④

现在,我们知道为什么需要虚构了:

第一,现实世界满足不了我们对生活的需求,我们需要借助虚构生活在

① [秘鲁]巴·略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社1997年版,第74页。

② [秘鲁]巴·略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社1997年版,第53页。

③ [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第43、45~46页。

④ [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第54页。

别处；

第二，别处的生活也是有限的，因为新闻报道和史书叙事具有天然的缺陷：即在真实性的体现及对人类生活的思考上均存在着巨大的缺陷；

第三，小说不只是记录现实的工具，还需要审视人类可能性的领域，更重要的，小说除了物质世界，还需要面对一个既丰富又深不见底的精神世界。

此时，当我们重新面对前面所说的那个小镇时，我们再一次见证了这些问题：即便是小镇的地方志，也无法展现出一个立体的小镇。我们需要虚构。

二、虚构方式

让我们来看看虚构的方式。

第一种：经验弥补。

即对生活经验的修补。当我们发现某一部分的经验不够用时，就需要进行修补了。还是以前面那个小镇为例，当现实生活中的一个主体故事或者一个人物，不足以呈现我们想要呈现的东西时，就需要对这个主体故事或者人物进行修补了。

主要方法有：

移花接木。即在情节的处理上，采用张冠李戴的手段，把一个人的事转移到另一个人身上，又使读者浑然不觉。例如《三国演义》对诸葛亮的塑造。诸葛亮运筹帷幄，决胜千里，奇谋妙策，层出不穷，从博望烧屯、火烧新野到巧夺荆州、智取汉中，他简直用兵如神，计无不成。《三国志》作者陈寿却在《诸葛亮传》中说，诸葛亮以治理国家为长，以奇谋为短。现存史籍也没有多少关于诸葛亮指挥打仗巧用奇谋的记载。他在辅佐刘备之后到刘备去世之前，没有亲自指挥过什么大战。刘备去世之后，诸葛亮作为战争指挥在奇谋方面也不突出。南征是借助军事力量进行政治攻心，北伐采用的主要是稳打稳扎的战术。这与他谨慎的性格有关系。当然，诸葛亮在军事上也有才能。他以法治戎带兵，统率的军队纪律严明，训练有素，战斗力强。司马懿对诸葛亮治戎极为钦佩，在看了他的营全部署后，不禁赞叹诸葛亮是“天下奇才”，流传至今的《心书》《兵要》两部兵书，也出自诸葛亮之手。诸葛亮的卓越才能主要表现在政治方面。罗贯中为了塑造一个“卧龙凤雏得一可安天下”并且“文能安邦武能定国”的诸葛亮，采用了移花接木的手法，把很多别人干的事都安到了诸葛亮的头上。

另外一个例子是武侠小说《神雕侠侣》，小说里讲蒙哥率蒙古大军攻打襄阳

仅供个人科研教学使用！

而不克,最后死在襄阳城下。打死他的,是“神雕大侠”杨过,他被杨过用石头打死。而历史上的真实情况是怎样的呢?首先,蒙哥并非死在襄阳而是重庆合州钓鱼城,打死蒙哥的是守城用的抛石机。金庸用的同样是“移花接木”之法,目的是为了彰显杨过之功。

合理拼凑。即在广泛集中概括大量生活形象的基础上创造典型。正如鲁迅所说的“杂取种种人,合成一个”^①“往往嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西,是一个拼凑起来的脚色”。^②例如祥林嫂的形象,是鲁迅以他的一位远房伯母的事迹作为原型,然后又拼凑了其他人的形象写出来的。《阿Q正传》中的阿Q更是一个拼凑起来的形象,据周遐寿先生研究,阿Q这个艺术形象里有两个极原始的模式:一个叫谢阿桂,他住在绍兴新台门东面的戴家台门里;还有一个是谢阿桂的弟弟阿有。据有关回忆资料,在鲁迅住过的旧台门里,确有阿桂其人,虽说他以打短工为生,而且游手好闲,有时靠做掮客或小偷弄点钱,辛亥革命时,阿桂确曾在街上走着嚷着:我们的时候来了,到了明天,我们钱也有了,老婆也有了,但阿桂并不舂米,专门给人舂米的是阿有。阿Q做的很多事情又是从其他人身上取来的,如恋爱事件是从衍太太的侄儿桐少爷那里来的;欺侮小尼姑,则是从一个秀才的故事中取来改造而成的……这些回忆材料,只不过是阿Q这个人物模特儿的一枝一节,阿Q形象的素材远比这些回忆材料所记录的不知要丰富多少。鲁迅在阿Q这个“拼凑起来的角色”身上概括了广泛的社会内容。

第二种:经验拼接。

生活本身是零碎的。我们的日常生活也是零零碎碎普普通通的,正如张灿的诗中所说:“书画琴棋诗酒花,当年件件不离他。而今七事都更变,柴米油盐酱醋茶。”即便是英雄人物的生活,也是零零碎碎的。在第一章的逻辑思维训练中,我们已经做过一个练习:让一个学生真实记录另一个学生的生活,结果发现,生活都是零碎的,我们在写作中描写某一真实事件,事件本身简单、平淡,或者只是一个轮廓、梗概,需要发挥想象,补充一些细节,使之曲折、生动、丰富、深刻。把零碎的生活拼接成一个完整的生活,这是一种重要的虚构能力。

例如卢梭的《忏悔录》,尽管是一部自传体纪实作品,但是作者要把自己的一生中那么多的事情黏结起来,形成一部完整的作品而不是流水账,这就需要作

① 《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社2005年版,第538页。

② 《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社2005年版,第527页。

者具备一种虚构能力。这种黏结不是任意而为,而是有目标的选取和结构性缝合。

经验拼接还可以是不同人的经验的拼接。雨果的《悲惨世界》就是一例。这部小说的创作,来自这样两件事实:1801年,一个名叫彼埃尔·莫的穷苦农民,因饥饿偷了一块面包而被判五年苦役,刑满释放后,持黄色身份证讨生活又处处碰壁;还有好友维克多克年轻时的逃亡生活。到1828年,雨果又开始搜集有关米奥利斯主教及其家庭的资料,酝酿写一个释放的苦役犯受圣徒式的主教感化而弃恶从善的故事。在1829年和1830年间,他大量搜集有关黑玻璃制造业的材料,这便是冉阿让到海滨蒙特伊,化名为马德兰先生,从苦役犯变成企业家,开办工厂并发迹的由来。此外,他还参观了布雷斯特和土伦的苦役犯监狱,在街头目睹了类似芳汀受辱的场面。

第三种:偷梁换柱。

即对真人真事加以改造更换,使之更有利于表达主题。如鲁迅写《范爱农》,本来在日本东京,就徐锡麟案件,作者和范爱农都是不主张发电报的。但在写这篇散文时,却将自己换成是极力主张发电报的,范爱农是极力反对发电报的,双方剑拔弩张,矛盾尖锐到白热化程度,使情节曲折跌宕,在激烈的矛盾冲突中,人物性格更加鲜明。

偷梁换柱的手法在文学作品中经常被使用。现实经验有时是不合乎审美的,因而需要加以改造。传统名戏《铡美案》中的陈世美,就是一个经过改造的典型例子。戏剧中的陈世美,自报家门是“湖广均州人氏”。据《均州志·进士篇》记载:“顺治十二年,乙未科史大成榜,陈年谷,官贵州思石道兼按察司副使布政司参政。”又据《湖北历史人物辞典》记载:陈世美,清代官员,原名年谷,又名熟美,均州(现丹江口均县)人,出身于士官之家,清初游学北京。顺治八年(1651)辛卯科进士。初任河北某地知县,后因得康熙赏识,升为贵州分守思仁府兼石道按察使,兼布政司参政。在贵州为官时,同乡同学来投,谋取官职,他多次接待,并劝以刻苦攻读以求仕进。后因来投者日多,难于应付,乃嘱总管家一律谢绝。家住均州城郊秦家坡的同窗胡梦蝶,昔日与他同赴京赶考时,曾以钱财相助,因遭总管家回绝,顿生报复之心,遂将社会上一些升官发财后忘恩负义、抛妻灭子之事,捏在一起,加在他身上,编成戏剧《秦香莲》,在陕西、河南等地演出。相传清末一河南剧团到均州,演出此戏时,陈的一个后人看了,气得当场吐血,陈世美第八代孙还组织家庭众人,当场砸了该剧团衣箱,并殴打演员,死伤数

仅供个人科研教学使用!

人,演出被迫停止。^①

第四种:无中生有。

无中生有是自己独立构造出一个故事。如卡夫卡的《变形记》,讲述了一个故事:主人公格里高尔是一个公司的小职员。父亲破产,母亲生病,妹妹上学。沉重的家庭负担和父亲的债务,压得格里高尔喘不过气来。他拼命干活,目的是还清父债,改善家庭生活。在公司,他受老板的气,指望还清父债后辞职。对父母来说他是个孝子,对妹妹来说他是个好哥哥,对公司来说他是个好职员。可是,有一天,他一觉醒来,却变成了一只甲虫,变成了甲虫的他还在为还清父债担忧,还眷恋家人,甚至为讨父亲欢心,自己艰难地乖乖爬回卧室。而这样善良、忠厚又富有责任感的人,最终却被亲人抛弃。

很显然,人是不可能变成一只甲虫的,这是一个典型的无中生有的故事,是卡夫卡虚构出来的。然而,很多人看到了这部作品后却感同身受,并没有因为感到排斥和反感。卡夫卡通过“无中生有”的虚构,从生活真实中脱离出来,达到了艺术真实。

三、如何虚构

现在,我们知道,想象力的关键之一是虚构能力。反过来说,虚构是发挥想象力的关键。人人都能记录自己的生活,但大多数人只能记流水账,而不能创作文学作品。而虚构则是让生活经验变成文学作品的一条重要渠道,是发挥想象力的重要体现。

那么,如何虚构呢?先来看两个故事。

第一个故事:

1872年,列夫·托尔斯泰听说一位叫安娜的太太,因为跟她同居的男人爱上了他们家的保姆而气愤伤心,就躺在火车铁轨上自杀了。听到这个消息后,他赶去了解详情,还专门看了验尸的情况。此事给了托尔斯泰以巨大的触动,他决定把它写成小说。

从这个故事可以知道,《安娜·卡列尼娜》源自一个真实的故事,而列夫·托尔斯泰获得的第一个经验是来自他人的经验。但他还进行了调查,补充了经

^① 东方弧:《陈世美背黑锅300多年》,载《文史博览》2010年第3期,第61页。

验。再来看看写成以后的故事是怎样的：

城市贵族妇女安娜和外省地主列文各自的婚姻故事：安娜和渥伦斯基的情节线连接城市上流社会，列文和吉提的情节线代表宗法制庄园文化。这两组人物由奥布浪斯基一家联系在一起。奥布浪斯基是安娜的哥哥，列文小时的同伴和朋友，吉提是奥布浪斯基妻子道丽的妹妹，吉提曾和渥伦斯基恋爱，但渥伦斯基转而追求安娜，抛弃了她。最后吉提和列文结婚。

从上面的内容介绍中可以发现，写成的故事已经不仅仅是当时真实发生的故事，不仅对安娜·卡列尼娜这个主要人物进行了改造，还增加了另外一条线索：吉提和列文。那么列文从哪里来？小说中的列文是一个知识分子，又是一个农场主。对于城市生活，对于社交场，他曾试着去习惯、去融入，最后却发现这种浮华生活空虚、伪善的本质，于是他放弃了城市回到农村。这不就是晚年的托尔斯泰内心的感受吗？托尔斯泰把内心的自己放到了小说里。正如前文略萨所言：“小说之所以写出来让人看，为的是人们能拥有他们不甘心过不上的生活。”也就是说，作家从现实获得了经验，然后对经验进行补充，并加上内心虚构的东西进行补充，最后形成了作品。形成作品后怎么样？

再来看第二个故事：

人们对小说情节的发展非常关注，莫斯科的夫人们竟然派出自己的仆从去印刷该小说的大学印刷厂，向排字工人打听书中人物未来的命运。

当时的总检察长波斯别多斯采夫（1827—1907）的夫人坦率地表示非常倾慕安娜：“我为自己缝制了与安娜·卡列尼娜一样的连衣裙……穿上黑色袒胸露背的礼服，也在胸前别一束三色堇，驱车来到剧院，进入包厢。在场的人发现我酷似安娜·卡列尼娜。这使我感到十分得意……我还订制了小说中所描述的其他各种衣服……很可能因此而流传出一种说法，说托尔斯泰是以我为原型，塑造了安娜·卡列尼娜的形象，以我的丈夫为原型塑造了卡列宁。虽然我们之间没有任何共同之处。”

托尔斯泰的同代人关于安娜·卡列尼娜的争论颇为认真，似乎争论的不是一个虚构的人物，而是其命运震撼了俄罗斯社会的一个真实的女人。读者则壁垒分明，一派是安娜的“保护人”，另一派则是安娜的“审判员”。

托尔斯泰曾收到许多妇女的来信，请他给予精神上的支持和指点。其中有一封信写道：“我代表那些处境与我相同的妇女，请求您帮助我。如果丈夫另有

仅供个人科研教学使用！

所爱,寻花问柳,那么做妻子的该怎么办?有没有道义上的权利带着孩子离开丈夫?抑或为了孩子就该忍辱负重,逆来顺受?难道孩子的社会地位和物质福利必须以做母亲的个人屈辱为代价?伯爵大人,请赐教,我的丈夫地位显赫,可是这样的生活我无法再过去。”^①

从这个故事里可以发现,读者在阅读的过程中主动参与进去,并将自己的心理体验与小说中的故事相结合,甚至混淆了现实与小说,分不清哪个是真实的哪个是虚构的了。托尔斯泰的高超的艺术技巧在经验与虚构中得以体现。正如评论家布鲁姆所说:

俄国的批评家们已经强调过,他的小说和故事把熟悉的事物加以陌生化,使一切看上去焕然一新……

托尔斯泰的陌生性本身就很有趣,因为它很诡黠地让人乍看之下并不觉得陌生。你总是听到托尔斯泰的声音在充当叙述者,坦白、理智、自信而和善。现代俄国的一位重要批评家维克多·什克洛夫斯基指出,“托尔斯泰最常用的策略是拒绝认知一个对象,是把它描述为仿佛一个初次见到之物。”这种陌生性的技巧与托尔斯泰的语言风格一道,让读者心悦诚服地相信,托尔斯泰让他看到一切都是他头一次看到的,但同时又让他感到所见的一切都似曾相识。疏异和亲近两者结合似乎很难,而这正是托尔斯泰独一无二的氛围。^②

我们现在可以总结一下,作家将现实世界与文学世界对接的三种工具:记录、修补与重构。通过对这三个工具的分析,我们将会发现写作时进行虚构的几个关键问题。

所谓记录,就是对生活经验的记录和重现。但是文学的记录与新闻的记录以及历史的记录是不同的。文学与新闻的不同在于:首先,文学不是带着某个具体的目的、为了完成某个确定的目标来表达的;其次,文学的表达方式与新闻不同,文学是用形象化的方式来呈现生活;再次,文学的记录企图渗透到物质和精神的各个层面,从而更加立体化。

文学的记录与历史也是不相同的:文学记录的不仅仅是事件,更重要的是事件背后的东西。南怀瑾说的一句话虽然对历史的认知有些绝对,但却有一定道理:

① 陈鹿峰:《〈安娜·卡列尼娜〉130年的沧桑》,载《世界文化》2006年第7期,第10~12页。

② [美]哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社2011年版,第272、274页。

“不仅读正面的历史,还要多看小说。所谓历史,常常人名、地名、时间是真的,内容不大靠得住;小说是人名、地点、时间都是假的,但那个故事往往是真的。”^①

面对卢梭的《忏悔录》这样的作品时,我们还会发现,记录不等于记流水账,记录事实上也是一种遴选和组合的艺术。正如前文所言,生活是零碎的,生活中可以进入文学作品中的东西都是碎片,需要对其进行遴选,并且重新组合。

所谓修补,是当主体生活经验不足的时候,调用其他经验进行补充。关于修补,有几点值得注意:

第一,文学的修补不是随意的增删,一流作家对生活有全盘的考虑,而不是招之即来,挥之即去。我们以人物处理为例,二三流的作品对次要人物常常是需要的时候才拿来用一用,用完了就扔到一边不去管了。而一流的作家则不会随意慢待作品中的任何一个人物。如《红楼梦》,写了那么多的人物,有些人物戏份并不多,像刘姥姥、焦大这样的角色,形象也非常鲜明。我们甚至可以这样说:一部作品的好与坏,可以通过次要角色的塑造判断。

第二,修补是一段生活对另一段生活的补充。这事实上就是前文所讲的“移花接木”,在此不再赘述。

第三,修补是一个世界对另一个世界的补充,是一种综合的存在认知,而不是简单拼凑。好的作品如同建筑,虽然材料都是相同的,砖还是那些砖,瓦还是那些瓦,但是建筑师经过精心设计,造出来的建筑却是完全不同的。这其中的关键,就在于搭建的艺术,包括结构艺术、线索处理,等等,这个我们将在后文讲到。

至于重构,则涉及我们对于世界的重新认识。谈到重构,就不得不先谈到现代主义。

所谓现代主义,是对19世纪末起在西方出现的一系列悖逆理性传统的作家、艺术家的创作通称。它包括思潮流派、艺术方法和具体表现手法,是一个多层次的整体概念。现代主义文学不主张用作品去再现生活,而是提倡从人的心理感受出发,表现生活对人的压抑和扭曲。在现代主义文学作品中,人物往往是变形的,故事往往是荒诞的,主题往往是绝望的。奥地利作家弗兰茨·卡夫卡、法国作家马赛尔·普鲁斯特、爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯被并称为西方现代主义文学的先驱和大师。现代主义的很多流派都是重构的典型。我们还是以卡夫

^① 《南怀瑾讲演录》,上海人民出版社2014年版,第262页。

卡的《变形记》为例：

格里高尔一夜间由人变成大甲虫，情节是荒诞的。情节发展、他与家人的冲突、更是荒诞的。甚至有的艺术细节也是荒诞的：一只苹果打在格里高尔的甲背上，陷了进去，一个多月，还烂在甲虫背上。

这些在现实生活中是不可能发生的。但是在《变形记》中发生了。事实上，《变形记》是卡夫卡对现代世界的一种认知，他借“变形”重构了世界和对世界的认知。我们来看看《变形记》中的“变形”的几层含义：

第一层含义是格里高尔由人到虫的“变形”，这是生理上的“变形”。它象征性地说明了社会环境对人构成的挤压以及人承受不了超量的社会重负而走向人的反面。当我们看到这种变形的时候，往往会感同身受，这个场景有时会在我们的梦中出现：我们突然变成了别的什么动物。所以我们一点也不觉得“假”，反倒觉得很真实。

第二层含义是由格里高尔的身体“变形”而产生的家庭经济状况和生活状态的“变形”，即经济“变形”。这种“变形”事实上在我们的生活中也经常出现。

第三层含义是由格里高尔生理“变形”和萨姆莎家经济“变形”所引起的格里高尔家人的心理“变形”。它集中反映了社会环境的浊化、人际关系的恶化，以及亲情关系的异化。

如果说第一层关系是因的话，那么第二层含义是果；如果说第一、二层含义是因的话，那么第三层含义是果。这三层含义依次延伸、发展，构成“变形”含义的丰富性和多层次性。

通过这些“变形”，我们发现，重构事实上是对世界的再认识、再表达。重构的关键在于：世界是“我”的世界，我眼中的世界和心中的世界，而对世界的认知是重构的前提。所以，重构世界本质上是建造一个“我”的世界，然后记录这个世界。

文学本质上是一种精神世界的产物，它植根于我们对世界的认识。我们企图认为我们对世界的认识是客观全面的，但是实际上只是假象。因为这种认识建立在我们的认识能力的基础之上。比如说，我们肉眼看到的白色的光，事实上是由七种颜色组成的。再比如说，在没有显微镜之前，我们是看不到微生物的。所以，人类的认知总是有限的。文学归根结底是主观的。不同作家对世界的认识也是不一样的，这使文学的重构成为可能。

记录、修补与重构事实上都建立在经验的基础之上。虚构的关键在于完成与经验的对接。

然而,《傲慢与偏见》、《呼啸山庄》、《维列蒂》和《米德尔马奇》是妇女写作的。她们被强行剥夺了在中产阶级的客厅内所能遇到的事情之外的一切经历。对她们而言,关于战争、航海、政治或商业的任何第一手经验,都无从获得。甚至她们的感情生活,亦受到法律与习惯的严格限制。乔治·爱略特没有结婚,就甘冒天下之大不韪与路易士先生同居,公众舆论为之哗然。在此压力之下,乔治·爱略特退避郊区,离群索居,这就不可避免地给她的创作带来了最不利的影响。她写道:除非人们自动要求来拜访她,她从不邀请他们。与此同时,在欧洲的另一边,托尔斯泰作为一名军人,过着自由自在的生活,与各阶层的男女交往,对此无人加以非议,而他的小说却从其中获得了惊人的广度和活力。^①

伍尔夫发现,19世纪女作家们的小说,写作视野如此狭窄,就是受她们的生活经验的制约。我们同时可从《变形记》中看到:关于甲虫的描写多么细致、精确和真实,而这一切,同样建立在生活经验的基础之上。也正是在这个意义上,马尔克斯再三强调,他是现实主义作家。

在加勒比地区,在拉丁美洲,人们在以不同的方式学习生活。我们认为,魔幻情境和“超自然的”情境是日常生活的一部分,和平常的、普通的现实没有什么不同。对预兆和迷信的信仰和不计其数的“神奇的”说法,存在于每天的生活中。在我的作品中,我从来也没有寻求对那一切事件的任何解释,任何玄奥的解释。它不过是生活的一部分。所以,当人们认为我的小说是“魔幻现实主义”的表现时,这说明我们仍然受着笛卡儿哲学的影响,把拉丁美洲的日常世界和我们的文学之间的亲密联系抛在了一边。不管怎样,加勒比的现实,拉丁美洲的现实,一切现实,实际上都比我们想象的神奇得多。我认为我是一个现实主义作家,仅此而已。^②

文学的功能之一是认识世界。各种文学手法的发展和增加的目的是为了解放作家,也解放读者。但这一切都源于经验,源于生活。对经验的把握和对生活的认识是所有创作的基础。正如略萨所说:

根据我上面说的,可能会引申出小说是一种廉价的虚构,一种无足轻重的魔

① [英]弗吉尼亚·伍尔夫:《论小说与小说家》,瞿世镜译,上海译文出版社2000年版,第53页。

② [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯:《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》,朱景冬等译,云南人民出版社1997年版,第309页。

术。恰恰相反:不管小说是多么胡说八道,它深深地扎根于人们的经验之中,从中吸取营养,又滋养着人们的经验。

对于几乎所有的作家来说,记忆是想象力的出发点,是想象力通过不可预言的飞翔伸向虚构的跳板。回忆和编造混杂在具有创造性的文学中,其方式对于作者来说也往往是错综复杂的;即使作者反其道而行之,他也知道文学可能实现对逝去时间的收复,但这总是一种模拟、一种虚构,回忆的东西通过虚构溶解在梦想中,梦想又溶解在虚构里。^①

四、想象力

从前面的叙述中,我们已经知道:虚构的关键在于想象力。而所谓想象力,则是在头脑中对已有感性材料和知识进行加工改造、创造新形象的能力。借助想象对类似事物推断,可以认识从未见过又不可能见到的事物,发展创造力。所以我们不妨这样认为:想象力就是让生活真实变成艺术真实的东西。

在这里,还有几点需要引起注意,值得再三强调:

第一,想象力不是从天而落的。一个对小说一无所知的人,不可能写出富有想象力的作品。画家黄永玉在展出他的《风荷》《白荷》《金线红荷》之前,床下卷了近万张的荷花写生、白描手卷。凡·高说,“天赋总是以阻碍艺术家开始的”,“在天赋变驯服之前,也许要有很长时间的艰苦奋斗”。

第二,想象力与我们的情绪有关。我们心情大好的时候,与心情忧郁的时候,想象力是不同的。同样是赏月,苏东坡想到的是:“人有悲欢离合,月有阴晴圆缺。此事古难全,但愿人长久,千里共婵娟。”李白想到的是:“床前明月光,疑是地上霜。举头望明月,低头思故乡。”张若虚想到的则是:“江畔何人初见月?江月何年初照人?人生代代无穷已,江月年年只相似。”而无名氏的那首《月儿弯弯照九州》则是这样描述的:“月儿弯弯照九州,几家欢乐几家愁。几家夫妇同罗帐,几个飘零在外头?”

第三,想象力作为一种思想,必须受我们思想的制约。同样是登高楼,范仲淹想到的是:“居庙堂之高则忧其民,处江湖之远则忧其君。是进亦忧,退亦忧。然则何时而乐耶?其必曰‘先天下之忧而忧,后天下之乐而乐’乎?”李煜想到的则是:

^① [秘鲁]巴·略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社1997年版,第75、77页。

“无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断，理还乱，是离愁。别有一般滋味在心头。”二人的身份地位不同，思想境界不同，联想的结果也不相同。

第四，想象力来自内心的力量。想象力来自我们的主观意识，也来自我们的内心，所以必然跟我们内心的力量相关。鲁迅正是因为“敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血”，所以才能想象出那样一个“狂人”，以及写满“吃人”二字的史书，才能制造出人血馒头那样的“药”，也才能把人性中最低劣的东西放到阿Q和阿Q所处的世界之中。

第五，想象力需要与合理性相结合。这一点，是我们下一节要讲的，在此不占篇幅。

最后我们来看看作家对想象力的定义：

这样，基于一个读者的立场，同时作为一个小说家对现实的小说进行思考时，应该对想象力下一个定义。对我来说，伽斯通·巴什拉(Gaston Bachelard)的关于想象力的定义最容易接受。他指出：“至今还有人认为想象力是形成意象的能力。但是，想象力应该是把依靠知觉提供的意象扭曲变形的能力。它使我们从基本的意象中解放出来，获得了改变意象的能力。如果没有意象的变化，没有意象的意外的结合就不会存在想象力，也没有想象这一行为。如果眼前的某一个意象不让我们思考并不存在的意象，如果意象失去契机，逃之夭夭，不能决定意象爆发的话，想象力就不存在。感觉是存在的，某一感觉的追忆、熟悉的记忆、色彩和形体的习惯是存在的。与想象力(imagination)相对应的词不是意象(image)，而是想象(imaginaire)。某一意象的价值是靠想象力所发挥的辉煌程度来界定的。想象力是开放的，容易逃避的。在人的心理现象(psychisme)里，想象力的确是明白指定事物的体验，而且只能是新的体验。和其他性能相比，想象力更能赋予人的心理现象一个特征。正像布莱克(Blake)明确指出的那样‘想象力不是状态而是人类的生存(existence)本身’。”^①

【训练题】

虚构训练：生病的故事

① [日]大江健三郎：《小说的方法》，王成译，金城出版社2012年版，第70-71页。

第一步:分四个小组。第一个小组讲述自己的故事,要求真人真事,不能虚构;第二个小组讲述自己听来或看到的故事,要求真人真事,不能虚构;第三个小组讲述身边人的故事,要求真人真事,不能虚构;第四个小组完全靠想象编故事,要求不用真人真事。

第二步:每个小组选出最好的一个故事。

第三步:用别人的故事进行补充,形成一个完整的故事。

第四步:所有的故事集中,选出最好的一个故事,所有小组在一起讨论,加入细节将其补充完善。

第五步:将前三个小组总结后的故事与第四个小组的故事进行比较,找不同点。

目标:体验经验的来源,虚构的来源。

【延伸阅读】

1. [秘鲁]巴·略萨:《谎言中的真实》,赵德明译,云南人民出版社1997年版。

2. [美]哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社2011年版。



请扫二维码,进一步了解第二章第二节延伸阅读篇目的相关内容。

第三节 合 理 性

一、何为合理性

先来看一段文字:

某城市的一栋三十层高楼上,一个女孩儿站在楼顶,手上挥舞着红纱巾,朝着下面呼喊。大楼下面,一群人正一边朝上望,一边纷纷议论着。女孩儿的父亲

焦急万分,急着要赶上去。一个警察看到女孩儿的笑容,对焦急的父亲说:“没关系,你女儿不是要自杀。”但女孩儿的男朋友在一旁说,她前天告诉自己,是要自杀,她想看看他是不是真的爱他。

我们分析一下上面一段文字,看看哪些东西是不合理的。我们发现,不合理的地方至少有:

其一,“一个警察看到女孩儿的笑容”,三十层楼高,肉眼如何看得到人的笑容?

其二,警察对焦急的父亲说:“没关系,你女儿不是要自杀。”警察为何如此轻率?他如何知道她不是自杀?

其三,女孩儿的男朋友怎么还有心思站在旁边跟警察讨论,而不是冲上楼顶?

我们看到,这三个方面的不合理,分别是对生活经验的违背、不符合逻辑,以及对人们正常情感的违背。

如果我告诉你,我刚刚在街上看到一只猴子,这只猴子会飞,还会变成别的动物,还会说人话,你信吗?你肯定认为我疯了,要么认为我在说谎话。但是,在人们的脑海中确实有那么一只猴子,他不但会飞,还有七十二般变化,能腾云驾雾、上天入地,尽管我们知道,这是虚构的,但几百年来,人们还是在津津有味地从书中、从戏台上、从银幕和荧屏上欣赏着。为什么我们对生活中的一点假话感到厌恶,却不会对文学中的“谎言”感到厌恶呢?我们还经常听到有作者说:“我写的是真事啊。就在我们那里刚刚发生的真事……”但是当我们看他的作品时,就是觉得太假了。这又是为什么呢?我们似乎发现:文学有时候比生活更真实。难道是我们被蒙蔽了吗?

这涉及文学创作的又一个命题:合理性。

假如在我的怀疑中没有搞错(当然,更有可能我搞错了目标),一个女人或者男人在童年或者少年时期过早地施展了一种会想象人物、情节、故事、与人们生活的世界不同天地的“才能”,这种爱好就有可能后来的所谓文学才华。当然,从这样一个喜欢展开想象的翅膀远离现实世界、远离真正生活的倾向,到从事文学生涯,这中间有个大多数人不能跨越的深渊。能够跨越深渊、通过语言文字来创造世界的人们,即当上作家的人,总是少数,他们把萨特说的“一种选择”即意志冲动补充到这个条件或者爱好之中了。他们自己选择了自己。作家们为

仅供个人科研教学使用!

着把自己的才华转移到语言文字上来而安排自己的生活,而从前这种才华只限于在无法触摸的内心深处虚构别人的生活和世界。这就是您现在的处境:困难而又激动的处境,因为您必须决定除去凭借想象虚构现实之外,是否还要把这虚构的现实落实到文字上。如果您决定这么做了,那您就已经迈出了非常重要的一步;当然,这丝毫不能担保您将来一定当上作家。但是,只要坚持下去,只要按照这个计划安排自己的生活,那就是一种(唯一的)开始当作家的方式了。^①

在这里,我们看到,略萨把想象力、虚构能力作为成为作家的必备能力加以强调,但同时,优秀作家需要让想象力构筑一道“谎言”与“真实”之间的桥梁,让读者相信自己所说的全是真实的。

艺术家之所以是艺术家,只是因为他不是照他所希望看到的样子,而是照事物本来的样子来看事物。天才的拥有者——人可能会犯错误,但是天才,如果像莫泊桑在他的短篇小说中那样让其发展,能够揭发、暴露事物,而且使得人们爱那值得爱的,恨那值得恨的。每一个真正的艺术家,如果他在环境影响下开始描写那不应当描写的事物,就会发生与巴兰一样的情况,巴兰本想祝福,却诅咒了那应当诅咒的,他想要诅咒时,反而祝福了那应该祝福的。他不由自主地做的并不是他愿意做的事,而是应该做的事。^②

那么什么是合理性?如何做到合理?

事实上,关于真与假的问题,一直是一个被作家与读者纠缠的问题。在作家那里,如何让自己虚构的作品让人相信,这是一个问题;在读者那里,作家所写的到底是不是真的,这也是一个问题。

文学是创造。小说是虚构,说某一篇小说是真人真事,这简直侮辱了艺术,也侮辱了真实。其实,大作家无不具有高超的骗术,不过骗术最高的应首推大自然,大自然总是蒙骗人们。从简单的因物借力进行撒种繁殖的伎俩,到蝴蝶、鸟儿的各种巧妙复杂的保护色,都可以窥见大自然无穷的神机妙算。小说家只是效法大自然罢了。

小孩子听你读故事的时候往往会问,这故事是真的吗?如果不是真的,他会

① [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版,第4页。

② 《列夫·托尔斯泰文集》第14卷,陈荣、丰陈宝等译,人民文学出版社2013年版,第75~76页。

缠着要你讲一个真故事。我们读书的时候最好不要采取孩童般执拗的态度。当然,如果有人告诉你,史密斯先生看见一个绿脸人驾着蓝色飞碟嗖地从空中掠过,你一定会问:那是真的吗?因为这件事如果是真的,必会以某种方式对你的生活产生影响,必会产生一系列具体的后果。但是,对一首诗或是一部小说,请不要追究它是否真实。我们不要自欺欺人。①

这是作家的说法,作家当然会对自己的虚构进行辩解。但是对于读者而言,自己在阅读一部作品时付出了情感和脑力,如果最终发现这是一个虚假的故事,也确实挺让人恼火的。于是,如何让“谎言”变得真实起来,尤其是,如何让“谎言”具有真实的价值,就是一个重要的问题。

虚构能力从本质上来说,就是作家认识生活的能力,在这一点上,一些作家在自己的作品中表现出了惊人的预见力。但预见力还不算本领,最难得的是,他们能够控制自己的情感,使生活真实最终上升为艺术真实。在这种意义上,我们可以这样说,经验和虚构如同一头牛和羊,现在牛羊正在放牧过程,我们需要一根缰绳,让它们吃该吃的东西,在它们在该活动的区域活动。

在我开始写《厌倦了妓女生活的特雷莎·芭蒂斯塔》之前,《环球》日报刊登了一篇文章,讲述了一位母亲卖掉12岁女儿的事。她把自己的女儿卖给了一个想跟这个小姑娘睡觉的男人。在小说中,因为我没有勇气把卖掉女儿的事安在特雷莎·芭蒂斯塔的母亲身上,所以就安排在了她的婶母身上。让母亲卖掉女儿实在太过分了,令人反感而无法接受,因为这种残暴的做法已超出了可能接受的界限。当她婶母把她卖掉时,特雷莎·芭蒂斯塔好像是13岁。现实生活中所发生的事情比这还更加令人感到悲酸。

这是一件事,后来又发生了马赛妓女举行罢工的巧合。当我在小说中描写妓女罢工时,我从未听说过有这种类型的罢工发生。可后来随即就发生了一次这样的罢工。我要赋予这场斗争应该具有的特点,赋予一直被视作垃圾、破烂货的妇女们一种斗争的尊严。我让诗人卡斯特罗·阿尔维斯从他雕像的座位上走下来,站在妓女们的一边,和她们一起进行斗争。时至今日,我对我的这种写法仍感到十分满意。②

① [美]纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉等译,上海三联书店2005年版,第4~5、113页。

② [巴西]若热·亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成教译,云南人民出版社1997年版,第184页。

从上面的作家自白中,我们看到,这根“缰绳”就是合理性,或者说,是否合乎人类的审美要求。事实上,想象力是人人都有的,但对于有些人来说是胡思乱想,对于有些人来说却是天才的表现,关键就在于,你的想象力是否合理。

缺乏说服力或者说服力很小的小说,无法让我们相信讲述出来的谎言中的真实;出现在我们面前的谎言还是“谎言”,是造作,是随心所欲但没有生命的编造,它活动起来沉重而又笨拙,仿佛蹩脚艺人手中的木偶,作者操纵的那些细线,暴露在众目睽睽之下,让人们看到了人物的滑稽处境,无论这些人物有什么英雄业绩或者痛苦的经历都很难打动我们,既然是毫无自由的纯粹欺骗,既然是依靠一个万能主子的借贷生活,难道还要加以体验吗?^①

二、合理性的几个关键词

我们回到本节开始的那一段文字,发现其中的不合理之处主要是违背了三个方面的问题:不符合生活经验,不符合逻辑,不符合人的常规情感诉求。相应,我们可以把合理性概括为以下三个关键词。

第一个关键词:经验真实。

这是虚构的基本原则。经验真实的关键不在于你所讲的故事的真假,而在于组成故事的细节的真假。比如说,《变形记》一开头,卡夫卡以粗暴的方式不容置疑地告诉你:格里高尔一觉醒来,发现自己变成了一只甲虫。那么,后来格里高尔的所有的形态、行事方式都应该是甲虫的。假若你把他的形态和行事方式都写成了青蛙,那就违背了经验真实原则,让人觉得倒胃口了。所以,卡夫卡说,越是虚构的东西,细节越要真实。

再比如,一个猴子成了仙,会变化、会腾云驾雾,但是它仍然有猴子的特点,它会抓耳挠腮,性子急,等等,如果它贪吃、贪睡、做事拖延,并且变成了一个胖子,那就不是孙悟空,而是猪八戒了。所以,在《西游记》里,即便是孙悟空变化成了某一个妖精,也仍然会有猴子的特点。这就是经验真实。

经验真实的更高要求,是写出一个真实的生活。尽管故事内容是编的,但是你所写的生活是真实的,你需要还原生活,写农民工就要像农民工,不能像白领,

^① [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版,第24页。

写小偷就要像小偷,不能写成强盗。

正如雨果所说:

小说家的意图应该是怎样的?应该通过有趣的故事阐明一个有用的道理。而根本的思想一经选定、表现主题的情节一经构思出来,作者为了阐发这一思想,难道不应该寻求一种使他的小说和生活相像的表现方式,也就是使复制品和模型完全相同的方式?^①

经验真实的另一个要求,是务求精确:

不过,这位能干的幻术家首先要求精确。在他笔下,他从不拒绝任何真实,甚至也不拒绝那种来自谬误的真实,这种谬误是人类造成的,如果不是它那任性而多变的特性使人们放心它决不可能是永恒的,我们几乎会以为它将永世长存呢。很少历史家像司各特这样忠实。^②

正因为追求经验的真实,古典作家常常事无巨细,把故事发生的场景尽量写得准确而又细致。像巴尔扎克,曾经因为生活困顿而写一些指导妇女们梳妆打扮的书籍,结果遭到了同时代作家的嘲笑,但是雨果却从这本书中看出了巴尔扎克的天才,雨果说:“但是你看看,他写得多么精确!”让我们看看雨果所夸赞过的司各特在他的名作《艾凡赫》(又译为“艾文荷”)里,所作的精确而又准确的描写:

这位尊贵的教士骑着一匹饲养得很好的、步子从容不迫的骡子,它的全套装备都显得富丽堂皇,缰绳上按照当时的风气,饰有许多银铃铛。他骑在马上毫无出家人的笨拙姿势,态度相当悠闲、潇洒,完全像一个训练有素的骑士。确实,像骡子这种低等坐骑,不论装饰多么华丽,也不论步子多么从容不迫、安闲自在,对这位气派不凡的修士而言,只是供旅途中行路之用。他的后面跟着几名随从,其中一个在俗的仆役牵着一匹非常漂亮的西班牙小种马,它来自安达卢西亚种马场,是供他在其他场合使用的——当时的商人费了不少周折,冒了不少风险,才引进了这种专供达官贵人乘坐的马。这匹马打扮得十分豪华,鞍子和马衣上还覆盖着一块长及马蹄、几乎触及地面的马披,马披上绣了复杂的花纹,其中有主教冠、十字架和教会的其他标记。另一个在俗的杂役牵着一匹驮骡,上面载的也

① [法]维克多·雨果:《论司各特》,《雨果文集》第17卷,河北教育出版社1998年版,第5~6页。

② [法]维克多·雨果:《论司各特》,《雨果文集》第17卷,河北教育出版社1998年版,第3~4页。

许便是那位上司的行李；还有两个地位较低的修士，也属于他的修会，他们骑在最后，彼此说说笑笑，但不大理睬队伍中的其他人。

高级教士的同伴约四十多岁，瘦高个子，生得身强力壮，肌肉发达，像一个运动员；长期的劳累和不断的磨炼，似乎没有放过他身上任何一个较柔软的部位，以致他的整个身体几乎全由肌肉、骨骼和腱子组成，它们已经历过一千次的苦役，还准备再接受一千次。他头上戴一顶镶皮边的鲜红便帽，它的形状像倒置的研钵，因此法国人把它称作白帽。这使他的脸完全露在外面，它的表情即使不致引起恐惧，至少会使别人对他产生一定程度的忌憚。脸上各部分由于经常接触炎热的阳光，几乎晒得像黑人那么黑了；它们轮廓分明，天然具有强烈的表现力，但在一般情况下，它们只是处在感情的暴风雨过去之后的沉睡阶段；然而他额头上那些突出的青筋，以及情绪稍有激动，上嘴唇和浓密乌黑的唇髭便会出现的颤动，让人鲜明地看到，感情的暴风雨随时可能重新苏醒。他那对敏捷锐利的黑眼睛发出的每一次闪光都在表示，他一生中克服过无数困难，战胜过不少危险，因此任何违背他意愿的挑战，都不在他的话下，他可以凭他的坚定意志和勇敢无畏，把它们从他的道路上一扫而光。他的眉毛上有一条深深的刀伤，这使他的容貌更显得严峻可怕，也给他的一只眼睛增添了一种凶险的神色，这只眼睛同时受了些轻伤，虽然没有影响视力，但眼睛有些斜视和损坏了。^①

关于精确，我们最后引用一段卡尔维诺的观点：

我认为，确切首先是指三件事：一、为一件工作制定的规定明确、计算细致的计划；二、引发出清晰、鲜明、容易记忆的视觉形象。在意大利语里有一个来自希腊语的形容词 *icastico*，在英语里是没有的；三、在造词和表现思想和想象力的微妙时，尽可能使用确切的语言。^②

第二个关键词：逻辑真实。

所谓逻辑真实，通俗地说，就是把“谎言”说成“真事”的能力。或者说，你说谎了，但要有圆谎的能力。你要能够自圆其说。中国古典文学作品中，既强调逻辑起点，又强调逻辑过程。现代作品更多的不在于逻辑起点，而在于逻辑过程。

我们还是以那只猴子为例：一只猴子能上天入地，会变能飞，是怎么做到的？

① [英]司各特：《英雄艾文荷》，向星耀译，上海译文出版社1996年版，第10～11页。

② [意大利]卡尔维诺：《未来千年文学备忘录》，杨德友译，辽宁教育出版社1997年版，第40页。

首先,这不是一般的猴子,这只猴子是从石头里蹦出来的。而这块石头也不是一般的石头,是女娲娘娘补天留下的石头。这里,估计读者还是不太相信,于是,又让这只猴子去拜菩提祖师为师。这菩提祖师乃何许人也?他精通儒、释、道,是隐居山中的世外高人。现在,读者终于可以相信一只猴子能有如此本领了。

在1994年美国报界评出的十大最离奇的新闻中,其中一条新闻是这样的:

这一年的3月23日,纽约警察总局的法医检查了一具尸体,得出结论:此人死于头部枪击。

死者名叫罗纳德·奥普斯,从他留下的遗书中得知,他本来是想从一幢十层高的楼的顶部跳下自杀的。然而,他跳楼后身子经过第九层楼时,一颗子弹从窗户里射出,将他当场打死。

警方经过调查发现,死者和开枪的人都不知道这样一个情况——当时八楼正在施工,工人们在那里刚装了一张安全网,也就是说罗纳德·奥普斯如果不是被枪击而亡,他的自杀计划其实是不能如愿的。

然而,根据法律,一般说来,一个人如果实施有计划的自杀并且最终身亡了,即使自杀过程发生变化未能如自杀者所愿,那么依法也应该认定这个人是自杀。

可是,在警方对九楼射出的子弹进行调查后,案子的性质又有了变化。

当时,九楼的一对老夫妻发生了口角,正在吵架,老先生拿出了一把枪恐吓老太太;后来又扣动了扳机,但是子弹没有打中老太太,而是从窗户飞了出去,击中了罗纳德·奥普斯。

根据法律,一个人如果想杀甲,却错杀了乙,那么仍然应该判这个人乙犯了杀人罪。因此,此案应该是一桩凶杀案。

当老先生面临杀人罪的指控时,老先生和老太太一致表示,他们俩当时都以为枪里面是没有子弹的。老先生解释说,用没有装子弹的枪恐吓老太太,是他许多年以来与老伴争吵时一直有的一种做法。他没有杀害老伴的意图。如果老两口的话属实,那么这就是一起误杀的案子。

问题的关键是,子弹是在什么情况下由什么人装进去的。警方在调查中找到了一名证人,这名证人证明在案发六周之前亲眼看到这对老夫妻的儿子往这把枪里面装了子弹。警方从更深入的调查中得知,因为老太太决定停止给成年儿子经济支持,儿子怀恨在心,起了杀意。他知道他的父亲有用枪恐吓母亲的习惯,所以就给枪装了子弹,希望借父亲之手杀了母亲。

仅供个人科研教学使用!

既然儿子明知给枪装子弹会有什么样的后果,那么即使他没有亲自扣动扳机,他也应该被指控犯了杀人罪。

所以,此案就成了老夫妻的儿子对罗纳德·奥普斯犯下了杀人罪。

很快,警方在进一步的调查中发现,这对老夫妻的儿子其实就是死者罗纳德·奥普斯本人。

由于借刀杀人之计一直没有得逞,他心生沮丧。于是,在1994年3月23日这一天他决定从十层高的楼顶跳楼自杀,然而被从九楼窗户射出的子弹打死了。

也就是说,罗纳德·奥普斯自己杀了自己,所以此案最后仍被认定为是一桩自杀案。

这则新闻给我们展示了世界的奇妙。如果只看到开头,我们无论如何也猜不到结尾,因为在事件发生的整个过程中,存在太多的巧合,仅就时间而言,就有自杀的时间、跳楼的时间、老头恐吓老太太的时间……这些时间哪怕只错过一秒,结果都会发生改变。但是,如果将这些巧合全都放到一部文学作品中,作者就会觉得太假了:世界上哪有那么多的巧事发生啊。事实上,中国古典文学作品中常常借助“巧合”来推动故事的发展,并让故事符合逻辑,而且为了向读者解释,通常要加上一句话“无巧不成书”。但是依赖“巧合”不是逻辑能力的真正体现。太多的巧合反倒会让人觉得故事太假。

逻辑思维能力作为一个写作者的必备能力,是指将零碎的生活勾连成篇,将众多的细节连成一体的基本能力。对于小说而言,考验作者的不是讲的是否为真事,而是是否有将事情讲得让人可信的本领。在加缪的《局外人》里,我们在一开头就看到让人瞠目结舌的一句话:

今天,妈妈死了。也许是昨天,我不知道。我收到养老院的一封电报,说:“母死。明日葬。专此通知。”这说明不了什么。可能是昨天死的。^①

这句话原本是不符合常人的情感诉求的。自己母亲的死,对于默尔索而言,居然像是一个外人的死。这个逻辑起点是有问题的,考验着作家的逻辑能力。但是随后,随着故事的展开,我们逐渐相信世界上有默尔索这个人。默尔索的种种怪诞行为乍一看难以理解,但事实上,他才是活得最真实、有着深沉本真追求

^① [法]阿尔贝·加缪:《局外人·鼠疫》,郭宏安、顾方济、徐志仁译,译林出版社2013年版,第3页。

的人。在死亡前夜,他第一次敞开心扉,他觉得自己过去是幸福的,现在也是幸福的,他至死都是这个世界的“局外人”,他感受到了这个世界的荒谬,但至死幸福。对此加缪自己评价说,默尔索“远非麻木不仁,他怀有一种执著而深沉的激情,对于绝对和真实的激情”,他早已洞悉这个世界的荒谬。正如存在主义哲学家、文学家萨特的评论:“无所谓善恶,无所谓道德不道德,这种范畴对他不适用。作者为主角保留了‘荒谬’这个词,也就是说,主角属于极为特殊的类型。”

至此,读者已经不再在乎事情的真假,而是已经完全沉浸在默尔索的世界里,并且把自己的世界和默尔索连在了一起。

逻辑真实要求我们,当小说中的人物已经成形,有了自己的生命,就必须按照自身应该有的逻辑去发展,作者也没有权力任意左右他的生命。

第三个关键词:审美真实。

有人把一件真事写得看起来像是假的,让人看得倒胃口,有人却“明目张胆”地讲着一件不可能的事,而让人看得津津有味,其中的奥秘就在于:生活真实不等于艺术真实。生活中有各种千奇百怪的事,“大千世界,无奇不有”,但是把这些奇奇怪怪的事搬到作品中时,我们感觉到太假了。原因在于:它不符合人的情感诉求,不符合人类的审美要求,也即不合理。

我们先来看两个故事。

故事一:

一个超市发生了一场爆炸案。原因是,超市的老板拖欠打工仔的工资,而打工仔原本是要用工资给未婚妻买项链的,他已向未婚妻作出了承诺。老板娘还把打工仔羞辱了一顿,伪称打工仔骚扰她,叫警察来把他抓进去拘留了几天。打工仔在拘留所学会了制造炸药,出来后,就把超市炸了,超市老板也被炸死了。

故事二:

2005年,东北的一个村庄里,几个村民怀疑他们的村长贪污,于是开会讨论,认定村长确有贪污行为,于是集体判处村长死刑。随后他们派几个年轻人,在村长去乡里开会的路上拦住他,用猎枪把他打死了。

如果让我们来判断,这两个故事哪个是真,哪个是假,只要稍有常识的人,都会认为第一个故事是真的,第二个故事是假的。因为媒体确实报道过因劳资纠纷而杀人的事件,而且故事中的每一个地方都符合逻辑,看起来无懈可击。而第

仅供个人科研教学使用!

二个显然太假了:2005年的中国已是法制社会,在一个并不落后的东北乡村,怎么可能还会发生这样的事?但事实上,第一个故事是编造的,第二个故事才是真实的,它的的确确发生了。这个故事是2005年,发生在东北的一个真实的故事。如果不是一名律师当面讲述这个故事,如果不是他说他正在代理这个案件,无论如何我们也不会相信这是一件真事。由此可见,我们生活的这个世界比起小说来更传奇、更富有想象力。但问题是:如果我把这件事原原本本地写到小说里,会是什么结果?读者可能会不相信这件事,还会质问我:你把一件真事写得跟假的似的,还有什么可说的?

由此可见,生活真实距离艺术真实,还有一段距离。文学归根结底是人学,文学作品要符合人类的审美标准,对此,意识流作家伍尔夫有着清醒的认识:

为了证明作品故事情节确实逼真所花的大量劳动,不仅是浪费了精力,而且是把精力用错了地方,以致于遮蔽了思想的光芒。作者似乎不是出于他的自由意志,而是在某种奴役他的、强大而专横的暴君(指传统的清规戒律的束缚)的强制之下,给我们提供情节,提供喜剧、悲剧、爱情和乐趣,并且用一种可能性的气氛给所有这一切都抹上香油,使它如此无懈可击,如果他笔下的人物都活了转来,他们会发现自己的穿着打扮直到每一粒纽扣,都合乎当时流行的款式……生活难道是这样的吗?小说非得如此不可吗?

如果作家是个自由人而不是奴隶,如果他能随心所欲而不是墨守成规,如果他能够以个人的感受而不是以因袭的传统作为他工作的依据,那么,就不会有约定俗成的那种情节、喜剧、悲剧、爱情的欢乐或灾难,而且也许不会有一粒纽扣是用庞德街的裁缝所惯用的那种方式钉上去的。生活并不是一副副匀称地装配好的眼镜;生活是一圈明亮的光环,生活是与我们的意识相始终的、包围着我们的一个半透明的封套。

所谓“恰当的小说题材”,是不存在的。一切都是恰当的小说题材;我们可以取材于每一种感情、每一种思想、每一种头脑和心灵的特征;没有任何一种知觉和观念是不适用的。^①

我们看到,伍尔夫所批评的,是文学过度追求真实,把一切都弄成了模式化

^① [英]弗吉尼亚·伍尔夫:《论小说与小说家》,瞿世镜译,上海译文出版社2000年版,第7、8、13页。

的工作,而忽略了文学本质上要符合人的审美、人的情感诉求的。从这种意义上说,所谓合理性,就是在生活真实与艺术真实之间架起一道桥梁。

现在,我们知道,文学真实的关键就是我们所说的“经验真实”“逻辑真实”和“审美真实”。我们可以简要将其概括为:事真、理真和情真。

假如在您还没有读过《变形记》之前,有人告诉您那篇小说的题材就是一个可怜的职员变成了令人厌恶的甲虫,那您有可能一面打着呵欠一面心里想:立刻放弃阅读这类愚蠢的玩艺儿。可是,由于您读过了这个卡夫卡用魔术般的技巧讲述的故事,您就毫不怀疑地“相信”了格里高尔·萨姆沙的意外事件:您认可这件事情,您同他一道痛苦,您感到毁灭那个可怜人物的绝望情绪同样在窒息着您,直到随着萨姆沙的去世、那不幸的冒险搅乱了生活又恢复了正常为止。您之所以相信了萨姆沙的故事,是因为卡夫卡有能力为讲述这个故事而找到一种强加到读者头上的方式——话语、沉默、揭示、细节描写、组织素材和叙述的过程,同时打消了读者面对类似事件可能怀抱的思想保留。^①

从略萨对《变形记》的分析中,我们看到,卡夫卡怎样高超地通过“经验真实”“逻辑真实”和“审美真实”(“魔术般的技巧”),最终让我们沉浸在他为我们营造的那种氛围之中,让我们相信自己有一天也有可能变成一只甲虫。正如加缪的评价:

总之,应当记住的,正是这种隐秘的复杂关系,即在悲情中把逻辑性和日常性结合起来的关系。正因为如此,《变形记》中的主人公萨姆沙成了个旅行推销商。正因为如此,在把他变成甲虫的离奇遭遇中,唯一使他烦忧的事情,就是他的老板会因他缺勤而不高兴的。他长出爪子和触须,脊椎弓了起来,腹部白点斑斑,我不能说这不使我吃惊,效果未必如此,但这确实引起他一阵“淡淡的忧愁”。卡夫卡的全部艺术就在于这种细微的差别。^②

最后,关于如何通过合理性在真实和虚构之间达到和谐的统一,让我们用歌德的话来作为回答:

① [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版,第22页。

② [法]阿尔贝·加缪:《西西弗神话》,沈志明译,上海译文出版社2010年版,第129页。

一部完美的艺术作品是人的精神的作品,在这个意义上,它也是自然的一个作品。但是,由于它把分散的对象集中在一起,把甚至最平凡的对象的意义和价值也吸收进来,这样它就超过了自然。它必然贯穿一种和谐地产生和形成的精神,这种精神找到了恰如其分的东西,找到了就是按照它的自然属性也是完美无缺的东西。普通的爱好者对这些都毫无概念,他们对待一部艺术作品就如同对待在市场上看到的東西一样。但是,真正的爱好者不仅看到被模仿的东西的真实性,而且看到被选中的那个对象的优点,看到了组织编排的奥妙,看到了小小艺术世界超凡脱俗的地方。他感到,他要享受作品,就得使自己提高到艺术家的水平;他感到,他必须从分散的生活中把心思集中起来,同艺术作品同命运共呼吸,由此使自己有个更高的存在。^①

【训练题】

合理性训练:真假如何辨

第一步:所有同学分成四个组,每个组讨论编一个故事,可以真实可以虚构;

第二步:各个小组讲出自己最后成形的故事;

第三步:小组之间相互猜真假,猜哪些是真实发生的,哪些是虚构的;

第四步:分享各自的实际情况;

第五步:从合理性的几个角度分析,讲述者为什么会给人假象?

第六步:从合理性的几个角度分析,猜测者为什么会猜对或猜错?

目标:体会想象合理性的关键所在。

【延展阅读】

1. [巴西]若热·亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成教译,云南人民出版社1997年版。

2. [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版。

^① [德]歌德:《论文学艺术》,范大灿、安书社、黄燎宇等译,《歌德文集》第10卷,人民文学出版社1999年版,第43页。

3. [奥地利]卡夫卡:《变形记》,李文俊等译,中央编译出版社2011年版。



请扫二维码,进一步了解第二章第三节延伸阅读篇目的相关内容。

第四节 灵感

一、灵感是什么

先看两个小故事。

故事一:马尔克斯与《百年孤独》

1965年的一天,马尔克斯开着他那辆欧宝小轿车,行驶在从墨西哥城到阿卡普尔科的路上。这是沿着一条条似乎没有尽头的“炎热、凄凉的辅路”所进行的旅行。他决定带家人到阿卡普尔科度一个短暂的假期。前往阿卡普尔科的路是墨西哥最曲折、最具考验性的道路。那天他还没开多远,“不知从何而来”,后来的小说《百年孤独》的第一个句子出现在他的脑海中,在这个句子后,虽然看不见但很明白的是整部小说,仿佛为聆听书写而来,强而有力,无可抗拒。这个句子的秘密配方是它的语调:“许多年后,当他面对行刑队……”马尔克斯仿佛受到催眠一般,把车停在路边,而后转头,朝墨西哥城方向开去,回到家。从1965年7月到1966年8月,其中包括好几次中断,但他总是说自己花了18个月的时间,完成了《百年孤独》。“开头,我记得非常清楚,费尽千辛万苦完成第一个句子后,我害怕地问自己接下来会发生什么。事实上,直到帆船在丛林间被寻获时,我都还不知道这本书接下来的走向。然而就在那个情节转折后,整个过程又变得目眩神迷,我也开始乐在其中。”^①

故事二:鲍勃·迪伦的名曲

西班牙《趣味》月刊9月号文章称,1965年夏天,24岁的鲍勃·迪伦经过认

^① 蒲实:《加西亚·马尔克斯:通往〈百年孤独〉的旅程》,载《三联生活周刊》2014年第17期。

真思考,决定放弃自己的职业,他对自己的音乐感到绝望厌烦,再也不想写任何乐曲。于是在精疲力竭地游历了一趟英格兰后,他搬到了纽约,他甚至没有带上自己的吉他。但是突然有一天,也不知道为什么,他拿起笔和纸,开始写歌,一口气写了好几个小时。时代名曲《犹如滚石》就这样诞生了。

从上面的两个故事中,我们看到了作家、艺术家在孕育一部作品时的奇妙感受,仿佛只要抓住了“灵感”这种东西,就能诞生伟大的作品。那么,到底什么是灵感?

古希腊哲学家柏拉图在解释创作过程时,首先认为艺术是绝对属于灵感的。但他把灵感和理性对立起来,认为艺术创作是非理性的、反理性的活动。亚里士多德却认为,艺术是一种对世界认识的方式,创作是理性认识的结果,创作过程是可以理解、可以控制的。他否认了“灵感”的存在。

中国古典美学关于“灵感”的观念是和魏晋玄学相联系的,认为艺术是天才的表现,因此不能否认灵感。唐代诗人司空图在《诗品》中则认为,那自天而降的“灵感”,通过二十四层的品级阶梯,最后引导诗人进入迷离恍惚的境地。

现代艺术则认为,“灵感”是一种独特的思维活动,它长期潜伏于艺术家的潜意识之中。“灵感”是创造性高潮到来的信号,是一种直觉式的顿悟,是一种突然发现的心灵奇迹。我们承认“灵感”的存在,但并不否认理性在艺术创作中的作用,灵感恰恰是感性经验长期积累、理性思索持续进行的结果。^①

倘若迪伦没有认输,《犹如滚石》或许就不会诞生。创作过程往往是从感觉没法找到答案的挫折感开始的,最好的情况也是突然彻悟。这就是灵感闪现的时刻,问题是在这一刻,人类的脑子里到底发生了什么呢?

美国德雷克塞尔大学的约翰·库尼奥斯和西北大学的马克·比曼从20世纪90年代开始就试图解答这个问题,进行多次功能性磁共振成像和脑电图分析后他们发现,在灵感突现前,与视觉处理有关的大脑活动暂停300毫秒。这个现象与人们为消除刺激而闭眼或者视而不见非常相似。因此这是一个深刻反省的时刻。

根据库尼奥斯和比曼的研究,当人类努力思考答案时,相关的大脑活动与平常活动时非常不同。解决问题有两种方式,大部分人通过分析来解决:先进行假设,然后推理得出结论。然而少部分人主要凭直觉,他们的脑海中有个主意在盘旋,但他们的注意力分散,关注一切,又什么都不关注,直到灵感突然闪现。通过

^① 孙美兰主编:《艺术概论》,高等教育出版社1989年版,第141~142页。

神经图像技术,可以发现右颞叶的活动有一个爆发,而右颞叶是大脑中负责处理听觉信息、远离空间和时间信息的区域,也与记忆和情感有关。

这并不是说,伟大想法都储存在某些特殊人的脑海里。每个人生来都具有创造力,但是随着逐渐成年、拥有信仰和行为戒律,这种能力会逐渐消失。不过神经科学家路易斯·米格尔·马丁内斯表示,通过训练,我们的创造力可以得到大幅提高。马丁内斯解释说,在很多情况下,完成任务就是灵感突现的过程。如果你问运动员,他是如何做到赢得比赛的关键一步的,很可能他也说不清楚。灵感只会对那些在某项工作上积累了大量经验的人身上才会显现。在大多数情况下,灵感闪现的时候可以观察到有重要的运动调节功能的基底神经节的活动增强。

据此,专家为寻找灵感提出了以下几点科学建议:

1. 给自己内心的法官放假,即放松主观意识;
2. 打开房门,分散注意力;
3. 保持充足的睡眠;
4. 学会遗忘;
5. 回到童年,摒除功利,只为纯粹的玩乐;
6. 寻找伙伴一起攻关;
7. 不惧失败;
8. 保持幸福。^①

二、文学与灵感

从上面的研究中,我们应该可以确定:世界上确实有灵感这种东西,而且灵感是想象力的源泉。纳博科夫认为,作家有时会突然卷入到灵感之中,这种最初冲动的力量,和作家将以此灵感创作出的作品价值成正比。

灵感的产生带有突发性,事先毫无预感,是很多人苦苦追求的“山重水复疑无路,柳暗花明又一村”的境界,它能使作家在创作时文思泉涌,“笔落惊风雨,诗成泣鬼神”,李白“斗酒诗百篇”就是受灵感的顿悟而发。很长时间以来灵感一直被认为是外在于作家的一种无从把握的神力,是一种神灵感应。实际上灵

^① 引自《天才的想法从哪来?西媒:往往在你走神时》,见参考消息网 2015. 12. 14, <http://www.cankaoxiaoxi.com/science/20151214/1024466.shtml>。

感酝酿于潜意识之中,是任何创造性工作都会产生的复杂心理现象,是人脑对客观现实反映的特殊形态,建立在长时间的准备、经久的实践和沉思之上。它是思维运行发展到关节点时产生的质的飞跃,是作家综合心力的集中爆发,是长久酝酿的产物。陆机在《文赋》中写道:“若夫应感之会,通塞之际,来不可遏,去不可止。”

那么,灵感是文学和艺术创作中必不可少,并且有益无害的吗?抽象主义的创始人康定斯基曾如是回忆他的一次重要经历:

一天,暮色降临,我画完一幅写生画后,带着画箱回到家里……突然,我看见房间里有一幅难以描述的美丽图画,这幅画充满着一种内在的光芒。初起我有些迟疑,随后,我疾速地朝这幅神秘的图画走去——除了形式和色彩之外,别的我什么也没有看见,而它的内容,则是无法理解的。但我还是立刻明白过来了,这是一幅我自己作的画,它歪斜地靠在墙边上。第二天,我试图在日光下重新获得昨天的那种效果,但是没有完全成功。因为我花了很多时间去辩论画中的内容,而那种朦胧的美丽之感却不复存在了。我豁然明白了:是客观物象损毁了我的绘画。^①

可见,灵感有时也会对艺术创作带来一些不好的影响,一旦这种“朦胧的美丽之感”消失了,艺术家们创作的原动力也会有所衰减。那么,文学创作中的灵感到底是什么样的呢?

1. 灵感是一种激情,一种驱动力

事实上,真正带来灵感的不仅仅是创作的欲望,还有内心深处的一种力量。伯特兰·罗素一生中有三件事情成为他的精神支柱:热爱真理、执着追求爱情、痛彻肺腑地怜悯着人类的痛苦。

中国古人说:悲愤出诗人。中国古人也说:穷而后工。很显然,广义的悲愤除了伤心至极外,还应当包括其他感情的充盈,如悲极、愤极、喜极、愁极、怒极、爱极、恨极、怨极、兴奋至极或同情至极,等等。

2. 没有积累和勤奋,就没有灵感

灵感看似神秘,却不是从一个梦里出来的,也不是天上掉下来的。牛顿坐在

^① [俄]康定斯基:《论艺术的精神》,查立译,滕守尧校,中国社会科学出版社1987年版,转引自译者前言第5页。

苹果树底下，一颗苹果落下来，砸在牛顿的脑袋上，他顿时大悟，发现了万有引力定律。古往今来，被苹果砸中脑袋的人应该不在少数，为什么只有牛顿发现了万有引力定律？原因就在于：那些年牛顿一直在思考引力问题。

陆游说：“文章本天成，妙手偶得之。”文章虽是“偶得之”，但也须出自妙手。而妙手则来自千锤百炼，非一朝一夕可成。马尔克斯也有类似的观点：

我相信，在写作时灵感才会到来。有一种浪漫的看法，认为灵感是股法气，它会使人处于比没有法气更好的写作状态。我却有一种勤奋胜于灵感的观点。我认为确实存在一种神奇的状态——你知道，所有的作家也都知道——在那种状态下，要写的东西会源源不断地涌来，好像真有一股法气，好像有人在口授于你似的。但是这种情况不会在街上、也不会躺在床上发生，只有写作时才能发生。有这样的时刻，有什么东西在卡啪作响，你和题材如此和谐地融为一体，以至于使你牢牢地支配着题材，而不是让题材支配着你。在这种时刻，要写的东西会如此流畅地出现，甚至它会改变你的精神状态。你会真正觉得飘离了地面，仿佛处于超自然的状态。这就是所谓的灵感。通俗地说，这是作家和创作的真正融合。在这一点上，我认为海明威的话完全有道理。但应该记得有人关于普鲁斯特讲过的话：“百分之一靠灵感，百分之九十九靠勤奋。”^①

3. 灵感最终来自自己的内心

灵感最终来自作家的内心，是外界与作家内心的一种对接。给作家带来写作驱动力的几大要素有：关注社会，自我审视，悲悯情怀，情感丰富。一个冷漠的人是没有丰富的感知力的，也是不可能成为作家的。自我审视是一个作家的必备素质，作家通过审视自己的内心，观察自己内心里所认知的这个世界，进行表达。悲悯情怀也是作家应有的重要素质。没有悲悯情怀，就不可能对人生的苦难有敏锐的感知。只有情感丰富的人，才能体会世间的各种复杂的情感，也才能诞生不竭的动力。

最后，我们还须记住杰克·伦敦的一句名言：“你不能坐等灵感，你得拿着根棒子追寻它。”

^① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯：《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》，朱景冬等译，云南人民出版社1997年版，第207页。

三、文学史上关于灵感的著名案例

约瑟夫·海勒:《第二十二条军规》

约瑟夫·海勒真的当过空军飞行员。1942年,19岁的海勒加入美国空军,并在“二战”结束前参加了超过50次的欧洲轰炸行动。“二战”结束后,他做了几年无聊的广告文案工作。1953年的一个下午,一句话突然击中海勒:“这可是实实在在的一见钟情。初次相见,约塞连(此刻他还没给人物起名为约塞连上尉)便狂热地恋上了随军牧师。”此后,7天的时间里海勒就写了前20页,他本以为这只是个短故事,可他最终花了8年才完成这本叫作《第二十二条军规》的书。

维克多·雨果:《悲惨世界》

1801年,一个名叫彼埃尔·莫的穷苦农民,因饥饿偷了一块面包而判5年苦役,刑满释放后,持黄色身份证讨生活又处处碰壁,他后来成为冉阿让的原型。1841年,雨果写了一篇散文《芳汀的由来》,文章讲述了自己入选法兰西学院院士之后,有一天在街上,看到一个纨绔子弟恶作剧地往一个妓女衣裙里塞雪团,因而引起撕打,警察不分青红皂白,抓走了妓女,并要让她坐上半年牢;他出于关心,跟到了警察局,向警察局局长说出真相,并毫不犹豫地亮明自己的身份,以他的担保使这个不幸的女子得免于牢狱之灾……这个妓女后来就成了《悲惨世界》中苦难芳汀的原型。

欧内斯特·海明威:《老人与海》

海明威自幼喜欢大海,尤其喜欢观赏捕鱼。旅居古巴期间,他经常驾驶快艇出海。有一次,他跟大副弗翁蒂斯在比那尔德里奥出海,看见一个老人跟一个孩子正在捕捞一条大马林鱼。马林鱼拼命挣脱,老人跟孩子已经累得筋疲力尽,渐渐体力不支,眼看鱼就要溜走了。这时,海明威上前想助他们一臂之力,不料老人却非常倔强,不但一口拒绝,还挖苦了海明威一通。海明威非常尴尬,只好袖手旁观。离开前,他吩咐随从给老人留下一些食品,自己则在一旁掏出笔记本,记下所见所闻。这个倔强的老人触发了海明威的灵感,他最终写出了《老人与海》。

老舍:《四世同堂》

《四世同堂》的写作,是从1944年1月开始的。自从1937年济南一别,老舍的夫人胡絮青受老舍嘱托,带着3个孩子返回敌占区北平,侍奉老舍年迈的母亲。至1942年老人病故,胡絮青几乎耗去了一年时间,奔波于路上,出生入死,终于带着孩子们返回老舍身边。她在陷落数年的北平生活多年,对国破家亡的

仅供个人科研教学使用!

惨痛滋味深有体会。来到重庆之后,老舍的友人们纷纷前来慰问,并且不厌其详地向胡絮青打听北平这几年间所发生的一切。每当这时,老舍就点着一根烟,皱着眉头,静静地坐在一边陪着听。随后,老舍又仔细地询问日本侵略者在北平的所作所为,市民的反应如何,挨着个儿地和夫人谈亲友和一切熟人的详细情况。终于,有一天他对夫人说:“谢谢你,你这回九死一生地从北京来,给我带来了一部长篇小说,我从来未写过的大部头。”

司汤达:《红与黑》

1827年底,司汤达在《法庭公报》上看到了一个关于名为安托万·贝尔德的家庭教师开枪杀死女主人的案件的连续报道。这一案件,点燃了司汤达的创作灵感,为他提供了生动的生活素材,成了传世之作《红与黑》诞生的契机。司汤达创作《红与黑》时,拿破仑领导的法国资产阶级大革命已经失败,他想用自己的笔去完成拿破仑未竟的事业。他要通过《红与黑》再现拿破仑的伟大,鞭挞复辟王朝的黑暗。

钱锺书:《围城》

据钱锺书夫人杨绛回忆,有一次,钱锺书夫妇共同去观看杨绛编写的话剧,观众好评如潮。也许是有感而发兼逞才心理,回家后,钱锺书便对夫人说:“我想写一部长篇小说。”杨绛听后颇为高兴,即催其快写。钱锺书因忙里偷闲写短篇小说,担心无时间写长篇小说。杨绛便宽慰他说,不要紧,他可以减少授课时间。其时,正值春天,钱锺书疾病缠身,用汤药调治才见好转。《围城》中对行医者的讽刺和揶揄,隐含了钱锺书在写作《围城》时闹病之窘境。在杨绛的劝慰下,钱先生抱病写作,最终完成《围城》。

纳撒尼尔·霍桑:《红字》

霍桑的先祖威廉·霍桑1630年来到美洲大陆,曾经担任过马萨诸塞殖民地的官员,当众驱逐、鞭打过一位教友派的妇女,而霍桑的曾曾祖父约翰·霍桑则是臭名昭著的1692年塞莱姆女巫审判中的三位法官之一,根据他的裁决,数名女巫被送上了绞架。霍桑创作《红字》的目的之一就是希望通过写作,“替他们(祖先)蒙受耻辱,并祈求从今以后洗刷掉他们招致的任何诅咒”。

川端康成:《伊豆的舞女》

《伊豆的舞女》是以作者19岁(1918年)时的伊豆之旅为素材而创作的自传体小说。川端康成两岁丧父,三岁丧母,由祖父母抚养,在姐姐和祖母相继去世后,16岁时最后一个亲人、双目失明的祖父也去世了。从小体弱多病的川端康

仅供个人科研教学使用!

成常年幽闭家中,心理十分敏感和寂寞,不幸的身世使他形成一种孤僻的“孤儿气质”“受惠者气质”。为了从这种压抑的情绪中逃脱,他踏上了去伊豆的旅程。在途中,他被一名14岁舞女的纯真和美貌牵动,不由自主地随同舞女等一行巡回演出的艺人,从修善寺经汤岛、汤野一直辗转到了伊豆本岛南端的下田港,之后怀着依依不舍之情,告别了舞女。而这次经历就是《伊豆的舞女》的故事来源。

大仲马:《基督山伯爵》

有一个在巴黎生活和创作的作家,名叫欧仁·苏。他虽然名声不如大仲马,但稿费收入无疑是超过大仲马的。当时,全国都在读欧仁·苏的作品,尤其是《巴黎的秘密》,特别著名。这本书风行一时,几乎人人都在谈论书中的主角格罗尔斯金公爵。欧仁·苏靠这本书得到了十万法郎的稿费。出版家别丘恩提议大仲马和欧仁·苏竞赛。可是,这就要写以现代生活为题材的小说。大仲马接受了这个建议。和往常一样,他先从寻找真实的故事入手。他想起了两三年前曾经见过一本书——《没有假面具的警察》。这本书是一个名叫布尔曼斯的人在1838年出版的。书中的材料是从警察局档案中抽出来的,由新闻记者布舍尔·艾米尔和拉蒙-兰岗男爵加工整理。

在翻阅警察局档案时,一篇名为《金刚石和复仇》的材料引起了大仲马的注意。他后来写道:“这个故事就像是一颗隐藏在贝壳里等待着珠宝匠的珍珠。”

这个故事激起了大仲马的灵感,《基督山伯爵》由此诞生。

斯塔夫·福楼拜:《包法利夫人》

《包法利夫人》这部小说的故事情节取材于作者的生活。夏尔·包法利是根据欧解·德拉玛的原形塑造的小说人物。德拉玛(1812年生)曾经在福楼拜父亲的卢昂医院实习过。24岁时和一位比他大6岁的寡妇结了婚,不久寡妇去世,在他27岁那年,又与一位比他小10岁的农家女德尔芬(也就是包法利夫人艾玛的原型)结了婚。德尔芬天生美貌,受过修道院熏陶,但是她生性风流,爱与男性接触,向往荣华,羡慕贵族夫人的生活方式,对婚后平平庸庸的生活感到厌倦和不满,加之不信教,为了寻找到刺激和精神上的寄托,搞了两次婚外恋。1848年,她在精神和经济的双重压力下服毒自尽。这就是小说《包法利夫人》中女主人公艾玛的雏形。就连艾玛的女佣人费莉西也是根据德尔芬的女佣人奥古斯汀·梅拉吉的原型塑造的。

列夫·托尔斯泰:《复活》

和《安娜·卡列尼娜》一样,《复活》的故事仍然来自一个真实的案件。小说

仅供个人科研教学使用!

写于 1889 年至 1899 年,素材是检察官柯尼为他提供的一件真人真事:一个贵族青年引诱了他姑母的婢女。婢女怀孕后被赶出家门,后来当了妓女,因被指控偷钱而遭受审判。这个贵族以陪审员的身份出席法庭,见到从前被他引诱过的女人,深受良心的谴责。他向法官申请准许自己同她结婚,以赎罪过,但不幸的婢女在狱中死于斑疹伤寒。托尔斯泰以这个故事为主线,用了 10 年时间,六易其稿,终于完成了这部不朽的名著。

【训练题】

灵感训练:他人的分享

第一步:由自愿讲述故事的同学讲述一个真实发生的故事;

第二步:大家讨论能否写成小说,如果可以的话,讨论一下如何取舍;

第三步:每个同学帮他出主意,进行内容的增添,使故事更加合理有趣,所有人都写下自己的意见;

第四步:分享各自的意见;

第五步:对所有同学的意见进行评析,看看哪些适合这个故事;

第六步:讲故事的同学自我分析,看是否能够从中获得灵感。

目标:体会作品素材的来源,明白灵感来自生活。

【延展阅读】

1. [美]纳博科夫:《文学讲稿》,申慧辉等译,上海三联书店 2005 年版。
2. [德]歌德:《少年维特之烦恼》,张佩芬译,上海社会科学院出版社 2005 年版。
3. [英]弗吉尼亚·伍尔夫:《论小说与小说家》,瞿世镜译,上海译文出版社 2000 年版。



请扫二维码,进一步了解第二章第四节延展阅读篇目的相关内容。

仅供个人科研教学使用!

在文学作品中,人物塑造享有核心地位,人物形象塑造成功与否往往决定了作品的质量。文学即人学,离开了人就无所谓文学,在小说中更是如此。文学作品以文学语言塑造人物形象,来表现作者的思想、感情,以鲜明、独特的人物形象去打动、感染读者。

本章要阐述的是关于人物的内容,为了让大家更好地理解并掌握,我们将从外貌、心理、性格、命运这四个方面阐述人物塑造的方法。

第一节 外 貌

很多人可能会有疑问:作家为什么要在小说中描摹人物的外貌?

可以假设一个情境,班上来了5名新同学,进入课堂之前,我们布置一个任务:仔细观察,10分钟后说出印象深刻的人物。

新生如约进入课堂,10分钟后,同学们给出了答案,令他们印象深刻的人也许不是同一个人,但他们会不约而同地首先说到被观察对象的外貌,以及对方外貌中的某一特别之处,比如紫色头发、爆炸发型、脸上的美人痣等。

读者在阅读作品时也是如此心态,因为缺乏对人物的了解,无法第一时间进入人物的内心世界,所以渴望作家为他们打开一扇门,一扇与人物进行沟通、对其有所了解的门。

外貌描写恰恰是作家给读者开出的“药方”。试想一下,我们第一次见到一个陌生人,对他的性格、家庭、身份、职业等因素缺乏了解,却可以从他的外貌上产生印象。这个印象将会为双方打开沟通交流的第一扇门。

一、打开“第一扇门”

我们所说的人物外貌指的是哪些方面呢?我们不妨来假设一个情景:

有一天,你在酒吧里为一个男性朋友安排了一场相亲(却不知道女孩的名字),并向他简要描述了对方的基本信息:二十多岁,长发披肩,身材很好,长得

仅供个人科研教学使用!

很漂亮。朋友如约赶赴约会地点,由于声音嘈杂,通过叫名字的方式显然行不通,而且酒吧里有20位姑娘都符合你描述的容貌特征。朋友焦急地打来电话询问,你需要向他仔细描述女孩子的外貌特征了,应该如何描述?

容貌 她身高大约多少公分,是高还是矮?她的头发是染成酒红色还是一头乌黑秀发?她的脸型是什么样的?是柳叶吊梢眉还是又黑又粗的眉毛?是大眼睛还是小眼睛?是尖下巴还是圆下巴的,或者是双下巴?鼻子是大还是小?嘴巴是大还是小?脸上有雀斑或者长着一颗明显的美人痣?肤色是白还是黑?

衣着 她穿着什么衣服,是职业服装还是休闲服装?什么颜色,什么款式?穿在她身上是合身还是宽松?有没有戴帽子、佩戴首饰?

神情 她的表情通常是冷漠还是热情?说话的时候,嗓音是大还是小?

体型 是胖还是瘦?

肢体姿态 她坐着的时候是双腿交叉,还是自由随意?她走路的姿势是女人味十足,还是较为中性?

如果你能够将以上的信息一一告知,相信你的朋友很快就能从人群中找到那个女孩了。

现在跳出情境,将这些问题都安插在小说人物的身上,我们就可以得出一个结论:外貌描写是对人物的体貌特征进行描写,加深读者对人物的印象。人物的体貌特征包括容貌、衣着、神情、体型、肢体姿态等。外貌描写可以使人物形象具体化,给读者留下深刻印象。如果读者发现小说人物外貌与自己身边的人有相似之处,就能够产生强烈的代入感。

想要让读者一眼认出小说中的人物,就必须让人物的外貌成为人群中特殊的一个。如何做到特殊?我们首先来了解一下外貌描写的几个基本要求。

二、量体才能裁好衣

外貌描写的基本要求有三点,下面我们结合一些作品来进行讲述。

1. “准”——准确勾勒人物形象

社会生活中,因为身份、职业、年龄、教养、习惯、生活经历、家庭环境、身体状况等因素有诸多不同,往往导致彼此在外貌特征上呈现出千差万别。我们在写作的过程中,应当以准确的文学语言,将人物的形象准确地勾勒出来,呈现在读者眼前。

《平凡的世界》中田福堂这个人物是一个村支书的形象,他做事认真负责,

仅供个人科研教学使用!

但工于心计，玩弄权术。路遥在描写这个人物的外貌时，颇下了一番功夫：

他穿一身旧制服衣裳，高大的身板有些单薄。一张瘦条脸上，栽着一些不很稠密的胡须，由于脸色显出一种病容似的苍白，那胡须看起来倒黑森森的。他实际上除了气管有些毛病外，身体并没有什么大病。^①

2. “精”——点睛之笔，四两拨千斤

初学外貌描写，很多人都会从头到脚仔仔细细地描摹一番，却不知这样做反倒眉毛胡子一把抓，失去了重点。

这个世界上，也许能够找到两个长相几乎一模一样的人，但穿着、品味、神情、体型等也一模一样的却十分罕见。每个人物都会有一些与众不同的特点，有时，我们集中所有笔墨去描摹人物的这一个特征，取得的效果会比全盘描写要好得多。

现在，你和另外一名写作者带着任务，来到大街上，走进来去匆匆的人群，描述令你印象深刻的人物的外貌特征。十分钟后，你闭上眼睛，将很多人的形象在脑海中过了一遍，并事无巨细地从头到脚描摹出来。

而你的同伴并没有这样做，他看到人群中有一人走路的姿态很怪异，像患有强迫症的病人，腰背挺直走直线，哪怕是脚下有一个水坑也不惜踏进去。他仅仅将人物的这个特征描摹出来，却一下子就能抓住读者的眼球。

塞万提斯在《堂吉珂德》中就为我们做了一个很好的示例：

那鼻子之大，衬得全身都小了。据说实在是大得出奇，鼻梁是拱起的，鼻上全是疙瘩，颜色青紫，像茄子那样，鼻尖盖过嘴巴两三指宽。这样一个颜色青紫、疙疙瘩瘩的拱梁大鼻，使他那张脸奇丑不堪。桑丘见了不由得像小儿抽风似的手脚都痉挛起来，心上暗打主意，宁愿让这个妖怪捆二百嘴巴子，也别动火打架。^②

读到对这个鼻子的描写，读者就可以想象出他的丑陋程度，这样的方式是点睛之笔，起到了四两拨千斤的功效，足以令读者过目不忘。

3. “神”——符合性格，形神兼备

人与人之间的性格各不相同，性格的不同有时会从外貌上体现出来。我们

^① 路遥：《平凡的世界》，中国文联出版公司1986年版，第129页。

^② [西班牙]塞万提斯：《堂吉珂德》（下），杨绛译，人民文学出版社1987年版，第101页。

在刻画人物时,应当通过人物的外貌特征来展现不同人物的不同性格特点,使人物形象更生动、更感人,达到神似的境界。

《红楼梦》里的王熙凤在贾府的身份地位极高,生活奢侈,铺张浪费,爱炫耀,外表美丽俊俏,其实狡猾、泼辣、刁钻,貌似可喜,实则可畏。曹雪芹通过对她的外貌描写,将以上这些性格特点一一展现出来:

这个人打扮与姑娘们不同,彩绣辉煌,恍若神妃仙子,头上戴着金丝八宝攒珠髻,绾着朝阳五凤挂珠钗,项上戴着赤金盘螭缨络圈,身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄褙袄,外罩五彩刻丝石青银鼠褂,下着翡翠撒花洋绉裙;一双丹凤三角眼,两弯柳叶掉梢眉,身量苗条,体格风骚;粉面含春威不露,丹唇未启笑先闻。^①

三、陷阱好跳误区难离

在网络化写作、商业化写作日益发达的今天,有越来越多的年轻作者投入其中。在具体的创作实践中,难免会出现一些问题,致使写作者陷入误区中难以自拔,常见的误区以下四类应当避免:

1. 跳入概念化陷阱

不能将外貌描写进行简单的概念化操作,如对人物外貌简单冠之以“帅、漂亮、清纯、完美、潇洒、丑陋、美艳不可方物,丑得不忍直视”等概然性的词汇,而忽略掉了刻画外貌的核心问题:以形传神。这样的人物,往往只能让读者猜得其形,而不知其“神”在何方。

白玉尚且有瑕,何况人乎?世界上没有一个人是完美无瑕的,再美丽的外表也总会有一些瑕疵,这才是现实中活生生的人,才能给读者带来阅读的更佳体验。

2. 将写作当成选美大赛

某一天,你无意中走进一个房间,房间里坐着十个人,男的个个貌比潘安,女的通通娇美赛貂蝉,每个人物除了在外貌上差别极小之外,世界观、人生观、价值观也相差无几,就连说话时的样子都像极了。如果你在这样的房间里一直待着,三天后,你走出房间,当有人向你打听房间里的人的时候,你肯定一个都分辨不

^① [清]曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社1957年版,第29页。

出来,甚至说不出其中一个人身上的显著特征。

时下,网络上的一些年轻作者,在一定程度上受了一些影视剧的迷惑,作品中的人物写得一个比一个美,一个比一个英俊潇洒、气度不凡。但只要细心观察就会发现,诸多人物除了身世背景、姓名、经历略有不同外,其性格特点、认知世界的态度大同小异,令人难以分辨。

应当清醒地认识到,小说不是选美,人物塑造比拼的往往不是外在容貌,而是在性格上各有特色,这样,作品中的人物才会愈加鲜活,一味比美对于塑造人物形象毫无助益。

在塑造人物形象上面,年轻作者其实可以好好向曹雪芹学习,《红楼梦》虽刻画了诸多美人,但各有各的好,各有各的不同,甚至于让人只听到声音,就能辨认出是哪个人。

3. 贪求一劳永逸

在创作实践中,外貌描写要服务于人物性格特点的展现,服务于人物形象的塑造。人物的第一次出场是一个亮相的过程,旨在让读者对人物有一个初步的认知,光有这一点,不足以将一个人物的所有性格特点展现出来。唯有在其后的每一次出场,通过外貌描写对人物形象进行一次又一次的补充,人物的形象才能愈发丰满。

4. 将美丑只写在脸上

人是复杂的生命体,表里未必如一,外在的美丑不能代表内心世界的善恶,所以,在创作实践中,外貌描写不仅要描摹外在的美丑,更要注重展现人物内心世界的善恶。不然,文学就无法观照人物内心,更无法透射人物灵魂。在这种情况下,你选择读一部文学作品,就不如去看画展来得直接了。

四、从概念化走向隐性

现代派文学作品中的外貌描写越来越少,传统作品中的外貌描写是怎样的?又是如何一步步变成隐性描写的?

事实上,在文学史上,外貌描写的发展经历了不同阶段的演变过程,东西方文学莫不如是:早期的概念化、机械化描写;中期的动态描写将人物外貌与心态、神韵有机融合在一起,后期的现代派作品中外貌描写趋向于隐性。

究其原因,现代派文学作品探究的重心已从时代、命运等宏观世界转向人物的内心微观世界,现代读者有着丰富的生活阅历、经验,对许多事物可以凭此在

脑海中勾勒,因而外貌描写的发展趋势留给读者的想象的空间恰恰越来越大。

1. 早期——概念化、机械化描写

在早期的文学作品中,人物形象趋于脸谱化,每一类人物的形象都大同小异,且在外貌描写上遵循一定的规则,《三国演义》便是个中代表。

例如,刘备的外貌:

生得身长七尺五寸,两耳垂肩,双手过膝,目能自顾其耳,面如冠玉,唇若涂脂;中山靖王刘胜之后,汉景帝阁下玄孙;姓刘,名备,字玄德。

张飞的外貌:

玄德回视其人:身长八尺,豹头环眼,燕颌虎须,声若巨雷,势如奔马。

关羽的外貌:

玄德看其人:身长九尺,髯长二尺;面如重枣,唇若涂脂;丹凤眼,卧蚕眉:相貌堂堂,威风凛凛。^①

2. 中期——逐步进入动态描写

随着文学的发展,外貌描写渐渐脱离了早期的弊端,慢慢过渡到静态描写,并且在静态描写中,还隐隐有了一些动态的影子,来看《巴黎圣母院》的描写:

这家伙长得高大,瘦削,面色苍白,头发金褐,虽然额头和双颊上都已经有了皱纹,可还是显得年轻,有明亮的眼睛和微笑的嘴唇,身穿破旧的黑哔叽衣服。他走到大理石台子跟前,向那可伶的受难者做了个手势,可是那一个正在为难,并没有注意。^②

到后来,作家们在创作实践中将人物外貌与心态、神韵有机融合在一起,外貌描写进入到了动态描写阶段。《老人与海》中就为读者塑造了一个饱经风霜、乐观坚强的老渔民形象:

老人消瘦憔悴,脖颈上有些很深的皱纹。腮帮上有些褐斑,那是太阳在热带海面上的反光所造成的良性皮肤病变。褐斑从他脸的两侧一直蔓延下去。他的双手常用绳索拉大鱼,留下了刻得很深的伤疤。但是这些伤疤中没有一块是新

① [明]罗贯中:《三国演义》,人民文学出版社1973年版,第3~5页。

② [法]雨果:《巴黎圣母院》,陈敬容译,人民文学出版社1982年版,第21页。

的,它们像无鱼可打的沙漠中被侵蚀的地方一般古老。

他身上的一切都显得古老,除了那双眼睛,它们像海水一般蓝,显得喜洋洋而不服输。^①

再如契诃夫在《套中人》中,运用夸张的笔法和一系列的动态描写,突出了主人公迂腐守旧、胆小怕事的性格特点:

他名声在外,是因为他即便在阳光灿烂的日子出门,也穿上套鞋,带上雨伞,而且还一定要穿着暖和的棉大衣。

他的雨伞装在套子里,他的怀表也装在皮套子里,而当他掏出小刀削铅笔的时候,那小刀也放在一个小套子里,他的脸似乎也装在套子里,因为它总是藏在拉起的衣领里。他戴墨镜,穿绒衣,耳朵塞上棉花,要是坐马车出行,一定吩咐把车篷支起。^②

3. 后期——外貌趋于隐性

文学发展到现代派阶段,小说中人物塑造的重点已不在外部描写,也不在道德或心理特征的刻画。因此,在越来越多的作品中,读者需要认真想象和思索,才能在脑海中勾勒出一个清晰的人物形象。余华在《活着》里简单勾勒了一位老人——福贵的形象:

我看到老人的脊背和牛背一样黝黑,两个进入垂暮的生命将那块古板的田地耕得哗哗翻动,犹如水面上掀起的波浪……

老人黝黑的脸在阳光里笑得十分生动,脸上的皱纹欢乐地游动着,里面镶满了泥土,就如布满田间的小道。^③

福贵的一生是悲凉的,就像一卷古老的生命史诗向万千读者倾诉着当年的地主少爷是如何一步一步家破人亡的故事。对读者而言,福贵具体长什么样子已不再那么重要,他们看到的是一幅意味深长的画面:一位名叫福贵的老人,旁边站着一头叫作福贵的老牛,他们坐在夕阳下,相依为命。

同样,刘恒在其作品《狗日的粮食》的开篇部分,用一种更加隐性的描写让

① [美]海明威:《春潮 老人与海》,吴劳译,上海译文出版社2009年版,第157~158页。

② [俄]契诃夫:《套中人》,《契诃夫短篇小说选》,童道明等译,上海三联书店2009年版,第2页。

③ 余华:《活着》,作家出版社2008年版,第4、5页。

读者见到了“瘦袋”：

杨天宽是踏着雾走的，步子很飘。他背着花篓，篓里竖着粮袋，鼓的。这些都陷入白烟，人们疑心他背着空篓。但他前几日的确跟各家借过粮食，谷子的用处也吞吐着挑了……

丑极了。二百斤谷子换来个瘦袋。值也不值？他思来想去，觉得还是值，总归是有了女人。于是他领了女人上路，光棍脑袋细打路的尽头那盘老炕的主意。^①

这里，作家没有详细描述女人的长相，只用了五个字来形容：“瘦袋”“丑极了”。女人究竟有多丑？作家没有明说，却用了对杨天宽的动态描写进行解读：瘦袋是用粮食换来的，最终也死在一张粮食证上，她的相貌没有让杨天宽这个老光棍心里乐开了花，而是令其犹豫：“值也不值？”“他思来想去，觉得还是值，总归是有了女人”。“总归”这个词用得很妙，有总比没有的强，瘦袋的丑也即刻在读者的脑海中呼之欲出了。

外貌描写的三个阶段，是文学在塑造人物上的不同要求，并不能表明动态描写就一定优于静态描写，而只是出现在不同文学阶段而已，没有孰好孰坏之分，即便是现代小说中，也可以清楚地找到各种手法的使用情况。

五、从不同视角塑造外貌

描写人物外貌有诸多方法，下面简单介绍作者视角和人物视角下的几类描写方法。

（一）作者视角

作者视角是指由作者直接来描写人物外貌。作者在叙述情节、描摹人物外貌时，往往会持一种客观态度，这种客观性，可以保证人物形象的独立性，同时给读者独立思考的空间。

1. 静态描写法

静态描写法，是对人物在静止状态下的描摹状写，是创造生动具体感人的形象的一种写作方法。

路遥的《人生》对高加林的外貌进行的静态刻画，成功地吸引了读者的注意

^① 刘恒：《狗日的粮食》，中国文学出版社1993年版，第159、160页。

力,留下了人物清晰完整的形象:

他的裸体是很健美的,修长的身材,没有体力劳动留下的任何印记,但又很壮实,看得出他进行过规范的体育锻炼。脸上的皮肤稍有点黑;高鼻梁,大花眼,两道剑眉特别耐看。头发是乱蓬蓬的,但并不是不讲究,而是专门讲究这个样子。他是英俊的,尤其是他在沉思和皱眉头的时候,更显示出一种很有魅力的男性美。^①

2. 动态描写法

动态描写法,是对人物在运动状态下的描摹状写,是从不同角度刻画人物的特征,以创造具体的、栩栩如生的感人形象的一种描写方法。这种方法可以有效克服单调性,令人物形象丰富,能够更好地表现人物,带给读者强烈的艺术感染效果。

克拉林的作品《庭长夫人》有一段精彩的动态描摹:

打那以后,他就将黑得像中国墨一般的一脸大胡子修剪得短短的,像公园里的黄杨木一样。他的嘴巴很大,高兴时张嘴一笑,嘴就大得从这边的耳根咧到那边的耳根。也不知是什么原因,每当这个时候人们便能理解贝尔穆德斯为什么老是说自己肠胃不好,消化不良,便秘严重。他一笑起来,便满脸堆起皱纹,模样很像肚子痛时做出的苦脸。^②

3. 动静结合法

静态描写法与动态描写法各有优点,在具体的创作实践中,不妨将两种方法综合,例如冯骥才的《泰山挑山工纪事》中对于挑山工的形象有一段简短有力的描述:

矮个子,脸儿黑生生的,眉毛很浓,大约四十来岁,敞开的白土布褂子露出鲜红的背心……他把褂子脱掉了,光穿着红背心,现出健美的黑黝黝的肌肉……他浓眉一抬,咧开嘴笑了,露出洁白的牙齿。

4. 工笔细描法

工笔细描法也是外貌描写中常用的一种手法,可以通过对人物从多个角度

① 路遥:《人生》,《路遥精选集》,北京燕山出版社2006年版,第108页。

② [西班牙]克拉林:《庭长夫人》,屠孟超译,译林出版社1999年版,第23页。

精雕细刻,突显人物形象的神韵。

他没有什么模样,使他可爱的是脸上的精神。头不很大,圆眼,肉鼻子,两条眉很短很粗,头上永远剃得发亮。腮上没有多余的肉,脖子可是几乎与头一边儿粗;脸上永远红扑扑的,特别亮的是颧骨与右耳之间一块不小的疤——小时候在树下睡觉,被驴啃了一口。他不甚注意他的模样,他爱自己的脸正如同他爱自己的身体,都那么结实硬棒;他把脸仿佛算在四肢之内,只要硬棒就好。是的,到城里以后,他还能头朝下,倒着立半天。这样立着,他觉得,他就很像一棵树,上下没有一个地方不挺脱的。

他确乎有点像一棵树,坚壮,沉默,而又有生气。^①

这里老舍详细描绘了祥子的头、眼、鼻子、脖子等,展示祥子的健康体魄,“一棵树”的形象比喻恰到好处地概括出了祥子的人物形象。

5. 局部特写法

每个人总有与众不同的地方,头发、眉毛、眼睛、胡子、衣着等都会有别于他人,而我们在写作中也应当突显人物外貌中的局部明显特征。眼睛是心灵的窗户,许多作家都会抓住人物的眼睛来展示人物的内心状态。例如,托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》(又译为《安娜·卡列宁娜》,渥沦斯基又译为弗龙斯基)中便紧紧抓住了安娜闪光的眼睛,凸显出安娜内心深处对自由和爱情的向往:

当他回过头来看的时候,她也掉过头来了。她那双在浓密的睫毛下面显得阴暗了的、闪耀着的灰色眼睛亲切而注意地盯着他的脸,好像在辨认他一样,随后又立刻转向走过的人群,好像是在寻找什么人似的。在那短促的一瞥中,弗龙斯基已经注意到有一股压抑着的生气流露在她的脸上,在她那亮晶晶的眼睛和把她的朱唇弯曲了的隐隐约约的微笑之间掠过。仿佛有一种过剩的生命力洋溢在她整个的身心,违反她的意志,时而在她眼睛的闪光里,时而在她的微笑中显现出来。她故意地竭力隐藏住她眼睛里的光辉,但它却违反她的意志在隐约可辨的微笑里闪烁着。^②

① 老舍:《骆驼祥子》,人民文学出版社2000年版,第5页。

② [俄]列夫·托尔斯泰:《安娜·卡列宁娜》,周扬、谢素台译,人民文学出版社2012年版,第73页。

（二）人物视角

人物视角是指通过作品中人物的观察，交代人物外貌，使人物外貌立体化。透过旁人眼光所见的人物外貌，往往带上了观察者的主观情感，折射出人物与观察者的关系，从而包含了更为丰富的信息。

《红楼梦》中关于林黛玉的外貌，就是通过作品中人物的视角进行描摹：

众人见黛玉年纪虽小，其举止言谈不俗，身体面貌虽弱不胜衣，却有一段风流态度……

黛玉来到贾府，众人与之关系极为平常，因而在他们的眼中黛玉的外貌展现出一种病弱形态。

贾宝玉回府后初次见林黛玉，他的观察远比众人要细致得多，不仅看到了黛玉外貌美，还看到黛玉目中含情，心思细密，这就更深一层地表现出黛玉的神韵，同时也表现出宝玉对黛玉的真切关心。

（宝玉）归了坐细看时，真是与众各别。只见：两弯似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁，娇袭一身之病。泪光点点，娇喘微微。闲静似娇花照水，行动如弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分。^①

【训练题】

外貌描写训练：抓住鲜明特征

第一步：将同学分成六组，每组在校园人流密集处仔细观察人物的外貌特征并描写，可以针对一个人的外貌，也可是外貌特征组合；

第二步：将各组文章相互比对，选出三组最好的外貌描写；

第三步：分享文章形成的过程，以及人物选择的标准；

第四步：讨论在外貌描写中什么样的外貌特征能体现人物性格？什么样的外貌特征能令读者印象深刻？

目标：学会如何“精”“准”“神”地描写人物外貌。

① [清]曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社1957年版，第28、37页。

【延伸阅读】

1. [西班牙]塞万提斯:《堂吉珂德》,杨绛译,人民文学出版社1987年版。
2. 余华:《活着》,作家出版社2008年版。



请扫二维码,进一步了解第三章第一节延伸阅读篇目的相关内容。

第二节 心 理

一、如何窥探人物心理

在课堂上可做一个有趣的实验:你的动作出卖你的心。安排学生进行课堂讨论时,悄悄地喊一名学生站在讲台上仔细观察每个人的表情、动作和神态。十分钟后,学生说出了他观察到的细节:讨论的过程中,A始终环抱双臂在胸前,表明他并不赞成对方的观点;B的手臂经常扬上扬下,脸色发红,表明他与同组人发生了争执,但他不愿轻易认输;C的脸上始终保持着微笑,说明他的意见被大家采纳了,他很开心。

通过询问参加讨论的学生得知,这名观察的学生的分析八九不离十,比较准确地说出了三名被观察者的心理活动。

往往,一个无心的眼神,一个不经意的微笑,一个细微的小动作就可能暴露你的内心,为什么呢?因为肢体语言远比口头语言甚至比脑子里的想法更真实。

阅读文学作品时,读者就是那位观察者,时刻关注着人物的一言一行,通过细微的变化揣测人物的内心世界。

文学发展到了现代,已经转入探究人类的内心世界,而心理描写是窥探人物内心世界的绝佳途径。

何为心理描写?就是对人物在一定环境中产生的感受、情绪、体会等心理活动的描写。

仅供个人科研教学使用!

人物塑造是小说的核心,其目的是展示人物的性格和丰富真实的内心世界,而这也正是心理描写的重要目的。通过描摹人物的心理变化,表现人物丰富而复杂的思想感情,可以写出人物灵魂深处的秘密,使人物形象更加立体和完整。

雨果说,世间有一种比海更大的景象,是天空;还有一种比天空更大的景象,那就是人的内心世界。

曹文轩在《小说门》中说,深谙小说奥妙的一流小说家,都明白这样一个道理:人性是小说家最后的深度。小说要表现人性,必然会在一定程度上揭示人的某些心理特征。小说重在写人,而写人若不写其心理,就会使人物形象失去了灵魂。

陈忠实的《白鹿原》讲到换地这一情节时,有几段极为精彩的心理描写。换地的起因源于白嘉轩接连娶的六房女人都死了,所以下决心去找个阴阳先生看看风水,路上无意中在鹿子霖家的一块慢坡地上发现了一株奇形珍草。怕别人发现,他在上面拉了泡屎遮掩。回到家后,白嘉轩查古书也不知所以然,便画下来去找姐夫朱先生看个究竟。朱先生断言那画的是白鹿,是白鹿显灵了。

那草长在鹿子霖家的一块慢坡地上,白嘉轩决心要和他换宝地。他当晚找到镇上人人敬重的冷先生,称自己家道中落,要卖掉家里的二亩好地,想来想去,能买得起的就只有鹿子霖了,所以央求冷先生牵线。当下,冷先生坐东,邀请白、鹿二人商谈。

为了换地,白嘉轩煞费苦心,编了一套谎话,设了一个局让鹿子霖钻了进去:先是要卖地,但卖地不是真实目的,换地才是目的。为了掩饰换地的真实原因,白嘉轩以怕村人笑话为由,提出和鹿子霖换地的办法。

换地很顺利,鹿子霖没有任何察觉。计谋成功,白嘉轩和鹿子霖却各怀鬼胎,内心世界都掀起了一场不小的波澜:

鹿子霖看着老秀才不慌不忙研墨的动作,心里竟是抑制不住的激动。只要能把白家那二亩水地买到手,用十亩山坡地作兑换条件也值当……他眯着眼装作瞅着老秀才写字,心里已经有一架骡子拽着的木斗水车在嘎吱嘎吱唱着歌。

白嘉轩双手抱成一个拳压在桌子上,避眼不看老秀才手中的毛笔,紧紧锁着眉头瞅着那个密密麻麻标着药名的中药柜子,似乎心情沉痛极了。其实他的心里也是一片翻滚的波澜,那块蕴藏着白鹿精灵的风水宝地已经属于他了,只等片

刻之后老秀才写完就可以签名了，世界上再没有第二个人知道此项买卖土地当中的秘密。^①

换地成功，随后，白家的命运也开始好转，鹿子霖的命运却变得起起伏伏，同时也在白嘉轩的心头上压下了一块大石头，他为此一直内疚。小说的结尾，作家为这场换地风波画上了句号：

白嘉轩看着鹿子霖挖出一大片湿土，被割断的羊奶奶蔓子扔了一堆，忽然想起以卖地形式作掩饰巧取鹿子霖慢坡地做坟园的事来，儿子孝文是县长，也许正是这块风水宝地荫育的结果。他俯下身去，双手拄着拐杖，盯着鹿子霖的眼睛说：“子霖，我对不住你。我一辈子就做下这一件见不得人的事，我来生再世给你还债补心。”鹿子霖却把一颗鲜灵灵的羊奶奶递到他眼前：“给你吃，你吃吧，咱俩好！”白嘉轩轻轻摇摇头，转过身时忍不住流下泪来。^②

心理描写是塑造人物形象的有效手段，但不能忽略人物的性格发展，心理描写应当符合人物性格的发展，一旦背道而驰，心理描写就游离了人物，失去了它的本质作用。

心理描写应当遵从真实性虚构的原则，不能仅仅凭借作者的主观臆断，让人物的心理变化变成了无序的不可控状态。

二、“动态写心”与“静态写心”

丹麦文学史家勃兰兑斯在《十九世纪文学主流·引言》中说：“文学史，就其最深刻的意义来说，是一种心理学，研究人的灵魂，是灵魂的历史。”^③

中西方小说都注重心理描写，却各有不同。中国古代文言小说的心理描写极为简练，通过人物的动作、神态、语言等外化的细节，间接地反映人物心理，此为动态写心。

《三国演义》第二十一回，刘备身受汉献帝衣带诏，心怀匡扶汉室之大志，却不得已被困京城，时刻处于曹操的监视之下。为防曹操疑心加害，刘备每日在家

① 陈忠实：《白鹿原》，北京十月文艺出版社2011年版，第28-29页。

② 陈忠实：《白鹿原》，北京十月文艺出版社2011年版，第575页。

③ [丹麦]勃兰兑斯：《十九世纪文学主流》第一分册，张道真译，人民文学出版社1980年版，第2页。

种菜,现出颓废之态。然曹操仍心存疑虑,故而“青梅煮酒论英雄”,以试真心:

酒至半酣,忽阴云漠漠,骤雨将至。从人遥指天外龙挂,操与玄德凭栏观之。操曰:“使君知龙之变化否?”玄德曰:“未知其详。”操曰:“龙能大能小,能升能隐;大则兴云吐雾,小则隐介藏形;升则飞腾于宇宙之间,隐则潜伏于波涛之内。方今春深,龙乘时变化,犹人得志而纵横四海。龙之为物,可比世之英雄。玄德久历四方,必知当世英雄。请试指言之。”

曹操以龙翔九天暗喻刘备心怀龙志,刘备心里岂能不知?顾左右而言他,列举了一堆当世枭雄,不料,曹操不把袁绍袁术兄弟、孙坚、刘表等放在眼里,话锋直指刘备,且看刘备如何反应:

操曰:“夫英雄者,胸怀大志,腹有良谋,有包藏宇宙之机,吞吐天地之志者也。”玄德曰:“谁能当之?”操以手指玄德,后自指,曰:“今天下英雄,惟使君与操耳!”玄德闻言,吃了一惊,手中所执匙箸,不觉落于地下。时正值大雨将至,雷声大作。玄德乃从容俯首拾箸曰:“一震之威,乃至于此。”操笑曰:“丈夫亦畏雷乎?”玄德曰:“圣人迅雷风烈必变,安得不畏?”将闻言失箸缘故,轻轻掩饰过了。操遂不疑玄德。^①

刘备闻言失态,但机智应答,释了曹操心中之疑,而后借口出兵平乱逃出京城,由此拉开曹刘孙三分天下的大幕。

西方小说直入人物内心,多角度地直接剖析人物心理,此为静态写心。莎士比亚在《哈姆雷特》第三幕中安排了哈姆雷特的经典内心独白:

生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题;默然忍受命运的暴虐的毒箭,或是挺身反抗人世的无涯的苦难,通过斗争把它们扫清,这两种行为,哪一种更高贵?死了;睡着了;什么都完了;要是在这一种睡眠之中,我们心头的创痛,以及其他无数血肉之躯所不能避免的打击,都可以从此消失,那正是我们求之不得的结局。死了;睡着了;睡着了也许还会做梦;嗯,阻碍就在这儿:因为当我们摆脱了这一具朽腐的皮囊以后,在那死的睡眠里,究竟将要做些什么梦,那不能不使我们踌躇顾虑。人们甘心久困于患难之中,也就是为了这个缘故;谁愿意忍受人世的鞭挞和讥嘲、压迫者的凌辱、傲慢者的冷眼、被轻蔑的爱情的惨痛、法律的迁

^① [明]罗贯中:《三国演义》,人民文学出版社1973年版,第174~175页。

延、官吏的横暴和费尽辛勤所换来的小人的鄙视，要是他只要用一柄小小的刀子，就可以清算他自己的一生？谁愿意负着这样的重担，在烦劳的生命的压迫下呻吟流汗，倘不是因为惧怕不可知的死后，惧怕那从来不曾有一个旅人回来过的神秘之国，是它迷惑了我们的意志，使我们宁愿忍受目前的磨折，不敢向我们所不知道的痛苦飞去？这样，重重的顾虑使我们全变成了懦夫，决心的赤热的光彩，被审慎的思维盖上了一层灰色，伟大的事业在这一种考虑之下，也会逆流而退，失去了行动的意义。且慢！美丽的奥菲利娅！——女神，在你的祈祷之中，不要忘记替我忏悔我的罪孽。^①

这一段独白，莎士比亚将人物真实的内心想法剖给读者看，在复仇的过程中，哈姆雷特不去想如何同仇人短兵相接，却在思考生存与毁灭如何选择、忍受与反抗命运两种行为哪个更高贵的问题。让读者看到一个性格软弱、缺乏行动力的复仇者形象。歌德认为：“莎士比亚的意思是要表现一个伟大的事业承担在一个不适宜胜任的人的身上的结果。”^②

中西方小说在心理描写上为何会如此不同？这要从小说产生的源头说起。中国小说主要从史传文学和口头文学演化而来，西方小说主要从史诗中演化而来。

中国古代文言小说传承于史传文学，追求以史实说话，极少关注人物的内心世界；白话小说源于口头文学如宋代的话本小说，说书人在勾栏瓦肆间一边讲故事，一边模拟人物的神态、动作等外化的形象。倘若说书人讲故事时突然停下来，详细描摹人物的心理活动，反而容易冲淡精彩的故事情节，分散听众的注意力。而西方小说传承于史诗和哲学。在《荷马史诗》中，作者描写主人公的命运时会展开宏大叙事，有极大的空间去精雕细刻人物的完整形象，能够一会儿身外，一会儿内心，天马行空，从容自如，完成对典型形象主体的描绘。

三、心理描写的演变过程

如果我们的房间里出现了一个陌生人，当我们处于幼年时，我们可能会缠着他讲一讲外面的精彩世界；到了青年时代，我们在关注陌生人故事的同时，也会

① [英]莎士比亚：《哈姆雷特》，朱生豪译，上海世界图书出版公司2014年版，第149～151页。

② [德]歌德等：《读莎士比亚》，张可、元化译，上海书店出版社2008年版，第152页。

尝试着关注他内心在想什么,想要了解这个人;人到中年,我们对于世界的认知达到了成熟的高度,也许会直接深入其内心,观察、分析一切;到了暮年,或者我们已经不需要交谈就可洞悉其内心,或者我们对人生充满迷茫和困惑,便不再关注其内心。

1. “童年时代”——心理描写匮乏

人在童年时代,对于周围世界的一切都充满了好奇与探索欲,而又满足于对世界的遐想,对自身的思考和洞察尚未起步。

古希腊、古罗马文学并不是十分重视人物的心理分析,《荷马史诗》中展现出了人类较强的对于英雄的仰慕和敬畏之感,这一时期,人物变成了某种性格的代名词,作者往往忽视人的多重性,缺乏对人物内心世界的分析。^①

2. “青年时代”——在反抗中萌芽、迸发力量

进入青年时代,人们对于世界有了自我的认知,探索的欲望依然强烈,但同时也在思索自身,叛逆期悄然来临。

中世纪的欧洲,面对教会力量对人性的压制,人们内心的反抗情绪、躁动不安,激发了人类心理分析的演变和发展。但丁在《神曲》中对此进行了探索,开始关注人心中骄、妒、情等的微妙变化。

“炼狱篇”中,但丁虽将弗朗齐斯卡与保罗打入地狱的淫乱层,但又非常同情这一对恋人,以至于“因怜悯而昏晕,像死尸一样倒在地上”。虽然尚缺乏具体的心理描写,但它仍向世人宣示了人物心理因素在文学中独特的魅力。

随着文艺复兴思潮的迅速普及,心理描写开始迈步前进,塞万提斯的《堂吉诃德》在心理描写方面,进行大胆尝试,使用大段的内心独白表露堂吉诃德的真实内心。堂吉诃德把养猪女杜尔西内娅当作梦中情人,寂寞时想起她,战斗时想起她,她是他坚强的精神支柱。

他接着又仿佛真是痴情颠倒似的说:“哎,杜尔西内娅公主,束缚着我这颗心的主子!你严词命我不得瞻仰芳容,你这样驱逐我,呵斥我,真是对我太残酷了!小姐啊,我听凭你辖治的这颗心,只为一片痴情,受尽折磨,请你别把它忘掉啊!”^②

^① 田宏宇:《从20世纪前西方文学看心理描写的发展轨迹》,载《安徽文学》2007年第11期,第72页。

^② [西班牙]塞万提斯:《堂吉诃德》(上),杨绛译,人民文学出版社1987年版,第18页。

19世纪初,浪漫主义渐渐取代古典主义的文学地位,体现出时代的精神,侧重于作者透过自己的眼光去观察、思考人与人心。雨果的《巴黎圣母院》中对于克洛德·弗罗洛的心理描写尝试着把粗野、异常、病态、扭曲变形的心理引入到文学中来,堪称文学心理描写的典范。

宗教的禁欲主义,使得克洛德·弗罗洛变成了一头疯狂的野兽。克洛德把肉体之爱看作是可耻的,把自己对爱斯美拉达的占有欲视为可耻的,非常痛苦,常常偷偷向上帝忏悔。甚至他禁止爱斯美拉达(又译为爱斯梅拉)到圣母院眼前的广场来,以为他看不见她,他就能恢复他的圣洁生活,重新皈依上帝。

克洛德对那个与爱斯米拉达摔罐成亲的彼埃尔·格兰古瓦说出了这样的话:“你干出了这样的事情,混蛋!你竟然被上帝唾弃到这步田地:去碰这种女人!”

然而,逃避只会令他内心更加痛苦。约翰在这间斗室里听到克洛德的自言自语:

“……对了,弗拉马就是火,原来如此。宝石是在煤炭里,黄金是在火里。”
“……有些妇女的名字具有某种非常甜蜜非常神秘的魔力,适合在做试验的时候念出来。”……“是呀,这位学者有道理,事实上,马利亚,索菲亚,爱斯梅拉……见鬼!老是这个念头!”

……

“好哇!我有钉子和锤子,它们在我的手里并不比刀具工手里的尺子更可怕。”^①

克洛德爱爱斯美拉达,但这种爱却超出了人可以承受的范围——变成了一种迫害!他嫉妒爱斯美拉达心爱的男人孚比斯,由于这种嫉妒心的驱使,为了达到目的,追求最终变成了迫害。他拦路抢劫,杀人诬陷,造谣惑众,勾结官府,招致了爱斯美拉达的被捕,最终把她送上了审判席。

3. “中年时代”——从成熟走向巅峰

文学发展到现实主义阶段,推崇对社会生活的展示和现实矛盾的揭示,对人的心理探寻和观察自然也不会退居幕后。以陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰为代表的作家将心理描写推向成熟。

进入20世纪,世界大战的爆发,让世界变得混乱和动荡,生活似乎进入了荒

① [法]雨果:《巴黎圣母院》,陈敬容译,人民文学出版社1982年版,第241、242页。

诞的怪圈,人与人之间的关系愈发变得冷漠和陌生,痛苦和孤单弥漫在世人心头。文学的关注中心也由现实主义的外部现实转向现代主义的内部现实,直接进入人物的内心,直接观察人物的心理活动,直接体验人物的内心感受。正如福克纳在诺贝尔文学奖演说中所说的:“唯有人的内心冲突才能孕育出佳作来,因为只有这种冲突才值得写,才值得为之痛苦和烦恼。”作家们从人们的思想、内心感受,从外部世界在人们内心引起的欢乐和痛苦来反映和表现外部现实。

关注人类自身生存和内心的心理小说也愈发成熟和完善,加上现代心理学突飞猛进式的发展,从一定程度上推动了“意识流小说”的诞生与飞速传播。公认的意识流小说代表作有普鲁斯特的《追忆逝水年华》、乔伊斯的《尤利西斯》、伍尔夫的《到灯塔去》、福克纳的《喧哗与骚动》等。

意识流小说显性直白地运用夸张的手法,注重表现人物意识活动,作家退出小说,着力描写人物的种种心理感受,开掘深层的意识来展露隐蔽的灵魂和内心世界,成就了心理描写的巅峰。我们通过伍尔夫的作品《墙上的斑点》来了解一下:

我们的思绪是多么容易一哄而上,簇拥着一件新鲜事物,像一群蚂蚁狂热地抬一根稻草一样,抬了一会儿,又把它扔在那里……如果这个斑点是一个钉子留下的痕迹,那一定不是为了挂一幅油画,而是为了挂一幅小肖像画——一幅鬃发上扑着白粉、脸上抹着脂粉、嘴唇像红石竹花的贵妇人肖像。它当然是一件赝品,这所房子以前的房客只会选那一类的画——老房子得有老式画像来配它。他们就是这种人家——很有意思的人家,我常常想到他们,都是在一些奇怪的地方,因为谁都不会再见到他们,也不会知道他们后来的遭遇了。据他说,那家人搬出这所房子是因为他们想换一套别种式样的家具,他正在说,按他的想法,艺术品背后应该包含着思想的时候,我们两人就一下子分了手,这种情形就像坐火车一样,我们在火车里看见路旁郊外别墅里有个老太太正准备倒茶,有个年轻人正举起球拍打网球,火车一晃而过,我们就和老太太以及年轻人分了手,把他们抛在火车后面。^①

4. “暮年时代”——反叛中弱化到“不确定”

文学进入后现代主义阶段,在对现实主义和现代主义文学的反叛中,走向了

^① [英]伍尔夫:《墙上的斑点》,文美惠译,《外国短篇小说经典100篇》,王永年等译,人民文学出版社2003年版,第53~54页。

不确定性:主题、人物形象、情节和语言统统不确定。

在人物形象的塑造上,重点已不在外部描写,也不在道德或心理特征的刻画,而在社会心理甚至生理本体的不确定。

人物在现实主义作家眼中是人,在现代主义作家眼中变成了人格,而在后现代主义作家眼中仅仅是一个影子。后现代主义作家有时把生活中的几种可能性组合排列起来,以显示生活和故事的荒谬。后现代主义在宣告主体死亡、作者死亡时,文学中的人物也自然死亡。

在人物形象彻底模糊的情况下,人物的心理描写趋于弱化,乃至彻底隐形,便成为了现实。

【训练题】

心理描写训练:让心灵说话

资料:“曹植七步成诗”的视频片段

第一步:学生可组为几个小组,选取视频片段中的同一个人物,仔细观看片段三遍,揣摩人物心理,并将其写在一张纸上。

第二步:按照顺序分别描述人物心理并给出理由,即从哪些方面得出的结论。要求不能重复,否则后说的学生要改换角度。

第三步:讨论每个人的描述的合理性与逻辑性,制订一套标准,打分。

第四步:分析造成答案不同的原因,讲一讲动态写心的好处在哪里。

目标:在阅读和写作中学会使用“动态写心”的手法。

【延伸阅读】

1. [英]伍尔夫:《墙上的斑点》,文美惠译,《外国短篇小说经典100篇》,王永年等译,人民文学出版社2003年版。

2. [法]雨果:《巴黎圣母院》,陈敬容译,人民文学出版社1982年版。



请扫二维码,进一步了解第三章第二节延伸阅读篇目的相关内容。

仅供个人科研教学使用!

第三节 性 格

一、“灵与肉”的矛盾

我们可以做这样一个小小的测试,先由5名同学组成“梦境点评团”,然后询问其他同学平时都做什么梦。测试的结果如下。

第一种梦:掉头发或掉牙。做此类梦的女生居多,点评团分析:“表示你过于焦虑,时刻在担心衰老,或身体已出现了不舒服或衰老的迹象。”

第二种梦:从高处坠落。做此类梦的女生居多,点评团分析:“表示你的性格有些大大咧咧,不知不觉已坠入爱河或失恋的深渊,而你却浑然不知。”

第三种梦:感觉身体麻痹。做此类梦的男女一样多。点评团分析:“表示你的性格属于犹豫不决的那种,做事情没有多少主见,经常纠缠于某种复杂的关系之中,内心烦乱又不知所措。”

第四种梦:汽车或飞机失事。做此类梦的男生居多。点评团分析:“表示你的性格很强势,想要时刻掌控生活,但同时又疑心重,总是感觉自己对生活失去了掌控。”

第五种梦:考试失利或迟到。做此类梦的男生居多。点评团分析:“表示你内心缺乏自信。”

同学们感到奇怪,梦境为什么和性格产生了联系?

事实上,这5种梦境是英国睡眠学家经过调查得出的结论——“人最常做的5种梦”。每个人都有过梦境,在梦境里面的人比白天时更真实。梦境中各个元素的表现都有很多异同,它孜孜不倦地传达着关于你的信息。梦可以了解一个人的过去将来,更能了解一个人最基本的性格。

我们曾探讨并得出结论:人物塑造是小说最重要的部分,那么人物塑造的核心是什么?

莱辛认为:一切与性格无关的东西,作家都可以置之不顾。对于作家来说,只有性格是神圣的,加强性格,是作家在表现人物特征的过程中最当着力用笔之处。

仅供个人科研教学使用!

很显然,莱辛认为性格塑造是人物塑造的核心部分,其他与人物性格无关的东西都应该让路给性格塑造。

性格指的是人在现实稳定的环境和习惯化的行为中,表现出来的独特的个性心理特征。恩格斯说:“人物的性格不仅表现在他做什么,而且表现在他怎样做。”^①世间不难找到面容极为相似之人,但即便双胞胎之间,彼此的性格也是千差万别的。性格是区分人与人的重要标准。

“做什么”是人的行为现实,“怎样做”是行为的动机和方式。两个层面都指向了人的心理特征,该心理特征不断出现,成为习惯,最终形成一个人独特的性格。

在小说创作中,作家将注意力集中在人物性格塑造上,探寻性格的奥秘,描写“心灵的内部活动”的知觉方面,不仅要写人物的行动,在做什么,更要写人物为什么这样做,表现人物的命运。对人物复杂丰富的精神世界,力求揭示得淋漓尽致。

人物性格塑造的重要功能体现在深入挖掘人丰富、深邃的内心世界,借此塑造出一个更加真实、丰满、有血有肉的人物形象。

人的行为方式千变万化,性格特征也是如此。人具有社会属性,性格世界错综复杂、丰富多彩,正如刘再复所说:

人的性格本身是一个很复杂的系统。每个人的性格,就是一个构造独特的世界,都自成一个有机的系统,形成这个系统的各种元素都有自己的排列方式和组合方式。但是,任何一个人,不管性格多么复杂,都是相反两极所构成的。这种正反的两极,从生物的进化角度看,有保留动物原始需求的动物性一极,有超越动物性特征的社会性一极,从而构成所谓“灵与肉”的矛盾;从个人与人类社会总体的关系来看,有适于社会前进要求的肯定性的一极,又有不适应社会前进要求的否定性的一极;从人的伦理角度来看,有善的一极,也有恶的一极。^②

有鉴于此,我们需要了解人类性格有哪些种类,以便更好地了解人物复杂的心灵世界。

美国心理学家卡特尔认为透过人的外部行为可以了解人的根源特质即人格

① 《马克思恩格斯全集》第29卷,人民出版社1972年版,第583页。

② 刘再复:《性格组合论》,上海文艺出版社1986年版,第59~60页。

个性因素,而根源特质是制约人外部行为的潜在基础。

卡特尔从许多外部行为中抽取了 16 种人格个性因素,这些因素彼此独立,不同因素间进行组合即可构成一个人不同于他人的独特性格。我们结合性格的正反两极系统,列出了人的性格分类表:

性格特征 个性因素	正极系列	反极系列
乐群性	外向、乐群、热情	缄默、孤独、冷漠
聪慧性	聪明、富有才识、善于抽象思考、学习能力强、思考敏捷正确	思想迟钝、学识浅薄、抽象思考能力弱
稳定性	情绪稳定而成熟、能正视现实	情绪激动、易生烦恼、心神动摇不定、易受环境支配
恃强性	好强固执、独立积极	谦逊、顺从、通融、恭顺
兴奋性	轻松、兴奋、随遇而安	严肃、审慎、冷静、寡言
有恒性	有恒负责、做事尽职	苟且敷衍、缺乏奉公守法的精神
敢为性	冒险敢为、少有顾忌	畏怯退缩缺乏自信心
敏感性	理智的、着重现实	敏感、感情用事
怀疑性	依赖随和、易与人相处	怀疑、刚愎、固执己见
幻想性	幻想的、狂放不羁	现实、合乎成规、力求妥善合理
世故性	坦白、直率、天真	精明能干、世故
忧虑性	安详、沉着、有自信心	忧虑抑郁、烦恼自扰
实验性	自由、激进、不拘泥现实	保守、尊重传统观念与行为标准
独立性	自立自强、当机立断	依赖、随群附众
自律性	知己知彼、自律谨严	矛盾冲突、不顾大体
紧张性	心平气和、闲散宁静	紧张困扰、激动挣扎

这样,在塑造人物性格时,我们就可以根据表格中列出的各因素的正反两极性格特征进行组合,通过不同因素的组合,来构建小说人物复杂的性格系统。

二、影响性格形成的因素

人的性格由先天性格与后天形成的性格组成,性格是在先天素质的基础上,通过后天的家庭、教育和社会环境的影响,在实践活动中逐渐形成的。

仅供个人科研教学使用!

（一）生理因素

1. 性别差异

性别差异对人物性格的影响比较明显,性别会带来社会意识与压力的不同。一般而言,男性的竞争意识比女性强烈,独立性、自主性、攻击性、支配性、冒险性强,相反,女性比男性更具依赖性,更细心、心软,忍耐性也较强。

2. 年龄差异

正常情况下,随着年龄的增长,人的经历会愈发丰富,性格也会更加成熟。年纪大的人比年轻人稳重、考虑周全,年轻人敢打敢冲、爱憎分明、敢于冒险。

3. 遗传差异

遗传素质是性格形成的自然基础,它为性格形成与发展提供了可能性。人的相貌、身高、体重等生理特征,会影响到自信心、自尊心等性格特征的形成。

此外,某些神经系统的遗传特性也会形成性格差异:外向的人更容易形成热情大方的性格;在不利的客观情况下,内向的人更容易形成胆怯和懦弱的性格;在顺利的条件下,外向的人更容易成为勇敢者。

4. 身体缺陷

生理因素还包括身体的遗传缺陷。古龙笔下的经典人物傅红雪,患有遗传性癫痫病,身体缺陷对傅红雪的自卑性格造成了不可磨灭的影响:

傅红雪蜷曲在地上,不停颤抖着……他正在忍受着世界上最痛苦的煎熬,最可怕的折磨。

.....

马芳铃已看清了他,吃惊地瞪大了眼睛,失声道:“是你?”

.....

傅红雪咬着牙,嘴角已流出了白沫。……他从不愿被人看到他这种病发作的时候,他宁可死,宁可入地狱,也不愿被人看到。^①

（二）环境因素

1. 自然环境——豪放在北,温婉在南

俗语说:“一方水土养一方人”。中国北方山河壮丽,地势平坦,一马平川,北方文化像高山一样崇高、庄严、敦厚、朴实、壮阔,这也养成了北方人粗放豪迈

① 古龙:《边城浪子》,珠海出版社1995年版,第74页。

的性情,勇敢坚毅,吃苦耐劳,为人也淳朴敦厚。

《红高粱家族》成功地塑造了一个反传统的女性主人公形象——戴凤莲。戴凤莲有着火一样的性格:因为憎恨父母将其嫁与麻风病人而将其父拒之门外;为了拯救自己与余占鳌,急中生智,拜县长为干爹,逃过一劫;因为爱,毅然与名义上的杀夫仇人而实为救命恩人的余占鳌结合;为了维护爱情,赶走了恋儿;为了报复刺激余占鳌和黑眼厮混;为了支持抗日,让唯一的儿子前去战场,她自己也葬身高粱地。

莫言对戴凤莲的评价甚高:“我奶奶的一生‘大行不拘细谨,大礼不辞小让’,心比天高,命如纸薄,敢于反抗,敢于斗争,原始一以贯之。”

相反,南方文化像流水一样灵秀、柔情、细腻、飘逸,人物性情也多柔婉、细腻、灵捷、浪漫、精明。

《边城》的主人公翠翠是个带着童稚气的纯情少女,害羞矜持,恬静温柔,“触目为青山绿水,一对眸子清明为水晶”,翠翠与当船工的外祖父相依为命,也传承了热情、勤劳、善良、坚忍的美德。

2. 家庭环境——“性格制造工厂”

家庭因素对性格的形成与发展有重要的影响,堪称“性格制造工厂”。

(1) 美好向左,畏惧向右

一般而言,在和睦的家庭气氛下长大的人,性格中积极因素居多,对生活充满了美好的向往;相反,在单亲家庭、离异家庭或者家庭成员不和睦气氛下长大的人,性格中往往消极因素居多,对生活充满了怀疑与畏惧。

(2) “牢笼”外面是春天

父母教育子女,对待子女的态度和方式,也将影响子女形成不同的性格特点。卡夫卡的作品有一个共同的特点:父子关系特别紧张。从《判决》《变形记》中的老萨姆莎与老本德曼到《在流放地》的老司令官,再到《审判》《城堡》中的神秘法官与城堡,无一不在讲述着儿子内心深处对于父亲深深的恐惧。不仅如此,父亲残暴的教育方式也影响了卡夫卡的生活态度,他曾三次订婚,又三次主动解除婚约,始终没有建立自己的家庭。

卡夫卡对父亲的恐惧深深地植根于他的经历中。父亲的性格中有唯我独尊、傲慢自负、性情无常的缺点,卡夫卡经常会遭受怒骂呵斥,生活中饱受来自父亲的威吓、讽刺和嘲笑。父亲从卡夫卡小时候就对他期望甚高,管教甚严,但事与愿违,卡夫卡懦弱、羞怯、隐蔽、缺乏事业心和进取精神。

仅供个人科研教学使用!

卡夫卡在《致父亲》中曾谈到童年时代所受的一次惩罚：“那个身影庞大的人，正是我的父亲，那是最高的权威，他会几乎毫无道理地走来，半夜三更将我床上掀起来，挟到阳台上，他视我如草芥，在那以后好几年，我一想到这，内心就受着痛苦的折磨。”

(3) “性格战争”的导火索

《金粉世家》中，张恨水为我们塑造了两个性格鲜明的人物形象：金燕西和冷清秋。两个人的爱情和婚姻从最初的人人艳羨到最终的决绝而散，是一场爱情悲剧。通过比较分析两人的成长环境，或许可以一窥端倪。

冷清秋的性格果断，外刚内柔，温柔典雅间透着些许的傲慢，冷艳又格外坚强。冷清秋出生在一个清贫的家庭中，个性独立，要强自尊，从小就努力读书，主张自立，依靠自身的力量去摆脱贫困，融入社会，实现自己的人生价值。

金燕西身为总理公子，含着金钥匙出生，过着养尊处优的生活。金燕西心地善良，对感情专一，厌恶花花世界里的依红偎翠，一心追求自由纯真的爱。自打冷清秋这样一个素净清纯的女孩子出现在他的世界中，他便欲罢不能，一发而不可收拾地爱上了冷清秋。

但是，因为金燕西成长在优越的环境中，形成了对总理父亲权势的依赖性，价值观也与冷清秋不同，他整日游手好闲，不务正业，没有追求，甚至于在他看来这才是生活的实质。这与冷清秋的价值观形成鲜明的反差，他们之间在性格上的冲突和理念上的分歧，最终造成了两个人爱情的悲剧。

3. 社会环境——钉在生存的“耻辱柱”上

老舍的《骆驼祥子》里的祥子是一个破产农民。进城之初的祥子形象是很完美的，淳朴善良、勤劳刻苦、坚毅、努力进取，“像一棵树，坚壮，沉默，而有生气”。他拼命拉车干活，把挣钱看成“天下最有骨气的事”。

祥子一直梦想靠辛勤劳动买上一辆自己的洋车，可惜残酷的社会环境让这个美好的愿望一次又一次地破灭，最终将祥子推向了堕落的深渊，将他变成了一具麻木不仁、失去灵魂的行尸走肉。

祥子是老实善良的，拉车从不讲价，也不跟人抢生意。为了买车，祥子与抽烟喝酒绝缘，千方百计地攒钱，生病了也扛着，舍不得花钱买药，整整三年，他终于拥有了自己的洋车。可惜不到半年，祥子就连车带人都被匪兵抢去了。

失去了洋车，祥子感到委屈和愤怒，性格渐渐有了改变。为了多挣一次钱，他开始与别的车夫抢生意，能抢一次就抢一次。终于钱存得差不多了，就在买车

的愿望第二次要实现的时候,存款却被孙侦探洗劫一空。

祥子变得心灰意冷,对生活头一次产生了困惑,在残酷的社会中苦苦挣扎。在虎妞的欺骗与算计下,祥子娶了虎妞,在泼辣粗鲁的虎妞的管教下,祥子积极向上的人生理想被践踏得一文不值,棱角被一点点侵蚀。

后来,虎妞资助祥子买了一辆洋车。就在希望的曙光即将照亮祥子心里的时候,第三次打击如期而至:虎妞难产死去,祥子不得不卖车葬妻。买车的理想被彻底击碎,希望的破灭让祥子陷入极度的痛苦与绝望当中。

虎妞死后,祥子爱上了年轻、善良、美貌的小福子。小福子的出现让祥子重燃希望。可小福子后来也死了,生活的最后一丝希望也宣告破灭。

社会的压迫,理想的落空,一次次的努力换来的却是失败,祥子彻底堕落了,打架、逛窑子、出卖人、使坏,无所不为,变成了一个懒惰、贪婪、麻木、缺德的人。

三、故事王国的“性格狂奏曲”

基于对人自身和世界的认知变化,人类从幼稚发展到成熟,又从成熟发展到深邃。小的时候,我们爱听故事,对世界充满了好奇,长大后我们会尝试探索了解这个世界,到了晚年,经历丰富的我们就会思考这个世界。

小说的发展、人物性格塑造的发展同样如此。

1. 早期:故事站上人物肩膀

在早期的文学作品中,精彩传奇的故事情节是文学的核心,人物是展开情节、推动故事发展的工具和载体,人物服务于故事。

如《荷马史诗》、古希腊悲剧中,俄狄浦斯、阿喀琉斯等人物的英雄性格,往往都带有单一的传奇色彩,都不是社会生活中现实的人。

亚里士多德在《诗学》中指出,这一时期的人物幸与不幸并不取决于性格,而取决于行动,人物在行动的过程中附着展现单一的性格。一部没有性格但有行动的作品,依然可被视作悲剧。

中国小说的发展也经历了类似的阶段,从上古时期的神话传说,到魏晋南北朝时期的志怪小说,都重在讲述传奇故事。按照鲁迅的说法,至唐传奇“始有意为小说”,这一时期的小说开始着重刻画人物,如《李娃传》,人物刻画虽然有了一定进步,但人物身上还是笼罩了一层传奇色彩。

2. 中期:完美的“反戈一击”

随着小说的蓬勃发展,小说的重点逐渐从故事转向人物,人物登上了小说艺

仅供个人科研教学使用!

术的舞台中央。作家们将主要精力集中在人物性格塑造上,将早期的传奇人物塑造成为现实生活中有血有肉的人,故事变成服务于性格塑造的手段。这一阶段被称作是人物性格化的展示阶段。

莎士比亚的戏剧作品虽然故事曲折动人,但作品的最大贡献在于高扬人的旗帜,人物性格成为小说的决定性因素。不过莎士比亚毕竟不是小说家,19世纪的批判现实主义文学大师们,如巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰等,创造了人类历史上最真实、最丰富的人物形象体系。

3. 现代小说:性格穿上隐身衣

现代科技的发展,给人类的精神生活带来了质的变化,小说迎来了严峻挑战:作家用文字向读者展现人物的外部形象,效果不如在屏幕上展示更为直观。一些敏锐的作家接受了这个巨大的挑战,努力发展文学可以表现人物内心世界的优点,进一步由外而内,让人物直接表露内心图景:感觉、想象、幻觉、情感拼搏、意识流动等。

这一阶段,小说体现的不再是典型人物典型性格,而是力求展现人物内心世界的深度和广度,让性格趋于隐形,被称作内心世界审美化阶段。

一个疑问随之诞生:小说中的人物还有性格吗?

这个问题引发了争议。以福克纳为代表的一些作家认为,与传统小说相比,现代小说人物的特点恰恰在于没有性格,现在的小说写到各种事物,独独不写人物的性格,人物性格事实上已经瓦解了。

反对的作家则认为比起传统小说来,现代小说不是在描绘性格,而是在探索性格,探索人物行为的内在机制即人物的内心活动方式,读者依然可以从人物的内心图景和情绪中感受到人物性格。

【训练题】

性格写作训练:人物性格组合

第一步:制定一份性格调查问卷,内容涉及生理因素、家庭环境因素、社会环境因素和自然环境要素,每三人组成一个小组,到校内外进行调查。

第二步:汇总调查问卷,简要撰写分析报告,分析哪种因素对性格形成的影响最重。

第三步:从中选取3~5个性格特点,结合相应的形成环境,写一个千字左右

仅供个人科研教学使用!

的小故事,展现人物性格特点。

目标:学会从生活中组合人物性格。

【延展阅读】

1. 金庸:《天龙八部》,广州出版社 2013 年版。
2. 古龙:《边城浪子》,珠海出版社 1995 年版。



请扫二维码,进一步了解第三章第三节延展阅读篇目的相关内容。

第四节 命 运

一、从“悲喜二元”走向复杂多变

生活中,我们每时每刻都在做选择题,每一个重大抉择都有可能改变一生的命运,但也有一些小的选择,独立观察它并不能带来多大的改变,但如果诸多小的选择因种种原因相互串联起来,就有可能对一生产生重大影响。

我们来假设一下,面对喝酒这件事,你一贯的选择是拒绝。选择本身没有错,也没有多大意义,更不会对你的人生产生多大影响。今晚,单位聚餐,席间你不曾喝一口酒,聚餐结束,同事们喝得迷迷糊糊,结伴走到大街上。

突然,发生了一场交通意外,一位老人被摩托车撞倒在地,肇事者逃之夭夭。面对老人的呼救,你选择了救人,将老人送入医院。同事劝你赶紧离开,以免被误认作为肇事者惹来麻烦,你面对选择,坚持留了下来,并垫付了医疗费,使老人转危为安。

几个月后,你已经忘记了这件事情,此时你正在为竞争业务总监的职位努力工作。一天,你在领导办公室看到了那位老人,才知道他原来是领导的老岳父。在后面的竞聘中,在与其他同事业务能力旗鼓相当的情况下,你获得了领导的青

仅供个人科研教学使用!

睐,如愿当上了业务总监。这个时候,你是否会感慨小选择影响命运呢?

你看,生活的表象是繁杂的、琐碎的,但抽丝剥茧我们会发现,原本看似毫无关联的事情,其实存在着内在联系。这意味着,我们下一秒钟做什么,下一秒钟如何选择,其实也属于人物的命运。

通常,我们所讲的文学中的人物命运包含两个层面:一是故事终结时人物的最终结局;二是故事进行时,人物下一秒钟会做什么,会做什么选择。

从文学的源头分析,人物命运主要分为四类:悲剧命运、喜剧命运、大团圆命运和复杂命运。文学发展到现代,人物命运也产生了不同的发展阶段。

(一) 早期——悲剧、喜剧分庭抗礼

古希腊戏剧分为悲剧和喜剧,两类戏剧形式截然不同,在当时几乎没有任何一部戏剧作品能够同时涵盖两者的特点。

1. 悲剧命运:被“毁灭”的俄狄浦斯王

鲁迅说:“悲剧就是将人生有价值的东西毁灭给人看。”

悲剧是以主人公与现实之间不可调和的冲突及其悲惨的结局,构成基本内容的作品。悲剧以悲惨的结局来揭示生活中的罪恶,从而激起观众的悲愤及崇敬,以达到提高思想情操的目的。

悲剧的主人公大都是人们理想和愿望的代表者,具有代表性的是普罗米修斯的悲剧命运:

歌队的姐妹们前来探望普罗米修斯。普罗米修斯告诉她们说他曾有恩于宙斯:当时众神起了内讧,有的神反对推选宙斯为王,在关键时刻,正是普罗米修斯和他的母亲忒弥斯设计帮助宙斯,使宙斯得以为王。宙斯登上王位后,漠视人间的苦难。普罗米修斯非常同情人类,他向人类传授各种生存的知识和技能,并盗来火种送给人类。心胸狭隘的宙斯不念先前恩德,竟下令将他钉在这儿。

河神之一俄刻阿诺斯前来探望普罗米修斯。普罗米修斯劝河神不必到宙斯那儿为他求情。他说他知道自己会有被释放的那一天。面对着普罗米修斯所受的折磨,歌队说全世界的人都在为此痛哭。

这时,河神伊那科斯的女儿伊娥流浪到普罗米修斯被钉的地方。她因为引燃了宙斯的爱情,招致天后赫拉的嫉妒。赫拉让牛虻用毒针刺她,并始终追赶她,使她不断地从一个地方逃到另一个地方。她问普罗米修斯自己的苦难什么时候才会结束,歌队则叫她先讲述自己的经历,再由普罗米修斯告知她的未来。

仅供个人科研教学使用!

伊娥说自己在家时常有幻影出现,告诉她说宙斯爱上了她,并引诱她出去与宙斯结合。伊娥鼓足勇气将此事告诉了父亲,伊那科斯派使者们四处去问神该怎么处理此事。最后神示说,必须将伊娥赶出祖国,四处漂泊,否则恼怒的宙斯就会毁灭河神的全家。这样伊娥的头上长出了角,被牛虻追赶着踏上了漂泊的旅途。伊娥讲完了,普罗米修斯对她的遭遇深表同情。他说伊娥还将继续漫长的漂泊生涯,她要过草原,涉河流,爬高山,泅大海,行程中还将遇到种种危险。最后伊娥将到达尼罗提斯三角洲,在那儿与宙斯建立一个家。在伊娥传下的后代子孙中,将出现一个著名的英雄,一个英勇的弓箭手,他将解救普罗米修斯的苦难。讲到这儿,伊娥所中的毒针又开始发作,痛苦的伊娥又向远方漂泊而去。

普罗米修斯说这个姻缘的结果会把宙斯从王权与宝座上推下来。宙斯听见了这番话,派信使赫耳墨斯下来问普罗米修斯,要他吐露什么婚姻将使宙斯丧失权力,否则将给他施加更严厉的惩罚。普罗米修斯表示除非解开这耻辱镣铐,否则他决不吐露这个秘密,赫耳墨斯只得悻悻离去。此时大地摇动,雷声轰鸣,海天长啸,更大的灾难正向普罗米修斯袭来。^①

2. 喜剧命运:“不需要骑士的时代”

鲁迅说:“喜剧就是将人生无价值的东西撕碎给人看。”

喜剧源于古希腊,由在收获季节祭祀酒神时的狂欢游行演变而来。喜剧一般以夸张的手法、巧妙的结构、诙谐的台词及对喜剧人物性格的刻画,从而引导人对丑的、滑稽的予以嘲笑,对正常的人生和美好的理想予以肯定。

《堂吉诃德》是具有代表性的喜剧,堂吉诃德的命运充满了喜剧意味:

《堂吉诃德》是一部反骑士小说,讽刺性意味十足。故事发生时,骑士早已绝迹一个多世纪,但主角阿隆索·吉哈诺却因为沉迷于骑士小说,时常幻想自己是个中世纪骑士,自封为“堂·吉诃德·德·拉曼恰”,拉着邻居桑丘·潘沙做自己的仆人,“行侠仗义”、游走天下,作出了种种与时代相悖、令人匪夷所思的行径。

在两次外出游侠冒险中,闹了无数的笑话,把风车当巨人,把旅店当城堡,把苦役犯当作被迫害的骑士,把皮囊当作巨人的头颅,等等。他有百折不屈的精神,愈挫愈奋,最后是同村的加尔拉斯果学士,装作一个骑士把他打倒了,令他回

^① 《外国文学名著快读》,伍厚恺主编,四川文艺出版社2006年版,第6~8页。

家隐居一年，堂吉诃德这才履行诺言，回到了家。

经历了四处碰壁的游侠经历，堂吉诃德最终从梦幻中苏醒过来，回到家乡后不久即安然去世。^①

悲剧与喜剧最大的不同就是，“悲剧让人流泪，喜剧却让人笑着流泪”。都是让人流泪，喜剧比悲剧多了“笑着”的过程。就是说，喜剧作用于人的东西比悲剧要多。莫里哀曾说：“用笑来触发和点燃头脑，不仅仅要求活泼，还要求细致入微的敏感。这是喜剧诗人必须具有的天赋。”

我们通过一个小例子来说明：

皇帝看中了一位少女，但遭到拒绝，盛怒之下下令让少女嫁给一只猩猩。

这是悲剧，让人流泪，让人义愤填膺。批判强权的霸道，皇帝极不人道，竟让一只猩猩当少女的丈夫。

一位少女和皇帝观看马戏团表演，猩猩搞杂耍逗得皇帝和少女哈哈大笑，以后的日子里，少女经常来看望猩猩，笑点不断。可有一天，皇帝突然宣布，这只猩猩就是少女的丈夫。

这同样让人流泪，也让人义愤填膺，却比悲剧叙述多绕了个弯，因而也比悲剧多了些趣味性，还多了些巨大反差的强烈刺激。

长久以来，关于“悲剧、喜剧孰高孰低”的问题引发了无数争议。亚里士多德认为悲剧、喜剧高于史诗和讽刺诗，而悲剧又高于喜剧，这一论断影响了后世很多年，17世纪风靡欧洲的古典主义就推崇悲剧，贬低喜剧、寓言和民间文学，反映了一种贵族观念。

不过，也有人持不同观点，黑格尔认为喜剧高于悲剧：“理性的幽默高于理性的激情。”

英国喜剧作家梅瑞狄斯也认为喜剧比悲剧高，因为“喜剧是通过头脑产生的一种笑”，“真正喜剧的标志在于引起沉思的笑”，它的任务在于启迪人们的思想，不像悲剧只要能打动人的感情就算成功。梅瑞狄斯还表示过，悲剧是人人都能欣赏的，喜剧却只有那些头脑敏锐、领悟力强的人才能欣赏。

^① 参见王向峰：《亦幻亦真的游走叙事——漫论塞万提斯的〈堂吉诃德〉》，载《辽宁大学学报》（哲学社会科学版）2012年第2期，第7~13页。

喜剧意识需要通过智慧加以表现,梅瑞狄斯认为喜剧是人类智慧的高度显现,只有在人的思维能力达到相当的阶段时才会出现。

沃尔波尔有一句常被人引用的名言:“这个世界,凭理智来领会,是个喜剧;凭感情来领会,是个悲剧。”这对梅瑞狄斯无疑是支持,因为理智毕竟比感情高,人犯错误往往是由于感情压过了理智,如果理智战胜感情,他就能作出正确的决策。

(二) 中期:先悲后喜“大团圆”

中国古典小说以悲剧作品居多,但多以完满结局,人物的命运往往也是先悲后喜的大团圆式。

相比西方古典悲剧作品的结局往往是美好愿望毁灭,人物走向死亡,中国古典小说往往以“善有善报恶有恶报”“正义终将战争邪恶”收尾。但我们不能据此否认中国古典文学作品的价值。因为悲剧是以一种否定的形式,让读者在泪水中产生对人生有价值的事物的高层次肯定。

我们以《窦娥冤》为例:

窦天章为了考功名,无钱还债,女儿窦端云自小便被送到蔡家当童养媳,并改名窦娥。婚后不到两年,窦娥丈夫去世,窦娥与蔡婆相依为命。后来,蔡婆向赛卢医讨债不成功,反而差点被勒死,恰好为张驴儿父子所救。不料张驴儿是个流氓,趁机搬进蔡家后,威迫婆媳与他们父子成亲,遭到窦娥的严词拒绝。

一天,蔡婆想吃羊肚汤,张驴儿想借毒死蔡婆霸占窦娥,遂以告发企图勒死蔡婆之事相威胁,向赛卢医讨来毒药,不料反而被父亲误吃。张驴儿于是诬告窦娥杀人之罪。太守桃杌严刑逼供,窦娥不忍心婆婆连同受罪,便含冤招认,被判斩刑。

临刑前,窦娥为表明自己冤屈,指天立誓,死后将血溅白练而血不沾地、六月降雪三尺掩其尸、楚州大旱三年,结果全部应验。

故事如果发展到这里就此收尾,窦娥的悲剧命运一览无余,关汉卿却接着写了下去:

三年后,窦天章终于一举及第,官拜参知政事,加封两淮提刑肃政廉访之职。于是,窦娥的冤魂得以三次诉冤。案情重审,将赛卢医发配充军、昏官桃杌革职永不叙用,张驴儿斩首,窦娥冤情得以昭雪。最后窦娥的冤魂希望父亲窦天章能够将亲家蔡婆接到住所,代替窦娥尽孝道,窦父应允。

仅供个人科研教学使用!

像这类大团圆式的人物命运,不独出现在中国古典文学中,西方戏剧发展到18世纪,随着启蒙运动的开展,出现了启蒙戏剧,“介乎英雄悲剧和轻快喜剧之间的中间类似严肃戏剧”,被称作悲喜剧。

悲喜剧是悲剧和喜剧的交融和延伸,兼有悲剧和喜剧成分,通常具有喜剧的圆满结局。悲喜剧能够多方面地反映社会生活,扩大和增强了戏剧反映生活的广泛性和深刻性。

莎士比亚晚年创作了多部悲喜剧作品,如《终成眷属》。这部作品写美丽而有才干的女主人公艾莲娜费尽心机去争取一个出身高贵、狂妄肤浅的纨绔子弟爱情的故事。弥漫在早期喜剧中的欢乐气氛和乐观情绪已经消失,出现了背信弃义、尔虞我诈的罪恶阴影。而在《一报还一报》中,莎翁不仅写出了爱情与婚姻的完美结局,也突出了愚行和社会阴暗面,既与同期的悲剧呼应,又以喜剧性或辛辣的嘲讽对应着剧中浪漫的情调。

(三) 后期:外悲内喜难言明了

在人物性格塑造的发展阶段部分我们讲到,现代小说的使命是探索人物的内心世界,这种探索也体现在人物命运上。现代文学作品中的人物命运趋向复杂化,悲中有喜,喜中有悲,我们甚至很难说清楚究竟该为人物悲伤还是庆幸。

《百年孤独》里的阿玛兰姐是布恩迪亚家族的女儿。年轻时,她和姐姐丽贝卡同时爱上了意大利小伙子皮埃特罗·克雷斯皮,姐姐和皮埃特罗相爱订婚后,她千方百计地阻挠他们的婚期,甚至不惜下毒试图毒杀丽贝卡,她说,要结婚可以,从我的尸体上踏过去。

巧合之下,那杯下了毒的咖啡被怀孕的嫂子蕾梅黛丝喝了,一尸两命,是阿玛兰姐间接造成了奥雷里亚诺上校的孤独。后来,阿玛兰姐拒绝了两份爱情,从此陷入到了一种充满罪恶感的孤独之中,直到死神到来的那一刻:

正午之前,阿玛兰姐·布恩迪亚将在傍晚起程捎带冥信的消息就在马孔多传开,到下午三点客厅里已经放了整整一箱信件。不愿写信的人托阿玛兰姐带个口信,她就在小本子上一一记下收信人的姓名和去世日期。“放心,”她安慰委托人,“我一到那边就去打听他的下落,把口信带给他。”一切仿佛一场闹剧。阿玛兰姐没显出丝毫慌乱,也没露出任何痛苦的迹象,甚至因为履行了义务而显得更加年轻。她身形挺拔修长一如平常。如果不是颧骨凸出和牙齿略有缺残,

仅供个人科研教学使用!

她看上去会比实际年龄年轻得多。她亲自吩咐将信件放进涂了柏油的箱子,并指定安放在坟墓中的位置,以尽量做到防潮。上午她请来一位木匠,站在客厅里让他量尺寸做棺材,就像是要做一件礼服。她在最后几小时迸发出无穷活力,费尔南达认为她是在拿所有人寻开心。^①

于阿玛兰姐这个人物而言,经历是极富悲剧色彩的,死亡的结局也是悲剧的,但同时也是喜剧的,临死前她终于解除了心魔,摆脱了孤独,从容面对死神的到来。

不仅阿玛兰姐的命运,布恩迪亚家族的命运又何尝不是如此复杂:

这时他看见了孩子。那孩子只剩下一张肿胀干瘪的皮,全世界的蚂蚁一齐出动,正沿着花园的石子路努力把他拖回巢去。奥雷里亚诺僵在原地,不仅仅因为惊恐而动弹不得,更因为在那神奇的一瞬梅尔基亚德斯终极的密码向他显明了意义。他看到羊皮卷卷首的提要在尘世时空中完美显现:家族的第一个人被捆在树上,最后一个人正被蚂蚁吃掉。

……但没等看到最后一行便已明白自己不会再走出这房间,因为可以预料这座镜子之城——或蜃景之城——将在奥雷里亚诺·巴比伦全部译出羊皮卷之时被飓风抹去,从世人记忆中根除,羊皮卷上所载一切自永远至永远不会重复,因为注定经受百年孤独的家族不会有第二次机会在大地上出现。^②

一个遭受百年孤独魔咒的家族,终于从地球上消失了,笼罩在拉美人民头上上百年的独裁阴云,也终将烟消云散。

合上这本书的一刻,我们是笑了,还是哭了?

二、谁点燃了“命运之火”

影响命运的因素有很多,我们可通过具体的例子来看。

(一) 社会规则

社会规则包含着伦理道德观念和法律制度,当一个人与整个社会规则相违背时,他的命运其实显而易见。

默尔索误杀那个阿拉伯人后,审判官依据社会规则进行了有罪推论:

① [哥伦比亚]马尔克斯:《百年孤独》,范晔译,南海出版社2011年版,第244~245页。

② [哥伦比亚]马尔克斯:《百年孤独》,范晔译,南海出版社2011年版,第358、360页。

1. 母亲去世了,作为儿子的默尔索不仅没有哭,而且表现得很冷漠,竟然坐在棺材旁抽烟、喝咖啡,足以证明他不孝;

2. 葬礼的第二天,默尔索就和从前的女同事谈恋爱,去看了一场异常滑稽可笑的喜剧电影,当天晚上还和她共赴云雨,说明默尔索是一个骨子里冷血无情的人;

3. 好人和坏人不可能做朋友,所以,和坏人成为朋友的默尔索也不是好人;

4. 人犯了罪就应当向上帝忏悔,一个不信仰上帝的人,一定不是一个好人;

5. 为坏蛋作伪证欺负女人,说明默尔索心术不正;

6. 默尔索开枪打中阿拉伯人后,又追过去补了三枪,说明他绝对是故意谋杀。

根据审判官的推断,默尔索最终被法庭判处死刑,加缪在分析《局外人》时指出:默尔索被判处死刑是因为他不愿意遵守社会潜规则,因为他拒绝撒谎,有什么就说什么,他拒绝掩饰自己的感觉,社会因此感到了威胁。加缪的分析道出了人物悲剧命运的原因。

(二) 环境

《百年孤独》里讲述了布恩迪亚家族与外界的隔绝,亲人之间内心的冷漠,使得每位成员都不可避免地陷入孤独和冷漠中,逃不出来。

西方文明闯入马孔多,打破了小镇的封闭传统,父亲布恩迪亚从此醉心于各种发明,最终在孤独中死去。

家族长子阿尔卡蒂奥为了吉卜赛女郎离家出走,发现大海就在离家不远处,多年后流浪回家,却爱上了自己的妹妹丽贝卡,最终陷入孤独与绝望,死在丽贝卡的枪口之下。

家族次子奥雷里亚诺上校儿时陷入如父亲般的孤独魔咒,直到多年后遇见了镇长千金蕾梅黛丝,爱情的出现使他走出了实验室,最终迎娶了心上人。婚姻的美满令他摆脱了孤独,没想打击接踵而至,在两个妹妹的爱情争夺战中,他的妻子和未出生的孩子成了牺牲品。孤独不可避免。

后来,奥雷里亚诺寄希望于战争能够解除他的痛苦和孤独,可无休无止的战争令他厌倦,他意识到战争令他越来越孤独,于是回到了马孔多小镇,经历一番磨难后钻进了实验室,像极了他的父亲,陷入到“制作小金鱼——融化——制作小金鱼”的循环之中。

仅供个人科研教学使用!

（三）思想

《四世同堂》中的祁天佑老实本分，心地善良，做一份小买卖养家糊口，只想在日伪统治下的北平城里过上安宁日子。谁想遭遇日军的羞辱，脸面尽失：

天佑的眼中冒了金星。这一个嘴巴，把他打得什么全知道了。忽然的他变成了一块不会思索，没有感觉，不会动作的肉，木在了那里。他一生没有打过架，撒过野。他万想不到有朝一日他也会挨打。他的诚实，守规矩，爱体面，他以为，就是他的钢盔铁甲，永远不会教污辱与手掌来到他的身上。现在，他挨了打，他什么也不是了，而只是那么立着的一块肉。^①

为了在残酷的环境里生存，祁天佑将自己缩进一个壳里，尽管如此，他一直坚持的生活信念，却以这样一种屈辱的方式崩塌了，他除了死还有什么更好的选择吗？

（四）行为

《西游记》讲述了唐僧师徒西天取经的故事，师徒历经九九八十一难，终修成正果。细究起来，每个人都因为一次错误的举动改变了自己的命运：

唐僧轻慢佛法，惹怒如来，历经十世浩劫转世成为唐三藏，最终立地成佛；孙悟空大闹天宫，惹恼天庭，被如来压在五指山下五百年，如果当初他老老实实地当花果山的美猴王，也许就不会有后面保护唐僧取经的故事，也就不可能功德无量；天蓬元帅如果不是酒后失态，调戏嫦娥，就不会被贬下界投胎成了猪妖；堂堂的卷帘大将当年在蟠桃盛会上，如不是失手打碎了琉璃盏，也不至于落入流沙河成了妖精；三太子如果不是纵火烧毁玉帝赏赐的明珠而触犯天条，就不会遭遇厄难，又怎能遇见唐僧？

（五）性格

性格是决定人物命运的本质因素。性格决定人物的行为、思想的形成，进而与社会制度、环境产生冲突或者契合，最终导致人物命运走向的不同。

性格决定命运说明了文学创作中的一个规律：人物的发展不应由作者控制，而应交给人物本身，让其性格决定其命运的发展。

有意思的是，人物性格不是一成不变的，性格决定命运，命运又会推动人物性格的发展，性格的改变导致行为的改变，行为的改变又再次改变了命运，由此

^① 老舍：《四世同堂》，人民文学出版社1998年版，第699页。

进入一个“衔尾蛇循环”之中。

《白鹿原》中的白孝文正是这样的写照：族长白嘉轩从小便严厉地管控长子的行为规范，时刻以未来族长的标准要求白孝文，造就了他行止端庄、非礼不为的品质。此时的白孝文内心世界是极为纯粹的。

只可惜，命运和他开了一个残酷的玩笑，鹿子霖指使田小娥勾引白孝文，让他身败名裂，听到自己“胸腔里的肋条如铁笼的铁条折断的脆响”，从未来的族长变成了族长口中的浪荡子弟。

打击接踵而至，对于白孝文而言，族长的身份本不是他内心情愿要的，但没想到父亲白嘉轩竟然以一种耻辱性的分家方式，让他从一个“要脸的人”彻底变成了“不要脸”的人。

原先被灌输的道德戒律，在生存面前一文不值，白孝文内心产生了极为强烈的逆反、报复心理。于是白孝文开始白天公开地出入小娥的窑洞，为抽大烟卖光了田地和房屋，几乎害死了妻子，最后沦为乞丐几近饿死，连鹿子霖都感叹“这个人完了”。

后来，白孝文当兵离开白鹿原，逐渐发迹，衣锦还乡，招摇过市，全力追拿“共匪鹿兆鹏”，想尽办法赎回当初卖给鹿子霖的门楼。再到后来残忍地打死上司张团长，歪曲事实、栽赃陷害一同起义的黑娃也即鹿兆谦，至此，当初那个彬彬有礼的白孝文，摇身一变，成了一个虚伪、无耻、狠毒的阴谋家，人性扭曲到了令人发指的地步。

【训练题】

命运写作训练：故事接龙——性格如何决定人物命运

第一步：训练之前，先在纸上写出如下问题的答案。

1. 你喜欢冒险吗？
2. 你的好奇心强吗？
3. 有危险时，你选择逃避还是勇敢面对？

第二步：给出情境。

这天早上，房门敲响，无人，地上有一纸条，上面写着：“晚 22 点，香樟书院，惊天秘密。”

晚 22 点，香樟书院，你隐藏在黑暗处观察，突然看见一个影子一闪，消失在

仅供个人科研教学使用！

十米外的亭子里。你在亭子的地面上发现了一条密道,现在面临着一个艰难的选择:钻进密道还是下山?

第三步:第一个人作选择,展开一个情节,同时给下一位同学留下选择题……循环往复,直到交代人物命运,并完成故事。

目标:体会性格如何决定人物命运。

【延展阅读】

1. 苏叔阳:《老舍之死》,载《人民文学》1986年第8期。
2. 仵埂:《人物命运与作家的宿命》,载《小说评论》2008年第4期。



请扫二维码,进一步了解第三章第四节延展阅读篇目的相关内容。

第五节 塑造独特人物

走在人群中,你是否希望引人注目?参加朋友聚会,你是否渴望塑造一个令人印象深刻的形象?答案是显而易见的,写作亦是如此。另一个问题紧接着来临了:我们如何才能让文章与众不同呢?

古往今来,数不尽的文人留下了数以亿计的文章,但能为今人所熟知的并不多,正所谓大浪淘沙,能够流传至今的才是精品,才能被历史传诵、后人铭记。

抛却语言、文笔等因素,这些作品都有一个本质上的共同点:都塑造出了跨越时代、永恒流传的典型人物形象。

本节将围绕如何塑造典型人物形象展开,现在,让我们来领略典型人物的魅力吧。

一、对命运说“不”

人物离不开一定的时代和社会环境,性格的形成和发展也受特定环境制约。

仅供个人科研教学使用!

人物形象的独特与否,与他所处的社会环境有极大关联,正如狄德罗所说:“人物的性格要根据他们的处境来决定。”

人是社会环境的产物,文学当重视对人与社会环境的关系的描写,塑造典型环境中的典型性格。现实主义文学主张从人物所处的社会历史环境中刻画人物性格,如实地揭示人物和事件的内在联系与本质特征及发展趋势,通过对典型环境中的典型性格形成过程的描写,全面真实地展示现实生活及其本质特征,反映整个时代的风貌。恩格斯评价现实主义文学:“除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^①

什么是典型环境?典型环境是作家从现实生活中高度概括出的各种影响人物性格形成与发展,决定人物行动方向的社会关系的总和。简言之,典型环境由人与人之间的各种矛盾关系构成,迫使人物“不得不如此做”。

《阿Q正传》描述了这样一种典型环境:

辛亥革命前后,未庄流浪雇农阿Q地位低贱,备受凌辱,谁都可以欺负他。阿Q向女仆吴妈求爱,惹恼了未庄最有权势的赵太爷,被逼离开未庄;为了活下去,进城流浪的阿Q当起了小偷;辛亥革命波及未庄时,他从县城返回,虽一向反对“造反”,但见百里闻名的举人老爷对此惊恐万状,于是也不免对革命神往起来,正当他声称造反,并沉浸于幼稚而糊涂的幻想之中时,摇身一变成为“革命党”的假洋鬼子扬起哭丧棒,不许他革命,赵家遭抢后,无辜的阿Q又突然被“革命党”抓进县大牢,随后被处决。

典型环境是能够反映一个时代变迁与历史潮流的特殊环境,因而注定不会是风平浪静。

如何创造典型环境?这个问题不妨交由作品中的人物自行选择,写作之前,我们不妨以笔作刀,横在人物的脖子上,要他选择隐忍顺从还是反抗命运?

林黛玉选择隐忍不言。林黛玉饱读诗书,聪慧过人。到了贾府,环境变了,命运改了,贾府上下都需要薛宝钗这样恪守礼教的女子,林黛玉变成了独特的一个。

“一年三百六十日,风刀霜剑严相逼。”林黛玉写在《葬花吟》中的这句话,如实反映了她的艰难处境。寄人篱下让林黛玉对命运选择顺从,但精神的痛苦却

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1995年版,第683页。

无时无刻不在折磨她，“临风落泪，对景伤情”，林妹妹的多愁善感岂不是上天的安排吗？

《水浒传》中的林冲起初一心只想做好八十万禁军教头，忠君爱国，与世无争，可高衙内偏偏不愿让他这般舒服。面对与高衙内的矛盾，林冲忍气吞声：“岳庙娘子受辱”，他忍；“误入白虎堂”遭人陷害，他忍；“刺配沧州道”，他忍；“火烧草料场”，他忍。可一忍再忍的结果呢？林冲被命运捉弄，终于怒起反抗了，提枪戳死陆谦、富安和牢城管营，冒着风雪夜投梁山。

《局外人》中的默尔索从一开始就反抗命运，为此不惜被检察官诬陷，落得死亡的下场，但他却是开心的，历代读者也被这个独一无二的人物形象打动了几十年。

二、让人物性格“迷人”起来

有人曾在网上做过这样一个有趣的调查：以下四个金庸笔下的武侠人物（郭靖、黄蓉、杨康、乔峰）你最喜欢哪一个？

网友们纷纷作答，结果在几千份回答中，喜欢郭靖的人仅占5%，喜欢杨康的占15%，喜欢乔峰的占15%，喜欢黄蓉的比例高达65%。

原因莫衷一是，却反映了一个总体的趋势，郭靖太闷太笨，杨康坏得前无古人后无来者，乔峰几乎集所有大侠的优秀品质于一身，黄蓉古灵精怪，“忽好忽坏，个性迷人”。

网友对人物性格的解析虽难免失之于偏颇，但也从一个侧面反映出人物形象独特性的第二个因素：要拥有“迷人的性格”。

从小说的发展来看，人物性格的发展经历了四个阶段：

单一型性格 人物性格结构只有一极，自始至终性格不变，如郭靖。

向心型性格 各种不同的性格特征，构成一种合力，始终围绕着某一性格核心运转，如乔峰的性格核心是“侠之大者为国为民”，其他所有大侠的优良性格都在核心性格外围构成一个圆。

层递型性格 人物性格有一个发展过程，这个过程可以分为若干个层次，每一个层次的触发点或是因环境引发，或是因情感变化，不一而论，这使得人物性格变得丰富多彩。

矛盾型性格 性格内部具有深刻的矛盾性，有善有恶，有美有丑，如雨果所说：“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高背后，善与恶并存，光明

与黑暗相共。”

那么,什么样的性格最迷人呢?答案是矛盾型。我们常说一部优秀的小说,都能够塑造有血有肉的真实人物,这里的真实的关键所在就是性格的复杂性与多面性,这样的性格才贴近生活,才最迷人。这和狄德罗的经典论断不谋而合:说人是力量与软弱、光明与盲目、渺小与伟大的复合物,这不是责难人,而是给人下定义。

如何理解矛盾型性格?要从性格的二重组合开始。

(一) 美恶并举

性格存在着正反两极,即真善美的一极与假丑恶的一极。这是古今中外众多作家的共识,鲁迅提出了“美恶并举”的说法,他指出《红楼梦》最重要的美学价值体现在它打破了中国古典小说中“叙好人完全是好,坏人完全是坏”的性格单一化格局,向世人展现了美恶并举性格的丰富性。

所谓善恶并举,指的是一个人的性格中必定有善有恶,有美有丑,有真有假,有刚有柔,有悲有喜,有粗有细。

现实生活中这样的例子比比皆是:有一天,我们在大街上看到一只患有狂犬病的流浪狗,正在乱咬人。这种情况下,你通常会选择交给警察来处理。如果这条狗是你走失的宠物狗,而且受害者要打死他。你还会冷眼旁观吗?也许你会选择把它领走,给它看病,好好照顾,那么我们要称赞你的勇气和重情重义,但你是否想过这样做,岂不是有一些是非不分?你的善行中不也包含着盲目和小小的恶吗?如果你为了不再有人受伤,大义灭亲打死这条狗,行为本身对狗固然是恶,但对那些潜在受害者不是在行善举吗?

西方有句谚语:“人有一半是魔鬼,一半是仙子。”意大利作家卡尔维诺在小说《分成两半的子爵》中强调了这种说法:

梅达尔多子爵在第一次和土耳其人的作战中被一枚炮弹正好炸成两半。恶的一半的梅达尔多子爵,被医生救活。早一步回家继承了爵位。拄着拐杖,披着一件戴帽子的黑斗篷,性情恶毒狡黠,滥杀无辜,将遇到的动植物的身体分成一半,将犯罪嫌疑人和猫一起绞死,处死交不起税的农民,将批评自己的奶妈赛巴斯蒂娅娜送到麻风村隔离。

善的一半的梅达尔多子爵:只保存左半边身体,遗弃在战场上,被隐士救活。乐善好施,助人为乐,回来后是平民身份,性格有些迂腐虚伪。

恶的一半的梅达尔多子爵多次暗算善的一半的梅达尔多子爵,在争夺情人帕梅拉的决斗中,恶的一半的梅达尔多子爵与善的一半的梅达尔多子爵合为一体。

仅供个人科研教学使用!

（二）美丑泯绝

在翻译俄国作家阿尔志跋绥夫的短篇小说《幸福》的过程中，鲁迅对作品的评价甚高：“这一篇，写雪地上沦落的妓女和色情狂的仆人，几乎美丑泯绝，如看罗丹的雕刻，便以事实而论，也描尽了‘不唯所谓幸福者终生胡闹，便是不幸者’，也在别一方面糟蹋他们自己的生涯。”

美恶并举说的是正反两极性格鲜明对立而又共存，表现性格的肯定性因素与否定性因素，由此及彼，推移交换。而美丑泯绝是正反两极性格互相渗透、交织，最后彼此消融，在同一时间、同一空间，同一个行为中既有善又有恶，美中有丑，丑中有美，美与丑、善与恶的界限变得模糊。

美恶并举与美丑泯绝彼此是分不开的，美恶并举必将走向美丑泯绝，美丑泯绝是在美恶并举的基础上的泯绝，真实的性格运动，就是二者对立统一的过程。

人是动态的存在物，善与恶在性格运动中不断融合，不断转化，善恶美丑的界限最终消融，因此，往往善与美中积淀着恶与丑，恶与丑中积淀着善与美。

莎士比亚于1606年创作的悲剧《安东尼与克里奥佩特拉》，塑造了一个迷人的形象——被称为“那条古老的尼罗河畔的花蛇”的埃及女王克里奥佩特拉。克里奥佩特拉深爱着罗马英雄安东尼，却在战争的关键时候命令部队撤退，打破了安东尼的全盘计划，导致兵败。之所以如此，只是因为她渴望拥有安东尼的一切，他的全身心。她使出浑身解数，花样百出，喜怒无常，其目的只是为了牢牢地控制住安东尼的心。克里奥佩特拉最终满足的时刻，却发现她已经盲目地一手造成了他的毁灭。

海涅在评述克里奥佩特拉时说：“这位克里奥佩特拉是个女人，她爱着同时又叛逆着，她的最可爱之处，恰恰成为最可恨的短处的根由。”

性格的不可爱之处，是性格的缺陷，这反映了真实的人自身的局限性，而这也是人区别于他人之处。

（三）迷人性格之路

这一部分讲述的是几类性格的组合类型，可供塑造人物典型性格时使用。

1. 悲兮喜所倚，喜兮悲所伏

契诃夫笔下的人物性格大多都是喜剧性的，但同时也包含着悲剧性，两种因素互相对立，互相渗透，互相转化，形成一种非常生动的人物性格。

《小公务员之死》（又译为《小职员之死》）写的是一个美好的晚上，一位心情良好的庶务官切尔维亚科夫，在剧院里不慎将唾沫溅到了坐在前排的布里扎洛

夫将军身上,切尔维亚科夫唯恐将军会将自己的不慎视为自己的有意冒犯,一而再再而三地道歉,弄得将军由毫不在意到真的大发雷霆;而执着地申诉自己毫无冒犯之心实属清白无过的他,在遭遇将军的不耐烦与呵斥后竟一命呜呼。

切尔维亚科夫性格中的啰唆、顾忌太多、犹豫不决具有喜剧性,为了一件小事情反复说个没完,行为滑稽可笑;另一方面,他的谨小慎微、敏感脆弱具有悲剧性。恰恰是人物性格中的悲喜组合直接导致了人物被吓死的结局:

“滚出去!!”忽然间,脸色发青、浑身打颤的将军大喝一声。

“什么,大人?”切尔维亚科夫小声问道,他吓呆了。

“滚出去!!”将军顿着脚,又喊了一声。

切尔维亚科夫感到肚子里什么东西碎了。什么也看不见,什么也听不着,他一步一步退到门口。他来到街上,步履艰难地走着……他懵懵懂懂地回到家里,没脱制服,就倒在长沙发上,后来就……死了。^①

2. 似人似鬼的滑稽戏

人的内在美与丑,与人的外在地位没有必然联系,但与人所处的社会环境有关。不同的环境决定了人物选择表里如一还是表里不一,反映到其外部行为中,就像看一场滑稽戏。

滑稽分为积极性的滑稽和消极性的滑稽:积极性的滑稽是内在的真善美,是通过丑陋的、异常的、渺小的形式表现出来的滑稽;消极性的滑稽是内在的假恶丑,是偏要通过神圣、庄严的形式炫耀出来的滑稽。

(1) 积极性的滑稽——外丑内美

在我们熟知的故事中,清官清廉正直、不畏权贵,但难免给人一种模式化的印象。豫剧有一出名戏《唐知县审诰命》,塑造了一个敢为百姓做主、不畏权贵的知县形象,但人物的外在形象是滑稽的。

戏文讲了奸臣严嵩之妹、一品诰命夫人严氏的罪恶行径,严氏之子程西牛强抢民女林秀英,恰遇寻访的将军杜士卿被救。争斗中,程西牛被手下误杀。严氏盛怒之下派人打死了林秀英的父亲,林秀英向视察的巡按大人告状,巡按不敢得罪严氏,遂将案件交给了七品知县唐成。唐成决心为民作主,他在县衙内升堂审问,以确凿的人证物证,驳得诰命夫人理屈词穷。蛮横不可一世的诰命夫人终被

① [俄]契诃夫:《小职员之死》,冯加译,《契诃夫中短篇小说集》,译林出版社2011年版,第24页。

唐成扣押，解赴京城。

唐成的内在性格是正直、清廉的，但其外部行为却显得粗鲁不堪，从其唱词就可了解：

当官好，当官妙，当官头戴乌纱帽，别看我七品知县小，出门坐得是八抬轿，八抬轿……一张张大状，都把那严氏告，告严氏她依仗权势犯律条，老诰命，你个老杂毛。小青蛙我要把长虫戏，小鸡娃我要斗斗恶老雕……

通过这种外丑内美的滑稽表演，将一个与众不同的清官形象烘托出来，给人留下了独特的印象。

(2) 消极性的滑稽：外美内丑

《变色龙》中的奥楚蔑洛夫，是这种外美内丑性格的典型写照，官气在他身上发挥得登峰造极，奴性亦被他演绎得淋漓尽致，性格的丑陋在大庭广众之下暴露无遗。处理街头发生的小狗咬伤首饰匠赫留金之事，他兴师动众，命令助手叶尔德林去调查清楚是谁家的狗：“这条狗得打死才成。”在得知是将军哥哥的狗的时候，他官气十足，发誓要早晚要收拾赫留金。提起将军的哥哥，他脸上洋溢着温情的笑容，反复申述：“可了不得，主啊！我还不知道呢！他要来住一阵吧？”摇尾乞怜之态活灵活现。而刚才被他一顿恶损的小狗也获得了称赞：“怪不错的……挺伶俐”，他不惜放低警官的姿态，讨好小狗，昵称它为“小坏蛋”，夸赞其是“好一条小狗”。

3. 怪诞“家里”住着崇高

鲁迅在《铸剑》中塑造了一个经典人物形象——崇高而怪诞的复仇英雄晏之敖。晏之敖的性格是崇高的，他不畏强暴，为民请命，勇于为眉间尺向楚王报仇，表面上冷酷无情，内心却燃烧着正义的熊熊火焰。

然而，他的性格中也存在着怪诞的成分，为给眉间尺报仇，就要他的头颅，眉间尺信任他，把宝剑和自己的头颅给了晏之敖。晏之敖以献眉间尺之头为名晋见楚王，并设计在煮头的鼎边用雄剑砍下了楚王的头，眉间尺和楚王两颗头在鼎中进行殊死搏斗。眉间尺年幼，不是楚王的对手，被楚王的头咬住不放。晏之敖见状，拔剑自刎，头颅掉入鼎中，加入战团，终于把楚王头咬得无声无息。

崇高与怪诞的组合，令晏之敖这个人物一反英雄形象的常态模式，平添了许多魅力，成为一个立体人物，没有读者会反感这个人物。

仅供个人科研教学使用！

4. 刚柔并济——“李逵探母释李鬼”

《水浒传》里的李逵一直给读者留下刚猛粗暴的印象,但在写李逵回乡探母的时候,作者让读者看到了人物柔情的一面:

李逵道:“叵耐这厮无礼,却在这里夺人的包裹行李,却坏我的名目,学我使两把板斧,且教他先吃我一斧!”劈手夺过一把斧来便砍。李鬼慌忙叫道:“爷爷!杀我一个,便是杀我两个!”李逵听得,住了手问道:“怎的杀你一个便是杀你两个?”李鬼道:“小人本不敢剪径。家中因有个九十岁的老母,无人养赡,因此小人单题爷爷大名唬吓人,夺些单身的包裹,养赡老母,其实并不曾敢害了一个人。如今爷爷杀了小人,家中老母必是饿杀。”李逵虽是个杀人不眨眼的魔君,听的说了这话,自肚里寻思道:“我特地归家来取娘,却倒杀了一个养娘的人,天地也不佑我!罢罢,我饶了你这厮性命!”放将起来,李鬼手提着斧,纳头便拜。李逵道:“只我便是真黑旋风。你从今已后,休要坏了俺的名目。”李鬼道:“小人今番得了性命,自回家改业,再不敢倚着爷爷名目,在这里剪径。”李逵道:“你有孝顺之心,我与你十两银子做本钱,便去改业。”

李鬼拜谢道:“重生的父母!再长的爹娘!”李逵便取出一锭银子,把与李鬼。拜谢去了。^①

只是这一个小细节,就将草莽英雄李逵的形象写活了,人物不再是整日里打打杀杀的莽撞汉,粗犷的外表下竟也有一颗柔软的心,岂不令人赞叹?

5. 外污内洁:放浪阴影下的灵魂闪光

崇高性格因素与鄙俗因素组合起来使用,往往能塑造出成功的人物形象。作家们在塑造行为浪荡的女性人物形象时往往借助这种手法,挖掘出在鄙俗的重压下的高洁灵魂。

《白鹿原》里的田小娥,为了逃离郭家的折磨,主动勾引黑娃,与其私奔到白鹿原,又为了一口饱饭做了鹿子霖的情妇,并且勾引未来的族长白孝文,令其身败名裂。从外部行为上看,田小娥的性格卑鄙、放浪、淫荡、无耻。但如果仔细思考,就会发现隐藏在苦难阴影下的人物的高洁灵魂:渴望爱情,为了等候爱人的归来不惜名声。所以,在写到田小娥的死时,陈忠实闭门谢客,整整一天不发一言,直到晚上才在纸上写下了12个字,总结田小娥的一生:“生得痛苦!活得痛

^① [明]施耐庵、罗贯中:《水浒传》,人民文学出版社1975年版,第593-594页。

苦！死得痛苦！”

三、独特心理：直击内心的“灵魂审判”

想要塑造独特的人物形象，刻画典型心理是必不可少的步骤。刻画人物心理分为三个层面：外部表现展示人物心理；直白剖析人物心理；分析心理成因，探究灵魂深处的“原罪”。

如果将人物置身于道德法庭，作者将承担三种相应的角色：告密者、检察官、审判官。

（一）“告密者”：多角度呈现

1. 语言展示

《红楼梦》中林黛玉初进贾府时，面对“可曾念过书”这一问题，人物作出了前后不一的回答，以此展现出人物寄人篱下，小心谨慎的心理：

贾母因问黛玉念何书，黛玉道：“刚念了《四书》。”黛玉又问姊妹们读何书，贾母道：“读什么书，不过认几个字罢了！”

……

宝玉便走向黛玉身边坐下，又细细打量一番，因问：“妹妹可曾读书？”黛玉道：“不曾读书，只上了一年学，些须认得几个字。”^①

2. 动作展示

“动作出卖你的心”，人物的每一个动作，往往与心理活动紧密关联。在《变色龙》中，本打算惩罚狗主人的警察奥楚蔑洛夫，听闻狗是将军家的，内心惶恐，燥热难耐，立刻让叶尔德林为他脱下军大衣。

他训了赫留金一顿后，忽听巡警说不是将军家的狗时，又立刻抖起威风，怒骂狗的主人。可又有人说：“没错儿，将军家的！”奥楚蔑洛夫内心波澜起伏，心惊胆战，通过再次穿上军大衣这一动作，来遮掩因辱骂将军产生的更深层次的胆怯心理。

3. 神态展示

我们聊天时，如果看到对方撇了撇嘴，立刻就能察觉出对方的轻视，自然不欢而散。在小说中，作家通过描摹人物的神态揭示其内心世界，是一种常用的

^① [清]曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社1957年版，第35、38页。

手段。

在鲁迅的《祝福》中,人们最后一次见到祥林嫂,通过她的神态,足以探究此时她内心的绝望与麻木:

脸上瘦削不堪,黄中带黑,而且消尽了先前悲哀的神色,仿佛是木刻似的;只有那眼珠间或一轮,还可以表示她是一个活物。^①

4. 幻觉呈现

童话故事《卖火柴的小女孩》中大量的人物心理描写,通过小女孩临死前的幻觉,向读者展现她此时渴望温暖、安宁的心理:

她又擦了一根。它燃起来了,发出光来了。墙上有亮光照着的那块地方,现在变得透明,像一片薄纱,她可以看到房间里的东西:桌上铺着雪白的台布,上面有精致的碗盘,盘中盛满了梅子、苹果和冒着香气的烤鹅。更美妙的是:鹅从盘子里跳出来了,它背上插着刀叉,蹒跚地在地上走着,一直向这个穷苦的小姑娘面前走来。这时火柴突然熄灭了,她面前又只有一堵又厚又冷的墙。^②

5. 景物烘托

武侠作家古龙擅长以景物描写展示人物的内心。《天涯·明月·刀》的开篇,作家通过寥寥数语,即将傅红雪内心的孤独与寂寞展露出来:

夕阳西下。

傅红雪在夕阳下。夕阳下只有他一个人。天地间仿佛已只剩下他一个人。

万里荒寒,连夕阳都似已因寂寞而变了颜色,变成一个空虚而苍凉的灰白色。^③

6. 人物评论

作者借由人物之口,对他人的心理加以评论,以让读者更加了解人物的内心世界。《三国演义》写到曹操败走赤壁后,诸葛亮安排将领伏击时,通过对曹操行为的评论,向读者展现了曹操的多疑心理:

云曰:“乌林有两条路:一条通南郡,一条取荆州。不知向那条路来?”孔明

① 《鲁迅全集》第2卷,人民文学出版社2005年版,第6页。

② [丹麦]安徒生:《安徒生童话精选》,叶君健等译,四川少年儿童出版社2004年版,第141页。

③ 古龙:《天涯·明月·刀》,河南文艺出版社2013年版,第1页。

曰：“南郡势迫，曹操不敢往；必来荆州，然后大军投许昌而去。”云领计去了。又唤张飞曰：“翼德可领三千兵渡江，截断彝陵这条路，去葫芦谷口埋伏。曹操不敢走南彝陵，必望北彝陵去。来日雨过，必然来埋锅造饭。只看烟起，便就山边放起火来。虽然不捉得曹操，翼德这场功料也不小。”^①

（二）“检察官”：剖析人物内心

1. 内心独白

内心独白是常见手法之一。在《基督山伯爵》中，作家让人物毫无保留地吐露内心真实想法，袒露心底的悲欢离合之情，让读者直接深入人物内心，与人物感同身受，加强作品的艺术感染力。

噢，美塞苔丝！我曾在满怀惆怅的叹息声中，在伤心的呻吟声中，绝望地呼喊这个名字；在寒风凛冽的冬天，我曾蜷伏在黑牢的草堆里呼喊它；当酷暑难当时，我曾在监狱的石板上翻滚着呼喊它。美塞苔丝，我必须为自己复仇，为了我受的十四年苦，——十四年中，我泣骂过，我诅咒过，现在我告诉你，美塞苔丝，我必须要为我自己复仇了！”^②

2. 手术刀剖析

通过剖析人物的心理来展现人物的内心世界，让读者对人物的所思所想更加明了。卡夫卡在《乡村医生》中对老医生的矛盾心理进行了剖析：

我在院子里来回走着；我一筹莫展；我神思恍惚，悻悻地往多年不用的猪圈的破门上踢了一脚……“你这个畜生！”我怒吼道，“你是不是想挨鞭子了？”但我随即意识到，我根本不认识他；也不知道他来自何方，现在谁也不肯帮忙，他却主动雪中送炭……我发现这辆车真漂亮，我还从未坐过这么好的马车呢，就高高兴兴地上了车。^③

（三）审判官：寻找救赎之路

陀思妥耶夫斯基长于心理描写，作品中常见揭露、分析人物的病态心理，鲁迅在《陀思妥耶夫斯基的事》中称他是“人类灵魂的伟大的审问者”：“到后来，他

① [明]罗贯中：《三国演义》，人民文学出版社1973年版，第396页。

② [法]大仲马：《基督山伯爵》（下），胡家璇译，延边人民出版社1999年版，第1265页。

③ [奥地利]卡夫卡：《乡村医生》，王炳钧译，《卡夫卡中短篇小说全集》，叶廷芳等译，人民文学出版社2015年版，第59~60页。

竟作为罪孽深重的罪人,同时也是残酷的拷问官而出现了。他把小说中的男男女女,放在万难忍受的境遇里,来试炼它们,不但剥去了表面的洁白,拷问出藏在底下的罪恶,而且还要拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来。”

陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》中,描写了穷大学生拉斯柯尔尼科夫为生计所迫,杀死放高利贷的老太婆阿廖娜和她无辜的妹妹丽扎韦塔,制造了一起震惊全俄的凶杀案。经历了一场内心痛苦的忏悔后,他最终在基督徒索尼雅姑娘的规劝下,投案自首,被判流放西伯利亚。

陀思妥耶夫斯基通过心理分析的方法,将拉斯柯尔尼科夫内心的隐秘揭露出来,增强了作品的艺术感染力。拉斯柯尔尼科夫本是一个善良正直的人,却因生活的贫困最终走上了杀人劫财的不归路。作家对拉斯柯尔尼科夫杀人前后的心境有几处精彩的心理描写:

杀人前:

“我是不是脸色苍白……十分苍白?”他想着,“我是不是显得特别忐忑不安?她疑心很重……是否再等一会……等到心跳正常?……”

杀人时:

“可是不对呀,又错了!该走了,该走了……”

杀人后:

他神思恍惚,心乱如麻,痛苦矛盾,惊恐不安。“啊!那些醉鬼已经从酒馆里出来了,”他想,“两点多钟了,”他突然跳起身来,似乎有人从沙发上把他拽起来,“怎么!已经两点多钟了!”他坐到沙发上——这时一切都想起来了!眨眼间一切突然都想起来了!突然他惊恐地全身发抖。“我的上帝,”他绝望地嘀咕着,“我这是怎么了?难道这就叫藏好了么?难道就这样藏东西?”^①

四、让读者登上“人物命运号”

从环境、性格、心理层面解读了塑造独特人物的方法,人物形象已然确立,接下来要解决的问题就是如何引起读者的情感共鸣。

^① 李艳春:《论陀思妥耶夫斯基小说创作中的心理现实主义艺术》,载《外国文学研究》1997年第3期,第25~26页。

怎样引起读者的情感共鸣呢？答案是要从人物命运感上入手。

以前看到过一则微博，是一位大学生写的，名字叫作《期末考试的七情》：

考前熟背，遂喜；试卷到手，一题不会，怒；幸备好小抄，监考甚严，遂忧；课堂内容电影式回放，遂思；时间紧迫，答一半，遂悲；考试完后，遂恐；查阅成绩，蒙过，遂惊。

这样一则微博，在半日内竟被点赞转发过万，是何缘故？你是否有似曾相识的感觉？作者经历的种种情绪，是否曾在你的生命中上演？

读者时刻关注人物的命运，就会引发情感共鸣。所以，如果想让你的文章引起读者的感情共鸣，那么不妨从人物的情绪入手来安排人物的命运。

古龙的《多情剑客无情剑》为我们提供了一些很好的方法：

1. 冷漠、凝练语言奠定情绪基调

冷风如刀，以大地为砧板，视众生为鱼肉。万里飞雪，将苍穹作洪炉，溶万物为白银。

2. 环境描写渲染情绪气氛

雪将住，风未定，一辆马车自北而来，滚动的车轮碾碎了地上的冰雪，却碾不碎天地间的寂寞。

3. 动作、神态描写强化人物情绪

李寻欢打了一个哈欠，将两条长腿在柔软的貂皮上尽量伸直，车厢里虽然很温暖很舒服，但这段旅途实在太长，太寂寞。

李寻欢叹了口气，自角落中摸出了个酒瓶，他大口喝着酒时，也大声地咳嗽起来，不停的咳嗽使得他苍白的脸上，泛起一种病态的嫣红，就仿佛地狱中的火焰，正在焚烧着他的肉体与灵魂。（神态加强）

酒瓶空了，他就拿起把小刀，开始雕刻一个人像，刀锋薄而锋锐，他的手指修长而有力。（动作加强）

这是个女人的人像，在他纯熟的手法下，这人像的轮廓和线条看来是那么柔和而优美，看来就像是活的。他不但给了她动人的线条，也给了她生命和灵魂，只因他的生命和灵魂已悄悄地自刀锋下溜走。

4. 多角度调动读者情绪

他已不再年轻。他眼角布满了皱纹,每一条皱纹都蓄满了他生命中的忧患和不幸,只有他的眼睛却是年轻的。(议论调动读者情绪)

终于完成了,他痴痴地瞧着人像,然后突然推开车门跳了下去。李寻欢在雪地上挖了个坑,将人像深深地埋了下去,然后,他就痴痴地站在雪堆前。(叙述调动读者情绪)

手指已被冻僵,脸已被冻得发红,身上也落满了雪花。但他却一点也不觉得冷,这雪堆里埋着的,就像是一个他最亲近的人,当他将她埋下去时,他的生命也就变得毫无意义。^①(心理分析调动读者内心情绪,认可人物的寂寞)

综上所述,塑造一个独一无二的人物形象,首先要体现时代特性,一个人物立于纸上,身上带着浓郁的时代烙印,这样的人物才是能够经受大浪淘沙检验的真金。

【训练题】

塑造独特人物训练:情境模拟

第一步:选取十名学生,分成五个小组。

第二步:每人选择一个自己最熟悉的经典文学人物形象。写下该人物的性格特点及命运发展轨迹,分析性格是如何决定人物命运的。

第三步:每个小组设计一个小情境,将两位文学人物放入情境中,小组讨论在情境中人物该作何选择,命运发展又是如何,完成一个小故事。

第四步:每组挑选一名学生组成评委团,观看五个小组分别演绎的五个小故事,给出分数,分析哪个人物形象塑造得最成功。

目标:体会怎样塑造独特人物。

【延伸阅读】

1. [俄]陀思妥耶夫斯基:《罪与罚》,朱海观、王汶译,人民文学出版社 1982

^① 古龙:《多情剑客无情剑》,河南文艺出版社 2013 年版。

年版。

2. [俄]契诃夫:《小职员之死》,冯加译,《契诃夫中短篇小说集》,译林出版社 2011 年版。



请扫二维码,进一步了解第三章第五节延伸阅读篇目的相关内容。

第四章 语 言

人类每时每刻都在使用语言,语言是社会交际的必备工具。

文学是语言的艺术,从某种意义上说,文学作品的特殊魅力,就在于语言的魅力,同样,语言也决定了作家作品的成功与否。

本章将着重分析语言的特点、功能、不同风格,制定一些语言训练方法,帮助学生找到适合自己的写作语言。

第一节 来 源

一、什么是语言

我们以一个情境讨论“哪个小镇最能吸引游客”为例:

从前,有两个小镇,为了吸引游客的光顾,各自想出了办法:A镇打出的招牌是“艺术观光”,游客们到了镇子上,不仅可以观赏到优美的舞蹈,还可以看到精彩的电影;B镇也打出了艺术的招牌——“上帝的艺术”。游客们进入后就发现了B镇浓郁的文学氛围,旅馆里摆放着各式各样的文学书籍,可除此之外游客们欣赏不到其他艺术。

大约有五分之一的学生认为B镇的吸引力很大,称文学是一门高雅的艺术,能够陶冶情操,感知世界;但余下的学生一致选择了A镇,他们给出的观点是舞蹈艺术借助形体表达,电影艺术借助形象展示表达,动物不会说话,但也能看懂身体姿势和图片,没有文化的人同样也可以欣赏舞蹈和电影,唯独文学不同,动物读不懂文学,缺少文化知识的读者也很难理解文学的个中深味。

为什么会如此?文学采用的表达方式是人类独有的语言,而语言是人类重要的交际工具。语言可以积累、传承人类的文明。

文学是语言的艺术,语言是文学的第一要素,正如高尔基在《和青年作家谈话》中所说:“文学的第一个要素是语言。语言是文学的主要工具,它和各种事

仅供个人科研教学使用!

实、生活现象一起,构成了文学的材料。”显而易见,文学是一门需要后天的学习才能带来认知的艺术。

(一) 语言从哪里来

关于人类语言的起源,迄今仍然是一个谜,语言学家们相继提出了几种说法,并为此争论不休,至今难有统一的意见。

1. 口腔动作论

有些科学认为:很久以来,许多动物包括人类都会使用体态语交流,人们能很好地理解一定的身体动作和手势所表示的意义,语言就有可能起源于对这些姿势动作的模仿,颌、嘴唇和舌头无意识地模仿这些姿势和动作,这就是语言起源的“口腔动作论”或称为“嗒-嗒理论”。

2. 摹声论

持“摹声论”的科学家们认为,语言是对自然界声音的一种纯粹的模仿,而且,当人类能够发出与大自然中的声响相似的声音时,语言就随之产生了,如拟声词的起源,很平常而且广为人知。

3. 劳动论

“劳动论”与“摹声论”相似,认为语言是与艰苦劳动密不可分的,语言是从呼喊声发展而来的。鲁迅在《门外文谈》中提到了人类语言的起源时说过:“我们的祖先的原始人,原是连话也不会说的,为了共同劳作,必需发表意见,才渐渐的练出复杂的声音来……”^①

4. 与生俱来论

有的学者认为可以通过观察儿童如何学习说话来发现有关语言起源的一些问题。如古埃及的国王萨玛堤欧斯曾把两个婴儿放在与世隔绝的深山茅屋之中,希望他们会自然而然地开始说话。其实,这是一种天真的观念,即语言是与生俱来的,而不是在特定的环境中获得的。

(二) 抽象化的符号与工具

语言诞生后,在很长一段历史时期内,是口头交流的工具,直到距今五六千年前,世界才诞生了最早的文字——楔形文字,中国最早的文字是商代的甲骨文,距今已有三千年。

^① 《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社2005年版,第96页。

不少语言学家认为文字只是记录语言的书写符号系统,文字本身并不属于语言系统。亚里士多德提出:文字是“语言符号之符号”。有“现代语言学之父”之称的瑞士语言学家索绪尔在其代表作《普通语言学教程》中指出:语言和文字是两种不同的符号系统,后者唯一存在的理由在于表现前者。

我国著名语言学家、语文教育家张巨龄先生指出:“文字只是记录语言的工具,是工具的工具。”^①

按照“符号之符号”“工具的工具”的说法,则文字不能直接代表事物,在文字与事物之间必须有语言作为中介。随着人类语言的发展,文字变得越来越抽象。

文字有象形文字和字母文字之分。现今世界上的大多数国家使用字母文字,我国是从古至今使用象形文字表意的国家。字母文字的一个显著的历史特性就是不断衍生出新的文字语言。以腓尼基字母为源头,形成了拉丁、阿拉伯、斯拉夫等几种主要字母,又以这几种字母为基础,各自产生了几种或十几种字母文字。这一方面给当时历史条件下还没有文字、语言的国家、民族提供了创立文字、语言的方便,另一方面,由于字母文字表意的僵硬性,所造文字与人类自身发展的轨迹毫无关联,也就必然失去了文字表言达意的丰富内涵,这是字母文字天生的弱点。从这个意义上讲,字母文字原本更具抽象性,更脱离物质形象本身。

象形文字更利于表意,以汉字为例,到甲骨文已日臻完善。如“牛、羊、水、火”见字如见物,双木为林,三木为森等。但经过了历代的演化,尤其是经历了简化改革之后,也变得越来越抽象了。如“射”字从字面似乎可以解意为“身高只有一寸”,用来解读“矮”字更合适;而“矮”字的偏旁“矢”即箭头之意,用来表达“射”似乎更为合适。从现在的汉字本身,我们已看不出很多文字形象本身所表达的信息了。

(三) 语言的作用

1. 语言影响思维

我们先来看一个有趣的例子:位于巴西亚马孙河流域的 Piraha 部落是一个几乎与世隔绝的原始部落,迄今没有受到太多的现代文明影响。在这一部落居民的母语中,只有“1”“2”以及“许多”这几个词汇来表示数字。

美国哥伦比亚大学的科学家彼得·戈登等研究者曾对这个部落进行调查。

^① 张巨龄:《研究汉字不能搞独尊》,载《光明日报》1995年11月2日第5版。

他们在地面上摆放了数量不同的各种小物件,然后让这些部落居民模仿这一行为。结果发现,这些居民很难辨认出3以上的数字。当只有一两件物品的时候,这些部落居民都能够轻松完成模仿任务,可是,随着物品数量的增加,他们就会出现错误。在其他针对数字所设计的实验中,他们在计数中也会表现得很吃力,很难完成任务。

实验表明,母语中计数词汇的缺乏,会使语言使用者的计数能力显得格外欠缺,母语的特点能够影响人们的认知能力和思维结构。

语言对认知和思维的影响这一话题,已被讨论多年。早在20世纪的早期,爱德华·萨波尔和李·沃夫就提出了“语言决定论”:语言决定了人们的思维和认知,不同的语言存在的差异是人们思维差异的根源。

“语言决定论”在心理学、人类学和哲学界引起了广泛的争议。有不少学者提出了质疑,语言与思维到底是相关的关系还是确定的因果关系?是决定的关系还是影响的关系?最后,学界比较一致地认为“语言决定思维”是不对的,但也都承认了语言对思维所存在的影响。

2. 语言是人类认知世界的前提

人类的认知活动总是根据已有的认知图式,根据现存的语言系统来描述自然界的复杂现象。而“已有的认知图式”需要借助语言这个工具,更确切地说,人类认知整个世界,往往是从语词开始的。远古时期的人类看到一种绿色植物,给它取名叫作“竹子”,从此人类就能借助这个概念分辨竹子和芦苇的区别。

在认知活动中,无数个语词构成语言,语言内化为人类的知识体系,知识体系成为人类考察客观世界的前提。海森伯指出:物理学的历史不仅是一连串试验发现和观察,再继之以它们的数学描述的序列,它也是一部概念的历史。为了理解现象,第一个条件就是引入适当的概念。只有借助于正确的概念,我们才能真正知道观察到了些什么。当我们进入一个新的领域时通常需要有新的概念。

这里不单是物理学科,哲学是一切具体学科的基础和前导,同样也是从概念(术语)开始的。而概念无疑是通过语词表达出来的,没有语词这一物质外壳,概念也就失去了存在依托。显然,人类科学理论发展的水平,作为人类认识成果、通过语词表达出来的概念实质上在一定的范围内规定了主体可能认识的对象的范围。超出了这个界限的客体由于未纳入主体的认知领域而往往致使主体视而不见。

洪堡特概括地指出了没有语言,心灵就不会有任何对象。

仅供个人科研教学使用!

二、什么是文学语言

没有语言,意识是不可能进行思维的。意识遇到语言以后才开始清晰的思维。人类的语言可以分成两类。和歌是日语中的典型的模式,即通常所说的诗化语言,我称和歌为文学语言,其他则为日常、实用的语言。从对和歌的思考中我们认识到,文学语言不单纯是传达意思的符号,而且还具备形式。构成文学形式的要素是声音和节奏。把这种形式变成散文里所说的文体就容易理解了。具备形式的文学语言通过其形式把事物的反应表现出来。我们的意识适用于现实事物,同样,也适用于具备形式的文学语言。心中涌起诗情而吟唱歌颂时,就是意识作为诗歌的形式进行自我表现的时候。具备形式的文学语言比任何外界事物都具有一种作为物的感觉,它离灵魂最近。^①

日本著名作家大江健三郎的这段话指明了文学语言的两个基本性质:一是意象性,克服了一般语言的抽象性;二是超越性和隐喻性,能够表达审美意义。

(一) 三种语言迥异

语言与语言之间有着很大的不同。下面的三段文字分别为科学、哲学和文学三种不同类型的语言。

等边三角形(又称正三角形),为三边相等的三角形,其三个内角相等,均为 60° ,它是锐角三角形的一种。等边三角形也是最稳定的结构。等边三角形是特殊的等腰三角形,所以等边三角形拥有等腰三角形的一切性质。

类作为类是不能被知觉的,星球运动的规律并不是写在天上的。所以普遍是人所不见不闻,而只是对精神而存在的。宗教指引我们达到一个普遍,这普遍广包一切,为一切其他的东西所由以产生的绝对,此绝对也不是感官的对象,而只是精神和思想的对象。^②

亚洲铜,亚洲铜/祖父死在这里,父亲死在这里,我也将死在这里/你是唯一的一块埋人的地方/亚洲铜,亚洲铜/爱怀疑和爱飞翔的是鸟,淹没一切的是海水/你的主人却是青草,住在自己细小的腰上,守住野花的手掌和秘密/亚洲铜,

① [日]大江健三郎:《小说的方法》,王成译,金城出版社2012年版,第2页。

② [德]黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,上海人民出版社2009年版,第90页。

亚洲铜/看见了吗?那两只白鸽子,它是屈原遗落在沙滩上的白鞋子/让我们——我们和河流一起,穿上它吧/亚洲铜,亚洲铜/击鼓之后,我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮/这月亮主要由你构成^①

在课堂上的分组讨论中,同学们对这三段文字给出了各自的理解:

第一组同学指出第一段文字属于数学名词解释,其特点是客观、准确,稍微有数学基础的人都可以根据这段文字很好地把握等边三角形的本质特征。

第二组同学对第二段文字有些犯难,觉得“看不懂,太抽象了”,认为哲学语言的特点是非常抽象。人们往往认识字却理解不了文字的内涵。

第三组同学直言不讳地称第三段文字不合乎语法和常理:“鸟儿爱飞翔,为什么会爱怀疑呢?”进而他们总结了这段文字的特点:不受语法规则束缚,形象地表达诗人内心的澎湃情感。

同学们虽然没有达到理论的高度,却简单地提出了三者间的区别:科学语言准确客观,哲学语言深奥难懂,文学语言形象主观。

下面,我们来进行具体的分析:

1. 科学与文学:客观与主观

科学语言以理性和科学精神为依托,表现人类对外部世界的理性认识,力求客观地再现物理事实。科学语言力求在理性指导下,客观地、准确地反映现实,带给人物理实感的认识和概念。

艺术语言则是人类语言的另一极,其突出表现就是非理性的充盈,由于非理性和情感的原因,艺术语言力图打破封闭的框框套套,用活的灵动的方式来把握和表现世界,为了达到表现情感的目的,它要求冲破语法规则的限制,而对主观独特感受的描摹和显现为宗旨。在此过程中,艺术语言追求表达意义的非确定性,力图使描写对象产生形象、功能和价值的“变形”,在“变形”中表达主体丰富而捉摸不定的情感。

语言的产生和运用都要遵循一定的语法规则,科学语言严格遵守着语法规则,艺术语言则可以不遵循一般的语法规则。如马致远的《天净沙·秋思》:“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马,夕阳西下,断肠人在天涯。”

这首诗只有两个动词“下”“在”,其他三句全由简单的名词、状语凑成,就语

^① 《骆一禾 海子兄弟诗抄》,西川选编,江苏文艺出版社2014年版,第259页。

法学来说是违反规则的错误语言,但这样的拼凑却带给人无限的遐想和感悟,使凄凉哀怨之情溢于言表,传达出无限的悲秋之情,这就是艺术语言带给我们的惊喜和精彩。

科学语言一般只能表达一般性质的感情,人类情感达到一定程度时很多是用科学语言无法表达的,艺术语言正好弥补了科学语言的不足,它超越了理性、逻辑、语法,能够使情感得到尽情的迸发。正如李清照的《声声慢》:“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候,最难将息。”

李清照的这首《声声慢》可以说把叠词运用到了炉火纯青的境界,简简单单14个字的叠词表达的却是成千上万字也无法表达的凄楚、哀怨和无奈。这正是艺术语言蕴含丰富的情感体现。^①

2. 哲学与文学:抽象与形象

文学与哲学都离不开语言形式,但文学语言的概念符号给人以感性的活力、情感的力量,而哲学语言作为理性观念的符号形式,以概念之间的关系出现,展现出来的是逻辑的、推理的语词,给人以概念思维的导引和更高等级的理性力量。

文学语言是形象的,哲学语言是抽象的。文学语言是对现实情感生活高度凝聚强化的符号形式,注重情感的延伸和升华,带有非理性化的倾向。无论是莎士比亚的作品,还是托尔斯泰的作品,都让读者通过阅读感受着“情感的旅程”。

罗兰·巴特认为,语言是文学的生命,是文学生存的世界。文学语言对于文学生命的重要表现在于它能精巧地表达人们的情感生活。

文学语言既不可能完全以日常语言的符号形式出现,也不可能以数学和逻辑的形式出现,它既排斥与克服了日常语言的呆板、僵化和模糊性,又不表现为科学语言的精确性,而是以情感的方式展现出来。这种带有能动性情感语言就成为文学特有的生存方式。

哲学语言是以思想为对象,建构“概念世界”的理性符号形式。哲学语言是以思想、纯粹的观念为对象进行反思的语言,从而表述出不可见的事物的真实本质和事物内在的普遍的必然联系。^②

① 沈晓文:《论艺术语言与科学语言的本质区别》,载《文艺生活》2012年第10期,第219页。

② 魏博辉:《文学语言与哲学语言之比较》,载《广州大学学报》(社会科学版)2007年第12期,第26~30页。

（二）文学语言特征“五性说”

文学语言要在语言的一般交际功能的基础上执行一种特殊的艺术功能或美学功能,以语言文字为物质材料和表现工具,来刻画形象,表达思想,抒发感情,创造意境,通过形象思维,反映丰富多彩的社会生活,给读者以教育。在这种情况下,文学语言便体现出它的一些深层特征。主要包含以下五个方面:

1. 形象性

文学是运用文学语言创造艺术形象来反映社会生活,表现思想感情的,生动形象是文学语言的基本特征。形象性是文学形象思维的能动体现。文学创作的形象思维过程就是创作主体在特有的心理定势的指引、控制、调节下,将感性与理性、客观与主观有效统一的过程。

《红楼梦》第四十九回,贾宝玉约姐妹们第二天到芦雪庵对诗联,于是,心里牵挂:

这一夜没好生得睡,天亮了,就爬起来掀起帐子一看,虽然门窗尚掩,只是窗上光辉夺目,心内早踌躇起来,埋怨定是晴了,日光已出。一面忙起来揭起窗屉,从玻璃窗内往外一看,原来不是日光,竟是一夜的雪,下的将有一尺厚,天上仍是搓绵扯絮一般。^①

曹雪芹仅用了“搓绵扯絮”四个字就将这一场大雪形象地展现在读者脑海中。

2. 抒情性

抒情性是以文学语言写人、叙事、状物、绘景时浸透其中的感染人、影响人的情意特征,要求文学语言具有鲜明的感情色彩和强烈的感人力量。

文学语言的抒情性特征基础是渗透在反映生活的艺术形象中的情意的“真”,以表现主体的“真”,体现文学的本质和功能。

诗歌在抒情性上似乎具有得天独厚的优势,如诗人艾青于1938年写的一首现代诗《我爱这土地》:

假如我是一只鸟,
我也应该用嘶哑的喉咙歌唱:
这被暴风雨所打击着的土地,

^① [清]曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社1957年版,第612页。

这永远汹涌着我们的悲愤的河流，
 这无止息地吹刮着的激怒的风，
 和那来自林间的无比温柔的黎明……
 ——然后我死了，
 连羽毛也腐烂在土地里面。

为什么我的眼里常含泪水？
 因为我对这土地爱得深沉……^①

这首诗以“假如”领起，用“嘶哑”形容鸟儿的歌喉，接着续写出歌唱的内容，并由生前的歌唱转为写鸟儿死后魂归大地，最后由鸟的形象代之以诗人的自身形象，直抒胸臆，衬托出了诗人那颗真挚、炽热的爱国之心。

3. 音乐性

文学语言的音乐性特征，主要体现在由文学语言语音手段所形成的丰富和谐的节奏和韵律上。文学语言的音乐性是文学语言的基本特征，也是文学语言修辞的根本要求。朱光潜说：“节奏是一切艺术的灵魂。”

文学语言反映社会生活，创造艺术形象，表达思想感情，不只具有形象上的意义，也有音乐性上的意义。在一定的美学指导下，文学的节奏和韵律相互作用，相互影响，这就是文学语言音乐性特征的体现。

新月派的代表诗人提出新诗应有“三美”，即“音乐美、绘画美、建筑美”。闻一多认为诗歌的音乐美是首要的，他宣扬格律：“诗之所以能激发情感，完全在它的节奏；节奏便是格律……越有魄力的作家，越是要戴着脚镣跳舞才跳得痛快，跳得好。只有不会跳舞的才怪脚镣碍事，只有不会做诗的才感觉格律的束缚。对于不会作诗的，格律是表现的障碍物；对于一个作家，格律便成了表现的利器……因为世上只有节奏比较简单的散文，绝不能有没有节奏的诗。本来诗一向就没有脱离过格律或节奏。”^②

在创作实践中，闻一多践行了这一主张，如收录在诗集《死水》中的诗歌《一句话》：

有一句话说出就是祸，

^① 《艾青诗选》，人民文学出版社1979年版，第73页。

^② 闻一多：《诗的格律》，《闻一多唐诗杂论》，吉林人民出版社2013年版，第256~258页。

有一句话能点得着火。
别看五千年没有说破，
你猜得透火山的缄默？
说不定是突然着了魔，
突然青天里一个霹雳
爆一声：
“咱们的中国！”

这话叫我今天怎么说？
你不信铁树开花也可，
那么有一句话你听着：
等火山忍不住了缄默，
不要发抖，伸舌头，顿脚，
等到青天里一个霹雳
爆一声：
“咱们的中国！”^①

4. 丰富性

文学语言的丰富性特征是指文学语言的表达手段和表达方式的丰富性。它一方面表现为文学句式、句型的丰富多彩，诸如长句和短句，整句和散句，书面语句式和口语句式，常式句和变式句等综合运用，既要服从表达主题、刻画形象的需要，又要适应文体的特点，另一方面表现在修辞手法的丰富多样，叙述语言、描写语言、抒情语言和议论语言的相互融合以及语言风格、作家个人风格、流派风格、时代风格、地域风格等的多样化。^②

5. 独创性

文学语言的独创性特征是指文学语言的表达手段和方式方法的独创性特征，也即文学文本中写人、叙事、状物、绘景和议论、抒情时所呈现的语言手段和表达方式、方法的独创性特征。

① 《闻一多诗选》，晓彰选编，浙江文艺出版社2004年版，第237页。

② 王培基、秦红月：《文学语言的丰富性特征综探：文学语言特征研究》，载《青海民族大学学报》（社会科学版）2000年第26期，第105～108页。

从言语风格层面上看,文学语言的独创性,既指富有“个性”特色的独特性,又指长于“创新”品格的新颖性。从文学文本的语言构成层面上看,文学语言的独创性,既指作家语言的独创性,又指作品人物语言的独创性。

朱自清在《荷塘月色》中运用的华美的辞藻,体现出了别致的韵味:

月光如流水一般,静静地泻在这一片叶子和花上。薄薄的青雾浮起在荷塘里。叶子和花仿佛在牛乳中洗过一样;又像笼着轻纱的梦。虽然是满月,天上却有一层淡淡的云,所以不能朗照;但我以为这恰是到了好处——酣眠固不可少,小睡也别有风味的。^①

而杨朔作品《雪浪花》中的人物老泰山的这段话,便是极端个性化的人物语言:“咬你一口就该哭了,别看浪花小,无数浪花集到一起,心齐,又有耐性,就是这样咬啊咬的,咬上几百年,几千年,几万年,哪怕是铁打的江山,也能叫它变个样儿。”^②

文学语言的独创性同作家的创作个性紧密地联系在一起。屠格涅夫一再强调,在一个文学天才身上,“重要的是生动的,特殊的自己个人所有的音调”。^③

三、文学语言来源于何处

细究语言的形成过程会发现,影响语言形成与发展的有如下几个因素:地域、文化、阅读、写作方式、语感的培养。

那么,汉语的文学语言来源于哪里?既有来自古汉语的成分,又有来自现代汉语的成分;既有来自被改造的方言成分,又有合理吸收外来语言的成分。下面进行简要介绍。

(一) 生活是一座语言宝库

让我们先来看看下面的一次课堂活动:

给课堂上的同学分组布置任务:每组说出一句具有浓郁地方特色的方言,由组内一名同学负责用普通话解释。

同学们对方言活动都表现得异常积极,热烈讨论了十分钟,各组纷纷给出自

① 朱自清:《荷塘月色》,天津人民出版社2011年版,第2页。

② 杨朔:《雪浪花》,江苏文艺出版社2011年版,第197页。

③ 徐岱:《论文学符号的审美功能变体》,载《文学评论》1987年第3期,第85~94页。

己的答案。第一组给出方言“东闪日头西闪雨，南闪火门开，北闪有雨来”，并解释：“这是气象谚语，说的是冷锋，因为冷锋总是在北边，所以北边闪电意味着有冷锋过境要下雨，而南闪则意味着冷锋已过境，由高压控制，故是晴天。我国由于大部分是西风带，所以天气系统从西向东演化，西闪说明有天气系统过境，要下雨，东闪则说明该系统已移出本地，会是晴好天气。”

第二组给出方言“七葱八蒜，九油十麦，过了冬至栽油，不够老婆搽头”，并解释：“这里的数字是指月份，讲的是北方耕种的月份，七月栽大葱，八月种大蒜，九月里来撒油菜子，十月就要种麦子。要是到了冬至才撒油菜子，收成肯定不好，连女人抹头发都不够用。”

第三组给出了一个俗语“懒汉贪重担”，是指懒人不愿多劳动，总想一次干完，然后好休闲，因此“贪重担”。

第四组给出的方言“生活黑(很)多弯弯，豆(就)像个摊摊”，难倒了同学，费了好半天工夫才将这 11 个字所讲的生活的复杂性解释清楚。

活动结束后，同学们纷纷谈到了方言的特点，有的说方言形象生动，有的说方言特别有趣，又含有生活哲理，也有很多人认为方言带有浓郁的地域色彩，外地人根本听不懂。

有同学提出了一个很好的问题：方言写作的利与弊。这也是文学界一直在探讨的话题，方言写作虽然有天然的地域局限性，一定程度上会给读者带来阅读障碍，但不可否认的是，方言中夹杂着古代汉语里的词语因素，往往给人以新奇别致之感，且方言的优势在于传递地域文化氛围，让文化经验和语言表达结合得更紧密，进一步拓展了文学表达的空间。

艺术源于生活，从这个角度上来说，文学语言应当从民间文化和大众文化中汲取丰富的养分。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中强调指出：“应当认真学习群众的语言。如果连群众的语言都有许多不懂，还讲什么文艺创造呢？……什么是懂？语言不懂，就是说，对于人民群众的丰富的生动的语言，缺乏充分的知识。”^①

事实上，方言写作并不是一个新鲜的概念。20 世纪初，中国传统的章回体小说在语言上已经发展到饱和，当时推崇白话文写作的胡适寻求突破的可能，最

^① 《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年版，第 850、851 页。

后他找到了方言。让胡适两眼一亮的是《海上花》和《醒世姻缘传》，前者用的是苏州话，后者用的是山东话。

当代有越来越多的作家在进行方言写作，而且大获成功，如陈忠实《白鹿原》中的关中方言、贾平凹《秦腔》中的陕西方言、张炜《丑行或浪漫》中的登州方言、刘震云《手机》中的四川方言和河南方言、阎连科《受活》中的豫西方言。

《白鹿原》大量地运用关中方言，叙述生动曲折的故事情节，刻画栩栩如生的人物形象。关中方言与周秦汉唐时代的古代汉语有着千丝万缕的联系，形成了一种古雅与粗俗和谐交融的风格：雅，可以雅到极致；俗，可以俗到极致。

在《白鹿原》中出现更多的是那些带有古代汉语元素的关中方言词语：

母亲拾掇完灶间的事在院子里扑打身上的尘灰，喊他。嘉轩走进上房里屋，母亲坐在父亲在世时常坐的那把简化了的太师椅上，姿势颇似父亲的坐姿。他在桌子另一边的椅子上坐下，尽量做出不在心亦不在意的样子。母亲说她准备明天一早回娘家去，托他的舅舅们给他再踏摸媳妇。他劝母亲暂缓一缓。母亲问他为什么要缓？二十几岁的年龄了还敢缓！母亲说着就上了劲儿：“甭摆出那个阴阳丧气的架势！女人不过是糊窗子的纸，破了烂了揭掉了再糊一层新的。死了五个我准备给你再娶五个。家产花光了值得，比没儿没女断了香火给旁人占去心甘。”嘉轩再没有说什么。^①

这段话中的“踏摸”一词就很有古韵，意思是“通过打听而物色”，如果用现代汉语替代就是“母亲说她准备明天一早回娘家去，托他的舅舅们给他再介绍一个媳妇”，两相对比，后者确实失色不少。

再比如小说里的另一个生活片段：

小女人转身回到厨房又端来了小米稀饭。黑娃看见她省去了条盘，双手托着走来了，黑娃连忙站起去接。四只手交接在一只黄色大碗上。黑娃的手指触到了钩在碗底上的小女人的手指。那一瞬间，黑娃的心就猛地跳弹起来，竟然不敢看她的眼睛。她似乎毫不在意，叮嘱说：“鹿相，你款款吃。吃好。出门在外，饭要吃好。”^②

① 陈忠实：《白鹿原》，北京十月文艺出版社2011年版，第10页。

② 陈忠实：《白鹿原》，北京十月文艺出版社2011年版，第111页。

这里的“款款”一词用得甚妙，“款款”在古汉语中意为“徐缓的样子”，即现代人所说的“慢点吃”。现代的词汇里已不使用这个语词，更多的是在成语中见到，如“款款而来”。

（二）舶来语言

由于近现代的殖民扩张以及当代的全球化，国家与国家之间的交流日益频繁，语言的交流即是其中之一。在如今的现代汉语中就有一部分属于舶来品，比如咖啡、沙发等就是从英语中直接音译过来的。

曾有人做过一个统计，中国人今天使用的社会和人文科学名词、术语，约70%是从日本输入的，如服务、组织、纪律、革命、政府、政党、方针、政策、法律、封建、共和、美学、文学、美术、抽象等。这和近代中国革命人士大量留学日本息息相关。^①

【训练题】

语言训练：生活化语言

第一步：两人一组，进行街头访谈。谈话人首先用方言与本地居民聊生活话题，记录人仔细记录下来，然后，谈话人再找一个人用普通话聊同样的话题，记录人仔细记录；

第二步：将两段话用文字记录下来，分析两段文字的优缺点；

第三步：每组根据生活话题，延伸完成一个小故事。

目标：体会生活化语言的形象。

【延伸阅读】

- 1.《骆一禾 海子兄弟诗抄》，西川选编，江苏文艺出版社2014年版。
- 2.《艾青诗选》，人民文学出版社1979年版。



请扫二维码，进一步了解第四章第一节延伸阅读篇目的相关内容。

^① 见《日本舶来的语言和理论》，载《包头日报》2011年7月8日。

第二节 风 格

一、何谓风格

下面是一次课堂上的写作练习：

由三位同学来完成一个写作练习：期末考试时，试卷发下来后，你有些愤怒，居然连一道题都不会做。请用简短的文字描写你内心的愤怒。

第一个同学使用了愤怒这个概念：“考试前，书本我背得滚瓜烂熟，我满怀欣喜地等着发卷，没想到试卷发下来，我背的内容一个都没考到。天呐，我此时的愤怒难以用语言来形容了。”

第二个同学多了细节描写：“你知道愤怒是什么样的吗？看完试题，我两眼发直，额上青筋暴突，双拳紧握，狠狠地砸在了桌子上，引来监考老师的侧目。”

第三个同学写下了饶有味道的一句话：“我陷入了沉默之中，开考的第十分钟，我做了人生中最平静的一个决定，起身，交白卷。”

三位同学在课堂上念了这三段话，然后由其他同学投票选“最佳愤怒代言”，结果第三个同学高票当选。

出现这个结果并不意外，因为这句话的风格最合同学们的口味。是的，语言是有风格的，任何一种风格都有其存在的理由，不同作家的语言风格也会迥然不同。

同样是关于愤怒的表达，我们来看看不同作家的语言风格。

肖洛霍夫在《静静的顿河》中写道：

司徒潘脸色苍白，把蚂蟥从胸膛上扯下来，用脚把它们踩死。踩死了最后一只蚂蟥，他扣上了衬衣的领子，接着，又像是害怕什么似的，重新又把领子解开……像石灰一样煞白的嘴唇一刻也安静不下来：时而哆嗦，露出莫名其妙的傻笑，时而紧紧地抿起来，鼓成一个发青色的圆球……^①

① [苏联]肖洛霍夫：《静静的顿河》（一），金人译，人民文学出版社1988年版，第58～59页。

方志敏的《可爱的中国》如是描写愤怒：

宣布开会之后，一个青年教师跑上讲堂，将日本帝国主义提出的灭亡中国的廿一条，一条一条地边念边讲。他的声音由低而高，渐渐地吼叫起来，脸色涨红，渐而发青，颈子涨得大得像要爆炸的样子，满头的汗珠子，满嘴唇的白沫，拳头在讲桌上捶得碰碰响。^①

叶圣陶的《五月卅一日急雨中》又是另外一种风格：

我开始惊异于他们的脸。从来没有看见过，这么严肃的脸，有如昆仑的耸峙，这么郁怒的脸，有如雷电之将作；青年的柔秀的颜色退隐了，换上了壮士的北地人的苍劲。他们的眼睛冒得出焚烧掉一切的火，吻紧的嘴唇里藏着咬得死生物的牙齿，鼻头不怕闻血腥与死人的尸臭，耳朵不怕听大炮与猛兽的咆哮，而皮肤简直是百炼的铁甲。^②

世上没有哪种语言风格最好，只有合不合适之分。什么是语言风格？什么样的风格才是最适合自己的？下面将一一讲述。

“风格”是指由于作者的生活经历、艺术素养等造成的不同的创作特色。“风格”一词很早就被用作科学术语。在外国，拉丁文 *Stylus*（风格）最初属修辞学范畴，具有“作家的写作笔法”和“作品的特殊格调”等含义。

我国传统文论讨论作家创作个性和作品写作特色，最先在用“体性”概念的同时，也用“风格”的术语。刘勰的《文心雕龙》中有论述作家创作个性和作品艺术特色的专篇，篇名就叫《体性》。

同时，在《议对篇》中，他又用“风格”的术语来说明体性问题。稍后于刘勰的魏收，在论及作家作品的风格问题时，用的又是“风骨”一词。至北齐颜之推，把作家作品的个性特色称为“风格”。“风格”作为我国传统文论的术语，是经过词义的历史发展而逐渐被固定下来的。

传统文论所谓的“风格”，主要属于文艺学、风格学的范畴，和作家、作品（言语）联系起来，但还没有完全和语言联系起来。真正明确提出“语言风格”，并把语言风格作为专门学科的研究对象的，是近代以来的事。20世纪

① 方志敏：《可爱的中国》，人民文学出版社1982年版，第5页。

② 叶圣陶：《五月卅一日急雨中》，《中国现代散文精华》，人民文学出版社编辑部编，人民文学出版社1993年版，第38页。

初,瑞士语言学者最先把研究语言风格的语言风格学从语言学里独立出来,使之成为一个专门的学科。此后的半个多世纪,语言风格的研究获得了重大的发展。

语言风格是作者运用语言表达手段形成的诸特点的综合表现,包括语言的民族风格、时代风格、流派风格、个人风格、语体风格和表现风格,是在主客观因素制约下运用语言表达手段的诸特点综合表现出来的格调与气氛。

语言风格是一个作家独特的、重要的,也是不可替代的特征,法国理论家布封在演讲稿《论风格》中指出:“风格是当我们从作家身上剥去那些不属于他本人的东西,所有那些为他和别人共有的东西之后所获得的剩余和内核。”

语言风格主要从以下几个方面体现出来:

1. 语词。使用简单的语词还是生僻的语词,辞藻华丽还是平白朴素,惯常使用名词、动词还是形容词、副词。

2. 语法。文学作品使用的主要修辞手法有比喻、拟人、夸张、排比、对偶、反复、借代、互文、设问、引用、呼告、反问、顶真等,其他描写方法有白描、避复、变用、层递、衬托(正衬、反衬、陪衬)、倒文、倒装等,语法的使用不同,也会让语言风格大相径庭。

3. 描写对象。描写的对象不同,也对语言风格产生影响,如丰富对象与简单对象、常见对象与不常见对象、乡村与都市、现实与想象等。

4. 句式。句式有长句和短句之分,不同的作家选择不同,带给读者不同的阅读体验,也彰显出作家的不同风格。

二、风格的种类

关于风格的种类,前人有许多探讨。在中国古代文学理论批评中,“风格”多称为“体”。《文心雕龙·体性》从作品风格(“体”)和作者性格(“性”)的关系来论述文学作品的风格特色。“若总其归途,则数穷八体:一曰典雅,二曰远奥,三曰精约,四曰显附,五曰繁缛,六曰壮丽,七曰新奇,八曰轻靡。”

“典雅”指文章向经书学习,“远奥”指文采含蓄而有法度,“精约”指字句简练,分析精细,“显附”,就是文辞质直,意义明畅,“繁缛”,就是比喻广博,文采丰富,善于铺陈,光华四溢,“壮丽”就是议论高超,文采不凡,“新奇”就是弃旧趋新,诡奇怪异,“轻靡”就是辞藻浮华,情志无力,内容空泛,趋向庸俗。

《二十四诗品》专谈诗的风格问题,司空图在刘勰等前人探讨的基础上加以

仅供个人科研教学使用!

综合提升,将诗的风格细分为二十四种:雄浑、冲淡、纤秣、沉著、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。

在诸多文学体裁中,诗歌的语言最为深邃复杂、变化多端,我们以诗歌为例,简要了解一下语言风格的种类:

1. 平实质朴

这类语言的特点是看似寻常最奇崛,选用确切的字眼直接陈述,运用白描,不加修饰,显得真切深刻,平易近人。语言力求平淡,不追求辞藻的华丽,显现出质朴无华的特点,但于平淡中蕴含着深意。

如贾岛的《寻隐者不遇》:“松下问童子,言师采药去。只在此山中,云深不知处。”全篇四句20字,毫无难解之处。

2. 含蓄隽永

诗歌富有灵气,诗的灵气在于隽永,在于“字短情长”,字里行间总是留着启人联想、开人悟性的“空白”。含有深意,藏而不露。这种风格往往不把意思直接说出来,而是多用象征、双关等手法,藏在形象中,让读者自己展开想象,思而得之。

如李商隐的《雨夜寄北》:“君问归期未有期,巴山夜雨涨秋池。何当共剪西窗烛,却话巴山夜雨时。”天各一方的夫妻间挂念问候,其时其境其情,归家团聚作长夜之谈的憧憬,统统显于言外,隐于空白。

3. 清新雅致

这种风格往往用清丽的语言来营造优美的意境,表达怡然喜悦的感情。其艺术境界多如雨后荷叶上的晶莹水珠。如周邦彦的《苏幕遮》:“叶上初阳干宿雨,水面清圆,一一风荷举。”又如杨万里的《小池》:“小荷才露尖尖角,早有蜻蜓立上头。”用语新颖别致,不落俗套,给人一种清新美的愉悦。

4. 形象生动

诗歌的语言往往以其生动形象而感人至深。如苏轼的“乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪”,既是诗又是画,有形有声有色地展现了赤壁的壮丽景色,气势雄伟,境界开阔。

5. 绚丽飘逸

李白的诗大都景象绮丽,富于绚丽飘逸之美,如“日照香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺,疑是银河落九天。”

6. 婉约细腻

这种风格往往体现出“曲、细、柔”的特点，曲径通幽，情调缠绵，表达的感情细腻。如李清照的《武陵春》：“风住尘香花已尽，日晚倦梳头。物是人非事事休，欲语泪先流。闻说双溪春尚好，也拟泛轻舟。只恐双溪舴艋舟，载不动许多愁。”

7. 幽默讽刺

这种风格多指诙谐、风趣或辛辣的笔调和趣味，运用夸张、反语、仿词、双关等手段，突出事物特征，揭露事物本质，富于讽刺意义，增强批判性和说服力，令人忍俊不禁。如章碣的《焚书坑》：“竹帛烟销帝业虚，关河空锁祖龙居。坑灰未冷山东乱，刘项原来不读书。”

8. 雄浑

雄浑指力的至大至刚、气的浑厚磅礴，壮志凌云、刚毅雄健，如刘邦《大风歌》；有的慷慨悲歌、视死如归，如项羽《垓下歌》；有的胸襟豁达，豪情横溢，如曹操的《观沧海》。

雄浑是盛唐诗歌的风格之一。王昌龄的《出塞》气势浩瀚，雄伟壮丽；王之涣的《出塞》想象丰富，境界辽阔；孟浩然的“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”气魄宏大，气势壮观；王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”高远壮丽。

9. 豪放

豪迈奔放，谓之豪放。其特点既表现了作为创作主体的诗人的特点，又表现了作为创作客体的描绘对象的特点。李白诗是豪放风格之集大成者，情感激荡，格调昂扬，想象奇特，夸张出格，是李白豪放诗风的特点。“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。”《将进酒》气势浩荡，一泻千里。“草绿霜已白，日西月复东。”《古风》描绘光阴流逝之快，人事变迁之速，一气呵成，天衣无缝。“白发三千丈，缘愁是个长。”《秋浦歌》夸张虽不合理却合情。

宋词中的豪放派，以苏轼、辛弃疾为代表，苏词注重将慷慨激昂、悲壮苍凉的感情融入词中，善于在写人、咏景、状物时，以奔放豪迈的形象、飞动峥嵘的气势、阔大雄壮的场面取胜，《念奴娇·赤壁怀古》是代表作。

10. 沉郁

沉郁，就是指情感的浑厚、浓郁、忧愤、蕴藉。“沉则不浮，郁则不薄。”杜甫之诗，为浓郁之极致。忧愁是杜诗沉郁的主要内容，他的忧愁，不只是个人的，更是国家的、民族的、人民的，因而这种忧愁具有丰富的情感层次，使其沉郁获得深厚的情感和崇高的价值。他的“三吏”、“三别”、“兵车行”、《茅屋为秋风所破

歌》都是沉郁的力作。

11. 悲慨

触景生情,睹物伤怀,悲壮慷慨,谓之悲慨。大凡诗人,慨叹风云变幻之疾,痛惜韶光流逝之速,目睹人民灾难之重,身受命运坎坷之苦,郁积壮志未酬之愤,而忧心忡忡、慷慨悲歌者,均以悲慨目之。可见,悲慨是时代的心声,诗人的呼喊,诗人面对动乱的现实,出于严肃的责任感,遂作悲慨之诗。陈子昂的诗,就以悲慨而驰誉诗坛,如《登幽州台歌》。

12. 俊爽

即英俊豪纵,飒爽流利。代表诗人是杜牧。他的诗,纵横古今,雄视万代,畅谈历史,痛砭时弊,总结教训,忧国忧民,怀撑天之宏志,感报效之无门,而又矫健豪举,潇洒风流,流转飞动,畅快爽利。如《过华清宫绝句》:“长安回望绣成堆,山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑,无人知是荔枝来。”以含蓄讽刺的笔调,深刻揭露了唐玄宗纵情声色、骄奢淫逸、醉生梦死的生活。

13. 冲淡

冲淡,即冲和、淡泊,有闲逸、静穆、淡泊、深远的特点。如王维的山水诗,《鸟鸣涧》:“人闲桂花落,夜静春山空。月出惊山鸟,时鸣深涧中。”《鹿柴》:“空山不见人,但闻人语响。返景入深林,复照青苔上。”没有城市的喧嚣,没有世间的纷争,没有外界的纷扰,只有大自然的宁静,山水花鸟的生机。诗人尽情地享受着、欣赏着、陶醉着,投入到大自然的怀抱之中,变成了大自然的有机体。

14. 旷达

即疏狂不羁,通脱豁达,潇洒飘逸,高洁特立,代表作家也是苏轼。苏轼的词风除了豪放,更多的是旷达。苏轼有雄才大略而又怀才不遇,既要坚持不苟合随俗,又要随缘自适,既要“尽人事”,又要“知天命”,使其性格中带有典型的“旷达”的特征。“人生如梦,一尊还酹江月”“老夫聊发少年狂”这样的诗句,就带有明显的旷达的色彩。

三、语言风格的发展变化

文学是在不断发展变化的,作为文学载体的语言,风格也在不停地变化,主要体现在四个方面:

(一) 不同文学流派风格迥异

前文提及的豪放派气势豪放,意境雄浑,婉约派则语言清丽含蓄,抒情婉转

仅供个人科研教学使用!

缠绵。浪漫主义文学与现实主义文学也有很大的不同,前者抒发对理想世界的热烈追求,常用夸张手法,语言热情奔放,想象瑰丽神奇,如英国诗人雪莱《西风颂》的第一节:

哦,狂野的西风哦,你哦秋的气息!
由于你无形无影的出现,万木萧疏,
似鬼魅逃避驱魔巫师,蒿黄,黧黑,

苍白,潮红,疫疠摧残的落叶无数,
四散飘舞;哦,你又把有翅的种子
凌空运送到他们黑暗的越冬床圃;

仿佛是一具具僵卧在坟墓里的尸体,
他们将分别蛰伏,冷落,而又凄凉,
直到阳春你蔚蓝的姐妹向梦中的大地

吹响她嘹亮的号角(如同牧放群羊,
驱送香甜的花蕾到空气中觅食就饮)
给高山平原注满生命的色彩和芬芳。

不羁的精灵,你啊,你到处运行;
你破坏,你也保存,听,哦,听!^①

现实主义文学则注重按照生活本来的样子精确细腻地描写,如福楼拜的《包法利夫人》:在典型的塑造上,福楼拜更注重精神气质的描绘,而不是性格特点的刻画。爱玛的耽于幻想,包法利的浑浑噩噩,郝麦的讲求实利,都是从人物的精神状态和特点去表现的。在遣词造句上,作品体现出了语言的细腻,“像人行道一样平板”形容包法利谈话的平庸;第一个妻子瘦削得“骨头一把,套上袍子,就像剑入了鞘一样”;爱玛渴望爱情,“就像厨房桌子上一条鲤鱼巴望水”;老农妇的手像“千辛万苦的卑微的凭证一样”。

① [英]雪莱:《西风颂》,江枫译,机械工业出版社2010年版,第157、159页。

语言风格有时甚至是流派间区分的标志,如“荷花淀派”的语言清新质朴,孙犁的《荷花淀》为后来盛极一时的“荷花淀派”奠定了语言格调。小说的开头部分,语言干净、简练,没有任何刻意的赘述:

月亮升起来,院子里凉爽得很,干净得很,白天破好的苇眉子潮润润的,正好编席。女人坐在小院当中,手指上缠绞着柔滑修长的苇眉子。苇眉子又薄又细,在她怀里跳跃着。^①

(二) 同一流派风格也不同

即便是同一流派的作家,语言风格也会有所不同,同为意识流小说大师的乔伊斯和普鲁斯特的语言风格就截然不同。

乔伊斯在语言上的不同凡响,简直就像绘画上的毕加索那样,只消一张开翅膀就可以遮住天空。乔伊斯的叙事语言具有魔鬼般的力量,读着他的叙事语言,人们会不知不觉地忘记他笔下的人物是多么的平庸,有多么的无聊。如《都柏林人》的开头部分这样写道:

这次他毫无希望了:这次已是第三次发作。夜复一夜,我经过这座房子(时值假期),琢磨亮着的方窗:夜复一夜,我发现它那么亮着,灯光微弱而均匀。若是他死了,我想,我会看到昏暗窗帘上的烛影,因为我知道,尸体头部一定会放着两支蜡烛。^②

相比之下,普鲁斯特《追忆似水年华》的叙事语言就显得简洁和朴实了许多,他的小说像是一个纯情少年的喃喃自语。

我情意绵绵地把腮帮贴在枕头的鼓溜溜的面颊上,它像我们童年的脸庞,那么饱满、娇嫩、清新。我划亮一根火柴看了看表。时近子夜。这正是病羁异乡的游子独宿在陌生的客舍,被一阵疼痛惊醒的时刻。看到门下透进一丝光芒,他感到宽慰。谢天谢地,总算天亮了!旅馆的听差就要起床了;呆一会儿,他只要拉铃,就有人会来支应。偏偏这时他还仿佛听到了脚步声,自远而近,旋而又渐渐远去。门下的那一线光亮也随之又消失。正是午夜时分。来人把煤气灯捻灭

① 孙犁:《荷花淀》,天津人民出版社2010年版,第3页。

② [爱尔兰]乔伊斯:《都柏林人》,王逢振译,上海译文出版社2010年版,第1页。

了;最后值班的听差都走了。他只得独自煎熬整整一宿,别无他法。^①

(三) 开启一个“文学时代”

在美国文坛,有两位著名作家:海明威和亨利·詹姆斯,他们的语言风格迥异,并在一定时期内大受欢迎,引领写作潮流。

詹姆斯选词典雅,组句精细复杂,具有“间接性”的特点。格雷厄姆·格林高度称赞他:“(亨利·詹姆斯)在小说史上的地位,就和莎士比亚在诗歌史上的地位一样稳固。”意大利著名作家卡尔维诺在《未来千年文学备忘录》里用“登峰造极”这个词来形容詹姆斯的语言风格。

海明威则用词通俗,口语化,造句简约精练,具有“直接性”的特点。1932年,海明威在他的纪实性作品《午后之死》中,提出著名的“冰山原则”。他以“冰山”为喻,认为作者只应描写“冰山”露出水面的部分,水下的部分应该通过文本的提示让读者去想象补充。他说:“冰山运动之雄伟壮观,是因为它只有八分之一在水面上。”文学作品中,文字和形象是所谓的“八分之一”,而情感和思想是所谓的“八分之七”。前两者是具体可见的,后两者是寓于前两者之中的。

在“冰山原则”的基础上,海明威形成了独特的“电报式”语言风格:简洁、清新、明快,这在《老人与海》中得到了体现:

他是个独自在湾流中一条平底小帆船上钓鱼的老人,这一回已去了八十四天,没逮上一条鱼。头四十天里,有个男孩跟他在一起。可是过了四十天还没捉到一条鱼,男孩的父母对他说,老人如今准是终于“倒了血霉”,这就是说,倒霉到了极点,于是男孩听从了他们的吩咐,上了另外一条船,头一个礼拜就捕到了三条好鱼。男孩看见老人每天回来时船总是空的,感到很难受,他总是走下岸去,帮老人拿卷起的钓索,或者鱼钩和鱼叉,还有收卷在桅杆上的帆。帆上用面粉袋片打了些补丁,收拢后看来像是一面标志着永远失败的旗子。^②

英国评论家赫·欧·贝茨如是评价:“海明威这样做的时候,一锤子捣烂了按照花哨图案描绘的所有作品;随着亨利·詹姆斯复杂曲折的作品而登峰造极的一派文风,被他剥下了句子长、形容词多得要命的华丽外衣;他以谁也不曾有

① [法]普鲁斯特:《追忆似水年华》I,李恒基、徐继曾译,译林出版社1999年版,第4页。

② [美]海明威:《春潮 老人与海》,吴劳译,上海译文出版社2009年版,第157页。

过的勇气把英语中附着于文学的乱毛剪了个干净。”^①

（四）文言到白话：“语言思想”的革命

以中国古典文学和现代文学为例，二者的语言风格有所不同。二者之间外在的区别在于文言文转化为白话文，但内在的区别却是语言体系的变更。

“五四”时期胡适等人提倡的白话文既不同于中国古代白话，也不同于当时的民间口语，是一种在语言思想上深受西方语言影响的新语言体系，在语言工具层面上，古代汉语与现代汉语并无根本的差异，它们之间的根本差异在于语言作为思想思维和世界观的层面上。在古代汉语体系里，白话是一种工具性的语言，但在现代汉语体系中，现代白话则是思想性的语言。因此，白话文运动是一场语言思想上的深刻革命。这种改变是极为重要，也是必然的，语言是一个民族最深层的东西，不是涉及民族的生存问题，不是迫不得已，这一根基是很难动摇的。

白话文运动是顺应社会进步、文化发展的历史要求而兴起的。早在晚清时期就有人注意到“古人文与言合，今人文与言离”的现象，胡适等人希望通过“国语的文学”尝试，锻造“文学的国语”，在与文言的对抗中把现代汉语白话的可能性充分呈现出来，实现国语和文学的双赢。^②从这种意义上讲，正是白话的普及和推广，推动了小说从边缘地位走向中心地位，从而催生了现当代文学。

【训练题】

风格训练：最合适的语言风格

第一步：根据 14 种语言风格，任选其一，定下一天的任务：说话风格秉承写作风格，走出宿舍与更多的人聊天，切身感受这种语言风格的特点；

第二步：风格如不合适，即时更换语言风格，直到找到最适合自己的语言情境的风格为止；

第三步：根据所选风格，写一首短诗或短文；

第四步：宿舍同学互换打分，写下一段话点评，并为对方选择一部相近风格的文学作品，以此为模仿的范例。

目标：找到适合自身的语言风格。

^① 《海明威研究》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 131 页。

^② 朱晓进：《论文学语言的变迁与中国现代文学形式的发展》，载《南京师范大学学报》（社会科学版）2008 年 9 月第 5 期，第 120～128 页。

【延展阅读】

1. [英]雪莱:《西风颂》,江枫译,机械工业出版社2010年版。
2. 孙犁:《荷花淀》,天津人民出版社2010年版。



请扫二维码,进一步了解第四章第二节延展阅读篇目的相关内容。

第三节 语言训练

一、如何锤炼语言

先来看一下网上流传的会让外国人崩溃的中文十级考试题

请写出以下各句中相同词语的区别:

冬天:能穿多少穿多少;夏天:能穿多少穿多少。

剩女产生的原因有两个:一是谁都看不上;二是谁都看不上。

地铁里听到一个女孩大概是给男朋友打电话:“我已经到西直门了,你快出来往地铁站走。如果你到了,我还没到,你就等着吧;如果我到了,你还没到,你就等着吧。”

单身的来由:原来是喜欢一个人;现在是喜欢一个人。

深知中国文化语境的国人自然不难回答,但外国人面对这样的难题,无异于跌进冰山雪窟,最终的结果只能是泪流满面,交白卷回国了。

这则关乎汉语魅力的趣闻揭示了一个道理:到底什么样的语言才是好语言?

长期以来,学生一直存在误区,认为只有那些华丽的辞藻堆砌出来的语言才是好语言,其实不然,语言并不以辞藻华丽与否作为判断好坏的标准,而是以三个层面作为标准:第一,语言背后的信息量是否丰富;第二,语言是否具有一定的外延和张力;第三,语言是否适合表达不同的内容。

老舍《四世同堂》里有两段对话很好地体现了好语言的这三点要求:

剃头的孙七,吃了两杯闷酒,白眼珠上横着好几条血丝,在院中搭了话:“马

仅供个人科研教学使用!

老太太,咱们是得另打主意呀!这样,简直混不下去……我看明白啦,要打算好好的活着,非把日本鬼子赶出去不可!”

“小点声呀!孙师傅!教他们听见还了得!”马寡妇开着点门缝,低声的说。

孙七哈哈的笑起来。马寡妇赶紧把门关好,像耳语似的对长顺说:“不要听孙七的,咱们还是老老实实的过日子,别惹事!反正天下总会有太平了的时候!日本人厉害呀,架不住咱们能忍啊!”老太太深信她的哲理是天下最好的,因为“忍”字教她守住贞节,渡过患难,得到像一个钢针那么无趣而永远发着点光的生命。^①

前面一节介绍了不同作家的语言风格,本节介绍一些训练的方式,帮助同学们找到适合自己的语言风格。

(一) 繁简训练:脱下语言“华丽的假象”

学会正确地使用语言,首先要从繁与简开始练习,下面给出一段文字,请删除形容词和副词:

那场惊心动魄的战役成为所有人记忆中不可触碰的伤痕,而在我的记忆中,就只剩下漫天尖锐呼啸的冰凌和铺满整个大地的火种,天空是空旷寒冷的白色,而大地则一片火光。我在宫殿里,在温暖的火炉旁,在雍容的千年雪狐的皮毛中,看到父皇冷峻的面容和母亲皱紧的眉头。每当外面传来阵亡的消息,我总会看见父皇魁梧的身躯轻微颤动,还有母亲簌簌落下的泪水。而窗外的红色火焰,就成为我童年记忆中最生动的画面。画面的背景声音,是我的哥哥姐姐们绝望的呼喊,这种呼喊出现在我的梦境中,而且经久不灭,我挣扎着醒来,总会看见婆婆模糊而年老的面容,她用温暖而粗糙的手掌抚摩我的面颊,对我微笑,说,我的皇子,他们会在前方等你,你们总会相见。我问她:那么我也会死吗?她笑了,她说:卡索,你是未来的王,你怎么会死。^②

拿掉形容词和副词,学生就会发现,删除掉那些华丽的辞藻,文意其实并未发生多大的变化,而且叙述变得简洁,节奏也加快了。

不过,仅仅了解这一点还不够,锤炼语言是要经受磨难的,首要的语言学习应该是从大量优秀的文学作品中吸收精华,增强语感。不妨来看一下南非作家

^① 老舍:《四世同堂》(上),人民文学出版社2012年版,第138~139页。

^② 郭敬明:《幻城》,长江文艺出版社2008年版,第1页。

库切的《彼得堡的大师》，感受简洁的语言风格：

六十三号就是一幢比较老旧的房屋，两侧都有这种木构建筑。事实上，房屋面墙的横梁和支柱在半腰上交叉纵横，像蜘蛛网似的把它绷得密密实实。鸟在加固物的犄角上筑了窝，面墙上沾着鸟粪污染的痕迹。

一群孩子在街上玩耍，爬上支柱，往街上的水坑抛石块，然后跳下来把石头捡回去，他们发现有陌生人来，便中断了游戏。三个最小的是男孩，第四个仿佛是他们的头头，是个女的，长着金黄色的头发，眼睛黑得出奇。

“下午好，”陌生人招呼说，“你们有谁知道安娜·谢尔盖耶夫娜·科伦金娜住在哪里？”

男孩们不吭声，只是直勾勾地盯着他。过了一会儿，女孩放下手里的石子，说道：“跟我来。”

六十三号三楼，互相连接的房间挨挨挤挤从楼梯口的平台分枝出去。通道幽暗弯曲，飘散着白菜炖牛肉的气味，他跟着小姑娘走去，经过一间公用的盥洗室，到了一扇灰漆的房门前，小姑娘推开了门。

狭长低矮的房间只有一扇齐头高的窗户。最长的一面墙壁上挂着一幅厚实的织锦，使得房间显得更昏暗。一个穿黑衣服的妇女站起来迎他。她有三十五六岁，同女孩一样的黑眼睛和浓眉毛，不过她的头发是黑的。^①

（二）生活中习得语言

除了方言，谚语、俗语也有着极为丰富的内涵，一句话甚至能顶得上数百字的解读。

可以让学生做一个写作练习，以地域方言的方式写一段爱情故事，让他们感受一下生活语言的独特魅力。

如果想从生活中学习语言，就要做个有心人，平日里出门，在各种公共场合，我们都会听到一些很有智慧的语言，不妨把它们记录下来；在阅读和学习的过程中，看到了生动形象的语言，也要把它记录下来，为我们的写作打基础。

（三）模仿中锤炼语言

文学语言的获得不是天生的，要经过有意识的练习和体验，才能找到适合自己的语言。不过，模仿需要找到一种鲜明的语言，才能更快地达到效果。

① [南非]J. M. 库切：《彼得堡的大师》，王永年、匡咏梅译，浙江文艺出版社2013年版，第1~2页。

有些小说家无师自通,是谓天才,但绝大多数小说家,都受过他人影响,加以模仿。海明威和菲茨杰拉德都崇奉舍伍德·安德森,马尔克斯承认海明威、福克纳和鲁尔福对他的巨大影响,鲁尔福也承认自己学过福克纳,品钦跟纳博科夫学过写作。

中国很多作家深受卡夫卡影响,如余华、刘索拉、残雪、莫言、格非等,残雪被认为是“中国的卡夫卡”。莫言受卡夫卡的影响是双重的,他提到过卡夫卡的《乡村医生》。实际上,莫言受马尔克斯的影响也很大,但马尔克斯又深受卡夫卡的影响。

二、语言的应用

现代语言风格多种多样,不同体裁的文章对语言形式有着不同的要求。曹丕《典论·论文》言:“夫文本同而末异,盖奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”陆机《文赋》说:“诗缘情而绮靡,赋体物而浏亮,碑披文以相质,诔缠绵而凄怆,铭博约而温润,箴顿挫而清壮,颂优游以彬蔚,论精微而朗畅,奏平彻以闲雅,说炜晔而譎诳……”古人的这些论述说明,不同体裁的文章要有与之相称的语言风格。

根据语言的社会功能、交际者个人的禀性和素养等原则,我们大致可以把语言风格分成四大类:日常口语体风格、应用文体风格、艺术文体风格和个人的语言风格。

各类风格,都拥有自己独特的一套词汇、语法、语音和修辞手段等风格要素。各类风格要素之间,虽然各有特色,但并不是“封闭的”,而是有交错和流通的现象。但也不能乱交流,如夸张修辞格作为文艺语言的风格要素,就不能用于新闻报道、政论和科学论著等文体的语言风格中。同样,公文事务文体的语言风格要素,如公文词汇,也不能随使用在艺术文章里。

(一) 演讲稿

演讲语言是人们交流思想、表达情感、传递信息的工具。演讲语言运用得好与坏,将直接影响着演讲的社会效果。

很多人在写演讲稿的时候,存在两个误区:一是喜欢套用名人名言,最常见的如“居里夫人曾经说过”“马克思曾经说过”;二是说一堆套话空话。殊不知,当你站在台上说一堆空洞的语词时,下面的听众都要睡着了。要写好演讲稿,就要了解演讲语言的三大特点:

1. 准确性

演讲使用的语言一定要确切、清晰地表现出所要讲述的事实和思想,揭示出它们的本质和联系。只有准确的语言才具有科学性,才能逼真地反映出现实面貌和思想实际,才能为听众接受,达到宣传、教育、影响听众的目的。

2. 简洁性

要以最少的语言表达出最多的内容,做到精益求精,一字不多,不拖泥带水,紊乱芜杂。

3. 通俗性

演讲语言要通俗易懂,口语化、个性化、形象化,这样才能生动感人。

下面我们以丘吉尔所作的著名演讲《关于希特勒入侵苏联的广播演说》中的片段为例:

今晚,我要借此机会向大家发表演说,因为我们已经来到了战争的关键时刻。

今天凌晨4时,希特勒已进攻并入侵俄国。既没有宣战,也没有最后通牒,但德国炸弹却突然在俄国城市上空像雨点般地落下,德国军队大举侵犯俄国边界……

我看见俄国数以万计的村庄正在耕种土地,正在艰难地获取生活资料,那儿依然有着人类的基本乐趣,少女在欢笑,儿童在玩耍。我看见纳粹的战争机器向他们碾轧过去,穷凶极恶地展开了屠杀。我看见全副戎装,佩剑、马刀和鞋钉钉当作响的普鲁士军官,以及刚刚威吓、压制过十多个国家的、好诈无比的特工高手。我还看见大批愚笨迟钝,唯命是从,凶残暴忍的德国士兵,像一大群爬行的蝗虫正在蹒跚行进。我看见德国轰炸机和战斗机在天空盘旋,它们依然因英国人的多次鞭挞而心有余悸,却在为找到一个自以为唾手可得的猎物而得意忘形。在这番嚣张气焰的背后,在这场突然袭击的背后,我看到了那一小撮策划、组织并向人类发动这场恐怖战争的恶棍……

我亲身经历了所有这一切,如果我直抒胸臆,感怀旧事,你们是会原谅我的。但现在我必须宣布国王陛下政府的决定,我确信伟大的自治领地在适当时候会一致同意这项决定。然而我们必须,必须立即宣布这项决定,一天也不能耽搁。我必须发表这项声明,我相信,你们绝不会怀疑我们将要采取的政策。

我们只有一个目标,一个唯一的、不可变更的目标。我们决心要消灭希特

勒,肃清纳粹制度的一切痕迹。什么也不能使我们改变这个决心。什么也不能!……^①

(二) 报告

乍一听到“报告”的字眼,很多人都会想到“枯燥乏味”这四个字,但事实上报告文体的语言要求简洁、准确、鲜明,是可以做到一定的生动性的。毛泽东的《湖南农民运动考察报告》就提供了一个很好的范例,提及“糟得很”和“好得很”两种现象,他写道:

农民在乡里造反,搅动了绅士们的酣梦。乡里消息传到城里来,城里的绅士立刻大哗。我初到长沙时,会到各方面的人,听到许多的街谈巷议。从中层以上社会至国民党右派,无一不言以蔽之曰:“糟得很。”即使是很革命的人吧,受了那班“糟得很”派的满城风雨的议论的压迫,他闭眼一想乡村的情况,也就气馁起来,没有法子否认这“糟”字。很进步的人也只是说:“这是革命过程中应有的事,虽则是糟。”总而言之,无论什么人都无法完全否认这“糟”字。实在呢,如前所说,乃是广大的农民群众起来完成他们的历史使命,乃是乡村的民主势力起来打翻乡村的封建势力。宗法封建性的土豪劣绅,不法地主阶级,是几千年专制政治的基础,帝国主义、军阀、贪官污吏的墙脚。打翻这个封建势力,乃是国民革命的真正目标。孙中山先生致力国民革命凡四十年,所要做而没有做到的事,农民在几个月内做到了。这是四十年乃至几千年未曾成就过的奇勋。这是好得很。完全没有什么“糟”,完全不是什么“糟得很”。“糟得很”,明明是站在地主利益方面打击农民起来的理论,明明是地主阶级企图保存封建旧秩序,阻碍建设民主新秩序的理论,明明是反革命的理论。每个革命的同志,都不应该跟着瞎说。你若是一个确定了革命观点的人,而且是跑到乡村里去看过一遍的,你必定觉到一种从来未有的痛快。无数万成群的奴隶——农民,在那里打翻他们的吃人的仇敌。农民的举动,完全是对的,他们的举动好得很!“好得很”是农民及其他革命派的理论。一切革命同志须知:国民革命需要一个大的农村变动。辛亥革命没有这个变动,所以失败了。现在有了这个变动,乃是革命完成的重要因素。一切革命同志都要拥护这个变动,否则他就站到反革命立场上去了。^②

^① [英]丘吉尔:《关于希特勒入侵苏联的广播演说》,孟令宇译,《世界著名政治家精彩演说》,刘青顺编,太白文艺出版社2013年版,第199~200页。

^② 《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1991年版,第15~16页。

(三) 新闻

新闻语言是通过新闻媒体,向受众传播(报道)最新发生的具有新闻价值的信息时所用的语言。它具有客观、确切、简练、朴实、通俗等特点。如2016年8月11日《人民日报》刊登的一则新闻:

高分三号卫星成功发射

分辨率达1米

本报北京8月10日电 (记者吴月辉)从国防科工局获悉:8月10日6时55分,我国在太原卫星发射中心用长征四号丙运载火箭成功发射高分三号卫星。高分三号卫星是我国首颗分辨率达到1米的C频段多极化合成孔径雷达(SAR)卫星,将显著提升我国对地遥感观测能力,是高分专项工程实现时空协调、全天候、全天时地对地观测目标的重要基础。

高分三号卫星为满足多用户需求,在系统设计上进行了全面优化,具有高分辨率、大成像幅宽、多成像模式、长寿命运行等特点,主要技术指标达到或超过国际同类卫星水平。据介绍,高分三号卫星可全天候、全天时监视监测全球海洋和陆地资源,将为国家海洋局、民政部、水利部、中国气象局等用户部门提供高质量和高精度的稳定观测数据,有力支撑海洋权益维护、灾害风险预警预报、水资源评价与管理、灾害天气和气候变化预测预报等应用,对海洋强国、“一带一路”建设具有重大意义。

【训练题】

语词训练:最有“营养”的词语

第一步:以“我的大学”为题,写一段300字左右的文字;

第二步:同学互换,标出对方文章中的形容词和副词;

第三步:互相讨论,如删除这些词语,文意有无变化,为什么会如此?

第四步:讨论为什么名词和动词有营养,华丽的词藻没有实际含义。

第五步:根据讨论结果,重新修改文章。

【延伸阅读】

1. 毛泽东:《湖南农民运动考察报告》,载《毛泽东选集》第1卷,人民出版社1991年版。

2. [南非]J. M. 库切:《彼得堡的大师》,王永年、匡咏梅译,浙江文艺出版社2013年版。



请扫二维码,进一步了解第四章第三节延伸阅读篇目的相关内容。

故事是文学作品的另一个魅力所在,一个精彩的故事可以充分调动读者的兴趣,令作品增色不少,同时也能更好地为塑造人物服务。

如何写故事?本章将从人类需要故事、叙述视角、表现手段、矛盾、悬念与伏笔、节奏等方面进行详细阐述,引导同学们学习、掌握要领,学会写出精彩的故事。

第一节 人类需要故事

亚里士多德曾在《伦理学》中提出一个问题:“一个人应该如何度过他的一生?”人类试图从哲学、科学、宗教、艺术上寻找答案,但如今,还有多少人愿意放弃好莱坞电影,转而去读黑格尔或者康德的哲学理论?有多少人愿意耗费大量时间去倾听经济学家、社会学家和政治家的高论?还有多少人相信宗教能够带来人生的真谛?

人们突然发现,人生中必不可缺的居然是故事。

一、探索“未知国度”的桥梁

在人类的早期,人们对于世界的认知极其有限,对自然、鬼神产生了深深的畏惧心理。这个时期,神话故事是人类认知世界的绝佳工具。

世界上为什么会有光?对此,古犹太人讲了一个故事,借着《圣经》一路流传了几千年:

起初,神创造天地。地空虚混沌,渊面黑暗。神的灵运行在水面上。神说要有光,就有了光。神看光是好的,就把光暗分开了。神称光为昼,称暗为夜。有晚上有早晨,这是头一日。

住在北极圈的因纽特人对光的理解则有所不同:

世界刚形成的时候,有一只乌鸦在寻找啄食掉落在地上的豆子,它找啊找,

仅供个人科研教学使用!

找得很辛苦,心里便想:“这世界上如果有光,可以看得到地面上的豆子,那么啄食起来就简单多了。”乌鸦很认真地想啊想,结果世界就充满了光亮。

各地神话传说的不同,使不同地域的人类对世界的认知有所差异:读《圣经》的人感谢上帝,崇拜上帝;相信乌鸦故事的人,却因此对于期待、希望具备高度信心。

在神学占据统治地位的欧洲中世纪,人们将时间、精力都花在理解上帝的不可理解性上。神学负责保护上帝的故事,压制挑战上帝的故事。

为了揭开上帝的神秘面纱,欧洲进入了大航海时代,航海冒险带来了许多新奇发现,却也令“世间万物都由上帝创造”这一说法越来越受质疑。人们开始在上帝以外,寻找甚至捏造其他故事,帮忙把那么多的新鲜东西整理进来。

大航海时代第一次去到热带雨林的欧洲人,虽然没有见到“未知王国的人”,但被那里巨大的植物吓到了,这番经历自然成了水手们向同胞吹嘘的资本。为了彰显航海的冒险与刺激性,他们不知不觉中编织了一个亚马逊王国的故事:那里的植物与鸟类都如此巨大,那里的人也高壮而且气力无穷,更神奇的是,那些英雄的武士不是男人,而是女人。

“亚马孙女武士”的故事不胫而走,迅速传遍了整个欧洲,即便几百年后,热带雨林的神秘早就被欧洲人一一揭开,那些躲在巨大植物之上,骑着巨鸟战斗的恐怖女武士的故事,依旧萦绕在欧洲人的心头。^①

二、“故事赋予人生以形式”

人类天生具有对真实故事或虚假故事的好奇心,而且这种好奇心是永远满足不了的。我们每天都在和故事打交道,报纸、文学书籍、广播、影视剧都是我们获得故事的渠道,聊天、玩乐都是我们讲述故事的活动。故事和人类的活动息息相关。

我们对故事的爱好反映了人类对捕捉人生模式的深层需求,这不仅仅是一种纯粹的知识实践,而且是一种非常个人化的、非常情感化的体验。用剧作家让·昂努伊尔的话说:“故事赋予人生以形式。”

人离不开故事,是因为故事远比现实生活更加丰富多彩,更有刺激与冒险色

^① 杨照:《故事效应:创意与创价》,九歌出版社有限公司2010年版,第5~8页。

彩,能够满足人类的心理需求。安伯托·埃柯在小说《昨日之岛》中,就写了一段“小说中的小说”。

小说主角罗贝托困在搁浅的船上,无法可想,只好写小说。罗贝托想象一个鬼影般存在的弟弟费杭德假扮自己,勾引了自己的梦中情人,两个人搭一艘船在海上航行。

途中,他们登上了一座奇怪的岛屿,这里的人们一刻不停地讲述着别人的八卦故事。更令人惊奇的是,人们相信一个人的价值体现在是否能成为别人的谈资,如果所有人都不再谈论某一个人,那个人就会感到丧失尊严,在别人的忽视下绝望而死。

岛上居民清楚地意识到,发生在人间的真实八卦情节其实有限,故事与故事相似度很高。为了避免出现人为的悲剧,人们想出了一个好办法,在广场上建造了一个由六个同心圆组成的巨轮。每一个圆都能独立转动,第一个圆隔成二十四格,第二个圆三十六格,第三个圆四十八格,第四个圆六十格,第五个圆七十二格,最外面一个圆有八十四格。不同格子标示不同动作、不同情感、不同状况、不同时间地点。

轮子一转动就产生丰富的组合,例如:“昨天——帮助——遇见——仇人——欺骗——病痛”,看这些格子产生的提示,岛民就可以开始谈论:“啊,××昨天在路上刚好碰到仇人,那个仇人以前对他很坏的,把他骗得团团转,可是现在仇人病痛缠身,所以××反而帮助了仇人。”这样,××就有故事可供谈论了。

怕谁没故事了,岛民只要去转转轮子就好了,利用转轮,可以搭配出七亿两千两百万种不同的故事。^①

三、故事真的“死”了吗？

2007年3月26日,在世界汉学大会上,德国汉学教授沃尔夫冈·顾彬以1949年为界,把中国文学分为现代文学与当代文学。他指出中国现代文学是世界文学,而还在讲故事的当代文学已经与世界文学脱轨了:“1945年后欧洲的小说家不再写什么真正的故事,对于小说而言,不再是讲故事的时代。”顾彬的观点反映了欧洲文学的时代特征,但对当代中国文学不应该讲故事的评价有失偏

^① 杨照:《故事效应:创意与创价》,九歌出版社有限公司2010年版,第1~2页。

颇。这一误读源于中西方文学对待故事的态度不同。

从文学的发展上讲,西方文学的发展始终伴随着哲学、心理学等学科的发展,西方艺术、科学的终极目的是在寻找上帝,需要的是哲学思考,而不是故事。但这并不意味着西方文学不讲故事,事实上,在很长的历史时间里,西方文学也是以故事为小说的核心,展现人与世界的关系,塑造人物形象,其中尤以现实主义文学为代表。西方文学也很重视故事,法国文论家热拉尔·热奈特在谈叙事理论时指出:叙述者在小说中完成的第一个功能就是叙事功能。福斯特在《小说面面观》中也把故事作为小说的基本层面来论述。

西方文学中首先打破故事完整性的是现代主义文学,现代主义文学把人的精神世界视为重点表现对象,着重描写人的意识、潜意识,以此揭示人物丰富的内心图景。这一时期的小说不追求情节的连贯、故事的完整,而以心理逻辑为线组织故事。

后现代主义文学在现代主义文学的基础上,进一步大胆地颠覆故事,认为小说写故事就是一种浪费。在人物塑造上,强调自我表白的话语欲望,打破以人为中心讲述完整的故事。人的历史与历史的人,人的性格情感,人生经历等被支离破碎的感觉代替。

中国文学起源于故事,一大功能是教化,通过讲故事的方式普及道理。中国古代小说就有重视故事性的传统,从神话传说、寓言故事到史传、志人志怪小说,再到唐传奇、宋元话本,最后到明清时期达到成熟和繁荣。

中国文学从神话传说到小说的发展过渡是史传文学,以《左传》《史记》为代表,以叙述引人入胜的历史故事为主,叙事情节波澜起伏。而史学注重按照时间完整地叙述事件的整个过程,这也就造成了中国文学对故事的倚重,读者也偏好阅读故事。

中国文学发展到宋代话本小说,说书艺人站在勾栏瓦肆间,向听众讲述传奇人物的传奇经历,此时越发需要一个精彩跌宕、波澜起伏的故事。发展到明清时期,小说更加强调故事的重要性,一部部长篇小说问世。

中国文学的西学东渐发生在20世纪80年代,受西方文艺思潮的影响,这一时期的小说故事性有所减弱,着重使用富有象征意味的意象,如汪曾祺的《受戒》、贾平凹的《商州初录》等,故事紧紧镶嵌在零散事物的记叙之中。

先锋作家们大量借鉴、模仿西方小说的创作形式,注重探索内心世界,对待故事的态度也发生了明显的变化,高行健在《现代小说技法初探》中说:“小说不

一定要讲个故事,虽然许多好的小说讲的是故事。但生活里并不都是故事……小说不一定要有情节……小说依然是小说。”^①

自 80 年代末,新历史小说在中国兴起,如陈忠实的《白鹿原》、苏童的《妻妾成群》、余华的《鲜血梅花》。后来,随着市场经济的蓬勃发展,中国当代文学再次回到以讲故事为核心的时代。

由此看来,随着对西方文学的借鉴与反思,中国当代文学也开始回归传统,在一定时期内,故事化写作依然会是中国当代文学的写作核心。

有个 10 岁的中国小女孩,缠着父母带她去英国爱丁堡旅行。千里迢迢到了爱丁堡,她却哪里都不想去,一心牵挂的只有一家街角的咖啡馆。父母带着她找到了那地方,可惜咖啡馆不见了,改成了中国餐厅。小女孩伤心地哭起来,父母安慰她,才知道实情:原来,小女孩想到罗琳开笔写《哈利·波特》的那家咖啡馆,感受失业的罗琳推着娃娃车在咖啡馆中坐一整天把哈利·波特创造出来的具体过程。^②

小女孩知道现实生活中不可能存在“九又四分之三月台”,也不可能有神秘的魔法学校,她只是想参观一下作家当时工作的咖啡馆,以此来了解小说背后的传奇色彩。

由此可见,人有追求生命戏剧性的本能,我们需要比繁琐的现实生活更丰富的传奇故事,来让枯燥的生活变得可以忍受。

【训练题】

讲故事训练:最能打动人的故事

由课代表带领同学讲述自己的故事,每个人都要讲述一个最打动人的故事。

第一步,讲述。每个人讲自己生命中最能打动人的故事。

第二步,投票。大家一起投票表决哪个同学的故事最能打动人。

第三步,分析。分析为什么这个故事最能打动人,原因在哪里。

第四步,问题。分析后留下一些问题,等待后面的课程中讲述。

① 高行健:《现代小说技法初探》,花城出版社 1981 年版,第 6 页,。

② 杨照:《故事效应:创意与创价》,九歌出版社有限公司 2010 年版,第 9~10 页。

目标:学会讲故事并带着问题进入后面的课堂。

【延展阅读】

1. [英]福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,花城出版社1984年版。
2. 高行健:《现代小说技法初探》,花城出版社1981年版。



请扫二维码进一步了解第五章第一节延展阅读篇目的相关内容。

第二节 叙述视角

下面是三位同学分别用“我”“你”“他”讲的三段小故事。

第一个同学:

我走在大街上,人群熙熙攘攘,谁也不知道之后会发生什么。商场入口处,我看到了一个小女孩哭着喊着叫妈妈。人聚拢过来,小女孩哭得更凶了,这时,一位中年妇女挤进了人群,大喊着:“妈妈可找到你了!”一把抱起小女孩就走,奇怪的是小女孩的哭声并未停止。我带着疑惑走进商场,听见广播:“×××小朋友,请速到一楼商场柜台,你妈妈在这里等你。”我立刻明白了事情的前因后果,掉转头向那位中年妇女消失的方向追了出去……”

第二个同学:

现在,你正在读一本恐怖小说,有人告诉你,这本书的第73页藏着一个秘密,这个秘密将是你永远都不会想到的。你很好奇,打开了这本小说,一页一页地读了下去……终于,你翻到了71页,你的心跳开始加快,那个秘密马上就要跳出来了!你闭上眼睛,悄悄地翻开了书页,然后怀着忐忑不安的心情睁开眼睛,发现了这本小说最大的秘密:没有第73页。

第三个同学:

仅供个人科研教学使用!

妻子的病要花很多钱。女儿五岁了,会做饭,会收拾屋子,会照顾妈妈。他在工地上摔断了腿,工头逃走了,只能在地铁里跪着乞讨。假的乞丐太多,没人会相信他的故事。他决定抢劫。他被枪毙的那天傍晚,妻子偷偷跳进了江里。女儿拿着妈妈的信,哭着在街上四处寻找。她还不认识字,却已经认识了人生。

这三段小故事各有其优点,有人会觉得第一段故事亲切可感,真实性高;有人会觉得第二段故事的方式很特别,很新颖;有人会觉得第三段故事的全面性更好,是站在全局把控故事。

用什么样的方式讲故事,从哪个视角讲故事,不仅决定着你的故事是否独特,还决定着你讲故事的立场,以及你的故事是否讲得愉快。

一、叙述人称：谁在讲故事

生活中,大家说话的主语经常是“我、我们”“你、你们”“他、他们”,那么文学作品中的角色向读者娓娓道来时,又是怎样一番情境呢?以上三种情况又会带来怎样的不同变化呢?

在传统叙事中,故事多从旁观者的口中说出,就如同围坐在火炉旁听老人讲故事;而在现当代文学作品中,以亲历者角度叙述故事的方法渐渐多了起来。前者即第三人称,后者即第一人称,这两种叙述人称也是最常见的方式。

(一) 第一人称:真实可信的“我”

我们如是问:以亲历者的角度叙述故事,能带来什么样的好处?答案显而易见,叙述者同时是故事中的一个人物,仿佛是一位历经沧桑的老人向读者回忆自己一生的经历,时间愈久远,传奇色彩愈发浓厚,带给读者的感觉愈真切。

不妨来看看下面两个例子。

著名作家阿来在《尘埃落定》的开头这样写道:

那是个下雪的早晨,我躺在床上,听见一群野画眉在窗子外边声声叫唤。

母亲正在铜盆中洗手,她把一双白净修长的手浸泡在温暖的牛奶里,吁吁地喘着气,好像使双手漂亮是件十分累人的事情。她用手指叩叩铜盆边沿,随着一声响亮,盆中的牛奶上荡起细密的波纹,鼓荡起嗡嗡的回音在屋子里飞翔。^①

① 阿来:《尘埃落定》,人民文学出版社2000年版,第1页。

莫言在代表作《红高粱》中如是铺展：

一九三九年古历八月初九，我父亲这个土匪种十四岁多一点。他跟着后来名满天下的传奇英雄余占鳌司令的队伍去胶平公路伏击日本人的汽车队。奶奶披着夹袄，送他们到村头。余司令说：立住吧。奶奶就立住了。奶奶对我父亲说：豆官，听你干爹的话。父亲没吱声，他看着奶奶高大的身躯，嗅着奶奶的夹袄里散出的热烘烘的香味，突然感到凉气逼人，他打了一个战，肚子咕噜噜响一阵。^①

如果你是读者，闭上眼睛，当听到如上两段话的时候，是否会有一种身临其境，身在画中的奇特感觉？

如果有，恭喜你，这说明你已经了解了第一人称的第一个特点：叙述者同时承担着故事中的一个角色，叙述者既可以参与故事之中，又可以置身事外为读者一一进行描述和议论。两种身份使得“我”这个角色更加真实，便于读者理解和接受。

当然，有好处自然也会有局限，而这恰恰是第一人称的第二个特点：叙述受限。以“我”的角度叙述故事，自然会造成叙述的主观性，即“我”可以叙述亲身经历过的故事、听到的故事，却不能叙述“我”不可能知道的事情。

看到这里，你或许会提出这样一个问题：叙述者的视角是否等同于作品中“我”的视角？

其实不尽然。对诸多采用第一人称叙述的作品进行分析、比较，我们发现，不同作品中的两种视角位置不尽相同，根据叙述者在故事中担任角色的地位不同，可分为以下三类情况：

1. 现在时态下的第一人称叙述

相当一部分作品中的“我”就是故事的主人公，如在英国作家笛福的经典作品《鲁滨孙漂流记》中，“我”引领着读者一起去经历一场不可思议的“旅行”，是现在进行时。“我”所讲述的一切内容只能是“我”亲身参与的，因此我们可以视之为两种视角的重叠。

2. 过去时态下的第一人称叙述

此类作品中，叙述者往往是以回忆录的方式进行讲述，如上文中提到的《红

^① 莫言：《红高粱家族》，作家出版社2012年版，第1页。

高粱》，叙述者多年以后，走访家乡，得知我奶奶和余占鳌的惊天动地的爱情故事，以及“我父亲这个土匪种”的故事，用一种回忆的方式向读者讲述一个家族的传奇。这种情况下，叙述者往往知道的比作品中的“我”更多，视角大于“我”。

3. 次要人物进行第一人称叙述

文学史上，还有一部分作品中的“我”并非故事主角，而是次要人物，甚至是一个旁观者、记录者，与故事人物几乎不发生任何关系，如俄国作家普希金的小说《驿站长》作品中的“我”，这样的叙述在一定程度上接近于第三人称叙述，叙述者的视角也是大于“我”的，能感知“我”所感知不到的内容。

看完这些内容，想必你对第一人称叙述的优缺点都已了解。如果你能熟练掌握这种叙述人称，将对你的写作、故事的铺陈起到帮助作用。

（二）第三人称：上帝一般的“他”

第三人称在传统叙事作品中应用得非常普遍，如马尔克斯的《百年孤独》中写道：

多年以后，面对行刑队，奥雷里亚诺·布恩迪亚上校将会回想起父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午。^①

第三人称是一种立场客观的叙述，也称作无焦点叙述。叙述者不是故事中的人物，而是像一个预知过去、未来的上帝一般，获得了极大的叙述自由。他可以在任意时间、任意地点出现、观察，讲述故事的来龙去脉，也可以像一名外科医生，拿起解剖刀，向读者展示故事中人物的内心世界。

陈忠实的《白鹿原》中，围绕着白、鹿两家卖地情节而展开的心理描写是十分精彩的：

鹿子霖看着老秀才不慌不忙研墨的动作，心里竟是抑制不住的激动。只要能把白家那二亩水地买到手，用十亩山坡地作兑换条件也值当……他眯着眼装作瞅着老秀才写字，心里已经有一架骡子拽着的木斗水车在嘎吱嘎吱唱着歌。

白嘉轩双手抱成一个合拳压在桌子上，避眼不看老秀才手中的毛笔，紧紧锁着眉头瞅着那个密密麻麻标着药名的中药柜子，似乎心情沉痛极了。其实他的心里也是一片翻滚的波澜，那块蕴藏着白鹿精灵的风水宝地已经属于他了，只等

① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯：《百年孤独》，范晔译，南海出版社2011年版，第1页。

片刻之后老秀才写完就可以签名了,世界上再没有第二个人知道此项买卖土地当中的秘密。^①

第三人称叙述赋予了作者极大的创作自由,却也在一定程度上剥夺了读者的阅读快感,读者完全是在听别人讲故事,而缺乏身临其境的体验。另外,第三人称让读者在“真实性”上会时常产生怀疑,影响读者的参与。因而,随着文学的不断发展,尤其是进入现代派文学后,这种传统的叙述方式受到了许多小说批评家的非难。

有非难就会有探索,英国女作家伍尔夫在小说《达洛卫夫人》中,沿用了第三人称的叙述方式,但放弃了上帝般的权利,叙述始终聚焦在达洛卫夫人身上。其他人物的出场并非作者的安排,而是在与达洛卫夫人有关的环境中出现。伍尔夫笔下的第三人称叙述实际上非常接近于第一人称叙述。

(三) 第二人称:独特新奇的“你”

在我们的日常生活叙述中,“我”和“你”是相对的概念,不是吗?“你”此刻不正在看“我”写的文章吗?那么,在文学作品中,是否有第二人称的叙述方式?第二人称叙述是比较少见的,作品中的故事角色不是“我”,也不是“他”,而换作了“你”。阿根廷作家博尔赫斯的短篇小说《玫瑰色街角的人》就是这种叙述方式:

想想看,您走过来,在所有的人中间,独独向我打听那个已故的弗兰西斯科·雷亚尔的事……我见到他的面没有超过三次,而且都是在同一个晚上。可是这种晚上永远不会使您忘记……当然,您不是那种认为名声有多么了不起的人……^②

再如意大利著名作家卡尔维诺的《如果在冬夜,一个旅人》这样写道:

你即将开始阅读伊塔洛·卡尔维诺的新小说《如果在冬夜,一个旅人》。先放松一下,然后集中注意力。抛掉一切无关的想法,让周围的世界隐去。最好关上门,隔壁老开着电视。立即告诉他们:‘不,我不要看电视!’大声点,否则他们听不见。^③

① 陈忠实:《白鹿原》,北京十月文艺出版社2011年版,第28~29页。

② [阿根廷]博尔赫斯:《博尔赫斯短篇小说集》,王央乐译,上海译文出版社1983年版,第1页。

③ [意大利]卡尔维诺:《如果在冬夜,一个旅人》,萧天佑译,译林出版社2012年版,第1页。

通过上述两个例子,我们可以看到,第二人称叙述使得接受者参与了叙述行为。但与此同时,我们也会产生一个疑问:故事的叙述者是谁?

《玫瑰色街角的人》中,叙述者并非是“你”,而是“我”;《如果在冬夜,一个旅人》中,一直在说“你”的事情,但其实是透过一个潜在的的人的视角转述“你”的行为,叙述者也非“你”。因此,从“谁是故事的叙述者”这个角度来看,前者是第一人称的变体,后者是第三人称的变体。

这里的“你”其实是叙述者设置的一个虚拟读者,是一个叙述接受者,成为了故事中的一个角色,与叙述者的视角毫无关系。应该来说,这是作者在制造一种全新的、与传统不相符的异常阅读体验。

如果你对这种叙述人称感兴趣,不妨尝试一下将“你”作为故事主角,而不仅仅是参与故事的某一个人物,或许你会产生另一种不同的全新阅读体验。

(四) 复合人称

在传统的作品中,叙述人称基本上不发生改变,但也有例外。如俄国作家普希金的小说《驿站长》,全文使用了第一人称叙述,但在介绍老驿站长女儿都妮亚的故事时,作者尝试使用第三人称的转换:

……于是他就把他的伤心事详详细细地讲给我听了——三年前一个冬天的晚上,站长正在新登记簿上面画线,他的女儿在壁板后面给自己缝衣服,一辆三驾马车到了……^①

这里,“我”起到一个向读者转述都妮亚故事的作用,转述的过程实际上是从都妮亚的叙述视角切入,叙述人称悄然发生变化。这种第一人称与第三人称的叠加使用属于复合人称,无法用其中任何一个概念进行概括。复合人称的使用给了叙述者很大的自由度,也使得故事变得更加生动,但就操作难度而言,事实上要高于前三种叙述人称。

综合而言,叙述人称共有四种:第一人称、第二人称、第三人称和复合人称。这四种叙述方式各有长处,传统叙事作品倾向于全知全能的第三人称,但随着时代的发展,尤其是现代派文学的诞生,越来越多的作家开始尝试改变,于是在现当代的很多文学作品中,我们见到了第一人称、第二人称以及复合人称。

^① [俄]普希金:《驿站长》,肖珊译,《俄国短篇小说选》,蒋路编选,人民文学出版社1981年版,第28页。

二、叙述视角：站在什么“位置”讲故事

我们先来设想一下：宴会相聚，你需要向朋友讲述一个故事。讲故事前，你需要思考两个问题：一是怎样才能将故事讲得亲切、自然，二是如何才能讲出一个真实可信的故事。

要解决上述两个问题，我们首先要明确这个故事是由“谁”站在什么“位置”来叙述。这就是叙述视角（或称叙事角度）的问题。

不同的叙述人称可以带来不同的叙述视角，确定了叙述人称后，我们来了解一下叙述视角。叙述视角也称叙述聚集，是对故事内容进行观察和讲述的特定角度。或许你会提出疑问，选择什么样的叙述视角，对于作品真的那么重要吗？非常重要。因为叙述视角的不同，决定了作者对人物塑造、情节铺陈的手法运用不同，从而和读者产生不同的感情共鸣。英国作家帕西·路伯克认为，小说写作技巧中最复杂的莫过于叙述视角的运用。

事实上，我们看过的每一部小说都有其叙述视角：莫言的《生死疲劳》中，分别通过西门闹、西门驴、西门牛的视角讲述故事；帕慕克的《我的名字叫红》则通过一个死人的视角讲故事；卡夫卡的《变形记》通过一只甲壳虫的视角观察人类世界。结构主义的批评家们对叙述视角研究得比较细致，法国结构主义批评家兹韦坦·托多洛夫把叙述视角分为三种形态：叙述者>人物、叙述者=人物、叙述者<人物。热奈特则引入聚焦的概念，分为零聚焦或无聚焦、内聚焦和外聚焦。

（一）零聚焦视角：叙述者>人物

零聚焦视角，即叙述者>人物。叙述者处于故事之外的旁观者位置，像上帝一样全知全能，深谙任何一个人物的命运，洞悉每一个人的内心世界。

美国文学理论家韦勒克对此有一个形象的比喻：作者出现在他的作品的旁边，就像一个演讲者伴随着幻灯片或纪录片进行讲解一样。

零聚焦视角深受那些致力于创作出恢弘的史诗性作品的作家青睐，这是因为这类视角视野开阔，可以很自由地进行大范围的时空跨度，塑造众多人物，制造纷繁复杂的矛盾。但其自身也有很大的局限性，引起了文艺批评家对作品真实性的质疑。冯·麦特爾·艾姆斯在《小说美学》中指出，作者突然插入到故事中，事实上会破坏故事的幻觉，致使读者阅读过程的不真实。

（二）内聚焦视角：叙述者=人物

内聚焦视角，即叙述者=人物。叙述者充当作品中的某一角色，知道的事情

仅供个人科研教学使用！

与作品中的角色一样多,不可能做到零聚焦视角那样全知全能。在这种视角下,叙述者无法告诉读者人物所不知道的故事情节,只能通过作品人物的亲身经历、见闻得知事情经过,因而在代入感和真实性上超过零聚焦视角,因此越来越得到现代小说家们的青睐。根据叙述者充当的人物地位的主次不同,可细分为主人公视角和见证人视角。

采用主人公视角叙述人物故事,天然地给作品增添了亲切和真实,叙述者可以自由地剖析主人公的内心世界,也可以运用艺术手法探求其他人物的内心世界。此类视角会给一些讲述个人传奇的作品提供便利,如《鲁滨孙漂流记》和《阿甘正传》,但很难叙述背景复杂的史诗性作品,托尔斯泰的《战争与和平》就很难用这种视角讲述故事。

见证人视角的优越性往往大于主人公视角。通过次要人物之口讲故事,会更加客观和有效。普希金中的《射击》《驿站长》都是有代表性的见证人视角叙事。此类叙述视角下,叙述者可以对整个故事作出评价,使得作者可以间接介入作品,叙述者也可以通过听闻别人的转述,灵活地改变叙事角度,如《驿站长》中驿站长的女儿都妮亚被骠骑兵拐走的经过,就是由驿站长转叙给“我”的。

(三) 外聚焦视角:叙述者<人物

外聚焦视角,即叙述者<人物。叙述者知道的比人物少,只客观地描写人物与事件,不作主观评论,也不去刻画人物心理,是一种纯客观叙事。

外聚焦视角可随处设置下神秘莫测的悬念。海明威的作品《杀人者》中,两个酒店“顾客”的真实身份和目的无人知晓,杀人的真相只有受害人知晓,但叙述者却闭口不提,这必然造成极强的悬念和期待。侦探小说往往采用此类视角。

想想看,如果我们跟随着一个人物来到大街上,他为什么上街,上街的目的是什么,约会还是漫无目的的闲逛,我们一无所知,甚至于人物突然大喊一声都足以令我们神经紧绷,这难道不足以表明外聚焦视角的独特魅力吗?

不过,此类视角的局限性很大,客观表述却不涉及人物的内心世界,在刻画人物形象上具有先天缺陷。

(四) 视角转换叙述

在叙述人称中存在复合人称,那么一部作品的叙述视角是否一成不变的?答案是可以进行视角转换。我国古典小说就有这样的案例,中国古典小说是从说书发展起来的,说书人要吸引听众,就需要用语言模拟出逼真的故事情境,有时就需要变换视角叙述。如《水浒传》“林教头风雪山神庙 陆虞候火烧草料

仅供个人科研教学使用!

场”一回写道：

忽一日，李小二正在门前安排菜蔬下饭，只见一个人闪将进来，酒店里坐下，随后又一人入来。看时，前面那个人是军官打扮，后面这个走卒模样，跟着也来坐下。^①

《水浒传》塑造了众多人物，叙述者并非仅限定在某一人物角色身上，而是不停地进行人物角色转换，先是聚焦林冲，采用主人公视角，再聚焦到李小二身上，通过见证人视角进行观察和讲述。小说批评家金圣叹说：“‘看时’二字妙，是李小二眼中事。一个小二看来是军官，一个小二看来是走卒，先看他跟着，却又看他一齐坐下，写得狐疑之极，妙妙。”

在前面描写林冲的故事时，叙述者所知道的明显多于人物，当视角聚焦在李小二身上时，叙述者显然对接下来要发生的事情并不知晓，在悄然间，已经完成了非聚焦和内聚焦的转换。

叙述视角的选择决定了不同的叙述方式，也带给读者不同的阅读感受，本身不存在高低之分，也绝不是衡量一部作品好坏的标准。几类叙述视角各有优缺点，且都处在不断的改进和完善之中，我们在写作时要看到，即便是如今备受批评家们责难的非聚焦视角也依然生命力旺盛，这正说明其独特价值所在。

三、叙述姿态

故事的另一个视角是作家的叙述姿态。不同的叙述姿态决定了作者的立场。例如《三言二拍》中的很多文章开头就是道德说教，《三国演义》一开头就是野史讲述者的姿态：白发渔樵江渚上，惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢，古今多少事，都付笑谈中！

1. 仰视

这一类叙述姿态常见于伟人传记作品，是以一种后人仰视前人伟大功绩的姿态来进行叙述的，如《周恩来传》中的内容：

怎样把祖国和人民从苦难和屈辱中拯救出来？怎样使中华民族得到振兴，自立于世界民族之林？这一连串问题从这个时候起，一直像一团烈火那样燃烧

^① [明]施耐庵、罗贯中：《水浒传》，人民文学出版社1975年版，第132页。

在周恩来的心中,成为经久持续的动力,推动他不断向前求索。^①

2. 俯视

在中国古典文学中,这类叙述姿态非常多,作者如“上帝”一般俯视大地上的每一个生灵,他看到了每个人的命运结局,洞悉世间万事因果。代表者如宋元时期的“说书”这一艺术形式。吴承恩在《西游记》的开端部分这样写道:

感盘古开辟,三皇治世,五帝定伦,世界之间,遂分为四大部洲:曰东胜神洲,曰西牛贺洲,曰南瞻部洲,曰北俱芦洲。这部书单表东胜神洲。海外有一国土,名曰傲来国。国近大海,海中有一座名山,唤为花果山。此山乃十洲之祖脉,三岛之来龙,自开清浊而立,鸿蒙判后而成。真个好山!有词赋为证,赋曰:

势镇汪洋,威宁瑶海。势镇汪洋,潮涌银山鱼入穴;威宁瑶海,波翻雪浪蜃离渊。木火方隅高积上,东海之处耸崇巅。丹崖怪石,削壁奇峰。丹崖上,彩凤双鸣;削壁前,麒麟独卧。峰头时听锦鸡鸣,石窟每观龙出入。林中有寿鹿仙狐,树上有灵禽玄鹤。瑶草奇花不谢,青松翠柏长春。仙桃常结果,修竹每留云。一条涧壑藤萝密,四面原堤草色新。正是百川会处擎天柱,万劫无移大地根。

那座山,正当顶上,有一块仙石。其石有三丈六尺五寸高,有二丈四尺围圆。三丈六尺五寸高,按周天三百六十五度;二丈四尺围圆,按政历二十四气。上有九窍八孔,按九宫八卦。四面更无树木遮阴,左右倒有芝兰相衬。盖自开辟以来,每受天真地秀,日精月华,感之既久,遂有灵通之意。内育仙胞。一日迸裂,产一石卵,似圆球样大。因见风,化作一个石猴。五官俱备,四肢皆全。便就学爬学走,拜了四方。目运两道金光,射冲斗府。惊动高天上圣大慈仁者玉皇大天尊玄穹高上帝。^②

3. 平视

与前两类叙述姿态不同,此类叙述姿态讲究与人物平等,作者像是作品里的一个见证人,客观平静地去叙说人物的喜乐悲伤,叙说生活的苦难面前人们的挣扎与困顿,给读者以鲜活之感。如余华的《活着》的结尾,“我”听完福贵的一生苦难,目送老人离开的场景:

老人说着站了起来,拍拍屁股上的尘土,向池塘旁的老牛喊了一声,那牛就

① 《周恩来传》,金冲及主编,中央文献出版社1998年版,第10页。

② [明]吴承恩:《西游记》(上),人民文学出版社1973年版,第2~3页。

走过来,走到老人身旁低下了头,老人把犁扛到肩上,拉着牛的缰绳慢慢走去。

两个福贵的脚上都沾满了泥,走去时都微微晃动着身体。我听到老人对牛说:

“今天有庆,二喜耕了一亩,家珍,凤霞耕了也有七八分田,苦根还小都耕了半亩。你嘛,耕了多少我就不说了,说出来你会觉得我是要羞你。话还得说回来,你年纪大了,能耕这么些田也是尽心尽力了。”

老人和牛渐渐远去,我听到老人粗哑的令人感动的嗓音在远处传来,他的歌声在空旷的傍晚像风一样飘扬,老人唱道——

少年去游荡,中年想掘藏,老年做和尚。

炊烟在农舍的屋顶袅袅升起,在霞光四射的空中分散后消隐了。

女人吆喝孩子的声音此起彼伏,一个男人挑着粪桶从我跟前走过,扁担吱呀吱呀一路响了过去。慢慢地,田野趋向了宁静,四周出现了模糊,霞光逐渐退去。

我知道黄昏正在转瞬即逝,黑夜从天而降了。我看到广阔的土地袒露着结实的胸膛,那是召唤的姿态,就像女人召唤着她们的儿女,土地召唤着黑夜来临。^①

4. 虚夸

现今有一些文学作品在叙述姿态上略显“虚夸”,表现为作者们将对生活的感知用文字夸张化,走向极致状态。如安妮宝贝早期的文字,华丽而高调,辞藻阴郁艳丽,给人的感觉是颓废的、虚无的、阴冷而决绝:

他不知道她在哪里。

这样也好。也许她就会随时出现。这个游戏一开始就如此容易沉沦。他不知道是游戏本身,还是因为这仅仅是他和她之间的游戏。

他不记得是某月某日,在网上邂逅这个女孩。IRC里她的名字排在一大串字母中。Vivian。应该是维维安。可是他叫她薇安。也许是周六的凌晨两点。失眠的感觉就好像自杀。他在听帕格尼尼的唱片。那个意大利小提琴演奏家。爱情的一幕。音乐像一根细细的丝线。缠绕着心脏,直到感觉缺氧苍白。他轻轻双击她的名字,Hi。然后在红色的小窗里看到她的回答,Hi。同样的简单和漫不经心。^②

① 余华:《活着》,作家出版社2008年版,第182~183页。

② 安妮宝贝:《告别薇安》,北京十月文艺出版社2011年版,第2页。

不可否认的是，“虚夸”也是作者的一种叙述姿态，表达着他们对世界的认知，正如某著名作家点评的那样：“从另一个角度来讲，他们完全有权利发表这些部分人不喜欢的作品，真正的评判者是广大的读者，他们完全有权喜欢或者不喜欢这样的作品，其实，只要有读者，就应该有他们存在的理由。”

5. 介入

社会变化能够引发一定的文学现象，近年来，介入生活成为作家的另一种叙述姿态。究其根由，中国现实的急剧变化，使得作家们有了强烈的介入生活的情感需求，也给了他们以创作灵感。“底层写作”恰是如此，马秋芬的《北方船》里，并没有刻意描写生活的困难，而是通过一群“都市边缘人”的所知所感表达着作者对于这一群体的情感介入。小说结尾引人深思，工地竣工典礼开始，却将那些辛苦的建设者们扔在一边，他们感到了深深的困顿与忧虑：

廖珍问：明年还来吗？小娥子说：谁知道呢！她又问廖珍：下个工号你还去吗？廖珍说：谁知用咱不？她们还想说什么，却被庆典台上调试麦克的声音打断了：“喂喂喂……喂喂喂……”那声音太大太噪，她们就不再说些什么。廖珍越发紧密地拥抱着小娥子，连同她肚里还没睡醒的孩子。

青年作家胡学文在谈《命案高悬》的创作体会时说过这样一段话：“乡村这个词一度与贫困联系在一起。今天，它已发生了细微却坚硬的变化。贫依然存在，但已退到次要位置，困则显得尤为突出。困惑、困苦、困难。尽你的想象，不管穷到什么程度，总能适应，这种适应能力似乎与生俱来。面对困则没有抵御与适应能力，所以困是可怕的，在困面前，乡村茫然而无序。”这个发现不仅适于乡村，同样适于这城乡交汇的工地。贫困的生活仍然使廖珍们流连于工地上，但“谁知用咱不”的困惑才是她们不能摆脱的隐痛。命运是未知的，因为命运不掌握在自己的手上。^①

【训练题】

叙述视角训练：我、你、他的区别

第一步：以《西游记》“三打白骨精”故事为例，以第一人称和白骨精的叙述

^① 孟繁华：《游牧的文学时代》，作家出版社2009年版，第203~204页。

视角进行改编。

第二步:改编后向别人讲述这个故事,试试听众的反应如何,一旦出现“上帝视角”,就要及时停止。

第三步:讨论反思为何会出现“上帝视角”,第一人称叙述时如何避免这类错误?

第四步:再换以第二人称和孙悟空的视角讲述白骨精的故事,以上步骤类推。

目标:体会叙述人称带来的叙述变化。

【延伸阅读】

1. 阿来:《尘埃落定》,人民文学出版社2000年版。
2. 莫言:《红高粱家族》,作家出版社2012年版。



请扫二维码进一步了解第五章第二节延伸阅读篇目的相关内容。

第三节 表现手段

在阿拉伯民间故事中,国王山鲁亚尔每天都要娶一个少女做王后,过一夜就把她杀掉。宰相的女儿山鲁佐德为了拯救无辜的同胞,自愿嫁给国王并开始给国王讲故事,每次讲到一个最动人的地方,天刚好就亮了,故事就从下一个夜晚开始,这样一直拖到了一千零一夜,然后讲到从前有一位国王由于王后行为不端把她杀了,从此他每天都要娶一位少女做王后,过一夜就把她杀了……

《一千零一夜》这个古老的故事,绕了一个大圈子,最终又回到了故事的起点。这部阿拉伯民间故事集从结构上给予西方小说诸多灵感,整个结构是由叙述完成的。聪明的山鲁佐德用把握生命的方式来把握自己的叙述,她用从一个故事到下一个故事的内在衍生手段来拖延时间,用叙述连接一个又一个的故事,

仅供个人科研教学使用!

巧妙地在该停顿的时候戛然而止。一千多个夜晚,一千多个故事,这不但是一个少女的智慧,实则也是整个阿拉伯民族和整个人类的智慧。

小说从诞生之日起表现手法一直在不断的发展中,但万变不离其宗,其主要表现手法不外乎叙述、描写、抒情、议论,或者常见的几种表现手段交替并存。

一、叙述

所谓叙述,就是讲故事。叙述是推动情节发展的主要力量。可以说人类的一切文化都是叙述性的。叙述庞杂而博大,包罗万象,一般有叙述的结构、时间、语式、视点、人称、模式、情景、语法等,而这其中的任何一项又包含着更为具体的子项。关于叙述的结构有顺叙、倒叙、插叙、补叙、回叙,其中倒叙又分为内倒叙、外倒叙、异故事倒叙、同故事倒叙等方式。

叙述是一种态度,也是一种标尺,是对事物本体不无穷尽的靠近方式,是作家对世界的介入方式。小说家在小说中会不由自主地或自觉地揭示和交代他是怎样叙事和虚构的。这是现代小说叙事的自我指涉,也叫元叙述。

影响叙述的要素有以下几点:人称、视角、节奏、语言风格、矛盾方式、题材。

(一) 人称

叙述人称是叙述中最基本的环节。叙述人称通常分为第一人称、第二人称、第三人称。叙述人称的变化与小说艺术的发展紧密相关。

不同的作家对于使用不同叙述人称有着不同的看法,伊夫林·沃认为用第一人称写小说是可耻的,但毛姆却声称自己在麦尔维尔的《白鲸》中发现第一人称是最为方便有效的叙述方法。

毛姆在麦尔维尔的小说中读懂了叙述的角度,他本人则非常重视小说的叙述技巧,他的故事讲得那么引人入胜绝非偶然,他的很多中心人物都有“我”在故事里作陪。毛姆叙述的重要特征是其中总有真实的人名和地名,他好像是在叙述真人真事,但这只是一个幌子,小说毕竟是虚构的,即使以高更为原型的斯特里克兰德这个人物,也不是为了去还原高更,而是创造他自己塑造的一个与现代格格不入的画家形象。毛姆的聪明和技巧还表现在他时常和读者讨论他的叙述,很平等地和读者分享他的写作计划,天真地说他是如何把这个故事编出来的,以及很认真地讨论他的人物——中心人物或者跟故事有关的人物。这是毛姆对以“我”为叙述人称小说的贡献。

仅供个人科研教学使用!

（二）视角

一般而言,第一人称和第三人称是传统小说惯用的叙述视角,第二人称的叙述相对于历史久远的中国文学传统,无疑是一种新的叙述技巧,在中国古典小说中很难见到第二人称的叙述。最常用的第三人称叙述可以使叙述者全知全能,使叙述感情充沛,富有历史色彩,但无法使叙述者参与故事情节。通常,这个第三人称被作者赋予了超出他视角的能力。

格里耶对巴尔扎克的批判主要集中在视角和时态两个方面,他恨全知视角如同恨上帝一样,他主要强调作家的高度主观性,他无法忍受作家把小说置于过去时态,他认为读者应该处于创造者的地位。所以,以描述行为动作前的心理活动及隐秘动机见长的普鲁斯特在这两方面令格里耶中意。另外的作家如海明威利用这种不寻常的创作方法把读者导入幻觉状态,让读者以为自己在共同参与。

博尔赫斯说他的小说《小径分叉的花园》力图捕捉的是正在变化着的分散、集中、平行的时间的网。萨特说:“小说家的技巧,在于他把哪一个时间选定为现在,由此开始叙述过去。”普鲁斯特在个人的记忆中努力唤回的也是时间,一个集体的、若干个历史时代可同时放进去的一个时间限度,马尔克斯在《百年孤独》一开头就把未来、过去和现在三个时间层面交织在一起,并以此作为时间结构在小说中一再出现,昆德拉说:“未来小说的第四大召唤正是时间的召唤。”叙述圈套就是这样一个关于时间的游戏,创造一个时间以及由时间构成的空间,现代小说对于时间的认知,现代小说一个逃不脱的场域,也是人类的一种宿命。当然,认识这一点比分清插叙、倒叙更有意义。

（三）节奏

在《一千零一夜》中,讲故事的少女山鲁佐德对于故事节奏、速度、结构的把握可谓恰到好处。时机一到,故事就戛然而止。欲听后事如何?请听下回分解!在中国传统说书艺术中这句话也同样说书人设置的悬念。无论是阿拉伯人还是中国人,他们都给世界提供了小说世界控制延续性的最好办法,控制了延续性其实就是掌握了节奏的秘密,把握住了时间,并不是一味地停住,而是要让你的心悬在那里,迫切地想要知道下文。

其实文学的叙述也同样如此,在跌宕恢宏的篇幅后,短暂和安详的叙述将会出现更加有力的震撼。

（四）语言风格

语言是个神奇的魔棒,它通过声音、形状和意义,对世界进行表达。我们熟

悉的汉语更是音形意的有机结合。语言要经过字与词的组合,这种无限组合可以产生世界本体的指陈。作家与作家的区别就在于此,每一种语言的区别也是从这里开始的。

作家的语言感觉常常来自于对一个词的发现。博尔赫斯谈到自己的短篇《扎伊尔》时说到的“难以忘怀”,昆德拉说到的轻与重、媚俗等,都是他们找到了自己语言的一种声响。一个作家发现一个词很不容易:有的要沉潜数年才会得到这种类似神的启示;有的可能要阅读上千本书,才会发现某个作家使用了一个什么词,那个词准确而大胆,似乎能把作家受困半生的所有经验都唤起来,这个时候,他知道自己该用什么词了。语言是作家的重型武器,里面有着作者形成风格的密码,一旦掌握了自己的语言就如同获得了天机。

(五) 矛盾方式

小说中矛盾的方式犹如警察和小偷的游戏,偷东西的一方用你的叙述到处设置障碍,又要挖空心思有意留下一些蛛丝马迹。如果你在写小说的时候,默认了矛盾的游戏规则,要装到底,应尽量把一切都做得天衣无缝。同时要心知肚明的是,你在编故事,你在撒谎,你要尽自己最大的努力把读者合情合理地骗过,让他们跟随你一起悲喜,一起流泪,一起开怀大笑。然后告诉对方一切都是假的。

(六) 题材

关于小说的题材,昆德拉在《小说的艺术》中这样说:“一部接一部的小说,以小说特有的方式,以小说特有的逻辑,发现了存在的不同方面:在塞万提斯的时代,小说探讨什么是冒险;在塞缪尔·理查森那里,小说开始审视‘发生于内心的东西’,展示感情的隐秘生活;在巴尔扎克那里,小说发现人如何扎根于历史之中;在福楼拜那里,小说探索直至当时都还不为人知的日常生活的土壤;在托尔斯泰那里,小说探寻在人作出的决定和人的行为中,非理性如何起作用。小说探索时间:马塞尔·普鲁斯特探索无法抓住的过去的瞬间;詹姆斯·乔伊斯探索无法抓住的现在的瞬间。到了托马斯·曼那里,小说探讨神话的作用,因为来自遥远的年代深处的神话在遥控着我们的一举一动。”^①

二、描写

所谓描写,就是对人物、环境、物品或动植物进行描绘。描写是对故事中的

^① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第5~6页。

必要元素进行聚焦的一种手段。描写很容易成为一种习惯,被作家当作最熟悉的利器。而描写与叙述的距离就是老式作家与现代小说家的距离。卢卡奇说:“叙述总是把往事作为对象,从而在一种时间距离中逐渐呈现叙事者的基本动机,而描写则是试图把读者带入眼前无差别的一切。叙述中的视角大多跟着主人公走,描写则是处于一个全知视角。”^①

描写根据内容可划分为人物描写、景物描写、事物描写、环境描写。

(一) 人物描写

人物描写是为小说中的人物塑造作准备的。人物描写并非越细致越好。人物描写的方式多种多样,具体包括外貌描写、动作描写和心理描写。例如法国作家小仲马的《茶花女》有这样一段描写:

她的头样很美,是一件绝妙的珍品,它长得小巧玲珑,就像缪塞所说的那样,好像是经她母亲精心摩挲才成为这个模样的。

在一张流露着难以描绘其风韵的鹅蛋脸上,嵌着两只乌黑的大眼睛,上面两道弯弯细长的眉毛,纯净得犹如人工画就的一般,眼睛上盖着浓密的睫毛,当眼帘低垂时,给玫瑰色的脸颊投去一抹淡淡的阴影;俏皮的小鼻子细巧而挺秀,鼻翼微鼓,像是对情欲生活的强烈渴望……^②

(二) 景物描写

景物是人物和事件存在的映衬,景物可以是客观的,也可以是主观的。例如英国作家罗根·皮尔骚尔·史密斯的《玫瑰树》中的一段:

那天早晨,知道他们的车子还没有修好,他们坐了一辆当地的车去那座山城,听说那里他们可以找到好一点的住处;他们在那里停留了两三天。那是一个意大利小城,有一个高高的教堂,一个浮华的市场,几条窄街和小小的邸宅,稠密而完美,坐落在一个山端,在一道墙围着的和简直不比英国菜园大的区域里。但是它却充满了生气和喧闹,昼夜响着脚步与话声。^③

^① 转引自程锡麟等:《叙事理论的空间转向——叙事空间理论概述》,载《江西社会科学》2007年第11期。

^② [法]小仲马:《茶花女》,王振孙译,外国文学出版社1986年版,第10页。

^③ [英]罗根·皮尔骚尔·史密斯:《玫瑰树》,方敬译,《世界名人随笔经典》,李柯、唐傲主编,辽宁人民出版社1995年版,第476~477页。

（三）环境描写

环境描写包括自然环境和社会环境。环境不同于景物，环境是事件直接发生的场所，而景物是人物和事件的陪衬。例如巴金小说《家》的片段：

雪片愈落愈多，白茫茫地布满在天空中，向四处落下，落在伞上，落在轿顶上，落在轿夫的笠上，落在行人的脸上。风玩弄着伞，把它吹得向四面偏倒，有一两次甚至吹得它离开了行人的手。风在空中怒吼，声音凄厉，跟雪地上的脚步声混合在一起，成了一种古怪的音乐，这音乐刺痛行人的耳朵，好像在警告他们：风雪会长久地管治着世界，明媚的春天不会回来了。^①

三、抒情

抒情可分为借物抒情、触景生情、咏物抒情，可融情于事，也可融情于理。在小说中，抒情作为一种表达情感的手段，不可滥用，要用之自然。可以直抒胸臆，也可以含蓄表达，即借景、借事表达，起到点睛的效果。

周作人在 20 世纪 20 年代初译介外国文学作品时，首次运用了“抒情诗的小说”的概念，并指出：“这抒情诗的小说，虽然形式有点特别，但如果具备了文学的特质，也就是真实的小说。”

可以说抒情是郁达夫小说的核心和中轴。由于郁达夫的特有性格经历及对艺术审美的独特感受，所以他的作品有强烈的抒情性。他也曾多次谈到抒情在文学中的地位和作用，认为“小说的表现重在感情”。在他的小说里，情感支配一切，这是郁达夫对艺术的自觉追求。

郁达夫认为完美的文学公式是“F+f”。“F”指意识焦点，“f”指情绪焦点，只有 F 而没有 f 就不能叫作文学。我们可以这样理解，F 就是理性认识，f 指情感因素。这说明他在理论上是重视抒情的，他的小说创作实践着自己的理论，他的小说基本上都是感伤的抒情，是自我的写真，抒发出“本”和“真”的意识和情感。并且描写“本”和“真”的矛盾冲突。“本”指的是本我内心的情感需求的潜意识；“真”指的是含有“原罪”意识等道德意识的显意识。^②

汪曾祺也是一位具有浓郁的抒情气质的小说家，他曾戏称自己是一个“中

① 巴金：《家》，人民文学出版社 1979 年版，第 3 页。

② 蒋传红：《郁达夫对抒情小说文体的开创》，载《洛阳师范学院学报》2003 年第 1 期，第 62～65 页。

国式的抒情人道主义者”，受老庄思想的影响，文体上同时兼有散文化和诗化的特征。他的短篇小说淡化故事情节，常运用平和恬静的散文、随笔的笔调，向读者述说着一个个优美动人的故事。在这些故事背后，则蕴含着对自然之爱的眷恋及对健康人性的呼唤与追求。他擅用“童年视角”，短篇小说《花园》充满深情地回忆儿时生活。到了老年，童年更加频繁地出现在了他的作品中，例如《受戒》《大淖记事》《黄油烙饼》，以及《晚饭花》等，这些作品都是运用童年视角来结构的，它们或者纯粹地忆旧，或者从当下的景物中勾起对往事的回想，从而使作家的童年旧梦得以重新展现。

四、议论

小说中的议论是对某事、某人、某物发表的看法，也是作者思想在小说中的呈现方式。一般而言，议论包括论点、论据、例证、论证方法和结论。议论可分为事后议论和事前议论。小说中的事后议论显而易见带有一定的总结和议理色彩，是要阐明道理和作出结论。而事前议论则是在开篇就对故事进行梳理和分析，例如《三国演义》的开篇：“天下大势，分久必合，合久必分。”

在传统小说里，作家大都喜欢描述故事，或曰躲在文字后面“动手”，极少露面“动口”议论。随着小说观念的深化、发展，以及由于生活的复杂化，作家也越来越多地出面议论了，以捷克作家米兰·昆德拉为突出代表的一批小说家，以其作品中的强化性议论，使小说文体有了较大的变革。《不能承受的生命之轻》在序言中就发出这样的声音：一切罪恶在事先已被原谅，一切也就卑鄙地许可了！在书中不时可以看到与行文相辅相成的议论：

如果永恒轮回是最沉重的负担，那么我们的生活，在这一背景下，却可在其整个的灿烂轻盈之中得以展现。^①

美国作家克利斯托弗·莫雷在《门》中运用了议理的手法：

开门是一个神秘的动作：它本身存在一种形容不出的情趣，一种进入一个新的时刻，人类烦琐程序的一种新的模式。它包含着极大的人世间喜悦的闪现：重聚、和解、长久分离的情人们的狂喜。甚至在悲哀中，一扇门的开启也许会带来

^① [法]米兰·昆德拉：《不能承受的生命之轻》，许钧译，上海译文出版社2013年版，第5页。

慰藉：他改变并重新分配人痛苦的分量。然而门的关闭却可怕得多。它是一种最后定局的自白。每一扇门关了就是结束了什么……^①

小说中的议论有以下特点：其一，议论不可空洞，要有感而发；其二，议论要切合主题；其三，议论不是说教，而是对叙述和描写的一种补充；其四，议论可以是作者发表意见；其五，议论也可以借读者之口发表；其六，议论是一种补充，小说中的议论一忌道德说教，二忌直截了当。

五、几种方式的结合

在小说的表现手段中，往往是叙述、描写、抒情、议论并存互融，以达到独特的艺术效果。一部小说表达手法的多种多样会使得作品立体而丰满、宏大而生动。

马尔克斯的《百年孤独》作为拉丁美洲魔幻现实主义文学的代表作，被誉为“再现拉丁美洲历史社会图景的鸿篇巨制”。作品描写了布恩迪亚家族七代人的传奇故事，以及加勒比海沿岸小镇马孔多的百年兴衰，反映了拉丁美洲一个世纪以来风云变幻的历史。马尔克斯将神话传说、民间故事、宗教典故等元素融为一体，巧妙地糅合了现实与虚幻等多种创作表现手法，展现出一幅瑰丽多姿的画卷。

路遥在小说《平凡的世界》里以陕北黄土高原双水村孙、田、金三家的命运为中心，反映了从“文化大革命”后期到改革开放初期广阔的社会面貌。在这部巨作中，表现手法的多样性使得作品显得厚重而深刻。

小说的所有表现手段都服从于创作需要，作家可以随时游刃有余地调用这些魔法技术。叙述是推动小说前进的主要力量；描写、抒情和议论可以拉慢小说的节奏。在表现手段中要将四种方式夹杂着进行，而不应独立前进。所有的表现手段都要围绕人物和故事进行，应形成有机整体。

【训练题】

小说表现手段训练：写作片段

第一步，以自己班级发生的事情为例，用叙述、描写、抒情和议论的手段各写

^① 转引自《世界美文观止》，张守仁编选，作家出版社2014年版，第134~135页。

一段文字。

第二步,将这些文字放到一起,看看有什么不妥。

第三步,对放在一起的这些文字进行修改,使之成为一个整体。

第四步,体会一下放在一起的文字和叙述的文字,它们之间的节奏有什么不同;

目标:学会使用小说的各种表现手段。

【延伸阅读】

1. [阿根廷]豪尔赫·路易斯·博尔赫斯:《小径分叉的花园》,浙江文艺出版社 1999 年版。

2. [法]小仲马:《茶花女》,王振孙译,外国文学出版社 1986 年版。



请扫描二维码,进一步了解第五章第三节延伸阅读篇目的相关内容。

第四节 矛盾

在日常生活中,我们几乎每时每刻都在做选择题,做选择的过程中,矛盾随处可见。比如,你去作客,主人端上来的全都是你极为讨厌的食物,你接下来作何选择?是强忍着厌恶吃下去,还是选择说出自己的喜好?

在文学创作中,矛盾是比较普遍的创造手法,矛盾运用得好往往能够起到独特的效果,为文章增彩。

一、故事离不开波澜

(一) 让“灵魂”出彩

如果将一部作品比喻成人的身体,那么故事情节便是血肉,人物则是灵魂,作家们最想要的不是一个好故事,而是一个出彩的灵魂。

仅供个人科研教学使用!

岳飞的故事家喻户晓,其精忠报国、忠勇不屈的人物形象深深地印在了读者的心里。为了彰显人物的忠义品质,《岳飞传》的作者突出了岳飞的矛盾心境:

岳母为了让岳飞报效国家,在其背上刺下了“精忠报国”四个字。金人来犯,岳飞带兵击退了敌人的进攻。当他准备乘胜追击,直捣黄龙之际,大宋皇帝却连发十二道金牌令其班师回朝。岳飞面临着矛盾的处境:抗旨不遵,固然有可能“收拾旧山河”,一雪“靖康耻”,但势必要背上不忠的千古骂名;如若遵旨班师,则十年之功毁于一旦。最终,岳飞选择了忠君爱国,为奸臣秦桧所害,留下千古冤案。但在忠与不忠的强烈矛盾之下,精忠报国的人物形象跃然纸上。

(二) 让读者牵肠挂肚

阅读一部小说,哪些部分最令你牵肠挂肚、夜不能寐?如果主人公摔下悬崖,你最关心什么?是遇险的原因,还是主人公有没有买保险,还是主人公会不会死?……看来,答案是显而易见的,最令读者揪心的即我们常说的人物命运。

就如同我们不会平白无故地在深夜里大吼大叫,人物的命运也不会毫无理由地变化,矛盾的运用推动着人物命运的变化。

喜与悲是一对矛盾情绪,只要运用恰当,你就会惊奇地发现,读者的心悄悄地被作者揪住了。

《红楼梦》第九十七回,得知贾宝玉要和薛宝钗成亲,林黛玉气得吐血,焚稿断痴情一幕何其悲凉:

黛玉那里坐得住,下身自觉略的疼,狠命的撑着。叫过雪雁来道:“我的诗本子……”说着,又喘。

雪雁料是要他前日所理的诗稿,因找来送到黛玉跟前。黛玉点点头儿,又抬眼看那箱子。雪雁不解,只是发怔。黛玉气的两眼直瞪,又咳嗽起来,又吐了一口血。雪雁连忙回身取了水来,黛玉漱了,吐在盂内……

只见黛玉接到手里也不瞧,挣扎着伸出那手来,狠命的撕那绢子,却是只有打颤的分儿,那里撕得动……那黛玉却又把身子欠起,紫鹃只得两只手来扶着。黛玉这才将方才的绢子拿在手中,瞅着那火,点点头儿,往上一撂。^①

黛玉吐血,奄奄一息,宝玉却要迎亲,再看贾府迎亲这一幕,写得何其喜庆:

① [清]曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社1957年版,第1263~1264页。

一时,大轿从大门进来,家里细乐迎出去,十二对宫灯排着进来,倒也新鲜雅致。侯相请了新人出轿,宝玉见喜娘披着红,扶着新人,蒙着盖头……侯相喝礼,拜了天地,请出贾母受了四拜,后请贾政夫妇等,登堂行礼毕,送入洞房。还有坐帐等事,俱是按本府旧例。^①

这一喜一悲之间,林黛玉的悲情命运被渲染得淋漓尽致,读者不得不一边咬牙切齿地接受宝钗成亲的事实,又一边为黛玉的死嚎啕大哭。

(三) 让血肉燃烧

一部小说最初吸引我们读下去的是故事情节,但有的小说读来令人欲罢不能,有的则让人味同嚼蜡。是作者的想象力不够丰富吗?不,好故事需要想象力,但更需要不断出现的悬念。

如何源源不断地制造悬念?

让矛盾为你解答。俄国作家契诃夫的短篇小说《变色龙》,围绕着咬人的疯狗是不是将军家的,利用奥楚蔑洛夫(又译为“奥楚美洛夫”)的矛盾心态制造出了一连串的悬念,并一步一步地推动情节向前发展。

为了凸显警察的正义感,奥楚蔑洛夫决心打死疯狗,并严惩狗的主人,然而,当他得知狗的主人是日加洛夫将军时,主持正义的心态和畏惧权贵的心态形成了强烈的矛盾,悬念自然而然产生了:警官是要主持正义,还是选择妥协?奥楚蔑洛夫选择了怒斥受害人赫留金。

……奥楚美洛夫对赫留金说。“难道它够得到你的手指头?它身子矮小,可是你,要知道,长得这么高大!你这个手指头多半是让小钉子扎破了,后来却异想天开,要人家赔你钱了。你这种人啊……谁都知道是个什么路数!我可知道你们这些魔鬼!”

很快,奥楚蔑洛夫得知狗不是将军家的,他再次摆出一副要主持正义的模样。

“……赫留金,受了苦,这件事不能放过不管。……得教训他们一下!是时候了。……”^②

^① [清]曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社1957年版,第1270页。

^② [俄]契诃夫:《变色龙》,汝龙译,上海译文出版社2008年版,第414、415页。

当巡警说出狗仍然有可能是将军家的时,再次引发了悬念:奥楚蔑洛夫这次又将如何收场。结局自然是奥楚蔑洛夫灰溜溜地离开了广场,因为这才符合人物的性格特点。

二、怎样做到“平地起惊雷”

矛盾具有神奇色彩,如果仅仅是惊叹一声,显然意义不大,我们要做的是学会使用,那么设置矛盾的方法有哪些呢?

(一) 让人物和自己“打架”

文学探讨人性,是因为人类天然地带有矛盾性,那么我们不妨利用这一点,在作品中提供场所,让人物和自己“打架”。

卡夫卡的《乡村医生》塑造了一个充满了矛盾的医生形象,救人是医生的天职,如果能够让医生放弃救治病人,就达到矛盾的目的了。怎么做呢?卡夫卡给出了一个答案:还是救人!

医生赶到十里之外的病人家中时,脑海中忽然闪现出仆人罗莎被马夫凌辱的场景,于是,他开始设想放弃病人,放弃作为医生救死扶伤的责任,赶回家解救女仆:

我这才又想起了罗莎;我怎么做,我如何救她,我离她十里之遥,拉车的马不听我使唤,我如何能把她从马夫身下拽出来?……“我马上回去。”我想道,仿佛这两匹马在催促我动身……我的想法得到了证实:这个男孩很健康……他其实很健康,最好把他一脚踢下床来。我并非社会改造者,就让他继续躺着。^①

为了救女仆,医生就要放弃救治作为病人的小男孩,情感和道德间不可调和的矛盾,也造就了医生悲惨的命运。为了解救女仆,医生甚至赤身裸体地跳上了马车,向家中赶去。但已经太迟了,两匹“上帝赐来的马匹”载着医生,像老人一样缓慢,陷入了冰雪荒原。他在严寒中流浪,永远回不到家。

(二) 为人物“牵线”

生活中,我们经常会经历一些戏剧化的场面,比如一个员工在电梯间与人发生口角,却发现这人是新上任的老板;一个想在大巴车上行窃的小偷,却发现自己与一位警察坐在一起,等等。

^① [奥地利]卡夫卡:《乡村医生》,王炳钧译,《卡夫卡中短篇小说全集》,叶廷芳等译,人民文学出版社2015年版,第60~61页。

这说明在社会中,每个人都不是孤立存在的,必然带有某种身份属性和社会属性,势必会与其他人物发生关联。接下来,我们就从这里入手。

1. 给人物换个身份

利用错综复杂的人物身份设置矛盾,不仅能够起到增强戏剧冲突的效果,还能够为后面矛盾迅速激化埋下伏笔。古希腊剧作家索福克勒斯的经典悲剧《俄狄浦斯王》就是典型代表。

2. 让人物敌对起来

人物社会群体属性的不同,往往会导致两个群体的人物之间产生矛盾。以莎士比亚著名的戏剧《罗密欧与朱丽叶》为例,罗密欧与朱丽叶所属的蒙太古、凯普莱特家族双方有世仇,因此注定了两人的相爱要备受阻挠,直至最后双双殉情,才化解了这段宿仇。

(三) 让人物陷入困境

人物可以离开社会、历史环境生存吗?

黑格尔曾说过,人是一定社会历史环境的产物,不可能摆脱社会和历史环境独立生存。文艺作品当中人物借以出现的总体背景包括一个社会或者时代的伦理、道德和宗教。黑格尔进一步指出,一个社会的理想得到普遍尊重,个人为社会负责,而每个人又有自己的自由意志,即社会的普遍理想与个人的自由意志达到统一的时候,是最理想的一般世界情况。当社会的普遍理想与个人的自由意志不能达到统一的时候,人物与环境之间就会产生矛盾,这时,人物就会陷入极大的困境之中。

法国作家加缪的代表作《局外人》就设定了人物与环境之间的一个看似荒谬却无比真实的矛盾——“在我们的社会里,一个不在母亲葬礼上哭泣的人应该是被判死刑的。”

小说的开篇即展现了主人公默尔索与社会伦理之间的矛盾,给读者留下了永难磨灭的深刻印象:

今天,妈妈死了。也许是昨天,我不知道。我收到养老院的一封电报,说:“母死。明日葬。专此通知。”这说明不了什么。可能是昨天死的。^①

^① [法]阿尔贝·加缪:《局外人·鼠疫》,郭宏安、顾方济、徐志仁译,译林出版社2013年版,第3页。

可是,就在母亲下葬后的第二天,默尔索却和玛丽去看了一场滑稽的喜剧电影,当晚还发生了性关系,而这些在后来的审判中都成了给默尔索定罪的佐证。

如果说母亲的死不能给主人公默尔索带来震动,那么爱情又当如何呢?在这里,默尔索又与社会道德价值观念发生了矛盾:

晚上,玛丽来找我,问我愿意不愿意跟她结婚。我说怎么样都行,如果她愿意,我们可以结。于是,她想知道我是否爱她。我说我已经说过一次了,这种话毫无意义,如果一定要说的话,我大概是不爱她。她说:“那为什么又娶我呢?”我跟她说这无关紧要,如果她想,我们可以结婚。再说,是她要跟我结婚的,我只要说行就完了。^①

不仅如此,因为在邻居莱蒙家中吃了一顿饭,默尔索就帮莱蒙写了一封给莱蒙的情妇的信作为报复,后又到警察局替莱蒙作证,为后文的杀人定罪埋下了导火索。杀人后,默尔索遭到审讯,在审讯过程中,默尔索又展现出自己与时代的宗教观念间的矛盾:

但他打断了我,挺直了身子,劝告了我一番,问我是否信仰上帝。我回答说不。他愤怒地坐下了,说这是不可能的,所有的人都信仰上帝,甚至那些背弃上帝的人都信仰上帝……但他已经隔着桌子把刻着基督受难像的十字架伸到我的眼皮底下,疯狂地大叫起来:“我,我是基督徒。我要请求他饶恕你的罪过。你怎么能不相信他是为你而受难呢?”……跟平时一样,当我想摆脱一个我不愿意听他说话的人时,我就作出赞同的样子。出乎我的意料,他竟真的以为是打胜了:“你看,你看,”他说,“你是不是也信了?你是不是要把真话告诉他了?”当然,我又说了一次“不”。他一屁股坐在他的椅子上。^②

默尔索被判处死刑是因为他不愿意遵守社会的潜规则,因为他拒绝撒谎,有什么就说什么,这让社会制度受到了极大的挑战。因此,让人物与整个社会环境格格不入,使其陷入困境,人物的悲剧性命运便已诞生。

^① [法]阿尔贝·加缪:《局外人·鼠疫》,郭宏安、顾方济、徐志仁译,译林出版社2013年版,第23页。

^② [法]阿尔贝·加缪:《局外人·鼠疫》,郭宏安、顾方济、徐志仁译,译林出版社2013年版,第36页。

三、点燃矛盾之火

矛盾是一把火,推动作品情节燃烧着前进,情节要向下发展,首先要推动矛盾。推动矛盾前进的力量有内在的和外在的,最好的力量来自内部,而不是外部突发力量。

(一) 增加“筹码”

以美国作家马克·吐温的微型小说《丈夫支出账单中的一页》为例,我们可以从中学习如何通过增加“筹码”推动矛盾的一步步升级。

招聘女打字员的广告费……(支出金额)

提前一星期预付给女打字员的薪水……(支出金额)

购买送给女打字员的花束……(支出金额)

同她共进的一顿晚餐……(支出金额)

给夫人买衣服……(一大笔开支)

给岳母买大衣……(一大笔开支)

招聘中年女打字员的广告费……(支出金额)

寥寥不足百字,为读者勾勒出了一个鲜明的人物形象:好色但又会讨好女人的丈夫。在这篇小说中隐含的是人物之间的矛盾,即丈夫和妻子之间的情感矛盾。

丈夫的账单中的第一笔支出用于公司招聘一位女打字员,本来是一件稀松平常的事情,但没想到却引来了麻烦。第二笔支出,丈夫提前预支一星期的薪水给女打字员,或许此时矛盾的影子已经冒了出来,但最多只能引起妻子的怀疑。于是,作者加大筹码,第三笔支出是给女打字员买花,此时矛盾已经显现出来了,丈夫的出轨计划悄然启动。如果我们动用生活经验和想象力,一定能够猜到妻子已经察觉了丈夫的异常,但是买花也不能够说明多大的问题。作者紧接着再次加大筹码,共进晚餐!丈夫的出轨恶行坐实了,夫妻之间的矛盾便浮出了水面。

(二) 加大选择难度

我们先来看一个情境:公交车上,你看见一个小偷正在偷钱包,你会不会揭穿他?

生活的经验告诉我们,当我们有诸多选择的时候,更多情况下,我们会选择

仅供个人科研教学使用!

对自己最有利的选项,此时你的内心不会产生矛盾。

接下来,我们增加难度:公交车上,你看见一个小偷正在偷钱包,上次你就是被他偷了钱包,你会不会揭穿他?

这个情境是否会让你左右为难?揭穿他可以出一口恶气,但也有可能遭遇报复,矛盾随之诞生。

我们继续增加难度:公交车上,你看见一个小偷正在偷钱包,上次你就是被他偷了钱包,钱包里装的是给亲人救命的钱,失窃导致亲人离世。你会不会揭穿他?

可以想象得到,此时,你的内心应该会充满报仇的怒火,恨不得撕碎这个小偷。这时,你与小偷之间的矛盾已经升级了。而推动矛盾升级的力量恰恰来自于内在的原因。

(三) 让人物内心“爆炸”

黑格尔认为最理想的情境应当是由内部原因而非外部原因引起的冲突,人物性格的深度、广度,就取决于情境的矛盾冲突的深度、广度。冲突越激烈、矛盾越尖锐,就越能深刻地表现人物性格。这类冲突是因心灵内在差异所产生的“真正重要”的冲突。

陈忠实的《白鹿原》塑造了一个鲜明的人物形象——田小娥。田小娥的悲剧就源于内心差异产生的“真正重要”的冲突。因为贫穷,田小娥内心极度痛苦地嫁给了年迈、凶狠的郭举人做妾,成了遭受虐待的“玩物”。对爱情的极度渴望,以及由性虐待导致的极度性压抑,在田小娥内心产生了强烈的矛盾冲突,表面顺从的她其实内心充满了反抗情绪。

所以,田小娥认识了黑娃后,逃离的渴望促使她挑逗黑娃,并最终嫁给了黑娃,两人产生了一段真挚的爱情。可惜好景不长,黑娃的被迫逃亡给田小娥留下了无穷无尽的灾难,面对无耻的鹿子霖的非分之想,对爱情的忠贞和活下去的渴望再次在田小娥的内心产生强烈的激荡,最终,她选择了向残酷的生活低头。这也是导致田小娥被杀的悲剧性原因。

四、火山如何喷发

小说、戏剧、电影情节中矛盾发展的顶点,即为高潮,高潮是矛盾这座火山的喷发形态。如果把一部文学作品比喻成一盘菜,高潮则是最重要也是最不可或缺的部分——盐。否则,再怎么色香俱全,缺了盐,都会食之无味。

仅供个人科研教学使用!

（一）显性高潮与隐性高潮

高潮有多种，有显性的，有隐性的，传统小说倾向于前者，《三国演义》充斥着忠奸善恶的矛盾，故事在曹操与刘备两大阵营的矛盾中不断向前推进，直至刘、关、张去世，诸葛亮无力回天，矛盾的高潮扑面而来。

现代小说则倾向于后者，著名作家刘恒的小说《狗日的粮食》中，塑造了一个性格鲜明的女人形象：瘦袋。小说中，作家明面上写出瘦袋和丈夫、邻里间发生的种种矛盾，村人们可恶这婆娘，以致她说自己叫曹杏花，村人们都认为她不配叫这么美的名字。然而，贯穿全文始终的是一个“吃”字，文中有一句话颇具深味：吃啥？细想想，祖宗代代而思的老事，两口子可是一天都不曾怠慢过。

小说的开篇提到了“谷子”，杨天宽背着二百斤谷子换来了一个女人：瘦袋，小说的结局又提到谷子，瘦袋因为丢了粮证郁郁寡欢，最后服了苦杏仁渣，死了。

开头和结局都离不开粮食，“生于粮食，死于粮食”。人与粮食之间的生死矛盾成了小说的主要矛盾，这个矛盾是隐性的，隐藏在人物的背后。

（二）高潮的设计与解决

矛盾的解决往往隐藏在高潮之中，高潮暴发，也是在一一解决矛盾。高潮的方式也是多种多样的，这里，我们重点介绍两类。

1. 于无声处听惊雷

矛盾埋于故事的铺陈中，初看可大可小，但随着矛盾的一步步推动，达到顶点时，无异于平静时乍起的一声惊雷，可起到震撼的效果。

《狗日的粮食》中，为了一口粮食，瘦袋偷偷跟着路过洪家裕的部队骡子屁股后面，捡骡子拉下的粪便，用水淘干净，拣出整个、碎个的玉米粒子煮粥；为了一口粮食，瘦袋偷葫芦、顺别人地里的玉米，不惜与邻里交恶；为了一口粮食，瘦袋不念亲情，不肯接济丈夫的哥哥一家。

在农村的生活中，此类矛盾司空见惯，并无多大的震撼点，可随着故事情节的发展，当一口粮食足以关系到全家生死的时候，震撼力就显现了出来，高潮也随即到来。

丢了钱和粮证，一辈子逞能的“西水母老虎”也一下子蔫了，始终活在瘦袋阴影之下的杨天宽也终于重拾雄风。“乡人们蹲在夜地里听，明白瘦袋的男人又成了男人，把女人的威风煞了，半世里逞能扒食，却活生生丢了口粮，这是西水女人的造化。天宽，往死里揍她！”

从此，瘦袋就像疯子一样，日夜唱着一句调调：“‘天爷，瞭哪个拾了粮证，让

仅供个人科研教学使用！

他给我家还来呀，我的粮唉……’

没过多久，瘦袋就服了苦杏仁渣子，临死时，将男人叫到身边：

大谷唤他：‘爹，娘有话！’

门板撂稳，天宽把耳朵凑上去。听不清，他扒拉一下瘦袋球，挨她嘴近些。

‘狗日的！’

静了半天，又吐出两个字。

‘粮……食……’

天宽赞同地点点头，很悲哀。他在女人头发上摸了一把，最后一把。”

粮证却在这个时候找到了，杨天宽的侄子在大石头后面捡到了粮证，大叫着抢功：“婶子，天爷还你粮证哩！”

尚未断气的瘦袋留下了在世上的最后一串动作神情：

“她两目圆睁，阔嘴微开，大瘦袋亮着黄光，仿佛对突如其来的窝心事儿大吃了一惊。”

瘦袋终于还是死了。杨天宽却顾不上悲伤，他还有更重要的事情要做：

“天宽吼过侄子，大谷便哭了。天德踹儿子一脚。看看人确是没了气，又赶上踹儿子一脚，天宽也就下了泪。他收了布包，把女人身下垫的麻袋抽一条出来。卫生站不必去，粮食不能不买。余人抬了瘦袋回头，俩口子一硬一软算是暂且分了手。

一袋粮食买回，刚够助丧的众乡亲饱食一顿，天宽的孩儿自然也扎进人堆抢吃，吃得猛而香甜。他们的娘死也对得起他们了。

‘明几个吃啥？’

夫妻合谋的事，剩天宽独自苦想，他深知了女人的不易。夜里头赤条条翻身，被里的空儿叫他心痛，接着就有女人脆响的脏话传来：‘狗日的……粮食！’

这仁义的老伴儿竟去了。”^①

2. 星星之火瞬间“燎原”

此类高潮设计方式，于故事的发展中埋下不止一对矛盾，随着时间的推移，数对矛盾一步步向前推进，直至多重矛盾集中暴发。此类高潮的设计需要注意三点：一是要水到渠成，不能牵强附会；二是要石破天惊，带着最强烈的感情，将

^① 侯慧庆：《〈狗日的粮食〉：生存荒原上的生命绝唱》，载《短篇小说：原创版》，2013年第5期，第35~36页。

矛盾、危机推到顶点；三是要醍醐灌顶，要深刻，发人深省。

以曹禺的话剧《雷雨》为例，周萍要与四凤私奔，使得繁漪与周萍之间的矛盾爆发。为了破坏两人私奔，繁漪叫来了周朴园，可她万万没有想到的是，鲁侍萍的身份暴露，“现在她突然发现一个更悲惨的命运”。

周繁漪（笑向周萍，悔恨地）萍，我，我万想不到是——是这样，萍——

周萍（怪笑，向朴园）父亲！（怪笑，向鲁妈）母亲！（看四凤，指她）你——

话剧随后到达了高潮，多重矛盾集中暴发。四凤与周萍的矛盾是一开场就隐藏的矛盾，直到这一刻，二人才彻底醒悟过来，他们竟然乱伦了。这个不可调和的矛盾几乎在一瞬间将整部话剧的矛盾冲突推向了最顶点，最终以四凤的死加以解决。此时此刻，周萍内心产生了巨大的矛盾，爱情与乱伦的可怕碰撞，最终将他推向了死亡的深渊。

周繁漪（忽然）啊！（跑下书房，朴园呆立不动，立时繁漪狂喊跑出）他……他……

周朴园 他……他……

〔朴园与繁漪一同跑下，进书房。〕

〔鲁妈立起，向书房颠踬了两步，至台中，渐向下倒，跪在地上，如序幕结尾老妇人倒下的样子。①〕

综上所述，矛盾的设置、推动、高潮及解决，目标都是为了推动情节发展。生活中的矛盾有时自由散漫，有时又极为错综复杂，一部文学作品不可能全盘复制生活，需要对生活进行提炼和加工，使生活中的矛盾转化成更高、更强烈、更有集中性、更典型的矛盾冲突。

【训练题】

矛盾训练：生活中的“矛盾”

第一步：在食堂吃饭时留心观察身边的人，选取相对而坐的一对男女，根据矛盾设置方法，设置一个矛盾。

① 曹禺：《雷雨》，《曹禺文集》，王晖主编，吉林摄影出版社2000年版，第165、168页。

第二步:选择增加筹码或者加大选择难度,推动两人的矛盾发展。

第三步:为矛盾高潮设计一条清晰的线路,推动矛盾高潮的到来,并解决矛盾。

第四步:向朋友讲述这个矛盾故事,请其判断矛盾的合理性与逻辑性,提出改进意见,直到完善这个故事。

第五步:按照开端—发展—高潮—结局的模式,将故事梗概写下来。

目标:学会设置和推动矛盾。

【延伸阅读】

- 1.《卡夫卡中短篇小说全集》,叶廷芳等译,人民文学出版社2015年版。
- 2.曹禺:《雷雨》,《曹禺文集》,王晖主编,吉林摄影出版社2000年版。



请扫二维码,进一步了解第五章第四节延伸阅读篇目的相关内容。

第五节 悬念与伏笔

一、悬念家族成员

从广义上讲,悬念在生活中无处不在,我们来看下面这个情境:和平时一样,早上7点40分,你到校门口买早饭,看到远处老师向你走来。如果接下来,我们要让这个早晨变得惊心动魄起来,你会怎么做?

方法一:我看着老师横穿马路,向我走过来,突然,一辆大卡车向他冲了过来,他倒在了地上……

方法二:老师也看见了我,我向他礼貌地打了声招呼,他却黑着脸,一言不发地盯着我,末了,老师竟摇了摇头,留下一头雾水的我……

方法三:我向老师问好,老师脸色苍白地冲我笑了笑,突然,有人从背后拍了

仅供个人科研教学使用!

我的肩膀,我回过头,却看见老师在冲我笑……

你看,以上三种方法是否都做到了让这个早晨与众不同?

方法一利用人物的命运紧紧揪着我们的心;方法二制造了一个谜团,会让我们一上午都坐立不安;方法三会让我们担心接下来会发生什么。这便是悬念。

对于一部小说而言,平铺直叙的方式往往显得冗长而乏味。如果要吸引读者继续读下去,并且始终保持紧张、期待的阅读情绪,令其更易沉浸于书中营造的氛围并获得更多的共鸣,同时推进情节的发展,就离不开悬念的设置。

人类对未知的事物总是充满了好奇,好奇是一种心理预期,悬念就是在制造这种心理预期。悬念涉及四个关键词:“人物”“命运”“情节”“发展”。

要了解悬念的内涵,我们首先要知道读者最关心什么:

其一,人物之间爆发冲突时,人物命运中潜伏着危机,读者关心人物的生死存亡。

其二,当人物面临选择,不同的选择可能带来不同结果的时候,读者关心人物接下来的选择。

其三,人物的性格、行动能引起读者情感上的喜爱与厌恶、憎恨时,读者关心人物会怎么做。

其四,情节的发展走向,能够引发读者的猜测,读者会关心自己是否猜对了。

了解了以上四点,在具体的写作过程中,我们就可以投其所好,直击读者的“要害”了。

那么悬念有哪些种类呢?在作品中应该怎样设置呢?

(一) 大悬念与小悬念

悬念有大有小,小悬念往往是单一的,大悬念往往是一环套一环的多重悬念交织在一起。小悬念是故事发展进程中局部随时可能出现的紧张状况。大悬念是故事的主要冲突焦点,贯穿全文。

1. 小悬念

如何制造小悬念?我们可以从以下几个方面入手:

(1) 从标题入手

故事最先为读者所知的,自然是标题,在标题中我们就可以制造一个小悬念。我们先来看电影《泰坦尼克号》所讲述的故事:

在潜水舱里,罗丝开始叙述当年在船上发生的故事。年轻的贵族少女罗丝

仅供个人科研教学使用!

与穷画家杰克不顾世俗的偏见坠入爱河。然而,就在1912年4月14日,一个风平浪静的夜晚,泰坦尼克号撞上了冰山,“永不沉没”的泰坦尼克号面临沉船的命运,罗斯和杰克刚萌芽的爱情也将经历生死考验,最终不得不永世相隔。老态龙钟的罗斯讲完这段哀恸天地的爱情之后,把那串价值连城的项链“海洋之心”抛入海底,让它陪着杰克和这段爱情长眠海底。

《泰坦尼克号》的故事广为人知,如果我们一开始就将故事的名字换成《末日游轮》,作为读者的你,一定会从第一眼起就对人物命运产生极大的兴趣。

(2) 从开头入手

有的小说在开头就设下悬念。悬念也许不是第一情节点,却一定是阅读过程中最早引起读者最大兴趣的事件,而读者也知道接下来一切情节的展开,都与这个悬念密不可分。

马尔克斯的《一桩事先张扬的谋杀案》是这样开头的:“圣地亚哥·纳赛尔在被杀的那天,清晨5点半就起床了,因为主教将乘船到来,他要前去迎候。”^①故事一开头就给读者留下了一个悬念:圣地亚哥·纳赛尔为什么会被杀?是谁杀了他?开篇就用悬念的好处,一是能成功抓住读者的心,二是能避免冗长的开头给读者带来的阅读审美疲劳。

(3) 以悬念收尾

莫泊桑的《项链》中结尾是这样写的:

她于是走了过去。

“您好,让娜。”

对方一点也认不出她来了,被这个民间女人这样亲密地一叫觉得很诧异,便吞吞吐吐地说:“可是……太太!……我不知道……您大概认错人了吧。”

“没有。我是玛蒂尔德·罗瓦赛尔。”

她的朋友喊了起来:

“哎哟!……是我的可怜的玛蒂尔德吗?你可变了样儿啦!……”

“是的,自从那一次跟你见面之后,我过的日子可艰难啦,不知遇见多少危急穷困……而这一切都是因为你!……”

“因为我……那是怎么回事啊?”

① [哥伦比亚]马尔克斯:《一桩事先张扬的谋杀案》,魏然译,南海出版社2013年版,第1页。

“你还记得你借给我赴部里晚会去的那串钻石项链吧。”

“是啊。那又怎样呢？”

“那又怎样！我把它丢了。”

“那怎么会呢！你不是给我送回来了吗？”

“我给你送回的是跟原物一式无二的另外一串。这笔钱我们整整还了十年。你知道，对我们说来这可不是容易的事，我们是什么也没有的……现在总算还完了，我太高兴了。”

福雷斯蒂埃太太站住不走了。

“你刚才说，你曾买了一串钻石项链赔我那一串吗？”

“是的。你没有发觉这一点吧，是不是？两串原是完全一样的。”

说完她脸上显出了微笑，因为她感到一种足以自豪的、天真的快乐。

福雷斯蒂埃太太非常激动，抓住了她的两只手。

“哎哟！我的可怜的玛蒂尔德！我那串是假的呀。顶多也就值上五百法郎！……”^①

玛蒂尔德和丈夫辛劳十年攒钱买真的钻石项链，故事的结尾却抖出了真相，同时也带来了浓浓的悬念：福雷斯蒂埃太太会归还多余部分的钱吗？如果不归还，玛蒂尔德会有怎样的想法？如果福雷斯蒂埃太太归还了多余的钱，拿到一笔巨款的玛蒂尔德会不会又回到从前的生活轨道上去？或者这十年的生活让她有了另外的感悟，会以另一种态度来对待这样的意外？

故事虽然结束了，却留给读者大量的想象空间，读者甚至可以在已有的故事情节基础上，根据自己的经历、思想、认知去进行填补、想象，这使得小说的主题更加深刻和令人回味。

2. 大悬念

在一部作品尤其是中篇小说中，单一的小悬念显得过于单薄，如果要体现纷繁复杂的人物冲突，并吸引读者不断探寻下去，需要设置多重悬念，将其宛若连环套一般，随着情节的层层推进，一一解开。众悬念环环相套，又息息相关，即构成大悬念。前面的悬念刚解开，又立刻引出后面的悬念，令整部作品严谨精

^① [法]莫泊桑：《项链》，赵少侯译，《外国短篇小说》，人民文学出版社编辑部编，人民文学出版社1995年版，第42~44页。

巧,引人入胜。

大仲马的《三个火枪手》中对阴险毒辣的“妖妇”米莱狄着墨颇多,同时以米莱狄为主线,布下了一系列的悬念:

米莱狄出场的时候,是一个漂亮的女人,她的美丽令火枪手达尔达尼央动心,起初他只知道米莱狄是红衣主教黎塞留的密探,试图去博得她的爱情。但是米莱狄若即若离的态度,以及她的侍女凯蒂的言行,令达尔达尼央发现米莱狄并不爱他甚至还想加害他的真相。

随着情节的推进,达尔达尼央发现了更多关于米莱狄的秘密,同时他的朋友阿多斯酒醉后的真言吐露,以及阿多斯见到米莱狄之后的种种异常,也构成了另外的悬念。重重悬念的叠加,最终一步步揭开了米莱狄的真实面目:

她本来是本笃会女修道院修女,引诱青年神甫私奔,被捉拿后,刽子手给她的肩膀烙上了百合花的火印(法国标记罪犯的烙印),后来得以逃脱,“欺骗”了拉费耳伯爵(即后来的阿多斯)并与他结婚,成为拉费耳伯爵夫人。

一次外出打猎时,她不幸被伯爵发现了肩头的百合花,伯爵决定吊死她,但是她又侥幸活下来,逃到英国成为吴英德勋爵夫人。为了财产她谋害了丈夫,为了保命,她又成为了红衣主教黎塞留的得力爪牙,做下了不少害人的事。直到最后,米莱狄的阴谋和真实身份暴露,她的一系列恶行得到了应有的惩罚。

米莱狄是一个谜一样的女人,关于她的悬念一一解开,推动了故事的情节,并成功地反映出在当时的法国,国王路易十三、王后安娜与红衣主教黎塞留的三方势力是如何激烈争斗,忠于各自的势力又是如何牵涉其中,继而引发一连串扣人心弦的故事。也正是这环环相扣的一连串悬念,成功地塑造出米莱狄这个独特的人物形象。

(二) 期望式悬念与突发式悬念

期望式悬念与突发式悬念区分的标准在于读者是否知情,期望式悬念是在读者对人物命运和情节发展有所预感的时候发生的期待,突发式悬念是在读者毫不知情的情况下,情节突然发生重大转折,由此给读者带来的“出乎意料又在情理之中”的期待。

一般而言,侧重于塑造人物形象的故事,大多使用期望式悬念,而重视情节跌宕起伏曲折的故事,则更多地采用突发式悬念。如古龙的《多情剑客无情剑》里的场景:

仅供个人科研教学使用!

站在门口的童子刚将门帘掀起，林诗音已冲了出来。

李寻欢终于又见到林诗音了。

林诗音也许并不能算是个真正完美无暇的女人，但谁也不能否认她是个美人，她的脸色太苍白，身子太单薄，她的眼睛虽明亮，也嫌太冷漠了些，可是她的风神，她的气质，却是无可比拟的。

无论在任何情况下，她都能使人感觉到她那种独特的魅力，无论谁只要瞧过她一眼，就永远无法忘记。

这张脸在李寻欢梦中已不知出现过几千几万次了，每一次她都距离得那么遥远，不可企及的遥远。

每一次李寻欢想去拥抱她时，都会忽然自这心碎的噩梦中惊醒，他只有躺在自己的冷汗里，望着窗外黑沉沉的夜色颤抖，痛苦地等待着天亮，可是等到天亮的时候，他还是同样痛苦，同样寂寞。

现在，梦中人终于真实的在他眼前出现了，他甚至只要一伸手，就可以触及她，他知道这不再是梦。

可是，他又怎么能伸手呢？

他只希望这又是个梦，但真实永远比梦残酷得多，他连逃避都无法逃避，只有以微笑来掩饰住心里的痛苦，勉强笑道：“大嫂，你好！”^①

古龙笔下的李寻欢是一个孤傲却又痴情的人物形象，远走塞外 10 年，依然忘不了初恋的林诗音。如今重逢，读者能够体会出李寻欢内心的痛苦与挣扎，期待着他说的第一句话会是什么，但作者却轻描淡写地写了一句“大嫂，你好”。恰恰是这一句话，就勾勒出了一个多情却无奈的李寻欢形象。

重视情节跌宕曲折的故事，则更多地采用突发性悬念。再看《多情剑客无情剑》里竹剑少年阿飞剑杀白蛇的场景：

诸葛雷面色如上，因为他见到这手剑法，已忽然想起两人来，他脚下又悄悄退了几步，才嘎声道：“两位莫非就是……就是碧血双蛇么？”

听到“碧血双蛇”这四个字，另一个已被吓得面无人色的镖师，忽然就溜到桌子下面去了。

就连李寻欢身后那虬髯大汉，也不禁皱了皱眉，因为他也知道近年黄河一带

^① 古龙：《多情剑客无情剑》，中州古籍出版社 1994 年版，第 67～68 页。

的黑道朋友,若论心之黑,手之辣,实在很少有人能在这“碧血双蛇”之上的,听说他们身上披的那件红披风,就是用鲜血染成的。

.....

白蛇狞笑道:“你怎样?”

少年道:“我的剑不是用来削蜡烛的。”

白蛇道:“那么你这把破铜烂铁是用来干什么的?”

少年的手握上剑柄,一字字道:“我的剑是用来杀人的!”

白蛇格格笑道:“杀人?你能杀得了谁?”

少年道:“你!”

这“你”字说出口,他的剑已刺了出去!

剑本来还插在这少年腰带上,每个人都瞧见了这柄剑。

忽然间,这柄剑已插入了白蛇的咽喉,每个人也都瞧见三尺长的剑锋自白蛇的咽喉穿过。

但却没有一个人看清他这柄剑是如何刺入白蛇咽喉的!

没有血流下,因为血还未及流下来。

少年瞪着白蛇,道:“是你的剑快?还是我的剑快!”

白蛇喉咙里“格格”的响,脸上每一根肌肉都在跳动,鼻孔渐渐扩张,张大了嘴,伸出了舌头。

鲜血,已自他舌尖滴了下来。^①

这一段属于突发式悬念,阿飞第一次行走江湖,就遇到了心狠手辣,武功高强的“碧血双蛇”,读者事先根本不会想到是这个结果,但阿飞一剑就击杀了白蛇,情节之突然急转,吊足了读者的胃口。

二、如何揪着读者的心

写故事最怕的就是平淡无奇,故事平淡,读者也许看了第一章,就再也没有读下去的欲望了。这个时候怎么办?可以尝试使用制造悬念的方法,重新让故事变得引人入胜。

① 古龙:《多情剑客无情剑》,中州古籍出版社1994年版,第6.8~9页。

（一）时间悬念法

加入元素：时间限制。加入时间限制，可以直观地制造悬念。这是一些动作惊悚类作品最常用的手法，用于增强读者的紧迫感，由此衍生出悬念：下一秒钟会是什么结局？

核心宗旨：人物在“不可能的时间”完成可能的任务。

解读：时间悬念法不意味着有时间元素就够了，因为每一部小说中都或明或暗地存在时间概念，我们来看一个情境：有一名警察击毙绑匪，欲解救人质，却发现人质身上有定时炸弹，而时间显示还有48个小时才会爆炸，于是，警察长吁一口气，打电话给拆弹专家。结果第二天上午拆弹专家才慢悠悠地赶来，足足花了一个小时，终于拆下了炸弹，解救了人质。

你看，在时间充裕的情况下，人物不会着急，读者自然也不可能揪着心关注事态发展，何来悬念？

如果将时间限制缩短，短到正常人无法完成任务，就会让读者产生强烈的紧迫感：有一名警察击毙绑匪，欲解救人质，却发现人质身上有定时炸弹，而时间显示还有一分钟就会爆炸，而且炸弹的线全是红线。随着时间的不断消逝，警察的额头上沁出了一层冷汗……

故事示例：电影《纽约大逃亡》讲述了在未来世界里，纽约市已成为一所被隔离的大型监狱，美国政府将犯人丢进这所超大监狱中，只能进不能出，让他们自生自灭，一天，载着美国总统的空军一号意外迫降，坠毁于纽约市中心，乘坐逃生舱逃出的美国总统被监狱中的犯人首领公爵所俘虏，由于总统身上带有一盘“关于世界和平”的非常重要的录音带，美国政府利用一名曾是战时英雄的囚犯——蛇王，威胁他进入纽约救出总统，蛇王为了换得自由身，不得已决定身入险境。

美国政府给了蛇王一个艰巨的任务——24小时内从一群暴徒手中救出总统，否则注入他身上的药物会自动爆炸。

（二）秘密悬念法

加入元素：秘密。人类最喜欢探索秘密，秘密代表了未知，也代表了寻找秘密的刺激过程。

核心宗旨：利用秘密制造神秘氛围，给人物的行为、心理披上一层面纱。

解读：读者喜欢神秘，喜欢未知的秘密，有了未知的秘密，人物的一切行动都是新鲜的，故事的每一步发展，都有可能出乎读者的意料。自然，读者一刻也不

敢放松，心跟着人物一起紧张地跳动。

故事示例：小A生在一个神秘的家族里面，自他出生那天起，每天都会见到不同的“父母”，他们似乎隐藏了一个秘密。随着时间的推移，小A越来越想知道谁才是自己的亲生父母，这些人为何会出现在自己家中，他们又有什么不可告人的秘密。就在小A一步步接近真相的时候，意外突然降临，他被两个蒙面人绑架了……

（三）巧合悬念法

加入元素：巧合。生活中的巧合无处不在，正所谓“无巧不成书”，小说中经常出现巧合。

核心宗旨：使用巧合改变人物关系，制造人物之间的误会冲突，推动故事情节的发展。

解读：常见的巧合有三种：

其一，人物关系改变产生的巧合。

原本事先不知情而相爱的一对情侣，最后才知道是亲兄妹，典型如《雷雨》里的周萍和四凤。古希腊悲剧《俄狄浦斯王》里的“弑父娶母”也属于此类巧合。

其二，由前后发生的事件之间可能存在某种联系而产生的巧合。

举例来说：最近发生了两件事，第一件是你和女朋友非常相爱，但近来产生了矛盾，大吵一架，女朋友一气之下离开了。第二件是有一个女性朋友打电话说有重要的事情要见你，你如约前往，结果她向你表白，你拒绝了她。女孩哭着让你抱一下她，算是被拒绝的补偿，你出于善良拥抱了女孩。

本来这两件事情毫无瓜葛，但结果这一幕恰巧被你女朋友看到了，于是她坚定地认为这两件事情存在着某种逻辑上的联系：你移情别恋，果断与你分手。

其三，由人物关系改变和前后发生的事件之间的联系共同作用产生的巧合。

例如，有一天你走进拥挤的电梯，爱干净的你心情瞬间不好了。偏偏这个时候，一个又矮又胖的中年男人挤了进来，还不小心踩了你一脚，于是，你怒火中烧，当着所有人的面把他臭骂一顿。中年男人羞愧难当，走出了电梯。

回到公司，你和同事讲述了今天的遭遇。刚讲完，你的上司突然当众宣布，公司新来了一位总经理。掌声中，你看到了那个又矮又胖的中年男人向你走了过来……

故事示例：《雷雨》最先设置的就是周萍与四凤的矛盾。两人相爱，遭到了蘩漪的妒忌，蘩漪深爱周萍，决定赶走情敌四凤。于是，蘩漪假借要见四凤母亲

仅供个人科研教学使用！

的名义,把鲁侍萍请到了周府。一进周家,鲁侍萍立刻意识到此时的周宅正是三十年前的周府,当年鲁侍萍与周家大少爷周朴园相爱,但遭到周母反对,终于在生下周萍后被赶出了周府。

蘩漪决心要赶走四凤,四凤和周萍商议,周萍决心带她私奔,不料遭到鲁侍萍的反对。在蘩漪的逼问下,鲁侍萍不得不说出了真相。这种残酷的命运巧合,最终令四风雨夜被电死,周萍绝望之下开枪自杀。

(四) 人物身份悬念法

加入元素:人物身份。

核心宗旨:利用人物身份制造冲突,包括内心冲突和外部冲突。

解读:故事里的人物通常会有一种或几种身份(社会身份、家庭身份、工作身份),不同的身份会产生不同的职责,有些时候,当我们改变人物身份时会发现,人物职责的变化会带来意想不到的效果。

故事示例:一位父亲带着孩子在商场的餐厅吃饭,炸弹突然爆炸,人们惊慌失措四散逃命,惊叫连连。在这个情境中,人物只有一个身份——父亲,他的职责很明确——保护孩子逃离危险,那么唯一的悬念就在于人物命运。

如果我们尝试着给人物添加一种身份,比如“拆弹专家”,于是情境发生了变化:一个拆弹专家带着孩子在商场的餐厅吃饭,人群忙忙碌碌。孩子一边吃一边玩闹,手指不时触碰着桌子下的一个硬邦邦的东西,那个东西有好多根线连着。原来,那是一个定时炸弹,滴答声淹没于人群的喧哗之中……

在第二种情境里,故事变得悬念迭起:人物何时会发现桌子底下的炸弹?面对由保护孩子离开商场与保护群众留下拆除炸弹这两种身份职责带来的内心冲突,他究竟会如何选择?人们到底能否脱离危险?

(五) 危险悬念法

加入元素:危险。

核心宗旨:给人物的处境烧一把“危险之火”。

解读:在没有任何危险的时候,人物可能从容地作出选择,但当危险来临时,紧张的气氛随之而起,故事也变得悬念重重,人物的任何一种选择,都会影响命运和故事走向。危险越是多重,悬念就越重,故事也会越精彩。

故事示例:假设你会游泳,现在你面临的选择是“是否游过一条大河”,以下三种情况会让故事变得截然不同:

其一,无危险。你和张三约好在河对岸的树林碰头,然后结伴旅行,你可以

仅供个人科研教学使用!

选择游过去,也可以选择不游,不论作出何种选择,都不会产生太大的影响。

其二,单重危险。你被仇人追杀到河边,如果不游过去,很可能被杀死,这时你会怎么选择?这里故事因为危险的出现陡然变得紧张起来,通常情况下你会选择游过去,不会选择面对危险,所以故事最大的悬念就在于仇人会不会也游过去。

其三,双重危险。你被仇人追杀到河边,如果不游过去,很可能被杀死,但河里有一条鳄鱼,跳下去也可能被吃掉,你会作何选择?

我们发现,当双重危险出现时,悬念最大,甚至连人物的选择都令人紧张:如果你不跳,转头与仇人殊死搏斗,能否取得胜利?如果你跳下河,能不能逃脱鳄鱼的捕杀?如果仇人也跳了下去,鳄鱼会不会吃掉仇人,从而给了你逃命的时间?

(六) 未知悬念法

加入元素:未知。

核心宗旨:将一切已知推向未知。

解读:作者与读者“周旋”时,既不能让读者毫不知情,也不能让读者全部知道,要让读者仅仅知道小部分信息,从而吊起读者的胃口。因为对于读者而言,未知的事物才是最吸引人,同时也是最令人恐惧的。如果读者都已经知道了人物命运和情节发展,还有读下去的必要吗?

故事示例:如果我告诉你,现在走出房门右拐,数着脚步,到第25步的时候,会有杀手冲出来杀死你。你肯定会在走到第24步的时候掉头就跑。如果故事中的人物命运已知,情节发展已知,一切都寡淡无味,也自然不会有悬念。

现在,我们将已知推向未知,悬念陡生:我告诉你地下室里有一个可怕的东西,你又不得不走进去(不进去就会被杀死)。你打开地下室的门,开始下楼梯,第一步没事,第二步没事……突然,黑暗中伸出了一只手,突然拉住了你的腿……

三、伏笔

伏笔作为一种谋篇布局方式,是作者对将要在作品中出现的人物或事件预先作出的提示或暗示,以求前后呼应,结构紧凑,只有在真相大白时,读者才恍然大悟。伏笔有三个特点:一伏一应、伏得巧妙、有伏必长。

仅供个人科研教学使用!

（一）一伏一应

如果前文有伏笔,那么后文就一定要有的情节与之呼应。不伏不应是败笔,只伏不应同样是败笔。前有伏笔,后有呼应,才会令文章的情节连贯、脉络清晰。

例如《红楼梦》中王熙凤之女巧姐与刘姥姥及其外孙板儿的渊源,就写得颇为微妙。王熙凤权倾贾府,是当家的少奶奶,而刘姥姥不过是一个来打秋风、与之并无多少血缘关系的穷亲戚,但机缘巧合,又因刘姥姥洞达世情,王熙凤竟让刘姥姥为女儿取个小名。而这“从此后逢凶化吉,都从这巧字上来”的“巧”,恰好与贾府败落之后巧姐的命运息息相关,巧姐正是因为刘姥姥才逢凶化吉。而刘姥姥当初三人大观园与巧姐这一番结缘的伏笔,也在后文得到了呼应。

（二）伏得巧妙

伏笔既然称为伏,必然要埋伏在情节之中,但只能顺便带过一笔,不能引起读者的特别注意。如果刻意地显露线索,就是失败的伏笔。要如风行于水上,自然而然。

比如《红楼梦》中袭人与蒋玉函的姻缘,起因便在于宝玉回赠蒋玉函的那条汗巾上。那汗巾恰恰是袭人送与宝玉的,这样一来,袭人与蒋玉函也有了联系。即使作者并没有点明汗巾与袭人的未来姻缘有什么关系,更没有设立关于袭人与蒋玉函的交往瓜葛,但令汗巾成为了二人姻缘一个自然而然的伏笔。

（三）有伏必长

伏笔一旦埋下,后文必有呼应。但这个呼应不能隔得太近。刚刚埋下伏笔,马上就解开真相,读者会觉得索然无味,整个情节也会缺少吸引力,并失去跌宕多姿的魅力。

《白夜行》中,对于桐原洋介之死,作者一开始就埋下了伏笔,即使后来出现了疑似凶手,但是“凶手是如何能在大门被从里面抵上后,又能从容离开”的这个疑问始终没有得到解决。与此同时,关于“通风管道里捉迷藏的小男孩发现了凶杀现场”的伏笔,一直若隐若现,直到最后才完全解开真相。

四、可以设置哪些伏笔

（一）身份伏笔

身份伏笔即在人物的某种身份上埋下伏笔,这个身份将在以后起到关键作用,影响到后面的情节发展。曹雪芹《红楼梦》中就对林黛玉的身份埋下了伏

笔。作品中写到,林黛玉前世的身份为离恨天上三生石畔一颗绛珠仙草,得神瑛侍者灌溉,受天地灵气而修成人形,然而仅修为女体,心中结一份难释之情,期盼报灌溉之恩。后来神瑛侍者下世脱胎为贾宝玉,仙草成为林黛玉。曾经的神瑛侍者与绛珠仙草的身份,决定了“还泪”的命运走向,也决定了宝黛二人的爱情注定要与眼泪相伴,以林黛玉“泪尽而逝”的悲剧而告终。

(二) 情节伏笔

在讲述故事的过程中,其中一个看似无关紧要的情节就可能为后面故事的发生埋下伏笔。《红楼梦》中“刘姥姥二入大观园”,讲的是村妇刘姥姥入大观园做客,因其见识和身份所限,引发的一系列闹剧和笑话。这个故事看上去与作品关联不大,其实不然。刘姥姥这一次入大观园,并见到了王熙凤的女儿巧姐。刘姥姥的外孙板儿与巧姐互换了礼物,这为后来贾府败落、王熙凤辞世后,巧姐最终流落乡野的命运作了一个很重要的伏笔。

(三) 环境伏笔

某个特殊的环境,包括自然环境、社会环境等,都可以藏有伏笔,为后面故事的发生提供“天时地利”的帮助。施耐庵《水浒传》中“吴用智取生辰纲”一节,有青面兽之称的杨志奉梁中书之令,押送梁中书为其岳父、太师蔡京生辰之贺的十万贯金珠宝贝(生辰纲)前往东京庆寿,在途中(黄泥冈)被晁盖、吴用等用计夺取了生辰纲。

在这一章中,前一部分主要写杨志与同行之人老都管、虞候及众军士的矛盾。杨志为了应付不测可以说是处处小心,开始还是趁凉行路,后来到了“人家渐少,行客又稀”的山路地带,为安全起见,改为天正热时赶路。这本是顺应地势的防范之策,怎耐天气酷热、担子沉重、山路难行,他又不讲究方式方法,“轻则痛骂,重则藤条便打”,军汉们“雨汗通流”,苦不堪言,怨声载道。天气的炎热,杨志的鲁莽,最终导致了他与军汉们的矛盾激化,也引发了老都管他们的不满,直接导致了在老都管的支持下,那些军汉们不听杨志的打骂,坚持在强人出没的黄泥岗松林里休息。杨志一行丧失了天时、地利、人和,终于不免失败,被吴用等人劫走了生辰纲。

这里的炎热天气、杨志的性格、军汉等人的情绪、黄泥岗险恶的自然环境等,就是后文生辰纲被劫的伏笔。

(四) 闲话伏笔

有些时候,看似无关紧要的话,其实也暗藏玄机,为后文埋下伏笔。例如,

仅供个人科研教学使用!

《红楼梦》第三十回《宝钗借扇机带双敲，龄官画蔷痴及局外》的一段对话颇耐人寻味，预示着未来的爱情之路——路未走完，结局已定：

那黛玉本不曾哭，听见宝玉来，由不得伤心，止不住滚下泪来。宝玉笑着走近床来道：“妹妹身上可大好了？”黛玉只顾拭泪，并不答应。

爱由心生，触景生情，黛玉的眼泪就是无言的回答，其沉默却是委屈之后的冷静思考。

宝玉因便挨在床沿上坐了，一面笑道：“我知道你不恼我，但只是我不来，叫旁人看见，倒象是咱们又拌了嘴的似的。要等他们来劝咱们，那时候儿，岂不咱们倒觉生分了？不如这会子，你要打要骂，凭你怎么样，千万别不理我！”说着，又把“好妹妹”叫了几十声。

黛玉心里原是再不理宝玉的，这会子听见宝玉说“别叫人知道咱们拌了嘴就生分了似的”这一句话，又可见得比别人原亲近，因又掌不住，便哭道：“你也不用来哄我！从今以后，我也不敢亲近二爷，权当我去了。”宝玉听了笑道：“你往那里去呢？”黛玉道：“我回家去。”宝玉笑道：“我跟了去。”黛玉道：“我死了呢？”宝玉道：“你死了，我做和尚！”^①

不经意说出来的预言，暗藏了宝黛两人的爱情结局。无家可归的黛玉死了，宝玉没有食言，真的做了和尚。通过宝黛之口说出的这段话，在曹雪芹的笔下不单纯是玩笑，也暗示了二人未来的命运。正如脂砚斋的评点里分析宝黛两人的爱情态度：“以情说法，警醒世人。黛玉因情凝思默度，忘其有身，忘其有病。而宝玉千屈万折，因情忘其尊卑，忘其痛苦，并忘其性情。爱河之深无底，何可泛滥，一溺其中，非死不止……其多情之心不能不流于无情之地。”

（五）真假伏笔

文中往往会出出现多处伏笔，但有些是为了迷惑读者，在假的伏笔背后藏着真伏笔，真正起作用的是真伏笔。

如《左传·郑伯克段于鄢》一节，郑武公之妻姜氏因难产差点死去，因此厌恶大儿子，甚至给他直接取名“寤生”，以志不忘，而把所有的爱投放到幼子共叔段身上。因此有了后文屡次请求郑武公废长立幼，虽遭武公拒绝，但姜氏

^① [清]曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社1957年版，第360页。

并未就此罢休,在郑庄公继位后,又屡次向庄公破格请封幼子共叔段,并密谋反叛。

文中出现了多处伏笔,比如共叔段是如何在京城扩土聚众,厉兵秣马,作出种种令郑国上下不安的举动,连大臣祭仲也在提醒郑庄公“蔓草犹不可除,况君之宠弟乎”,这与后文写到的共叔段终于打算进攻国都,谋夺国君之位的情节相呼应。但随着情节的推移我们才发现,这些伏笔并不是真正的伏笔,最后的结局也并不是共叔段真的夺到了王位。所有这些看似郑庄公昏庸无能的伏笔,都是为了后文的真相服务的。真相是郑庄公从头到尾冷眼洞察,他故意放纵共叔段骄纵膨胀,等到共叔段真的打算攻打国都,并与母亲姜氏约好开城做内应的时间之后,郑庄公才说“可矣”,一举粉碎了共叔段与姜氏的阴谋。共叔段兵败出逃到鄆,庄公亲率军攻鄆,终于使共叔段彻底垮台,并将姜氏放逐到城颍。之前共叔段的举动、郑庄公的“昏庸无能”不过是迷惑读者的伏笔罢了,真正的伏笔恰恰在于郑庄公的不闻不问,这体现了他作为一个真正胸有城府、冷静狡猾的政治人物的性格特征,也推进了后文的情节“郑伯克段于鄆”的发展。

【训练题】

悬念训练:一句话故事接龙

第一步:同学们可组成单循环组,进行一句话悬念接龙,开启:“我走在大街上,突然听到前面拐角处传来一声女人的大叫……”

第二步:每人接一句悬念,要求说明这样制造的理由,以及所使用的悬念手法,无限循环下去,直到故事再也编不下去了。

第三步:分析故事完结的原因,并思考可以有什么办法使故事继续。

第四步:讨论悬念是如何促进故事发展的。

目标:深刻了解故事悬念的作用。

【延展阅读】

1. [法]大仲马:《三个火枪手》,郝运、王振孙译,上海译文出版社 2011 年版。

仅供个人科研教学使用!

2. [清]曹雪芹、高鹗:《红楼梦》,人民文学出版社1957年版。



请扫二维码,进一步了解第五章第五节延伸阅读篇目的相关内容。

第六节 节 奏

一、何为节奏

清代袁枚在《随园诗话》中说:“文似看山不喜平,若如井田方石,有何可观?惟壑谷幽深,峰峦起伏,乃令游者赏心悦目。或绝崖飞瀑,动魄惊心。山水既然,文章正尔。”

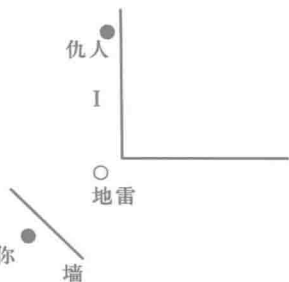
节奏是自然、社会和人的活动的一种有规律的突变。体现在自然界中,指一种大自然变化的规律,如风霜雷电、生老病死等;体现在音乐艺术中,指的是旋律的快慢缓急、激烈柔美等;体现在文学艺术中,就是故事开展的快慢、矛盾冲突的高低、情节推进的紧张与缓和等。

英国戏剧理论家阿契尔称小说是“一种渐变的艺术”。故事节奏的高下起伏、快疾缓和的巧妙穿插与运用,可以令故事紧张刺激之余不乏闲情雅致,轻松自如的同时也会妙趣横生。

为了更好地理解故事节奏的变化,可以先看一个小故事:假设你在路上埋了一个地雷,想要炸死你的仇人。你躲在墙后面,和地雷保持着安全距离,仇人距离地雷的距离是 I 。

在这个故事中,你只需要静静地等待复仇大功告成。我们可以讲得轻松自在,完全没有紧张的必要。

如果要将故事讲得有波澜,显然需要加入其他因素,比如第三个人物:就在这个时候,你突然看到你的女朋友在另一条路上出现了,距离地雷的距离是 K 。

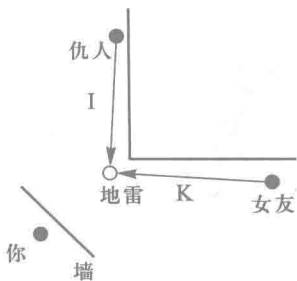


这种情况就复杂得多了，I 和 K 的数值不同，将直接影响你的心跳频率，节奏也将有所不同：

一种情况是，如果两个人步速差不多且 I 与 K 相差很远，你就有两条慢策略，一条是在仇人的视野范围外劝开你的女友，另一条是仇人踩到炸弹的时候你的女友还在安全范围之外，这两条策略会让故事节奏相对舒缓。

一种情况是，如果 I 和 K 都不长，都是几步路距离，则故事节奏一下就加快了，你必须立刻从墙后站起来，然后佯装很高兴的样子把女友劝开，这时节奏就明显比上一种要快。

还有一种极端的情况是，就在你准备从墙后站起来时，女朋友背后突然出现了酒驾的汽车，你的侧面出现了闯红灯的公交，天上突然打雷了，女友迅速往前跑准备躲雨，这种情况下，故事的节奏绝对比火箭发射还要快。



二、节奏的内与外

节奏有内外之分，向内表现为叙事节奏，向外则表现为语言节奏。内外的不同对故事产生不同的影响，二者共同作用于故事，可使故事变得快慢有致，精彩跌宕。

（一）内——叙事节奏

内部节奏也称叙事节奏，指作品内部的各个构成部分之间的起承转合、情节的张弛变化、事态的进展、场景的转换、人物的活动等各种内容要素的交替变换构成的节奏变化，主要由作品中的情节环境、人物情感、命运变迁来决定。

因一部作品中涉及的场景、人物、情节是很多的，如果事无巨细节奏统统一致，那么这部作品就没有主次之分，也没有层次之分，整体就会平淡乏味，毫无艺术感可言。

下面，我们以《红楼梦》为例，来解析在总体情节的设置中，是如何体现出张弛有度的节奏感的：

首先，《红楼梦》的结构设置从空间场景上来说，包括了荣国府、宁国府、大观园等。它们互有统属又相互关联，而在它们之间，又穿插了宫闱、其他府第豪门、市井、农家、庵寺等各种场景，令整个空间既广阔又集中，便于情节、事态、场景、人物活动等方面的布局。这样包罗万象又主次分明的空间层次为各种节奏

仅供个人科研教学使用！

的存在提供了可能。

其次,通过伏笔的运用,体现出均匀有序的节奏。如先有晴雯之死,后有林黛玉之死;先有柳湘莲遁入空门,后有贾宝玉出家为僧;先有江南甄家被抄,后有贾府也遇抄家之祸。这种先有伏笔后有呼应的手法,令作品的整个走向具有必然性,这时候的节奏是平稳的、冷静的。

再次,在对各类情节的处理上,也体现出节奏的快慢不同,对于主要人物的相关场景和情节,进行了重点描述。

(二) 外——语言节奏

故事外部的节奏,是从故事表面能看出来的节奏,主要指语言节奏,可细分为人物语言节奏、叙述语言节奏。

1. 人物语言节奏

人物语言通常指人物的话语。人物语言节奏能够通过用词用字的繁复与简洁、发音的清与浊、声调的平与仄、语速的快慢、声调的高低、语气的变化等调整故事节奏。

人物语言节奏应有变化,如果千篇一律,不求变化,则有可能闹出笑话,如前些年很火的“甄嬛体”就遭到了调侃,如果每人说话都这么“辞藻华丽”,聊个天都要费半天劲,那么故事的推进自然要往后走了。2013年春晚有个相声节目《这事儿不赖我》,有一段是这样说的:

乙:我对这《甄嬛传》真有研究……研究得我都不会说人话了……每天吃饭之前她坐好了我得跪在地上请她,还得用一大段的甄嬛体:“小主从来容姿秀美,俏丽非凡,近日因诸事繁杂,身子不适,略显容颜憔悴,奴才承蒙小主多年雨露恩泽,每每思之倍感惆怅,故特别进忠美味加以调理,适逢皇额娘刚刚送来番邦进贡上等之辛辣食材,奴才私心想着,若是小主用来定是极好的,不知小主意下如何?”

甲:唉,这什么意思啊?

乙:我就是问她吃炸酱面还就蒜嘛……

2. 叙述语言节奏

叙述是常用的写作表达方式,叙述语言是相对于人物语言而言的,是除了人物话语之外的叙述性文字。叙述语言能够通过段落的大小、信息的多少、句子的长短、重复、停顿、描写的繁复与简洁等方式调整故事节奏。

仅供个人科研教学使用!

在萧红《生死场》的一段话中：“王婆驱着她的老马，头上顶着飘落的黄叶；老马，老人，配着一张老的叶子，他们走在进城的大道。”^①

在这段话中，老马、老人、老的叶子反复出现，这种一再重复的强调，暗示了老马、老人、老的叶子其实有着同样凄凉的晚景，无论是动物、人，还是自然，都面临着同样无奈的生存现实。简短的句子，甚至是单独的词语，这样的叙述语言节奏都反映了这种凄凉孤单的情绪。

三、节奏的“重量”

故事节奏很重要，能够影响读者对故事的解读，影响作者的思想表达，影响故事的精彩程度，影响作品的风格。下面，我们一一来了解：

1. 决定故事走向

莫泊桑小说《项链》的前半部分，用大量笔墨描写玛蒂尔德的生活环境、追逐虚荣的心理，这些描写并没有直接推动故事前进，却让读者了解了玛蒂尔德强大的虚荣心。而故事得以推进恰恰建立在她的虚荣心上，是这种心态和性格特点最终决定了人物的选择和故事走向。试想，如果没有这种慢节奏的描写，读者对故事的解读或许会进入其他渠道。

2. 掌控“思想电梯”的升降

在《项链》的后半部分，作者在表述玛蒂尔德丢失项链后为了赔偿而不得不度过的十年的贫苦生活时，只是用“这样的生活过了十年”一句略过，就进入了最后的部分。玛蒂尔德与当年借给她项链的富有女友福雷斯蒂埃太太重逢了，十分简短的对话和轻快简洁的节奏，让前面以大量篇幅所描写的玛蒂尔德从前的虚荣、梦想、舞会上的光彩、十年的艰辛，瞬间化为了虚无。

大篇幅的对于虚荣和光彩的描述、一笔略过的十年艰辛，正因为这样截然不同的节奏，才使得最后那寥寥几句话揭示的真相尤其显得触目惊心。可以想象一下，如果作者也用了大量的笔触来描写那十年的贫苦生活，那么读者在这漫长的“十年”阅读中，对玛蒂尔德从前的光彩、虚荣也就会慢慢淡化，此后的揭示真相，就不会具有那么强烈的讽刺意味了。作者所要表现出来的思想——“虚荣的代价”“命运的嘲弄”，也未必会那样令人难忘。

^① 萧红：《生死场》，长江文艺出版社2009年版，第41页。

3. 一潭死水还是惊涛骇浪

一篇故事若自始至终在平静中讲完,就会如同一潭死水,没有半点波澜,令读者兴味索然。茅盾说:一篇作品,不能平铺直叙,始终如一,也不能从头到尾一味紧,总得有错综、变化……配搭均匀,松紧合度,有起伏,有呼应。

王蒙也对那些不讲究节奏的文章大加贬斥:有些小说节奏平均,让你看着很呆板,很枯燥,要慢都慢,要快都快,缺乏变化。那不仅乏味,也缺乏表现力。如果在接受上有一些变化,就能给人以美感,从而增加小说的吸引力。

对于故事来说,它的节奏应当松弛有度,就像敲鼓一样,时而平静,时而激昂,这样才能使读者的心情有所起伏,不会因故事平淡而感乏味,也不会因故事太过激烈而神经一直紧绷。

在《项链》中我们发现,在情节展开后,作者以越来越快的加速度前进,比如玛蒂尔德在舞会上的风光和丢失项链后的苦难,这种越来越急促的节奏也正是吸引读者的精彩所在。

4. 紧握情感的脉搏

萧红的《呼兰河传》被茅盾称为“一串凄婉的歌谣”,这与她在写作中熟练而有技巧地运用了多种快慢缓急不同的节奏是分不开的。

作家从自家荒凉的院子、后花园中的回忆写起,然后写到前院左侧老胡家的兴衰、二伯家的境遇、前院与后花园交界处冯歪嘴子一家的命运。这里的节奏是快慢不同的,有时迅疾,有时舒缓,又互相关联,井然有序,忽紧忽慢,张弛有度。

在介绍呼兰河小城时,作家故意将节奏降慢。呼兰河小城是单一、简朴的:只有两条大街,一条从南到北,一条从东到西,其中最著名的就是十字街。作家还描述了很多地方,但除了强调“十字街”和“大泥坑”外,其余诸如祖师庙、龙王庙、小胡同等均是一笔带过。

作家为什么要这么做?因为这小城、一街、一坑,实际上是老中国的状态缩影:守旧、凝滞,不能激起半点涟漪,又散发出隐约的臭气,让人感受到生存的沉闷与死寂。

与此同时,萧红又写到了小城四季日月的更替,不断变换的景色,如同流动的节奏,恰与那凝滞的节奏形成对比,也使通篇提及的“荒凉”二字格外醒目。

5. 调控读者的心跳

小说节奏对读者的影响也很大。以武侠小说为例,金庸的小说长于事无巨细的繁复描写,一招一式都要力求分解到位,风物民俗一一讲明,读者仿如穿越

仅供个人科研教学使用!

古代勾栏瓦肆,吃着点心喝着茶,悠然自得地听书人口中的传奇故事。而古龙的小说打斗极其简化,一击致命,古氏长于决斗的氛围刻画,每时每刻都让读者感受到紧张与压力,时刻为人物的命运揪心。简而言之,金庸的作品务求细致,为读者营造身临其境的画面感,古龙的作品追求心理刻画,最大程度上引起读者与人物的情感共鸣。

四、节奏从哪里来

小说节奏的形成有两个因素:内在的因素是作者的感情,外在的因素是作者对小说时间的处理。

作家的感情以及作家对情感的控制是影响节奏的内在因素。豪放者自然气盛言宜,柔情者自是纤徐唱叹。作家情感的起伏、张弛、急徐、浓淡、显隐,形诸字、词、句、章,很自然地获得了抑扬顿挫的声音节奏。

作者对小说中时间的处理是影响节奏的外在因素。对时间的处理不同,就会造成节奏的变化。

不管是外显还是内隐,小说中都会有时间,比如我们熟知的讲故事模式——“很久很久以前”,生活时间可能长达百年,但在故事的叙事时间里,它只有六个字,几秒钟就说完了。生活时间远大于故事时间,故事推进的速度就会加快,节奏自然加快,读者下一秒钟就知道了“森林里住着一位美丽的公主”。

反而观之,有些生活中转瞬即逝的时间,在故事中却可以拉得很长,占据很大的篇幅来叙述。“董存瑞炸碉堡”的故事广为人知,从他拉燃引线到爆炸的物理时间只有几秒钟,但在故事叙述中,我们可以在人物牺牲之前插入诸多的回忆,最后镜头切回人物,等着董存瑞一脸英雄气概地喊出“新中国万岁”后,再安排爆炸。这样一来,故事的节奏就会减慢。

小说节奏还有一个影响因素不容忽视,那就是生活节奏。作家是活在现实中的,生活节奏的变化会直接影响到作家的心理,也会间接改变小说的节奏。

马原分析自己的创作滑坡时说:“从1982年到1989年间,我在西藏形成了自己的生活节奏。在那种悠闲的生活节奏中,我找到了特别好的写作方式,写作上特顺。从1989年调到沈阳,落差很大。内地加速度的生活节奏,带来了我心理上的失衡。”

朱光潜曾说:“主观的节奏的存在证明外物的节奏可以因内在的节奏改变,但是内在的节奏因外物的节奏改变也是常事。诗与音乐的感动性就是从这种改

仅供个人科研教学使用!

变的可能起来的。有机体本来最善于适应环境,而模仿又是动物的一种很原始的本能。看见旁人发笑,自己也随之发笑;看见旁人踢球,自己的腿脚也随之跃跃欲动;看见山时我们不知不觉地挺胸昂首;看见杨柳轻盈摇荡时,我们也不觉觉轻松舒畅起来。这都是极普遍的经验,外物的节奏也同样地逼着我们的筋肉及相关器官去适应它,模仿它。”^①

试想,如果巴尔扎克是一位是世界500强企业的CEO,每天忙得连喝咖啡的时间都没有,他还有足够的时间去创作《人间喜剧》这样的鸿篇巨著吗?

五、节奏的“调控器”

由前述可知,节奏十分重要,那如何调控节奏呢?这里简述七类模式,以供选择。

(一) 长短句模式

句式的长短可影响小说的节奏:长句减缓节奏,短句加快节奏。以金庸和古龙的小说片段为例:

金庸《天龙八部》片段:

慕容复接过邓百川掷来的长剑,精神一振,使出慕容复家传剑法,招招连绵不绝,犹似行云流水一般,瞬息之间,全身便如罩在一道光幕之中。武林人士向来只闻姑苏慕容氏武功渊博,各家各派的功夫无所不知,殊不料剑法精妙如斯。

但慕容复每一招不论如何凌厉狠辣,总是递不到段誉身周一丈之内。只见段誉双手点点戳戳,便逼得慕容复纵高伏低,东闪西避。突然间啪的一声响,慕容复手中长剑为段誉的无形气剑所断,化为寸许的二三十截,飞上半空,斜阳映照,闪出点点白光。

慕容复猛吃一惊,却不慌乱,右掌急挥,将二三十截断剑化作暗器,以满天花雨手法向段誉激射过来,段誉大叫:“啊哟!”手足无措,慌作一团,急忙伏地。数十枚断剑都从他头顶飞过,高手比武,竟出到形如“狗吃屎”的丢脸招数,实在难看已极。慕容复长剑虽被截断,但败中求胜,潇洒自如,反较段誉光彩得多。^②

^① 朱光潜:《诗论》,生活·读书·新知三联书店1998年版,138~139页。

^② 金庸:《天龙八部》,广州出版社2013年版,第958页。

古龙《三少爷的剑》片段：

燕十三凝视着她手里的枯枝，仿佛在沉思。

慕容秋荻道：“你为何还不拔剑？”

燕十三道：“我的剑在手，随时都可以拔出来，你呢？”

慕容秋荻道：“这就是我的剑。”

燕十三道：“这不是。”

慕容秋荻道：“在我手里，这就是杀人的利器。”^①

（二）动静模式

《巴黎圣母院》的开头有一种隐隐的动态之感，故事悬念随之诞生：

巴黎人被旧城区、大学区和市民区三重城垣里一片轰鸣的钟声惊醒的那个日子，距离今天已经有三百四十八年六个月零十九天了。^②

随后，雨果又为读者描写了教堂内的装饰，属于静态描写：

我们头顶上是一道有木刻镶板的双尖拱，涂刷成天蓝色，饰有金百合花的图案。我们脚下是黑白两色大理石交错铺成的路面。离我们几步远是一根大柱子，然后又是一根，又是另一根，一共有七根柱子在大厅里形成纵列，从横的方面支撑着双尖拱的起拱点。^③

静态描写与动态描写影响节奏变化，相对而言，静则缓，动则快。

（三）详略模式

叙述的详略影响节奏，具体言之，详写则慢，略写则快。请看下例：

这天，张三要陪女朋友去动物园看老虎。他们的观看目标是老虎。

走进动物园，他们首先看到了一幅画面，两只小猴子蹲在河水边，张三急忙告诉女朋友。这时就会产生两种情况：

情况一，女朋友说了一句：“有什么好看的？不就是河边蹲着两只猴吗？走，我们去看老虎。”

情况二，女朋友十分高兴：“哇，张三快看，那两只猴子好可爱啊，它们一定

① 古龙：《三少爷的剑》，长江文艺出版社1992年版，第44页。

② [法]雨果：《巴黎圣母院》，陈敬容译，人民文学出版社1982年版，第3页。

③ [法]雨果：《巴黎圣母院》，陈敬容译，人民文学出版社1982年版，第6页。

是刚吃饱饭出来喝水的吧……”

第一种情况下，人物没有被猴子分心，故事紧紧围绕着“看老虎”这个核心，对于那幅画面仅仅用了七个字略述——“河边蹲着两只猴”，故事快速推进；第二种情况，人物被猴子分心，花费大量时间用来观察和描述猴子的举止神态，早把“看老虎”抛在了脑后，使故事推进速度明显减慢。

（四）聊天模式

生活中，聊天的气氛往往比较轻松，在文学作品中可以用聊天来调节气氛，减缓故事的紧张感。简言之，闲聊天减缓节奏，言语冲突加快节奏。

《西游记》第二十七回中，开场不久师徒二人有一段“聊天”，平心静气时节奏自是缓缓前行，一旦言语中爆发冲突，不论冲突大与小，都足以快速加快节奏：

师徒们入此山，正行到嵯峨之处，三藏道：“悟空，我这一日，肚中饿了，你在那里化些斋吃。”行者陪笑道：“师父好不聪明。这等半山之中，前不巴村，后不着店，有钱也没买处，教往那里寻斋？”三藏心中不快，口里骂道：“你这猴子！想你在两界山，被如来压在石匣之内，口能言，足不能行；也亏我救你性命，摩顶受戒，做了我的徒弟。怎么不肯努力，常怀懒惰之心！”行者道：“弟子亦颇殷勤，何尝懒惰？”三藏道：“你既殷勤，何不化斋我吃？我肚饥怎行？况此地山岚瘴气，怎么得上雷音？”行者道：“师父休怪，少要言语。我知你尊性高傲，十分违慢了你，便要念那话儿咒。你下马稳坐，等我寻那里有人家处化斋去。”^①

（五）高潮模式

故事高潮就是指情节冲突成为故事线索的重点。主角经过一系列的情节发展后，发现自己身处进退两难的境地，需要在千钧一发之下作出重大抉择。而主要人物（或对主角影响力大的人物）的死亡应该都是在这个节点发生。

这种节点，就是我们所说的高潮部分。故事的高潮也是小说最吸引读者的地方，前面的事情发展是为它的出场做铺垫，后面的部分是因为这个高潮产生的影响而收尾。

节奏的快慢，很大程度上也取决于高潮的设定。当一个故事让你看得惊心

^① [明]吴承恩：《西游记》（上），人民文学出版社1973年版，第363～364页。

动魄,不停地看下去,几乎不给你一点思考的准备,一个个大小高潮接踵而来,我们就可以说,我们这个故事节奏很快很激烈。当一个故事发展得很慢,让人看了一大部分之后才得知眉目,我们可以说这个作品节奏很慢。

每段高潮的长短是根据故事情节长度的不同而决定,短篇小说可能用一段话就可以完成一个高潮,长篇小说可能需要一至两章来推动情节。高潮可以设置多个,以不断出现的小高潮吸引人看下去,再以一个大浪的终极高潮让情节和人物联系升华到一个顶点,再回落至完结,每个高潮都要比前一个更加紧迫、更加危急,有如浪头一般,一浪高似一浪,直到最后一个高潮:把主角放在一个看上去已是绝境的地步,再让他反败为胜或是最终放弃抗争。

可以说,小高潮是让读者保持阅读快感和阅读体验的基础,而大高潮则是读者最终的期待和最酣畅淋漓之处,也是最终解开真相、给出结局的地方。设定不同大小和频率的高潮,就能把握好节奏,令作品起起伏伏,美不胜收。

(六) 闲笔模式

在大小高潮的设定中,为了过渡自然,引人入胜,我们还要经常用到“闲笔”。所谓“闲笔”,是金圣叹在评点《水浒传》时提出来的概念,也是作家在结构小说故事情节时常用的手段,指的是展开故事的主要情节之时,穿插一些比较闲散的细节或支线情节。这些插入的情节,看起来似乎是繁冗之笔,甚至会破坏整个故事的完整性,实际上却强化了作品的真实性和动态感,能调节故事节奏,令其舒缓有致地发展,以衬托小说的情节氛围,同时也起到调动读者阅读兴趣、缓冲读者心理的作用。正所谓“闲笔不闲”,往往用在“忙”处,“百忙之中,故作消闲之笔”和“于急忙处,偏夹叙他事”。

比如《水浒传》第二十五回“偷骨殖何九送丧 供人头武二设祭”,写到武大死后,武松回来,发现武大死得蹊跷,并没有写他马上去揪了潘金莲来一刀割了为兄长报仇,而是详细地叙述他如何先去县里交纳回书,又如何“回到下处房里,换了衣服、鞋袜,戴上个新头巾,锁上了房门,一径投紫石街来。”

金圣叹批道:“完县事后,偏又不疾来,偏又去下处脱换衣服,透透迤迤,如无事者,妙绝。县中下处二段,使读者眼前心上,遂有微云淡汉之意,不复谓下文,有此奔雷骇电也。此回读之,只谓其用笔极忙,殊不知处处都着闲笔。”^①

① 《金批水浒传》,金圣叹批改,三秦出版社1998年版,第369页。

小说创作中,越是紧要情节,越要用笔舒缓,让读者心情为之和缓,在紧张的高涨到来之前有个缓冲的余地,也是为了让读者在紧急之处能绷紧心弦。“急事缓出”这一技巧的应用,可以令小说的节奏张弛有度、刚柔并济,令小说情节更跌宕起伏,紧扣心弦。

(七) 蒙太奇模式

“蒙太奇”(法语 montage 的译音)是电影学上的一个概念,原是法语建筑学上的一个术语,意为构成和装配。后被借用在电影上,指剪辑和组合。

在文学创作中,我们也可以借鉴此类手法,穿插不同的情节、场景,利用场景间的逻辑联系,让原本很缓慢的故事节奏突然加快。试举一例:

A 场景:火车站大厅内,故事的主人公张三和陌生人李四正在聊天。

B 场景:王五悠然自得地坐在沙发上,打开电视机,看到逃犯通缉令(逃犯恰是李四),王五饶有兴致地跷起了二郎腿。

C 场景:张三还在和李四聊天,一会儿,李四说要去接水喝,转身离开了张三。

D 场景:通缉令还在播出,说李四是个杀人犯,惯用的手段是在水里下毒。

E 场景:李四端了两杯水,张三接了他递过来的一杯水,放在嘴边……

张三与李四、王五互不认识,每个场景独立来看,节奏都很缓慢,丝毫不会引起人的紧张感,但正因为彼此间的联系,才会造成故事节奏越来越快,越来越扣人心弦,悬念丛生。

【训练题】

节奏训练:故事写作。

第一步:以身边的事迹为例,写一篇故事。

第二步:将故事改写成节奏很慢的故事。

第三步:将故事改写成节奏很快的故事。

第四步:比较三篇故事,总结节奏变化的关键。

目标:学会掌握故事的节奏,了解造成故事的节奏变化的各种因素。

还可以进行更加细致的训练,从语言、故事的表现手段、情节、人物性格及命运等各方面进行单独的训练。

仅供个人科研教学使用!

【延伸阅读】

1. 史铁生:《我与地坛》,人民文学出版社 2011 年版。
2. 萧红:《生死场》,长江文艺出版社 2009 年版。



请扫二维码,进一步了解第五章第六节延伸阅读篇目的相关内容。



请扫二维码,进一步学习第五章拓展内容:“十类故事模式”。

写出一部成功的作品,除了要在人物塑造、语言和故事上下功夫,谋篇布局也不可忽视。本章将讲授以下内容:学会从生活中进行提炼、运用不同类型的线索进行叙事、站在全局角度把控作品的整体结构、写好开头和结尾、进行最终的修改与润色以至成稿。

第一节 提 炼

一、构思的价值

先来回顾第二章所谈到的那个小镇上的三个故事:

第一个:很多年以前,我曾经看到那个倚在门口喝茶的女人和人吵架,她和镇东头的一个男人曾有一段让人议论纷纷的故事,而与她吵架的那个人是男人的妹妹,后来她和男人的故事有很多版本在小镇流传。

第二个:我曾听人讲过一个小镇上令人忧伤的爱情故事,一个外来客在这个小镇上生活,爱上了小镇的一位姑娘,这姑娘也喜欢他,但是姑娘的父母不同意她和小伙子在一起。于是姑娘决定和小伙子远走高飞,然而,就在这个时候,警察出现在他们跟前,原来小伙子是一个逃犯。

第三个:我曾在报纸上看过一则新闻,一个小镇上发生过一起离奇的案子,镇上连续三天,每天有一个小孩子失踪,闹得人心惶惶。市里的警察来到镇上,也没能侦破这个案子。几天后,三个小孩子又一起出现在小镇上……

面对这三个完全不同的故事,应该如何提炼、构思呢?下面是一位作家的思考:

经过反复思考,我觉得第二个故事最能承受这个小镇的分量,更重要的是:这个故事有我想要的东西。我想要什么呢?

我们这一代人中有一个群体有着共同的经历:从农村长大,凭借努力读书上了大学进了城市。在上大学之前之后的两个时期,我们生活在两个截然不同的

环境之中：农村和城市，故乡和他乡。多年以来，我们在城市里一直没有皈依感，在城市里受磨难，遇挫折，摔打得头破血流，经历过太多痛苦……每当累了、痛了的时候，就会想到故乡。于是我们就回去了。起初的时候，我们在故乡真的找到了安宁感，也找到了力量，让我们又能够重新信心百倍地回到自己所在的那个城市去打拼。但是，随着岁月的流逝，我们发现，来自故乡的这种力量越来越弱了。一方面，是故乡自身的改变，故乡已经不是当年记忆中的那个故乡了。记忆中的故乡是童年的。另一方面，是我们自身的改变，我们在这个城市找到了另一半，那另一半可能就是生于斯长于斯的，我们在这里生儿育女，学习这个城市的语言和行事方式，已经有一部分与这座城市融为一体了。于是，我们的文化认同越来越尴尬：故乡没有了，哪怕是心里的那个，也没有了；而现在所在的这座城市又不是自己的。这个世界对于自己来说，完全就是陌生的。到这里，我已经明白了这个小镇给了我感觉的原因所在了：我从这个相对闭塞的小镇里，找到了童年的感觉。那是已经失去的感觉，只有偶尔在梦里或者在回忆里才会重新出现。

在第二个故事里，当那个逃犯来到这个陌生的小镇时，他难道没有同样的感觉吗？跟我比起来，他还有更加悲哀的地方：我还可以偶尔回到故乡，去寻找力量，而他呢，最害怕的就是来自故乡的声音。一个小镇，一个故事，终于与我多年以来一直思考的东西对接上了：哪里才是故乡？

后来在小说里，那个逃犯说：“这些年来，我也想通了。哪里有什么他乡和故乡啊。大智说得好，人生短暂，人人都是过客，根本没有什么故乡，所有故乡都在心里，心外没有故乡。”^①

从上面这个例子里，我们可以看到作家是如何在生活经验中提炼出自己想要的东西的。从某种意义上说，一部作品的创作，是从作家的提炼开始的。作家提炼出自己想要的东西之时，也是自己真正打开创作之门之时。

在动手写一部小说之前，总会先有一个念头，一种创作冲动。有时候这种冲动源于一个人，有时候源于一个时代……比如说瓦斯科·莫斯科佐·德·阿拉冈，我是在这里的教会学校读书时认识这个人的。当时我离开学校就到我的叔父阿尔瓦罗·亚马多的家里去。他住在巴伊亚市，每逢星期日我就到他的家里去。在叔父家，我认识了他的一个邻居。那位邻居经过商，现在已经退休了。我

^① 丁伯慧：《归去来》，《百花洲》2015年第2期，第124页。

叔父说,此人是全世界最爱说谎的人。他十分爱国,一辈子都在讲述故事。从某种意义上说,他有着双重的人格。一方面,他被别人说成如何如何;另一方面,他又对我讲他曾干过这个,干过那个,去过这儿,去过那儿……他说他喜欢成为什么样的人,而实际上他并未成为那样的人,可他却说他曾经成为那样的人……在若干年里,这个人物一直活跃在我的脑海里。过了很长时间之后,我开始动手写《老海员们》一书,讲述了个远航船长的故事。这部小说就源于这样一个人。^①

在这里,作家若热·亚马多说:“在若干年里,这个人物一直活跃在我的脑海里。”但是,他需要“过了很长时间之后”才“开始动手写《老海员们》一书”,原因就在于,他一直在做提炼工作,这就是通常所说的,一直在“找感觉”。而让自己的构思有价值,是提炼的关键所在。

那么,构思的价值取决于什么?可以总结为以下三点:

第一,取决于生活经验,以及对生活经验的体察和体悟。

在第二章“想象”里曾经提到,作家的想象力和虚构能力首先来自他的经验,作家的经验决定了他的视野和涉及的题材。因此,同样面对一个小镇,不同人的脑子里所呈现的景象是不同的。对于从未见过小镇的人来说,小镇所有的事物都是新鲜的,同时,他对小镇的理解也往往停留在表面;对于来自其他小镇上的人来说,他会不知不觉地拿这个小镇和自己生活的小镇进行比较;对于那些在小镇上留下过故事的人来说,小镇的意义更加非同寻常。因此,不同的人的想象力所涉及的领域也是不同的。

任何虚构小说都是由想象力和手工艺技术在某些事实、人物和环境的基础上竖立起来的建筑物;这些事实、人物和环境早已经在作家的记忆中留下了烙印,启发了作家创造性的想象力;自从下种以后,这个创造性的想象力就逐渐竖立起一个世界,它是那样丰富多彩,以至于有时几乎不能(或者完全不能)辨认出在这个世界里还有曾经构成它胚胎的那些自传性材料,而这些材料会以某种形式成为整个虚构小说与真实现实的正、反两面的秘密纽带。^②

① [巴西]若热·亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社1997年版,第167页。

② [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版,第13页。

在这里,略萨所说的“秘密纽带”其实就是藏在作家潜意识中的一些经验,或者一些对经验不满足的东西。这些东西会将作家的经验与虚构连接起来,最终决定作家如何对待自己的生活经验。

第二,取决于作家对世界的认识。

每个人都有五官,都有触及这个世界的全部工具,每个人也全都同样地面对这个世界,但是在这个世界里所看到的東西却是不相同的。同样一个时代,有些人看到的是歌舞升平、盛世欢歌,看到的是物质的日益发展和丰富;有些人看到的却是社会的不公正、不公平,以及潜藏在人心里的精神危机。之所以会有如此大的不同,关键在于一个人对世界的认识。

这个认识的不同首先在于认识能力的不同。同样是古代封建王朝的文人,有些人只能写出才子佳人、小情小爱的故事,有人却能写出《红楼梦》这样深刻揭示那个时代人的生存状态、精神状态及社会问题的作品。雨果的经历更能说明这个问题:

早在1840年,雨果就开始了《悲惨世界》的构思,他拟定了这部小说最初的计划:“一个圣人的故事”“一个男人的故事”“一个女人的故事”“一个孩子的故事”。然而,雨果真正动手创作《悲惨世界》,却是在20年之后。1851年12月11日,雨果揣着“印刷厂排字工朗万”的护照,离开法国赴比利时的布鲁塞尔,开始了长达近20年的流亡生涯。此前雨果因反抗路易·波拿巴的反动政变而受到警察的追捕。1860年4月,雨果打开在流亡途中多次濒于毁灭的铁箱子,那里面装有《悲惨世界》的素材与手稿。流亡生活让雨果的思想再次发生转变,日趋成熟。在盖纳西岛过流亡生活期间,他以全方位的目光、全方位的思想,重新审视一切,反思一切。在此基础上,他不仅对手稿作了重大修改和调整,大量增添内容,终于续写完全书,定名为《悲惨世界》。比起之前的构思不仅更加恢宏,而且思想更加深刻。

其次在于立场的不同。同样是面对一群农民起义军,《水浒传》写的是由宋江领导的农民起义军发生、发展直到失败的过程,塑造的是农民起义英雄的形象,对农民起义英雄们是同情和讴歌的;《荡寇志》则是站在与《水浒传》相反的立场上,讲的是由陈希真领导的起义军与官府合作共同围剿梁山泊的“匪徒”直到剿灭他们的过程。

同时还在于认识方法的不同,日本作家大江健三郎说:

仅供个人科研教学使用!

小说如何把握时代,如何从整体上来表现时代?不容怀疑,这是一个即将在眼前灭亡的危机四伏的时代,把握现代危机的本质的方法就是必须站在边缘上,不能以中心为指向。这一整体性的表现必须从边缘、从结构的隐性方面来完成。

基于这一视点来考虑的话,小说的整体性表现就能得到充分的定义。这就是结构化的整体性。如果从小说表现中结构化的整体性的角度来考虑,就会增强这一方法的可靠性。^①

总而言之,作家对世界的认识,不仅决定了作家看待世界的能力、方法,也决定了作家看待世界的立场,也从某种程度上决定了作家如何面对自己眼前的题材,从眼前的题材中提取什么样的东西。

第三,取决于作家内心的力量和激情。

一部作品的意义,往往不在于发生了什么事情或说了什么话,而是在于本身各不相同的事物与作者之间的某种联系,因此,这意义就必然难以掌握。对于像勃朗特姊妹那样的作家,则情况尤其是如此。这是带有诗人气质的作家,她要表达的意义和她所使用的文字不可分离,而那意义本身,与其说是一种独特的观察,还不如说是一种情绪。《呼啸山庄》是一部比《简·爱》更难理解的作品,因为艾米莉是一位比夏洛蒂更伟大的诗人。……艾米莉是被某种更为广泛的思想观念所激动。那促使她去创作的动力,并非她自己所受到的痛苦或伤害。她朝外面望去,看到一个四分五裂、混乱不堪的世界,于是她觉得她的内心有一股力量,要在一部作品中把那分裂的世界重新合为一体。^②

古希腊哲学探询世界问题,并非为了满足某种实际需要,而是因为“受到了认知激情的驱使”。^③

作家内心是否强大,也会影响着 he 对于笔下世界的处理方式。与现实中的世界一样,同样的一件事,内心强大的人和内心软弱的人处理的方式是不一样的;同样,对于作家笔下的世界,内心的力量也主宰着一个作家如何来对待他笔

① [日]大江健三郎:《大江健三郎自选集·小说的方法》,王成、王志庚等译,河北教育出版社2001年版,第105页。

② [英]弗吉尼亚·伍尔夫:《论小说与小说家》,瞿世镜译,上海译文出版社2000年版,第33-34页。

③ [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第3页。

下的人和事。一位有力量的作家,会呈现出一个更加丰厚的、深刻的、有力的精神世界。

正因为以上三个方面的原因,大江健三郎认为:“从研究者的角度来看,在基本层次的构思上进行总体的、综合的积累,沿着这一方向研究小说的总体构思时,最需要了解的是作者面对于这个时代,他的精神与情感是怎样活动的?”^①而作者的精神和情感,将会决定他的构思有多大的价值。

二、如何提炼

1. 寻找一个中心

很多作家在写作的过程中,内心都会有一个隐秘的中心,这个中心好比旅游时想到的目的地,人们知道那个目的地大概有什么,但是不知道目的地的具体风景如何。旅游的过程中,人们并不急于到达那个目的地,而是一边欣赏沿途的风景,一边朝着目的地前进。这个目的地并不等于中小学课堂上所说的所谓的“中心思想”,事实上有可能还是模糊的,甚至在写作的过程中会渐渐发现这个“中心”已经不重要,重要的都在我们到达“中心”的过程中了。但是这个“中心”的存在会诱使作者甚至诱使读者有动力朝着那个目标前进。

小说的中心是一个关于生活的深沉观点或洞见,一个深藏不露的神秘节点,无论它是真实的还是想象的。小说家写作是为了探查这个所在,发现其各种隐含的意义,我们知道小说读者也怀着同样的精神。当我们第一次想象一部小说时,我们也许会有意识地想到这个隐秘的中心,知道我们正为了它而写作——但有时候我们对它也许一无所知。有些时候,一次现实生活的历险,一种以直接经验获得的世界真相看起来也许比这个中心更为重要。^②

这个中心,需要在所面对的题材中去寻找。在面对那个小镇,面对那个逃犯的故事的时候,作者心中会有一个隐秘的中心:那个逃犯在这个小镇,如何面对即将到来的命运?这个命运当中隐藏着很多东西:他的事业,他的爱情,他对待这个小镇的方式,他与这个小镇之间的关联,甚至于他内心的挣扎(面对佛像时

^① [日]大江健三郎:《大江健三郎自选集·小说的方法》,王成、王志庚等译,河北教育出版社2001年版,第28页。

^② [土耳其]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,上海人民出版社2012年版,第141页。

的自残等表现),正是这个中心,吸引着人一步一步向前,去接近它,直到让主人公直面内心的这些东西。但是最终我们发现,这个东西已经不重要了。当纸面上的命运出现在眼前——便衣警察追踪到了小镇,他面临着被绳之以法面临着身陷囹圄时,他已经很淡定了。甚至连便衣警察也很淡定了,他并不急着抓他,也不急着告诉他他所杀的那个人其实并没有死,而只是想和他喝一杯茶,谈谈一些看起来无关紧要但实际上更重要的事情。

2. 挖掘内心的东西

曾经有一个寓言故事,大意是一个人对外另一个人说了一个秘密,并且告诉他不要吐露给任何人。那个人心里揣着秘密,憋得难受又不能说出来,于是他跑到野外挖了一个坑,对着坑说了这个秘密,并且把坑填了起来。结果坑里长出一棵树来,秘密就随着这棵树出来了,并且被风吹走,传遍了所有地方。

实际上,每个人的内心都藏着很多秘密。从出生刚刚有行动能力的时候起,人们就试图拥抱这个世界,与这个世界分享一切,这样才不孤单。但是慢慢地人们会发现,不能这么做。摔碎开水瓶发出的“嘭”的声响会让孩子们觉得很好玩,但是当孩子们把这件事分享给大人就会遭到大人的痛斥甚至一顿暴打,于是人们学会了隐藏和隐瞒。随着年龄的增长,人们需要隐藏的东西越来越多,也越来越重,都已经在心里长成一棵大树了,压得人们有些喘不过气来。但是惯性让人们保留这些秘密,不愿意说出来。

实际上,写作的过程就是一个与世界交流的过程,也是直面内心的过程,我们把内心的感受通过作品表达出来,与这个世界交流、和解。所以我们需要去挖掘自己的内心,尤其是要将那些甚至已经被自己忽略、遗忘的东西都挖出来。这些东西被我们忽略、遗忘,并不意味着它们不存在了,而是我们不敢面对它们。但有些时候,这些东西才是我们内心世界的真相,甚至才是这个世界的真相。

还是说说那个小镇吧。对于前面提到的那位作者来说,小镇就是他心中的图腾:

我小时候生活在农村,小镇是我心中的梦想,我时常经过小镇,并且窥视着小镇人的生活。后来我经过小镇到城里去读书、工作、生活,我仍然是小镇的过客。童年时藏在心中的关于小镇的梦想和欲望并没有随着我到了大城市就熄灭了。小镇仍然是神秘的。小镇的人和事仍然是我想探索的。那么,我的梦想和欲望到底是什么?这可能就是我心里需要深入挖掘的东西了。正是在这个挖掘的过程中,我重新对小镇进行了再认识,再提炼。

3. 让主题逐渐清晰

有些时候,这种提炼是一个渐进的过程,并不是所有的写作从一开始就是清晰的。更多的时候,人们面对的是一个模糊的、不确定的世界。正如前文所说,“胸有成竹”并不是真正的创作,只是一种复制。创作的过程就是一个探索的过程。我们经历了模糊—逐渐清晰—再模糊—再清晰—再模糊的过程。我们先把自己的模糊展示出来,再使之逐渐清晰,就像我们先创造出几个人物,让他们逐渐长大,直到他们有了自己的行为能力,有独立的思想,可以独立面对自己眼前的事情,面对眼前的抉择。这些人物会自动推动着小说的前进。

我们既然谈起了《弗洛尔和她的两个丈夫》,那么我就想借这个机会简单地谈一谈小说中的人物问题。对我来说,重要的是小说中的人物要自主地行动。一部小说的开头写起来总是极其困难的,我总有一种无法把它写出来的感觉:不可能把它写出来,我无法完成这部作品。然而小说故事情节渐渐地在我脑海里出现了,它源于它自己的现实,源于它自己的人物,一步一步地向前发展着。对小说中将要发生的事情我一无所知。……小说中的人物则是靠自己的两条腿一步一步地向前行走的,突然间,我感到他们已经具有了自己的生命。当小说的人物起来与作者抗争的时候,我便感到他们已经具有了自己的生命。^①

从这个意义上说,小说就是一个发现世界、发现存在的工具:

正是从这个意义上讲,我理解并同意赫尔曼·布洛赫一直顽固强调的:发现唯有小说才能发现的东西,乃是小说唯一的存在理由。一部小说,若不发现一点在它当时还未知的存在,那它就是一部不道德的小说。^②

我们来看看列夫·托尔斯泰是怎么做的:

托尔斯泰为了创造出《战争与和平》整体的视点,首先展示一个视点捕捉到的世界;其次,引导出一个超越这个视点的视点,重新展示第二个视点捕捉到的世界;再次,引导出超越这个视点的视点……通过这样的结构使描写出的世界多层次化,最终创造出彻底的多样性。托尔斯泰的这一特征是依靠引导出两个以上

① [巴西]若热·亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社1997年版,第170页。

② [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第6~7页。

的视点捕捉到的世界中各自存在的矛盾以及时间的要素……^①

当然,初学写作者会索要一些提炼故事情节的方法,在这里,我们也提供一些文学作品中常用的几种方法:

(1) 以现实生活中的故事作为主线

例如《红与黑》。故事来自 1828 年 2 月 29 日《法院新闻》所登载的一个死刑案件。案件的主角叫贝尔德,是一个神学学生,他先后在米修和歌东先生家里担任孩子的家庭教师,但他相继诱奸了米修的妻子和歌东的女儿。事情暴露后,他被解雇。他的理想是做一名牧师,所以需要继续学习,但由于其名声不佳,没有哪家神学院愿意接收他。理想破灭后,恼羞成怒的贝尔德病态地认为自己的处境是由那两个家庭造成的,于是,他决定“报仇”。一个星期天,趁着米修的妻子正在做礼拜时,贝尔德开枪将其打死,然后又举枪自杀。可惜,枪伤没能让他毙命。不过,他也难逃一死——最终,法庭判其死刑。

我们看了《红与黑》就知道,作品的主线基本上就是这个故事。

(2) 以现实生活中的故事作为背景

例如《西游记》。唐太宗贞观元年(627),年仅 25 岁的青年和尚玄奘离开京城长安,只身到天竺(印度)游学。他从长安出发后,途经中亚、阿富汗、巴基斯坦,历尽艰难险阻,最后到达了印度。他在那里学习了两年多,并在一次大型佛教经学辩论会任主讲,得到了赞誉。贞观十九年(645)玄奘回到了长安,带回佛经 657 部。他这次西天取经,前后 19 年,行程几万里。后来玄奘口述西行见闻,由弟子辩机辑录成《大唐西域记》十二卷。但这部书主要讲述了路上所见各国的历史、地理及交通,并没有什么故事。吴承恩则以这件事为背景加以虚构,最终形成了唐僧师徒四人历经九九八十一难,战胜各种妖魔鬼怪,成功取得真经的故事。

(3) 以现实生活或传说中的故事作为引子

如《水浒传》的开头,是以这样一个传说作为引子:仁宗嘉祐三年(1058),瘟疫盛行,洪太尉奉皇帝之命前往江西信州龙虎山,宣请嗣汉天师张真人来朝禳疫。洪太尉上山求见天师不成,回至方丈,不顾众道士劝阻,打开“伏魔之殿”,放出妖魔,这些妖魔就是所谓的“三十六天罡”和“七十二地煞”,正是梁山泊一

^① [日]大江健三郎:《大江健三郎自选集·小说的方法》,王成、王志庚等译,河北教育出版社 2001 年版,第 74 页。

百零八位好汉。一段英雄的传奇故事就此拉开序幕。

(4) 以现实生活中的人物作为原型

这些人物包括自己或者他人。例如《安娜·卡列尼娜》，就是以一名叫安娜的女人的真实故事作为原型创作的。像《约翰·克利斯朵夫》中的主人公约翰·克利斯朵夫的许多事迹都是以贝多芬为原型的。像《少年维特之烦恼》中的维特则是以作者歌德自身为原型塑造的。

三、提炼的注意事项

关于提炼,还有几点需要注意的地方:

第一,重发现轻虚构。正如第二章“想象”中所说,所有的创作都来源于作者的生活经验,即便是他人的故事、神话传说、科幻故事也不例外。所以在这种意义上,写作者应该首先致力于挖掘生活经验,并从生活经验中去发现有价值的东西。另外,发现是虚构的基础,发现的东西越多越深,则越会使虚构具有更好的基础。初学写作者往往把努力都放在幻想上,以为幻想能解决一切问题,这是一种谬误。

第二,提炼的价值是指艺术价值和社会价值。文学作品的终极目的是用来欣赏的,所以艺术价值是一切文学作品的前提。只有具备了艺术价值,才能为人所接纳。另一方面,提炼就是要善于从人人都看到的生活中发现别人所不能发现的社会价值。所以从某种程度上,提炼就在于发现新的东西,挖掘新的价值。家庭干涉青年男女的爱情导致悲剧的故事并不是一个新故事,但是《孔雀东南飞》《梁山伯与祝英台》《罗密欧与朱丽叶》却能从不同的角度去发现其中新的内涵,从而具有不同的艺术价值和社会价值。

第三,提炼的关键不在于故事的大小。世界上每天都会发生各种各样的故事,有些故事是影响历史事件的大故事,比如雨果《九三年》中的故事,是以法国大革命这样重大的历史题材为背景的;而有些故事则是人们司空见惯的,对于整个社会来说,也只能算是一个小事件,但是作家照样能够从中挖掘深刻的价值。比如,一个人偷了一块面包,被判苦役,这样一件小的偷盗事件,却被雨果融入了法国的革命、战争、道德哲学、法律、正义、宗教信仰等深刻的内容,演绎成了鸿篇巨著《悲惨世界》。所以,提炼的关键不在于故事的大小,而在于作者是否赋予这个故事以特殊的内涵。

第四,要善于发现故事背后的东西。世界上天天发生着各种各样的新闻,例

仅供个人科研教学使用!

如,在当年的南非社会,强奸案几乎是人们习以为常的事情,报纸上也经常能见到各种强奸案件的报道。但是库切却能从新闻背后去发现各种隐藏的东西,写成《耻》这样深刻反映南非社会的作品。这部作品不仅展现了南非的种族隔离制度及其带来的各种社会问题,还“跨越了狭隘的民族、种族等障碍与偏见,直抵历史渊源与人类发展的纵深处,提醒人们重新审视我们一直以来所秉持的人文观念、殖民主义的历史和现代文明的种种渊藪”。^① 所以,新闻不是小说,新闻结束的地方,小说才开始了。

第五,主要目光要指向思想和人物。初学写作者面对一个题材时,往往会把目光盯在故事上,只想着如何写出一个好看而又完整的故事来。但是,对于一个题材的提炼的关键之处在于从中发现非同寻常的价值,找到真正能打动自己的人物。

写作既是揭示世界又是把世界当作任务提供给读者的豪情。写作是求助于别人的意识以便使自己被承认为对于存在的整体而言是主要的;写作就是通过其他人为媒介而体验这一主要性。但是,由于另一方面现实世界只是显示在行动中,由于人们只能在为了改变它而超越它的时候才感到自己置身于世界之中,小说家的天地就会缺乏厚度,如果人们不是在一个超越它的行动中去发现它的话。人们经常注意到这一点:一个故事中的一个物的存在密度并非来自人们对它所做的描述的次数和长度,而是来自它与不同人物的联系的复杂性;物越被人物摆弄,被拿起来又放下来,简括地说它越是被人物为达到他们自身的目的而超越,它就越显得真实。小说世界,即物和人的存在的整体,正是如此;为了使得这一世界具有最大密度,那就必须让读者借以发现它的这个揭示—创造过程也是想象当中的投入行动过程;换句话说,人们越对改变它感到兴味,它就越显得生动。^②

第六,应清晰地表达思想。应一再强调的是,小说面对的是模糊的、不确定的世界,小说面对的也不是清晰的而是模糊的思想。否则,就是在做一道证明题,而不是一件艺术品了。事实上,表达确切的东西,并不是文学的任务,甚至都不是哲学的任务,而只是科学的任务。

一切确切的知识——我是这样主张的——都属于科学;一切涉及超乎确切

① 张佳惠:《文明的原罪:关于〈耻〉的再解读》,载《名作欣赏》2012年第9期,第108~110页。

② 《萨特文集·文论卷》,沈志明、艾珉主编,人民文学出版社2000年版,第138页。

知识之外的教条都属于神学。但是介乎神学与科学之间还有一片受到双方攻击的无人之境；这片无人之境就是哲学。^①

事实上，文学也属于这片“无人之境”，文学探讨的是不确切的知识，用的是不确切的方法。所以当我们面对一个题材的时候，所探讨的也是那种模糊的而不是清晰的思想，如同雾里看花、水中望月，我们知道有一样东西在那里，但看不清楚，我们只是努力接近它，靠拢它，最后呈现我们接近和靠拢的过程。

最后，还是故事问题，我们也总结出一些常见的提炼的错误方式：

- 直接写作，不加改编

受传统的机械的文学“真实”观影响的人，常常片面追求作品的真实，以为真实就是不加改编地描写生活，事实上这是错误的。列夫·托尔斯泰在听说那个叫安娜的女人的故事之后，最初的念头是打算写一本私生活的言情类小说，幸亏托尔斯泰改变了这个念头，否则就没有后来的那部描绘了俄罗斯从莫斯科到外省乡村广阔而丰富多彩的图景、描写了150多个人物的社会百科全书式的作品了。正如米兰·昆德拉所说：

小说的精神是复杂性。每部小说都在告诉读者：“事情要比你想象的复杂。”……

小说的精神是延续性。每部作品都是对它之前作品的回应，每部作品都包含着小说以往的一切经验。^②

- 只管故事，不管人物

盯着故事而不是人物，这是很多初学写作者的通病。小说的目标不是为了讲述一个故事，而是表达思想。而表达思想是需要通过塑造人物来实现的。我们知道，文学史上留下了许许多多个性鲜明的人物形象，而不是多少个好故事。所以，沈从文说写小说要“贴着人物写”。所以，当我们面对一个题材的时候，首先要关注的是人物而不是故事，故事是人物的故事，是为塑造人物服务的。而这一点，也正是好小说区别于差小说的地方之一：好小说总有好人物。

- 道德说教，生硬表现

道德问题是文学的主题之一，但是，这并不意味着，作家要用文学来进行道

① [英]罗素：《西方哲学史》上卷，何兆武、李约瑟译，商务印书馆1963年版，第11页。

② [法]米兰·昆德拉：《小说的艺术》，董强译，上海译文出版社2012年版，第24页。

德说教。中国的传统文学中有大量的道德说教,从“三言二拍”到《金瓶梅》甚至到“四大名著”中,都能见到道德说教的痕迹。但是,文学之所以是文学,是需要通过文学作品中的形象来引发人的思考的,而不是作家跳出来进行道德说教。就像生活中,人人都不喜欢被教训一样,文学作品中的道德说教也会让读者望而却步。作家手中的工具是文学人物以及故事,作家的任务是呈现,而不是说教。通过人物的性格、行为、命运、形象来表达,这才是我们提炼之后应该做的事。

● 模仿复制,急功近利

初学写作者当然会去模仿,这可以理解。但是作为一个有追求的写作者,应该学会从生活中发现不一样的东西。一部作品,如果缺少独特的创意,即使写得再好,其艺术价值也会大打折扣。所以我们在评价一部好作品时,常常会说这部作品有“独特的发现”,或者有“独特的表达”。所以,努力去发现新东西,努力去用不同的方式表达,并且养成一种习惯,这才是“创意写作”的目标所在。

【训练题】

提炼训练:从故事中学会提炼

西安一体弱多病的男子刘某,听说军官治病不用花钱,就在网上购买伪造的军官证、军衔等,冒充北京总参某部队军官,在西安第四军医大学西京医院免费看病半年多。从上一一年7月至第二年3月,他数次蒙混过关,骗取治疗费用10万多元。最终还是被医院发现了,除了向医院退缴全部欠款,还被判了刑。

第一步:所有同学分成几个小组,对这个故事进行讨论。

第二步:从中提炼出自己想要表达的东西,包括思想、故事、人物,等等。

第三步:每个小组对大家提炼的东西相互进行评析。

目标:体会提炼的方式方法。

【延伸阅读】

1. [清]俞万春:《荡寇志》,人民文学出版社2006年版。
2. [法]司汤达:《红与黑》,郭宏安译,译林出版社2010年版。
3. 《萨特文集·文论卷》,沈志明、艾珉主编,人民文学出版社2000年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第一节延展阅读篇目的相关内容。

第二节 线 索

一、线索的选择

我们可再来看一下第二章第三节“合理性”中所提到的那则 1994 年美国离奇新闻:

这一年的 3 月 23 日,纽约警察总局的法医检查了一具尸体,得出结论:此人死于头部枪击。

死者名叫罗纳德·奥普斯,从他留下的遗书中得知,他本来是想从一幢十层高的楼的顶部跳下自杀的。然而,他跳楼后身子经过第九层楼前时,一颗子弹从窗户里射出,将他当场打死。

警方经过调查发现,死者和开枪的人都不知道这样一个情况——当时八楼正在施工,工人们在那里刚装了一张安全网,也就是说罗纳德·奥普斯如果不是被枪击而亡,他的自杀计划其实是不能如愿的。

然而,根据法律,一般说来,一个人如果实施有计划的自杀并且最终身亡了,即使自杀过程发生变化未能如自杀者所愿,那么依法也应该认定这个人自杀。

可是,警方对九楼射出的子弹进行调查后,案子的性质又有了变化。

当时,九楼的一对老夫妻发生了口角,正在吵架,老先生拿出了一把枪恐吓老太太;后来又扣动了扳机,但是子弹没有打中老太太,而是从窗户飞了出去,击中了罗纳德·奥普斯。

根据法律,一个人如果想杀甲,却错杀了乙,那么仍然应该判这个人乙犯了杀人罪。因此,此案应该是一桩凶杀案。

当老先生面临杀人罪的指控时,老先生和老太太一致表示,他们俩当时都以为枪里面是没有子弹的。老先生解释说,用没有装子弹的枪恐吓老太太,是他许多年以来与老伴争吵时一直有的一种做法。他没有杀害老伴的意图。如果老两

仅供个人科研教学使用!

口的话属实,那么这就是一起误杀的案件。

问题的关键就是子弹是在什么情况下由什么人装进去的。警方在调查中找到了一名证人,这名证人证明在案发六周之前亲眼看到这对老夫妻的儿子往这把枪里面装了子弹。警方从更深入的调查中得知,因为老太太决定停止给成年的儿子经济支持,这个儿子怀恨在心,起了杀意。他知道他的父亲有用枪恐吓母亲的习惯,所以就给枪装了子弹,希望借父亲之手杀了母亲。

既然儿子明知给枪装子弹会有什么样的后果,那么即使他没有亲自扣动扳机,他也应该被指控犯了杀人罪。

所以,此案就成了老夫妻的儿子对罗纳德·奥普斯犯下了杀人罪。

很快,警方在进一步的调查中发现,这对老夫妻的儿子其实就是死者罗纳德·奥普斯本人。

由于借刀杀人之计一直没有得逞,他心生沮丧。于是,在1994年3月23日这一天他决定从十层高的楼顶跳楼自杀,然而被从九楼窗户射出的子弹打死了。

也就是说,罗纳德·奥普斯自己杀了自己,所以此案最后仍被认定为是一桩自杀案。

现在,可以从这则新闻中来寻找讲故事的线索,目标是顺着这个线索能够把整个故事顺利地讲下去,找到的线索越多越好。我们发现,能够给讲故事者提供的线索非常多,现在把我们能想到的都列出来:

1. 以警察破案、寻找真相为线索;
2. 以奥普斯的心路历程为线索;
3. 以奥普斯的父亲与儿子之间的父子矛盾为线索;
4. 以奥普斯的父亲与母亲之间的夫妻矛盾为线索;
5. 以奥普斯的母亲与家里的父子二人的关系为线索;
6. 以奥普斯父亲的那把枪为线索;
7. 以寻找杀了奥普斯的那颗子弹的主人为线索;
8. 以施工的工人的目击为线索;
9. 以邻居观察奥普斯一家的情况为线索;
10. 以法医的发现和推理为线索;
11. 以杀人者为线索,这个杀人者是不不断转换的;

除了上面罗列出的11条线索之外,我们还可以罗列出更多的线索,尤其是

仅供个人科研教学使用!

与当事人没有直接关系,却可以被叙述赋予观察者身份的人或物,都可以作为这则故事的叙述线索。可见,一个故事要想加以叙述,是可以有多条线索的。那么,我们究竟应该选择哪一条线索作为我们的叙述线索呢?

我们选定一条线索作为故事的叙述线索,有以下几个理由:

第一个理由:这条线索便于我们讲故事。把一个故事讲得流畅而又引人入胜,这是每一个讲故事的人都想要达到的目的。但是哪一种线索更有利于讲故事,则取决于故事的题材本身。像我们看到的这则故事,我们对已经罗列出的线索进行分析后可发现,便于讲故事的线索为第1、第2、第3、第7和第11这几条线索。第1条线索为常规故事线索,按照案子的侦破过程进行讲述就可以了;第2条线索则可以将奥普斯作为第一人称来叙述,讲述自己对父母的感觉由爱生恨,再由恨生杀意的过程;第3条线索是由故事中的杀人者(间接杀人者,奥普斯的父亲)和被杀者之间的故事为主线,奥普斯父母之间的矛盾纠葛可以作为辅线或者暗线;第7条线索则可以以拟人的方式,从子弹的角度来叙述;第11条线索则是以杀人者的角度来叙述,其中杀人者随着故事的叙述是不断地转换的,前面出现的杀人者都是为了迷惑读者而出现的。

第二个理由:这条线索有新意,让读者耳目一新。我们经过分析发现,以上11条线索之中,第2、第6、第7、第8、第9、第11这几条线索比较有新意,与常用的叙述方式不太相同。但是其中有些线索不太便于讲故事或者不太便于把故事讲得流畅,第6和第7条线索,即杀人的那把枪和子弹并非一直出现在故事之中,故而很难贯穿故事始终;第8条线索,即以施工者为线索也不太便于展现,因为施工者不是一直出现在奥普索家的楼下的,且不一定了解奥普索家的所有情况。

第三个理由:这条线索方便表达作者想要表达的东西。从这个故事的内容来看,通常可以从中表达家庭伦理关系,或者个人在那个时代生存的困境,或者美国社会的枪支管制问题。那么方便表达这些东西的,应该是第2、第3、第4、第5、第9和11这几条线索。

第四个理由:作者想要表达的东西是有新意的。第三个理由中所说的三个问题都是比较普遍的问题,但是要从这些问题中找到新的观察点和新的价值,需要对故事重新进行考量。这个故事里充满着各种巧合,但是我们讲述这个故事,目的不是通过这些巧合来让故事好看,而恰恰是要从偶然性中寻找必然性的东西。经过考量,我们发现第2、第5、第9和第11条线索里是有新的思考空间的。

仅供个人科研教学使用!

通过以上分析,可以看出符合以上四个理由的线索是第2和第11条线索。现在,我们重新来面对这两条线索:以奥普斯的心路历程为线索;以杀人者为线索,这个杀人者是不断转换的。我们发现,这两条线索都具有创意,并且能够自始至终讲完整个故事,最关键的是:这两条线索还给讲述者提供了很大的施展空间,让我们运用自己的生活经验,运用我们的想象力,去进行创造。

二、单线索与多线索

事实上,很多作品都不止一条线索。有些作品有两条甚至更多条线索。通常而言,单线索显然更容易操作,并且更容易使故事讲得流畅,不易分散读者的注意力,那么,为什么还要用多线索呢?归根结底,还是作品表达的需要。

确定一个故事使用单线索还是多线索的关键是:

第一,故事的复杂程度。有些故事本身比较复杂,用单一线索无法表达清楚。像《战争与和平》,其中涉及库拉金家族、罗斯托夫家族、保尔康斯基家族、别祖霍夫家族四大家族的故事,反映了1805年至1820年的重大事件,包括奥斯特利茨大战、波罗底诺会战、莫斯科大火、拿破仑溃退等重大历史事件,展示了当时俄国社会的风貌,如此庞大的背景和复杂的故事,单线索是无法表现清楚的。

第二,人物的多少。有些作品涉及的人物特别多,像《三国演义》,据著名史学家沈伯俊先生点数,一共写了1230个人物,如此多的人物,而且不在一个阵营甚至不在一个时代,也是很难用单线索表现清楚的。

第三,讲故事的必要。像《悲惨世界》,原本只是冉阿让的故事,但是为了把故事讲得更加丰富,雨果又加进了芳汀、珂赛特、马吕斯等几条线索,还加进了法国大革命的线索,这样使故事更加立体化,更能展示当时的法国社会。

第四,想要表达的内涵。例如《安娜·卡列尼娜》,生活中的原型只是安娜的情感故事,但是列夫·托尔斯泰经过精心构思,又加进了列夫和吉提的爱情为线索,并且将两种爱情进行了对比,同时既展现了俄罗斯的城市又展现了俄罗斯的农村风貌。另外像《红楼梦》,除了以宝黛之间的爱情纠葛为线索之外,还以贾、史、王、薛四大家族的兴衰为线索,这样,小说就不同于那些才子佳人小说,而具有了更加丰富的社会内涵。

单线索和多线索在使用上各有各的风险,单线索的使用有如下风险:

第一,是否能够串联故事始终。这是使用单线索的关键。线索就像串联一串珍珠的线,是否使用一条线来串这些珍珠,关键要看这些珍珠的情况。在一部

仅供个人科研教学使用!

文学作品中,常常由众多的故事、众多的细节来组成,一条线索能否将所有这些故事和细节串联起来,是使用单线索的关键所在。因此,写作的技巧就表现在,用什么样的方式,包括前几章提到的叙述者、叙述的视角、叙述的时空选择,等等,通过这些技巧,把全部的故事和细节串联起来,成为一个整体。

第二,是否能够始终吸引读者。单线索的风险在于:必须保证这条线索自始至终吸引着读者,而同时又要想办法迷惑读者。多线索可以采取明线与暗线交叉,或者不同线索之间互进的方式来让读者不停地获得新鲜感,而单线索则不具备这个优势。所以单线索要大量使用悬念与伏笔等方式来吸引住读者。

第三,是否可使作者一直走在读者前面。讲故事的过程实际上是一个与读者斗智的过程。要知道,作者是一个人在与千千万万的读者斗智。我们可能面临的,是各种层次的读者,水平有高有低,分布在各行各业,阅读方式和阅读目的各不相同。但是,探索的欲望是人类最基本的欲望,读者在阅读的过程中会和作者一起思考,接下来会发生什么,故事应该如何设置。如果作者不比读者高明,设置的东西就会让读者失望,让读者没有再看下去的欲望。

第四,归根结底还是:是否有利于讲故事。把故事讲流畅,讲得好看,但又不要让读者太轻松,是讲故事者需要绞尽脑汁去做的事。故事讲得流畅不难,让读者不轻松也不难,但要把二者结合起来就有难度了。这需要在设置线索上下功夫,好的线索才能够做到串联清晰而又有新意。

多线索的使用同样也有一些风险:

第一,不同线索之间是否有关联,如何关联。多线索的风险之一就是读者的注意力会被分散。你在讲一条线索的故事的过程中,突然切换线索去讲另一个故事时,读者会感到不满。所以两条线索之间必须有所关联,以证明你讲的是一个故事。很多作品中会使用不同的方式来关联两个线索。如《安娜·卡列尼娜》从表面上看,安娜的爱情悲剧和列文的精神探索两条主线平行独立地发展,缺乏内在联系,但事实上它们是巧妙地联结在一起的,这也正是《安娜·卡列尼娜》结构上的独特之处,它表现出作者谋篇布局上的缜密与严谨。首先,小说在两条主线之间穿插了奥勃朗斯基和道丽的家庭生活这条主线,它在外部结构上成了两条主线的拱形结合处。其次,小说运用人物向心对照法沟通了两条主线间的内在联系。男女主人公列文和安娜的对照贯穿了小说的始终,此外,安娜和道丽、列文和奥勃朗斯基、奥勃朗斯基和卡列宁等也形成对照,共同表现着小说深刻的主题。

仅供个人科研教学使用!

第二,明线与暗线的关系是否合理。两条线索的作品常常一明一暗,一虚一实,虚实相生。高明的作家常会匠心独运,利用这一明一暗来吸引和迷惑读者。有时往往虚者是实,实者却是虚。例如达芙妮·杜穆里埃的《蝴蝶梦》,主人公吕蓓卡于小说开始时即已死去,从未在书中出现,却时时处处音容宛在,并能通过其忠仆、情夫等继续控制曼陀丽庄园,直至最后将这个庄园烧毁。作者达芙妮选择了小说中的“我”而非主人翁来叙述这个故事,看起来“我”是故事的明线,吕蓓卡是暗线,但是事实上,“我”的存在只是为了反衬吕蓓卡。文学作品中,如果处理不好这种明暗关系,就会造成叙述上的混乱,使作品晦涩难读。

第三,线索叙述时间的长短是否恰当。多线索的叙述要求作家控制好叙述的节奏,如果节奏太慢,一条线索的叙述时间太长,则读者会忘掉另一条线索,且让读者失去耐心;如果节奏太快,一条线索还没讲清楚,就去讲另一条,容易让读者感到厌烦,失去阅读的兴趣。叙述的节奏还要结合讲故事的年代以及故事的题材,进行具体判断。

第四,是否有利于与悬念的配合。前文已经讲过,悬念与伏笔是让故事好看的重要手段,但对于多线索的故事来说,悬念与线索的配合难度将会更大,因为这会涉及几个问题:悬念在不同线索之间的穿插问题;悬念存在的时间问题;不同线索之间的悬念是否有关联,等等。这些问题如果处理不好,也将会影响故事的展开,容易把故事讲乱,讲得不好。

第五,各线索之间是否有统一的终点。好的多线索作品如同建筑,不同的线索能够在终点会合,这需要结合具体的故事来进行设计。高明的作家常常将不同的线索集中到同一个结局之中,使故事的结构变得紧凑、完整,浑然一体。但如果处理不好这个问题,也常常会让故事变得支离破碎。

三、常见的线索种类

常见的线索种类有如下几种:

1. 以叙述者或主人公的时间顺序为线索

需注意这一线索中的时间与我们通常所说的时间是不同的:

有一个按照计时顺序的时间,还有一个心理时间。计时顺序时间是客观存在的,独立于我们的主观感觉之外,是我们根据天体运动 and 不同星球所占据的不同位置计算出来的,是自从我们出生直到我们离开世界都在消耗我们生命的时

间,它主宰着万物生存的预示性曲线。但是,还有一个心理时间,根据我们的行止能够意识到它的存在,以种种不同的方式由我们的情绪支撑着。当我们高兴时、沉浸在强烈和兴奋的感觉时,由于陶醉、愉快和全神贯注而觉得时间过得很快。相反地,当我们期待着什么或者我们吃苦的时候,我们个人的环境和处境(孤独、期待、灾难、对某事的盼望)让我们强烈地意识到时间的流动时,恰恰因为我们希望它加快步伐而觉得它停止、落后、不动了,这时每分每秒都变得缓慢和漫长。

我敢肯定地告诉您:小说中的时间是根据心理时间建构的,不是计时顺序时间,而是主观时间,这是一条毫无例外的规律(虚构小说世界里极少规律中的又一条);小说家(优秀的)的技巧给这个主观时间穿上了客观的外衣,用这种方式使得自己的小说与现实世界保持距离并有所区别(这是任何希望自力更生的虚构小说的义务)。^①

2. 以主要人物命运为线索

这是小说中经常出现的线索种类。如《悲惨世界》即以主要人物冉阿让的命运为线索,他因为偷了一块面包而入狱,又因为越狱加刑至十九年,作品从他出狱后与主教卞汝福的交往开始,到偷银器被抓,再到被主教释放并感化,从此洗心革面,办起了工厂,成为成功的商人,并成为市长,最后到他被区长沙威追踪、营救珂赛特等情节,冉阿让的命运贯穿了整个小说的始终。

3. 以人物情绪、性格的发展变化为线索

这是在意识流小说中常用到的线索种类。如索尔·贝娄的《赫索格》,这部作品写了人物的大量感觉、回忆、推测、意念、说理,它们混杂在一起,主人公自始至终沉浸在杂乱无章的内心活动中。贝娄运用意识流的手法,较为清晰地叙述了人物、情景和主人公思想的变化,对人物的内心世界和现实世界都作了深入的探索。读者从人物的内心世界里,能清楚地看到现实世界的影子,从现实世界的描绘里也能看到它在人物内心所引起的反响。

4. 以某种事物为线索

这是在通俗小说中常用到的线索种类。如金庸的《倚天屠龙记》,这部作品中的倚天剑和屠龙刀就是作家借以叙述故事、吸引读者的线索。事实上,这部作

^① [秘鲁]巴·略萨:《中国套盒——致一位青年小说家》,赵德明译,百花文艺出版社2000年版,第51页。

品还有其他线索,如张无忌的个人命运与爱情故事等,作为另外的线索与之交织在一起。

【训练题】

线索训练:在爱情故事中找线索

第一步:分组。每组选出一位同学,来讲一个爱情故事。

第二步:分享故事。

第三步:选出一个大家认为最复杂的故事。

第四步:小组进行讨论,从故事当中来找线索,最终寻找出几个不同的线索。

第五步:每个小组提供一条最好的线索,并由线索生发开来,讲述故事。

第六步:比较之前选出来的故事,看看有什么不同。

目标:通过线索寻找学会如何讲故事。

【延伸阅读】

1. [法]雨果:《悲惨世界》,李丹、方于译,人民文学出版社 1992 年版。

2. [英]达夫妮·杜穆里埃:《蝴蝶梦》,林智玲、程德译,译林出版社 2010 年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第二节延伸阅读篇目的相关内容。

第三节 结 构

一、结构是什么

再以前面说的那个小镇为例,来看看作家构思一部作品的过程:到了那个小

仅供个人科研教学使用!

镇,我突然有了感觉,于是带着特殊的眼光去观察小镇,观察的过程中,我的感觉越来越强烈,有了想写点什么的冲动。我便在小镇住下来,仔细地体味小镇,考察小镇,这个时候的考察便是带有目的性的考察了,要搜集各种素材,听小镇上的人讲历史掌故,了解小镇的一草一木,同时,要不断唤醒藏在内心里的东西——正是这种东西的存在才让我对这个小镇有了感觉,觉得有必要给这个小城镇写一个故事。故事就来了,我听过一个故事,或者亲历过一个故事,或者在报纸上看过一个故事。我觉得这个故事很适合这个小镇。这个故事里有一两个人物,他们非常适合这座小镇,他们应该生活在这个小镇上,和这个小镇有一段故事。我应赋予他们小镇的血肉和灵魂,他们与这个小镇紧密相连。我要讲这两个人物在这个小镇上的故事。那么,现在要开讲了。问题是,怎么讲呢?

如果只是口头讲述那要简单得多,只需要把这个故事讲清楚,讲得生动一点就可以了。但问题是,要写下来,写成小说,让它成为一件艺术品。这好比做房子,材料都有了,需要的是如何做。也就是说,我该考虑小说的结构问题了。小说的结构就好比建筑的图纸,指导我们把材料变成完整的建筑。尤其对于长篇小说来说,结构显得尤其重要。

仍然以小镇为例,以《归去来》为例。正如前文所说,我有了那个逃犯的故事。如果只是写这个故事,那么一般的线状结构就可以了,无非在文中穿插一些倒叙、插叙之类的手法。但是,当我坐在那个小镇的树下,掂量着那个故事的时候,我发现这个故事还不足以表达我内心里的东西。这个小镇是有历史的,有厚度的。尤其是对于小镇千年的建筑而言,代表的是一种历史。这时,另外一个故事就诞生了。建筑,我决定从这里入手,制造一个新的人物:一个学建筑的大学。他从外地到这里,研究小镇的古建筑。而且,他生活在新中国成立前,在一个战火纷飞的时代。他和这个小镇的一个女人,要发生一段故事。这样一来,单线索就变成了双线索。我决定把两条线索缝合起来:这种缝合不仅发生在人物关联上——这个大学学生的妻子后来成了逃犯女朋友的姑妈,而且在精神层面上也发生了关联。这两条线索中的人物在故事的最后要会合在一起。于是,我把小说弄成了拱形结构。我分别用“天干”和“地支”来作为这两条线的章节名,由“天干”和“地支”构筑了一个完整的世界。

事实上,小说家们可能写过不同结构模式的小说,但是通常都有自己喜欢的结构模式。例如米兰·昆德拉:

仅供个人科研教学使用!

萨(指克里斯蒂安·萨尔蒙):让我们来看看您小说的建筑图。几乎所有小说,除了一部,全是分成七个部分。

昆(指米兰·昆德拉):写完《玩笑》的时候,我还根本没有理由因它具有七个部分而感到惊讶。接着我写了《生活在别处》。小说快写完了,当时它有六个部分。我并不满意。小说故事让我觉得平淡。突然我想到要在小说中加上一个故事,是在主人公去世三年后发生的(也就是说超越了小说的时间)。后来成了倒数第二部分,即第六部分:《四十来岁的男人》。一下子,一切都完美了。后来,我发现这第六部分奇怪地跟《玩笑》的第六部分(《考茨卡》)相符,它也在小说中引入了一个处于小说外部的人物,在小说的墙上打开了一扇秘密的窗户。《好笑的爱》开始是十个短篇。当我最后汇成一册时,去掉了三个;整体就变得非常一致,以至于它已经预示了《笑忘录》的结构:同样的主题(特别是“捉弄”主题)将七段叙述联成一个整体,其中第四与第六段叙述被同一个主人公的“搭扣”联在了一起:哈威尔医生。在《笑忘录》中,第四与第六部分也被同一人物联在一起:塔米娜。当我写《不能承受的生命之轻》时,我希望不惜一切代价打破这个命定的数字:七。这部小说一直是按六部分来构思的。可第一部分一直让我觉得不成形。最后,我明白了这一部分实际上包含了两个部分,就像是孪生的连体婴儿一样,要运用一种极为精细的外科手术,将它分为两个部分。我把这些都讲出来是为了说明:(有七个部分)不是出于我对什么神奇数字的迷信,也不是出于理性的计算,而是一种来自深层的、无意识的、无法理解的必然要求,一种形式上的原型,我没有办法避免。我的小说是建立在数字七基础上的同样结构的不同变异。^①

由此可见结构对于小说家的重要性。当《生活在别处》少一个部分时,就不是米兰·昆德拉满意的结构,同样,《不能承受的生命之轻》少了一个部分时,也不是他想要的结构。所以从某种意义上说,一部小说的结构,是小说家赖以承载他的思想和故事的根本。这个结构必须与他想要承载的东西严丝合缝、不多不少,多一分则溢出,少一分则显空洞。考虑好一部小说的结构,意味着找到了载体,小说家就可以放开手脚,开始自己的思想之旅、艺术之旅了。

^① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第106~107页。

二、小说结构种类

结构问题历来是小说家很重视的问题,关于结构的种类历来有着不同的划分方法,综合考虑,可采用以下划分方法,即线状结构、网状结构、画面结构、象征结构、写实结构、“散文”结构等。

(一) 线状结构

线状结构,就是各个情节组成部分按时间的自然顺序、事件的因果关系顺序连接起来,呈线状延展,由始而终,由头至尾,由开端到结局,一步步向前发展,虽然有时倒叙、插叙和补叙,但并不改变整个情节的线式格局。

线状结构有复线式和单线式之分。复线式结构根据情节线之间的关系又可分为三种:一是主副线式,即两条或两条以上的情节线索分主次,交叉共进。二是交叉式,即两条或两条以上的情节线索难分主次,交叉共进。三是平行式,即有两条难分主次的情节线索,但并不交叉,而是呈平行状态,并通过某些人物或事件造成两条线索之间的联系。

单线式结构是以单一的线索来推动情节。如欧·亨利的短篇小说《最后的藤叶》,就是以藤叶的飘落与否来推动情节发展的。小说的主人公琼珊生命垂危,医生认为她活下去的希望只有一成,然而琼珊偏偏固执地认为她窗外院子里的那棵长在秋风中的常春藤的叶子全部落尽以后,她的生命就该完结了。整篇小说的情节,便沿着藤叶是否落尽这条线索来发展。这天夜里,风雨大作,但清晨时分,琼珊竟然发现还有一片藤叶挂在那里。她得救了,但同楼的一个老画家却死了,因为他在风雨交加的夜晚在爬着常春藤的墙上用油彩画了一片不会落下去的叶子。

而复线式结构经过历代小说家的创造,又发展出了不同的类型:

1. 主副线式

两种线索一主一副。如姚雪垠的长篇历史小说《李自成》。其中,李自成及其领导的农民起义军与崇祯皇帝及大明朝廷的斗争为这一小说的矛盾主线;明军与关外清军的战争,则是一条副线。当李自成带领的起义军在山海关一片石被吴三桂和多尔袞的联军打败以后,前半部的副线则上升为主线,而李自成与明军队的残余力量的斗争降为副线。此外,张献忠的活动构成了小说中的第二条副线。

2. 交叉式

这类作品,有两条或两条以上难分主次的线索。这两条线索,交叉并进,就

仅供个人科研教学使用!

好像油炸麻花一般。

阿·托尔斯泰的《苦难的历程》三部曲(包括《两姊妹》《一九一八年》《阴暗的早晨》),就有两条难分主次的线索。一条,以红军军官戴勒琴和妹妹达莎的爱情为线索;另一条,以曾经是白军军官的罗欣和姐姐卡嘉的爱情为线索。两条线索,人物关系(女为姐妹,男为“一担挑”)和人物身份(红军和白军)及男女的分合、红军和白军两个阵营的斗争拧在一起,交叉进行,如同“拧麻花”一样。

3. 平行式

还有一类作品,虽然有两条明显的难分主次的线索,但它们的进行呈平行状态(不同的时空和不同的人物)。两条线索之间有着某种有机的联系。这样的复线式结构与主副线式和交叉式有明显的区别,称为平行式。

美国作家海勒以第二次世界大战为题材的长篇小说《裸者与死者》,就采用了平行式结构。这部作品通过两条平行线索展开了复杂的情节:一条写美军师部里的军官,另一条写侦察排里的士兵。两条线索由侯恩少校联系在一起。这种平行式结构的作品,在传统小说中比较少见,已具有现代小说结构的意味,或者说它就是传统小说结构和现代小说结构的结合物。

4. 拱形结构

有一类作品采用双线拱形结构,分别进行人物、情节描述,两条情节线相互平行,互不影响,实际上两条线是有交叉的,有一个拱顶,是围绕一个中心展开的。

拱形结构比较典型的代表是列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》(又译为《安娜·卡列宁娜》)。有人曾批评《安娜·卡列尼娜》实际上是两部小说,结构松散,安娜这条线叙述的过程中,又换到列文的情节上去,这种做法看上去像是把后者强行插入到安娜的故事中去。对此,托尔斯泰在1878年1月27日致拉钦斯基的一封信中写道:“您对《安娜·卡列宁娜》一书的见解,我觉得并不正确。相反,我对我书中的结构极为得意——浑然天成,不露痕迹。这一方面,我下的功夫最多。结构的联系不是建立在情节上,也不在人物的相互关系(结识)上,这是一种内在的联系。”^①

(二) 网状结构

网状结构通常以人物的心灵为中心点,以人物的意识、心理活动为辐射线构

^① 《列夫·托尔斯泰文集》第16卷,周圣、单继达等译,人民文学出版社2013年版,第149页。

成情节,其结构如同蛛网。这是西方意识流小说所采用的基本情节结构形式,我国新时期文学创作中被称为“心理小说”的作品也采用这种形式。

网状结构的基本特点是:(1)小说所叙述的对象是人物的心理活动的流动过程,包括人物的思想、意识、回忆、联想、想象、感觉、直觉、印象、梦境等。(2)作家打破传统小说的时间顺序和因果逻辑,凭借人物的意识流动来组接素材。(3)作者采用了心理分析、独白旁白、感官印象乃至幻觉、梦境等表现手法展开叙述。

例如索尔·贝娄的《赫索格》,乍看起来结构松散,没有一个完整的故事,也没有清晰的线索,似乎有些杂乱无章,但这正是主人公赫索格正常的心理状态。书中有大量的感觉、回忆、推测、联想、意念、说理,混杂在一起。“主人公这种散射式的情思,像束束光线,发自赫索格,射至外部世界;既反射回来,照亮了赫索格自己,塑造了自己的形象,也多少照亮了外部世界的形形色色,使作者得以有足够的机会来刻画各种人物和社会现象。事实上,这部小说所要描绘的,不仅是赫索格一人的情思,其价值重心还在于赫索格与社会的关系,在于揭露使赫索格产生这些情思的社会。”^①

(三) 画面结构

以景物、场面为主体的画面式情节单元的组合,即画面结构。这种结构在传统小说和现代小说中都大量存在,但其创作旨向、画面特点和组合的具体方式却有很大差异。传统画面结构就其创作旨向而言,作家着意于通过画面创造而抒情写意。就其画面构成而言,是在如画的自然环境和自然风光之中镶嵌着人物故事,作家的写作兴趣不在故事,而在故事赖以发生的空间和环境;写人物动作不求戏剧舞台表演那样的戏剧化,而求富有静感的神韵。

现代画面结构小说主要指的是20世纪五六十年代诞生于法国的“新小说”派作品。就创作旨向而言,“新小说”派认为,人不应是小说的中心,小说的中心是“物”,即事物、形态,而“人物”只是“临时道具”。事物是不受人的意识支配的,作家不应该从主观感情出发来描绘事物,而应该用冷静的语言如实记录客观世界和现代人的活动。就画面的构成而言,新小说用语言文字将景物转化为绘画一样的视觉形象,以期收到观画一样的视觉效果;写到人,思想感情也被过滤

^① 宋兆霖:《〈赫索格〉译序》,《索尔·贝娄全集》第4卷,河北教育出版社2002年版,第11页。

了,只剩下一些图景。画面之间的连接基本上采用电影“蒙太奇”的手法,这在使得画面之间实现了意义的衔接同时,又使得画面之间的关系有了多义性,叙述的整体意向有了不确定性。因此,在这类作品中,读者所得到的往往是一些“不确定”“测不准”的事物画面。三个金黄色头发的孩子,上着粗蓝布的短袖衬衫,下穿粗蓝布的短裤,肩并肩,手拉手,在阳光下的海滩上走着。海里波浪在滚动,发出低吼。沙滩上延伸着三行脚印。一群海鸟在孩子们前方,但它们速度不及孩子们快,在快被孩子们追上时突然飞去了。三个金发的孩子什么也不看,肩并肩走着……这就是法国著名新小说派作家阿兰·罗伯-格里耶的代表作品《海滩》中描写的情景。整篇小说不断重复着三个孩子在海滩上走着的机械动作,没有什么故事在演进,没有什么故事在发展。它的结构,就是孩子们周围波浪拍打、鸟儿腾飞的几个场景。三个孩子也只有外貌及外在行动的描绘,他们的全部活动就是不断地走路,而走路本身也并不蕴含某种暗示和象征。同时,小说中对自然景物的描写极为周详、细腻,甚至有些琐碎和反复,相比之下,对人的表现显得简单粗糙。

(四) 象征结构

象征结构,即全部情节单元紧紧围绕着某些形而上的抽象理念——意识、观点、思想、感觉而展开和进行,理念是情节的内核,是情节片断之间的连接线索。

加缪的《局外人》、卡夫卡的《变形记》和《城堡》、海勒的《出了毛病》等都是典型的象征结构作品。象征结构小说的艺术特点如下:

第一,象征含义凝聚着所有的情节单元,贯穿着整个形象体系。当然,其中大部分小说外观上还有着情节的时间线索,但是就小说的审美价值而言,如果仅仅从线式情节的角度去理解,那么这些小说的意蕴将黯然消失甚至荡然无存。

第二,象征形象具有完整性和生动性。从创作过程来看,是象征含义凝聚和贯穿了形象和情节,但从成品看,又是形象和情节暗示和表现着象征含义。所以,作家在赋予小说象征含义时,仍然致力于形象完整性和生动性的描写。

第三,情节过程简明、清晰。因为作者追求的是理念的感悟,而不是情节和形象本身的感染性,所以,尽管整体形象具有完整性和生动性的特征,故事情节也可以是完整的,但情节过程却必然是简明、清晰的。作者避免事件过程的传奇性、戏剧性和紧凑性,省略了事件的来龙去脉,放弃了各种人际关系的错综复杂,甚至于有意模糊了人物的姓名来历和事件的时间地点,以便让象征含义不被情节枝蔓遮蔽而凸显出来。

第四,象征形象具有大幅变形的特点。象征情节结构中的形象一般都经过了大幅度的变形处理,因为只有高度夸张极度变形的形象,其象征性质才更为强烈,形而上的理念才更便于传达。

我们以加缪的《局外人》为例。小说可以分为两个部分:第一部分从默尔索的母亲去世开始,到他在海滩上杀死阿拉伯人为止,是按时间顺序叙述的故事。这种叙述毫无抒情的意味,而只是默尔索内心自发意识的流露,因而他叙述的接二连三的事件、对话、姿势和感觉之间似乎没有必然的联系,给人以一种不连贯的荒谬之感,因为别人的姿势和语言在他看来都是没有意义的,是不可理解的。在第二部分里,牢房代替了大海,社会的意识代替了默尔索自发的意识。司法机构以其固有的逻辑,利用被告过去偶然发生的一些事件把被告虚构成一种他自己都认不出来的形象,即把始终认为自己无罪、对一切都毫不在乎的默尔索硬说成一个冷酷无情、蓄意杀人的魔鬼。因为审讯几乎从不调查杀人案件,而是千方百计把杀人和他母亲之死及他和玛丽的关系联系在一起。

这部小说里,加缪使用了象征的表现手法。以小说中频繁出现的“阳光”这一意象为例,文中每次出现阳光的时候,主人公的精神状态往往非常慵懒颓废。当阳光出现的时候,读者就会开始预感到默尔索萎靡不振的精神状态,似乎阳光象征着主人公的阴暗,而这种颠覆传统认识的象征本身就是一种荒诞。

(五) 写实结构

写实结构是“新写实”小说所采用的情节结构。“新写实”小说不像传统现实主义小说那样去营构因果相扣、严密精致的情节和创造典型环境中的典型性格,也不像现代主义小说那样彻底打碎时间情节而完全依据人的意识的流动和闪回组织叙述,它注重于展示客体的原形,即事物、生活(包括精神或文化现象)的原初状态和本来面目,通过人生中平凡、琐碎的细节,揭示人性的原生特质和那酸甜苦辣五味俱全的人生体悟,而相对淡化社会历史的背景,淡化政治思想意义,甚至作者的主观感情也得到抑制,即所谓“以零度感情介入”。

例如池莉的《烦恼人生》,作品按时间顺序把从凌晨4点到晚上11点这一时间内的生活如实地展示出来,就像用艺术手法把生活还原到“一丝不挂”的状态。通过这种原生态的生活展示了如此人生是多么烦恼,普通人的生存状态是何等可怜和可悲。小说从人们生活中那些自发性和随机性的平常事件中,展示了人们生存中的需求和行为方式。由于注重展示生活的原生态,“新写实”小说的情节结构体现为:故事情节不是精致严密的、封闭自恰的因果逻辑情节,而是

仅供个人科研教学使用!

松散的、开放的生活故事,其中现实的事件和幻想的故事、理性的思考和非理性的感悟、清楚的事实和模糊的印象、真善美的事物和假恶丑的现象,都会在叙述过程中浮现出来,使人就像看到了生活本身一样。但是,这并不意味着“新写实”小说是绝对的写实化了。事实上任何写实之作都有虚构成分在内,不会是绝对的写实,绝对的写实是不可能的。

(六) “散文”结构

“散文”结构的特点,一是故事情节呈现为散文的片断,就如同散文的叙事是片段事件的连缀,而不是有头有尾的连贯故事一样,二是形散而神不散,即通过片断事件的叙述和自然景物以及社会风情的描绘,创造出生动的意境,表达特定的主体情思。这似乎等同于散文了,其实不然,散文所叙之事之人多是真实的,而“散文”结构所叙之事之人之境,却是虚构的。“散文”结构实际上是采用散文的情节形式而创造了一个虚构的世界。

“散文”结构所追求的是自然天成的效果。如汪曾祺的许多小说,大多用倒叙回忆的方式,往事片断汨汨而来,或长或短,或浓或淡,随思绪而定,无刻意修饰的痕迹。汪曾祺曾经说过,一篇小说未产生前,即已有此小说的天生的形式在,好像宋儒所说的未有此事物,先有此事物的“天理”。一篇小说是不能随意伸长或缩短的。汪曾祺所强调的正是那种行云流水、自然天成、不事斧凿和雕饰的情节结构。例如《大淖记事》这部作品是以汪曾祺的故乡高邮为背景而创作的,小说以优雅散淡的笔触,灵敏细致地挖掘了平民生活中的人性美和人情美,在平凡中折射出人生哲理。小说从容平淡,就像一幅幅生动活泼的图画。

以上是小说通常的六种结构,此外,关于小说的结构还有其他不同的概括,主要有:

(七) 双环式结构

有一类小说,其结构如同两个“环”套在一起,从而组成了“双环式”。这类作品,故事中套故事,或者是一个故事引出另一个故事。两个故事都是独立成章的,但又有相连或者交叉的点,这交叉的点使两个原本独立的“环”连在了一起。

奥地利作家斯蒂芬·茨威格的名作《象棋的故事》,就是由两个可独立成篇的故事组成的。这两个故事,分别来自两个人。一个人,是年轻的象棋世界冠军琴多维奇。他几乎是一个无师自通的、天才的象棋大师。他原本是一个被乡村

神父收养的孤儿,常常木然地看神父和别人下棋,没人理会他,也没人教他。一次神父下了半盘棋就被人请走了,巡警队长就让琴多维奇接着下。这一下不要紧,琴多维奇的下棋天才从此被发现,后来就成了举世闻名的世界冠军。另一位是B博士,他并不是棋手,而是一家法律事务所的法律顾问。“二战”期间,他曾被德国法西斯分子单独关押了十几个月。在关押期间,他孤独、寂寞,后来从一个党卫军军官的衣兜里偷拿了一本棋谱。为了消磨时间,他反复背诵棋谱,然后以条格床单为棋盘,自己和自己对弈。两个人各有各的故事,他们是在一艘远洋轮船上相遇的。船上的众人 and 世界冠军下棋,很快就输了。再下第二盘,旁观的B博士支了几招棋,结果走成了和棋。不仅是众人惊异,连世界冠军也大为惊异。于是有了世界冠军和B博士的对弈。第一局,世界冠军输了;再下,世界冠军陷入沉思,就在这时候,B博士的思维混乱了,他似乎又被关进了法西斯的禁闭室……

两个人在同一时空(轮船)相遇,原本两个人的各自独立的故事(两个不同的“环”),在对弈中交叉在一起了。这一交叉,使两个原本只是个人经历或者说是个人的故事,发生了质变——故事上升为小说。作品的反法西斯内涵,也就很自然地体现在其中了。

(八) 往复式结构

“往复式”又称为“升降式”。顾名思义,就是从这类小说的整体构造来说,其结构有“一去一返”或“一升一降”的形态。故事情节是在这“一去一返”或“一升一降”中展开的,这“一去一返”“一升一降”,使人物的思想、情绪发生剧烈的变化,并且使人物开始了新的行动。

日本作家森村诚一有篇名为《废井》的短篇小说,其故事梗概如下:46岁的上松后吾是一家大电器公司的副科长。由于世界性的经济衰退,公司开始动员45岁以上的下级管理人员辞职。上松被迫辞职后,公司为他开了一个形式上的欢送会。会后归家,上松失足跌落在一个被草丛掩盖着的废井中。他在废井中被困了两天一夜,想起半生的经历及家庭的烦恼。被救后,上松回到家里,却由于辞职而受到妻儿的冷落。上松万念俱灰,于是自投废井。

以上这两种结构也是线状结构的变种。

三、选择结构的注意事项

在学习了“结构是什么”和一些常用的结构模式之后,当我们面对一个题材

仅供个人科研教学使用!

时,该如何来选择结构呢?

第一,结构的确立首先要考虑题材。不同的题材往往会影响我们承载作品的结构。比如《局外人》,如果不用象征结构,也能写成一部小说,但是很难承载加缪的思想:一个荒诞的世界。正如萨特对这部作品的评价:“无所谓善恶,无所谓道德不道德,这种范畴对他不适用。作者为主角保留了‘荒谬’这个词,也就是说,主角属于极为特殊的类型。”如此一来,用象征结构表现这部作品再合适不过了。

第二,结构的确立要考虑作品的思想。像《赫索格》这样的作品,故事比较简单,但作家想要承载的东西比较多。其中要呈现的更多的不是赫索格所生活着的那个物质世界,而是他的精神世界。这样的题材用线状结构显然是很难承载的。

第三,结构的确立要考虑作品的时间和空间。《三国演义》这样的作品,人物和故事众多,而且故事发生的空间变化很大,而时间上则有清晰的脉络,从黄巾起义开始到晋灭蜀、吴建国,完全可以按照时间顺序来进行,所以复线式结构是最合适不过的了。

第四,结构在写作过程中是可以改变的。小说的结构并不是一开始确定了,就不能改变。在写作的过程中,随着故事的推进,写作者会突然发现原定的结构不足以表现自己想要表现的内容,这个时候,还是可以来重新规划并改变小说的结构。

【训练题】

结构训练:名著改写

名著:《麦琪的礼物》

第一步:同学分为四组,对小说进行改写。

第二步:四个小组分别用画面结构、象征结构、写实结构、“散文”结构以及网状结构,重新来写这部小说。也可以采用线状结构的变化式如复式结构、拱形结构等。

目标:找到最适合小说题材和作者自身的结构,体会不同结构的好处与局限。

仅供个人科研教学使用!

【延伸阅读】

1. [美]索尔·贝娄:《赫索格》,宋兆霖译,上海译文出版社2011年版。
2. [奥地利]茨威格:《象棋的故事》,张玉书译,上海译文出版社2012年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第三节延伸阅读篇目的相关内容。

第四节 开 头

一、开头的重要性及原因

我们都知道有个成语叫“开门见山”,比喻说话或写文章不拐弯抹角,直奔主题。但问题是,自古“人贵直,文贵曲”,你一开头就直截了当地把想说的东西全说了,读者还有什么看头?“万事开头难”对于小说倒非常适合。很多作家都有这样的经历:什么都想好了,就是想不好怎么开头。对于很多作家来说,开头可能是一部作品修改得最多的地方。这样的例子不在少数。就算是列夫·托尔斯泰这样的大家也不例外。

当年托尔斯泰在听说一位名叫的安娜的女性卧轨自杀的消息后,经过调查,决定把它写成小说,构思好了情节,却迟迟没有动笔,原来他没有想妥小说的开头,一直为此苦恼。一年后的春天的一个傍晚,托尔斯泰偶然走进大儿子谢尔盖的房间,谢尔盖正在念着普希金的《别尔金小说》给他的老姑母听。托尔斯泰拿起普希金写的这本书,随手翻了一下,看到某一章的第一句话:“在节日的前夕客人们开始到了。”托尔斯泰当时大声喊道:“真好!就应当这样开头。许多作家一定要在开头描写客人如何,屋子如何,可是他(普希金)马上就跳到动作上去了。”并立即走进书房,伏案写下了《安娜·卡列尼娜》的头一句:“奥布朗斯基家里,一切都混乱了。”这句话写好后不久,托尔斯泰的邻居发生了一场争吵,托尔斯泰夫人闻讯赶去劝架,回来后,便把吵架起因详细告诉了托尔斯泰。托尔斯泰灵机一动,又把开头改成了:“幸福的家庭都是相似的,不幸的家庭各有各的

仅供个人科研教学使用!

不幸。”

由此可见，一部作品的开头有多么难。

一部作品的开头为什么重要？不妨看看作家的现身说法。

马（指马尔克斯）：不是直接取材于真实，但是那事给了我灵感。我记得，我们住在阿拉卡达加时，我年龄还很小，外祖父带我去马戏团看过单峰骆驼。一天我对外祖父说，我还没看见过冰呢。他于是带我去香蕉公司的储运仓库了，让人打开一个冰冻鲜鱼的冷库，并叫我把手伸进去。《百年孤独》全书就是源于这一事实的。

门（指门多萨）：那是说，你在开始创作这部小说时，将这两件事联系在了一起。确切地说，事情是怎样的呢？

马：多年之后，奥雷良诺上校站在行刑队前，一定记起了那个遥远的下午父亲带他去看冰块的情景。

门：一般地说，你非常注意全书的首句。我曾对我说过，有时这第一句话比写全书还要费时间。为什么呢？

马：因为第一句话有可能成为全书的基础，在某种意义上决定着全书的风格和结构，甚至它的长短。^①

正如马尔克斯所说，开头往往会定下一部作品的基调，决定着—部作品的语言风格、节奏、结构甚至作品的吸引力。

（一）定下基调

一个写作者，在经历了艰难的资料准备和构思之后，决定开始创作这部作品了。这个时候，他的心里是忐忑不安的而并非像“胸有成竹”那个成语故事里所描述的那样，一切都在掌握之中了。因为他也不知道，即将诞生的这部作品是什么样子。一部作品的诞生犹如婴儿的诞生，虽然知道那是自己的孩子，但是男是女，长什么样子，还需要等诞生了之后才知道。事实上，文学史上无数的例子告诉我们，一个作家信心满满的作品往往得不到认可，一部没有信心的作品却可能赢得满堂喝彩。虽然准备好了并且打算开始动笔了，他还是没有信心：这个时候，他还有能力决定把即将开始创作的作品朝哪个方向塑造。所以，当一个作者

^① [哥伦比亚]加西亚·马尔克斯：《两百年的孤独——加西亚·马尔克斯谈创作》，朱景冬等译，云南人民出版社1997年版，第182页。

在纸上写下第一句话时,那个时候,他已经基本确定,他要将这部作品写成一部什么样的作品了。

我们所说的基调,就是作家确定的作品的大概方向。现在,重新看那些我们耳熟能详的作品的开头时,我们就能够明白为什么会是这样的开头。一切从开头的那一刻就已经准备好了。

(二) 明确语言风格

一般而言,一部作品应该有一以贯之的语言风格。有些语言是幽默的,有些语言是严肃的,有些语言是智慧的,这从开头第一句就已经初见端倪。读者阅读一部作品时,开头的作业犹如我们进一个博物馆参观,第一眼就能让我们知道,这是什么样的博物馆。所以,当一个写作者写下第一句话,他心里已经有了感觉,对语言的感觉,他打算用这种语言来完成接下来的叙述。

(三) 决定节奏

我们在第五章“故事”中的第六节“节奏”部分已经探讨过,哪些东西影响故事的节奏。事实上,影响一部作品节奏的东西很多。不仅仅包括故事的各种手段,还包括语言的风格、人物的处理、行文的方式,等等。而第一句往往就奠定了节奏的基础。我们先看看这个开头:

由四川过湖南去,靠东有一条官路。这官路将近湘西边境到了一个地方名为“茶峒”的小山城时,有一小溪,溪边有座白色小塔,塔下住了一户单独的人家。这人家只一个老人,一个女孩子,一只黄狗。^①

有经验的读者就会知道,这是一部从容不迫、优美如画的作品,读这样的作品,需要我们静下心来,慢慢品味。

当我们再看另一个开头:

他叫张大民。他老婆叫李云芳。他儿子叫张树,听着不对劲,像老同志,改叫张林,又俗了。儿子现在叫张小树。张大民39岁,比老婆大1岁半,比儿子大25岁半。他个子不高。老婆1米68。儿子1米74。他1米61。两口子上街走走,站远了看,高的是妈,矮的就是个独生子。去年他把烟戒了,屁股眨眼就肥了一倍。穿着鞋84公斤,比老婆沉50斤,比儿子沉40斤,等于多了半扇儿猪。再

^① 沈从文:《边城》,长江文艺出版社2014年版,第1页。

到街上走走,矮的在高的旁边慢慢往前滚,看着腿,基本上就是一个球了。^①

看到这个开头的感觉和前面有什么不一样?很明显,这是一部节奏明快、故事密集紧凑的作品。

(四) 决定结构

开头能决定作品的结构?这听起来似乎有些夸张。但事实上,有写作经验的人都知道,的确如此。一个故事有多种讲述方式,从哪里开始讲,会影响作品的结构。如果你从头开始往后讲,可能就是线状结构。如果你从中间或结尾开始,结构可能就不一样,即便仍是线状结构,也会不可避免地使用倒叙、插叙等手法,结构也会发生变化。另外,结构决定使用的表现手法,散文式结构通常就会是景物描写式,网状结构通常就会是人物独白式,等等。

所以,马尔克斯所说的第一句话决定全书的结构,决非夸张之语。

(五) 增加吸引力

归根结底,开头决定着作品能否一下子抓住读者。尤其现代社会,生活节奏越来越快,可以欣赏的东西越来越多,除了众多的文学作品,还有电影、电视、网络来争夺读者,所以作品开头必须要有新意,要能抓住人。

二、常见的开头模式

应该说明的是,下面的这些开头模式只是常见的几种模式,小说的开头并无一定之规,开头的方式也应该有无限可能。这些模式只是提供了一些参考。

开宗明义式 开头就说出自己的思想。值得注意的是:这个思想并不是作品所谓的“中心思想”,这个思想有可能是作者的,也有可能是作品里的人物的。这个思想只是和作品有关,或者和即将开始的故事有关。

智慧启迪式 这种开头通常会用一些智慧性的语言,但是这种语言绝不是武断式的所谓“真理”,而是提出问题,让读者思考。更重要的是,这种语言要与后面的故事和人物相关。

设置悬念式 这种开头一开始就把故事里的悬念摆出来,吸引读者。值得注意的是,这个悬念有可能是故事的总悬念,也有可能是其中的一个悬念,甚至有可能跟故事无关,但是跟作者有关。

① 刘恒:《贫嘴张大民的幸福生活》,华艺出版社1999年版,第1页。

直入故事式 顾名思义,这种开头的方法就是开门见山讲故事,某年某月某日,发生了某件事。或者某某开始做某一件事。这种开头看起来简单,但也是有技巧的。从哪里开头,以什么样的语言开头,能否吸引读者,都是需要认真考量的。

人物评写式 故事还未开始,先将里面的人物评点一番,这种开头能够一下子拉近作者与读者的距离。当然,通常只是评点其中的一个人物,有经验的作者还会通过对这个人物的评点,顺便把故事发生的背景、场景交代了。

历史回忆式 这种开头的长处在于:让读者相信自己所说的故事是真实发生过的,因而容易把读者拉进自己的故事里。历史回忆式的开头以前常见于宏大叙事之中,现在也出现在很多个人化的叙事之中,来回忆作品中某个人的生活。历史回忆式的开头常常把作品中人物生活的大的历史背景交代出来,让读者一下子就进入到了历史现场之中。

场面描写式 开头就细致地描写某一个场面。这个场面有可能是故事当中



的某一个场面,也可能是整部作品大的背景。以场面描写式开头的作品在古典作品中比较常见,可以显示作家强大的写实功力。

当然,以上所列模式不能概括所有的文学作品,请扫二维码来看文学史上一些经典作品的开头,可供对照分析:

三、开头写作要点

开头的模式有很多种,我们写作的时候到底用哪一种?哪些东西会影响我们的开头?我们应注意以下要点:

第一,明确想通过这部作品表达什么。你只是想取悦读者、讲一个好看的故事,还是打算通过这部作品,传达一种什么思想,还是打算记录一段什么样的生活?所有这些是我们需要首先思考的。

第二,写作时的情绪会影响我们的开头。从某种意义上说,写作是我们的主观活动。所以,作者在写作活动中的表现就至关重要。有作家甚至谈到,打个喷嚏感个冒都会影响语感。的确如此。所以有经验的写作者都会知道,写作时要安顿好自己的情绪,把自己的情绪完全地放到作品中去。那个时候,你是作品中的人,你和作品里的人一起哭一起笑。

第三,笔下的人物也会影响开头。沈从文曾经说过:“写作要贴着人物写。”也就是说,写作的时候,写作者脑子里出现更多的是人物。因而,你脑子里的那个人物形象不管是模糊的,还是清晰的,都会影响你的开头。你会不自觉地用那

仅供个人科研教学使用!

个人物的口吻说话。如果是农民,那你写下的文字可能就是质朴的、乡土的,如果是知识分子,可能就是文雅的。

第四,作品的风格最能决定采取什么样的开头。这个前文已经说过,不再赘述。

第五,你或许需要一点灵感。在灵感一章曾经说过,很多作品的诞生都跟灵感有关。从这个意义上说,你可能还需要一点耐心,等待着最适合你写作的那个时刻来临。

【训练题】

开头训练:重写开头

扫描本节“常见的开头模式”中的二维码,在所列的开头中选取一两个重写,并与原开头进行比较。

【延伸阅读】

1. 沈从文:《边城》,长江文艺出版社 2014 年版。
2. 刘恒:《贫嘴张大民的幸福生活》,华艺出版社 1999 年版。
3. [英]狄更斯:《双城记》,罗稷南译,上海译文出版社 1983 年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第四节延伸阅读篇目的相关内容。

第五节 结 尾

一、结尾的重要性及原因

对于一个写作者来说,结尾意味着什么?意味着要给自己的整部作品画上一个句号?意味着自己的辛苦劳作快到头了?意味着将自己想要呈现的所有东

西都呈现出来了？

很多写作者都有这样的感受：要结尾了，压制住内心的狂喜，强迫自己镇定下来，坚持写完最后一个字、一个标点。写完之后，又会一下子躺倒在沙发上，脑子里一片空白。

事实上，结尾并不意味着给作品画上了句号——尽管你的最后一个符号可能是句号。作者的结尾意味着读者创作的开始，意味着接下来的工作要交给读者去做了。那么，我们打算让读者做什么？我们又给读者留下了什么？我们是否已经准备好，让读者在自己的作品中与自己共度一段特殊的时光，在这段时光里，读者可用自己的经历、情感和智慧，一起来写完这部作品或者重写一部作品？

一部好的作品，总会让读者意犹未尽，那是因为作者尽可能地为读者打开了一个新世界让读者去探索。卡夫卡就是这么做的：

卡夫卡的整个艺术就是迫使读者再读一遍。他的作品，结尾，或结尾的缺失，都包含了某些缘由。但这些缘由并不是以明晰的语言写在书中，读者需要从另一个视角重读故事方可体会这些看似合理的东西。有时，同样的文本还可能两种不同的阐释，进而需要读者阅读再三。这是作者想看到的。^①

所以卡夫卡的作品总是有结尾而无结局，或者干脆没有结尾。这并非卡夫卡懒惰或者无能，而是因为卡夫卡知道结尾有多么重要，他同样知道什么样的结尾才是读者最需要的。

结尾之所以重要，是因为可以起到以下作用：

第一，完成故事结局。传统小说，尤其是中国传统小说喜欢用这个手法。有些作家喜欢把结局留到最后那一刻，并且让故事成为一个完整的整体，那么在结尾来结束故事就是一个自然而然的结果了。中国传统小说重视故事的结果，因为中国传统小说主要是用来悦人的，而且在宋元时期作为中国小说来源的“话本”的主要功能就是用来“说”的。要用“说”来吸引人，自然要将读者吸引到最后一刻了。

第二，交代人物命运。这也是传统小说喜欢的方式。当然，人物命运也是结局的一种，但是，传统小说不光交代主要人物的命运，往往也会交代次要人物的命运，会专门把之前没有交代命运的人物挨个交代一遍。对于小说来说，人物命

① [法]阿尔贝·加缪：《西西弗神话》，沈志明译，上海译文出版社2012年版，第125页。

运也是吸引读者的重要方面,所以传统小说自然会利用这一点大做文章。

第三,点明作品主旨。这还是传统小说喜欢的方式。明代以降至民国初年,中国传统小说也贯穿了“文以载道”的宗旨,只不过,这个“道”更多的是“道德”,也就是进行道德说教。像《金瓶梅》结尾第一百回“韩爱姐路遇二捣鬼普静师幻度孝哥儿”,就是以一首诗来结尾的:“阅阅遗书思惘然,谁知天道有循环。西门豪横难存嗣,敬济颠狂定被歼。楼月善良终有寿,瓶梅淫佚早归泉。可怪金莲遭恶报,遗臭千年作话传。”把主要人物的结局都介绍了一遍,顺便点明了作品的主旨。像《三国演义》结尾的那首古风也是用来总结全书、点明主旨的。

第四,提升作品内涵。有些作品的结尾是用来提升内涵的。这种结尾通常是以哲理性的语言为主,将故事中的未尽之言再作一些交代,延伸作品的含义。这类结尾在现代作品中还经常被使用,只不过会使用得更为巧妙。元代文人乔梦符谈到写“乐府”的章法时提出“凤头”“猪肚”“豹尾”之喻,提出结尾要像豹尾一样有力,其实说的就是这个意思。

第五,留下回味空间。一些作品的结尾会留下空白,让读者自己去思考,这就像书画艺术中的“留白”。“留白”一词原指书画艺术创作中为使整个作品的画面、章法更为协调精美而有意留下相应的空白,留有想象的空间。从艺术角度上说,留白就是以“空白”为载体进而渲染出美的意境的艺术。小说的留白也同样是为了给读者留下想象的空间。另一种让读者回味的方式是用一种虚幻的语言来进行。这类结尾有意顾左右而言他,实则另有所指。

第六,开启读者创作。前面说过,好的文学作品结束之时,其实是读者的创作的开始。正像若热·亚马多所说的那样:“当我从事一部小说的创作时,我是要读上几遍的。在交给出版社之前我通常都要从头到尾地读上两遍至三遍。但是印刷出版之后,我从来没有从头到尾重读过任何一部作品。有时候我会读上其中几个场面,几个段落。当我完成一本书的创作时,我的工作就宣告结束了,这本书就不再属于我,而是属于其他人了。”^①因而,很多现代作品事实上是没有结尾的。

结尾如此重要,予以重视毋庸置疑。但是也有一些结尾恰恰起到了相反的作用。常见的错误的结尾方式有:

① [巴西]若热·亚马多:《我是写人民的小说家》,孙成敖译,云南人民出版社1997年版,第138页。

第一,画蛇添足。有些作者写作的时候,明明已经完成了全部故事,但是为了拔高自己的作品或者拔高作品中的人物形象,硬加上一段文字,这就是典型的画蛇添足。画蛇添足通常表现为在结尾进行道德上的拔高,或者理论上的总结。而这些东西要么是没有必要的,要么在文中已经通过故事和人物塑造表现出来了。

第二,草草收尾。如果说,画蛇添足是做得太多,那么草草收尾则是做得不够,这是典型的“尾无力”。草草收尾说明作者对作品的准备还是不够充分,这种不充分不在于材料的多寡,而在于思考不够深入。

第三,进行说教。这是中国传统小说常用的模式,如果在古典小说中还可以理解,在现代小说中进行说教就让人倒胃口了。现代小说反对作者自己跳出来说话,该说的话应该通过人物塑造和故事编织,用形象化的方式呈现。

第四,自相矛盾。这是最坏的结尾:最后出现的情节居然和前面的情节发生了矛盾。作者大概是写晕了头,或者是太想表现某种东西了,以至于忘掉了前面的情节。

第五,集中交代。集中交代是传统小说常用的方式,而在现代的一些类型小说尤其是侦探小说中却还经常能够见到:前面拼命地设置悬念,提出问题,只顾铺陈,不管后续,等到结尾的时候进行统一集中交代,好像借了账一起还一样。这显然也是作者无能的一种表现。在好的小说中人物的命运其实早就蕴含在人物性格之中,无须到结尾的时候再来交代结果。

二、常见的结尾模式

和开头一样,结尾有着无限的方式,下面所列的这些模式只是常见的结尾模式。

象征式 这种结尾往往含有某种带有象征意义的形象,会把读者带入一种新的想象空间中。象征的关键是要用艺术形象来展现,而不是用理论来展现。

交代式 如前文所说,这是中国传统小说常用的结尾模式。

呼应式 这种结尾方式在古典小说中比较多,现代的一些小说也仍然在用。这种结尾是为了呼应作品的开头。

启迪式 有一些作品会用一些启迪式的语言来作为结尾,目的是开启读者思考。需要注意的是,结尾的“启迪”和开头的“启迪”不同,开头的“启迪”是为了吸引读者读下去,去接纳作者的想法,而结尾处的“启迪”则是为了让读者有回味的空间。好的启迪式的结尾是藏而不露的,尤其不用武断的结论式的语言。

仅供个人科研教学使用!

相反,启迪式结尾的语言是开放式的,不作结论的。

抒情式 有一些散文作品,用的是抒情式的结尾,但是这种抒情很苍白、无趣,教化的意图很明显,这是应该避免的。好的抒情式的结尾不是那种说教式的,更不是武断式的语言。高明的作家善于用一些意象来抒情,他们只是把读者带入到某种意境之中,让读者沉浸在某种情绪之中。

空白式 空白式结尾的目的是给读者留下想象空间。这种结尾常常不是故事的结局。空白式的结尾也有多种方式,有些空白是留给故事的,有些则是留给人物的,还有一些是留给思想的。

描写式 描写式的结尾常常以某种特殊的场景作为结尾。需要注意的是,这里的“描写”是有特殊的内涵的。与开头的描写不同,结尾的描写不是为人物的活动设置场景,而是为读者的想象设置场景和空间。所以,结尾的描写常常是留有空间的,不必事无巨细、面面俱到。



请扫二维码来学习一些名著的结尾。当然,仅仅读结尾是不够的,还需结合作品来读,这样才能明白这些结尾的真正内涵所在。

三、结尾与结局

“结尾”与“结局”是两个不同的概念。有些小说的“结尾”就是“结局”,但有些小说则不是。或者说,有些小说的“结局”就是“结尾”,但有些小说不是。

小说家马原曾经概括了小说的13种结局的方式:死、大团圆、诗意、揭秘、解嘲、有去无归、梦魇、循环往复、得而复失、走出叙事人视野、以死亡来终止、歪打正着、迷失。

在马原概括的13种结局中,有些结局是可以作为结尾的,而且符合现代小说的结尾方式。需要说明的是,我们在这里所说的“结尾”是指小说的最后一段话。

四、结尾写作要点

我们该如何来写自己作品的结尾?是不是别人的结尾方式好,我就可以拿来模仿?显然不是。事实上,作品的结尾是不可以随意而为的,而是要和作品的前面部分息息相关。决定结尾方式的主要因素可能有:

第一,作品的题材。什么样的题材有什么风格风格的结尾。如果你的作

仅供个人科研教学使用!

品通篇都是幽默风趣的,到了结尾却来一段严肃的评论或者一本正经的抒情,那就有些不搭了。好像一条领带再漂亮,如果和西服不搭,也不应该系在脖子上。所以,一部作品结尾的风格也应该和整部作品浑然一体。

第二,故事的发展。故事在小说中不一定需要完全都写出来,就像烤牛排不一定需要完全烤熟一样。故事写几分,留几分,留到何处,也会影响结尾的写作。有些故事本身没有结尾,因为生活还在继续,所以故事就还在继续;有些作品不是一个完整的故事而是由很多故事组成,像意识流小说,这些都会影响作品的结尾方式。

第三,作者的价值判断。一部作品的最终力量,来自于作者对世界、对社会、对人的认识,而价值判断就是其中的一个重要内容。作者的价值判断决定着他会以什么样的方式来给故事一个结尾。

第四,情节的需要。有些作品需要在结尾来为情节做交代,所以当有些作品中的情节发展到某处,作者无法用故事来对整部作品做一个总结时,结尾常常就会起到特殊的作用。甚至有些作品,结尾就是情节的结尾,或者说,结尾就是结局。

第五,补充的需要。在一些作品中,作者有想说的东西,但在整部作品行进的过程中没有机会表达,而这些东西又常常是作者不得不说的。比如,一些次要人物的命运、一些应该交代的小故事的结局、一些作者想与读者分享的观念,等等。所以,我们常常会看到一些作品的结尾有这样的句子:“最后补充说明几句”。

【训练题】

结尾训练:重写结尾

扫描本节“常见的结尾模式”中的二维码,在所列的结尾中选取一两个重写,并与原结尾进行比较。

【延伸阅读】

1. [美]菲茨杰拉德:《了不起的盖茨比》,巫宁坤等译,上海译文出版社 2009

仅供个人科研教学使用!

年版。

2. [美]玛格丽特·米切尔:《飘》,张晨云译,吉林出版集团有限公司2014年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第五节延伸阅读篇目的相关内容。

第六节 修改与润色

一、为什么修改

一部作品,作者呕心沥血终于完成,为何还要费时费心修改?关于这一点,叶圣陶先生曾有专门阐述:

学习写作的人应该记住,学习写作不单是在空白的稿纸上涂上一些字句,重要的还在乎学习思想。那些把小节小毛病看得无关紧要的人大概写文章已经有了把握,也就是说,想心思已经有了训练,偶尔疏忽一点,也不至于出什么大错。学习写作的人可不能与他们相比。正在学习思想,怎么能稍有疏忽?把那思想表达出来,正靠着一个字都不乱用,一句话都不乱说,怎么能不留意一字一语的小节?一字一语的错误就表示你的思想没有想好,或者虽然想好了,可是偷懒,没有找着那相当的语言文字;这样说来,其实也不能称为“小节”。说毛病也一样,毛病就是毛病,语言文字上的毛病就是思想上的毛病,无所谓“小毛病”。

修改文章不是什么雕虫小技,其实就是修改思想,要它想得更正确,更完美。想对了,写对了,才可以一字不易。^①

历史上关于名家们修改文章的记录不胜枚举,如《红楼梦》第一回云:“后因曹雪芹于悼红轩中披阅十载,增删五次,纂成目录,分出章回,又题曰《金陵十二

^① 叶圣陶:《怎样写作》,中华书局2007年版,第111页。

钗》，并题一绝。——即此便是《石头记》的缘起。”再列举如下：

列夫·托尔斯泰：不要急于写作，不要讨厌修改，而要把同一篇东西改写十遍，二十遍。

陀思妥耶夫斯基：作家最大的本领是善于删改。谁善于和有能力删改自己的东西，他就前程远大。

鲁迅：写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。

艾芜：写作还有一个过程，就是修改过程。修改时，把作品当成不是自己的，从别人的角度上去吹毛求疵，冷静地修改。

老舍：我想应当把不必要的话、不必要的字，狠狠地删去，像农人锄草那样。

契诃夫：写得好的本领，就是删掉写得不好的地方的本领。

事实上，有经验的写作者都有这种体会：写作之时，全神贯注，人全都在作品里面，所有的情绪、思考都在作品里面，没有从作品里跳出来。这种时候，难免会在一些地方有各种疏漏，所以全部作品完成重新再看的时候，会发现存在大大小小的问题。关于修改，先要厘清几个观念：

第一，修改不仅仅是对遣词造句的修改，而是对作品的重新审视。在创作的过程中，形象思维往往重于逻辑思维，作者是作品的参与者，甚至是其中的某一个角色。但是作品完成之后，角色就需要转换了，这个时候，作者就要以一个读者的身份来重新审视作品，使用的主要是理性思维了。

第二，修改不仅仅是纠错，还有对作品的再提升。一部作品，作者在创作前、创作中和创作后的心理和期待是不同的。创作前酝酿作品的时候是矛盾、忐忑、纠结，时而兴奋，时而沮丧，时而感觉非常好，时而感觉很差；创作中则全神贯注，以兴奋为主，虽偶有沮丧和困难，但总体是兴奋的；创作结束后则先是兴奋，继而又陷入矛盾之中。这个时候再审视作品，会有两种情况：一是感觉比创作前的构思时更好，二是感觉不如构思时的期待。这种时候需要的是冷静下来，重新对作品进行修改，这实际上是一个再创作的过程。面对这些过程，有些只是小修小改，有的则是大动干戈甚至推倒重来。

第三，修改是创作的一部分，而不是多余的工作。之所以要强调这一点，是因为现在的很多写作变得越来越粗糙，往往是写完之后马上就交给编辑，至于问题，有编辑在呢。他们把修改看作是多余的事。事实上，修改也是创作的一部分，修改未完成，意味着作品并未真正完工。

仅供个人科研教学使用！

第四,修改也有可能把作品改差。编辑常常会遇到这种事,发现一部作品中有一些问题,联系作者进行修改,结果改后的稿子还不如之前的。所以修改也不一定是越改越好。这个时候可能需要作者冷静下来,先将作品放一放,再进行修改。

二、修改什么

修改作品具体要做些什么呢?可从以下方面着手:

1. 品味内涵

在一部作品创作之时,作者会对自己想表达的东西、想让作品达到何种目的等有一些总体构思。但是在创作的过程中,这些东西往往会发生改变,有些改变小一些,有些大一些,甚至完全改变。这个时候就需要回顾构思时的初衷,考虑几个问题:

第一,内涵有无提升?内涵提升是所有创作者期望达到的目标,但有时可能适得其反,我们需要再次思考。

第二,初衷有无变化?要看一看当初你想表达的东西有没有发生改变。如果改变了,是朝哪方面改变的,是你想要的,还是不想要的。如果不是你想要的,你该如何面对?

第三,有无留给读者的空间?要看一看作品完成后,有没有给读者留下空间。一部好的作品,一定是能给读者留下空间的作品。如果留下空间了,是什么样的空间?是否该留?这些也是需要思考的问题。如果有问题,此时也需要改变。

第四,可否多重解读?正如莎士比亚所说:“一千个读者就有一千个哈姆雷特。”一部好的文学作品同样是一部开放性的、有外延的作品,作品是否可以多重解读也是衡量一部作品水平的标准之一。

2. 作品提升

第一,思想提升。正如前文所说,作品的思想并非什么确定性的“中心思想”,而是可给读者带来思考的“模糊性的”“不确切的思想”,这种思想同样也有高下之分。对作品的修改首先要考虑的就是对思想的提升。

第二,抓住关键处。作品的提升表现在对人物的塑造和故事情节的构造上,其中某些表现人物形象和情节处理的关键处是提升的重点。有时候一个小的情节改动就会提升整部作品的思想内涵。

第三,人物修饰。作品创作的过程,是人物形象逐渐清晰的过程,但这种人

物形象更多的还只是作者大脑中的。当整部作品完成后,作者就需要重新面对作品中的人物形象,这个时候,可以以一个读者的眼光来看待人物形象,来看一看这个人物形象是不是最初作者大脑中的那个,如果不是,比作者大脑中的人物形象更丰满还是更单薄,如果更单薄,可能需要作出修改。另外,在创作过程中,整体人物可能会发生改变,有时比构思的时候增加了人物,有时则减少了人物,有时次要人物成了主要人物,有时主要人物成了次要人物。有时,甚至还要在作品中增减一些人物,把一些不必要的人物减去,增加一些重要的人物的细节。

第四,“闲话”修饰。小说中的“闲话”是一个可以专门用来探讨的话题,在这里我们只能简要说明一下。在小说中,“闲话”不仅仅可以起到调整叙述节奏的作用,还可以借机表达一些作者的思想。当然,这种思想不是要替作者进行说理说教,而是为了推动情节前进的。有时还会借“闲话”来设置一些悬念。总之,“闲话”是那种看似不经意间,常常顾左右而言他,但实为作者精心设置的内容,不仅能给作品增色添彩,还能在关键时刻起到关键作用。因此,“闲话”修饰也是作品修改的一个重要内容。“闲话”的修改要围绕作品的整体思想以及情节推进来进行。

第五,议论修改。作为小说最基本的叙述手段,议论看起来似乎没有叙述和描写那么重要。但事实上议论在小说中常有画龙点睛的作用。既然是龙之睛,在作品完成之后就需要认真思考,是否需要修改。

第六,开头与结尾修改。一般而言,一部作品都是从开头开始的,很多作家费尽心思写好满意的开头之后才会往下写,这种开头一般很少修改。但是也有些作家的写作不是从开头开始写的。比如玛格丽特·米切尔的《飘》,她首先完成的是小说的最后一章,然后返回来写前面的章节,但她始终没有按事件发生的先后顺序写,而是想到哪里就写到哪里。像这种写法,开头可能就需要重新审视。另外,最需要审视的是结尾。当从头到尾重新看整部作品时,对结尾的感觉就会有所不同。

3. 逻辑梳理

我们在第二章“想象”的第三节“合理性”中曾经谈到,小说具有真实性的一个重要原因,就是逻辑真实。创作过程中,作家往往沉浸在对具体人物和情节的构造当中,沉浸在语言之中,往往忽略某些地方的逻辑问题。所以,整部作品完成后,需要重新梳理作品前后的逻辑,避免以下几个问题:

第一,前后矛盾。这是小说创作中时常会出现的问题,前后矛盾既有大的矛

仅供个人科研教学使用!

盾,也有小的矛盾。大的矛盾通常表现在大的情节构造上,小的矛盾则可能由细节引起,需要我们在梳理过程中解决这些矛盾问题。

第二,文气不畅。古人所说的“文气”有多种含义,在这里,文气在小说中通常表现为语言问题和节奏问题。语言问题表现为风格的不统一。不少作家都有这种观念:在写作的过程中,尽量不要去阅读风格相近的东西,以免受其影响。造成语言风格偏离的一个原因就是阅读,另外写作过程中个人的情绪甚至生活节奏也会影响到语言的风格变化。

第三,节奏不好。节奏不好在小说中通常表现为以下几种情况。一种情况是整体节奏和作品所要表达的内容不太合拍,这种问题会比较麻烦;另一种情况是行文过程中整体节奏变化不一,快慢没有掌握好,这种情况相对比较容易调整。

第四,结构问题。一部作品在构思之时往往会有一个结构,但很有可能在创作的过程中被改变了。完成作品后需要对已经确定的结构重新进行审视,看看结构是否合理、匀称,是否适合这部作品。如果有问题,就需要重新调整。

4. 消灭硬伤

所谓硬伤,就是作品中出现的常识性错误或者倾向性错误。通常有以下几种情况:

第一,一处常识是全篇故事的关键,需大调整甚至枪毙作品。假如说《三国演义》里关羽屡屡取胜的关键是因为他有一把手枪,而手枪又被作者设计为不可或缺的独门武器,那么这部作品写得再精彩也是失败的,因为在那个年代不可能出现手枪这种武器的,这是致命的硬伤。

第二,常识起部分作用,可以修改。当关羽的手枪只是部分的时段起作用的时候,就可以修改了,比如改成那个时代会有的武器,像暗器什么的,就可以了。

第三,倾向性错误需要从根本上调整。再如主要人物的性格与故事本身的冲突,也需要从根本上进行调整。

5. 大段修改

有些时候,当你审视全部作品的时候,会对一些段落不太满意。或许是写作时状态不好,或许是你对这些段落有更高的要求,或许是这些段落与上下文的衔接不太好,这个时候就需要进行大段的调整或者修改,这实际上是一种局部重写,需要注意的是:

第一,段落本身没有问题,但有更好的写法的,注意不要破坏原文的节奏或脱离线索。有些时候作者在完成作品后审视全篇时对某一段落又有新的灵感,

想重新写进去,但是这种时候最需要注意的是,不可破坏原文的风格以及行文的节奏,尤其是不要脱离原有的线索。常常会出现这种情况:你修改后的片段本身语言更好,文字更优美,但是和作品的整体风格不协调,这种情况一定要避免。

第二,修改时需要注意保持语言风格的一致性。修改后语言风格发生了变化,这种情况时常会出现。有时作者写完作品后习惯放一段时间再进行修改,在这段时间如果作者读了其他文学作品而影响到自己的语感,或者写作心理发生了改变,那么就有可能造成语言风格的改变。必须再次强调,修改也是写作的一部分,所以修改作品时仍应保持创作时一以贯之的感觉。

第三,避免出现新的逻辑错误。在改动过程中出现了新的逻辑错误,这也是大段修改时时常出现的问题。有时作者有了更好的想法,写出来后却出现与其他段落之间的逻辑问题。避免这种情况发生的方法就是修改后要重新通读作品,或者至少要读上下文,从而保证不出现逻辑错误。

第四,注意删除冗长或不必要的内容。修改的过程中有些时候是需要大段删除的。当发现这些段落与作品的整体不太协调或者没有必要的时候,就要考虑进行大段的删除了。剔除不必要的内容,使作品更精练永远是修改的重要内容。这个时候作者要做的就是,要舍得删,不要因为是自己辛辛苦苦写出来的东西就舍不得修改。要知道,当你删除掉那些无用的东西时,你的作品的整体价值会得到提升。

三、润色

如果说,修改的主要任务是纠正错误,那么润色的主要任务就是提升作品的质量了。润色一般而言不是指大规模的改动,而是指小范围的调整和提高。一般而言,润色主要做以下几个方面的工作:

1. 斟酌标题

标题是作品的魂。有些作者喜欢想好标题之后再开始写作,有些作者则喜欢在写完全部作品之后再考虑标题,也有些作者先给作品取一个临时标题,等写完之后再重新修改。历史上有很多成功修改标题的例子。像《飘》原来的标题是出版社定的——《明天是新的一年》,但后来作者米切尔在修改作品时重新核定资料,并思考作品的内涵,最终引用美国诗人欧内斯特·道森的长诗《辛拉娜》中的一句诗,将小说的题目改为“Gone with the Wind”(汉译名为《飘》)。作品的内涵马上得以提升。在润色时要重新斟酌标题,是因为这个时候作品全篇的内容、基调已经决定了,你可以重新思考作品的内涵,再据此

修改标题。当然,标题修改不仅仅指作品的主标题,还包括副标题、小标题、段落标题,等等。

2. 文词修饰

写作的过程中有时神思泉涌,语言虽然会比较流畅,但是也会出现部分语言比较粗糙的状况。一般而言,写作的过程中不建议停下来对语言字斟句酌,因为这可能会影响写作状态。这个工作可以放到修改时来做。而文词修饰就是指对不恰当或者不好的语言重新斟酌,以纠正写作过程中快速写作时来不及修正的语言问题。值得注意的一点是,在对文词进行修饰时要注意语感的变化,不要改变了语言风格。

3. 文章校对

文章校对是一项专业性很强的工作,出版社里一般都有专业校对。但是作者在作品出手之前也要对作品进行校对,尽量保证拿出的作品是一篇干净的作品。校对时的工作很繁琐很细致,值得专门著书去说明,在这里只简单罗列一下校对的通常内容:(1)消灭错别字;(2)消灭语法错误;(3)消灭逻辑错误;(4)消灭标点问题;(5)修改小标题;(6)统一作品格式;(7)集中全部注意力,完成一篇干净的文章。

【训练题】

修改与润色训练:修改与润色自己的作品

找出一篇自己多年前的作品进行修改,看看能否有所提升,并且能找出多少问题来。

【延展阅读】

1. 叶圣陶:《怎样写作》,中华书局2007年版。
2. 夏丐尊、刘熏宇编:《文章作法》,浙江文艺出版社1983年版。



请扫二维码,进一步了解第六章第六节延展阅读篇目的相关内容。

一本书完成之后,总要说点什么题外话。关于这本书,要说的实在是太多了,而且大部分都不能算是“题外”的。

2012年,我应邀来到一所大学工作,成为一名大学教师,并且受命组建了创意写作中心。后来,我又负责组建另外一所大学的创意写作中心。对于我来说,这是一项全新的工作。同时,对于我们所在的这所大学来说,乃至对于中国的大学来说,创意写作中心都是一个较新的机构。这个机构的建立面临着一个任务:教会我们的学生写作。这实在是一项十分艰巨的任务。首先,如我在“绪论”里所说,中国传统的中小学语文教学存在着不同程度的问题,写作教学的问题尤其大;其次,我们以十几位教师面对约18 000名学生,不仅要承担创意写作的研究和指导工作,还要承担所有学生的四门文学和写作的通识课程,而“创意写作”是其中的核心课程;第三,就我们的学生来说,文学和写作基础过于薄弱,这个我在“绪论”里也已经说过,不再赘述;第四,目前国内没有一本适合普通大学生的创意写作教材。

创意写作中心成立之后,我们讨论教学大纲,建立适合本校学生的教学体系,并试图在“创意写作”理论上做一些创建工作,而撰写一本《创意写作》的教材也就成了我们计划内的工作。经过三年多的课堂教学和课外写作指导实践,结合我们自身多年的创作经验,我们认真打磨、完成了这本教材。

这本教材具有如下几个特点:

第一,这是一本由作家而非纯粹的写作理论研究者所撰写的教材。包括我本人在内,我们这个学校创意写作中心的主要教师都是由作家组成的,我们都有着长达十几年甚至二十几年的创作经验,并在各自的写作领域有一定的成果。

第二,这本教材是“写”出来而不是“编”出来的。众所周知,创意写作在中国兴起的时间并不长,目前可供使用的教材并不多。国外已有的一些教材并不适合中国的学生,而我们学校的创意写作课程又有着独特的目标:培养普通大学生的写作能力而非将中文专业的学生培养为作家,故而我们找不到一本合适的教材,甚至连参考的资料都缺乏,所以我们只能自力更生,自己来写。也正是因为这个原因,这本教材具有很强的独特性。

仅供个人科研教学使用!

第三,这本教材不仅适合于普通的在校大学生,也适合于社会上广大的写作学习者使用。我们编写的是一本定位为“普及版”的教材,面向的读者是一些本身并没有多少写作基础的人,因而也适合刚刚起步的普通写作学习者。

这本教材从酝酿到大纲形成再到全稿完成,前后历时三年多时间。大纲由丁伯慧制订,其中的“绪论”、第一章“思想”、第二章“想象”及第六章“谋篇”由丁伯慧撰写,第三章“人物”、第四章“语言”及第五章“故事”由李孟撰写。

在教材写作的过程中,我们得到了高等教育出版社的大力支持,尤其是责任编辑魏然的帮助,教材的完成离不开她的督促,她为这本书花费了大量心血,在此表示感谢。

最后需要声明的是,因为教材作者并非学者,又兼时间仓促,所以出现谬误在所难免,在此恳请各位专家、学者及广大读者批评指正。

丁伯慧
2016年1月