

短篇小说 写作指南

狄克森 司麦斯合编 朱纯深译



辽宁教育出版社



短篇小说写作指南

ISBN 7-5382-5079-4



9 787538 250794 >

ISBN 7-5382-5079-4/I·309

定价：10.80 元

短篇小说写作指南

狄克森 司麦斯 合编 朱纯深 译

新世纪
万有文库



图书在版编目(CIP)数据

短篇小说写作指南/(美)狄克森,(美)司麦斯合编;朱纯深译. —沈阳:辽宁教育出版社,1998.3

(新世纪万有文库·外国文化书系)

ISBN 7-5382-5079-4

I. 短… II. ①狄… ②司… ③朱… III. 短篇小说-文学创作-创作方法 IV. I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 02893 号

学术策划	王 土	林 夕	柳 叶	
文库工作室	俞晓群	杨 力	马 芳	王越男
	王之江	柳青松	赵中男	袁启江

总发行人 俞晓群

责任编辑 杨 力

美术编辑 谭成荫

封面设计 陶雪华

责任校对 王 玲

出版 辽宁教育出版社(沈阳市北一马路 108 号)

发行 辽宁省新华书店

印刷 沈阳新华印刷厂

版次 1998 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

开本 787×1092 毫米 1/32 印张 9

字数 210 千字 插页 1

印数 1—10,000 册

定价 10.80 元

新华书店
PDG

实实在在的指导

译者的话

“备下纸笔和汗水——本书将为你提供专家的指导。”

广告见多了，乍一看原书中这句颇有点广告味的简介大家会不会觉得不过是书商廉价的溢美之辞呢？我不知道。但老实说，在读这本书之前我心中曾经隐隐约约有过这么个感觉。而读了之后，就觉得应该把它翻译成中文了。

本书原作在1970年初版后曾多次再版，现翻译所据的是美国“作者文摘”社1979年第四次印刷的版本。全书共选入四十一篇论述现当代小说写作的文章，归纳成十八类，但篇篇又可相对独立。作者之中，有小说家、评论家、编辑或在大学里担任文学写作课的教师。如詹姆斯·希尔顿，不但是记者、教科书编撰者，更以小说家闻名；根据这位在英国出生在美国逝世（1900—1954）的小说家的名作《再会，契普斯先生》改编成的电影《万世师表》曾在中国上映。R·V·卡西尔，也在小说家外更兼评论家和教师。序作者奥茨，蜚声当代美国文坛，更是我国读者熟悉的一位女作家。

就内容而言，本书从培养自信心、酝酿小说思想谈起，直至定稿投稿的一些技术性问题，讨论范围之广同类书中所不多见。文章中既有对一些作家、作品乃至学生习作的评论，又有个人现身说法的经验之谈；既有理论上深入浅出的分析，又有技巧上具体而微的探讨。文章形式不拘一格，但大多短小精悍，文笔洒脱幽默，亦庄亦谐，很能给人一种亲切之感。虽然书中的个别观点并不见得适合全世界所有的国家，但是，文学写作与文学作品一样，其价值在于反映人类生活、思想、感情和

价值观念的各个方面，书中讨论的基本技巧和原则无疑是具有普遍意义的。对于广大爱好文学的朋友们、有志于写作的未来作家们以及文学课的师生们来说，只要我们在择善而同时又能举一反三，那么这无疑将是一本不可多得的开阔眼界、激发灵感、砥砺技巧的既实用又别具特色的参考书。即使对于从事创作多年的作家们，能了解一下异域同道们的甘苦得失，相信也可以得到许多有益的启迪。

原书没有任何注解。为了便于大家参考，翻译中对所涉及的一些比较重要的作家、作品、背景，以及由于语言文化差异引起的一些问题，酌情作了适当的注释。但是，为了避免由于繁琐的考证或过多的注释给大家增添不必要的麻烦，对一些不影响理解的细节就不一一说明了。我觉得应该在此总的提一下的是书中关于分类的问题。

照西方小说界的划分，笼统说来，小说有两类：“商业性小说”(commercial fiction)和“高级小说”(quality fiction)——前者比较通俗，投合一般趣味，发行量也较大；后者则比较严肃，更注意作品的艺术质量。（当然二者往往难以截然分开。）商业性小说最为通用的公式是：能引起读者同情的男主人公遇到障碍，终于达到目的，而这目的往往又是赢得女主人公的爱情。即使男主人公的首要目的并不在此，作者通常也要附上一位美貌女郎来为小说添点“爱情的佐料”。这类小说中的较次者又以大量的体力冲突为特征（如斗殴、枪战），而且善恶之分一望便知。与之形成对比的是，“高级小说”并不诉诸现成的公式，这类小说内容和形式较新颖，有的是试验性作品，而且力求对生活作出解释，读者的文化水平也较高。因此原作中论及商业性小说时，出现了 pulp story（意为“木浆纸小说”）和 slick story（意为“有光纸小说”）这两个亚类。

有趣的是，这两类商业性小说的“浑号”得之于它们的印刷材料。所谓“木浆纸小说”，原指登在“木浆纸杂志”上的短篇小说。此类杂志在美国始见于上世纪末，系用廉价的木浆纸印成，印刷质量很差，一般无插图，内容庸俗低级，售价便宜，二战期间因涨价和平装书的竞争而日渐式微。考虑到这类小说的特点，书中将它译作“庸俗小说”。同样，

“有光纸小说”便是登在“有光纸杂志”上的小说了。这类小说相对来说来趣味高一些，善恶之分也比较含蓄，但仍旧脱不出模式，而且多安排有“大欢喜结局”；书中一般译作“通俗小说”，在与高级小说相比较时也有译作“模式化小说”的（如《模式化小说与高级小说》）。

翻译本书，虽有许多中英文辞书及有关资料可资参考，但由于书中文章多广征博引，涵盖面相当大，加上本人经验不足，水平所限，每每因为一个术语、一段文字的翻译，或一条注释的查证取舍而饱尝踟蹰求索之苦。即使如此，译文中欠妥和谬误之处也在所难免，切望批评指正。

本书的翻译自始至终得到福建师范大学许崇信教授的关心和支持，许老师还抽空审校了部分译稿；美籍教师怀特先生和夫人（Donald 和 Elizabeth White）也曾为本书翻译提供了一些背景资料，特一并在此表示衷心的感谢。

1985年8月于福州长安山25-208室

十年后的附言

当时与一家出版社约定，翻译了这本书，没想到临时却因种种原因，未能出版。两年后，我去英国留学，一别多年，虽然不曾忘了这桩未竟的心愿，无奈负笈海外，书稿只好放在家中储物间渐渐蒙上了一层灰尘。来新加坡任教后，回想往事，萌生了敝帚自珍之情，终于又翻出旧稿，文字稍作修订后输入电脑，发现事隔已整整十年了。十年寒窗，十年磨一剑，云云……远观古人之举，固然可歌可泣，可要是临到一个人自己身上，又不无可悲可叹之处——人生能有几个十年？

此书如今得以出版，要感谢沈昌文先生鼎力支持，作者文摘社授予中文翻译权。本书在联系出版的不同阶段，还得到了新加坡国立大学的刘笑敢博士和邵东方博士的协助帮忙，特此一并致谢。

另外，我也得感谢我太太王秀兰女士的支持和协助，不论是早年的手写誉稿还是今次的电脑输入，都是她帮忙完成的。

1995年8月于新加坡吉门岭1C座#06-24号

《新世纪万有文库》第二辑弁言

《新世纪万有文库》生也逢辰，问世之时，恰是社会主义市场经济迈大步，书业也连带繁荣兴盛，因此初印销数不俗，令人高兴。但也可说生不逢辰：因为某些媚俗的销售方式时下日益成为出版行业的时髦操作手段，走进书市，“爆”、“炒”之声不停，大违筹议这一《文库》时的行销氛围。在这情况下，像《新世纪万有文库》这类图书，究竟应该如何进入市场，迎迓读者，颇劳心神。在这时刻，有明眼人忽然援引马克思名言：“我们的事业并不显赫一时，而将永远存在……”，以为书业箴诫。我们读之大喜，铭诵再三，并据以拈出十二大字：“不求显赫一时，但愿传诸久远”，成为我们据以继续行进的座右之铭。也因此使我们坚定信心，决心朝这方向不断前进——即使可能出现某种挫折。

既然“传诸久远”成为我们的基本方针，自然需要我们在选题、编纂、排校等等运作上更费心力。第一辑出书后，反应大抵可以，但是批评意见仍然不少。当年《万有文库》定价低廉，我们可说是大体继承下来了；据说当时的某些图书校雠未精，为时人诟病，我们力求避免，但是错谬之处还是可能出现；至于选题，入选之书虽然大多系经名家指点、高手操作，但就总体看，有些不免失诸凌乱（尤以外国文化书系为甚）。凡此种种，我们都认真听取批评，并在调整、改进之中。选题体系严谨，是我们追求的高目标，但就译作而言，因为版权关系，不免为难。就第二辑看，此病仍难消除。不过，当今的丛书，似乎追求系统、完整过多，有时不免因此影响质量。我们想学习巴老等前辈当年创办

《文化生活译丛》的办法，以质为尚，体例为次。自然不可“拉在篮里就是菜”，但是凡是可食的优质营养品，略加搭配，不论次第，纳入“篮”中，而不计较是否可以由此烧出一台完整的“满汉全席”。此种意义上的“菜篮子工程”，读者其许我乎？！

《新世纪万有文库》之能问世，得力于各位前辈学人、专家学者的指点。我们曾将有关各位大名，并诸每册卷首，作为永久纪念。本辑开始，不再印出各位大名，而只是藏诸内心。把书编好、出好，为读者服务得更好，即是我们对各位贤硕的最好纪念和感谢！

一九九八年二月

目 录

实实在在的指导(译者的话)

序

- 短篇小说的性质 乔伊斯·卡洛尔·奥茨 1

动笔

- “你当然行” 缪里尔·安德森 10
保持创作状态的五种方法 简·Z·欧文 14
作家是先天生成还是后天造就的? 威廉·皮登 22
作家是天生的吗? 哈利·格尔登 28
贝丽·摩根采访记 卡尔顿·克里敏斯 31

酝酿小说思想

- 怎样酝酿小说的主题思想 托马斯·H·尤兹尔 37
灵机巧思自己找 丹尼斯·威特库姆 43

人物塑造

- 让笔下人物活起来 帕尔·赫格里弗 49
新的“假空大” 佩格·布列克恩 55
移情塑造出活生生的小说人物 布莱恩·克里弗 60
一粒疣的价值 克莱顿·巴博 64
塑造可爱的人物 詹姆斯·希尔顿 68

对话

- 对话的运用 波里·戈莱特利 71

描写

- 不知名的合作者 罗伯特·波乔 80

简洁洗炼 融景入事 唐·詹姆斯	86
肖像描写 路思·安琪肯	91
场面	
场面构思 F·A·洛克威尔	98
以场面检验你的小说 弗列德·格鲁弗	115
情节	
情节:在今日小说中的地位 R·V·卡西尔	120
由前提到小说 丹尼斯·威特库姆	134
老实话说不行 约翰·D·菲兹杰拉德	139
无情节小说 马利林·克朗贝	147
冲突	
使冲突戏剧化 罗伯特·C·梅里迪斯	153
约翰·D·菲兹杰拉德	
跟你的人物过不去 波莱因·布鲁姆	161
视点	
怎样为小说选择合适的视点 路易斯·波杰斯	168
倒叙	
如何在小说中运用倒叙 苏珊·塔洛	180
小说倒叙须知 玛丽安娜·普莱尔托	186
过渡	
过渡种种 罗伯特·C·梅里迪斯	190
约翰·D·菲兹杰拉德	
写过渡的五点建议 瓦尔·希森	195
小说开头	
下笔之初 杰克·韦伯	198

中间部分

- 短篇小说的中间部分 卡瑟琳·格利尔 204

小说结尾

- 怎样避免后劲不足 F·A·洛克威尔 214

- 结尾起波澜 丹尼斯·威特库姆 221

修改

- “迎合”不光彩吗？ 查尔斯·特纳 227

- 短篇小说常见病 艾兰·W·厄克特 232

- 禁区——时过“禁”迁 梅里尔·琼·杰伯 241

写作者看小说

- 短篇小说之我见 哈利·伯纳特 244

- 模式化小说与高级小说 拉斯特·希尔斯 252

锲而不舍

- 锲而不舍 弗列德·肖 262

- 隔夜孩童成作家 约翰·赫瓦德·格里芬 268

投向市场

- 投向市场 投向市场 纳塔利·哈根 273

序：短篇小说的性质

乔伊斯·卡洛尔·奥茨

你为什么写？

有时，问我这个问题的也是从事写作的人，因此是很认真的，甚至他非问不可。但在大多数情况下，问我这个问题的人块头有我两倍。在宴会上他一发现坐在旁边的是我，便想不出有别的什么话可说了。你为什么写？他问道；尽管我并没有问他：你为什么这么卖力干活？或者你什么要做梦？甚至也没问他你为什么非得问这个问题不可？虽然外表上我彬彬有礼，可内心里却一片茫然，而且碰到这种时候，我便显得格外的忸怩。这一般只回答说因为我喜欢写。这么说无伤大雅，而且无懈可击。那些莽汉们听了也觉得心满意足。他们老是用这样的问题缠着我（最近一年来平均每周一次），言下之意在于：（1）表示写作者对现实世界总是无能为力；（2）显示提问者的优越感，因为他的确不需要靠想象力的产品来糊口谋生。

你为什么写？

这问题真是引人入胜。虽然在公开场合我从来没有为自己做过任何解释或辩护，但私底下我一直为写作或其他艺术创作活动的动机而苦苦思索。我苦苦思索着人的思想和想象的深处，特别是那种处在半意识状态的想象深处；这种想象每日每夜都会显现出一些使我们惊诧的怪诞而又可爱的画面。那些怀疑主义者带着挖苦问我为什么要写作，但同他们相比我并没有什

么不同。因为他们也在“写”，在创作，每天晚上都做梦，可能连白天也做梦，他们的梦是些具有真情实感的艺术作品。

写作和做梦的道理一样，因为我们不能不做梦，因为做梦乃是出自人类想象的本性。我们这些“写作狂”为了探求隐藏在现实事物中的各种意义，在有意识地对现实进行安排再安排，做的是比较认真严肃的梦；或许我们已做梦成瘾，但这绝不是因为我们害怕或藐视现实。如弗兰诺利·奥康奈所说（参见她逝世后结集出版的那本非常出色的文集《神秘与神采》），写作并非逃避现实，而是“投身到现实中，并对现实的体系产生很大的震动；”她坚持认为作家对世界是寄予希望的，心中没有希望的人不会从事写作。

展现在我们周围的世界常常会给人一种混沌沌沌、可怕无聊的感觉；我们写作的目的是为了赋予这样的世界一个较为连贯、较为简约的形式。怎样来处理这种常年的，日常的，或是每时每刻都会出现的暴风骤雨呢？世界没有单一的意义，我很伤心地承认了这么一个事实。但是，世界有多重的意义，有许多独特的、令人瞠目结舌的、可把握的意义。人生在世的历险就在于发掘出这些意义。我们想尽可能勾勒出生活的模样。我们同我们大名鼎鼎的对立面科学家并没有很大不同。科学家同样也想勾勒出事物的模样，使生活较为连贯一致，一步一步地把事物整理得有条不紊，拨开各种各样的迷雾。我们写作是为了从时间或者从我们自己生活的混沌沌沌中理出各种意义：我们写作，是因为我们相信意义是存在的，我们要使之适得其所。

弗洛伊德说，“艺术产生了自我把握的幻觉。”他同任何见识广的人一样关心内心的神秘的象征（因而也就是艺术）所能达到的广阔范围。这句话使我感到惊异。万象包罗其中，什么都说到了。艺术像梦那样“使人产生幻觉”。艺术是使人意识到自己的所作所为并且因此恍然大悟的梦，偶然地，也会被安上精装

封皮出版了，而且毫无疑问，总是定价过高。如果这个梦当真是件紧俏货，就可以卖给电影界。电影可是个神奇的模拟我们做梦的现代艺术形式。黑暗中夸大了的形象、脸庞、动作在平展展的一片银幕上动来动去，对于传达各种恶梦真是太合适不过了。如果这个梦不是特别有销路，那就永远得不到发表。但是，正如人类的许多尝试一样，这个梦将被搁在哪个偏僻的角落，无害无弊，也无人过问，但价值依旧。没有一个梦是无价值的。它是一个幻觉，而所有的幻觉，像所有的景象一样，都具有不可估量的价值。

“我们应该忠于自己的梦，”卡夫卡写道。

人们在“开始”写作时（虽然我觉得“开始”写作这个说法很怪，就像说“开始”呼吸一样），受到了自己内心活力的驱使。这活力是一种意识，觉得有一种独特的东西要说，而且非我莫属；这种内心活力，这种神秘的信念，便是所有艺术的基础。但是，人们开始从事这样一种从外面看起来是如此考究形式、如此专业化、甚至在1969年或许还显得如此颓废的技艺后，很快就吓坏了，深恐自己技巧欠精。因此，他们就参加写作讨论会，上“创作课”，买了许多书，想从中学得“小说的性质”。此类活动并没有使初学者上当受骗，因为所有能得到的材料对写作者都是有用的。但是，写作者的艺术基础不在于他的技巧，而在于他有欣然命笔，有要写作的愿望，实际上也就是觉得自己不能不写。我向来要我的学生多动笔——写手记、做笔记。觉得灰心丧气时要写，觉得内心好像要崩溃时也要写……谁知道这时候会涌现出什么东西？对梦的魔力，我是个厚脸皮的崇拜者。梦增加了我们的价值。甚至恶梦都会有销路——这就要谈到对恶梦的有意识的、经过深思熟虑的拔除加工，要是这些恶梦所产生出的作品能与陀思妥耶夫斯基、塞莱恩和卡夫卡的作品相提并论的话。所以最重要的是要写，几乎天天动笔，不管是身体健康还是病魔

缠身。过了一阵,或者几周,或者几年,你总会从这一大堆杂乱无章的印象中悟出其中的意义……或许有一天,这些材料的意义会突然自己显现在你眼前。西沃多·雷得基会匆匆记下一句“诗意”盎然的惊人之语,带在身边几年后才在一首诗里派上用场,或者以这个句子为核心,一首诗也许就随之诞生。这又有什么不同呢?活力是神圣的。我们写作,是因为我们内心有过剩的活力,因为我们比旁人对生活更敏感,更充满热情,或者更富有好奇心。为什么不尽量利用这一点呢?

如此说来,艺术“产生幻觉”这话不假。因为,当然了,艺术并不是“现实”。你不会靠艺术去寻路,而要靠地图,因为地图真真实实再现了地表的状况。你不会靠读书去找人,而要靠查电话簿。艺术并不是“现实”,也不必是现实。艺术家不屑于表现世俗的现实,他们爱这么说(我很喜欢把他们想象成是在宴会上,不肯忍受我老是遭到的那种欺侮而说这种话的):“现实那就更糟糕!”现实——真实的生活——报纸、新闻刊物,还有街头巷尾的传闻——这些都是伟大艺术的素材,但不是艺术本身,尽管我们意识到了“艺术”一词在语义上固有的难解之处。让我们假定“艺术”指的是一种文化(而不是美学)现象;一只干瘪的蜘蛛不知怎么的被放到一个画框里,不可思议地变成了一件“艺术”的作品,但同样一只蜘蛛,没人去理它,没人去碰它,就仍然是一件“大自然”的作品,得不了什么奖。给艺术下的这个定义使传统派大为恼火,但很合我的心意。因为这句话使人觉得生活是多么像格式塔,又没个定形,也表明我们作家(还有科学家、地图测绘员、历史学家)是多么有必要把生活安排得合情合理。

你为什么要写?为了发掘出隐藏着的生活的意义。我们很可能这样回答;这样回答显得乐观,皆大欢喜,虽然可能有些浮士德的味道。我一向是从平常的生活中撷取素材的,对报纸,对恩·兰得尔的专栏文章,对《真心忏悔》,对以“闲话”的名义流传

的轶事奇闻，我都深感兴趣，令人惊叹的启示！世界上充满了启示，充满了悲剧——信手拿起一份报纸，翻到第五版或者第十九版，你的视线落到一条标题上，随便哪一条，这里面就有一个故事。我无法计算我自己根据最简单直捷的报纸写出的作品有多少……我想，正是报纸这种不加雕饰的性质吸引了我，在我心中激起了一种需求，要给像这种讲得一是一，二是二，干巴巴的故事添血加肉，要给这种已成了明日黄花，不重新体验，不重新进行戏剧性加工就没人能懂的事件注入新的生命。报纸上登载的某人的生平片断会吸引作家写出一整部有头有尾的作品。这种事有点像在地上找一块拼板玩具片，找着了这一片，整个就拼成了。只要花上一点气力，为什么不找呢？说不定你会想象出一个比“现实”更好的故事来，为什么不这么去做呢？

因此，艺术的“梦”，或者幻觉，或者沉思，根据的则是现实。无意中听到的一句话，一股突然涌来的揪心的情感，一番心灰意冷的感觉，一阵怒气，《真心忏悔》中读着活像做场恶梦的一则故事，这些都是我们的素材。那些《真心忏悔》不能首先收入的东西我不想写；那些不能先以某种形式，不能以民谣这一最简单直捷、最富戏剧性的艺术形式唱出来的东西我不想写。我不想写一个难得成为艺术的梦。批判性写作同有理性的人一样对我很有吸引力。也许是引我去干些劳而无功的傻事吧。我会忍不住拿自己的智力去同别的作家比个高低，分析钻研他们的作品，想悟出其中的意义——但是，最重大最神圣的任务不是批评，而是艺术，而艺术可能是比较容易达到的。

艺术产生了自我把握的幻觉。什么是自我？是我的自我在写这篇文章，是你的自我，你自己，在读这篇文章。你就像圈住在某个界限内的细胞质——你的自我并不固定，而是流动的、多变的、神秘的。它绝不会是一成不变的同一个自我，但也绝不会是另一个自我。你死了没有人能接替你。要是我死了，我这个

特定的存在,我的个性;也就永远消失了——这也许是件好事——但这是不可弥补的。我们的自我期望得到控制;我们期望得到“把握”。现实总是捉摸不定,因为,正像我们自己一样,现实也是流动的、神秘的,隐隐还有些吓人呢。我们总是掌握不了现实,甚至那些我们喜爱的人、那些喜爱我们的人、那些我们自以为对他们有控制的人,到头来还是昂然独立,非我们所能掌握;注定了的生死死全都是他们自己的事,非我们所能左右。但我们企求,拼命企求这种把握。而且,因为企求这种把握,我们就得创造出这种把握。我们做梦;我们创造出一个世界(假定是一篇小说吧),里头住着我们创造的人,我们指导他们的思想,而且我们肯定他们的各种遭遇交织在一起会表达出某种意义。

弗洛伊德告诉我们,作为作家,直截了当一句话,我们需要了解自己——我们写作,是为了装出一副把握了世界的样子。不像那些典型的怀疑主义者,他们不喜欢艺术,因为它不“现实”,我倒觉得这很合我的心意。我觉得这是个高尚的使命。争取对世界,或都对世界的某个断面,进行“自我的把握”,我觉得这很高尚。十九世纪诸如《白鲸》和《卡拉玛佐夫兄弟》那样宏篇巨制的小说会创造出一种神圣的氛围。写这些大部头的人想把一切的一切都写在纸上,巨细无遗!但哪怕最轻松最纤巧的短篇小说(以尤多拉·韦尔第或契诃夫的作品为例)也会有这么一种神圣的氛围,当然前者会深刻些——因为艺术家也是传教士、魔术师,甚至科学家,同样被隐藏在世界表面下的意义迷住了心窍。发掘出这些意义是一件高尚的使命。

所有的艺术都是有意义的。其意义可能在于那急风暴雨式的、颇有点荒诞不经的创作过程——比如“行动派”画家波洛克或德库宁的画——也可能在于作品本身的比较传统的结构,说得明明白白,这样学生就可以在“尽你所能去生活吧,不这样就是错误的”(詹姆斯:《使节》)这句话下划一条杠杠,觉得自己毫

不含糊地理解了作品的“意义”。《白鲸》的“意义”不只是在写“白鲸”的那著名的一章，而是在所有的章节——最富有戏剧性的，以及最冗长乏味的章节——纵观全书，意义才现，那就是梅尔维尔对现实的探索。

这样，你为什么要写？再回答一遍这个赫赫的大问题：我们写作，是因为我们肩负着高尚的使命：廓清各种秘密，或者指出我们因为麻木不仁和不求甚解而认为很简单的那些事实的奥秘。我们写作，是要忠实于某些事实，忠实于某些情感，是为了“解释”那些表面上古里古怪的行为……一个聪明的年轻人为什么会变得暴戾恣睢，会去杀人；一个无忧无虑的女人为什么会跟人私奔，结果毁了自己的一生，一个头脑清楚的人为什么会去自杀？我承认我这个人老脑筋，循规蹈矩。我用传统的一套观物行事；我写作的动机也是传统的，而非离经叛道的。荒诞的结构和观点对我很有吸引力，并且可能的话我会把一个故事倒过头来写，或者分成几路，齐头并进。但是，在我所有的那些并不惊世骇俗的狂放手法背后，真正的就只有一个很简单的愿望：使作品有意义……我想知道人类各种情感后面的“为什么”，尽管我只能一再说明，人类的情感是我们最深的奥秘，谁也无法理解。对在技巧上搞的那类名堂我不那么感兴趣，那是在纸面上下功夫，所强调的是它不现实性（比如贝克特的作品就是对写作过程本身的模仿嘲弄），尽管毫无疑问，立体派和抽象派的艺术家人已经在作为油画的画布而不是作为镜子的画布上画出了美丽的东西。但是我，作为一个女人，对单纯理智的东西很快就会厌倦。如果一个故事只是以理为胜，那写成一篇小品文或一封给编辑的信岂不更好？我的全部心思都用在那些除了显示我们居住的这个世界飘忽不定的性质外别无用处的动词上了。

如果一个故事写得好，是不需要在没有意义这一事实面前强调它的意义或它的难以理解之处的：故事本身就是它的意义，

如此而已。契诃夫的任何一个短篇小说本身就是它的意义所在。它是一段经历,一个情感事件,通常具有异样的美,偶尔也具有异样的丑,但它本身是纯净的,不需要任何阐释。《带叭儿狗的女人》是契诃夫短篇小说中很典型的一篇,讲的是一个饱经世故的男人和一个不谙世事的女人之间毫无希望的恋爱事件,这女人的丈夫呆笨但又有钱。男女主人公邂逅了,相爱了,不断地幽会……她哭了,他也束手无策。由于他们各自的家庭、各自的社会责任等等因素,他们不能结婚。故事的“意义”就这些。契诃夫使我们感觉到了他们进退维谷,他们极度的痛苦使我们经久难忘。这就够了,故事不需要再有别的意义。可以肯定,他们不是因为私通而受惩罚!——也不是因为不敢私奔,不够罗曼蒂克而受惩罚。他们是平常的人,陷进了不平常的境遇。《带叭儿狗的女人》是他们情感危机的记录,我们对此也产生了共鸣,因为,可能是老大不情愿吧,我们看到自己也陷进了这种境遇,自己也在欺骗自己,尽管我们聪明伶俐,可还是一筹莫展。

短篇小说的性质是什么呢?它没有单一的性质,而只有多重的、不同的性质。就像我们各人的个性不同一样,我们的个性所做的梦也不会相同。没什么规矩可循。过去有过一条规矩——“不要沉闷乏味!”但这也打破了。今天的作家,像贝克特·阿尔比和品特,就故意写得沉闷乏味(虽然他们的成功之大,也许自己还不知道呢),真是各显神通。极尽夸张之能事。无所顾忌地说半截儿话。非常简短的场面描写,非常冗长的场面描写……照相式的摄取印象,托马斯·曼式的大段内心反省;不拘一格。当然啦,不管是长篇还是短篇,都没有一定的长度标准。我相信任何短篇都可以改成长篇,任何长篇也都可以缩成短篇,或一首诗。现实是流动不定、怪异吓人的,让我们尽可能把它装成各式各样的包包,标上名字,安上精装封皮出版吧。让我们把它拍成电影吧。让我们宣布:一切都是神圣的,因此都是艺术的素

材——或者，也许可以说：一切都不是神圣的，都不是碰不得的。

业余作者往往想写大事情，表现严肃的主题。也许他是为社会良心所驱使吧！但世上没有“大”事情，只有大手笔。所有的主题都是严肃的，或者愚蠢的。没什么规则。我们无所羁绊。奇迹就在手边，就在还没启封的打字带的油墨里，正急切地等着要跃然纸上呢。我要我的学生们写他们有真情实感的主题。他们怎么知道自己写的是有真情实感的主题呢？这要看他们写起来是不是得心应手，是不是欲罢不能。还要看他们是不是因为做了应该做的事，和盘托出了认为不足与外人道的情感，说了似乎不该说的话而觉得不好办，甚至觉得内疚、或欢乐。如果感到难于下笔，就不要写。重新开始，另写一个主题。有真情实感的主题会自成篇章，它是压抑不住的。赋予你的梦，你的浮想遐思以形式，培植锤炼它们，它们神秘的意义将会水落石出。如果你觉得呆呆地坐着，两眼盯着窗外，是罪过的话，你永远也写不了东西，那干么还要写？如果茫然坐着，望着天空或河流，不知怎么你会觉得这是一件神圣的事情，你心底最深处的自我会因此而愉快欢欣，那你也许就是一位作家或诗人，总有一天你会试笔一吐情怀。

作家终究要写作，但首先他们要有感而发。

生活绝妙无比。

“你当然行”

缪里尔·安德森

您要是像我这么个人，是不会放着教人写作的文章不读的。灵感与汗水之争啊，一日千字每日不断啊，桌不对窗眼不外视啊，不要光动口不动手啊，坚持坚持再坚持啊，诸如此类的文章我都拜读过了。但有一条忠告我觉得很重要，却从来没在这类文章里见过，埃默森是这样说的：“生活中最最重要的，是有个人会促使我们去干我们干得了的事。”

初学写作者要是能有个体谅他的亲人，或者能为自己找到这么一位朋友、老师或上司，那他在写作路上就先著一鞭了。许多年轻的写作者对自己的能力还满腹疑虑。当然我们也不必自己骗自己；对大多数人来说，在通往作品付印的道路上的确是难关重重。即使年纪大些、经验丰富些的写作者有时也会困惑不解：当初怎么会以为自己能靠写作谋生？

我很幸运，有这么个父亲，他善于在节骨眼上喊我一声：“你当然行”。后来我又结识了一位作家朋友，她总是把我从自我怀疑的泥坑里拔出来。再后来是我的上司，他的“你当然行”使我的名字出现在一份刊物的作者栏中。要是没有他的鼓励，这家刊物我根本不敢问津。

记得是在我上中学二年级的时候，我父亲第一次因为我写作的事喊了声“你当然行”。那时我家刚从一个小镇搬到城里不久。那小镇是我生长的地方，我热爱它，并为此写了一篇文章。

我多么想看到那篇文章在我家乡镇子的小报上登出来啊。那是一家银根很紧的周报，几乎不登自由撰写的来稿，当然（我敢肯定）更不会收一个中学生的文章了。

我父亲说这篇东西写得挺好。而我需要的就是这句话。我用笔名投给那家小报，这样编辑就不知道我有多大，而且在附信中我称这篇文章为“义稿”，于是排除了稿费问题。我的文章在下一周的报上登出来了。我收到编辑一封热情洋溢的信，感谢我那份写得极好的稿件。

几年后，我碰到一位姑娘，在好几家宗教和教育杂志上发表过文章，年纪比我大不了多少。我们就写作问题进行过多次长谈，令我获益匪浅。她读了我的一些作品，向我建议了一些可行的投稿市场。我犹豫不决时，她就喊：“你当然行。”多亏这位姑娘的鼓励，我第一篇关于儿童艺术手工的文章才能得其所在地发表了。

年纪大些后，我们对自己的自我怀疑采取了一种比较达观的态度。既来则安，但我们知道，这种感觉一出现就应该把它克服掉。这同演员的情形差不多。有些演员承认，即使舞台生涯已有些年头，可每次首场演出时还会有些怯场，心跳得像擂鼓，嗓子眼干得像刮了一场尘暴，手心里捏着两把冷汗。他们有没有被吓住了？没有。因为多少次他们就是这么过来的，所以他们勇敢地从事幕后走出来，步入灯光如注的前台。然而他们中的许多人有过这种经历：如果有谁站在台侧幕后，微笑地说声“你当然行”，他们便会为之一振。

我在一家美术馆工作过几年，为展览会、少年班、一些特别的活动写东西，什么都写，只要是宣传材料。有一次我们要举办一个展览，这是我们办得最好的展览之一。一家有名的杂志想约一篇关于展品的文章。这些展品是我们从各地的博物馆、图书馆、美术馆以及私人收藏那里汇集来的。我不是个艺术史家，

心想这篇稿该由馆长来执笔了,可馆长却有他的打算。“想搞写作的是你,不是我。我可以帮你做些研究工作,稿子由你来写。你当然行。”直到今天,我还珍爱着我的那行铅印的名字。

生活中能比较长时间地得到一个人的支持和鼓励,我们是难得有这福份的。大多数人得自己给自己鼓励打气,激流勇进,直到退稿条渐渐少了,最终让位给“我们很高兴地向您建议”这类复信。最妙的是,刚涉足文坛时要是能经常从一个非同小可的人那里听到“你当然行”,这句话日后在我们心中会常年回响不息的。

在我是个自由撰稿者的那些年头里,就好多次听到这句话在我心中回荡。有些人我敢去采访,有些题材我敢研究敢写,靠的就是这句话!

不久前我们当地的大学请我协助为他们的一个和平队训练计划拟一份大纲。我犹豫了一阵,接着内心深处一动,便听到了“你当然行”。如今,和平队的志愿队员们随身携带着这份大纲离家千里,而我内心也觉得满足,因为我为一项异常重大的工作出了一点力,而这完全是由于我又听到了这句话。

几年前,《读者文摘》登了我的一篇文章《关心:温柔的艺术》,这篇文章最初发表在《聚会》上。他们是怎么得知那篇文章的?是我给他们写的信。一天晚上我坐在打字机前,望着一张白纸发呆了好一会儿,自己问自己:“你能不能写出什么可以让《读者文摘》感兴趣的東西?”我想起我父亲,早年的那位女朋友,还有美术馆的那位好馆长,耳边又响起那句话:你当然行!

假如您是位年轻的写作者,我希望您能为自己找着一位信得过您的亲人或朋友、老师或上司。在今后漫长的年月里,您常常会怀疑自己的能力,每当这时候,他们对您的信赖和鼓励会使您获益匪浅。

假如您已不是一位初出茅庐的写作者了,那我希望您能环

顾一下四周,说不定什么地方,也许近得您伸手可及,有一位年轻的写作者还在创作的道路上挣扎拼搏呢。他需要您。发现他,并对他说一声:你当然行!

保持创作状态的五种方法

简·Z·欧文

我不信，会有哪位写作者可以不为生活所迫，而在某些时候不得不把手头的工作搁一搁。疾病、义务、欢喜、忧愁、适应新情况、烦恼、外界压力、旅行、接待来客、假期——这里的每一个因素都有可能影响到一个人的写作，使他不得不暂时搁笔，或者几个星期、几个月，或者几年。有时，一个写作者在这样的休闲期过后，会以新的热情和精力投入写作。然而，经常有这种情形，在写作中辍期间响起的报时钟声，实际上成了一个天才的丧钟。

贝斯·斯特利特·奥尔得里奇在她的一部小说里描写了一个早期移居西部的女人，她嫁给了中西部的一户农家。这女人梦想着成为作家，但又有一份家业，有一个家庭要她照料；土地要耕耘，庄稼要收割。她仔细地把家里买东西的包装纸烫平，存起来，留着有朝一日有时间再把心中呼之欲出的许多美丽的故事写出来。终于，那一天来到了……孩子们各自成家立业，不住在一起了，农场也可自理，不用她操心了。但当她坐下来想写点什么时，却发现自己天赋的才思由于多年的荒废而萎蔫了。她仍然“感觉”得出她想写的故事，但还是被迫卷起她那闪光的梦，同那些她知道永远只能是空白无字的纸一起束之高阁。

不幸的是，这女人铸成的大错同其他数以千计的本来可以成为优秀作家的人所犯的悲剧性错误一样——她以为自己的创作热情“异常强烈”，因此完全不必担心随着岁月的流逝或因为

投闲置散而消损。

如果把创作能力完全闲置不用,那它是不可能依然有生命力的。承认这一点就是明智的写作者。你可以给汽车装上最强大的蓄电池,但随便搁在那里一段时间,启动器的“劲”就不够发动引擎了,除非你防备在先,给它充过电。创作能力也是这样。只要经常动笔,你的天才才华就会很好地自我“充电”,生生不息。如果你被迫得把写作放一放,那在这期间就不能光是浮想联翩,为了使你的创作能力不致枯萎,你应该把它同一些更能激发才思的活动联系起来。

下面是一个五点“充电”方案,可以帮助你天赋的才思保持在最佳状态,待到写作中辍期过后,做到召之即来,来之能用:

1. 广泛阅读

心血来潮,随心所欲地高兴读什么就读什么,这样的快事同写作者无缘。一个写作者应该博览群书,对出版界总的趋势有广泛的了解。他应该仔细研究那些他觉得能为他这种类型的材料提供适当销路的市场行情。他应该对字数要求和编辑方针的各种变动消息灵通。即使时间表满得腾不出手来写很多东西,像这种工作还是能够进行的。

上星期有两位很有进取心的写作者来找我。一位是三十五六岁的家庭妇女,她告诉我她觉得自己的故事——如果她有时间写的话——很有希望登在“像《妇女之友》、《今日妇女》之类的杂志”上。我向她指出,报摊上出售这两种杂志是几年前的事了。她得知这个不愉快的事实后,不禁目瞪口呆。

另一位热情洋溢的未来作家是个年轻人,他梦寐以求的是打进两家较大的通俗杂志。言谈中可以看出他对这两家期刊的各种要求、倾向和编辑方针了如指掌。而且,对其他较小的刊物的各种要求他也有些切实的了解。在他掌握写作技巧的精妙之处后,这些刊物都是他作品可能的市场。

谁也用不着靠水晶球来占卜,就能预见这两位有志者中哪一位的理想更可能实现。

2. 同其他写作者保持联系

写作者们凑在一起,谈谈他们的本行,难得有什么比这更能刺激他们的才思了。作家俱乐部、作家会议、评论小组、研究会——每一个这样的组织都可以使一个人即使一时没有真的在写作,也会觉得自己至少同文学界一丝相连。

尽管这种刺激可以具有无法估量的价值,但要牢记其中也有个危险:有时候,各种作家组织很能使人得到眼前的满足,以至于一个人动笔表达自己思想的欲望都被它们升华了。我认识的每一位专业作家都曾谈过他们的一些朋友,这些人才华出众,但他们忙碌奔波于作家们的俱乐部、会议和写作室,请人给他们难得着手去做的工作指教指教,鼓励鼓励,结果把他们自己可以用来出作品的年月白白浪费了。那些当真写了篇把东西的人通常也是根据同事们的好恶,而不是根据读者大众的趣味剪裁作品。作家俱乐部的成员们偶尔也会流于“互通文学的下脚货”,然后百思不得其解,为啥自己出不了成果?

因此,要定期地停笔盘点一下。记住你不可能把作家团体的活动和写作同时当成自己的职业。但是,确实要与其他写作者为伴,不时同他们碰碰头。文章可以是寂寞、沮丧之道,从事写作的人偶尔也需要一些同道的同情支持;当情绪开始低落时,以此来给自己的创作热情加油打气。

3. 做笔记

初学写作者应该备有笔记本,有什么想法、情节构思的萌芽、只言片语的对话、人物塑造的点点滴滴,都可以记在上面。这是一件任何一位有作为的写作者都能够从现在做起的工作,尽管他眼下要等手头的事情宽松了,每天才可以有一定的时间来从事写作。

但也有一点必须提防！记笔记，像俱乐部的聚会一样，也能喧宾夺主。切不可被笔记本一叶障目，没看到做笔记不是目的，而只是达到目的的一个手段。

然而，只要不过分，记笔记好处之大，简直难以估量。它使你创作时思路敏捷开阔，下笔如轻车熟路；同时你也可以积累起丰富的素材，留待日后使用。

4. 复查一下日常工作的时间表

不管你的时间表排得有多满，也不管你多么确切地觉得自己没时间来写作，你还是得把每天的活动再检查一遍，尽量客观些，就像你是一位训练有素的效率检查专家。用不着去欺骗谁，不管是家庭，还是雇主，或者占去你大部分时间的任何一个人，你几乎可以肯定地发现，一天中有那么几分钟可以自由支配。

我就认识这么一位妇女，她除开家务事外，还得干两份工作来养活自己和三个小孩。但她并没有搁起创作之笔，说声“我没办法”。而是想方设法妥善安排，终于每天给自己腾出十五分钟的点滴时间。只有十五分钟——可她在写作，在发表作品！当然发表的只有少量作品，但在有时间来写自己孜孜以求的更长的、更复杂的作品之前，她在不断地活跃、发展着自己的才能——并由此而得到酬报！

我还认识一位作家，他用喝咖啡、吃午饭的空隙时间来写小说。那部小说写成后，先是由一家大出版商出版，而后还为好莱坞所采用。我还说得出一一些作家，他们靠早起或迟睡个把小时来挤时间；还有一些在区间火车上写作；也有一些带着小孩的母亲，她们加入照看小孩的互助组，以此赢得片刻宝贵的耳目清静来从事写作。

但我们还是回过头来讲你自己吧……假定现在你每天只有比如说半个小时的“写作时间”；假定你刚好是那种人，汽烧足了才能写出一个句子，而把你心中的那个锅炉烧热，至少得半个小

时。在这种情况下,说你得等几年,等你的生活方式改变后才能写作,似乎是合情合理的。而且,你自己也会觉得,利用这半个小时来干些实际的事(冲洗汽车、给厨房的地板打蜡)或者舒舒服服地打发掉(和同事们喝上两杯,同邻居喝咖啡聊天),不也很好吗?

可是慢着,朋友。正是这种想法会成为你文学才能的自杀。那半个小时仍然可以用来搞创作。即使你很清楚,除了一张白纸和由于三十分钟一事无成地僵坐在打字机前落下的腰酸背疼外,将毫无收获,你还是得坐下去!今天。明天。后天。大后天。我知道,这会使你百般沮丧,烦躁难捺。(啊,多么清楚,这一点我知道得多么清楚啊!)但会有一个巨大的力量在支持你,在成全你——就像大自然填补真空一样。如果你锲而不舍,终于会有一次,当半个小时快过去时,你在纸上打下了一两个句子,而为了不致于把第三句忘掉,你又多挤出五分钟。接着,十分钟、十五分钟……

我看到你在摇头。这对别人也许行得通,可在你,在你的具体情况下,就办不到了。但不妨试一试,能够见效的。你会明白的。你写的长篇、短篇,或是其他文章,一旦在你眼中变得举足轻重,就要提出自己的要求了,正像一个婴儿,要洗澡、要喂奶、要换尿布、要妈妈摇着睡觉。而那位妈妈本来怎么也想不到她竟能在排得满满的时间表上再抽出时间来照料一个小孩。做到这一点,靠的是剪下一些本来剪不下来的边边角角,放弃一些“至关重要”的活动,这些活动突然间变得不像以前那么至关重要了。

或迟或早,每一位写作者都会认识到:在一个人全部的创作岁月里,很少有(即使有的话)一段闲适舒坦的时间来让他写作。就算目前困住你的是个不可克服的障碍——但即使有一天这个障碍不复存在了,也会有其他十多条叫你推迟坐下来认真写作

的理由取而代之,而且这些理由可以讲得非常头头是道、合情合理、无懈可击。除了真心要写作的那个人自己,别人谁也不能给他规定哪些事情是真正重要,哪些事情则是由于他没有足够的毅力剔除而让它们扰乱了自己的生活。

要是一个人当作家可以一定而终身不辍,那倒好。可是,没那种事儿,你必须反反复复地下决心,每天好几次,而且是这些决心的总量决定着你的成功或失败。

我有一位颇具才华的年轻朋友,同她情形相似的写作者太多了。我那位朋友忍痛留在家里写作,不跟全家人一道出国度假,她对写作有足够的热情,又有足够的自我约束来做出这一重大牺牲——可惜这个牺牲到头来却毫无价值,因为在接下去的几周内她没有足够的毅力来抵制所有那些补偿性的小小的赏心乐事。夏天快过去的时候,她才伤心地看到她所有的工作时间都浪费在睡懒觉(“写作者需要休息,才能很好地工作”)——游泳、网球和滚木球(“写作者需要放松放松,进行体育锻炼,才能保持最佳的创作状态”)——午餐会、野餐、桥牌和邻里咖啡会(“写作者应该同大家打成一片,把握住人性的脉搏,是不是?”)等诸如此类的活动中了。

因此有必要再检查一遍你的时间表,留神筛去可有可无的事情。也许你一时仍然无法腾出你所需要的时间,但一个热望写作的人和一下意识地一心为自己寻找借口不写的人订出的时间表大不相同!

5. 为将来的写作扫清道路

路口的红灯不会永远亮着,创作道路上的禁行信号也不会永不改变。往往在一个最意想不到的时候,障碍突然奇迹般地消除,一天可以有几个小时来写作了。

当你生活的环境发生变化,可以开步走时,会出现什么情况?你能不能全神贯注于你的工作,来拭去休闲期不可避免会

留下的斑斑锈迹？或者你会发现已被自己设下的不可逾越的障碍挡住了去路？

八年前，当我初次见到劳拉·M时，她那敏捷的才思，善于移情于自身的洞察力，遣词造句时令人惊讶的得心应手，给我留下深刻的印象。在这之前，我从来没见过哪位写作者看上去比她更加成功在望——但是，正如她自己说的，当她在料理家务时，“不得不暂时把文学的梦幻放上卫生丸保存起来。”

同时，为了不让自己的才华抛荒，她给亲戚朋友们写些聊天式的长信，还替学校、幼年童子军和一些社会团体写写剧本。她因为撰写俱乐部的趣味小报而小有名气，大家会因为宴会上的座次姓名卡、新娘送礼会上的礼品、各种聚会、老同学的久别重逢等来找她讨些“漂亮的小诗”。

“劳拉，你真聪明，”大家一再这么对她说，“不写些东西成点大事，你可得为自己觉得惭愧！”

大约一年前，最小的孩子已经到了上学年龄，她终于能够闲下来让她的才能活动活动手脚了。可尽管炉子还挺热，劳拉好像也打不出什么铁了。啊，她是试了——但发现自己被一些意想不到的障碍挡住了去路。她发现（写作者总会发现！）充满竞争的写作比给亨利大叔、格莱蒂表妹随便写上几封信要困难得多。她还发现，写一篇小说（这小说还难说会有发表的一天）同写一个预定在下一个星期二要为一些趣味相投的观众上演的滑稽短剧相比，需要的是一种不同的自我修养和约束力。面对着一张张毫无人情味的退稿条，她那在不绝于耳的溢美之辞中陶然自得的自信心崩溃了。她建议说，由于她眼下正在写一个短篇，这次最好请别的什么人来给座次姓名卡、俱乐部小报写诗撰文，这时她那帮曾经三番五次怂恿她写东西“成点大事”的朋友们都冷眼相待了。他们很不高兴，生气了，不相信地说：“但是，劳拉，你可不能让我们失望啊！”——弄得劳拉非常过意不去，几

乎不能定下心来写作。

等到劳拉发现自己这几年的休闲时期过得很不明智时,已经为时太晚了。回首往事总是一目了然,劳拉认识到她本来应该用其他方式来为公众服务,应该把自己的写作能力更加死死地贯注在可资出版的创作中。

“我老是对自己说,我没空写,”几个星期前劳拉懊悔地告诉我,“可就是从来没想到,我为当地的一些事务加班加点的那几个小时完全可以用来写写小说和文章。也许一份稿件要写几个月,但即使我什么也没发表,比起现在来也会离我的目标近得多。因为这样一来我就不会有这么多的困难挡道了。”

痴心梦想,坐失良机的一厢情愿一点也无济于事。能不断地砥砺自己一时没时间从事的工作,需要的是巨大的毅力和自我约束。但如果你真的想当专业作家,你是做得到的。

不要只是把你的写作休闲期“空等”过去,不要让你情感和心灵上的“写作空间”为许多垃圾废物所充斥。好好地利用你的休闲期——等到这段时期过了,你就会发现自己已经集初学者的激情和清新、老作家的成熟和练达于一身,万事俱备,即可快步前进。非常可能,你会发现被迫停笔失去的那段时间不但得到了补偿,而且更有所收获,你并没有像自己所担心的那样让那么多的时间白白浪费掉。

写作中辍期是每一位写作者生活中必需的、非常宝贵的一部分。或得或失,要看你怎么利用。到头来,得失之间,会是梦寐以求的成功与一事无成的霄壤之别。

作家是先天生成还是后天造就的？

威廉·皮登

作家是先天生成还是后天造就的？问的方式虽然不尽相同，但这可是个有史以来最古老的问题之一。在我教的每一个写作班，参加的每一次作家会议，同一些有抱负的年轻写作者进行的几乎每一次谈话中，都会听到有人提出这个问题。我可以反问几个问题来作为回答。（运动员出成绩是先天决定还是后天努力的？杰出的脑外科专家是先天生成还是后天造就的？卓越的核物理学家、建筑师、作曲家呢？）但这样反问怪别扭的，因此我想从正面来阐述我的看法：文学上的“偶然成功”是不存在的。比方说吧，纵观书面文学的历史，“偶然成功”并不比田径竞赛史上“偶然地”四分钟跑完一英里、“偶然地”撑竿跳跨过十五英尺，或者“偶然地”跳高越过七英尺来得多。

读完大学二年级英美文学课程的学生听到这里会站起来问：“嗯，那《忽必烈汗》呢？这首诗不就是柯勒律治在梦里想起来的吗？还有爱伦·坡呢？不是说他在醉醺醺的时候写的《厄舍古屋的倒塌》^①吗？”

回答就是：这些事例是被人孤立起来的例外，或者是误解。就像关于马克·吐温的死的传说一样，不是被大大地夸大，就是被大大地曲解了。在这许许多多似乎叫不明真相的公众着迷的误会曲解中，最流行的就是认为文学艺术作品不费气力就会自然而然地一蹴而就，丰满完好，有如金星之升于大海。这种误解

不时地被个别走江湖的写作者添枝加叶，被一些天真的外行人和数以千计自命的作家说得活灵活现，于是成了神话。这些自命的作家对文学家的名利垂涎三尺，可就是缺少为之奋斗的坚强毅力。把作家看成是纯粹的天才，认为他们激情奔涌、灵感忽至之时，便是大作一挥而就之日；随着就是全国图书奖^②、或者被“每月一书”俱乐部^③选上，于是乎作者进项百万，或者去趟夏威夷旅游，或者在名人节目上抛头露面。要根本破除这种观念是不可能的。同所有神话一样，它比生活更广大，比真实更真，就像有关尼斯湖怪兽和喜马拉雅山雪人的传闻，似乎在我们思想中扎下了根。

不可回避的事实是，写作的成功同人类在其他要求很高，很专业化的领域里的成功非常相似。从根本上说，我认为，这是个人能力、资质、天才，同献身精神、自信心以及永不知足的追求这几方面的结合。这需要长时间的学习来掌握一些基本的技巧。几小时，几天，几个月，甚至经常是几年，要做出一些枯燥无味，劳而无酬的努力；要锲而不舍，一丝不苟地留意各种细节；返工、尝试和失误、倒退和加倍努力；茫然和绝望；更加艰辛的劳作，长时间枯燥无味的准备练习和实践课。可以说，只有经历了这一切后才能得其门而入。

当然，有一些初学写作者，他们技巧的长进比别人要快得多，因为他们具有非凡的资质或天才。当杜鲁门·卡波地还是个嘴上无毛的小青年时，他的写作技巧就已经叫人瞠目结舌了，许多成年的专业作家还得花上几年心血才能有如此造诣呢。然而，尽管存在这种个人的差异，在人类所从事的各项重要事业中，只有文学这一行人们觉得可以光凭不顾一切地想着成功，就有了成功的权利。只有天真幼稚到极点的人才会希望不必通过长年累月的准备和专业学习就能当上合格的医生、工程师或者物理学家。但有不少年轻的写作者，他们花了一些时间（这时间

足够使一个医科学生学成开业,或者使一个好的年轻棒球选手升入主要的棒球协会),但却未能取得成功,于是往往就灰心丧气,或愤愤不平了。小说家厄斯金·考德维尔在最近发表的一篇关于作家和写作的文章中指出:“作家之所以成为作家……他所进行的研究、训练,所付出的辛勤劳动,并不亚于律师或医生。”提出这个问题难道过分了吗?

下面这个事实怎么说也不会言过其实:一个写作者应该能够,而且甘愿作出与在其他专业领域里力求上进的人同样的牺牲,否则,他就应该把自己的能力和精力转入他途。写作者应该把自己花在阅读与做笔记、观察与练习以及砥砺技巧的那成百个小时也算在账上。正如一位业余棒球或足球运动员,除了实实在在花在球场上的时间外,他还得用难以计量的时间来阅读来观摩有名的专业运动员的表演,初学写作者也应该通过对经典作品进行仔细的、训练有素的分析研究来学习。技艺非一日之功,时间则稍纵即逝。业余写作者想成为专业作家,最好的办法之一就是活到老,学到老,天天不断。从自己的尝试和错误中,他必定会学到一些东西;除此之外,他还有任何学生都梦寐以求的一些最了不起的老师任他求教,只要他去找他们就成——这些老师就是各自在文学领域里已有所建树的作家。他将会碰到的所有技巧问题已经被比他所能希求的还更胜一筹的作家解决了,他将会需要的一切灵感、指导和激发文思的东西,都可以在所发表的比他自己的作品写得更好的故事、小说、诗歌里找到。

一旦一位写作者开始掌握了他那一行的技巧——创作一个优秀的短篇,或者一部长篇,或者剧本,或者一组诗所需要的无数细微末节——这时候要是能听听他那个时代大部分成功的专业作家的经验之谈是很有好处的。詹姆斯·米切纳就很有他的独到之处。他的《南太平洋的故事》和《夏威夷》获得了巨大的成

功，赢得了同行作家和评论家的尊敬，备受初学者的钦慕，这些人一想到那些笔资，不禁垂涎三尺。最近米切纳先生在密苏里大学同一些写作班的学生谈话时，讲了他在创作《夏威夷》时付出的艰苦劳动。他说，直到几年耐心艰苦的研究工作完成之后，他才真正动笔写作。而这项工作一旦开始，他每天就从上午七点半左右一直写到大约一点到一点半。这样写了十五个月，连星期六，星期天，节假日都没放过——不管进展是否顺利，也不管自我感觉如何，也不管半途冒出什么别的事情。

我所见所闻的每一位成功的专业作家的情形，都进一步证实了米切纳先生所强调的“工作，工作，再工作”，很少有什么例外。不管是从半夜工作到凌晨三点还是从破晓工作到正午；不管写作的地方是一间租来的破屋子，楼下是滚木球室，还是一间备有空调的书房，或是一口浴缸；也不管用的是三分钱一把的铅笔还是五百美元的电动打字机，专业作家们大都坚信：在需要技巧的各行各业中，可能要算写作这一行被人理解得最少，而它每天需的情感和纯粹体力的支出又最多——且不论经济上的报酬最低。

另一方面，艰苦的工作和强烈的欲念常常是不够的。首先，写作者个人还得有天才。在这个意义上，而且只在这个意义上，我们认为作家与其说是造就的不如说是天生的。要是有一个有心写作的人，才气阙如，却又死不肯相信他应该把精力和能力转到需要形象思维的写作以外的其他领域，那是最叫人痛惜不过的了。我就知道有些人，他们非常聪明，观察事物也很敏锐，一心想当小说家，诗人，或者剧作家，他们全心全意，孜孜不倦地工作，可除了得到一些徒有其表的造诣外，一无所获。他们所缺的就是那种归根结底把大人同小孩区别开来的不可言喻的气质。

可是谁也劝不转他们丢开所干的蠢事。我见过这样的人，他们一意孤行，要去从事他们完全不适合的事业，结果损害了，

有的甚至毁灭了他们的生活。我目睹过婚姻破裂、家庭瓦解、小孩无人照管、身心健康和个人幸福遭到破坏,全是因为那些自误误人的男男女女大祸临头时还在坚持他们的“写作第一”——他们自以为是地认为自己怀才不遇,决心一条道走到黑。很不幸,这种蛮干硬拼连成功的影子也捉不着,不愉快的事实也不会因此而改变:母猪的耳朵缝不成文学的锦囊。努力、训练、牺牲和练习不会有什么用处,除非写作者本人具有这方面的资质、天赋、才华——随你叫它什么都行。这个没有,努力也会落空。文才阙如,写作就只能当作一个消遣性的、没有压力的嗜好,就像收集秋天的落叶或饲养小巧玲珑的海马;否则就应该把它完全放弃而投身到性质大不相同的其他事业中去。

作家是先天生成还是后天造就的?总的说来,文学上的成功似乎明摆着是由两个因素决定的:首先,具有天生的才能;接着,还需要(“愿意”这个词太弱)通过忘我的努力把这种天生的才能发展到最完满的境界。世界上一切未露头角的天才——其才之大或如济慈、夏洛特·勃朗蒂、托马斯·沃尔夫——除非他决心付出劳动而且是艰辛的劳动,否则于本人于社会都不会有什么用处。

译注:

①爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849),美国诗人兼小说家。《厄舍古屋的倒塌》是他著名的短篇小说,描写怪诞、恐怖、死亡和变态心理,发表于1839年。

②全国图书奖(The National Book Awards):由全美国的出版商、售书商协会发起赞助的文学奖,于每年春天发表得奖者名单并发给奖金。全国图书奖旨在褒扬前一年最杰出的小说、诗歌以及非虚构文学作品。

③“每月一书”俱乐部(Book-of-the-Month Club):全美国最著名的书评俱乐部,成立于1926年,由名家组成的专门委员会每年选出十二本书。这个俱乐部

对美国图书的销售和阅读起了很大的推动作用。历年当选的书中不乏普利策奖或诺贝尔奖获得者的作品，如：斯蒂芬·伯纳特的《约翰·布朗的遗体》，密切尔的《飘》、阿瑟·密勒的《一个推销员的死》以及高尔斯华绥、奥尼尔、丘吉尔、福克纳、海明威等人的作品。

作家是天生的吗？

哈利·格尔登

人不可能生来就是作家，正像他不可能生来就是公司总经理或棒球好手。倘若有天生的作家，那必定也会有天生的坏作家；于是，随着这个命题俱来的先验性的条件便是复合的了。用拉丁诗人马希尔的话说就清楚了：“写诗而无人读不为写诗。”

如果你学会自己系鞋带，你也许就能懂得怎样成为作家——差别就在这里：学不会自己系鞋带就进不了幼儿园！可并不是人人非得当作家不可。是什么使一个人成为作家的呢？工作。哪一种工作？大部分是阅读别人的作品，特别是优秀作家的作品，言而有物的作品。

在这里，我也不固执己见，认为对每一位艺术家都能用特殊的人格或心理作出解释。我不知道该怎么解释莎士比亚，解释莫扎特，也说不出《草叶集》独步美国诗坛的奥妙所在。但有一点我倒很清楚：大多数作家不先当读者就当不成作者。因为作家只有通过阅读才能通晓过去，只有通晓过去才明白当前，预见未来。

海明威手持一瓶杜松子酒、一把钓竿的照片，还有他关于自己如何在西班牙、古巴、法国、非洲游历探险的言谈，可有些帮了年轻写作者的倒忙。海明威是位伟大的作家，也许是本世纪最伟大的作家之一。除了钓鱼打猎的照片外，同样拍些他读书的照片不也很好吗？毕竟他读书多于钓鱼，读书多于喝酒啊。他

一生中，每天都要在一个隔音房里读至少三小时的书。他读书的照片和那些他威风凛凛地脚踏水牛的照片无疑会给年轻的写作者带来同样多的裨益。凡是重要的书籍，刚一出版，海明威总要拿来一阅。

没有无师自通的作家，只有读而后通的作家。没了书，写作者就学而无门。就像小孩子，如果放任自流，没有一个会去理睬自己的鞋带。

哪里的图书馆鳞次栉比，书籍卷帙繁浩，那里就会写作者如林。这倒并不一定指人才济济。不管怎样，只有在原子弹试验室里才会各路人才济济一堂。

常常有人指责我把纽约下东区写得太浪漫了。那里是犹太移民到美国后云集定居的地方，也是我度过童年的地方。很可能我把那地方写得太舒适恬美了，叫那些至今对那里的贫穷破败、没安暖气的经济公寓、血汗工厂的压榨盘剥记忆犹新的人觉得不是滋味。可这些阴暗面是无处不在，无时不有的啊。纽约下东区独一无二之处在于知识界的勃勃生机，这一点我可没把它写得罗曼蒂克了。

从1880到1920年，纽约下东区的居民多为犹太移民，他们因为在俄国受到集体迫害，在其他东欧国家被剥夺了政治、经济权利逃难而来。这些犹太人在艾利斯岛上岸时，想到的头一件事就是“什么时候我才能成为美国人？”当他们看到当地人在街上走过时，唯一的念头就是“什么时候才能像他那样？什么时候我才能听懂他的话？”要像他，要听懂他的话，办法就是上学，就是学习，还有——懂英语。

在整个东区，“今晚讲座”的广告随处可见。在那些新住宅区，可以看见抱着篮球的男孩子图书馆逗留读书。他们的父辈或者推着手推车叫卖，或者扛着一桶煤上五六层楼，后裤兜里塞着入籍的初步申请书，也都在读书学习，以求成为美国公民。

由于这种把学习视为当务之急的迫切心理,咖啡馆里坐满了剧作家,他们一个月可以写两个有时是三个剧本——这些剧本也许没有一个意在流传后世,但是同我们那些大多数也并不是为了要流传后世的现代剧相比,这些剧本如果不是更好,可能也不相上下。报纸上也满目都是肖伯纳、易卜生、契诃夫的作品译文,以及印刷工人、裁缝、无政府主义者和社会主义者们的诗作。

如今这些移民的儿子和孙子们都住到郊区去了,如果他们还读些什么东西的话,注意力也都集中在当地的经纪业信息,那上头预示着市场行情如果没什么经济风波的话将继续看涨。

纽约下东区没出过什么世界文坛巨子,这倒是事实。但这不是这里那里的问题。它本来或许会出大文豪的。全国其他地方一亿人口中,青史留名的作家也不过三四名而已。

对作家,我们美国人向来怀着一些有点愚蠢的想法,要求他们如果不是有钱也应该有名。作家不会要求他的在保险公司当推销员的朋友们年年办“每月百万美元”的俱乐部。如果作家对他有什么要求的话,那就是要他的朋友读读书。但那位交了作家朋友的保险公司推销员则不然,他要他的朋友成为大作家、阔作家,成为全国名人。因为那位推销员认为,一个人要是迷上了专业写作这么一种充满风险、得失难料的职业,那么他一定生来就是作家。但写作从来不是贵族(我想,只有贵族才是天生的)。作家并不像名门望族的成员,也不像狗,一生下来就带着家世的血统。作家所承继的只有传统,他们必须根据自己的意愿来对待这个传统。

贝丽·摩根采访记

卡尔顿·克里敏斯

1966年,密西西比州吉波逊港的贝丽·摩根四十七岁发表了她的第一部小说《追》。之后,评论界众说纷纭,莫衷一是,反应不亚于福克纳早期作品问世后的情景。全国图书奖获得者,负有盛名的小说家瓦尔克尔·珀西,对她的书颇为赞赏,说是发现了一位文学创作的高才。对此一些评论家表示赞同。另一些评论家读后不知所云,但还如实承认;更有一些评论家,不能理解为什么他们读后会不知所云,干脆把书撂在一边。

在美国,一位作家要是处女作发表在四十岁之后,就被看成是晚成之器;而且,在某些人心目中,晚成之器往往就是早竭之才的同义语。但是,摩根不属此例,只要老话说的埋头苦干、严格训练,以及献身精神、信念决心果真会奏效的话。摩根说,确实如此。她也实践了自己的信念。《追》发表以来,她还写了一些短篇小说,登在《纽约人》杂志上。她现在又埋头写作列入丛书计划的另外两部小说,一边还要替丈夫和四个孩子料理家乡的一个大种植园;她还得替她丈夫的企业记一套账目。

见面时,我问了她一个很平常的问题:“您的时间是怎么来的?”

“这看你怎么安排了。”她说。我从来没听过这么柔和亲切的声音。“每天清早我四点起床,一直写到下午三点。然后,干别的事儿。您想象得出,我的时间该是怎样精打细算啊。可是,

我确实有个很有利的条件。我热爱工作，工作就是我的嗜好。而且，我特别喜欢写作。只有一件事可以与写作相提并论，那就是干农活。什么样的农活我都喜欢，哪怕是得亲自动手的农活。”

我告诉她我对密西西比州的那个种植园很感兴趣，还一直巴望着这次采访能在那儿进行呢。她笑了，说那可不是她小说里写的那个种植园，但只要我想去，随时都欢迎。她说，为了她丈夫的生意，有必要在新奥尔良再保持一处房子。

“您在新奥尔良写作，”我问，“会不会跟在家乡的种植园一样顺手？”

“哦，是的，”她说。“只要写得了，倒不在乎在什么地方写。这两个地方我都很适应。”

她瞧了一眼炉子里的火苗，和映出来的那些跳动的影子。这样的天气在新奥尔良已算凉意初透，但在这房间里还满舒服的。

“我在想，”她说，“最近有一段时间我没办法写作。那是今年夏天的事了。当时我有几处椎间盘劳损，一处颈椎粘连。起初我不怎么在意这半路上冒出来的麻烦事。这辈子我可没少干过重活、农活。但后来，我开始觉得发麻，我想大概是脑子受了些压迫。因此就来了新奥尔良，做了神经病理学检查什么的。他们发现我得的是非常严重的脊椎关节炎，神经根受到很大的压迫。这下，他们说，我唯一能够做的事，唯一能使我康复的办法，就是躺在床上什么也别干。嗯，我丈夫给我买了个崭新的玩意儿，我可以对着它口述，可我口述不了，因为用手写惯了。那些日子真可怕，一个字也不能写，差点没憋疯。”

我想，这种不可自己的写作冲动肯定在很小的时候就有了，于是就问她这种冲动最早是在什么时候产生的。

“这很难说得清楚。我开始自己给自己讲故事时，可能还不

会过三四岁——这样做只不过是自个儿乐乐——从现实中脱开身。这也许就是开始吧。大概孩提时给自己讲故事的习惯成了一个微妙的过渡,后来就有了想把一件事写下来的欲念。我也记不得是什么时候。我现在觉得似乎自己从来就很想写东西。说真的,有那么一段时间我想写作想得都要撒谎,说已经写下一些东西了。这使人想起来,写作者大都天性会撒谎,是些心理不健全的撒谎者。因为写作者一生中,他脑子里想的必须比真的重要得多,这实在是点铁成金。换句话说,他可以常常对人说他写了些东西了,其实他不过是在脑子里想想罢了。他老在脑子里这么想,想要动手去做,想得太厉害了,就会撒谎,把想说的成了。”

我早就觉察出她的幽默,心想,提出下面这个问题该不会有伤大雅吧。

“那什么时候您才不撒谎,”我问,“当真动笔写呢?”

“那时我三十多岁,大概十五年前吧,”她笑了,“我写了一篇侦探小说,那是我第一次写得有始有终。故事很长,我想字数有五六万左右。我把它寄给海勒姆·黑德恩,一位优秀的小说家,记得他那时是在“雅典娜神庙”^①里。成不成我心中没底。终于他回了信,说那东西写得有水平。还说这稿他一时用不上,但建议我投到别的一些地方去。不知为什么,我就不再把稿寄出去了。我明白里面有毛病,可又说不出毛病是什么。”

“嗯,写了那篇侦探小说后,年复一年停了更长时间。我老想着要写东西,但总有些事情拖了后腿。我忙着照料孩子,还有其他一些丢不开的事情。终于,到了四十三岁那年,我下定决心,机不可失,时不再来。我说:‘好啦,你这婆娘,要么动手要么拉倒,再老就写不出东西了,要写趁早。’我真的开始写了,不停地写了。过了一阵,我就像着了魔似的。我写了很多很多,约有一百万字。我只管写,闸门开了,也不管到底写了些什么。”

我插进话。“结构”和“形式”这两个词常常使我不解，于是就提了出来。在写作当中她有时肯定会一头扎进安排题材，处理结构的问题中吧？

“哦，是的，”她说，“写啊，写啊，过后我又开始重写一遍，于是，一些短篇就出来了。我把稿寄出去，收到一些鼓励的话，但作品没被接受。我写信去探了探哈夫顿-米夫林出版公司的口气，谈到我写的那些作品。我收到他们的一封回信，说他们有兴趣想看一些我的作品。当然，我激动得都有点糊涂了，尽可能把最好的整理一下寄去。三四个月过去了，杳无音讯。激动变成怀疑。心想他们不喜欢我的作品，这我理解，因为我自己也不喜欢。但是，一封回信终于来了，说他们把寄来的稿都读过了，还想再看些。没有一点承诺。我想推敲信的言外之意，可信上只说他们还想再看些作品。因此我就再准备了一些寄去。这一寄又是三四个月。在我几乎觉得无望的时候，又一封信来了，说他们的确很喜欢我的作品，也许我们可以出一部书。那一天我心里的高兴劲儿，我想我永远无法表达。

“等等，事情还没完呢。大约在这同时，他们打电话给我，说我得了‘哈夫顿-米夫林写作奖’。奖金是五千美元，还有随之而来的许多鼓励话。”

采访中，我一直在注意她的眼睛。那双棕色的眼睛很大，一会儿笑咪咪的，一会儿又流露出同情忧伤的神色，这会儿那眼睛正闪闪发亮。

“您那部《追》就是这么开始写的吗？”

“是的，”她说，“《追》就是这么开始的，一切事情都是这么开始的。《追》出版前曾四易其稿，但每次易稿我都不让自己失去信心，垂头丧气。有一家出版商相信我能成，并当真用钱证实了对我的信赖。

“《追》是《影子凿凿》这一套多部小说中的第一部。《影子凿

凿》，除了我自己，谁也不喜欢这个书名，因为影子哪有凿凿可言，但这个计划包括了许多部小说，举例说，《洛克西·斯多纳神秘历险记》、《弗尼卡·克里克》就是其中两部。”

我对她的短篇很感兴趣。读过一些，很喜欢。我想了解一下在长篇问世前她是否发表过什么短篇小说。

“没有。我说过，我寄了几篇出去。有一个短篇，字数两千左右，我至少写了五个月。我老是重写，写好了就再寄给他们，来来往往，直到他们接受为止。大喜之下，我会激动得马上坐下来提笔再写一篇。写好了又寄给同一家杂志，这一篇比前一篇更合他们的意。现在我爱上了短篇小说创作。”

我问她是怎么写的短篇小说。

“我以感觉，以情感开始。这是其他一切的发端。几乎有必要以情感作为素材。我着力要把这种情感、这种感觉写下来。没有这个，我就一无所有了。”

“然后呢？”

“然后我退后一步，”她说，“用脑子想。退后一步，端详自己的作品，它就成了别人的作品，明白了吗？开始重写的时候，我就细致入微、小心翼翼地使它具有某种结构。一篇小说可不能言之无物。从这些素材、这些未加工的情感中必须生出一种可信的、真实的、诚实的东西。你自己得相信它，还要自问一下，别人会不会相信。我喜欢把这看成是精确性，把各部分贴切地组装起来。我觉得讲求精确很有意思。”

“还有一件事我也觉得挺有意思。我不但想把一个句子写正确，而且还要把写出正确句子的所有不同方法都试一遍。我把这叫作‘协调阶段’。因为你改词换字无非为了在技巧上更进一步。这很有意思。渐渐地音调语气就出来了。音调语气很要紧。音调语气正确，总的效果没什么偏差，那在感觉上就能达到很高的境界。要达到这种境界你就得独辟蹊径。达到与否，你

自己也觉察得出,因为只有达到这种境界你才会觉得自然。先写个初稿。第二遍你就前进了一步,再一遍又进一步,直到最后终于达到了那种协调平衡的最佳组合——正确的音调和语气。”她若有所思地顿了顿,接着脸上又现出笑容。“但是,”她说,“凡事不可能尽善尽美,对不对?也许这才叫人觉得够味道。”

我问她,人们爱读采访作家的报道,她对此有什么看法。

“这是因为,”她说,“对那些正在奋力拼搏的写作者来说——我想所有的写作者都在奋力拼搏吧——这样的采访报道是一条纽带,把他们同一个能分担忧愁,甚至共享欢乐的人联系起来。除了写作的同道,还有谁能体味他们的甘苦得失呢?别在你的朋友们中间找知心了。要是你东找西找,到头来不过绕个圆圈回到老地方。找了三百六十个人,去了三百六十分锐气。要干就得单枪匹马地干。这就是为什么写作之道如此寂寞孤单,当然也从另一方面说明了这种采访的重要性。一个同样担待着这可怕的寂寞孤单的人在同你遥相呼应。”

“哦,受了这些罪会得到什么酬报,我想就用不着多说了。如果你是写作者,那你就是愿者上钩,只有着迷得神魂颠倒的人才会走这条路。如果你喜欢写作,就像我,那别的什么都不能对你的胃口。如果你是位写作者,你就会每天抽出一定的时间来写作,雷打不动。尽管吃够了苦头,我还是乐此不疲。”

译注:

①海勒姆·黑德恩(Hiram Haydn, 1907—):当过教员,后担任《美国学者》及兰登书屋的编辑。1959年他同另外两人创办了“雅典娜神庙出版者协会”。

怎样酝酿小说的主题思想

托马斯·H·尤兹尔

写作之初,你往往会觉得自己“抓不到主题思想”,难以下笔。甚至靠写作为生的专业作家也常常会碰到这个困难。在这个时候半途而废的文学创作活动比其他任何时候都多。“我充什么作家——没东西写!”不走运的写作者自言自语说。这种境况很有讽刺意味,或者叫人哭笑不得;他受不了了,于是胃口大倒,搁笔了事。

也许他应该搁笔。尽管他非常想写,可是对生活对环境心里没有确切的看法,那他把精力花在写作上确实冤枉;因为他绝不能在小说创作上获得成功。可话又得说回来,讲他对生活一点儿看法也没有,显然是不可能的。真正的原因更简单,也更不好听:他之所以没能有好的小说思想,主要是因为他不愿做些必要的工作,来使这些主题思想在他心中涌现出来!他需要的不是主题思想,而是精神力量。问题不在于捕捉一些博大精深,独特得叫人瞠目结舌的主题思想,而在于怎样才能有一股使写作得以进行的源源不断的思想流。只有成熟的、富有经验的人才能产生出成熟的、睿智的主题思想。但是,如果一个写作者要等到他思想成熟、阅历丰富后再来动笔,那时他人到中年,主题思想倒是有了,可就是缺少表达这些思想的技巧。在你的学生时代,表达事物的技巧和习惯就是一切。

酝酿小说的主题思想是方法和精力的问题,尤其是精力。

我曾同许多在文学上还是一穷二白的年轻写作者讨论过这个问题,从中我发现他们的困难是由于对自己的工作存在着某种根本的错误认识。下列三种都非常重要:

1. 坐等灵感。年轻的写作者,同时也是优秀文学的爱好者,常常会这样认为:写作就像一种祭司的魔术,一门靠天工神力的艺术;他们追求的是,哪些博大恢宏的思想降临在上帝之选民的心头,宛如无线电波一样从天而降。实际写作是要花力气的,要纸上有字,惟有动手——取巧不得;可是酝酿主题思想嘛——你可就有劲使不出了。要么有要么没有,事情就这样!

但事情并不都这样。酝酿主题思想是整个工作的一部分,一个需要组织,需要系统,需要充满活力与热情的关注和留意的部分,同写稿和投稿并无两样。如果想坐等灵感,那纵使有什么好的主题思想,也可能没等你记住就先忘了。酝酿主题思想的办法就是动手,把意念、观察、各种各样的记录记在笔记上、日记本上,或者废纸片上。养成习惯,持之以恒。刚开始对你所记的东西不要挑三拣四,有什么记什么。后来再筛选一遍,剔除糟粕,留下精华。多数大作家在他们的创作年月里都不断地记笔记,你做的可不能比他们少。

2. 不相信自己。年轻学生们的写作冲动最主要是来自对阅读的喜爱。伟大的文学作品深深感动了他,在他心中激起了一比高低的炽烈欲望。在这种欲望驱使下,他有些不知不觉地就率尔操觚,决意写出不相上下的作品,而且也要很快完成!其志可嘉!然而,问题在于拿年轻作者的第一篇粗劣之作同那些大作相比,只会把他吓倒。差别太大了。瞧他自己的那些主题思想——多么陈腐俗套,幼稚透顶!他往往会放弃自己的主题思想,而问鼎与大作家们相似的主题。同样,他力不从心,一落又变得凄凄惨惨戚戚了。

年轻的写作者很少想到那些他奉为圭臬的大作绝不是它们

作者全部作品的典型。因为这是从人家一生所出中选出来的精品。那么,就因为你自己的思想不如最伟大的作家那些为数不多的最伟大的作品的思想那样高雅,那样激情横溢,就自惭形秽,不敢大胆地把它们表达出来,这样对待自己是多么不公平啊。同大师们一样,你也应该有你自己的“开头难”。给自己时间。别去模仿任何人的风格。要相信自己。第一篇习作算不得什么,养成动笔的习惯才是一切的一切。

3. 对生活缺乏真正的兴趣。问问那些初学写作者,他们想写些什么,得到的回答十有八九没表现出什么对人以及人之所作所为的一种深切执着的兴趣。你读到这句时,甚至可能会自言自语:“啊,不,我对人们很感兴趣,我敢肯定。”但是,兴趣之殷必须体现为写作的成功。从这个意义上讲,你可能是一点兴趣也没有。

差别在这里:你喜欢与人相处;朋友很多;闲聊时你独有见地,阅读时也喜欢注意“人物”;但这还不够。你可能有这种天性,做得到这些,但从分析研究,穷精阐微,从文学意义上说,你还没有真正对人感兴趣。你自己可能非常好动,结果就没那份耐心去同不好动、不活泼的人打交道。你也许在宗教或道德上是个严格的理想主义者,因而人的恶行劣迹会使你痛心烦恼,大惊失色。如果你只看到人们好的一面或坏的一面,那从真正的文学意义上说,你对人并没有实实在在的兴趣。作家的任务与其说是评判不如说是描绘。文学是人类弱点的记录,对这些弱点你应该在感兴趣的同时抱着同情的态度,而且应该始终保持好奇心,直到对这些弱点有了穷根究底的了解。

为了使你能在实践中运用上述的一般概念,请考虑以下建议。许多初学者已成功地采用了这些方法:

起步:如果你觉得小说的主题思想已“呼之欲出”,可又一个字也写不出来的话,这时不必大惊小怪,也不要惊慌失措。你的

难处不在没有主题思想,而在于没有把它们写下来的习惯。头一件事就是要治好自己的“打字机前恐惧症”。有什么就写什么。养成写的习惯,以此作为起步。只要锲而不舍,稿子的质量肯定会提高。先只求量。假如经过锻炼,你写作的速度已很可以了,比方说能够就当天各种有趣的事情写上千把字,那就可以算作已经入门,可以着力于提高这些手记的质量,去粗取精,把你最好的意念按照明确的系统分门别类地储存起来。

笔记和材料档案:每一位对自己的写作有充分准备的作家都会随身带着一本小笔记本,随时用来记下三言两语的思绪感想,不管白天还是黑夜。而练笔之中,又有一套把长一点的随笔、习作、情节构思分门别类储存起来的办法。为了随时记点东西,一本衣兜装得下的活页笔记本就够了。为了区别、储存材料,最理想的是办公室用的卷宗档,虽然一摞大信封也能解决问题。记住,要掌握某个题材,最好的办法之一就是搜集、组织有关这一题材的材料,并把它们分类归档,因此别看不起这道似乎有些机械的工序。

阅读:你应该多多地读书,如饥似渴地读书,特别是在学生时代。这样做与其说是了解他人怎么写以便模仿,不如说是扩大对生活,以及我们居住的这个世界的了解。要提防那些“文体家”,他们关心的主要是对听觉的感染力!要紧紧抓住那些主要是从心灵上激发你的兴趣的人,他们带给你理性的灵感。所有能加深你对周围生活的热切兴趣和理解的书都值得注意。

“罗曼蒂克情结”:我用这个词来说一些初学写作者,他们怎么也不相信他们的生活、他们周围的一切都蕴藏着生趣。他们抱着这么个错觉不放:真正的罗曼司,真正的传奇历险,要在陌生辽远的异域,在那里的人事风物之间,要不就在遥远的年代里,才能兴旺发达。但事实并不因此而改变:任何地方的文学素材总是同居住在那里的人口数目精确地成比例的。

写自己：所有艺术中，小说创作最需要个人的真情实感。任何一个有意于小说创作的人如果把自己至为宝贵神圣的情感永远锁在他那城府森严的胸怀中，还想以此来打动广大读者的话，那他最好还是改行干别的去。要明白：你最好的作品将最是“你”的。你的梦是什么？你的志向是什么？把它们一古脑儿写出来。你生活中有哪些主要的转折点？其中起作用的因素有哪些？发生了什么事？每一件经历都有什么意义？试着围绕这些转折点来构思故事，如果你高兴，还可以带进其他人。但是，讲的事，流露的情感，要保持一致。

把家当作实验室：通过对从自己家里发掘出来的那些富有人情味的问题进行一番集中探讨，使许多学生受益不浅。家里的环境可能平静非常，而发生的事，就你所见，也普通又普通。但有可能你亲友面临的问题对你是个启迪，由此生发出非常明确的小说主题，再经过想象加工，就会变得饶有戏剧性。

比如，你观察的是一个弟弟或小妹妹。开动你的想象力去观察他，你看到了什么？他这么专心致志是什么东西吸引他？他心目中的英雄是谁？他怎样在自己的行动中体现出对那位英雄的崇拜？假如他知道了他的英雄干过某件非常不光彩的事呢？那会对他产生什么样的影响？他长大想干什么？他身上的哪一点将使他在事业上取得成功？他的品质是否有什么缺点需要克服才能取得成功？

除了仔细研究你周围的各种人外，能探究一下生活的某个特定时期也是很好的。要熟悉某个社会问题，而且最好是你能进行第一手研究的问题。研究它，特别是要着意发掘出这个问题的每个发展时期所包含的情感因素。这样做要有耐性。如果你选了教育、离婚、市政、青年或者职业道德的问题，就要决定把注意力集中在这一题材的哪个方面，是喜剧的一面，还是残酷可怕的悲剧一面，或是高度历险猎奇的一面。别以为你可以通过

神秘的“用心想想”就能洞悉究里。要动手写！

写作揭示了生活的秘密：在所做的一切观察中，你要不断地从各种事实中推导出它们更普遍的意义。记住，人类生活中隐藏的大问题不会自己跳出朝你汪汪叫，好让你知道它在哪儿。有一点最重要，必须牢记在心：你想要从大处了解人类的状况，惟有在你试图把它表现出来的时候。如果光是对着自己关于人们的一些模糊不清的看法冥思苦想，那你将很难有什么成就。别当一名“不写作的写作者”。你应该对人物在无数场合下的一举一动作出穷形尽相的记录。很快，各个细节间的关系就会渐显端倪，而这些关系在你对那个人最初的游移不定看法中往往被忽略了。写作写出了个中的意义。

向大作家们学习：对许多写作者来说，只有当描写人物的词句出现在纸上后，人物才活动起来。屠格涅夫在正式动笔写小说前要零零散散地写一些很长的人物散记。契诃夫小说的开头也是写了又扔，扔了又写。几乎每一个初学写作者都把他动笔的时间推得太迟了。他期望着美轮美奂的情节，无可挑剔的工作，激越奔突的灵感。我再说一遍，最伟大的作家尚且做不到这一点，初学者更不应该存此心思。当你似乎觉得心中简直形不成一点能够用来构思情节的思想时，最好的办法莫过于把你确实知道的东西写下来，再放在一边。总有一天会时至心灵的。

本文所讲的，并非酝酿主题思想的全部道理，而是对成功作家创作过程的研究所得，也是初学者觉得最难理解的地方。这些方法似乎卓有成效。如果读者您对此有怀疑的话，我希望您先别道其不是，试一试再说，本人将对试验结果负责。

灵机巧思自己找

丹尼斯·威特库姆

我相信,我们的生活每天都可以产生出许许多多很好的小说主题,只是我们一点没去注意罢了。F·司各特·非兹杰拉德说过:“作家手中无废料。”听着蛮不错,可当然了,未必全是这样。假如浮现在生活中的所有潜在的小说素材都用上,那我想,只要一个星期的生活,按每周工作五天算,就足以把我们绑在打字机前两年了。我敢说,即使像厄尔·斯坦利·加德纳^①这样的作家,一年能出十五到二十部小说,也不见得会把他脑子里所有的素材都用上。我指的不单单是人们亲身经历的事情,还包括了所有产生思想和灵感的渠道:各种道听途说、新闻报道、报刊文章、社论、能启发思想的一些谚语格言、碰巧读到的一些历史片断。这些东西每一条都可以成为一个惊心动魄的故事,只要我们有意识地留心寻找的话。作为未经加工的素材,它可能并不成其为故事,但却能为我们提供可资发挥的基础,像一团泥土,可雕可塑,可增可删,使它变成一个通常称作情节的具有戏剧性的结构,或者辛辣深沉,或者扣人心弦,或者调侃人性,或者揭示真理。总之,撷取现实的点滴,加以调度安排,使它不再是一些偶然事件,而成了一个有意义的完整的经验,我们把它作为礼物,奉献给任何有此闲情愿意一顾的人们。所谓作品,除了这个,还能是什么呢?

我发觉最大最好的帮助就是乔治斯·波尔第的《戏剧性情境

三十六种》(“作家”社出版),从这本书中我做了些卡片,自己起名为“情节卡片”。这些卡片是小说主题思想取之不尽的源泉,而且用顺手后还可以拿它们来安排情节发展的次序呢。这就是灵机巧思自己找的一个方法。

我从图书馆借来了《戏剧性情境三十六种》,把各种情节分类抄在一张大索引卡上。你也许懂得,这三十六种包罗极广,只要写其中一种,这辈子就不愁没材料。信手拈来书中几个例子:

想逃避,或者把另一种逃避看成是灾难或不幸

想让爱情摆脱任何阻挠

不得已铤而走险

做卡片时我把措辞改成这样的标题,如“逃避”、“爱情的障碍”以及“铤而走险”。在这些标题下我开始列一些想得出的最可能的变异。这样,回过头再看时,这些条目就会使我想出我愿意写的所有不同类型的小说。这些卡片经常会使我联想到一两场面,而这场面又会激发出整个情节的纲目。最重要的是,这些卡片为你提供了一个落笔的起点,使整个思路马上活跃起来,一些用得着的戏剧性情境也就随之而来,而不让你白白花时间在那儿转些索然无味的念头,或者为那天下午是不是热得该把草坪上的洒水器打开而斟酌推敲。我曾经呆坐了五分钟才发现自己什么也没干,只在考虑着房间那头一个拐弯了的掷标游戏的圆靶,为要不要把它弄平而举棋不定。是卡片使我定下心来办正事。我可以用上十五、二十分钟来思考一张卡片,也可以很快地翻过去,浏览一下所有那些使人浮想联翩的可能题材。例如,有一张卡片上写着:

反抗

执著于某一原则,并为之赴汤蹈火,后来发现自己错了。

企图使另一个人来坚持自己的权利,尽管他(或她)不

愿意。

一个人想使别人支持他的反抗暴政的正义之举。

出于原则而捍卫一个似乎无望的事业。

一个人或一帮人企图把反抗权威的罪名转嫁给一个无辜的人，那人企图保护自己或者对这个不义的举动进行报复。

当然，像这种反抗题材的小说还有其他许多类型。照我的做法，读到或想到什么新的类型，就把它加在卡片上。

假定我读到一篇文章，说的是一个人在全国各地为非作歹，我便对此人的性格发生兴趣，萌发了写一个如此肆无忌惮，无法无天的人的念头。我该怎么刻画故事的主角呢？选择倒是不少，但要取决于他在小说中以哪一种人出现。他可以是个人讨人喜欢的骗子，一个鲁莽的蠢汉，一个狂人，或者一个理想主义的革命者；不管是什么，只要能最有效地表达出作品的思想就行。把“反抗”的卡片从头到尾看了一遍后，我的这个反叛者会是些什么面目也就现出来了。

成为残暴和不幸的牺牲品

一个被那些理应充当保护者的人所欺骗的无辜者。

被主人肆无忌惮地虐待或剥削的囚犯或奴隶。

一个发现密友或情人由于分心或变心而把自己的感情视为理所当然或把自己遗忘了的人。

一个失去有力的保护者的恩宠的人，他必须设法同那个使他失去保护的敌人作斗争。

一个被上司或权贵冷落了的人。

一个顶着上边的命令或压力想秉公办事的人。

一个被另一个人或团体当作替罪羊的人。

一个被人虐待或错待的人（或他的亲人），想复仇，并且
\ 或者洗刷名声。

不久后我又发现立两套不同的卡片帮助更大：第一套用来构思戏剧性情节，第二套用来设计喜剧性场面。我想本来只用一套来构思两种类型的小说也就够了，但是两套更省时间。如果我想找个喜剧的题材，马上就可以把诸如因奸杀人、天灾人祸、误杀亲属、不合常理的恋爱排除在外。这些题材用在喜剧太沉了。此外，喜剧对世界的看法稍有不同，要这套卡片管用，就得反映出喜剧特有的观点。这样，“亲人间的仇恨”一卡，带上了喜剧倾向就成了“亲人间的竞争”。比较一下两者的不同：

亲人间的仇恨

兄弟(或姐妹，兄妹等)相轻，父母无可适从。

兄弟(或姐妹)俩一个对另一个怀恨在心。

家庭财产或地位的继承问题使亲人间相互仇恨。

家庭中一个成员背信弃义引起另一个成员对他的仇恨。

父对子，或母对女的仇恨。

亲人间两相仇恨，但又因为对孩子(或母亲、父亲)共同的爱而不能分开。

姻亲间相互仇恨，但又因为对某个(些)亲人共同的爱而不能分开。

亲人间的竞争

兄弟相争，为了一个女孩子。

姐妹相争，为了一个小伙子。

兄弟姐妹间的角逐，为了完成同一件事或在竞赛中取胜。

夫妻竞争，为了同一个目标。

家庭成员间的相互刺激，打赌或别的挑战。

姻亲相争，看谁最好。

婆媳不睦。

翁婿不睦。

夫妇相争,为了各自家族的高下。

姻亲对夫妇事务的干涉。

亲人和,为争家庭中的喜庆荣典(如争当男女侯相,教父教母等)。

看电视或读小说时手边放着卡片,我觉得既有趣又有帮助。故事完了,看看能不能在卡片里找到相应的条目,想想它是怎样从一个粗线条的纲纲发展成完满的故事的。很快你就会发现,这种思考提高了你把卡片上的一句话发展成情境的能力。要是卡片上没有相应的条目,就想出一条添上去。

有一次我发现了一则关于一个金矿闹鬼的历史记载,受到一张卡片的启发,写了一篇小说。那卡片上写着:“怪诞或神秘的事件是由于有人耍花招,想用无中生有的鬼怪或魔法把别人吓跑来达到自己的目的。”卡片的标题是“解谜”。那个短篇的题目是《不甘被埋在地底的人》,说的是有两个人谋害了一个探矿者,当死者的侄儿提出矿产所有权的要求时,那两个凶手想设计把他甩掉。但他们又怕再来一次“事故”自己反而被人怀疑,因此就想用装成他叔叔鬼魂的办法把那个年轻人吓跑。

把心灵的一线闪光变成闪闪发亮的金子,这样的事就像水银一样不可捉摸。没有什么会比一个不成熟的小说思想更加飘忽不定,而建立卡片就我所知是最好的方法,它使你驱散迷雾,紧紧抓住一个有趣的意念。我多次想追溯一篇小说发展的步骤,可是没用。不同的小说有不同的发展方式。拿我来说,我这个人就不愿当灵感的奴隶。灵感我一点也不反对,我只是觉得不必坐等灵感,期待它像晴空霹雳一样倏然而至。而且,就像闪电,它有可能就不闪第二次——至少在一段时期内不闪两次。要把组成一篇引人入胜的小说的人物、情境、各种触发因素串在

一起,可用的技巧很有一些。好好地玩你手中的牌,闪电般的灵光简直可以呼之即来。这种牌戏就叫做“灵机巧思……自己找”。

译注:

①厄尔·斯坦利·加德纳(Erle Stanley Gardner, 1889—1970):美国加利福尼亚州的一名律师,著名侦探小说家,有时也用 A.A. 法尔(A.A. Fair)的笔名。作品的中心人物是律师帕利·马森。据说自 1933 年两本小说问世后的三十年间,他的作品在美国销售总数达 135,740,861 册。

让笔下人物活起来

帕尔·赫格里弗

写人写得出色,笔下的人物便栩栩如生,富有个性,不像是一个模子里倒出来的产品。这种功夫不是随随便便就掌握得了的。对某个真实的人了解太多(因而材料应该仔细筛选),或者了解不够,或者人物塑造方法繁多,都可能成为你的包袱。

第一,你可以考虑“直接说明”法,也就是说,作者直接交待他本人对某个人物的看法、其他人物对这个人物的看法、或是这个人物自己对自己的看法。理论上这个方法似乎会很单调,特别是出自初学者之手;但在观察敏锐、风格成熟的作家手中,这个方法就行之有效。长篇小说中要介绍一个人物,这方法就用得上;而且,如在简短的叙述中几笔带过,同样也能奏效。辛克莱·刘易斯有时就很得当地用些单句说明:

同他太太一样,托泽尔先生人很瘦,长得也不起眼,晒得黑黑的,也一样喜欢瞪着眼睛看东西,一样不爱说话,郁郁不乐。

(辛克莱·刘易斯:《阿罗斯密斯》,布莱斯,哈科特,1925年)

另外,在对某个人物进行简短的交待时,偶然也可能用得着一个说明性句子;这又是在考验你是否有能力把这样的说明用得顺畅,使它显得与整个叙述浑然一体。

第二,在人物塑造的手法中,你可以运用一些独特的、活生生的细节,并且只选择那些能显示个性的细节来写人。

第三,你可以通过人物的环境来向我们展示他是个什么样的人——描写人物自己创造的习惯性环境——或者描写人物对一个同自己格格不入的环境的反应。第四,你可以描写人物的思想活动,写意识流,或者更好是写对特定事物的受到主观控制的思想活动。第五,你可以展示人物对其他人的反应。第六,你可以让他讲话。第七,你可以写他的举止动作,包括一些小小的个人习惯动作、某时某地的特别举动、或者他的贯穿小说始终的行为方式。要说能概括出什么结论,那就是言谈和举止是展现人物的两个最有效的方法。但是,分析好的叙事文字时,你往往会发现作者把这些手法娴熟地熔为一炉。

要是觉得写人难,你或许会这样自问:我怎样才能对人有足够的了解,才能把他们写出来呢?我怎样才能写得不偏不倚?写作中(现实生活中也是如此),你可能要确定人物的一个基本性格特征,或者一种根本的、一贯的、有意义的品质特征。如果你选择的人物负责人事工作,你可能会把知人之明定为他的基本特征;如果你考虑的是婚姻问题,你可能会以忠贞不渝的感情作为基础。在准备写作的过程中,你可能会觉得喜爱香水这一特征是一贯的,但既不是根本的,也不是有意义的特征。如果你不同一般,是个注重审美趣味的人,可能会把对美无动于衷看作是带根本性的特征。而在我们大多数人看来,对人类的痛苦无动于衷似乎是更为重要的性格特征。同样,我们大多数人都觉得慷慨、吝啬、善良、残暴、诚实正直或奸诈刁钻、勇敢或懦弱是意义特征。因为一切创作都是个人价值观念的一种表现,你对人物基本性格特征的选择纯粹是你个人的决定。有时你可以选择一个导致人物成功或毁灭的重要特征;有时只不过选择人物性格上的一点微疵,你感到兴趣,而别人却视而不见,还觉得他完美无缺呢。只有你自己对人的发现才值得一写。每一个发现都来自你自身的成长过程,都标志着你在通往一个你永远达不到的

终极真理的道路上迈进的一步。但这并不是个科学的结论。

为什么你需要强调一个基本性格特征？要回答这个问题，可以问自己另外一个问题：射击为什么要瞄准靶心，而不能瞄一堵墙？提高射击技术得瞄其一点。但写人就不必如此泥古不化，弄得人物生硬死板，像个干巴巴的骨架子。随你高兴可以说些不与基本性格特征相悖的不拘细节的东西。要是你自己需要以一个基本特征为向导，你也得把这个特征显露给读者。事无巨细都告诉读者，对他可能一点好处也没有，只会搞得他不得要领。而且，这么一来，作品就失去了必不可少的独特性，一种由材料的选择和安排体现的、并通过重复和微妙的暗示来加强的独特性。譬如，你的人物如果是个目空一切的人，这个特征你就不能只向我们交待或显露一次，通篇都要让他趾高气扬，谈吐傲慢。借助暗示，多次重复，重复之中，又见变化。

任何时候要在叙事中描写人物，对技巧的真正考验，在于你能不能把主要人物写得有血有肉。你想表现的不是一个傀儡、机器人、一般化的抽象，一个单维的、扁平的人物；而是一个圆形的、有个性的、立体的人物。你在读别人写的叙事作品时，有时会发觉某个人物在自己心中引起了反应：你看得见他走进房间，听得到他的话音或鼻息，他紧张你的肌肉也收缩；你如果同情他，就会为他祝愿，替他担忧，如果不同情他，你就会为别的人物祝愿，替别的人物担忧。你了解他的动机和内心。在阅读中你体味到了他经验。也就是说，一个人物，你通过知觉认识了他，你的情感为他所牵，心思随他而动，他便在你这个读者的心目中活了。你能不能使自己笔下的人物在你读者的心目中活起来呢？

大概没有谁能想办法明明白白地告诉你，怎样才能一口仙气吹出个活泼泼的人物来。当然不存在什么魔法符咒，或者人物自现肉身的幻象。写其人，最好的办法莫过于知其人。切实可行的猜想倒是有两个。一、用你的心思，你的情感，你的知觉

去理解自己的人物,理解得越深透,就越能把他们写得栩栩如生。二、你可以通过有意识的努力采取某些措施去了解人物。然后,你就有希望把所掌握的细节汇进一个创造出来的经验之中,这经验将使人物闪烁出生命的火花。

专业作家们为了解他们的主要人物都费尽了心机。有个人,他手头正写第四部小说,一群学生问起他的创作方法,他说:“我,没有!没写提纲。”说着从公文包里抽出一份他笔下村庄的速写,上面画着一些主要的树木、房屋;还有一份概要,其中有中心思想、情节说明、结尾段落的措辞、人物简介。关于中心人物,又有一份提要,载明他的祖先、过去的经历,环境的影响、职业、理想、外表、情感倾向,以及一个基本的性格特征。他的主要人物都是多年来无意间酝酿而成的,取材于他自己的家庭,还有他童年生活的那个地方人们所碰到的许多问题。其间也有有意识的酝酿,着力于深入首要人物的内心。既然有经验的作家动笔叙事前要这样不厌其烦地准备,恐怕你在动笔前也得好好了解一下你的人物。

怎样才能了解人物?你可以从观察人开始。下列问题中,有些或许对你会有帮助:

那人的脸到底是什么样子?眼睛、嘴巴、鼻子有什么特别之处?表情是否易变?(在不同的情境中观察他——他谈话的对象是位他喜欢的姑娘,他喜欢的男人,或他不信任的人时,他不满足时,高兴时,急于讨人喜欢时,想使一项生意成交时,昏昏欲睡时,自己适应了一项正式的社会事务时。)头发是什么样子(颜色、质地、发型)?他举手投足时的风度神态如何?他用些什么手势?他步态怎样——大步流星、摇摇摆摆、悠哉游哉、鬼鬼祟祟、步履蹒跚、还是正步而行?他身体的动作是否潇洒自如?一举一动是否流露出内心的冲动或反感?举止谈吐有哪些个人习惯?思考时是否眯起眼睛?困惑不解时会不会打榧子?他怎样

握手？同下级或上级相处时，要他动脑或动手时，当他冷不防被人撞见时，他的姿势、表情会不会两样？你能不能选出一些形体细节，把他写成一个具有个性的人？

你的人物怎样说话？是不是慢声慢气？会不会吃掉一些字眼？吐字清晰还是含混？嗓音是高还是低，单薄细弱还是丰满响亮，轻松自如还是紧张沙哑？他有哪些口头禅，爱用哪些语气词、诅咒语？他语言是随便呢，还是书生气十足？是道地生动呢，还是平淡无味？你闭上眼睛听他讲话时，能否听到一种个人的话语节奏？在你对他作了一番仔细的观察后，他不在了，你能否想象出他的话音？你能否使其他人也听到他的话音？

他怎样笑？是真心真意因为有趣而发笑，还是用笑来掩饰别的感情？假如一个你看不到他人的陌生人这样笑，你对他会怎么想？

不管研究什么人物，要是能注意到形体细节包含着一贯的和变化着的两种成分，那么你的观察就会更加敏锐。例如，你人物的眼睛平时是蓝的，但高兴时颜色会淡一些，而生气时又会变成钢蓝色。同样，他的声音有某些方面始终不变，但在其他方面又会有所变化，从而显示出他的心境。这样，你的人物安静时是一个人，动起来又是另一个人——或者，随着参加的活动不同，他也许会变成十几种不同的人。或许他在动时更能引起你以及我们大家的兴趣，那你肯定至少得在一次活动中对他加以观察。

观察形体细节时运用你的知觉，同时你也在学着用心思考虑理解人物。你对他的脾性、情趣、兴趣、体育爱好、阅读习惯、抱负或野心懂得多少？如果他雄心勃勃，那有没有什么顾忌？他的虚荣心强不强？他有哪些成见、偏见？他的主导动机是什么？他最大的欲念或最珍重的东西是什么？他在情绪最安定头脑最冷静时想的是什么？他有哪些连最要好的朋友都不愿告诉的念头？他会不会把这些念头向一个陌生人透露一二？他怎样

对待他的同僚、上级、小孩、仆人？（虽然对现实中的一个真实的人，你或许没办法懂得这么多，但这些问题可以帮助你把你所知道的东西整理清楚。而当你用自己经验的尘泥塑造一个人物时，这些你都会懂得，甚至懂得更多。）他最基本的性格特征是什么？为什么他会有这个特征？

运用知觉和心思的同时，还要知道自己在感情上对这个人物所持的态度。尊敬他？钦佩他？喜爱他？羡慕或者可怜他？他这个人你觉得不喜欢吗？反感吗？还是厌恶？他使你生气吗？你对他的感情是不是复杂得难以分析？要是你的人物朝你走来，你的肌肉会有什么反应？

要着力去认识人物此时此刻心里有些什么情感，然后你如果做得到的话，就要分担他的喜乐忧愁。如果你的同情心还不够宽宏，就先从同你自己相似的人物开始。然后再扩展你同情心的容量。比如，想象你自己“打入了”一个小男孩的内心，他挎着一根钓竿，提着三条小鱼，对蛇也不无兴趣。你能不能听到他赤脚踏在泥地上发出轻轻的叽叽声，能不能感觉到他肩上的钓鱼竿越来越沉？你能不能把自己想象成一个看救火车的男孩——听到救火车的尖叫，感觉到他肌肉的紧张，看到救火队员们为适应高速行驶而摆出的姿势，体验到一种想坐上救火车的渴望？你能不能至少同你想写的人物产生共鸣？

有时，“知道了一切就会原谅一切”；有时，你的价值观念会使你在了解一个人物时不能同他产生共鸣，甚至会对你对他产生一种确切的反感。如果你对人物作了一番观察之后，发现自己对他无动于衷或者不冷不热的话，那就不要在他身上浪费时间和笔墨了。首先，只要你对他真心感兴趣的话，那么你想用自己的心思和知觉去熟悉他这一企图本身也许就廓清并强化了你的态度。

新的“假空大”

佩格·布列克恩

在塑造漂亮、勇敢、讨人喜欢的人物时，写作者会碰到的一个大难题就是，怎样在把人物写得够漂亮、够勇敢的同时，又使他们仍然讨人喜欢。

事实很清楚，时代变了。昨天那些步履娴雅、眼如蓝天、貌可羞花的女主角，今天老于世故的读者是不会再买她的账了。昨天的男主角，那些高大英俊、卷发宽肩、守身如玉的皮囊，也同样不能使今天的读者信服。

如今时新一种“读者认同”。读者内心深处非常清楚，他不会那么漂亮，那么讨人喜欢；而且，他还怀疑，天底下有谁会如此完美无缺。

作者明摆着是处在一种里外不好做人的尴尬境地。直截了当地说，作者那套过时的“假空大”的东西应该引退了。但他也明白，妇女读者们同样会一口拒绝同一个腰肢肥大，或门牙暴突的女主角为伍，男读者也不会答应和一个大腹便便的男主角厮守太久。

令人鼓舞的是，我们可以告诉大家，作家们已经解决了这个难题——靠的不是“微褒实贬”，而是“微贬实褒”。例如：

布列德望着芭姆。她人太瘦，颧骨太高，两眼分得太开。

这下，与“读者认同”一拍即合。妇女们个个都希望太瘦。

而且,喜欢颧骨高,两眼分得开!可在这里,她们发现这些都被毫无道理地说成是缺陷。

嗯,读者也有缺陷。这一点她自个儿心中有数。她私底下把女主角想象成大概再漂亮不过了,可一旦得知每个人并不见得都这样认为时,她那颗妇道之心就得到了某种慰藉。读者马上站到女主角一边,成了她“心照不宣的朋友”。

把好写成坏,这种事做起来并不容易。作者时时都得记着:芭姆的腿可以太长,鼻子却不能,眼睛可以太大,指关节却千千万万不能太大。“芭姆那张过于丰满、表情丰富的嘴”永远可以为读者接受,但“芭姆那张巴嗒巴嗒的大嘴”当即就会被人拒之不理。是的,这种事不容易做。而且,在描写芭姆的住处或房间时,作者还会碰到同样的问题。但是,在这里,上述处理方法照样又可以铺平通往“读者认同”的道路:

这房间并不漂亮。不配套的家具随随便便地摆在一起,显然不是出自一位室内装饰师之手;没有哪位装饰师会放过那些褪了色的花布和堆得乱七八糟的书籍。就连把摇椅和旧铜壶照得通亮的那片祥和的炉火光,也不怎么掩盖得过地毯的寒伧。然而,布列德喜欢这房间,觉得就像在自己家里一样……

注意,作者巧妙地用了“然而”,而不用“因此”。看看这个词的神通广大,不但使读者也觉得就像在自己家里一样,而且还使他觉得自己比作者更高明。“怎么,我这里不就是这样!”读者心想。“这位傻瓜作者到底要的啥?商店的橱窗?我这里的家伙也不配套啊。至于那些书嘛,我不是常说,房间里要是没了书,还是个房间吗?……”这样,读者就更加心甘情愿地分担芭姆的困难,分享她最终的欢乐。

小说的作者为了使作品八面玲珑,好上加好,就该懂得他的男主角也要像女主角和场景一样应付得了这种“微贬”。

布列德的脸像是随便拼在一起似的，鼻子高耸，皱纹深陷——这张脸记下了四十一个艰难坎坷的年头。

一个男人读到这一段时，会对自己那张构图也有点杂乱的脸觉得好受一些。而且字里行间流露出男子气概的放荡不羁，也使他心里对自己在高尔夫球俱乐部的酒吧间里多灌的那些黄汤觉得坦然了。同时，他意识到这些瑕疵一点也妨碍不了布列德。很明显，在布列德身上勇敢和大丈夫气概得到了很好的统一。他前程无量，读者也会一路跟着他走到底。

没错，像女主角一样，男主角也有他的忌讳。精明的作者是不会把这些置之脑后的。比如，一个整天嘴唇绷得紧紧的男主角偶尔也会扭扭嘴挤出一丝微笑，即便这在现实生活中往往是假牙安得不好的缘故，读者也仍然会乐意接受。但要是布列德脚出了毛病，读者便避而远之了。出于某种原因，得脚病的应该是那些名字叫哈洛德·毕尤波克的男人，而不是布列德·雷纳德；但从来不会有哪个男主角会名叫哈洛德·毕尤波克。

说到底，就是要作者懂得怎么说、说什么，才能损而无害。由于这个原因，作者们似乎经常在男主角的头发上费尽心思。布列德可以头发像旧绳子（果真经常如此），像一团乱麻，虽然好听一些的词儿是“不服帖”，甚至可以有些秃顶——不管怎样，这丝毫不会降低布列德在读者心目中的形象，反而会使读者舒舒服服地与他“认同”。

这种对“寓褒于贬”手法的讨论，如不言及“少儿时期的插叙”，就难说是完满的。精于写作之道的作家们经常采用这种插叙，而且频频奏效。它有许多优点，其中之一就是让女主角一出场就光彩照人。

布列德看着芭姆·哈利森，她身材苗条、匀称，美到极点。一些年前，当战争还没有把这么多的东西扭曲撕碎的时候，曾经有过一个小小的芭姆·哈利森……芭姆·哈利森，

一个住在隔壁的小娃儿。

“芭姆，你就是那个小女孩，那个——”布列德打住话头，觉得自己像个傻瓜。眼前的这个姑娘，这位棕黄色头发的美人儿，那秀美的双腿，像牙般温馨丰滑的肌肤，还有倩声曼笑的嘴——怎么会是那个雀斑脸、瘦不几几的小家伙，那个牙齿上撑着矫正器的小娃儿呢。

“你是说，我会不会就是你过去老爱朝她扔雪球，从学校一直追到家门口的那个小娃娃？”芭姆妩媚地皱皱鼻子，“没错。我那时不是很糟糕吗？”

布列德咧嘴笑了。

“那时是我够糟的，”他悔恨地说。“记得是怎样……”

好了，看起来容易做起来难。在人家的记忆中，童年时的芭姆完全可以是个雀斑脸、瘦不几几的淘气包，牙齿戴着矫正器；要是她身体超重，脸像发面团的话，读者就绝不会拿她跟现在的芭姆去比了。偶尔也有那么一两次，哪位作者会把年轻的女主角写胖了而没有招人非议，这里的窍门就在于用了“胖墩墩”，因为这词带有嬉笑打闹的色彩，使人颇觉得诙谐风趣。

但是，一旦碰上并解决了这些难题，作者会发现接着写就顺手了：他已经让主人公有一个坏得恰到好处的童年形象，这样读者也就不会对他们成年后那种卓然不群的魅力丰姿吹毛求疵了。毕竟，好就是好。

掌握了这个方法，一切需要作者操心的描写也就迎刃而解了，只有一个例外。如果一定得描写一个躺在床上睡着的人——而且还真想不到，需要这种描写的时候竟如此之多——办法只有一个：

他躺在皱巴巴的床铺上睡着了，一副毫无防范的模样。

牢骚太盛的批评家可能会提出异议。除非他是“幸运儿”·路西亚诺^①，睡着了枕头下还要放着手枪，手指扣在扳机上，不

然他睡觉时还能有什么别的模样？但那只是鸡蛋里挑骨头罢了，不必在此深究。

译注：

①“幸运儿”·路西亚诺(Lucky Luciano, 1896—1962)，亦称查理斯·路西亚诺，美国一个大罪犯，黑手党头目。十九岁就开始犯罪勾当，三十年代初就以犯罪闻名纽约，为一犯罪辛迪加的董事，东部犯罪组织的头头，并为一臭名昭著的“暗杀公司”股东。

移情塑造出活生生的小说人物

布莱恩·克里弗

书我们大家都读过，有些书非常好，可人物写得一点也不活，充其量不过是些纸人、作者的喉舌而已。（如果书的内容饶有趣味，富有教育意义，人物平淡些也无关宏旨。）但也有好多书，质量不过尔尔，却有一两个人物跃然纸上，补了全书的不足。

我觉得这种“跃然纸上”的奇迹似乎是一种雕虫小技，同别的文学造诣——清新的风格、创造和驾驭复杂情节的能力——没有什么大关系。依我看，它真正靠的是“同情”，或者更确切说，是“移情”——这是一种特殊的想象，使你能置身于他人的境地。（任何推而广之的想象都不要，甚至有可能成为障碍。因为，比如说，你可能开始想象的是你处在他们的境地会做些什么，而不是他们会做些什么。）真正的移情要求压抑自我，使自己心中空空如也，好让另一个个性暂时取而代之。演员并不总是聪明过人，但他们时时都在移情。而写作者想让笔下人物活起来，就必须先让人物在自己心中动起来。他必须使自己的内心空空荡荡，把人物接进来填补这个真空，他应该成为那个人物，倾听他的声音，而不应该告诉他应该做什么或者成为什么样的人。

对于已经知道这个方法的人，这些当然是很好的先验性的建议，但对于不知道或不相信这个方法的人，却没有什么实际帮助。

让我们举个具体的例子吧。你出于某种原因想把一位记账员写进一篇小说。就情节的需要,他必须失意潦倒,而且其心之险,简直要杀人;他这个人相貌平平,走出去谁也不会注意。但你并不想把他写成一个使人反感的人物,你想让读者了解,他为什么落泊至此,而且要唤起读者的侧隐之心。

你自己要是对他不了解,这一切打算都是空谈。那你该怎么去了解他呢?对了,你是怎么了解你的朋友、妻子,还有你自己的?尽可能知道得多些。通常知道得越多,了解得就越清楚。无所不知就会了如指掌。而且,需要的话还会生出怜悯之心。

把这些用在你的记账员身上吧。他为什么失意?假设他想当一名小提琴家,但却眼高手低,难成其美。雄心犹在,却郁郁而化成一剂毒药。对美的渴求依旧,却因为无力创造美而演变成了对他的折磨,因为他不能如愿以偿。每周五天,每天八小时,他所做的就是将数字加在一起:这工作,女孩子家干得了,机器也干得了。

这个主心骨有了,此人便能在你心中住下来,尽管他还没有一点外在形象,你也还没有在他的外表、日常生活环境,在任何东西上花什么功夫。

先排除杂念,空己心怀,再看这样一个人会是什么样子,那种内心的悲苦会印在任何一张脸上,在嘴角刻出线条,在眼里留下痕迹,在皮肤下显出一种邪火,一腔无处发泄的仇恨。

他会不会结婚?真正的结婚是不会的;即使让自己陷进婚姻的缱绻,他也会把一生的仇恨发泄在可怜的妻子身上,可怕地、不加掩饰地从精神上折磨她;他会突然双膝跪在她跟前,待她像母亲,乞求她给他那些她无法给予的东西,给他新的心灵、给他才华、给他幸福。

他上司对他是怎么看的?他上司是什么样子?他上司的女秘书是什么样子,他对她又是怎么看的?他是不是坐地铁回家,

而又非常讨厌地铁？还是开车回家，对着其他开车的咬手指甲？他穿着如何？吃什么菜？消化不良时用什么药？他觉得有一条蛇在吞食他的心。有时他会在街上停下脚捂着心头，以为自己大限已近。

数以千计诸如此类的问问答答需要你去了解，去体察，这些问题你不必一个一个提出来。在内心的一闪念摄下的影象中，成百个这样的问题就有了着落。到后来，突然之间你对这个人会熟悉得像亲兄弟一样。你看得见他靠在地铁站外一面肮脏的墙上，胃部的疼痛使他有几秒钟动弹不得，他手里拿着一份晚报遮在面前，在报纸背后，咬着牙关，闭着两眼，心里想着：“啊，上帝，还会痛多久？别人不会来理我吗？”他的头发长了一点，搭在衣服上有些杂乱。皮鞋面有点开裂。他有一条比身上的衬衫还值钱的白绸手帕，这会儿正用它擦擦脸，还把它紧紧地咬在嘴里。有一个姑娘从他身边走过，带着廉价香水的气味，臀部绷得太紧，眉宇间流露出一种傲慢的愚鲁。她瞅着他不顶用地用报纸和手帕遮着自己，品评着他，接着不屑地走开了。一时间他觉得一阵揪心锥骨的羞辱，这女人在他面前展现了整个愚昧傲慢的世界、上帝、世人和生活，这一切创造了他又再把他抛弃。

他心想，但愿他能够占有她，制服她，使她在自己面前痛哭，爬到他跟前吻他的双脚；至少，这可以给他一点快感，解解心头之恨。于是，他就尾随其后。

现在，如果你把这几百个字再读一遍，就会发现这是可以当作小说开头的一段速写，以我们的记账员为主人公。在这段速写中，我搜集的背景材料用得比较少。可能有百分之五吧。但我写下的这部分受到了其余百分之九十五的影响，也体现了那百分之九十五的材料。就像从树干中心锯下一块木条，这棵树的全部性质便都体现在这木条上了，还决定了它的外观。

要是我真动笔写，那随着故事的发展，这个人物所做的一

切,以及他的行事方式,都会从我对他所掌握的材料库存中跃然而出。买地铁票时,他从一个油腻破旧的皮夹子里掏零钱。他必须这样做。这个我现在熟悉得像自家兄弟一样的人会这样把钱带在身上的。他的钱真的是这么放的。对于我,在我心中,他已经成了一个有自己意愿的活人了。我知道他为什么要用皮夹子,但不必写出来。我只需告诉你,他确实用一个皮夹子。要是我这个作者称职,人物背景也交待得不错,那你就会从这个小小的细节中得到两种感受。稍稍有点意料之外,差不多是为之一震;接着便觉得是在情理之中。那当然了,像我描写的这个人应该是这么做的。到了作者在创作生涯中梦寐以求的这一境界,人物就不但为创造他的人,而且为读者而活着了。他从书上走出来,步入读者心中。

要达到这种境界。靠的不是细节的堆砌,因为这样做的结果只会是开流水账,人物依然死气沉沉;而是要靠两三个安排得当的关键细节传达出来的充实完满的氛围,这些细节间存在着含而不露、隐而不见的有机联系。正如一个水手,看见一片绿色的海水中涌过来两三块不大的冰帽,突然觉察到它们是在同步移动,意识到海面下藏着一块巨大的冰块,把它们连在一起。这一对自然力和危险的突然认识,比看到一整座冰山浮在油黑的海面上更会令他震惊。

因为暗示比显示更有力。问题在于内容要真实,而且使人一读就相信是真的。

说明一下,我可一点也没有暗示说我已经为你把我的这位记账员写得活灵活现了。但如果有谁想把他写活,我倒要建议一下,上述方法,或者非常类似的什么方法,则是他必须采用的。

一粒疣的价值

克莱顿·巴博

“留心疣。”我发觉自己老是这么一而再，再而三地劝说我所接触的那些有抱负的写作者。

我的这条意见乔叟几百年前就预见到了。在《坎特伯雷故事集》^①的总引中，他向我们介绍了一整队的朝圣者，每个人只用了几行诗来描写。然而就这不多的几行，他已把所描写人同这不朽历程中的同行者截然分开。“他鼻尖有个疣，”乔叟说那个磨坊主：“疣上长着一撮红毛，活像母猪耳上的鬃毛。”那颗长毛的疣，还拿猪耳朵作比，在一些人看来似乎是信手一笔，但正是这行诗，使磨坊主成了与他的旅伴们不同的一个人物。其他人谁也没长这么一粒疣。而且，从这里我们可以马上推导出磨坊主性格的好多方面。即使乔叟没再同我们说他的什么了，我们也会懂得他不是个叫女人一见倾心的男子，等下说话也不会拿腔拿调，而且，非常可能，轮到他讲故事给我们听时，他是编不出什么正经虔诚的玩意儿来的。

一个在通往发表作品的小路上跋涉的人，如果对疣不感兴趣，那便是个带根本性的疏忽，几乎同对人不感兴趣一样，是根本错误的，因为二者实在是相辅而行的。如果我们对人感兴趣，便会热衷于观察他们的疣。天下谁人不晓得，写人要写得好，就得对人有兴趣。

人之所以会使我们着迷，并不在于他们是个群体——一群

人就是一头野兽,这话真有些道理——而是因为他们被看成一个一个的个体。无论我们面对的是个什么样的人,他都是独一无二的。现在没有,过去从来没有,将来也绝不会有另外一个人同他毫发不爽。作者面临的问题是,他得在小说的篇章之内写出这个人和其他人之间特有的不同之处。

作为写作者,我们去研究学习真正的大作家勾勒人物的手法并非下策。他们大多同乔叟无异:注意独特的细节。磨坊主就是磨坊主,但《坎特伯雷故事集》中的那个磨坊主叫人难以忘怀,因为他正对着鼻子尖长了一粒有毛的疣。

任何一位学者都会告诉你,乔叟在这部作品中刻意要为我们画出他那个时代英国人的众生相——从敬神的到不敬神的,从女尼到巴斯妇。但《坎特伯雷故事集》之所以盛传不衰,并不是由于这个原因。这部作品被人记着,受人景仰,就因为里面的人物是活人。他们可以是各类人的代表,但没有一个是类型化人物,每一个都有自己的个性,对他们的描写既生动形象,又有显著的个人特征。而且,乔叟笔下的每一个人物都是独一无二的,因为乔叟注意到那些使人物各各不同的细节:一句话,乔叟知道一粒疣的价值。

因为乔叟对人物各自的特别之处如此感兴趣,他呈现给我们的人物便个个活灵活现。G·K·查斯托顿^②很早以前就指出:“巴斯妇讲的故事不如巴斯妇本人那样好,管家的故事不如管家本人那么生动;我们对法院差役的故事不如对他本人那样感兴趣;而林丽西达^③也不如牛津学者那样引人注目。诗人写磨坊主用了几行粗犷强烈的诗句,说他用长着猪鬃似的红头发的脑袋撞开一扇门;要说体现磨主那颇有些残暴的蛮力,他后来讲的那个粗俗得有些野蛮的故事,其效果还不及这几行诗的一半。而骑士那洋洋七十页的故事所展示的骑士精神和骑士崇拜,也不如开头描写骑士的那寥寥数行诗。”(G·K·查斯托顿:《乔叟》,

希德-瓦德,1965年,纽约)

让我们来看一些人物描写吧。这些描写使我近来很有些直言不讳地大谈起疣来,不管是乔叟式的,还是其他五花八门的疣。以下三句取自在写作者会议上送交给我的三篇小说。

上校是个上了年纪的人,灰头发、蓝眼睛。

灰发蓝眼的上校就是一位上了年纪的上校。这样的上校我见过,你也见过,有的我喜欢,有的不喜欢。如果能再有一些什么东西好让我们往下读,那这句还可以算是不错的描写。但它就这么孤零零的到此为止。在这里重弹一下我的老调,说声这位上校少了一粒疣,不是很有必要吗?这个描写太泛了,读后不能如见其人,也难见其人,不能作出什么判断。需要再补一笔,唯其独有,惟妙惟肖的一笔,使这位上校有别于其他任何一位坐在家中客厅的灰发蓝眼上校。假如告诉我们这位上校耳垂少了一边,我们就有了读得下去的东西。并不是人人都少了一边耳垂。是被弹片削掉了,还是被哪位将军一口咬下来?不管怎样,我们对这位上校就产生了兴趣。

露丝身材匀称,笑的时候露出洁白好看的牙齿。

又找不到疣了,是不是?“身材匀称”,露丝的情况一点也没告诉我们——在侏儒眼里她可能像个巨人——至于那一口白齿,则是现今模特儿们每人必备的标准固定装置。怎么样,假如告诉我们她右边耳朵穿着一个耳环?或者,如果你觉得我们老在耳朵上打主意,让她一边手背刺颗小小的心?现在,有了像这样的东西,读者的想象力就飞得起来了。并不是所有的疣都得长在身上,有的可以是身外之物,如耳环,装饰品(在某种意义上),如文身花纹。

我注视着查理。他粗鲁憨厚,身子结实,不言不语。

恐怕我们得承认,这查理不值一提。他是成千上万描不出长相,道不出性格的粗鲁憨厚、身子结实、不言不语的芸芸众生

中的一个——除非作者在他那里找到一颗疣。既然我们已列举了身体的和物质的疣,这次换一换,就找个心理上的疣吧。查理必定有什么我们可以提及的东西(真的,总会有的),某个独特的事实,使他能高踞于那一大群差不多的查理们之上,把他放在非他莫属的位置上。也许,这位查理讨厌火车,对各种型号的机车都恨之入骨。

在上述每个例子中,不管我们找到的疣是身体的,还是关于个人趣味或心理状态的——除此之外还有好多好多别的疣——我们了解这个特定人物的性格就有了一个突出的线索,有了一个显出他个性特征的调子。任何一位没在糟蹋笔墨的写作者都要努力这样做:呈现给我们一个独特的、具体的调子,这调子除了这个人物,别的人物谁也唱不来。

一个显著的、独特的事实可能小如一粒疣,一粒天天看得见的、长毛的疣,但要塑造令人难忘的人物,这是不可或缺的。写作者应该练就发现疣的好眼力;而且,在着手修改一份退稿时,可以检查一下里面的人物。如果人物少了疣,就要给他们添上,只有这样,笔下人物才不至于只是些类型或傀儡,而成为一个个活生生的人。

译注:

①《坎特伯雷故事集》(The Canterbury Tales),见方重译《乔叟文集》(下卷),上海文艺出版社1962年。

②G·K·查斯托顿(Gilbert Keith Chesterton, 1874—1936),英国诗人,小说家及散文家。

③牛津学者讲的故事中的一个年轻美貌的少女,她出身微贱,心地纯洁,后被国王娶为妻子。

塑造可爱的人物

詹姆斯·希尔顿

我想,大概是因为出了个契普斯先生^①,人们有时会问我怎样塑造可爱的小说人物。我的第一个回答是:下下之策便是拿起纸笔或操起打字机,对自己说:“我要塑造一个可爱的人物。”

事实上,艺术创作的过程,甚至对创作者本人说来,都是神秘莫测的。正如 G·K·查斯托顿曾经说过的,世上的一切差别都在于懂得事情怎么做成和懂得事情要怎么做。艺术家们懂得事情要怎么做;一般说来,他不管自己知道不知道事情是怎么做成的。他把这个问题留给批评家、评论家、注释家,或者他自己的传记作家(如果他有这个可能的话)——但总是很有感触地记起巴尔福勋爵^②在英国议院里说过的一段话:“先生们,受到反驳我不会介意,受到攻击我泰然自若,但我承认,听到有人解释我的话时,我便觉得有点担心了。”

有多少作者,当热情洋溢的崇拜者们“解释”他们人物的意义时,或者当某些好心的大学教师旁征博引地大讲他们的创作方法时,也体验过同样的“担心”!我就知道有过这么一位大学教师,他在黑板上画出一些叫人眼花缭乱的图表,指出某某作家(我想他说的是康拉德)是从东北方向处理题材的;言下之意如果我们这些学生方向对头的话,作品的质量就有可能提高。这样的指导,不管多么无懈可击,总不能使人心悦诚服,因为我怎么也不想像康拉德那样写作。

我唯一知道的写作诀窍就是心里有话要说，有故事要讲，而且语言要用得尽可能简朴贴切。《爱丽丝漫游奇境记》中的那句谚语说得再好不过了——“意思细推敲，音韵自然有。”至于“风格”，我是个功能主义者；假如一个句子确切表达出我想说的意思，我也就心满意足了。我不喜欢那种事后硬安上声、形的“风格”；也不喜欢那种毫无目的地用些异乎寻常的词的“风格”，这样做只是为了吓唬读者，叫他去翻词典，或者使他附庸风雅，觉得读而不得甚解，内心便受到巨大的陶冶而得到提高。我乐意用些似乎有用的词，才不管那些有语言纯正癖的人是否啧有烦言——例如，我觉得“intrigue”（喜好）用作动词，就很确切地表达出所需要的那种介乎“interest”（感兴趣）和“absorb”（入迷）之间的细微差别。

至于说塑造人物，我想这是一件真学不能，假冒不易的事。谁都能造出一个空壳子，再把各种特征像标签一样贴得花花绿绿满身都是。然而有些作家则很成功地使众人相信这就是人物塑造，以至于“character”（人物）一词如今已经派生出新的含意——即，我们说某人是个“character”，那意思就是他有点怪。^③演员们谁都懂得在台上扮演角色时搞点小噱头比塑造一个同你我差不多的普通人要容易不知多少；大多数演员还懂得（他们自己也觉得愕然），公众是多么容易让这类货色糊弄过去。真正创作的不但是人物，而且是个有性格的人物。正如一座高楼大厦，除外部照明之外，还得有个中央供暖系统。当瓦特·司尔特介绍书中的一个新人物时，总是从头顶讲到脚跟，一路下来，五官衣着，开出一份巨细无遗的清单，结果使你觉得有朝一日要是遇见这个人，而他又刚好穿同样的衣服的话，简直都认得出来。但是陀思妥也夫斯基或者狄更斯向你交待一个人物时，你会觉得自己闭着眼睛都可以认得他。差别就在这二者之间——“他眼睛淡蓝，头发平直，双肩微斜，穿着一身褴褛的粗花呢衣服。”——和

(我想下面是摩莱一部小说中的句子)——“他浑身上下,除了眼睛,都有点那个,而那双眼睛,则是非常那个。”请别把这个句子当成什么典范,这只不过是个例子,用来说明高明的作者是怎样把意思传达出来的——就像向你吹过来一片花瓣,而不是替你砍倒整片森林——希望你将同样感到满足,受到启发,得到教益。

到此,你大概会注意到,我一直在回避我用来开篇的那个问题——可爱的人物是怎样塑造出来的。老实说,我不知道。如果你有个故事要讲,讲得简朴自然不造作,那有些人物会显得可爱,有些则不会,你简直一点也无法按规格要求去塑造他们。但有些时候,你人物塑造完成后,会觉得他们似曾相识,而后,你的读者们也会有此同感。

可爱就能讨人喜欢,人同此心。崇尚美好的事物仍然是人类的天性。我们的这种天性,究其核心,敏感得像根神经;小说能触动一下这根神经,便十有八九会大受欢迎。但如果有什么触动这根神经的成规妙法,那相信我吧,在小说世界里“可爱的人物”会成为人山人海。道理就在那根神经既高度敏感,又神秘非常;想按照定单造什么可爱的人物,到头来可能只会生产出一堆谁也不喜欢的破烂货。我唯一的劝告只能是,作者应该塑造他心里有的人物,至于可爱不可爱,还是顺其自然的好。

译注:

①本文作者1934年发表的小说《再会,契普斯先生》中的主人公。

②巴尔福勋爵(Lord Balfour, 1848—1930),英国哲学家及政治家,于1902—1906年出任首相。

③英语中 character 一词除了“人物”、“性格”外还有“怪人”的意思。

对话的运用

波涅·戈莱特利

在我还是个毛头小子的时候，替那些懒得动手和/或才气不足的八年级^①同学写英文学期论文或短篇小说习作，每份挣二角五分钱，那时我就发现了一种胡第尼^②式的戏法，可以脱出对话中那些老是摆脱不了的镣铐——即如何避开那些令人泄气的“喂，你好吗？”“很好，你呢？”这类套话碰上什么都用得上，就是引不出人类生活中最富有生气的对话。我断定，这个戏法不难变。只要绕过那些用油了的空洞无物的寒暄，有话直说就是。

成功冲昏了头脑，我跟着就掉进了下一个泥坑。在过后那几年的写作生涯中，我最喜欢不过的就是悉心在万古不变的“他说”和“她说”这一简便的框框中塞进一些方言土语，而且拼写得分毫不差，语言模仿之忠实，翻译起来得用一部专门词典（那词典有作品本身的两倍大小）。波伯斯-麦利尔的一位编辑把我的第二部，也是第一部出来兜圈子的小说退回来（那小说现在仍未发表），委婉地向我指出了这一令人耳熟的基本道理。这部小说结构复杂，人物都是南方人，各阶层都有——上等人 and 下等人，这种封建的阶层划分在南方一直延续到第二次世界大战后。我更爱让书中的下等人讲方言，他们土音浓重，笔头很难再现，与大众所接受的普通发音相去甚远，更接近古英语。而且，语法一塌糊涂，语调也不像上等人那样从头到尾朗声朗气的带点装腔作势和世故练达的味道。于是我迫不及待地对付起这个挑战

——只是并没有哪个人向我挑战。我是自己跟自己过不去。而我现在还觉得当时对如何忠实再现方言土语的腔调问题已胸有成竹；但令人伤心的是，几乎没有一个人理睬我做出的努力。我写的毕竟是小说，而不是一篇博士论文，阐述南方的伊丽莎白时代的英语和现代英语的语音问题。记得我从那位编辑的信中得知，她认为不管我在一个人物的话中把“on”写成“awn”，还是在另一个人物的话中把“on”写成“ahn”，读音其实毫无差别；这时我还愤愤不平呢。

但是，愤慨之余，等我文人的傲气收敛之后，我不得不承认，她的批评不管多么不精确，还是有道理的。我从“on”、“awn”、“ahn”三个音中听出来的几分贝的细微差别实在算不得一回事。

说话的内容比说话的语音更重要。如果因音害义，其结果终是失败。进一步证明如下：我的“南方热”过去多年，也发表了许多部小说之后，现在重读那部被退回的小说中的对话，连自己都啃不下去；我真感激早年那位编辑尚肯一顾的良苦用心。

这一切并不意味着写对话严禁用方言。方言有点像好菜中的大蒜；彼得·德·弗莱斯曾经写道，不存在什么一丝蒜味——最理想的是把大蒜抹在厨师身上。方言也是这样：出于作者口中比写在稿纸上更得体——有时也不会那么叫人啼笑皆非。海明威据称是美国第一流的写对话高手，但他看了批评家罗伯特·格莱弗斯和艾兰·赫治的评论后，肯定也会觉得吃力不讨好。他们对他在《丧钟为谁而鸣》的一段对话里炮制的方言作了一番评论，以下就是在他们那本写得非常之好的《站在你身后的读者——英语散文写作手册》（麦克米兰公司出版）中引的一段：[原文略]^⑨。

关于这短短的一段对话，《手册》的作者作了许多评论，大部分是针对海明威想把英语变得像西班牙语的企图而发的。（即使电影剧作家也懂得采用这种方法会把对话搞糟，许许多多年

前就弃而不用了。)格莱弗斯和赫治对海明威在英语常用时态上运用语法错误的做法也提出责难,并说这要是算翻译的话,那这一段的风格是一派混乱。

格莱弗斯和赫治在评论中说,海明威把十七世纪初移民的英语(“thou wert”)、宾夕法尼亚贵格会的英语(“if thee wishes”),以及当代英语口语混在一起,“造成了一种假象,好像西班牙农民说他们当地方言时也会出同样的差错。”

这些评头论足说明了即使是大师名家,当他觉得在玩自己的拿手好戏时,也会有失手的时候。《丧钟为谁而鸣》是一个西班牙农民的恋爱故事,^④然而正是由于海明威想不仅忠实,而且纯正地表现他们,反而歪曲了他们以及自己的小说,以致于书中那些企图镜子般地反映出他们方言的部分简直难以卒读。

要是在我自己犯这种毛病的时候读到海明威在运用方言方面的错误,还会使我觉得心安理得,但不会有什么帮助。

我费了九牛二虎之力出了这个泥坑后,就开始对“怎样写对话”的整个课题行了一番发隐烛微的探讨。什么时候对话起作用,为什么;什么时候不行,又是为什么?

作者和编辑一样,都必须对书面和口头的言语模式的一切变化和细微差别保持尽可能高的警觉,从“颓废”的言谈到福勒的《现代英语用法》^⑤碰到的新冲击,全部接受。这是作者和编辑义不容辞的职责。对惯用法、俚语、规范英语应具有博大精深的知识,这是随时要用的工具,就像一部足本韦氏大词典一样必不可少,一样可靠,尽管不可能一样的包罗万象。磨砺这把工具的唯一办法就是经常不懈地“听”——精细敏锐的耳闻和目睹的结合。(随身带一本记词语的本子,不管对任何写作者,这都是个好主意。)

写小说的人多多少少是个词语魔术师,他必须使行动、情节、背景的许多因素同时起作用。但对话是他最有力的手段,运

用对话的技巧常常决定了作者的才华、成功和专业水平。引号里的话,倘若有任何可取之处,就会转化成读者自己的话。因此,聪明的写作者都会懂得什么时候该惜墨淡写,什么时候该酣畅挥洒。对话太多,再丰富多彩,字字珠玑,妙趣横生,也会轻易地把安乐椅中的读者压垮——正如一个最善于讲趣闻轶事的人,要是口若悬河,不让别人喘一口气,插一句话,也会变得处处招人嫌。

对话的清晰明了也不可或缺:乱糟糟的对话会把一篇好端端的小说糟塌得面目全非,有如站在手术台旁的外科医生满手污泥一样。对话如果毫无目标地东绕西扯,一任作者目无读者地夸夸其谈,一边让一个人油腔滑调地说句“哦,是吗?”一边就随心所欲地大写起他的左边眉毛,或者去写听话者不成人样的鬼脸,那么去掉这些反而更好。

清晰明了也包括了要毫不含糊地让每个人物有他自己的腔调,自己的言语特征,自己的说话方式——如果所有人物的声音只不过是作者风格的延伸,那任你妙语连珠,活泼生动,或者朴实亲切,也没有人物可言,只有作者自己。要检验是不是如此,只需把对话中的“他说”/“她说”去掉。这时读者能不能区别出说话的是谁呢?

单是“他说”“她说”,讲清楚就可以写一本关于对话的手册了。这些插入部分是不是真有必要?如果有必要,那什么时候加,怎么加?对“他说”“她说”的描述该不该外延;要包括哪些内容?只要一个人写作有了些时候,也形成了确定的习惯手法,那对这个问题就会有明确的个人看法。但是,正如所有的看法和手法一样,有些是正确的,有些则是错误的。正确之中,有一点仍然是简洁和/或清晰,又不太过吝惜笔墨。“他说”“她说”经常单独使用,没有诸如“他开玩笑地说”之类的附加语。好的对话几乎从来只用引号便能自立,而且经常如此。作者一让两个身

份确定了的人物对起话来，他们就像两位乒乓高手赛球，在网上你推我挡，来来往往，然后让球再落场内，准备某种不同寻常的一击。^⑥

海明威是写这种乒乓式对话的天才，并且常被誉为这项“文学运动”的创始人。但他同代人中也有手笔灵巧者，而后学之中，当然更有人手笔在“灵巧”之上。J·D·萨林格、雪莉·安·格劳、约翰·厄普代克都能让对话在两个人物间往返数尺之长而不用落到“他说”“她说”以及诸如此类的表达法上——当今小说界，热中于这种有效而经济的对话手法的作家不乏其人，所举不过其中三位而已。

也有其他作家，他们发现朴实无华的“他说”“她说”这个半废弃的矿产还可以重新开发，并使之成果斐然。苏格兰的英语小说家穆丽尔·斯巴克就难得在“说”字之外加什么别的，除了必要的代词。她是位极富机智，严肃敏锐的作家，作品一经写出，便在纸上栩栩欲活。对话的两种技巧她都用得巧妙，敏捷干脆，目标明确，就像一位双手都能使拍的网球手，左右交替，运用自如，球的落点掌握得心应手。她的作品也像伊夫琳·沃、恩索尼·鲍威尔、安格斯·威尔逊的早期小说，差不多是由对话和描写穿插而成的。

但是，先把对话放在一个特定的立足点上，或者说使它具有特定的姿态，则常常是应该的；而一个修饰语就能平添许多意义。然而，如果要加上这么一个对演员的动作或思想的描述性舞台说明，总须经过仔细审慎的推敲，才能让其形诸笔墨。如果作者觉得这么一加乖离了前面的情节，会产生混乱，留下笑柄，或者冲淡内容，那就得割爱——不管写得多好，多诱人。好的作者绝不会为艺术而拿技巧作牺牲品，除非这样做能为大家树立新的标准：为书上的人物，为读者，也为自己。

写对话防止出错的最好办法之一是懂得语法——特别必须

熟知形容词和副词的差别及其用法。对话中最严重不过的常见错误之一就是像这种词类误用：“我知道，”他笑了。“别跟我说，”她叹息着。“他们真讨厌，”他轻蔑地笑笑。“说”可能是隐含其中了，但只有粗心大意不管语法的人才会让一个表动作的动词单独出现，从而使自己在《纽约人》杂志的笑料展览中榜上有名。

同样，自以为是的写作者在写对话时很经常异想天开地把自己看成是造词者，尽管他所谓的造词常常不过是一个现成管用的词的误用，如：“够了！”他用肺音大叫，以及诸如此类贻笑大方的错误；这与其说是独创，不如说是荒谬。

还有一座海市蜃楼常常把作者引上歧途——写作者可能掉进的一个最深的陷坑就是对人物的话进行多余的解释：“你还以为可以翘尾巴了呢，”她俏皮地说。接下去通常就荒唐地加上诸如“众人听了都哈哈大笑”这么一句尾巴。就算那句话本来说得挺诙谐风趣，但加上这句，对读者辨认幽默的能力就是个侮辱，使他特别要再检验一下这句俏皮话。如果“俏皮地”后再接上作者对他安排的听者“哈哈大笑”的交待，那读者无疑会对这种暗中劝人跟着笑的做法心存戒备，决定自己就是不跟着笑，管他好笑不好笑。在这种情况下，读者再怎么心有灵犀、宽容大度，他对作品的兴趣如果不是冻结的话也会受到阻滞，因而也被破坏了。几乎所有的读者都会对这种社论式的专横感到不满，如果他还有兴致读下去的话，也不再信任作者，觉得作品不那么令人信服了。

要避开这个危险的陷坑不难，因此只有初学者才会陷在里面难以脱身。几乎任何棘手的对话技巧，假如非用不可的话，要想不出错，最好的办法就是别把它太当成一回事。显然，一篇幽默的小说中要有一个或几个人物，他们除了动作，还有说话，都得富有幽默感。就拿前面那句对话为例吧。作者是想把它写得

好笑些(对他似乎如此),但如果像下面这样写可能会好些:“你还以为可以翘尾巴了呢,”她说,看到少说也有三张脸嘻开了笑容,她觉得挺得意的。读者不一定要凑个第四张笑脸(比如我就不会),但他并不感到被迫要笑,可以继续往下读,用不着停下来考虑自己是不是应该笑一笑。

写对话的这条坎坷路上还有一块绊脚石是篇幅问题。几乎所有对话,尤其是大段的对话,中间既没有穿插长一点的描写,除了“他说”“她说”又没有其他交待说明,都在很大程度上要依赖“他说”“她说”用得是否卓有成效。而这远非单单是把这些为对话增色的词语放在适当地方的问题。放得疙疙瘩瘩,就会破坏节奏感,说不定还会打断思想的表达,如果不糟蹋了读者的注意力,也会叫他觉得不舒服。当然,有一副好耳朵就能解决问题,但要是没有,写作者就得大量阅读,研究学习见到的任何一位对话写得好的作家的风格。对话断得好不好,可以举例如下:

梅尔文开口了。“我想没问题。艾丽死了。”

这样写效果会更好:

“我想没问题,”梅尔文又插进话来。“艾丽死了。”

诚然,二者之间的差别简直看不出,但要是放在一篇小说中,叫人出乎意料的成分能否先留一手,那产生的效果差别之大,关系到读者阅读时能不能产生悬念,能不能信服,还是像读新闻似的随随便便。而且梅尔文其人在这两种不同的对话中形象也不同。第一种对话可能暗示梅尔文这个人一直是胆小怕事,或者自负而又不爱说话,终于在理智的驱使下,不用别人问就说出自己的意见。第二个梅尔文很可能是个冒失鬼,老爱插话,同时又是个很有主见的人。

对话这个传递意思、组织情节、塑造人物的宝贵通道,也许很使人伤心地被它那些狭窄的桥限制了,这些桥就是“他说”和“她说”。既然好的对话中不允许用“他笑”、“他耸耸肩”,为了找

一个“说”的确切对应词,不少嘴巴已被作者捏得该住院整形了。在这里每位作者都是自力更生。《罗瑞同义词辞典》实际上是他唯一的朋友。有些作者兢兢业业地编一份表,列出“说”的各种不同表达法,以备应急翻查之用,也有一些人干脆一“说”到底,“说”、“回答”、“答道”不再往细里分。还有一些人干脆留个空白,待到时来才捷时再考虑斟酌,比如写第二稿时。写对话要作者操心的事很多,而这一件该是麻烦最少的了。重要的还是那条新闻报道的老规矩:什么人,什么事、什么地方、什么时候,等等。

如何在对话中体现出这几个方面,要解决这个问题,研究一下剧本和电影剧本很有好处。我在把电影剧本改编成小说的过程中发现了许多捷径——这个经验告诉我什么地方有许多烂木头应该砍掉,而在小说中我要是碰到这种朽木烂叶根本就看不出它们是在痛删之列,因为这些腐败无用的东西隐藏在许许多多精巧的“他说”和有趣的描写之后。

因此,对那些感到脚下大地在颤动的人们,我要大声建议,这是唯一的良方,使你懂得规矩定了就是要让人打破的唯一途径:先懂得规矩,再一往无前!

译注:

①相当我国初中二年级。

②哈利·胡第尼(Harry Houdini, 1874—1926),美国魔术师。

③这一段选自第十一章,汉译为:

[她]……平静地说:“我们往后要怎么办,不用你多嘴好不好,英国人?……带上你那剃了光头的小婊子,回共和国去,可不要让别人吃闭门羹,那些人……你还是吃奶娃娃时人家就爱共和国了。”……“你高兴这么说,那我就是婊子吧,比拉,”玛丽亚说。“我想你说什么我就算什么。可你也平气。你这是怎么啦?”

④海明威这部长篇小说中有一段美国志愿人员罗伯特·乔丹和西班牙姑娘玛丽亚之间的爱情插曲。

⑤亨利·瓦特森·福勒 (Henry Watson Fowler, 1858—1933), 英语词典编纂家, 他独力编纂的《现代英语用法》出版于 1926 年。

⑥这里说的应该是指网球运动。

不知名的合作者

罗伯特·波乔

“我似乎觉得，”初学者说，“最困难的是使读者能见到我自己所见到的。”

“视觉完形，”老作家轻声地说了一下，点点头。

“对不起，请您再讲一遍。”

“视觉完形，”老作家重复了一遍。“也就是小说中场面描写的一种技巧，使读者见作者之所见。”老作家点上烟斗，挪挪身靠着桌边坐得更舒适些。“也许，说实在的，我们使读者见得比我们更多。”

“更多？”

“多得多。”老作家又点点头，看到对方惊诧的样子，微微一笑。

“视觉完形的技巧靠的是双方共同努力。是作者和读者间的一种合作。”

“您是说读者也会对小说进行加工？”

“加工了很多。”老作家挥了挥手。“你能不能把这房间描写一下？”

“我想行吧。”

“那就开始。”

“好的——”初学者的视线在房间里移动着。“我从这书架开始——”

“白松木的架子，”老作家插进话：“规格：1：12：72；栗色油漆；用连在墙壁上的托架托着，托架用三英寸——”

初学者笑了。“这么多的细节都要写吗？”

“这都在你观察的这个场面里，”老作家不动声色地说。“在你的视野中一个空白点也没有。架子上每本书都有它的尺寸、颜色、篇章、书名。你看，那上面大概有三百本书。你也许会想把所有的书名都列出来吧。”

初学者沉吟了一下，摇摇头。“假如每一点都写，那会太长，”他承认说。

“而且非常没意思，”老作家也同意说。“但你总可以提一两个书名，来说明我这个人。”

初学者端详了一排书，皱起眉头。“题材太泛了。”他不以为然地说。

“总要有选择嘛，”老作家直截了当地说。他用烟斗指了指。“有普鲁塔克^①的书——再下去是塔西陀^②。选了这两本书你就把我写成古典学者了。选择就是秘密所在。你听——”他叼着烟斗凝神静思了一会儿。

深褐色的书架上[他说]摆满了蒙着灰尘的书籍，大小不一，颜色各异。塔西陀——普鲁塔克——书架暗处挤满了古典作家的作品……

“我并没有看到其它古典作家的作品，”初学者说。

“我也没有。但是读者，当他读到像这样一段文字时，会马上同我合作。读者，愿上帝赐福给他，会从自己的经验中拿出一些书名给那些盖着灰尘的书补上。读者的想象力抓住了作者选择的那些为数不多的细节，用自己的记忆把整个场面填补完整。不然的话，我们还要被迫连墙上的小污点，连地毯的每一丛羊毛都要交待清楚。”老作家伸手过去，把那本普鲁塔克的书从书架上抽出来。他说：“你还记得鱼市的招牌上写着‘鲜鱼出售’那则

故事吗？”他翻着手里的那本书。

“那个卖鱼的把‘出售’二字擦去，因为谁都晓得那鱼摆在那儿就是要出售，你指的是这个故事吗？”

“是的。后来他把‘鲜’字也擦掉了，因为大家都懂得他不会去卖臭鱼的。”老作家把一个手指头扣在书中他要找的那个地方。“最后牌上一个字也没有了。”

初学者笑了起来。“您是不是说一本小说尽是白纸？”

“我们不会那么走极端，但我所说的是每个场面中要写出来的只有很少的一部分，假使所选的是真正重要的部分。”他翻开手中的书。

天一亮，[他读着]他就把步兵部队开到城外，布置在一片高地上。从那高地上他看得见自己的舰队向敌人驶去。他站在那里，期待着战斗打响；可是，双方的舰队一靠近，他的兵士们马上举桨向凯撒的舰队敬礼，对方一回礼，两个舰队便合在一起，直向那城市划去。

“从整个场面中，普鲁塔克只选了这些不加渲染的细节来描写马克·安东尼的失败。你从中看见了多少东西？”

“什么都看见了，”初学者说。“两队军舰互相靠近，桨在水中一进一出——山边尽是安东尼的队伍——都在等着双方军舰交锋——”

“有多少军舰？”

“哦，有几百艘，站满了兵士。然后，在他们相互致礼的时候——举起了刀和盾——举起了船桨——”

“你在合作了，”老作家指了出来。“你正在把一些选择精当的词语转化成一幅完整的画面，填上空白，添上颜色，加上音响。每个读者都这样做，每个作者都先把整个场面想象得如见其境，然后小心翼翼地把它整个擦掉，只留下那些能够激发读者合作的部分。”他把书放回原处。“当然了，重要的是选择的技巧。在每

个场面的一大堆的细节中怎样选出那些能激发读者的部分呢？”

“您是怎么做的呢？”初学者问得有些唐突。

老作家微微一笑。“先让我来讲讲我自己是怎么发现这个技巧的。我在写第一部小说时，老是请我妻子把我每天写的东西读一读。有一次，我一整天的时间都泡在一个人物上楼梯的场面描写中；晚上我把那一页拿给我妻子看。等她读完了，我请她用自己的话把那个场面描述一下。她的描述里包含了多得多的细节，使我得出了咱们刚才在讨论的这个看法。”老作家从桌子上的书架把那本小说拿出来。“那一段在这儿。”

等他走到通往办公室的那道窄窄的楼梯顶上时，已经气喘咻咻了。他身体不行了，沿着哥伦布大街空手走一趟都会上气不接下气，肺部发紧，两腿酸痛。他庆幸乔治·彼特不在旁边，没有看到他扶着摇摇晃晃的楼梯扶手缓口气的情形。乔治不理解什么是体力不支，他会把这个当成精神日益衰弱的征象。

卡尔闭上眼睛，脑海中浮现出一幅他自己的图像：肌肉结实，筋骨像铁打似的，没有像现在这么大腹便便。他想象着这个充满活力的身影蹦上这峭拔的楼梯，脸上挂着轻松的笑容，牙齿闪闪发亮。我要是年轻十岁就好了，他心想，一阵遗憾油然而生。接着他睁开眼睛，觉得有点内疚，用焦急的目光瞟了一眼第二层楼梯转弯处的那些破旧暗黑的嵌板，好像他的谎话会在这些木头之间回响似的。

老作家停下来，问：“你看见那楼梯了吗？”

“当然看见了。”

“好。那我们把描写的各部分分离开来。”他一样一样的找出来念出声。

窄窄的楼梯顶——摇摇晃晃的扶手——峭拔的楼梯——第二层转弯处破旧黑暗的嵌板——木头。他合上书放在一边。

“我还以为不止这些呢。”初学者说。

“又是合作了。我本来还可以写栏杆的木料。或是嘎吱响的梯级——什么都可以写，甚至扶手柱间的灰尘。可这一切我妻子都看见了。”

初学者点点头。“您说的我开始明白了，”他说。“您说那是您的第一次经验。也许您能举出例子说说从那以后您是怎么运用这个技巧的。”

“再举一段吧，”老作家答应了，说着拿起他最近刚出版的一本小说。“这里我选用一些可视细节帮助我的读者兼合作者想象一家酒吧间的情景。”

弗列德看得见他[他读着]，坐在靠近门的桌子旁边，脸隐设在黑暗中。阳光斜斜地从拉下的软百叶窗帘间照进来，被那些桌腿椅脚打散了，变成一幅风尘仆仆的图案，几乎伸到那位老人脚边。不知什么缘故，这个孤单的身影使酒吧间更显得空落萧条。好像这间屋子从来没响过大一些的声音，没看过推推搡搡的人们，没听过西尔维曼先生的现金记录机的卡嗒声和光秃秃的桃花心木长柜台后面达科他语的呱呱声。尽管收音机里传出毕毕剥剥的噪音，这里却弥漫着一种沁凉的静谧，一种和缓安宁的气氛，简直像教堂似的。有一会儿，弗列德心中涌起一种迷惘的感觉。这个九月里金色的下午，全城似乎只有一个隐身之所，能躲开烦恼和困扰，那就是这个幽暗的酒吧间——铺着旧漆布的桌子伤痕累累，椅子成堆，一瓶一瓶堆得像祭坛似的酒上面垂下一块白布，一缕迷蒙的阳光落到支起来的钢琴上，尤如照在布道坛上。就像徘徊歧路的灵魂们的教堂，他想：老瞎子玛朱和我的灵魂。

“我看见了，”初学者没等问就脱口而出。

“可以肯定，你又在合作了。”

“不全是。我是说，那里面细节好多。”

“不过是真实场面的一小部分罢了，”老作家坚持说。“没有窗，没有门，桌椅的形状也没讲，几乎没有颜色——但可以想见，你心目中已经有这些细节的视觉形象了。”

“是的。”

“说不定，你已经把这酒吧间放在一个城市中了？”

“噢，当然——”

“那城市的居民，街上跑的汽车，还有世上没有哪本书写得完的其他无数细节，是不是都让你给添上了？”

“在某种意义上，我想是的，”初学者承认。突然他露齿一笑。“您知道，我急着要从我自己的藏书里找出几本书，看看有多少细节没写进去。”

“秘密就在这里，”老作家向他着重指出，“一旦你认识到读者是你最好的合作者，他们的记忆和经验会对你的简图进行最后的润色，你就开始掌握这个技巧，能从一个场面中选择最适合你需要的那些部分了。”

“还有一件事，”初学者心怀疑窦地问。“我是说，读者会不会见我之所见呢？我是说，我真的见到的那些东西？”

“比这更多，”老作家又重复了开头的话。“比你想象出的更多。正因为这个，”老作家真心真意地说，“书评读起来才这么趣味盎然。”

译注：

①普鲁塔克(Plutarch, 46? —120?), 希腊语作家。著有《道德论说文集》和五十篇的《希腊、罗马名人传》。后者保存了许多故事，后来的作家多所征引，莎士比亚的一部分悲剧也取材于此书。

②塔西陀，亦即普布留斯·科尔涅留斯·塔奇图斯(Publius Cornelius Tacitus, 55? —118?), 罗马历史学家，文学家。著有《阿格利可拉传》、《日耳曼志》、《历史》、《编年史》。

简洁洗炼 融景入事

唐·詹姆斯

描写,在大部分虚构和非虚构作品中,仍然是必不可少的要素。但是,有句话在一段时期内已经不胫而走,那就是:简洁洗炼,融景入事。

研究一下半个多世纪来出版的刊物和书籍,可以发现,许多读者对大段大段充满形容词和副词的描写非常感兴趣,对花里胡哨的散文手法爱不释手,这种情形已是好多年前的事了。当今世界,信息交流充满竞争,忙忙碌碌的读者通常找的是“情节”。他们要的是故事——而不是漂亮的散文。

现在,潮流所向已是将描写与情节融为一体,虚构和非虚构作品莫不如此。但这种融合的过程似乎经常使初学者伤脑筋。

什么时候写场景,写人物,写时代背景?该以故事先开头呢,还是场面的配景先交代?该有多少描写?

这并无一定之规。有些时候我们大家都得凭耳朵来定夺。但也有一些已经为大家认可的做法,还是很有道理的。

在开篇的段落里常常可以很快地把背景、情节、人物言简意赅地交代一下。

杰奎琳·苏珊娜的畅销书《玩偶之谷》(1966)的开头一段就是个很好的例子:

她到的那天,气温高达华氏九十度。纽约都快冒烟了——就像一头狂怒的钢筋混凝土动物冷不防被一阵不合时

令的热浪裹住了似的。但她才不管这份炎热，不管那个叫做“时报广场”的乱七八糟的娱乐场。她觉得，天底下最激动人心的城市就算纽约了。

只用了不上五十个词，作者就巧妙地把场面设在热浪袭击下的纽约，描写了时报广场，介绍了一位少女，她认为自己刚刚到的是个天底下最激动人心的城市。

再举个例子。

那部小巧的戴姆勒汽车从杜鹃花掩映的汽车房里嗡嗡着开出来，驶过房子前面卵石铺成的斜坡。等琳达再看第二眼时，杰勒米已经开着车拐上那条从网球场旁边穿过的砂石路，正向着那道把厨房的花园围成方形的粉红色砖墙的缺口开去。

弗雷德里克·拉斐尔的《管弦乐队和新手们》(1968)的这个开头段落担负了多重任务。在这五十个词中，作者借着一道延绵不断的运动流，描写了场景，配置了时代背景，介绍了两个人物。注意这一段是怎样把描写融化其中的。

在报摊和书架上查一下，很快就能找到十来个类似的例子。可见把描写融入情节之中，这个技巧已经为人们所接受，而不是什么例外现象。

初学者常常会问：“我什么时候开始描写人物呢？”这同样无规则可循。小说中好像有一个令人满意的倾向：人物一出场就描写。

莫利斯·L·韦斯特的《贝伯尔塔》(1968)的第一个场面就是通过一个物的眼睛所见来写的：

山顶上的观察哨靠着一棵橄榄树满是瘿瘤的树干坐了下来，试了试电台，把装有地图的皮包放在膝盖上打开，调好望远镜，开始对着从第伯利亚湖的南端直到牙姆克河，再转向西南流入约旦河的沙阿·哈戈兰山嘴这一片地带做了

不慌不忙、一丝不苟的观察。这时是上午十一点钟。晴空无云，头几场小小的秋雨刚过，空气清新而又干燥。

他最先琢磨起东边的山梁……

接下去作者用了几乎整整两页，通过观察哨的眼睛描写背景，展开情节。一开头的两个词就把读者带进了故事的情节，而描写——背景——就通过观察哨的眼睛融进了故事的情节。

列昂·尤利斯在《黄晶石》(1967)的第一章里从一个人物的视点设置了一个场面：

天气十分宜人。哥本哈根的那种魔力和提沃利公园的景致差不多使米歇尔·诺德斯托洛姆的心神渐渐安定下来。在威维克斯餐馆的阳台上，从他坐的桌子望过去，可以看见那洋葱似的宁姆楼的圆屋顶，上面缀满了成千上万晶亮的电灯，露天哑剧院里传出一阵笑声，从路对面飘了过来。提沃利公园的人行道边镶着精致的花朵，显得五彩缤纷。

还可以让人物走到窗口，通过对他所见到的景物的描写，能暗示人物的心境，或者交代场景中的有关细节。

紧接着《机场》(1968)的开头，亚瑟·海雷用了两个段落简约地描写了一个关键人物，安排了场景，提出了一些矛盾因素。

麦尔，机场的总经理——瘦削细挑的个子，身体就像座发电站似的，充蓄着训练有素的精力——这时正站在高高的控制塔上的控雪台边，盯着外头的黑暗。在正常情况下，站在这个玻璃墙的房间里，整个机场——跑道、出租汽车道、终点、空中和地面的交通——上上下下尽收眼底，就像摆得整整齐齐的积木和模型似的。即使在晚上，也可以凭借灯光确定它们的形状和空中地面的运行情况。现在，只有一处更高的地方还看得见——那就是上面两层的飞行控制台了。

今天晚上，只有近一些的几处灯光穿破那几乎是不透

明的雪帘,投过一片朦胧迷糊的亮光。雪仗风势,纷纷扬扬——一边是扫雪机在清除积雪,一边是新落下来的雪花积成新的雪堆。负责维修保养的机场人员都快累垮了。

因为我们知道,麦尔意识到这些事情,描写就有助于廓清他面临的问题,成了情节的一部分。海雷是运用这一技巧的行家。

在今天,如果你非得写些大段描写不可,那最好去写哥特式小说。对创造悬念的气氛,描绘预示不祥的背景、奇异的场景、不同寻常的环境,这类段落都大有帮助。然而,这些段落应该融入故事,而不是游离于故事之外,成了作者献给华而不实的散文的贡品。

需要描写时,就要写好,要用描绘性词语。“那酒鬼蹒跚而去。”“马向我们跃来。”“一场风暴眼看就要逼过来了……”

要避免用被动语态。不说“山坡上有很多砍下来的木材”,而说“砍下的木材盖满了山坡”。不说“我们被恶劣的气候困住了”,而说“风暴把我们困住了”。

记住,好的描写要注意到所有的感官。我们不但看见森林的场景,还能听见树梢的风声,闻到炒熏肉的香味,感觉到温暖的朝阳,尝到热咖啡的滋味。

要用名词和动词,避开形容词和副词,除非它们能增强文字的感染力,这种情况当然也常常碰到。通常,靠那些能发挥作用的名词和动词,能使重点更突出,描写更生动,文字更感人。

初学者常常陷进副词堆中不能自拔:他愤怒地说、她安慰地说、他不情愿地回答。还是让对话自己去说吧。让他的言辞怒气冲冲,让她的话语暖人心扉。

任何描写,如果滥用形容词,都会削弱文字的感染力。形容词要用得非常小心,注意不要落入俗套。要学会用些精巧的譬喻点缀其间。

回过头来再看看所举的那些例子,副词的阙如给人留下深

刻的印象;同时要注意的是,形容词也用得很少。

要避免采用诸如此类的修饰语:“他是个真正老实的人。”“这黄昏真美。”“今天相当暖和。”“真正的事实是……”

我们也可以不时用些拟人化手法:“山上怪石怒耸,直插云天。”或“那棵树在它伙伴们的头上舒展开枝叶。”

还要记住,如今世界越来越小。有时,只需短短的,显示特征的一段描写就足以把场面设置在纽约、意大利、旧金山或者伦敦。通过电视、电影、摄影,几乎每个人对世界各地都很熟悉。

读者要的是与故事、与人物有关的景物描写。换句话说,我们又回到了早先的出发点。描写必不可少,但还是那句不脛而走的话:简洁洗炼,融景入事。

这样做更胜一筹。

肖像描写

路思·安琪肯

对新闻报道的探讨越深入,我就越赞成一位作者说的这句话:“没有乏味的题材,只有乏味的作者。”这跟那句老话有异曲同工之妙:“别看说什么,要看怎么说。”当然,大千世界,所有的话题都已见诸铅版,而且毫无疑问还将继续下去,因为每一个题材都可以在某些地方找到市场。但是,稿子能否有个地方卖出去,则要看作者遣词造句的功力了。文章的风格时尚就像服装的款式一样,时时在变;但不论是昔日的文坛巨匠,还是当今的畅销书作者,都有一个共同之处,那就是,掌握了生动形象的散文技巧。

并不存在什么魔法仙术能保证初学写作的人写出的人物血肉丰满,肖像描写真实动人,跃然纸上。但有些办法能帮助初学者磨炼出敏锐的观察力,从而使描写能力得到提高。萨姆塞特·毛姆在他的《总结》中说得好:

许多写作者好像根本用不着观察事物,他们照着自己幻想出来的形象的现成尺寸来塑造人物。这些人就像制图员,对着一堆堆古玩收藏摹绘人像,从来没想按照活生生的模特儿来画人。而我一向都是以活生生的模特儿为蓝本的。

在评价自己的文学生涯时,毛姆认为他早年学医很有收获。作为一位年轻的医生,他不但见过显出不同骨骼结构的赤裸裸

的人体,还见过连一丝人的尊严的虚饰都没有的各种情感。这种关于生活的最原始状态的经验在这位年轻医生心中留下了不可磨灭的印象,蕴藏在他的潜意识里,需要时呼之即出。很早以前他就培养了我相信每位认真的作者都应该具备的能力:对凡人小事的不同凡响的观察力。

你注视一张脸时,都看到些什么?如果笼笼统统的只看到两只眼睛一对眉毛,一个鼻子一张嘴,那你的观察力得好好磨炼磨炼。你应该学会像一个医生,或者最好像一个艺术家那样看东西。(毛姆碰巧二者兼备。)你要看到大小、颜色、形状和相互间的关系。“人物一上场就描写”,这句写作的老生常谈毛姆可是认真对待的。他能够通过穷形尽相的描写,塑造出许多令人难忘的人物。谁忘得了他《人性的枷锁》中的米尔德丽德呢:

她又高又瘦,臀部窄小,胸脯像男孩……。她五官纤小端正,蓝眼睛,额头又低又宽。在维多利亚时代,由于莱顿勋爵、阿尔玛·泰德玛,以及其他成百个画家们的潜移默化,世人都把这种脸型看作是一种希腊型的美。她头发似乎很多,梳理得特别精心考究,额前留着一些她称为亚历山大式的刘海。她的脸毫无血色,薄薄的嘴唇很苍白,细嫩的皮肤带点淡淡的绿色,甚至脸颊上也没有一点红晕。她牙齿非常好看。工作时她小心翼翼,生怕把手弄坏了,她那双手又瘦又小,白净白净的。招呼顾客时,她总是带着一种厌烦的神色。

谁又能忘记他的短篇小说《雨》中的那个传教士呢?

他沉默寡言,闷闷不乐;你会觉得他那和蔼可亲的神情是他以基督精神强加给自己的责任。他生性孤僻,甚至暴躁。那长相也堪称一绝。人特别的高特别的瘦,长长的四肢松散地接在躯干上;两颊深陷而颧骨又高得出奇;那副死气沉沉的模样会使你吃惊地注意到,他的双唇竟是如此的

丰满，充满性感。他头发留得很长，深陷的眼窝中，又黑又大的明珠流露出一种悲剧的神情。他的双手，手指又大又长，很好看，给人一种很有力量的感觉。但是他最突出的一点是让你觉得他就像一团被压抑的火，给你留下深刻的印象又使你隐隐觉得不安。他这个人可是一点也亲近不得。

就这点来说，谁又能忘得了《雨》中对妓女莎狄·汤普森的那段神情毕肖的描写呢？

她有二十七岁吧，很丰满，俏中带着粗野。身穿白色的衣裙，头戴一顶大白帽，脚上穿着白色的高统小山羊皮靴，靴顶上的白色棉袜里鼓着胖墩墩的小腿。她向麦克菲尔医生嫣然一笑。

一次又一次，每当毛姆把哪个人物第一次带上场时，他就让我们眼见其人。毛姆自己承认说他对研究分析人简直入了迷。

有时他发现自己注视着人们，看他们像哪种动物……在他们每个人身上他都看到了绵羊、马、狐狸或者山羊。

显然，《雨》中的戴维森夫人，即传教士的妻子，使他想到了绵羊。

她穿一身黑，戴着一条金项链，上面垂着一个小小的十字架。她个子很小，褐色的头发没什么光泽，可梳得很考究，几乎看不见的无边夹鼻眼镜后面，一双蓝眼睛很是引人注意。她脸长长的像绵羊，可一点也不让人觉得蠢，反倒显得格外机灵；一举手一投足像鸟一样的敏捷。最值得一提的是她的声音，高亢刺耳，毫无抑扬顿挫，听在耳朵里硬梆梆的乏味，就像风钻无情的喧嚣声搅得人心神不宁。

《人性的枷锁》中那位老处女，家庭教师威尔金森小姐使毛姆想到一只猛禽。

她的眼睛又黑又大，鼻子有点像鹰喙；侧面看去样子有些像猛禽，但正面一看，却很讨人喜欢。她经常笑咪咪的，

但嘴巴很大,笑的时候总是尽量不露出那口大黄牙。然而,最叫菲利普觉得难堪的是她脸上粉抹得厚厚的。

毛姆的描写入木三分,但绝非他一人独擅此道。所有第一流的作家都致力于使自己的描写能力精益求精。他们善于突出人物的个性并用文字表现出来。同样的这些人物个性,漫画家是用夸张的线条来表现的。像作家一样,漫画家也从平凡中挖掘出奇特。任何一位初学者,只要养成了这种鉴赏力,笔底就能高出一筹。这种善于分析的鉴赏力练得出来吗?我想是可以的。

在你还没有写出多少题材不同的小说之前,可能会发现自己老爱在一些千篇一律的标签上打转:所有的眼睛都是“棕色的,闪着琥珀样的光”,所有的人都“五官棱角分明”。去年,在一个写作班上有个学生把每个主要人物都写成有双“钴蓝色的眼睛”。他对一种颜色的偏爱在文学上也是有先例的:弗洛波特写的大部分是蓝色,而爱尔兰小说家乔治·莫尔又特别钟爱灰色。

为了防止描写流于类型化,就得多掌握些专门用语。在描写眼睛时,除了说眼睛是蓝的、灰的、绿的、淡褐色的、棕色的、紫罗兰色的或颜色多变外,你还能说出哪些词?你可以考虑眼睛的模样——圆眼、杏仁眼、东方人似的丹凤眼、细长眼、双眼皮,等等。眼睛的位置又是怎样——靠得近,离得开,还是端正适中?是突出的浓眉下眼窝深陷,还是像昆虫似的两眼暴突?很可能,所说的一样也不是,但多注意眼部的各种不同模样总是有好处的。眼睛的大小怎样?大眼睛,小眼睛,还是刚刚好;瞳孔扩张,缩小,还是正常?眼睛的状况也应该注意。是健康的眼睛——明亮有神,眼白清澈,还是“病”眼——爱流泪,红丝密布,发炎流脓或者眼白发黄?眼睛周围又是怎样——黑眼圈,还是松眼泡,眼睑有没有镶饰、着色,或是描边?睫毛和眉毛又是什么样子?睫毛是长是短,密还是疏,曲还是直;颜色是深是浅,是假睫毛还是没睫毛?眉毛是直是弯,扭曲不齐还是拔得细细的,是自然的还是用

眉笔描过；是像傅满州^①那样的尖眉毛，还是像玛琳·黛特丽^②那样形如双翼的高挑眉毛；眉头在泪管上方还是两条眉毛连在一起，像一条长长的、毛茸茸的破折号横过鼻梁上方？

薇拉·凯瑟在《保罗之死》中对保罗的眼睛细加描摹：

他的眼睛里闪着一种歇斯底里的光芒，挺惹人注目。他像演戏似的有意识地运用这种眼神，这在一个男孩子身上使人觉得特别不舒服。眼睛的瞳仁异乎寻常的大，好像他是个颠茄剂的瘾君子，但他那种呆滞的目光却不是颠茄剂的作用。

同样，弗·纳博科夫在《普宁》中对丽莎的眼睛也格外注意。

其实她的眼睛是一种清澈的淡蓝色，映衬着乌黑的睫毛和淡红色的眼角，而且还微微朝上翘，两边像猫一样有着淡淡的几道鱼尾纹。

初学写作者一般会觉得鼻子比眼睛、睫毛更难写。我想原因是不是有两个：初学者对鼻子一些基本形态的名称不熟悉，以及能用来描写鼻子的颜色词有限。乔叟在磨坊主的鼻子加了一个疣子，罗斯丹^③笔下的西哈诺呼吸器官长得可笑，麦考柏先生的鼻尖又被狄更斯点上了红色。还有些什么词可以用来状摹鼻子呢？多得很。首先我们来看看一些鼻子的基本形态，或者说一些具有特征的人物形象有助于你的记忆：广义地说，鼻子有鹰钩鼻（形如鹰喙——常见于巫婆），罗马鼻^④（鼻梁高直——狄克·托莱西^⑤），贵族鼻（给人一种贵族的显赫之感）、朝天鼻（翘鼻子）、蒜头鼻（状如大蒜——W·C·费尔兹^⑥）、雪橇鼻（塌鼻梁，鼻尖曲起——鲍伯霍普^⑦）、狮子鼻（又短又宽，有点上翘，像狮子狗的鼻子）、扁平鼻（像职业拳击家动过手术的鼻子），此外还有直的、宽的、细的、肉墩墩的、断鼻梁的，等等。形态之外，当然了，鼻子的颜色范围可以从米色直到粉红、红和紫色（及其所有的近义词）。鼻子的状况也可以做文章——长麻点、露青筋、斑

驳、肿大、流鼻涕。

精明的作者在描写鼻子时也能独有见地：詹姆斯·乔伊斯有“鼻子的翅膀”之说，纳博科夫说普宁的鼻子是“一个光溜溜的胖鼻子”后来又要他“戴上那副厚重的玳瑁边老花镜，镜架下面鼓出他那俄国土豆样的、滑溜溜的鼻子。”而且，他还给一个老人安了个“臃肿的紫鼻子活像一颗硕大的山莓。”

描写嘴唇时作者首先想一种颜色并在红、紫色组里找——至少不久前还这样做。现在，色调不合的唇膏在先锋派中如此风行，使他可能会在黄色组、最淡的绿色组或者蓝色组中寻找词语。嘴唇可能丰满也可能细薄，弓形的上嘴唇可能线条鲜明（像“勾魂美女”时代的西达·芭拉^⑧），也可能完全看不见（像凯瑟琳·希伯恩和贝蒂·戴维斯^⑨）；嘴唇的形状（更确切地说是嘴形）也可宽可窄。“宽厚”的嘴形意味着性格可爱豪爽，而薄的嘴唇则使人觉得吝啬小气或刻薄卑鄙。牙齿能够自成话题。闪亮还是斑驳，整齐还是参差，细牙还是暴牙，重牙还是掉牙。而且，有时还有上下颚之分。今天的作者要是把女主人公写成齿缝如沟，他指的是两个牙齿（通常是门牙）间缝隙很大。在乔叟时代，齿缝宽则有淫荡之嫌。他给巴斯妇安了一张齿缝如沟的嘴，他的读者一看就明白写的是一个荡妇。而且一点不错，她自己承认嫁过五个丈夫，这就证实了读者的揣测。

耳朵、头发、脖子、手臂、脚、姿态、体格、音调、手势的描写都被这个那个作者用来当过人物性格的线索。为什么要叫初学写作者广泛阅读，原因之一无疑就是要向第一流的专业作家学习怎样描写得神情毕肖。研究文学大师们的散文使我们看到：最平淡无奇的题材也可以写得富有奇趣。记得有一次有人给我一篇关于蜗牛养殖的文章，而我读后还当真喜欢哩！那位作者实践了这条规则：题材越明确清楚，文章越生动活泼。写拔牙，没几位初学者能吸引住读者的兴趣，但弗·纳博科夫行，而且在《普

宁》中做到了：

一股暖烘烘的疼痛渐渐代替了麻药留下的冰凉和麻木，他那张被毫不留情地摧残了的嘴仍还是半死不活地不听使唤，但知觉在渐渐恢复着。过后几天里，他都在为自己身上亲密的一部分不见了而哀伤痛惜。他吃惊地发觉自己原来这么喜欢自己的那副牙齿。过去舌头就像一头胖乎乎滑溜溜的海豹，在那些个熟悉的礁石间扑腾滚爬，查巡着一个破损但还安全的王国的疆域，从洞穴跳进海湾，爬上这块乱石，探探那个窟窿，在同一个旧缝隙中找到一丝甜海草；可现在，所有的标记荡然无存，只有一个大大的黑洞洞的伤口，一片牙床的未知领域，恐惧和厌恶又叫人不敢去探查。而一套上假牙，就觉得像是一个可怜的头骨化石给安上了一个素不相干的人笑嘻嘻的上下颚似的。

不错，乏味的题材是没有的。

译注：

①傅满洲，Fu Manchu 的音译，三十年代在美国很流行的一套侦探小说中的一个著名华人侦探。

②四十年代的电影女明星，她主演的影片现被视为经典。

③罗斯丹(Edmond Rostand, 1868—1918)，法国诗人兼剧作家。他的《西哈诺·德·贝热拉克》一剧为他赢得了世界性声誉。这出戏很受欢迎，主题为爱情与友情的矛盾。男主角西哈诺相貌丑陋，但才华出众。

④罗马鼻(Roman nose)，一般译为“鹰钩鼻”，其实应为“高鼻梁，略显钩状”，在此直译，以别于上文的“鹰钩鼻”(aquiline)。

⑤报纸连环滑稽漫画中的一著名侦探，后搬上银幕、电视。

⑥美国早期幽默片电影中一位为人们喜爱的丑角演员。

⑦一位英国出生的美国喜剧演员，1979年曾访问过中国。

⑧⑨三位都是美国著名女影星。

场面构思

F·A·洛克威尔

有人给“专家”下过定义,说他“懂的东西并不比别人多,但他材料组织得更高明,会用幻灯片。”

把发表出来的大家手笔的小说同碰壁的小说稿相比,就会发现这句话说得多么正确! 后者的立意和人物描写可能与专业作家的作品不相上下,但往往谈不上情节组织,或者一种五光十色、画面般的况味——这种况味,讲座时来自幻灯片,小说中则得之于各个场面。大概小说稿中充斥着拖沓杂乱的叙述,因为那位初学者忘了:一幅图画抵得上千言万语,一个引起悬念、构思巧妙的场面胜过无穷无尽的说明文字。

不管一部长篇或一个短篇,都是一出不断展开的画面般的戏剧,由一连串层层推进的场面所组成;它之所以能打动读者,在于让读者看到了情节的底蕴。因为这样,读者能产生一种置身其中的真切感和一种同你的人物和你这位作者一起玩一场奇妙游戏的兴奋心情。读者要的是入迷和消遣,你求的是作品得到发表;如果读者获得了他所求的乐趣,你便赢得了你所求的成功。

现在的编辑买的(因为读者要看的)是画面式小说,也就是说,要用画面和形象来表现,而不是靠叙述来阐释作品的思想和主题。

但是,自古以来画面不就是优秀作品的本源所在吗? 人类

的发轫之作用的就是图画的形式,那些才华出众的人们画得出这些图画,为同伴、为后代记录下事件、思想和物件。以此为始,每一个社会的天才都继续不断地用图画,即表示物件和思想的符号,以及用词语记下发生的重大事件,而词语又成了表示图画的符号。我们这个由线路图组成的电子时代似乎正循着线路运转回到我们图画的本源上了。大作家一向都把生活看成一幅幅图画,他们能选择适当的词语用场面的形式向读者传递他焦点所对的生活之戏。

许多受人欢迎的多产作家都玩“场面游戏”,这种“场面游戏”是P·G·沃德豪斯^①用了六十多年的创作畅销书的方法。他安排情节的唯一秘诀就在这里:设置一个引人入胜的场面,以此作为磁铁,吸住整篇故事。他说:

我喜欢先构思某个场面,不管它是多么荒诞不经,再以此作为出发点前后延伸,直到这场面最终变得很合情合理,同故事浑然一体。就像《新东西》,我最早的想法是,如果一个人在黑暗中碰到一条冰凉的舌头——我指的是牛舌,不是人舌——以为摸到了一具尸体,那会很有意思……在我的《新东西》中,艾姆斯华思勋爵的秘书巴克思特就碰到了这种事,那大约是在小说的中间部分。我用一些事件铺垫,自然而然地引到这个场面,那就没有斧凿可寻了。

不管你是像沃德豪斯那样从一个激动人心的场面生发开去,构筑成整篇故事,还是先规划好情节,再把它分成若干场面,每个场面都必须具备:

1. 鲜明的人物。
2. 随着事件的发生愈演愈烈的矛盾的冲突。
3. 时间界限。(什么时候)
4. 地点界限。(什么地方)
5. 情感氛围。(场面在整篇小说中特有的情调)

“场面”一词在辞典中的释义可能会对你有所帮助^②：

1. 剧的一部分；尤指：a)一幕中的一部分，其间没有地点的变换和时间的延续。b)戏剧或叙事的一部分，表现了单一的情境、对话；一系列事件中的一个。
2. 安排故事、戏剧等的情节的地方；因此，事件或情节发生或进行的地点；
3. 当作整体或孤立的单位看待的背景，如：乡村场面，美洲场面，(颓废派的)场面……

把每个场面看作是整篇小说这一宏观世界中的一个微观世界，有开头、有中间、有结尾；在开头和结尾之间事态要发生扣人心弦的突转，其间又要有起有落。

在梅里尔·琼·格伯的《邀舞》(《红书》，1966年10月号)中，基本冲突是渴求生活的埃莱恩与她那落落寡欢、自以为是、逃避生活的教授丈夫理查德之间缺乏共同语言。他们去意大利没成，便在加利福尼亚州西南的卡特林那岛上呆了一天。埃莱恩想在那儿多逗留一阵，跳跳舞，参加娱乐活动，买一件有花的夏威夷服装(她希望以后用这件衣服来当孕妇服)。但理查德爱理不理的，老是泼冷水，觉得那衣服太贵，坚持要搭下一班船回洛杉矶。现在我们就来看这个构思巧妙的场面中(心理和身体)行动的起落和突转。理查德双眉紧蹙，埃莱恩大失所望，在等着回洛杉矶的船。这时，墨西哥流浪乐队的乐师们又是唱歌又是奏乐，把埃莱恩也拉入他们的圈子中，照他们的指点跳起舞来：

……她旋啊，转啊，掌声更热烈了。她同人们一起跺着脚，听着热血在耳畔欢唱。她听不懂人们唱的是什么歌，只知道唱的是爱情。还有情人。她就懂这么点西班牙语。她听到硬币从四面八方落到他们脚边，看到硬币像流星似地飞过空中。那首歌没完没了地唱着，每当她好像要踏出圈子中央时，同一个笑容满面的墨西哥人便会进来把她旋得更快，直到后来她转得简直像颗陀螺似的。

透过这一片喧哗，她依稀听见了船上汽笛催发。人群开始散去，匆匆地走下码头。人少了，但留下来的人掌击得更响。她觉得自己好像永远也停不下来了。

她旋转、欢笑、击掌，转身时眼睛扫过理查德。现在几乎只有他一个人跟她在一起了，剩下的是那些乐师和几个岛民，他自己也在欢笑，高声击掌——理查德，他也情不自禁，在享受着某种乐趣——他双臂挥舞，一点也不忸怩局促，薄薄的衬衫下看得见他鼓起的肌肉。

她已经知道这行得通！她拍击着手掌，似乎是在为他们俩鼓掌——他们俩都在享受着某种乐趣，而且就这一次，不是单在嘴上说说，她已经行动起来了。

头晕目眩但又兴高采烈——因为美酒，因为音乐，因为爱情——她放慢了旋转的速度。眼前，码头和人群像波浪似的一起一伏。她上气不接下气地停住舞步，踉踉跄跄地走过去，理查德伸出双臂把她搂在怀中。乐师们停止奏乐，一起朝她鞠躬，向她抛来阵阵飞吻。她撅起嘴唇要回赠他们一个飞吻，但却转过头来把这个吻印在丈夫的嘴上。

她笑得简直都透不过气来，“咱们要错过这班船了！”

“咱们在这儿过夜吧，”理查德说，“咱们就能给你买件那种衣服，还可以去跳舞。”

埃莱恩想起了那种夏威夷服装上五颜六色的花朵，“咱们只要过夜就行，舞我已经跳过了。”

这个场面典型地体现了梅里尔·琼·格伯式的动态手法——用若干构思巧妙的场面来展示整个故事。不难理解，她的小说为什么会如此受欢迎。

要是整篇小说都从一个视点来写，那表现主人公内心深处对其他人物和事件的情感反应就简单了。性格外向的埃莱恩竭力争取同她那性格内向的丈夫沟通思想感情，要使他像她自己

那样也向往生活、欢乐和刺激,也想要一个孩子。在每一个场面中,她用不同的方式尝试都未能奏效,直到这一次,她禁锢的情感爆发出来,点燃并解放了她丈夫的情感。

看了专业作者的小说和电视后要写出完整的场面提纲,这样你就能学得在自己作品中也必须具备的场面中突转跌宕的节奏。一个场面,以起为始则以落为终,等等。永远这样,新旧小说莫不如此。

美国有一个古老的民间故事《伤疤》,说的是一个年轻漂亮的王子,一个算命的告诉他说他将要娶一个放牛人的女儿为妻,这女孩子全身肿胀溃烂。他听了大惊失色。于是他找到那女孩子,刺了她一刀,以为她死了,自己就离开了。那一刀放干了她身上的脓水,恢复了她的美貌。后来,王子不知底细,同她结婚,不用说发现了她腹部的伤疤,也感受到了命运的威力。现在我们把这个故事分解成一系列场面:

场面 1. 从起到落:快乐的年轻王子,打猎满载而归,碰见个算命的。那算命的告诉他,他将要娶一个放牛人的得了鼓胀病的女儿。王子听了大吃一惊,信了这个预言。

场面 2. 从落到起:王子来到所说的那个穷放牛的棚屋,而且一点不差,找到了那个昏迷不醒的女孩子。王子用短剑把她刺了,给她家留下一笔钱就走了。他觉得松了口气,心想,现在那女孩子死了,他已破了那个预言。他满心高兴,他已把自己从命运手中解脱出来,使那女孩子脱离了痛苦,也使她父母摆脱了一贫如洗的境况。

场面 3. 从落到起:那姑娘的父母很伤心,以为她死了;但很快他们就发现,她是睡着了,她的健康和美貌正在恢复。王子留下的钱使他们富裕起来。

场面 4. 从起到落:放牛人建了一所别墅。这别墅,还有他女儿的花容月貌,引来了许许多多的求婚者。王子也来了,他爱

上了那姑娘，向她求婚，终于和她结成夫妻。等他看到姑娘腹部的伤疤，知道了事情的原委，他明白了，自己没能要得过命运，实际上反而成了命运的工具。尽管这是个神话式的皆大欢喜结局，王子的傲气和自信心也要减去二三分！

在写你自己的小说以前，先把它分成各个场面，每一个场面都表现一个鲜明的时间、地点、情调、冲突，以及突转跌宕的人物关系。务必使所有的场面都包含这些因素；除此之外，开头的场面还要提出一个能引起人们兴趣的问题，这问题引起的悬念之强烈，使读者一见则欲罢不能。

开篇第一句就要引动人们的好奇心，比如：“你大概想不到这一切会出自一位一百多年前出生的新英格兰老处女之口吧，但她就是这么说的。”（林恩·考夫曼：《暴风雨夜》，《妇女家庭杂志》，1967年10月号）

开头的问题通常更是针对主要人物而提出来的。就像雷·布拉德伯里的《身穿罗沙克服装的人》（《花花公子》，1966年10月号），提出的问题是：被许多病人看成“甘地—摩西—基督—菩萨—弗洛伊德”的精神病医生伊莫纽尔·布洛可为何放弃医道，遁迹而去。马格列特·伯南的《希望有一天下午》（《家政》，1967年8月号）发掘了一位膝下无子女的女演员维拉·福斯特的情感。她面对着自己一个十几岁的崇拜者，这女孩子原来就是她十三年前遗弃的私生女。伊丽莎白·斯本塞的《重感冒》（《纽约》，1967年5月27日）提的问题是一个父亲为什么躲开不见自己的孩子。乔纳森·克列格的《此人该死》（《希契科克》，1967年3月号）的第一句就引起了我们好奇心：

对报纸照片上的这个人他怀着如此的刻骨仇恨，有一阵子连那张严峻的、棱角分明的脸都变得模糊了，好像被一层暗淡的粉红色的雾蒙住了似的。

约翰·哈斯金·波特的《残酷的吻》（《大世界》，1967年8月

号)的开头也是如此:

既然她已坠入情网,她意识到她的生活中只有两大怕:
一个怕是新的,另一个怕是旧的。

也可以看看伊沙贝尔·郎吉斯·丘萨克的《如此一条路》(《麦卡尔氏》,1967年10月号)以及梅瓦帕克的《打给陌生人的电话》(《红书》,1967年8月号)的开头:

我等着,我那双瘦小的、女学生的手在电话盘上犹疑不定。我想象得出深夜在一个素不相识的人家里电话铃声大作,把人吵醒,也许会把一个像我这样胆小的人吓坏。

“这么迟了,我们不该这样,”我有气无力地说。

“哦,梅勒蒂,别自寻烦恼了!”雷伊说着眉飞色舞地笑了,寂静的房间里荡起一阵声浪。“信不信由你,我已经干了好多回了。”

还有海明威的《麦康伯夫妇短促的幸福生活》的开头:

是吃午饭的时候了,他们都在就餐帐篷支起的双层绿布帘帐顶下坐着,装出什么事情也没有发生过的样子。

除了悬念、什么人、什么地方、什么时候、什么原因之外,小说的开头也定下了读者市场的口味。玛丽·E·巴特的《另一场婚礼》(《女主人》,1967年4月号)的开头就带着阴柔的情调:

阿莱恩,新娘的母亲,一激灵回到了眼前的现实中来。真糟糕,她唯一的女儿的婚礼竟会让这个恼人的问题弄得黯然失色。

下面这段《花花公子》式的耸人听闻的开头就显得阳刚了(威廉·F·诺兰:《光怪陆离的圈套》,《花花公子》,1967年10月号):

房间里满是赤裸着身子的金发碧眼男人,其中躺在浸透了鲜血的波斯地毯上的已整整一打,像一具具摔坏了的漂亮的大洋娃娃——这时,那个长着一张黄鼠狼似的瘦长

脸的小家伙正快步向我走来，紫色的眼睛里闪着凶焰，残废的双手各攥着一把冒着烟的手枪。我知道，他杀红了眼。在过去五分钟里已经有十二个道地的金发碧眼男人死在他的枪口之下，下一个就是我了。

那小家伙龇牙咧嘴地笑着，疤痕累累的薄嘴唇间露出了尖细的牙齿。天哪，他有多难看！我的双臂一点用处也没有，两边都叫他给扎了一粒枪子儿，于是我用脚拼命踢，但老踢不着他。他举起一把手枪朝我脸上攢过来，我重重地倒在地上。两把手枪对准了我的脑袋。

疯狂的紫光在他眼里闪烁。接着，仍旧咧着嘴笑，他开枪了——我的头颅爆炸开来，腾起一团红红的、阴冷的火焰。在这节骨眼上，我不是死了就是在做梦。而我没死。

两个开头情调各不相同。《另一场婚礼》在风格和题材上都阴柔十足，而《光怪陆离的圈套》则阳刚毕露，但二者都使读者产生悬念，尖锐的基本冲突贯穿全篇，直到最后一个场面才得到满意的解决。

在两篇1967年10月发表的小小说中，主人公都为自己年纪大而担忧，而最终各自都经历了通过象征表现出来的启示或“发现真理的一刻”。弗罗伦斯·安琪尔·兰德尔的《凉意初袭》（《红书》）中的那位闷闷不乐的丈夫害怕他的精力和性机能随着9月23日“秋分”的到来而同夏天一起逝去。（很明显，这个可怜的人患的是以前在妇女小说中被忽视了的男子更年期病症。）秋天的第一阵凉意袭来，夏日的体育活动、欢乐和温暖眼看就要过去了，他觉得更加忧郁。他妻子是个排忧解难、使他振奋的人，在最后一个场面中使他得到了启示：

我看着我丈夫，平静地说：“你刚才没有给我们关于‘秋分’的真正定义。”

他有些莫名其妙。“这是夏季的结束，”他说，“谁不晓

得。”

“是白天和夜晚变得一样长，”我说，“它是一个季节的结束但又是另一个季节的开始。”

“哦，”他说，“是吗？”

他用手背摩挲着我的脸颊。那天晚上，当天气变得很冷的时候，他把所有的门窗都关上，一边轻轻地吹着口哨，一边把暖气打开。

在拉尔夫·麦金纳利的《女大二十五》（《家政》，1967年10月号）中，杰恩在那个使他“年纪有四分之一世纪大并感到这一点”的生日里也感受到同样的忧郁。她觉得，在人生的走廊上，所有那些为比她年轻的姑娘敞开的门都对她关上了——特别是那个她所爱恋的人（麦特）显然已经不理睬她了。对麦特她还是一片痴情，查理的邀请她都拒绝了。最后的场面却峰回路转——杰恩在电话里和那个薄情郎麦特冷冰冰地谈了一阵后，答应和真心爱她的查理一起去吃饭：

“稍等一下，让我梳个头。”在浴室里，她盯着镜子中自己的身影。假如人生是条走廊，那就有许多门，比如，就有一个开向自己前程的门，而她却一直把这个门关着。回到起居室，她把蜡烛吹灭了。

“许愿了吗？”查理问。

“有那么点意思。”

他为她开了门。当他们双双走出去时，杰恩发现自己同查理一起朗声笑了。

每一类短篇小说的最后一个场面都蕴藏着启示。通常在“高级小说”中的启示要比通俗小说中的启示更现实，更深刻。在《波皮》（约瑟夫·怀特希尔，《大西洋月刊》，1967年5月号）中，单身汉约翰·第米特对“他姐姐弗兰西同一个正派人的日趋冷淡，死气沉沉的婚姻”以及对他们离婚的打算深感悲哀，于是

就把他们十二岁的儿子波皮带去钓鱼度周末,使他摆脱那种令人不快的气氛。通过一个巧妙的场面,作者描绘了波皮的顽皮,对约翰的专横无礼,还有他的随心所欲、自私自利、使人心烦的好奇、妄自尊大;这样,我们对波皮和他那耐性渐消的舅舅就有了铢积寸累的认识。最后两个场面写的是波皮如何故意破坏约翰的“私密”,如何在他同情人卡西·波琳(一个同样被自私的儿女们骑在头上的寡妇)温存的时候冲了他们。最后一个场面以波皮自悲自怜的呕吐开始。他乱吃乱喝撑得过饱,又因为被太阳灼伤大哭大嚷(这也是他不听约翰舅舅的话的结果),再加上其他一些撒娇耍脾气的花招,才弄成这个样子。注意这个场面是如何步步推进,最后集中到一个“高级小说”型的启示上的:

“老天爷,她还在这儿吗?”波皮说。

约翰一跃而起,向这小孩走来,抓着他又瘦又热的手臂带到他床边,硬把他按在床上。“这是药,你自己吃吧。别再去开门,听见了吗?”波皮趴在枕头上大哭,全身颤动,连床都摇起来了。

约翰把连着两个房间的门重重地关上,让波皮透过哭声也听得见这关门声。他转过脸,看到卡西担心地站在床下。他重重地吻着她,她吃了一惊,用鼻子吸着气。他又给她倒了一杯兑了苏打水的白兰地,拉她靠着自己在床边坐下。“再安静一会儿,”他说。那孩子的大哭小叫透过门听得清清楚楚。约翰抓起电话听筒,给了一个塔尔沙市的电话号码。那一头的电话铃响了又响,约翰一边等着,一边用手摩挲着卡西背部肩胛骨中间的那个地方。“喂,喂,弗兰西吗?我是约翰。你醒着?是的,我知道很迟了。妈的……听着,弗兰西,听着。我现在明白了,你的婚姻到底毛病出在哪儿……”

“高级小说”中的启示同商业性小说中的启示常常相左。通

俗的妇女小说写的是父母吵架,但由于对孩子共同的爱而重归于好,这样就宣扬了那个过时的前提:“小孩会牵着父母走”。而在我们这个产生出像波皮这样小妖精的“宽容的时代”,以下的启示则坦白,更合时宜:“孩子会牵着父母走向痛苦……或者离婚。”此外,还附带另一个启示:由于主观的情感介入,我们不能像旁观者那样客观冷静地断定自己的烦恼。

最后的场面还必须做出解释,用来收束全篇的各个关节和悬而未决的头绪。在整篇情节中,重要的各点总是“悬”着,把读者的注意力吸引住,到最高潮时这一切才得到解释。在杰拉尔德·格林发表在《花花公子》上的《调度员》(1967年8月号)中,军用代号 M.A.C.E. 贯穿始终。这个代号既创造奇迹又制造混乱,牵制了一大帮人物又影响了情节,直到这最后一笔:

“上校,你有没有听过一个叫 M.A.C.E. 的单位?就在战后?”

“M.A.C.E.? 是的,我记得。不过很早以前就撤销了。我们只试验了很短一段时间。那是一个小规模试验计划,非常原始。那时候,我们真有点瞎摸索哩。”

“这几个字母是什么意思?”

“‘军事及民用工程’,一点也不神秘。”

“不要了吗?”

“自然。我们现在有了更尖端的系统。像数据的程序编排、电路规划。整个行动都用电脑操纵。我说,华盛顿那些人干得可真漂亮。M.A.C.E.! 老天爷,有好多年我没去想这个不值一提的老掉牙的玩意儿了!”

除了启示和解释,在高潮的场面里还可以来一个“出人意料”。这个出人意料从人物塑造和情节发展来看,应该在情理之中,但必须真正的在意料之外。在《花花公子》(1967年8月号)中有一篇 G·L·塔森的《312 房间》,其中的出人意料之笔就不

错。桑姆·韦伯斯特是个残暴、好色、吝啬、臃肿而又邋遢的家伙，他拥有一家破败的旅馆，里面有个有魔力的 312 房间。不管是谁，住进去就不见了，踪影全无。桑姆利用这个房间大赚其钱，把它租给那些想甩掉什么人的人。最终自己用上了这个房间，来甩掉他那个又肥又胖，年老珠黄的妻子希尔达。后来，他惊异地看到她在格鲁夫剧院的一个歌舞团中跳舞。她的样子就像三十年前那样，又苗条又可爱，她像结婚以前一直希望的那样跳上了舞。现在桑姆很清楚了，312 房间会使一个人年纪轻轻就实现了毕生追求的目标。于是，他走进那个房间，想变成一个足球健将。这时，出人意料的事发生了：

……他把钥匙插进锁孔里转了转，走进那黑洞洞的房间。他躺在床上，等着。偶尔也看一两眼手上的夜光表。足球、女生、欢呼狂叫的人群这时都在他脑海里忙乎起来。

突然，出现了一片眩人的亮光，音乐声大作，他直直地站起来，感觉到自己的手脚在动。最后在耀眼的白光中他看清了身边的一张张面孔。他的双臂和两腿还在剧烈地动着。周围是一些迷人的少男少女。他们都在跳舞。他低下头看了看自己的脚。他那双充满青春活力的漂亮的腿随着音乐的节拍在动。这一切他看得一清二楚。他们都是舞蹈演员。他们都在跳舞，桑姆·韦伯斯特正在格鲁夫剧院的一场演出中跳舞呢。

要使最后一个场面确实具备启示，解释和出人意料三个特点，先得计划好并写出来，像在蛋糕上加糖霜似的在场面描写的五个“不可少”（鲜明的人物塑造、冲突、时间、地点、情感格调）上再加这三个特点。要在场面内容中安排变化，这样每个场面在推进故事情节时不会重复在其他场面中已经讲过的内容。既然所有的场面都是故事中基本冲突的一部分，每个场面推进的方向都要不一样——这一个以“起”结束，下一个就以“落”收笔。

矛盾冲突的各方可以是相对立的人物(正面人物同反面的物或反面思想的冲突)。在许多古典作品中表现为善与恶——或上帝与魔鬼——之争,两者都想占有主人公的灵魂。这一方在一个场面中胜利了,在下一场面中就要失败。显然,这种拉锯式的相持造成了一种悬念,使读者不断去猜测到底谁是最后的胜利者。

这个公式仍然可行。事实上,这条旧道德在人物身上造成了相对立的价值观念,这种对立近在1967年8月还可以在商业性小说中见到。那个月的《红书》上登有艾萨克·巴什维斯·辛格的一篇《公主之争》,其中“好运气”(玛泽尔)同“坏运气”(斯林玛泽尔)相争,要主宰男主人公的命运。如果你能在这个基本格式上嫁接你自己独创的人物、冲突、一些合时宜的问题,诸如代沟、民权、国际和平、当年的政治题材,或者迎合某一特定刊物或读者市场的主题,那你要算聪明人了。要阐明一个扣人心弦的,作为作品基础的冲突,这冲突在不同的场面就会以不同的形式爆发出来。休·B·凯夫发表了几篇小说,写的是父母的内心冲突:对自己十几岁的孩子该怀疑,还是该信赖才是?

在琼·威廉斯的《巴利亚》(《麦卡尔氏》,1967年)中,争夺露丝·帕克心灵的冲突双方是她喝酒的欲念和对这种诱惑的抵制。露丝·帕克觉得自己不爱说话的十六岁的女儿辛西亚,公开对她表示不满的丈夫迪安,还有桥牌俱乐部里那些不怀好意的女士们都不理睬她。每一个她被人冷眼看待的场面都增加了她的委屈感。这种感觉愈甚,酒喝得愈多。她觉得小儿子彼得,年纪还小,不理解她也不会说她的不是,是她唯一的安慰。有一个场面,以情感上的“起”开始——她同彼得快活地跳舞——又以“落”结束——她丈夫迪安打断了这场舞,把她大骂一顿赶开了。

……她对彼得唱着歌,唱她心中的孤独。这时迪安回

来了……彼得在笑。她正同彼得在餐室里跳舞，把他举到齐眼高，好像他就是她的舞伴，嘴里像唱感伤小调的歌手那样呜咽着：“心上——嗯——的人儿离去了，空留一天星。”两个人闹得可响了，谁也没听到迪安的汽车声，也没听到他走进屋子。

突然，他站在餐室里，看那副模样露丝还以为他病了。他脸色苍白，眼睛下有两片黑影。他两步跨过房间，把彼得放下来，质问露丝十点半了还不让孩子睡，到底是在干什么。彼得身上已经是穿着睡衣，这时他一溜烟跑开了。她听着他跳上床时弹簧发出的声响。彼得突然间被人从她怀里夺走，使她一下子往墙壁倒过去。她呆在墙边，头晕眼花，气喘嘘嘘，但还是大声狂笑着，笑得人都踉踉跄跄地朝餐桌靠过去。

“马上去睡觉，”迪安说。

“我干嘛要去睡觉？”她傲慢地说了一声，一边向楼上的房间走去。“就因为你是个古板的家伙，”她说，突然觉得想大声哭喊一顿，于是叫道：“一个古板透顶的家伙，自己吃饭前可以喝一杯酒，别人喝两杯就不行……”

显然，露丝自悲自怜的委屈感和那种自己正确迪安错的感觉会使她酒喝得更厉害。以下这个场面则是从“落”到“起”，好端端的一次桥牌午餐会被露丝的暴饮弄砸了，之后她自己也烂醉如泥，昏睡过去。

……辛西亚拉着床单，问道：“妈，彼得哪儿去了？”

她坐起来，在梳妆台的镜子里看到一个女人，身上胡乱穿着一件有背带的缎料长衬衫，头发乱糟糟的，两眼浮肿。今天星期几？现在几点？她睡过头了，早饭又要迟了。

“妈。彼得哪儿去了？”辛西亚问。

“他不是睡觉吗？你把他叫醒了没有？”

听到这话辛西亚大叫起来：“都快晚上七点了！彼得是不是在谁家里？”

她把手镯解开，站在地上有些头重脚轻。冷气顺着地板裹住她赤裸的双脚，她记起自己上床是什么时候，正是那个时候彼得本来应该回到家来的。没什么好说的，只有这一句实话“我不知道他在哪儿。”

想到彼得这时正在雪地里，她马上意识到他还只是个小娃娃。为什么以前她没意识到他还是个小娃娃。为什么以前她没意识到这一点呢？夜色茫茫，大雪飞扬，外面漆黑寒冷。

辛西亚——同样是她的孩子——眼泪夺眶而出，顺着脸颊流下来。“妈妈，你怎么不看着彼得呢？”她说。

她穿上衣服，下楼去，一只手提着鞋，另一只手抓着楼梯扶手。在客厅里她把鞋穿上，心想应该叫警察。就在这当儿，她看到了警察来时看到一副什么景象：餐桌上杯盘狼藉，色拉化了，一只猫在那里吃着乳酪。厨房里一片酒气，空的伏特加酒瓶和四个用过的杯子还在那里摆着。在一个有孩子的家里，而且丈夫眼看就要下班回来，但没有人去准备晚餐。她痛切地感到自己对彼得的性命负有责任。如果彼得死了，受伤了，残废了，或者冻伤了，谁都不会原谅她。任何借口都不能洗刷她的罪过。

“你现在打算怎么办？”辛西亚问。

“我只好叫警察，”她说，手已经放到电话机上。就在这时，电话铃响了，说话的是一个邻居。她冷冷地说，她看到彼得在大冷天里跑出来，脚上没穿靴，就把他领进屋，心想帕克太太肯定很快就会回家的。

露丝动动手指示意辛西亚把外衣穿上，小声地告诉她彼得现在在哪儿。她眼里噙着泪花，辛西亚手里拿着靴子，

还有些犹豫不决，接着她松了口气，紧紧搂住母亲。“我女儿这就过去，”露丝说，她话音中最后一点沙哑混浊也消失了。她道了歉，但从那一头的沉默中她明白自己不能重新赢得古德乌因太太的好感了，因为古德乌因太太凭自己眼睛所见对彼得的母亲已有了成见。但她身边的人是会看到她变化的，露丝心想。

以上的场面中，小说情节推进的两个方向正相反，一个是酗酒愈演愈烈，另一个则是悔过自新。彼得没人看顾而引起的危机使露丝猛醒，使她重新做人。考虑到问题的性质，以此为结局是不现实的，因为需要一个最后的场面来加进新意：这位嗜酒的女人认识到自己的问题，心甘情愿地引咎自责，想得到别人的帮助。等到迪安回家时，她已想办法把一切收拾停当，开始做晚饭了。她还鼓起勇气告诉他，自己是怎样喝醉了酒把桥牌午餐会和整整一天的时间给弄得一塌糊涂的。在整篇小说中她这是第一次承认错误：

“我喝得太多，睡过去了。”她犹豫着说，但迪安的眼睛却因为直觉的认识瞪得大大的。“彼得不见了，但后来又找着了。我不想让这种事再发生。”

“你想戒酒？”

“是的，但我戒不掉。”

“你怎么知道？”

“因为这会儿你要是不在，我就又会想喝。”

他从房间那头走过来，伸开双臂搂住她。但第二天，光是爱又不能阻止她喝酒。她觉得这有多么可怕，竟有别的什么东西能比爱更强大。

迪安说他们会找到帮助的。她继续做饭，迪安去洗手。她听到孩子们在别的房间里走来走去，准备好要吃晚饭。为了使生活更有刺激，她反而完全逃避了它……

一篇小说应该有多少个场面？我希望能有个现成的答案，就像说每个场面一千个词一样，但是这没有定数，完全得靠故事情节的需要以及读者市场的口味（男子的小说和庸俗刊物的小说通常比妇女的通俗小说或者高级小说喜欢更多的“活动”和场面）。但不管每个场面有多长，多少词，从头到尾行动和人物关系都应该抑扬顿挫、波澜起伏，每个场面都应该包含有五个成份：鲜明的人物、层层推进的冲突、时间界限、地点界限、情感界限。

还没有描出各个场面透彻的蓝图以前千万不要动笔写小说。有了场面的蓝图，你稳步通向成功的蓝图也就在其中了。

译注：

①沃德豪斯(Pelham Grenville Wodehouse, 1881—1975)，英国小说家，于1904年赴美。作品主要为小说和短篇小说，善写滑稽场面，笔下人物如单身汉伯蒂、伍斯特等为人所熟悉。短篇小说集有《周末沃德豪斯》(1951)和《沃德豪斯集锦》。

②“场面”英文为 scene，可分别与汉语中“(戏剧、电影等的)一场”、“(戏剧、故事中的)一段情节”、“(事件或故事的)发生地点”、“景色、风光”等相对应。因此，应该广义地理解文中提到的“场面”一词。

以场面检验你的小说

弗列德·格鲁弗

我听说过一些急于求成的初学者对戏剧性场面嗤之以鼻，说它是迂腐的、人为的东西。然而，戏剧性场面却是小说创作中必不可少的、有益可得的手法，通过扎实的实践即可掌握。

场面的好处很多。有了场面，故事和小说便有了结构和连贯性，章节的划分便迎刃而解，而这常常是一件令跋涉于长篇小说写作的年轻人叫苦不迭的事。场面还可以推动人物和情节的发展，使场面与场面之间的过渡显示出时间上的推移，因为人物的变化要真实可信，就得有个时间过程。

在写作中，用戏剧性场面的公式来检验你的小说是个可靠的方法。起初你说不定没想到会有什么问题，但用场面一对照，也许就会发现差错出在哪儿。可能是和合过多，而积极的对立不够；也可能你认为你自己是在写的那个场面，其实毫无目的可言；也可能人物不是主动去解决自己的问题而是坐等时来运转；还可能他并没有碰到危险或威胁。

因此，建议你把这个公式摆在打字机旁，记在心上：

1. 遭遇——卷入冲突的两股力量相遇。记住，冲突的两股力量或人物必须交锋，必须有情感。
2. 目的——要使每个场面都有个目的。
3. 交汇——包含这些可能的成份：企图——询问或搜集信息；提供或传递信息；以论证或逻辑推理使人屈服，使

人信服；规劝；施加影响，加深印象；逼迫。

4. 最后的行动——胜、负或者放弃。

5. 结局或后果——(a. 事态, b. 心理状态)——导致下一个场面。

你已经注意到，在“交汇”中前三种服之以理，接着两种动之以情，最后一种诉之以力。

举一个扣人心弦的场面的例子，它涉及了当前取消死刑的运动。一个年轻人因为杀人就要被处死。州的赦免及假释委员会的成员们建议把死刑减为终身监禁，但州长不同意。

你可以想象这个场面：

遭遇——赦免及假释委员会主席与州长，地点：州议会大厦。

目的——在委员主席一方，是要使州长认识到应该把犯人的死刑改为终身监禁。为什么？因为他觉得该犯已悔改；因为他觉得处死一个人在道义上是错误的；因为他认为死刑对制止犯罪没什么效果。

交汇——双方的争论相持不下。既有“促进”又有“阻碍”。州长说法院对此已作出判决，而他已宣过誓要维护本州的法律。说着双方都火了。

最后的行动——州长再次驳回了该委员会的建议。

结局——委员会主席怒冲冲地走了，他决定要着手使州立法机构废除死刑。这就指向了下一个场面。

这样，你看到了结局的功用在于展现人物对所发生事件的反应；它还唤起他在下一个场面中的目的，从而形成了场面之间的衔接和过渡。

一些年前在俄克拉何马州大学开创了专业写作课的已故的W·S·坎贝尔是位场面写作的权威。他描述了三种场面，每一种场面都是以斗争的形式克服或避免这三样东西中的一样：障碍、

敌对者或灾祸。例如，一个不在执勤的警察没办法逮捕罪犯，其障碍就是少了一支手枪；篷车队没能逃脱印第安人的追击，障碍是大河发洪水挡住去路。

第二种场面，人物与一个敌对同类作斗争，用得最经常。其中涉及人类的动机。人与人之间的冲突总是最惊心动魄的。

第三种场面是人物努力想避开一场即将临头的灾祸。例如，一名航空兵自愿要求帮助一个在越南的空军基地排除哑弹。或者有一场洪水、大火，或者危及财产或名誉的灾祸。有时，人类防避灾祸的努力比之克服障碍或战胜敌手的斗争更为有趣。

在戏剧性场面中你需要人物之间有个对比；你必须使人物处在相互误解或矛盾的地位，这应了一条古老的戒律：没什么能比情投意合的对话更平淡乏味了。而且，如果你选择的人物，由于背景和价值观念不同这一本质差别，一开始就不能相互理解或不能意见一致，那就会加深读者的兴趣。C·S·弗列斯特的《非洲女王》便是一个很好的例子——说的是女传教士露丝·赛尔和查理·奥尔纳特这个爱喝杜松子酒的伦敦佬机修工，他们在一个非洲丛林中为求生存而进行的斗争。

任何实现场面的目的的企图都是促进，而阻拦目的实现的努力都是阻碍。在好的场面中，二者交替，既有推进又有波折，波澜起伏，节奏分明，一个人物努力想实现某个目的、另一个又竭力要阻拦。在干脆利落、针锋相对的对话中，这种冲突历历可见；或者在两人间肉体的殊死搏斗中，因为在搏斗中两人会交替着占优势。

有时你要以一个场面而不是一段描写来作为小说的发端。我以一个场面作为开头写了一篇小说，题目是《勇敢些，我的孩子》（发表在《男孩子的生活》，后又选入柯腊弗努克盲人出版社出版的盲文版《男孩子的生活》）。霍斯，一个瘦长的科曼契印第安青年，正在一列火车上，那火车载着他和其他大平原的印第安

人开往佛罗里达的监狱。时间：十九世纪七十年代。那火车现在行驶在密西西比河东边。小说的开头是这样：

客车厢闷热得令人窒息，霍斯呼吸着的是煤烟和煤尘。窗外闪过陌生的白人天地。他心不在焉地望着，想起了在明亮的天空中展翅飞翔的矫健苍鹰，想起了耸立在浩荡芬芳的大草原上的雾霭朦胧的青山。

他转过身，卫兵沿着过道蹬蹬地走来，仔细打量着每一个印第安人，在他那个黑本子上做些记号。

霍斯的目的是逃跑，并想法回到西南方家里。要达到这一目的他必须使用暴力。他不但得去掉手铐，想办法趁人不注意时逃离火车，而且一想到要离开朋友，也许再也见不着了，他的决心便有些动摇。（阻碍）但霍斯还是动手了。他把自己细长的手从手铐里挣脱出来（促进），

然后，他几乎是身不由己，低着头把毯子拉上来蒙住身子，从玻璃窗扑出去。

接着是一个障碍。他摔得头昏眼花，一下子站不起来。听到路基上传来咚咚咚的皮靴声，他挣扎着爬起来，摇摇晃晃地跑进茫茫的黑暗中。（最后的行动）接下去是结局，带向下一个场面：

等到他气喘咻咻地躲进一丛灌木中时，才意识到自己已真正自由了。（心理状态）过了一会儿，灯笼的亮光不见了，火车哐当、哐当地开走了，他把脸转向西边，顺着那钢铁铺成的道路往前走。

有时你只用了交汇中的一个成份；而且很明显，一个场面中只能出现最后行动三种形式中的一种。同样，遭遇可能先于目的，但首先要从目的和冲突来构思场面。

有目的而无冲突，那是插曲，主要用在两个戏剧性场面之间的过渡或者作为塑造人物的一个手段。两个朋友在街上相遇就

是这样。一个打听消息，他朋友没有二话就把知道的告诉了他。

你是怎么着手创造一个戏剧性场面的？我的建议是：养成以场面来构思的习惯，把你的小说看成是各个场面的组合。在写一个场面之前你要先“看见”那个场面。然后在纸上打出草稿。

自己向自己提问题。这样写是否言之成理？列出所有可能的目的。主人公想干什么？他为什么会陷入这个陌生的困境？我是不是把这个困境写得够使他觉得难办？一个人会不会这样行动或作出这样的反应？他的动机是否足够强烈？他的心理状态怎样？是不是有什么重要的东西岌岌可危？想象出富有表现力的手势，富有个性特征的手势。

你多多少少可以拿一页稿纸把这些写出来。把想得出的都写下来后，才能做出批评性的判断。然后动笔写作。

如果有了遭遇和目的，你便有了故事的发端。目的常会启发遭遇。许多场面写得差，差就差在缺少一个目的，只因作者没有给人物一个为之努力的目标，没有给主要人物一个值得为之奋斗的东西。

另外一些场面写得差，是因为初学者操之过急，推进得太快，是因为他没有发掘出读者所等待的场面的潜在戏剧性，是因为他忽视了从情境中挤出每一点一滴的情感。像长篇小说中那样的长的场面使你能运用“交汇”中的所有成分，并把人物刻画到无以复加的程度。

试把戏剧性场面当作一个向导。假使你对它的结构不熟悉，它会把你带你未曾涉足过的地方。你的作品，你的情节，会因之而具有形式和方向——当然了，你得心甘情愿进行必要的真心实意的自我训练来精通它。

情节：在今日小说中的地位

R·V·卡西尔

情节是小说构成整体的诸要素之一。纯粹的情节读者永远也看不到，因为在一篇小说中，情节总是要经过修剪、调整，同其他要素相适应，以达到整体的统一。

然而，在一些小说中，情节浮在面上，而其他成分则处理得轻快随便。如果这种小说大多为低档品的话，我们也不能一概而论，认为凡是这类小说必然如此。因为，对情节的强调要取决于小说的立意，要取决于作者非说不可的内容。

有时情节隶属于其他的东西，以至于它作为一种表达和统一全篇的手段的功用也明显地不重要了。于是乎，它只不过成了架子，上面挂着更加值钱的货物。还有另外一些情形——而这常常是当代第一流的作品——情节被如此精心刻意地同小说的其他线索编织在一起，只有有心人仔细寻找才发现得了。

比如，我可以想象，一位敏感机灵的读者读了吉恩·斯塔福的《动物园里》，不用很清楚地意识到那篇小说有个情节，也可以感受到它的很大一部分影响和意义。像这样的读者可能会说：“这小说写的只是两个女人回忆她们童年时一段辛酸的经历。同《纽约人》的其他小说一样，它之所以感人，是因为写得这么好，这么逼真地描述了能让人以小见大的伤心事。”

我们可以理所当然地认为，对于这一类读者，情节在不知不觉中发挥了作用。我们说作者把她主要的表达手段掩藏得太妙

了，对于作者的技巧，恐怕没有比这更高的赞誉了。

这篇小说的情节之所以能含而不露，是因为它的开端并不在小说的开头。小说的第一个场面是情节结束的一部分。只是在以谈及亚当斯镇为开始的倒叙中，我们的注意力才被微妙地引回到那个在时间上可以说是情节开始的一点。

把交织在小说中的情节的线索抓住，拉出来，孤立地进行检验，对一篇统一而不可分割的优美的小说来讲，这是一种侵犯。但这可能是披露情节最便捷的办法。

大致说来，《动物园里》的情节是这样的：两个失去父母的姐妹来到一个小镇上，同一个经营着一处供膳寄宿处的女人一起生活。那女人是波莱塞太太，她那专横刚愎的管束使她们痛苦不堪。因此，她们同摩非先生交上朋友，以此作为部分的解脱。摩非先生是小镇上一位漫画式的动物守护神圣弗朗西斯。因为他看到了俩姐妹在波莱塞太太手中难免会遭受的痛苦，就送给她们一条狗来排遣寂寞。因为在波莱塞太太看来对人或动物任何自然的感情，对她那邪恶的清教徒式的严酷都是一种批评，她就把那条可怜的畜牲教成跟自己一模一样的恶狗，以此来破坏俩姐妹和狗之间的关系。因此当摩非先生听到他的善行被这老巫婆糟蹋了时，便同孩子们一道过去，怀着堂吉诃德式的希望要再次伸张正义。

因为摩非胆敢反叛她那阴险（然而强大）的暴政，波莱塞太太放出那条品质败坏的恶狗咬死了他的猴子桑农。

这一肆无忌惮的杀生之举使善良的老人气得发疯，促使他毒死了那条狗。因为老人被阴险的波莱塞太太设计引诱做出了这种举动，他的情况便很不妙，落入了有理说不清的境地。摩非成了造她反的最大受害者。他杀死了一只他有义务珍爱的动物。因为他找不到其他手段来打击这个无懈可击的波莱塞太太。

因为那两个女孩子被迫目击了摩非可怕的失败，她们接着便向她们的监护人所向无敌的邪恶屈服了。（“我们想得出的唯一办法是逃跑，可往哪儿跑呢？”）如果摩非先生理亏——明显的波莱塞太太迫使他杀了那条狗，使他有口难辩——那么这两个女孩子，她们因为感情非常丰富而与摩非先生为伍，同样也理亏了。（“……大妈……使我们陷进了犯罪的感觉。”）

所以，这两个女孩子因为犯罪感的困扰，蜕变成那个女人的帮凶，回归到曾经使她们深受痛苦的委屈求全的精神状态。不管她们因为自己沦为帮凶会多么愤懑，因为自己落到这步田地会多么悲哀，她们必须承认自己的现状。

情节的发展以她们对这一点的承认作为结束。

斯塔福小姐这篇小说的情节挖出来就是这样。在我看来，这情节既感人又吓人——用亚里士多德的话说，它激起“怜悯和恐惧”，尽管我刚才讲的是不加渲染和修饰的概要。

难道这不是影射所有反叛行为的一个残忍可怖的寓言吗？不是堂吉诃德故事的一种悲观的翻版吗？——因为堂吉诃德式的人物摩非先生除了把他追随者送到恶毒的老妖婆手中之外，难说有什么成就。塞万提斯的小说所暗示的，还不只是那位脸色晦暗的骑士最后终于用他那不屈不挠的傻子精神拯救了他的世界。

凡是见过现代战争的人都会发觉这个情节使人惊心动魄地想到，在讨伐本世纪的那些暴君时，正义事业的斗士们所取得的最引人注目的功绩，在于成批成批地屠杀了身受暴君之害的人们。

没错，这一“难以引人注意”的情节，一旦我们费心把它分离出来，原来够震撼人心的了。

但是，作者怎么样，以及为什么把它如此隐蔽起来？首先，怎么样？

1. 把小说的开头和情节的开始分离。

2. 允许情节——其本身鲜明连贯——不时地淡出焦点。让读者准确地而清楚地看到其中一部分；而其他部分，可能是最说明问题的几个部分，则使人读来若隐若现，或者迫使读者通过推理才能把握其来龙去脉。实际上，情节发展中最重要的那个阶段，也就是孩子们蜕化为波莱塞太太帮凶的那一段，并不像有关摩非先生和猴子的那部分直言道出。

3. 变换叙述的节奏，因此它与情节发展的节奏之间没什么联系。允许小说旁生出不属于情节发展因果序列的一些游离场面或不完全场面。摩非先生朝捉弄他鹦鹉的小孩扔石子的细节就安排得很妙——但和情节发展又挂不上钩。波莱塞太太同她的房客之间一些细微末节也具有同样的效果。

4. 在开头和结尾的场面确立了一种情调（笼罩着大段倒叙的“封套”），这情调与情节那邪恶的宿命论形成讽刺性的反衬。

现在谈谈为什么要将情节的焦点和重点错位。（在给这里的一些特殊处理手法寻找根据时，我们能洞察到一些写作过程的真相。当然，我们永远也无从知道，在作者的选择中，有多少是受到理性的制约，有多少又是出于直觉的驱使。可是我们能够做到不失根据的揣测，看哪些可能是出于对材料理智的驾驭。）

1. 故事的开头就有一些十分显眼的暗示，点出马上要展开的故事情节的整个意义，因为开头的场面在时间上是连贯的，所以开头的场面实际上展示了故事情节的结局，虽然读者要等到读完全篇才能清楚地看到这一点。这就以某种方式制造了悬念；场面的如此处理暗示了情节发展的走向，直到后来情节自己把它的目标亮出来。看，这就是击穿的靶子，作者说。现在我把你带过射击场，重新再表演一下打中目标的那一发子弹是怎么射出去的。

2. 这个情节的涵盖面确实非常之广。靠展现一个个场面或一组组场面使它从头到尾显豁明了,而且不逸出小说的焦点,这意味着小说的篇幅将大大增加,可能会写成一部长篇。要不是作者很漂亮地把故事浓缩了的话,本来是会拖成长篇的。作者解决这个浓缩问题的手法是:用一个事件显示一个模式;至于那些不难想象的事件,或者几笔带过,或者干脆留给我们自己去想象,但实质上都重复了这个模式。摩非同波莱塞太太之间的交汇^①一发生,就使我们明白了这一命运攸关的模式。然后,小说在余下部分只不过是证实,这一模式不可避免地在更大范围内重复着。我们说两个孩子蜕变成帮凶是情节发展的最重要阶段,意思并不是说这代表了那种能具体地再现的材料。这个蜕变的过程很微妙——像这样的事,在现实中就跟在小说中一样,靠推理比靠具体观察更好理解。因此,这个过程必须遵循的模式一旦清楚了,作者就聪明地把过程本身留给读者去推想。

3. 既然决定了要把情节的很大一部分留给读者靠推理补充,那似乎就有必要围绕着情节中细笔展示的部分用大量片断来渲染表层的错综复杂,实质性的模式就在这样的表层下单调地重复着。作者把这么多的情节留于言外,那么一切游离主线的部分都是为这个处理手法所做的一种补偿。空白之处作者借助读者的想象力来填补。同时,还要激发读者的想象,使之斑驳陆离,丰富多彩,这样他不致于认为情节的发展就像一个没有人性的机器那样运转着。生活确实在我们眼前呈现出万花筒一样五光十色的表象,尽管我们有时习惯于把一个简单的意义加在某一特定范围内的一切事物上。把一个涵盖面如此之广的情节压缩成一个短篇,节奏的变换是另一个补偿手段。

4. 再换个角度来看,开头和结尾的那种轻率、嘲弄、算不上悲剧的情调有助于把倒叙的“凄惨的悲剧”放置在一个特定的上下文中,这个上下文我们就能把它看作是她们整个生命的代表。

邪恶确实像一片污迹，在两个生命中化开了。我们要相信姐妹俩经历过的每件事在某种程度上都被波莱塞太太打在她们性格上的烙印玷污了。然而，我们难道能相信，在这一对成为小说题材的生命中就没有好坏之别的时刻，绝望之外就没有欢笑的时候？在某种程度上厄运总是压在头上。作者暗点了这个“程度”并非一成不变，这样她实际上使自己的阐述更加有力，因为她已经费了这些苦心来解除我们的怀疑。情节赤裸裸地直言道出，我们可能真的会觉得触目惊心，会很有印象，但如果一味直露无遗，我们难道就不会有所保留吗？可能还会不以为然呢：“噢，不见得会那么坏吧！”这样的保留态度作者预见到了，说不定已经给她利用了呢。她已经能这样说了：“比你所想的更坏呢……”

确实，在我看来，情节的轻重调整和含而不露的铺设，使这篇绝妙的小说的艺术效果更为强烈。正像诗人理查德·威尔伯在一首诗中写的“藏得轻巧为人理解得最深。”在这篇小说里，轻巧的掩饰之笔和意味深长的跳跃使情节活生生地溶进了读者的心坎。

还有值得称道的是，作者如此巧妙的经营调度增强了故事的逼真性。逼真同情节并无直接联系，但它本身就是作品的一个优点。一篇小说，情节疙疙瘩瘩，捉襟见肘，那它呈现在人们眼前的就不大可能会是我们生活的一幅真实画卷。

还有一点——在对作者的苦心经营有了一定的理解之后，对她的技巧我们就能感到一种纯粹的美学欣赏。撇开小说的内容不论，情节的张弛起落、藏露隐现，结构的聚散开合，故事发展的和谐匀称，都能给我们一种满足，犹如观看经过悉心排练的舞蹈表演一样。作者的这种机械式的操纵可以称之为小说的“舞蹈设计”。

对一个事物，先讨论一番再给出定义，还是先下定义再在讨论中尽量尊重这个定义，两种做法哪种更好我也说不上。我知

道在一般情况下我们两种办法都用,这时我们是侧着身子往前挤——并不总是直面向前,而是像一条船为了抢风在“之”字形前进——向着更广泛更精当的理解挤去。

我知道我谈了这么久的情节,定义还没下呢。说实在我是陪着小心,生怕定义给得太早,这个定义会引起一些人的介意,从而妨碍了我们的交流。

既然每个人都读过小说,情节是什么我们已经懂得。天哪,我们所了解的情节似乎并不是一回事。

读者和评论家,还有教小说写作的教师,不知什么缘故分成了“亲情节派”和“反情节派”。亲情节派一门心思都在谴责那些照他们的标准衡量没有情节的小说。(可惜的是,他们所谓的“情节”,指的往往不过是一种特定的情节,常常与某一标准题材密切相关。例如,在一篇西部小说中,要是没有一个带枪的陌生人同一个有钱没良心的农场主之间的冲突,那可能就算不得有情节。)

“反情节派”则认为情节这种手法会摧毁完好的小说材料的生命。要说这话不假,只是因为有时如此。当然不是非如此不可。如果情节同小说的整体贴切地合而为一,那么,在那些使虚构形同真实的诸要素中,它将高居首位。因为人就是演员,他们的天性就是表演。^②

而情节呢——不多也不少,是表演的因果序列。

注意,它并不只是序列而已。假如我们说“贝塔把头发染成红色。那天晚上她一个人吃饭。”就一点情节也没有。如果说“贝塔不好意思让朋友们看到她染了发,因此那天晚上她一个人吃饭。”那就有情节了,或者说有了情节的小小开端。染发和一个人吃饭之间的因果联系在第二例中建立起来了,但在第一例中就不存在。

但是,我们应该注意,而且要非常清楚地懂得,整个情节各

部分间的因果联系往往不是写得明明白白。如果我们把情节同其他要素结合在一起，那这些联系就常常是间接表现出来的，表现手法主要靠的是人物的情境、意图或情感的变换。

在转述《动物园里》的情节时，我着重点出表示因果联系的词。但是，要在小说本身找出这样干巴巴、机械呆板的联接词是枉然的。可以这么说，情节已经溶化进小说了。但它的连贯性并没有因此而消失。因为故事情节各部分之间的联系不是由作者直言道破，而是靠人物行为和情感来揭示，这就使它更加感人至深。

在转述情节时我加进并着重指明“因为”这个词，目的不单在于展示因果联系，还在于披露自始至终因与果环环相扣的连续性。

情节的整一性离不开这个连续性，但光有连续性还不够，还要使因果序列善始善终。如果我们观察实例，看到情节开头提出的问题都由接下去的发展完满地回答了，认为这就具备了全始全终的整一性，那要理解情节的整一性就一点也不困难了。在乔治·保罗·埃利奥特的短篇小说《桑德拉》中，叙述人买回一个女奴，在可供选择的主要做法都试了一遍之后，那个没有什么意义的情节也就自然而然地结束了。在理查德·叶兹的《这最好》中，情节的解决是拉尔夫展示了他要娶的那个女人将在他价值天平上占据的位置。威廉·伯杰的《可爱的一叶绿舟》的情节的年轻人毁了暂时在他们手中的那件孱弱的尤物后便圆满地结束了。

我们意识到因果相关的情节的一段自然的“圆满结局”——整一性——之后，便看到它在小说总的整一性中发挥的作用在于它同人物的需求、欲望以及有目的或随心所欲的选择之间的关系。人物对他必须面对的情境所作的反应往往就是情节的发端。诱发这种反应的刺激便是我们所说的“动机”。

动机的意义和复杂性大小轻重差别甚远。腿痒了,我便想去抓。奥赛罗对妻子起了疑心,他便想探明究竟,知道真情。但不管动机有多么重要或多么不重要,假使我们不承认情节是通过人物为欲望所支配的抉择来发展的,那就几乎想不到什么才是情节发展。

不管作者是大篇幅细笔剖析人物动机,还是把人物的动机留待读者自己去思索推断,这一点都是无可置疑的。我们千万不要光凭作者剖析动机的深度来判断小说的深度。写动机的妙笔在于使之成为人物和行动(情节)之间的桥梁。那么作者该写多少动机呢?我觉得,这个问题的最佳答案在另一个问题的答案中:需要写多少动机才足以从人物身上有意义地生发出行动(情节)来?

批评——其涵意除了对别人作品的评价外,也包括本人在写小说时的判断——必须得出一些精细的标准,来衡量情节的动机是否充分。从个人经验中我们知道,有些事情好像“不知怎么就发生了”。这不但包括了我们的遭遇,还包括了我们自己在法律和上帝面前必须负全部责任的行为。生活无论如何不是全部由我们讲得出理由的所作所为组成的。但有另一个极端,如果情节画面的展开并不受一个或多个人物深思熟虑的抉择的牵制或驱动,那就一点也不合人情,因而入不得小说。

任何一篇特定的小说,都绝对无法事先规定该有多少动机才成。人物溶进情节,情节促使人物转化,在这条模糊不清的边界上作者有一个特别的责任,那就是宣布自己对生活的看法。托马斯·哈代的小说中,人物在无人性的命运的横扫下身不由己,他们的动机就没有多大意义了。(在《无名的裘德》中,主人公引用了古希腊悲剧诗人哀斯奇勒斯的一句话:“凡事听其自然,结局自有命定。”人的希望、人的图谋不会有什么结果,哈代在他大部分小说中似乎都是这么说的。)

在本世纪文学中要找些另一个极端的例子恐怕不那么容易。个人意志的力量并不是一个当代大多数作家津津乐道的主题。但是在简·奥斯汀、狄更斯或者乔治·艾略特的小说中，或许有可能找到一条连结着个人动机和行动（情节）结果的密切得多的纽带。

情节既是一个统一小说题材的手段，也是一种表达的手法。它表达了作者对于人类命运的本质以及意志在决定人事时的重要性所抱的信念是什么。

作者可以“使情节的结局”或者这样或者那样。在一点不超出材料许可的范围的前提下，吉恩·斯塔福本来还可以把她的小小说《动物园里》的情节安排得使意思面目全非。比如说，作者没让摩非去毒死那条品质败坏了的狗凯撒，而是告诉我们摩非把那条狗从波莱塞太太那儿偷回来，带着它躲进山里去了。这个序列最终向两个受制于人的女孩子点出一条出路——一个普普通通的反叛与逃遁的前景——她们简直不会把它看得与毒死恶狗一样令人毛骨悚然。这一改她们的前途便不会像我们就要目睹的那样窘迫狼狈。

（附带说明一下，这样一改小说肯定不如原来。对一件如此精妙的艺术品做了这样粗鲁的改动，我得赶紧向各位道歉。但我相信我已经使大家看到了情节的更改会怎样使意思变得至少与原来的不同。）

再举一个更有名的例子，把它更粗鲁地加以歪曲；假定改的是小说《包法利夫人》的情节。爱玛·包法利不但没有越来越深深地陷进因为私通而带来的身心烦恼之中，反而发现接二连三的情场易人能滋养心智和风韵，使之兴盛不衰。

这一改，原来的悲剧就成了喜剧。如果爱玛·包法利使自己变得像成熟的秋天那样宁静安详，而不是歇斯底里以自杀终其一生，那整部小说的精神就不是十九世纪感伤的悲观主义，而更

接近十八世纪的乐观主义和理性主义。

如此一改是不是更接近私通的实际情形和产生的后果？这样的问题似乎没有定论。一个作家在一个时代可能会说是，换个作家换个时代便说不。这样论证了一番我们得到的教益只有一个：决定情节的始末曲直和结局是作者的特权。他铺设情节安排结局，使之表现了他审人阅世的一己之见。

这并不意味着作家就可以随心所欲地安排调度情节。情节一般地说必须依或然性而发展。但在每一个情节中通常都有为数很少的几个事关全局的关节，在这些关节上有可能使事态的演变改道。这样那样小小的一点机遇，人的一生便可能变好或转坏。生活如此，模仿生活的小说同样如此。同样而已，不会过之。

完全随心所欲地变换情节的进程只能破坏我们希望情节必须具备的基本品性，那就是因果关系环环相扣的一致性。像我说的那样变换《包法利夫人》或《动物园里》的中心情节如果可能的话，作者就会觉得自己有义务在人物、情调、语言，还有接下去的情节序列上做出一系列改动，来“挣得”不同的结局。情节与其他要素结合得越好，就越会牵一发而动全身。

修改自己的作品时要记着这一点。直到你准备宣布自己的作品大功告成的那一刻之前，作品的情节只能认为是试验性或临时性的。要靠你去再加工定形，直到它表现出你对生活的看法。但因为情节同你创造的人物和情境溶为一体，这些要素对情节也有它们自己的要求。修改时必须满足这些要求。

情节常常因其“必然性”而得到人们的赞赏。这意味着读者相信了如果发生事件 A，接着不发生事件 B 简直不可思议。一旦事件 B 发生了，C 必须随之而来。当然了，任何一位写作者都可以对任何一个情节的必然性表示怀疑。他懂得，在他把 A 写进小说后可以用 E 或 J 去接——也可以用 K 或 X。在命意谋篇

的某个阶段，他心中的材料仍未定形，还在流荡不定，那么事件的铺排设置就可能纯粹是随兴之所致了。

不错——在某个阶段。爱情也是这样。“爱神没有良心”莎士比亚有一首十四行诗这么说。它可能十有八九始自一个心血来潮的选择。“但谁不知道良心来自爱情？”^③不论谈恋爱还是组织情节，心血来潮的选择作出之后，其理由也就应运而生。而且你还会发现，随着各个要素开始各得其所地落实下来，这些理由会变得愈加显豁，愈加不可动摇。

对英国小说家 E·M·福斯特的这句话我们可以表示赞同：情节是小说在逻辑和理智方面的体现。情节表现了作者对生活的判断。

说得很好。可我们是写作者，不是归隐的圣贤。即使我们对生活——总的生活——有了什么固定的逻辑和理智上的判断，我们会发现在评价要写的那个生活的特定阶段时这些判断只起了些间接的作用。先入的判断和预制的情节容易流于枯索无味或浮华不实，如果硬安上去简直委屈了我们的材料。

判断——因此也是情节本身的形式——要产生于同经验的结合，这里指的是写作的经验。情节实际上是向作者展现的意义。好的作者有些像是情节的接生婆，而不是独裁者。他帮助情节从人物和情境中产生——定形——他的逻辑和理智告诉他，就他所知，生活中的行动（情节）也会这样产生出来的。只有在小说完全定形以后，判断才最终完成。

依我看，在对情节心中还不是非常有数的时候就动笔写小说，这似乎是最好不过了。

当然，故事的语言表述真正开始之前先定出一个非常明确的情节也行。也许对一些写作者，在一些时候，这种作法效果最好。但麻烦的是，一旦你开始给一个预先定好的情节骨架添血加肉时，几乎可以肯定会发现自己不得不对其他要素进行人为

的裁剪和扭曲,以适应一个一经变动就意义丧尽的框框。我想,不管写作者的经验有多丰富,当他还没在故事的环境中把人物展开时,就无法预见人物的细微差别——他们的力量和弱点。因为这同他们的一举一动密切相关。因此,把人物事先套在一个他们可能并不完全合适的情节中,这种做法就像办企业时对着电话簿随便指名雇用职员一样蠢。

可以说,在作者敢于做出使情节最后定形的某些决定之前,他必须同小说中所有的要素“商量”一下。他从概念出发先作些最初的构思,写下他的人物已经做了某事。然后停下来想一想,这些人物是谁?下一步他们打算干什么?

然而,在力促作者停笔“商量”时我并不是说就能允许人物支配自己的命运。有的写作者说:“开始我创造人物,等他们活起来后,接下去的故事便由他们替我写。”全部的真实情形是否如此,我表示怀疑。如果当真如此,那用这种方法写出来的可能不是一篇完整统一的小说。

人物有人物自己的要求,其他要素也有其他要素的要求。但是,顶着这些千万忽视不得的压力,作者的心一直迫切要求着情节的连贯性和整一性。一个要求顶着另一个要求:作品的成长有如陶工造坛,随着陶车辘轳的转动,两手用力,一里一外确定着坛子的大小和形状。

不是促成情节的压力,而是这个压力加上来自题材内部以它自己的要求形成的反压力,才能产生出最佳的情节。

从这里我们可以得出一条:最佳情节到头来会有些出乎作者的意料。当然这些情节来自作为一切创作的根源的那些概念。但是情节在生长中发枝长叶,而这些枝叶在作品的实际写作完成以前简直无从预测。它们代表了逻辑和理智的成果,但这成果不是在真空中产生,而是要同来自未具形式的经验的反抗作斗争,在这样的斗争中赢得的。

假如情节是在写作的过程中显出清晰的轮廓来的，那在这样的情节中大概会出现动机、机遇和未被意识到的决心之间的最融洽的结合。原因何在？我说不准，但可以提出一个猜想：写小说对作者来说，可能是与情节（行动）的发展并行的一种微妙的举动。也说是说，他笔下的情节是他在写作中的经历和遭遇的一个经过乔装打扮的叙述。他描写的客观行动（情节），是他为使思想具有形式并付诸纸笔的主观斗争的一个对应物。海明威写一个老人，在船上抓着钩住了一条他看不见的大鱼的钓丝，写的可能就是海明威在创作《老人与海》。因此，一切主人公在行动的好情节，有可能在某种意义上是一些自画像。还不仅如此，这些情节可能是身心进入那个特定作品中的作者的自画像。

这是不是个异想天开的猜想？你要这么认为我也不会介意，只要这个猜想使你意识到了要写出活生生的情节就需要这种身心进入。当作者把自己看作一种“编外”人物，同他要写进小说的其他人物一样对这一虚构的情境负有责任时，一个思想便开始具备了统一性。

我认为，情节的创造不过是个人身心进入和责任感这种最初意识的延伸而已。

当直觉告诉作者，在他想象中与人物同担风险共患难的时候，他自身正在经历的会是人物接着要面临的遭遇，那他就能以这个直觉来编排情节，揭示他所了解的最深刻的真理。

译注：

①参见前篇《以场面检验你的小说》。

②“表演”原文为 action，也可作“情节”解。

③这是莎士比亚十四行诗第 151 首的开头。原诗中这两句为：“爱神太年少，不懂得什么是良心，/但谁不知道，良心正是爱的产儿？”

由前提到小说

丹尼斯·威特库姆

所谓小说前提，不过是对你的小说一言以蔽之的解释而已。你可能想先写出一个和下列类似的前提，以此作为创作小说的出发点：

1. 野心不可遏制，导致欺诈，结果劣迹败露惩罚临头。
2. 爱情战胜无责任感。
3. 浮夸导致羞辱。

但你的出发点往往是关于一个情境的意念；这个情境你觉得滑稽、险恶或者富有戏剧性。你也可能以一个有趣的人物开始，想围绕这个人物写一篇小说。不管怎么开始，下笔之前先用一个前提检验自己的故事，看它能否用一句话来概括（如上所述）。你可能会发觉自己写的实际上不止一个故事——或者正在从故事的题旨游离开去。前提一旦形成，你就知道自己要让故事表达的是什么，也知道小说的每一行都要深化那个前提。不能深化那个前提的东西不管是什么都得割舍。

前提并非一定得是一条普遍真理，只要是一句自己的故事证明得了的话就行。例如，你可以就下列前提中的任何一个写出一篇小说：

雄心/野心导致成功。

雄心/野心导致失败。

野心导致死亡。

野心导致欺诈。

雄心导致责任感。

前提要包含这三样东西：人物、冲突、解决。

1. 你会发现，几乎任何一种恶，或任何一种善，都能暗示一个良好的性格。例如：报复、勇气、儒怯、嫉妒、才智及其他。

2. 你可以只用“导致”一语来表示冲突(小说的本质)，或者也能说得更明白些。例如：

a. 信心过大导致努力欠缺。努力的欠缺使对手得以发展壮大。等到发现自己的目标就要落空，信心过大又变成铤而走险的努力。但太迟了，成功已属无望。这一切都是对“信心过大导致失败”这一前提的发挥。

b. 浮夸导致羞辱。一个士兵碰巧遇到敌人的一个巡逻队在休息，他偷袭成功，抓了五个俘虏。为此他获得一枚奖章并受到战友们的祝贺。随着时间的推移，他觉得别人渐渐忘了他是英雄。他继续在人前显摆，以期大家能注意他得过一枚奖章，这枚奖章说明了他高人一等。他甚至同上司顶嘴。由于他的桀骜不驯，那军官就派他去干一些下等的差事。干这些差事又使他受到其他士兵的奚落。为了重新赢得同伴们的钦慕，这士兵铤而走险，自愿要求去完成一项危险的任务，但没得到批准，因为他不具备完成这一任务的必要条件。于是，他未经上级许可，擅自前去执行这项任务。一发现他走了，志愿队马上跟踪出发。敌人轻而易举就把我们的这位主人公俘虏了。志愿队费了很大劲才设法巧妙地打败了敌人。这整个故事是从“浮夸导致羞辱”这个前提生发开来的。同样，这个前提可以生出无数的故事。

3. 前提的解决(如前所示)可以是你能用一个故事来证明的任何一样东西。例如：成功、挫折、胜利、失败、希望，等等。写小说时你可能会改变初衷，想要小说另走新路。很好，只消抛开

原来的前提,另想一个新的就行。

记住,设立前提的目的是为了保证有一个中心冲突,使你有路可循。

这里是一点小作业,你不妨一试。

1. 想出四个前提(每个一句话)来说明你对前提的理解。

2. 对这四个前提一个一个加以发挥,写一个大约有十到十二个句子的故事(共四个)。

3. 从四个前提中选一个最好的,写成一个一页长的故事梗概。

记住——前提必须包含人物、冲突,解决。

没有一样东西是一定不变的(除了基本人性),一切都在变化,整个人类一直处在不安全之中。一个人不懂得会不会因为一个意外的变故或疾患而不能工作。清早起来我们根本不知道那天晚上自己会不会还活在世上。一个小孩,必须时时使他觉得父母在疼他。

这种谁也免不了的不安全感是必要的。如果我们大家都用不着努力就肯定能饭来张口衣来伸手,那什么事都不必做了。生活就会停滞不前。不安全感——要在这个世界上得到必需的或向往的东西我们大家都得努力,有时还得去吵,去斗,这样一个事实——使得人们整天忙忙碌碌。想想看吧:你所做的一切,哪怕是最屑小的事,都是为自己做的。乍一听有点不是滋味,对吧?然而,这是真的,而且一点也用不着觉得不是滋味,因为从这种利己生出来的是大好事。我说做的每件事都为自己,意思是你每天之所以会做出那些事因为你就是你。你的行动受到你个人的人格制约。假如你拒绝为某一慈善事业捐款,你这样做是因为你的不安全感(也就是你最大的利益)使你觉得你需要这笔钱,没有它会遇到困难。另一方面,假如你捐了钱,你这样做

又是出自不安全感。你觉得捐了钱自己显得高尚。你也懂得有朝一日你会需要别人的某种帮助；而今天解囊助人，心里就会觉得踏实些：来日需要时别人也会来帮助你的。或者，这两点理由你也许都没想到。你捐款也许是因为不扶弱济贫你简直不得安生。不管认捐与否，都是你人格的支配使然。

既然不安全感是一切行动的动机，那它也是冲突的动机。你要的东西别人也想要。结果就是，冲突。你觉得应该外出谋生，那么你干的工作就包含多方面的冲突：你的公司同别的公司竞争；你可能在为更高的职务竞争；你们的工会可能在谈判桌上同雇主竞争；你可能每天都得强迫自己去上班。所有这一切都是冲突，而冲突是一切小说的基础。只要看看那些不同类型的小说，它们全都以冲突为基础。在“决定”的小说中，冲突的结果是做出一项决定。在“成就”小说中，冲突的结果是取得一项成就。没有冲突，小说就停滞不前；什么事都发生不了。

冲突应该推进每个个别的场面——但为了不至于单调，各个场面的冲突应该不一样。想想看，冲突有多少：体力的抗争——打斗，棒球赛，任何体育运动；意志的争斗——辩论、争吵、盘问；自我修养的奋斗——节制饮食、戒除吸毒恶习；诱骗——一个色鬼想把一个可爱的女孩骗到他房间里去、一个以色迷人的女人想从一个间谍口中套出情报；与自然力的搏斗——求生、医学、工程建设、探险。在这些门类中又可以分出更多的类别和成千上万的场面。

一篇小说从开头直至解决，推进人物运行的燃料是冲突。感人的小说要有好的动机，因而务必使人物的切身利益岌岌可危。常常是一个(或多个)人物的性命危在旦夕；有时是钱财、爱情或其他。让我们看一下我们都会为之奋战的是些什么：爱情、名誉、性命(或别人的性命)、自我辩白、财富、地位、权力。

所有这些是强有力的动机。它们会促使人物去争取、去

捍卫。如果一个人物由于心血来潮而卷入冲突,那动机就不够有力。要使他出于必要而介入冲突。

以下也是一些检验写作技巧的方法。

1. 看完一出电视剧或一部电影,用一页篇幅写个故事梗概,指出里面的各种冲突。最后评论一下冲突是否足够强烈,为什么。

2. 看完一出电视剧、一出戏或一部电影,列出故事开始时作为铺垫的那些冲突。说说各个冲突是怎样愈演愈烈的。

3. 设计三个你认为可以引出三篇不同小说的冲突。用一个段落写出各个冲突的提纲。

4. 从你设计的冲突中选一个出来写成一份情节提纲。记住,情节提纲要告诉我们引起冲突的是什么,要发展到一个高潮,最后要有个结局,这样情况可以回复正常。

老实话说不行

约翰·D·菲兹杰拉德

如果没有撒谎和夸大的本领，你就写不成小说。我想说这句话的是莎士比亚吧：编织情节只是撒谎而已。这要追溯到古时候的吟游诗人，他们很早就发现要是不撒谎不夸大就得饿死。这就是为什么在别的省里有只野兽咬死了一头小羊羔，等到从吟游诗人嘴里说出来时就成了一条吃人的龙吞下了十个男人、女人和小孩。

现在发表的短篇小说有百分之九十以上是“复杂小说”，因此新手学写这类小说，最重要的是要懂得怎样使情节复杂化。情节的复杂因素，照词典的解释，是“进入情节主线并使之复杂化的一个情境，或者人物的一个细节。”我们不想同词典争辩，但为了说明问题，也为了容易理解起见，当我用“复杂因素”这个词时，你们要把它看成是指任何虚构作品中人物面临的一个难题或危机，或二者兼指。这是我给“复杂小说”下定义：

复杂小说表现并解决虚构作品中在一个或多个想象出来的人物的生活中的一个复杂因素，它必须比现实生活中见到的情形更有趣，同时要使读者觉得真实可信。

在你的生活中几乎每天都会碰到一些小小的复杂因素。面包烤焦了。错过公共汽车上班迟到了。想给爱丽丝打个电话，可线路又很忙。小家伙不吃菠菜。邻居开晚会搞得你半个晚上不能入睡。岳母大人不期而至，来你家作客。

但你要是把这些复杂因素的哪一个用到小说中去,那篇小说还有谁想读?这就是为什么我们说复杂小说中的复杂因素及其解决必须比现实生活中见到的情形更有趣。要做到这一点,就要夸大和撒谎,直到你使它比现实生活中见到的情形更加有趣。

永远记着,你愈是编造夸大复杂因素,它就会变得愈加枝蔓节错;复杂因素愈是枝蔓节错,你的小说就写得愈好。这样吧,让我们把最后那个小小的复杂因素举出来,你的岳母来你家作客,再通过撒谎和夸大,使它成为一个情境,坏得足以用作一篇小说的情节。我们给你个姓名,叫比尔·谢尔登,配个妻子叫狄安娜,还有个十二岁的儿子叫保罗。

小小的复杂因素:比尔·谢尔登岳母来看他。

当然光凭这个你是写不出一篇小说的,因为天天人们都碰到这种事。但你可以就这个复杂因素撒谎。

谎言1——比尔的岳母在她丈夫死后来这里同比尔,还有他妻子狄安娜、儿子保罗一起住。这一下复杂因素往坏处发展了,但还引不起读者的兴趣。有好多岳母同她们成家的孩子住在一起。因此让我们尽量撒谎,使复杂因素糟糕得比现实生活更有趣。

谎言2——比尔的岳母向来不喜欢他,对他和狄安娜结婚一直耿耿于怀。她当初要女儿嫁给哈诺德·卡特。(哈诺德·卡特是谁?我不知道,因为我一边想一边就编出来了,名字也是随口诌的。不管他是谁,我们就用他来使复杂因素更复杂吧。)

谎言3——哈诺德·卡特是一家工厂的总经理,比尔受雇在那个厂的采购部当材料调配员。(这个谎言使复杂因素对可怜的老比尔来说更难对付了:碰到个上司是旧日的情敌。)

谎言4——比尔的岳母一天到晚唠唠叨叨地数说着人家卡特日子过得有多阔,在社会上有多么吃香,这下可把比尔折腾苦

了。这个复杂因素够糟的。可怜的老比尔，厂里有个上司整天压着他，家里又有个岳母弄得他没好日子过。

在设置复杂因素时有四个应该避免的毛病：

设置的复杂因素太像现实生活中见到的情形。假如我们这份复杂因素的提纲到谎言 4 就停下来，那就犯了这个毛病。现实生活中有许多人不喜欢他们的工作或上司。现实生活中也有许多人背后有个岳母在跟他们过不去。

设置的复杂因素太容易解决。如果让比尔对狄安娜说，要么她母亲搬走，要么他走，而狄安娜就答应把母亲搬到公寓去住，那这个复杂因素也就解决得太容易了。读者要求主人公在解决复杂因素时要吃尽苦头，而且复杂因素越难解决，他们越爱读。

设置了复杂因素，然后让主人公以外的一个人物来解决。如果我们让岳母在一次教堂聚会上遇见一位丧偶的老人，两人相爱了。然后一天早晨，叫比尔高兴的是，岳母告诉他，她要和那老人结婚。比尔的复杂因素当然也就随之解决了，但编辑谁也不会买这篇小说。读者要求主人公自己解决自己的复杂因素。

设置了复杂因素，然后借助天意、机遇或巧合来解决。如果我们让比尔的这个坏岳母有一天出去买东西被汽车撞死了，比尔的复杂因素当然也解决了，可是没有哪位编辑要买这篇小说。设置复杂因素中的这个毛病在初学者习作班上时时都会出现。学员们设置了一个复杂因素，自己找不到解决办法，就让天意、机遇或巧合代劳。

幸好，有一个办法，在设置复杂因素时可以用来避免这四个致命的毛病。在每一个复杂因素中必须有什么重要的东西处在危急之中，而解决复杂因素的办法必须在复杂因素内部找。

这三个例子选自当前的一家杂志：

复杂因素：一位大学教师被一位女生迷上了，当这位教师断然拒绝了她的追求后，她便对他进行诽谤。结果这位教师的名誉和事业就处在危急之中。

解决：这位教师证明了那位女生的话是捏造，从而解决了他的复杂因素。

复杂因素：一位父亲发现自己儿子的前程处在危急之中，因为这孩子同一个小少年犯罪集团鬼混。

解决：作为小说主人公的父亲发动这个城里的商人们建了一个少年娱乐中心，从而解决了他的复杂因素。

复杂因素：一个无辜者的性命处在危急之中，因为有三个证人证明他是个杀人的凶手。

解决：作为主人公的刑事诉讼律师在审讯期间推翻了那三个证人的证词，从而解决了他的复杂的因素。

务必使某种重要的东西处在危急之中，如果复杂因素没能解决的话；要使复杂因素严重得必定会危及什么重要的东西。

现在再转回到比尔·谢尔登，看看我们能不能照此办理。比尔是个脾气随和的好人，可我们只好把他气得终于对妻子说，要么她母亲走，要么他走。用他儿子保罗做陪衬。保罗一天到晚听着他外婆怒冲冲地唠叨着哈诺德·卡特比起他父亲来有多阔，有多风光。现在我们可以来撒第五个谎了。

谎言 5——比尔意识到自从岳母一来，儿子对自己的态度变了。保罗原来是个又可爱又听话的孩子，可现在变得对他不尊敬了，有时的举动好像为自己的父亲感到羞愧似的。创造一个情境来表现这一点，让比尔发现他岳母已经教坏了保罗，使他跟自己过不去。这一来比尔再随和再好也受不了了。他向狄安娜发出最后通牒，要么她母亲走，要么他走。

现在我们已经使复杂因素够严重了，使某个重要的东西到了危急关头。这个复杂因素不解决，一场婚姻就要破裂；而同情

比尔的读者，是不忍心看到这种事发生的。但是光有重要的东西处在危急之中还不能成为一篇卖得出去的小说，除非能在复杂因素本身找出解决的办法。例如：

如果我们让比尔的岳母碰见那位丧偶的老人，同他结婚，我们就离开了复杂因素本身在寻求解决。

如果我们让她叫汽车撞死了，我们就是离开了复杂因素本身在寻求解决。

如果我们把她搬进一套公寓房间让她一个人住，复杂因素则解决得太容易了。

不管什么时候，你到了这个地步，在复杂因素本身找不到解决办法，为了使小说有人要，办法只有一个，使复杂因素更加严重。让它不断地愈演愈烈，直到解决显露出来。

使复杂因素更加严重最常用的一个方法我称之为“发现与改变”。

“发现与改变”是让一个人物发现他早先不知道或没意识到的东西，导致他改变主意。现在让我们用这个方法使比尔的复杂因素更加严重。

谎言 6——比尔发现他岳母教坏了儿子同他过不去后，他改变了主意，不再打算为妻子的缘故同岳母凑合着过下去，他向狄安娜发出最后通牒，要么她母亲走，要么他走。

谎言 7——狄安娜勉强答应把她母亲搬到公寓去住。但她跟母亲一说，她母亲大叹命苦，说她不去住公寓。要是连亲生女儿都不让她住，那她就去住救济院。当狄安娜发现让母亲住救济院这种事她做不出来时，她改变主意，央求比尔让母亲住下来。

现在比尔被迫要做出决定，这决定必定会指出一个解决。如果比尔决定将就着陪他岳母度过余年，那复杂因素仍然得不到解决。因此比尔必须决定离家出走，放弃工作，到另一个城市

去,让狄安娜同他离婚。他心里寻思,他怎么说也已经失去了儿子的爱和尊敬,而且狄安娜最终也会架不住岳母不断的洗脑筋而为当初没同卡特结婚感到遗憾。他的这个决定必定指向复杂因素的解决。

这里空下一行,说明我停笔良久,因为提不出一个解决办法。我知道解决办法肯定有了,因为我已经不可能使这个复杂因素再严重哪怕一点点。噢,有了。假如没有哈诺德·卡特,就不会有复杂因素。比尔应该设法启用卡特来解决他的复杂因素。对于卡特我们知道些什么?在工作中他压在比尔头上。卡特的这一性格特征必定是解决复杂因素的钥匙。

谎言 8——比尔唯一可以引为得意的是他终于能把对哈诺德·卡特的看法向他本人直言相告。他从来不把公务上的烦恼带到家里,而现在他突然想起他岳母和狄安娜大概认为底下的雇员都把卡特奉若神明。比尔知道,厂里的雇员谁都讨厌卡特的蛮横无礼,他骑在他们头上,瞅着机会便对人破口大骂,到处耍威风。这一下让比尔想到卡特在家里可能也是本性难改。他只见过卡特的太太一面,就这一面看她样子也像是个胆子很小的女人,话都不敢说。比尔发现卡特在家里可能也像在厂里一样的专横跋扈,这使他改变主意,不放掉工作,也不离家出走。他看到解决复杂因素的最后一个机会,成败在此一举,他决定请卡特一家吃饭。他算得很准,卡特不会放过一个可以出风头的机会,并且可以向狄安娜显摆,看她当初不嫁给自己是个多么大的失算。

这样我们就到了设置复杂因素的最后阶段,情节也就水到渠成了。

谎言 9——卡特接受邀请,偕妻携子的来了。他儿子比保罗刚好小一岁。比尔算对了。卡特对妻儿跟对雇员一样的专横

跋扈。他太太胆小怕事，连口都不敢开。问她话也是由卡特代
为回答。对儿子，卡特也是一副盛气凌人的样子，要他坐得直直
的，偶然弄翻了一个盘子便破口大骂，他们走后，比尔的岳母改
变了对比尔的看法，因为她发现卡特是怎样的一个丈夫和父亲。
她请求比尔原谅。保罗发现卡特是怎样对待儿子后，也改变了
对父亲的看法。当他把这个话告诉父亲时，话音里带着爱和前
所未有的敬意。复杂因素解决了，故事也告结束。

剩下的只是把这个复杂因素的情节提纲套进公式小说的情
节结构中，编一些比尔企图解决复杂因素的其他失败了的小办
法。我们的情节也就卖得出去了。

现在，回到我们给复杂小说下的定义。我们发现我们编造
的这个复杂因素已经比现实生活中见到的情形更有趣，可是定
义的其他部分呢？这个复杂因素读者觉得可信不可信？

写小说就必须学会撒谎夸大，对这一点你如果有一丁点的
怀疑，那就让我们客观地考虑一下这个复杂因素。在现实生活
中，狄安娜的母亲偶尔同女儿讲起当初要是嫁给哈诺德·卡特，
现在的日子会过得更好，这是有可能的；但她绝不可能把这话跟
比尔讲，因为她要靠他赡养，更不可能唠叨个不停，教坏外孙跟
父亲过不去。那你怎么使读者相信她会干出这些事呢？夸大她
性格的主导特征。在交待产生这一复杂因素的环境时有必要夸
大一下一位野心勃勃的母亲的性格特征，她要女儿为了金钱和
地位而缔结姻缘。而后，她的打算落了空，狄安娜和比尔结婚；
这时有必要在几个情境中夸大一下这位母亲一肚子火，对比尔
深恶痛绝的性格特征。那么，这个女人搬过来同比尔住在一起
后所做的那些事读者就觉得可信了。

在现实生活中比尔绝不可能让岳母把他赶出自己家门，破
坏他的婚姻。因此就有必要夸大比尔的性格特征。他是个脾气
随和的好人，埋头工作，安分守己；他觉得自己有份好工作，尽管

上司刻薄些,还是非常幸运的;他对妻儿钟爱备至,甚至甘愿受岳母的辱骂,并忍痛做出离家出走的决定。

现实生活中像哈诺德·卡特这样身份的人是绝不可能只为了出风头而接受邀请来吃饭的。他干么要来呢?他清楚地懂得狄安娜知道他是比尔的上司,比比尔阔也比比尔威风。这样就有必要夸大卡特虚荣自负的性格特征,要表现出狄安娜当初择比尔舍卡特一事,对卡特虚荣自负心理的打击他一直未能忘怀。这样他为了出风头而接受邀请来吃饭读者就觉得可信了。

因为我们已经夸大了这些人物的性格特征,我们准备让读者在复杂因素的解决时一口吞下这个大钩钩。

我打算在本文结束时要你从一个小小的复杂因素着笔,你现在应该能把它写到坏得足以用作一篇有人要的小说的情节。

一位年轻的主妇走进家中的厨房,撞见她八岁的儿子正从甜饼罐里偷小甜饼。

谎言 1——一位年轻的主妇走进家里的起居室,撞见她八岁的儿子正从她钱包里偷钱。

从这里你接着往下写。

无情节小说

马利林·克朗贝克

作为一个教写作课的教师，常常有人问我：“为什么现在杂志上登了这么多没有情节或没有结构的小说？”这样被人问了有几十次后，我明白了，不少写作新手都对这件事感到迷惑不解。当今这些“非小说”如此流行，有没有办法做出解释？

当然有。

实际上这问题的答案有两个。第一，你能肯定所读的小说当真像你想的那样没有结构？它们当中许多是有结构的。只是有时第一遍读过去难看得出来罢了。

如果请你到“美国小姐”评选会上当评议人，你会看到许多的参赛少女。作为一个美的评判者，你必须对每位少女的外表作出评价。她们中的有些人给你印象颇深，有些则不然。但她们每一个都有人认为是美丽的，否则就不会代表各自的州来参赛了。她们每个人在参加主赛之前都通过了预选赛。

评判时你看到了每位少女的外表。她对你总的感染力有助于你做出选择。对于姑娘的骨骼系统——身体里面使她能有漂亮的容貌和体态的骨头——你大概想都没想到。然而骨头是确实确实存在着的。

发表的短篇小说就像选美会上参加决赛的姑娘们。杂志上登出来的小说每篇都经过了预选，否则是不会付诸铅版的。编辑认为它有某个可取之处值得发表。他认为这篇小说会使读者

们喜欢,他也愿意为此付给作者报酬。编辑必须以总的感染力来评价小说,但作为一个熟练的评判者,他会注意到表层之下的结构,因为他懂得结构有助于使其成为一篇好小说。出自熟练作者之手的小小说,其框架如同选美会上少女的骨架一样藏而不露。正如姑娘的整个外表有赖于她的骨骼系统一样,一篇小说之所以好,常常是因为它的藏而不露的结构。有经验的作者可以把小说的骨头遮掩得如此巧妙,使它们看起来不会东一块西一块地突出体外。小说的骨头能够隐藏得如此不着痕迹,读者可能还以为它没有骨头呢。

马琳·范特·赛尔发表在《红书》1969年6月号上的《万无一失》就是个很好的例证。这篇小说情节结构之妙,并不见骨头嶙峋其外。乍一读,说的不外乎一个偶然事件,表现了一位妻子认识到她的婚姻已经失去了往日的光彩。作者用轻松而又准确的笔触描述了人物在一天晚上的活动。这有限的行动似乎很难够得上情节的标准要素,然而认真分析一下,这些要素个个都在。小说把读者完全吸引住了,使他们没能注意到它各个单独的要素。

问题就在开头的段落中显露出来,只用一句话:“七年来夫妻间忠贞不贰的生活,使我用不着对露丝·安妮这样的人感到不安!”问题如此提出来之后,作者便着手表现她的女主人公对这个问题的反应。首先,苔丝同这个想法本身发生了冲突,尽管她抱着一种“无所谓”的态度,对丈夫跟露丝·安妮在一起她可是越来越感到不安。在一个晚会上哈利半途插进去同露丝·安妮跳舞,让苔丝陪露丝·安妮原来的舞伴跳。她的自信心动摇了。“当然哈利和露丝·安妮一起跳开了,一分钟后我瞥见他们俩,结果踏错了一个步子。”……“我正对着约翰·弗德的翻领微微笑了笑。但要是事情这么好笑,我干么会变得魂不守舍!”

苔丝极力想恢复她那种无所谓的感觉。她自己把自己劝慰

得高兴起来，可这时她丈夫告诉她，露丝·安妮请他们到她家喝咖啡。她是拒绝好呢，还是应邀前往，去受更大的折磨？苔丝巴不得能呆在自己家中，包围在这些熟悉的东西中她有一种安全感，因为这些都是她婚姻的信物。但她还是答应前去。当她注意到哈利和露丝·安妮不在房间里，撇下她同露丝的丈夫相对聊天时，她又遭到了一次挫折。妒火再一次压抑不住地冒了上来。“露丝·安妮哪儿去了？”我问着，一句话整个儿的从嘴里蹦了出来。她终于出去找他们，看见他们在花园里，听到哈利在讲一件发生在区间火车上的小事。现在苔丝被迫只好正视自己的问题了。为什么她丈夫会把从来不肯费神对她讲的事说给另一个女人听？这就是危机。

面对这种情况苔丝认识到，是自己不再听哈利讲了，而不是他不再讲给她听。她太把心思放在日常事务和自己生活中的活动上，把丈夫忘在一边了。震惊之余她回到起居室，露丝·安妮的丈夫给她用扑克牌玩了一种魔术，她没能猜出自己的那张牌在哪一墩里，尽管她“认为这是万无一失的事”。他笑了，告诉她这种魔术就是把牌洗一洗。

苔丝明白了，她一直把自己的婚姻看成是一件万无一失的事。她决定把牌洗一洗，想法使它恢复一些往日的魔力。故事就以她的这个打算为结束。因此，短篇小说的一切要素都具备：问题、冲突、挫折、危机和解决。作者造了一位看不见骨头的美人参加选美会决赛。

但是，实实在在没有情节的小说——再仔细剖析也找不出小说应该具备的结构的骨架来，这又是怎么回事呢？我的学生中有许多人想把这类小说归于侥幸的成功或认为它们的发表得便于作者同某位编辑的“关系”。实际上，答案远比这个简单。这种小说似乎没有情节是因为它们就是没有情节；而无情节短篇小说是一个完全可以接受的小说形式。只要它符合其他一些

标准。这些“无情节”小说可称之为“计划短篇小说”。

计划小说不需要一个情节或者情节小说通常必须具备的一切要素。这种类型的短篇小说不靠情节取胜；它的立意谋篇旨在创造情感或戏剧性效果。整篇小说着意于在读者心中激起某种特定的情感。计划短篇小说以通过表现一个偶然事件、一个特定的有趣情境或者一个情感经验来创造它的效果。作者先定下他想唤起的情绪或感情，然后在每一个词的选用锤炼上刻意传达这个效果。它可以是喜乐、恐惧、爱恋、同情或者其他十几种中的任何一种，但却是特定的、单一的。

最近一期《红书》上登的另一篇小说，说明的就是小说的计划而非情节的编排。小罗伯特·迈尔斯的这篇《初恋多是花》（1969年4月号），题目就暗点出作者要用他的小说唤起的那种单一的情感。“她瞧着他，看到风信子触摸着他的头，琉璃茉莉花亲吻着他的耳朵。”……“他瞧着她，看到流苏般的龙胆草枕在她颈前，随风欢舞的白玉草围在她脖子旁，柔嫩的紫藤缠在她又长又密、丝绸般的秀发中。”小说一开始，迈尔斯先生就把每一句话指向了初恋的欢乐之情。他选择了一个人皆有之的情感，使读者能感同身受。他引着他们穿过铺着鲜花的情感经验，使他们忆起自己的初恋而满心喜悦。仔细分析起来，小说没有为叙事而提出来的问题，但它不需要。它没有冲突、斗争或者解决，但这些它也不需要。作者确信，读者感受到小说里那一对青年男女所感受的情感。他着意在读者心中建立起这个单一的情感，而且妙笔功成——一丝微笑挂在读者唇边，一片春天的花香弥漫在他的记忆之中。

《家政》1969年6月号上发表的帕特丽夏·坡斯顿的《梦的形象》，就是一篇优秀的计划小说，它的效果是通过一个人物的感悟来创造的。坡斯顿小姐牢记着读者更喜欢的是感受而不是思考，她描写了一位年轻的母亲，这位母亲担心孩子生下来相貌

平平,以此唤起读者的同情和移情。通过对玛戈的心理和对话的描写,作者巧妙地表现了一位母亲随着产期的临近,不愿让自己蒙受过的痛苦又临到即将出生的女儿身上这种人之常情。她认定会生个女孩,她祈求上帝让她的女儿长得尽善尽美,完了又内疚地想起自己的头发,于是补上一句。“后来,又冒出一句:请别让她的头发是红的。”

坡斯顿小姐带着读者经历了这个女人记起的童年时因为红头发雀斑脸而感受到的伤心之情。“……不仅仅是红头发,而且是心里明白自己长得不美,而且永远也美不了。”妇女读者读着这篇小说,对女主人公的感受能设身处地地体验,因为她们当中许多人十几岁时同样有过这种惶惶不安的经历,或者她们经历之相似,足以产生同样的感受。作者说“有时玛戈几乎认为她对维尔的爱有一部分纯粹出自感激,感激他看破长相平平的玛戈,而发现了藏在这后面的真正的玛戈……”,这时,读者会感受到同样的感激之情,同样的对爱情和信赖的需要,读者要玛戈相信她是美的。

坡斯顿小姐巧妙地把读者的感情牵住不放,直到她的人物塑造达到高潮。小女要出生了;果然一头红发;维尔告诉玛戈,孩子长得很美,像她妈妈一样美。玛戈最后终于明白他说的是真心话——他相信她是美的,而不是用这话来让她高兴高兴。她望着怀里一点点大的婴儿。“你不漂亮,”她心想。“但你很美。因为我是用爱的眼光来看你的。我妈妈过去一定是这样看我的。维尔也是这样看我的。不同就不同在这里……”读者分享了玛戈新的发现和新感受到的幸福。小说总的效果就是靠用文字描出一幅单一的人物画来取得的——一个读者能强烈感受到的人物。一篇好小说,要是像坡斯顿小姐的那样经过精心计划,是不需要情节的。

计划小说在三四十年代风靡一时。大概那时候短篇小说整

个是处在它的黄金时代。接着,就像长裙一样,计划小说过时了,杂志上,情节小说的数量盖过了计划小说。情节小说大行其道,市场都被它占领了。在五十年代以及六十年代大部分时期,读者和作者开始把情节小说看成是唯一的短篇小说形式。教师教、作者写、编辑买;一些作者和教师也就忘了曾经存在过计划小说这一形式。

现在,钟摆又摆了回来,计划小说又在抬头了。对这种潮流难道能比对裙边的重又时兴做出更为确切的解释吗?谁说得出钟摆为什么又摆过来了呢?也许是因为当今世界,情感处在一个高峰期吧。挖掘情感的场面蔚为风尚。爱的聚会^①、制止战争、禁止核弹、“花童”嬉皮士^②——无不具有情感的影响力。这大概就是对情感小说——作为情节小说对立面的计划小说——所具有的感染力的解释吧。不管如何解释,计划小说已经卷土重来,今天的作者应该跟编辑和读者的要求合拍。

如果你学会了计划小说的技巧,这种小说你便可以写、可以卖。但不要错误地认为它们“不屑一顾”。它们的的确确不像你最初可能认为的那样是“非小说”。它们自有特出之处——情感的影响力和感染力。它们有个计划,并且成功地达到了自己的目的。

译注:

①年轻人聚在一起互表爱慕之情。

②崇尚爱情、美以及和平的嬉皮士。

使冲突戏剧化

罗伯特·C·梅里迪斯

约翰·D·菲兹杰拉德

短篇小说的作者用场面塑造人物、传达读者理解小说所必需的信息、展示冲突。为明了起见,我们把展示冲突的场面称为大场面,其他用途的场面称为小场面。在本篇文章中我们只讨论大场面。

短篇小说中的大场面由四个要素组成:

1. 对立双方的相遇。
2. 作者对这种相遇包含的内在冲突的发掘。
3. 对相遇结果的暗示。
4. 对立双方相遇的结果必须是在下一个场面发生的

事件的首要原因;场面之间要有过渡。

作者把对立双方带到一起的唯一目的是展示冲突以吸引读者。每一个大场面中对立双方相遇的结果无非是:某人或某物胜利、失败、输一着、被迫做出决定、对自己或以前没认识到的复杂因素有所认识、或者干脆退却。

现在年轻的写作者对这一切似乎都会清楚的。会使他们觉得难办的问题是:怎么决定小说的哪些部分应该放在大场面里加以戏剧化?只有了解了短篇小说中各种冲突可能的形式并且能把冲突作为小说的中心问题来表述之后,才能回答这个问题。考虑一下一个人物可能面临的冲突会有哪些,便能很顺当而又

有些出乎意料地看出,大部分商业性小说中一般的情节只有三种:

1. 消灭对手的冲突。
2. 克服障碍的冲突。
3. 消除灾祸的冲突。

这些一般形式的冲突可以再分门别类,系统地分列如下:

(男)人对(男)人

一个人对多个人(战争)

男人对女人

女人对男人

女人对女人

人对自然(上帝)

人对灾祸

人对自身

人对环境

让我们来看几个例子。这些杂志上登的小说可以说明上述几种冲突形式,提示一下初学者如何运用大场面。

一篇是永恒的三角恋爱小说,两个男人同要一个女人——男人对男人——每次两个男人相遇作者都展示了冲突。

一篇是自白小说^①,妹妹想抢走姐姐的丈夫——女人对女人——每次姐妹俩相遇作者都展示了冲突。

一篇是青年题材的通俗小说,一对夫妇行将离异——女人对男人——每次他们俩相遇作者都展示了冲突。

一篇写的是一对年轻的城市夫妇买了一个农场,他们碰到各种各样的琐事杂务——人对自然——作者通过年轻人为了保护庄稼同自然力的搏斗,来展示冲突。

一篇写的是一些城里人同烈火搏斗,这场烈火会把全

城烧得精光——人对灾祸——作者通过人们救火以保住他们的城镇来展示冲突。

一篇是神秘小说，一个人目击了一桩凶杀案。如果他出来作证，那就意味着他妻子将知道他有外遇——人对自身——作者通过主人公与自己良心的斗争来展示冲突。

现在来看看高级小说的几个例子：

毛姆的《上校夫人》：这篇小说写的是自负的上校佩里格林认为面临着社会舆论对他妻子写的一本很流行的爱情诗集的不满——作为社会动物的人对人——每次佩里格林面对他的社会圈子的一个代表时毛姆都展示了冲突。

莫泊桑的《一个农庄姑娘的故事》：这篇小说写的是一个涉世不深的农家姑娘，她寻求爱情的结果是生下一个私生子而面临社会的歧视——女人对环境——每次她面对她那个小小的社会圈子时作者都展示了冲突。

马克·肖勒的《夏日里的年轻人》：这篇小说写的是一个年轻的大学毕业生在夏末发现自己面临着一个新的世界，在这个世界里必须认识到变动——人对自身——每次主人公面临他那变动不定的世界时作者都展示了冲突。

经验不足的写作者常常让场面游离作品的焦点，因为他们忽视了这一事实：大场面能够成立，真正所根据的是对一个特定情境的内在冲突诸要素的分析。像上述各例那样，用一个段落写出自己小说的总结，这将使作者能把各个场面扣紧在作品的焦点之内。

了解顺时序小说的情节结构，将使初学者能从小说中选出适当的部分，通过大场面加以戏剧化。在发表的短篇小说中大致有百分之七十五是按时序情节结构的步骤展开的。让我们来看看，这些情节结构中有哪几步特别需要用大场面来写。

开头：

1. 设置场面。

2. 介绍一个或几个主要人物,说明其大致年龄,确定视点。

3. 用文字的情调和风格向读者暗示他读的是什么类型的小说。

4. 对最终引起复杂因素的环境作些背景介绍。

5. “卖个关子”吸引读者读下去——写个小问题,这个问题后来发展成复杂因素,或者在读者心中唤起对主人公命运的兴趣。

中间:

1. 展示复杂因素。

2. 展示主人公企图解决他的复杂因素而做的一系列努力;这些努力只能以失败告终。

3. 展示一个反高潮的情境,在这个情境中主人公似乎将要解决复杂因素,但其失败之惨,使读者相信令人满意的解决是没有希望了。

4. 中间部分的第三步迫使主人公忍痛做出一个决定,这决定将指向复杂因素的解决。

结局:

1. 复杂因素的解决必须使读者满意并觉得可信。

我们从小说中选出用大场面加以戏剧化的部分是以这么一个原则为指导的:小说中只有那些对立双方相遇的部分才在大场面中加以戏剧化。从顺时序小说的情节结构中我们一眼可以看出,对立双方相遇的部分有:中间的第一步,因为这时主人公一头卷进了他的复杂因素;中间的第二步,因为他想解决复杂因素,但只能以失败告终;中间的第三步,因为他做出最后的努力来解决复杂因素,但失败之惨使读者相信这个复杂因素是无法解决的了;中间的第四步,因为这时主人公忍痛做出一个指向解

决的决定。作者也可能看到足够的冲突,可以用一个大场面来描绘开头的第五步。小说的篇幅决定了大场面的多少。如果是小小说,作者完全可以把中间的第一、三、四步压缩成一个大场面。一篇五千个词或更长的小说一般如上所述有四、五个大场面。

固然有些高级小说忠实地遵照顺时序和公式小说的情节结构,而且作者对大场面的安排也一如情节结构所示,但有绝大部分高级小说违反了公式和顺时序小说的情节结构。正是这种违反,加上好的文笔,使其成为高级小说。所有商业性小说的处理都倾向于乐观——读者懂得主人公将解决得了复杂因素。

高级小说试图对生活得出比商业性小说更深刻的结论。高级小说笔调倾向于蕴藉微妙,富有理智和暗示性,内容更偏重内心的事件和性格中的潜在因素。其结果是不让主人公或其他人物看到冲突各因素的最终意义。读者所见到的比主人公的多——这样,许多高级小说的大场面所暗示的冲突往往比实际戏剧化的为多。这里的关键在于主人公因为对复杂因素的程度一无所知,最后把它看成是生活的一部分;主人公由此得出的对生存的悲剧性认识,使大场面与其说是直露的斗争不如说是从不知到知的发展过程。高级小说的作者决定在什么时候运用大场面的方法只有一个,那就是分析每篇小说中所存在的要求通过场面来表现的压力有多大。为了使初学者明白该怎么做,我们来分析一篇高级小说。

弗兰诺利·奥康纳的小说《好人难寻》^②第一句就开门见山告诉我们,老奶奶不想去佛罗里达。这句话里包含了这篇小说的主要冲突。老奶奶那消极处世的儿子、她媳妇和两个既任性又无礼的孙儿孙女代表了美国,而她自己却是美国老派传统的一员。老奶奶不想去佛罗里达,因为她希望在田纳西走访一些人,把她儿子和儿子一家拉回到自己的传统和家风中来。

形成冲突中心的各因素并没有直接点明,因此也没有直接提出来辩论。然而,小说一开始就是个大场面。老太太苦口婆心地劝儿子,可儿子全神贯注地在看体育新闻,没搭理她。她指出报上说了有个罪犯叫“怪人”的逃跑出来,据报道正向佛罗里达流窜。这个人犯下了骇人听闻的罪行。她担心把孩子们带到一个可能遭一罪犯袭击的地带。因为儿子不作声,老太太便转向孩子的母亲。孩子母亲不理她。这时两个孩子同奶奶争起来,竟口出恶语骂了奶奶。

这个大场面运用了我们讨论过的四个要素。对立双方有一次的相遇,但我们只是间接体会到双方对立的意义。作者对双方相遇所包含的内在冲突做了一番开拓。祖母辩论输了,一家人就要去佛罗里达。相遇的结果构成向下一个场面的过渡。

人物塑造的发展对场面来说同样是举足轻重的。因为人物往往代表着象征的和抽象的状态(虽然他们巧妙地以个人出现),这个冲突推而广之适用于一般美国人对他们的传统正在采取的做法。这个冲突如此一扩展就使作者有可能通过场面把好多情境戏剧化。

因为存在着这种可能性,所以高级小说的作者往往会认为他有最大的自由,只要愿意,什么都可以化为场面。然而,事实并非如此,他的小说的形式使他不能这么做,正如《好人难寻》的形式使作者不能这么做一样。这是一篇悲剧性的高级小说。老奶奶面对着她与之斗争的一个复杂因素,有一点成功的希望,但是到头来却一败涂地。第一个大场面表现了她失败的征象。但不论是小说的形式还是这场斗争本身的意义,都使读者认为老奶奶的失败并不令人信服。因此,小说内部就存在着要求运用大场面的压力,在这些大场面中奶奶好像会取得某种成功。

在接着第一个之后的那些大场面中,老奶奶的确像是要赢的样子。她使那两个孩子不得安闲;把他们训得不敢再无礼;他

们再坏也给她治得规矩一些了；她使他们歇脚的那个烤肉店主人同意“好人难寻”；她劝得一家人转离大路去看一处古老的种植园；而两个孩子自己也逼父亲转入一条旧土道去满足他们的好奇心。

老奶奶在所有这些场面中都好像胜券在握。而这些场面为最后一个大场面做了准备。在最后的大场面中，在老奶奶事出无心（但又如此合乎性格）地引起一场车祸之后，一家人碰上“怪人”。在这个大场面里，老奶奶面对着的是她儿子判若两人的个性，是那个从自己的过去逃脱出来，但除了诉诸自我放纵的暴力外别无他路的罪犯。在这个大场面中，作为大场面特有的四个因素都在。尽管老奶奶挺身而出，力劝“怪人”，说他基本上是个“好人”，“怪人”及其同伙还是把全家人杀了。

认真研究一下这篇小说，可以看出作者之所以继第一个大场面之后又用了一些大场面，原因在于祖母的性格太坚强了。这篇小说很好地说明了技巧就应该适应作者的目的。老奶奶为了把一家人拉回到过去的道德规范中而进行的斗争，是一场同她所生活的整个环境抗衡的斗争。我们倾向于在她不是确实同儿子直接相对时出现大场面。只有这样我们才能有一个关于这个人物的悲剧性的看法。

为了确定作品中的哪些要素得放进大场面，高级小说的作者必须了解他所表现的冲突内部的固有压力。小说中只有对立双方相遇的那些部分才用大场面加以戏剧化，这一点对商业性小说的作者和对高级小说的作者一样适用。但至为重要的是，高级小说的作者要以作品本身的意义来研究自己的每一篇小说。悲剧性和线式高级小说以及标新立异的小说打破了公式和顺时序小说的情节结构。因此，选择小说的哪些部分在大场面中描述并无现成的公式可循，这成了作者个人的选择。但有一个事实不容忽视：对高级小说和标新立异小说的研究表明，当对

立双方相遇时作者毫无例外都用了大场面。

旧时的“庸俗小说”把主人公放置在一个物质的世界中。因此,在这类小说的大场面中,人物以物质的力量和为情欲驱使的行动来展现他们的冲突也就成了常规熟套。而在今日的“通俗小说”的大场面中,冲突就远比前者收敛、含蓄、精细。在高级小说中,大场面的冲突通常具有压倒一切的象征意义,经常足以使当事人不能完全觉察到他们的困境。因此,由于高级小说的微妙蕴藉,大场面就不需要,通常也没有以暴烈的行动出现。

在很有一些新手的作品中能见到一个通病,值得在此一提。那就是错误地认为有大场面必有对话。发表的短篇小说中固然有一大部分在描绘大场面时运用了伴随着行动的对话,但在不少短篇小说中也出现了确实一句话也没有的大场面。对立的那一方未必非得是另一个人物不可,也可以是一个物质的对象,比如一队士兵在战斗中夺取一个山头的斗争,可以通过一个士兵没说出来的内心活动描绘得有声有色。对立的那一方可以是大自然,比如威胁着主人公的一场暴风雨、洪水、台风,等等。初学者应该记住:冲突的一个特有形式是人对自身。大场面中对立的那一方可以是人的良心,整个场面通过主人公没说出来的内心活动以及在这个场面中的行动来描绘。

译注:

①“自白小说”(confessional novel/story)是一个非常笼统的概念,主要是那种“自传”式的虚构小说,第一人称写法,表面可能是一种对个人经历、信仰、感情、思想、心态、身体和心灵的感受等主观经验的自我表露,但也可能实际上另有所指。这种小说近半个世纪很普遍。另外还有一种是“故事套故事”式的小说,即一个故事中包含另一个或多个故事,如《天方夜谭》、《十日谈》等便是。

②汉译《好人难寻》(屠珍译)见上海译文出版社编《当代美国短篇小说集》。

跟你的人物过不去

波莱因·布鲁姆

编辑写在退稿条上的所有意见中，“太单薄”一语最叫人干着急。一篇小说，写了又写，总算觉得真实可信了，人物鲜明，情节丰富，悬念四伏；再要你冷静看看，找出“单薄”在何处，真是太难为你了。

编辑说的“单薄”，意思是指情节结构中缺少冲突。几乎每一个写作者都吃过冲突的苦头，而且这苦头远比处理题材时碰到的烦恼为多。冲突的问题不解决，写的小说可能就卖不出去，因为在成功的商业性小说中，冲突乃是至关重要的第一要素。

为什么冲突会成为这么大的一块绊脚石？看到我的学生为冲突的事费尽苦心，我悟出了其中的一部分原因。他们洋洋洒洒做了一大堆笔记，讲起小说结构的各个方面也头头是道，并且说他们现在完全明白先前写的小说为什么打不响。于是乎坐下来另起炉灶，可新写出的小说照样没打响。

为什么？因为他们虽然在思想上对好的冲突应该具备些什么条件非常清楚，可在感情上都不愿意让这么一个冲突实实在在、一步一步地向前发展。构筑冲突的过程有违人情。在日常生活中，要是碰到难题我们总想找最简单最便捷的办法来解决；结果虽然未必尽如人意，却是我们的目的所在。因此，当我们一手塑造的人物碰上虚构的难题时，我们就心慈手软了，就像我

们自己希望老天爷对我们仁慈体贴一样。出于对一己所造的这种根深蒂固的一脉深情，我们急急忙忙替他们把事情弄妥贴。于是乎，一出现障碍，我们便动用造物主的全部权力把它们扫除净尽。这样，小说的冲突也就砸锅了。

这种对构筑效果好的、强烈的故事冲突的阻抗出自人的天性；要克服它，办法就是理解这种阻抗，在动笔之前，在你有机会与人物合而为一之前，你就应该有意识地设计好冲突。

在这里，专业作者和初学者之间显出一条最重要的差别。初学者一边等着灵感光临为他代笔，一边想入非非。而专业作者懂得，他必须自己动手而且也确实自己动手了。初学者不愿做小说的计划工作，而专业作者却把精心制订小说计划看成是必不可少的一部分工作。

不要认为照着计划只能写出一些同别人的“公式”小说一模一样的“公式”小说。我们的骨骼系统，外观大概相差无几，因为每一块骨头进化到目前这样，都有其明确的功能作用。完好无缺的小说也一样，它们的骨骼系统之间并没有特殊的差异，因为各构成部分都有其特定的功能作用；但是一旦被之以人物、主题、背景、情感、风格以及其他小说要素的血肉肌肤，则小说篇篇各异，有如我们各自的性格。

你倾注在作品中的最重要的东西是你自己，是你的全部经验和你对这些经验的反应的总和。经验不只是你的经历和遭遇，还有对这些经历和遭遇的处理。你对事物的看法不是依事物本身而是依你本人而定。英国诗人兼小说家瓦尔特·狄拉瓦尔是这样说的：

这事真叫奇，

说多奇，有多奇，

不管T小姐吃下啥，

变成的还是她自己。

哪怕在你开始计划自己的小说之前,你注进小说的就是经过你本人再加工的这一切经验的财富。正是这个,将决定小说的主题及其所有构成部分——正是这个,将使你的小说有别于其他所有的小说,即使你的出发点是一个已经为许多人涉笔过的基本冲突。像这一类基本冲突往往会产生出最震撼人心的小说。

就冲突的各方而言,有三种基本的可能组合:

(1)人与自然的冲突。自然作为一种威慑力量提供了很好的戏剧性材料。杰克·伦敦懂得如何利用北极荒原和海上风暴来向主人公的耐力和智谋挑战。丛林、野兽、大雾、飓风、洪水——让主人公同这里面的任何一种自然力抗争,他将不得不奋勇拼搏来达到自己的目标。许多探险小说便是围绕着这类冲突写的。

(2)一个人性格中两个方面的冲突。在这类冲突中,经典的范例当推《哲基尔医生和海德先生》^①。其他的还有不少。直到一些年前这种内在的心理斗争还主要用在文学性小说或高级小说中;但不管是“通俗小说”还是“庸俗小说”,人物的塑造都已经越来越显得重要了。今天,几乎不论哪一种小说,都可能以这类冲突为基点。

(3)人与人的冲突。在神秘小说中,这可以是侦探与凶手的冲突;在爱情小说中,这可以是一位浅黑型女郎和一位金发碧眼的男子之间的冲突;在西部小说中,这可以是一个定居移民同一个大牧场主的冲突,等等。如果落笔角度别开生面,用一个人习以为常的冲突也很可能会写出一篇戛戛独造的小说。

一个人与多个人的冲突也属于这个范畴。比如,你的主人公可以一心想去打败一个犯罪集团,或其他扰乱社会的组织。如果坏人的下场罪有应得,那这类小说也会有很强的戏剧性效

果。

一篇好的小说实际上是一个冲突的历史。它始于对冲突的认识,随着故事的推进,冲突也在发展,直至高潮——一篇小说中最扣人心弦的一点。接着冲突解决,故事结束。

在开头(主人公要达到某个目标的欲望)和结局(他的成功或者失败)之间,必须有若干个点,每一个点都是一个顿挫——冲突在这里达到一个高峰。这些高峰应该一个比一个高,一个比一个紧张。而情节的最后高潮理所当然地必须戏剧性最强。它促成冲突的解决,把故事推入一个令人满意的结局。

或者,换个角度来讲,你决定你要写的是哪一种小说。你决定你的主人公将是什么样的人物。然后你决定他要的是什么。他要的应该是读者处在他的地位也非常想要的东西。现在,你的主人公向这个重要的目标迈出了一步。而你这个作者要做的是什么呢?把他打下去。

主人公改换策略——作出更大的努力——而你则更狠地把他打下去。他可能更加拼命了。这一次你或许高抬贵手让他成功。或许而已。这取决于你的小说。

应该牢牢记住的是,你必须同自己不愿往主人公面前堆障碍的这种感情作斗争。你现在明白了为什么你喜欢让你的人物一举成功。但你自己如果想在文坛上功成名就,就得想方设法挫败你的主人公。

在一篇小说中,冲突的高峰该有多少,这要视小说的篇幅及种类而定。例如,一篇文学性小说,如果基本上是刻画性格或渲染气氛,尤其是篇幅也不长的话,就不需要紧凑的情节安排。一篇三四千个词的“通俗小说”有两三个冲突高峰就够了,在极少数情况下甚至只要一个。如果有五六千个词,那三个冲突高峰要比两个为好。另一方面,一篇六千个词的好的“庸俗小说”至少得有三个冲突高峰。或者四个,甚至更多。

在你计划安排小说的中间部分时,就该预先懂得它的结局,因为只有这样才能使小说朝着一个合乎逻辑的结局稳步推进;只有这样你的小说才有方向 and 目标的专一性。

对立双方可能会相互争斗,直至一方取得决定性胜利。绝对不能出现妥协,否则会削弱故事。大部分写给商业性杂志的小说,如果主人公成功地达到他最重要的目标,那发表的机会就大一些。

不要以为写“大欢喜结局”的小说就必定损害自己的艺术气节。只要主题和冲突站得住脚,你就通过证实自己所笃信的准则而做出了一个建设性的贡献。

然而,动笔之前你应该定下要写的是哪一类小说,是爱情小说,探险小说,还是反映婚姻问题的小说,等等。这样,在某种程度上,就将缩小你选择冲突各方的范围。然后,再问一下自己:你的小说要写的是人与自然、人与人、还是人与自身的冲突?

这些问题回答了,你的心目中就有了一个某一种类型的男人或女人,过着某一种类型的生活(人物开始成形了),这生活包含了一般生活所没有的冲突和问题。

当然,你要涉笔的这一领域里的杂志你已经读过不少;这样,对这一特定领域中产生出那些最成功的小说的冲突,它们的性质你已经很清楚了。因此,你决定你的主人公要反对的是什么,想要达到的是什么,要对付的不利因素又是什么。然后,把你小说的这个主心骨用一句话写出来。

例如,要是一篇爱情小说,提要可能是:“一个女孩子爱上一个男人,想从一个不知廉耻的情敌手中把他争过来。”女主人公有一个不知廉耻的情敌这件事,就为她达到目前的一连串冲突高峰铺平了道路。

西部小说:“一位牛仔,看到押送牛群的帮头为了赚更多的钱而拿人们的性命去冒不必要的危险,就向他的权威提出挑

战。”一个押送牛群的头儿可不会轻易放弃他传统的权力，特别是在金钱和荣誉面前。同时，一个牛仔，既然性格坚强得敢向这法定的权威挑战，也势必为自己的道德准则而艰苦拼搏。所以，以此来写，也很可能写出一篇扣人心弦的小说，一步一步地发展到一个合乎逻辑的高潮。

在“主心骨”里提及的开篇情境与主人公达到目的之间，便是上面说过的冲突高峰。构思好冲突高峰后，用一页篇幅写出小说的梗概，写明每一个冲突高峰和最后高潮。

要沉得住气，在没写好梗概以前先别动笔写小说。要是不知此行何去便仓促上马，你的小说想碰巧走上正路的机会可是微乎其微。写作不能靠侥幸。否则，落笔往往离题，茫茫然写了一气之后，你可能会巴不得搁笔了事，跑去看电影算了。即便你当真乐此不疲，碰运气写成篇把，那也是毛病百出，而且你还看不出毛病是些什么。

因为词语一旦写在纸上，就戴上了一种神圣的光圈，特别是在初学者眼里。“这个句子可美了，”他对自己说，“我可不能把它去掉。”

即使他也隐隐约约觉得这里那里出了毛病——好吧，瘸腿的孩子母亲就不心疼了吗？他往往变得愈加呵护姑息了。

不，最稳妥的办法是先计划好你的小说，等到确知此行何去后才动笔。

订计划是一项用心思而不是动感情的工作。你越是坚定地只用心思计划你的小说，小说的结构就会越好。

在写作者的生活中，情感无疑发挥了必不可少的作用。一篇小说，只有先深切地打动作者，才能深切地打动读者。但是，写作者必须了解自己的各种情感，并加以控制；这样，被情感施展的魔力迷住的将是读者，而不是作者自己。

镇定自若地运筹帷幄——把你的情感留起来，等到在实际

写作中发出光和热。这样,你就能写出一篇完好的小说,而且卖得出去。

译注:

①英国作家 R·L·斯蒂文森(1850—1894)于 1886 年发表的一个中篇小说,通常译为《化身博士》。小说探讨了人身上善与恶的搏斗这一哲理性问题。

怎样为小说选择合适的视点

路易斯·波杰斯

想象一下，你如果是位编辑，拿起一份稿件读着：

这几个人散散乱乱地坐在机场休息厅的一角。珍妮斯不明白自己刚才为什么这么傻，会到这儿来，还把自己的真实感情暴露无遗。保罗擦拭着照相机镜头上的一点灰尘，巴望着能甩掉这个破坏了他的婚姻的男人。李在打着自己辞呈的腹稿，他得辞去新闻广告员的职务，因为这个当过演员的女人这么一抛头露面当众现丑，他的前程就完了。

一篇小说是属于左右情节的那个人物的。而在这个例子中，作者在一个段落中进出于三个不同人物的内心，结果只能是一片混乱。像那位编辑一样，一看到这儿你大概也无心往下读了。但是编辑们每天都要收到一些小说，它们的作者连视点的简单技巧都还没学会。

观点是情感的焦点，小说的情节就是从这里展现出来的。客观观点只是不动感情地报道事实，不进入任何一个人物的内心。短篇小说既然要求情感浓烈，那就要用主观视点来写。

用了主观视点，你同读者一起进入小说中一个或多个人物的内心。读者知道了一个人物的所想所感，就会在情感上与这个人物产生同一感，并且身心进入了小说的情节。你用以展现故事的那个人物就是视点人物。你选择的主观视点的类型决定了小说的情感含量和戏剧连贯性的程度。短篇小说绝大多数用

的是单一主人公视点。

1. 单一主人公视点

假如你选了主人公作为视点,就不进入其他任何一个人物的内心。赋予小说情感色彩的只有他一个。这个视点人物要马上介绍给读者,使读者与他同一起来。举乔治·R·克莱的《手中鸟》(《妇女家庭杂志》)为例。

他刚跨出电梯,就听到他家里的电话响了。片刻之间这猝不及防的铃声使他站在那儿紧紧抓着扶手的望柱,不敢迈步往前了。昨天下午从新港一回来,他心里便有一种不祥的预感,觉得要出什么事了——莱斯丽可能会误了火车,或者她的周末会过得一塌糊涂。

这位视点人物的名字还不知道,你就已经感受到他的焦虑,希望他别碰上什么麻烦。

视点人物一介绍完毕,读者的心一勾住,你就别老是重提视点,一个劲儿地把“他说”、“他听到”或者其他诸如此类的词语往小说里乱堆一气,读者并不需要这些来提醒他视点人物是谁。他已经把自己摆进这个视点,并且认定任何反应都出自那个人物。

但也确实有个例外。假如你写了长长的一个或几个段落,说的尽是视点人物的内心冲突,行动非常之少,你偶尔还得用一下“他想”或“他决定”来提醒读者。

在上面引的例子中视点是第三人称。假如你选用第三人称,表达内心和描写行动时的代词就必须用他而不是我。偶尔,你也许想把一个重要的事实植入视点人物的内心。只有在这一特殊情况下,你才能让他用第一人称来想,但所想的要加引号,并冠以“他想”或“他寻思”之类的词语。

单一主人公视点用于第一或第三人称很好。如果你选用第一人称,那人物的思想和行动就要用第一人称代词表达。这个

例子选自《现代传奇》上的《不得杀人》：

那是个春日明朗的礼拜天上午，我和狄克坐在教堂里，父亲的布道我没听进去几个字，脑子里尽想着那场我们谁也胜不了谁，谁也不肯输给谁的争论。

用第一人称还是用第三人称，这取决于人物塑造的需要和作者的喜好。通常，第一人称表现了一个比较开朗外向的人，而第三人称就显得比较稳健内向了。一些作者喜欢用第一人称，因为这样他们更容易进入角色，而作为视点人物他们可以写得更富有感情。如果视点选对了，你所要做的就是改换代词。例如，把上面引的乔治·克莱的《手中鸟》换成第一人称：

我刚跨出电梯，就听到我家里的电话响了。片刻之间这猝不及防的铃声使我站在那儿，紧紧抓着扶手的望柱，不敢迈步往前了。

假如你是位初学者，就用单一主人公视点，因为它可以很快使读者产生同一感，可以有一个强有力的连贯性，既简化情节，也简化人物的发展。

2. 单一次要人物视点

有些小说，作者是以一个单一次要人物对一个主要人物的视点来写的。如果主要人物不讨人喜欢，读者也难同他产生同一感的话，那就采用叙述者或观察者的视点。有时通过一个次要人物能更好地向读者展示小说五光十色的背景。倘若你要通过同一个人物来计划一系列故事，那么次要人物的视点也就更加可取。介绍新的主人公使这个故事系列得以运转。间或也有主人公不是从头到尾都出场的，因此就必须采用次要人物视点，就像《红书》上维尔·斯坦登的《曲奇饼事件》：

常有这样的事，一句无关紧要的话就引出了这场麻烦。一家人正在吃晚饭，最后的甜点我们吃的是冰淇淋和曲奇饼。

“记得我小时候，”我父亲说，“家里的橱子上有一个很大的曲奇饼罐，和面包盒放在一块儿。一放学回家我们就直奔那里。不管带着多少朋友，我们知道那儿总有满满的一罐饼。”

“当真？”我母亲问。

在这篇小说中，母亲和父亲都不是每场必出，但作为叙述者的那个小孩却自始至终都在情节里出现。要注意，作者在视点人物和两个主要人物之间马上建立了密切的关系。只要可能，就使视点人物和主要人物性别一样，这样可以产生双重的读者同一感。

用这类视点，叙述者就卷进主人公的问题，总结主人公行动的决策，并且共同经历主题所表现的性格转变。

观察者视点的一个变种是隐含叙述者视点。作者在小说中充当了观察者的角色，但从不用一个人称代词把自己点明。他像视点人物那样叙述情节，做出情感反应。这并非客观视点，因为隐含叙述者为小说抹上了一层情感色彩。

伊丽莎白·斯本塞登在《麦卡尔氏》上的《那些姓布福德的人》就用了这种视点。通过情感反应，叙述者显出一副当地老者的面目，而且对学校可能还有所了解，对布福德家族的人的把戏记得很清楚。

有几个窗户，离地面很高，又大又长，窗外见到的只有天空。还有那个孩子的眼睛，若即若离地嵌在这个空落落的房间里。还有空虚，杰克逊小姐头脑里的蒙眬睡意，那是一整天应付小孩子们的大问题，解头发带子、解算术题、解潦草的字迹、解思想疙瘩，给累出来的。眼下是一片沉寂。

沉寂充满了这座大而无当的楼房，炉子渐渐冷了，盒子似的大房间里冷气从地板一直升上来，渐渐包住了她的脚踝。每周都有那么两三个下午，大家都走了，杰克逊小姐还

坐在那里,大都还有一个姓布福德的学生,或者是因为那些姓布福德的学生的缘故:大家都认为她今年教的这个年级最差,因为里头有姓布福德的学生。

你觉得有人在讲着这个故事,但找不到一个点明叙述者的代词。运用这种视点困难在于避免进入任何一个人物的内心。除一些句子外,作者在这篇小说里一直保持着隐含叙述者的视点。

3. 多重视点

全知视点进入所有人物的内心,披露他们思想;这在今天的短篇小说里难得见到。短篇小说的篇幅一般在五千个词左右。而当你把视点从一个人物过渡到另一个人物时,就把本来可以用来描述情节和性格发展的词句挖去太多了。因此多重视点对中篇小说更适用。

在一些“通俗杂志”上偶尔也登有篇把小说,用的是两个主人公的视点,他们碰上了一个相似的问题。这两个人物在感悟和相互发现的阶段便达到了一个共同的解决。简而言之,你让两条故事线索在结局时殊途同归于一个共同的解决。

在《家政》上发表的格特鲁德·斯维查的《我的孩子不见了》就是双重视点的一个很好的例子。小说开头两段描述了把这两个人物带到一起的那个事件:一个小男孩不见了,可能是由于母亲照看不周吧。记者托尼·刘易斯,他自己的孩子也是这么丢的,被分配去采访这位母亲“那个木匠女人”。首先他充当视点人物,读者知道了他的一部分故事。

托尼·刘易斯开着他那部旧车来了,记者证就塞在挡风玻璃后面。他跨出车子先看了看四周,再向她家住的公寓走去。

托尼在开始采访“那个木匠女人”之前一直保持着他的视点。下面是第一处长长的视点过渡:

“我希望你能把发生的事从头告诉我，”他对她说，“当中我不插话也不提问题，直到你讲完。但如果不影响你的话，我想记些笔记。”

她坐在椅子边上，让茶放着凉，目不斜视地望着门。过了一会儿她开始讲了，起先讲得死气沉沉的，等她记起来后，声音便有了生气。

“事情是从公共汽车开始的，”她说，“公共汽车晚到了二十分钟。每天傍晚我在伊琳伍德教授家干完事情后就从斯特拉顿街乘五点十分的公共汽车。他常要我干得很迟，但我只好对他说我不能……”

她这是第一百次从头回想这一切情形了，心里又一次在追忆着那天下午走过的每一步，发生的每一个细节……

托尼为读者描出了她的模样，然后这位木匠女人就开始讲她的故事。下一段的视点就是她的，她保持这个视点讲了她的一部分故事。作者不着痕迹地让视点在这两个主要人物之间来回过渡，直到故事结局。

双重视点对初学者说来比较困难，因为它分割了读者的同一感，打断了连贯性，也削弱了悬念。它从人物塑造和情节那里挖走了篇幅。除非你是位像格特鲁德·斯维查这样经验丰富的作者，知道该怎样克服这些困难，否则就别问津此类视点。

可遵循的最好规则是不变视点，除非得大于失。先掌握好单一主人公视点，再在难度更大的视点上试笔。

懂得各类主观视点只是掌握视点技巧的第一步。现在你应该学习怎样在小说中选择最恰当的人物作为视点。一些老练的写作者先用小说中每个人物的视点各写上几段，等觉得用哪个人物写来顺手，就把那个人物定为视点。但初学写作者在挑选视点人物时往往还没有老练的写作者这样的眼力。那可以用别的方法来选择视点。

既然短篇小说大都用单一主人公视点写成,那就让我们把劳伦斯·威廉斯发表在《家政》上的那篇《才女》的情节总结一下,这样你就看得出选玛茜作为视点,该怎样从六个方面对她进行检验。

在填一份更换驾驶执照的表格时,玛茜觉得需要另附一纸来说明家庭主妇干了好多好多事情,但没有一件事算得上专业化或干得称心如意。她丈夫蒂姆是个住房建筑承包商,他要玛茜第二天晚上备好筵席请一些未来的买主。她满心高兴,可是她丈夫偏偏又开始大夸起他的室内装饰师艾德拉,说多亏了她买主才会对房子感兴趣。玛茜很羡慕艾德拉,在每一件大事情上都出人头地,连装饰师的职业也干得了。她决心尽自己本事备下最好的筵席,好在这宗买卖中发挥一个小小的作用,让丈夫真心赞赏她所做的一切。

第二天玛茜碰到了一个接一个问题。孩子们感冒病倒了,她安顿他们上床休息。汽车发动不了,她同修理站安排好修车的事。她整理房屋,同修洗衣机的铅管工讨价还价。她去市场买烤肉,碰见小蒂姆的老师,问起演加拉哈特爵士用的服装,她孩子没说起过这件事,因此她到图书馆去查了这服装该怎么做。

回到家里,她给孩子们检查了一下身体,把肉放进烤箱,卷起头发,着手做那套服装。她从花园里采来鲜花布置房间,拾掇好各色蔬菜,喂过孩子,就穿戴好等客人光临。

她觉得谁也没有留心这一桌菜肴,也无心聊天,人人都大谈其生意。艾德拉取出她准备的房屋说明书,玛茜去洗盘子。回到起居室在陪客人时,她睡着了。客人走时没叫醒她,这使她黯然神伤,因为她觉得对不起丈夫。

第二天早晨蒂姆在那份表的职业一栏里用铅笔填上了

“魔术师”，并解释说，魔术师干的是别人干不了的事，而且干得轻松自如。玛茜明白了他对自己所做的一切都很赞赏。

选择视点人物的最好办法是了解他在小说中发挥的确切功能。虽然小说中有一个或几个人物可能会发挥其中的一部分功能。但只有视点人物达到全部六项功能的要求。记着刚才的小说梗概，我们要来检验一下玛茜是否具备了这六项功能。

1. 情感

视点人物怀有郁郁于心的欲望或渴望，要得到爱情、名望或赏识。这个人物如何满足他的渴望则提供了支配全篇小说的情感色彩，如戏剧性、神秘、浪漫或幽默。

玛茜渴望丈夫赞赏她这个家庭主妇，就像他赞赏艾德拉，他手下的装饰师一样。她要张罗一桌好筵席，同艾德拉一样帮助丈夫做成房屋买卖。这时她必须解决一个接一个突如其来的问题。她展示了一个家庭主妇所能遭遇到的一切，使小说具有一种淡淡的幽默。

因此，你选的人物要能提供一种支配全篇小说的情感，而且是你作为作者希望传达给读者的那种情感。

2. 冲突

视点为小说提供了冲突。这冲突来自视点人物的性格特征，他的问题和解决问题的努力，以及陪衬的人物和场景。因此你选的人物要有最迫切的问题急待解决，他的性格特征提供了与其他陪衬人物的最为内在的冲突和外在的斗争。

玛茜错误地认为她丈夫并不赞赏她。她的问题在于要做点事好让丈夫明白她到底是什么样的人。她答应为丈夫的主顾准备一顿特别的晚餐，并且向那个装饰师艾德拉显示一下一个家庭主妇也能办大事。她丈夫称赞艾德拉，这加剧了人物的冲突。妻子竭力要向艾德拉看齐，但料理家务却不断使她分心。她必

须先解决任何家庭主妇都碰得到的那些琐细的问题,才能准备好那顿饭。玛茜无疑为小说提供了冲突。

3. 悬念

小说中,视点人物自始至终都在场,努力要解决他的问题,因此他是小说的悬念所系。这个主要人物做出的决定必定产生新的问题。为了使做出的决定引起新的复杂因素,他必须对真实的情况了解得最少。

视点人物懂得太多会迫使作者以扣压这样的事实来欺骗读者。当读者发觉作者并没有把视点人物所知道的全部情况公诸与众,他往往会觉得生气,或者大吃一惊。结果造成了假的悬念。悬念并不是“视点人物会解决他的问题吗”而是“正确的解决办法是怎么想出来的”。

玛茜从头到尾都在场,并且不知道自己在丈夫的生意中发挥了一个主要作用。当她要为丈夫的同仁准备一顿特别的晚餐时,必须解决一个接一个小问题。读者担心她会不会按时准备好筵席。在没有一个人似乎对晚餐感兴趣时,读者担心玛茜的努力是不是落空了,一时间也同这个人物一起黯然神伤。但是第二天早晨,那份驾驶执照的表格给了蒂姆一个机会来告诉玛茜,他对她有多么赞赏。因此玛茜无疑是小说悬念之所系。

4. 读者同一感

视点人物必须使读者产生最快而且最强烈的同一感,使他身心卷入小说的情节。

玛茜可以使这份杂志的妇女读者产生最佳的同一感。大部分妇女的生活中都有一个艾德拉。当然从来没有哪位当母亲的要想办大事而又不受家里屋外所有那些事情的干扰。而且,妇女们对准备这么一顿突然压下来的晚餐有多辛苦也能感同身受。再则,把她们为家庭所做的一切一古脑儿塞进“家庭主妇”这个不痛不痒的词中,每一位妇女对此都颇有反感。再没有哪

个人物能像玛茜这样引起这一读者市场的强烈的同一感了。

5. 作者信息

视点人物通过情节中的行动必须向读者显示作者的信息。故事的结果或得或失,同这个人物关系最大;而他呢,也必须有个令人信服的变化。这种变化是把一个基本上是好的人物的一个错误或者未意识到是错误的的一个方面用正确的焦点展示出来。在小说临近结局时,你借助视点人物的对话或内心活动,来表现这个在一个主题或者普遍真理中发生的变化。

能否确信她所做的一切得到丈夫的赞赏,这一点决定了玛茜的幸福。当玛茜听到蒂姆解释说魔术师天天干的是别人干不了的事,而且干得轻松自如时,她明白自己过去想错了,她每天为了料理好家庭所做的零零碎碎的活,其实蒂姆都知道而且很赞赏。因此玛茜改变了她的错误想法,并在思想活动中总结了这个主题。

我明白了蒂姆的意思——和他一贯的看法。一百个小把戏同一个大戏法至少同样重要。而且它们使演出连续不断。

因此,玛茜的形象无疑使每位家庭主妇觉得自己是一位魔术师。这就是作者的信息。

6. 能力

视点人物具有解决问题的能力。作者表现了玛茜解决一个又一个问题,而且照样能如期备好家庭宴会。她当然安排了轻重缓急,而且毫不犹豫地采取了适当的行动。她显示出自己干得了清洁工、花匠、厨师、护士、裁缝、研究人员、外交家,或者任何一个与家庭主妇有关的职业。

因此,用这六点检验你小说中的每一个人物,最能发挥这些功能的便是视点人物。

写作是像电影戏剧一样的表演性娱乐行业。假如你通过视

点人物的行动,对话的内心活动,以及其他人物对他的反应来表现他,那你变出来的这个人物读起来就会栩栩如生。写实记录式或作者陈述式的人物塑造是下乘之笔,最好避而不用。

作者笔下的玛茜是个家庭主妇,她把时间花在解决日常生活中突如其来的小事情上,但她渴望丈夫能像称赞助手艾德拉能干大事情那样称赞自己。

1. 通过行动

视点人物的行动显出她的性格。没有冲突的行动揭示的性格甚少,因此要对人物施加压力。在这里作者把玛茜写成一个能解决日常问题的人。

车子修好了,孩子们上床了,屋子多多少少整理清楚了,因为洗衣机的事也同铅管工在地下室里毫不客气地讨价还价了四十五分钟,即使这一切都做完了,我还是没空去想一想那最最重要的晚宴呢。

2. 通过对话

对话使人物在读者眼里变得活灵活现。每一句话都必须着意于人物的塑造或者同那个人物的性格相符。玛茜在市场上碰见她孩子的老师,老师问参加露天演出的服装准备得怎样了。玛茜对这次演出一无所知,但她这个人是不会就这么对老师直说出来的。

“哦,演出的事,”我一边说着一边忐忑不安地把店里的豌豆剥进购物袋。我压根儿没听说过这件事。“准备得还可以。只是哪个角色……蒂米没讲得很清楚。”

在这段对话中玛茜又显出她应付得了突如其来的挑战。

3. 通过内心活动

视点人物小心地把他的想法和对外界的反应向读者吐露。如果他说是这样做是那样,他就得告诉读者为什么。内心活动

是通向读者的热线,因此视点人物应该披露他对其他人物或情境的反应,证明他对行动的正确抉择,但作者尤其要让人物的内心冲突愈演愈烈。

蒂姆告诉玛茜说艾德拉是怎么利用时间准备了一份说明书的,并夸奖她有多么了不起。玛茜就流露出对艾德拉的羡慕。

不,我想,人从来不会真的认输,绝不会。但我承认低人一等,这事实永远也改变不了。我能做别的事,琐碎的事,完全不能同人家相比的事,但是——终究——是些不引人注目、平平淡淡的事。

玛茜又一次拿自己同艾德拉相比,自叹不如。

4. 通过其他人物的反应

视点人物是人物中的明星,因此要通过其他人物的反应来表现他。玛茜把魔术师理解成耍把戏的人,但蒂姆纠正了她的看法。这样做的时候他使玛茜看到她到底是怎样一个人。

“这些事情只是看着像耍把戏罢了。玛茜,魔术师天天干的都是别人干不了的事,而且干得轻松自如。你就是这样。”

因此,作者把玛茜的真实形象展现给你。他一次也没有用作者陈述或记录式的写实来表现任何一个人物。

要是你心中对你的视点人物了解得很清楚了,那就用每一种手法写上几段,看看各种手法是不是展示了你想塑造的人物的部分或整个形象。

如果你选的主观视点正确,选的人物也最好地发挥了视点人物的六项功能,你还能用那四种手法来表现视点人物,你就学会了视点的技巧。

如何在小说中运用倒叙

苏珊·塔洛

倒叙这种必不可少的手法能使人物具有某种用其他方法达不到的深度和广度。通过对几年前(就此而言,甚至是昨天)一个经历的描述,你让读者更全面地了解今天的他是怎样一种人——他为什么会做出这种反应,而不论你为他安排的情境是什么。

倒叙一词的意思本身就包含了在时间上从现在转到另外的一点;①假如用得见功夫,同样可以使任何小说具有很重要的直接感。一旦你把读者带进一个倒叙的场面,总希望他能被深深吸引住,以致于要等你把他轻轻地召回到现在的情节中,他才记起刚才读的是倒叙。

比方你在写一篇父与子的小说。那孩子刚对父亲(主人公)说,他退学应征当兵去了。父亲认为孩子太鲁莽,于是勃然大怒。他们可能在这样一个场面中直接交锋:

“你说你这样做能证明你的什么?”马丁(父亲)怒冲冲地骂道。“你难道不知道这是在跟战争打交道吗?——战争,就是死亡和痛苦!死亡,你这蠢货!你会死在那荒野地里的……!”

杰拉米站得更挺了。“我知道,爸爸,”他说着突起下巴,好像要挡开打过来的一击似的。“我做的事我懂得。”

这么一张年轻的脸,马丁心想。这张脸,还有这种急着

长大，长成一个男子汉的庄严的决心，都包含着一种东西，熟悉得使他心里发痛……他记起了另外一个时候，另外一场战争。他自己的父亲送他到火车站。突然间父亲变得如此亲切，这叫马丁受不了了，只好把脸别开。

“我说，孩子，你要小心，”他父亲老是说着。“你只要小心照顾好自己……”

他真恨不得扑进父亲的怀里，告诉他自己心里其实有多怕——就像他小时候那样扑进父亲的怀抱。但就在这时，列车员喊道：“上车了——”，于是马丁挺起胸膛，脸上露出了战士的微笑。

“您自个儿要多保重，爹，”他说，因为他毕竟不是个小孩子了。列车开动前他们又一次握了握手……。

“爸爸？”杰拉米的声音把他从回忆中拉回来，拉回到孩子面前。他是这么年轻，又这么老成，就像当年的自己。

在这个信手拈来的例子中，几样东西全都在：由于回想起自己一件同眼前发生的事相似的经历，马丁现在对儿子的看法就变得不那么偏颇了，因此也就能更好地理解杰拉米。更重要的是给了读者一个机会，让他看到马丁在生活的另一个时期中那个与他现在担任的角色不同的形象（深度和广度）。读者看到，他儿子即将经受的一切，马丁自己已经经受过了，而马丁的反应——愤怒、害怕、疼爱——也就更可以理解了。

什么时候倒叙，并无规定。在一篇小说中，开头、中间、结局，任何地方都可以用倒叙；有些小说，甚至第一句就开始倒叙：

早在我七岁那年起，有九个年头了，托利斯特查一直是
我们家庭的一部分。

这是发表在杂志《美国女郎》上的《托利斯特查，我的朋友》的开篇第一句，它是我的一篇小说中的一块跳板，这篇小说有很

大一部分是用倒叙写的。虽然主人公，一个十多岁的女孩子，是以现在这一更高的立足点来讲述故事的，但大部分说的还是孩提时的往事。以下这段承着上面引的那句开场白而来：

那天，大姐彻丽尔和隔壁的多尼让我跟他们到“失畜待领栏”。这一天我永生难忘。多尼的狗佐佐一个月內已经第二次被抓狗员斯库艾尔斯先生逮住了。“现在，听着，年轻人，”斯库艾尔斯先生吼道……

倒叙的诀窍在于对人物的过去要能进得去出得来，而又不破坏你尽力要维持的连贯性或基调。你想要用比较少的篇幅尽可能多地提供关于人物的情况，那倒叙的技巧就要求用得相当精妙。而这里，时态的处理就颇具匠心：我说“那天，大姐彻丽尔……”和“……多尼的狗佐佐已经被……”因为这时我要点出描述的事件发生在一段时间以前。但这点一向读者交待清楚，我就要他尽快把它忘了——要他身心进入情节，只当这是眼前正在发生的事（直接感）。因此，当斯库艾尔斯先生说话时，对话又用了现在时：“现在，听着，年轻人……要是你还让狗在街上乱跑，不规规矩矩用皮带拴起来，”等等，情节就从这儿展开了。

倒叙的篇幅，长短之间，可以从一两行的记忆一闪念直至包含了一个主要情节的高度戏剧化的一件事。要说在一篇小说中制造紧张气氛，倒叙可算是有其独到之处。我们当中对这样的长篇小说觉得熟悉的人不知有多少：它们刚把我们带到危机的边缘，蓦地又把我们拉到前一年、前一个月或前一个星期中去。（J·P·马孔德^②就因为这种吊读者胃口的功夫而名噪一时——或声名狼藉！）

但是，长篇小说中有的篇幅让你去发掘往事，而短篇小说中倒叙过多就倒胃口了。（我们当中不知有多少人为了知道故事本身的情节而跳过一个倒叙的场面？！）假如篇幅限在二十页或更少，那作者在倒叙往事以衬托今事时就更应该百般挑拣

了。他必须懂得,什么时候需要来一下倒叙;这就要求他自觉地认识到他要表达的到底是什么,而且对小说的节奏要有本能的感受。

那么,倒叙就应该同情节浑然一体。要使倒叙自然融汇于小说的篇章结构之中,它就必须同现在正在发生的事有一定的相关性——有一个情感的连接。

假如你写的是一个人物在同一伙强盗搏斗以保全自己的生命,而你又想让我们对这个人物了解得更多的话(这是你运用倒叙的首要原因),不要追述到他父母亲如何认识、结婚、生孩子(他!),也不要说他父亲怎么破了产,他们被迫搬到贫民区同那些生来贫贱的人为伍。一开始马上写出同他眼前的遭遇对得上的事情——比如他小时候有一次在回家的路上怎么被一伙坏学生欺负:

他跑,可是两腿迈不动,跟以前那次一样。心脏像那时一样怦怦直跳,人也像那时一样害怕;但那一天是无路可跑。巴奇·赫伯斯和汤米·布莱恩跟着他从学校一直跑到家

.....

从这里,你可以继续讲述他的童年,直到你觉得要表达你的意思所必需的材料都交待清楚了为止。然而,你的意思一表达清楚,你就要掉转笔锋,接着往下讲你本来要讲的故事! 尽管倒叙可以提供必不可少的背景材料,但千万不要放任自流地靠它们来写小说,也千万不要用它们来“贴补”一个粗制滥造的情节。

回首往事可以在人物和读者心中共同唤起一种又苦又甜的怀旧之情——一种得而复失,一去不返,惟有记忆相随的感觉。对过去好时光的倒叙能使小说具有一种刻骨铭心的烈度。

在《上午八点钟》里,我的女主人公是一位年轻的妻子和母亲。在以下这个场面中,她和丈夫在她父亲逝世后驱车往她父

母的住处。小说用的是第一人称：

“为什么我不能哭？”当我们驶过春意初动的田野时，我问赫尔。“我这么爱他，为什么我不能哭？”我记得妈妈和爸爸当初买下泽西海岸边的那所房子的时候。那所房子。每每回忆起我的少女时代，总忘不了在那儿度过的那些个夏天。它那一丁点儿大，浓荫掩映的门廊和那条破旧的石板小径（爸爸总说要修了，可一直没动手）。那个小小的后院长着一丛丛又粗又硬的螃蟹草，还有那张吊床，星期天下午爸爸老爱躺在上面，躺着躺着就睡着了。

“这所房子给人一种安宁的感觉，”爸爸常说，“我在别的什么地方都难得有这种感觉。难道你不觉得吗，劳丽？”

现在，当我们在日暮时分驱车来到这所房子跟前时，它却显出一片凄凉的景象……

不但你懂得了一些爸爸生前的为人，而且通过这位妇女对一个快乐的“那个时候”的追忆，现在环境中的悲剧气氛便烘然托出。

如果对笔下人物了如指掌，你用不着费多大事就能讲出在小说开始之前他们经历了哪些事情。

这有点像你在说：“哦，杰克·史密斯？怎么，他这个人我知道得可清楚了。他的事我可以给你们讲三天三夜……”因为想让别人也能对这个人的性格有同样的、透彻的了解，你会选择你想得起来的（同杰克·史密斯当前状况）最密切相关的一件事来说明（相关性）。你会让我们知道得刚刚好，可以点着头说：“啊，不错，杰克·史密斯是这么个人。因此他会如此这般……”

从某种意义上说，倒叙是一面面镜子，作者替读者举着这些镜子，让他看清小说中人物的正面、侧面和背面；不管这些镜子用得多么少，从镜子中窥见的应该是一系列相互关联的事物——总是恰到好处地交待一些情况，不多不少，惹人兴起，总是

讲一些我们原先不知道的事情。

“终究说来,”我的一位老师曾经精辟地指出,“这难道不是作品的实质所在吗?”

译注:

①“倒叙”,原文 flashback,意即“闪回”;就内容而言,也包括了“插叙”等非顺叙手法。

②约翰·菲利浦斯·马孔德(John Philips Marquand, 1893—1960),美国作家,早年以通俗传奇小说和侦探故事开始他的创作生涯,如《不可名状的绅士》(1922)等,后来不断有比较严肃的作品问世,如《已故的乔治·阿普莱》(1937年)曾获得普利策奖。有些批评家认为他的书太容易读,但读者大众则认为他是第一流的小说家,笔调风趣,有时还颇见深度。

小说倒叙须知

玛丽安娜·普莱尔托

“往事即序幕”，这句名言我们都听说过，用来说明倒叙当然也行。

循序讲来会倒胃口。倒叙能使故事清新有趣，但必须用得巧妙，有如一幅复杂的马赛克图案中的块块瓷砖那样嵌得不落痕迹；倒叙必须同故事的其他部分融为一体。

肯定我们都碰到过这样的朋友，谈话时老扯进大段大段对过去事情的说明。而这些说明往往又和话题没有直接的关系。对这样的朋友，我们真想说一声“请言归正传吧。”

倒叙过长，读者的感觉也是如此。他真想把这一页翻过去，接着读下面的故事。

这就是为什么我们不能对倒叙掉以轻心的缘故；我们不能让倒叙变成“败叙”，弄得小说乏味无聊，支离破碎，结果一败涂地。

可能的话，短篇小说应该从高处起笔，从一个戏剧性的场面起笔。如果必须让读者知道人物是怎么落入这种情境的，或者这情境的来龙去脉又是怎样，那我们就安排一个倒叙。这个手法有助于澄清情境。倒叙要把读者带回过去，为他提供有关的信息，又把他引到故事的开端。

有时倒叙一句就够，有时则需成段。注意，倒叙别写得过长，同其他部分比例失当。

一篇小说的时间跨度要短。而要让时间紧凑，倒叙的技巧

就不可等闲视之。采用这一手法,作者不用游离现在,就能交代与故事有关的往事,又能把读者引入现在的情境。这就是实践、润饰、精工巧作的重要之处。要努力通过分析材料来求得节奏。我们身处快节奏的世界,不能让哪一点材料拖住故事的旋律和节奏,不管那材料有多重要。

下列这一节中的倒叙是必要的;用一个段落交代祖父的生平,使读者对卡洛斯的祖上有所了解。

“告诉我,爷爷,您小的时候,还有您怎样在西班牙学会放风筝的?”卡洛斯央求着。

于是他爷爷又讲起了他做的那些风筝来。以后他和一家人怎么移居古巴,在那里他做了更多的风筝,后来他们怎样又搬迁了。这次到的是美国。

这就是用“告诉我”转入倒叙的技巧。另一个人们熟悉的手法是音乐。一首乐曲能叫人旧时重现,旧事重温,一曲鸟鸣,一声尖厉的噪音,都能在人物心中牵动串串回忆,顺水推舟地进入倒叙。威廉·桑逊的《十月之歌》(《麦卡尔氏》)就用音乐作为引起倒叙的契机,如:

“诙谐曲”爱抚着她。茶室器具真差劲,她想着,但也只好将就了,于是侧耳聆听起那叫人忘却烦恼,给人安全感的叮当声。这声音,就像那浴着阳光的奶油色墙壁、室内的装饰花布,唤起了她对生活比较单纯的三十年代的回忆。那时孩子们都还小,在萨里郡一处宽敞的、有山墙房子里,他们住在一起,笑在一起。那时的生活似乎有个盼头。花园里有一棵棵枞树,砾石车道上汽车挡泥板闪闪发亮,大门口常有商贩光顾,厨房里有一位厨师……

好啦,现在成了肯辛顿一处三间房的房客,战还在打,孩子们天各一方,各自都在养儿育女。

叙述顺畅地过渡到现在,而且对现在的场景也作了交代。

弗兰索瓦·塞根的短篇小说,《帮助或其他》(《时尚》)又是一例;她在作必要的交代时倒叙手法也用得别具匠心:

那年春天我们在诺曼底,住在一座豪华的房子里。我们在里头泡了两年水后,请人把屋顶修好了,这房子也就更其豪华。战略性地摆着以备接水的盆盆罐罐突然不见了,夜里没有冰冷的水滴落在我们安然酣睡的脸上,脚下也没有了海绵似的湿地毯,这一切叫我们如醉如痴。

非如此高手的写作者可能会把这些麻烦按顺序罗列,叫人读着也就兴味索然了,有如听一位讨厌的亲戚在絮絮叨叨。如上所见,塞根以屋顶修好的这一快活的调子起笔,然后闪回到以前的麻烦;而这些麻烦的不复存在,就是他们快活的原因。

在写作班上,我一直对学生们说,一件事,光凭它真的发生了,不见得就一定有趣。至少完全照先后始末的次序讲来不见得总是有趣。作为写作者,我们应该选择一个最能使别人读来兴味盎然的次序。我们必须吊他的胃口,吸引他的注意,然后掉转笔锋,交待其所以然,如果这种交代有必要的話。

我们从一篇发表在《红书》上的小说中举一个例子。小说的题目是《解脱》,作者拉尔夫·麦凯纳利。这个例子显示出第一人称小说中倒叙的运用。倒叙者在交代过去之余,对自己的性格也有所洞察。

我点了点头。我根本不认识她丈夫——珍妮才十一二岁时他就死了——但我很难想象雷诺兹太太会像我母亲现在这样的不能自己。我母亲的情形不能说是凄凉伤心所致。我父亲心脏病这次是在另一个女人的床上发作而要了他的命的。这女人母亲也认识。以前阻止母亲喝酒的不论是什么,现在也已经同父亲一道咽气了。

下面这段非常短的倒叙取自我在《圣母颂》上发表的一篇成人小说《华美的星》。

她轻轻地拍着婴儿，眼光落在她戴的戒指上那块闪闪发亮的星状蓝宝石上。她收下这个戒指，就像她收下艾利克所有的礼物和爱情一样，无意给予回报。

这短短的一段显示出这个人物过去也跟现在一样的自私。

要顺顺畅畅地引进倒叙，言语、行动、对话、回忆，条条是道路。不要因为倒叙而让读者受颠簸之苦，也不要猛一震就把他颠进倒叙中去。

故事如流水，不应为倒叙所断；当然，也不能要读者翻回去读了才能知其所云。

在长一些的短篇小说中，倒叙可以分段穿插。整个倒叙不必一下子和盘托出，这样它反而能为故事的发展推波助澜。在往事中流连过久会模糊读者对现在的理解。

想想报纸的标题吧。它们把激动人心之处说给读者，等他入了彀，再告诉他始末曲折。也就是说，它们凭借的是倒叙技巧。

一个人即使谈锋很健，也要用倒叙来吸引听众。他一开口是“我房子被火烧了，”听者于是乎便侧耳了。

“为什么？”听者问，“怎么失火的？”

这正和读者一样，想知道目前的情境或困境的来龙去脉。

不错，生活充满了倒叙，我们逃避不得也否认不了。但我们可以通过研究别的写作者的技巧来学得如何熟练运用倒叙。

我极力主张大家培养自己的倒叙意识。读小说时碰到倒叙便划一道红线。读完了再掩卷想想，能否回忆起那个倒叙部分。甚至可以写出来，看你记不记得那个不着痕迹地把倒叙镶进小说里的过渡句。

一段倒叙，就像一份导游图，其涵盖面应该是必需的那个范围，而这是办得到的。动笔写一个精心构思的倒叙，看看自己的笔底功夫！

过渡种种

罗伯特·C·梅里迪斯

约翰·D·菲兹杰拉德

在短篇小说写作中,初学者的一些毛病往往在于过渡过于唐突,或者另一个极端,过渡迂回不绝,矫揉造作。这两种毛病都可以用一些方法来避免。让我们看看:

1. 写作时,有时只要用格式就能有效地点出过渡。分段落时留出比平常多一倍的空间就行。

2. 再则,用一些套语也能点出过渡。

某些套语在过渡时几乎不可能避开,而且也不必要避开。“第二天……,”“一个月过去了……”“冬天来到了山谷……”这类套语如果用得得当,堪称无价之宝。

3. 然而,为了避免过渡唐突,就得先给读者一个过渡的暗示。读者自己对时间跳跃的预感有助于越过这个间隔。

没能使读者预感到故事在时间上的突然中断,作品便可能归于失败。过渡不当,读者没能先有个预感,那会过于突然地把他从梦的世界里惊醒。举个例子来说:

珍妮让海伦在她的公寓前下了车,自己径直开回家去。

第二天她们在比尔特摩饭店见面吃午饭时,珍妮注意到海伦的脸色不怎么好看。

读者一会儿同珍妮和海伦一起坐在汽车里,一会儿又同她俩在一家旅馆的餐厅里吃午饭。像这种处理不当的过渡足以使

不少读者意兴索然,使许多编辑无心再读。这种错误如何避免呢?

4. 利用对话让读者对过渡有所预感。

珍妮把她的汽车停在海伦住的公寓前边。“别忘了,咱们约好了明天中午在比尔特摩饭店吃饭,”在开车回去前她提醒海伦说。

第二天她们见面吃午饭时,珍妮不由得注意到海伦的脸色不怎么好看。当领班陪着小心把她们领过旅馆那雪白的餐厅时,海伦双眉紧锁。

再看这个引自萨姆塞特·毛姆的《上校夫人》的例子:

“我料想宴会一定非常没意思,可他们看来是非办不可。而且后天,把我的书拿走的那位美国出版商要在克里里治饭店举行鸡尾酒会。你如果不介意,我想请你也来。”

“听那样子一定乏味透顶。但你真要我来,我会来的。”

“你可真好。”

乔治·佩里格林叫鸡尾酒会弄得眼花缭乱……

5. 利用叙述让读者对过渡有所预感。

下面具体说明这个方法,还是用我们的朋友珍妮和海伦为例:

珍妮把车停在海伦住的公寓前面,她提醒了海伦第二天她们相约在比尔特摩饭店吃午饭的事,然后驱车回家。

另一个例子引自 D·H·劳伦斯的《财产》。

然而,纽约不等于整个美国。西部还有一大片净土。于是,梅尔维尔夫妇就去西部,带着彼特,可身无长物。在山里,他们试着过一段简朴的生活,但自己干杂务简直是一场恶梦……一位百万富翁朋友伸手相助,给他们一所在加利福尼亚海边的小房子……这帮理想主义者兴高采烈地又往西挪了挪……

6. 在给读者过渡的暗示时,也要让他预见到下一个场面的场景。

场面的变换不只是在时间,还在地点。上面那些例子,无不提及下一个场面的地点,而且,作者通过提供描绘性的细节,暗示了情节移向的新地点,在一定程度上使过渡显得更微妙婉转:

“咱们明儿要去吗?真的要去看马戏吗?”彼得问道,眼睛睁得像两枚银币。

“是的,”他爸爸答道,弯下腰慈爱地把一只手放在他闪闪发亮的褐色头发上轻轻地拍着。

灯光闪烁。号角齐鸣。马儿绕着圈子跑。头上宛如一大片新的天空,高空杂技演员若无其事地抓着那些细钢丝。

彼得一声不响地坐着。

假如目的在于捕捉孩子心中一种激动的情绪,那么如此过渡便能维持这种情绪,暗示孩子自己对这个事件的预感——说不定晚上睡觉还做梦看马戏来着——如果谁觉得这个过渡有一点点唐突的话,也可以因为这些暗示而得到补偿。

再举例说明过渡不当,以下这个有代表性的例子取自一篇出自学生之手的小说:

福兰克·史密斯叫他的秘书给他预订一张十一点去华盛顿的飞机票,并打电报告诉戴维斯参议员说他这就来。当他坐着出租汽车从办公室回自己的公寓时,心里思忖着不知参议员找他有什么事。把过夜的东西装到一个包包里后,他坐上出租汽车去机场。一飞到华盛顿机场,他便坐出租汽车去参议院办公大厦。参议员的秘书告诉他,参议员正等着呢,要他马上就进去。

“我很感谢你马上就来,”握手时参议员说。

这位学生如此绕着弯儿过渡,理由是他希望加强悬念。但罗列的细节毫不相关,怎么可能有悬念可言?读者感兴趣的只

是参议员戴维斯找福兰克·史密斯有什么事，作者越快让福兰克进参议员的办公室越好。运用对话可以使这个过渡显得简练，效果更佳：

福兰克·史密斯揪了揪桌上的唤人按钮。“琼斯小姐，给我预订一张十一点去华盛顿的飞机票，拍个电报给戴维斯参议员，说我最迟在一点到他办公室。”

“我很感谢你马上就来，”福兰克走进戴维斯参议员的办公室时，他说。

运用叙述，过渡可以更简短：

福兰克·史密斯要他的秘书给他订一张十一点飞华盛顿的机票，并打电报告诉戴维斯参议员说他一点到。

“我很感谢你马上就来，”福兰克走进戴维斯参议员的办公室时，他说。

学生们常常热衷于用一些现在已不算新奇但仍属试验而非传统的手法。我们先前已经谈论了意识流的技巧，对于写作者来说，这个技巧的价值因为出了詹姆斯·乔伊斯和维吉尼亚·伍尔夫，怎么认识都不为过。采用这种写作手法，词语的组合联结作用巨大，人物内心深处的许多经验麇集笔端，常常显得怪诞离奇，或者至少是想入非非，这些取代了外在的因果关系、合乎语法的句子结构、时间界限，以及其他我们通常用来分离或聚合经验的逻辑手段。意识流的实际效果在于打破所有我们一般认为我们的思想采用的模式，并代之以其他一些模式——假如，说实在的，可以称之为模式的话——一些每个人内心中极为秘密、极为主观的模式。在这种技巧之下，一些写作的要义萎蔫了，其中之一就是过渡的逻辑本质——因为逻辑同由于特别秘密的含意而引起的意念、意象、音响、节奏的跳动、飞跃以及突然转换毫无关系。当然，反对增加写作者可资采用的手法是枉费心机，但我们认为提出这个警告还是明智的：作者在技巧上的进步将取决

于他本人的成长,而不是靠试验一些会在整个文学领域内改变形式和结构的变革。因此,正如我们在前面讨论大师作品时指出的那样,初期的作品往往显得粗陋、缺少润饰,大多数为模仿之作,而独步文坛的作品则出自写作的实践——取决于作者的天赋和能力。属意文字的清楚、明白、简朴,对初学写作者当然不会有什么害处;他甚至可能发现,就是这个目的,也要比当初料想的更难达到呢。

写过渡的五点建议

瓦尔·希森

有五种过渡手法,我觉得挺有用。所有这些手法的根据是一条明确的原则:既然作者在时间、空间和情节上任意跳跃,那就必须备下某些东西使跳跃之间藕断丝连。

譬如,假设我们计划一篇小说,决定在第一个场面结束时主人公要走进自己的公寓,发现他兄弟被人杀害,尸首就躺在那里。我们还决定下一个场面要围绕着主人公受到凶杀侦缉队的侦探们的盘问来展开。显而易见,第一个场面的结束是主人公打电话给警察局。有一阵子我本来可能会用两百个词才能从打电话转到实际盘问。现在我用这五种手法中的一种来过渡。

这五种中的第一种是情感。在下面这段例子中场面的结尾处显示了一种情感,而这种情感又用来引导一个新场面。在所写的情境中,这种情感可能为震惊,或者悲痛。第一个场面的结束和新场面的开始可以这样衔接:

他像在做一场恶梦似的,走过去拨了警察局的电话号码,在告诉他们地址和发生的事后,他觉得一阵阵眩晕,头脑都麻木了。

这麻木的感觉在警长冲着他提出第一个问题时还没有消失。这已是十分钟后的事了。

一个物件也可以像一种情感那样轻而易举地从一场面带到下一个场面。在我们举的例子中,可供选择的有尸首本身,凶

器,甚至像电话这样不足挂齿、司空见惯的东西。写出来可能是这样:

“在我的公寓里发生了一起凶杀案,”他告诉值班警官,双手直发抖,抓着电话听筒贴在耳朵上。

似乎他刚把听筒放回去,警察就到了,一个个问题直向他戳过来。

这两种过渡都给人一种节奏急迫、情节紧凑的感觉。虽然在你看来,也许会显得异常浅显,异常粗糙,但是一旦放在一篇故事之中,就不会觉得这样了,可节奏感依旧。

以天气作过渡对节奏的作用不那么大,但是在适宜的时候,倒确实是渲染气氛的一个机会。天气类的过渡可以像这样写:

他拨了警察局的号码,值班警官一接电话,他急忙开口就说,生怕待会儿讲不下去:“我公寓里发生了一起凶杀案。”他又补充了一些细节,说了自己的地址。这时,他听得见屋外雨声哗哗,犹如一片单调的鼓声。

在警察大步踏进门来时,外头的雨还在下,带进来的雨水在地毯上留下了大点大点的水渍。他们用怀疑的目光盯着他。

以人名过渡特别可以用于变换视点。我不是劝大家变换视点,但在有些时候改换视点则是可取的。以人名过渡,结合视点的转换,可以这么写:

警察局马上接了电话,初步问几个问题后,就把电话转到凶杀案侦缉队。他急急忙忙地说:“我公寓里发生了一起凶杀案,哈得根警长,你能不能马上来?”

哈利根警长穿着棕色的套服,瘦瘦的,样子像只老鹰。他盯着尸体看了一会儿,然后把目光转回那个报案者,就像他一贯的做法那样沉吟着,琢磨着案情到底会把他引向何方。

我这五种手法的最后一种,也是运用最广的一种,是时间。时间的过渡说到底就是一个短短的词语,告诉读者两个场面之间相隔有多久。因此,不管打电话这件事怎么处理,第二个场面可以这样开始:

他打完电话还不到十五分钟,警察就在按他公寓的门铃了。

假如你要异想天开,当然这完全没有必要,你可以找一些有趣的办法来度量时间。考虑一下如此写来会有什么弦外之音:

不歇气连抽十五支香烟的功夫之后,警察就在按他公寓的门铃了。

场面之间的用词要吝啬,用这五种手法,而不要洋洋二三百言的说空话。省下来的词语,时候一到,就能派上用场。当人的心在激情和恐惧之间挣扎时,其高度和深度就可以用这些词语来揭示。

惜墨如金,这样你就能攒下许多词语,源源不断地供你支付使用。

下笔之初

杰克·韦伯

创世之初，开天辟地；下笔之初，也应该调度乾坤，安排个好开头。

为什么？

写好第一句、第一段、第一页，一步一个脚印，小说要卖得出去，这比什么都重要，仅次于一样，那就是，要有故事讲。要是你没有故事，那不管是我，还是莎翁的在天之灵，无论说什么对你都不能有一丁点的帮助。但是，只要有故事，咱们就来考虑如何下笔。

五秒之内，你可以把天底下所有的读者、编辑丧失殆尽，或者把他们抓住。抓住他们，就像萨巴蒂尼^①用这么一个句子把他们抓住一样：

他生就笑的才华，和一种世人都疯了的感觉。

拉菲尔·萨巴蒂尼就是这样开始《斯加拉莫奇》^②的。

我们大家也都要这样去开始我们写的下一篇小说，再下一篇，因为你一旦在最初的一刹那就已经吸引住读者的眼睛和情感，而且让他觉得舒舒服服、热热闹闹，那这位读者便是你的了。

萨巴蒂尼那部小说的开头句子最近一次引起我注意的原因，是一位电子工程师引用了它。这位工程师不是写作者，但却是一位读者，读后十来年，他仍然记得那部第一句妙绝的小说的

开头。

咱们再走远一步。不管是近在书架，或远至图书馆，你拿来海明威先生写得最糟糕的那部小说《有的和没有的》，读读第一页。我的另一位朋友，他是一位以书为友的读者，两杯马提尼酒下肚后，两眼闪闪发亮的老爱把《有的和没有的》的开头第一段全部背出来。

我无法在此引用海明威的小说。誊稿人有个按字索价的习惯。但你可以把小说的第一页读一读。注意它描写的简洁明了，写哈瓦那的那一段几乎不着一个形容词却叫你永生难忘，接着的对话精练干脆，第一页未完，已在步步紧扣读者的心弦。这下你就会明白我的意思了。

我写短篇小说时，在第一、二段上花的时间要比实际写作的其他任何部分为多。开局必须把握阵势，才能控驭中盘，进而考虑残局。下棋如此，写小说也一样。

什么是开局呢？开局是一连串经过精心考虑的走着——称为句子吧——它们将给读者提供他想在小说中发现的东西，不管他是站在当地酒店的期刊架边拿着一本杂志随便翻翻，还是在最新小说柜上翻着一本小说的开头几页。读者想要发现的是一种历险，一种见大世面的感觉，一种可以让他在安乐椅中轻轻松松享受一番的感觉（尽管事与愿违，他到头来可能会咬着指甲坐立不安），然而最主要的，是一种跌宕起伏的动感，叫他翻过来往下读。

开局的各个必备因素，并非一定是从潜意识的水晶球^③中现出来的那些莫测高深的如此这般。偶尔，你也许用不着有意识的下功夫，这些因素就会合而成章。但只是偶尔而已。除非你文采如萨罗扬^④，奔放如托马斯·沃尔夫^⑤之地火运行，或才捷多产如狄更斯或巴尔扎克之辈。我没能这样幸运，因此只能孜孜矻矻于那些得卖出去的小玩意儿。我必须先弄清楚我在开头

部分要写什么,然后再力求把它写出来。

而在开头的段落、在第一个场面中,作为作者的我和作为我的目标的读者,应该共同意识到的又是什么呢?

时间,地点,以及那种跌宕起伏的动感。

翻开你最近写的小说,第一页上这些是不是都在?

我在为《搜捕》写的一篇小说中是这么办的:

那是个清新、寒冷的夜晚,大洋上吹来的风大得把烟雾都带到内地。因此,当他们向机场的跑道滑翔而下时,那城市看上去肯定像张繁星密布的毯子。

即使对她来说,这次飞行在某一点也必定是美不胜收的,而这一点很锋利,后面还有根四英寸长的钢条。

这并不是大手笔,我也不装出大手笔的样子。但这一笔对小说的销售确有助益。之所以如此,是因为这一笔把气氛、暴力,以及淡淡的关于性的暗示传达给读者和买下这篇小说的那位了解自己读者的编辑。

我在写这短短的两个段落时,坚定地从头进到点,如此试了十多次,才写“成”,才从中剔除了可能冲淡效果或者把读者引入歧途的任何词语、任何意思。

一篇像这样开头的小说合不合你的意;你一眼就看得出来,就在那决定命运的二十秒钟内,你这个站在期刊架旁的读者能够翻翻,或者那位可能买下它的编辑能够说一声:“这篇我们不合用。”

我的《裸体天使》的开头花了我两个星期。如果它说得上流畅紧凑的话,那是因为我尽力要用不多的词语来构筑一个完整的气氛,一个完整的情节上的跌宕,有开头、中间和结尾;一句话,一个完整的场面——一个能自成气候的场面,它能够说:作者要讲的就是这个。小说是这么开头的:

圣安妮教堂刷的是白灰,显得很简陋。但前面那些黑

绿黑绿的柏树又整齐又高大，像哨兵似的，守卫着幽暗的塔中的那些钟，这些树拥在十字架两侧，那十字架阴沉沉的，像一刀尖刀刺向黎明前的灰暗。

教堂里边一片黑暗，只有圣餐前点着的长明灯和那排又高又脏的窗户筛进来一点斑驳苍白的光线。

在最后一排座位中，在第一幅耶稣受难像前，有个人正在祈祷。他双手绝望地抓着前面座位的靠背，样子非常古怪。他说的话模模糊糊，断断续续，因为他上气不接下气，嘴里还含着一口鲜血。

“……忏悔我的罪，赎我的罪，改恶从善，阿们。”这些完美的话语，这些他很久以前就学会的话语，在他行将毙命的最后时刻，像任何话语一样正使他生命丑恶的终结变得神圣；他的躯体中有三颗0.45公分的碎弹头在加速着这完全悔改的一幕。

付印后，这场面在第一页上还空出一点来。像这样的开头，就像橄榄球赛中开球踢得高，希望在球被接住的一刹那可以把对方带球奔跑的队员抱住绊倒。

这样安排的用意是什么？

耍花招吗？你可以这么说。神圣和卑俗，在二者被意识到的那一刻把它们结合起来了。在一个神圣的时刻，暴力之声在左近回响，这不啻给你当头一击。

再看故事本身，从一开始分析起。一个身材矮小，品格卑劣的墨西哥毒品走私犯要断气了，他已经爬到教堂来死。从逻辑和时间顺序来看，我本可以退到他中弹的时候写起。我本可以带着他走过那段介于中弹和断气之间的绝望的历程；在他走到牧师寓所发现牧师不在时，我本可以带着你踏着他那串淌着鲜血的足迹行进；在他从牧师寓所爬进教堂去死的时候，我本可以拖着你体验他爬过的那段痛彻心腑的小路。我知道我本来可以

这么做，因为这些我都试过了，因为我的废纸篓里丢满了写着他临终那段可怕历程的稿纸。

尽管这样写时我觉得还比较理想，但是这些处理都不能尽如人意。因为，试了又试之后，我发觉，我必须用来作为小说开头的那一点，最能勾住人心的那一点，是在后来，在此人断气前那可怕的最后时刻。我发觉，他的双手，他那紧紧抓着面前座位的模样，还有口含鲜血，言语不清的临终祷告，远比我所能构想的那些敲门和爬行更为感人。

有一个叫人咋舌的老掉牙的笑话，你肯定听过的，说的是作文老师布置小学生们每人写一个短篇故事的开头，这个开头要包含神、皇族、神秘和性。第二天，一个早熟的学生交来的只有单个句子：“我的上帝！”公爵夫人嚷道，“谁在拧我的大腿？”

你在为我脸红是不是？但我不会道歉的。那个小孩说不定后来成了作家呢。因为事情尽管可笑，却说出很重要的道理。别浪费时间。你的潜在的读者可能正在打算把一生的许多时间泡在起居室中，同那个独眼怪物相对而坐呢。但他一旦定下心来要读你的小说，就想马上从中得到娱乐。为什么放下一本杂志或小说总比叭嗒一声关上电视来得容易，这我不懂；但确实要容易，亲爱的作者们，确实要容易！这一点可别忘记。

好的开头不会为坏的小说打开销路。文学上的场面再漂亮，派不上用场也等于一场空。但是在小说界里，先声夺人的开头比比皆是。花点时间，在图书馆里，在书架上你最喜欢的那些书中，甚至在你们当地杂货店的杂志和平装本书架上——假如老板有这份耐心的话——浏览片刻，得到的帮助也是无穷的。

先有个故事，把它的线索结得又好又牢。接着，慢慢来。探索、尝试，再探索，直至找到尽善尽美的开头。

记着萨巴蒂尼。

一篇如此开头的小说你是不会放过的：他生就笑的才华，和一种世人都疯了的感觉。

译注：

①拉菲尔·萨巴蒂尼(Rafael Savatini, 1875—1950), 意大利历史小说家。

②斯加拉莫奇(Scaramouche), 古意大利喜剧中的典型丑角, 通常身着讽刺西班牙贵族的黑色西班牙服装, 好说大话, 但却是个傻瓜和胆小鬼。

③水晶球为西方一种非常古老的占卜用物。人们认为会这种占卜术的人全神贯注地注视着光滑的水晶球, 就能从中看到即将发生或在遥远的地方正在发生的事。

④萨罗扬(William Saroyan, 1908—1981), 美国戏剧家, 小说家, 善于运用方言土语, 笔下人物栩栩如生, 充满激情; 作品有短篇小说集《我叫阿拉姆》, 长篇小说《人间喜剧》等。

⑤托马斯·沃尔夫(Thomas Wolfe, 1900—1981), 美国小说家, 其作品思想感情奔放、抒情色彩浓郁, 有长篇小说《向家乡看吧, 安琪儿》及续集《时间与河流》、短篇小说集《从死亡到早晨》。

短篇小说的中间部分

卡瑟琳·格利尔

一篇小说，开头与结尾之间的那个部分有时称为“主体”，有时又称为“中间部分”；就我看来，这两种提法既没说到点子上，又不够响亮。

说到主体，就不能忘了比例这个词。这个，我认为，是写作者要解决的首要问题——从开头到结局，事件一个接着一个，应该列出多少来证明自己的观点；所掌握的材料中，多少应该明讲，多少又要暗点，多少得省略；哪些场面需要铺张渲染，又要如何铺张渲染，等等。

从写第二页起，第三页，第四页……，作者的目的在于不断把读者引向结局，而随着故事情节的发展，同时又必须对读者加以箝制。要做到这点，就容不下一个对结局没有价值的场面，无关的枝节也得砍掉。读者每读一些，就增加一些对主题和人物的了解，但千万别让他知道得太多，免得小说还没读完他就心满意足了。

在构思小说的中间部分时，设计场面需要快刀利剪。每写一个场面之前，都要问一下自己：“这个场面要达到哪些目的？”写完了还要问一下“这些目的都达到了吗？”

作者领着他的人物通过小说的主体时同样必须有一副锐利的目光来确定比例，把握速度。假使他要再引进一个人物——这有时是需要的——那他这么做的理由不但要自己明白，还要

让读者清楚。比如,除非一个邮差在接下去的情节中很重要,否则就别让他送那封重要的信;而要在他走后让那封信在信箱里被发现。另一方面,假如你觉得这中间部分太严肃了,需要一个新的人物来添点幽默,那就要物色一个除了逗笑之外还能对推进情节有用的人物。

对话同样是作者在写小说主体时自始至终应该操心的:紧凑的谈话引导读者向前,而又叫他牵肠挂肚;谈话绝不要像在真实生活中常有的那样只是“消磨时光”,但读来似乎又要像“真实生活”中的谈话。

这些都记在心里了,作者就对各个成分进行筛选取舍。比如像我,在《红书》上发表的那篇小说《非停不可》中就对材料有所选择。

我从苏珊着笔。她是比尔·帕克年轻的妻子。比尔·帕克是个殷勤好客过了头的丈夫。苏珊一边洗着满满一洗碗池的脏盘子,一边在赌咒发誓——并且盘算着——她要甩掉眼下在她家度周末的一对夫妇,这辈子再也不要什么人来作客了。

动笔写这个开头之前,我心里很清楚,苏珊得到的将是一个相互妥协的胜利;而且我知道,要不是她太爱比尔不忍心坚持到底,她本来会大获全胜的。但如何把这些表现出来,我并没有确切的把握。我知道苏珊的婆婆这个人物同这点很有关系,因为她是一个得自真实生活中的人物,她使我产生了写这篇小说的意念。我也知道她的性格是小说中的“意外”,这个“意外”我要尽可能的瞒住读者。(顺便说一句,我之所以选择苏珊而不是比尔来讲故事,这也是原因之一。)

我也断定,花在客人谈话上的时间越少,小说这个部分的可读性就越强。但客人的谈话也要有一些,因为毕竟是在制造这些麻烦。于是我拨两个短短的场面给他们,其中一个场面我是一箭双雕:让他们的谈话主要集中在对情节至关重要的那

个人物，即苏珊的婆婆身上。

第三个场面的地点在起居室，埃尔娃（一个来自城里的比较老的客人）把苏珊也拉进来谈话：

“我正对比尔说来着，他越变越和他父亲一个样了，简直是一块木头劈出来的。……你不认识那位法官大人，是吗？”

“不认识，”苏珊说……

“苏珊连妈妈都没见过呢，”比尔插话说，“我们结婚时妈妈觉得身体不行，没能从加利福尼亚过来……”

“但她这就要来了，”苏珊说，“再下一个星期。”她心想：天哪，那时我更难歇一歇了——而我总得歇歇气呀——只好尽力而为去应付一个婆婆了！

“哦，你会喜欢贝蒂的！”埃尔娃说。

卡尔插话道：“就凭她会把螃蟹烧得辣辣的，还会把一道平平常常的龙虾汉堡酱做得简直像仙菜……”

“那架势整天就像个围着围裙的公爵夫人！”

苏珊心想：等着瞧吧，她看到她新的儿媳围着围裙的派头不吓一跳才怪呢。她好不容易才恭顺地应了一句：“她人一定非常好。”

“她这人是好，”埃尔娃说，“她和乔在城里是最得人望的一对。而且殷勤好客。打那阵子他们把这地方重新改造了一番搬来后，这房子的门就一直为大伙儿开着，直到乔逝世，她去了西部为止，这可是我从来没见过。”

噢，大姐，我见过！苏珊心想。“有一点给你说对了——比尔当然和他父亲是一块木头劈出来的——两个都是木头！”

城里来的客人过不久就走了——干干脆脆的一两句话就把他们打发上路。再来一点小小的谈话。度周末的客人以及主人

夫妇都各自进了卧室，而小说的一个组成部分——有关婆婆的介绍，也告完成。一到这夜静无人时，苏珊正要向比尔发出她想好了的最后通牒，可比尔睡着了；除了他均匀的呼吸外，唯一的声音来自隔壁房间。苏珊想，他们的客人特伦特夫妇在拌嘴呢。

她说话的声音听得见：“她知道怎样让他醒着！我是软骨头了怎么着！”

这个场面中我考虑到了比例。譬如，我本来可以把苏珊透过卧室墙壁无意间听到客人的争吵写得具体一些，或者整个略去。我之所以提一笔，是因为这句话是一个人物线索，在结尾我要用的。这也是使苏珊承认她并不想获得全胜，压倒比尔的因素之一。因此，真正要紧的不是露辛达·特伦特为什么在“训丈夫”，要紧的是她正在这么做；而且越快让读者知道这一点越好。线索会增强悬念，加快节奏，而大段大段的解释只会拖故事的后腿。

下一个，也是最后一个场面，是第二天下午——星期天。就时间而言，这篇小说只有两个场面：星期六晚上和星期天下午。这并不完全是古希腊人的一致思想，^①但也相去不远。我认为希腊人讲的不无道理。这也是我的经验：一篇小说的情节，如果能局限在短时间内，则要比迁延数月或数年要容易写，而且作为最终产品也更出色。当然，长篇小说又另当别论。从这个意义上讲，短篇小说更像是一出戏剧。这篇小说，或这出戏，自始至终都要把读者紧紧抓住。

在地点上，我也厉行节约。这篇小说不论上电视还是上舞台，场景只需要三个：起居室、厨房和卧室。

在这个场面开始时，读者知道对苏珊来说一切都在未定之天，在帕克家的农场过的这个星期天同以前的情形将毫无二致。先用酒饭施殷勤于他人，接着厨房的洗碗池里便杯盘狼藉。作

为作者,我懂得再这样下去人家很快就腻了,故此这个场面我精心设计以避开这一点。

同样,我又考虑了比例,以及与之相应的速度。这一次我用不着要客人们谈得很多,只消说明他们在场就行。比尔打招呼的寥寥数语,如:“这太好了。汉克!”“辛苦了,弗洛拉大姐!”和“来得巧啊,你这老……,”就足以使读者相信帕克夫妇下午少不了要忙得不亦乐乎了。

为了避免中间部分疲塌,我还用了另一个方法:在短短的幽默性(我希望如此!)场面中引进一个新人物,但并不是只是为了新鲜和有趣。这个新人物我引得合乎逻辑而且派得上用场。说他合乎逻辑,因为他是已经在那儿的一个雇工,所以就不必在需要他的时候让他刚巧到来。我写道:

比尔溜到仓房里去叫“一人包”雇工赫尔曼,来清桌子洗杯盘。

“他干得了,亲爱的,”比尔回到起居室的客人们当中,对苏珊耳语一下。“他肯定偶尔也洗过一两个碗碟。”

大概吧,苏珊尽力想放得开些。老天在上,只要有人来收拾这些东西她就该谢天谢地了。

过了也许有一个钟头,招呼了十来个客人之后,苏珊端了一盘子空杯来到厨房。

赫尔曼正袖子卷得高高的,在一池油腻暗灰的水中拾弄着,她最宝贵的结婚礼物的杯子有三个像没舵的船一样倒扣着漂浮在水面上,至于底下沉的有多少那就说不上。

“谢谢你了,赫尔曼——我来洗……”她希望自己说得冷静,不失分寸。“我知道你照料牲口还有好多事情要做哩。”

“好的,想是还有事情。”说着他抽出抄在裤腰上的那条脏不几几的毛巾。“我想还是向您说一声,帕克太太——杯

子有了点小闪失。那些高高有座的真不经碰。”

“你打破了一个高脚杯？”

“俩。碰一块儿了。真真对不起。”

“哦，没什么。”听他的话是真心道歉；而且，他毕竟不是雇来收拾这些玻璃瓷器的啊。

“怎么说，这些杯子你有不少呢，”赫尔曼离去时说道。

这些我受够了，苏珊一边想着，一边小心翼翼地油汪汪的水中捞起一个杯子，又捞起一个。我会倾家荡产的……她在想自己那张最舒服的扶手椅上被露辛达·特伦特的香烟烧的洞洞。

那个洞，那两个杯子——她的整个神经系统……是的，等他们一走，她就马上摊牌！

厨房的门悄悄地开了。她想是赫尔曼又进来补几句道歉的话[于是，这就是赫尔曼的有用之处，也是合乎逻辑之处]。她正忙着收拾杯子，并没转过身去，这时——

“你就是苏珊吧，”背后响起一个声音，很悦耳，又有教养，同赫尔曼简直是天渊之别。“我可能已经知道——”

“怎么——谁——你——您是比尔母亲！”苏珊一下子目瞪口呆。

这样我们很快就顺顺畅畅地到了这里，我希望，出乎意料地进入了小说的大场面——高潮、转折点——随你高兴怎么叫它都行。我让读者（还有苏珊）被苏珊的婆婆吓了一跳，但没有吓得太厉害，因为我已经提供了有关这个人物的线索作为铺垫。他们都知道她不久要来了，但又不知道确切的日期。我让她无意间说了一两句关于“更早一班的飞机取消了”之类的话，这样就使她的提前到来显得自然而又合乎逻辑。凡是人物知道的我一点也没瞒着读者。

关于贝蒂·帕克的性格特征，我也没有故意欺瞒读者。如果

你回头再读一下，就会发觉对于这个人物，我只是通过她的朋友和儿子的眼睛，还有通过她那从未谋面的儿媳妇苏珊得出的结论来描写的。我也间接利用了婆媳难得和合这样一个普遍为人接受的概念。

就是这个场面，不管有多少不同的形式，早在小说初有端倪时就在我心中成形了。我觉得，作者心中能有个高潮场面的总纲是非常重要的。只有这样他才能抓住故事的线索，不致于扯得不着边际，加进一些没用的场面。我要使《非停不可》成一篇杂志上的第一流小说，而不是关于婚姻问题的老生常谈，希望就寄托在这最后一个场面上。这个场面，我不能不写，也不能轻描淡写。每篇小说都有像这样的一个场面。糟糕的是，有时作者本人都没意识到这样的场面。我发现，一个初学者要是读了太多关于短篇小说该如何节省文字的论述，往往会把大场面砍得只剩下一副骨架，甚至全部略去，或者回头再像一则小道消息一样讲讲；手下无情，简直就像是在删削一个次要场面。

正是在这里，一种天生的“小说意识”——直觉，预感，随你怎么称它——救了我们，写得越多，越是如此。就像我们获得写大场面的意念一样，我们有了对大场面的感觉。

我也不知道《非停不可》中的这个场面我改写了多少遍，但最后写成的是这样：

苏珊和贝蒂两人问过好，相互熟悉了一下之后，苏珊说她最好进去告诉比尔一声；但他母亲说：

“我都等这么久了，再等一会儿没关系。让我好好看看你，亲爱的。”

“哦，这模样难看死了，”苏珊抱歉地说……“一整天忙个不停——”

“够你忙的——瞧那交通拥挤的样子我就知道了。”帕

克太太朝那条车道点了点头。“跟过去一个样。”

“你的朋友待我们非常好，”苏珊陪着小心说，“他们都来过——正在我们家作客，我们有客人——”

“是的，我知道。”帕克太太一边说一边脱去她那套剪裁得无可挑剔的黑色套装的上衣，卷起里面那件手工精制的罩衫的袖子。“这会儿又有辆汽车弯进巷子里来了……比尔就要来这儿找你一起到门口，给客人说你心情有多么激动……你去吧。我把这些东西一赶出来就进去，让比尔吓了一跳。转眼就来。”

“哦，别——”苏珊正想反对，突然觉得内心又是一阵翻腾……

她一转身推开转门走进起居室，刚好听见……“我太太在屋里——”

他一说“我太太”，话音里便有某种沙哑的震颤——或者只是她自己的想象？而你怎么……能对一个男人既爱又恨呢？……他怎么对自己，还有对她能如此有把握得叫人发火？……现在，她料想，他会更有把握了——有他母亲撑腰呢！这不公平！两个对一个……

比尔说着：“请别客气——我去再端些汤点——”

“我去，”苏珊说，“你待在这儿。”这时要她说出真情是千难万难，要是让比尔撞见他母亲的那身新打扮可怎么好：衣冠楚楚又系着围裙。

帕克太太正从冰箱里取出一个冷冻盘。

“冰块快完了，”她说，“从来都是这样。我从来就没办法使比尔明白，冰块不是用不完的，而且光等着也结不出冰来，跟你一样拿他没办法——”

苏珊目不转睛地盯着婆婆，深深地吸了口气，又把这口气吐了出来。就在这一口气的瞬间，一切愤懑、委屈和抵触

情绪似乎都吐得一千二净，心中就像暴风雨过后风清月朗的天空。

她喘着气说：“你为什么不护着比尔！你是他母亲——反倒为我说话！都说你跟他们一样，巴不得这地方挤满了人！可你并不是这样。”

“当然不是这样！”

“你和我一样！”

接着是结局。至于结局，我所需要的——包括双重转折的时间——只是五六句对话而已。

还有其他要素可以使你的小说不至于中间疲塌。

你碰到的麻烦可能在于人物。假如这些人物一开始你和你的读者就不太感兴趣，他们自然会在困境中越陷越深，你越看会觉得越不顺眼。我听说一些编辑有这么一条规矩：除非他们至少喜欢小说中一个主要人物，两个当然更好，否则是不会买下这篇稿子的。这个规矩我觉得很有道理。

你的麻烦甚至有可能在小说思想这么一个基本的要素。如果小说中间疲塌，就要重新检验它的主题思想。重新检验一下你要证明的到底是什么——假如你是想证明什么的话。如果要证明的东西不够健全，那有可能就是症结所在。就像开头和结局那样，把你所想所写的一切都加以检验。然后，如果你觉得其他部分完好无误，就可以继续写下去。

想尽办法把小说的腰身束得好看——我指的是你用来包束那个腰身的一个个实实在在的词、句、段落。写每一篇小说的每一个部分都需要考虑到你的写作风格。

独到的思想，有趣的人物，良好的写作风格，环环相扣的一连串事件，以及比例协调快慢得当，既能设置悬念又能自始至终引人入胜——这些都是在所谓的“小说主体”部分应该力求达到的几样东西。写作如同开车，只有在你熄火停车时才能稍事休

憩；即便在这个时候，你心中可能还会在想着你本来应该做些什么，或者在下一个弯道你可能会碰上什么险情！

译注：

①即亚里士多德提出的三一律。亚氏认为悲剧的动作(情节)必须单一，要发生在同一天(24小时)，同一地点，以便达到所要求的高潮并且不致于分散注意力；亦即时间、地点、情节的一致。

怎样避免后劲不足

F·A·洛克威尔

有些小说,开头颇有点气魄,可是后劲不继,到了结尾就松垮垮了。这样的小说被退回去,编辑比你还觉得痛心。即使人物风采奕奕,情节出色,可是结尾颓唐就足以置你的小说于死地。

早在艾德加·爱伦·坡^①告诉人们要结尾先写后,很多成功的写作者都一直采用这种“从尾写起”的方法。例如,艾得拉·罗杰斯·圣约翰斯就是先把最后一段写好了别在打字机前的布帘上。她说:“开飞机不知道要在什么地方着陆,肯定要坏事。”

因此,一旦有了一篇小说的思想、人物或前提,就一定要计划好你的目的地、最佳路线,以及需要绕多少个弯。要是你能利用灵感的激发来构思好结尾,那小说写起来就更顺手,更能稳操胜券。这样的结尾应该:

1)令人满意。对小说中提出的问题给予诚实公正的回答,绝不骗人,也不叫人失望(生活常常如此)。

2)切合小说的基调和题材,并在读者中激起一种独特的情感反应。

3)包含一点出人意料的东西。把你的小说看作一个摸彩袋,读者必定对他从中摸到的东西感到惊讶——但通常又很愉快。装的玩意儿可以是小不点儿,也可以是庞然大物,但都必须包含一点读者始料不及的曲折。

4)合乎逻辑。即使结局完全出乎意料之外,也必须在情理之中,因为一路上你已经设下了一些微妙的标记。

这些是大部分商业性小说结局中都具备的要素。然而,正如所有的规则一样,这些规则也不是一成不变的。既然这样,就要通过不同类型的结尾来取得多样化和悬念的效果。你会发现大部分现代小说的结尾不外乎以下几种:总结型、思考型、展现型、突降型、逆转型和契机型。

在总结型结尾中,主人公干净利落,具有决定意义地解决了问题——过去的小说大都如此。主人公登上了月亮、得到了女孩子、整顿了地方政治、揭露了颠覆阴谋、克服了音速障碍、打败了不管是内心还是外界的敌人。无论是善良战胜邪恶的大欢喜结局,还是结局悲惨的歌剧和莎士比亚那种以人物死亡或即将死亡为结局的戏剧,结局就是“终结”。“男女老少都在这儿,其他的没有啦。”

在露丝·亨宁的《珍妮和“大恶狼”》中,那个“狼”保罗·波莫罗依说道:

“我想我也不是什么天才。我甚至连我爱你都不知道,差点后悔莫及。”他把她搂进怀里。“哦,珍妮,珍妮亲爱的。你肯嫁给一个傻瓜——一个胸怀大志的傻瓜吗?”

“肯吗?”她低语着,脸上像云开日出一样绽出一片微笑。“为什么不肯,波莫罗依先生,亲爱的——这再好不过了!”

这就是为什么从衣阿华州的巴特菲尔德来的小巧玲珑的珍妮·莫兰在好莱坞得了个最佳驯狼手的名声。

随着读者的趣味越来越世故、多样化和讲求现实,总结型结局也渐渐很少有人用了。生活中不存在什么东西具有绝对的决定性,没有什么能被绝对地解决或战胜,也不存在绝对的终结。偶尔我们也会躲进小说来寻找这种安全感;而编辑呢,就用不同

的结局来平衡每一期刊物,让我们捉摸不透。

在思考型结尾中,作者提出一个问题,加以戏剧性的发展,却把解决留给读者去思考。这样的结尾在知识分子中比较有市场,可是给缺少想象力的读者添了烦恼,因为他们喜欢万事由作者一手包办。

在所有的结尾中要算这种类型的最复杂,也最棘手,除非有非常特别的理由,最好不用。你可以写得很玄乎,或者很潇洒,也可以巧布疑阵,“女郎还是老虎”^②,或者让读者在事实与幻想之间作一选择。读圣诞小说或任何奇迹小说时留心一下这种情况。虔诚的读者续上的是他感到满意的不可思议的解决,而讲求现实的读者就选择一个实事求是的解释,结果落得个皆大欢喜。

思考型结尾可以作为反问句,给你一个机会自己说说看主人公到底如何解决他的问题。例如,《红书》上有一篇小说《和爸爸度过的一天》,写的是一个离了婚的男人来到已再婚的前妻家里把他的小男孩接去过了一天。当他把孩子还给前妻时,知道了孩子由于两个父亲而左右为难的紧张心理,这位生父心想,要是自己今后不再见这孩子,那么孩子是否会生活得更好。

这一类结尾向读者提出问题要他回答。务必使读者满意,给他一个答对并感到愉快的机会。不要使读者不知所云,因为你叫他为你代劳而大发脾气!

展望型结尾把触角伸向未来,给人以问题本身解决后还会出现新波折的指望。人们兴趣所在的各条线索随着情节的进展结了又解,主要问题也有了答案,但同时又使我们感到故事刚有个结局,又要变出一个新的开头。文坛上最有名的展望型结尾要推《飘》的女主人公郝思嘉在结尾时的那种“明天再把瑞德拉回来”^③的想法。

你必须懂得在什么时候以及为什么要用这类结尾，还有怎样才能用而不滥。怀着希望稍稍瞥一眼未来，但不要把读者拖在那儿，不着边际地凑故事。

在许多自白小说中，读者对主人公的罪恶和痛苦如此熟悉，使他并不太急着与人物突然告别。如果主人公的罪过太大，不能让他有个好的结局，而我们又同情他的悔改，允许他有一个“有朝一日”的希望，或者主人公犯了罪，受了苦，悔改了，得到宽恕，但这份罪过再也不能从自己的心头抹去，在这种时候，展望型结尾就能让人窥视一下未来的情景。

他抬起头来，看见她正莫名其妙地凝视着自己。“怎么啦，亲爱的？”她问道。这就是他所爱的女人，他不能不爱她。这时她正用一种似乎是率真无邪的眼光瞧着他。“你不高兴吗？你不感兴趣吗？”但在这底下，另外那个更小的声音仍然在执拗地说着，而且他知道在今后的岁月里那声音还会继续说着：“……恨你，恨你，恨你。”

突降型或者追加曲折型是一种双料结尾；它加进一个额外的波折，或者情感冲击，或者一点附加事件。虽然故事在这以前就可以结束，但来一个突降处理又使它更上一层楼。

一些年前在《本周》杂志上发表的一篇小说《草莓山上的虚惊》中，女儿第一次受雇出去替人家临时照看孩子，而对她的安全问题父亲放心不下，于是开车到那家查看。当他看到个个窗口竹帘布帘洞开，而女儿踪影全无时，不禁大吃一惊。一双有力的手把他抓住了，这下他才明白女儿多有心计，多么老练！她把竹帘开着作为一种安全措施，发现有个小偷就打电话把警察叫来了！结尾：尽管丈夫以为妻子为女儿的事操心不够，但女儿还是有教养，信得过的。突降：他正向自己的汽车走去，忽然听到树丛中响起悉索声。啊！他刚才没猜错……但“小偷”却是他妻子，尽管她不露声色，但同样也在关心着他们的女儿。

突降法必须解决一点东西,使一个前提再次得到强调,或者在人物塑造上翻出新意。突降要有目的,绝不能仅仅因为对笔下人物爱不释手而为之!

逆转型结尾与开头恰成对照。如果一对青年男女闹架抬杠,则以相爱结束;如果恶人开头占了上风,则以失败告终,等等。

所有人物获得新生或猛然省悟的小说,都以主人公一反过去的某个性格特征、处世哲学、情绪或观点作为结束。这种结尾的主要危险是直露。如果你读到一个像私克鲁挤^④这样吝啬、毫无人情味的主人公,连圣诞节都想到处榨钱,活现出一副没良心的嘴脸,你就知道等下会有个逆转型结尾。应该通过人物怎么转变以及为什么转变来造成悬念。在宗教刊物中,如果主人公一开始是个不可知论者或无神论者,后来势必有个逆转型结尾。既然读者探寻的是他所不知道的东西,那你就得给他以新颖的情节、主题、人物或事件。

当今小说经常热衷于逆转型结尾。威廉·休曼那篇发表在《星期六晚邮报》上的小说《再见,布鲁克林》,一开头是艾尔拒绝买下长岛的一处有空地的房屋,他不想沦为草坪的奴隶。艾尔生来还没有离开过纽约的布鲁克林区,他怕离开这里,坐着区间火车来回奔波。可他后来又看到妻子和儿女是多么喜欢那处房屋。最后,他断定除草机有助于他的减肥,于是就挂电话给经纪人本森:

“甚至你还没建成的房子都可以留一处给我,”我说。

“我们明天就去,款项一次付清!”

我放下听筒,看见卧室的门慢慢打开了,玛特尔正站在那儿,她一直在哭呢。

“艾尔,”她说,“亲爱的艾尔。”

这一来,区区小草又算得了什么?你明白我的意思吗?

完好的人物塑造,清新的色调,新颖的前提,可以使逆转型结尾不致于过于巧合、直露,或者苍白贫乏。

契机型结尾用一件东西、一句话、一个念头、或任何一个特定的事物作为契机。这通常要先计划好并写出来。几乎任何点滴的材料都可以用,只要它对情节和人物确有影响,并且是小说不可分割的一部分,而不是在结尾临时凑上去的就行。一句话,整篇小说离不开这个契机。

所有类型的短篇小说,上至第一流的“通俗小说”,下至“庸俗小说”,都用到契机。

在《一个女人的住处》中,叙述者是个离了婚的女人,她羡慕好聚好散地离了婚的玛塔·泰尔,觉得她很快活,很迷人,身边没有个男人日子过得很舒坦。也就是说,她羡慕玛塔那种无牵无挂的幸福。可是到了结尾:

玛塔正在说什么晚上上床用不着担心丈夫的喜怒哀乐和习惯嗜好,真是一大快事。这时,我突然看见她床上的大枕头当中有个小枕头。那是个很小的白亚麻的婴儿枕头,上面用浅蓝色的线横着绣有一行“No Tears(无泪)”。

不管怎么结尾,都不要草率收场,把过多的东西留给读者自己去捉摸;但也不要让结尾充斥着学究气的陈述和描写。大问题解决后就不要再喋喋不休;或者一转又把笔墨集中在次要人物身上。不要让人物间的关系依旧如初,或者结果未见分晓就先露了口风。

每一篇小说都有几种可能的结尾。挑选一个令人满意、切合小说的基调和题材、激起悬念、符合人物发展的逻辑、并且能以前景的展望激发读者的结尾。这样的结尾必须把所有松散的线索束紧,把你在开头播种、中间部分耕耘而结出的戏剧性和情感性的种子颗粒归仓。

如果用最初的那股清新的灵感先计划好结尾,你就更有把

握达到这些要求。那么,你就像许多专业写作者那样,小说还没开头,最后的场面已先动笔。

译注:

①爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1849),美国诗人及作家,西方现代颓废派文学的鼻祖,其作品直到现在仍然对西方作家有很大影响。

②这是美国小说家福兰克·理查德·斯特克顿(Frank R. Stockton, 1834—1902)在1882年发表的一篇著名短篇小说的题目。这篇小说的结尾叫人颇费踌躇。小说写的是古代有个国王,发明了一种审判方法,就是把犯人带到斗兽场,令其打开两个门中的一个,如果开的门里是老虎,犯人就被老虎吃了,并证明其有罪;如果开的门里是一位美貌女郎,就证明其无罪并同该女郎结婚。有个青年同国王的女儿相爱,被判用这种方法进行审讯。公主发现了这两个门的奥秘,就暗示那个年轻人开右边的门。结尾是:“结局由大家去想。开了门出来的是——女郎还是老虎?”

③《飘》,[美]马格丽泰·密西尔著,傅东华译,浙江人民出版社1979年。

④狄更斯的中篇小说《圣诞颂歌》(或译《圣诞欢歌》)中的主人公。吴钧陶的中译本见狄更斯:《圣诞故事集》江西出版社,1983年。

结尾起波澜

丹尼斯·威特库姆

一篇小说，我读了大约三分之二后往往就要开始玩起“猜结局”的游戏。我如果非常幸运，就输了。赢了反而觉得失望，上当受骗却别有一番风趣。正因为我喜欢这种变戏法般的讲故事方法，在初涉文坛时就开始研究分析那些诨人大师们的作品。终于我明白了。他们确是诨人有术。同所有的魔术戏法一样，这些障眼法也需要技术。这种游戏，用“难以捉摸”只能盖其表，个中是有些基本规律可循的。

我所见过的最高明的文学戏法之一就是阿加拉·克莱斯蒂那篇非常引人入胜的《原告证人》。你大概还记得，整个故事建立在一个妻子被信以为真的背信弃义之上。“信以为真”一语很重要，因为这是各种各样峰回路转的结尾的共同之处。这样的结尾全都引导读者去相信某个看来最合乎逻辑的东西，结果却大上其当。《原告证人》的情节发展波澜迭起，不可逆料。克莱斯蒂小姐的这篇小说写的是一个人被控杀害了一位善良的老太太。这个人和妻子一起到一位律师处，说得律师相信这年轻人是无辜的。妻子自愿出庭作证，说案发时她丈夫正同她一起在家里。然而，庭审时，妻子却一变而为原告的首要证人。法庭上下，为之哗然。我们开始恨这个背信弃义的妻子，因为她作证说她丈夫在案发那天夜里出去过，回来时衣服上沾有鲜血。这下她丈夫的罪可就铁证如山了。丈夫好像一下子全蒙了，不明

白妻子怎么会干出这种落井下石的事。但是,就在这几乎绝望的时刻,一个神秘的女人出现了,拿来一摞那妻子写给一个情人的信,她在信中向情人保证,说她的伪证将把这个碍事的丈夫除掉。信件带到法庭,粉碎了妻子的证词。丈夫自然就被判无罪。故事到此,突然来了个一百八十度的大转弯。当法庭上只有那个律师时,妻子告诉他说,就是她化装成那个神秘的女人,把情书带来的。她一变而为原告证人是为了毁坏自己的名誉来保丈夫过关。律师惊愕之余问她为什么不相信法律将证明她丈夫无罪。“因为,”她答道,“他有罪。”

作者树一个假的坏女人把我们巧妙地骗了。读者信了那些描写妻子不忠的小说,希望看到她诬陷丈夫的企图归于失败,因为我们肯定他是无辜的。当她在法庭上暴露了自己的骗子面目时,我们看到了一个我们认为是满意的结局(如果说有些意料之中的话)。突然间,我们这一脚踩空了。原来我们一直憎恶的这个女人实际上是出于爱而牺牲自己,来保全有罪的丈夫。如何卓有成效地安排一个出乎意料的结局,这个例子堪称典范:让一个人物在读者眼里成为恶人或奸滑之徒,而实际上他是在施展计谋。最后,让读者看到自己是怎么因为相信伪装而作出错误的判断。

这种迷魂阵反过来用也能奏效。不树立一个假的恶人讨我们的嫌,而把一个人物写成是主人公可信赖的左右手,在整篇小说中他似乎都在辅佐着主人公。结尾时,读者喜欢的这个人物露出叛徒原形,我们看到某些莫明其妙、相互矛盾的东西一下子变得合乎逻辑了。就在前不久,我写了一篇小说,讲的是旧金山有两个警官想揭露华人一个很有势力的堂^①的堂主,用的就是这个手法。为了证实此人从事非法买卖和行贿,这两个警官想破获这个歹徒的秘密档案。他的会计告诉他们,档案上列有每宗非法交易和行贿的账目。可是,会计还没来得及领他们拿到

账目就神秘地被人暗杀了。警方认为是这个堂的一雇佣杀手干的。他们发现会计的未婚妻知道放账目的地方。那个较年轻的警官被吩咐去保护她的安全。不久后,有证据表明那年轻的警官是凶手。年长的警官火速赶去,不让他对会计的未婚妻下毒手。他到的正是时候,救了那女的一条命。现在真相大白。年轻的警官收受过这个歹徒的一份贿赂,他知道帐目一旦破获,自己的名字和受贿的数目也就会随之败露,因此他无所不用其极地阻止侦破工作。在此“信以为真”一词再次发挥了作用。曲折的形成是因为读者本来相信两个警官都是真心要破获那些档案的。

假如你能够使读者相信主人公正在努力要实现某个目的,而后显示出他实际上完全是另有一番打算,那你就有了再骗一次的基础。可以像这样安排:主人公打算达到某个目的,并且这个意图已很清楚。他的对手采取措施加以阻拦。旁观故事发展的读者开始看出主人公要对付的是占绝对优势的对手。我们担心,主人公的目的很难达到。怎么办呢?我们开始捉摸了。对手的防范如此彻底,我们的这一位到底能否成功?斗争进入高潮,我们还为这个处于劣势的人抱一线希望,可是他失败了。但是,对方开始洋洋得意之日就是发现自己上当受骗之时。他们的上当受骗至少可以有三种形式:

1. 主人公致使对手采取激烈的反措施来阻拦他,而这些反措施正是我们这位求之不得的。例如:

主人公打进匪巢要得到那个搞非法买卖的头儿的证据,可是暴露了自己的警官身份。他还没找到足够的证据就被迫逃离匪窟。匪徒们出动追击,把他抓住了。然而,匪首突然发现上当了。为了抓他。自己跨越了国境,而这个国家可以把他合法引渡回国。这就是我们的主人公一直要达到的最终目的。

2. 主人公的假目的取得了调虎离山的效果,而直到小说的最后几个段落人们才注意到他的真正目的。例如:

有个年轻人想娶一个姑娘。他向姑娘的父亲提亲。而她父亲是个坚强得近乎冷酷的人,他拒绝了这门亲事,说是要娶他女儿的人决心必须比这个年轻人更坚定,为了达到目的甘愿冒一切艰难险阻。他对年轻人说,他当年就是靠这个精神办起了一座大化工厂。年轻人说他将会证明自己的决心。他提出的考验是,如果他能在二十四小时之内把这个姑娘从他们戒备森严的家中绑架走,那他父亲就得承认他取得成功的能力。父亲很乐意地接受了这一挑战。年轻人行动时被卫兵抓获。姑娘的父亲训斥了他的无能,年轻人又懊丧又生气地离去了。过了不久,父亲接到一个匿名电话,说是那青年怀恨在心,要炸毁化工厂。父亲带领全体卫兵赶到工厂去阻止,结果让求婚者来去无阻地把姑娘绑架走了。

3. 主人公明白说出他的目的,对手试图阻拦他。然而,读者和对手都被他采取的最表面的措施或者他目的的最表面的意义所迷惑。结尾的曲折揭示了他的目的并不像我们所理解的那样,也不像它的表面意义所表明的那样。例如:

一个有钱的老人在遗嘱中说,哪个聪明人能找到他的财宝,全部遗产就归他所有。老人一死,遗嘱一读,亲戚间的勾心斗角就开始了。他们挖掘线索,相互欺瞒,最后找到了一个巧妙地藏在旧宅中的旧箱子。箱子一打开,最精的那个亲戚找着一个盒子,里面装着一些纪念物和无聊的纪念品。他嫌恶地把这些玩意儿甩了出去。而管家知道这些东西对老人有多么重要,就问能不能把这些东西给她。有一封短笺藏在一件纪念品中,写明持有者因为找着并认识到他的真正财富而有权获得全部遗产。

任何时候能把一件东西加以独具匠心的利用,那手中就会握有通向精彩结局的钥匙,只要你能让它在摆脱困境或达到所期望的目的中发挥重要作用。我还记得维尔·罗杰斯^②演的一部旧片《狂舟》。维尔演的是一条轮船的船长,这条轮船必须沿河开到巴顿鲁治,他身上带着的一个材料可以使他的侄儿不会被当作杀人凶手而处以绞刑。时间紧迫,燃料将尽。船上能去掉的东西都敲碎了当烧锅炉的柴火,可是离巴顿鲁治还有数英里远。看来是毫无希望了。这时一个老传教士发现有个水手在喝酒,他一把夺过酒壶扔进炉子。这一下火苗窜上烟囱,轮船破浪前进。维尔问船上还有酒没有。早先我们看到那个水手偷运了五十加仑酒上船,还当是一点小噱头,没想到现在可成了他们的大救星。他们把酒倒进锅炉,赶到船长的侄儿那里救下了他的性命(当然,是在千钧一发之际)。

一篇小说或成或败,结局所含的讽刺也是个关键。假定你写了一篇关于一个年轻的恶棍的小说,他冷酷无情,众叛亲离,而且费尽心机要获取能左右某个公司的股权。我们可以写他付出的代价比得到的好处更大,但是能再来点善恶报应,则这一点可以表现得更加淋漓尽致。最后,他如愿以偿,取得公司的支配权,但后来发现该公司只是撑着个显赫的门面罢了,实际上债台高筑,不可终日。

另一种讽刺是在长期艰苦奋斗后揭示出这原来是一场毫无必要的拚搏。没这么干,结果也一样。

虚张声势的结局,就像打扑克时的虚张声势一样,表现的是主人公完全靠虚声恫吓降服了对手。

当然,还有其他几种出人意料的结尾可以让读者吃一惊;但我认为,以上这些效果最好,我常常温习这些结尾形式,看我不能生出一个具有内在曲折的故事思想。我很高兴,这些结尾形式使我获益匪浅,因为一旦有了个精彩的结局,很容易我就能

找到一连串导致这个结局的合适的事件。于是情节结构就开始决定需要用哪一类人物来完成。

读者常常都非常精明,他们见过读过大量小说,懂得哪些是老生常谈的熟套。拿我来讲吧,就不喜欢写的东西平淡无奇,一眼见底。因此,在同读者进行心智较量之前,我都要计划好我的战略部署。当他们翻开小说时,很少知道里头的人和事可能会和表面所见的不同。他们可以和我斗智,但出奇制胜的要素则操在我手中。

译注:

①堂:中国侨民在美国的兄弟会等帮会组织。

②罗杰斯(Will Rogers, 1879—1935)曾蜚声美国文坛和影剧界的名演员、幽默大师。他演电影时,导演从来不用事先为他准备台词,而允许他临场自由发挥,因而他的台词也天天各异。

“迎合”不光彩吗？

查尔斯·特纳

每位短篇小说作者，无论他本人是否承认，都让作品带有倾向性。他要么让小说迎合某一特定市场某一特定类型的读者，要么迎合自己和自己那刚直不阿的心理。主题、人物、情节、场景、基调——小说的这些要素，乃至文字的音调，无一不受所选目标的影响。

“研究研究市场吧，”有人这样说，“查查编辑们眼下买的是什么小说。目标要瞄准。干吗不想搞些能投其所好的东西？这到底是人之常情嘛。什么样的小说读者喜欢，编辑心里十分清楚。”

这时又会听到另一种说法。“别盯着某一家杂志写。竭尽全力写出最好的小说，别管市场如何。对小说，你怎么认识就怎么写。一篇名符其实的好小说，内容真切、文笔优美，不愁找不到主儿。”

可不是，争得怪有意思的。两种观点尽管针锋相对，却都言之有理。谁是谁非，有谁说得清？我可不行。在这方面，我没有什么好讲的，只有个人经历，以及实践证明对我有益的东西罢了。

多年来，我听从这样的说法：“竭尽全力写出最好的小说，别管市场如何。”此类忠言我听着当然顺耳了，因为它助长了我的自尊心。它把文学看作艺术，而不单纯是一种产品；它提出了个

性的正直。而正直——这是我们大家备加珍爱的字眼啊。

于是乎，小说写了一篇又一篇，我踏着自个儿的鼓点阔步向前，自由自在，无拘无束。但我还是对这个加以限定吧。确切地说，我不是阔步向前。我笔底迟钝（现在依然如此），一词一语都是血汗所得。而这种自由自在也并非真的无拘无束，甚至连自由自在实际上都不能算。我把一切都煞费苦心地加以剪裁，去迎合一个目标，那就是我心目中的优秀短篇小说。我不知从哪里学来了这个观点：笔触所及，要探前人之所未探。我一心要标新立异，结果反而作茧自缚。标新路窄，一路上我是战战兢兢。

回首往事，我明白自己当时是想靠钻牛角尖出奇制胜。也许只有这样，我才心安理得，不怕有人会说：“这东西已经有人写过了。”一篇小说都写些什么，对这个心中没底，你就很难说它到底是平庸之作呢，还是内容真切、文笔优美的佳作。事实明摆着，不管我如何挖空心思，要探前人之所未探，结果是什么也没探着，至少是生活一点也没触及。

及至发觉自己三十有四而还是一文未出，我下了决心：此类蠢事可以休矣。看来编辑为他们的读者挑选什么样的小说，心中的确非常有数。我突然悟出一个道理，正直也要由己及人。我并不认为，如此褒扬编辑，我的个性就会受到丝毫损害。

那是一九六四年。在我凌乱的书桌上放着一本九月号的《作者文摘》。我信手拿来，读了海斯·雅各布斯的专栏《纽约市场信札》。他引述了《家政》杂志的小说编辑内奥米·刘易斯的一篇报告。“我们收到的好小说委实不够，”刘易斯太太说。“我们想每月登它四篇，可要凑足这些真不容易。特别是小小说，竟然这么难得到，我真不明白，但确实是这样。”她接着说，她宁愿不提对篇幅的要求，这方面可以变通。还提到稿酬至少一千美元。

我很赞赏刘易斯太太关于篇幅的那番话。我喜爱小小说，写起来总觉得顺手。甚至材料需要写成一个标准长度的短篇

时，我通常也可以用十或十二页稿纸的篇幅把要写的都写出来。刘易斯太太仿佛在亲口对我说：“你干吗不为我们写点东西呢？”

这——？她认为怎样的小说才算好呢？我翻了一下妻子看的杂志，找到四期《家政》，就坐在灯下把登的小说全部都读了，实实在在地读，每一篇都要琢磨良久，摸清它的脉络。我找不出一个模式或公式。篇篇各有所长。然而，又有个总的氛围贯穿各篇，扑面而来，清晰可感。

这些小说从正面着笔，暖人心扉，阴森恐怖者没有一篇。文字多为友好交谈式的风格，写得流畅易读。女主人公的形象似曾相识，她们的问题大多数妇女都会理解并能为之动情。结局也收得干净利落，意味深长而又叫人称心如意，往往标志着人际关系特别是家庭关系的增强。即使最轻松的故事也不以单纯娱乐为满足。

我开始在心中的那个顶楼间里翻箱倒柜的找开了（我猜想每一位写作者心里都有这么一个杂物间的），这里存放着思想、一星半点的念头，等等——事件啦，印象啦，偷听来的只言片语啦——全都存在这儿。我开始处心积虑地要为《家政》搞点什么，一篇至少能在那里找到一席之地的小小说。我翻出一个旧存的想法，作为起点看来还用得上。

一个在小镇上长大的姑娘，在大城市里干了两三年的秘书工作，有了一点她认为是世故练达的味道。现在她同城市里的一个小伙子订了婚。当那姑娘的母亲上城里看那小伙子时，会是什么情形呢？姑娘为了让母亲能给人一个好印象，做法上有无过火之处？她是不是觉得母亲的衣着不合适？她有没有想改变母亲的形象？作母亲的是不是意识到女儿认为自己丢了她的脸？到了某种地步，肯定母亲会变脸说道：“我就是这模样，他要么喜欢，要么拉倒。”

在这几个月前我曾经把这个故事思想丢开不用，因为它好

像不适合我要写的那种小说。其实不然。这个题材富有人情味,真实可信,而且一点也不钻牛角尖。

既然不是闹着玩儿,目标也明确,我便伏案动手了。尽管我着力捕捉《家政》小说的那种氛围,却没有一词一语有违这篇小说的本质或我的本意。我丝毫不为乞求发表而给作品嵌入或贴上什么,在文字上我的确有所尝试,使其具有某种格调,某种轻快的节奏。这样写着似乎也顺手。现在回想起来,那篇小说当时要是换一个方式写,可能写砸了。

定稿有十页。寄稿时我心里明白,要做的事自己已经尽全力去做了。一种专业感油然而生。

这次收到的不是退稿条,而是一封信。原来编辑看中了这篇小说,只是认为米莉这个女主人公有些无情无义,问我是否愿意考虑稍作改动。我对米莉重新作了一番斟酌,领会了编辑的意图。米莉的形象已近乎势利小人,而这在小说中并无必要。再说,我也清楚米莉实际上绝非势利小人。我径直把她带回打字机,着手给她放掉一些势利气。不错,你可以说我越发曲意逢迎了。

修改绝非易事。所谓“稍作改动”,说来简单,做起来还是得下一番功夫。我这里抠抠,那里挖挖,去掉一些句子,换上另一种情调的语句。原稿中,米莉生怕自己的母亲比不过他的母亲,因为小伙子的母亲简直完美无缺。这方面只能保留一点暗示。米莉试图要妈妈模仿城里人的穿着,她的动机应该纯粹是出于个人喜好。有的时候一词之差会使她的态度整个改变。比如,修改后的米莉,在机场上见到母亲的旧的皮箱时,只感到“尴尬”而不是“恼火”。

《蓝衣女士》在1965年9月号的《家政》上登出来了。那是我在海斯·雅各布斯的专栏中读到刘易斯太太的话后一年。没料到,雅各布斯先生在《作者文摘》1965年10月号的专栏中写

了几行，说我的作品买者“争先恐后”。他和刘易斯太太都不知道这个专栏在我的成功中所起的作用。

这篇小说还出售给八家外国杂志。就一篇单纯着眼于某一个市场而写的作品来说，这样的销路我认为不能算差。写米莉，但我显然触及了一个带普遍性的问题。

从此，我吉星高照，在《家政》上打出了一些作品。另一方面，我应该承认，落选者也有一些——其中有的我本来以为会稳操胜券，一投中的的。间或我也旁顾其他市场，瞄得准准的（或许自我感觉吧），结果却落空了。

投人所好地写小说，从商业性观点看，可以使写作的方向对头，但首先必须有一篇小说可供投人所好，而且必须是一篇站得住脚的小说。以次充好逃不过编辑们的慧眼。

短篇小说常见病

艾兰·W·厄克特

作品发表不了的作者，最常发出的一声喟叹是：“唉，这篇小说毛病到底在哪儿，要是有人为我点拨一下该多好！”

要是这话你听来耳熟（有可能），那你就有些舍近求远了。须知，写作伊始，你就恰恰有这么一位召之即来的批评家。

那就是你！

当然，要建设性地批评自己的作品谈何容易。但与写作新手中太过风行的看法相反，这并非办不到的事。没有经常把自己的那些卖不出去的智力产儿拿来肢解剖析，以图找出滞销的原因，这样的人在出作品的写作者中未必找得着。大多数情况下，原因很快就查明了并且改正过来，稿子也就脱手了。他们这样，别的人未必都这样。

真的，你作为一名写作者，即使作品还卖不出去，往往因为同自己的小说关系过于密切而不能觉察出它的弊病在哪儿，起码在写作过程中或者刚脱稿的那段时间里会这样。但是，等你尽量把它忘却，过了大约几个星期（这期间稿子正辗转于一位位觉得厌烦的编辑手中）后，你会大吃一惊，自己竟然能如此明白地看出其中的失误。

当然，这一切的先决条件是你得回头把作品重读一遍。不幸的是，大多想当作家的人在小说完篇之后从未认真重读过。他们花在自己作品上的时间只够把稿子从一个信封取出来再塞

进另一个信封中。

要为小说写作立下一些一成不变的规矩，这无异于临深履薄；但我们还是正视一下这个事实吧——在小说的创作中的确存在着某些基本的是非之分，孰是孰非你至少应该了解，否则作品脱稿容易脱手难矣。也有成名作家无视这些原则的，但这是因为他们对自己干的这一行了如指掌的缘故，技巧之纯熟已经达到左右逢源的地步。还是那句老话，没学会走路别参加赛跑。

在许多碰壁的小说稿中，存在的毛病五花八门，最常见的有二十五种。其中有的性质之严重，仅这一项便可以断定作品必定会被拒之门外。其他的则只是表明作者缺少对基本写作技巧的认识以及他本人的思路不清。

假如你有一篇小说被人踢来踢去，时间拖得够久的了，那就对照这二十五条错误检验一下，你会发现所列错误中你犯的有一至十几条不等。用这份清单作为改稿的指导未必就一定能保证稿子脱手，但无疑能助你一臂之力。

然而，有言在先：你极容易对自己的错误轻轻放过或者在心中为它辩解。既然这是人之常情，你在对着这份清单检查错误时头脑就要冷静，要用分析的眼光来看问题；最重要的是，要始终不渝地忠诚老实对待自己。

1. 头是否开在合适的地方？

确定什么地方作为小说的开头，并不总是一件容易的事。而要检验你开头是否选在故事中最适宜的部分，有一个好办法，那就是跳到第二个、第三个或其他高潮，并以那个地方作为开头打一个情节的腹稿。你会吃一惊：怎么自己会这么经常地让最佳开头埋在故事的主体之中。

2. 头是否开得太慢？

在开头几行，或者至少在开头一两段里，你的笔锋是否拨动了读者的心弦？把开头五十个词另外打在一张白纸上，第二天

再快快的浏览一遍,就像读者翻阅杂志那样。假使语不惊人,并且由于不知后事如何而产生的怅惋之感极其淡薄,那最好是说改就改。因为开头五十个词不能扣人心弦而失去的读者,大概要比叙事中任何一个关节写得不好失去的读者为多。

3. 基调是否已经确立?

到第一页结束的时候,一个明确的基调应该创造出来。这一基调可能随着故事的进展而变动,而且经常是这样,但某一类型的基调必须现于纸上。这基调可以是愉快或者恐怖,悬念或者期望,或者其他十来种中的一种,但没有基调可不行。等你读完第一页时,是否觉得自己不知不觉被那个基调攫住了?假如没有的话,朋友,还是回到打字机旁吧!

4. 你是否认真处理了小说中的倒叙?

你的小说是否频频往回跳?这种手法即便是专业作者也觉得棘手,因此务必要认真对待才是。一个突如其来的倒叙,或者同样猝然地回到原来的叙述,都会使读者很快觉得兴味索然。我想,我见过的倒叙最精彩的例子之一是在艾伦·德鲁利的小说《忠告与应允》^①中。倒叙开始于第148页,这时美国参议员西波莱特·库雷正走过参议院的一条走廊去参加一个会议。小说很顺畅地把读者拉回到库雷的青年时代回顾了他的整个生涯;在第161页的一段中又回到眼前的情景,转换之妙读者居然得停下来细心查找才能发现过渡所在。但是,除非你真的已经精于此道,否则还是尽量别去碰它,让故事从头到尾的步步推进吧。

5. 你写的东西自己是否清楚?

这并不意味着你就得去嚼嚼大麻或槟榔,或者在水下八十英尺处扯掉潜水面具,先亲身体验一下。但是,只要你想象得出的东西,几乎都有参考书把它们描述得一清二楚。因此不要偷懒,不要胡猜瞎编想当然。你瞒得过一些人,但只消几处败笔,

整篇故事在许多人眼里就变得一钱不值了。一些年前我写过一篇关于佛罗里达州大沼泽的小说，写得还满不错；当一位读者问起我在佛罗里达州住了多久时我不禁有些沾沾自喜，谦虚地解释说我从未去过那里。然而，我的这个飘飘然的气泡很快就被戳穿了：一个在那里生活过的人向我指出，小说的一个中心物件——一棵高大的美国梧桐——并不生长在佛罗里达。因此写的东西自己要了解才是。

6. 故事的年代你是否写清楚了？

除非你写的是历史小说，否则我肯定你不会在对话（或者更糟的是直接在主要叙述部分）中夹杂进过时的俚语或者具有旧时代特征的词语。但在许多现代小说稿中这个毛病却屡见不鲜。还要留神你对价格、时尚和其他一些方面的提法，这些因素就像人们常常提醒的那样，“随时都在不知不觉地变迁。”

7. 是否写进了多余的情节？

假如笔下人物所见、所做或所说的有哪些与故事无关，还是将其删去为好。要是读者在你的大作中跋涉了许久，看到的尽是些不了了之的零散头绪，那很难再有什么能比这更使他反感了。

8. 有否冗词赘语？

要留神诸如此类的小陷阱：“那天夜里他见到她时是晚上八点钟”，“她哭着，两眼泪如泉涌”。“夜里”的“上午八点钟”我还没见过呢。而且，除非她在剥大葱，否则那些泪水不就意味着她在哭吗？冗词赘语并不都在同一行或同一段中出现，要一段一段，一页一页地留意。有时多余的词语可以作为一种强调意思或渲染气氛的手段，但使用时总得多加小心。

9. 是否出现多余的人物？

这个问题似乎提得很傻，但令人惊诧的是，小说中怎么会如此经常地冒出一些人物，他们的出现毫无目的，毫无必要，其作

用只能是让读者觉得莫明其妙。重新通读一下你的作品,对每一个人物都要再推敲斟酌一番,一次一个,彻底地检验一遍。还不等读完,你可能就会惊讶地发现,有那么一两个你本来认为不可或缺的人物原来只是地地道道的闲人。

10. 人物的性格是否一致?

许多小说失去销路,原因在于一个或几个人物,通篇的刻画都具有鲜明的个性,可是到后来为了取得其一特定的结局,却把他的性格特征完全改变了。除非你的小说技巧已臻炉火纯青的境界,否则这种需要非同一般的妙笔刻画的局面还是规避为好。

11. 是否有哪个词语用得太过滥?

甚至专业老手偶尔也会发现自己把某一个词语用得太过头了,而不得不有意识地加以节制。当然,一篇小说中有些词必须经常用到,至于其他的,一次就够了。倘若你在稿子中发现有哪个词语出现的次数太多,那不妨查阅一下你的同义词辞书,选取有关的词条加以融会贯通。

12. 对话是否夸张做作?

小说初稿一完成,就把全部对话按稿中指明的方式诵读一遍,这个习惯你要是还没养成,那就下决心从现在做起吧。心中构思的会话与出现在口头的谈吐常常大不相同。你把一段对话读出声后(当然知道下文是什么)再试着不去读它,而是把意思随口地说出来。你常常会发现,这样说比你死扣初稿读的对话要自然得多。

13. 各项事实是否准确?

你是不是把月亮写成行星(而它是一颗卫星)? 一个南北战争时的大兵有没有用口琴吹着一支半个世纪后才问世的曲子? 一个1820年的边民是否手持一把1835年才发明的左轮枪? 大多数人和你一样不明就里,但是在那些能洞察其误的人眼里,整篇小说也就完了……而编辑们偏偏又精得出奇! 核对事实花不

了多少时间,为什么不多方考证以求正确呢?文章之道,瞎猜不得。

14. 场面或气氛是否遭到破坏?

好汉比尔·琼斯踉踉跄跄地顺着羊肠小道走下山来,那只断臂痛得他两眼直冒金星。这时他那布满血丝的双眼是顾不上观赏周围沙地上芬芳的蓝色羽扇豆的……你也不该去看。莎丽屏息期待,终于看到田径明星汤姆·布朗前来邀她跳舞。这时她是不会把一块口香糖塞进嘴里的……你也不该替她塞一块进去。留心你有没有把无关紧要的东西也扯进小说,尤其是在高潮时刻。

15. 文字是否陈腐俗套或矫揉造作?

假如她的发色恰似成熟的麦子,眼睛宛如两泓清澈的池水,体态好比维纳斯雕像,还羞答答地莺声细语道:“我从来没有过这种感觉”,可以打包票编辑有过这种感觉,而且这种感觉不是别的,是恶心。结果:退稿。假如你写洞穴,说它深得像一口底下还有窟窿的井;或者写胖子,说他坐在小圈椅里跟大象睡在吊床上一样舒服;或者写一个刚吃完饭的人,说他饱得像只光顾裸体主义者集会的蚊子,那你就糟了。俗滥和造作这两个陷阱,容易避开也容易落入,因此要提高警惕。

16. 情节是否连贯一致?

倘若你所写的一切,自始至终都妥贴自然,那就很不错;但要是你的议论或描写旁生出无关的枝节,主人公性格的发展不能顺理成章,叫人难以理解和接受,那你成功的希望就渺茫了。

17. 是否言之有物?

轻松的传奇也好,高深莫测的神秘故事也好,心狠手辣的阴谋诡计也好,都可以写成小说,只是全篇读罢,你是否觉得自己言之有物?你的小说是否给人以启示或者示人以是非?也就是说,你有没有理由要人家读你的小说?如果这是一篇读者看完

(要是真能看完的话)不过十分钟便会忘记的小说,那编辑把它扔进退稿篓后不出十秒钟便会置之于脑后的。

18. 情节是否合乎逻辑?

纵使最为荒诞不经的科幻小说,前提一经确立,也要步步合乎逻辑。其他小说无不如此,大多数情况下,要是你所写的一连串事件的发展不合逻辑,由此造成的纰漏,没有几个读者会视而不见的,而编辑就更不用说了。重读自己作品时,要把这个问题牢记在心:“每个事件是否合乎情节发展的逻辑?”

19. 主人公的问题是否由他自己解决?

不要依靠地震、雷电、瘟疫、火车或汽车事故,或者任何一种自然灾害或“上帝的行动”来解决你的主人公面临的难题。也不要靠人为的灾祸代劳,除非主人公在后面推波助澜。如果你的主人公不是通过本人的努力(而是通过其他人的努力)克服了某个障碍,如果他没有合乎情理、合乎逻辑地解决了他的难题,那你的小说要么被打入冷宫,要么四处碰壁。

20. 是小说,还是随笔?

这个问题提得有些出人意料,但有些想当作家的人们对这两者的区别还是不甚了了。小说和随笔,各得其所,相互冒充不得。一篇小说,不单是写情或状物,它是一连串的事件,并且造成了一种非有个明确的解决不可的情境。要记住,一篇小说的每个侧面都必须它是它那无所不包的情节的一部分。而随笔,按韦氏词典所言,是“一种文学体裁,具有分析或阐释的性质,对主题的处理多少有些局限或带个人观点,风格和手法可以有相当的灵活性。”

21. 高潮是否太短?

你是否把篇幅一页一页地花去为情节中一个扣人心弦的时刻作铺垫,却让这个时刻来去匆匆,不等读者明白是怎么一回事就过去了,使他产生了上当受骗的感觉?记住,高潮至关重要。

别把它写成仅仅是又一个转瞬即逝的事件,因而把各个悬而未决的头绪了结收尾得太快了。

22. 小说结束得太早,还是太迟?

高潮刚起,小说便告结束,使读者悬在半空,心里老大的不痛快;高潮已过,还在拖泥带水,又会使他腻烦,觉得扫兴。何时收尾才合适?高潮自然而然过去后,小说就要很快结束……但要确切知道高潮当真是自然而然地过去了。

23. 文字是否繁冗?

你是否在三言两语就说得清的地方用了十几个甚至更多的词语?最为直截的表达方式常常因其直截而效果最好。找个时候这么试一试:把你的小说从头再读一遍,想象一下你要是按每个词十美分的价格把它拍成电报。这下你会大吃一惊:竟有那么多的闲言碎语可以去掉而不致影响情节发展的线索。

24. 你的小说是否光为自己而写?

尽管中学母校的运动场会使你多少往事涌心头,别忘了读者先生上的也许是另一所学校,而这些往事,要是不先适当地打个底,对他就一点意义也没有。作者无疑应该千方百计地使作品自己读着喜欢,但除非他写的是日记,否则还是让别人读着也觉得有趣才是。作者简直太容易以过去认识的某个人为原型来塑造一个人物,又因为同这个人物相知有素而忽视了在作品中对他加以发展。问问自己:“假如我看到,除了在这儿写着的,我对这个人或这个地方一无所知,那我读了这篇小说会不会感到满意?”

25. 作品能否启发读者思考?

有不少小说本来会成为好作品的,其功败垂成的原因在于供读者想象的余地一点都不留。应当相信读者具有某种如历其境的想象能力和作出结论的能力。少儿读物写得差不多巨细无遗往往是可取的,但成人的短篇小说就不能照此办理。然而,也

不能把好多头绪没有着落地悬在半空,说是要让读者自己去思考。

以上这份清单绝非把写作者可能犯的错误囊括无遗,而且所讲的各点也并非僵死不化,不可触犯的清规戒律。它们不过是危害初学写作者的一些最常见的错误而已。

译注:

①德鲁利(Allen Drury1918—)美国作家,他的长篇小说《忠告与应允》(1959)写的是美国政界上层的角逐,题材得益于作者在华盛顿为几家报纸和杂志工作时积累的素材。这部小说获得1960年的普利策奖,同年改编成剧本,1962年又搬上银幕。

禁区——时过“禁”迁

梅里尔·琼·杰伯

如今,随便拿起一本现代杂志,你都会发现登的小说笔墨所及,有通奸、离婚、性滥交、同性恋及其他一些题材。这些问题(也许是乐事吧)在一些年前还是书报的禁区呢。现今有些事情写起来已是不遮不掩:那些更大胆的刊物还常常把一度在道德上有问题的关系描述成也许(在适当的环境中)是可取的举动呢。

在为杂志写小说的过程中,我知道了一些令人惊诧的事实:小说界存在着一些确凿无疑的禁区;而且为什么划为禁区,原因还颇费猜详呢。

比如说,我写过一篇小说《共一屋顶》,说的是在一个地方,邻里常见面的地方不是互相拜访时在对方家里——而是在那一带百货商店或五金商店这样的公共场所里。他们都在那儿,买东西“改善生活设施”,也送东西来。而送来的东西呢,曾经改善过他们的生活设施,但到底还是坏了,于是就需要送回来修理。女主人公很丧气:

于是我们就要以送电视机去修理来度这个周末了。几个月前我们花了三个周末的时间决定要买什么样的电视机。所有的百货商店都去过了,价格也核对了,《消费调查报告》也读了;然后,我们买下一部电视机。然后,电视机坏了,就像我们买的所有会坏的东西一样,电视机坏了。就像

所有东西一样,电视机也实行保修。于是我们的时间一天一天就花在这些买来的东西上。今天要送电视机去修理。下周末再去取回来。这些跑腿事倒是忙得我们不亦乐乎。我们的生活充满了这些来来往往,也就没空去想,去烦恼了。

小说最后就美国生活方式之一端发出悲叹,就因为这一个——结果——它得不到任何登载这类产品广告的杂志的垂青。电视机和各种电器的广告商不会去赞助哪家杂志,来刊登这样挖他们墙脚的小说。

另外一篇小说《何日成眷属》,写的是大学里的一对有情人,等了几年才等到他们的婚事成为可能的一天。但在这几年中,他们找不到能避人耳目,单独相处的地方。他们大部分时间都坐在公园的长椅上,忍受冬夜的寒冷和春宵的蚊虫。他们争吵、痛哭、亲吻,苦不堪言。

有位编辑一看到这篇小说就说了一句:“现在的人没有那么傻。”换句话说,现代的年轻人会有办法的——找汽车旅馆和公寓现在更方便。我的这篇小说太正经——“好”得不能发表。

第三篇小说《顽童》,写的是一对兄弟如何把安安静静的一条街搅得天昏地暗。他们欺负殴打别的小孩。破坏财物偷盗东西。小说写了俩兄弟和他们的家庭出身,以及对他们的困难不予同情的邻里街坊,还特别写了一个事件,这事件需要马上采取对策:或者报警警局,让他们进教养所,或者同情他们的困难,用一种更人道的办法帮助他们。

这篇小说选择的是前者——无法可想,唯有报警察,因为事关一个小孩的性命。

看过这篇小说的杂志大都觉得不好发表,于是坚持要按他们更喜欢的那个选择去写。这些杂志对任何作出道德判断的举动都不以为然。最后,《星期六晚邮报》买下这篇小说,但未及发表,该报就歇业了。^①因此这篇小说仍旧无家可归——因为它触

犯了出版界一个出人意料的忌讳。

美国社会中的人际隔绝现象似乎是又一个禁区。我写了一些关于在近郊居民区交朋友问题的小说——家家修起了高高的栅栏，星期日下午每家都在各自的栅栏后举行露餐，而总的说来真正的交往是很困难的。

这个现象杂志期刊们也不想碰，大概觉得谈这些不甚爱国吧。但真正的不爱国在于不肯如实表现事实，而要按它们应该具有的面目来描述。我们的期刊杂志已经懂得男女之道，现在让我们希望它们在真实反映生活方面也表现得成熟一些，而不要光是在如何迎合读者趣味，求得广告商赏识方面做文章。

译注：

①《星期六晚邮报》为美国一家发行量很大的周末报纸，创办于1821年。六十年代初一度歇业整顿，后来恢复发行。

短篇小说之我见

哈利·伯纳特

这些年来,我一直从事短篇小说的创作、教学和编辑工作,但是每当我谈谈小说该怎么写,我就慌了。我想我是能够谈的;至少,我知道写小说是有若干(小)规则应该遵循的;但在白茫茫的文学大雪原上,左一堆右一堆的,实在难以断定哪些是坚固的磐石,哪些又是一阵大风就会刮没了的雪堆。

这就是说,短篇小说的写作要求本质上尽管稳定不变,但风格和技巧却季季不同,代代各异。重温二三十年前美国杂志上的小说,不难看出不仅描写的风土人情不同,而且写作风格在现在看来也未免词藻矫饰、过分直露,或者往好里说也是现实得平淡无奇——就像早期那些所谓的“典型”《纽约人》小说便是如此。再追溯到另一代小说,像欧·亨利这样一位名字被用来为一年一度的一本“最佳”小说集命名的作家,如今要模仿他的风格则非冒贻笑大方的风险不可。至于像列夫·托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》这样更早的文学杰作,不幸得很,与其说告诉我们小说该怎么写,不如说告诉我们今天的小说不该怎么写。然而,所有这些小说都符合罗伯特·戈兰·戴维斯在《近代十位大师》中提出的要求,也就是一篇小说提出一个问题:“那么一种人是怎么经历的那么一种境况?”然后对此作出回答。这里就是可供你的小说立足的磐石。

任何论述短篇小说的文章一开始都提到别的作家,这一点

很重要。因为读得不深不透,似乎也就不可能写深写透;或者,从商业性或任何其他角度看,甚至不可能写得很成功。实际上,初学写作者要遵循的第一条规则很简单,很轻巧,甚至像是说着玩儿:先读后写——读小说,长篇短篇都要读。假如愿意,可以读到心醉神迷的地步,让小说的酒精改变你的血流,而后,就相信你脑海中充满的各种幻象吧。

明摆着的一个重要事实是:广泛深入地阅读他人的小说,会使人开始以小说的虚构方式思维,使写作不致于流于宣传或单纯说明,或者任何于短篇小说的那种单一、强烈的局限的效果无补的其他方式。与之相似的是摄影,摄影者的眼睛已经非常适应镜头的局限,甚至快门还没按,全部题材必然已经在心中成像。短篇小说的写作者应该明白,有一些界限他们不能逾越——而长篇小说的写作者就没有这个限制——要认识这一点,最好的途径除了亲手动笔外,就在于谙熟优秀作家的作品,让那些在一个有限的范围之内所能取得的成就向你挑战,激励你,使你觉得非把自己的题材用这种形式来表现不可。篇幅可以在一千至八千个词不等,但效果必须强烈、有所局限,必须针对单一的问题和这个问题的解决,针对单个人物——或几个人物,但他们必须密切相关宛如一人。编辑和教师太经常发现初学者对别人的成功之道不感兴趣——如果他的确读了他们的作品——于是必须耐心地劝他们:读一读契诃夫、莫泊桑、卡瑟琳·曼斯菲尔德、舍伍德·安德森、D·H·劳伦斯——要读的多着呢——还有当代一些优秀的短篇小说作家——马拉默德、罗斯、卡波地、麦卡勒斯、彼得·泰勒。^①

要明白的第二点是:读得多写得也要多。数量可能出不了质量,但不通过大量的实践,质量能否臻于上乘,是值得怀疑的。可是,二者之间还有一点要考虑:首先得看看你是否真的想干写作这一行。你是喜欢驾驭文字呢,还是爱用音乐、绘画、舞蹈、甚

至社交来表达自己,可能还觉得后者更是赏心乐事?许多作家得以熬过初学这门手艺时那些令人沮丧的日子,无非是因为他们想不出有什么职业能比写作更使他们心潮激荡。罗伯特·弗洛斯特说他写诗是因为做任何别的事都得不到这种满足。写作对于写作者应该是如此的重要,即使在别的交际方式失败——甚或成功——之后,他归来投靠的朋友总是打字机,而不是画布、钢琴、或者舞蹈音乐。这些可以是写作者的部分业余爱好,但不是他的身心寄托,他对它们也不像对写作那样一往情深。据我观察,存在着写作者和非写作者的差别;非写作者尽管也可能笔底生花甚至作品畅销于世,但觉得写作艰苦,或者有其他同样有趣的表达方式一使他动心时,他便同写作一刀两断了。

因此,要自知你是想写作的,从你自己的所读所见所想中你相信自己已是跃跃欲试,要通过人物、事件和基调写出一篇小说,展现周围大千世界的本质。

你怎么知道自己有故事可写呢?你那奔突不羁的想象首先该从哪儿理出头绪来呢?

检验自己是否有故事可写,主要是在每篇正在构思的小说中找出一“爆炸”——这“爆炸”,或许悄然无声,有时姗姗来迟,有时摧毁一切——但总有东西爆炸了,从而改变了现状。要么开头,要么中间,要么结尾,总会有一次爆炸,把各个部分都炸离原来的模式——人物的生活节奏打乱了,周围的一切乱成一团,而就在这天翻地覆之中,“那么一种人经历着那么一种境况,”而作者的创作技巧也必定从中发现或暗示某种解决。这么说来,作者在动笔之前就应该预见并理解这个爆炸,然后,除了他本人的内在逻辑外,他不受其他任何支配地在旧秩序的废墟上建立——或者暗示——一个新的秩序。

爆炸可以不拘一格,什么题材都用得上。婚变、初恋、老死,样样都能生出各自的动乱局面,带来各自的解决。爆炸的运用

可以有三种方式。可以以爆炸开场——也就是说，立即开炮，小说一开头就天崩地裂。然后，就要靠作者来重组人物，把他们生活中的动荡引向某种最终的平息或解决，如玛丽·麦卡锡的《虐待》，情节就是以婚姻破裂为发端的。

故事的开始也可以是风平浪静的原有秩序，接着事态愈演愈烈，在当中发生爆炸，结尾复又有了新的秩序——当然，新旧秩序绝不会一模一样；麦尔·代纳利那篇既是小说又是剧本的《人》就是如此。或者，也可以把弹药留到最后一刻才用上，就像雪利·达克森的《抓阄》；这时，轰击开始了，前面各部分的全部意义豁然展现在读者眼前，这时读者就要靠自己把各部分重新融汇贯穿起来。

依我看，上述三个模式，任何短篇小说必居其一。而作者在动笔之前，通过对小说的中心问题的斟酌调度，就会懂得什么时候点燃导火线威力最大，爆炸时该站开多远，以及他该在开头、中间、还是结尾引爆。每位作者都可以有他自己的抉择，并依此开始写他的小说。

一旦动笔，下一个关键就是把小说写完。写作就是这么简单，又这么复杂的一件事。没写完的小说根本不算小说，而一篇语法错误百出的文字，只要写出个与上文相关的结尾就可以是一篇小说。要成为写作者，写得有始有终是个必经阶段。我本人就清楚地记得自己成为写作者的那一天：这天我不再光是空想些念头而不加以发展，我强迫自己千辛万苦地从头干到尾。尽管那篇小说从未发表，而且早已丢失，但却是我写作生涯的一个重要里程碑。在那以后一连几个月，我笔下与思想一样快捷；简直神了，小说完成得越多，越觉得想写的故事纷至沓来。

然后到了另一个阶段，这时我产生了一种不安的感觉，因为我看到自己尚未成功，尽管那时我明白有朝一日我会成功的。我回头把所写的东西重读一遍，发现这些小说都得重写，甚至可

能还得再重写。这是我成为写作者的第三个阶段，这个阶段一直没结束。

不过，写作者应该怎样从自己的作品中脱出身来，站得远远的，使自己不知不觉变得不再是作者，而成了读者和批评家；怎样才能达到一种境界，完全忘了那篇小说曾是自己笔下所出？这时，对写作者个人的社交往来很不幸的是，他那种写作者的名声狼藉的坏记性便应运而生了：从某一点上说，他自觉并且故意地学会了健忘术——而不是记忆术——尽管此后这将永远危及他的准时赴宴和如约就诊，为了达到这下一个自我批评的阶段，这种改换脑筋还是势在必行。因为一个人写的字句能在他心中刻下痕迹，不久便会凝固而变得不可磨灭。这里的窍门就是把小说搁在一旁，一心一意去把它忘掉，结果呢——正如我几个月前发现的——我拿起自己写的第一部小说，会挺新鲜地读着，直想知道结局到底如何！

评价自己的作品是最为关键的阶段，那么这时要挑的毛病又是哪些呢？第一，你想讲而尚未讲清楚的地方，不管那是因为着墨太少，还是着墨过多的缘故。换句话说，各部分的平衡必须优先顾及；这一点做得好了，常常能更好地吸引读者的注意力，使之不可能有懈怠或松弛的时候。一般说来，初学写作者写的开头往往过长，而那个“爆炸”，那个大场面呢，又常常失之过短，写得过于单薄。大场面不论安排在哪儿，都要渲染得声色俱备。务必将大场面写得惟妙惟肖，形象鲜明，意义显豁；尽管你的技巧是要写得微妙蕴藉，不能什么都抖出来，但作品的逻辑必须精确得使读者能自己找着理解的钥匙。

要注意的第二点是塑造的人物是否可信，形象是否鲜明。这是长篇小说家要学的东西，但是对短篇小说家同样重要。读长篇小说时，读者会想知道一些你没写进去的事；如果他写信来打破砂锅问到底时，你不敢说自己确切懂得那个人物在任何一

个特定情境中会怎么行动或将怎么行动，不能满足他的好奇心，那你同那个人物就不够亲近，所以装不出你懂得的样子。戏剧显然也是如此。在利里安·海尔曼的剧本《顶楼上的玩具》中，有一场戏是主人公的妻子打电话给一个将想杀他的人；这时，主人公的一个傻姐姐回避了。虽然姐姐没有明显地参与此事，而且有问才答，好像她当时什么也没想似的，但是由于作者的技巧，最后人们还是明白了，那女的恰恰是由姐姐一手策划打了电话的。也就是说，性格发展的逻辑性、动作和话语的连贯性必须像在心理试验室里那样精确地在想象中重现出来。

其次，要把人物说的话讲一讲，挑剔一番。把他们的话读出声来，说是读给自己听也无妨，听听他们说的是否生硬造作，拿腔拿调——而且问问你自己，他们谈吐的节奏是否适合你所塑造的那类性格。我想说的是，考虑对话要用半音阶，而不是全音阶。即使讲的话用五度音程甚至八度音程，黑键白键也都得上。海威明笔下的对话铿锵有力，原因就在于即使他从C音跳到C音，人物之间可能讲出的半音他也一一听得出，并且通过精心挑选的字眼把它们点出来。写对话要像歌手唱歌，一个意思没讲完不换气；时时做到“气停歌不停”；因为，一篇小说一旦动笔写了，你就一刻也走神不得，手中的缰绳丝毫不可放松。

我能说的大概就这些，再讲便是别人的话了。可惜这个人的名字我不知道，他说过：“一篇小说要是你写着不觉得乏味，读者读着也不会觉得乏味”。每逢写到什么地方我觉得乏味了，我就跳过去写下一个觉得有趣的部分，心想着回头再来补缺补漏——但是我常常发现这并没有必要，因为那些没有写出来的东西后来也不想要了。

作者要为读者负责，这并非出于仁慈或懦弱，而是因为非这样不能使读者的注意力就范。我们必须引起他的兴趣，但靠的不是写出他认为想读的东西，而是通过我们自己的技巧和激情，

用我们想写的东西来驾驭他的兴趣,让他服服贴贴得我们带哪儿他就上哪儿,说什么他就信什么。我们自己越是能深深地进入作品,读者以及我们自己的收获也就越大。

译注:

①为便研习,兹将提到的一些小说家的情况略叙如下:

曼斯菲尔德(Katherine Mansfield, 1883—1923),新西兰血统的英国女短篇小说家,部分作品的中译本有:

《莠萝泡菜》(《外国文艺》81.6)

《幸福》、《深夜》、《影梦》(《外国文学》81.12)

《理想家庭》、《六便士》(《百花洲》79.1)

《一杯茶》(《最危险的狩猎》,花城出版社)

《画册的一页》(《现当代英国短篇小说集》,上海译文出版社)

安德森(Sherwood Anderson, 1876—1941),美国作家,部分作品的中译本有:

《蛋》(《世界文艺》82.2)

《情变》(《世界文艺》82.3)

《母亲》、《成年》、《丛林里的死亡》* (《外国文艺》81.6)

[*《林中之死》(美国文学丛刊)82.1)]

劳伦斯(David Herbert Lawrence, 1885—1930),英国作家,其部分作品的中译本有:

《你抚摸了我》、《马贩子的女儿》(《外国文艺》81.2)

《玫瑰园中的影子》(《外国文学》81.9)

《狐》、《请买票》(《世界文学》82.2)

《春之影》(《译丛》81.2)

马拉默德(Bernard Malamud, 1914—),美国当代犹太血统小说家,部分作品的中译本有:

《英雄归家》(《外国文学报道》82.1)

《女仆之鞋》(《谷风》82.2)

《魔桶》、《上帝的怒火》(《外国文艺》78.3)

《德国流亡者》(《美国短篇小说选》,王佐良编)

罗斯(Phillp Roth, 1933—),美国短篇小说家,其部分作品的中译本有:

《狂人伊莱》、《争夺艾伦·古尔德》(《外国文艺》82.6)

《犹太人的改宗》(《世界文学》81.6)

《鬼作家》(《美国文学丛刊》82.2)

《信仰的维护者》(《当代美国短篇小说集》,上海译文出版社)

卡波地(Truman Capote, 1924—),美国作家,部分作品的中译本有:

《闪耀》(《外国文学报道》81.2)

《灾星》(《当代美国短篇小说集》,上海译文出版社)

《米里亚姆》(《世界文学》82.6)

麦卡勒斯(Carson McCullers, 1919—1967),美国女作家,部分作品的中译本有:

《伤心咖啡馆之歌》(《当代美国短篇小说集》,上海译文出版社)

《树、石、云》(《美国文学丛刊》82.4)

《过客》(《海峡》82.1)

泰勒(Peter Taylor, 1917—),美国作家,其部分作品的中译本有:

《在米罗地区》(《最新美国短篇小说选》,浙江人民出版社)

模式化小说与高级小说

拉斯特·希尔斯

我们《绅士》^①杂志社最近收到的来稿中,有一篇小说系出自名家之手。这位作家蜚声文坛,他写的小说至少有一篇已经成了半经典,而且我记得还在大学一年级的英语课上教过呢。但是,正如许多才尽的名家一样,这位作家也已坠入模式;大概他以为,以其功底和名望,冒牌货的故事也照样可以脱手吧。

这篇小说的头开得倒不错,是一幅干净利落的人物速写:一个溺爱孩子的母亲竭力想劝身为商人的丈夫息怒,夫妇俩都在为念大学的儿子懒惰而忧心忡忡。父亲大发雷霆,说他在学校里一点实际有用的东西都没学到。在地下室的娱乐间里,这个无赖正对着未婚妻发誓,要为她弄到一百万美元。

动人之处到此尽矣,模式随之而来。小伙子回到学校,无精打采地听着英语老师在讲着谁要是发现了一个莎士比亚的剧本的佚稿,便会发怎样的一笔财。突然他记起母亲从意大利带回来的一本旧书,便跑回家,偷出那本书(此举是否与道德有碍作者毫不在意),诠释一下,就等着发表后百万美元到手了。

接着,我们看到他在伦敦一家豪华的旅馆的一个豪华的套间里,正准备同女王共进茶点。父亲又出现了,仍旧疑心重重,因为莎翁其人他是闻所未闻,但是当他的儿子坐着那辆由司机开的“戴姆勒”轿车离开时,他怀着一种“莫名其妙的敬畏”注视着他。

不用说,写这篇平庸之作的名家是位大学教授。小说出自一个大学教师之手,就代表着一种最平庸不过的白日梦式的虚妄之想。主人公(还有陪着他想入非非的作者)不靠任何商业手段,就光凭他的学术能力和学问能赚这么一大笔钱,如此的平步青云,连他老子都以“莫名其妙的敬畏”对他刮目相看。最后这个短语很有意思,因为小说落入模式,连词语也变得俗套了。

这篇小说做的是一个温馨无害,温文尔雅的白日梦,真希望有哪家杂志把它发表了,付给作者一百万美元,让他的美梦一一实现。

我来的时候,《绅士》杂志的总编辑是伦纳德·瓦利斯·罗宾森,他对鉴别模式化小说和高级小说颇具慧眼。更妙的是,他能屡试不爽地指出二者的区别。我记得他讲的区别是:高级小说有点像是夜晚的实梦——而模式化小说有点像是白日的痴梦。

就文学史看,我觉得模式化小说和高级小说的区别似乎可以追溯到保罗·罗齐称之为短篇小说两大台柱的莫泊桑和契诃夫。关于短篇小说,我同别人颇多争论,同保罗·罗齐也争论过。因为他声称我们受契诃夫的影响太深,需要多些莫泊桑。我的不同意见是:莫泊桑的手法是那种较为造作的模式化小说的核心;他的小说中充满了性欲过强的美貌女郎以及玄乎曲折的情节设计;这些小说偶尔也触及一下阴暗面,可情节如此,对生活就没能有一个真正精确的看法;但是契诃夫如实看待生活并如实表现生活,他对生活精确的洞察和毫不含糊的情节构思开一代文学传统之先河,而这个传统新近又在像伯纳德·马拉默德和索尔·贝娄^②这样的当代作家笔下开花结果;但实际上这种契诃夫的影响还不是日益加深,因为大多数杂志小说都摆脱不了莫泊桑的那种白日痴梦式的写法:模式化、玄乎、迷人心窍。

我们见到的大部分小说,毛病在于白日梦做过了头。大白天说梦话,我们收到的所有模式化、故弄玄虚、色情、性虐待、无

病呻吟、对话仓促、罗曼蒂克、迷人心窍、冷酷无情或多愁善感的小说，其核心莫不如此。这样的小说我们间或也发表过（多少有点事出偶然），在其他杂志上我是见得太多了。有一种观点，认为写作是某种精神宣泄，有些像是作者给自己的那些已知或未知的幻想琢磨出象征意味；只要作品是成功的，这种说法完全可以接受。但你会发现，这一类成功的作品源自夜晚的实梦，而非白日的痴梦。精神宣泄的写作如不成功，那简直是糟糕得干别的任何事情都要比它好：让作者来一个为时六年的心理分析，手指画，或者冷水浴，到那个基督教青年会大概会提倡人们去的街区走走。

所有的模式化小说（不管是冷酷无情的还是罗曼蒂克的），其核心就是这种白日痴梦，而年轻人这样做白日梦比年长的人要情有可原得多。在年轻人身上这可能说明了幻想的根深蒂固，而在年长的人就成了逃避现实的举动。同样是幻想连篇、模式化的装腔作势，如果作者是一位没有经验的新手，那就比别的写作者容易原谅得多，因为其他写作者具备了按事物的真实面目写出小说技巧，但又缺乏这样做的眼光和骨气。

比如，我们见过不少大学生作品，就存在着过分的罗曼蒂克或虚情假意的愤世嫉俗之类的模式化毛病。这些我们尽量不去深究——也许其中会有天才脱颖而出，只是一时缺眼少耳罢了。一位哥伦比亚大学的学生就是个例子，这位作者非常年轻，新近投来很有出息的作品，他称之为《速写三则》。其中一则《过眼烟云》，写的是一个年轻的美国人在巴黎的一家咖啡馆里，一个颇有几分姿色的妓女找他搭讪。这小伙子同她进行了一次热烈友好的恳谈。一副一见如故的样子。但最后他却把她打发走了，跟朋友们谈起她说，“又一个婊子罢了。”

这是一则小小的罗曼蒂克速写，稚气的手笔和感伤的讽刺中似乎透出了模式的味道——多愁善感的妓女，我想，堪称老套

中的老套。但小说竟然能够努力避免模式化的罗曼蒂克，而只是稚气的罗曼蒂克而已；这一点，正如我所说的，是很可以原谅的——至少对年轻人来说。可以原谅但不可以发表。

同来自大学生的许多小说稿一样，这则速写缺少一个主体——也就是没有注意到标准小说的价值所在：情节、悬念、深刻的人物塑造，等等。大学生通常避而不写主体完满的小说，借口是这种写法过时了。他们这样做，说实在是合情合理的。因为他们还调度不了人物形象丰满的完整情节——他们发觉勉强去自己的小说恐怕会一落而成为情节剧，对话和人物转换不能使人信服，也缺乏贯穿始终的风格和基调。

这一来他们常常会转而去写某种试验性小说——通篇都是夹杂着报纸标题似的句子和下流话的意识流。作为练习，这不无用处，但很少能出大成果。比如，《绅士》就从来没发表过一篇试验性小说，哪怕作者很有名气。事情似乎是这样；一个写作者如果能用詹姆斯·乔伊斯在《都柏林人》中所表现的那种得心应手的技巧来写作短篇小说后，他才能继而发表像《为芬内根守灵》这一类的试验性作品——而不是倒过来。^③文坛新手们问鼎试验主义以掩盖其技巧的阙如，这是屡见不鲜的。

大学生写作者和初学者写些像来自哥伦比亚大学的三则速写那样的片断，那要取得成功倒是容易得多——因为这些实际上是练习——而作为练习，当然了，对初学者是大有用处的。像这样的速写，是业余作者“巧妙的小说思想”的第一次形诸笔墨——这通常意味着情节，而根本不能算作思想。还缺别的：那就是真实可信的东西。一个成熟的写作者发现他要说的东西，并通过许多途径，在许多小说中说了，这就成了作品的主体——自成一个世界：菲兹杰拉德^④的世界；海明威的世界；狄更斯的世界。但是，首先必须通过尝试和练习去发现这样的世界。

麻烦的是，初涉文坛的写作者老想发表他们多少有点成功

之处的习作；他们还不懂得，这些照惯例只能登在小杂志上，是打不进全国发行的商业性大刊物的。不明白这一点就太不好了。因为能在小的文学季刊上初露头角，不管刊物有多小，都是大有帮助的。新作者通常不能期望先在全国性的商业刊物上发表作品，甚至一些较有名气的季刊，像《凯尼恩评论》、《党人评论》、《斯温尼评论》^⑤，似乎也不好问津。但是在小而又小的刊物上发表作品——诸如《乡音》、《时代》、《读者》——甚至作者及其朋友们自办的刊物，则是通向有稿酬发表的自然的传统之路。查尔斯·艾兰的一份研究报告（《斯温尼评论》1943年7月）指出，自1914年以来的一百位主要作家中，有八十五位是在小杂志上初露头角的。假如有谁不怕麻烦拜读一下这些早期作品，就会发现其中大部分要是在全国性的商业大杂志上发表有多么不可能（而且确实是多么不应当）。

在我看来，值得深思的是一篇小说必须有个寓意——一个寓意，任何一个都行；一个意旨。但小说要好，寓意就必须深深植入小说的其他方面而不可分离——情节、人物塑造、基调、风格、背景、结构，等等。一篇小说，寓意阙如，也就无意义可言。如果的确有个寓意或目的，但未能深植于其他方面而不可分离，那么最差者沦为说教，最佳者也不过是某种寓言——“训喻”小说而已。由此可见，寓意不必要，也确实不应该成为可展示，可分离，可释意的东西。

但是，寓意如果是不可分离地植入小说的其他各方面，那么这篇小说就言之有物，就使人读了有所收益，而又不流于说教。你看到了形式和内容完全的融为一体，那就是“艺术”。而且，不管小说的主题、或者寓意、或者目的、或者意旨是什么，都会进而成为支配意旨。这个支配意旨将支配小说所有其他方面的选择和表现：作者创立的基调，他选择的风格，小说的结构，叙述或情节线索通过各种“转折”的设计（各种“转折”也受支配意旨的制

约);它将支配人物性格最初的刻画和以后的发展。总而言之,一篇小说的意旨或目的必须同其他各方面密切相连而不可分离,同时又要支配这些方面。

在这一点上我似乎总是被人误解,而我不愿让人曲解我的意思的。高级小说的一个关键是人物塑造,让我用人物塑造与主题的相互作用为例,来进一步说明我对支配意旨的阐述。悲剧和情节剧(或喜剧和闹剧)的区别在于:悲剧中情节服从于人物,而情节剧中人物的塑造随情节的设置而转移。在我看来,戏剧如此,区分高级小说和模式化小说同样是如此;人物塑造与情节的相互作用如此,人物塑造与主题的关系似乎同样如此。人物不单单是选来展示小说的寓意的,他们必须“以某种方式过着自己的生活”——在这里我发觉自己找出了一个陈腐的俗套。这个俗套是模式化小说的核心。在模式化小说中,人物的概念脱不出旧框框——一写就套用一个司空见惯的人物类型:“有个人,他在银行工作”,或者干脆是“女招待”。情境(最终是情节)也难免落入这种俗套:“这女人坐在一个酒吧间里”,“一个年轻的美国大学生在巴黎的一家咖啡店里坐着”,“这个大学生真叫他的父母伤脑筋”。在高级小说写作中,人物塑造绝不能由公式化代替;而模式化小说则向来如此。在好的作品中人物塑造会以某种方式成为小说的寓意所寄。小说的寓意应该含而不露,应该以某种方式加进去,而不能只是想出来。千万不要认为小说的支配意旨可以完全同主题相互替换。

在实践中这又该如何处理呢?什么第一?是意旨——作者要阐发的寓意(为了这个他接着得着手找个故事来说明)第一呢?还是故事第一——“在地铁里见到的一个事件”,这个事件使作者坐立不安,直到他动笔写了下来,只有这时他才看到(但是有可能连他自己也一点没有真的看清楚)他所讲的东西有什么寓意,并且通过所发现的(至少是意识到的)支配意旨来进一

步刻画塑造其他的方面来与之相匹配?

诚然,有可能二者居其一——但在我看来,一篇成功作品的创作过程更可能是二者的某种结合。比如,这种情形似乎不足为奇:写作者随身带着笔记本,记下偶然冒出来的思想和意念,也记下他看到、听到或在报上读到的任何勾摄了他的想象的事件。正是二者的联姻——思想和事件,无论是见诸笔记或只是浮于脑海——才结出那颗将长成一篇完整小说的种子(或者,更确切地说,是通过作者对想象的培植或艰辛的劳作使之成长的——这要看哪一方面更需要)——这篇故事倘若是真正的成功之作,那(正像我在开头时强调的那样)看上去就像它的各个组成要素从来没有分离过似的。

也许真的从来没有分离过。我不是写作者,也就无从知道。我也曾试着写过,大概每年一次吧,但写出来的小说没有一篇沾得上成功的边。我终于死了这条心,想想尽力当个好编辑也不比做个蹩脚的写作者差多少,挣的钱也许不见得多多少,但日子要好过得多。一块石头落了地,我发现自己能别有一番滋味地看待周围的生活,而不是光想着能从中挖出什么题材来。不要鼓励谁去写作。文坛已有人满之患,世界上不想动笔而又巴望着成为作家的更是不乏其人。开始是无伤大雅的精神宣泄,鼓励之下,会变成不可遏制的发表欲。我们觉得,不管投稿者在信中如何央求“只要稍加评论”,用一味委婉的退稿条来鼓励差劲的作者是不对的。写作是艰辛的——几乎任何事情与之相比都要容易(这又是爱尔兰剧作家伦·罗宾逊常说的一句话)。即使你身患感冒,或是宿醉未醒,或是心事重重,那还是什么事都干得了——可要动笔写作大概就不那么可能了。

一个自己从来没出过什么成功作品的人未必能对写作有什么精到的见解;即使如此也不该排除他在识别好作品时可能有一得之见。我不想对此多加发挥,只是说明一下:我认为写作

可以提高他的识别能力。而且,就帮助作者改稿而言——如果正像我认为的那样,好的编辑能力首先在于理解作品的意旨;其次在于向作者展示实现这些意旨的更好途径——那么,编辑者写作能力的价值就同写作者的编辑能力成反比了。

我评价小说的基础是一种过于学术性的和过于情感性的混合体——而且这两个方面趋向于平衡而相互抵消。过于学术性的方法(这个方法是根据弗列德·B·米勒特^⑥讲的课作了很多修改整理得来的,米氏早年在美以美大学教过我一年级的英语)是针对小说提出四个问题:

1. 作者要说的是什么?
2. 他是怎么说的?
3. 他说得有多好?
4. 这些值得说吗?

前两个问题指的当然是解释,这总须在评价(后两个问题)之先。问题2和3与形式相关;问题1和4与内容相关。正如我说的,用这四个问题来对写作进行批评(解释和评价)也许显得太严整,太学究气(比如问题4根本没用,其价值主要在于使这一组问题显得严整无缺罢了——显然有这么一句话值得一提:概念过于局限,可能会把一篇小说整个儿扼杀掉),但是,按照这个方法处理我的确觉得有两个好处:其一,使你的注意力很早就集中于作者的写作目的(我避而不谈美学理论中所谓的“目的谬误”^⑦,这个我懂,但觉得与杂志的编辑没多大关系),这些问题使你考虑作品时能从它本身出发,从而减少仓促的评判;其二,促使你对早先可能大为赞赏的作品再探究推敲一番,让你有机会停一停,看看博得你赏识的效果是怎么创造出来的,目的又是什么,以及看看它到底是一篇严肃的作品,还是冒牌货,后者往往故作多情,矫揉造作。

过于学术性的方法就谈到这儿。第二个是过于情感性的方

法,它应了埃德蒙·威尔逊在使用“认识的震撼”^①一语时可能一点也没想到的那些东西——但用来描述经验,这个提法毕竟是个绝妙的术语。我们收到的非约来稿质量之次令人吃惊,如果能读到篇把略显才华的小说,我们当然会经验到某种认识。但如果收到真正的佳作——约稿或非约稿——读着这样真正的上乘之作,那真会使人为之震撼!

这些是主体完满的小说,它们彼此迥异,也与任何别的短篇小说全然不同。而且它们的特点是,对生活的看法既非一厢情愿也不落他人窠臼。

译注:

①《绅士》(*Esquire*)又译为《老爷》,为美国一家颇有名气的所谓“男子杂志”,创刊于1933年,从四十年代后期起重点放在发表格调较高的文章和一些名家的小说上。

②马拉默德,美国犹太血统小说家,擅长用现实主义手法写犹太下层人民的生活,作品情节生动,文笔幽默抒情兼而有之。另见上篇注。贝娄(*Saul Bellow*, 1915—),美国作家,犹太人,出生于加拿大,属于具有现实主义倾向的现代派作家。作品有《奥古·玛琪历险记》、《降雨之王汉德生》、《赫尔索格》、《萨姆勒先生的行星》、《洪堡的礼物》等。

③《都柏林人》(1914)是爱尔兰小说家詹姆斯·乔伊斯(*James Joyce*, 1882—1941)的第一部短篇小说集,采用的是现实主义的写作手法,描绘城市下层人民的日常生活。而《为芬内根守灵》(1939)则是作者的最后一部小说,写老芬内根垂危时的一场恶梦,是“用梦幻的语言写梦幻”的现代派作品,其中出现了十八种语言的自由组合,并通过开头的第一个字和结尾的最后一个字恰好把两段文字连成一句,来暗示作品也像他所认为的人类历史那样,是一个循环体。作者另有一部著名的意识流小说《尤利西斯》(1922)。

④菲兹杰拉德(*Scott Fitzgerald*, 1896—1940),美国现代小说家,代表作有《了不起的盖茨比》(1925);其他作品有《人间天堂》(1920)、《夜色温柔》(1934);短篇小说有:《像里兹饭店那么大的金刚钻》、《重游巴比伦》等。他的作品主要

体现了年轻一代对“美国梦”的幻灭。《崩溃》是他著名的自传体随笔，最初发表时是以三期连载于《绅士》杂志(1936年二、三、四月号)。

⑤《凯尼恩评论》(*Kenyon Review*)，由俄亥俄州冈必尔的凯尼恩学院的教师在1939年创办的季刊，该刊不但对古典的体裁、小说、诗歌进行研究，还对音乐、文学、绘画以及美学领域中主要倾向作出评论。《党人评论》(*Partisan Review*)，创刊于1934年。当代英语文坛上大部分著名作家都有作品在该刊发表过，许多欧洲的文学作品也通过翻译由该刊介绍给美国读者。索尔·贝娄的作品最初就发表在这家刊物上。这家刊物始终是美国知识分子的一个聚合点，尤其以对当代与作家和其他知识分子有关的问题的专题讨论著称。《斯温尼评论》(*Sewanee Review*)，季刊，1892年在田纳西州斯温尼的南方大学创刊，在美国同类刊物中资格最老，以新批评派和先锋派的喉舌著称。

⑥米勒特(Fred Benjamin Millett, 1890—)，教师，编辑，文学史家。1927年执教于芝加哥大学，与人合作著有《美国当代文学》(1929)，《英国当代文学》(1935)，《戏剧艺术》(1935)，还有《大学教学的问题和收益》(1961)。

⑦“目的谬误”(Intentional Fallacy)，指试图通过确定作者的目的以及他是否达到这一目的来批评和评价文学作品，而不是把注意力集中在作品本身的这一做法。自二十年代始西方的现代批评(特别是四五十年代美国的新批评派)往往认为，除了作品本身，其他一切都无关紧要。

⑧威尔逊(Edmund Wilson, 1895—1972)，批评家、小说家、诗人、编辑，在许多学术领域都有著述。1944—1948年担任《纽约人》杂志的定期书评员，其后也为该刊写过一些长篇批评或其他文章。“认识的震撼”是他在1943年编辑出版的一本很有学术价值的批评文选的书名。

锲而不舍

弗列德·肖

最近,有一位我教过的高材生回绝了一家杂志显然是特约的征稿。“谢谢,但是不成,我已经不写作了。”

“那又为什么不写了呢?”

“写作太苦,太叫人伤心了。我什么都豁出去,可显然还不够。”初学者们大都会羡慕她的——不到两年发表了五篇作品,两篇还是登在全国性杂志上呢。可是她无动于衷。

于是我改变策略。“说说看,历代文豪中最杰出的是谁?”

“巴尔扎克”。

哈,她上当了。巴尔扎克,他的老师管他叫笨蛋;他的家人也试图以不给饭吃相威胁,要他放弃他的文学梦。有一次他得意洋洋地给他们看自己一部用韵文写成的悲剧——这是他两年心血的结晶,可是他们却一边听着他读一边呵欠连连。有个朋友是他认识的唯一一位批评家,劝他说天下万事,什么都可以试一试,就是别写作。巴尔扎克又伏案八年,用不同的笔名发表了三十一卷小说,这才小有名气。然而他宏篇巨制仍未问世。

“这种事现在还有呢,”我说着拿起一期《作者文摘》,读了两段——讲到约翰·菲兹杰拉德,他“三十年功夫”才以《爹娶了个摩门教女人》赢得经济上的独立;讲到萨姆塞特·毛姆,他在写作生涯的头十年挣的钱从未超过一百英镑(五百美元)。”

她笑了,还摇摇头。这等事不是她干的。

同那些想以写作为专业的大学生共事很有意思,但也会叫人丧气。在我那些饶有才气的学生中,在发轫之际却放弃写作的人太多了。我并无意暗示要拿到稿酬的支票就得正正经经,目无旁顾。尽管有人半途而废,近年来我还是看到我的学生跻身于一些杂志的作者之列,其中包括《西部评论》、《读者文摘》、《星期六晚邮报》和《纽约人》。但是有一次当一位同事告诉我说这些年轻人干得不错时,我说,“你要看到半途而废的那一个。”

他们为什么要改弦易辙,为什么要放弃他们曾经一心向往的写作呢?

有一次,我有幸同威廉·福克纳晤谈。“谈谈您的写作课吧,”他说。“您的学生们想写作吗?或者说他们想当作家吗?”

问题的部分答案就在这里。一些学生,以及那些自行动笔搞写作的人,他们写作的动机就不对头。裤子还没蹭光便有稿子寄出,要是编辑不冲上来拥抱他们,他们就转而去干更实在的事了。或者他们如果写信去讲,那也很快会发现这是多此一举。这些人打退堂鼓我一点都不难过。

但是,除了这些不中用的和外面儿光的以外,还有不少青年写作者是福克纳想谈的那类人。他们能写,也想写,但其中太多人一旦没有老师推动就不写了。为什么?

其中缘由我知道一些。现列出如下:

他们必须谋生。你也不要谋生吗?我也要。解决的办法就是一边工作一边利用工余时间写作。有成就的非专职写作者多得是。萨拉·杰金斯的第一部小说是在头发烘干机下,在校车上,在课间十五分钟里写成的;现在出了几本书后,倘若她渴想重温旧日的写作环境,自己就买得起校车雇得起司机了。

谁也不拿他们认真看待。有一点咱们还是不必耿耿于怀的好:在名声还没轰动一时之前,谁都不像个作家。羽毛未丰的写作者能得到家里人的同情和理解,对此应该珍惜才是。因为这

种感情非同一般。在格雷的“缄默不语，默默无闻的密尔顿”背后，朦胧中有个女人在说着，如果他不再写那些劳什子，她也就不用背着人脸红耳热了。

比家里人的冷眼相待更坏的事还有呢。几年前，我一个学生的一篇小说被《麦卡尔氏》杂志采用了。顿时妻子和父母都认为他成功在即，而他们却一直对此视而不见。于是乎，每天下午他们叫孩子们别出声，还腾出起居室，好让他独自守在打字机旁。一连二三个钟头，一家人在屋里走动都踮着脚。但是，当他终于慢吞吞地走出来时，他们笑着一拥而上，像突然从紧绷的弹簧上松下来似的。“这下子，书写得怎么样了？”不太妙。几天之后，这种紧张的气氛压得人透不过气。从此这个可怜的人什么也没写出来。

只要有一位编辑肯——我几次三番听到他们这么说，“只要我的东西有人肯发表，我就天天写。”没错，要能这样谁都会天天写的。真正的成功之道，是能在没人管你写或不写的时候坚持写下去，顶着寂寞冷落和心惊肉跳不停地写下去。

对我的学生我是直言不讳。我给他们描绘了一些惨淡的图景：一位编辑一年中处理的稿件堆积如山。我援引一位杂志编辑的话说，她收到的短篇小说稿中可以列为不合格的逐年在减少。不错，竞争是越来越剧烈了，最后我对他们说，假如他们能做到要么写作要么改行，选择其实也不难；别往心里去就是了。假如他们一门心思想发大财，那还是去爱尔兰赛马会下赌注好了。

假如他们仍然想从事写作，我就为他们撑腰。假如几年之后他们告诉我他们没在写，而且说这话时快怏不乐，我就帮他们想法解决。我讲的这些困难在他们心中已减少到只有一个：只怪日子不够长。这个借口渊远流长。要是我自己需要找个借口的话，我也会拿它当宝贝。

唯一的问题在于这个借口纯粹是一派胡言。我们大都知道一些作家,他们比我们更忙,但仍然不断有作品出来。卡洛琳·密勒在三十年代初获得普利策奖时,是南乔治亚岛一所中学的校长太太——就通向悠闲和奢华而言,这种境况除了叫人沮丧外很难说是捷径一条。就我所知,她《心中的羔羊》的献词是:“献给维尔·D和小维尔和尼泊恩·塔克”。三个小孩,没有钱,时间紧。但她写作不停,甚至上午去杂货店喝可口可乐也趴在那里的桌子上写呢。

我有时能帮助那些茫然无措或碰到困难的人重新振作起来——但办法不是同他们争辩,说他们要利用的话时间是有的。我给他们讲些看来很切合他们实际问题的轶事——讲维恩·威廉斯以星期天的报纸特写练笔为的是成功地涉笔独立广场;讲简·霍雷发现组成一个两位女作家的俱乐部不失为一个与惰性和绝望作斗争的方法;讲获奖记者吉恩·瓦德罗明智地把专职记者改为兼职,以便有时间自由撰稿。我还讲了两位天资聪颖的学生怎么被突如其来的大宗大宗的稿约弄得晕头转向。我还讲了一位我认识的妇女,她明白,虽然没有哪个带着三个小孩的母亲能写出一部小说,但写一章谁都做得到。上个月,有些出乎她自己和我的意料,她的书竟大功告成了。

我鼓励他们写日记,这样动笔就会成为习以为常的事,而不至于觉得异乎寻常了。我引用萨姆塞特·毛姆的话说:“动笔的习惯养成容易改掉难。”

最后还有一类人我想同他们谈谈,因为我最了解他们——这些人自己写的东西自己看不上眼,因为他们眼高手低。我知道对他们该说些什么,正如萨特·拉文古德所说,“我是过来人。”又是重弹一遍刚才关于巴尔扎克的老调。崇拜瓦尔特·惠特曼的初学者们还是自己去读读他在杂志上发表的小说吧^①;读一读辛克莱·刘易斯的《自由的空气》也能冷却对《巴比特》的过分

赞誉。^②凡事必有个开头。你近来翻过菲立浦·韦利的那些庸俗小说没有^③？

瓦尔特·布莱尔^④（他写了一本关于戴维什么的书）介绍给我一个小小的短篇，我想读给那些对自己的鉴赏力比对自己的才气更有信心的写作者们听听。这个短篇叫做《公子哥吓坏占地者》，发表在1852年5月1日那一期《毡袋》上，是一篇名不见经传的小说。语言陈腐平淡，叙述整脚——但我还是择优引述几行吧：

一个高大壮实的伐木工靠着一棵树站着……盯着一个渐渐靠近的东西，这东西我们的读者一眼就可以看出是一艘汽船。……在这艘船上的许多男女乘客中有一个衣冠楚楚，年纪轻轻的公子哥儿，他蓄着一道迷人的小胡子，等等。他好像一心想露一手……注意看我们的这位私占公地的朋友……

肯定有哪位坦率的批评家告诉过这位署名 S.L.C. 的作者，干别的去，别再作孽了。果真这样的话，那这位年轻的作者就是一点也没听进去。他照写不误。谁愿意发表他的小说他就为谁写。

一些年之后——其中有的是一事无成的难熬年头——他发表了一部改变美国文学方向的小说。他给这部小说起名为《哈克贝利·费恩》^⑤。

译注：

①1840至1845年惠特曼在纽约当印刷工人时，曾为一些通俗杂志如《民主评论》写过一些感伤的诗和短篇小说，作者晚年以及后人都对这些作品作过整理并有集子出版。

②辛克莱·刘易斯（Sinclair Lewis，1885—1951），曾以其“描写的刚健有力，栩栩如生和以机智幽默塑造新型性格的才能”成为第一位获得诺贝尔文学奖的

美国作家。但其早期作品并不怎么受欢迎,《自由的空气》(1919)便是其中之一。他的创作在以小说《大街》为标志的第二个时期中面貌焕然一新。《巴比特》(1922)在许多方面是《大街》的延伸,重点从小镇移到市民乔治·F·巴比特。

③韦利(Philip Wylie, 1902—1971),美国作家,他的作品题材很广,写过一些描写佛罗里达州捕鱼的很好的小说,如《大的跑了!》(1940),也有对未来暗淡的预言,如《明日!》(1954)中就详细描写了核战争的可怕。

④布莱尔(Walter Blair, 1900—)教授,学者,编辑,1929年起执教于芝加哥大学,对美国文学,尤其对其中的幽默和民间题材著述颇多,其中有《马克·吐温和“哈克·费恩”》(1960)。

⑤全名为《哈克贝利·费恩历险记》。这是马克·吐温最优秀的作品,代表了他多方面的风格。马克·吐温原名 Samuel Langhorne Clemens,即上文所提的 S.L.C.。

隔夜孩童成作家

约翰·赫瓦德·格里芬

同许多发表过作品的写作者一样,我经常给创作班讲课,在创作讨论会上开讲座,因而见过不少有抱负的文坛同道。当然,有人向我提出许多问题,这些问题我都尽可能诚实坦率地作出回答。其中最不好回答的一个是“当作家需要受过多少基础教育?”在我看来,最重要的而往往又最为人们忽视的基础教育是经验。我这样说,指的并不是要到处乱闯,也不是要一场接一场的谈恋爱;而是指一种从自己经历的大事小事中发掘经验的能力。对于写作者来说,经验从许多方面看,是一种感受,是一种能在生活的最细微末节中感觉出历险来的能力;如果你高兴的话,就比方说雨中行路吧。许多年轻写作者缺乏的正是这种历险感。但我认为这种历险感肯定培养得出来。要解释这一点,也许最好是讲讲我十八时的一个经历。

那时我是学生,住在法国图尔的一间小阁楼里。那是一个冬天的下午,我蜷缩在小火炉前读一份挪威女高音歌唱家基斯顿·弗列各斯塔主演的瓦格纳的歌剧《托利斯坦和伊索尔德》要来巴黎演出的预告,只举行一场节日演出。有位朋友说了,这场演出我不可不看。我掏出积蓄算计起来。坐三等车,买最便宜的票,钱刚好;可要吃顿饭或在旅馆开个房间就不行了。去巴黎将意味着在桥底下或门洞里过一夜,还得饿一天肚子。这样的事我从来没干过,而那时我一心专攻自然科学,远非一个冒险猎

奇之人。通盘一想我吓坏了。可我明白，不去的话可能会后悔一辈子的。我决定去，而这个决定产生了深远的影响。那天晚上的经验使我成了那种被认为是“具有历险倾向”的人。也许这是我成为写作者的直接促成因素。

在其他行业中。具有历险倾向的人很少占这么高的比例。几乎所有的写作者——从但丁到海明威——都能进行惊人的心理历险。即使独居斗室，或者伏案写作，也使人觉得他们的生活蔚为大观。在我们的心目中他们是人，经历着人间甘苦的人。

具有历险倾向的人并非仅仅是一个耳濡目染着一连串险情奇境的人，他更是一个能在别人熟视无睹之处发现奇境的人。

看来这是一个适应的问题，一项能后天获得的技能。

在这方面，实际身受的历险比较的不那么重要。幽居修道院的修女们可以证明这一点，她们有时会过着一种非常有声有色、心醉神迷的生活。另一方面的典型例子是非洲的猎兽者，他们坐在折椅上，饮着美酒，却为找不到一点刺激而纳闷。

为什么同样一个经验，对一个人具有高度的危险性，而对另一个人却只是恼人的琐事？要理解这一点，还是让我们来回忆一下那个巴黎之夜，看看那个十八岁的少年都经历了些什么。

那歌剧是没说的了，可散场之后我面对着的是一片凄凄冷雨，人地生疏。身无分文，只有一张去图尔的回程票。我又冷又饿，走投无路，于是便信步走着，想找个能遮风避雨的去处。

在我就要死了这条心的时候，看见一个卖烤栗的小贩正在收摊过夜。我走上前问他，一个“连一分钱也没有”的人可以在哪儿过夜。他告诉我有个叫“罗安院”的地方，那是十三世纪的兵营，同巴黎圣母院隔河相望。他说，这古兵营是给穷人住的，门从来不开，我兴许能在楼梯井里睡一个安稳觉。

他给了我一小袋栗子暖着手，我们一起来到那条通向大院的窄过道。我顺着大卵石铺成的过道望去，只见那头有一盏昏

黄的街灯包裹在濛濛雾气之中。

“随便哪个门都可以进去，”他说着走了。我探了一两个门，这些门低得只有俯下身才望得见里面。里面的空气有一股恶臭。到了第三个门，我心想这些门里的气味都一样，也就走进门向楼梯摸去。我绕到梯道后面，硬着头皮在积满灰尘的大石板上躺下来。

有一阵子，我心里老是想这么着有多难受，地板有多硬多脏，老觉得衣服里有股寒气在蠕动。我凄凉孤单，还有几分害怕。歌剧已忘了，我整个身心都泡在眼前的凄苦之中。

但渐渐地，另外一种感觉把我从这种先入为主的自悲自怜中唤醒。我忽然觉得这一切都很有趣。我开始从眼前的难受超脱出去；这样做的时候，我感到这是值得体味的经验——或者更确切地说，总有一天我会觉得这天的苦没有白受。我问自己，在这个十三世纪建筑的楼梯底下睡过了多少人？睡在舒舒服服的床上固然好，但如果从某种意义上讲，这样睡也不赖。许多舒舒服服、安安稳稳度过的夜晚我会忘记，但我知道我永远忘不了这个夜晚。因此，它值得经验，值得我以身相许。

周围的一切都有了新的价值。地板不硬了，不叫人难受了；那些石头是几个世纪前某位工匠满怀豪情铺下的，它懂得那些久已不在人世的圣人和罪人的分量；它成了有灵之物，向我吐露着它蕴藏的秘密；因为不是它梗在我心中，而是我自己渐渐化进它里面。

我所做的一切是改变自己的心情。我还在受苦，但是这已经变得不重要了。我已不再是一个事事以舒适享乐为准则的人。我人已经超脱了自我，能以事物本身的价值来衡量它们了，并且从此以后就再也不会动不动就倒退到纯粹的以我为中心的心境中去。

这就是生活单调的人和具有历险倾向的人之间的根本区

别,也是作品能否丰富多彩,独具匠心的关键所在。

名符其实的写作者观察一切事物,尤其是他自己。假如他看见死亡在即,或者面临婚姻破裂的悲剧,或者身处逆境,尽管他也讨厌这种经验,但他有一种奇怪的慰藉。因为他懂得,即使是生活中最惨的遭遇也是送上门的机会;所有这一切,似乎是悲剧,又似乎有它快活的一面,将使他的作品得到训迪,得到发展,变得丰富多彩。

我们大多数人的日子过得太安稳保险了,对自己的作品不会重视到为之献身的地步。生活对写作者来说应该是一种持续不断的教育。他必须学会不断地从一天的每一秒钟里汲取营养。歌德说过:“才华在孤寂中产生,性格在生活之流中形成。”性格应该有,但它必须永远处于形成之中,好让才华结出硕果。假使我们日子过得太保险,太过汲汲于口腹声色之乐,那就不能有完全的发展。要判断我们是否已发展成“天生的”写作者,有一个好办法:下一次挨雨淋时看看我们是老想着要诅咒这倒霉天气呢,还是仔细体味雨丝打在脸上,雨滴滚下发尖,雨点落在手背的感觉?

从多方面看,这都是一个重要的修养。这是写作,是培养熟巧和技能。然而远比这些重要的是,如果以诚待之,它将使写作者对自己对别人有真正的认识。它将显示出一系列有条件变化的真正动机。起初,去掉假象,正视赤裸裸的自己是使人害臊的;但这是获得自知之明,智慧和同情心的最佳途径,而且能附带提高自己的写作水平。

这样做使写作者能以本人最真实的源泉进行创作。文学史家麦克斯瓦尔·盖斯麦曾经说过:“这个时期的小说家们所面临的现实问题是如何避开中庸之福和正规之祸。”我们大家都被各种偏见、错误的价值观念、虚荣、自我膨胀的概念层层掩盖着。

如果你能这样做,而不是怨天尤人,那就具备了写出好作品

的一个基本要素。你将会获得一个独一无二的经验,因为别人谁也不会对这场雨作出和你完全相同的反应。

为了培养这种超脱的能力,我总是劝初学写作者以绝对的真诚记日记(丝毫不考虑这日记会不会被别人看到),记下他们的感受、问题、情感、反应、杂念、所受的诱惑,以及他们天天在私底下演的一幕幕戏和做的一个个梦。

诚实的日记使我们能够扯掉蒙蔽着我们思想的这块帷幕。创作的行为比我们大多数人自己意识到的要深刻得多。它从身心的最深处神秘地冒出来,而精神所在的那个“共鸣箱”则需要调节、平衡得尽可能接近真实,使之产生出最真实的作品。

投向市场 投向市场

纳塔利·哈根

小说写好了,要打进市场,这件事同创作本身一样需要认真对待。成功与否取决于你能不能批判地审度一己作品并预见所投编辑的反应。首先,通过调研和选择市场,你可以杜绝一些不必要的退稿。编辑们要的是那些能使他们特定的读者大众满意,感兴趣,受刺激的小说。女主人如果以马提尼酒招待一位原教旨主义传教士或一个小孩,那就在社交上大错特错了。你如果把有关饮酒的小说投给一家宗教或青少年杂志,或者把一篇青少年小说或宗教小说投给一家摩登的男子杂志,所犯错误的严重性也不在此之下。

一年一版的《写作者市场》开列有供自由投稿的市场,并指明哪几家杂志对小说感兴趣。假如你自己没有这本书,可以向当地图书馆索阅最新的一版。这本刊名录把各家杂志按其读者的趣味分类,接受相同稿件的刊物列在一起。写作者更可以因为该书列出的各家杂志的小说词数限制和稿酬标准称便。选择几个你认为会对你的小说感兴趣的刊物。找几本来,向报摊买,向图书馆借,向发行者订阅均可。按如下建议的提纲写出自己对每家杂志的分析:

1. 刊名。多久出一期? 每期定价多少? 一年定价多少? 创刊多久? 编辑姓名,编辑部地址。

2. 该刊读者是些什么人? 读者群的构成是否男女都有?

如果是青少年杂志,读者年龄的上下限大约是多少?专供女孩子阅读,还是专供男孩子阅读,或者两者兼顾?如果是妇女杂志,是否兼顾单身和有夫之妇?是否以母亲为对象?估计读者的年龄范围有多大?该刊是否针对有共同兴趣的一些人,如赛车迷,养猫迷,某一特定地区的居民?

3. 所登的广告很好地表明了读者的教育程度和社会经济水平以及性别、年龄组、特殊爱好。拿来一期检查检查里面的整页和半页广告。它们迎合的是哪些人?比方说,不论男女,一次环球航行都能投其所好,退休的也罢,度长假的也罢,有钱就行。粉刺药剂会博得十多岁男女的欢心。防止皮肤衰老的化妆品的主顾在年过三十五的妇女当中。中学自学课程表明了教育程度。服装广告提示了读者的年龄、性别和购买力。

4. 每一期登的小说有多少?每篇小说篇幅是否相同,还是长短不一?一期中每篇小说估计有多少个词(按百个算)?每篇小说都得区分类别:爱情小说、婚姻小说、青少年小说、十来岁少年小说、探险小说、侦探小说、科幻小说、心理小说、讽刺小说、历史小说、幻想小说或其他。把你整理的书表同编辑在《写作者市场》上列出的表中阐明的类型和词数作一对比。是否每篇小说都符合所限词数,还是有例外?如果列有稿酬标准,那每位作者所得有多少?

5. 以同样的方式对文章、特写、漫画、照片、美术作品、以至读者来信——作出分析。依你看这个刊物的特色是什么?启发灵感、知识性强、世故练达、玩世不恭、以理智见长、敢于论战,或是兼而有之同时又具备其他特色?

6. 哪几类小说不适合这家杂志?

在你分析的这些杂志中假如有几家你觉得适合自己的小说,那你就可以驾轻就熟地呈上你的稿件。稿件要打字,隔行打在8.5×11英寸的二号白打字纸上,两边各留空1至1.5英寸。

复写或机器复制的副本不会被接受。最后定稿要复写一份,以防万一稿件失落需要重打。打字机的字键要清洁,换上新打定稿的新色带。要做到页页无差错(允许有不显眼的改动)。第一页打上你的姓名、地址,以及社会保险号码,隔行打在右上角。在右上角打上稿件的大致词数(按五十个词算)。在半页处的中央用大写打上标题,下面是你的署名(真实姓名或笔名听便)。署名下隔三行开始打小说的正文,底下留边不超过 1.5 英寸。第二页顶端打上小说的标题,你的姓和页码。留三行空白继续打。稿件打完后,在左上角用一枚回形针夹好。稿件不要夹带附信,要平平装在蕉麻纸信封里,最好以第一类邮件^①寄出,以防那家杂志新近改换地址。(杂志期刊有时好像在玩“抢椅游戏”,地址、人员、刊名、倾向和方针不断更换,速度之快连通告都来不及。)如果你愿意,还可以加一轻质纸板衬垫稿纸。写明地址贴足邮票的回寄信封必须随稿寄去。投寄的日期和地址要作一记录。

如果你表上列的第一家杂志的编辑把稿退回来,就再寄给第二家。这篇小说倘有可取之处,那在辗转旅行之中也许会招来编辑们的评论。假如穷尽所列杂志仍旧未能将作品脱手,就要批判地研究一下市场和你自己的小说,看看如何通过修正或重写使之便于售出。

要记住,退稿是投稿过程正常的组成部分,别因为几次退稿就灰心丧气。已故的伊恩·弗列明在他因詹姆斯·布恩德丛书一举成名而跻身当代文豪之列以前,收到的退稿条不计其数。每一位成功的写作者都收到过退稿条。他就是这样学……会了为自己写的东西找到主顾的。

译注:

①指不受检查,邮资最贵的密封邮件。