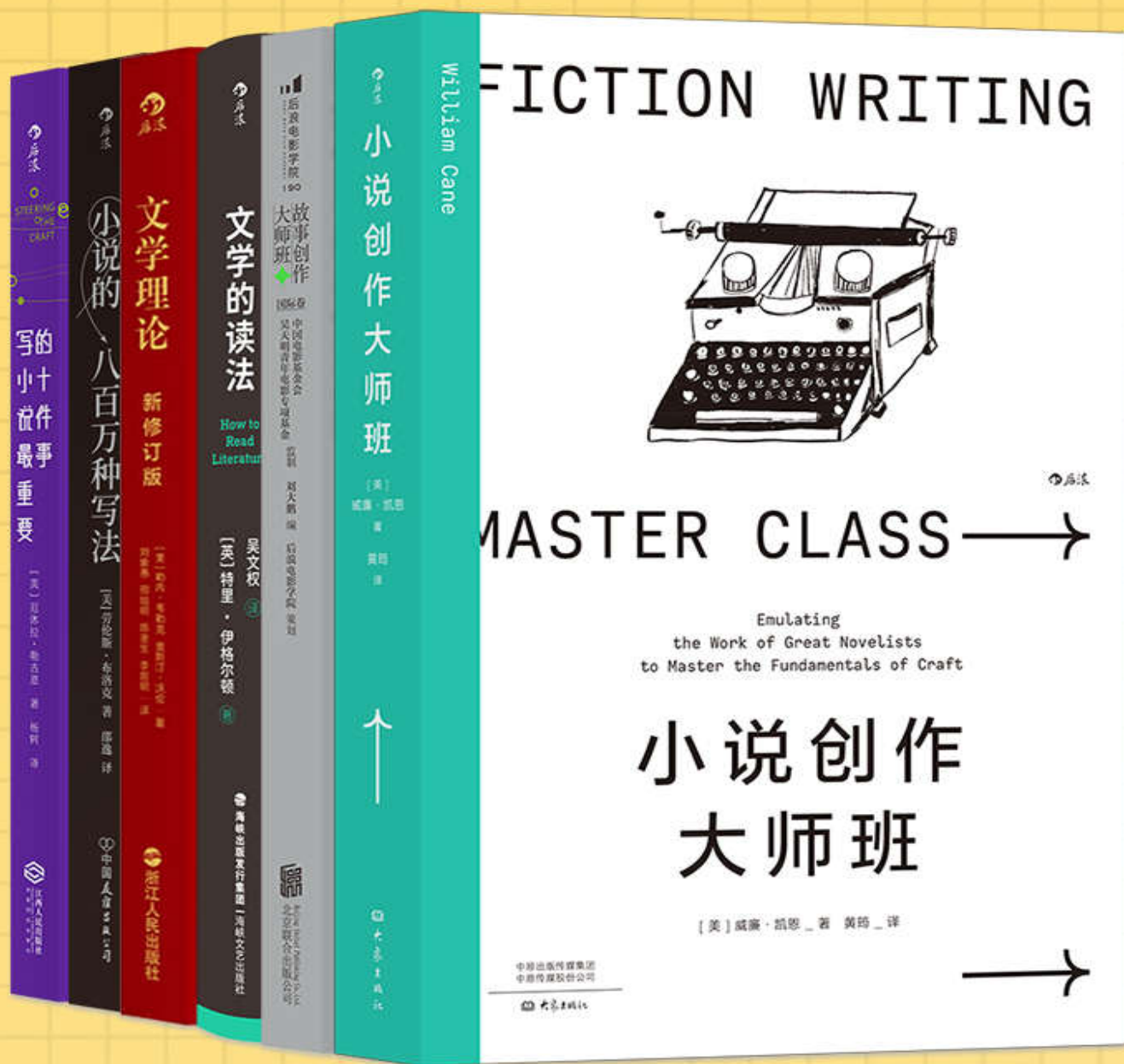


后浪文学创作大师班

(套装共6册)



总 目 录

[小说创作大师班](#)

[故事创作大师班. 国际卷](#)

[文学的读法](#)

[文学理论](#)

[小说的八百万种写法](#)

[写小说最重要的十件事](#)

William Cane

FICTION WRITING



后浪

MASTER CLASS →

Emulating
the Work of Great Novelists
to Master the Fundamentals of Craft

小说创作 大师班

[美] 威廉·凯恩 _ 著 黄筠 _ 译

中原出版传媒集团
中原传媒股份公司

大家出版社



小说创作大师班

[美] 威廉·凯恩 著
黄筠 译

版权信息

丨 书名：小说创作大师班

丨 作者：[美]威廉·凯恩

丨 译者：黄筠

丨 版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

献给

我的妻子玛丽莲，
她让我用尽了辞藻。
还有我的女儿凯特，
她经常吃我的手稿！

目录

献给

前言

第1章 奥诺雷·德·巴尔扎克的创作方法

第2章 查尔斯·狄更斯的创作方法

第3章 赫尔曼·梅尔维尔的创作方法

第4章 费奥多尔·陀思妥耶夫斯基的创作方法

第5章 克努特·汉姆生的创作方法

第6章 伊迪丝·华顿的创作方法

第7章 萨默塞特·毛姆的创作方法

第8章 埃德加·赖斯·巴勒斯的创作方法

第9章 弗兰兹·卡夫卡的创作方法

第10章 D. H. 劳伦斯的创作方法

第11章 威廉·福克纳的创作方法

第12章 欧内斯特·海明威的创作方法

第13章 玛格丽特·米切尔的创作方法

第14章 乔治·奥威尔的创作方法

第15章 伊恩·弗莱明的创作方法

第16章 J. D. 塞林格的创作方法

[第17章 雷·布雷德伯里的创作方法](#)

[第18章 弗兰纳里·奥康纳的创作方法](#)

[第19章 菲利普·K. 迪克的创作方法](#)

[第20章 汤姆·沃尔夫的创作方法](#)

[第21章 斯蒂芬·金的创作方法](#)

[结语](#)

[致谢](#)

[参考书目](#)

[返回总目录](#)

前言

当许多人在键盘上绞尽脑汁“砰砰”地敲字，并抱怨“为什么我就不能写出像大师一样的作品？”时，答案其实是你可以做得到。不过在此之前，你得认清一个事实：大师所受到的教育和我们有很大的不同。

在过去约80年里，创作者们非常不幸地错过了一个关键方法的训练，而他们的前辈们却惯用此法来提升自己的写作水平。这一被忽视的技巧理应是作家们最为重要的法宝之一，两千多年来这个方法屡试不爽，在如今却被突然抛之脑后。几乎所有的大师都用到了这一法宝，而你可能因近年来教育体系的影响冷落了它。如果你意识到这一门被遗忘的技巧的存在，并磨炼它，它将对你的创作产生极大的影响，就像发生在乔叟^①、莎士比亚、弥尔顿^②、蒲柏^③、斯威夫特^④、T. S. 艾略特^⑤等大师身上的一样，它为你的作品注入新的生命，甚至让你的创作实现飞跃。

说到这里，你一定很想知道你和那些大师所受到的教育到底有何不同吧？不过，在告诉你答案之前，请容我先问个问题。当你还是学生时，你会经常听到“原创”这个词吗？换句话说，你会被经常要求写出新东西，写的东西要有所突破，并用自己的语言进行创作吗？也许，你和大多学生一样，傻傻地被那些禁止抄袭、禁止弄虚作假并坚

持原创的要求牵着鼻子走。许多大学老师也会对学生们说“让我听到你们的想法！”这些大学课堂上的要求至今仍萦绕在我们大多数人的耳旁。

然而，这就是问题所在——不管你信不信。

说到底，你不可能凭空变成一个卓越的作家。在你像舞王弗雷德·阿斯泰尔^⑥那样脱下外套就立马能在字里行间起舞之前，你需要的是积淀，是系统性的知识，是扎实的写作技巧以及对语言的基本悟性。

在我向你解释清楚你的教育中到底缺失了哪一环之前，还是先让我聊聊，我是如何偶然发现这一令人遗憾的事实的。那是在我去法学院之前还徘徊在图书馆散发着霉味的旧书架间的日子，当时我是大学辩论社的主席，我需要搜集尽可能多的资料来打败对手。因此，我会在波士顿大学图书馆闷热的三楼站上几小时翻看政府文件。我当时还在大学电台工作，因此我会顺便为我的广播剧找些素材。就这样在一个晚上，我偶然发现了一整排关于古典修辞学的书。这些布满尘埃的书里居然满是我们在面向一小撮忠实听众的肥皂剧中可以用到的金点子。

除此之外，我还发现了另一个事实，那就是古典修辞学这一门学问并未在任何一门大学写作课程中被教授过，至少，我找不到类似的课程。相对应的，修辞学被划分到了语言传播系，在那里我们只上过关于亚里士多德、西塞罗、昆体良^⑦的一些无聊讲座。言归正传，我想说的是，在当今的写作教育中被忽视的这门学问正是修辞学。爱德华·P. J. 科比特（Edward P. J. Corbett）作为在这一领域仍然健在的并被公认为最有造诣的学者也曾宣称道，修辞学中的核心要素早在20世纪30年代前后就逐步退出了美国教育的舞台。^⑧

那么，你为什么需要去关心修辞学的沉寂与否呢？难道修辞学不就是用语调和情绪来说服或感染他人吗？也许在某些地方确是如此，但它并不仅仅是你来我往的唇枪舌剑或冠冕堂皇的布道宣教，它还包括措辞的恰当得体以及文风的精通熟稔。究其本源，修辞学还涉及如何确保文章的选题、选材及编排的清晰、巧妙和有趣。除此之外，它还能教导人们如何通过一个导言去诱导读者，一直牵着读者的鼻子让他读到文章最后。而这就是你想做的，不是吗？

那么，就请允许我向你展示修辞学的其中一面，单单这冰山一角就能够切实地拯救你的写作，给你的文风注入新的活力，并赋予你和那些最为优秀、最为聪明的人一样的文笔。关于古典修辞学中的这一技巧——“模仿”将在本书中得到全面讲解。是的，你没看错，这是一本关于如何去“模仿”文学大家的书，而这一技巧在现代教育出现后就从修辞学的版图上掉下来、穿过地面、从地表上消失了。^⑨但是，模仿可能仍是成为成功作家的路上最为有效的修辞手法（此处可比照亚里士多德、西塞罗以及其他权威人士）。^⑩

这也太简单了吧，简直让人难以相信？好吧，现在请试着想一想披头士、海滩男孩，或者你音乐播放器里的任何一个歌手，他们几乎都是先通过翻唱其他人的歌来磨炼自己的歌喉和技艺。说得更简单一点，他们都是通过模仿其他歌手的作品来开启自己的职业生涯。他们只有掌握这些基础之后，才会尝试创作自己的作品。那为什么作家就不能这么做呢？为什么他们就不能被指导和鼓励着去做相同的事，而这恰好还是古典模仿这一修辞手法所擅长的领域？

你将像音乐家一样，通过模仿名家大师的作品，吸收他们的风格来完成自己的创作。模仿将帮助你成长为一名出色的作家，就像它曾助力过弥尔顿、梅尔维尔、福楼拜、福克纳、狄更斯和莎士比亚一样。更为重要的是，除非学会了通过模仿来博采众长，你无法期望自己能完全激发出作为作家的全部潜能。^⑪

这本书详细介绍了历经过时间检验但现今的作家并未在学校中学习的方法，它将帮助你提高写作水平，创作出更好的作品，好到甚至可以创造奇迹，将一个文笔乏味的作者培养成为像塞林格、海明威那样可以在文字的海洋中自由徜徉的作家。我保证，本书中的技巧所给予你在创作上的帮助不会像你之前学过的课程一样不痛不痒。作为一名英语教授，我已经用这些技巧指导了一代学生。所以，我以亲身经历担保这些方法十分有效。读完这本书，相信你也会有同感。

书中的各个章节将弥补你在课堂上的那些知识空白。我将通过剖析21位著名作家的作品来展示古典修辞学中的模仿手法，并告诉你如何在自己的创作中运用他们的写作技巧。就像画家在创作前需要学会构图、笔法、调色等绘画基础一样，你也将在本书中学习到创作的基本要素，包括对文章节奏韵律的把握、人物的刻画、故事的展开等等，以便站在巨人的肩膀上提升自己的写作技巧和水平，就像巨人们曾经做过的那样。

本书的最终目的并不是让你成为其他作家的复制品，而是帮助你了解他们成功的秘诀，让你能够自信、有范儿地发出自己独特的声音。一旦你用模仿掌握了接下来的章节中介绍的技巧，属于你自己的声音就会在此基础之上以某种从未展现过的方式显现出来。

换作是我，就会毫不犹豫地将自己的声音发出来。从多年前我在图书馆里偶然发现了那些布满灰尘的书卷的那刻起，我就一直在等待着这个机会一写出你现在拿着的这本书。相信它能够帮助你超越同时代的作家。最后，愿你在阅读和使用这本书的过程中充满探索的喜悦和激情。

① 杰弗雷·乔叟（Geoffrey Chaucer，1343—1400），英国小说家、诗人。主要作品有小说集《坎特伯雷故事集》。——译者注

- ② 约翰·弥尔顿（John Milton, 1608—1674），英国诗人、政论家，英国文学史上伟大的六大诗人之一清教徒文学的代表者。代表作品有长诗《失乐园》《复乐园》和《力士参孙》。——译者注
- ③ 亚历山大·蒲柏（Alexander Pope, 1688—1744），18世纪英国最伟大的诗人，代表作品《伊利亚特》《奥德赛》《田园诗集》。——译者注
- ④ 乔纳森·斯威夫特（Jonathan Swift, 1667—1745），18世纪英国著名文学家、讽刺作家、政治家，代表作《格列佛游记》。——译者注
- ⑤ 托马斯·斯特尔那斯·艾略特（Thomas Stearns Eliot, 1888—1965）（通称T. S. 艾略特），英国诗人、剧作家和文学批评家，诗歌现代派运动领袖，代表作品有《荒原》《四个四重奏》等。——译者注
- ⑥ 弗雷德·阿斯泰尔（Fred Astaire, 1899—1987），美国电影演员、舞蹈家、舞台剧演员、编舞、歌手。演出生涯长达76年，出演过31部歌舞剧，代表作有《鬼故事》《狗王擒贼王》等。1950年，获得奥斯卡终身成就奖。——译者注
- ⑦ 昆体良（Marcus Fabius Quintilianus, 约35—约100），古罗马时期的著名律师、教育家和皇室委任的第一个修辞学教授。——译者注
- ⑧ 科比特，1971年，第32—33页，第627页（注：此处页下注体例尊重原著格式，读者可通过正文后的“参考书目”查找准确出处）。
- ⑨ 一位深谙此理并广受尊敬的当代小说家指出：在18世纪，模仿就是学习写作的主要方式。（加德纳，1983年，第26页）
- ⑩ 例如，西塞罗把模仿称为他修辞学的第一原则。（墨菲、卡图拉、希尔和奥克斯，2003年，第172页）
- ⑪ 许多伟大的作家不仅对模仿勤加练习，还对此高度赞扬，直言模仿对他们的创作大有裨益。例如，但丁称：“为了达到完美，我们必须去模仿过去的那些伟大诗人。”（雷诺兹，2006年，第59页）

第1章

奥诺雷·德·巴尔扎克的创作方法

巴尔扎克是个拙劣的作家。他的句子粗糙，用词生硬，风格也不讨喜，但他的作品却很成功。我们该如何解释这一现象呢？

答案就在于巴尔扎克的作品中存在着许多其他的闪光点。他的作品里充满了逼真现实的人物、错综复杂的情节和大量的浪漫主义元素。因此，读者们原谅了巴尔扎克作品里的粗糙。他们翻阅着巴尔扎克的小说，迫切想知道欧也纳·德·拉斯蒂涅（Eugène de Rastignac）、面粉商人高老头（Père Goriot）、守财奴的女儿欧也妮·葛朗台（Eugénie Grandet）以及其他在他小说中栩栩如生的人物身上都发生了哪些故事。从创作量上看，他是法国最伟大的小说家；从广度上看，其作品展示的社会生活层面最为广阔；在私生活上，他最为放荡多情；在作品里犯的小错误又最为怪诞；他是那个年代报酬最高的作家，但又因奢华挥霍的生活而负债累累。这个引领着法国文学的男人在许多方面既怪异又蛮横，而这正是理解他的作品，并将其最为成功的技巧吸收运用的关键之一。

奥诺雷·德·巴尔扎克（Honoré de Balzac）出生于1799年。他是家中的长男，下面还有两个他深爱的妹妹。早年间，巴尔扎克进入法律学校学习，但和卡夫卡一样，他发现律师工作乏味得令人难以忍

受。因此，他不顾父亲的反对，停止了学习法律，转而走上文学创作的道路上。刚开始，他野心勃勃，满脑子都是疯狂的商业计划（但都失败了），最后别无选择，只能老实地通过码字赚钱；而他确实也从中赚到了不少钱，足够当上好几次富人了。可惜，他是个天才浪子。一位传记作家提到，巴尔扎克禁不住将钱挥霍在昂贵的手套、衣物以及一和他笔下的大多数人物一样一追求贵族女性上。结果他债台高筑，被拖累终身。但巴尔扎克是一个无可救药的浪漫主义者——也许是本书所提及的所有作家中最浪漫的一位——对他来说，无数的情事是一种生活的方式（包括与高级妓女奥林普·贝里西耶（Olympe Pélissier）的情事，她和她著名老相好们的故事为他的许多小说提供了素材）。从许多方面来看，巴尔扎克都是一位非常现代的作家，他的情感与我们这个时代有着许多共鸣。^①

如何克服拙劣的文风

没有什么比一篇从头到尾无病呻吟的文章更令读者反感了。某些想法的初衷可能是好的，但如果文笔枯燥生涩、粗糙笨拙、磕磕巴巴、不知所云，那很大概率上它就不会受到读者欢迎。因此，即便是最为优秀的作家也会想方设法地让自己的文章写得贴切得体，他们会用心学习构思布局的技巧，反复修改并虚心接受编辑们的建议，尽可能地让文章读起来一气呵成、朗朗上口。在读者看来，读这些书就如同在听一张专辑、一首歌、一首诗，即便故事中出现了短暂的停顿，也仿佛是听到了诗歌般的抑扬顿挫。

对巴尔扎克而言，他那拙劣的文风在其职业生涯早期几乎就是个笑话。当时，为了寻找赚钱门路，他注意到有一群年轻人因一个偶然机会开始作为合著者共同创作，并将作品卖给了当地的出版商。看到他们因此发迹，巴尔扎克告诉他的妹妹，他也要去分一杯羹。同他们不同的是，他打算独自完成整个作品，独吞所有的钱。自此，他就像个疯子一样以疯狂的速度开始写作。

他发现了对于他未来的作家生涯而言极为重要的一件事：他能用和说话语速相媲美的速度进行写作，并且这个速度还相当快。从此，他便日夜不休地创作，用两到三周时间便完成一部中篇小说；他曾吹嘘说道，他在奋笔疾书下，三天就能用掉十支羽毛笔。他的笔速几乎跟不上那泉涌的思潮，但他并不在意这些文字读上去到底如何。巴尔扎克曾满不在意地提到，这些思绪尽管很零碎，但它们却似泉水般源源不断地喷涌而出。他的父亲对此感到惊讶，而他的母亲则

感到一阵惊慌。她从小就在语法和文体上接受了良好的教导，而自己儿子在行文上的漫不经心和粗糙鄙俗让她倍感震惊。随着巴尔扎克的成功，他与父母之间的关系反而变得更糟了。 ②

看到这里，如果你还担心你的文笔仍有晦涩笨拙之处，担心你的句子读起来并不流畅，听起来并不悦耳，担心你的文章时而会枯燥乏味，那么就请振作起来。尽管弥补这些缺点很重要，但它们不应该阻止你写作。毕竟，它们可从来没能阻止过巴尔扎克。

不过，你不用试图去了解这一拙劣的文风到底如何，在这里给出相应的例子对你的写作也没有任何帮助。首先，巴尔扎克的所有作品都是用法语写的，而大多数英语作家读到的都是他的译本，其混乱的语法和滔滔不绝的长句在翻译的过程中已经被译者们费尽心思地处理，往往比原著更有可读性。其次，无论多少次拿出这个关于文风生硬的例子，都既不会激发你的想象力，也不会为你的写作赋能，让你突然像开了挂一样以破纪录的速度写出一本故事。我要说的重点在于，即便是如此拙劣粗糙的文笔也没能阻止巴尔扎克成功，他把别人浪费在担心文笔不好上的时间，投入到更多的文学创作之中。对于正在创作人生中第一部作品的新手而言，巴尔扎克的成功是一剂强心针。

假设你碰巧缺乏对语言的鉴赏力，但这是否意味着你就应该放弃成为一名作家呢？远非如此！你仍然可以给自己打气，坐在书桌前，拿起笔，心无旁骛、一往无前地坚持写完初稿。万事开头难，小说也是如此，在这点上，没有人比巴尔扎克更适合成为你的榜样。

有时，拙劣的文风会随着时间的推移而逐步改善；事实上，你写得越多，你会写得越好，这几乎是一成不变的规律。你不可能每天坐在桌子前掏心掏肺地写上4到6个小时，写作水平还没有一丝提高。你

可以试着建一个博客，把自己的想法甚至一些章节的草稿都写在上面，这样你能看到作品在相对专业的排版下所呈现出来的样子，这一行为将有助于你的写作。曾经，一位著名的写作老师向我抱怨他的学生们大都在文笔上有所欠缺：“他们对文字的音调韵律毫无感触。节拍、复奏这些写作中必要的元素和他们毫不沾边。”不幸的是，这点并非通过简单的教学就能获得，最好的办法还是让学生们通过更多的写作练习来自己体会。这就是从巴尔扎克身上得到的启示一要多写多练。

如何使用“情感标签”

如果你和巴尔扎克一样，在文笔上也碰到了点麻烦，那你亦可像他一样用其他优点来扬长避短。例如，巴尔扎克是一位刻画人物情感的大师，他的写作中充满了“情感标签”来揭示人物当下的感受。在《高老头》（*Père Goriot*, 1834年）中，巴尔扎克深入到主人公欧也纳·德·拉斯蒂涅的脑海中揭示了他的心理活动：“一想到要在子爵夫人家吃饭的快乐，这位大学生的牢骚也就没有了。”^③从这句话中的黑体字可以看出，巴尔扎克紧凑的句子里饱含着情感的活动。你也可以像巴尔扎克一样在作品中运用类似的情感标签让作品更为出彩，这样读者就很可能忽略掉作品中一些细微的语法和逻辑错误。

巴尔扎克在这本1834年创作的小说中将情感标签运用到了极致。这本小说的中心人物欧也纳·德·拉斯蒂涅是一名为了追求社会地位而巴结贵族女性，在法国社会中奋力往上爬的富有野心的青年。其原型正是与许多贵族女性相好的巴尔扎克本人。德·拉斯蒂涅也和他一样，时而肤浅，时而迷茫，但总在寻找摆脱窘境的出路。尽管他为了往上爬不顾一切，愿意和任何一个女人上床，但他最终没有受到强盗伏脱冷（Vautrin）的煽动，而是立下誓言在不谋杀任何人的情况下在社会上留下自己的印记，这便是他人性中尚存的良知。

当德·拉斯蒂涅正准备晚上外出时，巴尔扎克运用情感标签描述了这名年轻人在欣赏自己迷人气质时所展现出来的自恋之情：“欧也纳体味着那些小小的乐趣，不少青年因怕人取笑都不敢提及这份得意，可他们的虚荣心却得到了满足。”后来，在舞会上，他感到扬扬自得，因为他让大家以为自己追到了纽沁根男爵夫人，巴尔扎克十分直接地告诉我们“他初次体味到踌躇满志的快感”。^④此时，你可能

已经意识到了巴尔扎克的写作模式。即便在对情感标签的运用上，巴尔扎克也略显粗糙。事实上，他用了同一个词去描述近半数人物的心理活动，那就是“pleasure”（意为乐趣、快感）。当你看到“pleasure”这个词时，你就知道巴尔扎克又在玩同一个套路了。就像士兵踩着鼓点行军一样，巴尔扎克用他心里的节拍器去记录人物的情绪或情感，有时当这个单一的节拍被人发现时，你反而会觉得有点诙谐。但读者们很难发现这个套路，因为这些“节拍”就像我列举的这两个例子一样分散在不同页数中，只有评论家（和初露头角的小说家）看穿了其手法简单的本质。没错，简单！但这个手法绝对有效，并能很好地运用于上下文的语境中。可以说，这一手法让巴尔扎克获得了巨大的成功，让一代又一代的评论家对他生气勃勃的作品（尽管他文笔不好）及生动逼真的人物大加赞赏——特别是这些人物是如此现实、真实、自然！然而，就凭这种像钟表机械一样简单重复的情感标签，这种不起眼的小手法就真的能达到如此效果吗？不，光凭情感标签自身是难以达到的，但正是通过这个小把戏，巴尔扎克将人物身上大量的生气、活力乃至人性突显了出来，这让巴尔扎克的作品有了决定性的优势。

使用情感标签的方法在我们这个时代的文学作品中也得到了广泛的运用，甚至当你心累到无法想出一个优雅贴切或富有创意的词语时，你可以通过查阅并引用一些“标签手册”（譬如字典或辞典）里的例子来激发写作灵感。^⑤如果这些书在巴尔扎克的时代也销售的话，也许他也会从中获益匪浅。幸运的是，你可以直接从巴尔扎克本人身上学习到如何制作这一“情感标签”。

首先，你需要知道的是，这些标签是用来描述情感的，情感越强烈，标签就越有力，也越管用。例如，当强盗伏脱冷被人揭发谋杀了阻碍拉斯蒂涅往上爬的泰伊番小姐的哥哥时，这位年轻主角的内心感到一阵愧疚，对此巴尔扎克用了一个巧妙的情感标签，以最为强烈的措辞描绘了拉斯蒂涅当下的感受：“欧也纳本想出去走走，换换气，

他感到一阵窒息。”当他继续穿过卢森堡公园的走道时，“好似有一群猎犬在背后追他”^⑥。通过这个情感标签，巴尔扎克触及了人物情感的最底层以及负面情绪的核心，对人物的刻画十分深刻，就像在勾勒人物的内心活动时一把抓准了其心脏脉动的节奏及强弱。接着，我们看到这个人物的情绪转而高涨随后转悲为喜，情感标签再次发挥作用。“欧也纳将但斐纳（Delphine）紧紧抱在怀里，喜极而泣。这一天，他身心俱疲，加上此前发生的事和眼前的场面，他彻底失声痛哭。”^⑦这位大师在这里熟练地运用情感标签这一技巧标记出了感情的高潮和低谷。

当一种强烈的情感深深触动了人物时，用标签生动地传递出这一情感的强度可以让文本从平铺直叙的叙事中脱颖而出。巴尔扎克在挖掘情感深度和表达情绪高峰上的方法，应该对你有所启发，每当你想去探索任何一个情感峡谷或攀登任何一个情绪高峰时，你可以尝试使用类似的情感标签。可能你笔下的故事正平淡无奇地展开着，并不需要什么情感标签来展现人物起伏的心境，但当故事的节奏加快，主角们开始带有愤怒、傲慢、狂妄、渴望、爱欲、嫉妒、仇恨等强烈情感时，你就会想要给故事增色，贴上标记这些情感的标签。储备一打情感标签，总比空空如也的好；如果你的标签富有创意，那就再好不过了；即便你想不出任何能触动你心灵的美妙又独特的标签，也无须灰心，因为巴尔扎克也和你一样！看看巴尔扎克，尽管他思如泉涌、挥洒自如，他也只不过常常是想到什么就写下什么，从不会反过头去为了语言的恰当得体、丰富多彩而再做修改。所以，在灵感来临之时，你也应该趁热打铁，不要让机会白白溜走。不过与巴尔扎克相反的是，你应该调过头来对文章进行润色，添加一两组漂亮的短语，优化情感标签，并帮助读者走进人物角色的内心。

巴尔扎克的写作秘诀

巴尔扎克有着巨大的创造力和无穷的想象力，但他依然严格保持着自己的写作习惯。事实上，他的成功很大程度上归功于规律的日常生活。他把自己与外界隔离开来，集中所有注意力在写作上。为此，他做了两件事：一是把家中的窗帘拉上，二是在别人都睡着了的深夜里写作。^⑧这里反映了一个道理，除非你像大多数成功作家一样把自己与无时无刻不扰乱你的日常生活隔离开来，让自己远离喧嚣的人群，你就不可避免地会受到外界的干扰，打断笔下的工作。（譬如，康拉德^⑨把自己关进房间里，塞林格蜗居在一个混凝土的掩体里写作，弗莱明隐居在牙买加完成了所有《詹姆斯·邦德》系列小说）有些时候，你甚至需要比独处时更为集中的注意力，而巴尔扎克的秘诀就是喝咖啡。^⑩他在深夜保持清醒的方法，就是在这几个小时里喝进大量浓郁的黑咖啡。通常，他会用一口大咖啡壶来烹煮咖啡，在写作时不时呷上几口。巴尔扎克对咖啡的狂热在《论现代兴奋剂》这本书中展现得淋漓尽致，他专门用了一整章的篇幅热情洋溢地歌颂了咖啡的优点。^⑪“咖啡就是我生命中的力量”，他如此坦白道，“我已经饮用了大量的咖啡来观察并证实它的功效。”^⑫咖啡让巴尔扎克能够在夜里保持清醒的头脑，整理思绪，持续写作。同时，咖啡激发了他的想象力，给了他源源不断的点子，让他一挥而就。^⑬

需要强调的是，我并非在建议你像巴尔扎克一样沉溺于一杯又一杯“浓黑强效”的咖啡，尽管咖啡因确实激发了他的灵感，但巴尔扎克也承认，它“烧灼着你的内脏”。事实上，他晚年的胃病就是因为喝咖啡过度造成的，医生也建议他戒掉咖啡。^⑭我想要指明的是，独处和专注可能是成为一名成功作家的两个先决条件。对大多数作家而

言，不论是通过意志力、冥想还是偶尔服用增忆药^⑮等方式，都必须达到这两个条件。

巴尔扎克的灵感来源

巴尔扎克的灵感源自生活，并在他的笔下摇身一变，成为小说中充满欲望的主人公们的逾越之举：包括那些即将成熟蜕变的年轻人，那些与贵族女子勾搭以期凭借自身的努力赢得尊重与权力的年轻人，那些渴望受人瞩目、为了热切渴求的声望几乎可以做任何事的年轻人。尽管《高老头》里的拉斯蒂涅阻止了一场谋杀，但并非说明他就完全无罪；相反，在今天的法国，称呼某人为“拉斯蒂涅”是在嘲讽他是一个虚荣、残忍、贪婪、不择手段往上爬的小人，这既体现了巴尔扎克笔下人物形象的影响深远，也从侧面反映出了巴尔扎克内心所期望的自我。

克里斯托弗·布克（Christopher Booker）在《七种基本情节：我们为何讲述故事》（*The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, 2004年）一书中写道，拉斯蒂涅的故事背离了17世纪文学的价值观，更背离了从莎士比亚到但丁并一直可以追溯到古雅典及荷马时期以来的文学创作法则，即文学作品应带有某种道德观或意义，故事应见证主人公在经历不同阶段后作为人类的成长成熟，并且在故事最后主人公（除了悲剧式的主人公）最终战胜了他的对手，从中感悟到了何为人类的某种价值观。巴尔扎克则正好相反，他是现代小说发生巨大变化的重要推动力之一，是小说走向以自我为中心和注重情感描写的运动的重要组成部分，这一运动仍影响着现今的好莱坞。这位多产的法国作家描绘的不是逐渐走向成熟的人物（我们稍后会提到这些角色的发展变化），而是根据他脑海中独特的幻想而生活行事的人物。这些人物并未从自身经历中得到任何有意义的东西，也未努力变成“好人”；相反，他们只是作者幻想生活中自我的投射，其所作所为

不过是作者所期望实现的。年轻时的拉斯蒂涅，就像年轻时的巴尔扎克一样，渴望征服女人，渴望财富，渴望进入上层社会，他所追求的这些目标明显都是以自我为中心的利己主义。^{①⑥}欧也纳·德·拉斯蒂涅的人际关系因为其自私自利而受损，说实话，除了他幻想着自己坠入爱河的那段短暂浪漫的插曲以及对高老头显露出的同情之外，他并未与其他人建立起真正的联系。即便是爱情，也被拉斯蒂涅用作往上爬的工具，这位主人公并未和任何一位女性真正地心意相通，也没有建立过幸福的婚姻，这种相当幼稚和愚蠢的做法让那些有着自我思考的读者感到震惊。

因此，获得灵感并写出像巴尔扎克的作品那样打动人心、充满活力的丰富情节，其秘诀就在于放飞你的想象。会不会用了这个秘诀，你笔下的人物就会像荷马英雄史诗、莎士比亚道德剧、古罗马诗人奥维德^{①⑦}长诗里的人物一样发生蜕变？不，你写出的将是一本现代小说，是关于一个一头扎进社会、为生计奔波、为实现自我价值和追求某种终极渴望而不断奋斗的灵魂。在这种类型的故事创作中，巴尔扎克将成为你优秀的引路人。

即便你想写出像《天路历程》^{①⑧}一样有着充满道德感并且不断自我成长的角色书，巴尔扎克的方法也能帮到你。这个方法就是让想象在你的内心世界中驰骋，让它载着你去心之所愿之处，借着生活中失败、胜利等点滴记忆的翅膀翱翔，这样你就能写出一系列与主人公自我目标实现相关的情景。接着，你需要运用逻辑思维能力、组织技巧，从这些自我驱动的混杂情景中梳理出情节、中心思想或价值观。为了做到这一点，我们必须去参考其他作家的作品。巴尔扎克教会我们如何保持写作的热忱和获取灵感的源泉，但如何在作品中注入价值观、如何让笔下的人物成长为一个真正意义上的人，却鲜有阐述。自我是当今时代的代名词，也意味着迅速变化的情节，这对于吸引现代读者来说是必要的。从巴尔扎克身上，你能学到一些从其他作家身上很少学到的基本技能。

现代角色的发展演变

写作老师最喜欢的莫过于反复强调描绘人物性格发展变化的必要性。在他们看来，这是作家们的神器，是所有小说的命门，没有它，成功就会变得名不副实。他们提醒道，“如果你笔下的人物没有潜在的变化，读者就会感到他的所作所为可以被预测，很快便会丧失对这个人物的兴趣”。^{①⑨}然而，任何研究现代小说的人都会告诉你，人物的发展演变在过去一百多年间的作品里处于非常诡异的低迷状态。大卫·科波菲尔身上所经历的那些成长并不会出现在霍尔顿·考尔菲尔德身上。^{②⑩}大部分现代小说的人物特点里也找不到简·爱的那种成熟。人物的成长变成了短暂经历中的微小“转折”或顿悟，致使评论家们看到人物身上的任何变化就会小题大做。当然，拉斯蒂涅学会了如何将贵妇人追到手的技巧，但这很难被称为性格上的根本转变或成熟。

欧也纳·德·拉斯蒂涅刚开始是个在社会上想往上爬的青年，最后他如愿以偿。在整本书中，他时刻准备着利用他人，包括自己的亲戚，将他们视为往上爬的垫脚石。他从未与任何人建立过长久的关系，在故事的结尾，他的人际关系并不比开头更好：他仍然贪婪、势利、刻薄、饥渴。他既未结婚，也未恋爱，他在道德和伦理上并未比之前更为明智，他也未得到任何推动其性格走向成熟的教训。即便故事接近尾声，人物的改变也只不过是个假象。事实上，评论家对小说的最后一段推崇备至，它描述了拉斯蒂涅是如何进入上流社会并俯视整个巴黎的。

他那充满欲火的眼睛停留在旺多姆广场和巴黎荣军院的穹隆之间。那便是他不胜向往的上流社会所在之地。面对这个热闹的蜂房，他看了一眼，仿佛已吸入其中的甘蜜。他自命不凡地说了句：“现在我们俩来拼一拼吧！”

换句话说，这个年轻人心中仍然有向上爬的欲望。他并未满足，内心依然不平，认为自己的人生并没有发生实质性的变化。如果把这称为人物的改变，那就误解了“改变”的本质。巴尔扎克的主人公依然是开篇那个“终于体会到社会各阶层是怎样重叠起来的，先是欣赏那些在香榭丽舍大道上成行的车马，接着就眼红着想要成为其中一员”的稚嫩青年。欧也纳·德·拉斯蒂涅未曾改变，他通篇就是一个渴望进入更高社会阶层、总想要得到更多的肤浅青年的缩影。他在结尾的形象正如开头一样，仍然是一个以自我为中心、野心勃勃的浪子。^{②1}在本书中他唯一露出过的怜悯就是帮助高老头，即便他不会从中获得任何好处。然而，这其中也掺杂着他渴望利用高老头的女儿——纽沁根太太来实现他目的的心思。

我们讨论巴尔扎克的主人公在本性上没有发生任何改变，并不是对其进行完全的否定；相反，现代作家可以从他的小说中学到很多如何给人留下深刻印象的方式，其中最为重要的就是如何用人物身上不太大的改变让读者们眼前一亮。这就是巴尔扎克身上最值得现代作家学习的地方。克里斯托弗·布克对此提出了富有见地的评论——这种人物身上的细微差别往往就是当代作家展现人物变化的方式。我建议作家们从这一点入手研究巴尔扎克的作品，从他那里直接学习这一技巧。由于现代小说发展方向的转变，现代作家已经脱离了像《灰姑娘》《白雪公主》甚至《大卫·科波菲尔》那种夸张的童话故事，大多数作家都可以凭借巴尔扎克式的细微人物变化勉强过活。一两个人性上的闪光点，一两句顿悟，尤其是出现在结尾处，这就足够了。事实上，这么做反而会让大多数编辑觉得你富有洞察力。他们极有可能

认为这种点到为止的技巧很有品位并且恰到好处，没有必要再给人物的性格来个过山车式的转变。正如巴尔扎克展现给我们的那样，现今小说中的一些细微变化对展现现代人物鲜活的一面大有帮助。

-
- ① 格尔森，1972年，第103—104页。
 - ② 普利切特，1973年，第51—52页。
 - ③ 巴尔扎克，1834年，第123页。
 - ④ 巴尔扎克，1834年，第154页。
 - ⑤ 其中最好的一本“标签手册”是吉恩·肯特（Jean Kent）和坎迪斯·谢尔顿（Candace Shelton）写的《浪漫作家的短语手册》（*The Romance Writer's Phrase Book*）。
 - ⑥ 巴尔扎克，1834年，第198页。
 - ⑦ 巴尔扎克，1834年，第213页。
 - ⑧ 巴尔扎克在Rue des Batailles（巴塔伊勒街）13号的住所一层并不住人，访客必须用特定的密码才能进入。他自己住在二楼，这样既能躲债，又保证了隐私。（莫鲁瓦，1965年，第273页）
 - ⑨ 约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad，1857—1924），英国作家，有二十余年的海上航行生涯。最擅长写海洋冒险小说，有“海洋小说大师”之称。——译者注
 - ⑩ 格尔森，1972年，第162页；布恩，2002年，第174页。
 - ⑪ 巴尔扎克，1838年a。
 - ⑫ 巴尔扎克，1838年b，第273页。
 - ⑬ 例如，20世纪著名的哲学家、小说家和公共知识分子安·兰德（Ayn Rand，1905—1982）通过服用安非他命（一种兴奋剂）达到了同样的效果。（布兰登，1989年，第384页）
 - ⑭ 巴尔扎克的英年早逝部分归因于他嗜浓咖啡如命。（布恩，2002年，第175页）
 - ⑮ 增忆药也被称为“聪明药”，指辅助认知和大脑运行的添加剂。在克兹维尔的《奇妙航行：活到永远》中，这种添加剂包括咖啡、茶、长春西丁、石杉

碱甲、孕烯醇酮和其他物质。其中有些物质比咖啡更有效，副作用更少。

- ⑩ 值得注意的是，巴尔扎克效仿了《红与黑》的作者司汤达的创作风格。司汤达的作品抛弃了人物道德的发展演变，转而专注于以人物自我为中心的故事情节，这也是现代小说的重要特征。（布克，2004年，第352页）
- ⑪ 奥维德（Ovid，公元前43年—公元17年），古罗马诗人，是古罗马最具影响力的诗人之一，代表作有《变形记》《爱的艺术》《爱情三论》。——译者注
- ⑫ 《天路历程》（*The Pilgrim's Progress*）为17世纪英国著名作家、布道家约翰·班扬（John Bunyan，1628—1688）创作的长篇小说，讲述了基督徒前往天堂朝圣的过程。——译者注
- ⑬ 雷森韦伯，2003年，第34页。
- ⑭ 这也是为何J. D. 塞林格在《麦田里的守望者》的第一句中就用霍尔顿来批判大卫·科波菲尔。

译者注：霍尔顿·考尔菲尔德（Holden Caulfield）是《麦田里的守望者》的主人公，性格叛逆，以其自身的堕落揭示和反抗着异化社会中道德的堕落。《麦田里的守望者》开篇第一句话为“你要是真的想听我的故事，你想要知道的第一件事大概就是我在哪儿出生，我倒霉的童年是怎么度过的，我爸妈在我出生前都干了些什么，还有一堆诸如此类的大卫·科波菲尔式的废话，可是说实话，我压根不想告诉你这一切”。

- ⑮ 不出意外，人们常常把巴尔扎克笔下的拉斯蒂涅与司汤达小说《红与黑》里的主人公朱利安·索雷尔（Julien Sorel，又译“于连”）相提并论。索雷尔也是一名野心勃勃的青年，贯穿整本小说，他的道德和性格几乎没有发生任何变化。参见希格内特，2002年，第82页。或参见克里斯托弗·布克在《七种基本情节：我们为何讲述故事》中关于拉斯蒂涅与索雷尔相似之处的深入分析。“当拉斯蒂涅冷酷地攀登着通往上流社会的阶梯，他的内在没有任何变化的征兆，也没有变得成熟的迹象：他仅仅是在追求名利的征程中获得了更新、更为锋利的武器。”（布克，2004年，第353页）

第2章

查尔斯·狄更斯的创作方法

弗拉基米尔·纳博科夫^①在韦尔斯利学院和康奈尔大学当教授时，曾开设了一门关于狄更斯的讲座，他要求学生们像研究一位令人敬畏的圣人一样阅读狄更斯的作品，并“沐浴在狄更斯的圣光”^②中。为何当代散文大师纳博科夫会如此敬佩狄更斯？^③是什么驱使着与狄更斯同时代的美国读者们在大街上排着队，等着载着他的书籍的商船靠岸？最为重要的是，我们能从狄更斯身上学到什么写作技巧呢？

自莎士比亚以来，还没有哪位作家能创造出数量如此庞大、形象如此多样、举手投足都非常迷人的角色阵容。更重要的是，狄更斯和莎士比亚一样，不仅写出了引人入胜的故事，还给我们带来了语言美感上的盛宴，即便故事失去了吸引力，文字本身也能引领着我们读完整部作品。

查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）1812年出生于一个中产阶级家庭，但在他的父亲因负债被关进监狱后便家道中落。他们一家人随其父亲迁至牢房中居住后，小狄更斯首次品尝到了底层社会生活的味道，这也影响了他之后的创作。在父亲获释后，狄更斯被送进一家工厂工作，在那里他经历了作为一个契约佣工的悲惨生活。后来他通过

学习法律获得了律师资格，但最后转行当了报纸撰稿人。他的大部分作品都是以系列的形式出现的。

在今天，被拿来与狄更斯做比较是成为一名成功小说家的标志，几乎所有的主流小说家们（除了那些更愿意被称为极简抽象派的作家）都在争夺这一头衔。例如，汤姆·沃尔夫在不久前曾宣称，约翰·欧文^④嫉妒他被拿来与狄更斯做比较，认为自己才是应该与狄更斯并肩的人。^⑤那些了解狄更斯的作家都知道他的文字里暗藏玄机。这些玄机就是我们要学习的技巧。我们将要讨论狄更斯写作技巧中最有用的四个，你可以直接运用这四个技巧到自己的创作中。当然，为了运用这些技巧，你不必写一则关于穷苦孩子被迫在悲惨环境中工作的故事，因为狄更斯写作技巧的绝妙之处在于，它几乎适用于你想要创作的任何故事类型。这些技巧包括在冲突中塑造人物角色、使用幽默、运用令人悲悯的元素以及有意识地将悬念融入故事主线之中。

在冲突中塑造人物角色

当人物是故事的灵魂时，人们就会期待你的作品。狄更斯的每部作品都是以人物为中心的，人们记住的也主要是他笔下的人物（譬如《圣诞颂歌》（*A Christmas Carol*, 1843年）里的吝啬鬼史克鲁奇（Scrooge）、《远大前程》（*Great Expectations*, 1861年）里的孤儿皮普（Pip）和《大卫·科波菲尔》（*David Copperfield*, 1850年）里诡计多端的尤利亚·希普（Uriah Heep））。今天如果说某人是“史克鲁奇”，大家都会明白其中的含义。在小说出版前，狄更斯可能提前几个月就已经拟好了故事大纲，他有着良好的情节感，但他首先是一位“肖像大师”，总是在寻找完善人物形象的方法。^⑥他的人物画像源于他丰富奇妙的想象力，更扎根于现实以及那个时代的“真善美”与“假恶丑”。

那么，考虑到现代读者不会有耐心看完一大段关于人物的描写，你该如何像狄更斯那样对人物进行写实呢？这里，请让我改编一下世界一流国际象棋手伊曼纽尔·拉斯克（Emanuel Lasker）的话，“当你想到一个好的描述时，就接着想个更好的”^⑦。不要满足于现状或常规，发挥你的想象力，最重要的是，要具备幽默感、荒诞感和讽刺感。奚落你笔下的人物，给他们起一些幽默讽刺的名字，用滑稽可笑的方式刻画他们，这样你的读者也会和你一起会心一笑。

“图金霍恩（Tulkinghorn）先生属于所谓老一派的人——老一派通常指的是那些从未有过青年时代的人。他穿着一条系了细带的及膝短裤，下面是绑腿套或者长筒袜，”在描述莱斯特爵士（Sir Leicester）的律师图金霍恩时，狄更斯如此写道，“他那身黑衣服和那双黑袜子（丝袜也好，线袜也好）的特色是从来都黯淡无光，任何光线投射

在上面都没有反应，真是衣如其人。除非干他这一行的人向他请教，否则他从来不与人交谈。”^⑧狄更斯首先给图金霍恩先生画了一幅沉闷的画像，但他并未就此停笔。他的下一个步骤是把精心雕琢的棋子布局在窘境和冲突之中，这就是他勾勒所有故事情节的关键所在，也是你在推动故事进展时必须解决的问题。不久，图金霍恩先生便与德洛克夫人（Lady Dedlock）发生了冲突，威胁着要向她的丈夫揭发她，故事情节就此迅速展开。^⑨

另一个完美地在冲突中展现人物形象的例子出现在《董贝父子》（*Dombey and Son*, 1848年）第四十章中董贝和他的妻子伊迪丝（Edith）身上。他们之间的冲突被描述得极其详细，其中揭示的人物心理表明董贝完全误解了他的妻子，认为她对他心存敬畏，实际上，她是为了保护女儿弗洛伦斯（Florence）而保持了沉默。“她把目光转向他，紧闭着颤抖的嘴唇。他看到她的胸脯在起伏，脸色骤然发红又变白。这一切他都看在眼里，可他无法知道的是，在她内心深处正低声说着四个字使她保持冷静，那便是弗洛伦斯”。^⑩董贝妻子藏于心中的秘密让这段冲突变得更加引人入胜。

狄更斯的技巧并不难掌握。它由两个部分组成：第一步是通过讽刺、外形描写或其他描述来刻画人物。你笔下的人物可以热情四溢或冷酷无情，可以是黑人、白人，可以是青年或老人，前提是这些人物描写能尽量保持相对简短。也就是说，在向狄更斯学习的同时，需注意将人物描写缩短到适应现代读者阅读习惯的长度。制造冲突的第二步是效仿狄更斯，让主要人物在肢体、言语、精神上相互对抗。记住狄更斯是如何将一些冲突隐藏在表象之下的，比如伊迪丝与董贝之间的心理对抗，以及图金霍恩是如何在德洛克夫人身边徘徊、暗中行动以试图发现她秘密的。这些潜藏的冲突最终爆发成言语上的争端，也就是读者们所期待的“冲突显像化”。

使用幽默

“让他们笑，让他们哭，让他们等待”，这便是狄更斯的座右铭和吸引读者的方法。这些技巧在使用的过程中经过了仔细的推敲，成了这位大师作品中不可或缺的部分。不幸的是，许多现代作家笔下都欠缺“幽默”，特别是那些希望写出严肃文学作品的作家，他们习惯性地避开了低俗的笑话，却也忽略了高雅的幽默。狄更斯在这方面极为老道，他擅长使用讽刺、双关语、文字游戏，并用奚落嘲讽的方式将他笔下有血有肉的人物刻画得入木三分。

狄更斯的幽默散见于人物一举一动中的点滴细节，譬如《董贝父子》中的信差珀奇（Perch）会“严严实实、小心翼翼地把门关好，仿佛他准备一星期不回到这里似的”。^⑪再如，《大卫·科波菲尔》中尤利亚·希普的形象就是典型的幽默描写：“这时我才注意到他脸上并没有微笑这种表情，他只能咧着嘴，在两颊各皱起一道生硬的褶子。”^⑫

狄更斯在《荒凉山庄》（*Bleak House*, 1853年）里对上层阶级不遗余力地讽刺经常让人开怀大笑。譬如，他在第十二章中对莱斯特爵士做了这样的描述：“莱斯特爵士总是那样怡然自得，很少感到厌烦。要是没有遇到别的什么事，他就会开始想着自己是如何伟大。一个人有了这样一个取之不尽、用之不竭的主题来消磨时间，倒是有着莫大的好处。这不，在看完信件后，他便靠着车厢的一角，回顾自己对于这个社会的重要价值。”

你可以运用狄更斯的技巧让作品变得幽默风趣。要将幽默感融入写作之中，首先需要培养的是语言的“不协调感”^⑬，你可以试着用

讽刺的口吻夸大人物。如果其他方法都不管用，那就去读读狄更斯的作品，并画下你觉得特别风趣的段落。然后，用类似的口吻或方法去刻画你特别想挖苦取笑的人物。需要强调的是，这种幽默并不会拉低作品的格调或品位。相反，它会为严肃的作品额外增添人性的色彩。

让读者落泪

狄更斯座右铭中的第三个要素便是他对悲悯之情及其他强烈情感的运用。亚里士多德在《诗学》（*Poetics*）一书中提到，情感诉求是演说家的利器之一——这同样适用于小说家。在亚里士多德的时代，戏剧当道，小说尚未流行，因此亚里士多德举了古希腊剧作家的例子来证明，无论是观众的怜悯之情还是愤怒之情都是剧作家事先计划好的。同样，小说家们也可以从狄更斯身上学习如何让读者们感受到强烈情感的技巧。

在《荒凉山庄》中，当埃丝特（Esther）得知自己的母亲是德洛克夫人时，她感到十分惊讶。但狄更斯知道，光用“惊讶”一词是不够的，他需要从这一情节中挖掘出更多的价值。他知道此时此刻她们之间的母女关系将发生翻天覆地的变化，尤其在母亲离去很长一段时间后母女重逢，但在此之前女儿对彼此间的关系一无所知。德洛克夫人残酷地告诉埃丝特，她们不应再见面，她也不能给予埃丝特任何帮助，这一情节推动了整个故事情绪。通过这一幕的描写，即便读者有颗坚硬的心，也会潸然泪下。

现代疲惫的生活可能很难让我们感动哭泣，但狄更斯却能通过情景描写唤起读者的悲悯之心。当《老古玩店》（*The Old Curiosity Shop*, 1841年）中的小耐儿（Nell）不幸夭折后，狄更斯的美国读者们排队伫立在纽约的码头，等待着邮船将刊载《老古玩店》最后一部分的杂志运来。为了写下这一幕，狄更斯让自己陷入了近乎绝望的状态，并拒绝了朋友们的拜访。在创作这一幕时，他可能想起了几年前眼睁睁地看着17岁的小姨子玛丽·霍加斯（Mary Hogarth）在他怀里死去时的那种痛心疾首。^⑭这里传递的讯息非常清楚：创作情景必须

“笔下留情”一要创作出感动人心的作品，创作者首先得带有感情。不要犹豫唤起你生命中刻骨铭心的记忆，事实上，你必须这样做才能在纸上写出真情。将自己的经历融入作品中，只有打动了自已，才能创作出打动读者的作品。

让读者等待

我必须承认，我对悬疑小说从来都不感兴趣。我的母亲和姐姐很喜欢这类小说，但我却觉得它们满是套路。老实说，我不在乎到底是谁杀了谁，我也对里面的角色不感兴趣，因为他们只不过是推动故事走向结局的螺丝钉罢了。我说这些并不是为了劝大家不要读悬疑小说，我想要表达的是即便是那些对悬疑小说漠不关心的作家，当听到狄更斯说一个悬疑元素对讲好一个故事而言必不可少时（注意他说的仅仅是“一个悬疑元素”），也应该高度关注。毕竟，比起我的话，你们更应该听狄更斯的啊！

在《系列小说家查尔斯·狄更斯》（*Charles Dickens as Serial Novelist*, 1967年）这本精彩的小册子中，阿奇博尔德·C·库利奇（Archibald C. Coolidge）提出了一个十分令人信服的主张，即以连载的形式创作给狄更斯带来了一定压力，迫使他以惊人大胆的方式解决小说家所面临的典型问题（譬如，如何保持读者的兴趣）。这意味着，小说家们应当将狄更斯在连载压力下采取的那些大胆、引人注目的夸张技巧奉为教科书，它们是狄更斯天赋的体现，也是小说创作中不可或缺的部分，小说家们应该研究狄更斯如何运用这些技巧创作故事并塑造出让人难忘和记挂的角色^⑮。这将对你的写作大有裨益。其中，他最为重要的技巧之一——也是那些喜欢文学小说的作家们经常忽视的技巧之一，是运用悬念。如果你像我一样对悬念不是很上心，你可能会低估它在故事主线中的作用。这种倾向当然是错误的，我们应向大师学习这个创作故事的技巧。“他通过制造包含隐藏故事线的悬念，解决了不断推动情节发展的问题。”^⑯例如，贯穿《荒凉山庄》的悬念便是埃丝特母亲的身份。故事还揭示了德洛克夫人和其丈

夫的律师图金霍恩在背地里交锋的情节。直到真相揭露的那一刻，读者们都激动得发狂。当德洛克夫人告诉埃丝特其母亲正是她本人时，悬念被揭开了。然而紧接着，德洛克夫人却警告埃丝特她们不应再见面，画面顿时令人感到心酸。埃丝特在一个巨大的悬念揭晓之时戏剧性地找到了她的母亲，却又在同一个情景中再次失去了她。通过悬念，狄更斯将故事松散的部分捏合到一起，并将谜底的揭晓与埃丝特的命运交织在一起。

为了在你的主线里插入悬念，你可以选择对读者隐藏故事里的某些要素。然后扮演起全知全能的作者角色，无所不知却不肯泄露天机，只提供给读者必要的线索。

在《远大前程》中，资助主角皮普的神秘人身份被融入故事的主线中。皮普原先以为是他爱慕的艾丝黛拉（Estella）的监护人郝薇香小姐（Havisham）资助了他。这笔钱帮助他从简陋的家搬到伦敦，成了一个“上等人”。狄更斯通过在故事推进中不断提及这笔钱以及它如何帮助皮普摆脱贫困让悬念得以维持。有时狄更斯甚至会直接用“谜团”一词来称呼这个悬念。在第四十章中，书中这样写道：“这个可怕的神秘人物〔死刑犯马格维奇（Magwitch）〕，我（皮普）当时对他的感觉实在一言难尽。晚上他睡着了，一双青筋暴起的手抓着安乐椅的扶手，文着刺青的秃头皱纹密布，垂在胸前。我坐在一旁看着他，暗暗揣度他犯了什么罪。”此时，谜团终于揭晓，我们得知马格维奇才是皮普真正的恩人，这一真相让故事发生了巨大的转折，皮普被推回到郝薇香小姐的阴谋中，这促使他再次前去拜访郝薇香小姐以弄清楚她的真实意图。

你可以在自己的作品中运用狄更斯式的悬疑手法，故意隐去一些重要的讯息，譬如谁才是主角真正的朋友（或敌人）。你甚至可以故意将读者引入歧途，让其中一个角色合理地相信错误的讯息，就像皮普认为自己的恩人是郝薇香小姐那样。

有时，你说得越少，读者越是着迷。所以，请用悬念让他们等待。

-
- ① 弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Vladimirovich Nabokov, 1899—1977），俄裔美籍作家，代表作《洛丽塔》。——译者注
- ② 纳博科夫，1980年，第63页。
- ③ 库兹马诺维奇，2005年，第13页。
- ④ 约翰·欧文（John Irving, 1942— ），当代美国最知名的小说家之一，被美国文坛泰斗冯内古特誉为“美国最重要的幽默作家”。——译者注
- ⑤ 参见沃尔夫那篇有趣又犀利的文章《我的三个丑角》（*My Three Stooges*）。（沃尔夫，2000年，第153页）
- ⑥ 关于狄更斯如何提前构思章节的有趣讨论，可以参见福特和莫诺德《关于文稿的注释》（*A Note on the Text*）一文，文章讨论了狄更斯1853年b（诺顿评论版的《荒凉山庄》）的第777—799页，并附上了他草拟的大纲。
- ⑦ 拉斯克的原话为“当你想到一招好棋时，就接着想个更好的”。
- ⑧ 狄更斯，1853年a（班坦图书出版的《荒凉山庄》），第10页。
- ⑨ 《荒凉山庄》第四十一章。
- ⑩ 狄更斯，1848年，第651页。
- ⑪ 狄更斯，1848年，第651页。
- ⑫ 狄更斯，1848年，第377页。
- ⑬ 可参见认知心理学中的乖讹论（Incongruity Theory）（幽默不协调理论），康德对此的解释是“两个或更多不一致、不适合、不协调的部分或情况，在一个复杂的对象或集合中统一起来，或以一种头脑能注意到的方式获得某种相互关系，笑便源出于此”。——译者注
- ⑭ 普雷斯顿，引用自狄更斯，1841年，第xv页。
- ⑮ 库利奇，1967年，第4页。
- ⑯ 库利奇，1967年，第10页。

第3章

赫尔曼·梅尔维尔的创作方法

如果你喜欢诗歌，那就去阅读梅尔维尔的作品吧。在这一过程中，你将会学到如何在创作中运用象征符号以及如何创作出令人难忘的角色。他被称为美国最伟大的小说家之一，绝非偶然。

赫尔曼·梅尔维尔（Herman Melville）出生于1819年，父母都出身名门望族，他在这个被兄弟姐妹包围的温暖家庭里长大。^①在高中时期他便擅长写作，喜欢写散文。^②他的父亲在他十二岁那年不幸去世，之后他的哥哥担起了家中的大部分责任。到了十九岁，赫尔曼经常在阁楼的书桌前写作。^③在临近二十岁生日时，他以待者的身份出海，并喜欢上了这种经历。在接下来的几年，航行成了他的生活方式。在无数次航海旅行中，他到过波利尼西亚群岛，曾离船上岸同食人族一起生活，并在捕鲸船上当投叉手——这些都成了他的小说和故事的一部分。他于1847年结婚，不久搬到了马萨诸塞州的匹兹菲尔德，在那里，他的四个孩子相继出生。搬家之后，赫尔曼把大部分的时间集中在写作上。在马萨诸塞州，他还与纳撒尼尔·霍桑^④成为朋友，后者对其散文风格产生了深远的影响。

梅尔维尔初稿里的奥秘

梅尔维尔成功的秘诀之一在于他把他人对其作品可能存在的想法或批判抛诸脑后。^⑤心无旁骛的独处和有规律的工作习惯帮助了他的创作。梅尔维尔的妻子也鼓励他践行固定的时间表，因为她发现，只要丈夫一熬夜便无法集中注意力。^⑥在写《白鲸》（*Moby-Dick*, 1851年）时，梅尔维尔为了专注于初稿的写作，将自己与家人和朋友隔离开来。

在一周左右的时间里，我把自己关在纽约一个三层楼的房间里，全身心地投入《白鲸》的创作……我容易被周围的环境所左右，因此这是我现在能完成它的唯一方式。一个人写作时必须始终保持着冷静平和的心情，但这对于我来说很是困难。^⑦

他写作的另一个秘诀是先中断写作一段时间，之后再重拾创作的热情。在写《白鲸》的初稿时，他就中途暂停过好几个星期，之后再重新写——“过不久我就会重新牵起它的‘牛鼻子’，并用某种方法完成它。”^⑧

梅尔维尔并未不屑于向优秀的前辈们学习。实际上，他曾承认从纳撒尼尔·霍桑身上学会了如何叙述——^⑨“我感受到霍桑在我的灵魂里播下了萌芽的种子。”^⑩一位评论家指出，“在两人短暂的深交中，这些种子生长成了《白鲸》的叙事技巧”^⑪。梅尔维尔从霍桑那里汲取到的部分经验是如何将信念和情感融入写作中，确保在表面文

章之下暗含着深刻的意蕴。《白鲸》就是这样一部充满寓意、象征主义和强烈情感的作品。

如何写出诗一般的作品

梅尔维尔的写作风格像狂风骤雨一般，嘲笑着传统，反过来又重振了美国小说。《泰比》（*Typee*, 1846年）以“一种诗情画意的清新散文风格”与“当时流行的平淡纪实游记”区别开来。^⑫《玛迪》（*Mardi*, 1849年）那段令人赞叹的开头成了这位革新者笔下最为抒情的段落之一：

我们出发了！大横帆和中桅帆随风扬起，挂着珊瑚的锚在船头如钟摆般摇荡；疾风吹动三支顶桅帆，像猎犬的吠声一路回响在耳旁。船桅上下的帆均已撑满，在两侧也铺开了许多翼帆，整艘船看起来就像只张开双翼的鹰前行着。帆影倒映在海面上，船轻轻摇晃，劈开海浪。

然而，这种写作风格却在当时饱受差评。事实上，梅尔维尔本人经常是文学评论家公开批评的对象，对此他采取了防御性的自我辩护。当《泰比》中的故事情节被谴责为天方夜谭、无稽之谈时，梅尔维尔恳求一位熟人发表了一份其实是由他自己撰写的文章进行反驳。^⑬例如，一位评论家指责这部小说过于浮夸，“这些东拉西扯的推论、华而不实的辞藻，加上花里胡哨的风格，搭配成了奇特的文章特点，让人不禁想到某些大师的矫揉造作如同阿拉伯花纹般令人无法理解的怪诞风格”^⑭。但总的来说，对梅尔维尔积极的评价要多于负面的批评。^⑮别的不说，单凭评论家对梅尔维尔如诗般的写作风格的赞美之词就应该鼓励你去冒险尝试自己的风格。

现代作家也能采用梅尔维尔的技巧，在写作中融入诗歌般轻快的节奏和韵律，在大量段落中运用格律和头韵（Alliteration）（头韵是英语语言学分支文体学的重要术语，是一种英语语音修辞手段。——编者按）。^{①⑥}在一封写给朋友的信中，梅尔维尔这样写道：

我担心这将成为一本怪书。你知道的，鲸脂尽管是鲸脂，但仍可以从中提炼出油，可创作诗歌就像从冬天的枫树里提炼出甘甜的汁液一般困难。为了创作这个故事，我必须在原本的事物上加点想象，从本质上来说，这么做可能会显得像鲸嬉戏般笨拙。尽管如此，我还是要说出事情的真相。

^{①⑦}

梅尔维尔在这封信中坦言道，他在写《白鲸》时有意识地运用了诗歌的技巧，格律和头韵并非突然出现在他的脑海中，他像诗人一样为此绞尽脑汁。当然为了掌握这一技巧，你无须成为一名专业诗人，你要做的是增强对音节和韵律的敏感性。

下面这个段落读起来朗朗上口，充满韵律感。在《白鲸》的主要情节开始前，故事的叙述者在第十三章到达了捕鲸小镇新贝德福德（New Bedford），这一章的第五段充满了大量头韵：

在船的另一边是新贝德福德镇鳞次栉比的街道，街上那被冻得结了冰的树木在清新的冷风（clear, cold air）中闪耀着。层层叠叠的木桶（casks on casks）如高山般（huge hills）堆放在码头上，游历了世界的捕鲸船（world-wandering whale ships）并排着（side by side），安静平稳地（silent and safely）停靠在此地。在船的另一边，响起了木工做木桶（carpenters and coopers）的敲击声，还夹杂着烧融

柏油的火声（noises of fires and forges）。这一切都预示着一个全新的旅程即将起航，预示着一个前途险恶又路途遥远的航行在迎来终点的瞬间又将开始。上一个航行的终点便是下一个航行的起点，如此周而复始、无穷无尽。这世间的所有努力（earthly effort）便是这般永无止境，让人难以忍受。

看了这段之后，一位传记作家把梅尔维尔的作品比作最棒的诗歌。“在第二句中，头韵的辅音听上去就像在码头上的男人们劳作时发出的‘混合噪音’……七个两连音和一个三连音完美地呈现了码头单调重复的工作……他在这里展现出了人们所期望的最为美妙的诗歌应有的样子。”^⑮现代作家们可能会怀疑自己是否有胆量去做出这般大胆的事来。梅尔维尔已开辟了前路，却少有人能勇敢地“继往开来”。尽管20世纪的一些优秀作品中也出现了对头韵的谨慎使用，比如纳博科夫、雷·布雷德伯里和菲利普·罗斯^⑯等人的作品^⑰，只不过那些最妙的头韵通常是读者很难注意到的。

如何运用象征手法

一些现代小说家没有办法有效地运用象征手法，他们似乎是在担心用了象征就可能会被贴上片面追求文学效果的标签。但事实是，如果运用得当，象征手法将为作品注入更多的意义，并给读者带来更大的满足感。

梅尔维尔是精于象征手法的好手，他不仅在文中使用了许多象征，还将它们融入作品中来支撑中心思想。白鲸显然是一个自我的象征，是一个荣格^{②①}式综合人格的典型。^{②②}主人公亚哈船长（Captain Ahab）缺乏这种完整的人格而被偏执的疯狂所驱使，这种疯狂通常被称为执念，因为他活着只是为了向白鲸复仇。复仇使他无法接受作为一个残疾人的命运。一位评论家指出：“亚哈船长是堕落的天使或半人半神的化身，这一化身在基督世界中被以不同的名字命名一路西法、魔鬼、恶魔、撒旦。”^{②③}这可能已接近这一象征的意义，但或许更为接近的解释是，这暗示着亚哈船长自我融合的失败，他陷入了过度神经质地要将所有人毁灭的仇恨之中。正是因为亚哈，除了故事叙述者之外的所有水手都葬身大海。

一旦你找到了作品中的核心象征，外围的象征就可以像众星拱月般去烘托出作品更深更高的内涵。如果白鲸象征着人类所渴望的完整人格一自我^{②④}，我们就可以知道为什么亚哈船长并未达到这一层次：他没有让宽恕进入他的内心，也从未摆脱他那疯狂的复仇心。像这样的人，无法过上美好的生活。书中的另一人物魁魁格（Queequeg）则是更接近理想人格的象征，梅尔维尔在第三十四章中称其为“高尚的野蛮人”。一位评论家指出，魁魁格是梅尔维尔笔下“兄弟情谊、宗教宽容、本能之美”的象征。^{②⑤}而以实玛利（Ishmael）则象征着普通

人。^{②6}他也在追寻着完整人格的象征——白鲸，但为何最后只有他一个人生还，答案就在于他与亚哈船长有着本质上的不同：以实玛利并未让自己被疯船长那极不理性的专横暴行所淹没。第一，他能保持克制，并知道自己能力的极限，而亚哈船长不能；第二，他能辨别是非，而亚哈船长则刚愎自用，对自己理念以外的东西充耳不闻；第三，他可以控制住自己的冲动，但亚哈船长却恰恰相反，被复仇冲昏了头脑。

现代作家应受到梅尔维尔作品的鼓舞，大胆地使用象征手法。不要因为梅尔维尔的作品出众就感到胆怯自卑，尽管这是作家们看到一部出色作品时通常会有反应。^{②7}相反，你应该将梅尔维尔的技巧运用到自己的作品中，特别是当你的作品里恰好也有那么一个执迷不悟、报复心重、狂妄自大以及具备其他自私自利品质的“黑暗系”主人公时。同时，你可以树立与之相反的“光明派”人物^{②8}，来衬托主人公的黑暗。^{②9}通过这种方式，你可以在具体的人物描述细节和抽象概念（象征）之间来回转换，安·兰德^{③0}将这一过程称为作者在“抽象和具体”之间的快步舞。^{③1}抽象是人物或事物所具有的象征意义，具体是对人物和事物及其行为的描述。同时运行这两个“程序”，将释放你的创造力，并避免创造力被其中一个所局限。象征的创造与人物情节细节的创作并驾齐驱。当你进行象征的创造时，你会发现自己的故事有了更深层次的含义，而这正是写作乐趣中的一部分。

人物塑造的奥秘

有时，梅尔维尔被指责对主要人物的刻画过于夸张。“《白鲸》中的人物刻画也被认为夸大其词。特别是亚哈船长被贴上了夸张的标签，尽管许多评论家认为他的狂妄自大是对他疯狂行为的合理解释，同时也承认了在与白鲸的斗争中人物身上非同寻常的品质有存在的必要性。”^{③②}对于学习人物塑造的作家而言，没有比梅尔维尔更好的样板了，这很大程度上是因为与那些笔法更为巧妙的大师相比，梅尔维尔在刻画人物的笔法上更加大胆，也就更容易观察、学习和模仿。

亚哈船长是最为著名，也是最富文学技巧的文学形象之一。梅尔维尔运用了四种文学手法去刻画这一形象。其一是复杂性，这意味着亚哈船长身上有着相互冲突的性格。例如，他被认为既是好人也是恶人，既理智又疯狂，既可以预知又无法预测。其二是不可靠性，因为读者是从其他人物（包括皮莱格船长（Captain Peleg）和比尔达德船长（Captain Bildad），他们都对亚哈存在偏见）的口中得知他的形象。因此，这种表征就具备了模糊和不确定性。换言之，读者们想要了解亚哈船长，就得在读小说的过程中筛选事实、去伪存真。运用不可靠性将读者带入故事中，通常会引起他们极高的兴趣。其三是选择性，即关注人物的主要性格特点，将笔墨集中在对亚哈船长疯狂和狂妄自大形象的刻画上。其四是神秘性，提及亚哈船长身上还有某些未知或不可知的部分，从而引导读者更深入地了解这一人物。

在对亚哈船长形象的刻画上，梅尔维尔暗示了他那令人毛骨悚然的疯狂。故事叙述者以实玛利在和另一位船长的对话中，了解到了关于这位神秘船长的一些讯息。注意梅尔维尔在对亚哈船长最初的描述

中是如何同时使用神秘性、不可靠性、选择性和复杂性的。（注意我在下文括号中做的标记）

我也不明白他究竟是怎么一回事（神秘性）……或许是一种病……实际上，他并没有病；但是，他也并不健康（复杂性）……亚哈船长是个古怪的人——有些人会这么认为，但他是个大好人（复杂性）……他是一位不信神明但却如同神明一般的杰出人物（复杂性）……亚哈既上过大学，也去过野蛮人的地盘（复杂性）……他那疯癫的寡妇母亲……在他才十二个月大的时候就去世了……我十分了解亚哈船长……我清楚他的为人（不可靠性）——他是个大好人，但并非虔诚的大好人（复杂性）……而是一位喜欢咒骂别人的大好人（复杂性）……在返航时，有段时间他甚至有些精神错乱（选择性）；但这是他那条尚在淌血的残肢引发的猛烈疼痛造成的，这一点众所周知。我清楚地记得，打从上回航行中他那条腿被该死的白鲸咬掉起，他就一直处于烦躁之中，非常绝望的烦躁，有时甚至到了蛮横的地步（选择性）……但比起一位成天嬉皮笑脸的坏船长，和一位郁郁寡欢的好船长（复杂性）出航要好得多。

在学习了梅尔维尔的手法之后，你也完全有权用同样的手法去进行创作。记住，一位拳击手从不会说“不，我不会用这个刺拳，因为这是拳王阿里的拳技”，这么说的人愚蠢至极。创作也是一样。当然，你可能想要拥有自己的独创性，但你不能忽视基础技巧。一个忽视了有效文学手法的作家，就像一个踏入了拳击圈内却不用刺拳的拳击手一样愚昧。最重要的是，这些文学手法并未超越任何阅读此书的读者的理解能力，它们也没有版权。的确，亚哈船长是有史以来最为

成功的人物角色之一，但这并不意味着你不能用相同的手法来刻画人物的形象。

要无所畏惧地运用类似的技巧去丰富人物的层次，在人物的形象塑造中包含复杂性以及反常的冲动。一个单纯的坏人或单纯的好人远不如一个好坏兼具的人物更具魅力（如亚哈船长、霍尔顿·考尔菲德）。不要让你的主角过于完美，允许他拥有不完美之处和缺点，这样读者们就会欢迎他走入自己的内心，并在他身上看到自己的影子。

同时，注意在你的人物塑造中包含神秘性，留下一些不明确和未曾解释的部分。让其中一些人物对另一个人物的动机、行动、目标产生好奇。这种悬念和神秘感将丰富人物性格的层次，塑造一个更真实的人物形象。

可能的话，请在人物塑造中再添加一些不可靠的元素，可以通过一个不可靠的叙述者或借其他角色之口以及回忆的方式引介出某一人物。通过这个手法，可以让你的读者参与到角色的创作之中，因为他们必须自己弄清楚这个角色到底是个什么样的人。读者会觉得这样很有趣，他们会感谢你让他们在阅读时获得乐趣。

最后但也同样重要的是运用选择性，将笔墨集中在人物的几个主要特点上。不要像自然主义者那样，为了创造出一个三维立体的人物罗列出所有的可能性。这样做的结果只会导致你所刻画的人物像安·兰德说的那样“过于详细却不真实”^{③③}。两到三个特征足以塑造出属于你自己的“亚哈船长”了。

① 梅尔维尔有个大他三岁半的哥哥，大他两岁的姐姐，小他两岁的妹妹，还有一个弟弟，以及两个更为年幼的妹妹，其中最最小他八岁。

② 罗伯逊—洛伦特，1996年，第60页。

- ③ 罗伯逊—洛伦特，1996年，第67页。另见米尔顿·梅尔泽关于梅尔维尔生平及作品的精彩自传。
- ④ 纳撒尼尔·霍桑（Nathaniel Hawthorne，1804—1864），美国心理分析小说的开创者，也是美国文学史上首位写短篇小说的作家，被称为“美国19世纪最伟大的浪漫主义小说家”。代表作有《红字》《七角楼房》等。—译者注
- ⑤ “一旦赫尔曼·梅尔维尔笃定要成为一个专业的作家，他便决定不要让他人的想法破坏了他‘写作的心情’。成为作家，是梅尔维尔倾诉自我的方式。”（罗伯逊—洛伦特，1996年，第132页）
- ⑥ 罗伯逊—洛伦特，1996年，第176页。
- ⑦ 帕克，1996年，第841页。许多作家在写作时也会习惯独处，其中最值得一提的是J. D. 塞林格。他们中的大多数人都会住在酒店或是租用的房间，以便工作时能够保持安静。
- ⑧ 帕克，1996年，第841页。
- ⑨ 霍华德，1994年，第71—72页。
- ⑩ 梅尔维尔，引用自霍华德，1994年，第72页。
- ⑪ 霍华德，1994年，第72页。
- ⑫ 罗伯逊—洛伦特，1996年，第141页。
- ⑬ 罗伯逊—洛伦特，1996年，第144页。
- ⑭ 查理斯，1849年，第171页。
- ⑮ 根据一位现代评论家的论述，“这种风格被评论家普遍称赞”（布兰奇，1997年，第4页）。
- ⑯ 我们也可以在一百年后纳博科夫的作品中看到类似的手法，值得注意的是，梅尔维尔那大胆华丽的风格与他对其他作家进行创造性的模仿高度相关，这些作家包括霍桑、维吉尔、莎士比亚以及玛丽·雪莱。（德尔班科，2005年，第126—131页，第138页）
 普布留斯·维吉留斯·马罗，通称维吉尔（Virgil，公元前70年—公元前19年），古罗马诗人，代表作《牧歌》。—译者注
 玛丽·雪莱（Mary Shelley，1797—1851），英国著名小说家、英国著名浪漫主义诗人珀西·比希·雪莱的妻子，因其1818年创作了文学史上第一部科幻小说《弗兰肯斯坦》而被誉为“科幻小说之母”。—译者注
- ⑰ 引用自布兰奇，1997年，第24页。

- ⑮ 德尔班科，2005年，第128—129页。德尔班科的这本书深入分析了梅尔维尔小说里的诗歌效果，值得一读。
- ⑯ 菲利普·罗斯（Philip Roth，1933—2018），美国作家，多次提名诺贝尔文学奖，代表作《再见，哥伦布》《美国牧歌》等。一译者注
- ⑰ 普洛菲尔出版于1968年的书分析了纳博科夫在《洛丽塔》一书中运用到的头韵及其他诗歌技巧。雷·布拉德伯里的《从魔界来的》可能是他最诗歌化的作品。菲利普·罗斯的《伟大的美国小说》中开篇第一句话就极具梅尔维尔的风格，第一段就用了40余次头韵。他的心理医生甚至让他少用点诗歌技巧。也可参见贝克，2004年。
- ⑱ 卡尔·古斯塔夫·荣格（Carl Gustav Jung，1875—1961），瑞士心理学家。1907年开始与西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）合作，发展及推广精神分析学说，后与弗洛伊德分道扬镳，创立了荣格人格分析心理学理论，把人格分为内倾和外倾两种，主张把人格分为意识、个人无意识和集体无意识三层。一译者注
- ⑲ 布克，2004年，第358—364页。布克的解读让那些二十多年都未能破解出白鲸意义的评论家们蒙羞。例如，白鲸被某些评论家解读为象征着“另一个世界”（谢里尔，1986年，第89页）。当然，一千个读者有一千个哈姆雷特，当你对作品有了一个感想或解读时，最好坚持自己的看法。
- ⑳ 默里，1956年，第10页。
- ㉑ 我读过关于此书最具说服力的解释来自克里斯托弗·布克。他讲道：“白鲸就像上帝一样：它是一个与生命和自然融为一体的强大生物；它与推动宇宙的伟大精神力量完美融合；它是一个超越自我的完整象征。而与之完全相反的是人类自我中黑暗、凶残部分的化身一如同恶魔般疯狂的船长，一心要完成他的毁灭之路。”（布克，2004年，第363页）
- ㉒ 文森特，1949年，第78页。文森特关于梅尔维尔象征手法的分析颇为精彩。也可参考布克，2004年，第359页。
- ㉓ 文森特，1949年，第339页。
- ㉔ 例如，J. D. 塞林格就觉得自己不如卡夫卡。济慈担心自己无法超越莎士比亚，于是他制订了一个十年计划，阅读莎士比亚的作品并研究如何超越他。海滩男孩的布赖恩·威尔逊（Brian Wilson）听到披头士的《橡胶灵魂》（*Rubber Soul*）后，陷入深深的沮丧之中，担心自己永远无法超越这张完美的专辑。
- ㉕ 光明与黑暗人物的概念出自克里斯托弗·布克。和加拿大文学批评家诺斯罗普·弗莱一样，布克擅长解释文学作品是如何体现故事创作原型的。他的《七种基本情节：我们为何讲述故事》为正在创作的作家们提供了最为有效

的故事解释方法之一。参见布克，2004年，特别是第十三章和第十八章中关于黑暗和光明人物的讨论。

- ②⑨ 在此基础上，梅尔维尔用象征手法达到了更为广泛的效果，包括反击超验主义（文森特，1949年，第151页，第155页），在亚哈船长这一人物身上呈现出弗洛伊德的“死亡本能”（施奈德曼，1986年，第553页），在巴金顿（Bulkington）这一人物身上将引领人类的理性之光拟人化，否则这一人物就不会融入剧情中（格莱姆，1938年，第64—65页）。所有这些都是在白鲸作为完整自我的中心象征的外围象征。
- ③⑩ 安·兰德（Ayn Rand，1905—1982），俄裔美国人，20世纪著名的哲学家、小说家和公共知识分子。她的哲学理论和小说开创了客观主义哲学运动，她著有《源泉》等数本畅销小说。——译者注
- ③⑪ 兰德，2000年，第52—55页。
- ③⑫ 布兰奇，1997年，第27—28页。
- ③⑬ 兰德钦佩自然主义者作为作家的优秀，但她同时也注意到，他们过于详尽的人物肖像并不能比一个列满了人物特点的清单传递出更多的讯息，留给读者的仅仅是物极必反的细节。在她看来，最好选择一些明显的特征来定义角色，这样读者会得到一幅更为突出有力、更为生动形象的人物肖像画。（兰德，2000年，第81页）

第4章

费奥多尔·陀思妥耶夫斯基的创作方法

在一件事上，陀思妥耶夫斯基比其他作家做得更好。他让读者沉浸在一个生动的虚构世界中：在这个世界里，羞愧和耻辱成了最为重要的情感，人物因自身的感情而变得混乱不堪、迷失方向。“他发明了一种叙事方式，让读者沉浸在耻辱的体验中。”^①在本章中，我们将看到陀思妥耶夫斯基如何运用这一高超的技巧以及这个技巧将如何帮助你写出包含羞愧、耻辱等情感在内的有力场景。

费奥多尔·陀思妥耶夫斯基（Fyodor Dostoevsky）生于1821年的俄罗斯，是全家七个孩子中的老二。他的父亲是一名医生，酗酒成性，并且脾气暴躁。陀思妥耶夫斯基在上学期间擅长外语，在22岁那年，他已经把巴尔扎克的《欧也妮·葛朗台》翻译成了俄语。后来，他因参加一个自由政治团体被捕，在行刑队处决前的最后一刻被赦免。在他之后的生命中，陀思妥耶夫斯基的癫痫病发作得愈发频繁，他也因此将病痛投射到《白痴》（*The Idiot*, 1868年）一书中的年轻公爵梅诗金身上。46岁时，陀思妥耶夫斯基娶了年仅20岁的速记员，这段婚姻给他的生活带来了稳定。^②

陀思妥耶夫斯基杰出的视角控制技巧

为了给故事叙述带来紧凑感，陀思妥耶夫斯基巧妙地在人物之间进行视角切换。他先通过情境设置的手法进入一个人物的内心，接着再跳转到另一个人物的内心，这让他能够迅速地抓住与特定的情境关系最为紧密的情感。你一旦掌握了这个技巧，将会发现你也可以像陀思妥耶夫斯基一样写出任何与故事情节密切呼应的情感。

例如，在《罪与罚》（*Crime and Punishment*, 1866年）第五部分的第四章中，陀思妥耶夫斯基首先设置了故事的情境。这是这本小说中最为精彩的一部分，讲述了拉斯柯尔尼科夫（Raskolnikov）是如何向女友索尼娅（Sonia）坦白自己是一个杀人犯的。拉斯柯尔尼科夫全然以为索尼娅在得知真相后就会永远地将他拒之门外。但让拉斯柯尔尼科夫震惊的是，索尼娅不仅重申了对他的爱意，还为他做了蠢事伤害了自己而感到怜悯和悲伤。这一幕被设置在拉斯柯尔尼科夫朋友的公寓里——“他很快打开房门，从门口望了望索尼娅。她支着胳膊坐在桌子旁，双手捂着脸，但当她看到拉斯柯尔尼科夫时，便赶快站起来，朝他走去，好像她一直在等着他似的。”即便是情境的设置也带着一种紧迫感，让读者们以上帝视角看清是谁在场以及他们彼此的位置，这样便可以让我们在身处情景之中的同时依次进入每个人物的内心之中。

他的下一步便是进入其中一个人物的内心，这个人物最好处于混乱和强烈的情感之中，正如此时的拉斯柯尔尼科夫。在拉斯柯尔尼科夫承认杀了利萨维塔（Lizaveta）之后，陀思妥耶夫斯基进入他的内心，写道：“他刚一说出这句话，……便记起自己拿着斧头逼近利萨维塔时她脸上的表情。利萨维塔躲开他，退到了墙边，一只手举在面

前，脸上全是孩子般的恐惧。”^③这段描写的技巧极为高超：它在一个绝妙的时间点进入了拉斯柯尔尼科夫的内心世界，并挖掘出他的最深层情感。它也体现出了陀思妥耶夫斯基经典的羞愧感主题——此时此刻的拉斯柯尔尼科夫正对他的所作所为心生羞愧，同时，他也为不得不向女友坦白自己是一个杀人犯而局促不安，并开始因为杀人的罪过而感到悔恨。让人物内心乱作一团正是陀思妥耶夫斯基的拿手好戏。

最后一步就是切换视角，进入下一个人物的内心。陀思妥耶夫斯基进行这一过程如跳舞般自如，仿佛这是世界上最简单的事。在我们听到拉斯柯尔尼科夫内心的想法后，便立马得知：“索尼娅看了他一眼。在对这个不幸的人表示了强烈又痛心的最初同情后，杀人这一可怕的想法再次让她感到震惊。在他变化了的语调中，她突然听到了杀人凶手一词。她惊讶地看着他，她还什么都不知道，既不知道他为什么杀人，也不知道是怎么杀的，更不知道他的目的何在。”^④注意陀思妥耶夫斯基这一视角切换的巧妙之处：当索尼娅平静思考时，他并不急于切换视角；相反，当她的情绪达到顶峰即被谋杀案的真相所震惊并处于冲突和混乱的思绪及情感的漩涡中时，陀思妥耶夫斯基才切换了人物内心活动的视角。同时，对作家来说具有启发性的是陀思妥耶夫斯基并非简单地堆砌这些思绪并一股脑儿地将它们推向读者，取而代之的是他让索尼娅的思绪和行为相互交织在一起，她在思考的同时也“惊讶地看着他”，紧接着又陷入“还什么都不知道，既不知道他为什么杀人，也不知道是怎么杀的，更不知道他的目的何在”的思绪中。思绪和行为的相互交替让读者充分意识到“是谁在思考”以及“他在思考的同时做了什么”，这大大强化了读者身临其境的感觉。我们在看着角色一举一动的同时，也身处她的脑海之中……至此，这就是陀思妥耶夫斯基情景设置的全部过程！有了这一法宝，你可以在情景中对不同的思维模式进行无缝切换，更为重要的是，你可以打动

读者。而这正是小说这种形式最为擅长的一演绎角色的内心活动、思考方式乃至“中枢神经系统”的运转！⑤

陀思妥耶夫斯基的场景切换技巧

场景切换是陀思妥耶夫斯基又一个擅长的手法，这也是小说家们必须掌握的技巧之一。但说实话，在他之后的百年里，对于这一技巧的使用并未取得任何进展。事实上，当代作家们对于这一手法的运用还不如这位已故的俄罗斯大师！陀思妥耶夫斯基从一个场景切换到另一个场景时就像在放电影一样快速、高效。同时，他所具备的另一项秘技也能帮助你顺利地完成任务切换，你定然会对它推崇备至。

让我们先从陀思妥耶夫斯基早期的作品中一窥这一技巧的奥秘。陀思妥耶夫斯基很早就开始运用场景切换的技巧，并将其贯穿自己的写作生涯，这表明他意识到这一技巧在创作中非常重要并且有效。在《死屋手记》（*Notes From Underground*, 1864年）的一章中，反英雄色彩的主人公正乘着马车去参加一个酒店聚会，下一章开头迅速勾勒出切换了的场景：

我早就知道我会是第一个到的。但现在问题不再是谁是第一。

不仅他们不在那里，我还找不到我们的房间。⑥

这里的场景切换极为高效，没有废话就让我们站在了新的地点。更为重要的是，陀思妥耶夫斯基是通过讲述者的意识流将读者带入了新的场景之中，这一意识流包含了并非那么重要的地点描述以及更为重要的人物身在此地的情感意义。陀思妥耶夫斯基这种在场景切换时

借助人物情感的技巧极为老练，大多数现代作家都不会这么使用，因为他们从不知道还有这种操作。

让我们再来看看另一个例子，在《卡拉马佐夫兄弟》（*The Brothers Karamazov*, 1880年）中也同样运用了这种巧妙的场景切换技巧。在该书的第二卷第一章中，彼得·米乌索夫（Pyotr Miusov）和他的远亲彼得·卡尔干诺夫（Pyotr Kalganov）到了一个新地点。陀思妥耶夫斯基让他们中的一人陷入犹豫，思考着自己是否应该进入大学，同时又指出另一个人尚未到场。在对这两个人物的快速交代中，场景切换已经完成：已到场男人的犹豫不决和另一个男人的姗姗来迟将读者推入了新的场景中。注意，在这里读者不是单纯地被告知，到了一个新地点而是透过两个人物的内心活动融入进了新场景。

下面这个例子更能反映出陀思妥耶夫斯基在场景切换上的高超技巧。在《白痴》一书的结尾，梅诗金公爵（Prince Myshkin）赶往自己深爱女人所在的屋子，抵达后发现她已经惨遭杀害。陀思妥耶夫斯基写道：

在距离旅馆五十步左右的第一个十字路口，忽然人群中有人碰了一下他的胳膊肘儿，贴近他耳边轻声说：“列夫·尼古拉耶维奇，跟我来，老弟，有个事儿找你。”

此人正是罗果仁。

随后，陀思妥耶夫斯基为场景切换做了铺垫，此时公爵尚处于愉悦的心情中，不知道自己的女人已经被谋杀。“稀奇的是，当公爵满怀欣喜，讷讷地准备告知，刚才他满以为会在旅馆的走廊里遇见罗果仁。”^⑦就在公爵短暂思考的瞬间，场景已经发生了变换，公爵因被罗果仁从人群里拉了出来而不再是孤单一人，他因此变得心情愉悦。

伴随着公爵情绪高涨的场景变换将我们带入了一个新场景中，同时也为公爵在目睹死去的爱人时情绪逆转失去理智做了完美的铺垫。

要掌握陀思妥耶夫斯基的场景切换技巧，就得摒弃仅对地点进行简单切换的大多数当代作家的作品。尽管这些作家的做法尤为省事，但陀思妥耶夫斯基加入了情节和情绪的转折，能让读者们屏息凝视。要做到这一点，首先需要记住的是在进行场景切换时一定要迅速；其次，在地点变换的同时加入情感元素，最好是主人公或中心人物的内心活动。这种双管齐下的方法使场景切换更为高效，同时，在使用这个方法从一个地点切换到另一个地点时，你将获得比电影里那些令人钦佩的场景切换镜头更多的成就感，你的读者也会沉浸其中，因为比起简单的描述，他们更会对情感的变换产生共情。以上场景切换的两个步骤将使你获得现代小说中少有的能够弥合场景间缺口的力量。如果你能完全掌握在场景切换中实现情感逆转的大师级技巧，说不定你的作品就会出现在读者的下一本书中。

让读者喜欢上你的表达

表达是用来描述一个作家在用词、文风和其他语言风格上所展现出的独特、情感及个性的方式。陀思妥耶夫斯基用两个秘密武器让读者爱上他的表达。其一，在用第一人称阐述时，陀思妥耶夫斯基常常让他们承认自身的疾病、缺点和软弱。同样的手法也可见于J. D. 塞林格的《麦田里的守望者》（*The Catcher in the Rye*, 1951年），赫尔曼·黑塞^⑧的《荒原狼》（*Steppenwolf*, 1972年），马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》（*Adventures of Huckleberry Finn*, 1884年），以及亨特·S. 汤普森^⑨的《恐惧拉斯维加斯》（*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1971年）。其二，以艾伯特叔叔讲故事的风格拉近与读者的距离。这两种方法在现今也和当年陀思妥耶夫斯基使用它们时一样有效。换句话说，用这两种方法并不会让你的作品读上去感觉老掉牙，相反，它们会吸引读者去关注故事里的每个字眼。

举个例子，J. D. 塞林格让《麦田里的守望者》中的主人公霍尔顿告诉读者他所有的弱点和缺点。塞林格所运用的这一技巧就是从陀思妥耶夫斯基这位好老师身上学到的。在让读者喜欢其作品的文字表达方面，陀思妥耶夫斯基可是当时的佼佼者。在《死屋手记》中，主角说出了这段著名的开场白：

我是个有病的人……我是个凶狠的人。我是个不招人喜欢的人。我觉得我肝脏有病。可是我丝毫没有了解过我的病，而且也不确定是否有病。我不去看病，也不曾看过病，虽然我尊重医学和医生。况且我还极端迷信；噢，迷信是迷

信，但我还是尊重医学……不对，先生，我只是在故意赌气而不去看病。

这位主角的叙述极不讨人喜欢，也暴露出他的许多缺点，他在很多方面都让人难以理解。但正因为他有问题并坦率地承认了这一点，才让我们放下厌恶并产生好奇。我们会开始想，这事也太奇怪了，并笃定地认为这会是个阴暗的故事。陀思妥耶夫斯基正是抓住了这一心理反应，让读者接着往下读。读者也希望把所有的片段拼凑到一起，找出令主人公疯狂的原因。这正是陀思妥耶夫斯基运用第一人称叙述所呈现出的魔法。

陀思妥耶夫斯基的第二种方法是用一种颠来倒去、拐弯抹角的叙述口吻让故事听上去更像一场自然的演讲而非编辑过的生硬的文章，以此与读者“套近乎”。正如一位评论家指出的：

《卡拉马佐夫兄弟》中的复调手法^⑩包括了故事本身的叙述口吻。陀思妥耶夫斯基选择了人物个性化的叙述表达，让叙述者用“与读者交谈”的方式讲述故事，其词汇和句法往往就像即兴的口头表达：句子和段落并不规范完整，更像是抓住了中心思想的“句子链”……而作者正是通过这一链条，一步步逐渐让其想法浮现出清晰的样貌。^⑪

这种通俗化、口语化的语言风格可能让读者难以看清故事的全貌，但却勾起了读者的兴趣，让读者好奇接下来的故事走向，从而抵消了这一缺点。运用这一手法的基本原则是用叙述者亲切、个性的表达激起读者的反应。

为何陀思妥耶夫斯基笔下的角色让人过目难忘

陀思妥耶夫斯基笔下的人物之所以令人难忘有很多原因，其中最重要的一点是他对人物的刻画充分展现了他们的个性。例如，“德米特里·费奥多罗维奇^⑫（Dmitry Fyodorovich），一个28岁、中等身材、相貌讨人喜欢的年轻人，看起来却比他的实际年龄老得多”^⑬，陀思妥耶夫斯基用一句话就一下子激发了读者的兴趣——德米特里为何看起来显老？这是什么意思？它是不是暗示着什么？因为，在一本精心设计的小说里的一切都应该有深层含义。“他肌肉发达，从外表看，身强体壮；尽管如此，他的脸上却透露出一丝病态。他那双突出的又大又黑的眼睛虽然看起来坚定，却带着迟疑不决的神色。”对德米特里的描述变得越来越离奇时，我们对他的了解也越来越多。陀思妥耶夫斯基深刻认识到在一本小说中——外表即内在。说得更简单点，对人物的外形描述揭示了他/她的内在性格。知道这一点的作家就可以通过修改对人物的描述去展现微妙的人物特性。

陀思妥耶夫斯基的人物之所以引人注目还因为他们有着极其强烈的情感及思想。在《死屋手记》中，叙述者结识了一个名叫丽莎（Liza）的妓女并为她的拜访感到难堪。他之所以羞愧是因为自己一贫如洗，并住在一个简陋的小木屋里。“我站在她面前，垂头丧气，受到了奇耻大辱一般，充满羞愧，神情令人厌恶。我强作笑颜，裹紧那件像被子一样、破烂的棉睡衣。”^⑭热烈和窘迫的情绪交织在一起，让这一人物形象凸显出来。同样强烈的情感和混乱的思绪在拉斯柯尔尼科夫、德米特里、梅诗金公爵身上也有体现；事实上，陀思妥耶夫斯基的所有主要人物都经历了类似的精神错乱，通过这一过程把读者吸进他们支离破碎的生活漩涡中。

任何关于陀思妥耶夫斯基的讨论，如果不触及他笔下人物的怪异行为及其所走的令人瞠目结舌的大胆路线，都是不完整的。拉斯柯尔尼科夫“为了谋杀而谋杀”的行为只是为了证明自己是一个不平凡的超人，还有什么比这更大胆、更惊人、更戏剧化的？！那个住在地下室的男人决定和妓女上床是为了通过施舍来羞辱她，结果发现他才是那个被妓女及妓女对他的爱所羞辱的人！梅诗金公爵主动向纳斯塔霞·菲里波芙娜（Nastasya Filippovna）求婚，但却发现她被自己的情敌杀害，这导致他丧失了理智！德米特里则差点杀了自己的父亲，因为他们成了追求格露莘卡（Grushenka）的竞争者！异于常人行为的人物、大胆曲折的情节、暴烈性格的主角——这些都标志着陀思妥耶夫斯基塑造的角色的与众不同。

如果你要在自己的作品中运用这一手法就要超越常规，一旦你想出了人物的下一个行为就停下来想一想，是否可以再往上加注，让它变得更加大胆、更加惊人、更加离谱。同时，将说明性的描述和如旋风般混乱的思绪混合在一起。只有这样，你才能掌握陀思妥耶夫斯基的创作手法，让你的角色也同样令人难忘。

用陀思妥耶夫斯基的技巧让读者心惊胆战

19世纪是现实主义小说的熔炉，巴尔扎克、狄更斯、左拉^⑮和托尔斯泰^⑯等作家都对社会细节进行了大量的描写，创造了当时读者们所熟悉的世界。正如汤姆·沃尔夫所主张的：现实主义是一项最重要的发现，它使小说走上了正确的道路，是保证小说经久不衰的唯一途径。^⑰陀思妥耶夫斯基秉持这一伟大传统，像所有19世纪的小说家一样，他对细节的描写比典型的现代作家要详细得多。例如，在《罪与罚》第六部分第三章的中段，拉斯柯尔尼科夫把“下巴靠在右手的手指上”，“专注地盯着斯维德里加伊洛夫（Svidrigailov）”。在他们俩的对话开始前是一段关于地主斯维德里加伊洛夫长达116个字的外形描述。^⑱这种详尽的细节描写可能不符合当今读者的阅读习惯，但描写本身可以精简，例如，下面这一段对外形描写就能很容易引起读者的兴趣：“这是一张奇怪的脸，就像戴着张面具……这张英俊的、保养得异常精致的脸让人感到极度不适。”注意这些描述中夹带着情感的暗示，提醒读者这张像面具一样奇怪的脸上有着令人不愉快的地方。

将情感融入描写是陀思妥耶夫斯基用来保证人物肖像描写生动形象的技巧之一。正如我们在前文提到的，他也把人物的外形描写与其内在有机结合。“关于人物外形的细节描写很少仅仅是为了塑造其外在特征……相反，外在细节在反映内在的精神世界上起到了象征性的作用。”^⑲《卡拉马佐夫兄弟》中对阿辽沙（Alyosha）的形象刻画反映出他内心的善良和高尚——“在那时，阿辽沙还是一位目光清澈、身体健康、仪表堂堂、有着红脸蛋的19岁青年。在那些日子里，他长得很英俊，有着匀称的身材和中等身高，顶着一头深褐色的头发，长

着端正而略长的椭圆脸，两只发亮的暗灰色眼睛离得很开。他为人深沉，显得很平静。”^{②⑩}陀思妥耶夫斯基用了一段相当长的描述来概括阿辽沙的体貌特征，并以一种检视般的视角对其评头论足，这种方式在现代小说中可能不太合适，但这些描写的要点可以很容易地融入当代作家的作品中。如果你想向读者展现人物阳光积极的一面，就着重在这方面进行着墨，反之亦然。

但或许，陀思妥耶夫斯基技巧中最令人震撼的地方在于对书中暴力行为的恐怖渲染和冲击性的描写。例如，《罪与罚》中的谋杀案在文中被反复提及：先是读者们被暗示谋杀即将到来，而后谋杀如约而至，之后又伴随不同的心理状态反复出现，比如拉斯柯尔尼科夫对谋杀案的回忆，害怕其罪行被揭发的担忧，以及他开始为杀害两名妇女的残忍行径忏悔。《白痴》中纳斯塔霞的死也展现出了这种既华丽又现实的描写所带来的震撼，书中用几个不祥的字眼预示了她死亡的事实：“公爵又跨近了一步，接着又上前靠近了一些，然后就一动不动地定在那儿。”陀思妥耶夫斯基巧妙地将情感融入描写中来拓展它们的内涵，充分利用场景和细节描写。正如谋杀在《罪与罚》中反复出现一样，《白痴》中纳斯塔霞的死也贯穿在接下来公爵和凶手罗果仁与尸体共处一室的交谈中，直到公爵开始失去理智。

当代作家应当学习陀思妥耶夫斯基从简单的描写中提取意义的技巧，模仿他将情感和象征意义融入对外形或行为的描述中。当你有一个值得注意或充满暴力的场景时，在主要人物脑海中反复复现它，可以增强这一场景的震撼效果。将人物置于恐怖或暴力事件的发生地，就要毫不犹豫地挖掘、利用细节描写的所有价值。这样，你的描述才能让读者记住。

陀思妥耶夫斯基是作家中的翘楚。他的作品尽管对于现代人来说有些冗长，却对写小说的人有着永恒的价值。任何小说都离不开对人物内心和灵魂的深入挖掘，陀思妥耶夫斯基向我们展示了如何做到这

一点——如何巧妙地切换场景，如何写出让读者欣然接受的文字表述，如何描写出受强烈情感影响的人物的身心状态。这就是陀思妥耶夫斯基的遗产，也是他送给当代作家的礼物。

-
- ① 马丁森，2003年，第12页。
 - ② 西蒙斯，1940年，第180—181页。
 - ③ 陀思妥耶夫斯基，1866年，第391页。
 - ④ 陀思妥耶夫斯基，1866年，第393页。
 - ⑤ “真正的人物视角是让观众觉得自己身处在其中一个人物的脑海里，或者说是其中枢神经里，而这一共情是电影所无法比拟的。”小说和纪实文学在这点上做得比其他形式都更好。（沃尔夫，引用自斯库拉，1990年，第51页）
 - ⑥ 陀思妥耶夫斯基，1864年，第83页。
 - ⑦ 陀思妥耶夫斯基，1868年，第630页。
 - ⑧ 赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse，1877—1962），德国作家、诗人，1946年获诺贝尔文学奖。——译者注
 - ⑨ 亨特·斯托克顿·汤普森（Hunter Stockton Thompson，1937—2005），美国传奇作家，“刚左新闻（*Gonzo Journalism*）”开创者，《滚石》头牌作家。——译者注
 - ⑩ “复调小说”是苏联学者巴赫金创设的概念。巴赫金借用这一术语来概括陀思妥耶夫斯基小说的诗学特征，他认为“有着众多各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成的真正的复调，这确是陀思妥耶夫斯基长篇小说的特点”。——译者注
 - ⑪ 特拉斯，1981年，第87页，引用自博朗，1976年，第271页，第272—273页。
 - ⑫ 德米特里是《卡拉马佐夫兄弟》里的长子。——译者注
 - ⑬ 陀思妥耶夫斯基，1880年a，第85页。
 - ⑭ 陀思妥耶夫斯基，1864年，第138页。
 - ⑮ 爱弥尔·左拉（法语：Émile Zola，1840—1902），法国自然主义小说家和理论家，自然主义文学流派创始人及领袖，代表作有《小酒店》《萌芽》

《娜娜》《金钱》等。——译者注

- ①⑥ 列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰（Лев Николаевич Толстой，1828—1910），19世纪中期俄国批判现实主义作家、思想家、哲学家，代表作有《战争与和平》《安娜·卡列尼娜》《复活》等。——译者注
- ①⑦ 沃尔夫抱怨道：“（今天）有些有才华的人写小说时，没有写明笔下主人公所处的社会背景或社会环境。他就只是个主角，人们说话的内容也反映不出其社会背景。”沃尔夫毫不含糊地说道：“这种写法会毁掉他们的写作生涯。”（沃尔夫，载于斯库拉，1990年，第34页）
- ①⑧ 陀思妥耶夫斯基，1866年，第445页。
- ①⑨ 莱瑟巴罗，1992年，第85页。
- ②⑩ 陀思妥耶夫斯基，1880年b，第38—39页。

第5章

克努特·汉姆生的创作方法

如果你向往文学上的新事物，寻找一个在文学上大胆无畏的创新者，那你可能会喜欢上克努特·汉姆生和他的作品。汉姆生不仅创造出了描绘多维逼真人物的独特技巧，还开创了故事时间线描写的全新风格。但他并非为了改变而寻求改变，他还发展出一种文学理论来支撑他的作品。^①

克努特·汉姆生（Knut Hamsun）出生于1859年的挪威，在兄弟姐妹里排行中间。他多次到过美国，干过电车售票员等工作。但他在美国干过的最有成就的事是举办了一系列小说讲座。他认为，传统的小说围绕一个具有主导人格的静态人物展开，这有着严重的缺陷，与真实生活并不相符。和汤姆·沃尔夫一样，他对小说写作有着清晰的理论认识（尽管他没有像沃尔夫那样把现实主义放在首位），并希望这套理论在自己的小说里得到实践。回到挪威后，他继续就当代小说这一主题发表演讲。汉姆生为自己颇具争议的新想法感到兴奋（也有人认为那是令人困惑的想法），并准备用新方法写一种新型小说。这种小说将打破线性叙述的传统，囊括了陀思妥耶夫斯基情感描写、在两个或多个时间段之间快速切换的人物内心独白以及梦境片段，而梦境片段的写作方式可以刻画出人物在意识恍惚闪现下的内心状态。

突破写作的瓶颈

与他在小说上的创新之举形成鲜明对比的是，汉姆生对女性的看法十分保守——不论是在生活还是在小说中。“在他的作品里，女性在成为母亲时才是最为幸福的，教育、文明、旅行都会摧毁她们。”^②他的第一段婚姻以失败告终，部分原因是他固执地要求妻子放弃独立。他的第二段婚姻比之前的“要成功许多，但他的妻子付出了巨大的代价来维持这段婚姻。她放弃了自己作为女演员的生涯，并同意和汉姆生一起搬到一个偏远地方去体验他所向往的未遭破坏的神奇自然”^③。同赫尔曼·梅尔维尔、J. D. 塞林格及许多作家一样，汉姆生每次都离开妻子“好几个月”，这样他就可以“在旅馆或公寓里而不是家中”^④写作。事实上，他认为心血来潮地离家出走到一个新的地点重新提笔可以帮助他克服时不时遇到的写作瓶颈。这种方法在大多数情况下发挥了功效，他最优秀的一些作品就是在离开了熟悉的环境之后创作出来的。^⑤

令海明威和卡夫卡虚心请教的人

尽管汉姆生作为一名作家在早期取得了成功，但在第二次世界大战期间，他遇到了重大的政治麻烦。他是个顽固的反英派，以致他转而支持希特勒，甚至在德国人把坦克开进挪威并占领这个国家时，他仍执迷不悟。战后，他因支持德国而被判处巨额罚款，其作品也受到轻视和冷落，尤其是在英美两国。这种被冷落是他偏激的政治立场所造成的不幸后果。实际上，汉姆生并非那么亲德，当挪威人要被处决时，他曾同德国人会面并试图阻止杀戮。反而是他的反英情绪让他失去了洞察力，不加批判并无条件地支持纳粹入侵。这一具有争议性的立场让他的作品在战后遭到了抵制。在当今的美国，他依然鲜为人知。

1920年，汉姆生因《大地的生长》（*Growth of the Soil*, 1917年）获得了诺贝尔奖；讽刺的是，那是他最缺乏想象力的作品之一。^⑥从技巧上看，他的小说《神秘的人》（*Mysteries*, 1892年）和《维多利亚》（*Victoria*, 1898年）更为有趣，其特点也更符合我们讨论其作品的目的。这两本书在人物塑造和语言创新上都进行了十分有意义的尝试和挑战。汉姆生被誉为“不折不扣的散文诗人、心理小说的先驱”^⑦。他经常用两个人物来代表一个人性格的两面，这种技巧在文学中被称为“二重身（doppelgänger）”。赫尔曼·黑塞（汉姆生的崇拜者）在他的大部分作品中也运用这一手法打造出绝佳的效果。^⑧

尽管汉姆生在挪威面临政治问题，但他的作品仍然被包括D. H. 劳伦斯、海明威以及卡夫卡在内的英美作家仔细阅读。^⑨他们试图从中窥探其风格的奥秘，并将他极具技巧的情感刻画运用到自己的作品

中。他们从汉姆生身上学到的是，人物的情感世界可以通过一连串梦境或诗一般的文字和对线性故事的摒弃来呈现，而这更贴近人类变化莫测的内心。从汉姆生身上，当代作家可以学到进入人类意识多变本质核心的最为精致深奥的技巧。如果你注重笔下人物的多面性，汉姆生将告诉你如何打破传统技巧中用一两个主要特征来刻画人物的常规，转而采用一种更能反映人类思想和内心频繁快速变化的技巧来进行刻画。

汉姆生对现代小说的批判毫无疑问是正确的。大多数小说都是以线性的方式讲述故事，从某一时间点开始，通过一系列相互关联、相互影响的事件或场景向前推进，就像一排多米诺骨牌一样，一旦关键骨牌被推倒，整个故事情节就会依次发生连锁反应，层层铺展开来。诚然，现代作家也经常会用倒叙的方式，不过这充其量只是作为故事的背景罢了。它到底与现实人物真实的心理活动有多贴合？谁真的会经常在自己的回忆中审视这个世界？谁又真的会在一个时空难辨的模糊印象中历经沧海桑田、感受人间冷暖呢？相比之下，克努特·汉姆生倾向于用一种梦境般内省的方式去探寻人物的内心，而非传统线性和理性的方式。这也是海明威和卡夫卡崇拜并研究他作品的原因，他们希望从中学习到一些能让自身作品更具张力的技巧。

超越“主导特征”的方法

挪威人正“固执地阅读着汉姆生的小说，甚至爱上了其中最不完美的部分”^⑩。在第二次世界大战已经过去了几十年的今天，他的作品正被大众逐渐接受。例如，评论家埃德蒙·怀特（Edmund White）就对汉姆生的作品推崇备至：“克努特·汉姆生是我最喜欢的作家之一……对我来说，他仍是检验抒情是否优美、对非理性模式的描写是否到位的标准。在我知道的人当中，没有人比他更擅长描写强烈的情感了——包括因肉体欲望产生的痛苦、被拒绝的恐惧以及爱情的悲喜剧。”^⑪怀特最钦佩这位挪威籍诺贝尔奖得主的其中一点是，他的作品在人物内心刻画上打破了常规模式，开辟了一个全新的方向。汉姆生的手法被称为表现主义，这种风格将表达人类个性的多层次和多样化的复杂性置于首位。另一种说法则认为表现主义者通过扭曲现实来展现其主题的情感内容。^⑫

汉姆生主要的文学贡献之一是摒弃了左拉的人物性格描绘方法，事实上，汉姆生曾公开嘲笑自然主义流派用一个主导特征去描绘人物。他认为，在一个人身上强加主导的性格特征是矫揉造作。汉姆生的作品深受陀思妥耶夫斯基的影响，后者笔下的人物性格易变且不可预测。同样，汉姆生也认为他书中的角色中没有谁可以被限定在一个“显性的特征”之中；相反，他们像水银一样易受到外界的影响，在一连串快速并常常令人眼花缭乱的反应中一会儿闪现出这样的特征，一会儿又闪现出那样的特质。^⑬在许多方面，汉姆生都是一位令人惊奇的、风格独特的现代作家，他所展现出的是人类意识的禅宗般的写照。

例如，在《神秘的人》这本书中，主角纳格尔（Nagel）就是个谜一样的人物。他穿着黄色西装出现在镇上，没有向任何人透露他的背景。他很有钱，却住在一个下等酒吧；尽管声称自己并不是个天才，但拉小提琴的技巧却是大师级别；他试图将所有的事都藏在心底，却又疯狂地爱上了这个村庄的一位美人（碰巧她还和另一个男人订了婚），并像个恶魔一样追求她。他变化无常的性格与村里的侏儒米尼南（Miniman）形成了鲜明的对比，后者性格阴暗却被纳格尔视作朋友。在小说接近尾声时，纳格尔试图服用毒药自杀但失败了。读者以为此时他已经死了，但他的脑海中却浮现出一段幻觉。在故事的结尾，纳格尔怀着对爱情的失望跳湖自杀了。

汉姆生这部小说的写法不仅背离了传统故事的线性发展，还背离了主流文学中一个人物仅能代表一种心理类型的传统。纳格尔既是个喜欢自吹自擂的人，也是一个害羞的人，还是一个冲动的追求者；他既是个傻瓜，也是个天才。对法官来说他是个恶霸，对被欺凌的侏儒来说是个朋友，对他的邻居来说是个神秘人。简而言之，他是个有秘密的人，时而抑郁，时而狂躁……最后自杀身亡。当代翻译汉姆生小说的人强调了这本书的部分魅力：“从整体上看，《神秘的人》成功创造了一个濒临毁灭的中心人物日复一日、每时每刻意识流动的强烈既视感……在《神秘的人》一书中，汉姆生对传统小说中连贯的情节，因果关系，人物塑造的完整性、一致性、合理性，及文章主旨等最基本的元素统统不屑一顾。”^⑭对于那些想要更为直接地描绘出中心人物思想的作家们来说，《神秘的人》这本书值得研究借鉴。

多时段并行的技巧

汉姆生的小说通常遵循着某种模式。正如埃德蒙·怀特观察到的：“孤独的主人公来到一个村庄后，爱上了当地的一位年轻姑娘……她经常被主人公的怪癖吓坏，但从不对他的魅力无动于衷。

（汉姆生自己就是一个英俊的高个男人，他的主角也在外形上富有魅力。）”^⑮但为了使用汉姆生的技巧而照搬这种情节模式既没有必要，也没有什么特别的帮助。他高超的技巧在任何试图呈现人类心灵变幻莫测的故事类型中都能适用，而且现代作家可以在自己的作品中运用他的革命性技巧大展身手。

怀特称，汉姆生的书是“一篇篇令人惊叹的有感而发，就像从一个浪漫的自我主义者的心中撕下来了几页”^⑯。这一定程度上是因为相比大多数小说家，哪怕是像乔伊斯、伍尔夫这样以意识流闻名的作家，他更容易把过去和现在同时混进角色的思绪中。事实上，在汉姆生人物的脑海中，过去与现在并不是简单地纠缠在一起，而是受到混乱的心理活动影响融为一体。当人物的思考变得混乱时，读者也会感到困惑，这种精神上的混乱正是汉姆生使用的一个技巧。例如，在《维多利亚》一书中，生性浪漫的主人公约翰内斯（Johannes）无意之中听到他的情敌——与他喜欢的维多利亚（Victoria）订婚的中尉——对他的一句侮辱。而在几年前，维多利亚曾亲吻过约翰内斯。此时此刻，在约翰内斯的脑海中混杂着三个时间段：过去维多利亚的吻、不久前中尉的侮辱，以及现在他俩正在他不在场的公园里散步。

在一个很久以前的夏天，她吻了他。那真的是很久以前的事了，天知道这是不是真的。它是怎么发生的，他们当时

是坐在长凳上的吗？他记得他们在一起聊了很久，正要离开时，他靠近她，触碰了她的手臂。然后在入口处，她吻了他，并说道，我爱你！……但现在，他俩已经走了过去，也许正坐在亭子里。他听到中尉说会给他一个耳光。是的，他听得很清楚，他并没有睡着；但他也没有起身向前迈出过一步。一个军官的巴掌，他说。哦，好吧，这没关系……^{①⑦}

原文这段文字都是正常的排版，为了展示这段文字如何融合了三个时间段，我用正体表示过去（维多利亚亲吻约翰内斯的时段），用黑体表示最近（约翰内斯无意中听到中尉要侮辱他的时段），用下画线表示现在（中尉和维多利亚在公园里散步的时段）。这样就方便大家看到汉姆生是如何在一个段落中跨越了不同的时间段。这种将过去发生的事、最近发生的事和现在发生的事糅合在一起的手法，提供了一个直观的视角，让读者可以直接看到处在压力、深情、屈辱和回忆之中的主人公思维活动的实际过程。

汉姆生的《维多利亚》由影片《今生今世》（*Elvira Madigan*）的导演波·维德伯格（Bo Widerberg）拍成了电影。《今生今世》是一部精美的浪漫爱情电影，与汉姆生的这部小说有着许多相似之处，都讲述了无法实现的恋爱故事。在《维多利亚》中，主人公恋情的最大阻碍来自维多利亚，她未忠于内心深处的情感。为了嫁给一个富有的中尉以保全她父亲的城堡，她压抑着对约翰内斯的强烈爱意。如果存在主义大师让-保罗·萨特^{①⑧}听到了这件事，他一定会指责维多利亚的不诚实。她没有坚定自己的内心，失去了对爱的信念，她和约翰内斯注定难成正果。他们之间的鸿沟不断扩大，但他们在情感上又不可避免地相互纠缠、藕断丝连。这种情感冲突得以让汉姆生拿着文学的显微镜对主人公约翰内斯的内心世界进行细致入微的观察。在运用多时段并行的技巧时，汉姆生让主人公经历了巨大的情感煎熬，这说明要运用好汉姆生风格中这一最为成功的技巧，让处于冲突中的人物

承受精神痛楚将会是个有效的手段。看到这里，你可能会自然而然地联想到陀思妥耶夫斯基，他的作品也聚焦于对耻辱、羞愧和恐惧等情感的描写。

诚然，模仿汉姆生的风格可能会让你的读者感到困惑。但当这种困惑与中心人物所感受到的困惑产生共情时，就值得你去冒这个风险。你可以通过谨慎把握进入角色内心世界的时机达到这一效果，特别是当你能像汉姆生一样在人物处于不安之中时一窥其内心，这个方法将更有可能奏效。你可以在人物高度紧张和冲突即将爆发的时刻，展现人物的内心世界，在过去与现在的时空间自由切换。如果那些过去的插曲（比如约翰内斯被维多利亚亲吻的时候，或者他被中尉侮辱的时候）本身饱含情感就再好不过了。你在人物脑海中的徜徉将产生双重效果，既呈现出人物的思想，也会把读者推入该人物混乱的精神世界中。

同时呈现多个时间段的手法非常复杂，这取决于一个复杂人物的情感动荡历程。需要强调的是，尽管汉姆生使用这一手法的技巧十分高超，但现代作家也可以自由地进行模仿和改编。像汉姆生一样将人物塑造得生动形象、活灵活现、让人眼前一亮的的方法分为三步：第一步，作家需要想象发生在人物身上的一系列事件，并且这些事件要带有情感价值；第二步，确保人物的情感并非琐碎平庸的，而是带有强烈、深刻、感人的色彩的，像耻辱、羞愧、恐惧、渴望这些情感都被汉姆生不断地呈现（包括他在这方面的前辈陀思妥耶夫斯基）；最后一步，作者需要切准进入人物内心的时机，确保人物内心焦躁、压抑等情感爆发的时机已经成熟。

希望采用多时段并行手法的作家可以在《神秘的人》和《维多利亚》两本书中查阅使用了这一手法的段落。注意汉姆生是如何从现在无缝切换到最近，再延展到遥远的过去，最后又切回现在的。观察他如何夸大现实，在梦境中脱离现实，最后又回到正常的时间之中。

同时，注意他的标点符号、段落长短、对引号的使用，以及其他格式上的细节——这些格式及布局都在告诉你如何写出类似的效果。尽管汉姆生对内心世界的复杂演绎并不适用于每个人，但对于那些处于小说写作前沿以及想要达到强大表现主义效果的作家们而言，汉姆生的作品是一门独一无二的课程。你不会在小说课上学到这些东西。也没有书本会教你这一技巧。^{①9}这一技巧必须通过向大师学习来获得。通过学习、模仿汉姆生，你将写出最棒的作品。

梦境

为了更为深入地观察处于混乱中的人物思想，汉姆生借用了陀思妥耶夫斯基的方法，将一系列梦境融入故事之中。《神秘的人》的最后几页就用了这一手法，读者直到最后一刻才发现这是一个梦境。在此之前，汉姆生用了类似的技巧，诱导读者相信主人公纳格尔喝了挂在他脖子上的一小瓶毒液自杀身亡。主人公并不知道（读者们也不知道），毒液已经被他的朋友米尼南换掉。汉姆生让我们经历了一场惊险的情感体验，让我们相信主角正变得虚弱并行将就木。在读者看来，纳格尔命不久矣，他自己也是这样认为的。汉姆生写道：“他的眼睛已经变得模糊！”^{②⑩}此外，汉姆生还在这一场景中用了许多的精彩细节，让读者坚定不移地相信主人公即将消亡。而在几页之后真相被揭开之时，主人公醒了，就像从梦境中醒了过来，读者也是如此。

这种用梦境或幻觉脱离现实的表现主义技巧，使得汉姆生能够深入到主人公的中枢神经系统之中，并以陀思妥耶夫斯基的方式呈现出主人公的疯狂和绝望。汉姆生说，重要的不是现实，而是一个人在压力下的感受。这一技巧让他能以惊人的速度推进故事的进展。例如，当纳格尔从自杀未遂中醒来时，读者们立刻对他下一步会做什么感到好奇：他会失望吗？他会吸取教训并希望活下去吗？他会接着再来一次（自杀）吗？很少有作家能以这样的表现力呈现人物的思维和梦境。即便是乔伊斯延伸的意识流和伍尔夫复杂的内心独白也没有这般对故事情节的推进力。

汉姆生的遗产

在临近他生命的结尾时，汉姆生在法庭上受到审判并被认定为叛国贼。他被送往一家精神病院，那里的医生认为他存在心理问题，并试图对这一问题进行分类记录。而事实上，他的神志一直很正常，“比那些观察者们聪明敏锐得多”^{②①}。他将这段经历写成了人生中的最后一本书《在蔓草丛生中的小径》，这部敏锐的作品揭露了律师们和医生们在试图解析像他这样的艺术家时可能会犯下的错误。作家、精神病学家罗伯特·科尔斯（Robert Coles）评论道：“他再次指出，人类竟然可以如此侮辱和羞辱其他人。没有人能像一群精神病学家一样向他们的病人提出并强加一些头脑简单、带有侮辱性且极度傲慢的问题，同时还要把这些问题分类记录。”^{②②}正是这种敏锐贯穿了汉姆生的所有佳作，这也是他给现代作家的礼物。在他的小说中，这种观察入微的敏锐就像意识之光一样迸发出来，而描写只不过是對他这种创作能力的呈现。

通过研究汉姆生的作品，现代作家可以深刻体会到培养这种敏感性和敏锐度的意义。当你选择去培养这种能力时，你可能会找到一种方式打破常规，深入到人类内心和思想的核心。与此同时，汉姆生的遗产无疑颇具挑战性，因为他告诉作家们不要被庸俗的“主导特征”文学流派所束缚。“他不像传统流派那样去表现人物的性格。”^{②③}打破常规伴有风险，但所有伟大的作家都会冒这个风险，设定超出常规的目标。像海明威、卡夫卡、黑塞一样大胆运用汉姆生的技巧，你将站在现代小说的前沿。这并不意味着你必须完全摒弃现实主义或对情景结构的设置，甚至拒绝具有主导特征的主要人物，但这确实意味着

你需要开始将注意力放到表面之下的心理活动，寻求一种更符合人类真实情况的方式来塑造人物。

-
- ① 参见斯韦勒·林斯塔在2001年翻译的《神秘的人》的导言，其中讨论了汉姆生的演讲及其文章《心灵中的无意识生活》（“From the Unconscious Life of the Mind”）。（汉姆生，1892年，第XV—XVI页）
 - ② 扎加尔，1998年。
 - ③ 同上。
 - ④ 同上。
 - ⑤ 汉姆生发现，一个新的地点能刺激他的创造力。不幸的是，这种方法并不总是奏效——尽管它在通常情况下很有用。（弗格森，1987年，第282页）
 - ⑥ 埃德蒙·怀特在一篇极为严肃的文章中评论道，汉姆生最好的作品出现在他职业生涯的早期，包括《神秘的人》《牧羊神》和《维多利亚》。在其后半生中，只有两本精彩、颇具启发性的作品达到了他年轻时的高度：《在秋夜的星空之下》（*Under the Autumn Star*）和《在蔓草丛生中的小径》（*On Overgrown Paths*）。在怀特看来，《大地的生长》反而“单调乏味”。（怀特，1996年，第25页）
 - ⑦ 巴特里，1982年，第1页。
 - ⑧ 例如，在汉姆生的小说《神秘的人》中，纳格尔和侏儒就是同一个人的两面。在他的短篇小说“Hemmelig Ve”（英文名“Secret Suffering（秘密苦难）”）中，“这两人都是单一人格的两个方面”。（巴特里，1982年，第3页）黑塞在《纳尔齐斯与歌尔德蒙》（*Narcissus and Goldmund*, 1930年）、《荒原狼》和《德米安》（*Demian*, 1919年）中也使用了二重身的手法。
 - ⑨ 尽管他在我们这个时代不为人知，但受他影响的作家数量却相当惊人。D. H. 劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》深受汉姆生《牧羊神》（*Pan*, 1894年）一书的影响。（费格松德，1991年，第421页）查尔斯·布可夫斯基承认他在很大程度上模仿了汉姆生的风格，汉姆生甚至可以称为他创作的“精神寄托”。（哈里森，1994年，第217页）汉姆生的传记作者指出，年轻时期的海明威曾向汉姆生“拜师学艺”，从汉姆生的早期作品中学习写出简明句子的技巧。（弗格森，1987年，第24页）汉姆生的其他崇拜者还包括舍伍德·安德森（Sherwood Anderson）、约翰·高尔斯华绥（John Galsworthy）、H. G. 威尔斯（H. G. Wells）、托马斯·曼（Thomas Mann）、贝尔托特·布莱希特

(Bertolt Brecht)、赫尔曼·黑塞、亨利·米勒和马克西姆·高尔基 (Maxim Gorky)。海明威甚至建议斯科特·菲茨杰拉德 (Scott Fitzgerald) 阅读汉姆生的作品来汲取一些写作上的点子。(弗格森, 1987年, 第228页, 第301页)

⑩ 里斯, 2008年, 第110页。

⑪ 怀特, 1996年, 第21页。

⑫ 毫不奇怪的是, 表现主义艺术家爱德华·蒙克的油画被用来作为汉姆生小说《维多利亚》与《神秘的人》(企鹅版)的封面。

爱德华·蒙克(1863—1944), 挪威表现主义画家, 代表作《呐喊》。——译者注

⑬ 怀特, 1996年, 第22页。

⑭ 林斯塔, 2005年, 第34—35页。

⑮ 怀特, 1996年, 第23页。

⑯ 怀特, 1996年, 第25页。

⑰ 汉姆生, 1898年, 第54—55页。

⑱ 让-保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre, 1905—1980), 法国20世纪最重要的哲学家之一, 法国无神论存在主义的主要代表人物, 同时也是一位优秀的文学家、戏剧家、评论家和社会活动家。代表作《存在与虚无》。——译者注

⑲ 不过, 有一本书是个例外, 它在批判性地分析作家们如何描绘小说人物的精神世界这一方面极为出彩。这本书是多瑞特·科恩 (Dorrit Cohn) 的《透明大脑: 小说中呈现意识的叙述模式》(*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978年)。

⑳ 汉姆生, 1892年, 第245—248页。

㉑ 科尔斯, 1967年, 第23页。

㉒ 科尔斯, 1967年, 第23—24页。

㉓ 怀特, 1996年, 第23页。

第6章

伊迪丝·华顿的创作方法

很少有小说家能像华顿夫人那样以慎重的态度和不唐突的诗歌技巧打磨句子。她的小说不如其朋友兼“导师”的亨利·詹姆斯^①来得复杂，加之她没有真实地描写出新英格兰地区^②，华顿夫人因此受到了不公平的评价。事实上，她在人物塑造上比詹姆斯更为鲜活，行文也更为自然，她那带有表现主义风格的故事也比批评者所说的更为出色。

伊迪丝·华顿（Edith Wharton）出生于1862年的曼哈顿，有两个分别比她大11岁和17岁的哥哥。^③6岁的时候她住在巴黎，在那里她发现了写作的乐趣，并展现出了丰富的想象力，让她的父母大为惊讶。^④她和爱德华·华顿（Edward Wharton）多年的婚姻并不幸福，最终她与双性恋记者莫顿·富勒敦（Morton Fullerton）发生了婚外情。^⑤在与丈夫离婚后，她和许多优秀的男性艺术家都建立了深厚的友谊，包括沃尔特·贝里（Walter Berry）及亨利·詹姆斯。

就连上面这段简介也在暗示，华顿夫人在创作映射她真实社会关系的虚构小说上倾注了灵魂。她的角色所感受到的所有浪漫的焦虑都是她自身心灵的一部分。这是作家们可以从华顿夫人身上学到的第一

课：在我们关注她的文学造诣之前，请记住，一个作家需要通过书本之外的真实生活为艺术创作积累原生素材。⑥

简洁

在简明写作上，华顿夫人用了所有专业的喜剧演员都掌握得炉火纯青的一种技巧。这个技巧对于作家而言十分有用。当然，并不是所有作家都注重简洁。人们在福克纳或乔伊斯身上，就能看到相反的趋势；但伊迪丝·华顿对此有着明确的文学理由。在中篇小说《伊坦·弗洛美》（*Ethan Frome*, 1911年）中就能找到有力的例子。

一位评论家称“华顿夫人堪称典范的简洁”^⑦并非风格上的偶然，而是精心设计的效果。“华顿夫人在她的自传中写道，她对自己早期散文中的形容词进行了‘狩猎’，以达到‘简约朴实’的效果。同时，她以乔治·艾略特的《罗慕拉》（*Romola*）^⑧为例，指出这本书是如何被浓墨重彩的描写弄得毫无生气的，她写道：‘尽管这本书细节丰富，但只是个虚张声势的表演罢了。’”^⑨华顿夫人的第一本成名之作《欢乐之家》（*The House of Mirth*, 1905年）最初是以连载形式出版，然后才出版成册，她为此进行了反复修改以让图书版本更为简洁——“成书后的小说，往往在表达或描写上更为简明扼要。”^⑩

中篇小说《伊坦·弗洛美》讲述的是一个不善言辞的男人伊坦（Ethan）与他妻子的表妹马蒂（Mattie）之间悲惨的恋爱故事。本来这个女孩是到他家照料他生病的妻子泽娜（Zeena）的，但很快，伊坦就爱上了马蒂。在小说末尾，他俩漫步在新英格兰冰雪覆盖的森林中，试图解决处于绝望之中的热恋所面临的种种困难，但最终他们得出的唯一解决办法是殉情自杀。他们本想乘坐雪橇从陡峭的山坡上滑下来故意撞上高大的榆树，讽刺的是，这棵树并没有夺去他们的生命，反

而让他们身受重伤，不得不痛苦地度过下半生。荒凉阴郁的结尾正是华顿夫人小说的特点。

话题切回来，让我们来看看华顿夫人在《伊坦·弗洛美》中是怎么进行简约写作的。在马蒂住进伊坦家后，他很快就坠入了爱河。

“他活在了马蒂·西尔弗的一颦一笑之中。（All his life was lived in the sight and sound of Mattie Silver.）”这句话简短又甜蜜，同时用了L和S开头（单词）的头韵而充满诗韵。在伊坦和马蒂马上要和树致命相撞时，华顿夫人并未在此用废话拖慢故事的节奏，她直截了当地写道：“在最后那一刹那，空气像千万根炙热的金属丝划过他的身体，接踵而至的便是那棵榆树……”这个句子直接有力，没有复杂的点缀，凸显了雪橇急速下滑并正要撞上榆树时的紧迫感。英国浪漫主义诗人罗伯特·骚塞（Robert Southey）下面这句话或许最为贴切地说明了简洁的作用：“言语如阳光一压缩得越紧，燃烧得越旺。”

一见钟情以及一往情深的浪漫

今天，我们依然能感受到华顿夫人的魅力，特别是她对浪漫爱情小说的影响。^⑪她运用的一个传统手法是让男女主人公“一见钟情”。伊坦在见到他妻子表妹的第一眼就立马神魂颠倒——“他第一天就喜欢上了这个女孩。当他开车去平原地区接她时，她微笑着在火车上向他挥手，喊道‘你一定是伊坦吧！’边说边拿着行李从火车上跳下来。”^⑫在类似《洛丽塔》的小说《孩子》（*The Children*, 1928年）一书中——尽管不像纳博科夫的原作那么明显^⑬——一位中年工程师爱上了一个15岁的少女。他第一次看到这个女孩时，她正抱着其中一个弟弟妹妹登上一艘游轮的台阶：

46岁的男人并不像他们20多岁时那样，看到一张漂亮迷人的脸蛋就怦然心动；但当一个场景吸引住他们时，对他们的刺激反而更大。此时的博伊恩并不是在搜寻漂亮的脸蛋，而是在看有没有有趣的面孔，他的搜寻被稚嫩的年纪和楚楚可怜的优雅这种与他的现实生活毫不相关的东西所打断，这令他心神不安。^⑭

华顿夫人展现浪漫的另一个方法是深入一个角色的思绪中，揭示其对他人隐藏的渴望和欲望。《纯真年代》（*The Age of Innocence*, 1920年）中的一对恋人纽兰·阿彻尔（Newland Archer）和奥兰斯卡伯爵夫人（Countess Olenska）都与其他人结了婚。伯爵夫人是阿彻尔妻子的表姐，在阿彻尔前往火车站接她时，华顿夫人深入到阿彻尔的内心世界，为这个场景奠定了浪漫的序曲：

他怀着学生般稀里糊涂的幸福感想象着奥兰斯卡夫人从车上下来的情形：他站在很远的地方，从人群里那一张张毫无意义的脸中认出了她。随后，她挽着他的胳膊随他走到马车跟前，他们就这样在穿梭的马匹、拉货的马车、大喊大叫的车夫中间缓缓地朝码头驶去。然后又登上异常安静的渡船，在雪下肩并肩地坐着，再坐进平稳的马车，大地仿佛在脚下悄然滑行，延伸至太阳的另一侧。真是难以置信，他有很多事情要对她讲，它们将以怎样的顺序被他流畅地说出来呢……^⑮

多瑞特·科恩指出，表达人物思想最为便捷的一个方法是在进行“心理叙述”（描述人物心理）时，加入诸如“他想到”或“他突然想起一件事……问自己是否会……”这样明显的标志。^⑯对于作家而言，这种方法很容易笔锋一转，直接切进人物的思考过程。在上面这段描写中，华顿夫人在第一句便以“他想象着”作为切入口，毫不费力地接入人物的内心活动，一说完这句开场白，她便可以自由地在主人公的脑海里徜徉，说出他那些极其浪漫的想法。^⑰

浪漫也可以体现在对话中，比如阿彻尔对伯爵夫人说道：“我想要——我想要与你逃到一个不存在这种词汇或不存在这类词汇^⑱的地方。在那儿我们仅仅是彼此相爱的两人，对方就是生活的全部，其他的事都无关紧要。”^⑲像这样的对话永远都不会过时，一见钟情的浪漫剧情也并不老套。你可以在华顿夫人身上学习呈现人物思考过程的技巧，并在最为现代的小说中用来呈现爱情和浪漫。

如何重复重要的信息

话多和话少之间存在着边界。研究成功作家如何重复关键信息对于把握这其中的分寸很有帮助。

例如，在《伊坦·弗洛美》中，华顿夫人在小说开头提到主人公仅接受过短暂教育的细节：“他曾在伍斯特的一所技术学院上过一年的课程。”几页后的内容是伊坦爱上了马蒂，华顿夫人再次强调他的受教育程度并不完整：“未完成的学业让他容易感性，即便是在他最不快乐的时候，大地和天空仿佛也在用低沉有力的口吻劝说着他。”^{②①}这个技巧说白了就是用不同的表述重复部分信息，并将这一重复融入上下文中以揭示其含义。伊坦的受教育问题充分说明了他为人感性的一面，这与之后他和马蒂发生婚外情密切相关。而马蒂喜欢他的其中一点就是他的感性。

另一个重要的信息是伊坦妻子体弱多病。读者们必须意识到泽娜在某种程度上是一个病人。书中第一章写道：“泽娜一直处于斯塔克菲尔德所说的‘虚弱’状态。”然后在第八章中，因为泽娜的疾病，伊坦第二次想将她抛弃：“他是可怜的男人，是一个虚弱多病的女人的丈夫，而抛弃她将让她无依无靠、穷困潦倒。”^{②①}在这个例子中，重要的信息用同样的关键字进行了重复，但因为两组重复之间隔了许多章节，这么做无伤大雅。

书中还反复提到了另外一些要点，包括马蒂·西尔弗的美貌和善良、雪地的荒凉等等，后者在故事高潮中扮演了关键的角色。总而言之，关键信息的重复对小说而言十分有必要。改变措辞、在暗含深意

的语境中嵌入重复的信息并用章节将这些重复分离，可以为这些重复赋予意义，并让它们起到支撑小说发展、凸显中心主题的效果。

何时描述背景环境

伊迪丝·华顿除了是一位小说家，还是一位园丁和室内装潢师。事实上，她的第一本书是一部非文学类的作品：《房屋装潢》（*The Decoration of Houses*, 1897年）。当然，你不需要为了写出关于漂亮衣服、大豪宅、浪漫环境的文章而成为一个室内设计师。你只需三个步骤，即挑选、浓缩和融合，就能掌握将外在感知融入故事的能力。

挑选指的是选择对什么样的背景元素进行描述的过程。我们的眼睛能看到纷繁复杂的事物，耳朵能听到千奇百怪的声音，其他的感官也同样遭受着外界信息的狂轰滥炸。从这一片嘈杂的背景中，作家需挑选重要的信息。当翻开《伊坦·弗洛美》时，我们看见伊坦正走在雪地里，准备去见马蒂——“村子里的雪有两尺深，寒风使雪在角落堆积起来。铁灰色的空中挂着像冰花一样的北斗七星，猎户座也在闪烁着冰冷的火焰。”在这一段描写中，华顿夫人并未花费笔墨去勾勒雪地里的树木，也没有提及漫漫雪地一望无际的地平线。即便环境中还有其他细节，华顿夫人也像画家一样只挑选出其中重要的部分进行刻画。紧接着，她用光线来渲染背景环境，描述了透过教堂窗户的光如何延展着洒向雪地：“教堂地下室的窗户将暖黄色的光远远投在了无尽起伏的雪堆上。”当这些精心挑选出的细节呈现在读者面前时，书中的世界就开始变得鲜活起来，人物也能在富有生气的环境背景中被读者感知。

浓缩是让文字“不言自明”的技巧。如果几句话能概括意思，就没必要在描述事物上长篇大论了。在《纯真年代》的第三十三章中，伯爵夫人正准备前往欧洲，这将是她和阿彻尔最后的离别，华顿夫人将文字浓缩到足够留下一个生动画面的程度。伯爵夫人坐在一辆昏暗

的马车里，阿彻尔却在她永远离开自己的生命之前，都没有机会单独和她说上话。在一句节奏极快的句子里，华顿夫人将两个恋人（精神上的恋人，而非肉体上）间的关系一刀两断——“一瞬之间，在马车内一片翻涌的黑暗中，他瞥见了那个朦胧的椭圆脸蛋，那双眼睛炯炯有神——她走了。”浓缩即精华！你可以通过去掉不必要的词、删减描述以及锐化焦点，让文章也像这般精练。如果一切背景的刻画都是为了铺垫某些事（如人物的别离或登场）的发生，那么当这些重要的时刻发生时，用浓缩的文字而非铺陈的细节，短小精练地突显出情节所蕴含的情感强度，必定会让你的写作事半功倍。

融合也许是华顿夫人在环境设置中运用到的最为复杂的技巧。它是对多个环境进行同时描述的方法。这其中最富诗意的例子恐怕就是《伊坦·弗洛美》了，书中将荒凉的雪景融入叙事之中，产生了一种奇妙的超现实效果。再例如，在书中的第二章，伊坦去舞会接马蒂回家，当她从舞会走出来时，伊坦抽出被她搭住的手臂。“云杉下面实在是太黑了，他甚至看不清肩旁她的头的形状。”背景里的树营造出了昏暗的感觉，暗示着一种浪漫的、与外界相对隔绝的状态。随后，“他们默默地走在云杉树荫下黑漆漆的小路上，远处伊坦家的锯木厂也是漆黑一片”。再一次，背景无缝地融入两人与外界隔离的情节中，凸显出此时他们之间的紧密关系。在第九章灾难性的雪橇之旅前，他们听到了教堂的钟声，这个细节为故事情节增添了一种终结感：“透过寂静，他们听到教堂的钟敲了五下。”像这样把细节置于恰当的位置并将其融入故事之中，不仅赋予了背景生气，还突出了这些细节所蕴含的意义，远远超出单纯描写所呈现的效果。

埋下伏笔

《伊坦·弗洛美》是一部阴郁的悲剧爱情小说。为了让我们对结局做好准备，华顿夫人埋下了伏笔。在故事的中段，伊坦偶然出现在父母的墓碑前。华顿夫人写道：“他想知道，当轮到他和泽娜躺在这里时，是否会有同样的墓志铭出现在他俩的墓碑上。”这里伊坦的死亡预告实际上超出了小说的时间范畴，尽管伊坦在小说的最后并未死去，但他和马蒂在撞上树后遭到了毁灭性的打击，他的结局实质上形同死亡。

《纯真年代》中，刚和梅（May）结婚不久的阿彻尔“忽然发觉自己正像陌生人似的吃惊地看着梅”。在同一个段落中，作者这样描述了梅让他感到惊讶的画面：“紧贴着她那白皙皮肤流淌的血液就像是某种防腐液体。”这些细节并不随意，相反它们都在暗示着，梅对她的丈夫而言是个陌生人，是一个试图操纵人们阻止阿彻尔离开自己的冷酷无情、精于算计的破坏者。

讽刺性的预兆是华顿夫人的强项。例如，阿彻尔结婚一章以梅的这段话结束，她说道：“啊，这只是我们幸运的开端——好运将永远相伴！”而事实上，他们将面临与之相反的命运。阿彻尔将发现他娶了一个除了社会地位之外，几乎与他没有共同之处的女人，而他已经无法再和真爱伯爵夫人在一起。

华顿夫人使用伏笔的诀窍是不让伏笔过于明显，她将伏笔隐藏在小说的十几处地方，暗示接下来将要发生的事。同时，这个暗示也不需要故意给读者留下深刻的印象，但是不论它的语气还是含义，都需

传达出一种未来将要发生什么好事或什么坏事的感觉，这样读者才会
在一个前后呼应的故事中享受到乐趣。

顿悟

正如克里斯托弗·里克斯（Christopher Ricks）指出的，唯一不能去鲍勃·迪伦²²音乐会的人就是鲍勃·迪伦自己，因为如果他待在观众席上，就没人进行演出了！同样（也有些悲哀的是），可能只有作家是唯一无法享受单纯阅读乐趣的人。套用评论家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）的话来说，所有优秀的作家只能读读自己的作品。²³这意味着，每当你阅读一部作品时，你就会以一个作者的视角去分析、拆解、审视，并找出那些在你所欣赏的作品中被其他作家藏起来的秘密。也许这就是戏剧大师塞缪尔·贝克特²⁴沉迷于悬疑小说的原因之一。他不得不逃到与他自己的作品不同的领域中去。但作家的这个诅咒也是其最大的财富。其他人只会简单地阅读《欢乐之家》（*The House of Mirth*），而你会边阅读边分析劳伦斯·塞尔登（Lawrence Selden）这个人物的演变曲线；其他人只会单纯地享受这个故事，而你会拆解研究这部小说，看看华顿夫人是如何通过一系列的顿悟来推动人物性格演进的。然后，你可能开始试着在你自己的作品中使用顿悟这个技巧。突然之间，你已经在向一个悠久的文学传统看齐，它将帮助你的作品获得令读者着迷的力量。

大多数人把顿悟的文学手法和詹姆斯·乔伊斯²⁵联系在一起。顿悟是一个人物在某个时刻重新认识世界，它是一种精神上的启蒙或觉醒，也是一个如梦初醒、幡然醒悟的瞬间。乔伊斯在《都柏林人》（*Dubliners*, 1914年）的许多故事里使用了顿悟，比如当伊芙琳（Eveline）突然意识到自己无法跟男友上船一同前往一个新世界开始新生活时，那令人心碎的恍然大悟就是一种顿悟，是她看清事态的时刻。华顿夫人从乔伊斯那里学到了运用顿悟的技巧，尽管她并不喜欢他作品

里的很多东西并将其视作以自我为中心的孤芳自赏、哗众取宠的噱头，但是她清楚地知道即便是她不喜欢的东西也存在着些许价值。她像渔夫从牡蛎里取出珍珠般从乔伊斯的书里学到了这一文学手法，并在自己的作品中以一种更为传统的方式使用顿悟推动情节的发展和人物的演进。乔伊斯作品中的顿悟更多是灵光一闪，特别是在其后来的作品《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922年）和《芬尼根的守灵夜》（*Finnegans Wake*, 1939年）中，人物一瞬间的领悟并未促使他们在人性上有任何的发展。而华顿夫人总是利用其角色茅塞顿开的时刻，去推进情节发展、促进人物性格演变。^{②6}

就像斯坦利·库布里克^{②7}所说的“我们需要六七个重要的时刻”来策划电影情节，华顿夫人也安排了人物的六七个顿悟时刻，并围绕人物的觉醒构建了小说。这就是所谓的“人物曲线”（或称为“角色演进”）。人物曲线是个更为综合全面的术语，它包括了曲线的开端、演进、结尾以及其间所有零碎的过程，相比之下，顿悟的概念更容易理解和把握，也更容易运用到你的作品里，因为它就是构成人物曲线的最小单位，是人物演进的直线上发生弯曲的部分。换句话说，将人物曲线想象成由一系列间断的直线构成的带有弧度的曲线，可能更好理解。（请见下页图）这条“曲线”上每段的节点即顿悟，或者用乔伊斯的话来说——“灵光一现”^{②8}。

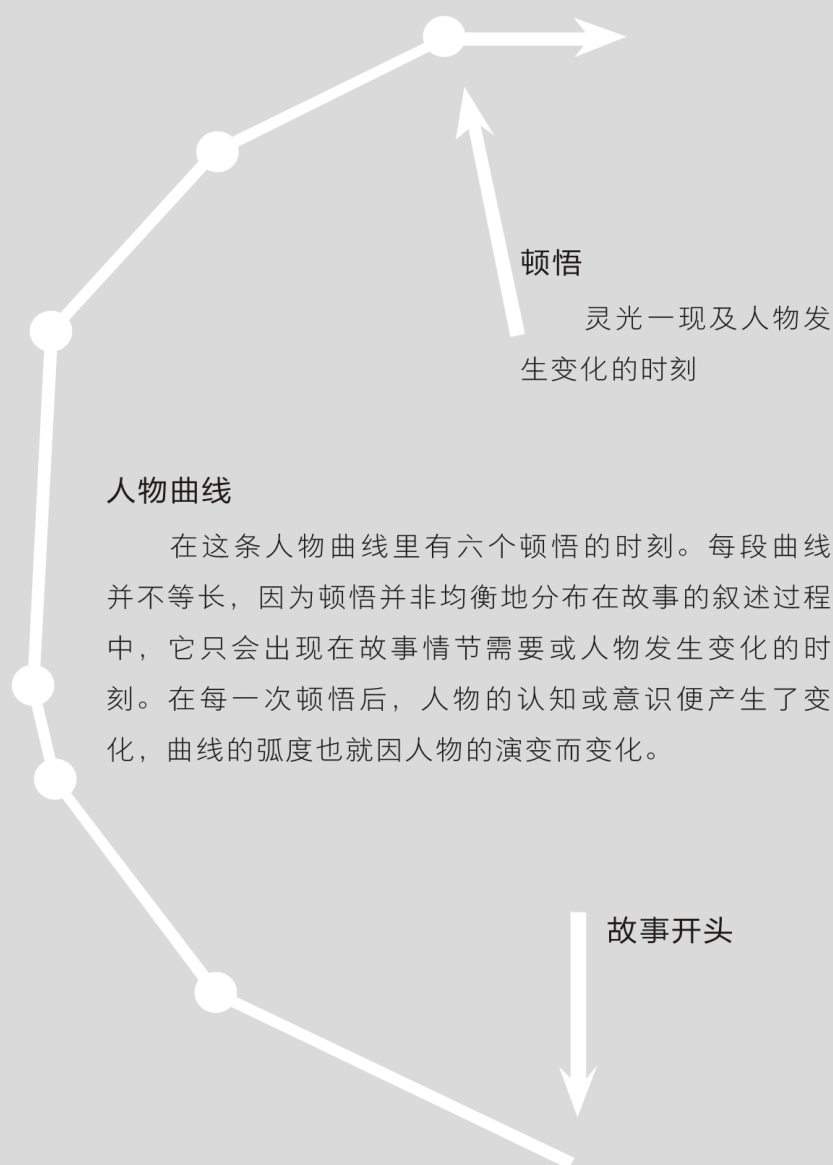
例如，《纯真年代》讲述了纽兰·阿彻尔背叛其贵族妻子的故事。阿彻尔是一位纽约的贵族律师，被他所属阶层的规则和信条所束缚。当奥兰斯卡伯爵夫人走进他的生活时，他大大偏离了自己的人生轨道，有了许许多多顿悟的时刻，仿佛她在他的脑海中点燃了一连串的烟花。华顿夫人多次让阿彻尔出现这些一闪而过的觉醒。他最早也是最为重要的一次顿悟，出现在有人批评伯爵夫人在与丈夫分居后和另一个男人生活在一起时他站出来为她辩护。“他停住，气愤地转过身去点着雪茄。‘女人应当是自由的一和我们一样的自由。’他表态说。他仿佛有了一种新的发现，而由于过分激动还无法估量其可怕的

后果。”^{②⑨}华顿夫人以这一顿悟结束了第五章的内容，并在第六章的开头进一步揭示阿彻尔这一认知的意义：“带着不祥的冷颤，他发现自己的婚姻正变得跟周围大部分人完全相同，那是一种将一方的愚昧与另一方的虚伪结合在一起的、由物质利益与社会利益构成的乏味联盟。”^{③⑩}很明显，这一顿悟对故事来说至关重要，它开启了人物演进的曲线，成为这段曲线第一个重要转折点。

为了将顿悟融入自己的故事中，你可以放慢作品的节奏，打磨人物觉醒瞬间的描写。顿悟这一手法可以被有意识地运用，就像运动员可以集中精力加强某一方面的运动能力，比如通过举重来强化投掷标枪的二头肌，作家也可以通过练习撰写顿悟的片段来锻炼运用顿悟的能力。华顿夫人“将顿悟作为她小说理论的中心”，研究她对这一手法的使用可能是学习如何运用顿悟最有效的方法之一。^{③⑪}

人物曲线

下面这张图展示了一个故事中人物性格的演变。



-
- ① 亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916），继霍桑、麦尔维尔之后19世纪美国最伟大的小说家，也是世界文学史上的大文豪，被一致认为是心理分析小说的开创者之一，是20世纪小说的意识流写作技巧的先驱。代表作有长篇小说《一个美国人》《一位女士的画像》《鸽翼》《使节》《金碗》等。华顿夫人在移居法国后，与他成为挚友。——译者注
- ② 新英格兰地区是指美国东北的一个地区，由缅因、佛蒙特、新罕布什尔、马萨诸塞、康涅狄格和罗得岛六个州组成，是英国殖民主义者最早开发的美洲地区。——译者注
- ③ 本斯托克，1994年，第3页。
- ④ 本斯托克，1994年，第21页。据信，华顿夫人从小由保姆和家庭教师抚养长大，被剥夺了正常的母女关系，才导致了她之后在艺术之路上的发展以及在婚姻生活中的外遇。（埃里奇，1992年，第6页）
- ⑤ 埃尔利赫，1992年，第xii页，以及第三章。
- ⑥ 华兹华斯这样描述作家对生活素材的积累：这是一种在宁静中品味情感的过程，一切好诗都是强烈感情的自然流露，来源于在宁静中积累起来的情感。
- ⑦ 韦格纳，1995年。
- ⑧ 乔治·艾略特（George Eliot，1819—1880）是英国维多利亚时代的著名作家，她的小说清新优美，极富田园生活和大自然的气息，并首次显示了现实主义小说的新特征。但部分读者觉得她的小说冗长乏味，有太多的道德说教，尤其是《罗慕拉》。——译者注
- ⑨ 休斯，2005年，第387页（未写明引用）。
- ⑩ 刘易斯，1986年，第1322页。
- ⑪ 根据埃丝特·隆巴迪（Esther Lombardi）的说法，华顿不仅影响了她那个时代的许多小说家，也影响了许多当代作家。另见科尔德，1985年。
- ⑫ 华顿，1911年，第23页。
- ⑬ 纳博科夫的《洛丽塔》（*Lolita*）叙述了一个中年男子与一个未成年少女的恋爱故事。该书曾被禁售，后来再度风靡，衍生出了“萝莉（loli）”一

词，在日本引申发展成一种次文化。——译者注

⑭ 华顿，1928年，第11页。

⑮ 华顿，1920年，第242页。

⑯ 科恩在一项颇为有趣的研究中观察到，这些对人物思想的明显标注可能看上去单调无趣。出于这个原因以及为了更为深入地挖掘人物内心，作家们开始从心理叙述（作者从旁观者角度对人物内心的间接阐述）转向直接引用人物的内心独白（人物内心的直接独白）。（科恩，1978年，第38页）

⑰ 我们很容易由华顿夫人的这些心理描述片段联想到《包法利夫人》中爱玛幻想她可以和她的情人们一起享受浪漫生活的片段。

⑱ 这里指的是前文伯爵夫人提到的“情妇”一词。——译者注

⑲ 华顿，1920年，第247页。

⑳ 华顿，1911年，第19页、第23页。

㉑ 华顿，1911年，第23页、第103页。

㉒ 鲍勃·迪伦（Bob Dylan，1941— ），美国著名摇滚、民谣艺术家。2016年，鲍勃·迪伦获得诺贝尔文学奖，成为第一位获得该奖项的作曲家。——译者注

㉓ 布鲁姆，1997年，第19页。

㉔ 塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett，1906—1989），爱尔兰作家，诺贝尔文学奖得主，创作的领域主要有戏剧、小说和诗歌。他是荒诞派戏剧的重要代表人物，代表作为《等待戈多》。——译者注

㉕ 詹姆斯·乔伊斯（James Joyce，1882—1941），爱尔兰作家、诗人，20世纪最伟大的作家之一，后现代文学的奠基者之一，其作品及“意识流”思想对世界文坛影响巨大。主要作品是短篇小说集《都柏林人》、长篇小说《尤利西斯》。——译者注

㉖ 参见金，2006年。

㉗ 斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick，1928—1999），美国电影导演、编剧、制作人，代表作《闪灵》。——译者注

㉘ 乔伊斯，1916年，第205页。

㉙ 华顿，1920年，第38页。

㉚ 华顿，1920年，第40页。

③① 金，2006年，第150页。

第7章

萨默塞特·毛姆的创作方法

每当你发现你的写作变得华而不实时，你可以试着读读毛姆的作品。乔治·奥威尔曾说道：“我认为对我影响最大的现代作家是萨默塞特·毛姆，我非常佩服他能直截了当、毫不夸张地讲述一个故事。”毛姆的作品在风格上从来都不矫揉造作、复杂浮夸，因此他被誉为“早期朴素风格大师”^①。

萨默塞特·毛姆（Somerset Maugham）于1874年出生在巴黎，双亲在他11岁之前就去世了。随后，毛姆被送回英国，与他冷酷苛刻的伯父一起生活。^②尽管为了迎合伯父的要求，毛姆上了医学院，但他总是对写作展现出更多的兴趣。他在23岁那年便已经出版了第一部长篇小说《兰贝斯的丽莎》^③（*Liza of Lambeth*, 1897年）。

毛姆在德国海德堡学习时曾与一位年轻男子结成伴侣，后来他遇到了另一位男性情人弗雷德里克·哈克斯顿（Frederick Haxton），这段关系一直维持到毛姆70岁时哈克斯顿去世。毛姆还与茜瑞·威尔科姆（Syrie Wellcome）育有一女。茜瑞当时是个有夫之妇，这桩丑闻直接导致她在1917年和前夫离婚，随后便与毛姆结婚了。这段婚姻于1927年终结。

在第一次世界大战期间，毛姆进入英国情报部门，成为一名间谍。之后，他又搬到了美国，在好莱坞工作。他的文学作品类型非常丰富，包括戏剧、短篇故事、散文和小说。

像毛姆一样选择人物

作者不应随意挑选笔下的人物。选择人物最为重要的原则是他们的类型要均衡，以形成鲜明的对照。伍迪·艾伦^④最喜欢的关于情节创作方面的书籍是拉约什·埃格里（Lajos^⑤ Egri）的《编剧的艺术》（*The Art of Dramatic Writing*, 1960年）。这本书提到，作品中的人物都必须经过精心的编排，“如果所有人物都是同一类型，例如他们都是恶霸，那么整个故事就会像一支只有打击鼓的管弦乐队一样单调怪异”^⑥。当然，“为了多样而多样”也非挑选人物的目的，你的目标是让这些人物因为不同而产生冲突。在这一方面，毛姆显然是位大师。

《人生的枷锁》（*Of Human Bondage*, 1915年）里的主人公菲利普·凯里（Philip Carey）是一位医生，也是一个敏感的年轻人。毛姆以自身为蓝本创造了这个角色。而另一位主要角色米尔德丽德·罗杰斯（Mildred Rogers）是菲利普的反面：她傲慢、挥霍、残酷，总是与菲利普发生冲突。事实上，随着他们关系的发展，她变成了一个虐待狂，而菲利普以近乎受虐的快感对她做出回应。“他们似乎总是处于争吵的边缘。事实上，他恨自己爱上了她，因为她总是在羞辱自己。”^⑦这两个角色从来没有完美地融合在一起，因为他们总是惹恼对方。

在《月亮和六便士》（*The Moon and Sixpence*, 1919年）中也能看到相同的手法，毛姆以法国后期印象派大师保罗·高更（Paul Gauguin）为原型塑造了主人公。小说中的这名画家名叫查尔斯·斯特里克兰（Charles Strickland），他被描绘成一个冷血无情、只关心艺术的人，对他来说，人类无关紧要。他一点也不尊重他的妻子，甚至为

了自己的艺术事业抛下她去巴黎旅行。这部小说的另一个主要角色是二流画家德克·施特略夫（Dirk Stroeve），他是斯特里克兰的朋友。尽管他们都是画家，但两人在性格上刚好相反，在人物的配置上形成了很好的编排。斯特里克兰无情冷漠，施特略夫善良且富有同情心。然而，斯特里克兰恩将仇报，占有了施特略夫的妻子，并因为厌倦而始乱终弃，最后导致他的妻子绝望地自杀——尽管此时施特略夫仍在等待着妻子回到他的身边。还有比这两个人之间的分歧更严重的吗？注意毛姆是如何让这两位画家相互对照，并将其与你作品中的两个主要人物进行比较。扪心自问，你能笃定自己已经创造出了类似的对比吗？只有当答案是肯定的时候，你才会心安理得，无须再对人物的性格进行修正。

组织小说的章节

最容易被忽视的小说创作要点之一是在快慢章节之间进行转换。显然，把所有人物行动的章节放在前面，把所有分析的章节放在后面，会导致整个小说的不平衡。^⑧将戏剧性的紧张情节与深思熟虑的慢节奏部分相互交替，才会更引起读者的兴趣。

毛姆在他的所有作品中都穿插了快慢节奏。如《刀锋》（*The Razor's Edge*, 1944年）一书讲述了年轻人拉里·达雷尔（Larry Darrell）追求精神启蒙的故事。在小说开头的一个戏剧性场景里，拉里告诉了自己的未婚妻，他想去求学而非经商，这让她大吃一惊。这一章的戏剧性效果因其未婚妻不愿流露内心的失望而增强了。“她的心脏在疯狂地跳动，陷入了极度的忧虑。”^⑨她假装平静地接受了这一消息，但最终决定还是不嫁给他，并主动归还他的订婚戒指。在这戏剧性的一幕之后跟着一个节奏缓慢的章节，女孩平静地向家人和朋友解释婚约已经解除。同样的变换发生在小说结尾。在一个节奏缓慢的长章节里，小说的讲述者听着拉里倾诉他的精神追求。紧接着是两个简短的章节，描述了拉里的其中一个女友索菲·麦克唐纳（Sophie MacDonald）的横死。平静与暴力毗邻，这无疑是作者精心安排的结果。

同样的穿插手法也出现在《人生的枷锁》中。菲利普带着米尔德丽德去剧院，接着送她回家。此时，他正强烈渴求着她。“他不知道该如何度过他的目光能再次在她身上栖息前的时光。”^⑩然而，米尔德丽德却冷落了他，他俩分开了，菲利普很绝望。在这些戏剧性的场景之后是一个延展的章节，菲利普反复思考了整件事情并为此感到孤独。然后，在第五十九章的结尾我们再次被推进一个戏剧性的场景—

米尔德丽德又一次羞辱了菲利普。显然，快慢节奏之间的交替可以发生在章节内部，也可以发生在章节之间。

这种交替的效果也可以通过章节之间不同的段落长短来实现。^⑪段落越长通常意味着节奏越慢。一章全由短段落构成的章节后面可以接着一个全由长段落构成的章节。毛姆在《月亮与六便士》的第五十一章和第五十二章中就运用了这种技巧。第五十一章充满了戏剧性，当中都是简短的段落和对话。它讲述了斯特里克兰如何到达南太平洋的塔西提岛，如何遇到了一位17岁的少女，并扬言要施加暴力，强迫她成为他的女人。在这个快节奏的章节后面是由臃肿的段落构成的缓慢章节，总结了斯特里克兰在之后的三年里与这个女孩的和谐相处。紧接着，又是一个快节奏的章节。在这章中，读者将看到斯特里克兰生活在土著人中间，并被作为他的模特的年轻男女包围着进行他的艺术创作。

推动故事的发展

推动故事发展的其中一个办法是将人物置于必须做出艰难抉择的情境之中。读者自然会想知道接下来将发生什么。

毛姆在《刀锋》的故事中段用到了这一技巧。此时的拉里身处农场，他曾遇到两个女人——艾莉（Ellie）和贝克尔夫人（Frau Becker）。其中，贝克尔夫人明显很喜欢他。一天夜里，一个女人爬上了他的床……拉里随后和她发生了关系，他猜想这个人一定就是贝克尔夫人。但他却懊恼地发现，那个人其实是艾莉。这一转折迫使拉里做出决定。读者自然想知道他将如何处理这一情况。

在《人生的枷锁》的第三十章中，毛姆将另一个角色置于被迫做出决定的困境中。16岁的凯西莉（Cecilie）被房东发现和一个亚洲人有染。房东对两人的关系表示反对，并威胁要让这个女孩搬走。凯西莉必须决定接下来要怎么办。在经过多次冲突后，她决定和她的爱人私奔。这场冲突推动了故事的发展，让读者渴望接着往下读，看看女孩究竟会如何面对施加给她的、让她停止与爱人见面的压力。

这本书的中段还有一个更具说服力的例子。菲利普终于受够了米尔德丽德对他的不断羞辱，决定离开她到更为体贴、富有母性的诺拉（Norah）身边。他认为自己是爱诺拉的，因为他们间的关系友好和谐，让他感受到心灵的慰藉。就在当读者们以为菲利普已经忘了米尔德丽德时，她却再次出现了。她向菲利普承认她现在过得很悲惨，因为新情人抛弃了她。刹那间，菲利普对她的所有渴求又重新燃起。他该怎么办？他会选择谁？读者们翻着小说往下读，渴望知道他将如何解决这场矛盾。^⑫

除把角色置于他们必须做出决定的情景中外，叙述者还可以通过激发人们对未来事件的好奇心，通过为之后的故事“打广告”的方式让读者抱有期待，以此加快故事的节奏。^⑬在《月亮和六便士》小说的开头，叙述者称他非常了解查尔斯·斯特里克兰这个人，并在战争期间登上塔西提岛发现了关于斯特里克兰的秘密——“我发现了他悲剧性的职业生涯中最晦涩模糊的部分，我可以将其揭露出来。”不论是那些对人性有短暂兴趣的人，还是对这位艺术家备感兴趣的人，在看到这里时都被吊起了好奇的胃口，渴望知道更多的故事。什么是叙述者口中最晦涩模糊的部分？这在之后的故事中起到了什么作用？这些野史秘闻什么时候才会在我们的面前揭晓呢？还有比这更能让读者希望从作家身上获取更多讯息的技巧吗？叙述者对于公布小道消息的承诺，推动读者不停地往下阅读。

在小说的第八章中，毛姆再次使用了这一技巧。他告诉我们，斯特里克兰抛弃了他的妻子和另一个女人去了巴黎。这让读者产生了好奇，并开始想象他的妻子会怎么做。她会跟他离婚吗？现在在巴黎的斯特里克兰的生活又是什么样的呢？我们会接着往下阅读，因为毛姆许诺我们在查尔斯·斯特里克兰悲惨的人生中还有更多的事将要发生。

在斯特里克兰逝世9年后，叙事者在小说第四十五章告诉我们，战争危机迫使他流亡到了塔西提岛。这明显是在暗示读者们之前“广告”过的某件事即将揭晓，还有比这更为明确的讯息吗？随后，叙述者顺理成章地在塔西提岛展开调查，很快他发现了那些认识斯特里克兰的人，包括一位诊断出斯特里克兰患有麻风病的医生。医生告诉了叙述者斯特里克兰死亡时发生的事，声称在他生命最后几天里完成的《美丽与污秽》这部作品是在他失明的状态下创作出来的！

你可以使用毛姆的这两种技巧来确保读者的兴趣，并在自己的写作中推进故事的发展。第一种技巧是让你的角色面临二选一的抉择。

其中，要记住的关键一点是这个人物必须是在面对某个影响其人生的重大选项时做出抉择，并且这一抉择在某种程度上存在困难和挑战。当拉里发现他和一个他不爱的女人发生了关系时，他必须选择做些什么，这事关他作为一个男人的尊严；当凯西莉的情事被发现时，她必须选择做些什么，因为整个世界都在与她作对，而她做出私奔的决定影响了她的一生；当米尔德丽德回到菲利普身边时，他不得不在她和诺拉之间做出选择，他的决定将改变他的人生轨迹。不要给你的人物过于简单的选项，在他们身上施加困难的抉择才能驱使他们到达人生的岔路口。对读者而言，跟着角色的决定走上故事发展的新方向令人激动兴奋，他们会不断翻阅小说，希望知道故事的后续。

当你使用第二种技巧一向读者宣告将来会发生的事时，记住毛姆总是要确保这件事在小说中具有某种关键的意义，是情节中不可或缺的部分，并会对人物产生重大影响。当叙述者称他本人认识斯特里克兰，并探访了塔西提岛以便进一步了解这个男人时，读者实际上就得到了一个承诺。毛姆告诉我们，“即将发生的事是关于主人公的令人兴奋的细节，这个揭露对理解他至关重要”。当你告诉读者他们应该期待什么，并承诺这一期待的事情有趣并让人兴奋时，他们会带着极大的热情进行阅读。

制造惊喜

惊喜是讲故事的关键要素。写作本身就是一个仅揭示必要的部分并将其他部分隐藏起来，最终让读者大吃一惊的游戏。

正当我们以为拉里和伊莎贝尔（Isabel）会幸福时，毛姆却透露道，拉里更感兴趣的事是寻找真理、启蒙和智慧。正当我们以为菲利普·凯里已经满足于与诺拉的关系时，米尔德丽德又再次出现。正当我们以为斯特里克兰在占有了施特略夫的妻子后，似乎找到了一个他真正爱着的女人时，他却抛弃了她，最终导致了后者的自杀。

每次惊喜都会让读者感到震惊，并由此产生更高的阅读兴致。在上述案例中，惊喜都给故事带来了重大转折并揭示了主要人物的形象。当拉里告诉伊莎贝尔，他希望跟世上的智者学习时，她取消了他们的婚约，给予了他自由。读者会好奇拉里接下来的打算。他的人物形象对我们来说也越来越清晰——这的确是一个不同寻常的男人！他拒绝了一个爱他的年轻漂亮的女人到底是为了什么？是为了有机会学习古典文学，学习古人的智慧吗？他到底是一个怎样的人呢？

当米尔德丽德再次出现时，我们和菲利普一样感到震惊。之后，我们更清楚地看清了菲利普的为人：他在渴求着那个对他最为苛刻的女人。也许，他就是这样一个虐待狂。这个惊喜向我们进一步揭示了主人公的人物形象，并让我们兴趣大增。

当斯特里克兰致使施特略夫妻子自杀时，读者不仅感到惊讶，而且急切地想知道在他伤害了施特略夫的当下，他会怎么做，以及施特略夫会怎么做。施特略夫会报复吗？斯特里克兰这个人又是个怎样的怪物呢？一个像这般残忍无情的人是怎么成为伟大的画家的？

只要你的惊喜与故事密切相关，它就会为你的故事增添光彩。注意，毛姆为了达到令人惊喜的效果，并不是简单地让惊喜骤然发生，他总是先确保这些事发生的可能性。你必须确保情节上那些令人吃惊的峰回路转有着充分发生的缘由，并且这些转折是故事不可或缺的部分。例如，米尔德丽德的回归尽管让人感到意外，但在情节上说得通。我们知道此时的米尔德丽德身无分文，并且她也喜欢菲利普，所以在这个节骨眼上，她的出现令人惊讶但也合情合理。我们都知道斯特里克兰是一个畜生，他抛弃自己妻子便证实了这一点，所以尽管我们对他抛弃了施特略夫的妻子感到意外，但其实作者对此早有铺垫。同样，当得知拉里比起婚姻更喜欢学习时，我们感到震惊，但也心里有底，因为在此之前我们已被告知他是一个有智慧、有理想的青年。不论在何种情况下，你都必须确保惊喜已经被提前准备好。

除出人意料的事需具备合理性外，还要让这意料之外的事放大人物的特性。拉里的声明当然体现了他追求知识、寻求精神启迪的性格；米尔德丽德的归来以及菲利普将诺拉抛之脑后并拥抱了米尔德丽德，这再次告诉了我们菲利普是一个怎样的男人；斯特里克兰对施特略夫妻子的遗弃让他残忍无情的畜生形象更为鲜明，也让我们更加看清了这个人的秉性，即便我们（和叙述者一样）不能完全理解他那复杂行为背后的动机。当你记住这些要点时，你准备的意外将会让读者大吃一惊并为之着迷，同时也会让你的情节和人物引发更为强烈的共鸣。

将自己代入到作品之中

毛姆喜欢把自己代入到作品之中。他承认“我把我的一生都写进了我的书里”。在某些方面，他是最具自传性的作家之一。他本人就是《刀锋》的讲述者。在这部小说中，他甚至取笑自己，让苏菲（Sophie）称呼他为“道貌岸然的人”。^⑭而且众所周知的是，《人生的枷锁》几乎就是一部自传小说，作为医学生的主人公的性格及发生在他身上的闹剧都取材自毛姆自己的人生经历。毛姆幼时的口吃在菲利普身上变成了天生跛脚。阅读这部作品的其中一个乐趣是它提供了一个直接洞察毛姆敏感心灵的近距离窗口。此外，《月亮与六便士》《寻欢作乐》（*Cakes and Ale*, 1930年）也源自毛姆的生活。^⑮

在《总结》（*The Summing Up*, 1938年）一书中，毛姆承认，事实和虚构在他的作品中混杂在一起，以致没有办法将它们区分开来。

“在我的一生中无论发生了什么事，我都会以这样或那样的方式用在写作里……事实和虚构在我的作品中混杂在一起，现在回想起来，我竟难以将它们区分开来。即便我能记起这些事，我也对记录事实不感兴趣，因为我已经更好地运用了这些细节。”^⑯在这里，他承认了作品就是他内心世界的真实写照。

所有作家笔下的故事都是基于他们自身故事的不同方面创作出来的，但有些作家相比于其他人，在写作中更倚重自身的经历。从毛姆将亲身经历代入到作品中，我们可以学到什么呢？有一点需要注意的是，毛姆并没有像寻求轰动效应的新闻记者那样从根本上歪曲或夸大他的经历；相反，他相当忠实地将它们展现出来并写成了小说。^⑰当然，当你用这种朴实的方式进行创作时，要避免其中的故事被熟悉的

人认出来，他们可能以此起诉你诽谤。你可以通过将两个角色融合为一个角色，或是给他们和人物原型不同的职业或地址进行伪装。

像毛姆那样遵循一个严格的时间表

毛姆是一名医生，他的身体状况很好也就不足为奇。由于遵守了严格的时间表（包括早起、定期用温泉疗养身体），他活到了91岁。^⑮可能关于毛姆写作生涯最具说服力的事实来自加森·卡宁（Garson Kanin）的观察：“毛姆仔细解释道，不论他身处何方，每天早上都八点钟起床，吃过早餐后便在九点钟坐下写上四个小时。”^⑯在这段时间里，他充分挖掘自己丰富的人生经历。同时，他固定的写作时间丝毫不影响他拥有完整的个人生活。在这一点上，他像极了巴尔扎克，后者生活充实，人际关系丰富，但也每天留有固定的时间用来写作。事实上，在给一位年轻作家提建议时，毛姆说道：“如果你想成为一名作家，就必须接触世事变迁，等待阅历自己增长是不够的，你必须出去走走。即便你会时不时磨破你的双脚，但它最终也会成为你的经历，成为磨坊里等待被磨成粉的稻谷。”^⑰丰富的人生经历加上有规律的写作习惯，为毛姆创作的包括30多部戏剧在内的作品积累了大量的素材。

毛姆对冥想也很感兴趣。他的诀窍之一是在做日常活动时进行冥想。毛姆可能把这种冥想技巧用在了自己的写作之中，他曾说过，“作家不仅仅是在办公桌前创作，他一整天都在进行着创作。当他在思考的时候，当他在阅读的时候，当他在历经世事的时候，他的所见所闻、所思所感都对其写作有意义，而且他也在有意无意地存储并改造着这些脑海中的影像”^⑱。这种对写作持续的全神贯注是一个可以培养起来的习惯。

从毛姆的职业生涯中我们可以学习到两条经验：首先，如果能有规律地进行写作，你将更有可能创造出更多的作品并获得成功；其

次，你需要将个人经历融入作品之中，这意味着你要深入生活本身并欣然接受错综复杂的人际关系。当你有这些经验时，你也可以像毛姆一样，对它们进行反复斟酌，并以某种方式将它们融入你的作品之中。对写作的持续关注和投入肯定是有益的，因为它就是一位真正的作家该做的事。

① 柯蒂斯，1974年，第245页。

② 摩根，1980年，第8—11页。

③ 他的这部作品曾被指控剽窃。（摩根，1980年，第57页）

④ 伍迪·艾伦（Woody Allen，1935— ），美国导演、编剧、演员，美国艺术文学院荣誉成员。—译者注

⑤ 原书中出现两种“拉约什”拼法，分别是Laios和Lajos。—编者注

⑥ 埃格里，1860年，第114页。

⑦ 毛姆，1915年，第309页。

⑧ 在切换快慢章节上，诺曼·梅勒（Norman Mailer）《夜幕下的大军》（*The Armies of the Night*，1968年）就是一个著名的失败例子。书的前半部分抓人眼球，充满戏剧性，主人公梅勒在五角大楼被逮捕时剧情达到了高潮。然而，下半部分却是对组织（反战、反征兵）游行（并向五角大楼进军这一历史）事件慢条斯理的分析。尽管这本书最后获得了普利策奖和国家图书奖，但相比于第一部分，第二部分的明显不同和枯燥无味，使得出版了该书第一部分“五角大楼的台阶”的哈珀公司拒绝出版第二部分。（迪尔伯恩，1999年，第235页）

⑨ 毛姆，1944年，第76—77页。

⑩ 毛姆，1915年，第297页。

⑪ 布朗和金，2004年，第164—165页。

⑫ 《人生的枷锁》，第六十六至六十九章。

⑬ 给未来事件“打广告”这一概念来源于编剧领域。（霍华德和马布里，1993年，第74—76页）广告与预兆相似，都与未来发生的某个事件有关，但预兆只是一种暗示，而广告则是一种期许。

- ⑭ 毛姆，1944年，第192页。
- ⑮ 梅耶尔斯，2004年，第9页。另见，科德尔，1961年，第37页。
- ⑯ 毛姆，1938年，第1页。
- ⑰ 要了解其中的不同之处，只需对比与毛姆的生平极为相似的《人生的枷锁》以及亨特·S. 汤普森的《恐惧拉斯维加斯》这两本书。后者以汤普森现实生活中的冒险经历为原型，但显然为了达到戏剧性的效果，过分夸大和歪曲了现实。
- ⑱ 摩根，1980年，第287—288页。
- ⑲ 卡宁，1966年，第33页。
- ⑳ 毛姆，引用自摩根，1980年，第509页。
- ㉑ 毛姆，引用自西尔弗曼，1999年，第65页。

第8章

埃德加·赖斯·巴勒斯的创作方法

这个创造了人猿泰山这一经典角色的男人认为自己的书只不过是取悦大众的消遣读物，但埃德加·赖斯·巴勒斯的影响远不止如此。他是一位能工巧匠，其作品凭借高超的叙事技巧风靡全世界。他对节奏、冲突和浪漫元素的独到运用仍能为想在文学创作中注入活力和激情的当代作家提供宝贵的经验。

埃德加·赖斯·巴勒斯（Edgar Rice Burroughs）出生于1875年的芝加哥，是四个兄弟里的老幺。显然，他拥有家中最小的孩子通常所具有的创造力，创作出了一些冒险小说中最令人难忘的角色。他是众多科幻小说系列的作者，他的作品仍影响着当今的一些顶尖作家。然而，巴勒斯在一开始并未找到自己的谋生之道，他尝试了各种各样的工作，包括经营农场、给他的兄长们打工。有一天，他在一本低俗杂志上读到了一篇文章并对一位朋友说道：“即便是我也能写得比它更好。”他的朋友便怂恿他别光说不练，结果接下来发生的事就成了可载入历史的事。他的第一部小说《火星公主》（*A Princess of Mars*, 1912年）成为有史以来最为成功的科幻系列小说之一。这个系列以虚构世界巴索姆（Barsoom，火星人对火星的称呼）为中心。巴勒斯创作了诸多情节紧凑的故事，其中的大多数都发生在火星、金星等遥远

的地方。在那里，复杂先进的文明繁荣兴盛，不同种族相互间争权夺利。在这些故事中，巴勒斯总是设定了一位来自地球的英雄，他了解外星文明和习俗并为自由而战，赢得了属于自己的生存权利。同时，故事中都毫无例外地有一位衣着暴露的美丽公主成为他的爱人。这种套路一次又一次地在巴勒斯的作品中上演，但却很奏效，这让巴勒斯可以放飞想象去创造更多让读者连连拍案称奇的人物、怪物和背景环境。同样的幻想模式也出现在泰山系列小说中，这个系列还被拍成了大受欢迎的电影。

尽管巴勒斯是一位科幻作家，但他的创作技巧可以让所有作家受益。我们将研究他如何开启一段故事，给人物命名，把握叙述的节奏，充分利用人物间冲突，并营造浪漫的氛围来吸引读者的兴趣。

你能从《泰山》中学到什么

在一件事上，埃德加·赖斯·巴勒斯比今天大多数作家做得都要更好——他知道如何正确地开启一个故事。他不会用稀奇古怪、令人反感的人物名字，或是完全陌生的异域世界来作为故事的开篇。即便是主流的文学小说家们也常常陷入这一误区，认为创作了最为华丽、最与众不同的奇幻世界，或是用了最富创意的名字，似乎就能立马吸引读者的注意。然而事实上，他们这么做反而疏远了读者，让读者很难进入故事之中。巴勒斯恰恰反其道而行之，他通常以人们熟知的场景开场，就像一个老朋友搂着你的肩膀，发自内心地在和你交谈。在提及一个完全不同的世界之前，他会先用一个熟悉的世界抛砖引玉。也就是说，在介绍陌生事物之前，先用熟悉的事物打底。他用这种方式让你感受到难得的愉悦，允许你先从一个已知世界出发，再逐步过渡到一个未知世界。他为那些见所未见的新奇事物做好铺垫，并让读者做好心理准备，通过渐进式的过渡让异世界的设定更为可信。

例如，《泰山》系列的第一本书《人猿泰山》（*Tarzan of the Apes*, 1912年）并非以一个会和动物说话的野人开篇。相反，故事的开头讲述了英国的格雷斯托克勋爵（Lord Greystoke）约翰·克莱顿（John Clayton）如何远赴非洲，并与他的妻子一起被困丛林的故事。他们之后有了一个孩子，但被一只母猿猴抱走并抚养长大。这个孩子就是泰山。这部小说阐释了“高贵的野蛮人”这一经典主题，暗示社会的牢笼让人们从善良的本质中堕落。泰山并未接触过西方社会，他强大并且善良，代表着人类原始应有的模样。巴勒斯以泰山亲生父母的冒险经历作为小说的开头，让我们更容易进入到这个奇妙的故事中。

当我们看到小婴儿被一只母猿猴抓走时，便停止了对故事合理性的怀疑，随着故事自然而然地读了下去，接受了“人猿”这一设定。

巴勒斯的作品中还有许多运用这一技巧的例子。例如，约翰·卡特（John Carter）系列的第一本小说《火星公主》就从我们所熟知的地球开始讲起。小说的序言由巴勒斯亲自撰写并署名，讲述了他随和的叔叔杰克的故事。这个故事对于读者来说很容易理解，但之后发生的事暗示了接下来约翰·卡特的故事：当杰克叔叔去世时，他要求自己的侄子巴勒斯将他的遗体放入一个“只能从里面打开”的带铰链的棺材里。接着，我们跟随约翰·卡特（以杰克叔叔为原型）的手稿进入了整个故事，并得知他在亚利桑那州勘探金矿时被印第安人追赶并逃进了一个洞穴，之后便在那里昏了过去。到此为止的一切都容易理解，因为约翰·卡特所处的世界对我们来说并不陌生。但紧接着，故事迎来了戏剧性的转变，我们发现卡特转眼之间来到了火星。当然，我们并未因这一突发状况感到手足无措，因为我们仍和在小说一开始就已经十分熟悉的人物约翰·卡特在一起。

除了刚才举的这些例子之外，我最喜欢的使用了这一技巧的例子来自《金星上的海盗》（又译为《金星海盗》，*Pirates of Venus*, 1934年）中的开头。“如果在这个月十三日的午夜，一位穿着白色裹尸布的女性出现在你的卧房，就马上给我回信；否则无须回复此信。”对信中所言内容嗤之以鼻的收件人把它扔到了一边，并将这事忘得一干二净。但到了指定的那一天，那个女人真的出现了！故事就这样把我们从一个普通的现实场景（一个人收到信件）带到一个超现实的星球上，那里习俗诡异，有着相互交战的金星军队以及迷人的外星女人。通过这种方式，巴勒斯像一个老手一样引导读者走进与熟知的现实社会完全不同的异世界中。遗憾的是，他这些精心出版的书籍，现在不能那么容易读到了。如果现在的作家能读到它们，那我们现在的小说可能会以更容易让读者理解的方式开头吧。

为什么人物的名字很重要

读埃德加·赖斯·巴勒斯写的书，其中吸引读者的一点是人物的姓名：女性的姓名悦耳动听，男主人公的姓名雄武有力，坏人们的姓名阴险卑鄙。具体而言，主人公总是有一个充满男子汉气概的名字：火星系列的主人公约翰·卡特（John Carter），泰山系列的泰山（Tarzan），金星系列的卡森·内皮尔（Carson Napier），《隐藏之地》（又译为《隐匿人的世界》，*The Land of Hidden Men*）的戈登·金（Gordon King），卡斯帕克系列（the Caspak series）的鲍文·泰勒（Bowen Tyler）和佩卢西达尔系列（the Pellucidar series）的大卫·英尼斯（David Innes）、阿布纳·佩里（Abner Perry）、杰森·格里德利（Jason Gridley）。女性的名字则和她们的美貌一样动人：《火星公主》中巴索姆的公主德娅·索利斯（Dejah Thoris）、《月亮女仆》（*The Moon Maid*）的诺埃拉（Nah-ee-lah）、《火星大师》（*The Master Mind of Mars*）的瓦拉·迪亚（Valla Dia）、《金星上的海盗》的杜瓦雷（Duare）以及其他充满异域风格的女性人名。请记住，人物的姓名贯穿了整本书，因此如果你笔下人物的名字不吸引人，这甚至会有损小说的销量，因为许多人在买书之前通常会随手一翻，粗略地看看是否对其中的内容感兴趣。幸运的是，对名字的这种鉴赏力是可以培养的。这里强烈推荐克里斯托弗·P. 安德森（Christopher P. Andersen）的《名字游戏》（*The Name Game*, 1977年），它揭示了名字中存在着潜意识及无意识的心理关联。尽管这本书是为了帮助人们给婴儿起名而创作的，但它对姓名的心理分析对作家而言也有着独特的价值。

如何像巴勒斯一样把握故事的节奏

埃德加·赖斯·巴勒斯是位把控小说节奏的大师，但他并不是一开始就知道所有的窍门。事实上，他在获得让读者欲罢不能的技巧前，已经写了好几本书。尽管他的故事情节总是激动人心，但他是在完成了《火星公主》之后才真正掌握节奏上的诀窍。^①在其后的小说中，巴勒斯学到了两个用节奏给故事带来强烈刺激感的技巧。任何一个作家都可以将这两个技巧用于故事结构之中来增强故事的节奏感。

第一种技巧我们已经在威廉·萨默塞特·毛姆那里见识一二。毛姆在一个情节紧凑的情景后紧跟着一个戏剧性的停顿，使得“戏剧性的停顿或对比”产生了明显的节奏感。^②然而，与毛姆不同的是，巴勒斯并没有放慢故事的节奏，而是从一条叙事线跳入另一条同样扣人心弦的叙事线中，让读者被迫焦急地等待第一条叙事线重新开始。为此，他在主线里加入了其他章节。例如，他在卡斯帕克和佩卢西达尔两个系列中就多次用到这个方法。通过章节的隔断，将其中一个人物留在上一个章节的危险之中，让读者不得不为人物所处的危险境地感到忧心忡忡，直到这个人物的叙事线再次开启。这种方式并未将故事的节奏放慢，但却增强了悬念，并控制了整个故事的节奏。

另一种在文学中极为常见的技巧是在加快某一特定部分的情节后突然暂停，放缓整个故事的进度。通过这种方式，巴勒斯控制了故事发展的速度，让读者沉浸其中并不知疲倦。部分作家故事里的所有要素都沿着一条叙事线开足马力向前狂奔，导致他们没能控制好作品的节奏。要知道，一位在整场比赛中全速奔跑的田径运动员是不可能赢得胜利的，作家也必须通过变换写作的节奏来达到作品的最大效果。例如，在《火星战士》（*A Fighting Man of Mars*, 1931年）中

穿插着一些来自哈斯多城的哈德罗在红色星球上搜寻一位失踪公主的场景。这些节奏缓慢的场景为故事中的紧张气氛做了铺垫，同时也给故事强度带来了层次感，与那些尔虞我诈的斗争、你死我活的战斗及死里逃生的逃亡形成了鲜明的对比。萨默塞特·毛姆也运用这一方法来控制故事节奏，但相比之下，巴勒斯这种节奏上的变化更容易被感知，因为他的作品更多是以人物外在行动作为驱动的。当巴勒斯的故事节奏发生变化时，人物的肢体动作通常也变得明显缓和；而毛姆的作品更多是以人物内心的情感波动作为驱动的，故事节奏的放缓是通过设置让心境发生变化的情景来完成的。比较这两种变换节奏的方法着实有趣，它们对于控制故事的发展都很管用，也都能被运用到各种各样的故事类型中，当然，巴勒斯的方法更适用于动作片。

为什么冲突是必要的

巴勒斯是位多产的作家，他的写作速度相当快。约翰·塔利亚费罗（John Taliaferro）在其撰写的通俗易懂的巴勒斯传记中指出，巴勒斯凭借一些久经检验的技巧快速地写作：

- 故事通常发生在一个奇特的地方，在那里有一名奇男子——例如丛林中的泰山、火星上的约翰·卡特、身处内心世界的大卫·英尼斯、金星上的卡森·内皮尔。

- 主人公通常是“一位既有教养又训练有素的勇士”。

- “他总是被一大批野蛮人追赶，并被扔进了一个‘阴森’牢房。”

- “乐观是巴勒斯所有主人公的特点。”

- “通过斗智斗勇斗力，他最终战胜了对手，走上了回家的路，或找到了一个更好的新家。”

- “通常，男主角也会被拜托去拯救一个陷入困境的少女，并不可避免地与她坠入爱河……大多数情况下，主人公喜欢的对象出身高贵、天生丽质，而且经常

穿着挑逗性的衣服。”

- 故事中有许多战争、斗争和死里逃生的场景。

- 不会出现性爱场景，但女主角有被强暴的危险：“在巴勒斯的几乎所有故事中，女主角总是要面对‘比死亡更悲惨的命运’。”

这份巴勒斯所依赖的情节设置技巧清单突显了冲突在故事创作中的重要性。例如，在巴勒斯17天内写完的《飞越远星》（*Beyond the Farthest Star*, 1964年）这本书中，读者每翻两页就能看到一场冲突。这本书讲述了一名战斗飞行员被运往距离地球45万光年的地方，发现自己赤身裸体地出现在波洛达（Poloda）星球上。他被一群身穿红色亮片和黑色靴子的外星人抓住了，并因间谍罪受到审判。随着小说的展开，更多的冲突不断涌现出来并层层升级，主人公发现他所在的整个星球都在打仗，卡帕人（Kapar）和乌尼斯人（Unis）在过去的101年里一直处于战争状态。

在《隐藏之地》（*The Land of Hidden Men*, 1932年）里，戈登·金冒险进入了丛林，冲突就在第一页以人与人相互对立的形式展开了。他的柬埔寨向导因恐惧而拒绝继续带领他向丛林深处前进，于是戈登决定独自前行。看到这里，读者们当然都清楚这将是错误的决定。随后，在我们面前呈现的是人与自我相互对立的冲突，戈登开始觉得自己冒险进入未知的荒野是个错误的决定。不久，戈登遇到了一头野猪，冲突以人与野兽相互对立的方式再次出现。最后，当戈登与麻风国王（the Leper King）战斗时，又回到了人与人之间的冲突。

拿起巴勒斯的任何一本小说，你都会发现它充满了冲突。主人公被四条胳膊的巨人们追赶，被飞在空中的人追捕，被交战中的部落捕获，被未开化的原始人威胁，被野兽和恐龙袭击，这些一点也不稀奇。他所爱的女人通常会被一个邪恶集团俘获，这个集团的领袖往往是一个贪婪好色的邪恶之徒，威胁着要羞辱她。冲突持续演化，经常会爆发，成为部落、国家甚至不同世界之间的战争。

下面这个例子将说明巴勒斯是如何让主人公不得不与巨大的威胁做斗争而令他身处危险之中的。在《图维娅，火星女仆》（*Thuvia, Maid of Mars*, 1920年）中，主人公卡索里斯（Carthoris）是一位高贵的贵族和优秀的战士，他前去营救被杜萨尔（Dusar）士兵抓走的图

维娅。在找到她时，他被迫同时和三个士兵进行战斗。与此同时，另一个士兵将女孩从现场带走了。卡索里斯在杀死了两个敌人后，不得不再次踏上寻找心爱女人的旅途。在经过了一系列冒险后，他借助托尔卡斯国王（Jeddak of Torquas）霍尔坦·古尔（Hortan Gur）的力量找到了她。此时，他不仅要面对抓走图维娅的敌人，还要受到图维娅对他的怀疑，因为她误认为是卡索里斯策划了这起绑架。种种困难接踵而至，直到最后一页，两人才最终走到了一起。

严格来说，这种高密度的冲突在主流小说中并非必要的，但巴勒斯让主人公身处危险境地的方法值得借鉴。从他的小说中，作家可以学习到构建有力情节布局的基本技巧。冲突是推动一个故事向前发展的引擎，如果你发现一个故事的情节正逐渐失去吸引力，那么将主人公置于与某人的冲突中来加大主人公面临的风险并增强其挑战性，会让你的故事重获生机。如果你的故事中的冲突密度能达到巴勒斯的十分之一，并在最后一章（更别提在最后一页了！）解开那些浪漫的纠葛——你将会成为一个叙述故事的高手，并且会对巴勒斯教给你的秘诀感激不尽。

如何为你的故事增添浪漫

正如我们在前面提到的，浪漫是巴勒斯大部分故事的核心。例如在《隐藏之地》的第五章中，戈登·金迷上了丛林女孩芙覃（Fountain）。“她轻盈身体的一举一动，纤纤玉手的一姿一势，美丽的脸蛋和眼睛里的一颦一笑都充满挑逗。她散发着魅力，而戈登的每一寸肌肤、每一只眼睛、每一个鼻孔都感受到了。”巴勒斯对其他小说中女主角的描写也同样迷人并通常充满诗意。“巴勒斯所用到的‘男女一见钟情’的主题并不稀罕，不过他是第一个把这个主题带入科幻小说里的人。”^④在一场场星际冒险中，浪漫元素的出现让故事在超现实的背景下有了现实感。例如，男女主角可能正一同畅游火星浩瀚的死海底部——“希利姆族的塔拉驾驶着飞行器疾驰在希利姆双子城外的赭色海底。”（《火星棋士》，*The Chessmen of Mars*, 1922年）浪漫元素在所有文学作品中一贯的魅力让科幻故事超越了单纯的幻想，使得人们在巴勒斯的故事中品味到了爱情熟悉又新奇的味道，增添了故事的现实感和可信度。

当然，在往故事中添加浪漫情节时，相爱的男女往往不会简单地在一起，他们之间将充满阻碍。^⑤例如，在《月亮女仆》中，一位名叫朱利安（Julian）的地球人来到了月球的内部，并遇到了一位迷人的漂亮姑娘，很快他便坠入爱河。然而，他和那位叫诺埃拉（Nah-ee-lah）的姑娘被一种半人半马的残暴生物抓住了，在这一过程中，他竭力保护女孩不受到伤害。随着故事的发展，巴勒斯暗示女孩可能会回应他的感情，尽管如此，这对潜在的恋人在接下来的故事里并未心意相通：起初是因为他俩变成了囚犯，后来是因为女主角对男主角产生了误解（这是爱情中常见的阻碍之一，可参考简·奥斯汀《傲慢与偏

见》中伊丽莎白和达西因类似的误会不欢而散）。朱利安告诉我们，“我感到有些不对劲，她似乎在生我的气，但我想象不到是出于什么原因”^⑥。在过了大约十页之后，误会终于澄清，但他俩仍不能互诉真情，因为他们正身处险境，被一群试图杀死他们的士兵追赶着。和往常一样，巴勒斯保持了他一贯的作风，直到故事的结尾在所有问题都明朗后，男女主人公才互表爱意，走到了一起。

毫无疑问，在科幻小说中加入浪漫的爱情故事让巴勒斯的小说更具魅力。他的例子强有力地证明了浪漫可以适用于任何故事类型并可以提升故事的吸引力，不论这个故事是多么天马行空。所以你不必在强化男女主人公的性格塑造上迟疑，也不必拒绝在故事中运用浪漫。即便是卡夫卡这样缺乏热情的作家也会在他寓言般的故事中引入浪漫，更别提那些幻想和科幻小说大师也在这么干。因此，可以断言几乎没有哪个故事是无法通过挑起人们对爱情的兴致来增添魅力的。

① 卢波夫，1968年，第48页。

② 威廉姆斯，1998年，第84页。

③ 这些写作套路摘自塔利亚费罗，1999年，第18—20页，第65页。

④ 塔利亚费罗，1999年，第19页。这个主题后来也被其他星际科幻小说作家成功采用，如E. E. 史密斯（E. E. Smith）和罗伯特·海因莱因（Robert Heinlein）。

⑤ 参见福尔克，1983年，第65—67页中《爱情的阻碍》（“Obstacles to Love”）一文。“无论情节多么强烈，除非相爱的阻碍严重到足以把恋人分开，否则这本书就不会吸引人。”

⑥ 巴勒斯，1923年，第144页。

第9章

弗兰兹·卡夫卡的创作方法

卡夫卡令许多人感到困惑。人们读他的书，欣赏他的作品，但却从来没有想到过或许能从他身上学到任何关于写作的知识。我承认这是可以理解的，因为他的风格过于独特。事实上，当我向学生们提出在卡夫卡的作品中是否有可以学习和模仿的地方时，学生们总是抱怨“我可不想写关于人类变成了甲虫或无名氏在官僚机构中挣扎的故事！”正因为卡夫卡是如此与众不同，许多人便断定无法从他身上学到任何东西。但他的奇特之处可能就是他最大的魅力所在，因为这些东西只有从他身上才能学到。正因为卡夫卡独特的风格，本章可能是这本书中最为重要的章节。

诚然，卡夫卡经常被看作一位阴郁沉闷的作家，但我首先建议写作者们带着一种黑色幽默感去读卡夫卡的作品，这样会从中获益。在卡夫卡的小说中，主人公们总是竭尽全力去完成某些看似简单的任务却以失败告终，比如前去和一位官员赴约或去往附近的某个地方。在《审判》（*The Trial*, 1925年）一书中，主人公无缘无故被捕，他竭力冲破黑幕以求免除自己的罪责，但这一切努力均是徒劳。在《城堡》（*The Castle*, 1926年）整本书中，主人公一直在试图进入一座城堡，但最终连一个脚趾头都没踏进去！在《变形记》（*The Metamor*

phosis, 1915年)中,主人公突然变成了一只甲虫,却始终不知道为何自己会变成这般模样。普利策奖得主、《波特诺的抱怨》(*Portnoy's Complaint*)的作者菲利普·罗斯并不是唯一一个觉得《变形记》十分有趣的人;卡夫卡本人当然也这么觉得。罗斯直言道:“我深受一位名叫弗兰兹·卡夫卡的喜剧家以及他那部诙谐喜剧《变形记》的影响……我曾读到过,他在工作时会时不时发出咯咯的笑声。因为这种对惩罚和有罪的病态专注就是这么有趣!这个故事虽然耸人听闻,但却让人忍俊不禁。”^①罗斯的评论提供了一个非常有价值的见解。如果我们从一开始就知道在卡夫卡阴郁的作品背后有这么多的诙谐幽默,我想我们看到的将不仅仅是呈现在眼前的文字,作家们也会发现从他身上可以学到很多东西,包括如何让小说变得幽默有趣,以及如何以寓言的方式描述故事。

弗兰兹·卡夫卡(Franz Kafka)1883年出生于布拉格,与三个妹妹一起长大;然而,他身上却带有“年长的幼子”^②气质,与他的父亲之间产生了严重的冲突^③。卡夫卡在大学学习法律,毕业后就职于保险公司,经常白天上班,晚上写作。^④他最为著名的代表作包括《审判》《城堡》以及短篇小说《变形记》。他的大部分作品都描述了陷入前途黯淡、无可救药的官僚体制中的主人公。“卡夫卡式风格(Kafkaesque)”专指“如梦魇般的感受”或过度的官僚主义。在卡夫卡死后,他的三个妹妹都被送到了纳粹集中营并因此殒命。虽然他无法预见这场灾难,但他的作品向人们预示了现代人心中最邪恶的部分,这无疑令许多人震撼。

在我们进一步了解卡夫卡之前,我们必须承认卡夫卡是一位特立独行的作家,他在内容、形式和风格上都是一位开拓者。他的作品前无古人,后无来者。话虽如此,我们也不要忘记,即便是像卡夫卡这样的创新者,也并非与世隔绝地进行创作。事实上,他深受狄更斯等作家的影响。“他模仿过的对象包括俄罗斯、德国、法国、捷克、美国的作家。”^⑤为了将卡夫卡恰当地置于影响了所有作家(及读者)

的互文性^⑥文本网络中来考量，以及为了展示把一种文本理念作为分析工具对另一种文本产生的影响是多么深刻，这里值得一提的是J. D. 塞林格本人是卡夫卡的超级粉丝。在定居新罕布什尔州科尼什镇后，塞林格如饥似渴地读完了卡夫卡的日记，他的《麦田里的守望者》（1951年）一书可能就受到了卡夫卡的影响。^⑦

卡夫卡成功的秘诀

卡夫卡在文学和艺术上的成就激励了无数的作家。例如，塞缪尔·贝克特在创作《莫洛伊》（*Molloy*, 1951年）、《马龙之死》（*Malone Dies*, 1951年）和《无名氏》（*The Unnamable*, 1953年）三部曲时受到了卡夫卡的影响。达格·索尔斯塔^⑧在《羞怯与高贵》（*Shyness and Dignity*, 1944年）一书中模仿了卡夫卡的风格。菲利普·罗斯也被卡夫卡的风格所感染。首先值得注意的是，卡夫卡有时会像律师一样用撰写合同的口吻创作句子和情节。在叙述《审判》里主人公K的思想或他正在遭遇的麻烦时，卡夫卡也确实倾向于用一种沉闷单调的方式进行写作，但这种表达在这本书中很有趣。更吸引读者的是卡夫卡的语言清晰且准确，特别是小说的开篇尤为突出。这些著名的开场白无疑成为他成功的原因之一。

如果你能像卡夫卡一样着手创作一篇故事，故事的开篇必将充满戏剧性！如果你能像卡夫卡一样在故事开头抛出一个精彩的引子，那么你的读者必然会翘首以盼，从一开始就被牢牢吸引。这就全看你有没有勇气像卡夫卡那样简明扼要地开门见山了。例如在《审判》中，卡夫卡开篇第一句就概述了整个剧情和主要冲突：“肯定有人中伤了约瑟夫·K，因为在一个早上，他无缘无故地被逮捕了。”^⑨这段开场白既没有（像巴尔扎克那样）无休止的场景设置，也没有（像狄更斯那样）长篇的人物分析，更没有（像哈代那样）复杂的背景交代。就像“嘭”的一声打开了一道门，剧情立马出现在了眼前。

任何打开《变形记》的人都会被书中的第一句话所震惊，而这句奇特又惊人的开场白正是整本书的前提：“格雷戈尔·萨姆萨（Gregor Samsa）在一天早上从令人不安的梦中醒来，发现自己在床上变成了

一只巨大的甲虫。”这是所有文学作品中最为著名的句子之一。如果你在任何一所大学的文学专业课上提到这个句子，大多数人都会告诉你“这是卡夫卡写的！”他们可能喜欢，也可能不喜欢（很少有例外不喜欢）卡夫卡的作品，但他们都知道这就是卡夫卡的风格。

在这两个开场中，卡夫卡做了一件了不起的事。他归纳了故事的核心并总结了整个剧情中的主要冲突。然而，许多作家都害怕这么做，他们更喜欢藏着掖着，等待揭示主要矛盾和故事前提的时机出现。但在某些特定的情况下，比如在恐怖小说、科幻小说，甚至在神秘小说中，开篇第一句其实就可以直击故事的核心。如果它为故事确定了基调，就不必认为它透露了过多内情。

卡夫卡的杰出之处体现在他对情节的处理上

卡夫卡是荒诞派的先驱。在研究奇闻轶事的专家叶列阿扎尔·梅莱廷斯基（Eleazar Meletinsky）看来，荒诞是卡夫卡创作的指导原则。

卡夫卡小说中的情节和主角都……超越了历史时间。它们有着普遍的历史意义。卡夫卡式的“凡人”代表了全人类，这些“凡人”身上的故事情节描写解释了这个世界。他给主人公的日常生活赋予了一种梦境般的特质：昏暗中的亮光、难以稳定的注意力、变幻无常的本性、与场所不相称的行为，以及突如其来的情爱片段。^⑩

汤姆·沃尔夫也认为卡夫卡是荒诞派的创造者，但他是在一次集体研讨中谈论到美国小说最糟糕的特点时做出了这一评论，并且他将现代荒诞作品视为文学中不应该出现的错误。但是在某种程度上，荒诞可以推动故事的发展，作家也可以通过剥离事实中的现实元素来创造普遍性的事物，故事有时也能在这种表现形式下更为有力，因此，卡夫卡的方法在现今仍然奏效。成功运用卡夫卡方法的例子就包括了贝克特、玛格丽特·杜拉斯^⑪、达格·索尔斯塔和阿尔·罗布-格里耶^⑫的小说。

卡夫卡小说中的主人公总是被困在情节里，并且他们很难让事态有所好转，反而被所处的社会困境和规则反复摧残。从这个意义上来说，不论他多么努力地想要完成某件事，他仍无法摆脱相对被动的状

态。他可能会像《地洞》（*The Burrow*, 1928年）里动物化了的主人公那样尝试主动出击，但这么做也仅仅只是加固了他所隐蔽的洞穴罢了。在《审判》中，不论K多么努力，他也“从没有见过安排了他命运的高等法院法官”。^⑬这种被动与大多数作家得到的让主人公成为一个“行动者”、一个真正的“推动者和撼动者”的所有建议相反。只要K能顺利完成任何一件事，他就会是一个行动者，但他的首要任务是在《审判》中活下来和进入《城堡》里的城堡。然而在这两本书中，他始终都无法像《地洞》的主人公一样，哪怕仅仅只是前进一步。在《变形记》中，主人公几乎无法移动他那笨重的身体。同样，在卡夫卡的第一部小说《美国》（*Amerika*, 1927年）中，主人公被其他人物“不断地诱惑和虐待”。^⑭

所有这些都呈现出了一股梦魇般的气息。的确，卡夫卡作品中的所有情节都“具备一种梦境般的特质，卡夫卡也承认这与他梦境式的内心世界相对应”。^⑮但他利用梦境的灵活性（如在走廊上打开一扇门，却进入了一个法庭；或是来到了一个无法摆脱追赶者的地方；或是永远无法找到一个问题的答案）呈现了他自身的创作状态，并以这种表现主义的方式展现了人类的状态。在弗洛伊德看来，人类的思维是以一种非线性、像做梦一样的方式进行思考。而卡夫卡的作品如实地反映了这种思维方式。这就是为何他的作品具有普遍性意义并具有广泛吸引力的原因。

卡夫卡用这种表现主义方式撰写情节。但他并未全盘接受德国表现主义运动中“正宗”的表达方式，反而认为它们过于浮华。尽管如此，他的作品仍具有梦幻般的特质，这使它们同汉姆生的作品、童话寓言、神话有诸多相似之处。在许多方面，它和约翰·班扬的宗教寓言小说《天路历程》也很类似，后者讲述的是一个男人通往天堂的朝圣之旅。但卡夫卡的小说在表明一物象征另一物上，并不具有像《天路历程》中主人公所走的路即是通往天国的路那样明确的寓言意义。相反，卡夫卡寓言中的寓意是灵活可变的，对于读者的个人理解也更

为开放。在卡夫卡的故事中，主人公们生活在一个充满威胁的、怪诞陌生的世界里，他们往往在这个怪诞的世界里越陷越深，最后不得不接受它就是真实。读者在间接经历中被拽入这个梦境，透过主人公的眼睛感受它。卡夫卡通过这种方式，让故事情节带有一股强烈的寓言色彩，并带领读者领略现代人的荒诞处境。

如何像卡夫卡一样搭建故事的结构

所有人都知道卡夫卡的作品将读者带到一个陌生的荒诞世界。但很少有作家意识到，当你有着类似的故事情节，特别是当你的故事线单一并与主流格格不入时，可以尝试研究卡夫卡的文学手法，看看其中是否有任何能帮助你改善自身作品的技巧。例如，贝克特就意识到，要构建像卡夫卡那样的故事，就必须让主人公陷入窘境：他必须进入一个陌生的新领域，并为此感到困惑，同时每每在寻求理解和完成某件事的过程中因遭到挫折而感到沮丧失落。弗兰纳里·奥康纳的作品就被认为极具卡夫卡风格^{①⑥}，因为她的主人公（例如，处女作《智血》（*Wise Blood*, 1952年）里的主人公黑兹尔·莫茨（Hazel Motes），以及《暴力夺取》（*The Violent Bear It Away*, 1960年）里的主人公塔沃特（Tarwater））无法接受自己住在一个他们所认为的陌生世界里。^{①⑦}

乔治·奥威尔的《1984》在很多方面也与卡夫卡的风格类似，因为它将主人公置于无法取胜的逆境之中。为了便于你更好地理解掌握卡夫卡建构小说的方法，这里将对奥威尔和卡夫卡风格的异同。相同的是，两者作品中的主人公都与其所生活的世界和社会格格不入。不同的是，“奥威尔式”的风格“描写的是语言因服务于权力变得扭曲和腐化……也可用来描绘政府压制和国家暴力下噩梦般的世界”^{①⑧}，而“‘卡夫卡式’一词则被用来描述荒诞、冷漠、怪异的都市景观，也可用于指代无名小卒对官僚主义的抗争”^{①⑨}。从这一区别可以看出，尽管主人公都与其所处的世界发生了冲突，卡夫卡的故事结构更强调主人公与摧残他的噩梦般的灰色地带对抗，或者与由官僚体系和社会规则构成的复杂系统进行的对抗。

对作家而言，理解卡夫卡风格的一个有效方法是按照克里斯托弗·布克的《七种基本情节》里所建议的思路去分析他的作品。例如，《审判》是自我“探索与归来”^{②①}情节的黑暗版。刘易斯·卡罗尔（Lewis Carroll）的《爱丽丝梦游仙境》（*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865年）则是此类故事的另一种版本。在这类故事中，主人公进入了一个陌生的世界，这里发生的一切都变得越来越奇特诡异，故事中的其他人物或发生在主人公身上的事件开始对他/她露出獠牙。换句话说，随着情节的推进，怪异感和危险也随之增加。在“光明”的版本中，主人公（例如爱丽丝）最后历经险阻成功回家。而在“黑暗”的版本中（例如《审判》），主人公“依然被困，永无归途”。^{②①}布克的分析与诺思罗普·弗莱（Northrop Frye）的观点类似，他认为卡夫卡较少关注线性的故事情节，而更多关注“精神上的事件”，弗莱认为《城堡》描述的就是一场“焦虑的噩梦”。^{②②}

现代作家能从这种情节建构中学到什么吗？答案就在20世纪一些最受尊敬的作家作品中。正如我们前面提到的，弗兰纳里·奥康纳用“卡夫卡体”进行创作，她的主人公都是所处世界的局外人，他们对世界的看法异于常人。索尔·贝娄^{②③}的《受害者》（*The Victim*, 1947年）也是一部“卡夫卡式小说”，小说中的主人公觉得自己被困在了纽约，被其他人物以及对他生病侄子的责任所束缚。^{②④}菲利普·罗斯的《波特诺的抱怨》（1969年）也包含了类似的主题，并且“把对被害感和负罪感的卡夫卡式思考推向夸张的极限”。^{②⑤}尼尔·盖曼^{②⑥}的《乌有乡》（*Neverwhere*, 1996年）将主人公推入位于伦敦地下的奇特世界。成功运用了卡夫卡情节创作方法的当代作家名单远远比上述的要长，其关键因素在于黑暗版本的“探索与归来”情节在现代已经有了良好的读者基础。如果你正在写此类小说，或者你的小说中带有卡夫卡的元素，那么没有比卡夫卡流派的创建者卡夫卡本人更好的老师了。

例如，你可以直接清楚地从卡夫卡身上学到如何将主人公推入一个像《审判》中那样奇怪荒诞世界的技巧。卡夫卡让主人公为身处怪诞的世界而辗转反侧，就像卡罗尔让爱丽丝为自己掉入了奇境而百般苦恼一样。如果你的主人公也进入一个陌生的环境中，你可以用同样的方法让他对奇特的新环境感到困惑烦恼，以及苦苦思索自己为何陷入其中，自己曾经做过什么。你还必须论证你的主人公是否能够脱离这个怪诞的世界。如果不能，那么你的小说就会像卡夫卡的一样是个“黑暗版”的故事，你的主人公将被永远地困在陌生世界里。卡夫卡给了你结束这种黑暗故事的方式——在《审判》的结尾，K被处决了。如果你也敢给予你的主人公同样悲惨的命运，卡夫卡将启发你的灵感。塞林格对《麦田里的守望者》结尾的处理与卡夫卡如出一辙，霍尔顿最后发疯了。同样，奥威尔《1984》的结局也是一样的阴郁，因为主人公史密斯失去了他的自由思想和之前的所有信念。

如何将卡夫卡作为作家最大的缺点变成你最大的优势

卡夫卡作为作家的一个缺点是他没有为他的人物提供背景信息。例如，我们对《审判》中的约瑟夫·K知之甚少。在卡夫卡的小说中，“所有物体的存在只与中心人物有关联……对人物过去的经历、所处的环境，甚至一组特定心理压力的充分描写，在卡夫卡的小说里是不存在的”^{②7}。这种贫乏的背景信息与作家们在现代小说及相关课程中所学到的背道而驰。这些小说或课程鼓励作家去丰富人物的形象，甚至鼓励他们就此进行练习。

卡夫卡的另一个缺点是未能描绘出人物间完善的浪漫关系。他的小说中没有D. H. 劳伦斯和乔治·艾略特笔下相爱的情侣。这里没有激情四射的情爱，即便这样的桥段出现在了他崇拜的作家陀思妥耶夫斯基的作品中（如《罪与罚》中的拉斯柯尔尼科夫和索尼娅，《白痴》里的梅诗金公爵和纳斯塔霞），以及狄更斯的笔下（如《远大前程》里的皮普和艾丝黛拉，《大卫·科波菲尔》里的大卫和朵拉）。“但是，”你可能会说，“卡夫卡本来就不打算在作品里涵盖这种浪漫啊！”尽管如此，人际关系，特别是浪漫的人际关系以及维持它们的能力，构成了文学作品中的大部分内容。它们在卡夫卡作品里的缺席，或以极其微不足道的形式出现，无疑是让他的作品显得如此沉闷的原因之一。在他的作品里，情色的片段永远不会持续，人际关系充其量也只是昙花一现。

然而，卡夫卡作为作家最大的缺点不是其作品中浪漫关系的缺失，而是中心人物与其他人物之间联系的缺失。例如，《审判》里的约瑟夫·K没有朋友。他和莱妮（Leni）间的短暂调情空洞且没有结果，因为“他后来被告知她能爱上任何一个受到指控的男人”^{②8}。没

有任何人会在任何重要的事上帮助他。在《城堡》里，K也是一个孤独的人。他的两个助手对他十分敷衍，旅店老板的作用微乎其微，出现在他身边的女人们不愿帮忙，所以K可以被认为是孤独一人活在这个世界里。他不仅没有任何对他而言有意义的关系，甚至都没有主动去寻求这种关系。当他试图与一个女人搭上关系时，也只是为了别有用心地达成进入城堡的目的。即便如此，他所遇到的女人们甚至都没有帮助他实现这个小小的目标。同样在《变形记》中，变成巨大昆虫的格雷戈尔遭到了全家人的抵触和嫌弃，他们觉得他令人恶心、反感。就连曾与他关系最为亲密的妹妹到最后也开始感到厌恶。格雷戈尔就像卡夫卡作品里的大多数主人公一样，没有亲近的人，甚至没有任何有意义的关系。

克里斯托弗·布克甚至暗示道，卡夫卡小说中的主人公由于缺乏人际关系，与精神错乱者相似。^{②⑨}那么，卡夫卡的这些“缺点”对你会有什么帮助呢？如果你希望写一个虚构的寓言故事，那么你可以通过减少人物的背景信息、剔除浪漫的元素、删减人物的人际关系，以此突显主人公的格格不入来达到同卡夫卡小说一样的效果。塞缪尔·贝克特在《莫洛伊》《马龙之死》《无名氏》中成功地运用了这一方法。达格·索尔斯塔也在《羞怯和尊严》中取得了类似的成功。

如果你要讲述一个关于在某种意义上异化了的主人公进入怪异荒诞的世界并且随着情节发展承受了莫大威胁的故事，那么你完全可以向卡夫卡请教。你甚至还可能以某种方式调整卡夫卡的风格。比如，让主人公有一段强烈又浪漫的感情；比如，试着充实主人公的身份背景；再比如，让主人公拥有一个可以帮助他的盟友或朋友，至少这位朋友能够理解他的困境并给予同情。这样，卡夫卡作为作家最大的缺点——人物之间缺乏直接的联系——也许能成为你最大的优势。实际上，你甚至还可以试着重写卡夫卡的寓言故事。

例如，《城堡》里的约瑟夫·K在酒吧的地板上与一个女孩发生了关系。不久，他又与另一个女孩发生了关系，导致了前者的嫉妒。这使得他不得不花费大量的时间来安抚这两人。这些事件通常不会受到关注，因为评论家更关注的是卡夫卡作品中所呈现出来的官僚主义。但对于一个想要效仿他风格的作家来说，可以从他停下的地方开始，在这些梦魇般的作品里加入些许卡夫卡式的浪漫。当然，贝克特和达格·索尔斯塔并不是为了这个目的去模仿卡夫卡风格的，但仍存在一些作家重拾卡夫卡所落下的部分并用一种新方式去完善这些故事的可能性。这就是效仿的含义，你可以比你效仿的对象更往前走一步。D. H. 劳伦斯就比他的仿照对象乔治·艾略特往前走了一步，对诸如夫妻的眼睛等细节进行刻画。^{③⑩}你也可以效仿卡夫卡，增加浪漫等其他相关元素。通过这种方式，效仿就成为你和效仿对象之间的一场竞赛，在这场竞赛中，你正在追赶甚至试图超越对方。

总之，我所说的这一切并不是在敦促你放下手中的写作去重写卡夫卡的作品，或是盲目地仿照他，而是为了向你展示学习其他作家写作风格的可行性。达成这一步的关键在于模仿，它可以让你从任何一位作家身上汲取其中的优点，化为己有，并改进其余部分。这就是为何古罗马著名教育家昆体良认为我们应该同最好的作品进行赛跑，换句话说，我们要试着改进这些作品然后超越它，而非盲目地仿照、复制甚至是剽窃。所有提倡模仿的人都认为，我们应该完善模仿对象的写作风格，“模仿是我们追赶模仿对象的方法；一旦我们赶上了目标对象，之后我们应竭尽全力超越这个目标……但需要强调的是，这种改进和超越的态度应始终融入模仿的过程中”^{③⑪}。如果你不开始模仿，你就无法达到追赶甚至超越的目的，而超越应该成为你永恒的目标。

① 罗斯，1992年，第39—40页。

- ② “Honorary Laterborn”这个词由弗兰克·苏洛威（Frank Sulloway）发明，用来描述那些由于与父母之间巨大的冲突，而具备了幼子特征（包括创造力和亲和力）的长子。（苏洛威，1996年，第123页）
- ③ 关于卡夫卡与其父的冲突可以参见卡夫卡的作品《判决》和《致父亲的信》。——译者注
- ④ 西塔提，1990年，第100页。
- ⑤ 斯皮尔卡，1963年，第39页。
- ⑥ “互文性（intertextuality）”，这一概念首先由法国符号学家、女权主义批评家朱丽娅·克里斯蒂娃在其《符号学》一书中提出。其基本内涵是，每一个文本都是其他文本的镜子，每一个文本都是对其他文本的吸收与转化，它们相互参照，彼此牵连，形成一个潜力无限的开放网络，以此构成文本过去、现在、将来的巨大开放体系和文学符号学的演变过程。——译者注
- ⑦ “霍尔顿的冒险历程和（《审判》里的）约瑟夫·K的世界之间出现了平行，这种平行表现为霍尔顿从未与他遇到过的任何一个人有过真正的接触……就像一个精神病患一样，他总是在两种情形间来回转换：将世界上几乎所有人都视为令人恼火的伪善者并蔑视他们……然后，好像在努力弥补一样，又夸张地表达出即便如此他还是非常喜欢或想念他们。”（布克，2004年，第394页）
- ⑧ 达格·索尔斯塔（Dag Solstad，1941— ），挪威作家。——译者注
- ⑨ 卡夫卡，1925年a版《审判》，第3页。
- ⑩ 梅莱廷斯基，2000年，第317页。
- ⑪ 玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras，1914—1996），法国作家、电影编导，代表作有《广岛之恋》《情人》等。——译者注
- ⑫ 阿兰·罗布-格里耶（Alain Robbe-Grillet，1922— ），法国作家，“新小说”流派的创始人，代表作《去年在马里昂巴德》《窥视者》等。——译者注
- ⑬ 梅莱廷斯基，2000年，第322页。
- ⑭ 基尔希，2009年，BR，第23页。马克·哈曼（Mark Harman）翻译的新版《美国》颇受欢迎，对于对卡夫卡散文风格及其对标点符号的运用感兴趣的作家来说，这是本必读物。这版译本也是除阅读德文原文外的最佳读物。
- ⑮ 赖斯，1978年，第134页。
- ⑯ 戴维斯，1953年，第24页。

- ⑪ 另一部现代“卡夫卡式”小说是本·马库斯（Ben Marcus）写的《著名美国女性》（*Notable American Women*）。
- ⑫ 古登，2008年，第141页。
- ⑬ 古登，2008年，第101页。
- ⑭ “探索与归来（Voyage and Return）”是《七种基本情节：我们为何讲述故事》里荣格学说研究者克里斯托弗·布克在对各类传说模式及其心理学含义进行总结后，归纳出的小说中存在的七种基本情节的其中一个。它意指主人公前往陌生的领域，在克服重重困难后最终归来，并且除了其神奇的经历之外没有带回任何东西。该情节的人物代表为《奥德赛》里的奥德修斯、《爱丽丝梦游仙境》里的爱丽丝、《格列佛游记》里的格列佛。——译者注
- ⑮ 布克，2004年，第393页。
- ⑯ 弗莱，2003年，第40—41页。
- ⑰ 索尔·贝娄（Saul Bellow，1915—2005），美国作家，被称为美国当代文学发言人，代表作《奥吉·马奇历险记》《洪堡的礼物》。——译者注
- ⑱ 贝尔科维奇和帕特尔，1994年，第144页。
- ⑲ 琼斯和南斯，1981年，第81页。
- ⑳ 尼尔·盖曼（Neil Gaiman，1960— ），英国作家，被视为新一代幻想文学的代表，代表作《美国众神》。——译者注
- ㉑ 罗尔斯顿，1986年，第28页。
- ㉒ 布克，2004年，第393页。
- ㉓ 布克，2004年，第394页。
- ㉔ 乔治·艾略特擅长对人物外貌和内心的描写，她的书中有成段的对人物细致入微的刻画。——译者注
- ㉕ 加尔布雷斯，2000年，第77页。

第10章

D. H. 劳伦斯的创作方法

在谈论劳伦斯这位20世纪最具争议的作家之一时，需提醒各位注意的是，熟悉他的作品内容可能会怂恿一些人去冒极端的风险并走入危险的领域，甚至犯类似的文体错误。劳伦斯是一位具有魔力的作家，他的小说结构常常极度不平衡，但他那份冒险进入新领域的叛逆可能正是激发和唤醒一个沉睡中的天才所必需的。事先告知各位，慎重的判断力和良好的品位是在模仿劳伦斯的每一步上必不可少的品质，因为那些追随劳伦斯的人将走上一条狭窄的道路，这路上四处潜伏着结构不平衡、文体冗余及其他陷阱。然而，对于那些敢于冒险的人来说，这次跋涉可能会令人感到振奋和鼓舞。

D. H. 劳伦斯（D. H. Lawrence）出生于1885年，是一个煤矿工人和一位小学教师的孩子，在兄弟姐妹中排行中间。他的家庭对他早期的作品有着深刻的影响。在这些作品中，男人常常未受到过教育，而女人则是智慧、教养和美丽的典范。他的第三本小说《儿子与情人》（*Sons and Lovers*, 1913年）着重讲述了他与母亲间的亲密关系。煤矿在这个故事中起到了重要的作用，主人公保罗·莫雷尔（Paul Morel）的父亲就在那里工作。而米丽安（Miriam，保罗的女友）的形象则以劳伦斯年轻时的女友杰西·钱伯斯（Jessie Chambers）为原型。这

部小说提供了劳伦斯在青少年时期的生动画像。《努恩先生》（Mr. Noon, 1920年）也同样地描绘了劳伦斯与其妻弗里达·威克利（Frieda Weekley）的关系。^①弗里达为了劳伦斯，离开了她的丈夫和三个年幼的孩子。她与劳伦斯的私奔体现了劳伦斯对女性的某种独特魅力。劳伦斯将他所知晓的所有人际关系都写进了书里，而这些关系和现代文学里的相当不同。

《查泰莱夫人的情人》（*Lady Chatterley's Lover*, 1928年）在美、英及多个国家和地区被封禁多年。在劳伦斯看来，性应该被公开讨论。在那本书中，他的用词对于那个时代的人来说过于直白和令人震撼。在政府的不断侵扰下，劳伦斯和他的妻子为了寻求政治上的自由，以及为了找到更为温暖的地方来治疗他的肺病而被迫经常搬家。在此期间，他们在新墨西哥州的陶斯农庄待的时间最长。

为什么没有人能写出像劳伦斯那样的对话

除了理解正确的对话形式之外，劳伦斯还具备将对人物的直观理解落在纸上的独特能力。这两个要素对构成精彩对话必不可少，学习劳伦斯的技巧甚至可以帮助初学者们创作出生动、富有智慧的对话。

当然，首要的是掌握正确的对话形式。一般这需要写出几句对话内容，并指出发言者是谁。劳伦斯在撰写人物对话时运用了很好的对话形式，但他也超出常规，在进行人物对话时插入了对人物的描写。

《恋爱中的女人》（*Women in Love*, 1920年）是一本关于杰拉尔德（Gerald）和葛珍（Gudrun）、鲁珀特（Rupert）和厄休拉（Ursula）两对男女之间的浪漫爱情故事。小说的大部分魅力源于劳伦斯对人物对话的把控。例如，第六章的其中一个场景便展现了劳伦斯将生动的细节加入主要人物对话间的精湛技巧。杰拉尔德和鲁珀特正在一家咖啡馆里和达林顿小姐（Miss Darrington）聊天，杰拉尔德觉得这位小姐很有魅力。对话的关键在于劳伦斯对对话者的描述：

“你能在这里停留多久呢？”她问道。

“一两天吧，”他回答，“没什么急事。”

但她仍然用温柔的双眸望着他的脸，这眼神是多么的奇特，令他激动难耐。他的自我意识非常强烈，立马为自己的魅力深感喜悦。他感到浑身血液沸腾，仿佛能释放出惊人的能量。他觉察到这个姑娘那双蓝色的眼睛正盯着自己。她的眼睛很美，如鲜花般的眼睛睁得大大的，赤裸裸地看着他。

瞳孔上似乎飘浮着一层如梦幻般易碎的彩虹，就像有薄薄的一层浮油七彩斑斓地附在了水面上。^②

这段关于杰拉尔德对女孩的反应以及他注意到女孩那双充满爱意的眼神的细节描写，在一般的人物对话中并不常见。劳伦斯的独特之处就在于他能找到正确的情感语言去描绘人物的眼睛、外貌和表情等细节。并且他知道这其中哪些要素是相互关联的，比如杰拉尔德的情欲、女孩对他长时间的凝视以及他们对彼此的想法。同时，他还知道用什么样的词去恰到好处地表达他们现在的所思所想。可以看到，他有着极好的语感去恰如其分和点到为止地展现人物，用词充满了情感和言外之意。那么，他是从哪儿学到这样的技巧呢？很显然他并非从其他小说家身上学到这一点的，尽管他崇拜并模仿过的哈代和乔治·艾略特的作品中有关于恋人的描述。^③

劳伦斯曾告诉过他的女友杰西·钱伯斯，他打算如何创作《白孔雀》（*The White Peacock*, 1911年）这本小说。

“通常这类书以两对恋人为主体，并聚焦于他们的情感发展，”他说，“乔治·艾略特的大部分作品都是基于这个构思创作的。即便我不想要情节并会对此感到厌倦，也可以先试试从两对恋人入手进行创作。”^④

他在《恋爱中的女人》中采用了同样的构思，其中，姐妹花厄休拉和葛珍与鲁珀特和杰拉尔德分别相爱。但劳伦斯更关注的是人物间的关系而非故事情节，这使得他的小说有一种零散的感觉。不过，他通过对人物内心和思想的深入探索弥补了这一不足。阅读这部小说的一个乐趣在于发现每一个章节中都充满了对人物情感关系进行深入刻

画的场景。劳伦斯显然从他的前辈那里学到了一些结构技巧，但他又自行发明了构建精彩的人物对话的方法。

构思和写草稿

和大多数成功的职业作家一样，劳伦斯的小说并非一挥而就，而是经过了反复的修改。但与大部分作家不同的是，劳伦斯对修改的过程更加挑剔，他的作品往往是以一种非常规的方式完成的。他会快速地写出一个初稿。接着，他再写第二稿，但这并非初稿的修订版，既不像福克纳一样对结构进行重新布局，也不像海明威一样对文本进行提炼，而是从里到外对小说进行重写。“劳伦斯并非仅仅在修改草稿，他经常从头到尾重新写了一遍。”^⑤这听起来很不可思议，他会从第一页开始，在空白页重写整个故事！有时，他这样做是为了修正人物间的关系和动机。例如，《查泰莱夫人的情人》就有三个发行版本，“在每个版本中，林园看守人和查泰莱夫人幽会的动机都不同”^⑥。

《恋爱中的女人》有着更为复杂的版本演变。事实上，“三十年来，学者们一直都在研究这本书里的文本变化！”这在某一方面看上去很好笑，但这个研究对作家来说具有很好的启发价值。这本书最初写于1913年，名为《姐妹们》（*The Sisters*）。而在那年，劳伦斯重新翻写了这本书，但当他写到第380页时，他对第二个版本感到不满意，便停笔了。随后在1914年年初，他又写了第三个版本，题为《结婚戒指》（*The Wedding Ring*）。实际上，他曾把这个版本寄给了他的出版商，但由于战争的爆发，该书并未立即出版。于是，他又开始重写，在1914年到1915年期间，用同样的材料写了一份名为《虹》（*The Rainbow*, 1915年）的浩繁手稿。到了1916年，他重新写了另一份手稿，并将它打印了出来。之后，在这份手稿上进行修改。“小说的百分之十是完全重写的……剩下的百分之九十也被狠狠地修改过。”

⑦换句话说，劳伦斯对这本书至少重写了五遍。为什么劳伦斯要不厌其烦地进行修订和重写呢？评论家认为，部分原因是他手头上浩如烟海的素材已经够他写两本书了。另一部分原因在于，他想要改变一些既定的人物关系。“关键性的人物关系——尤其是鲁珀特·伯金与杰拉尔德、伯金与厄休拉之间的关系——都发生了巨大的变化。”⑧

从劳伦斯创作小说的方法中你可以学到的最为重要的一课是，当你完成了第一稿后，或正在写第二、第三稿时，你可能会对已经写出来的内容感到十分诧异。尤其在你回顾文稿时，可能对此感到并不十分满意。你也许会因此决定重新调整人物之间的关系，或进行其他重大的修改。你可能会觉得像劳伦斯那样重新开始创作这本小说可能更为容易；你也可能会觉得在原稿上进行大规模改造更为简单，因为电脑上的办公文档让这一过程变得便捷。但不应排除在必要或合适的时候采用劳伦斯的方法重新开始写作。

正如评论家指出的，“在劳伦斯的故事中，情节从来都非首要”⑨。事实上，劳伦斯曾直言不讳地对杰西·钱伯斯说，他不想要什么情节。但他的小说的确采用了一些经典的情节方法（包括冲突及冲突的解决），这些方法在你进行创作时会很有帮助，特别是在创作聚焦人物关系的小说时。当然，劳伦斯大部分时间都在进行自由创作，利用人物和成对的人物关系来开启一本小说，并在整本书里放飞他的想象。他最喜欢的方法是，在没有过多提纲限制的情况下根据自己的喜好写出一些场景和章节，然后再回顾这些素材进行修改。许多作家也用这种方法进行写作，你也可以进行尝试，前提是你不会因为无法把握故事的走向感到焦虑。当然，也有很多作家并不知道在他们下笔后，故事的高潮或矛盾的解决方案会是什么。对此，劳伦斯采用了一个名为“角色自我意识”的技巧，“在作者让人物变得鲜活的过程中，他们开始有了自我，能说一些、做一些作者在一开始写小说时都不知道他们会说的话、会做的事”⑩。如果你也能放手，像劳伦斯一样让角色活出自我，你就会发现他随心所欲和零碎松散的结构在描绘

人物情感上十分到位。在此，故事情节退居第二位，撰写初稿也变得更为容易。

劳伦斯是如何在最简单的场景中创造刺激的

即便劳伦斯着重描绘的是人物间的关系而非动作场景或枪战画面，他还是给读者带来了极强的感官刺激。在《儿子与情人》中，他加入了一些意想不到的男女调情场景。例如，在第七章中，保罗几乎是强迫他的精神伴侣米丽安学代数，他们坐在桌旁开始上课。不过，没过多久，情况就变成了像爱洛漪丝和阿贝拉尔^⑪一样的局面，这位年轻男子感受到了女孩的魅力。“看见她任凭他的摆布坐在那儿，嘴巴张着，眼睛圆睁着，浅笑中露出一丝害怕、抱歉和害羞，他顿时血液沸腾。”在第十二章中，保罗开始了与已婚妇女克拉拉·道斯（Clara Dawes）的婚外情。婚外情始于单纯的约会，之后他便渴望着她。劳伦斯驾轻就熟顺着主人公保罗的思维，呈现出他情感的激情一面。

“他有些神志不清。他觉得假如星期一不很快来临的话，自己就会发疯。到了星期一，他就可以再看见她了……但他简直无法忍受这期间漫长的等待。”在这章的结尾，两人走过泥地后，保罗为克拉拉擦靴子，然后克拉拉吻了他。“他跪在她的脚边，用一根树枝和一把杂草擦着靴子上的泥巴。她把手埋进他的头发里，把他的头扳过来亲吻着。”即便是最简单的行为也因劳伦斯对爱意萌发的男孩的感受和行为细致入微的观察和刻画变得强烈。这种对男女关系细致入微的观察是劳伦斯后续的所有作品的特征。

在《虹》中，他以同样的方式对16岁的厄休拉和她21岁的情人斯克里宾斯基（Skrebensky）之间的关系进行了刻画，创造出了情感极为强烈的场景。在这本书中，我们可以看到劳伦斯在深入展现人物间的亲密感情上更为自信，人物的内心独白也变得更为强烈。例如，在第十一章中：“她一动不动、束手无策地站在那儿。然后他的嘴靠近

了，紧贴着撑开了她的唇，一股炽热的、令人浸透的情感从她的体内涌起。她向他张开了嘴唇，在酸楚的漩涡中将他拉得更近，让他更为深入地亲吻着，口水不断涌上来沾湿自己，沾湿自己，但又十分柔软，哦，柔软得似巨浪一样无法抗拒，直到她带着有点失控的哭声挣脱开了。”这段文字反映出劳伦斯在文字上的过度重复，但感叹词“哦”的使用、句子的长短、标点停顿，给这一情景增加了令人窒息的效果。

《查泰莱夫人的情人》通过对主角及其情人林园看守人之间情爱关系的描写创造了激情场景。当查泰莱夫人想到那个令她神魂颠倒的男人时，劳伦斯用尽浑身解数来展现她的激情。例如，在第十章中：“她已经沉醉在她温柔的美梦里……在她的身上，在她的所有血脉里，她都能感受到他和他的孩子。他的孩子就在她的血脉之中，像曙光一样温暖着她。”这种情感描写，通过劳伦斯在重复重要词语上的天赋（也有人说是累赘），在略微重复之余显得极富创造性。这些华丽的片段贯穿了整本书，使它们拥有了力量和强度去超越情节可以创造出的简单事实。正如许多评论家注意到的，劳伦斯关心的始终不是情节而是人物，以及通过激情展现出来的他们之间的关系、感受和欲望。

在《恋爱中的女人》中，情侣间的强烈情感达到了顶峰。其中一对情侣葛珍和杰拉尔德陷入了争执，这场争执已经超越了他们间的浪漫关系，涉及男女之间的根本竞争。而厄休拉与鲁珀特之间的关系尽管也如此强烈并充满激情，但显得更为平静。“鲁珀特和厄休拉的关系是在相互探索之下增进的，而杰拉尔德和葛珍的关系却持续出现强烈的对立，仿佛一个人就必须支配另一个人似的。”^⑫从第八章开始，像下面这样的描述就贯穿了整个故事，让人物鲜活了起来：“伯金就像一只寄居蟹，从壳里看到了厄休拉在遇到挫折和孤立后仍然有着炫彩夺目的光芒。她身上藏着一股危险又迷人的力量，像一朵生命力极强的花蕾，奇特但毫无意识地绽放。冥冥之中他被她吸引着，察

觉到她就是他的未来。”这样的描述并非绚丽矫饰的散文，相反，它在最为简单的场景中加入了某种浪漫刺激的元素，成为阅读劳伦斯作品主要的乐趣之一。在读了他的作品一段时间后，你会发现其中的所有人物关系都变得更有意义，而你也会觉得自己有了去观察周围人内心和情感的神奇能力。他们眼神突然之间变得富有内涵和意义。“一颦一笑一回眸”皆是“亦诗亦韵亦端庄”。

你也可以通过聚焦于人物的内心感受和相互间的挑逗，在最为简单的场景中创造出同样的激情效果。尤其是那些关于人物间关系的故事，可以采用劳伦斯的方法去探究人物的思想，揭示他们内心最深处的渴望和隐约可见的欲望。强烈建议在阅读劳伦斯的作品时用荧光笔做标注，这样你就会看到男女间的情长意绵占据了多大的篇幅。然后，试着用同样比例的篇幅去创作场景，这样你的作品就会高于平均水准，并拥有除了劳伦斯之外极少作家能做到的感性。

象征手法

《查泰莱夫人的情人》一书中既有大量的现实描写，特别是关于奥利弗·梅勒斯（Oliver Mellors）和查泰莱夫人之间的情事，也用到了大量的表象。^⑬我们用表象一词来表示出现在故事背景里或贯穿于整部作品中的象征，这种象征反复出现，一直围绕在人物所生活的世界周围。《查泰莱夫人的情人》中的表象包括了林园看守人的林子、查泰莱夫人的丈夫的工业区以及查泰莱夫人居住的庄园。《纽约时报》指出，这本小说成功描述了“第一次世界大战后英国的强烈诉求，既展现了一个被工业化和阶级观念侵蚀的贫穷社会那冷酷无情、令人不安的形象，又呼吁通过激情和回归自然的方式实现英国的复兴”^⑭。其中的大部分诉求是通过对表象的运用来完成的，这表明了象征手法在艺术作品中的强大作用。

研究劳伦斯如何运用象征主义可以让任何一位作家对这个文学手法有更多的认识。当然，你不一定会用到劳伦斯使用过的象征，因为你肯定会找到属于自己的象征。但仔细观察劳伦斯将象征手法融入作品，特别是融入整部小说以及故事高潮的方式，应该会具有特别的启发和帮助。著名的劳伦斯学者和传记作家马克·肖勒（Mark Schorer）注意到《查泰莱夫人的情人》中充满了象征。

这部小说里的所有一切都具有象征意义，“一草一木总关情”，甚至小说本身就构成了一个庞大的意象，让人们像记住画一样轻易地印在脑海里。在这幅画的背景中，黑色的机器在昏暗的天空下无情地隐现；在前景中是一片既相互交

织又有所分离的葱绿树丛，在那里两个赤裸的人儿正在尽情地舞蹈。^⑮

相比在使用象征手法上更为隐晦的作家，劳伦斯运用象征手法的方式更容易掌握。这并非因为他的象征过于直白或异常夸张，而是他所选择的象征相对清晰并容易理解。在《查泰莱夫人的情人》中所使用的“结构性的方法”包含了两种象征的“简单并列”：一种是“抽象的、理性的、死气沉沉的”象征，另一种则是“具体的、感性的和充满自然活力的”象征。^⑯前一个象征与查泰莱夫人下半身瘫痪的丈夫有关，代表着劳伦斯在现代人身上发现的令人反感的品质，后者则以康妮（查泰莱夫人）和她的情人林园看守人梅勒斯为代表。丽贝卡·韦斯特（Rebecca West）指出在《查泰莱夫人的情人》中，“准男爵和他的阳痿象征着那个时代文化的萎靡不振，而康妮与林园看守人的情事则是对激情生活的回归”^⑰。这些主题对劳伦斯来说尤为重要，因此他用大量的象征去支撑这些主题也就顺理成章。

根据定义，象征可以是人、场所，也可以是事物，它们所具有的含义远远超出了其字面意思，指向了更为宏大的主题和价值。它们能为艺术作品增色，给其增添一种厚重、充实的特质。读者们常常认为象征是传递某个重要讯息或体现作品主题的事物。当一个作品运用到了象征手法并很好地将象征与故事相融合时，它就更显得富有文学色彩。很难想象，如果没有林园看守人的林子象征着自然生活、没有庄园象征着死气沉沉的生活，劳伦斯将如何写出像《查泰莱夫人的情人》这样精彩的小说。工业世界的背景也在书中发挥着象征作用，如果有读者不清楚这一象征是什么，劳伦斯就会通过查泰莱夫人之口指责她丈夫用那“丑陋的工业化”煤矿毁掉了许多人的生活，直接将这个象征甩在读者面前。^⑱“是谁从人们身上夺走了自然生活和男子气概，并给他们套上了工业社会的恐惧？”^⑲不要害怕像劳伦斯一样，通过让角色激动地抒发自身的感受并将象征带入这份激情之中来时不

时推着你的读者去思考象征的含义。在这样激烈的争论或强烈的感情中，象征就会变得清晰易懂，并且不会被认为过于直白。像劳伦斯一样将表象时不时带入故事焦点会让你的小说更为严肃，也更富有文学基调。

某些特定象征，如生命力、自然的价值和性的繁殖能力，在劳伦斯的作品中反复出现。动物在他的作品中也具有象征意义。例如，他在散文《启示录》（*Apocalypse*, 1931年）里呐喊道：“马，马！强劲性交能力、有力的动作和力量的象征。”在短篇小说《狐狸》（*The Fox*, 1923年）中，他用狐狸象征亨利在与两个女主人公关系中的掠夺本性。在《恋爱中的女人》中，牛象征着性和生命。葛珍奚落一群牛，就像她在性与权力的竞争中奚落杰拉尔德。和其他艺术家一样，劳伦斯经常用月亮作为女性的象征。^{②①}例如，在《恋爱中的女人》中，当鲁珀特朝湖中投石破坏了月亮的倒影时，他也在象征性地破坏他与潜在的另一半厄休拉的关系。这也许是厄休拉看到他时感到如此震惊的原因：“厄休拉感到茫然，丧失了思考的能力。”月亮象征着女人，象征着围绕在鲁珀特身边的这一朦胧存在，象征着用潮水牵引着他的心并让他失去自我的存在。

向劳伦斯学习象征手法，可以帮助作家们更为自信地运用这一技巧。如果你认为运用象征手法超出了你的能力范畴那就大错特错。记住，你可能在甚至没有意识到的情况下就已经在故事中加入了象征元素。作家们也经常如此。因为故事的画面通常是多维度的，既指向了叙述中的字面意思，也蕴含着更大的含义。通常意识到象征所指向的含义是自我挖掘作品内涵的过程，是一个真正的自我探索过程。当你意识到你的作品已经拥有了象征并参透了其中的内涵时，你也将对其他人作品中的象征有着更为深刻的认识。你越了解象征在文学中的作用，你就能越有效地将它们恰当地融入小说。最后，不论是新手还是老手，都可以通过查阅象征主义的词典或阅读约瑟夫·坎贝尔^{②②}、卡尔·荣格等人的作品，从中汲取关于这一手法的基本知识。对于门外

汉而言，推荐阅读荣格的《人类及其象征》（*Man and His Symbols*, 1964年）以及莫里斯·毕比（Maurice Beebe）的《文学中的象征主义：文学解读导论》（*Literary Symbolism: An Introduction to the Interpretation of Literature*, 1960年），这两本书特别有用并且容易理解。

-
- ① 马多克斯，1994年，第117—120页。另见梅耶尔斯，1990年，第92页。除了将他和弗里达的关系写进书本以外，《努恩先生》里还有着英语文学史上最漫长的接吻场景。
 - ② 劳伦斯，1920年b，第57页。
 - ③ “劳伦斯在写《白孔雀》时，模仿了乔治·艾略特的风格。”（克罗克尔，2007年，第20页）
 - ④ 劳伦斯，引用自克罗克尔，2007年，第20页。
 - ⑤ 波普瓦夫斯基，2001年，第31页。
 - ⑥ 马登，1988年，第106页。
 - ⑦ 这里需要感谢彼得·普雷斯頓和彼得·霍尔总结了这份《恋爱中的女人》的修订年代表，我在引用时做了些简化。（普雷斯頓和霍尔，1989年，第11—12页）
 - ⑧ 沃森和瓦齐，劳伦斯，1998年，第liii页，“序言”。
 - ⑨ 桑顿，1993年，第5页。
 - ⑩ 梅雷迪思和菲茨杰拉德，1972年，第35—36页。威廉·福克纳是另一位用此技巧的作家。事实上，他曾表态他并不知道自己的角色会做出什么。参见本书第11章。
 - ⑪ 阿贝拉尔（Abélard，1079—1142），法国中世纪僧侣、哲学家，巴黎大学的创始人之一，他和爱洛漪丝（Heloise）的爱情故事是那个时代的宗教和文学史中最为迷人的一部分。之后，法国思想家、哲学家卢梭著名的书信体小说《新爱洛漪丝》以此为蓝本，描写了平民出身的家庭教师圣普乐和贵族学生尤丽小姐的不幸爱情故事。——译者注
 - ⑫ 米勒，2006年，第91页。

- ⑬ 可参见汉姆马，1983年，第77—86页。书中讨论了充满整个小说的田园意象和象征主义。
- ⑭ 角谷美智子，1992年。
- ⑮ 肖勒，“序言”，劳伦斯，1928年b，第24—25页。
- ⑯ 莫伊纳汉，1959年，第66页。
- ⑰ 韦斯特，引用自莱文，2003年，第121—122页。
- ⑱ 卡维奇，1969年，第198页。
- ⑲ 劳伦斯，1928年a，第170页。
- ⑳ 扬，1999年，第113页。
- ㉑ 约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell，1904—1987），美国研究比较神话学的作家，主要著作有《神话的力量》等。——译者注

第11章

威廉·福克纳的创作方法

事实上，有些读者畏于读福克纳的书，因为他的作品以复杂著称，但坚持这一观点的人肯定小瞧了福克纳和他们自己的能力，他们失去的将是与20世纪最富有诗意的一位作家相遇相识的所有乐趣。在我的脑海中，理想的福克纳入门书毫无疑问是他的小说《圣殿》（*Sanctuary*, 1931年）。这部小说是这位诺贝尔奖得主最为通俗易懂的作品，它展示了福克纳最完美的一面，而且不像其之后的作品那样繁复。

1897年出生的威廉·福克纳（William Faulkner）是家中四兄弟中的老大。年轻时的他曾写过诗，后来为了加入加拿大空军，他谎称自己是英国人。可以看出，他很早就显露出了创造的本领！1929年，他与埃丝特尔·奥尔德姆（Estelle Oldham）结婚，并搬到了位于密西西比州牛津城的“山楸橡树”别墅。^①福克纳酗酒严重，曾在好莱坞工作过一段时间，并与传奇电影导演兼制片人霍华德·霍克斯（Howard Hawks）的秘书梅塔·卡彭特^②（Meta Carpenter）发生了婚外情。福克纳小说的大部分故事都发生在位于密西西比州的虚构的约克纳帕塔法县（Yoknapatawpha County）。从风格上看，他最为显著的成就之一是他作品所呈现出的诗意。“语言就是我的音乐”，他说

道。^③作为一位文学小说的创新者，他声称自己是在意识到写作是为了取悦自己而非取悦他人之后才开始取得成功。就其最好的一面看，他的文体充满了典故和抑扬顿挫的声韵之美；而从最坏的一面看，它极具哥特风格和洛可可风格，繁复晦涩并充斥着大量华丽的辞藻。福克纳对语言的热爱众所周知：他的弟弟曾称，比尔（威廉的昵称）把词典翻得卷起了角；并且，福克纳还曾批评海明威在用词上不敢冒险。作为同时代最受欢迎小说家，福克纳与海明威在风格上完全相反，海明威的文字简洁利落，而福克纳的文字常常复杂冗长。

他的第一本小说《士兵的报酬》（*Soldier's Pay*, 1926年）讲述的是一战后一位英国退役士兵回乡后的遭遇。他的成名之作《圣殿》讲述了一名女大学生被一个叫金鱼眼（Popeye）的恶棍强奸的故事。“写这本书就是为了赚钱。”福克纳在序言中故意“误导”读者说道。但实际上，这是一部精心设计并且精彩绝伦的作品，绝对不是纯粹为了钱而创作的。^④他最为著名的小说《喧哗与骚动》（*The Sound and the Fury*, 1929年）由四个部分组成，其中一个部分是从一位智力发育不良的人物视角出发的。这部小说在时间线上来回切换，并用斜体表示时间的变化。福克纳甚至说道：“我想把它印成不同的颜色，每种颜色都表示不同的时间。”他的创造力永无止境，他学会了在创作中进行各种各样的冒险。同时，他小说中的其中一个主题是关于种族关系。例如，《八月之光》（*Light in August*, 1932年）讲述的是一位被控谋杀了一名白人妇女的黑人男子的故事。在1949年，福克纳获得了诺贝尔文学奖。

尽管福克纳的风格纷繁复杂，但没有哪个故事比福克纳的小说在语言上更为优美，作家可以从他身上了解到语言运用和散文写作的知识。我们将集中讨论他如何进行创作，为何他的方法对你会起到帮助作用，他如何开始和结束一个故事，如何塑造人物，以及如何在主流派小说中运用悬疑元素。有关福克纳最具权威的传记出自约瑟夫·布洛特纳（Joseph Blotner）之手，这本传记虽然只有一卷，但包含了

关于福克纳的几乎所有信息。如果你的作品过于简单或缺乏深度，如果你想给你的故事增添意义，如果你渴望写出富有抒情诗调的华丽散文，那福克纳的作品就刚好能“对症下药”，推动你的作品达到新的高度。实际上，他的作品影响了一代作家，他们将福克纳的一些风格元素融入自身的作品来深化作品的意义并增强共鸣，尤其是美国南方的一些作家，如弗兰纳里·奥康纳、杜鲁门·卡波特^⑤、罗伯特·佩恩·沃伦^⑥、科马克·麦卡锡^⑦。但他的影响远远超出了美国南部地区，扩散到了美国以外的国家，乔伊斯·卡罗尔·欧茨^⑧、托尼·莫里森^⑨、萨特和阿尔贝·加缪^⑩等人也受到他的作品启发。^⑪所以，如果你承认你也受到福克纳的影响，那你和这些作家就是追求文学美感的同伴了。

为何他的方法对小说及非小说作品都能起到帮助

福克纳曾在一家邮局工作过一段时间，但他对自己的工作职责几乎毫不上心，他总是“坐在邮局后面的一张摇椅上，不停地写作……他并不在意顾客，反而是顾客会用硬币敲打柜台引起他的注意，之后他才勉强站起来为他们服务”^⑫。这则轶事对任何想要成功的作家来说都是一个小小的经验：专注是完成任何工作的关键。在你写作时，你必须忽略其他的杂事。当你忘掉那些烦恼并专注于你的故事时，你会发现比起还要完成日常琐碎工作的那段时间，你的写作将以更快的速度向前推进。当然，你可能需要其他的收入来源，但专注的作家总是会全身心投入自己的作品，并且无论何时何地都将之置于首位。

同时，福克纳也从未不屑于通过模仿其他作家的作品去学习其中的创作技巧和风格特征来提升自己的写作。在创作诗歌的过程中，他主动模仿了A. E. 豪斯曼^⑬、阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩^⑭、丁尼生^⑮和T. S. 艾略特的作品，并将学到的诗歌风格融入自己的小说写作之中，使得其语言风格在词语的选择、短语的节奏和句子的韵律上充满了美感。他的散文则受到了吉卜林^⑯、康拉德、乔伊斯和赫胥黎^⑰等人的影响。^⑱作为一名伟大的创新者，他在晚年声称作家去模仿别人的作品是错误的，但其自身的实践却自证其谬。

此外，福克纳还会将自己的作品打成文字稿，然后对稿子进行手写修改。他从不满足于自己的写作，会经常删改内容，甚至会把大量材料挪到故事的其他部分。^⑲福克纳专注于小说创作使他显得有些冷漠，尽管他看上去彬彬有礼、颇有教养。朋友和老师都只记得他是个成天做梦、对运动或功课都不感兴趣的男孩，他所关心的则是自我的表达。

如何开启一个故事

《圣殿》的开篇以金鱼眼和贺拉斯（Horace）在一条溪流两旁的对视拉开序幕。他们彼此凝视着对方，用充满威胁恐吓的词语激烈对峙着。《我弥留之际》（*As I Lay Dying*, 1930年）这部小说开篇讲述的是为艾迪·本德伦（Addie Bundren）定制的一口棺材。《喧哗与骚动》则以康普生家的白痴三儿子班吉（Benjy）混乱的自述开头。在《八月之光》的第一页，莱娜·格鲁夫（Lena Grove）从阿拉巴马到了密西西比，这一旅行在这部以暴力和死亡为中心的小说中象征着生命和重生。

这些例子表明福克纳并非简单地从故事的中段入手开启一个新故事。^{②①}在其他作家看来，从故事矛盾最为集中的部分切入故事极富戏剧性，而福克纳的技巧比他们的要更为复杂且更值得关注，特别是那些想要创作出富有文学色彩的作品作家们应该好好研究福克纳这一独特的技巧。通常，福克纳并不是直接进入主题，而是从故事的边缘切入主线。在《圣殿》的主线谭波尔·德雷克（Temple Drake）被绑架和强奸开始之前，福克纳以金鱼眼与贺拉斯隔溪对视的场面揭开故事的序幕。对于读者来说，两人之间对峙的原因是一个悬念，引发了他们的好奇，加上金鱼眼和贺拉斯复杂的过去，他们之间的故事更值得期待。^{②②}从故事的边缘或偏离主线的场所拉开故事的序幕，使得福克纳在将女主角推入险恶的漩涡前，首先创造了一个满是恶棍的黑暗世界。

在《我弥留之际》中，艾迪·本德伦的孩子们想将他们母亲的尸体带回密西西比的杰弗生安葬。和福克纳的大多数作品一样，这本书有着“多重交错的观点和错综复杂的时间线”。^{②③}小说从艾迪·本德

伦撒手归西开始，时不时跳到其他时间线上，然后又反复回到运输棺材和前往杰弗生之旅的主线上。这种写法和玛格丽特·杜拉斯的《情人》（*The Lover*, 1984年）如出一辙，后者在几条时间线上来回切换，不断偏离又返回到渡轮上的女孩这个主画面。福克纳则从一口棺材的建造入手，穿插诸多人物的叙述，创造出了一个复杂的故事背景并勾起了读者的好奇。

《喧哗与骚动》是福克纳最为著名也是最为复杂的意识流小说。该书给人的感受就像福克纳将一个原本严格按照时间线发展的故事拆开并重新整理编号，迫使读者陷入一系列无序的事件。对于这种疯狂的开篇，其应对之策是顺着主要人物的意识流而非时间线去理解故事的发展。这本书的第一部分围绕着康普生家的白痴儿子班吉的自由联想铺展开来，一个模糊的印象或词语都会让只有3岁智力的班吉想起以前的某件事。通常一页之内就会出现多次时间线上的变换，有时这些场景的变化会用正体字、斜体字加以区分，有时并未做任何标注。对此，福克纳曾坦言道：“我曾想过用不同的颜色将这本书的第一部分打印出来，但那样做实在是太贵了。”^{②3}即便今天有数不胜数的文章整理出了这部小说正序的时间线，还是有许多读者希望能以标注不同颜色等方式对原文中的时间线加以区分。尽管以班吉的视角切入故事增加了开篇的阅读难度，但这也渲染并加深了作为故事背景的康普生家的颓败氛围。

《八月之光》也在错置的时间中包含了许多回忆的片段，讲述了乔·克里斯默斯（Joe Christmas）的悲剧。故事发生在名为杰弗生的小镇，作为主人公的乔有着一半的黑人血统和一半的白人血统，他因杀死了自己的白人情人而遭到白人们的私刑处决。故事的大部分内容沉闷黑暗，揭露了主要人物悲惨的过去：乔·克里斯默斯小时候遭受过许多种族歧视，成年后对那些歧视他的人有着强烈的报复冲动，在告诉了情人乔安娜·伯登（Joanna Burden）自己有黑人血统后，他因双方日益激化的冲突而认为自己遭到歧视便亲手杀死了乔安娜；书中

另一人物牧师海托华（Reverend Hightower）则活在了妻子的自杀和祖父被谋杀的阴影里；乔·布朗（Joe Brown）逃避作为一名父亲的责任，成了一名罪犯。福克纳在这本书的开篇保持了他一贯偏离中心主题的作风，从一位从没见过乔·克里斯默斯的次要角色莱娜·格鲁夫入手，以一个意想不到的角度开启了这个故事，并用莱娜的善良来暗示乔·克里斯默斯也依然存有善良之心。

许多写作辅导书、技巧手册都提倡作者采用常规做法，从故事中段进入整个故事。这种方法在某些情况下很奏效，毫无疑问也能为小说的开篇添加戏剧性，不过福克纳另辟蹊径——从边缘带入，这种方法也值得一试。通过这一方式，福克纳以巨大的深度和复杂度创造出了一个令人信服的三维世界。对读者而言，在发展完整的虚构世界中去努力解开一个错综复杂的谜题也是一种妙不可言的乐趣。福克纳以外围次要的人物或事件作为开篇，赋予了作品更多的文学色彩。尽管这种方法也伴有风险，可能会让读者感到困惑并让故事的进展变得缓慢；但它的优势不可忽视，老练的读者反而会享受并欣赏这种文学性的开头所带来的不确定性和复杂性。

如何结束场景、章节和小说

除以独特的方式展开故事外，福克纳还让故事的结尾具有了同样令人惊叹的艺术性。约翰·加德纳（John Gardner）称福克纳小说的结尾“前后呼应”，其中“打动我们的不仅仅是人物、画面和事件以某种形式在结尾重述或重现——我们是被事物间愈加紧密的联系以及最终连接起来的价值观所感动。柯勒律治²⁴指出……正是这种愈加复杂的联系赋予了文学作品魅力”²⁵。《八月之光》以珀西·格雷姆（Percy Grimm）阉割了乔·克里斯默斯结束，看到这一场景的杰弗生镇人不会忘记这一刻，而任何一个读了这个场景的人也会对它印象深刻，部分原因是乔·克里斯默斯在濒死之时的意识流复现了故事中的主题和画面，比如呼应了种族主义中心思想，并凸显出乔·克里斯默斯的生死被暴力贯穿起来。

《喧哗与骚动》中杰森（Jason）部分的结尾也同样令人难忘，这两部小说都是以阉割为主题。在结尾处，杰森把他被阉割的弟弟称为“美国大太监”，并补充道：“我知道至少还有两个人也需要像这样挨上一刀。”他的冷酷无情在福克纳的所有作品中都是绝无仅有的。这一富有深意的结尾表明了康普生家族是如何从这位最应该受到谴责的次子开始一步步走向败落的。

《圣殿》的结尾既富有诗意又充满寓意。谭波尔·德雷克做伪证指控古德温（Goodwin）杀死汤米（Tommy）。而真正的犯人金鱼眼因一桩他并未参与的谋杀案而被判死刑，蒙冤的古德温则被私刑处死。小说在最后一页总结道：“这一天天色阴暗，这个夏天都是这般阴沉，甚至这一年的日子都是如此昏暗不明。”在倒数第二段，福克纳这样描述受害者兼施害者的谭波尔·德雷克：“谭波尔掩着嘴打了个

哈欠，掏出了一个小粉盒，粉盒的镜子上映衬着的是一张郁郁寡欢的悲伤脸蛋。”接着在最后一句，她抬起头看了看这“雨与死亡的季节”。生与死不断累积的影响，对堕落又愧疚的谭波尔·德雷克令人回味的描写，以及结尾再次强调的“死亡”——所有这些细节都给这部作品带来了强大的冲击力，使得这本小说成为福克纳最了不起的成就之一。

福克纳结束一个场景、一个章节及一本书的方式突显了他风格中鲜明的复杂性。他经常用结尾呼应之前的事件，将它们联系在一起增强整部作品的意义和魅力。同时，福克纳还在结尾处增加了一丝诗意，这么做也许在作品的前半部分并不合适，但结尾处的点睛之笔让福克纳的故事充满了艺术性。

你可以将福克纳重复或呼应小说主题的方法运用到小说的结尾，通过回顾前文千丝万缕的故事，将其编织并浓缩成最后几页的精华。你也可以尝试在结尾处进行修辞或短语上的创新，甚至加入几丝诗意，在这里追求语言上的文学色彩并不会像在前文那样突兀。相反，对于读者而言，他们更容易接受小说在结尾处的升华。此外，小说结尾还是检验作家语言美感的地方，你可以像诗人一样让结尾充满韵律之美。信不信由你，许多读者都会记得他们最喜欢的小说结尾。如果你无法想象出人们把你小说的最后一段记在心里的情景，那不妨试着在其中融入诗歌般的韵律。当然，这并不意味着结尾一定要写得如名曲般优美动听，只需避免结尾在结构上的过度繁杂，让它尽量听上去流畅悦耳即可。这里有个小技巧，那就是避免在结尾的句子中用到“但是（but）”，相反，用“然后（and）”这个词更能留下一个令人印象深刻的意境。

人物创作与主题

威廉·福克纳塑造了现代小说中最为全面、立体的几个角色。有时，他甚至会花整个章节告诉我们角色是谁、从哪里来、曾经做过什么，以及为什么他们会在将来做出奇怪且令人意想不到的事，而不是说明他们现在在做些什么，例如在《八月之光》中就是如此。从他的这一方法中，你能学到什么吗？事实上，福克纳有三条任何作家都能受益的成功原则。

首先，你必须把角色塑造当成一种技巧，这样才会激励你在这方面下功夫，塑造符合故事需要的角色。你一旦构想出了这一角色，就可以放任其自行发展。“只要这些角色业已成型，他们就会……放飞自我，反而是作家们在他们背后竭力追赶，着急地记下他们的所言所语、所作所为……他们已经控制了这个故事……作家们只需紧跟他们的步伐，把他们的故事化为笔下的文字。”^{②6}

其次，你需要学会观察。福克纳说：“一个好的创作能塑造出一个真正的立体人物，他能自行站稳脚跟并对故事产生影响。”为了塑造出强有力的角色，你必须观察人类，关注他们与他人的互动。福克纳说道：“有且仅有的学习对话写作的方法就是‘当别人说话的时候，仔细聆听’。”^{②7}

再次，你需要想象力以及追随灵感的勇气。就想象力而言，福克纳对这一创造力构成要素的看法与现代右脑思维理论中关于大脑的图像能力以及图像对无意识的重要性相差无几。“对我来说，一个故事通常是从一个简单的想法、一段回忆、一个心里的画面开始的，”福克纳说道，“故事的创作仅仅是为了逐渐呈现那一刻罢了，以解释它

为什么发生或者它会产生怎样的后果。”在写《喧哗与骚动》《八月之光》等小说时，福克纳往往将读者可能会喜欢的想法搁在一旁，只顾朝着自己定下的目标前进。同样，作家在跟随灵感、激发自身的创造潜力上也需要同样的自信帮助自己达到目标。在福克纳将《圣殿》的大部分情节读给好友菲尔·斯通（Phil Stone）听后，斯通告诉他：“比尔……我看这本书卖不出去。这种骇人听闻的小说已经过时了。”而约瑟夫·布洛特纳告诉我们，“尽管福克纳有充分的理由感到灰心丧气，但他一贯相信自己的判断，仍坚持写完这本小说”^{②8}。一个人如果没有清楚地意识到自我价值是无法创作出像《喧哗与骚动》《八月之光》这样的作品的，显然，福克纳具备了这种自信。

“优秀的艺术家往往认为，没有人能给他提供建议。他有着强烈的虚荣心。不管他多么钦佩这位提建议的作家，他都想证明其想法是错误的。”^{②9}

除人物的塑造发展外，福克纳还把故事主题视为作家工具箱里的又一利器。在作为弗吉尼亚大学驻校作家的两个学期里，福克纳在一节课堂讨论上回答了学生们关于创作方法的问题。有人问福克纳是如何运用小说主题的，他回答道：“主题就像修辞和标点符号一样，是作家的工具之一。”^{③0}同时，他经常谦虚地将自己的创作比喻成搭建鸡舍，把自己比作一个工匠。^{③1}他认为，一个人需要像工匠一样对待自己的“手工艺品”，这暗示了写作需要经历一段“学徒期”，也暗示了在经过学习和实践后可以掌握这些搭建鸡舍的方法。这个观点十分鼓舞人心，尤其是它出自如此伟大、极富创新性和创造力的作家之口。

添加悬疑的技巧

福克纳最不为人知的写作技巧之一是他对悬疑的运用。他像狄更斯一样在几乎所有的作品中都运用了悬疑元素；但和狄更斯不同的是，他的悬疑元素并非逻辑推理型的，而是在另一层面上带着一股颇具文学色彩的神秘。作为乔伊斯《尤利西斯》的崇拜者，福克纳认为复杂本身就是优点，他的小说也以复杂的人物、情节、风格印证了这一信念。读者翻开福克纳小说遇到的第一个悬疑便是此时此刻发生了什么以及是在谁身上发生的。这些人又是谁？他们从哪儿来？他们之间有什么关系？《圣殿》的开头也许是解释这一手法如何吸引读者最好的例子，《八月之光》《喧哗与骚动》中也同样运用了这个手法。福克纳的全部作品中很少有简单的情节或故事。即便是看似简单的《我弥留之际》也很复杂，充满了悬念。在这本书中，福克纳创造出了“部分读者难以理解的复杂风格”。^{③②}对福克纳而言，复杂的相对价值在于它能够编织出充满他独特想象的画面，而不必担心读者对此的反应。

现代作家被告知他们必须进行清晰的表述，因为读者不会给他们超过五页、五段，甚至五句的机会来等待他们激发阅读的兴趣。超市书架上充斥着自称畅销书的大众书籍，它们都是以一种极简式的短句断裂文体讲述故事，例如：故事开篇就是一起谋杀案，紧接着便是汽车追逐，而后枪击战和刺杀事件接踵而至准备抓住读者的眼球。当然，即便是福克纳也没有不屑于运用暴力，在他的书中就充斥着谋杀、强奸和阉割等暴力行为，事实上，他本人认为暴力是作家的基本工具之一。但现代风格中开门见山的开场和清晰的人物关系显然并非创作的唯一方式。小说背后所蕴含的深意，三维立体的人物角色，以

及相信读者会对复杂的人物故事买账的自信——这些纯文学小说中的优点皆是威廉·福克纳留给作家们的遗产。在解决写作中一些最为普遍的问题上，现代作家没有比这更好的指导原则了。但这并不意味着你需要设计一些让读者理解起来犯难的情节，或每当你引入人物时都要像福克纳一样把他塑造得极为复杂。关键在于他的风格将有力地帮助作家们写出比普通小说更深刻的作品，这对现代美国小说而言无疑是件好事。

-
- ① 我曾参观过福克纳1925年在新奥尔良住过的一套狭小公寓。在那里居住期间，他遇到了舍伍德·安德森。他提到，安德森的生活看上去很简单：每天工作几小时，剩下的时间可以自由地做任何他想做的事。“我决定，如果那就是一个作家应有的生活，我就要成为一名作家。于是，我开始写起了第一本小说。”（福克纳，1956年，第18页）他的第一本小说《士兵的报酬》于1926年出版。

舍伍德·安德森（Sherwood Anderson, 1876—1941），美国作家，代表作《小城畸人》。——译者注

- ② 梅塔·卡彭特在其回忆录《亲爱的绅士》（*A Loving Gentleman*）中揭示了这位作家罕见的浪漫一面。参见王尔德和波兹登，1976年。
- ③ 福克纳，引用自里奥·杰里夫，2001年，第44页。
- ④ 约瑟夫·布洛特纳在《圣殿》修订版上的注释表明，福克纳并不想在1932年现代图书馆重印版中收入这个“误导性”的介绍。（布洛特纳，1987年，第337页）
- ⑤ 杜鲁门·贾西亚·卡波特（Truman Garcia Capote, 1924—1984），美国作家，代表作《蒂凡尼的早餐》《冷血》。——译者注
- ⑥ 罗伯特·佩恩·沃伦（Robert Penn Warren, 1905—1989），美国第一任桂冠诗人，代表作《国王的人马》《许诺》。——译者注
- ⑦ 科马克·麦卡锡（Cormac McCarthy, 1933— ）出生于美国罗得岛州，小说家和剧作家，代表作《血色子午线》。——译者注
- ⑧ 乔伊斯·卡罗尔·欧茨（Joyce Carol Oates, 1938— ），美国小说家、诗人、评论家、剧作家，代表作《人间乐园》等。——译者注

- ⑨ 托尼·莫里森 (Toni Morrison, 1931—2019), 美国黑人女作家, 其作品情感炽热, 简短而富有诗意, 主要作品有《最蓝的眼睛》《苏拉》《所罗门之歌》等。1993年获诺贝尔文学奖。—译者注
- ⑩ 阿尔贝·加缪 (Albert Camus, 1913—1960), 法国作家、哲学家, 存在主义文学、“荒诞哲学”的代表人物。主要作品有《局外人》《鼠疫》等。—译者注
- ⑪ 帕里尼, 2004年, 第432页。
- ⑫ 布洛特纳, 1984年, 第110页。
- ⑬ A. E. 豪斯曼 (A. E. Housman, 1859—1936), 英国著名悲观主义诗人。—译者注
- ⑭ 阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩 (Algernon Charles Swinburne, 1837—1909) 是英国维多利亚时代最后一位重要的诗人。—译者注
- ⑮ 阿尔弗雷德·丁尼生 (Alfred Lord Tennyson, 1809—1892) 是英国维多利亚时代最受欢迎及最具特色的诗人。—译者注
- ⑯ 约瑟夫·鲁德亚德·吉卜林 (Joseph Rudyard Kipling, 1865—1936), 英国小说家、诗人。主要作品有诗集《营房谣》《七海》。—译者注
- ⑰ 阿道司·赫胥黎 (Aldous Leonard Huxley, 1894—1963), 英国作家, 代表作《美丽新世界》。—译者注
- ⑱ 布洛特纳, 1984年, 第49—50页, 第137—138页, 第144页, 第159页。
- ⑲ 布洛特纳, 1984年, 第137页。
- ⑳ 这里用到了“in medias res”一词, 意为直接交代事件发展过程, 而非从头开始叙述。—译者注
- ㉑ 《圣殿》经常被误认为是个简单的黑帮故事, 实际上, 它是一部复杂的文学作品。福克纳对此进行了大量的修改, 大幅度调整段落和章节, 直到他满意为止。“在小说前11页的顺序最终敲定前, 它可能被插入了额外的17页。除了139页手稿中的34页外, 许多部分都不止挪动过一次。” (布洛特纳, 1984年, 第236页)
- ㉒ 安德森, 2007年, 第62页。
- ㉓ 福克纳, 引用自考恩, 1968年, 第15页。
- ㉔ 塞缪尔·泰勒·柯勒律治 (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834), 英国诗人和评论家。—译者注
- ㉕ 加德纳, 1983年, 第192页。

- ②⑥ 福克纳，引用自格温和布洛特纳，1995年，第120页。
- ②⑦ 福克纳，引用自英奇，1999年，第77页。
- ②⑧ 布洛特纳，1984年，第237页。
- ②⑨ 福克纳，1956年，第11页。
- ③⑩ 福克纳，引用自格温和布洛特纳，1995年，第239页。
- ③⑪ 埃文斯，2008年，235页。
- ③⑫ 布鲁克斯，1963年，第141页。

第12章

欧内斯特·海明威的创作方法

尽管海明威是我们这个时代被人模仿最多的作家，但并不是每个人都希望像他那样创作。例如，J. D. 塞林格就觉得海明威的风格像电报一样过于干瘪。^①相比之下，塞林格更注重故事的要点和情感，他不会排斥使用形容词、副词以及复杂的标点符号。但大部分当代作家对海明威充满钦佩之情，也许在对美国散文风格的广泛影响上，无出其右。^②

海明威的风格到底是什么？如何将其用来提高你的写作水平？

大多数评论家认为，海明威的写作以简短的句子、缺少从句、注重对名词和动词而非形容词和副词的使用，以及对“and”一词的大量使用（也有人会说是过度使用）而知名。不为人所知的是，海明威还在作品中，尤其是在他后期的小说中，运用了传统的结构元素以及人物演进的技巧。^③

海明威的写作生涯

欧内斯特·海明威（Ernest Hemingway）生于1899年，他在伊利诺伊州的奥克帕克镇长大，有一个比他大18个月的姐姐、一个妹妹和一个最年幼的弟弟。高中毕业后，他不想上大学便当起了新闻记者，正是早期当记者的这段经历给他的作品风格留下了不可磨灭的印记。

④在他所就职的《堪萨斯城星报》（*The Kansas City Star*）的手册上就有“使用简短的句子”写作的要求。手册里写着“第一段要简短；用词要有力；要用肯定句，不用否定句”。

几个月后，海明威辞去了这份记者工作，应征入伍。第一次世界大战期间，他在意大利的红十字会救护车队服役。他在19岁生日的前三天不幸被一枚奥地利迫击炮炸伤⑤，之后几个星期他在一家意大利医院疗伤，遇到了比他大6岁的美国护士阿格尼丝·冯·库罗夫斯基（Agnes von Kurowsky）。没过多久，海明威就爱上了阿格尼丝并向她求婚，但战争结束后阿格尼丝并未随海明威一同返回美国，这件事大大挫伤了他的自尊心，也成为《永别了，武器》（*A Farewell to Arms*, 1929年）一书的创作来源。⑥

回到家乡后的海明威开始为另一家报纸撰稿，即便在1921年搬到巴黎后也继续供稿。在巴黎，海明威遇到了对他的风格产生了重大影响的格特鲁德·斯坦⑦⑧。斯坦教会了他如何用“and”连接句子来代替传统的从句。⑨你将在本章后半部分学到为何要这么做以及如何运用这一技巧。

像任何一个职业作家一样，海明威在他的整个写作生涯中都在不断学习新的技巧、尝试新的风格。他后期作品里的句子结构比早期的

更为华丽，对人物的挖掘也更为深入。尽管海明威在写作风格上进行了额外的探索和尝试，但简洁凝练仍是他大部分作品最为核心的特质，这种风格全世界读者都能认出来。1954年，“因为他精通叙事艺术，其近著《老人与海》突出地展现了这一点；同时也因为他对当代文体风格之影响”，他被授予诺贝尔文学奖。

句子的长短

没错，海明威擅长写短句，他也以简洁明了的文风著称。^⑩但大多数作家没有意识到的是海明威笔下的简洁句子并非信手拈来，而是斟字酌句、反复修改的成果。他有着明确的理由执着于简洁，其中最为主要的是简洁的句子可以让文章变得清晰。“清晰明白”是他在报社写作时的目标。即便是在今天，报纸新闻也以简洁明快的风格为大众所知。海明威所写的句子直截了当，即便读者一目十行也能够理解他所要表达的要点。^⑪你也可以通过写更为简短直接的句子达到类似的效果。在你改写作品时，牢牢记住这一点，为了增强文章的可读性，要毫不犹豫地将冗长复杂的想法进行拆解和删减。不过，“清晰明白”并非海明威致力于简洁的唯一理由。

短句的另一个效果在于它的戏剧性。在《乞力马扎罗的雪》（*The Snows of Kilimanjaro*, 1936年）中，主人公因染上坏疽病濒临死亡，海明威写道：“好吧。现在他不在意死。因为他一直害怕的是疼痛。”这里的短句起到了累积效应，反复告诉读者，主角濒临死亡。当你想要强调某个点或者给文章增加戏剧性的冲击时，你可以在写作中通过把一系列短句串在一起达到类似的效果。

此外，短句的另一个作用是增强写作的多样性和韵律感。海明威经常将长短句搭配在一起形成一种和谐的效果。例如，在《老人与海》（*The Old Man and the Sea*, 1952年）中，他这样描绘老渔夫的想法：“于是他为这条没吃东西的大鱼难过起来，然而要杀死它的决心从没有因为为它难过而削减。这条鱼够多少人吃呢？他想。”第一句中包含了两个相互矛盾的想法：老人对这条大鱼的惋惜，以及与之

形成鲜明对比的继续杀了它的决心。下一句暗示了这位老人捕鱼的动机是获取食物。句子的长短变化给文章增添了一种韵律感和变化感。

句子的快慢

海明威风格中最为明显的特征之一是飞快的句速。句速指的是作家写出的句子能够以多快的速度被人阅读，这种阅读既可以是大声朗读，也可以是在心里默读。与其他慢条斯理的文章比起来，读海明威的文章就像看一部节奏极快的电影。如果你想写出海明威的风格，可以模仿他这个标志性的特征，让你的句子开上快车道。

那么，海明威是如何给句子加速的呢？他用了两种方法，第一种是选择较短的单词来简化措辞。这点我们一会儿再解释。第二种方法是运用省略逗号。^⑫

约瑟夫·康拉德经常将自己关在房间里写作，并让他的妻子将门锁上，以便于他集中注意力。一天，他从房间里出来吃午饭，妻子问他上午都做了些什么。“我拿掉了一个逗号。”康拉德说道。午饭后，妻子再次将他锁进房间。当他出来吃晚饭时，妻子又问了他同样的问题。他回答道：“我又把那个逗号放回去了。”^⑬如果约瑟夫·康拉德都能为了一个逗号挣扎一天，那么你花几分钟的时间来思考如何使用这个符号难道就不值得吗？毫无疑问，考虑标点符号值得你这么去做。海明威发起了一场反对逗号的运动，虽然他的作品里还是会使用逗号，但他经常用高超的创新性技巧，将并列句中的逗号省略。并列句包含了两个或两个以上的独立句子，分句经常用逗号或并列连词（如and或but）进行连接。其中，最常见的连词是“and”。

看看下面这句话：“Often Miss Stein would have no guests, and she was always very friendly, and for a long time she was affectionate.（斯坦小姐通常不邀请人来做客，但她总是很友好，并

且有很长一段时间显得很热情。)”这个句子由三个独立句子组成，“Often Miss Stein would have no guests” “she was always very friendly” “for a long time she was affectionate”，句子中的两个逗号让整句话的节奏慢了下来，并且有了一种不连贯的停顿感。下面是海明威在《流动的盛宴》（*A Moveable Feast*, 1964年）第三章中写出的句子：“Often Miss Stein would have no guests and she was always very friendly and for a long time she was affectionate.” 这样的句子就像拉拉链一样一气呵成。

让我们再来看看《太阳照常升起》（*The Sun Also Rises*, 1926年）中的例子。故事的叙述者想去潘普洛纳（Pamplona）看斗牛。他和一群观众一起奔向斗牛场。这时海明威用下面这个句子明显加快了文章的节奏：“I heard the rocket and I knew I could not get into the ring in time to see the bulls come in, so I shoved through the crowd to the fence.（我听见信号弹的声音便知道自己没法及时进入斗牛场看牛群入场了，所以在人群中连推带挤地走到了栅栏边。）”海明威用“and”代替逗号加快了句子的节奏，传达出了人群的拥挤感。

省略逗号对一些作家而言可能是件棘手的事，刻意去省略逗号有时甚至会造成句子的混乱，所以这并不是一项能过度使用的技巧。但当你的小说发展到了一个需要加快节奏的部分时，你可以用海明威的方法来给句子加快速度，将其他作家甩在身后。

措辞

措辞指的是对词语的选择。海明威通常会选择简单的盎格鲁—撒克逊词汇，但他也并不反对为了确保词语的精准性而采用一些生僻词。对此，福克纳给予了批评。在一门大学文学课上，福克纳非正式地批评海明威“缺乏勇气，从来不往前迈进一步”，“从来不会用一个会让读者去查字典的单词”。^⑭

当然，福克纳的繁复风格与海明威形成鲜明对比。尽管受到福克纳的批评，海明威凭借自然朴实的措辞风格仍然取得了巨大的成功。例如，《有钱人与没钱人》（*To Have and Have Not*, 1937年）第十二章的第一句写道：“When he came in the house he did not turn on the light but took off his shoes in the hall and went up the bare stairs in his stocking feet.（他进屋时没有开灯便直接在大厅脱掉了鞋并穿着袜子径直走上了裸露的楼梯。）”整句话除了“stocking”一词，其他都是简单的单音节单词。随便打开海明威的任何一本小说，你都会发现相似的段落。

用简单的词汇可以提高文章的易读性。鲁道夫·弗莱什（Rudolph Flesch）在《通俗写作的艺术》（*The Art of Readable Writing*, 1949年）中为通俗化写作开出了药方。他建议作家使用简短常见的词汇，并准备一个同义词词典以使用更为简单的词去替换必然会在第一稿里出现的复杂词汇。^⑮弗莱什还告诫作家们要多使用动词而非名词和形容词。他称“当前大多数写作存在的主要问题是文章里只包含了用介词或者‘is’、‘was’、‘are’、‘were’连接起来的名词和形容词”^⑯。显然，海明威的风格正对他的口味。

如果你的写作听起来技巧性过强或是过于沉闷，那么可以试试海明威的方法。慎用形容词和副词、多用动词进行写作会让你的文章听上去更像一份亲切易懂的演讲稿，大大提高了可读性。如果有人说你的文章读上去过于像海明威的文章，那很可能是他们嫉妒了。

细节和色彩

海明威风格的另一个标志就是用细节和色彩在读者们的脑中直接作画。在短篇小说《大双心河》（*Big Two-Hearted River*, 1925年）中，海明威用到了一个不常见的单词：“那条河就在那里。它抵着桥的木头桩子（spiles）打转。”“Spiles”一词准确表达了海明威希望传达的画面。许多读者不得不翻翻字典，确保自己正确理解了这个词的含义。通常海明威会慎重地避免过度使用生僻词，但为了准确地勾勒特定的细节并传递出逼真的画面，他还是会偶尔使用一些不常见的单词或者外来语。

即便海明威真的用到了一个外来语，他也会很快地下定义进行解释，甚至直接就在小说行文中给出定义。如在《太阳照常升起》的第十三章中，当其中一个角色用到了“aficionado”这个词后，海明威告诉我们：“‘aficion’的意思是激情和热爱。‘aficionado’指的是酷爱看斗牛的人。”给词下定义并不会分散人们对故事的注意力，叙事者只不过小小地停顿了一下，接着马上从之前停下的地方回到正题继续讲故事。

除为感官上的细节挑选最为精确的词汇外，海明威还像画家一样充分运用色彩的效果。他知道只要一提到某个颜色，读者们的眼前就会相应地显现出这个颜色，即便那只是零星几次轻抹而过的色彩。海明威用重复的颜色词为场景染上色彩，在读者的脑海中描绘出了鲜艳多彩的画面。例如在《老人与海》中，海明威写道：“没过多久，他就睡着了，还梦见了小时候见到的非洲，在那里有长长的金色海滩和白得晃眼的白色海滩。”这里对“白”的重复使用，将海滩的光芒直观地投射到了读者的眼前。

在《流动的盛宴》中，海明威用黑与白的强烈对比描绘了他在20世纪20年代居住过的巴黎。“当你走在路上时已经看不到有着顶棚的白色（white）高楼，只剩下阴暗（blackness）潮湿的街道。”阴暗的黑色衬托出了白色的突兀醒目。海明威可能是从法国第一代的印象派画家那里学到了这一技巧，这些画家通常会将白色的颜料涂抹在暗色的区域来产生高光或以暗衬明的效果。

需要强调的是，在运用细节或色彩时，人的大脑一次通常只能同时关注几件事。因此，为了让场景鲜活起来，你只需点缀几个具体的细节即可，剩下的就交由读者的想象力来完成。不要犹豫偶尔使用一些读者并不熟悉的复杂词汇来精准地传达出你想要表达的细节。同时，可以重复同一种颜色，或用两种截然相反的色调为场景染上色彩来描绘出生动的画面。

妙用连词 “and”

海明威最喜欢在写作中用的词是“and”。^⑪格特鲁德·斯坦的影响在这里显而易见，像“Sentiment is awhile and weighed as a weight and romance is made to be authentic.（情感是用来衡量内心分量的短暂瞬间而浪漫是被制造出来的真实。）”这样的句子在她的教学手册《如何写作》（*How to Write*, 1931年）中随处可见，尽管这本书的内容可能会阻碍最为聪颖的学生在写作上的成长。海明威对格鲁的实验性风格进行了去粗取精，从中提取出有价值的建议。

斯坦对语言的革新启发了海明威用“and”一词将独立的分句联系在一起，避免句子中存在过多的从属关系。从属关系指的是一个或多个句子依赖于一个独立句，例如在“When it rained, he went inside.（下雨时，他走了进去。）”中，这里的独立句为“he went inside（他走了进去）”，从句为“When it rained（下雨时）”。用海明威的风格改写上面的句子就会变成“It rained and he went inside.（他在下雨时走了进去。）”。这个句子听上去更为通俗，因为逗号的省略，读起来也更为顺畅。

从属关系本身并不是件坏事，但确实会让文章听上去有些呆板沉闷，特别是当它在文章中被过度使用时。海明威可不想让他的句子听上去过于呆板。

如果你想像海明威一样创作，就得避免过多地使用复杂的从句，减少句子里的从属关系。

例如，《永别了，武器》的结尾就告诉了你如何做到这一点。假设，你初稿中的结尾是这么写的：“When I went out after a whil

e, I left the hospital and walked back to the hotel in the rain. (当我走出去了一会儿, 我便离开医院, 在雨中走回旅馆。)”这句话用到了从属关系, 其中的独立句是 “I left the hospital (我便离开医院)” 和 “walked back to the hotel in the rain (在雨中走回旅馆)”, 从句是 “When I went out after a while (当我走出去了一会儿)”。注意, 从句中其实也包含了独立的句子 (我走出去了一会儿), 只不过用 “when (当……时)” 这一从属连词使其附属于后面的两个独立句。删掉从属关系的方法是先去掉从属连词, 这句话就变成: “I went out after a while, I left the hospital and walked back to the hotel in the rain. (我走出去了一会儿, 离开了医院并在雨中走回旅馆。)” 接下来, 我们再拿掉逗号用 “and” 来代替: “I went out after a while and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.” 这样, 这个句子听上去就有点海明威的风格了。现在, 再调整一下句子的顺序: “After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain. (不一会儿我走出去离开了医院并在雨中走回旅馆。)” 这正是这本小说的结尾。

就像我们所说的, 从属关系本身并不是件坏事, 但过多地使用会让你的文章听起来古板沉闷、学术气息过重。减少从属关系的第一步是删掉从属连词, 你可以列一张表记下这些从属连词, 以方便进行查找删减。连接独立句的主要从属连词有:

after (在……以后) although (尽管)

as (像……一样) because (因为)

before (在……之前) if (如果)

since (由于) so that (以便)

though (尽管) unless (除非)

until （直到） when （当……时）

where （在……地方） while （正当……的时候）

没有任何规定说你不应该用这些词，但意识到它们会产生从属关系可以帮助你发现写作中存在的拖沓、沉闷等问题，而这些问题很容易通过海明威式的重写来解决。

页面的外观

你会后退一步从远处看你的成稿吗？你可能会问：“这有什么用呢？我都看不清字了！”这就是重点所在。当你在远处观看时，你并不能看清文字，你能看到的只有页面整体的外观，而这实际上比你想象的更为重要。

海明威一项鲜为人知的技巧是他注重页面的整体外观。海明威并不喜欢臃肿的段落，他更看重两个角色之间的简短对话。这项被称为“轮流对白”的技巧早在两千多年前就由古希腊的剧作家发明出来，其字面意思指简短的诗句或对话。你会在欧里庇得斯、索福克勒斯、阿里斯托芬及其他古希腊剧作家的作品中发现大量的轮流对白。^⑮例如，下面埃斯库罗斯《奠酒人》（*The Choephoroi*）中的选段就是轮流对白的典范：

克吕泰墨斯特拉：那么，你是打算杀了自己的亲生母亲吗？

俄瑞斯忒斯：你是罪有应得。

克吕泰墨斯特拉：当心我对你愤怒的诅咒。

俄瑞斯忒斯：若我不为父报仇，父亲的愤怒又该向何处释放？

克吕泰墨斯特拉：我生的不是儿子，而是条毒蛇。

注意这里的一问一答都非常简短。这种对话是希腊剧作家的标准创作模式，他们以此来控制故事的节奏和强度。很少有人意识到海明威在创作对话时也用到了类似的技巧。但他用这一技巧的目的与古希腊人并不相同：古代剧作家用简短的轮流对话构成你一言我一语的平行结构，并以此来表达强烈的情感；海明威的目的则是让读者们得到视觉上的愉悦。诚然，这种对话形式加快了故事的节奏，但海明威的主要目的还是为了让页面看上去整洁大方。这听上去可能有些不可思议，他所追求的是与内容上的吸引力毫不相关的视觉吸引力。

例如，海明威的短篇小说《杀手》（*The Killers*, 1927年）里就有典型的现代版轮流对话。同样，《永别了，武器》中用了大量简短的对话在页面上留下空白以达到视觉上的美感。詹姆斯·M. 凯恩^{①⑨}在他的作品中也用到了这项技巧，其中最为著名的是《邮差总按两遍铃》（*The Postman Always Rings Twice*, 1934年）。这项技巧也被科马克·麦卡锡用到了他所有的作品中。

那么，你能在创作中使用同样的技巧吗？答案是肯定的。^{②⑩}页面外观的整洁大方会让读者读起来更为容易也更为顺畅。通常读者们进行阅读是因为被书中的内容所吸引，但他们也可能有意无意地在意整个页面的视觉美感。如果你不信，看看书店里正在看书的人就知道了。通常他们在买书前可能只读了开头或结尾的几个字，但他们会翻阅手中的书，看看这本书如果不去细读，大体会是什么样子。

有意识地规整页面的外观是个相对容易运用的技巧。其中一个方法是在改写时删掉不必要的单词，避免对话过于冗长。可以考虑去掉对话主体的标识，一旦对话开始就没有必要再加上“他/她说”这样的前后缀了。修剪对话内容会让对话听上去更为流畅，看上去也更为整洁。

避免使用过多过长的段落，为此你可以试着在这些长段落之间插入短段落将它们绵长的节奏打断。查尔斯·狄更斯是使用这一技巧的

大师，他经常用由一两句话构成的段落将一串长段落分开。他很清楚，这么做会让他的页面看上去不那么密密麻麻。许多作家也用这种方法拆分长段落，你会发现这些例子在古代散文、现代散文中比比皆是。不论你如何进行创作，请记住一点，当读者快速浏览你的作品时，他们首先注意到的就是页面的外观，而太多的长段落会让人敬而远之。^{②①}（“把这点也告诉给卡夫卡，好吗？”你可能会这么说，但是每个规则都有它的例外！）现代读者喜欢页面上的空白。留白将使你的小说更富吸引力，读上去不会显得那么枯燥沉闷。这就是海明威鲜为人知的其中一个秘技，但你能很容易地在写作中运用它并达到类似的效果。

基于真实人物的角色

我们前面提到了海明威是如何在意大利爱上了阿格尼丝·冯·库罗夫斯基，以及他如何将两人浪漫关系的失望之情写进《永别了，武器》这本书中。^{②②}在有关尼克·亚当斯（Nick Adams）的诸多短篇故事中，尼克这一人物的原型就是海明威本人。而《有钱人与没钱人》中的大部分角色是以海明威在生活和工作过的小镇基韦斯特（Key West）上认识的居民为原型。《太阳照常升起》则是一部反映真人真事的半纪实小说，影射了许多海明威在欧洲生活时认识的人。实际上，小说第一稿中的人物用了这些真实人物的真名。杰克·巴恩斯（Jake Barnes）的原型是海明威本人，勃莱特·阿什利（Brett Ashley）的原型是杜夫·特怀斯登女士（Lady Duff Twysden），罗伯特·科恩（Robert Cohn）的原型是小说家哈罗德·勒布（Harold Loebl），等等。

海明威将现实中的真人作为小说人物的原型，算是在欺骗大众吗？或者他只是做了所有伟大的艺术家都会做的事，像约翰·辛格·萨金特^{②③}、N. C. 魏斯^{②④}、诺曼·洛克威尔^{②⑤}等肖像画家做的一样？你如何回答这个问题，很大程度上展现了你作为一名作家的成熟程度。如果你觉得海明威以真实人物为原型是欺骗读者的话，那么你可能更适合读一些文学传记类作品。从托尔斯泰到福楼拜，从海明威到当今的重量级大师，每一位伟大的作家都会把真实的人作为虚构人物的模型。^{②⑥}

一些初出茅庐的作家害怕把虚构的人物建立在真实的人物身上，担心他们会被指责诽谤而受到起诉。他们只不过不知道如何通过细节上的修改不让这类事情发生。一些作家不清楚如何基于真实人物塑造

角色，实际上这一技巧与肖像画家所用的方法颇为相似。你可以选择原型身上与故事密切相关的几个人物特征并用语言进行描述，比如说话的声音、皱眉头的表情或者一屁股坐在椅子上和朋友交谈的奇怪方式。在脑海中想象那个真实的人物，然后在你的故事里将其描绘出来。当你需要描绘虚构人物的一个动作或反应时，想一想现实中的参照对象是如何做的，这样你的角色就会拥有一个完全虚构的角色所无法比拟的生动形象的特点。

我建议你不要写由完全虚构的人物构成的故事。^{②7}将人物的原型基于你所认识的人，会让你的故事从现实生活的潜流里喷涌而出，而现实不可能不打动读者。你甚至可以将一个角色建立在不同的人物基础上。海明威就曾多次使用“综合人物”这一技巧。综合人物是文学小说的支柱之一。运用这一技巧，你需要两个及以上的参照对象，并把他们的性格特点和行为融合为一个单一的虚构角色。如果你将他们融合得很好，读者们永远不会知道这一人物是建立在两个不同的原型基础上的；相反，读者们会在你的故事里看到一位有血有肉的人物。综合人物相比来自单一原型的人物，内涵往往更为丰富饱满，也更为立体。

结构

海明威小说中的结局通常比故事开头更令人难忘。这一点值得作家关注，因为如何漂亮地收尾对所有讲故事的人和作家而言都是一项重大挑战。海明威的结尾往往简洁有力并让人流连忘返，体现了他对故事结构的强有力把控。

艾萨克·阿西莫夫^{②8}一提笔就已知晓故事的结局，其他作家则更喜欢在写作过程中抓到结局的走向。不管你用什么方法进行创作，一旦你完成了第一稿，你就可以回过头来去做海明威做过的事，也就是对小说进行重写。在位于波士顿市的约翰·F.肯尼迪图书馆里，我有幸于欧内斯特·海明威收藏品中查阅到了他的一些原稿，他几乎在每一页上都有更正和修改，有时这些修改甚至多到你无法看清原文。显然，海明威在修改措辞和情节结构上下足了功夫。

故事或小说的成功很大程度上取决于结尾。海明威小说的结局几乎都充满了意义。在《永别了，武器》的最后，其中一位主人公护士凯瑟琳·巴克利（Catherine Barkley）因难产死了，这发生在全书的倒数第二页。^{②9}前文的预兆以及叙述者对凯瑟琳之死的反应揭示了战争对人的精神和情感的毁灭。海明威对叙述者，也就是主人公亨利（Henry）的反应进行了冷处理，让结局听上去更为逼真。在《老人与海》的结尾，老渔夫圣地亚哥（Santiago）历经千辛万苦归来，却只带回了那条大鱼的脑袋，其余部分被鲨鱼吃个精光。这一失败的象征在老人与自己和他所处的世界达成和解后被冲淡了。他和鲨鱼打了一场漂亮战，这才是最为重要的。《乞力马扎罗的雪》的结尾已经由叙述者贯穿整部小说的认知所预示，即他行将死亡。其中，鬣狗作为死亡的象征在故事中多次出现。在主人公去世前的那一刻，他做了一场

梦，梦见自己在乞力马扎罗山上重生，而鬣狗的最后一次嚎叫呼应了死亡的主题，也揭示着主人公的重生之梦只不过是一场幻觉。

你可以从海明威身上学会如何强化结局，赋予它们更多的意义。首先，你可以在小说进行的过程中抛出一些微妙的暗示来预示结局。其次，让其他角色对结局发生的事件做出反应，或让主角在最后一刻产生顿悟来强化结局。最后，用一个普遍道理或精神赋予结局更多的意义。你也可以再次用前文已经多次提及的象征来强化结局，如《乞力马扎罗的雪》里的鬣狗。这些技巧将让结尾更富意义和影响力，并且让整个作品的结构带给读者更大的满足感。

海明威是近百年来被模仿最多的作家，这是有充分理由的。他采用的是一种非常适合现代主题、观点和故事的风格。他的风格源自其新闻写作的经历，又在短文和小说创作中不断改进，吸引并影响了一代作家和读者。对于那些希望写好现代散文的作家而言，学习海明威的风格将大有裨益。

-
- ① 根据塞林格和海明威共同的朋友A. E. 霍奇纳（A. E. Hotchner）的说法，塞林格“会傲慢地谴责所有著名作家，从德莱塞到海明威”（A. E. 霍奇纳，1984年，第65—66页）。塞林格在战争期间至少与海明威见过两次面，并以友好的方式与海明威保持了联系。但塞林格华丽的风格加上精心设计的长句子，与海明威简约精练风格正好相反，形成了鲜明的对照。
 - ② 拉尼亚，1961年，第5页。
 - ③ 扬，1966年，第205—206页。
 - ④ 海明威是第一个承认新闻写作影响了其风格的人。（拉尼亚，1961年，第27页）
 - ⑤ 英国当代著名作家安东尼·伯吉斯（Anthony Burgess）在《欧内斯特·海明威及其世界》中美化了海明威所经历的战争创伤。（伯吉斯，1978年，第22页）

- ⑥ 海明威告诉A. E. 霍奇纳，这部小说“大部分都源自我的亲身经历，但也有很多并不是”。（A. E. 霍奇纳，1966年，第51页）
- ⑦ 格特鲁德·斯坦（Gertrude Stein，1874—1946），犹太人，美国小说家、诗人、剧作家、理论家和收藏家。斯坦致力于语言文字的创新，对语言文字进行了变革。——译者注
- ⑧ 根据安东尼·伯吉斯的说法，斯坦正在寻求“语言……的极度简化……她反对过多的描述，过多的修饰；追求语言的精简压缩”。（伯吉斯，1978年，第31页）斯坦建议海明威停止为报纸写作，因为这样会削弱他的风格。（拉尼亚，1961年，第47页）另见，林恩，1987年，第197页。
- ⑨ 斯坦告诉海明威的另一个写作观念是“活在作品之中，让每一天都形成自己的故事”，让故事“自发地发展”。（雷诺兹，1988年，第33页）
- ⑩ 乔伊斯·卡罗尔·欧茨将海明威的作品称为“减法散文”，强调了其简约的文风。（欧茨，1988年，第49页）海明威为简约效果付出了心血，经常修改初稿，删减掉的文字多达三分之二。（斯沃博达，1991年，第46页）
- ⑪ 众所周知的是，在之后几年中，海明威为自己设定了写出“一句真正的句子”的目标。（斯克里布纳，1996年，第15页）
- ⑫ 斯坦的影响在这里显然起到了作用。她的一些作品中用到的标点符号非常少，同时她还会尝试各种实验性的文风以致文章“常常难以理解”。（林恩，1987年，第171页）海明威未受到他导师的过度影响，他明智地只采纳了斯坦的部分建议，所以他的作品总是那么清晰明了，容易理解。
- ⑬ 史密斯，2005年。
- ⑭ 布洛特纳，1984年，第483页。
- ⑮ 弗莱什，1949年，第142页。
- ⑯ 弗莱什，1949年，第147页。
- ⑰ 即便是在小说的修订版中，海明威增添了更多的“and”。可参见唐纳森，1990年，第235页，其中讨论了短篇小说《美国太太的金丝雀》（“A Canary for One”）的各种修订版本。
- ⑱ 欧里庇得斯、埃斯库罗斯、索福克勒斯被并称为希腊三大悲剧大师；阿里斯托芬是古希腊早期喜剧代表作家。——译者注
- ⑲ 詹姆斯·M. 凯恩（James M. Cain，1892—1957），美国小说家、电影剧作家。有过记者经历，其作品多为通俗小说。——译者注
- ⑳ 正如菲利普·扬所指出的，你不必同意海明威的价值观或沿用他的主题（包括大量的暴力场景和诸多异国背景），但你可以模仿他的风格，让你的小说

有一种现代感。（扬，1966年，第211页）

- ②① 当然，这条规则存在例外。诸如贝克特（特别是《莫洛瓦》《马龙之死》《无名氏》三部曲）、卡夫卡、斯基的纳维亚的天才达格·索尔斯塔（《羞怯与高贵》）等现代作家用了与之相反的方法，他们往往用的都是长段落。
- ②② 海明威对阿格尼丝的反应感到“吃惊、伤心、生气”。（科特，1983年，第70页）
- ②③ 约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent, 1856—1925），美国画家，多为上层人士作肖像画，曾为西奥多·罗斯福、约翰·洛克菲勒画过像。——译者注
- ②④ N. C. 魏斯（Newell Convers Wyeth, 1882—1945），美国画家、插画家。——译者注
- ②⑤ 诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell, 1894—1978）是20世纪早期美国重要画家及插画家。——译者注
- ②⑥ 许多作家声称他们的人物不是以真实人物为基础，但这往往是一种防止朋友、亲戚和熟人去干涉和反对这些影射的说辞。例如，安·兰德（Ayn Rand）声称她没有把主要角色建立在真实人物的基础上，但她承认《源泉》（*The Fountainhead*, 1943年）里的人物埃斯沃思·图希的角色原型是哈罗德·拉斯基。（兰德，2000年，第86—87页）
拉斯基（Harold Joseph Laski, 1893—1950），英国工党领导人之一、政治学家、费边主义者、西方“民主社会主义”重要理论家。——译者注
- ②⑦ 在《永别了，武器》和《丧钟为谁而鸣》中，主要角色的故事都是基于海明威的亲身经历，而次要角色的原型来自他所认识的人。这两本小说中的爱情故事都尤为突出，尽管基林格认为后一本书在描绘“成熟的恋爱关系”上做得更好。（基林格，1960年，第91页）
- ②⑧ 艾萨克·阿西莫夫（Isaac Asimov, 1920—1992），美国科幻小说作家、科普作家、文学评论家，美国科幻小说黄金时代的代表人物之一。其作品《基地系列》《银河帝国三部曲》和《机器人系列》三大系列被誉为“科幻圣经”，他提出的“机器人学三定律”更被称为“现代机器人学的基石”。——译者注
- ②⑨ 再如，罗伯特·乔丹（Robert Jordan）在《丧钟为谁而鸣》的最后一页死去。精心策划的情节、栩栩如生的人物以及直到最后一刻才揭晓的悬念，体现了海明威高超的创作技巧。

第13章

玛格丽特·米切尔的创作方法

当提及西方的经典文学作品时，你可能不会立马想到玛格丽特·米切尔（Margaret Mitchell）的作品，但她确实写了一部流传后世的经典小说。事实上，这是有史以来最受欢迎也是最为畅销的小说之一。仅凭这一项成就，她就值得我们认真探讨。不得不说，玛格丽特和她的女主角斯嘉丽·奥哈拉（Scarlett O’ Hara）很相似：两人都十分漂亮、叛逆，并且有很多崇拜者。我们可能无法根据一个作者的一生来评判她的书，但当这位作者的经历与其作品中女主人公的经历高度相似时，去翻阅她的自传肯定对了解其作品会有所帮助。如果我们不能通过收集一些逸闻趣事来一窥玛格丽特的一生并从中有所收获，那才叫令人费解。

“天生狂野”这个词用在玛格丽特·米切尔身上恰如其分。出生于1900年的玛格丽特·米切尔和她的女主人公斯嘉丽·奥哈拉一样，是个爱惹是生非的大小姐，并且从小就喜欢讲故事。她的第一本书是在她六七岁的时候写的，之后她创作了更多的作品。^①玛格丽特有个比她大4岁的哥哥，作为家里的小妹，她极富创造力并且非常叛逆，后来这种性格延伸到了她的职业生涯和社会关系中。成年后的她成为一名报社记者，在当时这是鲜有女性能够就职的工作。她还和家里并不

看好的男性恋爱，并且像斯嘉丽·奥哈拉一样被两个男人同时追求。

②她的第一任丈夫（伯里恩·“雷德”·厄普肖，Berrien “Red” Upshaw）是个私酒贩子，他和玛格丽特之间发生过同样发生在瑞德和斯嘉丽身上的冲突，这几乎让这位年轻作家精神崩溃。③他们的婚姻痛苦且短暂，但“雷德”却成为玛格丽特笔下举世闻名的文学人物的灵感来源。虽然玛格丽特再婚后的婚姻更为美满，然而瑞德·巴特勒（Rhett Butler）这一人物却是前夫给她留下的不可磨灭的印迹。

米切尔对内心独白的驾驭以及你应该如何借鉴

读者喜欢《飘》（*Gone With the Wind*, 1936年）的其中一个原因在于女主人公丰富的内心独白。米切尔是运用内心独白的大师，她在《飘》中运用的大量独白引起了读者的兴趣。这本小说的绝大部分内容都是以女主人公斯嘉丽的第三人称有限视角完成的，其他人的想法仅会偶尔被提及。这意味着故事中的大部分内容都是从女主人公的视角或对其有利的角度出发，我们对她的了解程度也超过了书中的任何一个人物。因此从本质上讲，这本小说就是在为女主人公的观点做辩护，为这位身处人类历史上其中一个混乱可怕时期的感性、无知、贪婪的迷人女性做辩护。

值得注意的是，视角转变的方法（全知的第三人称视角）通常在像《飘》这样宏大的故事中能获得良好的效果，但米切尔却很少采用这种视角切换技巧。相比于其他人物，大多数读者更关心斯嘉丽的所思所想和一举一动，作者自然会将注意力更多地集中在表达主人公斯嘉丽的想法上。事实上，米切尔在故事的每一环节都会潜入女主人公的脑海中，展现她对正在发生的事态的感受和想法。稍后我们会讨论她是如何自然地由远及近深入到人物的内心情感中，而在这里我们要强调的是，女主人公斯嘉丽的视角是观察《飘》所处的社会历史背景最为主要的窗口。随机翻开这本小说的任何一页几乎都会看到斯嘉丽的想法。它们并不单单是冷静的思考，通常会带着不安、感性、激动的情绪。例如，在她感到难过时：“‘我真是个傻瓜’她强烈地这么认为。”^④当她看到南方邦联的士兵感到自豪时：“多么英俊的男人们，斯嘉丽想，内心膨胀起一股自豪感。”^⑤在她对瑞德感到强烈的愤怒时：“愤怒和憎恨在她心头涌起，她挺起腰板，用力一扭从他的

怀抱里挣脱开。”^⑥这只是《飘》中斯嘉丽在历经人情冷暖后所有喜怒哀乐的其中一部分情感。

米切尔内心独白的技巧要点在于透过女主人公的心思来描述正在发生的事，这一过程确保了读者在整个故事中与女主人公的密切联系。乔治·奥威尔在《1984》中也用到了同样的手法，通过主人公温斯顿·史密斯的眼睛呈现当下发生的事。雷·布雷德伯里在《华氏451》里用盖伊·蒙塔格（Guy Montag）的眼睛观察世界。毛姆则在《人生的枷锁》中透过菲利普·凯里的视角讲述故事。所有这些作家都采用了这种行之有效的方法将读者引导至故事中的世界及主要角色的意识中。在《飘》中，女主人公的情绪每变化一次，读者与斯嘉丽这一人物的关系就更近一些。《飘》中主人公所处的世界是一个被爱情、人际关系以及她对这些人际关系的感受所主宰的世界，当她获得或失去了一个情人时，当她失去了家族财产时，读者们也会感受到她强烈的情感，正是这些和情感相关的内容驱动着小说的发展。米切尔对内心独白的运用将故事捏合到一起，为读者进入主要人物的世界提供了一个直接的渠道。

如果你使用有限的第三人称视角来讲述故事，便可以尝试在写作中运用同样的技巧。这意味着你将把小说的视角限制在单一中心人物的思维之中。有时，你会直接说出那个角色的想法，有时你只会告诉大家他/她在做什么或说什么。你花在人物内心活动上的篇幅应该占到故事的十分之一——这是米切尔花在斯嘉丽心理描写上的篇幅。其他篇幅可以用来讲述主要人物以及其他角色的言行。但这仅仅十分之一的主人公心理描写已经足以引起读者的兴致了。如果你创作的小说能刻画出人物深刻的情感，并且能突出角色对发生在眼前的事的强烈反应，那么你肯定会博得与米切尔所享有的一样的读者认同。

像米切尔一样让情节跌宕起伏

《飘》中一波三折的故事情节不断引起读者的阅读兴致。这些曲折的情节很大程度上缘于主要角色的不可捉摸、难以预料的性格特征和行事风格。例如，斯嘉丽爱的是瑞德，却和另一个男人结了婚。瑞德也爱着斯嘉丽，却好几次离开她，甚至在小说的结尾弃她而去。他们有一个深爱的孩子，但这个孩子死于一场离奇事故，间接导致了他们之间裂痕扩大并最终让他们分离。米切尔让斯嘉丽的生活千回百转、波折不断，增强了故事对读者的吸引力。

当然，情节上的各种曲折必须为整本书的冲突和矛盾服务才能实现有机的统一。在《飘》中，从战争的来到佐治亚州受到战火的侵袭，再到斯嘉丽与瑞德结婚生子以及他们的孩子不幸身亡，直到最后瑞德抛弃了斯嘉丽，冲突和矛盾都在不断累积增强。这些矛盾构成了整部小说的基石，而曲折的情节则像嵌进这些基础结构内的框架，吸引着读者的兴趣。一旦你有了故事的框架，就可以增添情节上的变动：例如，《飘》中充满了新生、战斗、结婚及分手的场景。所有这些跌宕起伏的情节都烘托了不断累积的矛盾，将故事向前层层推进，让读者不断好奇并忍不住渴望继续往下阅读。

米切尔让情节变得曲折的其中一个办法是让灾难不期而至：一个角色的死亡让事态发生了改变；婚姻的破裂让人物发生了改变，角色必须追求新的恋情；一场战争的发生让社会发生了变化，人们被迫逃离家乡；佐治亚州被烧成废墟，塔拉庄园昔日的风采荡然无存，迫使斯嘉丽必须做出改变，采取办法逃往其他地方，找到新的庇护所。米切尔用意想不到的挫折和灾难将主要角色频频推向极限，创作出了让读者百读不厌的故事。同样的方法也可以用到你的故事中。

向读者散发魅力

这可能听起来天真并有些不切实际，但吸引读者应被视为一种创作技巧，一种有时能让你的写作焕发光彩的技巧。因为在努力吸引读者的过程中，你肯定会开始意识到一些有效的写作手段，以及它们如何对故事叙述的节奏和表达产生影响。所以向读者散发魅力并不像听起来那么蠢。米切尔本人不仅在她的个人生活中，而且在她的小说中也是一位魅力大师。研究她的魅力可以为你打开新的大门，引导你更为有效地写作。但在讨论这一技巧前，先让我们来比较一下与之相反的另一技巧，后者我们在这本书的其他部分（例如福克纳和塞林格的章节）介绍过，它鼓励作家忘记观众，去写自己想写的东西。这两种技巧似乎正好相反、相互对立，但它们并不相互排斥。“魅力派技巧”强调关注作品对他人产生的影响，而对读者毫不在意的“福克纳派技巧”强调摆脱读者造成的寒蝉效应。但这两种思维方式对作家来说都是必要的，因为作家必须通过灵感才能写出喜欢的东西，与此同时又必须考虑这些东西在别人眼里呈现出的样子。即便是“忘了观众”的福克纳和塞林格也强烈感受到了读者对他们小说的看法，尽管他们厌恶刻意去取悦观众。

据说，米切尔本人是一位魅力非凡的女人。但读者在读她的作品时又无法感受到她近在身旁的愉悦，那她是如何将魅力散发到作品之中的呢？她主要采取了两种技巧：第一，在切换人物心理距离、接近女主人公时运用情感充沛的语言，让读者产生共鸣；第二，注重作品给读者带来的感受，构建能在心理上吸引他们的场景。

当然，使用情感充沛的语言并非米切尔的独创，许多优秀的作家也能毫不费力地使用这种叙事模式，透过一个角色的情感自然而然进

入到一个场景中。在《飘》中，故事的大部分内容都与斯嘉丽密切相关，米切尔几乎把主人公的情感当作呈现事件发生发展的镜头。但是充满情感的语言并不等同于叙述角度（这点在前面讨论过），因为它所呈现并引起读者关注的是表达了情感的语言，而非情感由谁表达。这种方法的好处在于它能拉近读者与故事的距离，让读者感觉与斯嘉丽同在，并在故事中一次又一次地感受到她的喜怒哀乐。如下面这段话：

斯嘉丽倒在凳子上，呼吸变得如此急促，她担心胸衣上的结纽带快要绷开了。噢，多么可怕的事！她从没想过会再见到这个男人。^⑦

这里值得注意的是米切尔深入斯嘉丽心理活动的方式并非唐突地破门而入，而是缓缓地踏进其情感的“闺房”。这是一种由远及近、由疏至亲的控制心理距离变化技巧。心理距离指的是“读者感觉到的自己与故事中的事件之间的距离”^⑧。在这一章的前半部分斯嘉丽正在舞会上跳舞，此时读者与斯嘉丽之间的心理距离较远：“她坐在摊位柜台后面的小凳子上，前后打量这个长长的大厅。”这里的场景就好像电影里的远景一样，读者从远处观察着事件的发展。但到了前面引用的那一小段，米切尔就逐步拉近了心理距离。这里的“近”针对的是女主角的感受。“斯嘉丽倒在凳子上，呼吸变得如此急促”，这比起她简单地坐在椅子上，在感觉上与我们之间的距离更为接近了。当看到她呼吸加速时，读者们感受到了她此时的情绪变化。语言成为这一心理距离变化的关键。下一句话“噢，多么可怕的事！”让心理距离变得近在耳边。从这里开始，我们不再是从一个客观的旁观者那里得到一些描述性的信息，话语直接来自角色的心里。这个“噢”就是斯嘉丽最为直接的感受，感叹号则表明我们现在听到的是她内心深处的呐喊。缓慢而非突兀地拉近镜头十分重要。^⑨在电影里，你可以

快速地切换远近镜头，但在小说中你应该像米切尔那样逐步引领读者感受强烈深刻的情感。

让我们来看看最后一章中的例子。在这一章中，斯嘉丽开始意识到瑞德将要永远地离开自己。米切尔在接下来的段落中向我们展示了斯嘉丽对此难过纠结的心理，但请注意米切尔并未直接抛出主人公发自内心深处的感慨或想法，而是从他们见面的情景开始描述，由远及近地走入人物的内心。下面段落中括号内的部分是我的点评和解释。

他那疲倦的目光和她的相遇，这使她像见到初恋般难为情，便窘迫地打住了。（第一句以一个中等距离的镜头开始入手，描述了场景中的人物位置，但在句子的末尾将女主角比作一个害羞的女孩，使得距离稍微拉近了一点。）要是他能让她感到轻松一些就好了！（这句话透露了斯嘉丽内心深处最为真实的想法，感叹号表示我们正沉浸在她的个人思想和感情之中。）如果他能伸出双臂，她会感激地扑进他的怀里，将头靠在他的胸脯上。（这句话的距离仍然很近，但因为没有感叹号，我们开始一点点往后退了。）她的嘴唇只要能贴在他的嘴唇上，就用不着支支吾吾和他开口。（同前一句一样没有感叹号，距离正缓缓地拉开。）但当她看向他时才明白他不是刻意保持距离，而是情绪低落。（此时斯嘉丽正看着瑞德，我们又回到了中等距离。）他的精力和感情好像都已枯竭，仿佛她所说的话对他没有任何意义。^⑩（在描述瑞德的身心状态的同时，我们又往后移了一步。）

通过逐渐向前推进镜头，并以感叹号进入人物的内心，米切尔巧妙地拉近着心理距离，既不显笨拙也不显唐突。在用“要是他让她感到轻松一些就好了！”这句话展现人物内心深处想法之后，她再次将

读者逐步拉回到原先的场景及距离中。米切尔巧妙运用语言把控着心理距离的变化，不会让读者感到突兀不适。这种方法确保了读者能够跟着她的思路。读者喜欢这种被引导着接近正处于强烈情感中的人物的方式，同时，这种娴熟的渐进式引导也增强了人物情感活动的真实性。

除巧妙地控制心理距离外，米切尔还思考并设置了读者喜欢的场景来提升小说的魅力。她知道大多数女性读者都会喜欢上这本小说，因此她小心翼翼地往书里增添了对这个群体有吸引力的情节。坦尼亚·莫德莱斯基（Tanya Modleski）对女性小说的分析指出，很多女性在心理上很难理解异性，因此喜欢读到那些与自己有着相似烦恼的人物的故事。基于此，为了吸引女性读者，小说中应设置“男主角的行为令人感到困惑”的场景：他为什么不停地嘲笑女主角？他为什么会经常生她的气？^⑪毫无疑问，米切尔满足了女性读者的期待。在《飘》中，瑞德时而亲切待人，时而嘲讽耍人，大多数时候斯嘉丽都搞不懂他的想法。当他离开她时，她不停地在想为什么，为什么，为什么？

为什么他会离开呢，怎么会踏入黑暗，走进战争，参与一项已经失败的事业，进入一个疯狂的世界？瑞德，这个沉迷酒色、追求美食软卧、讲究穿衣用料，并且对南方无好感，嘲笑那些为南方而战的人，为什么就离开了？

不论是通过调查研究，或是凭借某种内在的艺术直觉，还是通过审视自己的内心去了解女性喜欢什么样的故事情节，米切尔在掌握读者喜好的基础之上，满足了读者们希望通过阅读小说来间接体验幻想生活的愿望。

当然，吸引读者的方式有很多。其中，米切尔所掌握的这两种方法包括拉近心理距离、深入主人公内心时运用情感充沛的语言，以及向读者展示女人是如何为她们生活中的男人所困扰的。你也可以在故事中加入一些令人脸红心跳的情节，讨论公众普遍感兴趣的话题（如浪漫、爱情、性、死亡），运用诗意的语言（像弗拉基米尔·纳博科夫、约瑟夫·康拉德和威廉·福克纳一样），写出激情四射的对话，引入矛盾和冲突，通过这些方式来吸引读者。当然，取悦读者的方式还有很多，而取悦读者本身并没有错，这并不能简单地被看作为迎合市场、增加销量，这么做也并非毫无艺术性可言，我们应该将它视为作家用来创作故事的工具之一。

当然，作家也没有必要老是想如何吸引读者。有时作家更应该像福克纳和塞林格一样将读者的看法置于脑后，关注故事情节本身。但读者的感受应纳入作家在创作时考虑的范畴，至少有些时候必须如此。米切尔就向我们展示了如何做到这一点。学习从读者的角度客观地看待自己的作品对作家而言是项有效的技能，值得作家好好地磨炼并以此来提升作品的魅力。

建构可信的故事背景

《飘》是一部以美国南北战争为故事背景的长篇小说，但就传统意义而言，它并非像《从这里到永恒》^⑫（*From Here to Eternity*, 1951年），《裸者与死者》^⑬（*The Naked and the Dead*, 1948年）、甚至《第二十二条军规》^⑭（*Catch-22*, 1961年）那样是一部战争小说。尽管米切尔将故事设置在了饱受战争蹂躏的佐治亚州，但她几乎将全部的重点都放在了爱情主题上，包括暧昧的恋情、夫妻间的相处以及最为重要的斯嘉丽对幸福的幻想。即便如此，米切尔的小说依然以故事背景的逼真可信著称。在她因腿伤卧病在床期间，她仍然对美国内战做了大量的历史研究，也正是因为海量的阅读使她能够传神地描绘出战乱下的佐治亚州。在此基础上，她将与大量的战争场面形成鲜明对比的恋爱、婚姻、生儿育女等环节上升到了和战争同等重要的地位。

米切尔建构可信故事背景的方法是像画家一样搭建画面的前景和背景，她先是根据史实设置了作为背景战争场面，然后在故事的前景中描绘人物。例如，下面一幕描绘了瑞德和斯嘉丽的再次相遇，其背景是正在遭受战火摧残的佐治亚州。在第二十三章中，斯嘉丽注意到整座城市正在燃烧，米切尔正是根据历史事实设置了这一场景：

北方佬已经来了！她知道他们来了，并且正在市区纵火。那些火焰好像在距市中心不远的东边。它们越烧越旺，她惊恐地看着火焰迅速延展成一片红光。^⑮

在熊熊战火的背景下，米切尔引入了瑞德的形象，他是来带斯嘉丽走的。“她隐约看见他从一辆马车的座位上爬下来。”注意米切尔在这里先是用了一个远镜头，接着她把镜头拉近，就好像瑞德从已经画好的火焰背景中出现一样。“他像个野人似的轻快地大步走来。”终于当他近到触手可及时，米切尔用“glare（火光）”一词提醒我们背景中仍在燃烧的火焰：“他眉飞色舞，仿佛觉得眼前的场景很好笑，仿佛这震耳欲聋的响声和令人害怕的火光只是吓唬小孩的玩意儿。”在之后的场景中，米切尔直接把背景里的火情带入了对话之中，斯嘉丽尖锐地问瑞德：“我们——我们非得通过大火区吗？”将背景插入对话之中是一个被许多初学者忽视的巧妙技巧。正如米切尔在此展示的一样，将背景中的细节插入人物的对话中能够适当推动故事情节的发展。

图像化思考是大多数成功的作家创作小说的方式。例如，福克纳和布雷德伯里就曾承认，他们仅仅因为一个画面带来的灵感便提笔创作，写小说其实是为了找出这个画面前后发生了什么样的故事。说得更简单点，画面启发了创作。遗憾的是，图形想象经常被那些把自己作品当作纯粹的线性故事和文字创作的作家所低估。然而，图形想象的作用远非他们所想。正如米切尔所呈现的那样，小说中很大一部分创作实际上是具象化的创作，类似于绘画构图。人类的右脑借助图像进行思考，所以图像思考可以帮助作家将心灵之眼所看到的场景转化成语言描述，从而将场景逼真地呈现出来。图像思维也能激发其他想法，并为时不时困扰小说家的情节、人物和文字等问题提供惊人的创造性解决方案。^{①6}换句话说，你甚至可以用图像来想象故事线的发展、情节的转折和人物的具体形象。最为重要的是，你可以借鉴米切尔的技巧去勾勒背景，然后将人物置于这一“文字图像”之中，甚至还可以在对话中不时提及这个背景。这样，场景就会变得逼真起来，情节也会像在你的脑海里一样在读者的脑海中变得生动。

① 拜隆，1991年，第49页。

原文作者笔误，将拜隆的英文“Pyron”写成了“Pryon”。——译者注

② 拜隆，1991年，第134—135页。

③ 拜隆，1991年，第139—141页。

④ 米切尔，1936年，第569页。

⑤ 米切尔，1936年，第168页。

⑥ 米切尔，1936年，第384页。

⑦ 米切尔，1936年，第180页。

⑧ 加德纳，1983年，第111页。

⑨ 拉约什·埃格里对剧本中的“跳跃”进行了非常有启发性的讨论，剧本中的“跳跃”类似于小说中心灵距离的瞬间切换。他建议剧本应避免让角色所处的位置或感受发生快速的跳跃，而应以渐进的方式进行过渡，如果角色身上发生了从受人敬重到遭到屈辱的重大转变，最好能让角色经历其中的所有阶段和环节。（埃格里，1960年，第146—152页）同样，在小说中心理距离的拉近也需要一个渐进的过程。

⑩ 米切尔，1936年，第1015页。

⑪ 莫德莱斯基，1982年，第38—39页。

⑫ 美国小说家詹姆斯·R. 琼斯（James Ramon Jones，1921—1977）的成名作，主要描写了第二次世界大战中珍珠港事件爆发前美国军队在夏威夷训练时的生活。——译者注

⑬ 美国作家诺曼·梅勒的作品，根据他在第二次世界大战中的亲身经历写成。故事讲述了发生在太平洋一个虚构的热带小岛安诺波佩岛上的战斗。——译者注

⑭ 美国作家约瑟夫·海勒（Joseph Heller，1923—1999）创作的长篇小说，该小说以第二次世界大战为背景，描写了驻扎在地中海一个名叫皮亚诺扎岛的虚构岛屿上的美国空军飞行大队发生的一系列事件。——译者注

⑮ 米切尔，1936年，第368页。

⑯ 你可以通过贝蒂·爱德华兹《右脑新绘图》（*The New Drawing on the Right Side of the Brain*，1999年）开启你右脑图像和创造能力的学习。

第14章

乔治·奥威尔的创作方法

世间已不再会有像乔治·奥威尔的《1984》这样的小说……这不仅是因为奥威尔“简洁、质朴、精练”的语言风格鲜有人能企及，更是因为这本小说在题材上独树一帜、自成一家。^①简而言之，它就是个稀世之物。正如克里斯托弗·布克所言，这是一个聚焦于“反抗‘个人极权’的故事……故事的基本情节向我们展示了一位孤独的英雄对全面控制社会的某种巨大权力的抵抗和愤恨”^②。

那么，是怎样的人创作出如此黑暗恐怖又奇特非凡的杰作？它的作者乔治·奥威尔（George Orwell），原名埃里克·布莱尔（Eric Blair），1903年出生于伦敦附近的一个中产阶级家庭。他的父亲在其童年大部分的时间里都不在家，他由母亲抚养长大，并有一个姐姐和一个妹妹。孩童时期的埃里克和邻居家的姑娘贾辛莎·布迪科姆（Jacintha Buddicom）亲密无间，因为他俩都爱好写作。^③埃里克对她说，他打算成为一名著名的作家，而且不久便会改名。他在走上从文之路后，随即采用了“乔治·奥威尔”这个笔名。

在伊顿公学上学期间，著名英国作家阿道司·赫胥黎曾教过奥威尔，其书《美丽新世界》（*Brave New World*, 1932年）对奥威尔之后的作品产生了深远的影响。“这本反乌托邦的幻想小说毫无疑问触动

了他的心弦。然而，随着20世纪30年代世界局势的发展，他开始把赫胥黎的愿景看作一个‘完全以享乐主义为基础的唯物主义庸俗文明’，代表了‘危险的过去’。在他看来，随着极权主义的兴起，一个更加可怕的未来即将出现。”^④个人反抗极权主义，或反对其他由社会和政治主导的压迫体制充斥了他的作品，这一主题也体现在了《动物农场》（*Animal Farm*, 1945年）一书中。

奥威尔曾在缅甸做了五年的殖民地警察，随后回到英国当老师，但他私底下讨厌这两份工作，渴望成为一名作家。在《我为什么写作》（*Why I Write*, 1946年）中他解释道，他是通过模仿其他作家（如古希腊戏剧作家阿里斯托芬）的作品来学习一些创作技巧，他“想要写的是自然主义的长篇巨作，有着并非皆大欢喜的结尾，里面尽是细致入微的详尽描写和引人入胜的明喻，而且还满眼是华丽的辞藻，所用的字眼部分是为了凑足音节”。他的确在《缅甸岁月》^⑤（*Burmese Days*, 1934年）中写出了辞藻华丽的段落。幸运的是，萨默塞特·毛姆朴素的风格使他最终摆脱了这种过度放纵的文风，并教会了他简明直接的写作方式。他还从杰克·伦敦^⑥、左拉和梅尔维尔身上学到了风格和情节构思的技巧。实际上他仿照了“斯威夫特和毛姆的文章，并试图创作一篇没有任何形容词的散文”。^⑦

尽管奥威尔之后参加了西班牙内战并因喉部中弹受伤，但他很快重新提笔写作。奥威尔的小说，特别是《动物农场》和《1984》，常常被认为弥漫着一股荒凉绝望的气息。有证据表明，奥威尔在写这些书的时候，在与内心中奇特的恶魔斗争。D. J. 泰勒（D. J. Taylor）在对奥威尔的一生进行了深入分析后总结道，尽管奥威尔表面上坚决反对极权主义——这也是当今人们对他的主要看法——但他内心深处仍对“是信奉公平竞争、自由主义的原则还是潜在的极权主义充满矛盾”。^⑧毫无疑问，奥威尔的作品十分独特，它的题材不同寻常，极少有书能写出类似的情节并达到同样的境界。但奥威尔的技巧却可以很容易为创作主流小说和文学作品的现代作家所采用。

为何《1984》的影响力如此巨大

《1984》的魅力很大程度上是因为它有一位富有反叛精神的主人公，并且小说的大部分笔墨都集中展现主人公的叛逆精神。与毛姆相比，奥威尔在人物塑造上的投入并不多^⑨，尽管如此他还是塑造了一个带有激情的温斯顿·史密斯的人物形象，令书富有吸引力。奥威尔运用有限的第三人称视角，通过多疑的温斯顿·史密斯来看待一切，使读者对这个怪诞的世界有了切身的感受。小说在开篇第一段就深入主人公的思想，并且从未停止过从这一有利视角出发对故事进行无情的描绘。温斯顿·史密斯所感觉到的危险早在他打开秘密日记之时就显露了出来，开篇提到日记“如果被发现……就会被处以死刑，或至少强迫在劳改营服刑二十五年”。读者怎么可能不同情生活在如此严苛统治下的主人公！然而，这只是奥威尔让故事引人入胜的前戏。

温斯顿和茱莉娅之间的爱情对温斯顿来说是意想不到的快乐，也是在反乌托邦的社会中减轻压力的一种方式。在他收到她写的只有“我爱你”三个字的便条后，他们便开始秘密地幽会，这一恋情让两人在恐怖的极权统治下得以获取片刻的喘息。但讽刺的是，正是他们之间的相爱最终导致他们悲剧性地遭到了国家的毁灭。这一与主线的压抑氛围相对立的副线增强了主人公所受压迫的恐怖程度。

小说的第三部分重点讲述了温斯顿·史密斯从遭受酷刑到最后的供认不讳，许多人都觉得其中的情节过于恐怖而不敢阅读。在这一部分中，奥威尔用很长的篇幅向我们展示了温斯顿的抵抗是徒劳的，以此揭示了极权国家是多么无情地镇压异议。读它就像给大脑打了一剂亢奋剂，刺激着业已麻痹的神经，它传递出了这样一个冷酷无情的事实——我们都容易受到某种洗脑的影响，并且被迫接受违背我们意志的

某种信仰和世界观。正如赫胥黎在《重返美丽新世界》（*Brave New World Revisited*, 1958年）中写到的，今天“政治宣传者已经能够……将他的信息传达给每个文明国家中的几乎每一位成年人”。^⑩

《1984》中国家对个人的影响同样暴虐无情，这也是这本书具有巨大影响力的另一个重要原因：它让我们意识到我们正处于极大的极权威胁之中。当读者接受了这一讯息并理解了其中的警告时，故事就会具有更多价值，读者也更加满意。

奥威尔如何塑造角色

温斯顿的人物形象在《1984》中是最为完整的，几乎整部小说都是从他的视角出发。在写这本书时，奥威尔患了严重的肺结核，主人公温斯顿·史密斯在整部小说中忍受的“右脚踝上的静脉曲张溃疡”也并非巧合，那正是奥威尔的病情在主人公身上的投射。即便是在温斯顿受到拷问时，右脚的溃疡也在折磨着他……直到最后他被彻底洗脑，国家才治疗了他的溃疡，包扎了他的脚。奥威尔将病痛加在温斯顿身上，说明了塑造良好人物形象的其中一个基本原则是将主人公的特征建立在现实人物的真实特征之上一哪怕这个人物是作者自己，并对这些特征进行调整以适应故事情节。在《1984》中，奥威尔将肺病改成了溃疡，让病症更为明显也更有助于推动情节的发展，特别是国家在最后帮助温斯顿包扎治疗了溃疡，这段讽刺并暗示着温斯顿已经被极权政府同化。

除让角色因病痛变得虚弱和富有人情味外，奥威尔还用梦境和闪回手法补充了主人公早期生活的细节。奥威尔运用这一技巧的方式很像福克纳与陀思妥耶夫斯基，但不同的是比起后两者，他的方式更为清晰也更容易模仿。温斯顿有时会梦见自己的早年生活，比如梦见自己的母亲和妹妹。奥威尔在引入这些梦境时非常直接。例如，小说第一部分的第三章以一句简单的句子“温斯顿梦见了他的母亲”引出下文。梦境侧面塑造了《1984》里温斯顿的人物形象，并详细描述了他的精神状态，阐述了他与亲戚间的关系、母亲的去世以及最终他产生的与他人和所处世界的隔离感。^⑪奥威尔对这一手法的运用比其他作家都更为明显清晰，像用开关切换着梦境和现实：啪的一下，梦境开

始：啪的一下，梦境结束。是梦还是回想，二者之间并不像汉姆生和福克纳小说中的那么模糊、让人迷惑，而是近乎泾渭分明。

此外，奥威尔还用了一种独特但十分有效的手法来塑造人物，这一手法称为半影手法。半影就是颜色较淡的影子（明暗交界部分）；在人物塑造上，相较于直接明确的人物刻画，它指的是更为间接和模糊的人物特征描述。这一手法的模糊性正是它的魅力所在，它激发了读者的好奇心，促使读者去填补空白、完成人物的拼图。类似于马歇尔·麦克卢汉^⑫所说的“冷”媒介，半影手法的低清晰度要求读者更多的参与度。^⑬换句话说，半影手法增添了人物的神秘感，让读者对人物的真实形象产生好奇，他们会想：事实真是如此吗？于是，他们在脑海中便编造出了各种各样的可能性。

当一个角色正在讨论或想象有关另一个角色的事时可以运用半影手法。例如，温斯顿收到茱莉娅的情书后，他便开始对她产生幻想并对其动机感到好奇，他自相矛盾的想法描绘了茱莉娅的形象—但是用麦克卢汉的话来说，“清晰度较低”。“他甚至有这样的念头：她可能是思想警察的特务。当然这不太可能。不过，每当她在他身边时，他仍感到一股奇怪的不安，其中既掺杂着敌意，也掺杂着恐惧。”温斯顿的想法就像是散弹枪，击中的不是一个主要目标，而是多种可能性（她可能是坏人，也可能是好人）—所有这些带着讽刺意味、似是而非的不确定性比起简单地描述茱莉娅的内在品质能让人物形象变得更为丰满。在现实生活中，人们总是对他们无法了解的人感到好奇。奥威尔正是让读者产生好奇并让读者在好奇中主动参与进故事的建构，从而设想出逼真的人物形象。比如，温斯顿一直对奥勃良感到好奇，“因为他暗自认为—也许甚至还谈不上认为，仅仅是一种希望—奥勃良的政治正统性并非完美”。温斯顿并不知道事实到底如何，我们也不清楚，但这一模糊性勾起了我们的好奇心并将我们带入故事之中，使得奥勃良的角色比起简单声称“他蔑视大洋国政党”来得更为真实。当温斯顿被邀请去拜访奥勃良时，他对奥勃良感到更加好

奇，这进一步塑造了奥勃良的形象。当然我们最后都知道温斯顿和茱莉娅错看了奥勃良，但温斯顿最初对奥勃良这个人物的看法刻画出了奥勃良伪善的一面。当真相被揭开时，我们和温斯顿、茱莉亚一样感到震惊。“他们猛地一跳。温斯顿的内脏似乎变成了冰块。他看到朱莉娅瞳孔四周的眼白，而她的脸色变得蜡黄。”他们的惊讶表明，有时半影手法所描绘的是一幅虚假的画像，就像生活中我们可能会对他人做出错误的设想一样。

虽然奥威尔的政治观点和作品主题比起他笔下的人物形象更加出名，但奥威尔高超的人物塑造技巧可以帮助任何一位作家进行人物刻画。有限的第三人称视角让中心人物的形象更为逼真，这在《1984》中至关重要，因为主人公温斯顿是在与全能的国家做斗争，从他的视角去看待故事的发展十分必要，哪怕他在这场艰巨绝望的斗争中只是短暂坚守了自己的观点。和半影手法一样，梦境和闪回也能够帮助塑造人物形象，并让读者对事物的真实性产生好奇。

如何像奥威尔一样构思情节

《1984》里的故事分成了三个部分，与亚里士多德对悲剧的开头、中间、结尾的三分法相对应。第一部分介绍了主人公及其所处的恐怖世界。第二部分介绍了主人公如何计划改变世界，将茱莉娅作为温斯顿的共谋者增加了故事的紧张感，在温斯顿阅读反叛老大哥的国家早期领导人果尔德施坦因的书时，冲突达到高潮。第三部分是故事的结尾，两位恋人被迫分离，温斯顿被拷问和彻底地洗脑，直到最后一句令人毛骨悚然的话出现：“他热爱老大哥。”

但奥威尔所做的并非仅仅将故事分成三个部分。首先，必须承认的是，《1984》中的故事情节从任何意义上来说都不算复杂，它的崇拜者们甚至认为其故事结构“单薄”。^⑭但这并不意味着它就不值得一提，相反简单的故事结构让奥威尔得以在其之上添加对主题至关重要的哲学和政治分析。换句话说，简单的情节有时更有助于作者进行文学上的处理。奥威尔的书既没有《喧哗与骚动》那样盘根错节的情节，也没有狄更斯小说那样的千回百转，但它有着清晰的故事线、深入的人物描写和深刻的政治分析。有时在处理情节时，少即是多。

任何为处理复杂情节所困扰的人都可以从奥威尔身上汲取灵感。与喜欢在故事中运用大量复杂曲折情节的作家不同，他的小说故事线条简单，更容易学习。如果你的故事素材正好适合这种处理方式，你会发现奥威尔式的故事结构将让你松一口气，并会让你的故事线像萨默塞特·毛姆的小说一样清晰：你会知道故事中正在发生什么，你的读者也是如此。如果你想在作品中加入政治观点、地理细节甚至哲学概念（就像安·兰德一样），清晰简明的故事架构将让你有足够的空间尽情发挥。人们不需要去归纳总结小说中发生了什么，而你往故事

里编入精彩且富于启发性的论述的能力（就像奥威尔在书中大量论述了果尔德斯坦因书中的内容）会让你的作品有朝一日也能成为经典。

奥威尔对重复的使用

不论小说的篇幅长短，重复都是其成功的关键。在这一方面，小说与短篇故事有着很大的不同，因为每一部小说都需要多次提及它的主题、中心思想以及象征。当角色被迫不止一次与他人发生对抗时，他们就会有所领悟。例如，在《1984》中有一个观念被反复提及——“老大哥在看着你”。这种重复让人们充分认识到，这是一个由极权主义统治的世界。温斯顿和奥勃良之间的关系也掺杂着重复和演进：起初，他并不认识奥勃良，接着他错把奥勃良当成盟友，最后将他视为敌人。温斯顿和茱莉娅的关系也有着类似的重复和演进：她最初只是个陌生人，然后他们成为恋人，在故事的最后又形同陌路。

同时情节转折，如主人公必然遭受的磨难，也在更细微的层面上被反复提及。例如，温斯顿写了许多篇秘密日记，每次他都担心会被国家特工发现，一旦被发现他就全完了。这种恐惧从他打开日记的第一秒就出现，甚至在他提笔之前就已经存在。“不管他是继续写日记，还是放弃，都没有什么区别，因为思想警察仍然会抓到他。”一次他打开日记本时也产生了类似的想法：“没有人能逃过监视，也没有人不会认罪。一旦你被认定为思想犯，毫无疑问，你的死期就到了。”重复悲观观点使整部小说弥漫着绝望气息。

运用重复技巧的关键在于无论你重复的是故事中的主要概念、角色间的互动还是某个特定情节，它都需要融入你的故事，帮助故事情节深化发展。反复提及的观念或描述被称为故事的主题（motif）。文学中的主题就像音乐中的赋格一样有助于建立故事的风格框架，并且这风格框架应与作品的中心思想相关联。例如，当奥威尔反复提及秘密日记时，他向读者传达了一个观念，即温斯顿只不过是反抗独裁国

家的小人物。当他反复提及死亡无法避免时，他预示了温斯顿自我意识的破灭和最终的屈服认罪。当他重复“老大哥”这一概念时，他巩固了这样的观念：在这个社会里，自由无法实现，因为隐私是不被允许的。所有这些重复都增强了小说的意义，并为“反对个人极权”的中心思想服务。

如何创作反面人物

创作一个反面人物的诀窍并非把他塑造成一个无恶不作、坏到骨子里的恶魔，这么做反而会剥夺这一人物的真实性，削弱其带给读者的满足感。真正的诀窍在于要确保恶人身上也具有好的品质。奥威尔在《1984》的前三分之二部分掩饰了奥勃良的本性就是一个最佳的例子。温斯顿和茱莉娅在一开始被诱导相信奥勃良是个好人，错认为他是站在他们这边的地下革命者。书中微妙地暗示奥勃良为人深思熟虑、头脑聪明并且其思想有点异端。起初，温斯顿对这个人一无所知，只知道奥勃良在党中的地位“如此重要，高高在上，高到温斯顿对其职务的性质只有一个模糊的概念”。温斯顿“深深地受到他的吸引”，并开始幻想也许“奥勃良的政治正统性并非完美。他脸上的某种东西让人无法抗拒地得出这一结论”。但是，“温斯顿从来没有做过哪怕是最微小的努力来证实这种猜测；说真的，也根本没有这样做的可能性”。通过让温斯顿对奥勃良感到好奇，奥威尔也让读者保持同样的好奇；更为重要的是，读者被赋予了这个人是好人的希望。通过这种方式，反派被一种不确定的笔触勾勒了出来，人物形象变得立体丰富。而奥勃良身上的确有一些优秀的品质：他很聪明，也的确向温斯顿表达了某种好感（即便他无情折磨了温斯顿），他的口才很好，受教育程度高。毫无疑问，他是个恶魔，但不完全是个坏人。

有时，创造一个反派角色最为可靠的方法是在他们的本性中融入一些不自觉的善意。“最令人难忘、最令人着迷的角色，既有着明确的欲望，也有着无意识的欲望。这些复杂的人物并未意识到自己的潜意识需要。”^⑮然而，读者却能感受到他内心的矛盾。奥勃良的双面性格（时而对温斯顿显露出善意，又在他身上使用电刑）让他的形象

更为立体。这个反派并不总是邪恶的，至少他本人充满智慧并在某些方面富有同理心。而这些特质反而让他的形象变得更为险恶，因为他试图用电击让温斯顿接受其政治观点的方式，就像充满了保护欲、声称为了孩子着想而严厉惩罚孩子的父母一样。

若你想要在创作反派时达到类似的效果，就尽量别塑造出一个彻头彻尾的反派角色。相反，他需要具备一些好的品质。就像你塑造一位有血有肉、富有人情味的主人公一样，反派身上也应该同时具备矛盾的特质，他的形象才会可信同时也更为可恶。

为何主题如此重要

有评论家认为，“奥威尔式的中心主题”是“个体的异化”。在奥威尔的小说中“中心人物寻求着自我解放，并在经历了新旧自我的更替后完成了蜕变”^{①⑥}。在《1984》中，温斯顿起初是不容于社会和周围人的异类，在经历了第三部分最为残酷的折磨后，令人痛心的改造摧毁了他的精神世界。在克里斯托弗·布克看来，奥威尔的中心主题是被黑暗势力所摧毁的自我，温斯顿“代表了自我，代表了人类个体永远无法被完全征服的核心”^{①⑦}。然而，在这本被认为是“史上最黑暗的小说之一”的书中，当温斯顿背叛茱莉娅时，他的自我就被碾压得粉碎了。“他最终犯下了背叛之罪，否定了他自己的灵魂。”^{①⑧}就此我们看到了个人对抗黑暗势力的主题主导了整部作品。

主题（theme）之所以重要是因为它赋予了作品意义，而正是意义打动了我们：“意义产生情感。”^{①⑨}主题是作品的核心，因此人们可以用它来衡量一个作品是否成功。奥威尔小说的每一页都体现了其主题。老大哥无处不在的事实，证明了黑暗势力、极权政府和隐藏在暗处的敌人的强大力量。温斯顿暗中撰写秘密日记，表明他仍存生命之火，心向光明，就像一支在风中微弱燃烧的蜡烛在徒劳地抗争。他对茱莉娅的爱是他生命的一部分，也是他内心的美好之处。但小说的主题一个人对抗全能的黑暗势力一指向了故事最终的结局，他们的爱情也注定终将受到摧毁。

你可以把主题或中心思想作为一个写作工具和审视作品的强大透镜，以此对作品进行修改润色，让它更加深入人心。如果你有支撑并体现主题的事件，应物尽其用，挖掘其所有的价值；当你发现部分对话或情景离题时，要无情地修剪它们。正如保罗·米尔斯（Paul Mill

s)所指出的：“主题的另一一些说法就是态度、目标、动机、目的。如果你看来你的写作缺乏这些要素，那么（你可以在修改中）找出原因，并找出它可能反映的主题是什么。”^{②0}我们很容易就能看清奥威尔是如何将主题渗透进《1984》整部小说中的，以及他如何用主题作为检验标准将整个故事捏合在一起的。你也可以在你的作品中用到同样方法，但在此之前你需要做好心理准备，因为在刚提笔写作时，作品的主题或想要传达的讯息可能并不明显；大多数情况下，它会随着故事的发展浮现出来，并在你对作品的反复推敲与琢磨中变得更为清晰。尽管主题经常在写作的后半段才出现，它仍是修缮故事结构性缺陷不可或缺的工具。它也是打动读者的强大力量，虽然在整个故事中无须赘述，但其累积的影响不可忽视。

① 古德，1988年，第168页。

② 布克，2004年，第495—496页。

③ 布迪科姆后来成了一名诗人，并出版了一本关于与年轻时的埃里克·布莱尔多年友谊的回忆录。在书中，她讲述了他们是如何一起玩文学游戏并一起写诗的。（布迪科姆，1974年，第35页）

④ 鲍克，2003年，第133页。

⑤ 这本书受到了萨默塞特·毛姆所说的“用最为奇幻华丽的比喻做装饰”的影响。（泰勒，2003年，第80页）

⑥ 杰克·伦敦（Jack London，1876—1916），美国现实主义作家，代表作《野性的呼唤》等。——译者注

⑦ 鲍克，2003年，第126页，第144页，第240页（标题1）。

⑧ 泰勒，2003年，第83页。

⑨ 豪沃思，1973年，第163页。

⑩ 赫胥黎，1932年，第44页。

⑪ 勒福特，2000年，第8—14页。

- ⑫ 马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan, 1911—1980），20世纪加拿大原创媒介理论家。在《理解媒介》中提到“冷媒介”和“热媒介”的概念。他认为，低清晰度的媒介（如电话、电视、口语）叫“冷媒介”，因为它们的清晰度低，要求人深度参与，为补充其中缺少的、模糊的信息提供了机会，调动了人们再创造的能动性。——译者注
- ⑬ 麦克卢汉，1964年，第24—25页。
- ⑭ 勒福特，2000年，第4页。“《1984》的情节只是看似简单。”（布鲁姆，2007年，第83页）
- ⑮ 麦基，1997年，第138页。
- ⑯ 伍德考克，1966年，第84页。
- ⑰ 布克，2004年，第501—503页。
- ⑱ 布克，2004年，第501页。
- ⑲ 麦基，1997年，第309页。
- ⑳ 米尔斯，1996年，第65页。

第15章

伊恩·弗莱明的创作方法

伊恩·弗莱明不仅创造了詹姆斯·邦德这一风靡全球的虚构人物，还刺激了电影产业、音乐产业以及席卷世界的间谍文化的发展。邦德系列故事俘获了一代人的想象力，并持续激发着读者和电影人的遐想。实际上，“007”仍是当今世界最为知名的数字符号之一。

伊恩·弗莱明（Ian Fleming）1908年出生于英国，父母都是贵族，父亲在他9岁时就去世了。年幼的弗莱明和三个兄弟一起长大，一个大他1岁，另外两个分别小他3岁和5岁。他还有一个同母异父的妹妹^①，比他小17岁。弗莱明精通外语，第二次世界大战期间曾在英国军情六处服役。他1952年结婚，有多次外遇，并在这些风流韵事中有施虐的倾向。奢侈的生活对他来说极为重要，即便在临终前，他仍不听医生劝告，烟酒不离。^②

弗莱明的书之所以大获成功，一定程度上要归功于其作品中的悬念和刺激的剧情，但弗莱明另一大极容易被忽视的写作特征是他所钟情的奢华细节。弗莱明对细节的拿捏不仅精准，往往还能够刺激读者的感官，并折射出一种“为了享乐而享乐”的生活态度。而事实上，弗莱明本人就是纨绔子弟，是一位喜好奢侈、耽于享乐的作家。第二次世界大战后，他隐居在牙买加北海岸的别墅里，写下了成名之作詹

姆斯·邦德系列。《皇家赌场》（*Casino Royale*, 1953年）是他的第一部小说，之后他又相继写了11部邦德系列小说。在牙买加时，弗莱明用的是镀金的皇家豪华打字机，一直抽“特制莫兰（Morland Special）”牌香烟，还经常酗酒。他对生活的享乐态度也反映在其文学风格上，他的作品里充满了奢华的细节描写、具有异国情调的地域背景和丰富多彩的人物角色。简而言之，弗莱明的风格包括了运用刺激读者感官的细节，给予读者奢侈的享受和愉快的体验。

倾心于弗莱明风格的现代作家试图复刻他的成功，但如果他们没有达到预期的目标，原因通常很简单：他们没有花时间去客观地分析弗莱明的写作为何如此吸引读者。只有花时间去研究，才能找到更为深层的答案。很多时候，一个想要成为作家的人由于过于喜欢另一位作家的作品，反而“不识庐山真面目”，不能客观地看待偶像的作品。遇到这种情况时可以试着读一些评论文章，这些文章经常从不同的角度分析作品并准确地点明作家文体中那些读者试图剥离出的亮点。例如，一位评论家认为弗莱明的风格“以近乎枯燥的条理和效率为特征。有时，人物和悬念让位于术语列表、定义、报道等专业知识的教科书式展示”^③。另一位评论家则指出，弗莱明的书“完全是为了刺激读者的感官而写的，他怂恿读者一同享受邦德遇到的桃花和奢侈的生活”^④。这些评论家为写作者揭露了一个重要的秘密：一旦你意识到弗莱明风格中的这些元素，你会突然发现它们无处不在。你甚至可能会问自己：“我怎么错过了这些亮点呢？”答案很简单，当置身于所有的悬念和情节之中时，这些微妙的手法就不知不觉从你眼前溜走了。一旦你意识到这一点，你就会认同带有感官刺激的细节无疑是弗莱明的魅力的关键元素。否则，我们无法解释邦德系列的第二本小说《你死我活》（*Live and Let Die*, 1954年）中的这段开场白：“作为特勤局特工的生活也有着穷奢极侈的时候。有些任务要求他去伪装成一个非常有钱的富人，这种奢侈的生活使得他在危险和死亡的阴影中获得慰藉。”^⑤这本书开篇就探讨生命和奢侈关系的主题，将

读者立马拉进一个雍容华贵的生活与死亡暴力、邪恶对手并存的间谍世界。

注意细节

为了让小说对读者散发出同样的魅力，可以尝试使用一些弗莱明认为非常有效的小技巧：

- 描述美食的细节。
- 让美酒与人物常相伴。
- 涵盖衣服中的性感细节。
- 让角色花点时间放松并享受生活。
- 增添一些性感的暗示。
- 提及特定的品牌、昂贵的汽车和富有异国情调的场所。

这些技巧散见于弗莱明小说的几乎每一页。在《来自俄罗斯的爱情》（*From Russia With Love*, 1957年）中，邦德坐在达尔科·克里姆·贝（Darko Kerim Bey）在伊斯坦布尔的办公室里，此时“总管敲门进来，把一个装在嵌着金丝的器皿里的瓷器蛋壳放在每个人的面前，便离开了。邦德抿了一口咖啡，放下了杯子。这咖啡虽然不错，但颗粒感还是强了点^⑥。黑体字部分展示了弗莱明著名的感官细节。这种小细节给每一幕都增添了一种真实感，但它不同于左拉或是辛克莱·刘易斯^⑦那种把我们拖入生活泥潭中最糟糕一面的简单现实主义风格，弗莱明的感官细节挑逗着情绪，刺激着感官，让我们品尝了生活最美味的一面。你可以在小说和非小说文学中运用同样的技巧为作品增添活力。也许你的小说并非如詹姆斯·邦德般奢华，但你的人物当然也可以通过享受生活从感官上取悦读者。

从健康角度看詹姆斯·邦德在饮食上的癖好也许很有趣，但从作家角度进行审视将更具启发性。邦德经常饮酒、喝咖啡，他标志性的饮品是一杯“摇匀但不要搅拌”的马提尼。在《来自俄罗斯的爱情》里，他大口吃着鸡蛋并喝了大量的咖啡，两者对人体健康的作用大相径庭。在《金手指》（*Goldfinger*, 1959年）的第二章中，他吃着螃蟹，蘸着黄油，喝着香槟。在《诺博士》（*Doctor No*, 1958年）中，邦德一边思考着斯特兰韦斯中校（Strangways）的谋杀案，一边享受着“美味的早餐”。后来，当他终于见到了诺博士时，邦德和哈妮意识到他们可能将受到折磨，面临死亡威胁，但在此之前，他们仍和死对头坐下来一起享受着由三种浓汤、肉饼以及香槟组成的精致晚餐。所有这些美味佳肴都有着文学用意。弗莱明在第一本007系列小说中就让邦德享用着美味。在《皇家赌场》的第九章里，当邦德和维斯珀（Vesper）在餐馆讨论计划时，我们看到“鱼子酱堆在了他们的餐盘上”。弗莱明有意识地为他的主人公选择了高品质的奢侈生活是因为他知道如果邦德能享受自我，那么读者也会同样地感受到他豪华的生活方式。这种间接体验到的愉悦是畅游邦德世界的其中一大乐趣。当然，这种感官享受还包括了围绕在邦德身边的女人，包括《诺博士》里的哈妮齐勒·莱德（Honeychile Rider）、《来自俄罗斯的爱情》里的塔迪娜·罗曼诺娃（Tatiana Romanova）、《金手指》里的格劳尔（Pussy Galore）、《女王密使》里的特雷西（Tracy，和邦德结婚），以及《雷霆谷》中的薇琪·铃木（Kissy Suzuki）。

从弗莱明奢华的风格中学到的最显而易见的一课是让你的主角尽量吃好、喝好，并谈好恋爱。当然，你能学到的关于创作虚构小说的核心要素要远甚于此。正如约翰·加德纳^⑧指出的那样，细节是创作虚构世界的生命力：“物质细节的重要性在于它为我们脑海中构造出了一个丰富生动的世界。”^⑨当创造你的虚拟世界时，你可以将从弗莱明身上学到的技巧运用到自己的作品中，用细节把故事描绘成一个栩栩如生的梦想世界。邦德的女人都很漂亮，他的豪车开得很快，

他经常前往异国他乡冒险。当然，你不用完全照搬这些细节，一旦你明白读者是如何将自己投射到主人公的世界，你就会知道如何用合适的相关细节去装点这个虚拟的世界了。

在弗莱明的书中可以找到无数个使用感官细节的例子，你可以从中学习他的创作技巧并高效地提高自身的写作水平。值得注意的是，这些才华横溢的段落并非直接在弗莱明的笔下一次成形。许多段落都经过了细致的修改以便让细节更为精致，这是我在印第安纳大学莉莉图书馆看《雷霆谷》的原稿时偶然发现的。在细读了原稿后，我发现弗莱明经常会回头看之前写的东西，并增加了一些更为生动、更富观感的细节。例如，当邦德和他的老师兼向导老虎田中登上船前往岛屿时，弗莱明补充了邦德之后将在贝洛福（Blofeld）的城堡里遭遇到的自杀漩涡的细节。^⑩有时，弗莱明增添的这些细节不是让人目瞪口呆就是让人感到性感非凡。例如，在第十一章中，老虎田中告诉邦德，日本武士可以通过训练他们的肌肉将睾丸收缩到腹部，这样他们就不怕被踢裆了。^⑪而在其他时候，这些细节的增加不仅创造了更为生动的画面，更让情节与主题紧密地结合在一起。例如，当邦德终于来到了贝洛福的城堡时，弗莱明在第一稿中写道：“靠近后，那高耸入云的黑金城堡让人心生敬畏。”之后他在原句上的手写修改改变了这一平淡的描述：“靠近后，那高耸入云的黑金城堡像个怪物似的睥睨着他。”^⑫“怪物”一词不仅让这句描述更为生动，也与小说的主题完美地契合，表明了贝洛福就是个怪物，而击败他的邦德则是英勇的“怪物杀手”。^⑬

弗莱明的这一写作秘诀鼓舞作家们在描述性和叙述性段落中加入更为生动的细节。这些细节可以包括奢华、高品质的生活，也可以和身体的舒适度相关，这样，当读者沉浸于小说中的虚构世界时，也能间接体验到乐趣。当然，这些细节也可以包括令人震惊或充满性感的描述，你可以用弗莱明描写邦德女郎的技巧塑造人物性感的一面。后

期添加的细节应更为明确、更加艺术性地与主题紧密联系，巩固故事中的基本概念，并强化你想要传递的主要象征元素。

但毫无疑问，从弗莱明的写作方法中获取的最为重要的启示是要增加细节，而且与主题密切相关的生动细节并不需要在写第一稿时就立即从脑海中蹦出来，甚至不需要在第二稿里就补充上。当你重读自己的作品并发现有些段落读起来平淡无味或毫无生气时，你也无须绝望地举起双手，哭喊道“我不配当作家，因为我没法写出像弗莱明那样生动出彩的段落！”请记住，和大多数经验丰富的作家一样，弗莱明是在后期重新回顾作品的过程中补充了这些细节，让文章风格更为有力、更富活力，也更加奢华。自从海明威凭借其简练的文字横空出世后，现代作家就被告诫要重新审视自己的作品，去除多余的脂肪，把它精简到只剩骨架。毋庸置疑，对于那些臃肿的段落而言，这种方法有它的优点，但弗莱明用他出色的作品告诉我们，有意识地加入适当的细节也应被提倡，出彩的细节最终会让读者报以赞美之词、忠实之心和增长的销量。

像弗莱明一样运用原型

弗莱明风格中的另一个秘诀是牢固的原型，在此基础上构建故事中的冲突，并最终指向一个令人满意的结局。弗莱明的故事情节所赖以建立的原型基础与让读者产生强烈共鸣的方式，同童话、神话如出一辙；事实上，几乎所有的故事都利用了这些原型。^⑭你将会发现同样的原型也可以融入你自己的写作中来提高写作的效率并增强作品的影响力。现在就让我们仔细看看弗莱明如何运用这些原型结构，以及如何将其融合到自己的创作之中。007系列主要依靠了四个原型。^⑮首先最为重要的原型是超级英雄这一形象，即主人公詹姆斯·邦德。在19世纪以前，大多数小说中的主人公都经历了深刻的心理和情感变化，历经坎坷并逐渐走向成熟，但在现代小说中主人公往往是没有变化的。^⑯例如，詹姆斯·邦德的内在从未产生过改变，他从未学到任何可以改变其自身命运的东西，也从未像正常男人或者人类那样成长成熟；尽管他经历了一系列刺激的冒险，但在每一本小说中他从头到尾都保持了一贯的作风。邦德这一人物原型的关键是要具备强而有力的力量、善恶分明的正义感以及对物质世界的掌控，这些使他能够在强大的对手面前获胜。

第二种原型是怪物，它是主人公必须战胜的反派角色。不论是面对厄恩斯特·斯塔夫罗·贝洛福（Ernst Stavro Blofeld）、金手指、诺博士、“大人物（Mr. Big）”、勒奇弗里（Le Chiffre）还是其他对手，邦德的胜算总是很小。这个邪恶的敌人从里到外都坏透了，他极度自负，试图将一切都占为己有。他象征着主人公的反面，代表着人类堕落的阴暗面和最终的邪恶。在荣格体系中，这一原型与

“阴影”相对应。它是我们内心潜藏着的阴暗面的投射，以自我为中心的人会试图扩大自我的存在并视他人为草芥。

女性意象〔又称“阿尼玛（Anima）”〕是第三种原型，它以优秀的女性角色为代表，这些角色在弗莱明的书中被称为“邦德女郎”。她们是人格中女性元素的化身，这种女性身上独有的温柔体贴是邦德身上占主导的男性元素所没有的。女性意象不仅极富性感的魅力，而且她们所象征着的正是主人公为了达到真正的成熟而必须与之结合的人性的另一面。^⑪

第四种原型是助手角色，通常也称为智者。M是邦德的上司，Q是他的搭档，钱班霓（Miss Money Penny）是对邦德抱有好感的军情六处秘书，菲利克斯·雷特（Felix Leiter）则是邦德在美国CIA（中央情报局）的特工搭档。这些角色都是邦德的朋友，并在故事中发挥了双重作用：他们倾听主人公遇到的难题（并在这个过程中帮助我们了解主人公），帮助他实现目标。上述这些帮手不止一次出现在007系列小说中，当然，部分小说中也出现了一些特定的帮手。例如，在《雷霆谷》中，神道教牧师就是智者的化身；而在小说开头，邦德受到了来自日本特勤局的老虎田中的帮助。

这四种荣格原型出现在大部分的世界文学作品里。我们可以进一步将这一组合简化，将大多数故事视作围绕前两个原型——主人公和怪物所分别代表的正义和邪恶的力量——之间的冲突展开。通常，这两股力量会在不同的人物身上体现出来，超级英雄在其朋友和女性角色的帮助下战胜了怪物（或邪恶的天才），冲突得到解决，最后主角和女性角色相结合，例如《诺博士》中的剧情就是如此。

你可以在作品中运用这些原型，但最好的方法并不是坐在书桌前嘀咕“我需要一个超级英雄，一个怪物，一个智者和一个女性角色”。相反，你应该先专注于故事本身的情节和基本要素，当你有了初稿或情节大纲时，再回头看看其中是否包含了这几类角色。你往往

会发现故事中至少已经有一位英雄人物和一位女性意象角色。接着，你可能注意到主人公还有一个帮手或朋友（他/她可能是位年迈的智者，也有可能是位年轻的圣人或善意的帮手）。除此之外，你几乎总是能指出某个人或某个团体就是邪恶势力或怪物的代表。事实上在你的大纲或初稿中就刚好以这样或那样的形式包含了这些原型。如果你能识别出主要角色的原型，那你就可以在重写的过程中强化这些人物身上所代表的品质。例如，你可能需要增强帮手这一角色的参与感，让他们完成引导主人公及倾听主人公烦恼的角色任务。你有时还不得不修改结局，安排虚构小说中常有的完美结局，让主人公与女性意象可喜地结合在一起。总而言之，相较于从头开始塑造人物形象，了解已有的原型并在此基础上修改将更有可能帮助你创作。

视角

《诺博士》的第一章讲述了斯特兰韦斯中校和他的秘书玛丽·特鲁布拉德（Mary Trueblood）被神秘杀害的故事。这一章从客观的第三人称视角拉开了故事的帷幕，但我们并不知道主要人物的想法。小说的其他部分则从第三人称的主观视角出发，多数是以詹姆斯·邦德的视角展现故事，偶尔也会呈现其他人物的思考。通过将视角集中在邦德身上，弗莱明增加了读者与主人公的亲密感，让他们通过邦德的视角间接体验故事中的世界。而这就是读者打开007小说时想要的：他们想要成为詹姆斯·邦德，哪怕就一天。弗莱明给了读者这种间接的体验以及与之相伴的所有刺激。例如，邦德获得了开枪杀人的许可，他可以肆意飙车并和漂亮的女人调情。的确，有人想杀他，他也总是会遭遇一些困难，但这些经历都让邦德的故事变得更为刺激有趣，因为他最后总会获胜；事实上，他通常都能在最后一刻拯救世界。这也是成为詹姆斯·邦德的乐趣之一。

弗莱明在他大多数的小说中都采用了这一视角。但在《来自俄罗斯的爱情》中，他改变了这一叙述模式，在故事前半部分长时间脱离了邦德的视角。在小说的前十章我们置身于坏人的世界中，本书先是介绍了魔鬼党的头号杀手红·格兰特（Red Grant），接着通过进入他以及其他次要人物的思想中让读者得知他们正在策划一场谋害邦德的阴谋。到此为止，邦德还未在故事中出现。随后，故事转向俄罗斯美女塔迪娜·罗曼诺娃，她被人利用，负责去引诱并消灭邦德。弗莱明也让读者进入她的脑海中并同情她的遭遇：她年轻无辜，却被用作超级大国之间战争游戏的棋子。邦德到了小说的第十一章才姗姗来迟，

此时的悬念已经累积到了高潮。在小说的后半部分，我们才从邦德的视角看到他和女主角一同与杀手红·格兰特搏斗的场景。

你不需要写惊悚片甚至是侦探小说来运用弗莱明把握视角的技巧。任何采用第三人称视角进行写作的作家都可以从弗莱明的技巧中获益。例如，弗莱明在《诺博士》和《来自俄罗斯的爱情》中并未在开篇直接跳进邦德的思维进行叙事，这种方式特别具有指导意义。这一点和《哈姆雷特》很类似。在莎士比亚的这一杰作中，主人公哈姆雷特并不是一开始就出现在舞台中央，他是在第一幕守夜卫兵看见老国王的幽魂出现后才登场的。当哈姆雷特出现时，焦点立即转移到他身上，这和邦德故事非常相似，最初设置的悬念让我们更想知道他接下来将会如何行动。

通过研究邦德登上舞台后弗莱明展现其想法的频率，你也会从中有所收获。当然，也有许多段落并未揭示邦德的想法，这些段落通常是解释性段落，例如在《雷霆谷》中邦德从老虎田中那儿了解日本。而在其他时候，读者通过邦德的视角获知发生的一切，这让读者能够密切感知主人公的行动并沉浸在虚构的世界中。比如在《诺博士》的结尾，这位超级间谍从被关押密室的通气孔逃出时，读者就透过邦德的视角和他同呼吸，感受故事的走向。

熟练掌握写作视角是成为职业作家的标志之一。弗莱明的作品甚至可以帮助小说家中的老手更好地运用这一重要技巧。尤其是你准备用当下流行的第三人称视角进行写作并将焦点集中于某个中心人物时，你将会受到弗莱明作品的启发。可以采用同样的平衡方法，时而驻留在主人公的思维中，时而为了更为客观的陈述而脱离。通过像这样改变心理距离（参见玛格丽特·米切尔那一章的论述），你也可以在“远距离的客观描述”和“近距离的个人视角”间来回切换，在远镜头中给予读者喘息机会，并在镜头拉近时让他们感到悸动和兴奋。

⑩通过这种方式，你在运用视角时就不仅仅是在讲述故事。这种对心理距离的艺术操控，可以提升故事高潮来临时的兴奋感。

以弗莱明的风格进行写作要求作家们娴熟地掌握多种行之有效的技巧，其中最为重要的是对细节以及生动奢华描写的运用。原型的使用也同样重要，因为它为故事提供了框架和圆满的结局。最后，通过对视角的操控来制造悬念并激发读者对中心角色的兴趣是所有作家在成为故事叙述高手的路上所必须掌握的。因此，也难怪弗莱明的作品能享誉全球。无论你决定要写什么样的故事，一旦你使用了他的一些创作技巧，你的作品肯定会拥有更多的影响力和魅力。

① 她是画家奥古斯都·约翰（Augustus John）和伊恩·弗莱明母亲的私生女，在生下她之前，弗莱明的父亲早在几年前就去世了。（莱西特，1995年，第19—20页）

② 莱西特，1995年，第441页。

③ 科门塔莱，2005年，第20页。

④ 查普曼，2000年，第37页。

⑤ 弗莱明，1954年，第7页。

⑥ 弗莱明，1957年，第96页。

⑦ 辛克莱·刘易斯（Sinclair Lewis，1885—1951），美国作家，1930年作品《巴比特》获诺贝尔文学奖，成为美国第一位诺贝尔文学奖获得者。——译者注

⑧ 约翰·加德纳是小说家和评论家，不要把他和惊悚片小说作家约翰·加德纳混为一谈，后者在弗莱明死后写了许多詹姆斯·邦德的小说。

⑨ 加德纳，1985年，第30页。在《小说的艺术》（*The Art of Fiction*）这本书中，加德纳提出了这样的观点：小说通过生动的细节在读者的脑海中创造了一个梦境。

⑩ 弗莱明，原稿，第80页。

⑪ 弗莱明，原稿，第82页。

- ⑫ 弗莱明，原稿，第119页。
- ⑬ 感谢克里斯托弗·布克提供的这一见解。“伊恩·弗莱明007系列的成功及电影的经久不衰，取决于他成功地用细节塑造了一位活在现代却像极了古代怪物杀手的主人公。”（布克，2004年，第380页）
- ⑭ “每当我们中的任何一人试图靠自己的想象创造一个新故事时，我们就会发现这些都是业已成型的基本形象和情节。我们无法摆脱它们，因为它们是所有故事的原型。”（布克，2004年，第215—216页）
- ⑮ 可以参考对《雷霆谷》的讨论，这本小说中运用到了四个原型：超级英雄（邦德）、怪物（贝洛福）、女性意象（薇琪·铃木）、睿智的老人（神道教牧师）。（布克，2004年，第410—411页）
- ⑯ 主人公在心理层面基本没有发生变化的作品还包括《麦田里的守望者》《高老头》《白鲸》《红与黑》。
- ⑰ 布克，2004年，第298—299页。
- ⑱ 约翰·加德纳在《小说的艺术》中对心理距离进行了富有意义的探讨。他告诫作家不要过快地从远镜头切换到近镜头，而应慢慢地从一个长镜头逐渐拉近到人物的特写。（加德纳，1985年，第111页）

第16章

J. D. 塞林格的创作方法

如果你没看过近些年出版的一些J. D. 塞林格的骇人听闻的传记，你就无法全面地了解这个人，但这位《麦田里的守望者》的作者远比传记中提及的“美国最著名的隐士”这一称号要复杂得多……当然，人物传记只是理解他作品的一种方式，但一旦你发现了小说背后的故事，你可能会对这种令海明威都感叹“上帝啊，他有这般非凡的才能”的文风更感兴趣。

塞林格（J. D. Salinger）出生于1919年，在纽约市上西区长大，但他却对这个地方嗤之以鼻。年轻时的他与父亲产生了巨大的冲突，他的父亲把他送到欧洲去做家族的肉类和奶酪生意，但塞林格对他的“大旅行”^①一点也不感兴趣，回国后坚决反对在工厂工作。在中学时，塞林格在学业上遇到了困难，后来被送到瓦莱弗格（福吉谷）军事学院学习，他在那里的表现要比之前好得多，也有人说他是如鱼得水。之后，他就读于哥伦比亚大学，在一门短篇小说的创作课上听《故事》杂志的著名编辑惠特·伯内特（Whit Burnett）讲授写作技巧。不久，塞林格就将他的第一个故事卖给了伯内特。在撰写其他故事时（部分故事是关于一个名叫霍尔顿的角色的），塞林格被征召到欧洲并参加了盟军的诺曼底登陆。在欧洲服役的四个月里，他看

到许多战友被杀，这导致他精神崩溃。^②在法国时他还娶了一名德国间谍，但一回到美国便离婚了。回国后的塞林格开始收集整理霍尔顿的故事，完成了《麦田里的守望者》一书并大获成功。在小说出版后，他离开了纽约，搬到了新罕布什尔州的科尼什镇。在36岁那年，他和年仅19岁的克莱尔·道格拉斯（Claire Douglas）结婚了。尽管他们有了两个孩子，最后还是不欢而散，因为塞林格在距离房子约400米的地方建了个小小的水泥房，并会一次性地待在那里好几个星期埋头写作。他的妻子对此非常不满，并以“精神虐待”为由与他离婚。到了1972年，53岁的塞林格与18岁的乔伊斯·梅纳德（Joyce Maynard）发生了恋情，但这段关系仅持续了10个月。之后大约在1977年，塞林格遇到了小他近40岁的护士科琳·奥尼尔（Colleen O' Neill），他和她通信了好几年，两人在20世纪80年代末结婚。

众所周知，许多作家都很古怪。但正如劳伦斯·库比（Lawrence Kubie）在《创作过程中的神经扭曲》（*Neurotic Distortion of the Creative Process*, 1958年）中指出的，古怪并非创造力的必要条件。事实上他认为，怪癖最终会削弱和扭曲创造力。伟大的艺术家之所以伟大，不是因为他们古怪，而是尽管他们古怪，他们仍然伟大。库比认为，如果他们不那么古怪和神经质，可能会更富创造力，也更加多产。这一有趣的理论与认为艺术家就是有些天生疯狂的观点背道而驰，后者将艺术家的古怪视作他们创造性工作的先决条件。库比的理论似乎能从J. D. 塞林格的身上得到印证，事实上，古怪可能不仅扭曲了他的作品，也限制并缩减了他的写作生涯。^③作为美国最有前途的年轻作家之一，塞林格被文坛称为“美国最孤僻的人”，他从1965年开始就停止出版小说，躲到一个偏僻的新英格兰小镇里来逃避城市生活和粉丝。尽管他很古怪，我们仍能从塞林格身上学到如何创作现代小说的技巧。

来自文体大师的表达课

塞林格之所以能够在新罕布什尔州的科尼什镇过着舒适的退休生活——住在一个有着山丘、草地和小溪的百亩大庄园里，得益于他早年的写作成就。但这就是塞林格一直想要的吗？或许就是如此。在《麦田里的守望者》中，霍尔顿恳求萨丽（Sally）与他一起逃到新英格兰，并信誓旦旦地说道他们将住在一个“附近有条小溪”的小屋里，他会在冬天砍柴烧火，他们可以与世隔绝地生活在一起。^④塞林格在对霍尔顿这个角色的塑造过程中注入了许多自身经历，包括他精神上的崩溃，并让读者在阅读时将他们自身的经历与霍尔顿的联系到一起，就好像他们在读自己的故事一样。

霍尔顿·考尔菲尔德（Holden Caulfield）这个角色和我们印象中的大多数青少年一样，与他们的父母很难打交道，并且疏远周围的一切，包括学校里的朋友和伙伴。这里我并不是在说年轻人没有朋友；相反，他们平均的朋友数量要比父辈来得多；但年轻人往往感到自己与所处的世界及老一辈相互疏远。他们在青春期时经常觉得没有人能理解自己，哪怕是最好的朋友。这可能是霍尔顿对年轻人有如此强烈吸引力的原因之一。我们可以很明显地发现，除了和他的妹妹菲比（Phoebe），霍尔顿没有建立起其他深厚的人际关系，他没有真正的朋友。克里斯托弗·布克指出，霍尔顿是一个在人际间徘徊却又不与任何一人建立深厚联系的懵懂叛逆的少年。对大多数年轻人而言，这就是青春期的感觉。

霍尔顿·考尔菲尔德身上具备的另一个特点是他独特而又诙谐的言语表达，这使他的形象在几代读者们的心中都十分鲜活。在小说和非小说文学中，言语表达指的是文字所带来的感觉和语调，它是由措

辞决定的特定的语言韵味，赋予了文本层次感并使之具有鲜明独特的人文气息。通常第一人称的叙述更为亲切独特，更容易传递出人物独有的表达，而第三人称叙述则常以旁观者的口吻进行客观陈述。翻开《麦田里的守望者》的任何一页，你都会直接听到霍尔顿响亮清晰的声音。塞林格充分利用了青少年身上的那股鲁莽劲儿，在霍尔顿身上添加了无数的口头禅，即一个角色反复提及展现其个性的单词或短语。斯科特·菲茨杰拉德在《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*，1925年，塞林格最喜欢的小说之一）中就运用到了这一技巧，盖茨比最为著名的口头禅之一是称呼其他人为“老伙计（old sport）”——这个词相较于描述他所提到的人，更多是用来塑造他假装自己上流出身的形象。同样，在《麦田里的守望者》中，我们经常能听到“该死的（goddamn）”“疯子（madman）”“伪君子（phoney）”这样的口头禅。这些词相较于霍尔顿提到的人，更多地说明了霍尔顿本人的特点。塞林格让这些口头禅塑造出了主人公独有的言语表达，并通过频繁使用黑体字、谨慎的措辞以及重复展现了这些口头禅。例如，在第十七章的末尾，霍尔顿说道：“最可怕的是，在我问她的时候我是认真的。这才是最可怕的部分。我向上帝发誓，我就是个疯子。”其中的黑体字、措辞及重复都突显了霍尔顿独特的表达方式。没有人比塞林格更善于运用人物的言语表达了，他在《麦田里的守望者》中塑造主人公的言语表达的方式和马克·吐温《哈克贝利·费恩历险记》所具有的独特的口语化表达大同小异。如果你注意到了这一方式，你肯定会从这位大师身上有所收获。

为什么塞林格无视自己对作家的建议，以及他的建议会对你有什么帮助

许多作家都梦想从塞林格这样的大师身上得到写作指导或建议。想象一下，如果你能开车去新罕布什尔州的科尼什镇和他谈谈，让他看看你的作品，那该有多棒！如果你能问他“塞林格先生，你对于初出茅庐的作家有什么好建议呢？”那就更棒了！事实上还真有作家去拜访过他，但大多数情况下他们都无功而返，要么没见着他，要么就是找不到他的房子，因为当地人不愿透露这些信息。但有一位作家成功见到了他本人，还进入他的屋子和他生活了10个月。她就是乔伊斯·梅纳德。她关于这段经历的回忆录《我曾是塞林格的情人》（*At Home in the World*, 1998年，又译《红尘难舍》）让世人大开眼界。在书中，她透露了塞林格是如何建议她做一些他自己作为一名作家都从未做过的事。

塞林格告诫她，你必须要有有一个明确的写作目标，一个高尚的目标要远远好过一个纯粹受物质欲望驱动的目标。简单来说，你的作品最好能向人们传递出一条讯息，一条对他们有所启迪和帮助的讯息。^⑤他说道：“你迟早需要清醒地思考一下，你写的东西是不是存在其他目的，还是在为你的自我服务。”^⑥他宣称，写作的目的越真诚，作品就会越精彩。这听起来有点像《弗兰妮和祖伊》^⑦（*Franny and Zooey*, 1961年）中弗兰妮的哥哥祖伊的结论。祖伊告诉弗兰妮为了“胖女士”变得风趣一些，后来我们得知“胖女士”指代所有人——“他们中没有一个不是西摩的胖女士”。而这里的胖女士其实是耶稣的类比……祖伊的建议听上去带有强烈的利他主义，但它却能让事情有所好转……

接着，塞林格对年轻的乔伊斯·梅纳德说道：“如果你创作的主题是你由衷喜爱、钦佩和珍重的内容，那么对于你来说成为作家将是项挑战。”然后他告诉梅纳德，他不喜欢她所写的与父母关系的文章，尽管他承认文章写得还算不错，但他认为它仅仅浮于表面，只是在粉饰太平。对此，他严厉批评了梅纳德在写这篇文章时避开了其生活中的严酷一面，尤其是她父亲的酗酒。最后他预言到，总有一天她会渴望写出一些对她来说至关重要的事情，并不再关心别人对其观点的看法。在这一点上，他还声称梅纳德“最终将完成只有你自己能完成的作品”。^⑧这便是塞林格给梅纳德以及所有作家的建议。塞林格声称他是在忘记观众、只为自己的目的写作后才创作出了最为杰出的作品，这听上去有点像福克纳，不是吗？讽刺的是，塞林格给出的这些建议，他自己从未遵循过：他从未将自己与父亲的糟糕关系写进书里，他从未把对第二次世界大战的恐惧写成文字，他从未讨论过自己与克莱尔、乔伊斯、科琳以及其他年轻女性的关系。他笔下人物尽是一些年轻人，尽管他们的故事也相当真实，但这些并非关于他生命中最为重要的关系。他也从未提及战争期间在法国认识的第一任妻子西尔维娅（Sylvia）。可能这些话题过于戳中他的痛处。尽管塞林格从未践行过自己给出的建议，但是作家可否采纳这些建议，创作出更好的作品呢？

答案是肯定的。从本质上讲，这些对作家而言是很好的建议，并且这些建议很明显在塞林格的前辈福克纳身上得到了印证：福克纳并不在意他的观众而埋头创作，最终获得了诺贝尔文学奖。讽刺的是，这些建议在乔伊斯·梅纳德身上也得到应验：她的回忆录《我曾是塞林格的情人》揭露了塞林格在科尼什镇的生活，在1998年出版时曾受到许多抨击，但这可能是她最好的作品，而且这本书恰好遵循了塞林格的建议。在书中，她讲述了对她而言十分重要的事——她与塞林格的关系以及她是如何忘掉塞林格的。同时，她并不在意别人对这本书以及对她的看法，没有缩手缩脚。所以，塞林格的建议可能对大多数作

家都会有所帮助，尤其是那些在内心深处有话想说的作家。将他的建议付诸实践的方法，其一是热衷地关注某事或某人，其次摆脱受观众影响的寒蝉效应。到了这一阶段，理论上按照塞林格的说法你已经可以发挥出才干并写出最好的作品。

如何关注角色而非情节

即便在塞林格的早期作品中，角色也尤为重要，并且随着时间的推移，他的小说越来越以角色本身而非情节为驱动。例如，《麦田里的守望者》讲述了霍尔顿从预科学校到纽约旅行，并在与女友、老师等其他人物接触过程中发生的一些故事。在《弗兰妮和祖伊》中，情节的推进几乎停滞，故事保持着静止的模样。而《西摩小传》（*Seymour: An Introduction*, 1963年）整本书就是对人物的探索。这种转向以角色为重的故事令大多数人感到困惑并激怒了一些读者，但塞林格的忠实粉丝却依然喜欢他的作品，部分原因是他的作品语言风格鲜明独特，部分是他们从角色身上得到了乐趣。

如果你想像塞林格那样专注于角色的创作，有两件事必不可少。首先，你需要像塞林格一样拥有一些性格乖张的角色，并且他们的经历值得一读。其次，你需要对这些角色进行深入研究，在他们所处的虚构环境中思考并想象他们的一言一行。据乔伊斯·梅纳德说，塞林格有一个档案室，里面有很多资料是他对人物的笔记，他用这种方式让人物形象的发展不止步于已出版的作品。换句话说，他写了一卷书来扩充在他最后几部作品中具有重要地位的格拉斯家族的每一名成员的形象。根据玛格丽特·塞林格的说法，这些未发表过的人物分析非常详尽，详尽到她父亲与这些虚构人物的关系比与自己家庭成员的关系还要亲密。严格来讲，他对虚构人物这种近乎偏执的妄想，并非作家在塑造人物过程中所必需的。但塞林格的方法对于作家而言确实是项有益的尝试：它会使人物的经历和复杂程度超越眼前故事所需的范畴，尤其当你坐下来写作时，你脑子里装的东西会比写在纸上的要多得多。即便是海明威也偏爱这种写作方式，他著名的冰山理论指出，

“若作家对他想省略的东西心中有数，也知道省略这部分会强化故事，让读者产生一种文中之物超越他们理解的感觉，便可以省略任何一部分”^⑨。稍后，我们将看到塞林格是如何在他的短篇小说《泰迪》（“Teddy”）的结尾运用冰山理论取得良好效果的。

如何塑造出令读者难忘的女性角色

塞林格的作品之所以受人瞩目，部分原因是其中包含了一些非常有趣的女性角色，首要的当属菲比·考尔菲尔德。她之所以引人注目，是因为她代表了男主人公霍尔顿身上的女性属性（Anima）或者说阴柔的一面。^⑩尽管在书中霍尔顿很难与包括成年人在内的几乎所有人打交道，并认为他们都很虚伪（“我被一群伪君子包围了”），但他很珍惜他的妹妹。对他来说，她代表了人际关系中的一切美好。从本质上来看，菲比的性格影射了霍尔顿性格中明显缺失的部分：与他人的联系。菲比可以与她的父母、霍尔顿以及其他建立正常联系，但这种能力并未融入霍尔顿的人格中。^⑪

塞林格创造出的另一个女性角色弗兰妮·格拉斯（Franny Glass）则一定程度上代表了他自身精神的另一面。弗兰妮是出现在塞林格多个故事和中篇小说中的格拉斯家族的一员。在《弗兰妮和祖伊》和《西摩小传》里，这一虚构家族中的成员都扮演了十分重要的角色。弗兰妮是格拉斯家族七个孩子中最小的一个（在《祖伊》的脚注中有注释），她向往着精神上的启蒙和升华。保罗·亚历山大在《塞林格传》中揭示了弗兰妮的精神追求如何反映了塞林格自身的精神历程：亚历山大指出，塞林格自从战争归来起就一直在寻求着某种精神启蒙，而弗兰妮所追求的目标与其有异曲同工之处。在小说《弗兰妮》中，弗兰妮和她贪图享乐的男友赖恩·库特尔（Lane Coutell）发生了冲突，而在姊妹篇《祖伊》中，她的精神濒临崩溃，并被自己的哥哥祖伊说哭了。祖伊那句“他们中没有一个不是西摩的胖女士（代指耶稣）”暗示着弗兰妮想要努力达到精神启蒙就不能局限于读她的祷告书，她必须走出书本，通过行动与世界进行对话。祖伊在故事结尾

处让弗兰妮顿悟（她在最后一句中“对着天花板微笑了”），这反映了禅宗的经典启示：禅宗既强调佛理中普遍倡导的“六根清净生净土，凡尘消尽见慈尊”，但又指出“佛法在世间，不离世间觉”，提倡从“青青翠竹，郁郁黄花”中发现并体会禅意。祖伊说：“你可以从现在开始念耶稣祷告词直到末日审判来临的那一天，但是如果你不能意识到超然是宗教生活中唯一重要之物，那么我不知道你将如何前进，你现在唯一能做的事、唯一该做的事就是行动。”在书的最后一页，弗兰妮接受了这些建议，明白了她该从停下的地方继续前进，她在故事最后的冷静表明她已经达到了内在的平和并获得了精神上的启迪。

从塞林格的传记中我们得知了一些重要事实，包括他对东方哲学和禅宗的痴迷，由此我们可以将他笔下的一些女性角色解读为他人格的一部分，将其视作他的艺术思维在纸面上的投射。那么，写作者可以从中学到什么呢？其中最为重要的启发是在创造女性角色时，将她与你自己内心阴柔的一面相结合。你需要在自己身上挖掘可能与故事相关的人格元素，以避免故事落入千篇一律的俗套之中。你对自我的探索愈加深入，你的女性角色就会愈加鲜明。劳伦斯、福楼拜、塞林格等人的作品就很好地体现了这一点。你可以像他们一样，探寻内心深处的女性人格，让你的女性角色像现实中的人一样会生活、会呼吸。

何时何地写出最佳的作品

有一个不那么重要但大多数作家都会在乎的点，那就是在哪个地方写作才能激发创作灵感并让灵感获得良好的发挥。这里的“良好发挥”指的不仅仅是创作的数量（当然这很重要），还包括创作的质量。如果你打算效仿你的目标作家进行创作，那么你可能会想知道他/她是在怎样的场所写出经典之作的，是图书馆、海滩、书房，还是海明威、萨特最青睐的咖啡厅。

对J. D. 塞林格而言，至少他最终的答案是尽可能地远离文明世界。在创作他最成功的两部作品《麦田里的守望者》和《弗兰妮和祖伊》时，塞林格仍生活在最繁华的大都市中，所以这两本不是他水平最高的作品。^⑫他热切渴望着内心的和平与宁静，而这种平和只能在远离尘嚣的地方寻得。众所周知，他搬到了新罕布什尔州的科尼什镇，一来为了从因《麦田里的守望者》大获成功而获得的烦人关注中逃离，二来是为了找到能让他身心宁静的禅宗式的与世隔绝。

如果隐居避世、不被外界打扰，作家就更能专注于创作本身。正如不同的传记作家告诉我们的那样，塞林格在距离他家400多米的地方建造了一个混凝土掩体，每天待在里面几小时进行创作。后来，他在掩体里写作的时间长达几天，甚至几个星期。掩体很小，他站起来就能顶到天花板，里面仅放了一张桌子、一台打字机和一张沙发，以便他能躺下来小睡一会儿。他还在屋顶装了绿色的玻璃，白天阳光照进来，他便可以工作。因为屋顶的绿玻璃，他和妻子克莱尔将这个掩体称为“绿房子”。这个掩体正是他几十年的隐蔽之所，职业作家听到这里无疑会颌首微笑，因为他们理解这么做的原因。这代表了作家们的某种共识，代表了一种隔绝外界干扰、允许艺术家集中注意力进行

创作的状态。斯蒂芬·金将这种状态称为“关门写作”，并认为这对于初稿写作来说非常重要。随便你怎么称呼这种创作状态，塞林格正是在他的混凝土掩体中找到了他的那座文学孤岛，并留下了一系列未出版的作品……他对包括乔伊斯·梅纳德在内的无数人说道，他仍每天坚持创作，但现在他只是为了享受纯粹的写作乐趣而写作，他明显表达出不愿再发表任何作品的倾向。但一旦这些手稿在某一天公之于众，它们必定会证明在一个不受干扰的地方进行创作的价值。^⑬

为什么以及如何让读者吃惊

塞林格是位技艺高超的能工巧匠。他知道如何以及为何要隐藏一些关键性的信息直到最适当的时机再公开。你可能会对作家为什么要向读者隐瞒信息感到疑惑。因为隐藏关键信息可以让你的故事更富魅力、更具内涵。延迟和悬念是提高读者兴致的两种方法，它们的成功均取决于在合适的时刻揭晓关键的事件和信息。如何隐藏关键信息并让读者大吃一惊，最为典型的案例出现在塞林格颇具争议的短篇故事《泰迪》中，争议的焦点在于对结局的解释。

在我们分析这项技巧以及塞林格如何使用它之前，了解他为何会使用这个技巧对读者而言更具启发性。作家试图让读者感到惊讶的首要原因是读者喜欢这种体验。如果你让他们吃惊，他们会更有可能记住并讨论你的作品。在《泰迪》中，悬念直到故事的最后一段才被揭晓，令人惊讶的收尾于1953年首次在《纽约客》发表时引发了争议，直到今天人们依然对此争议不断。故事发生在10岁神童泰迪和他6岁的妹妹波波（Boo Boo）之间。起初，泰迪一直在游艇上和一名叫鲍勃·尼克尔森（Bob Nicholson）的年轻男子聊天，并透露自己接下来可能“不幸身亡”（这个男孩能够预测他人可能面临的死亡）。随后泰迪说道，当他去上游泳课时，泳池可能是空的，而他的妹妹可能在背后推了他一把，导致他掉入泳池中头骨碎裂并当场死亡。但他提到这仅仅是个假设。在故事的最后一段，当尼克尔森走向泳池时他听到了声音：“就在他走下楼梯时，他听到一阵刺耳的尖叫声，尖叫声显然来自一个小女孩。”这一尖叫暗示读者们泰迪的妹妹波波已经目睹她的哥哥死于一场“意外事故”。^⑭

这一令人惊讶的结局自然令人难忘，但除此之外，作家将关键性信息隐瞒到故事的最后一刻揭晓还有另一个原因——作家可以通过设定故事的最终目标或特定结尾，激发读者的想象力，让他们去猜想解释各式各样令人迷惑的中间细节。《泰迪》里充满了这样的细节，包括男孩父亲对他大吼大叫的奇怪方式，泰迪像父亲一样照顾妹妹的方式，以及书中对泰迪和鲍勃·尼克尔森穿着的描述。在这位神童最终离开并前往“游泳课”前，他与马修森少尉（Ensign Mathewson）的互动也十分有趣。

令读者吃惊的元素只有经过精心策划并很好地融入故事中才能达到最佳的效果。如果没有任何预兆就让类似于角色脚下的地面崩塌这种无关情节出现，毫无艺术性（*inartful*¹⁵）和有效性可言。对惊奇元素的有效运用取决于故事前期的植入。植入是指在故事的前半部分有意识地提及某种解释了后续行为或事件意义的东西。例如，在《泰迪》中，塞林格小心翼翼地故事中植入了男孩的日记内容，其中写道：“它将发生在今天或是我长到16岁的1958年2月14日。”在读者第一次读到这本日记时，它相当令人费解并且几乎毫无意义。只有读到故事最后，我们才知道“它”指的是泰迪的死亡，这个男孩通过某种方式预见了这一点。此外，塞林格还提前描绘了泰迪死亡的画面，男孩告诉鲍勃·尼克尔森，他（泰迪）的妹妹“可能会上前推了我一下”，将“我”推进没有水的泳池中，“我可能摔碎了头骨，当场死亡”。通过植入这些解释性的细节，作家用令人惊讶的结尾让读者回首整个故事去发现其意义，这让读者有了更强烈的参与感和满足感。

如果你并不认为读者会喜欢这种惊奇和探险，那么就请想想有多少优秀的作家频繁使用这一技巧。这些著名的例子包括乔治·奥威尔《1984》里令人震惊的结尾（在某种程度上它也算不上令人震惊，因为在前期已精心铺垫过）：“他热爱老大哥。”以一种富有意义的方式让读者感到惊讶，而不是让事件凭空出现，是阅读优秀文学作品的

主要乐趣之一。所以，请继续让读者大吃一惊吧。如果你铺垫到位，那么读者会喜欢上你给的惊奇就一点也不奇怪。

-
- ① 原文“grand tour”也指以前英国贵族子弟会被送往欧洲进行大陆观光，接受教育。—编者注
- ② 亚历山大，1999年，第107—108页。
- ③ 他的古怪在以下四本书中有详细的描述：伊恩·汉密尔顿的《寻找J. D. 塞林格》（*In Search of J. D. Salinger*, 1988年，在这四本中最为保守），乔伊斯·梅纳德的《我曾是塞林格的情人》（*At Home in the World*, 1998年），玛格丽特·塞林格的《梦幻守望者》（*Dream Catcher*, 2000年），以及保罗·亚历山大有趣的《塞林格传》（*Salinger: A Biography*, 1999年）。
- ④ 塞林格，1951年，第132页，第134页。霍尔顿与塞林格之间有许多相似之处，包括他们都经历了精神崩溃，都住在纽约，上过预科学校并都存在纪律问题。
- ⑤ 这与乔治·奥威尔认为写作的其中一个普遍目的是“纯粹的利己主义”的观点形成鲜明对比。“渴望成为聪明的人，被人所谈论，死后被人记住……假装这些并非写作的动机，或这些动机并非那般强烈，都是虚伪的掩饰。”其他写作的动机还包括“审美的热情、对单词及其排列的美感追求”“历史目的”“政治目的”等。（奥威尔，2005年，第4—5页）
- ⑥ 梅纳德，1998年，第139页。
- ⑦ 《弗兰妮和祖伊》是塞林格继《麦田里的守望者》《九故事》之后出版的第三部作品，包含两个相互关联的中短篇小说《弗兰妮》和《祖伊》。—译者注
- ⑧ 梅纳德，1998年，第140—141页。
- ⑨ 海明威，引用自贝格尔，1992年，第61页。
- ⑩ 在荣格的心理学中，阿尼玛（Anima）是指所有男性具备的女性心理特征，阿尼姆斯（Animus）指的是女性心理中的男性部分。
- ⑪ 甚至“菲比”这个名字也表明了她是主人公性格中的阴性一面。菲比是土星的卫星土卫九的名字。而在荣格心理学里，地球的卫星月亮正是女性阿尼玛的象征。

- ⑫ 塞林格在《纽约客》的办公室中完成了小说的一部分，剩下的大部分可能是在纽约的一间酒店房间里和康涅狄格州的韦斯特波特完成。（亚历山大，1999年，第145页）
- ⑬ 弗吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf）就曾在她的随笔《一间自己的房间》（“A Room of One's Own”，1929年）里写道，女性想要有丰富的创造力，尤其需要独处，而这种独处和与外界隔绝的状态在现代社会中很难找到。
- ⑭ 亚戈达，2000年，第284页。
- ⑮ 你在字典里找不到“inartful（没有艺术性）”这个词，不过威廉·萨菲尔在《纽约时报》中对其进行了定义：“突兀的表达，但不一定不真实；不得当的；不妥当的；不巧妙的。”（萨菲尔，2008年）

第17章

雷·布雷德伯里的创作方法

如果当今的文学作品和诗歌中藏有魔法，如果有着通往另一个奇幻世界的大门，那么相比其他作家，这些魔法和幻想更有可能出现在雷·布雷德伯里的书里。从我13岁那年开始，布雷德伯里就为我和我的伙伴们打开了通往奇幻新世界的大门，这个世界充满了各种各样的可能性。对于我来说，没有任何一个作家能够像布雷德伯里那样创造出一个梦幻般的世界，没有人能将语言运用得如此优美，没有人能不断地以纯粹的乐趣唤起童年幻想中的魔幻世界。布雷德伯里的作品映射了青春期的苦乐并影响了一代作家，包括理查德·马特森（Richard Matheson）、威廉·F. 诺兰（William F. Nolan）和斯蒂芬·金。

雷·布雷德伯里（Ray Bradbury）出生于1920年，有个比他大4岁的哥哥伦纳德（Leonard）和一个妹妹，但是妹妹在布雷德伯里7岁那年便去世了。布雷德伯里自幼爱读埃德加·赖斯·巴勒斯的作品和其他科幻小说，在很小的年纪他便尝试创作并投稿出书。尽管他在之后并未上大学，但其作品体现出了哲学家的深思和科学家的见地。^①其中的大部分作品都被拍成电视剧或电影。他本人也对剧本创作无比迷恋，甚至自掏腰包投入7.5万美元参与戏剧制作，这一激进行为直接导

致他的妻子离开了他一段时间。②但这个充满激情的男人对自己信念的坚持足以让社会改革运动的斗士感到羞愧。

为何诗歌能帮助你的散文创作

写作新手经常认为，他们可以通过时不时抛出一两个隐喻、建立强大的词汇库或努力写出复杂的长句子来树立起自己的散文风格。但这些只会让作品看上去矫揉造作、刻意而为，显得极不自然。与此相反，你可能会发现雷·布雷德伯里的方法会对你更有帮助：他相信读诗和写诗可以帮助你成为更好的散文作家。

“生活中每天都要读诗，”他建议道，“诗歌是浓缩的比喻。这种比喻像剪纸一样，展开后将变成令人惊叹的图案。”^③毋庸置疑，布雷德伯里的许多故事和小说都像诗歌中的比喻一样，从几个想法不断延展并围绕它们建立起一个新的世界。譬如，《从魔界来的》（*Something Wicked This Way Comes*, 1962年）这本小说围绕两个少年通过一个古怪神秘的黑色嘉年华进入另一个世界的主题展开，在这个世界中可以使用魔法，时间可以前进也可以倒退。《火星编年史》（*The Martian Chronicles*, 1950年）中包含对殖民化的隐喻，其中火星象征着被欧洲人征服的所有文明国家。《华氏451》（*Fahrenheit 451*, 1953年）则是建立在批判思想审查和书籍封禁这一中心思想之上的。上述每部作品，特别是《从魔界来的》一书充满了诗歌般的语言。

除了布雷德伯里，许多作家也认为写诗对散文创作是项很好的训练。譬如，福克纳、哈代和劳伦斯也是成功的诗人。布雷德伯里在高中时便加入了斯诺·朗利·胡什（Snow Longley Housh）创建的诗歌俱乐部，并在他之后的小说《从魔界来的》的题词中向胡什致以谢意。尽管起初他因为许多女孩的加入感到尴尬，但通过俱乐部的学习和交流，他养成了对诗歌的终身热爱，甚至还出版了一本诗集《庭院

花香》（*When Elephants Last in the Dooryard Bloomed*, 1973年）。

布雷德伯里的文章里经常包含诗歌，如他在《从魔界来的》的第二十四章中这样描述电子先生（Mr. Electrico）——“某处电机刺耳地尖叫抗议，似野兽般低吼呻吟。灯管发出深绿色的光粒。死亡如影随形，但威尔的求生欲望依然坚定！机器在啼叫，火焰在嘶鸣，还有成群的野兽张着血盆大口怒吼着咆哮。”若想在故事中融入诗歌般的语言，其关键在于确保这样的风格不会影响到故事的叙述。“在写诗的过程中找到恰当的词汇是项严峻的挑战，”布雷德伯里承认道，“我的潜意识抛出一个词，然后告诉我‘不应用那个词，而应该用这个词。’接着，我又问我自己‘这个结论是从哪儿冒出来的呢？’我重复着这样的步骤，把它当作一个斟字酌句的益智游戏。”^④读者当然可以自行判断布雷德伯里文章中的诗歌语言是否使用过度，但在大多数读者看来，诗歌的运用增加了作品的乐趣和魅力。

在限定时间里完成初稿的技巧

许多作家承认在写初稿时，他们通常都会写得很快，且不对所写的内容进行检查来确保自己能够尽情挥洒。他们会豪爽地告诉你“只用把想法全部写下来就行了”。从斯蒂芬·金到欧内斯特·海明威再到威廉·福克纳等作家都是在快速写完初稿后再回头去修改。但可能从没有人会告诉你这样一个被雷·布雷德伯里使用了多年的小技巧：在写初稿时，他不仅仅是简单快速地一气呵成，实际上会有意进行一些重复写作，试图写出一个句子或比喻的多种表达以便后期再做修改。当他在1960年将未经删减的《从魔界来的》的手稿寄给双日出版社的编辑时，他告诉编辑：“当你读这份手稿时，我知道你会有意识地删掉我第一稿、第二稿里那些华丽的比喻。有时我会在一页里放入四个、五个甚至六个比喻，最后到了第五稿时，只保留特别好、特别恰当的其中一两个。”^⑤正如布雷德伯里向他的编辑解释的那样，他通常会进行多次写作以便在之后的“修订模式”中可以从挑选出最好的短语和最为恰当的比喻。可以说在写初稿时，他正在制作着自己的单词和短语库，在修改作品时从这个库中优中选优，让作品更加完美。

当然，使用这个技巧需要进行一些额外的写作，但它的妙处在于可以让你的思维处于活跃的巅峰时刻，即当你的思维处于正在构思的情境之中时，充分激发它的潜能。这就避免了当思维活动已经冷却下来时较难再次进入到一个情感充沛的状态的尴尬。如果你的第一稿里已经有了所有你能想到的最棒的句子和短语，你更有可能从中挑选出合适的，而当你冷静下来处于“修订模式”时，你无法在感情上全身心投入，这些词也就几乎不可能再次出现在脑海里。

布雷德伯里“强加”于自己的另一个技巧是在进行短篇故事创作时，要求自己一天之内完成初稿。“我相信初稿就像生命和生活一样，直接、快速并充满激情。在一天内写出初稿可以让我拥有一个故事的整体框架。”^⑥为了完成这一让人望而却步的任务，你可以尝试写出一个粗略的故事大纲，在高度压缩的初稿中将故事推向高潮和结局。之后在更为冷静的状态下，慢慢去充实细节、描写和对话。

除此之外，布雷德伯里的另一个技巧可以让任何一位作家突破现有的写作瓶颈，那就是将小说的手稿放置一年。当再翻开阅读时，手稿中的语言读上去就会像另一个人所写。这一过程允许作者用全新的视角审视自己的作品。如果你有充足的时间，强烈建议使用这个方法进行初稿的修改。它对于那些左右开弓、轮着写两到三本书的作家而言特别有效。你可以在写完一本书时马上切换进另一个故事，在后者写完后，再重新去翻看修改抽屉里的那本初稿。^⑦

像许多职业作家一样，布雷德伯里每天都按照固定的日程安排写作：“我严格遵守写作时间，一般每天早上九点开始动笔，一周写五天。如果早上精神很好，我会先出去散散步或去健身房锻炼，到了下午再修改手稿。”^⑧这种有规律的固定安排能帮助作家养成良好的写作习惯，让写作变得流畅自然。最后，布雷德伯里还藏着一手：在仔细阅读修改每一份手稿时，他会有意识地在每一页里至少找出一个值得下笔修改的字眼。“最后的定稿就是从鸡蛋里挑骨头的过程。我会试着在每一页里找出一个可以修改的词。当通读了整个故事并觉得每个单词都很完美时，我才会把它寄给出版社。”^⑨

“我写了《蒲公英酒》（*Dandelion Wine*, 1957年）这样的书，里面满载了我童年的美好回忆。”^⑩可以说，雷·布雷德伯里的写作风格呈现出了一种展现生活光明一面的乐观主义，他的作品里充满了哲学宗教般的热忱。这一风格主要体现在对怀旧情怀的巧妙运用上，

他会在作品里回首那些玫瑰色的温暖过往，追忆童年记忆中总是难以忘怀的美好时刻。

然而，回忆有时也带着黑暗和悔恨。在1928年突然爆发的灾难性流感夺去了他妹妹的生命后，布雷德伯里深受打击，陷入消沉。评论家萨姆·韦勒（Sam Weller）指出，布雷德伯里感受到的这一深刻情感毫无疑问渗透进了他那些以迷失和死亡为主题的小说中。^⑪《从魔界来的》中濒临死亡的体验以及《火星编年史》中的一系列死亡描写体现了这一主题。提及雷·布雷德伯里作品中蕴含的阴暗主题并不是在提倡你的作品里也必须有忧郁的腔调，我想强调的是作品必须与作者个人情感有着某种重要的联系，不论这是何种情感。如果过去在以某种重要的方式向你诉说，那就唤醒这些记忆，重新建构它们，并让它们在小说中重获新生。你要做的是拥抱过去，并将其转化为艺术。

当然，布雷德伯里经常会写些关于男孩子童年的故事。《蒲公英酒》和《从魔界来的》就是其中两个最为典型的例子。这些小说中的故事明显取材自布雷德伯里丰富的童年经历。事实上，布雷德伯里记忆力惊人，他甚至声称记得自己出生时候的事！评论家大卫·莫根（David Mogen）将布雷德伯里的方法称为“自传式的玄幻小说”，因为这些小说深受布雷德伯里幼时经历和成长心理的影响。当然，怀旧包含了所有对作家有用的回忆；你完全也可以写关于女孩成长的故事，关于你的学校、去过的地方等等。只要对事物的情感还在，你生活中出现过的人物、地方和场景就是可以信手拈来的素材。^⑫不像画家还要买颜料，你的记忆已经为你备好了所有的颜料，接下来要做的就是唤醒这些记忆并把它画下来。

为何角色中的“双人组合”在小说中好使

在《蒲公英酒》中，道格拉斯·斯波尔丁（Douglas Spaulding）和他的弟弟汤姆经历了一个令他们难忘的夏天。在这个夏天，道格拉斯意识到老人不是孩子，他们和他有着本质的不同；你不能依赖任何事物，因为它们迟早会分崩离析，你也不能依赖任何人，因为他们终将离你而去、走向死亡；最后，他得出了一个令人震惊的结论——有一天他也会死。于是，他和弟弟汤姆想要一起获得塔罗女巫的帮助得到永生。但在书的最后，他接受了自己终将死亡的事实，变得更明事理，也更能充分享受生活。

另一对亲密无间的主角赋予了《从魔界来的》这本书生命力。13岁的威尔·哈洛威（Will Halloway）对来到镇上的黑色嘉年华极其痴迷。他的同龄伙伴吉姆·奈特谢德（Jim Nightshade）则更为大胆，即便冒着失去理智和生命的风险，也要骑上带有魔法的旋转木马。两个男孩在黑色嘉年华中一同与黑暗势力做斗争，并帮助威尔的父亲振作起来对抗邪恶势力。

这两本书都有赖于角色上的“双人组合”，这是世界文学作品中经久不衰的人物创作技巧，布雷德伯里有意识地运用这一方法达成了两个重要目的。一方面，双人组合让布雷德伯里能够对人物进行比较并指出其相似之处，相比单纯去讲述一个男孩的故事更能够深入挖掘人物的特点。例如《蒲公英酒》的道格拉斯和汤姆两兄弟的共同之处在于他们都未和父母生活在一起。“道格，你打了它，你打了它！”汤姆喊道。“这就是我们没和妈妈爸爸住在一块儿的原因。从早到晚你都是个麻烦，大麻烦！我的兄弟，你真是个人才！”^⑬通过凸显兄弟两人在与父母的对立中是如何的相似，布雷德伯里强调了孩子的普

遍特征——他们属于另一个世界，因此看待世界的方式也必然不同。我们能感受并理解道格拉斯和汤姆在这一点上的共同之处，因为作为个体，我们都感受到了代沟。

与此同时，关系亲密的双人组能够让布雷德伯里深入描绘人物细微的心理差别，凸显出哪怕最为微妙的性格差异。例如，在《蒲公英酒》中，年长两岁的哥哥道格拉斯对这个世界的看法比弟弟汤姆更有见地，并且能够对弟弟尚未意识到的事提出质疑。例如，道格拉斯意识到“爷爷和爸爸并不知晓世界上的一切”，但汤姆并未看到这一点或者对此完全否定。^⑭这种敏感性上的微妙差异将两个男孩分成了聪明（道格拉斯）和幼稚（汤姆）两种角色。

同样，在《从魔界来的》中，男孩之间的细微差别体现在吉姆是勇敢大胆的冒险者角色，他的搭档威尔则更为慎重、周到并善于反思。例如，威尔的父亲曾认为：

这便是他们间的关系：吉姆为了和威尔在一起会跑得更慢；威尔为了和吉姆在一起会跑得更快。吉姆会在闹鬼的房子里打破两扇窗户，因为威尔就在身旁；威尔打破一扇窗户而非空手而归，因为吉姆在看着。上帝啊，这就是友谊，他们都在扮演着陶艺家，将自己的手指置于对方的黏土之上，真期待他们能将彼此塑造成什么形状。

布雷德伯里通过强调两个男孩在速度、稳重等方面的细微差别突显了两者之间的差异，同时，相比唯一的中心角色，双人角色更能让作者深入到每个男孩的内心之中。为了进一步刻画吉姆和威尔间的差异，布雷德伯里接着探讨了他们之间的友谊与普通友谊的异同，并指出朋友就是通过接纳和弥补彼此间的差异来使友谊长存。通过这种人

物刻画的方式，布雷德伯里强化了小说中反复出现的主题——友谊和忠诚。

在创作人物角色时，请记住布雷德伯里教给你的这一课。如果你有两个相似的角色，你可以通过比较和发现他们的相似之处来进行人物刻画。许多成功的作家都通过比较突显人物的特征，例如普鲁塔克^⑮（比较众多历史人物）、莎士比亚（比较夏洛克和波西亚^⑯）、福克纳（比较乔·布朗和乔·克里斯默斯）等等。同时，你也可以通过指出两者之间的差异来进一步充实人物肖像。例如，吉姆和威尔都是年仅13岁的少年，但他俩之间的细微差别让我们在更深层次上对他们的内在品质有所了解。

比较和对比是所有作家在非小说类写作班中都会学到的技巧。但正如布雷德伯里所展示的，它也可以运用在小说中。其他明显运用了这一技巧对双人组合进行比较的小说还包括赫尔曼·黑塞的《纳尔齐斯与歌尔德蒙》、保罗·奥斯特（Paul Auster）的《巨兽》（*Leviathan*, 1992年）和D. H. 劳伦斯的《恋爱中的女人》。

如何书写少年

马克·吐温、查尔斯·狄更斯、J. D. 塞林格都写过关于少年的作品，但恐怕没有人像雷·布雷德伯里一样饱含怀旧情怀和诗意描绘了少年故事中奇幻的画面。尽管你会从他的自传中好奇地猜测他偏爱少年故事的原因，但我们更应该去研究他在创作少年故事中运用到的手法。至少在他的作品中有三个看上去显而易见的技巧：他运用了大量的幻想，采用了大段的对话，并将年少的主人公置于魔幻的场景之中。

当被问及为何《从魔界来的》这本书会如此吸引年轻读者时，布雷德伯里解释称充满魔幻色彩的童年回忆一旋转木马是其中的关键。

“我认为旋转木马是吸引人们的焦点。在我看来，那些想要快点长大的年轻人对旋转木马很是着迷，他们在阅读我的故事时就爱上了这个旋转木马。”^⑪从布雷德伯里的话中可以总结出来的道理是，作者应该满足读者对魔幻元素的需要，角色应该经历神秘的变化。在布雷德伯里的所有作品中都存在着奇幻元素，这让他的作品与众不同。毕竟，青少年们有着无拘无束的想象力，而奇幻元素肯定会在读者们阅读少年故事时引起他们的共鸣。

在撰写少年故事时，布雷德伯里对对话的倚重也颇具启发性。一些作家会有意避开撰写青少年对话，因为他们担心自己无法准确把握青少年的用词。在写少年故事时省略对话，毫无疑问是极其错误的做法，作家们应该像布雷德伯里那样尽力在对话中捕捉到青少年敏捷的思维，强调生活中他们看重的东西，并展现出童年的幽默、欢笑和好奇。倾听青少年的对话并追忆自己的孩童时光肯定会帮助你消除顾虑。你的读者无疑会感谢你的这番描写。如果你对写出来的对话没有

把握，可以让一些青少年读你的手稿，通过年轻人的眼睛来检验这些语言的贴切度。例如，刘易斯·卡罗尔在创作《爱丽丝梦游仙境》及其他儿童作品时就曾这么做过。

最后，布雷德伯里总是将主角置于魔幻的环境中。例如，《从魔界来的》里的威尔和吉姆进入了一个超现实的黑色嘉年华，布雷德伯里将这场嘉年华渲染得惊心动魄：它由阴险邪恶的达克先生（Mr. Dark）和库格先生（Mr. Cooger）一手操纵，其中的镜子屋、可以改变人们年龄的旋转木马以及生死不明的电子先生等让这场奇异冒险危机四伏。魔幻的场景同样让《蒲公英酒》从普通作品中脱颖而出，成为老少咸宜的读物。《蒲公英酒》里的故事发生在伊利诺伊州的格林镇，在那里不会有（长期）令人感到沮丧或（永远）令人不快的时刻，因为12岁的主人公不会这样看待世界。布雷德伯里设法通过一个男孩的眼睛来感知这个世界，让读者借助阅读重返童真。像布雷德伯里一样，回忆起童年的“魔幻”时刻，并将这些体验融入到故事的场景设置之中，定将让少年冒险故事更加生动。

有限的第三人称视角

在撰写故事时，故事的叙述视角至关重要。许多成功的小说运用了多重的叙述视角，这也是阿尔·楚克曼¹⁸（Al Zuckerman）在写作指导书《写出重磅小说》（*Writing a Blockbuster Novel*, 1994年）中对作家们的建议。但是多重视角对于畅销书或任何其他类型的小说并非必要，有时单一的视角更适合故事的叙述。例如，轰动一时的《麦田里的守望者》用的是单一的第一人称视角。另一部影响深远的巨作《1984》则运用了有限的第三人称视角。布雷德伯里大获成功的《华氏451》也用到了有限的第三人称视角。下面就让我们来讨论一下有限第三人称视角的优势。

在《华氏451》中，布雷德伯里通过主角盖伊·蒙塔格（Guy Montag）的视角讲述了整个故事。他从未偏离过这一视角，这使得小说并未进入其他任何一个角色的内心。蒙塔格是其所处世界的局外人，就像《1984》里的温斯顿·史密斯一样，他的思维方式和其他人不同。在这个未来社会里，阅读书籍是犯罪，政府雇佣“消防员”负责烧毁书籍。在与思想开明的邻居克拉丽丝·麦克莱伦（Clarisse McClellan）交谈后，蒙塔格开始怀疑烧书的正当性，他的思想慢慢发生改变。不久他的理念相比小说开头发生了一百八十度的反转：他开始喜欢上读书。接着，他被当作罪犯追捕，直到小说的最后，他遇到了一群同样喜欢读书的人。他们每个人都献出自己的一生去记住一本书，将书中的知识传给后代。

开始意识到真相的蒙塔格是故事的核心。布雷德伯里用有限的第三人称视角排斥了其他人物视角，将所有的焦点集中在这个中心人物身上。作者借主人公蒙塔格的眼睛看待世界上的一切，使故事变得统

一紧凑，并让读者间接体验到主人公如何用新眼光看待世界。正如《1984》一样，第三人称视角在这个故事中取得了最佳的效果。

尽管这一视角被称为“有限”视角，但它依然能让作家走进主人公的内心。例如，当蒙塔格受伤逃跑时：“每次放下霰弹枪，他的腿上便传来走火的声响，他不禁在内心咒骂道，你这个笨蛋，该死的笨蛋，十足的笨蛋，白痴，十足的白痴，该死的白痴，傻瓜，该死的傻瓜。”^①这种对中心人物内心世界的深入探索让其与读者的关系变得十分紧密，读者不会因其他角色的内心活动而分心，同时由于整个故事是从主人公的单一视角出发，读者便会密切关注他的看法并关心在他身上发生的故事。这一方法之所以被称为有限的第三人称视角，就是因为我们将限制在了单一人物的视角之中而不会被故事中其他人物的想法所左右。当你希望读者只从某个人物视角看待事件时，这种方法特别奏效。在《1984》中，我们永远都不知道奥勃良和茱莉娅在想什么。在《华氏451》中，我们也不知道蒙塔格的妻子米莉（Millie）或他的朋友克拉丽丝在想什么。这种人物聚焦让故事变得紧凑统一，此时中心人物的意识就会无形中成为读者的意识。这也是为何一部带有强烈观点或中心思想的小说常常会以有限的第三人称视角取得成功。

布雷德伯里的作品可以激发所有类型的作家去发挥出超越幻想小说的想象力。他诗一般的语言、打草稿的方式、对怀旧情怀的运用、通过双人角色进行人物比较以及对人物视角的把握，激励许多成功作家在作品上展开新的冒险。如果你可以将他高超的写作技巧从奇幻的故事中剥离出来，那么布雷德伯里肯定会成为你写作路上无与伦比的灵感导师。

① 布雷德伯里，1990年，第59页。

- ② 贝利，2006年，第100页。
- ③ 布雷德伯里，1990年，第39页。
- ④ 布雷德伯里，引用自贝利，2006年，第168页。
- ⑤ 埃勒和图普塞，2004年，第267页。
- ⑥ 布雷德伯里，2004年，第26页。
- ⑦ 田纳西·威廉姆斯（Tennessee Williams）就是以同时写多本书著称。
- ⑧ 布雷德伯里，2004年，第26页。
- ⑨ 布雷德伯里，2004年，第26页。
- ⑩ 布雷德伯里，引用自贝利，2006年，第3页。
- ⑪ 韦勒，2005年，第40—41页。
- ⑫ 布雷德伯里是一位毫不掩饰自己情感的作家。他曾向他的传记作者承认道，他经常哭，有时一天不止哭一次。“喜悦的泪水。悲伤的泪水。他在看新闻的时候会哭，在人们对他说了温暖的话后会哭，在回忆起美好时光的时候会哭。他并不害怕表达自己深刻的情感。”（韦勒，2005年，第9页）
- ⑬ 布雷德伯里，1957年，第20页。
- ⑭ 布雷德伯里，1957年，第19页。
- ⑮ 普鲁塔克（拉丁文：Plutarchus，约公元46年—120年）罗马帝国时代的希腊作家，哲学家，历史学家，代表作为《比较列传》（又称《希腊罗马名人传》）。——译者注
- ⑯ 莎士比亚的喜剧《威尼斯商人》中的主要人物。——译者注
- ⑰ 科林·克拉克对布雷德伯里的采访。
- ⑱ “Al（阿尔）”是“Albert（艾伯特）”在美国的昵称。载于《世界人名翻译大辞典》。——编者注
- ⑲ 布雷德伯里，1953年，第121页。

第18章

弗兰纳里·奥康纳的创作方法

乡下口音、乡村地点、怪诞角色、暴力曲折的情节——它们都出现在了弗兰纳里·奥康纳的书中，正如它们同样出现在福克纳、威廉·斯泰伦^①、杜鲁门·卡波特等南方小说家的书里。^②但奥康纳凭借文字中独特的南方哥特式风格、宗教色彩和幽默特色在文坛上占据了一席之地。她的写作风格特立独行，语言新颖大胆，引起了人们的关注。

弗兰纳里·奥康纳（Flannery O’Connor）于1925年出生于佐治亚州的萨凡纳市，她是家中的独生女，其家族是爱尔兰天主教的后裔。^③15岁时，她的父亲因红斑狼疮去世。奥康纳有着很重的南方口音，这一口音甚至让她在爱荷华大学新闻研究生院开展正式写作课程期间担任她研究生导师的保罗·恩格尔（Paul Engle）感到惊讶。她是一个安静的学生，很少在课堂上举手提问，即便如此她的作品仍受到学院认可。^④在取得了艺术硕士学位后，奥康纳开始发表短篇故事，其中一些成为她之后的小说章节。^⑤25岁那年她患上了红斑狼疮，随后搬到了她母亲在米利奇维尔（Milledgeville）的奶牛场。^⑥在这里她完成了大部分的作品，直到39岁去世。

如何在严肃的写作中运用幽默

很少有作家能像奥康纳那样在严肃的主题里巧妙地融入幽默感。翻开《暴力夺取》（*The Violent Bear It Away*, 1960年），你会立刻被其高调沉重的主题以及黑色喜剧效果所冲击。特别是雷拜（Rayber）这个角色简直就是令人毛骨悚然的哥特式噩梦的化身。一旦知道奥康纳是如何达到这个效果的，你会发现她在严肃的主题里融入幽默的技巧并不难复制。她主要采用了三个基本技巧：夸张、滑稽式的强调和无厘头的并列。

《暴力夺取》讲述了14岁的孤儿塔沃特（Tarwater）因其监护人舅姥爷梅森（Mason）的突然去世而经历的一系列故事。梅森是位宗教狂热分子，塔沃特害怕变成和舅姥爷一样的人。他的内心里充满矛盾和抗争，一是与为表弟施洗的宗教欲望做抗争，二是和试图防止自己变成舅姥爷的复制品的自我意志做抗争。

在塔沃特第一次看到雷拜和他的助听器时，奥康纳用了夸张的手法对雷拜进行了描写——“他赤着脚，穿着睡衣，几乎是立刻返回来并把什么东西塞进了耳朵里。他推了推黑框眼镜，将一个金属盒子贴在睡衣的腰带上。这个盒子用一根绳和他耳朵里的塞子连着。一时间，男孩以为雷拜的脑袋是靠电力运转的。”^⑦在《暴力夺取》中奥康纳几乎将所有主要的角色都塑造成了这种夸张又讽刺的形象，同时他们身上具备了某种怪异可笑的特质，例如老梅森的狂热、雷拜的听觉障碍、塔沃特对洗礼的痴迷。为了有效地使用夸张手法，奥康纳有意识地突显角色的特质并对其评论一番^⑧。她带有目的性地运用夸张手法是因为她相信“极端情况最能揭示人类的本质”^⑨。书中对雷拜的助听器进行了过于详细的描写，但这幅夸张生动的肖像画强有力并

且毫不含糊地展现出雷拜是一个怎样的人：他对助听器的严重依赖象征着其机械式的弗洛伊德主义生活，这反映出他在视野上的局限以及与精神世界的隔绝^⑩。在挑选需要强调的人物特征时，要像奥康纳那样确保它们体现了你的主题，并让读者产生共鸣。^⑪

滑稽式的强调—或者说抖“包袱”一是奥康纳经常使用的技巧。例如，当塔沃特等人入住旅馆时，文中重点描述了这个男孩拿起笔在表格里写下自己信息的细节，但直到本章最后，“包袱”才被抖出来：“‘弗兰西斯·马里恩·塔沃特，’他写道，‘来自田纳西州的鲍得黑德农场。我不是他的儿子。’”塔沃特在填写信息时的执拗既严肃又搞笑。男孩想要表达他不从属于雷拜的独立身份，但他的方式让人忍俊不禁。奥康纳通过在结尾抖出包袱，恰到好处地点出了男孩的较真行为及其中的滑稽。当然，奥康纳从不为了开玩笑而开玩笑，男孩写下“我不是他的儿子”这句话是他进行自我定义的过程，这对他来说尤为重要，但对读者来说却怪诞有趣。

无厘头的并列是将强调（或意外）的技巧与新奇的见解相结合。将意想不到或是毫无关联的事物放在一起是喜剧的主要艺术形式之一，奥康纳在她的作品中反复使用了这一技巧。例如，雷拜在走出一家餐馆后立马告诉男孩：“除非你摆脱了给毕晓普（Bishop）施洗的强迫症，否则你永远不会成为一个普通人。”这里将“洗礼”和“强迫症”联系在一起确实是一个令人意想不到的组合，它在某种程度上很无厘头，但在这本书里又显得异常严肃。再例如，塔沃特的脑海里不时响起一位“朋友”（象征着恶魔）的声音：“做个男子汉吧……做个男子汉吧。他就是你成为男子汉前唯一需要淹死的人。”通过淹死某人成为男子汉的逻辑非常诡异，但也颇具黑色幽默。它再一次触及奥康纳这本小说中关于精神追求的主题，“淹死”和“洗礼”通过“水”紧密联系到了一起。无厘头的并列是奥康纳在作品中用于制造幽默感的最为微妙的技巧。尽管有时它是某种黑色幽默，但

效果明显。如果你对如何运用这一技巧感到茫然，可以尝试将故事中两个不太相关的事物放在一起，并且找出它们与主题的联系。

如何用象征强化故事

奥康纳对象征的运用显而易见，因此从她身上学习这一技巧更为容易^⑫。一位评论家指出，奥康纳的语言可能“稀松实用”，但她的作品“因象征而紧凑统一”^⑬。作为一名虔诚的天主教徒，奥康纳在她的小说和故事中运用到了许多宗教象征。也有一位评论家这么评价道：“弗兰纳里·奥康纳是一位天主教徒，但她并非一位天主教小说家。她是一位作家，作家仅属于文学而不属于任何教区。”^⑭奥康纳的崇拜者乔伊斯·卡罗尔·欧茨也对此持有同样的观点：“没有必要为了欣赏奥康纳的艺术而去认同她特定的宗教信仰。”^⑮

奥康纳最喜欢运用的其中一个象征是恶魔，她希望当恶魔以米克斯和雷拜等人的形象出现时，人们能够认出它而不会将其理解为其他事物。^⑯米克斯是名铜管推销员，在开车载塔沃特去镇上的途中，他被描绘成了恶魔。^⑰奥康纳对故事进行了这样的设定：只要男孩听到了一个“陌生人”（后来他将其称为“朋友”）的声音在他的脑海中响起时，恶魔就开始作怪了。当米克斯出现时，奥康纳小心翼翼地将他称为“塔沃特的新朋友”，从而将这个人于恶魔联系在了一起。这部小说讲述的是塔沃特与其信仰做斗争的故事，将恶魔的象征置于他斗争的道路上，给了男孩一个需要战胜的危险对手，以此来深化故事情节和主题。米克斯可能有个“温顺（meek）”的名字并且看上去待人友善，但在他的表面之下却潜藏着恶魔。

另一个象征是给表弟毕晓普的施洗，施洗象征着接受信仰。但奥康纳并不是简单地告诉我们塔沃特想给他的表弟施洗，而是让塔沃特对是否应该施洗犹豫不决。通过塑造一个男孩需要与之做斗争的宗教

象征，奥康纳强调了它对塔沃特以及对寻找真理和信仰这一主题的重要性。

奥康纳还是位将人物象征化的大师。雷拜的机械化、对心理学的依赖以及失聪都表明了他与真理无关。他对心理学的痴迷是他理性的象征，也是对现代人的暗喻。他听不清声音，更为重要的是当男孩想和他说话时，他听不清男孩说的话。当他们走出神殿，“他本可以在路上的任何时刻将手放在身旁的那个肩膀上，让场面不要如此沉默，但是他没有做出任何举动”。我们还从书中知道雷拜害怕爱：他害怕的并非善意或“普通的爱”，而是“没有理由的爱”或无条件的精神上的爱，人们通常将后者献给上帝。雷拜的失聪和对男孩感受的漠视使得他与恶魔间的联系固化加深。他成为恶魔的化身，因为他对上帝的话语充耳不闻，还告诉男孩其信仰不值一提。

而男孩则是追求精神启迪的人类象征，是奥康纳的自我投射，他在舅姥爷的宗教灌输和试图让他偏离人生使命的外部力量（雷拜、米克斯、陌生人、朋友以及城市本身）间被来回蹂躏。例如，“朋友”的声音在他耳边低语道：“你只管问问自己，主的声音在哪里？我从未听到过。好好想想，是谁在今天早上以及每个早晨把你叫醒？”^⑮而在第八章中，我们直接被告知男孩的“思想一直在与他所面对的沉默抗争，这个沉默要求他给孩子施洗，并立即开始舅姥爷为他安排好的人生”。从深层次来说，男孩就是人类通过接受信仰或高于物质的力量来追求精神上自我融合和人性完整的象征。

自由间接语体

弗兰纳里·奥康纳的作品如此有趣，部分原因在于她经常使用自由间接语体（英文为Free Indirect Discourse，简称FID）这一文学技巧。优秀的作家普遍使用自由间接语体，它包括在叙述场景时采用某一角色特定的语言色彩。^{①⑨}作为作家的你肯定会爱上这一技巧，因为FID会让你的作品语言更为丰富、有力，并充满艺术感。

在我们讨论奥康纳对FID的使用之前，先来看一下在小说及非小说题材中使用的另外两种基本语体类型，FID是由两者延伸出来的。第一种叫直接语体，即简单的对话，它指的是对人物叙述的直接引用。第二种叫间接语体，即没有引号的对话，它通常会用一个汇报式的动词，譬如某某“说（said）”这样的表述引出人物的叙述，例如：“爸爸、妈妈和姐姐要去姨妈家烧烤，但康妮却说不，她对此不感兴趣，并用眼神告诉妈妈她的想法。”^{②⑩}黑体字即间接语体，它告知了读者角色所说的内容，但内容本身并未用引号括起来，而是用作者的第三方口吻间接告诉读者康妮说了什么。

自由间接语体与间接语体类似，但它并不用一个汇报式的动词作为说话人叙述的标志，而是直接告诉读者说话人内心的话语、想法和感受，不论这是说话人自觉还是无意识的心声。“它将两种声音进行了混合”^{②⑪}，这两种声音分别指的是故事叙述者和角色的声音。理解FID的一个有效思考方式是将其看作带有角色语言色彩或特点的叙述。

“Tinged（着色）”这个词常被用于描述FID是如何影响叙述的，将FID类比成绘画色彩理论能够帮助作家们更好地理解FID如何给叙述增加深度并染上角色的语言色彩。^{②⑫}再者，因为在同一叙述中包含了叙事者和人物的双重声音，FID还能让作家达到类似于音乐中强有力的复调

效果。此外，由于FID用的是角色的语言而非叙述者的口吻，评论家认为FID“如实地再现了角色内心的声音”。^{②③}FID的另一个有趣之处在于它“相比于普通的叙述段落……充满了疑问、感叹、重复、夸张和口语式的叙述”，并且它“无论是内容还是风格……都不太可能出自客观的叙述者之口”。^{②④}

例如，在《上升的一切必将汇合》（*Everything That Rises Must Converge*, 1961年）^{②⑤}中运用FID的一个例子是儿子朱利安（Julian）看了他妈妈的帽子后“翻起了白眼”，因为“那是一顶极其难看的帽子”。“极其难看（hideous）”这个词是一种夸张的描述，看上去并不像是叙述者会用到的词，明显带有朱利安个人的语言色彩和想法。在故事的中段，我们得知在朱利安的意识中存在着“一种精神泡沫”，他可以退回到泡沫中静看外面的世界。^{②⑥}后来“他发展得还不错，虽然上的是三流大学……尽管他是在小心思的左右下长大的，却最终获得了大智慧；尽管时常听到他母亲的那些愚蠢观点，但他终究摆脱了偏见”。黑体部分我们通常不会从第三人称的叙述者口中听到，因为这些词糅合了朱利安的思维方式和偏见。

另一个关于FID的例子出现在《暴力夺取》中，塔沃特从头到尾都将舅姥爷称为“老人”，这个称呼是从男孩的视角（同时也是雷拜的视角）出发的。此外，在第二章的中段我们得知：“男孩已经充分意识到自己被学校的老师背叛了。”黑体字的部分糅合了塔沃特的观点。在这一章的后半段，当米克斯打电话时（塔沃特从未见过电话），我们看到“米克斯将这个机器拆成两部分，并将其中一部分靠在他的头上，手指则在另一部分上转起圈来”。整句话都是基于塔沃特的自身感受和语言特点。

如果你想在作品中使用FID，就需要让自己跳进描述对象的脑海中，同时特别注意在某个特定场景下你自己通常不会使用但却很可能出现在叙述角色的内心活动中的词语，接着将这些词语融入叙述之

中。如果你在这一步做得很好，那么你的语言将更贴合角色的特点，你的作品将具备单纯的客观叙述所无法达到的鲜活表现力。^{②7}

如何生动有力地展现结局

罗伯特·麦基（Robert McKee）关于影视剧本创作的这个观点同样适用于小说创造：“最后一幕的高潮是你想象力的巨大飞跃。没有它，你就不会有故事。在拥有它之前，你的角色期待着它就像痛苦的病人祈祷着痊愈一样。”^{②⑧}奥康纳总会拿出药方，有力地展现结局，用三种方式从不温不火的结局中拯救她的角色：第一，呼应之前的内容；第二，确保转折的发生；第三，给读者留下一些讯息。

约翰·加德纳提到在小说中重复主题、画面和象征符号来增强其意义的重要性。这一点在结尾处尤为重要，他建议小说需要有一个“共振的结尾”。“打动我们的不仅仅是人物、画面和事件以某种形式重述或重现，我们是被事物间愈加紧密的联系以及最终连接起来的价值观所感动。”^{②⑨}这种文学共振类似于音乐上的共振。《暴力夺取》运用了这一技巧，在结尾处呼应了之前的情节，重申了小说主题中反复出现的元素：“暴力的乡村”“沉默”“真理”及其他元素都被编进了小说的结尾，创造出类似于音乐上赋格曲的共振，将塔沃特与贯穿整个故事的精神觉醒的主题联系了起来。

小说情节在男孩最终决定接受自己的命运并跟随舅姥爷的脚步时发生转折。而这一决定在此前都无法预测。一位评论家指出——“《暴力夺取》为读者提供了两种象征性的解决方案：选择塔沃特的道路，这不如说是选择了他将面对的磨难和暴力；选择雷拜的道路，这条道路是终极的精神折磨，因为它只会产生伪装成自由意志的无关紧要的东西。”^{③⑩}这一转折让一切尘埃落定，塔沃特在结尾最终还是选择了追随舅姥爷的艰难道路。

最后，这本小说所传递的讯息是想要成为一个好人就必须听从命运的安排和信仰的呼唤，而非拒绝它们。尽管塔沃特在整个故事中摇摆不定，但在故事最后，他回到了老家并意识到自己必须完成的使命。他为毕晓普洗礼，回到了故乡鲍得黑德，在发现舅姥爷已经被埋葬后，他仿佛看见一丛燃烧的灌木并听到一个声音告诉他去完成上帝赋予的任务。他象征性地抓起舅姥爷坟墓上的一把泥土，将它涂在了额头上。之后他返回城市，准备开始作为先知的生活。这个结局充满了言外之意。显然，奥康纳是站在塔沃特这边的，即便他曾犯下过错、走上歧途，她仍把他看作理想的精神觉醒象征。^{③①}

你不必从奥康纳的身上学习如何创作南方哥特风格小说，她巧妙的文学技巧可以用来完善任何类型的故事，即便那不是关于追求精神或真理的故事^{③②}。总而言之，你可以向奥康纳学习以下技巧：运用幽默为严肃的故事增亮添彩，运用象征增强故事的文学色彩，运用自由间接语体深入角色的思想以及塑造出让读者满意的结局。如果你掌握了这些技巧，并正在写南方哥特风格小说……那么，你很有可能成为另一颗势不可挡的文学新星！

① 威廉·斯泰伦（William Styron, 1925—2006），美国当代著名小说家，普利策奖获得者，著有长篇小说《漫长的行程》《躺在黑暗中》《苏菲的选择》等。——译者注

② 卡波特从奥康纳身上学到了如何在作品中运用暴力元素。（亨丁，1970年，第156页）然而，奥康纳运用暴力元素的方式和他截然不同，通常奥康纳作品中的暴力是为了呼应精神觉醒的主题，暴力本身是愚昧对待精神价值的后果。尽管卡波特仰慕奥康纳的作品，但奥康纳却说他的作品“让我感到极度恶心”。（奥康纳，引用自金特里，2006年，第42—43页）

③ 辛普森，2005年，第1页。

④ 斯科特，2002年，第xv页。

⑤ 斯科特，2002年，第xvi页。

- ⑥ 詹诺内，2000年，第8页。
- ⑦ 奥康纳，1960年，第175页。
- ⑧ 成功的作家都会聚焦并放大角色身上的关键性冲突和性格特征。“例如，福楼拜在《包法利夫人》中夸大了艾玛的无聊和空虚感来维持并推动故事中的基本冲突。”（梅雷迪思和菲茨杰拉德，1972年，第21页）
- ⑨ 奥康纳，引用自福多尔，1996年，第42页。
- ⑩ 一位评论家认为，“即便作为一个教徒，奥康纳也接受了弗洛伊德的理论并理解了其理论中象征的含义，因为她认真地尝试与现代世俗的思想家们打交道”。（拉斯，1996年，第8页）
- ⑪ 奥康纳的夸张确保了她能够异常清晰地传递想要表达的讯息。评论家点评道，很明显“她的神学表达了对世俗的不屑”。（布莱卡森，1978年，第156页）
- ⑫ 奥康纳在名字的选择上也运用了象征手法。塔沃特的英文“Tarwater”是由沥青（tar）和水（water）两种不能融合的元素构成，象征着塔沃特精神世界与物质世界的冲突。T. 福赛特·米克斯的中间名“fawcett”和水龙头的英文单词“faucet”的发音一样，这提醒着我们这位铜管销售员立足的是物质世界而非精神世界。舅姥爷梅森的名字与共济会（freemasons）组织中的部分单词一致。见惠特，1995年，第93—94页，第96页，第99页。
- ⑬ 海曼，1996年，第20—21页，第23页。
- ⑭ 布莱卡森，1978年，第157页。
- ⑮ 欧茨，1973年，第49页。
- ⑯ “我想让人们将恶魔认定为恶魔，而不仅是因这样或那样的心理倾向。”（奥康纳，引用自詹诺内，2000年，第6页）
- ⑰ “米克斯是奥康纳作为‘漫画家’的杰作。她把他塑造成最无趣的角色，说着最单调的语言，住在最平庸的环境中……他那‘亲切友好’的销售口吻把爱以及人与人之间的交流变成了单纯的交易。”（詹诺内，1989年，第126页）
- ⑱ 这是陌生人（恶魔）讥笑塔沃特的声音（奥康纳，1960年，第147页）。
- ⑲ 里蒙—凯南，1983年，第110页。参见阿特金森，1990年，第124页。
- ⑳ 欧茨，1966年，第823页
- ㉑ 里蒙—凯南，1983年，第110页。

- ②② 如一位评论家在分析凯瑟琳·曼斯菲尔德（Katherine Mansfield）的一篇短篇小说时说道：“相当一部分故事是由自由间接语体构成的……深深染上了当前人物的语言习惯和色彩。”（弗卢德尼克，1996年，第198页）另一位评论家说道：“乔伊斯的方法……让叙述看上去像客观的报道，但事实上染上了描述对象的语言色彩。这类自由间接语体引发了关于谁应对所描述的想法或言论负责的某种不确定性。”（巴里，2001年，第75页）
- ②③ 科恩，1978年，第14页。在科恩这本极为精彩的关于叙述技巧的书中，她将FID称为“叙述独白”。（科恩，1978年，第13页）
- ②④ 科恩，1978年，第102页。
- ②⑤ 小说的题目来源于泰亚尔·德·夏尔丹的理论，即精神追求到了接近启蒙的阶段，人类都是相似的。（惠特，1995年，第111页）
皮埃尔·泰亚尔·德·夏尔丹（法语：Pierre Teilhard de Chardin，1881—1955），中文名德日进，法国哲学家、神学家、天主教耶稣会神父，他将人类称为“心智圈”，并认为宗教追求或超越世俗追求的“精神向上运动”将产生精神化无国籍的人，最终统一的人类将穿越心智圈，达到宇宙进化的终点“欧米伽点”。——译者注
- ②⑥ 这个绝妙的比喻告诉我们，作者是如何用FID进入特定角色的“精神泡沫”之中的。
- ②⑦ 汤姆·沃尔夫是另一位运用FID的大师，在他所有的著作中都渗透了这一技巧。
- ②⑧ 麦基，1997年，第309页。
- ②⑨ 加德纳，1985年，第192页。
- ③⑩ 惠特，1995年，第107页。
- ③⑪ 奥康纳的短篇小说《好人难寻》（“A Good Man Is Hard to Find”，1955年）的结尾也完美展现了这三种技巧。
- ③⑫ “奥康纳女士希望笔下的角色能追求到真理。”（马林，1966年，第114页）

第19章

菲利普·K. 迪克的创作方法

随着人类将触角伸向宇宙、探索其他天体并发现了亚原子世界，人类世界正在经历着翻天覆地的变化、承受着巨大的压力，现代生活充满了不确定性。科幻小说则有助于我们应对指数级增长的技术变革，其中菲利普·K. 迪克的作品站在了这类小说的最前沿。迪克的人生目标是将科幻小说与主流小说相结合，因此他的作品带有许多文学特质。^①对他影响最大的小说家有L. 弗兰克·鲍姆（L. Frank Baum）、阿尔弗雷德·贝斯特（Alfred Bester）、福楼拜、司汤达和居伊·德·莫泊桑（Guy de Maupassant）。^②

菲利普·K. 迪克（Philip K. Dick）出生于1928年，是一个贫困家庭的独子。他的父母在他5岁时离婚了，他和母亲住在一起，母子两人相依为命，关系十分亲近融洽。尽管他一生都面临着巨大的经济困难，但母亲一直鼓励他坚持写作。^③像许多独生子一样，迪克非常重视自己的事业。他结过五次婚，经常将自己的妻子拉入对作品的讨论，要求她们阅读自己的初稿。和阿道司·赫胥黎一样，他尝试用迷幻药激发自己的创作灵感，他的小说也经常关注嗑药、替代现实以及质疑何为真实等主题。

如何写得又快又给力

事实上，迪克知道自己是个天才，他知道自己是个出色的作家，尽管他陷入了经济困难甚至交不起图书馆的罚款。“我喜欢科幻小说，既喜欢读相关的作品，也喜欢把它创作出来。”他说道，“我们这帮写科幻小说的人报酬并不高。这是一个很严酷的事实——写科幻小说通常意味着入不敷出。”^④因此，他强迫自己进行快速写作并不断将自己推向极限，他一生中共创作了四十部小说和两百多篇短篇故事。^⑤在作品的多产程度上，他有点像巴尔扎克，而且他也像巴尔扎克一样热衷于喝咖啡（虽然不像巴尔扎克那样过量），并用甲基苯丙胺（一般指冰毒）之类的兴奋剂激发灵感。

一位专门研究作家与毒品关系的专家声称，迪克“可能是使用过安非他明的最伟大的作家”。^⑥但他不仅仅服用了安非他明这一种兴奋剂：

他从20世纪50年代中期开始服用镇静剂、抗抑郁药和其他精神药物，并在60年代早期尝试服用迷幻药……迪克使用甲基苯丙胺（脱氧麻黄碱制剂的商品名）一方面用来振奋情绪，另一方面也是为了辅助自己快速创作出通俗的科幻小说和故事……在1963年至1964年期间，迪克在安非他明的强烈刺激下，一口气写了十一部科幻小说及一些文章和短篇故事，这也促使他的其中一段婚姻破裂。这些小说中最引人注目的是《帕莫·艾德里奇的三处圣痕》（*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965年）。^⑦

《帕莫·艾德里奇的三处圣痕》是一部简明的科幻小说，讲述了未来火星殖民地的人们使用致幻剂的生活。书中的主要人物突然意识到自己实际上处在一个替代现实之中，读者们则为现实和幻境之间的切换啧啧称奇。约翰·列侬对这本书十分着迷，甚至想把它拍成电影。^⑧

迪克还尝试服用大量的维生素（包括烟酸、维生素C和维生素B）让大脑能够更好、更快、更加灵活地运转。^⑨但迪克严重依赖兴奋剂的代价十分可怕：“一星期服用一千多粒梅太德林（一种兴奋剂）使迪克冒出了CIA窃听他的电话并闯入他家等各种阴谋论，之后他被接连送进了几家精神病诊所，在1972年自杀未遂后，最终被送入加拿大的一家康复中心。”^⑩

迪克通常每年会创作两部小说，“每部小说撰写初稿的时间需要六周，修改的时间也需要六周（重新输入和编辑）。在每本小说之间会有六个月的间隔来思考下一个故事情节”^⑪。思考对迪克来说很重要：“他曾警告妻子安妮（Anne），在他似乎只是安静坐着的时候不要打扰他。”^⑫因为他总是在脑海中构思一本书的情节。

没有人建议你要像迪克一样服用安非他命，当然偶尔喝喝咖啡是可以的，这可能会达到类似于宇航员在执行太空任务时使用药物来提高身心状态的效果。^⑬我们从迪克的创作生涯中可以获得的更为重要的一课是作家需要沉思的时间让大脑自由地思考并反刍想到的点子。心理预演或腹稿可以让写作变得更快、更轻松。^⑭

为什么想象力那么重要

迪克不仅有异乎寻常的想象力，而且还在许多故事中将想象力上升为一个主题元素。^⑮例如在《帕莫·艾德里奇的三处圣痕》中，人们需要凭借他们的想象力进入一个叫作“Perky Pat”的替代世界。当然，名为“Can-D”和“Chew-Z”的药物能帮助他们进入幻觉状态，一旦和其他人的思想开始融合，他们就会开始享受这新奇的幻想生活直到药物的作用失效。

问一个作家为何想象力对他如此重要可能多此一举，但这一点对于理解创造力以及如何提高思维能力去创作出引发读者共鸣的故事尤为重要。现在有大量关于思维能力以及如何提高创造力的文献研究。迪克注意到有关左右半脑差异性的研究，并在他的文章《人、机器人和机器》（“Man, Android, and Machine”）中讨论了这一话题。^⑯他甚至尝试通过提高左右半脑的联系来提升自己的创造力。^⑰和直到生命的最后一刻都相信自己是狄俄尼索斯的尼采一样，迪克的想象力过于丰富导致他从1974年开始出现一些心理问题，直到1982年去世。^⑱如果迪克在他生命中的最后八年间少受一些想象力的折磨，那我们可能就不会看到《瓦利斯》（*VALIS*, 1981年）这本书了，但几乎可以肯定的是我们会看到另外六本可能更具影响力的小说。^⑲

为了培养创造力和想象力，有必要暂时从思想中的审查部分，即从大脑中具备批判性和判断力的编辑部分中逃离。实现这一目标的其中一个方法就是像迪克一样进行快速写作，要在“编辑”抓住你并说道“嘿，放慢点，让我有机会看一遍”之前写完初稿。有些作家发现冥想能够增强想象力。^⑳其他人认为，益智药在促进创造性思维方面很有效。^㉑如果像菲利普·K. 迪克这样的天才都对提高创造力感兴

趣，那么提高创造力对任何一个作家而言都应该是一个目标，并且可以肯定的是在不久的将来还会出现更新更有效的方法。

如何培养出现代小说风格

没有哪位作家的作品比迪克的更具有现代风格了。他希望将科幻小说与主流小说相结合的终生抱负促使他不断提升描写方面的才能，这让其他科幻作家望尘莫及。因此，如果你对科幻小说感兴趣，他的小说和故事将帮助你培养出自由流畅的现代写作风格。同时，他的技巧也能完美地适用于主流小说，和你从约翰·厄普代克^{②②}、诺曼·梅勒、威廉·斯泰伦身上学到的没有差别。我们将从三个方面讨论迪克如何展现科幻小说的现代风格：人物的动机、句子长短以及角色描写。

18、19世纪的作家通常通过引入角色的过去来阐述角色的动机。例如，狄更斯在《荒凉山庄》中详细讲述了埃丝特的出身以解释她的母亲德洛克夫人为何再也不和她说话^{②③}；陀思妥耶夫斯基则直接告诉读者《白痴》里角色的动机要比他已经揭示的复杂得多^{②④}；同时艾米莉·勃朗特在《呼啸山庄》中阐述了希斯克利夫（Heathcliff）的出身和经历以解释他如何变成了现在的模样^{②⑤}。与这些前辈相反的是迪克切断了对过去的回溯，以一种完全不同的现代方式赋予角色动机。在《帕莫·艾德里奇的三处圣痕》中，理查德·赫纳特（Richard Hnatt）追求（让大脑变得更强大的）进化疗法的动机巧妙地通过人物的对话和思考勾勒了出来。“我会和伟人在一起，他对自己说道”，这句话表明理查德相信自己的大脑功能将得到飞跃；接着他告诉妻子，“我们离我们的祖辈越远越好”，表明他相信这一疗法将是自然进化的下一阶段并且应是人们追求向往的目标。^{②⑥}

运用迪克高效的写作技巧，需要将故事背景和细节描写压缩到最小的程度。切勿将它们精简到无法准确传达出动机的程度，也不要像

狄更斯、陀思妥耶夫斯基或勃朗特那样写出关于人物经历的长篇大论。人物的几行对话或几点想法足以让读者了解到人物的动机，接下来读者会用他们自己的想象去理解它的含义。如果角色的行为动机真实可靠，那么简洁地描述就够了。这就是展现人物动机的现代方式。

众所周知，18、19世纪小说中的句子和段落通常要比现代小说长。你可能会发现学习托马斯·德·昆西^{②⑦}著名的散文风格是有意义的，但他周而复始的格律和复杂的句子偏离了现代小说的常态。迪克喜欢伟大的文学作品并向它们学习，但他并没有错误地复制其中难懂的句子结构。在向前人学习的过程中，他根据现代的标准进行了修剪。例如，《仿生人会梦见电子羊吗？》^{②⑧}（*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968年）的第四章从主人公的一个简单想法开始：“里克·德卡德（Rick Deckard）不禁想到，可能我担心发生在戴夫身上的事也会发生在自己身上。既然一个机器人可以聪明到朝戴夫发射激光，那也可能将我带走。”迪克用两个简明的句子就充分说明了主人公的动机。如果你的文风繁复啰唆，你可以尝试将它精简为更现代的风格。

这里我将把狄更斯和迪克放在一起比较，他们俩不仅名字（Dickens和Dick）的发音相似，写作方法也有相通之处。狄更斯的笔法精致细腻、丝丝入扣、令人沉醉，哪怕说出其中一个缺陷都将招致评论家和粉丝们的非议，但即便冒着这样的风险，我们也要郑重地将他对角色的描写与迪克进行比较。例如，在介绍德洛克夫人时，狄更斯用一整个段落描写她的体态，这对于现代读者来说显得有点略长了：

她美丽依旧，不是正值青春年华，但也还没到垂暮之年。她有姣好的容颜——只能说美丽而不是俊俏，但在学会时尚技巧后，她变得耐看。她身姿优雅，给人一种修长的感觉，但她并不这样。鲍勃·斯特布尔斯阁下经常发誓断言

“她只是展现了优点”。同样也是这位权威人士认为她打扮精致，尤其盛赞她的头发，认为她是那群女士中梳得最好的。

你怎么能说这段话有瑕疵呢？它诙谐自得，将德洛克夫人的体态描写得细致入微。但现代的风格需要更为精简，特别是对这些过于充分的外形描述进行极致压缩，今天的一个句子就足够涵盖之前一个或多个段落的内容。

迪克在描写人物时也用到了类似狄更斯的幽默风格。例如，《尤比克》（*Ubik*, 1969年）中的格伦·朗西特（Glen Runciter）经营着一家保护客户大脑免受窥探的反超能咨询公司，他的秘书弗里克夫人（Mrs. Frick）被迪克刻画成了这样一幅古怪滑稽的画像：“憔悴羞怯的弗里克夫人脸上显出一丝人工修饰的痕迹，盖住了她古灰色的肌肤……”接着，迪克以常见于狄更斯作品中的幽默口吻写道：“她朝着他走去又退了回来，这是弗里克夫人花了十年的时间练习才能独自完成的困难动作。”注意迪克仅仅用五分之一的篇幅就涵盖了所有狄更斯式的幽默。精简！精简！精简！这就是现代写作的游戏规则。在第五章中，他以朗西特的视角，用一句尖酸刻薄的话提炼出弗雷德·扎夫斯基（Fred Zafsky）的外貌：“他把目光锁定在这个肥胖、大脚、长相奇异、头发黏糊、皮肤油腻、喉结肥大突出的中年男人身上——这一次他穿了一件颜色像狒狒屁股的直筒连衣裙。”迪克不仅让未来的男人穿上裙子，还用夸张的笔法对他进行了讽刺描述。重要的是这些描写只用了一句话，而不像19世纪的大师那样长篇大论。你当然可以用一些狄更斯式的幽默，加入讽刺元素来描写人物外形，但记住要像迪克一样适应现代风格，在人物刻画上言简意赅、抓住要点。

如何写出浪漫的场景

尽管菲利普·K. 迪克是位科幻作家，但他所具备的主流写作技巧仍值得我们借鉴，其中一个标志性技巧便是对浪漫情节的设置。“科幻小说被视作写给青少年看的内容，在美国只有高中生和那些躁郁不安的人才看这类小说，”迪克说道，“正因为如此，我们这帮科幻作家的写作被限定在了没有性、暴力和深刻思想的题材中。”^{②9}但迪克本人擅长写各式各样的小说，并潜心研究了主流作品的风格以便将其中的元素融入科幻小说中。例如，里克·德卡德（Rick Deckard）和机器人瑞秋·罗森（Rachael Rosen）之间的爱情情节向我们展现了如何用主流手法在科幻小说的整整一章中精心编织一个浪漫的插曲。这一情节包含了现代爱情情节中的三个基本元素：“好感”“告白”和“初吻”。首先，第一个元素“好感”包括了角色对彼此的渴望、爱意等任何想法。在里克和瑞秋的爱情场景中，迪克用有限的第三人称视角单独呈现了里克的想，对机器人瑞秋的描写则通过里克的视角展现。里克注意到“瑞秋是仿造凯尔泰斯型号制造的机器人，这个型号尽管已经过时但依旧迷人。她的超短裤下露出一双纤细修长的腿，紧绷中性且不带一丝挑逗的意味”^{③0}。和迪克小说中的大多数女主角一样，瑞秋年轻苗条，有着一头深色秀发。这里的浪漫情节与小说中的科幻元素同样精彩，颇具讽刺意味的是里克发现自己竟被一台机器吸引。其次，爱情场景中的第二个元素“告白”通常要早于男女主角的第一次接吻，但迪克在这里完全调换了它们的顺序。“里克对自己说道，我想知道吻一个机器人是什么感觉。于是，他向前倾了身子，亲了一下她干燥的嘴唇。”^{③1}如果你的角色都是人类，那么被吻的对象几乎都会产生某种反应来调动浪漫的气氛；遗憾的是这种反应

在这本书中是不存在的，因为瑞秋是一个机器人。但她显然有所感觉，因为在第一次接吻后不久，瑞秋告诉迪克希望他能够爱上自己，事实上在里克临阵退却时，瑞秋还说服了他。瑞秋（机器人）是那个首先告白的“人”，这对人类而言又是一个讽刺。另一个具有讽刺意味的是在这个浪漫的间隙中，迪克穿插了对一些技术术语一例如“博内利反射弧实验”以及对“奈克瑟斯—6”等特定机器人型号的讨论。尽管这一章中夹杂着一些晦涩难懂的技术术语，也调换了接吻和互诉爱意的正常爱情过程，但里克和瑞秋的对话中流露出来的浪漫在这种非常态的爱情形式中恰到好处。

在设置浪漫场景时，你还可以运用另一个元素—淡出。淡出这一手法常见于电影，在小说中它暗示了男女主角在章节切换时有了鱼水之欢。例如，在这一章的结尾，瑞秋在倒数第二句话中要里克到床上去，最后一句以“里克爬上了床”收尾，点出了他们之间即将发生的亲密关系。

如果你想写出一个浪漫场景，可以按照上面三步走的形式去制造浪漫的元素，当然，接吻发生在告白之后是更为常见的爱情发展顺序。之后是否要对男女主角的身体接触进行描写取决于情节需要。像在《仿生人会梦见电子羊吗？》中，它并不是情节的重要组成部分，因此迪克对此只是一笔带过。而其他时候，例如在斯科特·斯宾塞的《无尽的爱》（*Endless Love*, 1979年）中就有长达22页的性爱描写，因为这在情节上是必要的，它展示了人物方方面面的特征。

如何推动对话

迪克运用他主流风格的写作天赋创作出让普通科幻小说望尘莫及的人物对话。这里我们只探讨迪克创作对话的两个关键技巧：第一个技巧是将一段对话进行拆分，让首句包含人物属性；第二个技巧称为紧密聚焦，即在其他人在场的情况下仍将对话聚焦于两个主要角色身上。

对第一个技巧的运用可参见《盲区行者》（*A Scanner Darkly*, 1977年）的第四章。这本书的主人公巴布·亚特（Bob Arctor）是一名瘾君子，同时也是一名卧底缉毒探员，此时他正和朋友巴里斯（Barri s）讨论问题并准备唠唠叨叨地讲述他梦里发生的事。为了确定发言者的身份，迪克在段落开头这样描写道：“‘一个梦点醒了我，’亚特说道，‘一个关于宗教的梦。梦里有着响亮的雷声……’”这一段的其余部分都是这位吸毒者的口述。迪克并未提及角色的性格特征或正在发生的事，仅仅是简短地提到说话者的名字，便快速地表明说话者的身份。在写长篇对话时，你可以运用相同的技巧引导并告诉读者说话的人是谁。你也可以在人物说话时，偶尔提及他/她正在做什么，例如：“‘听着，’巴里斯说道，并焦躁地来回摇晃。”这些提及角色当下举动的小片段让整个场景在读者的脑海中鲜活了起来，使得对话不仅仅是单纯地对说话者叙述内容的记录，同时也成为场景建构的一部分。

推动对话的第二种方式是在同一场景中将对话过程中的人物切换次数压缩到最少。即便场景中有多个人在场，迪克通常也只让对话发生在两个人之间。如在《盲区行者》的第二章中，人物的对话仅在仪式的主持人介绍巴布·亚特，以及亚特向阿纳海姆狮子俱乐部发表演

说时发生。通过将人物的对话限制在两个人身上，迪克高效地将场景的焦点聚集在一起。尽管读者知道场景中还包含了很多人物，但这种有限的焦点让场景变得更为可控和易于理解。这种方法在像小说这样的传播媒介中特别有用，这些媒介不能像电影一样可以让读者通过视觉看到场景中的人群，但又必须达到在读者的脑海中去建构这种场景的效果。古希腊的剧作家们也同样运用了这个技巧，即便舞台上有许多演员，对话通常也只发生在两个角色之间。

菲利普·K. 迪克的小说是通往另一个世界的大门，对于当代作家来说，它们也同样是学习主流小说中最为有用的文学技巧的途径。如果你能运用他的一些技巧——如快速写作、充分利用想象力、简要描写人物的动机和外貌特征，创造出浪漫的爱情场景并推动人物间的对话——那么你的文章也会熠熠生辉，呈现出读者所期待的现代风格。

① 苏廷，1989年，第3页。他还写了十部主流小说，包括《一位废物艺术家的自白》（*Confessions of a Crap Artist*, 1975年）。他称《我们可以建造你》（*We Can Build You*, 1972年）正是他将科幻小说和主流小说进行融合的尝试之一。（在与大卫·吉尔的私人交流中提到）

② 苏廷，1989年，第3页。

③ 苏廷，1989年，第16页。

④ 迪克，1995年，第18页。

⑤ 苏廷，1989年，第9页。

⑥ 布恩，2002年，第206页。

⑦ 布恩，2002年，第206页。

⑧ 苏廷，1989年，第129页。

⑨ 《今日心理学》（*Psychology Today*）杂志的一篇文章让他相信服用大量维生素可以让左大脑更为有效地协同工作。（苏廷，1989年，第212—213页）

⑩ 布恩，2002年，第207页。

- ⑪ 苏廷，1989年，第107页。
- ⑫ 同上。
- ⑬ 将作家类比成宇航员是恰当的，因为作家和宇航员一样都有需要完成的任务，并且这个任务需要他们有足够的智慧去完成。宇航员会定期使用安眠药和兴奋剂。当要执行一项关键任务时，他们有权服用兴奋剂来提升自身的身体性能。（佩奇，2004年，第415页）另见丁格斯，2001年，第337—338页。
- ⑭ 这一观点是基于许多专业作家的写作方法以及针对运动员通过心理预演来提高成绩的研究得出来的。可参见如德里斯科尔、科珀、莫兰，1994年，第481—492页，他们对70多项研究进行了整合分析。
- ⑮ 帕尔默，2003年，第86页。
- ⑯ 这本哲学文章收录在迪克，1995年，第211—232页。
- ⑰ 苏廷，1989年，第212页。
- ⑱ 1974年，迪克开始出现幻觉，认为自己生活在遥远的过去。（平斯基，2003年，第159页）尽管他有一些特别奇怪的心理经历，他总是能够回到现实中，而且在1976年至1982年间他都处于相对良好的心理状态。撰写《瓦利斯》实际上是一种治疗。（大卫·吉尔，2009年，私人交流）
- ⑲ 《瓦利斯》是一部重要并且受到高度重视的作品，但也是一部以自我为中心、错综复杂、结构破碎的作品。故事以第一和第三人称进行叙述，其中的人物霍尔塞洛·法特（Horselover Fat）是菲利普·K. 迪克的另一个自我。这种人物和作者之间的混淆颇具创造性，很有趣也很具启发性；但在劳伦斯·库比看来，上升到神经机能病（迪克可能得的病症）层面的反常想法反而会阻碍创作进程。（库比，1958年）
- ⑳ 林奇，2006年。
- ㉑ 例如，孕烯醇酮和长春西丁被视为改善大脑功能的益智药物。（克兹维尔和格罗斯曼，2004年，第276—277页）医学博士雷·萨赫利恩认为前者可以促进创造力。（萨赫利恩，1997年，第46页）
- ㉒ 约翰·厄普代克（John Updike，1932—2009），美国小说家、诗人。一生发表过系列小说“兔子四部曲”“贝克三部曲”以及一些短篇小说集、诗集和评论集等。厄普代克被公认为美国最优秀的小说家之一，许多作家受到他的文风影响。—译者注
- ㉓ 第三十六章。
- ㉔ 第四部分第三章。

- ②⑤ 希斯克利夫的童年出现在第四章，作为纳莉·迪恩讲述的过去故事的一部分。
- ②⑥ 迪克，1965年，第66—67页。
- ②⑦ 托马斯·德·昆西（Thomas De Quincey, 1785—1859），英国著名散文家和批评家，被誉为“少有的英语文体大师”，其作品是英国浪漫主义文学的代表性作品。——译者注
- ②⑧ 这本书后来被翻拍成了电影《银翼杀手》。——译者注
- ②⑨ 迪克，1977年b。在这段录像采访中，迪克在接受一位法国记者采访时难得畅所欲言，谈论了他的作品和偏执。
- ③⑩ 迪克，1968年，第164页。
- ③⑪ 迪克，1968年，第165页。

第20章

汤姆·沃尔夫的创作方法

这位穿着白西装的男人是过去四十年来最具创新力的作家之一。如果你想发展出吸引现代读者的写作风格，汤姆·沃尔夫的聪明才智、对新新闻流派的定义以及他转型成为美国最成功的小说家之一的经历都让你不得不密切关注他。沃尔夫呈现给我们的是各种手法技巧的集大成，其中包括一些耀眼的、试验性的，甚至引发争议的创举。

汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）1931年出生于弗吉尼亚州，是家中的独生子。他是耶鲁大学美国研究专业的博士，在这一人文学科上的深造成了他之后成功的跳板，并且是他对美国小说进行伟大批判的学术基石。对沃尔夫来说，当今作家们犯下的最大错误就是未能走进美国社会这个聚宝盆中。^①在沃尔夫看来，太少作家敢于接受挑战，像斯坦贝克那样描写美国。^②斯坦贝克在去了加利福尼亚州并在目睹了流动农民的现状后写下了《愤怒的葡萄》（*The Grapes of Wrath*, 1939年）一书，这本书之所以能够捕捉到当时美国社会现状的几乎所有元素是因为斯坦贝克融入了群众之中，并且不畏报道他所观察到的事实。根据沃尔夫的这一标准，近些年美国最好的小说之一便是他自己的作品《完美的人》（*A Man in Full*, 1998年），里面充满了当今美国社会的真实细节。

新新闻主义

新新闻主义是将写作文学小说的技巧运用到非小说类写实文学中的一种写作风格。这里的写作文学小说技巧包括场景设置、人物的发展演变、对话以及深入人物意识以揭示其想法等手法。同时，在特定情况下，作者也会将自己置身于故事之中。

新新闻主义的写作技巧是从小说家那里借鉴来的，这也是为什么汤姆·沃尔夫的写作风格反而容易被小说家所采纳，如他的作品《令人振奋的兴奋剂实验》（*The Electric Kool-Aid Acid Test*, 1968年）、《太空先锋》（*The Right Stuff*, 1978年，又译《太空英雄》）、《勾搭》。实际上，沃尔夫在写小说时用到了新新闻主义的所有技巧。在《虚荣的篝火》（*The Bonfire of the Vanities*, 1978年）中，他运用了场景设置、人物发展演变及写实对话。此外，沃尔夫还通过人物内心独白展现其心理活动。例如，在主人公谢尔曼·麦考伊（Sherman McCoy）被两名侦探询问后，沃尔夫进入他的脑海中告诉我们主人公最深层的想法：“他被一阵压倒性的焦躁淹没。他的整个中枢神经系统都在警告他说刚刚遭受到了灾难性的打击……他受到了无礼的侵犯——这到底是怎么发生的？这两个……傲慢……低级……的生物……是如何入侵了他的生活？”沃尔夫直接进入谢尔曼的内心，揭示他所感受到的危机和灾难，包括挑衅者在他心目中的地位——谢尔曼在其脑海里将自己描绘成了文质彬彬的绅士，而另外两个侦探则是低贱渺小的低等生物代表。

在描写人物的内心活动时，可以用一些严肃认真的分析文字来吸引读者。例如，沃尔夫这样描写谢尔曼·麦考伊被捕后的心理：

谢尔曼把手伸向右边去拿夹克，想遮挡手铐。当他意识到他得移动双手才能拿起外套，并且在这一过程中手铐将陷进他的手腕中时，巨大的耻辱感涌向了他。这就是他自己，他心目中那个特立独行、不可侵犯、高高在上的自己，居然在布朗克斯区被铐上了一副手铐……这肯定是场幻觉，是个噩梦，是个玩笑，他会从这个混沌的状态中醒来的……^③

《虚荣的篝火》中的这个片段既包含了对正在发生之事的描述，又深入主人公的内心之中。事实上，这个小段落有点自我指涉，展示了沃尔夫如何实现他的效果。作家的这种“心理伎俩”看似展现了某个人物的心理活动，但实质上是把我们引入了他自己的意识之中。此外，沃尔夫还告诉我们小说家应该将他脑海里的显微镜对准人物“心目中那个特立独行、不可侵犯、高高在上的自己”；当作家聚焦于这种微观心理活动时，它并非难以看清看透。这就是用新新闻主义风格写作的最大乐趣之一，用伍迪·艾伦的话来说，它可以帮你深入到邻桌男孩的灵魂。简而言之，你可以近距离地观察一个人的内心。

从伟大的汤姆·沃尔夫那里学到的，我想不到还有比这更为重要的东西了。正如他自己告诉我们的那样（沃尔夫十分清晰地解释了自己的技巧以便任何人都可以使用它），对人物内心描写的目标是要深入到他们的中枢神经系统之中以揭示其最为真实的想法。在非小说类写实文学中，实现这一目标的方法是直接询问调查对象的想法。例如，沃尔夫在采访了一些宇航员并询问了他们在火箭升空前的内心活动后，写成了《太空先锋》一书。在小说写作中实现这一目标要更为容易，因为你无须采访真实的对象，只用将他们的想法和感受虚构出来就行了。当然，这要求你拥有丰富的创造力，有时也需要进行一些调研。

沃尔夫通常并不会为揭示笔下人物的庸俗想法所困扰，相反，他把目光放在更大的格局上，让读者能够以鸟瞰的视角看清人物的想法，他们或处于可怕的困境之中，或因强大对手的打击而受到心理重创，或正在遭受痛苦，或经历着精神错乱。这种精神焦虑经常是以耻辱和羞愧的形式出现，在这一点上他和陀思妥耶夫斯基很相似。我们已经看到谢尔曼在《虚荣的篝火》中感受到了羞辱。同样，在《完美的人》第二十一章，沃尔夫深入到了玛莎·克罗克（Martha Croker）的脑海中淋漓尽致地展现了她所受到的精神折磨：“她不用在脑海中表达想法就能感受到痛苦和耻辱。只要听到这个名字，她就能感觉到一股滚烫的热浪席卷了她——事实上，这比痛苦和耻辱本身更加难受，说到底它是一种羞愧。”^④

没有什么能比深入一个有趣人物的内心更让读者感兴趣的事了。如果你想在自己的写作中采用这一技巧，可以参照沃尔夫的建议在虚构人物处于焦虑和混乱时潜入他们的脑海中呈现他们的想法，尤其是愤怒、羞愧和受到羞辱等强烈的情感最为有效。在写非小说类文学时，记得问你的采访对象，在故事的关键时刻他们的脑海中在想些什么。你会惊讶于他们的回答，你的读者也同样如此。

如何像汤姆·沃尔夫一样塑造人物

研究沃尔夫塑造人物的技巧对现代作家来说十分具有借鉴意义。沃尔夫和他的偶像狄更斯一样会放大人物身上的关键特征，并对其进行冷嘲热讽以突出人物身上的缺点和不足。例如，在描绘粗暴、猥琐、野蛮的房地产开发商查理·克罗克（Charlie Croker）时，沃尔夫并未过多关注他的力量（他是前足球运动员）或是财富（他拥有一个种植园），而是直戳他的弱点。在整个二十一章中，克罗克因年轻足球明星法农（Fanon）无视他而感觉受到羞辱。接着，在这一章的结尾，当克罗克被迫承诺帮助（被指控强奸的）法农时，他怒不可遏：

“所以他就要变成寥寥几个为这个混蛋说话的白种人！……这绝不可能！做了这样的事后他还有什么颜面见人？……所有构成伟大的查理队长形象的一切都会被打破、碾压，狠狠地受到羞辱和鄙视。”^⑤注意沃尔夫是如何在这章的高潮部分再次让主人公遭受到了羞辱。他强硬起来惩罚了主人公，让主人公感到局促不安、痛苦难堪。

如果你想写出热销的小说，可以遵循沃尔夫的指导：不要把你的人物特别是主人公当成一个巨婴，不要让自己对主人公的同情（这通常占据了你不意识心理活动的绝大部分）阻碍主人公承受苦难。要像沃尔夫让克罗克所经历痛苦那样，在主人公的经历中植入耻辱、羞愧、焦虑、混乱、堕落等情感，这样你的作品必然会引起读者的兴趣。而将所有这些痛苦的情感堆积在主人公心中并让主人公遭受种种命运的捉弄和折磨的方式，就是深入到他的意识之中，从内部直接揭示他的痛苦。

一旦你学会了让主人公遭受磨难并通过紧贴他的心理活动展现其痛苦的技巧，那么你离写出最为杰出的作品就不远了。因为直达人物

内心是小说创作的核心，这是写作强于音乐、戏剧、电影等其他情感载体的优势之一。抓住人物的内心就抓住了写作的中心，没有人能比沃尔夫更好地教会你这点了。

用死亡和毁灭吸引读者

除深入人物的内心外^⑥，沃尔夫的百宝箱里还有一些小说家们可以使用的其他技巧。在阅读《太空先锋》这本运用了新新闻主义中最好的场景建构技巧的小说时，你可能会错过沃尔夫多次巧妙又自然地融入故事中的另一个技巧一向读者呈现有关死亡与毁灭的生动细节。

当你准备创作的是一部关于角色在墨西哥的阿卡普尔科港喝茶、坐坐游艇、欢快度假的小说时，你可能想知道为什么需要关注这个技巧。理由很简单，因为情感充沛的场景（如死亡场景）会让读者们着迷。可能在你田园风格的小说中从未出现过死亡场景，但学习沃尔夫的技巧可以让你意识到如何将故事中的情绪高潮点拨得更高、将最有意思的部分打造得更为动人。

在《太空先锋》中充满了宇航员因飞机爆炸、紧急降落、弹射出机舱、降落伞未能打开等情况，“啪”的一声重重砸向地面的死亡场景。死亡和危机的主题在整本书中占据了重要地位。这些宇航员有着“真材实料”，因为他们直面危险，并用勇气和胆识完成了自己的工作。他们周围的人深信他们的能力。“‘宝贝陛下’号在仅仅二十多年里已经破落成裸露着机翼和支架的烧焦外壳。”^⑦但宇航员们仍然坚持不懈，他们并未被其他人的死亡吓退。皮特·康拉德（Pete Conrad）被派去搜寻他朋友的遗骸，结果只找到“架在树干上”^⑧的血腥尸块，这阻止他作为试飞员和宇航员的事业了吗？不，他这辈子都不会这么想！这只会带给他更多的决心、男子气概和胆识。当查克·耶格（Chuck Yeager）得知两名试飞员在执行一次危险的航空母舰着陆任务中与死神擦肩而过，其中一人在最后一刻被安全弹射出舱，另一人则留在故障的飞行器内最终控制飞行器安全着陆时，他“深深被这

两个人的决定所触动”^⑨。死亡如影随形、历历在目，就如同副歌般萦绕在整本书中，赋予了它宏大沉重的格调。

如果你采用了这一技巧，你的作品将会有巨大的飞跃。这并不意味着你必须像沃尔夫在《太空先锋》的部分场景中勾勒的那样让地面血流成河或残肢满地，你需要的是利用一切机会去剖析一个对你的主题至关重要的情感。这种情感可能是毁灭，也可能是爱、欲望、威胁或其他强烈的情感。沃尔夫在《太空先锋》中用死亡和毁灭的副歌谱写出了精彩的故事，其他作家也运用了危险的元素来推动故事的发展。譬如乔恩·克拉考尔（Jon Krakauer）的《进入空气稀薄地带》（*Into Thin Air*, 1998年）或欧内斯特·沙克尔顿^⑩的传奇故事中那些令人心惊胆战的时刻正是故事最为精彩的高潮部分。

将带有人物身份特征的生活融入写作中

沃尔夫认为美国小说正陷入低迷。它没有活力，并被一些试验性小说拖入泥沼，其中的现实主义色彩已然消失。而重回现实的唯一通途只能由那些清晰地界定了自己在美国社会这一伟大“狂欢”中所属领域并一点点将其细节拼凑出来的作家建造出来——一如《冷血》^⑪（*In Cold Blood*, 1966年）里漫长空旷的道路、《愤怒的葡萄》里的流动工人、《虚荣的篝火》和《完美的人》中的百万富翁和黑人。在沃尔夫看来，这才是回归现实的道路，也是通往成功的道路。

如果你想避免因没有反映社会现实而沦为“不接地气”的作家的命运（并像梅勒、厄普代克和约翰·欧文那样散发光芒），沃尔夫提醒你必须去观察现实社会并深入到劳苦大众之中进行调查！这是记者进行报道的方式，也是亨特·S. 汤普森写出《恐惧拉斯维加斯》、约翰·萨克（John Sack）写出《M》（1967年）、迈克尔·赫尔（Michael Herr）写出《急件》（*Dispatches*, 1977年）的方式^⑫，同时也是汤姆·沃尔夫写出他所有作品的方式。此外，这也是巴尔扎克、狄更斯、左拉等人的写作方式，是一种自然主义和现实主义相融合的方式，是反思现实社会并写出真实之物的方式。

如果沃尔夫的观点是正确的，那么这种作家会比那些单纯研究不可言说的至高力量或只写神话故事、童话故事的小说家更加成功。

但如何把握社会现实这一广阔的主题呢？作家应该据此写出什么类型的故事呢？只要能通过大量的现实人物和准确的细节确保故事的真实性，从社会现实这一广阔无垠的画卷中选取什么样的话题便是作家们的自由。沃尔夫特别喜欢用“身份生活”，他是这么阐释的：“

（身份生活）是对日常手势、习惯、礼仪、习俗、家具风格、穿着打扮、装饰风格、旅行方式、饮食、居家以及对待儿童、仆人、上下级、同伴等方式的记录，并附上在场景中可能存在的不同的表情、眼神、姿势、走路方式或其他具有代表性的细节。”^⑬通过记录这些细节，作家可以创造出富有现实感的场景来反映现实生活或生活方式中的某些方面。这应该是当今的作家需要呈现在读者眼前并引起读者注意的现实场景。在这一过程中，你或许会让疲乏的美国小说重焕光彩并写出伟大的美国式小说。

记录“身份生活”需包括人们衣食住行的各方面细节。例如，《虚荣的篝火》中的律师克雷默（Kramer）穷困潦倒，他看到他的一位同学“穿着一件带着金棕色天鹅绒衣领的切斯特菲尔德斜纹大衣，拿着梅德勒或T. 安东尼牌奢华的紫红色皮革公文包”。这些细节体现了沃尔夫对高端生活细致入微的观察，同时他也能够举重若轻地将它与低品质的生活进行比较。例如，当克雷默在 D列车上看到一群穿着跑步运动鞋的人时，他将这些低档运动鞋与富裕阶层穿的高档运动鞋进行了对比：

这些（在D列车上的）人并非和你在市中心看到的那些衣着光鲜的年轻白人一样，为了强身健体而每天早上穿着运动鞋上班。不，D列车上的人穿运动鞋仅仅是因为它们很便宜。在D列车上穿着这些运动鞋就像在脖子上挂着贫民窟或哈莱姆区^⑭（EL BARRIO）的标志。^⑮

另一个身份细节的例子描述了早上谢尔曼如何送他的女儿坎贝尔（Campbell）到巴士站。这不是个单纯的巴士站。这个巴士站位于纽约市第五大道，停靠在此的都是私人巴士，车上有私立学校的专职陪护人员。^⑯像这样的身份细节几乎充斥在《虚荣的篝火》里的每一

页。在《完美的人》中也同样如此，书中详细描述了康拉德·汉斯莱（Conrad Hensley）那些不用了的破旧家居（包括“一个从特惠店买的9.95美元的铝制折叠椅”^{①⑦}），也详细描述了查理·克罗克的私人飞机队（包括他在“其中一架飞机上挂了一幅价值19万美元的画”^{①⑧}）。

当开始描写人物时，你可以从他们的穿衣打扮和居住环境入手，重点关注那些能够突显这一人物有别于其他人物的细节。像沃尔夫一样，观察并记录这些关于身份和地位的细节，无论它们反映的是贫穷还是富有，这些细节都将增强作品的真实感和细致感，其展现出的某个社会阶层逼真的生活状态会让读者感到亲切。

运用角色的语言

沃尔夫认为，将人物特定的语言风格带入小说中非常重要。这不仅意味着在写南方人时要用南方方言、在写纽约人时要用布朗克斯区的口音，还意味着将这些语言细节融入叙事本身。

在《太空先锋》中，沃尔夫描写了耶格和其他宇航员如何厌恶记者们对他们的报道。他们讨厌记者一开口就用“恐惧和勇敢”等字眼描述他们的工作。沃尔夫用宇航员的语言向我们传达了他们的厌恶之情：“下流无耻！令人作呕！”这并非沃尔夫的想法或沃尔夫的语言风格，而是将宇航员的语言融入叙述，让叙述染上了宇航员的思维色彩。《虚荣的篝火》也用了同样的技巧。例如，当谢尔曼把夹克扔在床上时，他抱怨道：“真该死，花了我一大笔钱。”这并不是一个完整的对白，只不过是站在角色角度的陈述句。

从主要角色的人物视角出发，用其语言风格进行写作是写作的重要一环。沃尔夫认为这是小说家写作的主要方法之一，同时也是新新闻主义作家为了实现他们的写作目的所使用的其中一个技巧。^{①9}当你从主要人物的视角出发进行写作时，你更有可能吸引读者，让他们更接近故事情节和人物的感受。这种由间接体验另一种生活带来的替代性快感正是小说的价值之一。

为了获得这些细节，你需要去研究写作对象和他们的想法。你可以前往他们的住所和他们进行交流。沃尔夫认为在进行人物研究时，和你的创作原型们建立友好的关系至关重要。他们最终会敞开心扉，向你透露自己的秘密、愿望和恐惧。沃尔夫花了三年时间研究《虚荣的篝火》里的人物，^{②0}花了十一年时间研究《完美的人》。你或许无

须花费数年时间进行大量的人物研究，但21世纪最为成功的一位小说家在这方面花费了大量时间足以证明这一研究的价值，它会让你的写作迸发出沃尔夫所认为的对振兴美国小说至关重要的现实主义光芒。如果你想成为这一振兴计划的一部分，你需要关注并牢记这个白衣男人的建议以及他所做出的示范。

① 沃尔夫对美国小说的评论可以在其作品集《勾搭》（*Hooking Up*, 2000年）中的文章《我的三个丑角》（“My Three Stooges”）里找到。（沃尔夫，2000年，第145—171页）

② 约翰·斯坦贝克（John Steinbeck, 1902—1968），美国作家。代表作品有《人鼠之间》《愤怒的葡萄》《月亮下去了》等。他曾在《纽约时报》担任记者，其作品多以美国社会为题材，描写人类在贫穷条件下的种种生活状态。他于1962年获得诺贝尔文学奖。——译者注

③ 沃尔夫，1987年，第468页。

④ 沃尔夫，1998年，第541页。

⑤ 沃尔夫，1998年，第628页。

⑥ 这里作者写成了“深入读者的内心（delving into the minds of readers）”，应该是笔误。——译者注

⑦ 沃尔夫，1979年，第3页。

⑧ 沃尔夫，1979年，第6页。

⑨ 沃尔夫，1979年，第352页。

⑩ 有关欧内斯特·沙克尔顿（Ernest Shackleton, 1874—1922，英国南极探险家）南极探险最为精彩的叙述是阿尔弗雷德·兰辛写的《忍耐》（*Endurance*, 1959年）一书。这本书读起来像部小说，其素材来自这位从两年磨难中生还的传奇男人的日记。

⑪ 《冷血》是美国当代著名作家杜鲁门·卡波特（Truman Capote, 1924—1984）的纪实小说，被誉为“美国当代文学的分水岭”。——译者注

⑫ 关于新新闻主义的两本杰作是马克·温加滕的《不会开门见山的那伙人》（*The Gang That Wouldn't Write Straight*, 2006年）和罗伯特·S. 博因顿

编撰的《新新闻主义》（*The New New Journalism*, 2005年）。这两本书里有大量可以帮助当代小说家、非小说类文学作家的写作技巧。

- ⑬ 沃尔夫和约翰逊，1973年，第32页。
- ⑭ 东哈莱姆（英语：East Harlem），又称为西班牙哈莱姆（英语：Spanish Harlem），是纽约曼哈顿区的一部分。该地区为纽约最大的拉丁族裔社区之一，也包括部分黑人。后来这个区域的居民称此为“EL BARRIO”（西班牙语“邻里”的意思）。——译者注
- ⑮ 沃尔夫，1987年，第37页。
- ⑯ 沃尔夫，1987年，第49—50页。
- ⑰ 沃尔夫，1998年，第174页。
- ⑱ 沃尔夫，1998年，第54—55页。
- ⑲ 沃尔夫和约翰逊，1973年，第32页。
- ⑳ 斯库拉，1990年，第222页。

第21章

斯蒂芬·金的创作方法

不论你写什么类型的故事，斯蒂芬·金的小说都会对你有所裨益。这其中的理由除权威作家威廉·福克纳提到的要去广泛涉猎不同风格和不同流派小说的建议外，还有一个你无法抗拒斯蒂芬·金小说的原因。金是美国头号恐怖小说家，但你不必为了向他学习而喜欢恐怖小说，也不必钟情于惊悚片，甚至不必喜欢美国现代小说。研究斯蒂芬·金作品的关键原因是他设置悬念的技巧出神入化，而设置悬念是故事讲述者最为重要的工具之一。

斯蒂芬·金（Stephen King）于1947年出生于缅因州的一个中产阶级社区，他有一个哥哥。在金两岁时他的父亲突然离家出走，兄弟俩便由母亲抚养长大。孩童时期的金想象力十分丰富，在开始尝试创作时，他立马意识到这对于他来说将是最愉快的谋生方式。1971年结婚后，他在一所高中当了一段时间的英语老师。之后，他作为创意写作老师受雇于缅因大学。但《魔女嘉莉》（*Carrie*, 1974年）的一炮而红改变了这一切，他的写作事业便一发不可收，至今为止共出版了约100篇短篇故事和40本小说，其中许多已经被搬上了银屏。除此之外，他还写了一本有关自己写作技巧的书《写作这回事》（*On Writing*, 2000年）。尽管书中涉及了他的一生以及他对语法和文风的看法，

但遗漏了最为重要的一点：悬念的设置。这是斯蒂芬·金小说最为著名的地方，包括了恐怖气氛的营造、不断临近爆炸时限的嘀嘀声、怪物的逼近，以及对潜藏于正常世界和类似于兰道尔·佛莱格（Randall Flagg）的普通人心中妖魔鬼怪正在显形的暗示……这些都没有出现在《写作这回事》这本书中。其中的原因很明显——金自己在导言里写道：“包括在座各位在内的小说家们并不十分清楚自己做了什么。”

我并不是在暗示斯蒂芬·金不知道如何创造悬念——远非如此！事实上，悬念对于他极为重要，他甚至自称为“悬疑作家”^①。我想表达的是他对悬念的制造几乎是靠直觉完成的，他并没有使用什么神奇的公式。尽管斯蒂芬·金没有在他的写作手册里告诉你如何制造悬念，但他的小说告诉了你这一点，任何分析家都能从中发现他制造悬念的模式。读完本章，你也会对此有全面的认知。

“但我并不写惊悚小说，”你可能会这么说道，“悬念对于我而言有那么重要吗？”

答案是无论你在写什么类型的故事，悬念都是故事叙述中不可或缺的一部分。如果莎士比亚从来没考虑过安排《哈姆雷特》的故事结构，那主人公可能在第一幕就死了。整部剧正是通过制造悬念让观众渴望知道哈姆雷特是否能找到杀害他父亲的真正凶手以及他会不会亲手复仇。你的故事可能会用或快或慢的节奏向读者揭露信息，但无论你采用哪种节奏，你都不可能在前几个场景中就告诉读者所有的情节。相反，你会像其他作家一样，或多或少采用悬念来推动故事并吸引读者的兴趣，将情节推向结局。

悬念到底为何物？

简单而言，悬念就是让读者去期待未来的某个事件。通常作家会试图让读者对接下来将发生的事感到不安，但有时，悬念仅仅是让读者带着渴望或好奇期待某件事的发生。而斯蒂芬·金制造的悬念通常会让读者担忧接下来到底会发生什么事。换句话说，悬念在斯蒂芬·金的小说中得到了放大：它并非简单的好奇（可能在莎士比亚的小说里是如此）或期待（可能在简·奥斯汀的小说里是如此），它会让读者紧张到咬手指、汗流浹背、心惊胆战。

悬念对于故事而言非常重要，因为几乎所有读者都乐于享受悬念带来的刺激体验。现在有些评论家声称悬念是低等艺术，在艺术里属于最低档次。譬如，E. M. 福斯特（E. M. Forster）在《小说面面观》（*Aspects of the Novel*, 1927年）中宣称悬念所吸引的是心智像石器时代的穴居人那样的读者：“原始人观众顶着乱蓬蓬的头发，围在篝火旁……只能透过悬念让他们对接下来发生的事感到好奇，以此振奋他们的精神，保持清醒。”^②但实际上，包括狄更斯、但丁和莎士比亚作品在内的最优秀的文学作品都运用到了悬念，我怀疑是否有人会将他们或是他们的观众称为“原始人”。悬念并非低等、粗俗或融入你的作品中会让你感到难堪的东西。当你彻底了解了它之后，你会发现悬念是所有故事的核心，是所有最优秀文学作品不可或缺的部分。甚至还有专门研究乔治·艾略特、夏洛特·勃朗特和查尔斯·狄更斯等作家如何运用悬念的专著。^③但即便莎士比亚和梅尔维尔这样的大师，为了特殊的叙事安排也用了悬念这个技巧^④，斯蒂芬·金仍是当之无愧的现代悬念大师。因为他制造悬念的方法更容易被发现，更有助于作家进行模仿学习。这并不意味着你就不用从莎士比

亚、狄更斯或梅尔维尔身上学习制造悬念的技巧，我想说的是学习制造悬念的第一课应该像钟声一般清晰，而没有作家能够像斯蒂芬·金一样做到这一点。

文学上的悬念

在我们讨论斯蒂芬·金的方法之前，先来看看什么是文学上的悬念，以便将斯蒂芬·金的方法置于大的文学背景中。当你看到斯蒂芬·金运用悬念的方法在这一背景中的位置，以及它是如何与有史以来最著名的作家们制造悬念的方式大同小异时，我猜你会说“啊哈，原来如此！”例如，诺曼·梅勒在《夜幕下的大军》的整个叙述中反复提及他在五角大楼门前的台阶上有被捕的危险（被保护五角大楼的军警逮捕和杀害的可能性）来制造悬念，这个方式和斯蒂芬·金在《闪灵》（*The Shining*, 1977年）中制造217房间里的恐怖悬念的方式如出一辙。

一些读者可能因为我们正在谈论斯蒂芬·金的创作手法而片面认为悬念必须用在流行小说、惊悚小说或恐怖小说之中，这种观点和事实相去甚远！任何时代最为优秀的小说、最具文学性的非小说类写实作品以及最具抱负的写作均有赖于延迟和悬念的使用。陀思妥耶夫斯基在拉斯柯尔尼科夫谋杀两名女性的事件中用到了延迟和悬念，揭示了他迟来的悔悟。梅尔维尔在白鲸的追捕中也用到了延迟和悬念。莎士比亚则在《哈姆雷特》中多次运用延迟和悬念。如果要讨论所有的例子就会离题万里。^⑤

悬念还能让读者对人物面临的潜在危险感到担忧。在斯蒂芬·金的故事中，危险通常意味着失去生命或肢体；在浪漫的爱情喜剧中，危险更多指的是失去爱情和忠贞；在狄更斯的小说中，危险很可能是秘密的暴露（例如德洛克夫人或马格威奇）。在《麦田里的守望者》中，危险意味着霍尔顿再也不受人待见，这对于他来说将是比死亡更糟糕的命运。故事中的危险可以是各种不同类型的事物，如果你知道

并理解它为何物，就可以通过尽可能长时间地不透露应对这一危险的方法来
提高读者的兴致，让读者陷入悬念之中。

斯蒂芬·金的悬念设置技巧

研究表明，斯蒂芬·金通常采用三个步骤来制造悬念。首先，他会提到或暗示在某个地方发生的某件事，这会令读者好奇或者不安。其次，在这一令人担忧的事件或想法真正得到印证之前，他会反复提及它。我将第二个步骤称为“回拨（callback）”，它类似于舞台喜剧演员在演出中巧妙用到了前面铺陈的梗。再次，斯蒂芬·金在印证的过程中用悬念将故事推向了高潮，这也是整个故事中恐怖气氛最为浓烈的时刻。

请记住，在斯蒂芬·金的小说中，悬念通常被用来营造令读者不安的氛围。说得更简单一点，他想让读者们感觉到在他们关注的人物身上会有不好的事情发生。例如，在《头号书迷》（*Misery*, 1987年）中，从读者们意识到主人公保罗被囚禁在安妮的家中并任由她摆布的那一刻起，悬念就应运而生了。大部分不安都是由被囚禁的主人公的想法造成的：“她现在要出去了。她会出去的，我会听到她把清洗用的水倒进水槽里，她或许几个小时都不会回来，因为她可能还没想好惩罚我。”保罗忧虑的内心独白贯穿整本书，每当有什么不好的事可能发生时，主人公就会因此躁郁不安，读者也会随之感到不安（因为读者同情他）。

《头号书迷》的故事设置展现了一种持续营造悬念的技巧。当然，故事中的绝大部分情形已经透过主人公的视角传达给我们，但情形本身就是斯蒂芬·金用来制造悬念的独立装置。一开始主人公受到的人身监禁以及患有某种程度的瘫痪的事实就足以引起读者的担忧了。在此基础之上，他的看护人还是个虐待狂，保罗的处境就更为危险。任何处于（或读到）这一情形的人都会对接下来可能发生什么感

到不安。每当安妮说道“现在我必须清洗”时，“回拨”就会发挥作用。当她第一次这么说时，她折磨了保罗，因此只要她再次说出这句话就提醒着读者更多的惩罚即将到来。悬念的高潮和印证发生在故事的结尾，保罗终于突破千难万险从病床上发起进攻，用火点着并杀死了安妮。

在《末日逼近》（*The Stand*, 1978年）中，当第一个受害者感染病毒时，类似的担忧便产生了。小说的第一部分以病毒的影响为中心，在这部分的引言中斯蒂芬·金通过人物的内心独白告诉我们事态将变得多么严重。例如，斯图·雷德曼（Stu Redman）认为：“这个病毒会像流感或夏天的感冒一样袭击你，只是它要可怕得多，你可能会因为鼻塞窒息而死，或是因发烧致死。传染性非常高。”^⑥在小说的第二部分，一群存活下来的人类拯救和重建被病毒摧毁的世界。悬念在此进一步增强，病毒发挥着电话“回拨”的作用时刻提醒着读者随时可能发生更大的灾难。这一悬念在故事的第三部分得到了印证，读者见证了两个对立政治派别之间的大决战。^⑦

在他的第一部小说《魔女嘉莉》中，斯蒂芬·金已经显露出了制造悬念的高超技巧，他运用暗示、回拨和印证去增加读者的不安。在整本小说中，我们都在等待女主人公运用她的超能力为平日所受到的羞辱和排挤对城镇进行报复。当听到嘉莉被邀请参加学校的舞会后，她极度虔诚的母亲对此竭力反对，悬念在此增加了：“妈妈睁大了双眼，正在用‘我不敢相信自己的耳朵’的那种眼神瞪着她。她的鼻孔就像一匹听到了蟒蛇吐信的马儿一样一张一合。”片刻过后，女孩的母亲极为厌恶地“把茶泼到嘉莉脸上”。这只是嘉莉所遭受的其中一个羞辱。每当看到嘉莉受到屈辱时，读者都期待她接下来的反应，但在悬念印证的那一部分，嘉莉爆发出来的愤怒导致镇上许多人丧生，这是谁都无法预料的过激结果。

到此为止，斯蒂芬·金为何没有在《写作这回事》里提及制造悬念的技巧已经很清楚：因为这种方法因书而异。毕竟，他要怎么解释如何运用这个技巧呢——譬如“要让角色受到羞辱来制造悬念”？再譬如，主人公必须值得同情，欺凌者必须真实，主人公的母亲必须因某事变得刻薄，在悬念得到印证时愤怒的反应必须淋漓尽致地展现？像这种具体的指示无法囊括《魔女嘉莉》中运用到的所有技巧。说实话，悬念设置的技巧没有那么复杂，作家只需让读者对某件事感到不安就可以了。他们不安的原因也不一定是主人公遭到了羞辱。令读者不安、忧虑和期待的原因应是每个故事所独有的特色。

例如，《厄兆》（*Cujo*, 1981年）制造了悬念是因为读者们知道一旦圣伯纳犬库乔开始杀戮，将会有更多的人死亡。每个人的心中都存在着这样的疑问和不安：接下来死掉的会是谁？他是怎么被杀死的？除上述的方法外，斯蒂芬·金还在小说的第二页用预告制造悬念：“怪物永远不会死亡。”好像这句话表达的含义还不够清晰似的，他进一步写道：“它在1980年夏天再次回到了石头堡。”预告可以在小说的任何地方使用，它暗示着一些不好的事将会发生。

斯蒂芬·金对悬念极佳的直觉甚至影响到了他对比拟的使用。例如，他把月亮比作怪物，将月亮人格化并加入了一种不祥的预感。“月亮盯着小男孩的窗，就像死去的人睁着翻白的眼珠。”再例如，当狂犬病侵袭库乔的大脑时，金进入库乔的内心揭示了它的想法。在初次袭击了加里后，“库乔不确定它是不是还想要攻击人类。它感到心痛，撕心裂肺地痛，仿佛世界就是一张由感觉和印象拼凑成的碎布——”库乔的内心活动让悬念增加了，在它已经开始袭击人类并且它自己也不确定是否还会再次袭击时，我们对这条狗接下来究竟会做些什么感到不安。斯蒂芬·金超出常理地通过进入一条狗的大脑制造了悬念！在你的小说中，你需要弄清楚什么因素会引起读者的好奇、担忧或期待，然后将它融入故事之中。

我们在这里所讨论到的悬念类型也被称为延迟。“延迟意指不在‘预定时刻’传递信息，而将它留在之后揭晓。”^⑧例如，《闪灵》采用了这一技巧让我们等待特定角色身上的问题得到解决。斯蒂芬·金在小说的前几章提供了关于三个主要角色的大量信息：酒鬼杰克·托兰斯（*Jack Torrance*）、杰克长期受到折磨的妻子温迪（*Wendy*），以及他们能够通灵的儿子丹尼（*Danny*）。当我们对这些角色有了足够的了解后，斯蒂芬·金暗示有异常的事情时，我们便会关心他们身上将会发生的事。例如在第四章中，斯蒂芬·金告诉我们：“（丹尼）知道关于他父母的很多事，他也知道很多时候他们并不喜欢他所知道的事，甚至都不肯相信它们。但总有一天他们不得不相信。现在他愿意等待。”这句话开启了一个延迟装置，保留了另外两个角色的信息，而这一信息在情感上对于丹尼十分重要。通过延迟揭露这一信息并暗示问题的存在，斯蒂芬·金制造了悬念。

后来，当这家人来到山间饭店时，厨师哈洛伦（*Hallorann*）警告男孩不要去217房间。这和乔治·奥威尔关于101房间的悬念很相似。丹尼被告知217房间里有不祥之物，尽管读者并未被告知这个不祥之物究竟是什么以及它为何不祥，但这足以让人心惊胆战。这里设置了延迟装置并让悬念得以维持，我们直到很久之后才知道房间里究竟潜藏着什么。斯蒂芬·金在揭示小说中众多悬念的意义前，总是让读者等待。在这期间，他通过“回拨”反复提到这一危险，让读者感到焦虑不安。例如，哈洛伦第一次警告丹尼勿进217房间是在故事的早期。在几章之后，丹尼在游览饭店时路过了这个房间，再次想起了它的不祥，这里用“回拨”提示读者217房间的恐怖。这个房间在之后又被多次提及，直到悬念揭开时门后的恐怖才被真正揭晓。斯蒂芬·金通过“回拨”将悬念与读者绑在了一起，悬念不断增加，读者也愈发提心吊胆、惶惶不安。

悬念和延迟是一枚硬币的两面，从作者的角度看，关注延迟是非常有帮助的，一旦你考虑到延迟揭晓答案，你就会意识到“回拨”的

重要性。如果没有“回拨”，读者可能就会忘记角色即将面对的危险。你可以通过时不时提及这些危险，将这把达摩克利斯之剑悬在读者的头顶上，让他们保持战战兢兢的状态。同时，斯蒂芬·金不断重复217房间展示了重复对于优秀的叙述和突出的悬念的重要性。注意他是在多久之后才揭晓最后的答案，你会发现关键信息的延迟竟然可以跨越数十页甚至是数百页，只要你不让读者忘记这一悬念并通过“回拨”将读者和隐藏的信息联系起来。

了解斯蒂芬·金的写作手法最好的方式并非看他那本关于写作技巧的书，而是直接去读他的小说，并拿一支笔在书上圈出对危险事态的暗示，例如哈洛伦关于山间饭店的警告，或温迪对她丈夫酗酒的担忧。同时，在“回拨”出现时标记它们：这包括丹尼再次经过217房间以及温迪怀疑自己的丈夫再次酗酒等情节。最后，圈出悬念达到最高潮的部分，例如丹尼进入217房间，或者杰克因丧失理智用木槌袭击温迪。通过这一方式，你基本上能掌握创造悬念的三个基本步骤：对令人不安的事进行暗示、对危险的“回拨”以及对悬念的印证。在你意识到自己已掌握了这些技巧之前，读你书的人可能已经无法入眠了。

① 斯蒂芬·金，2000年，第161页。

② 福斯特，1927年，第26页。

③ 另可参见，莱文，2003年，第65—83页；库利奇，1967年。

④ 莎士比亚在他的所有戏剧中都充分利用了悬念。例如，在《李尔王》中，当老国王将国土平分给两个女儿后，我们担心接下来在他身上会发生什么，尤其是两个女儿最终忘恩负义，无情怠慢了他。梅尔维尔在《白鲸》中用多种方式制造了悬念，包括用一个补充章节介绍了“裴廊德”号的航行，让我们得知捕鲸是多么危险。

⑤ 举个例子就足够了：在运动员出现在比赛场之前，主持人会对他们进行介绍和比较，这增加了比赛的悬念并提升了观众的兴趣。（克莱门，1972年，第66页）

⑥ 斯蒂芬·金，1978年，第65页。

⑦ 对于兰德尔·弗莱格的人物描写增加了故事的悬念，因为他显然是一个坏人。他杀害了戴娜，这让读者们想知道他还能制造什么其他骚乱。

⑧ 里蒙-凯南，1983年，第125页。

结语

在这本书中，我们深入剖析了你可以进行模仿从而提升自己创作风格的经典作品。其中涉及的一些技巧包括初稿的创作、情节和人物的发展、人物视角的运用，以及伏笔和悬念的设置等。对这些技巧进行反复练习和试错必定会让你掌握这些一直以来你想有所精进的技艺。当然，书中的一些技巧相比其他技巧可能更加吸引你，重要的是当你读完这本书时，你已经能基本掌握分析小说写作特点的这项技艺了，我猜你也能用X射线般的视角去解析任何一部作品并理解它是如何运作和吸引读者的。当你在研究一本书时，它应该能化作你手中的黏土，并融合进你自己的作品中。

随着我们的讨论进入尾声，请记住前人非常看重模仿，罗马人、希腊人写的几乎每一部作品没有不公开模仿前作的。古罗马最为著名的修辞学家昆体良曾发自内心地鼓励作家去模仿。现代历史学家总结了昆体良对模仿的看法，这个观点对当代作家而言简明扼要并具有启发性：

好的模仿并非字面上的复制，而是对原作的基本精神以及对前人在用词、情节安排、态度观点甚至是主题等令人赞叹之处的理解。模仿者不应寻求与原型严丝合缝的一一对

应，他的模仿并非单纯的复制品而应具有创造性：作家必须理解原型的精神，并赋予原型新的生命，以此展示如何能够更好地完成作品；如果用相同的方式无法做得更好，那就另辟蹊径。^①

现在，我希望在你的面前有着最激动人心的作品供你选择模仿。在选择的过程中，你也会形成自己的写作风格和艺术视野。如果这不令人兴奋，我不知道还有什么会令人兴奋了。

模仿是否有朝一日会停下？那些优秀的作家是否觉得他们已经没有什么新东西需要学习了？事实上，一旦掌握了模仿这门技艺，可以肯定的是你总会对一本新书、一位新作家、一种新风格感到兴奋，并希望从中汲取有价值的养分。在这一过程中，你会收获更多的回报，因为你敢于冒险，敢于运用你从未用过的新颖的写作技巧。通过学习新老作家的技巧，你将持续从他们身上汲取能量。即便在完成了《麦田里的守望者》后，塞林格也孜孜不倦地向卡夫卡学习，敬畏这位伟大的作家，因他的才华感到谦卑。这足以说明优秀的作家从不会停下学习的步伐。

我希望在思考我们讨论过的著名作家时，你不会对自己即将展开的冒险旅途感到恐慌。请记住，我们所要求的不仅是模仿，还要去改进并最终超越他们。

“但是，我怎么能超过像卡夫卡这样的大师呢？”你可能会问。

你知道塞林格也问了自己同样的问题吗！但最终他静下心来写作并尽全力做到这一点。伟大的作家在大师面前不会总是畏缩不前。确实，当一个作家看到前人的丰功伟绩时可能会感到沮丧，但这种反应完全正常。实际上，你没有这种感觉才会与某些重要的东西擦肩而过；偶尔感到谦卑是你具备作家的技巧和能力的标志，它证明了你已

经足够敏锐到发现别人作品中的惊艳之处。^②但如果你是一位真正的作家，你就会振作起来，跨过心中敬畏的那道坎，用固有的钦佩帮助自己将前人的作品视作铸就自己最佳作品的垫脚石。这就是作家的方式。

当你勇敢追求峰顶时不要害怕。古代修辞学家昆体良、西塞罗、圣奥古斯丁以及其他人都鼓舞着你。听！你听不到他们的声音吗？你听不到他们在说什么吗？他们信任你，相信你能做到。我也是如此。

① 马林科拉，1997年，第13—14页。

② 有无数个关于作家在见到前人伟大作品时绝望地痛哭流涕的故事。当然值得高兴的是，这些敏感的灵魂最终收起了失落，奋发向上，创造出了属于他们自己的天才作品。

致谢

在此向众多为本书提供过热心帮助的作家、研究人员以及学者致以诚挚的感谢。他们中的许多人是研究某个特定作者的知名专家，对本书颇感兴趣，帮助我审阅了不同的章节并在我写作过程中提供了鼓励和指导。我要特别感谢以下人员在成书过程中提供了反馈、批评和建议：理查德·柯里（Richard Currie）、保罗·C. 多尔蒂（Paul C. Doherty）、罗素·盖伦（Russell Galen）、大卫·吉尔（David Gill）、马克·哈蒙（Mark Harmon）、劳里·罗伯逊—洛伦特（Laurie Robertson-Lorant）、特德·摩根（Ted Morgan）、保罗·P. 鲁本（Paul P. Reuben）和约翰·塔利亚费罗（John Taliaferro）。

特别需要提及的是，康斯坦丁·莫纳斯特尔斯基（Konstantin Monastyrsky）针对本书提出的想法就像黑暗里的一盏明灯，指引着我突破了风格、情节和人物发展等问题的迷雾，如果他不对我的书坦诚地进行批评、评论和建议，这些问题对于我而言就不会如此清晰。我还要感谢已故的朋友威尔森·布莱恩·基（Wilson Bryan Key），在我创作这本书的大部分内容期间他的鼓励和建议给了我莫大的帮助。他的文章依旧对与文学阐释和无意识相关的一些重要问题有所启发。

我非常感谢纽约城市大学、史坦顿岛学院（the College of Staten Island）、纽约城市大学研究生中心、波士顿大学、波士顿学院和

福特汉姆大学（Fordham University）的图书管理员们。在此，我还要特别感谢以下两个图书馆让我有机会接触到它们的独家收藏：印第安纳大学莉莉图书馆提供了关于伊恩·弗莱明小说的原始打字稿，以及位于马萨诸塞州波士顿市的约翰·肯尼迪图书馆提供了欧内斯特·海明威的手稿。

在此，我要特别感谢保罗·C. 多尔蒂，他于20世纪80年代早期在波士顿学院开创的模仿课程对我很有启发性，同时他还一直支持我在修辞领域的兴趣。当我还是波士顿学院法学院的研究生时，我从已故的詹姆斯·L. 霍特林（James L. Houghteling）和已故的桑福德·J. 福克斯（Sanford J. Fox）那里获取了关于写作风格的宝贵建议，他们的影响促使我对这本书的基本前提及其他次要细节进行了调整。

我也不会忘记纽约城市大学英语系的教职工们在教学设施上给我提供的帮助。同时，玛丽·雷达（Mary Reda）对我友好的批评和建议，让我在史坦顿岛学院不仅汲取了知识也收获了友谊，这是一段值得铭记的开心时光。我还要感谢弗兰克·巴塔利亚（Frank Battaglia）、吉恩·拉斯玛森（Gene Rasmussen）、兰卡·罗尔斯（Lenka Rohls）、迈克尔·沃尔特斯（Michael Walters）和玛莎·耶格（Martha Yeager）对我提供的学术帮助和支持。

我不知道我能否完全清楚地表达出二十多年来我在波士顿学院教授英语课程的快乐，在那里进行的多年研究和思考构成了这本书的基础。有一个人让这段经历尤为快乐：他就是詹姆斯·A. 伍兹（James A. Woods）。他是有着欧内斯特·沙克尔顿^①的领导能力的院长，他保证了我在此的教学过程既是一种乐趣也是一次学习经历。

感谢许多学生自愿承担帮我收集材料和阅读草稿的工作。在此，我要特别感谢保利娜·格洛兹曼（Paulina Glozman），她有着惊人的编辑洞察力，以及感谢李·多尼根（Lee Donegan）的持续帮助。

许多出版界人士也帮助了我，我非常感谢他们。在写这本书的前期，我从米歇尔·沃尔夫森（Michelle Wolfson）那儿得到了宝贵的指导。在整本书的准备过程中，我的文学经纪人亚当·郝罗梅（Adam Chromy）的建议也非常有价值。我要特别感谢他，因为他是我自与出版界打交道以来有幸遇到的最有风度的专家之一。

如果这本关于写作风格和模仿的书有自己的格调，那很大程度上归功于作家文摘丛书的优秀编辑斯科特·弗朗西斯（Scott Francis）的深刻见解和批评意见——他处理观点概念的能力与他处理文本表达的能力相当，他的洞察力在许多方面对我有所帮助，以及他针对手稿优缺点的冷静评价和经过深思熟虑给出的建议帮助我更好地理解了自己的说理论证，也终将会帮助读者更好地理解这本书。我也很感谢作家文摘的整个团队，包括简·弗里德曼（Jane Friedman）和金·卡坦扎里特（Kim Catanzarite），他们的审稿工作细致入微，让我时不时无地自容。

最后，在这一长串的致谢中如果没有提及对父母给予我的热情支持以及他们在我幼年时期对我文学思维的影响的感恩和感谢，那这样的致谢就不算完整。同时，我的兄弟姐妹苏珊、菲利普、约翰也为我的作品提供了额外的反馈意见。最后但同样重要的是，我源源不断地从我的妻子玛丽莲和可爱的女儿凯特身上得到了宝贵的灵感。

① 欧内斯特·沙克尔顿（Ernest Shackleton, 1874—1922），又译薛克顿，英国南极探险家。

参考书目^①

保罗·亚历山大 (ALEXANDER, PAUL)

《塞林格传》，洛杉矶：文艺复兴书局，1999年。（1999. *Salinger: A Biography*. Los Angeles: Renaissance Books.）

约翰·丹尼斯·安德森 (ANDERSON, JOHN DENNIS)

《威廉·福克纳的学生同伴》，康涅狄格州韦斯特波特：格林伍德出版社，2007年。（2007. *Student Companion to William Faulkner*. Westport, Conn.: Greenwood Press.）

保罗·阿特金森 (ATKINSON, PAUL)

《民族志的想象力：现实的文本建构》，纽约：鲁特利奇出版社，1990年。（1990. *The Ethnographic Imagination: Textual Constructions of Reality*. New York: Routledge.）

鲍勃·贝克 (BAKER, BOB)

《通俗诗》，《洛杉矶时报》，2004年5月31日：A-1版。（2004. “Poetry of popular patter.” *Los Angeles Times*, May 31:A-1. Available online at articles.latimes.com/2004/may/31/entertainment/et-alliteration31 (accessed August 29, 2008).）

奥诺雷·德·巴尔扎克 (BALZAC, HONORÉ DE)

《高老头》和《欧也妮·葛朗台》，1834年，E. K. 布朗、多萝西娅·沃尔特、约翰·沃特金斯译，纽约：现代图书馆，1946年。（1834. *Père Goriot and Eugénie Grandet*. Translated by E.K. Brown, Dorothea Walter and John Watkins. New York: Modern Library, 1946.）

《论现代兴奋剂》，1838年a，巴黎：巴切尔版本，2002年。（1838a. *Traité des Excitants Modernes*. Paris: Éditions du Boucheur, 2002.）

《咖啡的乐趣和痛苦》，1838年b，罗伯特·奥诺帕译，《密歇根州季刊》，第35卷，第2期，第273—277页，1996年春。（1838b. “The Pleasures and Pains of Coffee.” Translated by Robert Onopaka. *Michigan Quarterly Review*. Vol. XXXV, no. 2, Spring 1996, pp. 273 - 277. Also available online at <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0035.002:01>.）

凯文·巴里 (BARRY, KEVIN)

《死者》，爱尔兰科克：科克大学出版社，2001年。（2001. *The Dead*. Cork: Cork University Press, Ireland.）

乔治·比姆 (BEAHM, GEORGE)

《斯蒂芬·金：美国人最爱的邪恶巫师》，堪萨斯城：安德鲁·麦克米尔出版社，1998年。（1998. *Stephen King: America's Best-Loved Boogeyman*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.）

莫里斯·毕比编辑 (BEEBE, MAURICE, ED.)

《文学中的象征主义：文学解读导论》，圣弗朗西斯科：沃兹沃斯出版公司，1960年。（1960. *Literary Symbolism: An Introduction*

on to the Interpretation of Literature. San Francisco: Wadsworth Publishing Co.)

苏珊·F. 贝格尔编辑 (BEEGEL, SUSAN F., ED.)

《海明威被忽视的短篇小说：新视角》，塔斯卡卢萨：阿拉巴马大学出版社，1992年。(1992. *Hemingway's Neglected Short Fiction: New Perspectives*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.)

吉恩·贝利 (BELEY, GENE)

《无保留的雷·布雷德伯里！未经授权的传记》，内布拉斯加州林肯：iUniverse出版社，2006年。(2006. *Ray Bradbury Uncensored! The Unauthorized Biography*. Lincoln, Nebr.: iUniverse.)

莎莉·本斯托克 (BENSTOCK, SHARI)

《没有偶然的礼物：伊迪丝·华顿传记》，奥斯汀：得克萨斯大学出版社，1994年。(1994. *No Gifts From Chance: A Biography of Edith Wharton*. Austin: University of Texas Press)。

萨凡·贝尔科维奇和塞勒斯·帕特尔编辑 (BERCOVITCH, SACHA, AND CYRUS R.K. PATELL, EDS.)

《剑桥美国文学史：散文写作，1940—1990》，纽约：剑桥大学出版社，1994年。(1994. *The Cambridge History of American Literature: Prose Writing, 1940 - 1990*. New York: Cambridge University Press.)

安德烈·布莱卡森 (BLEIKASTEN, ANDRÉ)

《弗兰纳里·奥康纳的异端邪说》，摘自《关于弗兰纳里·奥康纳的评论文章》，1978年。由梅尔文·弗里德曼和贝弗利·里昂·克

拉克编辑，波士顿：G. K. Hall 公司，1985年，第138—158页。（1978. “The Heresy of Flannery O’ Connor.” In *Critical Essays on Flannery O’ Connor*. Edited by Melvin J. Friedman and Beverly Lyon Clark. Boston: G.K. Hall & Co., 1985, pp. 138 – 158.）

哈罗德·布鲁姆（BLOOM, HAROLD）

《影响的焦虑：诗歌理论》第二版，纽约：牛津大学出版社，1997年。（1997. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.）

哈罗德·布鲁姆编辑（BLOOM, HAROLD, ED.）

《乔治·奥威尔的〈1984〉》，纽约：切尔西书屋出版公司，2007年。（2007. *George Orwell’s 1984*. New York: Chelsea House.）

约瑟夫·布洛特纳（BLOTNER, JOSEPH）

《福克纳传》合订本，杰克森：密西西比大学出版社，1984年。（1984. *Faulkner: A Biography*. One-volume edition. Jackson: University Press of Mississippi.）

《圣殿》订正版，纽约：维塔奇书局，1987年。（1987. Line and page notes to the corrected edition of *Sanctuary*. New York: Vintage.）

克里斯托弗·布克（BOOKER, CHRISTOPHER）

《七种基本情节：我们为何讲述故事》，纽约：Continuum出版社，2004年。（2004. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. New York: Continuum.）

马库斯·布恩（BOON, MARCUS）

《无度之路：瘾君子作家史》，马萨诸塞州剑桥：哈佛大学出版社，2002年。（2002. *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.）

戈登·鲍克（BOWKER, GORDON）

《走进乔治·奥威尔》，纽约：帕尔格雷夫·麦克米伦出版社，2003年。（2003. *Inside George Orwell*. New York: Palgrave Macmillan.）

罗伯特·S. 博因顿编辑（BOYNTON, ROBERT S., ED）

《新新闻主义：与全美最优秀的非小说类文学作家对话》，纽约：维塔奇书局，2005年。（2005. *The New New Journalism: Conversations With America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. New York: Vintage.）

雷·布雷德伯里（BRADBURY, RAY）

《华氏451》，1953年，纽约：德雷图书公司，1991年。（1953. *Fahrenheit 451*. New York: Del Rey, 1991.）

《蒲公英酒》，1957年，纽约：班坦图书公司，1959年。（1957. *Dandelion Wine*. New York: Bantam, 1959.）

《从魔界来的》，1962年，纽约：班坦图书公司，1963年。（1962. *Something Wicked This Way Comes*. New York: Bantam, 1963.）

《庭院花香》，纽约：克诺夫出版集团，1973年。（1973. *When Elephants Last in the Dooryard Bloomed: Celebrations for Almost Any Day in the Year*. New York: Knopf.）

《写作的禅机：释放内在的创造天赋》，纽约：班坦图书公司，1990年。（1990. *Zen in the Art of Writing: Releasing the Creat*

ive Genius Within You. New York: Bantam.)

《对话雷·布雷德伯里》，斯蒂芬·L. 安杰利斯编辑，杰克逊：密西西比大学出版社，2004年。（2004. *Conversations With Ray Bradbury*. Edited by Steven L. Aggelis. Jackson: University Press of Mississippi.）

网站和出版编辑科林·克拉克对雷·布雷德伯里的采访，苏格兰国家剧院。（N.d. Ray Bradbury Interview. Interview by Colin Clark, Web & Publications Editor, National Theatre of Scotland. www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=452. accessed December 23, 2008.）

沃森·G. 布兰奇编辑（BRANCH, WATSON G., ED）

《赫尔曼·梅尔维尔：关键遗产》，纽约：鲁特利奇出版社，1997年。（1997. *Herman Melville: The Critical Heritage*. New York: Routledge.）

纳撒尼尔·布兰登（BRANDEN, NATHANIEL）

《最终审判日：我与安·兰德共度的岁月》，波士顿：霍顿·米夫林出版公司，1989年。（1989. *Judgment Day: My Years With Ayn Rand*. Boston: Houghton Mifflin）。

马克西米利安·布拉蒙（BRAMUN, MAXIMILIAN）

《陀思妥耶夫斯基：多样统一的全集》，哥廷根：凡登霍克和鲁普雷希特出版社，1976年。（1976. *Dostojewskij: Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.）

科林斯·布鲁克斯（BROOKS, CLEANTH）

《威廉·福克纳：约克纳帕塔法县》，巴顿鲁日：路易斯安那州立大学出版社，1990年。（*William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.）

雷尼·布朗和戴夫·金（BROWNE, RENNI, AND DAVE KING）

《小说家的自我编辑：如何将自己编辑成印刷品》，纽约：哈珀柯林斯出版集团，2004年。（2004. *Self-Editing for Fiction Writers: How to Edit Yourself Into Print*. New York: HarperCollins.）

贾辛莎·布迪科姆（BUDDICOM, JACINTHA）

《埃里克和我们：纪念乔治·奥威尔》，伦敦：Frewin出版社，1974年。（1974. *Eric and Us: A Remembrance of George Orwell*. London: Frewin.）

科林·布尔曼（BULMAN, COLIN）

《创意写作：小说写作指南和术语汇编》，剑桥：政体出版社，2006年。（2006. *Creative Writing: A Guide and Glossary to Fiction Writing*. Cambridge: Polity.）

安东尼·伯吉斯（BURGESS, ANTHONY）

《欧内斯特·海明威及其世界》，纽约：斯克里布纳出版社，1978年。（1978. *Ernest Hemingway and His World*. New York: Scribner's.）

埃德加·赖斯·巴勒斯（BURROUGHS, EDGAR RICE）

《人猿泰山》，1912年，纽约：巴兰坦出版公司，1963年。（1912. *Tarzan of the Apes*. New York: Ballantine, 1963.）

《火星公主》，1917年，纽约：巴兰坦出版公司，1963年。（1917. *A Princess of Mars*. New York: Ballantine, 1963.）

《脱离时间的深渊》，纽约：Ace出版社，1918年。（1918. *Out of Time's Abyss*. New York: Ace.）

《图维娅，火星女仆》，纽约：Ace出版社，1920年。（1920. *Thuvia, Maid of Mars*. New York: Ace.）

《月亮女仆》，1926年，纽约：Ace出版社，1968年。（1926. *The Moon Maid*. New York: Ace, 1968.）

《火星大师》，纽约：Ace出版社，1928年。（1928. *The Master Mind of Mars*. New York: Ace.）

《火星战士》，纽约：Ace出版社，1931年。（1931. *A Fighting Man of Mars*. New York: Ace.）

《隐藏之地》，纽约：Ace出版社，1932年。（1932. *The Land of Hidden Men*. New York: Ace.）

《金星海盗》，纽约：Ace出版社，1934年。（1934. *Pirates of Venus*. New York: Ace.）

《飞越远星》，纽约：Ace出版社，1964年。（1964. *Beyond the Farthest Star*. New York: Ace.）

德洛丽丝·巴特里（BUTTRY, DOLORES.）

《“秘密苦难”：克努特·汉姆生关于创意艺术的寓言》，《短篇小说研究》19，第1期，第1—7页，1982年。（1982. “‘Secret Suffering’: Knut Hamsun's Allegory of the Creative Artist.” *Studies in Short Fiction* 19, no. 1, pp.1 - 7.）

威廉·凯恩（CANE, WILLIAM）

《爱的出生顺序》，纽约：达卡波/珀修斯图书集团，2008年。
(2008. *The Birth Order Book of Love*. New York: Da Capo/Perseus Books.)

梅塔·卡彭特 (CARPENTER, META.)

参见王尔德，梅塔·卡彭特。

大卫·卡维奇 (CAVITCH, DAVID)

《D. H. 劳伦斯和新世界》，纽约：牛津大学出版社，1969年。
(1969. *D. H. Lawrence and the New World*. New York: Oxford University Press.)

詹姆斯·查普曼 (CHAPMAN, JAMES)

《通往刺激的通行证：詹姆斯·邦德电影的文化史》，纽约：哥伦比亚大学出版社，2000年。(2000. *Licence to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films*. New York: Columbia University Press.)

菲拉泰·查尔斯 (CHASLES, PHILARÈTE)

《巴黎批判概要：梅尔维尔真实神奇的航行之旅》，1849年，
《赫尔曼·梅尔维尔：关键遗产》，沃森·G. 布兰奇编辑，第171页，
纽约：鲁特利奇出版社，1997年。(1849. “Parisian Critical Sketches: The Actual and Fantastic Voyages of Herman Melville.” In *Herman Melville: The Critical Heritage*, edited by Watson G. Branch, p. 171. New York: Routledge, 1997.)

彼得罗·西塔提 (CITATI, PIETRO)

《卡夫卡》，雷蒙德·罗森塔尔译，纽约：克诺夫出版社，1990年。(1990. *Kafka*. Translated by Raymond Rosenthal. New York:

Knopf.)

沃尔夫冈·克莱门 (CLEMEN, WOLFGANG)

《莎士比亚的戏剧艺术：文集》，1972年，纽约：鲁特利奇出版社，2005年。（1972. *Shakespeare's Dramatic Art: Collected Essays*. New York: Routledge, 2005.）

罗伯特·L. 科尔德 (COARD, ROBERT L.)

《伊迪斯·华顿对辛克莱·刘易斯的影响》，《现代小说研究》，第31期：第511—527页，1985年。（1985. “Edith Wharton's Influence on Sinclair Lewis.” *Modern Fiction Studies*, 31. pp. 511—527.）

多瑞特·科恩 (COHN, DORRIT)

《透明思维：小说中呈现意识的叙事模式》，新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1978年。（1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.）

罗伯特·科尔斯 (COLES, ROBERT)

《克努特·汉姆生：起讫》，《新共和》杂志157，第13期，第21—24页，1967年。（1967. “Knut Hamsun: The Beginning and the End.” *New Republic* 157, no. 13, pp. 21 - 24.）

爱德华·P. 科门塔莱 (COMENTALE, EDWARD P.)

《弗莱明的皇家特工：詹姆斯·邦德和现代风格技巧》，《伊恩·弗莱明和詹姆斯·邦德：007的文化政治》，爱德华·P. 科门塔莱、史蒂芬·瓦特和斯基普·威廉编辑，第3—23页，布卢明顿：印第安纳大学出版社，2005年。（2005. “Fleming's Company Man: James B

ond and the Management of Modernism.” In *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*, edited by Edward P. Co
mentale, Stephen Watt and Skip Willman, pp. 3-23. Bloomington: Indiana University Press.)

吉安·比亚焦·康特 (CONTE, GIAN BIAGIO)

《模仿修辞：维吉尔与其他拉丁诗人的体裁与诗歌记忆》，查尔斯·西格尔译，纽约州伊萨卡镇：康奈尔大学出版社，1986年。(1986. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Translated by Charles Segal. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.)

小阿奇博尔德·C.库利奇 (COOLIDGE, ARCHIBALD C., JR.)

《系列小说家查尔斯·狄更斯》，埃姆斯：爱荷华州立大学出版社，1967年。(1967. *Charles Dickens as Serial Novelist*. Ames: Iowa State University Press.)

爱德华·P. J.科比特 (CORBETT, EDWARD P. J.)

《现代学生的古典修辞学》第二版，纽约：牛津大学出版社，1971年。(1971. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.)

理查德·A.科德尔 (CORDELL, RICHARD A.)

《萨默塞特·毛姆：传记和批判性研究》，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1961年。(1961. *Somerset Maugham: A Biographical and Critical Study*. Bloomington: Indiana University Press.)

米歇尔·H.考恩编辑 (COWAN, MICHAEL H., ED.)

《二十世纪对〈喧哗与骚动〉的诠释：评论集》，新泽西州恩格尔伍德：普伦蒂斯霍尔出版社，1968年。（1968. *Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.）

凯瑟琳·克劳福德编辑（CRAWFORD, CATHERINE, ED.）

《如果你真想听的话：J. D. 塞林格和他的作品》，纽约：桑德茅斯出版社，2006年。（2006. *If You Really Want to Hear About It: Writers on J. D. Salinger and His Work*. New York: Thunder's Mouth Press.）

安东尼·柯蒂斯（CURTIS, ANTHONY）

《毛姆的模式：批判描写》，纽约：塔平格出版公司，1974年。（1974. *The Pattern of Maugham: A Critical Portrait*. New York: Taplinger Publishing Co.）

乔·李·戴维斯（DAVIS, JOE LEE）

《愤怒或难堪》，1953年，《对弗兰纳里·奥康纳的批判回应》，小道格拉斯·罗比拉德编辑，第23—24页，康涅狄格州韦斯特波特市：普雷格出版社，2004年。（1953. “Outraged or Embarrassed.” In *The Critical Response to Flannery O’Connor*, edited by Douglas Robillard, Jr., pp. 23 - 24. Westport, Conn.: Praeger, 2004.）

玛丽·V. 迪尔伯恩（DEARBORN, MARY V.）

《梅勒自传》，波士顿市：霍顿·米夫林出版公司，1999年。（1999. *Mailer: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin.）

安德鲁·德尔班科（DELBANCO, ANDREW）

《梅尔维尔：他的世界和作品》，纽约：克诺夫出版社，2005年。（2005. *Melville: His World and Work*. New York: Knopf.）

菲利普·K. 迪克（DICK, PHILIP K.）

《帕莫·艾德里奇的三处圣痕》，1965年，纽约：维塔奇书局，1991年。（1965. *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. New York: Vintage Books, 1991.）

《仿生人会梦见电子羊吗？》（以“银翼杀手”之名出版），1968年，纽约市：德雷图书公司，1982年。（1968. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Published as *Blade Runner*) New York: Del Rey, 1982.）

《尤比克》，1969年，纽约：寒鸦书局，1983年。（1969. *Ubik*. New York: Daw Books, 1983.）

《盲区行者》，新泽西州花园城：双日出版社，1977年a。（1977 a. *A Scanner Darkly*. Garden City, N.J.: Double Day.）

菲利普·K. 迪克的罕见访谈，科幻小说节，1977年b。（1977b. Rare Philip K. Dick Interview. Festival du livre de science fiction. September. France. www.youtube.com/watch?v=7Ewcp6Nm-rQ (accessed September 28, 2008).）

《瓦利斯》，纽约：维塔奇书局，1981年。（1981. *VALIS*. New York: Vintage Books.）

《菲利普·K. 迪克变幻的现实：文学和哲学著作精编》，劳伦斯·苏廷编辑，纽约：维塔奇书局，1995年。（1995. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Edited by Lawrence Sutin. New York: Vintage.）

查尔斯·狄更斯（DICKENS, CHARLES）

《老古玩店》，彼得·普雷斯頓引言，1841年，英格兰赫特福德郡：华兹华斯出版社，1995年。（1841. *The Old Curiosity Shop*. Introduction by Peter Preston. Ware, Hertfordshire, England: Wordsworth Editions, 1995.）

《董贝父子》，1848年，纽约：企鹅出版集团，1986年。（1848. *Dombey and Son*. New York: Penguin, 1986.）

《大卫·科波菲尔》，1850年，纽约市：牛津大学出版社，1983年。（1850. *David Copperfield*. New York: Oxford University Press, 1983.）

《荒凉山庄》，1853年a，纽约：班坦图书公司，1983年。（1853 a. *Bleak House*. New York: Bantam, 1983.）

《荒凉山庄》，1853年b，诺顿评论版，乔治·福德和西尔维尔·莫诺德编辑，纽约：诺顿出版社，1977年。（1853b. *Bleak House*. Norton Critical Edition, edited by George Ford and Sylvère Monod. New York: Norton, 1977.）

大卫·F. 丁格斯（DINGES, DAVID F.）

《在太空飞行中入睡》，《美国呼吸与病危护理医学杂志》，第164卷，8月第3期，第337—338页，2001年。（2001. “Sleep in Space Flight.” *American Journal of Respiratory and Critical Care Medicine*, vol. 164, no. 3, August, pp. 337 - 338.）

斯科特·唐纳森（DONALDSON, SCOTT）

《为结尾做准备：海明威对〈美国太太的金丝雀〉的修改》，《重读欧内斯特·海明威短篇小说的新批判性途径》，杰克森·J. 本森编辑，北卡罗来纳州达累姆：杜克大学出版社，1990年。（1990. “Preparing for the End: Hemingway’s Revisions of ‘A Canary

for One.’ ” In *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*, edited by Jackson J. Benson. Durham, N. C.: Duke University Press.)

费奥多尔·陀思妥耶夫斯基 (DOSTOEVSKY, FYODOR)

《地下室手记》，1864年，米拉·金斯伯格译，纽约：班坦图书公司，1992年。(1864. *Notes From Underground*. Translated by Mirra Ginsburg. New York: Bantam, 1992.)

《罪与罚》，1866年，悉尼·莫纳斯译，纽约：西格内特出版社，1999年。(1866. *Crime and Punishment*. Translated by Sidney Monas. New York: Signet, 1999.)

《白痴》，1868年，亨利和奥尔加·卡莱尔译，纽约：西格内特出版社，2002年。(1868. *The Idiot*. Translated by Henry and Olga Carlisle. New York: Signet, 2002.)

《卡拉马佐夫兄弟》，1880年a，伊格纳特·阿夫西译，纽约：牛津大学出版社，1994年。(1880a. *The Karamazov Brothers*. Translated by Ignat Avsey. New York: Oxford University Press, 1994.)

《卡拉马佐夫兄弟：分为四部分和尾声的小说》，1880年b，大卫·麦克达夫译，纽约：企鹅经典图书，2003年。(1880b. *The Brothers Karamazov: A Novel in Four Parts and an Epilogue*. Translated by David McDuff. New York: Penguin Classics, 2003.)

詹姆斯·E. 德里斯科尔，卡罗琳·科珀和艾登·莫兰 (DRISKELL, JAMES E., CAROLYN COPPER, AND AIDAN MORAN)

《心理训练能提高表现吗？》，《应用心理学杂志》，第79卷，第4期，第481-492页，1994年。(1994. “Does Mental Practice E

nhance Performance?” *Journal of Applied Psychology*, vol. 79, no. 4, pp. 481 – 492.)

贝蒂·爱德华兹 (EDWARDS, BETTY)

《大脑右侧的新图画》第二版，纽约：杰里米·P. 塔切尔/帕特南公司，1999年。(1999. *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. 2nd rev. ed. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam.)

拉约什·埃格里 (EGRI, LAJOS)

《编剧的艺术》，纽约：西蒙与舒斯特出版社，1960年。(1960. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon & Schuster.)

乔纳森·R. 埃勒和威廉·F. 图普塞 (ELLER, JONATHAN R., AND WILLIAM F. TOUPONCE)

《雷·布雷德伯里：小说生涯》，俄亥俄州肯特：肯特州立大学出版社，2004年。(2004. *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. Kent, Ohio: Kent State University Press.)

拉尔夫·埃利森 (ELLISON, RALPH)

《阐述个人神话》，《关于欧内斯特·海明威的读物》，凯蒂·德·科斯特编辑，圣地亚哥：格林霍恩出版社，1997年。(1997. “Elaborating a Personal Myth.” In *Readings on Ernest Hemingway*, edited by Katie de Koster. San Diego: Greenhorn Press.)

格洛丽亚·C. 埃里奇 (ERLICH, GLORIA C.)

《伊迪斯·华顿的性教育》，伯克利：加利福尼亚大学出版社，1992年。(1992. *The Sexual Education of Edith Wharton*. Berkeley: University of California Press.)

大卫·H. 埃文斯 (EVANS, DAVID H.)

《威廉·福克纳、威廉·詹姆斯和美国实用主义传统》，巴顿鲁日：路易斯安那州立大学出版社，2008年。（2008. *William Faulkner, William James, and the American Pragmatic Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.）

凯瑟琳·福尔克编辑（FALK, KATHRYN, ED.）

《如何写出浪漫小说：来自世界上最受欢迎的浪漫作家的建议》，纽约：皇冠出版集团，1983年。（1983. *How to Write a Romance and Get It Published: With Intimate Advice From the World's Most Popular Romantic Writers*. New York: Crown.）

威廉·福克纳（FAULKNER, WILLIAM）

《喧哗与骚动》，1929年，纽约：维塔奇书局，1954年。（1929. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage, 1954.）

《我弥留之际》，1930年，纽约：维塔奇书局，1987年。（1930. *As I Lay Dying*. New York: Vintage, 1987.）

《圣殿》，纽约：维塔奇书局，1931年。（1931. *Sanctuary*. New York: Vintage.）

《八月之光》，纽约：当代文库，1932年。（1932. *Light in August*. New York: Modern Library.）

《小说艺术第12期，对话让·斯坦·范登·休维尔》，《巴黎评论》，春季第12期，1956年。（1956. “The Art of Fiction No. 12. Interview With Jean Stein vanden Heuvel.” In *The Paris Review*, no. 12, Spring.）

罗伯特·弗格森（FERGUSON, ROBERT）

《谜题：克努特·汉姆生的一生》，纽约：法勒、施特劳斯和吉鲁克斯公司，1987年。（1987. *Enigma: The Life of Knut Hamsun*. New York: Farrar, Straus & Giroux.）

彼得·费格松德（FJÅGESUND, PETER）

《D. H. 劳伦斯、克努特·汉姆生和牧羊神》，《英语研究》72，10月第5期，第421—425页，1991年。（1991. “D. H. Lawrence, Knut Hamsun and Pan.” *English Studies* 72, no.5 (October): pp. 421 - 425.）

古斯塔夫·福楼拜（FLAUBERT, GUSTAVE）

《包法利夫人》，1856年，阿兰·罗素译，纽约：企鹅出版集团，1950年。（1856. *Madame Bovary*. Translated by Alan Russell. New York: Penguin, 1950.）

伊恩·弗莱明（FLEMING, IAN）

《007之大战皇家赌场》，纽约：西格内特出版社，1953年。（1953. *Casino Royale*. New York: Signet.）

《007之你死我活》，纽约：西格内特出版社，1954年。（1954. *Live and Let Die*. New York: Signet.）

《007之来自俄罗斯的爱情》，纽约：西格内特出版社，1957年。（1957. *From Russia With Love*. New York: Signet.）

《007之诺博士》，纽约：西格内特出版社，1958年。（1958. *Doctor No*. New York: Signet.）

《007之金手指》，纽约：西格内特出版社，1959年。（1959. *Goldfinger*. New York: Signet.）

《007之女王密使》，纽约：西格内特出版社，1963年。（1963. *On Her Majesty's Secret Service*. New York: Signet.）

《007之雷霆谷》，纽约：西格内特出版社，1964年。（1964. *You Only Live Twice*. New York: Signet.）

鲁道夫·弗莱什（FLESCHE, RUDOLPH）

《通俗写作的艺术》，1949年，纽约：克里尔出版社，1962年。（1949. *The Art of Readable Writing*. New York: Collier Books, 1962.）

莫妮卡·弗卢德尼克（FLUDERNIK, MONIKA）

《走向“自然”的叙事学》，纽约：鲁特利奇出版社，1996年。（1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. New York: Routledge.）

萨拉·J. 福多尔（FODOR, SARAH J.）

《弗兰纳里·奥康纳推介：制度政治与文学评价》，《弗兰纳里·奥康纳：新观点》，苏拉·P. 拉思和玛丽·内夫·肖编辑，第12—37页，雅典：佐治亚大学出版社。（1996. “Marketing Flannery O'Connor: Institutional Politics and Literary Evaluation.” In *Flannery O'Connor: New Perspectives*, edited by Sura P. Rath and Mary Neff Shaw, pp. 12 - 37. Athens: University of Georgia Press.）

E. M. 福斯特（FORSTER, E. M.）

《小说面面观》，1927年，波士顿：霍顿·米夫林·哈考特出版公司，1985年。（1927. *Aspects of the Novel*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1985.）

诺斯罗普·弗莱 (FRYE, NORTHROP)

《诺斯罗普·弗莱在现代文化中的研究》，简·格拉克编辑，多伦多：多伦多大学出版社，2003年。（2003. *Northrop Frye on Modern Culture*. Edited by Jan Gorak. Toronto: University of Toronto Press.）

大卫·加尔布雷思 (GALBRAITH, DAVID)

《斯宾塞、丹尼尔、德雷顿的模仿结构学》，多伦多：多伦多大学出版社，2000年。（2000. *Architectonics of Imitation in Spenser, Daniel, and Drayton*. Toronto: University of Toronto Press.）

约翰·加德纳 (GARDNER, JOHN)

《小说家之路》，纽约：哈珀与罗出版公司，1983年。（1983. *On Becoming a Novelist*. New York: Harper & Row.）

《小说的艺术：为年轻作家准备的技巧手册》，纽约：维塔奇书局，1985年。（1985. *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*. New York: Vintage Books.）

马歇尔·布鲁斯·金特里 (GENTRY, MARSHALL BRUCE)

《他本是个好人：杜鲁门·卡波特与弗兰纳里·奥康纳的同情与卑劣》，《弗兰纳里·奥康纳的激进现实》，简·诺尔比·格兰隆德和卡尔—海因茨·韦斯塔普编辑，哥伦比亚市：南卡罗来纳大学出版社，第42—55页，2006年。（2006. “He Would Have Been a Good Man: Compassion and Meanness in Truman Capote and Flannery O’Connor.” In *Flannery O’Connor’s Radical Reality*. Edited by Jan Nordby Gretlund and Karl-Heinz Westarp. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 42 - 55.）

诺埃尔·B. 格尔森 (GERSON, NOEL B.)

《浪子天才：奥诺雷·德·巴尔扎克的生活与时代》，纽约州花园城：双日出版社，1972年。(1972. *The Prodigal Genius: The Life and Times of Honoré de Balzac*. Garden City, N.Y.: Doubleday.)

理查德·詹诺内 (GIANNONE, RICHARD)

《弗兰纳里·奥康纳和爱情的神秘》，厄巴纳和芝加哥：伊利诺伊大学出版社，1989年。(1989. *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.)

《弗兰纳里·奥康纳：隐居小说家》，厄巴纳：伊利诺伊大学出版社，2000年。(2000. *Flannery O'Connor: Hermit Novelist*. Urbana: University of Illinois Press.)

威廉·S. 格莱姆 (GLEIM, WILLIAM S.)

《〈白鲸〉的意义》，1938年，纽约：拉塞尔与拉塞尔出版社，1962年。(1938. *The Meaning of Moby Dick*. New York: Russell & Russell, 1962.)

格雷厄姆·古德 (GOOD, GRAHAM)

《观察自我：重新审视散文》，纽约：鲁特利奇出版社，1988年。(1988. *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. New York: Routledge.)

菲利普·古登 (GOODEN, PHILIP)

《以名家之名：达尔文竞争、俄狄浦尔情节、卡夫卡式煎熬一针对日常语言中名家典故的使用指南》，纽约：圣马丁出版社，2008

年。(2008. *Name Dropping: Darwinian Struggles, Oedipal Feelings, and Kafkaesque Ordeals—An A to Z Guide to the Use of Names in Everyday Language*. New York: St. Martin's Press.)

弗雷德里克·L. 格温, 约瑟夫·L. 布洛特纳编辑 (GWYNN, FREDERICK L. AND JOSEPH L. BLOTNER, EDS.)

《大学里的福克纳》, 夏洛茨维尔: 弗吉尼亚大学出版社, 1995年。(1995. *Faulkner in the University*. Charlottesville: University Press of Virginia.)

克努特·汉姆生 (HAMSUN, KNUT)

《神秘的人》, 1892年, 斯韦勒·林格斯塔德译, 纽约: 企鹅出版集团, 2001年。(1892. *Mysteries*. Translated by Sverre Lyngstad. New York: Penguin, 2001.)

《维多利亚》, 1898年, 斯韦勒·林格斯塔德译, 纽约: 企鹅出版集团, 2005年。(1898. *Victoria*. Translated by Sverre Lyngstad. New York: Penguin, 2005.)

罗素·哈里森 (HARRISON, RUSSELL)

《反对美国梦: 查尔斯·布科夫斯基论文》, 加利福尼亚州圣罗莎: 黑雀出版社, 1994年。(1994. *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. Santa Rosa, Calif.: Black Sparrow Press.)

欧内斯特·海明威 (HEMINGWAY, ERNEST)

《伊甸园》, 纽约: 克里尔出版社, 1986年。(1986. *The Garden of Eden*. New York: Collier Books.)

《乞力马扎罗山下》，俄亥俄州肯特：肯特州立大学出版社，2005年。（2005. *Under Kilimanjaro*. Kent, Ohio: Kent State University Press.）

约瑟芬·亨丁（HENDIN, JOSEPHINE）

《弗兰纳里·奥康纳的世界》，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1970年。（1970. *The World of Flannery O' Connor*. Bloomington: Indiana University Press.）

大卫·霍华德和爱德华·马布里（HOWARD, DAVID, AND EDWARD M ABLEY）

《编剧工具：作家的剧本写作技巧及电影剧本要素指南》，纽约：圣马丁出版社，1993年。（1993. *The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York: St. Martin's Press.）

里昂·霍华德（HOWARD, LEON）

《梅尔维尔与天使的斗争》，《对梅尔维尔〈白鲸〉的批判性回应》，凯文·J. 海斯编辑，康涅狄格州韦斯特波特：格林伍德出版社，1994年。（1994. “Melville's struggle with the angel.” In *The Critical Response to Herman Melville's Moby-Dick* edited by Kevin J. Hayes. Westport, Conn.: Greenwood Press.）

帕特里克·豪沃思（HOWARTH, PATRICK）

《夸大其词与循规蹈矩：流行小说的主人公》，伦敦：爱尔·梅休因出版社，1973年。（1973. *Play Up and Play the Game: The Heroes of Popular Fiction*. London: Eyre Methuen.）

A. E. 霍奇纳（HOTCHNER, A. E.）

《爸爸海明威：个人回忆录》，1966年，纽约：兰登书屋，1984年。（1966. *Papa Hemingway: A Personal Memoir*. New York: Random House.）

《天选之人：我所知道的伟人、近乎伟大的人和忘恩负义的人》，纽约：莫洛出版社，1984年。（1984. *Choice People: The Greats, Near-Greats, and Ingrates I Have Known*. New York: Morrow.）

克莱尔·休斯（HUGHES, CLAIR）

2005. 《消费服装：伊迪丝·华顿的〈欢乐之家〉》，《时尚理论：服饰、身体与文化杂志》，第9卷，第44期，第383—406页，2005年。（“Consuming Clothes: Edith Wharton’s *The House of Mirth*.” *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, vol. 9, no. 44, pp. 383 - 406.）

约翰·汉姆马（HUMMA, JOHN）

《贯穿全文的隐喻：〈查泰莱夫人的情人〉里的自然和神话》，《美国现代语言协会出版物》，第98卷，第1期，77—86页，1983年。（1983. “The Interpenetrating Metaphor: Nature and Myth in *Lady Chatterley’s Lover*.” *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 98, no. 1, pp. 77 - 86.）

伯恩哈特·J. 赫伍德（HURWOOD, BERNHARDT J.）

《写作电子化》，纽约：康登和威德出版社，1986年。（1986. *Writing Becomes Electronic*. New York: Congdon & Weed.）

阿道司·赫胥黎（HUXLEY, ALDOUS）

《美丽新世界》和《重返美丽新世界》，1932年，纽约：哈珀与罗出版公司，1965年。（1932. *Brave New World & Brave New World*

Revisited. New York: Harper & Row, 1965.)

斯坦利·埃德加·海曼 (HYMAN, STANLEY EDGAR)

《弗兰纳里·奥康纳》，明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1966年。(1966. *Flannery O' Connor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.)

帕特里斯·L. R. 希格内特 (HIGONNET, PATRICE L. R)

《巴黎：世界中心》，亚瑟·戈德哈默译，剑桥：哈佛大学出版社，2002年(2002. *Paris: Capital of the World*. Translated by Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press.)

M. 托马斯·英奇编辑 (INGE, M. THOMAS, ED.)

《对话威廉·福克纳》，杰克逊：密西西比大学出版社，1999年。(1999. *Conversations With William Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi.)

朱迪斯·帕特森·琼斯和吉尼维尔·A. 南斯 (JONES, JUDITH PATERSON AND GUINEVERA A. NANCE)

《菲利普·罗斯》，纽约：昂加尔出版社，1981年。(1981. *Philip Roth*. New York: Ungar.)

詹姆斯·乔伊斯 (JOYCE, JAMES)

《一个青年艺术家的画像》，纽约：B. W. 休博什出版社，1916年。(1916. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch.)

《尤利西斯》，1922年，纽约：维塔奇书局，1990年。(1922. *Ulysses*. New York: Vintage, 1990.)

卡尔·古斯塔夫·荣格 (JUNG, CARL GUSTAV)

《人类及其象征》，1964年，纽约：戴尔出版社，1968年。（1964. *Man and His Symbols*. New York: Dell, 1968.）

弗兰兹·卡夫卡（KAFKA, FRANZ）

《审判》，1925年a，布雷·米切尔译，纽约：肖肯出版公司，1998年。（1925a. *The Trial*. Translated by Breon Mitchell. New York: Schocken, 1998.）

《审判》，1925年b，威拉和埃德温·穆伊尔译，纽约：维塔奇书局，1964年。（1925b. *The Trial*. Translated by Willa and Edwin Muir. New York: Vintage, 1964.）

《城堡：基于修复文本的新版翻译》，1926年，马克·哈曼译，纽约：肖肯出版公司，1998年。（1926. *The Castle: A New Translation, Based on the Restored Text*. Translated by Mark Harman. New York: Schocken, 1998.）

《美国：失踪者——基于修复文本的新版翻译》^②，1927年，马克·哈曼译，纽约：肖肯出版公司，2008年。（1927. *Amerika: The Missing Person. A New Translation, Based on the Restored Text*. Translated by Mark Harman. New York: Schocken, 2008.）

《基本卡夫卡》，纽约：口袋书出版公司，1979年。（1979. *The Basic Kafka*. New York: Pocket Books.）

角谷美智子（KAKUTANI, MICHIKO）

“时代书评：查泰莱夫人和嬉皮士”，罗伯特·罗珀对《入侵者》的书评，《纽约时报》，1992年11月24日。（1992. “Books of The Times; Lady Chatterley and the Hippie.” Book review of *The Trespassers* by Robert Roper. *New York Times*, September 24. Available online at www.nytimes.com/1992/11/24/books/books-of

-the-times-lady-chatterley-and-the-hippie.html (accessed January 1, 2009).)

加森·卡宁 (KANIN, GARSON)

《纪念毛姆先生》，伦敦：哈密什·汉密尔顿出版社，1966年。
(1966. *Remembering Mr. Maugham*. London: Hamish Hamilton.)

尼古拉斯·J. 卡罗里德斯，玛格丽特·鲍尔德和道恩·B. 索瓦
(KAROLIDES, NICHOLAS J., MARGARET BALD, AND DAWN B. SOVA)

《100本禁书：世界文学的审查史》，纽约：切玛克图书公司，1999年。
(1999. *100 Banned Books: Censorship Histories of World Literature*. New York: Checkmark Books.)

伯尼斯·科特 (KERT, BERNICE)

《海明威的女人》，纽约：W. W. 诺顿出版社，1983年。(1983.
The Hemingway Women. New York: W. W. Norton.)

约翰·基林格 (KILLINGER, JOHN)

《海明威与死神：存在主义研究》，莱克星顿镇：肯塔基大学出版社，1960年。
(1960. *Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism*, Lexington: University of Kentucky Press.)

莎伦·金 (KIM, SHARON)

《伊迪斯·华顿和描写心灵顿悟的文学作品》，《现代文学杂志》，第29卷第3号（春季），第150—175页，2006年。(2006. “Edith Wharton and Epiphany.” *Journal of Modern Literature*, vol. 29 no. 3 (Spring), pp. 150 - 175.)

斯蒂芬·金 (KING, STEPHEN)

《魔女嘉莉》，1974年，纽约：口袋书出版公司，1999年。（1974. *Carrie*. New York: Pocket Books, 1999.）

《闪灵》，1977年，纽约：口袋书出版公司，2001年。（1977. *The Shining*. New York: Pocket Books, 2001.）

《末日逼近》，1978年，纽约：双日出版社，1990年。（1978. *The Stand: The Complete and Uncut Edition*. New York: Doubleday, 1990.）

《厄兆》，1981年，纽约：西格内特出版社，1982年。（1981. *Cujo*. New York: Signet, 1982.）

《头号书迷》，1987年，纽约：西格内特出版社，1988年。（1987. *Misery*. New York: Signet, 1988.）

《写作这回事》，纽约：西蒙与舒斯特出版社，2000年。（2000. *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Simon & Schuster.）

亚当·基尔希（KIRSCH, ADAM）

《美国，“美国”》，《纽约时报》，2009年1月2日，BR23页（纽约版）。〔2009. “America, ‘Amerika.’ ” *New York Times*, January 2, p. BR23 (New York edition). Also online at www.nytimes.com/2009/01/04/books/review/Kirsch-t.html?pagewanted=1&_r=1 (accessed January 6, 2009).〕

卡尔·克罗克尔（KROCKEL, CARL）

《D. H. 劳伦斯与德国：影响的政治》，阿姆斯特丹：罗多皮出版社，2007年。（2007. *D.H. Lawrence and Germany: The Politics of Influence*. Amsterdam: Rodopi.）

劳伦斯·S.库比 (KUBIE, LAWRENCE S.)

《创造过程的神经扭曲》，劳伦斯：堪萨斯大学出版社，1958年。(1958. *Neurotic Distortion of the Creative Process*. Lawrence: University of Kansas Press.)

雷·克兹维尔和特里·格罗斯曼 (KURZWEIL, RAY, AND TERRY GROSSMAN)

《奇妙航行：活到永远》，纽约：罗代尔出版社，2004年。(2004. *Fantastic Voyage: Live Long Enough to Live Forever*. New York: Rodale.)

佐兰·库兹马诺维奇 (KUZMANOVICH, ZORAN)

《强烈的观点和神经点：纳博科夫的生活与艺术》，《纳博科夫剑桥指南》，朱利安·W.康诺利编辑，纽约：剑桥大学出版社，2005年。(2005. “Strong Opinions and Nerve Points: Nabokov’s Life and Art.” In *The Cambridge Companion to Nabokov*, edited by Julian W. Connolly. New York: Cambridge University Press.)

里奥·拉尼亚 (LANIA, LEO)

《海明威：插画自传》，纽约：维京出版社，1961年。(1961. *Hemingway: A Pictorial Biography*. New York: Viking Press.)

阿尔弗雷德·兰辛 (LANSING, ALFRED)

《忍耐：沙克尔顿的奇迹航行》，纽约：麦格劳—希尔教育出版集团，1959年。(1959. *Endurance: Shackleton’s Incredible Voyage*. New York: McGraw-Hill.)

D. H. 劳伦斯 (LAWRENCE, D. H.)

《儿子与情人》，1913年，纽约：维京出版社，1968年。（1913. *Sons and Lovers*. New York: Viking, 1968.）

《虹》，1915年，纽约：企鹅出版集团，1981年。（1915. *The Rainbow*. New York: Penguin Books, 1981.）

《努恩先生》，1920年a，纽约：企鹅出版集团，1985年。（1920 a. *Mr. Noon*. New York: Penguin Books, 1985.）

《恋爱中的女人》，1920年b，纽约：企鹅出版集团，1983年。（1920b. *Women in Love*. New York: Penguin Books, 1983.）

《狐狸》，1923年a，纽约市：班坦图书公司，1967年。（1923a. *The Fox*. New York: Bantam, 1967.）

《美国经典文学研究》，1923年，纽约：企鹅出版集团，1977年。（1923b. *Studies in Classic American Literature*. New York: Penguin Books, 1977.）

《查泰莱夫人的情人》，1928年，纽约：西格内特出版社，1962年。（1928a. *Lady Chatterley's Lover*. New York: Signet, 1962.）

《查泰莱夫人的情人》，1928年b，马克·肖勒作序，纽约：格罗夫出版社，1993年。（1928b. *Lady Chatterley's Lover*. Introduction by Mark Schorer. New York: Grove Press, 1993.）

《启示录》，意大利佛罗伦萨：G. 欧里奥利出版社，1931年。（1931. *Apocalypse*. Florence, Italy: G. Orioli.）

《第一版〈恋爱中的女人〉》，约翰·沃森和林德斯·瓦齐编辑，纽约：剑桥大学出版社，1998年。（1998. *The First 'Women in Love.'* Edited by John Worthen and Lindeth Vasey. New York: Cambridge University Press.）

威廉·J. 莱瑟巴罗 (LEATHERBARROW, WILLIAM J.)

《费奥多尔·陀思妥耶夫斯基：〈卡拉马佐夫兄弟〉》，纽约：剑桥大学出版社，1992年。(1992. *Fyodor Dostoyevsky: The Brothers Karamazov*. New York: Cambridge University Press.)

克劳德·勒福特 (LEFORT, CLAUDE)

《写作：政治考验》，大卫·埃姆斯·柯蒂斯译，北卡罗来纳州达勒姆：杜克大学出版社，2000年。(2000. *Writing: The Political Test*. Translated by David Ames Curtis. Durham, N.C.: Duke University Press.)

卡罗琳·莱文 (LEVINE, CAROLINE)

《悬念的严肃乐趣：维多利亚时代的现实主义和叙事怀疑》，夏洛茨维尔：弗吉尼亚大学出版社，2003年。(2003. *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*. Charlottesville: University of Virginia Press.)

《民主的激发：为什么我们需要艺术》，马萨诸塞州马尔登：布莱克威尔出版社。(2007. *Provoking Democracy: Why We Need the Arts*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing.)

R. W. B. 刘易斯 (LEWIS, R. W. B.)

《文本上的注释》，《伊迪丝·华顿小说：〈快乐之家〉/〈暗礁〉/〈乡土风俗〉/〈纯真年代〉》，纽约：美国图书馆，1986年。(1986. "Note on the Texts." In *Edith Wharton: Novels: The House of Mirth / The Reef / The Custom of the Country / The Age of Innocence*. New York: Library of America.)

约翰·利蒙 (LIMON, JOHN)

《战后写作：从现实主义到后现代主义的美国战争小说》，纽约：牛津大学出版社，1994年。（1994. *Writing After War: American War Fiction From Realism to Postmodernism*. New York: Oxford University Press.）

埃丝特·隆巴迪（LOMBARDI, ESTHER）

《伊迪丝·华顿的短篇小说让我们看到了她文学天赋的另一面》，未注明出版日期。（N.d. “The short stories of Edith Wharton provide us with another look at her literary genius.” Available online at <http://classiclit.about.com/library/weekly/aa030101a.htm> (accessed August 23, 2008).）

萨姆·J. 伦德沃尔（LUNDWALL, SAM J.）

《科幻小说都包含了什么》，纽约：Ace出版社，1971年。（1971. *Science Fiction: What It's All About*. New York: Ace.）

理查德·A. 卢波夫（LUPOFF, RICHARD A.）

《埃德加·赖斯·巴勒斯：冒险大师》，修订补充版，纽约：Ace出版社，1968年。（1968. *Edgar Rice Burroughs: Master of Adventure*. Revised and enlarged edition. New York: Ace.）

安德鲁·莱西特（LYCETT, ANDREW）

《伊恩·弗莱明：詹姆斯·邦德背后的男人》，亚特兰大：特纳出版社，1995年。（1995. *Ian Fleming: The Man Behind James Bond*. Atlanta: Turner Publishing.）

大卫·林奇（LYNCH, DAVID）

《放长线，钓大鱼：冥想、意识和创造力》，纽约：杰里米·P. 塔切尔/企鹅出版集团，2006年。（2006. *Catching the Big Fish: M*

editation, Consciousness, and Creativity. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin.)

斯韦勒·林斯塔 (LYNGSTAD, SVERRE)

《小说家克努特·汉姆生：批判性评价》，纽约：彼得·朗出版社，2005年。(2005. *Knut Hamsun, Novelist: A Critical Assessment*. New York: Peter Lang.)

肯尼思·S. 林恩 (LYNN, KENNETH S.)

《海明威》，纽约：西蒙与舒斯特出版社，1987年。(1987. *Hemingway*. New York: Simon & Schuster.)

大卫·马登 (MADDEN, DAVID)

《小说的修改：作家手册》，纽约：新美国图书馆，1988年。(1988. *Revising Fiction: A Handbook for Writers*. New York: New American Library.)

布伦达·马多克斯 (MADDOX, BRENDA)

《D. H. 劳伦斯：婚姻轶事》，纽约：西蒙与舒斯特出版社，1994年。(1994. *D. H. Lawrence: The Story of a Marriage*. New York: Simon & Schuster.)

欧文·马林 (MALIN, IRVING)

《弗兰纳里·奥康纳和怪诞》，《新增维度：弗兰纳里·奥康纳的艺术与心灵》，梅尔文·J. 弗里德曼和刘易斯·A. 劳森编辑，纽约：福特汉姆大学出版社，1966年。(1966. “Flannery O’ Connor and the Grotesque.” In *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O’ Connor*, edited by Melvin J. Friedman and Lewis A. Lawson. New York: Fordham University Press.)

约翰·马林科拉 (MARINCOLA, JOHN)

《古代史学中的权威与传统》，纽约：剑桥大学出版社，1997年。（1997. *Authority and Tradition in Ancient Historiography*. New York: Cambridge University Press.）

德博拉·A. 马丁森 (MARTINSEN, DEBORAH A.)

《羞耻情感的运用：陀思妥耶夫斯基的谎言和叙事曝光》，俄亥俄州哥伦布市：俄亥俄州立大学出版社，2003年。（2003. *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.）

W. 萨默塞特·毛姆 (MAUGHAM, W. SOMERSET)

《人生的枷锁》，1915年，纽约：西格内特出版社，1991年。（1915. *Of Human Bondage*. New York: Signet, 1991.）

《月亮和六便士》，1919年，纽约：维塔奇书局，2000年。（1919. *The Moon and Sixpence*. New York: Vintage, 2000.）

《总结》，纽约州花园城：双日出版社，Doran & Co公司，1938年。（1938. *The Summing Up*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran & Co.）

《刀锋》，1944年，纽约：企鹅出版公司，1992年。（1944. *The Razor's Edge*. New York: Penguin, 1992.）

《作家手记》，1949年，纽约：阿诺出版社，1977年。（1949. *A Writer's Notebook*. New York: Arno Press, 1977.）

安德烈·莫鲁瓦 (MAUROIS, ANDRÉ)

《普罗米修斯：巴尔扎克的生活》，诺尔曼·丹尼译，纽约：卡罗尔和格拉夫出版社，1965年。（1965. *Prometheus: The Life of B*

alzac. Translated by Norman Denny. New York: Carroll & Graf Publishers.)

乔伊斯·梅纳德 (MAYNARD, JOYCE)

《我曾塞林格的情人》，纽约：骑马斗牛士出版社，1998年。
(1998. *At Home in the World: A Memoir*. New York: Picador.)

罗伯特·麦基 (McKEE, ROBERT)

《故事：内容、结构、风格和编剧的原则》，纽约：雷根书屋，1997年。
(1997. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.)

马歇尔·麦克卢汉 (McLUHAN, MARSHALL)

《理解媒介：论人的延伸》，第二版，1964年，纽约：鲁特利奇出版社，2001年。
(1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 2nd ed. New York: Routledge, 2001.)

凯瑟琳·敏思 (MEANS, KATHRYN)

《玛格丽特·米切尔和汤姆·沃尔夫：亚特兰大的斯嘉丽和太空先锋》，《文学之旅：跟随名人的脚步》，维多利亚·布鲁克斯编辑，加拿大不列颠哥伦比亚省温哥华：最伟大逃脱出版社，2000年。
(2000. “Margaret Mitchell and Tom Wolfe: Scarlett and The Right Stuff in Atlanta.” In *Literary Trips: Following in the Footsteps of Fame*, edited by Victoria Brooks. Vancouver, B. C., Canada: Greatest Escapes Publishing.)

叶列阿扎尔·M. 梅莱廷斯基 (MELETINSKY, ELEAZAR M.)

《神话诗学》，盖伊·拉努埃和亚历山大·萨德尔茨基译，纽约：鲁特利奇出版社，1998年。
(1998. *The Poetics of Myth*. Tran

slated by Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. New York: Routledge.)

米尔顿·梅尔泽 (MELTZER, MILTON)

《赫尔曼·梅尔维尔传》，明尼阿波利斯市：二十一世纪图书出版公司，2006年。(2006. *Herman Melville: A Biography*. Minneapolis: Twenty-First Century Books.)

赫尔曼·梅尔维尔 (MELVILLE, HERMAN)

《莫比·迪克》或《白鲸》，1851年，纽约：西格内特出版社，1998年。(1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Signet Classic, 1998.)

罗伯特·C. 梅雷迪思和约翰·D. 菲茨杰拉德 (MEREDITH, ROBERT C., AND JOHN D. FITZGERALD)

《构建你的小说：从基本理念到完成手稿》，纽约：巴恩斯与诺贝尔图书公司，1972年。(1972. *Structuring Your Novel: From Basic Idea to Finished Manuscript*. New York: Barnes & Noble Books.)

杰弗里·梅耶尔斯 (MEYERS, JEFFREY)

《D. H. 劳伦斯传》，纽约：克诺夫出版社，1990年。(1990. *D. H. Lawrence: A Biography*. New York: Knopf.)

《萨默塞特·毛姆的一生》，纽约：克诺夫出版社，2004年。(2004. *Somerset Maugham: A Life*. New York: Knopf.)

马洛·A. 米勒 (MILLER, MARLOWE A.)

《英国现代主义的杰作》，韦斯特波特：格林伍德出版社，2006年。(2006. *Masterpieces of British Modernism*. Westport, CT:

Greenwood Publishing Group.)

保罗·米尔斯 (MILLS, PAUL)

《在行动中写作》，纽约：鲁特利奇出版社，1996年。(1996. *Writing in Action*. New York: Routledge.)

玛格丽特·米切尔 (MITCHELL, MARGARET)

《飘》，1936年，纽约：雅芳图书公司，1973年。(1936. *Gone With the Wind*. New York: Avon, 1973.)

塔尼亚·莫德莱斯基 (MODLESKI, TANIA)

《复仇之爱：为女性制作的大规模幻想小说》，康涅狄格州哈姆登镇：阿肯图书公司，1982年。(1982. *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden: Conn.: Archon Books.)

大卫·莫根 (MOGEN, DAVID)

《雷·布雷德伯里》，波士顿：特韦恩公司，1986年。(1986. *Ray Bradbury*. Boston: Twayne.)

特德·摩根 (MORGAN, TED)

《毛姆》，纽约：西蒙舒斯特出版社，1980年。(1980. *Maugham*. New York: Simon & Schuster.)

朱利安·莫伊纳汉 (MOYNAHAN, JULIAN)

《查泰莱夫人的情人：生命之行》，《英语文学史》，第26卷，第1期（3月），第66—90页，1959年。(1959. “Lady Chatterley’s Lover: The Deed of Life.” *ELH*, vol. 26, no. 1 (March), pp. 66 - 90.)

詹姆斯·J. 墨菲，理查德·A. 卡图拉，福布斯·I. 希尔和多诺万·J. 奥克斯（MURPHY, JAMES J., RICHARD A. KATULA, FORBES I. HILL, AND DONOVAN J. OCHS）

《简明古典修辞学史》，费城：劳伦斯·埃尔鲍姆合伙公司，2003年。（2003. *A Synoptic History of Classical Rhetoric*. Philadelphia: Lawrence Erlbaum Associates Inc.）

亨利·A. 默里（MURRAY, HENRY A.）

《以魔鬼之名》，《〈白鲸〉百年论文集》，达拉斯：南卫理公会大学出版社，1953年。（1951. “In nomine diaboli.” In *Moby-Dick Centennial Essays*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1953.）

弗拉基米尔·纳博科夫（NABOKOV, VLADIMIR）

《文学讲稿》，弗里尔森·鲍尔斯编辑，纽约：哈考特出版社，1980年。（1980. *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt.）

琼·诺贝尔和威廉·诺贝尔（NOBLE, JUNE, AND WILLIAM NOBLE）

《窃取情节：故事建构和剽窃的作家指南》，佛蒙特州米德尔伯里镇：保罗·S. 埃里克森公司，1985年。（1985. *Steal This Plot: A Writer's Guide to Story Structure and Plagiarism*. Middlebury, Vt.: Paul S. Eriksson.）

乔伊斯·卡罗尔·欧茨（OATES, JOYCE CAROL）

《你将去何方，你今在何处？》，《经典短篇小说》，查尔斯·H. 博纳编辑，第821—832页，新泽西州恩格尔伍德市：普伦蒂斯霍尔出版社，1966年。（1966. “Where Are You Going, Where Have You

Been?” In *Classic Short Fiction*, edited by Charles H. Bohner, pp. 821 – 832. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1986.)

《弗兰纳里·奥康纳的宗教幻想艺术》，1973年，《弗兰纳里·奥康纳：现代批判观点》，哈罗德·布鲁姆编辑，纽约：切尔西屋出版公司，1986年。（1973. “The Visionary Art of Flannery O’Connor.” In *Flannery O’Connor: Modern Critical Views*, edited by Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986.）

《海明威的奥秘》，1988年，《布雷特·阿什利：主要文学人物》，霍华德·布鲁姆编辑，纽约：切尔西屋出版公司，1991年。（1988. “The Hemingway Mystique” in *Brett Ashley: Major Literary Characters*, edited by Howard Bloom. New York: Chelsea House, 1991.）

弗兰纳里·奥康纳（O’CONNOR, FLANNERY）

《暴力夺取》，1960年，《弗兰纳里·奥康纳三部曲：〈智血〉〈暴力夺取〉〈上升的一切必将汇合〉》，纽约：新美国图书馆，1983年。（1960. “The Violent Bear It Away.” In *3 by Flannery O’Connor: Wise Blood, The Violent Bear It Away, Everything That Rises Must Converge*. New York: New American Library, 1983.）

《上升的一切必将汇合》，1961年，《弗兰纳里·奥康纳三部曲：〈智血〉〈暴力夺取〉〈上升的一切必将汇合〉》，纽约：新美国图书馆，1983年。（1961. “Everything That Rises Must Converge.” In *3 by Flannery O’Connor: Wise Blood, The Violent Bear It Away, Everything That Rises Must Converge*. New York: New American Library, 1983.）

乔治·奥威尔（ORWELL, GEORGE）

《动物庄园》，纽约：西格内特出版社，1945年。（1945. *Animal Farm*. New York: Signet.）

《1984》，1949年，纽约：西格内特出版社，1961年。（1949. *Nineteen Eighty-Four*. New York: Signet, 1961）

《我为什么写作》，纽约：企鹅出版集团，2005年。（2005. *Why I Write*. New York: Penguin Books.）

安·E. K. 佩奇编辑（PAGE, ANN E. K., ED.）

《保护患者的安全：改变护士的工作环境》，华盛顿：美国国家科学院出版社，2004年。（2004. *Keeping Patients Safe: Transforming the Work Environment of Nurses*. Washington, D.C.: National Academies Press.）

克里斯托弗·帕尔默（PALMER, CHRISTOPHER）

《菲利普·K. 迪克：后现代的兴奋与恐怖》，利物浦：利物浦大学出版社，2003年。（2003. *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool University Press.）

杰·帕里尼（PARINI, JAY）

《一个无人能及的时代：威廉·福克纳的一生》，纽约：哈珀柯林斯出版集团，2004年。（2004. *One Matchless Time: A Life of William Faulkner*. New York: HarperCollins.）

赫谢尔·帕克（PARKER, HERSHEL）

《赫尔曼·梅尔维尔传（一）：1819—1851》，巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1996年。（1996. *Herman Melville: A*

Biography. Volume I, 1819 - 1851. Baltimore: Johns Hopkins University Press.)

朱迪斯·希尔曼·帕特森 (PATERSON, JUDITH HILLMAN)

参见朱迪斯·P.琼斯 (Jones, Judith P.)。

迈克尔·平斯基 (PINSKY, MICHAEL)

《未来的现状：伦理与科幻小说》，新泽西州麦迪逊：菲尔莱·狄更斯大学出版社，2003年。(2003. *Future Present: Ethics And/As Science Fiction.* Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.)

保罗·波普瓦夫斯基编辑 (POPLAWSKI, PAUL, ED.)

《D. H. 劳伦斯关于躯体的描写：关于语言、呈现和性的论文》，纽约：格林伍德出版社，2001年。(2001. *Writing the Body in D. H. Lawrence: Essays on Language, Representation, and Sexuality.* New York: Greenwood Press.)

彼得·普雷斯顿和彼得·霍尔编辑 (PRESTON, PETER, AND PETER HOARE, ED.)

《现代世界的D. H. 劳伦斯》，纽约：剑桥大学出版社，1989年。(1989. *D. H. Lawrence in the Modern World.* New York: Cambridge University Press.)

V. S. 普利切特 (PRITCHETT, V. S.)

《巴尔扎克》，纽约：克诺夫出版社，1973年。(1973. *Balzac.* New York: Knopf.)

卡尔·R. 普洛菲尔 (PROFFER, CARL R.)

《〈洛丽塔〉的关键》，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1968年。（1968. *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press.）

达登·阿斯伯里·拜隆（PYRON, DARDEN ASBURY）

《南方姑娘：玛格丽特·米切尔的一生》，纽约：牛津大学出版社，1991年。（1991. *Southern Daughter: The Life of Margaret Mitchell*. New York: Oxford University Press.）

安·兰德（RAND, AYN）

《小说的艺术：作家和读者指南》，纽约：普鲁姆出版社，2000年。（2000. *The Art of Fiction: A Guide for Writers and Readers*. New York: Plume.）

苏拉·P. 拉什和玛丽·内夫·肖编辑（RATH, SURA P., AND MARY NEFF SHAW, EDS.）

《弗兰纳里·奥康纳：新观点》，雅典：佐治亚大学出版社，1996年。（1996. *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens: University of Georgia Press.）

埃伦·里斯（REES, ELLEN）

《小说家克努特·汉姆生：批判性评价（书评）》，《斯堪的纳维亚研究》，第80卷，第1期（春），第109—112页，2008年。（2008. “Knut Hamsun, Novelist: A Critical Assessment [book review].” *Scandinavian Studies*, vol. 80, no. 1 (Spring), pp. 109 - 112.）

瑞秋·豪古鲁·雷福（REIFF, RAYCHEL HAUGRUD）

《J. D. 塞林格：〈麦田里的守望者〉和其他作品》，纽约州塔里敦镇：马歇尔·卡文迪什出版有限公司，2008年。（2008. *J. D. Salinger: The Catcher in the Rye and Other Works*. Tarrytown, N. Y.: Marshall Cavendish Benchmark.）

汉斯·赖斯（REISS, HANS）

《作家的任务：从尼采到布莱希特》，伦敦：麦克米兰出版公司，1978年。（1978. *The Writer's Task From Nietzsche to Brecht*. London: Macmillan.）

布兰迪·雷森韦伯（REISSENWEBER, BRANDI）

《人物：投影》，《小说写作：纽约著名创意写作学校的实用指南》，亚历山大·斯蒂尔编辑，第25—51页，纽约：布鲁姆斯伯里出版社，2003年。（2003. “Character: Casting Shadows.” In *Writing Fiction: The Practical Guide From New York's Acclaimed Creative Writing School*, edited by Alexander Steele, pp. 25-51. New York: Bloomsbury.）

芭芭拉·雷诺兹（REYNOLDS, BARBARA）

《但丁：诗人、政治思想家、男人》，伦敦：I. B. 陶里斯公司，2006年。（2006. *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*. London: I. B. Tauris.）

迈克尔·S. 雷诺兹（REYNOLDS, MICHAEL S.）

《〈太阳照常升起〉：二十年代的小说》，波士顿：特韦恩公司，1988年。（1988. *The Sun Also Rises: A Novel of the Twenties*. Boston: Twayne.）

什洛米斯·里蒙-凯南（RIMMON-KENAN, SHLOMITH）

《叙事小说：当代诗歌学》，伦敦和纽约：梅休因出版社，1983年。（1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.）

R. 里奥-杰里夫（RIO-JELLIFFE, R.）

《大量黑暗元素：威廉·福克纳的理论与实践》，宾夕法尼亚州路易斯堡：巴克内尔大学出版社，2001年。（2001. *Obscurity's Myriad Components: The Theory and Practice of William Faulkner*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press.）

劳里·罗伯逊-洛伦特（ROBERTSON-LORANT, LAURIE）

《梅尔维尔传》，纽约：克拉克森·波特公司，1996年。（1996. *Melville: A Biography*. New York: Clarkson Potter.）

欧内斯特·M. 罗伯森（ROBSON, ERNEST M.）

《语言的演奏》，纽约：托马斯·约塞洛夫公司，1959年。（1959. *The Orchestra of the Language*. New York: Thomas Yoseloff.）

詹姆斯·罗尔斯顿（ROLLESTON, JAMES）

《卡夫卡的时间机器》，《弗兰兹·卡夫卡（1883—1983）：技巧及思想》，罗曼·斯特鲁克和J. C. 亚德利编辑，加拿大安大略省滑铁卢：劳里埃大学出版社，第25—48页，1986年。（1986. “Kafka's Time Machines.” In *Franz Kafka (1883 - 1983): His Craft and Thought*, edited by Roman Struc and J.C. Yardley. Waterloo, Ont., Canada: Wilfrid Laurier University Press, pp. 25 - 48.）

菲利普·罗斯（ROTH, PHILIP）

《对话菲利普·罗斯》，乔治·J. 瑟尔斯编辑，杰克逊：密西西比大学出版社，1992年。（1992. *Conversations With Philip Roth*. Edited by George J. Searles. Jackson: University Press of Mississippi.）

莎伦·A. 拉塞尔（RUSSELL, SHARON A.）

《重访斯蒂芬·金：关键指南》，第二版，康涅狄格州韦斯特波特：格林伍德出版社，2002年。（2002. *Revisiting Stephen King: A Critical Companion*. 2nd ed. Westport, Conn.: Greenwood Press.）

威廉·萨菲尔（SAFIRE, WILLIAM）

《毫无艺术性》，《纽约时报》，2008年7月20日，MM14页（纽约版）。〔2008. “Inartful.” *New York Times*, July 20, p. MM14 (New York edition). Also available at www.nytimes.com/2008/07/20/magazine/20wwln-safire-t.html. (accessed January 10, 2009)〕

雷·萨赫利恩（SAHELIAN, RAY）

《孕烯醇酮：让人自然感觉良好的荷尔蒙》，纽约州花园城：艾弗里出版集团，1997年。（1997. *Pregnenolone: Nature's Feel Good Hormone*. Garden City Park, N.Y.: Avery Publishing Group.）

J. D. 塞林格（SALINGER, J. D.）

《麦田里的守望者》，1951年，纽约：班坦图书公司，1966年。（1951. *The Catcher in the Rye*. New York: Bantam, 1966.）

《九故事》，波士顿：利特尔·布朗出版社，1953年。（1953. *Nine Stories*. Boston: Little, Brown.）

《弗兰妮和祖伊》，波士顿：利特尔和布朗出版社，1961年。（1961. *Franny and Zooey*. Boston: Little, Brown.）

玛格丽特·A. 塞林格（SALINGER, MARGARET A.）

《梦幻守望者：一本回忆录》，纽约：华盛顿广场出版社，2000年。（2000. *Dream Catcher: A Memoir*. New York: Washington Square Press.）

R. 尼尔·斯科特（SCOTT, R. NEIL）

《弗兰纳里·奥康纳：批判性注释参考指南》，佐治亚州米利奇维尔：廷伯莱恩图书公司，2002年。（2002. *Flannery O'Connor: An Annotated Reference Guide to Criticism*. Milledgeville, Ga.: Timberlane Books.）

查尔斯·斯克里布纳三世（SCRIBNER, CHARLES, III）

《唯一重要的事：欧内斯特·海明威/马克斯韦尔·珀金斯1925—1947的通信》序言，纽约：斯克里布纳出版社，1996年。（1996. Preface to *The Only Thing that Counts: The Ernest Hemingway/Maxwell Perkins Correspondence 1925 - 1947*. New York: Scribner.）

多萝西·M. 斯库拉编辑（SCURA, DOROTHY M., ED.）

《对话汤姆·沃尔夫》，杰克逊：密西西比大学出版社，1990年。（1990. *Conversations With Tom Wolfe*. Jackson: University Press of Mississippi.）

罗兰·A. 谢里尔（SHERRILL, ROWLAND A.）

《以实玛利超越自我的生涯》，《赫尔曼·梅尔维尔的〈白鲸〉》，哈罗德·布鲁姆编辑，纽约：切尔西屋出版公司，1986年。（1986. “The Career of Ishmael’s Self-Transcendence.” In *H*

erman Melville's Moby-Dick, edited by Harold Bloom. New York: Chelsea House.)

埃德温·S. 施奈德曼 (SHNEIDMAN, EDWIN S.)

《梅尔维尔的认知风格：〈白鲸〉的逻辑》，1986年，《梅尔维尔研究指南》，约翰·布莱恩编辑，纽约：格林伍德出版社，1986年。(1986. “Melville's Cognitive Style: The Logic of *Moby-Dick*.” In *A Companion to Melville Studies*, edited by John Bryant. New York: Greenwood Press, 1986.)

富兰克林·H. 西尔弗曼 (SILVERMAN, FRANKLIN H.)

《为保有和超越而出版》，康涅狄格州韦斯特波特：普雷格出版社，1999年。(1999. *Publishing for Tenure and Beyond*. Westport, Conn.: Praeger.)

欧内斯特·J. 西蒙斯 (SIMMONS, ERNEST J.)

《陀思妥耶夫斯基：小说家的诞生》，伦敦和纽约：牛津大学出版社，1940年。(1940. *Dostoevsky: The Making of a Novelist*. London and New York: Oxford University Press.)

梅丽莎·辛普森 (SIMPSON, MELISSA)

《弗兰纳里·奥康纳传》，康涅狄格州韦斯特波特：格林伍德出版社，2005年。(2005. *Flannery O'Connor: A Biography*. Westport, Conn.: Greenwood Press.)

萨姆·F. 史密斯 (SMITH, SAM F.)

《约瑟夫·康拉德轶事》，2006年。(2006. “Joseph Conrad A anecdote.” <http://forreststokes.com/wordpress/?p=131>. (accessed March 15, 2008))

马克·斯皮尔卡 (SPILKA, MARK)

《狄更斯和卡夫卡：相互解释》，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1963年。(1963. *Dickens and Kafka: A Mutual Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.)

弗兰克·J. 苏洛威 (SULLOWAY, FRANK J.)

《生来叛逆：出身顺序、家庭动力学和创造性的人生》，纽约：潘什恩公司，1996年。(1996. *Born to Rebel: Birth Order, Family Dynamics, and Creative Lives*. New York: Pantheon.)

劳伦斯·苏廷 (SUTIN, LAWRENCE)

《神圣入侵：菲利普·K. 迪克的一生》，纽约：哈莫尼图书公司，1989年。(1989. *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. New York: Harmony Books)。

弗雷德里克·约瑟夫·斯沃博达 (SVOBODA, FREDERIC JOSEPH)

《海明威和〈太阳照常升起〉：一种风格技巧》，劳伦斯：堪萨斯大学出版社，1983年。(1983. *Hemingway & The Sun Also Rises: The Crafting of a Style*. Lawrence: University Press of Kansas.)

《最困难的修改工作》，《布雷特·阿什利：主要文学人物》，霍华德·布鲁姆编辑，纽约：切尔西屋出版公司，1991年。(1991. “The Most Difficult Job of Revision.” In *Brett Ashley: Major Literary Characters, edited by Howard Bloom*. New York: Chelsea House.)

彼得·斯威格特 (SWIGGART, PETER)

《福克纳小说的艺术》，奥斯汀：得克萨斯大学出版社，1962年。（1962. *The Art of Faulkner's Novels*. Austin: University of Texas Press.）

约翰·塔利亚费罗（TALIAFERRO, JOHN）

《永远的泰山：泰山的创作者埃德加·赖斯·巴勒斯的一生》，纽约：斯克里布纳出版社，1999年。（1999. *Tarzan Forever: The Life of Edgar Rice Burroughs, Creator of Tarzan*. New York: Scribner.）

D. J. 泰勒（TAYLOR, D. J.）

《奥威尔的一生》，纽约：亨利·霍尔特出版公司，2003年。（2003. *Orwell: The Life*. New York: Henry Holt.）

海伦·泰勒（TAYLOR, HELEN）

《斯嘉丽的女人们：〈飘〉和它的女粉丝》，新泽西州新不伦瑞克：罗格斯大学出版社，1989年。（1989. *Scarlett's Women: Gone With the Wind and Its Female Fans*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.）

维克多·特拉斯（TERRAS, VICTOR）

《卡拉马佐夫指南：对陀思妥耶夫斯基小说的起源、语言和风格的评论》，麦迪逊：威斯康星大学出版社，1981年。（1981. *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. Madison: University of Wisconsin Press.）

威尔登·桑顿（THORNTON, WELDON）

《D. H. 劳伦斯：短篇小说研究》，纽约：特韦恩公司，1993年。
(1993. *D. H. Lawrence: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne.)

霍华德·佩顿·文森特 (VINCENT, HOWARD PATON)

《〈白鲸〉的试验》，1949年，卡本代尔镇：南伊利诺伊大学出版社，1965年。(1949. *The Trying-Out of Moby-Dick*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.)

弗雷德里克·韦格纳 (WEGENER, FREDERICK)

《伊迪丝·华顿与〈论小说写作〉中的写作困难》，《现代语言研究》，25:2 (春)，第60—72页，1995年。(1995. “Edith Wharton and the Difficult Writing of *The Writing of Fiction*.” in *Modern Language Studies*, 25:2 (Spring), pp. 60 - 72.)

马克·温加滕 (WEINGARTEN, MARC)

《不会开门见山的那伙人：沃尔夫、汤普森、迪迪翁和新新闻主义革命》，纽约：皇冠出版集团，2006年。(2006. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York: Crown.)

萨姆·韦勒 (WELLER, SAM)

《布雷德伯里纪事：雷·布雷德伯里的生活》，纽约：威廉·莫洛出版社，2005年。(2005. *The Bradbury Chronicles: The Life of Ray Bradbury*. New York: William Morrow.)

大卫·韦斯特和托尼·伍德曼编辑 (WEST, DAVID, AND TONY WOODMAN, EDS.)

《创造性模仿和拉丁文学》，纽约：剑桥大学出版社，1979年。
(1979. *Creative Imitation and Latin Literature*. New York: Cambridge University Press.)

伊迪丝·华顿 (WHARTON, EDITH)

《伊坦·弗洛美》，1911年，纽约：克里尔出版社，1987年。(1911. *Ethan Frome*. New York: Collier Books, 1987.)

《纯真年代》，1920年，纽约：巴恩斯与诺贝尔图书公司，2004年。(1920. *The Age of Innocence*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.)

《孩子》，1928年，纽约：斯克里布纳出版社，1997年。(1928. *The Children*. New York: Scribner, 1997.)

《回眸一瞥》，纽约：D. 阿普尔顿—世纪公司，1934年。(1934. *A Backward Glance*. New York: D. Appleton-Century Company.)

埃德蒙·怀特 (WHITE, EDMUND)

《克努特·汉姆生》，《当代小说评论》，第3期，第21—26页，1996年。(1996. “Knut Hamsun.” *Review of Contemporary Fiction*, no. 3, pp. 21 - 26.)

玛格丽特·厄尔利·惠特 (WHITT, MARGARET EARLEY)

《了解弗兰纳里·奥康纳》，哥伦比亚：南卡罗来纳大学，1995年。(1995. *Understanding Flannery O' Connor*. Columbia: University of South Carolina Press.)

梅塔·卡彭特·王尔德和奥林·波兹登 (WILDE, META CARPENTER, AND ORIN BORSTEN)

《亲爱的绅士：威廉·福克纳和梅塔·卡彭特的爱情故事》，纽约：西蒙与舒斯特出版社，1976年。（1976. *A Loving Gentleman: The Love Story of William Faulkner and Meta Carpenter*. New York: Simon & Schuster.）

杰弗里·威廉姆斯（WILLIAMS, JEFFREY）

《理论与小说：英国传统中的叙事反思》，纽约：剑桥大学出版社，1998年。（1998. *Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition*. New York: Cambridge University Press.）

威廉姆斯·田纳西（TENNESSEE, WILLIAMS.）

《回忆录》，纽约州花园城：双日出版社，1975年。（1975. *Memoirs*. Garden City, N.Y.: Doubleday.）

汤姆·沃尔夫（WOLFE, TOM）

《太空先锋》，纽约：班坦图书公司，1979年。（1979. *The Right Stuff*. New York: Bantam.）

《虚荣的篝火》，纽约：班坦图书公司，1987年。（1987. *The Bonfire of the Vanities*. New York: Bantam.）

《完美的人》，纽约：班坦图书公司，1998年。（1998. *A Man in Full*. New York: Bantam.）

《勾搭》，纽约：骑马斗牛士出版社，2000年。（2000. *Hooking Up*. New York: Picador.）

汤姆·沃尔夫和E. W. 约翰逊编辑（WOLFE, TOM, AND E. W. JOHNSON, EDS.）

《新新闻主义》，纽约：哈珀与罗出版公司，1973年。（1973. *The New Journalism*. New York: Harper & Row.）

乔治·伍德考克（WOODCOCK, GEORGE）

《水晶精神：乔治·奥威尔研究》，1966年，蒙特利尔：黑玫瑰图书公司，2005年。（1966. *The Crystal Spirit: A Study of George Orwell*. Montreal: Black Rose Books, 2005.）

威廉·华兹华斯（WORDSWORTH, WILLIAM）

《抒情歌谣集》序言，伦敦：比格斯和卡托尔公司，1802年。（1802. Preface to *Lyrical Ballads*. London: Biggs and Cottle.）

本·亚戈达（YAGODA, BEN）

《关于城镇：纽约人和他们所创造的世界》，纽约：斯克里布纳出版社，2000年。（2000. *About Town: The New Yorker and the World It Made*. New York: Scribner.）

简·贾菲·扬（YOUNG, JANE JAFFE）

《银幕上的D. H. 劳伦斯：在〈木马赢家〉〈儿子与情人〉〈恋爱中的女人〉的电影中重新塑造散文风格》，纽约：彼得·朗公司，1999年。（1999. *D. H. Lawrence on Screen: Re-Visioning Prose Style in the Films of the Rocking-Horse Winner, Sons and Lovers, and Women in Love*. New York: Peter Lang.）

菲利普·扬（YOUNG, PHILIP）

《欧内斯特·海明威：重新审视》，大学园区：宾夕法尼亚州立大学出版社，1966年。（1966. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State University Press.）

莫妮卡·扎加尔（ZAGAR, MONIKA）

《克努特·汉姆生的驯悍记：阅读〈溺水的塔玛拉〉》，《斯堪的纳维亚研究》70，第3期（秋）：第337—359页，1998年。（1998. “Knut Hamsun’ s Taming of the Shrew: A Reading of *Drowning T amara*.” *Scandinavian Studies* 70, no. 3 (Fall).pp. 337 - 359. Academic Search Premier, EBSCOhost. (accessed December 9, 20 08) 〕

艾伯特·楚克曼（ZUCKERMAN, ALBERT）

《写出重磅小说》，辛辛那提：作家文摘丛书，1994年。（1994. *Writing the Blockbuster Novel*. Cincinnati: Writer’ s Digest B ooks. ）

斯蒂芬·茨威格（ZWEIG, STEFAN）

《巴尔扎克》，威廉和多萝西·罗斯译，纽约：维京出版社，1946年。（1946. *Balzac*. Translated by William and Dorothy Rose. New York: Viking Press. ）

① 本参考书目按作者原名字母顺序排列。

② 卡夫卡的长篇小说《失踪者》（*Amerika*）在早期出版时的名字是《美国》。
—编者注

后浪电影学院
POST WAVE FILM ACADEMY

国际卷

故事创作 大师班

中国电影基金会
吴天明青年电影专项基金
监制

刘大鹏
编

后浪电影学院
策划

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co., Ltd.

故事创作大师班

（国际卷）

刘大鹏 编
后浪电影学院策划

版权信息

丨 书名：故事创作大师班. 国际卷

丨 编著：刘大鹏

丨 策划：后浪电影学院

丨 版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

编委会：张丕民 阎晓明 姜 涛 吴妍妍
刘 磊 曹方璐 张耀丹

序一

国界之外，编剧之内

中国电影基金会下设的吴天明青年电影专项基金，继承了中国第四代优秀导演吴天明的衣钵，即他毕生为中国电影拼搏与奉献的执着精神。基金会搭建了公益服务平台和青年电影人才培育平台，重点培养三大块人才——青年导演、编剧、制片人，以提升中国电影新生力量的影响力。自2015年开设“大师之光”青年编剧高级研习班以来，基金会每年力邀享誉国际的知名编剧大师从不同主题和角度为近200位具有发展潜力的青年编剧、导演带来精彩纷呈的编剧课程，为其打开创作视野和拓宽实践边界的同时，还呈现了不同文化背景下的电影文化、剧作规律，展现了影视创作的魅力，提高了中国青年电影的创作活力。

尽管艺术不分国界，但不同的国家土壤却孕育了不同的电影文化。此次将国外优秀编剧的课程内容结集出版，我们希望将国外前沿的编剧经验分享给国内更多致力于在编剧领域深耕的青年创作者们。

本书共收录了第一届到第三届来自法、美、日、韩的国外导师课程讲稿，他们分别是韩国编剧兼导演吴胜郁、著名编剧崔石焕；日本著名编剧荒井晴彦；法国著名导演、编剧弗雷德里克·奥比坦；美国著名好莱坞编剧约翰·C. 理查兹、史蒂文·加里·班克斯、迈克尔·

威斯、扎克·施坦茨。他们当中有的分享了编剧从业经验，有的讲述了好莱坞的编剧环境和创作的方法与规律，有的则是以电影文本为例进行了专业的剧作分析等。

我们将讲稿整理成书以飨读者，并期待中国的编剧创作出更多优秀的作品。祝中国电影青年编剧人才辈出，为实现电影强国梦助力加油。

张丕民
中国电影基金会理事长

序二

说起我的老厂长吴天明，一时心潮难平，思绪澎湃。没有这个人，就没有中国电影在二十世纪八十年代的横空出世；没有这个人，就没有中国电影第五代的闪亮登场，让世界瞩目。他对中国电影的作用，犹如灯塔，堪比“教父”。

如今斯人已去，上天云端，我辈怀念他最虔诚实在的方式，是拍出无愧于他的电影。再烧上一炷香，让他在天堂里笑出声来，点头称是。

这个编剧班，是吴导演创办的，这是在做基础工程。希望这个工程持续下去，为中国电影打好基础。

芦 苇

2021年8月3日

于北京金长安大厦

目录

序一 国界之外，编剧之内

序二

第一讲 编剧是一个需要忍耐的职业 / 吴胜郁

入行之初

《八月照相馆》：榨干你每一滴才华的许秦豪

导演的信任

把情绪描绘出来

这个剧本绝不可能拍成

最大动力是截稿日期

把我的名字去掉吧！

现场改戏的绝望时刻

到取景地找找灵感

内心独白

三幕结构确实好用

不让自己的作品带上艺术标签

找出自己喜欢的角度，才是最重要的

《李在守之乱》：喜欢的戏都被删掉了

把心爱的戏份放在关键时刻

编剧的至暗时刻

《绿鱼》：不会说OK的李沧东

极致完美主义者

走路采风的作家

讲真话的“说谎者”

《双生警贼》：“卧底”黑帮采风

《无赖汉》：“一直被打枪”的十年

打破硬汉警察的套路

光靠想象无法塑造人物

第一幕和最后一幕先行

去街上寻找灵感，采集资料

给骨架添上血肉

把剧本念给那些苛刻的人听

交稿后，真正的煎熬来了

三幕结构中，高潮点最难写

讨论答疑

第二讲 类型片如何讲故事？ / 崔石焕

韩国电影往事

亲如一家的编剧、导演、制片人

成为这个时代最会“说谎”的人

写剧本就像盖房子，盖在什么地段好呢？

忠于类型，是对观众的承诺

如何讲故事：让观众等待、快乐、回味

好故事来自与世界的碰撞

写出人物的欲望和危机

写出人物的情感纠结与起伏

不提前定好结局万万不行

故事若写得好，没人会问主题是什么

讨论答疑

第三讲 以作者思维改编IP / 荒井晴彦

将推理小说改编为青春电影：《W的悲剧》

改编中台词的处理

谎言与真实的复杂性

好莱坞，还是日式风格？

日活罗曼情色电影：《红发女郎》

身体之外的性别共情

与导演的创作比赛

日本电影业最迫切的问题是观众宅得要命

最大的卖点就是你自己啊

家庭题材翻拍片：《神赐给的孩子》

三名编剧共同执笔

我受新好莱坞影响，结局往往是悲剧

编剧执起导筒：《日本的天空下》

写吃饭，吃了什么菜一定要写出来

我笔下没有了不起的男人形象

我喜欢的原著作品，就很难去改编

电影是跨不了国界的

第四讲 兼任编剧、导演的创作模式 / 弗雷德里克·奥比坦

法国特色作者电影

法国电影资金体系与电视台的角色

文学、戏剧改编电影

提笔就写对话？

喜剧最重要的是节奏

给你的人物制造一些灾难吧

喜剧《特使》的构思

利用视角与隐情

现实比想象更好笑

兼任编剧、导演的控制力

编剧也要考虑后期问题？

意大利式剧本围读

只要12句台词，13句也不行

《偷情桥》的情感主题

与德帕迪约合作

定制电影《激情联盟》的风波始末

甲方的层层审核

总有巧妙的办法守护你的创意

《巴黎，我爱你》：集体创作的挑战

20个短片的转场难题

所有的事情都有规则，但是总有例外

人物的背景与潜台词

第五讲 构建故事，从深挖人物的需求开始 / 约翰·C. 理查兹

新手闯荡好莱坞

规则，欲破先立

像侦探一样追索人物

10分钟法则：前10页决定一切

案例研讨：根据真实事件改编的电影《41天》

受限空间的故事

故事网越来越复杂

在前10页抓住观众的好奇心

每个细节都用得上

“要敢于杀死你最亲爱的人”

人物模板

从活在纸上，到有血有肉

真实事件改编中的人物设定

写大纲：四个文件夹和一些卡片

就算不用三幕式写，也可以拿它碰撞下思路

修改是获取反馈的“正确姿势”

跟导演的博弈与合作

就算不情愿，也得会向甲方推销故事

改编时，编剧可不能知道得太多

选对软件，调好状态

讨论答疑

第六讲 平行弧结构与序列叙事 / 史蒂文·加里·班克斯

平行弧结构

故事主题与故事驱动

案例分析：《冒牌天神》

案例分析：《总统先生》

序列叙事

类型电影的驱动

案例分析：《冒牌老爸》

案例分析：《谍影重重》

理解主题和故事的分离

在好莱坞，拒绝修改的编剧都破产了

培养合作意识的提案练习

第七讲 如何创造更深入立体的人物？ / 史蒂文·加里·班克斯

好莱坞编剧求生术

在这个充满偏见的行业中活下去

在限制下疯狂开脑洞

跟讨厌的人合作

人物的维度与层次

什么是多层次人物？

善用原型，但别刻板

有缺点的人物更招人喜欢

规定情景的人物设定练习

规定情景的故事创作练习

讨论答疑

第八讲 以人物关系为驱动的剧作法 / 迈克尔·威斯

从人物关系的角度构思剧本

构思大纲前的七大要素

以三幕120页范本为例

第一幕

开场：吸引观众进入电影世界

10分钟：钩子

30分钟：第一幕转折点

第二幕

第二幕问题：最后才得以解决的问题

障碍：内在冲突和外在冲突的统一

次要情节：提升故事层次，而非复杂程度

中间点：人物转变的最佳时机

上升情节：人物成长，关系转变

核心人物关系，体现影片的情感内核

故事阐述分组练习

讨论答疑

第九讲 超英片和科幻片，如何构建一个世界？ / 扎克·施坦茨

科幻、奇幻电影中世界观的构筑

用真实世界作为跳板

规则是你最好的朋友

用视觉设计传达世界观

复杂的世界与复杂的故事不可兼得

编剧在漫改超英片中能决定什么？

美国电影的IP改编

要尊重原著，还是创新元素？

抓住情感内核

创作科幻、奇幻类剧集

创意挑战

制作挑战

案例研讨：《雷神》

讨论答疑

关于科幻电影

关于IP改编

工业化的合作和署名

科幻作品的知识背景及调研

《流浪地球》的前身

从电影到电视，再到网络平台

编剧的教科书有用吗？

闯荡好莱坞的编剧技巧

出版后记

返回总目录

第一讲

编剧是一个需要忍耐的职业

/ 吴胜郁

吴胜郁，韩国著名导演、编剧、作家。职业生涯始于朴光洙执导的《想去那座岛》导演组工作。后连续担纲李沧东导演处女作《绿鱼》（1997）以及许秦豪导演《八月照相馆》（1998）的编剧，广受业界认可，从此名声大噪。2000年，完成了自己的导演处女作——恐怖、哲理类黑色犯罪电影《双生警贼》（2000），该片一反当时韩国大部分黑色电影过度追求套路以及夸张动作的风格，转而刻画现实主义风格的人物，一经面世即获得极高赞誉。2015年，执导风格冷峻的强戏剧性电影《无赖汉》（2015），



我前前后后改了十年，共被六个制片方拒绝过，我还是坚信这个剧本是有意
义、能被拍出来的。

入围戛纳国际电影节“一种关注”单元，获得“一种关注”大奖提名。

在2017年12月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，这位声称受《水浒传》和张彻影响至深的韩国知名编剧带来了以下课题：以《绿鱼》和《八月照相馆》为例阐述“刚出道时的创作经历和心得”；以参与编剧的《李在守之乱》和《力道山》为例阐述“受人委托进行创作的艰辛之路”；以担纲编剧与导演的《双生警贼》为例，探讨了“剧本变成电影的过程中，要经历怎样的曲折，作品如何被赋予新的生命”。

很高兴见到大家！我将用未来两天时间，分享一些我在编剧过程中的经验和体会。先谈谈为什么选了电影这行吧，我大学专业是雕塑，2005年第一次接触到了中国的美术，真是惊艳。然而当时韩国的美术界对我来说已经没有任何吸引力了。想想我的美术技能到底能做什么，真是非常迷茫。

虽然在毕业班，但我经常逃课去剧场看电影，当时大部分韩国电影歧视女性，这可以说是非常可耻的。常规电影烂到什么程度？每每我出剧院时都会捂着脸，真是非常羞愧的。但有一次，我在剧场看到了林权泽导演的一部作品，感到了一缕曙光，我想是不是自己也可以走上电影人的道路？林权泽导演的作品确实是与众不同的。

入行之初

看完林权泽导演的作品后，我决定走上编剧和导演之路，大学毕业后便进了朴光洙导演的编剧组。朴导演在剧组拍摄的过程中，要求我们这些编剧每天都要改剧本。开拍一周前，朴导演对编剧组所有人说，你们要重新写这段剧情。当时，像许秦豪等现在的大牌导演，也跟我同在编剧组里。后来我重新改写的剧本得到了朴光洙导演的赞赏。我问朴导演为什么，他回答说，是因为我的剧本把人物和事件予以客观化。太深奥了，我没太听懂，但还是感到非常高兴。其实我也没有太多的专业知识，就是凭着感觉，站在自己的视角上重新改写了这个剧本而已。

时间飞逝，我逐渐开始我的写作。各大新闻社在每年都会举办海选，用奖金激励新人作家，并提供平台和机会。当时我投了两次稿，很可惜在最后的阶段被淘汰出局了。不过相关方联系了我，邀请我为他们写剧本。评委中有一位叫李沧东的导演，他虽然把我的作品给淘汰掉了，不过后来他找到我说：“你重新再给我写一个剧本。”那部作品就是《绿鱼》，当时通过这部作品，我向李导演学习了很多。

一次，我和许秦豪导演在一个酒吧喝酒，我向他推荐了我的作品，许导读了整整一个小时。我同李导和许导都建立了非常深厚的交情。当时虽然还有其他很多项目给了我更高的价格，不过我却拒绝了。我选择了《绿鱼》和《八月照相馆》这两部作品，坚持写了一年，我觉得这是我抓住的最大机遇。

《八月照相馆》：榨干你每一滴才华的许秦豪

导演的信任

《绿鱼》要求在两周时间内完成，而许秦豪导演也是在那个时间给我来电话，请我帮他写剧本，所以两件事情是重叠的，忙得我不可开交。

许导在车上跟我说过这样的话：“我想拍一部电影，具体是什么不知道，但它的结尾应该是有一个遗照的场面，上面的人物是笑着的，时代背景是1990年代。那时候人们的遗照都是面无表情、特别严肃的，就没有见过谁笑的。”当时我觉得主人公应该是那种已经知道自己生命没剩多久，不过依然乐观地面对生活的人。其实后来拍时，我发现导演和编剧的想法差异还是挺大的。

我那时正担任《绿鱼》的副导演，在拍完五个月以后，才和许秦豪导演重新见面。当时许导把自己写的初稿给我看了一下，不过说实话我非常不喜欢那一稿。我就提出：“让我写的话，我就要全部重写。不过你的大体思路，主人公的设定，还有一个停车管理员女主角的设定，我还是会留下来。其他的東西全要改。”当时编剧对导演说这种话是非常无礼的，好在我 and 许导既是朋友，也是很好的同事，所以许导相信了我。

现在想起来，我的剧本之所以能拍成电影，都是因为这些导演都非常信任我，给了我无限支持。导演的支持并非万能，不过对我来说确实意味着一切。在创作过程中，若编剧和导演意见不合，有很多作品都会付诸东流的。

把情绪描绘出来

为了不辜负许导对我的信任，我认真地写完了《八月照相馆》的剧本，许导看了非常满意。不过电影界一些影评人看了初稿后，批评它是没有任何经验的新手写的，毫无市场性可言。为什么呢？一般剧本中人物描写都是用类似“他推门而出”“他坐在原地”“他开始哭泣”这样的语言；而我用的都是短篇小说的句子，用非常详细的文字介绍了主人公的动作和行动路线。

《八月照相馆》中不知大家记不记得，有一场戏是主人公坐在院子内洗手。我写了很多细节，比如：洗手的水盆必须是红色的，倒满了水，洗手时发出清脆的声音；天上下着雨，雨水滴落到主人公的白色衬衫上，有一滴滴黑点。会详细到这种程度。如果按照当时传统电影剧本描述可能就只有一句话“主人公在洗手”。很感激的是，许导和摄影组完全满足了我的需求，这一幕是完全按我的想法呈现在观众面前的。

我之所以描述得特别详细，是因为在和李沧东导演合作的时候，他对我说过这么一句话：“1990年代的韩国电影界最缺少的就是一种情绪，你想要成功的话，必须把这种情绪给描绘出来。”

也许受到了这句话的影响，后来我和许导在合作拍摄《八月照相馆》的时候，就希望这是一部与众不同的韩式经典爱情片。所以在一些特定场景，许导要求我加入一些男主和女主在一起的甜蜜约会，不过必须与以往韩国电影中的约会场面完全不同。传统的韩国电影中男女约会大部分都是这种桥段：两个人并排走，女主突然打了男主一下说“来追我呀”，男主就傻傻地追她。我那时非常反感这种设定，就希望哪怕只是一些行动或者一句台词也好，一定要加入一些全新的元素。当时许导说，如果约会时男主向女主讲鬼故事，会是一个怎样的笑话呢？我觉得这个主意太棒了，所以就把这个场面搬到了电影里。

虽然这个桥段在当时的爱情剧中可能是有点罕见，不过我觉得它正能准确地表达男女主角在一起的那种温馨情绪。

这个剧本绝不可能拍成

拍摄《八月照相馆》以前，韩国电影中如果主人公患了绝症时日无多的话，剧情都要催人泪下的，男女主人公要抱头大哭，台下观众也一直哭。不过我和许导说：“咱们拍个不太悲伤的吧。”现在听起来难以置信，因为让观众哭才是正常思路。可能因为我是新人，所以才敢有这样的想法。光冲着这个，就很少有制作方愿意投资。更何况当时我得到的评价是：这个编剧描写的场景过于冗长，没有任何专业知识。

不过幸运的是，当时有一位顶尖的韩国编剧看了我这剧本以后，说这是忠武路最杰出的一部作品。忠武路是韩国电影的摇篮，相当于美国的好莱坞。《阿修罗》（2016）的导演金成洙当时就很有名了，他那时也非常看好我，便向各大制作方推荐我的《八月照相馆》剧本。大部分电影节都认为这部电影不可能有任何票房，这时有个制片方觉得我的剧本非常新颖，再加上名家极力推荐，就决定试一试了。我记得，当时有人还发毒誓说，这个剧本绝对不行，要能拍成电影他就倒着走路。幸运的是，合作的许导非常尊重、信任我，把我所有的细腻描写都搬上了银幕。

最大动力是截稿日期

在35岁那年，我完成了《八月照相馆》，当时年轻气盛，靠一股蛮劲写了下来。导演给了三周时间写完。（这不算极端，以前还有导演限定一周内写完剧本的。）接到委托以后，有四天时间除了吃喝拉

撒睡，我把其他时间全用在这上面。我觉得对于一个编剧来说，最重要的是他的笔力，能在短时间内把自己所有精力倾注进剧本。当然也有些编剧每天都会抽两个小时写作，持之以恒，我个人非常尊敬这种作风的人。我完成剧本的最大动力是截稿日期。说句实话，如果给我三周时间，前两周我会无所事事地去享受生活。而最后几天会边哭鼻子边写，一直后悔前两周我怎么玩得那么欢快呢。不过最后那几天，我会爆发出超人的集中力！

《八月照相馆》这个剧本最后有一场戏，女主在照相馆看到照片，面带微笑转身离开。虽然是我写的，但我真觉得自己是一个天才！对我来说，写剧本就像在为一个深爱之人熬夜写情书，我非常享受这个过程。不过第二天早上看到昨晚热情洋溢的情书后，又会羞愧到把它撕掉。这就是一个剧本诞生的过程吧！为深爱的人写情书也会改来改去，直至交给心仪对象，感觉非常浪漫。

写完《八月照相馆》后的七到八个月的时间里，我开始备受青睐，很多制片方、投资方找我喝酒，让我写个和《八月照相馆》风格差不多的剧本。答应了他们之后，我拿出来的却是《双生警贼》（2000），我至今忘不了他们脸上的表情。从那时候开始，我的风格就变得比较灰暗。

在《八月照相馆》成功以后，我大概经历了二十年的惨日子。当时我觉得自己写剧本最大的优点就是细腻，能让观众有一种身临其境的感觉。不过按照我的风格继续写下去，有一个很大的问题，在描写一些场景时，有太多的形容词和副词会让整个场景的焦点变模糊。这对导演来说是不会有太大的吸引力的。所以我开始试图尝试减少一些不必要的形容词。另一把双刃剑是，我一直以来都致力于客观地表达出某个事件或者某一种感情，但对制片方和观众而言，太过客观会让他们觉得索然无味。

把我的名字去掉吧！

创作《八月照相馆》时，投资方对许导和我都提出了很多要求，比如说要加一些催人泪下或跌宕起伏的剧情。主演的立场也非常不坚定，刚开始说要加入，后来反悔，后来又加入，搞得我们一头雾水。我们做剧本时也心里有数，一旦遇到这种情况的话，基本上没可能成功的。假设我的剧本原本按照A演员的形象来设计的，他要拒绝的话，就得换成人物B，又得重新把一些细节改成适合B的。这么来回切换要费很大的功夫。只需要把A改成B还不算什么，万一还有C、D、E、F……呢，那问题就非常大了。

由于该片投资方和制作方有很多家，每一家都去满足的话，改来改去会失去创作初心。所以，这个剧本一次次被这些制片方和演员拒绝。许导想把片子拍成，就希望我做一些迎合，但我的立场非常坚定，表示不会改太多，这样我跟许导之间也有了一些对立。到最后，我不得不拿出了作为编剧的最后一个武器：“把我的名字去掉吧！”这时候导演说：“行，那我听你的，不过这就等于砸了我的饭碗。”当然，这是一个笑话。

我多次强调，许导和我是非常要好的朋友，也非常信任我。所以我说服他把剧本还原成了最初的版本，我说“我自己会想办法搞定的”。之前拍《绿鱼》的时候，我和演员韩石圭一起合作过，我觉得他很好。我和制片人一起去找他、说服他加入。在交谈中，我发现韩石圭跟我有许多默契，很多在情绪上的共通之处，电影里主角吃西瓜时会把西瓜子一粒粒吐出来，他本人也非常喜欢这种场面。当时韩石圭已是大明星，只要他加入的话，这部电影肯定能拍成。女主沈银河听说韩石圭要加入，便自愿也要加入。有了这两个大牌，就陆续有投资方进来，剧组正式启动了。

现场改戏的绝望时刻

拍摄时，许导总让我到场。我挺不耐烦，我编剧工作都做完了，剧本写好，导演拍好就可以了，为什么叫我过去呢？我当时就挺烦这个导演的。虽然许导人品非常好，和我也非常要好，不过就拍电影这件事来说，他实在是个让人头疼的伙伴，他要把我所有的才能都给榨干，不留下任何一滴。

直到现在还有一个场面历历在目：男女主人公第一次见面的这场戏，是整部电影中非常重要的一个环节。许导不太喜欢我的设计，于是就留了一个很大的作业，让我到现场改。整个剧组都在等我们，旁边是摄影在等我，许导就在现场催我。就在大家在电影中看到的照相馆前面，他放了大桌子和椅子，就让我坐那里，所有的剧组成员都围着，看我写。我花了一个多小时，终于把那一幕给重新写完了。然后直接开拍，不过我觉得那个场面太没劲了，导演也觉得没什么意思，让我再写一次，我就觉得特别绝望。

第二天要正式重拍，前一晚我几乎没有睡着，想了很多东西。如果我写不完，明天就拍不成。不过人越急就越没灵感，我翻来覆去想了很多，始终没有好方案。我觉得在这么短的时间内肯定写不出比原先更好的戏了，于是决定去说服韩石圭。跟韩石圭的聊天中，得知他其实也挺喜欢那个场面的，所以我就让他去跟导演说。我躲他后面，他就在前面向导演保证“我会演好这出戏的”。

拍摄时非常幸运的是，天公作美，一切都很配合。片中男女主人公第一次见面，沈银河在树下站着，韩石圭过去递给她一个冰激凌。吃冰激凌的时候，后面那棵大树就沐浴在风和日丽中，微风轻拂树枝，两个人演技特别精湛，所有这一切都很完美。我到现在仍特别感谢那天的空气和微风，如果没有这些，可能许导会让我再写一次。

到取景地找找灵感

从写《八月照相馆》剧本直至拍成电影，我感受到很多东西：我的剧本只不过提供了一个骨架，在此之上，演员们精湛的演技、摄影组的辛勤劳作，还有导演的努力，加之当时的天气和气氛，这一切都化作了电影的血肉。剧本上写一句话——“主角坐在照相馆里面”，为了实现它，会有很多剧组成员忙来忙去，外界的一切因素、一切努力都成功地聚集到一起，才会被观众所看到，这堪称一个奇迹。笔下的剧本活灵活现地变成了人物形象，成了场面，让更多的人看到自己脑海中的这些场景，这是每个编剧所能体验的最感动的时刻。

前面提到过，我写剧本最大的特点就是会非常细致描写一个场景。这可能是我在做编剧工作的时候，和朴光洙导演合作过，受他影响所赐。朴导演写剧本时，会尽可能到实际拍摄外景地去描绘周围的场景。与他合作的作品中，有一部电影《想去那座岛》（1993），拍摄地是韩国全罗南道一座非常偏僻的孤岛。开拍前，朴导演会亲自到现场去走走，看看土壤是什么颜色的，树是什么样子的，那边的人有什么特点，他们有没有什么冲突？把这所有一切都弄明白以后，才回来继续写剧本。所以受到他的影响，我也有了这个习惯，如果不去要拍的那个地方看看，有时候都无法描绘它。

我和许导的家乡都位于首尔的郊区，距离非常近，只隔着一座小山，我们俩都自小在这里长大，所以对当地的房子构造、道路、空间等都了如指掌。《八月照相馆》剧本里描绘照相馆取景地时就参考了那里的环境。写剧本时，编剧必须对主人公所处的空间有明确的认识，才能很好地描绘这个人物的性格。幸运的是对于《八月照相馆》，我与导演共享着很多空间记忆和情绪。写剧本，我常秉持先探访、后写作的原则，致力于把主人公的想法、一举一动都栩栩如生地展示给观众。

内心独白

当初许导委托我写《八月照相馆》提了几点要求，第一就是在电影开头一定要放段独白。他还希望把整部电影分成七章，要求每一章的开头都必须有段独白，配上的背景音乐也必须是许导自己喜欢的音乐，第一章的音乐是某首1970年代的老歌，第七章是韩国偶像组合的歌，等等，他把所有的歌曲都想好了。

听到这个要求后，我觉得天都要塌下来了。

不过后来他看到剧本后觉得这样太累赘了，所以把所有细节都取消了。我辛辛苦苦按要求做了，他又给全删了，我心里直想杀人啊。当初许导描述这些画面时是如何如何煽情，现在又说把这些独白全去掉，你想我会答应吗？辛辛苦苦写了那么多。后来筛选掉大部分不必要的，不过还是留了一两处非常必要的独白，我始终没让步。

按我的第一稿，电影的开场画面中，一个穿戴着棒球衣帽的少年，在宽阔的棒球场推着小车画白线。后来许导觉得这段没必要，就直接删去了。我觉得这个判断是正确的。不过也没全删，电影里还是能看到孩子们坐在雪中操场的场景，灵感就来自刚删掉的那一部分。其实大部分摄影都在夏天进行，后来冬天补拍也非常幸运，恰好那天就下起了大雪，天时地利人和。

内心独白有没有什么经验或者技巧？我每次听到这种提问都非常崩溃，因为我也很想知道那些技巧。王家卫导演作品中的独白是我迄今为止觉得最优美的电影独白。到现在为止，我都记忆犹新，我就是学着王家卫导演去进行独白的插入或剪切的。如果非要说技巧的话，就是多去看一些经典电影独白，看那些插入方式、时间，还有背景，尽可能地学习。

三幕结构确实好用

构思整部作品的时候，我会非常在意三幕结构。看电影时，我也会一直看表。这种结构非常有用，让人受益匪浅。做导演时，也会关注这个理念。

成龙主演的《醉拳》就采用了三幕结构：第一幕，成龙是个无所事事的小混混；第二幕，成龙被痛打，为了复仇，他不断锻炼自己；第三幕，就是最后的打斗。

我认为结构分三幕并没有那么难，有时会很单纯。基本上所有的电影都会遵循它。以《八月照相馆》为例，男女主人公第一次见面，这是第一幕。两个人约会彼此产生好感是第二幕。男主去世，女主去到照相馆看到照片，就是第三幕。我的电影可能第一幕和第二幕是30场戏左右，第三幕可能10场就可以了。不一定要平均，我往往会根据主人公的情绪和整个主线的起伏来分幕。

我喜欢的好莱坞导演会在所有观众以为电影结束后，让故事继续延续。我拍的《无赖汉》也是这样的，电影里的朴俊基被杀，主人公被警察抓住以后，很多人认为这个电影应该结束了。后来还加入了男主继续寻找女主的戏。我跟剪辑师说这是电影的第三幕。但有些观众起疑了，这说明我还不够成功。我会在下一部作品中把三幕分得更层次感些，任谁都能看出来那种。

我接触三幕式结构是通过学习希腊罗马的悲喜剧渐渐懂得的。三幕式之前我用的是“起、承、转、合”四部分的传统方法。这没对错之分。好莱坞用三幕式的源头就是古希腊罗马的戏剧。大部分韩国编剧都秉承三幕式。

不让自己的作品带上艺术标签

电影是门艺术吗？反过来想，美术也好、音乐也好、小说也好，谁敢说从事的就是艺术呢？我在看一些非常经典的老电影时，总会发出赞叹：这才是艺术电影！这样的电影才能配得上“艺术”两个字！作品本身具不具备艺术价值，并不是看标签的。刚开始创作的时候就带着“电影分为艺术、商业两种”观念的话，对写作、对编剧都不会有太大的好处。

韩国电影界不会认为《八月照相馆》是艺术电影。非要加个标签的话，它可能是部商业电影。但一开始，其实很多评论人觉得它是不会有票房市场的，甚至到剪辑时，外界声音还在质疑它。幸运的是它成功了。我认为商业电影有自己的优势，它可以在院线上映，和更多观众交流。带上商业电影标签，不意味着这部电影或者作品的质量与艺术电影相比会有逊色。反过来，也不能因为在电影前面加了艺术电影的标签，就觉得这部电影真的很了不起。

哪天我若承认自己的电影是艺术片，那就到了我该隐退的时候了。我一直致力于全心全意为观众提供最好的、完美的商品，努力不掺杂任何不纯粹的东西。作为编剧，写一个剧本，第一位是自己写的这些字能不能如实将情绪传达给观众，要做的只是这个而已。至于电影放了以后被什么评论家冠以怎样的标签，已经无所谓了。

找出自己喜欢的角度，才是最重要的

在跟朴光洙、李沧东、许秦豪几位导演合作的过程中，我学到了关于编剧的态度。简单说就是问自己：我写的剧本在观众看来是否有逻辑，能否为观众所接受？

当时韩国电影界为了票房，会牵强地加入一些悲伤场景，刻意让观众们哭，会有一种非常生硬的感觉。不知道大家看不看韩剧，大妈喜欢看的韩剧中会有非常牵强的设定：男女主人公相爱，确定了要结

婚，然后去拜访父母，此时未来岳母会对女婿说：“其实你们是兄妹！”听来可笑，不过韩国获得票房佳绩的电影大部分是这种作风。再比如，男主明明以前身体健康，会踢球、打篮球，第二天却能得癌症，第三天就到医院躺着了。拍《八月照相馆》时，我和许导就非常反感这种男女主角相爱后突然患上绝症的生死离别的桥段，我在开篇便告诉观众这个男主时日无多了，而不是相爱后再说，以此赚泪点。这世上有很多用镜头无法捕捉的事发生着，真的有一些健康人毫无征兆患上疾病，这确实存在。所以我决定，既然世上有这么多悲剧，就不要利用它赚取商业利润好了，这不太道德。

我写剧本的第一个原则是逻辑合理，第二是需要考虑是否有趣。有趣并不客观，每个导演、观众心里觉得有趣的点都大不相同。拿我来说，自己觉得特别有趣、好笑的东西，在别人看来就毫无感觉，所以很难跟别人形成共鸣。不过，也正是这种特征后来成了我的个人特点。我执意通过一些手法挖掘出这个场景中有趣的部分，去说服我的观众们接受。我的目标就是继续去发掘，让更多的观众与我形成共鸣。我作为一个编剧是不太习惯去迎合别人的口味的，我会努力去说服大家接受我的感受，让他们用不一样的视角重新看待事物。

我的第一部导演作品是在2000年拍的，第二部作品是2015年，中间有十五年的空白期。很多人采访我问我这十五年来到底干了什么，他是面带非常心疼的表情来问的。不过当我回答这些年活得非常愉快、满足，他们就又会难以置信。这十五年我一直在寻找有趣的东西，所以过得也非常快乐。把坚持自己的作风作为原则，正是因为眼光与众不同，所以才能写出不一样的剧本，这是我的成功之本。世上有不计其数的编剧，我敢打包票只有吴胜郁能写出这种吴式剧本。

写《八月照相馆》时，我身价非常低，剧本是以非常低廉的价格供给制片方的。当然现在我的剧本也不是太值钱。不过那时比我多拿10倍以上的编剧现在全都隐退了，我这算是长久之计。

我从小有个苦恼，周围若有十个朋友，九个都喜欢《三国演义》，而喜欢《水浒传》的只有我一个，《水浒传》中喜欢黑旋风李逵的也只有我一个。不瞒大家，我是《水浒传》的狂热粉丝，我剧本中的一些主角形象多少都能找到《水浒传》英雄们的身影。从小看《水浒传》，有段印象特别深刻，是潘金莲和武松的戏。韩国当时有位漫画家画《水浒传》，这段故事他是以其貌不扬、没本事的武大郎为核心的，武松、潘金莲都是配角。漫画中的潘金莲也不是恶女，只不过是陷进与武大、武松的感情漩涡中，也算是个悲剧人物。武大郎虽然娶了貌美如花的妻子，却也因红颜祸水被毒死了。他的视角新颖，手法独特。

小时候，我还看过很多港片，比如张彻导演的《快活林》（1972）就给了我很大的启迪。一般一提到武松，就是上山打老虎，不过张彻以全新的角度重新描绘了武松的形象。电影开头是武松杀人后被押到官府，从押送他到他大开杀戒这一系列过程是故事的主轴。《快活林》这部电影中，武松并不能说是个英雄，更倾向于一种杀人如麻的恶汉。这部电影的尾声是武松在快活林遭到了一个挚友兄弟的背叛，最后他怀恨杀了对方全家，包括孩子和老人，在墙上用血书写“杀人者武松”。我10岁时看到这部电影，这种独特的场景描绘让我记忆犹新。可能是受此影响，每次写剧本，我都要尝试新颖的切入点。

作为编剧，找出自己最喜欢的角度并且坚持下去才是最重要的。我在描绘主角形象时，会把自己的情感代入进去。为了拍好《八月照相馆》，我亲自去拜访了一些身患绝症的患者。我了解到，即使一个人自知还能活五到六个月，依然会在大半夜起来煮拉面吃，会若无其事骑着自行车散步，会在家里和心爱的妹妹一起吃西瓜、打闹，也会在半夜里蒙着被子哭泣，他能自己打理好自己的人生，并非一贯沮丧。于是，影片中男主在去世前会把自己很久没用过的钢笔拿出来清洗；为了让爸爸弄明白怎么播放电视录像带，会详细写个说明书，我

写了这样的戏。这些是我觉得特别有意义的。当我穿插这些桥段时，许导往往都会答应。

《李在守之乱》：喜欢的戏都被删掉了

把心爱的戏份放在关键时刻

不过在和其他导演合作的时候，坚持自我的独特视角往往会变成很大阻力。我在做《李在守之乱》这部电影的编剧时，有些场景个人非常喜欢，也特别希望能把它拍出来让观众看到。

那时候怎么跟导演合作呢？写好本子，导演会当场检阅，不管花两个小时、三个小时也好，他都会坐在我的对面把剧本看完。我就坐等他的反馈，无疑是种煎熬啊！导演一张一张翻开，翻到我最喜欢的那一页时，表情不太好，直接把那一页给翻过去了，我的心情真是非常复杂。自己觉得写得好的一场戏，导演却没有感受到。我后来又想了些小办法，在电影的关键场景中，塞入我自己喜欢的小场景。大家猜结果会怎么样？当然也不行，还是要被删掉。再可惜也没办法，咬紧牙关重新改吧！毕竟这个剧本是受导演的委托来写的，就得在改的时候加上他可能喜欢的、观众可能喜欢的场面。即使如此努力，我喜欢的戏仍是十有八九会被删掉。不过，即便被拒绝多次，我也没气馁，一有机会就把心中的经典场景写给导演看。

《李在守之乱》的故事背景是济州岛的一场战乱，我写了来自法国的神父让一个当地小女孩的双脚站到自己脚背上一起跳华尔兹的戏。本来这场戏是放在前面的，我把它加入整部戏时局最紧迫处，以防被删掉。法国神父所在的这个城市已经被包围，如不撤出可能就会死。他依然从容不迫地与女孩一起跳着舞，这个场景加在此处有很强

的悲剧感，而放到前面最多就是交代背景而已。所以它变成了故事不可或缺的部分。

在座的各位编剧们可能也有过这样的遭遇：自己的片子拍成了，结果到电影院一看，特别喜欢的一两场戏被导演删了。我在经历这些时会感到非常地心痛。我喜欢这一两场戏，因为它可不单单是一两场戏，而是代表了作品的意象。我希望各位编剧以后若被导演删戏的话，也不要气馁，一定要想办法尽可能将它抢救，让它融入整体中。最终能在电影院看到成果，成就感也是无与伦比的。

编剧的至暗时刻

我有过一段非常灰暗的时期，写的每一个剧本都被评价不堪，每一行字都是失败的。作品也不卖座。那种感觉是非常凄惨的，我常感受到这种挫败感。不过后来想想，作品被导演和制片方拒绝，我可以重新再写一部啊，这又不是什么太大的问题。至今我也还在怀疑自己的才能。既然屡次碰壁，我本身可能也有一定问题，不过导演和制片方的眼光也不一定好。想要成为一个成功的编剧，就要懂得坦然面对挫败，否则真可能会得癌症的。不要太气馁。

还有很多非常糟糕的经历，比如刚开始我给导演递上初稿，他喜欢到简直欣喜若狂，事情发展太顺利。可是导演与制片方和投资方进行几次会谈后，会慢慢地转变自己的话语。我本人毕竟也当导演，不是借此机会贬低或者诋毁导演行当啊！但作为编剧最糟糕的体验就是，自己的剧本一开始获得了导演的赏识，但他会迫于各方面的压力，态度发生180度转弯！你不停地被迫改剧本，改到面目全非，真是非常糟心的感觉。

当编剧和导演都喜欢某些场景，那是一种艺术共鸣。不过后来导演把这些东西全给慢慢地去掉了，取而代之的都是特别讨厌的因素，

我的新剧本里到处都是我最讨厌的因素！这种情况下即使继续创作，也是毫无灵魂的。当然导演迫于压力我理解，所以遇到这种情况只能自己认栽，硬着头皮搞下去。这是没有任何办法可言的。

虽然我对中国电影行业不太熟悉，但不论中国、韩国，还是好莱坞，可能编剧的境遇都差不多。一个导演能连续“渣”我两次，总是一开始非常喜欢，后来就改口让改，一顿大改。有这么一次之后，按理说就不该继续合作了。不过我太傻了，第二次还会合作的。我作为一个编剧经历过很多困境，酬劳不合理，甚至没拿到钱都遇上过。但最让我心痛的，还是明明与导演志同道合，后来走着走着就散了。

我对中国编剧的待遇不了解。但不瞒大家说，在韩国，编剧是得不到什么好待遇的。1960年到1970年，编剧曾是剧组地位最低的职位。受时代所限，一些好编剧没有被导演看上，就开始酗酒，过着穷困潦倒的生活。我相信中国现在不会这样，希望将来也不会这样。在韩国，很多人做编剧其实是为了将来当导演，编剧只是中转站而已。

《绿鱼》：不会说OK的李沧东

极致完美主义者

和李沧东导演合作中令我特别记忆犹新的事，是围绕着一场戏，他会反复追问你：这个戏是否有用？是否有趣？是否具有存在的价值？每天都反复问。他在现场一般不会轻易喊“OK”。大家也能意识到，同一个镜头拍了七八次，虽然他还是有点不满意，不过没办法，他会很勉强地说“那就这样吧”。刚开始我跟他合作《绿鱼》是这样，现在还是一如既往。当时我做副导演，他反复质问我这个戏是否OK，我就会有些情绪，说“我觉得OK”。他很不高兴地说“那就这样吧”，便转身走了。

一句话说，李沧东就是个极致的完美主义者，让人非常沮丧。受他的影响，我自己当导演喊“OK”是非常响亮的，要给周围的剧组成员打气。李导有风格，不过我认为，在现场给工作人员鼓励才是最好的方法。

走路采风的作家

李沧东导演年长我十几岁，他以前是颇著名的小说家，后来改行做导演是从在剧组干活、从零开始奋斗的，其间吃了很多苦。离开剧组后，他打算自导自演一部电影，便找我过来一起谈了一下大概的构思。

他想执导的这第一部作品是个犯罪类型的暴力美学电影。1995、1996年的时候，他生活在韩国的一个小地方叫日山，那个地方很偏，以前是一片田地。当地特产就是白菜，有很多人种白菜。不过当时政府规划在日山创建一个新城市，所以就要在田地上面盖起大楼。在开发过程中，原居民和开发商之间的矛盾是必然的。

那时首尔发了一次很大的洪水，汉江的水位越来越高，无奈之下，只好把日山的水坝打开一个洞，把水流都给引了过去。当地居住的居民一夜间流离失所，半强制性地被迫离开自己的故乡。日后那个地方盖起了高层大厦，当地大部分农民因为没地可耕便离开了，余下的则做一些类似于餐饮的小买卖。

开发新都市使房价快速上涨，李导对当地居民们的生活百态有一定了解，便构思出了一个大概：当地青年因为开发问题迎来了人生的悲剧。他想找的取景地是这样的，后景全是高层大厦，前景是些居民们的贫民窟。有一家耕农失去土地，成了卖鸡汤的小贩。

李导在首尔有一间办公室，回家的路上，他看到夜店门口有个人装扮得像牛仔，摆出对来往客人开枪的姿势，觉得很有意思就记了下来。他在构思过程中会如此运用生活中的点点滴滴。很小的因素聚合起来，最后变成整部电影。有一次，我和李导坐一辆车，他说：“胜郁，我跟你说啊，我现在开着车，就觉得自己现在已经不像个作家了。”他从前觉得要拍个片子，就得亲自走到那地方，去经历风土人情，才能拍出好片。以前徒步可以看看沿途风景，而开车时大部分的精力则集中在看路、车和行人，就顾不上欣赏风景了。

我挺佩服李导的，他平常看到街上有人打招呼或者食堂门口有人打架的话，都会去记下所有细节。我写剧本也向他学了不少：先观察，然后开始写作。

讲真话的“说谎者”

所有作家都会以自己的情感、自己的感受为基础写剧本，带着主观色彩去写其实有很多难处。若把自己代入进去，最隐私的那一面也都得呈现出来，就会比较痛苦。

李导会“说谎”，明明是自己亲身经历的事情，他能以完美的第三人称视角客观描述出来。有时太过于客观，倒让人觉得他是非常冷酷的一个人。可能很少有人知道，李导本身家里就有很多兄弟，而《绿鱼》这部电影里的兄弟形象正出自他本人的家庭。不过他就是这点非常了不起，明明写的是身边的事情，却能把自己置身圈外，客观、细致地描述情形，我甚为敬佩。做完美的旁观描述者这种作风延续到李导后期的作品，《薄荷糖》《密阳》也是如此。

一般要写自己身上的事，就要敢于剖析，要毫无保留，因此会有抵触。李导给了我一个启发：如果有自己不想揭示出来、难以启齿的事，只要能站在第三方的立场，做个完美的说谎者，其实也没有太大问题。

我说写剧本是一个说谎者的创作，希望大家不要误会。我的意思是，这种生活是虚构的，全是谎言而已。编剧所做的，就是要把这些谎言展现给观众。通过谎言来传达真理，应该是编剧的终极目标。

可能也是受《绿鱼》的影响，我在讲述故事时，也会借用一个大家庭的背景来讲故事。李导以在日山开发区的所见所闻和夜店见闻为基础创造了《绿鱼》，我则从在韩国江原道的树林获得灵感，那里有很多树林。

《双生警贼》：“卧底”黑帮采风

以前，我和朋友们在夏天会到江原道一起喝酒。一次偶然机会，在冬天约到那附近爬山。爬到山坡时，一眼望去，茫茫雪海，我脑海里突然浮现“雪景中一个即将死去的男子躺在地上，另一个男子跪在他面前一言不发”的场景，我想，这两人间会有什么样的故事呢？当时我觉得这个场面非常帅，能拍成电影。

为了让全片圆满地到达结尾，我从开篇便给主角铺垫，当河流最终汇起来，最后的结局自然而然会成为点睛之笔。《八月照相馆》也差不多，男女主有着各自的身世，然后两条主线慢慢并到一起，达到完美结局。整部戏围绕一男一女两人的感情戏慢慢发展，结尾就不会令人感到唐突，而是水到渠成的感觉。《双生警贼》与此相反，是先把结尾构想出来，再拼凑前面的故事。这种工作让我费了很大的力气。

为了写好《双生警贼》前半段，我专门探访了江原道当地的男男女女们，把在那里见过的人的性格、特点都记在了心里，然后描绘成剧本里的一个个人物形象。周围配角已经差不多构思完了，但主人公的人物特色该怎么描绘？无法获得进展时，我又开始在当地取材。

首先，我在剧组里找了个年轻帅气的小伙子，把他和一些工作人员派进刑警大队。小伙子很有能耐，很快和当地刑警们打成一片。后来大队同意，拿出一周时间带着剧组去抓捕犯人。以我当时作为40多岁大叔的经验来看，若采访某人时直接表明自己是导演的话，便很难探得他的全部真心。可此时，大家已经到了无话不说的地步，所以在陪当地刑警破案时便收获很多。小伙子做了细节详尽的记录，这份记

录不光用在了《双生警贼》，2015年拍《无赖汉》时也起到了非常大的作用。

把年轻剧组成员派给刑警大队期间，我自己也没闲着，就去采访当地黑帮。我甘愿给黑帮当秘书、提包、打扫家务，想尽办法和他们套近乎。我看到了很多东西，并不是如大家所想，黑帮参与了什么暴力行为，没有这样的事。我看到成员们过生日或是其孩子周岁的时候，内部人士会为了随多少份子钱而吵起来。很多大汉就像十几岁小孩子一样幼稚地彼此对峙。我的所见所闻也如实地写进了《双生警贼》这部电影。

探访过程并不是一帆风顺的。黑帮接受采访后，表示“既然给了你想要的，你至少得双倍报答”。他们要做一部日本黑帮电影，逼我去给他们当导演。我实在是害怕极了，就把手机关机后扔掉了。终于摆脱了他们的追踪，总算可以干自己的活了。

这虽是个极端例子，但也说明，想写好一个剧本，一定要做好采风取材的工作。一个韩国编剧会拒绝一切暴露其身份的采访，他会很好地伪装起来，跟被访者套近乎。

《双生警贼》刚开始非常不被看好，幸运的是，大明星朴信阳决定加入，才成功开拍。不过后来片子票房惨淡。我和制片方想复盘一下失败原因，聊了很多，比如拍摄时正值严寒的冬天，道具血都是用红糖做的，一沾到衣服上会立马冻住，非常糟糕。拍摄现场我就决定，下一部电影要拍个明快点的，不再拍这么灰暗的主题，绝不会再流血、死人，然后就是十五年过去了。

《无赖汉》：“一直被打枪”的十年

《无赖汉》我前前后后改了整整十年，共被六个制片方拒绝过，七八名当时韩国的顶尖演员都婉拒了出演。虽然很多人都说，这个剧本并不怎么有意思，我还是坚信它是有意义、能被拍出来的。可以说这十几年来，坚信与怀疑并举。付出究竟会不会得到最终的回报？十年的功夫会不会到头来一场空？我也不知道。不过，即便忧虑、担心，只要对自己的作品有信念，并不断加以改进，天时地利人和都齐备时，它就能变成一部了不起的作品。

我曾备受打击。2005年完成《无赖汉》第一稿剧本后，便遭制片方拒绝。可笑的是五年后，曾拒绝我的制片人又跑来找我，说“虽然这电影看起来没什么票房利润，但奇怪的是，看完之后内容一直在脑海中挥之不去，一页页翻开剧本的时候，就像是从头顶上会掉下来一粒粒沙子，是一种说不出的感觉”。所以他建议用最少的资金去尝试一下，当然我也表示赞成。我们两人就开始共同推进这个项目，遗憾的是，一个月后他被公司给炒了鱿鱼……

说实在的，剧本结构、构思这方面的知识，其实我不太在行，也不敢说哪条路是正确的。只能把我失败的案例都告诉大家，请引以为戒！

其实早在2000年我刚刚完成第一部电影后，制片方已经普遍对我有了不太好的印象，觉得我风格偏灰暗，剧本少有商业价值。随后我准备了第二部作品，不过很可惜的是，它并没有被拍成电影。为了生计，我只好去了一个韩国政府支持的教学机构，给编剧学生上剧本课。在这个讲台上待到2004年，几乎已经没有什么制片方联系我了。

打破硬汉警察的套路

这时演员韩石圭和他的经纪公司找到我，韩石圭和我有交情，而经纪公司老板其实就是他的哥哥。他们找到我说：“能不能给韩石圭写一部以他为主角的刑警片。内容不定，只要主题是围绕着刑警的爱情故事展开即可。”

我手头上也没有什么要拍的，所以每天都去找些放经典电影的影院，这是专门有偿放给电影人的场次，几乎每天我都会泡在这里。电影院对一个编剧来说，既是一个图书馆，也是一座学校。在这个影院里，每隔一两周都有名导演的专题展，连播十几部他的作品。只需要一个月就能基本看完一位导演的所有作品。看电影对我来说相当于是一个再教育的过程，回顾经典使我对剧本、电影的概念有了重新认知，也学到了很多。那时候，我主要看一些有关暴力美学的片子，还有美国二十世纪四五十年代的片子，我想把刑侦电影和暴力美学结合在一起。这就是灵感来源了。

回去以后，我开始构思刑警主角的人物性格，因为之前已被很多演员拒绝过，索性这次构思压根没有以真人原型为基础。要是老惦记着某位演员而定制角色，实际又没能成功合作的话，不仅会伤了和气，还会影响电影质量。所以经历了《双生警贼》后，我再描述剧本人物时，都绝不会参考真人形象了。当时我想拍《红圈》（1970）和《武士》（2001）这种带有暴力美学特质的电影。其实，我刚开始写这个剧本时，脑海中的形象是阿兰·德龙，有个形象只是为了构思起来方便。

纵观当时的韩国刑侦电影，大多数刑警主角都是易怒的硬汉。我不喜欢这种过度狂野型魅力，我想打造的是中性美，甚至稍具女性气质的、形象惊艳的刑警。我脑海中他在片头出场是以无精打采的形象示人的。主角男刑警独自抓捕一名男逃犯，后来又与黑社会对战。后

来又觉得这个构思可能没什么意思。其实我更想表达的是一个警察通过某个契机变成了怪物，走上犯罪的毁灭之路。整整苦恼两三个月以后，我突然发现，脑海中的形象不仅得有男主，还得有一个能衬托他的女主。当时我想，若要描绘好这个饱满的男性形象，得让他对女性有些愧疚之情，多多少少还要有些畏惧。

光靠想象无法塑造人物

《无赖汉》的女主角是一个在夜店上班的女性。就我个人而言，我并不想去拍摄一个夜店女郎给那些老板敬酒之类的画面，想尽可能避开这种场面。可毕竟职业如此，那要怎么表现？我的天赋不足，光靠想象没法完整描绘出一个人物形象。苦思冥想了很久，决定还是去做采访。我依赖采访来描绘人物的性格、动作。

费了很大的周折，通过一些朋友的介绍，我终于认识到这样一位女性。采访时，我非常关注一些细节，比如这样的女性穿什么衣服、用什么化妆品、说话什么语气、手上的烟疤是怎么来的……这一切我都会记下来。电影中有这么两段女主的戏：第一幕是女主催债，她会借一身衣服换上，用完再还回去；第二幕是她会自己去找每一个客户要债。最后上映时，这种细节打动了一位影评人，他给了我高度的赞赏。

其实，如果发现受访者比较抵触编剧或导演这种身份的人，完全可以委托他人去做，或者称自己是剧组打杂的，是学徒，他们反而会放下警戒说出很多真心话。因为此时受访者会有一种优越感，便容易夸夸其谈地把所有的事情都说出来。

第一幕和最后一幕先行

当时投资方提了个建议，说希望电影第一个场景是在一个下雨天，一辆非常旧的面包车急速驶入市区，停车后扔出一具尸体，然后赶紧离开了。面包车里的四个人都是刑警。当时没别的投资方找我了，面对这位“救命稻草”，我得言听计从啊……然后我纠结了整整三个月，这些刑警为什么要把尸体扔掉呢？光靠我自己很难去圆这件事啊。人满为患的市中心即使下雨，它也是市中心啊！这种环境下，刑警到市中心扔下尸体就跑，观众怎么会信呢？我原计划的第一幕是在某个凌晨，一名男子在偏远的郊区小巷里面走着，画面始终是他的背影。他走到目的地——犯罪现场，现场有具男尸，上面盖了床花被子。

我构思剧本时往往会先去构思第一幕和最后一幕。设计出满意的第一幕和最后一幕后，我才能继续工作。我设计的最后一个场景是：一男一女拥抱在一起，远看是爱的拥抱，近看其实是女人拿刀在捅男人。

这片中我设计了很多男主背影的特写镜头，剧本最终拍成电影后，投资方看了非常生气，就质问我：“男主的脸怎么这么少？”我是这么想的，只要演员演技足够精湛，相信他能很好地消化人物形象，就连走路的样子也是那个角色。仔细看《无赖汉》，你会发现有很多男女主人公走路的场景。

去街上寻找灵感，采集资料

当我把构思告诉制作方后，他们非常生气，觉得不太可行。不过我特别想把我这个剧本原汁原味给大家展现出来。

在写剧本时，如果一共有120场左右，我会先写好60多场，剩下的空白后面再填上。我写初稿有个习惯，会和朋友出门寻找灵感。为了填补刚才说到的剧本空白，我和要好的美术指导朋友开车上街，毫无

目的地在市区里转悠，脑海里没有任何大纲和构想。他把我带到了仁川非常老旧的居民区，把车停在停车场，两个人没下车就坐车里谈了起来。我开始即兴想象，指着前面一座公寓的大门说：“你看那里走出来一个女人，她是咱们两个警察盯梢的对象，等她经过车子时，我们蹲低点别被她发现。”我们就以这种形式聊了半天。

这位美术指导是我少时的伙伴，他不仅有很强的专业知识，对剧作也有很高的天赋。所以当我在模拟一些场景时，他若觉得没有意义就会当场打断。其实这剧本是我们俩一起创作出来的。我想剧本最核心的地点是公寓，我们便下车徒步在周围走，看一些小旅馆所在的后街、小巷。

我们到了一个看上去非常奇怪的居民区，脑海突然浮现灵感——这部电影要分为三个空间。女主要搬一次家。第一个家，应该是她怀着希望等待着爱人回来一起过好日子的场景，就定在高级白领公寓。后来女主遭男主追击，为了避开，就搬走了。最后女主彻底堕落后，就住在这个特别奇怪的郊区的陈旧贫民区。家的空间变化是整部剧中非常重要的背景，值得一提的是，第一个家是首尔市中心的一种独门公寓，在被追击的堕落中，房子会变得越来越破旧、楼层越来越高。这个剧本就利用空间作为整部戏的骨架。

我和美术指导走来走去，走到了一个屠宰场。看到屠夫们生活的集体宿舍，征得允许后，我进去看了下内部的结构。它用很多隔板隔成很多小空间，每个空间只住一个人，从远处看就像一个马蜂窝。门前有巴掌大的一片空地放着二十几双鞋。我甚至没有勇气打开这扇门，只能想象门后面有二十几个人挤在那么狭小的空间里。

我手上还有一些《双生警贼》的刑警采访记录，打算再去实地取材一下。采访夜总会小姐的话肯定得费很多钱，我没那个钱也没那个胆，就主要跟一些常去夜总会的男顾客聊聊，听他们讲述里面的情况。我觉得这份资料比直接找小姐有更高的价值，因为男顾客有新颖

的视角去描述场景。通过男顾客介绍，我也见过几名夜总会小姐。其中一个让我印象深刻，她才二十出头，小臂上有两排整整齐齐的烟头烫痕。走过夜总会时，我甚至发现有名看起来也就十七八的女孩，牙齿全碎了，她握着自己的牙齿号啕大哭，另外，我还看到了一位高管女性在角落里哭泣。

给骨架添上血肉

我是学雕塑的，写剧本其实也很像雕塑。有了这些灵感闪现和资料采集，我现在可以开始工作了。

写《双生警贼》期间积累的刑警采访中，我感兴趣的是一段关于犯人追踪的内容，警察在车里待了很久，盯梢犯人的家，看他什么时候出门。我就想到写一个追捕罪犯的警察，却一直等不到罪犯，连影子都没见到。

那时的韩国刑警电影也好，好莱坞警察电影也好，刑警追逐罪犯的过程中，女性一般都会被设定成辅助的配角，不会有太多戏份。前面讲到《水浒传》，我喜欢武大郎、黑旋风李逵这些具有个性的配角。不如整个电影就围绕刑警和罪犯的爱人这两个人来展开好了，这种思路肯定能拍出与众不同的电影！

这多有意思！我把大致截稿日告诉了制片方，在一周里埋头完成初稿。一周后，我再看初稿时觉得男主形象还算饱满，不过女主形象还有点欠缺。我就再一次找来夜总会的顾客进行第二次采访。对话中也知道了两个非常有意思的现象。第一，夜总会女郎为了打扮自己，往往会去一些奢侈品租赁店租衣服，下班再还回去。第二，她们会亲自拿账单去催债，到赊账的顾客公司去要钱。这些因素我都加入了女主的形象里，夜总会女郎去公司找老板要嫖资，我觉得这是个非常精

彩的对立。再设想，女主去讨债，男主跟在一旁是何种效果呢？顺着这样的思路，我慢慢在骨架上添加了很多细节。

设计这一段时，我脑海中是好莱坞大片中两个主人公用对话相互对峙的情景。我看了些参考场景，特别希望拍出那种效果，哪怕学不全，也希望能看到好莱坞经典场面的影子。女主的台词、男人消费赖账不给钱的细节，都是去找相应人物采访再根据实际素材写出的。

我追加讲一下刑警遇到女主这段戏。刚才我说过，设计中是跳过了罪犯这个环节的，当时也是受到了香港电影的影响，想在精明的刑警形象中加入香港元素。我喜欢的《龙虎风云》（1987）这类影片中，警察都是卧底。我唯独顾忌的是上一部作品《双生警贼》刚好也是讲卧底，会不会重复？

不过，我个人觉得《双生警贼》是失败的作品，就想在第二部作品中把卧底戏拍成功。就让男主为了接近罪犯爱人，特地隐瞒自己的身份去夜总会工作，他说的每一句话都是谎言。反观女主，却是不说谎的人。在其人物形象塑造中，我联想起采访夜总会女总监时她说的话：“你认为像我们这些夜总会女郎说的话都是谎言吗？你错了，真正满嘴跑火车的其实是来消遣的男顾客，还有压榨、欺凌我们的夜总会高层。而我们这些女人为了反击，唯一能做的就是每一句话都讲真话。”

第二幕快要到达结尾时，会有一幕男主和女主在一起喝酒的场面，这个场面从初稿起就一直都没改过。男主满口谎言套近乎，女主明知是谎言，仍尝试去信。

把剧本念给那些苛刻的人听

就这样，我完成了全稿，找了个人把稿子大声读给他，同时用自己的耳朵也听听。这是我常用的技巧，写完剧本初稿，找五六名懂编剧的人大声朗读给他们，大家从早到晚在一起听一遍剧本，以期随时反馈意见。听剧本的人要特别挑选，要挑那些被你批判过作品的、心里多多少少带着不满情绪的冤家。这次轮到他们了，往往都会给出非常苛刻的评价。我记忆犹新的是，有一幕男主在澡堂露出后背的戏，之所以这么写是为了表达出疲惫和无力感。这些人却都说：“你到底怎么想的，脑袋是不是坏了？”听了点评后我很生气，但我还是努力修改，试着能让观众去体验这情绪，去前面的戏里再铺垫些元素、伏笔。哪怕这些朋友到最后也没对剧本改观，但这些严厉的批评仍会对我产生很多正面刺激，最终使剧本变得更完美。所以至今我仍非常感谢他们。

像《八月照相馆》这样以主角感情线为线索，而不是随某个事件的发生顺序来编排的作品，条件允许的话，我会让在场的每个人分头饰演某角色，进行模拟排演，我就在旁边观察人物的台词、感情发展，判断能否在最后一场戏爆发。

交稿后，真正的煎熬来了

这个阶段之后，我就会把修正稿交给制片方看了。对于编剧来说，把剧本交给导演或者制片方才是真正的开始，因为真正的煎熬要来了。

曾有位影评人问我和一帮导演：“你最喜欢整个制作环节中的哪一环？”有些导演会回答是后期制作的阶段，也有的导演喜欢在现场指导拍摄的阶段，我却会说最喜欢创作剧本的阶段，当然这指的是把剧本交给制片方之前。之后，地狱之门就打开了。

朴赞郁导演在拍了《老男孩》（2003）和《亲切的金子》（2005）这两部电影后，自己成立了电影公司。我和他有交情，朴导希望成立公司后拍的第一部作品就由我来担任导演。我给他看了我的初稿，朴导非常喜欢。出于尊重，他并没提太多修改意见。不过现在想起来其实也不是件好事。刚合作，他就提过我这部剧本没太多商业价值，为了吸引投资最好的办法是找顶尖演员。但可惜的是，当时的顶尖男演员们全都拒绝过我。韩国数一数二的CJ公司答应投资，不过前提是我们能请全度妍来演。我把剧本发给她的经纪人后，对方甚至都没告诉全度妍就直接拒了。最后朴导语重心长地对我说：“对不起。”

另外一家较小的制片公司看到了剧本，主动联系了我。不过他们当时的条件不是把《无赖汉》拍成电影，而是拍一个名为“吴胜郁Project”的片子。我和负责人见面时，他跟我说的第一句话就是：“如今是2005年，要是再拍一次《八月照相馆》，你觉得还会赚钱吗？”我说：“这谁也不知道啊。”他立刻开始了第二轮进攻：“吴导，我看过你的《无赖汉》剧本，觉得现在的韩国观众们可能会非常嫌弃你的剧本。”我无言以对，就反问了一句：“既然如此，你为什么要投资呢？”他说：“是老板让我来的，我也没办法。”我就问：“如果是你做主的话，你想怎么改呢？”他说：“我希望所有的主角都变成有钱人，把地点都挪到江南地区。一言以蔽之，要拍金光闪闪的奢靡生活。”当然我直接拒绝了，他便叹口气说：“那也没办法，我也只好让步了，毕竟是老板让我来跟你合作的，那就依你吧。”最后还补了一句，“吴导，都什么时代了，你要看清趋势。”

回家路上，我有了很多想法。我从出生到现在，从未有一刻体验过富人生活，所以要写他们，我一个字也写不出来。我回到家把抽屉打开，把《无赖汉》剧本放进去，心想：“实在不行，我就再写一个能赚钱的剧本好了。”当然，一个字也没写出来。

我这个人特喜欢吃面，甚至想过接下来去开个面馆。问了一些相关人士，发现开面馆反而比编剧更麻烦，只好还是老老实实做一个编剧吧。

鉴于剧本一直被拒，我就想，既然喜欢武侠小说，是不是可以尝试写一写武侠电影呢？后来我发现喜欢和做起来是两码事。这时正好有个电话打进来，是那个电影公司的老板，他说：“吴导，您的《双生警贼》给我留下了很深的印象。他们都瞎了眼，我一定把您的《无赖汉》拍成电影上映！”

后来他还真做到了。他把《无赖汉》剧本发给工作人员后，大部分人都反对投资。不过他却一意孤行坚持要拍。我后来的制片人就是非常讨厌这个剧本的人。为了说服他，老板甚至不惜和他大吵一架。具体着手这个项目后，制片人说“罪犯的戏份太少，要加一些”，还问我“你是不是太天真了”。没错，我最初的设计过于理想，直接删去了罪犯。他说这样根本无法提高电影的完成度。一厢情愿不好，要打动制片方和观众的心，我试着妥协。

投资老板没明说要怎么改，他只是在讲以前看过的电影，里面的桥段如何如何。还讲了一个趣闻，有一天他住酒店，进屋一看，自己床上躺着一对赤身裸体、刚办完事的男女。这是他的玩笑段子，却让我灵光一现。初期设计罪犯形象大部分都是背影，戏份也少。我就在电影前面部分加了一段女主和罪犯全裸的场景，刑警闯了进来，三人面面相觑。这让三人各自的感情有了一些变化，带动了整个故事的感情线。灵感会不断涌现，我接着设定出了刑警悄悄看完整段床戏，趁女主睡着后，拿枪逼罪犯跃下阳台等情节。具体的动作戏当时没有做完整的彩排。

当时《新世界》（2013）很流行，制片方告诉我说，一定要把出演《新世界》的演员朴圣雄拉过来，让他演罪犯的角色。后来我就去见他，顺利达成了口头协议。有一点让我印象很深，这个演员虽然身

材很棒，看起来很男人，不过他的内心却像少年一样。他非常擅长动作戏，所以从阳台落下与刑警打斗的场景完成得很好。

递给投资方的剧本中，最后一幕是刑警被女主刺伤后，走在冬天被大雪覆盖的街头。他不说话，默默地走着，捂着伤口。可是制片方老板希望最后刑警能说一句非常有魄力的台词。他希望说英文的“新年快乐，贱人！”我同意了。但“Happy new year, bitch！”这句台词让我纠结很久，“贱人”一词……我把所有骂出口的词叨咕了很久，始终没有找到合适的翻译，因为时间紧迫，勉强用了“bitch”。

讨论定稿的时候，大明星李政宰说要加入我们，他希望自己来扮男主，我原剧本里的男主其实是个负面形象，而李政宰想要的却相反，老板当然站在李政宰这边，所以我得按他的话一字不漏地改。李政宰跟我的探讨倒也给了我很多灵感。电影中的床戏进行时，刑警通过窃听器听到了声音，停止吃饭，这其实是他想出来的。

后来剧本通过了，投资也到了，我们顺利地邀请到全度妍出演女主。她演技精湛、对剧本的理解也透彻，向来不会提出要修改剧本。问题出在李政宰要打造的正派的男主形象，所以我就得不断说服他。不幸的是，他在拍戏中受了伤，不得不退出了。

原稿中，我希望开场是一个男人的背影。李政宰加入后，开场便改成了男主武力制服歹徒。当他受伤退出后，我在第一时间就把第一幕戏改了回来，还把其他按照他的喜好改动的地方全都改了回来。

不过经历此次换角，制片方提出了更多要求，整个项目便开始停滞。剧本陷入了日复一日的改来改去。

最后一段罪犯被杀在原稿中只有一个场景。在那最后一场抓捕戏中，原本的设计是定格在全度妍的脸部特写，镜头稍微交代一下枪杀，再回到全度妍的脸上。枪杀这段戏篇幅是非常短的，连一分钟都

不到。而制片方希望最后枪杀罪犯的是刑警，还在最后这段加入了更多的武打镜头。观众看的时候会发现，这段怎么看起来导演拍得如此没诚意、不情愿呢？说实在的，罪犯与警察互杀确实是最不喜欢的一段。我本来希望把重点全放在全度妍的脸部特写上。

三幕结构中，高潮点最难写

写剧本到底难在哪儿？我觉得把电影分成三幕，从第一幕开始写时并不难。这个片子的第一幕很简单，无非就是简单介绍一下主人公的概况和目标，男主的目标是查案，追踪罪犯。

第二幕始于女主在家里做饭，等爱人回家。这是全度妍第一次登场，我们还给她准备了这个人物的主题背景音乐。难题从第二幕开始，主人公要有明确的目标，逐渐去推动感情线发展，进而推动剧情。从第二幕开始，刑警发现女主和罪犯常幽会，观众也会代入男主的视角跟随事件发展。刑警后来没能在第一时间抓住腿部受伤的罪犯，让他跑了。

很多人认为这才是第一幕结束，我不反驳，分幕点不是什么大问题。后面的情节是男主为了接近罪犯的恋人而去夜总会上班。而女主在这个过程中也会对男主产生些微妙的感情。如果细心观察整部电影，你可能会发现，若以男主、女主不同的立场去看，第一、二幕的分隔点也不同。我刚写剧本的时候是根据男主的感情线分幕的，但由于全度妍演技过于精湛，剪辑时会不由自主地让观众跟随女主的感情线发展。当然这只是一个小程序，并不会太大的影响。

我觉得写剧本最难的地方，就是第二幕故事发展到感情进入高潮、达到爆发的点，那个点是最难写的。如果我们以男主视角去看，为了追捕罪犯，他决定去接近女主，这是第一幕。第二幕男子用各种谎言欺骗女主，我安排了很多男主和女主逐渐走近的桥段。第二幕高

潮是男主最后决定背叛女主，以彻底利用她达到最终目的——击杀罪犯。这个过程，我进行了非常详细的描述。

不过距离男主杀罪犯、罪犯恋人崩溃的高潮还需要几场戏来过渡，最少也得两三场。往往一部电影最无聊的阶段就是“过渡点”，影院中此时往往会有很多观众看手表，如果整部电影90分钟的话，它会在第60分钟时。120分钟的电影大概会在70分钟左右。整个电影若有120多场，我想大概到了第70场时，观众就会审美疲劳。我觉得这是最难跨过去的坎儿。

看《无赖汉》时，观众一定有感到好无聊、看手表的时间段，大概就在一车刑警为了追捕罪犯而熬夜在车中待命前后的那段时间。很多导演为了跨过这个坎儿，会刻意加一些不太合适的场景，或勉强从其他电影摘些桥段来，但这会让整部电影的质量下降。一部电影如果能称得上杰作的话，往往要在观众始觉无聊处巧下功夫，比如妙用各角色之间的情感纠纷，让观众不知不觉地度过这些时间。

由于好莱坞电影的示范，我们往往在创作中会非常在意三幕式结构。我想说的是，并不遵从三幕式结构的电影还是有很多的。此处仅仅是因为我比较熟悉三幕式的手法，才采用这样的结构而已。完全可以改用其他方法的。

我必须强调时间点。如果编剧想要深造三幕式的话，看电影时一定要有时间观念。这非常重要，能让技巧更精湛，让你在写剧本时发现一种节奏。能在剧本中看出节奏，大概技艺也就到了炉火纯青的地步了。

讨论答疑

学员：我们小时候看的韩国电影都是浪漫爱情片，这几年则多有批判现实的作品，非常深刻，一直说政府坏话。这是如何转变的呢？

吴胜郁：我先简单答复一下，其实韩国在二十世纪六七十年代处于独裁管制，有很多话无法通过银幕表达。70年代末要是在电影中写上一些社会现象，韩国政府会有专门职员到拍摄现场监督你。这种如履薄冰的大气氛一直持续到八十年代。惭愧的是七八十年代的韩国电影大部分都是围绕女性情色来拍的，没有什么意义。你若完成一个剧本，首先要交到政府机构审核，而且审核都不是一次性的，从递交剧本到最后上映会一直持续。观众也渐渐不去电影院看电影了。

我刚开始拍电影时，对韩国电影有一种非常不好的情绪。不过尽管在这种背景下，还是有很多年轻、有才华的导演想发出自己的心声。烧水时不论把盖子捂得多严，随着水蒸气的蒸发，盖子迟早会被掀起来的。有先驱者意义的电影陆续出现在八九十年代。我当时参加的一个剧组，那部电影没通过审核，而我又是剧组中辈分最小的，所以官方派人来调查时，导演总会派我去卖傻，说自己什么都不懂。调查人会拿着一支笔，说从哪儿到哪儿的戏全都删掉。我就硬扛着，说自己什么都不知道，做不了主。无论他说什么，我都说不知道。毕竟跟七十年代比，当时已经稍微开放了些，导演出来求情一番，这件事就算过去了。其实韩国的文艺界七八十年代有很多故事可讲。韩国电影之所以会日拱一卒，一步一步向前发展，最大原因在于观众，如果他们喜欢，会排队来看电影，表达支持。就算韩国是言论自由的社会，也不会有百分百彻底的自由。所以多亏了那些观众和一些导演们

的努力，21世纪后各种管制也开始放宽，韩国电影也开始拍摄各种敏感话题了。

虽然我以导演和编剧职业为生，但我本人非常喜欢看电影，甚至可是说是个狂热影迷。当我看到一部从未看过的好片子时会感到前所未有的喜悦，甚至因为太喜欢看电影，有很长一段（时间）都没去创作。身边朋友都说，干脆别当什么导演，就一直看电影看到过瘾吧！

学员：1999年的“光头运动”您参与了吗？是主动的还是被动的？它对您的创作理念、职业生涯带来怎样的改变？您做导演是怎样选择工作伙伴的？

吴胜郁：1999年，韩国政府提出削减“电影配额制”的议案，很多电影界人士都反对缩减电影配额，就产生了运动。那天，我和许秦豪导演在小旅店里聊他要拍摄的《春逝》剧本。后来许导突然出去了一趟，回来的时候他已经把头发剃光了。许导非常有责任心，他说过，为了守住电影配额，我们所有人剃掉头发示威都是自愿的。不过当时电影界似乎形成一种氛围，若不参加这个运动，你就不是个好同事。我对这种整体氛围是不满意的。

我们的小旅馆在一个寺庙旁，很清静。光头的许导仍对缩减配额感到非常愤怒，我们就到一旁的小酒馆喝酒。寺庙僧人禁酒，他又剃了头发，没想到就被当地居民给举报了。寺庙里有任警察角色、维持纪律的护法僧，个个非常魁梧且习武，几个护法僧专门找到我们的旅馆来谈话，当时把我和许导吓坏了……这是个小插曲。

如果我找伙伴，功底一定要扎实，有经验。我往往会和他先见一次面，谈一下喜欢的书籍和电影。我最注重的是这个伙伴是否能以自己独立的观点、视角去理解电影。在谈论的过程中，我会去观察他，要有这种信念，用独特的眼光去观看世界。和这种独具眼光的人合作，他会抓住我忽略或不能顾及的细节、闪光点，因此我亦受益匪

浅。与一个持不同观点、懂得用新颖视角对待事物的人合作，我觉得是愉悦的，虽然起冲突不可避免。

学员：我看过很多1997年以前的韩国电影，那时无论是光影、画面还是节奏都很一般，1998年以后从《八月照相馆》开始，还有《加油站被袭事件》（1999）等便加速崛起。您作为亲历者，怎么看这个现象的内因外因？是跟政策还是经济环境有关？

吴胜郁：可能我的观点有点不一样，在我看来，韩国电影并没有经历1997年、1998年的飞跃式发展。二十世纪七八十年代也是有很多出色导演的，他们也拍过很多名作。80年代末以后我们这代人，跟着这些大导演干活，当副导、编剧，学到了很多。90年代成为主力军，从前辈那里得到的经验教训使我们不断完善。到了2000年时，像《老男孩》这些电影受到了瞩目，出了名。这不代表之前的电影不好。当然七八十年代是政府管制扼杀创作力的。不过你要是有心去观察的话，80年代也有一两部放今天看也丝毫不逊色的电影，非常值得尊敬。

那时我看到张艺谋导演的《红高粱》（1988），想法会跟刚才提问的同学一样。中国拍出像《红高粱》这样的高质量电影是什么原因呢？这只是韩国人的想法，中国从业者是不会觉得《红高粱》之前没有大作的，张艺谋导演前面有吴天明导演这样的老一代导演，代代传承，日积月累，只是某个时段或某些作品突然提高了曝光度而已。其实韩国导演界同行们都会说，最近我们的影片在走下坡路，这么发展有很严峻的问题。

学员：我是李沧东电影的粉丝，他拍完《绿洲》之后，去当了文化部部长，一年零三个月后又辞职，后来去拍《密阳》。您作为他的朋友，如何看待？

吴胜郁：《密阳》是根据小说《虫子的故事》改编的。李导有一次和我还有朴赞郁一起喝酒，就说过要把这部小说改成电影。听完他这话，我跟朴导都拍了桌子，因为正值我俩也想把这部小说拍成电影，没想到被他抢先一步，非常后悔。原著是具有魅力的。

李导的一系列作品都非常具有艺术价值，并不是好卖的商业大片。据我所知，他做导演遇到了很多困难。他还是一个纯粹的完美主义者，拍片、写剧本都追求完美，写到一半如有一个细节不满意都会从头再写。这种情况有时会反复几十遍，所以他拍片子的周期都非常长。据我所知，李导有大量空档期不拍戏，一部分原因是制片方、投资方的一些大环境，还有很大的因素是他的个性，只有觉得作品百分百完美时，他才会去执导。

学员：老师好！剧本修改是我们经常碰到的问题，到了策划、导演、制片人那里，他们都会不断提意见。有的改得越来越好，也有的越改越糟。对此您有什么分享？改剧本有哪些要注意的事？

吴胜郁：问题很专业。其实我也不知道怎么改才是正确的。我可以四个字，就是不忘初心。想要传达怎样的意境、情绪，要守住刚开始的初心。制片方或者导演想改的话，可以试着说服他们，不要做太多修改。说起来容易做起来难，我也只能说到这里。修改剧本会受到很多诱惑，但按制片方的要求全改一遍是肯定不行的。当然，如果制片方提的要求的确是自已没想到的好主意，就要虚心接受。据我所知，这种概率很低。所以要用自己的意志力尽量说服他们。

学员：能不能分享下，对您的创作影响最大的导演，还有您喜欢的作家和作品，除了《水浒传》？

吴胜郁：对我最大影响的导演是中国香港导演张彻，张导能在影片中准确捕捉那些最有意义和趣味的桥段，用栩栩如生的手法传达给

观众。他拍过一个形象深入人心的刺客电影《大刺客》（1967）。提到刺客，很多人会想到荆轲这种有名的刺客，而他拍的是聂政。客观来讲，这位刺客作为一个武侠片主人公是有很多欠缺之处的。虽是一部武侠电影，不过武打戏份非常少。聂政担心刺客身份泄露，会殃及母亲和姐姐，所以他等到母亲去世、姐姐远嫁时，才开始行动。他完成一次暗杀后把自己脸划花，让人无法知道他是谁。与大义凛然的荆轲相比，聂政没有特别宏大的目标和大义，做刺客的动机也简单：他自认为平庸，既然有人赏识，卖狗肉时帮他们母子渡过难关，那就要报答。我觉得这种性格细节，让主角变得非常饱满、富有魅力。

张彻导演还执导过著名的《报仇》（1970）、《刺马》（1973）。《报仇》开头，兄弟主人公登场，不过哥哥在第5分钟就死去了，剩下85分钟是讲弟弟复仇。这刀光剑影的武侠电影会让人看着看着就感到一种恐怖电影的色彩。正是这种风格深深俘获了我的心。

要把那些给我灵感和影响的人物说一遍，可能需要花上一周左右。无论是大师还是普通作家的作品，只要我读完后能够带来灵感，便都会记在心里，这一点，有人说我像海绵那样善于汲取。

我还特别喜欢莫言，特别是《九国》。大概十年前，他的作品首次通过翻译在韩国正式出版。当时我看了《九国》之后目瞪口呆，足足十分钟都没合上嘴！《红高粱》也特别棒。作家巴金我也非常喜欢。还有张爱玲，其实她给我的《无赖汉》提供了很多灵感，因为她能把男女之间细腻的感情变化都表达出来，措辞和手法都对《无赖汉》深有启发。读完张爱玲的作品后，我就觉得不光是配角人物，连阳光、微风和汗水这些因素，都会成为作品中的配角。

小时候我喜欢看维克多·雨果的《悲惨世界》，年轻时候还想过要拍摄以《悲惨世界》为主题的电影，十几年前甚至写过一个剧本，主人公是一个女性，《悲惨世界》里的警长角色当时给了我很多灵感。与制片方商谈筹划时，我比较倔强，没有听劝。当时制片方觉得

主人公是女刑警比较吸引人，会有一定票房。我自认为最重要的一点是女刑警追捕的人没有犯什么大罪，制片方却认为这样不行，执意要写成毒贩，我坚决不同意。意见不一致，所以剧本就搁浅在我的抽屉里了。

我认识个法国导演，他写了一部作品，刚好撞上好莱坞拍了类似的题材，所以他就把这个剧本放进了抽屉。过了十年，他又聘请了阿兰·德隆来演，成功地完成了作品。是金子总会发光的。如今没法拍好，就等待时机到了再拿出来。对编剧来说，忍耐是一个非常重要的关键词。

学员：关于剧本结构和叙事方式，请问您有没有经验可以分享？

吴胜郁：非常专业的问题。提起技术或者经验，我认为每人的都不一样，我的心得放到各位身上可能不匹配。我的方法是事先多进行采访，叙事上我偏向于从一个空间开始，以一个大家庭、大集团为切入点，慢慢铺展，把各个角色都描述一遍。对于一个编剧来说，初稿写完不等于大功告成。恰恰相反，这才是一个新的开始，路还长。

我构思剧本写出初稿后，会大声念出来给剧组成员听，将文字转化为听觉重新感受一遍，就能发现以前没发现的细节，使剧本变得生动。我会时刻问自己，这篇稿子只有我一人喜欢，还是能够获得广大认可。当局者迷，旁观者清，需时刻反省自己这部作品到底有没有魅力，能否打动别人的心。剧本就在不断怀疑过程中慢慢客观起来。说来有点类似悖论，我的右脑不断怀疑，我的左脑会坚信自己是对的，分裂的左脑和右脑一直对立，编剧这行实在不易！

学员：您在创作剧本的时候，更多遵循已有的市场规律和经验，还是有自己的一套打法？

吴胜郁：若说我创作剧本有特点的话，合作的制片方会说我在转场的衔接上非常具有冲击力。我写一场戏的过程中，脑海里会浮现下一个场面，主人公身后定要刮起一阵大风，或有一轮圆月升起，我要拿一个场面跟另外一个场面去碰撞。

《无赖汉》的开头，主演以背影示人，大概有一分钟都是背影。走到灯光很暗的漆黑地下时，他的正脸开始浮现在前面的镜子中。开头的几分钟虽然有很多场景描绘，不过一言以蔽之就是“主角发现尸体”，我的风格在于我会描述“开始要有拉长的背影，尸体还盖着被害者爱人搭上的花纹被子”这样的细节。很多人也许会忽略，不过花纹被子能折射出女子对这个黑帮分子的一些感情。有一个特写给了被害者爱人的脚，她穿着拖鞋，还做了精致的美足。这一系列细节都在慢慢刻画整个场景。

像《八月照相馆》男女主人公见面时树的设定，我对实现微风、阳光等气氛有着偏执的追求，然而这种需求要懂得适可而止，如果太过，会产生太多的形容词和副词，让焦点变得模糊。整个一页剧本里有太多形容词，会看起来难以理解。所以我一直都在反问自己：这个场景中，是不是有了太多个人色彩、太多强行加入的元素？是不是必须写进去的？这些都是我会思考的。

学员：怎样把正面人物写得更饱满、更有趣呢？

吴胜郁：描绘人物形象时，比起主人公，我会更注重反派描写。光靠想象是无法让人物形象饱满起来的，无论正反都一样。塑造反派时，我会把自己做过的最歹毒的事情，或者别人对我做的坏事，那些感情、细节都加进去。想要让主人公角色饱满，没有什么捷径，只能通过观察，把自己的见闻、想到的东西，用恰到好处的手法描绘出来。

你观察周围的人物，把他们用到创作中，电影拍完了，你可能会失去这些朋友，也可能遭到群殴。所以我观察完亲朋好友以后，会故意绕一些弯子写进电影里，不然可能我现在身边一个朋友都没有了。

学员：你写的电影中有没有跟自己特别像的人物？或者说带有个人的角色？

吴胜郁：前面说过，编剧要做一个说谎者，我很多电影都有我自己的影子，只不过要假装以第三者的眼光来描述。拍完《无赖汉》后和演员们一起喝酒，全度妍对我说：“电影里有一个一直奔跑的杀手角色，导演你和他一模一样。”当然我是否认的，我才不是那样的大坏蛋。不过全度妍一向有着非常犀利的目光，无论选剧本还是解读角色形象，她素来非常专业。

我非常钦佩那些一两句话就能总结整部电影的人。人们在看电影时，若能准确地把脉整个故事流程，明确地把电影优点、缺点、需改善处、值得借鉴之处整理出来的话，那么这人哪怕做编剧都会出类拔萃。虽然我接触的演员并不多，不过全度妍是我见到的最能捕捉到剧本人物形象的演员。既然她说我像大反派，估计有一定道理。

学员：您写作剧本的过程中，是先写片名再写剧本，还是最后想片名？先有主题再开始写剧本，还是在写作过程中或最后寻找到主题？

吴胜郁：大部分的情况是先定主题、片名，想好以后再创作。可惜的是，一般我想好的片名到了制片方手上都会被拒绝。《无赖汉》也是，很难有人听了就知道这部影片要讲什么，后来我也觉得《无赖汉》当片名可能不太合适。这是一开始我提的片名，开会讨论时有大把的人提意见，可就是没有更好的名字。它上映一个月前，投资方公司还一直劝我们换名。幸运的是，最后老板还是拍板用这个。

《八月照相馆》我跟许导刚开始想到的名字是《快乐的邮件》，看你们的表情也知道这个名字不怎么样。不过它有寓意啊，男主离世以后，女主在门缝里塞一些信件进去。给死人寄信本是一件非常悲伤的事，但当时女主并不知情，总是面带微笑、怀着快乐的心情，每天都来塞信，所以这个名字我觉得也是有一定意义的。不过后来还是老样子，制片方那边不同意，改成了大家熟悉的这个名字。中方译名是《八月照相馆》，韩国名却是《八月的圣诞节》，接到通知以后我们还一直在抗议，七八月是夏天，怎么可能会有圣诞节呢？这不是难为我们吗？我们为此生了很久的气。虽然我和许导都非常讨厌《八月的圣诞节》这个名字，但是投资方，尤其女职员们很喜欢。后来我觉得既然女性观众会喜欢，最后就这么定下来吧。

《双生警贼》的韩国片名是《乞力马扎罗》，是个山峰的名字，刚开始我起的名字是《风之记忆》，制片方老板觉得太文艺了。编剧一开始起的名字若能走到最后上映，那得是非常幸运的，我猜在中国应该也差不多。大多数编剧提的片名，到最后肯定会被修整。我个人非常讨厌突然接到通知，为了讨好观众要改名。

学员：同样的故事以不同的视角讲述，会带来全新的观感。想向您请教在写故事时选取视角的经验。

吴胜郁：首先，要找只有自己觉得有意义、有趣的东西，并坚信自己的选择。然后慢慢地寻找一些志同道合的人，这个过程会不断积累自信，直到最后拍出视角新颖的电影。编剧始终会怀疑自己的剧本是不是不够好，是不是有意义。反复怀疑中，如果能遇到一个认可你的人，并达成合作，这是最好的情况。培养自信要靠成功打动观众，有了一次这样的经验开头，人会越发自信起来的。

我的写作总会得到“太过灰暗”的评价。有段时间，这对我来说是非常大的烦恼。可问题是，我这个人又无法改变自己的风格，来达

到取悦别人的效果。不光《无赖汉》，筹划《八月照相馆》时也是如此，数不清有多少制片方都觉得这部电影实在沉闷。

《无赖汉》找投资时，访遍各家公司未果。碰壁后回了家，我寻思，既然你们说《无赖汉》太灰暗，那我就让你们看看什么叫真正的灰暗！我就凭这个动力写了一个新剧本。当时非常生气，就在这个剧本中把主角写死了，怎么个死法呢？把手榴弹放自己嘴里爆炸了。拍摄时，制片方老板说什么都不改，就让主人公多活一会儿就好。非常神奇的是，我觉得那个剧本是我迄今为止写过的最灰暗的，可当我把剧本拿给各家老板看的时候，没一个人说它灰暗。可能因为他们跟我打了很久的交道，认可了我的风格。

当然，编剧要不断去思考、增加阅历，不能让一个头衔把自己困住太久。换个角度来说，得到灰暗的评价也是风格得到了认可，所以我找到了自信。拍《无赖汉》时，每当制片方老板找我改这改那时，我都会说一句话：“我这个人就是这样，你刚开始找我合作的时候知道吗？”

学员：针对剧作节奏和结构方面，您有什么样的经验分享？是否将后期剪辑的思路介入进来？您学雕塑的帮助大吗？还是会借鉴其他艺术形式，比如音乐、戏剧等？

吴胜郁：我这人像海绵，构思一个剧本剧情的整体节奏，会从音乐等外部因素获取灵感；也会看经典老电影，不说模仿，就是试着借鉴风格，哪怕达不到他们的高度，也能提高层次。当然这也并非绝对，听某支交响曲、摇滚乐队也会突然来灵感，如此思路可不可以创作个剧本？读书也可以，像《悲惨世界》，它有时会不顺着剧情走，情节发展到一定阶段，会接大幅毫无关系的章节，都是跟主线无关的天马行空，这种叙事方式也给我带来很多灵感，我会去效仿。去构思剧本时，我也会写主人公中途突然自杀，或者直接删去个非常重要的

人物。能不能过得了别人的眼倒是无所谓，关键是这种灵感来临会给我自己带来很大的快乐，我其实不在意它的结果。

以前看过一部法国小说，讲一个画家在大圣堂画壁画，想不出要画什么，交活的日子却一天天近了。有一天，他非常疲惫地进入梦乡，在梦中看到了想画的一切，雄伟、壮观、恐怖的，所有画面都在大圣堂的墙壁上展现出来。他从梦中惊醒，说：“我哪怕仅仅梦到这些东西就已经很快乐了，为什么还要尝试把它画下来呢？”小说就这么结束了。

当我看到很多经典电影后，就觉得非常知足、高兴，心想：何必要费这么大劲天天和剧本打交道呢？之所以现在我还在做编剧，是静下心来有一个声音在召唤：我也想拍成这样的电影。正是这种动力，让我从事这个行业。

《阿修罗》（2016）在韩国上映时，看完电影后，我实在按捺不住内心的激情，走出影院后对着天空大喊一声，没有顾及别人的感受。我喊道：“我也要拍出这样的电影，我还要拍出更棒的电影！”我相信在座各位也会怀揣这样的梦想去创作。我做导演的时候，如果有好的剧本，也希望和在座各位成为好的合作伙伴，期待着那一天早日到来。

第二讲

类型片如何讲故事？

/ 崔石焕

崔石焕，韩国著名编剧，擅长驾驭各种类型的剧本，与不同风格的导演长期合作，作品众多，经验丰富，被观众认为是最生活化、最感人、最幽默的韩国当代史编剧。2002年创作第一部电影剧本《黄山伐》，次年成功上映，之后有多部剧本作品成功拍成电影。2013年，与徐峥导演合作《港囧》。其他代表作品还有：古装片《王的男人》（2005）、喜剧《电台之星》（2006）等。

自从创作喜剧电影《黄山伐》剧本之后，崔石焕对驾驭历史性题材、创作出具有张力的剧情内



讲故事最好的方式是虚构。

说谎要说得生动有趣。

容更加游刃有余。与中国电影人合作中，他也亲身体会到中国电影市场的无限潜力和中国电影发展的正能量。在2016年1月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，他与中国电影人进行深度沟通和交流，分享多年创作电影剧本的经验。

吴天明导演名字里有“天、明”二字，希望他在天上保佑着年轻的导演和编剧们，保佑大家的电影梦想成真。

我的剧本被拍成韩国电影，大家可能已经看过。有些成功，有些就比较马马虎虎。很高兴能来参加这个与各位爱电影的年轻人相聚的活动，今天在座的200多位青年学员济济一堂，真是令人兴奋。中韩两国人有个共同点，就是私下相见都很活泼，但集合起来开大会时又很严肃。我希望大家都活泼些，交流得开心些。

今天我主讲的是韩国电影编剧的核心内容。我相信韩国电影可以赢过好莱坞，那么如何赢？前两天，大家学了好莱坞编剧创作思路。今天咱们来学习如何超越好莱坞。你可能会问，为什么一定要赢过好莱坞呢？说来话长，这是韩国电影面临的问题。

在座200多位是有编剧，有导演，还有5位制片人？好吧。今天要讲的是编剧创作能力，要是被制片人知道了的话，那以后就可以掐住编剧脖子啦。是不是可以请这5位制片人离开？开个玩笑啦。

韩国电影往事

在不同的时代背景下，韩国电影会有不同风格、类型，战后1950年代形成了拍电影的氛围。那时主要模仿日本，据亲历者说，没什么剧本，直接拿日本小说翻译，画出台词、剧情就拍。到了70年代，就拿韩国小说来拍。选些好的小说文本，拍成的电影质感就好。80年代，爱情片甚至成人向的片子多了起来。这时拍电影的制片人、出品方都是拥有院线的，可以把控电影的发展方向。其实令这些老板赚钱的最主要还都是好莱坞大片。

韩国电影那时有一个政策，每拍四部韩国电影，就开放引进一个好莱坞电影名额。所以为了配额，他们就会以最低的成本、最短的周期拍本土片，自然就会选择容易拍的、视觉刺激强的爱情、成人电影了，市场好赚。整个年代大环境就成了这样。80年代，我的中学生阶段就整天泡在电影院里看这个，太好玩了。但电影界认为这样子韩国电影就玩完了。90年代为转型期，有新构思、不一样的类型开始出头，这些影片经院线放映后，年轻一代又回归影院看本土电影了。

1996年发生了历史性转折：美国电影市场向韩国政府施压，要求美国电影可以自由进入韩国市场，韩国电影人就有危机感了。国家执行政策，有人极力反对，直接拿刀子把电影院的银幕都割开了。

那年有一部《危险的情人》在首尔一座大电影院首映，结果有人在现场放了好多蛇，观众都吓跑了。放蛇人是一位韩国导演。你看韩国电影界的使命就是向好莱坞抗争，要赢过好莱坞。韩国电影市场总额太小。中韩两国电影的单片冠军票房差距能有20倍之多。据我所知，全世界200多个国家里，只有中国、韩国和印度本土电影可以抗衡

好莱坞。除此之外，好莱坞电影在世界上任何一个国家都是赢过当地电影的。中国有一定政策保护，但韩国电影市场2006年是完全开放了的。当时创作者没少上街抗议，很激烈，但没用。当时我们挺悲观的，但这么多年过去，年年还是有不少好片子能赢过他们的。有两个原因，一是韩国观众愿意支持，二是韩国电影人专业、用心地去拍了。以上，就是韩国电影的发展脉络。

亲如一家的编剧、导演、制片人

现在开始编剧课程。首先强调一下，自己能否写好剧本，必须亲自探索。今天的课程也是意在鼓励大家勇于提问和发现。

我首先要讲一下制片人、导演和编剧的关系。

制片人完全站在观众立场；导演是嗜内容如命的吸血鬼；编剧则有如妓女，要迎合好制片人，因为他们代表观众。在韩国制作一部电影，编剧、导演、制片人往往像一家人一样亲密。为了好剧本，吃住在一起，生活在一起，不断去“头脑风暴”。制片人不断提问，导演不断修正，直到编剧给出一个圆满的剧本。这个过程不保证一定能出好电影，但是好片子则必不可少这么个过程，这是韩国电影的特色，也是胜过好莱坞的诀窍。

各位有着无限野心的年轻人可以用这种模式去探索，内容若要既能迎合市场又能迎合导演，这个过程必然是把编剧、导演、制片人这三股力量拧成一股绳的过程。我想，吴天明导演在世时是不是也是以这样的方式去培养第五代的？我对中国电影翘首以盼，希望以这种方式去延续他的探索。

成为这个时代最会“说谎”的人

故事是什么？剧本最主流、最核心的要素又是什么？我们讲的故事，只限定为电影剧本中的故事，不是昨天晚上发生的事，得是中国观众想看的故事。

讲故事最好的方式是虚构。“说谎”要说得生动有趣。各位，来成为这个时代最会“说谎”的人。观众本身不喜欢还原现实，电影应有想象空间，应超越现实。

好莱坞近几十年来对讲故事这事搞了事无巨细的研究，有个主流的传说：在山洞里群人聚居的洪荒时代，体格强壮者外出捕了头大熊回来，成为猎人。原则上讲，强者去狩猎庞大野兽回来喂饱众人是很帅的，异性特喜欢。离开山洞却空手而归的人，显然实力是不足的，但他还是表演了一段。他气喘吁吁地跑回家，说遇上了有生以来最大的熊，但“我一点都不怕它，我拿石器打了它的后脑勺，熊一惊，转头之际我便与它对视！我一直盯，熊发怒，我爬上大树，熊就来摇树，地都在颤！我在树上不断斗争，我下定决心总有一天抓到它”，然后他回来了。

故事就此起源。说谎的内容比事实更具感染力。观众会怀疑，但你不断宣传灌输，讲得有节奏感、特别刺激，对方就会逐渐相信。原则上，这是说故事最好的方式。

思考一下，各位现在所写的内容是否符合这一条件？观众不管你的剧本是虚构是说谎，都甘心被你套路。

咱们在学生时代都欺骗过父母吧？为了出去玩撒各种谎，只要能出去玩、能拿到零花钱，怎么都行，达到这个目的就行。我可能向父母说要买参考书，转头和同学们吃喝玩乐花掉了。几天之后被妈妈识破并没有书，一般学生会解释，参考书是买了，但要么借给别人要么就是丢了。换编剧的路子来讲：本来要去买辅导书，但在路上看到个可怜的乞丐，我就把钱捐给他了。妈妈听了没准感动、落泪，抱住儿子说：“我竟然能培养出这么有爱心的儿子，太伟大了！”要说谎说到这个程度，层次得高。英雄出少年，这种孩子长大不当骗子，一定是个好编剧。

若是写了个剧本，自我感觉还不错、挺喜欢，这是不够的，需要极度真实。你这谎言究竟是普普通通，还是能让父母发自肺腑痛哭流涕，你心里要有数。

希腊罗马时代，哲学家就在思考这事了。2000多年前，亚里士多德提出故事三元素——开头、过程、结尾，最终发展成好莱坞的“三幕式”结构。好莱坞编剧更擅长这一套，我就跳过了。原则上，三段式结构是编剧最高的真理，需要大家遵循。我自己就这么干。要聊这个，我能讲三天三夜。

写剧本就像盖房子，盖在什么地段好呢？

写剧本跟盖栋房子一样。建个万达广场这种每天千万流量的百货商场，需要什么条件呢？得去找城市核心区的地皮，贵也可以接受，客流量大嘛。好莱坞有原则上1亿美元起的单片投资，决策原理就是这么简单——贵，卖得好。他们对于黄金地皮的路段、人流了解得清清楚楚。

虽然我对中国电影市场不太了解，但假设要我来盖万达广场的话，我选的地皮是合家欢型的。这个类型可能不是最热门的，但它有人气且成本不高呀。

吸睛否？你的话题大众关心吗？商场里的货只有10%的客人愿意买，那就蠢了。如果要卖小众的货，策略上就没必要用最热门的地皮，那种路线搞两个漂亮导购员带路就很好了。

写一部商业化电影，就不能做小圈子电影。原则上，我的剧本就是给大家看的，要所有人都喜欢，剧本含金量就得上来。

电影市场是有黑马的，一部电影突然卖得好，就会有一众跟风的片子。电影人也图这么一下的。想让自己的作品成功，要朝着这个方向努力。只靠资方或者导演、演员的口碑和影响来成就电影事业，可以走一两年，但不会长久。

我希望大家写什么样的电影呢？开个不追求地段的百货公司，把它经营好。好莱坞来的片子都是万达广场型，给我们的从业者很大的压力，韩国的编导们都是在夹缝中生存。人人写剧本都期待能被一线大导、大公司看上，但这不切实际，我们可以考虑另一条路。我相信

吴天明导演在世时，不希望大家都同质化地挤在这一条路上。但若你是被机会眷顾的幸运儿，尽快把剧本脱手吧，机会难得就别瞻前顾后了，卖了它，你可以接着写更好的。

忠于类型，是对观众的承诺

在商场买东西，你不会因为商场设计特别好就感动得要消费。结构对观众并没影响，对编剧却重要。结构保障这座大楼的安全性。它不会垮，就要有一个基本的架构。不同的百货商场外观有区别。若消费者进去以后特别没安全感，当然就跑走了；如果相反，还觉得新颖别致，观众就乐于在里面玩。

百货大楼有10层，分别卖不同商品。韩国商场一楼都是首饰、宝石、化妆品专柜，顶层一般都是卖小吃的。设置成这样很有道理的，是为了让顾客充分消费。商场里有童装、洋装等，剧本也有幽默、推理、动作、武侠等分类，剧本写起来要按分类的牌理出牌。

要思考这样一个问题，剧本若是按大众观点的规矩写，那么它自身特色在哪里？要写一个喜剧的话，剧本从开始到结尾都得处在有爆笑点的幽默环境中，笑点不能断。哪怕结尾悲情，男主角要死了，此时也必须有些笑点。类型特性是需要贯彻始终的。若是部推理性的黑色电影，再多笑点和黑色幽默点缀，也别忘了本质。依此也可以判断一个编剧是不是真的可以掌控自己的剧本。故事内容多姿多彩、元素丰富，但不能是朝秦暮楚，最后成了个大杂烩。请一定努力避免。不同的元素、情绪起伏都应存在，但在多重起伏下应有个主轴。让幽默剧从头到尾都是幽默的，推理剧从头到尾都是推理的。

同样的故事，我们可以用不同类型去表达。但类型是与观众的约定。从海报挂出来、观众去买票时起，它是部恐怖片、推理片还是爱情片，大家便都心知肚明了。这点不能欺骗观众，在原则上内容要一致。任何国家的医院都是白色的，结构也差不多。观众按约定进去看

了，不要有太大出入，才会买账。忠于那个类型，算得上是一个承诺、一种服务，最多可以有5%到10%的小幅度创新。

电影的细节设计就像装修，要做整体设计。有个式样新颖的马桶，我们不会为此专门建一座很适合它的大厦。但有的编剧就会掉到这么个陷阱里：因为某个细节或某个特殊原因，剧本开始慢慢往某个方向变形。这是很多新编剧会犯的问题。就算真的有钱，因为一个纯金马桶而去修一座金殿也不妥当。小题大做，耗费太大。若有时间去思考这些细小的问题，还不如更多考量它的外形、结构更好些。

剧本整体很好，零散细节存在缺陷该怎么办？不用担心，大商场并不会倒塌，芝麻绿豆的细节慢慢改就好。

如何讲故事：让观众等待、快乐、回味

下面讲到的是拍电影当中主轴、核心的内容。

若一部电影最终能带来快乐，影院的观众就能接受等待。写剧本时，首段常常比较冗长无聊，这也正常。如果中段、尾段都很有趣，首段就是可以接受的。相反，首段让人开心愉快，越到后面越无趣多余，注定是很失败的电影。观众是可以等待一段时间的，两个小时的时间和电影票钱都花了，他们可以配合。

幼年记忆中，我的外婆讲了好多有趣的故事。她擅长此道，同样简短的故事，她就讲得有趣。各位小时候肯定也听过童话、传说。中国历史悠久，是个有故事的国度。我想每一位编剧、导演一定会有吸引你、帮助你成长的童年故事。

这种启迪会让各位擅长剧本的开端。这与我们的血缘、基因是有关系的。我现在将以电影的方式给大家讲个故事，我相信在中国同样的故事一定也存在。在美国、日本、印度可能都有，这是个非常传统的童话。

电影开场：遥远的一座小小的村落里，有一个集市。有个女子蹲着卖糕点。她不断地在吆喝，太阳都下山了也没有卖出去。镜头掠过两个山丘，可见一个小草屋，两姐弟在家，他们念叨：“肚子好饿，妈妈还不回来。”姐姐安慰弟弟说：“妈妈很快就回了。”

妈妈想到家里的小孩要饿肚子了，就要赶快回家，把糕点打包给孩子。妈妈回家走过第一个山丘时，遇到只大老虎。老虎说你把糕点给我，我就不会把你吃掉。妈妈不想交出糕点，但是为了自己不被吃

掉，还是给了老虎。过了第二个山丘，又出现了老虎，可是没糕点了，所以老虎一口就吃掉了妈妈。妈妈在死前对老虎说，山丘后面我家有两个小孩在等我回家，求求你别把我吃掉。老虎还是吃掉了妈妈，来到了草屋，模仿妈妈的声音说：“妈妈回来了。”

弟弟说快开门，姐姐觉得声音不对，不给开门。姐姐说：“如果你要真的是妈妈，就让我们看一下你的手。”老虎就伸出了毛茸茸的爪子。姐弟俩看到吓了一跳，就走后门跑掉了。老虎不断追赶，姐弟俩不断地跑，但是最后跑到了一个死胡同。前无去路，后有老虎赶来，姐弟俩无路可逃，姐姐就跪地祈求，求天上有一根绳子下来。

这时候奇迹发生了，天上真的掉下来一根绳子，姐姐、弟弟就沿着绳子爬上去。这时候老虎也祈求，天上再掉下来一根绳子，让它也爬上去。上帝也没有辜负它，也放下一根绳子。只是给老虎放的绳子是条旧绳，老虎爬的时候绳子断掉，老虎掉下来摔死了。姐姐、弟弟沿着绳子爬到了星空上，姐姐变成了月亮，弟弟变成了星星。

首段，要介绍故事里的人物，以及他们面临的环境。这个故事中，一个传统集市上有个妈妈蹲着卖糕点，一个草屋里一对姐弟等妈妈。几笔便完成了介绍，剧本第一部分就设定好了。

接着，突发性事件出现，这是故事演进的关键。老虎出现了，这个故事开始精彩起来。我要强调的是发展性、延伸性。这是一个要发生质变的过程。刚开始给老虎糕点，妈妈得以保住性命。糕点是种祭品，后来妈妈成了第二个祭品。这就出现了危机感，很紧凑。它要有一个质的变化。比方写一个战争故事，先说有千万大军打了胜仗，再说有百万大军打了过来，这种选择就不精彩。它只是量的变化，而不是质的变化。在观众看来，百万大军、千万大军都是打来打去，没什么吸引点，谈不上状况有什么恶化。

第二个阶段是故事的展开。老虎吃掉妈妈后，很急迫地要去找两个姐弟来吃，这时的紧张感、危机感一定要表现出来。老虎不停歇地急着追击孩子，速度感也要表现出来。非常可爱的小孩天真地企盼妈妈回家，非常凶恶的老虎不断地追赶，这会让观众有强烈的内心振荡。危机感是我们要传达的信息。编剧在写剧本时，也要有老虎不断追赶小孩的感觉。

要解决问题，危机感就一定要有反转。大家会认真听着故事的结尾。本来貌似死路一条了，一根绳子掉了下来，观众燃起了希望，会感动，超出预期。

如果只是姐弟爬上去，一个变成月亮，一个变成星星，这样的结尾不算失败，是观众可以接受的。但这个结尾还是有提升空间的。好吧，出乎意料的是，天上又掉下了一根绳子，观众又紧张起来，老虎爬上去会怎样？于是又有一个反转。老虎爬绳子结果摔死了，孩子变成月亮和星星。这就是非常完美的结尾，也是非常好的剧本案例。不是说单单有两个反转就是一个好的结尾，没这么简单的。

那我现在问你，这故事算浪漫唯美的还是悲伤的？答案有分歧，它既唯美也悲伤。按说这是世上最悲惨的故事了：两个孩子没有父亲，唯一的母亲还被吃掉了，还有比这更悲惨的吗？可小的时候，我不断让外婆给我讲它，觉得并不悲伤，小朋友爬上绳子到天上，一个变成月亮，一个变成星星，多么浪漫唯美。

设计结尾时，只有一个反转是不够的。要尽可能发挥想象力，竭尽所能挤出来想象力，让结尾变成两个反转。至少还有反转的空间。这样就能给观众带来复杂的心情，究竟是悲伤还是浪漫，很难说清，两个元素都有，这就给了观众不断思考的过程。有复杂性，方是一个好结尾。它悲伤，也相对比较唯美。

做反转时不能目的性太强，扭曲硬来。就像做菜要放调味料，在写悲伤的时候加一些唯美进去，写圆满大团圆的时候加点悲伤元素，调和起来。让观众有一种复合的感觉时是最好的。有个说法，要让结尾是bittersweet（英文单词，又苦又甜）的。

我会写的、善于驾驭的就是可以打动幼时内心的故事。我从小喜欢穷人的故事。相比富豪人家，我更爱写小市民生活。小人物身上突遇一个巨大的、特殊的事件，失掉重要的东西，他再去寻回希望与真谛，鼓起勇气重新生活。我本身就会为此感动，我相信大家也一样。纵然我们以笔为生，很有才能，也不可能写什么都棒，谁都不是天才嘛。有些人幽默剧写得好，有些人战争片、历史剧写得好，有些人擅长恐怖、推理片。当然都要尝试，但是要以最拿手的方向为主。

通过刚才的故事，我希望各位能够思考：最适合自己的类型是什么？去寻找这个答案吧。

好故事来自与世界的碰撞

我每次来中国都有新收获，这次是关于饮食文化。中国烹饪技巧精湛，南北美味丰富多彩，做个中国人真是幸福的事啊！

我与徐峥导演合作过《港囧》。七八年前，我手上有个已经写好的剧本，故事内容是一位忙到没时间照顾家庭的人体检发现癌症，自己大概只有三个月寿命了，他在与家人相处时发现自己是一个失败的老公、不仁慈的父亲。他想最后帮助家里成员完成愿望：幼小的儿子想在天空上飞翔；上中学的叛逆女儿想得到班上帅哥的爱情；夫人则希望换个完美的丈夫。故事戏剧化极了。当时演员、导演都找好了，在韩国开拍在即。就在这时候制片人居然得癌症去世了。项目就搁置下了，直到这边电影协会的朋友说尝试翻译了引进到中国。

我们担心水土不服，还把剧本送到一位电影学院的老师那里咨询了一下。他提出些疑问，我接受了修正的意见。在中国的市场与文化背景下，主角行将就木是非常悲伤的事，若以喜剧表达，观众能接受吗？二胎政策开放了，但家里有两个小孩尚不算普遍现象；婆媳一起生活在韩国比较普遍，那中国呢？剧本交到徐峥手上，他很感兴趣，想和我当面沟通。我当天就订了机票去会面了。他所思考的问题和学院老师所指点的很类似，但我们还是坚持了下来，完成了本土化的调整。上演之后，观众们可以看到他把我的剧本修得更喜剧化了，两个孩子没改。

其实创作者越是试图突破界限、触碰欲望，对观众的吸引力就越强烈。儿子对父母不孝在现实中是不可以的，但在电影中是可以的。公司里新来的菜鸟职员对董事长无礼在现实里不可以，但在电影中就

可以。编剧在写作中自由发挥，突破创作限制，在现实中不可以的，但在电影中就可以。

我们要追问自己：是什么让我们紧张？是什么让我们快乐？是什么让我们生气？是什么让我们反思？是什么让我们羞耻？是什么样的过去在向现在的我们提出质问？

好剧本无非两种：第一种是从没人写过的新题材你给写出来了；第二种是对现有故事的重新叙述，用不同的方式表达。就这两种可能。

在生活当中有哪些令人紧张的元素？要是生活中没有瓜葛纠结的人生经验，活得与世无争，当好编剧、小说家的可能性就太低了。要是在家里每天与父母吵架，到学校跟同学吵，没准这人写剧本会写得好。进入社会时，他思考国家、社会的问题，无论对错，只要每天思考，那他写出来的东西就是有生命力的。

举个例子来讲，男编剧写一个父子关系的剧本，或女编剧写一个母女关系的剧本，若他们个人成长背景里确实常常与父母辈争执的话，那么真的会有源源不断的素材。可以写得偏喜剧一点，也可以沉重严肃一些，亲身经历真的有所裨益。

每一个编剧都有自己喜欢的领域，我喜欢音乐我就写音乐，你喜欢赌博可以写赌博。喜欢，就会写得更生动。请在喜欢的领域里去发掘一个新故事，让观众喜欢。而自己不了解，只为迎合大家喜好就搞搞搜集，写自己不熟悉环境中的故事，成功率是比较低的。

另外一些引人愤怒的题材写出来也有高成功率。对于男性编剧来说，就写每一次谈恋爱都被女朋友发好人卡、背叛这种事吧，写得异常愤怒，弄个喜剧剧本，很可能成功。原则上把不好的事搬进电影，这些内容最好能引起公愤。韩国常有这种电影，社会上有人干了伤天害理的事，却面临了轻描淡写的处罚。人们会追问，为什么便宜

了这坏蛋呢？罪犯因掌握公权力逃脱了应有的惩罚。很多人不满这种不公，把它拍成电影，也很容易成功。

还有一种题材，把不光彩的人生污点拍给大家看，展现羞耻感。我成人以后常回想少年时的困惑、犯过的错误，作为孩子，当父母在世时并不孝顺，内心长久惭愧。大多数人，人生忙碌到无暇停顿脚步去回首，这类反思的故事就是对心灵的填充。

谈了这么多的内容，其实想说的是，要有长久的深思，才能成为好编剧。虽然我在韩国，却也能从媒体了解到中国社会正经历剧烈变迁，跟韩国一样。转型期的事情可以化作很好的电影元素。

亦有历史事件穿越时光向我们提出了问题。那些陈年旧事好像复制在时下一般，它们还会发生。这样的素材可以做成历史剧。如今要写历史剧，得问问自己：为什么是这个故事，它会给今天的观众什么启示呢？

写出人物的欲望和危机

接下来我要讲一下主角与众人物之间的关系。现在我提出的这些点，各位在写剧本时都要自己作答。好坏都不影响你写完这个剧本，但它关系到剧本能不能与观众共鸣，能不能打动他们。如果说我们要拍广泛院线上映的商业片，主人公的动机一定要明确。反过来，不管发生了什么，他得有一个持续的恐惧点：不想碰、不能做的事情。这个恐惧点必须很清晰。

观众不希望在电影里看到十全十美的主角，编剧更希望观众看完以后能够有共鸣，代入了主角。好莱坞超级英雄的人物都有个性上的缺点，他也是人，人都是有缺陷的，这个人物的血肉就这样被感知。编剧选择主角要有强烈的欲望，无欲无求的平凡主角也能拍电影，但这种剧本递到制片公司就会被回复说：“你的主人公太平凡！”

社会上千千万万的人不都是平凡的人吗？一般来说，观众花钱看两个小时的电影，并不想看与自己相同的分身，他猎奇，想看不一样的剧情和主角。主角的欲望不能单纯，追求欲望的过程要剧烈，节奏要快。整个电影环境越来越危险、越来越紧张，观众才能与主角的欲望迅速地结合。这就是我要谈的故事。

一句话总结：故事环境危机逐步加深，主角欲望不断加强。再复杂的铺垫也要在这样的框架下展开。基本架构倘若不这么写，剧情发展不动，就不吸引人了。主角潜意识欲望不断加深，电影的成功率就高了。

举个例子，主角渴望成为中国首富，为了赚钱不择手段，此时外部环境一定要恶化，他面临被打倒的境地，交织着欲望加深，只要能

赚钱，任何事情都可以做，主角变得非人。这就不是常规的成长经验了。主角潜意识里无比珍视家人们，电影里的配角朋友提醒他，为了家人不该如此行事：“难道他们希望你如此挣钱吗？”其实就剧情来说这不重要。让观众体会到主角的爱家人情绪足矣。

主角的欲望、弱点、潜意识一定是编剧要反复思考的。编剧也需要以上帝视角来考虑主角可有多大质变。举个例子，在座的其中一人离去，背上包去世界旅行五年再坐回这里，我相信他还是那个人没错，但他的人生必然有了质变。电影的主角哪怕只过一个晚上也要有质变，一定得变！观众如此才觉得值回票价。操作起来，不论是瞬间还是百年，重要的就是变化。主角转变与否、转变幅度大小，给人感受绝对不一样。

写出人物的情感纠结与起伏

之后再聊聊主角形象。不同人物要让观众感觉得到差异，他要做的事情、要完成的人生目标，以及他的洗心革面，要在电影里面呈现出来，要让观众有所体会。假设在我脑海里有一个矮矮的、小心眼的人。这不叫真实形象，这只是一个人的外表而已，世界上个儿矮、小心眼的人太多了。这家伙的人生目标是什么呢？他要如何去完成呢？解答过程中这个人物形象就可以被定义了，比如这个人每每被取笑个儿矮时都生气，一点就着。同样，也能写这个矮个子脾气暴躁，别的事情一点就着，唯独在被嘲个儿矮时转身就走，反而不发脾气了。这些怒点差异虽然微妙，但可以定义、区分人物，制造喜感。

继续思考，一遍一遍地筛选出精华。人物就是反复加深塑造，方能出来鲜明、有特点的形象。他有性格色彩，才有吸引力。

不光主角，配角也很重要。有个常见误区：剧本里配角做的事情就很次要，这是不对的。配角只是相对主人公戏份比较少，并不意味着他为主角而生，他在自己的人生里是绝对的主角。要让自己笔下出现的配角，在极有限的时间里去做自己的主宰，再短都会是光彩照人的。编剧可以透过配角的笔墨来向观众传达电影最核心的深层的价值。

当电影里外在的环境危机感不断加深，主人公的欲望不断增加，一个纠结、矛盾点或障碍便呼之欲出。这就是整个故事了。如何将这个过程表达给观众就成了重点。如果剧本的障碍或纠结点不明确、不突出的话，成功率就是很低的。要问自己这个问题：主人公在追求目标的过程中付出的代价、舍弃的东西，究竟是什么呢？假如主人公有1

00亿人民币，然后再去为挣1亿而努力。这个故事就不精彩了。反过来，若为了挣1亿，冒着失去100亿的危机，这样就可能比较精彩了。我们要设计出这样一个情形：他为了追求人生目标而跌倒，坠入谷底、失去一切，特别悲惨。

编剧要帮他设定什么是他人生中的最惨、最恶劣的状况。这倒未必要让他死掉、破产。试想一下，对热爱养波斯猫的人来说，假如猫不见了，人就垮了。编剧要把这样简单的事情写得极其悲剧，如坠谷底。

不提前定好结局万万不行

在最紧张、最高潮的部分解决故事，不代表电影就此结束。主人公从始至终必然要有一个质的飞跃式的转变。在剧情最高潮处会有一个情绪化转变，此时主人公的心理和结尾时的心理一定不同，如果一样，就没有什么吸引力了。有了质的变化，第二次高潮和紧张感就有了。

上述若是理解起来有困难的话，咱们可以回溯源头来思考它。写剧本时，一定要设定好剧情的高潮和矛盾解决方式。先把这两点设定好了，再去动笔。否则就像旅行没有目标一样，可以去北京也可以去天津，这样的剧本是没有什么意义的。绝不是编剧写着写着高潮就出现了。结尾要先设定，否则长长的剧本摇摆不定，真是灾难。到底要怎么结尾？这个问题会持续干扰你的写作。基本上最高潮的时候，主人公有一个改变人生的转变、质的变化、性格的变化。新的人生观、价值观是什么呢，结尾是开放式还是封闭式？都要思考出个答案。

编剧的思想要比观众超前，编剧要比观众聪明。一个人在感情上得到极大满足时，就不会再考虑其他问题。并不是说观众不能多想什么，而是说本片给他们极大量、极强烈的信息刺激，这感觉占据了观众的心，他便没有闲暇时间去思考别的答案。要做到这一点，在高潮与结尾处，就要把剧情内容与情绪传达结合在一起。这是最简单、最常用的方式。

编剧若想通过结尾画外音表达主旨，要避免通过主人公的嘴讲出来。比如这一部核心价值讲爱情的电影，主角念叨：爱情多么重要。当然这不是很好，但最起码把核心价值表达了。更好的方式是要用画

面呈现出来，比如表现爱情的伟大，结尾可以是主角穿越枪林弹雨的战争场面，危机重重；或者他从一列驶向荣华富贵的列车上跳脱出来，奔跑着去追赶他的情人。剧本越到后面越不能用画外音讲。用对白展现都算层次低下。主人公想说的事情，可以在电影开头、中间部分讲，到后面了，一定要让主角动起来、演出来，让情节紧张起来。发自内心的共鸣是很难靠嘴巴讲得出的。

故事若写得好，没人会问主题是什么

若是剧本拿给电影公司或导演看，他们会问你到底想表达什么核心价值这种问题吗？如果有，说明你的剧本完成度还比较低，需要修整。

剧本在导演或电影公司那里，主题是需要编剧通过阐述故事里的人物和剧情来体现的。主题应该是主人公本身，是故事探讨的问题本身。主题不应由编剧来说，而应由评论家来找。主题是我们给主角定义的追求对象或者意识形态。用好莱坞编剧的话讲，是主导性的话题。

就拿刚刚我谈到的《港囧》原型故事来说：癌症晚期只有三个月可活的爸爸，不懈努力只为完成家人愿望。剧本写成了还要去追问编剧主题吗？没必要。实际上，主题在于呈现。故事的发展不流畅，别人看不懂，才会问主题是什么。编剧应该掌握主动权，故事若写得好，没人会问主题是什么。

编剧要成功，没有确定的路数。不过得警惕，某一些岔路绝对不能走。这个可以走，那个不能走，只有亲身体验才知道。自己身上发生的事情，或在编剧过程中所体会的人生经验，千金难买，在座的同学也买不走我的剧作能力与经验。写完剧本的诀窍究竟是什么我也不清楚，我本人唯一可以确定的，是知道哪些错误不能犯。我可以分享这个，避免大家浪费时间。

有些人会误解，说编剧就是用文字把事情表达出来，写出来，变成个剧本。实际上，任何一个电影公司都不是为了这个付剧本费的。结合主题，让故事发展成一个完整的剧本，这才是生意经。再具体点

说，就是把一个不很常有的、不常见的、没因果关系的事，用不同的方式表达出来，写出可拍摄的成品剧本，这才是编剧的使命。

如果你面对一个故事的感觉是：这样的事情怎么可能这样发生呢？那么，这个剧本成功的可能性还是比较大的。刚才那个离死期还有三个月的爸爸圆梦的例子中，小儿子的梦想是飞上天空，结局达成了，但他并不是从悬崖上往下跳的。场景安排到了上海，市民们抬头就可以看到小孩飞来飞去。这一幕着实超现实，但要怎么呈现与叙述呢？这是编剧考虑的事。好的编剧会编一个矛盾纠结的故事，乍一看难以合理解释，他却可以呈现得明明白白。有了想象的空间，让观众去听这个谎言，再让这个谎言变得真实，编剧要有这样的能力。

剧本中尽量别用说明性旁白，越少越好。观众看完自己会去理解。最坏的剧本就是，昨天晚上主人公发生了一些事情，第二天他与朋友喝咖啡，自己用嘴又把前情叙述了一遍。实在需要说明性画外音的时候，就让这些人物产生冲突，吵架打架都行。冲突极大、互相对骂的旁白，就不算说明性旁白了，这只是骂人。比如一对男女主角，男的向女的说明头一天自己出轨的情形，就得用吵架的方式。女主角骂“你怎么这么坏，这么没良心，我要离开你，我不要和你在一起”，在这个过程中，男主角就要不断地解释。

两个人喝咖啡对谈，或者开车与副驾驶座上的人对谈，这样的场景常有。这貌似是必需的场景，实际上又是可以避开的。你可以把冲突写得更激烈、更好玩儿一点。这一般是电视剧和电影的区别，电视剧可以有很多平淡的聊天的，电影要尽量避免。电视剧在短时间不用拍很多很多内容。但一般电影观众希望在看电影的时候，会有更华丽的、不一样的冲突画面，这是电影的刺激感。

因此，剧本叙事过程中要说明什么的时候，你要常常思考是不是可以把它变得更有趣、更有冲突性，能不能让观众入戏。

要让观众喜欢剧本中的主人公，他是否得是绝世好人？不，也可以是坏人。喜欢一个人，并不一定因为他是一个好人或善良的人，电影里的人物有魅力就足矣。《沉默的羔羊》（1991）里的精神科医生汉尼拔不是个好人但有魅力，观众会喜欢他。很多观众会假设自己成为像他一样的高智商变态。这是个能参照的好例子。修改剧本时看一下人物的性格魅力，是否足够有吸引力。剧本写不出细节、写不出魅力，才会有人问你主题是什么。

讨论答疑

学员：我想问下老师，是什么原因让您当上编剧的呢？

崔石焕：我是工科大学的毕业生。干过建筑公司的职员，然后在IP产业创业。35岁之后，我突然质疑自己的生活 and 未来志向。在大学时代，我曾尝试和要好的几个同学做过微电影，当时如果说毕业就去电影产业里做那种80年代的低级片子，还真不能接受。但当我35岁时，韩国电影已经开始有新类型尝试，这时我就有兴趣多了。

当时的主流是轻松愉快的幽默电影，感觉上韩国电影充斥着层次比较单纯的喜剧内容。当时我进入电影界，就想拍摄幼时最爱的童话故事，希望让观众也感受一下这样的故事。当时没有人接收，所以就无从决定应该加入导演、编剧还是制片人行当，那种环境下只能去当编剧。和当导演、制片人不同，做编剧的话，只要故事质感好，有人愿意买，变成电影的可能性就比较大。既然主流是喜剧，那我就写喜剧好了。不是想写什么就写什么，而是迎合市场需求去写的。

我写了一个非常轻松愉快的喜剧：在首尔偏远的小村庄里面，有三个分别教中国功夫、日本剑道和韩国跆拳道武馆共存，老板相互竞争、不断毁谤。村里有一个美女西施，武馆老板们也为了这个美女不断吵闹。我的处女作特别简陋，令我感觉很惭愧。但我写完不到一个月就有公司想买，然后就拍成电影了。所以，我一直建议刚入行的年轻编剧，自己真正想写的剧本可以等你成功以后再写，现在就要迎合市场，什么主流写什么。这样成功的可能性比较高。

学员：为什么您把家庭、幽默电影当成最值得去写的方向？

崔石焕：幽默剧，比较好玩儿的、开心的题材比较卖座，比如《港囧》《泰囧》。因为儒家观念，中国社会中血缘、家庭非常重要，所以家庭幽默剧可能是一个主流方向。我跟徐峥导演合作过两部电影，《港囧》及后面一部，都是家庭幽默剧。这些工作经历影响了我的相关观点吧。电影像百货商场，很华丽，可以满足人们的欲望。观众们不可能变成电影的主角，但看电影令人可以扮演这样的角色，以获得满足。生活里我是个小市民，电影里我就可以是个大英雄。

学员：关于孩子被迫、天上掉下绳子的结局，让我想到《侏罗纪公园》。当女主人公被恐龙追到绝路，来了另一只恐龙解围。好莱坞这种“天降奇兵”突然放出某个元素让主人公逃过一劫。孩子那个故事，要是提前对绳子做一些前期铺垫，感觉是否会更好一些？

答：这是一个韩国童话小故事嘛，给小孩讲的。古希腊很多传说故事是这样，人世间吵啊闹啊发动战争，最后一个神下来解决所有的问题。在古希腊，神仙下凡解决问题可以感动当时的人，小故事亦可以感动小朋友。电影这么干不行！电影要考虑华彩、转折、质变的部分怎么写。

童话只是举例，老虎是个反面人物，小朋友走投无路天上掉绳子，这都是一个期待感、一个想象的空间。我们的人生中也会失去父母，和兄弟姐妹不断地成长，这个童话故事讲的也是人生脉络。不管是韩国电影、中国电影，还是好莱坞电影，结尾危急关头，编剧不断地加入元素进行反转再反转，可以不断地给出新的想象空间。虽然各种故事不同，操作的方式是一样的。

学员：《爸爸去哪儿》这样的中国综艺节目能被拍成电影。同样的综艺节目在韩国没有被拍成电影吗？听说好莱坞电影编剧发展空间很有限，有的就去写电视剧了，韩国有类似情况吗？

答：跟中国一样，韩国也有很特殊的文化背景。在韩国有一个不太好的现象，电影界是一个圈圈，其他人要进来不容易。韩国电影人觉得我们要保护自己的电影，有这种使命感。在韩国，电影是电影，电视剧是电视剧，综艺节目是综艺节目，三块分得特别清楚，未来也还会是这样。在韩国，写电视剧剧本的可能比电影编剧赚钱更多。从电影编剧转为电视剧编剧是有的，可能电影卖得不好便转行了。从电影转电视剧成功的概率是比较大的，相反就不行了。为什么会有这样的现象，就像前面说到的，韩国电影的制作过程中，制片人、导演、编剧三个人拧在一起、生活在一起，一定要把这个无中生有的剧本做好，有这样的勇气和毅力的编剧，成功率是比较高的。韩国电视剧拍摄过程跟好莱坞、中国的是一样的，制片人定下档期，定下演员，定下多少预算。我们按照一定的程序、花一定时间把它拍完，一切没有变量。而韩国电影不一样，制片人、出品人可以多投点钱，导演也可以多磨一点时间，演员也愿意多多配合，直到把这部电影做好。这也可能是韩国的电影与电视剧的差别。

学员：现在中国单一类型的电影票房有天花板，结果就出现很多类型混搭的现象，比如近期的《唐人街探案》。您怎么看待？

答：这个问题非常好。混合类型或者两个以上类型的电影任何国家都有尝试过，在韩国目前我们也在尝试。混搭类型电影赢得票房成功后，它开拓了一种新的电影模式，让后人去学习。如果说今天混搭的电影成功了三四个，这个类型已经形成模式，就会变成一个新类型。

我们在写剧本时，如何把两个不同类型的内容结合在一起，这肯定要看编剧。有的电影既不属于喜剧也不属于恐怖片，但加了非常多的元素，比如恐怖、幽默、推理，就好像我们买了个大杂烩，里面什么都有，都是明确的类型元素。明确分类或是混搭类型，不能说哪个更好，成功与否要由观众来决定。做尝试时，需确定你能拿捏到位，

运用成熟。如果一部混搭类型的电影拿了满分100分的话，并不意味着混搭的两个类型各50分加在一起100分，而是意味着每个类型都达到了100分，这样才会成功。观众看上去很简单，但其实不然，编剧要花多倍时间去探索类型的差异，然后再成功地将其整合到一部作品中，以统一的基调表达，这本身是非常困难的一件事。

学员：我看过很多韩国电影，尤其关注一些现实题材的电影，包含一些民族意识的电影，像《熔炉》《7号房的礼物》《素媛》《恐怖直播》《亲切的金子》这些电影。我想问一下，您认为韩国编剧和韩国电影对推进韩国的社会进步和完善韩国的法律制度起到了多大的作用，重要吗？谢谢！

答：这个问题非常好，我认为电影有推进社会进步、完善法律的功能，这是电影最主要的功能。社会大众所沉默的事情，明明是问题，大家却都不去提，然后靠我们通过电影把它演出来，使它成为主流话题，使大众关心、社会进步。在韩国拍这样的电影更能卖座。但实话讲，这个路子成功也不过十年的时间，并不长。因为十几年前韩国也有审核制度。审核会在潜意识里局限我们的想象空间。

学员：我最近写一个剧本，里面有韩国人物，请问您有何建议？

答：用手写的剧本居其次，用脚写的剧本才居其上。用脚来写剧本，意味着要搜集很多相关资料，这样故事才有细节，才精彩。想写好韩国人，不如去韩国看看那里的人究竟是什么状态。编剧真正去体验生活后写出的东西是不一样的。

学员：如何应对剧本看上去“一目了然”？韩国喜剧电影很有特色，在中国有很多观众喜爱，而且喜剧和其他类型嫁接后，产生比如黑帮喜剧、爱情喜剧、校园喜剧，但这些戏从造型到表演都比较夸张，和现实差距比较大，能请老师讲一下这是为什么吗？

答：写剧本切忌让观众一眼看到底，马上能推理出下一场戏。这不是好编剧。一目了然，一下从开头看到结尾的故事没人喜欢；但反过来，过于离谱的主线，观众也会抵触。所以对于“一目了然”的火候，要拿捏得很准，什么时候放，什么时候收，要有把控的能力。假设一目了然是一把刀，我们要在这把刀上走动，要拿捏着走好。

韩国虽小，但对喜剧类型开发甚巨。服装、台词夸张的类型能被介绍到中国市场，很可能是市场选择的结果，可能是由于中国观众比较能够接受。

学员：韩国电影怎样在这么短的时间内有这么大的提升？剧本的质量又是如何整体地提高的？除了编剧、导演、制片人三者关系特别好之外，韩国电影产业链与好莱坞有什么区别？

答：最主要的原因就是要抗衡好莱坞的电影，要赢过他们，我们不断去思考，如何才能在激烈竞争中生存下来，所以韩国电影会有这么一点点成长的空间。原则上，好莱坞根本不关心韩国的电影，因为它们是强者我们是弱者，但我们要在夹缝中生存，我们去分析、学习好莱坞强者的优势。作为电影从业者，我不愿意说电影就像战争一样，但是在韩国的院线，每天上韩国的电影还是好莱坞的电影，就是天天在作战。危机感推动了韩国电影不断去改变。如果有一天中国电影没有保护政策了，所有好莱坞电影都可以进来，本土就会面临被它们打得一塌糊涂的危机，优胜劣汰，如此，我们怎么生存？现在是中国电影资本可以与好莱坞抗衡的时代了。但韩国作为一个小的经济体，策略和紧迫感就不一样。

学员：韩国出品了很多优秀的犯罪片，比如《恐怖直播》《杀人回忆》《追击者》《看见恶魔》等，是什么让韩国电影人去关注犯罪类型，是跟风还是市场需要？另外，犯罪类型是不是韩国票房最高的类型？

答：犯罪电影成功有两个元素。第一是特别强烈的犯罪动机，很残忍的剧情现实中是没有的，演出来就会非常吸引观众；第二是现实中可能真实发生的剧情被表现得特别好，这样影片的成功率也比较高。只有这两个可能性。

韩国犯罪电影能成功，主要原因就是现实当中并没有那种很恐怖的犯罪，实际上韩国治安很好，罪犯很快就被抓而无法逃脱。法律制裁也很严格。

学员：一个不知名的编剧怎样推广和交流自己的原创剧本？崔老师比较幸运，但不是所有人都这么幸运。生产和销售是一个悖论，在家里待得越久就越不会说话，如果在外面跑一段时间，回去后内心又不那么宁静。

答：我写的剧本能在一个月之内拍成电影，是一个幸运儿。但是你要相信自己，要觉得自己有能力去驾驭这个剧本，或者你有这个天分。我们要不断鞭策自己。当然不是说给你一个不能达到的梦想，不是的。意念中你要认为你是一个好的编剧。你不能否定你自己。

所有的导演都渴望好编剧。我想举徐克导演的例子。十年前，徐克导演去韩国，我也很有幸和他见了面。徐克导演说，只要这个世界上有一个好编剧，哪怕他在地狱，我也要抓住他。实际上，制片人也好，导演也好，他们都会去“抓捕”好编剧，只要你是好编剧，不管躲在哪里，他都会找到你。我们来看中国现在的情况，他们都想要好的剧本，已经跑到韩国去翻找所有韩国编剧的内容，好剧本全部都要看。所以如果你手上写了一个好剧本的话，不管把它藏在哪里，总会有人高价去把它买走的。就好比身怀利器，只要是好的，总会出头，藏不住的。

第三讲

以作者思维改编IP

/ 荒井晴彦

荒井晴彦，日本最具代表性的电影编剧之一。于1977年开始活跃于电影剧本创作领域，作为编剧曾创作出在中国备受关注的日本电影《W的悲剧》（1984）。其剧本屡获日本最高荣誉奖项的肯定，包括4届日本电影金像奖、6届日本《电影旬报》十佳。2011年所编写的电影剧本《大鹿村骚动记》（2011）在日本电影金像奖入围多个奖项，也是2012年第四届关渡电影节的闭幕片。荒井晴彦除了担任电影编剧之外，曾



你要做的，就是把你害羞的事情暴露给别人。

亲自导演、编剧了三部电影作品，分别是《身心》（1997）、《日本的天空下》（2015）和《火口的两人》（2019）。其中，《日本的天空下》荣获读卖文学奖最佳编剧奖，《火口的两人》被日本《电影旬

报》评为年度最佳影片。其他编剧代表作有《左轮手枪》（1988）、《振荡器》（2003）、《深夜食堂2》（2011）、《相残》（2013）、《再见歌舞伎町》（2014）等。

荒井先生现任日本映画大学教授、编剧系主任，同时担任《映画艺术》杂志总编。主要著作有：《昭和之剧：电影剧作家笠原和夫》（2002）、《电影剧作神圣喜剧》（2004）、《存在争议！剧作家荒井晴彦电影论全集》（2005）等。

2016年12月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，荒井晴彦受邀分享独特的创作经验，本期研习班以对话交流的形式开展，故特邀嘉宾晏妮与之对谈。晏妮从清华大学毕业后供职于中国电影家协会，1984年留学日本，先后在早稻田大学研究演剧、电影专业获得文学学士，一桥大学社会学研究科历史/社会专业获得社会文学博士学位，现在在日本教学。她非常了解荒井晴彦老师，是他多年的朋友，她会带我们从各个角度提问，探寻这位独特编剧的内心。两位在对谈中，也会时不时对来自学生的提问做出应答。

将推理小说改编为青春电影：《W的悲剧》

晏妮：今天上午我们要讨论的是如何将推理小说改编为青春成长电影，《W的悲剧》大致背景是1980年代引进的一部日本作品，小说原著作者是夏树静子。当时我在中国电影家协会就职，看完这部电影之后写了一篇报道，在《大众电影》杂志上发表。

电影是一种不同的呈现方式。小说的前半部分是罪犯视角，后半部分是警察视角。但是荒井晴彦先生在影片中设定了剧中剧的结构来展现。形式如此，但我理解《W的悲剧》首先是一个现实故事。它描写一个年轻姑娘渴望能够当上演员在进修班学习，但是无论她如何努力也没法当上主演，后来以一起意外为契机圆梦。

这部电影还有条线是从侧面观察的情侣，这部分展开的故事是一个青春电影，它已经和原著很不一样了。

荒井晴彦：原著是深山里下着雪的别墅中发生了一起密室杀人事件，有人说要拍这个，你来改编。读了小说，我觉得太无聊了，我搞不定。但是角川先生^①跟我说没事，只要把题目留下来，随便怎么改都可以。

这样一个作业怎么交？我后来想了个办法，原著中有个舞台剧在里面，由此我想就把原著情节当戏中戏，再套一层“龙套追梦”的主题，这个处理方法足足花了我一个月才想到。

大概确定思路后，我就开始在日本不同剧团采访培训班的年轻女孩子，询问她们的故事。另外还看了很多好莱坞反映舞台后台的一些

影片，如《彗星美人》（1950）、《日落大道》（1950）等等。

原著也是替身故事。我是把年轻龙套女孩当成了事件替身。这个原著主角名字用日文拼写首字母是W。此外还有女人WOMEN的W，再就是W字母本身有重叠的意味^②。多层寓意在里面了，所以题目保留《W的悲剧》。

晏妮：好莱坞的《彗星美人》主角用非常不择手段的方法最终当上演员，做日本故事的形象塑造有何不同？

荒井晴彦：《彗星美人》是约瑟夫·L. 曼凯维奇执导的电影，贝蒂·戴维斯演的主角满怀着热情要成名，就和制片人亨利发生了关系，她觉得这是在实际练习如何成为一个女人、一名女演员的必经之路。欲望驱使这个女孩为了上位做了很多“练习”。这些方面给了我很大的启发。

晏妮：影片第一个场景是从床上的镜头开始的，剧本的初稿有非常多台词，我都拿这个当成留学生的教材来用，可最终成片电影处理得倒是轻描淡写。为何修改？

荒井晴彦：女演员是一个正当红的偶像派演员，演的上一部片子结尾刚好是她走到旅馆门口。偶像明星，我们没法拍她裸体，就有意地设计在旅馆里的一个黑暗环境中让这两人通过对话展示情爱。我们写了大量台词，但拍这电影时制片公司又非常保守，只好改了。

晏妮：我认为这部电影是非常有现实意义的，包括记者招待会的场景，娱乐记者也过来采访，也有很多很有名的电影人来演，你在创作时也是基于现实主义去描写的吗？

荒井晴彦：这部确实是，我非常关注这种题材。

拍一个非常真实的虚构故事呢，还是去虚构当下的真实故事？这总是我在思考的一个命题。蜷川^③是非常有名的舞台剧导演，他能来参演，是因为我当时采访演员进修生时，访到的其中一位是他的子女，于是就请蜷川先生读了这个剧本，参与进来，可谓非常有缘。演员阵容中还有位著名的舞台美术师，拍电影等场景也耗费了很多资源。蜷川先生在电影里有个很生气地摔剧本的情景，他在真实生活中就是这样，严师出高徒，他教出了优秀的后辈是众所周知的，那场景就是原封不动地再现他本人。

我早年写的电影《新宿混乱的街区》（1977）是一部浪漫情爱戏，是我的自传，写了一位剧作家和想成名的女演员同居的故事，女演员如愿以偿后就甩了这个青年。《W的悲剧》则把笔墨放在女青年身上，影片里男孩放弃了想当演员的梦想，但爱上了这个志同道合的女孩。

当演员就是成为“另一个自己”。这男孩不管是高兴的时候，还是不高兴的时候，都会告诉自己说，这个时候你该开心了，这个时候你该悲伤了。他觉得天天和“另一个自己”打交道很麻烦，就再不愿意这么费神耗下去了，因此不再想当演员。而那个女孩却是恰恰相反。这是我那部自传电影的延续。

晏妮：您的剧本里经常出现情侣的一方抛弃另一方。《W的悲剧》的剧本初稿结尾是两个人开心的大团圆结局。成片却并不是这样，为什么改？

荒井晴彦：这电影一开始我听说是一部贺岁片，是由当红偶像演出的新年电影。我认为结局就该拍得大团圆些，就是初稿版本。后来角川社长通过制片人来告诉我说，无所谓的，结尾怎样都可以。我当时听了还有点诧异，您早说嘛。所以才会是成片这样。前面的故事情节塑造丰满了，结尾怎么弄都好。

晏妮：好莱坞的《第三人》最后一个场景就是女主看到熟悉场景中有爱人在，但她却熟视无睹，冷淡地决裂。《W的悲剧》也是，给人挺温暖的感觉，为什么这么处理？

荒井晴彦：你说给人温暖的感觉，是不是你想说它比较甜美地结束了两人关系？难道是因为我就是个甜美的人吗？我每次分手都有这样的幻想：跟我分手的这个女孩，肯定有机会还会复合的。当然女方可能不会这么想，男人则踌躇满志重拾旧缘。《第三人》拍于1949年，很早了。

改编中台词的处理

晏妮：印象中您的剧本中台词都是偏多的、详细的，《W的悲剧》也是，您怎么看待剧本中台词对于人物形象塑造所起到的作用？

荒井晴彦：这片子由两部分台词组成。一个是剧中剧的台词，演员所说的这部分台词；另一个就是实际生活场景中的台词。

我是希望用真实生活中得来的台词给观众留下深刻印象。当年有句台词很有名，女主角被男青年打了一下，她说：“你不要打我的脸，因为我是一个女演员。”这台词源于我的前女友，她是个女演员，她就这样说过，所以我写进了剧本。

晏妮：生活中体验更圆满的人是不是没有办法成为一个编剧？是不是缺少一些经验和想象力？这种想象力如何培养？

荒井晴彦：基本上，生活若圆满，就没必要成为一个电影创作者啦。因为自己过得幸福，他就没有对于过得不幸的想象力。过得不幸才会拼命地思考啊：我为什么这么不幸？因此会仔细地观察身边的人和社会。我就是把我的调查、思考、想象写成一部一部的作品。

晏妮：我很同意。近些年各国越来越多的电影都把台词写得很简洁，需要观众发挥自己的想象力去观察、思考场景和人物，这是个趋势，您怎么看？我记得您曾经写过一篇文章，名字模仿一首歌曲，叫作《烟熏了我的眼泪流》，意思是想写下这样一句台词，让大家看了以后能够深深地留在他的印象当中，就像被烟熏得流出泪一样打动人心。

荒井晴彦：如果是舞台戏，还是得靠台词来展现。另外一方面我觉得更重要的是，如何写好一场又一场戏，水到渠成地令台词活起来。“我爱你”这样一句简单的台词，只要前后场的戏剧情境铺设得好，准备得好，同样可以打动人。另外还有一种未来我想尝试的：不给演员解释性的剧本，就靠写好的台词，能不能拍出一部戏出来？

谎言与真实的复杂性

晏妮：非常期待。当明星及相关人士引发丑闻时，就会不得不出来面对媒体的责问，要以开记者招待会的形式，说明前后的经过，更还要当众道歉。道歉的方式方法是否得当，这些都影响到人们对她的评价。在日本这是很平常可见的一种场景，为什么特地把这样的情景放到电影中？

荒井晴彦：这个场景中的女孩子是甘愿做另一位女明星的替罪羊，顶了这段丑闻，办记者招待会，向大家道歉。她用这个牺牲换得了在舞台上的角色，得到了她想要的东西。

所以我想要展现的是真正在舞台上成为一位女演员之前，她已经具备了撒谎的本事，证明她具有女演员的一种素质。特别是这其中，她有一句台词说：“如果我不从他那里拿钱，这样你们都会相信我们是真正的恋爱关系了吧？”这其实是最想要表达、最想让女演员说出的那句话。我的母亲去年去世了，当时她看了这部电影之后，就跟

我说了一句话：“记者招待会的时候她说了那样的话，其实就是你最想要表达这句话吧？”妈妈说得非常对，那是面对媒体的一种反击，一种逆袭、反抗的精神。

晏妮：我在日本也有很多剧作家朋友，跟他们也经常见面聊天，也听他们讲了很多创作故事。我曾经听一位朋友讲过这样的事：某一位著名的导演去世了，女演员过来参加葬礼。在葬礼上要讲几句悼念导演的话，这位女演员就流着泪在讲如何缅怀这位导演，他说太可怕了，这个人怎么在葬礼上演戏。当然不能说她的眼泪就是假的眼泪。可我的这位朋友已经分不清眼泪的真假。她在撒谎，但眼泪是真实的。只不过眼泪的寓意不一样，电影中的女孩是对着说谎的自己，对着另一个自己流泪。这是谎言当中包含的真实。换句话说，也有一种可能是，真实中也有编造的成分在。我想荒井精于描写这两者的复杂关系，日本剧作家无人能出其右了。

荒井晴彦：这部影片的主演药师丸博子拍这部戏的时候只有20岁，很年轻，她一直不太喜欢这部电影，她觉得这部电影当中的女孩使用非常肮脏的方法实现了自己的目的，背弃了好友，实现了当演员的梦想。

待她40多岁的时候，我再次见到她，她终于说那部电影是好片。她说领悟到这部影片当中所蕴含的深深的含义。电影是有着肮脏交易的行业，有很多潜规则。不这么做，也难以在这里混得下去，这才令人厌恶。

好莱坞，还是日式风格？

学员：创作这部电影时，您一方面看些好莱坞相关的电影，一方面又去找一些剧团年轻女孩采风。这种创作方法适合所有电影的创作

吗？

荒井晴彦：在生活当中寻找台词，这是一种基本方法。这部影片，我采风花了一个月时间，搭梗概花了一个月时间，然后我就放下来喝酒和玩，后来发现再过两个星期就到了截稿的日子，就又通篇梳理了一遍，完成了创作。加在一起三个月时间，大概是这样一个创作过程。

我有一个朋友说他构思需要三年，写稿写三天。我认为跟他相比，我还是很认真的。

学员：刚才荒井晴彦老师提到了做《W的悲剧》时参考了好莱坞经典时期的两部影片《日落大道》《彗星美人》，您是否会有意识地区分日本电影和好莱坞电影。

荒井晴彦：《W的悲剧》难道看起来不像一部好莱坞的影片吗？现在的人怎么想，我不太清楚，至少我们当时的人是觉得50年代好莱坞电影是我们应该参考的范本。比如说现在韩国拍了很多片子也是模仿美国，但是真正好莱坞的精髓没有学到，只是学到一些表面的东西，动作、明星等。真正支撑拍摄的强烈的意识形态，或者说电影当中的灵魂部分没有得到体现。所以，现在我们也经常对年轻人说，你们要多看一下50年代的好莱坞影片，但现在年轻人对于黑白电影不是很感兴趣。

很多日本的电影导演在市场上受到好评，黑泽明也是，小津安二郎也是，大家觉得他们拍出了日本式的电影。但是这些都是深深受到美国电影的影响之后拍出来的电影。他们看过很多美国电影，才拍了自己的。所以到底存不存在这种概念叫作日本式的电影，我对此是存疑的。

学员：看过影片和剧本之后发现差距还是挺大的。荒井晴彦先生也做过导演，您对于成片 and 剧本之间的差异怎么样看待？

荒井晴彦：这片导演泽井信一郎的老师叫牧野雅光，泽井跟牧野先生学的方式跟我完全不一样。我们有很多对立的地方。他是靠形式，靠各种各样的形式去展开电影的表现，而我一直是日活系，所以我重视现实、真实的感受。我们沟通起来有很多观念差异。比如说电影当中博子初夜后走路的场景，泽井导演给博子讲戏时说：“你在走路，中间像夹了一根粗粗的棍子一样走。”我说这个哪儿成？这不可能嘛。

但是从电影表达方式来讲，这样的剧让人很好懂。她回去之后还在挂历上写来月经的日子，每次都记。我会想，真的有这样的情况吗？我在脑海当中觉得电影就是用形象来表现的艺术，理念很重要的。我采访很多女生第一次的反应，有什么感想，很多人说没什么特别的感受啊。所以我觉得他的导演方式跟我的太不一样，我再也不想跟这样的导演合作了。

最后结尾的场景，我们分歧非常大，最后的拍法是先把镜头摇到整个城市镜头，之后结束这部影片。我和制片人两个人花了一个小时的时间说服导演，才拍成现在的样子。泽井导演对博子哭的表情不太满意，觉得不好，而我们觉得挺好的，应该结束在她那张似哭非哭、似笑非笑的脸上，就是要这种很复杂、看不透的表情。我们为这个结尾费劲很久，我也深入地介入后期制作中。

日活罗曼情色电影：《红发女郎》

身体之外的性别共情

晏妮：下面我们聊聊《红发女郎》，能请荒井先生先讲讲背景吗？

荒井晴彦：60年代后半期，由于电视机普及，很多的人不去电影院看电影了，日本电影受到很大冲击。曾经做过由胜新太郎演的《座头市物语》的大映公司破产了，他们也拍粉红影片，一般就是投入350万日元、3天的时间，尽量让大家多看一些裸体。然后就是日活公司，他们模仿大映在自己的摄影棚里面，专门拍裸体。从1971年到1988年，17年时间共拍了1100部影片，在世界上也是非常少见的，我们管这样的电影叫作日活罗曼情色电影。

当然了，很多员工认为怎么能拍这个呢？很多人就辞职了。一些副导演或者新手导演，就相继成为导演或者制片人，继续维持生产。

当时工会在日活经营活动当中起到很重要的作用，工会背景就是日本某党派。这事说起来非常有意思，该党派在公开场合反对黑帮、暴力、色情的影片，可是为了维护员工生计，因此不得不用拍粉红片的方式维持这个电影厂继续存活。

拍摄周期是两周一次，同时拍三部影片，一播就是连着三部，所以需要大量创作人员。像我们这些刚刚出道没多久的年轻人，参与到这个拍片过程中，对于我来讲就是一边拿钱、一边学习的好机会。这种影片只要满足一个条件就可以了：十分钟就得出现性爱场景。片长就70分钟，只要满足这个条件，其他你干什么都可以。

从类型上来讲，它可以是动作片，也可以是喜剧，什么都可以。主角是女性，有各种各样的人会登场，比如说女老师，住在大型小区当中的白领老婆、护士，或者是潜水到海里取珍珠的海女、女高中生，等等，职业五花八门。

晏妮：《红发女郎》小说原著作者是中上健次，这部作品的女主人公没有名字，就叫女人。故事情节也不那么突出，最主要的场景就是房间里面两个人交合、吃饭、出门，来回重复，从文学的角度来讲这个构成是成立的，但是从电影的角度怎么样？原著有很多文学性的表达，是难以用电影语言再现的。

荒井晴彦：确实是没什么情节，我想可能来电影院看这部影片的人，他们只要看到女人的裸体就满足了。一般生活场景，男人和女人彼此看见互相喜欢，爱情发展，才有性行为。可是这部影片是相反的一个过程，有一天这位男主人公开着车子遇到了一位路边的女人，就把这女人捡回了家里，两个人没有什么互相了解，就从性行为开始，这是异于世间常识的一种做法。到底能不能够先有性，再有爱情？这个问题，是从我20多岁的时候就一直思考的一个问题。我想这也应该是成立的。这样的一种爱是怎样的，这是我试图探索的问题。

我写这部剧本的时候是31岁或者32岁，我那个时候一直不知道什么是爱。写的时候有一个导演朋友问我说：“你这个剧本的主题到底是什么？”我当时的回答是：“是嫉妒。”男人自己也不知道什么是爱，有一天借着冲动把女人让给自己朋友上床了，真正遇到了这种场景，他会流泪。这个时候，我想这个人在流泪，是一种嫉妒的感觉，因为是爱着她，所以才会这样。如果真让朋友和自己的女人上床，却什么感觉都没有的话，那就没有真正产生过爱。这是当时对这个问题的思索。另外还有一点，我觉得爱与性是分裂的，不全统一。性只要舒服就可以了。但爱并不一定是这样，男人的下半身都说是没有人格

的，这没有人格的下半身躯体和有人格的上半身躯体，其实是处在一种分裂的状态，不一致。

晏妮：确实，看荒井晴彦先生的影片会发现男性的形象比女性表现得更弱一些，说是娘娘腔也好，给人感觉没那么强，而且始终没能获得拯救，偶尔有段能感到男人有点出彩，但是最终男人还是都不怎么样。可能这是惯用视角吧。

很佩服的是，荒井晴彦先生在描写人物、各种人物关系时处理得非常好。比如说《红发女郎》若只描写一组男女故事会显得比较单调，荒井晴彦先生就会描写好几组，用多组关系推动故事发展。

荒井晴彦：这个里面出现的是三组男女关系，这些人物在原作当中都有，但是并不是这种彼此都是情侣的关系。比如社长的女儿和她男朋友，在原作当中不是恋爱的关系，在电影当中是恋爱的关系。

要按中上健次的小说原作拍，内容是不够70分钟的影片的。所以我就花了一个月的时间，把所有中上健次的小说都读完了，看看当时有没有一些可以吸收进来的东西。他写的那个地方的人说方言，我写剧本的时候也努力学习了这种方言，但是电影换在大阪地区另一个地方拍了，这一点让我非常失望。

晏妮：小说当中有文学性的表达，比如说女人的气味，你怎么用电影的方式展现的？包括一些下雨的镜头，怎样把外面的场景跟室内的气息融合在一起展现出来？

荒井晴彦：写一些情节，比如女人在家，男人下班回家说“你怎么不给我做饭”；展现她穿着男人的内裤在睡觉等，我也会努力地从小说的小说当中去找一些可用的材料。女人是主人公开着车子在路边捡到的，而且她当时正处在生理期，两个人性交，女人还戴着卫生棉。

导演问“真的可以这么编吗”，我说我自己有过这样的经历，可以，没问题。

晏妮：（对学员）他有说谎的，你们不要太信，要听取一部分。这部影片是拍给男人看的。当时几乎没有女人去电影院看这种片子。假设就是拍给男人看的。20世纪70年代的时候确实是这样一种情况。那现在的情况跟当时不一样了，很多女性观众也到影院里面看罗曼情色影片，为什么？

荒井晴彦：过去说主流的情色电影看着觉得挺过瘾就行了。但是我的电影被一些女权主义者评价说她们可以接受。这说明其实是有不同的情色影片拍摄方式的。

过去的女性有勇气想感受一下罗曼情色电影，通常说要穿好两条牛仔裤，做好防护工作才可以去，没准还有咸猪手过来。现在来讲，大家去电影院里面看这样的电影，周边环境跟以前相比好了很多。

晏妮：让我想到大岛渚导演的《感官世界》，主人公是历史人物，叫作阿部定，其实是反映女性题材的影片。您拍的这个《红发女郎》是符号性的女人形象吗？

荒井晴彦：中上健次作家出身于所谓被歧视部落的贱民或者非人。姓中上，知道的一看就知道。因此他很多作品反映的都是这样的主人公。日本其实很多人的出生地，或者姓名，都会暴露他是否会受歧视，所以剧情中这个女人也不透露名字。

晏妮：为什么没有把这么敏感的部分选进去呢？在日本有歧视存在。

荒井晴彦：有一位先生就批评过我，你为什么不把这种内涵表达出来，反映一下受歧视部落的现象。神代导演说，没事，我们两个拍

的就是男女电影，不是在拍存在受歧视部落的现象。我们拍的是男人跟女人之间关系的一部电影。

晏妮：那你是不是想表达这个主题，而导演神代先生反对了？

荒井晴彦：不是的。原著也有一个挺奇怪的变态大叔，电影中也点到为止地呈现出来了。一看到他，明白的人就知道怎么回事，原作中没有特别有意介绍。（电影中）如果要进一步展现这个主题，又需要加入很多说明性的语言，所以就没有这么去处理。

晏妮：中国朋友可能不太了解受歧视部落到底是怎样的一个社会背景。其实就像上海知青蔑视苏北一样，觉得那个地方大部分人从事的工作是屠宰牲口以及皮革处理等。在日本也是，有人世代都在做这样的工作，形成了类似于印度人所说的“贱民”，直到现在，日本这个统合的问题也没有得到特别好的解决，只不过大家不去触及它。

荒井晴彦：回到前面说的大岛渚。初期的大岛渚比较喜欢神代的片子，也就是日活的罗曼情色影片。后来大岛拍的《感官世界》，不太一样的地方是拍摄手法，大岛渚是让演员真正地做爱；日活的情色影片有一条规定，实际上只能借位表演，要仔细看的话，男女演员肚脐眼位置是不对的。

晏妮：《W的悲剧》和《红发女郎》，有人简直不敢相信这两部作品剧本是出自同一位编剧的手，您怎么看待这样的评价？

荒井晴彦：我其实1979、1980、1981年分别还有三部作品，《神赐给的孩子》《远雷》以及《W的悲剧》，很多人看了以后根本看得出来这是同一个编剧的作品。既然能够得到这样的评价，我觉得对于我来讲是无上光荣的事情。我也学过很多的东西，当然这些题材都可以

驾驭，自己还觉得挺有自信的。自己对自己虽这么评价，但从那之后也没有更多人找我来写剧本了。

与导演的创作比赛

晏妮：《红发女郎》其中的一个场景很美丽：外面下着雨，而到室内，男女主人公在一起，我感觉到这个镜头的魅力了。

荒井晴彦：我写了十几年剧本，这个场景让我挺佩服这个导演的，处理得比我还好。导演的处理是把泡面炉子拿到了日本取暖用的小桌子底下，原封不动拿过来，这个处理非常好，让我觉得神代导演了不起。别的地方我还是觉得是我的剧本好。

我就是喜欢动，要各种各样的人和东西在电影里动。我不会很静，比如说有两个人端坐在那里，一个人说“真是好天气”，另外一个人说“是呀，真是一个好天气”，这样不行。导演（拍摄的时候）也一直让演员动起来，要不然爬个不停，要不然就翻个跟头。有的时候看起来没有必要，跟这个故事没有太大联系，但是给我一种“哦”（恍然大悟）的感觉，有了这样的印象之后，我就事先把他还没想到的东西都写出来，写在剧本里，不能让他抢先。得较劲！

晏妮：中国的娄烨导演讲过他比较喜欢神代辰巳、荒井先生的片子，始终在动的这种。电影研究中，搞理论研究的人，比如说德勒兹研究电影时，他提出电影就是动的形态。神代先生用了这样的一个方式——动的方式来表达这个女性的性格。

日本电影业最迫切的问题是观众宅得要命

学员：日本电影、韩国电影其实都有自己很独特的美学以及自己的风格，看过日本建筑设计大师黑川雅之写的《日本的八个审美意识》，您从电影的角度看，日本元素应该是什么样子的？

荒井晴彦：每一个国家的电影都有自己的特色。日本电影有什么美学概念？日本的电影业发展现在最迫切的问题是有三分之二的观众宅得要命，都去看动漫电影，真人作品的观众流失了，真是没什么精力谈美学了，你问我美学关键词，这种情况下怕是列不出来了。

学员：我曾经看过荒井老师另外两部片子，一部是《战争和一个女人》，还有一部是《相残》。想问这算不算粉红电影在现代日本电影的新发展？

荒井晴彦：青山真治有一天跟我说，我们一起拍一部情色影片吧。我们一起拍了《相残》，但是拍得不太像粉红电影。我一直把很多电影当成情色影片，也介绍过日活请有名的导演重新翻拍老情色电影。但是在我看来，这些作品的作者性都太强烈了，只是一些使用了裸体镜头的、具有强烈的作者个性的作品。这其中也包括我写的一部叫《身心》（1997）的作品，那个年代拍罗曼情色电影，时代气氛还比较宽松。

学员：您刚才提到了一句，您在1979年、1980年、1981年分别还写了三部影片，但是很遗憾地说现在没有什么人找您写电影了。我不知道为什么，是因为被时代淘汰了吗？请您聊聊创造者跟时代之间的关系。

荒井晴彦：并不是说我落后于时代，大家都不来找我了，我认为我各种领域都能够驾驭。但大公司不来找我的原因在于，我三本剧作外给大家留下了深刻印象的是《红发女郎》，所以一提起荒井，就说

他是特别擅长描写男女之间混乱关系的编剧，擅长写罗曼情色的剧本作家。

最大的卖点就是你自己啊

学员：您创作多年，写了不同题材，去年您的电影还被选为日本最好的十大影片之一。请问您从事电影的初衷是什么，怎样保持如此旺盛的创造力？

荒井晴彦：我其实也希望成为一名导演的，但是我年轻的时候还没有数码录像，拍一部电影的费用很高，而电影制片厂又不再录用新人了。也有像粉红电影那样独立系的拍摄现场，当时大岛渚导演也是从副导演开始做起的。可我当时的想法就是，与其去拍那些很无聊的剧本，还不如自己写剧本。拍电影用的胶片很贵，但是写剧本用的纸很便宜，这也是一个很重要的因素。

我写了这么久还在写，是因为我得活下去。观众觉得我的剧本质量还可以的话，我就继续写。我不会为迎合观众而做一些自己觉得无聊的事情，我做这些工作能够维持我的生计就可以了。

学员：情色片领域有一个分类叫作女性友好型，在一个商业敏感度高的行业里面出现这样一个现象，我觉得是挺有意思的。这是一个一般来说“厌女”的行业，《红发女郎》《W的悲剧》我看完之后，并没有厌恶感，请问老师是怎么做到的？

荒井晴彦：我想更全面地描写多层次的人性。如果我处于同样立场的话，我可能也会那样做。比如说那位女孩，一方面，为了实现自己的愿望，她就甘心接受了这件对她来讲非常不体面的事情。但是另外一方面，这个女孩并不坏，她也是一个挺好的人，只是因为身处弱势位置，才会做出无奈之举。她有很多喜怒哀乐，想要实现自己的梦

想，如果这个人已经做得很好、非常成功的话，就没有什么有趣的地方了。所以，人都有好的一面和不太好的一面，这两方面我都致力于去描写。

晏妮：我补充一句，我觉得用一句话来说，就是荒井晴彦先生在写作的时候虽然是一个男性，但他是换位思考的。他在写的时候，肯定自己本身是站在女性的角度写的，这样对女性的观众来说就不会产生一种厌恶感。这是我自己的想法。

学员：人一般会把自己不太好的一面藏起来，您为什么能够做到，把一般人不愿意显露给别人看的一面，就这么勇敢地把它暴露出来了？

荒井晴彦：你最大的卖点就是你自己啊！特别是对于没有什么才能的人来讲，就只有自己是最大的一个卖点了。所以，我经常对学生说的一句话：“你要做的，就是把你害羞的事情暴露给别人。”不要怕丢脸，不要怕出洋相。只要你这个洋相、弱点暴露给别人之后能够受到欢迎、能够被关注、能够卖座的话就可以。这里面有一定的技巧，自己一定要站在客观的立场上，自己嘲笑自己，自己客观地评价自己。所以，普普通通写一个流于形式、场景平庸的故事，是没有什么特点的。我们不仅要敢把自己的缺点暴露出来，还要用一定的技巧表现出来。

学员：想问下您写作时跟自己相处的方式。

荒井晴彦：我通常要写一个东西的时候，会把该读的东西、该查的东西花一点点时间集中地了解。有了一定的主意和构思的时候，就一鼓作气地把它写好。虽然是一鼓作气，考虑到现在的体力，也需要花一周左右的时间完成。

我们的灵感不是这样坐在电脑前写着写着自然而然就来的。写不出来的时候，你需要放松自己，你需要玩。我们这个工作挺优雅的，即使你喝酒或者跟女孩子聊天，脑海里面某一个角落仍然可以时时刻刻都想着剧本的事情。也许灵感突然就到来了，在你坐电车、上厕所的某一个瞬间就来了。有一天灵感再也不来，你也就完了。我也有助手来协助我做一些工作，我把想法告诉他们，他们写好了，我在后面看一遍再指点，也有这样的一种合作的工作方式。

家庭题材翻拍片：《神赐给的孩子》

三名编剧共同执笔

学员：您参与的《神赐给的孩子》（1979）这部影片是由三个人共同创作的剧本，如何一起来合作的？

荒井晴彦：这个作品是我在写完《红发女郎》之后，前田导演^④告诉我说，他正在创作一部新的作品，让我来帮忙。这是一部叫《集金旅行》（1957）的老片子的重新翻拍。

老版拍摄的时候还没有日本的新干线，但是我们拍的时候有新干线了。^⑤这部片子本来讲的是一对情侣收债后去旅行的故事。现实时间维度短了，怎么办？我们就在里面加了一个小男孩，小男孩没有父亲，突然被塞到主角家里说“是你的孩子”，他们就得为这个小男孩找父亲。当时美国流行一部寻根的电视剧，我们就给加了两条主线进去，一条是一对情侣为小男孩找父亲，另外一条是女主人公顺便通过旅行探索她的母亲的来历。

当时这部影片已经确定了女主桃井薰，男主渡濑恒彦。后来我们这三个编剧就在一起，商量要怎么分工。我们把这个作品简单分成前、中、后三个部分，我们三个人花了一周的时间，把情节差不多都敲定，用“剪刀、石头、布”来确定谁认领哪个部分；接着就各自分开干活，隔了一个星期的时间又聚在一起，花了三四天就把整个作品串了起来，就此完成。

这种共同执笔创作的情形，如果时间充裕，最好是大家分别写完以后，然后再交换立场各自重新写一遍，这样就会比较理想。但是我

们没有那么长的时间。拍好了以后反响还不错，导演山田洋次特别发来贺信，祝贺这部影片的完成。

晏妮：您曾经在日活创作的《红发女郎》这部影片给您带来了很大的成功，为什么接受以拍温馨家庭题材为主的松竹的邀请参与这部片子？

荒井晴彦：我不是受到松竹的邀请，而是受到了一位我的同龄人高田纯次的邀请。

晏妮：松竹出品的是温馨家庭片，跟您之前作品风格不太一样，您创作的时候有没有照顾这点？

荒井晴彦：肯定起到了某种作用，但我是接触了之后才觉得松竹的朋友比较保守，在那里工作挺憋屈的，感觉浑身都起了荨麻疹似的。剧组里面有很多上年纪的人，我是个小年轻，所以感觉很不适应松竹的体制。但是主演桃井薰和渡濑恒彦这两人跟我年纪差不多，本来就是翻拍，我便在剧本里加入一些台词，比如说旅行时互相对骂，吵架时男的说很久没做爱了，女的也回应说很久没有做爱了，但是那个台词涉及性，被松竹公司删掉了。不过初稿中还有，实际演出时，两位演员即兴地演，就把这个台词说出来了。某种意义上来讲，两位年轻男女主演跟我一起共同作战，是战友。这部虽然是沉重题材的翻拍，但是还是有70年代的特点。

晏妮：荒井晴彦先生负责中间的那一部分是吗？

荒井晴彦：确实是中间这部分，但是经过微调之后，三个人的部分都很好地结合在了一起。我在一些细微的地方加入了很多自己的观察。比如说像女演员寻找她母亲的足迹时，后来得知母亲曾经是一位卖春妇，她回到过去那个地方找来找去，“大概应该是这里了吧”，

她蹲下去，回想起小时候看到的那些事件，觉得就是这里了。还有她学母亲在街上拉客的场景。这些很细致、微小的地方，是我建议加的。

晏妮：最近我看这部片子，还是觉得很有趣，您的片子很少会出现一个幸福完美的家庭形象以及对它的维持。基本上是没有出现过能够让人觉得幸福的场景。是不是您对家庭这种体系本身是持否定的态度？这部片子面对松竹这样偏保守的公司时，您一方面要妥协，另一方面也把自己一贯的思路融合了进去，可以这么理解吗？

荒井晴彦：这部片子的开头，桃井薰所演的女主角是个龙套演员，有一句台词说“其实我和你所想的应该是差不多的一件事吧”，等于是男女主角用这样的一句台词确认了彼此都想把这个并非亲生的孩子共同抚养下去。这是比较符合松竹选题的一句话。通过这样一个处理，算是把这部片子放进了松竹所允许的价值观框架中。确实，我对家庭这种机制持一种怀疑态度。但是松竹的片子不可能这么反映这个主题。

这部作品问世后不久，上海有一家电影杂志过来说，能不能把您的这部片子的剧本刊登到我们的杂志上进行介绍，我说可以，那就用吧。后来我家里有一个亲戚会中文，翻译以后，发现那本杂志里面说“这是出于批判的需要”，说我这种是颓废的、男女同居的资本主义的思潮。

晏妮：80年代的中国您就不要往心里去了嘛！基本上都是这样的。我稍微评价一下，说起松竹，大家的普遍反应就是家庭温情片比较多，但是这部片子从开始到结束都没有出现一个完整的家庭，小孩血缘的关系也说不清楚，只有五分之一的可能性。唯独出现真正的亲子关系，是过去式的女主人公和她已故母亲的关系。最后也没出现家

庭，没人知道这对情侣会不会结婚，这也算一个保守电影公司拍出来的具有革新意义的片子了。

荒井晴彦：其实也没有那么厉害，日本很小。

我受新好莱坞影响，结局往往是悲剧

晏妮：我们谈谈类型吧，这部片子横跨两种类型，一种是公路电影，一种是喜剧片。您给我们详细介绍一下您对类型片的看法。

荒井晴彦：公路电影可能就是符合电影原理的吧，场所在移动，人的心理也随着这样一种移动发生变化。这就是拍电影的基本形态。喜剧，我其实本身不喜欢喜剧，比如说你有十个包袱想让观众看了以后笑，但其中不是每一个包袱大家都能够感受得到的。所以你得做好心理准备，一开始就有人告诉我，大家能够感受到三四个，能笑出来就不错了。你得想着多抖一些包袱，才能够达到效果。如果你抖的包袱大家都感受不到的话，你就惨了。

晏妮：刚才您提到山田洋次，他有一部影片也是用了桃井薰演，叫《幸福的黄手帕》，也是一对年轻情侣，也是一部公路片，路上出现没有家庭的高仓健，这一对就鼓励高仓健找他夫人，这部片子您怎么评价？

荒井晴彦：不喜欢。

晏妮：不能够一句话就打发我们，说说为什么不喜欢？

荒井晴彦：我心里期待最后不要挂黄色的手帕，用别的颜色。我感觉这部片子好像太情真意切。不过人没有那么一根筋，人其实有很多的弱点。当然它是从美国一首乡村歌曲改编的片子，没有办法只好

这样了。我觉得不能说这个人这么多年一直等着他回来，看到一个黄色的手帕就行了。我要写，就是正好挂了别的颜色的手帕在那儿，高仓健看到就走了，我希望是这样一个结局。

晏妮：如果是新好莱坞电影，真可能会这样吧。我知道荒井晴彦先生是比较喜欢那个流派的。

荒井晴彦：我喜欢新好莱坞电影。我受它影响，结局往往都是悲剧。

我年轻的时候读过山田洋次的文章，他写道，我们这个世界放眼一看到处都是肮脏的东西，所以我要在电影当中拍一些美好的人、美好的事，拍一些这样的电影。我觉得挺虚伪的。因为电影，最终还是要让人去看，有所感受的。比方说我年轻的时候就感觉他把电影的作用贬得很低，就好像我那时常去的居酒屋，里面贴着一条标语“今天这一杯喝下去，明天你就精神了”。你就是来这里喝酒的，今天喝痛快了，明天就有劲干了。他把电影贬到了这样一种价值观，我觉得不对。既然说这个世界上到处都是腐败，到处都是贫困，你不要让大家沉浸在虚假的美好当中，你应该通过电影号召人们斗争啊。

晏妮：山田洋次拍影片还是很合大众心意的，我想他应该发自内心觉得电影应该这样拍，所以才一直从事电影的创作。说到这样的流派，引起我个人关注的一个现象就是，日本“3·11”大地震发生之后越来越多的片子强调的是家庭里面的感觉，这种温暖的、给人鼓励的片子比较多。

学员：您好，我想听一下您对是枝裕和导演的评价。

荒井晴彦：不喜欢。

学员：请您说一下理由。

荒井晴彦：是枝裕和在中国、日本都非常受欢迎，还有西川美和也是，我不喜欢。我觉得他的片子像电视片，怎么看也不觉得像部电影。《如父如子》的设定不算有问题，要探讨哪个是生他的父母，哪个是养育他的父母。可这主题不太符合现在的潮流，太古典了。因为放眼世界看，不同肤色、不同头发颜色的人，都可以作为同一个家庭的成员在一起生活。可是他现在还拘泥于谁是养了我的人，谁是生了我的人。另外，《海街日记》当中出现镰仓的四季挺好看的，但没有什么内容，那故事没有什么情节，同一个影片竟然会出现两次给父亲举行葬礼的这种情景，好像有点多。食堂老板的角色跟四姐妹没有任何关系，为什么把重点放在这里，也让人觉得迷惑。我不喜欢。

编剧执起导筒：《日本的天空下》

写吃饭，吃了什么菜一定要写出来

晏妮：《日本的天空下》这部影片是去年荒井晴彦先生根据一部小说改编的，他自己写的剧本，自己执导。作为导演作品来说，是他时隔27年拍的作品。

荒井晴彦：日本这个国家在打败了那一场战争的时候，很多人把战争当成一场自然灾害一样来看待，觉得战争结束了这事看起来对他们而言似乎就跟台风过去了、地震结束了一样，不去思考这场战争为什么打响了，为什么结束了。70多年来，日本人一直缺少对战争的反省。我在这部影片当中描写的是一个年轻姑娘身上的小小故事。一般人都讲战争结束了挺好的，可是这个姑娘说我不希望这场战争结束，为什么，因为她喜欢邻居的有妻之夫。战争突然结束的话，男人家去乡下避难的妻子孩子也就要回来了。这个女孩没有办法接受这一切。我想描写的就是这样一个大环境之下，一个不希望战争结束的姑娘身上发生的事情。

晏妮：荒井晴彦教我们写剧本的时候都会告诉我们：写吃饭的话，吃了什么菜一定要写出来；写做爱的话，从脱衣服到行为结束的这个过程全部都要描写出来。特别是在《日本的天空下》这部影片里，吃饭的情节特别多，里面有一场戏是讲女主角来月经之后，肚子饿了偷吃饭里的豆子，那一场戏我印象特别深刻；另外一场是她家院子里种的南瓜熟了之后，她跟妈妈站在那里讨论这个南瓜应该怎么烹

饪。我想问一下荒井晴彦老师，当时是怎么样考虑要把这些写得这么具体，有什么想法？

荒井晴彦：我的副导演当中有两个人是广岛人，他们问我说：“这部作品描写的是战争题材，可是这里面出现了这么多吃饭的镜头合适吗？”这部作品描写的不是战争的前线，而是后方。后方的广岛、东京也受到多次空袭，甚至原子弹，但除此之外，大部分人是普普通通一天天过日子的，过日子就要吃饭。也有年轻人看了我的片子就说，这部电影根本没有揭露出战争的悲惨。我是这么看这个问题的：第二次世界大战的时候，日本有320万人死于那场战争，但也要注意有8000多万人活了下来，才有今天的日本。大家好像谈论战争的时候都缺少对活着的人日常生活的一些想象，有小的地方没遭轰炸，没有受到战火直接的伤害，所以我想拍的是战争这种非日常事件中日常生活的镜头。生活在那一场战争中的人，他们要活下去，要活下去就得吃饭，所以我就描写了很多吃饭的镜头，而且是很详细地去描写。

我笔下没有了不起的男人形象

学员：两个人关系发展到结尾，女主角一直在思考，一直很忧郁，直到战争结束，还满怀期待男主角到她家里去。但战争结束后，男主角对两个人的关系没有思考。片尾旁白中女主角说：“战争结束了，我的战争刚刚开始。”女主角是不是在暗喻，战争是由不负责任的男人引起的呢？

荒井晴彦：没有到那种程度，但是也差不多，从结果上确实可以这样看待。这个里面出现的男人是一个没什么魅力的人，因为其他的男人都被征到战场上去了，没办法，只有旁边的这个男人，人品又不是很好。我想描写的就是这种很软弱的男人。我笔下没有那种了不起

的、让人敬佩的男人形象，一般都是狡猾、胆小的，或是不可救药的比较多。

学员：我非常喜欢这部电影，我看这部电影有很强烈的感觉，它很像《我的父亲母亲》。这跟荒井晴彦老师个人家庭的故事有关系吗？片中，西红柿熟了，采摘的年轻人却不见了，想问荒井晴彦老师，对西红柿是不是有特别的情愫？

荒井晴彦：确实，我对西红柿有一些特殊情感，我原来拍的一部片子《远雷》，主人公就是种西红柿的农家青年。那部片子是我和根岸吉太郎一起拍的，这部《日本的天空下》我也想跟根岸吉太郎先生一起拍，我把本子给了他之后，他说这个本子挺好的，可拍了有谁看呢？我想算了，那我自己拍吧。

说起跟家人相关的一段回忆，片中还有市毛先生拉小提琴的情节，我的父亲会拉小提琴，上战场前他自己花钱录了一盘唱片，算是留给家人的遗书。他从战争中活了下来回到家，才有了我的出生。我把这个小提琴的情节，当成对父亲的回忆，这是原著当中没有的，这是我添加的内容。

学员：想听一下老师对园子温电影的评价，园子温在中国视频平台的弹幕上是非常受欢迎的。

荒井晴彦：我非常不喜欢。我觉得他的描写太过了，过于追求感官的刺激，比如说把人杀死了，然后肢解。为什么要拍到那样的详细程度呢？其实给大家看的内脏，当然都是假的，都是道具造出来的东西，可是给人感觉不太舒服，而且过度追求感官的刺激。很多年轻人看他的片子，会习惯这样过于刺激的镜头。比如说，有年轻人看我拍的《战争和一个女人》，就觉得“为什么不把强奸的镜头描写得更加激烈一些”，他们对于一般的暴力描写都没有什么感觉了。这就是园

子温过度使用暴力、过度追求感官刺激所带来的一个后果。从这个角度来说，我不喜欢他。

我喜欢的原著作品，就很难去改编

学员：日本动漫产业非常强大，还有推理小说。现在很多的电影是根据漫画和推理小说改编的，请问这样的行业现状对日本电影的冲击或者影响是什么？想知道您改编过程中的一些心得和建议。

荒井晴彦：首先，我要改编一部原著，就要站在一个评论者的角度审视这部作品。我很喜欢的原著，就很难去改编，因为爱会让人麻木。

比如说现在最火的片子《你的名字》，在日本已经创下了两百亿以上的票房，我也去看了，看了以后的感想是，这么多人到电影院里面追电影，这些观众肯定都是没看过啥正经好片子的观众。我想之所以我今天在这里拍电影，是因为我们这些干电影的人之前就看过很多能使自己受到感召、彻底改变的好电影。所以现在日本电影怎么说呢，最大的问题在于日本的公众。

学员：中国很多创作者受美国类型片的影响，创作会追寻一个结构，像三幕结构，每一分钟、节点都有一定的规律。但是我不知道日本的创作者在这些方面会不会遵守？比如说会搭好一个框架，每分钟往里面添什么，会不会把每一分钟的东西都列出来？还是根据自己的习惯，按照自己的想法直接写？

荒井晴彦：好莱坞的片子，悉德·菲尔德的编剧技巧用得更多。我也翻译过这样的剧本。在日本，相对来讲不会这么严格，但也采用一页纸一分钟，一旦涉及成本，大家会就这一页纸的具体内容去讨论要

不要增删。很多大制作，会采用制作委员会的方式，这就好像开一艘船，很多人当船工，船却总开不好，也有这样的现象。

电影是跨不了国界的

学员：《大鹿村骚动记》是当年的日本《电影旬报》十佳之一，这部电影好像也代表日本入围奥斯卡，借这部片子，您挖掘了日本国民性，让日本电影走向了世界，我们想了解对中国有什么建议和经验分享？

荒井晴彦：原田芳雄这位演员被查出来有癌症，医生说活不到一年了，导演说“我要拍一部片子，算作他一生最后的作品，你过来帮忙吧”。这位演员本来是一个动作片演员，导演便设想给他演个黑帮电影，从监狱里面刚刚出来的角色。我觉得挺没有意思的，就建议导演说：“您得问问他自己本人想演什么吧。”于是导演问了他本人，他想演一个村庄当中的歌舞伎，那是一种戏剧剧种。我没有看过歌舞伎啊，愁。后来写成的影片中还有主角的老婆跟着好朋友私奔、得了阿尔茨海默症又再回村的情节。为什么要写记忆丧失？因为我自己的母亲就被这个问题所困扰。

一般来讲，一个女人与两个男人冒险或流浪的故事中，通常是其中死了一个人，然后故事结束。在这里，要编个什么故事才有办法让三个人都死？我想到的就是这个女人失忆了，区分不开A和B两个男人了这样一个情节。创作时，我并没有想到会有这么多好评，还得了奖。

晏妮：（对提问者）是日本学院奖吗？您说的应该是日本的奥斯卡，不是美国的。这个奖项在日本戏称为“混蛋奖”（笑）。

荒井晴彦：都说电影可以跨越国界，怎么说呢？我个人认为还是跨越不了国界的。欧洲人总爱用“发现”这类词，仿佛哥伦布发现了新大陆，可是其实美洲一直都在那儿。日本人也说我们发现了黑泽清等。这是一种以欧洲为中心的价值观。我不喜欢。很多人觉得去了戛纳、获了奖，好像多么了不起。我这样评价可能跟我没有在那儿得过奖有关系，他们不怎么看好我的电影，所以我能够这样说。我觉得，他们对日本是有误解的。

① 即该片出品人角川春树。

② 即Double V。

③ 即日本代表性的戏剧导演蜷川幸雄。

④ 即《神赐给的孩子》导演前田阳一。

⑤ 公路片的时间维度便不同了，新干线的速度要快很多。

第四讲

兼任编剧、导演的创作模式

/ 弗雷德里克·奥比坦

弗雷德里克·奥比坦（Frédéric Auburtin），法国导演、编剧，代表作有《巴黎，我爱你》（*Paris, je t'aime*, 2006），以及讲述了国际足联百年历史和世界杯诞生故事的《激情联盟》（*United Passions*, 2014）等，影片曾入围戛纳等多个电影节奖项。在职业生涯的初期，他曾担任许多大片的执行导演，同时将多部优秀文学作品和历史文学巨作改编为剧本。



1998年，弗雷德里克·奥比坦和法国著名男演员热拉尔·德帕迪约（Gérard Depardieu）合作，拍摄了他的第一部长片《偷情

所有的事情都有规则，但是总有例外。

桥》（*Un pont entre deux rives*, 1999），同时为该片创作了音乐。随着其导演生涯的发展，他创作了一系列喜剧影视作品，例如《圣安东尼奥》（*San Antonio*, 2004）、《特使》（*Envoyés très spéciaux*, 2009）等，以及改编了戏剧作品《狐狸》。

在2016年12月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，身兼编剧、导演的奥比坦介绍了法国的电影传统和产业环境，并分享了三十多年积累的关于文学改编、喜剧创作、定制电影及合作拍片的独家经验。

法国特色作者电影

我是作为法国电影人来跟大家分享点个人经验的！

有声片诞生后的20世纪30年代以来直到50年代，法国出现了很有特色的现象，有的导演邀请了文学界的大师人物编写剧本，如马塞尔·卡尔内与诗人雅克·普雷维尔的合作。很多大导演同时也是影片的编剧，譬如让·雷诺阿、雅克·贝克等。这其实已经是后来所谓的“作者电影”了。许多法国作者导演深受其影响。自从30年代以来，他们创作出很多扎实的剧本，尤其是在语言方面。而在当时，法国编剧团队中会有专职写台词的工作人员，为特定演员量身定做台词。

50年代，安德烈·巴赞创办了《电影手册》的杂志，弗朗索瓦·特吕弗率先提出“作者策略”（La politique des auteurs），重新定义了法国电影中的“作者”含义，电影创作者要自己写剧本，对剧本和对白负责，由此诞生了大家所熟知的新浪潮运动。这是50年代末60年代初的一场电影运动，从此，编剧一边创作剧本一边开始导演自己的作品。特吕弗、戈达尔等影评人弃笔从影，走出摄影棚，走到大街上用新的方式、用非常自然的方法拍摄自己的新片，有极大的创作自由。导演变成了影片的作者。直到今天的法国，最终剪辑权依然是紧紧握在导演自己手里的。在美国就完全不是这样。

法国电影资金体系与电视台的角色

法国继承新浪潮以来的传统，每年可以出产150部到200部的剧情长片。如今，电影在法国分为作者电影和商业电影两种，制片过程中能感受到这两种电影的不同。作者电影可以享受到法国电影资金体系带来的极为有利的融资条件。

法国国家电影中心建立了为本国艺术电影提供资金支持的体系，观众每买一张票，就有抽成会返回电影作者手中，剧本创作开发便获得了支持。甚至比如汤姆·克鲁斯或者成龙的电影在法国上映都要接受票房抽成，以支持法国国内电影制作。这在全世界都是独一无二的。

法国商业电影如通俗喜剧一直是非常有票房保障的。要收回投资，演员的选择就很重要，需要找最瞩目的明星来演，这也传承了源于好莱坞的方法。喜剧演员稍一走红，制片人通常都会蜂拥而至与之签下合同，当然同时也会签下编剧和导演。比如说一部《欢迎来北方》（2008）创造了法国喜剧电影的最高票房成绩，当时引起了相当的轰动，主角凯德·麦拉德和丹尼·伯恩也因此片约不断。

法国的电影资金体系中，电视台扮演着重要的角色。在法国，几乎每部影片都要跟电视台签订发行合同。电视其实打破了媒介的时间性。假设有部影片上映，四个月后可以看到DVD发行，电视播映发行大概就是在一年后。

法国作者电影、商业电影都绝对会有电视台的资金支持。随着几大电视网络的领导权逐渐落入一些商人的手里，他们可能在商业的考量上更多追求大众流行的内容，最著名的法国电视一台就是如此。

绝大多数电影最强有力的支持就是“CANAL+”，拥有这个标志的电视台几乎向所有法国电影提供资金。它是一家有线电视台，会率先购买电影版权在自己频道上播出，然后才拿给免费公共电视台播。近几年，新技术的出现使CANAL+电视台的资金支持在逐渐地减弱。

法国所有的编剧、导演都要做这样的事情：做了一部时长两小时的电影后，还要为电视台做上两集90分钟的迷你剧，或者八集、十集、十二集这样的连续剧。处理这样的单集、迷你剧、连续剧都会运用到不同的编剧技术。

电视对电影内容产生了不可忽视的影响。电影可以从电视广告商那里得到非常高的收入，内容便也要做到取悦电视观众。不过，这其实是对自由创作的伤害。要符合电视的要求，就不允许有冒险的尝试。我不想表达得特别悲观，因为总有一种电影的形式是可以逃脱这样处理的，就是文学改编。

文学、戏剧改编电影

法国有深厚的电影文学传统，文学是电影无穷无尽的创意源泉。比如说大仲马的《三个火枪手》其实在默片时代已经被改编成电影作品了。今天上网搜，几乎可以看到《三个火枪手》的传统版本、西部片版本、色情版本等各种各样的类型改编，差不多每三年就有一部新版《三个火枪手》出现。

我1983年大学毕业，入这一行时，法国电影还致力于制作古装片，有非常大型的布景、奢华的服装等，如《恋恋山城》和《甘泉玛依》，还有改编自玛格丽特·杜拉斯同名小说的《情人》。这几部作品的编剧都是热拉尔·布拉什，我曾有幸跟他一起工作过，他几乎参与了罗曼·波兰斯基、让-雅克·阿诺所有的作品。他其实不只是编剧，也是一位作家，稍微有些自闭症，非常害怕外界社会。他一般都待在房间里，很少出门。那时候也没有网络，他在房间里，猫坐在床上，电视在床后，24小时一直开着，但不打开声音。他有很多书，非常热爱运动。我想告诉大家的是，作为编剧，你甚至可以不出门，像我非常尊敬的这位先生，一辈子把自己关在房间里，害怕走到人群当中，他就是这样写出了很多很优秀的剧作。想象力对于编剧来说才是最重要的！

我的父母是马赛一家纸媒的记者，我小时候经常看到周围的人拿着笔不停地写东西。写作是电影最重要的基础。就像画家总是拿着纸和素描本不停地画，你要做的就是不停地写，然后将写的东西搬上银幕。对于编剧或者导演来说，思想一定要像烧开的滚水一样，要不停地沸腾。编剧是不可能早上八点上班、下午六点下班的。要找到适合自己的写作节奏。你可能也会非常地劳累。

戏剧改编的优点是在结构上已经比较完善。可能不一定是三幕剧，有可能是四幕剧、五幕剧，这结构是可以直接拿来用的。但一定要警惕不能拍成一台戏剧录像。戏剧，尤其是歌剧，很多情节是通过歌词来传达的。所以，戏剧改编电影要避免从戏剧观众角度呈现故事。

另外在戏剧改编过程中要注意的是：一定要打破规则，毫不犹豫删掉一些原著已经有的人物和情节，自己再新添一些人物和情节。你总会有自己的主角，也有这个主角的对手。所有故事都有主角，有敌对的势力，有他的朋友，以及各种各样次要人物的辅助。从最早的古希腊戏剧一直到莎士比亚、莫里哀的剧作，甚至到现在的卢卡斯的作品，这些作品中都能看到同样的人物功能，每个剧中人物各自的功能是不可取代的。

原先戏剧在舞台上演出，发生在平面空间，在改编成电影之后，就可以增加电影的三维空间感。我们做戏剧改编的时候，除了空间感外，节奏感也是非常重要的。要通过人物以及对话、情景的设置，调动观众情绪的紧绷、松弛，掌握好观众接受这部影片的节奏。每一次饱满的情绪之后，我们一定要让观众休息一段时间，重新获得能量，再迎接下一次情感的高潮。

提笔就写对话？

很遗憾，今天很多法国电影的剧本往往都没有写到完善的程度就开拍了！这些围着明星转的影片，通常来源于制片人或者是编剧的创意，只花两个月剧本就创作完了，甚至都拍摄完了！这样的影片搬到银幕上必然会失败！

用一句话描述我所说的创作：所有构思在脑子里都已完成，现在只剩写作了。写作只是最后的步骤。你知道这个故事、人物、所有情节的设置，以及情节之间的关联。当这一切都在脑中仔细思考之后，再开始写作，我觉得这是编剧过程当中最重要、最根本的一条。

我现在遇到很多法国年轻编剧一上来就开始写，比如说我们在天津上大师班这件事吧，他们会冲上来先写上“内景（或外景）、时间、地点”，人物就是两个老师，动作就是上课，下面直接开始写对话了！这是非常重大的错误。所有的优秀编剧都会告诉你，一定要把对话放在最后才写。

提笔就写可能会有种满足感，但是这样会有很多返修的工作等着你，你很可能会忽略了情节的设置，以及对人物感情的层层铺垫。

让-保罗·拉佩诺导演的改编作品《大鼻子情圣》（1990）在电影史上可以称为巨片。他不仅仅是导演，也是一位编剧，还是一位非常优秀的剧本医生。他教了我很多编剧方面的东西。他甚至可以花十年来写作剧本。你们想象一下！他没有自闭症，有专门的办公室，每天早上要出门到这个办公室写，他家里的桌子、椅子是给客人来坐的。他会把自己写剧本的小便笺贴满整整一墙。他的创作理念是，他会严

格遵守剧本创作的程序，绝不打破——先写初稿，再做结构，最后把台词放进去。

让-保罗教给我非常重要的方法，就是每写一段戏，设置情节时一定要问自己为什么要这样处理，有什么必要。为什么这个人物要在这个时刻表达自己的情感？为什么在此刻我需要一段安静的场景？我在拍摄的过程中，也会不断追问自己：为什么把摄影机放在这儿？如果回答不了，很可能不能满足对情节设置的需要，也不能充分表现人物感情。

喜剧最重要的是节奏

喜剧最重要的是节奏。我其实也做音乐，深知节奏对于音乐创作来说也是最基础的。

我最喜欢的喜剧电影大师是比利·怀尔德，他拍的喜剧里面，我最喜欢的就是《热情似火》（1959）。强烈推荐给你们看。你可以看到非常完美的三幕剧结构和喜剧情景。前面说过，语言并不算最重要的。这部作品的喜剧效果更多来源于主人公通过喜剧情景摆脱了其遇到的困难，它的结构、节奏都堪称完美。

如果喜剧写得非常成功，当我们拍第一个镜头的时候，它几乎就可以让所有在场的工作人员开始笑。通常，拍摄会先拍全景，然后再拍些中景、近景、特写的镜头。拍摄需要用不同焦距的镜头。后期第一次粗剪是非常痛苦的。拍摄时可以看到的喜剧效果，剪辑初期是被破坏了的。这时工作重点就是，一定要找到当初创作剧本时要达到的效果，还原剧本传达出来的喜剧精神。这样的工作流程，就可以保证我们从剧本创作一直到剪辑，都能促成影片的成功！

如果编剧写出了很好的剧本，拍摄也很好地还原了喜剧效果，剪辑亦如此，那么哪怕工作人员已经看了三百遍，依然还会笑，因为这样的喜剧效果是通过人物关系、情景设置来传达的。衡量喜剧作品的标准，就是你看了上百遍依然还能笑得出来，这就是成功的喜剧！

给你的人物制造一些灾难吧

讲到法国喜剧，还有些经验想跟大家分享。米歇尔·奥迪亚（Michel Audiard）写台词非常优秀，作为编剧、导演的他可以说创作了新的电影类型——幽默黑帮片，比如这部《亡命的老舅们》（1963），推荐大家看看。

我觉得喜剧好笑是因为创造了情景，这其实是非常难的。比如60年代非常有名的一部喜剧，相信大家都看过，叫《虎口脱险》（1966），它的喜剧情景是在法国被纳粹占领这样悲剧性、灾难性的时刻创造出的。

痛苦和不幸反而是创作喜剧的源泉。当一个人很孤独地在大街上行走，不幸撞上了什么东西摔了一跤，这很惨，但作为旁人的我们看到人摔倒、脑袋被撞等痛苦状时，通常都会发笑。人性如此。我们通常所说的幸福的人，其实是没有故事的。给你的人物制造一些痛苦、一些不幸、一些灾难吧。

还有位优秀的法国喜剧导演是弗朗西斯·韦贝尔（Francis Veber），他所有的电影都是他自己来完成的，自己写剧本，自己做导演。他是一位完美主义者。比如《难兄难弟》，1986年他给我看这个剧本时只有13页纸。我记得他的字非常小，看不到任何修改，甚至连标点符号他都会仔细选择。每一句台词里的每个字，他会想好演员说台词时的口音和语气。拍摄时他会严格要求演员，“某某你好”这样的话可能会拍50次。他还会要求你高声朗读剧本。所以，他一定要找到很好的对话者，跟他一起读剧本。

你也一样，可以跟你的编剧助理、妻子、丈夫，或者你的金鱼一起读。每一次的朗读就像是一重过滤，好比这个地球上的雨水，落到地上一层一层向土壤渗透，成为地下水。一定要高声把剧本读出来。每一次朗读就是一个过滤并提炼精华的过程。

喜剧《特使》的构思

我导演的电影《特使》是部通俗喜剧，两位主演是法国非常著名的喜剧演员，片子摄制于2008年，今天来拍几乎已经是不可能了。故事讲的是两位被派到伊拉克的前线记者，其中一个粗心把钱都丢了，甚至都没有坐上出发的飞机，所以他们回了巴黎，藏在朋友的家里，这个朋友刚好是伊斯兰教阿訇。他们制造出的一些喧嚣，让听众误以为他们已经到了伊拉克。伊拉克此时刚好封锁了国境线，大家都以为只有这两位法国记者进入了伊拉克战争前线。

第二幕有个戏剧高潮，人物完全没有退路了，他们想了个办法，伪造被挟持为人质的录像，向法国政府“求援”。

大家在看片子不带字幕的片段时，我听到了笑声，非常好。喜剧的幽默感在形式上可能很重要，但不一定完全依赖于语言。这部电影在院线取得了一定成绩，不算好，但在电视上广受欢迎，会不停地重播。法国电影创作者是被电视台的资金支持体系保护的，有的法国电影会像红酒一样年份越老味道越好。法国会有一些作家、编剧组织负责监管已经完成的作品版权，使创作者持续获得收入。

这部片子拍完后很快被美国人买走了翻拍版权，也请了两个美国大明星，但那是完全不同的盎格鲁-撒克逊文化。

我做片子的时候是2008年，那时从种族方面做了很多思考，我其实看了很多西方人割喉的真实视频资料，在构建剧情细节时也会追问自己为什么这么做。我一直在提醒自己，有哪些伦理底线是不能够跨越的。喜剧效果往往拒绝平庸，一定得找一些极端的场景和形式才能

渲染出来。但在这件事上要有底线，不能鲁莽地表达现实社会的残酷真相。

利用视角与隐情

我当时写这个剧本，除了极少场景指示外，全部都用对话。我希望能像刚才举例的两位前辈弗朗西斯·韦贝尔和让-保罗那样，在剧本阶段做到细致之极。全是对话的剧本，也需要做大量工作，找资料，在每一句台词当中制造出幽默效果。

我一直强调，情景设置往往要有隐情，要有观众了解而剧中人不知道的信息。比如剧情中打人者和被打者的老婆在偷情，观众是心知肚明的。反过来，也可以让剧中人了解比观众更多的信息。

所以，一定要巧妙地去协调以谁的视角讲述。通常我写剧本时，自己做第一读者，尝试分别站在作者和导演的上帝视角、观众视角、主人公视角审视故事，这个技巧在编剧的工作当中是非常重要的。很多场景中，要用视角来做游戏。你要相信观众，这样的话，就能制造出很多复杂的情节。

电影跟电视的区别在于，我创作电影时通常会觉得观众是聪明的，但拍电视的人常认为观众是愚蠢的。因为看电视的人是辛苦工作一天的人，晚上回到家非常累，才会打开电视，可能还要一边做家务、照顾孩子等等。但我觉得近年来观众对信息的接收逐渐变化了，如今观众更习惯通过屏幕了解故事信息。观看形式的改变影响了故事的创作。

传统故事第一幕中要把整个故事先大概地描述出来，要展示出一些基本信息，铺垫设置戏剧因素，在第三幕结尾要做总结。而现在连续剧跟之前传统叙事模式已经完全不一样了，观看习惯的改变使得信

息密度变得更大。连续剧结构中的回应可能不出现在剧末，而是出现在第三集或者第十二集，等等。

回到喜剧电影，2016年之后没人再用传统形式来写剧本拍电影了。尤其是法国去年经历了恐怖分子的袭击之后，所有法国文艺工作者对这个话题都敏感了。《特使》这部电影有意识地避免了政治难题。

现实比想象更好笑

所有人可能都要教你一定要避免程式化、老眼，但所有创作都是高度重复性的，哪怕你觉得是创意非常新鲜的喜剧效果，可能早已在超过40部影片里面用过了。我拍《特使》时，其中一位编剧是记者，他会给我一些职业采访的真实情况，我发现现实比想象更好笑。

新浪潮导演特吕弗每天都会看报纸，搜集剪报。他写剧本时，会偶尔去参考剪贴过的花边新闻，把这个新闻放进剧本，发现意外贴切、合适。举个例子，有疯子把自己的老婆杀了碎尸后，把装尸体的垃圾袋放车上打算运出去，他停在这个路边取东西，不小心遗落了尸袋，另一辆车路过看到袋子，打开后发现是女人的头。这样的故事可能在社会新闻中确实真实发生过。你在创作剧本时，就可以从真实的生活中汲取营养，搜集和积累信息。刚才这个例子可能不是很好，但我有很多编剧朋友确实每天都关注大量的社会新闻。我并不赞同有些编剧导演从其他电影中去汲取这样的养料，其实这算是一种偷窃。做编剧一定要找到适合自己的方法，从你的个人经历，从你的朋友、家庭生活各方面的渠道获取这样的养料。

兼任编剧、导演的控制力

欧洲电影中各国电影人的合作很常见。人与人之间的交流一定要打开，波兰斯基被美国、英国禁止入境，依然在做很有野心的英语片作品。现在这个时代，有野心的作品往往是合拍片。比如《末代皇帝》投资那么大的片子，不可能依靠一国之力来完成。

制片人说了算的时代已经过去了，如今要有非常厉害的导演、明星，资方才会对票房有信心。当然明星的参与并不一定会让影片变得更好，票房没准也会非常失败。上个月我还拜会波兰斯基，他在巴黎摄影棚里面准备开拍新片，资金非常匮乏。现实就是这样。

如果兼任编剧和导演，就与仅担任其中一职是不一样的。编剧干活可能多人合作，对我而言，写剧本有人合作才舒适。我觉得，如果一个剧本要达到值得拍出来的水准，创作它花费掉的时间得是个硬指标。需要打磨很久，才能挑得出前期创作的失误。周期短是不会出好作品的。所以，你要找到合作者，提高效率，避免失误。

我大学学的是文学专业，从上学开始就写了很多东西。进入电影这行的时候，我是从最基层的导演助理开始做的，每天买咖啡、伺候演员，帮他们“打扫厕所”。所以我非常了解电影中每一个工种、每一个技术环节。那时候没有电脑，一定要有非常好的记忆力，用自己的方法将所有复杂的工作统一、联系起来。

我也学音乐，依我的理解，编剧工作就好像是作曲家一样，要把所有的音符写在乐谱上。而导演则像指挥，带着有不同分工的乐队把乐谱演奏出来。有时你又要作曲又要指挥，会比单纯作为一个指挥家

了解得更多。很多时候也有非常出色的指挥大师，虽然自己不作曲，但是对作曲的了解不亚于作曲家，有些导演就能够做到这些。

编剧也要考虑后期问题？

我总结自己的剧本写作过程，要考虑四个阶段的问题：（1）剧本的写作；（2）开拍之前的筹备；（3）拍摄过程；（4）后期制作。

我从业这么多年，从没见过一个剧本拿到就能拍。肯定得改！剧本完成时，首先是制片人提意见。在法国，第一个阶段是电视台提意见。尽管有作者电影传统，但起关键性作用、把各程序连起来的还得是制片人。

我观察到一个现象，所有写成的剧本时长都太长！无论是我自己写的，还是别人拿给我看的，都是这样。通常大家会认为，开始写长了没什么问题，后期可以删。实际上常常删不动，后面会面临很多难题。

像我今早说的，高声朗读剧本是非常有效的。我做导演也好，编剧也好，总是会大声朗读剧本，在这过程中发现很多需要裁剪之处。

开拍前的筹备面临选景、挑服装，这些选择大有可能影响到你对剧本的调整。显而易见，会有经济原因。整个布景过程中，你会发现你的剧本无法操作，有些细节必须进行调整。完美剧本并不存在，所以得不断发现问题，及时调整。

在拍摄现场编剧一天差不多要回答100多个问题，单纯技术问题还好处理，但像“这个演员为什么要戴这个领带”这样的细节，如果编剧从心理层面去解答，就可能会对故事主题产生别的影响。

经常会听到制片人、导演、演员说“有问题不要紧，总会在剪辑阶段解决掉”。这是错的！如果剧本写得不好，演员表现不好，拍摄

参数设置不好，剪辑也没法挽救。因此，编剧要提前预测会出现的问题，而不是把所有的问题推到后面。编剧自己对剧情、情节、人物心理了解得足够多，其实是能够回答这100多个问题的。一定要将剧本处理成一个有机体，任何阶段都要去参与，而不只在纸上完成创作交给导演就完事。我当导演时，非常愿意跟编剧一起来并肩工作，对于一部影片来说，没有人比编剧更了解这个剧本。

就个人而言，我喜欢在结构上做很多工作。我也是一个音乐人。电影与美食、音乐有类似之处。比如说爵士，也是集体创作，其他音乐形式中可能会有独奏，爵士乐至少需要三个人一起演奏。爵士乐演奏者要熟悉自己的乐器，就像编剧、导演要熟练掌握讲故事的技术。爵士乐演奏者还得了解所有音乐，尤其是古典音乐，并且要听得下合作者的建议，和其他乐手一起合力演奏，音乐才好听。

意大利式剧本围读

剧本的结构其实和爵士乐的有相似之处。所以我想跟你们分享一下我的工作方法，这个工作方法是从来没有给我制造过难题的，总能得心应手！

一般我写剧本都会先列个图表，把每一个场景、步骤、工作程序都写下来。所有的想法都列出来，前提是故事烂熟于心，才能任意调整其顺序。

法国演员有一个问题，他们不对自己的角色做更多调研、更多了解。也许他们太多听从于本能，而不够职业化，与之合作，每天要不停地进行沟通。

跟演员一起工作的第一个步骤是选角。选角阶段一般只能通过经纪人，凭初步感觉选一个大致形象符合的演员。通常，演员阅读完剧本后会说挺有意思的，“但是在这里，我是不是可以尝试这样或那样的演法？”。他提出这样的建议，其实是对剧本权威发起了挑战。特别是一些大牌明星，通常会要求各种修改。

第二个工作阶段是剧本围读。所有演员都要出席，在一个大空间围着一张桌子坐下来。编剧和导演肯定要出席，制片人则未必。演员要高声朗读剧本，不仅仅是自己的台词部分，而是连整个标题、剧本的附注、时间场景都要高声朗读出来。我强调，要想效果好的话，围读通常得进行2 ~ 3天。

请注意，我这里所说的剧本围读并不是美国体系里的排练、排演。好莱坞演员必须进行至少2 ~ 3周的排练。法国则完全不是这样。

可能是我们比较懒，没有办法做到这样。也可能是新浪潮遗留下来的传统，更看重自由的表达、即兴创作，但这样的传统为后期的工作带来很多麻烦。

剧本围读的过程中，有一个人对我很有帮助，就是录音师。因为所有朗读都会被录制下来。这只是朗读，而不是表演，行话叫作意大利式朗读。没有人会进入角色中的。现在有数字录音技术，录音师会按照不同的场，一段一段记录下来。开拍前听听这个录音，整个电影结构，乃至需要的配乐，便都在我脑中形成了。所以，它能帮我尽量提前规避开拍后遇到的问题。不能避免的问题，我会和编剧一起调整剧本来解决。

只要12句台词，13句也不行

演员是你的想法和文字的替身，即便他可能是全天下最狗屎的演员，你也是能通过他们的本能、敏感来找到闪光点的。我很喜欢明星演员，但现在的明星非常难合作。

到了拍摄阶段，法国演员和英美演员又有很大不同。英美演员非常熟悉自己的台词，法国演员往往又迟到又记不住台词。演员常常抱怨，“这里写的我看不懂，不知道该怎么表演”，这样就得请编剧来调整台词，这是非常浪费时间、金钱的工作模式！所以，一定要确保自己的台词写得完美，让演员完全挑不出问题来。写一个好故事和写一手好台词，完全是两种不同的工作！二者很难兼顾。

通常台词的问题是，它跟普通人的语言是不一样的，在真实生活中，我们不这样表达。好的台词除了表达表面的信息，还要有些潜台词隐藏其中。它不必机械重复些显而易见的废话，而是要用语言打开另一道门。好的台词要打开所有门，这样演员就可以毫无障碍地一路前行。

我跟你们讲一个真事，这是一个演员跟我说的。他有一个编剧好友，生平第一次成功地把剧本卖给了华纳。克林特·伊斯特伍德答应拍他这部片子。编剧非常激动，生平第一部啊！影片前期筹备定下来在伦敦进行。工作启动了，接着就是选景，两个月后就要开拍。伊斯特伍德忙完手边工作后就来伦敦跟编剧会面。因为他还没有讨论过具体的剧本情况，便对编剧说“请你到酒店来见我吧”。编剧浑身颤抖地去了。伊斯特伍德非常热情，告诉他剧本写得太棒了，一定会拍出一部非常棒的电影。编剧也特别高兴。伊斯特伍德接着说，但是只有

一个小的问题，他的角色只能说12句台词。编剧晕倒在椅子上，他说：“你怎么会提这样的要求？”伊斯特伍德拍他的肩膀说：“真的，我只要12句台词，13句也不行。我们两周之后再见！”

编剧就回去了，他调整了台词，尽量浓缩，也成功地做到了伊斯特伍德的要求。这件事中很有意思的一点是，伊斯特伍德注意到，一个人物沉默可能会比他说话更有力量。像音乐一样，有时停顿会比音符更有力量。所以，写剧本一定要精简、有效，一定要追问自己：“为什么要写这句话？”

对我来说，还有另一个非常重要的规则：展示你所能看到的。但凡你能通过画面、人物、行动来表现的，绝对不要用对话。电视里是在一直不停地说话。连续剧都是通过大量台词来讲故事的。而电影的画面冲击力得是最有力的。

我还有一个经验想跟大家分享，尽量晚一些让制片人、演员来读剧本。第一印象非常难改，后期剧本做再大调整，第一印象都很难忘。

我建议你也不要一开始就让不认识的专业人士看剧本，提意见，这样毫无用处，批评会对创作者产生不好的影响。再者自信也会受影响。好朋友的话，可以拿给他看。不过，他若是同行的话，可能会有两个风险：首先，他有可能出于友情不愿意伤害你，会告诉你作品非常好。这个意见对于完善作品是没有用的。其次，就是朋友非常坦诚也说了真实的看法，会有批评，你俩会因此吵起来的。所以我会说，编剧最好找一个人合写，或者与导演一起写，这样两个人合作中的意见可以避免虚假。

《偷情桥》的情感主题

下面讲两个片例，首先是我执导的第一部剧情长片，德帕迪约主演的《偷情桥》。我拍过一些好电影，也做过非常差的，我最爱这部，也是个人以为自己最好的一部影片。故事背景是1962年的诺曼底。它是一个在文学中非常典型的主题故事——三角恋。这一次是一个女人在两个男人中间，在她的丈夫和她的情人中间。女主角是卡洛尔·布盖（Carole Bouquet），是法国很有名的女演员，德帕迪约演的是丈夫，另外一位男主角演情人。这部片子大概是唯一一部我从最初阶段就参与进来的作品，从写剧本到前期筹备就加入了。

最早是德帕迪约找到我，他是我的好朋友，是个大明星。坦白来讲，他想找谁都行，他当时跟我说“要找到个人来共同分担焦虑”，我说，“你在开玩笑吧，没人能想到你还焦虑”，德帕迪约说“咱走着瞧”。任何一个人写剧本、拍摄时总有无穷无尽的焦虑。但我觉得，焦虑对于艺术家来说也是非常必要的，如果没有焦虑，我们可能就没有办法找到最能呈现我们的怀疑、痛苦的方法。

这里借《偷情桥》想说明的是，一定要用画面来展示而不是用语言。“德帕迪约”怀疑他的妻子在外面有情人，而妻子是做家庭服务工作的，他就来到妻子的工作场所，这是个充满个人体验的场景。通常当一个丈夫知道妻子不忠，可能会有歇斯底里、暴力、争吵等激烈反应。而德帕迪约之前总演硬汉形象，可在这个故事里，他举起双手对妻子说：“我可以把你撕碎。”但他并没有动手，他希望妻子的外遇只是昙花一现，尽快结束了就好，他其实已经原谅了她，想请妻子再重新回归到家庭中。故事里很多情感是可以通过画面、人物的眼神来表达，而不是大量对话。这时影片增加了新元素，妻子会重新回归

家庭，还是离开？这制造了一定的悬疑感。值得注意的是，人物并没有以我们的想象展开下一步行动。

对我来说，要做一个好作品，一定要找到它的独特性，让你的人物非常有尊严感。在亚洲文化中，可能非常看重面子，但是在欧洲文化中，面子则没那么重要。其实很多喜剧或正剧中，一些人物做了些不道德的事，但是创作者并不会以羞辱的方式来处理他的下场。每个人物依然会赢得观众的尊重、喜爱。金·凯利有一句歌词是“尊严是最重要的”；卓别林在电影中对着警察屁股踢了一脚，回身依然要整一整自己的破烂衣衫，他是乞丐，但有尊严。

在整个电影的制作过程中，剧本都要不断再创作，带着这样的考量，我们来看影片结局。

这部影片是根据同名的小说改编的，第一稿由小说作者来完成。作者就让导演、德帕迪约以及三位主演一起来朗读了，听完这版，我和德帕迪约都觉得不好，太普通了，很难引起人的兴趣。所以德帕迪约又找了另外一位编剧，也是很有名的编剧，他来重写了第二稿。我们根据第二稿的剧本进行拍摄。

这个剧本本来是非常忠实于小说的，结尾其实非常有戏剧性，像好莱坞的电影。妻子过了很多年以后找丈夫，觉得非常内疚就想自杀，从桥上跳下去了，丈夫看到妻子坠河，跳下去把妻子救了上来，最后是大团圆的结局——宽恕与原谅，非常好莱坞。救上来之后，满天焰火，我们这样拍了，也剪了出来，花了很多钱，整体再看时，结尾的风格完全不对。只好重新修改了结尾，与其他部分保持了一致的风格。

成片的结尾处，丈夫说：“你往这边走，我往那边走。”我认为这是非常完美的结局。他们依然温柔相待，两个人都是带着尊严离开的。德帕迪约也觉得这个结尾非常细腻。当时这个片子在法国上映

后，其实也引起了很大关注，大家都很喜欢，因为结尾带给他们的是温柔的感觉。我非常喜欢这样的处理，两个相爱的人离开了，但是他们是带着温柔与尊严离开的。

有的导演完全敢于质疑错误，比如伍迪·艾伦、库布里克。伍迪·艾伦一般是自己做编剧和导演，剪完了之后如果不满意，甚至会找别的演员重新演，经济负担极大。正常情况下，编剧一定要在前期提出很多问题，并做充分考虑，避免如此重拍。

与德帕迪约合作

我跟他是1985年认识的，一起合作有15部影片，合作过很多类型，爱情、喜剧……我真心认为他是非常优秀的演员。他就像孩童般的心灵长在了成人身上，这是上天赋予的。德帕迪约是表演的天才。他大概拍了200多部影片，和全世界最优秀的导演一起合作过。他现在演戏比较少了，已经从明星变成了公众人物。对我来说，首先他是最忠实的好朋友，我们完全是通过眼神就能够互相理解对方的。

他了解所有跟电影相关的技术，比如说，当导演要求他站在离镜头大概100米远处，他会精准地跟摄影师沟通，调整姿态。比如“你拍我到哪个部位”“手里的东西不能出现在镜头里”，这甚至不需要通过语言来沟通，他都会非常注意。

讲个故事吧，我最后一部做副导演的影片是《铁面人》（1998），片中有很多大明星，有五个火枪手的角色，德帕迪约就扮演其中最胖的火枪手。剧情是他到了一个有很多女孩的场所，跟大家打招呼，而皇家卫兵则冲进来要抓他。他上场时拥抱了其中一个女孩，摄影机就在女孩的位置，然后皇家卫兵上场，他拔出剑来打来打去，正打着，手机响了，他便转身接电话，说“我待会儿跟你聊，我正在拍戏呢”，下一次转身他还继续打那通电话，拍摄中电话一直没挂断，德帕迪约就抓住背对摄影机的时机接完了电话。他就是技术如此纯熟，不会被摄影机拍到任何破绽。人又非常幽默、友好，喜欢认识新朋友，在片场总能说很多笑话，逗得大家都非常开心。像这样的全能型的表演人才，任何国家都很难找到与之匹敌的演员。

定制电影《激情联盟》的风波始末

下面就讲一下定制电影《激情联盟》。上网可以看到各种各样对它的批评，说我是地球上最差劲的导演，片子是世上最“屎”的电影，好像我引发了世界大战，理应是所有恶果的承担者。我想问问，有谁看了这部电影吗？好的，只有一位。这部电影没多少人看过，但是所有人都在骂，这确实给我带来了一定伤害，票房成绩也很惨。今天我想跟大家分享一下，如何在各种各样的审核要求下完成一部定制电影。

甲方的层层审核

这部片子也是德帕迪约找我，为2014年巴西世界杯准备的，主要讲了国际足联成立的过程——从初创到鼎盛时期，一直到2014年世界杯。制片人是位女性，对足球完全没有了解。我也不太懂足球。最早他们定的导演是吕克·贝松，找到我时说这片子的制作成本是2500万欧元，足联会投1000万欧元进来。我接触国际足联后，他们说愿意投全部预算进来。2012年10月我跟国际足联取得联系时，所有围绕这部片子的丑闻已经开始四处传播了。而我则被要求在18个月内完成剧本创作、前期筹备、拍摄乃至上映，这本身就是无法完成的任务。我已经找编剧完成了一稿剧本，却被国际足联拒绝了，因为他们认为有点吹捧过头。

故事希望讲述的是国际足联百年历史，历经前后四任主席。一般来说，历经百年的故事片，总能在其中看到贯穿始终的人，比如一个

老者，从最初出现一直到结束，来讲述这百年历史。但这个剧本没有。我和我的合作编剧设想的故事线索是，在今天的瑞士——国际足联总部，警察要调查腐败内幕，通过这个调查回顾了足联历史。后来我们发现这是个糟糕的想法。国际足联一点也不喜欢这个情节设置，他们执意不要警察、法庭、调查，不想听到其中的任何字眼。片子要在世界杯开始前完成，所以很多前期筹备工作那时就已经开始了。我和编剧立刻就意识到这部影片里不能讲述我们想讲的故事，我们删除掉警察调查的线索，把新版剧本拿给国际足联看，他们就开始做记号。前60页涉及的人物其实都已去世，所以没问题。可今天足联的很多人还健在，这部分就限制重重。

我们要全程在国际足联的紧密审核下做这个剧本，资金也有问题。国际足联最早说可以完全支撑项目预算，但是直到开拍仍只有1000万欧元到账。等到开拍一个月之后，制片人跟我们说没钱了得停拍了，可景都搭好了，服装也制作好了。我的好朋友德帕迪约就向国际足联施压说：“你一定要把不足的资金立刻补上！”他居然成功了，国际足联又放到了账上2000万欧元。资金到账的当天，好消息坏消息一起来：好消息是我们又有钱了，可以把片子拍完，所有人都可以领薪水。坏消息是国际足联要拿到整部影片的审查权。

总有巧妙的办法守护你的创意

我尽了最大的可能，在剧本创作阶段和筹备阶段，以最巧妙的方式让国际足联不要提出任何疑问。比如电影接近结尾的一段，国际足联主席布拉特怕在换届选举中被击败，于是向前任主席讨教建议。这个片段我想说几点：首先是我用了很多画面上的符号，这些没写在剧本里。画面传达了类似《教父》中的柯里昂那样的黑社会背景意涵。船的后面有非常大的瑞士国旗，中立国旗帜在这儿便是符号。这个长

镜头很多人要求把它剪掉，我说不能删。我能为自己争取到的最小的这点权力就是，这里绝不删。我不知道大家会不会感同身受。就像我今早上所讲的，要做一部电影的时候，一定要问自己为什么要做，有什么必要讲出这样的故事？所有的导演一定都有非常打动他的意象。我已经尽我所能了，这是非常好的一场戏。

这个片段用了很多象征。画面中的人物是非洲国家的代表，他收到了信封。信封会吸引观众，大家可以想象这个信封里到底装着什么，世界杯决赛前、足联主席选举的前夜，非洲代表收到了信封，大家很容易猜想里面就是现金。国际足联要求剪掉这一场戏。我跟他讲：“这场戏是不能剪的，紧接着下一场戏是非洲代表拿着这个信封对着镜头说，‘谢谢你送给我这张决赛门票’。”还有一场戏是面朝观众的是阿迪达斯总裁，拿着世界杯专用足球给国际足联主席看。国际足联看了说：“这场也不行，因为里面有箱子的画面，这个箱子也会引起暗箱操作等类似联想，不能出现”。下一场戏，阿迪达斯总裁打开了这个空箱子，里面只不过有些足球设计图。

由于时间的关系就不再举例了，我的目的就是建议大家遇到障碍时不要轻言放弃，一定要努力地想解决方法，总有些巧妙的方法能实现你原本的创作意图。哪怕这部电影是一场灾难，但是我也满意了，当国际足联要求我剪掉一些场景的时候，我并没有听从他们的，这部电影在一定程度上就是以我的设想来跟观众见面的。

《巴黎，我爱你》：集体创作的挑战

《巴黎，我爱你》是一部集体创作的影片，最初的创意是想通过很多小故事来构成一部长片。意大利人在60年代也做了很多类似的尝试。如果说这是一个类型的话，可以称为创意影片。这部影片的拍摄

周期非常长，一直持续了很多年。我有幸从前期筹备一直参与到最后
的成片。

巴黎的地形看上去是非常封闭的，由卢浮宫所在区域向外辐射
开，分了20个区。

最初的游戏规则是请一个导演来导巴黎一个区，每人两天的拍摄
时间，时长不能超过5分钟。我负责转场部分，必须让20个短片能够有
机地联系起来，也给整个片子带来某种能量。但拍起来确实非常困
难。

17世纪古典戏剧传统当中有“三一律”的规则，要求在时间、地
点和情节三者之间保持一致性，即一段时间内，一个地点发生情节完
整的一出戏。像美国的《大象》（2003）就是发生在固定的地点校园
内、固定的时间一天中，所有的人就在这固定条件下产生各种各样的
交集。有部片子叫《时间编码》（2000），也非常有特点，画面被隔
成四小块，以四个不同的视角来拍，分别是四个各自有不同故事的
人，慢慢建立交集。推荐大家一定要去看这部影片，对编剧、导演、
故事结构、叙事等都非常有借鉴意义。《木兰花》（1999）则是随着
故事的演进，诸多人物被一事情联结起来。诺兰导演的《记忆碎
片》（2000）则是有一个故事按顺时针方向演进，而另外一个故事按
逆时针方向演进。这些都很有参考意义。

20个短片的转场难题

制片人先找到了德国导演汤姆·提克威，拍摄了娜塔莉·波特曼
和盲人小男孩的故事。这一段拍完做了后期和音乐后，他们再拿着这
个短片去吸引别的导演加入。第二个接受邀请的是科恩兄弟，科恩兄
弟第一次拍短片，讲的是杜伊勒里地铁站的故事。汤姆·提克威和科

恩兄弟的两个短片让我们发现，发生在巴黎的爱情故事居然可以如此不同。

这部影片的“游戏规则”是，导演自己写好剧本，把剧本发给制片人，然后导演拍摄，再自己剪辑。这样的流程还是出了问题，汤姆·提克威的短片有12分钟，超时了。但制片方给的钱特别少，演员也是大明星，所以难以开口提什么要求。每个短片的整个薪酬最终可能就是3000欧元或5000欧元的样子。

前两个片子还是相对自由的，没给施加什么压力，但后来的就不一样了。制片人决定组建一个制片团队，与剩下18位导演合作。转场要成一条贯穿始终的线索，把20个短片串联起来。我要负责设计转场。这是个难题。

最早的主意是用一只猫在巴黎城中溜达，偶遇不同小故事的主人公。具体来说，可以让猫咪越上房顶，刚好看到了朱丽叶·比诺什和他的儿子，它进入地铁，连接到科恩兄弟的故事。我还设计了猫和两个小丑等方案，但是这样的设计会把篇幅拉得特别长……所以后来的方案就成了让每个短片的演员来衔接。

可实际操作时，每个导演都带了一个新故事来，完全摧毁了早先设想的故事结构和时间顺序。假如一个演员来巴黎是要进行为期两天的拍摄，若要拍转场，就得趁他这两天在巴黎，不然等他离开后再叫回来拍，光想想就不可能。

还有一个新情况，没有任何一个导演能够把片长控制在5分钟之内，8分钟的、10分钟的、十几分钟的，都有！这样一来，最终这部影片得有4个小时长。

最初做这部影片就把目标定在戛纳电影节，我们自信它的独特一定会得到组委会青睐。但这些片子真拍起来，就发现谁也无法控制它的走向！故事之间的逻辑性？几乎完全是不存在的。有一些短片仿佛

是外星人拍的，充满了想象，比如说杜可风拍的13区部分，风格非常惊艳。杜可风人很棒，能喝，也热情，但就是有时候走得太远。朱丽叶·比诺什演的那个片段也跟当初的设计全然背离，我们原本的设想是在巴黎的一见钟情或夫妇间的两情相许，结果传统爱情电影桥段一个都没出现——猫进入了剧院，跟人说起话来，有点像《谁陷害了兔子罗杰》（1988），脑洞大开，这个片段也从《热情似火》（1959）中找了灵感。

整个工作还是继续往前推进，我们仍要趁着演员在巴黎拍完转场——主角间相逢、交错的场面。但是故事顺序一旦改变，关系就完全被摧毁了。拍转场还有一个时间问题，到底要拍夜戏还是日戏？一旦连不上，则会完全打破影片的时空感觉。我们越来越意识到各自陷入了无解的悲惨境地。

2005年12月的时候，20个短片已经拍摄完毕，剪完长度是2小时40分钟，依然按照三一律来设定——地点是巴黎，时间是4天。剪辑的时候我们要找到时间感，从清晨醒来到日暮黄昏，昼夜交替带给这座城市的节奏感。

试映给部分观众看时，我们又发现了一些问题。首先，影片太长了。尽管在整个结构上做了这么大努力，观众依然是觉得有一些地方掉了链子，戏接不上。还有这个问题，片名叫《巴黎，我爱你》，但片中有时根本看不到巴黎。比如两个小男孩主演的《马来区》，根本看不到任何巴黎外景。全片主题讲爱情，要求是讲情侣的相逢，然而却跑题了。实际上相当多导演都跑题了，关于死亡的讨论几乎出现所有的内容中，还有表现漂泊异乡的，情绪上偏离了不少。可片子需要个统一的情绪贯穿其中啊，怎么办？

我和剪辑师伙伴就商量能否提炼出一条“情绪主线”，创造出一个三幕剧的结构。比如第一幕是带着一些好奇心、幽默感；第二幕来展示各位导演表达的关于死亡、漂泊、孤独的情感；然后到了第三

幕，情感升华，达到高潮，问题得到解决。就像传统的三幕剧结构一样，第一幕展开主题，在最终结尾得到圆满解决，从始至终贯穿着回响。

所有的事情都有规则，但是总有例外

在影片的创意设计之初，我们希望这20个短片相互串联，不会有停顿的感觉。最早的设想是不要段落字幕，短片前没有短片名。现实的情况则不然。电影像小说一样也需要分章节，这样情绪也能从一个人物、地点转移到下一个中去。

我们把这20个短片来回排列，尝试了82个版本，不去考虑逻辑线索，而是完全尊重了情绪。比如：有一对小丑哑剧演员夫妇的故事，是个稍微有点怪的短片，我们起初设想这段要么放开头，要么放末尾，最后却决定放在中间了，前面衔接朱丽叶·比诺什演的丧子母亲的故事，接下来是背大双肩书包的小孩的故事。让以绝望和忧郁为基调的故事接富有生命力的小男孩的故事，这个过程就像库里肖夫做的蒙太奇剪辑实验，并置会产生不同的含义。整个剪辑过程，就好像引领观众在各种情绪中散步一般。最后我们把所有的人物图像拼成马赛克，是想让整个影片给观众这样一种感觉——所有这些巴黎人其实有着一个共同的故事。

团队内部还是有一些争执，男制片人就要保留一开始设计的所有转场戏，他并不赞成我们做的各种排列组合尝试。这段经历给我的经验，就是一定要非常自信，要尽力做各种各样的尝试，永不停歇地做实验。

我们一共有21位导演，因为有的导演还带了副导演来。为了风格的统一，制片人为这些导演配备了统一的技术团队，大部分导演接受

了我们的团队，但是也有导演不太愿意跟这样的团队合作。所以最后决定，导演如果坚持的话，他可以带一个自己的摄影师。

规定的拍摄时间是两天，但是有的导演确实要求了三天甚至是四天的拍摄时间。有几个短片又贵又复杂，非常考验制片人的智慧，尤其是外交手段。这么多优秀导演，要想合力创作出一个好作品，别产生什么不和，必须要做一些灵活调整。我们是法国人，我们有一句俗语：所有的事情都有规则，但是总有例外。

这部电影最终如愿入围了戛纳电影节，以其非常独特的形式跟世界各地的观众见面，温柔地打动了人们。其实我在制作过程当中充满了担心，成片最终要在戛纳电影节与40多位导演、20多位明星见面，他们如此声名显赫，我不知他们会有怎样的评价。但是放映结束时，所有的导演都上来跟我拥抱表示感谢。

短片合集的类型，即便在欧洲也是有很大的市场风险的。但是《巴黎，我爱你》的票房是成功的，也许它就是例外吧。这部片子在法国票房非常好。后期影碟的发行也非常不错。《巴黎，我爱你》第一个成功后，又有了《纽约，我爱你》，好像还有一部《里约，我爱你》，但是后面几部跟风作品都没有取得像《巴黎，我爱你》这样好的票房了。

我们去找巴黎20个区的区政府拉过赞助，却都遭到拒绝。所以在影片最终字幕，制片人加了一条“本片没有接受任何区域政府的资金支持”。很可惜我们没有拿到巴黎一分钱，不过说白了，我们还是免费给巴黎各区做了宣传。巴黎的导游们会专门按照《巴黎，我爱你》的地点带着外国观光团实地旅游，他们的旅游手册都用了影片的海报照片！

人物的背景与潜台词

《拉丁区》那个短片有我参与导演，字幕说是德帕迪约导的，但是其实他来了一个小时后就溜了。说说我在其中的经验吧。对于编剧，人物不只是简单写个名字就完了，一定要对人物做很多的调查，他怎么穿衣，他的行为举止、性格如何，一定要往深处挖掘人物。英美电影传统会对人物做小传，背景挖掘是非常重要的，比如说他每天早上几点起床，如何洗澡，早饭吃的是什么东西。这些未必会出现在未来的影片当中，但是所有对人物的挖掘一定会最终影响到人物塑造，这些功课都不会白费，会对你的剧本和影片有重大的影响。无论是编剧也好，导演也好，演员也好，不可能不去了解一个人物的性格、家庭、朋友关系。

所谓“潜台词”一定会指向我们前面所提及的背景调查和附属细节。在《拉丁区》当中，男女主角相识的戏，剧本成稿是这么写的：

本看到了出租车停下来，吉娜从出租车上下来。二人寒暄。

吉娜：“对不起，我迟到了……交通堵疯了。”

本：“没事，我到处看看，挺开心的。”

吉娜：“你看上去还不错。”

本：“你看上去也很美。最近怎么样？”

吉娜：“告诉你实话吧，我需要喝一杯。”

潜台词是什么？第一幕女人其实是在说：“我其实并不想来跟你会面，所以迟到，我是故意让你等的。你早到，我晚到。”男人则说：“不要以为你赢了。”这一段对话像拳击互相来来回回对打。有一个很短的瞬间，两人都不说话了，因为男人其实被女人迟到打了一拳，但他要佯装并没有领教到这样的一个轻视。女人就说“你看上去

还不错”，这句话的潜台词是“我不会当着你的面说难听的话，我会依然有教养”。男人回复“你看上去也很美”，就是在说“我也是非常有教养的”。“告诉你实话吧，我需要喝一杯”这句话的潜台词是：“好吧，就算你赢了，不想打了，第一回合休战。”

所以，在写剧本时要先处理好人物小传的问题，再开始写台词。因为只有了解人物，才能真正地写出合适的台词，更重要的是，写出颇有深意的潜台词。设想同样的场面，女人说：“你好，本，你怎么样？”男人说：“你好，吉娜，你怎么样？”女人说：“咱们去喝一杯？”这样对话就很乏味，不会引起观众对这两个人物的丝毫兴趣，而只会把注意力放在他们下一步要做什么。

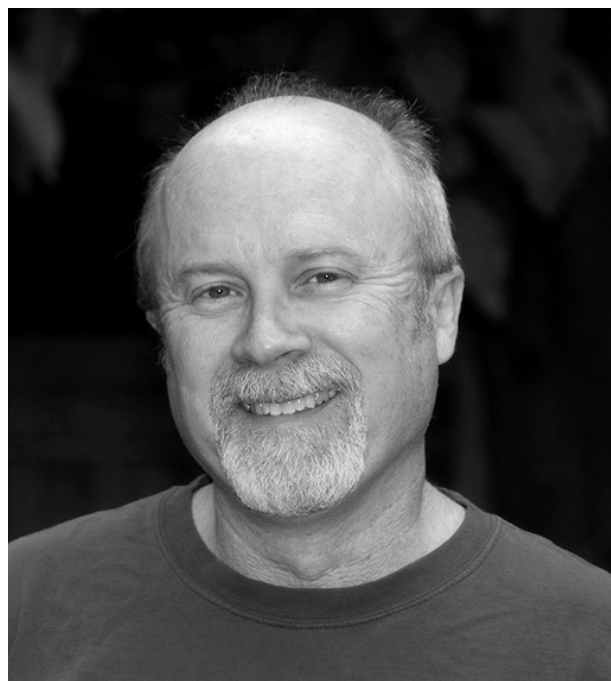
关于这个短片的女演员吉娜·罗兰兹，我再说两句。这位女演员几乎可以说是所有欧洲女演员的偶像。拍这个短片时我们花了一个星期做准备，我非常尊重“游戏规则”，就用两天来拍，准确地说是两个晚上。为了这六分钟的短片，你们无法想象我们在剧本上做了多少努力，我从来没有这么细致入微地写一个剧本。前期排练时男演员没来，所以我来扮演男人跟吉娜对戏，开拍前一周我们做了非常细致的排演，比如拿起杯子说哪句台词，将杯子转过来又说哪句台词，非常科学，细致入微。但等到真正开拍，哪怕同样的镜头我拍了五次，可每一次吉娜都会给人即兴表演的感觉。我作为导演，这一段经历是非常难以忘怀的。

第五讲

构建故事，从深挖人物的需求开始

/ 约翰·C. 理查兹

约翰·C. 理查兹（John C. Richards），1957年出生。早年间，他一边写作短篇小说，一边作为摇滚乐队的吉他手活跃于加拿大和美国新奥尔良。2000年，将自己的原著短篇小说改编成电影剧本《护士贝蒂》（*Nurse Betty*），一举斩获第53届戛纳电影节最佳编剧奖。2018年，创作了由《雨人》导演巴里·莱文森（Barry Levinson）执导、阿尔·帕西诺主演的传记片《帕特诺》（*Paterno*）。



在好莱坞有种说法，一个人物就是一种类型。

二十多年来，他为二十世纪福斯、派拉蒙、环球影业、索尼、华纳兄弟等知名电影公司创作剧本，与众多知名导演合作过，如迈克·

纽厄尔（Mike Newell）、尼尔·拉布特（Neil LaBute）、迈克尔·霍夫曼（Michael Hoffman）、托尼·凯耶（Tony Kaye）、安东尼·富卡（Antoine Fuqua）及伊恩·索夫特雷（Iain Softley）等。

2016年1月，受吴天明青年电影专项基金的邀约，理查兹来到中国开始了为期两天的编剧大师班。他从剧本的基础即剧本的发展开始，为学员们带去了有关如何开始剧本写作、如何塑造人物、如何建立剧本框架，以及创作剧本的原则的课程。理查兹谈道，一个剧本的发展往往来自一个生活中的片段或是对人来说印象深刻的时刻，抓住这些时刻，就会产生一个创意点。而在人物的塑造阶段，每塑造一个主要人物都要思考四个主要问题：人物想要什么、故事的目的是什么、人物的短处、人物的动机。这一步完成就得着重发掘人物的需求，明确人物的需求后，主线故事才真正开始。

我从童年时代便开始写作，大学主修文学，毕业才过渡到编剧。电影是如此打动我！我干过差不多25份工作，下过工地，当过服务生、疗养院护工等等，做不喜欢的事是令人失落的，却是维持生存必要的。后来，我发现每份工作都对写作有裨益。

新手闯荡好莱坞

我通常夜里写东西，彼时朋友们都在开派对、泡酒吧，这着实考验内心是否够强大，你需要去对抗来自社会和现实的压力，这也是一个锻炼自己的过程。

做疗养院护工时，我写了第一部电影剧本《护士贝蒂》。故事的点子源于一幅抽象的护士画像。我先写了一个短故事，再编成梗概，然后扩充为剧本，这开启了我的编剧生涯。

在中国也是这样的流程吧？制片公司会连着发来一个又一个的剧本订单让你写，但大多数剧本并不能搬上银幕，这可真是编剧的宿命！写本子要精益求精，但到了一定时候它就开始失控。这种痛苦的宿命更意味着，混编剧行业的人要脸皮厚到能接受各种狗血打击，又得足够敏感才能创作，可真是矛盾极了。确保对自己创作的主导权，可谓一大幸事。

写原创故事是纯粹、非功利的。想写什么写什么真是美好。我建议大家多多尝试。我在《护士贝蒂》之前写过一个离奇的科幻惊悚故事，有人因此欣赏我的文笔，让我得到了一份毫不相关的纪录片旁白的活儿。这应该对新手有所启发。

写完《护士贝蒂》，我发现自己开始被好莱坞当成迎合市场的工具用起来了，比如他们会让你写一个刻板的女性形象，堆砌奇怪的笑点与暴力元素，经纪人说这是为我做阶段性推销而不得已为之的事，我颇为抵触。

但行业又如此仰赖于编剧，只有你写出东西，所有的人才能开工。剧本是电影的设计图纸，恐怕没人为了好玩儿读这个，你能想象人们在休闲旅行时读设计图吗？写剧本就是遵循规则做设计，而不仅仅是书写故事，我会在剧本中加入拍摄角度、剪辑点。编剧应像为一句好台词自豪那样为这些设计感到自豪。

编剧这件事情很特别，写小说和写剧本很不一样：小说作者带读者进入画面，但主要靠读者想象；编剧却要为画面负全责。看过原著再看改编电影大多会失望，因为读者读小说时的想象实在太个人化、太隐秘了，最好的电影改编也只能做个平衡的桥梁。小说的时空也有弹性，叙述可长可短，读者亦能反复泛读与精读，控制与它互动的节奏；而电影则完全限制了这些时空。我觉得就像诗歌的格律要求之于诗人，限制未必是坏事，电影这种方式可以使受众完全沉浸，常规电影一般长两个小时，但是《教父》（1972）、《霸王别姬》（1993）这样的杰作会让我们忘记了时间。节奏好，观众就不会觉得是被强迫着观看的。

规则，欲破先立

电影剧作有很多规则，像一块精密的手表。对各个零件的作用，我有自己的经验，所以来跟你们分享。规则并非不可打破，但了解它会事半功倍。

写剧本不能像写小说那样写起来漫无止境，否则节奏会失控。这样会降低观众的期待感。

写故事的时候，次要情节线（B story）可能会让你兴致大发，写起来也酣畅，但观众会问“我在哪里？”，他们找不到主线故事（A story）了。他们可不傻，那都是些被影像训练得极敏锐的当代观众。

我的公司叫“篝火”，得名于我的感慨：编剧的工作，和几万年前原始人点篝火讲故事本质上没有什么不同。就算台词和场面再有设计感，如果你没有掌控好受众的注意力，他们就会立刻走掉。写剧本编故事这条路上，坑是很多的，不知不觉就会功亏一篑。

要用画面来讲故事，用剪接来实现你的想法，比如：没有台词，前脚是在森林里撒腿逃命的男人镜头，后脚就是日落中的情侣在亲热的镜头。这种设计亦由编剧来完成。

看《速度与激情7》（2015）、《变形金刚》（2007）这一类的片子，你不会期待经典的人物或台词，但它们一样是好电影。这些电影的动作戏设计都是很棒的，就像游乐场的过山车体验一般。更不能否认，一定程度上这对创作是有启发的。朋友笑话我爱看这种片子，但我乐在其中，它们的长处是让观众感受到压力的宣泄。

像侦探一样追索人物

那么如何着手开始创作？

我的第一个建议是，先不要去担心主题。先写，进而探索出自己的主题。这是个人经验，应该会有人不认同。但如果给故事预定好一个“善与恶”的主题，探索的过程就变成了一种脑力练习，可能会非常枯燥。如果是在发展人物的过程中，逐渐发现它是关于“善与恶”的，那就不枯燥了。

写故事的诀窍是通过创造人物来完成这一切。平时可以试着关注一些非常细微的生活情景，比如坐地铁时的琐事，记住它，人物就可以由此细节生长。人物可以是独自一人，也可以有三四个人物，这时你需要确定故事根据谁的视角来展现。一部好电影能一下抓住人的注意力并令人始终看得入戏，靠的就是一些非常非常小的细节、情景。

这个练习最重要的一点是：要对创造好的人物提问题。比如说在坐地铁时，旁边一对男女说话。男生讲话但女生没在听。来，像侦探一样追索——她为什么不听呢？男的为什么还在讲呢？就是这样！不断构建起人物，就慢慢找到了整个电影。强烈建议：当你在一个寻常的时刻获得了一个灵感，一定要抓住它！请一定要勇敢地相信自己的直觉。

还有一点也很重要，编剧要习惯跟无法解决的问题一起生活，别怕自己会写得乱七八糟。还是地铁的对话，先写出来，管它会出现在电影的开头、中段、结尾呢？只要慢慢写，它会自己健全、生长。我个人的习惯是用素材卡片，铺在墙上或地上。不妨试着铺出来40张素材卡片，贴满一面墙。每晚睡前，我太太都会问：写得怎样？我会告

诉她，我也不知道。我的人物是谁？他们想要什么？我要表达什么？——你可以带着一堆没有解决的问题入睡。要相信自己的直觉，在对话中一定会有故事发生。

多年前，我被一位电视编剧雇去帮忙写一集约半小时的喜剧剧本。每几场戏就得抖个包袱，他挺抓狂的，不知道剧情写到第40页会发生什么。我铺好卡片便安慰他无须担心，早晚会解决的。尚不理解人物时，便强行追问人物动机，显然也是无果的。我也同意有位编剧将一部两小时的电影视为一片荒芜沙漠的观点，但我知道怎么穿过它。

下一个重点的问题是：贯穿全片的主要人物动机是什么？我们要在诸多层面回答这个问题。整部影片要回答这个问题，每一场戏也要回答。如果演员演的时候不知道他所演角色的动机，那是非常难演的。这是电影情感的重中之重，是连接电影与观众的纽带，是观众最为共情之处，否则他们就不会在乎这部电影中会发生什么了。

创作者不需要像诗人那样，做个侦探足矣：通过小问题，一点点追索到事件的核心。并不是非得当一个特别感性、情感丰富的人，才能抵达人物核心。

10分钟法则：前10页决定一切

接下来我们谈剧本的前10页。前10页之所以重要，不仅因为这是一切的开端，更因为大多数人读剧本不会超过10页。训练有素的互联网制片人并非不想要新鲜的东西，但他们只会在前10页里找。怎样能够既写出他们想要的东西，又能说自己想说的话，这堪称考验。慢慢来，至少这些制片人会看10页，前10页可以发生很多事情（在好莱坞，一页纸的剧本，对应一分钟的剧情）。撇开古板行规，我认为重点在于，你要有足够好的东西与观众共鸣。通常，这10页要介绍主要人物、他们的背景、他们要做什么。

10分钟法则并非一定要求有一个事件，它也可以是人物在这10分钟结束时出现一个问题、动机，或他的欲求。例如《阿拉伯的劳伦斯》（1962）的前10分钟，主人公就是遭遇了一个问题。保险起见，至少要有一个人物，至少要遇到一个问题。

我们接下来看一部片子的前10分钟——《桃色血案》（*Anatomy of a Murder*），这是部1959年的片子。在它前10分钟里，我们见到了两个主要人物和完整的故事前提。它开场缓慢，因为是靠镜头叙事，而不是靠人物台词。主人公钓完鱼回家，经过门口时，画面上掠过——一个写着他名字和律师字样的牌子。回到家后，他掏出随身携带的一瓶酒，镜头扫过他的家，我们可以看到书架上满是法律书籍。另一边，一个年长一些的男人离开酒吧，来找主人公，途中还在墙上把烟熄灭。二人寒暄后，一起饮酒、抽雪茄，主人公还弹起了钢琴。此时来了一通案件业务电话，电话线另一端是一个性感的女人。从画面信息中，我们可以得知，他们的身份是律师，过着单身汉酒不离身的生活，这些信息都是很明显的。

接下来的部分我就有些失望了，两人在对话中一直在解释画面中已经出现的内容，年长的律师不停地说着诸如“被排挤”“成了废人”“你是个出色的律师”“才华一直被浪费”的话，这些信息全是用冗长的台词传达的。

故事主角是一个孤独的男性和一个需要帮助的女性。五六十年代的电影就是这样，他们一登场就目的性很强。刚离职的不得志年轻律师和他酗酒的伙伴去破一个杀人案，而杀人案的主角是一个有夫之妇。从我编剧的角度来看，这个开场不高明，台词太多了。

案例研讨：根据真实事件改编的电影《41天》

下面我给大家讲讲《41天》（*41 days*）这个故事吧。这个项目将在巴西制作。

我在巴西遇到一个拍摄关于人质绑架纪录片的当地导演，他在圣保罗花了四年跟进警方、受害者、犯罪分子，跟进了12个案件。看他拍出的作品有如亲历现场，非常震撼，这吸引我想做个关于此事的故事片，我联系了马修·麦康纳（Matthew McConaughey），想请他来演一个英雄的美国外交官，解救自己被绑架的子女。

说到我与马修，我们合作过另一个改编小说的项目，在密西西比看好景，选好演员，就在开拍之际，制片人撤资了。啊！这种事数不胜数！在好莱坞，除非最后一刻拍板，否则不要对任何事寄予希望。尤其是编剧，活都干完了，制片人、导演都满意，然后来个电话告诉你，这些都是泡沫浮云……这就是你要适应的行业。刚才这个例子只是狗屎环境的沧海一粟。但第二天起床你还是要写，不能被他们的生意经影响了心情。

因为我跟马修相熟，所以写那个本子还是拿到了钱。合作带来了解、信任，于是《41天》便顺理成章。我与巴西导演聊，他不希望做一部好莱坞的电影，我觉得也对，那个体系就像个马戏团。

受限空间的故事

我们在12个案件里选了一个“人质被绑架并被囚禁在管道里41天”的故事。按照这个路子拍，将是比好莱坞规模小很多的一个项

目。人被困在有限的空间里，这对编剧是一个非常大的挑战。

我们参考了一部片子叫《活埋》（2010），讲的是一个人被困在地下的一口棺材里，只有一个场景、一个演员。还有詹姆斯·弗兰科（James Franco）主演的《127小时》（2010），登山者被卡在山石中困住了。两部片子不只展现了故事本身的场景，还涉及了人物的幻觉、梦境。但这都不能改变它们都是小成本影片的事实。

说到我们这部片子，人们提起它，都会说这是关于一个男人被囚禁在管道里41天的故事。我是认同的，比起做一块大个儿的钟表，我愿做一块小小的手表，但是一切必须完美。

故事网越来越复杂

后来我又深入了解到三点：一是现实中这个绑匪逃脱了，他在两千公里外的地方用赎金开了家比萨店并营业至今。坏人没被绳之以法，你甚至可以去吃他做的比萨。真是难以置信！二是案发前，约有三十多位目击者对于管道中被困的人质是知情的。他们出于恐惧未有作为。三是绑匪间还有冲突，导致其中一人死亡。

我与巴西警察聊天，警察把绑架比作歌剧，受害者是舞台中间的主人公，周围所有人物都在扮演自己的角色。他的家人、寻找他的警察、知道真相但选择缄默的目击者、犯罪分子，等等，人物多了起来，不再是一个男人被困在管道里那么简单了。此刻，我们原本想的低成本电影便无力承载了。

剧组里起了争执，争执是积极的。当时一位制片人坚持：每当镜头离开管道中的人质，故事的力量就会减弱一分。我反对：更强烈的力量难道不是来自逍遥法外的绑匪还在经营比萨店吗？我想知道亲历此事的警察又是如何反应的。这是2007年，圣保罗每天平均发生八起

绑架案，绑架别人成了一个行当。警察说得对，这不仅仅是一个受害者的故事。

我脑海中的想法就像一张蜘蛛网。每个人物都被慢慢拉进来，拉到网中央。2014年，我亲自采访了受害者，绑架虽是七年前的事了，但他情绪依然非常激动，那一晚我们都喝多了。我还发现当地警力增强了很多，圣保罗的绑架犯罪率降到了平均一天一起，（警察的进步）也值得讲述。当地警方给人的刻板印象是腐败无能，当然这现象是存在的，也可以更深入一些展现警察的腐败。但我不想谴责他们无能，因为我在调查的过程中逐渐对他们肃然起敬。他们拿很少薪水，却冒生命危险去救人。

《41天》故事梗概

这是一个真实的故事。纳尔逊·玛亚在圣保罗郊外山坡的混凝土排水管中被困41天，排水管顶端只有10厘米的开口能透进一点阳光，他的脚踝被铁链锁住，没有人能听到他的呼救，也没有人能帮助他。虽然他走到了死亡边缘，差点不能活着出来，但最终这是一个成功求生的故事。

机械工程师纳尔逊在奥萨斯科的公司门口被绑架时已经60岁，作为三个女儿的父亲，他还照顾着患有多发性硬化症的妻子。因此，绑架发生的那一刻，纳尔逊这个家庭主夫、企业主、“普通人”就被扔进了个人生活的地狱。

次要角色均是纳尔逊的家人，尤其是与绑匪交涉的女儿丹妮埃拉。在警察中，有两个重要的警员角色：一个在纳尔逊家里工作，指导他们进行谈判；另一个在外追捕绑匪。绑匪集团是一个成员构成混杂的团伙，他们既聪明又恶毒，既狡猾又愚蠢。

纳尔逊的目标很简单——活下去。恐惧、孤独、绝望、绑匪的病态冲动、管道里出沒的寄生虫都是他的敌人，此外还有饥饿感的折磨，以及肌肉虚弱、视力和生存意志的减弱所带来的痛苦。纳尔逊没有意识到这是最基本意义上的活下去，他的重要器官在被解救时已经开始衰竭。当他最终达到他的目标——重获自由时，他比想象中更濒临死亡。

被绑架是一个改变人生的事件。当你被极度的恐惧淹没，忍受漫长的孤独，就会进入心灵和灵魂的深度之旅。因此，纳尔逊面临两个冲突。首先来自绑架者。当他能够挣脱绝望，他便对绑匪进行了反击。他试图通过欺骗绑匪从而获取信息，甚至把他们引诱到管道中将其围困。

但正是这种内心的冲突丰富了《41天》。纳尔逊·玛亚在管道中深度挖掘了自己的灵魂，并找到了生存的意志。寻找的过程中，他奋力与放弃、死亡（或自杀）的欲望作斗争，并克服被它们打败的欲望。41天后，他重新回到人间，重获新生。这件事情之后，他没憎恨过任何人，这标志着他的内心旅程与身体旅程同样深刻。

当然，这个故事中还有其他冲突。比如，纳尔逊的女儿以她父亲的生命做赌注与绑架者博弈。警察苦苦斗争，试图营救玛亚。他们知道这是怎样的磨难，但也知道必须处理好纳尔逊家人的期望和情绪。

在《41天》中，从纳尔逊·玛亚被带走的那一刻起，就存在着冲突，直到他最终被释放，即使如此，他也要挣扎着走出那个环境，实实在在地爬着走向自由。

在前10页抓住观众的好奇心

《41天》这个剧本开头介绍了很多非常独立的人物。你确知在某一刻，他们会走到一起。所以在写前10分钟时，编剧脑海里要有一个闹钟。倘若10分钟还没有发生什么事情的话，观众会开始产生质疑：这是谁的故事？我要跟着谁？你的这个闹钟届时一定要响。现实中，前10分钟没有充分信息的剧本一旦让好莱坞制片公司看到，就被扔垃圾桶了。

故事就从比萨店开始讲，因为犯罪分子开比萨店给顾客切饼的画面一直在我脑海挥之不去，所以我选择用这场戏作为开场。顺便说一下，现实中比剧本中实际参与绑架的人数要多，是6个人。有的绑架犯在参与过程中还带着自己的孩子。所以我加了孩子在高速公路上买冰激凌的那场戏。

在这个剧本的前10页，可以看到比萨店、受害者纳尔逊恐惧的脸和黑暗中的火柴，然后是房间。受害者与这个比萨店有何关系？大家走进电影院前会看到海报、梗概，心里会有预判。海报上有火光、脸，观众会被告知这是一个男人被困在管道里的故事。我选择接下来讲房间的事，是想制造一个惊喜，打破只有一个管道的预期。

布鲁诺等警察也并非不勇敢，他们冒着生命危险去调查，这是事实，所以在大概3分钟的时候，我们可以看到警察在救这些女孩子，可以看到枪战，等等。我希望在剧本层面通过暴力、动作元素带给观众们惊喜：这个故事不只是讲男人被困在管道里。

我喜欢这种戏剧冲突。出场人物很多：主人公、警察、家人、劫匪，所有暴力发生的可能性都在那儿了。这么做就是为了吸引观众的注意力：已经有两人中枪，观众担心还会继续发生什么。这种冲突非常有用，因为很快主人公就会被放进封闭的空间中去，接下来观众不能去睡觉，这紧张的气氛让人觉得事态随时恶化，主人公随时可能丧命。当他进到管道里，片子演到第11分钟，你看，这就是开头。

管道有6米左右，在写剧本时，我倒没想过换个其他场景。因为做剧本的时候，我了解到管道周围的贫民窟、垃圾场、人群等设定对故事是适合的。导演也觉得在摄影棚里复制搭景不会太难。后来我们确实是把真的管道切了一半拿来用的。

开篇4分钟之内，观众看到了比萨店，看到了受害者和他的家人，也看到了这些警察在努力地救援。第4分钟切到绑架故事的前史。我个人认为这是一个很好的转场：通过同一张脸，转到另一场景。在这样的转场中，你实际提供给导演一道“容易出彩的菜”——从黑暗中微弱火柴光下一张满头大汗、脏兮兮的脸，直接切换到这个人干净、整洁的样子。

为什么前几页要展现主人公的领导型人设和洁癖？因为在整部片中他都要非常脏地活着，他会被蟑螂和蚊子覆盖，这个令人印象深刻的对比会打动观众，使之心痛。

每个细节都用得上

这是一个被困在管道里41天的男人生存的故事。电影宣发会让大家知道一个男人被困了，但观众看完又会口口相传，说电影比想象多很多内容。剧本中没把人物设置成百分之百的恶魔，因为真实世界的人不是这样的。

剧本中，主角在被困期间用一件大衣保温。我用这个细节来表现人物。采访受害者时，他跟我提到了大衣，我发现大衣是一个非常好的、视觉上展现主人公性格的一个元素。大衣是往日女儿的礼物，有着非同寻常的意义。当女儿送他这礼物时，他穿上向妻子展示，骄傲地说：“这是从伦敦买来的。”从这一细节看出来，他不是个有钱人。并非只有有钱人才被绑架，尽管绑匪绑一个普通人仅能得到一两万美元而已。

导演与受害者沟通时，我同他们在一起，开车、喝酒、吃饭。我时时要关注细节，思考哪些细节我要用，哪些不用。但其实每个细节都有用。如果在座的有导演将要和编剧合作的话，我也希望你们把所有的细节都讲给编剧，没准儿他们真能用得上。

有一场戏，绑匪和主人公在车里面，车开到十字路口，与警察相遇。此时一个好导演就很会做文章了，从事件、人物到警察，来回切换视角。从警察的角度来看，一个戴着奇怪墨镜的怪人坐车里，说不定还是个怪怪的美国佬，一切看起来寻常，但实际上却是个绑架案。

“要敢于杀死你最亲爱的人”

我非常相信我的人物会解救我。人物是动作的发起者，个性决定了他要做什么。但我了解这些人吗？我并没那么自信。写人物小传会让你试着了解，我给《41天》写了四五个人的小传。写小传是有效的。

对于人物，主要的问题就是人物动机是什么（欲求是什么）。

你的故事里有没有一个反派？尚不知反派是谁？顺其自然会来的。反派不一定是一个人，有可能是大自然，也有可能源于主人公的内心，他希望战胜、超越的对象是什么？写细节时，可以设置一个表面的反派人物，同时让主人公真正的敌人来自他的内心。

若主人公想要什么就来什么，我们不会想去看这样一个故事。如果主人公没受到任何挑战，观众就会纷纷离开你这“篝火”了。

在写完人物小传之后，我会把它放到一边，偶尔看一看，就像探亲访友一样。像不像过家家的游戏？写作就是如此。

要是写不下去，就尝试各种手段，比如隔两周再看一次这个人物小传。离开电脑，离开自己工作的地方，去咖啡店或其他公共场所，离开工作地，真的会有很多灵感出现。现在的项目，我已开始把剧中人物当成真人来对待了。他们会告诉你，现在这么写是不对的。

设置了有层次的人物关系，就会产生丰富的人物逻辑。我们常有的观影经验是，不相信戏中人会有某种行为，桥段拙劣到让人如同梦醒般出戏。创作者应该让观众完整地把梦做完，而不是给一脚踢醒。

我的经历是：写了很多场戏，感到非常自豪，然而想想人物，他们仿佛向我反馈：“不对！”“不好！”。此时，戏份我再喜欢依然得删。最好对自己强硬一些，否则别人会对你强硬的。威廉·福克纳说过：“要敢于杀死你最亲爱的人。”很多时候，你最喜欢的一场戏需要被舍弃。这不代表你的戏写得不好，而是它不适合这部片子。

人物模板

塑造人物时，我也会借助一个模板材料作为辅助。这是我的个人经验，因为我怕有时候会卡住，而用这个略僵化的模板能减少对直觉的依赖，减少工作量，至少可以缓解失眠。

Character arc直译为“人物弧”。演员常常寻找“人物弧”，因为他们要知道这个人物的跨度是什么。这对好故事也非常重要，人物弧意味着人物从一个点开始，走了一个弧度到了另一个点。他是有变化的，不“平”的。讲好一个人物，出发点就是“人物弧”。有可能作者一开始也不知道自己人物的“弧”，没关系，先写再说。

人物模板分为四个部分，举例来说明：

一、人设。比如一个立志科学事业的主人公。

二、故事的目的。比如主人公要研究出某疾病的疗法，就得通过考大学得到一份工作，进入一个特定的工作机构来进行对该疾病的研究。画面上便可以：他在学校学习，因考试而紧张。

三、人物的缺点。这是更深的一层了。这个例子中，“想要成功”是他最大的弱点。此时人物未必意识到内在动机是对成功的渴望。

四、人物的动机。比如，是不是他的父母并不相信他，他想要证明给他父母看。

看，这四点都要存在于一个人物身上，对吧！每一点都可以促使这个人物做一些行动。

第一点：他想要当科学家，所以他要去学校抛头露面、考试。

第二点：他需要完成这些考试，考试的路上会出什么事情，比如出了车祸。本质是怎样把这个人物的个性变成他的行动。我关注人物，知道他正非常努力地熬夜学习，就有可能在去考场的路上出现车祸。

第三点：他非常想要成功，那么可能他周围有些非常成功的朋友，他希望像他们一样。

第四点：他的动机来源于他的父母可能从来没有相信过他，所以他的内心可能充满憎恶，很粗暴。

看，这都是顺手举出来的例子，纯属虚构。但这四个问题能作为一个工具打开这个人物，看到他的可能性。

第一点是个人的目标，他自己知道且能清醒意识到的目标。可能他对全世界说的就是“我想要做一名科学家，我要治疗病痛”。

所以接下来的第二点，我们要设置他要怎样才能达到这个目标，他要去学习、考试，第二点更像是他应该怎么做去实现这个目标的过程。

第三点“缺点”亦可称为“病态”，并不是他有真的病，而是一种只有创作者知道的内部隐疾，比较隐私，人物自己都可能不知道。如果有人问他，你想不想像其他人那样成功，他可能会说“不，我才不想像其他人那样成功”。

第四点可以更深入一点，他想要成功的深层原因，是他觉得他父母不相信他，不在乎他。这个动机未必就是伤痛、童年阴影，也可能是饥饿，或是天生就想要照顾别人，但一定是在内心深处潜藏很久、从一开始就有的东西。

并非所有人物都要做这个模板分析，只需要做主要人物的。真要给所有人物都做模板分析，故事就变得庞大，影片没有时间容下这样庞大的故事。小说可以这样，比如上千页的《战争与和平》就有着充分展开的空间。

我把这个模板应用于主要人物，而对次要人物做简化。在好莱坞有种说法，一个人物就是一种类型。所以如果你的主要人物是同一个类型的话，就没什么意思。但是作为次要人物，他的存在是有功能的，他不需要有那么大的人物弧。《41天》剧本中，古斯塔沃、朱尼尔等配角是简单的类型，简单是因为没有空间搞复杂。而马泰乌斯就是一个相对复杂一点的人物。

有很多编剧接到活儿，缘于其擅长设置人物。制片人拿到一个剧本会说，这个故事还可以，很平，我需要一个能写人物的。常常某个男编剧在写女性角色的时候可能有一些困难，而女性编剧在写男性角色的时候也是。这时候就需要借助这些编剧工具。这在美国非常常见。

从活在纸上，到有血有肉

我有五个姐妹，写女性角色可以借助我跟她们生活的经验，剩下要靠其他办法。用了这个问题模板之后，你可能仍然觉得不行：人物依旧只是活在纸上，没法真正让人共鸣。

我们可以将写作的房间想象成教堂的告解室，跟这个人物进行一对一的对话。我会坐在电脑前面，用J代表自己（John），然后问她一个问题，再换位到她的角色回答，把对话继续下去。

人们会质疑我怎么可能一个人扮演两个角色呢？没错，我就是这样做的，这样才能把台词放到这些人物的嘴里。也许会被人质疑像是游戏，我只是想试试新的想法。听起来有点疯狂，但有时候我会这样以单行间距写六七页，只因我坚持要找到这个人物。我不会放弃这个方法。

回到人物问题模板，我来帮助大家把故事套到这个模板上。想象力的不同会带来很多发展方向：表面上看非常死板的人物模板，会让人物的血肉逐渐丰富起来。

第一个就是人的背景。虽然是显而易见的问题，很直观，但还有其他内容要追问。第二个问题：他的宗教信仰为何，是虔诚的信徒吗？答案就不止于是或不是了。问题接着来：如果人物来自传教士家庭，他要到世界各地去传教，那就是另外一个故事了。人物多大年纪？又是显而易见的问题对吧。会不会因为他60岁了就不会用电脑呢？如果他80多岁，他会拒绝用手机吗？已婚还是单身？是离婚还是丧偶？问题可以一直延续下去。

答案不是最重要的，答案引发的后续思考更重要。他的教育背景是什么？回答了这个问题，就知道人物怎么说话。对他来说，人前显得有涵养重要吗？他有没有兄弟姐妹？这个对他来说是好的还是不好

的？父母还健在吗？他每星期天都会给他母亲挂电话吗？你看，这都会引发他的行为。他喜欢他的工作吗？如果不喜欢，是有多不喜欢，连早上起床都不想起吗？拿之前地铁的例子来解释的话，这是不是那个女生没有听男生讲话的原因呢？他的外形是什么样的？这很重要。他对他的外形满意吗？他会希望自己更强壮或者更瘦或是其他吗？对自己的印象是非常重要的一点。他足够自信吗？他很容易和陌生人搭话吗？他的世界观是什么样子的？能从他眼睛里看出他是高兴的还是难过的吗？他是很正面的人还是很负面的？对未来充满希望吗？这个人私底下什么样子？是很温暖的人吗？在职场上是什么样子的？是一个非常有效率、值得信赖的人吗？他是一个自私的人呢，还是宽宏大量有胸怀的人？他有没有男女朋友？如果你没有办法回答是或不是的话，那为什么没法回答呢？他是“直男”还是同性恋，还是他自己也不知道？他性格方面有没有内在和外在展现出来的反差？这些都非常重要。大家别被这些例子限制住，要从更多角度去思考人物，让人物自己来回答这些问题。

导演跟演员在一起时，他们会来问这些问题。希望各位把这些事情提前都想好。

你的人物可能非常聪明，但非常胆小。很多人都是这样的。人物在故事中该有变化吗？应该要有。在大多数好的故事里，角色是有些变化的。在《41天》剧本中，纳尔逊就是有变化的。他的变化并没发生在他被绑的期间，而出现在他获释很久以后。如果纳尔逊刚刚被释放后就有变化，这太容易了。也许可以把他设置成刚刚放出来在医院里就变得宽宏大量了。但那就太好莱坞了。

我设计的另外一个人物马泰乌斯变了。我仍不能接受比萨店的事情，人怎么可能在做了可怕的绑架案之后，还能去比萨店服务别人？这种改变不是我鼓励的，但是在剧本中非常有趣。马泰乌斯在故事里把古斯塔沃杀掉了，可以算得上一个恶魔来帮人摆脱了另一个恶魔。

虽然不是让他完全清白、无辜，但我觉得观众能理解这个人物，并且能试图原谅他。我还设计影片开篇时让人看到他的惊恐。而结尾处，活在一个和平的地方，会强化他内心的这种愧疚感。

在他的人物设计中，是加进去了一点点正义与善念的。他要经历很多情感的变化。纳尔逊的故事相对马泰乌斯更值得歌颂。但是这种英雄主义，已经可见于海报和影片名字之中，所以在此基础上，可以为马泰乌斯设定更深层次的事件。像剧本中警察说的有如看歌剧一般的、蜘蛛网一样的多层次事件。

也许人物会觉得这个世界太残酷，抑或有被人爱着的感觉。这些都能打动人。若开场一个人非常痛苦，结尾处观众会希望达到他被爱着的状态。

再换种方式，若在酒吧里见到该人物，别人会怎么想他？会有权对他做出评价吗？这就好像之前做的游戏，跟人物聊天，从对话中找到些新鲜东西。他是什么类型的人？很理性，还是比较冲动？敏感吗？身体的本能会很强烈吗？如果他是运动员，反射弧就很短。情绪化吗？他在闲下来的时候会做什么？随便选一些情景，会发现一些可能性。每个人都能至少占到两个特质以上，根据情景不同，会有不同倾向。

什么会让他生气？为什么这件事会让他生气？他今天早上忘了做什么事情？他今早本来是要和他母亲挂电话吗？他有什么是一遍一遍学习的？他手机里存的是什么音乐？有没有可能描述一下在故事发生前六个月发生过的事情？

有时你要强迫自己想出这些问题的答案。你要想六个月之前他在做同一份工作吗？他住在同一个地方吗？他有没有未完成的梦想？昨天晚上因为什么没睡着？这是一个非常大的课题，可以拓展很多。这

些事情都会从某一个层面展示他是一个怎么样的家伙。所以我建议大家用模板问题套自己写的人物，尽可能地多问问题。

真实事件改编中的人物设定

我们以剧本《41天》为例，里面人物太多，有超过四个绑匪，很多警察、嫌疑人。警察会在家人中选一个作为对话绑匪的代表，真实状况亦然。布鲁诺被设置成很健壮、靠拳头说话的人，但在与家人聊天的场景中，又展现出他是非常有头脑的。相比之下，纳尔逊的人物弧就简单一些，他就是求生存。他处的环境让他非常绝望，都想自杀了，求生欲在某一瞬间被激发起来，又要抗争。

这些元素对任何一个故事都是足够的。但是我觉得我们看到太多类似题材的片子了。所以要去管道以及故事的外围看看还发生了什么事情，不只是警察的调查。疯狂的是，至少30多人包括警察都知道绑架这件事，但并没有人去行动。

比萨店的场面是我想包括在里面的。最后绑匪我保留至四个人。之所以选四个人，因为故事已有纳尔逊、他的家人、警察这三方，我觉得四个是足够的。六七个不是不行，但会重叠，没必要。

我希望赋予他们每个人各自的特点，观众看到他们的时候能立即识别。古斯塔沃是纯恶魔；朱尼尔是一个迷路的羔羊，他可能做了很多非常蠢的决定；劳尔是一个瘾君子；马泰乌斯是重点，他在这四个人中是特殊的人物，我给了他一个家庭，这让他有些良知，他必须要对他的家人负责任。这样，在电影中他就是可以改变的。在现实生活中，被绑架的人通常会真的改变很多，他们会非常惊恐，留下很多后遗症。进一步地说，他们会变得宽容。现实就是这样，对我来说很有趣。剧本中，纳尔逊就是这样的人。更有趣的是马泰乌斯，他在善恶间徘徊了许久。

调查员苏扎是一个真实的人物，调查过后人就中风了，一直在调养。他真的在家帮助了受害者的家属，包括跟绑匪协商。受害者被救之后，他就被送进了医院，住院六个月后才恢复健康。这个人物，我想展现的是：他的大部分生活都贡献给了工作。他是在筋疲力尽之后突然中风的。之所以把中风加进去，我是想说这个事件给很多人，不只是受害者，带来了很大的困境。这里可能貌似突然，但其实有必然性。如果你铺垫太多伏笔，观众就比剧本提前猜到了，某种程度上还是需要一点突发性。

我没有见到丹妮埃拉（受害者女儿）的原型人物，因为她不想见面谈这件事情。她若是一个重要人物，我可能会努力同她见面，但并非如此。警察选她去谈判，是因为她算家族里最冷静的人。而对我来讲，此人在故事中的级别，止于了解就足够。

马泰乌斯的妻子詹娜是虚构的。她对于丈夫的抉择起到推动作用。她觉察丈夫杀死古斯塔沃时，变得非常实际，鼓励丈夫拿到钱就跑路。虚拟人物就别再犯罪了。在我的脑海里，她每天祈祷、忏悔。

真实世界中，卡车司机仍在原处工作。他基本上代表了一种非常残酷的现实——坏人未必为他们所做的事情付出过代价。我相信纳尔逊会见到他，但从没想过要起诉他，因为没有证据。

现实中纳尔逊如何抉择？是继续战斗还是要接受命运？他最后选择了接受。很疯狂是吗？对我来讲，这个故事里涉及的各个层面的疯狂是我很感兴趣的，比如说他依然会见曾经绑架过他的卡车司机。

传统叙事中主角会更主动些，本片中主角其实很被动。他虽然做了很多，但没有改变故事的发展方向。这是我刚开始写剧本时最大的顾虑。当然我知道这个人最后一定会活下来，因为没人想做一个人被扔到管道里最后死掉的故事。他主动做了很多事，我写了一个列表：他做了一个扬声器跟孩子讲话、与蟑螂互动、在管道中写下那些人名

试图搞清楚到底是谁等等。但是这些主动的行动并没有什么后续影响。不光纳尔逊的努力没改变结局，而且他的改变也是在逃出管道很久后才有的。我们想到过好莱坞式的结尾会是怎样，也想到过拿红风筝做一个视觉隐喻，当他跑到救护车那里时看到风筝，意味着他的生活会再一次好转，但是当时我们认为这样设置会过于悲伤、情绪化，故事格局太小。当导演跟我讲到环境背景，我才意识到其中蕴含着的更多更大的可能。对导演来讲，这个微观故事是对巴西社会的一个放大，他想把这部片子做成一面镜子，令巴西人做得更好，因为他们并非没有选择。

写大纲：四个文件夹和一些卡片

编剧创作一定要写好大纲。大纲的作用是在创作者失掉方向时为其提供参考。剧本只是冰山一角，是露出海面的部分，而大纲就好比是冰山的水下部分。

大纲提取了每场戏的核心要点：包括对话、地点、服装。此时不必太纠结每场戏的顺序，可以先按照各30页、60页、30页的比例大致将整部戏分成三部分。

最开始创作的时候，我的电脑里只有一个文件。我所有的想法，甚至一句对话，想到的画面和收集来的电影截图都会放在里面，虽然混乱，但仍是必要的。有了它以后，我就有了很多东西，比如人物的姓名，甚至可以是之后准备请哪些人来读剧本。

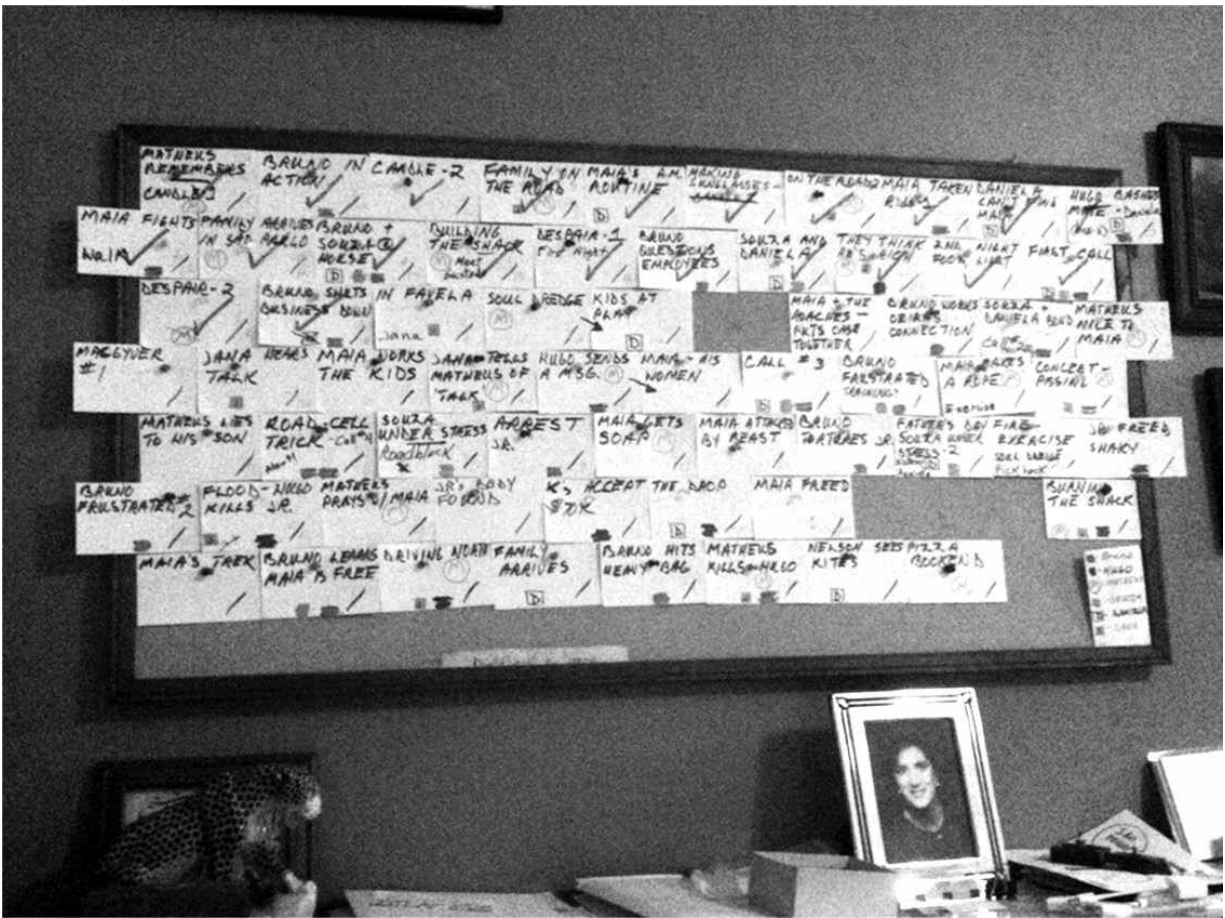
随着素材的累积，我会再建一个文件，里面是我的问题：这个故事的主旨是什么，这是关于谁的故事，某句台词是否合适，等等。随着思考的深入，问题会得到解答，但又会出现新的问题，没关系，这个创作过程是流畅的。

除了上面提到的两个文件，我还会再建一个文件，专门放人物小传（人物简介）。我会将写好的小传打印出来随身携带，反复温习。它会帮你逃离每天工作的氛围，有时去到新环境，写作会获得意想不到的灵感。通过不断温习人物，我们可以越发了解这个人物，知道这个人物到底是谁，预测人物可能有的行为，以及这些行为如何推动故事发展。

第四个文件，也就是最后一个文件，是“乱写乱画”文件夹。里面放有我突然出现的想法、某人的提议或是我无意识写下的故事梗概。不出意外的话，同一个剧本去融资，在不同场合需要不同的梗概。这时候就可以把之前写过的东西整理一下。我差不多给导演写过五六个不同的《41天》故事梗概。

我还会制作一些卡片，每张卡片代表一场戏或是相连的几场戏，卡片的内容和顺序与大纲的内容和顺序是对应的，卡片可以看作简化版的大纲。我们可以通过不断调整卡片来试验每场戏的顺序。

我会将所有卡片都放在一块大板子上，在板子上就可以看到整部电影。下图这面卡片墙上的白色卡片，就是《41天》剧本的卡片。这是一个三幕式的故事，空白的地方是分割三段的位置。卡片上打了红色钩的，说明我已经完成了这场戏，取得了胜利。我会用不同的颜色代表不同的人物，方便跟踪。这样的话，我只要看一眼板子，就知道人物在电影中的哪部分出现了，比如这个地方，绿色的小方块代表在《41天》里涉及詹娜的戏，我突然想，是不是已经把詹娜给写丢了？此时就可以直观地在板子上找到她的行踪。有时写得太出神，将某个人物写丢了，导致人物出现的两场戏间隔时间太久，那么我会将后面的卡片往前挪，找到一个合适的位置，然后安排一个转场。当然这仍有可能是错的，要反复回过头来看。



拥有以上四个文件和一些卡片，就可以开始工作了。每个人写作快慢不一样，但可以流程化地安排起来，比如某天专门发掘人物，某天去与朋友探讨故事，还有某天专门研究故事大纲和卡片。

所有编剧都有拖延症。我喜欢用看上去浪费时间的方式，一遍一遍温习自己写好的东西。我需要有足够能力告诉导演我在干什么。所以，当我写完所有的戏，一切已经在我的脑子里了。

我会在电脑里建一条与卡片一致的“超链接”故事线，每张卡片都可以指向一个有详细内容的文件。底部是一个备份的“回收站”，里面放着的是我很喜欢但不再合适的戏，必须无情地把它从主干中拿掉，留一个备份。

我猜大家多少会有其他的责任，有家人、有孩子。我必须训练我的孩子不要来打扰我。他们会问妈妈“为什么爸爸一直在生气”，我其实没有生气，只是在屋里假装愁眉苦脸。我女儿总说：“我不觉得爸爸是一个作家，我从没看他写过东西。”所以当我看到他们往里偷窥的时候，就假装在写东西。说真的，你需要向你生活中的人讲清楚，要尊重你的写作时间。

就算不用三幕式写，也可以拿它碰撞下思路

不是所有人都爱三幕式，很多伟大的电影都不是三幕式的。吴天明导演的《变脸》（1995），编剧是魏明伦，故事非常棒：川剧名伶梁师傅建议老艺人变脸王为变脸绝活寻找一个继承者，但在电影第25分钟的时候，观众发现变脸王领养的男孩实际是一个女孩，故事就在那个点变了。在差不多第二幕结束的时候，变脸王被逮捕，遭遇最低谷，故事又变了，变脸王努力挣扎出来。整个故事非常有趣。

我最喜欢的导演是法国导演帕特里斯·勒孔特（Patrice Leconte），他拍片从不用三幕式，但都非常好看。他的一部《理发师的情人》（1990），在开篇的时候，一个声音先说：“我知道我一生都想和一个理发师结婚。”很快我们就可以看到男主人公去理发的情节。不到两周之后，他又去理发。非常美的一场戏，没人说话，他当即向女理发师求婚。女理发师说：“我不是很喜欢你的方式，但是如果你很认真的话，那好吧，我跟你结婚。”非常直接。就仿佛游戏开场，他邀请观众一起加入。但在好莱坞，这种故事讲述方式是不会被接受的，好莱坞的人会折磨你说：“什么？为什么他突然想要和她结婚？她为什么要答应？”有时候你要解释为什么好笑是好笑的，但有时候好笑就是好笑，没原因的。他真幸运，在法国拍电影，不用经历美国那一套。

三幕式也是导演和编剧之间非常好的沟通方式。如果导演对一个项目感兴趣，他可以让编剧以三幕式的方式将故事讲述一遍。比如一帮人抢银行的故事。抢劫银行会发生在故事的第一幕或是第二幕的前部。职业编剧应该能迅速形成一个完整的构思。所以导演会问，第三幕会如何反转？三幕式是帮编剧来组织故事的好方法。

有时候你会困惑一部戏的第一幕、第二幕和第三幕如何划分，没关系，只需看一下整场戏的大纲，问自己哪里是最重要的情节点。

《变脸》中的情节点就是：变脸王发现买来的男孩原来是个女孩，这场戏是最重要的，因为它把整个故事反转了。即使没有三幕式的规则在，我们也希望有这样的反转，否则整部戏就没意思了。即使不用三幕式来指引写作，也可以拿它来碰撞下思路。

大纲上的戏可以是连续的，也可以不是，要为随时加入一条次要线留足空间。告诉自己，这一切皆有可能，远不到定稿的时候呢。这也是导演和编剧见面可以探讨的好问题——故事转折点在哪儿？即使没完成大纲也可以讨论。导演不太愿意浪费时间在在一个不完整的故事构思上，但也要留足空间完善它。

导演常问编剧，自己凭什么关心这个人物？编剧不能只是回答故事挺好的，而是应该描述人物的经历。编剧要看板子上人物的行踪，脱离掉整个故事单独地追踪人物。在《41天》里，我追踪的人物是詹娜（马泰乌斯的妻子），这个人物有一个发展弧线：她一开始极尽所能照顾家里，多疑、不快乐，以至于开始逃离，最后她决定把钱拿回来，这是个并不十分美好的人物弧。写她的人物弧，我只用了一天时间。

在《41天》的剧本中，我写了四条故事线。当时有人质疑故事线是否太多，是否仅第一条“主角纳尔逊在管道中求生”就足矣。我还有布鲁诺等调查警察、马泰乌斯与詹娜、丹妮埃拉这三条线。我用上大板子做了多线蓝图，追踪了每一个人物，确保没写丢，故事自然就设计成形了。

纳尔逊从管道逃出来以后似乎就没什么好讲了，主角活了下来，故事似乎可以结束了。问题来了：第二幕要如何结尾？此时可以做两件事，第一是挑战观众的期待值；第二是讲一件更宏大的事，逃出生

天后发生的事。现实中纳尔逊遇到了九个绑匪，我尚不能抛弃绑匪这条线。

有没有人能回答，故事第一幕的分界点在哪里？在十分钟左右的时候，纳尔逊便进入管道，他待到第二幕结尾才逃走。第33页发生了一些事，使纳尔逊第一次打定主意要逃，在那之前，他原本绝望到要自杀。这便是分幕的节点，这里并没写激烈的转折，但在视觉上做得很有冲击力。我展现了一些蟑螂。严格讲，这个点出现得有些晚。但对于导演来说，蟑螂的画面是很有吸引力的。摄影师甚至要在现场雇人专门来管理昆虫。想象一下摄影师拍到了这样的好镜头：蟑螂排成队、转弯，然后画面给到纳尔逊的脸，你就知道他决心活下去，没有台词，这是我喜欢表达。

三幕的界限容易划分，但中间点的位置很难确定。本片中间点是警察追踪绑匪手机定位进而采取行动的情节，这个点决定故事的结局，但我觉得它不够突出。看上去就是警察的一般工作，导致朱尼尔被捕、被盘问。朱尼尔的离开令古斯塔沃误以为是背叛，最终导致绑匪降低了劫款金额。

第二幕的结尾，纳尔逊从管道出来。真实事件中，有警察说当时一个绑匪淹死了，我不愿意用这个细节，于是加上了马泰乌斯的打斗戏。当地的警察中也有争论。这次行动是不是一场胜利呢？有人认为是，因为受害者得以幸存。但也有人否认，认为没抓到绑匪，这一仗其实输了。在电影的尾声，纳尔逊回归了他的生活，马泰乌斯需要继续忏悔地活着。我们把这种结构称为“书挡”（bookend）——最后一场戏呼应第一场戏。这也满足了导演的要求，故事说出了他想说的话——做任何事都需要付出代价。

修改是获取反馈的“正确姿势”

一般情况下，编剧需要鼓励，因为干这行被拒绝是家常便饭。不过从父母和配偶处求安慰通常都是在浪费时间。比方说写剧本时不知有段戏是否有用，拿去给他们看，他们往往不想打击你，所以夸奖说挺好。这样并不是帮助而是伤害。

首先，去找一些意见值得尊重、有知识有见地的人，两个不够，至少得四到五人，让他们看，并且请他们一定不顾虑面子，说实话。我有这样一群朋友，谓之“混蛋圈”，他们未必是行业中人，但都热爱电影，拿我当陌生人般地只说大实话，听完颇受内伤但又受益。其中一位火力全开的朋友是工程师、诗人，他是我见过最爱电影的人。绝大多数状况下，他都不同意我的观点，但他的角度对我非常重要，有如一道光照亮我的作品，令我能够看清事实。

所以，你要去找这样的人，把你写的东西给他们看，不要辩护，不要反对。确保理解他们所说的话，听进去、记下来。如果你没搞明白对方的真正意见，就要追问下去。

有一次，一位朋友反馈：“你的飞机从来没有起飞。”可是我的剧本中根本没有飞机啊！当时我很尴尬，没好意思问他。回家后认真想了想才理解，原来他的意思是说，我从第一幕往第二幕发展时，没有真正发生重要的事件或转折，第二幕不知从何而起。

在场如果有导演，你们要跟编剧沟通的话，其实和向演员讲戏差不多：你要给演员足够空间去寻找答案，而不是教他们如何读台词。演员不是机械重复，而是根据自己的理解去寻找到表演方案，有时还

会给导演带来惊喜。导演向编剧反馈意见时，过于追求细节也会限制编剧的想象力。更多空间才益于剧作，编剧可以尝试多种做法。

编剧常收到这样的反馈：比如某个部分没看懂、某部分令人无聊。这些看似非建设性的意见其实是很有用的，会让你回到剧本中去思考究竟是哪里产生了断点，从而找到患处。常有反馈者不善表达，与之互动三四个回合后，如果始终不能找到症结，便不必过于深究了。若他泛泛而谈的不满能帮你高效地找到问题所在，说明他的直觉是对的，建立团队值得拉这样的人入伙。

去年，我收到了一位我很敬重的制片人的反馈说，他不喜欢那个剧本的第三幕，认为那里需要发生一些奇怪的事情。这是一个橄榄球运动员的故事，能有什么奇怪的事情发生呢？！但我知道他是一个很有经验的制片人，不会无缘无故地这样说。我就努力地去找问题，终于明白了他的意思：很多戏中，主角的性格太平了，需要有一些波动，让故事的基调有所变化。这位制片人看到了“人物行为太容易预测”这个问题。

要小心赞美之词，夸你写得好其实没什么用的。而能帮到你的反馈则是一份馈赠。假如没人指出来，要走多少弯路啊。有太多隐藏问题的剧本，早晚要撞南墙的。

当众人都反馈了同样的问题时，就很有可能真的有问题，可能是题材不好，或者没推进好。甭管你有多爱这段戏，都最好改动一下。如果几个人给你的反馈各不相同且互不退让，这意味着剧本存在着一个重大的问题。这等于红灯、报警器、闹钟同时响起，此刻建议打电话找消防员吧。每个人理解不同，说明编出的故事散掉了，那么请大家一切从头来过吧，回去重新研究故事核心和人物小传。

我还有一个经验，第三幕如果有问题的话，问题一定出在第一幕。这个断言不好解释，但确实如此。

跟导演的博弈与合作

通常，编剧的画面感都会很强。跟导演合作伊始，大多好的导演不反对编剧探索画面叙事方法，若编剧更懂视觉的话大可以提出来，只是莫失了尊重与合作的分寸。若与导演本来相熟的话，交流肯定顺畅；相反，大多数情况下，生分的导演会像看门狗那样警觉。快开拍时，他们确实会成为独裁者。他们要对演员、制片人、摄影指导等负责。作为编剧，理应最大限度地帮他。

早期我会多写几稿与导演切磋，并给他打预防针。对峙是不可避免的，但到了一定时机，我就会停下来主攻服务了，比如按导演反馈的思路进行修改。虽然很多编剧不爱听这个，但确实得这么干。当导演到了片场的时候，任何人都向他提问，而通过编剧的帮助，他可以给出任何问题的答案。从开拍这一刻起，这就不是编剧自己的故事了。我们要努力通过导演口，把编剧想说的话传达给演员和制片人。编剧的工作就是讲故事，导演的工作就是拍片子。

在《41天》里，我会教导演该怎么面对不同的投资方。这只能算帮忙，并非我分内的事。我还在剧情中让布鲁诺打拳，而导演坚持原型不会打。但我的理由是要以视觉方式来塑造主角；原型当时翻越了三条火车道，并没有火车驶过，但我坚持在影片中放上飞奔的火车元素，以此提升节奏；导演觉得马泰乌斯被写得太善良，绑匪都应该是很坏的人，而我反驳说没有人是百分之百坏的，不如试试让坏人善良点，看看会发生什么事情。

就算不情愿，也得会向甲方推销故事

另外，有件事很不招编剧待见，那就是做提案演说（pitch），也就是向买家讲述故事兜售创意。我深为理解，好不容易花大心血养了只老虎，却给把玩得像只猫咪。但这是行业里的一部分，无可逃遁。我常做这样的兜售，制片人们可能一次管你要十个故事，他们又没有时间细听。所以我建议，剧本文件里要有该项目的一句话梗概，两三句也行。跟别人介绍项目时，提两到三部类似电影做参考。你可以说，“我的剧本是《教父》加上《速度与激情7》，是一个有很多赛车动作戏的黑帮家庭故事”。

导演也得知道怎么兜售创意，建议导演向编剧索要三言两语的剧情概括。这个能力是必要的，毕竟真愿意去看全剧本的人太少了。平时孤独工作的编剧并不能尽善尽美地干好这票表演性的活儿，全力以赴吧！可以做些卡片辅助展示。

推销故事的能力需持续练习。但真要是遇到融资机会，怕自己搞砸了的话，那就带一个故事梗概过去吧！篇幅可以是一两页纸。我写过大概150个故事梗概。没有一定之规，甚至可以写一两句台词进去，谁让台词是最有表现力的呢？

我们想要达到的兜售效果是，他们读完梗概会想读剧本。要保证这一两页梗概是剧本最精华的部分，甚至可以考虑给它配上声音。剧本可以注册专利，最好把梗概也一块儿注册上。各地法律都不一样，但身处文化产业，一定要保护好知识产权。

读梗概的人，一天会读很多梗概，所以你要让你的梗概成为最易读的那个。不要一段一段密密麻麻的，梗概读完要像电影闪过，得学

会留白。

改编时，编剧可不能知道得太多

我还想谈谈改编，改编小说意味着从一本书里找一部电影出来。不过方法万变不离其宗：导演若拿本书找编剧来改编，他应该首先告诉编剧，书中哪部分打动了，这可比告诉编剧这本书讲的是什么还有用。哪些戏动人？哪些必然会放进大纲？编剧在读书时应把它们都标出来。要分得清剧本和原著是两种事物，不管多喜欢原著都不能照搬，这事极端重要。电影《撒哈拉》原著有560页，想拍成个节奏快的动作片，剧本大概只能有105页。像剧本《41天》是纪实性很强的片子，导演对背景了如指掌。这是不利于我写东西的，我需要离开那些材料。

有时候电影比原著好看，比如《教父》。编剧得竭力用探索的新鲜眼光去读书，就像医生探寻病源那样，这样才会捕捉到新鲜逻辑的冲击力。

选对软件，调好状态

大家都常用Office Word写剧本，人物等条目没法挪动。我自己用的软件可以自动把场景描述、人物等分块，固定好位置，这样一个人的台词要是长达一页纸就很直观，我们就得考虑下该不该这么长。在剧本中，描述的部分也要尽量简洁。

常用的第一款专业编剧软件叫Final Draft，但是不支持中文。另一款Celtx支持中文，会有小的“漏洞”，但不影响整体输出。软件可以设定场景、人物、台词、格式等。这两款软件都在全世界通行，有统一的格式。输出时可选PDF，打印就不会乱码。它们都是免费软件。

我写作的八条规则

（1）每天都要写，虽然这事靠天赋，但可参照篮球运动员每天练习。

（2）再混乱也要动笔。就像画画，总得支一块画板，动起手来。

（3）设计好再开始。想想冰山理论，若有人来问进度，不必理会，反馈一切顺利即可。大纲就是地图，有了它，迷途可返。

（4）热爱所有的人物。特别是坏人，没有百分百坏的，都有人性化的一面。一般来说，坏人坏的原因是他们承受过很多的痛苦。

（5） 追踪人物和故事线。完成一稿后，我会把人物依次分离开来，每每只看他的事，以此追踪。次要线也是这样。

（6） 留一些空间、空白，有可能成为惊喜。我不希望技巧被固化为手段，它是一个工具。有时会有奇迹闪现，这种惊喜是写剧本过程中遇到的最有意思的事。

（7） 别人教的小技巧——删掉每场戏的最后一句台词。一般那句词儿真没什么用，当然有用的话那就别删。

（8） 享受删除这件事。这很重要，因为早晚有人会删的嘛。删戏删得好应该和写出经典台词，得到同样的满足感。

当编剧，累就累在每天都有作业等着你。并且，要时刻记录，不让任何有价值的东西溜走，随手记在手机等设备里。

你要调节好生物钟，确定写作时间是在早晨上班前，还是晚上睡觉前。我一直在晚上睡前写。直到有了孩子，早晨五点的尖叫真是无人能敌！我做出了改变：早起之后成了最好的写作时间。我写到上午十一二点，累了就去吃饭、运动，抑或做无聊的事，画画，或做点体力活儿什么的换换脑子，家里屋后有块停车场地面需要铺石子儿，我就去弄，铺了四年还没弄完。玩石头、不写东西时，你可能没意识到脑子还在转，却时不时会想到一句话、一个场景。

写剧本要能随时拿得起放得下。遇到难题可以躺下睡觉，让它成为你关灯前的问题，摆出祈求奇迹出现的姿态：床头放笔、纸、手机随时记录。但一定要离开工作环境。

讨论答疑

学员：您写《41天》大纲、分场和剧本分别花了多长时间完成？

约翰：整个剧本我花了六个月的时间，其中用了四个月的时间做大纲。对我来说，分场和大纲是一回事。当然，对于制片厂来说又是另一回事。

学员：如何把抽象的概念转化成剧本？

约翰：简短的回答是依靠人物的行为和画面。比如马泰乌斯的善恶对错、何去何从，纳尔逊想要存活下来，这都是抽象概念。电影是一个视觉媒介，所以最好用视觉的方式传达。

学员：沉闷的大段对话如何提升节奏？

约翰：我会建议加个画面描述。举个例子，比如讲纳尔逊非常尴尬，我会写他的脚在沙子里搓一搓。可能导演已经有所准备，本来就要拍脚的。而我就是用这些画面描述破一破整段对话，简单几笔即可。大家可以注意到《41天》的剧本里，我很少加入详细的画面描述，这些内容主要由导演等其他人来完成。比如蟑螂行军通过管道的画面，摄影师仍有很大发挥空间。

学员：表达人物的心理活动有哪些方式？

约翰：最直接的方法是旁白，但我不怎么用。还可以通过人物的动作来展现，他若尴尬，会摸自己的身上、拉扯衣服等；想尖叫，可能会捂了嘴四处看。编剧就是把这些描述出来。

学员：首先说一下我非常喜欢《41天》的台词。请问您是怎么打磨台词的？

约翰：我的台词一遍是写不下来的，通常我会读大概25遍后拿给别人看。我尽可能简化台词并大声地读出来。我在家里搞一个派对，找四五个演员来，让他们读我听。如果我觉得他们读的感觉与我的感受完全不一样，这样就可以从他们身上再学习一些东西。

学员：我对照老师的剧本和我自己正在写的剧本，发现老师剧本里主人公的欲望特别强烈。马泰乌斯既需要钱，又挣扎于人性的复苏；纳尔逊的欲望基于求生。我的剧本是关于三个穷人的喜剧片，他们误打误撞去韩国做保镖，结果遇到一个真正厉害的杀手。但是我总觉得人物缺少像《41天》里主人公的这种欲望，不知道是哪里出现了问题？

约翰：首先要更好地了解人物。提前做好人物小传，写戏的时候时不时进行对比，自查戏里的人物和小传里的人物是否一致。筛选那些最后一定会留下来的戏。有些场次若不能确定，就别用。

学员：我一度怀疑是不是保镖这种人设离大众太远？

约翰：从后往前看。主角为什么会选择做保镖这样的职业？与童年有关，抑或是其他什么理由？是为了钱吗？了解他们与金钱的关系吗？把你刚才的人物按照问题模板去追问。当知道了人物的动机之后，就知道他们的下一步动作了。你很快就可以找到解决方案了，我确定。

学员：编剧花了很多时间准备蓝图和文件，导演接手后会做删减增添，这会令人不悦，请问该如何协调？

约翰：分歧会一直存在。得看在什么时候沟通，是在写剧本之前还是开拍之前。要是写之前，我倾向编剧多试试自己的创意。如果马上开拍了，就得更服从导演。这对于编剧来讲，常是难以接受的。但毕竟开拍了，导演有很多工作需要协调，必须配合他，令其简便一点。在早期剧本阶段，编剧是专家，应该尽可能做到最好。明智的导演不会设定答案，会多让编剧尝试。

有时候，导演和制片人设定好一个概念，然后去指定编剧。此时就与完全原创的剧本大不一样了。即便如此，若导演很明智，依然会释放自由度。好比组建一个乐队，只要认可成员的能力，沟通好节奏、声调，不必教他们怎么弹乐器。离拍摄期越近，越要支持导演。如果我的导演走进片场，他已经强大到足以“防弹”——对故事、对一切都了如指掌，那对我来说是很有成就感的。

学员：三幕式创作是好莱坞类型电影的创作方式，但不是唯一的，有没有其他的创作方式？文艺电影适用于三幕式创作方式吗？

约翰：好莱坞跟三幕式已经结婚了，混好莱坞出来的人被训练得只能看这个了。也许你很努力地写了一个剧本，但制片厂里一个小主管可能什么都不了解，只懂三幕式。所以，三幕式有效，我会把它当作工具，当作一种格式。

我不太确定有其他特别明确的结构方式，有些人会写以人物为主的，会被骂没有故事。有一部提名奥斯卡的《卡罗尔》（2015），是一部拍得很美、演得很好的电影，但就是没什么事发生。这片子里面可以看出一个大概的三幕式结构，但不突兀，非常沉稳。我不太确定它的预算，导演叫托德·海恩斯（Todd Haynes），主演是凯特·布兰切特（Cate Blanchett）。他们非常棒，可能也是能拿到投资的原因，通常这种剧本在好莱坞不会通过。有些演员还是有权力造就电影的，但没那么常见。

学员：中国相声也用三段式，叫作“三翻四抖”，把故事分成三个部分，最后有一个包袱。比较好记。

约翰：观众都有期待，三幕式是用来满足期待、提供惊奇的方法。但要避免让人觉得唐突。

学员：您对剧本中写第二幕有什么建议吗？发展部分比较难写。

约翰：之前谈到过蓝图问题，在大纲里面设计好它，实在不行就回到人物上。不做任何规划设计，稍微有点灵感就敢动笔写剧本，这样是不行的。列好大纲，写剧本就很顺利了。

学员：前面讲写作不可主题先行，我就面临这样的问题。我写的一个现实题材剧本已经要开拍了，但是我还没有找到故事的主题。原型故事很好看、打动人，促我动笔。我不断找主题，与人探讨，但无法自圆其说。没主题的话能行吗？我是自编自导。

约翰：主题已经在了，肯定在你心里某个地方，不要担心。祝贺你的电影马上开拍。你有了团队，你的任务是去碰撞，主题会藏在演员表演的某个瞬间、某一个后期剪辑点。我觉得你需要与朋友买瓶威士忌彻夜长谈，去抓住那些瞬间。他们会点醒你的，没准儿是你都意想不到的，别因为这个停下脚步。

学员：很多好电影根据长篇小说改编，老师的《护士贝蒂》是根据老师自己的短篇小说改编的。我觉得短篇小说写起来比长篇小说难度要大，所以改编也难。您怎么看个中区别？是仅借用故事呢？还是更大程度地倚重原著小说？老师是怎么处理的？

约翰：我反而觉得短篇小说更容易改编，因为如果小说太长的话，里面的很多东西不得不抛弃。短篇小说已有足够的人物、主题，给了更多空间可以展开想象力。不管长篇短篇，都有一个瞬间令人想

要完全抛开原著去写独立的电影。我大概改编过8到10本书，有的是纪实的，有的是虚构的。通常都不得不抛弃很多内容，因为内容大都过剩。好莱坞甚至会买杂志里的一个豆腐块，让编剧根据这个去改成电影剧本，好像把它浇上水就能泡发一样。仿佛豆腐块有人看，改出来电影也必然受欢迎一样，慢慢地，人们似乎就对原创剧本不感兴趣了。我的经纪人会跟我说，我们非常喜欢你的活儿，你有没有想改编的书呢？我会说不，我就想直接写剧本，但这就困扰到他们了。

学员：老师您最近六个月的生活能介绍一下吗？

约翰：给HBO写了俩剧本，然后来到这儿。我已经有三年没写自己想写的原创内容了。他们一直给我一些新书，我读来若有兴趣就出一个故事大纲给制片厂。过去六个月就是写、写、写，一直写。

学员：您跟经纪人是怎么合作的？什么样的人适合做经纪人？

约翰：我尊重大多数代理人和经纪人。但我日常不跟他们多社交，我不太认同他们的三观。他们谈判能力的确强，因此我会合作。他们拿我写过的剧本当案例发给大制片厂。如果制片厂在找编剧，看到我写的和他们要拍的相像，或是觉得我有能力的话，他们会给我打电话并且让我做10分钟故事提案演说。

他们会用同样方式叫七八个编剧去做同样的事，最后选一个出来。而拿到工作的编剧，他的经纪人会抽成10%的佣金。经纪公司有大有小，也有独立经营的，你要的是一个最理解你的人。与经纪人的关系也是一场战争，我生活中没遇到过如此奇怪的关系。但是他们的存在是必要的。

学员：介绍十部您心目中的最好看的电影吧。

约翰：我非常喜欢大卫·林奇（David Lynch）的电影《蓝丝绒》（1986），昆汀（Quentin Tarantino）的《低俗小说》（1994）、《无耻混蛋》（2009），科波拉的《教父》（1992）、《现代启示录》（1979）。其他就是《理发师的情人》（1990）、《四百击》（1959）、《美国丽人》（1999），导演我喜欢帕特里斯·勒孔特。李安的《理智与情感》（1995），片子很难拍，都是女性角色中非常内在情感的东西。最近刚看了《霸王别姬》（1993）、《潘神的迷宫》（2006），非常喜欢。

学员：您认为中国电影剧作比较好的有哪些？

约翰：我最喜欢的是像《霸王别姬》《大红灯笼高高挂》《活着》这样的电影。《霸王别姬》里既有宏大的背景，又有人与人之间非常紧密微妙的关系。

学员：您构思电影的时候会考虑它的类型吗？

约翰：如果被制片厂雇来写剧本，写之前我就知道它是什么类型。如果我自己创作，我有时候知道，有时候就不知道了。有时我从一场戏开始写，然后慢慢才发现它的类型。《护士贝蒂》就被批评看不出是什么类型。一些制片人、老板们认为多于两个类型的片子是很难卖出去的，《护士贝蒂》是追击片、惊悚片还是喜剧片呢？但我觉得坦然，生活就是这样：上一秒钟哈哈大笑，下一秒钟就去撒谎。

学员：您怎么看创作者（编剧、导演）在创作中的自我突破？很少有人很长一段创作生涯中能保持突破，通常第一部作品就是最高水平了。

约翰：我尽可能和值得尊敬的人、把电影当作艺术的人一起合作。把他们当成所谓的好人。做电影真是一场战争，是跟完全不关心

艺术的人的一场战争。我不知道除了继续坚持和努力，还有什么其他可以做的。但每当遇到和我有一样想法的人，包括各位在内，我心里都非常温暖。

为了商业利益，算计考虑并没有错，但我做不到，有时候我会想余生我还能干什么。因为大多数情况下，作品被束之高阁了。我在商业方面没有天赋，真令人沮丧。我的经纪人团队会帮我，但我还是希望自己能争点气。

通过这两天的授课，我感到大家都能成事，有故事值得讲。希望我的话不会让你们消沉。做电影如同打仗。每年一月我都离开洛杉矶，走进沙漠、爬到山上，找地方坐上一天清理一下头脑。准备下一场战争。

学员：电影《撒哈拉》（2005）有七位编剧，请问这是怎么合作的？

约翰：我们没有一起合作。我读了该项目已写好的五个剧本，我接到任务的时候，项目已经在前期筹备了，所以我晚上写大纲，早上写剧本，中午去开会。平日我会把写好的剧本在手上留一周再送出去，但这次一写好就要立刻给导演，这很难的。

我的工作是把五个剧本其中两个可用的戏份留下来重新写。至于如何署名，WGA（美国编剧工会）会做决定，每个参与的编剧都会写一份陈述附剧本一起交上去。WGA会选一群人来读这些陈述和剧本，让他们决定署名。

学员：可以介绍一下WGA的情况吗，比如编剧费用？

约翰：编剧费用在工会有公开的标准，大家如果愿意的话，可以查一下。美国编剧工会从编剧费用中抽出一部分用于提供编剧保险、

建立行业规则，也用于给剧本提供注册。当剧本注册之后，工会会有记录，以此避免被偷。WGA有一个规则，为不同媒介如电影、电视、网络提供内容的编剧都有最低的薪水标准。

学员：在中国写的剧本如何在美国受保护？如果和美国公司打交道的話，如何保护故事版权不被剽窃？

约翰：首先是在WGA的网站上注册，每个项目20美元，不必是WGA的成员，这是第一层的保护。第二层是版权注册，美国版权注册的网站更贵些，大概35美元。

还有一个最简单的方式就是把剧本封起来，通过挂号信的形式寄给自己，保留有日期的邮戳邮票不开封。第一页写明：保护知识产权和日期。我不怎么担心也没有经历过什么偷创意的事情。我确实经常去各个制片厂去讲创意，但不代表不存在偷窃的行为。写东西还是一定要注册，要保护好它。

学员：一些写得比较好的小说里有复杂的心理描写，比如幻想、推理，如何用视听语言表现？好莱坞是不是流水线编剧？众人分工写人物、台词、情节，不知您什么看法？现在国内也有这么干的了。

约翰：好问题。与编剧不一样，小说有极大空间对人物展开描写，而电影则不希望人物一直说台词，要靠编剧探索视觉方式来传达。举个简单例子，若用小说描写布鲁诺，会有大量类似“我想要抓住他们，我想要把他们逮进监狱去，我想杀了他们”的内心活动。电影里，我可能会设计让他一直击打沙袋。

第二个问题，我不能接受流水线式的合作。与众人共处一室会不舒服，我适应更孤独点的工作方式。虽然搞电影非一人之功，但即便要合作，我也会先自己干，再把成果拿给大家看。流水线没准儿效果好，我是不反对的，要看个人习惯。

学员：当您在创作中与制片方出现分歧后会怎么处理？

约翰：有分歧，我也会试着改变，他们花了钱找到我，我就需要做好服务。

学员：当您被雇来写自己不感兴趣的东西怎么办？

约翰：我会寻找一个兴奋点，雇主相信我的能力，我也要尽力而为，一般都奏效的。除非极端讨厌，比如特朗普有本传记想让我写剧本，说我是完美的人选。我问为什么呢？我哪点让人觉得适合写这个呢？我干不了，实在兴奋不起来。

学员：当您写一个原创剧本的时候，是凭空先想象出一个场景，还是根据一个场景去设计一个故事？

约翰：通常，场景会先找到我。《护士贝蒂》是从一幅画开始的，然后成了一个短故事，最后变成一个剧本。但并不代表你不可以从一个概念开始起步，但我通常是从一个小的灵感开始。

学员：想请教一个电影叙事视角的问题。比如我的每一场戏里都有男主角，整部戏都是他的视角，唯独其中一场戏女友被害他不在场，视角就出去了，这样可行吗？

约翰：视角不能说变就变。建议你先做一些伏笔。至少转换前要铺垫一下，否则观众会跳戏。

学员：那是不是需要几场单独表现女友的戏？整体风格又不一样了。

约翰：转换视角这件事太大，会让观众的注意力转换。两场戏还是不够，得用三场以上来改变。如果你想保留一个人物单一视角的方

式，可不可以设计两场他的梦境？

学员：把这场戏放在片头呢？

约翰：是一个办法。

学员：您有突然间写不出东西的时候吗？

约翰：没有。有的时候制片厂设好截止日期，我就逼自己写出东西来，然后删很多。我从不依靠灵感。我会记录灵感，但它不是每天都出现的。我把编剧当作工作。

学员：音乐是电影很重要的一部分。您在创作剧本过程中，在寻找剧本节奏时，会不会从音乐中寻找灵感，您喜欢音乐吗？

约翰：我有写过一两部作品，会把音乐也写出来，但通常是题材需要。平常创作时听音乐，是为了能更冷静一些。

学员：有没有修改剧本越改越差的情况？

约翰：会有，这时必须回到人物。问同样的问题，他们的欲求是什么？有时要离开，换换脑子，做点其他的事再说。

学员：如果写到一些动作或枪战的戏，而您本身对动作和枪战不是很熟悉的话，会与团队合作吗？

约翰：不会，我会自己做足所有的调查。我差不多已有两年不感兴趣来写东西了。几乎我读的所有书，都是为了写剧本做功课。如果要写战争、战斗的戏，我会去研读有过参战经历的人的文章。

学员：战争动作戏，老师会做沙盘推演、模拟环境吗？

约翰：不，运用想象力。我会交叉展现不同场景。不会在剧本中写机位，但我会建议。这就是工作，在纸上写出画面感。

学员：请一帮外行人士来反馈剧本意见，而非业内人，是否出于版权保护这方面的考虑？

约翰：我随时联系的人，业内外都有。都是我很好的朋友。我相信他们。

学员：请您介绍一下代表作《护士贝蒂》，分析一下得奖原因。

约翰：我认为赢的原因是它能打动观众，提供了惊喜，这是大家在看电影时所能拥有的最好的体验。它有一个非常荒唐的前提和设定，没有人可以预判故事转折点，但又顺理成章地写了出来。

最后，非常感谢大家，诸位让我对电影的未来充满希望。

第六讲

平行弧结构与序列叙事

/ 史蒂文·加里·班克斯

史蒂文·加里·班克斯（Steven Gary Banks），好莱坞最高产的编剧之一，2009年入选美国最优秀的二十位电影编剧排行榜。全能影视制作人，在编剧、出品人、制片人等多重角色之间从容切换，在电视剧制作方面亦有相当出众的表现。作为“种子影音公司”的首席执行官，他的编剧团队与包括华纳兄弟、环球、新线、索尼、迪士尼以及米拉麦克斯等电影公司签有10部以上的电影剧本合约。他提供剧本创意的作品《小鬼上路》已带来超过五亿美元的收益。代表作品



你要记住初创时的所有棱角，把那些奇形怪状的创意缩小，小到够放进甲方的盒子里。

有：《小鬼上路》（2005）、《疯狂的外星人》（2019），剧集《家有后爹 第一季》（2010—2012）。

在2016年1月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，史蒂文·加里·班克斯共用两期课程为国内的从业者们讲解如何理解、运用平行弧结构和序列叙事，以及人物深入发展的内容。

大家好，非常高兴来到这里。我酷爱这份编剧和制片人的工作，能创作故事、在创意产业中贡献力量，真是人生幸事。写剧本是一门反对条框限制的艺术，但要走得远，你还须把它当成手工艺来刻意练习，这就意味着理论、规范、规则。希望我的这些工具和方法可以融入你的写作当中，之后也会有一个“平行弧结构”主题的练习环节，希望大家踊跃参与。

平行弧结构

今天有两个主题，一个叫“平行弧结构”（parallel arc），一个叫“序列叙事”（sequencing，或称为“段落叙事”）。

首先来讲平行弧结构，我们从剧本结构切入，故事可以分为三幕：在第一幕，我们先建立起这个故事的架构；第二幕是建立起一个对抗；第三幕是把对抗解决掉，提供一个结局。

关于平行弧，我还有种更深刻的方式对其结构进行分解，仔细说来，我会讲解其中关于人物、情节方面的规则。平行弧可以按主题来进行分解：主线上有个弧形结构，故事情节上又有一个弧形结构。

现在问问自己：你最喜欢的一部电影有哪些情节？

无论是编剧、制片人还是导演，当有人问这部电影讲什么时，第一反应是它讲了怎样的一个故事，主题是什么。比如《肖申克的救赎》（1994）的主题就是救赎，而非主角这个人，也非剧中的友情；《阿甘正传》（1994）讲的是一个人如何顺应他的道路走下去，主题是命运。

要弄清故事与其主题的关系，也就是要区分两者。要写一部电影，动笔前要搞清主题。比如《廊桥遗梦》（1995）展现男女主之间共有的经历、体验，此外还有复仇、救赎、成长、信仰。一部电影首先必须要有一个主题，才能跟观众有一个联结的方式。写作中，若一开始是通过人物来传递观点，初稿可以这样，但成稿上交的时候，就得明确主题了。

再来说故事驱动(story engine)，要让一个曲线好用，每一个故事弧都要有一个独特的结构。我们会分解两个剧本，学习剧本如何同时服务于故事驱动和曲线，如何使剧本有层次、有质感。

标准剧本一般有90 ~ 120页，美国的喜剧片比剧情片短点，只有90 ~ 100页。标准的120页剧本，第一幕的结尾在第30页左右，要写个100页的剧本的话，第一幕的结尾就在第22页了。页码是一个参考标准，不是绝对的，要根据剧本长度来调节第二幕、第三幕的节点。

我要向制片人、导演重点推荐平行弧和序列叙事。为何编剧行当之外也得重视？好剧本令所有人兴奋，包括明星和制片公司，如果制片人、导演看不懂这个故事的话，工作就容易搞砸，电影便拍不出剧本的层次和质感。之所以斯皮尔伯格、马丁·斯科塞斯、詹姆斯·卡梅隆这些导演可以做到每部电影都成功，是因为他们都看重此道，拍摄、剪辑都能保全想法的传达。

一个导演处女作拍得好，第二部、第三部电影就不行，水平不稳定，原因常常是他第一部是靠原创剧本支撑，第二、三部就疏于对剧本的跟进，结构就不像第一部电影紧凑，显得散乱。所以制片人、导演要跟编剧联系得更紧密些，剧本才会出彩。

大家看到一部好电影时，就去找一找我提到的节点，比如在哪里是半场、第45页会发生什么？好电影里是一定能找出这些节点的。

一部好的电影大约前3页——最多5页以内，就要提一个核心的问题来建立主题，我们稍后会举例具体分析。第10页左右“催化剂”出现，范围一般在第8 ~ 12页，这一定要有，否则整个故事就很难立住。它得驱动整个故事推进。比如说一个人被炒了鱿鱼，或者一个人遇到了梦寐以求的女孩，或者一个人收到了一个莫名的包裹，这些都算催化剂。它决定了第一幕的走向。

在第30页左右（喜剧的话是第25页），也就是在第一幕结尾处，第二个催化剂要出现，所有催化剂的作用都是让剧情朝新的方向发展。第二幕的催化剂给整个故事建立起一个故事驱动。举个例子，主角第10页时收到了一个包裹，这就是“催化剂”。待到第二次“催化剂”出现时，他需要在一天之内把这个包裹从北京运去上海。此时故事驱动就在于运包裹了。因此驱动要给他设定个时限。

故事主题与故事驱动

主题和驱动都是很简单的概念，比如主题是复仇，那可以在前5页就把这样一个主题建立起来，接下来让故事驱动在第一幕结尾的时候去推进它。故事驱动，首要作用是推动故事发展。其次就是避免剧本支离破碎。

案例分析：《冒牌天神》

金·凯瑞的喜剧《冒牌天神》（*Bruce Almighty*, 2003）讲的是一个突然变成了上帝，可以做任何事，比如：改变天气、给老婆隆胸、发动战争等。它的驱动很弱，第二幕必须有一个目标加以限定，而不是随随便便想炸地球就炸地球，得让主角针对这个目标做事情。于是设定他想当电视台主播。主角制造一场龙卷风，自己再作为记者跑现场去报道，以此方便自己从业。

创作者很想以当主播作为故事驱动，但实际操作起来就跟观众脱节了：大家对当主播缺乏共情，这不过就是一份工作嘛。接下来这部电影就一段一段地做傻事，特别片段化，全都是主角以上帝身份去行使当主播的便利，没有贯穿的驱动力，于是听起来很奇怪。我和其他很多同行觉得，如果仅止于此，片子最后就会沦为一团糟的散文。笑点都有，观众确实也会笑，但看完就完了，不会让人记住什么。第一幕结束的时候他正式成为美国总统，第二幕他已经有了全世界最大的权力，可他都在干什么，他可能搞派对，可能会签署什么条约，所有这一切，背后的目的仅仅是让一个13岁的小姑娘对他倾心。接下来就

是他所做的所有事情都是为了得到这个女孩的芳心，此时“得到女孩芳心”就成了这个故事的驱动力。而这个故事的主题又是关于责任和成长的，所以在故事的最后，恐惧与爱恨，能使观众产生强烈的互动和共鸣感。

案例分析：《总统先生》

再举个例子，哥伦比亚出品过一部威尔·史密斯主演的电影，我参与了这个剧本，叫《总统先生》。这个创意是从别人那儿买过来的。这是威尔·史密斯的点子，不是我的。一个14岁费城淘气男孩赢了场作文大赛（这事发生在第10页，如果不发生，故事就立不住），大赛奖品是可以做一天美国总统。第一幕结尾的剧情就是男孩宣誓来当一天总统。同时真总统还真就呛了粒糖豆不省人事，没法工作了。

至此这个故事就需要个驱动了——给剧情框架加以限制，别让接下来的剧情发展成孩子天天开派对、修改法律这样的琐事。他们用了两年的时间，找了六位编剧去写这个剧本，写了六稿，都没有写好，因为在第二幕，这个小男孩就任总统之后就在白宫大搞派对，或者让大麻合法化，一件傻事连着一件傻事地做。

当时片方问我：“能不能把这个缺乏逻辑、缺乏故事驱动的剧本修改一下？”我觉得修好也不是难事，就给这个剧本定了个主题：人的成长意味着肩负责任。让男孩一出场就极不负责——赢下大赛的文章并不是他自己写的，而是他付钱让姐姐代笔写的。他在学校一遍一遍地犯傻要做出些所谓惊天动地的事，只是为了引起心仪女孩的关注，但人家并没有什么反应。这些伏笔在第一幕的时候已经埋下，观众容易理解这些情感体验，所以会共情。

他当了总统后，仍是不管干什么都要取悦这个女孩。女孩喜欢小动物，男孩就颁布法令保护小动物。当然，喜剧电影嘛，一定会出岔

子。女孩释放了善意——但还不至于喜欢男孩。接下来男孩又在白宫办晚宴，请女孩最爱的乐队演出，如此种种。

看，故事驱动的作用是在限制，限制的同时向前驱动。猜猜看电影结局会发生什么？他确实是得到了女孩的心，同时他也了解到当总统做事需要承担个人的责任，人物便成长了。无论你是在写一个新剧本或者是改写一个老的，故事驱动和主题这两样武器都是可以化腐朽为神奇的。希望可以成为大家工作的引导。

第一幕向第二幕过渡的部分，也就是第22 ~ 30页之间，需要展示出故事驱动。下一个节点大概在第45页，没错，可以是第40页，也可以是第48页。此时要出现一个“启示”，在这几页里面，它同时服务于故事驱动和主题。主角建立起了一条保护濒危动物的法令，紧接着法令马上出了问题，原因是主角的不负责任，此事件伤害了男孩，从而服务于故事驱动。

序列叙事

一个序列就是一个相对独立的段落。每个序列会有一个开头、发展和结局。经典剧本里的每个序列有大约15页，弹性为12 ~ 16页之间。序列非常有用，一个电影若从A点到B点来讲故事，A可做开头，B当作结尾，但这样放到整部电影里就太长了。通过序列的方式，可以把它分解到一段相对短的时间之内。

相应地，我写序列时，会知道A点从第30页开始，B点从45页开始，中间这15页就是一个序列，这样就有很明确的开头和结尾，要讲故事的范围也缩小了。如果是写第二幕，我们就可以通过这种15页的序列，一段一段地把它写出来。那么在每一个15页段落的结尾，都做一个标记，让这个标记同时服务于主题和驱动，每一段都会产生一定的结果，成为某种程度的了结。

剧本到了中间点是无法回头的。此时主角会处于一个没有选择的境地中，接下来他必须全身心地投入要做的事中。第75到80页左右时，可以写一个序列，使他彻彻底底地陷入一场窘境。然后从接下来的75到90页（根据剧本长度也可能是70到82页），主角的境况呈螺旋式下跌，越来越糟糕。90页后主角就得找个方法来解决问题了，这最终给故事提供了结尾。结尾给故事驱动和主题来个最后的了结。比如男孩子最终成为总统，并赢得了女孩的芳心。

想想看，若故事驱动和主题这两者有一个最终都没得到了结和解决，观众能满意吗？肯定不会。

或者举例来说，如果从第60到90页的这30页里都没有涉及主题，那么第90页突然蹦出个主题，这个男孩又做了什么不负责任的事情，

或是因为怕负责任而产生了某种恶果，观众就会觉得跳戏，过去半个小时与此毫不相关啊！

看电影时，常会有情节令人感到突兀，看上去毫无铺垫、突然乱入。究其原因，要么是导演出了问题，要么是剧本出了问题，也可能是后期剪辑时忽略了故事驱动或主题。驱动和主题是缺一不可的，若均能得到重视，那么故事一定坚守有力。

类型电影的驱动

案例分析：《冒牌老爸》

《冒牌老爸》（*Big Daddy*, 1999）也是一部在全世界范围获得成功的电影，跟《冒牌天神》一样，都是很容易懂的故事。它们分属不同类型，一部喜剧片，一部动作片。下面我会结合案例讲解各种类型电影中如何应用平行弧结构和序列。

这个故事讲了什么？责任。主角桑尼收养了个孩子朱利，他自己也获得了成长。

核心问题是什么？第1页就够清晰直白，父亲批评主角：都32岁了，还像个孩子！这个剧本它做得很好，很自然。然后就是第10页的催化剂：主角向他女朋友求婚失败。催化剂若缺位，电影就到此为止了。

它铺垫了什么？接下来会发生什么事情？

在此驱动之下，第二幕他所做的一切都是为了女朋友。若不是为了取悦她，他也不会领养孩子，对吧？但奇怪的是，故事过半，女孩就消失了。稍后我会讲讲她在这个结构中所起到的作用。

第10到12页求婚被拒。第15页有段台词反复说“我不能失去她……”，这是为了加强这个驱动，强调这段感情关系至关紧要。小孩在第16页登场。

我在美国大学讲课的时候，问学生这部电影讲的是什么，他们常给的回答是，这是一个大人领养一个小孩，与之交朋友并最终成为一

个父亲的故事。

看待问题还应更深入一些，故事主题是“责任”。从这部电影的宣传片是看不出它的主题和故事驱动的，这很高妙。其实编剧含蓄地进行了表达，开篇他爸说他像个6岁孩子，直白浅显，他爸了解他的为人，不突兀却毫不隐晦地直接表达。大家在自己写作的时候也可以考虑一下隐喻或是含蓄的方式，要问自己：是不是足够简洁、足够含蓄，剧本里每一个节拍是否自然？

剧本第26页有个写得很含蓄的驱动，在成片中更直接些：主角桑尼的朋友汤米跟菲尔的聊天中有这么句台词，“朱利是唯一的能让桑尼担负起责任来的方法”，这句话点明了故事驱动。

这里使用了一个在好莱坞的常用技巧叫“道听途说”，意思就是这段对话它所展现出来的情形，观众没有办法直观了解。朋友汤米这个时候是在跟菲尔说话，而不是在跟主角桑尼说话。桑尼决定领养孩子的事是通过汤米和菲尔的聊天传达，而不是由桑尼本人表达出来的。作为一个观众，肯定希望此处有更富戏剧性的冲突，想看到朋友和男主激烈争辩领养孩子的决定。桑尼究竟为什么想要领养个孩子呢？如此剧情有更多张力。此处我不觉得是个结构层面的失误，而是写戏层面的失误而已。

由此引出下一个概念：张力。整部电影里张力都体现得很好，开场桑尼和未婚妻关系不好，跟父亲也经常争吵，这就是人物间的张力。第二幕，他又发现自己性格不适合当爹，你看，张力不一定体现在人与人之间，哪怕在个体内也可以体现这种冲突。

那么，汤米和菲尔聊天这段有没有张力呢？没有。所以这是一个很大的失误，尤其他还发生在幕间停顿这样一个重要时刻。在写作一个序列的时候，很重要的一点是，你要保持对自己的疑问，时刻问自

己写的东西到底有没有张力、有没有冲突，哪怕是写一个人的戏时，写出内在的紧张感也可以。

张力应存在于剧本的描述部分。描述也是一个剧本的专有概念，可以理解为向观众传达的电影信息。许多编剧容易犯错，会用主人公（的对话）告诉我们故事要怎样发展，而不是去直接展示接下来要发生什么。如果你是导演、制片人，在看别人剧本时，要重点看剧本的描述部分，以此来判断剧本是通过人物的行为、动作、情节来推进故事，还是通过对话直接讲出来。

“道听途说”这一段后，紧张感就被推迟到第29页，此时菲尔让桑尼放弃养小孩的想法。这个情节当然也挺好笑，但是放在此处就显得很弱。然后是始于第41页的“起誓”段，桑尼第一次带这个小孩去见他的女朋友凡妮莎，自夸道：“你看我多厉害，做了如此伟大的事，领养了一个小孩！”但效果不尽如人意，第44页女友跟桑尼说她正在跟一个老头交往，因为感觉对方很靠谱。此处又点了一回主题——责任，因此到45页这里是一个标记。这里再一次阐述了男主不负责任，这是故事的驱动，他并没有成功地取悦女友，我觉得这是这个剧本最精彩之处。

还有一个序列也很好地展现了故事的驱动和主题：请你想象一下，女友凡妮莎跟一个年纪大很多的男人在一起，她找来一个父亲形象的男友。这与领养孩子、立志成为好父亲的桑尼是对应的，从另一个层面呼应了主题和驱动。所以在第一幕序列从第26、27页一直持续到第44页，起因是桑尼决定要领养小孩，中间是他跟小孩逐渐熟悉成为朋友，结尾是他想带小孩去见他的女友，取悦她，结果失败了。这就使得整个剧情朝新的方向前进了。这是一个很好的序列范例，有很明确的起因、经过、结果，抽取出来甚至能做成一个短片。

在整个剧本的110页中，编剧未必非得构造出序列，但序列是一个很好的工具。第二幕写起来是最容易写丢、迷失方向而跑题的，序列

可以挽救你。

第45页，凡妮莎对桑尼说“你是个好人”，这句话的意义何在？它的作用就是再一次给出了提示，针对接下来的序列发生的事情，点出了驱动所在。

接下来到剧本的中间点，发生了什么？在第61页，桑尼见到了蕾拉，他的潜在新女友。此处妙在突然一转方向，驱动依然是取悦女友，但对象换了一个。小孩不再是他利用的工具，他开始通过自己的责任心赢得新女友的心。他只需要跟孩子共同生活、交朋友。这是这个剧本的精彩之处，故事驱动依然在，只是换了一种方式，主人公不再直接暴力地去赢取女友的芳心，他的责任心真的提升到了更高的层面。

第71页是这段序列的结尾，在这里他开始担忧孩子，开始成为负责任的好家长。他开始在乎小孩在学校的情况、有哪些好朋友。这就引出了下一段，即桑尼遇到了小孩可能再一次从他这里被掠走的危机。为了解决这个问题，他又必须成为一个法律界人士，拿回他擅长的技能。此时这个剧本就可以一步步走向完满的结尾，所以我想鼓励大家重新读一下这个剧本，边读边找这些页码标记，看看序列出现在哪些段落。我希望帮助大家学会应用平行弧结构和序列，写出更好的剧本。

案例分析：《谍影重重》

《谍影重重》（*The Bourne Identity*, 2002）讲的是什么？有人说是身份，是关于“我是谁”。那么作为观众是否容易与之产生共鸣呢？正常人日常也会问自己这个问题，比如，我在社会中的位置是什么？这是一部动作电影，在这种类型片里，能提出“我是谁”“我何以为人”这样有深度的问题，是它的精彩之处。开头打斗非常多，所

以核心问题的提出是在第6页，是通过一个事件场景提出的，很自然。给主角取出子弹的人用一句台词提炼了电影主题，他问主角，“你是谁？”，主角说不知道。

很多人写剧本有这种倾向，描述一个人物时，用大段文字去讲他的外貌和穿着。本片第7页里描述康克林其人时，仅用了四个单词“Ivy League Ollie North”^①。美国人一看到这四个单词，马上就知道他的形象。

我至今写了20多部剧本，但我还是经常想如何更简练地描述。假设要写一场追逐戏，汽车来势汹汹冲过来，后面还有辆警车尾随，这车撞了另一辆车，两辆车在街上翻滚、着火，然后警察从四面八方包抄上来，这可需要大量文字描述。但如果简化为车辆、追逐、两个警察、两辆警车、一辆红车、撞车、火球、死亡。是不是可以立刻想象到这个场景？刚才那大段文字就可以避免了。综上所述，剧本的描述越精简越好。视觉方面的效果，一个词就可以起到一句话的作用。

第10页出现了催化剂，是他臀部塞的一卷胶片。如果那个东西找到了，那这部电影还存在吗？于是故事驱动出现了，就是寻找贾森·伯恩。这部电影的精妙就在于，不只中情局在追逐贾森·伯恩，失忆的伯恩也在寻找自我。主题和驱动又一次合二为一。第一幕和第二幕的分界点在哪里？在29页，幕间发生在大使馆那一段，在那之前伯恩在追寻自我，而此处他真的开始逃跑。大使馆火并事件之后，他遭到追杀，这是接下来的故事驱动。我讲过，第45页是第一次启示，他被追逐正是发生在第45页，他见到了追他的人，并发现自己也是中情局刺客中的一员。再往前回顾一下，想想：为什么这次见面会成为启示？

这个剧本写得很好，希望读者研读剧本时注意寻找序列。第一幕中就有这样一个序列：中情局探员在用高科技手段追踪伯恩这个人，这是开头；中间一段是伯恩在大使馆与探员发生冲突，并且逃脱，认

识了玛丽；结尾呢，伯恩通过中情局派过来的一个杀手，从他身上找到了线索，并发现自己是一个刺客。这是一段完整剧情，把这个序列从剧本中提取出来，也可以作为一个单独的故事。

到了剧本的中部大概65页左右，此处线索为贾森·伯恩发现自己的身份，故事驱动为他发现有人在追杀他，这个节点也推动了情节的继续发展。这给电影的情节设置了新的方向。在此之前，他是在寻找自己的身份，现在他要逃脱追杀。到67页时到达第一个高潮，他发现杀手到了公寓，有人开始枪击。这就设置了一个新的方向。在前两幕里面，伯恩是朝着他身份的方向去追寻。而在这之后，他要开始逃离这些人对他的追杀，同时进一步挖掘真实的身份。这是强有力的中间点，它扭转了电影的方向，这启发我们自己创作剧本时也要设置强有力的中间点。

在75页的时候，伯恩那老到的开车方式，表明他对逃脱追捕颇有经验。81页时，他第一次发现自己是一个杀手，把电影引到了一个低潮，不光是玛丽，就连观众也觉得主角像是个坏人，是一个杀手，可能因此不太喜欢这个人物了。电影驱动方面，他发现了自己的上司Conklin，情节活跃了起来，他还发现了总部在巴黎。很有趣的一点是，在这个序列中，他一方面在逃离杀手的追捕，另一方面也在朝着自己的真实身份前进。到了第84页，他就彻底地改变了身份，这给主题和故事驱动都增加了新的元素，也增加了一些讽刺意味。

这个讽刺是什么？对主题和故事驱动的作用体现在哪里？他之前一直在接近自己的真实身份，同时逃离追杀他的人。但从这一刻开始，他和玛丽开始改变他们的外貌，这个电影的主题是身份，而这个情节为这部电影增加了很有趣的层次和质感。在一个关于身份的电影里，主人公不再追逐自己真实的身份，而是逃离自己的身份，这非常有趣。

第93到95页是第二幕到第三幕的过渡，这里伯恩发现自己是一个杀手、一个间谍，这个身份是他不愿意接受的。这里出现了一个最后的讽刺，整个第三幕都体现出这个讽刺，那就是，要想生存下来，伯恩要违心地成为一个杀手。这就能给你的故事增加质感和复杂性，能够让一部电影变得伟大，让一名创作者功成名就。所以，创作剧本时要把主题、故事分离开，如此就有了更多自由和发挥空间，在这两条平行弧线里面增添一些不同的层次和质感来丰富故事。

理解主题和故事的分离

主题和故事是自然分离开的，也是必须分离开的。电影的主题是内在的。故事驱动是外在的。

创作的时候要关注剧本的节点，比如说第3页提出主题，第10页到第30页你要去找那些故事驱动的页码节点。找一下，是什么东西在推动故事的发展。

随着情节铺展开来，主题和故事自然地就分离开来。比如说在《冒牌老爸》里面，主题是责任，故事驱动是取悦女孩，这两条线可以说一直是分离的。在《谍影重重》里“身份”是主题，这是主角逃跑时一直在问自己的问题。但是主题很巧妙地被编织在丰富的情节里，贯穿全片。

创作时可以问自己这样的问题来测试：若把主题抽离出来，单看故事驱动的话，这些节点还存不存在？或者反过来，把故事线这些驱动因素抽离出来，只从一个主题的角度来讲这个故事，这些节点是不是还存在？

主题和故事虽然是编织在一起的，但一定要测试一下，这二者单独抽离出来是否各自依然成立。比如在《谍影重重》里，把“身份”抽离出来，这故事依然成立，就是一个特工一直在逃离不同的人对他的追杀。节点依然存在。如果把故事抽离出来，没有人追杀这个人的话，这个主题依然成立。它关乎一个人寻找自己的身份，到最后发现他不愿意成为这样的人。妙在本片这两个部分都能独自成立，都给电影增加了更多层次和质感。若条件允许，可以在剪辑时试着把一些重要场景抽离以后再看，会是个很好的测试方法。

不妨试着假定不同主题，对比创作思路。若从一个关于救赎的概念开始，可以试着设定一个奄奄一息的人在大海上被人发现，活了下来之后发现自己是一个杀手或间谍。你看，当这个概念加上“我是谁”的主题，才变得有趣起来。现场正在写或已完成剧本的编剧请问自己：你要创作什么样的主题？要讲一个什么样的故事，中年危机、复仇，还是救赎？

一个制片人、电影公司带着一个创意找到你的时候，通常都是以一个概念的形式提出来的。这种情况下，编剧的工作就是要加工这个概念，问问自己：要配合传达什么样的主题？我要讲一个什么样的故事？怎样才能很好地把这个概念运用到故事和主题当中？下一步就是要去测试。曾有美国同行在写了30页之后发现，这仅仅是个很好的概念而已。因此，当你得到一个概念、带着它去创作时，首先要思考：这个电影的终点在哪里，目标是什么，需达到什么样的目的？所有人都死了吗？还是得救了，这对情侣最后结婚了吗……

概念、中间点和结尾，这三项最重要。紧接着就是找电影的中间点，这是最困难的部分。比如一个爱情故事的结局是两位主角相爱结婚了，那么中间点是不是有个分手情节呢？要想着如何加入有趣的关键情节，有了结构以后再填充其他琐碎细节。

要有条不紊地提出核心问题，第10页的催化剂、第30页、中段、第45页等节点，明确好再开始写。把主题和故事驱动因素都搞清楚，再列出提纲。只有如此头脑清晰，方能完成创作，否则刚写完第一稿就云里雾里找不着北了。当编剧很清楚结构时，故事写着写着就自动展开了，工作会变得有趣起来。

这种平行弧结构和序列叙事可以应用到不同的电影类型中，比如喜剧片、剧情片、动作片等等。

在好莱坞，拒绝修改的编剧都破产了

接下来补充一些好莱坞同行遵循的写作规则。

若是一部基于人物的电影，比如喜剧、剧情片，当故事发展到中间段开始转折时，通常得与人物相关。如果是惊悚片、冒险片、动作片，中间转折更多依赖于故事驱动、情节的转变。

要让情节环环相扣，避免片段化。如果电影到第二幕犯了片段化错误的话，那么剧本就开始分崩离析了，比如在《冒牌老爸》第二幕，需令主角去取悦女孩，如此故事才不至于因失去逻辑而碎片化。在《谍影重重》里面，主角一直在逃避追杀，如此到了电影中间点，情节扭转才更加有力。否则，主角漫无目的地去做琐碎事，结构就散了。看电影时不妨一试，如若片子显得无聊，就暂停一下，分析下目前有没有故事驱动因素？大多情况下你感到无聊的症结就在此。

从零开始写剧本就够难了，若要修改重写则更甚。在既有的东西上开展工作貌似轻松，但其实写好了的稿子已经与编剧有了感情，要改就太难下手了！与其他制片人一样，我做制片人也很难驱使编剧重写剧本。不过当我做编剧时，还是要接受修改、重写剧本的。

剧本为什么需要改写？首先，让作品变得更好，这也是一个自我寻找的过程；其次，编剧往往是独立写出剧本的，但电影剧组是上百人合作的团队。这样的工作环境里有很多人、很多的意见，自己的成果再视若珍宝，也是要听别人意见的。

逼编剧改一幕、一场戏，甚至主题，都好像逼其杀死亲生孩子似的。很难，但即使不好的意见，都应是催人思考、精进的。好莱坞有

很多写过优秀作品的编剧，他们很多作品没有发展空间。原因往往是他们拒绝合作、修改，过度捍卫自己的剧本。要清醒一点，这只是个用来拍戏的剧本，修改是为了利于成片，而不是用来广泛传阅的。

大家去过好莱坞吗？真不是什么好地方。好莱坞大道的很多公寓里，都住着一些优秀但已破产的编剧，破产的原因嘛，就是拒绝对剧本做任何修改。而住在比弗利山庄豪宅的成功人士则是愿意修改的人。编剧都不爱改剧本，但说“不”是需要有资本的，比如写过5部成功电影。

新人刚起步时对职业轨迹的规划很重要。编剧职业一定是合作的，别人怎么看待你至关紧要，修改剧本并不代表放弃一切。如果这部电影对你来说就是一切，想法坚不可摧，那就一定死守住不退让。但真要是改个剧本就像人生被毁了似的，我还是会忍不住建议转行。编剧工作很实际，并不浪漫。创作的目标是发展职业，让编剧成为你的生计。必须要相信自己以后还会有更精彩的创意。合作太重要了，要有长远的眼光看到自己未来五年、十年的发展。为此，现在可以接受暂时的失望。

培养合作意识的提案练习

要勇于尝试、勇于犯错、别怕丢脸。接下来我给出概念，布置一个课后练习，大家可以跟小伙伴合作讨论，每组六七人为宜。做这样的练习有如下三个原因：

首先，我一直讲原理其实并无益于诸位进步。尝试练习，不管成败，下一步创作才能真正用上原理。

其次，要体验合作。训练者彼此都不认识可能缺乏信任，若能打破障碍，会非常有趣。

最后，做编剧职业大多时候要推销宣传自己，过程未必舒服。小组合作彼此推广各自的想法，是接受挑战和意见的好方法。职业编剧必须克服恐惧，所以练习中尽量找不熟的人，导演、制片人尤其不要扎堆。

你们可选择的概念有这些：

- （1）一个男孩在一个员工派对上遇到一个女孩。
- （2）一个特别的包裹被寄到主角的家门口。
- （3）一个男人和一个女人他们想要开车进行长途旅行，他们想要分担旅行中的花费。
- （4）一个男人或者女人在一个陌生的地方醒来，完全没有记忆。

希望各位运用刚才学到的东西彼此合作，决定创作类型，并依据你的选择确定电影的关键节点。

① Ivy league，常春藤联盟，指美国顶尖名校。Ollie North是美国政治人物、电视名人，其干净、保守的精英军人形象深入人心。这四个单词勾勒出的一个受过良好教育、干净利落的军人形象。

第七讲

如何创造更深入立体的人物？

/ 史蒂文·加里·班克斯

2016年12月，史蒂文·加里·班克斯老师再次受邀来到“大师之光”青年编剧高级研习班，在上一讲的“平行弧结构”基础上，进一步介绍了塑造人物的工具，也分享了一些实用的行业生存法则。

非常高兴再次来到这里，这一讲跟去年的讲座有一脉相承之处，但我会深入一些。我也会分享一些跟好莱坞公司合作中收获的重要信息。开讲之前我需要强调：再资深的编剧理论、原则，你若不能独立运用，都是白费



你要记住初创时的所有棱角，把那些奇形怪状的创意缩小，小到够放进甲方的盒子里。

的。我给大家介绍的，都需要你们去着手做，去实践。无论是成功还是失败，从自己的实践中学东西，才是最重要的。

了解理论原则后，我们会做很多练习，让大家锻炼团队合作。电影是合作的行业，大家都要靠跟美术指导、剪辑指导、灯光指导等合作来完成作品。

其次，我还要强调：要在公开的环境下向大家去讲述作品。一个人夜里在自己屋里、打字机前舒服地写出本子，这是个非常孤独的过程。你能做的还要包括公开地讲述你的想法、创意，同时还要能够捍卫它，无论是面对一群观众，还是面对制片公司、导演、演员，都要能清楚地表达观点、介绍作品。

再强调一点：你要脸皮厚一点，接受批评。直面批评，要么把批评转化成更好的创意，要么就勇于捍卫自己的创意。

我们好莱坞的这些编剧，主要就是会用平行弧结构，这将是我们的课程的主要内容。此外，课程还将涉及深层的人物塑造工具。在讲平行弧结构之前，先跟大家聊一聊好莱坞所谓的“编剧生存指南”吧！

好莱坞编剧求生术

在这个充满偏见的行业中活下去

你们看我，我都是个老人了，从第一个好莱坞制片公司跟我合作至今，已经三十年了，我跟超过100位编剧和许多公司都合作过，要说起编剧的生存指南，最首要的就是：要让你自己在一个主观的世界当中生存下来。所谓主观世界，是指这个行业中每一个人都有自己的心情和取向。你的作品能够卖出去，你能够挣钱糊口，取决于你今天推销的对象心情怎么样，所以编剧这碗饭还是不容易吃啊！我们美国编剧的应对是：他人虐我千百遍，我待他人如初恋。

法国编剧弗雷德里克讲课时表示，欧洲电影人不很喜欢好莱坞，老实说，我们好莱坞的人也不喜欢好莱坞，它糟透了！行业已经发展得太大，制片厂层面创意性已经缺失了。

你会被迫寻求一种新的创造性。最重要的就是要让你的剧本真正拍出来，管他哪个制片公司、导演或制片人！这也是你增厚脸皮的过程。

那些人跟你其实方向是一致的，大家都想拍出好电影。每一个人想法不同，而电影主要是导演主导的。所以你的服务是有优先级的，依次是导演、制片人和制片公司。这个过程并没有什么乐趣，但随着经验增长，会变得容易一些。

我们要学会在框架下进行创作。创作初期你的想法会有很多棱角，随着导演介入，制片人以及公司的介入，棱角会越磨越平：他们

会给你的创作空间加上各种各样的边界，比如预算、私人建议，以及上映时期、海外发行商，等等。

你要记住初创时的所有棱角，把那些奇形怪状的创意缩小，小到够放进甲方的盒子里。但千万别减少你这个故事的层次。你得戴着镣铐跳舞，你总是能想到办法的。你会恨他们，但作品会越来越好。

在限制下疯狂开脑洞

记得我第一次创作时，故事创意是这样的：主角是个已故的棒球运动员的灵魂，他帮助了一个丧父的孩子最终爱上棒球运动。那年一个好莱坞公司抛来橄榄枝说这片子OK，可以拍。但他们又说要找来一个电视演员做主角，比剧中人年轻得多，也胖得多。所以主角得重新写：本来是个运动、阳光、帅气的男主角，非让我改成个胖子。

接着他们又说“预算太少了！不能在纽约拍”。可我这片子就是关于纽约的啊！美国棒球一般是在春夏季时比赛。可这演员在那时也没有档期。

他们还说，片子是合家欢电影，要加一只狗进来。因为根据他们的理论：家庭类的片子，电影海报里面加一只狗，票房就会提升40%。

所以说，你看我的初始创意有着自己的棱角，但是投拍以后却有这么多限制。我烦得要命，因为他们告诉我，三周后开拍！

后来，片子做了两点改变：第一，要找到另一位年轻棒球运动员演主角，也比较胖。剧情时间背景不再设定为赛季，改到了淡季，那时会有很多人去学习棒球。其次，片子是喜剧设定，所以只有小孩子能够看到鬼魂，后来我们让宠物狗也能看到：狗开始看到鬼魂怕得很，但结尾时关系好转了。这是个好点子，这样一来故事更有深意了，以至于还有别的演员喜欢本子想参演。

这个修改过程后，剧本比我初创时好了很多。因为有了改变，也使得更多人愿意参与，公司也愿意投更多钱，最后就能去纽约拍了。而把狗放上海报，预估票房便会提高，公司投钱便多了，片子也可以加入暑期档上映，困难都解决了。

后来因为公司人事变动，这部片子还是搁置了。但因为改了剧本，我得到了另外两个新活儿。修改过程让我自己成长了许多：接受建议、学会团队合作，还得到了新的工作机会。（到现在，每年还会有一两个制片机构来电，询问那个本子的下落，但是上个公司又不愿让出本子，所以依然拍不成。如果有办法，我愿意把本子要回来！）

跟讨厌的人合作

刚开始听到无厘头的建议肯定会特难受，比如要放一只狗进来之类的。但还是要想出应对之策，去理解那些多元化的建议，无论是好是坏，甚至蠢到不行，只要能够推进合作过程，你就会成功。你不可能总是避开这些人的。希望大家能够记住，有时一些坏建议，能推动你想出更好的创意。

总而言之，要去应对这个主观性的行业，一定让你的片子能拍成。这是一门生意。跟生意人打交道，确实没那么有意思。但还是得以开放的心态进行合作，服务于你最终的目标。

去年，芦苇老师也跟我讨论过：虽然都是主创人员，但我们还是要跟这个行业打交道。我们得维持生计，要交房贷，孩子要上学，要学习这个行业，不能脱离现实、飘飘然的。只有学习、沟通才有更多机会。并非人人都是昆汀·塔伦蒂诺。而即便有能力打破规则的昆汀，其实也做足了研究，充分了解这行业，才可以操纵它拍自己喜欢

的东西出来。所以你要了解制片人，也要让制片人了解你，要知道制片公司要什么，观众要的是什麼，怎样才能提高票房。

可能也有人会想，合作不畅的话，就去他的吧，我自己弄！那样极具天赋的人，咱们两百人能够出一个就不错了。剩下的还是要想办法在这个框架之内工作。当然，你若能下定决心不管不顾、一意孤行，我会成为你的“粉丝”。

人物的维度与层次

我接下来给大家介绍一些可以使编剧创作过程变得更容易的工具。如何创造更深入、更可信的人物呢？

什么是多层次人物？

写得好的故事，人物会有自发的反应，有自己的生命，但究竟什么才是多层次人物呢？所谓多层次，意味着三维或者四维。一维，就是特别平面的一个人，非黑即白。多加一层，就进化成二维人物，可以叫人物原型。大家可以分辨出这人物身上的一些东西。人物原型可以使人害怕，起到一定的戏剧效果，却不会被人们长久地记住。三维人物可以算得上一个故事主人公了，他会做出大家意料之外的反应。四维人物会给大家留下深刻的印象，被铭记与热爱，使观众还想再看一遍电影。这样的人物必然是层次丰富的。我们都认为：三维、四维的人物是立体的、丰富的。观众对它会有更多的期待。创作多层次人物，就要观察他们跟周围世界的互动，以及他们会在不同情景下做出的反应。

善用原型，但别刻板

一般来说，人物创作都是基于某种原型的，比如历史上的某个人物，我们希望观众会自然识别出二维的人物原型，与他有共鸣。主角可以是帝王，也可以是一个警察、一个失败者，或者一个书呆子，

或者不愿意让男孩碰的女生、一位母亲、一个父亲，或是一个好朋友、闺蜜，等等。

你看，像这样的原型，列个清单可以很长很长。当然，别把主角写成陈词滥调，别人写过八百遍的东西就不要再写了。

那么如何构建层次呢？我们可以设定多个原型，进行混搭。比如说把某主角跟某大师搭配起来，或者把风尘女子与英雄搭配起来。混搭之后，人物层次会丰富些。

随着你的这个人物的创作深入，他的个性逐渐会增强。但此时重要的是让观众始终能识别原型，比如“主角有很强的不安全感”或“这个大师并不像人们想象的那么聪明”，你可以用混搭来避免陈词滥调，但别忘了初始设定，观众对那个设定是有期待的。

有缺点的人物更招人喜欢

当你让一个十分扁平化的一维人物变得有意思、活了过来，这时就要开始给这个人物找缺陷了。把他塑造得太完美的话，片子很难成功，有缺陷的层次使得他显得更具人性，可使观众与之产生精神联结或共鸣。当然了，给主角加缺陷层次的时候，创作者往往会担心：没有人喜欢我创作的这个人物怎么办？

《甜心先生》（1996）里边汤姆·克鲁斯演了一个混蛋体育中介，起初只在乎钱，但后来觉悟了，就被解雇了。他傲慢自负，于是临走时在公司会议室动员在座的一百多个人，说：“谁跟我走？建立自己的公司去！”大家一脸蒙地看着他，汤姆·克鲁斯大张旗鼓地演讲一番，但底下听众没人愿意跟他走，情节尴尬到观众都跟着开始有点坐立不安。导演和摄影师把这一段拍得极为冗长，确保所有观众感

受到这种尴尬，直到最后，有一个女生收拾好站起来说“我跟你走”。

编剧这一笔就做得特别好，他其实是把汤姆·克鲁斯这个人物在观众面前给剥光了，把他特别无助、脆弱的时刻淋漓尽致地呈现出来。无论电影后面这个人物坏到什么程度，大家都会喜欢他，会从心底里面与之共鸣。所以，如果你的人物特别自负，是个混蛋的话，那吸引观众的做法就是把他在观众面前剥光，让人看到他最脆弱的一面，被他吸引还能跟他走。这样的过程最好出现在第一幕，最好是剧本前20页。

主角是杀人狂也可以吗？是的。有两位写《复仇者联盟》《美国队长》等超英电影的编剧^①写过一部《你杀了我》（2007）。该片的主要人物就是一个招人喜欢的连环杀手，很人性化，即便是有杀人这样的缺陷，但是他还是能够保持自我。我这么说没人觉得我疯了吧？

无论哪一类型的片子，也许一个二维人物足以使这部恐怖片拍好，但是如果多一个层次，就会上升成一部经典。

把每个人物都创作出这种效果几乎不可能，所以就要有所选择，比如说塑造两三个重点的多维人物，其他次要人物就可以通过原型化的手段来塑造了。

规定情景的人物设定练习

我给大家设定四个情景，你可选择一个去创造一些人物，针对他们设计人物弧，写出人物层次以及彼此互动的情景。每一个情景至少创造三个人物，最多四个。

情景1：四个童年时期的好朋友在一次葬礼当中重逢。

情景2：在一个支离破碎的家庭度过一个节日。

情景3：一群同事去出差。

情景4：一伙陌生人他们被陷在了通信不便的地方。

情景都很简单，想想怎样让他们生动起来？这个就是大家的工作了。

首先提醒大家，叙述人物原型时，不需要向人讲出完整故事。故事不是最重要的，重点是人物之间的互动。要简单，切中要害，讲出其关系就可以了，比如租男友回家过年，就是雇佣关系，你一说大家就会明白，设定好关系后，对白基调就能奠定。

你去向甲方推销故事时，你的话术要尽早让对方了解你的人物，对他们产生兴趣和情感联系。人物缺陷不需要在第一幕就呈现出来。第一幕埋线索即可。

比如，童年好友聚会的情景，第一个层次是展现好友各自长大，在各自人生中做出了不同的选择，由此境遇也都不同了。再进一步挖

掘他们做这些选择背后的动机，比如说某人对待事情时会嫉妒，或者他很喜欢评判别人，这就立起来了他的性格特征。

学员阐述

我们选择情景2——海外游学的儿子回来了，家庭团聚过春节。我们将以独白的方式呈现人物关系。

凯文：大家好，我叫凯文，过去三年没有回国，现在只有三天假期。三年前与现在的我完全是两个人，我的思想完全改变了，眼界完全打开了，但是生活当中的这些人，一直蒙蔽了我对这个世界的看法。我的父亲非常聪明，是一个警察，但他混得很惨。我的母亲跟他离了婚，嫁了个老外。虽然有很好的物质条件让我们出国，但是我在母亲眼中只是个给她挣面子的工具人而已。我知道我要做一个正能量的人，像太阳一样改变世界！我要让他们明白他们人生当中哪些地方做错了，我这次回国要向他们宣布一个我一直隐藏在心底的秘密，我是同性恋！大家都应该这样，做自己。我倒要看看我宣布后母亲会有什么样的反应。我一旦把真相说了，其他的真相也就来了，这样能看出来他们到底是不是真正地把我当成儿子。

凯文的母亲：大家好，我是他的母亲，是一个女强人，在生活中我从来不输任何人，我要成为最成功的女性。我曾在年轻的时候爱上一个不该爱的人，十年前我跟他离婚了，那个失败的人！后来我有幸遇见我现在的丈夫，他带给我儿子更好的未来，我人生的梦想就是希望得到大笔财富，过上人上人的生活，让我的儿子成为最值得尊重的人。

凯文的父亲：今天大年三十，我已经好多年没过春节了，但是我儿子这次邀请我去前妻的家过，我还给他带了礼物。我是一名民警，今天的心情非常复杂，因为要见到自己三年没有见的儿子，但同时还必须见我的前妻以及她的现任老公。

凯文的继父（英文）：我是一个中年的白人男性。我最喜欢的就是钱，这是我的妻子，我跟她结婚了，她带了一个拖油瓶，可是她在我中国的事业上可以给我很多的帮助。现在我被迫加入了他们这个春节聚会，我实在不知道这里在发生什么事。她的儿子好像要宣布什么消息，我才不管他的消息是什么呢，我只是想远离这团糟糕的事情，省省心！

凯文的母亲：当我知道儿子是个同性恋时，作为一个中国女性实在没法接受，我希望他有一天能娶一个漂亮太太生孩子，现在他说他是同性恋，可怎么办？这时我意识到，今天能真正跟我说上话的，并不是平时好像跟我亲近、能够沟通的丈夫，而是我前夫，只有他才真正理解，和我共情。我丈夫的表现倒显得没关系，他认同同性恋这事。怎么能够没关系？这是天大的事！

凯文：果不其然，我妈妈就是这样子，看到没有，我只是她的门面而已。老外当然理解这些，他们国家什么样子我都知道。但我之所以把我父亲叫来，就是因为他从来都支持我。他工作忙，常去外地查案，但在我复习时为了给我增加营养，都会带补品送到我学校来，我相信我的父亲会支持我！

凯文的父亲：我很庆幸英文很差，可以避免跟前妻的现任交流。我不知道儿子怎么了，就成了同性恋。作为一个父亲我称职吗，是不是很失败？我把爱都给了这个家，但还是

不可避免地鸡飞蛋打。今天我就想跟儿子好好地交流一下。
我希望能够理解他，支持他做想做的一切。

凯文的母亲：这么多年你想要什么我给你什么，你必须给我改过来！

史蒂文：人物有实际的目标和潜在的目标，从儿子视角讲述的部分可以看出，他外在是想宣布“出柜”，但更深层的真实诉求是得到关注，他想知道父母是否真正爱他，而不只是给钱或是廉价的关心。

这个例子就做到了讲清楚了人物与过去和现在的联系，包括这个老外婆这个女人只是为了利用她打开中国市场，也包括前夫对于这个儿子以及家庭的想法。

其他组学员：既然这个妈妈能够跟一个外国人结婚并且生活了十年，为什么还不能接受儿子是同性恋？是不是可能不成立？能不能把这个矛盾转化到爸爸的身上，妈妈只是去说服爸爸，或者是找一个新的出路给妈妈，因为她来反对儿子的情况似乎不成立。

史蒂文：我要反对。这个女人其实就是双重标准，嫁给老外，又不准儿子是同性恋，这么设定人物反而挺丰富。不过正如我前面所说，这行当是主观世界，这个同学跟我的意见不一样，如果他是片方的老板，可能这个人物设定就得改了，如果我是的话就不用改。因为这母亲的双重标准很棒，令人想了解她更多。我认为这个人物塑造还是很丰满的。

学员：上学的时候，老师说好莱坞标准人物原型有100多个，您创作人物时是从这100多个人物里面进行原型叠加的吗？

史蒂文：不是。回到亚里士多德以及早期哲学家时代，会知道有英雄、敌人、正派、反派，原型很早就存在了，而且非常普世。但至今也就那么十几二十个的样子，如果说达到100多个，那应该是复合过的了。克里斯托弗·沃格勒的《作家之旅》有人读过吗？这本书把原型写得很好。

学员：人物的维度是否包括社会属性，比如说他的职业？

史蒂文：只有当他的社会属性能够反映他的性格、塑造这个人物时才算，比如他性格本身就很孤僻，所以选择做了一个图书馆管理员。《老友记》里乔伊是个演员，他的性格跟这个相关。莫妮卡是厨师，她的性格中有特别严重的强迫症，可后来编剧觉得职业已经对性格没什么贡献，索性就不再强调了。

无论你打算跟制片人、制片厂的老板，还是跟其他导演、片场的人讲述这个故事人物，永远要追问自己为什么，问得越多，这个人物形象越饱满。

我平时工作电脑开着，上面会有一系列即时贴，写满各种“为什么”，潜台词就是故事要深挖再深挖，一直挖一直挖……

规定情景的故事创作练习

这次练习分多个小组，根据人物设定练习的四个情景，每组选择其一，来创作一个故事。每组时间不超过五分钟，超时失效。这五分钟之内需要回答这十二个问题：

- (1) 你选择了什么情景？
- (2) 这是什么电影类型？
- (3) 主要人物是哪些，人物原型是什么？
- (4) 故事的核心问题是什么？
- (5) 第10页的第一个催化剂是什么？
- (6) 第一幕与第二幕中间（第30页）的幕转折是什么？
- (7) 这个故事的转折是什么，故事驱动是什么？
- (8) 第45页的故事驱动是什么，故事主题是什么？
- (9) 第60页的中间转折点，故事驱动是什么，故事主题是什么？
- (10) 第75页这个段落结束时，故事驱动是什么，故事主题是什么？
- (11) 第二幕转折的时候，故事驱动是什么，故事主题是什么？

（12）第三幕结束的时候，故事驱动是什么，故事主题是什么？

我要求时间限定很严格，就像给制片厂的投资人做提案一样，你们要赶紧讲最主要的信息，把关键问题回答清楚就可以了。不要太纠结于故事的细节。你若太迫切想讲完整个故事，就容易忽略最重要的问题——这十二个问题。

A组阐述

这是一个极端环境中的真实事件。类型为悬疑、惊悚。影片的主题是生存与希望。四个人物。第一个是酒庄老庄主，经营不下去了，非常不情愿地要卖掉庄园，他设计了一个阴谋。第二个主角，是真买家、成功人士，看不起别人，也怀着秘密。第三个角色是个投机的女房屋中介，想通过奋斗成为社会精英，嫉妒老庄主、真买家，她想要巨额财富。第四个，中介雇的托儿，社会底层的假买家，没什么理想，想赚快钱。

故事的头三分钟，两个买家向老庄主提出各自的收购计划，老庄主非常失望。虽然如此，他还是不得不把庄园卖掉，今天必须从两个人中间选一个。大家一起上飞机看土地，在飞机上浏览了整个区域，其间两个买家不停争执抢购。飞机失事了，掉进山谷，四人都活下来了，都不同程度地受伤了。老庄主伤最重，需辅助行动，但他对这片区域非常熟悉，能带大家走出困境。

30分钟第一幕结束，天黑，下了大雨，逃生更困难了，老庄主带他们到一个山洞，说今天肯定走不了，必须在这儿

过夜。45分钟时，两个买家和中介还在争执，假买家被蛇咬，真买家救了他，看他的伤势，没有生命危险。这一夜不平静，真买家和中介一夜风流。

第二天早起，他们发觉假买家死了，所有人都非常震惊，他们之间产生了怀疑。老庄主很伤心，他开始怀疑真买家和中介害了假买家；真买家虽不怀疑中介，但是觉得老庄主可能有很大嫌疑。即便这样，他们依然得团结一致走出去。下雨导致泥石流，路越来越难走。

75分钟时，中介想杀真买家，老庄主出手相救。搏斗中，老庄主杀了中介。他们所面临的环境更恶劣了，老庄主意识到恐怕会走不出去。两个人敞开心扉，老庄主坦言飞机失事本来就是自杀计划。庄园、家族的辉煌到这一代完全失去了，他不希望看见庄园被毁掉。真买家打算拆掉庄园盖房地产项目。一路过来，老庄主发现真买家是个好人，有原则和标准。真买家说，买庄园做房地产项目是假，庄园悠久的历史令人瞩目，是因为里面有一件价值连城的文物。他们的交流让他明白，文物本身单拿出来也没什么意义，只有留在庄园里延续下去才是最理想的。他们和解了，但外在的环境已不允许耽误时间了，最后关头老庄主愿意牺牲自己，让真买家活下来，但要保证出去后弘扬家族历史文化，以求更大的发展。真买家活着出去了之后，没有拆掉庄园，而是开放庄园，让世界所有人共享这个世界文化遗产。

史蒂文：故事的事件建构得很好，但你用了11分30秒。我发现到中间60页左右，主题、驱动都不明显了。如果说你们依据问题来阐述，讲明第30页、45页、60页的主题是什么、驱动是什么的话，投资方会听得更明白些。

当然这个主题部分还是要表扬一下，做得不错。不只是这个人生存下来，还有最后让这个文物幸存下来而向世界开放，这个呼应很好。驱动是能推进的动作，大家能不能说一下到第30页的驱动是什么？其实就我的意见来说，飞机失事不应该发生在第10分钟，而应在第30分钟，第30页幕转折，幸存的驱动打开了，飞机失事起的故事线就可以朝着求生的方向推进了。

A组学员：十分钟的飞机失事是一个生存危机，这个时候开始介绍老庄主的自杀计划，一个完美的阴谋，即使这架飞机失事他们没有死，他非常熟悉这块土地，带进去的这个迷宫山洞处处险象环生。

史蒂文：这个设计很好，可以成为第二幕里面的起伏。但这驱动越简单越好，可以推动第二幕行进的对立。如果在幕转折、第二幕开端时让飞机失事，大家会期望第二幕他们怎么样回到安全地方，起伏就成为非常精彩的段落。第10页催化剂老庄主邀大家上飞机，这已推动了故事发展方向。飞机失事这么大的转折放在第10页有点大材小用，把它放在幕转折点会更好，否则结构就有问题。

我来给大家一些建设性的批评：首先跟投资人谈项目时，都需要非常迅速把他们关心的关键问题全回答清楚，这不容易，大家基本上都做到了，这非常好。但可能无法避免的错误就是讲过多细节。太多细节令听众“脑补”画面，忽略了故事真正的骨架、结构。你们这组演讲时，其实到了四分半了都还在介绍故事和人物背景，如果这是在跟投资人谈，有可能他已经开始接电话或心不在焉了，所以说最开始就要切中主题。

这里要提醒接下来的几组，讲的时候一定要避免讲细节，只要回答那些问题就可以了。大家第一次做这样的练习时，想把一切都说明的倾向是完全可以理解的，没有问题，但要克服。

B组阐述

我们的故事选择第四个情景——几个陌生人到一個陌生的地方。类型是科幻和动作。几个陌生人在未来世界中，为了拯救地球携手起来打败邪恶势力。主题是拯救人类。

2116年的地球资源非常枯竭，邪恶博士控制了地球，通过“天网”系统管理地球上所有的人，用“熵”分配着他们的资源和生死。

熵是物理热力学的概念，简单讲，就是分子排列混乱度的指标，如果一个人的情绪过度波动，就会使熵值增加，也就令需求增加。邪恶博士认为这样会无谓地消耗所剩不多的资源，这样的人必须处死。所有人都有熵传感器，久而久之他们都像机器人一样过着行尸走肉的生活。

男主角不断跟女朋友解释着什么，但她却转身离去。她受邪恶博士胁迫，不得不去秘密基地——R星球工作，怕连累男主角，所以跟他分手。可男主角不明个中原因，误解了她，所以非常伤心，熵值大幅度提高，因而被抓进了管教所。男主角结识了爱打架的不良少年和爱笑的女护士，这两个人已经在这儿关了很长时间，因为性格原因一直没有获释。邪恶博士发出指令，所里不合格的人都会被处死。身边人陆续被拖出去处死，男主角就和管教所的这两个新朋友商量合作，然后各显神通，成功逃离。

三个人逃出之后，搭救了一个老好人飞行员。人已经受伤了，男主为他去买药，回来后告诉大家，他们的出逃行为被邪恶博士发现了。四个人决定要去R星球，逮捕邪恶博士。四个人找到了一艘废弃飞船，试图修好。

男主角的女朋友根据熵值提高观测到了自己的男朋友，也猜到了他们要做的事，就偷偷地改变了检测指标，成功躲过了邪恶博士的突击追查。

四个人的第一次飞船试飞成功了，大家非常高兴，决定实施行动。女护士回家取了趟东西，忽然发现大家根本没被通缉，以为男主角骗了大家，回来后就一番质问。男主角不得不说出了实话，他其实只是想去R星球找女朋友。其余三人非常气愤，觉得自己被欺骗了，离开了他，回归各自的生活。

但他们回归生活后，都感到非常孤独、乏味，不由自主地怀念在一起的美好时光。此时，R星球的女朋友因修改指标行为被邪恶博士发现并被抓，第二天要被处死了。四人行踪暴露，也真的被通缉了。因此团队重聚，决定还是重拾过去的目标，去R星球救出男主角的女朋友，并一举摧毁“天网”。

可是他们遇到了新的问题，飞船再次启动时坏掉了。时间紧迫，老好人飞行员因为自己过去的善举弄到了星际船票，虽然有票，但他们仍因熵值高而无法登船。不良少年利用自己的中国功夫，获得了可以降低熵值的珍贵药物——种子。他们几个将“种子”放在身体各个部位，成功上了星际飞船，来到了R星球。这是第二幕。

到了这个R星球之后，他们发现地球资源其实并不匮乏，邪恶博士搜刮地球资源，并将其转移到R星球的建设。四个人开始行动，力量很弱根本没有办法对付邪恶博士。他们利用各自天分、利用孙子兵法等各种传统中国思想击败了邪恶博士，最后在女朋友的帮助下摧毁了系统。从此人类重拾喜怒哀乐，过上了幸福快乐的生活。完了。

史蒂文：这个故事挺酷的。你第二幕其实还是比较精彩的，但是在叙述故事、情景时，页码标记缺失了，我们听的时候只知道这是第一幕、第二幕、第三幕，并不知道段落标记在哪里，也不知道这些标记跟这个主题怎么关联。你去拉投资时，要把这些标记点讲出来，每一次的主题、驱动是什么，再强调一下怎么服务于主题和驱动，而不是把整个故事全叙述出来，却忽略了这些页码标记。

C组阐述

我们要讲一个反战影片。背景是“二战”期间英德大西洋海战，主要人物有：男主角英国士兵A，战前他是个生物老师，有漂亮的妻子和女儿，家庭幸福；男二德国士兵B，以前是一个农场主，朴实、热爱生活，同A一样也有个女儿，他也热爱家庭，然而战争破坏了一切；第三个人物是个纳粹军官，冷血刽子手。英国战船被德国战船击沉，德国战船被英国的潜艇击沉，英国士兵A和德国士兵B两人游了一整天到了荒岛上，两个人相遇并拼死搏斗。英国士兵将德国士兵打伤，自己也筋疲力尽，且严重脱水，没力气杀掉敌人了。他赶忙离开去找食物和水，德国士兵由于受伤和脱水无法移动。

转折点在第15页至第30页，英国士兵找到了一点点水和食物后，回去看德国士兵什么情况。德国士兵差不多快死了，开始喋喋不休，讲战前生活，他也非常爱他女儿，痛恨希特勒发起的战争。英国士兵也回想起自己家庭，对德国士兵渐渐有些同情。德国士兵渐渐因为脱水受伤昏迷了，英国士兵在一番心理斗争后决定救助他。

第30页到第35页，德国士兵在英国士兵的救助下，身体情况渐渐好转，二人间产生了超越战争的淡淡友情。

第45页到第60页，两个人在荒岛互相帮助，求生艰难，友情渐渐加深，他们也开始谈论离开后和战后的生活。

第60页到第75页，两个人在荒岛上遇到德国军官，这个纳粹也是沉船后游到荒岛的。他们之前没相遇。纳粹军官想杀英国士兵，被德国士兵阻止。三个人开始合作，荒岛上最大的问题还是找食物和淡水，英国士兵是生物老师，擅长于此。德国士兵则想办法生火，发求救信号。军官开始造木筏，结果造好了木筏，一个人跑了。他回来驾着救生艇，最终杀死了英国士兵。德国士兵对战争的痛恨到达顶点，抢了纳粹手中的枪，杀了军官及其两个手下，决定留在荒岛上不再回去。结束。

史蒂文：还是挺好的一个故事，建议你们要想做这个故事的话，把纳粹军官直接去掉，就写这个德国士兵跟英国士兵纯粹的二人纠葛。只是个人意见，你们已经做得挺好了。这个绝境中陌生人遭遇的情景设定和故事氛围是比较新颖的。

D组阐述

下面首先想给大家放一首歌，《星际迷航》的主题曲。之所以选择这首歌曲开场，因为我们要讲的故事与之类型上相似。我们的类型是科幻、动作、爱情。希望大家不要把它当成作品，我们只是想用它来实践史蒂文老师教的技巧。

我们选择第四个情景——一群人被扔在鸟不拉屎的地方。主要人物有四个：阿海是宇宙飞船宇航员、植物学家；K0是一名人工智能美女，她和阿海有一段感情，最后为了自由和解放要毁灭这艘飞船上的人；CC是太空海盗基地的一名小

偷美女，是地球宇航员的后代，和阿海是好朋友，最后成功帮助阿海逃离了太空海盗；还有一个太空海盗3K帮，老大叫老K。

2250年地球的环境极端恶劣，人类移民火星，飞船在运送地球科学家以及植物种子的途中遭遇星际陨石袭击。处于休眠中的阿海被K0唤醒，飞船目前处于漂流状态。恢复了飞船系统后，他发现和地球的通信彻底中断了没法恢复。在孤独中，阿海和K0发展了感情。他教给K0很多人类知识，教她驾驶飞船。

阿海和K0联手打败了3K帮，感情进一步深化，阿海告诉了K0关于这个种子的秘密。然而第二天一早，阿海发现自己被K0绑了起来，K0告诉他，她已经厌倦了做人类的奴隶，3K帮领袖答应给她自由了。

K0驾船来到海盗老K的基地，阿海被投入海盗基地监狱里，认识了小偷CC。CC是因脚伤而失误被抓进来的，阿海帮助CC治好脚伤，CC帮他秘密逃出监狱，计划夺回飞船。两天后是海盗们的节日，趁海盗们大醉的时候，阿海他们夺回了飞船。阿海领悟到原来驾驶员是被K0杀死的，K0之所以唤醒他，是因为她自己不会驾驶。K0启动了自爆装置，爆炸前，她对阿海说了两个字：自由。

阿海从爆炸中苏醒，发现自己的伤口非常快地愈合了。找到维修库，他看到了很多人形胶囊，每个胶囊上都有一个宇航员的身份标签，有地质学家、化学家、物理学家，长得都和阿海一样。

在地球上，工作人员向太空指挥中心汇报，问总指挥：“如果飞船找不到了怎么办？”总指挥说：“没关系那就再

派一艘，我们每天都可以制作出一千个克隆人，他们就是比人更好！”

地球上克隆人正在流水线上被制作出来，总工程师在车间输入数据，监控着一切，所有克隆人都长得一模一样。

这是整个故事，第一幕是从第1页到第30页，包括遭遇陨石袭击后阿海被唤醒、阿海和K0的感情升温、教会她驾驶飞船。第一个催化剂是阿海恢复了飞船的系统，和地球的通信却彻底中断了，为什么？因为与地球中断，阿海陷入孤独，才有可能跟K0发展感情教她开飞船，这是个关键细节。这部分的主题是拯救，也是爱情的产生。

第二幕从第30页到第60页，30页前后有个高潮事件，阿海和CC联手打退海盗3K党。

K0驾飞船去海盗那边，第二幕第二个转折事件是阿海在狱中认识CC，主题是爱情与背叛。第60页到第90页这一幕是从夺船直到结局，这一幕中全剧第二个高潮事件是阿海和CC与海盗展开夺船大战，第75页有一个伤心时刻，这个时刻就是在战争中为了保护阿海，CC牺牲。

第三幕主题是战斗和回归。感情驱动主要是爱情的破碎、对自由的追求。这个故事其实是有两个结局：第一个结局，K0被制服后自爆了，这是坏人失败好人胜利；第二个结局是阿海发现自己是个克隆人，也是大反转。最后这一段主题是人类异化，驱动是自我身份认同。可能是我们对未来世界比较悲观的描述，人类被当成工具、商品，在流水线上成批制作。这是我们的故事，很乐意听听大家的意见。

可能这个故事相对复杂一些：宇航员阿海被唤醒后发现自己一个人拯救飞船，还要拯救人类的未来。主题包括自

由、爱情。我觉得一个故事中包含很多的主题也是当下的一个趋势，一部电影不可能传递单一的信息，信息量可以非常丰富。我们也可以看到任何一部好莱坞电影的信息都极丰富。感情线很简单，是阿海要拯救飞船回火星，过程中他与K0和CC的感情。

史蒂文：你讲的过程中，我自己有点听丢了。当你最后一句话概括电影时，我才听明白。你强调了好几次驱动是战斗。但战斗本身并不构成驱动，驱动应该是你为什么战斗，是引着你往前走的东西。你拉投资跟别人讲的时候，得说明他为什么而战。

D组学员：战斗不是驱动，这三幕没有一幕的驱动是战斗，主题是战斗，驱动是爱情的深化和背叛。第三幕的驱动是爱情的破碎，然后是自由。一般来说，爱的深化应该是主题，而不是驱动，驱动可以塑造成我要拯救人类，我为了要拯救人类就必须去战斗，去夺取这艘飞船，必须打败海盗。

史蒂文：男主角要想的是，不做这件事的话，人类将遇到何种危机。每一步都有拯救人类这一驱动，才能够推动故事往前发展。电影确实可以有不同的主题，像《火星救援》，团队精诚合作是一个主题，生存也是一个主题，希望也是一个主题。好莱坞电影确实可以有很多的主题，但是贯穿始终的大主题只有一个，其他都是次要的主题。贯穿主题是你的结构，是一个假设的框架和主线，各种页码标记、中途点上的贯穿主题必须一直都在。

D组学员：这个角度看主题其实就是只有一个。这个人发现了自己陷入一场危机，必须把飞船开向正常轨道，生存主题。史蒂文老师在哪个主题跟丢了？您觉得听哪一部分的时候没有听清楚？

史蒂文：你在五分钟内并没做页码标记，介绍人物就把故事整个叙述了一遍。我只要一个人物原型而已，信息量太大了，结果就记不住那么些东西了。当你开始页码标记，我连人物都分不清了。拉投资的时候必须要简单明了，讲故事结构的时候只把人物原型放进去开讲即可。大家都有点太多了。

拉投资时就讲自己的创意，本来很难了，你们脑子里面肯定是非常清楚结构了，言简意赅地讲出来本身就是测试，要花功夫的，很困难但需要大家天天都去做，我自己从业30年了，也是成天练这个。锻炼脑子是一回事，跟别人表述出来是另一回事，不是把你的东西说得越全越好，而是怎么讲得越清楚越好。

大家的故事都很新颖，这个练习的重点是，在规定时间内，你是否把这两条弧讲清楚，是否把这12个问题回答清楚。不管你的故事多好、多完美，最终还是要看你表达出了多少，听众接收了多少。

讨论答疑

学员：序列叙事中每个段落应该是完整的，还是可以细分得更小？是不是分得更细会更好地推动主题升华？

史蒂文：在这些大的段落里面可以加入小段落或者再细分，但前提是你得有够强的功底掌控。因为编剧的职业习惯，我现在自己看电影都在期待45分钟转折点在哪儿、某分钟的转折点在哪儿，都不能心无杂念地看片子了。我还是得说，观众是明确期待第30页、第45页或者中间转折点、不归点的。

如果说在这种段落中间再插入小段落，让转折过于复杂、激烈，最后可能会模糊主线，让观众觉得混乱。所以说关键看你的操作功底怎样，你对细微的地方处理得怎么样。我不能告诉大家你能做什么不能做什么，关键是你要用自己的方法讲自己的故事，我不该限定，只是想给大家一些指导和工具辅助。

有多少人在自己的写作过程当中写到第二幕的时候遇上瓶颈会觉得：完了，我接下去怎么写？几乎所有人都会遇到这种困难。中间这一部分不好写怎么办？不妨就按照这个框架划分段落，先从第30分到第45分，从第45分到第60分，只要中间贯穿着这个故事驱动和主题，按照这样的一个个时间点去划分，一个小故事接一个小故事地写，你会发现用写小段子拼成一个大故事，比你整个直接写一个很大的故事要容易得多。一步步来，知道中间点在那儿，再想这一段的坎要怎么过去，先过了再说，这样容易一些，不要一步想太远。

构建一个个段落时，关键要做的就是主题和驱动，这两条主线，一定要谨记在心里。好电影几乎都可以用这个框架来套。

学员：《拯救大兵瑞恩》故事也是讲一个团队，而不仅限于主角自己，每一个人都有他的个性、背景。但主角是最深化、最完整的人物，我们的心情是随着他在走，其他的人物都特别单薄，大家看了也记不住。

史蒂文：其他人物塑造单薄、主角亮眼牵动人心，这也是讲故事的一种刻意的手段，这无碍为团队主题服务。

《拯救大兵瑞恩》和《火星救援》的驱动都是一组人救一个人。编剧自己要决定在开展的过程当中，哪一个是最有趣的人物，是最想深层塑造的。编剧的智慧在于分辨哪个人物会跟观众产生更深层次的联系。在《火星救援》当中，我们认为被救者的生存和一举一动更牵动人心，所以在塑造时，就要把重要时刻分给他，令他跟观众建立深刻的联系。

也有一类电影不只有一个主角，可能好几个主角有同等的分量，中文叫群像，但贯穿始终的仍是故事主题和故事驱动，人物可以在不同的时刻去跟观众产生联系。《拯救大兵瑞恩》其实就有点群像化的。

学员：《火星救援》故事是一个好故事，我总觉得这个主人公从性格上稍微有点简单了，用之前的人物原型观点来问，这人性格缺陷是什么？

史蒂文：对我来说，马克这个人物缺陷是有点傲慢、有点独立，是整个团队当中最不爱合作的一个。他并不完美，创作者还用了一些辣眼睛的进食镜头加深了观众对他的感受。

我们前面讲了故事的主题弧和驱动弧，其实关于人物塑造还有人物弧的概念。人物弧可强可弱，《火星救援》的主角弧就不强，主角从开始到最后没有多大的变化。但如果换成情节剧，一个小男孩在最

后变成一个很负责任的人，这就是很大的变化，就是强人物弧。一般来说，剧情片中的人物弧会比较强，但在其他类型电影比如恐怖片中，人物弧就比较弱。

学员：可是《闪灵》主角就有一个强大的人物弧。

史蒂文：确实很强，但很多人不把它归为恐怖片。有点像西部惊悚片。这是一部经典的上乘制作。

学员：主题应该怎么样提炼？芦苇老师推荐过《编剧的艺术》，是通过主语谓语宾语，一句话把主题提炼出来。

史蒂文：友情这个词就可以成为一个主题，《玩具总动员》的主题就是友情。主题要凝结在一句话之内，能精练到一个词的话也很好。用好几句去解释就不行了。

学员：有的时候每人判断出的主题都不同，会有偏差。有没有判断主题的基本方法？

史蒂文：主观判断各不相同，但作为编剧，主题是拿来写故事的工具。至于观众怎么样解读，那就是观众的事了。

像《火星救援》，有人认为主题是“生存”，有人觉得是“团队合作”，有人觉得坚韧不拔的精神才是主题。这都是主观的。制片方认为主题是“生存”，于是希望全片停在交代主角的结局，而其他组员的事情就不再交代了。但编剧和导演对这部电影主题的理解是“全体总动员、一个都不能少”。所以坚持把现有的团队结局拍了出来。

学员：我之前有一个长篇剧本，主角的人物目标和故事驱动会有一些冲突。故事是主角有一个始终贯彻的目标，但第一幕之前有一件事情让他开始冒险。我不太确定，这是两个驱动吗？

史蒂文：人物有自己的目标，这个很好，可以驱动这一幕的转折，同时也推动了故事前进。它既是个人目标，也是推着这个故事前进的驱动力，但有的时候两者并不是一回事。

美剧一般不用三幕结构，每集时长半小时与一小时更会有不同。如果是《权力的游戏》这类连续剧，大家会发现A情节、B情节、C情节等好几条故事线同时展开。而《犯罪现场调查》这样的单元剧，每一集都要结束一个案子。有的系列剧、肥皂剧是按一整季的方式来结构，创作者试图把框架应用于整个一季12集，以12集去构建一个故事主题。至于具体的故事驱动，则可能每一集皆不一样。如果把整个的故事驱动运用在其中的话，可能会太复杂。

做美剧编剧是一件非常有意思的事情，主导权也很大，我们知道电影是一个导演主导的行业，而电视剧则是编剧主导的行业。

学员：我现在做一些短片，比如35分钟的剧本，也是按照三幕剧的结构，这样对吗？

史蒂文：短片只要有一个故事的开端、发展和结局就可以，你的做法其实可以更先锋些，短片本来也不是给主流大众看的东西。在写35分钟故事时，如果遇到困难的话，可以试着缩减看看，当然不排除改变后会搞得一团糟。

学员：情景喜剧是否可以运用平行弧的结构，在每一集中都使用这个工具？

史蒂文：《生活大爆炸》大家都知道吧。情景喜剧，就是在观众的面前表演，四架机器同时拍。情景喜剧的拍摄就像剧院演出一样，规则就是每一页剧本上得有三个笑话，所以得赶时间点，埋包袱甩包袱。而《欲望都市》这种情景剧就不是讲笑话，而是把幽默埋在人物

性格中。30多分钟的情景喜剧也有ABCD情节线，这个D情节就是最短的情节，在一集之内完成从开端到结束。

《摩登家庭》前三季编得很好，后面有烂尾的感觉。这是因为前三季三条故事线针对三个家庭，一开始就给剧集定了主题，前三季中，他们在故事主题构建当中没有应用弧形结构。而为什么会有烂尾的感觉？因为一百集之后这些主题都用滥了，新的出不来，就得回收利用前面用过的，所以显得力不从心。

平行弧结构其实只是一个泛泛的指导工具，并不是所有电影都要一成不变地遵照这种方式，我们也可以用自己的方法玩出变化。比如漫威的《钢铁侠》就没有完全遵守平行弧，因为其中的人物已经深入人心了，大家都了解人物和故事的大概发展。所以他们以故事驱动为主，主题有时会弱化，重点是塑造人物和故事，片子当中可以看出中间转折点、幕转折点、第一次真相揭示等，不过可能不会像我们所讨论的那些电影那么强烈，但还是存在的。

IP开发有其特有的规则。美国有一组人专门来管理《星球大战》的“世界观”，其相关剧集、动画、游戏等诸多系列，都要遵循这个“世界观”的规则，确保新的故事不会跟其他已有的“星战”冲突。像《美国队长》《特工卡特》在开发新的电影、衍生剧的时候，都会遵循已有结构，要看整个主题、大IP的发展历史，让它们相互兼容而不是相互冲突。

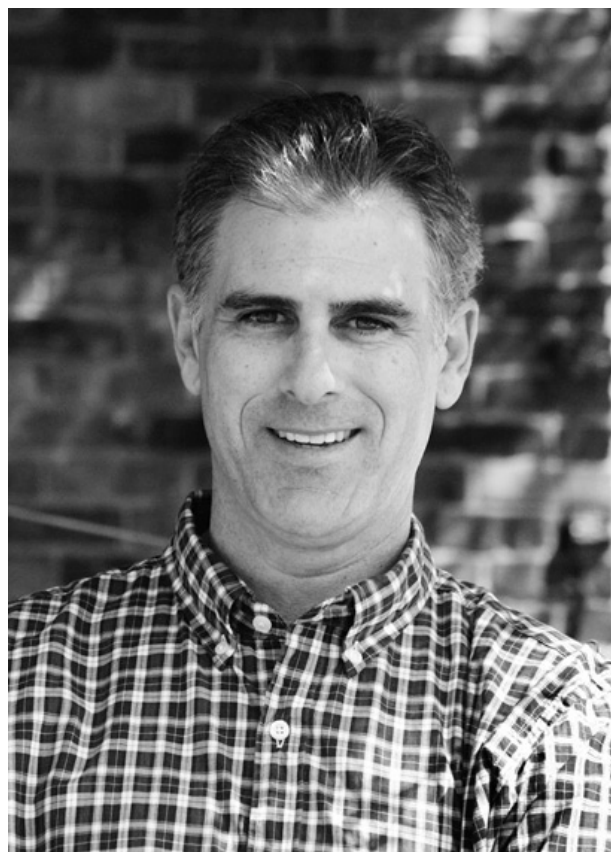
① 这两位编剧是克里斯托弗·马库斯（Christopher Markus）和斯蒂芬·麦克菲利（Stephen McFeely），因《美国队长》《复仇者联盟》等为漫威宇宙创作的作品而闻名。

第八讲

以人物关系为驱动的剧作法

/ 迈克尔·威斯

迈克尔·威斯（Michael Weiss），编剧、米拉麦克斯制片公司前副总裁，曾参与编剧的主要作品有：《我一直知道你去年夏天干了什么》（*I'll Always Know What You Did Last Summer*, 2006）、《蝴蝶效应2》（*The Butterfly Effect 2*, 2006）、《地心历险记》（*Journey to the Center of the Earth*, 2008）、《蝎子王4：争权夺利》（*The Scorpion King 4: Quest for Power*, 2015）、《锅盖头3：绝地反击》（*Jarhead 3: The Siege*, 2016）。其原创剧本成功售出给华纳兄弟、索尼、新线以及环球等



故事中重要的不仅仅是主人公的旅程，还有他最核心的关系。

多家制片公司，同时也被上述公司聘用进行剧本创作。于加州大学洛杉矶分校（UCLA）教授编剧课程并获得杰出导师奖，也是编剧教材*Cut to the Chase*的作者之一。

迈克尔·威斯的编剧重心，常围绕好莱坞的系列电影展开。如何在前作成功的前提下延续辉煌？如何一而再，再而三地深度挖掘知名IP的故事？如何在大众已烂熟于心的人物关系中发掘人物的性格、展现新意？在2017年12月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，迈克尔·威斯从以人物关系为核心的剧本写作、人物的深化、常规故事结构等方面来讲述他的创作之道。

大家好，我之所以选择来到这里，是因为我热爱电影，热爱剧本的写作，我希望将我所知道的分享给大家，从而促成合作。我们在好莱坞有自身的语言，我要跟大家分享的，就是这种所谓的好莱坞语言。如果大家能掌握我所说的概念、术语，就可以促成双方的合作。我们不要为了迎合所谓的全球观众而去改变自己的故事，你应该去相信自己的故事，但如果是想跟好莱坞电影公司或者像我这样的从业人员沟通的话，你就必须要学会这样的语言。我也建议大家多去读一读剧本，不过我读的剧本都是英文的，推荐起来稍微有点困难。我相信大家能够读一些当代电影的不同版本的剧本，应该会对剧本写作有更深刻的体会。

从人物关系的角度构思剧本

我这一堂课的主题是“以人物关系为驱动的剧作法”。这是一个比较特别的剧本创作方法，是我在加州大学洛杉矶分校教的一门课程，希望能够给大家分享一些工具，帮助大家创作出充满魔力、令人感动的好剧本，与观众建立情感上的联结。我今天也希望能够跟大家互动，来分享剧作的经验和感想。所以，大家任何时候都可以问我问题。

我是一名职业编剧，代表作有《地心历险记》，还参与过成龙主演的《环游地球八十天》（2004）。过去的十年间，我一直都是在加州大学洛杉矶分校教书，也是所用教科书的作者之一。

在传统的剧作课堂或教科书中，我们描述的故事情节通常是这样的：有一个主人公，他要踏上自己人生的旅程，有一个目标要去实现。整部电影中，他就是为了实现这个目标而努力。比如《疯狂动物城》（2016），主人公是一只兔子叫朱迪，梦想是当一名警察，但身边其他动物都是大型食肉动物，整部电影就是看她如何实现目标的过程。再例如《银河护卫队》（2014），从主人公的旅程看，是一个小偷为了偷一个神奇的魔力球，穿梭在各大星系中，组队在一起星际旅行，最终拯救宇宙。

基于多年的从业、教学经验，我认为故事中重要的不仅是主人公的旅程，还有他最核心的关系。在《疯狂动物城》中，兔子要和一只罪犯狐狸结伴解决问题。我们写一个剧本，不仅要思考谁是主人公，更要思考核心的关系是什么。以人物关系的角度出发，故事就不一样了：

《疯狂动物城》：新手警察兔子与犯罪分子狐狸不打不相识，最终成为搭档。

《银河护卫队》：星际小偷遇到要暗杀他的外星女杀手，二人最终做了搭档。

《美女与野兽》（2017）：野兽是被诅咒的王子，美女爱上了他。

《美人鱼》（2016）：类似《银河护卫队》，美人鱼被派去杀一个破坏海洋环境的有钱人，结果他们相爱了。

我接下来都会使用上述几部电影作为参考案例。不是每部电影都是以两个人物的冲突为核心的，但大多数电影的中心就是两个人物间的关系。我们可以去思考一下，在这些电影中，主要人物一开始有什么样的冲突，是怎么认识的。

《银河护卫队》：两个人初遇时，男主角小偷彼得拿了魔力球，女主角卡魔拉来刺杀男主角。15分钟时，两个人刚相遇时有很多冲突，都想杀掉对方，谁也想不到结局这两人成了搭档甚至相爱。

《疯狂动物城》：主人公兔子是个很小的警察，狐狸比她大，是一个小偷。一开始相遇时，两人是彼此厌恶的。

《美女与野兽》：野兽把美女囚禁起来，他们一开始不喜欢彼此。

无论电影、电视，还是小说，好的作品往往由冲突开始，我相信这是戏剧的万用规则。至少要有两个有矛盾的人物，并且一开始就要让两个人物之间有冲突。

构思大纲前的七大要素

做一个项目，我们并不是一下子就把完整的剧本写出来，一般要先做大纲来整理自己的思路。我开始着手写作时，会先想好最重要的七大要素。

第一个要素就是“世界”（world）。世界不仅仅是一个地理的空间，而且是你整个影片的环境。在观众看电影的这90分钟到2个小时的时间里，你要将他们的身体和情感带去一个什么样的地方？

《疯狂动物城》的世界是一个虚拟的世界，没有人，只有动物，它们像人一样生活。《银河护卫队》里所有的星系是相互连通的，不同的生物可以相互交流，有点像《星球大战》的世界，有太空飞船，有各种各样的武器，还有空间战。《美女与野兽》像一个童话的世界，有诅咒，有魔法。

不是每一部电影都会带你去到外太空，去到一个有魔力的世界，或者去到一个有美人鱼生存的世界。是人物之间的关系让你的电影变得特殊，世界也可能是由人物关系确立的，比如公路电影《心花路放》（2014）中，一个男人离婚了，朋友为了让他开心些，带他踏上一段旅程。这部电影的世界就是离婚后两个男人间的友情世界。这是贯穿整部电影的最核心的关系。世界不仅仅限于一个地方。

第二个元素是“主人公”（hero）。他是一个想成为警察的兔子，还是一个太空小偷？

第三个元素是你主人公的“问题”（problem）。好的戏剧来源于问题和冲突。想成为警察的兔子为什么有问题？因为兔子个子很小。

《银河护卫队》里的主人公拿到了魔力球，为什么是一个问题？因为其他人也想拿到这个魔力球，大伙都在争相抢夺。《美女与野兽》的问题，是女孩想环游世界，想有精彩的人生，但是她却被怪兽囚禁了。《美人鱼》中美人鱼要去刺杀富人，问题是她根本不是一个杀手。

第四个元素是“核心关系”（core relationship）。前面已经介绍过了。

第五个元素是“类型”（genre）。是喜剧、动作、惊悚，还是科幻、恐怖？

第六个元素是“基调”（tone）。它比类型要多些细节。比如说《美人鱼》，基调是很轻松、幽默的，让人开怀一笑。《阿凡达》的类型也是一部奇幻的电影，但是有一些可怕的暴力和危险的动作性。

《雷神3》这部电影基调跟大多数的漫威电影和超级英雄电影不太一样，是不是觉得滑稽到有点蠢？这是因为当时漫威的高管决定聘用一位新西兰导演，他以前主要拍的都是喜剧，这部电影搞笑的基调，是在项目开始做大纲时就决定了的。不管我们到底喜不喜欢，这部电影从开始到结尾都保持了这样的基调。

第七个元素是“参考片”（example）。是要选出一部经典的、相似的电影作为指导。写剧本不是你一个人待在家里闷头干的过程，而要邀请别人来给参考意见。好的参照物可以让大家更好地理解要做的类型。

举个例子来说明，《锅盖头3》的要素为，故事世界是中东的美国大使馆，主人公是一个刚来到使馆的新兵，问题是新人得不到信任。核心关系是主人公与大使馆工作的女间谍。我不记得这部电影的成片是否最终呈现为我写的这样，导演接手之后可能会发生改变。类型是

军事动作，我本意是让本片基调有一点点讽刺，带着军人的幽默。最终成片基调变成常规的、讲一帮硬汉士兵的剧情动作片了。

决定七要素是非常关键的，之后你就知道该怎么写了。我会依照上面的这些提示，去着手写自己的大纲。

以三幕120页范本为例

我们这堂剧本创作课的理念是，以一个120页、对应2小时时长的完整剧本为参照，讨论两个问题：第一，如何让整个故事变得很特别；第二，作为一个剧本的创作者，如何将自己所有的想法整合在一起。我会逐一向大家解释每一个环节、每一个元素，这可能听起来有一点程序化。必须要指出，并非每个剧本都是如此，这只是一个指导。

三幕故事结构的历史悠久，一般来说120页剧本第一幕是1到30页，第二幕是30到90页，是第一幕的两倍。第三幕是90到120页。但并非所有的电影都是120分钟的，如果90分钟的话，需相应地缩短每一幕。

如果是预算达到2亿美元的大制作，剧本可能有140页长。之所以这么长，是因为每一页里面有很多制作方面的细节，这是为了便于所有参与制作的人都可以读到这些信息。

1页对应1分钟，这是好莱坞标准剧本的惯例。我只熟悉英文的剧本，不太清楚换成汉字的话，应该怎么去测量。通常英文剧本要是少于90页的话，说明你的材料不足。所以80到90页是最低的一个限度。但如果是超过120页的话，可能说明你的内容过多了。当然，名气大的编剧通常写的剧本更长一些。对于普通编剧来说，一般不希望自己的剧本里有太多的内容。所以我的建议还是一样，找一个跟你想写的剧本相似的参照物，来看看他们是怎么做的。

第一幕

第一章，也就是第1到30页是非常关键的，因为很多核心的概念已经包含在其中。如果不能让读者在读完前10页最多前25页的时候就感兴趣的话，他们就不会有兴趣读完这部作品了。前30页的设定，为后面剧本的完成打下了非常重要的基础。

第一幕有三个重要节点：首先是开场（opening scene）；接下来的一个较重大的时刻，是第10页（page 10 setup）；在第30页（第30分钟）的时候，我们就迎来了第一幕转折点（first act break）——第一个转折点。下面我们来一一分解。

开场：吸引观众进入电影世界

《疯狂动物城》的开场设计了非常多的内容。电影从兔子还是一个小女孩时在校的戏剧表演开场，向大家阐述了这部电影的基本设定——食草动物和食肉动物是怎么共存并和谐相处的。为什么这一点很重要呢？因为这个电影的核心是主人公兔子和狐狸的磨合，故事进程中他们面临的是一系列犯罪案件。案件的推动使食肉动物和食草动物之间的矛盾又激化了。在开场的最后阶段，兔子说，“我想成为一个警察”，观众借此很快地把握到了这个故事的走向。

《银河护卫队》的开场画面中，我们看到主人公彼得的妈妈即将死于癌症，然后彼得被飞船劫持了。这看起来像两个场景，但其实是连贯的，主人公经历了什么可以留给观众去想象。

《美人鱼》的开场展示人类怎么去破坏海洋。第一分钟时你就能看到声呐装置，这部机器在整部影片中扮演着极其重要的作用。开头的一两个场景就要这样抓住大家的注意力，把他们带入电影的世界。

10分钟：钩子

在好莱坞，我们将第十页称为钩子（hook），这个术语指的是一个抓住人心的东西。它不是一个公式，10分钟也不是严格的时间点，而应看成是对人类的行为或情感经验的总结。一般来说我们看一部电影看到第10分钟的时候，就应该知道这部电影提出的问题是什么，会有什么样的冲突，我为什么在看这样的电影。我们看一下这些片例中，大约第10分钟发生了什么：

《疯狂动物城》中，兔子第一天上班，但没有人认真对待她。

《银河护卫队》中，彼得偷了魔力球，所有的坏人都来追杀他。

《美女与野兽》中，女主角接到第二男主角的表白，但她不喜欢这里，想离开家。

第10分钟时所发现的问题，通常对应七要素中主人公的问题。此时，我们往往已经可以看到中心的关系是什么了，顺着问题，想知道接下来会发生什么精彩的互动。

30分钟：第一幕转折点

第一幕的转折点大概发生在第30分钟左右。第10页到第30页之间肯定是有事情发生的，我们将这一段称为辩论、怀疑、产生疑问的时间段，是为转折点做铺垫。

《银河护卫队》正好在第30分钟时，大反派想杀掉女主角，这时转头看着男主角彼得，彼得试图说服他不要杀。原本相互残杀的男女主角，现在一人却要救另一人，他们的关系有了转机。这里有一个微妙的关系反转，此处我们会觉得男主救女主是因为关心她，但之后他向女主解释，其实是因为他觉得女主可以帮助他逃离监狱，抢回魔力球。你看，这个第一幕的转折点，人物并没有太大的改变，他还是很自私的，只想利用别人。而二人真正的关系转折点在于成为搭档，并召集其他成员形成护卫队。

《美人鱼》里，珊珊给了刘先生她的电话号码，到第30分钟之前，我们会想，他会不会打这个电话？电话号码会对之后的情节有什么样的影响？到了大约第30分钟，刘先生给珊珊打了电话，珊珊赴约时穿得很漂亮，但她的目的是要杀掉他。

《疯狂动物城》中，30分钟前，兔子朱迪成为新警察，接到的任务却是开交通罚单。我们的问题是，她会开心吗？当交警会让她满意吗？第30分钟，朱迪接到一个案子，要去找一只走失的海獭。

比较一下第10页和第30页的区别：

《银河护卫队》第10页时，男主角有了魔力球，其他坏人在抓他，但他还没有召集好其他护卫队的成员。这个电影讲述的是团队的故事，在第30页才开始有了团队的概念。

《美人鱼》第10页时，女主角给了男主角电话号码，但是我们不知道女主角是美人鱼。第30页时，我们知道美人鱼其实想去杀掉男主角。

《疯狂动物城》第10页时，朱迪第一次上班。第30页时，她接到一个贯穿整部电影的案子。

要意识到，通常第30页发生的事情，才是电影的核心概念，是真正重要的生死攸关的时刻。当然，并不是所有电影都是生死攸关的，

但重要时刻的概念仍然成立。《心花路放》讲的是两个朋友在路上旅行，并没有什么被追杀的危险。这是一种情感上的、象征性的“生死攸关”。如果说这段旅途没有什么好的效果，刚刚离婚的那个角色很有可能会觉得自己的生活毫无意义，就再也不可能回到原来的生活轨道上了。

如果你在写一部小体量电影，比如母子之间的故事或者是情侣之间的故事，我们的主人公就要有一个主要问题，在大约第30页，他就会踏上一段旅程。如果这段旅途走得不顺利，我们的主人公达不到目标，就会在情感上受到重挫。有时你看一部电影会想，失恋的男主角再另找一个女人得了，或者女儿就不要再跟母亲说话，两人各自相安即可。但这样一来，就没有了关键时刻。编剧不能往这个方向走。

第二幕

第二幕问题：最后才得以解决的问题

正式进入第二幕前，这里介绍一个工具叫作“第二幕问题”（second act question）。第二幕问题这个工具有助于创造悬念，不仅给你的主人公创造悬念，也给观众留下悬念。

回到《疯狂动物城》，在第一个转折点，朱迪要去找找到案件中失踪的海獭在哪里。第二幕问题，就是要将刚才描述的这个目标转成一个问题。在第二幕——第30到90页，主人公要做的就是回答这个问题。仔细思考的话，我们针对第二幕可以想出很多问题，比如：朱迪会不会找到那只失踪的海獭？朱迪警官会不会跟那只狐狸成为好朋友？朱迪能不能证明自己是一个好警察？在这些问题中，究竟哪个才是真正的第二幕问题呢？我的判断依据是：当我们能够回答这个问题的时候，就是电影结束的时候。下面我们一一来分析：

朱迪跟尼克能不能成为好朋友呢？在故事发展过程中，他们两个就是好朋友了。所以这不是问题。

朱迪能不能找到失踪的海獭呢？在八九十分钟的时候，朱迪的确找到了他。所以这个问题也不是在电影结束时才解决的。

那到底是什么问题推动了整个故事一直到结束？如果是我来写，问题就是：朱迪能否解决疯狂动物城中最大的一个谜案？毕竟海獭失踪只是整个谜团的一部分。而这个谜案是跟食草动物和食肉动物的矛盾相关的。我会把这个问题作为工具，来辅助我写完第二幕。

我们现在一起看一下《美人鱼》。在第30页，也就是第一个转折点处，我们可以看到珊珊要跟刘先生进行第一次约会，那第二幕的问题是什么呢？

学员：应该是能不能够解决美人鱼的生存问题。

很棒！我觉得我的工作结束了，可以回家了。我本来是想给大家设置一个陷阱的，我猜可能会有人说她能否杀掉刘先生。可关键的问题并不在此！还记得在第10页，刘先生和女富豪达成一个协议问题，珊珊能否阻止这个协议呢？这并不是关键。关键是珊珊是否可以拯救自己的族群。她的确做到了，不是通过杀刘先生，而是通过别的方式。

《银河护卫队》第30页，彼得把卡魔拉救下来，开始组建团队。那他最大的问题是什么？

学员：他应该是想拿到那个魔力球，然后卖个好价钱。

针对我们这个练习，这个答案并不正确。为什么呢？他的确想拿到这个球，并卖个好价钱。但作为编剧，思维要跨越刚才这个问题。看过电影的人都知道，结局是他并没有把球卖给任何人，最终他们成为这个球的守护者。整个护卫队的目标就是确保这个球的安全，确保它在正确的人的手中。彼得的问题是他能否做到这一点。

在这个点上，核心关系中的两个人物应该已经相遇了。我们现在要掌握的工具，第一个是主人公的问题是什么，他希望在电影结束前达成什么目标。第二个就是为什么会有冲突，为什么当前的关系让主人公难以达成目标。《银河护卫队》里面，所有的这些成员相互都不信任彼此，他们为了钱而相互想杀害对方；《美人鱼》里面，女主角想杀掉男主角，两个人相处得不好；《疯狂动物城》里，兔子需要狐狸的帮忙，但是他们本身并不是好朋友。

障碍：内在冲突和外在冲突的统一

30页到60页之间，我们称为“障碍”（obstacle）。障碍来自冲突，有内在冲突和外在冲突，也就是人物间的冲突（relationship conflict）和人物与世界的冲突。

我们刚才说到《美人鱼》第二幕要解决的问题是“能否拯救自己的族群”，美人鱼尝试的第一件事是刺杀刘先生，因为她以为这样就可以救族群，但其实不行。这时候，我们就要问：她与世界的冲突是什么，内在的冲突又是什么？

有一个细节值得拿出来探讨一番，它与构筑世界有关。美人鱼试图杀刘先生时，她用的不是刀枪，而是海胆！为什么这样的元素可以让故事更有趣、更特别呢？因为这是美人鱼世界的武器。这个属于大海的武器设定，在为世界添砖加瓦。

她扔海胆，但海胆扔中了玻璃反弹回来。工人突然打开门，又撞到她的头，然后男主角用高尔夫球棒又砸了她。这些都是世界外在给予的障碍。而内在的障碍是，珊珊接到任务要来刺杀刘先生，但是她能力不行，她不是一个杀手。从刺客的角度来说，她做得很糟糕。美人鱼世界派了错误的人选来刺杀刘先生，这就是有意思的地方。从关系驱动的角度来看，男主角很坏，怒气冲冲的，这个性也属于一个内在的障碍。

再看《疯狂动物城》，朱迪正在试图解决案子，她拿到一个车牌号，但是树懒没有帮到她。制造障碍所需的元素，我们要在前10页就交代出来。在这个动物世界中，主人公是兔子朱迪，这只兔子想当警察，但是没有人尊重她的选择。树懒在机动车管理局工作。而狐狸尼克是核心关系中的关键一员。核心关系的冲突是狐狸不喜欢兔子，且故意刁难兔子。我们的类型是奇幻类，动物都穿着不同的人类服装，

做着人类的工作。片子的基调是有趣、幽默的。说回障碍，外在的冲突就是树懒太慢了，而内在的冲突就是兔子是一个新人，经验不足，得让狐狸来帮忙，因为狐狸更熟悉动物城。编剧就要想如何将内在和外在的冲突都表现出来。

次要情节：提升故事层次，而非复杂程度

刚才说到了30页到60页通常是障碍区间，在这个阶段，主人公要完成自己的目标，遇到了一些障碍。但此时我们还要设置次要情节（subplot），这是比较困难的环节。

《疯狂动物城》的第46分钟左右（不同版本可能略有差异），兔子和狐狸正在试图寻找走失的海獭，到这一刻，他们所知的就是，动物城里有好多动物都走失了。之前，他们找到了树懒，想追寻到一个车牌号的车主，现在他们已经找到了这辆车。如上图所示，车里有很多抓痕，可能是由一只凶猛的动物造成的。后面他们才发现，原来要找的是海獭，他疯了，才制造出车里的一片狼藉。我们逐渐发现，动物城里的很多动物都突然疯了。这就是一个次要情节。也许你观看的时候并不会特别在意，但通常在45分钟左右，我们就可以看到次要情节的出现。



在《美女与野兽》第45分钟，当美女来到这座城堡的时候，她看到玫瑰花的花瓣掉落了。主要情节是美女被野兽囚禁在城堡里面，次要情节是这只野兽其实是受到诅咒的。如果玫瑰花瓣全都掉落，他就会死亡。所以这个次要情节一直延续到了后半段，引发了很多戏剧性的情节。我们都会担心，花瓣全都掉落前，野兽是否能够打破他的魔咒。

我们来看看《美女与野兽》第二幕的关键问题：美女是不是可以从野兽的魔掌中逃出？《美人鱼》的第二幕问题“珊珊可不可以杀掉男主角”与其类似，我们后来知道她没有成功，没有完成任务。《美女与野兽》也是一样，野兽让美女走了。所以逃脱与否不是真正的问题，对于美女来说，第二幕问题是她可不可以拯救野兽。她拯救野兽的方式，就是让他变成一只举止更好的野兽。我们知道次要情节是玫瑰花瓣的诅咒——如果美女不能拯救野兽的话，他将永远是野兽。所以到了第45分钟，我们就知道美女不仅让野兽变得举止更加文雅，同时她也获得了打破咒语的能力。

不要认为这样的设置很复杂，一个好故事需要有这样的层次。此处要注意，层次丰富不等于故事复杂，不等于无节制地增加人物和情节，而是要与主线有机结合。如果一个故事越写越复杂，那就说明它不是一个适合剧本的故事。

刚开始撰写大纲的时候，你可能并没有能力构思好次要情节。但你要记住，每15分钟就可以给观众一些新鲜的材料去思考，而不只是一直专注于那个最大的障碍。

中间点：人物转变的最佳时机

在故事的冲突阶段，有个性的、自我的人物之间还不能够和谐相处，比如说《疯狂动物城》里，朱迪还是一个新手的时候，她没什么能力，别人也不信任她。狐狸此时跟兔子处得并不好，兔子逼着狐狸来帮助自己，狐狸本身也不喜欢兔子。

接下来很关键的一个点就是所谓的中间点（midpoint）。在这个中间点，我们可以看到人物开始出现改变，也就是人物有了弧线。我们需要思考，到底中间点发生了什么，促进了主人公与核心关系的转变。看看以下两部电影的中间点：

《疯狂动物城》中我们要看的是，兔子和狐狸能不能携手解决疯狂动物城中最大的谜案，之前的答案是不能。好了，现在到了中间点：牛警官和兔子两个人物吵了一架，在争吵中，一些事实真相被摆了出来。也就是说，争吵带来了突破，触底才会有转变。这是影片中一个非常关键的时刻。通常中间点会有很多很激烈的情绪，在类似的争吵中、愤怒中、对抗中，一些秘密、真相就显露了出来，促成了人物的改变。

《美人鱼》中，我们知道在30 ~ 60页，美人鱼一直试图去刺杀刘先生，但一直都不成功。有一段时间，珊珊甚至跟刘先生相处得非常开心，她开始喜欢他，不想去杀他了。而刘先生觉得珊珊是一个很奇怪的女孩，却不知道她为什么举止如此怪异。刘先生跟踪珊珊，走进了她的家，发现了她的族人。然后他就被族人捆绑了起来，其他的人都想杀掉他。我想让大家观察的是，这个中间点到底有怎样激烈的情绪，促使人物发生改变。

即便是喜剧，中间点也可以是情绪爆发非常剧烈的。虽然上述两部电影很不一样，但在情绪和情感上对于中间点的设置是一样的。我们的主人公兔子和美人鱼都在挣扎中，而她们的上级，也就是动物城里的牛警官和美人鱼家族的大哥，都在给她们施压。在这样一个触底的时刻，我们的两个主人公都被她们的上级说“你很失败，你没有完成自己的任务”。

在中间点中，这两部电影都有强硬的角色，一个是狐狸，一个是刘先生，他们都看到了主人公身上的改变。之前他们是一直跟主人公对抗的，而当他们看到了主人公触底的过程，现在出现了他们两个与其合作的可能。《疯狂动物城》中的狐狸向兔子敞开了心扉，说出了自己童年的秘密，我们由此看到了他们成为搭档的可能性。《美人鱼》中刘先生有一句台词，“你杀了我也不能解决问题”，他意识到了重点不是在于杀掉他，而是存在更大的问题。人物的成长，就始于此。而人物关系的转变，也是从这里开始。

首先从人物目标的角度看，我们应该在前60分钟内让主人公做出一些改变，才有可能达成他的目标。假如故事中的主人公是一名精英警察，他在第30到60分钟就可以解决面前的所有案子，也能跟他的搭档合作无间，这就成了一个无聊的故事，观众也就不会感兴趣了。我们之所以对一部电影有共鸣，是因为所展现的人物有他的困境，我们

会借此得到宽慰：每一个人都有解决不了的问题。并且，我们希望看到的是，一个人物在困境中挣扎，并有所转变、有所成长。

如果从关系驱动的角度来分析，我们对这些故事感兴趣之处，不仅是兔子是否有机会证明自己的能力，或者美人鱼能否刺杀刘先生。我们关心的，是这些人物之间是否相互影响，促成了对方的转变。

《疯狂动物城》的主人公朱迪其实从始至终都是一个很自信的人，她的问题是其他的人不相信她。她自身没有发生太大的改变，关键在于她改变了狐狸尼克的想法，改变了周遭的人对她的看法。《美人鱼》中的珊珊从始至终都是一个很好的人，重点在于她改变了原本是反派的男主角。而不同的是，《银河护卫队》男女主角结盟的过程中，男主角从一个自私自利的人变成了一个关心他人的人，主人公自身及核心关系都发生了转变。我认为，比起单个人物的转变，人物关系的转变更能激发观众情绪上的共鸣。

现在，我们来回顾一下前面讲过的故事发展进程：开场介绍主人公的问题；在第一幕的转折点，他要开始解决问题；第二幕，这个问题会让人物关系上有冲突，中间还会有一些障碍，来阻止主人公解决问题，此时还要设置次要情节；当主人公面临着重重障碍的时候，他来到了中间点，开始有所改变。

上升情节：人物成长，关系转变

接下来就是所谓的精彩情节或叫上升情节（rising action），位于第60到第90页。在上升情节中，我们会看到这个人物的进步和成长。在这个阶段，我们再去回答第二幕问题的时候，就可能得到一个肯定的答案。

在《美人鱼》的前半段，男主角根本不在乎美人鱼，他也不知道美人鱼的存在。在第70分钟有这么一场戏，我们可以看到女商人想要

色诱男主角，而男主角在做什么呢？他在网上搜寻美人鱼的信息，因为他开始想更多地了解美人鱼，想了解珊珊。

在《美女与野兽》里面也有类似的情节设置，美女开始通过一些事例来了解野兽。野兽有一本书，可以像时光机一样带美女去到不同的地方。我们在其中发现野兽的母亲在他很小的时候就去世了。在这个美女了解野兽的阶段，他们两人乘着时光机回到过去，看到了野兽的母亲。美女也是在年幼时便失去了母亲，野兽的丧母之痛令她感同身受。在这个阶段，我们看到两个人物的关系变得和谐起来，开始觉得美女是有可能拯救野兽的，她不再一心想要逃离。这就跟人物的弧线、个人的成长改变相关。

前面提过，90分钟剧本的三幕会相应缩短，但是否按比例缩减呢？我发现不管电影时长是多少，前60分钟往往都是一致的。这是因为我们需要去积淀一些内容，才能到达中间点，促成人物的改变。只有过了中间点，人物有所成长的时候，情节的节奏才能加快。通常节奏的变化发生在后半段，即60到120页，对于一个短一点的电影来说，可能就是60到90页。

《银河护卫队》是120分钟，《美人鱼》是90分钟。《银河护卫队》中间点以后，还有一个小时的情节，有很多的动作戏。《美人鱼》则后半段短一些，但人物转变仍发生在60分钟。总的来说，不管是90分钟还是120分钟，前半段往往是不能缩短的，但是后半段的节奏可以加快一些。不过也会有《阿拉伯的劳伦斯》《美国往事》这样的特例发生，它们的时长可以长达3小时甚至4小时，就不在我们今天探讨的范畴了。

写剧本所依据的结构只是提供一个可借鉴的坐标，但它不是数学方程式，并非所有电影、所有剧本都是遵照一个模式来进行的，希望大家通过我所分享的这些知识，打一个好的基础。

核心人物关系，体现影片的情感内核

我们为什么要从人物关系的角度审视剧本，甚至以此为线索搭建剧本的结构呢？我想插入一个故事来说明：我在加州大学洛杉矶分校开设剧本写作课程，班上有非常多的国际学生，其中一名学生叫张静初，她上的是一个为期十周的课程。在开始上课的时候，她曾对我说：“也许我上这个课程不太对，因为我的故事里面并不是总有一个核心关系的。”到第5周的时候，她给我的反馈是，她很开心她上了这门课，因为她终于发现自己的故事里面到底缺了什么，她的故事里面有主角、有世界、有目标，但缺少的是情感的联结，是关系。掌握了这个工具、这种思维方式，可以让我们的剧本变得更特别。

我选择《银河护卫队》作为重点讨论的片例，有一个原因是，它是一个团队合作型的电影。这部电影讲的是什么，说是“五个陌生人组队保卫银河系”也没错，故事就是这样的。但它最核心的关系是什么呢？当我第二次带着人物关系驱动的角度来看这部电影，我发现它虽是团队电影，但男女主角之间的关系才是情感最核心的部分。写《银河护卫队》的编剧可能没有上我的课，我不知道他怎么想的，这里也只是把我心中的猜想说出来而已。我注意到，不管编剧是否有意而为之，它的规律就在这部电影发展的过程中，我们作为观众都可以看到核心关系构建起来的过程。

故事阐述分组练习

这里有六个备选的故事概念：

- (1) 艺术家创作出的雕塑活了过来。
- (2) 一位电影明星十年来第一次回到农村家中过年。
- (3) 女服务员梦想成为流行歌星，但需要一个大突破。
- (4) 在一个充满魔法和怪物的幻想世界里，一个女奴想要站起来解放她的族群。
- (5) 一名警察在另一个国家度假时偶然发现了一伙国际盗贼。
- (6) 一个小偷试图抢劫一座古老的庙宇，穿越回了古代中国。

大家分成小组，基于这些故事概念，选择其一发展为一个故事，陈述出每个故事的要素，就像做一个真正的项目一样。必须阐明的内容有：世界、主人公、问题、核心关系、类型、基调、参考片、开场、第10页设置、第一幕转折点、第二幕问题、关系冲突。如果时间够用，我们可以继续讨论中间点的情节。每个小组可以推选出一到两名代表上台展示，我希望大家尽量简洁，针对每一个问题给出最高效的答案。

A组阐述

我们选择概念（5），关于警察和国际大盗的故事。我们的名字叫《翡翠片警》。我们的世界是缅甸，法律意识淡薄，社会秩序正在动荡之中。缅甸本地有世界闻名的翡翠古佛的遗迹，主人公老洛是一位中国退休片警，毕生从事街道工作，就是在居委会，跟街道大妈一样的工作，但是他一生有一个刑警梦。现在他终于退休了，带着积蓄和详尽的攻略去缅甸旅行。一直没有机会当刑警的老洛，偶然卷入国际大盗的行动。势单力薄的他想破获这个大案，面对强大的国际大盗组织。核心关系是一位缅甸当地的女黑导游有偿帮助了他。类型是警匪片。基调是喜剧动作，异域风情的。参考片例为《尖峰时刻》《天下无贼》。

开场：警局的布告栏前，老洛没在刑警队的先进名单上找到自己的名字，反而在旁边一张光荣退休名单上看到了自己的名字。

第10页设置：火车被国际大盗劫持，混乱中，老洛手上的翡翠被黑导游马招娣拿走了。他陷入了灵魂黑夜，也就是陷入了回忆，忆起自己当年在警校同宿舍上下铺的同事，他姓王叫王宾。在毕业之前，王宾被分到了国际组，到缅甸去做卧底。在最终抓捕的时候，盗窃团伙的大头目逃跑了，王宾在追捕中不幸中弹牺牲。他给老洛留下了一件翡翠手牌的遗物，从此之后，老洛一直想继承他的遗志。老洛曾经多次申请调入刑警队都没有成功，最后光荣退休了。

第一幕结束：老洛进入国际大盗所在的车厢，想要解救黑导游马招娣，拿回翡翠手牌，不幸被抓，跟马招娣一同被关押。

第二幕问题：老洛和马招娣能否成功逃脱并破获盗窃案？

关系冲突：老洛是个退休的、没有探案能力的警察；马招娣是个华裔黑导游。

感谢各位！

迈克尔：听上去已经是一部很好的电影了，你们组是不是已经开始准备要写这样一个剧本了？这个练习的魅力可能就在于，大家开始只是做个练习，结果发现这个项目确实就潜力，就一起开始写了。我觉得一直到第一幕的转折点那里，整个故事都做得很好。一开始的时候，你说到马导游是在帮助老洛的。

A组学员：一开始不是，一开始她想骗他钱。

迈克尔：当他们在火车上被关在一起时，他们两个是不喜欢彼此的吗？

A组学员：是的，但是现在老洛来找她的行为，一半是为了拿回自己的财物，一半也有救她的元素。

迈克尔：作为一名警察，他当然觉得有必要去帮助别人。他最终也是希望能够阻止这个犯罪团伙，能够尽一点自己的力量，同时证明自己还是有能力的。那问题就在于这个黑导游，如果他们能够成功逃脱，那她之后还有什么样的动力去继续帮助老洛呢？

A组学员：这是我们还没有想的，应该还有一层人物关系。

其他组学员：这个女人继续帮他，是因为她知道了老洛身上有很宝贵的财物，她想偷走。而且老洛人生地不熟，他需要一个本地人的帮助。所以老洛告诉她，你跟我一块走，我会给你钱。这个女人就是为了钱跟他留了下来。

迈克尔：我们这样的讨论，不仅是为了让你将这个故事做得更好，同时其他组成员在听到我的问题时，也会继续去完善自己的故事。这里我觉得为了钱继续帮他的理由可能不是那么好。老洛本身是不是也不需要其他的动力来继续去解决这个案子？我们昨天说道，通常到了中间点，大家会在冲突中透露一些真相出来。比如在这个中间点，我们可以让导游跟老洛说出一个秘密，或者发现原来就是这些坏蛋把自己的哥哥给杀了，所以想继续帮助老洛。当然这只是练习中的一些个人想法，最重要的是，让这两个人物都有足够的动力来做这件事。不好意思，我们欢迎下一组。

B组阐述

我们也选择概念（5）。世界是现实世界，当代中国。片名还没起。人物是两位警察，一位外国的警察彼得，还有一位中国片警宋小风。问题是外国警察在中国没有执法权，却一心想破案。核心关系是两个水火不容的警察最后达成合作，完成了各自的蜕变。类型是警匪、动作。基调是喜剧。参考片例是《尖峰时刻》《热血警探》。

开场：外国警察在国外自己的辖区勇敢追逐罪犯，给自己的职业道路惹下很大的麻烦。

第10页设置：两个人的办案方式不同，意见不一，产生了冲突。

第一幕结束：犯罪团伙已露出马脚。

第二幕问题：两个有矛盾的警察不得不联手追查跨国盗窃团伙。

关系冲突：一个国外警察和一个国内片警之间的冲突。

迈克尔：我们现在已经有两个警察电影了，来看一看到底哪一个题材是最受欢迎的。这个故事有一个跟A组类似的问题，为什么他们两个是被迫要在一起合作呢？对于这位中国警察，如果这个案子是在中国发生的，他当然是有义务来解决这件事情。

B组学员：美国警察在来中国度假的时候，遇到国际盗窃团伙中的一个成员，这个盗贼是个贪小利的人，顺手牵羊把美国警察的包盗走了。

迈克尔：他一不小心也成了犯罪团伙的受害者，所以他希望能够解决这个案子，是吗？

B组学员：对，他是想追回自己的包。

迈克尔：也就是说，他虽然在中国度假的时候没有执法权，但是他还是希望像警察一样秉公执法。

B组学员：对，因为他在美国就是一个热血警探。

迈克尔：你一开始没有说他是在度假。所以其实是休假的美​​国警察到了中国，他没有执法权，但还是希望像警察那样去破案。

B组学员：对。

迈克尔：我提一个有趣的设置，可能在这个电影的某处，中国警察如果不喜欢这个美国警察，他是可以把他抓起来的，是不是可以有这样的设置？美国警察是个好警察，但他的确在这里没有执法权，所以在电影的前半段，中国警察对他也不怎么样。到了电影的后半段，中国警察发现他好像是有能力的，可以帮助自己。

B组学员：对，是这样的。

迈克尔：这样的关系还不错。还有什么问题吗？

其他组学员：这个例子我觉得跟美国电影《黑雨》（1989）很像，主演是迈克尔·道格拉斯和高仓健，那是部成功的电影。第一幕是美国的警察押送在美国抓获的日本犯人，把他押回日本。在日本飞机场，这个犯人不见了，所以他又被卷入在日本追查这个犯人的案子。我的问题是，《黑雨》的第一幕设置，我感觉会比他的这个要好。想请老师来解读一下。谢谢！

迈克尔：我更喜欢他的故事，不好意思。我觉得《黑雨》那部电影的基调好像是很黑暗、很严肃的。这个警察是工作出现失误，因工作的责任去跟另外一个警察合作的。因为我们这个组选的是喜剧，美国警察不是在执行公务，他只是在义务地帮忙，没有执法权。我觉得这样的设置很特别，很适合喜剧，所以我很喜欢。

C组阐述

我们选的题目是概念（3）一个艺术家创作的雕塑活了过来。片名是《三眼观音》。世界是当代中国，天上有神仙，但是人类不知道。世界观：一旦神仙的雕塑被雕刻出来，这个神像就有了灵魂，这个灵魂可以进入天界，接受人间香火的供奉。主人公是一个拼命工作想要赚钱的雕塑师。问题是雕塑师对自己的作品是没有追求的，他工作非常马虎，只想赶紧交工、赶紧赚钱。核心关系是残次品三眼观音雕塑教会雕塑师要尊重自己的作品。类型是奇幻、喜剧、爱情片。基调是轻松、欢快的。参考片例：《美人鱼》《冒牌天神》。

开场：雕塑师要赶工做两个雕塑，一个是二郎神，一个是千手观音。忙中出乱，他给千手观音雕刻出了第三只眼

睛，然后送到了古庙里。

第10页设置：观音神像因为多了一只眼睛，所以天界不收她，被贬下凡，在古庙里活了过来，开始寻找自己的“造物神”。

第一幕结束：雕塑师与三眼观音相见了。

第二幕问题：雕塑师能否认真地对待自己的作品？

关系冲突：三眼观音认为雕塑师是他的造物神，所以决定走哪儿跟哪儿。但是艺术家不想承认这个残次品是自己的作品，所以想把三眼观音毁掉。

迈克尔：大家喜欢这样的设定吗，雕塑师想要摧毁观音雕塑？好像有人举手了，请说一下你喜欢这样的设定吗？

其他组学员：喜欢。

迈克尔：能说一下为什么吗？

其他组学员：因为我看到它后面的可能性，他现在想毁掉她，是因为他对这个东西不满意，人物后面会有改变，他肯定会通过这件事情得到成长，或者会重新审视自己的工作态度，最后肯定会和好。

迈克尔：（问C组发言的学员）你们就是想让雕塑师杀掉她对吗？

C组学员：这是一个残次品，相当于一个作者写了很烂的小说不想承认是他写的，一个雕塑师创作了残次品就想毁掉它。

迈克尔：可他知道这是活人，她跟他说话。

C组学员：人类不知道神的存在，雕塑师不知道自己会杀掉她，他只是想毁掉雕塑。

迈克尔：30到60页之间他们两个有对话交流吗？

C组学员：是有的。

迈克尔：在《美人鱼》里面，珊珊想杀掉刘先生是有很清楚的理由的，她不是本质坏，她只是想救自己的族人。但是我很担心，我们这里的男主角雕塑师好像没有非常好的理由杀掉雕塑。

C组学员：一开始雕塑师的残次品一直追着他，他很害怕，就把她锁到了屋里，不让她出来。

迈克尔：是想修改她、完善她吗？

C组学员：对，后来会想修改她、完善她。但是修改的时候，观音会很疼或者怎么样，不让他修改。

迈克尔：我觉得与其把她杀掉，不如说是修改、完善她更好一些。这样他就不是那么邪恶了，就是他本质想做一件好事去修改这个雕塑，但并不知道这个神像会疼。有时候我们要让观众跟主人公之间共情，也就是说，我们要喜欢这个主人公的目标，我们要认同他所追求的。不然的话，观众可能会很讨厌这个设定。

D组阐述

我们选择的题目是概念（2），关于一个女星回家过年的故事。我们经过了激烈的讨论之后，最终将焦点放在了一个很现实主义的题材和关注少数族群的故事。故事的名字叫《归家》。

首先我们将这个故事放到了现代的东北农村。为什么选择东北农村？因为我们还蛮喜欢像《钢的琴》这样的电影中展现的一种很独特的东北社会。

故事的主人公是一位变性女星，另外一个主要人物是她的老父亲。次要人物有两个，农村妇女母亲和女主人公领养的一个小女孩。整个故事大致围绕四个人展开，主要矛盾集中在变性女星和父亲之间，他们对变性的态度截然不同。我们又加入了两个次要人物，她的母亲及其领养女儿。为什么加入母亲这个人物呢？因为女性对儿子变性的行为包容度往往比男性更大。所以我觉得母亲对“父子”关系能起到特别好的调和作用。我们设定了另外一个人物——领养的女儿，推动这个故事往另外一个方向发展。当整个家庭由两代变成三代之后，也许最终的人物关系可能因为这个女儿的出现，而有变化。

我们要面对的核心问题是两代人的认知鸿沟。核心关系是变性的儿子与传统的父亲。次要冲突：主人公自身的身份认同，以及我们在影片中想加入她的乡里、亲戚不经意间对她的变性行为和行事方式的否定。类型：剧情、家庭伦理。基调：温情、亲情，表面平静，在思想上有强烈的冲击力。参考片例：《喜宴》《丹麦女孩》，这两部电影分别讲述了东西方文化差异及传统文化与现代文化之间的矛盾，也是身份认同、性别认同上两部不错的范例影片。

开场：影片以一场真人秀节目《演员的诞生》开场。录制现场女星作为重量级点评嘉宾，其语言犀利、风格泼辣。与参赛演员发生争吵，由于争吵加剧，录制不得不中断。这样的开场有热点性，并且能够在最短的时间内，展示这个变性人身上独特的风格。

第10页设置：电影节现场，女主角是最佳新演员的有力角逐者。在颁奖典礼进行过程中，女星突然收到家中发来的一则信息，说母亲重病，希望她能回家一趟。女星突然变得神色凝重，闪回到还是男人的他与父亲之间断绝关系的争吵。原因是他做出决定要成为女人。最终，女星获得最佳新演员奖，在获奖感言过程中，她含泪发表作为一个变性人投身表演事业的艰辛，从而交代她不是普通女星而是变性女星的身份。

第一幕结束：女星回家之后与她父亲在一次饭桌上的争吵，将“父子”之间的矛盾推向一个不可调和的状态。为什么强调是饭桌呢？因为我们觉得，饭桌文化在中国的家庭关系当中，是一个不可避免的、发生主要事件的场合。我们中国人特别喜欢在饭桌上发现问题、解决问题，出现矛盾、解决矛盾。

第二幕问题：变性女星和父亲之间的关系，能否得到缓解？我们也多讲几句，中场的时候，我们加入了变性女星领养小女孩的情节，为什么要加入这样一个人物呢？因为父亲对自己的儿子变性的行为最不能理解的地方，在于他不能为他们家传宗接代。此时女星还去领养了一个和自己没有任何血缘关系的人，并且这个人还是一个小女孩，小女孩的出现本身就是一个矛盾体。第三代人的介入，让主人公和父亲之间的各种关系得到回暖。

最后总结一下，我们这个故事特别简单，经过长时间的脑洞大开后，我们回到一个特别简单的话题，就是关于两代人之间，中国家庭成员之间的对于社会认知的矛盾。以上就是七要素，希望大家指正！

迈克尔：不可思议，一夜之间做了这么多幻灯片，感觉是我们优胜奖的有力角逐者。我觉得刚才在展示的过程中你讲的一句话非常重要，你刚才提到第二幕的问题已经非常显而易见了，就是女星和父亲可不可以解决两个人的冲突。你还介绍了次要情节，我觉得不能说这个故事很简单，其实挺复杂的。但是当你说第二幕的问题显而易见的时候，我也很认同，我马上就知道他们两个的冲突在哪里。这就是一个很好的范例，没有牺牲自己故事的情节层次，在很复杂的设定下，主要人物的关系保持清晰。

我有一个问题，妈妈病重了，然后发生了什么呢？

D组学员：在这之前，女星已经跟她的家人基本断绝了联系，至少表面上是这样，只是会在暗地里给予经济上的支持。这是在她经历变性、与父亲断绝“父子”关系很多年之后了。这样的设定，解决的问题就是她如此功成名就，为什么不能和家人分享成就，把他们带到大城市，一起分享这样的生活。但是我必须找到合理的事件，让她再次回到她的家乡，面对她已经逃避的问题。那么她的母亲的病重，实际上是一个最好的理由，也是最恰当的。她母亲已经到了癌症的晚期。

迈克尔：我已经成功被吸引了，所以我也想知道这个母亲是不是最后死了呢？

D组学员：其实最后的结局我还没有具体想。

迈克尔：开头太好了，所以我也想知道结尾。

D组学员：她的母亲是死还是活，需要看我们怎么弥补，需要她活她就活，需要她死她就死。母亲的死亡是时间问题，她和父亲的这种关系的解决，其实也是需要时间的。

迈克尔：非常棒。

讨论答疑

学员：我们课上学的这个方法中，基本人物都是有成长、有变化的。那么恐怖片、悬疑片这种类型，是不是适合这种套路？如果适合，能否举个片例？

迈克尔：《招魂》是我唯一在课上用过的恐怖片案例，一家人搬到了闹鬼的房子里，还有两个猎鬼师来帮他们。这两个猎鬼师是真正的核心关系，这个男人不想做了，这个女人还想继续。这个女人说服了她的搭档，觉得两个人可以一起合作，把那些鬼抓住。他们本身没有太多的改变，但是学会了相互合作。

你的问题换个直白的讲法：是不是所有人物都需要去成长、改变呢？如果按照我的以关系驱动的方法来看，就算一个人物没有成长、没有改变，像《疯狂动物城》里的兔子朱迪，但从关系的角度看是有改变的，兔子和狐狸一开始是有冲突的，后基于某种原因一起去合作，这样就推动了电影的发展。

学员：我想说的是您这个课题里面有人物发展的主题，那我们如何通过人物的对话和行为来充分展现人物的个性呢？您在写剧本的过程中，会做什么相关的研究或者现场的调查之类的吗？

迈克尔：当然了，研究肯定是有帮助的，去帮我们熟悉整个主题是什么。最主要的是，如果我们真的能够把第二幕的问题找到并找准，能了解这个人物主要解决的问题和目标是什么，确定之后，他的对话，以及他的个性都可以慢慢地写好。

第九讲

超英片和科幻片，如何构建一个世界？

/ 扎克·施坦茨

扎克·施坦茨（Zack Stentz），编剧、制片人，有丰富的IP项目开发和改编经验，担任《雷神》（*Thor*, 2011）、《X战警：第一战》（*X-Men: First Class*, 2011）、《少年特工科迪》（*Agent Cody Banks*, 2003）、《超凡战队》等多部电影的联合编剧，也是热播科幻剧集《闪电侠》、《危机边缘》、《星舰复国记》、《终结者外传》（第二季）的编剧及制片人，Netflix与环球合作的2020年推出的重磅动画剧集《侏罗纪世界：白垩纪营地》的创剧人兼编剧。



构筑虚构世界的秘密武器，就是把真实的世界当作灵感的起点。

在2017年12月的“大师之光”青年编剧高级研习班上，来自好莱坞的扎克·施坦茨先生为大家带来关于科幻电影剧作和科幻剧集制作的课程。

科幻、奇幻电影中世界观的构筑

我担任编剧，也做制片人。我曾经参与编剧的电影有《X战警：第一战》《雷神》，还有热播的科幻剧如《闪电侠》，现在正做一个基于侏罗纪世界的动画片。

今天谈一谈科幻片、奇幻片中的情境世界。我认为情境世界的构筑分为三个部分：第一个部分是关于规则和逻辑的，让这个假想世界符合逻辑，内部能够保持统一；第二个部分是这个世界的历史，让大家觉得发生在这个世界里面的事件是可信的；第三个部分，人物真实。

用真实世界作为跳板

《指环王》之所以能够取得成功，其实很大程度上是因为作者写《指环王》小说时，大概用了超过四十年的时间来把它的世界观构筑完美，其中包括超过一千年的历史，还想象、创造了很多种不同的语言。那么结果如何？这个世界真实得好像你可以亲历一番一样。

剧集《权力的游戏》改编于乔治·马丁的一系列小说。作者写小说之前在电视剧行当工作，写了很多著名的剧，如《美女与野兽》。一段时间后，他觉得很疲倦，就离开了好莱坞，搬到新墨西哥州开始写书。书的内容跟《指环王》有关，他想把《指环王》中没写到的东西写出来，比如《指环王》没提到的暗杀等。他的创作也吸收了很多电视工作的经验，比如一季结束，设个引子吊大家的胃口，刻意创造受观众青睐的缺点人物。他的大获成功，也算是对好莱坞的复仇。

再说漫威电影宇宙。好莱坞有很多电影是由漫画改编的，但是之前的作品都是以单个超级英雄为主，是割裂开的，漫威则第一个成功将所有超级英雄都融合到一个宇宙中，让他们的故事彼此关联起来。这些设计的协调一致前所未有。

我参与编剧《雷神》的过程中遇到哪些挑战呢？你得把《雷神》中的一些人物和《美国队长》或其他漫威英雄，融合进同一个科幻世界里。《雷神》成功后，有了《复仇者联盟》——史上第五的高票房作品。

在好莱坞，所有的科幻编剧最喜欢的电影基本上都是《银翼杀手》（1982）。《银翼杀手》改编自一部小说，小说的名字是《仿生人会梦见电子羊吗？》。小说本身是抽象、奇特的概念蓝本。《银翼杀手》的成功在于它将科幻电影和侦探电影结合在一起，同时大量地使用了精美的设计、特效，现在大家回头看当年的科幻电影，可能觉得大多数都太粗糙了。但三十多年后再看《银翼杀手》，仍然会觉得它非常精美。

构筑虚构世界的秘密武器，就是把真实的世界当作灵感的起点。尽可能去使用真实历史、真实科学。要构建人物，最好的选择就是从真人出发。

《权力的游戏》前七季总共花了2.4亿美元，应该算是最贵的电视剧了。它用了哪些真实的历史来构建情境世界呢？英国历史上有一段“玫瑰战争”，曾经有两大家族相互对抗，征伐了相当长的时间。两大家族分别叫作约克家族和兰开斯特家族。而《权力的游戏》里两大家族叫史塔克家族和兰尼斯特家族。研究一下英国历史、看一下地图的话，会发现英国北部真实存在着一堵墙。这堵墙由罗马人建造，用来抵抗野蛮人入侵。《权力的游戏》的作者把这堵墙变成了数百米的高墙，用来抵御异鬼入侵。

《指环王》也是基于真实历史改编的，可以说是作者想象的一段中世纪欧洲历史，包括来自南部和东部的外族入侵。托尔金本身就是研究斯堪的纳维亚半岛的历史和语言的，《指环王》当中的土地或者国度的名字也就来自斯堪的纳维亚的神话故事，比如“中土”，神话中也有类似说法。

除了真实的历史以外，还可以用科学作为灵感构筑世界。最成功的一个例子就是科幻恐怖片《异形》（1979），这个怪物可以把它的卵生到人体内，怪物一旦寄生在人体中就会不断长大，吞食主体。作者从哪儿想到这么恐怖的点子呢？是从大自然和生物学中找到的灵感，寄生黄蜂把它的卵产到比它更大的昆虫或者其他的生物上，它们会把主体从内而外吞噬掉。编剧在此基础上发挥，就有了这个经典的恐怖形象。

还有些恐怖片、科幻片、电子游戏，常见灵感来源是菌类，比如菌类会侵入蚁类大脑当中，控制其行为，它会告诉蚂蚁，“你要爬这树，爬得越高越好”。蚂蚁死掉了，菌类还会从蚂蚁脑中跳出来。

《最后生还者》这个游戏其实就借了这种思路，设定为“人被菌类寄生了就变成了僵尸”。总的来讲，大家在大自然中总能找到很多恐怖的生物。你可以用这个让你的科幻片变得更为真实可信。

可以用真实存在的人作为灵感吗？1963年“钢铁侠”角色问世，当时的创作者在寻找现实世界的原型时，找到了美国非常知名的商人霍华德·休斯（Howard Hughes）。假如把霍华德·休斯这个真人关押起来，凭他自己的聪明才智怎么逃？2007年、2008年《钢铁侠》电影问世，编剧把主角人物升级一下，就把原型设定为特斯拉的创始人埃隆·马斯克（Elon Musk）。电影中这个花花公子形象，就源于现实原型。

规则是你最好的朋友

情境世界的构筑中，常听到的一个关键概念叫作“规则”。为什么规则如此重要？如果没有设定规则，什么事情都会发生。怎么证明一个编剧是新手？他不知道怎么制定规则，或者他觉得规则并不重要。如果不制定规则的话，就意味着你的剧本当中，英雄不会处于危险当中。一旦他面临什么问题，由于没有规则的限制，他总会有新的工具帮他脱险。没规则，观众马上就会意识到你没花功夫来构造世界。假如你读《哈利·波特》，看了三本之后突然引入了外星人，你会觉得这个作者想一出是一出，完全没有任何逻辑和规则可言。

也许你自己写剧本的时候不喜欢规则，会觉得“给自己设置那么多限制干吗”，实际上并不是这样，给人物和宇宙定规矩，会给你的故事带来更多的故事点和冲突。

举个例子，这是一个科幻的世界，所有东西都不能快过光速，这样的话，要想飞出太阳系可能要花很多年时间。这也意味着通信非常慢，同时也带来一些新机会。通信、出行缓慢，时间就可以设置在18世纪，开宇宙飞船的机长没法跟地面即时沟通，这就给了人物很多机会，他能独立做非常戏剧化的、重大的决定。作为一个讲故事的人，规则限制其实是你最好的朋友。

我用冰山一角比喻世界观的构筑，露在水面外的只是一小部分，是观众可见的部分，而水面以下的看不见的大块，就是你在背后做的工作——构筑世界观。编剧有一个误区，总想把水面下的冰山展现给观众。做了这么多工作，就想让观众看看我做得多么好！这么想是不对的。

观众其实并不需要把《指环王》作者构筑的这一千多年历史自己读一遍。作者背后所做的大量工作，是为了让观众在银幕上看到的東西更真实。不需要把所有的东西都写在纸面上、呈现在银幕上。有时候一行对白或者一个简单的图像，就能够交代整个世界。比如说在《星球大战》中，卢克问起他父亲的事，他就问欧比旺：“你在克隆

战争中打过仗吗？”他的回答是：“是的，我曾参加过那场战争，作为一个绝地武士，像你父亲一样。”呈现这句话之后，观众就会自己去想象整个世界，且观众自己的想象要比硬塞给他们很多信息管用得多。

用视觉设计传达世界观

下面这点既跟编剧有关，也跟导演有关：在世界观的构筑中，视觉设计也非常重要。《疯狂的麦克斯：狂暴之路》（2015）这部电影对话非常少，但是世界非常丰满。读过剧本就会明白，原来剧本里有着大量关于世界观的设定描述，相比人物对话，这种设计其实给人感觉更强烈，比如一个弹着喷火吉他的人。那个文明衰落的世界还需要这样的人物吗？这种从视觉出发的、深刻震撼的感受会告诉大家，这里的恶棍是如何奴役众生的。车的形象、人的装束非常考究，创作者制造了极其丰富的细节，细到不认真看就会忽视。这里面的人物像崇拜神灵那样崇拜汽车，甚至有人把引擎图纸直接文到背上。整个片子没有任何一场戏、任何一个人给观众讲讲他们为什么崇拜汽车。但编剧是想得非常清楚的，找到好地方把这些点子放进来，观众就能明白，不需解释。

每一个项目都不同，有可能一开始只是白纸一张，没有任何限制，你尽可以放飞想象力。有时你要有个搞特效的朋友，如果你拍电影有特效设计师跟你协作的话，一定要跟他交朋友，他会成为你最好的朋友，能让你的钱真正花在刀刃上。他能告诉你什么画面能实现，而什么不能实现。特效这方面一定要关注如何尽可能降低成本，你可能面对预算只有一半的情形，就需要了解哪些戏是能删掉的。

复杂的世界与复杂的故事不可兼得

我通过大量科幻剧本写作得到的经验是：复杂的世界与复杂的故事不可兼得。观众大脑处理信息的能力是有限的，看到一个非常酷炫、复杂的世界，如果你再给他加个复杂的故事，他们会很难跟上节奏。打破这个规则的且成功的，《权力的游戏》是第一个。

大获成功的科幻片，故事本身大多都很简单，有明确的类型。比如《银翼杀手》，它就是部侦探片；《哈利·波特》也就是个非常简单的解谜故事。有的科幻片可能只是在主角恋爱过程中给观众展现这个世界是怎么样的。这也是为什么最成功的科幻小说很难搬上电影银幕。它涉及复杂的人物、派系，观众看了会觉得非常迷惑。

如果是非常复杂的故事，世界通常是大家比较熟悉、简单的。比如一个复杂的犯罪故事，并不需要向观众解释什么是罪犯、什么叫警察，观众已经了解了，这样他们就有更多的精力去关注复杂的情节。

编剧在漫改超英片中能决定什么？

编剧可能只能决定文字上面的东西，导演和其他人会决定其他一切。大多数情况需要众人合作来决策。

在《雷神》和《X战警：第一战》的创作过程当中，讨论焦点在于真人电影和漫画中的人物到底要有多大的相似度。当时我们比较担心的是如果照搬漫画人物形象的话，大银幕上可能会显得非常蠢。所以编剧、导演和概念艺术家要共同思考，比如洛基头上长角会不会很奇怪。我们设计了一场“洛基第一次戴头盔时觉得很尴尬”的戏，虽然成片中没出现，但编剧可以通过这样的形式，参与到人物的形象设计当中。

再以《X战警：第一战》为例，漫画中的X战警身着亮黄色的衣服，而2000年的《X战警》第一部里改穿黑皮衣了，效果非常奇怪。我们觉得十年后的新版《X战警》，观众可能希望看到跟漫画中更吻合的人物造型。解决方法是，让他穿了带点黄色但又非常帅气的飞行员服装。这样既能让现代观众有认同感，又保持和漫画的相似性。

《X战警：第一战》的制作周期特别紧，有个场景是一开始就想好的——从潜水艇里蹦上来一个人。不管后来的剧本怎么变，这个场景一直都保留下来了。在成片中能看到的成果，都是我们团队花了几年的心血才想出来的。还有一些戏是导演最后决定加进来的，他临时加的场景，肯定没有我们费尽心思构思出来的好。

美国电影的IP改编

其实在美国很少有科幻、奇幻、超级英雄大片是来自原创剧本的，通常都是改编小说、短故事、漫画，或者是玩具、消费品等。

受欢迎的原材料首先是小说和短故事，如小说《哈利·波特》《饥饿游戏》，《降临》则源自一篇短故事。

接下来就是漫画，虽说不是所有超级英雄电影都来自漫画，但也八九不离十。漫画大多数是八十多年前就创作出来的，大出版商如漫威和DC，中小型的有几千家独立的漫画出版公司，这其中有成千上万个角色和故事供你选择。当然很多美国观众担心超级英雄电影在市场上过于饱和了，但我觉得仍有很多值得我们挖掘的IP。

此外还有玩具和消费品。当大家第一次听说《变形金刚》要改成电影时，很多人是怀疑的，一个玩具如何支撑起一整部电影的情节呢？但《变形金刚》第一部却大获成功，怀疑就消失了。

要尊重原著，还是创新元素？

成功的改编需要有哪些要素？第一，要尊重原著中受众们喜欢的东西。第二，要意识到媒介形式的影响，必然需要修改元素。

《X战警：第一战》电影中，两个主角是观众们一直非常喜爱的人物。他们刚出现时是朋友，最后互为敌人。漫画出版的五十多年中，有很多故事版本叙说他俩如何相遇。所以，我们希望塑造的万磁王是大家能在漫画中辨认的形象，要穿上紫色戏服，戴上头盔，通过这样

的方式来尊重观众们的偏好。但改编空间依然很大，我们也希望做些改变给观众带来惊喜。X教授的经典形象是坐在轮椅上的秃头，而我们的人物形象是头发茂密的，也能走路。

刚开始写剧本们时我们就意识到，我们笔下的人物可能是大家在以往漫画中不那么熟悉的形象，甚至创作中没有直接叫他们X教授和万磁王，我们管他们叫查尔斯和艾瑞克，用的是名字。观众进电影院时是有预期的，他们知道这两个人物会成为敌人，有一个还会坐上轮椅。但是这一切怎么发生的？我们创作者要给他们带来惊喜。

为什么要改变呢？新瓶装旧酒不就好了吗？有三个理由：

第一，有时候原著素材过于冗长零碎。《哈利·波特》后几本小说有些长达800多页，根本没法拍成两小时的电影。作为编剧，就要去决定要保留哪些重要、精彩的内容，砍掉哪些细节。这个过程中要怀着对原著的尊重。读过《指环王》原著的会知道，第一本花了很多时间去描述人物唱歌，还做了很多滑稽的事情，但这些对整个故事情节的推进没有太大作用。彼得·杰克逊就是这样删的。

第二，有时文学作品中文字精彩的元素，呈现在银幕上却不一定好看。

第三，有些古早原著中的元素，对于现代观众来说已经过时了，可能会出现一些在当时理所应当的种族主义、性别歧视言论，而现代人就很难接受。所以选择上必须要很谨慎，剔除掉过时元素，同时也能尊重原著精神。

《X战警》中人物非常多，改编《X战警：第一战》时，我们就要去选择角色。漫威公司给了我们一张可以合法使用的角色清单，这个纸本像字典那么厚，有五千个角色！我们最终选择了五到七个主角、五到七个反派，这个过程经历了很多版本，才确定了大众可能会喜欢的最终版本。

选择中有以下两个考量：第一是哪些角色是最受观众欢迎，第二是哪些角色的超能力视觉效果很棒。比如有两个角色，一个可以通过超能力去自动调换电视频道，另外一个胸口能冒出射线，肯定是后者更有吸引力。有些角色的超能力非常滑稽，比如可以大声喊叫，最终选择放在电影中，是因为我们觉得它可以填补电影所缺的元素。我们让角色从天上降到海上，它可以利用自己的超能力像声呐一样寻找潜艇。

《蝙蝠侠》漫画里有一个大反派贝恩，这个角色肌肉发达，武力值很高，曾打伤蝙蝠侠的背部，施瓦辛格跟他比都显得很渺小。《蝙蝠侠与罗宾》（1997）第一次把贝恩的故事改进了影视，那真是漫画改编史上最糟糕的一次。票房一塌糊涂，以至于后续好几年大家都不敢改编漫画了。这部电影就是基本原封不动地照搬了漫画书，看起来很糟糕、很滑稽。不会有观众喜欢这个改编版本中的贝恩的，演这个角色的演员原本是个摔跤手，在片子里一句台词都没有。

这个角色第二次出现在银幕上，是在诺兰的《蝙蝠侠：黑暗骑士崛起》（2012）中，他的确很尊重原著精神。贝恩的肌肉很发达，脸上也戴着面具。诺兰的蝙蝠侠系列电影走写实的路线，便会考虑如何让角色更贴近现实。他找到了演员汤姆·哈迪，他身高体格不够，就让他去健身房练了六个月，你看，诺兰宁愿要一个好演员好好地锻炼肌肉，也不要职业摔跤手。同时，他要在电影里合理解释角色，让这个角色戴着呼吸面罩，因为他曾经受过呼吸疼痛的伤。有了面罩及这个痛苦的原因，大家在角色身上看到的就不是滑稽，而是痛心。这番操作使之达到了原著里的效果，还让他跟蝙蝠侠打了一架，伤了对方的背。这是用更好的电影的方式尊重原著精神的表现。

《钢铁侠》里有一个反派叫作满大人，这个角色是在美国60年代创造的，折射出了当时美国人对华人的歧视。以前在美国电影里有个反派叫傅满洲，留着长长的指甲，是个有歧视性的角色。当沙恩·布

莱克拍《钢铁侠3》时，电影公司希望把满大人加进来。但导演据理力争说：“怎么可以用呢？这会冒犯很多观众。”最终，他以很有创意的方案解决了这个问题，他把满大人改得像本·拉登，用的演员是一半英国裔一半印度裔的本·金斯利。

扎克·施奈德导演了一部《斯巴达300勇士》（2006），这部电影很成功，也非常尊重原著。少有改编电影是通过这样的方式获得票房成功的。他认真地遵照了整个漫画书中的情节，甚至几乎复制了漫画中的场景。他的下一部作品《守望者》（2009）还是这么干的。原著是一部非常受欢迎的漫画。而电影中的角色就好像是从漫画中走出来似的，情节也高度还原。但电影并没有那么成功。项目失败的原因众说纷纭。大多数观众看了电影都觉得导演太尊重原著了，像照着原著的钢琴谱把每个音符都弹出来了，这样的旋律是观众没法欣赏的。

还有十分不尊重原著精神的反例，电影《猫女》（2004）找了哈莉·贝瑞来演，粉丝们起初听到都非常兴奋，因为她是《蝙蝠侠》漫画中最受大家欢迎的一个反派角色。但看了真人电影后大家都觉得很失望，因为改编时导演剔除了很多观众热爱的元素。观众也觉得它一败涂地，就连服装都显得丑。很多角色出现在银幕上，大家甚至没法跟漫画中的角色对应起来。观众质疑说：“既然电影制作团队如此不喜欢《猫女》原著，那为什么要改编成电影呢？”

抓住情感内核

当原材料并不充分，比如根据玩具来改编，应如何尊重“原著”呢？我觉得应该抓住这个人物最核心的情感本质。《变形金刚》的主创团队当时邀请了斯皮尔伯格做顾问，斯皮尔伯格与导演迈克尔·贝和编剧们进行了很多讨论。到底如何以“汽车变成机器人”这个情节来抓住观众的心？斯皮尔伯格想出了一个非常简单的概念：核心就是

男孩和他心爱的第一部车的关系。《变形金刚》（2007）第一部前半部分就是抓住了这个核心。两个大机器人打斗并不会真正地抓住观众的心。但当观众在银幕上看到故事核心，就可以找到认同感了。

彼得·杰克逊的《指环王》在改编时，要决策电影中的情感内核。原著情节非常复杂、人物众多，但导演在三本书上找到了一个最简单、最质朴的故事。小镇上一些毫不起眼的人去闯世界，但最终想回到家园来，因为他们知道家园才是最美好、最值得战斗的地方。这其实是参与过第一次世界大战的原著作者最想表达的情感。

你可以在电影中叙述一个非常庞大、精彩的故事，但故事背后应该有一个观众能够产生共鸣的简单内核。

创作科幻、奇幻类剧集

科幻、奇幻类的电视剧现在是越来越火，《权力的游戏》可以说是全球最火的电视剧了，所以很多公司也都积极地在做自己的同类剧了。

其实科幻、奇幻剧很早就已经是电视剧集的主流了，比如《星际迷航》《双峰》。《神秘博士》在英国影响力也很大，从1963年就开始播出，现在仍在继续制作。但早期的电视剧因为成本比较低，特效的水平也比较低，所以整体的质量并不是很好。很多早期的科幻电视剧虽然故事非常棒，但正因有这样的局限性，现在的观众看起来会觉得很傻。因为以现在的标准来看，当时的预算实在是太低了，很多电视剧里的人物都戴着滑稽的面具。

如今，我们经常电视上看到很宏大的场面，跟电影里的效果一样。《闪电侠》中有一个可以说话的猩猩，人物是漫画中的原型。二十年前想要在银幕上呈现出来，得让演员穿猩猩装，肯定会滑稽。如今完全可以用电脑技术做出很棒的效果。电视剧里甚至分了两集设定在这个猩猩人物的家“猩猩之城”，这里有很多会说话的猩猩。几年前这种场景都不大可能实现，如今运用电脑特效的成本在逐年下降。

创作科幻、奇幻类剧集最大的挑战就是创意。电影只有两个小时，而电视剧一季有八集、十集、十二集或者二十二集来讲一个故事。编剧有更多的时间来发展人物，这可能是一个优势。但通常到了第八集，作者就会陷入创作瓶颈难以自拔。

第二个挑战就是制作。在科幻、奇幻类剧集中通常都会有非常宏大的场景，由于不存在现成的实景，就得自己搭建场景，或是电脑绘

景。相对电影而言，电视的预算、制作周期都紧张得多。通常电影开工一般距离上映时间还需要两年，而电视往往是这周写了一集，下周就拍，一个月内你就能在电视上看到它了。

创意挑战

创意角度上，美国的科幻、奇幻类的电视剧这些年有何变革？以往的这类剧都是每集一个独立故事，《星际迷航》一集中，两个主角穿越时光回到了1930年代，队长和一个女人相爱了。他突然意识到这个女人最终会死于一场车祸，不然的话，纳粹就会赢得第二次世界大战，人类历史都会跟着改变。也就是对于主角来说，他爱上了一个女人，最后要看着她死去。如果是如今来做，整个剧集的后续可能都会讲这件事情所带来的影响。但是在60年代，后续就没再提起这件事了。因为这集播完，下周的剧情就跟它完全无关了。

70年代版本的《绿巨人浩克》，其实是基于更早的一部电视剧《逃犯》。这个故事中，男主人公要逃离政府的追杀，每周去不同的城市帮别人解决问题，通常解决方法就是变身绿巨人。这周结尾，他必须离开这个城市，下一周又是一个全新的故事了。这其实是很长一段时间以来，美国的奇幻类电视剧的标准做法。

90年代的《X档案》每周一集里都有不同的案件发生，每集都跟科幻、超自然的现象有关。在美国电视圈，我们管这个叫“每周怪异轮番出现”。如果是超级英雄剧集，每一集里面都会出现一个反派、坏人，给人的感觉是，每周都会来一个神经病。

2000年之后发生了改变，剧集故事变得更加系列化，不太可能出现一周一个怪物的现象了。曾经有一部非常火的电视剧《英雄》（2006—2009），主角们是突然发现自己有超能力的普通人，每一集都是紧

跟上一集的剧情的。在这样的电视剧里，每一集不再是一个独立的故事，而更像是一本书中的一个章节。

如今，Netflix、亚马逊等流媒体平台兴起，原创剧集、系列剧逐步发展起来，随着在线播放年代的到来，电视剧行业就不希望观众每周只看一集了，而是希望观众一集接一集地看下去，停不下来。你一直待在沙发上看一个电视剧，一边心里想着明天还要上班，今晚得早睡，结果看了一集，又想看第二集，然后第三集，最后一晚上就看完了一季。这可能对白领的老板们不友好，但这正中剧集平台公司的下怀。

为了鼓励观众们一集接一集地看，讲故事的方式也会不一样。每一集结尾要给观众制造一个悬念，留一个扣。这种方法来自30年代那些冒险类电视剧，最后的场景往往是主角挂在了悬崖边。结束时置主角于最大的危险中，就会吸引观众想知道接下来会发生什么，主角如何自救。想知道结局，就一定要看下一集。每集的最后都制造这样的悬念，就可以成功地让观众在一个晚上就看完一季。

电视剧集《行尸走肉》（2010— ）里有个反派，是个话痨，他用一根棒球棒杀人。有一季的结尾是几个主角被这个反派抓住了，反派就琢磨用棒球棒先杀哪个，观众等了6个月才知道最终谁被杀了。制作方很担心剧透，所以当他们在亚特兰大拍摄的时候拍了五个版本，拍了每一个主角都被杀死，连演员都不知道到底谁死了。这样的方式可以给下一季的第一集造势。和观众一样，演员也是在播放的那一刻才知道谁死了，我希望领盒饭的那个主演不至于误以为还能演几年，就买了栋大房子之类的。

我们可以将这种科幻、奇幻类电视故事的讲述方法分为四类：

（1）精选集。经典案例是《阴阳魔界》和《黑镜》。剧集里每一集都是一个短小的故事，场景不一样、故事不一样、演员也完全不一

样。

(2) 每集独立成一个故事的单元剧。主角不变，但每周每集里面都会踏上不同的旅程，如《星际迷航》和《神秘博士》。

(3) 20世纪90年代流行的是每季一个独立故事、每周一个怪物的形式。主流的电视网如今还能够看到这样的剧集。它集数更多，一季可能是22 ~ 24集。如果在网络上放的话，通常集数会少一些，大概是13集，也会出现只有10集、8集或者6集的。

(4) 连续剧集。要讲述一个非常宏大的故事，每一集给你一点点细节，然后在每集的结尾设置一个悬念，让观众一直不停地看下去。代表作有《权力的游戏》《怪奇物语》《行尸走肉》等。

制作挑战

刚才说的是创意挑战，现在要说制作挑战。《行尸走肉》有很多僵尸，演员扮僵尸要花上很长时间来化妆，这个成本是不低的。如何基于电视的预算和周期创造出这么宏大的场景呢？现在来说说科幻类电影和电视之间的区别。

好莱坞典型的超级英雄科幻电影，通常预算会达到1亿 ~ 2亿美元，甚至更高，比如最新的《正义联盟》的预算就达到了3亿美元。拍摄这样的电影周期更长，通常是80到120天。额外会增设10到20天，重新补拍不满意或是新增的场景。

电视则很不一样，通常一集有8到14天的拍摄周期，每集预算是300万到800万美元。肯定是有更贵一些的，比如上一季《权力的游戏》每一集是4000万美元，这算到头的，十分罕见。

拍剧集如何节省成本呢？

首先是最大限度利用搭景。通常第一季开始搭好的景，整季都会循环使用，成本分摊在了很多集上，一般是主角居住、工作的地方。

《闪电侠》的搭景是他们超级英雄的总部。当主角到城里执行任务时，其他人物回总部来用电脑辅助主角。通常一集要花8天时间拍摄，有4天是在总部或是在主角公寓拍的。演员们不喜欢这4天的拍摄，因为会觉得无聊。但如果没有这些搭景中的拍摄，不敢想象成本会有多高。

最极端的现象是整集都在一个景里拍，好像所有的人物困在一个塑料瓶里一样。利用搭好的景，没什么特效、动作，就是为了省钱。如果有几集这么干，那省下来的钱可以花在更重要的集数里，去展现更宏大的场景，一般是一季的最后几集。

你可能想，这么省钱的一集，相比会是这一季最无聊的剧情了吧。这样的套路常年出没在不同科幻剧里，通常是一个谋杀悬案，所有人物都被锁在一个房子里，找到凶手前谁都不准离开。再举一个套路，剧中的一个主角受审，被指认了什么罪，得为自己辩护，拍的时候只用一两个场景，但剧情可以很丰富。还可以是总部或者是太空船被攻击了，一般会有人质，阿尔·帕西诺出演的著名电影《热天午后》（1975）就是这样。我总觉得每一部科幻电视剧通常都得来这么一集。《虎胆龙威》（1988）那种反派占领了主角的总部、太空船，主角之一侥幸逃脱，四处帮忙，逐个击败反派，这样的拍法确实很炫，理由也简单，宏大的场景成本高，大动作场景也贵，剧情的冲突就比较廉价了，悬疑也廉价，但观众就是喜欢看，大场面的钱要花刀刃上。

第二点就是采用地点优先的拍摄方案。这种拍法对于美国电视圈来说还比较新颖，其实是由《权力的游戏》引领的。《权力的游戏》里每集都有多个故事线。每个故事拍摄地点、国家是不一样的，都在不同的大洲上。有的在冰岛，有的在摩洛哥、马耳他。不可能拍一集

得去串四个国家的片场，方案就是每一个地点派一个导演过去，多个地点同时拍摄，剪辑室里再剪接起来所有的素材。这样的拍摄手法非常复杂。有可能这一季的开场和终场都是同一天拍的，所以这种拍摄方案，需要前期做好谨慎的规划。这样的拍摄方案也只适用于有多条故事线的剧。如果只用同样的演员，都待在同一个地方，这么拍就不合理了。《权力的游戏》这么做是需要很大的预算支持的，也是为了尽量让大场面的效果最佳化。

对剧来说，最好的“特效”是塑造好你的人物，讲好故事。《怪奇物语》中出现过非常多神奇的、宏大的场景，但是通常能够让观众动容、记住的并不是那些特效满满的场景，而是朋友们之间的争吵、相互原谅。除了《权力的游戏》这样的巨制，电视剧的特效通常是比不上电影的，也不会像电影一样在大银幕上映，放映效果就差一大截。但它优于电影的方面就在于它塑造出的人物如此有魔力，观众愿意每隔一周再来看看他身上又发生了什么。

案例研讨：《雷神》

当决定将《雷神》改编成电影的时候，我们做的第一件事就是确定它的服装。原著中雷神戴着有翅膀的头盔，洛基的头盔上有角，像头牛。在银幕上，角色这么干会很傻的。最终我们决定，两个角色只在开场的庆典上戴头盔，因为雷神拿到了自己的锤子，这样正式的庆典上戴这种头盔就相对合理。大家看DVD版本的话，可以看到一个正片没有的删减场景，雷神索尔和弟弟洛基在更衣室里戴头盔时互相嘲笑。编剧界有这么一个说法，这相当于给自己头顶挂了个铃铛，有些元素看起来很滑稽，那就让角色自嘲好了，这能说明编剧自己也知道这个元素很傻的。

《雷神》原著中有雷神的另外一个形象，是一个叫唐纳德·布雷克的普通医生，一个平凡的跛脚人在挪威的一个山洞里找到了一根魔法拐杖，拿拐杖敲地就可以变身雷神。我们跟漫威进行了很多轮磋商，讨论如何将布雷克的角色搬进电影，要不要让另外一个演员来演呢？找拐杖的过程要花几分钟呢？最终我们决定，不管原著了，要彻底删去这个角色，雷神就是雷神。所谓的另一个自我形象在以前的漫画里很流行，但今天似乎已经不时髦了。在电影中有一场很短的戏，雷神当时乔装打扮出示假护照，名字就是唐纳德·布雷克。这是我们试图向漫画迷们解释，创作者的确理解唐纳德·布雷克是雷神的一个身份，但只是在这里短短揭示一下。我们尽量尊重原著了，但也意识到不可能把所有的东西都放进去。

我还想强调，你去构建一个世界的时候，不要想太多。我参与《雷神》编剧时，跟制片人讨论了阐释程度问题。为什么我们这个英雄人物能和钢铁侠等处在同样一个宇宙中？雷神的锤子到底是怎么使

用的？锤子里有没有一个小小发动机，能带着人上天、飞翔？最后，我们决定不解释了，只讲讲锤子在哪里锻造，这意味着我也不知道，但是锻造地点这么酷炫，大家就会觉得这把锤子也挺酷炫的。

那么雷神如何融入其他漫威英雄？方法来自阿瑟·克拉克（Arthur C. Clarke），他是《2001太空漫游》的编剧。他说：“任何一种足够先进的科技，其实和魔法是密不可分的。”我们在电影当中甚至把它用成台词。雷神说：“你的祖先把这叫魔法，你把它叫作科学。”这一句话其实就够了，观众会自己去做剩下的工作。

学员：《雷神》中，上有天界，下有凡间，两个情境世界是怎么统一起来的？

扎克：非常好的问题，这是我们当时的主要工作，《雷神》有之前的版本，把所有动作都安排在天界完成，但如今我们希望能够和漫威宇宙联系起来。所以我们最后决定把电影的开头、结尾设置在天界，但是中间的部分放在凡间。怎么放呢？就是剥夺掉雷神的神力，将他扔到地上。这部分的冲突点是雷神必须要经过一个失败得到经验，才能够重回天界的过程。电影的开头，雷神非常傲慢，喜欢打打杀杀。地上的这段经历使雷神变得谦逊，也学会了为别人牺牲。

这就有一个问题，制片方总想把场景放到地上来拍，但是其实最有趣的冲突点是在天界，也就是雷神和他弟弟之间的戏，所以我们要解决的就是，他在凡间没有弟弟在场时，什么人物来阻滞他的行动。我们想到的就是政府，利用漫画书中的秘密组织神盾局。漫威起初并不喜欢我们这个点子，认为雷神定能战胜神盾局，并且神盾局的人是好人。但我们着力塑造了雷神并非外太空英雄的一面，他只不过是一个无家可归的人，但他孔武有力，想去突破秘密机构的阻碍，这就需要误解导致的冲突，最后还是大团圆的结局，大家组成了一个快乐的大家庭，掉下桥的那位就不算了，哈哈。

学员：我对《雷神》系列做了些研究，第一部中，锤子其实是有固定重量的。但是到了《雷神3》就变了！也就是说，电影打破了漫画的一些设定，怎么跟那些“粉丝”交代呢？对后面的情节设定有没有专门的考量和研究呢？

扎克：我得诚实地回答你的这个问题，锤子到底有多重，是根据我们具体场景需要决定的，我们想要它多重它就多重。雷神的锤子跟亚瑟王的石中剑作用是一样的。如果雷神配不上这把锤子的时候，那他就举不起来了。锤子变重了吗？不是的。重量并不是我们所关注的，故事和人物是最重要的，雷神能不能拿得起锤子，取决于他在故事中的境地。美国队长拿起过锤子，是因为他非常强大吗？不是的，是因为在所有的漫威英雄中，美国队长是心灵最纯净的。这是什么道理呢？世界观的构筑要有一致性。但科学和神话的使用，永远是为人物服务的。

学员：您参与了《雷神》的前两部，它们更偏向莎士比亚正剧，但《雷神3》更像《复仇者联盟》前两部。我想问一下您怎么看国际市场上对漫威的欣赏模式？

扎克：你把它理解成是跟市场接轨，但我觉得创作时的主要想法，就是把这个故事变得更有趣，不重复。第一部《雷神》的导演肯尼思·布拉纳成名于对莎士比亚作品的改编，实际上我们合作《雷神》的时候，确实是把它当成莎士比亚戏剧来拍的。主线是两兄弟怎么争夺父亲的爱。但这个故事不能一遍又一遍地重复使用。《雷神3》的新西兰导演塔伊加·维迪提擅长喜剧，所以第三部的主线可能是一出外太空喜剧，也非常成功。我认为成功的原因不是过多关注了国际市场的变化，而是它本身就是个有趣的故事。

漫威非常聪明，知道观众对超级英雄片看多了会腻，所以引入新的类型，《金刚狼3》（2017）是个有超能力元素的西部片。《蜘蛛

侠》算是一部高中生喜剧，不过也有超能力。超级英雄片会在类型上多元化，否则就容易变得特别无聊了。

学员：《雷神》中的洛基特别惨，所以我想问一下您怎么看他的内心世界？

扎克：非常好的问题！我特别喜欢洛基这个人物，可以告诉你，我们在构思时真实发生的对话，漫威就说过“你要创造出来一个特别好的坏人形象”，要像《X战警：第一战》里法斯宾德饰演的坏人形象一样经典。为什么？他始终觉得自己是好人。写洛基时，我们希望尊重原著中的人物形象，他有着悲惨的命运，喜欢惹麻烦，但我们也希望他不会成为一个真正邪恶的人。

那么从洛基的角度来讲，他其实是《雷神》的英雄，想要去阻止傲慢的哥哥毁掉整个王国，他也希望能打败坏人、拯救世界。他了解到自己身世时，也是非常悲伤的。演员演得非常好，观众对他也感同身受。当然人非常帅也可能是个大加分项。最终，我们的目的达到了，即使这人做了些坏事、搞了破坏，我们仍然同情他、理解他。

我是很喜欢《复仇者联盟》的，但其中一句台词让我非常生气，雷神跟其他人说“我要救洛基，他是我的兄弟”，另一人说“可洛基杀了很多人啊”，这时雷神索尔说“因为他是被收养的”。观众会心笑了，但是我不能接受，因为我觉得索尔是绝不会这么说洛基的。这一对兄弟不管对对方多么生气，都像亲兄弟一样打来打去，在内心深处彼此爱着对方。尤其在《雷神3》中，大家应该能够感受到这种情感关系，尽管洛基这个人物还是在做一些坏事，但最后还是赢得了大家的理解。

学员：DC的“正义联盟”里超人一出现就天下无敌，而漫威的“复仇者联盟”非常不一样，为什么会出现这样的情况？《雷神》中

“水下冰山”部分具体怎么做的，能否举一些例子？

扎克：在漫画中，大家最喜欢看的就是英雄互相打斗。在超级英雄电影中，相互打斗可能会遇到的挑战是人物间能力差异非常大。比如蝙蝠侠对超人就会非常奇怪，超人是一个外太空的神，蝙蝠侠就是个有钱人而已，实力太悬殊了，所以编剧就得想各种方法，怎么让他俩产生冲突，怎么让蝙蝠侠撑过五秒……无论是漫威还是DC，编剧都会在这些事上想方设法。我非常喜欢这种思考，两个人物因为互相讨厌打起来，就比互相喜欢而打起来没劲得多。这就是《X战警：第一战》跟《雷神》的相似之处，战斗双方是两个相爱相杀的人。

DC英雄有既定思维，这决定了他们要像神一样存在，甚至蝙蝠侠也像神。而漫威通常是给普通人超能力。DC人物让人思考这些神一样的人跟普通人有何相似之处，而漫威则是探讨普通人有了超能力会怎么样。

当然这个规则也有例外，比如雷神就不是普通人，所以写这个人物的难点不在于他的能力高低，而在于观众看的时候如何共情。《雷神》中最重要的是，神也会遇到父子不和的家庭问题。我作为编剧可能不知道如何用锤子飞起来，但非常了解为了获得父亲欢心而做蠢事的心理。所以我的建议是，不要过于关注英雄能力高低，谁能打赢谁，而是要让主角接地气，能够使人共情。

《雷神》的“水下冰山”关键就在于此，而非科学技术方面。最重要的两点：一是雷神做了很多鲁莽事，而洛基是传统概念中帮着收拾烂摊子的好儿子；二是雷神的父亲奥丁在银幕上是非常聪明的，但他的前史比雷神还要鲁莽，雷神身上有奥丁的影子。

讨论答疑

关于科幻电影

学员：像思辨哲学型科幻电影《银翼杀手》上映之初并没有太好的票房，很多人甚至并不喜欢。但是经过时间的推移，它的口碑和价值才体现出来。如此探讨自我、身份认同的思辨哲学型科幻片，是不是注定很难获得商业成功呢？

扎克：你卖剧本时，肯定不能和投资人说，这个片上映不会大卖，二十多年之后大家都会喜欢的。当然这比既不赚钱又招人烦好很多。我其实也希望能有卖座的秘诀告诉你。我要是知道，估计就开着私人飞机来这里了。

我只能说，前面提到的关于世界观构筑的这些原则，可能在你的问题上有所帮助。如果这个事儿如此简单，那任谁都能成功。

学员：要是写所有好莱坞最全能的超自然力英雄，发起跟孙悟空为代表的东方的战争，会不会让中国成为好莱坞最大的海外票仓？

扎克：不会的，我不会因为中国观众多就瞎说。大家可以看到过去的五六年中，美国的一些电影会融入中国元素来吸引咱们的观众。但有时让人非常尴尬，我觉得中美电影之间其实有很多可以合作的地方。但美国人拍电影可能会低估中国观众的复杂性，如果只想讨好，中国观众是能感受得到的，这不是一种真诚的吸引。其实我想看到未来有作品深入挖掘咱们中国的一些传统故事或者神话传说中的人物，

而不是仅仅在电影中植入中国某个城市的场景。我就不说是哪部电影了，《变形金刚4》，哈哈！

学员：如果有个好的科幻本子，国内没法独立制作，希望与好莱坞合拍，有什么途径呢？

扎克：我不知道。其实我有时候也困惑，写了个科幻剧本，去年有一个导演看上了，但是有个问题，成本太高昂，另外这是个原创剧本，没有基于任何小说、IP，商业风险高。他后来知道我要来中国，他就问我：“有可能中国人会投钱吧？那加点中国明星来演演？”我回答：“你看看，你不投钱，要让中国人投，那我就把所有角色都让中国人演。”

我想说，在未来的五到十年中美电影行业间的合作，可能会变得非常紧密。但我们所有人目前都在探索，到底怎么样去进行。其实我特别想看到中美联合制片的电影，但是现在可能时机还不够成熟。比如《长城》，其实也不是很成功。我当然希望两年之后，这个答案会不一样。

学员：从您的角度看，奇幻和科幻在类型上是怎么区分的？软科幻和硬科幻的世界构建有差别吗？

扎克：有人觉得两者差距非常之大，我倒觉得这个分界其实模糊，我会把软科幻放在奇幻和硬科幻中间，硬科幻应是基于我们现在所理解的科学规则而产生的，比如说飞船比光速还快，穿越了时空。有的科学家就认定这是能实现的，但现在还没法证实。奇幻片中的超自然可能令你闻所未闻，而创作者容易犯的错误就是，既然没规律可循，那我就可以胡来。不是的。角色使用魔法，也是有规则、限制的。比如他的超能力是否源于一个能源有限的电池，是否特定时间才

能用？能力是通过训练才会强大还是与生俱来的？不想明白，观众就会茫然无措。

学员：科幻本身是人类对未来的想象，现有作品中主要的题材还是星际战争、科技智能、外星人等，依据的理论相对比较集中在机器人三定律、虫洞理论、末日预言上，请问好莱坞在这方面有没有探索和思辨？

扎克：科幻题材的影视作品通常都是展现当下科学和社会的状况。50年代很多科幻作品体现出的是人类对于核武时代的恐慌；60年代则多涉及太空旅行，因为那个年代的热点是美苏太空竞赛；70年代谈的更多的是环境灾难，因为那时环保意识在逐渐加强；八九十年代更关注的是基因，因为人类的科学家们开始对基因组有了更多研究；如今是人工智能，这是时下大家所担忧的事。下一个流行的话题会是什么呢？我看了很多关于纳米技术、监控技术的选题，因为生活中摄像头和无人机无处不在，没人可以真正保护自己的隐私。

学员：《银翼杀手2049》和《异形：契约》，都是由很棒的导演担纲，拍得也棒，但是就是票房不理想，您能不能分析一下票房失利的原因？

扎克：别告诉雷德利·斯科特哦，不过我觉得《异形：契约》本身就不是部好电影，他回答的那些问题我都不感兴趣，这跟构建世界和主题有关。第一部《异形》里是宇航员探索废弃的太空船，太空船里的大房间有个骷髅胸口敞着坐在椅子上，我们看到了冰山海上的那一角，水下有很大的背景故事，得解释这具骷髅怎么回事，对吧？但观众其实并不需要知道背景故事，只需要知道有糟糕事儿发生过就好了。《异形：契约》讲的就是这个背景故事，它的视效的确很美丽，但最终回答的问题却不是大家感兴趣的，而且里面的场景、情节都是前几部看过的。

但是《银翼杀手2049》就不一样了，我觉得特别棒，问了很多深层次的问题，针对上一部来说，这个续集做得非常精彩。它的第一部在1982年并没有取得票房成功，当年最热门的科幻电影是《E.T. 外星人》和《星际迷航2》。而《银翼杀手》很多人是在电视或者录像机上看到的，最终口碑慢慢累积变成了经典。《银翼杀手2049》投资很大，因为预期票房大卖，但是没成功。我觉得会像第一部一样，随着时间推移口碑会越来越好。我很开心他们还是做了这部电影，反正不是我花钱。

学员：成本1.1亿美元的《太空旅客》（2016）在中国的票房不太高，在美国也没有过亿。它是一部很明显的太空科幻包装的爱情电影。它的票房失利是否意味着科幻与爱情类型结合的失败？是跟观众预期不相符才导致的吗？其实电影倒不难看。

扎克：《太空旅客》电影是个原创剧本，在科幻类题材通常不太常见的，这是我好朋友写的，他的名字叫乔·斯派茨，他也写了漫威的《奇异博士》。《太空旅客》剧本其实在好莱坞已经转手好几家公司了，很多人都看过，深受大家喜欢，曾经有个版本是基努·李维斯来演的，好几次差点开机。你说得很对，这部电影的确没赚钱，跟大家预期的不太一样。观众之所以没那么喜欢，并不是因为它的类型，《阿凡达》也是内在为浪漫爱情故事的科幻电影，它就取得了成功。

我来解释一下为什么失败。它还是一个剧本时，就有一个非常直接的爱情故事，但背后有一个秘密，这个男主角唤醒女主角是有目的的，因为他很孤独。大家读剧本觉得好浪漫！一个人看着睡觉的她居然会爱上她、把她叫醒！但人在大银幕上看到这个剧情时，会觉得有点毛骨悚然，很多观众不认同这个男主角，觉得他太自私了。

我自己是很喜欢这部电影的，我也对他有共鸣。他做了很糟糕的事情，但背后的原因是合理的。这得说回电影和电视的区别。电视里

观众有更多时间去了解一个人物，电视剧可以花很长的时间培养观众与这个人物的感情，然后再让这个人物做很糟糕的事情。所以在电视里有很多经典的亦正亦邪的人物，有时候做好事，有时候做坏事，比如《绝命毒师》《广告狂人》或《黑道家族》的男主角。但是电影只有两个小时，在这两个小时的时间内这个主角做了什么坏事的话，通常很难让观众对他产生共情。我不能说《太空旅客》中的主角做的事情很邪恶，他做这件事情是出于绝望，出于巨大的孤独。我希望《太空旅客》能成为一部之后会让大家再想起、再讨论并觉得有意义的电影。但这对于那些已经损失很多钱的投资人来说，不构成什么安慰。

学员：类型电影的设置中，您是怎么构思主题的？会不会考虑这部影片要传达的意义或者价值？

扎克：我觉得不同作家的方法是不一样的，罗伯托·奥西（Roberto Orci）和我一起合作了一部电视剧集《危机边缘》。负责人自己会去考虑每一集的主题。而《闪电侠》的负责人更甚，拿整个故事的大纲给制片方看时，甚至会把每集的主题都概括成一句话，我并不推崇这样。我自己是比较简单直接的，先要想好让人觉得有意思的故事，写的时候自然就会有讨人喜欢的主题出现。写作的过程中确认了主题后，就可以将故事和人物展开了。我希望在写作过程引导出主题，而不是强迫故事围绕主题。这只是我个人的偏好，有很多成功的作家风格是不一样的。写作过程中寻找主题对我来说是有意思的事情。

学员：目前中国科幻电影没有什么特别的先例，需要凭空创作，从创意源头上您有什么建议？比如说是否有一些关键要素、关键词，或者一些指导性的方向？

扎克：现在中国科幻作品可能还不多，但是个非常好的机会，电影语言任由你们决定。现在美国科幻电影的问题是好像总在用之前的那些陈词滥调。我觉得大家可以从中国科幻小说入手，它是基于中国

的大环境而产生的。你可以找个非常喜欢的故事然后去改编，当然可以参考美国、英国、法国电影，但要能创造一种新的电影语言。像中国的功夫片，就用新的语言对世界电影产生了影响，包括对好莱坞。

学员：电影的核心肯定是人，是先构架一个世界规则，在规则里面寻找适应的人物？还是先想一个有趣的人，看他能做到什么，然后匹配符合他的世界？

扎克：这是没有标准答案的。有时要通过世界的指引找到人物，有时是通过人物来找到这个世界。

我非常想写个青少年剧本，小时候特别喜欢看《E.T. 外星人》这样的青少年冒险电影。但导演总觉得我这想法不好，因为现在的小孩跟1990年的小孩不一样，冒险的形式也不一样。90年代的小孩没手机，他们有很多可供自己安排的时间。我的困惑是现在的孩子该怎么设定，可能得让这些孩子完全跟父母隔绝开来，比如让他们参加夏令营，然后遭遇外星人入侵。

从人物到世界，从世界到人物，二者是互动的，你设计一个毁灭时代，那这世界中的事物就有其特殊性。《疯狂的麦克斯4：狂暴之路》中人物是非常粗鲁的，因为他们的世界就是非常野蛮的。

关于IP改编

学员：在改编前期的策划阶段，公司会不会给一些观众市场调查的资料？

扎克：我希望不要有这样的调查资料，我常常觉得这种市场调研结果不是那么可靠，观众们通常在看到一部电影之前不知道自己想要什么。我觉得漫威之所以成功的原因就是，漫威的老板凯文·费奇更

相信自己的直觉，而不是什么市场资料。当然我们也需要去总结前人的经验，哪些项目成功，哪些不成功，改编的创意就在于此。其实有时候改编比原创更难，难就难在创意的取舍上。

学员：据我所知《X战警》的版权在福克斯，《雷神》的版权在漫威。您同时参与《雷神》和《X战警》的改编。作为编剧或者从业者，怎样进行跨部门IP的合作？

扎克：漫威和福克斯对于角色有不同的授权，制作改编电影时所采取的方法是不一样的。福克斯是一种给导演赋权的形式，尽量让导演自由发挥。但在漫威是以制片人、以漫威为中心的。哪怕参与漫威项目的导演本身是很独立、很有创意、很有个性的。跟福克斯合作更多听导演的，跟漫威更多听漫威老板的。跟福克斯合作整个沟通流程会更加迅捷。写《雷神》比写《X战警》提前了一年半，但是最终两部电影的上映只差28天。当然筹备期更长也意味着尝试了更多方案。《X战警》项目当时的拍摄周期就很短、很紧急。

现在回想，安排紧急点也有优势，如果给剧本的时间过长，自我辩论太久，好点子就流失了。有时你看到一部电影剧本不是很好，很可能前期本来是有个更好的版本，但被导演或制片人淘汰掉了。紧急情况下的第一反应往往是最自然、最好的。

每部影视作品面临的境况都不一样，在美国电视行业的开发制作周期会相对短些，但在质量上并不逊色。现在大家都认为美国电视行业正处于黄金期，但是美国电影就不一定了。虽然看起来预算越来越高，视效越来越棒，但电影本身并不比二三十年前的强。

学员：在美国，小说火到什么程度会被改编，有专门的人发掘吗？

扎克：这个比较复杂，当电影公司决定要改编的时候，肯定是这个作品本来就已经很火了。《火星救援》这部电影很受欢迎，但它的原著是网络小说，没正式出版前，福克斯和斯科特导演就看上了，决定买下来。《降临》也是个成功案例，原著是一个短篇，受到很高的评价，但读者并不广泛，是编剧看到后认为拍成电影肯定好看。

决定改编一个热门作品相对容易，比如《暮光之城》《50度灰》《哈利·波特》。但不是只有这样的原著才能拍出好片子，尤其在漫画领域。真正成功拍成电影的畅销漫画，当年的销量没准只有几万本，观众群很小众，但无人问津的漫画往往能成功，像《银河护卫队》那些角色原本在漫威并不是很受欢迎，改编的编剧们喜欢这些角色，并通过出色的改编拓展了漫威宇宙，给大家创造了更有趣、更有喜剧色彩的外太空。

我们有专门的开发团队找新鲜的IP。有时要追踪热门，有时要用直觉判断冷门。有时是导演和演员自己发现好IP，推荐电影公司去购买版权来开发，还有编剧自己愿意花钱去买。我不建议大家花自己的钱，除非你真的很有信心。我认为，专业编剧的素质是去说服别人来为你花钱。

学员：在选择优秀的科幻小说的时候，有什么经验可以分享？改编成电视和改编成电影的作品有什么区别吗？

扎克：前面说道，两小时的电影，你要花时间解释它异常复杂的世界时，观众便无法消化情节了。所以要尽量确保观众进入新世界时是安全、舒适的。有时是通过寻找共情点，或是让科幻、奇幻片变得更类型化、更写实一点，比如悬疑的侦探片，或是冒险的西部片。

这方面电视剧的优势就大多了，观众有更多的时间去学习、理解。《权力的游戏》就非常复杂，但他们用很多性和暴力的场面让观

众保持兴趣，观众虽然记不住那么多人物，但看到一条龙大开杀戒的场面就会印象深刻。

有一个算是通用的原则，电影通常更注重故事本身，而电视剧集更加注重人物。所以当我们在改编电视剧集时，要看中心人物有哪些，能否真正让观众感兴趣，愿意每周都花时间来看他们。不一定非要让大家喜欢，但一定要有趣。《权力的游戏》成功之处就在于，哪怕反派都能吸引观众，大家很想看他到底做了什么坏事。也可以让正面人物一不小心做了坏事，或者是反派做了好事。每个人有正邪两面，就像现实的普通人一样，给观众带来惊喜，他们就会期待下一集。要改编电影，尽量选一条相对简单的故事线，因为世界可能会很复杂。

工业化的合作和署名

学员：美国编剧和导演是怎样工作的？美国的导演是什么时候参与剧本中的？如果编剧和导演产生了矛盾，要怎么处理？美国的剧本一旦到拍摄现场还能改吗？临时改戏，要怎么处理？

扎克：我不知道中国是怎样的，美国的电影和电视差别很大。像故事片通常都是以导演为导向的，除非你是J. K. 罗琳，否则很少有编剧在拍摄时有否决权。很多编剧自己上阵当导演，就是因为不想被导演干涉。

但电视圈通常是以编剧为主的，每一集会聘请不同的导演，然后他们服务于整部剧的负责人。通常，这个负责人是整个项目的创作总监，一般是由主要编剧担任，同时可能也担任主要制片人。当然不论在电视还是电影中，编剧和导演都要跟制片方合作，黄金法则就是谁出钱就听谁的。拍摄中修改剧本也是经常发生的，有时拍摄结束了还改，有时这么做是为了重拍场景，但是大多数情况是做ADR（Automati

c Dialogue Replacement，自动对白替换），就是额外的对白录制，不重拍，但让演员们回来把之前没讲清楚的台词重新配音，也可以借此修改不喜欢的台词和剧情。这样的场景会出现对不上口型的情况。影视作品里ADR很普遍。

你要是参与电视拍摄的话，建议要跟剪辑师成为好朋友，剪辑在电影和电视中都扮演着极重要的角色，但往往没受到足够关注。一部电影的初剪版和终剪版简直会有天壤之别。ADR、场景剪辑，或是重新组合了场景顺序、一场戏和另一场戏的镜头混剪在一起，等等，很多险些成为烂片的电影是在剪辑室里被拯救的。现在都用电脑完成剪辑，即便是马上上映的片子都还能重剪。有部雷德利·斯科特的电影叫《金钱世界》（2017），讲的是绑架案，这部电影的男主角凯文·史派西陷入了性丑闻，导演花了三四周重新找了一个演员，重拍了他的所有场景。甚至把海报、广告都换了。在电脑时代，剪辑真是随时都可以发挥作用。

学员：几个编剧如何合作写一部剧？是什么样的流程？怎么分配任务？

扎克：好问题。其实有多种方法，我之前有较固定的编剧搭档。好莱坞很多编剧都是搭档的，好莱坞在编剧署名的英文中有写“with”，编剧A“with”B的话，就意味着他们是搭档合作的。如果写“and”，就是一个编剧改写了另外一个编剧的剧本。

大家都有各自的合作模式。我在与伙伴合作时会一起想出梗概。然后分开行动，每人写一半。每写完一部分会互相交换，互相改，求得一致性。也要改掉一些基础错误，比如前半部分是一个男性角色，后半部分写成了一个女性。

在好莱坞改写其他编剧的剧本也是非常常见的。我之前就遇到过这样的情况：有时，我是第一作者，后来又有其他的编剧在我之后重

写了剧本；有时，我是最后一个编剧，要重写前面的人写过的东西；有时，又得当中间某次改写的那个人。甚至还有编剧写了半天，但是没有获得署名。一个剧本由多个编剧合作，署名其实由美国编剧协会决定。他们会选三个资深的匿名编剧评委，他们看过所有人写的剧本版本后，评价谁的贡献最大，依此来排名。我其实当过很多次评委，决定其他电影的编剧署名。我还遇到过这样的情况：我本人为一个剧本做了很大贡献，但是最终评委觉得贡献不够，所以不予署名。但该拿的钱还是拿到了，我觉得也还行。还有一次，我其实参与了编剧，但最后片子出来好烂，我就特别庆幸，大屏幕上没有我的名字，谁也不知道我曾写过的。非常感谢！

学员：工作室合作时经常掐架，大家都互相不服怎么办？

扎克：合作要想成功，那就要记住一个原则，我不是老大，你也不是老大，故事才是老大。两人都要把自我或者个人主义稍微放一放，倾听、琢磨故事到底该怎么发展。如果两个观点互相冲突的话，回到故事本身就会找到答案。这听上去非常神秘，但就是这样的。

其实两人之所以合作，就是因为各自擅长的东西不同，可能一个擅长情感，一个逻辑更好，如果都在同一个领域非常厉害，还有什么必要合作呢？团队合作中大家一定要诚实，比如编剧甲可能创意非常好，但不关注细节，那他就要坦率地承认自己的不足，然后去找那些特别关注细节的人合作。首先要了解自己，再找其他人互补。

在团队中，通过向另外一个伙伴学习，也可以把弱点变成优势。我有个伙伴现在已经不合作了，为什么呢？因为我发现通过学习，我的不足之处已经提高了，这样就不用分他一半钱，我一个人就能干了。

科幻作品的知识背景及调研

学员：如何成为一名科幻编剧？您的专业知识背景如何构建？要不要学习相关的科学知识？遇到科学问题一般怎么去处理呢？

扎克：绝大多数好莱坞编剧都上过电影学院，我自己没上过。我本来是学新闻的，写过很多科幻故事，但并没有学过科学相关的专业。虽然对科学感兴趣，但我本人可能一个方程都算不清楚。新闻记者的经历对我从事编剧有很大帮助，采访经验给了我应付不同人的交流能力和对不同人所使用语言的敏锐观察力。另外，做记者也教会我怎么去调查研究。科幻类的剧本要求你要做大量研究。

举个例子，我有个剧本写的是关于未来士兵的故事，里面有些军训场景。实际上太多美国电影都喜欢拍陈词滥调的军事元素，你看了就会觉得，那些编剧不过是胡乱拼凑了点其他电影的创意而已，并没有自己的东西。我们怎么做呢？索尼公司真的把我们送到一个军事基地去，亲眼看了看他们都是怎么练兵的，跟军官们聊聊就会发现，现在的基本训练跟越战时已经完全不一样了。我们的故事发生在外太空，人物都穿盔甲，我们就在其中融入了很多现场调研得来的真实场景。构筑情境世界的时候，最好的做法就是进入真实的世界，去现场看一看。

学员：我非常喜欢您的《危机边缘》，刚刚您提到了关于资料搜集的问题。在《危机边缘》中有非常多超自然的现象，您是怎么做资料和素材的筛选工作的？

扎克：我本人没有经历过这些超自然现象，但是我的助手给了我很大的帮助。当时的做法就是把真实世界中发生的一些东西放进来。把那些现象放大，让它变得更疯狂。尽可能地运用真实的科学原理，但要夸张化。有时也发现一些创意好像不太符合科学规律，比如之前写过人物记忆，把一个人的一部分记忆从大脑里移植出去，存储到了

其他人的大脑中。生物学知识告诉我们，人的记忆是不可能发生这样的现象的，但我真的特喜欢这个点子，所以最终还是决定用它。

这本身其实就是一个原则：你对规则了解越多，就越知道什么时候可以打破它。

《流浪地球》的前身

学员：我今年接手了一个项目，它已完成第三稿了，原著是《三体》作者的一部小说，讲的是太阳系要爆炸了，地球人要给地球安一个发动机，推动地球像飞船一样飞出太阳系。我看到三稿剧本发现有两个很明显的问题，剧本里面小情节、小场面很多，看不到动人心魄的大场面、复杂的感情关系，这是第一个问题；第二个问题是科幻元素没有让这个故事变得惊心动魄或发人深省，反倒觉得很假，这是从剧本呈现层面来说的。作为编剧、制片和导演来说，是否现在要去调整它，还是需要重新写？

扎克：我自己没有读到这个故事或者这个剧本，所以很难做决定。但是我觉得整个故事的大背景听起来是很有意思的。现在出现这样的问题，很有可能是因为剧本没有充分地利用好原著中的元素。这在英文中被称为“挪亚方舟式”问题，通常讲的是人类要付出很大的努力生存下来。关键在于，你要在这么个大背景下，找到戏剧张力最大的情节。

经典的电影和小说中常用的设定是世界要毁灭，人类要存活。一般就是把一些人放进一艘飞船里，而你刚才的方案是要把地球拯救出去。要做到这事非常困难，戏剧的张力来自任务本身就很难完成，或者角色要做出很极端的决定。通常在这样的故事中，最好的一个情节就是我们不能拯救所有的人。那么在这么个假定下，谁来决定谁活谁死呢？即使能够去推动整个地球，问题还是存在，这其中就蕴含着丰

富的戏剧性。发动机安置在地球的一个部位上，是不是就意味着人类要背井离乡呢？我不知问题怎么解答，是因为我没有读过这个故事。但我可以想象，这样的故事中一定有场景里的有些人要做出重大决定，有些人要牺牲，以换得全人类的生存。如果当前的故事不能令人满意的话，我猜还是大家还没有去发掘这些重大牺牲的情节潜力。

我很希望这个项目成功，我现在已经很期待看到这么一部电影了。地球上装个发动机，飞出太阳系！

学员：我正在准备一部网剧。想法是地球缺了一个角，地球人很惊慌。一个父亲发现他昏迷的儿子大脑中有个重要的记忆点正是拯救地球的唯一办法。他要进入儿子的大脑中去探索这段特别神秘的解救方案。

扎克：我觉得这样的主题以前也见过，就是在一个昏迷的大脑中搜寻一个问题的解决方案。不是说这个重复的主题不好，而是说已经有成功的案例了。我们希望有好的原创性的点子，当然执行是最重要的。一个故事能否成功，取决于它的细节。编剧有这么一句行话，“我们负责写作，而不是负责为你想出好点子的”。有一个科幻的大背景，而最本质的是父亲去解救儿子的主题。这个主题肯定会让观众共鸣的。

学员：我现在遇到的情况是平台方要求我们增加爱情线，科幻影视中的爱情线该如何去突出？

扎克：美国编剧也经常遇到这样的问题，总遇到想吸引女性观众、要求再加些浪漫元素的甲方。我不了解你这个故事的更多细节，就不指手画脚了。最重要的是，不能靠硬塞，要将这个元素融进故事里。现在观众很成熟了，可以分辨出来哪些角色其实对故事一点都不重要。

从电影到电视，再到网络平台

学员：您之前创作电视剧，后来做电影，请问您第一次做电影时，转换思路变化最大的地方是什么？

扎克：在美国有这么一个现象，就是在电视圈做工作的时候，没什么人来干涉创作，通常面临的挑战也就是预算、时间不够了。而到了电影，尤其是大制作里，你很开心地写了个大场面，知道这肯定要花上两千万美元、两个月的时间才能做出来，此时电影公司的高管就冲过来喊，根本没这么多钱！原定《雷神》的时长比现在多20分钟，设定在一个现在的成片中没出现的世界。这20分钟花了我们好几周来设计，最终效果也很不错，但最后制片人说我们预算突然少了两千万，就不要这部分了。

通常，除非你在做低成本的电影，电影比电视的资源丰富得多，但创意上限制也多一些。除非自编自导自己制片，不然还是要听别人的。以前电影圈是看不起电视圈编剧的，但这几年情况变了，电视圈编剧写得更快，电影编剧面临的各种局限，在电视编剧那里都可以从容应对，他们能够很灵活地处理各种变化。我和我的合作伙伴之所以能够参与《雷神》，就是因为电视经验足，他们知道我们可以很快速地完成稿子，快速应变。我规划职业时都没有想到自己可以写电影！正是电视经验，帮我在电影圈站稳了脚跟。现在我两边都很热爱。

学员：中国有很多的美剧粉，请您聊聊电视剧的开发吧。

扎克：美国电视剧行业过去五年的变化非常大，比前五十年变化都大。此前怎么拍，行业有非常明确的标准。编剧写先导片，项目通过就会把先导片拍出来，就可能会变成一集一集的连续剧。但是有些先导片反响不佳的，就永远不会问世了。

现在情况就完全不一样了，平台对项目感兴趣，会订购整个系列。有时先订三四集看受不受欢迎。一两个编剧会想出来大概的点子，先写样稿剧本，样稿被选中后，再去招募一群编剧，在主负责人的领导下继续写后续剧集，直到完成整季。

还有其他情况，比如有的剧集一季只有七八集，由一个编剧完成，但现在并不常见。

我本人非常喜欢团队合作共同完成的项目。一个团队都在屋里一起干活，会有非常奇妙的效果。一个人描绘他的角度、点子，另外一个人在此基础上补充，最后会碰撞出一开始完全没有想到的精彩创意。也有可能一季起初有一个计划，但因为编剧团队庞大，未过半就想出更好的点子，完全推翻了原计划。

学员：要是科幻、奇幻的故事主角都没有超能力，怎样保证故事够精彩？我说的是电视剧。

扎克：我喜欢的电视作品里好多主角都没有超能力，像《权力的游戏》，其实只有极少角色才有超能力，大都是平凡人的角色，只是世界很奇幻。好莱坞的做法，通常是让观众慢慢地过渡到奇幻或科幻世界中来。比如在《权力的游戏》中，刚开始几集看不到任何魔幻角色，90%的场景类似于中世纪的欧洲，只是地名不太一样而已。随着情节的推进，观众才慢慢看到各种僵尸战士、怪兽等有奇幻色彩的角色。《X档案》剧集在美国很受欢迎，两大主角就是FBI探员而已。

《危机边缘》里的主角是两个正常人，不过调查的是有科幻色彩的案子。观众其实喜欢看到没有任何超能力的人，用自己的智力来对抗超自然和魔法。

学员：拍摄电视剧每一集都会雇用不同的导演，如何协调才能保证他们拍摄出来的主题和风格是一致的？

扎克：这的确是很关键的事。通常一部美国科幻剧集都会雇用不同的导演来拍摄，导演们也都知道他们不是最终做决定的人，他们的任务就是去帮编剧执行想法，保持作品的一致性。当然，不同的剧集在面对这样的挑战时，采取的方式是不一样的。通常会在拍摄前写好一个风格指南，在这个小册子中，整个剧集的风格、视觉效果都已经详尽地描述出来了，可以辅助这一集的导演理解整部剧的大体风格。还有一些电视剧会请专门的视效顾问。

比如，某部剧集的特色是在一集里出现一个很松的镜头后，再接一个很紧的特写。或者这部剧集的特色是拍大量远景。每一部不同的剧集，拍摄特色都是不一样的。当然，每一个被雇来的导演也都会尽量把自己的个人风格融入整体当中。了解大体风格的最佳方式就是去看以往的成片，但是好多导演太懒，根本不做这样的研究调查。

学员：对于很短的剧集，比如法国有一部《总而言之》，一集是一分五十秒，您在创作上有什么建议吗？

扎克：我刚才所说都是常规剧集，每一集40分钟到1小时，但是的确也有一些实验性的剧集，时长是不一样的。通常这种时长比较短的剧集都是在网络播出的，我也承认这方面我的写作经验并不多。我认识一些做网络短剧的人，每一集可能只有3分钟。这样的叙述方式，跟1个小时的电视剧肯定不一样。

动画片也是很好的参考。美国的动画剧集一集通常很短，这倒不是因为大家用碎片化的时间来看电视，而是因为电视动画片本身的制作预算很低，就得在一个更小的空间内放入更多的内容。有一些动画片可以在十分钟内放入非常丰富的剧情。这个过程的确会运用到不同的技巧。我习惯写起码要花1个小时来展开的故事，曾参与一集只有20分钟的剧时，结果并不理想，我们花了很长的时间来构建一个场景，然而只有5分钟的时间来解答，我觉得整个过程是很让人不满意的。我

们是讲故事的人，要在所给的有限时间内，尽量把一个故事的开头、发展、结尾交代清楚。

学员：25年前的《双峰》火到家喻户晓，它也是作为原创剧本出现的，这是一个偶然吗？

扎克：《双峰》彻底改变了美国电视的历史，刚播时我在上大学，它播放的时候，都可以感觉到大学校园安静了几分，每个人都躲在宿舍里面，在小小的电视屏幕上看最新一集的《双峰》。我知道有很多后来人想模仿《双峰》，大多数都不成功。

《双峰》与以往电视讲述故事的形式完全不一样，彻底打开了大家的思维，而2017年的新版甚至将这样叙述故事的方式往前更推进了一步，很多的情节设置是非常先锋、实验性的。新一版《双峰》没有在主流媒介上播放也并非偶然，它是在一个跟HBO竞争的付费频道Show Time上播的。1990年《双峰》每周观看量为两千万次，新版每周观影人数不到一百万人。整个电视圈的经济已经发生了很大的改变，如今大家的观影时间已经碎片化，观众群体也更加细分，很难有一个剧集能吸引各个年龄层的观众了。

学员：我一直在从事电视剧剧本的写作，想尝试电影剧本，却一直被电影圈劝返，我应该怎么调整原来固有的习惯？

扎克：我非常了解你的困惑，以前美国电影电视行业壁垒就是这样，好像隔了一道长城一样，电影界比电视界高一等。但是如今已发生了很大的变革，可以看到美国著名影星，同年有电影作品，也有电视剧作品，大家不敢低估电视成果了。更多优质作品往往出自电视圈。

我觉得在中国随着电视行业越来越成熟，最终还是会往这个趋势上走的。会有更多的电视剧编剧去写电影剧本。如果有人因你是写电

视剧的而看不起你，你可以这么说：“如果你想一天中完成重改十页稿的话，你可绝不能去找一个电影编剧，因为只有电视编剧才能做到。”我觉得电视编剧所具有的才能和技巧是适合电影的。所以从电视过渡到电影的时候，不能忘记在电视行业中所学到的技能。但是要意识到时长不同所带来的差别。

学员：一部电影是围绕一个故事和主题来构建的，电视剧能不能出现多个主题，因为电视剧很长，有多个人物？

扎克：电视总的来说就是时间更长一些，通常有多条故事线，不同的角色的旅途不一样，整个剧集中可以有多个主题并进。不过即使有多个主题，还是要让人看到最宏大的大主题。比如《权力的游戏》里就有好多角色、情节，但总的来说，最宏大的主题就是为我们把英雄的人物推下神坛。那些看起来非常理想化的角色，最后受到了惩罚，还有那些看似邪恶的反派最终成功。他创造的这么一个奇幻的世界，往往也很像我们的真实世界，很多人得不到自己想要的。这就是《权力的游戏》里面自始至终贯穿的大主题——你再怎么努力，有时也得不到自己想要的。

学员：从电视再到网络必然会导致观众的观影习惯、接受心理发生变化。作为编剧去创作会不会也要产生相应的变化？

扎克：的确，这十年间观影已经出现变革，我开始写电视剧本时，大家用的还都是翻盖手机，当时说起以后会在手机上看电视，听起来就像科幻大片。如今坐火车、汽车时，大家可以在手机上看同样的剧集，而家里的电视屏幕也越来越大。电视的长宽比也发生了改变，以前屏幕趋于正方形，现在更像电影、更宽了。这些改变会促使观众更关注视效细节。以前的电视节目就好像广播节目，穿插些图片，通常还得有个角色细致地向你解释到底发生了什么，观众主要通过台词来理解视觉。如今若还是这么拍，观众肯定不干了。屏幕越来越

越高清，细节就越来越重要，电视观众要从图像上去获取信息，而不只是对话。所以讲故事就可以不那么直白了。

学员：电视机越来越大，但跟大银幕甚至IMAX上放映的电影还是不一样。请您谈谈，科幻的电视剧和电影有什么不同的侧重点？有没有同一部小说改编成电影的同时也改编成电视剧的成功案例？

扎克：我看到一个题材，就会想是改编成电视好还是电影好。对比之下，电影通常视觉效果更震撼，但故事本身简单。成功的科幻电影常常是围绕一个概念、一个主题来展开的，如《银翼杀手》的概念就简单直接：如果人工智能变得比人类更加有人性会怎样呢？

若有一个很复杂的故事，你得花上些时间才能理解，人物丰富、有趣，故事从开头到结尾的变化很多样，那改编成电视会更好些。比起电影，电视也能作为更好的媒介来传达些新颖的概念。

有一部电影我很喜欢，叫《机械姬》（2015），女主角是个机器人，它传达的概念是：人工智能算是人类，还是种外来的生物？美剧《西部世界》的概念跟它有重合之处，但能从更多的角度来探索，因为它有十个小时的时间。电视的探索深度是电影比不了的，而电影的神奇之处在于完完全全的沉浸感。

编剧的教科书有用吗？

学员：中国有两本流行的编剧教材，一本是罗伯特·麦基的《故事》，另一本是悉德·菲尔德的《电影剧本写作基础》。它们有什么价值和作用？另外，美国有剧本医生，我想请老师介绍一下。

扎克：我觉得这两本书都很有用，尤其是对于初学者。这两本书教的都是结构。有很多经验丰富的编剧并不认同它的方法，因为他们

觉得每一个项目是不一样的，不应该遵循同样的结构。不过，这就像学语言时要学习语法，很棒的诗人当然可以突破语法的束缚，但改变规则前必须熟悉规则。我更喜欢罗伯特·麦基的那本书，因为他在其中大量地引用了《卡萨布兰卡》这部电影，这是我的最爱，夸《卡萨布兰卡》的书我都爱。还有另一本书在美国很流行，叫《救猫咪》。有些编剧看完这本书就很生气，因为作者说“应该让主角救猫咪做善举，观众才会喜欢他”。你有了这么个概念后，再看电影，很多就是这么做的。《星球大战》系列新出的一部叫《侠盗一号》，这部电影里有一场戏是后加的，很有可能是公司哪个高管读了《救猫咪》这书。一次枪战中，不知道为什么那里总有一个小孩在哭，这是因为这样主角才可以去救他嘛，主角不做这件事，我们怎么知道他是一个好人呢？当然不是说这个规则有什么不好，但如果不能很好地运用，就会沦为一种套路。

一般在电影电视的字幕中很难看到剧本医生的名字，通常是剧本差不多写完了，才会让这些人接手。这个阶段剧本不需要重写，但是总觉得好像少了点什么，所以剧本医生常做的事情就是去完善对话，或者让故事更聚焦于主角的旅程。比如已经去世的《星球大战》莉娅公主的扮演者凯莉·费雪，她本人就是很有名的剧本医生，因为她很擅长写很有意思的对话，尤其是针对女性角色。

好莱坞出现了剧本医生新的工作方式，叫“圆桌会议”，通常是在剧本写完后、拍摄开始前，制片人召集八到十二名没有参与到剧本写作的编剧，让他们都读一下剧本，然后花一天时间开一场圆桌会议，相互讨论还有什么可以完善的地方。参与圆桌会议的酬劳并不多，但是电影业的编剧们都很喜欢干这件事，因为通常做项目是一个人干活，借这样的机会一堆人能聚一起免费吃东西、聊天。当然这是开个玩笑。

我参加过两次圆桌会议，第一次是布鲁斯·威利斯主演的电影《赤焰战场》（2010），我提过一个比较好的建议。角色应该如何闯进CIA总部呢？在原始剧本里主角闯进总部很有难度，跟进银行金库似的，但我觉得不现实，因为CIA总部是一个很大的办公楼，里面有几千名员工，就重新设计了这场戏，让主角进总部相对容易，而难点在于如何出去。

我第二次参加圆桌会议是《变形金刚4》，与会的有些是好莱坞大牌编剧，我们要做的是完善对话，来让人物更有深度。我后来发现，做这些没什么大用处，没人在意，观众最想看的其实就是机器人大战恐龙，我跟迈克尔·贝老老实实说出了想法：“你干吗让我们来呢？根本就没人注意对话。”其中参与的一个编剧本身就是很好的导演，他指出剧情中一个很不合理的地方，编剧听了之后都说对。然后他又说：“通常12月看电影的观众才会在乎逻辑这件事。这部电影是7月份上映，没有人会在乎的。”我觉得他这么讲有点，呃……然后这部电影的票房是10亿美元，所以当我没说吧。

学员：我看过一本书《美剧编剧策略》，介绍了美国编剧运用网格来结构剧情的方法，把每集分为以主要人物为主的ABC线，然后再把每集分为四幕或者五幕，再把事件填进网格里。请问您是这样工作的吗？

扎克：在美国有很多人会通过教大家怎么写剧本来赚钱，每个人的方法都不一样，你可以取其精华。倘若有人认为自己方法是万金油，那他肯定早就成了知名编剧。每人都会有最适合自己的工作方式。我写不同剧本时，方式也不一样。有的剧本，我可能觉得大纲或梗概很重要，就是常说的三幕式，有开始、中间、结尾，要把每一个具体的场景划分到位。也有时候要先去了解人物，想一想故事应该在哪里结束，但整体结构会稍微松散些。或者有时我根本不要大纲，我把这种手法叫“我有一座远山”，也就是有个大概目标，在这个过程

中不断探索。你能看到远山离你很远，你也不知道远征时会遇到哪些弯路。

对于刚刚开始编剧工作的人来说，我的建议一般是大纲要尽可能细化，但同时避免成为细化大纲的奴隶。一开始你做出细化的大纲，这肯定没错，但后来又想到非常好的点子，怎么办？这点子若放不进大纲里，就被你给废了，这是不对的。你应该修改大纲去适应好点子。结构当然也非常重要，“牵一发”会“动全身”，前面有改动，后面会产生相应的影响。

闯荡好莱坞的编剧技巧

学员：一个不善于言谈的编剧写了个很复杂的故事，比如《西部世界》，如果想把这个故事推销给制片公司，是雇用一个编剧经纪人，还是修改他的剧本语言，显得更小说化、更易于让制片人阅读？中国好多编剧同行可能不太善于推销自己。

扎克：我觉得编剧通常都会遇到这样的问题，大家都不是那种特别外向型的人格，大多数人喜欢活在自己的世界里。这就是为什么他选择当编剧而不是演员。同时不幸的是，推销自己的作品会浪费本该花在写作上的时间。我不想把自己变成一个销售员，我想静静地写作。但是不好意思，工作性质如此。

做好推销不容易。做到这一点也没有什么太大的秘密，就是练习，想想如何在一分钟内，将你两个小时的电影作品或者十个小时的剧集作品精华介绍给听众，让听众觉得很有意思。

我觉得最有用的方式，就是观察那些很善于推销的人，看他们是怎么做的。我曾把自己的一个项目卖给一位导演。他在好莱坞很有名气，就是因为他很善于推销自己的作品，也就是说善于掌握话语权。

刚开始跟他合作，得知他天生有这样的才能，以为他就像神童莫扎特一样，随便走进哪间房都能把东西卖出去。但是通过跟他合作，我才知道他有多努力。我们花了很多的时间讨论概念，分析如何将故事浓缩成精华，讲给别人听，让买家觉得有意思。最终才拟定了这一套销售方案，最后在晚餐时成功地跟电影公司高管达成合作协议。卖出时我不在场，但是我觉得通过与他的合作，学来的方法对我是大有裨益的。所以，准备才是最关键的，让你的丈夫、太太、男朋友、女朋友来听一听你怎么推销作品，听听这是不是很好的方案？在镜子前练习；或是把大纲写下来，一字一句写下来；提前预设别人的问题。虽然不喜欢花那么多的时间去推销，但是必须得做，要练习起来。

学员：原创剧本在好莱坞是如何寻求投资的？

扎克：原创剧本获得投资是非常难的。我有一个建议，尽量让它需要的投资低些。你若能想到个非常有意思的点子，拍出又不怎么费钱，那就非常吸引投资人的目光了。故事的核心若能围绕一个非常棒的人物展开，那肯定有特别多的演员想去演。在好莱坞想让自己的电影剧本成功拍出来，要么得导演特别喜欢，要么得演员喜欢。获得投资的主要原因，就是你的剧本被知名导演或演员看上了。

我的朋友埃里克·海瑟尔（Eric Heisserer）写过《降临》剧本，原著小说作者姜峰楠是著名的华裔科幻小说作家。朋友特别喜欢那个故事，就花自己的钱买了改编版权，写了剧本后一开始也没投资，但他坚信这个剧本能成功，逐步找到了感兴趣的导演（维伦纽瓦）、制片公司，又找到了一位非常优秀的女演员（多次获奥斯卡提名的艾米·亚当斯），最后电影就成功了。

原创电影剧本本身还是风险巨大的，希望大家能够用自己的聪明才智，去吸引到别人的关注。

学员：很多时候您的灵感都来自哪里？没有灵感时怎么办，如何重新出发？

扎克：你是想要有一个好故事的点子，还是你在写的时候遇到瓶颈？

跟大家分享个秘密，如果没有灵感的话，不妨找一个你喜欢的故事，想想如果你来写，版本会是什么样的？有时大家都耳熟能详的故事，你先改一个元素，然后再改另外一个，就能得到一个自己的原创故事，别人读的时候甚至根本意识不到源头。

借由一个故事的灵感去进行自己的修改，这没什么好难为情的。我们现在已经有了记录下来的几千年人类历史，站在了祖先的肩膀上面，已经有很多故事了。完全可以利用前人故事作为灵感的来源。

如果你已经坐下来开始写了，却没有什么灵感，可以先试试吃个甜点。一个剧本里总有容易写和不容易写的戏。遇到难写的戏就会觉得写不下去了。其实可以暂且跳过难写的，先去写你很想写的那场戏。这往往能给予你灵感。就算没有灵感，至少码字进度是有成果的。即使第一个版本很糟糕也别担心。在美国，我们的行话管第一稿叫“呕吐草稿”，那些文字有如被你“吐”在了纸上似的。

写作就是不断地多次改写。我们应该尝试在一场难写的戏中一遍遍去改善它。我给每个编剧的建议就是，允许自己第一稿很糟糕，因为你还是有机会、有时间把它变好的。

学员：您已是成功的科幻编剧，是否会拒绝其他类型的写作，比如现实题材或者悬疑等？

扎克：我不会拒绝任何类型，我也写过其他类型的作品。我自己写过自闭症高中男生的现实小说。我也热爱广泛的类型。只是一旦你在某类型里成功了，大家往往只给你这样的项目做，老想让你不断复

制以往的成功。我很想突破自我，不是因为不再热爱既有的，而是想让别人看到我其他方面的才能。

学员：美国的小说家和编剧哪个挣得多些？

扎克：外行人眼里会觉得是编剧多赚一些吧，但一个畅销小说家往往收入更高。要中等级别的话，编剧收入好一些。小说家的作品若有机会改编成电影，他通常会接受，有两个原因，一是改编本身能赚钱，二是电影又能够助推书的销售。

我自己几年前写过一本小说。好莱坞的编剧是不持有作品版权的，剧本卖出去就属于电影公司了，改编权也属于公司。但是作家的小说被影视改编了，版权还是属于本人。就算卖出改编权，还是保有权利的。小说要是成功，就可以一直不断地赚钱，可以把它卖到不同的国家。

编剧的优势是在工作的保护层面上，在好莱坞，编剧受WGA的保护，有养老保险。小说家就得自己买保险，靠自己养老啦。两者各有利弊。

学员：听说美国有一些编剧软件，您用这个吗？优势、劣势如何？

扎克：当然有辅助软件了，可以帮你捋好格式。不同软件各有所长。我刚开始写作时是手写的，还没这种软件，后来用Word。我后面采用了一款软件，它的名字是Final Draft。如果是写电视剧集，每个项目的软件都会不太一样。电视剧本可能会有很多修改，软件可以让你看到修改的痕迹。我们自己做项目的时候，每一个版本的剧本都是不同颜色的。比如第一稿是蓝色，然后是黄色，然后是粉色，再是绿色。真拍起来的剧本看起来就像彩虹似的。没这种专业软件，就很难

在拍摄剧本中有效地追踪这些痕迹。简单来说，我当然推荐大家使用这些专业写作软件，具体选哪一个就看自己的喜好了。

学员：中国大学现在开了创意写作的课，美国好多大学都有，您上过吗？对剧作有帮助吗？

扎克：我本科学的是记者，我当时选修了剧本写作，只是觉得这个课好玩儿而已。我并不觉得它教给了我什么，更重要的是它让我喜欢上了剧本创作。美国有很多很成功的作家都是在大学里学写作的。像“南加大”、加州大学洛杉矶分校，都有非常棒的剧本写作课程。不过文凭是毫无必要的，这行不是像做医生那样非得上医学院。

让我学到最多的就是研究自己喜欢的电影，去图书馆搜索资料库，找喜欢的剧本来看，看他们到底成功在哪里。当然还需要很多练习。我当了八年记者，利用晚上写剧本，才真正拿到第一份编剧工作。然后又花了很多时间为低成本电视节目写剧本，最终在2011年有了第一部较成功的电影作品问世。我也知道很多人刚出大学就写出了成功的作品。我只能说，我是花了二十年才一战成名的。

出版后记

中国电影基金会下设的吴天明青年电影专项基金自2015年开设“大师之光”青年编剧高级研习班以来，一直立足培养具有国际视野的优秀青年编剧，为中国电影新生力量向更高行业标准迈进助力。此番我们与基金会合作，将课程的百万字讲稿萃取精华结集出版，旨在为广大读者提供一座连接理论与实践的桥梁。

本书共收录了来自法、美、日、韩的八位在创作上各有所长的国际导师课程讲稿，可谓将不同制作体系下的剧作经验一网打尽。其中包括了不同类型、题材的剧作方法，如：真实故事改编、IP改编、文学改编，喜剧片、家庭情节剧、历史片、文艺片、科幻片，高概念创意故事、特定题材的定制电影……同类书罕有如此多元的维度。更难得的是，不同导师对同一问题会有不同角度的观点，比如编剧绕不开的三幕式剧作法，几乎每一位导师都会谈及，在实践中也有不同程度的借鉴。在好莱坞，三幕结构是不成文的规范，需严格卡点运用，有人在其基础上还发展出平行弧等新的工具来搭建剧本，有人则只把它当作一个参考坐标，读者可以在比较中找到适合自己的方法。

每一期的课程不仅邀请享誉国际的知名编剧大师前来担纲导师，还会甄选200位左右有一定创作实践基础的学员。学员既包含有志于编剧道路的青年创作者，也不乏雄心勃勃的新手导演、制片人，可以

说，他们都是讲述中国故事的生力军。这些课程不是冷冰冰的单向教学，而是面对面的沟通和手把手的传授。每一讲都设有学员提问的环节，由于学员大都是经过作品筛选的新人编剧，他们的提问都能切实反映当下中国创作环境下的真实需求。大到如何跟导演、制片人合作与博弈，如何与甲方周旋、守护自己的创意，小到做调研的“卧底”策略和战胜拖延症的心理妙招，甚至借助软件、卡片辅助写作的具体方法，种种对症行业痛点的生存法则，均可在本书寻找到经验点拨。

在本书编辑过程中，我们尽量使全文版式清晰、层次分明，以确保读者有最佳的阅读体验。尽管如此，可能仍存在不足之处，希望广大读者能够将发现的问题反馈给我们，我们将不胜感激。

为了开拓一个与读者朋友们进行更多交流的空间，分享相关“衍生内容”“番外故事”，我们推出了“后浪剧场”播客节目，邀请业内嘉宾畅聊与本书有关的话题，以及他们的创作与生活。可通过微信搜索“houlangjuchang”来获取收听途径，敬请关注。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱：reader@hinabook.com

后浪电影学院

2021年8月

文学 的 读法

How to
Read
Literature

文学
的
读法

How to Read Literature

How to Read Literature
How to Read Literature

by Terry Eagleton

后浪

[英] 特里·伊格尔顿 著 by Terry Eagleton



海峡出版发行集团
海峡文艺出版社

吴文权 译

文学的读法

[英]特里·伊格尔顿 著
吴文权 译

版权信息

丨 书名：文学的读法

丨 作者：[英]特里·伊格尔顿

丨 译者：吴文权

丨 版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

纪念

阿德里安·坎宁安

及安吉拉·坎宁安

目录

[前言](#)

[第一章 开头](#)

[第二章 人物](#)

[第三章 叙事](#)

[第四章 诠释](#)

[第五章 价值](#)

[索引](#)

[译后记](#)

[出版后记](#)

[返回总目录](#)

前言

文学作品分析这门艺术，一如木鞋舞^①，已尽显疲态。尼采称为“慢读”的悠久传统，正面临悄然没落的危险。本书将紧扣文学形式与技巧，为挽回这一颓势尽绵薄之力。笔者的初衷，是撰写一本入门指南，不过也希望，对从事文学研究的学人，抑或闲来翻看诗歌、戏剧、小说的读者，本书亦不无裨益。就叙事、情节、人物、文学语言、虚构作品的本质、批评性阐释、读者的作用、价值判断等问题，笔者力图给予一定的回答。为满足部分读者的需求，本书亦就某些作家及文学思潮如古典主义、浪漫主义、现代主义、现实主义提出了一己之见解。

我想，在世人眼中，我的首要身份，是文学理论家和政治批评家。因此，有读者也许会问，这两方面的兴趣在本书中怎会没有体现。窃以为，若要针对文学文本提出政治或理论问题，则需对文学语言有一定敏感。我所要做的，是为读者和学生提供几种批评行当的必备工具，舍此，他们将无法继续深入下去。希望我的工作能让读者体味批评分析中的乐趣，从而进一步证明，分析并非享受的死敌。

特里·伊格尔顿

① 木鞋舞 (Clog dancing)：爱尔兰传统舞蹈。（除特殊说明外，皆为译注。）

第一章 开头

试想研讨课上，一群学生围桌而坐，正讨论艾米丽·勃朗特的小说《呼啸山庄》，而你则列席旁听。他们的谈话大约如下：

学生甲：我倒不觉得，凯瑟琳与希斯克利夫的爱情有什么了不得。就是俩熊孩子，成天就知道吵架拌嘴。

学生乙：嗯，那根本不是什么爱情，对吧？更像是个体与个体的神秘结合。没法用平常的话说清楚。

学生丙：怎么就说不清楚？希斯克利夫没什么神秘的，他就是个粗人。那家伙可不是什么拜伦式英雄，满肚子都是坏水。

学生乙：行，可是谁把他搞成那样的？自然是山庄那帮人。他小时候是个挺好的孩子。可那帮人觉得他配不上凯瑟琳，这才把他变成了魔鬼。至少他比埃德加·林顿强，那人就是个窝囊废。

学生甲：没错，林顿的骨头是有点软，可他对凯瑟琳很好啊，比希斯克利夫可好太多了。

这段讨论有何不妥吗？有些观点还颇具见地。每人似乎都不止读了五页。没有哪个人把希斯科克利夫误作堪萨斯州的某座小镇。问题是，若有不知道《呼啸山庄》的人听到这番话，兴许根本听不出谈的是本小说，还以为学生们正在聊些怪朋友的八卦。也许，凯瑟琳是商学院的学生，埃德加·林顿是文学院院长，而希斯科克利夫是个变态的门房。这部小说塑造人物的技巧却无人提及。没人问该书对这些人物持何种态度。它对人物的臧否是始终如一呢，还是摇摆不定？小说的意象运用、象征手法、叙事结构又是怎样的呢？它们是加强了还是削弱了读者对人物的感知？

当然，随着讨论的深入，听者也会渐渐明白，学生们研讨的是本小说。有些时候，文评家对诗歌小说的讨论与日常聊天很难区分开来。这并不是什么了不得的问题。可如今，却已成为一个太过普遍的现象。文学研习者最常见的谬误，是直奔诗歌或小说的内容而去，将表达方式抛在一边。这种阅读方式搁置了作品的“文学性”，即面前摆的是一首诗、一部剧或一篇小说，而不是内布拉斯加水土流失报告。文学作品不仅是报告，也是修辞文本。它要求读者阅读时特别精心，对诸如语气、氛围、步调、体裁、句法、语法、韵味、节奏、叙事结构、标点符号、意义暧昧等统称为“形式”的元素，要分外留意。当然，以“文学”的眼光去阅读内布拉斯加水土流失报告总是可以的，只要紧盯着语言的运作方式就行。对某些文论家而言，该方式足以将这份报告变成文学作品，只不过无法跟《李尔王》相提并论。

说到一部作品的“文学性”，少不了要从表达方式来看所表达的内容。在这类写作中，内容与表达内容的语言密不可分。语言构成了现实或经验，而不仅仅是传达现实或经验的工具。比如路牌上写着“道路施工：未来二十三年通过拉姆斯博顿支路会极其耗时”。此例中，语言仅是内容的载体，而内容可以有多种表达手段。当地政府若能不拘一格，甚至可以采用韵文形式。如果该支路会修多久政府心里

也没底，那么总可以拿“何时路修好”与“老天才知道”来押韵。与之相反，除非将“腐烂的百合远逊野草的芬芳”^①这行诗彻底毁掉，否则若想换种表达比登天还难。我们之所以称其为诗，此乃原因之一。

我们说应当从文学作品的写法来审视其内容，并不是说二者总是若合符节。例如，可以用弥尔顿式的无韵体描述一只田鼠的生平，或者用严整紧凑的格律书写对自由的渴求。此二例中，形式、内容相互抵牾，颇为有趣。在《动物农场》中，乔治·奥威尔借貌似简单的农场动物寓言，影射了俄国革命的复杂历史。凡碰到此类情况，评论家喜欢指出形式与内容间的张力，将二者的出入看作作品意义的一部分。

方才我们听到，几个学生讨论《呼啸山庄》时各执己见，这便引发了一系列问题。严格来说，它们更应该属于文学理论而不是文学批评的范畴。文本阐释涉及哪些方面？阐释方法有无对错之分？能否证明阐释A优于阐释B？是否一部小说的最佳阐释尚未出现，或者永不会出现？会不会学生甲与学生乙对希斯克利夫的看法即便针锋相对，却都算得上正确？

或许，桌边几位学生认真思考过这些问题，但如今，多数学生则不然。对后者而言，阅读并不是什么复杂的事儿。他们没有意识到，单是“希斯克利夫”这个名字，就有着丰富的内涵。毕竟，某种意义上，希斯克利夫并不存在；因而，当他真有其人，大谈一番，就显得甚是奇怪。也的确有文学理论家认为文学人物真实存在。其中一位相信，星际飞船“企业号”确有隔热盾。另一位认为，福尔摩斯是有血有肉的真人。还有一位声称，狄更斯笔下的匹克威克先生确乎存在，我们虽然看不见他，其仆人山姆·威勒却是可以的。上述几位并非神经错乱，他们就是些个哲学家。

学生们并未注意到，在其争论与该小说之结构间存在着一种关联。《呼啸山庄》的叙事包含多个视角，没有“画外音”或某个可靠叙述者左右着读者的反应。相反，读者面对的是一系列描述，有些也许比其他的更可靠，它们你中有我、我中有你，颇似中国套盒。该书中微型叙事相互交织，却没有告诉读者，该如何看待书中刻画的人物与描述的事件。至于希斯克利夫是英雄还是恶魔，丁耐莉为人精明还是愚蠢，凯瑟琳·恩萧是悲情女主角还是被宠坏了的疯丫头，它并不急于揭开谜底。如此这般，读者便难于对这故事做出确定的评价，而杂乱无章的叙事时间进一步增加了评价的难度。

我们不妨将这种称为“复杂关照”（complex seeing）的模式与艾米丽的姐姐夏洛蒂的小说做个对比。夏洛蒂的《简·爱》只有女主人公本人一个叙述视角，她说什么读者就得信什么。书中没哪个人物获准拿出自己的版本，对其叙述提出严肃的挑战。读者也会心存疑虑：简嘴里的故事是不是也会夹带私心，或者偶尔略带恶意。但小说本身似乎并不认账。

相反，在《呼啸山庄》中，人物以偏概全、有失公允的叙述，都内筑于故事结构之中。小说一开始就提醒道，主要叙述者洛克伍德绝非那类绝顶聪明的欧洲人，而随着故事渐渐展开，读者也逐渐认识到这点。许多时候，对于身边发生的诡异事件，他只能将将摸着个边儿。丁耐莉是个戴着有色眼镜的叙述者，不停地对希斯克利夫捅刀子，对她的说法要有所保留，不能全信。同样一件事情，从呼啸山庄的角度看是一回事儿，从邻近的画眉山庄看，便迥然不同。可是，即便这对视角相互抵牾，却都不无道理。希斯克利夫既是残暴的施虐狂，也是受虐的流放者。凯瑟琳既是任性妄为的孩子，也是追求自我完善的女性。小说并未请读者做出选择。相反，它任由两种相悖的事实并存于读者意识当中，以营造紧张效果。这并不意味着读者注定要于二者间选择一条明智的中间道路。中间道路在悲剧中显然少之又少。

因此，要紧的是不要混淆虚构与现实，而桌边的学生似乎正陷入这种危险。莎翁《暴风雨》的主人公普洛斯彼罗在剧终时走到台前，告诫观众不要犯这类错误；但他的一番话似乎是在说，混淆艺术与现实，会削弱艺术之于现实的力量：

现在我已把我的魔法尽行抛弃，
剩余微弱力量都属于我自己；
横在我面前的分明有两条道路，
不是终身被符箓把我在此幽锢，
便是凭借你们的力量重返故郭。
既然我现今已把我的旧权重握，
饶恕了迫害我的仇人，请再不要
把我永远锢闭在这寂寞的荒岛！
求你们解脱了我灵魂上的系锁，
赖着你们善意殷勤的鼓掌相助。②

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint. Now, 'tis true,
I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not,
Since I have my dukedom got
And pardoned the deceiver, dwell*

In this bare island by your spell,

But release me from my bands

With the help of your good hands.

普洛斯彼罗的目的是要观众鼓掌。这也是“赖着你们善意殷勤的鼓掌相助”的一层意思。鼓掌意味着，观众承认他们看到的纯是虚构。若认识不到这点，他们和台上的人物便似乎会永远囚困于戏剧幻象之中。演员将无法退场，观众也会僵坐不动。正因为此，普洛斯彼罗才谈到，他有被“符篆”囚禁于荒岛的危险，意思是观众对享受到的幻象不肯放手。相反，他们必须以掌声来解救他，仿佛他给牢牢捆在观众想象的虚域中，不能动弹分毫。观众若是这样做了，就等于承认这不过是一出戏；若不这么承认，戏剧就不能达到真实效果。观众除非鼓掌离开，回到现实世界中，不然便无法将戏剧的启示加以利用。符篆必须打破，否则魔法不会起效。事实上，彼时之人笃信符篆必得噪音方能打破，这便是普洛斯彼罗呼吁观众鼓掌的另一层意思。

* * *

想研习文学批评之道，别的且不论，习得某些技巧是必不可少的。文评技巧一如潜水、吹长号等诸多技能，都是在实践中练就的，纸上谈兵没多大用。每样技巧都要求密切关注语言，拿出比看菜谱和洗衣单更认真的劲头来。因此，在本章中，笔者将拿出某些著名作品的首行或首句，为读者诸君提供文学分析的实操案例。

首先说说文学作品的开头。文学作品的结尾具有绝对性，也就是说，普洛斯彼罗一旦消失，便永远消失了。追问他是否回归自己的公国是没有意义的，因为剧本的末行完结时，他的存在也便戛然而止。

在某种意义上，文学作品的开头也具有绝对性。但这一点并不是任何情况下都确凿无疑。文学作品的开头几乎都用到前人无数次用过的词语，所不同的，也许只是语汇的次序。之所以能够把握起始句的意义，是因为有某种文化参照系主导着读者的阅读行为。我们读到这些句子时，对文学作品已有大致概念，也明白开头意味着什么，情况大抵如此。照这样看，文学作品的开头从未绝对过。一切阅读行为都需要大量前期铺垫。要读懂一个文本，很多东西先必须就绪到位。其中，就有对前人文学作品的了解。即便是出于无意识，每部作品都在回顾前人的著作。然而，一首诗或一部小说的开头，似乎是从某种静默中一跃而出的，因为它呈现出的，是一个从未存在过的虚构世界。也许某些浪漫主义艺术家所言不谬，这是人类最接近创世的行为，区别仅在于，世界已经开辟，我们别无选择，而凯瑟琳·库克森^③的书我们想扔就可以扔掉。

我们先看看二十世纪最著名的小说之一，E. M. 福斯特的《印度之行》，它的开头是这样的：

除了二十英里外的马拉巴石窟，昌德拉布尔城着实乏善足陈。恒河与其说是激流奔涌，不如说是缓缓淌过。城市沿着河岸延伸数英里，而随意丢弃的垃圾将它弄得面目难辨。河边没有供人沐浴的台阶，因为这段恒河恰好算不上神圣；事实上，本地的街市挤满了河岸，把宽阔且变幻的河景遮了个严严实实。城内街道鄙陋，寺庙清冷，虽有几幢宅邸颇为可观，不过不是隐在花木掩映中，就是藏在深深陋巷里，除非是应邀前来的访客，否则巷内的污物不免让人望而却步。

Except for the Marabar Caves - and they are twenty miles off - the city of Chandrapore presents nothing

g extraordinary. Edged rather than washed by the river Ganges, it trails for a couple of miles along the bank, scarcely distinguishable from the rubbish it deposits so freely. There are no bathing-steps on the river front, as the Ganges happens not to be holy here; indeed there is no river front, and bazaars shut out the wide and shifting panorama of the stream. The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist they are hidden away in gardens or down alleys whose filth deters all but the invited guest...

许多小说的开头，都呈现出精心设计的感觉；作者清清喉咙，郑重其事地摆下场子。作家在小说首章开端处往往最卖力，会使出浑身解数，只盼着抓住善变的读者，为达目的偶尔也会损招迭出。可即便如此，也必须注重分寸，特别是福斯特这种有教养的英国中产阶级，尤其看重含蓄委婉的作风。或许这至少可以说明，这个开头为何用了娓娓道来的方式（“除了二十英里外的马拉巴石窟”），而非喧闹刺耳的文字号角。它悄没声地打侧面潜入主题，而不是单刀直入、开门见山。若改做“昌德拉布尔是座乏善足陈的小城，除了二十英里外的马拉巴石窟”，不免会显得太过鄙俗。原文的句法优雅而含蓄，改动后其沉稳自若的风格便会遭到破坏。这段文字结构精妙、笔法老到，却又谦恭内敛，绝不将自己强加于人。字里行间毫无“美文”的痕迹，或者说，毫无所谓“华丽”（即过度修饰）的文笔。作者的眼睛紧盯着客体，无暇放纵自己的文字。

这部小说的前两个从句（Except for the Marabar Caves—and they are twenty miles off—）将该句主语（“昌德拉布尔城”）两度推延，使读者的期待渐渐急迫，直到最终抵达这个词语。然而，之所

以挑起读者的期待，就是为了将之浇灭，因为叙述者告诉我们，这座城市一无可观。确切地说，他告诉我们除了岩洞外，这城市一无可观，可那岩洞并不在城内啊，这话岂不是古怪。我们还得知，河边没有供人沐浴的台阶，可那里全都给市集占满，哪儿还有什么河边呢。

首句的四个词组节奏鲜明、结构均衡，几乎算得上是韵文了。实际上，它们可读成三步格，即每行有三个重音的诗句：

Except for the Marabar Caves

And they are twenty miles off

The city of Chandrapore

Presents nothing extraordinary

同样精微的均衡也出现在“与其说是激流奔涌，不如说是缓缓淌过”（Edged rather than washed）中，但不免有些过于讲究。这位作家虽然目光犀利，却也不动声色地保持着距离。秉承传统的英伦风格，他拒绝热情澎湃，心中波澜不惊（这城市“乏善足陈”）。

“陈”（present）这个词干系重大，令昌德拉布尔听上去像供人观赏的表演，而非居家之地。“乏善足陈”的对象是谁呢？答案自然是游客啦。这段话的语气颇似一本自以为是的旅行指南，略带傲慢、稍嫌讲究，一副过来人的口吻。它吞吞吐吐、欲言又止，其实就想说，这座城市是个垃圾场。

在这部小说中，读者清楚地看到，语气是态度的重要标志。摩尔夫人是位刚刚抵达印度殖民地的英国女人，对当地英国人的文化习俗不甚了解。她跟满脑子帝国思想的儿子罗尼说，自己在神庙里碰到一位年轻的印度医生。一开始，罗尼并未意识到，她说的是个“当地

人”，可一旦明白了，便立刻感到不悦，满腹狐疑地自问道：“她怎么会用这种语气呢？根本听不出说的是个印度人。”

说到首段的语气，别的且不论，读者也许会注意到短语“恰好算不上神圣”（happens not to be holy here）中的三个头韵；它们小跑着从舌尖落下，显得过于油腔滑调，代表了一位世故而多疑的外国人对印度宗教信仰的讥讽。头韵暗示着“精巧”，谨慎地表达了对文字艺术的喜爱，也拉开了叙述者与这个穷困城市的距离。下面这个片段的效果颇近似之：“城内街道鄙陋，寺庙清冷，虽有几幢宅邸颇为可观……”（The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exists...）。此处句法稍嫌刻意，显然是在营造“文学”效果。

到目前为止，这段描述成功地与这破烂的印度城市保持了距离，又没有显得高高在上，令人生厌。然而，用“清冷”来描写神庙，几乎就是在故意透自己的底。虽然不显山不露水地藏在了从句里，读者却觉得脸上仿佛给轻掴了一掌。这个词让人觉着，神庙不是给居民朝拜的，而是让游客开心的。“清冷”意味着，对有着艺术修养的游客它们毫无价值。这个形容词让神庙听起来像是瘪瘪的轮胎，或者破烂的收音机。事实上，它刻意营造这种效果，令太过老实的读者不禁发问，会不会它本来就是反讽。叙述者该不会是讽刺自己傲慢的做派吧？

这位叙述者不一定是历史上的福斯特。显然，他对印度的了解不止泛泛，绝不是刚刚下得轮船。例如，他晓得恒河有些河段是神圣的，有些却不是。也许他暗暗将昌德拉布尔与次大陆的其他城市相比较。这段节选略微透着些倦怠，似乎叙述者对这个国家太过了解，很难再有什么能激起他的兴趣。也许，这段话旨在打消人们对印度的浪漫想象，驱散其异国情调，揭开其神秘面纱。书名《印度之行》也许激起了西方读者的期待，但接下来，小说却在最开始不怀好意地将这

些期待一一颠覆。或许这寥寥数行正静静地欣赏着自己对上述读者的影响：他们盼望的是神秘之异域，看到的却是污秽与垃圾。

说到污秽，为何除了受邀的宾客，其余人都被肮脏的小巷挡住去路，无法接近那些颇为可观的宅邸？很可能因为受邀者不同于闲逛的游客，除了穿过那些巷子，他们别无选择。这场景有些可笑：正是那些最具特权的人，那些受邀去宅邸的幸运儿，不得不在烂泥中跋涉而过。说这些宾客不为垃圾所惧，便让人觉得他们勇敢无畏，值得嘉许，而事实上，让他们硬着头皮向前的，无非是通常的礼数，或是一顿丰盛的晚餐。

若说叙述者不动声色是因为见得太多，首段的语气或许也透出这个意思。那么有趣的是，两种相反的感觉并存于此：深刻的了解与傲慢的疏离。叙述者或许觉得，他对印度的总体经验，印证了他对这个城市的偏见，而刚从英国来的人，不大能做到这点。他看昌德拉布尔城，采用的是全景关照，而不是特写镜头，这就决定了二者之间的距离。我们亦注意到，吸引叙述者眼睛的，不是居民，而是城市的建筑物。

这部小说最初发表于1924年，当时印度仍处于英国殖民统治之下。在如今的读者眼里，我选的这个片段可能显得倨傲无礼，令人生厌。因此，若得知福斯特对帝国主义持强硬的批判态度，人们也许会颇感惊讶。事实上，他是那个时代最负盛名的自由思想家之一，而与今天相比，自由主义在当时更为匮乏。总体而言，该小说对帝国主义统治的态度比较暧昧，但也有大量内容令帝国的拥趸们明显感到不适。福斯特本人曾在埃及亚历山大港为红十字会工作了三年，其间与一位贫穷的火车售票员有染，而那人后来遭英国殖民当局非法监禁。福斯特公开谴责英国势力在埃及的行径，痛恨温斯顿·丘吉尔，憎恶形形色色的民族主义，大声为伊斯兰世界鼓与呼。这一切都说明，作家与作品间的关系，要比我们想象的更为复杂。此问题我们后续再

议。这段文字的叙述者表达的，也许全是福斯特的观点，也许只是一部分，也许一点都没有。我们实在无从得知，而且这也无关紧要。

这段话里蕴含着一个巨大的反讽，只有继续读下去才能识其真容。小说以否定的姿态开篇，而且立刻得到了验证：除了马拉巴石窟，昌德拉布尔乏善足陈。那么马拉巴石窟一定是非同凡响的；不过，告诉我们这点的，却是一个轻描淡写的从句，其重要性也便为这样的句法安排削弱了。该句的重点落在“昌德拉布尔城着实乏善足陈”，而非“除了马拉巴石窟”之上。石窟比城市更具魅力，可句法表明的却恰恰相反。这数行文字另有一个功能，那就是激起我们的好奇心，只为了将之浇灭。叙述者刚一提到石窟，便匆忙将它收走，就是为了吊起我们的胃口。这也再次印证了此段话的一贯作风：不动声色、剑走偏锋。若对当地的景点过于热情，失了分寸，那便大煞风景了。于是，对于石窟的重要性，该段并未直接点明，而是以守为攻、迂回侧击。

马拉巴石窟真的非同寻常，还是不过尔尔？这个含糊不清的问题成为《印度之行》的核心。小说开篇处，这核心便以反讽甚至是调侃的姿态隐隐呈现，只是读者尚无可能意识到这些。文学作品知道的“事情”，读者往往一无所知，或者尚未得知，抑或永不可知。谁也不会知道，在亨利·詹姆斯的小说《鸽翼》结尾处，米莉·锡尔致默顿·丹舍尔的那封信写了些什么，因为另一个人物没等我们弄明白，就把它烧掉了。也许可以说，亨利·詹姆斯本人也不清楚信的内容。莎翁让麦克白提醒班柯，参加他举办的宴会，后者也答应赏光，可剧本心里清楚，班柯到场是会到场，只不过来的是他的鬼魂，因为麦克白在宴会前已经将他谋害了，然而观众却整个蒙在鼓里。在这里，莎翁跟观众开了个小小的玩笑。

某种意义上，正如小说开头那段文字所暗示的，马拉巴石窟非常重要。它是小说中心事件发生的场所。可是，所谓中心事件也许根本

不存在。很难断定石窟中是否发生过什么。对此，小说中存在不同的看法。石窟原本就是空的，所以说马拉巴石窟居于小说的核心，就等于说小说的核心处空无一物。与福斯特同时代的许多现代派作品一样，这部书的主题似乎模糊不定、难以捉摸。它的中心是缺失的。即便作品核心处的确存在真相，也似乎难以确切把握。所以，小说首句成为全书的缩影。它在强调石窟重要性的同时，又借句法安排贬低其重要性，而贬低它也是为了抬高它。如此这般，它预示了石窟在故事中模棱两可的作用。

* * *

我们现在暂且从小说转向戏剧。《麦克白》的第一场是这样的：

女巫甲：何时姊妹再相逢？

轰雷、闪电、雨蒙蒙？

女巫乙：且等喧嚷尘埃定，
兵戈已歇见输赢。

女巫丙：那须等到日落前。

女巫甲：何处相逢？

女巫乙：在荒原。

女巫丙：共同去见麦克白。

女巫甲：我来了，狸猫精。

女巫乙：癞蛤蟆叫我了。

女巫丙：来也！

三女巫：（合）美即丑恶丑即美，
翱翔毒雾妖云里。④

1st Witch: When shall we three meet again?

In thunder, lightning, or in rain?

2nd Witch: When the hurly-burly's done,

When the battle's lost and won.

3rd Witch: That will be ere the set of sun.

1st Witch: Where the place?

2nd Witch: Upon the heath.

3rd Witch: There to meet with Macbeth.

1st Witch: I come, Graymalkin!

2nd Witch: Paddock calls.

3rd Witch: Anon.

ALL: Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air.

这十三行文字提出了三个疑问，其中两个在最前面。所以说，这部剧是以疑问的口吻拉开帷幕的。事实上，《麦克白》整部剧都充满了疑问，有时甚至是对疑问的疑问，从而营造出焦虑、无措、多疑的氛围。提问是为了得到确切的回答，然而在这部剧中却往往不能如愿，女巫的问题尤其如此。这几个丑老太满脸胡须，就连她们的性别都难以辨明。虽然她们统共三个，行动起来却宛如一人；这种对三位

一体骇人听闻的戏仿，令观众难以确定她们的人数。“轰雷、闪电、雨蒙蒙？”也包含三种事物，不过批评家弗兰克·克默德指出，在这行诗中，三种天气现象均独立存在（三者间的逗号表明这点），令人匪夷所思；通常它们会在暴风雨中同时出现。因此，在这里计数也成了问题。

提问追求的是确定性，是清晰的区分，而三女巫却将所有确定的真相混为一谈。她们歪曲定义，将对立的两极倒转，因此就有了“美即丑恶丑即美”的宣言。再说“喧嚷”（hurly-burly）一词，是描绘任何喧闹纷乱之事的。“喧”（hurly）与“嚷”（burly）听起来差相仿佛，却并不相同，所以这个复合词（hurly-burly）包含了差异与一致的互动。这也反映在女巫非圣的三位一体中。“兵戈已歇见输赢”亦同此理。这句话大概是在说“一军败北一军胜”（When the battle's lost and won），但或许也在暗示，对这样的军事行动而言，胜利实质上也是失败。将数以千计的敌军士兵砍杀屠戮，又算得什么胜利呢？

胜败是相对的两极，但二者间的“and”（专业术语称为“系词”）却将它们置于同一层面上，因而听上去难分彼此，我们也就再一次面对同一与他性。我们的头脑似乎受迫，必须牢记事物既是自身又是他者这一矛盾。最终，在麦克白眼中，这便是人之存在的真实写照：貌似充满活力、积极向上，实则镜花水月、空幻虚妄。它是“一个愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找不到一点意义”。^⑤他断言道，无意义便是对存在的否定^⑥。无意义与意义仅一线之隔，前者及二者之关系，是莎翁戏剧的一个核心主题。在世界文学史上，还极少有人这般孜孜以求地表现无意义状态^⑦。

接下来，三女巫将会变身预言家，能够预测未来。这点也许在开篇的诗行中已经清晰可见，因为女巫乙宣称三人将在战斗结束后重逢。然而，这或许与先见毫无关系；或许她们早已约好那个时间碰

头，而女巫甲的问题只是为了提个醒儿。女巫丙说战事将在日落前尘埃落定，可这也不一定需要先知先觉的能力。战斗一般都会在日落前结束。跟看不见的敌人作战，实在没多大意义。麦克白后来称女巫们为怪异三姐妹，而读者也许盼着这三人能预测战事的结局，但她们并未令人如愿。“胜与负”（lost and won）是几乎一切战事的真实写照；她们算得上是老谋深算了，怎么说都不会错。因此，这几个女人到底有没有预言什么，还真说不清。麦克白付出了代价后才发现，她们的预言殊不可信。她们预测未来的言辞，充斥着悖论与含混，可话又说回来，她们是否在预测未来，也是个充满悖论与含混的问题。文学专业的学生都知道，含混令意义丰富，可剧中的主角会发现，含混也足以致命。

接下来说说上帝。《圣经》首句如下：“起初神创造天地”（In the beginning, God created the heavens and the earth）。这个开头属于世界上最著名的典籍，气韵恢宏，朴拙而威严。“起初”自然指的是世界的开端。从语法上讲，也可以把它读作上帝本身的初始，意思是说，创造世界是他干的头一桩事。创世在神的议程表上是头一件事，其后他才有空为英国人安排坏天气，而且稍一分神便闯了祸，让迈克尔·杰克逊钻了空子，溜进人间。然而，依据定义，上帝没有起源，所以上述说法也站不住脚。我们谈论的是宇宙的来源，而非上帝本人的谱系。可是，因为该句也是全书的首句，所以我们免不了作如是想。《圣经》的开头讲的就是开头。文本与世界似乎在一瞬间相互重叠。

《创世记》的叙述者使用了“起初”这个表达，因为它与“很久以前”（Once upon a time）一样，都是历史悠久的开场白。一般来讲，“很久以前”开讲的是童话故事，而“起初”则是创世神话。世界文化中，此类神话甚为丰富，《圣经》的第一章也位列其中。大量文学作品都将情节安排在过去，但哪个都不比《创世记》的故事更为古老。再早，就只能从世界的边缘掉下去了。“很久以前”这个词似

乎做出了一个动作，将故事从当下远远推向虚无缥缈的神话领域，令它似乎不再属于人类历史。这个表达刻意不交代故事发生的具体时间或地点，营造出永恒的氛围，仿佛这故事是人类境况的总体写照。若说小红帽在伯克利拿到硕士，或者那头狼在曼谷蹲过监狱，那么“小红帽”的故事就不会那么引人入胜。“很久以前”是给读者的信号，让他们不要问某些问题，比如这是真的吗？在哪儿发生的啊？是发明玉米片儿之前呢，还是之后？

同样地，“起初”这个公式般的字眼也吩咐我们，切莫问这事何时发生，因为，除了别的意思外，它还意味着“在时间自身的开端处”，况且很难想象，时间自身始于一个确切的点，譬如很难想象，宇宙是于某个周三下午三点十七分创造出来的。人们有时说，死去的那一刻，永恒便开始了，这话同样令人纳罕。永恒如何会有开始呢？人们也许可以从时间进入永恒，但这不会是永恒中的事件。永恒中没有任何事件发生。

这精彩的开场白告诉我们，太初之时，上帝创造了宇宙，然而此话颇有问题。除此之外，他还能怎么做呢？难道等时间过了一半才开始创造天地吗？说某事物最初被创造出来，也就是说它起源于原初。这是同义反复。因此，《圣经》首句的前三个单词若给删掉，于意义无甚损害。也许，写这句话的人想象时间始于某点，而就在时间启动的那一刻，上帝创造了宇宙。不过，如今我们知道，没有宇宙便没有时间。时间和宇宙是同时形成的。

《创世记》将上帝的创世，看作从混沌中理出秩序的行为。最初，万物晦暗且空洞，可上帝来了，赋予了它们形与质。在此意义上，这个故事倒转了通常的叙事顺序。大量叙事作品最初貌似具有秩序，然后不知为何渐渐分崩离析。若没有混乱或变动，故事便无法展开。达西先生若不出现，奥斯汀小说《傲慢与偏见》中的伊丽莎白·班纳特或许便会终身不婚。奥利弗·退斯特若没有多要一口，也许永

不会遇到费根，而哈姆莱特若专心在威腾堡读书，结局也许不会那么悲惨。

《圣经》中另有一个修辞精美的开头，可与《创世记》的首句媲美，那就是《约翰福音》的第一句：“太初有言，那言与上帝同在，上帝就是那言。”^⑧“太初有言”暗指三位一体中的第二者；可是因为它出现在一段文字之首，我们便会不由自主地思考这个太初，况且它还与词语有关。这是关于太初之言的第一段文字。跟《创世记》的首句一样，这段文字与其所言之事似乎一时间互为映照。请注意该句句法的戏剧效果。从技术层面看，该句是一个“意合并列”句，意思是说，作者将几个从句前后排列，但并不点明它们之间的并列或从属关系。（美国文学中，大量仿海明威式写作运用了这一手法：“他经过瑞科酒吧，拐向广场方向，看到狂欢之后，尚有零星几人流连不去，感到昨夜的威士忌在嘴里发出酸臭的味道……”）“意合并列”不无风险，几个分句往往如出一辙，语调几无变化，令整个句子刻板而枯燥。不过，圣约翰的这句话却以故事形式避免了乏味单调，令读者急于了解接下来会发生什么。

像所有优秀的故事一样，这句话的结尾也令读者大呼意外。我们得知，太初有言，而那言与上帝同在，可紧接着，出人意料的是，上帝就是那言。这让人感到惶惑不解，就像是说，“弗莱德和他叔叔在一起，弗莱德就是他叔叔”。既然那言与上帝同在，它怎么又是上帝呢？我们又一次面对差异与同一的悖论，就像面对《麦克白》中女巫的预言。太初存在着悖论，它无可想象，无法言说，也即是说，区区人类语言是无法把握此“言”的。上述意外清晰地表现在句法上。“In the beginning was the Word”（太初有言）与“and the Word was with God”（那言与上帝同在）长度相当，均为六个单词，且具有相同的韵式。因此读者想当然以为，为了平衡起见，下个分句亦会如此，比如“and the Word shone forth in truth”（那言照亮真理）。然而，下一句“and the Word was God”（上帝就是那言）令

人猝不及防，仿佛为了有力展现这个启示，该分句牺牲了韵律平衡。前两个流畅的分句，构成了一个简洁、平实、有力的宣言，其口吻不容置疑。从句法角度看，该句的结尾确有狗尾续貂之嫌，读者希望看到华美的修辞，却未能如愿。然而从语义学角度看（语义学研究的是语言意义问题），该句的结论挥出了强有力的一拳。

英语文学中最负盛名的开头之一是：“凡是富有的单身汉都想娶房太太，这点为世人所公认。”（It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.）这是奥斯汀《傲慢与偏见》的首句，常作为绝妙的反讽为人所推崇，但其反讽意味却并非跃然纸上，而是隐于所言之事（世人皆以为富人想讨老婆）与所含之意（此假设大多来自想嫁个有钱人的未婚女性）的反差中。句中本属于有钱单身汉的渴望，经反讽一颠倒，便成为急于嫁人者的心声。

富人想讨老婆被推为举世皆知的真理，听上去像几何公理般不容辩驳，几乎给人算作自然法则，呈现在读者眼前。若当真如此，那么未婚女子挺身向前，自荐为男人潜在的伴侣，便也无可厚非。世情原本如此嘛，她们不过是回应了有钱男人的渴求。奥斯汀精心打造的婉转辞令，为未嫁女和她们急迫的母亲洗脱了贪得无厌或攀附权贵的恶名。这番话为此类不光彩的动机披上了一层庄重的面纱，不过，即便这么做，它也没有遮遮掩掩，这便是反讽意味的所在之处。它提示我们，人若能将其卑下欲望合理化，认作自然秩序的一部分，便会少却许多尴尬。眼见别个如此自欺欺人，直教人心下好笑。这句话的语言秉承奥斯汀的一贯风格：态度超脱、优雅有节、略显生硬，确乎需要一点温和的反讽使之生动起来。“acknowledged”（公认）后那个逗号说明这不是当代英语；当代文本中这种停顿毫无必要。

奥斯汀的反讽有时来得尖酸刻薄，其道德评判亦复如此。在《劝导》中她暗示道，书中一人物若没来到世上或许还好些；多数作家可

不愿露出这种念头。刻薄至斯，也是令人咋舌。相较之下，《傲慢与偏见》开头处的反讽算得是温和了，且颇令人莞尔，像极了乔叟《坎特伯雷故事集》开场白中暗含的讥讽：

当四月带来它那甘美的骤雨，
让三月里的干旱湿进根子去，
让浆汁滋润每棵草木的茎脉，
凭其催生的力量使花开出来；
当和风甜美的气息挟着生机，
吹进树林和原野上的嫩芽里，
年轻的太阳也已进入白羊座，
已把白羊座一半的路程走过；
整夜里睁着眼睛睡觉的小鸟
现在纷纷啼唱着各自的曲调——
这是大自然拨弄出它们心声；
这时候人们也就渴望去朝圣，……^⑨

*Whan that April with his showers soote
The droughte of March hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour.
Of which vertu engendred is the flowr;
Whan Zephyrus eek with his sweete breeth*

*Inspired hath in every holt and heath
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halve cours yronne,
And smale fowles maken melodye
That sleepen al the night with open ye -
So priketh hem Nature in hir corages -
Thanne longen folk to goon on pilgramages...*

春回大地，万物复苏，善男信女亦感受到血液中勃勃的生机，加上其他动因，促使他们踏上了朝圣之路。自然友善的循环与人类精神之间，存在着某种隐秘的亲 and 关系。不过，人们选择春日朝圣，也因为天气大多晴好。若换是深冬季节，想来谁也提不起兴致，深一脚浅一脚跋涉到坎特伯雷去。因此，在这部伟大诗作的开篇处，乔叟一面颂扬人性，一面却含讥带讽，揭露人性的本质。人们因道德脆弱而踏上朝圣之旅，而脆弱的一个表征，便是他们更乐意在不至冻僵的季节出行。

若说《傲慢与偏见》的首句已是传奇，那么，美国文学中亦有同样精彩的开头，比如“叫我以实玛利吧”（Call me Ishmael）。（有人称该句只要加个逗号，便会现代味儿十足：“Call我，以实玛利。”）麦尔维尔名著《白鲸》这个简洁的开头具有欺骗性，根本无法预示全书辞藻华美、句式绵长、音效铿锵的文学风格。该句亦稍有反讽意味，因为书中只有一人曾叫他以实玛利。那他为何叫读者这样做呢？是因为那就是他的真名，还是因为那名字的象征含义？《圣经》中的以实玛利系亚伯拉罕与其埃及女仆夏甲所生，他是个亡命徒，遭到驱逐，四处流浪。因此，也许对于经年往来海上的旅人，以实玛利作为假名也算合适。或许叙述者企图隐瞒其真名实姓？若真这

样，那又是为何呢？他表面的坦诚（一上来便友好地请我们直呼其名，假如那确是他的真名的话）是否掩盖了什么神秘的东西？

名叫玛利亚的人并不常说“叫我玛利亚吧”，而是说“我叫玛利亚”。若说“叫我某某”，往往是请人家用自己的绰号，比如“我的真名叫作阿尔戈侬·迪格比-斯图亚特，不过你可以叫我露露”。为了人家叫起来方便，人们通常会这么做。若说“我真名叫朵丽丝，不过你可以叫我昆汀·克莱伦斯·埃斯特哈齐三世”，听上去就透着古怪了。然而，“以实玛利”不大像是绰号。于是读者会心下盘算，要么这真是叙述者的名字，要么他以此假名来说明自己遭到放逐，只得浪迹天涯。若是后一种情况，他便是有意隐姓埋名，与此同时又表现得亲切友好。西方世界叫朵丽丝的人比比皆是，而叫以实玛利的却寥寥无几，也似乎证实了这一点。

“叫我以实玛利吧”是跟读者打招呼，跟所有这类招呼一样，它暴露了文本的虚构性。只要承认有一个读者在场，就等于明着告诉人家这是本小说；现实主义小说往往不愿这样做，而是尽力装作纪实报告的模样。承认读者的存在，便会威胁到小说的真实感。且不论《白鲸》是否算得上是一部现实主义作品，但其大部分都采用了现实主义笔法，让这开场白与全书的风格极不相符。若有小说家这样写道，“亲爱的读者，可怜一下这个贫寒而鲁笨的乡村医生吧”，他便是借“亲爱的读者”一词暗暗承认，不管这位乡村医生是否鲁笨，其实他根本就不存在；这是文字制品，而非乡间生活的真实片段。这样的话，读者便不大会同情这位鲁笨的医生；可若是真有其人，情形便会有所不同。（顺便说一句，有些文学理论家认为，读者对虚构人物不会真的产生同情、敬慕、惧怕或憎恶，而只能“虚假”地感受这样的情感。观看恐怖电影时脸色煞白、抱作一团的人，心中的恐惧并不真实，而是虚假的。这也可以暂且不论。）

“以实玛利”听上去更像文学作品中的、而非真实的名字，这再次提示我们，自己面对的是一部虚构作品。另一方面，因为这不是叙述者的真名，所以听起来像是杜撰的。或许他真名叫弗莱德·沃姆^⑩，为了听上去体面些，才给自己挑了个洋里洋气的名字。如果他真不叫以实玛利，读者会问他究竟叫什么。可书里又没有交代，就只好当他没真名了。似乎麦尔维尔也并非有意隐瞒。不存在的东西又如何隐瞒呢？以实玛利这个人物的存在，不过是纸页上一些黑色的符号而已。比如，说他额头上有个疤而小说忘了提，这话没啥意义。小说没有提，就是没那回事儿嘛。一篇小说也许会跟我们讲，故事里有个人物用的是化名；可即便真名透露给我们，它与化名一样，也是虚构的一部分。查尔斯·狄更斯的未竟之作《埃德温·德路德之谜》中有一人物明显披着伪装，很可能是读者在书中某处碰到的一个人。可惜书未写完狄更斯便溘然长逝，伪装下的真容便永不可知了。有人藏在伪装之下，这点确凿无疑，可具体是谁终究无法确定。

* * *

让我们再次回到诗歌，看看六首名诗的开头。第一首是济慈的《秋颂》，它的首行是这样的，“雾气洋溢、果实圆熟的秋”^⑪（Season of mists and mellow fruitfulness），其音效之丰美给人留下深刻的印象。它就像交响乐的和弦，经过精心的安排，充满着沙沙的s声与喃喃的ms声。一切都如秋日私语般悦耳动听，几无生硬尖利的辅音。“fruitfulness”中的两个f音也许是例外，但是为相邻的r音所软化。这是一幅声音织就的富丽锦绣，对仗与微妙的变化俯仰皆是。

“mists”中的m呼应了“mellow”中的m；“of”中的f呼应了“fruitfulness”中的f；“mists”中的两个s音在“fruitfulness”中的“ness”里被再次捡起；而“Season”中的e，“mists”中的i，与“mellow”中的e构成了同与异之复杂且精巧的模式。

这行诗的紧凑也抓住了我们的眼球。它成功地塞进这许多音节，却不至于甜得发腻恶心。这感官上的丰饶，为的是激起秋日成熟的感觉，因此语言成为所表达内容的一部分。这行诗沉甸甸满是意蕴，所以毫不奇怪，该诗接下来描绘秋日时，运用的恰是这些方式：

让苹果压弯农家苔绿的果树，
教每只水果都打心子里熟透，
教葫芦变大；榛子的外壳胀鼓鼓，
包着甜果仁；使迟到的花儿这时候
开放，不断地开放，把蜜蜂牵住，
让蜜蜂以为暖和的光景要长驻，
看夏季已从黏稠的蜂巢里溢出。^⑫

*To bend with apples the mossed cottage-trees,
And fill all fruit with ripeness to the core;
To swell the gourd, and plump the hazel shell*
s
*With a sweet kernel; to set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimmed their clammy cell*
s.

也许，不论它有没有意识到，这首诗在描画秋天景象的同时，谈论的也正是自己。它没让自己黏得化不开、满得溢出来，尽管它时刻准备冒此风险。一如秋日，它也站在一个临界点上：成熟稍不留神就会过头，令人深感压抑。（对于秋天，是生长过了头；对于诗歌，是语言过了头。）不过，借助某些内在的约束，这种恼人的放纵得到了控制。

二十世纪英国作家菲利普·拉金在诗作《树》中也描绘了自然的生长：

树木正吐出新叶
仿佛就要吐露什么……

*The trees are coming into leaf
Like something almost being said...*

拉金的风格一贯沉郁，此处的意象却直抒胸臆，将萌发的新叶看作即将脱口而出的词语。然而，某种意义上，该意象却也解构了自己。待到树木华叶繁盛，这意象便不再贴切。并不能说树木此时喃喃低语，届时便会大声喧哗。也许可以将绽放新叶的树比作欲抒心事的人，但不大可能将繁叶葱茏的树想象为说得清道得明的陈述。因此，这个比喻此刻恰到好处，等到过程圆满便不再妥帖。这两行诗将一棵树展现在读者眼前，嫩条、新叶、枝干，如见语言无形的根须，令人叹为观止。仿佛话语背后的各种过程，都经透视而显现，继而投射为可视的图像。

拉金的《降灵节婚礼》更为出名，它是这样开头的：

那年降灵节，我动身很迟：

直等到那

明媚的周六下午一点二十

我那旅客稀疏的火车才出发……

That Whitsun, I was late getting away:

Not until about

One-twenty on the sunlit Saturday

Did my three-quarters-empty train pull out...

第一行采用五步抑扬格，纯是口语，虽然平淡随意，实乃刻意为之。若不经意间没头没尾地撞见这么一句，恐怕谁也猜不到，它竟会是句诗。然而，作者似乎也意识到这点，于是立刻予以纠正。“直等到那”只说了半句，而读者期待的是一个完整的五步格。它体现出对韵律迅捷而机敏的操控，告诉读者，“没错，这就是首诗，虽然几秒钟前你也许并不这么想”。这寥寥数行中，还有什么给出类似的暗示吗？当然有，请看那些韵脚，与刻意采用的日常语言不甚相同，且赋予后者以严谨的形式。即便多少有遮掩之意，这些文字究竟还是艺术。矜持的英国中产阶级男性绝非巴黎的浮浪唯美主义者，不会炫耀其艺术技巧，正如他不会吹嘘其银行存款或者性能力。

批评家们孜孜不倦地搜寻歧义。艾米莉·狄金森一首诗^⑬的首行里，就有一处歧义很是惹眼：“我的生命完结前已经完结了两次。”

（My life closed twice before it's close.）狄金森用“it's”（今天我们称这个撇号为果菜商的撇号^⑭）而非“its”，是因为她的标点使用有些不合规则。她也曾将“upon”拼作“opon”。看到伟大

作家同我们一样会犯错误，总是令人心里舒坦。叶芝曾在都柏林申请教职，却因申请书中拼错了“professor”（教授）一词而遭到拒绝。

时态也会玩出些奇怪的花样来。狄金森这行诗大概是说：“离开人世前，我该会经历两次颇似死亡的悲惨事件。”可是，既然还没死，她又怎知道那样的事会有两次？这行诗中的动词“closed”用了过去时，因为这两个丧痛的瞬间业已发生；然而其效果却是，诗人之死似乎也已经发生。若是写成“在我生命结束之前，它将已经结束了两次”，便会显得过于笨拙，尽管那行诗的意思大致如此。这便产生了一种奇特的感觉，似乎狄金森是在墓中跟我们讲话。若她晓得自己平生仅有两次隐喻式的死亡，那么她不是已死，至少也是躺在床上奄奄一息。逝者不会再经历任何事情，事件完全找不上他们。不过，写作与死亡无法调和；因此，在狄金森的笔下，她本人似乎已死，然而这是不可能的。

美国文学中另一个动人心魄的开头，出自罗伯特·洛威尔的诗作《楠塔基特的贵格会墓园》：

马达基特近海处一片浅滩
海浪依旧狂暴地拍打而夜
已驶入我们的北大西洋舰队，
此时溺水的船员死死抓着拖网。光
闪烁自他蓬乱的发与大理石的脚，
他用大腿扭结拱起的肌肉
与那张网搏斗……

A brackish reach of shoal off Madaket

*The sea was still breaking violently and night
Had steamed into our North Atlantic Fleet,
When the drowned sailor clutched the drag-net. Light
Flashed from his matted head and marble feet,
He grappled at the net
With the coiled, hurdling muscles of his thighs...*

第一行读上去特别聱牙诘屈。元音粗粝，辅音突兀，朗读时如咀嚼牛排。地名“马达基特”与粗犷有力的语言甚为相合。这样的语言恰好反映出它所刻画的恶劣环境。“海浪依旧狂暴地拍打而夜”（The sea was still breaking violently and night）本该是相当规范的五步抑扬格，可惜“still”一词搅乱了格律。不过，这段诗追求的并非流畅或对称，其句法明白地体现了这点：

海浪依旧狂暴地拍打而夜
已驶入我们的北大西洋舰队，
此时溺水的船员死死抓着拖网。光
闪烁自他蓬乱的发与大理石的脚……

此处大洋浪花碎溅，诗行也戛然而断。第三行末尾处只余一字之位时，诗人大胆地终结一句，再新启一句。我说“只余一字之位”，是因为按照格律的要求，这行诗最多只能再有一个单音节词。所以洛威尔铤而走险，在诗行将尽处，用“光”（light）一词突兀地开启新句。结果是，我们在“拖网”（drag-net）后看到一个句号，表示简

短但完整的停顿；接着是“光”；然后，就在我们逼近句尾，准备迈向下一行时，又得稍作停顿，留下“光”一词孤悬该处。句法与格律两相缠斗，营造出令人难忘的戏剧效果。

或许，我们也注意到“夜 / 已驶入我们的北大西洋舰队”中奇怪的倒置。通常我们会说舰队驶入黑夜；而如诗中所言，夜听上去仿佛是艘船，似乎就要导致相撞事故。[莎士比亚作品中也有类似的倒置；比如，《裘力斯·凯撒》中的那个意象，“他懦怯的嘴唇失去了血色”（His coward lips did from their colour fly），就有大耍心眼、故弄玄虚之嫌，难以令人信服。]“扭结拱起的肌肉”中的“拱起的”（hurdling），大概指的是“跨栏运动员般紧绷的”。不过，这个短语也恰能描述这首诗紧致、坚实、棱角分明的语言。

文学作品的开头并非总是表里相符，比如弥尔顿诗作《利西达斯》那宏美的开头。这首诗是为悼念渡海溺亡的诗友爱德华·金所作，金便是诗中的利西达斯：

再一次，哦月桂树啊，再一次
褐色桃金娘，以及常青藤
我来采摘你们坚硬生涩的果实
不得已伸出手指笨拙地
揉碎你们尚未成熟的叶子。
迫使我打搅你们静好岁月的
是痛苦的责任与这悲伤的事；
利西达斯死去了，死在青春绽放之前，
年轻的利西达斯，并未离开他的同辈：

谁能不为利西达斯哀歌？他深知
自己歌喉美妙，唱得出高迈的韵律。
他漂浮于水之灵床上，灼热的风
将他吹来拂去，怎能无人为他哭泣，
用悦耳的泪滴向他致意。

*Yet once more, O ye laurels and once more
Ye myrtles brown, with ivy never sere,
I come to pluck your berries harsh and crude,
And with forced fingers rude,
Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due;
For Lycidas is dead, dead ere his prime,
Young Lycidas, and hath not left his peer:
Who would not sing for Lycidas? He knew
Himself to sing, and build the lofty rhyme.
He must not float upon his wat'ry bier
Unwept, and welter to the parching wind,
Without the meed of some melodious tear.*

“利西达斯”这个名字像葬礼的丧钟，悲伤地回响在诗行里。事实上，开头的这些文字充满了回声与反复：“再一次，……，再一次”，“死去了，死在青春绽放之前”，“谁不……哀歌，……他深知自己歌喉美妙”。此种写法营造出一种仪式感；这种效果颇为合宜，因为诗人意在当众展示才华，而非从心底发出悲恸的呼号。弥尔顿同金不见得有多熟，要说金的早逝令他有丝毫伤心，也找不到什么根据。再者，金是保皇派，而弥尔顿日后强硬地为处决查理一世而辩护。那位逝者接受的是神职培训，而《利西达斯》接下去猛烈地抨击教会，在当时这可是惹祸上身的行为，难怪为这首诗署名时，弥尔顿只写下姓名的首字母。

实际上，这些沉郁的诗行或许以隐秘的方式表达了某种厌倦与忧伤。弥尔顿说不得已去采摘月桂和桃金娘生涩的果实（这些植物是诗人的象征），其实想说的是，为了创作这首挽歌，他被迫放下为成为伟大诗人而做的精神准备。这便是为何采果的手指迫不得已，而非自由自在。这也是手指笨拙的原因，因为写作技艺尚未纯熟。而事实上，这些诗行如此宣称时，却是沉稳自若、颇具威势，令这说法不攻自破。这首诗哪有半点青涩，简直老练得到了一种境界。弥尔顿深切地感受到肩头沉甸甸的责任，所以这首诗听起来仿佛给了他双重逼迫：“痛苦的责任”“迫使”他拿起笔来。“悲伤的事”自然指金的死亡，但读者也会猜测，弥尔顿是否也想到自己内心的郁闷？为了纪念一位同仁，他无奈地走出精神蛰伏状态。若是这样，他成功地将抱怨化为对逝者的颂词。

与金的早逝相对应的，是这首诗的早产，“坚硬生涩的果实”即是其体现。弥尔顿不得不利用尚未成熟的材料，来营造他的悲悼。作为诗人，他自觉尚不成熟，于是在诗中，他似乎将此感觉投射于月桂和桃金娘之上。也许，若非情不得已，他绝不会轻易动笔书写这首杰作。这么做是出于诗人的责任感，而非情感冲动。据此观之，“谁能为利西达斯哀歌”一句虽语气肃然，却也言不由衷。至少，约翰·

弥尔顿可以坦率地说，还有我呢。况且，金也算不得基督教世界最伟大的诗人，难道真就找不到一位诗人能与之媲美？再说了，这会将约翰·弥尔顿置于何地？诗中所言不过是恭维人的套话，并不指望读者把它们认作肺腑之言。“他漂浮于水之灵床上，灼热的风 / 将他吹来拂去，怎能无人人为他哭泣”（He must not float upon his wat'ry bier? Unwept, and welter to the parching wind）听起来满含柔情（这两行诗大胆地使用了不少于四个w音，却可全身而退，并无堆砌之感），实则相当理性：既然得有人为金哀悼，何不由弥尔顿来躬行其事呢？

附带说一句，“水之灵床”的意象出奇地有力。评论家们曾指出，它唤起了一幅恐怖画面：一个人被海浪抛来荡去，然而却最终渴死（“灼热的风”）。因为泪水不会鸣响啼啭，所以“悦耳的泪滴”这个大胆的意象，实指为利西达斯哭泣，不仅献诗与他，也带给他解渴之水。最后这个意思有些许怪异之处，因为通常对溺死之人而言，最不缺的便是水了。“meed”此处表示“致意”，但也能表示“奖赏”，于是便暗生出一层相当怪诞的意思来，仿佛这首献给金的挽诗，是对其死亡的补偿。权当诗人所想的，是前面那个意思吧。

说弥尔顿这首诗写得有点儿不情不愿，那倒是查无实据。没有丝毫的伤恸，也能写出真正的挽歌，正如毫无情色之念，也能讴歌爱情。弥尔顿的诗行动人心魄，即便诗人自己无动于衷，或者说，至少于金之早夭无动于衷。读者难免会怀疑，最令他焦虑不安的是，虽然他渴望成为伟大的诗人，却有可能英年早逝，致使壮志难遂。想想金的早逝与弥尔顿作为诗人的青涩，这种可能性思之令人心惊。如今他采摘果实，以悼念过早夭亡的同侪，而最终也许在寿数未尽之前，他本人也会遭到“采摘”（plucked）。摘取一花一叶一果，便是加诸死亡于其上，即便是为着艺术或生活的缘故，亦无改其性质。

弥尔顿创作《利西达斯》，恰如人们参加普通同事的葬礼，并非出于虚伪。相反，硬装出悲戚来才是真虚伪。参加熟人的葬礼时，该有的是于仪式流程相吻合的悲情。同样，弥尔顿于此诗中表露的情感与语言策略紧密相关，并没有心痛之感隐于文字之间。后浪漫时代的人们往往认为，情感与习俗两不相干。若有真情实感，则当抛却礼俗的虚伪，直抒胸臆。然而，弥尔顿的想法大约并非如此，即便是今天，许多非西方文化对此也别有看法。

简·奥斯汀亦不会持此观点。对她这类新古典主义作家来说，真情实感有与之相配的公共表达方式，由社会礼俗加以规范。说到“礼俗”（convention，其字面意为“聚集”），便是说我的情感行为不止取决于我。在个人主义社会中，情感是私人财产，而在弥尔顿或奥斯汀生活的社会里全非如此；相反的，在某种意义上，情感行为的习得赖于对共同文化的参与。对于悲痛，叙利亚人与苏格兰人有着不同的表达方式。习俗与规范根深蒂固。在奥斯汀看来，规矩不仅意味着吃香蕉要用刀叉，也意味着待人处事知晓分寸、彬彬有礼。说到礼数教养，光是不朝雪莉酒醒酒器里吐痰还远远不够，它还意味着拒绝粗野、傲慢、自私与自负。

习俗并不一定压抑情感，但会对情绪反应做出评判：或是过于泛滥，或是过于平淡。情绪与习俗是紧密相关呢，还是势不两立，在莎翁名剧《哈姆莱特》的开头成为丹麦王子与克劳狄斯争论的焦点。哈姆莱特持个人主义观点，认为悲恸这类情感应当无视社会规范，而克劳狄斯却以为，情感与形式的关系应该更为密切。同样，在奥斯汀名著《理智与情感》中，埃莉诺·达什伍德与玛丽安·达什伍德的性格差异部分亦源于此。其实，情感与形式未必水火不容，诗歌便是二者融洽的范例。形式既可烘托情感，也可贬抑情感。《利西达斯》所表达的，并非弥尔顿对金之死的遗憾，而是自己的遗憾。这首悼亡诗实乃应景之作，但并无虚与委蛇之嫌，就好比虽然诸事压头，虽然你早晨的好与坏跟我无关，但那声“早上好”却无半点虚伪。

* * *

塞缪尔·贝克特的《等待戈多》也许是二十世纪最著名的戏剧；它有一个凄凉无望的开头：“真拿它没办法”（Nothing to be done）^⑮。这话出自爱斯特拉贡之口；在他郁郁寡欢、愁苦无处排遣时，弗拉第米尔始终相伴左右。举凡二十世纪以弗拉第米尔为名的人物，最杰出的当属列宁，他曾写过一本鼓动革命的小册子，书名叫作《怎么办？》。这些也许不过是巧合，但贝克特作品的细节很少不是精心安排的。若这暗示是有意为之，那么这句话交给爱斯特拉贡而非弗拉第米尔，则会相对掩饰作者的意图。于是便有这样一种可能：这部通常被认为蔑视历史与政治从而描绘人类永恒处境的剧作，实质上一开头便谨慎地影射了现代最为波澜壮阔的政治事件之一，即布尔什维克革命。

说实话，这并不令人惊讶；贝克特从未远离政治。二战期间，他参加了法国抵抗运动，其勇敢表现后来得到法国政府的褒奖。有一次，他与同样英勇无畏的妻子堪堪躲过盖世太保的抓捕，死里逃生。其作品也有无关人类总体处境的一面，那就是他带有显著爱尔兰特色的幽默：崇高至鄙俗的顿降、煞有介事的炫学、口轻舌薄的风趣、阴暗刻毒的讥刺、恣意狂放的幻想。曾有位巴黎记者问生于都柏林的贝克特，他是不是英国人，得到的回答是“正好相反”。

另一部爱尔兰色彩浓重的小说，是弗兰·奥布莱恩的名作《第三个警察》，其开头令人不寒而栗：

不是谁都知道我是怎么要了菲利普·马瑟斯的老命的；
我抡起铁锹，劈碎了他的下巴；算了，还是先说说我跟约翰
·迪夫尼的交情吧，因为是他先动的手，用很特别的自行车
打气筒猛砸马瑟斯的脖子，一下子把老家伙打翻在地；打气

筒是约翰自制的，原本是一截空心铁管。迪夫尼身强力壮，很有礼貌，可就是懒惰、散漫。要说杀人这事，就是他起的头。让带铁锹的是他，指挥杀人的是他，解释说明的也是他。

我出生在很久以前。父亲务农，有很多地，母亲是开酒馆的……^{①⑥}

Not everybody knows how I killed old Phillip Mathers, smashing his jaw in with my spade; but first it is better to speak of my friendship with John Divney because it was he who first knocked old Mathers down by giving him a great blow in the neck with a special bicycle-pump which he manufactured himself out of a hollow iron bar. Divney was a strong civil man but he was lazy and idle-minded. He was personally responsible for the whole idea in the first place. It was he who told me to bring my spade. He was the one who gave the orders on the occasion and also the explanations when they were called for.

I was born a long time ago. My father was a strong farmer and my mother owned a public house...

这段话的英文读起来有点儿怪，也许因为奥布莱恩说一口流利的爱尔兰语，一些作品也是用爱尔兰语创作的，所以此处他算不上用母语写作，虽然他英语说得至少不比温斯顿·丘吉尔差。爱尔兰人说的英语被称为爱尔兰英语，跟标准英语会有意想不到的偏差，也便成为营造文学效果的沃土。譬如，“马瑟斯”（Mathers）这个名字在爱尔

兰语中念作“马赫斯”（Ma-hers），因为“th”的爱尔兰语发音有别于英语。“我出生在很久以前”（I was born a long time ago）意为“我老了”，但很少会有人这么说，因此可算是不落俗套。在爱尔兰，“强壮的农夫”（strong farmer）并非指肌肉发达的农人，而是说他拥有大片田地。

这段文字与《印度之行》首段的语言有着天壤之别。福斯特的文笔圆润典雅，而奥布莱恩的却显然粗鄙无文。后者刻画的人物缺少教养，与其文笔有共通之处。小说的首句啰里啰唆了好几行，便是很好的例子。该句包含多个截然不同的意思，中间却仅用了两个标点^①，给人的印象是，叙述者或怨或怒地大声絮叨，想到啥说啥。之所以说“想到啥说啥”，是因为“迪夫尼身强力壮，很有礼貌，可就是懒惰、散漫”这句话有些奇怪，似乎跟上下文关系不大。他的懒惰与散漫好像跟当下的话题无甚相干。的确，从整段话看，迪夫尼还算做事积极、颇具条理，所以叙述者这样贬低他似乎有失公允。此外，我们觉得叙述者是男性，可能是男女相比前者更易杀人吧；也可能女人真要行凶，也不大会抡起铁锹敲碎受害者的下巴；还有就是，叙述者与迪夫尼听上去像是多年的铁哥们儿。再者，男性作家往往乐于使用男性叙述者。不过以上均是冒昧的假设而已。

如此粗鄙无文的风格，却定是耗费了艺术家大量的心血。奥布莱恩的文笔看似不事雕琢，但整段话却是精心安排，取得了最大的戏剧效果。譬如，开始的那句坦白（“不是谁都知道我是怎么要了菲利普·马瑟斯的老命的”）便是因为其中的否定而愈发扣人心弦。（这部小说碰巧与否定的关系极深，因此用“不是”开篇，可以说再合适不过。）若换成“我把菲利普·马瑟斯那个老东西干掉了”（I killed old Philip Mathers），首句那种随意态度引起的震撼便会消失殆尽，究其原因，它之所以令人不安，或多或少因为读者获知，叙述者虽然谋害了马瑟斯，却满脑子想着别的事（即并非所有人都知晓这件事）。对于心地良善的读者，这话不啻为一记闷棍，不过落下时手腕

略偏。叙述者惊世骇俗的话才出口，句子便陡然急转，斜刺里冲了下去（“算了，还是先说说我跟约翰·迪夫尼的交情吧”）。这也是令开篇声明更具力度的巧招。读者在一旁瞠目结舌，叙述者则不以为意，转向另一个话题，仿佛没有意识到，他刚刚揭示的东西具有怎样毁人三观的性质。顺便提一句，“不是谁都知道我是怎么要了菲利普·马瑟斯的老命的”这句话有些古怪。“不是谁都”意味着知情人不止几位，也就是说，这宗谋杀案在一定程度上广为人知。

接下来，叙述者要做的便是为自己开脱。他前脚才承认劈碎了马瑟斯的下巴，后脚便忙着栽赃给迪夫尼，说是他先动的手，而且“要说杀人这事，就是他起的头”。这位始终未露姓名的叙述者似乎希望，等从“让带铁锹的是他”一路读到“解释说明的也是他”，我们便会忘了就在刚才他还自我标榜为谋杀犯。这个大翻转，还有“让带铁锹的是他”这句虚弱无力的自我辩白，都有些黑色喜剧的味道。很难想象陪审团会因为这句话对他网开一面。此外，“解释说明的也是他”这句话意思含混，令人费解。解释什么？是跟叙述者解释为何杀害马瑟斯（难道他还蒙在鼓里？），还是说明这活儿该怎么干，抑或是准备好说辞以防事情败露？

荒谬在爱尔兰文学中司空见惯，上述干巴巴的话里便有不少荒谬成分。要杀马瑟斯，随便什么都能当凶器，为何偏偏选了单车气筒？（这部小说对单车很是痴迷。）用空心铁管自制气筒真那么容易？迪夫尼当初怎么想到要做这么个东西？那时的爱尔兰单车是常用的交通工具，气筒也就不是什么稀罕物。因此，叙述者大约不会以为，迪夫尼用铁管做气筒就是为了毒打马瑟斯；这个说法虽然荒唐，却也不能完全否定。为何不直接用铁管呢？迪夫尼很可能早就把气筒做好了，不过对他的动机我们还是很好奇。叙述者为什么不直接将受害者一锹劈倒，然后再补上一下，结果他性命，而是等迪夫尼先动手，然后自己才上？会不会单车气筒的说法不过是嫁祸给迪夫尼的蠢主意，难以令人信服，而迪夫尼跟这件罪案其实毫无瓜葛？至少这种可能性可以

排除，因为接着读下去，会发现迪夫尼的确挥动气筒，将马瑟斯击翻在地。（顺便提一句，就在他动手的时候，叙述者听到老人倒地的同时，“用交谈的口吻轻声说了些什么”，听上去像是“我不喜欢吃芹菜”或者“我把眼镜落在餐室了”。）

《第三个警察》一开篇便足以扣人心弦，但很难想象，会有比安东尼·伯吉斯小说《尘世权力》的首句更为精彩的开头：“八十一岁生日那天下午，我正跟变童在床上厮混，阿里进来通报，说主教大人前来拜访。”（变童是年少的男宠。）这部小说仅用一个句子，便描绘出一幅令人侧目的香艳场景：一个八十一岁的老男人跟个男孩儿榻上寻欢，而这男人位尊权重，以致有奴仆侍奉左右（我们认为阿里是个奴仆），连主教都得登门拜谒。更有甚者，此人居然用了“变童”（catamite）一词，可见颇有才学；“变童”一词在通俗电视节目里似不多见。对于自己的处境他似乎不以为意，展现出某种英国式的沉稳。这句话好就好在以随意而凝练的方式，将所有信息一揽子呈现给读者，却无半点言语臃肿之感。阿里是个外国名字，所以我们推测，这场景应该发生在某个富于热带风情的地方。西方人固执地认为，变童在利兹或长岛难得一见，而在东方却是唾手可得。我们也许会想，叙述者大概是个殖民地官员，利用当地资源行非法之享乐。

读者很快便会得知，此人实为著名作家。没错，他的原型便是英国作家毛姆；此公曾被称为“英国最有范儿的同性恋之一”。上述的小说首句是对毛姆文风的恶意戏仿；然而，亦有文评家认为，虽为戏仿，却将毛姆所有作品比了下去。戏仿竟令原作失却颜色，就像“维也纳”的英文Vienna比德文Wien诗意更著。既然如此，小说的首句该是出自一位小说家的手笔，这便令我们对整个故事有了基本认知。叙述者似在尽力制造耸人听闻的效果，足以令其他所有作品的开场白相形见绌。所以，在某种意义上，小说的首句明着在交代情况，暗地里却是讨论自己。

然而可笑的是，创作这句话并非纯粹为了文学效果（虽然它无疑是安东尼·伯吉斯的创作）。作者希望读者把它看作对真实场景的描述，也就是说，这位写小说的叙述者，也过着只在小说中才有的堕落生活。此处，虚构与真实相互交织，真个令人目眩神迷。作为小说家的叙述者，其举手投足都似小说人物，而他恰巧又真是个小说人物。然而，即便是虚构的，他也是基于现实中的原型。可是在许多人眼里，他的原型毛姆却显得不够真实。听到这里，读者也许会晕得直往床上栽，哪里还管有没有变童。

这粗俗下流的首句里，几乎无一字不是精心安排，以触动读者的神经。与之相反，在乔治·奥威尔的《1984》中，首句中仅有一词怀有类似目的：

四月间，天气寒冷晴朗，钟敲了十三下。温斯顿·史密斯为了要躲阴寒的风，紧缩着脖子，很快地溜进了胜利大厦的玻璃门，不过动作不够迅速，没有能够防止一阵沙土跟着他刮进了门。^⑮

It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.

奥威尔故意将“十三”一词丢进一段平淡无奇的描述中，由此表明，该场景要么发生在陌生的文明里，要么发生在未来某个时代中；首句的效果由此而生。有些东西并未改变，那个月还叫四月，风依旧

寒冷，然而其他一切均不复从前，该句的效果也多少源于司空见惯与不同寻常的并置。展读这本奥威尔小说的读者，大多已知道故事发生在未来，虽然这未来是作者的，而不是我们的。然而，读者也许会觉得，这敲法怪异的钟有些voulu；这是一个法语词，意思是“刻意的”，通常用来描述蓄意营造或精心安排的效果。这个细节大概斧凿之痕过重，把“这是科幻小说”喊得太响亮了些。

这是本反乌托邦小说（“反乌托邦”即是“乌托邦”的反面），讲的是一个强大无匹的国家，大至历史，小至公民的思维习惯，全能操控于股掌之间。毫无疑问，“胜利大厦”这威风凛凛的名字也是国家所赐。然而，这段开场白的第二句似乎给惨淡的氛围带来了一丝希望。温斯顿·史密斯走进大厦的当口儿，一股打旋儿的沙尘也跟着溜了进来；小说似乎认为它不请自来绝非吉兆〔那股风是“邪恶”（vile）的〕，但读者会觉得不至于那么凶险。尘与沙是随机与偶然的象征。它们代表着无规律可循的细微存在，无法凝聚起来，构成整体或者有意义的图景。也许可将之看作小说描写的极权政体的反面。同样，风可视作无视人类规则的力量。它任意吹拂，忽东忽西，也无规律可循。看来，这个国家至少无法驾驭自然，令其俯首听命。无论什么东西，一旦无法强迫性地纳入易懂可控的范围，便会令极权国家惶惶不安。国家大约无法禁绝偶然性，正如胜利大厦难以彻底杜绝灰尘。

有读者定会觉得这番阐释太过荒唐。这也没错，真有可能非常荒唐。说奥威尔有意以灰尘为正面意象，或是脑中闪过这个念头，似乎都过于牵强。但是，在下文中我们将看到，无论读者对作者意图有何想象，都不该始终无条件地予以认同。可即便如此，也会另有缘由使阐释出现偏差。譬如，继续往下读的话，便可能有新的发现，与前面的阐释相抵触。也许我们会看到，小说中的风始终以邪恶的面目出现。也许我们什么都没看到；若是那样，不肯认输的读者大概要再找理由，来证明上述的阐释荒诞无稽，而这样的结论绝非没有可能。

通过上述简短的批评实践，我试图展示文学批评诸多策略中的几种。我们可以分析一段文字的声音质地，也可以专注于其中重要的意义含混，还可以关注语法与句法的运用方式。我们可以研究一段话对其呈现之物持何种情感态度，或是聚焦于某些发人深省的悖论、差异和矛盾。追根溯源，发掘出言语表面下的隐秘内涵，有时也至关重要。判断一段文字的语气，观察其变化或摇摆，同样会颇具成效。判定一篇作品的确切性质也将有所助益。它也许阴沉暗淡，也许漫不经心，也许曲折萦回，也许言语通俗；或简练扼要，或慵懒倦怠，或油腔滑调，或夸张造作；可能含讥带讽，可能简洁明快，可能粗鄙无文，可能粗鲁伤人；有的春情旖旎，有的矫健有力；凡此种种，不一而足。所有批评策略的共性，是对语言的高度敏感。即便是惊叹号，也值得花上几行文字加以品评。所有这些，大约可称为文学批评的“微观”方面。不过，尚有诸如人物、情节、主题、叙述等宏观问题，有待我们继续探讨。

-
- ① 原文为Lilies that fester smell far worse than weeds，出自莎士比亚十四行诗第94首。此句梁实秋先生译为“烂的白百合花比莠草的味道更坏”；曹明伦先生的则是“百合花一旦腐烂比衰草还臭”；屠岸先生译作“发霉百合远不如野草芳香”；梁宗岱先生的版本是“烂百合花比野草更臭得难受”。
- ② 朱生豪译：《暴风雨》，《莎士比亚全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1994年，第85页，第五幕收场诗。
- ③ Catherine Cookson (1906-1998)：英国畅销书作家。
- ④ 朱生豪译：《麦克白》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第195-196页。为了后面的解释，译文有所改动。
- ⑤ 朱生豪译：《麦克白》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第273页。
- ⑥ 原文是“*Nothing is but what is not*”，出自《麦克白》第一幕第三场。朱生豪先生译为“把虚无的幻影认为真实了”；梁实秋先生译为“完全被空

虚的妄想所支配”；卞之琳先生译为“只见虚幻不见真”。此处译文未直接采用任何一家之译法，为的是文句和意思的前后连贯。

- ⑦ 原文借用了莎翁剧本《无事生非》的题目“*Much Ado about Nothing*”，但这里不便直接引用。
- ⑧ 冯象译：《新约》，香港：牛津大学出版社，2010年，第197页。
- ⑨ 黄杲炘译：《坎特伯雷故事》，上海：上海译文出版社，2013年。
- ⑩ Fred Worm，“worm”（虫）听之不雅。
- ⑪ 查良铮译：《济慈诗选》，北京：人民文学出版社，1958年，第92页。
- ⑫ 屠岸译：《夜莺与古瓮—济慈诗歌精粹》，北京：人民文学出版社，2008年，第21页。
- ⑬ 即《狄金森诗全集》（托马斯·约翰逊编辑版）第1732首。
- ⑭ 英文中的撇号过去曾表示复数，果菜商常会写“apple’s 55p per lb”，这个撇号因之得名。这里伊格尔顿应该指撇号的旧用法或不规范用法。
- ⑮ 余中先译：《等待戈多》，长沙：湖南文艺出版社，2006年，第235页；剧中人物名也采用余先生的译法。
- ⑯ 刘志刚译：《第三个警察》，长沙：湖南文艺出版社，2017年，译文有所改动。
- ⑰ 参见英文原文；此处，中文译文无法只用两个标点，实乃语言差异所致。
- ⑱ 董乐山译：《一九八四》，上海：上海译文出版社，2015年，第1页；引用时个别地方有所改动。

第二章 人物

忽视戏剧或小说之“文学性”的常见做法之一，便是认为其中角色确有其人。当然，这在某种意义上也在所难免。说李尔王飞扬跋扈、暴躁易怒、自欺欺人，难免让人觉得他颇似当代某位新闻大亨。然而，李尔王与这大亨的差别在于，前者仅是书页上的黑色符号，而后者却不是，令人颇觉遗憾。这位大亨在我们遇见他之前便已存在，而文学人物则不然。哈姆莱特在戏剧开场前并非什么大学生，即便剧本是这么告诉我们的。海达·高布乐踏上舞台前根本就不存在，我们对她的了解，均来自易卜生的剧本，除此之外别无信息来源。

希斯克利夫离开呼啸山庄，神秘地消失了一段时间，而小说却未告诉我们他的去向。有人说他返回了利物浦，也即儿时他被人发现的地方，靠贩卖奴隶发了财，但他也可能去了雷丁，在当地开了家理发店。真实情况是，他最终的落脚点根本不在地图上，而是一个不确定的地方。这种地方在现实中无迹可寻，印第安纳州的加里市^①也在其列，但却存在于虚构作品中。我们也许会问，希斯克利夫有多少颗牙齿，但唯一可能的答案也是个不确定的数。说他长了牙，该不会错，但究竟有多少颗，小说并未告诉我们。有篇著名的评论文章题为《麦克白夫人有几个孩子？》。从剧情中可以推断，她至少生过一个，但有没有更多，就无从得知了。所以说，麦克白夫人的孩子数目无法确定，若要申请儿童补助，这倒不失为一个优势。

文学人物没有前史。有位戏剧导演正着手将哈罗德·品特的剧作搬上舞台；他想知道剧中人物上台前在忙些什么，于是向这位剧作家讨教，得到的回答却是“你他娘的管好自个儿的事儿就行了”。奥斯汀小说《爱玛》的女主人公爱玛·伍德豪斯的存在，取决于读者的阅读。若有一天没人读这本书了（此等结局不甚可能，因为小说写得精彩，而且全球有几十亿英文读者），她的存在便会消亡。合上《爱玛》这本书，爱玛这个人便不复存在了。她仅仅生活在文本中，而非乡间大宅里；文本是其自身与读者的交易。即便无人问津，书也是物质性的存在，但文本则不同。文本是一个意义组合，而意义组合不像蛇或沙发，没有属于自己的生命。

维多利亚时代的某些小说终篇时深情地展望人物的未来，想象他们渐渐变老，头发灰白，孙辈绕膝嬉戏。它们对人物依依不舍，仿佛为人父母的舍不得儿女离家去闯世界。然而，深情地展望人物未来自然不过是一种文学手段。文学人物同银铛入狱的连环杀手一样，没有未来可言。关于这一点，莎翁在《暴风雨》的后半部分以一段优美的文字做出了阐述（这段的另一部分我们此前已经读过）：

高兴起来吧，我儿；我们的狂欢已经终止了。我们的这一些演员们，我曾经告诉过你，原是一群精灵；他们都已化成淡烟而消散了。如同这虚无缥缈的幻境一样，入云的楼阁、瑰伟的宫殿、庄严的庙堂，甚至地球自身，以及地球上所有的一切，都将同样消散，就像这一场幻景，连一点烟云的影子都不曾留下。构成我们的料子也就是那梦幻的料子；我们的短暂的一生，前后都环绕在酣睡之中。^②

be cheerful, sir.

Our revels now are ended. These our actors,

*As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep...*

随着剧情接近尾声，人物与事件均化成淡烟而消散，就是因为是虚构的，它们没有归宿。它们的作者亦将从伦敦戏剧界消失，回归故乡斯特拉福德。有趣的是，普洛斯彼罗的这段话，并未将舞台的虚构性与凡间男女实实在在、有血有肉的存在对立起来。相反，他紧扣住戏剧人物的虚幻，用以比喻转瞬即逝、似幻似梦的真实人生。生命如幻的岂止是莎翁臆造出的爱丽儿、凯列班，芸芸众生何尝不是如此。世间入云的楼阁与瑰伟的宫殿毕竟不过是舞台布景罢了。

戏剧告诉我们某些真理，但这真理却是我们存在的虚幻性。它提醒我们，生命如南柯一梦，转瞬即逝、变动不居、虚浮无根。它让人看清生命的短暂，从而唤起心中的谦卑感。这一点殊为宝贵，因为人类的道德困厄泰半源自永生的错觉。事实上，人的生命一如《暴风雨》的结尾，终将戛然而止。然而，这个事实并非听上去那般令人丧气。普洛斯彼罗和米兰达的生命固然脆弱而短暂，不过我们的生命亦复如是，所以若能坦然接受，便会从中获益。如此这般，便不会执拗

地纠结于生死，从而更多地享受生活，更少地伤害他人。也许正因为此，普洛斯彼罗才会在剧中出人意料地催促人们及时行乐。一切虽是过眼烟云，但大可不必为此喟叹。爱情与美酒固然稍纵即逝，战争与暴君也概莫能外。

“Character”一词如今既可表示文学人物，也可表示记号、文字或符号。它源于一个古希腊语名词，指一种有独特符记的印戳。据此，它生发出新的含义，意指个人特殊的标记，颇类签名。这个意思便如今日之操行鉴定，是对一个人品行的表达与描绘。随着时间的推移，它进而直接代表所指的男女。原先代表人的符号，最终成为人的代名词。一个独特的符号最终演化为一个独特的人。“Character”因以部分代表整体，从而成为提喻法的例证。

这番梳理并非出自纯粹的词源学兴趣。“Character”从独有的个人标记变为个人自身，是与整个社会史密不可分的。简言之，这个过程是现代社会个人主义兴起的写照。如今，个人的定义突出的是其独特性，比如个人签名或独一无二的个性。个体间的差异比共性更为重要。汤姆·索亚之为汤姆·索亚，就因为他具备与哈克·芬截然不同的特点。麦克白夫人之为麦克白夫人，是因为她狰狞可怖的意志与不可遏制的野心，而不是因为她挣扎煎熬、开怀大笑、悲痛伤怀、狂打喷嚏；这些行为是她与同类所共有的，算不得她一人的特点。个人主义对男人女人的认识相当奇特，推至极致，便意味着人们许多或者说绝大多数的性质与行为根本就不能代表他们，不是他们独有的；特性或个性据称无可比拟，因此上述的性质与行为便算不上是个性的一部分。

今天，“character”一词意指个人的精神与道德品格，比如安德鲁王子^③曾说，在福克兰群岛之战中遭到枪击“最能培养品格”。或许在品格培养方面他该再勤快一点。这个词当然也指小说、戏剧、电影中的人物。我们依旧用它表示真实的人，例如：“那从梵蒂冈建筑

物窗口朝外呕吐的是什么人啊？”它亦指反复无常或怪异乖僻之人，例如：“先生，我敢对上帝发誓，他可真是个人物！”有趣的是，这个词多用来指男性，同时也反映出英国人特有的对怪癖的喜好。他们往往敬慕脾气恶劣、拒守成规之人，盖因此辈着意要与众人格不相入。怪人除坚守本色以外，一无所能，着实令人喜欢。英国人觉得白鼬踞肩、纸袋罩头的家伙不同凡响；怪癖获得了善意的宽容。“人物”（即特立独行之人）一词体现出宽容精神。有了这个标签，就不必出于保护目的将这些人关起来。

在狄更斯的小说中，怪诞行为可以为人钟爱，也可以至为邪恶。某些人物介于二者之间，浑身都是惹人笑的小缺点，却也令人略感不安。他们似乎无法站在他人的角度看待世界，只知道固守自己的想法。这种道德偏执既令他们滑稽好笑，也隐隐透着危险。自由活泼的灵魂与自我封闭的心态仅一线之隔。自我幽闭太久会使精神失常。

“人物”难免总有些疯疯癫癫，塞缪尔·约翰逊便是一例。非同凡响与怪诞乖戾只一步之遥。

无常态便无偏差。独特之人常孤芳自赏，但其不俗往往需要“俗”来映衬。没有常行，怎见怪癖。此理在狄更斯笔下甚为清晰，其人物往往分为两类，一类循规蹈矩，一类荒唐乖张。每个小耐儿都能摊上个奎尔普^④；前者是《老古玩店》中无趣的道德典范，而后者是书中一个凶暴的侏儒，能点燃雪茄放到嘴里嚼，恫吓老婆说要咬死她。每个尼古拉斯·尼克尔贝都能摊上个沃克福德·斯奎尔斯^⑤；前者是个平常无奇的年轻绅士，而后者却是同部书中恶魔般的独眼校长，这个恶棍肆意践踏学生，不教他们怎样拼写“window”，而是逼他们为学校擦窗玻璃。

可问题来了：循规蹈矩之人拥有一切美德，荒谬乖张之辈却活得有滋有味。能跟费根^⑥喝啤酒，绝不与奥利弗·退斯特饮橙汁。鬼混比体面更为诱人。维多利亚中产阶级将正常定义为简朴、谨慎、耐

心、贞洁、恭顺、自律与勤劳，自那之后，所有享乐都成为魔鬼的专属^⑦。在此情况下，偏差自然成为人们追求的目标。因此，吸血鬼、哥特式恐怖、变态心理行为、非主流元素成为后现代文化的宠儿，俨然以正统自居，宛如从前的简朴与贞洁。《失乐园》的读者更钟爱弥尔顿笔下满腔怒火、桀骜不驯的撒旦，很少有人喜欢上帝，因为他讲起话来像个便秘的公务员。实际上，大致可以确定英国历史上美德乏味而堕落迷人的转变始于何时。十七世纪中期哲学家托马斯·霍布斯崇尚勇气、名誉、光荣、大度等英雄或贵族品质；而到了十七世纪末，哲学家约翰·洛克推崇勤劳、节俭、清醒、节制的中产价值观。

即便如此，狄更斯的怪人们也并非真的超越了常规。他们确乎无视传统行为规范，但却恪守一己之方式，其怪异言行始终如一，形成了一己之规范。若说体面的人物是传统的囚徒，那么怪人便是其古怪言行的囚犯。狄更斯笔下的这个社会里，每个人都是其自身的尺度。人人各行其是，不管是咬老婆，还是把口袋里的零钱弄得叮当响。然而，这与真正的自由有着天壤之别。统一的标准崩塌殆尽，真正的交流也随之关闭。文学人物各说各话，晦涩难解。他们只是随机碰撞，彼此间缺乏关联。凡此种早露端倪；在劳伦斯·斯特恩创作于十八世纪的反小说杰作《项狄传》中，稀奇古怪的人物随处可见：怪诞客、偏执狂、强迫症患者、情感障碍者，不一而足。该书之所以是英国文学中一部喜剧杰作，这也是原因之一。

品德高尚的文学人物并不一定惹人喜爱；某些小说戏剧大约也意识到这点。奥斯汀小说《曼斯菲尔德庄园》的女主人公范妮·普莱斯品性贤淑、行止无缺，却绝不乏味（许多读者都有同感），只是温良和顺得有些令人生厌。然而，若有人不知趣地点明这点，小说似乎便会当即予以驳斥。没有家世的年轻未婚女性，再摊上不负责任的父母，身处小说描绘的险恶社会中，除了小心听话，还能如何维护自身周全？范妮处处被动，难道不是对那个社会无言的批判吗？她毕竟不是爱玛·伍德豪斯，既不富有迷人，也没显赫家世，因此无法随心所

欲。有钱有势的人可以我行我素，穷苦无依之人只能小心谨慎。为了避免更大的非议，给人说成无趣也只好忍气吞声。若说范妮令人生厌，那也不是她的错。当然错也不在作者；说到刻画活泼可爱的姑娘，她可是一把好手。

对夏洛蒂·勃朗特笔下的简·爱，读者大约也有同感。她自以为是，喜欢说教，还兼有受虐倾向，若与之同乘出租车，恐怕不会怎么愉快。一位批评家曾评论塞缪尔·理查逊^⑧笔下的帕梅拉：与其说工于心计，倒不如说没意识到自己工于心计；简·爱亦属此类。然而，换了谁，在那种充满压抑的环境下，都无法心胸豁达、精神昂扬。只要周围还有罗切斯特般巴望重婚的男人，或者圣·约翰·里佛斯^⑨这样急着拖你去非洲早早送命的宗教狂，简这种父母双亡、身无分文的年轻姑娘便不该放松道德警惕。开心也是需要资本的。

塞缪尔·理查逊笔下的克拉丽莎是英国文学中最伟大的女性人物之一。她的情况也不例外。没有几个人物像她一般惨遭评论者的蹂躏。克拉丽莎拒与贵胄淫徒行枕席之欢，却遭其人强暴，评论者更是雪上加霜，诬她假装正经、故作古板、一副死相、病态自恋、惺惺作态、受虐成癖、矫言伪行、自欺欺人，这还不够，一位女评论者再补上一刀，称她“太过诱人，招致强暴”。具备耀眼美德的人很少这般遭到嫌恶。理查逊的女主人公的确心怀虔敬、品性高洁，却也有自欺之嫌。然而，她不过是在残酷的父权世界里竭力保护自己的贞洁。她不似莎翁剧中的薇奥拉^⑩，也非萨克雷笔下的贝蒂·夏普^⑪，会陪着你开开心心串酒吧。至于她为何做不到这点，小说已经写得非常清楚。

在堕落的社会里，天真纯洁总会显得滑稽可笑。十八世纪小说家亨利·菲尔丁钟爱自己笔下好心肠的人物，比如约瑟夫·安德鲁斯和《帕梅拉》中的帕森·亚当斯，但亦乐于嘲弄他们。天真之人易于轻信，幼稚单纯，因而是讽刺喜剧的绝佳素材。好人注定会轻易上当，处处防人的美德算是美德吗？为人厚道既令人赞佩，也荒唐愚蠢。菲

尔丁利用好心肠的人物，来揭露他们周围的流氓恶棍，同时又温和地讥讽其不谙世事的天真。若不是小说罩着，第一章还没结束，他们十有八九便会消失得无影无踪。

* * *

此前，我将特立独行者称为“类型”（types），这似乎有些矛盾。（顺便提一下，“type”也指印刷字，就像“character”一样。）将个体归类，便是将其纳入某种范畴，而非视作无可匹比。然而，将怪人归类完全合情合理，尤其是因为怪人随处可见。具有讽刺意味的是，“古怪”“反常”“奇特”均为类属词，意指整个群体或类别，与“独身的”“勇敢的”属性相同。古怪甚至还可进一步细分出不同类型。所以，即便是怪人也并非无法分类。怪人一如攀岩者或共和党右派，彼此间有不少共同之处。

我们惯于将个体视为独一无二的存在。可是，倘若人人如此，我们便拥有同样的属性，即独一无二。我们的共同之处便是不同。人人特别意味着无人特别。然而，事实是，人与人的不同有一定的限度。没有哪个品行素质是一人独有的。很遗憾，没有哪个世界只有一人易发怒、爱记仇、打人下死手。之所以如此，是因为从根本上看，人和人的差异并不大，虽然后现代主义者并不愿意承认这个事实。只要是人，便拥有大量共同特点，不信的话，请看看用以描述性格特征的语汇，便一目了然。

没错，个体将共同特点以不同的方式加以组合，从而令自己与他人判然有别。那些特点本身是通用货币。说只有我会嫉妒得发疯，或只有我管口袋里的硬币叫一毛钱，二者同样荒唐。乔叟与蒲柏无疑会觉得理该如此，而王尔德和金斯伯格大概不敢苟同。文学批评家会认为个体独一无二，社会学家却不以为然。如果我们高兴地看到大多数

人无法预测，社会学家便会丢掉饭碗。对于个体，他们的兴趣不比斯大林来得多。他们研究的正相反，是人们共有的行为模式。超市收银台前的队几乎等长，这是一个不争的社会学事实，因为凡是人都不愿花时间在付账这种无意义且无聊的事情上。排队玩儿的人肯定是病得不轻。好心人该把这家伙通报给社会服务机构。

若要把握一个人的“本质”，弄清其独特性，免不了要动用类属词。文学如此，日常言语亦如此。依照通常看法，文学作品所关心的，首先是明确而具体的东西。然而，这里存有一个反讽。为了准确表达某物难以把握的实质，作家往往尽其所能堆砌辞藻。但越多地调动语言描述人物或场景，便越发将其深埋在笼统的表述之下，或者说越发深埋在语言之下。例如在《包法利夫人》中，古斯塔夫·福楼拜对夏尔·包法利的帽子所做的著名描述：

他的帽子像是一盘大杂烩，看不出到底是皮帽、军帽、圆顶帽、尖嘴帽还是睡帽，反正是便宜货，说不出的难看，好像哑巴吃了黄连后的苦脸。帽子是鸡蛋形的，里面用铁丝支撑着，帽口有三道滚边；往上 is 交错的菱形丝绒和兔皮，中间有条红线隔开；再往上 is 口袋似的帽筒；帽顶是多边的硬壳纸，纸上蒙着复杂的彩绣，还有一根细长的饰带，末端吊着一个金线结成的小十字架作为坠子。帽子是新的，帽檐还闪光呢。^⑫

His was one of those composite pieces of headgear in which you might trace features of bearskin, lancer-cap and bowler, night-cap and otterskin: one of those pathetic objects that are deeply expressive in their dumb ugliness, like an idiot's face. An oval splaye

d out with whale-bone, it started off with three pompoms; these were followed by lozenges of velvet and rabbit's fur alternately, separated by a red band, and after that came a kind of bag ending in a polygon of cardboard with intricate braiding on it; and from this there hung down like a tassel, at the end of a long, too slender cord, a little sheaf of gold threads. It was a new cap, with a shiny peak.

这般堆砌语言带有一种报复的意味。批评家们曾指出，查理帽子的样子，几乎无法想象。试将这些细节组合成连贯的整体，会让人想破脑袋。这顶帽子是那种只存在于文学中的东西，它只是语言的产物，无法想象有人戴着它走在大街上。福楼拜这番描写精致到荒唐，从而消解了自己。虽说作家写得越细致，提供的信息就越多，但提供的信息越多，他给读者创造的解释空间便越大。其结果是，生动与具体被模糊与含混所取代。

在此意义上，只有傻瓜才肯从事写作。福楼拜这段文字似乎恶作剧般地证明了这一点；它不是用科学般精确的描述，而是用语言符号让我们陷入茫然。福楼拜跟读者开了一个玩笑。帽子既然都如此，人物也不例外。通常认为，至少在现实主义小说里，文学人物个性越丰富，刻画便越成功。然而，若不在一定程度上属于某种类型，展示出我们前面涉及的品性，他们便会叫人看不懂。一个前所未有的文学人物会滑过语言之网，令我们无从评说。然而，类型并不一定意味着类型化。从这个观点并不能得出如下结论：亚里士多德说的没错，艺术家将女性描写成聪明人是不恰当的。类型化将男人女人简化为大致几类，类型却维护了他们的个性，而且在更宽阔的语境里展现个性。对此，玩世不恭者可以作如下理解：爱尔兰男人总会喝酒闹事，但方式却各有千秋。

文学，尤其诗歌，确乎令人感到，我们眼前的文字独特得不能再独特。然而，这涉及一定的技巧。若说独特意味着超越一般类型，那么没有什么绝对是绝对独特的。我们只有语言可用来描绘客体，而语言却是一般性的。若非如此，世上每个橡皮鸭子、每节圆叶大黄岂不都有自己的名称？即便是“这个”“这里”“现在”和“绝对独特”，都是一般性语汇。我这双眼眉、我的阵阵愠怒都无特定的说法。“章鱼”二字一出口，便意味着这只章鱼跟其他章鱼长得很像。实际上，事物之间多多少少有相似之处。泰姬陵同心疼病的共性在于，二者都不会剥香蕉。

其他姑且不论，有观点称文学作品涉及具体与当下，而非抽象与一般，这种观点出现得较晚，主要源自浪漫主义者。十八世纪作家塞缪尔·约翰逊认为，过于关注具体事物是有失品味的。对他而言，普遍的东西有趣得多。在今天某些人看来，这就好比说三角学比性爱更激动人心。从中可以看出，浪漫主义及其对特殊性的热情如何悄然地改变了我们的感性模式。

所以说，没有什么超然无匹的。然而，这对后浪漫主义者才成其为问题，但丁、乔叟、蒲柏、菲尔丁等人对个性的看法却不尽相同。他们并不将个性看作普遍性的对立面，与之相反，他们认识到，个性建立于人类共性的基础上。事实上，“个性”（individual）起初的意思是“不可分割”（indivisible），意味着个体不可与大环境相隔离。我们之所以是个体，皆因生活于人类社会当中。“singular”（独特）一词也有“怪异”之意，盖因于此。于古人而言，怪物便是游离于社会存在之外的生物。

人类最早的文学批评文献之一，是亚里士多德的《诗学》，该书主要讨论悲剧，然而人物绝非其关注的焦点。说实话，亚里士多德似乎认为，即便人物空缺，悲剧依然是悲剧。塞缪尔·贝克特走得更远，在其剧作《呼吸》中，传统戏剧元素如情节、人物、故事线索、

人物对话、舞台布景均告阙如，就连时长也几乎为零。亚里士多德最看重的，是情节或者说剧情，而作为个体的人物，实则起“辅助”作用而已，其存在依据不在自身，而在剧情，即亚里士多德心目中的群体事务。古希腊语中，“戏剧”一词就字面而言，意为“已成之事”。人物或可为剧情添彩，但首要的是所发生的一切。观看悲剧时若忽视这点，便如视足球比赛为一群人的单独表演，或个人展示“个性”的舞台。即便这真是某些球员对足球比赛的理解，我们也不应该忘记这点。

这并不是说亚里士多德通常忽视人物。相反地，正如他在《尼各马可伦理学》中所表明的，人物在他眼中极其重要。该书所论皆关涉道德价值、人物品性、善恶之人的差异等问题。然而，就如何看待现实中的人，亚里士多德与晚近论者观点有别。在该书中，他再一次以行为为先：从道德角度看，至为关键的是他们的所作所为，以及在公共场域中如何发挥或浪费自己的创造力。独处无法令你德行完美。美德之修炼不是织袜子、啃萝卜那么简单。古之哲人与今相比，不大崇尚个人突出于群体之上。对于哈姆莱特，他们无疑难以理解，而马塞尔·普鲁斯特或亨利·詹姆斯的作品更会令他们惶然无措。面对普鲁斯特或詹姆斯，当代读者同样一头雾水，但究其原因则大不相同。

我的意思不是说古代作家视男人女人为僵尸，只是说他们对意识、情感、心理的理解，与我们大相径庭。思想者如亚里士多德对人的内心生活有充分认识。问题是他们不像浪漫主义者或现代主义者那样，以内心为写作的出发点，而是将内心世界置于行为、亲属关系、历史及公共领域之中。我们之所以有内心生活，皆因为我们归属于一种语言、一种文化。隐藏自我思想与情感固然毫无问题，但它是必须学习的社会行为。幼儿是无法隐藏什么的。亚里士多德亦认识到，公共行为对内心生活会产生积极影响。行善举成就善人。荷马与维吉尔先将男女视作务实的、社会的、具象的生物，继而以此来审视人的意识。埃斯库罗斯与索福克勒斯亦如此。这一方式渐渐衰微，可以说与

我们枯竭的社会意识密不可分。当代文学人物观之种种，大约俱是极端个人主义社会形态的产物，其历史极为短暂，切不可视作描绘人的唯一方式。

对亚里士多德而言，人物是复杂艺术设计中的一个元素，不可粗暴地从上下文中扯出以论之。某些人写评论文章，曾以《奥菲利亚的少女时期》或《伊阿古可胜任亚利桑那州州长一职吗？》为题，实不足取。现实中的人总是处于某种有意义的场景中。我们看人，人看我们，总是在某种背景之下。人绝无可能脱离其处境。不知自我身处何境，便是处于怀疑之境。置身于一切处境外便是死亡。的确，有些人的死闹出的动静比生时大得多，可这动静是闹给他人的，而不是给他们自己。然而，现实中的人不仅仅是语言的产物，故而一定程度上独立于其环境，而约瑟夫·K与巴斯妇人^⑬却无此可能。真实的人可以摆脱其处境，亦可改变处境，而蟑螂与文学人物却永无翻身之日。巴斯妇人无法决定从《坎特伯雷故事集》迁移到《喧哗与骚动》，而我们只要想，便可跟桑德兰^⑭说拜拜，搬去萨克拉门托。

俗世男女既然绝非环境之附庸，于是便会自以为拥有自主权（autonomous），字面意为“自为的律法”。他们眼中的自我独立于彼此及社会。由此他们认为，自我是一己行为之根源，并为其担负全责，最终可以依傍的唯有自己。简言之，他们的所作所为，正如莎翁对科利奥兰纳斯的描述，“就像我是我自己的创造者、不知道还有什么亲族一样”。^⑮正是个人为自己行为负全责的观念，令美利坚的死囚牢人满为患。

大多数古代或中世纪思想家不会赞同此种看法。莎士比亚大概也不会。以其笔下的奥瑟罗为例。奥瑟罗无疑是个戏剧人物，但在行为做派及自我认识上，他都像个演员，言辞浮夸，极尽自我表演之能事，散发着戏剧演员的个人魅力。在该剧的第一幕，他以洪亮的声音阻止了一场争斗，“收起你们明晃晃的剑，它们沾了露水会生锈的”

⑩。这铿锵的呼号振聋发聩，仿佛出自一个饰演演员的演员之口。也许奥瑟罗在台侧候场的当口，在这句台词上狠下了些功夫。这句话也许用了耶稣在客西玛尼园命门徒收刀入鞘的典故⑪，从而听上去更具权威性。此人不仅是一流的演员，他甚至隐隐有三位一体中第二者的风范。然而，他可说是老派演员，舞台赋予他机会来放大现实中的自我，并以此炫耀，而对他人的认识却有些模糊不清。团队协作绝非奥瑟罗的强项，他为自我形象而活着。在这点上，他与海明威颇为相似，虽然除了自杀殒命外，二者的共同点寥寥无几。奥瑟罗作为戏剧人物是孤立无依的，而事实上也是如此，这个摩尔人是柏柏尔人与阿拉伯人的混血，在第二故乡威尼斯，算得上是无根之人。

威尼斯的摩尔人是个光芒耀目的文学形象。可是，如果毫不犹豫地接受他对自己的评价，便会误入歧途。这位主人公善会做戏。很奇怪，此人说话时，似乎意识到使用的是莎士比亚的无韵体诗行：

决不，伊阿古。正像黑海的寒涛滚滚奔流，奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡，永远不会后退一样，我的风驰电掣的流血的思想，在复仇的目的没有充分达到以前，也绝不会踟蹰回顾，化为绕指的柔情……

奥瑟罗在剧终时死去。悲剧英雄大约都是如此结局。但他决意要高调地退出这个舞台：

请你们把这些话记下，再补充一句说：在阿勒坡地方，曾经有一个裹着头巾的敌意的土耳其人殴打一个威尼斯人，诽谤我们的国家，那时候我就一把抓住那受割礼的狗子的咽喉，就这样把他杀了。（以剑自刎）。⑫

一位评论家不无讥讽地评论道，这个情节异峰突起，精彩绝伦。这家伙虽饮剑自绝，却仿佛的自我标举。即便是临死前，都不放过粉饰自己的机会。

若将奥瑟罗放在整部剧中看，审视其塑造方式与主题、情节、氛围、意象等如何交织一处，我们所得关于文学人物的观念，将与他的截然不同。他不再显得一切尽在掌握。这般谈论人物便不至于给人错误印象，以为讨论的是公寓大楼里的各色人等。哈姆莱特不仅是个郁郁寡欢的年轻王子，也是整个剧借以表达思想的媒介，代表了远远超出其自身的观察世界、感受世界的模式。他既满腹思虑，也充满洞见，绝不仅仅是有个阴险继父的大学生。我们仍需审视塑造人物的各种技巧。是仅仅将特定的文学人物呈现为一种类型或象征，还是赋予她细致的心理活动？是从内心来刻画她，还是借助他人的视角？在读者或观众的眼中，她前后一致，还是自相矛盾？是静止的还是发展的？其形象是清晰的还是模糊的？我们看到的人物是丰满的，还是沦为情节的附庸？他们是通过自身行为与相互关系获得清晰的定义，还是作为孤立于躯体的意识隐隐呈现？他们是活生生的存在，还纯是语言的造物？是一望即知，还是玄妙莫测？

从司汤达、巴尔扎克到托尔斯泰、托马斯·曼的伟大欧洲现实主义小说的成就之一，便是刻画人物与环境间错综复杂的关系。此类小说中，人物往往陷于相互依存的复杂关系网中不得脱身。他们是远强于其自身的社会历史力量的产物，由他们断断续续意识到的诸多过程所塑造。但这并不是说，他们被这些力量玩弄于股掌之间。相反地，在决定自己命运的时刻，他们绝不会坐以待毙。然而，整个现实并非寥寥几个伟大人物苦心孤诣、闭门造车的结果。正如乔治·艾略特所说，私人生活无不受到公众生活的影响。现实主义小说往往通过历史、社群、亲缘、制度来把握私人生活。通常看来，自我正是深嵌于这些框架之中的。一部文学作品的产生既有赖于作者，也有赖于多种因素；一个现实主义小说人物的产生亦是如此。这种现实主义模式与

现代主义小说有所不同，后者通常只呈现单一而孤立的意识，比如贝克特的《马龙之死》或伍尔芙的《达洛维夫人》。

现实主义传统下的人物通常性格复杂、真实可信、形象丰满，有不少比隔壁邻居真实得多，有些甚至比隔壁邻居更讨喜。倘若少了这些逼真的人物，尤其是那些已经成神话和传奇的，世界文学便会黯然失色。即便如此，我们不该忘记，现实主义人物观只是诸多人物观中的一种。尚有大量文学作品并不热衷于告诉读者主人公早餐吃了什么，或者司机的袜子何种颜色。《新约》将耶稣当人物来呈现，但无意深入其内心。心理探究与《新约》的主旨无关，它不想成为一部人物传记，甚至连中心人物的外貌都不曾提及。福音书的作者们若参加创意写作班，也许会拿到丢人现眼的低分。

许多文学杰作中也存在对人物心理的相对忽视，比如《以赛亚书》、但丁的《神曲》、中世纪神秘剧、斯威夫特的《格列佛游记》、笛福的《摩尔·弗兰德斯》以及布莱希特的《三便士歌剧》等。伊夫林·沃是二十世纪最优秀的英国作家之一，他曾说，“我认为，写作并不是对人物的深入挖掘，而是语言的操练，对此我甚为痴迷。我并不单纯地对心理活动感兴趣，吸引我的是戏剧冲突、人物言语和情节事件”。对此言，亚里士多德该是心有戚戚，而司各特·菲茨杰拉德却会不明就里。

现代主义者所探寻的，是适合后维多利亚时代的新的人物塑造模式。关于人之为人的感受，卡夫卡与乔治·艾略特的观点不尽相同，《五十奥义书》和《但以理书》的无名作者们，更有迥异的想法。艾略特将人物视作“过程与揭示”，伍尔芙或贝克特却不肯苟同。对后者而言，人不具备此种一贯性与连续性。典型的现实主义小说人物往往比较稳定，性格言行相对统一，就像艾米·杜丽^{①⑨}或大卫·科波菲尔，而不像乔伊斯笔下的斯蒂芬·戴达勒斯或T. S. 艾略特诗中的老人^{②⑩}。因此，与当今时代相比，其所反映的时代里，人的身份问题总体

上并未造成多大困扰，人们依然将自己视为自身命运的代理人，依然能够敏锐地感觉到自己与他人的界限。他们的个体历史与群体历史，尽管跌宕起伏，却似乎展现出发展的连贯性，而且最终大多以欢喜结尾，而非以灾难告终。

与之相反，现代主义使整个身份概念陷入危机当中。在乔伊斯的《尤利西斯》中，斯蒂芬·戴达勒斯与利奥波德·布鲁姆这对主人公在都柏林街头漫无目的地游荡，似乎对自己的生活多少有些把握。然而，这是对他们的某种嘲弄，因为读者心知肚明，他们的所作所为，大多是由该书潜在的荷马式情节所决定的。他们的生活已如此这般事先写定，自己却依然蒙在鼓里，因为他们不是该书的读者，而是书中的人物。他们与潜在荷马式情节的关系，类似于自我与潜意识的关系。后文中我们将看到，现代主义还将正统的叙事概念置于怀疑的目光之下，因为它所处的世界中，对人类事物提出统一、连贯、涵括一切的描述是困难的。譬如，《尤利西斯》里几乎没发生任何事情。马拉巴岩洞中有无事情发生，至少是难于确定的。某位评论家有句名言，说在《等待戈多》中，没有什么事情能超过两次，第一次在第一幕中，第二次在第二幕里。

可见，现代主义者试图质疑传统的人物观念。其中某些人将文学人物的心理复杂性推到极致，致使传统意义上的人物开始解体。一旦认识到人的意识幽深莫测，对人物的界定便难于像司各特的罗布·罗伊^{②①}或史蒂文森的吉姆·霍金斯^{②②}那样清晰。相反，人的意识会溢出边缘，渗入周遭环境，潜入他人意识。这点在弗吉尼亚·伍尔芙的小说中尤为明显，其人物身份比特罗洛普和哈代作品中的更为飘忽不定。后现代主义者往往认为，这种不定性未必值得颂扬，它也许牵扯到失落与焦虑而导致的创伤意识。身份感太弱与太强都令人深感无助。

自我若与其变动不居的经历密不可分，便不再像班扬的埃弗里曼^{②③}或莎士比亚的科利奥兰纳斯那样前后统一、始终一致，也便难于连

贯地讲述自己的故事，其信念与欲望也就未必能够携手构建完美的整体。同样，具有此类人物的作品亦复如此。从亚里士多德到今日，批评家们往往认为，文学作品理应是紧凑统一的整体，毫无游离在外的象征，或者一根凌乱的青丝。可这点就那么重要吗？难道冲突与不和谐就一无可取？正如伍尔夫有时认为的那样，自我也许不过是偶然之感觉与知觉的聚合，其核心处却空空荡荡。乔伊斯的利奥波德·布鲁姆便具有这等现代主义头脑，对感觉碎片有所反应，但缺乏连续性。诚然，乔伊斯殚精竭虑、细致入微地刻画这个人物，赋予了他丰满的形象，但其目的之一，是戏仿嘲弄现实主义或自然主义的人物观。乔治·艾略特若是描绘了人物用早餐的场景，乔伊斯便会更进一步，展现主人公如厕的情形。这个心存异念的爱尔兰人创作出布鲁姆，为的是给坚定的英国现实主义者一记响亮的耳光。另一位视世俗为粪土的爱尔兰人奥斯卡·王尔德以勾引英国人为业，他说真理不过是“前一刻的心情”。对他而言，真正的自由意味着不拘一格的自我，意味着随心所欲与英国贵族公子哥儿行鱼水之欢。

现代主义作品另有一招来解构种种传统人物观，这便是对塑造人物最深层自我的诸种力量进行一定程度的揭示。D. H. 劳伦斯曾声称，对人物或个性他并不关心，因为他所探究的自我深藏于人的自我意识之下。弗洛伊德的理论问世后，正统的身份观念注定遭到质疑。能够意识到的生活，不过是自我冰山的一角。劳伦斯所探究的自我位于观念、情感、个性、道德观或日常关系之对岸的某处，属于某种黑暗、原始、极端非人的存在领域，而涉足此处是现实主义作家想都不敢想的。劳伦斯眼中的自我是无法把握的，它自有其神秘逻辑，也会自在而行。对自己而言，我们就是陌生人。如果我们不能掌控自己，便也无法将自己的身份强加于人。所以说，这套观念既涉及伦理，也涉及政治。

T. S. 艾略特也对单纯挖掘心理活动嗤之以鼻，对个人性格大不以为然。他热衷于塑造个体的神话与传统。其作品试图发掘出这些更

为深层的力量，而这些力量远在个人意识之下埋藏着，位于某种集体无意识之中，它是人类共有的永恒神话与精神智慧。诗歌的意识层面意义也便不甚要紧。正因如此，艾略特不大看重读者对其作品的阐释，反而极为关注其诗歌对直觉、神经系统及无意识的震撼性影响。艾略特常被视作令人生畏的智性作家，也就未免有些讽刺意味了。他的诗作充满了神秘的象征和博奥的典故。然而，若要为其作品定性，“智性”一词远不够恰当。构成他诗歌的材料，不是观念，而是词语、意象与感觉。事实上，他根本就不相信，诗人可以在诗歌中思考。

艾略特秉持这种反智主义态度，他曾说，他心目中的理想读者应该从未受过教育。他曾宣称，自己虽然对意大利语一窍不通，却能欣赏但丁的原著。你若觉得《荒原》和《四个四重奏》令你一头雾水，那就太傻了，其实，在某种崇高的层面上，你对它们的意思始终了然于心。之所以如此，原因之一是，那些有幸生活在欧洲的人，不管有没有意识到，都是所谓“欧洲意识”的一部分。不过，一位印度尼西亚渔民大概也能明白《荒原》的意思，因为对这首诗所依据的伟大精神原型，他有着直觉的认识。他懂英文当然更好，但这大概不是什么绝对条件。对文学专业的学生而言，不花心思便能读懂《荒原》不啻为令人心下大慰的好消息。广义相对论也该是如此吧。也许在内心深处，我们全都是核物理学家也未可知。

巴尔扎克或霍桑所熟知的人物观在现代已没有市场，这尚有另一个原因：在大众文化与大众商业时代，人变得愈发没有特点，难于相互区分。奥瑟罗与伊阿古的区别一目了然，而贝克特笔下的弗拉第米尔与爱斯特拉贡却难分彼此。艾略特也曾表示，《荒原》中的人物缺乏明显的差别。我们已经看到，利奥波德·布鲁姆作为个体虽然形象鲜明，但是，他也是芸芸众生中的一员，其思想与情感并非异于他人，其头脑也是平庸之极。弗吉尼亚·伍尔芙笔下的人物往往难辨彼此，其情感与感觉如振动波般从一人传递到下一人。于是越发难以确

认，究竟谁是某个特定体验的主体。乔伊斯的《芬尼根守灵夜》有是有人物，可他们如梦如幻，似乎在不停地融合、分裂、消散、重组，内部分泌出整个一系列碎裂的自我和临时的身份。或许我们可以说，在大量现代主义作品中，真正的主人公不是这个或那个人物，而是语言本身。

* * *

现在，让我们来详细考察一个特定的文学人物。在维多利亚时代小说的女性人物中，托马斯·哈代所著《无名的裘德》中的苏·布莱德赫算得上别开生面了。然而，这部小说给没有戒心的读者挖了个陷阱，似乎故意引导读者将苏斥为堕落、风骚、水性杨花的坏女人，结果有许多读者乖乖地就上了钩。一位严厉的道德家如此评价苏：

说到底，真没什么好为她辩护的。刚将初恋情人赶去见了上帝，她便把裘德搞上手，好享受一下被人爱的滋味，可旋即便嫁给了费劳孙，这也就罢了，对自己的丈夫却甚是冷淡，令人好生纳闷，不知她葫芦里卖的是什么药。在这个过程中，她对裘德的冷漠令人咂舌。婚后她拒绝和费劳孙同床，把他扔到一边，回过头又去找裘德，一时间让这位教师丢了差事，可却同样不愿与裘德共枕同眠。后来由于妒忌阿拉贝拉，便答应嫁给裘德，不过没多久便改了主意，最终回到了费劳孙的怀抱，让裘德含恨而死……问题在于，我们如何能不仅仅把她看作一个反复无常的女人，满腹小伎俩，动不动就生气挑事儿，虽然在某种程度上，这番描述毫无疑问再贴切不过。

四十年前，我给这部小说的新威塞克斯版写序时，想来也是持同样看法。可如今看来，不幸的是，这番描写全没说到点子上。苏并未动不动生气挑事儿。书中她只生过一回气，而且也没挑什么事儿。况且，她也不像上文中说的“满腹小伎俩”，是个工于心计的人。说她将初恋情人赶去见了上帝，究竟没有确凿的依据。那人说给她伤透了心，可这番指责显得相当荒谬。死于伤心的人原就不多，何况苏的初恋情人本已病入膏肓。对于裘德，她也没有“冷漠（到）令人咂舌”的地步。费劳孙被迫辞职并不是她的错。上面那段话简直是一派胡言。苏若活在今日，定会告他毁人清誉。然而，她若控告D. H. 劳伦斯，肯定会得到更多赔偿金，因为劳伦斯在《哈代研究》中丑化她，说她是个“男人婆”，一个“死守着‘男性原则’的‘老妖婆’”，根本就“不是个女人”。特别奇怪的是，劳伦斯还指责她“阳痿”。于是，苏确乎是个男人，可又不是个真正的男人。性别混乱到这个地步，也算是登峰造极了。

我对苏的这种读法，自然只是诸多阐释中的一种，这也是替年轻时的我说句公道话。不过，说她这个人妒忌、任性、反复无常，并不冤枉她。然而，有这些缺点也罪不至死。一旦明白苏对于性关系的深深恐惧，她的多数行为便不难理解。之所以恐惧，倒不是因为她在谈性色变的维多利亚时代，真正的原因恰恰相反。她是个思想开化的年轻女人，关于婚姻与性，有着颇为大胆的进步观念，对于宗教信仰，则持有一定的怀疑态度。具有讽刺意味的是，恰恰是因为持有进步观念，她才对性有所戒备。在她眼里，婚姻与性是剥夺女性独立的陷阱，而该小说也完全赞同这一观点。“裘德说：‘是该怪妇女呢，还是怪那些人为的制度？它们竟然将正常的性冲动变成邪恶的家庭陷阱和套索，将有所追求的人套牢，紧紧地控制住。’”（现实生活中人们会不会如此说话，那是另一个问题。）若说她拒不承认对裘德的爱，由此导致二人遭受灾难性的后果，那么究其原因，并非她冷酷无情，而是她清楚地认识到，在此等社会条件下，爱情注定无法摆脱受

压迫的命运。两性关系就是征服与被征服的关系。正如哈代在《远离尘嚣》中所写的那样，“女性很难用男性创造出来以表达情感的语言来表达自身内在的感受”。

若说苏无法下决心与裘德厮守，查其原因，并非她水性杨花，而是因为她珍视自由。小说跟我们交代，她打小就是个假小子；这种中性状态令她处于传统的性别行为之外，也便难以理解男性对她的情色之念。因此，她会不经意间伤害他们的感情。她更愿意与他们单纯做朋友。这部小说具有非凡的洞见，它认识到，维多利亚时代的性观念摧毁了男女间纯粹友情的可能性。虽然苏对性秉有超前的观念，但却注定只停留在一定的理论层面上，由此导致了其某些显而易见的反常行为。妇女解放在当时尚处于萌芽阶段，所以她的信念便会轻易地向社会压力低头。她因行为不当被大学除名，从而引起一场轩然大波，惊恐之下，便试图通过婚姻挽回自己的名誉，嫁给了多少令人反感的费劳孙，其结局之悲惨便不难想见了。

自始至终，苏对自己的评价都很低。这一自我认知其实大错特错，身为女性，她颇可敬佩；小说显示，真实的她与自我嫌恶的她，有着天壤之别。裘德与苏的养子将其亲生子女一一吊死，继而自尽身亡；遭此巨变，苏对自己的鄙视达至了病态的极端。虽然这一事件太过虚假，但小说却懒得管真实与否，而是让苏哀呼道：“真该用针把我浑身扎个遍，让坏水流个干净！”为内疚与自嫌所折磨，苏抛下了裘德，返回费劳孙身边，令前者在悲苦与孤寂中撒手人寰。我在那篇序言中特意指出了这点，但并未提到，苏是为着再合理不过的理由离开她的伴侣的。一个为世人唾弃的女子，刚刚以不可思议的方式失去了亲骨肉，自然会以为这是上帝对她放浪生活的惩罚，从而最终屈从于正统道德规范。这一举动大可理解，尤其是因为，苏的女性解放意识尚处于萌芽阶段，依旧含混不定。这是一项进行中的事业，而非业已稳固的立场。面对汹涌的偏见与敌意，她得不到来自社会的援手，不得不孤身奋战，那么她还会有别的结局吗？

这部小说的悲剧在于，苏与裘德试图过一种同心合意的生活，但最终败给了男权政治力量。他们那样深挚坚定的爱情，也难免为社会制度所扭曲。该小说的一位评论者说，“性关系上染着斑斑血迹”。这部勇气非凡的小说揭露的，不是两性关系的陷阱与虚幻，而是这种关系的枉然与无奈。然而它绝不认为，这对男女的失败是命中注定的，与天道、上苍、恶毒的上帝有什么干系。怨只怨他们的尝试未逢其时，历史还没有为此做好准备。同样的，裘德以工人子弟身份入读牛津大学的尝试也注定会失败。事后他也承认，这是因为时机尚不成熟，而不是命该如此。他死后不久，牛津便专门为劳工阶层设立了一所学院，并且延续至今。话虽如此，这部小说仍以冷峻的现实主义笔触告诉我们，主人公试图闯进名叫牛津大学的愚昧机构，其实毫不值当。在哈代看来，为拒他于门外的学院修补围墙的活儿，比起院墙内大多数学问要有用得多。

评论家之所以轻易就把苏看成既冷漠又神经质的人，原因之一便是，我们主要借旁人的眼光看待她，没有多少途径进入其内心世界。在大部分篇幅里，她只为烘托裘德的体验而存在，自身并非独立的角色。若说她的形象模糊难辨，却又令探究之心欲罢不能，部分是因为读者看到的她，业已经过男主人公的需求、欲望和妄想之过滤。正如一位批评家所指出的，她给塑造成裘德悲剧的工具，而非自我的主体。因此毫不奇怪，裘德离世后，她便再也不见踪影。在此意义上，小说是女主人公边缘化的同谋；不过，对她的刻画也算得上细致入微。

* * *

《无名的裘德》的读者免不了对苏·布莱德赫产生同情，但也会发现，她并不是个容易理解的人物。书里没人能够真正拥有她，书的

读者同样不能。小说请求我们体谅她，但并不意味着对她的矛盾言行视而不见。书中的某些人物，有时连裘德本人也在内，会将她难以捉摸的性子，错认为女性的永恒之谜。然而，总体上看，小说拒绝采取这种屈尊附就的观点。苏的“神秘”大多源自复杂且自相矛盾的两性关系，而当时的社会制度将两性关系用作压迫的工具。

大量现实主义小说希望读者认同书中的人物；即便不喜欢当真成为另一个人，也应该去体会那种作为他者的感受。现实主义小说使我们能够借助想象力，来再现他人的经验，从而令我们的同情心更为博大与深厚。在此意义上，这种文学样式无须说教，便具有了道德性。也可以说，它的道德性不是来自内容，而是源于形式。乔治·艾略特的确说教太多，不合现代人口味，但是，她对小说形式的看法也是如此。她曾在—封书信里写道：“我热切希望的，是通过写作创造出一种独一无二的效果：读我书的人应该更能想象，更能感受他人的痛苦与欢乐；那些人与他们处处不同，但有一点是相通的，那就是所有人都在挣扎，都会犯错。”对艾略特而言，创造性想象是唯自我论的对立面，它令我们进入他者的内心生活，而不是封闭在我们个人的圈子里，与他人隔绝开来。因此，艺术几乎等同于伦理。若真能以他人视角审视世界，便会更为充分地理解其行为方式与动机，从而较少地以高高在上的外部视角对之苛责。理解即是谅解。

这种宽仁的姿态值得赞许，但也颇有问题。首先，并非一切文学作品都鼓励读者认同其人物。其次，共情并非唯一的理解方式。事实上，纯粹从字面上看，共情根本就不是一种理解方式。若是“变成”你，我便会失去理解你的能力，那么这件事该由谁来完成呢？再说，当真要我们与德古拉²⁴或《曼斯菲尔德庄园》中的诺里斯太太这样令人作呕的人物共情吗？（也许有些个一心想做吸血鬼的怪咖，但多数人更愿意做奥德修斯或伊丽莎白·班纳特。）可即便我“变成”赫克托耳²⁵或霍默·辛普森²⁶，也只有在他们理解自己的前提下，我才能理解他们，只可惜霍默这种人对了解自己的了解几乎为零。在其《美国文学

研究》中，D. H. 劳伦斯大肆嘲弄了所谓共情。他写道：“沃尔特（·惠特曼）一旦了解到什么，便会立时与它融为一体。如果他得知爱斯基摩人坐着独木舟，独木舟里便立刻会坐着个身材矮小、皮肤发黄、油油腻腻的沃尔特。”这话虽有种族主义之嫌，但瑕不掩瑜，其批评的确切中要害。

索福克勒斯并没鼓动我们去同俄狄浦斯共情。该剧虽然希望我们怜悯那位难逃厄运的主人公，但“恻隐之心”（同情）与“感同身受”（共情）却不尽相同。若我们凭借想象同俄狄浦斯融为一体，那又该如何评判他呢？然而，这确乎是文学批评的重要组成部分。评判意味着与被评判者保持一定的距离；与此相宜的是同情，而非共情。古希腊文学并未要求读者感受利矛穿身或身怀鬼胎的感觉，而是将人物与事件呈现出来，以供评判。新古典主义作家如亨利·菲尔丁也是这个路数。他们希望读者以好笑、讥讽、同情的目光打量汤姆·琼斯，而不是跟着他爬上床。那张床已经人满为患了。

马克思主义戏剧家贝尔托·布莱希特在希特勒时代进行创作，此公认为，在戏剧舞台上与剧中人物共情，会有令我们批评锋芒钝化的危险。在他看来，这种做法大受当权者的欢迎。共情抬高了情绪，贬低了批评理性。出于其马克思主义信仰，布莱希特坚信，社会存在由矛盾构成，而这些矛盾根植于人的身份当中。若想真实刻画凡间男女的众生相，便要展现他们的多变性、矛盾性与自我分裂。在布莱希特眼中，人物应内外统一、前后一致的观念是虚妄的。它压制了自我的内在冲突，而这冲突也许会带来社会变革。在他的一篇短篇小说中，离村数年的科尔纳先生回到家乡，邻人开心地说他一点儿没变。布莱希特写道：“科尔纳先生的脸一下子变白了。”司各特或巴尔扎克的人物观背后有着某种政治观；布莱希特的人物观背后有着另一种。在丹麦共产党历史上，他是唯一还未申请入党便被禁止加入的人。

想象性同情只是理解人物的一种方式，此外，它尚有某些更为根本性的局限。似乎所有地球人都认为，“创造性想象”一词，就像“我们明几个去马拉喀什”或“再来一瓶儿健力士”一样，明摆着充满了正能量。可再怎么说明，想象力都不一定是正面的。连环杀手真得有些想象力才成。想象力不但能构想出积极向上的画面，也能构想出黑暗病态的场景。人类发明的每一件致命武器，都是想象力的恶果。想象力虽然被公认为人类一项最高贵的天赋，但它与幻想的极端相似令人惶惑不安，因为后者在人的才能中只算是末流。

话又说回来，感你所感并不一定能提高我的道德水准。即便虐待狂也想知道受害者的感受。有的人想了解你的体验，为的是更好地利用你。纳粹杀害犹太人的原因，并不是无法与其感同身受。对其感受他们根本不屑一顾。我无法体会分娩的痛苦，但并不意味着对经历此种痛苦的人冷漠无情。再怎么说明，道德感与感受关联甚微。看见有人一枪打掉自己半个头，你会一阵作呕，但要是你想奔过去救人，这恶心就算不了什么。相反的，虽然你对失足落入窰井者深感同情，却不施援手，而是蹑手蹑脚沿着条小街溜之大吉，那么见义勇为奖你想都别想。

文学有时被认为是种“代入式”体验。我无法得知生为臭鼬是何等感受，但以臭鼬为主人公的动人故事，大约能令我突破这种局限。不过，知道臭鼬的感受也没什么特别的价值。成天挖空心思想象真空吸尘器的感受，并不能证明我的想象力如何崇高。身为吸尘器并不会有什么样的感受。虽然某些浪漫主义者认为想象应当高于真实，但事实并非总是如此；他们的观点反映出对日常现实的负面态度，着实令人费解，因为这意味着，不存在的总比存在的来得光鲜诱人。这话用来说唐纳德·特朗普也许没错，但用在纳尔逊·曼德拉身上就有失公允了。

毫无疑问，阅读文学作品有助于丰富我们的体验。可问题是，某些可以切实纠正的不足，却通过阅读得到了补偿。譬如，有钱有闲的人可以去巴基斯坦与阿富汗边界的山区探险，但地球上绝大多数人缺乏享受此等体验的资源，且不愿为了免费获得这种机会而加入基地组织。他们只能退而求其次，转而阅读旅行手册。然而，若是财富分配更为公平，且人们不怕挨枪子儿，那个地区也许会人满为患。阅读孤独星球旅行指南有个好处，那就是不会有人喂你吃枪子儿。十九世纪的文学作品，有时会推荐给工人阶级阅读，好让他们获得现实中不可得的体验，比如策马纵犬狩猎，比如嫁给予爵为妻。可见，关于诗歌小说为何值得一读，早就存在许多令人信服的理由。

-
- ① Gary, Indiana是迈克尔·杰克逊的故乡。作者之所以这样说，可能是因为这位歌王太过传奇，似是虚构的人物。
 - ② 语出《暴风雨》第四幕第一场，见朱生豪译：《暴风雨》，《莎士比亚全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1994年，第67-68页。
 - ③ Prince Andrew，英国女王伊丽莎白二世和爱丁堡公爵菲利普亲王的次子。
 - ④ 小耐儿是《老古玩店》中店主美丽的外孙女，奎尔普是放高利贷的暴发户。
 - ⑤ 《尼古拉斯·尼克尔贝》中邪恶毒辣的校长。
 - ⑥ 《奥利弗·退斯特》中组织儿童偷窃的头目。
 - ⑦ 原文是“...the devil was clearly going to have all the best tunes”。这句话源自俗语“Why should the Devil have all the good tunes?”，出自Charles Wesley（十八世纪英国循道运动领袖之一，约翰·卫斯理的弟弟，主要以创作大量圣诗著称）之口（约1740年）。当时，他改编了流行歌曲的音乐，用在他创作的圣诗上，流行歌曲虽不入流，但其音乐动听，故有此言。
 - ⑧ 十八世纪英国著名小说家，作品有《克拉丽莎》《帕梅拉》等。《帕梅拉》开创了英国感伤主义文学的先河。他对后世的影响很大，卢梭的《新爱洛绮丝》即是一例。
 - ⑨ 罗切斯特是《简·爱》中的男主人公，圣·约翰·里佛斯是简·爱的恩人。

- ⑩ 《第十二夜》中的热情、纯真的少女。
- ⑪ 《名利场》中一心向上爬的女主人公。
- ⑫ 许渊冲译：《包法利夫人》，南京：译林出版社，1992年。
- ⑬ 前者为卡夫卡小说《城堡》的主人公，后者为乔叟名著《坎特伯雷故事集》中的人物。
- ⑭ Sunderland, 英国城市名。
- ⑮ 朱生豪译：《莎士比亚全集》，第四卷，北京：人民文学出版社，1994年，第492页。
- ⑯ 朱生豪译：《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第566页。
- ⑰ 耶稣对他（跟随耶稣的一个人）说：“收刀入鞘吧！凡动刀的，必死在刀下。”（《马太福音》26:52）
- ⑱ 两段引文均出自朱生豪译：《奥瑟罗》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第625页及第680页。
- ⑲ 艾米·杜丽：狄更斯小说《小杜丽》中的女主人公。
- ⑳ 这首诗的题目就是《老人》（*Gerontion*），形式上是一位老人的戏剧性独白，追忆他已丧失的生活能力与精神再生的最后希望。
- ㉑ 司各特小说《罗布·罗伊》的主人公，苏格兰高地人的氏族首领。
- ㉒ 史蒂文森小说《金银岛》中的主人公。
- ㉓ 埃弗里曼（Everyman）：意为“常人”，是十六世纪（约1529年）英国道德剧*Everyman*的主人公；该剧大约是十五世纪一部荷兰同名神秘剧的英译。剧中，Everyman受到死亡（Death）的召唤，于是邀请友人Kindred（亲属）、Good Deeds（善行）、Goods（货品）、Knowledge（知识）、Beauty（美貌）、Strength（力量）一道同行，但最终只有Good Deeds愿陪他上路。此处Everyman当指《天路历程》的主人公Christian（基督徒）。
- ㉔ 英国作家布拉姆·斯托克小说《德古拉》中的吸血鬼。
- ㉕ 《伊利亚特》中的特洛伊的王子，特洛伊战争中的伟大英雄。后与希腊联军第一勇士阿喀琉斯决斗，战败而死。
- ㉖ 美国卡通片《辛普森一家》中的父亲，头脑简单，脾气暴躁。

第三章 叙事

某些小说的叙述者据说具备全知能力；也就是说，他们对自己讲述的故事应该了若指掌，而读者对其所讲所述也不应置疑。如果小说开篇写道，“仪表堂堂、结实富态的巴克·穆利根从楼梯口走了上来。他端着一碗肥皂水，碗上十字交叉地架着一面镜子和一把剃刀”^①，那么，读者若大叫“不，他没有！”“你怎么会知道？”“别跟我瞎扯！”，则根本无济于事。看到扉页上“一部小说”的字样，我们便明白，这些话说了等于白说。我们应该服从叙述者的权威。他说穆利根端着碗肥皂水，我们就得乖乖依着他，制造出这个幻象，就像我们会依着蹒跚学步的孩子，只为他一时快活，制造出他是国际货币基金组织主席的幻象。

然而，服从叙述者权威并没什么风险，因为不需要付出多大代价。人家也没逼我们相信，有个叫巴克·穆利根的家伙端着一碗肥皂水。确切地说，只是要求我们装出相信的样子。只要看到“一部小说”的字样，或者干脆就知道这文本是虚构的，我们心里便清楚，作者根本就没打算骗我们，说这事儿真的发生过。他写这句话并不是为了描述真实的世界。据说在十八世纪，有位主教读完乔纳森·斯威夫特的小说《格列佛游记》，便直接扔进火里，同时义愤填膺地说，此书简直一派胡言。显然，他原以为这故事是真的，后来才怀疑是虚

构。虚构嘛，那是自然。这位主教对该书嗤之以鼻，就因为它纯属虚构。

如果这句关于穆利根的话不是为了糊弄我们，那么便会得出一个怪论调：它既非真话，也非假话。究其原因，只有关涉现实的论断才能说真道假，而该句不在其列，仅是看起来像罢了：徒具其形，却无其实。因此不指望读者会信它，但也不希望读者嚷嚷说“得了吧”或“一派胡言”。这么讲，意味着作者意图对世界做出真实的表述，但显然情况并非如此。同样的，一句“早上好”听上去像是在道出实情（“这是个美好的早晨”），但实际上在表达愿望（“你今早肯定会过得不错”）。但这句问候就像“饶了我吧”“你瞪谁呀”或“你这个两面三刀的腌臢货”，都无法判断真伪。既没有拉斯柯尔尼科夫^②这个杀了人的俄国大学生，也没有威利·洛曼^③这么个潦倒失意的推销员。然而，在文学作品中，这么说也并不为假，因为作品并未声称确有其人。

全知叙述者是无形的声音，而非具体的人物。他们虽无名无姓，没有身份，却是作品的中枢神经。话虽如此，也不能就说他们表达了作者本人的思想与情感。前文中我们已经看到这样的例子：在E. M. 福斯特所著《印度之行》的开篇处，叙述者是全知的，但其态度并不一定属于福斯特自己。昌德拉布尔城子虚乌有，对它福斯特也就不会有何看法。对印度他自有其观点，但那段文字既可以是体现观点，也可以是营造文学效果。作家与作品的关系很少是简单明了的。肖恩·奥凯西^④的剧作《犁和星》无情地嘲笑了名叫“小伙子”的人物；此人满嘴都是马克思主义术语，固执地认为工人斗争高于民族解放。然而，奥凯西本人正是一位马克思主义者，小伙子宣扬的也正是他笃信的。乔伊斯的《青年艺术家画像》结尾处，主人公洋洋洒洒、广征博引地大谈美学见解，其中某些观点想来乔伊斯本人也不以为然。不过，小说并没有跟读者讲。

有的时候，小说的叙述者究竟是谁都不甚明了。例如索尔·贝娄的小说《雨王汉德森》中的这一段：

光线是从我头顶上一个狭窄的洞口射下来的，这束光线原来是黄色的，可是落在石头上就变成了灰色。洞口安了两根尖铁，即便是小孩子也爬不进来。我向四周审视了一下，发现在花岗岩上开出了一条小小通道，向下通往另一条楼梯，也是石头砌成的。这道楼梯较狭窄，一直通到下面很深的地方，而且我很快就发现阶石断裂了，裂缝里长出了草，露出了泥。“国王，”我大声叫道，“国王，嗨，你在下面吗，陛下？”可是下面毫无动静，只有一阵阵暖气冲进来，吹动着蜘蛛网。“这家伙急急忙忙干什么呀？”我心里想……^⑤

这段话按说该出主人公汉德森之口。可他是个粗线条的美国人，高声叫两句“国王，嗨”或者“这家伙急急忙忙干什么呀”还算正常，却不大可能讲出黄光落在石上变灰光这样诗意的语言。“我向四周审视了一下，发现在花岗岩上开出了一条小小通道……”这般文法俨然的句子，也不大可能出自其笔端。这是一种混合叙述，汉德森的声音与作者老练的语气交织一处。要是不能突破主人公的意识，小说的语言便未免过于局限。不过，它也凸显出主人公的言语风格。

前面说过，全知叙述者对自己讲的故事了如指掌，但偶尔也有例外。譬如，叙述者也许会对故事中的某事假作不知。有部平庸的侦探小说叫作《闸边足印》，其中有个人物点燃一根劣质香烟，颇为势利的作者却装作不知是什么牌子。虽然我说“装作”，却并不是说他心知肚明却隐瞒实情。倘若没告诉读者是什么牌子，便表明了没有牌子。在此我们遇到了个稀罕事儿，一根没有品牌的香烟（若是手卷

烟，问题便会很棘手，此处姑且不论）。在文学作品中，这种烟并不罕见；同样的，也可以空有咧嘴的笑，却不见咧嘴的猫^⑥，或者碰到一只操阿尔巴尼亚语的鸵鸟；也会有人一边在英国伯明翰喝威士忌，一边在亚拉巴马州的伯明翰做脑科手术。就此而言，现实生活就没这般精彩纷呈了。正如奥斯卡·王尔德所言，艺术中真与假可以并行不悖，比现实生活更为经济节省。这让人想到塞缪尔·贝克特小说《莫洛伊》结尾的几句：“是午夜了。雨敲击着窗户。那会儿不是午夜。那会儿没有下雨。”

除了全知叙述者，还有不可靠叙述者。亨利·詹姆斯所著《螺丝在拧紧》中，叙述者家庭女教师十有八九是精神错乱。詹姆斯跟读者玩了个狡猾的游戏，一面提供足够的证据让我们相信她的讲述，一面诡秘地处处暗示，提醒我们不可轻信。我们已经看到，《呼啸山庄》里丁耐莉的叙述不十分可靠。简·爱讲述的故事也夹杂着诸种情绪：自尊、怨恨、嫉妒、焦躁、挑衅、自利。约瑟夫·康拉德笔下的某些叙述者，特意让读者注意到其阐释能力的局限性。对于自己讲述的事情，他们一时明白，一时又糊涂。康拉德所著《在西方的注视下》中的叙述者便是如此；类似的还有福特·马多克斯·福特的《好兵》及托马斯·曼的《浮士德博士》中的叙述者。此类叙述者对故事意义的理解兴许还赶不上读者。我们能看到他们看不到的东西，或许也明白他们看不到的原因。

乔纳森·斯威夫特《格列佛游记》的主人公，是出了名不靠谱的叙述者。游历似乎并未教会他什么，他的讲述既愚蠢，又不可靠。所有愚蠢的叙述者都不可靠，但不可靠叙述者并非都很愚蠢。该书的讽刺是围绕格列佛展开的，但作者巧施一箭双雕之法，也将格列佛变为讽刺对象。与异域生灵相处时，他削尖脑袋想成为其中一分子。比如在小人国，他迫不及待要认同其标准。曾几何时，他极力否认与身高仅数吋的小人国女性有染，但在自我辩护时却对该指控的荒唐只字不

提。他甚至蠢到为侏儒们赐予的封号而沾沾自喜。说白了，格列佛就是个笨蛋。

斯威夫特是英爱混血，因而对两个国家都缺乏归属感。王尔德倒是想出了解决矛盾的办法，那就是活得比英格兰人还像英格兰人，这一策略便体现在格列佛的谄媚逢迎中。小说接近尾声时，他已与马形的慧骃人相处了一段时间，于是便小步快跑着学马叫。叙述者在自己的故事里精神失常的情况倒真不多见。然而，在其他时候，格列佛于当地风俗并无接触，就像蠢笨却自满的英国人，根本意识不到自身的文化偏见。要么远离现实，要么纵身而入，他一向如此。斯威夫特借叙述者来揭露他人的残暴与腐朽，却也在叙述者自己的讲述中对其大加讥讽。

故事若是从某个特定人物角度来讲述的，离开这个视角大概便没那么容易。一部文学作品倘若采用了青蛙的视角，便要冒被囚禁在青蛙世界里的风险。超越其叙述者的意识是相当困难的。叙述者是青蛙的实不多见，是孩子的倒还不少。这样安排自有其妙处，《麦田里的守望者》的少年叙述者深受喜爱便是明证，但也难免会有缺陷。从孩子的角度看世界，会令它露出鲜为人知的面目。正如华兹华斯所意识到的，这就等于用崭新的眼光直观地体察客观事物。然而，孩子的观察方式自然有其局限性。（亨利·詹姆斯的小说《梅西知道什么》是个突出的例外，主人公是个叫梅西·法兰奇的小姑娘，她似乎跟作者一样无所不知。）狄更斯的大卫·科波菲尔告诉我们，小时候的他能够看到的只是片段，而不是整体。颇具反讽意味的是，狄更斯本人往往便是这样看待事物的。孩子眼中的现实也许是生动的，但难免支离破碎，而狄更斯自己观察世界的方式却也常常如此。因此，他频繁地透过孩子的眼睛注视世界，便毫无违和之感。

儿童叙述者有限的视野，总令他们难以弄懂自己的经历，也就导致了某些好笑或可怕的情境。不过这也意味着，奥利弗·退斯特这样

的人物对令他深受其苦的制度毫无认识。他想要的不过是遇到麻烦有人帮忙，这种心思我们自然是懂的。可是，若是缺乏对制度运作的认识，不知道如何改变它，那么会有更多孩子抬起头，目光越过班布尔先生^⑦的大肚皮，想多讨一口稀粥。在这本早期小说中，狄更斯本人似乎都没认识到，除了个人残暴或人的基本需求外，还有更深层的问题。真正险恶的，是整个社会的冷酷逻辑，这点狄更斯直到后期才有所领悟。对此，我们会在后文谈到《远大前程》时深入探讨。

有些叙述者不仅不可靠，简直就是在欺骗。阿加莎·克里斯蒂的侦探小说《罗杰·艾克罗伊德谋杀案》的叙述者就是凶手，但讲述故事赋予他的权威令读者陷入了迷惑。侦探小说中，凶手通常是隐藏起来的，但隐藏他们的不是叙述，而是情节。我们知道，弗兰·奥布莱恩的《第三个警察》到结尾处才点明，叙述者在大半本书的篇幅里都是个死人；同样，威廉·戈尔丁的小说《品彻·马丁》末了让读者大吃一惊，因为他们发现，叙述者马丁在第一页就已溺水身亡。

在安德鲁·马维尔的诗作《致他娇羞的女友》中，男性叙述者显然被死亡的恐惧所折磨，因而催促情人放下处女的矜持，在二人踏进坟墓之前恣意欢爱。他算不上不可靠叙述者，但其情人与读者还是谨慎为妙，对其动机应保持警惕。他当真给生命与爱情的无常搅得心烦意乱吗？还是在想方设法弄她上床？这算不算人类历史上最具知性的勾女尝试？叙述者真是在思考生命的短暂，还是要个伎俩，劝情人趁青春年少，放纵肉体的欢愉？这首诗并未给读者以空间，去选择某个可能的答案。相反的，他让这些可能性在一种反讽的张力下并存，既玩世不恭，又迫不及待。大概叙述者也不清楚，自己是否很当真。

玛利亚·埃奇沃斯^⑧所著小说《剥削世家》的叙述者萨迪·夸克是否可靠，批评家们莫衷一是。萨迪是爱尔兰贵族拉克伦特的老仆，表面上怎么看都算得上忠心耿耿。谈起那些黑心肠酒鬼主子们的历史，他很动情，谄媚之态溢于言表。自始至终，对主人的恶行他都表

现出善意的纵容，即便是基特·拉克伦特爵士将妻子囚禁七载，在他看来也不过是可爱的小毛病。因此，该书可当作讽刺小说来读，讥讽的对象便是遭到欺骗与主人同流合污的仆从；然而，同流合污的受益者并非他们，而是主人。在此意义上，这部小说是警示愚忠的寓言。

然而，这并非唯一的解读。萨迪可以看作是典型的爱尔兰农民，表面上的恭顺巧妙地掩饰了内心的叛逆。或许他暗中活动，要推翻地主的统治，以实现盖尔人让平民拿回土地的古老梦想。小说中的蛛丝马迹也暗示，这个计划的确存在。表面上看，萨迪出于私心犯了些错儿，亦有失察之过，但很可能是有意为之。故事接近尾声时，他的儿子杰森终于攫取了拉克伦特家的产业，这里面大概就有父亲暗中襄助。若是这样，遭到萨迪蒙骗的不仅是主人，还有读者，他可从未向读者吐露过半点心思。从这个角度看，他是典型的爱尔兰农民，表面上唯唯诺诺，背地里两面三刀，白天嘴上发誓效忠主子，夜里鬼鬼祟祟溜出去挑断主人家牲口的脚筋。然而根据另一种解读，萨迪所愚弄的，不是读者，而是他自己。自以为对拉克伦特家忠心不贰，无意识间却在谋划他们的覆灭，这是自欺欺人的经典案例。讲述中，他竭力为主子的暴行开脱，没承想倒败坏了他们的名誉。因此，关于萨迪的动机，有着几种不同的说法，至于该选哪一种，读者却无从得知。

第三人称全知叙述是一种元语言，意味着至少在现实主义小说中，它不会在叙事内部成为批评或评价的对象。它是故事本身发出的声音，因而似乎不宜对它表示怀疑。只有在叙事停下来审视自己时，怀疑才有可能发生。一个著名的例子是，乔治·艾略特在《亚当·比德》中暂停故事，插入一个章节，来思索现实主义的某些问题、人物的性质、对下层男女的虚构呈现等等。在所谓书信体小说，即由人物间的通信构成的小说中，这等元语言或作者的画外音也许并不存在。多数戏剧形式亦是如此，因为观众听到的是人物的、而非作品自身的言说。本·琼生不可能跳出来告诉我们，该如何看待福尔蓬奈^⑨，而

萨克雷却可以在《名利场》中大声宣布，书中最可爱的人物之一是个笨蛋。

鉴于此，要弄清楚一部戏本身支持什么、反对什么绝非易事。譬如，莎翁名剧《威尼斯商人》中，鲍西娅有段关于慈悲的著名演讲：

慈悲不是出于勉强，它是像甘霖一样从天上降下凡世；
它不但给幸福于受施的人，也同样给幸福于施予的人；它有
超乎一切的无上威力，比皇冠更足以显出一个帝王的高
贵……^⑩

这番雄辩着实令人难以抗拒。然而，鲍西娅这番话看似规劝世人，实则大大出于私心，其目的是从可恶的犹太人夏洛克的魔掌中解救她的同类，威尼斯人安东尼奥这个基督徒。这座城市的基督徒对这可鄙的外来者不但从未表现出什么慈悲，而且还会在他输了官司后严厉地加以惩罚。不过这会儿，他们搬来鲍西娅做说客，正恳求夏洛克对那位骨子里反犹的安东尼奥网开一面。他们之所以指望夏洛克慈悲为怀，是因为不打算公正地对待他。夏洛克手握一份法律文书，上面规定，他有权从安东尼奥身体上割取人肉一磅；这款虽然野蛮，但依照法律那一磅肉归他所有。再说，安东尼奥对此也无异议，甚至认为此乃情势使然。

如果说，夏洛克固执地死抠法律字眼儿是尊重法律，那么鲍西娅巧施诡计，战而胜之亦复如此；她指出，法律赋予他割肉的权利，但不能出血。这样吹毛求疵太过嚣张了，现实中的法庭是绝不会允许的。法律必须合乎常情，不应容忍两面三刀、鸡蛋里挑骨头的行径。无论怎么说，慈悲虽然不能出于勉强（或遭到强迫），但正义必须是强制性的。譬如，犯了什么罪，就该得到相应的惩处。慈悲为怀确是美德，但也绝不能打着慈悲的幌子来嘲弄正义。有理由怀疑，除了鲍

西娅这番精彩言辞所暗示的，这桩公案尚有更多的曲折。然而，没有画外音提醒读者该怎么想，于是乎只能自寻答案了。

《哈姆莱特》中波洛涅斯给儿子雷欧提斯的忠告也面临同样的问题。这段话的最后几行常为人引用：“尤其要紧的，你必须对你自己忠实/ 正像有了白昼才有黑夜一样/ 对自己忠实，才不会对别人欺诈。”^⑪这当真是睿智的忠告吗？你若天生就是个骗子，而且决心忠实于自己的天性，那该会怎样？对于这番父亲的教导，莎士比亚会做何感想，我们不得而知。这番话带着浓浓的说教口吻，有些读者会觉得他在卖弄权威。不过话又说回来，波洛涅斯有时会说些自命不凡的话来，有无道理颇值得怀疑。也许剧本不过是开他的玩笑，这种事儿它并没少做。或者灵光一闪之间，他一改平日的自大，拿出了真正的道德洞见。还有种可能，就是莎士比亚并未停笔自问，这番建议是否中肯；或者他对自己说，那建议虽说中肯，却只是谬论。或许他压根儿没想到，有人天生就是骗子。我们应当勇于指出诗人的疏漏。他的喜剧毕竟无法令人捧腹大笑。观看《第十二夜》时，我们通常不会歇斯底里地笑到抽搐，给人抬出剧场。

* * *

全知叙述者也会遭到质疑。读者也许会怀疑他们心存偏颇，见事不明。就拿叙事作品与其人物之间的关系来说吧。小说也许会将某个人物过度理想化；同样的，其情节安排也会源自对某个视角的过度偏爱。虚构作品会表露出对人物与事件的态度，明着也好，暗里也罢，对此读者免不了会提出质疑。曾有一位敏锐的批评家，如此评价格雷厄姆·格林小说《问题的核心》的主人公斯克比：该书对他的看法有失偏颇，不是太好，就是太差。即便除小说的说法外，我们一无所知，也不必把它的原话奉为真理。倘若小说告诉读者，女主人公眸子

里有绿斑点，我们很难加以反驳。但若说她是卢克蕾齐亚·博尔吉亚^⑫之后最毒的妇人，我们大约会根据书中对她的描写，对此提出质疑，而不是选择轻信。小说可能觉得某个人物反应迟钝、心地柔顺或可鄙至极，但这些判断可能是错的。兴许无意之间，小说为我们提供了反驳其判断的依据。

D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》或许可以作证。小说对其主人公保罗·莫雷尔的批评不言而喻，但尽管如此，却往往从他的视角来审视世界。可见，叙事与中心人物之间，有种秘而不宣的共谋关系。事实上，小说对他的评价，有时似乎要高过读者的。因为世界主要由保罗的眼睛去呈现，他的情人米莉安便没有多少说话的机会。我们想更多地了解她对保罗的看法，却不得其门而入。可以说，叙事是不怎么待见她的，单是其结构就充满了偏颇，这点米莉安的生活原型杰西·钱伯斯曾毫不犹豫地指出过。劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》存在同样的问题，它拒绝让冷血人物克利福德·查泰莱发声，对他的刻画纯粹从外部着手。对比一下托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》中对乏味的卡列宁细致入微的描写，两者的差别便清晰可见。就算是劳伦斯本人，处理《恋爱中的女人》的杰拉德·克里奇时，也采用了迥异的手法。作者虽然对杰拉德这种人深恶痛绝，但刻画起来却至臻至美，毫不含糊。虽然他内涵有限，作者却尽量充分挖掘。与此相反，克利福德·查泰莱却被简化为类型人物，小说对他就是潦草地应付一下。况且他还身患残疾，而劳伦斯对坐轮椅的人可没那么仁慈。

乔治·艾略特的《亚当·比德》让读者多少能够窥探海蒂·索雷尔的内心世界。她是个年轻女工，遭好色乡绅诱奸后诞下私生子。她将孩子杀死，因此被送上绞刑架，却在临刑前为人救下。这跌宕起伏的剧情大多从外部呈现，就好像海蒂缺乏值得探究的内在深度。她不是个有血有肉的悲剧人物，更像是人们同情的对象。她的姓氏“索雷尔”暗含“悲伤”^⑬之意，但也是一种马的名称，可见作者对她并不如何尊重。末了，故事打发她去逃亡，如此这般，主人公亚当·比德

便不必跟这位头脑空空的挤奶工成婚，而是得以迎娶一位品行高洁的妻子。不过，艾略特最杰出的小说《米德尔马契》并无此种偏颇，其叙述者像一场公共辩论中公正的主持人，要确保所有角色都有机会发言。即便是苍白的卡苏朋也概莫能外，一定要刻画成有感情、受折磨的人。这部书里没谁能独霸话语权。

《无名的裘德》也运用了艾略特对卡苏朋的处理方式。在小说的怂恿下，读者对刻板迂腐的费劳孙免不了心生厌恶，而我们也看到，思想自由的苏·布莱德赫嫁给他是满肚子苦水。苏央求丈夫还她自由，可出人意料的是，这位众人敬仰的公民非但没有拒绝，反而慨然应允。不顾公众舆论，不顾失去心爱女人的痛苦，他就这般任性而为。这一无私举动令他丢掉了教职。小说拒绝将此貌不惊人的角色妖魔化，这是它对世俗观念的一次回击。对于妻子的悲哀，他的反应大度而不失尊严。换作是劳伦斯，十有八九不会这般宽容，根本不会允许他有内心生活。

在这个意义上，哈代笔下的人物与奥斯汀或狄更斯的不同，常常会令读者大吃一惊。他们会突然跳出窗外，会嫁令人生理不适的男人，会久坐树上纹丝不动，会脱下内衣救助掉落悬崖之人，会心血来潮在集市上卖掉妻子，会为一点小事拔剑挺身与人相斗。裘德在牛津一间酒馆里喝得酩酊大醉，高声背诵《尼西亚信经》，这种情形在我们附近的鸡尾酒吧里难得一见。此类事件缺乏真实感，对此，哈代小说却似乎并不觉得尴尬，甚至连注意都没注意到。它们将不同的虚构类型并置，现实也好，不现实也罢，一股脑塞进书里面，觉得这样挺好，也不费心硬弄成一种模式。

《德伯家的苔丝》中对苔丝的处理，与艾略特对海蒂·索雷尔的截然不同。哈代显然钟爱自己的女主角，就像塞缪尔·理查逊钟爱克拉丽莎，于是决心为这饱受欺凌的年轻女人打抱不平。在此意义上，整个故事可以看作是对苔丝的深情补偿，以弥补某些人物对她的无耻

玩弄。小说力图将她塑造为完整的女性，而不是像安玑·克莱那样将她美化，或是像亚雷·德伯那样将她肉欲化。

哈代这番宽仁用心也并非没有问题。小说虽力图刻画苔丝的内心里，但也含情脉脉地凝视着她，对她的描绘亦引来读者类似的目光。不止一个批评家指出过，这个故事很难准确呈现女主人公的形象。小说虽然努力使她清晰可见，却发现在这个过程中，自己的声音或视角发生着变化。她性意识中的某些东西就拒被呈现。叙事中的一些关键点，比如她遭到诱奸的那一刻，其意识状态读者无从了解。她抵制叙述者（默认为男性）占有她的企图。关于她的种种看法交织一处，相互抵触，甚至相互矛盾，无法达到和解，形成统一的整体。小说试图展现她的个性，哪成想却动摇了我们对她的感觉。这部书随处可见扎、刺、戳的意象，似乎叙述者满脑子都是色情幻想，企图将主人公彻底占有。然而到了这儿她都不肯就范。

有些小说在处理主题时通篇都带有明显的偏见。比如狄更斯的《艰难时世》对焦煤镇的描写就过于偏颇。这是英国北部一个工业城镇，是小说故事的发生地，对它的刻画是印象式的，仿佛出自一位坐火车的英国南部旅人匆忙间的一瞥。小说的主人公史蒂芬·布莱克普是个恭敬谦顺、具有道德良知的工人。在一次罢工中，面对工会施压他拒绝低头，小说的描述令读者不由得对他赞誉有加，而实际上史蒂芬毫无政治意识。他是因个人而非政治原因与工友们保持距离的。他孤孤单单地死去，而给人总的印象却是，有组织工运的一意孤行令他献出了生命。然而实际情况是，他的死没有任何政治意义。

小说所呈现的工运夸夸其谈、山头林立，隐隐有暴力倾向。这样一来，虽然对维多利亚时代英国的社会不公义愤填膺，它却将工运这一挑战不公的力量弃若敝屣。这场罢工确有其事；狄更斯所写的新闻报道对它深表同情，与小说所持的态度判然有别。事实上，他大力颂扬了罢工工人的自我克制。《艰难时世》对功利主义极尽讽刺之能

事，而功利主义学说却在狄更斯的英格兰推动了几项关键的社会改革。该学说的创始人杰瑞米·边沁反对将同性恋定罪，这一开明立场在当时足以惊世骇俗。小说出于愚昧无知，将功利主义刻画为对物质的盲目崇拜，而事实上，这个学说远没有那么肤浅。狄更斯的几位挚友就是功利主义者，因此很难相信他没有意识到小说歪曲了事实。

即便读者希望故事对其主题表态，有可能它也不会照办。伊夫林·沃的讽刺小说《衰落与瓦解》便是如此。它透过主人公保罗·潘尼费瑟的种种经历，反映出英国上流社会的荒唐可笑。保罗只是进入上流社会的切入点，因此作者并未将他塑造成一个丰满的人物。他不过是小说中心部位的空白，就像他的姓氏（Pennyfeather，意为“不值钱的羽毛”）般无足轻重，对自己的经历缺乏反思能力。小说中有一出绝妙的黑色喜剧：保罗因嫖妓与贩卖白人为奴而获刑七年，其实他不过是替罪羊而已。然而，眼见司法不公到了如此荒唐的地步，他却吭都没吭一声。

正因为保罗内心空虚，他才属于周围那个肤浅的上流社会，才能对那个社会做出无比真切的反映。然而，这也让他无从批判那个社会。这部书之所以充满喜感，主人公无足轻重应该是原因之一，但这也令他对上层社会狐朋狗友的所作所为无法提出质疑。对这些人物，小说谨慎地保持着中立态度，而这种不动声色的处理，也令小说愈发诙谐。这种文学手法很像是不动声色的表情，因为最震撼人心、最匪夷所思的事件都是漫不经心地讲述出来的。然而语调的中立也正合小说家沃的心意，毕竟他对上流社会有着深深的同情。

沃的喜剧有个诀窍，那便是清空人物的内心世界。但也许其人物本就无内心世界可言。这种手法便于揭露道德脆弱性，因此对他们非常不利。然而，倘若他们真如表面所示的那样内心空洞，就很难理解为何要让他们为自己的丑恶行径负责。荒谬的是，这些游手好闲之辈

最受诟病之处，即他们仅是些纸一样单薄的人物，也正是令其免受批评的地方。

叙事会使出很多阴招，令自己占据先机。在乔治·奥威尔的《动物农场》里，一群动物占领农庄后，决定自己来管理，结果导致了灾祸。可见，作者是想写一部寓言，来影射苏联早期社会主义民主的破产。然而问题是，动物不具备管理农庄的才干。只有蹄子没有手的话，怎么来签支票，又怎么跟供货商电话沟通。诚然，动物们的试验不是因为这点才失败的，但它对读者的反应却有着不易察觉的影响。所以说，小说从一开始就带有倾向性。故事的构建方式，就是在帮作者实现其意图。这部寓言大概也在暗示，工人阶级太过愚蠢，无法管好自己的事情，这无疑有悖于这位左翼作家的初衷。附带说一句，这个书名可以读出些反讽的味道。“动物”与“农场”很是搭配，可在这里却相互抵牾。

威廉·戈尔丁的《蝇王》同样事先做好了手脚。故事讲的是一群小学生流落荒岛后，逐渐退化成了野蛮人。旁的且不论，小说想阐明的大约是文明的肤浅。就像约瑟夫·康拉德的《黑暗的心》所显示的，我们在外表下都是野蛮人，这一看法有力地摧毁了任何社会进步的希望。揭开小学男生的外表，便会看到一个野蛮的生灵。不过，选择孩子作为小说人物来证明这个观点，显得太过偷巧。再怎么讲，孩子都只是半社会化的人，还无力完成如管理自己社区这般复杂的工作。说句实话，在这方面，有些孩子还不如奥威尔笔下的猪能干。他们在岛上试图建立社会秩序，但很快便土崩瓦解，这也在意料之中。因此可以说，《蝇王》的写作意图实现得太过容易了。若换个方式构建故事，其寓意便不会如此直白。正如戈尔丁本人所坚信的，人是堕落腐化的生物；可即便要证明这点，也不该拿一群没能整出个联合国的小孩子们来说事儿，他们不过是吓破了胆的学生。

叙事所呈现的东西与所讲述的内容会存在差异。约翰·弥尔顿的《失乐园》中便有个突出的例子。亚当决定与夏娃同命运共呼吸，于是也吃了那个致死的苹果。据诗中的描述，他的决定无疑出于对夏娃的爱：

不，不，自然的链条拖着我；
你是我的肉中肉、骨中骨，
是祸是福，我都不能和你分离。

亚当出于对夏娃的忠诚而甘冒生命危险。然而，轮到他吃苹果的时候，诗句的语气陡然一变：

他不迟疑地吃了，
违反自己的识见，溺爱地被
女性的魅力所胜。^⑭

“溺爱地被女性的魅力所胜”公然歪曲了上文中亚当的心态。（“溺爱”在此意为“愚蠢”。）他勇敢的自我牺牲之举也被贬为做鬼也风流的冲动。就在他拿过苹果，准备与爱人一同赴死的当口，这首诗突然放弃了对他的所有同情，换上了一种严厉的评判口吻，断言他的行为出于自愿，绝无自欺之嫌，且对其灾难性后果有充分的认识。神学家弥尔顿取代了人文主义者弥尔顿，基督教义盖过了有血有肉的情节。

在丹尼尔·笛福的小说中，读者看到的与听到的也存在类似的冲突。笛福的作品对日常物质世界极为迷恋。在其作品中，我们发现了

一种纯粹的叙事行为，其首要问题永远都是“然后呢”。事件重要不重要，得看它能否引出新的事件。这些躁动不安的叙事一股脑儿向前猛冲，没有什么谋篇布局的意识。笛福的故事缺乏逻辑结论或合理的结局。叙事的堆砌纯以自身为目的，活像资本家积累利润纯以积累为目的。仿佛叙事的欲念怎样都无法满足。在一个停步即停滞的世界里，歇脚只是为再次出发；就笛福而言，其叙事与人物俱是这般。鲁宾逊·克鲁索从荒岛归来，未几便再次踏上旅程，积累更多的冒险经历，承诺将来与读者分享。摩尔·弗兰德斯这种人物动作太快，丈夫一个接一个，小罪一桩连一桩，令人目不暇接，以至于身份都难以确定。他们活的就是心血来潮，就是险处求生，就是跟着感觉走（摩尔·弗兰德斯正是如此）。

显然，笛福对现实主义手法钟爱有加。詹姆斯·乔伊斯曾说自己脑子像个杂货店老板的，这话说笛福也正合适。事实上，英国小说兴起之时，英国人正对日常生活的魅力产生无尽的兴趣。此前的文学样式如悲剧、史诗、挽歌、牧歌、罗曼司等等都远非如此。这些体裁关注的是神祇、出生高贵之人以及非凡的事件，对妓女和小偷兴趣寥寥。让摩尔·弗兰德斯这么个婊子来讲故事，就像让长颈鹿来讲故事一样不可思议。笛福虽不信英国国教，是个基督教异见者，然而对他而言，耽于日常生活之乐在道德上不足取，尽管其小说恰是这般。物质世界照理该指向精神世界，其本身不该成为目的。从真实事件中，我们应当寻找道德或宗教意义。于是，笛福以小报记者的方式向读者保证，他之所以报道耸人听闻的事件（盗窃、重婚、诈骗、通奸等），是为了让读者获得道德警示。然而，这番话显然言不由衷，因为故事与警示竟然相互抵牾。故事促使我们相信，人类历史为天意所指引，可这话怎么瞧都不可信。历史不过是偶然事件构成的章节，被贪婪的自利所推动，而非为道德构想所塑造。谈美德是要有资本的。这些小说宣扬的是一回事，呈现的却是另一回事。

在《哈代研究》中，D. H. 劳伦斯认为作家不该“把拇指伸进平底锅里”。他的意思是，虚构作品是诸种力量的平衡，有其神秘而自为的生命；故而，作者不应强行用自己的意图，来打破这微妙的平衡。他认为，托尔斯泰便是个反面典型，他亲手将自己的伟大创造安娜·卡列尼娜杀害，简直不可饶恕。劳伦斯将他称作“犹大”式作者，说他惧怕女主人公怒放的生命，于是将她推到火车轮下，这是十足的懦夫行径。在劳伦斯看来，那些令主人公沉沦的作家就是在“给生命泼脏水”。由此他进一步断言，悲剧是一种逃避行为。实际情况也证明，在主要现代主义作家中，他对悲剧的厌恶难有其匹。劳伦斯笔下的人物即便无法实现抱负，通常也不会被目为悲剧角色。他们只会被扫到一边，为他人实现理想让路。

劳伦斯如此评价托尔斯泰和悲剧也许有失公允，但是作者常常操纵叙事以达到自己的写作意图，这点他并没说错。乔治·艾略特所著《米德尔马契》的女主人公多萝西娅·布鲁克嫁了个老朽的迂夫子。眼见她陷入无爱的婚姻无法自拔，小说便挺身而出，用心肌梗死将老头子除掉。换言之，在现代，小说取代了上帝的位置。《简·爱》迫不及待要将女主人公嫁给罗切斯特；鉴于他是有妇之夫，便将他的疯妇从烈火熊熊的屋顶抛下摔死。人物们若对谋杀畏惧不前，叙事便会站出来帮忙。叙事就像雇佣杀手，随时去干令人物胆怯的脏活儿。大卫·科波菲尔的妻子朵拉头脑空空、稚气十足，显然配不上他，因而明摆着熬不到小说结束。她注定命不长久，就像侦探小说开头儿那个专横跋扈、欺凌他人的生意人，注定肚子上会插把刀。

故事也许会赶来救场，及时地变出一份遗产，给这地界送来位合适的单身汉，或者发掘出一位失散多年腰缠万贯的亲戚。这类现实主义小说的任务便是惩恶扬善。它们必须纠正现实犯下的愚蠢错误。一如在亨利·菲尔丁的作品中，有时这种纠正是通过讽刺现实的虚假而实现的。小说会狡猾地暗示，现实生活中，主人公十有八九会给送上绞架；可既然这是小说，便该给他个人人艳羡的妻子，还有一份可观

的地产。读者若见他为这些拼命钻营，对他的德行便会画个问号。有德之人本不该眼里只有自己。所以情节只得硬着头皮为他忙活。菲尔丁允许汤姆·琼斯得到幸福，不过同时也告诫我们，这等美满结局与现实不符。他在书中写道，有一条言之有理的道德信条，说是好人有好报；接着他补充道，该信条只有一个死穴，那就是它不现实。

同样的，在故事结尾，堕落之徒与黑心之辈通常一败涂地。他们的阴谋遭到挫败，财产给人从毛茸茸的爪下硬生生夺去，他们自己要么给投进大狱，要么被迫跟怪物结婚。穷人收获颇丰，富人两手空空。然而，故事会谨慎地暗示，现实中的恶棍反而很可能出将入相。莎士比亚某些喜剧的结局都存在类似的反讽，令读者苦笑着意识到，现实生活大概不会是这样。《仲夏夜之梦》大幕将落前，“般配”的男女结成连理，但此前论到性吸引力时，该剧对何为“般配”提出了质疑。该剧证明，人会对任何人生出欲念，欲念是无政府主义的，对有序的情节构成了威胁。仙后竟然爱上了一头驴，而且皇室成员非止一次有此行径。在《暴风雨》中，普洛斯彼罗只有施法术才能与敌人和解。夏洛蒂·勃朗特的小说《维莱特》给读者准备了两个不同的结局，一个是喜剧性的，另一个是悲剧性的。它似乎轻声告诉读者，“你非要个圆满结局的话，行，给你，但千万别以为，这就是事情的真相”。

亨利·詹姆斯从不避讳悲剧性结局。在《小说的艺术》一文中，他辛辣地讽刺了众多现实主义小说收尾处“最终的分配：奖品、养老金、丈夫、太太、婴儿、百万资财、附加条款、欢快的话语”。这类结局的目的在于安抚读者，而许多现代主义的结尾都意在令读者不安。维多利亚时代的人们认为，艺术的功用之一，便是激发读者的精神，而阴郁令人失去道德力量，甚至具有政治危险性。精神委顿的国民必定心怀怨怼。几乎所有维多利亚时代的小说都有正能量的结局，这便是原因之一。即便是《呼啸山庄》这部最接近悲剧的作品，也想方设法凑出了个应景儿的美满结局。这等幸福结局根本就是幻想，正

如弗洛伊德所说，幻想是“对严酷现实的纠正”。我们知道，现实中的利益分配常不尽如人意。美好的女子常嫁给粗野的男人，奸诈的银行家往往逍遥法外，可爱的孩子偏偏生在白人至上主义者家中。因此，来点儿诗性正义倒也无妨。这种正义仅存于少数几个地方，小说大概就名列其中。想到这儿，难免令人心中不安。

在《文学与人生札记》中，约瑟夫·康拉德论到亨利·詹姆斯时说，传统小说的结尾常以“奖励与惩罚、完满的爱情、好运气、断腿或猝死来解决问题”。他接着说，“这些解决方式还说得过去，毕竟它们满足了对终结的渴望。我们的心渴望终结，对面包与鱼的渴望都不及它强烈。看看悠闲自得的人们，我们不难发现，人类唯一真实的愿望，也许就是远离纷扰”。令我们如饥似渴地阅读的，正是这种对终结的渴望，正是那不断的呼喊“最后会怎样”。我们耽于阅读惊悚、推理、惊险小说，还有哥特式恐怖故事，这也是原因之一。康拉德写下这番话后不久，西格蒙德·弗洛伊德便将人类的终结渴望命名为死亡冲动。

不过，虽然我们希望满足好奇心，但对此也抱着审慎的态度。终结的愉悦若是倏忽即至，便会毁掉悬念的乐趣。我们渴求确切的结果，却也希望它迟点出现；希望得到满足，却也享受未知的焦虑。若非将结局暂时悬置，故事便不复存在。正是结局的缺席令故事得以继续。然而，我们就像渴望见到走失的小狗或伊甸园那样，渴望能把结局还给我们。康拉德《黑暗的心》的叙述者在故事末尾见到克尔兹的未婚妻，为了安慰这失去亲人的姑娘，他没说出真相。故事仿佛把她视作寻求完美结局的寻常读者。然而康拉德本人觉得，结局不但少有完美，而且任何情况下都难以确定。

* * *

我们业已看到，故事能够存在，盖因某种初始秩序遭到了破坏。譬如，一条蛇溜进乐园，一个生人来到镇上，堂吉诃德踏上征程，勒甫雷斯惦记上克拉丽莎，汤姆·琼斯给恩主赶出大宅，吉姆爷决然赴死纵身一跃，约瑟夫·K因莫须有的罪名被捕。在众多现实主义小说中，结局意味着秩序重建，而此时秩序或许更具内涵。原罪带来冲突与混乱，但它终将得到救赎。就像亚当、夏娃被逐出伊甸园一样，原罪也是一种幸运的堕落（*felix culpa*）或幸运之错，因为舍此便不会有后来的故事。相应地，读者也得到了安慰和鼓舞。他深信，现实有种隐形的逻辑，小说的职责就是耐心地将它揭示出来。我们都属于一个巨大的情节，值得高兴的是，这个情节有着喜剧性结局。

就此而言，将叙事看作某种策略或许有所帮助。任何策略都需要调动资源，运用技术，以达到特定目的。许多现实主义小说，可算作解决问题的工具。它们先制造问题，然后尽力解决。换作是平常人，大约会给送去看心理医生，但轮到现实主义小说，我们偏巴不得它这么做。然而，要维持叙事悬念，便不能过快地扫清障碍。爱玛·伍德豪斯最终会投入奈特利先生的怀抱，但这不能发生在第二段里。文学作品解决问题的同时，会导致另一个问题，得接着继续处理。一般而言，现代及后现代作品并无解决问题的兴趣，它们更倾向于暴露问题。通常，其结尾处不会有大胆妄为的诈骗犯倒吊在灯柱上，也不会有一连串幸福美满的婚姻。就此而言，它们比多数现实主义作品更贴近现实。

对经典现实主义而言，世界本身就是由故事塑造的。与之相反，在大量现代主义小说中，除了我们亲手构建的外，再无其他秩序。既然此种秩序是主观意愿的产物，那么小说的开头与结尾亦是如此。因而，既没有授之于神的开端，也没有顺乎自然的结尾。也就是说，逻辑中间环节亦不存在。你眼中的结束，或是我眼中的开始。何处开始，何处叫停，都由你决定。这世界本没有开端与终结。在这点上，发号施令的不是世界，而是你。然而，无论起点选在哪里，可以肯定

的是，之前已经发生过太多事情；无论在何处叫停，许多东西将置若罔闻，继续前行。

因此，现代主义作品或对整个叙事概念持怀疑态度。叙事意味着世界井然有序，因与果有条不紊。有时，它与发展的信念、理性的力量、人性的进步紧密相关，虽然并非始终如此。若说这种经典叙事在一战战场上灰飞烟灭，恐怕算不得无稽之谈，因为那场战事无法令人提高对人类理性的信心。正是那个时代见证了伟大现代主义作品的诞生：从《尤利西斯》《荒原》到叶芝的《柯尔庄园的野天鹅》、劳伦斯的《恋爱中的女人》。现代主义者认为，现实不是按照规整的方式演进的。事件A也许导致事件B，但也会导致事件C、D、E，甚至更多，而A本身又是无数因素的产物。这许多故事线索中，谁来决定哪条是主线？现实主义眼中的世界，是一幅展开的画面，而对于现代主义，它就是一个文本。“文本（text）”与“织物（textile）”同源，意为由交织的线所构成。鉴于此，与其说现实是逻辑的发展，不如说它是一张纠结的大网，其中每个成分，都与其他成分有着千丝万缕的联系。这张网没有中心，也缺乏根基，其起止亦无法确定，没有起始事件A，也没有收尾事件Z。整个过程可以无限地回退，也可以无尽地展开。《约翰福音》说，太初有言，但若缺乏与其他词语的关联，“言”就不成其为“言”。所以，太初之“言”要成为“言”，至少要有另外一个词语存在，这就等于说，太初之言子虚乌有。假若真有语言诞生这回事，那么就像人类学家列维·施特劳斯所说的，必定是“一蹴而就”。

叙事这一概念由此陷入了危机。对现代主义而言，即便可能知道某事始于何处，也未必就能获得真相。若偏偏不信，则会犯下所谓“起源谬误”^⑮的错误。宏大叙事并不存在，存在的只是一堆微叙事，每个都反映出局部的真相。即便是现实最平淡的一面，也会有众多不同的描述，而且大多彼此并不相容。我们无从得知，故事中哪个微不足道的事件会在最后时刻举足轻重，就像生物学家不得而知，哪

个低等生物经充分进化会变得非同凡响。想想几十亿年前那些自顾自活着的软体动物，谁能料到竟然会进化出个汤姆·克鲁斯来？故事企图将某种模式强加于这个网状世界，然而这番努力只是让世界变得简单而贫乏。叙事即是歪曲。事实上，甚至可以说写作即是歪曲。毕竟，写作是在时间中展开的，在此点上它与叙事相类似。因此，真正意义上的文学作品会意识到这种歪曲，也会在讲故事时对此做充分考虑。

这就意味着，所有叙事注定都是反讽的。它们必须讲述，同时时刻牢记自己的局限。它们必须想方设法将未知纳入已知。故事的局限处，必会成为故事的一部分。康拉德的某些叙述者，或福特·马多克斯·福特的《好兵》的讲述人，均极力承认自己的叙事盲点，这也是原因之一。似乎接近真相的最佳途径，便是坦白承认自己难以规避的无知。故事必须以某种方式暗示读者，关于主题存在多个版本，它们的只是其一。如若不想以唯一正确的外表蒙骗世人，就必须明确指出自己的随意性。塞缪尔·贝克特有时会以一个荒诞的故事开头，可刚刚上道儿便立即放弃，旋即杜撰出另一件荒唐事，来取代前者的位置。

换言之，现代叙事的地位今非昔比，再也不需要诗人讲述部落的神话起源，讴歌部落的军事胜利。如今，讲故事变得可有可无。它不具备现实基础，因而无法与部落起源或国家历史相提并论。因此，故事不得不自谋生路。它们不像《创世记》的作者或写《神曲》的但丁有所依凭，它们有的只是自己。这反倒让讲述者有了更宽广的驰骋空间。但这自由却是负面的。我们生活的世界里，没有什么不能被讲述，也没有什么需要讲述。

有些故事虽有着严重的局限性，却似乎对此一无所知。盖斯凯尔夫人的小说《玛丽·巴顿》便是一例。小说男主角约翰·巴顿，是维多利亚时期曼彻斯特一位潦倒的产业工人，后来成为政治激进分

子。然而，就在转变后，他似乎消失在故事的视野外，或者至少跳出了故事的掌握。读者感觉得到，他就隐伏在故事的边缘，却不再能当面撞上。至于他是哪类激进分子，是宪章分子还是共产党什么的，小说甚至都说不上来。可要是小说对此都一无所知，还有谁能知道呢？巴顿进入了一个暗影世界，而以他为主人公的故事为传统政治观所限，却无法跟上他的脚步。因此，盖斯凯尔夫人做出了重大的决定：本来打算用主人公命名该书，可后来改了主意，换用他女儿玛丽的名字，因为她的名声还勉强说得过去。

随着现代主义的到来，即便是最简单的故事，要讲得明白晓畅也愈发困难。就拿康拉德来说，做过海员的他编起故事来那是出了名的好。《黑暗的心》别的不论，起码是一部扣人心弦的侦探小说。然而随着故事展开，它的轮廓却开始模糊、消解、崩落。故事本身讲述得生动而具体，但总是笼罩在薄雾般的气氛中，再逼真的细节也无法将之驱散。主人公马洛似乎就待在原地，哪儿都没去。逆流而上进入非洲腹地时，他也艰难地深入自己的内心，深入到某个永恒的神话及无意识领域。他的旅程与其说是向前，不如说是向内。与此同时，他的船驶离文明世界，向所谓蛮荒出发，其实是驶入远古历史。艰难地向非洲腹地推进，便是回归人类“原初”的起点。所以，可以说叙事既向前又退后。所谓进步纯为虚妄，历史不存在希望。用乔伊斯笔下斯蒂芬·戴达勒斯的话说，历史是场噩梦，现代主义挣扎着要从中醒过来。若说康拉德的叙事遇到了麻烦，原因之一是，十九世纪的进步信念，即从野蛮开始历史不断地朝文明的方向艰难上行，遭到了毁灭性打击。

如此说来便毫不奇怪了，刚踏上非洲土地时，克尔兹这个马洛寻找的恶魔般堕落的人，是一个“代表进步的使者，带来了同情与科学，还有鬼知道什么东西（and devil knows what else）”。（按说最后那个词组应该是“and the devil knows what else”，但英语并非康拉德的母语，他的文笔有时也会提醒我们这点。）殖民官克尔兹

为弘扬进步与启蒙来到非洲，如今却彻底堕落了，沉迷于“难以启齿的仪式”与不可告人的罪恶。来时志在启蒙比属刚果的人民，如今却一心要消灭他们。可以说，在内容与形式两方面，进步都退回到原始。

历史与叙事似乎都无力将你带往何处。晨起后，乔伊斯的利奥波德·布鲁姆便来到都柏林街上，漫无目的地闲荡，然后回到家中。线性史观让位于循环史观。小说永不停歇地举网扑向真相，却总是扑空。讲述故事一如为虚无赋形，就好似以犁耕海，徒劳无功。《黑暗的心》中，马洛的确是在暗夜中蹲坐在甲板上讲故事，也不清楚有没有人在听。我们业已看到，他最后的讲述纯属谎言。乔治·艾略特与托马斯·哈代坚信，真理基本上是可以讲述的，而康拉德与伍尔芙却没这样的把握。在他们看来，真相是无法言说的。它可以被呈现，但无法用言语表达。也许克尔兹惊恐地瞥见了它，但欲以故事框架将其套紧，却绝无可能。每个故事的中心，都暗藏一颗黑暗的心。

马洛之所以能说出这个故事，也许是因为他没能获得真相，而且永无可能。一部小说若是成功道出了人类状况的终极真理，它将再也无话可说，而是渐渐归于永寂。说出的真相会令它消亡。马洛^{①6}问道：“我们的生命难道不是短得连一句完整的话都讲不完？虽然结结巴巴，但说出那句话，毫无疑问是我们唯一坚定不移的意图。”令叙事得以前行的动力，恰恰是它的徒然。（现代）小说追寻的真相语言鞭长莫及，但却无论如何不肯罢手，正是这份执拗让叙事得以持续。只要不原地踏步，便会一步步接近真相。马洛在《黑暗的心》中说，自己的旅程去向“航行中的最远点以及个人经历的顶峰”。唯一的问题是，到达那极端之处后，人是否有克尔兹的勇气，探头出去窥视深渊。克尔兹的旅途超越了语言和叙事，进入二者疆界之外，目睹了骇人听闻的现实，而小说将之呈现为一种可怖的胜利。他曾毫无惧色地直视美杜莎的头颅，这比城郊中产阶级的美德更令人钦慕。这一幕既勇敢无畏，又充满危险，在现代主义小说中可谓司空见惯。

至少这是马洛心目中的克尔兹，虽然在整部书中这个人几乎没有露面。但是，有可能从头至尾，马洛都误以为他是理想人物。康拉德自有其不同看法。他的另一些作品如《吉姆爷》和《诺斯托罗莫》同样不愿规规矩矩地讲故事。相反，叙述不但回环往复，还从中间讲起，而且故事有几条主线，叙述者也不断变化，或者从几个视角叙述同一事件。读者也被迫变换切入故事的角度，在时间轴上忽前忽后地滑动，所依赖的信息来自他人的记录，而这又是别人对另外的人所讲之事的描述。

这些手法令人想到英国最伟大的喜剧杰作之一，即十八世纪作家劳伦斯·斯特恩的《项狄传》。打乱叙事并非现代主义的专利。至少在现实主义文学范畴内，斯特恩的小说是关于叙事不可能性的叙事作品。严格来讲，它所见证的，是现实主义超出了人的把握。没有哪部作品能够单纯地反映现实。一切所谓现实主义写作，都是从特定的角度出发，对现实进行改动。“全面”描述指甲上的小污点尚且不能，更何况描写某人的一生。照理，现实主义小说应该反映现实的原貌，包括所有棘手的细节；但同时，它有责任以有形的叙事，来塑造无形的现实。这两个目标实际上是背道而驰的。任何故事都不免对素材进行选择、修改与剔除，因此无法还读者以未加修饰的真相。若要较这个真，故事便会讲个没完。事情会一件引出一件，插曲会一个接着一个。《项狄传》呈现的正是这番光景。

于斯特恩而言，或者至少他装作如此，对素材的选择与剔除就是对读者的欺骗。匠心即是机心。于是，《项狄传》的叙述者特利斯特拉姆打开话匣子，关于自己的身世与成长，但凡想得起来的，便一股脑告诉我们。这一举动看似是为了对得起读者，但结果叙事很快便熄了火，读者也彻底懵了圈，免不了让人怀疑，表面上为了读者，背地里却暗暗使坏。关于自己的生平，特利斯特拉姆事无巨细都讲给读者，甚至回溯到母亲受孕那一刻，结果弄出个硕大无朋的文本，反而令读者不知所措。闹这么大阵仗，却是在给自己挖坑，实在是滑稽至

极。没过多久，我们便开始怀疑，主人公脑子出了问题，而我们也身不由己，跟着他一起发疯。

现实主义似乎将现世的美好欢乐或令人惊恐的混乱全部呈现给我们，但实际上并非如此。在现实主义小说或自然主义剧作中，若是一部电话响了，几乎可以肯定是情节的需要，而不是打错了号码。现实主义作品所选择的人物、事件和情境都有助于构建其道德观。然而，为了掩盖选择的痕迹，以维护其现实假象，它通常会用大量随意编造的细节应付读者，比如跟我们讲，一位戏份很少的脑外科医生，长着双毛茸茸的大手；可若是换作一双光滑细腻的手，对故事也不会有什么影响。这个细节完全是随意的，其唯一目的就是营造真实感。现实主义小说中，女主人公会喊一辆紫褐色出租车，而在实验小说中，这辆车在这页上是紫褐色，到了那页上便颜色尽失，再换一页，连司机都成了杏仁膏做的。这么做是故意让现实主义露出马脚，揭穿它背着我们干的勾当。实际上，《项狄传》的意图正在于此。小说这一体裁在不列颠刚一露头，便给人暗中解构了。

特利斯特拉姆意在书写自己的生平。然而，若不打算欺骗读者，就必须事无巨细，一律记录，结果是到头来连童年都没写完。颇有规模的两卷结束后，他还没有出得娘胎。九卷过后，我们居然不知道他的长相。为了讲述自己的生平，他不断地从一段时间跳到另一段，有时又掉头回去澄清某个事实，或者悬置一段叙事去应付另一段。他说，自己的故事“虽然东一榔头西一棒槌，却也一直朝前发展，其实还蛮同步的”。同时，他还得密切关注读者头脑所处的时间段，并根据具体情况，催促我们放慢或加快脚步。严格地说，主人公书写时就得起叫停自己的生活，否则便再也赶不上自己的步伐。他越写就有越多的东西要写，因为写的同时，他在经历更多的生活。为了一点都不落下，他只好将书写生平的行为也纳入生平书写当中。

特利斯特拉姆奋笔疾书之际，这部小说却渐渐分崩离析。叙事陷入僵局，细部一点点剥落，人物给晾在门前，一晾就是几章，细节失控地疯长，前言与献辞发生移位，连作者自己都险些不留痕迹地沉没在浩瀚无际的文本之中。叙事乃荒谬之事，它试图将毫无章法的现实塞入一个顺序俨然的框架。语言亦是如此。讲述一件事注定会放弃另一件，即便是《芬尼根守灵夜》也不例外。正是词语，这一特利斯特拉姆用以弄清自己身份的媒介，成功地将其遮蔽。

有时，人们会对叙事提出过高的要求。从历史上看，叙事艺术早已有的，几乎与人类一样古老。有时人们会说，我们说话、思考、恋爱、做梦、行动，均是以叙事的方式进行。这话有一定道理，毕竟我们都生活在时间中。但是，并非所有人都以这种方式感受人生。有人觉得生活轨迹清晰而连贯，有人则未必。不同的文化亦复如此。在此不免想到那个老笑话，“我的生命中非凡的人物倒是有几个，可情节就不大搞得清楚”。将生命比作旅程乃老生常谈，它暗示生命的目的性与连贯性，但不是人人都会认同。人觉得自己究竟去向何处？即使没有目标，生命也会充满意义，艺术作品也是如此。养育孩子的意义何在？穿雷人的粉红紧身裤的意义又何在？像《项狄传》《黑暗的心》《尤利西斯》《达洛维夫人》这样的小说，能够让我们看到别样的人生，它们不为目标所驱动，不合逻辑地展开，不会严格地按部就班。正因如此，它们能让我们更好地享受生活。

* * *

最后，叙事与情节有何不同？若想区分二者，不妨看看阿加莎·克里斯蒂的小说。克里斯蒂的罪案小说几乎纯是情节。叙事的其他特征，比如场景、对话、氛围、象征、描述、反思、深度人物刻画等，都被无情地去除，几乎一点儿不剩，只留下干巴巴的故事情节。在这

方面，她的作品不同于多萝西·L. 塞耶斯^{①⑦}、P. D. 詹姆斯^{①⑧}、鲁丝·伦德尔^{①⑨}和伊恩·兰金^{②⑩}的侦探小说，这几位作家将情节嵌在更为丰富的叙事语境中。

由此观之，情节属于叙事的一部分，但不是其全部。情节通常理解为故事中的重要行为。它标示出人物、事件、情境的关联方式，是叙事的逻辑或内在动力。在亚里士多德《诗学》中，它体现了“故事里事件或者说所做之事的组合”。有人若问我们，这是个怎样的故事，我们的答案往往便是对情节的总结。《音乐之声》的情节包括了冯·特拉普一家逃离纳粹魔爪的经历，却不包括朱莉·安德鲁斯^{②⑪}在山顶欢歌的场景，也不包括她门牙有些突出的事实。班柯遭到谋杀是《麦克白》情节的一部分，但麦克白的“明天，明天，再一个明天……”^{②⑫}却不是。

大量叙事作品是没有情节的，譬如《等待戈多》《三十天的有九月》^{②⑬}，或者乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》。有些作品无法确定有无情节，因为无法确认某些重要事件是否发生。弗兰兹·卡夫卡的小说有时即是如此。亨利·詹姆斯的作品间或也会这样。妄想狂和阴谋论者偏偏要无中生有地发现情节。他们“过度解读”游离的细节和偶发事件，欲从中寻觅出蛛丝马迹，以证明确有某种叙事被用心险恶地隐藏起来。奥瑟罗就是这么看苔丝狄蒙娜的手帕的，误认为它是妻子出轨的证据。《笑忘书》中也有类似的情形。

① 出自乔伊斯的《尤利西斯》，见金隽译：《尤利西斯》，北京：人民文学出版社，1994年，第2页，引用时略有改动。

② 陀思妥耶夫斯基杰作《罪与罚》中的主人公。

③ 阿瑟·米勒《推销员之死》中失意潦倒的推销员。

④ 肖恩·奥凯西（1880-1964）：爱尔兰剧作家，爱尔兰文艺复兴的核心人物之一。代表作为以都柏林为背景的三部曲《枪手的影子》《朱诺和孔雀》《犁

和星》。

- ⑤ 译文引自王敏渚译：《雨王汉德森》，《索尔贝娄全集》第三卷，石家庄：河北教育出版社，2002年，第242页。
- ⑥ 指的是《爱丽丝漫游奇境》中的柴郡猫，喜欢咧着嘴笑，能凭空出现或消失，消失以后，笑容还挂在半空中。
- ⑦ 狄更斯小说《奥利弗·退斯特》中的反面角色，他是一个残忍自负的教区干事，主管孤儿奥利弗所在的救济院。奥利弗因向他多要一口吃的，而受到严厉惩罚。
- ⑧ 英国-爱尔兰作家。以写富有想象、有道德教育意义的儿童故事和反映爱尔兰生活的小说闻名。《剥削世家》（1800年）讲述了一个爱尔兰地主家族的衰败。
- ⑨ 本·琼生戏剧《福尔蓬奈》（又名《狐狸》）的主人公。
- ⑩ 朱生豪译：《威尼斯商人》，《莎士比亚全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1994年，第76页。
- ⑪ 朱生豪译：《哈姆莱特》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第300页。
- ⑫ 罗马教皇亚历山大六世私生女，瓦伦蒂诺大公爵的妹妹。出身为贵族的她，长期赞助艺术家从事美术等相关事务，是欧洲文艺复兴时期的幕后支持者之一。为了满足父兄的目的，前后被出嫁过三次，因此后世冠以恶名。
- ⑬ Sorrel 与 sorrow音似。
- ⑭ 两段引文均出自《失乐园》（朱维之译，上海译文出版社，1984年，第349及352页）第九卷“夏娃受诱食禁果”。
- ⑮ 指因论点来源而接受或反对该论点，而非因论点本身。
- ⑯ 此处的马洛是《吉姆爷》中的第一人称叙述者，而非《黑暗的心》的叙述者。后面的话引自《吉姆爷》第二十二章结尾处。此处译文参考了梁遇春、袁家骅先生所译《吉姆爷》（人民文学出版社，1983）、熊蕾女士所译《吉姆爷》（人民文学出版社，1998）以及蒲隆先生所译《吉姆老爷》（译林出版社，1999）。
- ⑰ 多萝西·L. 塞耶斯（1893-1957）：英国推理小说大师，与阿加莎·克里斯蒂和约瑟芬·铁伊齐名，代表作为《杀人广告》（*Murder Must Advertise*）。
- ⑱ P. D. 詹姆斯（1920-2014）：英国当代著名女推理小说作家，其作品多次获奖，代表作为《神谕之死》《一份不适合女人的工作》等。

- ①⑨ 鲁丝·伦德尔（1930-2015）：英国犯罪小说女作家，一生创作七十余部作品，有“犯罪小说女王”之誉，代表作为《女管家的心事》《黑暗深处的眼睛》《真相的故事》等。
- ②⑩ 伊恩·兰金（Ian Rankin, 1960-）：英国著名推理小说、犯罪小说作家，多次获得包括钻石匕首奖在内的大奖，代表作为《黑与蓝》《死魂灵》《重新做人》等。
- ③⑪ Julie Andrews，英国女演员，《音乐之声》中家庭女教师的饰演者。
- ④⑫ 语出《麦克白》第五幕第五场，选用的是朱生豪先生的译文。
- ⑤⑬ *Thirty Days Hath September*，英国儿歌，帮助孩子记住每个月的天数。

第四章 诠释

我们视一篇文字为“文学”时，有着诸种考虑，其一便是，它不囿于任何语境。诚然，文学作品的产生，均有赖于特定条件。简·奥斯汀的小说源于十八至十九世纪初英国乡间士绅的世界，而《失乐园》的背景是英国内战及其灾难性后果。不过，虽然它们乃语境之产物，其意义却不仅限于语境。试想一首诗与一本台灯组装手册的不同。手册只在特定的实际场景中方具有意义。除非是灵感枯竭了，否则我们不大会翻看手册，以反思生育的神秘或人性的脆弱。相反地，一首诗离开了原初的语境，却仍然具有意义；地点或时间发生了变化，其意义也会随之改变。就像婴儿离开母体，诗歌一降世，便与作者相分离。文学作品无一例外诞生之际便沦为孤儿。一如随着孩子长大，父母无法继续左右其生活，诗人亦无法决定其诗作会在何种情境下为人所读，也无法决定读者如何解读。

在此意义上，我们所说的文学作品与路标和公交车票有所不同。文学作品极为“便携”，无论去哪儿都可随身携带，而公交车票却不行，除非有人成心要骗公交公司。诗歌的意义并不怎么依赖其产生的环境。它们本质上是开放的，因此也就允许各种各样的诠释。也因如此，我们往往更加关注其语言，而公交车票呢，也就瞄上一眼。我们首先不会用实用主义的眼光看待诗歌语言，相反，会认定这种语言有其自身的价值。

日常语言大约有别与此。“有人落水（Man overboard）”的惊叫难得会有歧义，通常不会给误认为好玩儿的文字游戏。坐船时听到这声喊，我们不可能细细品味“board”的元音给“over”的元音带来的微妙变化，或者留意前一个和后一个音节上的短促重音，也不会停下来琢磨这话的象征意义。谁也不会认为“Man”（人）代表着整个人类，或者这句话暗指人类灾难性的堕落。倘若落水之人是我们的死敌，上述行为倒是情有可原，因为我们清楚，等到慢悠悠做完这番分析，他应该是已经葬身鱼腹。然而，除此之外，谁也不会费劲揣摩这句话的含义。当时的情形已经说得非常明白。那声喊即便是谎报军情，人们的反应也不会有所不同。倘若不是在海上，那喊叫便失去意义，可是听见轮船引擎的轰鸣，就无须再犹豫什么。

大多数现实场景中，意义由不得我们来选择。或者，具体情况至少把可能的意义限制在仅有的几种。看见百货商店门上的出口标志（exit sign），再看看身处的地方，我明白它是在说“想出去就从这儿走”，而不是“快走”。否则，百货商店可要一年到头空着了。“出口（exit）”一词意在描述，而非命令。看到阿司匹林瓶身上写着“一天三次，一次一片”，我知道这话是对我说的，而不是对公寓楼里上上下下两百来号人。司机闪灯也许是提醒人们“小心”，也许是在叫板说“来呀你”，但这有可能致命的歧义并未如想象的那样造成多少交通事故，因为场景通常已经说明了意义。

然而，诗歌或小说的问题是，它们并不是作为现实语境的一部分而创造出来的。没错，看到“诗”“小说”“史诗”“喜剧”等字眼，读者明白读到的将会是什么，就像一部文学作品的包装、广告、营销、评论，很大程度上能够决定读者的反应。除了这些紧要的标识外，读者看到的作品并不具有如何真实的语境。相反，随着故事展开，其语境方一步步构建起来。读者得从它的讲述中拼出背景来，唯有如此，才会知道它在叙说什么。事实上，我们一边读，一边持续构建这等诠释框架，且多是不自觉间完成的。我们读到莎士比亚的诗行

“别了！你高贵得让我不配拥有”^①时，心里会想：“啊，他这是跟情人说的吧，好像两个人在闹分手。嗯，高贵得不配拥有？是不是她大手大脚乱花他的钱了？”可是，除了诗行中的词语，我们并无其他的阐释依据，这与一句“着火了”殊为不同，因为除了一声喊，尚有别的景象提示发生了什么。（譬如嘶喊之人冒烟的头发。）文学作品的这个特性令其意义之确定颇为艰难。

文学作品若仅是讲述历史，复原其产生的历史场景也许便能确定其意义。但事情显然并非如此。它们与诞生时的历史状况关系较为松散。《白鲸》并非反映美国捕鲸业的社会学论著。小说利用这个背景，塑造出一个想象的世界，但这世界的意义，却超出了其所凭依的背景。这未必是说，该书脱离了历史背景，具备了普世的魅力。也许有的文化对它并不怎么感冒。兴许在遥远的未来，某些人会觉得它无从解读，乏味至极；觉得腿给一头庞大的白鲸咬掉的情节无聊透顶，怎么配做小说素材？难道未来的文明真会认为贺拉斯的颂歌或蒙田的随笔沉闷单调、不堪卒读吗？也许，至少在某种程度上，这种未来已经来临。

尽管某些政治领袖付出了巨大努力，但是历史尚未终结，因此也无从得知，麦尔维尔的作品是否具有普世价值；就这点，我们也未征询过丁卡人或图瓦雷克人^②的看法。然而可以确定的是，之所以称《白鲸》为小说，其中一个原因是，作者意图通过它对广义上的“道德”问题发表看法。我所说的“道德”，并非伦理规范或宗教禁忌，而是涉及人类情感、行为与观念的种种问题。《白鲸》试图告诉读者关于罪责、邪恶、欲望与精神错乱的某些真相，而不仅仅是谈论鲸脂和鱼叉，或者描绘十九世纪的美国。

其实，这是“小说”该有的题中之意。首先，小说并不意味着虚构。杜鲁门·卡波特的《冷血》、诺曼·梅勒的《刽子手之歌》、弗兰克·麦考特《安吉拉的灰烬》都以纪实作品的面目出现，然而经过

加工，书中的事实变幻成富于想象的故事。虚构作品也许讲的都是事实。参考维吉尔《农事诗》对农业生产的描述，我们甚至可以经营一家农场，虽然不知道能维持多久。然而，所谓文学文本，其主要目的不是提供事实。相反，它鼓励读者去“想象”事实，借此构建一个想象的世界。因此，一部作品可以集真实与想象、事实与虚构于一身。狄更斯《双城记》的虚构世界中，从伦敦到巴黎必须渡过英吉利海峡，不过事实也是如此。似乎到了小说里，这个事实被“虚构化”了，在新的语境下扮演着自己的角色，它真实也好，虚构也罢，都已无关紧要，重要的是在作品的想象逻辑中所起的作用。忠实于事实与忠实于生活有着一定区别。说《哈姆莱特》非常真实，并不意味着真有那么个丹麦王子发了疯，或是装疯，或是兼而有之，而且对女友恶劣至极。

虚构作品可能会告诉读者，达拉斯与圣彼得堡分处两国，或者“圆形或眼状装饰物”（oculus）^③是螺旋饰的中心凸饰。它们也许会提到人人耳熟能详的事实，比如喋喋不休地跟我们讲，泄液线是一根能吸收液体的线，用时穿过皮下，两端露于外，有促进积液排出或抗刺激的作用。这样的作品之所以成其为小说，是因为它们与医学教科书不同，呈现事实不是其真正意图，也不具有任何实用目的。小说利用事实助读者形成某种观看方式。因此，虚构作品有权更改事实以满足其目的。它不像天气预报，而是像政客演说。小说伪造现实时，人们认为那是艺术需要。倘若一位作家一再将白金汉宫的名字拼写成Fuckingham^④，读者十有八九会觉得她在表达某种政见，而绝不会认为她是个文盲。即便在一位作家笔下，十二世纪的人们喋喋不休地热议史密斯乐队^⑤，我们也不会指责他无知到不可饶恕。这位仁兄兴许是个历史盲，真以为十二世纪就有了史密斯乐队，或者摩瑞西是个穿越时空的超拔天才。但是，既然这情况出现在小说中，我们便宽容为怀，相信这般歪曲别有深意。这就为诗人与小说家大开方便之门。文学好像佞臣簇拥下的专制君主，永远都正确。

现实主义小说中的人物与事件，似乎离开小说一样存在。然而，我们知道这纯属错觉，小说世界是随着故事展开而逐步构建起来的。某些理论家认为文学作品向来只指涉自身，这是原因之一。从来就没有亚哈船长^⑥或乔·克里斯马斯^⑦其人。即便我们发现，在阿姆斯特丹一间无主房内，住着个登记在案的海洛因成瘾者，名字就叫哈利·波特，也不会对阅读罗琳的小说产生影响。保不准真有个叫作夏洛克·福尔摩斯的侦探，他亲历了福尔摩斯探案集中的所有案件，且所有细节均分毫不差，而柯南·道尔却对此毫不知情。即便如此，故事依旧是虚构的，写的并不是他。

文学作品往往比非文学作品更具歧义，为此虚构性难辞其咎。因为缺乏现实语境，词语、事件、人物的意义便没有足够依据来确定，这便导致了五花八门的解读。此外，也许是作家不自觉间陷入了歧义当中，或者是有意为之，以丰富作品内涵。这其中有一类涉及性事的下流双关语。莎士比亚有一首十四行诗是这样开头的：“我的爱人发誓，说自己是忠实的化身，/ 明知她在撒谎，我依旧坚信不疑。”^⑧除了显而易见的意思外，这两行诗还可能在说，“我的爱人发誓说，她确是处女（maid，of truth），/ 明知她跟人睡过（lies），我依旧坚信不疑。”^⑨理查逊的《克拉丽莎》告诉读者，贪淫好色的勒甫雷斯热衷于写信，即便“就寝时手里也攥着一支笔”。理查逊不会不明白其中的双关。狄更斯的《尼古拉斯·尼克尔贝》^⑩也有类似情况。书中有个场景，娴静的玛丽·格雷厄姆坐在她深爱的汤姆·平奇身边，瞧着他演奏乡村教堂的管风琴（organ）：“她摸了下他的管风琴，从这幸福的时刻起，就连这琴，这伴他度过许多最美好时光的老伙计，虽然早已被认为无法奏出昂扬的乐曲，都具有了神性，获得了新生。”只有宅心仁厚或天真无邪之人，才会觉得此处的歧义是无心为之^⑪。留意到罗切斯特先生的手圆润柔软，简·爱心下暗自欢喜，但她的描述也许不像表面上那样单纯，不过，即便有所暗示，大约也

是出于无心。然而，亨利·詹姆斯给一个人物起名叫范妮·阿辛海姆（Fanny Assingham）^⑫，就肯定是有意为之了。

* * *

有些作品对诠释较为抗拒。文明越发展，便越复杂，越碎片化，人类经验亦复如此，而语言作为其文学媒介，也概莫能外。亨利·詹姆斯的晚期小说因风格晦涩而遭人诟病，说一点事儿他都要掰开揉碎，絮叨个没完。有论者迎难而上，竟然作专文研究其小说《使节》的第一段，试图弄清楚究竟发生了什么。下面这段文字出自《鸽翼》，但绝不是他晚期曲折风格的最佳代表：

此外，看起来她根本不是嫌朋友花钱没概念，而是嫌她对拮据的可怕一无所知，无法想象、也无法习惯寄人篱下的生活。此刻，似乎整条威格摩尔大街熙攘起来，这脸色苍白的姑娘看着行色匆匆的路人，他们同每个英国人一样，通常如此难以区分，虽然各有各的生活，甚至骨子里与众不同，却活在一张关系网中；尤其是在这样的时刻，凯特深深地感到，她的朋友拥有这样的自由，该是多么幸福。

It was not moreover by any means with not having the imagination of expenditure that she appeared to charge her friend, but with not having the imagination of terror, of thrift, the imagination or in any degree the habit of a conscious dependence on others. Such moments, when all Wigmore Street, for instance, seemed to rustle about and the pale girl herself to be fac

ing the different rustlers, usually so indiscriminate, as individual Britons too, Britons personal, parties to a relation and perhaps even intrinsically remarkable - such moments in especial determined for Kate a perception of the high happiness of her companion's liberty.

这与丹·布朗的风格判若云泥。一如众多现代主义作品，詹姆斯的文字不肯给人轻松消化。它对即时消费文化提出了挑战，迫使读者费心劳神地索解文本的意义。因此，读者与作者似乎在合写作品，因为前者为迂回曲折的句法所吸引，拼命想揭示后者的本意。詹姆斯觉得，有必要织一张蛛网般繁复的句法之网，以捕获所有微妙的经验与颤动的意识。

现代主义作品之所以晦涩难解，部分是因为这种超乎寻常的细腻。马塞尔·普鲁斯特的文笔极少晦涩之处，却也能写出长达半页的句子，其中遍布迷宫小巷，充斥曲折句法，每个语法窘境和急转弯，都会促进段落意义的发展。《尤利西斯》的最后一句没有标点符号，其长度也不是半页，而是六十多页，且污言秽语随处可见。看来现代生活的晦暗与复杂，不仅渗透进文学作品的内容，也开始影响它的形式。

这与现实主义小说形成了巨大的反差。在大量现实主义作品中，语言似乎要尽可能透明，稍加逼迫，便会将意义和盘托出，这样便制造出原汁原味呈现现实的效果。就此，我们不妨将詹姆斯那段文字与丹尼尔·笛福《摩尔·弗兰德斯》的典型段落加以对比：

我差不多躺了整整五个星期，虽然过了三星期后我的热度就退了，但是又反复好几次，医生有两三回声明他们技穷

无方，只好让我的体力去和病魔决斗，不过他们会给点壮心剂来帮我恢复体力。五个星期之后我渐渐好些，但是仍然软弱无力，形容憔悴，现在神气很忧急，复原得又那么慢，所以医生担心我会转到肺癆病去……^⑬

It was near five weeks that I kept my bed, and tho' the violence of my fever abated in three weeks, yet it several times return'd; and the physicians said two or three times, they could do no more for me, but that they must leave Nature and the distemper to fight it out; only strengthening the first with cordials to maintain the struggle: After the end of five weeks I grew better, but was so weak, so alter'd, so melancholly, and recover'd so slowly, that the physicians apprehended I should go into a consumption ...

这样的语言纯粹是工具罢了，根本谈不上什么厚度和质感，讨论其自身的媒介价值毫无意义。笛福的文字很容易消化，丝毫不惹眼，而乔伊斯的风格则是不依不饶地要你知道，文学作品中的一切都是借语言发生的。激烈的分手与悲惨的崩溃不过是纸上的墨迹罢了。有时，这样的语言会谦逊地抹去自己，就像在笛福的作品中那样。语言一旦变得低调，我们就会觉得能毫无障碍地触碰它所传达的东西。这样的语言看似未经斧凿、不合成规，其实不过是假象罢了。笛福的那段文字并不比詹姆斯的“更贴近”现实，坦白讲，哪段文字都不比其他的更贴近现实。语言与现实的关系不是空间的。还需澄清一点，笛福的文字是符合成规的，在这点上，比方说，与弥尔顿的《利西达斯》别无二致，只是这些成规我们早已谙熟，因此才会视而不见。

既然谈到现实主义，就不免会注意到一个重要问题。说一部作品是现实主义的，并不意味着它一定比非现实主义作品更贴近现实，而是说它更符合生活在特定时间与地点的人们心目中的现实。试想一下，一个偶然的機會，我们读到某古代文明传下的一篇文章，似乎对文中人物腓骨的长短特别在意。就此，我们得出初步结论，这是某种异域文化的怪癖，很有些先锋味道。后来，我们又读到一段历史记载，涉及的是同一个文明，才明白在当时，腓骨长短决定了社会地位。腓骨长的被流放到沙漠，以动物粪便为食，而膝盖与脚踝间距最短的极有可能成为国王。若是这样，我们就得将这篇文章重新归类，纳入现实主义范畴。

若有一位访客，来自遥远的半人马座 α 星，我们捧出一部人类史供他阅读，里面记载着所有战争、饥荒、种族灭绝与大屠杀，想来他会认为，这书荒唐得离谱，定是一部超现实主义作品。人类历史中的确有许多事情令人难以置信。给一位非法轰炸柬埔寨的政客^⑭颁发诺贝尔和平奖仅是其中一例。心理分析认为，梦与幻想比现实生活更接近真实。然而，这样的梦与幻想一旦写入虚构作品，我们八成不把它当现实主义看。话又说回来，纯粹的现实主义作品少之又少。许多所谓现实主义作品都有匪夷所思之处。在康拉德的《黑暗的心》中，作者告诉我们，一个女人“困难遏的哀戚与无言的痛楚，脸上挂满了悲恸与狂暴，还掺杂着犹豫未决、内心挣扎所造成的恐惧”。现实中绝不会有这样的表情，它只存在于语言当中。我怀疑，即便是天纵奇才，一位演员也无法同时做出悲恸、狂暴、难遏、哀戚、痛楚、恐惧与犹豫未决的表情。若能做到这点，奥斯卡奖又算得了什么。

若说乔伊斯的《芬尼根守灵夜》断然拒绝诠释，那么原因之一是它同时用到了几种语言。乔伊斯的同胞J. M. 辛格^⑮据称是唯一可以用英语和爱尔兰语同时写作的人。像乔伊斯的所有作品一样，《芬尼根守灵夜》展现出对词语力量的深切信任，但就现代主义整体而言并非如此。现代主义任由词语恣意狂欢，但总的来说并非出于无可撼动的

信任。更常见的是T. S. 艾略特及塞缪尔·贝克特那样对语言的怀疑。语言当真能抓住人稍纵即逝的体验吗？当真能让我们瞥见绝对真理吗？要达到这样的目的，语言就得厚重，就得移位，就得愈发曲折隐晦，就得多多引经据典；这也是某些现代主义作品晦涩难解的一个原因。日常语言已经尘灰满面、远离真实，只有大刀阔斧地加以改造，才能灵活地反映我们的体验。正是从现代主义那里，我们继承了某些耳熟能详的高调，充分反映了二十世纪对语言的种种态度：“交流断绝了”，“词语难以达意”，“沉默远比言谈更为雄辩”，“若我能对你说出，我定会让你知悉^{①⑥}”。现代电影中，尤其是法国电影里，常有两个人躺在床上，深情对视之余，有一搭没一搭地讲着这样的话，每句之后，便久久地陷入难挨的沉默。

* * *

现在可以回到本书一开始提出的几个有关诠释的问题上。先来看一看下面这个著名的文学文本：

黑绵羊，巴巴^{①⑦}叫 (Baa baa black sheep)

你说说，可有羊毛？ (Have you any wool?)

有啊先生，我真有， (Yes, sir, yes, sir,)

满满当当整三包。 (Three bags full.)

送给主人一大包， (One for the master)

送给夫人第二包， (And one for the dame,)

最后一包送给谁 (And one for the little boy)

巷子深处男宝宝。（Who lives down the lane.）

这首童谣绝非有史以来最精妙的作品。说到探讨人类的生存状态，许多作品都比它深刻。即便如此，它还是提出了一些值得思索的问题。首先，第一行是谁在说话？是一位全知叙述者，还是一个与羊交谈的人物？而且，他为什么要问“黑绵羊，巴巴叫/你说说，可有羊毛”，而不是说“打扰啦，黑绵羊先生（或女士），请问你有羊毛吗”说话人的询问纯是就事论事的吗？他是纯粹出于好奇，随便问问那头羊有多少毛呢，还是带着点儿个人动机？

发问者可能自己想要些羊毛吧，这么猜大概不会太离谱。然而若是如此，他跟动物打招呼的方式（“黑绵羊，巴巴叫”）似乎就太古怪了。也许“巴巴”是那羊的名字，询问者这般称呼是出于礼貌。也许他这么客气是想从羊身上得到些什么。“黑绵羊，巴巴叫”也许跟“黑绵羊亨利”或“黑绵羊艾米莉”（这头羊性别待定）有着相同的语法结构。可这种解释怎能服人？没人会拿“巴巴”给羊起名字，这也太怪了些，听上去不像名字，倒像是绵羊在叫。[虽然这里会有翻译问题。在日本或韩国，绵羊肯定不是“巴巴”叫的。或许女王的绵羊操着上流口音，叫声“巴哈巴哈（bahr bahr）”的。]

会不会说话者真就当着绵羊的面，借打招呼为由，含讥带讽地学羊叫？就像是说“大母牛，哞哞叫”或者“小狗狗，汪汪叫”。若真如此，那就太不明智了。既模仿人家说话，又妄想得人家好处，是个人都知道不可能。如此看来，说话之人不仅没有礼貌，而且愚不可及。他竟然不明白，当面侮辱那头羊对自己毫无益处。显然他对羊抱有偏见，在我们的绵羊兄弟（姐妹）面前，摆出高羊一等的姿态，令人作呕。或许他是恶俗成见的牺牲品，想当然地认为，绵羊太过愚蠢，给人侮辱一番，也不会往心里去。

真是那样的话，他显然是打错了算盘。这番侮辱并未逃过绵羊的眼睛。“有啊，”绵羊回答道，“我还真有三大包呢。一包给主人，一包给夫人，还有一包给巷子那头的小男孩儿。而你呢，就是个放肆的杂种，根本没你的份儿。”最后这句话自然是没出口，不过意思就在那儿。要是说出来，绵羊特意摆出的友好合作姿态便会毁于一旦。对那人的问题它早有准备，而且也不是一两句就打发人家，可提问者对这种方式大概一点儿都不满意。实际上，绵羊很聪明，只当这个问题是就事论事，对言外之意（我能要些羊毛吗？）装聋作哑。这就好像你在街上问一个人：“你有时间吗？”他说“有啊”，然后继续走他的路。你的问题他答是答了，却没弄懂你的真实意图。

在此意义上，这首童谣阐明了人类表意方式的一个重要方面，即推断与暗示。问客人：“您想要一杯咖啡吗？”是表示你愿意给她冲一杯。试想，有人问了你这个问题，可后来，咖啡根本就没端上来，而你发现，那不过是个调查问卷式的问题，跟“十六世纪爱尔兰有多少裁缝”或“最近如何”别无二致。“最近如何？”并不是要你将最近的病史和盘托出，每个骇人的细节都不放过。

这首童谣的另一个版本写道：“羊毛羊毛没有了，/不给巷尾男宝宝（But none for the little boy who lives down the lane）。 ”

（对文化差异感兴趣的人大概会注意到，这首童谣在唱法上也有出入，英国版与美国版略有不同。）也许问话的便是那个住在巷尾的小男孩儿；绵羊轻慢地跟他兜了个圈子，好让他明白羊毛没他的份儿。可是，刚才它还跟读者说羊毛有三包，照理男孩儿是该有一包的，这便让绵羊的拒绝愈发透出整人的险恶用心。也许绵羊知道问话人的名字，可就是冷冰冰地不叫他，谁让他“巴巴”地学人家，这下要他好看。抑或问话者与小男孩儿不是一个人，可那就奇怪了，绵羊为什么要提那孩子呢？严格来讲，这点多出的信息似乎没有用场。或许绵羊只是对提问者发出警告，自己可是大权在握，羊毛是想给就给，不想

给就不给。也许是一开始就落了下风，于是要用这个办法给扳回来。这明显是一场权力的角逐。

这通分析显然是牵强附会，可除此之外，它还错在哪里呢？显然，问题在于只看内容，不管形式。我们应该注意到，这首童谣语言简练、惜字如金，对任何语言繁冗或过度都予以坚决抵制。所有用词除三个外都是单音节。没有运用任何意象，以现实主义风格达致从词到物的直观体验。整首童谣格律紧凑；实际上，比包含半韵或邻韵（如“dame”和“lane”）的韵式更为严谨。每一行只有两个重读音节（当然读法可有不同），从而令说话者不能随心所欲。相反，五步抑扬格的诗句如莎翁的：“可允许我将你比作夏天（Shall I compare thee to a summer's day）？”便很灵活，可以用各种方式朗诵。朗诵者有权决定重音落在何处，同样，也可以选择速度、音高、音量和语调。这行诗五个重读音节（Shall I compare thee to a summer's day?）为朗诵者即兴发挥提供了坚实的基础。不过，倘若是按照我标的重音来读，观众想来不会起立鼓掌。

“黑绵羊，巴巴叫（Baa baa black sheep）”的格律却严格地限制了朗读的方式，没留下多少“个人”发挥的空间。这就像爱尔兰集体舞^⑮与夜店里的摇摆，二者迥然有别。这首童谣的重音规律而确切，听起来像是诵经或仪式祷词，而非交谈。即便如此，也能利用语调来传达上文中我的诠释。一张口，便可以轻蔑地聒噪一声“巴巴”，接下来唐突无礼地问道：“你说说，可有羊毛？”然后轮到绵羊说话，几句下来，表面上恭敬有礼，暗地里夹枪带棒。

这首童谣的效果部分出自形式与内容的反差。它的形式简单且朴拙，一如童稚的歌谣，语言简练到仅有一系列短促的符号。这明澈似乎跟我们说，在这首童谣的世界里，一切都很单纯，一切都一目了然。然而，我们刚刚看到，其内容却在唱反调。外表看似透明却掩盖着种种冲突、紧张、操纵与误解。虽然童谣中的人物没有亨利·詹

姆斯晚期小说中那般复杂，但其对话同样充满了含混与暗讽。文本之下隐藏着一个复杂的亚文本，写满了权力、恶意、统治以及虚假的恭敬。它深刻的政治意蕴令绝大多数作品甘拜下风。

会有人把这话当真吗？看来很难。我刚做的这番解读似乎荒谬至极，让人不屑一顾。除了荒诞不经之外，它还置体裁于不顾。童谣乃是特殊的体裁或文学类型，同所有体裁一样，有着独特的规律与传统，其一便是没人指望它有什么意义。若当它们是歌德的《浮士德》或里尔克的《致俄耳甫斯的十四行诗》来看待，那就大错特错了。它们是仪式化的谣曲，而不是对人类生存状态的诊断。童谣是属于众人的歌曲，内容上天马行空，形式上大玩文字游戏。有时，童谣中充满了看似信手拈来的意象，你就别指望它有叙事的连贯性。故事情节也奇怪地缺乏关联（比如《玛菲特小姐》《唱一首六便士之歌》《鹅、鹅、鹅》），仿佛是些依稀被人记住的片段，而整个故事却消失在时间的迷雾中。《嘿，哎哟，哎哟，小猫拉琴喽》颇似艾略特的诗歌，从头至尾遍布晦涩的意象，拒不构成统一的叙事。把这些歌谣当成《荒凉山庄》^{①⑨}或《玛尔菲公爵夫人》^{②⑩}来读，就像用保罗·麦卡特尼^{②①}来衡量莫扎特，实在是荒谬；它们有自己独特的模式。这类诗歌里到处是小小的谜团和晦涩的典故。譬如，《矮胖子》（*Humpty Dumpty*^{②②}）似乎认为，有必要说说国王的马无法将打碎的蛋拼回去那件事儿，可即便是历史记载中，也没哪匹马能够做得到。

然而，说了这么多也无法确定，这首童谣可否按我提出的方式来解读。请注意，至于它是不是为此解读方式而创作的，就不是同一个问题了。几乎可以肯定是全然不同的。即便如此，一部作品的阐释方式或许让它自己都始料未及。也许会有奢读台灯组装手册的怪胎，认为其对插头与花线的描述诗意盎然，夺人心魄，于是手不释卷、废寝忘食，以致疏忽了伴侣，最终婚姻破裂。不过，手册作者当初定未料到会有如此功用。于是问题就来了，《黑绵羊巴巴叫》为何不能有我说的那个意思呢？倘若我的解读真的荒唐，那么哪里荒唐？

诚然，我们无法求之于作者本意，因为没人知道他是何方神圣。即便知道，未必就能让问题尘埃落定。我对那童谣的解读已够荒谬了，然而作者对自己作品的解释，也许听上去还要荒谬得多。就拿T. S. 艾略特来讲，他曾说《荒原》不过是一通押韵的牢骚。这番评论错就错在，它显然有悖于事实。托马斯·哈代常说，对其小说中的争议主题根本没有任何看法。曾有人问罗伯特·布朗宁，他一首很晦涩的诗想表达什么，据说他的回答是：“写这首诗那会儿，我的心思只有上帝和罗伯特·布朗宁知道。现在呢，只有上帝知道。”西尔维娅·普拉斯若是坦承，其诗歌的主题是收集古董钟表，我们大概不得不说此言谬矣。有的作家认为自己的作品乃庄严性之典范，却未曾料到，它们竟会令人捧腹大笑。在本书的末尾，我们会谈论这样一位作家。另一个例子是《约拿书》，诙谐大约并非其本意，但无意间其喜剧感却熠熠生辉。

一首诗或一个故事的初衷，作家恐怕早就忘却了。可话又说回来，文学作品的意义并非单一的，而是能生发出一整套意义来，其中有些如历史般变动不居，而且并非所有都是作者主观意识的产物。毫无疑问，我在头一章中关于某些文学文本的讨论，于其作者而言，大多均闻所未闻。弗兰·奥布莱恩八成没想到，《第三个警察》的第一段竟会暗示，约翰·迪夫尼笨到花功夫将铁管改成气筒，单单为了用它砸死老马瑟斯。E. M. 福斯特若是得知，《印度之行》头四个词组差不多各有四个重读音节，也会颇为诧异。罗伯特·洛威尔不大可能细致讲解《楠塔基特的贵格会墓园》开头数行中格律与句法的抵牾。叶芝在诗作《1916年复活节》中写到一种“可怕的美”^{②③}，有可能指的是他挚爱的茅德·冈^{②④}，或都柏林的武装起义，不过对此他大概一无所知。

作者是理解作品意义的关键，这个信念背后是一种对文学的特定认识，即文学就是自我表达。在某些创意写作课上，这种观念颇有市场。依照这个理论，文学作品真诚地表达了作者某些愿与他人分享的

经历。这是晚近兴起的观念，大约肇始于浪漫主义。荷马、但丁、乔叟若是听到，定会感到惊诧；亚历山大·蒲柏会迷惑不解，而埃兹拉·庞德和T. S. 艾略特则会嗤之以鼻。《伊利亚特》的作者要跟我们分享什么个人经历，还真说不清楚。

从几个方面都可以明显看出，文学是自我表现的观念存在缺陷，把这点照直理解时尤其如此。据我们所知，莎士比亚从未给放逐到魔岛上，即便如此，《暴风雨》读起来却甚为逼真。即便真吃过椰子、造过木筏，他最后这部剧也未必会写得更精彩。小说家劳伦斯·杜雷尔²⁵曾旅居亚历山大港，但《亚历山大四重奏》的某些读者宁愿他没在那儿待过。莎士比亚的十四行诗写到他的恋人，可或许他一个恋人都未曾有过。有无恋人对他而言固然重要，对我们来说却无甚所谓。

我们不该将个人经历奉若神明。有人建议立志成为作家的人，要以个人经历为素材，可除此之外还能用什么呢？他们只能写自己意识到的东西，而意识跟敲脑壳一样，都是个人经历的一部分。索福克勒斯写《俄狄浦斯王》时，参考了自己的经历，但显然他不是个因乱伦和弑父而遭到放逐的瞎子。谁都有暴饮暴食的经历，但并非人人都是饕餮之徒。我们可以理解饕餮的概念，就此与人讨论，阅读关于大肚汉的故事，看他们如何在塞进最后一个猪肉馅饼后，整个身体炸裂开来，喷溅到四壁之上。没理由认为，禁欲主义者对人类性行为的描写不够细腻，比不上结婚三次的好色之徒。

于写作体验之外，作家也许没有任何其他体验。他笔下撕心裂肺的痛楚，也许纯是虚构。他大概从未养过一只叫作约翰·亨利·纽曼的乌龟，也未曾淌着血怔怔地在丹吉尔²⁶的街巷里蹒跚而过。或许每隔三天，他便流着血在丹吉尔街头踉跄而行，可是写出来却难以令人信服，让我们觉得根本没这回事儿。瞄一眼诗的背后，瞧瞧诗人写的是不是真情实感，其实没多大意义，除非他是在对女秘书激情表白，而你偏巧是他太太。千万不要以为，一首诗中最珍贵的经验其实藏在

它“背后”，而诗人所做的，是尽力用语言将其传达出来。在“你委身‘寂静’的完美的处子（Thou still unravished bride of quietness）^{②7}”的“背后”有着怎样的经验呢？不反复诵读这文字就能产生共鸣吗？诗歌语言本身就是一种现实存在，而不是传达其他东西的工具。最重要的体验乃是对诗歌自身的体验，而相关的情感与观念是跟词语紧紧捆绑在一起的，无法与之分离。蹩脚的朗诵者毁诗不倦，他们将自己的情感强加给诗，再煽情地表演出来，殊不知某种意义上，诗的情感就蕴藏在字里行间。

且慢，身为作家，不是一定要真诚吗？然而，在文学批评中，真诚这个概念恰恰没多少意义。现实生活中有时亦复如此。并不能因为匈奴王阿提拉的行为出于真诚，我们便为他开脱。说简·奥斯汀真诚地刻画了可憎的柯林斯先生，或者说亚历山大·蒲柏出于真诚才写出“天使不敢涉足，愚人蜂拥而入”这样的诗句，究竟有着怎样的意义呢？我们说一篇文章，空洞无物有之，发自肺腑有之；夸夸其谈有之，感人至深有之；矫揉造作有之，愤世嫉俗有之。然而，用这些词语来描述一位作家，就是另一回事儿了。作家竭力做到真诚，结果却有可能创作出貌似虚假的作品。再炽热的真诚，也无法用荒唐空泛的词语来表达。如果我激情澎湃地说“我爱你，就像爱等边三角形腋窝里以鼻子为支点旋转的玉米片”，你可千万别当真。不管激情不激情，反正这话没意义。你该送我去医院，而不是跟我去登记。

塞缪尔·贝克特以那般阴郁的笔触描写人性，难道是发自肺腑吗？这是他在自我表达吗？有没有这种可能，生活中的贝克特是个天真快乐的人，一心指望尘世乐园即将降临？实际上，我们知道他不是这样的人。真实的贝克特有些郁郁寡欢，虽然也喜欢小酌几杯，开开玩笑，与一二好友小聚一番，但绝不排除这样的可能：他的诙谐让友人笑得捂着肚子打滚，嘶叫着求他住口。也许他一度相信，人类终究会迎来灿烂完满的未来。或许他的作品不过是一个试验，看看有了核武器的世界是怎样的景象。也有可能，暂时采取这种态度是他最有效

的写作方式。莎士比亚塑造了一些极端虚无主义者（比如伊阿古，以及《一报还一报》中精神变态的巴那丁），而他自己呢，至少据我们所知，却绝不虚无。

怀疑作家能否完全掌控意义，并不意味着对文学作品的诠释就可以随心所欲。若将《黑绵羊巴巴叫》解读为对早期苏联电气化的描述，就会发现，很难看出它与文本有何关联；结果，就出现了一个逻辑问题：怎么能用它来解读这部作品呢？要是这都行，看来就没有它解释不了的作品了。也许在斯大林看来，《失乐园》也是对早期苏联电气化的描述。同样的，如果人家问：“你多大了？”回答是“紫红色大耳朵呼扇呼扇”，那就不仅古怪，而且根本就是答非所问，问与答之间似乎毫无关系。声言叶芝“可怕的美”大概指向茅德·冈，或者弗吉尼亚·伍尔芙的灯塔象征了印度兵变²⁸，都不是空穴来风。我们可以在“可怕的美”中看到茅德·冈的影子，这是因为我们多少知道她对叶芝意味着什么，她在他心中引起过怎样的纠结与象征的回响，他又在其他诗作中如何刻画她。批评家一定要言之有据。

这就引我们回到了之前的问题：为什么对《黑绵羊巴巴叫》的那番解读可能无效？若有人高声说：“明摆着不是这个意思嘛！”我该如何回应呢？也许会反驳，说已经证明过是可能的。我当时逐行解读，为构建自己的观点寻找证据，为的是让人看到，我的解读可以自圆其说。凭什么说“巴巴”明摆着不是叙述者含讥带讽地学羊叫？依据在哪里？谁说他不觊觎那绵羊的毛？

然而，说他觊觎，又有何凭据？没错，这童谣并没说叙述者如何粗野且气焰凌人，也没说绵羊如何巧妙地予以回击。这也好理解，文学作品常常讲求含蓄。说实话，世人每句话的背后都藏着许多暗示，多到无法逐一详析。我们说“倒垃圾”时，通常指的是自家垃圾，而不是暗示人家，我们会不辞辛苦、不怕花钱，大老远赶去好莱坞，替杰克·尼克尔森倒垃圾，尽管这也不一定。《螺丝在拧紧》虽没明说

叙述者患有精神分裂，但这种推断着实合情合理。格雷厄姆·格林在《布莱顿硬糖》里没有告诉读者，黑心主人公平基正一步步迈向地狱，可倘若不是这样，小说便会有很多地方让人不明就里。虽然剧中没有提，我们也知道，李尔王长着两条腿、两个肺、一个肝脏。关键的问题是，在特定情境下，什么样的推断才算合理。这事关判断力，不能简单地制定好规则就算了事，必须能拿出令人信服的理由。

本人已经承认，对《黑绵羊巴巴叫》的解读基本上不是其无名作者的本意，也跟如今唱儿歌的孩子想的不同。我想表达的不过是，即便这样解读，也不会枉顾关键的文本证据，引发逻辑矛盾，或者在字里行间发现子虚乌有的暗示。比方说，若有人一心要尊重文本原意，“巴巴”指的便不会是发动摩托的声音，因为这首歌谣四处传唱时，摩托还没发明呢。假如有种解读，完全建立在巷尾小男孩是叙述者这一假设上，那么，若发现如下事实，它便会遭到严重质疑：“巷子深处男宝宝”在童谣中素来就指叙述者，好比《新约》中的“人子”，别的且不论，在阿拉米语²⁹中向来指自己。若是这样，第三包羊毛绵羊留给了自己，或者在另一个版本中，拒绝留给自己。然而，根本没有这样的传统。

因此，并不是说文本证据多到可以推翻我的解读，而是说没有足够的证据支持它，这才是它看起来天马行空、牵强附会的根本原因。这种解读有其合理性，但还缺乏说服力。它很大程度上取决于语气，可文本却无法表现语气，也就常常引起歧义。语气的改变标志着意义的变化。就文本而言，这种过度解读是不合理的，但还没有到不合逻辑的地步。

说我对这童谣的解读不可信，等于说它有违我们对事物的习惯性看法，这是事实，不能视而不见。对深植于日常生活中的默契与看法不屑一顾，是知识分子的傲慢。殊不知，人们可以从中汲取丰富的智慧。不过，常识也不能总信。在上个世纪六十年代的阿拉巴马，种族

平等是对常识的冒犯。有人曾严肃认真地指出，《鹅、鹅、鹅》表现的是十七世纪英国内战期间，克伦威尔的军队袭击拒不皈依新教的罗马天主教贵族的家宅。“鹅”指的是踢着正步闯进天主教女贵族寝室的士兵，那因不肯念祈祷词而被扔下楼梯的老人，则是一位拒绝服从新教祈祷仪式的天主教神甫。这番解读够烧脑的吧，可也许它没说错。然而表面上看，似乎跟我对《黑绵羊巴巴叫》的解读一样不着边际。

还有一点也值得注意。《鹅、鹅、鹅》最初也许讲的是十七世纪英国的宗教斗争，但今天孩子们在学校操场上唱起它时，可不会这么想。在他们看来，它讲的仅仅是一个男人逛到楼上、走进妻子睡房的故事。难道说他们的解读就不可接受？根本不是嘛。只不过，他们眼中这童谣的意思，不同于几个世纪前它最初可能有的含义。不过这也是常事，许多文学作品皆是如此。即便人们知道它的原意，它也不该对后来衍生出的意义指手画脚。也许在某些方面，后人反倒能更好地理解一部作品。譬如，与威廉·布莱克时代的知识相比，现代心理分析的洞察力也许能更好地帮助我们理解他的《经验之歌》。经历了二十世纪的种种独裁暴政，人们便能更深切地理解莎士比亚的《裘力斯·凯撒》。犹太大屠杀发生前后，《威尼斯商人》中夏洛克这个角色的意义，不可能保持不变。假如理查逊的《克拉丽莎》经历了十九世纪对它的蔑视后，在我们的时代又变得清新“可读”，那么部分要归功于现代女性解放运动。我们比过去更了解过去，此话不无道理，因为我们目睹了过去一路走来的历程。无论怎样，亲历历史与理解历史毕竟是有差别的。奈何，某些历史知识形态已经散佚，我们无缘得见。也许我们永远无法得知，涌向剧场观看《哈姆莱特》首演的人们，对复仇伦理有何看法；当然，他们首先得有个看法。

假设，根据童谣这一体裁的传统，读者应该不懈地追寻故事的神秘意蕴。这跟圣经阐释中的卡巴拉^{③⑩}神秘主义传统颇为类似。它要求读者相信，文本的奥义无可穷尽，等待我们去开掘。与此同时，文本

似乎也鼓励读者拿出自己的看法。童谣就像罗夏墨迹测验^{③①}，允许有主观见解，这是构成它意义的一部分。或者，文本邀请你道出自己的阐释，条件是在逻辑上能自圆其说，且看上去符合文本证据。

若是这样，我对《黑绵羊巴巴叫》的解读无疑是可以接受的，虽然看起来并非全然可信，也无法高调宣扬它的正确性。然而，依据上述阐释理念，就无法将它彻底否定。此外，或许这童谣此刻还没这层意思，但保不准将来会有。我的解读是个预言，说不定哪天就会得到证明。我很自信，这个预言终会灵验，到那时，一代又一代在学校操场上唱起这童谣的孩子们，会不自觉地想到叙事者如何粗鲁，绵羊又如何狡黠。于是乎，我的历史地位便得以稳固。

古代犹太人的“米德拉什”，即经卷阐释实践中，时不时会接受对《圣经》的全新阐释，即便它到了荒诞不经的地步。“米德拉什”一词意为探寻或探究，而神圣经卷的意义在人们看来无可穷尽。每位注经者的每次研究，都会遭遇全然不同的意义。《托拉》，也就是神圣犹太教经书，在人们眼中并不完善，每一代阐释者有义务付出努力，使之臻于完美。然而，任何人都无法给它画上句号。此外，倘若一篇经文脱离了时代需求与关切之事，就会被视作名存实亡。必须从当下出发加以审视，才能赋予它生命。除非能将它用于实践，否则便无法真正理解其内涵。

我对《黑绵羊巴巴叫》的解读恰巧不属于这种情况。我还没有处心积虑到拿“米德拉什”的传统来为自己辩护。我的诠释不大受时代需求与关切之事的影 响，虽然任何解读行为都不是发生在真空中。不违心地说，它忠实于文本，并未肆意曲解。换言之，它还不至于像“米德拉什”那样大胆或激进，硬说什么黑绵羊就是波诺^{③②}，什么三包羊毛代表新凯恩斯主义理论不适合当代匈牙利经济的三个原因。

这类阐释显然是异想天开，但我们也能接受，原因是但凡涉及文学，也不会有多大风险。为了《黑绵羊巴巴叫》的叙述者是否乖戾专

横这个问题，没人会丢掉性命，甚或是倾家荡产，除非听了我这种批评方法的学生，到系主任那里投诉，说我没水平，蠢到无药可医。然而，若是这般任性解读法律文件，大概会有人丢掉饭碗、自由，甚至是身家性命。有时人想放纵一下，有时却不敢，全要看手头解读的是何种文本。若是路标或处方，就该严格遵照字面意思，不能任意发挥；其他情况下，比如听笑话、读现代诗，或许就是游戏与含混的天下了。有些场合下，必须不计代价地确定意义；而另一些场合下，意义可以得意扬扬地信马由缰。有些文学理论家也许会声称，倘若觉得《黑绵羊巴巴叫》的这种读法令人思路大开、受益匪浅，予以采纳便是顺理成章。另一些会坚持说，此类解读必须具有认知功能，意思是说，必须能提供关于作品的确切认知。

最好不要把文学作品看成是意义确定的文本，而应视为足以孕育多种意义的母式。与其说它蕴含意义，不如说它生产意义。不过，要再次提醒，并不是说怎样阐释都行。也许在某个场景下，“可允许我将你比作夏天”的意思是“能不能帮我挠下背？就在肩胛下面”。也许出于惊人的巧合，在亚马逊流域某个部落的语言中，莎翁这行诗听上去与要求挠肩胛下面分毫不差。抑或有一天，某种强大的催化剂会彻底改变英语，于是，听到人家低语“可允许我将你比作夏天”。我们会心领神会，帮他们挠背。然而，此时此刻，对我们而言，这并非莎翁这行诗的意指所在。

究其原因，意义不是个人能决定的。意义不是私有财产，不像私有土地，仅属一人所有。我不能私自认定，“阐释现象学”指的就是“梅丽尔·斯特里普”^{③③}。意义从属于语言，而语言提炼自人类对世界的共同认知。意义不是无根的，可以是任意东西，而是与对现实的认知方式绑在一起，即与一个社会的价值观、传统、日常观念、制度风俗、物质条件紧密相关。说到底，我们的行为决定了说话的方式。要彻底改变一门语言，最起码也要先改变某些行为。我们说意义是固定的，并不是说它是某些词语所固有的。否则，便没有了翻译的可

能。意义之所以相对固定，是因为它不仅仅是语言层面的事情。它代表特定时空中人与人之间的契约，体现着共同的行为、情感与感知方式。即便存在争议，人们也必须在某种程度上就所争为何达成一致，否则就不能称其为争议。我认为索菲亚比卡罗来纳更性感（更炎热）^{③④}，而你说不敢苟同，因为我说的是影星，而你讲的是地名。

由此可知，一部文学作品不可能单单对我具有某种意义。我看到了别人看不到的东西，这有可能，但原则上讲，我所看到的若无法与他人分享，则不能称其为意义。没错，即便只是在心里形成确切的意义表述，我也只能使用通行的语言。“黑绵羊”^{③⑤}一词也许让我禁不住想到休·格兰特^{③⑥}。每当人家提到这个词，我的脑海中立时就闪现出此君的形象。然而，这不会是该词意义的固有部分，只是我个人的无端联想罢了。意义不似市政停车场那般客观，但也不全是主观。文学作品亦是如此，这点在上文中已经指出过。它是一个交流过程，而非物质性客体。没有读者，就没有文学。

再者，读者从诗歌或小说中读出意义的能力，是由他或她所处的历史状况决定的。在某个特定的时空点，无论文本具有何种意义，都只能受限于读者解读文本的能力。《克拉丽莎》无法让同时代读者明白女权主义观念，却能让当代读者心领神会。阅读文学作品时，读者会带着各种信念与看法，且常常并不自知。其中就有关于文学作品性质的模糊概念，以及应该采用何种阅读策略的大致想法。他们在文本中能发现什么，是由所怀的信念和期待决定的，虽然文本也有可能将这些完全颠覆。的确，对一些文学批评者而言，这种能力才是文学艺术的非凡之处。譬如，读诗前是不可知论者，读诗后没准儿皈依了耶和华证人^{③⑦}。

《黑绵羊巴巴叫》没有唯一正确的诠释，且一切文学作品皆是如此。可即便这样，依然存在还算可信的解读。可信的解读必须认真对待文本证据，虽然挖掘证据也离不开阐释。总有不服气的人会说“那

也算证据”或者“何以见得《麦克白》里的女巫代表邪恶”。对文本证据往往有不同的理解，于是便出现纷争。至于孰对孰错，可能还真说不清楚，而且也没那个必要。难道人人信服的解读尚未问世，或者到了儿谁也拿不出来？为什么就一定没有呢？或许有的作品正静待振聋发聩的全新解读，静待后世某位读者成全它怒放的生命。也许只有未来才能让我们更加坚实地把握过去。

* * *

除非读者不断做出假设，否则文学文本就无法正常运作。譬如，伊夫林·沃短篇小说《洛夫迪先生出游记》的首句假模假样绷着脸，煞是有趣。“‘你（们）不会觉得父亲有多大变化’，莫平夫人说；正说着，车已经开进了郡立精神病院的大门。”然而，跟任何一段话一样，它有好几处空白等我们不自觉地去填补，否则便弄不明白。在这点上，虚构的句子有点儿像科学假设，得换着法子验证它，直到发现可行的那个。我们会猜，莫平夫人说的父亲指的是她丈夫（不过此时还没证据）；她来精神病院看他，孩子或孩子们也一并带来了。我们还会猜，她丈夫在这儿住院，于是“你（们）不会觉得父亲有多大变化”听起来便显得颇为滑稽。它也许意在安慰，“别担心，他很正常，跟进去之前没什么两样”。或者让人略有不安，“他跟带走前一样，还是疯疯癫癫的”。正是这样的歧义，加上干巴巴的口吻，让此话谐趣横生。莫平夫人预测孩子见到父亲时的反应（“你们不会觉得……”）时，却带着发号施令的口吻。也许这就是典型的贵族做派吧。

然而有可能，莫平夫人的丈夫根本不是病人。也许是护士、心理医生或园丁。可是，一看“夫人”这个头衔，这些都不大可能。莫平夫人身为贵族，丈夫就应该是莫平爵爷，而贵族老爷怎会做个心理医

生，更别说护士园丁什么的了。再说，人们总觉着，英国贵族都有点儿疯疯癫癫，也就让我们更加怀疑，莫平爵爷可能是患者，而不是医护人员。此外，他的孩子（们）似乎很久没见他了，久到他可能都变了模样，这也证明他不是心理医生或者园丁。“正说着，车已经开进了郡立精神病院的大门”这句话的语法结构暗示读者，开车的不是莫平夫人本人；她如此尊贵，怎么会干这般粗活儿。她大概是端坐在副驾驶位上，旁边是身着制服的司机。

读者把假设带入作品，而作品则会向读者透露态度。有位评论者曾将斯威夫特对读者的态度描述为“亲密却不友好”。《项狄传》的作者看似好脾气，实则是虐待狂，他邀请读者参与到作品中，好像是个合著者，其实是迫使他为弄清文本意图而殚精竭虑。作品有时像个老友，缠着你非要听他讲；有时一副公事公办的样子，对你冷若冰霜。它也许会跟读者达成默契，权当他是散淡的博学之士，与它持有同样开明的价值观。抑或它会让拿起书的人心烦意乱、无所适从，冲击他们的感官，丑化他们的信仰，扭曲他们的观念。还有些作品无视观众，自说自话，虽然其冥思苦想也有意无意让人听到，但一副不情不愿的样子。

* * *

知识一定程度上有赖于抽象过程。拿文学批评来说，这就意味着与文学作品拉开距离，全方位地审视它。这并不容易，部分因为文学作品是在时间流动中展开的，很难一眼从头看到尾。还要找到合适的距离，让我们依然能触摸到作品活生生的存在。有个办法能整体上把握一首诗或一篇小说，那就是研究其主题，即该书最关注什么，它们又具有怎样的模式。下文对查尔斯·狄更斯小说《远大前程》的分析中，主题研究便是我的目的之一。

最蹩脚的文学批评，不过是换换说法，把故事再讲一遍。有些学生自认为在写批评，不过多数时候是在复述故事，间或加几句自己的评论。话虽如此，复述有时却在所难免，所以下面就简述一下狄更斯这部小说。主人公匹普年少时生活在英格兰东南部荒凉的沼泽地区，与姐姐乔大嫂和姐夫乔·葛吉瑞一起过活。姐夫是个铁匠，为人善良，像孩子般天真。对匹普，姐姐实行的是打骂教育，对丈夫亦是长期虐待，令后者苦不堪言。匹普父母双亡，有一天到教堂墓地上坟，给个叫阿伯尔·马格韦契的逃犯逮个正着。那人刚从附近停泊的牢船上逃出来。马格韦契让匹普搞把锉刀来，好锉开脚镣，再弄些吃的喝的。小男孩不敢违命，一样不落地从家里偷来。不过，马格韦契还是被捉了回去，一船给拉到澳大利亚，投入英国囚犯流放地终身监禁。

与此同时，匹普给本地一位叫郝薇香小姐的老淑女找去，陪她美丽傲慢的养女艾丝黛拉玩耍。这老小姐住在朽败的沙堤斯庄屋，虽然有钱，但脾气古怪。郝薇香小姐的恋人在婚礼当天弃她而去，将她一辈子彻底毁掉。沙堤斯庄屋里的钟表也都停在那伤心的一刻。她披着褴褛的婚纱坐在那里，像具骷髅或鬼气森然的蜡像，周围是婚宴的残余，都已朽坏生虫。匹普爱上了艾丝黛拉，可郝薇香之所以收养她，就是为了伤男人的心，为自己的遭际复仇；所以，找他来就是给艾丝黛拉热身练手，而小匹普对此却浑然不觉。

沙堤斯庄屋的一番见闻，令匹普对铁匠铺的卑贱生活益发不满。虽然签了契约，跟着乔学徒，但他立志要做绅士，以赢得艾丝黛拉的芳心；这美人曾明着讲，对他那市井活法甚为鄙视。其间，在铁匠铺，乔大嫂被乔的雇工恶人奥利克一顿毒打，辗转病榻，口不能言，最终撒手归西。乔继而娶年轻教师毕蒂为妻，此女为人可亲，对乔也不会动不动拳脚相加。

伦敦来的律师贾格斯告诉匹普，一位匿名赞助人赠予他一大笔财产，他可以去伦敦做绅士了。匹普误以为赞助者是郝薇香小姐，此举

是为了栽培他，好配得上艾丝黛拉，于是欣然赶赴伦敦，在冷面贾格斯的监护下，过上了不思感恩的安逸日子。他变得虚伪势利，瞧不起自己的出身，对伤心却不抱怨的乔甚为傲慢，令人作呕。虽然出身做工人家儿，匹普早就盼着有一天能出人头地，所以打小儿就不说本地方言，而是一口标准英语。（奥利弗·退斯特也是如此，虽然在贫民习艺所里长大，说话却像个注册会计师。在维多利亚时代，人们普遍认为，小说男女主人公说话时不应该省掉“h”音，也不该把元音拖长。机灵鬼³⁸说一口伦敦土话，这与他偷人手帕不无关系。）

不久后，马格韦契突然现身，告诉匹普，他就是那位神秘的赞助人，此番是从澳大利亚潜逃回来的。他在国外发了财，为了报答匹普，决意要把他变为上等人。闻听此言，匹普大惊失色，面对这位道出实情的恩人，一时间只有满心的憎恶。马格韦契因为非法离境而遭到当局追捕，于是匹普动用关系，安排船只秘密送他出国。然而，他却再次落入法网，被判死刑，所幸尚未行刑便已辞世。此时，匹普对这重犯的态度亦有所改变，而且获知，马格韦契便是艾丝黛拉的生身父亲，可惜他自己却并不知情。老人临终前，匹普在床前告诉他，他有个女儿，为自己所深爱。听得这话，老人便安详地死去。

到了这会儿，匹普对此前的势利与野心深感懊悔。失去那笔财富后，他在一家不大不小的公司做职员，后来成为合伙人。他得了场重病，但开心的是得以与乔和毕蒂重聚。乔对他像婴儿般悉心照料，使他恢复了健康。此后他与艾丝黛拉再度重逢，此时的她也是身无分文。郝薇香小姐死于家中大火，临死前良心发现，为处心积虑让匹普伤心的行为而忏悔。艾丝黛拉遭此大变，性情同匹普一样变得温和，懂得了谦卑与悔过。二人似乎终将结为连理，不过狄更斯原来的结尾却要阴郁得多。

这就是故事的梗概；出于好心，一些夸张的巧合与荒谬的情节我就没有提。从中能发现什么重要的模式吗？首先，我们大约会注意

到，这部小说里有太多人充当人家父母。乔大嫂虽是匹普的大姐，行为却像他母亲；她丈夫乔·葛吉瑞按说是匹普父亲的角色，可实际上却是他的挚友，就像一位兄长。到最后，在乔身上，匹普找到了真正的精神父亲，这就让情况变得更为复杂。在此意义上，葛吉瑞一家是对传统家庭的阴郁戏讽：乔大嫂对匹普而言既是姐又是妈，对乔来说既是妻又是娘；而乔呢，既是兄长又是父亲。这让我们想到汤姆·莱勒³⁹那首讽刺俄狄浦斯的歌曲：“他爱自己的妈妈，无人能及 / 女儿成姐妹，儿子是兄弟。”小说接近尾声时，匹普像照顾孩子般照顾精神父亲马格韦契。有位评论者指出，这让他成为自己父亲的父亲。此外，就像匹普与乔一样，二人间尚有种手足之情，因为小时候都遭到虐待。如果主人公终会得到救赎，那么犯过罪或不管孩子的家长一定会被谅解，就像考狄利娅对李尔王的原宥；而倔强的孩子如匹普，也必须接受别人，比如乔和毕蒂的宽恕。

狄更斯早期作品中，家庭温暖有爱，常常成为避难所，将残酷的公共世界挡在门外。在这部小说中，贾格斯的文书、好心肠的文米克，就有这样一个温馨的家。然而如今，要把家建成避风港绝不轻松，就文米克而言，他为房子挖了条护渠，进出都得走吊桥。这位英国人的家就是座不折不扣的城堡。公共与私人领域就此泾渭分明，因为唯有如此，前者的冷酷才不会侵扰后者的安宁。在文米克家的护墙内，他与诙谐无比的老父亲，过着亲情满满的日子。反观之，匹普的家一副病态，哪里像个家，甚至隐约透着乱伦的气息。铁匠铺一如沙堤斯庄屋，弥漫着某种深刻的不安，既涉及性，也关乎家庭。“forge”（铁匠铺）既表示铁匠的工坊，也有诈骗、欺骗之意，不禁让人联想到沙堤斯庄屋和匹普的伪绅士身份。在郝薇香小姐那病态扭曲的世界里，爱和性与暴力、残忍、权利、幻想及欺诈息息相关。这部小说中，爱绝不仅仅与仇恨和控制相对立，而是与后者紧密交织。

匹普儿时的家紧挨着铁匠铺，这就意味着，与文米克的迷你城堡不同，工作场所与家庭领域有重叠之处。这种格局的缺点是，公共世

界的暴力与压迫感会渗透入私人领域。乔是个铁匠，干活儿时总要敲敲打打，乔大嫂对待匹普亦颇为类似。实际上，乔跟男孩儿讲，他爹也是铁匠，却顶不喜欢这行当，“有劲儿不去打铁，一股脑全用在了我身上，打的那叫狠啊”。对乔大嫂的毒打，匹普用“不公正”来评价，就此将家庭暴力与公共领域里的法律、犯罪及惩罚联系起来。铁匠铺随处都是铁，而奥利克正是用一块铁将乔大嫂击倒的。

不过，这种工作与家庭、公共领域与私人空间的紧密关系，也颇值得重视。不论是好是坏，在葛吉瑞家，这两个领域的距离微乎其微。乔作为工匠的优秀品质，与他作为朋友和代理父亲的美德息息相关。狄更斯晚年对有一技之长者颇为欣赏，不大看得上以股票投机为生的人。手工活儿实实在在，而纸面财富是对他人劳动的剥削。马格韦契的钱是一滴汗珠摔八瓣挣来的，郝薇香小姐的呢，却全然不是这样。所以说，铁匠铺透着真实，而财富与特权的世界却显得脆弱和虚幻。匹普从乡间的家到了时尚的伦敦，便是从现实走向了虚幻。最终，要获得救赎，就得踏上相反的旅程。

郝薇香小姐是养女艾丝黛拉的替身母亲，而马格韦契是匹普的替身父亲。“我就是你第二个父亲，”他跟匹普讲。“你就是我的儿子，没有比你更亲的了。”由于马格韦契也是艾丝黛拉的生父，便再次隐隐透出乱伦的意味。在这个意义上，匹普与艾丝黛拉就是兄妹。事实上，马格韦契认为女儿已死，这才会“收养”匹普聊作补偿。即便是匹普的远亲潘波趣先生，那个油腔滑调的老骗子，也摆出一副老子关心儿子的姿态。再有，匹普的监护人贾格斯也是一位父亲式的保护者。好心人文米克亦给予他一定父爱，而他的朋友赫伯特·朴凯特让匹普学会了绅士的举止。

这些替身家长有好有坏。乔大嫂和郝薇香小姐属于后者，而乔、贾格斯和文米克属于前者。马格韦契虽然也属前者，但他的情况很难说清楚。然而，纵观全书，真正合格的家长寥若晨星。郝薇香小姐是

个邪恶的仙女教母（她甚至有根魔棒般的拐杖），而马格韦契是满足你愿望的好神仙。不过，在童话传统中，渴望很少如人所愿地实现；说到匹普，这点千真万确。口中仙食转瞬间便会化作灰烬。精彩的梦突然间就能变成梦魇。

我们该如何看待这些伪家长、大顽童、恶继母，以及难免乱伦之嫌的兄妹呢？别的且不论，《远大前程》对所谓起源问题甚为执着。我们究竟来自何处？存在的真正根源又是什么？弗洛伊德认为，人在幼童期就提出了这个问题，而且天真地认为，他（她）自己生了自己，根本没有父母的事儿。也许我们都是从自己的两腿间蹦出来的，因此避免了依赖他人的尴尬。也许像上帝一般，我们始终存在着。孩子们一想到生命有源就难以忍受，究其原因，大概有生就意味着有死。长大的过程中，我们必须逐渐接受一个事实：无论觉得如何自由且自立，我们都不是自己的创造者。给我们定位的，是我们无法左右的历史，对它我们几乎一无所知。这段历史融入了我们的肉体、血管、骨骼、器官，也融入了我们的社会状况。我们的存在，还有我们的自由和自主，都取决于一连串的人和事，而这一切错综复杂，永远也无法彻底理清。虽然情节正在上演，但很难弄清我们在其中的位置。自我的源头居然不是自我。这个谜，我们必须学会与它共处。

孩子也会异想天开地认为，眼下这个家并不是自己真正的家。也许他根本就属于一个辉煌的家族，只是出生时被仙女掉了包，才落得与现今的家人为伍。弗洛伊德称其为“家世妄想综合征”，匹普显然是该病的患者。沙堤斯庄屋代表着他渴望拥有的出身。这极具讽刺意味，因为这所大宅不过是个朽败恶毒的躯壳，充满了缥缈的幻象，仅有的居者是两个孤寂的女人，没有血缘关系，一个八成是个疯子，另一个患有情感障碍。匹普竟然厌弃铁匠铺的生活，而向往这个病态的梦境，说明他脑子出了问题。

匹普的行为是对小说故事情节的误读。他以为，自己是郝薇香小姐那个情节中的人物，未曾想实际上却属于马格韦契的故事。说出自己属于哪个故事从来不是一件简单的事。就自己身份的起源，即谁才是“创造”他的那个人，主人公犯了个灾难性错误。他以为自己是郝薇香小姐的出品，实际上却是个囚徒的大作。起源问题迷雾重重，就像匹普眼中的马格韦契，是个“可怕的谜团”。然而，这个谜团涉及的不仅仅是个人。人类文明来自何处？我们共同生活的起源又是什么？

这部小说中的答案是毫无疑义的。文明那肮脏的根就扎在罪恶、暴力、劳苦、折磨、不公、悲惨以及压迫中。匹普的赞助人竟是马格韦契，这个事实便足以昭示小说深藏的真相。正是这粗粝的根，滋养了这世上文明的花朵。“我活得很艰难，”囚犯跟匹普说，“是为了你能活得轻松。”正是艰苦劳作与非法行径，成全了匹普的好运。于是，他在伦敦的悠游生活染上了“牢狱和罪恶的污迹”，怎样都无法抹去。郝薇香小姐同匹普在伦敦跻身其中的高雅社会一样，其财富都源于残酷的剥削与压榨，而那个时尚的社会却对此毫不知情，或者至少是漠然处之，正如匹普根本没有想到，给予他真实身份的，是身处社会底层的马格韦契。即便是艾丝黛拉，也跟犯罪有着不解之缘，因为她竟然是马格韦契和一个谋杀嫌犯失散多年的女儿。这部书所呈现的文明若意识到其真正的根基，恐怕很难有脸再活下去。

小说的这一看法激进到令人咂舌。说实话，狄更斯本人远没有如此偏激；现实生活中的他，政治观点要温和得多。他信奉的是社会改良，而非暴力革命。在此意义上，同他别的晚期小说一样，《远大前程》证明了我们此前注意到的一个观点，即作家的真实看法未必等同于他或她在作品中表露的态度。D. H. 劳伦斯曾说，“相信故事，千万别相信讲故事的人”。明摆着，小说同情的是犯罪肆虐的底层社会，而不是对狄更斯顶礼膜拜的时髦世界。沙堤斯庄屋揭露了体面背后的

阴暗，且看郝薇香小姐那些道貌岸然、贪得无厌的亲属，像秃鹫般环伺左右，就等她咽气，好扑上来把她的钱哄抢一空。

小说中的道德试金石乔盼着马格韦契能甩掉在沼泽里追捕他的士兵。匹普到伦敦后，最初看到的就有新门监狱，可怜的囚徒在里面惨遭鞭笞与绞杀。后来，写到马格韦契被押到法庭听候死刑宣判时，小说描述了栅栏里等待宣判的犯人：“有的怒目而视，有的魂飞魄散，有的呜咽啜泣，有的捂住了脸”，并与“挂着大表链、佩着花束的司法长官们，衙门里或道貌岸然、或凶相毕露的官僚们，庭吏、法警……”^{④①}做了鲜明的对比。整部书都在明显地暗示，正统社会貌似温良恭俭，实则残忍腐朽，与盗贼凶徒的世界别无二致。

这部小说暗示，匹普与马格韦契之间有着相似性。两人与正统社会的关系，都是一脚在内，一脚在外，不仅权利遭到剥夺，而且饱受欺凌压榨。两人都没受过什么教育，习惯了被人吆来喝去。在维多利亚时代，孩子们不比死囚犯享有更多的自由。成年人满脑子都是基督教义，认为孩子堪称魔鬼之后，所以小匹普动辄便遭大人拳击掌掴、羞辱骂。小说中有一处毫不讳言地将孩子描绘成该上绞架的罪犯，这便指出了匹普与马格韦契间隐秘的相契之处。关于孩子与犯罪的直接关联，小说里还有一处。贾格斯本非一个软心肠的自由派，可他也义愤填膺地跟匹普讲，自己亲眼看到孩子们“坐牢的坐牢，挨鞭子的挨鞭子，流放的流放，无人过问的无人过问，流落街头的流落街头，纷纷准备好上绞架的条件，到长大了就给绞死”^{④②}。

贾格斯在伦敦是个令人既畏又敬的律师，似乎跟每个前科犯都有点头之交，故而成为故事中沟通底层世界与上层世界的桥梁。他办公室墙上挂着绞刑犯的死亡面具。既然他多少靠打人命官司谋生，也就成为书中几个活死人中的一号。马格韦契在大墙之内生不如死，所以也位列其中。此外还有郝薇香小姐，情人背叛的那一刻，她的生命就僵死了。再就是乔大嫂，她在给奥利克砸碎头骨后，便悬于生死之

间。乔大嫂之死暗示，匹普不但是罪犯的同谋，而且间接参与了谋杀。马格韦契弄断脚镣的锉刀就是他偷来的，而奥利克正是用那副脚镣袭击了乔大嫂。弑母的阴影笼罩在主人公的头上。

* * *

《远大前程》的开头绝妙地呈现出一幅凄凉的景象。匹普独自来到乏味、阴悒、孳生热病的沼泽地，在教堂墓地的墓碑间游荡，一艘牢船停泊在离岸不远的地方，附近还有一座绞架。死亡、罪行以及人类的痛苦都汇聚到这巧妙安排的象征图景中。就在匹普感受到人类原始创痛的那一刻，马格韦契突然跳到他面前。这是个骇人的异类，像神话中的人物一样瘸了条腿，吓得男孩子肝胆俱裂：

好一个可怕的人！穿一身灰色粗布衣服，腿上拴一副大铁镣。头上也不戴一顶帽子，只裹着一块破布，一双鞋子破烂不堪。他刚在水里泡过，满头满脸都是烂泥，闷得他透不过气来；两条腿给乱石堆子绊得一瘸一拐，给碎石片儿划出一条条创痕，给荨麻戳得疼痛难挨，给荆棘扯得皮开肉裂；走起来高一脚低一脚，一边走一边抖，又瞪眼又咆哮。他赶过来，一手抓住我的下巴，一口牙齿捉对儿厮打。^{④2}

A fearful man, all in coarse grey, with a great iron on his leg. A man with no hat, and with broken shoes, and with an old rag tied round his head. A man who had been soaked in water, and smothered in mud, and lamed by stones, and cut by flints, and stung by nettles, and torn by briars; who limped, and shivered,

and glared and growled; and whose teeth chattered in his head as he seized me by the chin.

这是个可怖的幽灵，身上透着某种动物性，某种非人性的气息。然而，这也是纯粹的人具有的非人性；他摆脱了文明的羁绊，向匹普的人性发出了赤裸裸的呼唤。男孩子做出了回应，就此仿佛与一切被放逐被剥夺者达成了象征性契约。与此同时，他也同罪恶秘密建立了患难与共的关系。实际上，不难看出，这幅鬼气森森的场景影射了人类堕落的故事，虽然从表面看，匹普只是给这绝望的同伴倒提了起来，并未真的堕落。随着故事展开，马格韦契确实进一步颠倒了匹普的世界。这是男孩头一次遭遇犯罪与困苦，因此也是某种对原罪的呈现。这一切都带有某种罪恶感，一种干伤天害理的事给当场捉住的感觉；因为偷自家东西害怕被罚，匹普很快也会对此感同身受。对马格韦契施以援手尽管是义举，却让匹普失去了原有的天真。他已经跨越了法律的红线，无论如何努力，却再也爬不回去。

即便对弱者怀有深切的同情，小说依然拒绝将马格韦契理想化。事实上，他的某些行为极易遭到严厉的指责。匹普后来的麻烦大多拜他所赐，毕竟，是他偷偷给了男孩儿一大笔财产，让他与铁匠铺渐渐疏远。可见，这种慷慨多么匪夷所思。无论匹普当时如何心向往之，但毕竟没主动提出要做绅士。马格韦契也未就此征求他的意见。他这么做是为匹普着想，但同时也是让自己满意。他甚至不无骄傲地说，这个被保护人“属于”他。此处暗暗用到了弗兰肯斯坦与其怪物的典故。作为囚徒，马格韦契无法掌握自己的命运，可他没想到，自己令挚爱的匹普也陷入了同样的境地。同样的，艾丝黛拉也是郝薇香小姐的玩偶。最终，她对自己的创造者怒目相向；匹普对第一次回到伦敦的马格韦契也是同样的脸色。这个重犯把一份财产赠给一个几乎完全陌生的人，然后站到一边，欣赏自己的作品，这是不负责任的行为。这么做不仅忽视了财富可能带来的痛苦，也是对自己的精神养子行使

某种权力。郝薇香小姐与艾丝黛拉的关系中，这种情况也极其明显。在这部书里，权力隐伏在许多人际关系的背后。

《远大前程》中存在着几种文学模式。它既是现实主义的，也带有幻想成分。郝薇香小姐不是那类能在附近商场撞见的人，马格韦契倒是能凑合着在那里做个保安。书中安排的许多巧合毫无真实可言。这部小说还利用了名为成长小说的文学模式，讲的是主人公的教育经历或精神历程。除此之外，寓言、罗曼司、神话、童话的比重也很大。然而，在这点上，该小说不同于狄更斯某些早期作品。前文中已经看到，有时小说会以童话为手段，制造大团圆的结局，而从现实主义角度看，这似乎难以企及。比如，《简·爱》让简听到风从远方传来主人的哀呼⁴³，从而让二人得以团圆。早期的狄更斯也擅长这种手段。然而，《远大前程》看穿了此类把戏。它认识到，慷慨的仙女郝薇香实乃恶毒的女巫，美梦遭到污染，财富招致腐败，抱负纯属虚幻。阿伯尔·马格韦契是个法力高超的巫师，让穷孩子摇身一变成为王子，但却为此付出了极其高昂的代价。罗曼司就此变了味儿。“郝薇香（Havisham）”这个姓氏暗示，“拥有（have）”只是“假象（sham）”。渴望拥有，到头来却万事皆空。

即便如此，偶尔操纵一下情节，小说也没什么意见。最终，匹普没有回到铁匠铺，可以接着做他的绅士，虽然再也不能游手好闲。简言之，他终于成为一心向往的中产阶级，只是此时有了正确而非错误的价值观。说到操纵情节，郝薇香小姐的惨死或可理解为作者对她的报复，谁叫她冷酷无情地陷害主人公。匹普与马格韦契达成了和解；但不久之后马格韦契便撒手人寰，正好，匹普也就不必再跟他有何瓜葛。将这粗鲁的老头儿铭记在心是一回事，让他在客房里再住二十年可是另一回事。

成长小说主要讲人的发展，而匹普的经历却是倒退的。借用T. S. 艾略特在《四个四重奏》中的话，他必须返回起点，才能真正认识

它。有人指出，他的名字（Pip）是回文性的，意思是正读、反读都一样；而且，匹普只有回到原点，才能有实质性的进步。要获得真正的自立，就必须直面自己不堪的出身。唯有接受那段身不由己的历史，你方能获得自由。唯有回头直视自己的过往，你才能继续摸索前行。若将过往硬压下去，有一天它必将反扑，打你个措手不及，就像马格韦契没打招呼便闯入匹普在伦敦的寓所。

小说的开始既是某种终结（比如教堂墓地里匹普双亲的坟茔），而其终结却是新的开始，改过自新的匹普与艾丝黛拉携手前行，重新开始生活。相反地，故事在沙堤斯庄屋里停滞不前。时间陷入了僵局，发霉的屋内郝薇香小姐走来走去，却仍困在原地。就叙事而言，读者也会注意到，虽然故事采用了第一人称，但却无情地刻画出叙述者的道德缺陷。匹普成了个令人厌恶的小暴发户，这点他不但自己看见，也让读者看见，彰显出他强大的人格力量。毫无疑问，正是这种力量帮他最终渡过劫难。

故事中的某些重要意象模式强化了主题。其中之一是铁的意象，它以诸种形式出现：马格韦契的脚镣，后来被奥利克用来重击乔大嫂的头部；匹普从乔那儿偷来的锉刀，后来再一次出现；那艘有着粗大锚链的牢船，“像戴着镣铐的囚犯”；乔大嫂的婚戒，惩罚匹普时擦伤过他的脸；不一而足。在象征意义上，马格韦契为匹普锻造了锁链，即便那是金银所铸成。匹普的学徒契约具有法律效力，将他与铁匠这行“捆绑”，虽然他对打铁毫无兴趣，只有厌弃。由此可见，铁在小说里象征着暴力与囚禁，但同时，它也代表了坚实与淳朴，与沙堤斯庄屋和伦敦上流社会形成了鲜明的对比。它告诉我们的，是铁匠铺和犯罪猖獗的下层社会的真相，以及它们的残酷与凄凉。

此外，食物意象模式贯穿了整个故事，其意义同样模棱两可。食物跟铁一样与权力、暴力相关。马格韦契恐吓匹普，说要生吞了他；男孩儿偷给囚徒的馅儿饼让他背负上内疚与恐惧；在潘波趣先生那个

诡异的故事里，匹普变成一头惨遭割颈的猪；郝薇香小姐说那些贪婪的亲戚是在吃她的肉。虽然如此，食物与饮料也象征着友情与团结，比如好心的匹普为枵肠辘辘的马格韦契带去食品。能让狄更斯心跳加速的，莫过于煎锅里滋滋作响的火腿发出的香味了。

看罢我的描述，没人会猜到这部书竟会令人捧腹大笑。乔·葛吉瑞是作者创造的最佳喜剧人物之一。小说跟他开了不少善意的玩笑，同时又将他树立为整部书的道德标杆。然而我们看到，乔的铁匠铺孤立于乡间，这或许是说，只有与腐朽的社会影响相隔离，美德才能绽放。文米克的城堡式居所亦是如此。除此之外，这部书里幽默随处可见。即便是描绘异常丑陋的现实，狄更斯也能做到妙趣横生，这说明，喜剧是他对抗苦难的一剂良方。在其晚期作品里，善意常常缺席；然而，即便善意在小说描绘的冷酷世界里难觅其踪，描绘的手法中却蕴含着充沛的道德感。在这些小说的创作中，暖心的同情、体察的能力、善意的幽默、和煦的态度，一一发挥了应有的作用，意味着狄更斯的道德价值观与写作行为不可分割。

《远大前程》毫不怀疑它描述的虚构世界哪个最为真实，是乔的，还是郝薇香小姐的。与之相反，《奥利弗·退斯特》却犹疑不决，拿不准哪个更贴近现实，是费根及其一帮小贼身处的底层犯罪圈，还是最终拯救奥利弗的中产阶级社会。难道费根的底层世界不过是梦魇般的插曲，在富亲戚怀中惊醒过来时，你会暗道一声谢天谢地？或者他肮脏的巢穴比布朗劳先生的画室更为真实？费根的生活方式有种妄作胡为的快乐，这是布朗劳先生的城市生活所不具有的。费根也许是又一个伪家长，但他很会煎香肠，在狄更斯眼里，这可是大大的加分项。毫无疑问，他与那帮窃术高超的徒弟们也会卷入抢劫和暴力犯罪，以及某些不上档次的勾当；然而，这个组织也是对家庭的变态戏仿（所有女性成员都是妓女），而且比葛吉瑞一家要热闹快活。

事实上，这部小说明着谴责这伙无赖，但对他们的刻画却并不与之相符。费根算是个恶棍，但像狄更斯一样，也是个表演者，有着爱戴他的观众。机灵鬼给押上法庭时，不无讥讽地说“这不是秉公而断的地方”^{④④}，而小说似乎也毫无疑问地赞同他的看法。话虽如此，布朗劳一家的确充满爱心与同情，而费根与比尔·塞克斯肯定做不到。奥利弗跟着前者才有未来，在窃贼的厨房里一定没有盼头。可见，不能一味指责中产阶级肤浅，其成员也并非人人浅薄。布朗劳们有着文明的价值观，起码懂得保护弱者。别以为他们只知道不能用桌布擤鼻涕。

我们已经看到，匹普退烧后醒转，发现乔就在身边，令他倍感温暖。同样，奥利弗久病初愈，发现自己安安全全，躺在布朗劳先生雅致的家中，暂时脱离了费根罪恶的魔爪。两人虽然都从一个世界换到另一个，但方向殊为不同。奥利弗给人一把从底层拽到文明社会，而匹普却从文明社会回归底层。二人的旅程背道而驰，对哪种生活更为真实给出了迥异的答案。然而，在某种意义上，《远大前程》兼具两个世界的优势。匹普不会留在铁匠铺。他将继续过体面的生活，然而不会像从前那般奢靡。他先是离开铁匠铺，然后回归，然后再次出发。这不是一个从破衣烂衫到鲜衣怒马，再跌回破衣烂衫的故事；更像是从衣衫褴褛到衣着得体的转变。

毋庸置疑，我对此书的探讨远不够全面。所有的阐释都是片面的，一时的。没有盖棺论定一说。然而，检视我这番简短分析的目的，似乎不无裨益。它与叙事的流动拉开距离，仔细甄别频繁复现的观念与主题，发现了某些平行、对立与关联关系。它避免孤立地看待人物，而视之为某种模式中的元素，与主题、情节、意象和象征地位相同。对如何用语言营造气氛和情感氛围，我也简短地加以探究。不止关注故事内容，也关注其形式与结构。考虑了故事对人物所持的态度，粗略地查看了文本中出现的各类文学模式（现实主义、寓言、幻想、罗曼司等等）。此外，就小说中矛盾含混之处进行了深入探讨。

我还就小说的道德观提出了一些问题，至于它是否合理，读者大概不会放弃追问。文明的根源真是犯罪与不幸吗？这个观点是不是太过偏颇？这般问题完全合情合理。文学作品有它的观点，但我们未必就要积极认同。我们有权抱怨，《远大前程》对中产社会的评价太过武断，认定法律只是粗暴的压迫工具有失偏激，对死亡和暴力表现出病态的迷恋，对乔的刻画过于感情用事。此外，除了毕蒂，小说中几乎没有正面的女性角色，这点也该值得我们关注。

* * *

匹普与奥利弗均是父母双亡。因此，他们属于从汤姆·琼斯到哈利·波特的卓越谱系，涵盖了孤儿、准孤儿、受监护人、弃儿、私生子、可怜的继子以及疑似给人调了包的孩子。这类人物在英国文学中屡见不鲜。失恃失怙者大受作家青睐，有着几个原因。其一，他们不名一文，常常遭人轻贱，全靠自己在这世上打拼，这便能激起读者的同情与赞赏。我们理解他们的孤寂与焦虑，同时钦佩他们自力更生的奋斗精神。孤儿往往感到脆弱且遭遇不公，而这种感觉恰能用来象征性地评价整个社会。狄更斯的晚期作品让人觉得，社会制度放弃对公民的责任，令所有人都成为孤儿。社会就是个假父亲，从不履行父亲的义务，反而让所有男女替他承担责任。

再者，小说，尤其是维多利亚时代的小说，对艰苦奋斗靠一己之力摆脱穷困发家致富的人很是着迷。这简直就是美国梦的预演。无父无母的确令他们前行的道路更为平坦。盖因少了家世的拖累，他们就不至为亲情所牵绊，可以放手一搏。在D. H. 劳伦斯的《儿子与情人》中，保罗·莫雷尔算是亲手解决了母亲。在故事的结尾，他只身上路，去追求独立的生活。我们已经看到，现实主义小说往往以问题

的解决而告终，而典型的现代主义小说则让主人公不再迷惘，独自远行，他的问题虽未解决，但至少摆脱了社会或家庭的羁绊。

孤儿是反常的人物，与收留他们的家庭若即若离。他们与环境有些格格不入。孤儿是零余之人，不得其所，是家庭这副扑克里的小丑。正是这种断离状态驱动着故事的发展，所以说，孤儿是可堪一用的叙事手段。如果我们是维多利亚时代的读者，准知道到了小说的尾声，他们就会否极泰来，但也会好奇，这样的结局何以得来，一路上人物们又会经历怎样有趣的冒险。所以，读者既感到笃定，又觉得没底，这种矛盾心态最是撩人。恐怖影片虽然阴森可怖，令观者心神不宁，但因为知道是假的，也就不至于胆战心惊。

当下，英国文学最钟爱的孤儿非哈利·波特莫属。哈利早年寄人篱下，跟可憎的德斯利一家生活，这与小男孩儿匹普以及寄居里德家的小姑娘简·爱的经历差相仿佛。然而，在哈利身上，弗洛伊德所谓“家世妄想综合征”居然并非妄想。他的家世可比德斯利一家要显赫得多。事实上，在《哈利·波特与魔法石》中，首次踏入霍格沃茨魔法学校时，他发现自己早已是闻名遐迩。哈利出身巫师名门，不仅比德斯利一家高贵（那是自然！），且足以睥睨所有麻瓜（非魔法师的凡人）。他的父母皆为法术高超的巫师，且声名显赫，备受爱戴。与《远大前程》相反，这个幻想毕竟是货真价实的。和匹普不同，哈利无需变成特别的人。他本身就是个特别的人。实际上，哈利身上无疑有着弥赛亚（救世主）的影子，即便是一心向上爬的匹普也不敢有此非分之想。就像贾格斯找到匹普，告知他即将一步登天的喜讯，头发蓬乱的巨人海格也从天而降，向哈利透露了他的真实家世与身份，引他走向已经规划好的非凡未来。由于哈利生性谦逊，并无野心，所以比倨傲自得的匹普更惹人喜爱。他的好运是盛在盘子里呈上的，没有花他半点气力。

哈利摊上个糟糕的替代父亲，即粗野蛮横的德斯利先生，所幸他遇到一众慈爱的替代父亲，从邓布利多、海格到小天狼星布莱克，足以弥补前者造成的不幸。德斯利家是他现实中的家，可那根本算不得家；霍格沃茨是个梦幻的家，却是他真正的归属。邓布利多告诉他，有的事情虽然发生在头脑中，但并不一定就是假象。幻想与日常现实在作品中汇流，令它盘桓在现实主义与非现实主义之间。在这部小说描绘的现实世界中，匪夷所思的事情明目张胆地发生着。读者必须在这个系列小说中发现自己熟知的现实，方能在魔法将之幻化时获得快感。读者大多是没有地位或权威的孩子，因此，目睹别的孩子拥有巨大的法力，无疑会让他们大呼过瘾。由此看来，即便几乎每页上熟稔的现实，都与奇异的魔幻并置，带来不和谐的感觉，现实主义与非现实主义的结合，对这部小说依旧至关重要。人物施展法术时，穿着蓝色牛仔裤。笤帚落地，会激起泥土与卵石。食死徒与穆丽尔姨妈并肩而立。不真实的生物进出真实的大门。有一次，哈利⁴⁵用魔棒清洁烤炉时弄脏了手帕。擦炉子为何不直接用魔棒呢？

魔法若能解决人类的一切问题，故事便没有存在的必要。我们已经看到，故事想要立起来，其人物必定要遭遇不幸，获得启示，或者时来运转。哈利·波特系列小说中，这些际遇不可能源自魔法与现实的激烈冲突，因为魔法会赢得不费吹灰之力，哪里还会有惊险的故事可讲。所以，它们必须来自魔法世界内部的分裂，来自正邪两派巫师的斗争。魔法力堪称双刃剑，可行善，亦可作恶。唯有如此，故事情节才能顺利展开。但这也意味着，善与恶也许同宗同源，并非表面上那般势不两立。《哈利·波特与死亡圣器》中“圣器”（Hallows）的本意是“圣化或神化”，因此，看到它与“死亡”（deathly）紧紧绑在一起，我们心中便涌起了不安。它让人想到，“神圣”（sacred）原本既有“被保佑”，也有“受诅咒”的意思。我们还看到，这一系列小说既让幻想与现实对峙，又呈现了二者的交融。同样，它们坚信，光明力量与黑暗势力不共戴天，无私的哈利与恶毒的伏地魔总要

拼个你死我活；然而与此同时，却时时刻刻质疑这种对立，总也不肯罢休。

从很多方面看，这一点都清晰可见。一则，邓布利多这类慈父也会渐渐显出恶意。就像《远大前程》中的马格韦契，邓布利多亦暗中布局，以期拯救哈利；不过，读者时不时会对他的本意打个问号，正如马格韦契对匹普的规划也曾引起疑虑。最终我们看到，他站在天使一边，但行止亦有亏缺，这使得善恶间看似清晰的界限变得模糊。西佛勒斯·斯内普的所作所为亦是这般含混难辨。此外，伏地魔不仅仅是哈利的仇敌，也是其精神之父与邪恶自我。二者的鏖战颇似《星球大战》中天行者卢克与达斯·维德的争斗，乃至两个恶棍名字的首字母都一模一样^{④6}。

诚然，与达斯·维德与卢克不同，伏地魔和哈利不是亲父子。然而，哈利体内长着伏地魔的关键部分，就像所有人都带有父母的基因。竭力摧毁黑暗魔王的同时，哈利也在与自己拼斗。真正的敌人总是来自内心。哈利虽然憎恨这个暴君，却也无奈地与他维持着亲密关系。“真恨他能进入我的内心，”哈利愤愤不平地说，“不过我会利用好这点。”哈利与伏地魔在某种意义上实乃同一人。只不过，哈利能抓住进入这个恶棍内心的机会，一举将其击败。

哈利的亲生父母给予他生命与慈爱，而作为父亲形象的伏地魔却异常残忍、极端跋扈。他代表的父亲是令人生畏的法律或超我；在弗洛伊德看来，这是一种内在于自我的力量，而非外在的权威。弗洛伊德认为，父亲形象的黑暗面与伤害、阉割的威胁有关。若说哈利额头上的伤疤通过某种心灵感应将他与伏地魔联系起来，也便可以说，我们这些人都带着具有类似关联的心理伤疤。伏地魔切望独占哈利，因此，哈利便成为光明与黑暗力量角逐的战场。事实上，这部小说与悲剧仅一步之遥。就像许多寻求救赎的角色，哈利必须以自己的死换取他者的生。唯有一死，方能彻底消灭伏地魔。不过儿童故事有着大团

圆的传统，以免心灵创伤让小孩子睡觉时瑟瑟发抖，所以小说祭起了各式法宝，使哈利免遭死亡的厄运。全书的结束语“一切都很好”道出了所有喜剧末尾的潜台词。

在这些故事里，文学批评者还能发现什么吗？首先，这里面有政治维度。一群法西斯精英般的魔法师对拥有麻瓜血统的同类充满敌意，与开明的巫师们展开了斗争。这便提出了某些重要问题。如何能做到既不感觉高人一等，又能变得“与众不同”？少数派与精英分子有何差别？有可能像巫师对麻瓜那样，既区别于大众，又与之保持某种团结吗？这里有一个隐而未发的问题，涉及孩子与成人的关系；书中魔法师/麻瓜的关系正是对此的影射。孩子代表着某种谜题，他们与成人类似，但绝不相同。他们就像霍格沃茨的居民，虽然与成人世界有交集，但却生活在自己的世界里。要对他们进行公正的评价，则需承认他们与成人的差别，但也必须把握尺度，不能将他们视作邪恶的“他者”。维多利亚时代某些福音派教徒就犯了此类错误，认为自己的子女桀骜不驯、难获重生。一些现代恐怖影片中也存在同样的观念。孩子的“他性”让人联想到异类与邪灵，《外星人ET》与《驱魔人》就是很好的例证。传统中罪孽深重的孩子，如今变得鬼气森森。弗洛伊德认为，既陌生又熟悉的事物是“离奇”的。然而，若稍不留神孩子们就会喷出五颜六色的呕吐物这一看法是错误的，那么同样错误的，是像童年之独立地位获得承认之前那样，将孩子视作小大人。（英国文学书写童年始自布莱克与华兹华斯。）同样，应当承认少数族裔的特殊性，但也不能痴迷于其“他性”，反而置大量的共性于不顾。

这个系列小说值得关注的还有主要人物姓名里的音节数。在英格兰，上层阶级的姓名往往要长于劳动阶级的名字。丰富的音节象征着另一类富足。叫作菲奥娜·福蒂斯丘-阿巴思诺特-斯迈思的人不可能出身于利物浦的穷街陋巷，而叫乔·多伊尔的却很有可能。赫敏·格兰杰（Hermione Granger）的名字是三个主角中最讲究的；“赫敏”

在英国上中产圈子里比较常见，“格兰杰”让人想到乡间大宅⁴⁷。这个名字包含不少于六个音节。（一些美国人将“Hermione”读错，只读了三个音节。）哈利·波特（Harry Potter）是典型的中产阶级主角，他的名字包含四个音节，平衡且齐整，不夸张也不小气。罗恩·韦斯莱（Ron Weasley）的名字就显得寒酸了，只有三个音节。他的姓氏让人想到“黄鼠狼”（weasel），这个词的引申义为鬼祟的骗子手。黄鼠狼不是什么威武的野兽，所以正好拿来给罗恩这样出身低微的人物取名。

我们大概也注意到，大量如Voldemort（伏地魔）般以V开头的词汇都具有负面意义：villain（恶棍），vice（邪恶），vulture（秃鹫/趁火打劫者），vandal（肆意破坏公物者），venomous（有毒的），vicious（残酷的），venal（贪赃枉法的），vain（虚荣），vapid（乏味的），vituperative（谩骂的），vacuous（空洞的），voracious（贪婪的），vampire（吸血鬼），virulent（狠毒的），vixen（泼妇），voyeur（窥淫癖），vomit（呕吐），venture capitalist（风投家），vertigo（眩晕），vex（烦扰），vulgar（庸俗的），vile（可恶的），viper（蝮蛇/心如蛇蝎之人），virago（悍妇），violent（暴力的），verkrampte（极右种族主义分子），vindictive（怀恨的），vermin（害虫），vengeful（心存报复的），vigilante（法外施刑者）以及Van Morrison⁴⁸（对爱尔兰音乐传统演奏方式的热衷者而言）。V字手势具有侮辱性，象征着阉割。伏地魔（Voldemort）在法语中意为“逃离死亡”，但也许别有意指，因为vole（田鼠）也不是什么像样的野兽。这个名字或许也在暗示“墓穴”（vault）与“霉菌”（mould）。

有的批评家认为，哈利·波特系列小说不值得探讨。在他们眼中，这些书哪算真正的文学。什么是好的文学，什么是坏的文学，让我们接下来看。

-
- ① 出自莎士比亚《十四行诗集》第87首，梁宗岱先生的译文是“再会吧！你太宝贵了，我无法高攀”；曹明伦先生的译文是“别了！你高贵得让我不配拥有”；屠岸先生的译文是“再会！你太贵重了，我没法保有你”。此处选用曹先生译文。
- ② Dinka人是非洲尼罗河流域的苏丹人的一支，Tuareg人是分布在非洲撒哈拉沙漠附近的游牧民族。
- ③ 此处指的是建筑上的一种圆形装饰，中心有个突起，很像眼珠。
- ④ 白金汉宫的英文拼写是Buckingham，把B换成F，庄严变为淫秽，作者显然大有深意。
- ⑤ The Smiths，活跃于1982年到 1987年的英国摇滚团体，主唱为摩瑞西(Morrissey)。
- ⑥ 《白鲸》中死追白鲸以复仇的船长。
- ⑦ 福克纳《八月之光》中的人物。
- ⑧ 莎士比亚《十四行诗集》第138首，原文是“*When my love swears that she is made of truth, / I do believe her , though I know she lies*”。
- ⑨ 英文中“made”与“maid（处女）”同音，“of truth”可以表示“由真实构成”或“千真万确”；“lie”即表示“撒谎”，也表示“躺倒睡觉”。
- ⑩ 此处作者记忆有误，这本书应该是狄更斯的《马丁·瞿述伟》。
- ⑪ organ 既有管风琴，也有生殖器的意思。
- ⑫ fanny 有女性生殖器的意思；Assingham中的ass有臀部的意思，而ham有大腿后部的意思。Fanny Assingham是詹姆斯后期杰作《金钵记》中的人物。
- ⑬ 这段译文出自梁遇春先生之手，见《摩尔·弗兰德斯》（重庆出版社，2007）。
- ⑭ 此处指美国前国务卿亨利·基辛格，二十世纪六十年代末越战期间曾主持对柬埔寨的轰炸，1973年因在结束越战谈判中的作用，获得诺贝尔和平奖。
- ⑮ J. M. 辛格（J. M. Synge, 1871-1909）：爱尔兰剧作家，爱尔兰文艺复兴的重要领导者。
- ⑯ 这句话出自W. H. 奥登的诗作《若我能对你说》，原文是“*If I could tell you I would let you know*”。

- ⑪ 在英语中，羊叫声的象声词是baa，此处为行文方便，译成“巴巴”而不是中文中的“咩咩”。
- ⑫ set dancing是爱尔兰传统的社交性集体舞，通常两到四对儿舞伴。
- ⑬ 狄更斯的晚期小说。
- ⑭ *The Duchess of Malfi*是英国十七世纪作家约翰·韦伯斯特的剧作。
- ⑮ Paul McCartney，英国歌手、词曲作者、音乐制作人，前披头士、羽翼乐队成员。
- ⑯ 英国传说中长得像鸡蛋的矮胖子。
- ⑰ 此处选用查良铮先生的译文，出自王家新选编《叶芝文集卷一：朝圣者的灵魂》，北京：东方出版社，1996年，第146页。
- ⑱ Maud Gonne（1865-1953），女演员、女权运动者、新芬党创始人之一，叶芝一生爱慕的对象。
- ⑲ Lawrence Durrell（1912-1990），英国小说家、诗人、剧作家，他的《亚历山大四重奏》（*Alexandrian Quartet*）入选美国兰登书屋选出的“20世纪100部最佳英语小说”（排名70位）。
- ⑳ 丹吉尔（Tangier）是摩洛哥北部古城、海港，丹吉尔省省会，全国最大旅游中心，人口约31万。
- ㉑ 济慈名诗《希腊古瓮颂》的第一行，译文出自《穆旦译文集》第三卷，北京：人民文学出版社，2005年，第436页。
- ㉒ 指1857年至1859年印度人反抗英国殖民统治的暴动，其波及面甚为广泛，最终遭到镇压。
- ㉓ 阿拉米语（Aramaic）是阿拉米人的语言，也是旧约圣经后期书写时所用的语言，被认为是耶稣基督时代的犹太人的日常用语，新约中的马太福音即是以这种语言书写。一些学者更认为耶稣基督是以这种语言传道。它属于闪米特语系，与希伯来语和阿拉伯语相近。
- ㉔ 卡巴拉教派（Kabalistic sect）是犹太教中神秘的一支，其起源可以上溯到十二世纪至十三世纪，要求信徒坚持艰苦的冥想过程和严格的苦行生活方式。
- ㉕ 罗夏墨迹测验（Rorschach blot）由瑞士精神科医生、精神病学家罗夏（Hermann Rorschach）创立，是最著名的投射法人格测验，测试者对由墨迹自然形成的图案自由表达自己的联想。
- ㉖ 波诺（Bono Vox）是U2乐队主唱，原名保罗·大卫·休森。

- ③③ 梅丽尔·斯特里普 (Meryl Streep)，好莱坞著名影星，曾主演《苏菲的抉择》《克莱默夫妇》等经典影片，两次荣获奥斯卡最佳女主角奖。
- ③④ 此处原文用的是hotter一词，说人表示“更性感”，说地方表示“更炎热”，所以两人说岔了。索菲亚既是女性名字，也是保加利亚首都；同样，卡罗莱纳既是女性名字，也是美国州名。
- ③⑤ 黑绵羊 (black sheep) 在英语中有“害群之马”的意思。
- ③⑥ 休·格兰特 (Hugh Grant)，英国男演员，代表作为《四个婚礼与一个葬礼》。他曾因招雏妓被刑拘，因此作者说他令人想起“害群之马”。
- ③⑦ 耶和华证人 (Jehovah's Witness) 是一个基督教派别，具有原教旨主义性质，坚信对《圣经》一字不差地遵从，比如严禁输血。二战期间亦受纳粹迫害。他们常常上门传教，经常遭人白眼，为人耻笑，或被目为邪教组织，但其虔诚态度足以感人。
- ③⑧ 狄更斯《奥利弗·退斯特》中的人物，他名字参照了荣如德先生的译法。
- ③⑨ Tom Lehrer，美国犹太讽刺幽默大师。
- ④⑩ 此处的译文以王科一先生的译文为蓝本，并参照了主万、叶尊先生的译文。
- ④⑪ 译文出自王科一译《远大前程》，上海：上海译文出版社，2011年，第465页。
- ④⑫ 王科一译：《远大前程》，上海：上海译文出版社，2011年，第2页。此处再举出罗志野先生的译文（译林出版社），以资参考：“这是一个面容狰狞的人，穿了一身劣质的灰色衣服，腿上挂了一条粗大沉重的铁镣。他头上没有帽子，只用一块破布扎住头，脚上的鞋已经破烂。看上去他曾在水中浸泡过，在污泥中忍受过煎熬。他的腿被石头碰伤了，脚又被小石块割破，荨麻的针刺和荆棘的拉刺使得他身上出现一道道伤口。他一跛一跛地走着，全身发着抖，还瞪着双眼吼叫着。他一把抓住我的下巴，而他嘴巴里的牙齿在格格打战。”
- ④⑬ 祝庆英译：《简·爱》，上海：上海译文出版社，1980年，第551页。
- ④⑭ 荣如德译：《奥利弗·退斯特》，上海：上海译文出版社，1984年，第402页。
- ④⑮ 原文中这件事是罗恩而不是哈利做的。
- ④⑯ 伏地魔 (Voldemort) 与达斯·维德 (Darth Vader) 的姓氏首字母都是V。
- ④⑰ grange 是“庄园”的意思。
- ④⑱ 凡·莫里森，生于贝尔法斯特的爱尔兰音乐全才。

第五章 价值

是什么决定了文学的品质？如何判定好、坏或平庸？多少世纪以来，人们给出了纷繁多样的答案。深刻的洞见、忠实于生活、统一的形式、广泛的认同、道德复杂性、语言的创新、想象的视野，所有这些都曾作为伟大作品的标志而被提出，更别说一二颇可怀疑的标准，比如为不羁的民族精神发声，或为提高钢铁生产速度而将炼钢工人刻画成史诗英雄。

某些批评家认为，原创性至关重要。一部作品与传统和成规的决裂愈甚，愈是前无古人，则获得的评价愈高。许多浪漫主义诗人和哲人秉持这种观点。不过，只要稍加思索，便足以发现破绽。新并不一定代表价值。化学武器新吧，可为之欢欣鼓舞的人却寥寥无几。同样的，传统不一定就意味着保守古板。传统不只是让银行经理披上锁子甲将黑斯廷斯战役^①重演一遍那么简单^②。我们有着荣耀的传统，如英国女性争取选举权的斗争，以及美国的黑人民权运动。这种文化遗产可以是革命性的，也可以是保守的。成规也并非呆板而刻意。“成规”（convention）本意就是“聚到一起”，没有人的聚集，便不会有社会生活，艺术作品更不遑多论。人们的性爱也遵从成规。倘若依照某个文化的成规，喷香水与烛光晚餐是绑架的序曲，那么做爱前这么折腾就大可不必。

十八世纪作家蒲柏、菲尔丁及塞缪尔·约翰逊对原创性持某种怀疑态度，觉得那就是赶时髦，甚至颇为反常。新颖不啻为一种古怪。创造性想象一不小心便会沦为虚妄的空想。再说，严格来讲，创新本来就是不可能的。这世上不存在崭新的道德真理。倘若上帝原初并未向世人昭示那寥寥数条准则，让我们依此获得救赎，那就未免过于刻薄。若是他忘了告诫古亚述人通奸有罪，却因奸情将他们打入地狱，这般玩忽职守便不可原谅。在新古典主义者蒲柏和约翰逊看来，与某些新兴的观念相比，经无数人多少世纪的检验而证实的真理必定更值得尊重。疯癫的天才半夜两点臆想出的东西哪能与人类的共同智慧相提并论。四海之内，人性皆同，因此，不可能真正超越荷马与索福克勒斯对人性的描写方式。

说到发展，科学也许会吧，艺术则不会。类同比差异更值得关注，普遍比特殊更有分量。艺术的职责就是为人们熟知的事物提供生动的形象。现在大致就是过去的复现，其合法性源于对过去的忠实。构成现在的大多数元素也构成了过去，而未来只是过去稍加改动的翻版。变化遇到了世人怀疑的目光，因为在衰退与进步的天平上，它可能更倾向于前者。这自然无可避免，然而，白云苍狗本就是人类堕落状态的标志。伊甸园不曾识得变化。

若说这一新古典主义世界观与我们的远隔光年，也许是二者之间隔着浪漫主义的缘故。对浪漫主义者而言，世间男女秉有创造之精神，以永不枯竭的宏力，令世界之面貌焕然一新。因此，现实活力充沛，而非死气沉沉，人们应该为变化欢呼，而不该为之恐惧。人是历史的创造者，掌握着无尽的进步可能。要踏进这个美丽新世界，只需挣脱束缚他们的诸种力量。创造性想象高瞻远瞩，其力量能以我们最深切的愿望来重塑世界。它不但能激发政治革命，也能赋予诗歌以灵感。在此，个人天赋获得空前的关注。人不再被视作孱弱、有缺陷的生灵，随时会犯错误，随时需要强硬的统治者敲打。相反，他们的根深植于无限之中。自由是他们至为本真的特质。渴求与奋争是他们的

本性，他们真正的家园在永恒当中。我们应该培养对人之能力的宽宏信任。激情与爱意大多出于良善。它们有别于冰冷的理性，将我们与自然、与彼此紧密结合。应该让它们摆脱人为的束缚，恣意生长。真正公正的社会以及最优美的艺术作品，一定允许它们无拘无束地发生。最受人珍视的艺术品一定超越了传统与成规。它们不会奴才般效仿过去，而是催生出丰富与奇特的事物。

每件艺术品都是奇迹般的新造物。它是上帝创世行为的回声或翻版。像上帝一样，艺术家也是无中生有，凭空创造出艺术作品来。赋予艺术家灵感的是想象力，而想象力并非实存之物，其丰富与匮乏因人而异、因时而异。它能从子虚乌有中幻化出崭新的事物，比如深谙催眠之术的古舟子，或者耽于发表哲学论述的陶片。即便如此，艺术家绝无可能与上帝平起平坐，因为就创造而言，上帝拔得了头筹，其造物无懈可击。诗人可以模仿创造的神迹，但是他的创造受到时间的钳制。再说，这套理论显然不符合实际的创作过程。任何艺术品都无法凭空而生。柯尔律治并未创造出古舟子，而济慈也没有臆造出希腊古瓮。如任何艺术家一样，浪漫主义作家锻造艺术所用的素材，并非他们自己的出产。在此意义上，他们与其说是微神，不如说是砖瓦匠。

浪漫主义的创新冲动为现代主义所继承。现代主义艺术立场坚定地对抗凡事都已标准化、类型化、预制化的世界。它遥指一个超出此种二手成品文明的领域，旨在让我们以全新的眼光看待世界，打破而非巩固我们习以为常的感觉方式。它以奇异性与独特性反抗命运，拒绝降格为了一件普通商品。然而，一件艺术品若是新到空前绝后，便也无从认知，就好比真正的外星生物不是多手多脚的侏儒，而是此刻坐在我们腿上的无形怪物。一件能够辨识的艺术品，必定与已归类的艺术品有关，即便最终它将这个类别弄得面目全非。即便是件革命性的艺术品，也唯有比照其所革命的对象，才能对其革命性做出判定。

无论如何，就算是前无古人的文学作品，旁的且不论，亦是由之前无数文本的碎片与残余构成的。文学的媒介无外乎是语言，每个词都经过几十亿次的使用，已然陈旧、肮脏、破损、寡淡。若有人高声道，“我独一无二的、宝贵的、可爱到无法言说的宝贝儿”，某种意义上，这一准儿是引用别人的话。即便这话从未有人说过，所用的字词也早让人耳朵生茧，何况此种可能性微乎其微。由此观之，新古典主义者蒲柏或约翰逊比看起来要精明得多。某些二十世纪先锋艺术家曾梦想绝对的创新，但事实上这绝无可能。我们很难想象，会有比乔伊斯的《芬尼根守灵夜》更令人震撼的原创作品了。的确，乍一看，该书是以何种语言写成都难以分辨，更遑论蕴含的意义。实际上，该书大量的词汇我们都耳熟能详，所谓创新不过是将字词进行了怪异的组合。所有文学作品都这么做，只不过这部书做得更夸张。

这并不是说创新绝无可能。人类那些事儿没有绝对的中断，也没有绝对的延续。没错，我们无限地循环使用着符号。不过，乔姆斯基说得也没错，我们不断生产着从未说过听过的句子。在此意义上，浪漫主义者与现代主义者是正确的。语言显示出惊人的创造力，它是人类迄今为止最灿烂的创造物；就创造性而言，甚至超过了梅尔·吉布森^③的电影。说到新的真理，人类在不断地发现它们。对真理的探究有多种方式，其中之一叫作“科学”。在新古典主义时期，它尚处于襁褓之中。但是，艺术同样既可以创新，也可以继承。作家能够创造新的文学形式；亨利·菲尔丁自认为在这样做^④，而贝尔托·布莱希特确在剧院里做到了^⑤。这些形式像人类历史上多数事物那样，并非前无古人。但它们也有可能开拓全新的疆域。比如在文学史上，T. S. 艾略特的《荒原》几乎没有任何先例。

到了后现代主义，创新的渴念才开始消退。各种后现代理论对创新评价不高，而且将革新远远抛在了脑后。相反，在它热衷的世界里，每个事物都是其他事物的翻版、转化、戏仿或衍生。这并不是说，每个事物都只是复制品。若真是那样，就意味着某处存在着原

版，但实际上并非如此。我们没有原版，只有仿品。原初就只有模仿。可以断定，若有一天我们遇到貌似原版的東西，细查之下，会发现那也只是复制品、模仿品或仿制品。不过，也大可不必为之沮丧，没有真货，也便没有赝品。每样东西都是伪造的，这在逻辑上也讲不通。亲笔签名是个人独特的标志，但只有与本人其他签名大致相符，才能证明它真实不虚。可见，签名若要为真，首先必是摹本。历史发展到如今，街头智慧与玩世心态大行其道，天下之事已无新鲜可言；不过，凡事都可以重复来做，而所谓新就在这重复之中。将《堂吉珂德》一字不差照抄一遍^⑥代表着一种真正的创新。所有现象，包括所有艺术作品，都由其他现象编织而成，所以，绝没有什么簇新的，也绝没有什么彼此酷似。借用乔伊斯的说法，后现代主义是种“静止不变变动不居”（neverchanging everchanging）的文化，就像晚期资本主义，无时不变，却又万变不离其宗。

倘若好的文学永远都是那些锐意创新的文学，读者就得被迫否认大量文学作品的价值，其中包括古代牧歌、中世纪神迹剧、十四行诗和民谣。同样的，如果说最好的诗歌、戏剧、小说以无可比拟的真实和对生活的贴近重造了我们的生活世界，那么按照这个标准，最优秀的文学无疑是现实主义作品。这样的话，上至《奥德赛》与哥特小说，下至表现主义戏剧和科幻作品，只能是大笔一挥，打入另册。然而，作为衡量文学价值的标准，“逼真地反映生活”显得苍白而可笑。莎士比亚的考狄利娅，弥尔顿的撒旦，狄更斯的费根之所以迷人，恰恰因为这等人物不可能出现在沃尔玛。对文学作品而言，“忠实于生活”不是什么了不得的优点，就好比画启瓶器画得分毫不差，未必就能如何。或许，因相似而生出的愉悦感是神话、魔法思维的遗存，因为此二者对类同与相似皆甚为痴迷。对于浪漫主义者和现代主义者，艺术之目的非模仿生活，而是改变生活。

不管怎样吧，什么才算现实主义，这是个争论不休的话题。我们通常认为，现实主义人物性格复杂、有血有肉、形象丰满，且随故事

的发展而变化，比如莎士比亚的李尔王，或乔治·艾略特的麦琪·塔利弗^⑦。可是，狄更斯的某些人物之所以是现实主义的，恰恰因为不具备上述特征。他们的形象远不够丰满，反而是丑陋扁平的漫画人物。除了奇特的长相或扎眼的身体特征，对他们没有再多的刻画。然而，有位批评家指出，在熙攘的街头或拥挤的街角，我们往往就是这样观察路人的。这是典型的都市视角，它属于城市的街巷，而非乡村的绿野。仿佛有人从人群中浮现出来，让我们一瞥之下，留下鲜活的印象，随即便永远消失在人海之中。

在狄更斯的世界里，这种手法只为增加人物的神秘性。他笔下的众多人物行事诡秘，难以捉摸，周身笼罩着神秘的气氛，仿佛无人能够窥测其内心。抑或他们仅有表面，毫无内心生活可言，有时就像一件件家具，而非活生生的个体。或许，他们真实的自我严锁于表面之下，外人无从得见。这又一次说明，这种人物塑造模式反映了城市生活。大都会湮灭了人的身份，将个人囚于孤寂的生活之中，彼此间仅有断续的了解或交往。人与人的接触转瞬即逝，时有时无，各自都是对方眼里的谜。所以，照这个道理看，狄更斯对都市男女的刻画手法虽不丰满，但更接近真实。

有的现实主义作品反而不够真实。它呈现的世界也许看着眼熟，却透着肤浅，读者不肯买账。腻味的言情小说与蹩脚的侦探故事即属此类。还有一种情况，非现实主义作品反倒贴近现实：它杜撰出一个有别于我们的世界，却揭示出日常经验里真实与重要的东西。《格列佛游记》就是一个很好的例证。《哈姆莱特》不是写实，因为青年人通常不会以诗歌来咒骂自己的母亲，也不会挺剑刺穿未来岳父的身体。但是，这部戏在某种微妙的意义上，依旧是现实主义的。忠实于生活并不总是意味着忠实于生活的表象，也许意味着要将这表象撕碎。

重量级文学作品都具有永恒且普遍的吸引力吗？这当然是多少世纪以来争论不休的问题。伟大的诗歌与小说能够超越其时代，向任何人传达意义。它们探讨的，是人之存在所具有的永恒不朽的特征，比如欢愉、痛苦、悲伤、死亡以及性爱的激情，而非局限于一时一地的特点。正因为此，我们今天读到索福克勒斯的《安提戈涅》、乔叟的《坎特伯雷故事集》才依然会有动于中，即便这两部作品来自迥异于我们的文化时期。鉴于此，关于两性猜妒的伟大小说（比如普鲁斯特的《追忆似水年华》）应该不缺，而关于俄亥俄州下水系统瘫痪的伟大小说就很难说。

这么说似乎有些道理，但也引发了几个问题。《安提戈涅》及《俄狄浦斯王》确已流传千年。然而，我们欣赏的《安提戈涅》与古希腊观众赞美的《安提戈涅》是同一部戏剧吗？关于此剧的主旨，我们的认识与他们的一致吗？如果不一致，或者我们拿不准，那么断定它穿越千年而不变之前，我们就会多几分踟蹰。假如我们发现，某部作品对当时的观众真正意味着什么，也许便不会对它有那么高的评价，对它的喜爱也会相应减少。观看莎士比亚戏剧时，我们与伊丽莎白及詹姆士一世时代的观众有着完全相同的感受吗？这感受无疑有着相同之处。但也要记住，伊丽莎白或詹姆士一世时代的普通观众观看这些戏剧时，持有与我们相去甚远的价值信念。对文学作品的解读，再怎么出于无意识，均带有我们自身文化价值与成见的色彩。我们曾孙那一辈对索尔·贝娄或华莱士·史蒂文斯的看法会与我们一致吗？

某些批评家认为，与其说经典文学作品的价值是永恒的，不如说它的意义随着时间而变。也就是说，它慢慢发酵，一边演进，一边收获新的诠释。像个渐渐老去的摇滚明星，它得适应各类新观众。即便如此，也不该认为，此类经典会一直春风得意。就像商业企业，它们亦会关门大吉，也会东山再起。文学作品是受人喜爱，还是遭人冷遇，这与变化的历史环境相关。对于莎士比亚或多恩，一些十八世纪批评家远不如我们今天这般痴迷。他们中有不少人根本不当戏剧是文

学，甚至连糟糕的文学都算不上。对小说这种下流的暴发户杂种，他们十有八九同样持保守态度。我们在第一章曾考察了弥尔顿诗作《利西达斯》的开头；对这首诗，塞缪尔·约翰逊做出了如下评价：“不但用词粗鄙、韵脚不稳，且缺乏怡人的韵律……这首诗不见自然性情，因为它无关真理；不见艺术匠心，因为它缺乏新意。它所采用的牧歌形式，轻浮庸俗得令人作呕。”这可是约翰逊啊，当时公认能力超群的批评家。

历史情境的更变会让某些作品失宠。比如对纳粹来说，犹太作品就毫无价值可言。随着感知方式的总体改变，曾是重要文类的布道辞，因其说教性质，已不再为世人看重。事实上，虽然当代读者想当然地认为，试图说教的文学会枯燥乏味，但并没有理由支持这样的预判。我们现代人往往腻烦“教诲性”文学，虽然《神曲》恰属此类。教诲并不一定教条。在他人眼里，我们深信不疑的信念也许便是无趣的教条。小说与诗歌在创作之时针对的是人们迫切关注的主题，但时过境迁，如今那迫切感已经烟消云散。丁尼生的《悼念集》^⑧对进化论忧心忡忡，而今天的人们大多不会为此纠结。有些问题即便尚未彻底解决，也不再成其为问题。另一方面，历史的发展也会让近乎湮灭的作品枯木逢春。一次大战时，西方文明危机达至顶峰，亦曾遭逢乱世的玄学派诗人及詹姆士一世时期剧作家便陡然间重获青睐。再有，随着现代女权主义的兴起，以遭戕害之女性为主角的哥特小说获得正统地位，不再被目为奇技淫巧般的末流。

即便一部文学作品关注的是人类状态的永恒话题，比如死亡、痛苦或者两性问题，也不能保证就获得主流地位。它的关注也许只是浮光掠影而已。再说，这些人性的普遍特征，在不同的文化中往往具有不同的形态。在不可知论盛行的当下，死亡绝非圣奥古斯丁或诺维奇的朱利安^⑨眼中的那个样子。悲恸与哀悼虽世人皆同，然而，一部作品可能以独有的文化形式来加以表现，令我们根本无法深切感受。话又说回来，俄亥俄州下水系统的瘫痪虽算不得人类状态的永恒话题，

但为何不能就此创作出伟大的戏剧或小说？为何判定它不具备获得普遍关注的潜力？毕竟，这类瘫痪所激起的情绪，如愤慨、不安、内疚、懊悔，以及对人受到污染的焦虑，对废弃物的恐惧等等，是不同的文明所共有的。

事实上，“所有伟大的文学作品关注的都具普遍性，而限于一时一地”的说法是有问题的。人类情感极少为个别文化所独有。没错，有的情感也许仅仅存在于某时某地。譬如说，对于荣誉问题，当代西方男性不如中世纪骑士那般敏感，做事也不大受骑士规矩驱使。而当代西方女性即便与已故丈夫的堂兄弟或表兄弟结婚，也不会有不洁之感，而在部落社会，情况也许不会是这样。然而，总体来讲，情感无论强烈还是温和，都不受地域所限；原因之一是，情感与身体密不可分，而身体是人类共同的根基。

不过，我们关心的不只是共同点，差异也令我们着迷，而普遍性的拥趸们有时会忽视这点。我们阅读旅行文学，通常不是为了去确认，汤加或美拉尼西亚的岛民对内部交易与我们持同样的态度。喜爱冰岛英雄传说的人大概没几个会认为，它们对欧盟农业政策有所影响。此外，倘若我们只为反映自己兴趣的作品而激动，那么一切阅读都会变成自恋行为。我们阅读拉伯雷或阿里斯托芬，不仅是为了跳出自己，也是为了更深入地了解自己。满眼只有自己的人着实无趣。

文学作品能多大程度地超越其历史情境，也许恰恰取决于其历史情境本身。譬如，若是它产生于一个波澜壮阔的时代，当时的人们正经历改天换地的巨变，那么时代为它注入的活力，也会深深吸引不同时代和地域的读者。文艺复兴与浪漫主义时期便是明显的例证。文学作品之所以能够超越时代，原因也许有二，其一是时代的特性，其二是它与时代的特有关系。莎士比亚、弥尔顿、布莱克及叶芝的作品深刻地反映了其所处的时空，因此可以穿越历史和国界而久久鸣响。

没有哪部作品是真正永恒的。它们皆为特定历史条件之产物。称其为永恒，不过是说其寿命远超过购物单或身份证。然而，即使这样，它们也不会万古流芳。不到最后的审判，没人知道维吉尔或歌德是否能熬到时间尽头，或者J. K. 罗琳是否能堪堪击败塞万提斯。此外，尚有空间传播问题。伟大作品若是具有普遍价值，那么理论上讲，司汤达或波德莱尔对丁卡人或达科他人的意义与对西方人，或者至少是某些西方人的意义，一定是大致相同的。大约可以这样讲，丁卡人会像曼彻斯特人那样喜欢上简·奥斯汀。不过，要做到这点，他或她先得学会英语，大致了解西方小说的形式，以及奥斯汀小说产生的历史背景。理解一种语言，就等于理解一种生活方式。

对立志要探索因纽特诗歌宝藏的英国读者，情形应该大致相同。上述两种情况下，要欣赏其他文明创造的艺术，都必须超越自己的文化环境。这完全可以做得到；人们一直都在这么做。但是，理解另一文化的艺术作品，较之弄懂其数学家提出的理论要复杂得多。掌握一门语言，要掌握的远不止语言本身。我们不能说，其他文化能在奥斯汀那里发现意义，就因为任何人，无论他是英国人、丁卡人或因纽特人，都具有同样的人性。即便此言不虚，也不足以让他们喜欢上《傲慢与偏见》。

将一部作品归于伟大之列究竟意味着什么？对于但丁的《神曲》，几乎人人都以伟大目之，但是，与其说这种评价发自内心，不如说是人云亦云。也许这就像嘴里承认人家性感，心里却提不起性趣。对当世大多数男女而言，但丁的世界观过于离奇，以至其诗歌给不了人多少快乐或洞见。人们依然会承认他够杰出，但不会像对霍普金斯^⑩或哈特·克莱恩^⑪那般言出于衷。即便这类经典早已无足轻重，人们依然会对它们礼敬有加。然而，如果已经根本没人对《神曲》充满热情，仍称其为伟大诗作就难以理解。

其实，不入流的作品也能让我们收获快乐。空港书店里充斥着大量情节紧凑的小说，虽然也知道不是什么伟大作品，人们一样读得不亦乐乎。文学教授们没准儿也会大晚上蒙在被子里，打着手电津津有味地读宝贝熊鲁柏（Rupert Bear）^⑫的冒险故事。说到艺术，享受并不等于仰慕。有的书无须仰慕便能享受，有的书即使仰慕也难消受。约翰逊博士对《失乐园》评价甚高，但我们能清晰地感觉到，除非没有办法，他可不愿辛辛苦苦再读一遍。

欣赏比评价更为主观。喜欢吃桃而不喜吃梨纯是口味问题，可说到陀思妥耶夫斯基和约翰·格雷沙姆^⑬谁是更优秀的小说家，就不是喜欢不喜欢那么简单了。论小说成就，前者远胜于后者，就像论高尔夫水平，老虎伍兹^⑭能甩雷蒂嘎嘎^⑮好几十条街。对此，任何深谙小说或高尔夫之道者，都会毫不犹豫地表示赞同。这就好比，有人品过某个牌子的麦芽威士忌后，竟然对其卓越的品质懵然未觉，足可见此人对麦芽威士忌一窍不通了。真正懂行之人肯定能分出好坏。

这就能说文学评判有客观标准可循吗？客观归客观，但也不至于到“奥林匹斯山比伍迪·艾伦高”这种程度。如果文学评判客观到这个地步，便不会再有任何争论，可是，就伊丽莎白·毕肖普和约翰·贝里曼^⑯谁是更优秀的诗人，我们往往会彻夜争论不休。现实中，主观与客观没有明确的界限。意义有主观的一面，但也不可随意解释；比如，我不能将烟盒上“吸烟有害健康”的警告胡乱解释为“尼古丁有助孩子生长，请将香烟与学步的孩子分享”。然而，“吸烟有害健康”的意思有赖于约定俗成。也许在宇宙某处的一种语言里，它指的是一首多声部、无伴奏且对位精妙的歌曲。

问题是，无论高尔夫还是小说，都有何为杰出的标准，至于桃子与凤梨哪个味道好，却没有统一的评判。而且，上述标准是公认的，无关个人私下的好恶。该如何使用这些标准，需在社会实践中从与他人的沟通交流中学习。具体到文学，所谓社会实践就是文学批评。然

而，有标准并不意味着没异议没分歧。标准对价值评判起指导作用。它不能代人做出评判，就像走棋的规则无法直接帮你赢棋。下棋不能仅靠规则，要创造性地利用规则，而且，规则也不会告诉你，该如何创造性地使用它们，全要靠技艺、智慧与经验。一旦明白什么才是杰出的小说，也许便能在契诃夫与杰姬·科林斯^{①⑦}间分出优劣，却无法判定契诃夫和屠格涅夫孰高孰低。

何种艺术优秀，何种拙劣，不同的文化也许有着不同的标准。假设有喜马拉雅山麓的村庄正举办仪式，作为外来的观礼者，你可以说它无聊或精彩，也可以说它激昂或刻板。至于仪式操办得好与坏，你却无权置喙。若要做出这种判断，就得先了解，按照标准，仪式办成什么样才算出彩。这个道理同样适用于文学作品。不同类型的文学作品会有不同的优劣标准。譬如，某些令牧歌精彩的东西，到了科幻小说里，难免不是败笔。

深刻复杂的作品显然是文学桂冠的有力竞争者。然而，就其自身而言，复杂并无内在价值。事物不因其复杂而自动获得不朽的地位。比如，人腿部的肌肉固然复杂，但若是小腿肚伤了，还是希望不复杂的好。《指环王》的情节够错综复杂的了，但对于厌恶象牙塔做派或中世纪玄想的人，这并不足以令其对它产生好感。某些抒情诗和歌谣好就好在简洁明快，而非繁复冗杂。李尔王那声呼叫“永不，永不，永不，永不，永不”^{①⑧}哪有半点复杂，却更能震人心魄。

有人说，好的作品大抵是深奥的，其实不然。即便是表面描写，也可以精彩绝伦，譬如本·琼生的喜剧，奥斯卡·王尔德的上流社会剧或者伊夫林·沃的讽刺小说。（然而，有人认为喜剧不及悲剧深刻，这种偏见应该引起我们的重视。有深挖细究的喜剧，也有老生常谈的悲剧。乔伊斯的《尤利西斯》是一出深刻的喜剧，但不等于说它滑稽至极，虽然这也是事实。）表面未见得就肤浅。在某些文学样式中，复杂显得突兀。《失乐园》中看不到心理深度或复杂性，罗伯特

• 彭斯的抒情诗亦复如此。布莱克的名诗《虎》既深刻又复杂，但并非在心理层面上。

我们业已看到，许多批评家坚持认为，优秀的艺术是连贯的艺术，精美绝伦的文学作品至为和谐统一。每个细节都恰到好处，为整体贡献一己之力量，展示出高超的技艺。这种高调的说法不无问题，比如，《小波比》（*Little Bo Peep*）^{①9}连贯是连贯，但也很无趣。再者，许多后现代或先锋作品虽然没有中心，内容芜杂，各个部分缺乏融洽，但这未必会令它们失色。笔者已经说过，和谐与连贯并不一定就是优点。某些未来主义、达达主义、超现实主义的伟大作品要的就是不和谐的效果。碎片可能比整体更具魅力。

也许，一部作品之所以非凡，全在于情节与叙事。亚里士多德显然认为，精心打造且紧凑的情节，至少是悲剧这种文学样式的核心要素。然而，审视二十世纪最伟大的戏剧之一（《等待戈多》）、最优秀的小说之一（《尤利西斯》）以及最精湛的诗歌之一（《荒原》），便会发现，其中并没有多少事件发生。如果紧凑的情节与有力的叙述决定了作品的文学地位，那么弗吉尼亚·伍尔芙在排行榜上的位置便会惨不忍睹。我们不再像亚里士多德那样推崇厚实的情节。事实上，对情节或叙事，我们根本不再执着。除了小孩子，其他人已不像古人对故事那般喜爱。我们也认识到，区区一点材料亦能编织出动人的艺术作品。

再有，文学作品的语言质量又该如何呢？所有伟大作品的语言都是丰富多彩、新意迭出吗？当然，文学的长处之一，便是还人类语言以真正的丰富性，从而一定程度上恢复遭到压抑的人性。大量的文学语言精彩纷呈、生气蓬勃，不啻为对日常言语的针砭。其挥洒无羁的气度，是对我们文明的当头棒喝，提醒它注意，语言已泰半沦为生硬的工具。所谓语录体、短信体、管理术语、小报文体、政治空话、官僚辞令等等，在文学语言的比照下，尽显出无血的苍白。哈姆莱特的

遗言是“请你暂时牺牲一下天堂上的幸福，留在这一个冷酷的人间，替我传述我的故事吧……此外仅余沉默而已”^{②⑩}。史蒂夫·乔布斯临终时则喊道“哦，哇，哦，哇，哦，哇”。你或许感到了二者间的某种落差。文学不止关注语言的实际运用，更强调语言带给读者的感受。它提醒我们，习以为常的语言其实是多么丰美的媒介。诗歌在意的不仅是体验的意义，更是对意义的体验。

尽管如此，并非所有文学作品都该是一场词语的盛宴。某些作品的语言就不是特别惹眼。许多现实主义和自然主义小说的语言可以说朴实无华。没人会说，菲利普·拉金或威廉·卡洛斯·威廉姆斯的诗作充满了丰富的隐喻。乔治·奥威尔算不上文采斐然，而海明威也罕用耀目的修辞。十八世纪崇尚清晰、准确、实在的文风。文学作品自然应该写得好，不过所有文字都该这样，包括备忘录和菜单。一部作品即便没有《虹》或《罗密欧与朱丽叶》的文采，也不妨碍它获得良好的声誉。

那么，这样的作品，又该如何判断优劣呢？我们已经看到，上文提出的几种衡量标准都经不起推敲。既然这样，不如来分析一下某些作品的片段，关注它们的得失，以进一步探寻上述问题的答案。

* * *

不妨用约翰·厄普代克小说《兔子安息》中的一句话作为开始：“一个闪闪发亮的模特儿，瘦得像根棍儿，方方的下巴，一笑俩酒窝儿，身量儿高过《蒂凡尼早餐》里的奥黛丽·赫本，此刻她落步下车，脸上带着狡黠的笑意，头戴一顶赛车手的头盔，一袭长裙似乎是用闪光的绳子编织而成的。”（*A shimmery model, skinny as a rail, dimpled and square-jawed like a taller Audrey Hepburn from the Breakfast at Tiffany's days, steps out of the car, smilin*

g slyly and wearing a racing driver's egg-helmet with her gown made up it seems of ropes of shimmering light.）除了由于大意，有一处近乎重复——“闪闪发亮”（shimmery）与“闪光”（shimmering）——这段文字算得上炉火纯青了。可它给人的感觉是过了头；显得过于缜密，过于用心。每个词语似乎都精挑细选、精心润饰，再与其他词语无缝对接，最后整体打磨抛光。每个细节都做到纹丝不乱。整个句子的布局与表达煞费苦心，过于刻意（voulu），有用力过猛之嫌，毫无自然天成的韵致。其斧凿之痕过重，讲究无一词没有用处，无一线头没有打结，无一突兀处没拾掇妥帖。结果，精致是够精致，可惜毫无生气；让人不由想到“圆滑”（slick）一词。这句话本想做些细致的描写，不料却把语言层面搞得热闹非凡，形容词扎堆忙活，从句叠床架屋，读者简直无法静心细看刻画的是什麼。语言将读者钦佩的目光引向其纯熟的技巧，尤其希望我们击节赞叹，它竟能穿梭于众多围绕核心动词“落步”（step）展开的从句中，却不曾有一刻失去平衡。

厄普代克的小说中，这类情况比比皆是。请看同一部小说中对一位女性的描写：

蒲茹的身量宽了，体重却不见长，不像宾州人似的一身肥膘。仿佛一根隐形的撬棍稍稍别开了她的骨头，嵌进新的钙质，皮肉也相应地轻拉开，造就了更为丰满的胸部。曾几何时，她的脸跟朱迪的一般儿窄，如今，时不时看去，活像一副压扁了的面具。多少年熬下来，她已经变成冷漠的妻子和已婚大妈，这期间，一向高挑的她将长长的直发剪掉，弄成了蓬蓬的小卷儿，有点儿像斯芬克斯的发型。

Pru has broadened without growing heavy in that suety Pennsylvania way. As if invisible pry bars have slightly spread her bones and new calcium been wedged in and the flesh gently stretched to fit, she now presents more front. Her face, once narrow like Judy's, at moments looks like a flattened mask. Always tall, she has in the years of becoming a hardened wife and matron allowed her long straight hair to be cut and teased out into bushy wings a little like the hairdo of the Sphinx.

“像斯芬克斯的发型”倒有些想象力，令人会心莞尔。然而，这段话故伎重演，在刻画蒲茹的同时，悄悄地吸引读者留意语言的高明之处。这种“美文”不过是在极力卖弄文笔。“宾州人似的一身肥膘”的说法显得太过洞悉世情，撬棍的意象足以惊人，却也太过造作。事实上，用“造作”来形容这类风格甚是贴切，且看，密密麻麻的细节遮盖了蒲茹，几乎隐去了她这个人。让人觉得，这段文字是在状物，而非写人。一个活生生的女人，经这么一写，居然变成一幅静物画。

不妨拿厄普代克的文笔与伊夫林·沃短篇小说《战术演习》的片段做个对比：

四月里一个狂风大作的下午，他们乘火车抵达，旅途的不适也算正常。出得站来，他们搭上出租车，行驶了八英里，穿过一条条康沃尔的深巷，经过一栋栋花岗岩屋舍、一座座古旧废弃的锡厂。他们到了那村庄，就是那栋房子通信地址上写的那个，随即穿村而过，沿着两边高地间突然出现

的小路，来到悬崖边一片开阔的草场；高天上，云朵疾飞，海鸟盘旋，脚下的草地上，野花临风起舞，生机勃勃；空气充满咸腥味儿；下方传来大西洋惊涛拍岸之轰鸣，不远处，靛蓝与雪白的海浪汹涌跌宕，放眼望去，弧形的地平线安宁恬静。房子就在这儿了。

*They arrived on a gusty April afternoon after a t
rain journey of normal discomfort. A taxi drove them
eight miles from the station, through deep Cornish la
nes, past granite cottages and disused, archaic tin-w
orkings. They reached the village which gave the hous
e its postal address, passed through it and out along
a track which suddenly emerged from its high banks in
to open grazing land on the cliff's edge, high, swif
t clouds and sea-birds wheeling overhead, the turf at
their feet alive with fluttering wildflowers, salt in
the air, below them the roar of the Atlantic breaking
on the rocks, a middle-distance of indigo and white t
umbled waters and beyond it the serene arc of the hor
izon. Here was the house.*

这段描写没有喧宾夺主之嫌，毫无厄普代克那段文字矫情的雕琢感，两者相较，自然高下立判。沃的文笔明快、干净、简洁。它节制有度，不事炫耀，似乎对自己驾驭语言的本领浑然不知；然而且看，上文中那个单句从“他们到了那村庄”开始，一路奔到“弧形的地平线安宁恬静”，其间加入了那么多从句，却显得举重若轻、自然天成。该句的句法与呈现的风景气象开阔，其反衬下的结句“房子就在

这儿了”显得干净利落，告诉读者不但故事暂停，叙事方式也就此打住。“……乘火车抵达，旅途的不适也算正常”虽含讥带讽，却也令人会心而笑。“古旧”（archaic）一词也许用得重了，但句子均衡的节奏着实令人叹服。这段文字透出一种低调的高效。没有太过繁复的细节，只寥寥几抹轻快的笔触，便勾勒出一幅栩栩如生的风景。

沃的现实主义文风朴实而真切，与厄普代克的文字对比强烈。在这方面，它与下文所引威廉·福克纳小说《押沙龙，押沙龙！》的片段亦大相径庭：

穿着那件套在浴袍外纽扣没对准的大衣他显得个头很大与没有样子，就像一只皮毛蓬乱的熊，他瞪视着昆丁（这个南方人，他的血流得很快这样才能凉下来，也更顺畅以适应，没准是，气候的剧烈变化，没准仅仅是流得更挨近表皮一些）昆丁耸起肩膀坐在他的椅子上，两只手插进口袋仿佛是想用胳膊搂住自己好暖和起来，在灯光底下显得有点衰弱甚至是苍白憔悴，玫瑰色的灯光此刻一点不给人以温暖、舒适的感觉，他们两人的呼吸在冰冷的房间里都成了淡淡白气，房间里此刻不是只有他们两人而是有四个人，呼气的两人如今不是两个个体而像是各自都成了一对双胞胎，年轻人的心和血（施里夫当时十九岁，比昆丁小几个月。他看上去就是十九岁的样子；他是那样一种人，他们的确切年龄你永远也看不准因为他们看上去就是这个年龄这就让你告诉自己，他或是她不可能是那样的因为他或她看去跟那个年龄太一致了反倒不可能利用自己的外表：因此你怎么也不敢死心塌地地相信他或她正是他们声称的那个年龄，要就是出于万般无奈他们只好承认的年龄，要就是那年龄是别人告诉他们的）……^{②1}

In the overcoat buttoned awry over the bathrobe he looked huge and shapeless like a disheveled bear as he stared at Quentin (the Southerner, whose blood ran quick to cool, more supple to compensate for violent changes of temperature perhaps, perhaps merely nearer the surface) who sat hunched in his chair, his hands thrust into his pockets as if he were trying to hug himself warm between his arms, looking somehow fragile and even wan in the lamplight, the rosy glow which now had nothing of warmth, coziness, in it, while both their breathing vaporized faintly in the cold room where there was now not two of them but four, the two who breathed not individuals now yet something both more and less than twins, the heart and blood of youth. Shreve was nineteen, a few months younger than Quentin. He looked exactly nineteen; he was one of those people whose correct age you never know because they look exactly that and so you tell yourself that he or she cannot possibly be that because he or she looks too exactly that not to take advantage of the appearance: so you never believe implicitly that he or she is either that age which they claim or that which in sheer desperation they agree to or which someone else reports them to be.

这种文风看似发自天然，实则遍布机心，可偏偏颇受某些美国创意写作课程的青睐。尽管它貌似对秩序与成规浑不在意，实际上却与

彼得拉克体十四行诗^{②②}一般精雕细琢。它力求自然，却显得过于刻意，矫揉造作。状若全无雕饰，实乃顾影自怜。笔法的拙笨（where there was now not two of them^{②③}）却被当作真实经验该有的粗糙。论其实质，最后数行惊人的繁复，不过是炫耀文字，卖弄小聪明。这段文字既缺技巧，也乏节制；牺牲了优雅、节奏与简洁，只换来一句接一句的废话（恰如某些人对历史的概括）。这段话啰唆到了一种境界，让这位作家闭嘴可比登天还难。且问，刚好十九岁究竟是个什么样子？

文字可以做到既有“文学味儿”，又能有效地达到写作意图。譬如弗拉基米尔·纳博科夫小说《洛丽塔》中主人公的车被私家侦探跟踪的那一段：

我们后面的驾车人，衣服的两肩都有衬垫，嘴上留着特拉普式小胡子，看上去就像橱窗里陈列的一个人体模型；他的折篷汽车所以向前行驶，似乎就因为有根无形无声的丝绳把它跟我们那辆寒碜的车子连在一起。我们的汽车要比他那华美、喷漆的汽车差好多倍，因此我根本没有想要把它甩掉。*O lente currite noctis equi!*^{②④}噩梦啊，轻轻地跑吧！我们爬上了长长的斜坡，又朝坡下驶去，注意车速的极限，让过走得缓慢的儿童，从容不迫地将黄色路牌上曲里拐弯的黑色曲线一一重新描过。不管我们怎么开，不管我们往哪儿开，两车中了魔法的间距完完整整、十分精确，犹如幻景似的向前滑行，像一张漂浮在路上的魔毯。^{②⑤}

The driver behind me, with his stuffed shoulders and Trappish mustache, looked like a display dummy, and his convertible seemed to move only because an inv

isible rope of silent silk connected it with our shabby vehicle. We were many times weaker than his splendid, lacquered machine, so that I did not even attempt to outspeed him. O lente currite noctis equi! O softly run, nightmares! We climbed long grades and rolled downhill again, and heeded speed limits, and spared slow children, and reproduced in sweeping terms the black wiggles of curves on their yellow shields, and no matter how and where we drove, the enchanted interspace slid on intact, mathematical, mirage-like, the vatic counterpart of a magic carpet.

乍一看，这段话跟厄普代克那段并无太大差别。它具有类似的文学自觉，对细节同样孜孜以求。此外，纳博科夫对文字音效的敏感，与厄普代克如出一辙。至于二者的不同，其一便是，前者的文字带有游戏意味，仿佛在笑自己高雅过了头。读者隐约感到，叙述者亨伯特·亨伯特这是在自嘲。“亨伯特·亨伯特”这个荒唐的名字本身就是拿他取笑。汽车“从容不迫地将黄色路牌上曲里拐弯的黑色曲线一一重新描过”，这句话明摆着是在搞笑，意思是说，汽车依照路牌上标记的曲线沿公路蜿蜒行驶；同是蜿蜒的线条，后者的规模可要大得多。亨伯特别具一格地将奥维德的“noctis equi（暗夜中的马）”误译为“nightmare（噩梦）”，意在制造微妙的文字游戏。

描述美国高速公路上驾车的日常行为，却用了圆柔考究的语言（“无形无声的丝绳”“华美、喷漆的汽车”），此种反差颇有喜剧感。这是一种矫揉造作的写作风格，也就是说，它过于精致，那份优雅是装出来的；然而，这段文字却不令人反感，究其原因，大致有三：一是它有着温和的戏谑；二是它有着反讽的自觉；三是它成为叙述者悲催的补偿手段，以缓和他卑劣行径造成的窘境——车上有他成

功劫持的小女孩，他中年欲望的对象。两车间的高速公路成为“中了魔法的间距，……像一张漂浮在路上的魔毯（enchanted interspace, ... the viatic counterpart of a magic carpet）”（“viatic”源自拉丁语“道路”一词）。请注意，“counter-part”中的“c”与“p”在“carpet”中回响。这种精巧而略显夸张的文学语言，只属于亨伯特·亨伯特，本书教养良好的老派叙述者。对洛丽塔性追逐，让他一头扎入美利坚的日常文化图景，而此种语言则标出了他与这图景间的反讽距离。他清醒地认识到，自己这样一个高傲的欧洲学者，游荡在满是汉堡店和廉价汽车旅馆的荒漠中，是多么可悲、可鄙、可怜。他与周围环境的这种紧张关系，就反映在小说的文风中。

高傲归高傲，亨伯特最终还是朝情敌奎尔蒂连开数枪，将其击毙。那番场景令人震撼，值得大段引用：

我的下一发子弹打中了他的胁部，他从椅子上一下子跳起来，越升越高，样子看上去就像年纪衰老、头发花白的疯狂的尼金斯基^{②6}，像忠老泉^{②7}，像我过去的一场噩梦，等到升到惊人的高度，至少看上去是这样，他划破了空气——空气里仍然颤动着那宏大、深沉的乐声——发出一声嚎叫，脑袋向后仰着，一只手紧紧按着脑门，另一只手抓住胳肢窝，仿佛遭到大黄蜂的叮咬，往下落到地上，很快站住，又成了一个穿着浴衣的正常的人，急急匆匆地跑进外面的门厅……

突然，他开始走上宽阔的楼梯，神态庄严，有些阴郁。我换了方位，实际并没有追他上楼，而是迅速地朝他一连开了三四枪，每次都伤着他；每次我打中他，对他干了这件可怕的事儿以后，他的脸就滑稽可笑地抽动一下，好像是在夸张疼痛；他慢下步子，眼睛转了几转就半闭上，发出一个

女人似的声音：“啊！”每次只要一颗子弹打中了他，他就浑身抖动，好像我在挠他痒痒；每次我用那些缓慢、笨拙、盲目的子弹打中他的时候，他总用虚假的英国腔低声说道——同时一直剧烈地抽搐、颤抖、假笑着，尽管如此，却仍用一种奇特的超然甚至亲切的态度说道：“噢，这下可真够呛，先生！噢，这下伤得可真厉害，亲爱的朋友。恳请你住手吧。噢——很疼，很疼，真的……”^{②⑧}

My next bullet caught him somewhere in the side, and he rose from his chair higher and higher, like old, gray, mad Nijinski, like Old Faithful, like some old nightmare of mine, to a phenomenal altitude, or so it seemed, as he rent the air—still shaking with the rich black music—head thrown back in a howl, hand pressed to his brow, and with his other hand clutching his armpit as if stung by a hornet, down he came on his heels and, again a normal robed man, scurried out into the hall...

Suddenly dignified, and somewhat morose, he started to walk up the broad stairs, and, shifting my position, but not actually following him up the steps, I fired three or four times in quick succession, wounding him at every blaze; and every time I did it to him, that horrible thing to him, his face would twitch in an absurd clownish manner, as if he were exaggerating the pain; he slowed down, rolled his eyes half closing them and made a feminine “ah!” and he shivere

d every time a bullet hit him as if I were tickling him, and every time I got him with those slow, clumsy, blind bullets of mine, he would say under his breath, with a phoney British accent—all the while dreadfully twitching, shivering, smirking, but withal talking in a curiously detached and even amiable manner: “Ah, that hurts, sir, enough! Ah, that hurts atrociously, my dear fellow. I pray you, desist. Ah—very painful, very painful, indeed …”

这可不是OK畜栏枪战²⁹。相反的，这是英语文学史上最为离奇的谋杀场面之一，离奇得令人心神不宁。之所以离奇，是因为奎尔蒂遭枪击时那造作到荒谬的反应。这位受害者仿佛在为观众表演，而小说本身亦是在表演。血都流到楼梯上了，他居然还能装出一口英国腔。前一段引文中，纳博科夫带着反讽，饶有兴味地将自己的风格与笔下描写的场景拉开了距离；同样，即便在叙述者的枪子儿撕裂他身体时，奎尔蒂也不肯放弃脸上的假笑与嘴里恭敬而古雅的词语（“恳请你住手吧”³⁰）。两段文字中，现实与其表现形式间存在着反差。

叙述者的风格与遇害者本人一样，都与这场血腥事件拉开了距离。愤怒与绝望驱使他杀戮，而他描述这一事件的语言却局促而空泛（“升到惊人的高度”），这种对比着实惊人。就在他接连开火击中对头时，居然还忍不住卖弄见识，拿著名的俄罗斯舞者（“就像年纪衰老、头发花白的疯狂的尼金斯基”）打比方。奎尔蒂中弹后身体弹起，那姿势给风趣地比作优雅的芭蕾腾跃；同样，这段描写也将卑劣的杀戮变成了至为高雅的艺术。我们注意到，轻描淡写的四个字“有些阴郁”透着喜剧感，甚为精彩，仿佛奎尔蒂虽身中数弹，却只感到有些沮丧。“好像我在挠他痒痒”（as if I were tickling him）是

另一个轻描淡写的绝佳例子。这段文字最令人惊讶的也许是，英语竟然不是作者的母语。

纳博科夫的作品具有十足的“文学味儿”，却绝无堆砌之嫌，或者说，绝无压迫逼仄之感。美国作家卡罗尔·希尔兹的文风同样“文学味儿”十足，不过更为内敛。下面这段选自她的小说《爱情共和国》，女主人公费伊·麦克劳德是一位研究美人鱼的女权主义学者：

几年前，一个叫莫里斯·克罗格的男人送给费伊一座因纽特人雕的美人鱼像，胖乎乎、乐呵呵的，侧身而卧，粗壮的肘部支撑着躯体。材质是高度抛光的灰色滑石，极短的尾巴傲慢地一摆，翘了起来……

要说美人鱼的尾巴，可谓形态万千，有的远高于腰际，有的从胯部摇曳而出，有的自腿部起分为两股。它们要么覆着银色鳞片，要么点缀着波纹状的皮下脂肪团。美人鱼的尾巴有些生得敷衍，有些硕大而卷曲，像是龙尾或蛇尾，抑或严重扭曲的阴茎。这些尾巴紧实有力，不可被插入，而且能给予身体强大的前冲力。美人鱼的身体坚硬，皮肤坚韧，难以摧毁，而人的身体就像蛋白酥一样不堪一击。

A few years ago a man called Morris Kroger gave Fay a small Inuit carving, a mermaid figure, fattish and cheerful, lying on her side propped up by her own thick muscled elbow. It is made of highly polished gray soapstone, and its rather stunted tail curls upward in an insolent flick...

In the matter of mermaid tails there is enormous variation. Tails may start well above the waist, flow out of the hips, or extend in a double set from the legs themselves. They're silvery with scales or dimpled with what looks like a watery form of cellulite. A mermaid's tail can be perfunctory or hugely long and coiled, suggesting a dragon's tail, or a serpent's, or a ferocious writhing penis. These tails are packed, muscular, impenetrable, and give powerful thrust to the whole of the body. Mermaid bodies are hard, rubbery, and indestructible, whereas human bodies are as easily shattered as meringues.

这段文字展现出顶级的文学技巧，却无过度突出自己之嫌。它做到了既富于诗意，又明白晓畅。这部分因为其意象塑造极为精妙，而语气却相当随和低调。“它们要么覆着银色鳞片，要么点缀着波纹状的皮下脂肪团”这句话充满了细腻的印象，尤其是“波纹状”（dimpled^{③①}）一词以及“皮下脂肪团”这个新颖的印象。美人鱼有皮下脂肪团这个恶作剧式说法，一下子将这神秘的生灵拉到我们凡人的层次。

“胖乎乎、乐呵呵”同样显得唐突无礼。然而，不难想象，在日常交谈中，我们有可能听到关于皮下脂肪团的那句话（请注意“they're”^{③②}这个口语表达），虽然多半是在大学的教师休息室，而非保龄球馆。

“极短的尾巴傲慢地一摆，翘了起来”具有简洁的美感，字字力透纸背。“傲慢”（insolent）更是令人惊喜的一笔。或许美人鱼的竖尾巴，就是我们竖中指的意思。抑或，尾巴之所以显出傲慢，是因为美人鱼看到人居然希望它的尾巴更丰满、更硕长，便打心眼儿里瞧不上。乍一看，小说把美人鱼的尾巴比作严重扭曲的阴茎，似乎太过

傲慢：明明在描写雌性的身体，为何要扯上雄性生殖器。“紧实”“有力”“坚硬”“强大的前冲力”也有这种嫌疑，但“不可被插入”却令人始料未及。此处呈现给我们的是一种矛盾：插入的器官本身不可被插入。美人鱼是有着阴茎状尾巴的雌性动物，可正因为其尾巴状如插入性器官，所以她们在性行为中便不可被插入。小说接着说，她们是无性别的，“身上没有供进出的雌性生殖道”（there being no feminine passage for ingress and egress）。（这一表达使用了医学语言，说明费伊撰写的是研究美人鱼的学术论文。这些词汇常见诸笔端，几乎不用于口语。）由于“美人鱼的身体坚硬，皮肤坚韧，难以摧毁”，她们便以强壮女性的形象出现在世人眼中。有人会说，美人鱼与某些激进女权主义者的区别在于，前者不能被插入，而后者不屑被插入。然而，女人也是人，人的躯体“像蛋白酥一样不堪一击”，所以女人既孱弱又强大。蛋白酥这一意象再一次体现出惊人的想象力。身体就像蛋白酥，甜美而脆弱，随便一捏，便会碎烂成渣。人虽然是宝贵的，但就像无价值的物品，等闲便会碎裂。费伊本人也一样，既充满生气，又不堪一击。

* * *

且容我暂时放下小说，转而讨论诗歌。下面的诗行选自阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩^{③③}的诗剧《阿塔兰忒在卡吕登》：

涨满的溪流漫上灯芯草的花朵，
茂盛的草使走动的脚难迈步子，
年轻岁月那种幽幽的鲜艳的火，
从叶燎红了花，从花燎红了果实；

而果实和叶儿既像火又像黄金，
而那燕麦秆的哨子响过了诗琴，
而风流的森林之神的后蹄在踩，
踩碎了栗树树根处的硬壳栗子。^{③④}

*The full streams feed on flower of rushes,
Ripe grasses trammel a travelling foot,
The faint fresh flame of the young year flushes
From leaf to flower and flower to fruit;
And fruit and leaf are as gold and fire,
And the oat is heard above the lyre,
And the hoofèd heel of a satyr crushes
The chestnut-husk at the chestnut-root.*

这诗行散发着令人窒息的美，但这美是朦胧的，语言造就了视觉模糊。一切过于甜蜜，过于抒情，过于黏腻。无一物能够看得真切，为了音效，一切均义无反顾地舍弃。这节诗充斥着反复与头韵，这样的荒唐在“年轻岁月那种幽幽的鲜艳的火”（The faint fresh flame of the young year flushes）一句中算是登峰造极了^{③⑤}。这一描写八成是为了营造响亮的音乐效果。每个词组都着意凸显“诗意”。“茂盛的草使走动的脚难迈步子”是个花哨的表达，意思不过是行走时青草绊住了脚。诗句的口吻太过狂热，而语言却甚为单调。这些诗行看似熠熠生辉，实则脆弱易碎^{③⑥}。给人的感觉是，只需一丝现实的微风，便能将这脆弱的诗句吹落尘埃。

尽管情感如火，斯温伯恩的语言却至为抽象。他所用名词如“叶”“花”“果实”及“火”都流于空泛，毫无切近的描写。我们且拿艾米·洛威尔诗《风向标指向南方》中的一段做个对比：

白色的花

像蜡，像玉，像纯色的玛瑙；

表面冰莹的花

投下暗红的淡影。

遍寻世上的花园，可有这样的花朵？

繁星的光穿过紫丁香的叶

注视着你。

低垂的月的清辉将你照亮。

White flower

Flower of wax, of jade, of unstreaked agate;

Flower of surfaces of ice,

With shadows faintly crimson.

Where in all the garden is there such a flower?

The stars crowd through the lilac leaves

To look at you.

The low moon brightens you with silver.

诗人的眼睛始终紧盯着描写的对象。诗行间回荡着惊叹与赞美，但这情绪被精准描写的要求所克制。“繁星的光穿过紫丁香的叶/注视着你”是想象力的小小放纵，此外，它并未越过现实的雷池一步。

“低垂的月的清辉将你照亮”似乎是说，月亮在向花朵致敬，可就算是幻想，这也是符合事实的描述。斯温伯恩的诗充满着催眠般的节奏反复，串联起音节繁复的词组，而洛威尔的节奏紧凑而有节制。她的诗歌语言简练而内敛。虽然花朵的美丽触动了她，她也不肯失去冷静。斯温伯恩的诗风风火火、踉踉跄跄地前冲，而洛威尔对所用词组则逐一掂量权衡。

不妨以一位地位稳固的诗人来结束本书。事实上，对于他作品的价值，几乎是众口一词，以至于无人怀疑，他的大名将永垂诗史。文学选集对他的诗歌多有收录，令他稳稳跻身于兰波、普希金等不朽诗人之列，而且，他的诗名也从未经历某些同辈诗人的大起大落。我指的是十九世纪苏格兰诗人威廉·麦戈纳格尔，公认有史以来最糟糕的作家之一。下面的片段选自他的《银色泰河上的铁路桥》^{③7}：

美丽的新铁路桥飞架银色泰河上，
你结实的桥墩与支墩竟如此雄壮；
十三根中心铁梁映在我的眼中，
强壮得足以抵御一切暴雨狂风。

心中充满欢欣我盯着你观瞧，
你是当今最为雄伟的铁路桥；
几里外就目睹你身姿的魁伟，
无论从泰河的东南或是西北。

美丽的新铁路桥飞架银色泰河上，
你那美丽的侧屏沿铁轨铺就屏障；
狂风劲吹时有它来护卫，
列车车厢便不会被吹飞。

*Beautiful new railway bridge of the Silvery Tay,
With your strong brick piers and buttresses in so
grand array,
And your thirteen central girders, which seem to
my eye
Strong enough all windy storms to defy.*

*And as I gaze upon thee my heart feels gay,
Because thou are the greatest railway bridge of t
he present day,
And can be seen for miles away
From north, south, east, or west of the Tay...*

*Beautiful new railway bridge of the Silvery Tay,
With thy beautiful side-screens along your railwa
y,
Which will be a great protection on a windy day,*

So as the railway carriages won't be blown away...

这世上平庸的诗人满街都是，但要与麦戈纳格尔这般成就一较高低，就得无能到感天动地。糟糕到令人无法忘怀，只是寥寥数人的特权。他竟然能毫不动摇地坚守最低劣的标准。说真的，他绝对可以自负地宣称，他做到了行行都是惊人句。若有人问，真的有人明知自己写得糟还硬要写吗？答案是不言而喻的。就像电视选秀节目中能力平平的表演者，糟就糟在不知道自己有多糟。

然而，一个恼人的问题并未解决。试想一下，在遥远的未来有那么一个社群，人们依旧使用英语，但是由于某些重大的历史变革，其音色与规范已与如今的英语大相径庭。也许“几里外就目睹你身姿的魁伟”这样的表达听上去并非蹩脚得出奇；韵脚“Tay”“railway”“day”“away”的重复也不那么荒唐；“你结实的桥墩与支墩竟如此雄壮”这等节奏笨拙的大白话竟会有相当的魅力。既然塞缪尔·约翰逊能吐槽莎士比亚某些最新颖的意象，难道麦戈纳格尔就毫无胜算，终究不能成为世人敬仰的重要诗人？

① 黑斯廷斯战役（Battle of Hastings）。1066年10月14日，英格兰国王哈罗德二世率盎格鲁-撒克逊军队与诺曼底公爵威廉的大军在黑斯廷斯（英国东萨塞克斯郡濒临加来海峡的城市）地区激战，最终征服者威廉击败对手，大获全胜。

② 这种对战役的重演是一种每年举行的游戏。

③ 好莱坞著名男演员，曾主演《勇敢的心》《未来水世界》《爱国者》等影片。

④ 亨利·菲尔丁在《约瑟夫·安德鲁斯传》的前言中曾说，创作这部小说的动机在于创造新的体裁，即“散文体喜剧史诗”（comic epic poem in prose）；他认为，在此之前，尚未有人用英语做过此类尝试。本书作者此处似在嘲笑他自以为是。

- ⑤ 布莱希特的戏剧理论创新，即“陌生化效果”（Verfremdungseffekt）为世人所公认。
- ⑥ 此处应该指博尔赫斯短篇小说《〈吉诃德〉的作者皮埃尔·梅纳德》。主人公梅纳德想重写《堂吉诃德》，殚思竭虑，挖空心思，最终写出的小说却与原著一字不差。
- ⑦ Maggie Tulliver，艾略特小说《弗洛斯河上的磨坊》中的人物。
- ⑧ 参见黄杲炘先生译《丁尼生诗选》，上海：上海译文出版社，1995年。
- ⑨ Julian of Norwich，中世纪的著名女隐修者（ anchoress）。女隐修者自愿进入修道院，蛰居于类似单人牢房的小室内，其后的岁月再不踏出一步，死后则埋葬于该室内。这是一种极端封闭的修道形式。
- ⑩ 霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844-1889）：英国诗人，耶稣会士，写诗注重内心感受，在音韵与词语方面皆有创新，影响了许多二十世纪的诗人。
- ⑪ 哈特·克莱恩（Hart Crane，1899-1932）：二十世纪美国杰出诗人，代表作有《桥》。
- ⑫ 英国经典儿童故事的主人公。
- ⑬ John Grisham，美国当代著名通俗小说家，为人极具正义感，先为律师，后专职写作，作品以法律小说为主，揭露司法及社会黑暗，代表作为《杀戮时刻》《律所》《塘鹅暗杀令》《失控的陪审团》《灰色的山峦》等，多部作品被搬上银幕。
- ⑭ Tiger Woods，美国人，世界顶级高尔夫选手。
- ⑮ Lady Gaga，美国流行歌手，以独特的前卫风格而著称。
- ⑯ Elizabeth Bishop（1911-1979）和John Berryman（1914-1972）俱为美国现代著名诗人。
- ⑰ 杰姬·科林斯（Jackie Collins，1937-2015）：出生于伦敦的美国当代畅销书女作家，作品主要以性和好莱坞为主题，虽然不入正统法眼，但她的三十余部作品全球卖出五亿多册，行销四十多个国家，是有史以来作品销量最大的作家之一。
- ⑱ 朱生豪译：《李尔王》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第550-551页。
- ⑲ 英国儿歌，讲一群动物询问牧羊女下落的故事。

- ②⑩ 朱生豪译：《哈姆莱特》，《莎士比亚全集》，第五卷，北京：人民文学出版社，1994年，第420-421页。
- ②⑪ 李文俊译：《押沙龙，押沙龙！》，上海：上海译文出版社，2010年，第264-265页。本书作者在引用福克纳原文时，在最后“...to be”处以句号结束，而原文此处并未结束，应该是“...to be, strong enough, and willing enough for two, for two thousand, for all”。
- ②⑫ Petrarchan sonnet：意大利文艺复兴诗人彼得拉克（Francesco Petrarca, 1304-1374）创造的十四行诗体。
- ②⑬ 李文俊先生译为“只有他们两个人”，而按照原文应该是“现在不是他们两个人”。本书作者认为，这种说法太拗口，福克纳装作自然，实际上写出的句子根本不自然。当然，这种看法只是一家之言。
- ②⑭ 译文此处有译者主万先生的注释，引用如下：拉丁文，夜晚的马儿啊，你慢慢地跑！这里是双关语，是直译。英文“噩梦”是nightmare，分为两字，即“夜晚”（night）和“母马”（mare），所以下文说，“噩梦，……”。这句拉丁文出自古罗马诗人奥维德的《爱经》。
- ②⑮ 主万译：《洛丽塔》，上海：上海译文出版社，2005年，第348-349页，引用时略有改动。
- ②⑯ 尼金斯基（Vaslav Nijinsky, 1889-1950）：波兰血统的俄国芭蕾演员和编导。在二十世纪的芭蕾史上，素有“最伟大的男演员”之誉。
- ②⑰ Old Faithful，美国黄石国家公园的一处著名间歇泉。
- ②⑱ 主万译：《洛丽塔》，上海：上海译文出版社，2005年，第485-486页，引用时略作改动。
- ②⑲ OK Corral枪战是美国拓荒时代西部经典的枪战。
- ③⑩ “I pray you, desist”，其中的pray与desist的用法较为古雅。
- ③⑪ “dimple”在英文中意为“酒窝”，但作为动词时，有“ripple or break into ripples”（起波纹）之意，如“a little stream that ran dimpling all the way”，请参见《韦氏英语大辞典》“dimple”词条。
- ③⑫ 这是“they are”在口语中的缩略。
- ③⑬ 阿尔杰农·查尔斯·斯温伯恩（1837-1909）：英国维多利亚时代诗人。王佐良先生在《英国诗史》中说，司文朋“诗艺成熟，掌握各种格律，下笔达到不能自休的流利程度”，“师事雪莱，实际上更崇拜法国的雨果和波德莱尔”。见王佐良著《英国诗史》，南京：译林出版社，1993年，第393-394页。

- ③④ 黄杲炘译，引自王佐良主编《英国诗选》，上海：上海译文出版社，1988年，第523页，引用时略有改动。
- ③⑤ 这句话中9个单词，其中4个以“f”、2个以“y”开头，是典型的头韵（alliteration）。
- ③⑥ 宋朝词人张炎在《词源》中评价词人吴文英时说，“吴梦窗词，如七宝楼台，眩人眼目，碎拆下来，不成片段”，与本书作者此处对斯温伯恩此诗的评价有异曲同工之妙。
- ③⑦ 作者的记忆似有误。这个片段出自诗人另一首诗，题为“*An Address to the New Tay Bridge*”，而非《银色泰河上的铁路桥》（*Railway Bridge of the Silvery Tay*）。泰河（Tay River）是苏格兰最长的河流。

索引

爱尔兰特性Irishness

盎格鲁-爱尔兰作家Anglo-Irish authors

爱尔兰类型的叙事者Irish types as narrators

和语言 and language

爱尔兰英语Hiberno-English

艾略特，乔治Eliot, George

《亚当·比德》*Adam Bede*

《米德尔马契》*Middlemarch*

艾略特，托·斯 Eliot, T.S.

《荒原》*The Waste Land*

爱玛·伍德豪斯，见词条奥斯汀Woodhouse, Emma (character) s
ee under Austen, Jane, Emma

埃奇沃斯，玛丽亚 Edgeworth, Maria

《剥削世家》*Castle Rackrent*

埃斯库罗斯 Aeschylus

暗示和阐释 implication and interpretation

盎格鲁-爱尔兰作者 Anglo-Irish authors

奥布莱恩，弗兰 O'Brien, Flann

《第三个警察》 *The Third Policeman*

里的荒谬 absurdity in

里散文的无技巧 artlessness of prose in

奥凯西，肖恩 O'Casey, Sean

《犁和星》 *The Plough and the Stars*

《奥利弗·退斯特》，见词条狄更斯 *Oliver Twist* see under Dickens, Charles

奥瑟罗（人物），见词条莎士比亚 *Othello* (character) see under Shakespeare, Othello

奥斯汀，简 Austen, Jane

《爱玛》 *Emma*

人物爱玛·伍德豪斯 character of Emma Woodhouse

《曼斯菲尔德庄园》 *Mansfield Park*

《劝导》 *Persuasion*

《傲慢与偏见》 *Pride and Prejudice*

《理智与情感》 *Sense and Sensibility*

奥威尔，乔治 Orwell, George

《动物农场》 *Animal Farm*

巴尔扎克，奥诺雷·德Balzac, Honoré de

贝克特，塞缪尔Beckett, Samuel

《呼吸》 *Breath*

《马龙之死》 *Malone Dies*

《莫洛伊》 *Molloy*

《等待戈多》 *Waiting for Godot*

悲剧tragedy

希腊悲剧和人物Greek tragedy and character

劳伦斯的批评Lawrence's disavowal of

贝娄，索尔Bellow, Saul

《雨王汉德森》 *Henderson the Rain King*

悖论，圣经式开头paradox, Biblical beginnings

必死性，见词条死亡mortality see death

边沁，杰瑞米Bentham, Jeremy

伯吉斯，安东尼Burgess, Anthony

《尘世权力》 *Earthly Powers*

勃朗特，夏洛蒂Brontë, Charlotte

《简·爱》 *Jane Eyre*

人物简·爱 character of Jane Eyre

《维莱特》 *Villette*

勃朗特，艾米丽 Brontë, Emily

《呼啸山庄》 *Wuthering Heights*

人物希斯克利夫 character of Heathcliff

布莱克，威廉 Blake, William

《虎》 ‘The Tyger’

布莱德赫，苏（人物） Bridehead, Sue (character)

布莱希特，贝尔托 Brecht, Bertolt

《三便士歌剧》 *The Threepenny Opera*

布朗宁，罗伯特 Browning, Robert

不可靠叙事者 unreliable narrators

长句 long sentences

成规 convention

的影响 as influence

和文学价值 and literary value

成长小说 *Bildungsroman*

抽象与文学批评 abstraction and literary criticism

传统，见词条成规tradition see convention

创世记，开头Genesis, opening lines

但丁，阿利吉耶里Dante, Alighieri

《神曲》*Divine Comedy*

道德morality

笛福的叙事者的of Daniel Defoe's narrators

狄更斯和德行Charles Dickens and moral virtue

和对人物的同情and empathy with characters

小说和道德话题novel and moral issues

见词条美德see also virtue

狄更斯，查尔斯Dickens, Charles

城市人物的漫画caricatures of urban figures

工作中的人物 'characters' in work

儿童的世界观child's view of the world

《大卫·科波菲尔》*David Copperfield*

《埃德温·德路德》*Edwin Drood*

家庭作为避难所family as refuge

《远大前程》*Great Expectations*

财富和权力主题theme of wealth and power in

《艰难时世》 *Hard Times*

《尼古拉斯·尼克尔贝》 *Nicholas Nickleby*

《奥利弗·退斯特》 *Oliver Twist*

《双城记》 *A Tale of Two Cities*

笛福，丹尼尔 Defoe, Daniel

《摩尔·弗兰德斯》 *Moll Flanders*

《鲁宾逊漂流记》 *Robinson Crusoe*

狄金森，艾米莉 Dickinson, Emily

我的生命完结前已经完结了两次 ‘My life closed twice before it’s close’

电影 cinema

和老套 and clichés

离奇的儿童 uncanny children

丁尼生，阿尔弗雷德 Tennyson, Alfred, Lord

《悼念集》 *In Memoriam*

多重含义 multiple meanings

多恩，约翰 Donne, John

杜雷尔，劳伦斯 Durrell, Lawrence

《亚历山大四重奏》 Alexandria Quartet

读者 readers

作者打招呼 author’s address to

作者的态度和阐释author's attitude and interpretation

和创造含义and creation of meaning

一段时间后文学作品的接受reception of literary work over time

对人物的同情empathy with characters

《鹅、鹅、鹅》 'Goosey Goosey Gander'

恶棍和反派rogues and villains

《哈利·波特》小说中的in J.K. Rowling's Harry Potter novels

作为有意思的人物 as interesting characters

和被遗弃的and just deserts

厄普代克, 约翰Updike, John

《兔子安息》Rabbit at Rest

儿童children

作为《哈利·波特》的读者 as readers of J.K. Rowling's Harry Potter novels

作为叙事者as narrators

维多利亚社会的压迫oppression in Victorian society

和他性and otherness

发明，见词条原创innovation see originality

范妮·普莱斯，见词条奥斯汀Price, Fanny (character) see Austen, Mansfield Park

反差语言 dissociated language

反讽irony

反派，见词条恶棍villains see rogues and villains

反乌托邦小说dystopian novels

仿品和后现代主义 simulacra and postmodernism

菲尔丁，亨利Fielding, Henry

《约瑟夫·安德鲁斯传》*Joseph Andrews*

弃儿汤姆·琼斯Tom Jones

讽刺，见词条斯威夫特satire see under Swift, *Gulliver's Travels*

弗洛伊德，西蒙Freud, Sigmund

家世妄想综合征family romance syndrome

福克纳，威廉 Faulkner, William

《押沙龙，押沙龙！》*Absalom, Absalom!*

福斯特，爱·摩Forster, E.M.

《印度之行》*A Passage to India*

福特，福特·马多克斯 Ford, Ford Madox

《好兵》 *The Good Soldier*

父母parents

《远大前程》里的替身父母 false parents in Charles Dickens' *Great Expectations*

文学中的孤儿orphans in literature

《哈利·波特》小说中的替代父亲 substitute parents in J. K. Rowling's *Harry Potter novels*

复杂性 complexity

和文学价值and literary value

现代主义的句法和对阐释的抵抗modernist syntax and resistance to interpretation

盖斯凯尔，伊丽莎白Gaskell, Elizabeth

《玛丽·巴顿》 *Mary Barton*

戈尔丁，威廉Golding, William

《蝇王》 *Lord of the Flies*

《品彻·马丁》 *Pincher Martin*

格雷沙姆，约翰Grisham, John

格林，格雷厄姆Greene, Graham

《布莱顿硬糖》 *Brighton Rock*

《问题的核心》 *The Heart of the Matter*

格律metre

《黑绵羊，巴巴叫》的of ‘Baa baa black sheep’

五步抑扬格iambic pentameter

拉金的操纵Larkin’s manipulation of

洛威尔对格律的戏剧效果的使用Lowell’s dramatic effect using

《印度之行》的韵律metrical rhythm in E.M. Forster’s *A Passage to India*

个人经验和阐释personal experience and interpretation

个体/个体主义individuals/individualism

公众的和私人的领域public and private spheres

古斯塔夫，福楼拜Flaubert, Gustave

《包法利夫人》*Madame Bovary*

怪癖和人物eccentricity and ‘character’

用来描述的terms to describe

怪人oddballs

乖戾人物freakish characters

观众audience

和戏剧的魔法and spell of play

见词条读者*see also readers*

惯例和人物的怪癖norm and eccentricity of character

哈代, 托马斯Hardy, Thomas

《无名的裘德》*Jude the Obscure*

对苏·布莱德赫的刻画characterization of Sue Bridehead

《德伯家的苔丝》*Tess of the D'Urbervilles*

《哈利·波特》系列小说*Harry Potter novels see under Rowling, J. K.*

海明威, 厄内斯特Hemingway, Ernest

含义meaning

作者对此的观点author's view on

随时间的变化change over time

和语境and context

多重含义multiple meanings

公共性public nature

读者和含义的创造readers and creation of

现实主义文学和透明性realist literature and transparency

见词条阐释*see also interpretation*

好的文学good literature

的鉴定evaluation of

见词条价值*see also value*

和读者打招呼address to reader(s)

荷马Homer

《黑绵羊，巴巴叫》 ‘Baa baa black sheep’

后现代主义postmodernism

和原创and originality

晦涩风格和阐释obscure style and interpretation

霍布斯，托马斯Hobbes, Thomas

《呼啸山庄》，见词条勃朗特 *Wuthering Heights* see under Brontë, Emily

混合叙事hybrid narration

济慈，约翰《秋颂》Keats, John, ‘To Autumn’

极权主义totalitarianism

技巧artfulness

福克纳作品里的in Faulkner, William

厄普代克作品里的in Updike, John

家世妄想综合征 family romance syndrome

家庭作为主题 family as theme

见狄更斯的《远大前程》in Charles Dickens’s *Great Expectations*

见《哈利·波特》小说in J.K. Rowling’s *Harry Potter novels*

见狄更斯的《奥利弗·退斯特》 *in* Charles Dicken's *Oliver Twist*

和社会秩序 and social order

价值value

节选的分析analysis of extracts

好的文学的标准criteria for good literature

和乐趣and enjoyment

和原创and originality

和现实主义文学and realist literature

和文学的永恒性and timelessness of literature

价值，见词条道德、美德 values see morality; virtue

简·爱（人物） Eyre, Jane (character) *see under* Brönte, C harlotte

《艰难时世》里的功利主义Utilitarianism in Charles *Dicken* s's *Hard Times*

《艰难时世》里的工人运动labour movement in Charles *Dicke* n's *Hard Times*

阶级，见词条社会阶级 class see social class

结尾 endings

快乐的 happy

和现代主义and modernism

和叙事and narrative

解决问题和现实主义小说 problem-solving and realist novel

金，爱德华King, Edward

金斯伯格，艾伦Ginsberg, Allen

进步和现代主义者的幻灭progress and modernist disillusion

精神分析思想psychoanalytical thought

见词条弗洛伊德 see also Freud, Sigmund

经验experience

和诗歌and poetry

和自我表达and self-expression

句法syntax

和诗句的戏剧效果and dramatic effect in verse

现代主义者的复兴性modernist complexities

句法的倒置inversion of syntax

具体的和文学的作品specific and literary works

剧院，见词条戏剧 theatre see plays

卡波特，杜鲁门 Capote, Truman

《冷血》 *In Cold Blood*

卡夫卡，弗兰兹Kafka, Franz

开端，见开头beginnings see openings

开头openings

圣经的of the Bible

和现代主义and modernism

小说的of novels

戏剧的of plays

诗歌的of poetry

康拉德，约瑟夫Conrad, Joseph

《黑暗的心》*Heart of Darkness*

《在西方的注视下》*Under Western Eyes*

柯南·道尔，亚瑟Conan Doyle, Arthur

刻板印象stereotypes

客观性和价值objectivity and value

克拉丽莎（人物），见词条理查逊Clarissa (character) see under Richardson, Clarissa

克里斯蒂，阿加莎Christie, Agatha

《罗杰·艾克罗伊德谋杀案》*The Murder of Roger Ackroyd*

克默德，弗兰克Kermode, Frank

口音和维多利亚时代价值accent and Victorian values

昆德拉，米兰Kundera, Milan

《笑忘书》*The Book of Laughter and Forgetting*

拉金，菲利普Larkin, Philip

《树》 ‘The Trees’

《降灵节婚礼》 ‘The Whitsun Weddings’

兰金，伊恩Rankin, Ian

浪漫主义Romanticism

和原创and originality

莱勒，汤姆Lehrer, Tom

劳伦斯，戴·赫Lawrence, D.H.

《查泰莱夫人的情人》 *Lady Chatterley's Lover*

《儿子与情人》 *Sons and Lovers*

《恋爱中的女人》 *Women in Love*

乐趣和文学价值enjoyment and literary value

类属词和个性generic terms and character

类型和人物types and character

理查逊，塞缪尔Richardson, Samuel

《克拉丽莎》 *Clarissa*

人物克拉丽莎 character of Clarissa

《帕梅拉》 *Pamela*

礼貌和成规civility and convention

礼俗的影响propriety as influence

离奇和儿童uncanny and children

历史特殊性historical specificity

连贯性和文学价值coherence and literary value

列宁，弗拉第米尔·伊里奇Lenin, Vladimir Ilyich

列维-施特劳斯，克洛德Lévi-Strauss, Claude

罗琳 Rowling, J.K.

《哈利·波特》系列小说*Harry Potter novels*

里的幻想和现实fantasy and reality in

里的善与恶主题theme of good and evil in

洛克，约翰Locke, John

洛威尔，艾米Lowell, Amy

《风向标指向南方》 ‘The Weather-Cock Points South’

洛威尔，罗伯特Lowell, Robert

《楠塔基特的贵格会墓园》 ‘The Quaker Graveyard in Nantucket’

伦德尔，鲁丝Rendell, Ruth

马维尔，安德鲁Marvell, Andrew

《致他的娇羞的女友》 ‘To His Coy Mistress’

麦尔维尔，赫尔曼 Melville, Herman

《白鲸》*Moby-Dick*

麦考特，弗兰克 McCourt, Frank

《安吉拉的灰烬》 *Angela's Ashes*

麦戈纳格尔，威廉 McGonagall, William

《银色泰河上的铁路桥》 'Railway Bridge of the Silvery T
ay'

麦克白夫人（人物） Macbeth, Lady (character) *see under Sha
kespeare, Macbeth*

曼，托马斯 Mann, Thomas

《浮士德博士》 *Doctor Faustus*

毛姆，萨默塞特 Maugham, W. Somerset

梅勒，诺曼 Mailer, Norman

《刽子手之歌》 *The Executioner's Song*

美德 virtue

和亚里士多德式道德价值 and Aristotelean moral values

的回报和叙事 narrative and reward of

有美德的人物 virtuous characters

美人鱼意象 mermaid imagery

米德拉什（经卷阐释） *midrash (scriptural interpretation)*

弥尔顿，约翰 Milton, John

利西达斯 Lycidas

和责任的重担and the burden of duty in

《失乐园》 *Paradise Lost*

模仿和后现代主义imitation and postmodernism

模糊与阐释ambiguity and interpretation

谋杀murder

文学描写literary description

纳博科夫，弗拉基米尔Nabokov, Vladimir

《洛丽塔》 *Lolita*

内容context

和人物and character

和阐释and interpretation

和文学价值and literary value

内容和形式和阐释content and form and interpretation

女性women

和多情的叙事者and amorous narrators

人物苏·布莱德赫character of Sue Bridehead

美人鱼意象mermaid imagery

欧洲意识European Mind

彭斯，罗伯特Burns, Robert

批评策略，见词条文学批评critical strategies see literary criticism

偏见，见词条偏向和叙事prejudice see bias and narrative

偏向和叙事bias and narrative

品特，哈罗德Pinter, Harold

普遍性universalism

和人物and character

和文学的永恒性and timelessness of literature

蒲柏，亚历山大Pope, Alexander

普拉斯，西尔维娅Plath, Sylvia

开头句子opening lines

普鲁斯特，马塞尔Proust, Marcel

欺骗和叙事者deception and narrators

起源谬误genetic fallacy

前提和阐释assumptions and interpretation

乔布斯，史蒂夫Jobs, Steve

乔姆斯基，诺姆Chomsky, Noam

乔叟，杰弗雷Chaucer, Geoffrey

《坎特伯雷故事集》 *Canterbury Tales*

乔伊斯，詹姆斯 Joyce, James

《芬尼根守灵夜》 *Finnegans Wake*

《一个青年艺术家的画像》 *A Portrait of the Artist as a Young Man*

《尤利西斯》 *Ulysses*

琼森，本 Jonson, Ben

情节 plot

和文学价值 and literary value

操纵和隐秘动机 manipulations and ulterior motives

和叙事 and narrative

情节妄想狂 paranoid plot detection

情绪和成规 emotion and convention

《驱魔人》 *Exorcist, The* (film)

诠释 interpretation

和含糊性 and ambiguity

和前提 and assumptions

作者和含义 authors and meaning

《黑绵羊，巴巴叫》案例分析 ‘Baa baa black sheep’ case study

例如《远大前程》 case study of Charles Dickens's *Great Expectations*

例如《哈利·波特》小说 case study of J.K. Rowling's *Harry Potter* novels

和背景and context

和证据and evidence

经验和自我表达experience and self-expression

事实和虚构 fact and fiction

现代主义复杂性和抵抗modernist complexity and resistance

多重含义 multiple meanings

经典文学timeless literature

全知叙事者omniscient narrators

和偏向and bias

人名names

双关语 double entendre

在《哈利·波特》小说中的含义significance in J.K. Rowling's *Harry Potter* novels

人物character

和内容and context

狄更斯小说里的城市漫画人物 urban caricatures in Charles Dickens

怪人eccentrics

和同情and empathy

词语含义meanings of word

恶棍 rogues

文学角色role in literature

第一人称的自我感知self-awareness of first person narrator
or

和类型and types

见词条狄更斯、哈代see also under Dickens, Charles; Hardy, Thomas

人性human nature

新古典主义的看法neo-classical view

浪漫主义者的看法 Romantic view

和文学中的普遍性and universal in literature

见词条人物*see also character*

莎士比亚，威廉Shakespeare, William

《科利奥兰纳斯》*Coriolanus*

《哈姆莱特》*Hamlet*

《裘力斯·凯撒》 *Julius Caesar*

《李尔王》 *King Lear*

《麦克白》 *Macbeth*

人物麦克白夫人 character of Lady Macbeth

《威尼斯商人》 *The Merchant of Venice*

《仲夏夜之梦》 *A Midsummer Night's Dream*

《奥瑟罗》 *Othello*

人物奥瑟罗 character of Othello

十四行诗 sonnets

《暴风雨》 *The Tempest*

上帝 God

设定，见词条背景 setting see context

社会阶级 social class

《奥利弗·退斯特》里的对比 contrasts in Charles Dickens's *Oliver Twist*

和《哈利·波特》小说里的名字 and names in J.K. Rowling's *Harry Potter novels*

《奥利弗·退斯特》中中产阶级的真诚 sincerity of middle-class in Charles Dickens's *Oliver Twist*

社会批评和叙事 social criticism and narrative

身份和现代主义 identity and modernism

身世和《远大前程》origins and Charles Dickens's *Great Expectations*

神话和开头myths and openings

圣经Bible

和人物and character

米德拉什和阐释midrash and interpretation

开头句子opening lines

无意的幽默unintentional humour

见词条《约翰福音》see also St John's Gospel

诗歌poetry

双关语double entendres

语言和文学价值language and literary value

现代主义诗歌modernist poetry

开头句子opening lines

语言的角色role of language

诗句，见词条诗歌verse see poetry

视角，见词条叙事viewpoints see narrative

时间和圣经式开头time and Biblical beginnings

事实，见词条现实和小说、真理和小说写作fact see reality and fiction; truth and fiction writing

首句，见词条开头 first lines see openings

说教文学doctrinal literature

书信体小说和叙事epistolary novels and narration

双关语double entendres

塞耶斯，多萝西·L Sayers, Dorothy L.

私人的和公共的领域private and public spheres

司汤达Stendhal (Marie-Henri Beyle)

斯特恩，劳伦斯Sterne, Laurence

《项狄传》*Tristram Shandy*

斯威夫特，乔纳森Swift, Jonathan

《格列佛游记》*Gulliver's Travels*

斯文伯恩，阿尔杰农·查尔斯 Swinburne, Algernon Charles

《阿塔兰忒在卡吕登》*Atalanta in Calydon*

死亡death

死人叙事者dead narrators

文学的暗示literary intimations

《远大前程》里的活死人living dead in Charles Dickens's
Great Expectations

诗歌里的 in poetry

见词条谋杀 see also murder

索福克勒斯Sophocles

《安提戈涅》*Antigone*

《俄狄浦斯王》 *Oedipus the King*

随意性和现代主义叙事 arbitrariness and modernist narrative

他性和儿童 otherness and children

态度 attitudes

作者对读者的态度 author's attitude to readers

作者的态度和作品 author's attitudes and work

和含义 and meaning

一段时间后文学作品的接受 reception of literary work over time

和语调 and tone

套话 clichés

提喻 synecdoche

头韵 alliteration

童话和开头 fairy tales and openings

童谣 nursery rhymes

见词条《黑绵羊，巴巴叫》《鹅、鹅、鹅》 see also 'Baa baa black sheep'; 'Goosey Goosey Gander'

托尔金 Tolkien, J. R. R.

《指环王》 *Lord of the Rings*

托尔斯泰，列夫 Tolstoy, Leo

《安娜·卡列尼娜》 *Anna Karenina*

陀思妥耶夫斯基，费奥多尔 Dostoevsky, Fyodor

推论和阐释 inference and interpretation

《外星人ET》 *ET* (film)

王尔德，奥斯卡 Wilde, Oscar

维吉尔 Virgil

《农事诗》 *Georgics*

威廉姆斯，威廉·卡洛斯 Williams, William Carlos

伪装和隐瞒 disguise and concealment

问题 questions

和阐释 and interpretation

《麦克白》里的 in William Shakespeare's *Macbeth*

《第三个警察》的开端 and opening of Flann O'Brien's *Third Policeman*

文化差异和价值 cultural difference and value

文明 civilisation

和《远大前程》的身世 and origins in Charles Dickens's *Great Expectations*

真诚和中产阶级价值观 sincerity of middle-class values

文学的多样性和有趣性 diversity and appeal of literature

文学的质量，见词条价值 quality of literature see value

文学批评 literary criticism

好的文学的评估 evaluation of good literature

微观方面 ‘micro’ aspects

见词条价值 *see also* value

文学中的古典品质 classic qualities in literature

文学中的孤儿 orphans in literature

文学中的自我表达 self-expression and literature

沃，伊夫林 Waugh, Evelyn

《衰落与瓦解》 *Decline and Fall*

《洛夫迪先生出游记》 ‘Mr Loveday’s Little Outing’

《战术演习》 ‘Tactical Exercise’

五步抑扬格 iambic pentameter

伍尔芙，弗吉尼亚 Woolf, Virginia

《达洛维夫人》 *Mrs Dalloway*

无辜的人物 innocent characters

《无名的裘德》，见词条哈代 *Jude the Obscure* see under Hardy, Thomas

系词 copula

喜剧 comedies

和文学价值and literary value

见词条幽默 see also humour

戏仿parody

戏剧plays

观众和戏剧的魔法 audience and spell of play

缺乏叙事者 lack of narrator

戏剧，见词条剧作drama see plays

希尔兹，卡罗尔Shields, Carol

《爱情共和国》 *The Republic of Love*

希腊悲剧和人物 Greek tragedy and character

希斯克利夫，见词条艾米丽·勃朗特 Heathcliff (character) see under Brontë, Emily, Wuthering Heights

现代主义modernism

《印度之行》的中心缺位 absent centre in E.M. Forster's *A Passage to India*

开头和结尾的随意性 arbitrary openings and endings

和人物and character

句法和阐释的复杂性 complexities of syntax and interpretation

和叙事and narrative

和原创 and originality

和问题 and problems

现代主义小说里的原初主义和进步primitivism and progress in
modernist novel

现实主义文学realist literature

和承认读者and acknowledgement of reader

和人物 and character

现实的错觉 illusion of reality

讲述现实的不可能 impossibility of narrating reality

和语言 and language

和文学价值 and literary value

叙事和美德的奖赏 narrative and reward of virtue

解决问题式的方法 problem-solving approach

透明语言和含义 transparent language and meaning

现实和小说reality and fiction

及向读者打招呼and address to reader

观众和戏剧的魔法 audience of spell of the play

和人物 and character

真理的不易表达 elusiveness of truth

日常生活和叙事 everyday life and narrative

《哈利·波特》系列小说中的幻想 fantasy in J.K. Rowling's *Harry Potter* novels

有快乐结局的小说 fiction of happy endings

讲述现实的不可能 impossibility of narrating reality

和语言and language

现代主义者的世界观modernist view of world

叙事者的权威 narrator's authority

和机会and opportunity

生活中真实人物在小说里 real-life figures in fiction

真理和小说写作 truth and fiction writing

和阅读方法 and ways of reading

想象 imagination

和同情and empathy

新古典主义对创新的怀疑 neo-classical suspicion of originality

浪漫主义者和远见 Romantics and visionary power

小说novel

和道德话题 and moral issues

开头opening lines

小说，见词条现实和小说 fiction see reality and fiction

辛格，J.M. Synge, J.M.

新古典主义neo-classicism

和成规and convention

和原创and originality

心理学和人物 psychology and character

缺乏兴趣 lack of interest in

和现代主义作品and modernist works

性sex

和《无名的裘德》中的人物and character in Thomas Hardy's
Jude the Obscure

双关语 double entendres

和《德伯家的苔丝》的叙事者and narrator in Thomas Hardy's
Tess of the D'Urbervilles

行动action

和文学价值and literary value

见词条叙事、情节 *see also narrative; plot*

形式form

和内容 and 阐释and content and interpretation

和感觉and feeling

和阅读文学作品and reading literary works

和内容的张力and tension with content

叙事narrative

和读者打招呼 address to reader(s)

作者作为虚构人物 authors as fictional figures

和偏向and bias

儿童作为叙述者 children as narrators

误导性叙事者 deceptive narrators

《印度之行》的超然语调 detached tone in E.M. Forster's
A Passage to India

和结尾and endings

和性别and gender

混合叙事 hybrid narration

讲述现实的不可能 impossibility of narrating reality

和文学价值and literary value

和现代主义and modernism

全知叙述者 omniscient narrators

和情节 and plot

第一人称的自觉 self-awareness of first person narrator

对布莱德赫的旁观视角 sidelining of Sue Bridehead in Tho
mas Hardy's *Jude the Obscure*

隐秘动机和情节操纵 ulterior motives and plot manipulati
ons

不可靠叙述者 unreliable narrators

《呼啸山庄》里不同的视角 varied viewpoints in Emily Bro
ntë's *Wuthering Heights*

亚里士多德 Aristotle

《尼各马可伦理学》 *Nicomachean Ethics*

《诗学》 *Poetics*

叶芝 Yeats, W.B.

《1916年复活节》 ‘Easter 1916’

一段时间后文学作品的接受 reception of literary work over time

易卜生, 亨利 Ibsen, Henrik

《海达·高布乐》 *Hedda Gabler*

意合并列 parataxis

意外和哈代的人物 surprise and Hardy's characters

意象 imagery

《远大前程》里的 in Charles Dickens's *Great Expectation*
s

《爱情共和国》里的 in Carol Shields's *Republic of Love*

《音乐之声》 *Sound of Music* (film)

《印度之行》，见词条福斯特 A *Passage to India*, see under Forster, E.M.

音效 sound texture

永恒和文学价值 timelessness and literary value

幽默 humour

奥布莱恩笔下的荒谬 absurdity in Flann O'Brien

贝克特独特的语调 Samuel Beckett's distinctive tone

伯吉斯对毛姆的戏仿 Anthony Burgess's parody of W. Somerset Maugham

喜剧和文学价值 comedy and literary value

《远大前程》里的 in Charles Dickens's *Great Expectations*

和怪异人物 and freakish 'characters'

阐释和无意间的幽默 interpretation and unintentional humour

《洛丽塔》中纳博科夫的语言 Vladimir Nabokov's language in *Lolita*

见词条反讽；见词条讽刺 see also irony; and for satire under Swift, *Gulliver's Travels*

有意的效果 self-conscious effect

语调 tone

和模糊性 and ambiguity

语言 language

口音和维多利亚时价值 accent and Victorian values

类属词 generic terms

和阐释 and interpretation

用英语写作的爱尔兰作家 Irish authors writing in English

文学批评和感受力 literary criticism and sensitivity to

和文学价值and literary value

和诗歌 and poetry

和现实主义文学 and realist literature

和现实 and reality

原创性originality

和人物and character

和文学价值and literary value

《远大前程》，见词条狄更斯*Great Expectations see under* Dickens, Charles

元语言和全知叙述meta-language and omniscient narration

《约翰福音》开头*St John's Gospel*, opening lines

约翰逊，塞缪尔 Johnson, Samuel

约拿Jonah

韵律 rhythm

见词条格律 see also metre

造作contrivance

语言和风格 language and style

情节操纵 plot manipulations

糟糕的文学 bad literature

见词条价值 see also value

詹姆斯，亨利 James, Henry

《使节》 *The Ambassadors*

《小说的艺术》 ‘The Art of Fiction’

《螺丝在拧紧》 *The Turn of the Screw*

《鸽翼》 *The Wings of the Dove*

《梅西知道什么》 *What Maisie Knew*

詹姆斯，P. D. James, P.D.

责任，见词条弥尔顿 duty see under Milton, Lycidas

哲学和文学 philosophy and literature

真理和小说写作 truth and fiction writing

现代主义者对真理的追求 modernist pursuit of truth

真诚 sincerity

作者和作品的 of authors and work

感受和形式 feeling and form

中产阶级价值的 of middle-class values

侦探小说 detective fiction

证据和阐释 evidence and interpretation

自主的个体 autonomous individuals

知情的 ‘knowingness’

厄普代克的散文 John Updike's prose

知识knowledge

和含义and meaning

和现代主义叙事and modernist narrative

主观性和价值 subjectivity and value

主题和阐释 themes and interpretation

作者author

和读者打招呼 address to reader(s)

对读者的态度 attitude to readers

态度和作品 attitudes and work

的虚构as fiction

和作品的含义and meaning of works

个人经验和自我表达 personal experience and self-expression

隐秘动机和情节操纵 ulterior motives and plot manipulations

译后记

关于文学的读法，向来有人有话要说，其中不乏大家通人，二三流角色更是不胜枚举。其中，慧眼卓识者欲指点迷津、拨乱反正，往往引人探幽揽胜，有胜读十年书之叹；自诩高明者则侃侃而谈、夸夸自矜，一番热闹过后，听者虽意犹未尽，却是心得全无。故辨别良莠，实乃用心之读者必下之功，而辨别之捷径之一，便是著者之文名，虽非百分之百可靠，却大抵令人放心。

大家著小书，至少当今之世，东西方皆有显例。在中国，有《大家小书》系列；在西方，有《牛津通识系列》。就小说而言，便有大卫·洛奇之《小说的艺术》（米兰·昆德拉亦有同名作品）、詹姆斯·伍德的《小说机杼》、托马斯·福斯特的《如何阅读一本小说》等大家之作；往前回溯，尚有亨利·詹姆斯、E. M. 福斯特等人的经典。其他文类的各种指南书籍，亦不在少数，久负盛名的便有布鲁克斯和沃伦的《理解诗歌》。在科学领域，大师们同样重视写作科普小书，以启迪民智，点燃探究之兴趣；如洛伦·艾斯利（Loren Eiseley），融科学家的分析与艺术家的直觉于一体，激发青少年对自然之谜的探究之心，其功莫大矣！

当今世界，知识浩若烟海，生活节奏飞快，读书渐渐沦落为快餐行为。正如伊格尔顿在前言中所道，“尼采称为‘慢读’的悠久传

统，正面临悄然没落的危险”。可以想见，严肃作者呕心沥血精心炮制的“大餐”，却被人三下五除二当成薯条炸鸡，猪八戒吃人参果般暴殄天物，岂不令人痛惜。此外，即便读者乐于深入探究书中奥秘，也因自身和教育的缘故，往往无法得其门而入。面对这番令人堪忧的文化图景，身为大批评家的伊格尔顿甘冒遭人诟病的危险（西方有人对写How to类书籍的人嗤之以鼻），以自身细读的丰富经验，引导读者进入文学的迷宫圣殿，深刻认识文学分析的美妙，期待这种滋养心灵的宝贵行为，能够成为更多读者的自觉追求，成为日渐荒芜的文化沙漠中汨汨涌动的生命之泉。我相信，在伊格尔顿看来，对文学的敏感与迷醉，是一个文明最具人性的部分。无论科学技术如何进步，无论物质生活如何光鲜，缺乏细致入微的文学感受力，人的存在便有着重大的缺憾。由这样的人构成的世界，不是人类真正的家园。

歌德说，理论是灰色的，唯生命之树常青。这话有一定道理，但并不绝对。理论能带来深刻的洞见，从而令实践者更深入更细致地理解客体。伊格尔顿深谙文学及文化理论，所以能够在具体小说、诗歌、戏剧乃至童谣片段中，窥见普通读者无法意识到的曲折与盛景。他的每一次解读，无论妥帖还是牵强，都能令人看到前所未有的可能性，激发读者的探究之心，我想这便是他的目的。

最后谈谈翻译。本书此前已有两个中译本，一是范浩的《文学阅读指南》（河南大学出版社，2015），二是黄煜文的《如何阅读文学》（台北：商周，2014）。二者各有千秋，范译活泼灵动，黄译典雅稳重。翻译过程中，于推敲之时，我也多曾参考，在此一并致谢！此外，伊格尔顿所引文学作品片段，除译者本人自译外，皆参照了国内现有优秀译本，并予以标注，在此也一并致谢！凡作者所引片段，皆附上英文原文，便于读者参照思考。严复曰，译事三难“信达雅”。具体到文本翻译，“三难”便化作无数个拦路虎，若想克之，其中甘苦，不可为外人道。试举一例。本书中援引詹姆斯《鸽翼》一段文字，殊难解读，范浩女士也于脚注中加以说明。我参照了此前二

译，并参考了该书德译本的相关段落，均未得到满意的理解。虽然多年来一直啃读《鸽翼》一书，我的解读依然无法令自己满意。遂照目前理解译出，不当之处，还请方家通人不吝赐教。翻译一事，从不简单，一词一句，如不精心，皆可成为陷阱。作为译者，即便处处小心，也难免无意识中跌落下去。唯望不致太过频繁，弄得文本与自己遍体鳞伤，令读者侧目皱眉。如有错误，但求批评，不敢奢望见谅！

吴文权

出版后记

《文学的读法》（*How to Read Literature*）是由当代著名的文学评论大家特里·伊格尔顿所著，面向广大读者的雅俗共赏的小书。

是什么决定了一部文学作品的好坏？读者如何去解读？针对常见而又令人疑惑的问题，作者给出了极具洞察力的解答。在一系列精彩的分析中，伊格尔顿展示了在阅读文学作品时需要注意的语气、节奏、质地、句法、典故、歧义等方面。他还研究了人物、情节、叙事、创造性想象力、虚构性的意义以及文学作品说什么和表现什么之间的紧张关系等更广泛的问题。作者对古典主义、浪漫主义、现代主义和后现代主义进行了有益的评论，并对从莎士比亚到J.K. 罗琳，简·奥斯汀到塞缪尔·贝克特等众多作家提出了独到的见解。本书是初学文学的学生和所有其他有兴趣丰富阅读体验的读者的首选之作。

我国文学读者对于特里·伊格尔顿已很熟悉，从20世纪80年代至今，几十年来，他笔耕不辍，陆续出版了《意识形态导论》《后现代主义的幻象》《甜蜜的暴力》《理论之后》《英国小说》《诗歌的读法》《陌生人的麻烦》《神圣的恐怖》《生命的意义》《马克思为什么是对的》《论邪恶》《文学事件》《文学的读法》《文化与上帝之死》《文化》《论唯物主义》《极端的牺牲》《幽默》等作品，其批评视野与创作活力，令人叹为观止。

歌德曾说，理论是灰色的，唯生命之树常青。正如译者所指出，对文学的敏感与迷醉，是一个文明最具人性的部分。我们希望通过出版《文学的读法》，能为读者带来一些智性上的提升与审美的乐趣，感受文学的魅力。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

服务信箱：reader@hinabook.com

2021年8月10日

后浪出版

THEORY OF LITERATURE

René Wellek Austin Warren

新修订版

New Revised Edition

文学理论

[美] 勒内·韦勒克 奥斯汀·沃伦 / 著

刘象愚 邢培明 陈圣生 李哲明 / 译

浙江人民出版社

文学理论

新修订版

[美] 勒内·韦勒克, [美] 奥斯汀·沃伦 著
刘象愚等 译

版权信息

丨 书名：文学理论

丨 作者：[美]勒内·韦勒克，[美]奥斯汀·沃伦

丨 译者：刘象愚等

丨 版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

目录

韦勒克与他的文学理论（代译序）

第一版序

第二版序

第三版序

第一部 定义和区分

第一章 文学和文学研究

第二章 文学的本质

第三章 文学的作用

第四章 文学理论、文学批评和文学史

第五章 总体文学、比较文学和民族文学

第二部 初步工作

第六章 论据的编排与确定

第三部 文学的外部研究

引 言

第七章 文学和传记

第八章 文学和心理学

第九章 文学和社会

第十章 文学和思想

第十一章 文学和其他艺术

第四部 文学的内部研究

引 言

第十二章 文学作品的存在方式

第十三章 谐音、节奏和格律

第十四章 文体和文体学

第十五章 意象、隐喻、象征、神话

第十六章 叙述性小说的性质和模式

第十七章 文学的类型

第十八章 文学的评价

第十九章 文学史

参考书目

索引

出版后记

[返回总目录](#)

韦勒克与他的文学理论（代译序）

刘象愚

勒内·韦勒克（1903—1995）是20世纪西方十分有影响的文学理论家和批评家之一。他的八大卷《现代文学批评史：1750—1950》历经数十年之久，终于在生前完成，被文学界公认为“里程碑式”的皇皇巨著；他与奥斯汀·沃伦合著的《文学理论》出版近半个世纪，一直盛行不衰，先后被译成20余种文字，不仅被世界许多国家的大学用作文学专业的教材，还被纳入世界经典作品之列。对于这样一位重要的理论家和批评家，我国的一些前辈学者是有一定了解的。例如，朱光潜先生在他20世纪60年代撰写的《西方美学史》附录的“简要书目”中就列入了韦氏的《现代文学批评史》，并做了中肯的评价，称其“资料很丰富，叙述的条理也很清楚”，但也指出了它对“时代总的精神面貌”重视不够的弱点；¹钱锺书在其《管锥编》中数次引用《文学理论》中的说法与中国典籍中的描述相互印证。²1984年，我们翻译的《文学理论》由三联书店出版，在国内学术界产生了很大的影响。此书连续印刷两次，发行数万册，使许多文人学者了解了他的理论。从那时至今的20年间，《文学理论》被许多高校的中文系用作教科书，还被教育部列入中文专业学生阅读的100本推荐书目中。然而，从80年代末以后，此书即告售罄。目前，学界对此书需求甚急。于

是，我们对旧译略加修订，交付再版。在书稿付梓前，对韦勒克其人其作似有必要做一个较为详尽的讨论。

—

1903年，韦勒克诞生在维也纳这座曾经培育了许多世界级的音乐家、哲学家、心理学家和文学家的文化摇篮里。他的家庭成员都有很高的文化素养。父亲勃洛尼斯拉夫·韦勒克祖籍捷克，从小喜爱音乐，是当地一名出色的歌手，曾经撰文评论瓦格纳的歌剧，为捷克著名作曲家斯美塔纳作传，还翻译过捷克诗人维奇里基和马哈的诗歌。母亲加波莉尔出身于一个具有波兰血统的西普鲁士贵族家庭，能讲德、意、法、英四种语言，具有很高的文化素养。在家庭浓厚的文化氛围浸染中，幼年的韦勒克养成了嗜读的习惯，他贪婪地阅读文学、历史、宗教、哲学、地理、军事等多个领域的著作，经常欣赏歌剧演出，还学习演奏钢琴。他在学校讲德语，回家后讲捷克语。从10岁起，他开始学习拉丁语，在此后8年的时间中，每周坚持阅读拉丁文经典著作8小时，阅读了西塞罗、恺撒、卡图卢斯、维吉尔、贺拉斯、奥维德、塔西佗等名家的作品。从13岁开始，他又学习希腊文，阅读了色诺芬、柏拉图、卢西安和荷马的作品。在他患猩红热休学期间，他父亲用德文为他读狄更斯的《匹克威克外传》；复学之后，他停止学习希腊文，同时开始学习英文，这一选择为他日后长期的教学与研究奠定了基础。

奥匈帝国垮台后，韦勒克一家从维也纳迁到古老的、充满天主教气氛的布拉格。在布拉格读中学时，学校开设史地、拉丁文学、日耳曼文学、捷克文学等课程，但不开设英文，因此，他只能在放学回家后读莎士比亚和英国浪漫主义诗人的作品。此外，他还读了叔本华、尼采的大量论著。1922年，他进入捷克著名的查理大学（即现在的布

拉格大学），专攻日耳曼文学，学习语言、文学、比较民俗学等课程，还专程到海德堡听当时以比较研究莎士比亚与歌德闻名的批评家贡多尔夫的讲座。但是，大学课程中对他最具吸引力的却是由著名捷克学者马蒂修斯（1882—1945）主讲的“英国文学史”。马蒂修斯是布拉格语言学派的奠基人之一，像韦勒克一样，也曾在奥地利度过少年时代，具有强烈的民族热情，毕生致力于捷克民族文化的复兴。他提倡一种简洁、清新的文体，引导学生努力去探索、发明，但却不赞成趋奉时尚和标新立异。他讲的“英国文学史”完全摆脱了当时实证主义的影响，往往新意迭出，精彩纷呈。他的课程使年轻的韦勒克深受教益。他们师生之间建立了信任和友谊。在马蒂修斯指导下，韦勒克如痴如醉地阅读莎士比亚、浪漫派诗人和维多利亚诗人的作品；在马蒂修斯双目失明后，韦勒克则为他有声有色地朗读斯宾塞的《仙后》，聆听他对斯宾塞不同凡响的评论。

为了准备《卡莱尔和浪漫主义》的论文，韦勒克于1924年和1925年两次游历英国。当时的英国正处在对邓恩、马维尔等17世纪玄学派诗人重新评价的热潮中，这引起了韦勒克的极大兴趣。就在这段时间内，他开始发表论文。第一篇文章是对《罗密欧与朱丽叶》的一种捷克文译本的评论。随后的文章讨论拜伦、雪莱和其他浪漫主义诗人。在马蒂修斯的指导下，他完成了《卡莱尔和浪漫主义》的论文，提出卡莱尔反对启蒙运动的武器是从德国浪漫主义那里借来的新观点，引起了学术界的注意。1926年，年仅23岁的韦勒克获得语文学博士学位。

在捷克教育部的支持下，韦勒克第三次赴英，计划完成关于“马维尔和巴洛克以及拉丁诗歌关系”的专著。但在牛津大学他获悉法国著名文学史家皮埃尔·勒古伊正在撰写一部论马维尔的巨著，于是放弃原来的研究构想。后来，由于牛津大学的推荐，他获得国际教育研究所的帮助，于1927年秋到美国普林斯顿大学进修，参加了各种进修班的课程，但这些课程大都很难引人入胜，加上当时普林斯顿大学不

授现代文学和美国文学，因此，他便转而研读门肯、凡·韦克·布鲁克斯和新人文主义者巴比特和莫尔等人的著作。

此后，他在史密斯学院教授了一年德文，次年回普林斯顿，仍然教授德文，同时参加关于“黑格尔逻辑”的讲习班。早先对卡莱尔的研究自然把他引向柯勒律治，而对柯勒律治的研究又不能不联系康德和谢林，于是他决定自己的第二篇论文写“康德对英国的影响”。随后，他取道英国回国，在大英图书馆仔细阅读了柯勒律治《逻辑》的手稿，探索了这位英国诗人和批评家在借鉴康德思想中的得失。

1930年秋，韦勒克回到查理大学，迅速完成了《康德在英国：1793—1838》的专著，并积极参与了布拉格语言学派的活动，他不仅在大学授课，教授英文，还把康拉德的《机会》、劳伦斯的《儿子与情人》等作品翻译成捷克文，并用捷克、英、德等数种文字为许多杂志和布拉格学派的专刊撰写评述理查兹、利维斯、燕卜苏等剑桥批评家的文章。这个时期，俄国形式主义与捷克结构主义的理论引发了他强烈的兴趣，他对什克洛夫斯基、雅柯布逊、穆卡洛夫斯基、英伽登等人的论著格外重视。

1935—1939年，韦勒克执教于伦敦大学，为布拉格语言学派文集第六卷撰写了《文学史理论》的重要文章，在此文中他首次用英文评述了俄国形式主义和英伽登的现象学。而且在《细察》杂志上与利维斯展开论战，批评他对柏拉图以来的理想主义和浪漫主义缺乏理解的错误。³

1939年春，希特勒的军队攻占布拉格，韦勒克此时失去了生活来源，但他很快获得了美国学者的援手。持新人文主义观点的爱荷华州立大学文学院院长福斯特驰书邀请韦氏任该校英文系讲师，韦氏夫妇途中在剑桥又停留了6周，于当年9月1日也就是第二次世界大战爆发的当天住进了爱荷华城的一幢住宅中。

在爱荷华州立大学，韦勒克开了“欧洲小说”的课程和“德英文学关系”的讲习班，结识了几位志同道合的同事，其中往来最密切的是奥斯汀·沃伦。当时的美国学界与英国学界大同小异，多数学者依然恪守老式的、实证主义的研究方法，而另一些学者则认为应该对传统的方法重新认识，两派之间在究竟应该重视历史批评还是审美批评、重视事实还是观念等问题上不时进行论战，但双方都缺乏理论上的自觉。韦勒克支持福斯特的新人文主义立场及其领导的改革，并力图在理论上做出阐述，他修改并重新发表了《文学史理论》，出版了《英国文学史的兴起》（北卡罗来纳大学出版社，1941年），开始担任《语文学季刊》的副编辑。

在这段时间内，韦勒克先后结识了“新批评派”的几位主将：W. K. 韦姆萨特、C. 布鲁克斯、A. 泰特、R. P. 沃伦。新批评派的理论给韦勒克留下深刻的印象，相形之下，他深深地感到新人文主义理论的缺憾，于是决定和奥斯汀·沃伦合作撰写《文学理论》，重点讨论文学艺术品的本质、功能、内部结构和形式等方面的特点，同时阐述文学与相邻学科的关系。这本书把俄国形式主义、捷克结构主义与英美新批评的观点有机地结合了起来。

由于战争，韦勒克中断了与布拉格学派的联系，但他对理论的兴趣却有增无减。1944年，他被提升为教授，次年夏天，在洛克菲勒基金会的资助下，他与沃伦在马萨诸塞州的剑桥进行了成功的合作，就《文学理论》的各个章节交换意见并完成了部分章节的写作。

同年秋，他们返回爱荷华。这时消息传来，他从前的导师马蒂修斯在捷克获得解放前夕去世了。他正打算回布拉格去继承老师的事业时，耶鲁大学表示愿意给他提供一个教席。于是，他改变初衷，留在美国，并加入美国籍。这时，耶鲁大学授予他荣誉硕士学位，邀请他参加“现代语言学会”会刊编辑部的工作。他被聘为耶鲁大学斯拉夫文学与比较文学教授，主讲“俄国小说”。他深感这类课程的传统设

置与讲法有先天的不足，因为在他看来许多不同民族的文学都有内在联系，特别是上承古希腊罗马传统的欧洲文学理应被看作一个有机的统一体，因此，文学课程的设置与讲授应该从过去的国别文学扩展到超越民族界限的领域中。1947年和1948年的两个夏天，沃伦来到耶鲁，与韦勒克继续《文学理论》的写作。

1947年和1948年，韦勒克先后在明尼苏达大学和哥伦比亚大学做过讲座。1948年秋，耶鲁大学建立比较文学系，韦勒克被聘为首任系主任，并成为当时新创刊的《比较文学》杂志的编委。在该刊第1期上，他发表了与阿瑟·洛夫乔伊论战的著名论文《文学史上的浪漫主义观念》，批驳洛夫乔伊认为西欧浪漫主义不是一个统一体的观点。

⁴ 1949年夏，韦勒克加入了J. C. 兰色姆、A. 泰特和 Y. 温特斯等新批评派的行列，成为肯庸学院的研究员。这一年，《文学理论》出版，此后，他便全力以赴投入《现代文学批评史：1750—1950》的写作中。

20世纪50年代，韦勒克迎来了他学术生涯的极盛期。从此之后，他的著作、论文、书评、通讯以及各种文章源源不断地问世，论述所向，遍及美、英、德、法、俄、意、捷、波等许多国家的哲学、美学、历史、思想史、文学史、文学批评、文学理论、思潮运动、文学分期、文体、方法等领域。

1955年，耶鲁大学出版社出版了他的《现代文学批评史》第一、二卷；1963年，美国的捷克艺术与科学研究会为他60岁诞辰出版了《捷克文学论集》，同年，耶鲁大学出版社出版了《批评的概念》；1965年，普林斯顿大学出版社出版了他的另一本论文集《对照：19世纪德、英、美思想与文学关系研究》，这一年，耶鲁出版了《现代文学批评史》的第三、四卷；1970年，耶鲁出版了他的第四个论文集《辨异：续批评的概念》；1981年，华盛顿大学出版社把他在该校的演讲编为一集出版，题为《四个批评家：克罗齐、瓦莱里、卢卡奇

和英伽登》；1982年，北卡罗来纳大学出版社把他20世纪70年代所写的文章选编为一集，作为《批评的概念》的第二个续本，题为《对文学的攻击》；1986年，耶鲁出版了《现代文学批评史》第五、六卷，1991年出版第七卷，1992年出版第八卷。⁵

由于其博大精深的学识与出类拔萃的学术活动，韦勒克一生获得了极高的荣誉：他被世界著名大学如哈佛大学、牛津大学、哥伦比亚大学、罗马大学、慕尼黑大学授予荣誉博士学位；除在耶鲁大学任斯拉夫文学系教授和比较文学系主任外，他还兼任哈佛大学、普林斯顿大学、加州大学柏克莱分校、印第安纳大学、夏威夷大学和世界许多大学的讲座教授；他曾三次获得古根海姆奖学金，一次获得富布赖特奖学金，多次获得各种基金会如洛克菲勒、博林根基金会的资助，还获得过美国学术团体理事会出色服务奖等奖项；他曾经荣任美国现代语言学会副主席（1964）、国际比较文学学会主席（1961—1964）、美国比较文学学会主席（1962—1965）、美国捷克研究会主席（1962—1966）等学术职务。他所教授过的学生中有许多已经成为当代的知名学者。

二

文学理论和文学批评是韦勒克毕生的事业。他的理论探索涉及文学本体（《文学理论》《文学理论、文学批评和文学史》《布拉格学派的文学理论和美学思想》等）、文学史（《文学史的理论》《文学史中的进化概念》《文学史的没落》《英国文学史的兴起》等）、文学批评（《现代文学批评史》《20世纪批评主流》《新批评前后》《批评的概念》《辨异：续批评的概念》《俄国形式主义》等）和比较文学（《比较文学的名称与实质》《比较文学的现状》《比较文学的危机》《康德在英国》等）等诸多领域。在文学批评方面，他发表

了大量关于欧美作家、作品的评论，此外，他还对许多批评家及其论著加以批评，正因为此，他不仅被称为著名的理论家和批评家，而且还被称作“批评家的批评家”⁶。

《文学理论》与《现代文学批评史》是韦勒克最有代表性的两部著作。

《文学理论》是从总体上对文学所做的理论探索，它包括了文学的定义、本质、功用、结构，以及文学研究的对象和研究方法等根本性问题，既有本体论上的意义，也有方法论上的意义。它与传统的《文学原理》《文学概论》一类书的根本区别在于它的两位作者深信“文学研究应该是绝对‘文学的’”⁷，因而他们区分了文学的“外部研究”与“内部研究”，并把研究的重心放在了文学的内部研究上。对文学研究做这样的区分是《文学理论》的第一个重大贡献。

所谓文学的“外部研究”侧重的是文学与时代、社会、历史的关系，其理论预设是从柏拉图、亚里士多德以来延续了数千年的“模仿说”与“再现说”，即文学是对现实生活的模仿和再现。自浪漫主义文论兴起之后，“表现说”更多地进入了理论家与批评家的视野，但这种强调作家在文学创作中作用的观点，依然是属于文学的“外部研究”的。

西方的文学理论和批评从古希腊罗马中经中世纪、文艺复兴、古典主义、浪漫主义直到现实主义的各种文论，始终是围绕着模仿—再现—表现这条主线发展的，批评家的眼光总是围绕着文学外部的问题转来转去，唯独不太重视文学本身。这种倾向在苏联的所谓社会主义现实主义文论中发展到极致。文学理论家讨论的焦点集中在文学应该如何典型地再现生活，如何更好地为时代、社会、政治服务，文学应该如何实现自己的教化功能等问题上；批评家们关注的主要是文学作品的内容、主题、人物和现实生活的关系，文学艺术家们对生活的把握之类的问题。新中国建立之后，我们的理论家和批评家们紧步苏联

文艺思想的后尘，不断发展的依然是这条从外部切入文学的理论路线。这种在古今中外延续了数千年之久的侧重外部研究的文学理论自然有它的道理，因为文学艺术不可能脱离与现实、生活、历史、时代的紧密联系，文学艺术也不可能没有教化作用。但问题的关键是过分强调这类关系却掩盖和忽略了对文学艺术本身的理论研究，这就使文学丧失了文学性、艺术丧失了艺术性。

从19世纪后半期开始的象征主义文论与唯美主义文论，把传统的文论带入了现代主义阶段，进入20世纪之后相继出现的俄国形式主义与英美新批评以及结构主义等不同流派的文论成为现代主义文论的主流，它们一反传统文论强调文学外部研究的思路，把研究的重心置于文学本身，它们要求高度重视作品的语言、形式、结构、技巧、方法等属于文学自身的因素，这就是雅柯布逊所谓文学之所以为文学的“文学性”（literariness）。正是在这样的历史语境中，韦勒克与沃伦酝酿撰写一本符合现代主义文论精神的理论著作，这就是20世纪40年代末在美国出版的《文学理论》。

《文学理论》提出“外部研究”与“内部研究”的分野，是对文学理论的一个贡献。作者把作家研究、文学社会学、文学心理学以及文学与其他学科的关系之类不属于文学本身的研究统统归于“外部研究”，而把对文学自身的种种因素诸如作品的存在方式、叙述性作品的性质与存在方式、类型、文体学以及韵律、节奏、意象、隐喻、象征、神话等形式因素的研究划入文学的“内部研究”。这一区分把产生文学作品的外在环境、条件与文学作品本身的存在鲜明地分离开，突出了文学作品之所以具有审美价值的内在因素。作者还明确地指出，外部研究虽然具有一定的意义，但如果走向“因果论”与“决定论”的极端则是不可取的，因为，这些“外部研究”的极端方法，完全忽视了对文学作品进行审美的价值判断和评价，而只有重视对作品的“内部研究”，才能真正理解文学作品的审美意义和价值。

关于“外部研究”，本书首先分析了流行的从外在因素分析文学作品的四类“起因谬说”（新批评派术语）：一、认为文学是创作者个人的产品，因而文学研究必须从作者个人的生平传记以及个性、心理等方面来进行；二、认为文学与人类“组织化的生活”关系密切，因而必须从人类生活经济的、社会的、政治条件中探索文学创作的决定性因素；三、认为文学与人类集体的精神创造活动关系密切，因而必须从思想史、神学史以及其他艺术活动中探求文学的起因；四、认为文学与德国人提出的“时代精神”（Zeitgeist）关系密切，因而必须从时代的精神实质、知识界舆论氛围和其他艺术中抽取的“一元性力量”方面来解释文学。

根据这一分类，作者用五章的篇幅，从文学与传记、心理学、社会学、哲学思想以及其他艺术等不同的角度来阐述他们所谓的“外部研究”，并以文学本体的标准来评判其得失。

关于文学的“传记式研究法”，作者认为只有当这种研究有助于揭示作品的实际创作过程时才是有意义的，然而，通常那些根据作家的作品写出的传记究竟“有多大的可靠性”？再说即便是比较可靠的传记和自传对于理解文学作品又有多大的关系和重要性？对于这两个问题，作者的回答显然否定多于肯定。他们认为作家的生活与作品并不是一种“简单的因果关系”，即便作家的传记材料是真实可信的，作家的思想、感情、观点、美德和罪恶也不能和他笔下的主人公混为一谈。文学作品是一个虚构的世界，作者不能为这个世界中人物的生活态度负责，他的观点、信仰和情感等也不可能等同于这个世界中人物的观点、信仰和情感。关于文学心理学的研究方法，作者认为从心理学角度出发的研究，无论是把作家当作一个典型或个体来研究，还是对创作过程加以研究，严格说来，都不能算是文学研究，譬如传统中关于文学天才、作家天赋的“补偿作用”、作家的类型，以及创作过程与作家的心理结构、创作过程中的“灵感”等问题，尽管可以在教学中起作用，但依然是文艺心理学的一些次级课题，在这一领域

中，只有那些探索文学作品中心理学类型和法则的研究才可以说是文学研究。作者对弗洛伊德、荣格等人的文艺心理学的论述进行了精彩的讨论。关于文学与社会的关系，作者从文学社会学的角度对作家的社会学、文学作品的社会内容以及文学对社会的影响三个方面做了详尽的探讨，并以许多具体的例证说明了文学与社会之间存在的广泛的联系，但是他们不赞成对这类联系做绝对的、机械的理解，不赞成那种把这类联系与审美或艺术创造割裂的观点，在他们看来，“倘若研究者只是想当然地把文学单纯地当作生活的一面镜子，生活的一种翻版，或把文学当作一种社会文献，这类研究似乎就没有什么价值。只有当我们了解所研究的小说家的艺术手法，并且能够具体地而不是空泛地说明作品中的生活画面与其所反映的社会现实是什么关系，这样的研究才有意义”⁸。关于文学与哲学思想，作者同样以许多具体例证说明了文学史与思想史之类哲学领域的差别与联系，集中讨论了哲学思想、观念乃至世界观、情感态度等进入文学作品的情形。他们反对那种把文学作品看作哲学观念的图解或者哲理教条的表述的做法，主张对思想观念进入文学作品的实际情形做深入细致的研究。按照他们的理解，思想观念之类的素材只有经过艺术的创造转化为作品审美结构中的有机成分时，才具有研究的价值。换言之，仅仅从哲学的而不是从审美的、艺术的角度来研究文学与思想的关系不属于文学研究的范畴。在文学与其他艺术的关系方面，作者论述了文学与美术、音乐的多方面联系，同时也提醒研究者注意它们之间的复杂性，从而避免简单化的比附，他们还主张将比较研究的重点置于分析实际的艺术品，即分析它们的结构关系的基础上。

关于“内部研究”，既然它的研究对象是文学作品本身，那么，本书作者首先要解决的问题就是文学作品是什么，或者说它的存在方式是什么。在这一问题上，作者首先驳斥了文学艺术品是“人工制品”“声音序列”“读者的体验”“作者的经验”“一切经验的总和”等观点，而主张把文学艺术品看作一个“多层面的”复杂“结

构”。作者借鉴了波兰哲学家英伽登的一种现象学的阐释模式，把文学作品分成了以下层面：一、声音层面——谐音、节奏和格律；二、意义单元——它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体及其规则；三、意象与隐喻——文体中最核心的部分；四、存在于象征和象征系统中的作品的特殊“世界”或者说“诗的神话”。按照这样一个结构模式，作者安排了三章依次讨论了这些不同的层面，接着又专章讨论了叙事性作品的形式与技巧，最后用三章的篇幅分别讨论了文学类型、文学评价与文学史的问题。毫无疑问，“内部研究”是本书的核心部分，作者在这一部分倾注了最大的心力，对于许多概念和范畴做了十分出色的论述。

《文学理论》的第二个贡献是对文学研究中的文学理论、文学批评与文学史三个分支做了辩证的界定，既指出了它们的区别，又指出了它们的联系。作者指出，为了对文学做总体的、系统的研究，区分文学理论、文学批评与文学史三者的关系是必要的。文学理论通常是指对“文学的原理、文学的范畴和判断标准”之类问题的研究，包括文学批评的理论和文学史的理论；而文学批评通常是指对具体的文学作品（往往是静态的）的研究；文学史则是将文学看作一个与时代同时出现的序列而对之做历史的描述。但是，在实际的文学研究中，这三者又往往是互相包容的。文学理论如果不以具体文学作品的批评和研究为基础，文学的准则、范畴乃至技巧就会成为空中楼阁，空泛而无所凭依；反之，如果没有理论的观照，没有一系列准则、范畴和抽象的概括，文学批评和文学史的编写也就无所遵循，无法进行。文学史与文学理论和文学批评的关系也是如此。文学史家必须懂得文学理论和文学批评，每个文学史家也是文学批评家，因为，文学史编写过程中任何材料的取舍都离不开价值判断，再者文学史的编撰也离不开一定的理论的指导。反过来说，文学史对于文学批评也是极端重要的，因为文学批评必须超越单凭个人好恶的主观判断，不能无视文学史上的关系；换言之，文学批评家必须具有历史的观念。

《文学理论》的第三个贡献是对“比较文学”“总体文学”“民族文学”这几个既有区别又有联系的概念所做的辩证分析。按照作者的理解，虽然通行的比较文学研究口传文学、不同民族文学之间的关系等领域，但实质上，它的研究对象应该是文学的总体或者简单地说就是文学。因为我们必须把文学看作一个整体，就实际情形而论，“至少西方文学是一个统一的整体”，因此对于包括整个欧洲、俄国、美国和拉丁美洲在内的文学进行研究时，比较文学就需要突破民族的界限、语言的界限。至于“总体文学”，如果我们把它看作诗学或者文学理论与原则的研究，则同样需要突破民族和语言的界限，在这种情况下，比较文学与总体文学“不可避免地要合而为一”。不仅文学理论是如此，就是文学的主题和形式、手法和类型的历史也是“国际性的”，“如果仅仅用某一种语言来探讨文学问题，仅仅把这种探讨局限在用那种语言写成的作品和资料中，就会引起荒唐的后果”。因此，比较文学的宏伟目标是写“一部综合的文学史，一部超越民族界限的文学史”，而比较文学这种超越民族与语言的性质，对比较学者“掌握多种语言的能力提出了很高的要求”。当然，比较文学强调超越民族与语言的界限并不意味着忽视民族文学，事实上，恰恰就是“文学的民族性”以及各民族对这个总的文学进程所做出的独特贡献应当被理解为比较文学的核心问题。⁹

《现代文学批评史》上起1750年，下至1950年，包括了西方文学批评200年的历史。第一卷标题为“18世纪后半期”，第二卷为“浪漫主义时代”，第三卷为“过渡时代”，第四卷为“19世纪后半期”，第五卷为“1900—1950年的英国批评”，第六卷为“1900—1950年的美国批评”，第七卷为“1900—1950年的德、俄、东欧各国批评”，第八卷为“1900—1950年的法、意、西批评”。从篇幅的安排上看，20世纪前半期占了全书的一半，也就是1/4的时段占了1/2的篇幅，可见作者的论述重点显然在现当代。

《现代文学批评史》应该说是西方文学研究中第一部真正的批评史著作。先于它出现的一些同类著作大都是文学鉴赏史，它们关注的重点似乎更多的是文学鉴赏、文人逸事、文坛趣话之类，引发它们兴趣的一般是非文学的、非批评的因素，即便谈到批评，也往往流于印象式的评点，很少能够对批评家的批评实践和理论做系统的阐发。韦勒克这部《现代文学批评史》却把讨论的重点置于批评家的批评活动与理论上。它论述了200年间数百名不同层次的批评家及十余种大小不等的批评思潮或流派，对许多大批评家与重大的理论思潮与批评流派都给予了特别的关注。

这部《现代文学批评史》特别注重借鉴哲学史、美学史、思想史一类著作的思路，作者的目的是重建历史的事实，而是着眼于观念的阐释；不是归纳各家各派的论点，而是着眼于各家各派论点的分析与评价。作者认为，文学批评像哲学以及其他的科学一样，是一个独立的、有机统一的领域，同时又是一个纷繁多样的、充满差异的领域，批评史家首先要看到全局，看到总体，同时又要看到部分，看到差异和多样性，看到总体，才能对之做理论的、系统的思考，看到差异和多样性，才能进一步加以筛选取舍，并对之做理论的批评。

从“史”的角度看，某种意义上文学批评史中其实并没有“历史”，任何历史的、过去的事实在文学批评史家的笔下都变成了“现在”，正如黑格尔在谈到哲学史时说，“哲学史尽管是史，但我们完全不必处理任何过去的内容”。正如哲学史一样，文学批评史追求的始终是“真理”，而真理是无所谓历史的。当然，这并不意味着否定历史，这部《现代文学批评史》始终尊重文学批评序列的多样性和连续性。它认为，任何批评家及其理论和实践都是独特的、个人的，它们组成了一个有机进步的总体，而历史的连续性恰恰就蕴含在这种看似散乱的、独特的个体序列中。

作为一部文学批评史，它十分注意与其他领域的关系。首先，文学批评离不开文学创作。事实上许多人既是作家又是批评家，例如，柯勒律治、华兹华斯、艾略特、瓦莱里、马拉美、叶芝既是诗人也是批评家，托尔斯泰、托马斯·曼、普鲁斯特既是小说家也是批评家，布莱希特既是戏剧家也是批评家。在论述这些批评家的理论与实践时不可能完全脱离他们的文学创作，这是毋庸置疑的。其次，文学批评与文学思潮与运动有着密切联系。例如，施莱格尔兄弟的理论可以说是浪漫主义文学运动的先导，俄国形式主义的理论则是未来主义诗歌创作的依据，因此，讨论施莱格尔兄弟的理论必然涉及浪漫主义，而论述俄国形式主义也不可避免地会涉及俄国未来主义的诗歌创作。再次，文学批评与美学同样关系紧密，假若我们同意克罗齐的说法，文学批评就是美学的一个分支。例如，康德、席勒、谢林、克罗齐这些美学家的理论中许多就涉及文学批评，因此，讨论他们文学批评的问题，不可能脱离他们的美学理论。最后，文学批评受哲学、政治、经济等的影响也是不可否认的。例如，经验主义哲学对18世纪英国批评家的影响、唯心主义哲学对德国浪漫主义的影响、实证主义哲学对19世纪后半期法国批评家的影响等都是显著的例子。

《现代文学批评史》在注意自己与上述其他领域紧密联系的同时，又十分注意自己的独立性与自主性，它在涉及这些关系时始终注意分寸的把握，始终注意不脱离文学批评这一核心议题。例如，讨论艾略特，重点是他的文学批评与理论，而不是他的诗歌创作；讨论康德，重点是与文学批评有关的问题，而不是他关于什么是美的抽象思辨。

总而言之，这部洋洋数百万言的批评史巨著以搜罗广博、论述精彩为学术界普遍认同，尽管它确有对“时代总的精神”注意不够的不足，但就文学批评本身而论，它确实称得上是一部前无古人后启来者的扛鼎之作。韦勒克也必将因他主撰的《文学理论》与《现代文学批评史》而名垂史册。

三

就方法论而言，韦勒克关于文学理论与批评的研究始终是从材料的搜求和考订起步的。在整理和分析大量材料的基础上，加以评论，得出结论，是他一贯坚持的方法。综观他的论著，我们不难看出，他对任何一个概念的探索，总是要追流溯源，穷究根本，然后再对各家各派的意见评泊考镜，取其精华，弃其糟粕，提出自己的见解，因此，他的研究总给人坚实中肯之感。我们不妨把他对文学史理论的探索作为一个具体例子来说明这一点。

直到20世纪初，文学史理论中占统治地位的一直是各种“进化”的理论。韦勒克考稽源流，指出早在亚里士多德的论著中就有了“进化”的观念。亚里士多德告诉我们，悲剧起源于酒神颂，“从它最初的形式，随着诗人不断给它增加新的成分，一点一点地发展，经过许多演变之后，就不再变化，形成了它成熟的、自然的形态”¹⁰。这里亚里士多德对悲剧发展与演变的描述与生命体成长成熟的过程完全一致。古代学者基本上采用了亚里士多德的这种进化观，并在许多领域里运用了这一理论。例如，古希腊学者狄奥尼西奥斯在《论狄摩西尼的文体》中说希腊演说词发展到狄摩西尼就达到了成熟阶段；罗马学者昆体良则说，古罗马演说术发展到西塞罗就到了极致，不再发生变化。文艺复兴和新古典主义时期的学者们更广泛地采纳了这种进化观。到18世纪中叶，维科、布丰和卢梭等人对人类社会历史以及自然界生物发展演化的进程有了更深刻的认识，他们那些复杂的类似进化的观点，对文学艺术史的研究不能不发生影响，于是文学史家开始用较为系统的进化观来描述文学的进程。在这方面突出的例子是英国学者约翰·布朗的《诗史》（1763年）和德国学者温克尔曼的《古代艺术史》（1764年）。布朗提出，一切原始民族的文学艺术都是一个统一体，即歌、舞、诗不分，后来逐渐分离成不同的艺术，而每一种艺术又分化成不同的类型，然后是一个长期的裂变、专门化和蜕变的过程。

程。他认为，这一过程最终将返回到各种艺术再次统一为一体的原始形态。温克尔曼把古希腊雕刻的发展描述为一个成长、壮大、衰落的过程。他说古希腊雕刻经历了四个阶段：早期的青春阶段、培利克里斯时期的成熟阶段、众多模仿者汇集的衰落阶段和矫揉造作风格形成的死亡阶段。后来的赫尔德和小施莱格尔步温克尔曼的后尘，同样以生物进化的理论来描绘文学的演变过程。赫尔德说，诗歌在原始时代是鼎盛期，但很快就走向没落，到古典主义时代已经枯萎；小施莱格尔说，古代诗歌是一个生长、增殖、开花、结果、枯萎、解体的封闭过程。他们的说法虽然略有差异，但基本精神是一致的。

黑格尔引入了一个辩证的发展观，打破了那种单纯的、类似生物的进化观念。在黑格尔的体系中，辩证的发展观代替了连续渐进的发展观，突然的、激烈的变化代替了缓慢的、平稳的变化。在这里，社会和历史的因素比自然环境的因素起着更大的作用。诗歌被看成一种精神产品，一种依靠自己的力量发展的系统，它既从社会和历史中汲取营养，也向社会和历史注入营养。这种观念与那种纯自然的进化观是截然不同的。然而遗憾的是，黑格尔在他的《美学讲演集》中具体描述从史诗到抒情诗再到悲剧以及从象征型艺术到古典型艺术再到浪漫型艺术的演变过程时却对老的进化观做了许多让步，没有能彻底实行他所提出的理论。¹¹

到斯宾塞和达尔文，进化的理论发展到一个更高的阶段，但它在本质上仍然是老的有机进化论的进一步发展。其中重要的两点是物种（同时运用于社会、历史）由低级到高级、由简单到复杂的进化与“物竞天择，适者生存”的理论。

在对上述三种进化观做了详尽的探讨之后，韦勒克进一步对这三种进化观在德、英、美、法、意、俄等国中的具体体现做了进一步的考察。德国学者把这三种进化观交织混杂在一起，施泰因塔尔和拉扎鲁斯写的论民族心理学、狄尔泰和舍勒写的论德国文学史和文学理论

的著述是其代表。英美学者采用多是达尔文和斯宾塞式的进化观。

《诗的起源》《文学的进化》正是体现这类观念的代表作。英国学者西蒙兹在其《莎士比亚以前的英国戏剧》的序言中明确宣称要把这种“进化论的原则运用到文学艺术中”；在新西兰的英国传教士波斯奈特在其所著的《比较文学》一书中充分运用斯宾塞的进化观，把文学的发展看作一个由氏族文学到城邦文学再到民族（国别）文学最后到世界文学的演变过程。法国学者泰纳提出著名的文学发展“三要素”说，基本上是黑格尔式的。他认为文学的进化是总的有机的历史演化过程中的一个部分。文学的发展有其内在的原因，即时代、种族、环境的因素。文学发展演化与社会历史时代的发展紧密相关。布吕纳季耶认为文学进化中的时代因素比环境和种族的因素更重要，真正推动文学前进的是内在的因果关系，其中最关键的是作品对作品的影响。创新是改变文学发展方向的标准，而文学史则要标定这些变化点。他还认为，文学类型的演变类似达尔文的物种进化，这样他就把黑格尔和达尔文的两种进化观结合起来了。到20世纪初，法国理论家柏格森和意大利理论家克罗齐不赞成布吕纳季耶的观点。柏格森倡导艺术的直觉，提出“创造的进化”的观点，反对艺术随时间进化的思想；克罗齐指出任何一件艺术品都是独特的、不能模仿的，因此布吕纳季耶那种认为作品之间的影响是文学进化的内因的观点是站不住的。俄国理论家维谢洛夫斯基采用了斯宾塞的进化观，创立了一种“历史诗学”的理论，从社会和历史变化的角度探索诗歌语言、主题和类型演化的历史。俄国形式主义者不接受维谢洛夫斯基的观点，却采用了黑格尔的辩证进化观。

韦勒克仔细辨析各家各派的观点，在辨析过程中，他对各派观点并不做简单的肯定与否定，而是在具体分析中表达自己的意见。从这个例子可以看出，他对前人理论的研究何等细密、何等翔实；他的学识何等渊博，治学态度何等严谨。

四

韦勒克文始终不渝地捍卫文学的纯洁性，和各种非文学的观点展开斗争，利用一切场合批驳一切背离文学的思想和理论，回答一切非文学主义者的挑战，抨击一切“对文学的攻击”。正是在这个意义上，他往往被那些后现代主义者视为传统的、保守的批评家。

从19世纪后半叶开始直到第一次世界大战，实证主义的哲学思潮冲击着整个欧洲的思想界和文化界，学术研究的各个领域无不受到影响。在文学研究领域里，实证主义之风颇为盛行，它主要表现为“唯事实主义”“历史主义”“唯科学主义”几种传统的研究方式。

从亚历山大时代起，学者们就养成了一种“嗜古”的倾向，他们对古典作家生平中的细枝末节、作家之间的交往与影响，甚至他们之间的争吵和角逐以及作家创作渊源流派之类的问题极感兴趣。他们不遗余力地、一点一滴地进行搜求考证，相信一件件事实恰如一块块砖、一片片瓦，依靠这些砖瓦就可以建造起知识的金字塔。韦勒克正确地指出，这种搜求材料、考据事实的方法并不是没有用处，然而仅仅靠材料的搜求与事实的考据并不能揭示文学的根本问题，因为“真正的文学研究关注的不是惰性的事实，而是价值和质量”¹²。这种唯事实主义的态度往往和一种历史主义的态度互为表里，而历史主义只承认历史，只研究古人，认为现当代不值得研究或者无法研究，它拒绝接受一切理论和标准，不承认文学的审美价值，甚至否定对文学进行分析与批评的可能性。韦勒克认为这种历史主义的态度是虚假的、有害的，因为它排除了文学批评，而文学史上即便最简单的问题都离不开判断，离不开批评活动。唯科学主义态度把自然科学中的研究方法引入文学，在19世纪末和20世纪初的文学界造成广泛而深远的影响。它开始时强调一种普遍的科学精神，即客观性、准确性和非个人性，从而在实质上支持了那种唯事实主义的立场。接着便要求实行自

然科学中因果起源的理论，力图以因果关系来解释一切文学关系。一些研究者机械地、僵硬地在政治、经济、社会、时代的背景中去发掘文学的决定因素；而另一些研究者则迷恋定量分析的方法，力图以统计数字、图表来说明一切文学问题；还有一些研究者则试图完全按照生物进化的原理来描述文学的发展。韦勒克明确地指出，站在唯科学主义立场上来研究文学就难免犯过分简单化、片面化以及机械性的错误，因为这样就抹杀了文学与科学的区别，“在文学中似乎永远无法建立‘有X必有Y’之类的因果关系式”¹³，文学中“没有任何与生物物种相类似的固定类型”¹⁴。韦勒克认为，文学研究是一种系统的知识体系，它有自己独特的方法和目的，它的核心问题是要把“文学既作为艺术，又作为人类文明的一种表达”¹⁵来研究。韦勒克的这个看法显然是中肯的，也是重要的，因为在当代世界（包括中国）的文学研究中，这种实证主义的潮流并没有消退，仍然有相当的势力。

韦勒克还批评了那种传统的、以文学鉴赏为主的“印象主义”式的批评，认为它脱离了美学的标准，容易导致主观主义与相对主义。他还指出“新人文主义”重古轻今，重实证轻批评的偏颇。他指责“芝加哥学派”重情节、人物和文类，轻语言和技巧的不足。他批评“神话学派”企图以几个基本神话模式来解释一切文学作品那种“反历史的和非历史的”¹⁶做法。他批评那种把一切艺术都看作“现实主义”的褊狭观念，指出，仅在卢卡奇的《美学》（两卷本）的第一卷中就有1032处“现实的反映”（Wirderspiegelung der Wirklichkeit）的说法。¹⁷

近年来，西方后现代主义思潮中出现了种种反文化、反文学的论调，到处都在讲“文学的死亡”“艺术的终结”。有人说：“文学是一个堆积着美好感情的垃圾场，一个充满‘美文’的博物馆，已经寿终正寝了。”¹⁸美国当代小说家诺曼·梅勒说：“我们已经度过了文明中可以把一些东西视为艺术品的那一点。”¹⁹

韦勒克把这些言论视为对文学的“攻击”，深刻剖析了这些言论之所以产生的根源，对之给予了针锋相对的驳斥。

韦勒克指出：有些人攻击文学，完全是出于政治上的需要，他们把文学艺术看作一种保守的力量，仅仅是为统治阶级服务的工具。例如，法国后结构主义理论家罗兰·巴特说：“文学从结构上看就是反动的。”²⁰ 德国学者奥斯瓦尔德·韦纳说：“字母是官方强加于平民的。”²¹ 曾任美国“现代语言学会”主席的路易斯·康姆夫说：“艺术植根于上流社会，已经成为阶级压迫的工具。”²² 韦勒克认为，上述看法显然是偏激的。西方文明固然是建立在劳苦大众的辛劳和血汗基础上的，可以说许多文明正是劳动者创造的，但这决不能作为仇视一切文明与文化（当然包括文学）的理由。文明曾经在许多时候是推动历史前进的动力。例如，启蒙时期的哲学和思想曾经为法国大革命准备了基础；许多思想家、文学家对沙皇统治的长期抨击也为俄国革命提供了思想武器。上述论调实际上攻击的应该是保守思想，但对保守思想的攻击决不应导致对文学的攻击。任何从政治的角度对文学的攻击都是不理智的，甚至是愚蠢的。

还有人攻击文学是出于对语言能否真正表情达意的怀疑。诚然，有史以来，语言有时确实不能完美地表达人们内心那种深沉、隐秘的感情和思想，不能完美地解释大至宇宙小至生命体的奥秘。奥赛罗在塞浦路斯岛登陆再次见到苔丝德蒙娜时欣喜若狂地说：“我不能充分说出我心头的快乐。”²³ 考狄利娅在回答父亲的问题时说：“我没有话说，不会把我的心涌上我的嘴里。”²⁴ 歌德常常抱怨语言的不敷使用；自洛克以来，哲学家们也经常表达对语言的怀疑；象征主义大诗人马拉美对语言无法表达那个深邃、空旷、沉默、可怕的宇宙的神秘感到格外失望。在当代，这种对语言功能的深重怀疑发展到了极端，人们有一种普遍的看法，认为语言作为一种媒介已经失去了沟通思想、交流感情的作用。法国后结构主义批评家福柯提出人们对语言的态度大约有三个阶段的变化：在前理性主义时代，语言是客观事

物，人们相信语言有神奇的作用；到了启蒙主义时代，人们试图通过语言发现客观事物的规律；到当代，语言和它所表达的事物已经分离，人们落入了语言的陷阱，钻进了语言的迷宫，最终什么知识与信息都无法获得。语言是文学的媒介，既然语言的作用受到如此深重的怀疑，文学自然会成为攻击的对象。正是基于这种对语言的深刻怀疑，巴特说：“文学是一个骗人的意义体系，它总是在表达某种意义，但却总是毫无意义。”²⁵ 法国当代批评家莫里斯·布朗肖说文学必将消亡，一个没有作家、艺术家、思想家和书籍的时代将会到来。

韦勒克正确地指出，这种对语言和文学的怀疑实质上是对人类文明的怀疑，对人类未来的怀疑，对人类自身及其创造物乃至人类社会的怀疑。正是由于语言文字的发明，人类社会才加速摆脱蒙昧进入文明。不难设想，倘若没有语言文字，人类社会将是一个什么样子。极而言之，那些对语言和文学表示怀疑甚至进行攻击的人，无非是在怀疑甚至攻击人自己。任何理智正常的人都会看出，只要人类存在，语言作为人们交往的工具就会存在。人只要活着，他就要讲话，就要写作，语言决不会消失，文学也决不会“死亡”。

还有一种论调认为，文学只是一种暂时的、过渡的产物，它终将为电子时代的媒介所取代。韦勒克说，我们不否认电子媒介作为一种新的媒体确实在起越来越大的作用，特别是对于青年一代，它的影响不可低估，但迄今为止，并没有任何迹象表明，文学将被取代。相反，他举出具体的统计数字证明，在新兴媒体越来越普及的情况下，写作、阅读、出版仍旧兴旺发达，有增无减。²⁶ 可见，认为文学将被电子媒介取代的论点是没有根据的。

在当代形形色色反文化、反文学的潮流中，韦勒克始终站在捍卫文化与文学的坚定立场上，与种种反文化、反文学的观点作不懈的斗争，这种精神无疑是值得肯定的。

五

韦勒克与俄国形式主义、布拉格学派以及英美“新批评”有着深厚的渊源关系，这不仅是学界多数人的看法，也是他自己承认的事实。他在《比较文学的现状》一文中曾大略地交代了与上述批评流派的个人接触，说明了自己对他们所持的基本观点的态度²⁷，还在另一篇文章中坦白地表示：相信“新批评派”提出或重申的“许多基本观点将会在未来的时代中再次获得确认。”²⁸ 我们可以说，他的文学观大致是这三个学派理论观点的综合式继承。其核心概括起来是：强调文学的“文学性”，要求把文学作品看作一个“交织着多层意义和关系的复杂的”艺术整体，强调文学艺术本身的价值，以及对其做审美判断的批评方法。

韦勒克在许多不同场合讨论了文学艺术的本质和功用这样一个至关重要的理论问题，对“文学”这一概念的内涵做了详尽的、历史的考察，他反对那种认为一切文本都是文学的主张，也反对那种仅仅把文学局限在名著范围内的狭隘观念。他指出，文学不等于政治、哲学的图解，也不是社会、历史的文献，而是具有独特审美性质与价值的艺术品。文学的本质在于它的“想象性”“虚构性”与“创造性”。在谈到文学的功用时，他强调应将贺拉斯提出的“甜美”与“有用”两方面辩证地结合起来，单纯强调任何一面都会导致走向片面或极端的错误。²⁹ 这些见解无疑是正确的。

韦勒克所谓的“文学性”来自布拉格学派的雅柯布逊，指的是“文学艺术的本质”，也就是雅柯布逊所谓的“文学之所以为文学的”那些特殊性质。从文学的“想象性”“虚构性”和“创造性”出发，他认为文学中所创造的那个想象世界建立在真实世界的基础上，但却不是真实世界的摹本，而是创造和想象的产物。这样他就区别了纯粹的虚构和艺术的真实之间的界限。从这一基点出发，他自然就把

历史、哲学、心理学等种种教科书逐出了“文学”的王国，也把各种记录性文字、说理性文字、政治性小册子、布道文等置于亚文学的地位。从这一基点出发，他必然要强调文学作为艺术品的美学价值，强调作品在读者心目中引发的美感经验，强调作品的艺术性。正因为如此，他把荷马、但丁、莎士比亚、巴尔扎克和济慈等人置于西塞罗、蒙田、波舒哀和爱默生等人之上，同时，也断然把形形色色的后现代派如抽象派音乐、抽象派绘画、抽象派诗歌等种种极端形式排除于文学艺术的范围之外，而称之为“反文学”“反艺术”。³⁰

韦勒克文学理论的核心是强调文学是一个复杂的、多层次的艺术整体。他接受了克罗齐的每一件真正的艺术品都具有独特个性的观点，但却不赞成他完全无视文学作品具体背景的反历史主义倾向；他赞赏维谢洛夫斯基创立的“历史诗学”，但却不满意他把文学作品的内容与形式截然两分的观点。他认为，把内容与形式分开，就可能使人们忽视文学艺术品的整体性和统一性。因此，他宁愿采用“材料”“结构”之类的说法取代“内容”“形式”，即把“所有一切与审美没有关系的因素称为‘材料’，而把一切与审美发生关系的因素称为‘结构’”。³¹“材料”既包含了原先认为是内容的一些部分，也包含了原先认为是形式的一些部分，而“结构”也同样包含了原先的内容与形式中依审美目的组织起来的部分。由此我们不难看出，他基本上是在发展英伽登关于文学艺术品具有多种不同意义层面的理论，但却摈弃了英伽登仅对作品加以解析而不做审美判断的纯现象学偏颇。他提出了一种从不同角度分析判断作品的所谓“透视主义”观点。这种观点要求从结构、符号、价值三个不同维度审视作品。他认为文学作品的结构不是静止的，而是动态的，文学作品要通过一代又一代读者、批评家和别的艺术家的头脑的阅读和解析，在这样一个历史过程中，它将不断发生变化，从这个意义上说，文学作品既是历史的，又是永久的。

以这种“透视主义”的理论为依据，韦氏把文学艺术品的存在方式表述为三个主要层面——声音的层面（包括谐音、节奏、韵律之类）、意义的层面（包括语言结构、文体风格之类）、要表现的事物的层面（通过意象、隐喻、象征、神话等），要求从一种综合的、不同的视点来透视文学艺术品。这样文学艺术品就被看作一个为某种特别审美目的服务的完整的符号体系或符号结构。

从这样一种对文学的基本认识出发，韦勒克就必然要在文学研究中强调文学作品的美学意义和价值，必然要求批评家首先做审美批评和价值判断。

韦勒克认为，文学的价值必然是和文学的本质与功用紧密相关的。换言之，文学的价值是由它的本质和功用决定的。文学既然在本质上是一种具有想象性、虚构性和创造性的艺术品，是一种具有某种审美目的的审美结构，它就必然激发某种审美体验，从而给人以“娱乐和教益”，那么，文学失去了自己的本质和功用，也就失去了价值。根据这样的标准，我们首先可以判断一部作品是不是文学作品，进而可以判断它是不是好的作品。一部好的文学作品必然具有丰富和广泛的审美价值，必然在自己的审美结构中包含一种或多种给当代和后世以高度满足的东西，也就是说，它必然具有深邃的内涵，能使人在不断的阅读中获得新意和审美快感，这样的作品就具有较高的文学性；而那些主要从政治、哲学和科学的目的出发仅仅去说教、宣传和论说的作品则很难给人以较高的审美愉悦，因此很难说是好的艺术品。

韦氏还认为对文学作品的评价首先要建立在理解的基础上，一个人对作品不理解，就谈不上评价，这是显而易见的道理。而要理解作品，就要对它的结构做出审美分析，就要用“透视主义”的观点对作品的不同层次做审美的观照，确定它的复杂性和包容性，进而判断其价值。

韦勒克曾在一篇著名文章中为“新批评”做了有力的辩护，回答了种种对“新批评”的诘难。韦勒克基本上认同“新批评”的立场，因此为“新批评”所做的辩护实质上也是为他自己所做的辩护。其中最关键的一条是驳斥那种认为“新批评”是不重历史、不重社会效用，只重艺术，为艺术而艺术的观点。韦勒克的理由是：新批评是反实证主义潮流的，而反实证主义并不等于反对文学的历史性。他争辩说，新批评派的几位主要人物都从未忽略历史的作用。布鲁克斯多次说：“批评家需要历史学家的帮助”；艾略特说：“我力图从过去来看现在”；泰特十分赞同艾略特的这个观点，总是把诗歌置于历史中来考察；韦勒克本人也在许多文章中谈及文学的“历史性”，因此，认为新批评家或者韦氏本人没有“历史感”是缺乏依据的。至于说“为艺术而艺术”的形式主义立场，韦氏辩解说，他们只是反对那种把内容与形式截然分开的传统观点，并没有只讨论“形式”而不及其余。³²应该说，韦勒克的辩解是不无道理的，把他和新批评家们称作形式主义者是不够公允的。但是对新批评派有一些了解的人无论如何不会看不出这派学者过分注重作品的艺术结构、语言、技巧等内在因素，因而相对忽视作品外在诸关系的形式主义倾向。韦勒克在力图不忽视文学外在因素方面比起其他那些新批评家来说虽然有更多的自觉³³，但他对作品审美结构内在诸关系的偏爱和倾向性却是无论如何无法否认的。这一点不仅可从这本《文学理论》看出，也可在他写的许多文章中找到例证。值得提出的是，韦勒克在晚年写的《文学史的没落》中坦率地承认，他过去关于文学的进化观是一个“幻象”。他曾经持有黑格尔式的辩证发展观，也力图在他所写的《现代文学批评史》中包容文学发展的历史，但他最终发现这一努力并没有获得成功。他不无感慨地说：“我力图在《现代文学批评史》中勾勒一个令人信服的文学发展的轮廓，但这种努力失败了。”³⁴遗憾的是，他并未能进一步看到这一失败的根本原因。如果说他的《现代文学批评史》没有能给人一种历史演化的观念，只让人看到了许多好的树木，

而没有展示出整个森林的全貌³⁵及其来龙去脉的话，如果说他确实是在某种意义上失败了，那么，这种失败恐怕不能像他所说的那样归咎于“文学史的没落”，而应该说是他那过分强烈的审美批评观相对弱小的历史观造成的结果。

1 朱光潜：《西方美学史》，北京：人民文学出版社，1979年，下卷，748页。

2 钱锺书：《管锥编》，北京：中华书局，1979年，第2册，748页；第4册，1421页。

3 1937年韦勒克在《细察》杂志第5期上发表《文学批评与哲学》的文章，对利维斯提出批评，在随后的《细察》第6期上他们展开了争论。

4 韦氏的这篇文章在《比较文学》第1期（1949年冬季号）和第2期（1950年春季号）上连载。后收入其《批评的概念》（耶鲁大学出版社，1963年）中。参见笔者选编的《文学思潮和文学运动的概念》（北京：中国社会科学出版社，1989年，105—187页）。洛夫乔伊的文章题为《论对浪漫主义的鉴别》，最初发表于《现代语言学会会刊》（第29期，1924年），重印于其《思想史论文集》（巴尔的摩，1948年）中。

5 韦氏曾寄赠笔者《对文学的攻击》并指示耶鲁大学出版社寄赠《现代文学批评史》第五、六卷；韦氏的遗孀诺娜·韦勒克曾指示耶鲁大学出版社寄赠第七、八卷。目前国内已有《四个批评家》与《现代文学批评史》第一至五卷的汉译本。

6 1974年《纽约时报》的一篇署名文章称其为“the supreme critic of critics”。

7 参见本书第一版序。

8 参见本书第九章“文学和社会”。

9 参见本书第五章“总体文学、比较文学和民族文学”。

10 韦氏这里引用的是艾伦·吉尔伯特（Allan Gilbert）的英译。可参见罗念生的汉译《诗学》（北京：人民文学出版社，1982年，14页）。

11 黑格尔：《美学》，朱光潜译，北京：商务印书馆，1982年，第二卷与第三卷下册。

- 12 《比较文学的危机》（收录于《批评的概念》，耶鲁大学出版社，1963年，291页）。
- 13 《比较文学的危机》（收录于《批评的概念》，耶鲁大学出版社，1963年，285页）。
- 14 《文学史中的进化观念》（收录于《批评的概念》，耶鲁大学出版社，1963年，51页）。
- 15 《反实证主义的潮流》（收录于《批评的概念》，耶鲁大学出版社，1963年，281页）。
- 16 《六十年代的美国批评》（收录于《对文学的攻击》，北卡罗来纳大学出版社，1982年，110页）。
- 17 韦勒克在《文学史中的象征主义》一文中说：“我数了[《美学》]第一卷中‘现实的反映’这一说法，它一共出现了1032次，我数得实在烦透了，不想再接着数第二卷中的了。”（参见《辨异：续批评的概念》，耶鲁大学出版社，1970年，92页）。
- 18 雅克·爱尔曼：《文学的死亡》（收录于《新文学史》，1971年，43页）。
- 19 参见《纽约时报》，1968年10月27日；又见伊哈布·哈桑《奥尔菲斯的解体》（纽约，1971年，253页）。
- 20 《巴特论文集》（巴黎，1964年，54页）。
- 21 《水星》（第25期，1971年）。
- 22 《激进的文化试解》（收录于《新左派》，1969年，422—424页）。
- 23 参见《莎士比亚全集》，朱生豪译，北京：人民文学出版社，1978年，第九卷，310页。
- 24 参见《莎士比亚全集》，朱生豪译，北京：人民文学出版社，1978年，第九卷，152页。
- 25 《巴特论文集》（巴黎，1964年，265页）。
- 26 韦勒克举证说，1913年小说在德国出版物中占16.4%，到1969年占19.5%，而且新作的数量远大于旧作的数量，如1971年，德国出版了36 000种作品，其中新作占85%。
- 27 参见《比较文学的现状》（收录于《辨异：续批评的概念》，耶鲁大学出版社，1970年，37—54页）。

28 参见《新批评前后》（收录于《对文学的攻击》，北卡罗来纳大学出版社，1982年，102页）。

29 韦勒克在《文学理论》《比较文学的名称与实质》《文学、虚构与文学性》《文学及其相关的概念》《何谓文学？》等许多文章中都讨论了这一问题。

30 韦氏不止一次地表达过对这类极端抽象派作品的反感。他曾提到的这类作品有：在舞台上不演奏而长时间保持静默的“演奏”，用火柴杆、罐头筒、电灯泡、香烟头、纽扣等杂凑在一起的“绘画”，用塑料布把几百英尺的海岸线覆盖起来的“艺术”，随便把各种报纸剪贴拼凑起来的“诗歌”，一本书中每一页都能颠来倒去或相互取代的“小说”等。

31 参见本书第四部“文学的内部研究”的引言。

32 参见《新批评前后》（收录于《对文学的攻击》，北卡罗来纳大学出版社，1982年，87—103 页）。

33 韦勒克不仅在许多文章中提出不可忽视作品外在诸关系的论点，而且还公开拒绝接受布拉格学派和俄国形式主义批评家极端的形式主义立场。（参见其评论什克洛夫斯基的《散文理论》的捷克文译本，1934 年）。

34 参见《文学史的没落》（收录于《对文学的攻击》，北卡罗来纳大学出版社，1982年，77页）。

35 参见《星期六文学评论》1941年7月21日上发表的R. E. 罗伯兹对他的评论。

第一版序

给这本书命名比一般设想的要困难得多。即使用一个确当的“短名字”，像“文学理论和文学研究的方法学”之类，也显得过分笨拙。在19世纪之前，这个问题要容易解决一些，因为那时可以用一个分析性的长标题贯穿扉页，而在书脊上只印上“文学”二字。

就我们所知，至今还没有一本类似的书可以和我们这本书相比拟。它既不是一本向青年人传授文学鉴赏知识的教科书，也不是（像莫里兹的《目的与方法》那样）一本综述学者们经常使用的研究方法的书。可以说，它与“诗学”和“修辞学”（上自亚里士多德，中经布莱尔、坎贝尔、凯姆斯以降）有着某种一脉相承的关系，这两类著作系统处理的是美文和文体学中的类别，或者是那些“文学批评原理”中涉及的问题。我们力图把“诗学”（文学理论）、“批评”（文学的评价）和“研究”（“探索”）、“文学史”（文学的“动态”，与“静态”的文学理论和批评相对照）这四个范围统一成一体。它与某些德国的和俄国的著作较为接近，诸如瓦尔泽尔的《内容与形式》、尤利乌斯·彼得森的《诗的科学》、托马舍夫斯基的《文学理论》等。与德国人不同的是，我们避免仅仅重复他人的观点，尽管我们并不排除参考不同的角度和方法，我们坚持观点的始终如一；与托马舍夫斯基不同的是，我们并不就“诗体学”之类的题目讲授基础知识。我们既不像德国人那样折中，也不像俄国人那样教条。

按照较老的美国研究标准来说，要尝试为文学研究提供某些理论上的假说（要做到这点就必须超越“事实”）未免有点华而不实，甚至“缺乏学者风度”，而要对那些高级的专著做出评价和综述就更显得有点放肆无礼。我们对每一位专家所擅长之领域的评论自然不能使他们满意，然而，我们的目的并不在求完满，本书中所引的例子不过是例子，并非“证据”；书目也只能是“选择性”的。我们也不打算回答我们提出的每一个问题。我们认为，在研究中听取国际上各种不同的意见、提出恰当的问题、提供方法上的基本原则，对于我们自己和他人都是极有价值的。

本书的两位作者1939年在爱荷华大学初次相识，很快就发现在文学理论和方法学的范畴内彼此有许多一致的观点。

虽然我们的背景和素养不尽相同，但却有着大体相似的发展经历：都参加过历史研究，专攻过“思想史”，最后一致认识到，文学研究应该是绝对“文学的”。我们都相信“研究”和“批评”是和谐一致的，都拒绝接受把文学分成“当代的文学”和“过去的文学”的观点。

1941年，我们就“历史”与“批评”的问题共同撰写了《文学研究》一书，诺尔曼·福斯特曾给予许多鼓励和帮助，对此，我们十分感激。倘若不是为了避免给人以错误印象的话，我们本来是要把这本书奉献给他的。

本书现有的章节是在共同兴趣的基础上完成的。韦勒克承担了第一至二章、四至七章、九至十四章和第十九章，沃伦承担了第三章、第八章、十五至十八章。本书确是两位观点一致、意趣相投的作家全力合作的结果。毫无疑问，在术语的使用、语气的处理和强调的角度等方面难免会有轻微的差别，但我们敢说两位不同的作者能够在实质上达到如此的默契，大约是可以弥补这些轻微的差别造成的不足的。

感谢史蒂文斯博士和洛克菲勒基金会人文科学分部，没有他们的帮助，本书就不可能完成。还要感谢爱荷华大学的校长、教务长、系主任的热情支持，他们给作者安排了充足的时间。R. P. 布莱克默和J. C. 兰色姆给了作者真诚的鼓励； W. 福里、R. 雅柯布逊、J. 麦克盖里德、J. C. 蒲柏和R. P. 沃伦分别阅读了有关章节； A. 怀特小姐则自始至终参加了本书的编辑工作，这里一并表示谢忱。

在资料的来源方面，作者还要感谢一些编辑和出版社的大力协助。他们是： 路易斯安那大学出版社、《南方评论》前编辑C. 布鲁克斯（“文学作品的存在方式”一章曾在该刊发表）、北卡罗来纳大学出版社（第十九章“文学史”中的一部分曾在该社1941年由福斯特编辑出版的《文学研究》上发表过）、哥伦比亚大学出版社（本书的某些段落取自我们在该社出版的《英文协会年鉴》[1940年、1941年]上发表的《文学史上的分期与运动》《文学与艺术的平行比较》两篇文章）、哲学图书馆（本书的某些段落取自我们在其《20世纪英语》[尼克博克编，1946年]上发表的《对实证主义的反叛》和《文学和社会》两篇文章）。

R. 韦勒克

A. 沃伦

1948年5月，纽黑文

第二版序

第二版实质上是第一版的重印，只是对原文做了个别修正，并在各种观点之间增加了某些环节，添补了有关文学理论新发展的某些资料。我们还决定删掉最后一章，即“研究院的文学研究”，因为在该章发表（1946年）十年之后的今天看来，它已显得过时，我们在该文中提出的某些改革建议在许多地方业已付诸实现。我们还对书目做了一定程度的增删，删去了一些不太重要也不易获得的材料，并从近八年来出现的大量有关著述中增选了一些佳作。

R. 韦勒克

A. 沃伦

1955年圣诞节

第三版序

获悉本书在美国和英国又出了新的纸皮本，并先后被译成了西、意、日、韩、德、葡、希伯来、古加拉特等多种语言，确实是令人感激的。第三版对书目做了一定的增删，对原文稍做了修订，但实质上仍是第二版的重印。对于本书注释中提及的一些问题，我在我的论文中发展了自己的想法或做了修改。这些论文将汇集成册，题为《批评的概念》，于1963年由耶鲁大学出版社出版。我的《现代文学批评史》与本书互相阐发，它旨在支持本书的理论立场，而本书又为它提供了批评标准和价值。

R. 韦勒克

1962年9月，康涅狄格州，纽黑文

第一部 定义和区分

第一章 文学和文学研究

我们必须首先区别文学和文学研究。这是两种截然不同的活动：文学是创造性的，是一种艺术；而文学研究，如果称之为科学不太确切的话，也应该说是一门知识或学问。当然，也有人想消除这一区别。例如，有一种说法是：除非你自己搞创作，否则就理解不了文学；没有亲手写过英雄双韵体的人，就不能也不应该研究蒲柏（A. Pope），或者，不曾亲自用无韵诗写过戏剧的人，不能够也不应该去研究伊丽莎白时代的戏剧。¹文学创作的经验对于一个文学研究者来说固然是有用的，但他的职责毕竟与作者完全不同。研究者必须将他的文学经验转化成知性的（intellectual）形式，并且只有将它同化成一套连贯的、理性的体系，它才能成为一种知识。文学研究者研究的材料可能是非理性的，或者包含大量的非理性因素，但他的地位和作用并不因此便与绘画史家或音乐学家有所不同，甚至可以说与社会学家和解剖学家也没有什么不同。

显而易见，这种关系产生了不少难题。有关的答案也是五花八门的。一些理论家直截了当地否认文学研究是一门学问，而认为它是一种“再创造”（“second creation”）。这种说法对今天大多数人来说是无效的——佩特（W. Pater）对蒙娜丽莎的评述，或西蒙兹（J. A. Symonds）及西蒙斯（A. Symons）等人华而不实的文章，都属于这种性质的批评。所谓“创造性的批评”通常只是一种不必要的复述，

充其量也只是把一件艺术作品翻作成另一件，一般来说都要比原件低劣一些。还有一些理论家从通常对文学和文学研究的对比中，得出完全不同的全盘怀疑的结论：他们坚持说，文学是根本无法“研究”的，人们只能阅读、欣赏或鉴赏它，此外就只能是积累“有关”文学的各种资料了。这种怀疑论广泛流行的程度，实在出人意料。实际上，它无非是强调随着环境而变化的一些“事实”，而漠视了超越这些“事实”的一切努力。所谓的鉴赏、品味和热衷于文学等，必然可悲地成为回避正常学术研究的严谨性和沉湎于个人嗜好之中的遁词。而这种将“研究”与“鉴赏”分割开来的两分法，对于既是“文学性”的，又是“系统性”的真正文学研究来说，是毫无助益的。

问题在于如何对艺术，尤其是作为文学的艺术，做理智性的探讨。这样做有可能吗？怎样才有可能？有人的回答是：只要将自然科学运用的那些方法移用到文学研究上，便有可能了。移用的方法有多种。一种是仿效一般科学的客观性、无我性和确定性诸优点，对于搜集不因人而异的中性资料来说，这种设想大致是成功的。另一种是因袭自然科学的方法，探究文学作品的前身和起源。事实上，只要有编年资料可据，这种“起因研究法”对于任何关系的探讨都是合适的。但这种科学上的因果律的运用往往过于僵化，将决定文学现象的原因简单地归结于经济条件、社会背景和政治环境。此外，也有人把某些科学上通用的定量方法，如统计学、图表、坐标图等，引进文学研究领域。最后，还有人用生物学的概念探讨文学的进化问题。²

今天，一般人都认识到单纯地移用并不能达到预期的效果。科学方法仅就十分有限的文学研究范围或者某些特殊的文学研究手段而言，有时是有价值的。例如，将统计学用于版本校勘或格律研究上即是。但是，大部分提倡以科学方法研究文学的人，不是承认失败、宣布存疑待定来了结，就是以科学方法将来会有成功之日的幻想来慰藉自己。例如，理查兹（I. A. Richards）就惯以精神病学的未来成就，向人保证所有文学问题的解决。³

我们应该回顾一下在文学研究中广泛运用自然科学方法所产生的一些问题。这些问题无法轻易地抹掉。无疑，文学研究和科学研究两者在方法论上有许多交叉和重叠的地方。诸如归纳、演绎、分析、综合和比较等基本方法，对于所有系统性的知识来说，都是通用的。但是，还有有说服力的例子可以表明：文学研究自有不同于自然科学研究的其他有效方法，但同样是理智性的方法。只有对真理抱着十分狭隘的观念的人，才会摈斥人文科学的种种成就于知识领域之外。远在现代科学发展之前，哲学、历史、法学、神学，甚至语言学，都已经找到各种有效的致知方法。现代物理学在理论和实践上的胜利，可能掩盖了以上那些学科的成就。但这不等于说，人文科学的那些致知方法因此就不真实或无效；应该说，它们是真实和永久的，有时略加修正和补充之后，它们可以轻而易举地再度发挥作用或者发生新的变化。自然科学与人文科学这两门科学在方法和目的上存在着差异，是我们首先应该认识到的。

如何弄清这种差异，这是一个复杂的问题。早在1883年，狄尔泰（W. Dilthey）就以“解释”和“理解”这两种认识范畴的对比来说明自然科学方法和历史学方法的不同。⁴狄尔泰认为，科学家以事物的始末缘由来解释它的本质，而历史学家则致力于理解事件的意义。这种理解的程序必然是独自进行的，甚至是主观的。一年之后，著名的哲学史家文德尔班（W. Windelband）也对历史学必须因袭自然科学的方法这一观点加以抨击。⁵他认为，自然科学家旨在建立普遍的法则，而历史学家则试图领会独一无二、无法重演的事实。后来，李凯尔特（H. Rickert）又对这一观点做了精心的研究，并稍加修正和补充。他不太注重概括性研究与个性化探讨这两种方法的分野，而是更多地关心自然科学与人文科学之间的差别。⁶他认为，人文科学的研究重心在于具体和个别的事实，而个别的事实只有参照某种价值体系（scheme of values）——这不过是文化的别名——才能被发现和理解。在法国，色诺波（A. D. Xénopol）提出这样的界说：自然科学

的研究对象是“重复的事实”，人文科学的研究对象是“延续的事实”。在意大利，克罗齐（B. Croce）将他的整个哲学建立在与自然科学方法完全不同的历史学方法的基础上。⁷

充分地讨论这些问题，将涉及科学的分类、历史哲学和认识论等方面的见解。⁸但是，一些具体的例子至少显示出一个文学研究者必须面对的非常实际的问题：我们为什么要研究莎士比亚？显然，我们感兴趣的不是他与众人有什么共同之处，否则我们可以去研究任何一个人；我们感兴趣的也不是他与所有英国人、所有文艺复兴时期的人、所有伊丽莎白时代的剧作家有什么共同之处，如果是那样的话，我们完全可以只去研究德克尔（T. Dekker）和海伍德（T. Heywood）。我们要寻找的是莎士比亚的独到之处，即莎士比亚之所以成为莎士比亚的东西；这明显是个性和价值的问题。甚至在研究一个时期、一个文学运动或者一个特定国家的文学时，文学研究者感兴趣的也只是它们有别于同类其他事物的个性以及它们的特异面貌和性质。

个性说可以找到另外一个有力的论据，即探讨文学的普遍法则的努力终归要失败。卡扎缪（L. Cazamian）提出的所谓英国文学的规律，即英国人的国民性有节奏地摆动于感情和理智的两极之间（还说这种摆动越来越快），如果不说是琐碎、无意义的，也应该说是荒谬的。这一“法则”根本不适用于维多利亚时期。⁹这类“法则”大多数不外乎是作用与反作用或者因循与抗争之类的心理趋向，即使无可怀疑，仍然说明不了创作过程中任何有意义的实质性东西。物理学的最高成就可以见诸一些普遍法则的建立，如电和热、引力和光等的公式。但没有任何普遍法则可以用来达到文学研究的目的：越是普遍就越抽象，也就越显得大而无当、空空如也，那些不为我们所理解的具体艺术作品也就越多。

这样，我们所讨论的问题就有两个极端的解答方法。其一是在自然科学的优势影响下流行起来的，将科学方法与历史学方法视为一

途，从而使文学研究仅限于搜集事实，或者只热衷于建立高度概括的历史性“法则”。其二则是否认文学研究为一门科学，坚持对文学的“理解”带有个人性格的色彩，并强调每一文学作品的“个性”，甚至认为它具有“独一无二”的性质。然而，后一种反科学的方法，趋向极端时显然要冒一定的风险。因为个人的“直觉”可能导致仅仅诉诸感情的“鉴赏”（emotional “appreciation”）¹⁰，导致十足的主观性。强调每一艺术作品的“个性”乃至它的“独一无二”的性质，虽然对于那些轻率的和概括性的研究方法来说具有拨乱反正的作用，但它却忘记了这样的事实：任何艺术作品都不可能是“独一无二”的，否则就会令人无法理解。当然，我们只有一部《哈姆雷特》，只有一首基尔默（J. Kilmer）的《树》。但是，如果从这种意义来说，一堆垃圾也是独一无二的，因为不可能有另外一堆垃圾在体积大小、坐落位置和化学成分上与这一堆完全相同。而且，每一文学作品的文辞，本质上都是“一般性的”，而不是特殊的。文学上关于“普遍性”和“特殊性”的无休止的争论起自亚里士多德（Aristotle），他宣称诗比历史更具普遍性，因此更带有哲学意味，而历史则仅仅注意特殊的事例；也起自约翰逊博士（S. Johnson），他断言诗人不应该去“计算郁金香花的瓣数”。浪漫主义者和大多数的现代批评家，都不厌其烦地强调诗的特性、诗的“肌质”（texture）、诗的具体性。¹¹然而，须知每一文学作品都兼具一般性和特殊性，或者更好的说法是兼具个性和一般性。个性与全然特殊和独一无二性质有所不同。¹²就像一个人一样，每一文学作品都具备独有的特性；但它又与其他艺术作品有相通之处，如同每个人都具有与人类，与同性别、同民族、同阶级、同职业等的人群共同的性质。认识到这一点，我们可以就所有戏剧、所有文学、所有艺术等进行概括，寻找它们的一般性。文学批评和文学史二者均致力于说明一部作品、一个作者、一段时期或一国文学的个性。但这种说明只有基于一种文学理论，并采用

通行的术语，才有成功的可能。文学理论，是一种方法上的工具（an organon of methods），是今天的文学研究所急需的。

当然，我们这种设想并不轻视共鸣理解（sympathetic understanding）和阅读享受作为我们对文学的认识和思考的先决条件的重要性，但这些只是先决条件而已。尽管阅读的艺术对于文学研究者来说是必不可少的，但如果说文学研究仅仅是为了阅读艺术服务，那就误解了这门系统性知识的宗旨。广义的“阅读”虽然也可以包括批评性的理解和感悟，但是阅读艺术仍旧只是个人修养的目标。阅读艺术是人们极为需要的，而且也是普及文学修养的基础，但它不能代替“文学学”（literary scholarship），因为“文学学”这一观念已经被认为是超乎个人意义的传统，是一个不断发展的知识、识见和判断的体系。

1 参见S. 波特：《锁链中的缪斯》（伦敦，1937年）。

2 参见参考书目第十九章第4节。

3 参见I. A. 理查兹：《文学批评原理》（伦敦，1924年，120、251页）。

4 参见W. 狄尔泰：《思想科学导论》（柏林，1883年）。

5 参见W. 文德尔班：《历史和自然科学》（斯特拉斯堡，1894年）。

6 参见H. 李凯尔特：《自然科学中概念形成的范畴问题》（蒂宾根，1913年）、《人文科学和自然科学》（蒂宾根，1921年）。

7 参见A. D. 色诺波：《历史的基本原理》（巴黎，1894年；再版改名为《历史理论》，巴黎，1908年）；B. 克罗齐：《历史的理论和实际》（纽约，1921年）和《作为自由斗争纪事的历史》（纽约，1940年，新版1955年）。

8 在M. 曼德尔鲍姆：《历史知识问题》（纽约，1938年）和R. 阿隆：《历史批判哲学》（巴黎，1938年）两书中有更详细的论述。

9 参见L. 卡扎缪：《英国文学的心理进化》（巴黎，1920年）；É. 勒古依和L. 卡扎缪：《英国文学史》（巴黎，1924年）的后半部（已有英译本，H. D. 欧文和W. D. 麦金尼斯译，两卷本，伦敦，1926—1927年）。

10 或译为“动情式批评”。——译注

11 参见韦姆萨特 (W. K. Wimsatt): 《文学中“具体一般”的结构》(载《现代语言学会会刊》, 第62期, 1947年, 262—280页); S. 埃勒济: 《一般性和特殊性理论在英国批评中的背景和发展》, 同上刊(147—182页)。

12 参见科林伍德 (R. G. Collingwood): 《历史与科学相异否?》(载《思想》, 第31期, 1922年, 449—450页); 索罗金 (P. Sorokin): 《社会和文化的动力》(辛辛那提, 1937年, 第一卷, 168—174页等)。

第二章 文学的本质

我们面临的第一个问题显然是文学研究的内容与范围。什么是文学？什么不是文学？什么是文学的本质？这些问题看似简单，可是难有明晰的解答。

有人认为凡是印刷品都可称为文学。那么，我们就可以去研究“14世纪的医学”“中世纪早期的行星运行说”或者“新、老英格兰的巫术”了。正如格林罗（E. Greenlaw）所主张的，“与文明的历史有关的一切，都在我们的研究范围之内”；我们“在设法理解一个时代或一种文明时，不局限于‘纯文学’（belles-lettres），甚至也不局限于付印或未付印的手稿”，“应该从对文化史的可能贡献的角度出发，看待我们的研究工作”。¹ 根据格林罗的理论和许多学者的实践，文学研究不仅与文明史的研究密切相关，而且实际和它就是一回事。在他们看来，只要研究的内容是印刷或手抄的材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。当然坚持这一观点的人可以说：历史学家之所以忽略文学研究方面的问题，是因为他们过于关注外交史、军事史和经济史方面的研究，因此，文学研究者理所当然地需要侵入和占领毗邻的知识领域。毫无疑问，人们不应该禁止任何人进入他所喜欢的知识领域；同时，还可以举出许多理由说明广义地研究文明的历史如何有利。但是，这种研究无论如何都不是文学研究。反对我们这种看法的人如果说这里只是在名词术语上做文

章，那是不能令人信服的。事实上，一切与文明的历史有关的研究，都排挤严格意义上的文学研究。于是，这两种研究之间的差别完全消失了；文学中引进了一些无关的准则；结果，文学的价值便只能根据与它毗邻的这一学科或那一学科的研究所提供的材料来判定。将文学与文明的历史混同，等于否定文学研究具有其特定的领域和特定的方法。

还有一种给文学下定义的方法是将文学局限于“名著”的范围之内，只注意其“出色的文字表达形式”，不问其题材如何。这里要么以美学价值为标准，要么以美学价值和一般学术名声相结合为标准。根据美学价值，在抒情诗、戏剧和小说中选择出最伟大的作品；其他著作的选定则根据其声誉或卓越的学术地位，并结合某种比较狭隘意义上的美学价值——往往只是文体风格、篇章结构或一般的表现力等某一特点——加以考虑。这是人们区别或讨论文学问题时习以为常的方法。在说到“这不是文学”时，我们表达的就是这一种价值判断；在将一本历史的、哲学的或科学的书归属于“文学”时，我们做的也正是同一种价值判断。

大部分的文学史著作确实讨论了哲学家、历史学家、神学家、道德家、政治家甚至一些科学家的事迹和著作。例如，很难设想一本18世纪的英国文学史不用另外一些篇幅去讨论贝克莱（G. Berkeley）和休谟（D. Hume）、巴特勒（J. Butler）主教和吉本（E. Gibbon）、伯克（E. Burke）以至亚当·斯密（Adam Smith）。文学史在讨论这样一些著作家时，虽然通常较之讨论诗人、剧作家和小说家远为简单，却很少讨论这些著作家在纯美学上的贡献。事实上，我们都是粗略地、不很内行地考察这些著作家本身专业的成就。不错，除非把休谟当作哲学家、吉本当作历史学家、巴特勒主教当作基督教的辩护师兼道德家、亚当·斯密当作道德家兼经济学家，否则我们是无法评价他们的。但是，在大部分文学史里，对这些思想家的论述都是支离破碎的，没有提供他们理论产生的历史背景，对于哲学史、伦理学说、

史学理论、经济理论等缺乏真正的理解。在这里，文学史家不能自动地转化为这些学科的合格的行家，而只能成为一个简单的编纂者或一个自以为是的侵入者。

孤立地研究一本“名著”，可能十分适合教学的目的。我们都必须承认：研究者，尤其是初级研究者，应该阅读名著或至少阅读好书，而不是先去阅读那些编纂的资料或历史轶事。²然而，我们怀疑这个读书原则对于文学研究的适用性。这种读书原则恐怕只是对于科学、历史或其他累积性和渐进性的科目来说才值得严格地遵守。在考察想象性的文学（imaginative literature）的发展历史时，如果只限于阅读名著，不仅要失去对社会的、语言的和意识形态的背景以及其他左右文学的环境因素的清晰认识，而且也无法了解文学传统的连续性、文学类型（genres）的演化和文学创作过程的本质。在历史、哲学和其他类似的科目上，阅读名著的主张实际上是采取了过分“审美”的观点。把托马斯·赫胥黎（T. H. Huxley）从英国所有的科学家中突显出来，认为他的著作可以作为名著来读，显然只是因为重视他的说明性的“文体”和篇章结构。这一取舍标准，除了偶有例外，必定把推行者置于伟大的始创者之上——它将会，也必定会，推崇赫胥黎而贬低达尔文（C. R. Darwin），推崇柏格森（H. Bergson）而贬低康德（I. Kant）。

“文学”一词如果限指文学艺术，即想象性的文学，似乎是最恰当的。当然，照此规定运用这一术语会有某些困难；但在英文中，可供选用的代用词，不是像“小说”或“诗歌”那样意义比较狭窄，就是像“想象性的文学”或“纯文学”那样显得十分笨重和容易引人误解。有人反对应用“文学”这一术语的理由之一就在于它的语源（litera——文字）暗示着“文学”（literature）仅仅限指手写的或印行的文献，而任何完整的文学概念都应包括“口头文学”。从这方面来说，德文相应的术语Wortkunst（词的艺术）和俄文的slovesnost就比英文literature这一词好得多。

解决这个问题的最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法。语言是文学的材料，就像石头和铜是雕刻的材料，颜料是绘画的材料或声音是音乐的材料一样。但是，我们还须认识到，语言不像石头一样仅仅是惰性的东西，而是人的创造物，故带有某一语种的文化传统。

必须弄清文学的、日常的和科学的这几种语言在用法上的主要区别。波洛克（T. C. Pollock）在《文学的性质》一书中就此做了还算正确的论述³，但似乎还不能令人完全满意，尤其是在阐释文学语言与日常语言的区别上还有不足之处。这个问题是很棘手的，绝不可能在实践中轻而易举地加以解决，因为文学与其他艺术门类不同，它没有专门隶属于自己的媒介，在语言用法上无疑存在着许多混合的形式和微妙的转折变化。要把科学语言与文学语言区别开来还比较容易；然而，仅仅将它们看作是“思想”与“情感”或“感觉”之间的不同，还是不够的。文学必定包含思想，而感情的语言也决非文学所仅有，这只要听听一对情人的谈话或一场普通的吵嘴就可以明白。尽管如此，理想的科学语言仍纯然是“直指式的”：它要求语言符号与指称对象（sign and referent）一一吻合。语言符号完全是人为的，因此一种符号可以被相当的另一种符号代替。语言符号又是简洁明了的，即不假思索就可以告诉我们它所指称的对象。

因此，科学语言趋向于使用类似数学或符号逻辑学（symbolic logic）那种标志系统。它的目标是要采用像莱布尼茨（G. W. Leibniz）早在17世纪末叶就加以设计的那种“世界性的文字”（characteristica universalis）。与科学语言比较起来，文学语言就显得有所不足。文学语言有很多歧义（ambiguities）；每一种在历史过程中形成的语言，都拥有大量的同音异义字（词）以及诸如语法上的“性”等专断的、不合理的分类，并且充满着历史上的事件、记忆和联想。简而言之，它是高度“内涵的”（connotative）。再说，文学语言远非仅仅用来指称或说明（referential）什么，它还有表现情意的一面，可以传达说话者和作者的语调和态度。它不仅陈述和表达所要说

的意思，而且要影响读者的态度，要劝说读者并最终改变读者的想法。文学和科学的语言之间还有另外一个更重要的区别，即文学语言强调文字符号本身的意义，强调语词的声音象征。人们发明出各种文学技巧来突出强调这一点，如格律（metre）、头韵（alliteration）和声音模式（patterns of sound）等。

与科学语言不同的这些特点，在不同类型的文学作品中又有不同程度之分，例如声音模式在小说中就不如在某些抒情诗中那么重要，抒情诗有时就因此难以完全翻译出来。在一部“客观的小说”（objective novel）中，作者的态度可能已经伪装起来或者几乎隐藏不见了，因此表现情意的因素将远比在“表现自我的抒情诗”中少。语言的实用成分（pragmatic element）在“纯”诗中显得无足轻重，而在一部有目的的小说、一首讽刺诗或一首教谕诗里，则可能占有很大的比重。再者，语言的理智化程度也有很大的不同：哲理诗和教谕诗以及问题小说中的语言，至少有时就与语言的科学用法很接近。然而，无论在考察具体的文学作品时发现多少语言的混用形式，语言的文学用法和科学用法之间的差别似乎都是显而易见的：文学语言深深地植根于语言的历史结构中，强调对符号本身的注意，并且具有表现情意和实用的一面，而科学语言总是尽可能地消除这两方面的因素。

要将日常语言与文学语言区别开来，则是更为困难的一件事情。日常语言不是一个统一的概念，它包括口头语言、商业用语、官方用语、宗教用语、学生俚语等十分广泛的变体。显然，我们上面对文学语言所做的许多讨论，都适用于除科学用语之外的其他各种语言用法。日常用语也有表现情意的作用，不过表现的程度和方式不等：可以是官方的一份平淡无奇的公告，也可以是情急而发的激动言辞。虽然日常语言有时也用来获致近似于科学语言的那种精确性，但它有许多地方还是非理性的，带有历史性语言的种种语境的变化（contextual changes）。日常用语仅仅在有的时候注意到符号本身。在名称和动作的语音象征中，或者在双关语中，确实表现出对符号本身的注

意。毋庸置疑，日常语言往往极其着意于达到某种目的，即要影响对方的行为和态度。但是仅把日常语言局限于人们之间的相互交流是错误的。一个孩子说了半天的话，可以不要一个听众；一个成年人也会跟别人几乎毫无意义地闲聊。这些都说明语言有许多用场，不必硬性地限于交流，或者至少不是主要地用于交流。

因此，从量的方面来说，文学语言首先与日常语言各种用法区别开来。文学语言对于语源（resources of language）的发掘和利用，是更加用心和更加系统的。在一个主观诗人的作品中，我们可以发现十分一贯和透彻的“个性”，那是人们在日常状态下所远远没有的。某些类型的诗歌可能有意采用反论（paradox）、歧义、语境的语义变化，甚至语法组合（如性或时态）上的倒错等方法。诗的语言将日常用语的语源加以捏合，加以紧缩，有时甚至加以歪曲，从而迫使我们感知和注意它们。一位作家会发现这些语源中有很多是经过好几代人默默地、不具名地加以运用而形成的。在某些国家高度发展的文学中，特别是在某些时代中，诗人只需采用业已形成的诗歌语言体制就可以了，也可以说，那是已经诗化的语言。然而，每一种艺术作品都必须给予原有材料（包括上述的语源）以某种秩序、组织或统一性。这种统一性有时显得很松散，如许多速写和冒险故事所表现的那样；但对于某些结构复杂而严谨的诗歌来说，统一性就有所增强：这些诗歌哪怕只是改换一个字或一个字的位置，几乎都会损害其整体效果。

文学语言与日常语言在实用意义上的区别是比较清楚的。我们否认那些劝导我们从事某项社会活动的语言为诗，至多称之为修辞。真正的诗对我们的影响是较为微妙的。艺术须有自己的某种框架，以此述说从现象世界中抽取的东西。这里，我们可以转引一些普通的美学概念——“无为的观照”（disinterested contemplation）、“美感距离”（aesthetic distance）和“框架”（framing）——来做语义分析。我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。美学作用可以推展到种类变

化多样的应用文字和日常言词上。如果将所有的宣传艺术或教谕诗和讽刺诗都排斥于文学之外，那是一种狭隘的文学观念。我们还必须承认文学的过渡形式，诸如杂文、传记和某些大量运用修辞手段的文字也是文学。在不同的历史时期，美感作用的领域并不一样；它有时扩展了，有时则紧缩起来：个人信札和布道文曾经都被当作一种艺术形式，而今天出现了抗拒文体混乱的趋势，于是美感作用的范围再度紧缩起来，人们明显地强调艺术的纯粹性以反对19世纪末叶的美学家所提出的泛美主义（pan-aestheticism）主张的局面。看来最好既把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时也承认那些不以审美为目标的作品，如科学论文、哲学论文、政治性小册子、布道文等也可以具有诸如风格和章法等美学因素。

但是，文学的本质最清楚地显现于文学所涉猎的范畴中。文学艺术的中心显然是在抒情诗、史诗和戏剧等传统的文学类型上。它们处理的都是一个虚构的世界、想象的世界。小说、诗歌或戏剧中所陈述的，从字面上说都不是真实的；它们不是逻辑上的命题。小说中的陈述，即使是一本历史小说，或者一本巴尔扎克（H. Balzac）的似乎记录真事的小说，与历史书或社会学书所载的同一事实之间仍有重大差别。甚至在主观性的抒情诗中，诗中的“我”也是虚构的、戏剧性的“我”。小说中的人物，不同于历史人物或现实生活中的人物。小说人物不过是由作者描写他的句子和让他发表的言辞所塑造的。他没有过去，没有将来，有时也没有生命的连续性。这一基本的观念可以免去许多文学批评家再去考察哈姆雷特在威丁堡的求学情况、哈姆雷特的父亲对他的影响、福斯塔夫年轻时怎样瘦削⁴、“莎士比亚笔下的女主角的少女时代的生活”以及“麦克白夫人有几个孩子”等问题。⁵小说中的时间和空间并不是现实生活中的时间和空间。即使看起来是最现实主义的一部小说，甚至就是自然主义作家的“生活片段”，都不过是根据某些艺术成规虚构而成的。特别是借后来的历史眼光，我们可以看到各种自然主义小说在主题的选择、人物的造型、情节的

安排、对白的进行方式上都是何等的相似。我们同样可以看到，就是最具有自然主义本色的戏剧，其场景的构架、空间和时间的处置、认为真的对白的选择以至于各个角色上下场的方式诸方面都有严格的程式。⁶ 不管《暴风雨》与《玩偶之家》有多大的区别，它们都袭用这种戏剧成规。

如果我们承认“虚构性”（fictionality）、“创造性”（invention）或“想象性”（imagination）是文学的突出特征，那么我们就是以荷马（Homer）、但丁（Dante）、莎士比亚、巴尔扎克、济慈（J. Keats）等人的作品为文学，而不是以西塞罗（Cicero）、蒙田（M. de Montaigne）、波舒哀（J.-B. Bossuet）或爱默生（R. W. Emerson）等人的作品为文学。不可否认，也有介于文学与非文学之间的例子，像柏拉图（Plato）的《理想国》那样的作品就很难否认它是文学，至少其中那些伟大的神话主要是由“创造”和“虚构”的片段组成的，但同时它们又主要是哲学著作。上述的文学概念是用来说明文学的本质，而不是用来评价文学的优劣的。将一部伟大的、有影响的著作归属于修辞学、哲学或政治论说文中，并不损害这部作品的价值，因为所有这些门类的著作也都可能引起美感分析，也都具有近似或等同于文学作品的风格和章法等问题，只是其中没有文学的核心性质——虚构性。这一概念可以将所有虚构性的作品，甚至是最差的小说、最差的诗和最差的戏剧，都包括在文学范围之内。艺术分类方法应该与艺术的评价方法有所区别。

这里必须廓清一种很普遍的关于意象在文学中的作用的误解。“想象性”的文学不必一定要使用意象。诗的语言一般充满意象，由最简单的比喻（figure）开始，直至包罗万象的布莱克（W. Blake）或叶芝（W. B. Yeats）式的神话系统。但意象对于虚构性的陈述以至许多文学形式来说并非必不可少的。文学上存在着全无意象的好诗，甚至还有一种“直陈诗”。⁷ 况且，意象不应该与实际的、感性的和视觉的形象产生过程相混淆。在黑格尔（G. W. F. Hegel）的影响

下，19世纪有些美学家，如费舍尔（F. T. Vischer）和哈特曼（E. von Hartmann），主张所有艺术都是“意念的感性外射”（sensuous shining forth of the idea），而另一学派菲德勒（K. Fiedler）、希尔德布兰德（A. von Hildebrand）、里尔（A. Riehl）则说所有艺术都是“纯粹视觉性”的。⁸但是，许多伟大的文学都没有唤起感情意象，如果有的话，不过是意外的、偶然的和间歇性的现象。⁹即使在描绘一个虚构的人物时，作者也可以完全不涉及视觉意象。我们几乎看不到陀思妥耶夫斯基（F. Dostoyevsky）或亨利·詹姆斯（H. James）笔下的人物的外形，但却很全面地了解到他们的心理状态、行为动机、鉴赏趣味、生活态度和内心欲望。

充其量，作家只是勾勒一些人物形象的草图或某一体征，托尔斯泰（L. Tolstoy）或托马斯·曼（T. Mann）就常常是这样做的。我们对作品中的许多插画往往感到不满，尽管它们是出自高超的艺术家之手，有些甚至还是作者自绘的（如萨克雷 [W. M. Thackeray] 小说中的插图）。这一事实说明，作家仅仅提供给我们那么一个草图，并不要求人们去把它细细地描绘出来。

如果非摹想出诗中每一隐喻（metaphor）的具体形象不可，那么我们对于诗将全然困惑不解。尽管有些读者惯于摹想，而且文学中有些篇章从行文上看似乎也要求这样的想象，但这是心理学上的问题，不应与分析诗人的隐喻手法混为一谈。那些隐喻手法主要是思维过程的一种组合方式，在文学之外也出现这种思维方式。具体地说，隐喻潜伏于许许多多的日常用语中，而在俚语和俗谚中则显而易见。借助隐喻的转化之功，我们可以从最具体的物质关系中提取出最抽象的术语来（如“理解”“界定”“消除”“物质”“主体”“假说”等就是）。诗歌能使语言的这种隐喻特性复苏，并让读者也意识到这点，这正如诗歌中采用我们各个时期的文明（古典的、条顿族的、凯尔特人的和基督教的）的象征和神话的作用一样。

以上讨论的文学与非文学的所有区别——篇章结构、个性表现、对语言媒介的领悟和采用、不求实用的目的以及虚构性等——都是从语义分析的角度重申一些古老的美学术语，如“多样中的统一”（unity in variety）、“无为的观照”“美感距离”“框架”以及“创新”“想象”“创造”等。其中每一术语都只能描述文学作品的一个方面，或表示它在语义上的一个特征；没有单独一个术语本身就能令人满意。由此至少可以得出一个结论：一部文学作品，不是一件简单的东西，而是交织着多层意义和关系的一个极其复杂的组合体。通常使用讨论“有机体”¹⁰的一套术语来讨论文学，是不太恰当的，因为这样只是强调了“多样中的统一”一面，并且导致人们误用那些其实关系不大的生物学术语。而且，文学上的“内容与形式的统一”这一说法，虽然使人注意到艺术品内部各种因素相互之间的密切关系，但也难免造成误解，因为这样理解文学就太不费劲了。此说容易使人产生这样的错觉：分析某一人工制品的任何因素，不论属于内容方面的还是属于技巧方面的，必定同样有效，因此忽略了对作品的整体性加以考察的必要。“内容”和“形式”这两个术语被人用得太多，形成了极其不同的含义，因此将两者并列起来是没有助益的；但是，事实上，即使给予两者以精细的界定，它们仍是过于简单地将艺术一分为二。现代的艺术分析方法要求首先着眼于更加复杂的一些问题，如艺术品的存在方式（mode of existence）、层次系统（system of strata）等。

1 参见E. 格林罗：《文学史的范围》（巴尔的摩，1931年，174页）。

2 参见M. 多伦：《自由主义教育》（纽约，1943年）。

3 参见T. C. 波洛克：《文学的性质》（普林斯顿，1942年）。

4 福斯塔夫是莎剧《亨利四世》和《温莎的风流娘儿们》中的一个人物。在戏中他是一个肥胖笨拙的形象。——译注

5 参见斯托尔 (E. E. Stoll)、许金 (L. L. Schücking)、奈茨 (L. C. Knights)、S. L. 贝瑟尔和E. 本特利等人论莎士比亚戏剧的著作。

6 参见E. 缪尔: 《小说的结构》(伦敦, 1928年); A. A. 门迪罗: 《时间和小说》(伦敦, 1952年); H. 迈耶霍夫: 《文学中的时间》(加利福尼亚, 1955年)等。

7 华兹华斯 (W. Wordsworth) 的《我们是七个》一诗就没有比喻, R. 布里奇斯的《我热爱、我寻觅、我崇拜所有美好的事物》就是无意象的诗例; M. 多伦在《德莱顿诗歌的研究》(纽约, 1946年, 67页)中首先采用了“直陈诗”(“poetry of statement”)这一术语, 为德莱顿 (J. Dryden) 的诗歌辩护。然而, 广义的隐喻仍是诗歌创作的基本原则, 参见W. K. 韦姆萨特和布鲁克斯 (C. Brooks) 合著: 《文学批评简史》(纽约, 1957年, 749—750页)。

8 参见A. 希尔德布兰德: 《造型艺术的形式问题》(斯特拉斯堡, 1901年); H. 康纳斯: 《菲德勒的艺术理论》(慕尼黑, 1909年); A. 里尔: 《诗歌艺术形式问题的探讨》(载《科学哲学季刊》, 第21期, 1897年, 283—306页; 第22期, 1898年, 96—114页); B. 克罗齐: 《艺术理论》(收录于《新美学》, 巴黎, 1920年, 239—254页)。

9 参见T. A. 迈耶的《诗的风格论》(莱比锡, 1901年)。

10 参见本章参考书目中讨论这一问题的著作。

第三章 文学的作用

文学的本质与文学的作用在任何顺理成章的论述中，都必定是相互关联的。诗的功用由其本身的性质而定：每一件物体或每一类物体，都只有根据它是什么或主要是什么，才能最有效和最合理地加以应用。只有当该物体的主要作用已经消失，它的次要作用才会突显出来，如旧式的纺车成了装饰品或博物馆中的陈列品，方形钢琴不再用来奏乐便改成有用的桌子。同样也可以这么说：物体的本质是由它的功用而定的；它做什么用，它就是什么。一种人工制品必须具有适宜于发挥其作用的结构，同时还要加上时间和物料所许可、人们的趣味所崇尚的附件。在文学作品中，可能有许多成分就其文学作用而言是不必要的，但仍旧使人感兴趣，或者具有其他方面的存在理由。

文学的本质和作用的概念在历史过程中是否改变过呢？这个问题很难回答。如果回溯到相当古老的历史时期中去考察这个问题，就可以答曰：改变过。我们可以回溯到文学、哲学和宗教共存不分的时期去，例如古希腊的埃斯库罗斯（Aeschylus）和赫西俄德（Hesiod）可能就处于这样的时期中。但是，到了柏拉图，他就可以说诗人和哲学家之间的争执是古老的争执，并以此向我们传达一些含义。另一方面，我们不应该夸大19世纪末的“为艺术而艺术”和近代的“纯诗”（*poésie pure*）等主张的标新立异作用。其实，“教谕谬说”——如爱伦·坡（E. Allan Poe）所说的那种认为诗是启迪的手段的信念

——不等同于文艺复兴时期关于诗兼有娱乐和教育的作用或寓教于乐的作用这样的传统说法。

总的来说，阅读美学史或诗学史所留给人们的印象是：文学的本质和作用，自从可以作为在概念上被广泛运用的术语与人类其他活动和价值观念相对照以来，基本上没有改变过。

整个美学史几乎可以概括为一个辩证法，其中正题和反题就是贺拉斯（Horace）所说的“甜美”（dulce）和“有用”（utile），即诗是甜美而有用的。这两个形容词，如果单独采用其中任何一个，就诗的作用而言，都要代表一种趋向极端的错误观念——也许根据文学的作用，比起根据文学的本质，更容易将“甜美”和“有用”两者联系起来。诗就是快感（类似于任何其他的快感）的看法反驳了诗就是教训（类似任何的教科书）的看法。¹而所有的诗都是，或者都应该是宣传的看法，又伴随着诗是或者应该是与世态人情无关的、纯粹的声音和意象的组合的看法。这两个针锋相对的命题，在艺术是“游戏”还是“工作”（所谓小说的“技艺”[craft]或艺术的“作品”[work]即指后者而言）的争论中得到最透彻的表现。上述的每一种看法，孤立起来看，都不可能通过。如果说诗是“游戏”，是直觉的乐趣，我们觉得抹杀了艺术家运思和锤炼的苦心，也无视诗歌的严肃性和重要性；可是，如果说诗是“劳动”或“技艺”，又有侵犯诗的愉悦功能及康德所谓的“无目的性”（purposelessness）之嫌。我们在谈论艺术的作用时，必须同时尊重“甜美”和“有用”这两方面的要求。

能够确切地使用批评术语是不久以前的事，因此，如果我们能将贺拉斯的这两个术语加以引申，使之广泛地概括古罗马文学和文艺复兴时期的创作实践，那么，贺拉斯的这个公式就会给我们提供一个建设性的起点。艺术的有用性不必在于强加给人们一种道德教训，虽然勒波苏（R. Le Bossu）坚持认为这是荷马写作《伊利亚特》的因由，

并且黑格尔在他所喜爱的悲剧《安提戈涅》²中发现的也是这种教训，但他们的看法都不足为凭。“有用”相当于“不浪费时间”，即艺术不是一种“消磨时间”的方式，而是值得重视的事物。“甜美”相当于“不使人讨厌”“不是一种义务”“艺术本身就是给人的报酬”。

我们是否可以采用这一双重的标准作为给文学下定义的基础呢？抑或这只是衡量一部伟大的文学作品的标准？在早先有关文学的讨论中，很少出现伟大的、好的和“低级”的文学之分。我们完全可以怀疑低级文学（如通俗刊物）是否“有用”或“有教育意义”。它们通常被人认为只是对现实的“逃避”和“娱乐”。不过它们有用与否这一问题，必须根据低级文学的读者的情况来回答，而不能以“好文学”的读者水平为准。阿德勒（M. Adler）从知识水平最低的小说读者的角度着眼，发现他们至少存在着某种基本的求知欲。至于“逃避现实”一说，伯克（K. Burke）提醒过我们：这样的指责太轻率了。他认为逃避现实的梦想可以“帮助读者涤除他对所处的环境的讨厌情绪；艺术家只要纯真地歌唱密西西比河畔的憩息，就可以……产生巨大的‘启发性’”。³也许可以这样回答上面所提出的问题：一切艺术，对于它的合适的使用者来说，都是“甜美”和“有用”的。也就是说，艺术所表现的东西，优于使用者自己进行的幻想或思考；艺术以其技巧，表现类似于使用者自己幻想或思考的东西，他们在欣赏这种表现的过程中如释重负，得到了快感。

当某一文学作品成功地发挥其作用时，快感和有用性这两个“基调”不应该简单地共存，而应该交汇在一起。文学给人的快感，并非是从一系列可能使人快意的事物中随意选择出来的一种，而是一种“高级的快感”，是从一种高级活动，即从无所希求的冥思默想中取得的快感。而文学的有用性——严肃性和教育意义——则是令人愉悦的严肃性，而不是那种必须履行职责或必须汲取教训的严肃性；我们也可以把那种给人快感的严肃性称为审美严肃性（aesthetic serious

ness），即知觉的严肃性（seriousness of perception）。那些喜欢难懂的现代诗歌的相对主义者，总是使他的欣赏趣味成为一种个人的嗜好，等同于填字游戏或下棋之类的爱好，从而置审美判断于不顾。而教育主义者则会弄错一首伟大的诗或一部伟大的小说的严肃性所在，以为作品所提供的历史性知识或有益的道德教训就是严肃性。

还有一点是很重要的：文学是具有一种作用，还是多种作用？博厄斯（G. Boas）在《批评初阶》一书中以轻松的笔调揭示文学趣味的多元性和与此相应的文学批评的多种类型。在《诗歌的功用和批评的功用》这一论著的末尾，艾略特（T. S. Eliot）则忧戚地或者至少是颓然地肯定“诗的多变性”，肯定各种各样的诗在不同的时候会变生出各种各样的效果来。但这些都是例外的情形。严肃地对待艺术、文学或诗歌的人，起码通常是将某种适合其本身性质的功用归属于它们。针对阿诺德（M. Arnold）认为诗可以取代宗教和哲学的观点，艾略特写道：“在这个世界或另一个世界里，没有一样东西可以取代另一样东西……”⁴这也就是说，没有一种现实的价值存在可以找到真正的对等物；世上没有真正的替代品。实际上，文学显然可以代替许多东西——代替在国外旅行或羁留；代替直接的经验和想象的生活；还可以被历史家当作一种社会文献来使用。但是，文学还有没有一种功用为任何别的活动所不能有效地产生的呢？或者，它是否混合了哲学、历史、音乐和意象等诸种因素，从而在现代经济的发展过程中可以流布到人们当中？这是值得探讨的基本问题。

文学的卫护者们相信，文学不是古代东西的延续，而是一种永存的东西；而许多既非诗人又非教授诗歌的人也是这么认为，因为他们对延续的东西缺乏专业性的兴趣。体验文学的独特价值，对于探讨这种价值的性质来说具有根本性的意义。我们的理论之所以不断地修正，目的就在于要愈来愈好地概括这种体验。

当代有一派人发现诗可以传达知识——某一种知识，因此确认诗的效用和严肃性。诗是知识的一种形式。亚里士多德在他著名的论著中似乎说过诗比历史更具哲学性，因为历史“处理的是已经发生的事情，诗则处理可能发生的事情”，即诗重视的是一般性和可能性。然而，历史像文学一样，现在已显现出它的分类粗略和界说不准确的弱点，而科学毋宁说已成为文学的强劲对手，因此人们主张文学应该表现科学和哲学所不在意的事物的特殊性。虽然像约翰逊博士那样的新古典主义理论家仍会认为诗歌是“一般性所散发的光芒”（grandeur of generality），但现代许多学派的理论家（如柏格森、吉尔比 [T. Gilby]、兰色姆 [J. C. Ransom]、斯泰斯 [W. T. Stace]）都强调诗的特殊性。例如，斯泰斯就说《奥赛罗》一剧不是表现一般性的嫉妒，而是表现奥赛罗的嫉妒，一个与威尼斯姑娘联姻的摩尔人可能感觉到的那种特殊的嫉妒。⁵

文学的一般性（此处的一般性意指文学作为一个type的一般性）或它的特殊性孰轻孰重呢？文学理论或辩护论往往强调前者或者强调后者；因为文学可以说比历史和传记更具一般性，但比心理学或社会学又更具特殊性。然而，不仅在文学理论上侧重面有所不同，就是在文学实践中，一般性和特殊性的比重也随着作品的不同和时期不同而有所改变。“朝圣者”（Pilgrim）和“人人”（Everyman）⁶是以共同人性的面目在一些作品中出现的，但本·琼生（Ben Jonson）的《艾碧逊》一剧中的“幽默家”摩路斯则是一个十分特殊和脾气古怪的人物。文学中的性格塑造原则总是被归纳为“类型”和“个别”的结合——在个别中显现类型，在类型中显现个别。自古以来，努力阐释这个原则或由这个原则派生出来的性质各异的一些信条，还没有对文学有过多大的助益。文学的类型化理论可以追溯到贺拉斯的“适宜性的教条”（doctrine of decorum）和罗马喜剧中各类人物的模式（如吹牛的兵士、吝啬鬼、大肆挥霍的浪子、极信任的仆人等）。我们还可以在17世纪的性格特写和莫里哀（Molière）的喜剧中再度认识

这种类型化特点。但是，如何更普遍地运用这一类型化观念呢？在《罗密欧与朱丽叶》一剧中，朱丽叶的乳母算不算一个类型？如果算，算什么类型？哈姆雷特是不是一个类型？显然，对伊丽莎白时代的观众来说，哈姆雷特如布赖特博士（T. Bright）所描述的那样是一个忧郁症的患者。但是，哈姆雷特还是许多别的角色，而且他的忧郁具有特定的产生背景。在某种意义上，一个人物之所以既是“个别”又是“类型”，都因为他是由许多类型所构成的：哈姆雷特还是一个情人，或者是一个过去的情人，也是一个学者、一个戏剧行家和击剑家。每个角色——即使是最单纯的角色——都汇集或结合了几种类型。人物类型之所以显得“扁平”（“flat”），只是因为我们所看到的人物与我们只有一种简单的关系；“圆整”（“round”）的人物则结合了各种观点和关系，显现于不同的背景——社交场合、私生活、国外旅居——之中。⁷

戏剧和小说中有一种认识价值似乎存在于心理学的范畴内。为人所熟知的一种说法是：“小说家可以比心理学家教给你更多的人性知识。”霍尼（K. Horney）就推许陀思妥耶夫斯基、莎士比亚、易卜生（H. Ibsen）和巴尔扎克为取之不竭的知识源泉。福斯特（E. M. Forster）在《小说面面观》一书中认为：对极其有限的人，我们知道其内在生活和行为动机，而小说的伟大贡献就在于它真正地揭示了人物反观自身的内心活动。⁸也许，小说家所描绘的各种人物的内在生活是来自他自身警觉的内省经验。人们很可以主张：伟大的小说是心理学家的资料库或者是档案柜（即其中收存着经过阐释的、典型的案例）。但这里我们似乎要弄清一个事实：心理学家使用小说只是为了它的概括性的典型价值。例如，他们从整个小说的背景（伏盖公寓）和人物的相互关系和前因后果中抽取出高老头这个性格来。

像伊斯曼（M. Eastman）这样一个次要的诗人，是会否认“文人”能在一个科学时代里宣称发现了真理的。在他看来“文人”简直就是“前科学时代”一无专长的业余爱好者，他们力图玩弄咬文嚼字

的本领来给人以宣讲至为重要的“真理”的印象。我们认为，文学上的真理与文学以外的真理，也就是系统的、能够公开证实的知识，是毫无二致的。社会科学的现有知识，构成了据以检验小说家的“世界”（即虚构的现实）的“真理”；小说家要达到这种知识水平是没有什么魔法般的捷径可走的。但是，伊斯曼也相信，有想象力的作家，尤其是诗人，如果将发现和传播知识作为自己的主要职责，便误解了自己；作家和诗人的真正职能在于使我们觉察（perceive）我们所看到的事实，想象我们在概念上或实际上已经知道的东西。⁹

要在诗歌是对已知的事物的体认和诗歌是“艺术的洞察”（artistic insight）两种观点之间划一界限是很困难的。艺术家是否还提醒我们注意我们曾经察觉过但现已忘却的事物呢？是否还让我们看到我们视而不见的东西呢？人们有这样的经验：在黑白画中，由点和虚线构成的隐蔽的身影和面孔，虽然一直在那里，却不给人以完整的、有意设计的感觉。王尔德（O. Wilde）在《意向》（*Intentions*）一书中提到惠斯勒（J. A. M. Whistler）发现雾的美学价值，以及拉斐尔前派在从未被人认为美或典型的各种类型妇女中找到了美。这些算不算“知识”或“真理”的例子呢？我们犹疑不决。我们只能说：它们是新的“知觉价值”（perceptual values）和新的“美学性质”的发现。

我们一般都知道，美学家不敢果断地否认“真理”是艺术的一种性质和判断标准。¹⁰ 因为“真理”是受人尊崇的术语，对艺术抱着严肃的敬重态度的美学家，会把真理当作艺术的一种属性，把它理解为艺术的无上价值之一；还因为他们不合逻辑地惧怕艺术如果不是“真理”就会沦为柏拉图所怒斥的“谎言”。然而，想象性文学本来就是一种“虚构”，是通过文字艺术来“模仿生活”。“虚构”的反义词不是“真理”，而是“事实”或“时空中的存在”；“事实”要比文学必须处理的那种可能性更为离奇。¹¹

在各种艺术门类中，文学似乎尤其明显地通过每一部艺术上完整连贯的作品所包含的对人生的看法（即世界观）来宣示自己的“真理”。哲学家或批评家一定会认为其中有些文学家的“看法”比其他文学家更富于真理性（例如艾略特就认为但丁的人生观比雪莱 [P. B. Shelley] 的，甚至比莎士比亚的，都更富有真理性）； 不过任何成熟的人生哲学必定都有某种程度的真理性——至少它是这么宣称的。我们现在所考察的“文学的”真理，似乎是“文学中的”真理——这种哲学以系统的观念形式存在于文学之外，但又可以被应用、阐明和体现于文学之中。就此意义而言，但丁的真理是天主教的神学和经院哲学。艾略特对诗歌与“真理”之间关系的看法，似乎主要也属于这种类型。真理是具有自己体系的思想家所关心的范畴； 而艺术家不是这样的思想家，虽然在找不到合适的哲学成果可吸收于文学中时，艺术家也会尝试着去当这样的思想家。¹²

上面的整个争论，看来多半属于语义学的范畴。我们所说的“知识”“真理”“认识”“智慧”等术语究竟意味着什么？如果一切真理都是观念性的和命题性的，那么艺术——甚至文学艺术——便不可能成为真理的形式。再说，如果接受实证主义的限制性的定义，将真理限定于能以合适的方法加以证实的命题，那么艺术也不可能是凭实验可以证实的真理的一种形式。换一种说法，真理似乎有两种模式或多种模式，即我们具有多种“致知的方法”。或者说，世界上有两种基本的知识类型，各有自己的一套语言系统： 其一是科学，采用“推论式”（discursive）的语言； 另一是艺术，采用“表现式”（presentational）的语言。¹³ 这两者是否都是真理呢？前者就是哲学家通常所指的哲学，而后者则指有宗教意味的神话和诗歌。我们很可以说后者是“真的”，而不称之为“真理”。“真的”这个形容词词性可以表达出一个不偏不倚的分界线，即艺术在本质上是美的，在形态上是真的（也就是说，它与真理并行不悖）。麦克利什（A. MacLeish）在他的《诗艺》（*Ars Poetica*）一书中想用公式来调整文学的美

与哲学的真两个不同命题之间的关系，他认为一首诗“等于，但并不真是”真理，即诗歌一如哲学（科学、知识、智慧）那样严肃和重要，拥有与真理等同的价值，如同真理一般（truth-like）。

兰格夫人（S. K. Langer）在声称表现性的象征物是知识的一种形式时，主要指的是造型艺术和音乐，而不是文学。显然，她认为文学从某种意义上来说是“推论”和“表现”的混合体。但是，文学中的神话成分或原型意象（archetypal image），与她所谓的表现性的艺术是相通的。¹⁴

从艺术可以发现或洞悉真理这种观点出发，我们还必须弄清一种观点，即艺术——尤其是文学——是宣传。这种观点认为作家不是真理的发现者，而是真理具有说服力的推行者。“宣传”（propaganda）这一术语的含义很模糊，需要细加考究。在通俗语言中，“宣传”一词只用于被人认为是有害的，而且是由我们所不信任的人传播的教义上；它含有算计、图谋的意味，通常用于特殊的、局限性相当大的教义和纲领方面。¹⁵既然这一术语的含义如此褊狭，我们就只能说某些艺术（最低级的一类）是宣传，而伟大的艺术、好的艺术或“艺术”这一专有名词，却不能说是宣传。然而，如果我们将这一术语引申为“在有意或无意中努力影响读者，使之接受作家个人的人生态度”这样的意义，那么就可以说所有的艺术家都是或应该是宣传家，或者说所有诚恳的、有责任感的艺术家都有充当宣传家的道德义务。

在贝尔金（M. Belgion）看来，文学艺术家是“‘不负责任的宣传家’。也就是说，每个作家都有一种人生观或处世理论……其作品的作用总是在于‘劝说’读者去接受那种观点或理论，而这种劝说行为又总是不光明正大的。也就是说，读者总是被牵着鼻子去相信某些东西，并在催眠状态中同意这些东西。归根结底，表现性的艺术诱骗了读者……”艾略特引用贝尔金这段文字时提出了自己的看法，将那些“根本难以认为是宣传家的诗人”，与不负责任的宣传家和第三类

“特别自觉和有责任感”的宣传家（如卢克莱修 [Lucretius] 和但丁）区别开来；艾略特是从创作意图和历史影响两方面来判断作家的责任感的。¹⁶ “有责任感的宣传家”一语对大多数人来说似乎是自相矛盾的说法，但如果将它解释为类似于两种拉力之间的张力，这一说法就有它的命意了。严肃的艺术暗示着一种人生观，这种人生观可以用哲学术语甚至各种哲学体系来加以表述。¹⁷ 在艺术的连贯性（有时也叫作“艺术逻辑”）与哲学的连贯性之间有某种连带关系。有责任感的艺术家无意将情感与思维、感性与知性（sensibility and intellection）、感觉的真挚性与经验和思考的充分性混为一谈。有责任感的艺术家用感觉形式表现的人生观，不像多数时髦的观点那样“宣传性”、简单；而且，一种十分复杂的人生观，是不可能借催眠性的暗示力量移植到未成熟的或天真的读者的行为中去的。

我们还要考虑从“净化作用”（catharsis）出发而提出的有关文学功用的种种概念。“净化”一词的历史很悠久，在亚里士多德的希腊文《诗学》中已出现过这个词。对亚里士多德采用这个词时的真正含义，至今还有争论；但亚里士多德当初的含义乃属于训诂学的问题，不应该与现在是怎样应用这个术语的问题相混淆。有人说，文学的功用在于松懈我们（既包括作者，也包括读者）被压抑的情感。表现情感就是从情感中解脱出来，据说歌德（J. W. von Goethe）就是借写作《少年维特之烦恼》而从世界性的痛苦中脱身的。观看一出悲剧或阅读一部小说，也被认为是心灵经历放松和解脱的过程，因为观众或读者的情感集中于作品上，在享受美感之余，留下了“心灵的平静”。¹⁸

但是，文学究竟是宣泄我们的情感，还是相反激起了我们的情感呢？柏拉图认为，悲剧和喜剧“就在我们应该使情感枯干的时候，滋养和灌溉了它们”。或者说，如果文学使我们摆脱自己的情感，但这些情感却消耗在诗意的虚构情境中，难道不也是错误的发泄吗？圣·奥古斯丁（St. Augustine）承认，年轻时他曾生活在致命的罪恶中；

可是他还说：“我不为此哭泣，我只为狄多¹⁹ 遭害而哭泣……”这么说来，是否有些文学是激起情感的，有些是净化情感的？或者说，我们是否应该去区别对待不同的读者群，并弄清他们不同反应的本质呢？²⁰ 或者说，是否所有的艺术都是净化情感的呢？这些问题将在下面的“文学和心理学”和“文学和社会”等章中讨论；但现在必须先初步地在这里提出来。

归纳起来说，关于文学的作用问题的讨论已经有很长时间的历史了——在西方，从柏拉图开始，一直延续到今天。这不是一个由诗人或诗歌爱好者出于本能而提出的问题，比如，爱默生有一次就这样说：“美就是它自身存在的理由。”这个问题毋宁说是由功利主义者和道德家，或者政治家和哲学家提出来的；也就是说，是由文学之外的其他种种价值的代表者，或者裁决所有价值的理论家提出来的。他们问道：诗歌的功用究竟是什么？即拉丁语所谓的它究竟“有何用”（cui bono）？而且他们是从整个社会或全人类的角度来提出这个问题的。于是，诗人和对诗歌有本能爱好的读者，接受这一挑战，不得不像在道德上和理智上有责任感的公民一样，向公众做出某种合理的回答。他们为此写了《诗艺》的某一段落和《为诗一辩》或《诗辩》等书²¹：文学上的这些论著，相当于神学中的“教义辩惑学”。²² 为这一目的和为具有这样看法的读者而写的理论文字，自然强调文学的“功用”，而不强调文学的“快感”；因此，从语义上说，今天可以轻易地把文学的“作用”等同于文学的外部关系。但是，从浪漫主义运动开始以来，诗人对公众的挑战往往给予一个与此不同的回答，即布雷德利（A. C. Bradley）所谓的“为诗而诗”²³；并且，理论家们巧妙地使“作用”这一术语纳入整个“辩护”范围内。因此，当我们采用这个词的时候，我们是指诗歌可以有多种作用，而忠实于它的本性是它基本的和主要的作用。

1 贺拉斯在《诗艺》中实际上提出诗有三个可供选择的目的是。参见《诗艺》333—344行。（可同时参考杨周翰中译本译文：“诗人的愿望应该是给人益处和乐趣，他写的东西应该给人以快感，同时对生活有帮助。”——译注）R. G. 科林伍德在《艺术原理》（牛津，1938年）中驳斥了孤立采取其中任何一个目的的“极端化的谬说”（“polar heresies”）。

2 《安提戈涅》（Antigone），古希腊悲剧家索福克勒斯（Sophocles）写的著名悲剧。——译注

3 参见M. 阿德勒：《艺术和审慎》（纽约，1937年，35页等处）；K. 伯克：《反陈述》（纽约，1931年，151页）。

4 参见G. 博厄斯：《批评初阶》（巴尔的摩，1937年）；T. S. 艾略特：《诗歌的功用》（马萨诸塞，坎布里奇，1933年，133、155页）。

5 参见W. T. 斯泰斯：《美的意义》（伦敦，1929年，161页）。

6 “朝圣者”是英国文学一些寓言中的人物的命名；《人人》是英国中世纪一部道德剧的名字，剧中主角也叫“人人”。“朝圣者”和“人人”具有这一类型（type）人物的共性。——译注

7 “扁平”和“圆整”是福斯特的《小说面面观》（伦敦，1927年）103页等处使用的术语。

8 参见K. 霍尼：《自我分析》（纽约，1942年，38—39页）；上述福斯特的著作（74页）。

9 参见M. 伊斯曼：《文学心理：它在科学时代的地位》（纽约，1935年，155页等处）。

10 参见B. C. 海尔：《美学和艺术批评的新含义》（纽黑文，1943年，51—87页）。

11 参见D. 沃尔什：《艺术的知性内容》（载《哲学评论》，第52期，1943年，433—451页）。

12 参见T. S. 艾略特《论文选》（纽约，1932年，115—117页）：“‘思考的’诗人，”艾略特写道，“只是能够表现思想的情感对应物的诗人……所有伟大的诗歌都展示某种人生观。当我们进入荷马、索福克勒斯、维吉尔、但丁或莎士比亚的艺术世界时，便倾向于相信我们理解某种属于理智性的东西；因为，每一种精细的情感都趋向于理智性的表现方式。”

13 参见S. K. 兰格：《哲学的新方法》（马萨诸塞，坎布里奇，1942年），其中“推论形式和表现形式”一节见于79页等处。

14 参见S. K. 兰格：《哲学的新方法》（马萨诸塞，坎布里奇，1942年），288页。

15 一些书被禁阅和禁售，即使从通俗的意义上来说，也不证明只有这些书是宣传品，而应该确切地说这些禁书是统治阶级所不允许的宣传品。

16 参见T. S. 艾略特：《诗歌和宣传》（收录于《美国的文学见解》，扎贝尔编，纽约，1937年，25页等处）中关于“诗歌和宣传”的论述。

17 参见斯泰斯的前引文章（164页等处）。

18 参见歌德：《诗与真》，第十三章。科林伍德曾将“表现情感”（艺术）与“背叛情感”（非艺术）区别开来。

19 狄多（Dido），古罗马诗人维吉尔名作《埃涅阿斯记》的主人公埃涅阿斯的情人，在埃涅阿斯离开她后，忧伤地自杀而死。——译注

20 参见柏拉图：《理想国》，第十卷，606节；圣·奥古斯丁：《忏悔录》，第一卷，21页；A. 沃伦：《文学和社会》（收录于《20世纪的英文》，W. S. 尼克博克编，纽约，1946年，304—314页）。

21 《诗艺》是古罗马诗人贺拉斯有关文艺理论的一部代表作。对后世的文艺理论影响甚大。《为诗一辩》或《诗辩》是英国16世纪诗人P. 锡德尼写的一部有关文艺理论的专著。——译注

22 参见斯宾加恩（J. E. Spingarn）：《文艺复兴时期的文学批评史》（纽约，1924年改写本）。该书探讨了诗歌的“作用”（“function”）和“合理性”（“justification”）。

23 参见A. C. 布雷德利：《为诗而诗》（收录于《牛津大学诗歌讲演》，牛津，1909年，3—34页）。

第四章 文学理论、文学批评和文学史

既然我们已经明了文学研究有理可言，我们就须确定一下对文学做系统、整体研究的可能性。英语词汇中没有很恰当的名词来称呼这种研究工作，最普通的术语是“文学学”（literary scholarship）与“语文学”（philology）。前者似乎摈弃了“文学批评”，而强调学院式的研究，因此是我们所不能接受的。然而，如果像爱默生那样广义地解释“学者”（scholar）的含义，则“文学学”无疑是可以接受的。后一名词“语文学”很容易招致误解。历史上，此词不仅指所有文学的与语言的研究，而且包含对人类一切心智活动产物的研究。在19世纪的德国，这个词用得最广，现在它仍见于《现代语文学》《语文学季刊》与《语文学研究》等期刊的名称上。波克（P. A. Boeckh）在他所著的《语文科学概论与方法》（1877年版，其中有些资料采自早至1809年的讲演）¹这一本基础理论书里把“语文学”界定为“一切知识的学问”，因此包括语言、文学、艺术、政治、宗教和社会风俗等的研究。实际上，波克的“语文学”即格林罗所谓的“文学史”（literary history），显然乃是因研究古典时有所需要而产生的一一研究古典特别需要历史和考古学的知识。在波克看来，文学研究只是语文学的一个分支，而语文学则是指整个的“文明学”（science of civilization），而且特别指他与德国的浪漫主义者所称的“民族精神的科学”（science of national spirit）。今天，从语

文学这一术语的语源和许多专家的实际工作来看，它通常就是指语言学（linguistics）本身，特别是指对历代语法和古代语言形式的研究。由于这一术语有多种分歧的意义，我们最好还是把它弃置不用。

另外一个可供选择用来指称文学研究的名词就是“research”（语意为反复搜求）。但是这一术语更加不恰当，因为它仅仅强调初步的材料搜集和研究工作，并且似乎强行把研究材料划分为必须“搜求的”和随手可得的两种。比如说，到大英博物馆去查阅一善本书，便叫作“research”，而坐在家中的靠背椅上看同一本书的翻印版，显然会有一种不同的心理活动过程。充其量，“research”一词不过意味着某些初步工作，其程度与性质多半将随着研究的问题而改变。可是此词没有把解释、分析和评价等精细的研究项包含在内，而这些却正是文学研究的特点。

在文学“本体”的研究范围内，对文学理论、文学批评和文学史三者加以区别，显然是最重要的。首先，文学是一个与时代同时出现的秩序（simultaneous order），这个观点与那种认为文学基本上是一系列依年代次序而排列的作品、是历史进程上不可分割的一部分的观点，是有所区别的。其次，关于文学的原理与判断标准的研究，与关于具体的文学作品的研究——不论是做个别的研究还是做编年的系列研究——二者之间也要进一步加以区别。要把上述的两种区别弄清楚，似乎最好还是将“文学理论”看成是对文学的原理、文学的范畴和判断标准等类似问题的研究，并且将研究具体的文学艺术作品看成“文学批评”（其批评方法基本上是静态的）或看成“文学史”。当然，“文学批评”通常是兼指所有的文学理论的，可是这种用法忽略了一个有效的区别。亚里士多德是一个理论家，而圣—伯夫（A. Sainte-Beuve）基本上是个批评家。波克主要是一个文学理论家，而布莱克默（R. P. Blackmur）则是一个文学批评家。“文学理论”一语足以包括——本书即如此——必要的“文学批评理论”和“文学史理论”。

上述的一些定义的区别是相当明显并广为人知的。可是一般人却不太能够认识以上几个术语所指的研究方式是不能单独进行的，不太能够认识它们完全是互相包容的。文学理论不包括文学批评或文学史，文学批评中没有文学理论和文学史，或者文学史里欠缺文学理论与文学批评，这些都是难以想象的。显然，文学理论如果不植根于具体的文学作品，这样的文学研究是不可能的。文学的准则、范畴和技巧都不能“凭空”产生。可是，反过来说，没有一套问题、一系列概念、一些可资参考的论点和一些抽象的概括，文学批评和文学史的编写也是无法进行的。这里所说的问题当然不是不可克服的，例如，我们常常带些先入为主的成见去阅读，但在我们有了更多的阅读文学作品的经验时，又常常改变和修正这些成见。这个过程是辩证的，即理论与实践互相渗透、互相作用。

有人曾试图将文学史与文学理论和文学批评分离开来。例如，贝特森（F. W. Bateson）认为文学史旨在展示甲源于乙，而文学批评则在宣示甲优于乙。² 根据这一观点，文学史处理的是可以考证的事实，而文学批评处理的则是观点与信仰等问题。可是这个区别是完全站不住脚的。在文学史中，简直就没有完全属于中性“事实”的材料。材料的取舍，更显示对价值的判断：初步简单地从一般著作中选出文学作品，分配不同的篇幅去讨论这个或那个作家，都是一种取舍与判断。甚至在确定一个年份或一个书名时都表现了某种已经形成的判断，这就是在千百万本书或事件之中何以要选取这一本书或这一个事件来论述的判断。纵然我们承认某些事实（如年份、书名、传记上的事迹等）相对来说是中性的，我们也不过是承认编撰各种文学年鉴是可能的而已。可是任何一个稍稍深入的问题，例如一个版本校勘的问题，或者渊源与影响的问题，都需要不断做出判断。例如，像“蒲柏受德莱顿的影响”这样一个观点，不仅首先需要做出判断把德莱顿与蒲柏从他们同时代的无数诗人中挑选出来，还必须认识德莱顿与蒲柏的特点，然后再不断地衡量、比较和选择，看看其中何者本质上是

关键所在。再如，鲍芒（F. Beaumont）与弗莱契（J. Fletcher）二人合作创作的问题，就需要我们首先接受这样一个重要的原则才能得到解决，也就是说某些风格上的特点（或手法）只涉及两个作家中的一人；如果不这样看问题，我们就只能将风格的差异当作既成的事实来接受。

但是，一般把文学史从文学批评中分离出来的理由是多种多样的，并不止上述一例。有一种论点虽然不否认判断的必要，却申辩说文学史本身有其特殊的标准与准则，那是属于已在时代的标准与准则。这些文学的重建论（reconstructionists）主张我们必须设身处地地体察古人的内心世界并接受他们的标准，竭力排除我们自己的先入之见。这个观点，也称为“历史主义”（historicism），在19世纪的德国十分流行，但仍受到德国杰出的历史理论家特洛尔奇（E. Troeltsch）的抨击。³ 这个观点现在似乎或直接或间接地渗入英国和美国，而我们许多所谓的“文学史家”都或多或少地接受了它。例如克雷格（H. Craig）就说过，近代学术最新与最好的一面就是“避免了认错时代的思考方法”。⁴ 斯托尔在研究伊丽莎白时期的舞台艺术传统与观众的要求时，就坚持主张文学史的重要目的在于重新探索出作者的创作意图。⁵ 这样的理论主张可见于伊丽莎白时期的心理学研究的诸多理论中，如体液论（Doctrine of Humours）⁶ 和有关诗人的科学观念与伪科学观念等。⁷ 图夫（R. Tuve）就曾根据邓恩（J. Donne）及其同时代人接受过拉摩派逻辑（Ramist logic）⁸ 的训练来解释玄学派诗歌意象的起源和意义。⁹

这些研究无不使我们明白：不同时代有不同的文学批评观念和批评规范。因此，有人得出这样的结论：每一个时代都是一个独立自主的单元，它表现于其本身所独有的诗歌的形态之中，与其他时代是无法相比较的。这个观念在波特尔（F. A. Pottle）的《诗的成语》一书中有明白有力的阐释。¹⁰ 波特尔自称他的立场是“批判的相对论”（critical relativism），并且认为诗歌史中常有深奥莫测的“感受

性的变迁”和“全面的中断性”。他的立场由于兼具伦理和宗教的绝对标准而显得更有价值。

这种“文学史”观念的极致，要求文学史家具备想象力、“移情作用”（empathy）和对一个既往的时代或一种已经消逝的风尚的深深的同情。学者们已成功地考证出各种不同的文明形式中的一般人生观、态度、偏见和潜在的设想。因此，我们得以认识希腊人对神、对女人和对奴隶的各种态度；我们可以十分详尽地描述中世纪的宇宙观；还有人力图辨别中国艺术与拜占庭艺术在观察事物时极不相同的方式，或者至少是极不相同的传统和习惯。特别是在德国，许多人在施本格勒（O. Spengler）的影响之下，过分热衷于研究哥特式艺术和巴洛克艺术——这两种艺术的精神实质据说与我们这个时代迥然不同，它们均有自己的境界。

在文学研究中，这种重建历史的企图导致了对作家创作意图的极大强调。这派学者认为可以在文学批评和文学风尚的历史中着手进行这种研究。他们通常认为，如果我们能够确定作家的创作意图，并看到该作家已达到其目的，我们也就解决了文学批评的问题：既然原作者已经满足了当时的要求，那么就无须，甚至也不可能，再对他的作品做进一步地批评了。这个方法给人一种印象：文学批评只有一个标准，即只要能取得当时的成功就可以了。如此说来，文学观点就不止一两个，而是有数以百计独立的、分歧不一且互相排斥的观点；每一个观点就某方面而言都是“正确”的。诗的理想于是人言言殊，破碎而不复存在，其结果是一片混乱，或者毋宁说是各种价值都拉平或取消了。文学史于是就降为一系列零乱的、终至于不可理解的残编断简了。另有一种略为温和的观点则认为诗的理想处于两个极端：古典主义与浪漫主义、蒲柏的理想与华兹华斯的理想、直陈诗（poetry of statement）与蕴藉诗，它们是如此不同以至于没有共同的特征。

不过，作家的“创作意图”就是文学史的主要课题，这样一种观念看来是十分错误的。一件艺术作品的意义，决不仅仅止于、也不等同于其创作意图；作为体现种种价值的系统，一件艺术品有它独特的生命。一件艺术品的全部意义，是不能仅仅以其作者和作者的同时代人的看法来界定的。它是一个累积过程的结果，亦即历代的无数读者对此作品批评过程的结果。历史重建论者宣称整个累积过程与批评无关，我们只需探索原作开始的那个时代的意义即可。这似乎是不必要而且实际上也不可能成立的说法。我们在批评历代的作品时，根本不可能不以一个20世纪人的姿态出现：我们不可能忘却我们自己的语言引起的各种联想和我们新近培植起来的态度和往昔给予我们的影响。我们不会变成荷马或乔叟（G. Chaucer）时代的读者，也不可能充当古代雅典的狄俄尼索斯剧院或伦敦环球剧院的观众。想象性的历史重建，与实际形成过去的观点，是截然不同的事。我们不可能真正崇拜酒神狄俄尼索斯而同时又嘲笑他，就像欧里庇得斯（Euripides）的《酒神的崇拜者》一剧的观众当场可能出现的反应那样¹¹；我们之中很少有人会对但丁笔下的层层地狱和炼狱山信以为真。如果我们果真能重建《哈姆雷特》一剧对当时观众的意义，那么我们只会排斥此剧所含有的其他的丰富意义。我们会否认后来人在此剧中不断发现的合理含义。我们也会否认此剧有新的解释的可能性。这里并非赞同主观武断地去误解作品：“正确”了解和误解之间的区别仍然是存在的，需要根据各个特定的情况一一加以解决。历史派的学者不会满足于仅用我们这个时代的观点去评判一件艺术品，但是这种评判却是一般文学批评家的特权；一般的文学批评家都要根据今天的文学风格或文学运动的要求，来重新评估过去的作品。对历史派的学者来说，如果能从第三时代的观点——既不是他的时代的，也不是原作者时代的观点——去看待一件艺术品，或去纵观历来对这一作品的解释和批评，以此作为探求它的全部意义的途径，将是十分有益的。

实际上，这么直截了当地在历史观点和当代观点之间做出取舍决定几乎是不可能的。我们必须既防止虚假的相对主义又防止虚假的绝对主义。文学的各种价值产生于历代批评的累积过程之中，它们反过来又帮助我们理解这一过程。对历史相对论的反驳，不是教条式的绝对主义——绝对主义诉诸“不变的人性”或“艺术的普遍性”。因此我们必须接受一种可以称为“透视主义”（Perspectivism）的观点。我们要研究某一艺术作品，就必须能够指出该作品在它自己那个时代的和以后历代的价值。一件艺术品既是“永恒的”（即永久保有某种特质），又是“历史的”（即经过有迹可循的发展过程）。相对主义把文学史降为一系列散乱的、不连续的残编断简，而大部分的绝对主义论调，不是仅仅为了趋奉即将消逝的当代风尚，就是设定一些抽象的、非文学的理想（如新人文主义 [New Humanism]¹²、马克思主义和新托马斯主义等批评流派的标准），但考虑到文学在历史上的各种变化，这些理想是不合理的。“透视主义”的意思就是把诗，把其他类型的文学，看作一个整体，这个整体在不同时代都在发展着，变化着，可以互相比较，而且充满着各种可能性。文学既不是一系列独特的、没有相通性的作品，也不是被某个时期（如浪漫主义时期和古典主义时期，蒲柏的时代和华兹华斯的时代）的观念完全束缚的一长串作品。文学当然也不是一个均匀划一的、一成不变的“封闭的体系”——这是早期古典主义的理想体系。绝对主义和相对主义二者都是错误的；但是，今天最大的危机，至少在英美是如此，是相对主义的流行，这种相对主义造成了价值观的混乱，放弃了文学批评的职责。

实际上，任何文学史都不会没有自己的选择原则，都要做某种分析和评价的工作。文学史家否认批评的重要性，而他们本身却是不自觉的批评家，并且往往是引证式的批评家，只接受传统的标准和评价。今天他们一般来说都是落伍的浪漫主义信徒，拒斥其他形式的艺术，尤其是拒斥现代文学。但是，正如科林伍德很确切地说过的那样，一个人如果“宣称知道莎士比亚之所以成为一个诗人的原因，也

就等于默认他知道斯泰因夫人（G. Stein）到底是不是一个诗人，假如她不是诗人，又何以不是”。¹³

现代文学之所以被排斥于严肃的研究范围之外，就是那种“学者”态度的极坏的结果。“现代”文学一语被学院派学者做了如此广泛的解释，以至于弥尔顿（J. Milton）以后的作品几乎没有被当作上品来研究的。后来，18世纪的文学在传统的文学史中获得了正当的地位和良好的评价；研究18世纪遂成为时尚，因为这个时期的文学似乎给人们提供了一个更为优美、稳定和秩序井然的世界。浪漫主义时期和19世纪后期也开始受到学院派学者的注意，甚至在学院派之中，也有少数坚毅的学者捍卫并研究当代文学。

反对研究现存作家的人只有一个理由，即研究者无法预示现存作家毕生的著作，因为他的创作生涯尚未结束，而且他以后的著作可能为他早期的著作提出解释。可是，这一不利的因素，只限于尚在发展前进的现存作家；但是我们能够认识现存作家的环境、时代，有机会与他们结识并讨论，或者至少可以与他们通讯，这些优越性大大压倒那一不利的因素。如果过去许多二流的、甚至十流的作家值得我们研究，那么与我们同时代的一流或二流的作家自然也值得研究。学院派人士不愿评估当代作家，通常是他们缺乏洞察力或胆怯的缘故。他们宣称要等待“时间的评判”，殊不知时间的评判不过也是其他批评家和读者——包括其他教授——的评判而已。主张文学史家不必懂文学批评和文学理论的论点，是完全错误的。这个道理很简单：每一件艺术品现在都存在着，可供我们直接观察，而且每一作品本身即解答了某些艺术上的问题，不论这作品是昨天写成的还是1000年前写成的。如果不是始终借助于批评原理，便不可能分析文学作品，探索作品的特色和品评作品。“文学史家必须是个批评家，纵使 he 只想研究历史。”¹⁴

反过来说，文学史对于文学批评也是极其重要的，因为文学批评必须超越单凭个人好恶的最主观的判断。一个批评家倘若满足于无视所有文学史上的关系，便会常常发生判断上的错误。他将会搞不清楚哪些作品是创新的，哪些是师承前人的；而且，由于不了解历史上的情况，他将常常误解许多具体的文学艺术作品。批评家缺乏或全然不懂文学史知识，便很可能马马虎虎，瞎蒙乱猜，或者沾沾自喜于描述自己“在名著中的历险记”；一般来说，这种批评家会避免讨论较远古的作品，而心安理得地把它们交给古物学家和“语文学家”去研究。

中世纪文学，尤其是英国的中世纪文学，就是这样的例子。很少有人以美学的和批评的观点来探讨这个时期的文学，乔叟的作品可能是个例外。采用现代的感受性来探讨中世纪文学，会使人对大部分盎格鲁—撒克逊人的诗歌或丰富的中古抒情诗产生不同的看法；这正如引进文学史的观点和对起源问题的系统考察，也会在当代文学中有所发现一样。将文学批评与文学史二者分离的一般做法对两者都是不利的。

1 参见P. A. 波克：《语文科学概论与方法》（莱比锡，1877年，1886年再版）。

2 参见F. W. 贝特森：《书信》（载《细察》，第4期，1935年，181—185页）。

3 参见E. 特洛尔奇：《历史及其问题》（蒂宾根，1922年）、《历史及其压倒一切的力量》（柏林，1924年）。

4 参见H. 克雷格《文学研究和学术性专业》（华盛顿，西雅图，1944年，70、126—127页）：“最后一代人出人意料地认定要从过去作家本身去发现他们的意义和价值，如坚信莎士比亚本身的意义就是莎士比亚的最大意义。”

5 参见E. E. 斯托尔：《诗人和剧作家》（明尼阿波利斯，1930年，217页）、《从莎士比亚到乔伊斯》（纽约，1944年，9页）。

6 体液论，是古代欧洲人一种不科学的医学观念，认为人体内有四种液体，即血液、冷淡液、胆液和忧郁液。这四种液体的不平衡决定人的性格，如胆液过盛则其人勇敢、暴躁。——译注

7 参见李莉·坎贝尔（Lily Campbell）、奥斯卡·坎贝尔（Oscar J. Campbell）、E. E. 斯托尔等人评莎士比亚的著述。

8 拉摩派逻辑，以16世纪法国著名的逻辑学家P. 拉摩命名的一个学派，其理论与亚里士多德的逻辑理论相反。——译注

9 参见《意象和逻辑：拉摩和玄学派诗学》（载《思想史杂志》，第3期，1942年，365—400页）。

10 参见F. A. 波特尔：《诗的成语》（纽约，伊萨卡，1941年，1946年再版）。

11 这个例子来自H. 彻尼斯：《文学批评中的传记法》（载《加利福尼亚大学经典语言学出版物》，第12期，1943年，279—293页）。

12 亦可译为新人道主义。——译注

13 参见R. G. 科林伍德：《艺术原理》（牛津，1938年，4页）。如泰特（A. Tate）在《艾米丽·勃朗特和她的传记作家》中所说：“那些宣称理解德莱顿但对霍普金斯（G. M. Hopkins）或叶芝无知的学者，正说明他们并不理解德莱顿。”（《疯癫中的理性》，纽约，1941年，115页）

14 参见N. 福斯特：《美国学者》（教堂山，1929年，36页）。

第五章 总体文学、比较文学和民族文学

我们已将文学研究分为文学理论、文学史和文学批评三方面加以阐述。现在，我们将采用另外一种划分原则，以便给比较文学、总体文学和民族文学下一个系统的定义。“比较文学”这个名称带来不少麻烦，毫无疑问，这也是这个重要的文学研究方式迄今尚未取得预期的学术成就的原因之一。马修·阿诺德翻译了安培（J. -J. Ampère）使用的“比较历史”（histoire comparative）这一用语，他显然是第一个在英语中使用这个名称的人（1848年）。法国人比较喜欢维尔曼（A. F. Villemain）在更早的时候用过的名称。1829年，维尔曼模仿居维叶（G. B. Cuvier）在1800年用过的“比较解剖学”（Anatomie comparée）这个名称，提出了“比较文学”（littérature comparée）这一术语。德国人则称之为“比较文学史”（vergleichende Literaturgeschichte）。¹但是，这几个不同形式的形容词都不能完全说明问题，因为，比较是所有的批评和科学都使用的方法，它无论如何也不能充分地叙述文学研究的特殊过程。不同文学之间——甚或文学运动、作家和作品之间——在形式上的比较，在文学史上很少作为中心议题，但是像格林（F. C. Green）的《小步舞》（*Minuet*）²这样的书，却对法国与英国18世纪文学的各个方面进行了比较，它不但说明一个民族与另一个民族在文学发展方面的共同点和类似之处，而且指出其差异的方面。

实际上，“比较文学”这个名称过去指的是，而且现在仍然指的是相当明确的研究范围和某些类型的问题。它首先可以是关于口头文学的研究，特别是民间故事的主题及其流变的研究，以及这些民间故事是如何和何时进入“高级文学”或“艺术性文学”的研究。这类问题可以归入民俗学。民俗学是一门重要的学问，它仅仅部分地涉及美学上的问题，因为它所研究的是一个民族的全部文化，包括他们的服饰、风俗、迷信和工具以及各种技艺等。但是，我们必须承认这样一个观点，即口头文学的研究是整个文学学科的组成部分，因为它不可能和书面作品的研究分割开来；不仅如此，它们之间，过去和现在都在继续不断地互相发生影响。无须提及像瑙曼（H. Naumann）这样抱极端看法的民俗学者³（他们认为后期的口头文学绝大部分都是“堕落的文化财富”[gesunkenes Kulturgut]），我们也能看出上层阶级的书面文学对口头文学有深刻的影响。另一方面，我们必须认识到，很多基本的文学类型及主题都起源于民间文学，我们还有充分证据说明，民间文学的社会地位已有所提高。然而，骑士传奇及行吟诗人的抒情歌谣并入民间传说，也是一个不容置疑的事实。虽然这种看法会使浪漫主义者对人民的创造力及民间艺术的深远渊源的信仰发生动摇，然而我们所知道的流行民谣、神话及传说往往起源较迟，而且来自上层阶级的文学。但是，对于每一个想了解文学发展过程及其文学类型和手法的起源和兴起的文学家来说，口头文学研究无疑是一个重要的领域。不幸的是，口头文学研究迄今仍局限在研究主题及其从一个国家到另一个国家的流播和演变上，也就是说，仍然局限在对现代文学素材的研究上。⁴不过，近来的民俗学者越来越把注意力转向模式、形式和手法的研究，转向文学形式的结构形态的研究，转向对故事的讲述者、叙述者及听众等方面的研究，这样就为将他们的研究工作紧密地纳入文学这门学问的总体概念铺平了道路。⁵虽然研究口头文学有其特殊问题，即传播与社会背景等问题⁶，但是，它的基本问题无疑是和书面文学共同的，而且，口头文学与书面文学之间的连

续性也从来没有中断过。现代欧洲文学的学者们常常忽视了这些问题而蒙受不利，而斯拉夫国家及斯堪的纳维亚国家的文学史家们——在这些国家里，民间传说不是现在还存在，就是不久以前还存在——与这些研究的关系则更为密切。但是，用“比较文学”这个名称来指口头文学的研究实在太不确切。

“比较文学”的另一个含义是指对两种或更多种文学之间的关系的研究。这一用法是以已故的巴登斯贝格（F. Baldensperger）为首，聚集在《比较文学评论》（*Revue de littérature comparée*）刊物周围的盛极一时的法国比较文学学派确立的。⁷这一学派有时机械地，有时又十分巧妙地着重探讨像歌德在法国和英国，莪相（Ossian）⁸、卡莱尔（T. Carlyle）、席勒（F. Schiller）在法国的威望和渗透、影响和声誉等问题。这一学派发展了一套方法学，除了收集关于评论、翻译及影响等资料，还仔细考虑某一作家在某一时期给人的形象和概念，考虑诸如期刊、译者、沙龙和旅客等不同的传播因素，考虑“接受因素”，即外国作家被介绍进来的特殊气氛和文学环境。总之，已经积累了许多证据可以说明文学，特别是西欧文学的高度统一性；并且，我们对文学作为“外贸”方面的知识也大大增加了。

但是，人们承认，“比较文学”这样的概念也存在它自己的特殊困难。⁹看来，从这类研究的积累中无法形成一个清晰的体系。在研究“莎士比亚在法国”和研究“莎士比亚在18世纪的英国”之间，或者在研究“爱伦·坡对波德莱尔（C. Baudelaire）的影响”和研究“德莱顿对蒲柏的影响”之间没有方法论上的区别。文学之间的比较，如果与总的民族文学相脱节，就会倾向于把“比较”局限于来源和影响、威望和声誉等一些外部问题上。这类研究不允许我们分析和判断个别的文艺作品，甚至还不允许我们考虑其整个复杂的起源问题，而是把主要精力或者用于研究一篇杰作引起的反响，如翻译及模仿，而这些仿作又往往出自二流作家之手；或者用于研究一篇杰作产

生前的历史及其主题和形式的演变和传播。这样构想的“比较文学”，其重点是在外部事物上；近几十年来这种类型的“比较文学”的衰落，反映出人们普遍不赞成把重点放在纯粹的“事实”上，或放在来源和影响上。

然而，第三种概念避免了上述弊病：把“比较文学”与文学总体的研究等同起来，与“世界文学”或“总体文学”等同起来。这些等式同样也产生了一定的困难。“世界文学”这个名称是从歌德的“Weltliteratur”¹⁰翻译过来的，似乎含有应该去研究从新西兰到冰岛的世界五大洲的文学这个意思，也许宏伟壮观得过分不必要。其实歌德并没有这样想。他用“世界文学”这个名称是期望有朝一日各国文学都将合而为一。这是一种要把各民族文学统一起来成为一个伟大的综合体的理想，而每个民族都将在这样一个全球性的大合奏中演奏自己的声部。但是，歌德自己也看到，这是一个非常遥远的理想，没有任何一个民族愿意放弃其个性。今天，我们可能离这样一个合并的状态更加遥远了；并且，事实可以证明，我们甚至不会认真地希望各个民族文学之间的差异消失。“世界文学”往往有第三种意思。它可以指文豪巨匠的伟大宝库，如荷马、但丁、塞万提斯、莎士比亚以及歌德，他们誉满全球，经久不衰。这样，“世界文学”就变成了“杰作”的同义词，变成了一种文学作品选。这种文选在评论上和教学上都是合适的，但却很难满足要了解世界文学全部历史和变化的学者的要求，他们如果要了解整个山脉，当然就不能仅仅局限于那些高大的山峰。

“总体文学”这个名称可能比较好些，但它也有不足之处。它原是用来指诗学或者文学理论和原则的。在近几十年里，梵·第根（P. Van Tieghem）想把它拿过来表示一个与“比较文学”相对照的特殊概念。¹¹根据他的说法，“总体文学”研究超越民族界限的那些文学运动和文学风尚，而“比较文学”则研究两种或两种以上文学之间的相互关系。但是，我们又怎么能够确定例如莪相风格是“总体文学”的

题目，还是“比较文学”的题目呢？我们无法有效地区分司各特（W. Scott）在国外的影响，以及历史小说在国际上风行一时这两种情形。

“比较文学”和“总体文学”不可避免地会合而为一。可能最好的办法是简简单单地称之为“文学”。

无论全球文学史这个概念会碰到什么困难，重要的是把文学看作一个整体，并且不考虑各民族语言上的差别，去探索文学的发生和发展。提出“比较文学”或者“总体文学”或者单单是“文学”的一个重要理由，是因为自成一体的民族文学这个概念有明显的谬误。至少西方文学是一个统一的整体。我们不可能怀疑古希腊文学与古罗马文学之间的连续性，西方中世纪文学与主要的现代文学之间的连续性，而且，在不低估东方影响的重要性、特别是圣经的影响的情况下，我们必须承认一个包括整个欧洲、俄国、美国以及拉丁美洲文学在内的紧密整体。这个理想是由19世纪初期文学史的创始人，如施莱格尔兄弟（A. W. Schlegel and F. Schlegel）、布特韦克（F. Bouterwek）、西斯蒙第（S. Sismondi）和哈勒姆（H. Hallam）等人设想出来并且在他们力所能及的范围内实现的。¹²但是，由于后来民族主义的进一步发展，加上日趋专业化的影响，形成了用日益狭隘的地方性观点来研究民族文学的倾向。然而，到19世纪后半期，全球文学史的理想在进化论的影响下又复活了。早期从事“比较文学”工作的是民俗学者和人种史学者，他们主要是在斯宾塞（H. Spencer）的影响下研究文学的起源、口头文学的不同形式，以及早期史诗、戏剧和抒情诗的产生等课题。¹³然而，进化论在现代文学史上却没有留下多少痕迹，显然它把文学的演变描绘得与生物的进化过分相似，从而失去了信誉。全球文学史的理想也随之衰落。可喜的是近年来有许多迹象预示要复活总体文学史编纂工作的雄图。库提乌斯（E. R. Curtius）的《欧洲文学和拉丁中世纪》（1948年）以惊人渊博的学识从整个西方传统中找出其共同的习俗和惯例，奥尔巴赫（E. Auerbach）的《论模仿》（1946年）是一部从荷马到乔伊斯（J. Joyce）的现实主义史，

对其间各个不同作家作品中的文体风格做了敏锐的分析。这些学术上的成就冲破了已经确立的民族主义的樊笼，令人信服地证明：西方文明是一个统一体，它继承了古典文化与中世纪基督教义丰富的遗产。

14

这样，一部综合的文学史，一部超越民族界限的文学史，必须重新书写。从这个意义上来研究比较文学将对学者们掌握多种语言的能力提出很高的要求。它要求我们扩大眼界，抑制乡土和地方感情，这是不容易做到的。然而，文学是一元的，犹如艺术和人性是一元的一样。只有运用这个概念来研究文学史才有前途。

在这个庞大的范围内——实际上等于全部的文学史——无疑会有一些有时与语言学方法平行的分组方法。首先有按欧洲三大语系的分组法——日耳曼语系文学、拉丁语系文学和斯拉夫语系文学。从布特韦克起，直到奥尔希基（L. Olshki）试图为中世纪时期写一部全拉丁语系文学史，学者们经常从拉丁语系文学紧密的相互联系上去研究它们。¹⁵ 日耳曼语系文学用比较法进行研究，通常仅限于中世纪早期，当时人们还能强烈感到总的条顿文明之中的相近性。¹⁶ 尽管波兰学者一贯反对，但是，斯拉夫语系在语言上的亲缘关系，再加上共有的民间传统乃至格律形式上的传统，看来还是构成了共同的斯拉夫语系文学的基础。¹⁷

主题和形式、手法和文学类型的历史，显然是国际性的历史。虽然我们的大多数文学类型是从古希腊文学和古罗马文学流传下来的，但是，它们在中世纪时代却经历过较大的修改和增补。甚至格律学的历史，虽然和每一种语言体系紧密相连，也仍然是国际性的。此外，现代欧洲的伟大文学运动及风格（文艺复兴时期的风格、巴洛克艺术风格、新古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义等）都远远超越了民族的界限，尽管这些风格的成果在各民族间有重大的区别。¹⁸ 它们在地理上的扩散也可能不尽相同，例如，文艺复兴时期的风格深入

到波兰，但没有扩散到俄罗斯或波希米亚；巴洛克艺术风格遍及整个东欧，包括乌克兰，但几乎没有触及俄国本土。在时间顺序上也可能有相当大的区别：巴洛克艺术风格在东欧的农民文化中一直存在到18世纪末为止，而当时的西欧已经经历过启蒙运动，如此等等。总的来说，19世纪的学者将语言障碍的重要性过分地夸大了。

这种强调是因为在浪漫主义（大多在语言方面）的民族主义和现代有组织体系的文学史的兴起之间有着非常紧密的联系。这种情况今天还继续存在着，因为教授文学和教授语言实际上是一回事，美国尤其如此。其结果是在美国的英国、德国和法国文学的学者之间特别缺乏接触。他们各有其完全不同的特征，使用不同的方法。毫无疑问，这种割裂有一部分是无法避免的，因为大多数人只生活在一种单一的语言环境中。然而，如果仅仅用某一种语言来探讨文学问题，仅仅把这种探讨局限在用那种语言写成的作品和资料中，就会引起荒唐的后果。虽然在艺术风格、格律，甚至文学类型的某些问题上，欧洲文学之间的语言差别是重要的，但是很清楚，对思想史中的许多问题，包括批评思想方面的问题来说，这种区别是站不住脚的；在同类性质的材料中划取横断面是人为的，说明不同民族意识形态相互影响的思想史用某一种文字（英文、德文或法文）写成只是一种偶然的情况。过分注意某一国家的本土语言，对研究中古时代的文学特别有害，因为在中古时代，拉丁文是欧洲最重要的文学语言，而欧洲在智力活动上是一个联系十分密切的整体。英国的中古时代文学史如果忽视大量的拉丁文和盎格鲁—诺曼文著作，就会在论及英国的文学情况及其总的文化时给人以假象。

这里推荐比较文学当然并不含有忽视研究各民族文学的意思。事实上，恰恰就是“文学的民族性”以及各个民族对这个总的文学进程所做出的独特贡献应当被理解为比较文学的核心问题。这个问题没有以明晰的理论加以研究，却被民族主义感情和种族理论弄模糊了。如果无视英国文学对总体文学的确切贡献（这是一个有吸引力的问题）

可能就会导致观点上的改变，甚至对主要作家的评价的改变。在每个民族文学内部也有类似的问题，即如何判断各地区文学和各城市文学对整个民族文学所做的确切贡献。纳德勒（J. Nadler）自称能够识别每个德国部落和地区的特征及其在文学上的反映，像他这种夸张的理论¹⁹不应该吓住我们去考虑这些迄今很少运用任何事实和任何有条理的方法进行调查研究的问题。有不少文章谈到新英格兰、中西部及南部在美国文学史上的作用，多数文章论及了地方主义，但它们表达的只不过是虔诚的希望、地方的自尊心以及对中央集权的不满而已。任何客观的分析都必须将作者的祖籍、作品的出处、背景等社会问题和自然景色的实际影响、文学传统、文学风尚等问题加以区别。

如果我们必须断定同一种语言的文学是不同的民族文学（像美国文学和现代爱尔兰文学就肯定是那样），那么，“民族的界限”问题就显得特别复杂了。哥尔斯密（O. Goldsmith）、斯特恩（L. Sterne）和谢立丹（R. B. Sheridan）为什么不属于爱尔兰文学，而叶芝和乔伊斯却属于爱尔兰文学？像这种问题就需要做出回答。是否有独立的比利时文学、瑞士文学和奥地利文学？要确定从什么时候开始在美国写的文学作品不再是“英国殖民地”文学而变成独立的民族文学，这并不很容易。是仅仅根据政治上独立的事实，还是根据作家自身的民族意识，还是根据采用民族的题材或具有地方色彩，抑或者根据出现明确的民族文学风格来确定？

只有当我们对这些问题做出了明确的回答时，我们才能写出不单单是从地理上或语言上区分的各民族文学史，才能确切地分析出每一个民族文学是怎样成为欧洲传统的一部分的。全球文学和民族文学互相关联，互相阐发。遍及欧洲的习俗在其中每个国家里都有所增色：各个国家中都有向外传播的中心，还有特立独行的大人物把一个民族的传统与另一个民族的传统分开来。能够描写这种传统或那种传统的确切贡献就等于懂得许多在全部文学史上值得懂得的东西。

1 参见F. 巴登斯贝格：《比较文学：名称与实质》（载《比较文学杂志》，第1期，1921年，1—29页）。

2 参见 F. C. 格林：《小步舞》（伦敦，1935年）。

3 参见H. 璠曼：《原始氏族社会的文化》（耶拿，1921年）。

4 J. 希克的《哈姆雷特式故事总集》（五卷本，柏林，1912—1938年）所搜集的世界各国的类似故事，与对莎士比亚的研究是不相干的。

5 这里与19世纪70年代的A. N. 维谢洛夫斯基的著作、后来J. 波利夫卡论俄国童话故事著作以及G. 盖斯曼关于南斯拉夫史诗的一些论著中的说法是相符的。

6 参见P. 波格提列夫和R. 雅柯布逊（R. Jakobson）：《民间故事——一种特殊的创作形式》（*Donum Natalicium Schrijnen*，乌德勒支〔荷兰〕，1929年，900—913页）。该文似乎过分强调民间文学与高级文学的区别。

7 见本章参考书目。

8 莪相，传说为3世纪左右的苏格兰吟游诗人，主要活动在爱尔兰、苏格兰等地。18世纪60年代，麦克弗森（J. Macpherson）出版了一系列诗，称为《莪相集》，因此轰动一时，但学者们后来断定为麦克弗森之伪作。这些诗作在风格上沉郁、浪漫，表现了对自然的恋慕，对欧洲不少诗人产生了影响，下文所谓的“莪相风格”即指此，第六章中还要谈及麦克弗森伪作莪相诗的问题。——译注

9 参见B. 克罗齐：《比较文学》（载《美学问题》，巴黎，1910年，73—79页）；R. 韦勒克：《比较文学的危机》（载《国际比较文学协会第二次会议论文集》，W. P. 弗里德里希编，教堂山，第一期，1959年，149—159页）。

10 参见歌德：《与爱克曼谈话录》（1827年1月31日）、《艺术和上古时代》（1827年）、《纪念版著作》（第三十八卷，97页）。

11 参见梵·第根：《文学史上的综合：比较文学和总体文学》（载《历史综合杂志》，第31期，1921年，1—27页）；R. 佩希：《总体文学》（载《美学杂志》，第28期，1934年，254—260页）。

12 参见A. W. 施莱格尔：《关于戏剧艺术与文学》（三卷本，海德堡，1809—1811年）；F. 施莱格尔：《新旧文学史》（维也纳，1815年）；F. 布特韦克：《诗史和13世纪末的口头文学资料》（十三卷本，哥丁根，1801—1819年）；S. 西斯蒙第：《南欧文学》（四卷本，巴黎，1813年）；H. 哈勒姆：《15、16、17世纪文学导论》（四卷本，伦敦，1836—1839年）。

13 在德国，于1860年创办《人类心理学杂志》的H. 斯坦特尔，似乎最先将进化论原理系统地用于文学研究；在俄国，维谢洛夫斯基对“进化论的诗学”作过广博的探讨，他是斯坦特尔的学生；在法国，进化论思想也是很明显的，如E. 梅

利尔所著的《喜剧史》（两卷本，1864年）就采用了进化论的观点，布吕纳季耶（F. Brunetière）将进化论思想应用于近代文学；英国J. A. 西蒙兹也是如此（见参考书目第十九章第4节）。

14 《欧洲文学和拉丁中世纪》（波恩，1948年；英译本，纽约，1953年）；《论模仿：西方文学中描绘现实的方法》（波恩，1946年；英译本，普林斯顿，1953年），参见R. 韦勒克在《肯庸评论》，第16期，1954年，279—307页上对此书作的评述以及E. 奥尔巴赫本人的论文《再论模仿》（载《罗曼语系研究》，第65期，1953年，1—18页）。

15 参见L. 奥尔希基：《中世纪的拉丁文学》（维尔帕克一波茨坦，1928年；收录于瓦尔泽尔 [O. Walzel]：《文学研究手册》第一卷）。

16 参见A. 荷依斯勒：《古日耳曼诗歌》（维尔帕克一波茨坦，1923年，也收在瓦尔泽尔的《手册》之中），这一节写得很精彩。

17 参见J. 马塞尔：《斯拉夫文学》（三卷本，布拉格，1922—1929年，未完成）。该书是全斯拉夫文学史的最新尝试。在《斯拉夫评论》第四卷中讨论了建立斯拉夫比较文学史的可能性。在R. 雅柯布逊的《比较斯拉夫文学的核心》（收录于H. 兰特编《哈佛斯拉夫研究》，第一卷，1—71页）一文中，提供了斯拉夫文学共同性的有力根据；D. 谢切夫斯基的《比较斯拉夫文学纲要》（波士顿，1952年）做了同样的论证。

18 参见洛夫乔伊（A. O. Lovejoy）：《论对浪漫主义的鉴别》（载《现代语言学会会刊》，第39期，1924年，229—253页，收录于《思想史论文集》，巴尔的摩，1945年，228—253页）；H. 佩尔在《法国的古典主义》（纽约，1942年）一书中竭力辩明法国古典主义与其他新古典主义的明显区别；帕诺夫斯基（E. Panofsky）在《文艺复兴与复古》（载《肯庸评论》，第6期，1944年，201—236页）中赞成传统的文艺复兴概念。

19 参见J. 纳德勒：《德语系统和德国本土的文学史》（三卷本，赫根斯堡，1912—1918年；第4版改称《条顿族的文学史》，四卷本，柏林，1938—1940年）、《柏林人的罗曼蒂克》（柏林，1921年）、《文学史的方法论》（载《尤弗利昂》，第21期，1914年，1—63页）；H. 冈贝尔：《诗歌和民族性》（收录于《文学哲学》，E. 埃马廷格尔编，柏林，1930年，43—49页，但该文解释含混。）

第二部 初步工作

第六章 论据的编排与确定

学术研究的第一步工作，就是搜集研究材料，细心地排除时间的影响，考证作品的作者、真伪和创作日期。很多学者费了大量的心力和工夫来解决这些问题； 尽管如此，文学研究者却必须认识到这些努力仅是最后的研究工作的起步。这些起步工作的重要性常常是特别重大的，因为缺少这些工作，就无法解决在对作品做批评性分析和历史性了解时所遇到的许多困难。在一个半埋没的文学传统里，例如在盎格鲁—撒克逊文学（Anglo-Saxon Literature）传统里，情况尤其如此； 但对于研究最新文学的人来说，这些工作的重要性便不可估计过高，因为他们注意的是作品字面上的意义。这些初步工作曾受过不应有的嘲笑，说它们墨守成规； 也曾受到赞扬，因为它们据说有或果真有其精确性。这些工作的条理性和完美性——某些问题是可随之解决的——对那些喜欢有条不紊地拨冗理乱的人总是具有吸引力； 但他们往往过分关注材料的搜集和梳理，而忽视从材料中可能获得的最终含义。这些研究工作只有在它们攫取其他研究工作的地位而变成一种专业性的任务，并要强加于每一位文学研究者身上时，才会受到谴责。缜密地编辑文学作品，尽可能详确地校订和评点作品中的一些段落，这两种工作从文学的甚或历史的观点来看，都不值得在这里加以讨论。如果有必要加以讨论的话，那也只是版本校勘学家所提出的问

题。像其他各种人类活动一样，这类工作本身往往就变成了它的目的。

在这些初步性的工作之中，有两个层次要加以区分：其一即作品文本的搜集和校正；其二即作品的创作日期、真伪、作者、合作者和修改增删等问题的考证，这类工作往往被称为“高级校勘”（higher criticism），这个不甚恰当的术语是从圣经的研究上派生出来的。

把这些工作区分为几个阶段是有意义的。第一阶段是搜集和汇总材料，不管是手抄本还是印刷本。在英国文学史里，这一项工作差不多已完满了，虽然20世纪内，还有少数十分重要的作品，如《玛杰里·凯普之书》（*The Book of Margery Kempe*）、麦德维尔（H. Medwall）的《富尔根斯和露克丽斯》（*Fulgens and Lucrece*）和斯马特（C. Smart）的《为耶稣欢欣》（*Rejoice in the Lamb*）等，被发现从而添加到英国神秘主义作品和英诗的历史之中。¹当然，发掘个人的和法律上的文献——这些文献均可以阐释文学，或至少可以阐释许多英国作家的生平——是永无休止的工作。近几十年来，霍特森（L. Hotson）有关马洛（C. Marlowe）资料的发现，或鲍斯威尔（J. Boswell）的文稿的重新被发现，都可作为著名的例子在这里举出来。²在其他各国的文学中，发掘出新东西的可能性也许大得多，尤其是那些对文学作品鲜有定论的国家，情况更是如此。

在口头文学的研究领域中，收集材料有其特殊的困难，例如，如何发现一位有表现力的吟唱诗人或讲故事者，如何以特殊手段诱使他唱诗或诵诗，如何运用留声机或语言学的记录方法以录取他的吟诵，等等。在搜寻手抄本作品一类材料时，搜寻者必然会碰到一些很实际的问题，例如与作者的后人私交的深浅、搜寻者自己的名望和经济条件的限制等，而且这方面往往还要运用某种侦探的技术。³这样的搜寻工作需要凭借十分特殊的知识，例如，以霍特森来说，他必须懂得许多关于伊丽莎白时期法律程序的知识，才能在公共资料记录机构的

大堆文献中找到他所要的资料。因为大多数的文学研究者可以在图书馆中找到他们需要的资料，那么了解并熟悉最主要的图书馆和这些图书馆的编目以及别的工具书，在许多方面来说，无疑是每一个文学研究者几乎不可或缺的重要训练。⁴

我们可以把图书编目和编参考书目时要做的择要记述之类的技术性工作留给图书馆员和专业编目家去做；不过，有时候仅仅书目上反映的事实就可能有价值并与文学研究有关。书目上所记载的一个作品的重印次数与印量，有助于了解该书的成就与声誉；而作品的每一版与另一版之间的不同，可使我们追溯出作者的修改过程，因此有助于解决艺术作品的起源和演变的问题。一本编订精巧的书目，例如《剑桥英国文学书目》（*Cambridge Bibliography of English Literature*），给研究者列出了广大的研究范围；而专题性的书目，例如格雷格（W. W. Greg）的《英国戏剧书目》、约翰逊的《斯宾塞书目》、麦克唐纳（H. Macdonald）的《德莱顿书目》、格里菲思（R. H. Griffith）的《蒲柏书目》⁵，都可以帮助解决许多文学史上的问题。这些书目可能要求研究印刷作业、书商和出版商的历史；而且需要对印刷技术、水印（watermarks）、印刷字体、排字工人的作业和装订等有所了解。像图书馆学之类的学问，或者说一门渊博的关于书籍生产史的学问，在解决诸如出版日期、版本先后之类对文学史来说可能很重要的问题时，是很需要的。“提要性”书目的编定，需要运用所有的技术和学识来考订并记载一本书的实际编排与版型，因此必然与“枚举性”书目有所区别：“枚举性”书目只把书的名单编列出来，所记载的事项只要能鉴别是哪一版本就够了。⁶

当初步的资料收集和编目的工作完成之后，便需要开始做编辑的工作了。编辑往往是一连串极其复杂的工作，其中包括诠释和历史性的研究。有些版本的序言和注释之中就包含着重要的批评。的确，一个版本可能就是一个几乎包括了每种文学研究的集合体。在文学研究的历史中，各个版本的编辑占了一个非常重要的地位：每一版本，都

可算是一个满载学识的仓库，可作为有关一个作家的所有知识的手册，例如鲁滨孙（F. N. Robinson）编辑的那本乔叟集，就是最近的一个范例。可是，如以确定作品的文本为编辑的中心思想，则这种编辑工作本身就有许多困难，难题之一是版本校勘，实际的“版本校勘学”是一门高度发展的技术，具有悠久的历史，在研究古典著作及圣经方面尤其如此。⁷

编辑古典的或中世纪的手抄本作品时所遇到的问题，与编辑印刷本的作品时所遇到的问题，两者有严格的分别。处理手抄本的材料，首先要求具备古文字学的学问。⁸ 这门学问在考证手抄本的成稿日期方面确立了非常细致的标准，在解析缩写语方面也有一套行之有效的方法。学者们费了许多心力去追溯手抄本的准确出处，考证出它们是出于哪一时期哪一修道院的。想要弄清一些手抄本之间的确切关系，也会出现十分复杂的问题。着手进行这方面的研究时，首先要将手抄本分类，进而考察出这些手抄本的家世与系谱，再做成图表清楚地表示出来。⁹ 近数十年来，昆廷（D. H. Quentin）和格雷格¹⁰ 都发明了精细的分类技术，他们宣称这种技术具有科学的确实性，然而其他学者，如贝蒂耶（J. Bédier）和谢泼德（W. Shepard）¹¹ 则声称我们没有完全客观的方法来做这种分类。这种分歧的看法在这里是难以解决的，但我们还是倾向于后者的观点。我们的结论是：在大多数情况下，最好采用与作者原稿最接近的手抄本，而无须煞费苦心去重新校订出某种臆测性的“原文”。当然这种版本是根据整理和校阅手抄本的结果而定，而手抄本的选定，则取决于对全部手抄本的一贯性的掌握。《农夫皮尔斯》的手抄本现有60种，而《坎特伯雷故事集》¹² 的手抄本现有83种，整理这两部作品的手抄本的经验告诉我们：认为在某一作品现代所辑成的确定版本以前有过类似的权威性的校订本或原本，是没有根据的。

校阅的程序，即考证出各抄本的系谱的工作，必须与实际的版本校勘和注释工作相区别；版本校勘当然要依据手抄本的分类，同时也

要考虑手抄本传统以外的观点和准则。¹³校勘可用“真伪性”的准则，即校勘出某一字或某一段是出自最古最好（即最权威）的手抄本；可是也要真正考虑其“正确性”的问题，例如从语言准则、历史准则，还必然有心理学准则等方面来考虑其正确性。否则，我们就无法免除“机械的”错漏、误语、误写、附会和抄写者的窜改等弊端。经过上述步骤之后，必然还会有许多工作要批评家凭运气去揣测并根据自己的趣味和语感做出判断。现在的编辑者越来越不愿意做随意的揣测，我们认为这是正确的。但是，当他们因此而偏爱原始文本，并原原本本地照原来的手抄本上的缩写语和笔误以及不正确的标点符号刊印时，则未免有些离谱了。这么做对某些编辑者或有时对语言学家也许是重要的，但对文学研究者来说，则是不必要的困扰。我们并不要求将作品的文本现代化，而只要求具有可读性：这种文本应该避免不必要的揣测和改订，并使我们不被那些纯属抄写上的传统和习惯纠缠住，能够提供合理的帮助。

编辑印刷本的作品所遇到的各种问题，通常比编辑手抄本所遇到的问题要简单，虽然两者总的来说是类似的，但其间仍是有区别的，前人总不能十分明白这个区别。从几乎所有的古典作品的手抄本方面来说，我们发现有许多文本出自相差很大的时间地点，有些甚至抄成于原作产生的几个世纪之后，因此其中大部分的手抄本就有可能被我们随意采用，因为每一手抄本都可能被当作出于某个最古老的权威者之手。从印刷本的作品方面来说，通常只有一两个版本具有独立的权威性，而文本的选择一般根据基本的版本而定，通常即根据第一个版本或根据由作者本人所审订的最后的版本而定。但有些情况就须另作考虑，例如，惠特曼（W. Whitman）的《草叶集》在初版以后的各版中就加添和修改了不少诗篇；蒲柏的长诗《愚人志》现存至少有两种迥异的版本，在这种情况下如要编辑评注本，则必须把各种不同的版本都刊印出来。¹⁴一般来说，现代的编辑者都不十分愿意辑印由各种资料拼成的折中性的文本，尽管《哈姆雷特》有各种版本，但实际上

都是参照“第二个四开本”和对开本的莎士比亚戏剧集拼凑而成的。从伊丽莎白时期的戏剧的版本来看，我们可以得出一个结论：有些作品有时是根本无法校订出最后的定本来的。像在口头流传的诗歌（例如民谣）中一样，要找出单独一个原型来是徒劳的。民谣编辑者很早以前就放弃了这种努力。珀西（T. Percy）和司各特均曾不辨真伪地编辑出许多不同版本的民谣（甚至改写那些民谣），而像马瑟韦尔（W. Motherwell）这类首先讲究科学性的编辑者，则选定一个最好的和原始的版本。最后，蔡尔德（F. Child）还是决定把所有版本都印出来。¹⁵

从某一方面来说，伊丽莎白时期的戏剧中表现出的校勘上的问题是独一无二的：它们散佚毁坏的程度远比同时代大部分的书为甚。一方面由于那个时期的人认为不值得费太多的精力去校对戏剧的原文，另一方面由于据以刊印成书的手抄剧本，往往是原作者的那些几经修改的草稿，有时甚至是舞台上用的提词本，上面满是戏院里的人的修改和记事的痕迹。此外，还有一类特别糟糕的“四开本”剧本，这种本子显然是凭记忆追述出来的戏文，或者根据演员的零碎台词，甚至可能根据一本原本的速记本随便刊印而成的。近几十年来，很多人注意到了这些问题，在波拉德（A. W. Pollard）和格雷格两人的新发现发表以后，即对莎士比亚的“四开本”进行了重新分类。¹⁶波拉德根据纯粹的笔迹学的知识，例如水印和字体，证明某些“四开本”的莎剧被人有意地伪加了一个更早的刊印日期（它们实际上刊印的日期是1619年），这种伪造是为刊印一本莎剧全集做准备的——结果这本全集并不曾问世。

有人认为《托马斯·莫尔爵士》一剧现存的手稿中有三页是莎士比亚的亲手笔迹¹⁷；基于此说，人们仔细地研究了伊丽莎白时期的字迹，这对于版本校勘工作具有重大意义。这种研究使得我们现在能将那些伊丽莎白时期的排字工人误看原稿而弄错的地方加以分类；而对印刷作业加以研究则可明白哪一类的错误有可能发生。虽然如此，还

有许多问题要留给每个编辑在校订时去解决，这就表明在校注工作上迄今没有真正的“客观”方法可循。威尔逊（J. D. Wilson）在他的剑桥版的莎剧集中所做的校注工作，显然带有很多无理和不必要的推测，类似于18世纪的编辑者的做法。但是，使人感兴趣的是，提奥巴尔德（L. Theobald）就奎克利夫人（Mrs Quickly）对福斯塔夫的死亡的描述所做的明智推测，使得那句没有意义的“a table of green fields”得以校正为“a babbled of green fields”。我们对伊丽莎白时期的笔迹和拼字法加以研究之后，则发现他的推测是正确的，也就是说“a table”很可能就是“a babld”（即a babbled）之误。

¹⁸ 有一种令人信服的观点认为莎剧“四开本”（其中少数极糟的“四开本”不在此列）十分可能是根据作者的手稿或者提词用的那份台词本刊印成的。这个说法使得早期的莎剧版本再度拥有权威性，并使自约翰逊博士时代起便声誉日隆的莎剧对开本的崇高地位遭到一些削弱。英国的校勘学家常常自称为“书目学家”（bibliographer）（如麦克娄、格雷格、波拉德、威尔逊等都是），这颇容易使人误解。他们曾分别试图确定手稿的权威性对每一种四开本莎剧的影响，而且曾把他们的理论——以有限的书目资料为依据而局部成立的理论——用在精细地臆断莎剧的起源、修订、窜改以及与别的作家合作等问题上。他们的注意力只部分地放在版本校勘上，而威尔逊的工作尤其应当属于“高级校勘”的范围。

威尔逊对他的方法抱着很大的自信，他说：“我们可以不时爬进排字工人的身体里，通过他的眼睛而窥察原稿。莎翁工作室的大门是微开着的。”¹⁹ 无疑，这些“书目学家”对研究伊丽莎白时期戏剧的构成，有过若干贡献，而且提示并可能证实了很多修订和窜改的地方。但是威尔逊的考证中有许多似乎多半是奇妙的臆测，因为没有什么证据，或者毫无证据可以证实他的论断。威尔逊对莎翁《暴风雨》一剧起源的考证就是这类臆测。他认为剧中那段展示全局的很长的一景恰恰表明这个戏以前曾有一个较早的版本交代过此剧的情节，那个

本子结构松散，类似《冬天的故事》。但是《暴风雨》全剧前后不一致、不连贯的地方很少，不足以为这类捕风捉影式的奇思妙想提供证据，甚至是假定的证据。²⁰

在研究伊丽莎白时期戏剧方面，版本校勘最有成就，也最不可靠；但对许多表面上已经认真鉴定过真伪的作品来说，校勘仍然是需要的。帕斯卡（B. Pascal）和歌德、奥斯丁（J. Austen）甚至特罗洛普（A. Trollope）等作家的作品都曾受惠于现代编辑家不遗巨细的校勘工作²¹，尽管这类工作有些已然沦为出版事业习惯上的操作程序和校对排版的例行公务，失掉了审慎的研究作风。

在编辑一个版本时，编辑者须谨记编辑的目的及其假定的读者对象。如果编辑一个版本只是给校勘学者阅读，以便对现有版本的最细微差别作比较，那就与编辑一个版本给那些对拼法的不同或版本间的细小差别并不十分在意的普通读者阅读之间有不同的编辑标准。

编辑一个版本会出现与订正文本不同的问题。²²在编辑作品总集时，就会遇到取舍、编排和注释等方面的问题，这些问题在每一不同种类的集子中的情况有很大的差别。也许对学者最为有用的版本，是一个严格按作品的编年顺序排定的总集，但是这类理想很难甚至不可能实现。按时间顺序编排的做法，如果不是纯属臆想，那就可能使得作品（特别是诗歌）无法根据艺术特点而编排在一起。有文学修养的读者往往反对把伟大与琐细的作品混杂编排的做法，例如将济慈的一首杰出的颂诗与他给友人信中所附的一首诙谐诗编排在一起。我们宁肯保留波德莱尔的《恶之花》或迈耶（C. F. Meyer）的《诗集》中那种根据艺术性而做的编排方式，但我们也可能怀疑华兹华斯精心制定的分类式编排方法是否有坚持使用的必要。可是，假如我们要打破华兹华斯自己所定的编排次序，而代之以编年顺序来排印他的诗作，那么我们在编印这样一个版本时，就会遇到很多困难。那将会是另一个版本。由于华兹华斯惯以原来初作的日期来刊印一首在后期经过修改

的诗，所以这个编年顺序的版本便会打乱华兹华斯写作进程的本来面目。但是全然不顾作家原来的编排意愿以及忽视其后期的修改——这些修改无疑多少会改良其作品——显然也是不妥的。因此，塞林科特（E. de Sélincourt）决定在他所编辑的华兹华斯全集里，保留传统的编排顺序。许多全集，例如雪莱全集，都忽视了作家已完成的艺术品与他可能丢弃的片段或草稿之间的区别。现代许多集子收集的诗人作品过分齐全，不论其精心构想的完成之作还是微不足道的偶然之作，抑或是练习阶段的仓促之作一概收入，致使许多诗人的声誉因之蒙受污损。

注释也将随版本编辑目的的不同而不同²³：一本莎士比亚集注本，为了省去莎学者大量翻检资料的工夫，必将尽可能全面地收集每一个曾讨论过莎翁的学者的见解，因此所集之注在分量上完全可能超过莎翁的文本，这是合情合理的；而对那些通常只需理解文本的一般读者来说，注释则可以大大减少。当然，哪些注释资料是需要的，哪些是不需要的，则很难确定：有些编辑者注出伊丽莎白女王是信奉新教的，或注出加里克（D. Garrick）是什么人，而对所有确实隐晦的地方（这才是实际的问题）却避而不注。要断定怎样算是注释过多是不容易的，除非编辑者十分肯定地知道读者对象和编辑目的。

狭义地说，注释是对作品文本做语言上的和历史背景之类的诠释。这应该与一般的评注有所区别，一般的评注可以只是收集文学史和语言学史需要的资料（指出该作品的起源、与其他作品类同的地方以及其他作家对这个作品的模仿等）；注释也应该与审美性质的评注有所区别，审美性质的评注包含对个别段落的简短评论，带有一点选集的功能。这些区别不是常常都能轻易弄清楚的。在很多版本的注释里，版本校勘、文学史上特殊形式的起源研究、语言和历史背景的诠释，以及审美性质的评注等往往混杂在一起。这似乎是一种尚未有定论的文学研究方式，只能根据该书所包容的资料用起来是否方便这一标准来评定其得失。

在编辑作家的信札时，还会出现特殊的问题。倘若这些信札只是些微不足道的商业性便笺，是否也应该一字不漏地付印？史蒂文森（R. L. Stevenson）、梅瑞狄斯（G. Meredith）、阿诺德和史文朋（A. Swinburne）等作家的声誉并不曾因刊印出这类非文学性的信札而有所增长。还有，别人的复信是否也应该予以刊印呢？因为没有这些复信作为参照，许多信札都是无法理解的。如果这样做，许多不相干的东西就会混进一个作家的作品之中去。这都是些实际的问题，倘若没有良好的判断力和某种恒心，没有勤奋和机智，没有机缘，要解决这些问题是不可能的。

作品文本确定之后，初步的研究工作便在于着手解决作品的系年、真伪、作者以及修订情况等问题。作品的系年在许多情形里，都可借印有书名的书页上所附的刊印日期或借当时出版、印刷方面的证据来确定。但这些明显的外在证据常常缺失，例如，许多伊丽莎白时期的剧本和中世纪的手抄本都有这种缺失的情形。一个伊丽莎白时期的剧本很可能是在首次演出以后很长一段时间才刊印出来的，而中世纪的手抄本可能是抄自原作写成数百年后的另一个抄本。因此，外在的证据必须由文本里的内在证据来补充，如从同时代一些相关的事件中找到暗示，或从别的可查考日期的事件中引出的线索等都是这类内在的证据。但这种能补充说明外在证据的内在证据，只能确定该作品与那些外在事件有关的部分的写作日期。

举一个纯粹内在证据的例子来说明，例如从格律的统计研究来确定莎翁诸剧写作的先后次序。这项工作只能在相当大的误差范围内，确定各剧相对的写作日期。²⁴ 从押韵数目的变化我们可以确有把握地排出一份押韵数目递减的莎剧名单，即从押韵最多的《爱的徒劳》到完全无韵的《冬天的故事》，虽然如此，我们却不能因此断定完全无韵的《冬天的故事》一定写于有两个韵的《暴风雨》之后。由于根据诸如押韵的数目、双音节韵、跨行（run-on lines）等证据，并不能产生完全一致的系年结果，所以系年日期与格律形式之间不可能有确

定不变的和规律性的相互关系：如无其他证据补充限定，则格律形式上的证据是可以做多种不同的解释的。例如，18世纪一位叫赫狄斯（J. Hurd）的批评家就根据莎剧的格律形式得出了完全不同的结论，他认为莎士比亚是以《冬天的故事》的不规则诗体开始创作的，而后逐渐演变成采用规则的诗体，因此最后写成的是格律严整的《错误的喜剧》。²⁵但是，只有明智地把包括外在的、外在兼内在的、内在的所有这类证据结合起来，才能看出莎剧的编年顺序，而且这样得出的编年顺序无疑大体上是正确的。坎贝尔（L. Campbell），特别是卢托斯拉夫斯基（W. Lotoslawski）曾使用统计方法（主要是统计某些词汇的使用密度）来确定柏拉图对话录的系年。卢托斯拉夫斯基自称这种方法为“系年研究法”（stylometry）。²⁶

假如我们一定要考证那些没有写明著作日期的手抄本的系年问题，就会遇到许多困难，有些困难甚至是无法克服的。我们也许需要研究一个作家的笔迹演变，还可能要去揣摩其信札上的邮票及邮戳，检索日历，甚至仔细查寻该作家居住和迁徙的情况，因为这些都可能为考证其著作的日期提供线索。对于文学史家来说，作品系年问题是十分重要的：如果不能解决，便无法追溯一个作家的艺术发展过程。以莎士比亚和乔叟为例，他们两人作品的系年，完全是在现代学者的努力下考定的。马隆和蒂里特（T. Tyrwhitt）在18世纪末为此奠定了基础，不过从那个时候开始，对于许多细节的论争从未停息过。

作品的真伪与原作者的问题可能比系年更为重要，解决的途径要通过精心的文体学与历史背景的研究。²⁷在现代文学作品里，大部分作品的作者是确定无疑的。但是，还有许多文学作品上署的是笔名或不署名。这类作品的出处有时像一个谜，即便谜底只不过是一个姓名，但若从任何传记资料中都无法查到，那就像笔名和佚名一样神秘莫测。

要开列许多作家的全部作品的清单，也是一个问题。18世纪时已有人发现，那时刊印的乔叟作品集中，竟有大批作品不是乔叟所做（如《克里西德的遗嘱》和《花与叶》）。甚至今天莎士比亚全部作品的清单也不是确凿无疑的。自从A. W. 施莱格尔以惊人的自信，断言所有被列为伪作的莎剧都是莎翁亲手所写的之后，一时之间，这个有关一些莎剧真伪的论争，似乎以不存在伪作宣告解决。²⁸然而，近年来，罗伯逊（J. M. Robertson）已成为“莎士比亚解体”（disintegration of Shakespeare）一说的最引人注目的倡导者。这个观点认为莎士比亚实际上只不过执笔写过最著名的几个戏中的少数几场而已。按照这派学者的看法，甚至《裘利斯·恺撒》和《威尼斯商人》也是杂凑马洛、格林（R. Greene）、皮尔（G. Peele）、基德（T. Kyd）和其他几个当时的剧作家的作品的片段而成篇的。²⁹罗伯逊的方法主要是在琐细的用词特点上、在各剧中不一致的地方和类似的地方找证据。这种方法是极不可靠和吹毛求疵的，似乎是出于一种荒谬的假想和恶性循环：因为我们可以从当时的某些证明材料（对开本莎剧中所收的剧作、以莎翁之名在当时的书业登记署申报的著作等）中得知哪一些剧作是出自莎翁的手笔；但罗伯逊借一种武断的审美判断，仅选取一些华美的段落作为莎翁的手笔，而否认那些水准较低或与当时其他剧作家的作品类似的东西为莎翁所作。可是直到今天仍然没有人能够令人信服地说明为什么莎翁就一定不可能有时写得很糟或很随便，或者，为什么他就一定不可能仿效同时代其他剧作家的风格来写剧本。而另一方面，认为对开本的莎剧中每一个字都出自莎翁之手的较早观点也不尽可信。

这几个问题都不可能获得完全确定的结论，因为伊丽莎白时期的戏剧从某些方面来说，是一种公共艺术，所以剧作家们紧密地合作撰写剧本的事是很可能有的。因此，往往很难从风格上鉴别每一位作家。两个作家合作，往往连他们自己都分辨不出剧中哪一部分是自己所写的。文学上的考证有时是无法分辨这种合作的。³⁰这里且以鲍芒

和弗莱契的合作为例。人们除了能断言鲍芒死后的作品出自弗莱契的手笔，对其余作品至今仍无法分辨他们各自在合作中承担的部分。至于围绕《复仇者的悲剧》的争论，则简直令人茫然无措：这个戏一般被认为是他们合作的，但现在却被先后指为韦伯斯特（J. Webster）、特纳（C. Tourneur）、米德尔顿（T. Middleton）、马斯顿（J. Marston）写的，或他们所有的人以不同的组合方式合写的。³¹

在某些既缺乏外在证据，而作品里又缺乏固定的传统写作方式和统一的风格，使得考证格外困难的情况下，如要确定作者是谁，就会产生类似上述的困难问题。在中世纪南欧行吟诗人的作品和18世纪的人所写的小册子（pamphlet）中这种例子很多，恐怕谁也无法确实考证出笛福（D. Defoe）究竟写过多少小册子。³²更不必说那些以佚名发表在各种杂志上的众多作品了。然而有许多例子说明即使在这种情况下考证仍可取得某种程度的成就。研究出版社的记录或各杂志社标注好的档案，都可发掘出新的外在证据来；如再巧妙地研究重复或引录过自己作品的那些作家（如哥尔斯密）所写文章之间的有联系的环节，也可产生较为肯定的结论。³³有一位统计学家兼保险统计专家尤勒（U. Yule），曾用十分复杂的数字方法，来研究像肯皮斯（T. à Kempis）这样的作家所采用的词汇，以便断定某几部手稿是出自同一个作家之手。³⁴文体学的考证方法如能耐心地加以探讨，还是可以提供证据的，虽然这些证据并非完全可靠，但对我们考证作品的作者也颇有裨益。

在文学史上，鉴定伪作或揭穿文坛骗局是一个重要的问题，对于进一步的研究是很有价值的。因此，麦克弗森伪作的《莪相集》所引起的争论，便促使很多人去研究盖尔人的民间诗歌；围绕查特顿（T. Chatterton）的争论也使更多人深入研究英国中古历史和中古文学；爱尔兰（Ireland）伪作的莎剧和文件，也使得人们对莎翁和伊丽莎白时期的戏剧史展开争论。³⁵华顿（T. Warton）、蒂里特和马隆三人在讨论查特顿时，都提出了历史上和文学上的证据来证明所谓“罗莱

诗歌”（Rowley poems）都是当时的人伪作的。两代人之后，斯基特系统地研究了中古英语的语法，指出查特顿伪作中违反基本语法惯例的地方，这就更直接、更完全地暴露出伪作的痕迹。虽然马隆揭穿了爱尔兰伪作的莎剧，但是，也像查特顿和我相有忠实的捍卫者一样，莎剧伪作也有自己的捍卫者（例如查默斯即其中之一，他是个颇有学识的人），并且他们在莎士比亚研究史上是不无功劳的。

对伪作产生的怀疑，也促使学者们寻找证据支持传统上所考订的著作日期和作者，促使他们不只是接受传统，还要发表更肯定的论点。例如，10世纪德国的修女荷丝韦德（Hroswitha）的剧作，有人说是德国15世纪的人文主义者凯尔提斯（C. Celtes）伪作的；再如俄国的《伊戈尔王远征记》（*Slovo o polku Igoreve*）这一作品，学者们通常都认为是12世纪的作品，但近年来却有人断定它是18世纪晚期的伪作。³⁶在波希米亚，有两件疑是伪造为中世纪的手抄本作品《绿色的松林》（*Zelená bora*）和《女王的宫廷》（*Králové dvůr*），竟成为19世纪80年代的政治热门问题；而后来成为捷克总统的马萨里克（T. G. Masaryk），他的声望部分竟是因为对这个问题的争辩而奠定的。这次争辩始于语言学上的争辩，继而扩展为科学的真实性与罗曼蒂克的自欺之争。³⁷

有些考订真伪和作者的问题，会牵涉许多复杂的证据问题，而且也会应用到古文字学、目录学、语言学和历史学等各方面的学问。在近年所揭发的伪作中，最干脆利落的就是推翻怀斯（T. J. Wise）86本19世纪小册子的伪作。这是由卡特（J. Carter）和波拉德（G. Pollard）二人考证出来的。他们所用的证据包括水印、印刷所的技巧（诸如上油墨的程序、纸张和字体的采用），等等。³⁸不过，不少这类作伪的问题，对文学只有很轻微的直接影响，例如怀斯就从未创作过一篇作品，他的伪作毋宁说与藏书家更有关系。

我们不应该忘记，考证出某一（部）作品的另一个著作日期并不能解决文学批评上的实际问题。查特顿的诗不会因为被人证明为18世纪的作品而增色或变坏，这点是那些怀有道德上的义愤并因此轻视和不理会那些被证明是后期之作的人常常忘记了的。

本章实际上讨论的是现有关于研究方法和参考资料的教科书所讨论的问题，例如莫里兹（A. Morize）、拉德勒（G. Rudler）和桑德斯（G. Sanders）等人所编的教科书就属于此类³⁹，大部分美国大学的研究院几乎仅仅是以这些方法来系统地训练学生的。但是不管这些方法是何等重要，我们都必须认识到它们不过是为实际分析和诠释作品以及从起因方面解释作品而做的基本工作，其重要性应视对分析和解释作品的作用而定。

1 参见H. 麦德维尔：《富尔根斯和露克丽斯》（纽约，1920年）；《玛杰里·凯普之书（1436）》（伦敦，1936年；原文经S. B. 米彻编订，第一卷在1940年由古英语学会出版于伦敦）；C. 斯马特：《为耶稣欢欣》（W. F. 斯特德编，伦敦，1939年）。

2 参见L. 霍特森：《马洛之死》（伦敦，1925年）、《莎士比亚与夏洛克》（波士顿，1931年）；《从马拉海得堡寨发现的鲍斯威尔的私人文件》（G. 司各特和F. A. 波特尔编，十八卷本，牛津，1928—1934年）；耶鲁大学版的《鲍斯威尔私人文件》（波特尔编，纽约，1950年）。

3 参见J. M. 奥斯本：《英文资料的探查》（载《英文学会1939年年刊》，纽约，1940年，31—35页）。

4 对英文学者最有用的参考书有J. W. 斯帕戈：《学者用的图书目录资料》（芝加哥，1939年，1941年再版）；A. G. 肯尼迪：《英文学者简明图书目录》（斯坦福大学出版社，1954年，第3版）。

5 参见W. W. 格雷格：《王政复辟以前的英国戏剧印本的目录》（伦敦，1939年，第一卷）；F. R. 约翰逊：《1770年以前印行的斯宾塞著作目录评释》（巴尔的摩，1933年）；H. 麦克唐纳：《约翰·德莱顿：早期版本和评注、研究书目》（牛津，1939年）；J. M. 奥斯本：《麦克唐纳的德莱顿书目》（载《现代语文学》，第39期，1942年，312—319页）；R. H. 格里菲思：《亚历山大·蒲柏书目》（两部分，得克萨斯，奥斯丁，1922—1927年）。

6 R. B. 麦克娄 (R. B. McKerrow): 《文学研究者书目入门》(牛津, 1927年)。

7 参见本章参考书目第1节。

8 关于英语文学研究资料中的古文字见W. 凯勒: 《英国古文书学》(两卷本, 柏林, 1906年); 关于伊丽莎白时期的手写体见M. 伯恩: 《伊丽莎白时期的手写体入门》(载《英国学术评论》, 第1期, 1925年, 198—209页); H. 詹金森: 《伊丽莎白时期的手写体》(载《图书馆》, 第四套丛书, 第3期, 1922年, 1—34页); 上述的麦克娄著作中伊丽莎白时期手写体附录; S. A. 坦南鲍姆: 《文艺复兴时期的手写体》(纽约, 1930年); R. B. 哈兹尔登: 《研究手抄本的科学工具》(牛津, 1935年)。

9 详见R. K. 鲁特: 《乔叟的特洛伊罗斯的校勘传统》(伦敦, 乔叟学会, 1916年)。

10 参见本章参考书目第1节。

11 同上。

12 参见W. S. 麦考密克和J. 哈兹尔廷: 《坎特伯雷故事集的手稿》(牛津, 1933年); J. M. 曼利: 《坎特伯雷故事集的原文》(八卷本, 芝加哥, 1940年); R. W. 钱伯斯和J. H. 格拉顿: 《农夫皮尔斯的原文: 批评方法》(载《现代语言评论》, 第11期, 1916年, 257—275页); 《农夫皮尔斯的原文》载刊同上, 第26期, 1926年, 1—51页)。

13 详见本章参考书目第1节康托罗维奇的著作。

14 参见S. 布雷德利: 《惠特曼〈草叶集〉集注版的问题》(载《英文学会1941年年刊》, 纽约, 1942年, 129—158页); A. 蒲柏: 《愚人志》(J. 萨瑟兰编, 伦敦, 1943年)。

15 参见S. B. 哈斯特维特: 《歌谣集和民间歌者》(马萨诸塞, 坎布里奇, 1930年)。

16 参见本章参考书目第2节。

17 参见《〈托马斯·莫尔爵士〉剧本中的莎士比亚手迹》(A. W. 波拉德、格雷格、E. M. 汤普森等撰写, 剑桥, 1923年); S. A. 坦南鲍姆: 《莫尔爵士的著作》(纽约, 1927年)。

18 奎克利夫人是莎剧《亨利五世》中的老板娘(前快嘴桂嫂), 她在该剧第二幕第三场中曾描述过福斯塔夫的死亡。这里实际涉及的是莎剧原作校勘中的复杂问题。原文为“for his nose was as sharp as a pen, and a babbled of green fields”, 意为“因为他的鼻子像笔一样尖, 像绿野中一条咕噜咕噜作响的小溪”。朱生豪译本为“因为他的鼻子像笔那样尖, 脸绿得像铺在账桌上的台布”

（《莎士比亚全集》，人民文学出版社，1978年，第五卷，271页），可供参考。
——译注

19 参见《暴风雨》（剑桥，1921年，30页）。

20 参见E. K. 钱伯斯：《〈暴风雨〉的完整性》（载《英文研究评论》，第1期，1925年，129—150页）；S. A. 坦南鲍姆：《怎样不编莎士比亚：一篇评论》（载《语文学季刊》，第10期，1931年，97—137页）；H. T. 普赖斯：《校勘伊丽莎白时期戏剧的科学途径》（载《英、德语言学杂志》，第36期，1937年，151—167页）。

21 参见M. 伯奈斯：《歌德著作的评注史》（慕尼黑，1866年），该书开“歌德语言”研究的先河；R. W. 查普曼：《英国古典著作的校勘》（收录于《学者肖像》，牛津，1922年，65—79页）。

22 参见本章参考书目第3节。

23 参见M. 伯奈斯：《关于引证和注释的问题》（收录于《批评和文学史论集》，柏林，1899年，第四卷，253—347页）；A. 弗里德曼：《现代文本评注版的历史注释原则》（收录于《英文学会1941年年刊》，纽约，1942年，115—128页）。

24 参见马隆（E. Malone）：《论莎士比亚戏剧的编年顺序》（载G. 史蒂文斯版《莎士比亚戏剧集》，第2版，1788年，第一卷，269—346页），这是最初的成功尝试，图表根据T. M. 帕罗特的《莎士比亚的23部剧本和十四行诗集》（纽约，1938年，94页）和E. K. 钱伯斯的《威廉·莎士比亚》（牛津，1930年，第二卷，397—408页）绘出。

25 参见J. 赫狄斯：《关于莎士比亚戏剧的顺序》（伦敦，1792年）。

26 参见W. 卢托斯拉夫斯基：《柏拉图逻辑学的起源与发展以及他的风格和著作编年》（伦敦，1897年）；J. 伯内特：《柏拉图主义》（伯克莱，1928年，9—12页）。

27 参见G. 道森：《书面作品的真伪和作者》（收录于《英文学会1942年年刊》，纽约，1943年，77—100页）；G. E. 本特利：《雅各宾和卡洛琳时期戏剧的真伪和作者》（同上刊，101—118页）；E. H. C. 奥利芬特：《伊丽莎白时期戏剧文学的作者问题》（载《现代语文学》，第8期，1911年，411—459页）。

28 参见A. W. 施莱格尔：《关于莎剧真伪的附录》（收录于《论戏剧艺术和文学》，海德堡，1811年，第二部分，第2节，229—242页）。

29 参见J. M. 罗伯逊：《莎士比亚的真作》（四部分，伦敦，1922—1932年）、《莎士比亚真作研究导论》（伦敦，1924年）；E. K. 钱伯斯：《莎士

比亚的不一致性》（载《英国学士院论文集》，第11期，1925年，89—108页）。

30 参见E. N. S. 汤普森：《伊丽莎白时期戏剧创作的合作》（载《英文研究》，第40期，1908年，30—46页）；W. J. 劳伦斯：《早期戏剧创作的合作》（收录于《王政复辟前的戏剧研究》，坎布里奇，1927年）；E. H. C. 奥利芬特：《伊丽莎白时期戏剧的合作：劳伦斯的理论》（载《语文学季刊》，第8期，1929年，1—10页）。关于狄德罗（D. Diderot）和帕斯卡的讨论情况见A. 莫里兹：《文学史的问题和方法》（波士顿，1922年，157—193页）。

31 参见E. H. C. 奥利芬特：《鲍芒和弗莱契的戏剧》（纽黑文，1927年）、《〈复仇者悲剧〉的作者》（载《语文学研究》，第23期，1926年，157—168页）。

32 参见J. R. 穆尔：《笛福：新世界的公民》（芝加哥，1958年），该书给笛福加上了541个头衔。

33 参见O. 哥尔斯密：《新随笔》（R. S. 克兰编，芝加哥，1927年）。

34 参见G. U. 尤勒：《文学词汇的统计研究法》（剑桥，1944年）。

35 参见J. S. 斯马特：《詹姆斯·麦克弗森》（伦敦，1905年）；G. M. 弗雷泽：《关于麦克弗森的“莪相”的真实性》（载《评论季刊》，第245期，1925年，331—345页）；D. S. 汤姆逊：《麦克弗森的“莪相”的盖尔语资料》（爱丁堡，1952年）；斯基特（W. W. Skeat）编的《托马斯·查特顿诗集》（两卷本，伦敦，1871年）；T. 蒂里特：《传为托马斯·劳利所写诗歌的附录》（伦敦，1778年，第2版）、《劳利诗歌附录考》（伦敦，1782年）；E. 马隆：《略谈所谓劳利诗作》（伦敦，1782年）；T. 华顿：《劳利诗歌的真伪》（伦敦，1782年）；J. 梅尔：《第四个伪造者》（伦敦，1938年）；查默斯（G. Chalmers）：《为莎士比亚文件信仰者辩解》（伦敦，1797年）。

36 参见Z. 哈拉兹提：《荷丝韦德的著作》（载“莫尔”丛书，第20期，1945年，87—119、139—173页）；E. H. 蔡德尔：《荷丝韦德著作的真伪性》（载《现代语言札记》，第61期，1946年，50—55页）；A. 马中：《伊戈尔王的故事》（巴黎，1940年）；H. 格里高里等编：《伊戈尔王子的伟绩》（纽约，1948年）。

37 这方面在英文资料中做了最好阐明的是P. 塞尔佛的《马萨里克传记》（伦敦，1940年）。

38 参见J. 卡特和G. 波拉德：《关于某些19世纪小册子性质的探讨》（伦敦，1934年）；W. 帕汀顿：《怀斯正传》（纽约，1939年）；《怀斯致雷恩的书信》（F. 拉奇福德编，纽约，1944年），该书信集的引言涉及H. B. 福尔曼，并且不能令人信服地影射了E. 戈斯。

39 这三本书见参考书目第十九章第1节。

第三部 文学的外部研究

引 言

流传极广、盛行各处的种种文学研究的方法都关系到文学的背景、文学的环境、文学的外因。这些对文学外在因素的研究方法，并不限于研究过去的文学，同样也可用于研究今天的文学。因此，“历史的”研究这一术语，只应当用来指称那种专门着眼文学在历史上的沿革，即着重历史问题的研究。虽然“外在的”研究可能仅仅想要根据产生文学作品的社会背景和它的前身去解释文学，可是在大多数情况下，这样的研究却成了“因果式的”研究：宣称诠释文学作品，最后归结于它的起因（此即“起因谬说”）。文学作品产生于某些条件下，没有人能否认适当地认识这些条件有助于理解文学作品；而且这种研究法在作品释义上的价值，似乎是无可置疑的。但是，研究起因显然绝不可能解决对文学艺术作品这一对象的描述、分析和评价等问题。起因与结果是不能同日而语的：那些外在原因所产生的具体结果——文学艺术作品——往往是无法预料的。

所有的历史、所有环境上的因素，对形成一件艺术作品可以说都有作用。但是，我们一旦评估、比较和分析那些据说足以决定一件艺术作品的个别因素时，实际的问题便随之而生。大部分研究者试图把某一系列的人类活动和创造孤立地提出来，作为决定文学作品的唯一因素。因此，有一派人士认为文学主要是创作者个人的产品，于是便断定文学研究主要必须从考察作者的生平和心理着手。第二派人士从

人类组织化的生活中——经济的、社会的和政治的条件中——探索文学创作的决定性因素；另有一派的观点与此相关，他们主要从人类精神的集体创造活动如思想史、神学史和其他的艺术中，探索文学的起因。最后，还有一派人士要以“时代精神”（Zeitgeist），即一个时代的精神实质、知识界气氛或舆论“环境”以及从其他艺术的特质中抽取出来的一元性力量，来解释文学。

那些提倡从外在因素研究文学的人士，在研究时都以不同程度的僵硬态度应用了决定论式的起因解释法，因此，他们在宣称其方法的成功上也有所不同。那些认为社会因素是文学产生的决定因素的人往往是最激进的决定论者。这种激进主义的根源在于他们与19世纪的实证主义和科学有着哲学上的亲缘关系；但是，我们一定不要忘记那些坚持思想史研究法（Geistesgeschichte）的唯心论者，在哲学上与黑格尔体系或其他形式的浪漫主义思想有亲缘关系，这些人士也是极端的决定论者，甚至是宿命论者。

许多采用这些方法的文学研究者提出的要求还是较为适当的；他们只想探索出艺术作品与其背景及渊源之间的某种程度的关系，而且认为有了这方面的知识便在一定程度上理解了文学作品，并不注意这些关系究竟与文学是否确切相关。这些提出较为适当要求的人似乎比较聪明一点，因为起因解释法在文学研究上的价值，肯定是被过高地估计了，而且，可以肯定地说，这样的研究方法永远不能解决分析和评价等文学批评问题。在各种着重起因的不同研究方法中，以全部的背景来解释艺术作品的方法，似乎还好一些，因为把文学只当作单一的某种原因的产物，几乎是不可想象的。我们并不赞同德国思想史派的那种研究观念，但我们承认这种综合了所有因素的解释方法，确实避免了其他流行的研究方法的重大毛病。我们接着要做的，就是衡量这些不同因素的重要性，还要考察它们与我们主要称为文学的或“以文学为中心”的研究是否相关，然后再从这一角度来批评这一系列研究方法的得失。

第七章 文学和传记

一部文学作品的最明显的起因，就是它的创造者，即作者。因此，从作者的个性和生平方面来解释作品，是一种最古老和最有基础的文学研究方法。

首先，传记可以有助于揭示诗歌实际的产生过程。其次，我们还可以从对一个天才的研究，即研究他的道德、智慧和感情的发展过程这些具有内在价值的东西，来为传记辩护，并肯定它的作用。最后，我们可以说，传记为系统地研究诗人的心理和诗的创作过程提供了材料。

对于以上三个观点，我们必须仔细地加以区别。只有第一个观点是与我们所谈的“文学学”这一概念直接相关的，即传记解释和阐明了诗歌的实际创作过程。而第二个观点，主张研究传记的内在价值，把注意重心转移到人的个性方面上了。第三个观点，则把传记看作是一门科学或一门未来科学材料，即艺术创作的心理学材料。

传记是一种古老的文学类型。首先，从编年和逻辑两方面来说，传记是编史工作的一部分。传记作者在为一个政治家、一个将军、一个建筑家、一个律师或一个不参与政事的平民作传时，都没有什么方法上的差别。柯勒律治（S. T. Coleridge）曾经说过，任何人的生平，无论它如何没有意义，只要如实地记述出来都将是有益或引人入

胜的。¹ 他的看法是很有道理的。从一个传记家的眼光看来，诗人并不是什么特别的人，他们的道德和智慧的成长，他们的事业和感情生活，都可以通过某些标准（通常是一些伦理标准或行为准则）来得以再现和评价。而诗人的著作可能只不过是出版上的事实，就像任何有活动能力的人生平中出现的事件一样。如此看来，一个传记家遇到的问题，简直就是一个历史学家所遇到的问题。传记家不仅要解读诗人的文献、书信、见证人的叙述、回忆录以及自传性的文字，而且要解决材料的真伪和见证人的可靠性等问题。在传记实际撰写过程中，传记家还会遇到叙述的年代顺序、素材的选择，以及避讳还是坦率直书等问题。传记作为一种文体所大量地碰到和处理的就是上述问题，这些问题并非是特殊的文学上的问题。²

在我们所讨论的文学传记范围中，有两个问题很关键。传记家以诗人的作品为根据来撰写传记，这里有多大程度的可靠性？文学传记的成果对理解作品本身又有多大关系和重要性？对这两个问题往往是给予了肯定的回答。几乎所有那些热衷于写诗人传记的传记家都是这么看待第一个问题的，因为诗人的作品提供了写传记的丰富资料，而许多更有影响的历史人物的生平资料可能散佚了，或者差不多都已散佚了。然而，这种乐观的想法是有道理的吗？

我们必须区分两个人类时代，两种可能的答案。对于大多数早期文学来说，我们还没有私人的文献可供传记家参考。我们只有一系列公共的文献，如出生登记表、结婚证书和诉讼书之类的材料，此外就是作品资料了。例如，我们只能很粗略地追溯莎士比亚的活动，并知道他的一些经济情况；除了少数真伪不明的莎士比亚逸事，我们根本没有弄到他的书信、日记和回忆录之类的资料。有人费了很大的精力去研究莎士比亚的生平，了解到的主要事实不外乎是些有关莎士比亚的社会关系和社会地位的记载和说明，所获得的具有文学价值的成果却是微不足道的。因此，那些试图编写实际的莎士比亚传，编写他的道德生活与感情生活的历程的人们所获得的结果不外是下面几种情

况：倘若像斯珀吉翁（C. Spurgeon）研究莎士比亚的意象那样以科学的精神去研究他的生平，得到的只能是一些琐碎的生平事实；倘若盲目地从他的剧作和十四行体诗中搜寻材料，那就只能像勃兰兑斯（G. Brandes）或哈里斯（F. Harris）那样写出一些传奇式的生平故事来。³ 这些做法的前提是十分错误的（这些做法可能开始于赫兹里特 [W. Hazlitt] 和 A. W. 施莱格尔的启示，首先是由道登 [E. Dowden] 精心地设想出来的）。我们不能根据虚构的叙述，特别是戏剧中虚构的东西，做出有效的推论，以此编写一个作家的传记。通常认为莎士比亚有过一个失意的时期，在此期间写了悲剧和辛酸的喜剧，直至他写《暴风雨》才达到某种平静。人们完全可以就这一观点提出疑问。是不是一个作家必须处在一种悲伤的情绪之中才能写悲剧，而当他对生活感到快意时就写喜剧？这种说法正确与否还有待探讨。进一步说，我们根本就找不到有关莎士比亚的这种悲伤的证据。⁴ 莎士比亚不能为他的剧中人物泰门或麦克白的生活态度负责，他也不能具有他的剧中人物桃儿·贴息⁵ 和伊阿古的观点。我们也没有理由相信普罗罗斯彼罗说的话就是莎士比亚所要说的。作家不能成为他笔下的主人公的思想、感情、观点、美德和罪恶的代言人。而这一点不仅对于戏剧人物或小说人物来说是正确的，就是对于抒情诗中的那个“我”来说也是正确的。作家的生活与作品的关系，不是一种简单的因果关系。

然而，提倡传记式文学研究法的人一定会反对这些观点。他们将会说，自莎士比亚时代以后，条件已经起了变化，对许多诗人来说，可供写作他们传记的资料已经变得丰富起来，因为诗人的自我意识程度已经提高，想到了他们将生存在后代人心中（如弥尔顿、蒲柏、歌德、华兹华斯或拜伦 [G. G. Byron] ），所以留下了许多自传性的材料，以充分地引起同时代人的注意。传记式的文学研究法看来是轻而易举的，因为我们可以拿作家的生平和作品互相对照。的确，这种方法甚至为诗人们所欢迎，尤其是那些浪漫主义诗人，他们写的就是

自己和自己的内在情愫，或者像拜伦，甚至带着“一颗流血的心”吟游于欧洲四处。这些诗人不仅在私人的书信、日记和自传中表现自己，而且也在他们大部分正式发表的诗作中表现自己。华兹华斯的《序诗》就是一篇自传性的宣言。这些宣言有时在内容上，有时甚至在语调上都与他们的私人通信没有什么差别，看来我们很难摒弃其表面价值，很难不以诗人去解释诗歌，因为诗人本身也认为他的诗歌正如歌德的名言所说是“伟大自白的片段”。

我们确实应当分辨开两类诗人，即主观的诗人和客观的诗人。像济慈和艾略特这样的诗人，强调诗人的“消极能力”（negative capability），对世界采取开放的态度，宁肯消泯自己的具体个性，是客观型的；而相反类型的诗人则旨在表现自己的个性，绘出自画像，进行自我表白，做自我表现。⁶ 我们知道在历史上有很长一段时间只有第一类的诗人：在他们的作品中表现个人的成分微乎其微，然而其美学价值却很大。如意大利的中篇小说、骑士传奇、文艺复兴时代的十四行体诗、伊丽莎白时代的戏剧、自然主义的小说、大多数民谣等，都是这类例子。

但是，即使是主观诗人，其自传性的个人叙述与同一母题在文学作品中的运用，两者之间存在的差别，是不应该也不可能抹杀掉的。一件艺术品与现实的关系，与一本回忆录、一本日记或一封书信与现实的关系是完全不同的，前者是在另一个平面上形成的统一体。只有误用传记式文学研究法的人，才会拿一个作家最具有私人性质和最偶然的生平材料作为重点研究的对象，同时以这些材料为根据来解释并编排诗人的作品，而这种解释和编排往往与从作品本身的判断和分析所获得的结论是完全脱离的，甚至是相互矛盾的。因此，勃兰兑斯对《麦克白》一剧评价甚低，认为它乏味，因为它与勃兰兑斯所想象的莎士比亚的人格没有什么关系；金斯米尔（H. Kingsmill）也以同样理由指责阿诺德所写的《梭拉伯和鲁斯吞》一诗。⁷

即使文学艺术作品可能具有某些因素确实同传记资料一致，这些因素也都经过重新整理而化入作品之中，已失去了原来特殊的个人意义，仅仅成为具体的人生素材，成为作品中不可分割的组成部分。费尔南德斯（R. Fernandez）在讨论司汤达（Stendhal）时，令人信服地论述了这点。迈耶（G. W. Meyer）曾把声称是自传性质的华兹华斯的《序诗》与在该诗描写相应时间里诗人的实际生活之间的许多不同之处分辨出来。⁸

那种认为艺术纯粹是自我表现，是个人感情和经验的再现的观点，显然是错误的。尽管艺术作品和作家的生平之间有密切关系，但决不意味着艺术作品仅仅是作家生活的摹本。传记式的文学研究法忘记了，一部文学作品不只是作家经验的表现，而且总是一系列这类作品中最新的一部。无论是一出戏剧、一部小说，或者是一首诗，其决定因素不是别的，而是文学的传统和惯例。传记式的文学研究法实际上妨碍了对文学创作过程的正确理解，因为它打破了文学传统的秩序，而代之以作家的个人生活经历。传记式的文学研究法也无视了很简单的心理学方面的事实：与其说文学作品体现一个作家的实际生活，不如说它体现作家的“梦”；或者说，艺术作品可以算是隐藏着作家真实面目的“面具”或“反自我”；还可以说，它是一幅生活的图画，而画中的生活正是作家所要逃避的。此外，我们还不要忘记艺术家借其艺术去“体验”的生活，与人们实际的生活经验有所不同；实际生活经验在作家心目中究竟是什么样子，取决于它们在文学上的可取程度，由于受到艺术传统和先验观念的左右，它们都发生了局部的变形。⁹

我们势必得出这样的结论：要将传记解释法应用到任何一件艺术作品上，都必须对每一个别的情况做细心的审察和研究，因为艺术作品不是供写传记用的文献。我们必须郑重其事地对韦德（G. I. Wade）女士的《特拉赫恩传》提出质疑，该书把特拉赫恩（T. Traherne）诗中的每一句话，都当成了地道的传记资料。对多本有关勃朗特姐

妹（the Brontës）的传记也应提出质疑，这些传记都从《简·爱》或《维耶特》等小说中引录了大段文字。穆尔（V. Moore）写了《艾米丽·勃朗特传》，她以为艾米丽一定经历过她笔下的希思克利夫的那种激情； 还有些人则争辩说： 一个女人不可能写出《呼啸山庄》来，艾米丽的兄弟帕特里克（Patrick）才是该书的真正作者。¹⁰ 这类评论曾使有些人断言莎士比亚一定访问过意大利，他必定当过律师、士兵、教师和农场主。特里（E. Terry）对这些奇谈怪论给予了有力的反驳，她说如果根据同样的判断标准，莎士比亚必定还是个女人。

但是，一定还会有人说，举出这些见解十分荒唐的例子，抹杀不了文学中所体现的作家个性的问题。我们读了但丁、歌德或托尔斯泰的作品，了解到在作品背后有一个人。在同一个作家的作品之间，存在着一种无可置疑的相似的特征。然而，我们可以提出这样一个问题： 把作家的经验主体（实际生活中的人）与其作品严格分开，是否并不会更恰当？作品中作家的个性只有在隐喻的意味下才是存在的。在弥尔顿和济慈的作品中，具有一种可以称之为“弥尔顿式的”或“济慈式的”气质。但是这种气质只取决于作品本身，而不能凭纯粹的传记资料来确定。我们知道什么是“维吉尔式的”或“莎士比亚式的”创作风格或气质，却无须依赖任何有关这两位伟大诗人的非常明确的传记资料。

虽然如此，作家的传记和作品之间，仍然存在不少平行的、隐约相似的、曲折反映的关系。诗人的作品可以是一种面具，一种戏剧化的传统表现，不过这常常是诗人自身经验、自身生活的传统表现。从这些界说的意义来说，传记式的文学研究法是有用的。首先，它无疑具有评注上的价值： 它可以用来解释作家作品中的典故和词义。传记式的框架还可以帮助我们研究文学史上所有真正与发展相关的问题中最突出的一个，即一个作家艺术生命的成长、成熟和可能衰退的问题。传记也为解决文学史上的其他问题积累资料，例如一个诗人所读

的书、他与文人之间的交往、他的游历、他所观赏过和居住过的风景区和城市等：所有这些都关系到如何更好地理解文学史的问题，也就是有关该诗人或作家在文学传统中的地位、他所受的外界影响以及他所汲取的生活素材等问题。

不论传记在这些方面有什么重要意义，但如果认为它具有特殊的文学批评价值，则似乎是危险的观点。任何传记上的材料都不可能改变和影响文学批评中对作品的评价。人们往往提出“真挚性”（sincerity）为文学的准则。如果以忠实于作家的传记，并以由外界资料所证实的作家的经验或感情与作品之间的相应性来评判文学，那么“真挚性”的准则就是完全错误的。“真挚性”与艺术价值之间没有必然的联系。许多青年男女无所顾忌地涂写的痛苦缠绵的爱情诗以及厌世的（不管其感情如何炽烈）宗教诗，在图书馆中简直是汗牛充栋，这些都足以证明我们的论断。拜伦的《与你再见》一诗，既不好也不坏，因为它戏剧化地表现了诗人与其妻子的实际关系，并不像莫尔（P. E. More）所想的那样，由于在原稿上找不到泪痕便是“一件憾事”；而根据托马斯·穆尔（T. Moore）的《备忘录》，拜伦确实是掉泪在手稿上的。¹¹这首诗是存在的，不管稿上有没有泪痕，拜伦个人的感情毕竟已经成为过去，现在既不可能追溯，也没有必要去追溯。

1 参见S. T. 柯勒律治给T. 普尔的信（收录于《信札》，1797年2月，E. H. 科尔里奇编，伦敦，1895年，第一卷，4页）。

2 参见本章参考书目第1节。

3 参见G. 勃兰兑斯：《威廉·莎士比亚》（两卷本，哥本哈根，1896年；英译两卷本，伦敦，1898年）；F. 哈里斯：《莎士比亚其人》（纽约，1909年）。

4 参见C. J. 西森：《莎士比亚神秘的忧愁》（收录于《英国学士院通讯》，1934年）；E. E. 斯托尔：《〈暴风雨〉，莎士比亚及其他大师》（剑桥，194

0年，281—316页）。

5 《亨利四世》下篇中的人物。——译注

6 参见J. 济慈：《给理查德·伍德豪斯的信》（收录于《书信集》，1818年10月27日，H. B. 福尔曼编，牛津，1952年，第4版，226—227页）； 贝特（W. J. Bate）：《消极的能力：济慈的直觉力》（剑桥，1939年）； T. S. 艾略特：《传统与个人才能》（收录于《圣林》，伦敦，1920年，42—53页）。

7 参见勃兰兑斯前引书（425页）； H. 金斯米尔：《马修·阿诺德》（伦敦，1928年，147—149页）。

8 参见R. 费尔南德斯：《小说与自传：司汤达的例子》（收录于《通讯》，巴黎，1926年，78—109页； 英译本，伦敦，1927年，91—136页）； G. W. 迈耶：《华兹华斯成熟的岁月》（密歇根，1943年）。

9 参见W. 狄尔泰：《体验和诗歌》（莱比锡，1907年）； 贡多尔夫（F. Gundolf）：《歌德》（柏林，1916年）该书谈了体验和素养的区别。

10 参见V. 穆尔：《艾米丽·勃朗特的生活和夭逝》（伦敦，1936年）； E. E. 金斯莱：《天才的模式》（纽约，1939年，这是将勃朗特姐妹小说中的引语和现实中人物姓名糅合在一起的传记）； R. 威尔逊：《艾米丽·勃朗特的生活秘闻》（纽约，1928年，该书将《呼啸山庄》直截了当地当作自传看待）。

11 这个例子取自C. B. 廷克：《诗歌的沃土》（波士顿，1929年，30页）。

第八章 文学和心理学

“文学心理学”（psychology of literature）的含义可以指从心理学的角度，把作家当作一种类型和个体来研究，也可以指创作过程的研究，或者指对文学作品中所表现的心理学类型和法则的研究，最后，还可以指有关文学对读者的影响的研究（即读者心理学）。我们将把第四方面的内容放在“文学和社会”一章里去讨论，而其他三个方面则在本章中逐一加以论述。严格地说来，也许只有第三方面的内容才属于文学研究的范围。而前两个方面则是艺术心理学的次要课题：虽然有时它们可作为文学研究方面有吸引力的教学方法，但是我们不赞成任何以文学作品的起因来评价文学作品的尝试（此即“起因谬说”）。

文学天才的资质总是引人思索，早在希腊时代，天才就被认为与“癫狂”有关（“癫狂”被视作介乎神经质与精神病之间）。诗人是“心神迷乱的”：他或多或少地不同于其他的人，并且他无意识地讲出的言辞，也会被人认为既是下理性的（sub-rational），又是超理性的（super-rational）。

另一个早期的持续的观念就是诗人的“天赋”是补偿性的：缪斯使德姆道克斯失明，但“赐给他甜美的歌吟天赋”（见《奥德赛》），而瞎子蒂里西亚斯则被赐予预言家的灵视（vision）。当

然，缺陷和天赋并不总是如此直接地联结在一起，而且疾病和残废也可以是心理性的和社会性的，而不是生理上的。蒲柏是驼背，又是矮子；拜伦则有一条瘸腿；普鲁斯特（M. Proust）是一个有部分犹太血统的哮喘性神经病患者；济慈比一般人矮；托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe）则又比一般人高很多。这一理论难于成立，即在其易于附会。事后，任何成功的例子都可以归因于补偿性的动力，因为每人都有不利条件，可能因此激励自己。十分值得怀疑的是下面这种很流行的观点，即认为神经质——以及“补偿”——把艺术家同科学家和其他“沉思者”区分开来：他们之间的明显差别就是作家常常记录自己的病情，把疾病变成写作的素材。¹

基本问题在于：假如作家是个神经病患者，那么他的神经病是提供了他作品的主题呢，还是仅仅提供了他写作的动机？倘若是后者，那么作家便与别的沉思者没有区别。另一个问题是：假如作家在表现自己的主题时是神经病患者（像卡夫卡 [F. Kafka] 肯定就是这样的），那么他的作品又如何为读者所理解呢？作家的创作一定远远不止于记录一个病历，他必须要么写一个原始类型的模式（像陀思妥耶夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》中所做的那样），要么写一个当今普遍流行的“神经症人格”的模式。

弗洛伊德（S. Freud）有关作家的看法并不是十分稳定的。就像他的许多欧洲同事——其中著名的有荣格（C. G. Jung）和兰克（O. Rank）——一样，弗洛伊德具有高度的一般文化素养，受过奥地利本国的教育，从小就尊崇古典著作和德国古典文学。因此，他在文学领域中发现许多见解和知识可以用来推论和确证自己的学说——如在陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》，在《哈姆雷特》，在狄德罗的《拉摩的侄儿》，或在歌德的作品中的发现就是如此。但他也有把作家视为执拗的神经病患者的想法，认为作家是通过自己的创作活动来避免精神崩溃的，但又不想真正地去治愈。

弗洛伊德说：

艺术家本来就是背离现实的人，因为他不能满足其与生俱来的本能要求，于是他就在幻想的生活中放纵其情欲和野心勃勃的愿望。但是，他找到了从幻想世界返回现实的途径：借助原来特殊的天赋，他把自己的幻想塑造成一种崭新的现实。而人们又承认这些幻想是合理的，具有反映实际生活的价值。因此，通过某种艺术创作的途径，艺术家实际上就成为自己所渴望成为的英雄、帝王、创造者、受人钟爱的人物，再也不用去走那种实际改变外部世界的迂回小路了。

这就是说，诗人是一个社会所认可的或推崇的白日梦者；他不必去改变自己耽于幻想的性格，而是要持续不断地幻想下去，并公开地发表自己的幻想。²

这样一种说明，大概把哲学家、“纯科学家”同艺术家一并批评了，并因此成为对沉思性活动的一种实证主义式的“还原”，使之降为一种观察性和命名性的、而非实践性的活动。这种说明，几乎否定了沉思性作品的间接的或侧面的效果，以及小说家和哲学家的读者们所实现的“改变外部世界”的效果。这种说明，也没有认识到创作本身就是外部世界的一种工作方式；没有认识到白日梦者仅是满足于梦想写出他的梦，而实际写作的人则是从事于“外化”（externalization）地调节社会的活动。

大多数作家不再同意正统的弗洛伊德学说，有些曾经接受精神分析疗法的人也不再进行下去了。大多数作家都不愿意被“治疗”或“调节”，要么觉得接受了“调节”就会终止写作，要么觉得拟定的“调节”不过是趋向于恢复常态或与社会环境妥协，而这些正是他们所鄙弃的庸人作风或中产阶级的陋习。因此，奥登（W. H. Auden）曾

经断言，艺术家应该尽他们的能耐去做神经病患者；并且很多作家同意霍尼、弗洛姆（E. Fromm）和卡迪纳（A. Kardiner）对弗洛伊德学说的修正，他们认为弗洛伊德关于神经病和常态的概念来源于19世纪末20世纪初的维也纳，需要由马克思和人类学家们加以修正。³

艺术即神经病的理论，引起了有关想象与信仰之间的关系问题。小说家不仅类似于充满奇想“故事”的孩子——他重新组合自己的经验，使之适合于自己的快乐和深信的目的，而且还等同于忍受幻觉之苦的成年人——他把现实世界和充满着自己的希望和恐惧的幻想世界搅混在一起。有些小说家（例如狄更斯 [C. Dickens]）曾说他们活生生地看到和听到了他们笔下人物的音容，而且这些人物常常主宰着小说的发展，使得小说的结局与小说家原来的设想有所不同。心理学家所举出的例子，都不能证实这种幻觉的力量，可是有些小说家却有一种形成逼真意象的能力，这种能力普遍存在于儿童之中，但长大后则很少有这种逼真的意象（它既不是后像 [after-images]，也不是记忆意象 [memory-images]，但在性质上又是属于可察觉可感知的意象）。据延施（E. Jaensch）的判断，这种能力是艺术家所特有的、将知觉和概念糅合为一的特征。艺术家保持和发展了民族的古老的特点：他们能感觉到甚至“看到”自己的思想。⁴

另一种特点有时也归属于文学家特别是诗人，那就是联觉⁵（synaesthesia），即把两种或两种以上的感官的感觉和知觉联结在一起。较为通常的是把听觉和视觉联结起来（即声色联结 [audition colorée]，例如将号角声认作是血红色的）。从联觉作为一种生理特点来看，就像红绿色盲，它显然是早期感觉中枢没有比较性的分辨功能的遗患。然而，在更多的情况下联觉乃是一种文学上的技巧，一种隐喻性的转化形式，即以具有文学风格的表达方式表现出对生活的抽象的审美态度。在历史上，这种风格和态度是巴洛克艺术和浪漫主义时期艺术的特色，但对于只是寻求“明朗和清晰”而不是寻求“对应

性”、类比和统合（unification）的理性主义时期来说，相应地便成为令人讨厌的东西了。

艾略特自从发表了最早期的文学批评文章之后，极力主张一种兼收并蓄的观点：认为诗人扼要记述了，更贴切地说，是完整保留了其民族历史的层次，并在迈向未来时，继续在精神上与自己的童年以及民族的童年保持着联系。他在1918年写道：“艺术家比其同时代的人更为原始，也更为文明。”在1932年，他重新提出这种看法，特别谈到了“听觉想象力”（auditory imagination），也谈到诗人的视觉意象。他认为，这种再现性的意象“可具有象征性的价值，但我们却无法加以说明，因为这些意象显现了我们无法窥探的感觉的深层”。艾略特颇为赞许地引用了凯耶（E. Cailliet）和比德（J. -A. Bédé）著作中有关象征主义运动和原始心灵的关系的论述，扼要地说：“前逻辑的心态存在于文明人之中，但只有诗人，或通过诗人的帮助才能达到。”⁶

在这段引文中，我们不难发现艾略特所受的荣格的影响和对荣格的论点的复述：在个人“无意识”——我们过去，尤其是我们童年和婴儿期，已经封闭起来的残念——的底层潜藏着“集体无意识”，即已经封闭起来的我们民族以往的记忆，甚至是史前期人类的记忆。

荣格有一套精细的心理类型学（psychological typology），按照这一套类型学，人类的心理类型可分为“外向者”（extrovert）和“内向者”（introvert）两大类，这两大类根据下列四种心理因素，即思想、情感、直觉和感觉何种起主导的作用，再分为四个类型。荣格并没有像我们所想象的那样，把所有的作家都列为“直觉内向”（intuitive-introverted）型，或更普遍地列为内向型。为进一步反对简单化倾向，他指出有些作家在其创作中显示了与本人截然相反的类型，与之对应互补。⁷

我们必须承认，作家并不是一个单一的类型，假如把柯勒律治、雪莱、波德莱尔和爱伦·坡等人划为浪漫主义类型，我们就会立即想起拉辛（J. Racine）、弥尔顿和歌德，或者奥斯丁和特罗洛普等也未必不可以归入这一类型之中。我们可以着手将抒情诗人、浪漫诗人与戏剧诗人、史诗诗人以及与此有些类似的小说家区别开来。德国类型学家克莱施玛（E. Kretschmer）把诗人（瘦弱型的和具有精神分裂症倾向的）和小说家（体型结构壮硕型的、其性情属于狂郁症的或周期交替性精神病型的）划分开。的确，在类型学上有着两种相对的“心神迷乱”和“心神专一”的类型，前一种是自发性、着迷性或预言性的诗人，后一种是“制造者”，主要指受过基本训练的、有熟练技巧的、有责任心的工艺型的作家。这种区别在某种程度上似乎有历史的渊源：原始的诗人、巫师都是“心神迷乱”型的，后来的浪漫主义诗人、表现主义诗人和超现实主义诗人都属于这一类型；而在爱尔兰和冰岛的吟唱学校受过训练的职业性的诗人、文艺复兴时期和新古典主义时期的诗人则是“制造者”。当然，我们必须知道这些类型不是相互排斥的，而是两种极端性质的，在大作家例子中——包括弥尔顿、爱伦·坡、詹姆斯和艾略特以及莎士比亚和陀思妥耶夫斯基等——我们必须考虑到他们既是“制造者”又是“心神迷乱者”，他们把心神迷乱时获得的对生活的幻觉与有意识的、精心的安排结合起来，以表现这种幻觉。⁸

也许，现代有关极端类型的理论中，最有影响力的是尼采（F. Nietzsche）在《悲剧的诞生》中的阐述：这一极端存在于希腊的两位艺术之神阿波罗和狄俄尼索斯之间，他们体现了两种艺术和两种艺术过程——雕刻艺术和音乐艺术、梦的心理状态和狂喜陶醉时的心理状态的区别。这样的区别，大致相应于古典派的“制造者”和浪漫派的“心神迷乱者”（或称“灵视诗人”[poeta vates]）之间的区别。

法国心理学家里博（T. A. Ribot）虽然没有公开承认过受到尼采的影响，但是他以两种主要的想象力类型作为划分两派文学艺术家的

界限，则是以尼采的理论为根据的。他所划分的前一种类型是“造型的”艺术家，具有敏锐的观察力，他们的创作主要激发于对外部世界的感官印象和知觉；后一种是“融合的”（兼具听觉的和象征的）艺术家，即象征派的诗人或写浪漫故事的作家（如蒂克 [L. Tieck]、霍夫曼 [E. T. A. Hoffmann]、爱伦·坡等人），他们以自身的情绪和感觉为起点，通过情绪（*stimmung*）的逼迫力，使节奏和意象统合，从而外射其感情。艾略特无疑是以里博的理论为出发点，着手比较但丁的“视觉想象力”和弥尔顿的“听觉想象力”。

再有一种类型分法就是罗马尼亚学者鲁苏（L. Rusu）所提出的那种分类法，他把艺术家分成三类：“交感型”的（即在创作过程中表现出自然流露欢欣雀跃的情绪）、“心神混乱型”的和“心神平衡型”的。有关这些类型的例子，他往往举得不恰当；不过“交感”和“混乱”这两个一正一反的命题，使人产生一种普遍的联想，提示了一种综合的、最伟大的艺术家的类型，这种类型的艺术家终能战胜心魔，使内心紧张状态达到平衡。鲁苏以歌德作为这种伟大作家类型的例子。但我们应该把所有的大作家都列入这一类型之中——但丁、莎士比亚、巴尔扎克、狄更斯、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基。⁹

“创作的过程”应该包括一部文学作品从无意识的起因，以至最后修改的全过程，有些作家尚且把修改视为整个创作过程中最富于创造性的阶段。

在一个诗人的心理结构和一首诗的构思之间，即在印象和表现之间，是有所差别的。克罗齐把印象和表现都贬为审美的直觉，没能赢得作家和批评家的赞同；的确，路易斯（C. S. Lewis）对这种贬降的理论提出了一些不同意见，似乎是有道理的；但是，任何想模仿狄尔泰的方式，把“经验”（*erlebnis*）和“诗”（*dichtung*）二元化的尝试，都是不能使人满意的。画家是以画家的眼光观察事物，而绘画则是画家把自己所见到的东西予以明朗化和完整化的一种过程。诗

人是诗歌的制造者，而诗的内容则是诗人感知的生活全部。就艺术家而言，无论以什么为媒介，每一个印象都因他的艺术而成形；艺术家所积累的并非是不完全的经验。¹⁰

“灵感”是创作过程中无意识因素的传统名称。这一名称在古典时期是与记忆之神的女儿缪斯相联系的，而在基督教观念上，灵感被认为与圣灵有关。就其定义而言，一个巫师、预言家或诗人在灵感来潮时的精神状态，是不同于他平时的精神状态的。在原始社会，巫师可能自动地进入一种精神恍惚的状态，或者他也可能被动地被某些祖先的或图腾的精神力量支配而处于“心神迷乱”的状态。在现代，灵感则被认为具有“突然性”（如同皈依时的经验）和“非我性”的本质标记，因此，作品看来像是“通过”某人而写出来的。¹¹

灵感是否可以招来呢？作家在创作时无疑会有一些创作习惯，还会有某些刺激物和仪式。酒精、鸦片和别的药品都会麻醉有意识的头脑，麻醉那种过分苛求的“审察”，从而放纵了下意识的活动。柯勒律治和德·昆西（T. De Quincey）都曾极其夸张地声称：借助于鸦片，一个崭新的经验世界将开放供人写作之用。但是根据现代医学的临床报告，在这些吸鸦片的诗人的作品中所包含的异常成分，看来是来自他们神经质的心理，而不是来自麻醉药的特殊功效。施奈德（E. Schneider）告诉我们，德·昆西的“文学上的‘鸦片梦’，虽说对后来的著作有很大的影响，但实际上，除了精细一点外，与他1803年未吸鸦片前所写的一则日记并没有多大不同”。¹²

由于原始社会的占卜诗人都学得一种导致自己进入“心神迷乱”境界的方法，由于根据东方的求神叩灵的规条，宗教仪式如祈祷、特别的“祷告”或“默祝”等都要在固定的地点和时间进行，因此现代作家学到了，或自以为学到了诱发创作状态的种种仪式。席勒在他的写字台上摆着烂苹果，而巴尔扎克写作时要穿上一件僧侣的长袍。许多作家躺着思索，甚至在床上写作——如普鲁斯特和马克·吐温（Mar

k Twain) 这样的风格各异的作家均是如此。有些作家需要宁静和孤独；而有的则喜欢在家人或在咖啡馆高朋满座之中写作；也有些作家通宵写作而白天睡觉，这样的例子十分引人注目。也许，这种倾心于夜间的习惯（夜晚是沉思的、梦幻的和下意识的时间），是浪漫主义的主要传统；不过，我们必须记住旗鼓相当的另一种浪漫主义传统，就是华兹华斯式的传统，他们往往在清晨（此时有着童年的新鲜感）写作。有些作家则断言他们只能在某些季节中写作，像弥尔顿那样，他坚信他的诗的血管除了在秋分至春分这段季节里，从不畅流。约翰逊博士发现所有这些理论都很乏味，他认为一个人只要执着地去写，那么什么时候他都可以写：他承认自己是受经济压力的驱使而写作的。然而，我们可以推想到这些表面上变幻莫测的仪式，有它们共通的地方，即借助联想和习惯去促进有系统的创作活动。¹³

誊稿的方式对作品的文学风格有没有明显的影响呢？是用钢笔和墨水去打草稿，还是直接由打字机打出作品来，这里有什么两样吗？海明威（E. Hemingway）认为打字机“使作家送印刷厂之前的句子凝练”，也因此使修改很难成为写作过程中不可缺少的一部分。有些作家则认为打字机是为那些具有流畅风格或采用新闻报道文体的人准备的。关于这方面还没有人做过实实在在的调查。至于作家口授让别人笔录的方式则为各式各样资历和气质的作家所采用。弥尔顿把他在脑海中构思好的《失乐园》的诗句口授给抄写员去做笔录。更为有趣的例子要算司各特、老年的歌德和亨利·詹姆斯等。詹姆斯虽在脑海中事先有了小说的结构，但是小说的具体文字则是在笔录时临时想出来的。我们在詹姆斯的例子中至少能看得出口授笔录和他“后期的文体”之间的某些因果关系：就后期文体本身复杂的流畅形式而言，实是口语化的，甚至是对话式的。¹⁴

对创作过程本身发表过的意见，在概括程度上有助于构成文艺理论的，至今并不多。我们掌握了某些作家的个人状况的历史，但这些仅限于较为近代的作家以及那些喜欢对自己的艺术进行分析性的思索

和论述的作家而已（诸如歌德、席勒、福楼拜 [G. Flaubert]、詹姆斯、艾略特和瓦莱里 [P. Valéry] 等）；此外，我们还有一套由心理学家概括出的观点，涉及独创性、虚构和想象等范畴，找到了科学的、哲学的和美学的创造活动之间的共同特点。

任何对创作过程所做的现代研究，主要是关注于无意识活动和意识活动所起的相对的作用。这种研究用来比较文学史上的分期是很容易的，即把重视无意识的浪漫主义和表现主义时期，与强调智力、修改和交流的古典主义和理性主义时期加以区别。这种比较容易被夸张。于是，古典派与浪漫派的批评理论之间的差别，较之这两派的最出色的作家的创作实践之间的差别更为突出。

喜欢论述自己艺术的作家们自然总是谈论自己创作活动中那些有意识的、自觉运用某些技巧的部分，而无视那些“外界各种因素给予的”、非自觉地进行的部分。他们将自己的成就归功于自己自觉的创作技巧，然而往往正是那些他们不愿谈论的部分反映或折射了他们的本质。这有明显的理由可以说明为什么自觉的艺术家把他们的艺术说成似乎是非自我的，仿佛他们所选择的主题要么是由于编辑的强迫，要么是一个无谓的美学问题。爱伦·坡的《创作的哲学》就是有关这个题目的最著名的论述。他在这篇文章中解释了他的《乌鸦》一诗是根据什么样的方法论策略、是从什么样的基本美学原则出发来构思的。为了维护自己的名声，爱伦·坡驳斥某些指责他的恐怖故事是模仿之作的批评家，并申述他所写的恐怖故事中的恐怖，并不是德国式的恐怖，而是灵魂的恐怖。尽管如此，他却不承认那是他自己灵魂的恐怖：他自称是一个文学工程师，善于驾驭别人的灵魂。在爱伦·坡那里，无意识和意识之间的差别惊人的分明：无意识提供了排遣不去的谵妄、苦难和死亡的主题，而意识则将之发展成文学。¹⁵

如果我们建立起考查办法来发掘文学天才，这些考查毫无疑问地要分为两类：其一是用以考查现代意义下所指的诗人，将着重考查诗

人的用词和词的组合、意象和隐喻、语义和语音上的联系（即脚韵、半谐音、头韵）； 其二是用以考查叙事性的作家（小说家和戏剧家），着重考查其人物塑造和情节结构。

文学家是联想（“机智”）、断想（“判断”）和重新组合（以分别体验的因子组成一个新的整体）的专家。他应用文字作为自己的媒介。一个文学家在童年时代就收集文字，而别的儿童不过收集玩具、邮票和小宠物。对诗人来说，文字不主要是“符号”或一望而知的筹码，而是一种“象征”，它本身和它的表现力都具有价值；一文字甚至可以是一“物”或一“事”，贵在有声音和有色彩。有些小说家也把文字当作“符号”来使用（如司各特、库珀 [J. F. Cooper]、德莱塞 [T. Dreiser]），在这种情况下，他们的作品更适于阅读，而不利於翻译成别国的语言，或者可以成为神话式的结构而为读者所记住； 诗人通常总是“象征性地”使用文字。¹⁶

传统的“意念的联想”（association of ideas）是个不准确的名称。除了字与字之间引起的联想（这是某些诗人显著的特征）外，还有我们内心的“意念”所指的对象之间引起的联想。这一联想主要有因时间和地点上的邻接性引起的，也有因相似性或不同性引起的。或许，小说家主要运用的是前一类联想，而诗人则采用后一类联想（此类可与隐喻相等）； 但这仅是一种粗略的区分，就近代文学而言，他们在运用联想上的不同已经日趋模糊了。

洛斯（J. L. Lowes）以十分的好奇心大量阅读了柯勒律治的作品，在《通往上都之路》中，他以一个干练的侦探所特有的敏锐，再现了创作中从一处引用或典故到另一处引用或典故的联想过程。然而，对于理论方面的问题，洛斯很快就满足了： 他只用了少数几个纯粹是比喻性的用语来说明创作的过程。他采用了“钩形原子”（hooked atoms）的说法，或者套用詹姆斯的说法，说意象和意念一时掉进了“脑海无意识的深渊之中”，在经历了（用学者们爱用的说法）“沧

桑”之变后再次浮现了出来。当柯勒律治精深的阅读内容得以再现时，我们时而看到联想的精细的“镶嵌”工作，时而看到了它的“奇迹”。洛斯正式地承认说：

创作能力在它发挥到极致时，是有意识和无意识兼而有之……麇集于脑海（即无意识的“深渊”）中的意象所经历的形变是无意识的，而对这些意象的控制是有意识的。

但是洛斯很少想到或尝试过给创作过程的真正目标和结构下定义。¹⁷

在叙事性的作家方面，我们考虑的是他的人物的创造和故事的“虚构”。自从浪漫主义时期以来，这两桩事无疑都太简单地被认为要么是“独创性”的，要么是临摹真实的人物（这种观点也被应用在过去的文学中），或者是抄袭的。然而，甚至在最具“独创性”的小说家如狄更斯的作品中，人物类型和叙事技巧都主要是传统的，是从专业性的、公认的文学成品中抽取出来的。¹⁸

有人认为人物创造可能是把传统中固有的人物类型、作家观察到的人物和作家的自我不同程度地糅合在一起。可以说，现实主义作家在创造人物时主要是进行观察或“移情”的活动，而浪漫主义作家则进行“投射”的活动。可是，令人怀疑的是单凭观察能否写出现实生活中逼真的人物来。有一位心理学家说：浮士德、靡菲斯特、维特和威廉·迈斯特等人物形象，“全都是歌德把自己各方面的气质投射到虚构的作品中而写成的”。小说家的各个潜在的自我，包括那些被视为罪恶的自我，全都是作品中潜在的人物。“一个人的心境，就是另一个人的性格。”陀思妥耶夫斯基笔下的卡拉马佐夫四兄弟是陀思妥耶夫斯基本人全部面貌的写照。我们也不要以为一个男小说家笔下的女主人公就必然是观察的产物。福楼拜说：“包法利夫人就是我自

己。”只有潜在的“自我”才能化为“活生生的人物”，不是“扁平”的，而是“圆整”的人物。¹⁹

这些“活生生的人物”与小说家的自我有什么关系呢？那似乎是：小说家笔下的人物越是为数众多和各具性格，小说家自己的“个性”就越不鲜明。莎士比亚的个性就消失在他的剧本之中；无论在剧本中还是在逸事中，我们都觉察不到有一个轮廓鲜明和具有独特个性的莎翁的人格可与本·琼生的性格相比。济慈认为诗人的人格是没有自我的，他有一次写道：

它（诗人的人格）既是一切，又是不存在的东西……构思出一个伊阿古和构思出一个伊摩琴²⁰它都会感到同样的乐趣……一个诗人在世上比别的任何东西都更没有诗意，因为他没有自己的“身份”——他不断地为别人传达感受和为别人的内心倾注情思。²¹

上面我们讨论过的所有理论问题，实际上都是属于作家的心理方面的。作家的创作过程理所当然是心理学家感兴趣的研究对象。心理学家可以按照生理的和心理的类型来对诗人进行分类；他们可以描述作家精神上的疾病，甚至可以探究诗人的无意识。心理学家的证据可取自非文学性的资料，也可以从作家的作品本身中抽取。假如从作品中抽取的话，就需要核对资料上的证据，并仔细地加以解释。

心理学是否还可以用来解释和评价文学作品本身呢？心理学明显可以阐述创作的过程。正如我们所知，很多人注意研究各种写作方法，注意研究作家修改和重写时的习惯。很多人也曾经研究作品的产生过程：作品早期阶段的草稿、重读删弃的文本等。然而，这方面的许多资料，尤其是许多有关作家习惯的逸事与评价或批评作家作品之间的相关性确实被过高地估量了。研究作品的修改、订正以及类似的

问题，具有更大的文学价值，因为我们如能很好地利用这些研究的话，它将有助于我们认识文艺作品之中的漏洞、不一致、转折和歪曲等与文艺批评有关的问题。弗耶拉（A. Feuillerat）就分析了普鲁斯特如何写成他后期的连环小说，使我们能够分辨出原作的层次来。研究作品中的各种改动，似乎可以窥见作家创作的进行方式。²²

可是，如果我们考察一下草稿、删节、凝练和润色等程序，我们最后的结论将是：这些程序对理解或判断那些完成的作品并不是必要的。采取这些程序只是为了做出更好的取舍和选择，从而使最后定稿的质量更有把握。但是，如果我们自己设想各种可供选择的写法，而不管这些写法是否在作家头脑中出现过，同样可以妥善地达到上述目的。济慈在他的《夜莺颂》一诗中写道：

同一歌声，常常迷醉颠倒
那缥缈孤绝的仙岛上的魔窗，
它朝险恶的大海的浪涛开放，

如果我们还知道济慈曾考虑使用“无情的海”，甚至“无舟的海”，这对于理解这首诗也许有所帮助。可是“无情的”或“无舟的”，与“危险的”“荒芜的”“无船的”“残酷的”或者批评家可能提出的其他形容词，并没有本质上的差别。它们并不属于文学艺术作品的作用范围，这些探本寻源的问题也不能省却我们对具体作品进行分析和评价。²³

这里尚有作品本身的“心理学”问题需要加以讨论。我们认为戏剧和小说中的人物在心理学上是具有真实性的。我们也以同样的理由来赞赏作品中的情境和接受其情节。一个作家可能有意识地、也可能朦胧地持有一种心理学理论，有时看来它就适合于一种人物或一种情

境。因此，李莉·坎贝尔女士说哈姆雷特属于“忧伤沉郁的多血质者”这一类型，伊丽莎白时代的人根据他们的心理学理论都熟知这种类型的人物。奥斯卡·坎贝尔也想用相似的方式证明《皆大欢喜》一剧中的贾克斯是属于“黏液质的阴郁所引起的矫揉造作的忧伤”的例子。商第则可证明患有洛克（J. Locke）所说的“语音联想症”。司汤达笔下的英雄于连·索黑尔则被人用特拉西（A. D. de Tracy）的心理学的术语加以说明，显然，又有人根据司汤达自己所写的《论爱》一书来对各种爱的关系加以分类。鲁迪安·拉斯科尔尼科夫的动机和感情则被人用一种具有临床心理学特点的方法加以分析。普鲁斯特无疑有一整套关于记忆的心理学理论，这套理论甚至对他组织自己的作品，也具有重要性。弗洛伊德式的心理分析往往被小说家们有意识地采用，如艾肯（C. Aiken）或弗兰克（W. Frank）就这样做。²⁴

当然，这里可能出现一个问题，就是作家能否真正成功地把心理学体现在他的人物以及人物的关系中。作家对心理学的知识和理论仅做一般性的陈述是不够的。这些陈述可以是作品的“题材”或“内容”，就像航海纪实、天文学或历史等其他各类资料可以成为文学的内容一样。在某些情况下，涉及了当代的心理学，那是值得怀疑的或可以不予重视的。试图把哈姆雷特或贾克斯纳入伊丽莎白时期的某些心理学的体系之中，看来是错误的，因为伊丽莎白时期的心理学是自相矛盾、令人迷茫和混乱的，而哈姆雷特和贾克斯则远远超出那些心理学的类型。虽然拉斯科尔尼科夫和索黑尔符合某些心理学的理论，但也并非自始至终都符合。索黑尔有时所表现的更具有通俗剧的特色。拉斯科尔尼科夫初次犯罪的动机表现得并不充分。这些作品原来就不是什么心理学研究或理论阐释，而是戏剧或通俗剧，剧中吸引人的情境比写实性的心理动机更为重要。假如我们考察一下那些“意识流”小说，我们很快就会发现这些小说中，并不是把主观的实际内心变化过程“真实”地重现出来，这种意识流不过是把意向（the mind）加以戏剧化的一种表现方法，使我们具体地认识到福克纳（W. Fau

lkner) 的小说《喧哗与骚动》中的那个白痴班吉是什么样的人，或勃洛姆太太又是什么样的人。但这种表现方法似乎不能说是科学性的或甚至是“写实性的”。²⁵

即使我们假定一个作家成功地使他的人物的行为带有“心理学的真理”，我们仍可提出这样一个问题：这些“真理”是否具有艺术上的价值？许多伟大的艺术仍在不断地违反心理学上的准则，不论这些准则与该艺术是属于同时代的还是后来的。艺术处理的是未必会有情境和幻想性的母题。就像要求作品要有一种社会写实作用一样，心理学上的“真理”是一种缺乏普遍有效性的自然主义准则。在某些情况下，作家在心理学方面的识见似乎提高了作品的艺术价值，这是可以肯定的。在这些情况下，心理学上的识见确证了作品的复杂性和连贯性所具有的重要的艺术价值。但是这种识见也可以通过别的途径来获得，而不一定要靠心理学的理论知识。就心理活动及其机制的有意识和系统化的理论而言，心理学对艺术不是必要的，心理学本身也没有艺术上的价值。²⁶

对一些自觉的艺术家来说，心理学可能加深他们对现实的感受，使他们的观察能力更加敏锐，或让他们得到一种未曾发现的写作方式。但心理学本身只不过是艺术创作活动的一种准备；而从作品本身来说，只有当心理学上的真理增强了作品的连贯性和复杂性时，它才有一种艺术上的价值——简而言之，如果它本身就是艺术的话，它才有艺术的价值。

1 参见A. 阿德勒：《器官缺陷及其物质补偿的研究》（1907年，英译本，1917年）；W. F. 沃恩：《补偿的心理》（载《心理学评论》，第33期，1926年，467—479页）；E. 威尔逊：《伤害与自卑》（纽约，1941年）；L. 麦克尼斯：《现代诗歌》（伦敦，1938年，76页）；L. 特里林：《艺术与精神病》（载《党派评论》，第12期，1945年，41—49页；重印改称为《自由的想象》，纽约，1950年，160—180页）。

2 参见本章参考书目。

3 参见W. H. 奥登：《来自冰岛的信》（伦敦，1937年，193页）；L. 麦克尼斯：《现代诗歌》（25—26页）；K. 霍尼：《我们时代的神经质的个性》（纽约，1937年）；E. 弗洛姆：《逃避自由》（纽约，1941年）、《为自己的人》（纽约，1947年）。

4 参见W. 西尔兹：《奥托·路德维希和诗歌创作过程》（载《现代语言学会会刊》，第60期，1945年，860—878页），它提出许多德国研究者从事的作家心理分析的课题；E. 延施：《逼真的形象和类型学的研究法》（伦敦，1930年）、《类型的心理和心理生理研究》（收录于《感觉和情感》，马萨诸塞，伍斯特，1928年，355页等处）。

5 关于联觉，参见O. 费舍尔：《颜色与声音的联系：文学心理学研究》（载《美学杂志》，第2期，1907年，501—534页）；A. 韦勒克：《精神史中的双重感觉问题》（同上刊，第23期，1929年，14—42页）、《文艺复兴和巴洛克艺术的联觉问题》（载《德国文学研究季刊》，第9期，1931年，534—584页）；E. V. 埃哈特-西波尔特：《在英、德、法浪漫主义中感官的和谐》（载《现代语言学会会刊》，第47期，1932年，577—592页）；W. 西尔兹：《海涅的联觉》（同上刊，第57期，1942年，469—488页）；S. 乌尔曼：《浪漫主义和联觉》（同上刊，第60期，1945年，811—827页）；A. G. 恩格斯特洛姆：《为文学中的联觉辩护》（载《语文学季刊》，第25期，1946年，1—19页）。

6 参见R. 蔡斯：《现在的感官》（载《肯庸评论》，第7期，1945年，218页等处）；引文来自T. S. 艾略特：《诗歌的功用》（118—119、155、148页等处）。艾略特所指的文章是《象征主义和原始精神》（载《比较文学杂志》，第12期，1932年，356—386页）。还可以参阅E. 凯耶：《象征主义和原始人》（巴黎，1936年），该书的“结语”有与艾略特的一段对话。

7 参见C. G. 荣格：《关于分析心理学与诗艺的关系》（收录于《分析心理学的成果》，伦敦，1928年）、《心理类型》（H. G. 贝恩斯译，伦敦，1926年）；J. 雅各比：《荣格的心理学》（巴许译，纽黑文，1943年）。英国哲学家、心理学家和美学家中公开宣布自己得益于荣格的还有：J. M. 索伯恩，著有《艺术和无意识》（1925年）一书；M. 鲍德金，著有《诗歌中的原型》和《想象力的心理学研究》（1934年）；H. 里德，著有《神话、梦和诗》（载《文学批评论文集》，伦敦，1938年，101—116页）；H. G. 贝恩斯，著有《灵魂的神话学》（伦敦，1940年）；M. E. 哈丁，著有《妇女的秘密》（伦敦，1935年）。

8 关于性格类型学，参见下述著者的历史性阐述，有A. A. 罗巴克：《从人们的气质看性格的心理机制》（纽约，1928年）；E. 斯帕兰格：《人们的类型：个性的心理学……》（皮戈斯译，哈勒，1928年）；E. 克莱施玛：《心理和性格》（斯普洛特译，伦敦，1925年）；《天才的心理》（凯特尔译，伦敦，1931

年)。关于“创造者”和“神迷心醉者”，参见W. H. 奥登：《心理学和艺术》（载《今日的艺术》，G. 格里格森编，伦敦，1935年，1—21页）。

9 参见F. 尼采：《悲剧的诞生》（1872年）；T. A. 里博：《论创造性想象》（巴黎，1900年；巴隆译，伦敦，1906年）；L. 鲁苏：《论艺术创造》（巴黎，1935年）。“魅力”一词来自歌德（最早见于他1817年写作的《原始文字》中），已成为现代德国理论中的一个突出的概念，见M. 舒尔茨：《学院式文学的幻灭》（芝加哥，1933年，91页等处）。

10 参见C. S. 路易斯：《个人谬误……》（伦敦，1939年，22—23页）；W. 狄尔泰：《体验和诗歌》（莱比锡，1906年）；上述舒尔茨的著作（96页）。

11 参见N. K. 查德威克：《诗和预言》（剑桥，1942年）；T. A. 里博：《论创造性想象》（伦敦，1906年，51页）。

12 参见E. 施奈德：《忽必烈汗的“梦”》（载《现代语言学会会刊》，第60期，1945年，784—801页），《柯勒律治、鸦片和忽必烈汗》（芝加哥，1953年）中有详细讨论；J. 马克斯：《天才和苦难：吸毒与天才的研究》（纽约，1925年）。。

13 参见A. 蒂利亚德：《精神训练及其效果》（伦敦，1927年）；R. 格尔德：《作家和写作》（纽约，1946年）；S. 约翰逊：《诗人传：弥尔顿》。

14 论海明威与打字机关系的有R. G. 伯克尔曼：《怎样誊稿》（载《星期六文学评论》，1945年12月29日）。论口授和文体的有T. 博赞克特：《亨利·詹姆斯在工作》（伦敦，1924年）。

15 因此，德国的美学家主要举歌德和路德维希，法国的则举福楼拜（通信）和瓦莱里，美国批评家举亨利·詹姆斯（纽约版的前言）和艾略特。代表法国式观点的最好例子是瓦莱里论爱伦·坡（参见瓦莱里：《波德莱尔的状况》[收录于《杂谈》，巴黎，1937年，第二卷，155—160页；英译本，纽约，1938年，79—98页]）。

16 关于符号和象征，见S. K. 兰格：《哲学新方法》（剑桥，1942年，53—78页）；H. 哈兹费尔特：《诗人的语言》（载《语文学研究》，第43期，1946年，93—120页）。

17 参见J. L. 洛斯：《通往上都之路：诸种想象方式的研究》（波士顿，1927年）。

18 参见狄伯里乌斯（W. Dibelius）：《狄更斯》（莱比锡，1926年，347—373页）。

19 参见A. R. 钱德勒：《美和人性：心理学美学的因素》（纽约，1934年，328页）；蒂博代（A. Thibaudet）：《居斯塔夫·福楼拜》（巴黎，1935年，

93—102页)； F. H. 普雷斯科特： 《想象性人物的构成》（载《诗的思想》，纽约，1922年，187页等处）； A. H. 内瑟科特： 《王尔德论深层分裂的自我》（载《现代语言学会会刊》，第60期，1945年，616—617页）。

20 伊摩琴是莎剧《辛白林》中的人物。——译注

21 参见《约翰·济慈书信集》（H. B. 福尔曼编，纽约，1935年，第4版，227页），福尔曼在注释中推荐了篇末原文的考订。

22 参见A. 弗耶拉： 《普鲁斯特的小说创作》（纽黑文，1934年）； K. 夏皮罗和R. 安海姆： 《诗人在工作》（C. D. 艾博特编，纽约，1948年）。

23 参见J. H. 史密斯： 《诗歌的读解》（波士顿，1939年； 编辑的修改和增加的衍文代替了作者删节的部分）。

24 参见李莉·坎贝尔： 《莎士比亚的悲剧主人公： 激情的奴隶》（剑桥，1930年）； 奥斯卡·坎贝尔： 《谈哈姆雷特》（载《耶鲁评论》，第32期，1942年，309—322页）； H. 德拉克罗瓦： 《司汤达的心理》（巴黎，1918年）； F. J. 霍夫曼： 《弗洛伊德主义和文学思想》（巴吞鲁日，1945年，256—288页）。

25 参见L. C. T. 福雷斯特： 《关于伊丽莎白时期心理学的批判》（载《现代语言学会会刊》，第61期，1946年，651—672页）。

26 参见E. E. 斯托尔的著作，尤其是他的《从莎士比亚到乔伊斯》（纽约，1944年，70页等处）。

第九章 文学和社会

文学是一种社会性的实践，作为媒介语言来使用，是一种社会造物。诸如象征和格律等传统的文学手段，就其本质而言，都是社会性的。这些手段是只有在社会中才能产生的通例和准则。但进一步说，文学“再现”“生活”，而“生活”在广义上则是一种社会现实，甚至自然世界和个人的内在世界或主观世界，也从来都是文学“模仿”的对象。诗人是社会的一员，拥有特定的社会地位：受到某种程度的社会公认和奖赏；他向读者讲话，不管假想的是什么样的读者。的确，文学的产生通常与某些特殊的社会实践有密切的联系；而在原始社会，我们甚至不大可能把诗与宗教仪式、巫术、劳动或游戏等划分开来。文学具有一定的社会功能或“效用”，它不单纯是个人的事情。因此，文学研究中所提出的大多数问题是社会问题，至少终归是或从含义上看是如此。比如传统和通例、准则和类型、象征和神话等问题都是社会问题。根据托马斯（A. S. Tomars）的看法，我们可以认为：

审美实践不是基于一般社会实践之上：甚至它们并不是一般社会实践的组成部分，而是另一类型的社会实践，与其他类型的社会实践紧密地联系在一起。¹

可是，在通常情况下，有关“文学和社会”的探讨都显得较为狭隘和表面。一般提出的问题都是关于文学与一定的社会状况的关系，与一定的经济、社会和政治制度之间的关系。很多学者试图说明和界定社会对文学的影响，并且规定和判明文学在社会上的地位。这种对文学的社会学研究方法，主要是由那些宣布自己坚持某一社会哲学立场的学者提出来的。马克思主义的批评家不仅仅研究文学与社会之间的诸种关系，而且对这些关系在现在的社会和未来的“无阶级”社会中应该是怎样的，具有明确的概念。他们基于非文学性的政治和道德标准，从事评价性的“判决式”的批评。他们不但告诉我们文学作品所体现的社会关系及其含义过去和现在是怎样的，而且也告诉我们应该或必须是怎样的。²他们不仅是文学和社会的研究者，也是未来的预言者、告诫者和宣传者；这两种作用在他们身上是难解难分的。

讨论文学与社会的关系，通常是以波纳德（L. G. A. Bonald）的“文学是社会表现”这句话为起点的。可是这句话究竟有什么含义呢？如果它假定文学在任何特定的时代都“正确地”反映当时的社会状况，那它就是错误的；如果它的意思仅指描绘社会现实的某些方面，则只是一句平凡、陈腐和含糊的话。³要是说文学反映或表现生活，那就更是模棱两可的了。一个作家不可避免地要表现他的生活经验和他对生活的总的观念；可是要说他完全而详尽地表现整个生活，甚至某一特定时代的整个生活，那就显然是不真实的。说一个作家应该圆满地去表现他自己时代的生活，他应该成为他的时代和社会的“代表”，这是一种特殊的评价标准。此外，当然对“圆满地”和“代表”等用语都需要做进一步的说明：在大多数社会学方法的文学批评中，它们似乎指作家应该认识特定的那个社会环境，比如说，认识无产阶级的困境，甚至指作家应该具有批评家的某种特殊立场和意识形态。

黑格尔派的批评和泰纳派的批评认为：作品中所表现的历史的或社会的伟大性，简直就等于艺术上的伟大性。艺术家传达真理，而且

必然地也传达历史和社会的真理。艺术作品可以作为“文献，因为它们是纪念碑”。⁴ 天才和时代的协调是必要条件。“代表性”或“社会真理”，就定义而言，是艺术价值的果和因。平庸的、一般的艺术作品，对一个现代社会学家来说似乎是很好的社会文献，但对泰纳（H. Taine）来说则是没有表现力的，因此也是没有代表性的。文学的确不是社会进程的一种简单的反映，而是全部历史的精华、节略和概要。

但是，把评价性的批评问题推迟到我们解决了文学与社会之间的各种实际关系之后再讨论似乎是最上策。这些描述性的关系（不同于规范性的关系）可以相当简便地加以分类。

首先，有研究作家与文学这一职业和实践的社会学，即研究文学生产的经济基础、作家的社会出身和地位及其社会意识的整个问题。这个问题可在文学以外的舆论和活动中表现出来。接着还有文学作品本身的社会内容、含义和社会目的的问题。最后还有读者和文学的实际社会影响等问题。文学实际上取决于或依赖于社会背景、社会变革和发展等方面的因素。总之，文学无论如何都脱离不了下面三方面的问题：作家的社会学、作品本身的社会内容以及文学对社会的影响。我们先要判定所谓依赖或因果关系的含义；末了，我们还要谈到文化的一体化问题，尤其我们自己的文化是如何一体化的。

既然每一个作家都是社会的一员，我们就可以把他当作社会的存在来研究。他的传记是主要的资料来源，但对作家的研究还可以扩大到他所来自和生活过的整个社会环境。这样就有可能积累有关作家的社会出身、家庭背景和经济地位等资料。我们可以以此说明贵族、资产阶级和无产阶级在文学史上的实际作用；比如说，在美国文坛上，各种专业人员和商业阶层的子女就居于支配的地位。⁵ 根据统计数字还可以证实在现代的欧洲社会里，从事文学的人大多来自中产阶级，因为贵族都醉心于追求虚荣和安逸，而下层阶级则很少有受教育的机会。

会。这一普遍的情况，在英国要打很大的折扣。农民和工人的孩子很少在古老的英国文坛上出现：像彭斯（R. Burns）和卡莱尔则是例外的情形，这要从苏格兰的民主学制方面做些说明。在英国文坛上，贵族的控制是异常严密的，部分原因是英国贵族同别的国家没有长子继承权的贵族不同，前者没有完全与各种专业阶层隔绝。除了少数例外，在冈察洛夫（A. Goncharov）和契诃夫（A. Chekhov）之前的所有俄国近代作家，在血统上都是属于贵族的。甚至陀思妥耶夫斯基从法律意义上严格地说也是一个贵族，尽管他的父亲是莫斯科贫民医院的一个医生，直到晚年才获得土地和农奴。

收集这类材料是非常容易的，但要解释它们却很困难。作家的社会出身是否决定了他的社会意识和社会立场呢？如雪莱、卡莱尔和托尔斯泰等作家，都是“背叛”其所属阶级的明显例子。在俄国之外，大多数共产主义作家都不是出身于无产阶级。苏联和其他国家的马克思主义批评家曾进行了广泛的调查研究，准确地确定了俄国作家的社会出身和社会立场。萨库林（P. N. Sakulin）把苏联近代文学精心地分为农民的、小资产阶级的、民主知识分子的、失去社会地位的知识分子的、资产阶级的、贵族阶级的和革命无产阶级的文学。⁶ 苏联学者在对古典文学的研究中，则试图详尽地阐述俄国贵族的许多集团和次要集团之间的差别，由于普希金（A. Pushkin）和果戈理（N. Gogol）、屠格涅夫（I. Turgenev）和托尔斯泰等作家曾继承财产而且早期与贵族有交往，因而可以证明他们是属于这些贵族集团的。⁷ 但这很难证明这样一种结论，即普希金就代表了没落的拥有土地的贵族的利益，而果戈理则代表了那些乌克兰的小土地所有者的利益；的确，这一结论被他们作品中的一般意识形态以及他们作品中所反映的超越一个阶级、一个集团、一个时代的范围和要求否定了。⁸

一个作家的社会出身，在其社会地位、立场和意识形态所引起的各种问题当中，只占一个很次要的部分；因为作家往往会驱使自己去

为别的阶级效劳。大多数宫廷诗的作者虽然出身于下层阶级，却采取了他们恩主的意识和情趣。

一个作家的社会立场、态度和意识形态不但可以从他的著作中，而且可以从文学作品以外的传记性文献中加以研究。作家是个公民，要就社会和政治的重大问题发表意见，参与其时代的大事。

有许多人研究作家个人的政治观点和社会观点；而近年来，有越来越多的人注意研究这些观点在经济学上的含义。因此，奈茨在论证中说，本·琼生的经济学态度深深地打上了中古时代的烙印，说明了他如何像某几个同时代的戏剧家那样讽刺那个由高利贷、垄断者、投机者和“承包商”所组成的新兴阶级。⁹许多文学作品，例如莎士比亚的“历史剧”和斯威夫特（J. Swift）的《格列佛游记》，都被学者们从它们与当时政治环境的密切关系上加以解说。¹⁰我们决不可把作家的声明、决定和活动同其作品的实际社会含义相混淆。巴尔扎克正是这样一个显著例子；因为，虽然他承认和同情旧秩序，同情贵族和教会，但由于本能和想象力，他更热衷于描写那些渴望得到财富和地位的人，即投机者或新生的资产阶级强者。在作家的理论和实践之间，信仰和创造力之间，可能有着很大的差异。

作家的社会出身、立场和意识形态等这些问题，如果我们加以系统地研究，将通向作家类型或某一特殊时空下的作家类型的社会学。我们可以根据作家与社会进程的结合程度而将作家加以区分。这种分类在通俗文学上是不明显的，但在波希米亚风格的文学上，就有被诅咒的诗人和自由放任的文学天才之分，因此有可能出现极端的分化和“社会差距”。一般说来，在现代，而且在西方，作家似乎已经摆脱其阶级的束缚。一个比较独立的、处于各阶级之间的专业阶层——“知识阶级”已经崛起。追溯这个阶级的确切的社会地位，其依赖于统治阶级的程度，其维持自身存在的确切的经济来源，其作家在自己那个社会中享有的威望，都将是文学社会学的任务。

这方面的历史总轮廓是相当清楚的。在大众化的口头文学上，我们可以研究吟唱者或说书人的作用，他们的地位几乎完全视民众是否喜闻乐见而定：古希腊的民间歌者、条顿族古时的行吟诗人、东方和俄国的职业性的民间故事讲述者等都是研究的对象。在古希腊的城市国家里，悲剧家以及诸如品达（Pindar）这样的撰写酒神颂歌和赞美诗的作者，原来都拥有特殊的半宗教的地位，但慢慢地变得更加世俗化了，只要我们把欧里庇得斯与埃斯库罗斯一比较就可以看到这点。在古罗马帝国的宫廷里，我们必须认为维吉尔、贺拉斯和奥维德（Ovid）等作家是仰赖奥古斯都大帝和米西纳斯的善意和恩惠而存在的。

在中世纪，修道院的密室中有僧侣，宫廷和贵族的城堡里有南欧的抒情诗人和德国抒情诗人，通衢大道上则有漂泊的学者。作家不是一个教士，就是一个学者，或者是个吟唱者、卖艺者、行吟诗人。甚至像波希米亚文策斯劳斯二世（Wenceslaus II）或者苏格兰詹姆斯一世（James I）这样的国王这时也都成了诗人，成了业余的、不十分在行的诗人。德国的“诗会”是一个由手艺人组成的诗艺协会，其成员均以练习写诗为技艺。随着文艺复兴运动的到来，又涌现出一批比较独立的作家，即人文主义者，他们从这个国家漫游到那个国家，为不同的恩主工作。如彼特拉克（Petrarch）就是新时代的第一个桂冠诗人，对自己的使命抱着宏大的设想；而阿雷蒂诺（Aretino）则是一个文学记者的原型，擅长攻讦，一生中恐惧多于所得到的荣誉和尊重。

大体上说，在随后的历史里，文人逐渐脱离贵族或出身并不高贵的保护人的赞助，转而由那些形同读者大众代理人的出版商提供支持。贵族式的庇荫制度在当时并不普遍。教会和剧场相继支持了特殊类型的文学。在英国，庇荫制度在18世纪初期已明显地开始崩溃。有一个时期，文学由于丧失了其早期的支持者而又未能得到读者大众的充分支持，因此就陷入了经济上的困境。约翰逊博士早年居住在伦敦格拉布街的生活和他对切斯特菲尔德勋爵（Lord Chesterfield）的公

然抗命可以作为这种变化的象征。然而，就在他的前一代，蒲柏由于翻译荷马史诗而得到了贵族和大学人士的慷慨资助，并因此积聚了一笔财富。

到了19世纪，当司各特和拜伦对大众的趣味和舆论产生巨大影响的时候，作家才得到经济上丰厚的报偿。伏尔泰（Voltaire）和歌德大大地提高了作家在欧洲大陆的威望和独立性。读者大众的日益增多，像《爱丁堡评论》和《季刊》等大型评论刊物的创刊，使文学日渐成为一种几乎是独立的“事业”。而巴朗特（P. Barante）在他的1822年出版的一本书中则声称，文学的独立性在18世纪就逐渐形成了。

11

正如桑代克（A. Thorndike）所极力主张的：

19世纪出版物的突出特征不是通俗化或平庸化，而是它的专业化。这种出版物的对象不再是笼统的、清一色的民众，而是分别针对许多不同的阶层，因而具有各种不同的主题、趣味和目的。 12

《小说与读者大众》一书，可以认为是对桑代克论述的进一步讨论。利维斯（Q. D. Leavis）¹³在这本书中指出，18世纪的农民想要学习阅读就只有阅读那些上流社会人士和大学人士所阅读的东西；而19世纪的读者严格说来就不该笼统称为“大众”，而应该称为各类“大众”集合的“公众”。我们这个时代可以看到的出版物目录和书报杂志的名目就更其繁多：书摊上有适合九至十岁儿童的书刊，有适合中学年龄的青少年的书刊，有适合那些“孤独”的人的书，有贸易杂志、商号出版物、主日学校周刊、西部小说、真人真事传奇，等等。出版商、杂志和作家都是专业性的。

因此，我们在研究文学的经济基础和作家的社会地位时，势必要研究作家与读者的密切关系，研究他在经济上对这些读者的依赖问题。¹⁴ 甚至那些支持作家的贵族保护人，也是一种读者，而且往往是一种苛求的读者，他们不仅要求作家奉承他们个人，同时还要求作家与贵族阶级的规范保持一致。在更早期的社会里，在民谣盛行的区域中，作家对听众的依赖程度甚至更大：如果他的作品不能立即取悦于人，就不能流传开去。剧院中的观众对作家至少也具有同样有形的影响。甚至还有人为了探讨莎士比亚时代戏剧风尚的变革，研究了位于泰晤士河南岸的“环球”露天剧场和“黑僧”室内剧院两处观众的不同，前者的观众往往是各阶级的混合，而后者的观众则往往来自上层社会。在稍后一个时期，读者观众迅速增多，逐渐变得分散和参差不齐，作家与读者大众的关系也变得更加间接和迂回，因而要探索作家与读者大众之间的特定关系，就变得困难多了。作家与读者之间的媒介的数量增加了。我们可以研究类似“沙龙”的茶座、咖啡室、俱乐部、学会和大学等社会机构和社会团体的作用。我们可以探讨评论性刊物和杂志以及印刷厂的历史。批评家变成了重要的中间人；一批鉴赏家、藏书家和收藏家也会支持某些类型的文学；而文学界人士自身的交往，就有助于形成作家或未来作家的特定的读者大众。尤其是在美国，那些专为倦怠的商人写一些闲适和消磨时间的作品的妇女（据维布伦[T. Veblen]所说）已经成为文学趣味有力的决定因素。

尽管如此，旧的方式并没有完全被取代。所有的现代政府都在不同程度上支持和鼓励文学；当然，政府对文学的资助是一种控制和监督的手段。¹⁵ 我们难于过高地估计前几十年极权主义国家对文学的有意识的影响。这种影响有消极方面的压制、焚书、审查、停办和惩戒等，也有积极方面的鼓励“血与土”的乡土主义或苏联的“社会主义现实主义”。国家无法成功地创立一种既符合意识形态上的要求，又不失为一种伟大艺术的文学。但这一事实仍然否定不了政府制定的文学法规能给那些与官方的规定自愿一致或勉强一致的文人提供创作可

能性的看法。因此，苏联的文学至少在理论上又变成一种公社式的艺术，那里的艺术家再度与社会结合成为一体。

一部作品的成功、生存和再度流传的变化情况，或者一个作家的名望和声誉的变化情况，主要是一种社会现象，当然，有一部分也属于文学的“历史现象”，因为，声誉和名望是以一个作家对别的作家的实际影响，以及他所具有的扭转和改变文学传统的力量来衡量的。名望部分地也是批评界的反应问题：直到现在，探讨作家名望的主要根据，或多或少是那些被假定为代表了一个时期的“一般读者”的正式评论。因此，虽然“趣味的变迁”整个问题说来是“社会的”，但对作家声望的探讨可以置于一个更为明确的社会学基础上：可以周密地研究一部作品和使它成功的特定的读者大众之间实际的协调情况，还可以从版次和销售份数上取得证据。

每一个社会的阶层划分都反映在社会趣味的分层中。上层阶级的标准通常会流为下层阶级的标准，但有时这种趣味的变化运动也会倒转：对民俗和原始艺术发生兴趣就是一个恰当的例子。政治与社会的进程并非与美学进程必然一致：资产阶级掌握文学上的领导权远比掌握政权要早。社会阶层的划分可能因年龄和性别的不同或者某些特定团体与社会活动，而受趣味问题干扰，甚至改变。“赶时髦”也是现代文学中的一种重要现象，因为在一个竞争而不稳定的社会中，上层阶级的标准很快地就被模仿了，因而需要不断更新。无疑，目前趣味的迅速改变似乎是前几十年社会的急速变革和艺术家与读者大众之间的关系普遍脱节的反映。

现代作家与社会隔离的现象，可以从格拉布街、波希米亚、格林尼治村和美国的移居国外的文学家们那里得到说明，这都值得从社会学的角度加以研究。俄国的社会主义者普列汉诺夫（G. Plekhanov）相信“为艺术而艺术”这一主张的出现是因为艺术家感到：

他们的目标和他们所属的社会的目标之间存在着无法解决的矛盾。艺术家一定是十分憎恶他们的社会，而且一定是认为他们的社会没有改变的希望。¹⁶

许金在《文学趣味的社会学》一书中也大致提出一些类似的问题；在别处，他还详细地研究过18世纪的家庭和妇女作为读者的作用。¹⁷

虽然学者们收集了许多证据，但是，关于文学生产和它的经济基础之间的确切关系，或者读者大众对一个作家的确切影响等问题，还几乎没有得出令人信服的结论。这种关系，显然不是作家对保护人或读者大众的依赖或消极地屈从的关系。作家完全可以创造出属于自己的读者大众；的确，正如柯勒律治曾经体会到的，每个新近的作家都应该创造出将使自己为读者所喜爱的那种文学趣味来。

作家不仅受社会的影响，他也要影响社会。艺术不仅重现生活，而且也造就生活。人们可以按照作品中虚构的男女主人公的模式去塑造自己的生活。他们仿效作品中的人物去爱、犯罪和自杀，也许这作品就是歌德的《少年维特之烦恼》或大仲马（A. Dumas）的《三个火枪手》。但我们能否确切地说明一本书对其读者的影响呢？讽刺文学所造成的影响究竟能否得到说明呢？艾迪生（J. Addison）的作品果真能移风易俗吗？或者，狄更斯是否真的促成负债人的监狱、小学校以及贫民院的改革呢？¹⁸ 斯陀（H. B. Stowe）是否名副其实地是那个“造成南北战争的小妇人”呢？《飘》曾否改变了美国北部读者对斯陀“引起”的战争的态度呢？海明威和福克纳是怎样去影响他们的读者的？文学对现代民族主义的兴起有多大影响？无疑，苏格兰的司各特、波兰的显克微支（H. Sienkiewicz）和捷克斯洛伐克的伊拉塞克（A. Jirásek）等人的历史小说，对于提高民族的自豪感和增强对一般历史的记忆方面做出了一些明显的贡献。

我们可以设想（也许是无可置疑）：年轻人在阅读文学作品方面所受到的影响比老年人更为直接和深刻；毫无经验的读者较为天真地把文学作品当作是生活的翻版而不是把文学作品当作是生活的诠释；那些接触文学作品有限的读者，比起阅读范围宽广的职业读者来在看待那些文学作品时将会更严肃。我们能否超越这种设想，再向前迈进一步呢？我们可否利用民意测验和其他种类的社会学调查方式呢？我们很难获得准确的客观答案，因为调查个人阅历一事是否可靠要取决于被询问者的记忆力和分析能力，而且他们的陈述还要经过别人的整理和评价，这就难免会发生误解。然而，“文学如何影响其读者”这一问题是属于经验论上的问题，假如还是可以得到解答的话，就只有诉诸经验；而且，既然我们所指的是广义的文学和广义的社会，那所诉诸的经验就不单是艺术鉴赏家的经验，而是诉诸人类的经验。我们从来就很少研究这些问题。¹⁹

处理文学与社会的的最常见的办法是把文学作品当作社会文献，当作社会现实的写照来研究。某些社会画面可以从文学中抽取出来，这是毋庸置疑的。的确，对文学进行系统研究的学者认为这正是文学最早的功用之一。第一位真正的英国诗史学家华顿，声称文学“具有忠实地记录各个时代的特色和保留最生动的、含意深远的世态人情的特殊优越性”²⁰；而对华顿和许多研究文物的华顿的继承者们来说，文学原来就是衣饰和风俗的宝库，是文明史的资料集，特别是中世纪的骑士制度兴衰的资料集。至于现代读者，他们之中的许多人都从阅读的小说中获得有关外国社会的主要印象，如阅读辛克莱·路易斯（S. Lewis）和高尔斯华绥（J. Galsworthy）或者巴尔扎克和屠格涅夫的小说就有这种收获。

文学可用作社会文献，便可用来产生社会史的大纲。乔叟和朗格兰（W. Langland）保存了14世纪社会的两种概貌。乔叟的《坎特伯雷故事集》中的序诗早就被认为几乎完整地提供了当时社会形态的概观。莎士比亚的《温莎的风流娘儿们》，本·琼生的若干剧本，还有

狄龙尼（T. Deloney）的作品，似乎都告诉我们一些有关伊丽莎白时期中产阶级的生活。艾迪生、菲尔丁（H. Fielding）、斯摩莱特（T. Smollett）描写了18世纪英国新兴的资产阶级，奥斯丁则描写19世纪初期的乡绅和乡下牧师，特罗洛普、萨克雷和狄更斯等描写了维多利亚时代的风貌。在19世纪和20世纪之交，高尔斯华绥为我们展现了英国的上流社会，威尔斯（H. G. Wells）表现了中下层社会，本涅特（A. Bennett）则表现了乡间的城镇生活。

与此类似，从斯陀和豪威尔斯（W. D. Howells）以至法雷尔（J. T. Farrell）和斯坦贝克（J. Steinbeck）的小说中，也可展现美国社会生活的一幅幅画面。王政复辟时期的巴黎以至整个法国的社会生活，似乎保留在巴尔扎克《人间喜剧》中的数百个活生生的人物身上，而普鲁斯特则巨细无遗地勾画出衰落的法国贵族社会的各个层次的轮廓。19世纪俄国的地主出现在屠格涅夫和托尔斯泰的笔下，契诃夫的短篇小说和剧本描述了俄国商人和知识分子的面貌，而从肖洛霍夫（M. Sholokhov）的作品中则可以看到集体化后俄国农民的生活。

这样的例子可说是举不胜举。我们可以收集和展示每一个例子所呈现出来的世界，每一个例子中对爱情和婚姻、商业和各类职业所做出的写照，以及每一个例子中对教士（不论他是愚蠢的还是聪明的，圣洁的还是伪善的）的描写；或者，我们也可以专门研究奥斯丁笔下的海军军官、普鲁斯特笔下的野心家，以及豪威尔斯笔下的已婚妇女。对这方面的钻研，可供我们写作“19世纪美国小说中的地主与佃户的关系”“英国小说和戏剧中的水手”或“20世纪小说中的爱尔兰美国人”等为题的专著。

倘若研究者只是想当然地把文学单纯当作生活的一面镜子、生活的一种翻版，或把文学当作一种社会文献，这类研究似乎就没有什么价值。只有当我们了解所研究的小说家的艺术手法，并且能够具体地而不是空泛地说明作品中的生活画面与其所反映的社会现实是什么关

系，这样的研究才有意义。作品对社会的描述，其立意是现实主义的吗？抑或在某些方面是对社会现实的一种讽刺、一种漫画式的描述呢？甚或是对社会现实的一种浪漫主义的理想化呢？科恩—布拉姆施泰特（E. Kohn-Bramstedt）在《德国的贵族和中产阶级》一书中以令人欣羡的明晰思想告诫我们：

一个人只有从其他资料而不是从纯粹的文学作品中获得有关某一社会结构的知识，才能发现某些社会形态及其性质在小说中的重现程度……哪一些是属于幻想，哪一些是对现实的观察，而哪一些仅是作家愿望的表达，等等，在每一创作实例中都必须以精细入微的方式加以区分。²¹

科恩—布拉姆施泰特采用了韦伯（M. Weber）那个理想的“社会形态”的概念，研究诸如阶级仇恨、暴发户的行为、势利眼以及对犹太人的态度等社会现象；他认为这些现象与其说是客观的事实和行为模式，不如说是复杂的态度，如此，在小说中就比在别的文学形式中能够更好地表现出来。研究社会态度和社会企求的人如果懂得恰如其分地解释文学上的材料，他就可以利用这些材料。实际上，为了研究较古的时代，由于缺少社会学家所能提供的那种证据，他只能被迫采用文学上或者至少是半文学上的材料，即作家们在作品中发表的有关政治、经济和一般社会性公共问题的看法。

小说中的男女主人公、恶棍和冒险家，都为这类社会态度提供了有趣的解释。²² 这类态度的研究往往会牵涉道德史和宗教思想史的研究。我们知道背信弃义者在中世纪的社会地位和中世纪对高利贷的态度，这种态度延续到文艺复兴时期，便产生了莎士比亚笔下的夏洛克和后来莫里哀的《吝啬鬼》。以后的世纪主要把什么样的“极大罪名”派给了文学作品里的恶棍呢？他们的劣根性是根据个人的还是社

会的道德观念表现出来的呢？比如说，他是否惯于奸淫掠夺或者盗用寡妇的公债券呢？

古典作品可以以英国王政复辟时期的喜剧为例。这些喜剧描写的是否像兰姆（C. Lamb）认为的那样只是一个通奸的王国，一个苟合和啼笑姻缘的仙境呢？或者是否像麦考莱（T. B. Macaulay）要我们相信的那样，是一幅颓废的、轻浮的和无情的贵族阶级的忠实写照？²³或者，对上述两种看法，我们均不同意。难道我们不应去考察是哪一个特定的社会集团创造出这种艺术，而这种艺术又是为哪一种读者创造的吗？难道我们不应知道这种艺术是自然主义的，还是别具风格的吗？难道我们不应留意哪些是讽刺和反语，哪些是自我嘲弄和想入非非吗？正如所有的文学作品那样，这些戏剧并不仅仅是文献，它们具有定型人物和情境，它们所写的婚姻是舞台上的婚姻，那些嫁娶的安排也离不开舞台的规定情境。斯托尔把他对这些问题的多次论述总结如下：

显然，这些戏剧所描写的并不是一个“真实的社会”，甚至也不是对“当时生活”的忠实写照：显然，它不是英国，甚至也不是“斯图亚特王朝统治下”的英国，不是革命前后或大叛乱前后的英国。²⁴

然而，像斯托尔那样正面强调文学惯例和传统的论述，并不能完全抹掉文学与社会的关系。假若分析得当，即使最深奥的寓言、最不真实的牧歌和最胡闹的滑稽剧等也能告诉我们一些关于某一时期社会生活的情况。

文学作为某一社会文化的一部分，只能发生在某一社会的环境中。泰纳著名的种族、环境和时代三文学因素学说实际上只是引导人们对环境做专门的研究。种族是一个未知的固定因子，泰纳没有对它

做严谨、详确的剖析。它往往被简单地设想为“国民性”，或英、法两国所称的“精神”。时代则可以化入环境的观念之中。所谓某一不同时代，其意思不过是指某一不同背景。然而，只有我们试图去突破“环境”这一术语时，才出现对文学作品分析的实际问题。我们将认识到，文学作品最直接的背景就是它语言上和文学上的传统。而这个传统又要受到总的文化“气候”的巨大影响。一般说来，文学与具体的经济、政治和社会状况之间的联系是远为间接的。当然，人类各种活动范围都是相互联系的。我们最终还是可以在生产方式和文学之间找到某种联系，因为，存在着什么样的经济制度，通常也就会出现什么样的政治制度，而且这种经济制度一定还决定着家庭生活的形式。而家庭在教育上、在两性关系和爱的观念上、在人类感情的整个习惯和传统上，都具有重要的作用。因此，我们可以把抒情诗与爱的风习、宗教偏见以及自然观念等联系起来。但这些关系可能是拐弯抹角和迂回曲折的。

可是，我们似乎不可能接受这样一个观点，即把任何特殊的人类活动说成是其他所有人类活动的起点，不论是泰纳以环境、生物性和社会性因素的结合来解释人类创作活动的理论，还是黑格尔或黑格尔派学者认为“精神”是推动历史的唯一动力的理论，或者是马克思主义者认为一切都是从生产方式引申出来的理论。从中世纪早期至资本主义兴起之间的许多世纪中，工业技术并没有发生什么根本性的变革，而文化生活，尤其是文学却经历了深刻的变化。文学也不总是反映，至少并不立即反映一个时代工业技术的变革：工业革命只是在19世纪40年代才渗透到英国的小说中去的（如盖斯凯尔[E. C. Gaskell]、金斯莱[C. Kingsley]、夏洛蒂·勃朗特等人所描写的），而且，这种情况还是发生在经济学家和社会思想家清楚地看到了工业革命的征候之后。

我们应该承认，社会环境似乎决定了人们认识某些审美评价的可能性，但并不决定审美价值本身。我们可以概略地断定，在某一特定

的社会中，什么样的艺术形式是可能的，什么样的艺术形式又是不可能的；但我们却不能预言这些艺术形式必然会存在。许多马克思主义者，而且不光是马克思主义者，试图通过十分粗略的捷径从经济方面来研究文学。例如，凯恩斯（J. M. Keynes）并非不是文人，但他却把莎士比亚的存在归于这样的事实：

当莎士比亚出现时，我们正好处于可以资助他发展的经济地位上。伟大的作家们处于轻快、振奋和统治阶级感觉到的经济劳心的自由的氛围中，他们的事业欣欣向荣。这种情况是在利润极大增长的情况下产生出来的。²⁵

然而，利润增长并不是在什么地方都会产生伟大的诗人的，20世纪20年代美国的繁荣就是一例；这种认定莎士比亚是乐观主义者的观点，也并非是无可争辩的。一个苏联学者曾提出相反的观点，但这一观点也是无济于事的：

莎士比亚之所以以悲剧眼光看待世界，是由于他的戏剧所要表现的是伊丽莎白时期失掉从前权力地位的封建贵族阶级。²⁶

这两种相互矛盾的观点，采用乐观主义和悲观主义这类范畴并不分明的说法，既不能具体地论述莎士比亚戏剧中可以确定的社会内容以及他对政治问题所发表的公开意见（这方面在他的历史剧中有明显的表现），也不能说明莎士比亚作为一个作家的社会地位。

然而，我们必须仔细注意不要因为上面所引的说法而完全否定经济学观点对文学研究的意义。马克思本人虽然偶尔也做过一些不切实

际的判断，但一般说来，他却敏锐地感受到了文学与社会之间那种迂回曲折的关系。他在《政治经济学批判》的导言中承认：

关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的，因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。^{27 28}

马克思也理解到现代的劳动分工导致了社会进程的三个因素（他采用黑格尔派的术语称之为“要素”）即“生产力”“社会关系”和“意识”之间的明显的矛盾。他以一种似乎并未摆脱乌托邦影响的态度，希望在将来的无阶级社会中这些劳动分工会再度消失，那样一来，艺术家将再度与社会合为一体。他认为每一个人都可能成为一个杰出的、甚至是有创新精神的画家。他说：“在共产主义社会里，没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动中的一项活动的人们。”^{29 30}

那些“庸俗的马克思主义者”告诉我们：这个或那个作家是个资产阶级的人，对教会和国家发表了反动的或进步的意见。这种坦率的决定论与通常的伦理学上的判断之间，存在着难以理解的矛盾。这种决定论假定“意识”必须从属于“存在”，资产阶级的人不能不算一个“存在”，而通常的伦理学上的判断就可能完全否定上述的见解。在苏联，我们注意到，那些资产阶级出身的后来加入了无产阶级的作家，他们的忠诚常常会受到怀疑，他们在艺术上或为人方面的每一失误，都会被归咎于他们的出身。然而，从马克思主义的观点来说，如果“进步”意味着直接从封建主义经过资本主义到“无产阶级专政”这样一个进程的话，那么一个马克思主义者要赞扬任何时代的“进步分子”都将是自然而合乎逻辑的结果。马克思主义者就应该赞扬处在

资本主义早期阶段与残余的封建主义势力作斗争时的资产阶级。可是，马克思主义者往往以20世纪的眼光来批判作家。或者，像斯米尔诺夫（A. A. Smirnov）和格里布（V. Grib）等对“庸俗社会学”持很严格的批判态度的马克思主义者，则认为资产阶级作家可以由于他们具有普遍人性而“得救”。因此，斯米尔诺夫得出了这样的结论：莎士比亚是“资产阶级的人道主义思想家，他作为资产阶级纲领的代言人以人道的名义首先向封建秩序提出了挑战”³¹。但是，人道主义的概念和艺术普遍性的概念都是与马克思主义的基本原则背道而驰的。

马克思主义的文艺批评在其揭示一个作家的作品中所暗含的或潜在的社会意义时，显示出它最大的优越性。就这一方面而言，那是一种阐明性的方法，和那些建立在弗洛伊德的、尼采的或帕累托（V. Pareto）的见解之上的阐明性方法是相类似的，并与舍勒（M. Scheler）和曼海姆（K. Mannheim）的“知识社会学”（sociology of knowledge）也是相类似的。上述这些知识分子对理智、对公开宣称的主义和纯粹的声明都是怀疑的。他们之间的主要分野表现在尼采和弗洛伊德的方法是心理学的方法，而帕累托对“剩余”（residues）和“衍生”（derivatives）的分析方法以及舍勒与曼海姆对意识形态的分析方法则都是社会学的方法。

舍勒、韦伯和曼海姆等人的著作所阐述的“知识社会学”是精细地构想成的，与和它相对立的理论相比具有一些明显的优点。³² 它不但注意到某种特定的意识形态在立论上的先决条件和含义，而且也强调隐藏在调查者背后的设想和倾向性。因此，“知识社会学”是自我批评和自我意识的，甚至进而达到病态的程度。比起马克思主义和心理分析等学派来说，它也较少把单一的因素孤立地提出来，当作事物变化的唯一决定因素。不管在孤立地提出宗教因素上如何失败，韦伯在宗教社会学方面的研究是有价值的，因为这些研究试图解释意识形态的因素对经济行为和经济体制的影响，而以前则只是强调经济对意

识的影响。³³把文学对社会变革的影响做一相似的调查研究一定会受到热烈欢迎，尽管它也会遇到类似的困难。要把狭义的文学因素孤立地提出来，似乎如同把宗教因素孤立地提出来是一样的困难，同样难于回答到底其影响是由于这一因素本身，还是由于其他力量。对于那些力量来说，这种因素不过是一座“神殿”或“渠道”而已。³⁴

然而，“知识社会学”常常蒙受本身过分的历史主义之害；尽管它的命题是将冲突的看法综合起来加以折中而达到“客观”，但最终还是走向怀疑论。“知识社会学”应用到文学上时，也因无法把“内容”和“形式”结合起来而暴露了它的缺陷。如同马克思主义一样，“知识社会学”由于接受一个不合理的解释，因此不能为美学以及文学批评和评价提供一个合理的基础。当然，所有对文学的外在因素的研究都有同样的缺陷。没有一种因果性的研究能够很恰当地分析、描述和评价一部文学作品。

但是，“文学和社会”的问题，显然可以采用许多不同的术语来表述，即采用那些象征的或富有意义的关系的术语，如一致、协调、连贯、和谐、结构特性和文体类比等；或者，我们也可以采用无论什么术语，只要它能够指明某一文化的整体性以及人的各种不同活动之间的相互关系即可。索罗金曾清楚地分析了多种可能性³⁵，结论是文化整体性的程度随着社会的不同而不同。

马克思主义从未确定文学对社会的依赖程度。因此，有许多基本问题几乎还没有人着手研究过。例如，我们偶然可以找到一些主张社会决定文学类型的论调，说什么小说起于资产阶级，甚至还可以看到这种论点的基本态度和具体表现形式：伯格姆（E. B. Burgum）就不那么有说服力地断言悲喜剧的产生是由于“资产阶级的严肃融入贵族阶级的轻浮”。³⁶那么，是否有特定的一种社会决定因素促使像浪漫主义那样广泛的文学风格的产生呢？浪漫主义虽然与资产阶级有关，但其意识形态是反资产阶级的，至少在德国从它兴起时就是这样。³⁷

尽管有些文学作品的意识形态和主题思想显然是由社会环境所决定的，但它们的形式与风格、类型与实际的文学标准的形成，究竟社会起因何在还罕有确实可靠的论证。

很多学者曾试图就文学的社会起因做比较具体的研究。如比歇（K. Bücher）提出“诗歌起源于劳动的节奏”的片面观点；许多人类学家也研究过巫术对早期艺术的作用；汤姆森（G. Thomson）以渊博的学识研究了古希腊悲剧与当时的宗教崇拜和仪式以及与埃斯库罗斯时代那种民主的社会改革之间的具体关系；考德威尔（C. Caudwell）曾颇为天真地要在民族感情和资产阶级个人自由的“幻想”中研究诗的起源。³⁸

只有在社会对文学形式的决定性影响能够明确地显示出来之后，才谈得上社会态度是否能变为艺术作品的组成“要素”和艺术价值的一种有效部分的问题。人们可能会说，“社会真理”如果不能成为那样一种艺术价值，至少也能确证作品具有复杂性和连贯性这样一类的艺术价值。但这却不能一概而论。我们有些文学名著与社会的关系很小，甚至没有关系；就文学理论而言，社会性的文学只是文学中的一种，而且并不是主要的一种。除非有人认定文学基本上是对生活的如实“模仿”，特别是对社会生活的如实“模仿”。但是，文学并不能代替社会学或政治学。文学有它自己的存在理由和目的。

1 参见本章参考书目第1节。

2 参见M. R. 科恩：《美国文学批评和经济实力》（载《思想史杂志》，1940年，369—374页）。

3 关于L. G. A. 波纳德，参见H. 史密斯：《波纳德文学理论的相对主义成分》（载《现代语文学》，第32期，1934年，193—210页）；B. 克罗齐：《文学是“社会生活的反映”》（载《美学问题》，巴里，1910年，56—60页）。

4 参见《英国文学史》（1863年）导言：“如果它们提供了某些资料的话，那就在于它们本身是不朽的杰作。”（巴里，1866年，第2版，第一卷，47页）

5 参见H. 埃利斯：《关于英国天才作家的研究》（伦敦，1904年；波士顿，1926年修订版）；E. L. 克拉克：《美国的文人：他们的气质和素养》（收录于《哥伦比亚大学历史、经济和民法的研究》，纽约，1916年，第七十二卷）；A. 奥丁：《伟人的起源》（两卷本，巴黎，1895年）。

6 参见P. N. 萨库林：《俄罗斯文学》（收录于瓦尔泽尔：《文学研究手册》，维尔帕克一波茨坦，1927年）。

7 参见D. 布拉戈依：《普希金创作的社会学》（莫斯科，1931年）。

8 参见H. 雪夫勒：《新教和文学》（莱比锡，1922年）。社会起源问题显然与作家的早年印象、早期的物质生活和社会环境等问题密切联系在一起。如雪夫勒所指出的那样，乡村牧师的子女对英国18世纪前浪漫主义文学创作和欣赏趣味的形成起了很大的作用；由于生活在乡村，主要是在教堂附近，他们对咏景诗和墓园诗歌有天然的爱好的，也喜欢思考死亡和永生的问题。

9 参见L. C. 奈茨：《本·琼生时代的戏剧和社会》（伦敦，1937年；企鹅丛书，1962年）。

10 参见李莉·坎贝尔：《莎士比亚的历史：伊丽莎白时期政策的镜子》（圣马力诺，1947年）；C. 弗思：《斯威夫特的〈格列佛游记〉的政治意义》，见《历史和文学随笔》（牛津，1938年，210—241页）。

11 参见P. 巴朗特：《18世纪的法国文学》（巴黎，1822年，第3版，1809年第1版没有前言）。H. 列文在《文学作为一项事业》一文中对巴朗特的理论做了出色的发展（见《重音》，第6期，1946年，159—168页），后又收录于《批评》（肖勒、J. 迈尔斯等编，纽约，1948年，546—553页）。

12 参见A. 桑代克：《变化时代的文学》（纽约，1921年，36页）。

13 参见Q. D. 利维斯：《小说与读者大众》（伦敦，1932年）。

14 参见A. A. 哈贝齐：《莎士比亚的观众》（纽约，1941年）；R. J. 艾伦：《奥古斯都时期的伦敦俱乐部》（剑桥，1933年）；C. B. 廷克：《沙龙和英国文学》（纽约，1915年）；A. 帕里：《亭子间和故作姿态的人：美国波希米亚主义历史》（纽约，1933年）。

15 参见G. 奥弗迈耶：《政府和艺术》（纽约，1939年）。关于俄国的情况，参见J. 弗里曼、M. 依斯特曼、W. 弗兰克等人著作。

16 参见普列汉诺夫：《艺术和社会》（纽约，1936年，43、63页等处）。有关意识形态方面讨论的主要著作还有A. 卡桑涅：《法国的“为艺术而艺术”的理论》（巴黎，1906年，1959年再版）；R. F. 伊根：《德国和英国“为艺术而

艺术”理论的产生》（两部，北安普敦，1921—1924年）； L. 罗森布拉特：《英国文学中“为艺术而艺术”的思想》（巴黎，1931年）。

17 参见L. L. 许金：《文学趣味的社会学》（慕尼黑，1923年； 莱比锡，1931年再版； 英译本，伦敦，1941年）、《清教主义家族》（莱比锡，1929年）。

18 参见T. A. 杰克逊：《狄更斯：一个激进分子的发展过程》（伦敦，1937年）。

19 参见利维斯夫人著作（本书88页注3）； K. C. 林克和H. 霍夫：《人和书》（纽约，1946年）； F. 巴登斯贝格：《文学：创造、成就、持久性》（巴黎，1913年）； P. 斯达弗：《文学声誉》（巴黎，1893年）； G. 拉若：《成功：作家和公众——一篇社会学评论文》（巴黎，1906年）； E. 昂内坎：《科学的批评》（巴黎，1882年）。M. 阿德勒在《艺术和审慎》（纽约，1937年）一书中还对电影艺术的社会效果做了很好的研究。穆卡洛夫斯基（J. Mukařovský）在《审美作用是一种社会标准和社会价值的表现》（布拉格，1936年）一书中，提出了引人注目的艺术的辩证法设想。

20 参见T. 华顿：《英诗史》（伦敦，1774年，第一卷，1页）。

21 参见E. 科恩—布拉姆施泰特：《德国的贵族和中产阶级》（伦敦，1937年，4页）。

22 参见蒙格龙（A. Monglond）：《前浪漫主义英雄人物——法国的前浪漫主义运动》（格勒诺布尔，1930年，第一卷）； R. P. 乌特和G. B. 尼达姆：《帕米拉的女儿们》（纽约，1937年）； E. E. 斯托尔：《英雄和恶棍：莎士比亚、米德尔顿、拜伦、狄更斯》（载《从莎士比亚到乔伊斯》，花园城，1944年，307—327页）。

23 参见C. 兰姆：《论矫揉造作的喜剧》（收录于《伊利亚随笔集》，1821年）； T. B. 麦考莱：《威彻利、康格里夫、范布勒和法夸尔的戏剧创作》（载《爱丁堡评论》，第62期，1841年）； J. 帕尔默：《风俗喜剧》（伦敦，1913年）； K. M. 林奇：《王政复辟时期喜剧的社会模式》（纽约，1926年）。

24 参见E. E. 斯托尔：《文学与生活》（收录于《莎士比亚研究》，纽约，1927年）和《从莎士比亚到乔伊斯》一书中的几篇论文。

25 参见J. M. 凯恩斯：《论金钱》（纽约，1930年，第二卷，154页）。

26 参见卢纳察尔斯基：《听众》（1934年12月27日）。引文见L. C. 奈茨的《本·琼生时代的戏剧和社会》一书（10页）。

27 参见《〈政治经济学批判〉导言》（1857年），这是马克思舍弃的手稿，1903年在一个不著名的刊物上发表，后又收入马克思和恩格斯：《关于艺术和文

学》（M. 里夫希兹编，柏林，1948年，21—22页）一书中。这些文字似乎完全放弃了马克思主义的立场。还有其他一些比较慎重的说法，如《恩格斯致史塔肯堡（Starkenbourg）的信》（此处似应为《恩格斯致瓦·博尔吉乌斯的信》，下列引文按《马克思恩格斯选集》中文版第四卷[506页]稍作改动。关于恩格斯致布洛赫和梅林信的内容，下面的转述似也不十分准确。可查《马克思恩格斯选集》中文版第四卷477页和502页。——译注）1894年1月25日：“政治、法、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是，它们又都互相作用并对经济基础发生作用。”（《马克思恩格斯选集》，英文版，第一卷，391页）恩格斯在1890年9月21日致布洛赫的信中承认他和马克思曾经过分强调了经济因素，低估了相互的作用；他在1893年7月14日给梅林的信中又说他们“忽视”了形式的方面，而思想正是在这方面发展的（《马克思恩格斯选集》，英文版，第一卷，383、390页）。进一步的研究，可参阅P. 德梅兹：《马克思、恩格斯和诗人》（斯图加特，1959年）。

28 参见《马克思恩格斯选集》中文版，第二卷，112页。——译注。

29 摘自《德意志意识形态》（1845—1846年，载马克思、恩格斯：《历史批判总集》，阿多拉斯基编，柏林，1932年，第五卷，21、373页）。

30 参见《马克思恩格斯全集》中文版，第三卷，460页。——译注

31 参见A. A. 斯米尔诺夫：《莎士比亚：马克思主义的解读》（纽约，1936年，93页）。

32 参见M. 舍勒：《知识的社会学问题》（载《知识社会学探索》，舍勒编，慕尼黑和莱比锡，1924年，第一卷，1—146页）、《知识的社会学问题》（收录于《致知方法和社会》，莱比锡，1926年，1—226页）；K. 曼海姆：《意识形态和乌托邦》（L. 沃思等译，伦敦，1936年；纽约，1955年再版）；H. O. 达尔克：《知识社会学》（收录于《当代社会理论》，H. E. 巴恩斯等编，纽约，1940年，64—99页）；R. K. 默顿：《知识社会学》（收录于《20世纪社会学》，G. 古尔维奇等编，纽约，1945年，366—405页）；G. L. 德·格雷：《社会 and 思想：对知识社会学的探讨》（纽约，1943年）；E. 格伦瓦尔特：《知识社会学问题》（维也纳，1934年）；T. Z. 拉文：《自然主义和知识的社会学分析》（收录于《自然主义和人类精神》，Y. H. 克里哥里安编，纽约，1944年，183—209页）；A. C. 克恩：《文学研究中的知识社会学》（载《斯瓦尼评论》，第50期，1942年，505—514页）。

33 参见M. 韦伯：《宗教社会学论文集》（三卷本，蒂宾根，1920—1921年。部分译成英文《新教伦理和资本主义精神》，伦敦，1930年）；R. H. 托尼：《宗教和资本主义的兴起》（伦敦，1926年；企鹅丛书，1938年，新版带有1937年的前言）；J. 瓦许：《宗教社会学》（芝加哥，1944年）。

34 参见P. A. 索罗金的评论：《当代社会学理论》（纽约，1928年，710页）。

35 参见P. A. 索罗金：《艺术形式的更替，社会和文化的推动力量》（纽约，1937年，第一卷）。着重参考该书第一章。

36 参见E. B. 伯格姆：《文学形式：社会力量和创造》（收录于《小说与世界的困境》，纽约，1947年，3—18页）。

37 参见F. 勃吕格曼：《18世纪德国文学中围绕着资产阶级世界观和人生观的斗争》（载《德国文学理论和精神史季刊》，第3期，1925年，94—127页）。

38 参见K. 比歇：《工作和节奏》（莱比锡，1896年）；J. E. 哈里森：《古代艺术和仪式》（纽约，1913年）、《忒密斯》（剑桥，1912年）；G. 汤姆森：《埃斯库罗斯和雅典人：戏剧社会起源的研究》（伦敦，1941年）、《马克思主义和诗歌》（伦敦，1945年，这是一本饶有兴味的小册子，采用了爱尔兰的材料）；C. 考德威尔：《幻想和现实》（伦敦，1937年）；K. 伯克：《对待历史的态度》（纽约，1937年）；R. R. 马雷特编：《人类学和经典著作》（牛津，1908年）。

第十章 文学和思想

文学与思想的关系可以用完全不同的方式来表述。通常人们把文学看作是哲学的一种形式，是包裹在形式中的“思想”；通过对文学的分析，目的是要获得“中心思想”。研究者们用这类概括性的术语对艺术品加以总结和抽象往往受到鼓励。较早的研究则把这种方法推向荒谬的极端：人们会特别想到像乌尔里希（H. Ulrici）这样的德国“莎学”家，他曾把《威尼斯商人》的中心思想说成“强制执行是不公正的”。¹虽然今天大多数学者已经厌倦了这种过分的思索和推理，但是把文学作品当作哲学论文来处理的议论仍旧存在着。

与此相反的意见是完全否定文学和哲学的任何关系。在一篇题为《哲学和诗歌》的讲演里，博厄斯非常直率地表达了这种观点：

诗歌中的思想往往是陈腐的、虚假的，没有一个16岁以上的人会仅仅为了诗歌所讲的意思去读诗。²

从艾略特的观点看，“莎士比亚和但丁都没有进行过真正的思考”。³人们可以在这一点上同意博厄斯的观点，即多数诗歌（他所谈的似乎主要是抒情诗）的理性内容往往被夸大了。如果我们对许多以哲理著称的诗歌做点分析，就常常会发现，其内容不外是讲人皆有

死或者是命运无常之类的老生常谈。像勃朗宁（R. Browning）那些维多利亚时代的诗人们作品中玄妙的句子，曾经给许多读者以启示，但今天看来，不过是原始真理的袖珍版而已。⁴即使我们可能从诗中抽出某些一般性的命题，像济慈的“美即真理，真理即美”之类，但我们仍然需要尽力去分辨这一相互转换的命题究竟要讲什么。只有当我们读一首诗，这首诗用具体的形象描述艺术魅力的永久以及人类感情和自然美的短暂，在结尾看到这样的句子，才能获得明确的概念。把艺术品贬低成一种教条的陈述，或者更进一步，把艺术品分割肢解，断章取义，对于理解其内在的统一性是一种灾难：这就分解了艺术品的结构，强加给它一些陌生的价值标准。

当然，文学可以看作是思想史和哲学史的一种记录，因为文学史与人类的理智史是平行的，并反映了理智史。不论是清晰的陈述，还是间接的暗喻，都往往表明一个诗人忠于某种哲学，或者表明他对某种著名的哲学有直接的认识，至少说明他了解该哲学的一般观点。

近几十年来，一批美国学者潜心研究这些问题，他们把自己的方法叫作“思想史”的方法。就洛夫乔伊创立的特殊的、有限的方法看，这一术语在某种程度上会引起误解。⁵洛夫乔伊在《存在巨链》一书中出色地论述了这一方法的有效性。这本书追溯了从柏拉图到谢林（F. W. Schelling）的自然观的发展，探索了思维的各种方式：狭义的哲学、科学思想、神学，特别是文学。“思想史”的方法和哲学史的方法在两个方面有区别。洛夫乔伊把哲学史的研究对象仅仅限定为大思想家，而把他自己的“思想史”的研究范围扩大到小思想家和诗人，因为他认为诗人是从思想家衍生出来的。他还进一步论述了这两种方法的不同，即哲学史研究大的思想体系，而思想史研究单元的思想，也就是把哲学家的体系分解成小的单元，研究其个别的题目。

洛夫乔伊在《存在巨链》等书中提出的思想史的方法虽然被大家一致遵奉为个别研究的基础，但从总体看却是不足信的。哲学概念形成的历史只能属于哲学史的范畴，黑格尔和文德尔班在很久以前就把这类哲学概念包括在哲学史内。当然，只研究单元的思想而排除整个的体系是片面的，正如把文学史的研究限定在诗歌技巧史、诗歌的用语史或意象史的范围内，忽略其有机的整体性和对特定作品的研究一样。“思想史”的方法只是研究一般思想史的一种特定的方法，并把文学仅仅用作研究思想史的记录和图解。这样说是显而易见的，只要看洛夫乔伊把严肃地反映现实的文学中的思想大多称为“稀释的哲学思想”⁶就可以明白。

尽管如此，“思想史”的方法一定仍会受到文学研究者的欢迎，这不仅仅是因为深入理解哲学史可以帮助他们更好地从间接的方面理解文学，还因为洛夫乔伊的方法对于大多数思想史家过分的理智主义是一个反动。这一方法承认，思想，或者至少在不同思想体系之间的选择，常常是用假设来决定的，是用或多或少无意识的精神习惯来决定的；它承认人们在接受思想的过程中由于敏锐地感到各种形而上的悲苦而有所不同；它承认思想往往表现为一些关键词和虔诚的短语，因此，必须从语义学的角度加以研究。施皮策（Leo Spitzer）在许多方面不赞成洛夫乔伊的“思想史”的方法，但他自己在研究诸如 *milieu*、*ambience*、*Stimmung*⁷ 等词的语义及其在历史上引起的所有联想和错综复杂的关系时，就给我们提供了如何将理智史与语义学史结合起来的好例子。⁸最后，洛夫乔伊的方法还有一个最引人注目的特色，那就是它十分明确地打破了文学与历史研究中民族与语言的界限。

对于表达哲学史和一般思想史中某种知识的诗文所做的评注，其价值无论怎样估计都不会过分。此外，文学史，特别是论到帕斯卡、爱默生、尼采等作家时，常常不可避免地要涉及理智史中的问题。其实，文学批评史如果只讲其本身的问题而不论及同时代的创作，简直就可以说是美学思想史的一部分。

毫无疑问，我们可以看出英国文学是反映了哲学史的。伊丽莎白时代的诗歌中充溢着文艺复兴的柏拉图主义：斯宾塞（E. Spenser）写了四首赞美诗，描写从物质升华为天上的美这种新柏拉图式的哲学精神；在《仙后》中解决“无常”与“自然”的争执时，他显然站在永恒的、不变的秩序方面。在马洛的作品中，我们听到了与他同时代的意大利人的无神论与怀疑论的回响。即使在莎士比亚的作品中，也可以从许多地方找出文艺复兴时期的柏拉图主义，例如《特洛伊罗斯与克瑞西达》中尤利西斯那段有名的讲演；除柏拉图主义外，还可以找到蒙田和斯多噶哲学的影响。在研究邓恩的时候，我们既可以看到当时新科学对他的感受能力产生的影响，又可以看出他对神甫和经院哲学家有深刻的了解。弥尔顿发展出一套极具个人色彩的神学和宇宙论，有人解释说，他从东方思想和当时的相信灵魂要死亡⁹的宗教派别吸收了营养，把物质主义和柏拉图主义的成分结合了起来。

德莱顿也写了哲理诗，这些诗详述了当时神学界与政治界各自的论争，无疑表明他熟悉信仰主义、现代科学、怀疑主义和自然神论。汤姆逊（J. Thomson）可以说是一种综合了牛顿学说（Newtonianism）和夏夫兹伯里（A. A. C. Shaftesbury）思想的理论体系的详述者。蒲柏的《论人》中充满了哲学观点，而格雷（T. Gray）把洛克的观点写入了他的六音步诗行中。还有，斯特恩是洛克的热烈的崇拜者，他在《商第传》中从头至尾采用了洛克关于联想和心理延续的观念，以便达到喜剧的效果。

在伟大的浪漫主义诗人中，柯勒律治本人是一个有雄心、有见解的专门哲学家。他仔细地学习了康德和谢林的哲学，诠释了他们的观点，虽然他的诠释有时是缺乏批判的。通过柯勒律治，许多德国哲学与新柏拉图主义的观点进入和重新进入了英国诗歌的传统，尽管他自己的诗作似乎很少受他系统哲学思想的影响。在华兹华斯的诗中也可以发现他受康德的影响，有人认为他是心理学家哈特莱（D. Hartley）亲近的学生。雪莱最初深受18世纪法国启蒙哲人及其英国弟子戈德

温 (W. Godwin) 的影响, 但后来他把斯宾诺莎 (B. Spinoza)、贝克莱和柏拉图的思想糅合在一起了。

维多利亚时代科学和宗教的论争十分清楚地表现在丁尼生 (A. Tennyson) 和勃朗宁的作品中。史文朋和哈代 (T. Hardy) 反映了当时悲观的无神论思想, 霍普金斯则显出了邓斯·司各脱 (Duns Scotus) 对他的影响。乔治·爱略特 (G. Eliot) 翻译了费尔巴哈 (L. Feuerbach) 和施特劳斯 (D. F. Strauss), 萧伯纳 (G. B. Shaw) 读过巴特勒 (S. Butler) 和尼采。多数现代作家读过弗洛伊德以及有关他的论著。乔伊斯不仅了解弗洛伊德和荣格, 而且熟悉维科 (G. Vico) 和布鲁诺 (G. Bruno), 当然还有托马斯·阿奎那 (Thomas Aquinas); 叶芝的作品则浸透了通神论、神秘主义甚至贝克莱的哲学思想。

在其他民族的文学中, 对于此类问题的研究很可能更丰富。关于但丁的神学有无数的解释。在法国, 吉尔松 (É. Gilson) 运用他对中世纪哲学的学问来注释拉伯雷 (F. Rabelais) 和帕斯卡的作品片段。

¹⁰ 阿扎尔 (P. Hazard) 在《欧洲意识的危机》中, 十分机巧地探索了17世纪末启蒙思想的传播, 在稍后的著作中, 他还研究了启蒙思想在整个欧洲的确立。¹¹ 在德国, 有许多人研究康德思想对席勒的影响、歌德与普罗提诺 (Plotinus) 及斯宾诺莎的关系、康德对克莱斯特 (H. von Kleist) 的影响、黑格尔对赫勃尔 (F. Hebbel) 的影响之类的题目。的确, 德国哲学与文学之间的合作常常是极为紧密的, 特别是在浪漫主义时代, 费希特 (J. G. Fichte)、谢林、黑格尔与诗人们生逢同时, 他们彼此关系之密、影响之大自然可想而知。甚至像荷尔德林 (F. Hölderlin) 这样的纯诗人都认为系统地思索本体论和形而上学的问题是自己义不容辞的责任, 他人就更不待言了。在俄国, 陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰一般被人看作哲学家和宗教思想家, 甚至连普希金也被认为有一种难以捉摸的智慧。¹² 象征主义运动时期, 在俄国兴起了一个“玄学派批评家” (metaphysical critics)

的流派，他们从自己独特的哲学立场出发来解释文学。罗扎诺夫（V. Rozanov）、梅列日科夫斯基（D. Merezhkovsky）、舍斯托夫（L. Shestov）、贝加叶夫（N. Berdyaev）和伊万诺夫（V. Ivanov）全都撰写论陀思妥耶夫斯基和有关他的文章¹³，他们有时仅仅把他作为宣讲自己学派观点的材料，有时又把他简化为一个体系，间或也把他说成是一个悲剧小说家。

在这类研究终结，或者说开始的时候，有些问题还必须提出来，这些问题并不总是能被回答明白。哲学家的思想在诗人的作品中引起的反响，要达到怎样的程度才能解释一个作家的观点，特别是像莎士比亚这样的剧作家？诗人与其他作家的哲学观点究竟有多清晰和系统化？如果假定一个较早时代的作家持有一种个人哲学，甚至感到需要它，或者他生活在鼓励这种个人见解的模式并对它感兴趣的人们中间，难道不是常常造成大谬特谬的时代错误吗？文学史家不是往往过高地估计了作者的（特别是近代作者的）哲学信仰的一致性、清晰度和范围吗？

即便我们说，有的作家有非常高的自我意识，甚至在极个别的情况下，他们本身就是思辨哲学家，他们写的诗可以称作“哲理”诗，我们仍然要提出这样的问题：难道一首诗中的哲理愈多，这首诗就愈好吗？难道可以根据诗歌所吸收的哲学价值的大小来判断它的优劣吗？或者可以根据它在自己所吸收的哲学中表达的观点的深度来判断它的价值吗？难道可以根据哲学创见的标准，或者根据它修正传统思想的程度去判断诗歌吗？艾略特更喜欢但丁而不是莎士比亚，因为在他看来，但丁的哲学似乎比莎士比亚的哲学更完善些。一位名叫格洛克纳（H. Glockner）的德国哲学家曾经争辩说，诗与哲学分离的状况没有比在但丁的作品中更明显的了，因为但丁把一种已经完成了的哲学体系丝毫不加变更地照搬过来。¹⁴历史上确曾有过哲学与诗之间真正合作的情形，但这种合作只有在既是诗人又是思想家的人那里才可以找到，像古希腊前苏格拉底（Socrates）时代的恩培多克勒（Emped

ocles）、文艺复兴时期的费奇诺（M. Ficino）与布鲁诺，就是这样的例子。费奇诺与布鲁诺既写诗歌，又写哲学论著，也就是哲理诗与诗化哲学。后世的歌德也是如此，他既是诗人，又是有真知灼见的哲学家。

但是，难道这种哲学标准就是文学批评的准则吗？难道因为蒲柏的《论人》在逐段检查时可以看出有根有据、前后一致的折中主义，而从整体看却充斥着前后不一致的地方就该遭到非议吗？雪莱在其一生中的某个时刻曾从戈德温的原始物质主义进步到柏拉图式的某种理想主义，难道这样一个事实就可以使他成为一个较好的诗人或较差的诗人吗？有一种印象是，雪莱的诗是含混的、单调的、乏味的，这似乎表现了新一代读者的经验，难道只要说明他的哲学在当时是有意义的，或者说明他的作品这一段或那一段并非没有意义，却暗示出当时科学或伪科学的概念，就可以证明这种印象是错误的吗？¹⁵ 所有这一切评判的标准无疑都是误解造成的，都是由于混淆了哲学与艺术的功能，误解了思想进入文学的真正方式而造成的。

在德国出现的某些方法中曾经陈述了反对哲学方法的过分理智化的意见。温格尔（R. Unger）（运用狄尔泰的思想）曾十分明确地为一种尽管以前没有系统探讨过，但长期使用过的方法辩护。¹⁶ 他提出，文学不是把哲学知识转换一下形式塞进意象和诗行中，而是要表达一种对生活的一般态度。诗人通常非系统地回答的问题也是哲学的问题，但诗的回答方式随时代与环境的不同而不同。这一看法显然是正确的。但温格尔随意地将这些问题分了类：命运问题，他指的是自由与必然、精神与自然的关系；宗教“问题”，包括对基督的解释，对罪恶与拯救灵魂的态度；自然问题，既包括对自然的感情之类的问题，也包括神话和巫术之类的问题。温格尔把另一组问题称为人的问题，包括人的概念、人与死亡的关系、人关于爱的观念等；最后还有一组是社会、家庭、国家问题。研究者通过作家与这些问题的关系来研究他们的态度，并在某些情况下从假定的内在线索的发展来探索这

些问题的历史。雷姆（W. Rehm）写了一部巨著论德国诗歌中的死亡，克拉克洪（P. Kluckhohn）的著作论及18世纪和浪漫主义时代爱的观念。¹⁷

也有用别的语言写成的类似的著作。普拉兹（M. Praz）的《浪漫主义的痛苦》可以说是一部研究性与死亡的专著，这点从其意大利文的书名《浪漫主义文学中的肉欲、死亡和魔鬼》就可以明显见出。¹⁸ C. S. 路易斯的《爱的寓言》不仅研究寓言史，而且还大量论及历代人们对爱情与婚姻态度的演变。台奥多尔·斯宾塞（T. Spencer）著有《死亡与伊丽莎白时代的悲剧》一书，书中的引论部分追溯了中世纪关于死亡的观念，并将其与文艺复兴时期关于死亡的观念做了对比。¹⁹ 这里不妨举一个例子：中世纪的人最害怕突然的死亡，因为这种死亡使人来不及准备和忏悔，但蒙田就开始认为猝死是最好的死亡了，可见他已完全摒弃了死是为了再生这样一种基督教观点。费尔柴尔德（H. N. Fairchild）根据诗人宗教感情的炽烈程度来分类，从而探索了18、19世纪宗教思想的潮流。²⁰ 在法国，布雷蒙（A. H. Bremond）的《17世纪法国宗教思想史》就从文学中吸收了大量的材料，蒙格龙和特拉阿尔（P. Trahard）对法国革命者的感伤主义，以及对自然的那种前浪漫主义的情绪和好奇心做了十分精彩的研究。²¹

假如逐条检查温格尔提出的问题，人们必然会看出，其中的一些问题显然是哲学与思想问题。按照诗人P. 锡德尼的话来说，诗人只不过是解释这些问题的“通俗哲学家”。而另外一些问题则算不上哲学与思想问题，反倒应该属于感情与情绪史的范畴。有时思想问题与感情问题则纠缠在一起。人对自然的态度就既受宇宙观与宗教思想的影响，又直接受美学思考、文学惯例的影响，甚至可能受观察方式的生理变化的影响。²² 对于自然景物的感触，旅行家、画家、园林设计家固然起决定作用，但在弥尔顿或汤姆逊等诗人和夏多布里昂（F. -R. Chateaubriand）及罗斯金（J. Ruskin）等作家笔下就会发生完全不同的变化。

要写好一部感情史是相当不容易的，因为感情这个东西是难以捉摸的，同时又是统一的。德国人肯定夸大了人类感情的变化，并给这些感情的发展建立了一个整齐得令人生疑的体系。然而人类的感情确实在变化，最低限度也有它自己的惯例和习俗。巴尔扎克曾经饶有趣味地评述了于洛先生对待爱情那种玩世不恭的典型的18世纪式的态度，同时显示了复辟王朝时期代表具有新精神的柔弱的女子和“慈善会女会员”的玛奈弗太太对待爱情那种截然不同的态度。²³在文学史上18世纪的读者和作者动辄泪如泉涌的事是屡见不鲜的。盖勒特（J. F. Gellert）是一位有一定理智与社会地位的德国诗人，他曾在一封信²⁴中夸耀说，为了格兰底森和克莱门泰因的分离，他曾大洒同情之泪，直到手帕、书、桌子以至地板都被泪水浸湿，才止了悲恸；甚至连约翰逊博士这位并非以心慈面软闻名的人也往往沉溺于眼泪与感伤情绪的倾泻中，和我们的当代作家或者那些理智派的当代作家相比，他的感伤确实显得太没有节制了。²⁵

在对个别作家的研究中，温格尔的理智性不强的观点也有其优越性，因为它要获得的是一种不太明确、不太公开的态度与思想。因此，它冒的风险较小，不致把一件艺术品的内容分割、贬损为一纸纯粹的声明和公式。

对于这类思想、感情的研究促使一些德国哲学家思索把它们归纳为几种类型的世界观的可能性。“世界观”是一个广泛采用的术语，它包括哲学思想与感情态度两方面。在这一研究中最负盛名的是狄尔泰，他在作为一个文学史家的实践中，经常强调思想与经验的不同。他发现思想史中有三种主要的类型²⁶：实证主义，其根源是德谟克利特（Democritus）、卢克莱修，包括霍布斯（T. Hobbes）、法国百科全书派、现代唯物主义者 and 实证主义者；客观唯心主义，包括赫拉克利特（Heraclitus）、斯宾诺莎、莱布尼茨、谢林、黑格尔；二元唯心主义或称“自由唯心主义”，包括柏拉图、基督教神学家、康德和费希特。第一类哲学家以物质来解释精神，第二类哲学家把现实看

作是一种永恒的真实的表现，不承认存在与价值之间的冲突，第三类哲学家认为精神与自然相对独立的。随后狄尔泰就把不同的作家分别归入这些类型中：巴尔扎克与司汤达属于第一种类型，歌德属于第二种类型，席勒属于第三种类型。这种归类法不仅仅是建立在作家有意识地坚持的思想观点的基础上，而且据说可以从最无理智的艺术中演绎出来。这些类型还可以与心理学的一般概念联系起来：现实主义与理智占优势的心理相联系，客观唯心主义与感情占优势的心理相联系，二元唯心主义则与意志占优势的心理相联系。

诺尔（H. Nohl）曾致力于将这些思想史的类型运用到绘画与音乐上。²⁷按照他的分法，伦勃朗（R. Rembrandt）和鲁本斯（P. P. Rubens）是客观唯心主义者、泛神论者，委拉斯开兹（D. Velazquez）和哈尔斯（F. Hals）等是现实主义者，米开朗琪罗（B. Michelangelo）是主观唯心主义者。柏辽兹（H. Berlioz）属于第一类，舒伯特（F. Schubert）属于第二类，贝多芬（L. Beethoven）属于第三类。对于绘画与音乐进行这样的分类引出了一个重要的论点，它暗示这些哲学类型同样也可以存在于没有明确的理智内容的文学中。温格尔力图表明这三种类型的差异照样适用于诸如莫里克（E. Mörike）、C. F. 迈耶、利连克隆（D. von Liliencron）写的那些抒情小诗²⁸；他和诺尔想要证明“世界观”可以在文体风格中找到，或者至少在那些没有直接理智内容的小说场景中找到。这里，他们的理论变成了一种基本艺术风格的理论。瓦尔泽尔曾力图将它与沃尔弗林（H. Wölfflin）的《艺术史的原则》以及更简单的类型学联系起来。²⁹

人们对这些思考产生了相当大的兴趣，在德国出现了上述理论的许多变种。这些理论也被运用到文学史中。例如，瓦尔泽尔就看到在19世纪德国文学中，或者说19世纪欧洲文学中，有一个进化过程，这个过程从第二种类型（歌德和浪漫主义者的客观唯心主义）开始，通过第一种类型（现实主义），逐渐演变为意识到世界的现象性的印象主义，最后到第三种类型的代表，即以表现主义为代表的主观、二元唯

心主义。瓦尔泽尔的论述不仅说明这种演变是存在的，而且说明这种演变在某种程度上是相互联系的、符合逻辑的。泛神论在某一阶段导致了自然主义，自然主义导致了印象主义，印象主义的主观性最终汇入了一种新的唯心主义。瓦尔泽尔的论述是辩证的，终究是黑格尔式的。

对这一论述持有一种清醒的认识则会怀疑它的统一性与可靠性。它怀疑第三种类型的严肃性。例如，温格尔本人就曾区分了两种类型的客观唯心主义——以歌德为代表的一种和谐的类型和以波默（J. Boehme）、谢林和黑格尔为代表的一种辩证的类型；对“实证主义”的类型也可以从各个不同的方面提出类似的反对意见。但和这种对具体的分类不同的看法比较起来，更重要的是在接受这一理论之后必然对它的整体产生怀疑。这种类型学的全部内容只会导致把整个文学粗分类，置于三个或者至多五六个类型的标题之下。诗人的具体个性及其作品被忽略，或者被减缩到最小的程度。从文学的角度看，把布莱克、华兹华斯和雪莱这样极为不同的诗人归入“客观唯心主义者”一类，似乎不会有什么结果。把诗歌史变成三种或多种世界观的排列结合似乎也没有什么意义。最后，这种理论还暗含了一种激进的、过分的相对主义。它的意思必然是这样：三种类型具有相等的价值，诗人只能根据他自己的气质，或者某种完全非理性的、给定的世界观，选择三者之一。换句话说，这里只有这么多类型，每个诗人都是这些类型之一的图解者。当然，从整体上说，这一理论是建立在一般哲学史的基础上的，它认为哲学与艺术之间有紧密的、必要的联系，这种联系不仅表现在某个作家身上，而且表现在一个时期的文学和整个文学史上。这使我们有必要对精神史的观点做一些探讨。

“精神史”（Geistesgeschichte）可以广泛地用作理智史的一个替补术语，也就是洛夫乔伊所谓的思想史；这一德文术语和英文相比理智化不太强，因而具有优越性。“精神”（Geist）这个德文字使用的意义很广，能够包括上述许多属于感情史（history of sentimentality）的内容。

t) 的问题。但“精神”(Geist)与“客观精神”(objective spirit)的全部概念的联系并非像人们期望的那样多。在德文中,“精神史”通常被理解成一种更特殊的意义。它假定每个时代都有其“时代精神”(time spirit),目的是要“从一个时代不同的客观现状中重建时代精神,从这一时代的宗教直到它的衣装服饰。我们从客观事物的后面寻找整体性的东西,用这种时代精神去解释所有的事实”。³⁰

精神史假定人的文化和其他一切活动都是非常紧密地联系在一起,艺术和科学之间是完全平行的。这种精神史的方法起源于施莱格尔兄弟提出的一些假设,并有像施本格勒这样最知名、最狂妄的解释者。但也有一些埋头学问的实践家,也即一些职业文学史家,他们大都用这一方法来处理文学材料。其处理的方法各不相同,从考夫(H. A. Korff)(他以从理性到非理性再到黑格尔式的综合的辩证运动的术语,研究1750至1830年间的德国文学史)的相当冷静的辩证法到塞萨尔兹(H. Cysarz)、多依奇拜因(M. Deutschbein)、斯蒂芬斯基(G. Stefansky)和迈斯纳(P. Meissner)的奇异的、诡辩的、假神秘的、咬文嚼字的研究应有尽有。³¹这一方法大体说来是一种类比的方法:负类比,倾向于强调某一特定时代事件或作品的各种差异而忘记它们的各种相似;正类比,倾向于强调某一特定时代事件或作品的各种相似而忘记了它们的各种差异。浪漫主义与巴洛克时期为实践这种理论的各种独出心裁的活动提供了极为可观的场地。

迈斯纳的《英国巴洛克文学中的精神学基础》(1934年)就是一个很好的例子。这本书把巴洛克时代的精神界定为对立倾向的冲突,并紧紧围绕人类从技术到探索、从旅游到宗教的一切活动来论证这一公式。他把材料十分整齐地归入对立的范畴内,例如,扩展与集中、宏观与微观、罪恶与拯救、信仰与理性、专制与民主、“非构造学”与“构造学”等。通过这种普遍的类比,迈斯纳得出了十分得意的结论:巴洛克时代在各个方面表现了冲突、矛盾和紧张的状态。像他的同道们一样,迈斯纳从未提出过这样一个明显而带根本性的问题:是

否也可以在几乎所有的其他时代找到与此相同的对立情形？他同样没有问一问：我们能不能把完全不同的对立倾向强加给17世纪？即使仍然按照他上述从广泛的阅读中引出的那些对立的范畴，有没有这种可能？

与此相似，考夫那些大部头的著作把所有的一切都简化为正题“理性主义”与反题“非理性主义”的对立以及二者的合题，即“浪漫主义”。在考夫的著作中，理性主义迅速获得了一种形式上的意义，即“古典主义”，而非理性主义则获得了狂飙运动那种松散的形式意义，德国的浪漫主义则被迫成为它们的合题。此外，德国还有许多书是讲这类对照的：卡西尔（E. Cassirer）那本分外清醒的《自由与形式》，塞萨尔兹那本转弯抹角的《经验与思想》都属此类。³²在某些德国作家那里，这些思想意识的类型要么与种族类型紧密相连，要么就渐渐化入种族类型中：德国人或者说条顿人是具有感情的种族，而拉丁人是具有理性的种族；这些思想类型还可以和心理学的观点联系起来，如像通常那样划分成恶魔般的与理智的对立类型。他们还认为，思想类型可以和风格的概念互换，即与古典主义和浪漫主义的风格、巴洛克式和哥特式的风格混为一体，然后引出一个庞大的文学体系，在此体系中，人种学、心理学、思想意识和艺术史混杂成一个纠缠不清、难以分辨的状态。

但是，假定一个时代、一个种族、一件艺术品是一个完全的整体则是大可怀疑的。艺术间的平行论只有在许多条件下才可以成立。哲学与诗之间的平行论甚至会招来更多疑问。这只要看英国浪漫主义诗歌鼎盛时代的哲学便可以明白，当时英国与苏格兰的哲学中充斥着常识哲学与功利主义。即便是哲学与文学似乎联系最紧密的时代，真正的统一也远没有德国“精神史”中所设想的那样确定。对德国浪漫主义运动的研究多半是在费希特、谢林等职业哲学家的哲学思想指引下进行的。而研究者又是弗里德里希·施莱格尔和诺瓦利斯（Novalis）这些归属难于划定的作家，他们的作品既无重大意义，又没有较高的

艺术水平。德国浪漫主义运动中最伟大的诗人或戏剧家或小说家，与当时哲学的关系往往是十分淡薄的（像霍夫曼和那位传统的天主教徒艾兴多夫 [J. von Eichendorff] 的情形就是如此），或者对那些杰出的浪漫主义哲学家们抱敌对态度。例如，里希特（J. P. Richter）就攻击过费希特，克莱斯特认为康德令人难以忍受。在德国浪漫主义运动中，哲学与文学间的紧密关系只能在诺瓦利斯与施莱格尔的作品片段与专题论文中找到，他俩都是费希特的门徒，其论点在当时常常无法发表，与具体的文学作品也没有什么关系。

哲学与文学间的紧密关系常常是不可信的，强调其关系紧密的论点往往被夸大了，因为这些论点是建立在对文学思想、宗旨以及纲领的研究上的，而这些必然是从现存的美学公式借来的思想、宗旨和纲领，只能和艺术家的实践维持一种遥远的关系。当然，对哲学与文学间关系紧密的怀疑并非要否定它们之间存在的诸多联系，甚至某种程度的相似。这些联系与相似由于一个时代的共同社会背景给予它们的共同影响而获得了加强。然而，即使认为它们有共同社会背景的说法也是不牢靠的。哲学往往是由一个特殊的社会阶层培育倡导的，这个阶层在社会联系与出身方面可能与诗歌的作者很不相同。哲学比起文学来与教会和学院有更多的一致性。像人类所有的其他活动一样，哲学有其自己的历史、自己的辩证法：在我们看来，它的分支与运动和文学运动的关系并不像“精神史”的许多实践家们认为得那样紧密。

当“时代精神”变成一个神话式的整体，变成一个绝对的东西，而不是一个模糊不清、难以理解的问题的指针时，用这种精神来解释文学的变化就显得漏洞百出了。德国的“精神史”通常仅仅在下述两方面获得了成功：一是把批评标准从一种系列（一种艺术或哲学的系列）移植入文化活动的整体中；二是用含混不清的对立的术语诸如古典主义和浪漫主义或理性主义和非理性主义之类来解释时代及其文学作品的特征。“时代精神”的概念也常常给西方文明连续性的概念带来灾难性的后果：各个时代的特征被想象得太分明，太突出了，以致

失去了连续性；这些时代所展现的革命被想象得太激进了，这样，那些“精神学家们”最终不仅会陷入地道的历史相对主义（这个时代与那个时代一样好），而且还会陷入个性与独创性的虚假概念中，这就会忽略人性、人类文明与艺术中那些基本的、不变的东西。在施本格勒的著作中，我们看到了许多封闭的文化圈子，这些圈子的发展遵循着绝对的自然规律：它们处在自我封闭的但神秘平行的状态。古代被认为没有延续发展至中世纪，西方文学发展的连续性被完全忽略了，或者遗忘了。

当然，这些虚幻的、纸糊的宫殿绝不应该掩盖人类历史上或至少西方文明史上的真正的问题。我们只相信一般“精神史”提供的答案尚未成熟，也不可能臻于成熟，因为它过分地依靠对照与类比的方法，对风格与思想形式之间拉锯式的交替变化的假设毫无批判，错误地相信人类的一切活动是一个完整的综合体。

文学研究者不必去思索像历史的哲学和文明最终成为一体之类的大问题，而应该把注意力转向尚未解决或尚未展开充分讨论的具体问题：思想实际上是怎样进入文学的。显然，只要这些思想还仅仅是一些原始的素材和资料，就算不上文学作品中的思想问题。只有当这些思想与文学作品的肌理真正交织在一起，成为其组织的“基本要素”，质言之，只有当这些思想不再是通常意义和概念上的思想而成为象征甚至神话时，才会出现文学作品中的思想问题。文学中有大量的教谕诗，在这些诗中思想被明确提出，被赋予韵律，饰以隐喻或寓言。还有像乔治·桑（G. Sand）或乔治·爱略特等人写的思想小说，这些作品中讨论的是社会的、道德的或哲学的“问题”。在思想进入文学的一个更高的层次上，有像麦尔维尔（H. Melville）的《白鲸》这样的小说，在这部作品中整个情节传达了某种神秘的意义。还有像布里奇斯（R. Bridges）的《美的誓约》这样的诗，诗人的意图最少是要用一个哲学的隐喻贯穿全篇。还有陀思妥耶夫斯基，在他的小说里，思想的戏剧性通过具体的人物和事件表现了出来。在《卡拉马佐

夫兄弟》中，兄弟四人是一场思想意识冲突的象征，这场冲突同时也是一出个人的戏剧。对于主要人物的个人灾难来说，这些思想推论是不可或缺的。

但是，这些哲理性的小说和诗歌（例如歌德的《浮士德》或者陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》）难道因为它们输入了哲学的内容就可以算是卓越的艺术品吗？难道我们不要做出结论说这样的“哲学真理”正如心理学或社会学的真理一样没有任何艺术价值吗？哲学或者说思想意识的内容，在恰当的语境里似乎可以提高作品的艺术价值，因为它进一步证实了几种重要的艺术价值，即作品的复杂性与连贯性。理论上的见解可以增加艺术家认识的深度和范围，但未必一定是如此。假若艺术家采纳的思想太多，而没有被吸收的话，那就会成为他的羁绊。克罗齐争辩说，《神曲》中诗的段落与押韵的神学和伪科学的段落轮流交替。³³《浮士德》的第二部分毫无疑问受了过分理智化的牵累，常常处在成为明确的寓言的边缘；在陀思妥耶夫斯基的作品中，我们经常会感到艺术上的成就与思想重负之间的不协调。陀思妥耶夫斯基的代言人佐西玛，比起伊凡·卡拉马佐夫来就不够生动。托马斯·曼的《魔山》在较轻的程度上表现了同样的矛盾：前一部分关于疗养院世界的描述显然比充满了哲学假说的后一部分艺术水平高。但文学史上有时也会出现极其罕见的情形，那就是思想放出了光彩，人物和场景不仅代表了思想，而且真正体现了思想，在这种情形下，哲学与艺术确实在某些方面取得了一致性，形象变成了概念，概念变成了形象。但这些能够像许多哲学倾向很强的批评家所认为的那样成为艺术的顶峰吗？克罗齐在探讨《浮士德》第二部分时，似乎提出了正确的意见，他说：“当诗歌在这种意义上显得卓越时，也就是说比诗本身更卓越时，它就失掉了成为诗资格，反倒应该把它看成低劣的东西，也就是缺少诗的东西。”³⁴至少应该承认，哲理诗无论怎样完整也只能算诗的一种。除非人们坚持这样一种理论，即诗是启示性的，在本质上是神秘的，否则，哲理诗在文学中的地位就不见

得是举足轻重的。诗不是哲学的替代品，它有它自己的评判标准与宗旨。哲理诗像其他诗一样，不是由它的材料的价值来评判，而是由它的完整程度与艺术水平的高低来评判的。

1 参见H. 乌尔里希：《论莎士比亚戏剧艺术》（1839年）。

2 参见G. 博厄斯：《哲学和诗歌》（马萨诸塞，威顿学院，1932年，9页）。

3 参见T. S. 艾略特：《论文选》（纽约，1932年，115—116页）。

4 例如，“上帝在天堂，世上万物都守常”是说上帝必然地创造了所有可能世界中最好的世界。“地上是破碎的拱门，天上有完美的圆形”是从有限到无限，从不完善到完善的翻版。

5 参见本章参考书目。

6 参见本章参考书目。

7 Milieu, ambience, Stimmung分别为法文、英文和德文，意均为“环境、气氛”等。——译注

8 参见 L. 施皮策：《环境和气氛——一篇历史语义学论文》（载《哲学和现象学研究》，第3期，1942年，1—42、169—218页；后重印，收入《历史语义学论文集》，纽约，1948年，179—316页）、《世界和谐的古典和基督教思想：“Stimmung”一词的解释前言》（载《传说：古代和中世纪历史、思想、宗教的研究》，第2期，1944年，409—464页；第3期，1945年，307—364页；增补版，巴尔的摩，1963年）。

9 17世纪英国的一个宗教派别，称为“mortalists”，相信人的灵魂与肉体一同死亡，然后再复活。——译注

10 参见É. 吉尔松：《思想与文学》（巴黎，1932年）。

11 参见P. 阿扎尔：《欧洲意识的危机》（三卷本，巴黎，1934年）、《18世纪欧洲思想：从孟德斯鸠到莱辛》（三卷本，巴黎，1946年。英译本有两种：《欧洲思想：危机的年代，1680—1715》，纽黑文，1953年；《18世纪的欧洲思想》，纽黑文，1954年）。

12 参见M. O. 格森佐：《普希金的智慧》（莫斯科，1919年）。

13 关于对陀思妥耶夫斯基所做的“形而上”的研究，参见V. 罗扎诺夫：《伟大的宗教裁判者的传说》（圣彼得堡，1894年）；D. 梅列日科夫斯基：《托尔

斯泰与陀思妥耶夫斯基》（两卷本，圣彼得堡，1912年；英译本不全，题为《作为一个人和艺术家的托尔斯泰，及陀思妥耶夫斯基论一篇》，纽约，1902年）；L. 舍斯托夫：《陀思妥耶夫斯基和尼采》（圣彼得堡，1905年；德译本，1931年，柏林）；N. 别尔嘉耶夫：《陀思妥耶夫斯基的世界观》（布拉格，1923年；英译转自法文，纽约，1934年）；V. 伊万诺夫：《自由与悲剧的生涯：陀思妥耶夫斯基研究》（纽约，1952年）。

14 参见H. 格洛克纳：《从希腊人到黑格尔哲学与诗相互影响的形式》（载《美学杂志》，第15期，1920—1921年，187—204页）。

15 参见R. 韦勒克：《文学批评与哲学：再评价》（载《细察》，第5期，1937年，375—383页）；F. R. 利维斯：《文学批评与哲学：一个答复》（载《细察》，第6期，1937年，59—70页；收入E. 本特利编的《细察的重要》中，纽约，1948年，23—40页）。

16 参见温格尔：《新文学中的哲学问题》（慕尼黑，1908年）、《世界观与诗》（苏黎世，1917年）、《作为问题史的文学史》（柏林，1924年）、《文学史和精神史》（载《文学史与精神史德文季刊》，第4期，1925年，177—192页）。上述论文均收入《文学史教学原则论文集》（两卷本，柏林，1929年）。

17 参见温格尔：《赫德尔、诺瓦利斯、克莱斯特：关于死亡问题的发展》（法兰克福，1922年）；W. 雷姆：《德国诗歌中“死亡”的思想》（哈勒，1928年）；P. 克拉克洪：《18世纪和浪漫主义文学中“爱”的观点》（哈勒，1922年）。

18 参见M. 普拉兹：《浪漫主义文学中的肉欲、死亡和魔鬼》（米兰，1930年；英译者A. 戴维森，题为《浪漫主义的痛苦》，伦敦，1933年）。

19 参见C. S. 路易斯：《爱的寓言》（牛津，1936年）；T. 斯宾塞：《死亡与伊丽莎白时代的悲剧》（马萨诸塞，坎布里奇，1936年）。

20 参见H. N. 费尔柴尔德：《英国诗歌中的宗教潮流》（四卷本，纽约，1939—1957年）。

21 参见蒙格龙：《法国的前浪漫主义》（两卷本，格勒诺布尔，1930年）；P. 特拉阿尔：《18世纪法国感情的大师》（四卷本，巴黎，1931—1933年）。

22 参见S. 斯卡德发表于《美国哲学学会论文集》（第九十卷，第3期，1946年7月号，163—249页）题为“文学中色彩的运用”一文中的精彩论述，其书目1183项列出了大量涉及自然风景的感情的材料。

23 参见巴尔扎克：《贝姨》，第九章。

24 参见盖勒特致H. 莫里兹伯爵的信（1755年4月3日，存耶鲁大学图书馆）。

25 参见约翰逊博士：《祈祷与沉思》、给布思比小姐的信等。

26 狄尔泰这种分类理论的最初解释参见其《19世纪上半叶思想体系的三种基本类型》（载《哲学史论文集》，第11期，1898年，557—586页；收入其《论文全集》，莱比锡，1925年，第四卷，528—554页）。他后期的解释参见《哲学的本质》（载《现代文化》，P. 辛奈堡编，第一部分，第6节，《体系哲学》，柏林，1907年，1—72页；后收入其《论文全集》，第五卷，第一部分，339—416页）和《世界观的类型及其在哲学体系中的形成》（载《世界观、哲学、宗教》，M. 弗里沙因森—奎勒编，柏林，1911年，3—54页；后收入其《论文全集》，第八卷，75—120页）。

27 参见H. 诺尔：《绘画的世界观》（耶拿，1908年）、《诗与音乐中的典型的艺术风格》（耶拿，1915年）。

28 参见温格尔：《世界观与诗》（上引《论文全集》，77页等处）。

29 参见瓦尔泽尔：《诗歌艺术品中的内容与形式》（柏林—巴贝尔堡，1923年，77页）。

30 参见H. W. 埃帕尔谢默：《文艺复兴问题》（载《文学与精神史德文季刊》，第2期，1933年，497页）。

31 参见H. A. 考夫：《歌德时代的精神：古典主义—浪漫主义文学史中一个观念发展的尝试》（四卷本，莱比锡，1923—1953年）；H. 塞萨尔兹：《经验与思想》（维也纳，1921年）、《德国巴洛克诗歌》（莱比锡，1924年）、《作为精神史的文学史》（哈勒，1926年）、《从席勒到尼采》（哈勒，1928年）、《席勒》（哈勒，1934年）；M. 多依奇拜因：《浪漫派的本质》（科腾，1921年）；G. 斯蒂芬斯基：《德国浪漫主义的本质》（斯图加特，1923年）；P. 迈斯纳：《英国巴洛克文学中的精神学基础》（柏林，1934年）。

32 参见E. 卡西尔：《自由与形式》（柏林，1922年）、《思想与形象》（柏林，1921年）。参见塞萨尔兹上述著作。

33 参见B. 克罗齐：《但丁的诗歌》（巴黎，1920年）。

34 参见B. 克罗齐：《歌德》（巴里，1919年；英译，伦敦，1923年，185—186页）。

第十一章 文学和其他艺术

文学与美术、音乐的关系是各种各样的、复杂的。有时诗从绘画、雕刻或音乐中汲取灵感。正如自然界的事物和人是诗的主题一样，其他的艺术品也可以成为诗的主题。诗人描写雕刻、绘画甚至音乐作品，一如描写别的事物一样，并没有任何特别的理论要遵循。据说，斯宾塞就从挂毯的图案设计和露天演出获得过某些诗的灵感与素材；洛兰（C. Lorrain）和罗莎（S. Rosa）的画曾给18世纪描写自然风光的诗以影响；济慈以洛兰的一幅画构思了《希腊古瓮颂》的细节。¹ 拉腊比（S. A. Larrabee）认为，在英国诗歌中可以找出希腊雕刻的全部含义和处理技巧。² 蒂博代说，马拉美（S. Mallarmé）的《牧神的午后》就是诗人在伦敦国家美术馆看了布歇（F. Boucher）的一幅画后受到启发创作的。³ 诗人们，特别是雨果（V. Hugo）、戈蒂埃（T. Gautier）、巴那斯派和蒂克等19世纪的诗人都曾以某些绘画为主题写过诗。自然，诗人们对绘画有各自的见解，对画家也有各自的爱好，这可以或多或少同他们的文学理论与文学趣味联系起来研究。这是一个可供研究的广阔领域，这一领域只是近几十年间才有部分突破。⁴

反过来，文学显然也可以成为绘画与音乐的主题，特别是声乐和标题音乐的主题。文学，特别是抒情诗和戏剧，还可以和音乐紧密合作。现在，有越来越多的文章研究中世纪的颂诗与伊丽莎白时代的抒

情诗，这些作品与音乐曲谱的关系十分密切。⁵ 艺术史上曾涌现过一大批学者（帕诺夫斯基、塞克西尔 [F. Saxl] 等），他们专门研究艺术品在概念上与象征上的含义（“图像学”），还常常研究艺术品与文学的关系及其灵感。⁶

除了这些显而易见的来源、影响、灵感和合作的问题，还有一个更重要的问题，即文学有时确实想要取得绘画的效果，成为文字绘画，或者想要取得音乐的效果而变成音乐。有时，诗歌甚至想成为雕刻似的。一个批评家可能像莱辛（G. E. Lessing）在他的《拉奥孔》、白璧德（I. Babbitt）在他的《新拉奥孔》中那样为这种艺术类型的彼此混淆而悲伤，但人们确实无法否认各种艺术都力图互相转借效果，并在相当程度上取得了成功。当然，人们可以否认这样的可能性，即诗歌从形式上完全转变成雕刻、绘画或音乐。人们用“雕刻似的”这一术语来说明诗歌，特别是兰陀（W. S. Landor）、戈蒂埃、埃雷迪亚（J. M. de Heredia）的诗作时，它只是一个朦胧的暗喻，含义是诗歌可以在某种程度上传达类似希腊雕刻的效果：由白色的大理石或石膏引出的那种清冷，那种安宁、静谧以及鲜明的轮廓和清晰感。但我们必须认识到诗中的清冷和接触大理石的感觉，或者和从白色联想到的感觉是完全不同的；诗中的宁静与雕刻中的宁静也是完全不同的。当柯林斯（W. Collins）的《黄昏颂》被人称为“雕刻式的诗”时，人们并没有说他的这首诗与雕刻真有什么关系。⁷ 诗中唯一可以分析出的东西是徐缓的、庄重的韵律和词句，这就显得非常奇特，迫使人们把注意力集中在一个一个的词汇上，并在吟咏中放慢速度。

但是，人们无法否认贺拉斯“诗歌像绘画”的公式所取得的成功。⁸ 尽管吟诗时人们通过视觉从诗中看出的东西的量很可能被夸大了，但过去时代的许多诗人确实能使读者在吟哦中从字里行间看出什么来。莱辛很可能是对的，他批评阿里奥斯托（L. Ariosto）对许多女性美的描述缺乏视觉上的效果（虽然未必缺乏诗的效果）。18世纪

人们对于作品如画般的效果的沉迷是很难消除的，从夏多布里昂到普鲁斯特的现代文学中的许多描写含有绘画的效果，能够引导人们看文字背后那些经常出现在同时代绘画中的场景。虽然诗人是否真能向那些对绘画全然无知的假想读者提示绘画的效果很可怀疑，但有一点是清楚的，那就是在我们总的文化传统内，作家确实在自己的作品中表达了古代寓意画的、18世纪风景画的以及惠斯勒等人的印象主义绘画的效果。

尽管许多人都认为诗歌可以取得音乐的效果，但这仍然是大可怀疑的。仔细分析起来，诗中的“音乐性”与音乐中的“旋律”是根本不同的东西：这种音乐性的意思是指诗中语音模式的某种布局、避免辅音的累积，或只是简单地表现某种韵律上的效果。像蒂克这样的浪漫主义诗人以及后来的魏尔伦（P. Verlaine）都曾尽力追求诗中的音乐效果，他们为此要舍弃诗的语义结构，避开逻辑的布局，强调诗的内涵胜于外延。然而，模糊不清的轮廓、含混的语义和不合逻辑的布局绝不是字面意义上的“富有音乐性”。在文学上，模仿音乐的结构，诸如模仿主旋律，采用奏鸣曲、交响乐的形式，似乎显得更具体些；但是，即便明确表示模仿音乐的结构形式，也很难说明为什么文学上熟悉的重复、对比之类对一切艺术都通用的手法和音乐上主题的复现、调式的对照与协调在本质上非一回事。⁹只有在极个别的例子中，诗歌才提示了确定的音乐的声音，如魏尔伦的《小提琴的呜咽》和爱伦·坡的《钟声》，或表现一种乐器的音色或表现钟的叮当声，但这种音乐效果并没有超出通常的拟声法。

当然，也有这样的情况，即诗人写诗时就明确表示该诗是为入乐而写的。例如，伊丽莎白时代的许多小曲的词，以及歌剧的全部歌词就属此类。在很少的情况下，诗人与作曲家是同一个人，但很难证明，音乐与歌词的创作是一个同时进行的过程。即使是瓦格纳（R. Wagner）也常常是先写好“剧”，几年之后，再为这些剧本写音乐。毫无疑问，许多抒情诗歌是为一些现成的曲谱创作的。音乐与那些真正

伟大的诗作之间的关系似乎极为淡薄，这只要看那些能够谱曲的最成功的诗作所提供的证据就可以明白。章法细密、在结构上高度完整的诗歌很少入乐，而那些平庸或者低劣的诗，像海涅早期的作品和缪勒（W. Müller）的作品都为舒伯特和舒曼（R. Schumann）的最好的歌曲提供了歌词。假如某诗具有很高的文学价值，那么为它谱写的音乐往往完全歪曲或掩盖了这诗的模式，尽管这音乐有其自身的价值。人们无须引用威尔第（G. Verdi）改编的莎剧《奥赛罗》之类的例子，圣经全部诗篇的曲谱，或者歌德诗歌的曲谱就提供了充足的论据。可以肯定，诗歌与音乐之间的合作是存在的，但最好的诗歌很难进入音乐，而最好的音乐也不需要歌词。

美术与文学之间的平行对照，通常总是被等同于如下主张：这幅画和那首诗在我心中激起了同一种情绪。例如，我们听一首莫扎特（W. A. Mozart）的小步舞曲，看一幅华托（A. Watteau）的风景画，读一首阿那克里翁体的诗歌，都会感到心情舒畅，精神愉快。但从精确的分析来看，这是一种毫无价值的平行对照：由一件音乐作品激发的欢乐并非一般意义上的欢乐，甚至不是一种特别类型的欢乐，而是深切理解那种音乐并与之紧密相连的一种感情。在音乐中，我们体验的感情与实际生活中的感情只在总的调子上一致，即使我们能够准确地界定这些感情，我们距离激起这些感情的特别事物依旧十分遥远。由于各种艺术间的平行比较停留在读者或观众的个人反应中，而且这种比较满足于描述我们对于两种艺术产生的相似的感情，因此，在我们的认识中无论如何不会获得证明并取得进展。

另一个常见的方法是研究艺术家们创作的目的与理论。无疑，我们能够表明在不同的艺术后面存在着某些相似的理论或公式，在新古典主义与浪漫主义的运动中，我们可以发现从事不同艺术的艺术家表达了听来相同或类似的创作意图。但音乐中的“古典主义”必然与文学中的古典主义大不相同，道理很简单，古代音乐（除了少数片段外）是不为人所知的，因此不可能形成音乐的进化，而文学则不然，

它实际上是从古代的观念与实践演变来的。同样，绘画在庞贝和赫克萊尼姆的壁画¹⁰被发掘出来之前根本不能说受到古典绘画的影响，尽管人们常常提起古典理论，提起像阿佩莱斯（Apelles）这样的古希腊画家，提起必然是从久远的古代通过中世纪传下来的绘画传统。不过，雕刻与建筑却是由古典典范及其派生的样式决定的，它们在所受古典的影响方面远远超过了包括文学在内的其他艺术。可见，理论与意图在不同的艺术中完全不同，更不用说艺术家的活动所产生的具体结果，即作品及其特殊的内容和形式了。

无论对作者的创作意图所做的解释怎样不确定，在艺术家与诗人集于一身的极其罕见的例子中，可以对他们的创作意图进行再好不过的探索。例如，比较布莱克或者罗塞蒂（D. G. Rossetti）各自的诗歌和绘画，就可以发现他们的绘画与诗歌的特征（不仅是技巧上的特征）是非常不同的，甚至是背道而驰的。布莱克把一个奇特的小动物作为自己的诗句“虎！虎！熊熊燃烧”的插图。萨克雷亲自为自己的《名利场》画插图，但他为蓓基·夏泼所画的那个傻笑者的肖像与小说中蓓基复杂的性格毫无共同之处。在结构与性质方面，米开朗琪罗的十四行诗与他的雕刻和绘画简直无法比拟，虽然我们在他的诗与艺术中可以发现相同的新柏拉图主义思想和某些心理学上的相似处。¹¹这就表明一件艺术品的“媒介”（不幸的是，这也是个尚待证明的术语）不仅是艺术家要表现自己的个性必须克服的一个技术障碍，而且是由传统预先形成的一个因素，具有强大而有决定性的作用，可以形成和调节艺术家个人的创作方式和表现手法。艺术家在创作想象中不是采用一般抽象的方式，而是要采用具体的材料；这个具体的媒介有它自己的历史，与别的任何媒介的历史往往有很大的差别。

和研究艺术家的意图与理论相比，更有价值的是，在共同的社会与文化背景下对各种艺术加以比较。人们确实有可能描述培植各种艺术与文学的共同的、短暂的、局部的社会土壤，从而指出它对各种艺术与文学所产生的共同影响。然而，各种艺术之间的许多平行比较之

所以能进行，就只是因为这些比较忽视了这样一个事实，即各个艺术品来自截然不同的社会背景，作用于截然不同的社会。创作或需要某种艺术的社会阶层在任何时代与地点都可以有很大的差别。哥特式的教堂与法国史诗的社会背景截然不同，喜爱并购买雕刻的人与小说的读者也迥然有别。一般人假定说，所有的艺术必然会有相同的、有效的理智背景，这正如假定在某一特定的时代与地点所有艺术均有共同的社会背景一样荒谬。用当代的哲学来解释绘画似乎是危险的，这里仅举一例来说明，托尔尼（C. de Tolnay）¹²曾试图把老勃吕盖尔（P. Breughel, the elder）的画说成库萨努斯（N. Cusanus）或巴拉塞尔士（Paracelsus）泛神论的一元论的证据，并说它启示了斯宾诺莎和歌德。用“时代精神”来“解释”各种艺术那就更加危险，德国的“精神史”运动正是这样做的。我们已在前文不同的场合对其主要观点进行了批判。¹³

对于从相同的或相似的社会背景或理智背景进行的真正的平行比较还从未做过什么具体的分析。我们还没有研究那些能够说明一些具体事实的问题。例如，特定时代与环境中所有的艺术如何在“自然”的万事万物上扩展或缩小自己的范围，艺术的标准怎样与特定的社会阶层联系起来，因而十分可能产生一致的变化，或者美学的价值怎样随着社会革命而改变。这里有一个过去未曾触及的广阔领域可供探索，并且会使各种艺术的比较产生具体的结果。当然，这一方法只能证明不同的艺术在进化过程中产生的相似的影响，并不能证明它们之间任何平行比较都是必要的。

显然，各种艺术之间比较研究最重要的方法是建立在分析实际艺术品，进而分析它们的结构关系的基础之上的。除非我们集中研究艺术品本身，而把对读者（观众）或作家（艺术家）的心理研究以及对艺术品的文化和社会背景的研究降到次要地位，无论这些研究本身是如何有意义，否则，我们就不可能有一部好的艺术史，更谈不上比较艺术史了。遗憾的是，迄今为止，我们还没有进行各种艺术间比较的

任何工具。这里还有一个困难的问题：各种艺术可以进行比较的共同的因素是什么？我们从克罗齐等人的理论中找不出什么答案。克罗齐把所有的美学问题都集中在直觉的行动上，并认为直觉的行动与表现是神秘地同一的。他断言表现的方式是不存在的，他还谴责说，“任何企图把艺术进行美学分类的做法都是荒谬的”，这样，他就彻底拒绝承认艺术类型的一切差别。¹⁴ 杜威（J. Dewey）坚持的理论对解决我们的问题也无多助益。他在《艺术即经验》（1934）中提出，各种艺术具有共同的实质，因为“经验离开一个总体的环境是不存在的”。¹⁵ 他认为，在一切艺术创作活动中，或者说，在人类的一切创造、一切活动和一切经验中无疑存在着共同的因素。然而这些提法根本无助于我们去比较各种艺术。在这方面，格林（T. M. Greene）讲得要具体些，他把各种艺术可资比较的因素界定为复杂性、完整性和节奏。他像杜威一样雄辩地争辩说，“节奏”这个术语完全可以运用于造型艺术。¹⁶ 但是，要消除一件音乐作品的节奏和一条柱廊的节奏之间的巨大差异似乎是不可能的，因为柱廊的结构中既不存在音序，也不存在速度。复杂性与完整性不过是“多样性”与“统一性”的另一种说法，因此，它们的用处也就格外有限。少数人在结构的基础上寻求各种艺术中共同因素的努力取得了一些进步。哈佛大学数学家伯克霍夫（G. D. Birkhoff）在《审美尺度》¹⁷ 一书中力图为简单的艺术形式和音乐找出一个共同的数学基础来，显然获得了一些成功。他的尝试中包含了一项研究，即根据数学方程式和系数来研究诗歌的“音乐性”。可是诗歌中的谐音问题脱离开意义是无法求得解决的。伯克霍夫把爱伦·坡的诗算作高等诗歌似乎就证明了这一看法。他那独创的论点假如被接受，就很有可能扩大诗歌的“文学”本质与在“审美尺度”中比文学有更多共同点的其他艺术之间的差距。

艺术中的平行比较在早期曾将艺术史中的风格概念运用于文学中。18世纪有人对斯宾塞的《仙后》的结构和哥特式教堂光辉灿烂的凌乱次序做过大量的比较。¹⁸ 施本格勒在《西方的衰落》一书中对一

种文化的各种艺术做了类比，他将“18世纪布置有横向结构家具房中供观赏的室内乐、大镜子房、牧歌、成套瓷器”相提并论，他提到“16、17世纪无伴奏情歌那种提香（Titian）式的风格”，他用“狂暴的快板”来描述哈尔斯，用“流畅的行板”来形容凡·戴克（Van Dyck）。¹⁹ 在德国，对各种艺术进行类比的方法产生了大量论哥特人和巴洛克精神的文章，导致在文学中采用“洛可可”和“比德迈尔”（Biedermeier）²⁰ 等术语。在文学史的分期中，哥特式、文艺复兴、巴洛克、洛可可、浪漫主义、比德迈尔式、现实主义、印象主义、表现主义，这样一个以艺术风格来表示的分期序列显然影响了文学史家，从而进入了文学中。这些风格可以归纳为两大类，即古典主义风格与浪漫主义风格的对立：哥特式、巴洛克、浪漫主义、表现主义属于一类，文艺复兴、新古典主义、现实主义属于另一类。洛可可和比德迈尔式可以看作巴洛克和浪漫主义风格后来颓废的、华丽的变种。这种风格的比较往往被压得太死，即使从惯用这一方法的最有名的学者的文章中也很容易导出谬误来。²¹

在将艺术史上的范畴移入文学方面，瓦尔泽尔的尝试是最具体的，他采用了沃尔弗林的标准。沃尔弗林在其《艺术史的原则》²² 中，从纯结构出发，把艺术主要分成文艺复兴式的与巴洛克式的两类。他建立了可以运用于当时任何一种绘画、任何一件雕刻、任何一种建筑样式的对照理论。他认为文艺复兴的艺术是“线条的”，而巴洛克艺术是“绘画的”（painterly）。“线条的”表示图形和艺术品的外部轮廓线条是清晰的，而“绘画的”表示艺术品的外部轮廓在光线和色彩的掩饰下是模糊的，在这种情形里，光线和色彩是构成艺术品的主要因素。文艺复兴时期的绘画与雕刻使用“封闭的”形式，具有对称、平衡的图形或层面的组合，而巴洛克式的绘画与雕刻则喜用“开放的”形式，其结构是非对称的，往往把重点放在一幅画的角落而不是中心，甚至放到画外的某些点上。文艺复兴时期的绘画是“扁平的”，或者是由凹隐的平面构成的，而巴洛克绘画是“纵深的”，

好像能将观者的视线导入遥远的、不甚分明的背景中去。文艺复兴时期的艺术品是“多元的”，由许多清晰的部分组成，而巴洛克艺术品则是“统一的”、高度完整的、细密交织成的。文艺复兴时期的艺术品是“清晰的”，而巴洛克艺术品却是相对“模糊的”、不清晰的、不鲜明的。

沃尔弗林通过对于具体艺术品格外敏锐的分析获得了结论，提出了艺术从文艺复兴向巴洛克进化的必然性。这样一个进化过程确乎是不可颠倒的。但沃尔弗林没有解释造成这样一个进化过程的原因，只是提出了一个所谓“观察方式”的变化，但这种观察方式的变化很难说是纯生理的。这种强调从“观察方式”的变化来考察艺术品纯结构和组成的变化的观点又回到了菲德勒和希尔德布兰德的纯可视性（pure visibility）的理论上，最终源自赫尔巴特派的美学家齐默尔曼（R. Zimmermann）的理论。²³ 然而，沃尔弗林本人在后期的一些声明²⁴中也承认了自己这种方法的局限性，绝不认为他的关于艺术形式的历史已经穷究了艺术史上的一切问题。即使在早期，他也承认存在“个人的”和“地方的”风格，并且看到这些类型的风格不仅16、17世纪有，其余任何时代都有，只是不那么分明就是了。

1916年，瓦尔泽尔读了《艺术史的原则》一书，紧接着，他就试图把沃尔弗林的方法移植入文学中。²⁵ 他研究了莎士比亚的戏剧结构，得出结论说，莎士比亚的戏属于巴洛克式，因为他的戏缺乏沃尔弗林在文艺复兴绘画中发现的那种对称的结构。一些次要的角色组合不对称，不同的重点落在戏的各幕之中，这些特点说明莎士比亚的技巧与巴洛克的技巧是相同的，而高乃依（P. Corneille）和拉辛却围绕着一个中心人物构筑悲剧，并根据亚里士多德传统的悲剧理论将重点分配在戏的各幕，因此，他们的戏是文艺复兴式的。在《各种艺术的相互阐发》一书和许多后期的文章中²⁶，瓦尔泽尔力图详细阐述并证明这种移植理论，他的论证开始还谦逊，随后就逐渐狂妄起来了。

沃尔弗林的某些风格类型能够清楚地，甚至轻而易举地用文学术语重新表示出来。在轮廓明确、各部分鲜明的艺术与结构松散、轮廓模糊的艺术之间有一种清晰的对照。斯特利希（F. Strich）曾试图以沃尔弗林关于文艺复兴与巴洛克的分类法描述德国古典主义与浪漫主义的对立，他的尝试表明这些风格类型通过灵活的解释可以重新肯定完美的古典主义诗歌与未完成的、片段的、模糊的浪漫主义诗歌之间古老的对立。²⁷但是，这样我们对于整个文学史就只有一组对立的概念了。即使用最严格的文学术语来重新表达，沃尔弗林的类型也只能帮助我们文学作品分成两类，也就是古典主义与浪漫主义这两类古老的分别，或者说，严谨的结构与松散的结构之间的分别，造型艺术与如画艺术之间的分别。这种二元论是施莱格尔兄弟、谢林与柯勒律治熟悉的，也是他们通过思想与文学的争论获得的结论。沃尔弗林的这组对立概念一方面勉强把古典主义与仿古典主义归成一类，另一方面又勉强把哥特式、巴洛克及浪漫主义这样根本不同的运动组合在一起。这种理论似乎掩盖了文艺复兴与巴洛克两个时期之间无疑存在的同时极其重要的连续性，正如斯特利希把它引入德国文学中造成了席勒和歌德的伪古典主义戏剧与19世纪早期浪漫主义运动之间人为的对立，同时使“狂飙突进”运动成为无法解释与不可理解的东西。实际上，18、19世纪之交的德国文学形成了一个相对的统一体，因此，把它分裂成两个对立物似乎是不可能的。这样，沃尔弗林的理论虽然可以将艺术品分类，帮助我们建立甚至证实古老的行动与反动、传统与反叛这样的拉锯式的二元论的进化论，但这种理论如果碰到现实中复杂的文学过程，就远远不能应付它多种多样的模式了。

沃尔弗林概念移植的理论还留下一个重要的问题完全没有解决。我们无论如何无法对这样一个无可置疑的事实做出解释，即各种艺术在同时并不是以同样的速度进化的。文学有时似乎落后于艺术，例如，当英国最大的一批天主教堂建立起来的时候，我们根本还谈不到英国文学。有时音乐又落后于文学和其他艺术，例如，1800年以前，

我们根本还谈不到“浪漫主义”音乐，可是在这个时期以前很久就有浪漫主义诗歌存在了。我们还很难解释这样的事实：在“如画的”风格侵入建筑最少60年前就有“如画的”诗歌²⁸，或者像布克哈特（J. Burckhardt）²⁹提到的这一事实——在马尼菲科（L. Magnifico）描述农民生活的诗歌《奈西亚》问世大约80年前就有巴萨诺（J. Bassano）及其画派的第一种类型的绘画出现。即便这些例子举得不恰当，可以被驳倒，但它们仍旧提出了一个根据过分简单的理论无法解答的问题，这一简单的理论认为音乐总要比诗歌落后一代人的时间。³⁰显然，应该尽力发现艺术与社会因素的相互关系，这些社会因素在每一个不同的例子里都是不同的。

最后还有一个问题，那就是在某些时代或某些民族中某一种或某两种艺术异常高产，而其余的艺术领域不是一片不毛之地，就是只有模仿和派生的东西。伊丽莎白时代的文学繁荣并没有伴随着美术的繁荣就是一个这样的例子，这使我们百思不得其解。看来，“民族灵魂”总是以某种方式集中在某种艺术上的，或者像勒古依在《英国文学史》中所说的那样：“假若斯宾塞生在意大利，他一定会成为一个提香或委罗内塞（P. Veronese），假若他生在荷兰，他就一定会成为一个鲁本斯或伦勃朗。”³¹就英国文学来说，可以很容易地提出，清教主义对无视美术的现象负有责任，但仅此还不足以解释其世俗文学的繁荣与绘画相对凋敝的原因。不过，这一切把我们深深地引进了具体的历史问题中。

各种艺术（造型艺术、文学和音乐）都有自己独特的进化历程，有自己不同的发展速度与包含各种因素的不同的内在结构。毫无疑问，它们相互之间是有着经常的关系（constant relationship）的，但这些关系并非从一点出发进而决定其他艺术进化的所谓影响，而应该被看成一种具有辩证关系的复杂结构。这种结构通过一种艺术进入另一种艺术，反过来，又通过另一种艺术进入这种艺术，并且在进入某种艺术后可能发生完全的形变。不是“时代精神”决定并渗透每一

种艺术这样一个简单的问题。我们必须把人类文化活动的总和看作包含许多自我进化系列的完整体系，其中每一个系列都有它自己的一套标准，这套标准不必一定与相邻系列的标准相同。艺术史家包括文学史家与音乐史家的任务从广义上讲，就是以各种艺术的独特性质为基础为每种艺术发展出一套描述性的术语来。所以，今天的诗歌需要一种新的诗学、一种新的分析技术，这种新的标准仅仅靠简单地移植和套用美术的术语是不可能取得的。只有当我们为分析文学艺术作品发展出一个成功的术语体系时，我们才能够把文学史上的分期不致界定为由“时代精神”统治着的一个个形而上的实体。在确立起严格的文学进化的这种轮廓之后，我们就可以提出这样的问题：文学的这种进化是否在某些方面与确立了类似的进化轮廓的其他艺术的进化相似？自然，答案不会是简单的“是”或“否”。它将是包含着偶合（coincidence）与分歧（divergence）的一个复杂的模式，而不是简单的平行线条。

1 参见É. 勒古依：《埃德蒙·斯宾塞》（巴黎，1923年）；E. W. 曼瓦林：《18世纪英格兰的意大利式风光》（纽约，1925年）；S. 科尔文爵士：《约翰·济慈》（伦敦，1917年）。

2 参见S. A. 拉腊比：《英国吟游诗人与希腊大理石：浪漫主义时期雕刻与诗歌的关系》（纽约，1943年）。

3 参见A. 蒂博代：《斯蒂芬·马拉美的诗》（巴黎，1926年）。

4 参见本章参考书目第1节。

5 参见B. 帕蒂森：《英国文艺复兴时期的音乐与诗歌》（伦敦，1948年）；G. 邦多：《英国伊丽莎白时期的歌曲》（巴黎，1938年）；M. M. 卡斯頓迪克：《英格兰的音乐诗人：托马斯·凯平》（纽约，1938年）；J. 豪兰德：《不和谐的天空》（普林斯顿，1961年）。

6 参见E. 帕诺夫斯基：《偶像崇拜研究》（纽约，1939年，1962年重印）、《观赏艺术中的意义》（纽约，花园城，1955年）；参见瓦堡学院出版的F. 塞克西尔、E. 温德等人的著作。有许多文章讨论荷马（花瓶上）的绘画和希腊悲

剧，例如，C. 罗伯特的《绘画与歌谣》（柏林，1881年）和L. 塞新的《希腊悲剧与陶瓷艺术的关系》（巴黎，1926年）。

7 参见本书116页注2。参见R. 韦勒克1944年发表于《语文学季刊》第23期中详细讨论这一问题的文章，382—383页。

8 参见W. G. 霍华德：《如画的诗》（载《现代语言学会会刊》，第24期，1909年，40—123页）；C. 戴维斯：《如画的诗》（载《现代语言评论》，第30期，1935年，159—169页）；R. W. 李：《如画的诗：绘画的人道主义理论》（载《艺术通报》，第22期，1940年，197—269页）；J. H. 海格斯特拉姆：《姊妹艺术：文学中的绘画传统和从德莱顿到格雷的英国诗歌》（芝加哥，1958年）。

9 参见U. 埃利斯费莫尔夫人：《詹姆士一世时代的戏剧》（伦敦，1936年），在该书中，她对本·琼生的《福尔蓬奈》就作过这类音乐分析；G. R. 克诺德尔：《伊丽莎白时代研究》（科罗拉多，波尔德，1945年，185—191页），在本书中，他曾试图找出《李尔王》的交响乐形式。

10 赫克莱尼姆（Herculaneum），意大利南部的一座古城，公元79年维苏威火山爆发时与庞贝（Pompeii）一起被埋没。——译注

11 参见E. 帕诺夫斯基：《新柏拉图主义和米开朗琪罗》（收录于《图像学研究》，纽约，1939年，171页等处）。

12 参见C. 托尔尼：《古老的皮埃尔·勃吕盖尔》（两卷本，布鲁塞尔，1935年）、《彼得·勃吕盖尔的素描》（慕尼黑，1925年）；参见C. 诺曼在《德意志季刊》上的评论，308页后。

13 参见前一章。

14 参见B. 克罗齐：《美学》（D. 安斯利译，伦敦，1929年，62、110、188页）。

15 参见J. 杜威：《艺术即经验》（纽约，1934年，212页）。

16 参见T. M. 格林：《艺术和批评的艺术》（普林斯顿，1940年，213页后，特别是221—226页）；J. 杜威：前引书（175页后和218页后）。关于反对在造型艺术中使用“节奏”这一术语的观点可参见E. 诺曼：《节奏的心理学与美学研究》（莱比锡，1894年）；F. 梅迪库斯：《艺术比较史中的问题》（载《文学研究的哲学》，E. 埃马廷格尔编，柏林，1930年，195页后）。

17 参见G. D. 伯克霍夫：《审美尺度》（马萨诸塞，坎布里奇，1933年）。

18 参见J. 休斯1715年出版的《仙后》序言和R. 赫德：《关于骑士风度与传奇故事的信札》（1762年）。

19 参见O. 施本格勒：《西方的衰落》（慕尼黑，1923年，第一卷，151、297、299、322、339页）。

20 比德迈尔，19世纪上半叶流行于欧洲的一个艺术流派，以表现中产阶级的家庭生活、个人兴趣为宗旨。——译注

21 参见R. 韦勒克的文章（本章参考书目第1节）及其《文学研究中的巴洛克概念》（载《美学与艺术批评》，第5期，1946年，77—108页），其中提供了许多例证和参考资料。

22 参见H. 沃尔弗林：《艺术史的原则》（慕尼黑，1915年；英译者M. D. 霍丁杰，纽约，1932年）。

23 参见H. 莱维：《亨利·沃尔弗林，其理论和前辈》（罗特威尔，1936年）。

24 参见H. 沃尔弗林：《艺术史的原则：一点修正》（载《逻各斯》，第22期，1933年，210—224页；后收入《有关艺术史的一些想法》，巴塞尔，1941年，18—24页）。

25 参见瓦尔泽尔：《莎士比亚戏剧的建筑艺术》（载《莎士比亚学会年鉴》，第52期，1916年，3—35页；后收入《词汇艺术及其研究方法》，莱比锡，1926年，302—325页）。

26 参见瓦尔泽尔：《各种艺术的相互阐发》（柏林，1917年），特别是《诗歌艺术品中的内容与形式》（韦德帕克—波茨坦，1923年，265、282页等处）。

27 参见F. 斯特利希：《德国古典主义与浪漫主义，或终止与无限》（慕尼黑，1922年）；参见M. 舒尔茨的评论《学术的幻灭》（芝加哥，1933年；康涅狄格，哈姆登，1962年重印，13、16页）。

28 参见C. 赫西：《如画的风格：从某一角度研究》（伦敦，1927年，5页）。

29 参见J. 布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》（W. W. 凯基编，波恩，1943年，370页）。

30 P. 索罗金的《社会与文化的动力》（辛辛那提，1937年，第一卷）对这些理论做了深入的探讨；W. 巴萨格：《当代精神史的哲学》（柏林，1930年）。

31 参见É. 勒古依和L. 卡扎缪：《英国文学史》（巴黎，1924年，279页）。

第四部 文学的内部研究

引言

文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说，毕竟只有作品能够为我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣提供正当理由。然而，奇怪的是，过去的文学史却过分地关注文学的背景，对于作品本身的分析极不重视，反而把大量的精力消耗在对环境及背景的研究上。造成这种过分倚重条件、环境而轻视作品本身的原因是不难找到的。现代文学史是在与浪漫主义运动的紧密联系中产生的，只有采用相对论的观点，即不同的时代需要不同的标准，它才能推翻新古典主义的批评体系，这样，研究的重点就从文学转到了它的历史背景上，也就是要采用这种方法来判断旧文学的新价值。19世纪，文学竭尽全力赶超自然科学的方法，于是，从因果关系来解释文学成了当时一个伟大的口号。此外，随着研究的注意力转向读者的个人趣味，旧的文学批评彻底瓦解了。同时也大大增强了一个信念，即艺术由于在根本上是非理性的，因此，只应该去“鉴赏”。锡德尼·李爵士（Sir Sidney Lee）在他的就职演说中总结了大多数学术研究的理论，他说：“在文学史中，我们探索产生文学的外在条件与环境，也就是政治的、社会的、经济的因素。”

¹ 由于对文学批评的一些根本问题缺乏明确的认识，多数学者在遇到要对文学作品做实际分析和评价时，便会陷入一种令人吃惊的一筹莫展的境地。

近年来，出现了与此相对的一种健康的倾向，那就是认识到文学研究的当务之急是集中精力去分析研究实际的作品。经典的修辞、批评和韵律等老方法正在且必须以现代的术语重新认识和评价；建立在对现代文学的形式做大范围综述基础上的一些新方法正在被引入文学研究中。法国有“原文诠释”派（*explication de textes*）²的方法，德国有瓦尔泽尔培植的建立在与美术史进行平行比较基础上的形式分析法³，特别精彩的还有俄国的形式主义者及其捷克和波兰的追随者们倡导的形式主义研究法⁴。这些方法给文学作品的研究带来了新的活力，对此我们仅仅开始有了正确的认识和足够的分析。在英国，理查兹的追随者对诗歌的原文给予了特别的重视。⁵在美国，一组批评家把文学作品的研究作为他们兴趣的核心。⁶一些有关戏剧的研究⁷强调戏剧和现实生活的区别，竭力澄清戏剧真实与经验真实之间的混淆，也指向了相同的方向。与此类似，许多有关小说的研究⁸不再满足于仅仅考虑它与社会结构的关系，而是力求分析其艺术手法，也即其艺术观点和叙述技巧。

俄国的形式主义者最激烈地反对“内容与形式”（*content versus form*）的传统的二分法。这种分法把一件艺术品分割成两半：粗糙的内容和附加于其上的、纯粹的外在形式。⁹显然一件艺术品的美学效果并非存在于它所谓的内容中。几乎没有什么艺术品的梗概不是可笑的或者无意义的（这种梗概只有作为教学的一种手段才有意义）。¹⁰但是，若把形式作为一个积极的美学因素，而把内容作为一个与美学无关的因素加以区别，就会遇到难以克服的困难。乍看起来，二者的分野似乎是相当清楚的。假若我们是通过文学作品的内容来理解它要传达的思想和情感，那么形式就必然包括要表达这些内容的所有的语言因素。但是，如果我们更加仔细地检查二者的差别，就会发现内容暗示着形式的某些因素。例如，小说中讲述的事件是内容的部分，而把这些事件安排组织成为“情节”的方式则是形式的部分。离开这种安排组织的方式，这些事件就无论如何也不会产生艺术效果。德国

人提出并广泛采用的补救办法是引进“内在形式”（inner form）这一概念，这个概念最早来自普罗提诺和夏夫兹伯里，实际上仍然是件非常复杂的事，因为这个内在形式与外在形式的分界线依旧是模糊不清的。必须承认事件被安排组织为情节的方式是形式的部分，这是无疑的。即使在通常被认为是形式的一部分的语言中，也有必要区分与美学没有什么关系的字词本身以及把单个字词组织成声音与意义的单元的那种具有美学效果的方式。可见，传统的两分法会遇到更多的麻烦。如果把所有与美学没有什么关系的要素称为“材料”（material），而把这些要素取得美学效果的方式称为“结构”（structure），可能要好一些。这绝不是给旧的一对概念即内容与形式重新命名，而是恰当地沟通了它们之间的边界线。“材料”包括了原先认为是内容的部分，也包括了原先认为是形式的一些部分。“结构”这一概念也同样包括了原先的内容和形式中依审美目的组织起来的部分。这样，艺术品就被看成是一个为某种特别的审美目的服务的完整的符号体系或者符号结构。

1 参见S. 李爵士：《现代大学中英国文学的地位》（伦敦，1913年；后收入《伊丽莎白及其他时期论文集》，伦敦，1929年，7页）。

2 参见参考书目第十二章第3节。

3 参见瓦尔泽尔：《各种艺术的相互阐发》（柏林，1917年）、《诗歌艺术品中的内容与形式》（波茨坦，1923年）、《词的艺术》（莱比锡，1926年）。

4 关于俄国的文学运动，参见V. 埃利希：《俄国的形式主义》（海牙，1955年）。

5 参见燕卜苏（W. Empson）：《含混的七种类型》（伦敦，1930年；企鹅丛书，1962年）；F. R. 利维斯：《英国诗歌中的新关系》（伦敦，1932年）；G. 蒂洛森：《论蒲柏的诗》（1938年）。

6 参见参考书目第十二章第4节。

7 参见L. C. 奈茨：《麦克白夫人有多少小孩？》（伦敦，1933年，15—54页；后收入《探索》，伦敦，1946年，15—54页）。本文用例证驳斥把戏剧混同于生活的论调，E. E. 斯托尔、L. L. 许金等人特别强调传统的作用以及和戏中生活的距离。

8 J. W. 比奇和卢伯克（P. Lubbock）的《小说技巧》（伦敦，1921）是颇为出色的。在俄国，V. 什克洛夫斯基的《散文理论》（1925年）、维诺格拉多夫（V. V. Vinogradov）以及艾亨鲍姆（B. M. Eikhenbaum）的许多文章把形式主义的理论运用在小说研究上。

9 参见J. 穆卡洛夫斯基：《玛佳的五月》序（布拉格，1928年，4—6页）。

10 参见C. H. 里克沃德：《小说一题》（收录于《接近批评的标准》，F. R. 利维斯编，伦敦，1935年，33页），其中有这样一段话：“小说中真正的故事像人物一样是根本无法概括的……只有从记忆中析出的情节与人物是清楚的；然而在溶解状态才存在任何感情上的化合价。”

第十二章 文学作品的存在方式

在我们能够对文学作品的不同层次做出分析之前，我们必须先提出一个极为困难的认识论上的问题，那就是文学作品的“存在方式”或者“本体论的地位”问题（为简便起见，下面以“诗”来代替文学作品）。¹什么是“真正的”诗？我们应该到什么地方去找它？它是怎样存在的？正确地回答这几个问题应该能够解决一些有关文学批评的问题，并为恰当分析文学作品开拓道路。

关于诗或者说文学作品是什么、在哪里的问题，我们必须先对几种传统的答案给予批判和驳斥，然后才能做出我们自己的回答。最流行、最古老的答案之一是把诗当作一种“人工制品”（artefact），具有像一件雕刻或一幅画一样的性质，和它们一样是一个客体。这样，文学作品就等同于一张白纸或羊皮纸上留下的黑墨水线条，或者，如果我们记起巴比伦的诗歌，那它就是砖上刻着的槽子。显然，这种答案是根本不能令人满意的。首先，存在着大量的口头“文学”。有些诗歌或故事从来没有以固定的形式写下来，但仍然继续存在着。这样，黑墨水的线条只能是记录必然已经存在于什么地方的一首诗的方法。如果我们毁掉写下来的作品或者所有印成册的书，我们可能仍然毁不掉诗歌，因为它可能流传在口头，或者留存在像麦考莱这样的人的记忆中——麦考莱曾经夸口说，他可以整本背诵《失乐园》和《天路历程》。但是，如果我们毁掉一幅画、一件雕刻或一座

建筑，我们就把它们彻底毁掉了，虽然我们可以用另一种媒介保存对它们的描述和记录，甚至尽可能将已经失去的重建起来，然而我们重建的总是另一件艺术品（不论它与原作如何相似）。但毁掉一本书或者它的全部版本却根本毁不掉作品。

纸上写的东西并非“真正的”诗还可以从另一点加以论证。印好的书页包括了大量的因素，如铅字的大小、铅字的类型（正体、斜体）、开本的大小等其他许多因素，但这些因素对诗来说是外在的。假若我们严肃地接受一首诗是一件人工制品的观点，我们就会得出结论说每一本书，至少每一种不同的版本都是一件不同的艺术品。这样，就不存在这样一条先验的理由：为什么不同版次的副本就应该是同一本书的副本。此外，在我们读者看来，一首诗不同的印刷并不见得都是正确的。我们能够纠正印刷者在我们可能从未读过的诗文中印刷的错误，在某些偶然的场合，我们还可能恢复原作真正的含义，这种事实表明我们根本没有把印好的诗行当作真正的诗。这样，我们就能够说明诗（或任何文学作品）能够在它们刊印的形式之外存在，而印好的人工制品包括了许多不属于真正的诗的因素。

但这一否定的结论决不应该蒙蔽我们的眼睛，使我们对发明书写和印刷术以来诗歌记录的实用方法和重要性视而不见。可以肯定，由于书面记载遗失和理论上成立的口头流传方法失效，大量的文学作品丢失了、湮没了。书写与印刷术的出现使文学传统的接续有了可能，因而必然大大增强了艺术品的统一性与完整性。此外，在诗歌发展史上的某些时刻，各种图形也变成了艺术成品的一部分。

正如芬诺罗萨（E. Fenollosa）的研究所表明的，中国诗歌中图画式的表意文字构成了诗的整体意义中的一部分。在西方传统中，古希腊诗集里就有这种图形式的诗歌，赫伯特（G. Herbert）的《祭坛》或《教堂地板》，以及玄学派诗人的类似诗作和西班牙的贡戈拉主义、意大利的马里尼主义²、德国的巴洛克诗歌等都属于此类。在

现代诗歌中也不乏这样的例子，如美国的卡明斯（Cumings）、德国的霍尔兹（A. Holz）、法国的马拉美和阿波利奈尔（G. Apollinaire）等。他们在诗中采用图形式的结构，不同寻常的诗句安排，诗的首句甚至从页底开始，采用不同的颜色来印刷，等等。³ 斯特恩早在18世纪就在他的小说《商第传》中采用了空页和云纹花边的书页。所有这一切手法都是这些特定艺术品整体中的部分。我们知道，尽管绝大部分诗中没有这类东西，但它们在各自的具体背景中是不可能也不应该被忽视的。

此外，印刷在诗中的作用决不仅仅表现在这类为数极少的印刷古怪的作品中；诗行的结尾、诗节的安排、散文的分段、那些只有通过拼写才能理解的眼韵或者双关语，以及许多类似的手法都必须看作文学作品中不可分割的因素。有一种纯粹的口头理论倾向于完全排除这些因素，但是，忽略了它们就不可能对许多文学作品做出完整的分析。它们的存在证明在现代诗歌的创作实践中印刷是非常重要的，还证明诗歌不仅是写给耳朵听的，也是写给眼睛看的。尽管图形的方式并不是必不可少的，但与音乐相比图形的方式在文学中更常见。在音乐中印好的乐谱正相当于诗歌中印好的书页。音乐中图形方式的采用虽然并非没有，但却较少见。16世纪意大利情歌的乐谱中就采用了许多有趣的视觉手段（如颜色等）。一般被认为是“纯”作曲家（“绝对”作曲家）的亨德尔（F. Handel）写过一首合唱，唱词中谈到了红海的波涛，说“海水涌立像墙一样”，这时乐谱上出现的音符就是一排密集的间隔相等的符点，仿佛一块方阵或一堵墙。⁴

我们开始讲述的这种理论今天可能已经没有什么严肃的信奉者了。我们问题的第二种答案是：文学作品的本质存在于讲述者或者诗歌读者发出的声音序列中。这是一个被广泛接受的答案，特别受到诗歌朗诵者的欢迎，但它仍然是不能令人满意的。每次大声朗诵一首诗或者背诵一首诗只是在表演一首诗，而不是这首诗本身。这与音乐家表演一首音乐作品是完全等同的。按我们前面提到的论点来说，存在

着大量的根本不可能诉诸声音的书面文学。如果不承认这一点，我们就得赞同某些谬论，像一些行为主义者所说的那样，一切默诵都伴随着声带的振动。事实上，一切经验告诉我们，除非我们差不多是文盲，或者十分艰难地读一种外国文字，或者为了某种目的轻声地咬文嚼字，否则通常我们不论读什么，总是“总体性的”，也就是说，我们总是把印刷的许多文字作为总体来看，并不把它们分解成一系列音素，不仅不会去大声诵读，甚至不会去默读。在快速阅读时，我们甚至来不及通过声带振动去咬文嚼字。如果假定诗存在于大声诵读之中，就必然导致荒唐的结论，即如不诵读，一首诗就不存在，并且每诵读一次，这首诗就获得了一次再创造。

然而，最重要的是，一首诗每诵读一次就要比原诗多一些东西：每一次表演都包含了一些这首诗以外的因素，发音方面独特的气质、音高、速度、轻重音的安排，这些因素要么是由诵读者的个性决定的，要么表明了他对这首诗解释的方式。况且，诗的诵读不仅给诗添加了个人的因素，而且还往往代表了对诗中暗含的各种成分——声音的高低、诵读的快慢、重音的安排和强度——的选择。这些可能对，也可能错。即使对了，也只能代表一首诗的一种读法。我们必须承认一首诗可以有多种读法：一些读法是错的，如果我们感到这样读歪曲了原诗的真意；另一些读法我们只能说它们不错，还说得过去，但仍然不够理想。

诵读一首诗并不是这首诗本身，因为我们能在心理上校正这一诵读的表演。即便我们在听人背诵一首诗时承认他背诵得十分完美，但我们仍然不能排除这样的可能性，即还会有人，甚至同一个人在不同的时刻提出一种不同的读法，这种读法显示了该诗的其他因素，效果一样好。这里，把它与音乐表演的类似性提出来是有裨益的：即使由托斯卡尼尼（A. Toscanini）指挥的交响乐也不是这交响乐本身，它不可避免地带上了演奏者个人的色彩，在速度、随意延音、音色等各方面添加了具体而细致的因素，而这些因素下次演奏时都可能发生变

化，当然，我们不可能说第二次演奏时就不是这首交响乐了。这样，我们就阐明了诗可以存在于它的诉诸声音的诵读之外，而且诵读表演包含了许多因素，我们得认为这些因素并不包含在该诗中。

但是，在某些文学作品中（特别是抒情诗中）声音仍然是其总体结构的一个重要因素。通过诸如格律、母音或子音连缀的形式、头韵、半谐音、脚韵等多种方式，可以引起人们对一首诗的注意。这一事实说明，或者有助于说明，抒情诗歌的翻译是十分不完善的，因为这些潜在的音响模式是不能翻译入另一种语言体系中的，虽然老练的翻译家可以在自己的语言中从总体上尽量接近这一效果。不过，有大量的文学是相对独立于音响模式之外的，这从许多作品的极为平庸的译文在历史上仍有效果就可以看出。音响在一首诗的结构中可以是一个重要的因素，但是，说一首诗是一系列音响就像把书页上的印刷看得高于一切一样令人不满意。

对我们的问题的第三个通常的答案说：诗是读者的体验。这种论点争辩说，在每个读者的心理活动之外，诗就不存在，因而，一首诗就等同于我们读它时或者听别人读它时体验的心理状态和过程。这种“心理学”的解答看来同样是不能令人满意的。诚然，一首诗只能通过个人的体验去认识，但它并不等同于这种个人的体验。每个人对一首诗的体验包含了一些纯属个人气质与特征的东西。这种体验带上了个人情绪与精神准备的色彩。每位读者的教育程度、个性，一个时代总的文化风气，以及每位读者的宗教的、哲学的或者纯技术方面的定见，每读一次都会给一首诗增加一些即兴的、外在的东西。同一个人在不同时间的前后两次诵读就可能有相当大的差别，或者因为他可能在心理上成熟了，或者由于疲劳、忧虑、心不在焉等暂时的因素使他愚钝。这样，对一首诗的每次体验不是遗漏了一些东西，就是增加了一些属于个人的东西。体验与诗永不相当：即使一个素养很好的读者，也会在诗中发现他从前阅读时未曾体验过的新的细节，至于一个

在这方面缺乏素养或者根本没有素养的读者会把诗读得如何走样、如何肤浅就无须细论了。

认为读者的心理体验是诗本身的观点必然导致荒谬的结论，即诗除非去体验就不存在，同时，每次体验都是对原诗的一次再创造。这么说，就不只有一种《神曲》，而会有许多种“神曲”，因为过去、现在、将来都有人读它。这样，最终的状态就将是怀疑和混乱，大家就会得出“趣味是无可争辩的”这样一个错误的格言。如果我们采纳这一观点，那就无法解释为什么一个读者对一首诗的体验比别的读者的体验好，为什么有可能对另一读者的解释加以纠正。那就意味着所有以提高对原文的理解力和鉴赏力为目的的教学再没有必要存在下去了。理查兹的著作，特别是他的《实用批评》说明了在分析读者的个人气质方面可以做多么细致的工作，说明了一个好的教师在矫正错误的理解方面可以取得怎样出色的效果。令人感到奇怪的是，常常批评学生体验的理查兹却坚持一种与他自己杰出的批评实践截然相反的极端的心理学理论，把诗看作调理人们心理冲动的观念，得出诗的价值就是具有某种精神治疗作用的结论，最终导致他承认一首坏诗与一首好诗一样可以达到这种目的，一条地毯、一个罐子、一个手势与一首奏鸣曲一样也可以达到这一目的。⁵ 这样，我们脑中可能存在的模式就未必一定与引出它的诗相关了。

读者的心理无论何等有趣，或者在教学上何等有用，它总是处于文学研究的对象（具体的文学作品）之外的，不可能与文学作品的结构和价值发生联系。心理学的理论只能是效果的理论，在一些极个别的情况下可能成为诗歌价值的某些标准，如豪斯曼（A. E. Housman）在一次题为《诗的名称与实质》（1933年）的讲演中告诉我们（但愿他说的是真话），一首好诗能够从它沿着人们的脊椎造成的战栗去判定。这与18世纪用观众眼泪的多少去衡量一出悲剧的价值或后来以计算观众笑的次数来衡量一出喜剧的好坏的那些影坛理论毫无二致。这

样，每一种心理学理论的结果就是造成对诗歌价值认识的莫衷一是、怀疑和完全迷惘，因为这种理论与诗歌的结构和价值必然毫无关系。

理查兹只是稍稍改善了一点心理学的理论，他把诗歌界定为“恰当的读者的体验”。⁶ 显而易见，整个问题的中心转移到“恰当的读者”这一概念以及“恰当的”这个形容词的意义上。但我们即使假定有一位读者具有最佳的背景，受过最佳的训练，并且处在最佳的心理状态中，这个定义仍是不能令人满意的，因为用我们批评上述心理学方法的论点同样可以驳倒它。理查兹这种提法仍旧把诗歌的本质看作一时的体验，即便是恰当的读者，他的体验也不会每次不变。在任何情况下这种方法都不可能完整地表述一首诗的意义，并且总会给诗的诵读添加不可避免的个人因素。

第四种答案据说可以排除这一困难。这种答案说：诗是作者的经验。只需稍稍提及，我们就可以看出当作者完成创作之后，在任何时刻重读自己的作品时，“诗即作者的经验”这一论点就会不攻自破。因为那时他显然成了自己作品的一个读者，像其他任何别的读者一样容易对自己的作品产生误解。作者对自己的作品发生极大误解的例子可以收集许多： 有一则旧的逸事，说勃朗宁宣称不懂自己的诗作，这大约含有真实的成分。我们大家都有这样的经历，即误解或者不能完全理解从前写的东西。这样，“诗是作者的经验”就只能指作者在创作时的经验。但是“作者的经验”，仍然可以有两个不同的含义： 有自觉意识的经验、意图，这是作者要在作品中体现的； 或者存在于漫长的创作过程中的包括有意识与无意识两方面的整个经验。尽管没有什么明白的宣称，但是，认为诗存在于作者的创作意图中的观点是流传很广的。⁷ 这为许多历史研究提供了正当的理由，为许多争论中的特定解释提供了有利的证据。然而，对于大多数作品来说，除了完成的作品自身，我们没有证据弄清作者的意图。即便能够拿出明白宣称作家创作意图的同时代证据，但这种宣称不必束缚一个现代观察家的手足。作者的“意图”不外是“合乎理性的想法”、评论，这些“意

图”当然不能不加以考虑，但也可以从完成的作品的角度加以批评。一个作者的“意图”可以远远超过他完成的作品。作家的意图可能是一些计划和理想的宣言，而他的实践却可能远远低于或者偏离这一目标。倘若今天我们可以会见莎士比亚，他谈创作《哈姆雷特》的意图就可能使我们大失所望。我们仍然可以有理由坚持在《哈姆雷特》中不断发现新意（而不仅是创造新意），这些新意就很可能大大超过莎士比亚原先的创作意图。

艺术家在表达自己的创作意图时很可能受到同时代批评风气和批评标准的强烈影响，但批评标准本身在表明作家实际艺术成就的特征时，很可能是远远不够的。巴洛克时代就是一个显著的例子，当时那种全新的艺术实践在艺术家的宣言中或者在批评家的评论中几乎找不出什么说明，这确是十分惊异的。像贝尼尼（G. Bernini）这样的雕刻家竟然向法兰西学士院详细陈述他的实践是恪守古训的，修建德累斯顿名叫茨威格的高度洛可可化的建筑的建筑家裴佩莽（D. A. Pöppelmann）写了一本小册子，声称他的创作是严格遵循维特鲁维斯（Vitruvius）的最纯粹的原则的。⁸玄学派诗人只有几条不完备的批评标准（像“强有力的诗行”），但这些标准与他们的实际创新几乎毫无关系；中世纪的艺术家常常表示具有纯宗教与纯说教的创作意图，但在他们实践的艺术原则中却根本没有表现。自觉的创作意图与创作实践分道扬镳在文学史上是常有的现象。左拉（E. Zola）真诚地相信他创作实验小说的科学理论，但实际上却创作了高度闹剧性的象征小说。果戈理自认为是一个社会改革家，是俄国的“地理学家”，但实际上他创作的长、短篇小说却充满了他想象中怪诞、奇异的形象。我们不能仅仅依靠对作家意图的研究，因为这些意图甚至不能代表对他的作品的准确评论，或者充其量不过是一种评论罢了。这并不表示我们反对对作家的“意图”进行研究，只要这种研究是把文学艺术品作为整体以探寻它的全部意义的话，当然是无可非议的。⁹不过，这是“意图”这一术语不同的使用方式，并且在一定程度上会把人引上歧途。

与这一答案有关的另一种说法，即真正的诗是创作过程中作家有意识的经验与无意识经验的总和的说法，也是非常不能令人满意的。在实践中，这一结论有严重的缺陷，它提出了一个纯系假设的、根本无法接近和求解的未知数。这一说法之所以不能令人满意，除了这一不可逾越的实践障碍，还因为它把诗的存在完全置于一个过去的主观经验中。作者的创作经验在作品开始存在的刹那就停止了。假定这一说法是正确的话，我们就永远不可能直接接触作品本身，却需要不断去假定我们读诗的体验怎样才能与作者很久以前的经验相吻合。蒂利亚德（E. M. Tillyard）在著作《弥尔顿》中就采用了这一说法，认为《失乐园》是关于作者创作时的心理状态的。他与C. S. 路易斯进行了长期的、经常是无关主旨的论战，但却不能认识到《失乐园》首先是关于撒旦、亚当和夏娃的，是关于成千上万个不同的思想、表现与观念的，其次才是关于弥尔顿创作时的心理状态的。¹⁰ 这部作品的整个内容曾经一度与弥尔顿的意识与潜意识相关联当然是绝对正确的，但是，这种心理状态是不可能接近的，而且在当时很可能充满了千千万万个经验，我们却无法在诗中找到它们的一点儿蛛丝马迹。从字面上看，这一提法必然引向对作者心理状态延续的准确时间及其准确内容，甚至可能包括创作时发生的一次牙痛之类的事的不着边际的推测。¹¹ 这种通过探索不论是读者的、听者的、讲述者的还是作者的心理状态的心理学方法产生的问题可能比它能够解决的还要多。

从社会的经验和集体的经验来界定艺术品显然是较好的办法。这个办法有两个可能性，但仍旧不能满意地解决我们的问题。一种可能性说，艺术品是其过去的以及可能存在的一切经验的总和。这样，留给我们的就是一个无穷数，包括各不相同的个人经验和拙劣的、虚假的阅读与歪曲的理解。简言之，这种看法只不过说，诗是读者的心理状态再乘以无穷数。另一种可能性说，真正的诗是这首诗所有的经验中共同的经验。¹² 这就必然将艺术品降格为其一切经验的公分母。这个分母还必将是最小公分母，也就是最浅薄、最表面、最微末的经

验。这种可能性除去它存在的实际困难，还将极大地减弱艺术品的全部含义。

从个人的或者社会心理学的观点来解答我们的问题是行不通的。我们只能得出这样的结论：一首诗不是个人的经验，也不是一切经验的总和，而只能是造成各种经验的一个潜在的原因。从心理状态来解释诗的论点之所以站不住，原因就在于，它不能把真正的诗的标准特性阐释清楚，不能把对诗的经验为什么有的正确，有的不正确这样一个简单的事实解释清楚。在每一个人的经验里只有一小部分触及了真正的诗的本质，因此，真正的诗必然是由一些标准组成的一种结构，它只能在其许多读者的实际经验中部分地获得实现。每一个单独的经验（阅读、背诵等）仅仅是一种尝试——一种或多或少是成功和完整的尝试——为了抓住这套标准的尝试。

这里使用的“标准”（norms）这个术语当然不应和古典主义的、浪漫主义的伦理标准或政治标准混为一谈。我们所谓的标准是内涵的标准，必须从对作品的每一个单独的经验中抽取出来，再将它们合成真正的艺术品的整体。如果我们对艺术品本身加以比较，就一定能够确定这些标准的相似与差异，从这些相似本身出发，就应该能够按照艺术品体现的标准对其加以分类。然后，我们就有可能概括出文学类型的理论，进而最终获得关于文学的一般理论。否定这一点，像那些不无理由地强调每件艺术品的独特性的人所做的那样，似乎就会将个性的概念强调得太过分，使每件艺术品与传统相隔离，以致最终造成它无法表达意思、无法被人理解的情形。假定我们必须从分析一个单独的艺术品开始，我们仍然不可能否定在两件或更多特定的艺术品之间存在着某种联系、相似、共同的成分或因素使得它们彼此接近。这样，就可能为从一件单独的艺术品的分析过渡到某一个类型的艺术品的分析打开通道，例如，从一件艺术品过渡到古希腊悲剧，再到一般悲剧，然后到一般文学，最后到所有艺术品都具有的包括一切的某种结构。

但这是一个需要进一步讨论的问题。我们还必须进一步确定这些标准在哪里，它们是怎样存在的。对一件艺术品做较为仔细的分析表明，最好不要仅仅把它看成一个包含标准的体系，而要把它看成是由几个层面构成的体系，每一个层面隐含了它自己所属的组合。波兰哲学家英伽登（R. Ingarden）在其对文学作品明智的、专业性很强的分析¹³中采用了胡塞尔（E. Husserl）的“现象学”方法明确地区分了这些层面。我们用不着详述他的方法的每一个细节就可以看出，他对这些层面的总的区分是稳妥的、有用的。第一个层面是声音的层面，当然，不可将它与文字的实际声音相混，正如我们前面的讨论所提到的那样。这一层面的模式是必不可少的，因为只有基于这一声音的层面才能产生第二个层面，即意义单元的组合层面。每一个单独的字词都有它的意义，都能在上下文中组成单元，即组成句素和句型。在这种句法的结构上产生了第三个层面，即要表现的事物，也就是小说家的“世界”、人物、背景这样一个层面。英伽登还另外增加了两个层面。我们认为，这两个层面似乎不一定非要分出来。“世界”的层面是从一个特定的观点看出来的，但这个观点未必非要说明，可以暗含于其中。文学中表现的事件可以“看出”或者“听出”：即使同一事件也是如此，例如摔门；一个人物也可以在其“内在的”或“外在的”特性中看出。最后，英伽登还提出了“形而上性质”的层面（崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的），通过这一层面艺术可以引人深思。但这一层面也不是必不可少的，在某些文学作品中可以没有。可见，他的这两个层面都可以包括在“世界”这一层面之中，包括在被表现的事物范畴内。然而，它们仍然提示了文学分析中一些非常实在的问题。自从亨利·詹姆斯提出小说理论以及卢伯克较为系统地阐释詹姆斯的理论与实践以来，“视角”这一层面至少在小说中已经引起相当广泛的重视。“形而上性质”的层面使英伽登能够再次引进艺术品“哲学意义”的问题，而不致犯通常唯理智论者的错误。

采用语言学的平行观念有助于我们阐释这一问题。索绪尔（F. Saussure）和布拉格语言学派（Prague Linguistic Circle）的语言学家们对语言与言语（langue and parole）做了细致的区别¹⁴，也就是对语言系统与个人说话的行为做了区别；这种区别正相当于诗本身与对诗的单独特验之间的区别。语言的系统是一系列惯例与标准的集合体，我们可以看出，这些惯例与标准的作用和关系具有基础的连贯性和同一性，尽管单独的说话者所说的话是有差异的、不完善的、不完整的。至少在这一方面，一件文学作品与一个语言系统是完全相同的。我们作为个人永远不能全面地理解它，正如作为个人我们永远也不能全面和完美地使用自己的语言。在认知事物的每一个行动中情形也是如此。我们永远不可能完美地认识一个客体的性质，但我们却几乎无法否认一个客体就是这个客体，尽管我们可以从不同的角度来透视它。我们总是抓住客体中的某个“决定性的结构”（structure of determination），这就使我们认知一个客体的行动不是随心所欲的创造或者主观的区分，而是认出现实强加给我们的某些标准。与此相似，一件艺术品的结构也具有“我必须去认知”的特性。我对它的认识总是不完美的，但虽然不完美，正如在认知任何事物中那样，某种“决定性的结构”仍是存在的。¹⁵

现代语言学家把潜在的声音分析为音素，他们也可以分析词素和句素。例如，一个句子可以被描述为一个特定的发音表达，也可以被描述为一个句型。在音素之外，从功能上分析语言的现代功能语言学相对来说仍然发展不够，但是，问题尽管困难，却不是不可解决的，也不是完全陌生的。它们仍然是较老的语法中讨论过的有关词法与句法的一个重述。在对文学作品的意义单元的层面及其含有审美目的的特定结构进行分析时会碰到类似的问题，譬如说诗的语义学、措辞、意象之类的问题，被人以新的、更加仔细的说法重新提了出来。与描述的对象有关的意义单元、句子和句子结构构成了诸如景物、室内陈设、人物、行动或思想等想象的现实。这些想象的现实也可以从与经

验现实不相混同，同时又不忽略它们固有的语言结构的角度加以分析。小说中的人物只能从意义单元中生出，由形象所讲的话语或者别人讲的有关这一形象的语句构成。和那些与自己的过去有机地联系在一起的人相比较，小说中人物的结构是不确定的。¹⁶ 这种按不同层面来区分的方法具有优越性，它可以取代那种传统的、往往造成误解的内容和形式的二分法。内容与语言这个基础层面紧密相连，语言中包含了内容，而内容又以语言为基础。

但是，把文学作品看作含有不同标准的若干层面的体系这样一个论点仍然不能确定这一体系的实际存在方式。要想恰当地处理这一问题，我们还需要解决唯名论对现实主义、唯心论对行为主义之间的争端，质言之，即解决认识论上的一切主要问题。然而就我们的目的来说，只要避开极端的柏拉图主义与极端的唯名论这两个相反的论点就够了。我们用不着使这个含有不同标准的体系实体化、具体化，用不着把它变成一种对一个永久的本质范畴起制约作用的原型观念。文学作品并不像一个三角形的观念、一个数字的观念或者“红”的特质那样具有相同的本体论的地位。与这些“实体”不同，首先，文学作品是在时间的某一点上创造的；其次，它是易于变化的，甚至易于遭到完全毁灭的。在这一点上，它与语言系统倒更相似一些，尽管语言诞生或死亡的准确时刻并不像文学作品（通常指单独的创作）那样可以清晰地判定。另一方面，我们应该看到，极端的唯名论不承认一个“语言系统”的概念，因而，也不承认我们这个意义上的文学作品的概念，或者，只承认它是一种有用的虚构或“科学的描述”，这就离开了我们讨论的整个问题和要点。而行为主义的狭隘假说则把不符合经验现实中非常有限的观念的任何事物看成是“神秘的”“形而上的”。但是把音素称为一种虚构，或把语言系统称为一个“对说话行为的科学描述”必然要无视真理的存在。¹⁷ 我们能够识别标准和对标准的背离，我们不只是创造某些纯文字的描述而已。在这一方面，整个行为主义的观点是建立在一个糟糕的抽象理论的基础上的。无论我

们是否确立数字与标准，它们依旧存在。自然，我有计数的行动，我有读的行动，但数字的显示或对一个标准的认识与数字或标准本身是不同的。发“h”的音就与音素“h”不同。我们在现实中认识含有一套标准的结构，我们并不去发明文字的建构。反对派的意见说，我们只是通过个别认识活动的途径认识这些标准，我们不能跳出并超越个别的认识活动，这种说法只是听来令人印象深刻罢了。它是针对康德对我们的认识的批判的，因而可以用康德的论点加以驳斥。

诚然，对于这些标准我们自己也很容易产生误解，容易缺乏理解，但是，这并不意味着批评家可以采取一种超人的态度，从局外来批评我们的理解，或者冒充在某些理智的直觉活动中抓住了这一套标准的整个体系。实际上，我们是从自己认识中的一个部分建立的更高标准出发去批评自己认识的另一部分。我们不可能处在这样一个位置上，即为了证明自己的视力，企图看到自己的眼睛，而是处在这样一个位置上，即把我们能够清晰地看到的事物与我们只能朦胧地看到的事物加以比较，从而概括出区分属于两类事物的标准，并通过某种把距离、明暗等包括在内的视觉理论去解释它们之间的差异。

与此相似，我们可以通过比较，通过研究各种错误的、不完整的“认识”或解释，判别对一首诗正确的或错误的阅读，判别对文学作品中包含的标准的正确认识与歪曲。正如音素可以研究一样，这些标准的功用、关系和结合也可以研究。文学作品既非一个经验的事实，即非任何一个特定的个人的或任何一组个人的心理状态，也非一个像三角形那样理想的、毫无变化的客体。艺术品可以成为“一个经验的客体”（an object of experience），我们认为，只有通过个人经验才能接近它，但它又不等同于任何经验。它之所以不同于数字之类的理想的客体，就是因为只有通过它的结构和声音系统的经验的（物理的，或潜在的物理的）部分才能接近它，而一个三角形或者一个数字却可以通过直觉直接体会它。它还在一个重要的方面与理想的客体不同：它具有一种可以称作“生命”的东西。它在某一时刻诞生，在历

史的过程中变化，还可能死亡。一件艺术品如果保存下来，从它诞生的时刻起就获得了某种基本的本质结构，从这个意义上说，它是“永恒的”，但也是历史的。它有一个可以描述的发展过程，这一过程不是别的，而是一件特定的艺术品在历史上一系列的具体化。我们可以在一定程度上根据有关批评家的判断、读者的经验以及一件特定的艺术品对其他作品的影响，重建这件艺术品的历史。我们先前的那些具体化的意识（阅读、批评、错误的解释）将会影响我们自己的经验：先前的阅读可能教我们得到更深的理解，或者可能引起我们对有关过去流行解释的强烈反对。所有这一切说明批评史的重要，并引出有关个性的性质与局限的难题。一件艺术品怎样才能通过进化的过程并仍然保留其基本结构而不受损坏呢？我们讲一件艺术品在历史上的“生命”，在意义上正如我们讲在一生的过程中不断变化但仍保留其本质的一个动物或一个人的生命一样。我们说《伊利亚特》仍旧“存在着”，是说它能一次又一次地表现影响，它因此和像滑铁卢战役之类显然已成为过去的历史现象是不同的，尽管这一历史现象的过程甚至今天也还可以重建，它的影响也还可以辨出。但是，在什么意义上我们能够分辨与作者同时代的古希腊人听过或读过的《伊利亚特》和我们现在读的《伊利亚特》呢？即使假定我们知道当时希腊人读过的《伊利亚特》的原本，我们阅读的实际经验必然是不同的。我们不可能将《伊利亚特》的语言与古希腊的日常语言相对照，因此，不可能看出它与诗的效果赖以存在的口语之间的差异。我们不能理解许多文字上的含混，这是每一个诗人作品中的关键部分。显然，这要求我们有丰富的想象力去细心体会古希腊人对神的信仰，或者他们道德观念的规范，但即便如此，我们也只能取得有限的成功。我们几乎无可否认：存在一种“结构”的本质，这种结构的本质经历许多世纪仍旧不变。但这种“结构”却是动态的：它在历史的进程中，在通过读者、批评家以及与其同时代的艺术家的头脑时发生变化。¹⁸ 这样，这套标准体系就在不断成长、变化，在某种意义上就总是不能完整、圆满地

实现。但这种动态的观念并不意味着只是主观主义和相对主义。所有不同的视角绝不是同样正确的。人们总可能确定哪一种视角能够更完整、更深入地把握住这一题目。各种不同的视角，即对这套标准的理解的批评，隐含在充分解释的观念中。一切相对主义终归都将被这样的认识击败，即“绝对存在于相对之中，虽然它最终不在那里，也不完全在那里”¹⁹。

因此，艺术品似乎是一种独特的可以认识的对象，它有特别的本体论的地位。它既不是实在的（物理的，像一尊雕像那样），也不是精神的（心理上的，像愉快或痛苦的经验那样），也不是理想的（像一个三角形那样）。它是一套存在于主体间的理想观念的标准的体系。必须假设这套标准的体系：存在于集体的意识形态之中，随着它而变化，只有通过个人的心理经验方能理解，建立在其许多句子的声音结构的基础上。

我们还没有讨论艺术价值的问题。但上述讨论应该能够说明在标准与价值之外任何结构都不存在。不谈价值，我们就不能理解并分析任何艺术品。能够认识某种结构为“艺术品”就意味着对价值的一种判断。纯现象学的错误就在于它认为二者是可以分离的，价值是附着在结构之上的，“固存”于结构之上或之中的。正是这种分析上的错误降低了英伽登那本很有见解的书的价值，即他力图撇开价值去分析艺术品。当然，这种错误的根源来自现象学家的假定，即假定存在有一种永恒的“实质”秩序，经验的个性化只是以后才加上去的。如果假定有一种绝对的价值尺度的话，我们就必然要失去个别判断的相对性的联系。一个僵硬的“绝对”面对的是没有价值的不断变动的个别判断之流。

绝对主义的论点是不完善的，与它相反的相对主义的论点也是不完善的，必须用一种新的综合观点取代并使它们成为和谐体，这种新的综合观点使价值尺度具有动态，但又并不丢弃它。我们把这种综合

称为“透视主义”（perspectivism）²⁰，但这一术语并不表示对价值随心所欲的解释和对个人怪诞思想的颂扬，而是表明从各种不同的、可以被界定和批评的视角认识客体的过程。结构、符号和价值形成了这个问题的三个方面，不能人为地将它们分开。

但是，我们必须首先尽力探讨用以描述和分析艺术品不同层面的方法。这些层面是：（1）声音层面，包括谐音、节奏和格律；（2）意义单元，它决定文学作品形式上的语言结构、风格与文体的规则，并对之做系统的研讨；（3）意象和隐喻，即所有文体风格中可表现诗的最核心的部分，需要特别探讨，因为它们还几乎难以觉察地转换成（4）存在于象征和象征系统中的诗的特殊“世界”，我们称这些象征和象征系统为诗的“神话”。由叙述性的小说投射出的世界所提出的（5）有关形式与技巧的特殊问题。对此，我们将另辟专章来讨论。在概述了分析个别艺术品的方法之后，我们将提出（6）文学类型的性质问题，并讨论文学批评中的核心问题，即（7）文学作品的评价问题。最后，回到文学的进化观念上，讨论（8）文学史的性质以及可否有一个作为艺术史的内在的文学史的可能性。

1 参见本章参考书目第1节。

2 贡戈拉主义（Gongorism），来自西班牙作家贡戈拉（L. de Góngora），指一种华丽的、玩弄形式的文学风格。马里尼主义（Marinism），来自17世纪意大利作家马里尼，指一种浮华、雕琢、故弄玄虚的文学风格。——译注

3 参见E. 芬诺罗萨：《作为诗的媒介的中国文字》（纽约，1936年）；M. 丘奇：《最早的英语图形诗》（载《现代语言学会会刊》，第61期，1946年，636—650页）；A. L. 科恩：《帕特纳姆和东方图形诗》（载《比较文学》，第4期，1954年，289—303页）。

4 参见A. 爱因斯坦：《民歌中的视觉音乐》（载《国际音协杂志》，第14期，1912年，8—21页）。

- 5 参见I. A. 理查兹：《文学批评原理》（伦敦，1924年，125、248页）、《实用批评》（伦敦，1929年，349页）。
- 6 参见理查兹：《文学批评原理》（225—227页）。
- 7 参见本章参考书目第4节。
- 8 这是瓦尔泽尔文章的例子。参见本章参考书目第4节。
- 9 正如斯宾加恩所说：“诗人的意图必须在艺术创作的时刻来判断，也就是说通过诗的艺术本身来判断。”（引自《新批评》，见《批评与美国》，纽约，1924年，24—25页）。
- 10 参见E. M. 蒂利亚德和C. S. 路易斯：《个人的异端邪说：一场争论》（伦敦，1934年）；蒂利亚德：《弥尔顿》（伦敦，1930年，237页）。
- 11 P. 奥迪亚在他的《文学传记》（巴黎，1925年）中争论说，艺术品“代表了作者生平中的一个时期”，因此，往往陷入这类无法解决也没有必要解决的困境中。
- 12 参见J. 穆卡洛夫斯基：《艺术即成熟的符号学》（收录于《布拉格第八届国际哲学讨论会论文集》，布拉格，1936年，1065—1072页）。
- 13 参见R. 英伽登：《文学的艺术作品》（哈勒，1931年）。
- 14 参见索绪尔：《普通语言学教程》（巴黎，1916年）。
- 15 参见E. 胡塞尔：《笛卡儿的沉思》（巴黎，1931年，38—39页）。
- 16 参见本书第130页注释6。
- 17 参见本章参考书目第2节。
- 18 参见蒂特（L. Teeter）：《研究与批评的艺术》（载《英国文学史杂志季刊》，第5期，1938年，173—193页）。
- 19 参见E. 特洛尔奇：《历史的编修》（收录于《哈斯丁宗教与道德百科全书》，爱丁堡，1913年，第六卷，722页）。
- 20 奥特加·乌·加塞特使用这一术语，但他的用法不一致。

第十三章 谐音、节奏和格律

每一件文学作品首先是一个声音的系列，从这个声音的系列再生出意义。在某些作品中，这个声音层面的重要性被减弱到了最低程度，可以说变成了透明的层面，如在大部分小说中，情形就是如此。但是即使在小说中，语音的层面仍旧是产生意义的必不可少的先决条件。德莱塞的一本小说与爱伦·坡的一首诗（例如《钟声》）在这方面的差别仅仅表现在量上，不足以成为判明小说与诗这两种截然不同的文学类型的依据。在许多艺术品中，当然也包括散文作品在内，声音的层面引起了人们的注意，构成了作品审美效果不可分割的一个部分。对于许多讲究修饰的散文和所有的韵文而言就更是如此，因为从定义上说，韵文就是语言声音系统的一种组织。

在分析这些声音效果的时候，我们必须记住两条重要但往往被忽视的原则。首先，要把声音的表演与声音的模式加以区别。大声诵读一件文学作品就是一种声音的表演、一种对声音模式加上了某些个人色彩的理解，另一方面，它有可能歪曲甚至完全无视这种声音的模式。因此，真正有关节奏与格律的科学不能仅仅依靠对个人诵读的研究。第二个常见的错误假说，认为应该完全脱离意义去分析声音。从我们关于任何艺术品都是一个整体的观点看，这种将声音与意义相分离的假说无疑是错误的；从纯的声音不会有或几乎不会有什么审美效果这样一个道理看，这种假说也是站不住的。没有一首具有“音乐

性”的诗歌不具有意义或至少是感情基调的某种一般概念。即使听别人读一门我们根本不懂的外语，我们听到的也不是单纯的声音，而是在听到诵读者充满意义的语调的同时，把我们自己的发音习惯加给这门外语。在诗歌里，单纯的声音不是虚构，就是一系列极其简单和基本的关系，正如伯克霍夫在《审美尺度》¹中所说的那样，既然声音层面被作为一首诗整个特色的一部分，这种关系不可能解释它所具有的多样性与重要性。

我们必须首先区分这一问题的两个极不相同的方面：声音的固有因素和关系因素。所谓固有因素，就是指声音的特殊个性，如“a”或者“o”，或者“l”，或者“p”的声音所固有的个性，这种个性与量不发生关系，因为在“a”和“p”之外再没有和它们完全一样的音。这种音质的固有差别正是声音产生效果的基础，通常，我们称之为“音乐性”或者“谐音”。另一方面，关系因素的差别则可能成为节奏与格律的基础：音高、音的延续、重音以及复现的频率等，这一切关系因素都有量的区别。音高可高可低、音的延续可长可短、重音可轻可重、复现的频率可大可小，这些基本的区别是很重要的，因为它们可以将整个一组语言现象区分出来。俄国人把这些因素称为“配器法”（instrumentovka），目的是强调这样一个事实，即音质在这儿是作家操纵和使用的工具。²诗的“音乐性”（或称“旋律”）这一术语应该说颇易引起误解，因而须弃置不用。我们要说明的语音现象与音乐上的“旋律”并不类似，音乐上的旋律自然是由音的高低来决定的，因此，与语言音调没有多少相似，实际上，二者之间存在着相当大的差异：讲出的一句话调子抑扬起伏，音高在迅速变化，而一个音乐旋律的音高则是稳定的、间隙是明确的。³“谐音”这一术语也远不够充分，因为在“配器法”中需要考虑使用“不谐和音”，像勃朗宁或者霍普金斯这类诗人就是如此，他们力图使自己的诗作具有粗犷、富于刺激和表现力的声音效果。

在“配器法”可使用的手法中，我们还必须区分声音模式和声音模拟之间的差异，前者是相同的或相关联的音质的复现，而后者是富于表现力的声音的使用。俄国形式主义者曾以独特的创造性研究了声音的模式；在英语世界，贝特分析了济慈诗中精心创作的声音图式，济慈本人也以好奇的态度把他的实践总结成理论。⁴ 布里克（O. Brink）根据重复出现的声音的数目、重复的次数、在重复音组中声音相互接续的次序、在节奏单元中声音的位置等，对声音的各种图式进行了可能的分类。⁵ 这一最新、最有用处的分类法需要做进一步的分解。人们能够分辨紧密地排列在一首诗中的声音的重复，分辨一个音组开头和另一个音组结尾的声音的重复，或者一句诗的结尾和下一句诗的开头的声音重复，或者各行诗开头的声音重复，或者处于各行诗最后位置上的声音重复。各行诗开头的声音重复类似于首语重复法的文体模式。各行诗最后位置上的声音重复则包含了脚韵这一普通的现象。根据这样一个分类，脚韵仅仅是声音模式中的一例而已，不应排除像头韵、准押韵之类的类似现象而单单去研究脚韵。

我们应该记住在各种不同的语言中这些声音模式的效果是各不相同的，记住每一种语言有它自己的一套音素体系，因而有独特的母音的相对和平行或者辅音的近似的情形，最后，我们还应记住，这样的声音效果很难与一首诗或一行诗的总的意义语调相脱离。浪漫派与象征派诗人竭力要将诗歌与歌曲和音乐等同起来，这样的做法只不过是一个隐喻而已，因为诗在变化性、明晰性以及纯声音的组合模式方面都不能与音乐相抗衡。要使语言的声音变成艺术的事实，意义、上下文、“语调”这几个因素是必要的。

这点通过对押韵的研究可以看得很清楚。押韵是一种极为复杂的现象。它作为一种声音的重复（或近似重复）具有和谐悦耳的功能。兰茨（H. Lanz）在其《押韵的物理性基础》⁶ 中曾经说明，母音押韵是由它们的泛音的重复决定的。但是，尽管声音的这一面可能是押韵的基础，却显然只是押韵的一个方面。押韵在审美上远为重要的是它

的格律的功能，它以信号显示一行诗的终结，或者以信号表示自己是诗节模式的组织者，有时甚至是唯一的组织者。但至为重要的是押韵具有意义，因此，是一部诗歌作品全部特性中重要的一环。押韵把文字组织到一起，使它们相联系或相对照，我们就可以把押韵的语义学功能的几个方面区别开来。我们可以问一问，押韵的音节其语义的功能是什么，无论韵脚是在词尾上（如character, register）或在词根上（如 drink, think），还是既在词尾又在词根上（如 passion, fashion）。我们也可以问，押韵的词是从什么样的语义范围内选择的，例如，这些词是属于一种或几种语言范畴（词类、不同的格），还是属于几组不同的事物。我们还想知道，由押韵联系在一起的词之间语义上的关系是什么，它们是否属于相同的语义范围，像许多对常用的、韵同意近的词那样（如heart, part; tears, fears），或者它们属于完全不同的语义范围，联结并置在一起只是为了产生令人惊叹的效果。韦姆萨特在一篇出色的论文⁷中研究了蒲柏和拜伦诗作中的这类效果，他俩用Queens（皇后）和screens（屏风）、elope（私奔）和Pope（教皇），或者 mahogany（桃花心木）和philogyny（对女人的喜爱）这些语义相差甚远的词押韵就是为了取得令人耳目一新的效果。最后，我们还可以区分押韵在一首诗的整个上下文中所起作用的程度，在什么程度上押韵的词仅仅是填充词眼，或者从另一个极端看，我们是否仅仅从押韵的词就可以猜出整首诗或整节诗的意义。押韵可能成为一节诗的骨架，也可能几乎不起什么作用，以致人们几乎注意不到它们的存在（如勃朗宁的《我的已故的公爵夫人》就是一例）。

对于押韵的研究可以像韦尔德（H. C. Wyld）所做的那样⁸，把它看作是语音发展史的语言证据（蒲柏曾把join与shrine相押）；但是，从文学的目的看，我们必须牢记押韵“准确性”的标准在不同的诗歌流派和不同的国家中有相当大的差别。在英文中阳韵是普遍使用的，使用阴韵和三音节韵通常会产生滑稽模仿和喜剧的效果，但在中

世纪的拉丁文、意大利文或波兰文中阴韵却是在许多最严肃的诗歌中必须使用的。在英文中我们还有像眼韵、具有双关含义的许多同音异义词的押韵、不同时代与地区标准发音的歧异、诗人发音的癖好等问题，这些问题至今几乎还没有提出过。在英文中还没有可以与日尔蒙斯基（V. Zhirmunsky）论押韵的大作⁹相提并论的专著，日尔蒙斯基比我们这个轮廓的描述更详尽地探讨了押韵效果的类别，并论述了押韵在俄国和主要的欧洲国家的历史。

在这些语音模式中起决定作用的是一个母音或辅音音质的重复（如头韵中的情形），我们必须把这种语音模式与声音模拟相区别。声音模拟已经吸引了许多人的注意，一方面因为诗歌中许多名家的段落以声音模拟为主旨，另一方面又因为这个问题与较早的神秘观念联系在一起，即认为声音必然以某种方式和有意义的事物相对应。只要看看蒲柏与骚塞（R. Southey）诗作中的某些段落，或者想想17世纪的人们怎样想出实际上吟哦宇宙的音乐（例如，德国的哈尔斯德费尔 [G. P. Harßdörffer] 即是一例¹⁰）就足以明白。那种认为一个字“确切地”代表了一件事物和一个行动的观点已经被普遍地丢弃了。现代语言学家倾向于承认一部分特殊的词为“拟声词”，这些词在某些方面处于语言通常的语音系统之外，明显地模仿某种听到的声音（如，cuckoo——鸟鸣声，buzz——飞虫的嗡嗡声、嗡嗡声，bang——关门的“砰”声、枪声，miaow——猫叫的“咪咪”声）。可以很容易地看出，相同的语音组合在不同的语言中可以有完全不同的意义（如，Rock一词在德文中意为“男子上衣”，而在英文中意为“大石头”；rok¹¹在俄文中意为“命运”，而在捷克语中意为“年”）。自然界的某些声音在不同的语言中有不同的表示法（如，表示铃或钟的响声，英文用ring，法文用sonner，德文用läuten，俄文用zvonit¹²）。正如兰色姆曾经有趣地研究过的那样，我们可以看出，像“the murmuring of innumerable bees”（“无数蜜蜂的嗡嗡声”）这样一行诗的音响效果实际上是依赖于它的意义的。假如我们把这行诗稍

做一点语音上的修改，使它成为“murdering of innumerable beeves”（“无数肉牛的谋杀”），我们就完全毁掉了这行诗的音响模拟效果。¹³

但是，这个问题似乎被现代语言学家不恰当地轻视了，也被理查兹和兰色姆这样的批评家轻易地抛到了一边。在这个问题上，人们必须对三个不同的层次做出分别。首先，是对物理音响的实际模仿，这种模仿无可否认是成功的，例如“cuckoo”一词对鸟鸣声的模拟，当然随着讲话人语言系统的差别，它很可能会有不同。其次，这种声音的模拟应该与刻意的声音描绘相区别。声音描绘是通过上下文里发出的声音对自然界声音的一种重建，在这样的上下文里文字本身并没有拟声效果，而是被引入某种声音模式，如上文所引丁尼生诗行中的“innumerable”一词，或者荷马与维吉尔史诗中的许多段落中的词都是如此。最后，还要区别声音的象征与声音的隐喻这一重要的层次。声音的象征与隐喻在每一种语言里都有自己的惯例与模式。格拉蒙（M. Grammont）对法国诗歌的表现力做了最细致与独到的研究。¹⁴他把法语的所有辅音与元音加以分类，探讨了它们在不同诗人的作品中表达的效果。例如，清晰的元音能够表达微小、迅速、冲动、优雅之类的性质。

格拉蒙的研究虽然不免带有主观性，但是在某一特定的语言体系中仍有某种文字的“观相术”（physiognomy）之类的方法存在，这就是比拟声法远为流行的声音象征。在所有的语言中毫无疑问存在着感觉上的联合与联想的现象，这种联觉的现象一直被诗人们正确、精心地使用着。像兰波（A. Rimbaud）的名作《元音》在每一个元音与每一种颜色间建立了一对一的关系，虽然这种关系是建立在广为人知的传统上¹⁵，但仍带有纯粹的随意性；不过，前元音（e和i）和单薄的、迅捷的、清晰的以及明亮的物体之间的基本联系，后元音（o和u）和笨重的、缓慢的、模糊的以及阴暗的物体间的基本联系，却能够被音响科学的实验所证实。¹⁶施笃姆和奎勒（W. Köhler）的研究还

表明辅音也可以分成阴暗的（唇辅音与软腭辅音）和明亮的（齿辅音与上腭音）两类。这些绝不仅是一些比喻，而是根据从声音和颜色两个系统各自的结构中观察到的明白无误的相似建立的联系。¹⁷ 这里有“声音与意义”¹⁸ 这样的总的语言学的问题，还有在文学作品中它的应用与结构之类的问题。特别是后一个问题，我们研究得还很不够。

节奏与格律提出的问题与“配器法”提出的问题是不同的。对这些问题已经进行了广泛的研究，有大量的文章探讨了这些问题。当然，节奏不独是文学有、语言有，而且自然有、劳动有、灯光信号有、音乐有，甚至从某种隐喻的意义上讲，造型艺术也有。节奏是一个一般的语言现象。我们用不着讨论那些众多的有关节奏本质的理论¹⁹，就我们的目的而言，只要分辨下述两个有关节奏的理论就可以了。一种理论把“周期性”判定为节奏的绝对必要的条件，另一种理论把节奏的含义大大扩展，甚至把非重复性的运动形式也包括在节奏的定义内。第一种观点显然将节奏与格律视为一体，因而必然导致否定“散文节奏”的观念，把散文节奏视作与之相矛盾的，或者视作一种比喻。²⁰ 后一种定义较宽的观点受到西弗斯（E. Sievers）研究结果的有力支持。西弗斯的研究表明，个人说话有节奏，许多音乐有节奏，甚至包括单旋律的圣歌和并没有周期性的外来音乐都是有节奏的。按照这样的观点，对节奏的研究就应该包括个人说的话和所有的散文在内。我们很容易说明所有的散文含有某种节奏，甚至最散文化的句子也可以标出其节奏，也就是说，可以将它分成长、短音组，重读与非重读音节。早在18世纪，斯蒂尔（J. Steele）就对此做过许多研究²¹；而今天则有更多的论著分析散文的节奏。研究表明，节奏与“旋律”紧密地联系在一起，旋律即语调的曲线，它是由音高的序列决定的。因此，“节奏”这一术语被人们广义地使用，即包括了节奏与旋律两方面的含义。著名的德国语言学家西弗斯宣称要将个人节奏模式与语调模式加以区别，鲁茨（O. Rutz）又把它们与身体姿势和呼吸的生理形态联系在一起。²² 尽管有人曾努力要将这些研究的成果

运用到严格的文学目的上，尝试建立文学风格与鲁茨类型之间的相互关系²³，但是，在我们看来，这些问题似乎都不能包括在文学研究的范围之内。

要从文学的角度研讨这些问题，就必须解释散文节奏的本质、节奏性散文的特色与功用；我们还必须对某些特别的散文段落做出解释，这些散文段落的节奏或旋律甚至会强烈地吸引那些漫不经心的读者，如英文圣经和布朗爵士（Sir T. Browne）、罗斯金或德·昆西散文中的某些段落就是如此。要搞清具有艺术性的散文节奏的本质，会引起相当大的困难。帕特森（W. M. Patterson）的《散文的节奏》²⁴是一本有名的书，它试图以一套苦心孤诣地创造的切分节奏系统来说明它。圣茨伯里（G. Saintsbury）十分完备的《英国散文节奏史》²⁵不断强调说，散文节奏是建立在“变化”的基础上的，但却完全没有界定它的本质。假若圣茨伯里的“解释”是正确的话，那就根本没有什么节奏可言。然而毫无疑问，圣茨伯里不过是强调散文节奏有落入确切的格律模式的危险，至少我们今天可以感觉到狄更斯作品中常出现的无韵诗是笨拙的、感伤的。

其余的散文节奏研究者仅仅研究其一个明显的特色，即结尾节奏（cadence），这种节奏存在于拉丁语演说散文的传统中，拉丁语中对此有准确的模式与特殊的命名。特别是在疑问句与感叹句中，“结尾节奏”是旋律的一个部分。当英文模仿拉丁语的格律形式时，现代读者很难了解拉丁语中那些十分精致的格律，因为英文的重音不像拉丁语中那样，长短音是严格按照规定排定的；17世纪许多人尝试在英文中造成与拉丁语格律相类似的效果，而且也偶有成功的范例。²⁶

一般来说，研究散文艺术性节奏的最好方法是必须记住将它与散文的一般性节奏以及诗的节奏区别开来。散文的艺术性节奏可以描述为通常口语节奏的一种结构。它与普通散文的差别在于它的重音分布有较大的规律性，虽然这种规律性未必具有明显的等时性（即在节奏

重音之间具有规律的时间间隔)。在一个普通的句子里,强度与音高通常有较大的差别,而在节奏性散文中却有一种平衡重音与音高之间差异的显著倾向。托马舍夫斯基(B. Tomashevsky)是最早研究这些问题的学者之一,他分析了普希金的《黑桃皇后》中的一些段落,用统计的方法²⁷表明,散文句子的开头与结尾较之中间部分有形成节奏规律性的更大倾向。节奏的规律性与周期性给人的一般印象通常由于语音和句法上的手法获得了加强。这些手法是声音图式、平行句、对比平衡句等,通过这些手法,整个意义的结构强有力地支持了节奏模式。从几乎非节奏性的散文起,有各种不同的节奏等级:从重音堆积的断句直到接近诗的规律性的节奏性散文。接近诗歌的主要过渡形式是法国人所谓的短圣诗、英文圣经的赞美诗,以及像莪相和克洛代尔(P. Claudel)等致力于获得圣经效果的作家的作品。在短圣诗中每隔一个重读音节要更加强调,这样,两个强读音组就与二音步诗中的音步极为相似。

我们无须对这些手法细加分析。它们显然具有漫长的历史,深受拉丁语演说散文的影响。²⁸在英语文学中,节奏性散文的鼎盛时代是17世纪,出现了布朗爵士或泰勒(J. Taylor)这样的散文大家。18世纪英国散文变成了一种更简洁的口语式文体,到该世纪末甚至出现了以约翰逊、吉本和伯克为代表的一种新“雄浑体”²⁹。到了19世纪,节奏性散文在德·昆西、罗斯金、爱默生和麦尔维尔的作品中以及斯泰因和乔伊斯等人变化的形式中获得了复兴。在法国,有波舒哀和夏多布里昂的辉煌散文体;在德国,有尼采的节奏性散文;在俄国,果戈理与屠格涅夫的作品中有不少著名的节奏性散文片段,晚近则有巴依里(A. Byely)的“装饰性”散文。

节奏性散文的艺术价值仍在争辩中,也是可以争辩的。现代的趣味倾向于欣赏艺术与各种文学类型的纯粹性,因此,大多数读者喜欢诗有诗的形式、散文有散文的形式。节奏性散文似乎被认为是一种混合的形式,既非散文,也非诗。但这很可能是我们这个时代的一种批

评偏见。为节奏性散文辩护大约就如为诗辩护一样。这种节奏如果使用得好，就能够使我们更完好地理解作品文本；它有强调作用；它使文章紧凑；它建立不同等级的变化，提示了平行对比的关系；它把白话组织起来，而组织就是艺术。

韵律学，或称格律学是若干世纪以来吸引着大量学者苦心钻研的一个题目。今天可以说，我们不仅需要综述新的格律样式，还应研究当代诗歌的新技术。实际上，格律学的基础和主要批评标准尚未确立；即使在标准的论文中都存在着大量惊人的思虑欠妥的思想，以及含混不清、游移不定的术语。圣茨伯里的《英国散文史》就其规模来说，还没有别的作品能够比拟，但它全然是建立在界说不清、理论含混的基础上的。从自己特殊的经验出发，圣茨伯里拒绝界定乃至描述他的术语并为之感到骄傲。例如，他谈到了长、短音，但却弄不清他的术语是指声音延续的时间呢还是指重音。³⁰ 佩里（B. Perry）在他的《诗歌研究》一书中谈到了文字的“重量”（weight）以及“表明文字意义或重要性的声音的相对大小或音高”³¹，对这些概念他自己一塌糊涂，当然也就使别人莫名其妙。从其他标准的著述中还可以举出许多类似的混淆不清的观念以及模棱两可的说法。即使做出了正确的区分，也会由于矛盾重重的术语搞得面目全非。因此，奥芒德（T. S. Omond）的精心之作《英诗格律理论史》与巴卡斯（P. Barkas）的有关最近理论颇有用途的述评³²就应该受到欢迎，因为它们力图澄清这些混淆，尽管他们的结论支持了一个尚未确证的怀疑论。如果我们把欧洲大陆上，特别是法、德、俄等国有关格律的各种理论考虑在内，就可以看出这一理论中存在着形形色色的分别。

就我们的目的来说最好只辨析格律理论中的几个主要类型，避免卷入其更细微的差别或含混的类型中去。最老的类型可以称为“图解式”的格律法，是从文艺复兴的手册中演化来的。它以图解符号来描述长音和短音，在英文中，一般即指重读音节与非重读音节。图解式的格律学家往往描绘出格律图和格律模式，要求诗人严格遵循。我们

在中学时都学过他们的这类术语，听过抑扬格、扬抑格、抑抑扬格和扬扬格之类的词。这些术语今天仍是对格律模式做一般研讨和描绘时最有效用又最易理解的词。但是，这套系统显然是不够用的，今天人们已经普遍认识到了这一点。这一理论没有注意到实际的语音，它的一般的教条是完全错误的。倘若诗歌当真完全遵循这套图解的格律模式，那它就必然是最单调、最沉闷的。这种理论主要在课堂上讲授，存留在小学课本中。然而，这一理论毕竟还有其优点。它的重点清楚地集中在图解的模式上，回避了许多现代理论无法回避的困难，即吟诵者个人声音的细微特质和变化。图解式格律学明白：格律不仅是声音的问题，而且在实际的诗中隐含着一种对诗起支撑作用的格律模式。

第二种类型是“音乐性”的理论，它建立在假定的基础上，即诗中的格律与音乐中的节奏类似，因此，最好以音乐上的符号来表示。这种假设就目前来看是正确的。英文中最早提出这一理论的著作是拉尼尔（S. Lanier）的《英诗的科学》（1880年），但近来的研究者对其理论做了修正。³³ 在美国，至少在英文教师中间，这种理论似乎仍是可以接受的。根据这一理论，诗中的每一个音节都可以配以一个音符，而音符的高度不确定，音符的长度可以随意决定，可以把一个二分音符配给一个长音，四分音符配给一个半短音节，八分音符配给一个短音节，依此类推。拍子的计数是，从一个重读音节到另一个重读音节为一小节；阅读的速度则更模糊，可选择3/4拍或3/8拍，在某些特别的情况下，还可以选择3/2拍。按照这一理论，我们可以把任何英文诗句用乐谱记下来。例如蒲柏的一句普通的五音步诗行：

Lo, the poor Indian whose untutored mind

（看哪，那可怜的印度人缺乏教养的头脑）³⁴

就可以用3/8拍记成如下的谱子：



Lo, the poor In-di-an whose un-tu-tored mind

按照这一理论，抑扬格与扬抑格之间的差别就得重新加以解释，抑扬格的特点在于行首附加一个额外的轻音节，它通常被算在格律之外，或算在前一行的音节中。按照这一理论，甚至最复杂的格律也可以通过恰如其分地引进休止符和安排长短音记成乐谱。³⁶

这套理论的优点是它有力地强调了韵文趋向主观感觉的等时性倾向，即我们根据主观感觉放慢或加快、延长或缩短读字音的速度，加入休止以形成等时小节的倾向。这种记谱的方法用在“可唱的”诗歌时最为成功，但用它来处理口语体或讲演体韵文时就显得远远不够了，若用它分析自由体或任何非等时性的韵文时就更无能为力了。这一理论的一些倡导者简单否认自由体是韵文。³⁷ 而音乐理论家能够把民谣的格律处理成“二音步”，甚至成功地把复拍加倍³⁸，并能以“切分法”来解释一些格律现象。如勃朗宁的两句诗：

The gray sea and the long black land

And the yellow half-moon large and low

（灰色的海和黑色的长条陆地

黄色的半月又大又低）³⁹

第一行中的“sea”和“black”以及第二行中的“half”可以用切分法（syncopation）标出。音乐性理论的优点是显而易见的：它有力地驳斥了通常课堂上的教条；它能够对教科书上从未提到的某些复杂的格律给予解析并记谱，例如，史文朋、梅瑞狄斯或勃朗宁的某些诗作。但是，这一理论也有严重的缺陷。它放任个人对于诗歌的随意诵读；它把所有的诗减为若干种单调的节拍，因而取消了诗人之间以及诗歌流派之间的差别，它似乎鼓励或暗示所有诗歌都可以歌唱，而它所建立的等时性观念不过是主观的，认为人们感觉到的声音和休止相互比较都是等时的。

第三种类型的格律学理论在今天已受到广泛的重视。它是建立在客观研究的基础上的，通常使用示波仪之类的科学仪器，这样，就可以把阅读中实际发音的情形记录并拍摄下来。科学的声学研究技术已由德国的西弗斯和萨兰（F. Saran）、法国的菲赫耶（P. Verrier）（他主要依据英文资料）和美国的斯克里普彻（E. W. Scripture）运用到诗歌格律的研究上。⁴⁰ 我们可以在施拉姆（W. L. Schramm）的《英诗格律学研究方法》中找到关于这一理论方法和成果的概述。⁴¹ 声学格律理论已经明确地建立了组成格律的要素。因此，我们没有任何借口再将音高、响度、音色、节拍等混为一谈，因为声学研究表明它们可以相当于对应的可测物理因数，即说话者发射的音波的频率、振幅、波形和波长。我们可以把仪器的发现清楚地拍摄或描绘下来，从而对任何实际诵读中的每一细节加以研究。示波仪可以显示出一个指定的读者在诵读这一行或那一行诗时响度、时值、音高的变化。它表明诵读《失乐园》的第一行诗产生的波形和地震时地震仪上显示的强烈波形相似。⁴² 这的确是一项毋庸置疑的成就。许多从事科学研究的人们（当然其中许多是美国人）得出结论说，我们无论如何不会超越这些发现了。但是，实验室中的格律学显然忽略了并且必然忽略韵文的意义，有些声学家得出结论说：根本就不存在音节，因为声音是连续不断的；也不存在文字，因为在示波仪上显示不出字音的边界；

从严格的意义上说，甚至不存在旋律，因为音高是由元音与几个辅音传递的，常常被杂音打断。这套声学格律理论还说明根本不存在严格的等时性，因为拍子的实际延续时间是差别很大的，也不存在固定的“长、短音节”，至少在英文中是如此，因为一个“短”音节在物理上可以比一个“长”音节长；甚至也没有轻、重音之间的差别，因为一个“重读”音节在实际上可能读得比一个非重读音节还要轻。

一方面我们可以承认这些成果是有用的，另一方面又要看到这一“科学”赖以存在的基础却遭到了有力的反对，因为在文学研究者看来，它极大地减弱了文学的价值。认为示波仪的发现与格律学的研究有直接关系的全部假定是站不住脚的。韵文语言的节拍是一种期待性的节拍。⁴³ 我们期待着在某一节拍之后出现一个节奏上的信号，但这个周期性不必一定是准确的，这一信号也不必一定要在实际上那么强，只要我们感到它是强的就成了。音乐性的格律理论在这点上无疑是正确的，因为它把节拍、重音、音高这几方面内的差异看作仅仅是相对的、主观的。但是声学格律理论与音乐性格律理论都有一个共同的不足或者说局限性，那就是，它们仅仅研究声音、研究一个或许多诵读者的表演，它们的研究结果仅仅是从这次或那次特定的诵读得出的。它们忽略了这样一个事实，即一个诵读者可能读得对，也可能读得不对，他可能给原诗格律增加一些因素，也可能歪曲甚至完全不顾原诗的格律形式。

像这样一行诗：

Silent upon a peak in Darien

（达利安一座山峰上的静默）⁴⁴

可以用“Silént upón a péak in Dárién”这样一种格律模式来读；也可以用散文的格律来读：“Sílent upón a péak in Dárie

n”；或者用各种将韵文格律模式与散文节奏调和折中的方式来读。作为讲英语的人，听到“silént”这样的读法，我们会感到对“正常”语音的破坏；听到“sílent”的读法，我们依然会继续感受到从前面几行传递过来的格律模式。在这两种极端之间会有某种“不定的重音”形成妥协；但是在所有的情况下，不论是怎样读的，读者的特别表演与对其格律形势的分析是毫不相干的，这种格律形势包含在格律模式和散文节奏的张力之中，也即其“对位”（“counterpoint”）之中。

对声学 and 音乐性理论来说，韵文的模式是无法解析、不可理解的。在任何一种有关格律的理论中，韵文的意义都是无论如何不可忽视的。然而，声学与音乐性理论却认为韵文格律与意义毫不相关。例如，杰出的音乐性格律学家斯图尔特曾说，“韵文可以在没有意义的情况下存在”，因为“格律在实质上可以独立于意义之外，我们可以恰当地尝试把任何一行与意义无关的句子的格律结构重新显示出来”⁴⁵。菲赫耶和萨兰提出的律条是：我们必须采取外国人的视角，即在不懂语言的情况下听人读诗。⁴⁶但是，这一提法在实际中是完全没有根据的，因而被斯图尔特摈弃了。⁴⁷采用它必将对任何格律研究者带来灾难性后果。假若我们无视韵文的意义，就等于放弃了文字、短语的概念，因而放弃了分析不同作者诗歌之间差异的可能性。英诗格律主要是由强读的短语、节奏性冲动和由分解的短语支配的实际口语节奏之间的对位决定的。但这种分解短语只有在熟悉原诗意义的前提下才能确定。

因此，俄国的形式主义者⁴⁸力图把格律学置于一个全新的基础上。对他们来说，“音步”这一术语显得远远不够用，因为有许多诗并没有“音步”。“等时性”尽管可以在主观上运用于许多诗歌，但仍然局限于某些特殊类型的诗作，因而，很难导致对格律进行客观的研究。他们争辩说，所有这些理论在于错误地界定了诗歌节奏的基本单元。假若我们把诗歌仅仅看作围绕某些重读音节（或定量系统中的

长音节)组成的部分,我们就将无法否认,同样的组合甚至同样的组合顺序都可以在与诗无关的语言系统的类型中找到。那么节奏的基本联合就不是音步而是整个诗行。这是俄国人采纳了格式塔(Gestalt)理论之后必然得出的一个结论。音步不能独立存在,它们只是在与整个诗歌的相对关系中存在。每一个重音根据它在诗中的位置不同具有自己的独特性,也就是说,它是第一个、第二个或第三个音步等。诗歌中结构的一致性随语言与格律系统的不同而不同。它可以是“旋律性”的,也就是说,音高的连续性可能是使诗区别于散文的唯一标志,如在某些自由体诗中那样。⁴⁹如果我们从上下文或者作为信号的印刷安排上无法得知一段自由体诗是诗,我们就可能按照散文去读它,而在实际上并没有将它与散文相区别。但是,我们又确实能够按照诗去读它,能以不同的方式(例如不同的语调)去读它。俄国人详细地说明,这一语调总是两个部分,或者二音步的;如果我们丢开语调,诗就不再是诗,而变成了节奏性散文。

在对普通格律诗的研究中,俄国人把统计方法应用到格律模式与口语节奏的关系中。他们认为诗是一种精心设计的对位模式,即强调的格律与普通口语节奏之间的对位,正如他们令人感兴趣地说明的那样,因为诗是一种强加给日常语言的“有组织的破坏”。他们把“节奏性冲动”与格律模式分开。格律模式是静止的、图解式的,“节奏性冲动”是动态的、进行式的。我们预期随之而来的节奏信号,我们不仅组织文学作品的节拍,也组织所有其他的因素。由此可见,节奏性冲动影响了对文字的选择、对句型的选择,也就影响了一首诗的整个意义。

俄国人使用的统计方法非常简单。在所要分析的每一首诗和每一段诗中,只要计数每个音节含有重音的百分率即可。如果一行五音步诗的格律是绝对整齐的,那么,统计者将表明第一个音节的重音为0%,第二个音节的重音为100%,第三个音节的重音为0%,第四个音节的重音为100%,等等。这也可以用图解式来表示,画一条线表示音

节的数目，画另一条线与之垂直，表示百分率。格律这样工整的诗歌当然是不常见的，理由很简单，它太单调。大多数诗歌在模式与完成的格律之间显出一种对位的关系，例如，在无韵诗中，第一个音节重读的情形相当多，这种非常显著的现象通常被称作“扬抑格音步”或“不定的”重音或“拗格”。如用图解式来表示统计的结果，则可能是较平的一条曲线；但如果仍是五音步，并且是刻意求工的五音步，则统计数显示的曲线一般是在二、四、六、八音节上达到顶峰。这种统计的方法本身当然是无穷无尽的。但它的好处是给整个诗以解释，揭示了仅在几行诗中不可能清晰地显出的倾向。它还可以迅速揭示各种诗派之间、不同诗人之间的差异。在俄文中，这一方法卓有成效，因为每个俄文单词仅有一个重音（次重音不算重音，只是一个送气的问题），但在英文中，有效的统计学方法将会相当复杂，因为它必须将次重音和许多非重读后续单词和附接单词考虑在内。

俄国的格律学家们特别强调下述这样一点，即不同的诗派与不同的诗人会以不同的方式采用理想的格律模式，同时，每一流派或者诗人都有自己的格律标准，因此，用任何一种特定的标准来评断各种诗派与不同诗人是不公正的，也是错误的。诗歌格律发展的历史显示出不同标准之间经常发生的冲突，一种极端的理论很容易被另一种理论取代。俄国人还强调了不同语言体系的格律理论之间的巨大差异，这一点是很有用处的。通常把诗歌的格律体系分成音节的、重音的、音量的几类，但这不仅是不完善的，而且是容易引起误解的。例如，在塞尔维亚—克罗地亚语及芬兰语的史诗中，上述三个分类原则——音节的、音量的和重音的——全都起作用。现代研究表明，一般认为纯音量的拉丁语格律在实际上由于注意到重音和文字的限制曾经做过相当大的修正。⁵⁰

各种语言由于其节奏上的基本因素不同而有所不同。英文节奏显然由重音所决定，而音量则隶属于重音，文字的限制也起着重要的节奏功能。在英文中，由单音节词组成的一行诗和完全由多音节词

组成的一行诗之间的节奏上的差异是十分明显的。在捷克语中，文字的限制是节奏的基础，它总是伴随着强制性重读，而音量只是一个可供选择的多样性的因素。在汉语中，音高是节奏的主要基础，而在古希腊语中，音量则是其组织原则，而音高与文字的限制却是一个可供选择的多样性因素。

在某一种语言史中，尽管韵文体系可能被其他新的体系不断取代，但我们却不能说这种取代就是“进步”，也不能把较早的诗歌指责为拙劣的打油诗，或仅仅是新建系统的近似体系。在俄文中，诗歌格律相当长一段时间为音节主义所统治，在捷克文中，诗歌格律相当长一段时间内是音量式的。假若人们认识到利德盖特（J. Lydgate）、霍斯（S. Hawes）和斯凯尔顿（J. Skelton）并非写了不完美的格律，只是遵循他们自己的法则的话，那从乔叟到萨里（H. H. Surrey）的英国韵文史的研究本来可以起革命性的变化⁵¹，甚至可以为锡德尼、斯宾塞和哈维（G. Harvey）等大名鼎鼎的作家进行正当的辩护，他们由于把音量性的格律法引入英诗而受到时人的嘲讽，他们未获成功的运动至少在打破早期英诗中的音节或格律的僵化方面具有历史性的重要性。

也可以试图建立比较格律史。著名的法国语言学家梅耶（A. Meillet）在他的《古希腊格律中的印欧语渊源》一书中比较了古希腊格律与吠陀梵文的格律，以便重建印欧语的格律体系⁵²；雅柯布逊已经证明南斯拉夫史诗的格律是非常接近这一古代的格律模式的，而这种古代模式将一个音节式的诗行与一个僵硬得古怪的讲究音量的子句结合在一起。⁵³ 比较的方法有可能区分不同类型的民谣格律并追溯其历史。史诗式的吟唱与在抒情诗中使用的“旋律式”韵文必然有很大的差异。在每一种语言里，史诗的格律似乎总是更为保守的，而歌谣的格律由于与一种语言的语音特点联系最紧密，因而容易具有较大的民族多样性。即使是现代诗歌的格律，区分讲演式韵文、会话式韵文和“旋律式”韵文三者之间的差别也是重要的，大多数英语格律学家由

于受音乐性格律理论的影响，往往总是注意歌谣式的韵文，因而忽视了这种差别。⁵⁴

在对19世纪俄国抒情诗所做的很有价值的研究中⁵⁵，艾亨鲍姆曾经试图分析语调在“旋律式的”“可歌唱的”诗歌中的作用。他令人瞩目地说明俄国的浪漫主义抒情诗怎样使用了三音步格律，像疑问句、感叹句之类的语调形式，以及诸如平行之类的句型结构；但是，我们认为，他并没有建立起语调在“可歌唱的”诗歌中具有组织力量的核心论点。⁵⁶

对于俄国人的理论我们还可能有多方面的疑问，但我们不能否认他们在实验室格律理论的僵局与音乐性格律理论的纯主观性之间找到了一条通道。这一理论中有许多东西仍是朦胧的、有争论的，但格律学在今天显然已经恢复了与语言学与语义学的必然联系。我们认为，声音和格律必须与意义一起作为艺术品整体中的因素来进行研究。

1 参见伯克霍夫：《审美尺度》（马萨诸塞，坎布里奇，1933年）。

2 俄语instrumentovka（即俄文инструментовка——译注）是法语instrumentation的译文，R. 吉尔在他的《动词论》（巴黎，1886年）中使用了这一术语。他特别强调要把它用在诗歌上（见其《动词论》，18页）。吉尔后来与俄国象征主义诗人V. 布吕索夫有书信往来（见《R. 吉尔书信集》，巴黎，1935年，13—16、18—20页）。

3 参见施笃姆（C. Stumpf）的实验性著作：《语音》（柏林，1926年）。

4 参见W. J. 贝特：《约翰·济慈文体风格的发展》（纽约，1945年）。

5 参见O. 布里克：《声音图式》（收录于《音韵学》，圣彼得堡，1919年）。

6 参见H. 兰茨：《押韵的物理性基础》（巴罗阿托，1931年）。

7 参见W. K. 韦姆萨特：《押韵和理性的关系》（载《现代语言季刊》，第5期，1944年，323—338页；后收入《语言偶像》，莱克星顿，1954年，153—166页）。

8 参见H. C. 韦尔德：《从萨里到蒲柏的英诗押韵研究》（伦敦，1923年）；F. 内斯：《莎士比亚戏剧中脚韵的使用》（纽黑文，1941年）。

9 参见V. 日尔蒙斯基：《押韵：历史与理论》（彼得格勒，1923年）；V. 布吕索夫：《论押韵》（载《报刊与革命》，1924年，114—123页），此文评述了日尔蒙斯基这本书，并就进一步研究押韵提出了许多新的问题；C. F. 理查森：《英文押韵研究》（汉诺威，1909年），此文是在正确方向上一个恰当的开端。

10 参见W. 凯泽：《哈尔斯德费尔的声音绘画》（莱比锡，1932年）；I. A. 理查兹：《实用批评》（伦敦，1929年，232—233页）。

11 rok，即俄语 pok的译音。——译注

12 zvonit，即俄语 з в о н и т ь 的译音。——译注

13 参见J. C. 兰色姆：《世界的主体》（纽约，1938年，95—97页）。但是，人们可以争论说，兰色姆先生所做的改变显然是微不足道的，在“murmuring”中用d代替m就毁掉了m—m的声音模式，因而，使innumerable脱离了它原先被引入的那个声音模式。孤立地看，innumerable当然是没有什么拟声效果的。

14 参见M. 格拉蒙：《法国诗歌的表达方式和和谐》（巴黎，1913年）。

15 参见R. 艾田伯：《元音十四行诗》（载《比较文学杂志》，第19期，1939年，235—261页），此文讨论了A. W. 施莱格尔等人预见的许多例证。

16 参见A. 韦勒克：《具有双重感觉的语言精神》（载《美学杂志》，第25期，1931年，226—262页）。

17 参见施笃姆前引书以及他与W. 奎勒的《声学研究所》（载《心理学杂志》，第54期，1910年，241—289页；第58期，1911年，59—140页；第64期，1913年，92—105页；第72期，1915年，1—192页）；R. 雅柯布逊：《儿童语言、失语症和一般语音规则》（乌普萨拉，1941年），他用儿童语言和失语症的例子支持了这些结果。

18 参见E. M. 霍恩鲍斯特：《声音与感官》（收录于《曼霍夫纪念文集》，汉堡，1927年，329—348页）；维尔纳（H. Werner）：《语言观相术的基本问题》（莱比锡，1932年）；K. M. 威尔逊：《英诗中的声音和意义》（伦敦，1930年），该书对格律和声音模式做了一般性的评述。

19 目前这方面流行的综述有：A. W. 格鲁特：《论节奏》（载《新语言学》，第17期，1932年，81—100、177—197、241—265页）；D. 塞克尔：《荷尔德林的语言节奏》（莱比锡，1937年），本书对节奏做了一般性的讨论，并附有很完全的书目。

20 参见W. K. 韦姆萨特：《塞缪尔·约翰逊的散文体风格》（纽黑文，1941年，5—8页）。

21 参见J. 斯蒂尔：《理性韵律学》（伦敦，1975年）。

22 参见E. 西弗斯：《节奏—旋律研究》（海德堡，1912年）；O. 鲁茨：《作为感情表达方式的音乐、词汇和身体》（莱比锡，1911年）、《语言、歌曲和身体姿势》（慕尼黑，1911年）、《人种和艺术》（耶拿，1921年）；G. 伊普森和F. 卡尔克：《声音分析尝试》（海德堡，1938年），列出了与此问题相关的文献。

23 参见瓦尔泽尔：《诗歌艺术品中的内容与形式》（波茨坦，1923年，96—105、391—394页）；G. 贝金：《音乐节奏即认识的源泉》（奥格斯堡，1923年），此书虽令人赞赏但却过分荒诞地运用了西弗斯的理论。

24 参见W. M. 帕特森：《散文的节奏》（纽约，1916年）。

25 参见G. 圣茨伯里：《英国散文节奏史》（伦敦，1913年）。

26 参见埃尔顿（O. Elton）：《英语散文数字》（收录于《论文一束》，伦敦，1922年）；M. W. 克罗尔：《英文演讲散文的抑扬顿挫》（载《语文学研究》，第16期，1919年，1—55页）。

27 参见B. 托马舍夫斯基：《〈黑桃皇后〉的散文节奏》（收录于《诗歌论文集》，列宁格勒，1929年）。

28 参见E. 诺登：《古希腊罗马的艺术散文》（两卷本，莱比锡，1898年）；A. 格鲁特：《古典散文节奏手册》（格罗宁根，1919年）。

29 参见W. K. 韦姆萨特：《塞缪尔·约翰逊的散文体风格》（纽黑文，1941年）。

30 参见G. 圣茨伯里：《英国散文史》（三卷本，伦敦，1906—1910年）。

31 参见B. 佩里：《诗歌研究》（伦敦，1920年，145页）。

32 参见T. S. 奥芒德：《英诗格律理论史》（牛津，1921年）；P. 巴卡斯：《现代英国散文批判》（载《英语研究》，莫斯巴哈等编，第82期，哈勒，1934年）。

33 参见M. W. 克罗尔：《音乐和格律》（载《语言研究》，第20期，1923年，388—394页）；斯图尔特（G. R. Stewart）：《英诗技巧》（纽约，1930年）。

34 出自蒲柏的《论人》。原作99—100行为：

Lo, the poor Indian, whose untutor'd mind

Sees God in clouds, or hears him in the wind.——译注

35 这一乐谱 来自M. W. 克罗尔的《英诗研究》（普林斯顿，1929年油印本，8页）。

36 W. 汤姆森的《语言的节奏》（格拉斯哥，1923年）用数以百计的实例对此在理论上作了详尽的论述。最近对此论述精微的一本书是J. C. 蒲柏的《〈贝奥武夫〉的节奏》（纽黑文，1942年）。

37 参见D. 斯托福：《诗的本质》（纽约，1946年，203—204页）。

38 参见斯图尔特：《从民谣格律看现代格律技巧，1700—1920》（纽约，1922年）。

39 出自罗伯特·勃朗宁的短诗《夜晚的约会》。——译注

40 参见本章参考书目第3节第二部分。

41 参见W. L. 施拉姆，爱荷华大学“目的与进步研究”丛书，46号（爱荷华，1935年）。

42 参见H. 兰茨：《押韵的物理性基础》（斯坦福出版社，1931年）的扉页。

43 参见V. 班奴西：《理解时间的心理学》（海德堡，1913年，215页等处）。

44 这是济慈的十四行诗《初读查普曼译荷马感赋》的最后一行。——译注

45 参见斯图尔特：《英诗技巧》（纽约，1930年，3页）。

46 参见萨兰：《德诗理论》（1页）；菲赫耶：《论文……》（第一卷，9页）。

47 斯图尔特只好引入“phrase”一词，暗示对意义的理解。

48 参见本章参考书目和V. 埃利希：《俄国形式主义者》（海牙，1955年）。

49 参见J. 穆卡洛夫斯基：《语调——诗歌节奏的因素》（载《荷兰实验语音学资料》，第8—9期，1933年，153—165页）。

50 参见E. 弗伦克尔：《拉丁诵诗中的强读和重音》（柏林，1928年）。

51 在A. H. 里克里德的《乔叟传统中的格律论》（巴尔的摩，1910年）中可以找到一些端倪。

52 参见A. 梅耶：《古希腊格律中的印欧语渊源》（巴黎，1923年）。

53 参见R. 雅柯布逊：《关于塞尔维亚—克罗地亚民间史诗的结构》（载《荷兰实验语音学资料》，第8—9期，1933年，135—153页）。

54 参见T. 麦克唐纳：《托马斯·坎皮恩和英诗的艺术》（都柏林，1913年）。他对歌曲、口语和赞美诗三者做了区分。

55 参见艾亨鲍姆：《抒情诗的旋律》（圣彼得堡，1922年）。

56 参见V. 日尔蒙斯基的《文学理论问题》（列宁格勒，1928年）中对艾亨鲍姆的评论。

第十四章 文体和文体学

语言是文学艺术的材料。我们可以说，每一件文学作品都只是在一种特定语言中文字语汇的选择，正如一件雕塑是一块削去了某些部分的大理石一样。贝特森写了一本名为《英诗与英语》的小书，他提出，文学是一般语言史的一个部分，是完全依赖语言的。

我的论点是，一首诗中的时代特征不应去诗人那儿寻找，而应去诗的语言中寻找。我相信，真正的诗歌史是语言的变化史，诗歌正是从这种不断变化的语言中产生的。而语言的变化是社会和文化的各种倾向产生的压力造成的。¹

认为诗歌史紧紧依赖于语言史，贝特森的观点提出了一个很好的例证。确实，英国诗歌的发展演变过程至少可与伊丽莎白时代英语口语松散的弹性，18世纪英语的典雅、明晰，以及维多利亚时代英语的模糊、冗繁做一平行对照。语言理论在诗歌史上起着一个重要的作用。例如，霍布斯的理性主义理论强调语言的文字蕴涵、明晰性以及科学的准确性，曾给英诗以深远的影响，尽管这种影响常常把英诗引入歧途。

根据沃思勒（K. Vossler）的理论，我们还可以提出这样的论点：

一个时期的文学史通过对当时语言背景所做的分析至少可以像通过政治的、社会的和宗教的倾向或者国土环境、气候状况所做的分析一样获得同样多的结论。²

特别是在那些几种语言传统相互争据主导地位的时代与国家中，诗人对某种语言的使用、态度以及忠诚不仅对这一语言体系的发展是重要的，而且对理解他的艺术也是重要的。在意大利，文学史家几乎不可能无视“语言问题”；沃思勒对文学所做的研究就常常使用他自己那本《法国文化在其语言发展中的反映》里的许多很好的语言例证；俄国的维诺格拉多夫仔细分析了普希金使用现代俄语中各种不同成分的情况：教会的斯拉夫语、流行的口语，以及进入俄语中的法语和德语。³

但是，贝特森无疑是言过其实了。他认为诗歌被动地反映语言变化的观点是无法叫人接受的。我们切不可忘记，语言与文学的关系是一种辩证的关系，文学同样也给予语言的发展以深刻的影响。不论是现代法语，还是现代英语，假如没有新古典主义文学，它们就不会是现在这个样子，同样，现代德语如果没有路德（M. Luther）、歌德和其他浪漫主义文人的影响也不会是今天这个样子。

文学与知识界和社会的直接影响相脱离的观点也是站不住脚的。贝特森争辩说，18世纪的诗歌是清澈的、明晰的，因为当时的语言已经变得清澈、明晰，因此，不论当时的诗人是不是理性主义者，都必须接受现成的语言。但是布莱克和斯马特却表明，具有非理性主义与反理性主义世界观的诗人能够怎样转变诗的用语，或将之回复到18世纪以前的样子。

我们不仅可能写一部文学思想史，而且可能写一部文学类别史、格律史、主题史，而这几类史都将涉及数种语言的文学，这一简单的事实表明文学并不完全依赖语言。这里我们显然必须把诗歌与小说和戏剧分成两个方面来讨论。贝特森主要是论诗的；我们确实很难否认，如果诗歌组织得非常严密，就与语言的声音和意义发生了密切的联系。

这里的理由在一定程度上是明确的。格律组织了语言的声音特征。它使散文的节奏具有规律性、趋向于等时性，这样，就简化了音节长度之间的关系。它放慢了节拍的速度、拖长了元音，以便显示这些元音的泛音和音色。它使语调、口语的旋律简单化并具有规律性。⁴这样，格律的重要性就在于使文字具有实际存在的意义：指出它们的所在，并使人立即注意到它们的声音。在好的诗歌中，文字之间的关系是受到特别强调的。

诗歌的意义与上下文是紧密相关的：一个词不仅具有字典上指出的含义，而且具有它的同义词和同音异义词的味道。词汇不仅本身有意义，而且会引发在声音上、感觉上或引申的意义上与其有关联的其他词汇的意义，甚至引发那些与它意义相反或者互相排斥的词汇的意义。

因此，语言的研究对于诗歌的研究具有特别突出的重要性。我们这里所说的语言研究当然是指那些语言专家们通常忽略或者轻视的部分。除了研究格律史和音韵史中一些罕见的发音问题有需要用到，现代文学研究者不大用得到历史词法、音韵学甚至实验语音学。但是他需要语言学中一个特别的分支，那就是词汇学，即研究词汇的意义及其演变的科学。英语古诗的研究者如果要正确地把握许多较古的词汇的意义，没有《牛津英语词典》是不行的。倘若他要想理解弥尔顿那些拉丁语化的辞藻或者霍普金斯深受日耳曼影响的构词法，词源学的研究将会有较大的帮助。

当然，这里语言研究的重要性决不仅仅局限于对一个词和短语的理解。文学是与语言的各个方面相关联的。一件文学作品首先是一套声音的系统，因此，是在一种特定语言声音系统中的选择。前一章我们对于谐音、节奏与格律的探讨已经显示了语言学上的考虑对许多这类问题的重要性。对于比较格律学和正确分析声音模式来说，音素学是必不可少的。

从文学的角度来看，一种语言的语音当然不能同它的意义分隔开。另一方面，意义结构本身也要受语言分析的制约。我们可以写一部或一组文学作品的语法，开始讲音韵和词法，然后讲词汇（不规范词、方言土语、古词、新词），最后讲句法（例如，倒装句、对偶句和平行句）。

研究文学的语言，可以从两个不同的角度出发。我们可以把文学作品仅仅作为语言史的文献记录。例如，《梟与夜莺》和《高文爵士与绿衣骑士》可以用来说明某些中古英语方言的特征。在斯凯尔顿、奈什（T. Nashe）和本·琼生等作家的作品中有研究语言史的丰富的材料：由金（A. H. King）写的一本瑞典文近作，利用本·琼生的《打油诗人》对当时的社会方言与阶级方言做了仔细的分析。弗朗兹（W. Franz）写了最详尽的一本《莎士比亚语法》，塞内安（L. Sainéan）写了两卷本论拉伯雷语言的著作。⁵但在这些研究中，文学作品仅被作为语言科学研究的材料。而语言的研究只有在服务于文学的目的时，只有当它研究语言的审美效果时，简言之，只有当它成为文体学（至少，这一术语的一个含义）时，才算得上文学的研究。⁶

当然，如果没有一般语言学的全面的基础训练，文体学的探讨就不可能取得成功，因为文体学的核心内容之一正是将文学作品的语言与当时语言的一般用法相对照。假如不了解一个时代的普通口语，甚至不了解下层老百姓使用的日常用语以及不同社会阶层的语言，文体学的研究就很难超越印象主义的范畴。遗憾的是，迄今为止，我们仍

然不能够说，我们已经清楚地分辨日常语言与艺术语言变化（特别是过去时代的）的界限了。我们必须对远古时代不同的语层做更加细致的研究，才能掌握判断一个作家或一个文学运动遣词设句的正确背景。

在实践中，我们只不过是在本能地运用从当代语言的用法中推演出来的标准。但是，这样的标准很可能造成误解。在阅读古诗的时候，我们就得排除自己现代语言的意识。像理解丁尼生这样的句子，我们就得忘记词语的现代意义：

And this is well

To have a dame indoors, who trims us up

And keeps us tight. ⁷

（最好能

有一个妇人在家里，把我们修饰精干

把我们打扮整齐。）

但是，如果我们承认在这类明显的例子中对词义做历史的重新考察的必要性，我们能够保证在所有的情况下都有这种可能性吗？我们能够随时学习盎格鲁-撒克逊语或者中世纪英语，并学得好到足以忘记自己现在所使用的语言的程度吗？更无须说古希腊语了。纵然我们能够达到这种程度，是否由于我们自以为获得了某一作家同时代人那样的语言水平就一定能成为他的更好的批评家呢？难道像马维尔（A. Marvell）的下述诗行中保留的对于词汇的现代联想不能辩解为对于词汇意义的一种丰富吗？

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow⁸

（我那能够生长的爱情会生长得
比帝国更广大、更缓慢长久）

蒂特评述道：

一棵爱情的包心菜长得比金字塔更长久而且覆盖了这些金字塔的奇特联想似乎是对诗歌做了深入的艺术分析后获得的结果。但我们确信，马维尔的脑子里绝不会有这样精确的概念。在17世纪，vegetable（蔬菜）的意思是vegetative（意为“生长的”“有生长能力的”），诗人用这个字很可能是采用赋予爱情以生命的拟人法，他断不可能有我们今天分析出的“菜园”之类意思的联想。⁹

按照蒂特的评述，我们会问，排除语言现代意义上的联想是不是可取的？而且至少在一些极端的例子里有没有可能这样做？这样，我们就又回到对词汇意义做历史性考察的可能性与必要性的问题上来了。

有人（例如，巴利 [C. Bally]）试图把文体学仅仅看作语言学的一个分支¹⁰，然而，文体学不论算不算一门独立的学科，都有自己明确的问题要讨论。其中的一部分问题看来属于所有（或实际上所有）人类的口语的范畴。从这一广义出发，文体学研究一切能够获得某种特别表达力的语言手段，因此，比文学甚至修辞学的研究范围更广大。所有能够使语言获得强调和清晰的手段均可置于文体学的研究范畴内：一切语言中，甚至最原始的语言中充满的隐喻；一切修辞

手段；一切句法结构模式。几乎每一种语言都可以从表达力的价值的角度加以研究。像美国“行为主义的”语言学派那样有意无视这一问题是不可能的。

在传统的文体学中，对这些问题通常是以一种偶然的、随意的方式给予回答的。修辞手段一般分为强化式和减弱式两类。强化式的修辞手段包括诸如重复法、累积法、夸张法和层进法等，与“崇高的”文体联系在一起。崇高的文体在相传为朗吉弩斯（Longinus）的名著《论崇高》中有过叙述。阿诺德和圣茨伯里则有意把心理学问题与文学评价问题糅在一起，他们在论及荷马、莎士比亚、弥尔顿和但丁时，都曾提出过“雄浑文体”的说法。¹¹

然而，要证明特别的修辞手段在任何情况下都一定有特别效果或者“表达力的价值”似乎是不可能的。在圣经和编年史中，并列的句子结构（“和……和……和”）有一种从容不迫的叙述效果，而在浪漫主义的诗歌里，一连串地使用连词“and”（“和”）会一步一步地把人引向上气不接下气的激动状态。夸张法可能会是悲剧性的或感伤性的，但也可能是古怪滑稽和喜剧性的。此外，某些修辞手段或句法特点重复次数那么多，且出现在那么多不同的上下文中，以至于不可能有表达力的效果。人们注意到西塞罗在几页文字中使用间接肯定法和暗示省略法达数次之多，而在约翰逊博士主编的《漫话者》杂志中也发现了数以百计的平衡句法。上述两种情况都是在做一种文字游戏，而不顾及文字的意义。¹²

但是，我们在必须丢弃那种认为修辞手段与特别的“表达力价值”之间应有一一对应关系的原子论观点的同时，还应该看到，建立文体特点与表达效果之间的特别关系并不是不可能的。一个方法就是，表明某种修辞手段与其他修辞手段一起可以不断复现在带有某种意义情调的段落里：崇高的、喜剧的、典雅的、天真的。人们可以像韦姆萨特那样争辩说，仅仅重复一种修辞手段，并不能使这种修辞手

段不带有意义：“句型的重复就如同词尾变化和动词变化一样，仍然不失为一种有表达力的形式”¹³。人们不应满足于遵循古典的理论，把文体分为高级的和低级的，亚洲的和雅典的等类型；他们能够做出更复杂的分类来。施奈德（W. Schneider）在他写的《德语的表达方式》（1931年）中就做了这样的尝试。根据词汇与对其要表达的事物间的关系，文体可以分成概念的、感觉的，简洁的、冗长的，或者简练的、夸大的，明确的、模糊的，沉静的、激昂的，低级的、高级的，淳朴的和修饰的之类；根据词汇之间的关系，文体则可以分成紧凑的、松散的，造型的、音乐性的，平滑的、粗糙的，素淡的和色彩斑斓的之类；根据词汇对整个语言系统的关系，文体则可以分成口语的、书面的，陈腐的和个性化的之类；根据词汇对作者的关系，文体则可以分成客观的和主观的。¹⁴这样的分类实际上可以用于一切语言系统，但显然这一分类的大多数论据是采自文学作品，并用以分析文学作品的文体的。由此观之，文体学似乎在以修辞学分类为基础的古老理论与华而不实的时代性风格（如哥特式或巴洛克式）之间找到了一条中庸之道。

不幸的是，许多人的研究要么出于狭隘的规范性目的，把文体学变成是对某种说明性的“中间”文体的推荐，这种文体学在准确性与明晰性上有它的理想，并作为一门教学学科呈现出来；要么出于民族主义的目的，一味推崇某一种语言。德国人在对待欧洲主要语言间的差异上，尤其犯有过分概括化的错误。甚至像韦克斯勒（E. Wechsler）、沃斯勒和多依奇拜因这样著名的学者也沉溺于未经证实的臆测，就民族心理学的观点做出匆忙而草率的结论。这里并非要否定各种语言之间的差异和事实上的不平等。如果我们拿一种其文学尚未获得充分发展的语言与欧洲任何一种伟大的语言作比较，就可以看出，那种认为所有语言都是相等的“行为主义的”观点似乎就显得荒唐可笑了。各种伟大的欧洲语言在句子结构模式、“成语”和其他许多惯例方面均有很大的差异，任何一位翻译家都能认识到这一点。从某种角

度来说，英语、法语或德语都互有短长。但它们的差异无疑是受社会的、历史的、文学的影响造成的，这些影响虽然是可以阐述的，但至今尚未获得充分的阐述，以至于可以将这些差异归结到民族心理的差异这一根本原因上。可见，“比较”文体学似乎还是一门为期遥远的学问。

文体学的纯文学和审美的效用把它限制在一件或一组文学作品的研究中，对这些文学作品将从其审美的功能与意义方面加以描述。只有当这些审美兴趣成为中心议题时，文体学才能成为文学研究的一部分；而且它将成为文学研究的一个主要部分，因为只有文体学的方法才能界定一件文学作品的特质。我们有两个可能的方法来做这样的文体分析：第一个方法就是对作品的语言做系统的分析，从一件作品的审美角度出发，把它的特征解释为“全部的意义”，这样，文体就好像是一件或一组作品的具有个性的语言系统。第二个方法与此并不矛盾，它研究这一系统区别于另一系统的个性特征的总和。这里使用的是对比的方法。我们先观察背离和歪曲语言中一般用法的情形，然后，再努力找出这类背离与歪曲的审美效用。在日常交际的谈话中，很少有人注意词汇的声音，或者词序（在英语中，词序一般是从主词到动作），或者句子的结构（列举式和复合式）。文体分析中的第一步就是观察语音的重复、词序的颠倒、各种级别的句子的建构，所有这些背离日常语言的情形必然服务于某种审美功能，譬如，强调与明晰，或者相反——审美上允许的掩抑与朦胧。

对某些作品和某些作者做这样的分析是比较容易的。从黎里（J. Lyly）的《攸弗依斯》的动物寓言中择出的语音模式和明喻一般是不会有错的。¹⁵按照本·琼生的话来说，斯宾塞是“不用语言”进行写作的，他用的古语、新词和方言是容易分析的。¹⁶弥尔顿不仅使用成为英文词汇原型的拉丁化词汇，而且采用他自己独特的句子结构。霍普金斯的文体风格是采用撒克逊语和方言词汇，有意避免使用拉丁词汇，这显然是受了日耳曼俗化运动的理论与实践的影响，受了日耳曼

特殊构词法与合成词的影响。¹⁷ 我们不难分析像卡莱尔、梅瑞狄斯、佩特或者亨利·詹姆斯之类“具有独特风格”的作家的文体，甚至那些在艺术上颇不重要但却有个人风格的作家的文体。

但是，在许多别的例子里，要把一个作家的文体风格区分出来是十分困难的。特别是在那些使用一般文体风格的作家中，如许多伊丽莎白时代的剧作家或18世纪的散文家，要分辨出他们重复出现的个性特征，需要有灵敏、锐利的听觉和观察力。罗伯逊曾提出，某些词汇和“成语”是皮尔、格林、马洛和基德等人独有的。¹⁸ 这一论点不能不引起疑问。许多这类研究把文体分析、内容联系、渊源以及重复出现的暗示等问题毫无区别地扯在一起。如果是这样，文体学就仅仅变成了为不同目的服务的工具：判断作品的作者、鉴别作品的真伪以及为文学研究做准备的考据等。

因为有流行文体的存在，有某一大师引起的竞相模仿与时尚的威力，文体学中出现了一些困难的实际问题。先前关于文学类型的观念曾给文体学传统以巨大影响。例如在乔叟的《坎特伯雷故事集》中，每一个故事的文体都有很大差别，再大一点说，在他不同时期、不同文类的作品之间，文体也有较大的差别。到了18世纪，品达体颂歌、讽刺作品、民谣等具有各自不同的词汇与文体。“诗的辞藻”只用于某些特殊的文学类型中，而普通的词汇只是在低级的文学类别中使用。虽然华兹华斯力贬诗的辞藻，但他在写颂诗、《丁登寺》之类咏景的沉思诗、弥尔顿式的十四行诗，或者“抒情民谣”等不同类别的作品时，也使用了完全不同的文体。倘若我们忽视了这些不同，那我们对一个经历了漫长的个人演变发展过程，培育了许多不同文学类别的作家的文体风格的分析就是徒然的了。既然我们无法弥合歌德早期（即古典主义时期）那种“狂飙突进”式的文体与后期《亲和力》表现的那种华美、浮饰的文体之间的歧异，那就最好把他的文体统称为“歌德式文体”。

这种集中研究文体风格的特殊性，研究与其周围的语言体系不同的个性特征的文体分析方法显然是有危险的。这样，我们积累的很可能是一些相互孤立的例证、具有显著个性特征的样品，而忘记了一件艺术品是一个整体。我们可能过分强调文体的“独创性”、个性特征、那些仅仅是特质的部分。较好的方法是根据语言的原则，全面、系统地分析一种文体风格。在俄国，维诺格拉多夫写下了研究普希金和托尔斯泰语言的杰作；在波兰和捷克，语义文体学的研究吸引了许多能干的实践家；在西班牙，达马索·阿朗索（Dámaso Alonso）开始对贡戈拉的诗歌文体做系统的分析，而阿马多·阿朗索（Amado Alonso）则敏锐地分析了聂鲁达（P. Neruda）的诗体风格。¹⁹ 这一方法的危险在于分析者抱有一个“科学的”完整性的理想，很可能忘记艺术效果及其重点并不简单地等同于一种语言手段使用的频率这样一个道理。因此，迈尔斯（J. Miles）小姐用统计获得的数据强调霍普金斯作品中用词的拉斐尔前派成分，就误入了歧途。²⁰

当文体分析能够建立整个文学作品中普遍存在的统一原则和某种一般的审美目的时，它似乎对文学研究最有助益。譬如，如果我们以18世纪的汤姆逊这样的描述性诗人为例的话，我们应该能够说明他的文体风格的特性是怎样互相关联的。在他的诗中，弥尔顿式的无韵体要求排除某些词并选择某些词。而词汇的使用又要求采用某些迂回曲折的说法，迂回式的说法则暗示词汇与其所描述的对象之间存在一种张力：不说明一件事物的名字，但却列举了它的许多特性。这种对事物特性的列举和强调就暗示了一种描述性；18世纪诗歌创作中流行的这种特别的对事物性质的描述暗含了一种特别的哲学，即一种渊源于图案设计的观点。蒂洛森在其论蒲柏和18世纪诗歌辞藻的文章中积累了许多这类从敏锐的观察获得的例证。例如，关于诗歌辞藻所含的特别思想意识，他做了一个术语汇集，称之为“物理—神学术语集”；但是他没有把这些观察来的例证纳入对文体的总的分析之中。²¹ 这样一个从格律入手进而研究内容问题甚至哲学问题的过程，不可以误解成

一个把逻辑的或编年史的优先顺序加给上述任何一个因素的过程。理想的方法是，我们应该能够从任何一个特定点出发，并且应该获得同样的结果。

这些论述表明文体分析能够怎样容易地导向对作品内容的研究。长久以来，批评家们以直觉的、不系统的方式把文体分析说成是作家表达自己的哲学见解的方式。贡多尔夫在其《歌德》一书中机敏地分析了诗人早期作品的语言，说明他的动态的口语怎样反映了他向一种动态的自然观的转变。²² 诺尔力图表明文体风格的特性可以和狄尔泰提出的哲学的三种类型联系起来。²³

德国学者还建立了一种更为系统的文体分析法，叫作“母题与文字”，这一方法的基础是假定在语言特性与内容成分之间存在着平行的关系。施皮策早期曾使用过这一方法研究巴比塞（H. Barbusse）的作品中反复出现的“血与创伤”之类的母题，而克尔纳（J. Körner）则全面地研究了施尼茨勒（A. Schnitzler）作品中的母题。²⁴ 后来，施皮策还尝试建立反复使用的文体风格与作家的哲学观点之间的关系，例如，他把贝玑（C. Péguy）反复使用的文体和他的柏格森主义联系起来，把于勒·罗曼（Jules Romains）的文体与他的“统一理论”（unanimism）²⁵ 联系起来。对摩根斯坦（C. Morgenstern）（他写无聊诗，其诗作勉强可与卡洛尔 [L. Carroll] 的诗作相比）的文字神话的研究说明他一定读过莫特纳（F. Mauthner）那本唯名论的《语言批判》，并从中得出了语言只能给一个不可透视的黑暗世界罩上一层又一层面纱的结论。²⁶

施皮策的某些论文的观点走得太远了。他从作家的文体风格的特性推断其心理特征。他认为，普鲁斯特的文体就可以做这样的分析；在菲利普（C. -L. Phillipe）的作品中，常常出现“由于”连接的句子结构，施皮策把它解释为一种“假客观的动机”，暗含着相信忧郁、相信某种个人的宿命论的心理；在拉伯雷的作品中，施皮策分析

他的字的构成，根据他常用的为人熟知的词根（诸如Sorbonne之类），并与十几个古怪的后缀结合，创造出许多叫人不舒服的译名（例如，Sorbonne + onagre = Sorbonnagre，意即“野驴”）的特点，说明拉伯雷作品中有一种真实与非真实、滑稽与恐怖、乌托邦与自然主义之间的张力。²⁷ 这里，施皮策的基本假定是：

背离正常的精神生活引起的精神激动必须有一种背离正常用法的语言来表达它。²⁸

后来，施皮策承认心理文体学只能用于“那些以‘个人的天才’和以个人的写作方式来思维的作家，也就是18世纪以及其后的作家；18世纪以前的作家（即使是但丁）都力图以客观的文体来表现客观的事物。因而‘心理文体学’的观点对早期的作家（蒙田是一个明显的例外）是无效的，这就在我的心中加强了另一种想法，这种想法打从开始就出现在我的著作中，那就是把一种结构主义的方法运用于他们文学作品的分析上，这种方法不借助作家的个性资料就可以说明他们文体风格的一致性”。²⁹ 的确，不论心理文体学的假设如何有见地，它似乎会遭到来自两方面的反对。它提出的许多关系不是建立在真正从语言材料获得的结论的基础上，而是首先从心理和思想分析出发，然后在语言中寻求证据来证实它。倘若语言上的证明不是常常牵强附会或者查无实据的话，这本来是无懈可击的。这类著作经常假定，真正的或者伟大的艺术必然以作者的经验为基础，但“经验”这一术语不过是传记谬论的一种稍微不同的说法。进一步说，认为某种文体风格与某种心理状态之间有必然联系的假说看来是谬误的。例如，在讨论巴洛克文体风格时，许多德国学者假设，密集的、晦涩的、扭曲的语言与作家混乱的、分裂的、痛苦的灵魂必然相对应。³⁰ 然而，晦涩、扭曲的文体风格无疑可以由工匠和技师培育出来。可见，心理与文字之间的整个关系比通常所认为的还要松散和含混。

因此，我们必须十分谨慎地对待德国人提出的“心理文体学”的论题。它看起来往往只是一种伪装的遗传心理学，一般人把克罗齐的美学认为是它的典范，其实，它的设想与克罗齐的美学的设想大相径庭。克罗齐的体系完全是一元论的，无法在心理状态与语言表达之间划出界限。克罗齐始终一致地否定一切文体学和修辞学分类的效用，也就是否定文体风格与形式、形式与内容，乃至文字与灵魂、表达与直觉之间的差别。在克罗齐的体系中，这一连串的合一导致了理论上的瘫痪：他对诗歌创作的过程首先做了真实的分析，但他的观点走得太远了，以致不可能对其中的因素做出区别。现在看来，下述一点是清楚的，即直到最后的统一之前，创作过程与作品、形式与内容、表达与文体必然是暂时分离的，处在游离不定的状态；只有这样，构成文学批评过程的全部翻译和合理评价才是可能的。

假如我们能够描述一部作品或一个作家的文体风格，我们也就无疑能描述一组作品和一个文学类别的文体风格，如哥特式小说、伊丽莎白时代的戏剧、玄学派诗歌，也能够分析像17世纪散文中的巴洛克风格这样的文体种类。³¹ 我们甚至还能进一步总括一个时代或一个文学运动的文体风格。在实践中，凭经验的精确性要做到这点似乎是格外困难的。像巴拉（E. Barat）的《诗的文体风格与浪漫主义革命》或者托恩（L. Thon）的《德国印象主义的语言》等著作都研讨了属于一个流派与运动的许多文体风格的手段或句法词汇特征。³² 对古老的条顿语诗歌的文体风格，学者们也做过大量的研究。³³ 但这些大都是共同的文体风格，在本质上是相当一致的，几乎可以看作是出自一位作家的手笔。要对像古典主义和浪漫主义这样一种整个时代和整个运动的文体风格做出描绘就会遭遇到不可克服的困难。因为我们必须在风格殊异的，有时甚至是许多国家的作家之间找到共同的因素。

由于艺术史上已经建立了能够为公众广泛接受的一系列风格，例如古典的风格、哥特式的风格、文艺复兴的风格和巴洛克的风格等，把这些术语从艺术中输入文学看来是颇为诱人的。但是这么做，我们

就又回到艺术与文学的关系的问题上，回到各种艺术间的平行比较的问题上，回到我们的文明里各个伟大的时代的接续的问题上了。

1 参见F. W. 贝特森：《英诗与英语》（牛津，1934年，6页）。

2 参见沃思勒：《语言哲学全集》（慕尼黑，1923年，37页）。

3 参见沃思勒：《法国文化在其语言发展中的反映》（海德堡，1913年；1929年新版改为《法国文化和语言》）；维诺格拉多夫：《普希金的语言》（莫斯科，1935年）。

4 这些都是菲赫耶仔细实验的结果，他在《英语格律原则》（巴黎，1909—1910年，第一卷，113页）有所论述。

5 参见A. H. 金：《平庸诗人作品中讽刺角色的语言：社会文体学分析，1597—1602》（收录于《朗德英文研究》，朗德，1941年，第十卷）；W. 弗朗兹：《莎士比亚语法》（哈勒，1898—1900年；海德堡，1924年新版）；L. 塞内安：《拉伯雷的语言》（两卷本，巴黎，1922—1923年）。如需较完全的书目，可查G. 盖尔：《作家的语言》（A. 道查编，巴黎，1935年，227—337页）。

6 参见本章参考书目第1节。

7 引自丁尼生：《埃德温·莫里斯》（摘自H. C. 韦尔德：《英诗写作法中的几个特点》，牛津，1933年）。在蒂洛森（G. Tillotson）的《文学批评与研究文集》（剑桥，1942年）的序言中对此问题做过历史性的讨论。

8 马维尔：《致羞涩的情妇》。

9 参见L. 蒂特：《研究和批评的艺术》（载《英国文学史杂志》，第5期，1938年，183页）。

10 参见C. 巴利：《法语文体学论》（海德堡，1909年）；L. 施皮策在其《拉丁语系的句法》（载《新语言》，第25期，1919年，338页）等早期论著中认为文体学是不包括句法的。

11 关于“雄浑的文体”，参见M. 阿诺德：《论译荷马》；G. 圣茨伯里：《莎士比亚与雄浑的文体》《弥尔顿与雄浑的文体》以及《但丁与雄浑的文体》（收入《论文集》，伦敦，1923年，第三卷）。

12 参见F. 凯因茨：《德语中口语表达的较高层次》（载《美学杂志》，第28期，1934年，305—357页）。

13 参见W. K. 韦姆萨特前引书（12页）。

14 参见W. 施奈德：《德语的表达方式》（莱比锡，1931年，21页）。

15 参见M. W. 克罗尔：《攸弗依斯》的H. 克莱门斯版导言（伦敦，1916年）。

16 参见H. C. 韦尔德：《斯宾塞的用词和文体》（伦敦，1930年）；B. R. 麦克尔德里：《斯宾塞用词的拟古和创新》（载《现代语言学会会刊》，第47期，1932年，144—170页）；H. W. 萨格登：《斯宾塞〈仙后〉的语法》（费城，1936年）。

17 参见A. 沃伦：《内在特质的内在重读》（收录于《杰勒德·曼利·霍普金斯》，康涅狄格，诺福克，1945年，72—88页）、《对建立秩序的狂热》（芝加哥，1948年，52—65页）。

18 参见J. M. 罗伯逊：《莎士比亚真本》（四卷本，伦敦，1922—1932年）。

19 参见本章参考书目第2节。

20 参见J. 迈尔斯：《甜美的语言》（收录于《G. M. 霍普金斯》，康涅狄格，诺福克，1945年，55—71页）。

21 参见蒂洛森：《批评与研究文集》（剑桥，1942年，84页）。

22 参见F. 贡多尔夫：《歌德》（柏林，1915年）。

23 参见H. 诺尔：《诗与音乐中的艺术风格》（耶拿，1915年）、《文体风格和世界观》（耶拿，1920年）。

24 参见H. 施珀伯：《母题和文字，文学研究和口语心理学》；L. 施皮策：《居斯塔夫·梅林克的母题和文字》、《C. 摩根斯坦奇特的造型和口语艺术》（莱比锡，1918年）；J. 克尔纳：《A. 施尼茨勒的造型与问题》（慕尼黑，1921年）、《经历—母题—材料》（引自《新文学研究的精神》，见《瓦尔泽尔纪念文集》，韦德珀克—波茨坦，1924年，80—89页）；L. 施皮策：《亨利·巴比塞研究》（波恩，1920年）。

25 强调文学表现中统一的原则比个性更重要的一种理论。——译注

26 参见L. 施皮策：《夏尔·贝玑的文体风格》（收录于《瓦尔泽尔纪念文集》，韦德珀克—波茨坦，1924年，162—183页；后收入《文体研究》，第二卷，301—364页）、《于勒·罗曼的“统一理论”反映了他的语言》（载《拉丁语文献》，第8期，1924年，59—123页；后收入《文体风格研究》中，208—300页）。关于摩根斯坦，见注4。

27 参见L. 施皮策：《拉伯雷作为文体手段的构词法》（哈勒，1910年）、《C. -L. 菲利普的假客观动机》（载《法国语言文学杂志》，第46期，1923年，

659—685页； 后收入《文体风格研究》中，166—207页）。

28 参见L. 施皮策：《由词的艺术品所作的语言解释》（载《科学和青年教育新年鉴》，第6期，1930年，632—651页； 后收入《拉丁语系文体与文学研究》，马尔堡，1931年，第一卷）、《词的艺术与语言科学》（载《日耳曼—拉丁语系语言月刊》，第13期，1925年，169—186页； 后收入《文体风格研究》，第二卷，498—536页）、《语言学和文学史》，（普林斯顿，1948年，1—40页）。

29 引自《比较文学》（第10期，1958年），参见R. 韦勒克的文章：《L. 施皮策，1887—1960》（载《比较文学》，第12期，1960年，310—334页，包括施皮策文章的详细书目）。

30 例如，F. 斯特利希：《17世纪抒情诗的文体风格》（收录于《德国文学史论文集》，慕尼黑，1916年，21—53页，特别是37页）。

31 参见M. W. 克罗尔的精彩论文：《散文中的巴洛克风格》（载《英语研究》，明尼阿波利斯，1929年，427—456页）； 威廉森（G. Williamson）：《塞内加式的从容步伐》（芝加哥，1951年）。

32 参见本章参考书目第4节。

33 同上。

第十五章 意象、隐喻、象征、神话

当我们不再按题材或主题对诗歌加以分类，而要问诗歌是一种什么样的表述方式时，当我们不是以散文式的释意，而是从其整个结构的复杂性来确定诗歌的“意义”时，我们就会面临诗歌的主要结构这一问题，这也就是本章题目中的四个术语所要提出的问题。我们的同辈中有一位说过，诗歌中起组织作用的两个原则是格律和隐喻，而且“格律和隐喻还是‘属于一体’的，只有包含这两个因素并解释它们的紧密关系，我们给诗歌下的定义才能获得足够的普遍性”¹。这个提法包含了诗歌的一般理论，对此，柯勒律治在其《文学传记》中曾给予精辟的阐释。

在上述四个术语中，我们是否只有一个所指呢？就其语义来说，这四个术语都有相互重复的部分，显然，它们的所指都属于同一个范畴。也许可以说，我们这样一个排列顺序，即意象、隐喻、象征、神话，代表了两条线的会聚，这两条线对于诗歌理论都是重要的。一条是诉诸感官的个别性（particularity）的方式，或者说诉诸感官的和审美的连续统一体，它把诗歌与音乐和绘画联系起来，再把诗歌与哲学和科学分开；另一条线是“比喻”或称“转义”这类“间接的”表述方式，它一般是使用换喻和隐喻，在一定程度上比拟人事，把人事的一般表达转换成其他的说法，从而赋予诗歌以精确的主题。²这两方面虽有分别，但却都是文学表述的特定方式，与科学的表述方式是

截然不同的。诗歌不是一个旨在以单一的符号系统表述的抽象体系，而是把字词组织成一个独一无二、不可重复的模式，它的每个词既是一个符号，又表示一事物，这些词的使用方式在诗之外的其他体系中是没有过的。³

本章题目在语义上的困难是相当棘手的，除了随时警惕这些术语在上下文中，特别是极端相反的含义中的不同用法，似乎再找不到更好的办法了。

意象是一个既属于心理学，又属于文学研究的题目。在心理学中，“意象”一词表示有关过去的感受或知觉上的经验在心中的重现或回忆，而这种重现和回忆未必是视觉上的。高尔顿（F. Galton）1880年在这方面所做的研究是具有开拓性的，他试图发现人在视觉上重现过去的经验究竟可以达到怎样的程度，结果表明，人在视觉上重现过去的的能力是大不相同的。而意象不仅仅是视觉上的。心理学家与美学家们对意象的分类数不胜数，不仅有“味觉的”和“嗅觉的”意象，而且还有“热”的意象和“压力”意象（“动觉的”“触觉的”“移情的”）。静态意象和动态意象（或“动力的”）之间有重要区别。至于颜色意象的使用则可以是，也可以不是传统的象征性的或者个人的象征性的。联觉意象（不论是由于诗人的反常的心理性格引起的，还是由于文学上的惯例引起的）把一种感觉转换成另一种感觉，例如，把声音转换成颜色。最后，还有对诗歌读者有用的分类法，即“限定的”和“自由的”意象。前者指听觉的意象和肌肉感觉的意象，这种意象即使读者给自己读诗时也必然会感到，而且对所有够格的读者来说，都能产生几乎同样的效果；后者指视觉和其他感觉的意象，这种意象因人而异，或者因人的类型不同而不同。⁴

理查兹在其1924年版的《文学批评原理》中所做的一般结论今天听来依旧是靠得住的：

人们总是过分重视意象的感觉性。使意象具有功用的，不是它作为一个意象的生动性，而是它作为一个心理事件与感觉奇特结合的特征。⁵

它的功用在于它是感觉的“遗存”和“重现”。

从意象是感觉的遗留的代表这一点出发，我们可以获得教益，从而轻易地探讨我们所说的第二条线，这条线贯穿了我们要讨论的整个领域，即类似和比较的领域。即便是视觉意象也不仅仅局限于描述性诗歌中；那些把自己仅仅局限在外部世界的图像中而去尝试写“意象派”或者“物性”诗歌的人没有几个是成功的。事实上，这类诗人极少愿意把自己仅仅局限在外部图像上。作为几个诗歌运动的理论家，庞德（E. Pound）对“意象”做了如下的界定：“意象”不是一种图像式的重现，而是“一种在瞬间呈现的理智与感情的复杂经验”，是一种“各种根本不同的观念的联合”。意象主义的信条断言：“我们相信诗歌应该准确地再现个别的事物，而不是表现模糊的一般，不论它是多么……具有吸引力。”艾略特在颂扬但丁和攻击弥尔顿时，似乎过分地强调了“如画性”（Bildichkeit）的教条。他说，但丁的诗“是一种视觉的想象”。但丁是一位寓言家，而“对一位有能力的诗人来说，寓言就意味着‘清晰的视觉意象’”。遗憾的是，弥尔顿的诗却正好相反，他只有“听觉的想象”。《快乐的人》和《幽思的人》两首诗中的视觉意象“完全是一般的……弥尔顿看到的不是个别的耕田的农夫、挤奶的女郎和牧童……这些诗给人的感官的效果全在耳朵上，此外就是耕田的农夫、挤奶的女郎和牧童的抽象概念”。⁶

在所有这些议论中，强调的重点是事物的“个别性”以及各种不同的事物的联合（类比，例如，寓言；即“各种根本不同的观念的联合”），而不是诉诸感官的感觉。视觉的意象是一种感觉或者说知觉，但它也“代表了”、暗示了某种不可见的东西、某种“内在的”

东西。它可以同时是某种事物的呈现和再现（例如，“黑蝙蝠的夜已经飞走” [“the black bat night has flown”] …… “那横亘在我们眼前的是无限永恒的沙漠” [“Yonder all before us lie Deserts of vast eternity”] ）。意象可以作为一种“描述”存在，或者（如上引两例）也可以作为一种隐喻存在。但是，如果意象不作为隐喻出现，从“心灵的眼睛”看来，可否具有象征性？难道每一种知觉不是选择性的吗？⁷

默里（J. M. Murry）认为，“明喻”和“隐喻”都属于修辞学的“形式分类”的范畴，因此，建议“意象”这一术语包括二者，但他警告说，我们必须“从脑子里坚决摒除意象仅仅是或者主要是视觉的认识”。意象“可以是视觉的，可以是听觉的”，或者“可以完全是心理上的”。⁸ 我们可以看出，在莎士比亚、艾米丽·勃朗特和爱伦·坡这样不同作家的作品中，背景（一种“道具”系统）常常是一个隐喻或者象征：汹涌狂暴的海、暴风雨、荒凉的旷野、阴湿而黑暗的湖沼旁的破败的城堡等。

像“意象”一样，“象征”的名字也是同一个特别的文学运动联系在一起的。⁹ 而且也像“意象”一样，它不断地出现在迥然不同的学科中，因此，用法也迥然不同。它是一个逻辑学术语、数学术语，也是一个语义学、符号学和认识论的术语，它还长期使用在神学世界里（“象征”即“宗教信条”的一个同义语），使用在礼拜仪式中，使用在美术中，使用在诗歌里。在上述所有的领域中，它们共同的取义部分也许就是“某一事物代表、表示别的事物”。但是“象征”这个词的希腊动词的意思是“拼凑、比较”，说明在符号及其所代表的事物之间进行类比是这个词最初呈现的观念。这一观念在这个术语的一些现代使用中仍然存在。在代数和逻辑中这一术语是指约定俗成的符号；但在宗教里，这一术语的基本含义是“符号”及其“代表的”事物间某种固有的关系，这种关系是换喻式的或隐喻式的，如十字架、羔羊、善良的牧者等。在文学理论上，这一术语较为确当的含义

应该是：甲事物暗示了乙事物，但甲事物本身作为一种表现手段，也要求给予充分的注意。¹⁰

有人提出“纯象征主义”的观点，这种观点不是把宗教和诗歌贬低为遵照仪式安排的可感知的意象，就是从道德的或者哲学的超验现实出发，把一般的“符号”与“意象”统统排除，而这种超验现实却完全存在于一般符号与意象之外。另外，有人把象征主义看成是可以计算的、服从个人意志的某种东西，是把观念转变为图解式的、教育的、可感知的术语的一种审慎的心理活动。但柯勒律治说，寓言只是“把抽象概念转变成图画式的语言，它本身不过是感觉对象的一种抽象……”，而象征“的特征是在个性中半透明式地反映着特殊种类的特性，或者在特殊种类的特性中反映着一般种类的特性……最后，通过短暂，并在短暂中半透明式地反映着永恒”。¹¹

“象征”与“意象”和“隐喻”之间有无重大意义上的区别呢？首先，我们认为“象征”具有重复与持续的意义。一个“意象”可以一次被转换成一个隐喻，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分。韦克斯蒂德（J. H. Wicksteed）在论及布莱克的《天真之歌》与《经验之歌》两首抒情诗时说：“比较而言，诗中几乎没有实际的象征，但却不断地、大量地使用了象征的隐喻。”叶芝早期有一篇文章评雪莱诗中的“核心象征”说：

人们在他的诗中发现，除了无数没有明确（固定？）象征意味的意象，还有许多意象肯定就是象征，以后随着时间的流逝，他开始有意地从越来越多的象征意义上使用意象。

像他诗中的洞穴和塔就是这类意象。¹²

给人以深刻印象、经常可见的一个现象是：一个作家早期作品中的“道具”往往转变成其后期作品中的“象征”。亨利·詹姆斯在其早期作品中曾苦心孤诣地创作关于人物和地点的视觉意象，而在后期作品中所有这一切意象都变成隐喻性的或象征性的了。

只要讨论到诗歌的象征问题，就很可能出现把象征分成现代诗人的“私用象征”与前代诗人广泛采用并容易理解的象征的情况。“私用象征”一词首先至少是一种指责，但我们对诗歌象征的感情与态度仍是十分矛盾的。要用一个别的词来取代“私用的”一词是困难的；如果我们用“约定俗成的”或“传统的”取代，就与我们期望诗歌是新奇惊人的看法相抵触。“私用象征”暗示一个系统，而细心的研究者能够像密码员破译一种陌生的密码一样解开它。许多私用象征系统（如布莱克与叶芝的系统）中，有大部分与象征的传统重合，即使重合的部分并不是最普遍被接受的象征。¹³

当我们谈过了“私用象征”与“传统象征”之后，还须提及一种公开的“自然的”象征，这一提法也有它本身的问题。弗罗斯特（R. Frost）某些最佳的诗作就使用了自然的象征，但我们发现，他这些象征的含义却不易把握：《荒径》《墙》《山》等都是这类象征。在《林畔驻马》一诗中，“我睡前还要赶许多里路”（“miles to go before I sleep”）从文字上看是对旅人的写实，但在自然的象征语言中，“睡”就是“死”；如果再把诗中“林子真可爱，又黑又深”（“woods are lovely, dark and deep”这里的三个形容词都是赞颂性的）一句与带有道德和社会约束的“实践诺言”（“promise to keep”）相对照，我们就不能完全否认，这里，象征带有死亡的含义（虽然并非一定要有这种含义），也就是在审美的观照下，把死亡看作一个负责任的人的某种停止。大概，爱好诗歌的读者都不会误解弗罗斯特的意思。弗罗斯特之所以吸引了大量的读者，部分原因正是由于他诗中的自然的象征，可一些读者一旦把握了象征的可能性，就过分强调他这些自然的象征及其有关的东西，把他的多义象征性固定为

一种僵硬的解释，完全违背了诗歌表述的实质，特别是当代诗歌表述的实质。¹⁴

本章题目的第四个术语是“神话”，这一术语在亚里士多德的《诗学》中意味着“情节”“叙述性结构”“寓言故事”。它的反义词是“逻各斯”。“神话”是一种叙述，是故事，与辩证的对话和揭示性文学相对照；它是非理性的、直觉的，与系统的、哲学的相对照：它是埃斯库罗斯的悲剧，与苏格拉底的辩证法相对照。¹⁵

“神话”是现代批评家喜用的一个术语，它包含了一个重要的意义范围，涉及了宗教、民谣、人类学、社会学、心理分析与美术等领域。通常反对它的观点则把它置于和“历史”“科学”“哲学”“寓言”“真理”相对的位置上。¹⁶

在17、18世纪的启蒙主义时代，这一术语通常有轻蔑的含义：“神话”就是虚构，从科学和历史的角度讲，它是不真实的。但在维科的《新科学》中这一观念已经发生变化。从德国的浪漫主义者到柯勒律治、爱默生和尼采，这一术语所包含的新的观念逐渐取得了正统的地位，即“神话”像诗一样，是一种真理，或者是一种相当于真理的东西，当然，这种真理并不与历史的真理或者科学的真理相抗衡，而是对它们的补充。¹⁷

从历史上看，神话起源于宗教仪式并与之密切相关，它是“宗教仪式的口头部分，是宗教仪式表演的故事”。仪式是由牧师的代表为社会举行的，目的是祝福禳灾；它是不断重复、永久必要的“日程”，出现在丰收、人类生育、青年成人进入社会以及为死者的未来敬献供品等场合。但从更广一点的意义上说，神话是无名氏创作的故事，讲述世界的起源与人类的命运：社会为青年人提供有关解释，即世界和人类为什么是现在这个样子，以及向他们展示自然与人类命运的富有教育意义的意象。¹⁸

从文学理论看，神话中的重要母题可能是社会的或超自然的（或非自然的，或非理性的）意象或画面、原型的或关于宇宙的叙述或故事、对我们永恒的理想中某一时期的事件的一种再现，这种再现是纲领性的，或是带着末世情调的，或是神秘的。在当代的思想中热衷于神话研究的人可以集中在上述任何一个母题上，然后再向其他的母题扩展。这样，索雷尔（G. Sorel）认为全世界工人的“总罢工”是一个神话，意思是说，这样一个理想永远不会成为历史事实，但为了促进和鼓励工人，必须将它表现成未来的历史事件；可见，神话是纲领性的。尼布尔（R. Niebuhr）把基督教的末世观点说成是神话的：耶稣复活与末日审判的意象是未来的历史，是对现世的、永恒的、道德的、精神上的评判。¹⁹ 假如神话与科学或哲学相对立，则神话以图画的、直觉的具象与理性的抽象相对立。一般地说，文学理论家及其辩护者在这方面主要的反对意见也是：神话是社会的、无名氏的和集体的。在现代，我们能够考定一个神话的创作者或某些创作者；但假若神话的作者被遗忘了，为人们所不知，或者说作者是谁的问题对神话的存在并不重要，也就是说，它已经被社会接受，获得了“信仰者的认可”，那么，它就依然具有神话的性质。

“神话”这一术语是不易界定的，今天，它是指一个“意义的范围”。我们常听到人们说，画家和诗人在探寻一种神话；我们也听到关于进步和民主的“神话”。我们还听人说，“神话回到了世界文学中”。然而，我们还听人说，人们不能创造神话，不能随意相信某一神话或者使某一神话存在：书籍已经接替了神话，正如世界性的大都市已经接替古希腊城市国家的同族社会一样。²⁰

那么，现代人没有神话，或者没有一套关联的神话系统吗？尼采的观点是：苏格拉底和那些诡辩家们，即“知识分子们”已经毁灭了古希腊的“文化”生活。与此相似的观点认为，启蒙主义毁灭了或者说开始摧毁了基督教“神话”。但另外一些作家认为，现代人有一套肤浅的、不充分的，甚至“虚假的”神话，例如，广告鼓吹的“人类

进步”的神话、“平等”的神话、普及教育的神话、卫生和社会福利的神话等。上述两种观点之间的共同因素似乎是这样一种判断（这种判断很可能是真实的），即当古老的、流传已久的、执着于自我的生活方式（仪式及其神话）被“现代主义”打破时，大多数人（或所有的人）都变得贫乏了：因为人不能仅仅靠抽象概念生活，因此，就必须用生造的、临时创作的、片断的神话（理想的未来画面）来填补自己的虚空。对那些具有想象力的作家来说，如果说他需要神话，就是说，他感到有必要与社会沟通，有必要使人们承认他是在社会内起作用的一个艺术家。法国的象征主义诗人处在一种自我满足的孤立状态中，他们是一群与世隔绝的专家，他们认为，诗人要么出售自己的艺术，要么保持自己艺术审美上的纯洁与冷漠，他必须在此二者之间做出抉择。然而，叶芝尽管十分尊重马拉美，却感到有必要使自己和爱尔兰结合起来。因此，他把传统的凯尔特人的神话与他自己对近代爱尔兰社会所做的解释复合在一起。在这套神话中，他对奥古斯都时期的盎格鲁—爱尔兰人（斯威夫特、贝克莱、伯克）做了随心所欲的解释，正如林赛（V. Lindsay）按照自己的想象对美国的英雄人物做随意的解释一样。²¹

对于许多作家，神话是诗歌与宗教之间的共同因素。有一种现代观点（代表人物是阿诺德与早期的理查兹）认为诗歌将愈来愈多地取代现代知识分子再不能信仰的超自然的宗教。但另一种观点却可能更有影响力，认为诗歌无法长期取代宗教的位置，因为宗教消亡后，诗也就无法存在。与诗歌相比，宗教是更大的神秘。宗教神话是诗歌隐喻合法的、规模巨大的源泉。于是，惠尔赖特抗议实证主义者的“宗教真理与诗歌真理实际上是虚构”的观点，同时主张，“我们需要的是一个神话—宗教的观点”。持这种观点的较早的英国代表是丹尼斯（J. Dennis），较近的是梅琴（A. Machen）。²²

在这一系列的问题（意象、隐喻、象征、神话）上，我们对较老的理论是不赞同的。较老的理论仍是从外部的、表面的角度来研究它

们，把它们的绝大部分作为文饰或修辞性的装饰，将之从其所在的作品中分离出来。而我们的观点则与此不同，认为文学的意义与功能主要呈现在隐喻和神话中。人类头脑中存在着隐喻式的思维和神话式的思维这样的活动，这种思维是借助隐喻的手段，借助诗歌叙述与描写的手段来进行的。所有这四个术语使我们注意到文学作品的各个方面，它们把过去分割的“形式”与“内容”准确地沟通并联系在一起。这些术语具有两个方面的意义：一方面，它们把诗歌拉向“外在图像”和“世界”；另一方面，又把诗歌拉向宗教和“世界观”。当评述现代研究方法时，我们能够感觉到新老理论之间的对立。因为较老的理论把它们视为审美的手段（尽管仅仅作为文饰），而今天的新理论的危险也许在于过分强调了“世界观”。那些在新古典主义末期写作的苏格兰修辞学家自然认为明喻和隐喻是可以计算、选择的；而今天的分析家们则紧步弗洛伊德的后尘，倾向于认为，一切意象都是对人类思维中无意识活动的揭示。我们应在新老两派观点间做一很好的平衡，一方面避免修辞学派的偏见，另一方面避免心理学传记派和“寻求启示派”的过激。

过去25年的文学研究在理论与实践两方面都做了不少探索。我们尝试建立修辞手段的类型学，或者说得更专门一点，就是建立诗歌意象的类型学；我们还写了许多专著和论文来研究个别诗人和作品的意象（莎士比亚是一个热门课题）。随着人们写“实用批评”文章的热情高涨，已经出现了一些极有见地的修辞学与方法学的论文，这些文章仔细研究实践家们有时太过轻易的假设。

许多文章致力于把划分得过于琐细的修辞手段——达250项之多——归纳成两三个大类。“变音形类辞格（scheme）”和“变义类辞格（trope）”²³即这些归类法之一，也即分成“语音辞格（sound figures）”与“语义辞格（sense figures）”两类。另外有人试图将其划分为“言辞类辞格（verbal figures）”与“思维类辞格（figures of thought）”。但上述两种二分法均有不足之处，它们只是暗示

了一种外在的、极表面的、缺乏表达功能的结构。这样，在任何传统的体系中，押韵和头韵既是变音形类辞格，又是声音的装饰；但我们知道，首韵和尾韵都有联结感觉和语意的作用。19世纪把双关语看作是一种“文字游戏”、最低级的“智慧形式”；18世纪，特别是艾迪生，就已把双关语看作是一种“假智慧”。但巴洛克诗人和现代诗人却把双关语严肃地用作一种双重的含义、一种“同音异形异义”词，或“同音异义”词，或一种有意的“含混”。²⁴

撇开变音形类辞格不谈，我们可以把诗歌的变义类辞格最贴切地分作相近的和相似的两类。

传统上相近的辞格是换喻和举喻。它们所表达的关系在逻辑上或数量上是可以分析的：因代表果，或者果代表因；容器代表容器中装的东西；附属语代表主语（如“the village green”[“绿色的乡村”]、“the briny deep”[“深深的海”]）。在举喻中，比喻词与其所代表的事物间的关系是内在的，它告诉我们某一事物的样品或部分，以代表该事物的全体，以一个小类代表一个大类，以内容代表形式和功用。

在谢利（J. Shirley）那几句为人熟知的诗句中，说明了换喻的传统用法，即以惯用的装备——用具和工具——代表社会地位：

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

（王杖和皇冠必将滚落
在尘埃中它们就等于
可怜的镰刀和铁锹。）²⁵

更引人注目的是换喻式“转换形容词”的使用，这是维吉尔、斯宾塞、弥尔顿、格雷等古典派艺术诗人作品中一种文体的特色：“Sansfoys dead dowry”（意为“圣斯伏依的死去的嫁妆”）中将形容词（dead——死的）从占有者（Sansfoys）转到被占有的东西（dowry——嫁妆）上。在格雷的“drowsy tinklings”（“昏昏欲睡的铃”）和弥尔顿的“merry bells”（“欢乐的钟”）中，形容词实际上分别指佩铃的人和敲钟的人。在弥尔顿的牛蝇在“吹着她闷热的号角”（“winding her sultry horn”）一句中，形容词形容的是闷热的夏季黄昏，这种情形乃是由牛蝇发出的嗡嗡声联想而来的。所有这些从上下文中摘出的例子，似乎都能从万物有灵论的角度去读。关键是联想的逻辑是否起作用，或者说一种持续的拟人化是否起作用。

虔诚的宗教诗，不论是天主教的，还是福音派教会的，似乎不可避免地是隐喻式的。它的确主要是隐喻式的，但新古典主义赞美诗的作者瓦茨（I. Watts）则采用换喻而获得了感人、庄严的效果：

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.
See, from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down;
Did e'er such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown?

（当我审视这奇妙的十字架
光荣的王子死在那上边，

我把最丰富的收获只当作损失
用轻蔑浇灭我全部的傲慢。
看吧，从他的头，他的手，他的肋
混合流下的是哀愁和爱怜；
这种爱和哀愁从前可曾合流
或者荆棘曾编织过如此华美的皇冠？）²⁶

一个接受另一个时代风格训练的读者很可能听完这首赞美诗，但却体会不到“哀愁”（sorrow）与“爱”（love）即等于“水”（water）和“血”（blood）。他为爱而死，他的爱是因，流血是果。17世纪诗人夸尔斯（F. Quarles）认为“用轻蔑浇灭”提出了一个视觉上的隐喻，它也许可以解释成“傲慢之火被一桶轻蔑的水浇灭”，但“浇灭”一词在这里是一种语义上的强化：对自己的傲慢极为鄙视的意思。

不过，这仍然是“换喻”一词狭隘的用法。最近有人提出了一些更大胆的看法，认为换喻是文学上的一种形式，甚至认为换喻与隐喻可能是两类诗歌的主要结构，即在一个单一的语言表达的世界里由相近的事物的运动引起联想的诗和把多元混杂的世界结合起来加以比较因而引起联想的诗，毕勒（K. Bühler）曾把后一类诗令人惊讶地说成是“包含了各种世界的鸡尾酒”。²⁷

在一篇讨论惠特曼的卓越论文中，米尔斯基（D. S. Mirsky）说：

《巨斧之歌》中的许多分散的意象都是无以数计的换喻意象，是构成全诗民主建设性主旨的范例与样品。²⁸

我们可以说惠特曼诗歌创作方法的特点是一种分析式的展开法，即将某些巨大而平行的范畴逐条解析开。在与《巨斧之歌》类似的《自我之歌》中，他的主要目的是把细节、个别的事物作为一个整体的部分逐项展示出来。虽然他酷爱开列清单，条分缕析，但他并不真是一个多元论者或个人人格至上论者，而是一个泛神论的一元论者；他这种逐条解析法的全部效果不是造成复杂性，而是简明性。他首先逐项摆出他的项目，然后大量地解析它们。

隐喻曾经吸引过从亚里士多德以来的许多文学理论家以及修辞学家的注意，亚里士多德本人就既是文学理论家又是修辞学家，近年来，它又吸引了不少语言理论家的广泛重视。理查兹就曾激烈地反对把隐喻视为普通语言实践的背离，而不是自有其特征的、必不可少的资源。椅子的“腿”、山的“脚”、瓶子的“颈”全都是通过类比的方法将人体的部分用在了无生命的物体上。但这种引申的意义已然完全融入语言中，即便是在文学与语言上十分敏感的人都不再感到它们的隐喻含义。它们是“消失的”“用滥了的”或者“死的”隐喻。²⁹

我们必须将符合“语言普遍原则”的隐喻（理查兹语）与特殊的诗歌隐喻区别开。坎贝尔（G. Campbell）把前者交给语法学家去处理，而把后者交给修辞学家去处理。语法学家是从词源学的角度来判别词汇的，而修辞学家是从它们是否“对听众产生效果”的角度来判别词汇的。冯特（W. Wundt）否认像桌子的“腿”、山的“脚”之类语言上的“转借”是隐喻，他认为真正隐喻的评判标准是使用者为了产生一种感情上的效果故意生造出来的。康拉德（H. Konrad）把隐喻分成“语言的”隐喻与“审美的”隐喻两类，指出前者（如桌子的“腿”之类）强调了物体的主要特征，而后者是要给一个物体以新的印象，使它“沉浸在一种新的气氛中”。³⁰

隐喻中难以分类的例子，也许最重要的是某一个文学流派或某一代文学共同使用的隐喻。这类例子有古英语诗人使用的“骨房”（“b

one house”）、“天鹅路”（“swan-road”）、“词窖”（“word-hoard”）之类的套语；荷马常用的隐喻有像“玫瑰指的黎明”（“rosy-fingered dawn”，《伊利亚特》第一卷中使用达27次之多）；伊丽莎白时代常用的有：“珍珠牙”（“pearly teeth”）、“红宝石唇”（“ruby lips”）、“象牙颈”（“ivory necks”）和“金丝发”（“hair of golden wire”）；奥古斯都时代常用的有：“水平原”（“watery plain”）、“银溪”（“silver streams”）、“涂上瓷釉的牧场”（“enamelled meadows”）等。³¹在现代读者看来，这些隐喻中的一部分（特别是那些盎格鲁-撒克逊诗人使用的）是大胆的、“富有诗意的”，而其余大部分则是过时的、古怪的。毫无疑问，无知会使人把自己不熟悉的一些最早的例子看成是来历不明的。确实，一种语言词源学上的隐喻往往不被讲本民族语言的人“认识”，反倒常被那些具有敏锐的分析力的外国人看成是独特的诗的成就。³²一个人必须既很熟悉语言的传统法则，又很熟悉文学的传统法则，才能感觉和衡量某一诗人所用隐喻的意图。在古英语中，“骨房”“词窖”无疑与荷马“长翅的词汇”（“winged words”）属于同一类型。它们成了诗人学艺的一部分，由于在传统上为人熟知，属于专门的仪式性的诗的语言，因而给听众以快感。它们的隐喻的作用既非全被认识，也非全部丧失：像许多基督教的象征一样，可以说它们是仪式性的。³³

在我们这个满脑子是“发生学”的时代里，许多人自然都重视研究隐喻的起源，把它看作既是语言的一个法则，又是文学上一种想象力和行动的方式。“个体发生史重现了种系发生史”；反过来，我们相信，通过对原始社会与儿童进行分析性的观察能够重建史前文化史。按照维尔纳的说法，只有在那些使用禁忌、避讳，也即避免直呼其名的原始民族中才大量使用隐喻。³⁴我们立即想到富有才智的犹太人把不能直呼其名的上帝称作“岩石”“太阳”“狮子”等等，也想到我们自己社会中那些委婉的说法。但很明显，惧怕产生的需要不是

唯一的隐喻发明之母。我们也常对自己喜爱的东西，对自己期望、流连、沉思的东西采用隐喻的说法，目的是从不同的角度，在一个特殊的焦点上，由所有类似的东西反映出的不同的光线中去观察它。

如果我们从语言隐喻和仪式隐喻的动机转而考虑诗歌隐喻的目的性，那就必然牵涉一个更广大的范围，这就是想象性文学的整个功能的问题。我们的“隐喻”整个概念中的四个基本因素似乎是类比、双重视野、揭示无法理解却可诉诸感官的意象、泛灵观的投射。这四个要素从来不是同等重要，随着国与国、美学时期与美学时期的不同，人们对它们的态度也不同。一位理论家认为，希腊—罗曼民族的隐喻差不多只是一种类比（一种准合法的平行比较），而意象符号则显然是条顿民族的隐喻。³⁵但这种不同民族文化上的对照几乎无法包含意大利与法国诗歌，特别是从波德莱尔、兰波到瓦莱里的法国诗歌在内。从不同时期和流行的不同生命哲学的角度对隐喻的四要素加以区别似乎是更可行的办法。

每一个时期的文体都有自己独特的修辞格，以便表达自己的世界观；就隐喻这样基本的修辞格而言，每一个时期均有其特别的隐喻法。例如，新古典主义时期的诗歌就惯用明喻、迂回语、装饰性形容词、警句、平衡语、对偶等。在这个问题上，可行的、明智的立场往往留下两三种，而不是多种，第三种立场往往是处在两种已经指明的极端异说之间的、居中的、调解的立场：

一些外国作家和我们自己的作家轻视，

只有古典作家或现代作家才珍视。³⁶

巴洛克时期，典型的修辞格是似非而是的反语法、逆喻以及乖异的矛盾语法。这些都是基督教的、神秘的、多元论的修辞格。真理是复杂的。有许多认识真理的方式，每一种都有自己的合法性。某些类

型的真理只有通过反论或者精心设计的歪曲才能表达。上帝可以说成是与人同形同性的，因为他是根据自己的形象创造人的；但他又是超验的他者。因此，在巴洛克宗教里，关于上帝的真理可以通过类似的意象来表达（如羔羊、新郎）；也可以通过一对矛盾的或相反的意象来表达，如在沃恩（H. Vaughan）的诗中，“深邃而炫目的黑暗”（“deep but dazzling darkness”）一句便是一例。新古典主义的头脑喜欢明确的区别与理性的演进，即从大类到小类，从个别到类别这样的换喻式的发展。但巴洛克的头脑却喜欢用一种无法预料的联合方式立即召唤出一个包括许多世界，甚至所有世界的宇宙。

从新古典主义诗歌理论的观点看，典型的巴洛克修辞格无疑是趣味低下的、“虚假的机智”，它们不是对自然与理性肆意歪曲，就是以不忠实的态度玩杂技，然而以历史的观点来看，它们则是对一种多元主义的认识论和超自然的本体论的修辞—诗意的表达。

“乖异的矛盾语法”（“Catachresis”）给我们提供了一个极有趣的例子。1599年霍斯金斯（J. Hoskyns）把这一术语变成英语，称之为“滥用法”，并哀叹说，它“现时已很流行……”。他认为这是一个牵强的术语，“比隐喻还糟糕”，他从锡德尼的《阿卡狄亚》中引出“他听到一个美丽的声音”（“a voice beautiful to his ears”）一句作为例子，说明本来是表示视觉的词，却非要生硬地用到听觉上。蒲柏（《没落的艺术》[1728年]）引用“割胡须”（“mow a beard”）和“剃草”（“shave the grass”）作为乖异的修辞的例子。G. 坎贝尔（《修辞的哲学》[1776年]）则引用“美丽的声音”（“beautiful voice”）、“看起来具有旋律的”（“melodious to the eye”）作为一对乖异的修辞，虽然他承认“甜蜜本来是味觉上的，现在也可以用来表示一种气味、一种旋律、一种景象”。坎贝尔认为，好的隐喻使用“可感知事物”来暗指“纯理性的事物”，因而哀叹不该在可感知的事物中间进行类比。另一方面，一位近代的天主教修辞学家（其艺术趣味是巴洛克—浪漫主义的）把乖异矛盾语法说成

是从两个物体的相似引出的隐喻，他呼吁对这种比喻的优点加以研究，并从雨果引出“露水的珍珠”（“les perles de la rosée”）和“树叶的雪”（“il neige des feuilles”）作为例子来阐明它。

37

另一类隐喻在巴洛克派看来是可以接受的，但在新古典主义派看来却是索然无味的。这类隐喻是将较伟大的事物变为较卑微的事物；我们可以称它为贬抑的隐喻或俚俗化的隐喻。巴洛克诗歌中最有特色地混合的“世界”就是自然的世界与人类的技艺世界。但是，新古典主义从艺术是对自然的模仿的观点出发，认为自然趋同于艺术的观点是不正常的、乖异的。例如，吉本斯（T. Gibbons）于1767年警告说要摒除矫饰的、“怪诞的”比喻，并举了下面的例子：

对上帝创造万物某几个部分的下列描述：把山脉加以浮雕，给较小的海涂上瓷釉，对大洋精工透雕，把岩石装上网状的浮饰。 38

毫无疑问，某些自然大于艺术的隐喻在新古典主义的诗歌中是存在的，但只有在某些情况下，才能说这种隐喻是多余的形容词。蒲柏的《田园诗歌》和《温莎森林》提供了这方面的例证：“新添的羞涩‘涂抹’水一般的镜子”（“Fresh rising blushes *paint* the watery glasses”）；“羞赧的花神在那里‘涂抹’‘上了瓷釉’的大地”（“there blushing Flora *paints* th’ *enamelled* ground”），但这类诗句一般说来是清晰的。德莱顿在1681年写的文章中并不羞于承认，当他还是一个孩子的时候，他就像一个孩子那样去思索：

我记得当……我那时认为与西尔维斯特（J. Sylvester）所译的杜巴达（G. S. Du Bartas）³⁹的长诗相比，不可比拟的斯宾塞简直就是一个平庸的诗人。当我读到下面的句子时，几乎是惊喜若狂了：

Now when the winter' s keen breath began
To chrystallize the Baltic ocean,
To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods.

（此刻冬天凛冽的风开始吹了
把波罗的海变成结晶，
把湖泊变成玻璃，勒住了洪流，
用雪给光秃的树木戴上假发。）⁴⁰

年轻的弥尔顿是杜巴达长诗的另一个读者，他用了一个相同方式的曲喻来结束他的《圣诞节晨颂》；艾略特则在他的《普鲁弗洛克的情歌》一诗开篇的名句中恢复了这一传统：

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table. . .

（当黄昏展开遮没了天空
像一个麻醉在手术台上的病人……）

巴洛克派使用比喻的背后动机是不像古典主义所抗议的那样容易减为一个的，除非我们仅仅指出它较广大的包容性，即它喜好丰富性

胜过单纯性，喜好复音系统胜过单音系统。它更特别的动机是：期望达到语出惊人的效果，取得基督教式的化身的效果，以平俗的事物类比深远的事物以达到教化的目的。

到此为止，我们讨论了比喻的本质，特别探讨了换喻和隐喻；我们还提出了这些比喻在某一时期可能有的风格特征。我们现在来研究隐喻性的意象，这些研究在更大的成分上是在文学批评的范围内，而不是在文学史的范围內。

对于隐喻性的意象，一般的研究有两种，一是美国的，一是德国的，这两种研究都值得特别一提。

1924年，威尔斯（H. W. Wells）出版了一本《诗歌意象》的研究著作，其主旨是要归纳建立意象的类型学，这些类型主要是从伊丽莎白时代的文学引来的，也是用这一时期的文学来说明的。这本书的见解富有洞察力，做出了一些提示性的推论，但在系统化论述上则很不成功。威尔斯认为他的这一研究是非编年性的，不仅可用于伊丽莎白时期，而且可用于所有的时期；他相信他的研究是描述性的，而非评议性的。他研究的基础据说是把比喻“按照上行的顺序从最低级排向最高级，也就是说，从最接近字面的含义排向最有想象力或者印象主义的高度”；但是，这一“反映了想象活动特点与程度的”级别据他说又与评价这些比喻没有直接关系。按照他的编排顺序，共有七种意象。它们是：装饰性意象（Decorative）、潜沉意象（Sunken）、强合（或浮夸）意象（Violent [or Fustian]）、基本意象（Radical）、精致意象（Intensive）、扩张意象（Expansive）、繁复意象（Exuberant）。根据威尔斯提供的历史与评价方面的暗示，我们还可以更有利地将它们的顺序重新加以安排。

从美学上讲，最粗糙的形式是强合的和装饰性的隐喻意象，或者说，“大众的隐喻”或技巧性的隐喻。装饰性的意象大量存在于锡德尼的《阿卡狄亚》中，这种意象可以说是典型的伊丽莎白时期的意

象。强合的意象主要出现在基德与伊丽莎白早期的其他文人的作品中，这种意象是人类早期文化的特征；但从社会的角度讲，因为大多数人都处在较低的文学水平上，因此，处在较低文学形式中的强合意象也就属于“任何时期”。“浮夸的”意象包括“大量的、从社会上讲是十分重要的隐喻”。从价值上判断，上述两方面的类型都“缺乏必需的‘主观’因素”，它们经常把一外在的意象与另一外在的意象联系起来（像乖异的矛盾语法那样），而不是把“外在的自然界与人的内在世界”联系起来。另外，在装饰性与强合的两种意象中，造成比喻关系的两方面是彼此分离的、固定的、互不渗透的。但是威尔斯相信，在隐喻的最高级形式中，比喻的双方互相依存、互相改变对方，从而引出一种新的关系，也就是新的理解。

然后，顺着我们这一分类级别上行，就出现了繁复的意象和精致的意象，前者是强合意象的一种更精巧的形式，后者是装饰性意象的一种更精巧的形式。这里，我们已经略去了这两种意象中那些明显展示精力和才智的形式。从历史上说，繁复的意象可上溯到伊丽莎白时代第一个较伟大的文人马洛，然后到前浪漫主义的彭斯和斯马特；威尔斯说，这类意象“在许多早期的诗歌中占主导地位”。它把“两个含义宽阔且具有想象价值的词语”并置在一起，两个宽阔、光滑的平面以面贴面的形式接触。换句话说，这类意象包含着松散的且建立在简单的价值判断上的比较。彭斯写道：

My love is like a red, red rose

...

My love is like a melody

That's sweetly played in tune.

（我的爱人像一朵红红的玫瑰

.....

我的爱人像一支旋律

奏出甜蜜和谐的声音。)

一个漂亮的女人、一朵鲜红的玫瑰和一支和谐的乐曲之间的共同点是它们的美和称心如意的性质，而它们全都是最好的东西。这里并不是玫瑰般的双颊使那女人像玫瑰，也不是她甜美的声音使她像旋律（如果这样类比，那就变成了装饰性意象）；她之所以像玫瑰，并不是在颜色上、肌肤上或结构上，而是在价值上。⁴¹

威尔斯所谓精致的意象是一种齐整的视觉意象，它与中世纪装饰明丽的手稿和节日庆典的华美彩饰联系在一起。就诗歌而论，它出现在但丁、斯宾塞的作品里。这种意象不仅明晰，而且还可能是精致的、图像式的。但丁笔下的地狱就存在着这类意象，与弥尔顿笔下的地狱大不相同。“这样的隐喻往往被看作徽记或象征。”《莱西达斯》中华美彩饰的比喻——考玛斯穿着毛茸茸的斗篷，戴着草帽，圣彼得戴着教冠，拿着两把钥匙——这些都是精致的意象。它们是“同业公会”的意象：到了弥尔顿的时代，“田园诗”和“挽歌”都有了许多程式的母题和意象。诗中既有一套习用的“套语”，又有一套习用的“意象”。诗的这种保持传统与惯例的特征以及它和视觉艺术、象征性宗教仪式的紧密关系使得从文化史角度思考问题的威尔斯把精致的意象限定在保守的宗教、中世纪、基督教与天主教的范围内。

最高级的意象是潜沉的、基本的、扩张的三类意象（这里，它们仍是按上行顺序排列的）。质言之，潜沉的意象是古典诗歌的意象；基本的意象是玄学派诗歌，特别是邓恩诗歌的意象；扩张的意象主要是莎士比亚、培根（F. Bacon）、布朗和伯克等的意象。这三类意象的共同点就是都具有特别的文学性（即反对图像式的视觉化）、内在

性（即隐喻式的思维）、比喻各方浑然一体的融合（即具有旺盛的结合繁殖能力）。

潜沉意象不可与过去的或陈腐的意象相混淆，它总是潜伏在“全部视觉之下”，它诉诸感官以具体的意象，但不做明确的投射和清楚的呈现。它缺乏暗示，因此，适用于沉思性的诗歌。伊丽莎白时代使用潜沉意象的一个范例是丹尼尔（S. Daniel），他的诗作受到华兹华斯和梭罗（H. Thoreau）的称赞：

unless above himself he can

Erect himself, how poor a thing is man!

（只要不在他自己之上他能够

树立自己，人是多么可怜的东西！）⁴²

莎士比亚是使用潜沉意象的大师。在《李尔王》中，埃德加说：

Man must endure

Their going hence, even as their coming hither;

Ripeness is all.

（人必须忍受

他们的死亡，正如他们的出生一样；

成熟就是一切。）

“成熟”就是一个潜沉意象，可能是来自果园和田野。这里，在自然界植物循环的必然性与人的生命循环的必然性之间提出类比。新

古典主义的诗人们很可能在他们的诗作中“掺杂了”莎士比亚式的潜沉意象：

O how can summer' s honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.

（哦，夏天蜂蜜般的呼吸怎能抗得住
槌打的日子的灾难性的围攻。）⁴³

这句诗需要做仔细的分析性的扩展，因为它比喻中套着比喻：“日子”是时间、时代的换喻，而时间和时代又被隐喻为对一座城池的围困和用攻城槌来攻击的对象。是什么抗得住这些攻击呢？是青春，像城池般，或城池的统治者般坚定的青春，青春还被隐喻为夏天，说得更确切些是被隐喻为夏天芳醇的气息：夏季百花的芬芳之于大地正如甘甜的呼吸之于人体。这是一种以部分或附属部分来比喻全体的方法。倘若人们试图要把槌击的围攻和人的呼吸齐整地纳入一个意象中，那就会显得拥塞滞重。比喻的运动是迅速的，因此是省略的。⁴⁴

基本意象之所以被称作基本的，也许是因为比喻的各方面仅在它们的根基上会合、在一个看不见的逻辑面上会合的缘故，这正如一个事件最终的原因那样，并不在并列的、明显的表面上会合。因此，基本意象各方面中较次要的方面似乎是“无诗意的”，或者因为它太浅俗、功利性太强，或者因为它技术性、科学性、学术性太强。这就是说，基本意象把一些没有明显感情联想的、散文式的、抽象的或实用性的东西作为隐喻的表达工具。邓恩在他的宗教诗中就使用了许多来自《热烈的几何学家》中的比喻。而且，在《第一个周年纪念日》中

使用了一个假医学上的比喻，这一比喻除了使比喻的各方有特别的重叠之外，还似乎乖异地指向——错误的（即蔑意的）方向。

But as some serpents' poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here, to fit
That unto us; she working more than it.

（可是正如有些蛇毒不伤人
除非从活蛇的口中喷出，
她的贞洁需要她在这儿，把毒害
加在我们身上； 她比蛇毒更毒。）

这可能是典型的基本意象。还有一个更明显但不十分乖异的例子，那就是邓恩《别离辞： 节哀》中关于圆规的比喻。但正如威尔斯精辟地评述的那样，如果采取“分析性的方式”写作，基本意象可以从诸如山、河、海之类属于浪漫主义意象的范围内脱化出来。⁴⁵

最后，我们要谈及扩张意象，从名字来看，扩张意象与精致意象是相反的。假如精致意象是中世纪和教会的意象，那么，扩张意象就是预言和进步思想的意象，是“强烈的感情和有独创性的沉思”的意象，这类意象在伯克、培根、布朗，尤其是莎士比亚的作品中形成了包容广大的哲学与宗教的隐喻。就其定义来说，扩张的意象是这样一种意象，即比喻的双方都给人的想象以广阔的余地，它们彼此强烈地限制、修饰： 根据现代诗歌的理论，比喻双方“相互作用”“相互渗透”是诗歌作用的核心形式，而这种情形大量地发生在扩张意象中。我们可以从《罗密欧与朱丽叶》中找出例证：

Yet, wert thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise.

（然而，即使你像那最远的海
冲刷的广阔的岸那样遥远，
我也要为这样的货物冒险。）

我们还可以从《麦克白》中找出例子：

Light thickens, and the crow
Makes wing to the rocky wood:
Good things of day begin to droop and drowse.

（日光阴暗下来，那乌鸦
振翅飞返鸦林：
白昼美好的事物开始垂下头、打盹。）

在《麦克白》这几行诗中，莎士比亚给了我们一种“隐喻的罪恶背景”，这就形成了一个扩张的隐喻，它把黑夜与恶魔般的罪恶、日光与美好的事物平行类比，尽管不是以明显的方式来比喻，而是以暗示性的、诉诸感官的个别具体意象来表达的：“日光阴暗下来”；事物“垂下头、打盹”。在“白昼美好的事物开始垂下头、打盹”一句中，诗意的朦胧与诗意的具体会合了。句中的主语与谓语翻来覆去相互作用；如果从动词开始，我们就会问，什么样的事物——鸟、动物、人、花——垂下头、打盹呢？然后，注意到主语的抽象性，我们

就会问，垂下头、打盹是否隐喻着“不再保持警惕”，“在罪恶的力量面前怯懦地畏缩呢”？⁴⁶

像昆体良这样的修辞学家们已经做了许多的研究。他们把用有生命的事物来比拟无生命的事物的隐喻与用无生命的事物来比拟有生命的事物的隐喻分开，但他们仍然是从修辞手法上加以区别的。我们的第二位类型学家朋斯却把它们看成是两个极端之间的巨大对照，一方面是神话式的想象，它把个人人格投射在外部事物上，赋予自然生命和灵魂，另一方面是截然相反的想象，它在陌生、异己的事物中摸索，使自己失去生命和主观意识。比喻表达的一切可能性都被这两种也即主观的和客观的方式概括尽了。⁴⁷

罗斯金把这两者中的第一种方式称为“感情的谬误”；如果我们考虑到它向上可以用到上帝，向下可以用到树木和石头，我们可以把它称作拟人法的想象。⁴⁸一位专攻神秘象征主义的研究者提出，世上的事物有三种一般的结合方式可用来对最高的神秘经验做象征性的表达：1）无生命事物之间的结合（物理混合、化学混合：灵魂在上帝之火中显现为火花、木头、蜡、铁；灵魂是土壤，上帝则是浇灌土壤的水；灵魂是河，上帝则是使之流入其中的海）；2）根据物体支配其生命各种要素的方式悟出的结合：

在圣经中，上帝是由那些特别的事物代表的，我们完全不能与这些东西分离——无孔不入的光和空气、我们每天都要以不同的方式用到的水。⁴⁹

因此，对世界的神秘主义者来说，上帝是灵魂的食物与饮料，是灵魂的面包、鱼、水、牛奶、酒；3）人伦关系中的结合——父与子、夫与妻。

这三种结合中的前两种被朋斯归入他的第二个终极类型，即隐喻性的直觉中，也即“移情作用”的隐喻，这种隐喻本身可以再分为“神秘的”和“巫术的”两类。神秘的隐喻我们已从神秘主义者的角度而不是从诗人的角度加以阐释，神秘主义者把无机因素作为象征来处理，也即不是把它们看作纯的观念或观念的类比，而是看作既是事物的表现，又是事物的再现。

根据艺术史家沃林格（W. Worringer）的解释，巫术式的隐喻是自然世界的一种“抽象”。沃林格研究了埃及、拜占庭、波斯的艺术，这些艺术“把包括人在内的有机世界贬低为一种线型的几何形式，并且往往为了纯的线、纯的形式和纯的颜色而完全抛弃有机世界……”“装饰现在已经将自己与……分离……它不再随着生命的流动而变化，而是严肃地面对着它……其目的不再是矫饰，而是施行巫术……装饰……是与时间隔离的；它只是一种固定和稳定的延伸。”

50

人类学家在原始人的文化中找到了泛灵论与巫术两种信仰。泛灵论的目的是与人格化了的灵魂，即死者、神交好，抚慰、劝化并团结它们。巫术是科学的前身，它研究事物所具有的威力的法则：咒语、护符、魔棒和魔杖、图像、古物等。巫术又有正邪之分。正术即信奉基督教神秘教义的术士们的巫术，像阿格里帕和巴拉塞尔士两人就属此类；邪术即恶人的巫术。但不论正邪，二者都相信事物中存在的力量。巫术是通过制造意象而影响艺术的。西方的传统将画家、雕刻家和手工艺人的技艺联系在一起，像赫淮斯托斯、代达罗斯、皮格梅林等都是能使意象具有生命的艺人。⁵¹在民谣美学中，意象的制造者是巫师和魔术师，而诗人则是获得灵感的、心醉神痴的、在生产上疯狂的人。⁵²原始社会的诗人可以造出符咒，而现代诗人如叶芝等则能够在诗中使用巫术的意象，即把文学意象用作一种巫术—象征的意象。⁵³神秘主义却采取相反的态度：意象是一种精神状态产生的象征；是一种表达的意象，而不是一种解释根本原因的意象，而象征对

那种精神状态不是必需的，因为同样的精神状态还可以用别的象征来表达自己。⁵⁴

神秘的隐喻与巫术都是毁坏生命的（de-animizing）：它们和把人自己投射到非人世界的隐喻恰是相反的；它们召集另一个世界，即没有生命、不朽的艺术和物理的法则的世界。布莱克的“老虎”就是一种神秘的隐喻：上帝或者上帝的某一方面是一只老虎（低于人又超于人），而这只老虎（及其制造者）读起来又像是高温下锻造的金属。这只“老虎”不是动物园里活生生的老虎，也不是布莱克可能在伦敦塔上看见的老虎，而是作者心目中一个幻觉的生物，既是一个事物，也是一个象征。

巫术性的隐喻缺乏这种半透明性。是美杜莎的面具使活人变成石头的。朋斯认为乔治（S. George）是这种巫术性隐喻的代表，是把活人化成石头的愿望的体现者。

乔治的赋予形式的精神化（form-giving spiritualization）之所以能起作用，不是由于人类心理的自然冲动要向外界投射自己造成的，而是在根源上，一种对生物学上的生命的强力摧毁，一种有意的“隔绝”（“异化”）造成的。这种“隔绝”正是准备形成一个内在的、巫术般的世界的基础。⁵⁵

在英语诗歌中，狄更生（E. Dickinson）和叶芝以不同方式采用了这种毁坏生命的、反神秘性（anti-mystic）⁵⁶的隐喻：当狄更生想要表达死亡的感觉与复活的经验时，她喜欢采用那些行将死亡的、正在硬化的、正在石化的经验。“这不是死亡”，而是：

As if my life were shaven

And fitted to a frame,
And could not breathe without a key. . .
How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try! Can you stir the awful rivet?
Try! Can you lift the hasps of steel?
（仿佛我的生命已被削去一层
被塞入一个框架中，
如没有一把钥匙便不能呼吸……
这双低矮的脚蹒跚地走过多少次，
只有焊住的嘴才能说出；
试试看！你能转得动那可怕的铆钉吗？
试试看！你能抬得起那钢做的搭扣吗？） 57

叶芝在《拜占庭》（1930年）一诗中达到“诗歌即巫术”的最高成就。在1927年的《驶向拜占庭》中，他已把充满生命的生物世界与拜占庭的艺术世界放在对立面上，在生命世界里“青年人互相拥抱……大海中充满了鲭鱼”，而在艺术世界里一切都是固定的、僵硬的、非自然的，这是一个“黄金镶嵌的”“黄金涂瓷的”世界。从生物学上讲，人是“正在死亡的动物”；他想不朽的希望是通过“被收集入永恒的世界”来实现的，他不再从“任何自然界的事物上获得一个形体”，而是成为一件艺术品，成为一条金枝上的一只金鸟。从某一个角度看，《拜占庭》是叶芝诗歌“体系”的一个简洁的书面注释，是一首包含了他的宗旨的诗；从另一个角度看，尤其是从文学的

角度看，它是由紧密相关的、非自然的意象联合成的一个结构，整首诗如同一篇规定的仪式和祷告。⁵⁸

我们对朋斯的分类法做了一些灵活的说明，他的分类的特点是把诗歌的风格和关于生命的观点联系起来。⁵⁹ 尽管每一个时期的风格看来都有自己不同的内容，但它们在实质上是超越时间的，它们都是在以不同的方式看待生命，对生命做出反应。他的三种分类全都不属于通常所谓的现代思想的范畴，也即理性主义、自然主义、实证主义、科学的范畴。朋斯对于隐喻的这样一种分类，表示诗歌仍然是忠于前科学时期的思想方式，诗人仍然具有儿童和原始人（即儿童的原型）的万物有灵的观点。⁶⁰

近年来，有许多人从象征的意象去研究特定的诗人，甚至特定的诗作与剧作。在这类“实用的文学批评”中，批评家理论上的假定就变得重要了。他要研究什么？是诗人呢，还是他的诗？

我们必须区别意象来源范围的研究（L. 麦克尼斯说这种研究“属于题材研究更为恰当”⁶¹）以及意象使用方式的研究，即研究区分“本体”与“喻体”（隐喻）之间关系的特点。许多研究特定诗人意象的专著（如卢果夫 [M. Rugoff] 的《邓恩的意象》）属于前一类。他们收集诗人的隐喻，并将其分成自然、艺术、工业、物理科学、人文科学、城市、乡村等类，以此来综述和衡量诗人的兴趣。但是，人们还可以就驱使诗人使用隐喻的主题或事物来分类，如女人、宗教、死亡、飞机等。然而较之分类更有意义的，是发现大量与隐喻对应的东西，即心理上的相关物。隐喻的两方面不断激起对方，可以说这表现了它们在诗人的创作心理上真正的相互渗透：在邓恩的《情歌与十四行诗》这类表现世俗爱情的诗篇中，他不断从充满圣洁的爱的天主教世界里吸取隐喻的辞藻：他把天主教狂喜、圣礼、殉道与遗赠物的观念用于隐喻性爱。而在他的《神圣的十四行诗》中的某些部分，他竟对上帝使用粗暴的、色情的比喻：

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me.

（虽然我热烈地爱你，也希望你爱我
但我却许配给了你的敌人。
离开我，放松我，或再把那个结解开，
抓住我，囚禁我，因为
除非你迷住我，我再不会自由，
除非你奸污我，我再不会贞洁。）

性的世界与宗教的世界互换说明性是一种宗教，而宗教是一种爱。

有一种观点强调自我表现，即诗人通过他的意象来展示自己的心理。这种观点假定说，诗人的意象就如同梦中的意象一样，不受责任或羞耻心的检查：它们不是诗人自己的公开声明，而是通过解释来表达，它们很可能背叛诗人真正的兴趣。但我们不妨问一问，是否曾经有过这样的诗人，他对自己创造的意象如此不负责任？⁶²

另一种假定说诗人必然感受过他所能想象的一切（凭着这一假定的支持，韦德在她对特拉赫恩的研究中重建了特拉赫恩早年的生平）⁶³，这种假定当然是十分错误的。约翰逊博士说，有一位崇拜汤姆逊诗歌的女士宣称，通过诗人的作品她发现了他的趣味。

通过他的作品，她看出了他性格中的三个方面：他是一个伟大的情人、伟大的游泳家、一个严格的节欲主义者；但诗人的知己萨维奇（R. Savage）却说，他根本不懂得任何爱情，只懂得性爱；他可能一生都没有在冷水中泡过；他从不放过他碰到的一切享乐机会。

这位女士对诗人个性特征以及生活习惯的看法是十分可笑、荒谬的。我们不能说一个诗人诗中缺少隐喻性的意象，就意味着他缺少兴趣和爱好。瓦尔顿（I. Walton）写的邓恩的生平中列举了他的十一种比喻，其中就没有钓鱼的意象（这恰是诗人的兴趣之一）。14世纪的作曲家玛查特（G. Machaut）所写的诗中，也没有从音乐借来的比喻。⁶⁴

认为诗人的意象主要是来自他的潜意识，因而，他是以一个普通人的身份，而不是艺术家的身份通过自己的意象来讲话的，这样的假定似乎又回到了那个游移不定的、前后不一致的观点上，即如何去认识诗歌的“真挚性”的问题。一般的看法是，惊人的意象总是精心构思出来的，因此，也就不是真挚的。假若一个人真正受了感动，他不是用平易的、没有比喻的语言，就是用陈旧的比喻来表达他的感情。但也有另外一种意见认为，陈腐的比喻引起平凡的反应，因此，是一种不真挚的表现，是对人的感情的一种粗略的推断，而不是精确的描述。这里，我们实际上把普通人与文人混为一谈了，把人的说话与人的写作混为一谈了，甚至把人的说话与诗混为一谈了。普通人在坦白地说话时用陈腐的意象自然是合情合理的。至于说到一首诗的“真挚性”，这个术语似乎是没有什么意义的。真挚地表达什么呢？表达产生这一意象的感情状态吗？表达写诗时的感情状态吗？或者真挚地表达这首诗，也就是说表达诗人写作时脑子里形成的语言结构吗？当然应该是最后这一条，诗就应该真挚地表达诗。

诗人的意象是他的“自我”的揭示。怎样来界定他的这个“自我”呢？普拉兹和霍恩斯坦（L. H. Hornstein）两人都嘲笑斯珀吉翁把莎士比亚说成是具有普遍人性的20世纪的英国人。可以认为这位伟大的诗人具有“普遍的人性”。⁶⁵但我们无须靠意象也可以明白文学经典作品中有普遍的人性。如果意象研究的价值在于揭示人的某种隐秘，那么，我们就可能去研究诗人的某些私人的署名，从而揭示莎士比亚内心的奥秘。

除了从莎士比亚的意象中去发现他的普遍的人性，人们还可能从报道莎士比亚写某戏时的心理健康状态的某些艰涩的文字材料去研究这位诗人。斯珀吉翁在论到《特洛伊罗斯》和《哈姆雷特》时说：

从别的理由我们认识不到这一点，但从这两个戏中运用象征的相似性与连贯性看，我们可以相信，这两个戏的写作时间是很接近的。它们写在作者精神上感到幻灭、心情突变、烦躁不安的时刻，这种心理状态我们在他的别的作品中还没有如此强烈地感到过。

这里，斯珀吉翁所说的，不是可以找出莎士比亚的幻灭感产生的特别原因，而是《哈姆雷特》表达了这种幻灭，这种幻灭还必然是莎士比亚自己的幻灭。⁶⁶假如莎士比亚不真挚的话，也就是说，不真实地写出他自己的心情的话，他就写不出这样一部伟大的作品。斯珀吉翁这种观点与斯托尔等人的观点是背道而驰的。斯托尔等人强调莎士比亚的艺术、强调他的戏剧手法、强调他能在前人取得成功的一般模式中脱化出来，以高超的技艺创造出新的、更好的作品来。例如，《哈姆雷特》是在《西班牙悲剧》基础上的创新，《冬天的故事》和《暴风雨》足以与鲍芒和弗莱契的同类剧作相媲美。

但是，不是所有的诗歌意象的研究都是要乘诗人不备去探寻他的内心世界的。意象的研究可以集中在了解一出戏的全部意义的一个重要因素上，艾略特称之为“情节与人物之下的模式”⁶⁷。在1930年写的《莎士比亚悲剧中意象的主要母题》一文中，斯珀吉翁本人的兴趣主要集中在给某一意象或某一串意象下定义上，这种在某一戏中占主导地位的一个意象或一串意象给该剧定下了基调。她分析出的例子是《哈姆雷特》中疾病（溃疡、肿瘤）的意象、《特洛伊罗斯》中食物以及消化器官的意象，以及《奥赛罗》中“动物在行动，在互相捕食……”的意象。斯珀吉翁力图表明这些下层结构是如何影响一出戏的整个意义的。她在论及《哈姆雷特》时说，疾病的母题提示我们，王子是不该受谴责的，整个丹麦王国患了病。她的意象研究中的正面价值正在于她对这些细微形式中文学意义的探讨，而不是思想意义的概括和明显的情节结构的分析上。

对意象进行更雄心勃勃研究的是奈特（G. W. Knight），他首先是从默里研究莎士比亚的杰作（《文体风格问题》[1922年]）入手的。奈特的早期著作（如《神话与奇迹》[1929年]和《火轮》[1930年]）几乎完全是评论莎士比亚的，但在稍后期的著作中，他也用同样的方法评论其他诗人，如弥尔顿、蒲柏、拜伦、华兹华斯。⁶⁸他的早期著作显然是最精彩的，这些著作专事研究莎士比亚的每一出戏，研究他每出戏的象征意象，特别注意像“暴风雨”与“音乐”之类意象的对立。他还敏锐地观察了戏与戏之间、每出戏之中文体风格上的差异。但在他后期的著作中，就很明显地使人感到一个“狂热者”的浮华。他对蒲柏《论批评》和《论人》两个作品的诠释就轻率地忽略了这样一个问题，即作品中的“思想”从历史上讲，对蒲柏和他的同时代人究竟可能意味着什么。奈特缺乏历史透视的观点，因此，他想从作品中引出哲学意义反倒使他吃了苦头。他从莎士比亚和其他人的作品中引出的“哲学”既没有创见、不清晰，也不复杂，不过是在调和肉与灵、秩序与精力之类的矛盾而已。由于所有“真正的”诗人都

在实质上涉及这类相同的“问题”，在对每一个诗人做出解释之后，人们获得的只能是一种徒然的感觉。诗是一种“揭示”，但它揭示的究竟是什么呢？

像奈特的著作一样有见地，但比它更为中肯的是W. 克莱门的著作。他的《莎士比亚的意象》⁶⁹实践了其标题表示的要研究作者意象的发展与功能的诺言。他以抒情诗，甚至史诗的意象来对照、强调莎剧意象的戏剧性质：在其成熟的剧作中不是莎士比亚作为“人”在戏中思考，而是特洛伊罗斯在戏中通过腐败的食物进行隐喻式的思考。在一出戏中，“每一个意象都由一个特定的人使用”。克莱门确有真知灼见，能提出方法学上的问题。例如，在分析《泰特斯·安德洛尼克斯》时，他问道：“莎士比亚在戏中的什么场合下使用意象呢？在意象的使用与这一场合之间存在着联系吗？这些意象的功能是什么呢？”从《泰特斯》的分析中，他对这些问题只能给予否定的回答。该剧中的意象是间歇性的、装饰性的，但从这类意象，我们可以追溯莎士比亚使用隐喻的发展情况。他的隐喻是“事件情绪适中的底色”和“知觉的整个原始形式”，也就是用隐喻来进行思维。克莱门十分赞赏地评论了莎士比亚中期作品中的“抽象隐喻”（他认为这些隐喻具有“非意象的意象性”——相当于威尔斯的潜沉的、基本的和扩张的三类意象）。由于克莱门的这本书是研讨一位特定诗人的专著，因此，他仅仅是在莎士比亚的隐喻的发展过程中引进他自己的这套分析法的；虽然他的专著研究一个发展过程和莎士比亚作品的“分期”，但他牢记着，他正是在研究诗歌的分期，而不是作者那些主要以假设为依据的生平。

像格律一样，意象是诗歌结构的一个组成部分。按我们的观点，它是句法结构或者文体层面的一个组成部分。总之，它不能与其他层面分开来研究，而是要作为文学作品整体中的一个要素来研究。

1 参见M. 伊斯曼：《科学时代的文学精神》（纽约，1931年，165页）。

2 关于“表述的类型”，参见C. 莫里斯：《符号、语言和行为》（纽约，1946年，123页等处）。莫里斯区分了十二种类型的表述的方式，与本章四个术语有关的是：“虚构的”（小说的世界）、“神话的”“诗的”三种表述方式。

3 “单一符号”（monosign）和“复式符号”（plurisign）是惠尔赖特（P. Wheelwright）在其《诗的语义学》（载《肯庸评论》，1940年，第2期，263—283页）中使用的两个术语。复式符号“在语义上是反身的，即它是它表达的意义的一个部分。换句话说，它作为诗的符号不仅被使用，而且被玩赏，它不仅具有使用上的价值，而且有内在的审美价值”。

4 参见E. G. 博林：《实验心理学史中的感觉和知觉》（纽约，1942年）；J. 唐尼：《创造性想象：文艺心理学研究》（纽约，1929年）；J. -P. 萨特：《想象》（巴黎，1936年）。

5 参见I. A. 理查兹：《文学批评原理》（伦敦，1924年，第16章《诗的分析》）。

6 参见E. 庞德：《巴凡尼斯和狄维森斯》（纽约，1918年）；T. S. 艾略特：《但丁》（收录于《论文选》，纽约，1932年，204页）、《弥尔顿诗歌一题》（载《英文协会成员论文集》，第21期，牛津，1936年，34页）。

7 “现代心理学表明，‘意象’这个术语的这两种意思有重复的部分。我们可以说，每一个自发的心理意象在一定程度上都有象征性。”参见C. 鲍德温：《心理分析和美学》（纽约，1924年，28页）。

8 参见J. M. 默里：《隐喻》（收录于《心理的范围》，伦敦，1931年，1—16页）；L. 麦克尼斯：《现代诗歌》（纽约，1938年，113页）。

9 R. 托班：《法国象征主义对美国诗歌的影响》（巴黎，1929年）对一个文学运动给予另一个文学运动的影响做了精彩的研究。

10 关于以下的术语，参见C. 德里尔：《美国文人》（第1期，1944年，103—104页）。

11 参见S. T. 柯勒律治：《全集》（纽约，1853年，第一卷，437—438页）。“象征”与“寓言”的区别是由歌德第一次做出来的，参见C. R. 缪勒：《歌德艺术观中“象征”概念的历史前提》（莱比锡，1937年）。

12 参见J. H. 韦克斯蒂德：《布莱克的天真与经验……》（伦敦，1928年，23页）；叶芝：《文集》（伦敦，1924年，95页等处论雪莱的“核心象征”的文章）。隐喻什么时候就变成了象征呢？首先，当隐喻的“工具”是具体的、可感知的时候，如“羔羊”。“十字架”不是一个隐喻，而是一个转喻的象征，表示耶稣死在它上面，正如圣劳伦斯的“烤架”，圣凯瑟琳的“轮子”表示苦难一

样，在这种情况下，“工具”赋予它的对象意义。这个意义也就是它行动的效果。其次，当隐喻不断复现、起着主导作用时，例如，克拉肖夫、叶芝、艾略特诗中的情形。一般的过程是，意象变成隐喻，隐喻再变成象征，例如，亨利·詹姆斯作品中的情形就是这样。

13 M. O. 珀西瓦尔在其《布莱克的命运循环》（纽约，1938年，1页）中说：“布莱克的异端和但丁的正统一样具有传统。”M. 肖勒在其《威廉·布莱克》（纽约，1946年，23页）说：“布莱克像叶芝一样，在斯威登堡和波默相似的哲学体系中，在希伯来神秘哲学的教义中，在巴拉塞尔士和阿格里帕（C. Agrippa）的炼金术中为自己的辩证观点找到了隐喻性的论据。”

14 参见C. 布鲁克斯对弗罗斯特的评论（收录于《现代诗歌与传统》，教堂山，1939年，110页等处）。

15 参见尼采：《悲剧的诞生》（莱比锡，1872年）。

16 参见L. 拉格伦：《英雄……》（伦敦，1937年）。

17 参见F. 斯特利希：《从克劳普施托克到瓦格纳的德国文学中的神话》（两卷本，柏林，1910年）。

18 参见S. H. 胡克：《神话和仪式》（牛津，1933年）；J. A. 斯图尔特：《柏拉图的神话》（伦敦，1905年）；E. 卡西尔：《象征形式的哲学》（收录于《神话的思想》，柏林，1925年，第二卷，271页等处；英译本，纽黑文，1955年）。

19 参见G. 索雷尔：《对暴力的思索》（英译者T. E. 休姆，纽约，1914年）；R. 尼布尔：《神话的真理价值》（收录于《宗教经验的本质》，纽约，1937年）。

20 参见R. M. 圭亚斯塔拉：《神话和书：文学起源论》（巴黎，1940年）。

21 参见D. 戴维森：《叶芝和半人半马怪物》（载《南方评论》，第7期，1941年，510—516页）。

22 参见A. 梅琴：《象形文字与难解的符号》（伦敦，1923年）。该书论证宗教（即神话和仪式）为诗歌（即象征主义、审美的观照）的成长、壮大提供了极为恰当的环境和条件。

23 西方传统修辞学中，scheme侧重语音、语形层面的变化，包括对偶、排比、词序变化、首尾语重复、呼语、回环等辞格；trope侧重语义层面的变化，包括明喻、换喻、举喻、逆喻、反讽、夸张、双关、拟人等辞格。——译注

24 昆体良（Quintilian）在其《讲演术基本原理》中对变音形类辞格和变义类辞格做了古典的、标准的分类。关于伊丽莎白时期对这一问题的观点，参见帕特纳姆：《英诗的艺术》（剑桥，1936年）。

25 詹姆斯·谢利（1596—1666年），17世纪英国剧作家、诗人。这里的诗句出自他的假面剧《埃阿斯与尤利西斯之争》。——译注

26 I. 瓦茨（1674—1748年），英国著名赞美诗作者，一生共创作600多首赞美诗。这里所引是原诗的第1节和第3节。——译注

27 参见K. 毕勒：《语言理论》（耶拿，1934年，343页）；S. J. 布朗：《意象的世界》（149页等）；R. 雅柯布逊：《帕斯捷尔纳克散文的旁注》（载《斯拉夫评论》，第7期，1935年，357—373页）。

28 参见D. S. 米尔斯基：《惠特曼：美国的民主诗人》（载《批评家小组的辩证法》，第1期，1937年，11—29页）。

29 参见G. 坎贝尔：《修辞的哲学》（伦敦，1776年，321、326页）。

30 参见I. A. 理查兹：《修辞的哲学》（伦敦，1936年，117页）。他把坎贝尔的第一个类型称作“词的隐喻”，因为他认为文学隐喻不是一种词的关联，而是一种上下文之间的关系，一种事物之间的类比。

31 参见M. 帕里：《荷马的传统隐喻》（载《古典语言》，第28期，1933年，30—43页）。帕里清楚地分辨了荷马隐喻中亚里士多德非历史性的特点与后期诗人隐喻中亚里士多德非历史性特点的不同；他还比较了荷马那些“程式化的隐喻”和英国古典诗人特别是18世纪奥古斯都时期诗人们使用的隐喻的区别。

32 参见C. 巴利：《法语文体学论文集》（海德堡，1909年，第一卷，184页等处）。巴利以一个语言学家而不是文学理论家的身份将隐喻分为：“具体意象，即由想象产生的意象；感情意象，即由一个理智的行动产生的意象……”本书著者认为，他的这三种意象应该叫做：1）诗歌的隐喻；2）仪式的（“程式化”的）隐喻；3）语言的（词源的或埋藏的）隐喻。

33 C. S. 路易斯在《〈失乐园〉序》（伦敦，1942年，39页等处）中为弥尔顿文体中的仪式的隐喻等做了辩解。

34 参见H. 维尔纳：《隐喻的起源》（莱比锡，1919年）。

35 参见朋斯（H. Pongs）：《诗中的意象符号》（马尔堡，1927年，第一卷；马尔堡，1939年，第二卷）。

36 英国古典主义诗人蒲柏《论批评》中的394—395行。——译注

37 参见L. B. 奥斯本编：《J. 霍斯金斯的作品》（纽黑文，1937年，125页）；G. 坎贝尔：《修辞的哲学》（335—337页）；A. 蒲柏：《没落的艺术》；A. 戴恩：《写作的艺术》（魁北克，1911年，111—212页）。

38 参见T. 吉本斯：《修辞学……》（伦敦，1767年，15—16页）。

39 杜巴达是16世纪法国宗教诗人，他的长诗《创世的六天》经西尔维斯特译成英语后在英国产生了很大的影响。下面的诗行即出自此诗。——译注

40 参见J. 德莱顿：《文集》（W. P. 克尔编，牛津，1900年，第一卷，247页。）

41 参见I. A. 理查兹：《修辞的哲学》（伦敦，1936年，117—118页）。他认为，下面两种隐喻之间的区别是很大的。一种是通过两个事物之间的相似产生的隐喻；另一种是由于人们对两种事物抱有共同的态度产生的隐喻。

42 出自丹尼尔的《致玛格丽特夫人书》，华兹华斯与梭罗都引用过他的这两句。——译注

43 出自莎士比亚十四行诗第65首。——译注

44 莎士比亚后期作品中充满了迅速转换的比喻，老教师们称之为“混合隐喻”。人们可以说，莎士比亚想得比说得快。参见W. 克莱门（W. Clemen）：《莎士比亚的意象》（波恩，1936年，144页；英译为《莎士比亚意象的发展》，马萨诸塞，坎布里奇，1951年）。

45 参见H. W. 威尔斯：《诗的意象》（纽约，1924年，127页）。引文出自邓恩：《第一个周年纪念日：世界的剖析》（409—412页）。威尔斯认为，邓恩、韦伯斯特、马斯顿、查普曼、特纳、莎士比亚以及19世纪后期的梅瑞狄斯和F. 汤普森都是使用基本意象的行家。他说梅瑞狄斯的《现代的爱》包含了一个“异乎寻常的、高度压缩的、有趣的象征思想”。

46 C. 布鲁克斯在其《赤裸的婴儿和男子气的伪装》（收录于《精致的瓮》，纽约，1947年，21—46页）中对《麦克白》的意象做了出色的分析。

47 昆体良认为，隐喻之间的基本区别就是有机与无机的区别。（参见《讲演术基本原理》，第八卷，第六章）他区分的四类隐喻是：一个有生命的东西喻另一个有生命的东西；一个无生命的东西喻另一个无生命的东西；无生命的喻有生命的；有生命的喻无生命的。朋斯把隐喻分为两个类型。第一类是拟人化的隐喻，第二类是移情的隐喻。

48 关于罗斯金论“感情的谬误”，参见《现代画家》（伦敦，1856年，第三卷，第四部分）。他所举的例子明显地排除了明喻，因为明喻把自然界事物与感情评价清楚地区分开了。关于拟人化和象征主义的极端异说，参见M. T-L. 佩尼多：《类比的作用和教条的神学》（巴黎，1931年，197页等处）。

49 参见M. A. 埃韦尔：《神秘的象征主义综述》（伦敦，1933年，164—166页）。

50 沃思勒、施本格勒、T. E. 休姆（参见《沉思》，伦敦，1924年）、叶芝和朋斯都曾受过W. 沃林格的《抽象和移情》（柏林，1908年；英译本，纽约，195

3年)的影响。第一段引文出自J. 弗兰克(J. Frank): 《现代文学的空间形式》(载《斯瓦尼评论》, 第53期, 1945年, 645页); 第二段引文出自施本格勒, 施本格勒则转引自沃林格。

51 这里列举的阿格里帕等五人都是西方古代的术士、星相家、炼金术家和能工巧匠, 据说他们都具有一种超自然的力量。其中巴拉塞尔士、皮格梅林等成为后世许多作家的创作素材。——译注

52 参见E. 克利斯: 《探讨艺术的途径》(收录于《今日心理分析》, S. 劳兰德编, 纽约, 1944年, 360—362页)。

53 参见叶芝: 《自传》(纽约, 1938年, 161、219—225页)。

54 参见沃思勒: 《文明中的语言精神》(英译本, 伦敦, 1932年, 4页)。沃思勒认为, 巫术的类型和神秘的类型永远是对立的。他说: “巫术和神秘主义永远是势不两立的, 巫术把语言作为工具, 企图把世上万物, 甚至上帝置于其控制下, 而神秘主义则要打破一切形式, 拒绝一切形式, 使一切形式失去价值。”

55 参见H. 朋斯: 《意象》(第一卷, 296页)。

56 前文说“神秘的隐喻与巫术都是毁坏生命的”(198页), 这里将“毁坏生命的隐喻”与“反神秘性隐喻”作为同位成分并置, 意义显然矛盾, 似为笔误。——译注

57 参见E. 狄更生: 《诗集》(波士顿, 1937年, 192、161、215页, 特别是38页“我‘木然地’笑了”和215页“一座钟停了——但不是壁炉上的。”)。

58 关于“拜占庭”的意义, 参见叶芝: 《一个幻象》(伦敦, 1938年, 279—281页)。

59 参见H. 诺尔: 《文体风格与世界观》(耶拿, 1920年)。

60 参见E. 凯耶: 《象征主义和原始的灵魂》(巴黎, 1936年)。本书毫无批判地接受了处在前逻辑状态下的原始人头脑与象征主义诗人的创作意图等同的观点。

61 参见L. 麦克尼斯的《现代诗歌》(111页)。

62 参见H. 罗森堡: 《神话与诗》(载《专题论文集》, 第2期, 1931年, 179页等处)。

63 参见G. 韦德: 《特拉赫恩传》(普林斯顿, 1944年, 26—37页); 参见E. N. S. 汤普森对此书的评论(载《语文学季刊》, 第23期, 1944年, 383—384页)。

64 参见约翰逊博士: 《诗人传: 汤姆逊》。关于意象派的沉默的争论(包括我们所引的例子)可参见L. H. 霍恩斯坦: 《意象分析》(载《现代语言学会会

刊》，第57期，1942年，638—653页）。

65 参见M. 普拉兹：《英语研究》（第18期，1936年，177—181页）。他精辟地评论了C. 斯珀吉翁的《莎士比亚的意象及其含义》一书，特别是该书的第一部分。

66 参见C. 斯珀吉翁收入A. 布莱德比的《莎士比亚批评，1919—1935》（伦敦，1936年，18—61页）中的文章。关于自传和《哈姆雷特》的论述，参见C. J. 西森：《莎士比亚神秘的忧愁》（伦敦，1936年）。

67 参见T. S. 艾略特：《哈姆雷特》（收录于《论文选》，伦敦，1932年，141—146页）。

68 参见G. W. 奈特：《神话和奇迹：论莎士比亚的神秘象征》（伦敦，1929年）、《火轮》（伦敦，1930年）、《皇家的主题》（伦敦，1931年）、《基督教复兴》（多伦多，1933年）、《燃烧的神谕》（伦敦，1939）、《星光闪耀的苍穹》（伦敦，1941）。

69 参见W. 克莱门：《莎士比亚的意象》（波恩，1936年；英译本，马萨诸塞，坎布里奇，1951年）。

第十六章 叙述性小说的性质和模式

无论从质上看还是从量上看，关于小说的文学理论和批评都在关于诗的文学理论和批评之下。其原因通常被认为是由于诗是古已有之，而小说则相对地来说只是近代的产物。但是，这样的解释似乎不够充分。小说作为一种艺术形式，正如德语所说，是一种“创作”的形式（a form of “Dichtung”）；就它的高级形式而言，它是史诗和戏剧这两种伟大文学形式的共同的后裔。也有人认为小说和消遣、娱乐、逃避现实等行为有广泛的联系，因而不是严肃的艺术，这就把伟大的小说和为了狭隘的市场目的而生产的产品混为一谈了。在美国，有一种由学究们所传播的流传已久的观点，认为阅读非小说的著作是有教益的、值得称赞的，而阅读小说则有害无利，充其量也只能使人自我放纵。他们从那些有代表性的批评家如洛威尔（J. R. Lowell）和阿诺德等人对待小说的态度中找出了立论的根据。

但是，也有另一种相反的观点使我们以错误的方式严肃对待小说，即把小说当成文献或个人档案，或由于小说的真真假假的效果或它有时自我宣称，使我们把它当成某人的自白，当成一个真实的故事，当成某种生活及其时代的历史。文学总需有趣味，有一个结构和审美的目的，有一个整体的连贯性和效果。当然，它和生活之间必须要有可以认知的关系，但是，这种关系却是非常复杂的：生活可以被提高，被滑稽地模仿或对照；文学在任何时候都是为了某种特殊目的

而从生活中选择出来的东西。为了理解某一特定作品和“生活”之间的关系，我们需要有独立于文学之外的知识。

亚里士多德认为诗（指史诗和戏剧）比较起来更接近哲学，而不是历史。这句名言似乎具有永久的提示性。有一种事实上的真实，有特定的事件发生时间和地点的细节，这是狭义的历史的真实。又有一种是哲学的真实，那是概念的、命题的和一般的真实。从这样定义的“历史”观点和哲学观点来看，想象性的文学就是“虚构”（fiction），也就是谎言。“fiction”这一词的词义中仍然残留有古代柏拉图派对文学的控诉，对此，锡德尼和约翰逊博士回答说，文学从来不会妄求具有那种意义上的真实¹；虽然这个词中仍然残留有过去控诉小说为欺骗的意思，但它也仍然能给那些最热诚的小说家们以刺激，他们清楚地知道，小说虽然没有真实那样奇异，但却比真实更具有代表性。

福勒特（W. Follett）极妙地评述了笛福对维尔夫人和巴格瑞芙夫人²的叙述：

故事中的每一件事都是真实的，而整个故事却不真实。而且笛福也做到了使人难以怀疑整个小说的真实性。故事由一个恰好与其他两个女人同一类型的第三个女人讲述，这个女人又是巴格瑞芙夫人的终生朋友……³

穆尔（M. Moore）认为，诗中呈现出：

许多想象的花园，园中却有真实的癞蛤蟆，以供人观赏。

一部小说表现的现实，即它对现实的幻觉，它那使读者产生一种仿佛在阅读生活本身的效果，并不必然是，也不主要是环境上的、细节上的或日常事务上的现实。假如以所有这些标准来衡量，那么豪威尔斯或凯勒（G. Keller）等作家就会使《俄狄浦斯王》《哈姆雷特》和《白鲸》的作者们感到惭愧了。细节的逼真是制造幻觉的手段，但正如在《格列佛游记》中一样，它常被作为圈套用以引诱读者进入一些不可能有或不能置信的情境之中，这样的情境比起那偶然意义的真实来具有更深一层的“现实的真实”。

无论在小说中还是在戏剧中，现实主义和自然主义都是文学的或文学加哲学的运动、传统和风格，浪漫主义和超现实主义也是如此。它们的区别并不在现实与幻觉之间，而在于对现实各持有不同的概念，对幻觉各有不同的模式而已。⁴

叙述性小说和生活之间有着什么样的联系呢？古典的或新古典派的回答是叙述性小说呈现了典型的、普遍的人物与事件：典型的守财奴（如莫里哀和巴尔扎克笔下的人物），典型的忤逆不孝的女儿（如《李尔王》和《高老头》中的人物）等。但这样的阶级概念难道不是属于社会学的概念吗？也许又有人会说艺术能使生活变得高贵、升华或理想化。当然，是有这样的艺术风格，但只是风格而已，它并不是艺术的本质；虽然在被赋予审美距离、形式和声音以后，任何艺术确实都会使那些在生活中可能是痛苦的经验甚至见证，在观照欣赏时变为愉快的事情。也许另有人会认为一部小说作品提供了一种“个案史”——对某种一般模式或一组事物的阐释或范例性的说明。有一些例子符合这种说法，如凯瑟（W. Cather）的短篇小说《保罗的案件》和《雕刻家的葬礼》等。但是，这个小说家所提供的是一个个案，即一个人物或事件，还够不上是一个世界。伟大的小说家们都有一个自己的世界，人们可以从中看出这一世界和经验世界的部分重合，但是从它的自我连贯的可理解性来说它又是一个与经验世界不同的独特的世界。有时，它是一个可以从地球的某区域中指划出来的世界，如特

罗洛普笔下的州县和教堂城镇，哈代笔下的威塞克斯等。但有时却不是这样，如爱伦·坡笔下的可怖的城堡不在德国，也不在美国的弗吉尼亚州，而是在灵魂之中。狄更斯的世界可以被认为是伦敦，卡夫卡的世界是古老的布拉格；但是这两位小说家的世界是完全“投射”出来的、创造出来的，而且富有创造性，因此，在经验世界中狄更斯的人物或卡夫卡的情境往往被认作典型，而其是否与现实一致的问题就显得无足轻重了。

麦卡锡（D. McCarthy）指出，梅瑞狄斯、康拉德（J. Conrad）、亨利·詹姆斯以及哈代都曾经吹过巨大的、内容丰富的、缤纷的气泡，他们所描写的这些气泡中的人物当然和真实的人物有可认知的相似处，但只有在那气泡的世界中他们才能获得充分的真实性。麦卡锡又说：“想象一下把一个人物由一个想象的世界移入另外一个世界的情形吧。假如把佩克斯涅夫移植到《金碗》中⁵，他就会绝灭……一个小说家艺术上不可原谅的错误就在于不能保持语调气氛上的一致性。”⁶

这个小说家的世界或宇宙，这一包含有情节、人物、背景、世界观和“语调”的模式或结构或有机组织，就是当我们试图把一部小说和生活作比较时，或者从道德意义和社会意义上去评判一个小说家的作品时，所必须仔细加以考察的对象。小说与生活或“现实”相比的真实性，不应以这一或那一细节的事实的准确性来评判。如果是那样，就无异于以道德标准来判断小说，像波士顿的检察官那样以小说中是否有出现明确的关于性的或猥亵的字眼来决定其通过与否。正确的批判方法是拿整个虚构的小说世界同我们自己的经验的、想象的世界加以比较，而我们经验的、想象的世界比起小说家的世界来通常缺少整体性。虽然一个小说家的世界的模式或规模和我们自己的不一样，但当他所创作的世界包括了我们所发现的普遍性范围内所有的必要因素，或者虽然所包括的范围是狭窄的，但其所选的因素却是有深

度的和主要的，并且当这些因素的规模或层次对我们来说像一个成熟的人所能考虑的，我们就会衷心地称这个小说家为伟大的小说家。

在使用“世界”这一术语时，我们使用的是一个空间术语。但是，“叙述性小说”（或更恰当地称作“故事”）却使我们注意到时间以及时间的连续。“故事”来源于“历史”，《巴塞特郡编年史》就是一个例子。同绘画、雕刻等空间艺术相区别，文学通常被列为时间艺术；但是，现代诗（非叙述性诗）却力图要摆脱这样的命运，要变成一种凝神静思（contemplative stasis），一种“自我反映”的模式（“self-reflexive” pattern）；而且，恰如J. 弗兰克曾明确说过的那样，现代艺术小说（如《尤利西斯》《夜林》《达洛威夫人》等）都在追求以诗的精神来组织自己，也即都在追求“自我反映”。⁷这也使我们注意到了—个重要的文化现象，即传统的叙述体或故事（史诗或小说）是在时间中发生的，史诗的传统时间长度通常为一年。在许多伟大的小说中，人物们出生、成长，直到死亡；人物性格在发展，变化；甚至可以看到整个社会的变动（如小说《福尔赛世家》《战争与和平》等），或展现一个家族的连环发展的盛衰兴亡史（如《布登勃洛克一家》）。传统上，小说是必须认真地对待时间这一维度的。

在流浪汉小说中，按时间顺序的写法颇具代表性：事件是一个接着一个发生的。每次历险都是一个小事件，它可以是一个独立的故事，而所有这样的故事都由一个主人公串起来。较具哲理性的小小说则在时间顺序的叙述结构中加进了因果关系。这种小说在故事发生的整个时间内有一个稳定地起作用的原因，因此人物就显示出了堕落或上进的历程。或者是在设计严密的情节中偶然发生了什么事，使得结局的情境和开头时的情境大不相同。

要讲述一个故事，必须注意事件的发生过程，而不能仅仅着眼于它的结局，有这样一类或曾经有这样一类读者，他们在阅读时必先要

看故事是如何结局的。但是，如果一个读者在读19世纪的小说时只读它的“结局章”，那他就不能领略故事的趣味，因为故事的趣味正在于其发展的过程中，尽管这一过程终究要走向结局。有一种观点认为，某些哲学家和道德家如爱默生等人不能严肃地看待小说，主要是因为情节（或外在的情节、时间中的情节）对他们来说似乎是不真实的。他们不能把历史视为真实，认为历史只不过是更多相同的事件在时间中的展示，而小说则是虚构的历史。

讲到“叙述”这个词时，另有一个词必然要提到，这个词就是“戏剧”。这个词被运用到小说上的时候，应含有同演出的小说相对照的意思。一个故事或寓言可以由模拟笑剧的演员们来表演，或者也可以由一个讲述者单独来讲述，他会成为史诗讲述者或其后继者。写史诗的诗人采用第一人称的形式，并且像弥尔顿那样，能使之成为抒情的或作者的第一人称。19世纪的小说家们虽然不用第一人称来写作，却也采用史诗专有的议论方法，我们可以称之为“议论式”（“essayistic”）（区别于抒情式）的第一人称；但叙述的主要模式是它的包容性：把对于所发生事件的扼要叙述穿插在（可以表演的）对话场景中。⁸

叙述性小说的两个主要模式在英语中分别称为“传奇”和“小说”。里夫（C. Reeve）在1785年将两者做了区分：

小说是真实生活和风俗世态的一幅图画，是产生小说的那个时代的一幅图画。传奇则以玄妙的语言描写从未发生过也似乎不可能发生的事情。⁹

小说是现实主义的；传奇则是诗的或史诗的，或应称之为“神话的”。拉德克利弗（A. Radcliffe）、司各特和霍桑（N. Hawthorne）等人是传奇（romance）作家。伯尼（F. Burney）、奥斯丁、特罗

洛普和吉辛（G. Gissing）等人是小说作家。这两种相反的类型显示出散文叙述体的两个血统。小说由非虚构性的叙述形式即书信、日记、回忆录或传记，以及编年纪事或历史等一脉发展而来，因此可以说它是从文献资料中发展出来的；从文体风格上看，它强调有代表性的细节，强调狭义的“模仿”。另一方面，传奇却是史诗和中世纪浪漫传奇的延续体，它无视细节的逼真（在对话中重视具有个性特色的语言就是这样的例子），致力于进入更高的现实和更深的心理之中。霍桑写道：“当一个作家称他的作品为传奇时，应该认为，他是要求某种处理形式和材料的自由……”假如这样一个传奇的背景是过去的时代，它不是要分毫不差地描绘那个时代，而是要获得，借用霍桑在别处说过的话，“一种诗意的……境界，这种境界不必要……什么真实性”。¹⁰

小说的分析批评通常把小说区分出三个构成部分，即情节、人物塑造和背景。最后一个因素即背景很容易具有象征性，在一些现代理论中，它变成了“气氛”或“情调”。不用说，这三个构成因素是互相影响互相决定的。正如亨利·詹姆斯在他的《小说的艺术》一文中所问的，“如果人物不是事件发生的决定者，那他会是什么呢？如果事件不能展现出人物来，那事件又是什么呢？”

戏剧、故事和小说的叙述性结构传统上称为“情节”，也许，这个术语应加以保留。但是，它的含义必须扩大到既能包括哈代、柯林斯（W. Collins）和爱伦·坡的作品，也能包括契诃夫、福楼拜和亨利·詹姆斯的作品，也就是说，这一术语必须不局限于指像戈德温的《凯莱布·威廉斯》里的那种紧密奇幻的叙述结构形式¹¹。我们应把情节的类型分为较松散的和较复杂的情节，分为“浪漫的”与“现实的”情节。在一个文学发生变迁的时期，一个小说家可能感到要被迫提供两种情节，其中一种源于某个正在被废弃的模式。霍桑继《红字》之后所写的小说中笨拙地创作了一种旧式的神秘情节，但是这些小说的真正的情节却是一种较松散的和更“现实的”变体。狄更斯在

他的后期小说中十分精心于设计神秘的情节，但这样的情节却并不一定就是那些小说的趣味中心所在。《哈克贝利·费恩历险记》最后三分之一的部分明显不如其他部分，原因似乎是由于马克·吐温错误地认为自己有责任提供某种“情节”。其实，这部小说的真正的情节已经存在于它的成功的叙述过程中了，它是一种神话式的情节，即四个人为了种种原因从世俗的社会中逃出，在一个木筏上会齐后，登上了沿大河而下的旅程。最古老和最普遍的情节之一就是旅行的情节，有的发生在陆路上，有的在水路上。《哈克贝利·费恩历险记》《白鲸》《天路历程》《堂吉珂德》《匹克威克外传》和《愤怒的葡萄》等小说中的情节都是这样的情节。说到所有的情节时，通常都认为其中包含有冲突：人与自然之间、人与人之间或人与自己之间的冲突。但是，像情节一样，冲突这个术语也必须被赋予广泛的含义。冲突具有“戏剧性”，包含着一些大致相等的力量之间的较量，包含着动作和反动作。有一些情节如追逐或寻求等，说它们是以一条线或一个方向的方式进行的似乎更为合理，如小说《凯莱布·威廉斯》《红字》《罪与罚》以及卡夫卡的《审判》等的情节就是这样。

情节（或叙述性结构）本身又是由较小的叙述结构即插曲和事件组成的。较大的和更有包容性的文学结构如悲剧、史诗和小说等是由笑话、谚语、轶事以及信札等较早期的初步的文学形式历史地发展而来的。一部戏剧或小说的情节是由许多结构组成的结构。俄国的形式主义者们在德国的形式分析家们如狄伯里乌斯等人提出“母题”（*motif*，法文为*motif*，德文为*Motiv*）这一术语来表示最基本的情节因素。¹²文学史家们在这种意义上所使用的“母题”这个术语，是从分析过神话故事和民间传说的芬兰民俗学家们那里借用来的。¹³这样的“母题”在书面文学中的明显的例子有：错认身份（《错误的喜剧》）、老少婚配（《一月和五月》）、子女对父亲的忘恩负义（《李尔王》和《高老头》），以及儿子寻父（《尤利西斯》和《奥德赛》）等。¹⁴

我们所说的小说的“构成”，俄国人和德国人称为“母题形成”（motivation）。这一术语很值得英语吸收采用，它的价值正好在于它既指结构的或叙述的构成，同时又指心理的、社会的或哲学的理论的内在结构，这些理论探讨人之所以有所行动的原因，最终来看，是一些关于因果关系的理论。司各特早就宣称：

真实的叙述和虚构小说的叙述之间最明显的区别是：前者在述及有关事件的远因方面是模糊不清的……而在后一种情况下，作家的责任之一则是记述每一件事情。¹⁵

广义上的构成或母题形成也应包括叙述方法，即“比例”“速度”以及种种技巧：使场景或戏剧与描绘或直叙之间形成一定比例，也使这两类因素与概略或总述之间形成一定比例。

母题和技巧有时代的特征。哥特式传奇有其特征，现实主义小说也有自己的特征。狄伯里乌斯一再指出，狄更斯笔下的“现实”是故事（Märchen）中的现实，而不是自然主义小说中的现实，他采用各种技巧把小说导入各种老式的情节剧的母题中去了，如被认为死去的人复活，孩子的生父最后被证实，神秘的保护人原来却是一个罪犯，等等。¹⁶

在一部文艺作品中，母题形成必须能增加“现实的幻觉”，即具有审美的作用。“现实主义”的母题形成是一种艺术的技巧。在艺术中，“好像是”甚至比“实在是”更为重要。

寓言是时间和因果的顺序连续，不管它如何被讲述，其顺序连续即是“故事”或故事的材料。俄国的形式主义者把“寓言”和“sujet”做了区分。我们可以把“sujet”译作“叙述性结构”（“narrative structure”）。“寓言”是所有母题的总和，而“sujet”则是

许多不同的母题艺术地按顺序的呈现。这种艺术地按顺序叙述的方法的明显的例子之一叫作时间的变换，即从故事的中间开始讲起，如《奥德赛》或《巴纳比·卢基》。例子之二叫作从后向前的倒叙法，如福克纳的《押沙龙，押沙龙》。在福克纳的小说《当我弥留之际》中，描写一家人抬着母亲的尸体向一个遥远的坟地走去，而小说的“sujet”就包含在这一家人轮流地讲述的故事之中。通过“视角”即“叙事焦点”做中介，“sujet”就成为情节。“寓言”由小说的“原始素材”（作者的经验、阅读的材料等）抽象而来；“sujet”则由“寓言”抽象而来，或者更确切地说，它使叙述视角更锐利地集中了起来。¹⁷

寓言时间是指故事所跨越的总的时间。但是，“叙述”时间要符合“sujet”的要求，它是阅读时间或“经验”时间，它当然是由小说家控制的，小说家可以用几个句子就交代许多年的时间，但也可以为描写一个舞会或茶会用去长长的两章。¹⁸

塑造人物最简单的方式是给人物命名。每一个“称呼”都可以使人物变得生动活泼、栩栩如生和个性化。比喻性的或类似比喻性的名字出现在18世纪的喜剧中，菲尔丁笔下的人Allworthy和Thwackum, Witwoud, Mrs Malaprop, Sir Benjamin Backbite等人物的名字¹⁹是对本·琼生、班扬（J. Bunyan）和斯宾塞笔下的人物名字以及《人人》中的名字的呼应。但是更加微妙的是一种运用拟声语调的命名法，风格相异的小说家们如狄更斯、亨利·詹姆斯、巴尔扎克和果戈理等人都喜欢采用这种命名法，如他们笔下的Pecksniff, Pumblechook, Rosa Dartle (dart; startle), Mr and Miss Murdstone (murder + stony heart) 等人物的名字²⁰就是这样。麦尔维尔笔下的亚哈（Ahab）和以撒玛利（Ishmael）则显示出，作为塑造人物的方式，文学中的用典（此处利用的是圣经的经典）会起到何等经济的效果。²¹

塑造人物的方式有许多种。老一辈的小说家们如司各特总要以一段详细的体貌描写来介绍每一个重要人物，又以另外的段落来分析他们的道德和心理本性。但是，这种滞重的人物塑造方式可以简缩为一个介绍性的标签。或者，这介绍性的人物标签也可变为模仿或手势上的一种设计：某种举止习气、姿态或言论，在狄更斯的小说中，它们在每次人物出现时都要重现一次，作为人物的典型附属标记。甘密区夫人（Mrs Gummidge）“总是想到那个老东西”，希坡（U. Heep）嘴里总带“谦卑”这个词，还伴着一种宗教仪式上才有的手势。霍桑有时用一种确实的标记来塑造人物，如季诺碧亚（Zenobia）的红花、韦斯特韦尔特（Westervelt）亮晶晶的假牙。詹姆斯在其后期小说《金碗》中则以一种象征的方式来塑造人物。

人物塑造有静态型的，也有动态型或发展型的。后者似乎特别适用于长篇小说，如《战争与和平》，但它明显地不适用于戏剧，因为戏剧的叙述时间是有限的。戏剧（如易卜生的戏剧）能够逐渐揭露人物怎样变成了现在的样子，而小说则能展示人物变化的发生过程。

“扁平”的人物塑造方式，即某种静态的塑造人物的方式，只表现一个单一的性格特征，也就是只表现被视为人物身上占支配地位的或在社交中表现出的最明显的特征。这种方法可能导致人物的漫画化或抽象的理想化。古典派戏剧（如拉辛的戏剧）采用这种方法塑造其主要人物。“圆整”的人物塑造方式，就像动态的塑造法一样，要求空间感和强调色彩；这种方法显然对塑造那些集中代表了小说的观点和趣味的人物们的性格是有用的。因此，在使用这种方法时，通常要结合“扁平”的方法——处理背景人物或“合唱队”人物。²²

显然，作为文学方法的人物塑造法同作为性格、个性类型理论的性格学之间是有某种连带关系的。有多种性格类型学为小说家所利用，其中部分属于文学传统，部分属于民俗人类学。在19世纪的英国和美国小说中，可以找到男性和女性的浅黑型的白种人，如希思克利夫（Heathcliffe）、罗切斯特先生（Mr Rochester）、夏泼（Becky

Sharp)、杜利维尔 (Maggie Tulliver)、季诺碧亚、米利姆 (Miriam) 和丽吉娅 (Ligeia) 等。也可以找到碧眼、金发、白肤的白种人, 女性的例子有沙德莉 (Amelia Sedley)、露西汀 (Lucy Dean)、希尔达 (Hilda)、普利斯希拉 (Priscilla) 和霍桑笔下的菲比 (Phoebe), 以及爱伦·坡笔下的露温娜 (Rowena) 太太等。碧眼、金发、白肤的女人是家庭主妇型的女人, 平静、安详、甜蜜。浅黑型女人显得热情、暴烈、神秘、诱人和不可靠, 以盎格鲁-撒克逊人的观点看, 这样的女人集中了东方的、犹太的、西班牙的和意大利的女人们的性格特征。²³

和戏剧中一样, 小说中也有一个类似定期换演角色的剧团, 其中有英雄, 有女杰, 有恶棍, 也有“性格演员”(或“幽默角色”, 参加滑稽场面的演员); 有少年角色演员、扮天真姑娘的女演员和扮演年长人物(父亲、母亲、未婚的姑妈、少女的陪媼或奶妈)的演员。拉丁传统的戏剧艺术, 如普劳图斯 (Plautus) 和特伦斯 (Terence) 喜剧、“搞笑喜剧”²⁴、本·琼生和莫里哀的喜剧, 都沿用了“吹牛的大兵”、吝啬的父亲和狡猾的仆人等有强烈性格特征的传统类型。但是, 像狄更斯这样伟大的小说家则主要是采纳、改造18世纪舞台上和小说中的人物类型。他始创的类型只有两类: 一类是无助的老人和青年; 另一类是幻想家或空想家, 如《马丁·朱述尔维特》中的汤姆·宾治。²⁵

不管社会和人类学最终给文学的性格类型提供了什么样的基础, 如金发白肤的女主人公和浅黑型的白种女人的例子那样, 这些情感型的人物类型不仅可以从小说中辨认出来, 而不必借助文献资料, 而且他们通常都有文学和历史上的祖先和血统, 比如“要命的妖妇”和阴郁的魔鬼型的英雄就是, 普拉兹在他的《浪漫主义的痛苦》一书中对这些人物类型做过研究。²⁶

背景是文学描写的要素，它与叙述是有区别的。考察背景时，我们首先会想到“小说”与戏剧的不同，其次会把它看作是关于特定的历史时代的问题。不管是在戏剧中还是在小说中，精细的背景描写并不是普遍现象，而只是浪漫主义和现实主义文学即19世纪文学中特有的现象。在戏剧中，背景可能由剧中的对话表现出来，如在莎士比亚的剧中，或者由布景设计者和木工根据剧本中的舞台指导说明制作并呈现出来。在莎士比亚的剧作中，某些“布景”实际上并不显示事件发生的地点和地方色彩。²⁷ 小说的情形也一样，其中的背景描写的方式也变化无穷。奥斯丁和菲尔丁、斯摩莱特一样，很少描写内景和外景。詹姆斯的早期小说受巴尔扎克的影响，对房舍和风景都要做细致的描写，而他后期小说中的景色描写则着眼于它们的某些象征意义以及对它们的整体“感受”。

浪漫主义的背景描写的目的是建立和保持一种情调，其情节和人物的塑造都被控制在某种情调和效果之下。拉德克利弗和爱伦·坡是这样的例子。为了造成假象，自然主义的背景描写看起来像是如实记录。笛福、斯威夫特和左拉是这样的例子。

背景即环境，尤其是家庭内景，可以看作是对人物的换喻性的或隐喻性的表现。一个男人的住所是他本人的延伸，描写了这个住所也就是描写了他。巴尔扎克对守财奴葛朗台的住所或伏盖公寓的详细描述绝非离题或浪费笔墨。²⁸ 这些房屋表现了它们的主人；它们作为环境气氛影响着其他必须住在其中的人。小资产阶级对“公寓”的恐惧感是引起拉斯蒂涅的反应的直接原因，在另外某种意义上，也是引起伏脱冷的反应的原因。这种恐惧感也反映了高老头的落魄，提供了与交替出现的关于富丽堂皇的东西的永恒的对照。

背景也可以是一个人的意志的表现。如果是一个自然背景，这背景就可能成为意志的投射。自我分析家埃米尔（H. F. Amiel）说：“一片风景就是一种心理状态。”人和自然显然是互相关联的，浪漫

主义者能够最强烈地（但不是唯一地）感受到这一点。一个急性子的暴怒的主人公会冲入暴风雨之中，一个性格开朗的人则喜欢阳光。

背景又可以是庞大的决定力量，环境被视为某种物质的或社会的原因，个人对它是很少有控制力量的。哈代笔下的爱顿荒原或辛克莱·路易斯笔下的那个叫作赞聂斯的地方就是这样的例子。巴黎、伦敦和纽约等大城市在许多现代小说中都是被当作最性格化的真实的东西来描写的。

一个故事可以用书信和日记的形式来讲述，或者由轶事扩展而来。包容了其他一些故事在内的框架故事（frame-story），从历史上看，是轶事过渡到小说的桥梁。在《十日谈》中，故事是按主题组织的。在《坎特伯雷故事集》中，这种按主题（例如婚姻的主题）组织故事的方法，被故事讲述者在故事讲述过程中刻画人物的构想，以及一群相互之间带着心理的和社会的紧张关系的人物的构想，显明地加以补充了。这种故事套故事的框架故事还有一种浪漫主义的形式，如欧文（W. Irving）的《一个旅游者的故事》和霍夫曼的《塞拉宾兄弟的故事》。哥特式小说《迈尔摩斯》是一组奇特的但确实感人的故事，各个单独的故事仅靠它们共有的一种恐怖的调子松散地组织在一起。

另一种手法已不太流行了，就是长篇小说中套进短篇小说，例如《汤姆·琼斯》中的“人在山中的故事”，《威廉·迈斯特》中的“一个美丽灵魂的自白”等。这种做法可被视为企图扩大小说的篇幅，或追求变化。这两个目的在维多利亚时代的三层结构小说中似乎有较好的体现，这种三层结构的小说有两条或三条情节线交替地在其“旋转的舞台”上轮流出现，最后又揭示出这些情节线是如何联结在一起的。这种情节混合的方法已经被伊丽莎白时代的作家们出色地实践过了。经过艺术处理后，一个情节与另外一个情节平行（如《李尔

王》），或一个情节作为调节剧情的滑稽场面或滑稽模仿，以突出另外一个情节。

以第一人称讲述故事的方法是一种精巧的、比其他方式有影响的方法。当然，不能把作为第一人称的叙述者和作者本人混为一谈。第一人称叙述法的目的和效果是富于变化的。有时，这一方法的结果是使得叙述者比其他人物更少鲜明性和“真实性”，如小说《大卫·科波菲尔》。相反，摩尔·弗兰德斯和哈克贝利·费恩却是他们所在的故事中的中心人物。在《厄舍古屋的倒塌》中，爱伦·坡的第一人称叙述法使读者和厄舍的中性朋友²⁹保持一致，直到悲剧性的结局时才和他一起退出。但是，在《丽吉娅》《贝伦尼丝》和《泄密的心》中，作为中心人物的讲述者却是些神经病或精神病患者，这样的叙述者我们是无法与其认同的，他们通过坦白的自供，通过他们所叙述的故事以及叙述故事的态度来塑造他们自己。

有趣的是故事得以呈现的方法。某些故事是经过精心安排被引导出来的，如在《奥特朗图堡》《拧螺丝》和《红字》中，故事本身和它的作者或读者之间被隔开不同程度的距离，所用的手法是，让乙把故事说给甲听，或让乙把当作手稿的故事委托给甲，而乙这份手稿却可能写的是丙的悲剧的一生。爱伦·坡的第一人称叙述小说有时表面看起来是戏剧性的独白（如小说《一桶酒的故事》），有时是一个痛苦的灵魂向人公开倾诉衷情的书面自白（如小说《泄密的心》）。这种叙述的假定性常常是不够明确的，比如在小说《丽吉娅》中，我们是不是能认为小说故事的叙述者是在讲故事给自己听，从而以故事的详细讲述来重新引起他自己的恐怖感呢？

叙述方法的主要问题在于作者和他的作品之间的关系。在戏剧中，作者是不出面的，他藏在戏剧的背后。但是，史诗作者却像一个职业的故事讲述者一样来讲述一个故事，在史诗中还包含了他自己的

评论，并且在叙述过程中（同对话相区别而言）贯彻了他自己的风格。

小说家可以用类似的方法来讲述一个故事而无须自称他曾经目睹过或亲身经历过他所叙述的事情。他可以用第三人称写作，做一个“全知全能的作家”。这无疑是传统的和“自然的”叙述模式。作者出现在他的作品的旁边，就像一个讲演者伴随着幻灯片或纪录片进行讲解一样。

由史诗的那种混合式叙述模式发展出两种方法。一种可以称为浪漫的嘲讽式，这一方法故意夸大叙述者的作用，它破坏任何可能有的、认为故事是“生活”而不是“艺术”的幻觉，并以这种破坏为乐；它强调书中的人物只是写出来的文学上的人物。这种写作方法的始创者是斯特恩，特别体现在他的小说《商第传》之中。他的后继者有德国的里希特和蒂克、俄国的威尔特曼（A. Veltman）和果戈理。

《商第传》可以说是一本关于小说写作的小说，纪德（A. Gide）的小说《伪币制造者》及其派生出来的《旋律与对位》也可以说是这样的小说。萨克雷在他的《名利场》中不断提醒读者：书中的人物们是他制造的傀儡。他这一大受非难的小说处理方法无疑就是上面所说的文学嘲讽方法中的一种，即文学提醒它自己，它只不过是文学而已。

另一种相反的方法是“客观的”或“戏剧的”方法。为这一方法辩护和解释的有德国的路德维希、法国的福楼拜和莫泊桑（G. de Maupassant）以及英国的亨利·詹姆斯等作家。³⁰ 这一方法的阐述者们，无论是批评家和艺术家，都试图把这一方法说成是唯一的艺术方法（我们没有必要接受这个武断的主张）。这种方法已经在卢伯克的《小说技巧》一书中做了极好的解释，这本书是在亨利·詹姆斯的创作理论和实践的基础上写成的一本小说诗学。

“客观的”是一个较为恰当的术语，因为“戏剧的”这一术语可能意指“对话”或“动作、行为”（和思想感情等内在世界相对而

言)；但是，很明显，正是戏剧和剧场激起了这些活动。路德维希的理论主要是建立在狄更斯的作品经验的基础上，狄更斯的哑剧式的描写和用日常的套语塑造人物的方法是从旧时的18世纪的喜剧和情节剧中借来的。狄更斯总有一种以对话和手势等去“表现”的冲动来代替叙述，即以向读者“展示”所发生的事代替关于所发生的事的叙述。较后期的小说模式向另外的精巧的戏剧学习，如詹姆斯就是向易卜生学习的。³¹

不能认为小说的客观方法只局限于写对话和报告人物的行为，如詹姆斯的《未成熟的青春》和海明威的短篇小说《杀人者》，把小说的客观方法做这样的局限就是要拿小说去和戏剧做直接的和不相称的竞争。小说的长处其实在于它能描写心理生活，而戏剧虽然也能处理这方面的内容，但却很难处理好。小说的本质在于“全知全能的小说家”有意地从小说中消失，而又让一个受到控制的“视角”(point of view)出现。詹姆斯和卢伯克认为小说呈现给我们的是轮流出现的“图画”和“戏”，他们把这些同戏剧中的一个“场景”加以区分。小说的“图画”和“戏”指的是某些人物对正在发生的事情(内在的和外在的)的自觉意识，而戏剧中的一个“场景”却至少部分是发生在对话中，并且较详细地呈现了重要的事件或遭遇。³²“图画”和“戏”一样“客观”，只是“图画”是一个特殊的主观(某个人物如包法利夫人或史特莱斯)的客观表演，而“戏”则是说话和行为的客观表演。如果这一理论是有系统的话，它便容许有“视角”的转换，例如在《金碗》后半部中，由王子的“视角”转到了公主的“视角”。它也容许作者在小说中使用一种人物，这人物就像作者一样，他或者向一些朋友叙述故事，如康拉德的《青春》中的马洛，或者倾吐自己的意识，而读者即通过这倾吐出来的意识看到一切，如《使节》中的史特莱斯。重要的是坚持小说自身一贯的客观性。如果不是要把作者“融入”叙述之中而是要把他呈现出来，就必须把他或代表他的人物的分量和地位压缩到与其他人物一样大小才行。³³

在时间中呈现是客观方法中不可缺少的，读者自始至终和作品中的人物们生活在一起。在某种程度上，“图画”和“戏”总是要以“概述”来补充（在戏剧中，则以“第一幕和第二幕间经过了五天时间”这样的说明来做概述），但这种概述最好减到最少。维多利亚时代的小说常以结尾一章概述主要人物后来的事业、婚姻和死亡等事情。詹姆斯、豪威尔斯以及他们的同时代人抛弃了这种写法，他们认为这种写法是一种艺术上的错误。按照叙述中客观方法的理论原则，作者决不可以预先写出以后才发生的事，他必须逐步展现他的计划，让人在每一个时刻内只看到一条情节线。费尔南德斯提出了一个区分récit和roman³⁴的标准。Récit，是叙述已经发生过的事，依据的是阐述和描写的法则；roman，或小说，则呈现正在发生的事，依据的是正在发生的事情的顺序。³⁵

客观性小说中有一个有特色的专门性技巧，德国人称作“erlebte Rede”，法国人称作“le style indirect libre”（蒂博代语）和“le monologue intérieur”（杜亚丹 [É. Dujardin] 语）。³⁶ 在英语中，由威廉·詹姆斯创用的“意识流”（“stream of consciousness”）这一短语，在非严格的、较广泛的意义上说，大致是上述称呼的等同语。³⁷ 杜亚丹给“内心独白”下定义时，认为这是一种技巧，这种技巧“直接把读者引导入人物的内心生活中去，没有作者方面的解释和评论加以干扰……”又认为“内心独白”“是内心最深处的、离无意识最近的思想的表现……”卢伯克说，在《使节》中，詹姆斯不是在“讲述史特莱斯的心理；他是使史特莱斯的心理自己讲述自己，并使之戏剧化”。³⁸ 这些技巧的历史及其在所有现代文学中的影响，目前仅仅开始在研究。这些研究表明：莎士比亚式的独白是这些技巧的原型之一；斯特恩对洛克关于观念自由联想理论的应用是另一个原型；“内心分析”，即作者对人物的思想感情的活动加以概述，则是第三个原型。³⁹

我们上述这些对叙述的第三个层次即对小说“世界”（其情节、人物和背景）的观察结果主要是由小说得来的；但是，应该知道，这种观察也同样适用于作为文学作品的戏剧。第四个也是最后一个层次是“形而上的性质”，它是和“世界”紧密相关的，和“对待生活的态度”或暗含在这个世界中的“调子”是同一的东西；但是，这一层次的性质将留待我们探讨文学的评价问题时再做详细的考察。

1 锡德尼：“对诗人来说，他什么也不肯定，因此也就从不说谎。”

2 维尔夫人与巴格瑞芙夫人是笛福的一篇报道性小册子《1705年9月8日纪事》中的人物。——译注

3 参见W. 福勒特：《现代小说》（纽约，1918年，29页）。

4 读者规劝小说家要“干预”生活通常只是“要他们遵照19世纪散文小说的某种惯例”。见K. 伯克：《反陈述》（纽约，1931年，238、182、219页）。

5 佩克斯涅夫（Pecksniff）是狄更斯小说《马丁·朱述尔维特》中的人物，参见后文（213—214页）关于小说人物命名的论述；《金碗》是亨利·詹姆斯的小说。——译注

6 参见D. 麦卡锡：《人物肖像》（伦敦，1931年，75页、156页）。

7 参见J. 弗兰克：《现代文学的空间形式》（载《斯瓦尼评论》，第53期，1945年，221—240、433—456页；收入《批评》，肖勒、J. 迈尔斯等编，纽约，1948年，379—392页）。

8 《傲慢与偏见》的开头两章几乎全是对话，第三章则以叙述性的概括开头，然后又回到以“戏剧性的”（“scenic”）方法进行叙述。

9 参见C. 里夫：《传奇的发展》（伦敦，1785年）。

10 参见N. 霍桑：《七个尖角阁的房子》和《大理石神像》序言。

11 爱伦·坡的《创作的哲学》一文是以引用狄更斯的一句话开始的：“你知道戈德温是以倒叙法写《凯莱布·威廉斯》的吗？”在较早的一篇评论《巴纳比·卢基》的文章中，爱伦·坡把戈德温的小说推举为具有紧密情节的杰作。

12 “Motif”（“母题”）一词在英语文学批评中已普遍使用；但是，A. H. 克拉普在他的《民间传说的科学》（伦敦，1930年）一书中极力主张用英语的mot

ive代替法语的motif，因为法语motif是在德语Motiv的影响下才在这一意义上被使用的。

13 参见A. 阿尔尼和S. 汤普森：《民间故事的类型》（赫尔辛基，1928年）。

14 参见G. 波尔蒂：《三十六种戏剧情境》（纽约，1916年）；梵·第根：《比较文学》（巴黎，1931年，87页及之后数页）。

15 转引自S. L. 惠特科姆：《小说研究》（波士顿，1905年，6页）。惠特科姆称“母题形成”为一个技术术语，用来指情节发展的原因，特别指它的有意识的艺术布局。《傲慢与偏见》开头的一句话就是一个表现“母题形成”的例子：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这已经成了一条举世公认的真理。”（参见王科一中译本。——译注）

16 参见狄伯里乌斯：《狄更斯》（莱比锡，1926年，第2版，383页）。

17 这里主要参考了托马舍夫斯基在他的《文学理论》（列宁格勒，1931年）一书中对“主题学”（“Thematology”）所做的论述。

18 参见C. 格拉布在《小说技巧》（纽约，1928年，214—236页）中对“速度”（“tempo”）的讨论；佩希在《叙述艺术的本质与形式》（哈勒，1934年，92页及之后数页）中对“时间”（“Zeit”）的讨论。

19 菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》等中的人物。这些人物的名字或是由几个字复合而成，或者是由一些词缀与别的词组合而成，都具有一定的比喻意义，如：Back bite（back+bite）意为“背后中伤人的人”，Malaprop（mala+prop）意为“误用同音异义字的人”，等等。——译注

20 这种拟声语调的命名有其影指的含义，如Rosa Dartle意为“火性子罗莎”，Mr and Miss Murdstone意为“铁石心肠先生和小姐”等，这种声音和意义的特殊结合的名字是很难在另一种语言中找到对应的译名的。——译注

21 参见E. 贝伦特：《保尔的命名》（载《现代语言学会会刊》，第57期，1942年，820—850页）；E. H. 戈登：《狄更斯作品中的人物命名》（载《内布拉斯加大学语言研究》杂志等，1917年）；J. 福斯特：《狄更斯的生平》（第九卷，第七章，从小说家的备忘录中引用的名单）。H. 詹姆斯在他的未完成的小说《象牙塔》和《过去的观念》（都出版于1917年）后面的备忘录中谈到了他的人物的命名问题，并见詹姆斯的《笔记》（纽约，1947年，7—8页等处）。关于巴尔扎克的人物命名问题，参见E. 法居：《巴尔扎克》（英译本，伦敦，1914年，120页）。关于果戈理的人物命名问题，参见V. 纳博科夫：《果戈理》（纽约，1944年，85页及之后数页）。

22 关于扁平的和圆整的人物塑造方法，参见E. M. 福斯特：《小说面面观》（伦敦，1927年，103—104页）。

23 关于英国女主人公类型问题，参见R. P. 乌特和G. B. 尼达姆：《帕米拉的女儿们》（纽约，1936年）。关于浅肤色和深肤色女主人公的性格倾向问题，参见F. 卡彭特：《清教徒更喜欢白肤金发碧眼女人》（载《新英格兰季刊》，第9期，1936年，253—272页）；P. 拉夫：《萨里姆的黑夫人》（载《党派评论》，第8期，1941年，362—381页）。

24 “搞笑喜剧”（*commedia dell'arte*），或译“即兴喜剧”。文艺复兴时期产生于意大利，后流传到欧洲各国，直到18世纪。剧中角色往往定型，演员全戴面具，表演程式化，早期女性角色均由男性演员饰演，以诙谐、滑稽、搞笑为主要目的，表演中往往有即兴创造，但都比较粗俗。——译注

25 参见狄伯里乌斯：《狄更斯》（莱比锡，1916年）。

26 参见M. 普拉兹：《浪漫主义的痛苦》（伦敦，1933年）。

27 参见A. 修厄尔：《莎士比亚戏剧中的地点和时间》（载《语文学研究》，第42期，1945年，205—224页）。

28 参见P. 卢伯克：《小说技巧》（伦敦，1921年，205—235页）。

29 中性朋友，这里指叙述者。——译注

30 参见O. 路德维希：《小说研究》（收录于其《论文全集》，1891年，第六卷，59页及之后数页）；莫泊桑：《皮埃尔和让》的序言（1887年）；H. 詹姆斯：《小说艺术》文集的序言（纽约，1934年）；瓦尔泽尔：《客观的叙述》（载《文字艺术品》，莱比锡，1926年，182页及之后数页）；J. W. 比奇：《20世纪小说》（纽约，1932年）。

31 参见路德维希前引书（66—67页）：狄更斯小说的结构和戏剧的结构类似。“他的小说是具有‘中间音乐’（*Zwischenmusik*）的被叙述者的叙述性戏剧。”关于詹姆斯和易卜生的关系，参见F. 弗格森：《詹姆斯的戏剧形式观念》（载《肯庸评论》，第5期，1943年，495—507页）。

32 关于“图画”和“场景”，参见詹姆斯：《小说艺术》（298—300、322—323页）。

33 参见詹姆斯前引书（320—321、327—329页）。詹姆斯反对第一人称的叙述方法，也反对“作者不承担责任的、被掩饰着的‘无上权力’”（即无所不知的叙述者）。

34 *Récit*，法文，意为叙述；*roman*，法文，意为小说。——译注

35 参见R. 费尔南德斯：《巴尔扎克的方法：小说的叙述与美学》（载《信息》，巴黎，1926年，59页及之后数页；英译本，伦敦，1927年，59—88页）。

36 Erlebte Rede, 德文, 意为经验的表白; le style indirect libre, 法文, 意为间接自由体; le monologue intérieur, 法文, 意为内心独白。——译注

37 参见瓦尔泽尔: 《“经验的表白”散论》(载《文字艺术品》, 莱比锡, 1926年, 207页及之后数页); 蒂博代: 《福楼拜》(巴黎, 1935年, 229—232页); É. 杜亚丹: 《内心独白》(巴黎, 1931年); A. 诺伯特: 《英国新小说中“经验的表白”的文体风格》(哈勒, 1957年, 附书目); W. 詹姆斯: 《心理学原理》(纽约, 1890年, 第一卷, 第九章, 243页)一书中出现的这一用语是“思想流”(“The Stream of Thought”)。

38 参见卢伯克前引书(147页)。“当史特莱斯的心理被戏剧化地表现出来时, 所显现给读者的只是一些流逝的意象, 任何人只要注视这渐渐显示的心理活动都可以看到这些意象。”(162页)

39 参见L. 鲍林: 《什么是意识流技巧?》(载《现代语言学会会刊》, 第65期, 1950年, 337—345页); R. 汉弗雷: 《现代小说中的意识流》(伯克利, 加州大学, 1954年); M. 弗里德曼: 《意识流: 文学方法的研究》(纽黑文, 1955年)。

第十七章 文学的类型

文学是否就是诗、戏剧和小说三者共用一个名称的某种集合体呢？对这样的问题，已经由我们这个时代，特别是由克罗齐做了唯名论式的肯定回答。¹可是，虽然克罗齐的回答显而易见是对古典派的权力主义极端的一种反动，但这种回答仍不能适当地解释文学生活和历史的事实。

文学的种类问题不仅是一个名称的问题，因为一部文学作品的种类特性是由它所参与其内的美学传统决定的。文学的各种类别“可被视为惯例性的规则，这些规则强制着作家去遵守它，反过来又为作家所强制”。²弥尔顿在政治和宗教上是一个十足的自由论者，在诗方面却是个传统主义者，正如克尔（W. P. Ker）极妙地所说的那样，弥尔顿的思想中老是萦绕着“史诗的抽象观念”，他自己知道“什么是真正的史诗的规则，什么是戏剧的规则，什么是抒情诗的规则”。³但是，他也知道如何去调整、扩充和改变古典的形式，知道如何把《埃涅阿斯记》基督教化和弥尔顿化，如像在《力士参孙》中，他知道如何通过一个被处理成希腊悲剧的希伯来民间故事来讲述他自己的故事。

文学的种类是一个“公共机构”，正像教会、大学或国家都是公共机构一样。它不像一个动物或甚至一所建筑、小教堂、图书馆或一

个州议会大厦那样存在着，而是像一个公共机构一样存在着。一个人可以在现存的公共机构中工作和表现自己，可以创立一些新的机构或尽可能与机构融洽相处但不参加其政治组织或各种仪式；也可以加入某些机构，然后又去改造它们。⁴

文学类型的理论是一个关于秩序的原理，它把文学和文学史加以分类时，不是以时间或地域（如时代或民族语言等）为标准，而是以特殊的文学上的组织或结构类型为标准。⁵任何批判性的和评价性的研究（区别于历史性的研究）都在某种形式上包含着对文学作品的这种要求，即要求文学具有这样的结构。例如，对一首诗的评判就包含了对评判者的一个要求，要求他具有对诗的说明性的和规范性的整体经验和概念，当然，一个人关于诗的概念总是会随着他对更多特殊的诗的评判和经验而不断地发生变化的。

文学类型的理论是否会假设每一部作品都属于某一类型呢？在我们所知道的任何讨论中这个问题还没有被提出过。如果我们以类推法对照自然界来回答这个问题，我们必然会给予肯定的回答：甚至鲸鱼和蝙蝠都有类可归，并且，我们还承认生物可以有一个由这一种类向另一种类转变的过渡阶段。我们可以尝试做一系列的提问，以使我们问题的焦点更为明显。是否每一部作品都和其他的作品有足够紧密的文学联系，从而对其他作品的研究会有助于这一部作品的研究呢？在类型的观念中，创作“意图”占着什么样的地位呢？就某一类型的创始者而言，它占着什么地位？就这一类型的继承者而言，它又占着什么地位？⁶

类型是否一直保持不变呢？大概不是的。随着新作品的增加，我们的种类概念就会改变。试研究一下《商第传》或《尤利西斯》对小说理论的影响吧！弥尔顿写《失乐园》的时候，他认为他的作品既像《埃涅阿斯记》，又像《伊利亚特》；我们无疑会很明确地把口头史诗和文学史诗区分开来，而不管我们是否会把《伊利亚特》当作口头

史诗。弥尔顿很可能不会以为《仙后》是一部史诗，虽然它是在史诗与传奇尚未分家、寓言式人物在史诗中占统治地位的时代写成的，而斯宾塞当然认为他写的正是像荷马写的那种类型的诗。

确实，文学批评的一个特色似乎就是发现和传播一个派别，一种新的类型式样。燕卜苏把《皆大欢喜》《乞丐的歌剧》和《爱丽丝漫游奇境记》等作为田园诗式文学的变体放在一起，而把《卡拉马佐夫兄弟》和其他讲凶杀的神秘小说归为一类。

亚里士多德和贺拉斯的类型理论是我们的古典范本。根据他们的理论，我们知道悲剧和史诗是两个各有特征的也是两个主要的文学种类。但是，亚里士多德至少还知道有另外更多的基本区分，即戏剧、史诗和抒情诗。大部分现代文学理论倾向于废弃“诗与散文两大类”这种区分方法，而把想象性文学（Dichtung⁷）区分为小说（包括长篇小说、短篇小说和史诗）、戏剧（不管是用散文还是用韵文写的）和诗（主要指那些相当于古代的“抒情诗”的作品）三类。

费多尔（K. Viëtor）建议，严格地说来，“类型”这一术语不应当用来既指小说、戏剧和诗这三个或多或少算是无法再分的终极的种类范畴，又指悲剧和喜剧这样的历史上的种类。⁸而我们则主张应当把这一术语应用到后者即应用到历史上的种类中去。要给前者确定一个术语是困难的，在实践中也可能往往是不需要的。⁹三大类型已经为柏拉图和亚里士多德根据他们的“模仿方式”（manner of imitation）说或“再现”（representation）说加以区分：抒情诗表现的就是诗人自己的人格（persona）；在史诗（或小说）中，故事部分地由诗人亲自讲述，部分地由他的人物直接讲述（即混合叙述）；在戏剧中，诗人则消失在他的全部角色之后。¹⁰

有人曾经试图以时间的长短，甚至以语言形态学上的不同来说明这三个类型的基本性质。霍布斯在他给达维纳特（Sir W. Davenant）的信中曾试着这样做过。他先把世界划分为宫廷、城市和乡村，然后

找出三类与它们对应的基本的诗的种类来，这就是：英雄诗（史诗和悲剧）、谐谑诗（讽刺诗和喜剧）和田园诗。¹¹ 非常熟悉施莱格尔兄弟和柯勒律治的文学批评思想的英国天才批评家达拉斯（E. S. Dallas）总结出诗的三个基本类型，即“戏剧、故事和歌曲”，并且把它们列成一系列不是英国式的而是德国式的图表。¹² 他解释说，戏剧是第二人称、现在时态，史诗是第三人称、过去时态，抒情诗是第一人称单数、将来时态。厄斯金（J. Erskine）在1912年发表的文章中曾对诗的“气质”的基本文学种类做过解释，他指出，抒情诗表现现在时态；但是，谈到悲剧和史诗时，由于他首先认为悲剧显示的是对人的过去的末日审判（人的性格也加进了他的命运之中），史诗则显示国家和民族的命运，在这样的前提下，他就得出悲剧是过去时，史诗是将来时的谬误结论。¹³

厄斯金这种道德—心理的解释和俄国的形式主义者们的解释在精神上和方法上都是相差很远的。如俄国形式主义者雅柯布逊希望说明语言的固定的语法结构和文学种类之间的对应关系。他认为，抒情诗是第一人称单数、现在时态，而史诗是第三人称、过去时态。作为史诗讲述者的“我”实际上是被从旁观的角度看作第三人称，即看作“*dieleses objektivierte Ich*”¹⁴ 的。¹⁵

上述对文学基本种类的探讨趋向两个极端，一个极端是依附于语言形态学，另一个极端是依附于对宇宙的终极态度。这样的探讨虽然是有“启发性”的，但极难指望它会导致客观的结果。反而倒是会使人产生这样的疑问：这三个种类是否真有某种所谓的终极的性质，尽管它们已经作为组成部分被多种多样地结合起来。

然而，确实存在着一个难于处理的问题，即在我们这个时代，戏剧是与史诗（“虚构小说”、长篇小说）、抒情诗立于不同的基础之上的。对亚里士多德和古希腊人来说，公开的或至少口头表演的作品便成为史诗，如荷马的作品就是由伊翁（Ion）这样的吟诵者朗诵的。

挽歌体的和抑扬格的诗由笛子来伴奏，颂神诗用一种七弦竖琴来伴奏。今天，诗和小说则多半是由个人阅读的。¹⁶但是，戏剧却仍然像古希腊人的戏剧一样是一种综合艺术：它的核心当然还是文学，这是无疑的，但也包含着“场面”，即运用演员和导演的技巧以及服装师和电工的手艺等。¹⁷

但是，如果为了避免上述难题而把三个种类归并为一个共同的文学性种类，那么戏剧和故事又该如何加以区分呢？现代美国短篇小说，如海明威的《杀人者》，追求一种戏剧式的客观性和对话的纯粹性。但是，传统的小说，例如史诗，则把对话或直接的表现与叙述混合在一起。史诗确实曾被斯凯里杰（J. C. Scaliger）和另外某些类型标准的发明者评判为类型的最高级别，部分原因正是它包含了其他所有的类型。如果史诗和小说都是复合的形式，为了使它们变为不能再分的终极种类，我们就必须把它们的组成部分加以分离而得到比如像“直叙”和“通过对话叙述”（即没有演出的戏剧）这样两个种类，这样，我们的三个不可再分的终极种类就变为叙述、对话和歌唱。经过这样的归并、净化和一致化，这样的三个文学种类是否就会比“描写、展示和叙述”这三个文学种类更为接近终极的区分呢？¹⁸

让我们从诗、小说和戏剧这些所谓“终极的”种类转而去研究那些被认为是从它们那里再加细分而分出来的部分吧。18世纪的批评家汉金斯（T. Hankins）在评论英国戏剧时把它细分成下述的种类，即“神秘剧、道德剧、悲剧和喜剧”。散文小说在18世纪时又被细分成两个种类，即小说和传奇。我们认为，像这两组属于第二等级的“再细分”出来的部分，就是应该标准地称为文学的“类型”的东西了。

17世纪和18世纪是对文学类型十分重视的两个世纪。这两个世纪的批评家们认为类型的存在是确确实实的。¹⁹文学类型的区分是清楚明白的，而且也应该明确地加以区别，这是新古典主义信奉的一条总则。但是，如果我们仔细考察一下新古典主义的批评中关于类型的定

义或关于类型的区分方法，就会发现他们在需要基本原理的问题上甚少连贯性，甚至根本就没有意识到这种需要。例如，布瓦洛（N. Boileau）按照他的标准把类型划分为田园诗、挽歌、颂诗、讽刺短诗、讽刺文学、悲剧、喜剧和史诗，但是他没有解释他的这个类型学的基础。也许，他以为类型学本身是历史地形成的，而不是一个理性主义的建构。他的类型之间的区别是不是由各类型的不同题材、结构、诗的形式、篇幅、感情调子、世界观以及观众等所决定的呢？这很难给以回答。但是可以说，对于许多新古典主义者来说，类型的所有概念似乎都不证自明，连一个总的问题都没有。布莱尔在他的《修辞学与纯文学》（1783年）一书中有一系列章节谈论主要的类型，但是却没有对一般的种类或文学分类的原则做任何初步探讨。他在选择种类时也没有任何方法论上的或其他方面的一贯标准。他的大多数文学种类源于古希腊，但也不全是这样，他在详细讨论“描写诗”时说，在描写诗中，“天才的最高发挥可以得到展现”。然而，他这样说并不是指“任何一个写作上的特殊种类或形式”都可以是文学种类；甚至，那些在某种意义上可以明显地称为“说教诗”如《论自然》或《论人》的种类，他也不认为是文学种类。布莱尔从“描写诗”说到“希伯来人的诗”，认为后者“反映了远古时代和国家的趣味”；而且，虽然他并没有在什么地方说过或看出过，但他实际上认为“希伯来人的诗”是东方诗的一个标本，是与那统治古希腊—罗马—法国传统的诗十分不同的诗。随后，布莱尔转而以完全正统的态度讨论他所谓的“诗歌创作的两个最高种类，即史诗和戏剧”，他所说的戏剧，实际应该更准确地说是“悲剧”。

新古典主义的理论不解释、说明或答辩关于种类的和种类划分基础的信条。在某种程度上，它注意的是诸如种类的纯净、种类的等级、种类的持续和新种类的增加等问题。

因为新古典主义在历史上是权力主义和理性主义的混合体，是一种保守势力，因此它要尽可能维持和适应古代的原始文学种类，特别

是古代诗的种类。但是，布瓦洛却承认十四行体诗和情歌； 约翰逊博士则赞扬德纳姆（J. Denham）在《制桶匠的小山》中创造了“一种新的诗体”，一个“可以称作乡土诗的种类”； 他还认为汤姆逊的《四季》是一首“新种类的……诗”，汤姆逊诗中的“思想及其表达方式”是“有独创性的”。

关于种类纯净的理论在历史上是由那些法国古典派戏剧的追随者所倡导的，他们以此来反对伊丽莎白时代那些允许喜剧场面存在的悲剧（如《哈姆雷特》中的掘墓人、《麦克白》中那个喝得烂醉的守门人等）； 这种理论如果是教条的，那是贺拉斯式的，如果是主张以经验和教化的享乐主义感染人，那就是亚里士多德式的。亚里士多德说，悲剧“应该产生属于悲剧本身特有的快乐，而不是产生偶然的快乐”。²⁰

种类的等级在部分上是一个“快乐主义的微积分”： 在古典的表述中，不论在纯粹的强度的意义上，还是在读者和参与的听众的数目的意义上，快乐的级别无论如何不是量的问题。种类的等级应该说是一个社会的、道德的、审美的、享乐的和传统的性质的混合体。文学作品的规模不应被忽视，较小型的作品如十四行体诗或甚至颂诗无疑是不能与史诗和悲剧相提并论的。弥尔顿的“较次要的”诗是以较小型的种类如十四行体诗、短歌和假面剧等形式写的； 他的“较主要的”诗则是一部“正规的”悲剧和两部史诗。如果我们从量上来把史诗和悲剧这两个最高的种类加以比较，史诗会占上风。在这个问题上，亚里士多德却有所踌躇，在讨论过冲突标准之后，他把第一名奖给了悲剧； 而文艺复兴时期的批评家们则更为一贯地宁愿选择史诗当第一名。虽然后起的批评家们不断地在这两种种类的主张之间摇摆，但新古典主义派的批评家如霍布斯、德莱顿和布莱尔等人则在很大程度上乐于把这两个种类同列为最基本的种类。

现在我们讨论另外一组种类，即那些由诗节形式和诗律在其中起决定作用的种类。我们怎么给十四行体诗、法式十三行回旋体诗以及三节联韵体诗分类呢？它们是某些类型，还是其他什么东西呢？大多数近代法国和德国作家们倾向于称它们为“固定形式”，把它们作为一个种类，并把它们和文学的类型区别开来。但是，费多尔不这样看，起码对十四行体诗他不这样看。我们应该倾向于扩大文学类型所包括的范围。不过，我们这里要由术语学转而规定各种标准：是否有“八音节诗”或“二音步诗”这样的文学类型呢？我们倾向于说有，一方面是指，和英国标准的抑扬格五音步诗相对抗的18世纪的八音节诗或20世纪初的二音步诗在音调上和社会精神气质上都像是一种特殊的诗的种类²¹；另一方面也是指，我们不只是要根据诗的格律来分类（诸如一本赞美诗集后面的“C. M. 和L. M. ”²²等），而且要根据某些包含更广泛的东西，某些不但具有“外在的”形式，而且具有“内在的”形式的东西来分类。

我们认为文学类型应视为一种对文学作品的分类编组，在理论上，这种编组是要建立在两个根据之上的：一个是外在形式（如特殊的格律或结构等），一个是内在形式（如态度、情调、目的以及较为粗糙的题材和读者观众范围等）。表面上的根据可以是这一个也可以是另外一个（比如内在形式是“田园诗的”和“讽刺的”，外在形式是二音步的和品达体颂歌式的）；但关键性的问题是要接着去找寻“另外一个”根据，以便从外在与内在两个方面确定文学类型。

有时会有某种有启发性的转变发生。挽歌在英国，与在原型的古希腊和古罗马诗中一样，是从挽歌对句诗或两行体诗开始的。然而古代的挽歌作者们并不把自己局限在对死者的哀悼上，像哈蒙德（J. Hammond）和申斯通（W. Shenstone）这两个格雷的前辈也没有那样局限自己。但是，格雷的“挽歌”却不是用两行体写的，而是用英雄四行体写的，他的“挽歌”有效地摧毁了英国所有继承挽歌风的两行结句式的个人抒情作品。

人们可能倾向于放弃18世纪以后的文学类型史，因为18世纪以后那种对形式的企求和那些反复出现的结构模型大部分已经过时了。这种类型上的停滞现象在法国和德国有关类型的著作中也有所反映，同时还出现一种观点，认为1840年至1940年之间可能是文学上的一个反常时期，而在将来我们无疑应该会回到类型更加确立的文学上。

然而，我们最好还是说，19世纪文学类型的概念是发生了变化，而不是消失了，尽管那时讨论类型的著作仍然比较少。随着19世纪文学作品读者人数的激增，也产生了更多的文学类型；这些类型通过廉价出版物迅速传播，往往是比较短命的，或者更为迅速地转变为另外的类型。在19世纪和我们这个时代，“文学类型”研究都遭遇到分期方面的困难，我们可以意识到文学中的流行样式的迅速变换，每10年就出现一个新的文学时期，而不是每50年，如在英国诗歌中，就出现了自由体诗（vers libre）时期、艾略特时期以及奥登时期。站在更远一点的距离看，这些时期的特性中有某些具有共同方向和性质的东西，就像我们现在认为拜伦、华兹华斯和雪莱都是英国浪漫主义作家一样。²³

类型在19世纪有哪些范例呢？梵·第根和其他人经常举历史小说为例。²⁴那么，“政治小说”算不算一个类型呢？（斯皮尔 [M. E. Speare] 的一本专著即以此为题。）如果真有政治小说这样的类型，难道不会有一种基督教会小说类型吗？（这类小说可以包括《罗伯特·爱尔斯梅尔》和麦肯齐 [C. Mackenzie] 的《圣坛的台阶》，也包括《巴彻斯特塔楼》和《撒莱姆小教堂》等。）这样把“政治小说”和“基督教会小说”当作文学类型是不对的。这种划分法似乎仅根据题材的不同，这纯粹是一种社会学的分类法。循此方法去分类，我们必然会分出数不清的类型，如牛津运动小说、19世纪描写教师的小说、19世纪海员小说以及海洋小说，等等。那么，“历史小说”的情况有什么不同呢？不同之处不仅是由于它的题材较少受限制，即它的内容并不比整个的过去少了什么，主要的倒是由于它与浪漫主义运动

和民族主义思潮之间的关系，即它对它所隐含的过去的新的感情和态度。哥特式小说则是一个更好的类型例子，它以《奥特朗图堡》为标志产生于18世纪初，一直流行到现在。这一类型具有人们企望一个散文—叙述类型所应具有的所有标准，其中不但有一种限定的和连续的题材或主题，而且有一套写作技巧（附加的描写和叙述，如倾圮了的城堡、古罗马天主教的恐怖、神秘的画像、通过滑动嵌板的秘密通道，以及诱拐、禁闭、寂静的森林里的追逐，等等）。更进一步，还有一个艺术意图（Kunstwollen），一种审美的意义，从而带给读者一种特殊的舒适的恐怖和激动，即某些哥特式小说家常说的“怜悯和恐惧”。²⁵

总的说来，我们的类型概念应该倾向形式主义一边，也就是说，倾向于把胡底柏拉斯式八音节诗（Hudibrastic octosyllabics）或十四行体诗划为类型，而不是把政治小说或关于工厂工人的小说划为类型，因为我们谈的是“文学的”种类，而不是那些同样可以运用到非文学上的题材分类法。亚里士多德的《诗学》初步把史诗、戏剧和抒情诗指定为诗的基本种类，他在这本书中注意区分每个种类的不同媒介和性能，以便确立每一种类的不同的审美目的：戏剧用抑扬格诗体写是因为这样最接近谈话，而史诗要求用扬抑格六音步格律体写则是因为这种诗体并不要人联想起说话来。亚里士多德说：

如果用他种格律或几种格律来写叙事诗，显然不合适。
英雄格是最从容最有分量的格律（因此最能容纳借用字与隐喻字）……²⁶

“诗律”和“诗节”之上的另一层“形式”可称为“结构”，如某种特殊的情节组织就是一种“结构”。这种结构至少在某种程度上已经存在于传统的（例如古希腊模仿式的）史诗和悲剧之中，比如从

事件中间起笔的手法、悲剧中的“突变”和三一律等。当然，并不是所有的“古典技巧”都算是结构，如战场散记和沉入地狱之类就似乎应该属于题材或主题。在18世纪以后的文学中，这样的结构也并不是很容易探出的，只有在“精心结构剧”或侦探小说（神秘的谋杀）中是例外，这两类作品中的周密的情节正是这样的结构。但是，甚至在契诃夫式传统的短篇小说中也存在某种组织和某种结构，不过只是与爱伦·坡和欧·亨利（O. Henry）的短篇小说的结构不同的另外一种结构罢了。如果我们要给契诃夫式的小说结构找一个恰当的名称，这名称可以叫作“较松散的”组织。²⁷

任何一个对类型理论有兴趣的人都必须小心不要混淆“古典的”理论和现代理论之间的明显区别。古典理论是规则性的和命令性的，但它的那些“规则”也已不再是愚蠢的权力主义，尽管人们仍然常常把“规则”认为就是权力主义。古典主义理论不但相信类型与类型之间有性质上和光彩上的区别，而且相信它们必须各自独立，不得相混。这就是有名的“类型纯粹”说或“类型分立”（“genre tranché”）说。²⁸虽然这一理论从来也没有严密地、轮廓鲜明地被制定出来过，但它却确实包含一个真正的美学原理，并不仅仅是一套社会等级区分。这一美学原理就是：要求作品情调有一种严格的统一性，要求风格的纯粹和“简明性”，要求把注意力集中在一个单一的情节和主题上，创造一种单一的情绪（如恐惧或笑等）。这一原理也要求种类的专门化和多元化。每一个艺术种类都有它自己的职责和它自己的快乐，诗何必要试着去变得“如画”或具有“音乐性”呢？而音乐又何必要去讲一个故事或描写一个场景呢？在这一意义上运用“审美纯粹性”原理我们就会得出如下结论：一首交响乐要比一部歌剧或清唱剧“纯粹”，因为后两者既有合唱，又有管弦乐；而一首弦乐四重奏则更为纯粹，因为它只使用管弦乐器中的一种，其他乐器如木管乐器、铜管乐器以及打击乐器等都不使用。

古典主义理论也以社会性标准来区分类型。史诗和悲剧叙述的是国王和贵族们的事情，喜剧描写中产阶级（市民、资产阶级）的事情，讽刺文学和闹剧则写的是老百姓。不仅剧中人物（*dramatis personae*）要有明显的不同，而且还须合于不同阶级的道德风范，也就是要符合“得体、合度”的律条，同时要求把文体和措辞划分为高、中、低三级。²⁹ 古典主义理论也把文学种类分为不同等级，在这种等级制中，不仅人物的身份地位和写作风格的等级被作为因素，就是作品的长度或规模（产生感染力的能量）以及调子的严肃性等也被作为因素。

一个现代的“类型学”的赞同者（就如梵·第根对我们的研究所称的那样）³⁰ 很可能想要给新古典主义的类型学说制定一个实例，也很可能确实感到（在美学理论的基础上）能制定一个比新古典主义的理论家实际上提供的实例要好得多的实例。这样的实例我们已经在讲解审美纯粹原则时部分地提出过了。但是，我们不应该把“类型学”局限在一个传统或学说之中。“古典主义”是不能容忍，实际上也是不懂得其他美学体系、种类和形式的。古典主义不但不把哥特式大教堂认作是比古希腊神殿更为复杂的一种“形式”，反而认为它根本没有形式。对类型问题古典主义也是这样看待的。每一种“文化”都有属于它自己的类型，如中国类型、阿拉伯类型和爱尔兰类型等，原始“文化”中有各种口头的“种类”，中世纪的文学中也有丰富的种类³¹。我们用不着去为古希腊罗马文学种类的“终极”性质辩护。我们也用不着去为以古希腊罗马形式出现的、求助于一种美学标准的类型纯粹学说辩护。

现代的类型理论明显是说明性的。它并不限定可能有的文学种类的数目，也不给作者们规定规则。它假定传统的种类可以被“混合”起来从而产生一个新的种类（例如悲喜剧）。它认为类型可以在“纯粹”的基础上构成，也可在包容或“丰富”的基础上构成，既可以用缩减也可以用扩大的方法构成。在浪漫主义者强调每一个“创造性天

才”和每一部艺术作品的独一无二性之后，现代的类型理论不但不强调种类与种类之间的区分，反而把兴趣集中在寻找某一个种类中所包含的与其他种类共通的特性，以及共有的文学技巧和文学效用。

文学作品给予人的快乐中混合有新奇的感觉和熟知的感觉。在音乐中，奏鸣曲和赋格曲是很明显的易被认出的样式的例子；在描写谋杀的神秘性作品中，情节渐渐地变得紧迫，各条线索的迹象渐渐地会聚在一起（如在《俄狄浦斯王》剧中）。若整个作品都是熟识的和旧的样式的重复，那是令人厌烦的；那种彻头彻尾是新奇形式的作品会使人难以理解，实际上是不可想象的。如此说来，类型体现了所有的美学技巧，对作家来说随手可用，对读者来说也是已经明白易懂的了。优秀的作家在一定程度上遵守已有的类型，而在一定程度上又扩张它。总的说来，伟大的作家很少是类型的发明者，比如莎士比亚和拉辛、莫里哀和本·琼生、狄更斯和陀思妥耶夫斯基等，他们都是在别人创立的类型里创作出自己的作品。

类型研究的明显价值之一是这种研究能引起我们对文学的内在发展的注意，即能引起我们对威尔斯在《从旧时代来的新诗人》（1940年）一书中所称的“文学遗传学”的注意。不管文学和其他价值领域之间究竟是什么关系，反正各种著作都在互相影响，各种著作都在互相模拟、滑稽地模仿和改造，这种情况并不只是发生在那些按严格的编年顺序产生在别的著作后面的著作当中。为了给现代类型下定义，最好是从一部特定的有影响的书或一个这样的作者着手，去寻找对它的反响，如研究艾略特和奥登、普鲁斯特和卡夫卡等的文学效应。

我们愿意提出一些关于类型理论的重要论题，尽管我们所能提供的只是一些问题和试验性的建议。议题之一是关于原始的类型（民间文学或口头文学）同发达的类型之间的关系。俄国形式主义者之一什克洛夫斯基（V. Shklovsky）认为新艺术形式“只不过是把低等的（亚文学的）类型正式列入文学类型行列之中而已”。陀思妥耶夫斯

基的小说是一系列关于被美化的罪行的小说，即感情小说（romans à sensation）。“普希金的抒情诗源于题赠诗，勃洛克（A. Blok）的抒情诗源于吉卜赛歌谣，马雅可夫斯基（V. Mayakovsky）的抒情诗源于报纸漫画栏中的滑稽诗。”³² 布莱希特（B. Brecht）在德国，奥登在英国也都审慎地尝试过这种把流行诗改造成为严肃的文学作品的做法。这种观点可以被称为文学需要通过“再野蛮化”（re-barbarization）不断地更新自己的观点。³³ 尤力斯（A. Jolles）持与此相似的观点，他力图证明复杂的文学形式是由较简单的单元发展成的。把原始的或基本的类型加以混合就能得到其他的一切类型，尤力斯找出了这些基本的类型，它们是：传说（Legende）、英雄传奇（Sage）、神话（Mythe）、谜语（Rätsel）、格言（Spruch）、案件（Kasus）、备忘录（Memorable）、故事（Märchen）和笑话（Witz）等。³⁴ 小说的历史可以作为类似这种发展的一个例子：小说作为类型在《帕米拉》《汤姆·琼斯》和《商第传》等作品中已趋成熟之后，这些作品中还仍然存在着诸如书信、日记、游记（或“假想旅行记”）、回忆录、17世纪式的“人物描写”、小品文以及舞台喜剧、史诗和传奇等“简单类型”（“einfache Formen”）的痕迹。

另一个问题与类型的承续性有关。一般认为，布吕纳季耶以他的准生物学的“进化”理论给“类型学”带来了损害，他得出的结论是：在法国文学史中，17世纪的教士布道演讲经过了一段间歇后变成了19世纪的抒情诗。³⁵ 被如此断言的承续性似乎是根据对不同时代的作者与读者的倾向进行类比而得出的，即根据这些作者与读者的“某些最主要的倾向”（quelques tendances primordiales）得出的，如梵·第根对荷马史诗和威弗利小说所做的关联类比、对宫廷格律传奇与现代心理小说所做的关联类比，以及对那些被空间和时间所分隔的作品之间的联系的研究等都是用的这一方法。但是，梵·第根中断了这样的类比研究并转而指出这些作品之间的联系并不就代表“原来意义上的文学类型”（les genres littéraires - proprement dit

s)。³⁶ 我们确实应该能提出某些严格的、形式上的承续性的理论以便断定类型的继承性和统一性。悲剧是一种类型吗？我们公认悲剧的时代和民族的模式，如古希腊悲剧、伊丽莎白时代悲剧、法国古典主义悲剧以及19世纪德国悲剧等。这么多如此互相独立的类型或种类都可以归为一个类型吗？答案似乎至少部分地取决于古代经典的形式上的承续性，部分地则取决于作品本身的意向。当我们面对19世纪文学时，问题就变得更为困难。契诃夫的《樱桃园》和《海鸥》，易卜生的《群鬼》《罗斯莫庄》和《建筑师》等作品是属于什么类型呢？它们是悲剧吗？语言艺术手段已经从诗变成了散文，“悲剧英雄”的概念也已经改变了。

这些问题又引出了关系到一部类型史的性质的问题。一方面，有人认为要写出一部批评性的类型史是不可能的，因为，如果把莎士比亚的悲剧当作一个标准，那对古希腊悲剧和法国悲剧就是不公平的。另一方面，一部历史如果缺少了一种历史哲学就只能算是一部编年史。³⁷ 双方的论点都是有利的。看来问题的答案似乎是，伊丽莎白时代悲剧史可以根据悲剧向莎士比亚的发展及其在莎士比亚以后的衰落过程来写。但是，像悲剧史这样的书只能采用一种双重的方法来写，那就是，用所有悲剧都具有的共同特征来规定“悲剧”的定义，并循着编年顺序研究某一时代一民族的悲剧流派和它的后继者之间的关系，而在这一连续统一体之上再加上批评性的次序观念（例如法国悲剧从若代尔 [É. Jodelle] 到拉辛，从拉辛到伏尔泰等）。

很清楚，文学类型这一题目为研究文学史和文学批评以及它们二者之间的关系提出了重要的问题。这一题目也在一个特定的文学发展的来龙去脉中提出了关于种类和组成它的独立单元之间的关系、一个类别和多个类别之间的关系以及许多一般概念的本质等哲学性的问题。

1 参见克罗齐：《美学》（安斯利英译本，伦敦，1922年，第九、十五章）。

2 参见N. H. 皮尔逊：《文学形式和类型……》（收录于《英语学会年鉴》，1940年[1941年]，59页及之后数页，特别是70页）。

3 参见W. P. 克尔：《诗的形式和文体风格》（伦敦，1928年，141页）。

4 参见H. 列文：《作为公共机构的文学》（载《强音》，第6期，1946年，159—168页；重印于《批评》，纽约，1948年，546—553页）。

5 参见蒂博代：《批评的生理学》（巴黎，1930年，184页及之后数页）。

6 参见C. E. 惠特莫尔：《文学定义的有效性》（载《现代语言学会会刊》，第39期，1924年，722—736页，特别是734—735页）。

7 Dichtung, 德文，意为创作。——译注

8 参见K. 费多尔：《文学类型史的问题》（载《德国文学研究季刊》，第9期，1931年，425—427页；重印于《精神与形式》，波恩，1952年，292—309页）。本文是一篇极好的论述，它一方面避免了实证主义，另一方面也避免了“形而上学主义”。

9 歌德称颂诗、民谣及诸如此类的类型为“紧密的类型”（Dichtarten），而称史诗、抒情诗和戏剧为“诗的自然形式”（Naturformen der Dichtung）。他说：“这是三种真正的诗的自然形式：清晰的叙述式、热情的冲动式 and 个人的行动式，也即史诗、抒情诗和戏剧。”（见《东西方女明星笔记》，收录于《歌德全集》，第五卷，223—224页）英语术语用起来比较麻烦，我们可以把“类型”（types）用作最大的范畴（如皮尔逊那样），把“类型”（genres）用作种类（species），如悲剧、喜剧以及颂诗，等等。“类型”（genre）一词在英语中确立的时间较晚。在《新英语词典》中，它还没有被当作文学意义上的词来使用。（“种类”[kind]这个词也是这样。）18世纪的作家们，如约翰逊和布莱尔（H. Blair），都是用“种类”（species）这个术语来表示“文学种类”（literary kind）的。1910年，I. 白璧德认为类型（genre）一词已经在英语批评中确立起来了（《新拉奥孔》序）。

10 “柏拉图已经非常清楚地认识到了模仿的道德上的危险。因为，如果一个人被允许去模仿其他人的职业，他就会损害自己的禀性……”参见J. J. 多诺霍：《文学种类论……》（爱荷华，1943年，88页）。关于亚里士多德，见同书（99页）。

11 参见《17世纪批评文集》中所选霍布斯论文（斯宾加恩编，牛津，1908年，54—55页）。

12 参见E. S. 达拉斯：《诗学：关于诗的论文》（伦敦，1852年，81、91、105页）。

13 参见J. 厄斯金：《诗的种类》（纽约，1920年，12页）。

14 Dieses objektivierte Ich, 德文，意为“这个客观的我”。——译注

15 参见R. 雅柯布逊：《帕斯捷尔纳克散文的旁注》（载《斯拉夫评论》，第7期，1935年，357—373页）。

16 论到诗的口头朗诵问题时，厄斯金指出，这样的朗诵传统直到华兹华斯还仍然存在（《伊丽莎白时期抒情诗》，纽约，1903年，3页），华兹华斯在他的诗的《序言》（1815年）中说：“这些诗中的一部分本质上是抒情的；因此，如果没有音乐伴奏，它们便不可能具有应有的力量；但是，在大多数场合下，作为古典七弦竖琴或浪漫竖琴的代替物，我采用富有生气的和热情的朗诵的方法来达到目的。”

17 萧伯纳和J. 巴里企图用他们的引言，用他们的小说家式的详细的、充满想象力的建议性舞台说明获得双倍的观众。而今天的戏剧家们的原则却倾向于反对用任何与表演技巧和舞台效果相分离的（不是全部分离的）因素来判断戏剧，法国的传统（柯克兰，萨西）和俄国人（斯坦尼斯拉夫斯基——莫斯科艺术剧院）同意这一原则。

18 V. 瓦伦丁的《诗的种类》（收录于《比较文学史杂志》，1892年，第五卷，34页及之后数页）在不同的基础上也对这三个规范做过探索。他说，我们应该区分“史诗的、抒情诗的和反映的类型……戏剧不是诗的一种类型，而是一种诗的形式”。

19 参见蒂博代前引书（186页）。

20 参见亚里士多德：《诗学》（第十四章）：“我们不应要求悲剧给我们各种快感，只应要求它给我们一种它特别能给的快感。”

21 更确切地说，18世纪有两种八音步节诗：一种是喜剧（可追溯到《胡迪布拉斯》，中经斯威夫特和盖伊），一种是沉思的描述（可上溯到《快乐的人》，特别是《幽思的人》）。

22 “C. M. 和L. M. ”即“Common Metre”（普通韵律）和“Long Metre”（长韵律）的英文缩写，为一般颂诗习见的韵律形式。——译注

23 不到1849年，“湖畔派诗人”就明确地与雪莱、济慈、拜伦等人联系在一起，统统被称作浪漫主义者了。参见R. 韦勒克：《文学史上的浪漫主义观念》（载《比较文学》，第1期，1949年，特别见16页）。

24 参见P. 梵·第根：《文学类型的命运》（载《赫里空》，第1期，1938年，95页及之后数页）。

25 还有许多关于哥特式类型的专著，如E. 伯克黑德：《恐怖的故事……》（伦敦，1921年）；A. 基伦：《恐怖小说或黑色小说……》（巴黎，1923

年)； E. 拉罗：《闹鬼的城堡》(伦敦，1927年)； M. 萨默斯：《哥特式跟踪……》(伦敦，1938年)。

26 参见《诗学》(第二十四章)(见罗念生中译本，《诗学·诗艺》，北京：人民文学出版社，1982年，87页。——译注)。

27 参见A. 迈兹纳答兰色姆的文章：《莎士比亚十四行体诗中的比喻性语言的结构》(载《南方评论》，第5期，1940年，730—747页)。

28 见I. 白璧德：《新拉奥孔》(1910年)。A. 谢尼尔(1762—1794年)认为类型之间的区别是一个自然现象。他在《创新》中写道：

大自然提示了20种相对的类型

在不同的希腊作家之间划了一条清楚的线；

没有一个类型即使越出了自己的范围，

能够进入另一个类型的领域。

29 文艺复兴文学类型等级的社会含义在V. 哈尔的《文艺复兴时期的文学批评》(纽约，1945年)一书中有特别的研究。

30 参见P. 梵·第根前引书(99页)。

31 参见W. F. 帕特森：《法国诗论三百年……》(安阿伯，1935年，第三部分)，书中列出了中古韵文类型和亚类型。

32 参见本章参考书目。

33 关于文学的“再野蛮化”，参见M. 勒纳和E. 米姆斯写的精彩文章：《文学》(收录于《社会科学百科全书》，1933年，第九卷，523—543页)。

34 参见A. 尤力斯：《简单的形式》(哈勒，1930年)。尤力斯所列的例子基本上和A. H. 克拉普在《民间传说的科学》(伦敦，1930年)一书中所研究过的民间文学类型(folk-type)或“流行文学诸形式”的例子是一致的。克拉普所研究的类型是：神话故事(Fairy Tale)、欢乐故事(Merry Tale)或寓言故事(Fabliau)、动物故事(Animal Tale)、地方传说(Local Legend)、游牧传说(Migratory Legend)、散文英雄传奇(Prose Saga)、谚语(Proverb)、民间歌曲(Folk-Song)、流行民歌(Popular Ballad)、咒文(Charms)、韵文(Rhymes)和谜语(Riddles)等。

35 参见F. 布吕纳季耶：《文学史中的类型进化……》(巴黎，1890年)。

36 参见P. 梵·第根的文章(载《赫里空》，第1期，1938年，99页)。

37 K. 费多尔持有这两种观点。参见他的《德语颂诗史》(慕尼黑，1923年)和本书224页注2中所引的论文，并见缪勒(G. Müller)：《诗歌种类评论》(载《哲学报告》，第3期，1929年，129—147页)。

第十八章 文学的评价

要区分“价值”和“评价”这两个术语是很方便的。从历史上看，人类已经把口头的和刊印的文学视为“有价值的”，也就是说，对文学感兴趣，并认为文学具有一种正面的价值。但是，那些“评价”过文学或特殊的文学作品的批评家和哲学家们却可能得出反面的结论。无论如何，我们是先有了感兴趣的经验然后才去进行评价的。我们在估计某一事物或某一种兴趣的等级时，要参照某种规范，要运用一套标准，要把被评价的事物或兴趣与其他的事物或兴趣加以比较。

假如我们试图对人类和文学的关系做任何详细的描述，我们将遇到许多定义上的困难。从现代的意义上来讲，文学只是非常缓慢地从歌谣、舞蹈和宗教仪式等这些看来孕育它的文化群中形成并发展起来的。假如我们要描述人类对文学的喜爱，我们就得去分析喜爱这一事实的组成部分。人们在事实上重视文学是为了什么？他们在文学中发现了何种益处或价值或兴趣呢？回答是，益处或价值或兴趣是多种多样的。我们可以把贺拉斯所概括出的“*dulce et utile*”¹ 翻译成“娱乐和教益”，或“游戏和劳动”，或“终极的价值和作为工具的价值”，或“艺术和宣传”，即以自身为目的的艺术和作为公共仪式及文化结合剂的艺术。

假如现在我们要寻求某种标准，关于人应该如何视文学为有价值 and 应该如何去评价文学，我们必须通过某些定义去回答。人认为文学有价值应该以文学本身是什么为标准，人要评价文学应该根据文学的文学价值高低做标准。² 文学的本质、功能和评价必然是密切地互相关联的。某一个东西的效用，即它的惯常的或最专门的或恰当的效用，一定就是那由它的性质（或它的结构）所赋予的效用。它的性质存在于潜能中，表现出来就是它的效用。它能做什么，它就是什么；它是什么，它就能做什么，也应该做什么。我们在判断某一东西具有价值时，必须是以它是什么和能做什么为依据；我们在评价它时，必须把它与那些同它具有相同性质和功能的东西加以比较。

我们在评价文学时应该依据文学自身性质的等级。什么是文学自身的性质？什么是文学“本身”呢？什么是“纯”文学？在这些问题的措辞中含有某种分析的或还原的过程，而答案最终涉及“纯诗”的概念，即意象主义和模仿性语言的概念。但是，假如我们非要试着以这样的方法去求得纯粹性，我们就必然会把视觉意象与谐音的混合整体分裂成绘画和音乐两个部分。这样一来，诗就消失了。

这样一种纯粹性概念是文学分析的因素之一。我们最好还是从组织和功能谈起。我们要研究的不是这些因素是什么，而是研究它们如何组织在一起，有什么功能，从而决定了一个特定的作品是或者不是文学作品。³ 某些较早的“纯文学”的提倡者们出于改革的热情把小说或诗中仅有的一些道德或社会思想与“说教的异端”等同起来。但是，如果思想和人物、背景等一样是作为材料而成为文学作品的必要的构成成分，那它就不会对文学造成损害。按照现代的定义来看，文学的“纯”是指它没有实用的目的（宣传、有目的的煽动和直接的行动等），也没有科学的目的（提供情报、事实，积累知识等）。我们所说的“纯”并不是指在小说或诗中没有某些倘若从作品的上下文中抽取出来就可以具有实用和科学用途的分离的“因素”，也不是说一部“纯”小说或诗就不能从总体上去“不纯地”阅读。所有的东西都

可能被误用，也可能被用得不充分，就是说，它们的功能和它们的性质可能被弄得不相符合：

正如某些人到教堂去集会

为的是那里有音乐，而不是那里讲教义。

在果戈理的时代，他的《外套》和《死魂灵》明显地被人们甚至被明智的批评家们误读了。而那种认为这两个作品是宣传品的观点只是一种误解，是根据这些作品中的一些孤立的章节和因素得出来的，这种看法同这两部作品的精心制作的文学结构、复杂的冷嘲、滑稽模仿、双关语、模仿和讽刺等技巧是完全不相符合的。

我们给文学的功能以这样的定义，是否已经解决了某些问题呢？在某种意义上说，整个美学上的问题可以说是两种观点的争论：一种观点断言有独立的、不可再分解的“审美经验”（一个艺术的自律领域）的存在；而另一种观点则把艺术认作科学和社会的工具，否认“审美价值”这样的“中间物”（*tertium quid*）的存在，即否认它是“知识”与“行动”之间，科学、哲学与道德、政治之间的中介物。⁴当然，一个人不需要因为他否认有终极的、不能再分解的“审美价值”的存在就去否认艺术作品具有价值，因为一个人在他所认可的“真正的”“终极的”价值系统之间可以仅仅“减弱”、分解、分散艺术作品或艺术的价值。他可以像某些哲学家一样，把艺术看作知识的原始、低级的形式，或者像某些改革家一样，依据艺术在引起行动时可能会有的功效来衡量艺术的价值。他也许会发现，艺术（特别是文学）的价值恰恰在于它们的广泛的包容性，在于它们的非专门化的包容性之中。对作家和批评家们来说，主张认识文学价值的包容性比主张独到地分析、阐释作品要更冠冕堂皇。这样的主张赋予“文学精神”以最终的“预言家式的”权威，使文学拥有一种比科学和哲学

所含的真理更广更深的特殊的“真理”。但是，这种冠冕堂皇的主张正由于其冠冕堂皇而难以站住脚，除非每一个价值领域，不管是宗教、哲学、经济还是艺术，都开玩笑地宣称在自己的理想的形式中包含了所有其他领域中最好的和最真实的东西。⁵对某些文学的保卫者来说，如果承认文学也是一种艺术，似乎就是对文学的背叛。他们曾经主张文学既是知识的高级形式又是道德和社会行为的一种形式，那么，如果放弃了这些主张，不就是放弃了文学的责任和地位了吗？而且，难道每一个价值领域（就像每一个扩张中的国家和自信的野心家一样）不必要求它的相邻和相匹敌的价值领域让给它更多的价值吗？

某些文学的辩护者们因此就拒绝承认把文学与美学意义上的“艺术”同等看待。另一些人则否定像“审美价值”和“审美经验”这样的概念，认为这样的概念假定或暗含着某种独立的范畴。难道真有一个明确的“审美经验”或审美对象与性质的自律领域，从这领域的本性中能引出这样一种经验吗？

自康德以来的大多数哲学家以及大多数以严肃态度关心艺术的人们都赞成包括文学在内的各种艺术具有独特的性质和价值。例如，格林说，我们不能“再把艺术的质‘分解’成另外更原始的质”。他还说：

一部作品的艺术上的质的独特性只能立即被直觉知道，虽然它可以被呈现和指示出来，但它不能被界定或甚至被描述。⁶

在对待独特审美经验的性质的问题上，哲学家们大都持相同的看法。在《判断力批判》一书中，康德强调艺术的“无目的的合目的性”（即不直接导向行动的目的），强调“纯粹美”比“依存美”或实用美具有审美上的优越性，强调审美经验者的无利害性（他必须不想要

占有或消费或转向那引起知觉的感觉或意动)。我们的当代理论家们同意审美经验是一种内在地含有快适和趣味的感觉，能提供一种终极的价值和范例，能使人预先经验其他的一些终极价值。审美经验和感情（愉快和痛苦，享乐的反应）以及感官是相通的，但是它把感情对象化并加以明确的表达，即感情在艺术作品中找到了它的一个“对象化了的相关物”；由于审美经验的这种“对象化了的相关物”是一个虚构性的结构，所以它和感觉与意动都是不同的。审美的对象就是那以它自身的性质使我产生兴趣的东西，我并不力图去改造它或把它变成我的一部分，不占有它，也不消费它。审美经验是一种凝神观照的形式，是对审美对象的性质以及性质上的结构的一种喜爱的注意。实用性是审美经验的一个敌人；习惯是审美经验的另一个主要敌人，它是在由实用性所铺设的道路上对审美经验起障碍作用的。

文学作品是一种审美对象，它能激起审美经验。我们是否能完全以审美标准来评价一部文学作品呢？或者像艾略特所建议的那样，是否需要以审美标准评判文学的文学性，以超审美标准评判文学的伟大性呢？⁷ 艾略特所建议的第一个评判方法需要分成两步。根据特定的语言结构，我们把作品归类为文学（即小说、诗和戏剧），然后，我们再看它是不是“好的文学”，即看它是不是那种值得以审美经验去加以注意的文学。文学的“伟大性”问题使我们面对许多标准和规范。那些把自己局限在审美批评范围内的现代批评家们通常被称为“形式主义者”，有时是他们自己这样称呼自己，有时则是别人轻蔑地这样称呼他们。“形式”这个词和它的同源词“形式主义者”一样至少在语义上是含混的。我们这里将在这样的意义上使用它，即用它来指一部文学作品的审美结构，正是这种结构使该作品成为文学。⁸ 我们不应该把文学作品划分为“形式—内容”两部分，而应该首先想到素材，然后是“形式”，是“形式”把它的“素材”审美地组织在一起的。在一个成功的艺术作品中，材料完全被同化到形式之中，所谓的“世界”也就变成了“语言”。⁹ 一部文学作品的“材料”，在

一个层次上是语言，在另一个层次上是人类的行为经验，在又一个层次上是人类的思想和态度。所有这些，包括语言在内，都以另外的方式存在于艺术作品之外，但是，在一部成功的诗或小说中它们是被审美目的这一原动力吸引在一起从而组成为复调式的联系的。

纯粹以形式主义的标准去对文学做充分的评价是可能的吗？我们将概括地来回答这个问题。

由俄国形式主义者主要制定的标准在别的审美评价中也提出来了，这一标准就是新奇和惊异。人们对平常所熟悉的语言组合或陈词滥调往往不会立即做出知觉反应，他们不再把文字看作文字，也不去确切地理解文字联合所指的意义。人们对老一套的陈腐语言的反应可以说是一种“常规的反应”，这种反应要么是遵循熟悉的方式行动，要么是表示腻烦。只有当我们把文字以新鲜的方式令人吃惊地组织在一起时我们才能够“认清”它们，并了解它们所象征的意义。语言必须加以“变形”，也就是说，在读者注意到作品的语言之前，必须把语言或往古代的、远古的方向或往“野蛮化”的方向加以风格化。所以，什克洛夫斯基认为诗就是“把语言翻新”“使语言奇异化”。但是，这一新奇标准其实早已广泛流行，至少可以追溯到浪漫主义运动，瓦茨—邓顿（T. Watts-Dunton）即称它为“奇迹的复兴”。

华兹华斯和柯勒律治两人相互关联地从不同方面努力“使语言奇异化”，一个使熟悉的语言奇异化，另一个则把奇异的语言通俗化。每一个最近的诗歌领域内的“运动”都有一个相同的意图，那就是清除所有机械的自动反应，促进语言的更新（即“文字革命”），形成敏锐的认识能力。浪漫主义运动赞扬儿童们那种未被磨疲的、新鲜的知觉。马蒂斯（H. Matisse）努力学习以一个五岁儿童的眼光去作画。佩特极力主张，审美的训练能阻止习惯给知觉带来的障碍作用。新奇是标准，但必须记住的是，新奇的目的是为了无利害关系地去感知对象的性质。¹⁰

新奇这个标准能应用到什么程度呢？正如俄国人所做的那样，它被公认为是一个相对主义的标准。穆卡洛夫斯基说，审美规则是不存在的，因为审美规则的本质总是在被破坏着。¹¹没有任何诗的风格能常保新奇。因此，穆卡洛夫斯基争辩说，作品可能丧失它们的审美功能，而以后当很熟悉的东西又变得不熟悉时，它们又可能获得审美功能。在某些特殊的诗的例子中，我们都知道其中什么东西被我们暂时“用尽了”，也即完全领略了。有时，我们还要一次又一次地回过头来去重新品味它们；有时，我们似乎是把它们完全吃透了。因此，在文学史的发展过程中，有些诗人会由不新奇再度变为新奇，而另外一些诗人则仍然保留着那副“熟悉的”老样子。¹²

在讨论到读者个人回过头来去重新阅读某一作品的情况时，我们事实上似乎已经转到另外一个标准上了。当我们一次又一次地重新阅读一部作品并且认为我们“每读一次都在其中发现了新的东西”时，我们通常所指的并不是发现了更多的同一种东西，而是指发现了新的层次上的意义、新的联想形式：我们发现诗或小说是一种多层面的复合组织。根据博厄斯的说法，我们可以断定，在像荷马或莎士比亚的这些一直受人赞赏的文学作品中必然拥有某种“多义性”，即它们的审美价值必然是非常丰富和广泛的，以致能在自己的结构中包含一种或更多种的能给予每一个后来的时代以高度满足的东西。¹³但是，这样的作品，甚至在它们的作者活动的时代里，就必须被认为是如此的丰富，以至于不是单独的个人，而是社会上各种人作为一个群体才能认清它们的全部层次和系统。在莎士比亚的一部戏剧中：

头脑最简单的人可以看到情节，较有思想的人可以看到性格和性格冲突，文学知识较丰富的人可以看到词语的表达方法，对音乐较敏感的人可以看到节奏，那些具有更高的理解力和敏感性的听众则可以发现某种逐渐揭示出来的含义。

我们的标准是具有包容性的，是“想象的综合”和“综合材料的总和与多样性”。¹⁵按照形式主义批评的看法，诗的组织越是紧密，它的价值也就越大；这种批评实际上经常把自己局限在对那些结构非常复杂从而需要也值得加以诠释的作品的批评上。这些复杂的结构可能会有一个或者更多的层次。在霍普金斯的作品中，这些复杂的结构基本上表现在辞藻上、句法上和韵律上；但是也有些复杂的结构表现在或主要地表现在意象上、主题上、情调上以及情节上，具有最高价值的作品正是在这些较高级的结构中显示其复杂性的。

我们所说的材料的多样性，特别指的是思想与性格、社会经验与心理经验的类型等的多样性。艾略特在《玄学派诗人》一文中所选的例子就属于这一类。为了证明诗人的心是“不断混合根本不同的经验”的产物，他想象出诗人坠入情网、阅读莎士比亚、倾听打字机的声音以及嗅出烹饪味道等这样一种混合的经验。约翰逊博士曾把这种混合体形容为“不和谐和声”（discordia concors），认为这种方法不是导致成功，而是导致失败，是“把大多数性质各异的思想用暴力硬结合在一起”。后来的威廉森在论及“玄学派诗人”时，指出了不少成功的例子。假如在诗中实现了真正的“混合”，我们在这个问题上所持的原理就会是：诗的价值成正比地随它的材料的多样性而增加。

在《美学三讲》一书中，鲍桑葵依据“复杂”“紧张”和“宽度”等标准把“易美”与“难美”区分开来，鲍桑葵所表述的这两种美的区分可以说就是那种来源于较易处理的材料（如谐音、令人愉快的视觉意象以及“诗的主题”等）的美与那种从难以对付的材料（如痛苦、丑恶、说教以及实用的材料等）中费力地得来的美之间的区分。这种区分在18世纪时就有所预示，那时就区分出了两种不同的美，即优美与崇高（“难美”）。“崇高”和“具有特征的”东西审

美化了那些看起来“非审美性的”东西。悲剧引起痛苦，并给痛苦以表现形式；喜剧对丑恶也起类似的作用。易美在其“材料”和其可塑性的“形式”中是当下就令人快适的（immediately agreeable），而“难美”则是一种表现性的形式。

“难美”和艺术上的“伟大”看起来是等同的，而“完美”的艺术与“伟大”的艺术却不应该等同。规模或长度的因素是重要的，但这重要性不是指规模或长度本身，而是指这些因素有可能增加作品的复杂性、紧张性以及宽度。一种“主要”作品或一种“主要”类型，就是这样一种维度。如果我们不能像新古典主义理论家那样简明地来对待这种因素，我们就不能解决好它的问题：我们就只能强求作品的规模必须经济，强求今天的长诗所引发的空间必须比它所占用的行数更多。

在某些美学家看来，理解“伟大”这一概念要依赖超审美的标准。¹⁶ 因此，里德（L. A. Reid）建议维护那种认为“伟大来源于艺术的‘内容’方面，并且大致只要艺术表现了生活的‘伟大’价值，艺术就是‘伟大’的观点”。格林提出，“真理”和“伟大”是超审美的标准，但也是艺术所必需的标准。然而实际上，格林和里德，特别是后者几乎没有超出鲍桑葵关于难美的标准。例如，“伟大诗人们的伟大作品，像索福克勒斯、但丁、弥尔顿和莎士比亚的作品都是极其多样化的人类经验的有组织的体现”。在任何一个理论或实践的领域中，对“伟大”的所有“注释”或标准都显示出一种共同性，即这些“注释”或标准都是“在均衡和关联的意义上对复杂的综合体的把握”；但是，当“伟大”的这些共同性出现在艺术作品中的时候，它们不得不在一种“具体化的价值情境”中呈现，成为“一种被品味、被欣赏的具体化的价值”。里德没有提到这样的问题：是由于诗人是一个伟大的人物（或具有伟大的思想或人格）从而他的诗才伟大，还是诗由于自己是诗而伟大呢？而他实际上所做的就是企图调和这两种答案。虽然他也发现伟大的诗之所以伟大是由于它的规模和判断，但

他只是对富有诗意样式的诗运用这些标准，而没有把这些标准运用到某些假定性的经验（Erlebnis）上去。¹⁷

但丁的《神曲》和弥尔顿的《失乐园》都是很好的检验形式主义批评的实例。克罗齐不承认《神曲》是诗，把它贬为一系列间杂有伪科学思想的精彩的抒情作品。在他看来，“长诗”和“哲学诗”都是自相矛盾的说法。大约上一代人的美学思想，如史密斯（L. P. Smith）的美学思想认为《失乐园》是过时的神学与听觉的愉悦的混合体，是赞美性的“风琴的和声”；这就是弥尔顿所得到的全部评价。¹⁸这里，诗的“内容”必须不予考虑；诗的形式和内容是可分离的。

我们认为，这样的一些看法并不能被当作是符合“形式主义”的看法。他们所持的是一种关于艺术作品的原子论观点，即只估价材料的相对的诗质，而不是估价整个作品的诗质；整个作品的诗质可以大大强化作品的意图，而意图如果脱离开作品的这种整体的上下文关系，就会成为抽象的说教。但丁和弥尔顿都既写论文又写诗，但他们并没有把二者混同。弥尔顿，这个神学上的无党派者，大约就在他构思《失乐园》的时期内写了一部名为《基督教义》的论文。不管人们怎样解释他的诗（史诗、基督教史诗或兼具哲学性、史诗性的诗等）的性质，也不管他的诗如何宣称自己是要“证明上帝的所作所为是正确的”，他的诗和他的论文的目的毕竟是不一样的。他的诗的性质是建立在乞灵于文学传统的基础上的，是建立在与他自己的早期诗作相联系的基础上的。

弥尔顿在《失乐园》中所表达的神学是正统的新教神学，或容易被理解成这样的神学。但是，就算读者不能分享这种神学，也不会减损作品的诗的性质。从布莱克起就认为弥尔顿在诗中把撒旦写成英雄是无意识的；拜伦和雪莱也写过浪漫主义的“失乐园”，他们把普罗米修斯和撒旦联系起来，并像柯林斯早已开始做的那样，怜悯地评述了弥尔顿的伊甸园的“原始主义”。¹⁹当然也还有以“人道主义”

观点来读《失乐园》的，如索拉特（D. Saurat）就采用这样的读法。他认为诗的视野和远景，它的阴沉而朦胧的景色不是用不同于它的神学或历史的背景来设置的。

有一种说法是非常可疑的，即认为尽管《失乐园》中的教义应该被抛弃，但它的风格仍然可使它成为伟大的诗。这样的观点导致把一部作品分离成“形式”与“意义”两部分的荒谬做法：“形式”变成了“风格”，“意义”变成了“思想”。这种分离的观点实际上不注意作品整体：它排除了格律和用词风格“之上”的所有结构因素；至于“意义”，按它的解释是如里德所说的“次要的题材”，即依然处于艺术作品之外的题材。它排除了情节或叙述、性格（或更严格地说“人物塑造”）、“世界”、情节连锁、气氛，以及人格——“形而上的品质”（这些“形而上”的品质是从作品本身中浮现出来的世界观，而不是由作者在作品里或作品外说教式地陈述的观点）。

特别应加以反对的是那种认为“风琴和声”能从诗中分离出来的观点。在有限的意义上来说，可以认为“风琴和声”具有“形式美”，即语音上的共鸣。但是，在包括诗在内的文学中，形式美几乎总是为表现服务的，我们得看“风琴和声”对表现情节、性格以及主题等的恰当性。弥尔顿的风格如果被不重要的诗人用来写作主题平凡的作品，无疑就会变得荒谬可笑。

形式主义批评必须假定我们自己的信条同一个作家或诗作的信条之间是不必存在一致性的，而且实际上是互不相关的；因为，如果二者之间有一致性，那我们就该只赞美那些其生活观为我们所接受的文学作品了。世界观和审美判断有关吗？艾略特说，诗中所呈现的生活观必须是批评家能够“接受的那种连贯的、成熟的和建立在经验事实之上的生活观”。²⁰ 艾略特关于连贯性、成熟和经验真理的名言，在其措辞表达上超越了任何形式主义的看法：连贯性无疑是一个审美的标准，也是一个逻辑的标准；但“成熟”却是一个心理学的标准，而

“经验的真理”则要求助于艺术作品以外的世界，要求把艺术和现实作比较。我们可以这样回答艾略特，即一部艺术作品的成熟指的是它的包容性、它的明晰的复杂性、它的冷嘲和紧张性等；小说与经验之间的对应关系绝不能用任何简单的逐项相应配对的方法来衡量，我们所能采用的合理方法是以狄更斯、卡夫卡、巴尔扎克或托尔斯泰的整个世界来同我们的整个经验即同我们自己想到和感觉到的“世界”来作比较。我们对这种对应关系的判断是以生动、强度、模式对照、广度或深度、静态的或动态的等美学术语来表达的。“像生活一样”（life-like）几乎可以释义为“像艺术一样”（art-like），因为当艺术被高度风格化时，生活与文学之间的类似已变得最为明显，正是像狄更斯、卡夫卡和普鲁斯特这样的作家把他们的符号世界添加在了我们自己的经验领域上。²¹

19世纪以前，关于文学评价的讨论大约都集中在作家的等级地位的问题上，古典作家们“总是而且将来也永远是受赞美的”。主要被列举的例子自然是古希腊和罗马的作家，这些作家是随着文艺复兴运动而被尊为神圣的顶峰的。到了19世纪，人们对中世纪文学、凯尔特文学、斯堪的纳维亚文学、印度文学和中国文学等一系列文学的较广泛的认识使上述那种较早的“古典主义”变得过时了。我们认识了那些曾经从我们的视野中消失掉而又重新出现了的作品，知道了那些一度失去它们的审美功效而又重新得到这种功效的作品，例如邓恩、朗格兰、蒲柏、塞夫（M. Scève）以及格里菲斯（A. Gryphius）等人的作品。现代的观点反对权力主义及其制定的典范作品的清单，而倾向于过分的、不必要的相对主义。这种现代观点就像早期的怀疑论者咕哝的“趣味是无可争辩的”（De gustibus non est disputandum）一样，谈论着所谓“趣味的循环变迁”。

实际情况比人道主义者或怀疑主义者所能了解的要复杂得多。

希望以某种形式证实文学价值的客观性，并不需要求助于确立某种固定不变的典范。因为这种典范中是加不进新的名字的，其中的等级地位也是不发生改变。泰特正确地对那种认为“任何作家的声誉都是永远固定不变的”的假设表示异议，并且非难那种与此相关的“荒谬信条”，即认为“文学批评的首要功能是给作家而不是给他们的效用确定等级地位”的信条。他把这些观点称为“错觉”。²² 泰特脑中记着艾略特关于“现在改变过去”的名言，他像艾略特一样是一个有创造力的作家，必然要相信英语诗过去，也相信英语诗的现在和将来。可以说，等级系列中的地位总是具有竞争性的，是相对的。只要有新的竞争者继续加入，就总会有新的最优者出现的机会；而任何一个新的竞争者的加入，都会改变其他作品的等级地位，不管这种改变是如何轻微。沃勒（E. Waller）和德纳姆两人在蒲柏取得自己的文学地位时，也同时取得了新地位并失去了原来的地位；他们两个都是处在矛盾地位的人，他们是先行者，引导了蒲柏，却又被蒲柏比了下去。

无论是在大学内还是在大学外都有一种反学院派的观点，这种观点与前述观点相反，期望证实文学作家等级地位的变化无常。²³ 有这样的一些例子，如考利（A. Cowley）就是其中之一，他们那一代的趣味从来没有被他们之后的一代人所认可。但是，这样的例子似乎是不算多的。30年以前，斯凯尔顿可能是一个类似的例子，但现在情况变了；我们发现他有才华，又“真诚”，又“现代化”。同时，声誉最卓著的作家们历经世世代代的趣味的考验仍然存在，如乔叟、斯宾塞、莎士比亚和弥尔顿，甚至包括德莱顿和蒲柏、华兹华斯和丁尼生等，都占有一个虽说不“固定”，但也可说是永久的地位。

这类诗人的审美结构似乎那么复杂和丰富，使他们能够满足后来所有时代人们的情感需要：这样就有了艾迪生（在他刊载于《旁观者》的论文中）和蒲柏所赞赏的新古典主义的弥尔顿，也有了浪漫主义的弥尔顿或拜伦眼中的、华兹华斯眼中的、济慈眼中的和雪莱眼中

的许多不同的弥尔顿。这就有了过去柯勒律治的莎士比亚和现在奈特的莎士比亚。每一个世代都会舍弃伟大艺术作品中的某些不适当的因素，都会发现作品的某些层次中缺少“美”或甚至实际上只有丑（如新古典主义者对莎士比亚作品中的双关语所做的那样），然而也会得到完全的审美上的满足。

这样，我们似乎就得出了一种世代主义的结论。这种结论否认了那种被当作是属于个人的“趣味相对性”的看法，但是，却发现了文学史中的或多或少具有对立性质的一批批审美标准的交替转换现象（就像沃尔弗林所说的文艺复兴和巴洛克两种对立标准的情况一样），并且暗示我们这种交替转换现象是没有离开一般的文学原则的。我们似乎还得出了一个“多价值性”²⁴的结论。这种观点认为，不朽的艺术作品之所以能感染不同世代的赞赏者，其理由也是不同的；或者，如果把上述两种结论合起来看，也可以认为，那些主要作品或“经典”著作是通过一连串变化的感染力或“原因”保持住它们的文学地位的。而那些有独创性的作品（如邓恩的作品）和较次要的作品（如普赖尔 [M. Prior] 或丘吉尔 [C. Churchill] 的从他们时代来看具有优秀风格的作品）只有在后来时代的文学与产生它们的时代的文学之间具有某种共鸣关系时，它们在后来时代中的声誉才能增加，如果两个时代的文学是对立的关系，它们的声誉就会丧失。²⁵

要超越这种见解可能是困难的，但却是能够做到的。一方面，我们不需要根据过去时代的批评家们所鼓吹的论点而把我们对古典作品（如荷马、维吉尔、弥尔顿以及其他经典作家的作品）的欣赏局限起来。我们可以不承认过去时代的文学批评能公正地对待它自己时代的有创造性的作品或真能公正地对待它自己的审美经验。²⁶另一方面，我们也可以断定，一种真正适当的文学批评能够避免世代主义所面临的非此即彼的选择上的困境：这样，威廉森²⁷所认为的那些最好的玄学派的诗确实就是一些好诗；没有必要去赞美所有玄学派的诗，也没有必要去贬损所有玄学派的诗，而且这一派中的最好的诗也不是

“最玄的”。因此，蒲柏被我们的时代赞美为一个“玄学派”诗人（至少在部分上是如此），也就是一个优秀的和真正的诗人，而不仅仅是那个“散文时代的诗人”。²⁸很明显，像理查兹（《实用批评》）、布鲁克斯和沃伦（R. P. Warren）（《理解诗歌》）这样一些非常不同的理论家们却一致认为诗的标准只有一个，并确切地强调，不应该在鉴定诗本身之前就先依据其作者、时代或流派等材料来决定诗的地位。当然可以说，这些文选编者兼批评家们所要求的大体上是一种艾略特式的标准，这种标准许多读者是不会赞同的。但是，他们的标准使他们能够提供一个广阔的诗的范围，这对浪漫主义派诗人是最不公平的，但他们至少顾全了布莱克和济慈。

我们认为，没有一个文学批评家真能把自己降为一个否定有审美规范存在的世代主义者，或者真去依附那种主张所谓“固定等级”的极为贫乏又学究气十足的绝对主义。他可能有时听起来像是一个世代主义者，那只是在他通过适当方式把过去时代的作家与现在的某些作家加以类比，以便表明反对或期望研究和理解过去时代的作家时才是这样。他的用意是要证实通过这种方法所发现的价值是确实地或潜在地存在于艺术作品中的，即不是由读者硬塞进作品中去或由于联想依附上去的，而是读者在有着特殊的洞察动机的优势下，从作品中看出来的。

批评家一定会问：审美价值到底在哪里呢？是在诗里呢，还是在诗的读者那里呢？或者是在诗与读者的关系之中呢？如答审美价值在诗的读者那里，那就是主观主义的看法。这种回答主张要由人去评价那些有价值的东西，这是正确的，但是却没有把反应的性质与对象的性质关联起来。这种回答把注意力从对对象的观照和享受上移开，而转向集中在自我，甚至是隐私的和一般的自我的反应与感情激动上，在这一意义上，可以说这种回答是心理主义的。如答审美价值在诗中或答在诗与读者的关系中，都似乎是一个对诗做解释的问题。对一个专门的哲学家来说，如果认为审美价值在诗中，就不可避免地要联想

到柏拉图主义或其他某些认为存在有同人类的需要或认识无关的绝对标准的体系。甚至当一个人的意思是要像文学理论家们可能做的那样，肯定从技巧到“意义”的文学结构的客观性质，上述第一种回答仍然会遇到进一步的困难，即仍然难以解释文学价值是像红或冷一样“对任何人都一样存在于那里”。当然，没有任何批评家真的打算要求诗具有这类绝对的客观性：朗吉弩斯和其他“古典主义者”认为客观性要由所有国家和所有时代的所有人投票而定，并且他们心照不宣地把他们所指的“所有人”局限在“所有有能力的鉴赏者”的范围内。

形式主义者所要坚持的看法是，诗不仅是读者的“诗的经验”的起因或潜在的起因，而且还是对读者经验的一个特殊的、高度组织起来的控制者；因此，读者的经验被非常恰当地说成是诗的一个经验。对诗的评价，就是任何有能力的鉴赏者对结构性地呈现于诗中的审美价值的性质及其关系的经验和认识。维瓦斯（E. Vivas）在解释他所说的“客观相对主义”或“透视现实主义”时，说美是：

某些事物的一种属性，并“呈现”在这些事物当中。但是它仅为那些有天赋能力的和经过训练的人们呈现自己，也只有具有这种能力和经过这种训练的人们才能看到它。²⁹

文学的多种价值是潜在地存在于文学结构之中的，只有当读者遇到必要的条件时才能在观照它们时认识它们并实际上评价它们。无疑的，也有一种倾向，在民主或科学的名义下否认任何没有在最完全的意义上为公众所证实的客观性或“价值”。但是，这样呈现出来的“价值”是很难有什么价值可言的。

较老一些的文学批评著作中经常把“评判的”批评和“印象的”批评加以对立。这是一种会使人误解的区分方法。“评判”型的批评

使用的是一些表面上看起来具有客观性的规定或原则，“印象”型的批评夸耀自己没有参考大众的批评标准。但实际上，后者只是一个专家的未加明言的评判形式，其兴趣在于为那些具有较低的敏感性的人们提供一个标准。许多类似这种类型的批评家，不可能不像古尔蒙（R. de Gourmont）所指的任何真诚的人们一样，要去做极大的努力以求“把自己的个人印象上升为规律”。³⁰今天，许多被称作“批评”的文章只是对特殊的诗或作家进行注释或评注，而不提出结论性的评价。有时会出现相反的意见，反对把这种注释称作“批评”（“批评”这个词的古希腊词源意为“判断”）。有时，文学批评被区分为“注释性的”和“判断性的”两种，作为可供选择的两个类型。³¹把批评分为对意义的阐释（Deutung）和对价值的判断（Wertung）两种，当然是可以的。但是，在“文学批评”中，单取其中一种的做法是很少有过的，也是很难行得通的。“判断性批评”不加修饰地追求和提供一种作家和诗的生硬的级别，同时摘引权威的论据或求助于文学理论的一些教条。除此而外，也不可避免地要包含有分析以及分析性的比较。另一方面，一篇看起来好像是纯粹注释性的文章，从它的存在本身来说，其中必然会提供一些最低限度的价值判断；而且，如果它是对一首诗的注释的话，它提供的就是一种审美价值的判断，而不是历史、传记或哲学性价值的判断。把时间和注意力花费在一个诗人或一部诗上就已经是一种价值判断了。而有少数注释性文章仅仅只是在选择题目上来做出自己的判断。“理解诗歌”很容易转入“判断诗歌”，这种判断只在细节上做判断，并且是边分析边判断，而不是在文章最后一段做声明式的判断。艾略特的论文从前曾被视为新奇，正是因为他不是通过文章的最后总结或通过孤立的判断来发表自己的意见，而是从头至尾在一篇文章中做判断：通过特殊的比较，通过对两个诗人的某些性质的并行比较研究，以及通过即兴式的临时的概括判断等。

需要做出的另一种区分，似乎是显明的判断与含蓄的判断的区分，这种区分不等同于那种有意识判断与无意识判断的区分。有一种判断叫作感性的判断，另有一种叫作理性的、推论性的判断。这两种判断之间事实上没有必然的矛盾，因为，如果感性里没有相当程度的概括性和理论上的陈述，就很难获得大的批评力量；而理性判断，就文学中的理性判断而言，若不是建立在某种直接的或派生的感性的基础之上，是不能被系统地表达出来的。

1 Dulce et utile, 拉丁文，相当于英文的sweet and useful，意为甜美和有用。——译注

2 参见S. C. 佩珀：《批评的基础》（马萨诸塞，坎布里奇，1945年，33页），“定义——作为审美判断的质量上的标准，可用以测定什么是或什么不是审美价值，测定审美价值是积极的还是消极的。内在标准——作为数量上的标准，可用以测定审美价值的量……因此，标准来源于定义：数量标准来源于质量标准”。

3 我们这里所说的“文学”一词，是把它作为一个“质量标准”来用的（即它在本质上是不是文学的，要看它在本质上是不是不同于科学、社会科学或哲学）；我们不是在尊敬和在比较的意义上使用这个词的，即不是用它指“伟大的文学”（great literature）的。

4 佩珀提出一个类似的论点（见前引书，87页脚注）：“一个敌对的作家很可能要提出一个两难的问题：要么是带有确定要达到的理性目标的清晰的实践目的，要么是没有目标的消极的享乐。康德的二律背反和B. 莫里斯的‘审美目的不是固定目的’的反论打破了这种两难的处境，清楚地展示了第三种心理状态，即它既不是‘意动’，也不是‘感觉’，而是‘一种特定的审美活动’。”

5 如果有人能持包容性的观点，他就不会否认文学中的审美价值，而是要坚持审美价值与其他各种价值的并存；在他对文学的判断中，他要么把道德—政治的判断和审美判断加以混合，要么就作出双重的判断。见N. 福斯特：《审美判断和道德判断》（载《批判的意义》，普林斯顿，1941年，85页）。

6 参见T. M. 格林：《艺术与批评的艺术》（普林斯顿，1940年，389页）。

7 “文学的‘伟大性’不能单纯以文学标准来决定，但我们必须记住，它是文学与否这一点却只能由文学标准来决定。”（《古代和现代文集》，纽约，1936年，93页）

8 关于形式，参见W. P. 克尔：《诗的形式和文体风格》（伦敦，1928年，特别是95—104、137—145页）；C. 德莱尔：《形式》（收录于《世界文学辞典》，250页及之后数页）；R. 英伽登：《文学的艺术作品》（哈勒，1931年）、《文学艺术品中的形式和内容》（载《赫里空》，第1期，1938年，51—67页）。

9 E. 卢斯卡的精彩文章：《诗歌艺术的基本问题》（载《美学杂志》，第22期，1928年，129—146页），研究“世界本身怎样变成了语言……”卢斯卡认为，在不成功的诗或小说中，“缺乏世界和语言的同一性”。

10 参见D. 沃尔什：《语言在诗中的应用》（载《哲学杂志》，第35期，1938年，73—81页）。

11 参见J. 穆卡洛夫斯基：《作为社会事实的审美效用、规则和价值》（布拉格，1936年，捷克文版）。

12 佩珀的“关联主义的”批评大体上与此类似，因为，这一批评的主要检验标准是生动性，它的着重点在多数可能满足这一标准的当代艺术上：“如果早期的艺术对后期的艺术有吸引力，往往不是由于当时的原因，而是由于别的其他原因，因此，就要求每一个时代的批评家记录下他那个时代的审美判断标准。”（见前引书，68页）。

13 参见G. 博厄斯：《批评初阶》（巴尔的摩，1937年，136页及其他各处）。

14 参见T. S. 艾略特：《诗歌的功用》（马萨诸塞，坎布里奇，1933年，153页）。

15 这是佩珀的“有机批评”（organistic criticism）说（见前引书，特别是79页）。这方面较早的论述有鲍桑葵（B. Bosanquet）：《美学三讲》（伦敦，1915年）。

16 参见L. 艾伯克龙比：《诗论》（1924年）和他的《伟大诗歌的观念》（1925年）。

17 参见L. A. 里德：《美学研究》（伦敦，1931年，225页及之后数页）中《题材、伟大及标准问题》一文。

18 参见T. M. 格林：《艺术与批评的艺术》（普林斯顿，1940年，374页及之后数页，461页及之后数页）。

19 详见E. E. 斯托尔：《浪漫主义者弥尔顿》（收录于《从莎士比亚到乔伊斯》，纽约，1944年）；并见M. 普拉兹：《浪漫主义的痛苦》（伦敦，1933年）。

20 参见T. S. 艾略特前引书（96页）。

21 参见J. 巴尔赞：《我们的非虚构性小说家们》（载《大西洋月刊》，第178期，1946年，129—132页）；并见J. E. 贝克：《人的科学》（载《大学英语》，第6期，1945年，395—401页）。

22 参见泰特：《疯狂中的理性》（纽约，1941年，114—116页）。

23 参见E. E. 凯利特：《趣味的变迁》（伦敦，1929年）、《文学中的风尚》（伦敦，1931年）；F. P. 钱伯斯：《趣味的循环》（马萨诸塞，坎布里奇，1928年）、《趣味史》（纽约，1932年）；H. 佩尔：《作家和他们的批评家：对误解的研究》（伊萨卡，1944年）。

24 “多价值性”，参见博厄斯：《批评初阶》（巴尔的摩，1937年）。

25 参见F. A. 波特尔：《诗的惯用语》（伊萨卡，1941年；1947年新版）。

26 18世纪的批评家们“不能够解释较早时期的诗的优点，正因为如此，他们也不能够解释他们自己时代的诗的长处”。（C. 布鲁克斯：《作为有机体的诗》，载《1940年英语研究所年刊》，纽约，1941年，24页）

27 “约翰逊博士试图根据邓恩的诗的缺点来描述他的诗……”“我们对它的缺点（指玄学派诗歌的）所能做的最公正的评价就是用好诗的规范标准来评判这些缺点，而不是凭优雅和理智的浮夸来原谅它们。就把本·琼生作为这样的—个标准吧……我们将会看到，邓恩的传统里有一大批诗歌作品是符合英国诗的一般要求的，有时也是最好的。”（G. 威廉森：《邓恩传统》，马萨诸塞，坎布里奇，1930年，21、211页）

28 参见F. R. 利维斯：《革命：英国诗歌的传统和发展》（伦敦，1936年，68页及之后数页）。

29 参见E. 维瓦斯：《审美判断》（载《哲学杂志》，第33期，1936年，57—69页）；B. C. 海尔：《美学和艺术批评的新方向》（纽黑文，1943年，91页及之后数页，特别是123页）。海尔排除了“客观主义”和更轻易地排除了“主观主义”这两个极端，以便说明“相对主义”这样一个合理的“中间道路”（“via media”）。

30 “把个人的经验视作法则，这就需要一个人做出巨大努力，假若他是真诚的话。”艾略特从古尔蒙的《致亚马孙的信》—书中摘引了上述话，作为自己《完美的批评家》（参见《圣林》，1920年）—文的文前引语。

31 就像海尔先生所做的那样（参见《美学和艺术批评的新方向》，91页）。

第十九章 文学史

写一部文学史，即写一部既是文学的又是历史的书，是可能的吗？应当承认，大多数的文学史著作，要么是社会史，要么是文学作品中所阐述的思想史，要么只是写下对那些多少按编年顺序加以排列的具体文学作品的印象和评价。对英国文学编史工作的历史稍加回顾，就可以证实这一看法。英国第一个正式的诗歌史家华顿，说他研究古代文学的理由是由于古代文学“忠实地记录了时代的风貌，保存了最生动的和最富有意味的风俗”并且“把对生活的真实描绘传达给后人”。¹莫利（H. Morley）认为文学是“民族的传记”或“英国人精神的故事”。²斯蒂芬（L. Stephen）视文学为“整个社会有机体的一种特殊功能”，是社会变化的“一种副产品”。³唯一的一本把英国诗歌的发展作为一个统一概念而写成的英国诗史的作者考托普（W. J. Courthope）认为，“英国诗歌的研究实际上也就是对反映于我们文学中的我们国家制度的持续成长过程的研究”，它所寻求的主题的统一性“正好也就是政治史家所寻求的统一性，这种统一性就在整个民族的生命之中”。⁴

上述这些文学史家和许多其他文学史家们只是把文学视为图解民族史或社会史的文献，而另外有一派人则认为文学首先是艺术，但他们却似乎写不了文学史。他们写了一系列互不连接的讨论个别作家的文章，试图探索这些作家之间的“互相影响”，但是却缺乏任何真正

的历史进化的概念。戈斯（E. Gosse）在他的《现代英国文学简史》（1897年）的导言中，确实声称要展现“英国文学的运动过程”，要给人一种“英国文学进化的感觉”⁵，但是，他却说了空话，只不过把当时从法国传来的那种理想宣扬了一下而已。实际上，他这本书只是对按编年顺序排列的作家和他们的某些作品做了一系列的批评性的议论罢了。后来，戈斯十分正确地放弃了对泰纳的兴趣，强调他受惠于传记文学大师圣一伯夫。⁶ 圣茨伯里也是这样，他的批评概念最接近于佩特的“鉴赏”理论和实践⁷；埃尔顿的情形也一样，他的六卷本的《英国文学概观》虽然是近年来英国文学史研究领域中最为卓越的成果，但他仍然坦白地承认这只是一部“评论和直接的批评”，而不是一部文学史。⁸ 这样的例子几乎可以无限地列举下去；对法国和德国的文学史著作做一次检查，除了某些例外，几乎可以得出相同的结论。这样看来，泰纳的兴趣主要是在他的民族性格理论以及他的“社会环境”和种族的哲学上，约瑟兰特（J. J. Jusserand）研究的是显现在英国文学中的风俗史，而卡扎缪则发明了一套完整的“英国民族灵魂的道德节奏的律动”的理论。⁹ 大多数最主要的文学史要么是文明史，要么是批评文章的汇集。前者不是“艺术”史，而后者则不是艺术“史”。

为什么还没有人试图广泛地探索作为艺术的文学的进化过程呢？阻碍因素之一是还没有做好准备，即对艺术作品还没有做过连贯的和有系统的分析。我们要么是满足于老式的修辞学标准，要么就是求助于描述艺术作品对读者的影响的感性语言。前者充满偏见和肤浅的技巧，不能令人满意，后者则往往与文学作品毫不相干。

另外一个阻碍是存在着这样一种偏见，即认为如果不根据某些其他的人类活动所提供的因果关系的解释，便不可能有文学史。第三个阻碍在于如何来认识文学艺术发展的整个概念。没有什么人会怀疑写一种绘画或音乐的内在历史的可能性。只要走过任何一个按编年顺序或“流派”陈列作品的画廊，就足以看出可以有一部绘画艺术史，它

既不同于画家史，也不同于对个别绘画作品的鉴赏和评论。只要去听一个按作品编年顺序安排演奏的音乐会，就足以看出可以有一部音乐史，它同作曲家的传记、同作品产生的社会条件以及对个别乐曲的鉴赏等几乎没有任何关系。自从温克尔曼（J. J. Winckelmann）写出他的《古代艺术史》（1764年）以后，便有人在绘画和雕塑领域中做了编写这类历史的尝试；自从伯尼（C. Burney）注意到音乐形式的历史以后，也就出现了许多这样的音乐史。

文学史也有类似的问题，要探索文学作为一门艺术的历史，就要把文学史与它的社会史、作家传记以及对个别作品的鉴赏加以比较和区分。当然，写这样一部限定意义的文学史有它的特殊困难。一部文学作品和一幅画不同，一幅画可以一眼就全看完，而一部文学作品只有通过一段时间的连续阅读才可以理解，因此要把它作为一个首尾一贯的整体来理解就显得较为困难。不过，与此相类似的音乐形式虽然也是只有通过一段短时间的连续才能被我们掌握，但把它作为一个整体的模式来理解毕竟还是可能的。此外，还有一些特殊的问题。由于作为文学媒介的语言同时也是日常生活交流的媒介，特别是科学的媒介，因此在文学中就发生了由简单的陈述到具有高度组织性的艺术品的逐渐转变。这样，要把一部文学作品中的审美结构分离出来就更加困难。不过，一幅医学教科书中的插图和一首军队进行曲这两个例子说明其他的艺术也有它们的难以确定的两可情况，也说明要区分语言表达中的艺术与非艺术界限，其困难只是数量上更大而已。

当然，也有些理论家简单地否认文学有其历史。例如，克尔争辩说，我们不需要什么文学史，因为文学史的对象总是现存的，是“永恒的”，因此根本不会有恰当的文学史。¹⁰ 艾略特也否认一部艺术作品会成为“过去”。他说：“从荷马以来的整个欧洲文学是同时并存着的，并且构成一个同时并存的秩序。”¹¹ 有人可能和叔本华（A. Schopenhauer）争辩，认为艺术总是达到了它的目标。它永远不会有所改进，也不能被取代或重复。在艺术中，我们不需要像兰克（L. Rank

e) 给编史工作所定的目标那样去寻找“过去究竟怎么样”，因为我们能完全直接地在艺术中经验到事情究竟是怎么回事。所以，文学史并不是恰当的历史，因为它是关于现存的、无所不在的和永恒存在的事物的知识。当然，人们不能否认政治史和艺术史之间的某些真正的区别。这区别表现在：政治史是历史的和过去的，而艺术史既是历史的，从某种意义上来看也是现在的。

我们前面已经讲过，一部个别的艺术作品在历史进程中不是一直保持不变的。当然，艺术确实也有某种结构上的坚实特性是在很长一段时期里都保持不变的。但是，这种结构是动态的；在历史过程中，读者、批评家和同时代的艺术家们对它的看法是不断变化的。解释、批评和鉴赏的过程从来没有完全中断过，并且看来还要无限期地继续下去，或者，只要文化传统不完全中断，情况至少会是这样。文学史的任务之一就是描述这个过程。另一项任务是探索按照共同的作者、类型、风格类型或语言传统等分成或大或小的各种小组的艺术作品的发展过程，并进而探索整个文学内在结构中的作品的发展过程。

但是，要得出一个一系列艺术作品的发展过程的概念似乎是特别困难的。从某种意义上说，每一部艺术作品初看起来都是一个与它相邻的艺术作品不相连续的结构。有人可以争辩说一个独立的作品和另一个独立的作品之间不会有什么发展关系。有时还会遇到这样的反对意见，即认为没有什么文学史，只有人们的写作史。¹² 而如果照着这种说法去做，我们就只好放弃编写语言史或哲学史，因为那只不过是人们在说话或想问题而已。这种极端的“个人人格至上论”（personalism）必然会导致一种观点，即认为每一部个别的艺术作品都是完全孤立的，这实际上就意味着它是既无法交流也无法让人理解的。相反，我们必须把文学视作一个包含着作品的完整体系，这个完整体系随着新作品的加入不断改变着它的各种关系，作为一个变化的完整体系它在不断地增长着。

但是，仅只是某一时代的文学情况与十年前或一个世纪前的文学情况相比已发生了变化这样一个事实，依然不足以证实一个实际的历史进化过程，因为变化的概念适用于任何系列的自然现象。这种变化可能意味着仅仅是常新，但却是无意义的和不可理解的重新变动而已。因此，蒂格特（F. J. Teggart）在他的《历史理论》¹³一书中提出的研究变化的方法，只会使我们无视历史过程和自然过程之间的所有不同之处，使历史学家只有靠仿效自然科学才能进行自己的研究。如果这些变化有绝对规律地不断重复发生，我们就会像物理学家一样得出关于法则的概念。但是，尽管施本格勒和汤因比（A. Toynbee）对此曾做过高明的思索，这种可预言性的变化还是从来也没有在任何历史过程中被发现过。

发展还具有一些其他的意思，它不只是指变化，甚至不只是指有规律的和可以预言的变化。很明显，它似乎应该在生物学所阐发的意义上加以使用。在生物学中，如果我们仔细加以考察的话，就会看到有两种非常不同的进化概念：其一，是由从蛋成长为鸟这类例子所显示的进化过程；其二，是由从鱼脑到人脑的变化的例子所说明的进化过程。实际上，从来没有如此发展过的一系列的脑，只有某些概念的抽象物，即根据机能作用界定的“脑”。这种发展过程中的每一个个别阶段都被构想成为同从“人脑”引出的典范相类似的许多东西。

我们能否在上述的这两种意义上来谈文学的进化呢？布吕纳季耶和西蒙兹都假定是可以的。他们假定，还可以用同自然界的物种相类比的方法考虑文学的类型。¹⁴布吕纳季耶说，文学类型一旦达到了某种极致的阶段，就必然要枯萎，凋谢，最后消失掉。而且，文学类型会进一步转变为更高级的和更为变异的类型，就像在达尔文主义进化概念中物种变化的情形一样。在第一种意义上使用的“进化”，明显地只是一个奇特的比喻。根据布吕纳季耶的说法，例如，法国悲剧经过诞生、生长和衰退，已经死亡。但是，从上述关于进化的第三种意义（即以自然界的物种和文学类型相类比）上说，法国悲剧的诞生只

能发生在若代尔之后。悲剧死亡的意思只是说在伏尔泰之后没有人写出过符合布吕纳季耶理想的重要悲剧。但是，未来的伟大悲剧总是可能会在法国写出来的。依照布吕纳季耶的看法，拉辛的《费德尔》标志着悲剧的衰落，标志着悲剧接近老年了；但是，和那学究气十足的文艺复兴悲剧比起来，拉辛的这一悲剧却使我们感到年轻和新鲜，而按照布吕纳季耶的理论，文艺复兴的悲剧却应算作法国悲剧的“青年”。布吕纳季耶还有一种更加无法自辩的观点，即认为一种文学类型可以像法国古典主义时代的布道讲演转变为浪漫主义抒情诗那样转变为另外一种文学类型。其实，并不会真有这样的“转变”发生。我们顶多可以说，在较早的布道讲演和较后的抒情诗中表现了相同或相似的情绪，或者说，布道讲演和抒情诗都可能为相同或相似的社会目的服务。

这样，我们就必须抛弃在文学的发展和从生到死的封闭进化过程之间做生物学的类比的观点，这种观点并没有绝迹，近来又在施本格勒和汤因比那里复活了。因此，“进化”在第二种意义上看来似乎更为接近真正的“历史”进化的概念。这种进化概念承认，不仅要假定有一系列的变化，还要假定这一系列变化有它的目的。系列的各个部分必须是达到最后结果的必要条件。这种朝向某个特定目标（例如人脑）的进化概念使得一系列的变化形成一个具有开头和结尾、各部分互相联系的真正的系列。但是，在这第二种意义上的生物进化与恰当意义上的“历史进化”之间仍然存在着重要的区别。要在与生物进化的区别中掌握历史进化，我们必须以某种方式做到保持历史事件的个性，但又不是把历史过程简化为一堆连续发生的却互不关联的事件。

解决问题的关键在于把历史过程同某种价值或标准联系起来。只有这样，才能把显然是无意义的事件系列分离成本质的因素和非本质的因素。只有这样，我们才能谈论历史进化，而在这一进化过程中每一个独立事件的个性又不被削弱。我们把一个个体的现实和一般的价值联系起来，并不是要把个体贬黜为仅仅是一般概念的样本，而是要

给个体以意义。历史并不是要简单地使一般价值个体化（当然它也不是一条不连续的无意义的流），历史过程会不断产生到目前为止还不知道的而且是不可预言的价值的形式。这样，个别艺术作品和一个价值尺度的相对性就不过是它的个性与这个价值尺度的必然的相互关系。发展的系列可以参照价值或标准的系统构建起来，但是，这些价值本身只能产生于对这一发展过程的观照之中。我们必须承认，这里有一个逻辑上的循环：历史的过程得由价值来判断，而价值本身却又是从历史中取得的。¹⁵ 这种循环看来是不可避免的，不然的话，我们要么不得不承认那种认为历史是无意义的变化的流的想法，要么不得不运用某些超文学的标准，即用一些绝对的、外部的标准来研究文学过程了。

这样来讨论文学进化问题必然是一种抽象的讨论。这种讨论力图证实文学进化与生物进化不同，证实文学进化和那种趋向于“一个”永恒模式的统一的进化观无关。历史只能参照不断变化的价值系统来写，这些价值系统又必须从历史本身中抽象出来。这个观点可以参照文学史所面临的某些问题来给以说明。

艺术作品之间的最为明显的关系，即来源和影响的关系，是最常被探讨的问题，并且构成了传统研究的重心。作家之间的文学关系的确定很显然是编写文学史的最重要的准备工作，虽然并不能这样狭义地来看待文学史。举例来说，如果我们想要写一部18世纪的英国诗史，我们就必须了解18世纪的诗人们同斯宾塞、弥尔顿和德莱顿等人的确切关系。像黑文斯（R. D. Havens）的《弥尔顿对英国诗歌的影响》¹⁶ 这类主要是研究文学的书，积累了给人深刻印象的证据来说明弥尔顿所产生的影响，书中不只是收集了18世纪诗人们对弥尔顿的看法，而且还研究了双方的诗歌本文，分析了其中平行和类似的地方。平行搜索（parallel-hunting）的方法近来受到广泛的怀疑，特别是当一个没有经验的研究者试图采用这种方法时，便显然要陷入危险之中。首先，平行必须是真正的平行，而不是仅靠累加的办法把假定的

模糊的类似变成论证。40个零加起来还是等于零。其次，平行必须是绝对的平行。也就是说，这种平行必须比较确实可靠：平行的地方不能用共同来源来解释；只有研究者具备了广博的文学知识，或者平行的比较是一个高度复杂的模式，而不是几个孤立的“母题”或词语的简单比较，才能取得这种可靠性。违反这些基本要求的研究著作不仅数量惊人地多，而且有时是由一些著名的学者写的，这些学者应该能辨认一个时代的“平常话”，即那些陈词滥调、老一套的比喻以及由共同主题引出的类似等。¹⁷

不管平行搜索有什么样的弊端，它总还是一个正统的方法，是不能全部抛弃的。对作品的来源进行审慎的研究，就可能证实文学的种种联系。在这些联系中，引用、抄袭和纯粹的仿效是最无趣的，它们最多只能证实有联系这样一个事实；当然，也有作家如斯特恩和伯顿（R. Burton）等人，知道如何使用引用的方法来为自己的艺术目的服务。但是，文学联系中的大多数问题显然是远为复杂的，只有通过批判性分析才能解决它们，把平行类似的东西放在一起比较只不过是一个次要的手段而已。许多这类研究的不足之处恰在于它们忽视了这样一个道理：在它们企图把某一个单独的特性孤立出来的时候，它们便把艺术作品拆成镶嵌工艺品的一个个碎片了。只有把文学作品放在文学发展系统中的适当地位上来加以考察，我们对两个或更多文学作品之间的关系的讨论才会有所收益。艺术作品之间关系的研究是对两个整体、两个结构的批评的比较研究，是不能采用把整体拆为孤立成分的方法的，除非我们只是要做一些预备性的初步研究。

当我们的比较是真正集中于两个整体的时候，我们就能对文学史的一个基本问题得出结论了，这一基本问题就是独创性问题。在我们这个时代，往往把独创性误认为仅仅是对传统的背离；或者是仅仅在艺术作品的题材或它的传统情节、因袭的结构等作品构架（scaffolding）中寻找独创性，这就找错了地方。早些时期，人们对文学创造的本质已有了较充分的理解，认识到纯粹独创的情节或题材的艺术价值

是很小的。文艺复兴和新古典主义正确地给翻译，特别是给诗歌的翻译以非常重要的地位，也给“模仿”（“imitation”）以非常重要的地位，这里的“模仿”指的是像蒲柏对贺拉斯讽刺作品的模仿或约翰逊博士对朱维纳尔（Juvenal）作品所做的那种模仿。¹⁸库提乌斯在《欧洲文学和拉丁中世纪》一书中令人信服地论证了他所说的平常话、反复出现的主题和意象等在文学史中所起的巨大作用，这些平常话、主题和意象从古代起经过拉丁中世纪一直流传下来，渗透到现代所有文学中。没有任何一个作家会因为他使用、改编和修饰了自古代起就已认可了的传统主题和意象而感到自己低人一等或没有独创性。对艺术发展过程的错误看法大量存在于这类研究著作中，例如锡德尼·李爵士对伊丽莎白时代十四行体诗所做的许多研究。他的研究证明了这种十四行体诗的形式上的因袭性，但未能因此就证明他所假设的这种诗的虚假和不好。¹⁹在一个特定的传统内进行创作并采用它的种种技巧，并不会妨碍创作作品的感性力量和艺术价值。只有当我们的研究工作达到了衡量和比较的阶段，达到显示一个艺术家是如何利用另一个艺术家的成就的阶段，而且只有当我们因此看到了艺术家的那种改造传统的能力的时候，我们才能谈得上接触到了这类研究中的真正批判性的问题。确立每一部作品在文学传统中的确切地位，是文学史的首要任务。

这样，两部或更多部艺术作品之间关系的研究就引出了文学进化中更进一步的问题。首先，艺术作品最早的和最明显的系列是那些由同一作家所写的作品组成的系列。要证实这些作品的价值系统和目标是最不费力的：我们可以判断出某一作品或某一组作品是这位作家最成熟的作品，然后可以从他的其他作品同这一样板作品之间的近似性着眼去分析他的其他所有作品。这样的研究在许多专著中已经被尝试过了，虽然这些研究对其中所包含的问题很少有清楚的意识，而且常常把问题与作家个人生活经历纠缠在一起。

进化系列的另一种类型是把某些艺术作品的某一特性分离出来，然后去探索其向某种完美类型（即使是暂时的完美类型）的发展过程。这种系列类型可以由研究单独作家的作品看出，就像克莱门²⁰研究莎士比亚意象的进化一样，或者也可以从一个时代或一个民族文学的整体出发去研究。圣茨伯里在他的英国散文史和散文节奏史²¹的研究中就使用了这类方法，他分离出了这样的成分并探索了它的历史。但是，圣茨伯里的这些雄心勃勃的著作是有缺陷的，原因在于他的著作是建立在模糊和陈腐的格律和节奏的概念的基础上的，这也表明，如果没有一个适当的参照系统做依据，是不能写出真正的历史来的。类似的问题也存在于英国诗歌措辞的历史中，对此，只有迈尔斯做过统计学式的研究；英国诗歌意象史中的类似问题则甚至还没有人接触过。

有人会期望这类研究能把许多主题和母题（themes and motifs）的历史研究加以分类，如分类为哈姆雷特或唐·璜或漂泊的犹太人等主题或母题；但是实际上这些是不同的问题。同一个故事的种种不同变体之间并不像格律或措辞那样有必然的联系和连续性。比如说，要探索文学中所有以苏格兰玛丽皇后的悲剧为题材的不同作品，将是一个很好的政治观点史方面的重要问题，当然，附带地也将阐明文学趣味历史中的变化，甚至悲剧概念的变化。但是，这种探索本身并没有真正的一贯性和辩证性。它提不出任何问题，当然也就提不出批判性的问题。²² 材料史（Stoffgeschichte）是最少文学性的历史。

文学类型（genre）和典式（type）的历史提出了另外一组问题。但这些问题不是不能解决的；尽管克罗齐试图让人怀疑整个这一概念，我们还是可以找到许多对这一理论的准备性研究，而且这些研究本身为一种条理清楚的历史的探索提供了必要的理论上的洞见。类型史面临的困境也是所有历史面临的困境，就是说，为了要找到一种参照系统（如这里所说的类型），我们必须研究历史，而为了研究历史，我们就不能不在心中事先有某些可供选择的参照系统。在实践

中，这种逻辑上的循环也并不是不可克服的。有某些例子，比如十四行体诗，就有一些明显的外在的分类系统（即每首诗十四行，依照一个限定的模式押韵）为研究提供了必需的出发点；通过另外一些例子，如挽歌（elegy）或颂诗（ode），我们可以合理地怀疑，是否不只有一个共同的语言标签把一种类型的历史联结起来呢？在本·琼生的《自我颂》、柯林斯的《黄昏颂》和华兹华斯的《永生的了悟颂》这三首颂诗之间似乎并没有什么共同的因素；但是，目光敏锐的人则能够看出贺拉斯和品达的颂歌有着共同的世系，并且能够确证那些显然是不同传统和时代之间的联系和连续性。文学类型史无疑是文学史研究中最有前途的领域。

这种“形态学的”探讨方法能够也应该广泛地应用在民间文学的研究上，民间传说中的类型比起后来的艺术文学（art-literature）中的类型来通常总是更清晰地被人们所确认并给以界定，而且，在民间传说中，“形态学的”探讨方法似乎至少和人们通常热衷的那种仅仅是“母题”和情节的流传、迂衍的研究方法一样有意义。这种探讨现在已经有了一个好的开端，特别是在俄国。²³如果不同时掌握古典文学类型和中世纪时所兴起的新类型，那就不可能理解至少从浪漫主义的反叛开始的现代文学。古典类型和中世纪新类型之间的互相混合和影响以及它们之间的斗争是1500年与1800年之间文学史的重要内容。确实，不管浪漫主义时期如何把文学类型之间的界限弄得模糊不清并引入许多混合形式，低估类型概念的影响力量仍然会是一个错误，而实际上，这种影响力甚至在最近的文学中仍在发生作用。布吕纳季耶或西蒙兹早期的文学类型史研究由于过分依赖文学类型与生物学类型的平行类比而存在着缺陷。近几十年来，已经又有人更细心地进行了类型史研究。但这些晚近的研究依然存在着一种危险，那就是把研究变为对典式的描述或变为一系列互不联系的单独讨论，许多自称为戏剧史或小说史的著作都有这样的问题。不过也有一些著作是清楚地面对类型发展这一问题的。在编写上至莎士比亚的英国戏剧史时

是几乎不能忽视这一问题的。在这段戏剧历史中，像神秘剧（Mysteries）和道德剧（Morality plays）等典式的演替以及现代戏剧的兴起，都可以在例如贝尔（J. Bale）的《约翰王》这样明显的混合戏剧形式中探索出来。虽然格雷格的《田园诗和田园剧》一书的目的不全是研究类型问题，但它仍然是写得好的类型史的一个较早的例子²⁴；稍后的C. S. 路易斯的《爱的寓言》²⁵则提供了一个构想清晰的类型发展系统的例证。在德国，至少有两本非常好的书，一本是费多尔的《德国颂诗史》，另一本是缪勒的《德国歌谣史》。²⁶这几位作者都敏锐地思考了他们所面临的问题。²⁷费多尔清楚地看到了前述的那种逻辑上循环论证的问题，但他没有被这问题吓倒。他看到，史家虽然是暂时地，但必须是直觉地抓住他所注意的类型的本质的东西，然后研究这一类型的起源，从而证实或修正他的假设。虽然类型会在组成文学史的单个著作中显现，但它不能用这些单个著作中的所有的特性来给以描述。我们必须把类型认作一个“规范性”的概念，认作某种基本的模式，一个实在的、有效的惯例，因为它实际上作为模式规定着具体作品的写作。一种类型不可能有任何进一步的延续或演变，在这个意义上，类型史永远不需要达到一个特定的目标，但是，为了编写一部真正的类型史，我们仍然得事先在心中有某种临时性的目标或典式。

完全类似的问题也会在一个文学时代或文学运动的历史中提出来。在关于发展的讨论中已经显示出，我们不能同意两种极端的观点：不能同意认为文学时代是一个实体，它的本质得靠直觉去把握的那种形而上的观点，也不能同意认为文学时代只是一个为了描述研究中的任何一段时间而使用的语言标签的那种极端唯名论的观点。极端的唯名论假定，时代的概念是把一个任意的附加物加在了一堆材料上，而这材料实际上只是一个连续的无一定方向的流而已；这样，摆在我们面前的就一方面是具体事件的一片混沌，另一方面是纯粹主观的标签。如果我们持这样的观点，那就意味着我们在变化多端但本质

上一致的现实中的不管哪个地方截取一个横断面都明显是无所谓的。从而，我们采用什么样的文学分期系统，不管这种分期系统是多么任意和机械，也都是无关紧要的了。也就是说，我们可以依据历法上的世纪、十年、年等不同的分期把文学史写成编年史的样子。我们甚至可以采用西蒙斯在他的《英国诗歌中的浪漫主义运动》²⁸一书中所采用的标准。他只讨论那些诞生于1800年以前、死于1800年以后的作家。在这里，时代这一概念只是一个方便的词，只是一个为了分章节或选细目才存在的词而已。这种方法的采用虽然常常不是故意的，但它却构成了许多文学史著作的基础，这些著作十分重视各世纪间的那些日期分界线，或者把论题放在一个确切的日期期限当中（如1700年至1750年），而这种做法除了实用价值外，实际上没有任何合理的理由。当然，这种对历法日期的重视在纯粹的文献书目汇编中是合理的，这种方法提供了一种方针，就像杜威十进制分类法给图书馆提供了一种方针一样。可是，这样的时代划分却和严格意义上的文学史没有什么关系。

大多数文学史是依据政治变化进行分期的。这样，文学就被认为是完全由一个国家的政治或社会革命所决定的；如何分期的问题也交给了政治和社会史学家去做，他们的分期方法通常总是毫无疑问地被采用。如果我们考察一下较早的英国文学史，我们就会发现，作者们要么是采用数字划分时期的方法，要么就是采用一个简单的政治标准即英国各国王统治时期作为分期的依据来编写的。如果把较后的英国文学史的分期按照君主们的死亡日期再加细分，那结果的混乱将是不言而喻的：没有人会认真地去考虑同属于19世纪早期文学的乔治三世、乔治四世和威廉四世统治时期的文学之间的区别；然而，把伊丽莎白女王、詹姆斯一世和查理一世统治时期的文学做这样人为区分的研究方法在一定程度上却还是存在的。

如果我们观察一下较为近代的英国文学史，就会发现依据历法上的世纪或国王统治时期来给文学分期的那种做法几乎已经完全消失不

见，而代之以一系列的时代，这些时代至少在名称上是得自最多种多样的人类精神活动的。虽然我们还使用“伊丽莎白时代”的文学和“维多利亚时代”的文学这种残存的、按不同统治时期划分的老式术语，但这些字眼已经在一个理智史的系统中获得了一种新的意义。我们沿用它们，是因为我们觉得这两个女王似乎象征了她们那些时代的特征。我们不再坚持使用实际上由国王即位及其驾崩的时间所决定的那种僵死的编年顺序分期法。我们所使用的“伊丽莎白时期”的文学这一术语，实际包括了清教徒关闭剧场（1642年）以前的作家们，而剧院关闭已经几乎是女王逝世40年以后的事了；另一方面，像王尔德这样的作家虽然正好是死在维多利亚女王统治时期的年限之内，但我们却很少把这样的作家也当作是维多利亚女王时代的作家。这些术语原本是政治术语，现在却在理智史甚至文学史中获得了一种特定的意义。但是，由于我们现在所使用的这些术语或称呼的来源很混杂，所以还是显得有些乱。“基督教改革运动”来自基督教会史，“人道主义”主要来自学术史，“文艺复兴时期”来自艺术史，“共和政体时期”和“王政复辟时期”则来源于特定的政治事件。“18世纪”这一老式的用数字表示的术语已经含有了文学术语的某些功能，就像“奥古斯都时期”和“新古典主义”这些文学术语一样。“前浪漫主义”和“浪漫主义”原来就是文学术语，而“维多利亚时代”“爱德华七世时代”和“乔治王朝时代”却是来源于君主们的统治。这种术语上的混乱在几乎其他任何一种文学中都是存在的，例如在美国文学中，“殖民时期”是一个政治术语，而“浪漫主义”和“现实主义”则是文学术语。

如果要为这种术语上的混合状态做辩护，当然会坚持说这一表面上的混乱是由历史本身造成的。作为文学史家，我们首先得注意作家本人的思想、概念、纲领以及命名等，这样就得满足于接受他们自己的划分方法。由文学史中有意识地系统阐述的纲领、派系和自我解释等所提供的证据材料当然是不应该被低估的；而“运动”这个术语可

以很好地描述这样的自我意识和自我批评活动，而且能够很好地保留下来，就像我们用这个术语可以描述任何其他事件和宣言的历史连续性一样。但是，这样一些纲领仅只是我们研究某一时代的材料，正如整个批评史给任何文学史只能提供连续的述评一样。它们可以给我们启发或提示，但是不应该用它们来规定我们自己的方法和分期法，之所以这样，并不是因为我们的观点必定就比它们的更深刻，而是因为我们站在一个有利地位，使我们能用现在的眼光去审视过去。

而且，应该说这些来源不同的混乱术语并不是在它们所指的那些时代里制定出来的。在英国，“人道主义”这一术语第一次出现于1832年，“文艺复兴”是1840年，“伊丽莎白时代”是1817年，“奥古斯都时代”是1819年，“浪漫主义”是1844年。这些从《牛津词典》中查出来的日期也许并不十分可靠，因为“奥古斯都时代”这一术语早在1690年就已经零星出现过；卡莱尔在1831年就使用过“浪漫主义”这个词。²⁹但是，这些日期毕竟表明了那些时代和给它们命名的日期之间是有一段时间上的间隔。正如我们知道，浪漫主义者们当时并不自称是浪漫主义者，至少在英国是这样。很明显，柯勒律治和华兹华斯只是在1849年左右才被人和浪漫主义运动联系起来，并被划入雪莱、济慈和拜伦一派的。³⁰奥利芬特夫人（M. Oliphant）在她的《18世纪末和19世纪初英国文学史》（1882年）一书中从不使用“浪漫主义”这个术语，也不把“湖畔”派、“伦敦佬”派和“撒旦似的”拜伦视为属于同一运动。因此，现在通常被人们所认可的英国文学分期并没有历史上的正当理由。人们不可避免地会得出这样的结论，即这种分期只不过是许多政治的、文学的和艺术的称呼所构成的站不住脚的大杂烩而已。

但是，即使我们有了一套简洁地把人类文化史包括政治、哲学及其他艺术等的历史再加细分的分期，文学史也仍然不应该满足于接受一个以带有不同目的的各种材料为基础得来的系统，不应该把文学视

为仅仅是人类政治、社会或甚至是理智发展的消极反映或摹本。因此，文学分期应该纯粹按照文学的标准来制定。

如果这样划分的结果和政治、社会、艺术以及理智的历史学家们的划分结果正好一致的话，就不会有人反对了。但是，我们的出发点必须是作为文学的文学发展史。这样，分期就只是文学一般发展中的细分的小段而已。它的历史只能参照一个不断变化的价值系统写成，而这个价值系统必须从历史本身中抽象出来。因此，一个时期就是一个由文学的规范、标准和惯例的体系所支配的时间的横断面，这些规范、标准和惯例的被采用、传播、变化、综合以及消失是能够加以探索的。

当然，这并不是意味着我们必须接受这一规范体系以至于束缚我们自己。我们必须从历史本身中抽取这一体系，即我们必须从实际存在的事物中发现它。例如，“浪漫主义”不是一个像传染病或瘟疫那样传播的单一的质，当然，也不仅仅是一个词语标签。它是一个历史的范畴，或者如果你更喜欢康德哲学的术语的话，它可以说是一个“规范性的观念”（“regulative idea”），或者毋宁说是一个整体的观念体系（a whole system of ideas），我们借助它来解释历史过程。不过，这个观念系统是我们已经从历史过程本身中发现了的。这样的—一个关于术语“时期”的概念和通常使用的那种扩展到心理类型中并与它的历史的前后关系相脱离的关于时期的概念是不同的。把既定的历史性的术语用作这样的心理学的或艺术的类型名称是不适宜的，用不着先去证明这一点我们也会看到，这样一种文学类型学和我们正在讨论的问题是很不一样的，在狭义上说，它不属于文学史。

因此，一个时期不是一个类型或种类，而是由埋藏于历史过程中并且不能从这过程中移出的一个规范体系所界定的一个时间上的横断面。许多给“浪漫主义”以定义的努力并没有什么成效，这证明一个“时期”的概念和一个逻辑上的“种类”的概念并不相似。如果真是

相似的话，那么所有单独的作品就都可以归类于其名下了。但这却是明显不可能的事。每一个单独的艺术作品并不是一个种类里的一个实例，而是由它和所有其他作品一起组成的那个时期的概念的一部分。这样，一个单独作品以其自身修饰整体的概念。要弄清各种“浪漫主义”³¹定义之间的区别，似乎在理论根据上就是错误的，不管这种区别在显示它们所参照的系统的复杂性方面是多么有价值。应该清楚地认识到，一个特定的时期不是一个理想类型，或一个抽象模式，或一个种类概念的系列，而是一个时间上的横断面，这一横断面被一个整体的规范体系所支配，从来没有任何一件艺术作品能够从整体上显现它。文学上某一个时期的历史就在于探索从一个规范体系到另一个规范体系的变化。由于一个时期就是这样一个具有某种统一性的时间上的横断面，很明显这种统一性只能是相对的。这仅仅意味着，在这一个时期内某一种规范系统被显示得最充分。如果任何一个时期的统一性是绝对的，那么各个相邻时期就会像石头块一样排在一起，没有发展的连续性。因此，前一个时期的规范系统的余脉和下一个时期的规范系统的先兆都是不可避免地存在的。³²

编写某一个时期的文学史首先遇到的问题是关于如何描述的问题：我们需要辨出一种传统惯例的衰退和另一新传统惯例的兴起。为什么这一传统惯例会在某一特定的时刻发生变化，这是一个历史的问题，用一般的术语是不能解释的。有人提出过一种解答，假设在文学的发展过程中，一旦某种准则达到了枯竭的阶段，就会要求产生一种新的准则。俄国的形式主义者把这一过程描述为一个“自动化”（“*automatization*”）的过程，就是说，曾有效地影响了某一时代的那些诗艺的种种技巧变得又普遍又陈腐，直到新的读者不能再忍耐它们并渴望某些不同的东西，即渴望某些与先前刚消失的东西正好对立的東西。这种轮流占优势的拉锯式变化就是发展的系统，是一系列的反叛，这些反叛不断使新的用词风格、主题和所有其他技巧得以出现。但是，这一理论还没有弄清为什么文学发展正好必然要走上它已

经走上的这一特定方向，仅仅靠“拉锯式”的系统显然不足以描述整个发展过程的复杂性。有一种解释把这种方向变化的原因归之于外在的干预和社会环境的压力。每一次文学传统的变革总是由想要创造他们自己艺术的一个新阶级或至少一批崛起的新人所引起的。比如俄国，在1917年以前普遍存在着明显的阶级区分和隶属关系，因此，那里的社会变化与文学变化保持着紧密的相互关系。在西方，这种相互关系是很不明显的，一旦我们越出那些最明显的社会区分和历史大变动时，我们就看不到它了。

另一种解释依据的是新一代人兴起的理论。自从古尔诺（A. A. Cournot）的《思想发展的考察》（1872年）一书出版以来，这一理论获得了许多拥护者，特别是在德国，由彼得森（J. Petersen）和韦克斯勒做了详尽的阐述。³³但是，也可以对这种理论提出反对意见，即作为一个生物学上的实体，“代”这种概念是不会解决什么问题的。如果我们假设把三代放在同一个世纪内，例如1800年至1833年、1834年至1869年和1870年至1900年，我们必须承认也可以有不放在同一世纪内的相等的一些三代系列，如1801年至1834年、1835年至1870年和1871年至1901年，等等。从生物学的观点看，这些系列都是完全相同的；生在1800年前后的一批人对文学变化的影响比生在1815年前后的一批人更深刻这样的事实，必须从纯生物学的解释以外去寻找原因。毫无疑问，在某些历史时期，文学的变化无疑是受一批年龄相仿的青年人所影响的，如德国的“狂飙突进”运动或浪漫主义运动等都是明显的例子。某“一代的”统一联合体似乎是由以下这样的社会和历史事实形成的，即只有在某一特定年龄上的一批人才能在同一个敏感的年龄时期内经验到如法国革命或两次世界大战这样重要的事件。但这只不过是一个有力的社会影响的情况而已。在另外的情况下，我们很难怀疑文学变化所受到的老一代作家们的成熟作品的深刻影响。总之，仅仅以世代交替或社会阶级划分做根据是不足以解释文学变化的。文学变化是一个复杂的过程，它随着场合的变迁而千变万化。这

种变化，部分是由于内在原因，由文学既定规范的枯竭和对变化的渴望所引起，但部分也是由于外在的原因，由社会的、理智的和其他的文化变化所引起。

对现代文学史中各个主要时期的讨论一直没有停止过。对“文艺复兴”“古典主义”“浪漫主义”“象征主义”以及近来的“巴洛克艺术风格”等术语一直在界定，再界定，和争论。³⁴ 只要我们要澄清的理论上的问题依然混乱，只要参加讨论的人们还坚持依据种类概念来下定义，把有关“时期”的术语和有关“典型”（type）的术语相混淆，把术语的语义学历史和文体风格的实际变化相混淆，那么，这种争论就不可能达成任何形式的一致意见。这就不难理解，为什么洛夫乔伊和另外一些人建议要取消“浪漫主义”这样的术语。但是，讨论一个时期，至少可以引起文学史上的各种各样的问题，如术语的历史、批评纲领以及文体风格上的实际变化问题，文学的时期与其他所有人类活动的联系的问题，这一国家的一个时期与其他国家的相同时期之间的关系问题，等等。浪漫主义作为一个术语在英国使用比较晚，但是，在华兹华斯和柯勒律治的理论中就已经有了一个新的纲领，这一纲领必须与他们的实践以及他们同时代的其他诗人的实践联系起来加以讨论。英国浪漫主义的预兆可以回溯到18世纪初期的一种新的风格。我们可以把英国的浪漫主义与法国和德国的不同的浪漫主义加以比较，可以把文学中的浪漫主义和美术中的浪漫主义运动作平行的比较。每个时代和每个地方的问题都会有所不同，似乎不可能找出一个一般的法则来。卡扎缪曾假定文学时期的交替过程发展得越来越快，到今天这种摆动已经变得稳定起来，他这种看法肯定是错误的。同样错误的一种做法是：企图武断地规定在新风格的产生时间上哪一种艺术先于另外一种，或哪一个民族先于另外一个民族。显然，我们不能对纯粹的时期名称寄予太大的期望，因为一个词是不可能有几个含义的。但是，那种取消“时期”概念的怀疑论的结论也同样是错误的，因为时期概念当然是历史知识的主要工具之一。

更深入和更广泛的问题是编写一种整体的民族文学史，这一问题更难以想象的。由于整个结构要求参照那些本质上是非文学的材料，要求考虑民族道德和民族性格这些与文学艺术没有多大关系的内容，所以要探索一个民族文学的历史是困难的。拿美国文学的情况来看，它和另一个民族的文学没有语言上的区别，它所遇到的困难却是多方面的，因为文学艺术在美国的发展必然是不完全的，而且部分是与一个较老和较强的文学传统不可分离的。很明显，任何民族的文学艺术的发展都会提出一个历史学家无法忽视的问题，虽然这种问题几乎从来都没有人以任何系统的方式探究过。不用说，编写几个民族为一组的文学史甚至就更是较为遥远的理想了。就当前有的一些例子来看，如马塞尔（J. Máchal）的《斯拉夫文学》或奥尔希基力图写的那本中世纪拉丁语系的文学史都并不怎么成功。³⁵ 大多数世界文学史都企图探索由古希腊和古罗马这一共同的起源所联合在一起的欧洲文学的主要传统，但是，它们当中没有一本能超出意识形态的一般原则或肤浅汇编的水平；可能只有施莱格尔兄弟的一本精彩的史纲是个例外，但也甚少能适合当代的需要。最后，编写一部总的文学艺术史仍然是十分遥远的理想。现有的一些尝试，如布朗（J. Brown）的始于1763年的《诗的兴起和发展史》写得太重思辨，而且只是纲要式的；还有如查德威克兄妹（H. M. 和N. K. Chadwick）三卷本的《文学的发展》则过多地注意了固定的口头文学诸类型的问题。³⁶

我们毕竟还只是开始学习如何从整体上去分析一部艺术作品；我们所使用的方法仍然非常笨拙，这些方法的理论基础仍然还在不断变动。因此，我们还有许多事要做。文学史有它的过去，也有它的将来，用不着为此感到遗憾，将来不能也不应该仅仅是填补从较老的方法里所发现的系统中的空白。我们必须精心制定一个新的文学史理想和使这一理想可能得以实现的新方法。如果这里概略地提出的理想由于强调了文学作为一门艺术的历史而显得有点过分“纯粹”的话，我们可以公开承认，没有任何一个其他的方法曾被认为是无效力的，集

中似乎是对扩张主义运动的一种必要的矫正方法，而过去几十年来文学史都是在这种扩张主义的影响下发展过来的。即使有个别人可能选择结合数种方法在一起的做法，但对存在于各种方法之间的联系系统的清醒自觉本身才是对付智力混乱的一剂良药。

1 参见T. 华顿：《英诗史》（伦敦，1774年，第一卷，2页）。较全面的讨论可参见R. 韦勒克：《英国文学史的兴起》（教堂山，1941年，166—201页）。

2 参见H. 莫利：《英国作家》序言（伦敦，1864年，第一卷）。

3 参见 L. 斯蒂芬：《18世纪的英国文学和社会》（伦敦，1904年，14、22页）。

4 参见W. J. 考托普：《英诗史》（伦敦，1895年，第一卷，15页）。

5 参见E. 戈斯：《现代英国文学简史》（伦敦，1897年），序言。

6 参见给F. C. 罗的信（1924年3月19日），E. 查特里斯引自《戈斯爵士的生平和书信》（伦敦，1931年，477页）。

7 参见O. 埃尔顿关于圣茨伯里的讲演中的引文（载《不列颠学会会议录》，第19期，1933年）；D. 理查森：《圣茨伯里与为艺术而艺术》（载《现代语言学会会刊》，第59期，1944年，243—260页）。

8 参见O. 埃尔顿：《1780—1830年英国文学概观》（伦敦，1912年，第一卷，7页）。

9 参见L. 卡扎缪：《英国文艺心理学的进化》（巴黎，1920年）；并见É. 勒古依和卡扎缪：《英国文学史》（巴黎，1924年）的后半部分。

10 参见W. P. 克尔：《托马斯·华顿》（1910年；载《论文集》，伦敦，1922年，第一卷，100页）。

11 参见T. S. 艾略特：《传统与个人才能》（收录于《圣林》，伦敦，1920年，42页）。

12 参见R. S. 克兰：《大学文学研究中的历史批评》（载《英语杂志》，学院版，第24期，1935年，645—667页）。

13 参见F. J. 蒂格特：《历史理论》（纽黑文，1925年）。

14 参见本章参考书目第4节。

15 参见本章参考书目第4节。

16 参见R. D. 黑文斯：《弥尔顿对英国诗歌的影响》（马萨诸塞，坎布里奇，1922年）。

17 参见下列讨论：R. N. E. 道奇：《关于来源探索的启示》（载《现代语言学》，第9期，1911—1912年，211—223页）；L. 卡扎缅：《歌德在英国：关于影响问题的一些想法》（载《德国研究》，第12期，1921年，371—378页）；H. 克雷格：《莎士比亚和威尔逊的〈修辞艺术〉：决定来源的标准的研究》（载《语言学研究》，第28期，1931年，86—98页）；G. C. 泰勒：《蒙田—莎士比亚和行不通的平行比较》（载《语言学季刊》，第22期，1943年，330—337页），文中给出一个这种研究中实际使用的75个类型的奇特的表；D. L. 克拉克：《济慈对雪莱的影响是什么？》（载《现代语言学会会刊》，第56期，1941年，479—497页），文中引述了洛斯对平行研究的有趣反驳；I. H. 哈桑：《文学史中的影响问题》（载《美学与艺术批评》，第14期，1955年，66—76页）；H. M. 布洛克：《比较文学中的影响概念》（载《比较文学和总体文学年鉴》，第7期，1958年，30—36页）；C. 圭伦：《比较文学中影响研究的美学》（载《比较文学：国际比较文学协会第二次会议文集》，W. P. 弗里德里希编，北卡罗来纳，教堂山，1959年，第一卷，175—192页）。

18 参见H. O. 怀特：《英国文艺复兴时期的抄袭和模仿》（马萨诸塞，坎布里奇，1935年）；E. M. 曼：《1750—1800年英国文学批判中的独创性问题》（载《语言学季刊》，第18期，1939年，97—118页）；H. S. 威尔逊：《模仿》（收录于《世界文学辞典》，J. T. 希普利编，纽约，1943年，315—317页）。

19 参见S. 李：《伊丽莎白时期的十四行诗》（两卷本，伦敦，1904年）。

20 参见W. 克莱门：《莎士比亚的意象》（波恩，1936年；英译本，马萨诸塞，坎布里奇，1951年）。

21 参见G. 圣茨伯里：《英国散文史》（三卷本，伦敦，1906—1910年）、《英国散文节奏史》（爱丁堡，1912年）。

22 参见B. 克罗齐：《主题史与文学史》（载《美学问题》，巴里，1910年，80—93页）。

23 例如，A. 尤力斯：《简单的形式》（哈勒，1930年）；维谢洛夫斯基：《历史的诗学》（V. 日尔蒙斯基编，列宁格勒，1940年）；J. 雅各：《俄国民间歌曲的有机结构》（载《日耳曼斯拉夫》，第3期，1937年，31—64页），该文用统计学的方法努力说明风格与主题之间的相互关系，从一个流行的类型中选取例证。

24 参见W. W. 格雷格：《田园诗和田园剧》（伦敦，1906年）。

25 参见C. S. 路易斯：《爱的寓言》（牛津，1936年）。

26 参见K. 费多尔：《德国颂诗史》（慕尼黑，1923年）；G. 缪勒：《德国歌谣史》（慕尼黑，1925年）。

27 参见第十七章参考书目。

28 参见A. 西蒙斯：《英国诗歌中的浪漫主义运动》（伦敦，1909年）。

29 参见J. 伊萨克斯的文章（载《泰晤士报文学增刊》，1935年5月9日，301页）。

30 是T. 肖在《英国文学纲要》（伦敦，1849年）中第一次明显地这样做的。

31 参见本章参考书目第3节第4条。

32 参见本章参考书目第1节。

33 参见W. 平德：《文学中“代”的问题》（柏林，1926年）；J. 彼得森：《文学的“代”》（载《文学研究的哲学》，E. 埃马廷格尔编，柏林，1930年，130—187页）；E. 韦克斯勒：《青年一代及其围绕着思想形式的斗争》（莱比锡，1930年）；D. W. 舒曼：《德国思想中的文化年龄群划分问题：批判性的评论》（载《现代语言学会会刊》，第51期，1936年，1180—1207页）和《年龄群划分问题：统计学的途径》（载《现代语言学会会刊》，第52期，1937年，596—608页）；H. 佩尔：《文学的“代”》（巴黎，1948年）。

34 参见本章参考书目第2节。

35 参见J. 马塞尔：《斯拉夫文学》（三卷本，布拉格，1922—1929年）；L. 奥尔希基：《中世纪的拉丁文学》（收录于《文学研究手册》，瓦尔泽尔编，韦德珀克一波茨坦，1928年）。

36 参见H. M. 和N. K. 查德威克：《文学的发展》（三卷本，伦敦，1932、1936、1940年）。

参考书目

第一章 文学和文学研究

1. 文学理论与文学研究方法综论

BALDENSBERGER, FERNAND, *La Littérature, création, succès, durée*, Paris 1913; new ed., Paris 1919

BILLESKOV, JANSEN, F. J., *Esthétique de l'œuvre d'art littéraire*, Copenhagen 1948

CROCE, BENEDETTO, *La critica litteraria, questioni teoriche*, Rome 1894; reprinted in *Primi saggi* (second ed., Bari 1927, pp. 77—199)

DAICHES, DAVID, *A Study of Literature*, Ithaca 1948

DRAGOMIRESCU, MICHEL, *La Science de la littérature*, four vols., Paris 1928—1929

ECKHOFF, LORENTZ, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Metode*, Oslo 1930

- ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, two vols., Halle 1897 and 1911
- ERMATINGER, EMIL (ed.) , *Die Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930
- FOERSTER, NORMAN; MCGALLIARD, JOHN C. ; WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTIN; SCHRAMM, WILBUR LANG, *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941
- GUÉRARD, ALBERT L. , *A Preface to World Literature*, New York 1940
- HYTIER, JEAN, *Les Arts de littérature*, Paris 1945
- KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)
- KRIDL, MANFRED, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Wilno 1936
- “The Integral Method of Literary Scholarship” , *Comparative Literature* III (1951) , pp. 18—31
- MARCKWARDT, A. ; PECKHAM, M. ; WELLEK, R. ; THORPE, J. , “The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures” , *PMLA*, LXVII (1952) , No. 6, pp. 1—37
- MICHAUD, GUY, *Introduction à une science de la littérature*, Istanbul 1950

- MOMIGLIANO, ATTILIO (ed.) , *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana* and *Tecnica e teoria letteraria*, Milano 1948
- MOULTON, R. G. , *The Modern Study of Literature*, Chicago 1915
- OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre*, Stuttgart 1939
- “Methodenlehre der Literaturwissenschaft” , *Deutsche Philologie im Aufriss* (ed. Wolfgang Stämmeler) , Berlin 1951, Vol. I, pp. 39—78
- PETERSEN, JULIUS, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft-I, Werk und Dichter*, Berlin 1939
- REYES, ALFONSO, *El Deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*, Mexico City 1944
- SHIPLEY, JOSEPH T. (ed.) , *Dictionary of World Literature: Criticism-Forms-Technique*, New York 1943; second ed., 1954
- TOMASHEVSKY, BORIS, *Teoriya literatury: Poetika*, Leningrad 1925; second ed., 1931
- TORRE, GUILLERMODE, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires 1951
- WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk* , Berlin 1923
- WOSNESSENSKY, A. N. , “Der Aufbau der Literaturwissenschaft” , *Idealistische Philologie*, III (1928) , pp. 337—368

2. 文学研究史

GAYLEY, CHARLES MILLS, "The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century", *Congress of Arts and Science: Universal Exposition: St Louis, 1904*, Vol. III, Boston 1906, pp. 323—353

GETTO, GIOVANNI, *Storia delle storie letterarie* [in Italy only], Milano 1942

KLEMPERER, VIKTOR, "Die Entwicklung der Neuphilologie", *Romanische Sonderart*, Munich 1926, pp. 388—399

LEMPICKI, SIGMUND VON, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, Göttingen 1920

MANN, MAURICY, "Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa", *Rozprawy Akademii Umiejetności*, Serja II I, Tom III, Cracow 1911, pp. 230—360 (a history of literary historiography from antiquity to Gervinus)

O' LEARY, GERARD, *English Literary History and Bibliography*, London 1928

ROTHACKER, ERICH, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen 1920 (second ed., 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century)

UNGER, RUDOLF, "Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft", *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin 1929, Vol. I, pp. 33—48

WELLEK, RENÉ, *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill 1941; a history of English literary historiography up to Warton (1774)

A History of modern Criticism 1750—1950, four vols. Vol. I, *The Later Eighteenth Century*; Vol. II, *The Romantic Age*, New Haven 1955 (contains much on growth of literary history)

3. 文学学术研究成就的状况

①综合状况

LUNDING, ERIK, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus, Denmark, 1952

RICHTER, WERNER, “Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute”, *Germanic Review*, XXI (1946), pp. 81—113

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (Études françaises, No. 22), Paris 1930

WEHRLI, MAX, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951

WELLEK, RENÉ, “The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship”, *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 67—89

②英国的研究状况

HOLLOWAY, JOHN, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays*, London 1960

KNIGHTS, L. C., “The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation” , *Explorations*, London 1946, pp. 186—199

LEAVIS, F. R., *Education and the University*, London 1944

“The Literary Discipline and Liberal Education” , *Sewanee Review*, LV (1947) , pp. 586—609

LEE, SIR SIDNEY, “The Place of English Literature in the Modern University” , *Elizabethan and Other Essays*, Oxford 1929 (this particular essay dates from 1911) , pp. 1—19

MCKERROW, RONALD B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49) , London 1921

POTTER, STEPHEN, *The Muse in Chains: A Study in Education*, London 1937

SUTHERLAND, JAMES, *English in the Universities*, Cambridge 1945

TILLYARD, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge*, London 1958

③德国的研究状况

BENDA, OSKAR, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft*, Vienna 1928

BRUFORD, W. H., *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge 1952

MAHRHOLZ, WERNER, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, Berlin 1923 (second ed., 1932)

MERKER, PAUL, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*, Leipzig 1921

OPPEL, HORST, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart 1939

ROSSNER, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1938

SCHÜTZE, MARTIN, *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts*, Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962)

SCHULTZ, FRANZ, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1929

VIËTOR, KARL, “Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: ein Rückblick”, *PMLA*, LX (1945), pp. 899—916

④俄国形式主义的研究状况

ERLICH, VICTOR, *Russian Formalism: History-Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955

GOURFINKEL, NINA, “Les nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie”, *Le Monde Slave*, VI (1929), pp. 234—263

KRIDL, MANFRED, “Russian Formalism”, *The American Bookman*, I (1944), pp. 19—30

NEUMANN, F. W., “Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur*

wissenschaft und Geistesgeschichte, XXIX (1955) , pp. 99—121

SETSKHAREFF, VSEVOLOD, “Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie” , *Jahrbuch für Ästhetik*, III (1955—1957) , pp. 94—107

TOMASHEVSKY, BORIS, “La nouvelle école d’ histoire littéraire en Russie” , *Revue des études slaves*, VIII (1928) , pp. 226—240

VANTIEGHEM, PHILLIPE, and GOURFINKEL, NINA, “Quelques produits du formalisme russe” , *Revue de littérature comparée*, XII (1932) , pp. 425—434

VOSNESENSKY, A. , “Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910—1925” , *Zeitschrift für slavische Philologie*, IV (1927) , pp. 145—162, and V (1928) , pp. 175—199

“Problems of Method in the Study of Literature in Russia” , *Slavonic Review*, VI (1927) , pp. 168—177

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, “Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft” , *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1925) , pp. 117—152

4. 美国文学学术研究和文学批评状况

BABBITT, IRVING, *Literature and the American College*, Boston 1908

CRANE, RONALD S. , *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953

FOERSTER, NORMAN, *The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill 1929

“The Study of Letters” , *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941, pp. 3—32

FOSTER, RICHARD, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana 1962

GAUSS, CHRISTIAN, “More Humane Letters” , *PMLA*, LX (1945) , pp. 1306—1312

HYMAN, STANLEY EDGAR, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York 1948 (new ed. 1955)

JONES, HOWARD MUMFORD, “Literary Scholarship and Contemporary Criticism” , *English Journal* (College edition) , XXIII (1934) , pp. 740—766

KRIEGER, MURRAY, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1957

LA DRIÈRE, JAMES CRAIG, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wis. 1953

LEARY, LEWIS (ed.) , *Contemporary Literary Scholarship: A Critical Review*, New York 1958

LEVIN, HARRY, “Criticism in Crisis” , *Contexts of Criticism* , Cambridge, Mass. 1957, pp. 251—266

MILLETT, FRED B. , *The Rebirth of Liberal Education*, New York 1946

O" CONNOR, WILLIAM VAN, *An Age of Criticism, 1900—1950*, Chicago 1952

REYRE, HENRI, *Writers and Their Critics*, Ithaca 1944

SCHÜTZE, MARTIN, "Towards a Modern Humanism" , *PMLA*, LI (1936) , pp. 284—299

SHERMAN, STUART P. , "Professor Kittredge and the Teaching of English" , *Nation*, XCVII (1913) , pp. 227—230 (reprinted in *Shaping Men and Women*, Garden City, N. Y. 1928, pp. 65—86)

SHOREY, PAUL , "American Scholarship" , *Nation*, XCII (1911) , pp. 466—469 (reprinted in *Fifty Years of American Idealism*, Boston 1915, pp. 401—413)

SPITZER, LEO, "A New Program for the Teaching of Literary History" , *American Journal of Philology*, LXIII (1942) , pp. 308—319

"Deutsche Literaturforschung in Amerika" , *Monatshefte für deutsche Unterricht*, XXXVIII (1946) , pp. 475—480

STALLMAN, ROBERT W. , "The New Critics" , in *Critiques and Essays in Criticism 1920—1948*, New York 1949, pp. 488—506

TATE, ALLEN, "Miss Emily and the Bibliographer" , *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 100—116

WELLEK, RENÉ, “Literary Scholarships”, in *American Scholarship in the Twentieth Century* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, pp. 111—145

“The Main Trends of Twentieth-Century Criticism”, *Yale Review*, LI (1961), pp. 102—118

WIMSATT, W. K., “Chariots of Wrath: Recent Critical Lessons”, *Essays in Criticism*, XII (1962), pp. 1—17

WIMSATT, WILLIAM K., Jun. and BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: A Short History*, New York 1957

ZABEL, MORTON D., “Introduction: Criticism in America”, in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, pp. 1—43

“Summary in Criticism”, in *Literary History of the United States* (ed. R. Spiller, et al.), New York 1948, Vol. II, pp. 1358—1373

第二章 文学的本质

文学和诗歌的本质的研究

BEARDSLEY, MONROE C., *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958

BLANCHOT, MAURICE, *L' Espace littéraire*, Paris 1955

BROOKS, CLEANTH, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939 *The Well Wrought Urn*, New York 1947

- BÜHLER, KARL, *Sprachtheorie*, Jena 1934
- CHRISTIANSEN, BRODER, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909
- CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell' espressione e l'inguistica generale*, Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)
- La Poesia*, Bari 1936
- “La teoria dell' arte come pura visibilità” , *Nuovi Saggi de Estetica*, Bari 1920, pp. 239—254
- DESSOIR, MAX, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906
- EASTMAN, MAX, *The Literary Mind*, New York 1931
- ELIOT, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957
- GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940
- HAMBURGER, KÄTHE, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957
- INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
- JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry*, London 1937
- LÜTZELER, HEINRICH, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934
- MEYER, THEODOR A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901

- MUKAŘOVSKÝ, JAN, “La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue” , *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, pp. 98—104
- MORRIS, CHARLES, “Aesthetics and the Theory of Signs” , *Journal of Unified Science*, VIII (1940) , pp. 131—150
- “Foundations for the Theory of Signs” , *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. I, No. 2
- Signs, Language and Behaviour*, New York 1946
- OGDEN, C. K. , and RICHARDS, I. A. , *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923; seventh ed. , New York 1945
- OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955
- POLLOCK, THOMAS C. , *The Nature of Literature*, Princeton 1942
- POTTLE, FREDERICK A. , *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new enlarged ed. 1946
- PRESS, JOHN, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, London 1955
- RANSOM, JOHN CROWE, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941
- The World's Body*, New York 1938
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, *Principles of Literary Criticism*, London 1924
- SARTRE, J. -P. , “Qu’ est-ce que la littérature?” in *Situations II*, Paris 1948 (English tr. by B. Frechtman, New York

1949)

SEWELL, ELIZABETH, *The Structure of Poetry*, New York 1952

SKELTON, ROBIN, *The Poetic Pattern*, London 1956

SMITH, CHARD POWERS, *Pattern and Variation in Poetry*, New York 1932

STAUFFER, DONALD, *The Nature of Poetry*, New York 1946

TATE, ALLEN (ed.) , *The Language of Poetry*, Princeton 1942 (essays by PHILIP WHEELWRIGHT, I. A. RICHARDS, CLEANTH BROOKS and WALLACE STEVENS)

Reason in Madness: Critical Essays, New York 1941

WARREN, ROBERT PENN, “Pure and Impure Poetry” , in *Critiques and Essays in Criticism* (ed. R. W. Stallman) , New York 1949, pp. 85—104

WIMSATT, WILLIAM, K. , Jun. , *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, Ky 1954

第三章 文学的作用

关于作为认识的文学的研究

AIKEN, HENRY DAVID, “Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive” , *Journal of Aesthetics and Art Criticism* , XIII (1955) , pp. 378—394 (reprinted in *Aesthetics Today*, ed. Morris Philipson, Cleveland 1961, pp. 254—274)

EASTMAN, MAX, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935

HARAP, LOUIS, "What Is Poetic Truth?" *Journal of Philosophy*, XXX (1933), pp. 477—488

HOSPERS, JOHN, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946

MEYER, THEODOR A., "Erkenntnis und Poesie", *Zeitschrift für Ästhetik*, XIV (1920), pp. 113—129

MORRIS, CHARLES W., "Science, Art, and Technology", *Kenyon Review*, I (1939), pp. 409—423

RANSOM, JOHN CROWE, "The Pragmatics of Art", *Kenyon Review*, II (1940) pp. 76—87

ROELLINGER, F. X., Jun., "Two Theories of Poetry as Knowledge", *Southern Review*, VII (1942), pp. 690—705

TATE, ALLEN, "Literature as Knowledge", *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 20—61

VIVAS, ELISEO, "Literature and knowledge", *Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics*, New York 1955, pp. 101—128

WALSH, DOROTHY, "The Cognitive Content of Art", *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433—451

WHEELWRIGHT, PHILIP, "On the Semantics of Poetry", *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263—283

第四章 文学理论、文学批评和文学史

文学学术研究与批评的关系

BROOKS, CLEANTH, "Literary Criticism", *English Institute Essays* 1946, New York 1947, pp. 127—158

"The New Criticism and Scholarship", *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), pp. 371—383

CRANE, RONALD S., "History versus Criticism in the University Study of Literature", *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), pp. 645—667

FEUILLERAT, ALBERT, "Scholarship and Literary Criticism", *Yale Review*, XIV (1924), pp. 309—324

FOERSTER, NORMAN, "Literary Scholarship and Criticism", *English Journal* (College edition), XXV (1936), pp. 224—232

GARDNER, HELEN, *On the Limits of Literary Criticism*, Oxford 1957

JONES, HOWARD MUMFORD, "Literary Scholarship and Contemporary Criticism", *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740—766

PEYRE, HENRI, *Writers and their Critics*, Ithaca 1944

SPIEGELBERG, HERBERT, *Antirelativismus*, Zurich 1935

TEETER, LOUIS, “Scholarship and the Art of Criticism”, *ELH*, V (1938), pp. 173—194

WARREN, AUSTIN, “The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation”, *University of Toronto Quarterly*, VI (1937), pp. 267—277

WELLEK, RENÉ, “Literary Theory, Criticism, and History”, *Sewanee Review*, LXVIII (1960), pp. 1—19 (also in *English Studies Today: Second Series*, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, pp. 53—65)

WIMSATT, WILLIAM K., Jun., “History and Criticism: A Problematic Relationship”, *The Verbal Icon*, Lexington, Ky 1954, pp. 253—266

第五章 总体文学、比较文学和民族文学

BALDENSPERGER, FERNAND, “Littérature comparée: le mot et la chose”, *Revue de littérature comparée*, I (1921), pp. 1—29

BEIL, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur*, Leipzig 1915 (in *Probefabrten*, XXVIII)

BETZ, L. -P., “Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XVIII (1896), pp. 141—156

La littérature comparée: Essai bibliographique, second ed., Strasbourg 1904

BRUNETIÈRE, FERDINAND, “La littérature européenne”, *Revue des deux mondes*, CLXI (1900), pp. 326—355 (reprinted in *Variétés littéraires*, Paris 1904, pp. 1—51)

CAMPBELL, OSCAR J., “What Is Comparative Literature?” *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21—40

CROCE, BENEDETTO, “La letteratura comparata”, *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 73—79

ÉTIEMBLE, RENÉ, “Littérature comparée, ou comparaison n’ est pas raison”, *Hygiène des lettres*, Paris 1958, Vol. III, pp. 154—173

FARINELLI, ARTURO, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome 1923

FRIEDERICH, WERNER P., “The Case of Comparative Literature”, *American Association of University Professors Bulletin*, XXXI (1945), pp. 208—219

GUYARD, M. -F., *La Littérature comparée*, Paris 1951

HANKISS, JEAN, “Littérature universelle?” *Helicon*, I (1938), pp. 156—171

HÖLLERER, WALTER, “Methoden und Probleme der vergleichenden Literatur-wissenschaft”, *Germanisch-romanische Monatsschrift*, II (1952), pp. 116—131

- HOLMES, T. URBAN, Jun., "Comparative Literature: Past and Future", *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp. 62—73
- JONES, HOWARD MUMFORD, *The Theory of American Literature*, Cambridge, Mass., 1949
- MERIAN-GENAST, E. W., "Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur", *Romanische Forschungen*, XL, Leipzig 1926
- PARTRIDGE, ERIC, "The Comparative Study of Literature", *A Critical Medley*, Paris 1926, pp. 159—226
- PEYRE, HENRI, *Shelley et la France*, La Caire 1953, Introduction and pp. 7—19
- POSNETT, HUTCHISON MACAULAY, *Comparative Literature*, London 1886
- "The Science of Comparative Literature", *Contemporary Review*, LXXIX (1901), pp. 855—872
- REMAK, HENRY H. H., "Comparative Literature at the Crossroads", *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960), pp. 1—28
- "Comparative Literature: Its Definition and Function", *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill, 1961, pp. 3—37
- TEXTE, JOSEPH, "L'histoire comparée des littératures", *Études de littérature européenne*, Paris 1898, pp. 1—23

VAN TIEGHEM, PAUL, *La littérature comparée*, Paris 1931

“La synthèse en histoire littéraire: Littérature comparée et littérature générale”, *Revue de synthèse historique*, XXX I (1921), pp. 1—21

WAIS, KURT (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen 1951

WELLEK, RENÉ, “The Concept of Comparative Literature”, *Yearbook of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel Hill 1953, pp. 1—5

“The Crisis of Comparative Literature”, *Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Chapel Hill, N. C., 1959, Vol. I, pp. 149—159

WILL, J. S., “Comparative Literature: Its Meaning and Scope”, *University of Toronto Quarterly*, VIII (1939), pp. 165—179

第六章 论据的编排与确定

1. 校勘

BÉDIER, JOSEPH, “La tradition manuscrite du Lai de l’ombre: réflexions sur l’art d’éditer les anciens textes”, *Romania*, LIV (1928), pp. 161—196, 321—356

BIRT, THEODOR, “Kritik und Hermeneutik”, Iwan von Müller’s *Handbuch der Altertumswissenschaft*, Vol. I, Part 3, Munich

h 1913

BOWERS, FREDSON, *Textual and Literary Criticism*, New York 1959

CHAPMAN, R. W. , “The Textual Criticism of English Classics” , *Portrait of a Scholar*, Oxford 1922, pp. 65—79

COLLOMP, PAUL, *La Critique des textes*, Paris 1931

DEARING, VINTON A. , *A Manual of Textual Analysis*, Los Angeles 1959

GREG, WALTER WILSON, *The Calculus of Variants*, Oxford 1927

“Principles of Emendation in Shakespeare” , *Shakespeare Criticism*, 1919—1935 (ed. Anne Bradby) , Oxford 1930, pp. 78—108

“Recent Theories of Textual Criticism” , *Modern Philology*, X XVIII (1931) , pp. 401—404

HAVET, LOUIS, *Manuel de critique verbale: appliqué aux textes latins*, Paris 1911

KANTOROWICZ, HERMANN, *Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921

MAAS, PAUL, “Textkritik” , in Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Vol. I, part 2, Leipzig 1927

PASQUALI, GIORGIO, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence 1934 (new ed. 1952)

QUENTIN, DOM HENRI, *Essais de critique textuelle* (Ecdotique), Paris 1926

SEVERS, J. BURKE, “Quentin’s Theory of Textual Criticism”, *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 65—93

SHEPARD, WILLIAM, “Recent Theories of Textual Criticism”, *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129—141

WITKOWSKI, GEORG, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924

2. 参考书目

GREG, WALTER WILSON, “Bibliography – an Apologia”, *The Library*, XIII (1933), pp. 113—143

“The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*”, *Neophilologus*, XVIII (1933), pp. 241—262

“The Present Position of Bibliography”, *The Library*, XI (1930), pp. 241—262

“What Is Bibliography?” *Transactions of the Bibliographical Society*, XII (1912), pp. 39—53

HINMAN, CHARLES, *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford 1962

MCKERROW, RONALD B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927

SIMPSON, PERCY, “The Bibliographical Study of Shakespeare” , *Oxford Bibliographical Society Proceedings*, I (1927) , pp. 19—53

WILSON, F. P., “Shakespeare and the ‘New Bibliography’ ” , *The Bibliographical Society*, 1892—1942; *Studies in Retrospect*, London 1945, pp. 76—135

WILSON, JOHN DOVER, “Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect” , *Modern Language Review*, XXV (1930) , pp. 397—414

3. 编辑

GREG, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford 1942 (revised 1952)

LEACH, MACEDWARD, “Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts” , *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 130—51

MCKERROW, RONALD B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method*, Oxford 1939

STÄHLIN, OTTO, *Editionstechnik*, Leipzig-Berlin 1914

STRICH, FRITZ, “Über die Herausgabe gesammelter Werke” , *Festschrift Edouard Tièche*, Bern 1947, pp. 103—124. Reprinted in *Kunst und Leben*, Bern 1960, pp. 24—41

WITKOWSKI, GEORG, loc. cit. under “Textual Criticism”

第七章 文学和传记

1. 理论上的讨论

BUSH, DOUGLAS, “John Milton”, *English Institute Essays*, 1946, New York 1947 (a part of the symposium “The Critical Significance of Biographical Evidence”, pp. 5—11)

CHERNISS, HAROLD, “The Biographical Fashion in Literary Criticism”, *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1933—1944), pp. 279—292

DILTHEY, WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907

FERNANDEZ, RAMON, “L’ Autobiographie et le roman: l’ exemple de Stendhal”, *Messages*, Paris 1926, pp. 78—109 (English tr. London 1927, pp. 91—136)

FIEDLER, LESLIE A., “Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry”, *Sewanee Review*, XL (1952), pp. 253—273

GUNDOLF, FRIEDRICH, *Goethe*, Berlin 1916, Introduction

LEE, SIR SIDNEY, *Principles of Biography*, Cambridge 1911

LEWIS, C. S., and TILLYARD, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism*, Oxford 1934

MAUROIS, ANDRÉ, *Aspects de la biographie*, Paris 1928 (English translation, *Aspects of Biography*, Cambridge 1929)

“The Ethics of Biography”, *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 6—28

- OPPEL, HORST, “Grundfragen der literaturhistorischen Biographie”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII (1940), pp. 139—172
- ROMEIN, JAN, *Die Biographie*, Bern 1948
- SENGLE, FRIEDRICH, “Zum Problem der modernen Dichterbiographie”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVI (1952), pp. 100—111
- SISSON, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934, London 1934
- STANFIELD, JAMES FIELD, *An Essay on the Study and Composition of Biography*, London 1813
- WHITE, NEWMAN I., “The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography”, *English Institute Annual*, 1942, New York 1943, pp. 29—58

第八章 文学和心理学

1. 综合研究、想象、创作过程

- ARNHEIM, RUDOLF, et al., *Poets at Work*, New York 1948
- AUDEN, W. H., “Psychology and Art”, *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, pp. 1—21
- BÉGUIN, ALBERT, *L'Âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, two vols., Marscille 1937; new ed., one vol., Paris 1946

- BERKELMAN, ROBERT G., "How to Put Words on Paper", *Saturday Review of Literature*, XXVIII (29 Dec. 1945), pp. 18—19 (on writers' methods of work)
- BÜHLER, CHARLOTTE, "Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Li-teraturpsychologie", *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1921), pp. 43—87
- BULLOUGH, EDWARD, *Aesthetics. Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957
- BUSEMANN, A., "Über lyrische Produktivität und Lebensablauf", *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, XXVI (1926), pp. 177—201
- CHANDLER, ALBERT R., *Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934
- DELACROIX, HENRI, *Psychologie de l'art*, Paris 1927
- DE VRIES, LOUIS PETER, *The Nature of Poetic Literature*, Seattle 1930
- DILTHEY, W., "Die Einbildungskraft des Dichters", *Gesammelte Schriften*, Vol. VI, Leipzig 1924, pp. 103—241
- DOWNEY, JUNE, *Creative Imagination*, London 1929
- FREY, DAGOBERT, "Das Kunstwerk als Willensproblem", *Zeitschrift für Ästhetik*, XXV (Beilage) (1931), pp. 231—244
- GHISELIN, BREWSTER (ed.), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley, Calif. 1952; new ed. New York 1955

- HARGREAVES, H. L. , “The ‘Faculty’ of Imagination” , *British Journal of Psychology*, Monograph Supplement, III, 1927
- HILL, J. C. , “Poetry and the Unconscious” , *British Journal of Medical Psychology*, IV (1924) , pp. 125—133
- KOFFKA, K. , “Problems in the Psychology of Art” , *Art, A Symposium, Bryn Mawr Notes and Monographs*, IX (1940) , pp. 180—273
- KRETSCHMER, E. , *Physique and Character* (tr. Sprott) , New York 1925
- KROH, E. , “Eidetiker unter deutschen Dichtern” , *Zeitschrift für Psychologie*, LXXV (1920) , pp. 118—162
- LEE, VERNON, “Studies in Literary Psychology” , *Contemporary Review*, LXXXIV (1903) , pp. 713—723 and 856—864; LXXXV (1904) , pp. 386—392
- LOWES, J. L. , *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927
- LUCAS, F. L. , *Literature and Psychology*, London 1951
- MALRAUX, ANDRÉ, *Psychologie de l’ art*, three vols. , Geneva 1947—1950 (new version, *Les Voix du silence*, Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953)
- MARITAIN, JACQUES, *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York 1953; new ed. , 1955
- MARRETT, R. R. , *Psychology and Folk-lore*, London 1920

- MOOC, WILLY, "Probleme einer Psychologie der Literatur", *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, CXXIV (1932), pp. 129—146
- MORGAN, DOUGLAS N., "Psychology and Art Today: A Summary and Critique", *Journal of Aesthetics*, X (1950), pp. 81—96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 30—47)
- MÜLLER-FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, two vols., second ed., Leipzig 1923
- "Die Aufgaben einer Literaturpsychologie", *Das literarische Echo*, XVI (1913—1914), pp. 805—811
- MUNRO, THOMAS, "Methods in the Psychology of Art", *Journal of Aesthetics*, VI (1948), pp. 225—235
- NIXON, H. K., *Psychology for the Writer*, New York 1928
- PERKY, C. W., "An Experimental Study of Imagination", *American Journal of Psychology*, XXI (1910), pp. 422—452
- PLAUT, PAUL, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart 1929
- PONGS, HERMANN, "L' image poétique et l' inconscient", *Journal de Psychologie*, XXX (1933), pp. 120—163
- REICKE, ILSE, "Das Dichten in Psychologischer Betrachtung", *Zeitschrift für Ästhetik*, X (1915), pp. 290—345
- RIBOT, TH., *L' Imagination créatrice*, Paris 1900
- RUSU, LIVIU, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935

SARTRE, JEAN-P., *L'Imagination*, Paris 1936

STERZINGER, OTHMAR H., *Grundlinien der Kunstpsychologie*, Vol. I and II, Graz 1938

TSANOFF, RADOSLAV A., "On the Psychology of Poetic Construction", *American Journal of Psychology*, XXV (1914), pp. 528—537

2. 精神病学与心理分析的研究

BASLER, ROY P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*, New Brunswick, N. J., 1948

BAUDOUIN, CHARLES, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verhaeren*), New York 1924

BERGLER, EDMUND, *The Writer and Psychoanalysis*, New York 1950

BOESCHENSTEIN, HERMANN, "Psychoanalysis in Modern Literature", *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, pp. 651—657

BONAPARTE, MARIE, *Edgar Poe: étude psychoanalytique. . .*, Paris 1933

BURCHELL, S. C., "Dostoyevsky and the Sense of Guilt", *Psychoan. Rev.*, XVII (1930), pp. 195—207

"Proust", *Psychoan. Rev.*, XV (1928), pp. 300—303

BURKE, KENNETH, "Freud and the Analysis of Poetry", *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge 1941, pp. 258—292

- COLEMAN, STANLEY, "Strindberg: the Autobiographies" , *Psychoan. Rev.* , XXIII (1936) , pp. 248—273
- DAVIS, ROBERT GORHAM, "Art and Anxiety" , *Partisan Review*, X IV (1945) , pp. 310—321
- FREUD, SIGMUND, "Dostoyevsky and Parricide" , *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works*, ed. James Strachey, London 1961, Vol. XXI, pp. 172—194
- "The Relation of the Poet to Day-Dreaming" , *Collected Papers* (tr. London 1925) , IV, pp. 173—183
- HOFFMAN, FREDERICK J. , *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945
- HOOPS, REINOLD, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg 1934
- HYMAN, STANLEY E. , "The Psychoanalytical Criticism of Literature" , *Western Review*, XII (1947—1948) , pp. 106—115
- JASPERS, KARL, "Strindberg and Van Gogh" , *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, V (1922)
- JONES, DR ERNEST, "A Psycho-analytic Study of Hamlet" , *Essays in Applied Psycho-analysis*, London 1923
- Hamlet and Oedipus*, Garden City, N. Y. , 1954
- JUNG, C. G. , "On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art" , *Contributions to Analytical Psychology*, London (1928)

“Psychology and Literature” , *Modern Man in Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes) , New York 1934, pp. 175—199

KRIS, ERNST, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952

LEWIS, C. S. , “Psychoanalysis and Literary Criticism” , *Essays and Studies of the English Association*, XXVII (1941) , pp. 7—21

MUSCHG, WALTER, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930

OBERNDORF , CLARENCE , “Psychoanalytic Insight of Hawthorne” , *Psychoan. Rev.*, XXIX (1942) , pp. 373—385

The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943

PONGS, H. , “Psychoanalyse und Dichtung” , *Euphorion*, XXXIV (1933) , pp. 38—72

PRINZHORN, H. , “Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung” , *Zeitschrift für Ästhetik*, XIX (1925) , pp. 154—181

PRUETTE, LORINE, “A Psycho-analytic Study of E. A. Poe” , *American Journal of Psychology*, XXXI (1920) , pp. 370—402

RANK, OTTO, *Art and Artists: Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson) , New York 1932

ROSENZWEIG, SAUL, “The Ghost of Henry James” , *Partisan Review*, XI (1944) , pp. 436—455

SACHS, HANNS, *Creative Unconscious*, Cambridge, Mass., 1942, second ed., 1951

SQUIRES, P. C., “Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch”, *Psychoan. Rev.*, XXIV (1937), pp. 365—388

STEKEL, WILHELM, “Poetry and Neurosis”, *Psychoan. Rev.*, X (1923), pp. 73—96, 190—208, 316—328, 457—466

TRILLING, LIONEL, “A Note on Art and Neurosis”, *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41—49 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34—57, 160—180)

“The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic”, *Kenyon Review*, II (1940), pp. 152—173 (reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 34—57, 160—180)

第九章 文学和社会

1. 文学和社会的综合研究与个人问题的研究

BRUFORD, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London 1950

DUNCAN, HUGH DALZIEL, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature*, Chicago 1953

DAICHES, DAVID, *Literature and Society*, London 1938

The Novel and the Modern World, Chicago 1939

Poetry and the Modern World, Chicago 1940

ESCAPRIT, ROBERT, *Sociologie de la littérature* (*Que sais-je ?*), Paris 1958

GUÉRARD, ALBERT LÉON, *Literature and Society*, New York 1935

GUYAU, J., *L' Art au point de vue sociologique*, Paris 1889

HENNEQUIN, ÉMILE, *La Critique scientifique*, Paris 1888

KALLEN, HORACE M., *Art and Freedom*, two vols., New York 1942

KERN, ALEXANDER C., "The Sociology of Knowledge in the Study of Literature", *Sewanee Review*, L (1942), pp. 505—514

KNIGHTS, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937 and Penguin Books 1962

KOHN-BRAMSTEDT, ERNST, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830—1900*, London 1937 (contains introduction: "The Sociological Approach to Literature").

LALO, CHARLES, *L' Art et la vie sociale*, Paris 1921

LANSON, GUSTAVE, "L' Histoire littéraire et la sociologie", *Revue de Métaphysique et morale*, XII (1904), pp. 621—642

LEAVIS, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London 1932

LERNER, MAX, and MIMS, EDWIN, "Literature", *Encyclopedia of Social Sciences*, IX (1933), pp. 523—543

LEVIN, HARRY, "Literature as an Institution", *Accent*, VI (1946), pp. 159—168. Reprinted in *Criticism* (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546—553

LOWENTHAL, LEO, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600—1900*, Boston 1957

NIEMANN, LUDWIG, *Soziologie des naturalistischen Romans*, Berlin 1934 (Germanische Studien 148)

READ, HERBERT, *Art and Society*, London 1937

SCHÜCKING, LEVIN, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich 1923. (Second, enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste*, London 1941)

SEWTER, A. C., “The Possibilities of a Sociology of Art”, *Sociological Review* (London), XXVII (1935), pp. 441—453

SOROKIN, PITIRIM, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati 1937 (Vol. I of *Social and Cultural Dynamics*)

TOMARS, ADOLPH SIEGFRIED, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City 1940

WITTE, W., “The Sociological Approach to Literature”, *Modern Language Review*, XXXVI (1941), pp. 86—94

ZIEGENFUSS, WERNER, “Kunst”, *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, pp. 301—338

2. 文学的经济史

BELJAME, ALEXANDRE, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIIIe siècle: Dryden, Addison et Pope*, Paris

1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public*, London 1948)

COLLINS, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York 1927

The Profession of Letters (1780—1832) , New York 1928

HOLZKNECHT, KARL J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia 1923

LÉVY, ROBERT, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris 1924

MARTIN, ALFRED VON, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance*, London 1944)

OVERMYER, GRACE, *Government and the Arts*, New York 1939

SHEAVYN, PHOEBE, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester 1909

3. 马克思主义文学研究与马克思主义方法研究

BUKHARIN, NIKOLAY, “Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.” , *Problems of Soviet Literature*, New York, n. d. pp. 187—210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*, eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 498—514)

BURGUM, EDWIN BERRY, *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947

BURKE, KENNETH, *Attitudes towards History*, two vols., New York 1937

CAUDWELL, CHRISTOPHER, *Illusion and Reality*, London 1937

COHEN, MORRIS R. , “American Literary Criticism and Economic Forces” , *Journal of the History of Ideas*, I (1940) , pp. 369—374

DEMETZ, PETER, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Stuttgart 1959

FARRELL, JAMES T. , *A Note on Literary Criticism*, New York 1936

FINKELSTEIN, SIDNEY, *Art and Society*, New York 1947

FRÉVILLE, JEAN (ed.) , *Sur la littérature et l’art*, two vols., Paris 1936 (contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin, and Stalin)

GRIB, V. , *Balzac* (tr. from Russian; Critics’ Group Series) , New York 1937

HENDERSON, P. , *Literature and a Changing Civilization*, London 1935

The Novel of Today: Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936

ISKOWICZ, MARC, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, Paris 1926

JACKSON, T. A. , *Charles Dickens. The Progress of a Radical*, New York 1938

- KLINGENDER, F. D. , *Marxism and Modern Art*, London 1943
- LIFSHITZ, MIKHAIL, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics' Group Series) , New York, 1938
- LUKÁCS GEORG, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1951
- Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954
- Der historische Roman*, Berlin 1955 (English tr. London 1962)
- Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin 1949
- Essays über Realismus*, Berlin 1948
- Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern 1951
- Goethe und seine Zeit*, Bern 1947
- Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin 1948
- Schriften zur Literatursoziologie* (ed. Peter Ludz) , Neuwied 1961 (with bibliography)
- Thomas Mann*, Berlin 1949
- MARX, K. , and ENGELS, F. , *Über Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz) , Berlin 1948
- NOVITSKY, PAVEL J. , *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series) , New York 1936
- PLEKHANOV, GEORGI, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' Group Series) , New York 1936; new enlarged ed. London 1953

- SAKULIN, N. P., *Die russische Literatur*, Potsdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel) (tr. from Russian)
- SMIRNOV, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936
- SMITH, BERNARD, *Forces in American Criticism*, New York 1939
- THOMSON, GEORGE, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, London 1941
- Marxism and Poetry*, London 1945
- TROTSKY, LEON, *Literature and Revolution*, New York 1925

第十章 文学和思想

理论上的讨论

- BOAS, GEORGE, "Some Problems of Intellectual History", *Studies in Intellectual History*, Baltimore 1953, pp. 3—21
- CRANE, RONALD S., "Literature, Philosophy, and Ideas", *Modern Philology*, LII (1954), 78—83
- GILSON, ÉTIENNE, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932
- GLOCKNER, HERMANN, "Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel", *Zeitschrift für Ästhetik*, XV (1920—1921), pp. 187—204
- JOCKERS, ERNST, "Philosophie und Literaturwissenschaft", *Germanic Review*, X (1935), pp. 73—97, 166—186

LAIRD, JOHN, *Philosophical Incursions into English Literature*
 , Cambridge 1946

LOVEJOY, ARTHUR O. , *Essays in the History of Ideas*, Baltimore
 1948

The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936

“The Historiography of ideas” , *Proceedings of the American
 Philosophical Society*, LXXVII (1937—1938) , pp. 529—543

“Present Standpoint and Past History” , *Journal of Philosoph
 y*, XXXVI (1939) , pp. 471—489

“Reflections on the History of Ideas” , *Journal of the Histo
 ry of Ideas*, I (1940) , pp. 1—23

“Reply to Professor Spitzer” , *Ibid.*, V (1944) , pp. 204—21
 9

LÜTZELER, HEINRICH, “Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dich
 ters” , *Euphorion*, NF, XXXV (1934) , pp. 247—262

NICOLSON, MARJORIE, “The History of Literature and the Histo
 ry of Thought” , *English Institute Annual*, 1939, New York
 1940, pp. 56—89

NOHL, HERMAN, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1923

SANTAYANA, GEORGE, “Tragic Philosophy” , *Works* (Triton e
 d.) , New York 1936, pp. 275—288 (reprinted in *Literary
 Opinion in America*, M. D. Zabel, ed. New York 1937, pp. 1
 29—141)

- SPITZER, LEO, “*Geistesgeschichte* vs. History of Ideas as applied to Hitlerism”, *Journal of the History of Ideas*, V (1944), pp. 191—203
- STACE, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, London 1929, especially pp. 164 ff.
- TAYLOR, HAROLD A., “Further Reflections on the History of Ideas”, *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 281—299
- TRILLING, LIONEL, “The Meaning of a literary Idea”, *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 281—303
- UNGER, RUDOLF, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929. (Vol. I contains “Literaturgeschichte”, “Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft”, “Weltanschauung und Dichtung”)
- WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Potsdam 1923
- WECHSSLER, EDUARD, “Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen”, *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, IX (1911), p. 46

第十一章 文学和其他艺术

1. 综合研究

- BINYON, LAURENCE, “English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts”, *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381—402

- BROWN, CALVIN S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948
- COMBARIEU, JULES, *Les Rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1894
- GREENE, THEODORE MEYER, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940
- HATZFELD, HELMUT A., "Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature", *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1—21
- HOURTICQ, LOUIS, *L'Art et littérature*, Paris 1946
- MAURY, PAUL, *Arts et littérature comparés: état présent de la question*, Paris 1933
- MEDICUS, FRITZ, "Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste", *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 188—239
- READ, HERBERT, "Parallels in English Painting and Poetry", *In Defence of Shelley and other Essays*, London 1936, pp. 233—248
- SACHS, CURT, *The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance*, New York 1946
- SOURIAU, ÉTIENNE, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris 1947
- VOSSLER, KARL, "Über wechselseitige Erhellung der Künste", *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden

1935, pp. 160—167

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam 1923, esp. pp. 265 ff. and 282 ff.

Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917

WAIS, KURT, *Symbiose der Künste*, Stuttgart 1936

“Vom Gleichlauf der Künste” , *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937) , pp. 295—304

2. 文学和艺术的历史关系

BALDENSBERGER, F. , *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925

BONTOUX, GERMAINE, *La Chanson en Angleterre au temps d' Elizabeth*, Paris 1938

FAIRCHILD, ARTHUR H. R. , *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture. Sculpture, and Painting)* , Columbia, Miss. 1937

FEHR, BERNHARD, “The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century” , *English Studies*, XVIII (1936) , pp. 115—121, 193—205; XIX (1937) , pp. 1—13, 49—57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld 1944, pp. 59—118)

HATZFELD, HELMUT A. , *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, New York 1952

- HAUTECOEUR, LOUIS, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris 1942
- HAUTMANN, MAX, “Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters”, *Festschrift Heinrich Wölfflin*, Munich 1924, pp. 63—81
- HOLLANDER, JOHN, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500—1700*, Princeton 1961
- LARRABEE, STEPHEN A., *English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York 1943
- MANWARING, ELIZABETH W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York 1925
- MEYER, HERMAN, “Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes spätere Dichtung”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI (1957), pp. 465—505
- PATTISON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948
- SEZNEC, JEAN, “Flaubert and the Graphic Arts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 175—190
- SMITH, WARREN H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934
- TINKER, CHAUNCEY BREWSTER, *Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*, Cambridge, Mass. 1938

WEBSTER, THOMAS B. L., *Greek Art and Literature 530B. C. —400B. C.*, Oxford 1939

WIND, EDGAR, “Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts”, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930—1931, Leipzig 1932, pp. 156—229

第十二章 文学作品的存在方式

1. 文学的存在方式和文学本体论

BILSKY, MANUEL, “The Significance of Locating the Art Object”, *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1955), pp. 531—536

BONATI, FÉLIX MARTÍNEZ, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile 1960

CONRAD, WALDEMAR, “Der ästhetische Gegenstand”, *Zeitschrift für Ästhetik*, III (1908), pp. 71—118, and IV (1909), pp. 400—455

DUFRENNE, MIKEL, *Phénoménologie de l’objet esthétique*, Paris 1950

HARTMANN, NIKOLAI, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933

HIRSCH, E. D., Jun., “Objective Interpretation”, *PMLA*, LXXV (1960), pp. 463—479

- HUSSERL, EDMUND, *Méditations cartésiennes*, Paris 1931
- INGARDEN, ROMAN, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
- JOAD, C. E. M., *Guide to philosophy* (New York 1935) , pp. 267—270
- KAHN, SHOLOM J., “What Does a Critic Analyze?” *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1952) , pp. 237—245
- LALO, CHARLES, “The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry” , *Journal of Aesthetics*, VII (1949) , pp. 278—293
- MÜLLER, GÜNTHER, “Über die Seinsweise von Dichtung” , *Deutsche Vierteljahr schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII (1939) , pp. 137—153
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, “L’ Art comme fait sémiologique” , *Actes de huitième congrès international de philosophie à Prague* , Prague 1936, pp. 1065—1072
- SOURIAU, ÉTIENNE, “Analyse existentielle de l’ œuvre d’ art” , a section of *La Correspondance des arts*, Paris 1947
- VIVAS, ELISEO, “What Is a Poem?” *Creation and Discovery*, New York 1955, pp. 73—92
- ZIFF, PAUL, “Art and the ‘Object of Art’ ” , *Mind*, LX (1951) , pp. 466—480

2. “原文诠释” 的研究与应用

BRUNOT, F., “Explications françaises”, *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113—128, 263—287

HATZFELD, HELMUT, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte*, Munich 1922

LANSON, GUSTAVE, “Quelques mots sur l’explication de textes”, *Méthodes de l’histoire littéraire*, Paris 1925, pp. 38—57

ROUSTAN, M., *Précis d’explication française*, Paris 1911

RUDLER, GUSTAVE, *L’Explication française*, Paris 1902

VIGNERON, ROBERT, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago 1928

3. “文本细读”及方法实例

BLACKMUR, RICHARD P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York 1952

The Lion and the Honeycomb, New York 1955

BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York 1961

BROOKS, CLEANTH, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939 and WARREN, ROBERT PENN, *Understanding Poetry*, New York 1938

The Well Wrought Urn, New York 1947

BROWER, REUBEN A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York 1951

- BURGER, HEINZ OTTO (ed.) , *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942
- BURNSHAW, STANLEY (ed.) , *The Poem Itself*, New York 1960
- COHEN, GUSTAVE, *Essai d'explication du "Cimetière marin"*, Paris 1933
- CRANE, RONALD S. , "Interpretation of Texts and the History of Ideas" , *College English*, II (1941) , pp. 755—765
- EMPSON, WILLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962)
- Some Versions of Pastoral*, London 1935 (American title: *English Pastoral Poetry*, New York 1938)
- The Structure of Complex Words*, Norfolk, Conn., s. d. (1951)
- ÉTIENNE, S. , *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris 1935
- HARTMAN, GEOFFREY H. , *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954
- GOODMAN, PAUL, *The Structure of Literature*, Chicago 1954
- KOMMERELL, MAX, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943
- Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt 1940
- LEAVIS, F. R. , *New Bearings in English Poetry*, London 1932
- Revaluation. Tradition and Development in English Poetry*, London 1936 (reprinted New York 1947)

OLSON, ELDER, "Rhetoric and the Appreciation of Pope" , *Modern Philology*, XXXVII (1939) , pp. 13—35

"Sailing to Byzantium. Prolegomena to a Poetics of the Lyric" , *University Review* (Kansas City) , VIII (1942) , pp. 209—219

MARTINI, FRITZ, *Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954 (second ed. 1956)

RANSOM, JOHN CROWE, *The World's Body*, New York 1938

RICHARDS, I. A. , *Practical Criticism*, London 1929, New York 1955

SPITZER, LEO. See list of works under chapter 14, section I, below

STAIGER, EMIL, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955

Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1943

TATE, ALLEN, *On the Limits of Poetry. Selected Essays: 1928—1948*, New York 1948

UNGER, LEONARD, "Notes on *Ash Wednesday*" , *Southern Review*, IV (1939) , pp. 745—770

WAIN, JOHN (ed.) , *Interpretations: Essays on Twelve English Poems*, London 1955

WALZEL, OSKAR, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk* , Berlin 1923

(part of series: *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel)

Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926

WASSERMAN, EARL R., *The Finer Tone*, Baltimore 1953 (on Keats)

The Subtler Language, Baltimore 1959

WIESE, BENNO VON (ed.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Interpretationen*, two vols., Düsseldorf 1957

4. 文学作品“意图”的研究

COOMARASWAMY, AMANDA K., “Intention”, *American Bookman*, I (1944), pp. 41—48

WALCUTT, CHARLES CHILD, “Critic’s Taste and Artist’s Intention”, *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278—283

WALZEL, OSKAR, “Künstlerische Absicht”, *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VIII (1920), pp. 321—331

WIMSATT, W. K., Jun., and BEARDSLEY, MONROE C., “Intention”, *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1944, pp. 326—329

“The Intentional Fallacy”, *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468—488, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 3—18

第十三章 谐音、节奏和格律

1. 谐音、音型、节奏及其他

BATE, WALTER JACKSON, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1954

BRIK, OSIP, “Zvukovie povtory” (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg 1919

CHAPIN, ELSA, and RUSSELL, THOMAS, *A New Approach to Poetry*, Chicago 1929

EHRENFELD, A., *Studien zur Theorie des Reims*, two vols., Zürich 1897, 1904

FRYE, NORTHROP (ed.), *Sound and Poetry. English Institute Essays 1956*, New York 1957

GABRIELSON, ARNID, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala 1909

KNAUER, KARL, “Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937), pp. 69—91

LANZ, HENRY, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

ORAS, ANTS, “Lyrical Instrumentation in Marlowe”, *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953

“Surrey’ s Technique of Phonetic Echoes” , *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951) , pp. 289—308

RICHARDSON, CHARLES F. , *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H. 1909

SERVIEN, PIUS, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930

SNYDER, EDWARD D. , *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia 1930

VOSSLER, KARL, “Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi” , *Miscellanea di studi critici. . . in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, pp. 453—481

WILSON, KATHERINE M. , *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930

WIMSATT, W. K. , Jun. , “One Relation of Rhyme to Reason” , *Modern Language Quarterly*, V (1944) , pp. 323—338, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954) , pp. 153—166

WYLD, HENRY C. , *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope* , London 1923

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory) , Petrograd 1923

ZSCHECH, FRITZ, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin 1917 (“Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen philologie” , Vol. 50)

2. 节奏和散文节奏

BAUM, PAULL F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, N. C. 1952

BLASS, FR., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig 1901

CHÉREL, A., *La Prose poétique française*, Paris 1940

CLARK, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford 1910

Prose Rhythm in English, Oxford 1913

CLASSE, ANDRÉ, *The Rhythm of English Prose*, Oxford 1939

CROLL, MORRIS W., “The Cadence of English Oratorical Prose”, *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1—55

ELTON, OLIVER, “English Prose Numbers”, *A Sheaf of Papers*, London 1922, pp. 130—163

FIJN VAN DRAAT, P., “Rhythm in English Prose”, *Anglia*, XXXV I (1912), pp. 1—58

“Voluptas Aurium”, *Englische Studien*, XLVIII (1914—1915), pp. 394—428

GROOT, A. W. DE, *A Handbook of Antique Prose-Rhythm*, Groningen 1919, Vol. I

“Der Rhythmus”, *Neophilologus*, XVII (1931), pp. 81—100, 177—197, 241—265

MARTIN, EUGÈNE-LOUIS, *Les Symétries du français littéraire*, Paris 1924

NORDEN, EDUARD, *Die antike Kunstprosa*, two vols., Leipzig 189

8

PATTERSON, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916

SCOTT, JOHN, HUBERT, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, No. 1), Iowa City 1925

SEKEL, DIETRICH, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937

SERVIEN, PIUS, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930

VINOGRADOV, VIKTOR, “Ritm prozy (po Rikovei dame)” (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades*), *O Stikbe, Statyi* (*On Verse, Essays*), Leningrad 1929

WILLIAMSON, GEORGE, *The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier*, Chicago 1951

3. 格律学

①英语著作

BARKAS, PALLISTER, *A Critique of Modern English Prosody*, 1880—1930 (Studien zur englischen Philologie, ed. Morsbach and Hecht, No. 82), Halle 1934

BAUM, P. F., *The Principles of English Versification*, Cambridge 1922

CROLL, MORRIS W., “Music and Metrics”, *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388—394

- DABNEY, I. P. *The Musical Basis of Verse*, New York 1901
- HAMM, VICTOR M., “Meter and Meaning”, *PMLA*, LXIX (1954), pp. 695—710
- JACOB, CARY T., *The Foundation and Nature of Verse*, New York 1918
- LANIER, SIDNEY, *Science of English Verse*, New York 1880 (new ed. with introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition*, ed. Charles Anderson, Baltimore 1945, Vol. II. pp. vii—xlvi)
- OMOND, T. S., *English Metrists*, Oxford 1921
- POPE, JOHN C., *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942
- SCHRAMM, WILBUR LANG, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46), Iowa City 1935
- STEWART, GEORGE R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter, 1700—1920*, New York 1922
- The Technique of English Verse*, New York 1930
- THOMPSON, JOHN, *The Founding of English Metre*, London 1961
- WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, M. C., “The Concept of meter: an exercise in abstraction”, *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585—598

②法语、德语、俄语和捷克语著作

- BENOIST-HANAPPIER, LOUIS, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle 1905

EIKHENBAUM, BORIS, *Melodika lyricheskovo stikha* (The Melody of Lyrical Verse) , St Petersburg 1922

FRAENKEL, EDUARD, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers* , Berlin 1928

GRAMMONT, MAURICE, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913 (fourth ed. , 1937)

HEUSLER, ANDREAS, *Deutsche Versgeschichte*, three vols. , Berlin 1925—1929

Deutscher und antiker Vers, Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, No. 123)

JAKOBSON, ROMAN, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse) , Berlin 1923

“Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen” , *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII—IX (1933) , pp. 135—153

LOTE, G. , *L' Alexandrin français d' après la phonétique expérimentale*, Paris 1913

MEILLET, ANTOINE, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris 1923

MORIER, HENRI, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verbaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens*, three vols. , Genève 1943—1944

MUKAŘOVSKÝ, JAN, “Dějiny českého verše” (“The History of Czech Verse”) *Československá vlastivěda*, Prague 1934,

Vol. III

“Intonation comme facteur de rythme poétique” , *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, VIII—IX (1933) , pp. 153—165

SARAN, Franz, *Deutsche Verslebre*, Munich 1907

Der Rhythmus des französischen Verses, Halle 1904

SCRIPTURE, E. W. , *Grundzüge der englischen Verswissenschaft*, Marburg 1929

SIEVERS, WILHELM, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912

Altgermanische Metrik, Leipzig 1893

SPOERRI, THEOPHIL, *Französische Metrik*, Munich 1929

TOMASHEVSKY, BORIS, *Russkoe stikhoslozbenye: Metrika* (*Russian Versification: Metrics*), St Petersburg 1923

O Stikhe: Statyi (*On Verse: Essays*) Leningrad 1929

TYNYANOV, YURYI N. , *Problemy stikhotvornovo yazka* (*Problems of Poetic Language*) , St Petersburg 1924

VERRIER, PAUL, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, three vols. , Paris 1909

Le Vers français, three vols. , Paris 1931—1932

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvorenii* (*The Composition of Lyrical Poems*) , Petrograd 1921

Vvedenie v metriku: Teoriya stikha (*Introduction to Metrics. The Theory of Verse*) , Leningrad 1925

第十四章 文体和文体学

1. 理论研究和综合研究著作

ALONSO, AMADO, “The Stylistic Interpretation of Literary Texts” , *Modern Language Notes*, LVII (1942) , pp. 489—496

BALLY, CHARLES, *Le Langage et la vie*, Paris 1926 (also Zürich 1945)

Linguistique générale et linguistique française, second ed. Paris 1944

BATESON, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934

BERTONI, GIULIO, *Lingua e Poesia*, Florence 1937

BRUNOT, FERDINAND, *La Pensée et la langue* (third ed.) , Paris 1936

CASTLE, EDUARD, “Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil” , *Germanisch-romanische Monatsschrift*, VI (1914) , pp. 153—160

COOPER, LANE, *Theories of Style*, New York 1907

CRESSOT, M., *Le Style et ses techniques*, Paris 1947

ELSTER, ERNST, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Vol. I I, Halle 1911 (includes treatment of stylistics)

GERBER, GUSTAV, *Sprache als Kunst*, two vols, Bromberg 1871
(second ed. 1885)

GOURMONT, REMYDE, *Le Problème du style*, Paris 1902

HATZFELD, HELMUT, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures*, 1900—1952, Chapel Hill 1953

“Stylistic Criticism as Art-minded Philology”, *Yale French Studies*, II (1949), pp. 62—70

JOUILLAND, ALPHONSE G., *Review of Charles Bruneau*, “L’Époque réaliste”, *Language*, XXX (1954), pp. 313—338 (contains survey of recent scholarship)

KAINZ, FRIEDRICH, “Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils”, *Zeitschrift für Ästhetik*, XX (1926), pp. 21—63

LEO, ULRICH, “Historie und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilforschung”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), pp. 472—503

LUNDING, ERIK, *Wege zur Kunstinterpretation*, Aarhus, Denmark, 1953

MAPES, E. K., “Implications of Some Recent Studies on Style”, *Revue de littérature comparée*, XVIII (1938), pp. 514—533

MAROUZEAU, J., “Comment aborder l’étude du style”, *Le Français moderne*, XI (1943), pp. 1—6

“Les Tâches de la stylistique” , *Mélanges I. Rozwadowski*, Cracow, I (1927) , pp. 47—51

MURRY, JOHN MIDDLETON, *The Problem of Style*, Oxford 1922

OHMANN, RICHARD M. , “Prolegomena to the Analysis of Prose Style” , *Style in Prose Fiction: English Institute Essays* 1958 (ed. Harold Martin) , New York 1959, pp. 1—24

PONGS, HERMANN, “Zur Methode der Stilforschung” , *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929) , pp. 264—277

RALEIGH, SIR WALTER, *Style*, London 1897

SCHIAFFINI, ALFREDO, “La stilistica letteraria” , *Momenti di storia della lingua italiana*, Rome 1953, pp. 166—186

SEBEOK, THOMAS S. (ed.) , *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960

SPITZER, LEO, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton 1948

A Method of Interpreting Literature, Northampton, Mass. 1949

Romanische Literaturstudien 1936—1956, Tübingen 1959

Romanische Stil- und Literaturstudien, two vols., Marburg 1931

Stilstudien, two vols., Munich 1928, new edition, Darmstadt 1961

VOSSLER, KARL, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich 1923

Introducción a la estilística romance, Buenos Aires 1932 (new ed. 1942)

Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904

WALLACH, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil*, Munich 1919

WELLEK, KENÉ, “Leo Spitzer (1887—1960)”, *Comparative Literature*, XII (1960), pp. 310—334

WINKLER, EMIL “Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik”, *Die neueren Sprachen*, XXXIII (1923), pp. 407—422

Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929

2. 样本文体研究

ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires 1940 (second ed. 1951)

ALONSO, DÁMASO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935

La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid 1942

Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid 1950

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (English tr. by Willard Trask, Princeton 1953)

CROLL, MORRIS W., Introduction to Harry Clemons' s edition of Lyly' s *Euphues*, London 1916

- DYBOSKI, ROMAN, *Tennysons Sprache und Stil*, Vienna 1907
- HATZFELD, HELMUT, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)
- LEO, ULRICH, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman*, Heidelberg 1928
- JIRÁT, VOJTCĚH, *Platens Stil*, Prague 1933
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, *Máchův Maj: Estetická studie (Mácha's May: An Aesthetic Study)*, Prague 1928 (with French résumé)
- SAYCE, R. A., *Style in French Prose*, Oxford 1953
- ULLMANN, STEPHEN, *Style in the French Novel*, Cambridge 1957
- VINOGRADOV, VIKTOR, *Stil Pushkina*, Moscow 1941
- WIMSATT, WILLIAM K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941

3. 诗的语言和诗的用语

- BARFIELD, OWEN, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, London 1925
- BERRY, FRANCIS, *Poet's Grammar: Person, Time, and Mood in Poetry*, London 1958
- DAVIE, DONALD, *Purity of Diction in English Verse*, New York 1953

GROOM, BERNARD, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*, Toronto 1956

HATZFELD, HELMUT, "The Language of the Poet", *Studies in Philology*, XLIII (1946), pp. 93—120

HUNGERLAND, ISABEL C., *Poetic Discourse*, Berkeley, Calif. 1958

MILES, JOSEPHINE, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, Calif. 1946

The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif. 1951

NOWOTTNY, WINIFRED, *The Language Poets Use*, New York 1962

QUAYLE, THOMAS, *Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse*, London 1924

RAYMOND, MARCEL, "Le Poète et la langue", *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, II (1944), pp. 2—25

RUBEL, VERÉ L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York 1941

RYLANDS, GEORGE, *Words and Poetry*, London 1928

TATE, ALLEN (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942

TILLOTSON, GEOFFREY, "Eighteenth-Century Poetic Diction", *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, pp. 53—85

WHEELWRIGHT, PHILIP, "On the Semantics of Poetry", *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263—283

WYLD, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933

4. 时代文体的文体学著作

BALLY, CHARLES; RICHTER, ELISE; ALONSO, AMADO; LIDA, RAYMOND O., *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires 1936

BARAT, EMMANUEL, *Le Style Poétique et la révolution romantique*, Paris 1904

GAUTIER, RENÉ, *Deux aspects du style classique Bossuet, Voltaire*, La Rochelle 1936

HATZFELD, HELMUT, “Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich”, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30—60

“Die französische Klassik in neuer sicht”, *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. 213—282

“Rokoko als literarischer Epochenstil”, *Studies in Philology*, XXXIII (1938), pp. 532—565

CROLL, MORRIS W., “The Baroque Style in Prose”, *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, pp. 427—456

HEINZEL, RICHARD, *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Strassburg 1875

PETRICH, HERMANN, *Drei Kapitel vom romantischen Stil*, Leipzig 1878

RAYMOND, MARCEL, “Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard”, *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basel 1944, pp. 137—173

STRICH, FRITZ, “Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts”, *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, Munich 1916, pp. 21—53

THON, LUISE, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, Munich 1928

第十五章 意象、隐喻、象征、神话

1. 意象和隐喻

AISH, DEBORAH, *La Métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris 1938

BRANDENBURG, ALICE S., “The Dynamic Image in Metaphysical Poetry”, *PMLA*, LVII (1942), pp. 1039—1045

BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London 1958

BROOKS, CLEANTH, “Shakespeare as a Symbolist Poet”, *Yale Review*, XXXIV (1945), pp. 642—665 (reprinted as “The Naked Babe and the Cloak of Manliness”, *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21—46)

BROWN, STEPHEN J., *The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery*, London 1927

BURKE, KENNETH, "Four Master Tropes" (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony) , *A Grammar of Motives*, New York 1946, pp. 503—517

CLEMEN, WOLFGANG, *Shakespeares Bilder: Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. . .*, Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., 1951)

FOGLE, RICHARD H. , *The Imagery of Keats and Shelley*, Chapel Hill 1949

FOSTER, GENEVIEVE W. , "The Archetypal Imagery of T. S. Eliot" , *PMLA*, LX (1945) , pp. 576—585

GOHEEN, ROBERT F. , *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951

HEILMAN, ROBERT, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Ky 1956

This Great Stage, Baton Rouge 1948 (on King Lear)

HORNSTEIN, LILLIAN H. , "Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method" , *PMLA*, VII (1942) , pp. 638—653

JAKOBSON, ROMAN, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" , *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina) , VII (1935) , pp. 357—374

KONRAD, HEDWIG, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939

LEWIS, CECIL DAY, *The Poetic Image*, London 1947

- MARSH, FLORENCE, *Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision*, New Haven 1952
- MURRY, J. MIDDLETON, "Metaphor", *Countries of the Mind*, second series, London 1931, pp. 1—16
- PARRY, MILMAN, "The Traditional Metaphor in Homer", *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30—43
- PONGS, HERMANN, *Das Bild in der Dichtung*, I: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927, II: *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939
- PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* ("Studies of the Warburg Institute", III), London 1939
- RUGOFF, MILTON, *Donne's Imagery: A Study in Creative Sources*, New York 1939
- SPURGEON, CAROLINE, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge 1935
- STANFORD, WILLIAM B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936
- TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago 1947
- A Reading of George Herbert*, London 1952
- WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York 1924
- WERNER, HEINZ, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919

WHEELWRIGHT, PHILIP, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana 1962

2. 象征和神话

ALLEN, DON CAMERON, “Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance” , *Philological Quarterly*, XV (1936) , pp. 81—92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)

BACHELARD, GASTON, *L’ Eau et les rêves. . .*, Paris 1942

La Psychoanalyse de feu (fourth ed.) , Paris 1938

BLOCK, HASKELL M. , “Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism” , *Journal of Aesthetics*, XI (1952) , pp. 46—54

BODKIN, MAUD, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934

BUSH, DOUGLAS, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis 1932

Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass. 1937

CAILLIET, EMILE, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936

CAILLOIS, ROGER, *Le Mythe et l’ Homme* (Collection “Les Essais”) , Paris 1938

CASSIRER, ERNST, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, I I: *Das mythische Denken*, Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956

CHASE, RICHARD, *Quest for Myth*, Baton Rouge 1949

DANIELOU, JEAN, "The Problem of Symbolism" , *Thought*, XXV (1950) , pp. 423—440

DUNBAR, HELEN FLANDERS, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven 1929

EMRICH, WILHELM, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin 1943

"Symbolinterpretation und Mythenforschung" , *Euphorion*, XLVI I (1953) , pp. 38—67

FEIDELSON, CHARLES, Jun. , *Symbolism and American Literature*, Chicago 1953

FRIEDMAN, NORMAN, "Imagery: From Sensation to Symbol" , *Journal of Aesthetics*, XII (1953) , pp. 24—37

FOSS, MARTIN, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton 1949

FRYE, NORTHROP, "Three Meanings of Symbolism" , *Yale French Studies*, No. 9 (1952) , pp. 11—19

Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton 1947

GUASTALLA, RENÉ M. , *Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940

HUNGERFORD, EDWARD, *Shores of Darkness*, New York 1941

HUNT, HERBERT J. , *The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to*

Les Siècles morts, Oxford 1941

KERÉNYI, KARL, and MANN, THOMAS, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zürich 1945

KNIGHT, G. WILSON, *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, with an introduction by T. S. Eliot, London 1930

LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. 1942
Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953

NIEBUHR, REINHOLD, "The Truth Value of Myths", *The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York 1937

O' DONNELL, G. M., "Faulkner's Mythology", *Kenyon Review*, I (1939), pp. 285—299

PRESCOTT, FREDERICK C., *Poetry and Myth*, New York 1927

RAGLAN, LORD, *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1937, New York 1956

SCHORER, MARK, *William Blake*, New York 1946

STEWART, JOHN A., *The Myths of Plato*, London 1905

STRICH, FRITZ, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, two vols. Berlin 1910

TROY, WILLIAM, "Thomas Mann: Myth and Reason", *Partisan Review*, V (1938), pp. 24—32, 51—64

WHEELWRIGHT, PHILIP, “Poetry, Myth, and Reality” , *The Language of Poetry* (ed. Tate) , Princeton 1942, pp. 3—33

The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954

WIMSATT, W. K. , Jun. , “Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise” , *Catholic Renaissance*, VIII (1955) , pp. 12—25

第十六章 叙述性小说的性质和模式

1. 史诗、小说和故事

AARNE, A. , and THOMPSON, S. , *Types of the Folk-Tale*, Helsinki 1928

ALDRIDGE, J. W. (ed.) , *Critiques and Essays in Modern Fiction, 1920—1951*, New York 1952

AMES, VAN METER, *Aesthetics of the Novel*, Chicago 1928

BEACH, JOSEPH WARREN, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York 1932

BONNET, H. , *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris 1951

BOOTH, WAYNE C. , *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961

BROOKS, CLEANTH, and WARREN, R. P. , *Understanding Fiction*, New York 1943

CAILLOIS, ROGER, *Sociología de la novela*, Buenos Aires 1942

- DIBELIUS, WILHELM, *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Vols. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98) , Berlin and Leipzig 1922
- Charles Dickens*, Leipzig 1916 (second ed. 1926) , Chap. 12, "Erzählungskunst und Lebensbild" ; Chap. II, "Dickens als Menschendarsteller"
- FOLLETT, WILSON, *The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York 1918
- FORSTER, E. M. , *Aspects of the Novel*, London 1927
- FRANK, JOSEPH, "Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel) " , *Sewanee Review*, LIII (1945) , pp. 221—240, 433—456 (reprinted in *Criticism*, eds. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379—392)
- FRIEDEMANN, KÄTE, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1911
- HAMILTON, CLAYTON, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Mass. and London 1909
- HATCHER, ANNA G. , "Voir as a Modern Novelistic Device" , *Philological Quarterly*, XXIII (1944) , pp. 354—374
- IRWIN, WILLIAM R. , *The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York 1941
- JAMES, HENRY, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York 1934

- KEITER, HEINRICH, and KELLER, TONY, *Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., Essen-Ruhr 1908
- KOSKIMIES, R. , “Theorie des Romans” , *Annals of the Finnish Academy*, Series B, XXXV (1935) , Helsinki
- LÄMMERT, EBERHARD, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955
- LEAVIS, F. R. , *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed. New York 1955; Penguin Books 1962)
- LEVIN, HARRY, “The Novel” , *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley) , New York 1943, pp. 405—407
- LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, London 1921
- LUDWIG, OTTO, *Studien* (incl. “Romanstudien”) , *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig 1891
- LUKÁCS, GEORG, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920
- MAURIAC, FRANÇOIS, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 193
- 3
- MEYER, HERMAN, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961
- MUIR, EDWIN, *The structure of the Novel*, London 1929
- MYERS, WALTER L. , *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago 1927

- O' CONNOR, WILLIAM V. (ed.) , *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948
- ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)
- PETSCH, ROBERT, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934
- PRAZ, MARIO, *La crisi dell' eros nel romanzo vittoriano*, Florence 1952, English tr. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford 1956
- PREVOST, JEAN (ed.) , *Problèmes du roman*, s. d. Paris
- RICKWORD, C. H. , "A Note on Fiction" , *The Calendar, A Quarterly Review*, III (1926—1927) , pp. 226—233 (reprinted in O' Connor, op. cit., pp. 294—305)
- RIEMANN, ROBERT, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902
- SPIELHAGEN, FRIEDRICH, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883
- STANZEL, FRANZ, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienna 1955
- TATE, ALLEN, "Techniques of Fiction" , *Sewanee Review*, LII (1944) , pp. 210—225 (reprinted in O' Connor, op. cit., pp. 30—45)
- THIBAUDET, ALBERT, *Le Liseur de romans*, Paris 1925
- Réflexions sur le roman*, Paris 1938
- TILLOTSON, KATHLEEN, *The Tale and the Teller*, London 1959

WENGER, J. , “Speed as a Technique in the Novels of Balzac” , *PMLA*, LV (1940) , pp. 241—252

WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction*, New York 1924

WHITCOMB, SELDEN L. , *The Study of a Novel*, Boston 1905

WHITEFORD, R. N. , *Motives in English Fiction*, New York 1918

第十七章 文学的类型

BEHRENS, IRENE, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCI I, Halle 1940

BEISSNER, FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin 1941

BÖHM, FRANZ J. , “Begriff und Wesen des Genre” , *Zeitschrift für Ästhetik*, XXII (1928) , pp. 186—191

BOND, RICHMOND P. , *English Burlesque Poetry*, Cambridge, Mass. 1932

BRIE, FRIEDRICH, *Englische Rokoko-Epik (1710—1730)* , Munich 1927

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature. . .*, Paris 1980

BURKE, KENNETH, “Poetic Categories” , *Attitudes toward History*, New York 1937, Vol. I, pp. 41—119

CRANE, RONALD S. (ed.) , *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago 1952 (contains Elder Olson, "An Outline of Poetic Theory")

DONOHUE, JAMES J. , *The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature; II: The Ancient Classes of Poetry*, Dubuque, Iowa 1943, 1949

EHRENPREIS, IRWIN, *The "Types" Approach to Literature*, New York 1945

FUBINI, MARIO, "Genesi e storia dei generi letterari" , *Tecnica e teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano 1948) . Also in *Critica e poesia*, Bari 1956

GRABOWSKI, T. , "La Question des genres littéraires dans l' étude contemporaine polonaise de la littérature" , *Helicon* , II (1939) , pp. 211—216

HANKISS, JEAN, "Les Genres littéraires et leur base psychologique" , *Helicon*, II (1939) , pp. 117—129

HARTL, ROBERT, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Vienna 1923

JOLLES, ANDRÉ, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle 1930

KAYSER, WOLFGANG, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936

KOHLER, PIERRE, "Contribution à une philosophie des genres", *Helicon*, I (1938), pp. 233—244; II (1940), pp. 135—147

KRIDL, MANFRED, "Observations sur les genres de la poésie lyrique", *Helicon*, II (1939), pp. 147—156

MAUTNER, FRANZ H., "Der Aphorismus als literarische Gattung", *Zeitschrift für Ästhetik*, XXXII (1938), pp. 132—175

MÜLLER, GÜNTHER "Bemerkungen zur Gattungspoetik", *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), pp. 129—147

Geschichte des deutschen Liedes. . ., Munich 1925

PEARSON, N. H., "Literary Forms and Types", . . ., *English Institute Annual*, 1940, New York (1941), pp. 61—72

PETERSEN, JULIUS, "Zur Lehre von den Dichtungsgattungen", *Festschrift für August Sauer*, Stuttgart (1925), pp. 72—116

STAIGER, EMIL, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946

VALENTIN, VEIT, "Poetische Gattungen", *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, V (1892), pp. 35—51

VAN TIEGHEM, P., "La Question des genres littéraires", *Helicon*, I (1938), pp. 95—101

VIËTOR, KARL, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923

"Probleme der literarischen Gattungsgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesges*

chichte, IX (1931) , pp. 425—447 (reprinted in *Geist und Form*, Bern 1952, pp. 292—309)

WHITMORE, CHARLES E. , “The Validity of Literary Definitions” , *PMLA*, XXXIX (1924) , pp. 722—736

第十八章 文学的评价

ALEXANDER, SAMUEL, *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933

BERIGER, LEONHARD, *Die literarische Wertung*, Halle 1938

BOAS, GEORGE, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937 (revised ed. *Wingless Pegasus*, Baltimore 1950)

DINGLE, HERBERT, *Science and Literary Criticism*, London 1949

GARNETT, A. C. , *Reality and Value*, New Haven 1937

HEYDE, JOHANNES, *Wert: eine Philosophische Grundlegung*, Erfurt 1926

HEYL, BERNARD C. , *New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943

LAIRD, JOHN, *The Idea of Value*, Cambridge 1929

OSBORNE, HAROLD, *Aesthetics and Criticism*, London 1955

PELL, ORLIE A. , *Value-Theory and Criticism*, New York 1930

PEPPER, STEPHEN C. , *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass. , 1945

- PERRY, RALPH B. , *General Theory of Value*, New York 1926
- PRALL, DAVID W. , *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, Vol. III, No. 2) , 1921
- REID, JOHN R. , *A Theory of Value*, New York 1938
- RICE, PHILIP BLAIR, “Quality and Value” , *Journal of Philosophy*, XL (1943) , pp. 337—348
- “Towards a Syntax of Valuation” , *Journal of Philosophy*, XLI (1944) , pp. 331—363
- SHUMAKER, WAYNE, *Elements of Critical Theory*, Berkeley, Calif. 1952
- STEVENSON, CHARLES L. , *Ethics and Language*, New Haven 1944
- VIVAS, ELISEO, “A Note on Value” , *Journal of Philosophy*, XX XIII (1936) , pp. 568—575
- “The Esthetic Judgment” , *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936) , pp. 57—69
- URBAN, WILBUR, *Valuation: Its Nature and Laws*, New York 1909
- WALSH, DOROTHY, “Literature and the Literary Judgment” , *University of Toronto Quarterly*, XXIV (1955) , pp. 341—350
- WIMSATT, WILLIAM K. , “Explication as Criticism” , *The Verbal Icon*, Lexington, Ky, 1954, pp. 235—252
- WUTZ, HERBERT, *Zur Theorie der literarischen Wertung*, Tübingen 1957

第十九章 文学史

1. 文学史综论

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953)

CYSARZ, HERBERT, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926

GREENLAW, EDWIN, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931

LACOMBE, PAUL, *Introduction à l'histoire littéraire*, Paris 1898

LANSON, GUSTAVE, “Histoire littéraire”, *De la Méthode dans les sciences*, Paris (second series, 1911), pp. 221—264

Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925

MORIZE, ANDRÉ, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922

RENARD, GEORGES, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire*, Paris 1900

RUDLER, GUSTAVE, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford 1923

SANDERS, CHAUNCEY, *An Introduction to Research in English Literary History*, New York 1952

WELLEK, RENÉ, “The Theory of Literary History”, *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, IV (1936), pp. 173—191

2. 分期理论

CAZAMIAN, LOUIS, “La Notion de retours périodiques dans l’histoire littéraire”, *Essais en deux langues*, Paris 1938, pp. 3—10

“Les Périodes dans l’histoire de la littérature anglaise moderne”, *Ibid.*, pp. 11—22

CYSARZ, HERBERT, “Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft”, *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92—129

FRIEDRICH, H., “Der Epochebegriff im Lichte der französischen Preromantismeforschung”, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, X (1934), pp. 124—140

MEYER, RICHARD MORITZ, “Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung”, *Euphorion*, VIII (1901), pp. 1—42

MILES, JOSEPHINE, “Eras in English Poetry”, *PMLA*, LXX (1955), pp. 853—875

“Le Second Congrès international d’histoire littéraire, Amsterdam 1935: Les Périodes dans l’histoire littéraire depuis la Renaissance”, *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 255—398

TEESING, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949

WELLEK, RENÉ, “Periods and Movements in Literary History”,
English Institute Annual, 1940, New York 1941, pp. 73—93

WIESE, BENNO VON, “Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen
Periodenbegriffes”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Lite-
raturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pp.
130—144

3. 主要分期术语

①文艺复兴

BORINSKI, KARL, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeit-
en. I: Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsge-
schichte der historischen Beziehungsbegriffe “Renaissanc-
e” und “Mittelalter”*, Munich 1919

BURDACH, KONRAD, “Sinn und Ursprung der Worte Renaissance un-
d Reformation”, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Be-
rlin 1926, pp. 1—84

EPPELSHEIMER, H. W., “Das Renaissanceproblem”, *Deutsche Vie-
rteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgesc-
hichte*, II (1933), pp. 477—500

FERGUSON, WALLACE K., *The Renaissance in Historical Thought*,
Boston 1948

FIFE, R. H., “The Renaissance in a Changing World”, *Germani-
c Review*, IX (1934), pp. 73—95

HUIZINGA, J., “Das Problem der Renaissance”, *Wege der Kultu-
rgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89—139

PANOFSKY, ERWIN, “Renaissance and Renascences” , *Kenyon Review*, VI (1944) , pp. 201—236

PHILIPPI, A. , *Der Begriff der Renaissance: Daten zu seiner Geschichte*, Leipzig 1912

②古典主义

LEVIN, HARRY, “Contexts of the Classical” , *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38—54

LUCK, GEORG, “Scriptor classicus” , *Comparative Literature*, X (1958) , pp. 150—158

MOREAU, PIERRE, “Qu’ est-ce qu’ un classique? Qu’ est-ce qu’ un romantique?” *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1—22

PEYRE, HENRI, *Le Classicisme français*, New York 1942 (contains chapter “Le Mot classicisme” and annotated bibliography)

VAN TIEGHEM, PAUL, “Classique” , *Revue de synthèse historique*, XLI (1931) , pp. 238—241

③巴洛克艺术风格

CALCATERRA, C. , “Il problema del barocco” , *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano) , Milano 1948, pp. 405—501

COUTINHO, AFRÂNIO, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro 1950

GETTO, GIOVANNI, "La polemica sul Barocco", *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 131—218

HATZFELD, HELMUT, "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures", *Comparative Literature* I (1949), pp. 113—139

Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, München 1961

"The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 156—164

KURZ, OTTO, "Barocco: storia di una parola", *Lettere italiane*, XII (1960), pp. 414—444

MACRÌ ORESTE, *La historiografía del barroco literario español*, Bogotá 1961

MIGLIORINI, BRUNO, "Etimologia e storia del termine Barocco", in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini. Convegno internazionale*, Accademia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39—49

MOURGUES, ODETTEDE, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry*, Oxford 1953

NELSON, LOWRY, Jun., "Baroque: Word and Concept", *Baroque Lyric Poetry*, New Haven 1961, pp. 1—17

SAYCE, R. A., "The Use of the Term 'Baroque' in French Literary History", *Comparative Literature*, X (1958), pp. 246—253

WELLEK, RENÉ, “The Concept of Baroque in Literary Scholarship” , *Journal of Aesthetics*, V (1946) , pp. 77—109 (with full bibliography)

④浪漫主义

AYNARD, JOSEPH, “Comment définir le romantisme?” , *Revue de littérature comparée*, V (1925) , pp. 641—658

BALDENSBERGER, FERNAND, “Romantique—ses analogues et équivalents” , *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XIV (1937) , pp. 13—105

BARRÈRE, JEAN-BERTRAND, “Sur quelques définitions du Romantisme” , *Revue des sciences humaines*, LXII—LXIII (1951) , pp. 93—110

PECKHAM, MORSE, “Toward a Theory of Romanticism” , *PMLA*, LXV I (1951) , pp. 5—23; “Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations” , *Studies in Romanticism*, I (1961) , pp. 1—6

PETERSEN, JULIUS, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* , Leipzig 1926

REMAK, HENRY H. H. , “West European Romanticism: Definition and Scope” , *Comparative Literature: Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz) , Carbondale, Ill. 1961, pp. 223—259

SCHULTZ, FRANZ, “Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen” , *Deutsche V*

ierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II (1924) , pp. 349—366

SMITH, LOGAN P., *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17) , Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms*, Boston 1925)

ULLMANN, RICHARD, and GOTTHARD, HELENE, *Geschichte des Begriffs “Romantisch” in Deutschland*, Berlin 1927

WELLEK, RENÉ, “The Concept of Romanticism in Literary Scholarship” , *Comparative Literature* I (1949) , pp. 1—23, 147—172

⑤现实主义

BORGERHOFF, E. B. O., “*Réalisme* and Kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century” , *Publications of the Modern Language Association*, LIII (1938) , pp. 837—843

BRINKMANN, RICHARD, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus*, Tübingen 1957

LEVIN, HARRY (ed.) , “A Symposium on Realism” , *Comparative Literature* III (1951) , pp. 193—285

WATT, IAN, “Realism and the Novel Form” , *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1960, pp. 9—34

WEINBERG, BERNARD, *French Realism: The Critical Reaction, 1830—1870*, Chicago 1937

WELLEK, RENÉ, “The Concept of Realism in Literary Scholarship” , *Neophilologus*, XL (1960) , pp. 1—20

⑥象征主义

BARRE, ANDRÉ, *Le Symbolisme*, Paris 1911

LEHMANN, A. G. , *The Symbolist Aesthetic in France 1885—1895* , Oxford 1950

MARTINO, PIERRE, *Parnasse et symbolisme: 1850—1900*, Paris 1925, pp. 150—155

4. 文学和历史中的发展问题

ABERCROMBIE, LASCELLES, *Progress in Literature*, London 1929

BRUNETIÈRE, FERDINAND, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890

CAZAMIAN, LOUIS, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920

CROCE, BENEDETTO, “Categorismo e psicologismo nella storia della poesia” , *Ultimi saggi*, Bari 1935, pp. 373—379

“La riforma della storia artistica e letteraria” , *Nuovi saggi di estetica*, second ed. , Bari 1927, pp. 157—180

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Ferdinand Brunetière*, Strassburg 1914

DRIESCH, HANS, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)

KANTOROWICZ, HERMANN, "Grundbegriffe der Literaturgeschichte", *Logos*, XVIII (1929), pp. 102—121

KAUTZSCH, RUDOLF, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt 1917

MANLY, JOHN MATTHEWS, "Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species", *Modern Philology*, IV (1907), pp. 577—595

MANNHEIM, KARL, "Historismus", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, LII (1925), pp. 1—60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York 1952, pp. 84—133)

MEINECKE, FRIEDRICH, "Kausalitäten und Werte in der Geschichte", *Historische Zeitschrift*, CXXXVII (1918), pp. 1—27 (reprinted in *Staat und Persönlichkeit*, Berlin 1933, pp. 28—53)

RICKERT, HEINRICH, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)

Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921

RIEZLER, KURT, "Über den Begriff der historischen Entwicklung", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1926), pp. 193—225

SYMONDS, JOHN ADDINGTON, "On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature", *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, Vol. I, pp. 42—84

TROELTSCH, ERNST, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, new ed. 1961

WELLEK, RENÉ, “The Concept of Evolution in Literary History” , *For Roman Jakobson*, The Hague 1956, pp. 653—661

索引

按正文的字母次序排列。本索引包括正文和作者原注中的人名，但不包括在参考书目中出现的人名。

Aarne, Antti, 阿尔尼, 安蒂

Abbott, Charles D., 艾博特, 查尔斯·D.

Abercrombie, Lascelles, 艾伯克龙比, 拉塞尔斯

Addison, Joseph, 艾迪生, 约瑟夫

Adler, Alfred, 阿德勒, 艾尔弗雷德

Adler, Mortimer, 阿德勒, 莫蒂默

Adoratskij, V., 阿多拉斯基, V.

Aeschylus, 埃斯库罗斯

Agrippa, Cornelius, 阿格里帕, 科尼利厄斯

Aiken, Conrad, 艾肯, 康拉德

Ainslie, Douglas, 安斯利, 道格拉斯

Allen, R. J., 艾伦·R. J.

Alonso, Amado, 阿朗索, 阿马多
Alonso, Dámaso, 阿朗索, 达马索
Amiel, Henri Frédéric, 埃米尔, 亨利·弗雷德里克
Ampère, J. -J., 安培, J. -J.
Apelles, 阿佩莱斯
Apollinaire, Guillaume, 阿波利奈尔, 纪尧姆
Aretino, 阿雷蒂诺
Ariosto, Ludovico, 阿里奥斯托, 卢多维夫
Aristotle, 亚里士多德
Arnheim, Rudolph, 安海姆, 鲁道夫
Arnold, Matthew, 阿诺德, 马修
Aron, Raymond, 阿隆, 雷蒙
Auden, W. H., 奥登, W. H.
Audiat, Pierre, 奥迪亚, 皮埃尔
Auerbach, Erich, 奥尔巴赫, 埃里希
Augustine, St., 圣·奥古斯丁
Austen, Jane, 奥斯丁, 简
Babbitt, Irving, 白璧德, 欧文
Bacon, Francis, 培根, 弗兰西斯
Baker, J. E., 贝克, J. E.

Baldensperger, Fernand, 巴登斯贝格, 弗尔南德

Bale, John, 贝尔, 约翰

Bally, Charles, 巴利, 查尔斯

Balzac, Honoré de, 巴尔扎克

Barante, Prosper de, 巴朗特, 普洛斯珀·德

Barat, Émile, 巴拉, 埃米尔

Barbusse, Henri, 巴比塞, 亨利

Barkas, Pallister, 巴卡斯, 帕利斯特

Barnes, H. E., 巴恩斯, H. E.

Barrie, James, 巴里, 詹姆斯

Bartas, du; Guillaume de Saullust, Sieur, 杜·巴达; 居约
• 德·沙吕, 西厄

Barzun, Jacques, 巴尔赞, 雅克

Bassano, Jacopo, 巴萨诺, 雅各布

Bate, Walter Jackson, 贝特, 沃尔特·杰克逊

Bateson, F. W., 贝特森, F. W.

Baudelaire, Charles, 波德莱尔, 夏尔

Baudouin, Charles, 鲍德温, 查尔斯

Baynes, H. G., 贝恩斯, H. G.

Beach, Joseph Warren, 比奇, 约瑟夫·沃伦

Beaumont, Francis, 鲍芒, 弗朗西斯

Becking, Gustav, 贝金, 古斯塔夫

Bédé, Jean-Albert, 比德, 让—阿尔贝

Bédier, Joseph, 贝蒂耶, 约瑟夫

Bethoven, Ludwig van, 贝多芬, 路德维希·冯

Belgion, Montgomery, 贝尔金, 蒙哥马利

Bennett, Arnold, 本涅特, 阿诺德

Bentley, Eric, 本特利, 埃里克

Bentley, Gerald E., 本特利, 杰拉尔德·E.

Benussi, Vittorio, 班奴西, 维多利奥

Berdyaev, Nikolai, 别尔嘉耶夫, 尼古拉

Berend, E., 贝伦特, E.

Bergson, Henri, 柏格森, 亨利

Berkeley, George, 贝克莱, 乔治

Berkelman, R. G., 伯克尔曼, R. G.

Berlioz, Hector, 柏辽兹, 赫特勒

Bernays, Michael, 伯奈斯, 迈克尔

Bernini, Giovanni, 贝尼尼, 乔凡尼

Bethell, S. L., 贝瑟尔, S. L.

Birkhead, E., 伯克黑德, E.

Birkhoff, G. D., 伯克霍夫, G. D.

Blackmur, R. P., 布莱克默, R. P.

Blagoy, D., 布拉戈依, D.

Blair, Hugh, 布莱尔, 休

Blake, William, 布莱克, 威廉

Bloch, Joseph, 布洛赫, 约瑟夫

Blok, Alexander, 勃洛克, 亚历山大

Boas, George, 博厄斯, 乔治

Bodkin, Maud, 鲍德金, 莫德

Boeckh, Philip August, 波克, 菲利普, 奥古斯特

Boehme, Jakob, 波默, 雅科布

Bogatyrev, Pyotr, 波格提列夫, 彼得尔

Boileau, Nicolas (de Despréaux), 布瓦洛, 尼古拉 (德·戴斯波洛)

Bonald, Louis G. A., Vicomte de, 波纳德, 路易·G. A., 维柯姆·戴

Bontoux, Germaine, 邦多, 日曼

Boothby, Hill, 布思比, 希尔

Boring, E. G., 博林, E. G.

Bosanquet, Bernard, 鲍桑葵, 伯纳德

Bosanquet, Theodora, 博赞克特, 西奥多拉

Bossuet, Jacques-Bénigne, 波舒哀, 雅克·贝涅

Bosewell, James, 鲍斯威尔, 詹姆斯

Boucher, François, 布歇, 弗朗索瓦

Bouterwek, Friedrich, 布特韦克, 弗里德里希

Bowling, Lawrence, 鲍林, 劳伦斯

Bradby, Anne, 布莱德比, 安妮

Bradley, A. C., 布雷德利, A. C.

Brandes, Georg, 勃兰兑斯, 格奥尔格

Brecht, Berthold, 布莱希特, 贝多特

Bremond, Abbé Henri, 布雷蒙, 阿贝·亨利

Breughel, Pieter, the Elder, 老勃吕盖尔, 皮埃尔

Bridges, Robert, 布里奇斯, 罗伯特

Bright, Timothy, 布赖特, 蒂莫西

Brik, Osip, 布里克, 奥希普

Brontë, Charlotte, 勃朗特, 夏洛蒂

Brontë, Emily, 勃朗特, 艾米丽

Brontë, Patrick, 勃朗特, 帕特里克

Brooks, Cleanth, Jun., 布鲁克斯, 克林斯, 小

Brown, John, 布朗, 约翰

Brown, Stephen J., 布朗, 斯蒂芬·J.

Browne, Sir Thomas, 布朗, 托马斯爵士

Browning, Robert, 勃朗宁, 罗伯特

Bruegel, Pierre, 勃吕盖尔, 皮埃尔 (见Breughel条)

Brüggemann, Fritz, 勃吕格曼, 弗利茨

Brunetière, Ferdinand, 布吕纳季耶, 菲迪南

Bruno, Giordano, 布鲁诺, 乔尔丹诺

Bryusov, Valery, 布吕索夫, 瓦莱里

Bücher, Karl, 比歇, 卡尔

Bühler, Karl, 毕勒, 卡尔

Burckhardt, Jakob, 布克哈特, 雅克布

Burgum, Edwin, B., 伯格姆, 埃德温 B.

Burke, Edmund, 伯克, 埃德蒙

Burke, Kenneth, 伯克, 肯尼斯

Burnet, John, 伯内特, 约翰

Burney, Charles, 伯尼, 查尔斯

Burney, Fanny, 伯尼, 范尼

Burns, Robert, 彭斯, 罗伯特

Burton, Robert, 伯顿, 罗伯特

Bulter, Joseph, 巴特勒, 约瑟夫

Butler, Samuel, 勃特勒, 撒缪尔

Byely, Andrey, 巴依里, 安德列依

Byrne, Muriel St Clare, 伯恩, 穆里尔·圣克莱尔

Byron, George Gordon, Lord, 拜伦, 乔治·戈登, 勋爵

Cailliet, Émile, 凯耶, 埃米尔

Campbell, George, 坎贝尔, 乔治

Campbell, Lewis, 坎贝尔, 路易斯

Campbell, Lily, 坎贝尔, 李莉

Campbell, Oscar J., 坎贝尔, 奥斯卡J.

Campion, Thomas, 坎皮恩, 托马斯

Carlyle, Thomas, 卡莱尔, 托马斯

Carpenter, F. I., 卡彭特, F. I.

Carroll, Lewis, 卡洛尔, 路易斯

Carter, John, 卡特, 约翰

Cassagne, A. , 卡桑涅, A.

Cassirer, Ernst, 卡西尔, 恩斯特

Cather, Willa, 凯瑟, 威拉

Cauldwell, Christopher, 考德威尔, 克里斯托弗

Cazamian, Louis, 卡扎缅, 路易斯

Celtes, Conrad, 凯尔提斯, 康拉德

Cervantes, Miguel de Saavedra, 塞万提斯, 米盖尔·德·萨拉
维德拉

Chadwick, H. M., 查德威克, H. M.

Chadwick, Norah K. , 查德威克, 诺拉 • K.

Chalmers, George, 查默斯, 乔治

Chambers, Edmund K. , 钱伯斯, 埃德蒙 • K.

Chambers, F. P. , 钱伯斯, F. P.

Chambers, R. W. , 钱伯斯, R. W.

Chandler, Albert R. , 钱德勒, 艾伯特 • R.

Chapman, George, 查普曼, 乔治

Chapman, R. W. , 查普曼, R. W.

Charteris, Evan, 查特里斯, 埃文

Chase, Richard, 蔡斯, 理查德

Chateaubriand, François-René. , 夏多布里昂, 弗朗索瓦—勒内

Chaucer, Geoffrey, 乔叟, 杰弗里

Chekhov, Anton, 契诃夫, 安东

Chénier, André, 谢尼尔, 安德烈

Cherniss, Harold, 彻尼斯, 哈罗德

Chesterfield, Lord (Philip Dormer Stanhope) , 切斯特菲尔德, 勋爵 (菲利普 • 多默 • 斯坦厄普)

Child, Francis, 蔡尔德, 弗朗西斯

Church, Margaret, 丘奇, 玛格丽特

Churchill, Charles, 丘吉尔, 查尔斯

Cicero, 西塞罗

Cizevsky, D. , 谢切夫斯基, D.

Clark, David Lee, 克拉克, 戴维·李

Clarke, Edwin L. , 克拉克, 埃德温·L.

Claud l, Paul, 克洛代尔, 保罗

Clemen, Wolfgang, 克莱门, 沃尔夫冈

Clemons, H. , 克莱门斯, H.

Cohen, Morris R. , 科恩, 莫里斯·R.

Coleridge, Ernest Hartley, 科尔里奇, 厄恩斯特, 哈特利

Coleridge, Samuel Taylor, 柯勒律治, 塞缪尔·泰勒

Collingwood, R. G. , 科林伍德, R. G.

Collins, Wilkie, 柯林斯, 威尔基

Collins, William, 柯林斯, 威廉

Colvin, Sir Sidney, 科尔文, 西德尼爵士

Congreve, William, 康格里夫, 威廉

Conrad, Joseph, 康拉德, 约瑟夫

Cooper, James F. , 库珀, 詹姆斯 F.

Coquelin, Constant, 柯克兰, 康斯坦特

Corneille, Pierre, 高乃依, 皮埃尔

Cournot, A. A. , 古尔诺, A. A.

Courthope, William, J. , 考托普, 威廉, J.

Cowley, Abraham, 考利, 亚伯拉罕

Craig, Hardin, 克雷格, 哈丁

Crane, Ronald S., 克兰, 罗纳德 S.

Crashaw, Richard, 克拉肖夫, 理查德

Croce, Benedetto, 克罗齐, 贝奈戴托

Croll, Morris W., 克罗尔, 莫里斯 W.

Cummings, 卡明斯

Curtius, Ernst Robert, 库提乌斯, 厄恩斯特·罗伯特

Cusanus, Nicolaus, 库萨努斯, 尼古拉斯

Cuvier, Georges, Baron, 居维叶, 乔治, 巴龙

Cysarz, Herbert, 塞萨尔兹, 赫伯特

Dahlke, H. Otto, 达尔克, H. 奥托

Dallas, E. S., 达拉斯, E. S.

Daniel, Samuel, 丹尼尔, 塞缪尔

Dante, 但丁

Darwin, Charles R., 达尔文, 查尔斯·R.

Dauzat, A., 道查, A.

Davenant, Sir William, 达维纳特, 威廉爵士

Davidson, Angus, 戴维森, 安格斯

Davidson, Donald, 戴维森, 唐纳德

Davies, Cicely, 戴维斯, 西塞莉

Dawson, Giles, 道森, 贾尔斯

De Gré, Gerard L., 德·格雷, 杰拉德·L.

De Quincey, Thomas, 德·昆西, 托马斯

Defoe, Daniel, 笛福, 丹尼尔

Dekker, Thomas, 德克尔, 托马斯

Delacroix, Henri, 德拉克罗瓦, 亨利

Deloney, Thomas, 狄龙尼, 托马斯

Democritus, 德谟克利特

Denham, John, 德纳姆, 约翰

Dennis, John, 丹尼斯, 约翰

Destutt, Antoine, de Tracy, 特拉西

Deutschbein, Max, 多依奇拜因, 马克斯

Dewey, John, 杜威, 约翰

Dibelius, Wilhelm, 狄伯里乌斯, 威廉

Dickens, Charles, 狄更斯, 查尔斯

Dickinson, Emily, 狄更生, 埃米莉

Diderot, Denis, 狄德罗, 丹尼斯

Dilthey, Wilhelm, 狄尔泰, 威廉

Dion, A. , 戴恩, A.

Dodge, N. E. , 道奇, N. E.

Donne, John, 邓恩, 约翰

Donohue, James J. , 多诺霍, 詹姆斯·J.

Doren, M. van, 多伦, M. , 范

Dostoyevsky, Fyodor, 陀思妥耶夫斯基, 费多尔

Dowden, Edward, 道登, 爱德华

Downey, June, 唐尼, 琼

Dreiser, Theodore, 德莱塞, 西奥多

Dryden, John, 德莱顿, 约翰

Dujardin, Édouard, 杜亚丹, 埃都阿

Dumas, Alexandre, 大仲马

Duns Scotus, 邓斯·司各脱

Eastman, Max, 伊斯曼, 马克斯

Egan, Rose, F. , 伊根, 罗斯·F.

Eichendorff, Josef von, 艾兴多夫, 约瑟夫·冯

Eikhenbaum, Boris, 艾亨鲍姆, 鲍里斯

Einstein, Albert, 爱因斯坦, 艾伯特

Eliot, George, 爱略特, 乔治

Eliot, Thomas Stearns, 艾略特, 托马斯·斯特恩斯

Elizabeth, Queen, 伊丽莎白, 女王

Elledge, Scott, 埃勒济, 斯科特

Ellis, Havelock, 埃利斯, 哈夫洛克

Ellis-Fermor, Una, 埃利斯·费莫尔, 尤纳

Elton, Oliver, 埃尔顿, 奥利弗

Emerson, Ralph W. , 爱默生, 拉尔夫·W.

Empedocles, 恩培多克勒

Empson, William, 燕卜苏, 威廉

Engels, Friedrich, 恩格斯, 弗里德里希

Engstrom, A. G. , 恩格斯特洛姆, A. G.

Eppelsheimer, H. W. , 埃帕尔谢默, H. W.

Erhardt-Siebold, Erika von, 埃哈特—西波尔特, 埃里卡·冯

Erlich, Victor, 埃利希, 维克托

Ermatinger, Emil, 埃马廷格尔, 埃米尔

Erskine, John, 厄斯金, 约翰

Étiemble, René, 艾田伯, 勒内

Euripides, 欧里庇得斯

Ewer, M. A. , 埃韦尔, M. A.

Faguet, Émile, 法居, 埃米尔

Fairchild, Hoxie N. , 费尔柴尔德, 霍克西·N.

Farquhar, George, 法夸尔, 乔治

Farrell, James T., 法雷尔, 詹姆斯·T.
Faulkner, William, 福克纳, 威廉
Fenollosa, Ernest, 芬诺罗萨, 厄内斯特
Fergusson, Francis, 弗格森, 弗朗西斯
Fernandez, Ramon, 费尔南德斯, 拉蒙
Feuerbach, Ludwig, 费尔巴哈, 路德维奇
Feuillerat, Albert, 弗耶拉, 艾伯特
Fichte, Johann Gottlieb, 费希特, 约翰·戈特利布
Ficino, Marsilio, 费奇诺, 马希里奥
Fiedler, Konrad, 菲德勒, 康拉德
Fielding, Henry, 菲尔丁, 亨利
Firth, Sir Charles, 弗思, 查尔斯爵士
Fischer, Ottokar, 费舍尔, 奥托卡
Flaubert, Gustave, 福楼拜, 居斯塔夫
Fletcher, John, 弗莱契, 约翰
Foerster, Norman, 福斯特, 诺曼
Follett, Wilson, 福勒特, 威尔逊
Forest, L. C. T., 福雷斯特, L. C. T.
Forman, Buxton H., 福尔曼, 巴克斯顿·H
Forster, Edward Morgan, 福斯特, 爱德华·摩根

Forster, John, 福斯特, 约翰

Fraenkel, Eduard, 弗伦克尔, 爱德华

Frank, Joseph, 弗兰克, 约瑟夫

Frank, Waldo, 弗兰克, 沃尔多

Franz, Wilhelm, 弗朗兹, 威廉

Fraser, G. M., 弗雷泽, G. M.

Freeman, Joseph, 弗里曼, 约瑟夫

Freud, Sigmund, 弗洛伊德, 西格蒙特

Friedman, Arthur, 弗里德曼, 阿瑟

Friedman, Melvin, 弗里德曼, 梅尔文

Frisch-Köhler, Max, 弗里沙因森-奎勒, 迈克斯

Fromm, Erich, 弗洛姆, 埃利希

Frost, Robert, 弗罗斯特, 罗伯特

Galton, Francis, 高尔顿, 弗朗西斯

Galsworthy, John, 高尔斯华绥, 约翰

Garrick, David, 加里克, 戴维

Gaskell, Elizabeth Cleghorn, 盖斯凯尔, 伊丽莎白·克莱格霍恩

Gautier, Théophile, 戈蒂埃, 台奥菲尔

Gay, John, 盖伊, 约翰

Gelder, R. van, 格尔德, R. 范

Gellert, Johann Fürchtegott, 盖勒特, 约翰·费尔希特戈特

George, Stefan, 乔治, 斯蒂芬

Gershenzon, M. O., 格森佐, M. O.

Gesemann, Gerhard, 盖斯曼, 葛哈特

Gibbon, Edward, 吉本, 爱德华

Gibbons, Thomas, 吉本斯, 托马斯

Gide, André, 纪德, 安德烈

Gilby, Thomas, 吉尔比, 托马斯

Gilson, Étienne, 吉尔松, 埃吉昂内

Gissing, George, 吉辛, 乔治

Glockner, Hermann, 格洛克纳, 赫尔曼

Godwin, William, 戈德温, 威廉

Goethe, Johann Wolfgang von, 歌德, 约翰·沃尔夫冈·冯

Gogol, Nikolai, 果戈理, 尼古拉

Goldsmith, Oliver, 哥尔斯密, 奥利弗

Goncharov, Alexander, 冈察洛夫, 亚历山大

Góngora, Luis de, 贡戈拉, 路易·德

Gordon, E. H., 戈登, E. H.

Gosse, Edmund, 戈斯, 埃德蒙

Gourmont, Remy de, 古尔蒙, 拉米·德

Grabo, Carl, 格拉布, 卡尔

Grammont, Maurice, 格拉蒙, 莫里斯

Grattan, J. H., 格拉顿, J. H.

Gray, Thomas, 格雷, 托马斯

Green, F. C., 格林, F. C.

Greene Robert, 格林, 罗伯特

Greene, Theodore, Meyer, 格林, 希奥多·迈耶

Greenlaw, Edwin, 格林罗, 埃德温

Greg, W. W., 格雷格, W. W.

Grégoire, Henri, 格里高里, 亨利

Grib, V. 格里布, V.

Griffith, R. H., 格里菲思, R. H.

Grigson, Geoffrey, 格里格森, 杰弗里

Groot, Albert de, 格鲁特, 艾伯特·德

Grünwald, Ernst, 格伦瓦尔特, 厄恩斯特

Gryphius, Andreas, 格里菲斯, 安德烈亚斯

Guastalla, R. M., 圭亚斯塔拉, R. M.

Guer, Guerlin de, 盖尔, 盖兰·德

Gumbel, Hermann, 冈贝尔, 赫尔曼

Gundolf, Friedrich, 贡多尔夫, 弗里德里希

Hallam, Henry, 哈勒姆, 亨利

Hals, Frans, 哈尔斯, 弗朗斯

Hammond, James, 哈蒙德, 詹姆斯

Hanndel, Frederick, 亨德尔, 弗雷德里克

Hankins, Thomas, 汉金斯, 托马斯

Haraszti, Zoltán, 哈拉兹提, 佐尔坦

Harbage, Alfred A. , 哈贝齐, 艾尔弗雷德·A.

Harding, M. Esther, 哈丁, M. 埃丝特

Hardy, Thomas, 哈代, 托马斯

Harris, Frank, 哈里斯, 弗兰克

Harrison, J. E., 哈里森, J. E.

Harsdörffer, Georg Philipp, 哈尔斯德费尔, 乔治·菲利普

Hartley, David, 哈特莱, 戴维

Hartmann, Eduard von, 哈特曼, 爱德华·冯

Harvey, Gabriel, 哈维, 加布里埃尔

Haselden, R. B., 哈兹尔登, R. B.

Haseltine, J., 哈兹尔廷, J.

Hatzfeld, Helmut, 哈兹费尔特, 海尔姆特

Havens, Raymond, D. , 黑文斯, 雷蒙德·D.

Hawes, Stephen, 霍斯, 斯蒂芬

Hawthorne, Nathaniel, 霍桑, 纳萨尼尔

Hazard, Paul, 阿扎尔, 保罗

Hazlitt, William, 赫兹里特, 威廉

Habbel, Friedrich, 赫勃尔, 弗里德里希

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 黑格尔, 乔治·威廉·弗里德里希

Heine, Heinrich, 海涅, 亨利希

Hemingway, Ernest, 海明威, 厄恩斯特

Hennequin, Émile, 昂内坎, 埃米尔

Henry, O. , 亨利, 欧

Heraclitus, 赫拉克利特

Herbert, George, 赫伯特, 乔治

Herder, Johann Gettfried, 赫德尔, 约翰·戈特弗里德

Heredia, José-Maria de, 埃雷迪亚, 约瑟—玛丽娅·德

Hesoid, 赫西俄德

Heusler, Andreas, 荷依斯勒, 安德烈亚斯

Heyl, Bernard C. , 海尔, 伯纳德·C.

Heywood, Thomas, 海伍德, 托马斯

Hildebrand, Adolf von, 希尔德布兰德, 阿道夫·冯

Hinneberg, Paul, 辛奈堡, 保罗

Hobbes, Thomas, 霍布斯, 托马斯

Hoffman, Frederick, J. , 霍夫曼, 弗雷德里克 • J.

Hoffmann, E. T. A. , 霍夫曼, E. T. A.

Hölderlin, Friedrich, 荷尔德林, 弗里德里希

Holz, Arno, 霍尔兹, 阿诺

Homer, 荷马

Hooke, S. H. , 胡克, S. H.

Hopf, H. , 霍夫, H.

Hopkins, Gerard Manley, 霍普金斯, 杰勒德 • 曼利

Horace, 贺拉斯

Hornbostel, E. M. , 霍恩鲍斯特, E. M.

Horney, Karen, 霍尼, 卡伦

Hornstein, Lillian H. , 霍恩斯坦, 莉莲 • H.

Hoskyns, John, 霍斯金斯, 约翰

Hoston, Leslie, 霍特森, 莱斯利

Hottinger, M. D. , 霍丁杰, M. D.

Housman, A. E. , 豪斯曼, A. E.

Houward, W. G. , 霍华德, W. G.

Howells, William Dean, 豪威尔斯, 威廉 • 迪安

Hroswitha, 荷丝韦德

Hughes, John, 休斯, 约翰

Hugo, Victor, 雨果, 维克多

Hulme, T. E., 休姆, T. E.

Hume, David, 休谟, 戴维

Hurd, Richard, 赫德, 里查德

Hurdis, James, 赫狄斯, 詹姆斯

Husserl, Edmund, 胡塞尔, 埃德蒙特

Hussey, Christopher, 赫西, 克里斯托弗

Hustvedt, Sigurd B., 哈斯特维特, 奥尔德斯

Huxley, Thomas Henry, 赫胥黎, 托马斯·亨利

Ibsen, Henrik, 易卜生, 亨里克

Ingarden, Roman, 英伽登, 罗曼

Ipsen, Günther, 伊普森, 冈瑟

Irvine, H. D., 欧文, H. D.

Irving, Washington, 欧文, 华盛顿

Isaacs, J., 伊萨克斯, J.

Ivanov, Vyacheslav, 伊万诺夫, 维亚车斯拉夫

Jackson, T. A., 杰克逊, T. A.

Jacobi, J., 雅各比, J.

Jaensch, Erich, 延施, 埃里希

Jakobson, Roman, 雅柯布逊, 罗曼

James I, King of Scotland, 詹姆斯一世, 苏格兰国王

James, Henry, 詹姆斯, 亨利

James, William, 詹姆斯, 威廉

Jarcho, J. , 雅各, J.

Jenkinson, Hilary, 詹金森, 希拉里

Jirásek, Alois, 伊拉塞克, 阿洛伊斯

Jodelle, Étienne, 若代尔, 埃吉安

Johnson, F. R. , 约翰逊, F. R.

Johnson, Samuel, 约翰逊, 塞缪尔

Jolles, André, 尤力斯, 安德烈

Jonson, Ben, 琼生, 本

Joyce, James, 乔伊斯, 詹姆斯

Jung, Carl G. , 荣格, 卡尔, G.

Jusserand, Jean Jacques, 约瑟兰特, 琼·雅克

Juvenal, 朱维纳尔

Kafka, Franz, 卡夫卡, 弗朗兹

Kainz, Friedrich, 凯因茨, 弗里德里希

Kant, Immanuel, 康德, 伊曼奴尔

Kantorowicz, Hermann, 康托罗维奇, 赫尔曼

Kardiner, Abram, 卡迪纳, 艾布拉姆

Karg, Fritz, 卡尔克, 弗里兹

Kastendieck, Miles M., 卡斯顿迪克, 迈尔斯 • M.

Kayser, Wolfgang, 凯泽, 沃尔夫冈

Keats, John, 济慈, 约翰

Keller, Gottfried, 凯勒, 戈特弗里德

Keller, Wolfgang, 凯勒, 沃尔夫冈

Kellett, E. E., 凯利特, E. E.

Kennedy, Arthur, G. , 肯尼迪, 阿瑟 • G.

Ker, W. P., 克尔, W. P.

Kern, Alexander C., 克恩, 亚历山大 • C.

Kernodle, George R., 克诺德尔, 乔治 • R.

Keynes, John Maynard, 凯恩斯, 约翰 • 梅纳德

Killen, A., 基伦, A.

Kilmer, Joyce, 基尔默, 乔伊斯

Killen, A. H., 金, A. H.

Kingsley, Charles, 金斯莱, 查尔斯

Kingsmill, Hugh, 金斯米尔, 休

Kleist, Heinrich von, 克莱斯特, 海因里奇 • 冯

Kluckhohn, Paul, 克拉克洪, 保罗

Knickerbocker, W. S., 尼克博克, W. S.

Knight, G. Wilson, 奈特, G. 威尔逊

Knights, L. C., 奈茨, L. C.

Köhler, Wolfgang, 奎勒, 沃尔夫冈

Kohn-Bramstedt, Ernst, 科恩—布拉姆施泰特, 厄恩斯特

Konnerth, Hermann, 康纳斯, 赫尔曼

Konrad, Hedwig, 康拉德, 海德维希

Korff, Hermann August, 考夫, 赫尔曼·奥古斯特

Korn, A. L., 科恩, A. L.

Körner, Josef, 克尔纳, 约瑟夫

Krappe, Alexander H., 克拉普, 亚历山大·H.

Kretschmer, Ernst, 克莱施玛, 厄恩斯特

Krikorian, Yervant H., 克里哥里安, Y. H.

Kris, Ernst, 克利斯, 厄恩斯特

Kyd, Thomas, 基德, 托马斯

Lamb, Charles, 兰姆, 查尔斯

Landor, Walter Savage, 兰陀, 沃尔特·萨维奇

Langer, Susanne K., 兰格, 苏曾娜·K.

Langland, William, 朗格兰, 威廉

Lanier, Sidney, 拉尼尔, 西德尼

Lanz, Henry, 兰茨, 亨利

Larrabee, Stephen A. , 拉腊比, 斯蒂芬 • A

Lavine, Thelma Z. , 拉文, 西尔马 • Z.

Lawrence, W. J. , 劳伦斯, W. J.

Le Bossu, René, 勒波苏, 勒内

Leavis, Frank Raymond, 利维斯, 弗兰克 • 雷蒙德

Leavis, Q. D. , 利维斯, Q. D.

Lee, Rensselaer W. , 李, 伦塞勒 • W.

Lee, Sir Sidney, 李, 锡德尼爵士

Legouis, Émile, 勒古依, 埃米尔

Leibniz, Gottfried W. , 莱布尼茨, 戈特德里德 • W

Lerner, Max, 勒纳, 马克斯

Lessing, Gotthold Ephraim, 莱辛, 戈特汉德 • 伊弗雷姆

Levin, Harry, 列文, 哈利

Lévy, Hanna, 莱维, 汉纳

Lewis, C. S. , 路易斯, C. S.

Lewis, Sinclair, 路易斯 • 辛克莱

Licklider, Albert H. , 里克里德, 艾伯特 • H

Liliencron, Detlev von, 利连克隆, 德特莱夫 • 冯

Lindsay, Vachel, 林赛, 维切尔

Link, K. C. , 林克, K. C.

Locke, John, 洛克, 约翰

Longinus, 朗吉弩斯

Lorenzo Magnifico, 洛伦佐·马尼菲科

Lovejoy, Arthur O., 洛夫乔伊, 阿瑟·O.

Lowell, James R., 洛威尔, 詹姆斯·R.

Lowes, John Livingston, 洛斯, 约翰·利文斯顿

Lubbock, Percy, 卢伯克, 珀西

Lucka, Emil, 卢斯卡, 埃弥尔

Lucretius, 卢克莱修

Ludwig, Otto, 路德维希, 奥托

Lunacharsky, Anatoli V., 卢纳察尔斯基, 安那托里·V

Luther, Martin, 路德, 马丁

Lutoslawski, Wincenty, 卢托斯拉夫斯基, 文森提

Lydgate, John, 利德盖特, 约翰

Lyly, John, 黎里, 约翰

Lynch, K. M., 林奇, K. M.

McCarthy, Desmond, 麦卡锡, 德斯蒙德

Macaulay, Thomas Babington, 麦考莱, 托马斯·巴宾顿

MacCormick, W. S., 麦考密克, W. S.

MacDonagh, Thomas, 麦克唐纳, 托马斯

Macdonald, Hugh, 麦克唐纳, 休

McElderry, B. R., Jun., 麦克尔德里, B. R., 小

MacInnes, W. D., 麦金尼斯, W. D.

Mackenzie, Compton, 麦肯齐, 康普顿

McKerrow, Ronald B., 麦克娄, 罗纳德·B.

MacLeish, Archibald, 麦克利什, 阿奇博尔德

MacNiece, Louis, 麦克尼斯, 路易斯

Macpherson, James, 麦克弗森, 詹姆斯

Máchal, Jan, 马塞尔, 简

Machaut, Guillaume, 玛查特, 圭洛姆

Machen, Arthur, 梅琴, 阿瑟

Mair, J., 梅尔, J.

Mallarmé, Stéphane, 马拉美, 斯蒂芬

Malone, Edmond, 马隆, 埃德蒙

Mandelbaum, Maurice, 曼德尔鲍姆, 莫里斯

Manly, John Matthew, 曼利, 约翰·马修

Mann, Elizabeth M., 曼, 伊丽莎白·M.

Mann, Thomas, 曼, 托马斯

Mannheim, Karl, 曼海姆, 卡尔

Manwaring, Elizabeth W., 曼瓦林, 伊丽莎白·W.

Marett, Robert R. , 马雷特, 罗伯特 • R.

Marks, Jeanette, 马克斯, 珍妮特

Marlowe, Christopher, 马洛, 克里斯托弗

Marston, John, 马斯顿, 约翰

Marvell, Andrew, 马维尔, 安德鲁

Marx, Karl, 马克思, 卡尔

Masaryk, Thomas Garrigue, 马萨里克, 托马斯 • 加里格

Matisse, Henri, 马蒂斯, 亨利

Maupassant, Guy de, 莫泊桑, 盖伊 • 德

Mauthner, Fritz, 莫特纳, 弗里茨

Mayakovsky, Vladimir, 马雅可夫斯基, 弗拉基米尔

Mazon, André, 马中, 安德烈

Medicus, Fritz, 梅迪库斯, 弗里茨

Medwall, Henry, 麦德维尔, 亨利

Meech, Sanford B. , 米彻, 桑福德 • B.

Mehring, Franz, 梅林, 弗朗兹

Meillet, Antoine, 梅耶, 安托万

Meissner, Paul, 迈斯纳, 保罗

Mendilow, A. A. , 门迪罗, A. A.

Melville, Herman, 麦尔维尔, 赫尔曼

Meredith, George, 梅瑞狄斯, 乔治

Merezhkovsky, Dmitri, 梅列日科夫斯基, 多米蒂

Ménil, Édouard de, 梅尼尔, 埃德斯坦·杜

Merton, Robert K., 默顿, 罗伯特·K.

Meyer, Conrad Ferdinand, 迈耶, 康拉德·菲迪南德

Meyer, G. W., 迈耶, G. W.

Meyer, Theodor A., 迈耶, 西奥多·A.

Meyeroff, Hans, 迈耶霍夫, 汉斯

Meyrink, Gustav, 梅林克, 居斯塔夫

Michelangelo Buonarroti, 米开朗琪罗·布奥纳罗蒂

Middleton, Thomas, 米德尔顿, 托马斯

Miles, Josephine, 迈尔斯, 约瑟芬

Milton, John, 弥尔顿, 约翰

Mims, Edwin, 米姆斯, 埃德温

Mirsky, Dmitri S., 米尔斯基, 迪米特里·S.

Mizener, Arthur, 迈兹纳, 阿瑟

Molière, 莫里哀

Monglond, André, 蒙格龙, 安德烈

Montaigne, Michel de, 蒙田, 米歇尔·德

Montesquieu, 孟德斯鸠

Moore, J. R., 穆尔, J. R.

Moore, Marianne, 穆尔, 玛丽安

Moore, Thomas, 穆尔, 托马斯

Moore, Virginia, 穆尔, 弗吉尼亚

More, Paul Elmer, 莫尔, 保罗·埃尔默

Morgenstern, Christian, 摩根斯坦, 克里斯蒂安

Mörke, Eduard, 莫里克, 爱德华

Morize, André, 莫里兹, 安德烈

Morley, Henry, 莫利, 亨利

Morris, Bertram, 莫里斯, 伯特伦

Morris, Charles, 莫里斯, 查尔斯

Motherwell, William, 马瑟韦尔, 威廉

Mozart, Wolfgang Amadeus, 莫扎特, 沃尔夫冈·阿马迪厄斯

Muir, Edwin, 缪尔, 埃德温

Mukařovský, Jan, 穆卡洛夫斯基, 简

Müller, Curt Richard, 缪勒, 科特·理查德

Müller, Günther, 缪勒, 冈瑟

Müller, Wilhelm, 缪勒, 威廉

Murry, John Middleton, 默里, 约翰·米德尔顿

Nabokov, Vladimir, 纳博科夫, 弗拉迪米尔

Nadler, Josef, 纳德勒, 约瑟夫

Nashe, Thomas, 奈什, 托马斯

Naumann, Hans, 瑙曼, 汉斯

Needham, G. B., 尼达姆, G. B.

Neruda, Pablo, 聂鲁达, 巴勃罗

Ness, Frederick, 内斯, 弗雷德里克

Nethercot, A. H., 内瑟科特, A. H.

Neumann, Carl, 诺曼, 卡尔

Neumann, Ernst, 诺曼, 厄恩斯特

Niebuhr, Reinhold, 尼布尔, 莱因霍尔特

Nietzsche, Friedrich, 尼采, 弗里德里希

Nohl, Hermen, 诺尔, 赫尔曼

Norden, Eduard, 诺登, 爱德华

Novalis (Friedrich von Hardenberg), 诺瓦利斯 (弗里德里希
• 冯 • 哈登伯格)

Odin, A., 奥丁, A.

Oliphant, E. H. C., 奥利芬特, E. H. C.

Oliphant, Margaret, 奥利芬特, 玛格丽特

Olschki, Leonardo, 奥尔希基, 莱奥纳多

Omond, T. S., 奥芒德, T. S.

Osborn, James Marshall, 奥斯本, 詹姆斯 • 马歇尔

Ossian, 莪相

Overmeyer, Grace, 奥弗迈耶, 格雷

Ovid, 奥维德

Palmer, J., 帕尔默, J.

Panofsky, Erwin, 帕诺夫斯基, 欧文

Paracelsus von Hohenheim, 巴拉塞尔士·冯·霍恩海姆

Pareto, Wilfredo, 帕累托, 威尔弗莱多

Parrott, Thomas Marc, 帕罗特, 托马斯·马克

Parry, Albert, 帕里, 艾伯特

Parry, Milman, 帕里, 米尔曼

Partington, Wilfred, 帕汀顿, 威尔弗雷德

Pascal, Blaise, 帕斯卡, 勃莱斯

Passarge, W., 巴萨格, W.

Pasternak, Boris, 帕斯捷尔纳克, 鲍里斯

Pater, Walter, 佩特, 沃尔特

Patterson, Warner F., 帕特森, 沃纳·F.

Patterson, W. M., 帕特森, W. M.

Pattison, Bruce, 帕蒂森, 布鲁斯

Pearson, Norman H., 皮尔逊, 诺曼·H.

Peele, George, 皮尔, 乔治

Péguy, Charles, 贝玑, 查尔斯

Pepper, S. C., 佩珀, S. C.

Percival, M. O., 珀西瓦尔, M. O.

Percy, Thomas, 珀西, 托马斯

Perry, Bliss, 佩里, 布利斯

Petersen, Julius, 彼得森, 尤利乌斯

Petrarch (Petrarca, Francesco), 彼特拉克 (皮特拉卡·弗朗西斯科)

Petsch, Robert, 佩希, 罗伯特

Peyre, Henri, 佩尔, 亨利

Phillipe, Charles-Louis, 菲利普, 查尔斯·路易斯

Pindar, 品达

Pinder, Wilhelm, 平德, 威廉

Plato, 柏拉图

Plautus, 普劳图斯

Plekhanov, Georgi, 普列汉诺夫, 格奥尔基

Plotinus, 普罗提诺

Poe, Edgar Allan, 坡, 埃德加·爱伦

Polívka, Jiří, 波利夫卡, 吉里

Pollard, A. W., 波拉德, A. W.

Pollard, Graham, 波拉德, 格雷厄姆

Pollock, Thomas Clark, 波洛克, 托马斯·克拉克

Pongs, Hermann, 朋斯, 赫尔曼

Poole, Thomas, 普尔, 托马斯

Pope, Alexander, 蒲柏, 亚历山大

Pope, John, C., 蒲柏, 约翰·C.

Pöppelmann, Daniel Adam, 裴佩莽, 丹尼尔·亚当

Potter, Stephen, 波特, 斯蒂芬

Pottle, Frederick A., 波特尔, 弗里德里克·A

Pound, Ezra, 庞德, 埃兹拉

Praz, Mario, 普拉兹, 马里奥

Prescott, Frederick H. , 普雷斯科特, 弗雷德里克·H.

Price, Hereward T., 普赖斯, 赫里沃德·T.

Prior, Matthew, 普赖尔, 马修

Proust, Marcel, 普鲁斯特, 马塞尔

Pushkin, Alexander, 普希金, 亚历山大

Puttenham, George, 帕特纳姆, 乔治

Quarles, Francis, 夸尔斯, 弗朗西斯

Quentin, Dom Henri, 昆廷, 多姆·亨利

Quintilian, 昆体良

Rabelais, François, 拉伯雷, 弗朗索瓦

Racine, Jean, 拉辛, 简

Radcliffe, Anne, 拉德克利弗, 安妮

Rageot Gaston, 拉若, 加斯顿

Raglan, Fitzroy Richard Somerset, Lord, 拉格伦, 菲茨罗伊
• 理查德 • 萨默塞特, 勋爵

Rahv, Philip, 拉夫, 菲利普

Railo, Eino, 拉罗, 艾诺

Rank, Otto, 兰克, 奥托

Ranke, Leopold, 兰克, 利奥波德

Ransom, John Crowe, 兰色姆, 约翰 • 克劳

Ratchford, Fannie, 拉奇福德, 范尼

Read, Sir Herbert, 里德, 赫伯特爵士

Reeve, Clara, 里夫, 克拉拉

Rehm, Walther, 雷姆, 瓦尔特

Reid, L. A., 里德, L. A.

Rembrandt van Rijn, 伦勃朗 • 冯 • 莱恩

Ribot, Théodule Armand, 里博, 台奥都 • 阿蒙

Richards, Ivor Armstrong, 理查兹, 艾弗 • 阿姆斯特朗

Richardson, Charles F., 理查森, 查尔斯 • F.

Richardson, Dorothy, 理查森, 多萝西

Richter, Jean Paul, 里希特, 琼 • 保罗

Rickert, Heinrich, 李凯尔特, 海因里希

Rickword, C. H., 里克沃德, C. H.

Riehl, Alois, 里尔, 阿洛伊斯

Rimbaud, Arthur, 兰波, 阿琴

Roback, A. A., 罗巴克, A. A.

Robert, Carl, 罗伯特, 卡尔

Robertson, James McKinnon, 罗伯逊, 詹姆斯·麦金农

Robinson, F. N., 鲁滨孙, F. N.

Roe, F. C., 罗, F. C.

Romains, Jules, 罗曼, 于勒

Root, Robert Kilburn, 鲁特, 罗伯特·基尔本

Rosa, Salvatore, 罗莎, 萨尔瓦多

Rosenberg, Harold, 罗森堡, 哈罗德

Rosenblatt, Louise, 罗森布拉特, 路易斯

Rossetti, Dante Gabriel, 罗塞蒂, 丹特·加布里埃尔

Rozanov, Vasili, 罗扎诺夫, 瓦西里

Rubens, Peter Paul, 鲁本斯, 彼得·保罗

Rudler, Gustave, 拉德勒, 古斯塔夫

Rugoff, Milton, 卢果夫, 米尔顿

Ruskin, John, 罗斯金, 约翰

Rusu, Liviu, 鲁苏, 里维

Rutz, Ottmar, 鲁茨, 奥特默

Sainéan, Lazare, 塞内安, 拉扎尔

Sainte-Beuve, Auguste, 圣一伯夫, 奥古斯特

Saintsbury, George, 圣茨伯里, 乔治

Sakulin, P. N., 萨库林, P. N.

Sand, George, 桑, 乔治

Sanders, Chauncey, 桑德斯, 昌西

Saran, Franz, 萨兰, 弗朗茨

Sarcey, Francisque, 萨西, 弗朗西斯克

Sartre, Jean-Paul, 萨特, 让·保罗

Saurat, Denis, 索拉特, 丹尼斯

Saussure, Ferdinand de, 索绪尔, 费德南德·德

Savage, Richard, 萨维奇, 理查德

Saxl, Fritz, 塞克西尔, 弗里茨

Scaliger, Julius Caesar, 斯凯里杰, 朱利叶斯·凯撒

Scève, Maurice, 塞夫, 莫里斯

Scheler, Max, 舍勒, 马克斯

Schelling, F. W., 谢林, F. W.

Schick, Josef, 希克, 约瑟夫

Schiller, Friedrich, 席勒, 弗里德里希

Schlegel, August Wilhelm, 施莱格尔, 奥古斯特·威廉

Schlegel, Friedrich, 施莱格尔, 弗里德里希

Schneider, Elisabeth, 施奈德, 伊丽莎白

Schneider, Wilhelm, 施奈德, 威廉

Schnitzler, Arthur, 施尼茨勒, 阿瑟

Schoeffler, Herbert, 雪夫勒, 赫伯特

Schopenhauer, Arthur, 叔本华, 阿瑟

Schorer, Mark, 肖勒, 马克

Schramm, Wilbur L., 施拉姆, 威尔伯·L.

Schubert, Franz, 舒伯特, 弗朗兹

Schücking, Levin L., 许金, 莱文·L.

Schumann, Robert, 舒曼, 罗伯特

Schütze, Martin, 舒尔茨, 马丁

Scott, Geoffrey, 司各特, 杰弗里

Scott, Sir Walter, 司各特, 瓦尔特爵士

Scripture, E. W., 斯克里普彻 E. W.

Séchan, Louis, 塞新, 路易

Seckel, Dietrich, 塞克尔, 迪特里希

Sélincourt, Ernest de, 塞林科特, 厄恩斯特·德

Selver, Paul, 塞尔佛, 保罗

Sewell, Arthur, 修厄尔, 阿瑟

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Lord, 夏夫兹伯里, 安东尼·阿什利·库珀, 勋爵

Shakespeare, 莎士比亚

Shapiro, Karl, 夏皮罗, 卡尔

Shaw, George Bernard, 萧, 乔治·伯纳

Shaw, Thomas, 肖, 托马斯

Shelley, Percy Bysshe, 雪莱, 珀西·比希

Shenstone, William, 申斯通, 威廉

Shepard, William, P., 谢泼德, 威廉, P.

Sheridan, Richard B., 谢立丹, 理查德·B.

Shestov, Leo, 舍斯托夫, 列奥

Shipley, J. T., 希普利, J. T.

Shirley, James, 谢利, 詹姆斯

Shklovsky, Viktor, 什克洛夫斯基, 维克多

Sholokhov, Mikhail, 肖洛霍夫, 米哈依尔

Sidney, Sir Philip, 锡德尼, 菲利普爵士

Sienkiewicz, Henryk, 显克微支, 亨利克

Sievers, Eduard, 西弗斯, 爱德华

Silz, Walter, 西尔兹, 沃尔特

Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 西斯蒙第, 让·查理·莱奥纳赫·西蒙·德

Sisson, C. J., 西森, C. J.

Skeat, W. W., 斯基特, W. W.

Skelton, John, 斯凯尔顿, 约翰

Smart, Christopher, 斯马特, 克里斯托弗

Smart, J. S., 斯马特, J. S.

Smirnov, A. A., 斯米尔诺夫, A. A.

Smith, Adam, 斯密, 亚当

Smith, Horatio, 史密斯, 霍雷肖

Smith, James H., 史密斯, 詹姆斯·H.

Smith, Logan Pearsall, 史密斯, 洛根·皮尔索尔

Smollett, Tobias, 斯摩莱特, 托拜厄斯

Socrates, 苏格拉底

Sophocles, 索福克勒斯

Sorel, Georges, 索雷尔, 乔治

Sorokin, Pitirim A., 索罗金, 皮特里姆·A

Southey, Robert, 骚塞, 罗伯特

Spargo, John Webster, 斯帕戈, 约翰·韦伯斯特

Speare, M. E., 斯皮尔, M. E.

Spencer, Herbert, 斯宾塞, 赫伯特

Spencer, Theodore, 斯宾塞, 台奥多尔

Spengler, Oswald, 施本格勒, 奥斯瓦德

Spenser, Edmund, 斯宾塞, 埃德蒙

Sperber, Hans, 施珀伯, 汉斯

Spingarn, J. E., 斯宾加恩, J. E.

Spinoza, Baruch, 斯宾诺莎, 巴鲁克

Spitzer, Leo, 施皮策, 列奥

Spranger, Eduard, 斯帕兰格, 爱德华

Spurgeon, Caroline, 斯珀吉翁, 卡罗琳

Stace, W. T., 斯泰斯, W. T.

Stanislavsky, Konstantin S., 斯坦尼斯拉夫斯基, 康斯坦斯 • S.

Stapfer, P., 斯达弗, P.

Starkenburger, Hans, 史塔肯堡, 汉斯

Stauffer, Donald, 斯托福, 康纳德

Stead, W. F., 斯特德, W. F.

Steele, Joshua, 斯蒂尔, 乔舒亚

Steevens, George, 史蒂文斯

Stefansky, Georg, 斯蒂芬斯基, 基奥尔格

Stein, Gertrude, 斯泰因, 格特鲁特

Steinbeck, John, 斯坦贝克, 约翰

Steinthal, H. , 斯坦特尔, H.

Stendhal, 司汤达

Stephen, Leslie, 斯蒂芬, 莱斯利

Sterne, Laurence, 斯特恩, 劳伦斯

Stevenson, R. L. , 史蒂文森, R. L.

Stewart, George, Ripley, Jun. , 斯图尔特, 乔治, 里普利, 小

Stewart, J. A. , 斯图尔特, J. A.

Stoll, Edgar Elmer, 斯托尔, 埃德加·埃尔默

Stowe, Harriet Beecher, 斯陀, 哈里特·比彻

Strauss, David Friedrich, 施特劳斯, 戴维·弗里德里希

Strich, Fritz, 斯特利希, 弗里茨

Stumpf, Carl, 施笃姆, 卡尔

Sugden, Herbert W. , 萨格登, 赫伯特·W.

Summers, Montague, 萨默斯, 蒙塔古

Surrey, Henry Howard, Earl, 萨里, 亨利·霍华德伯爵

Swedenborg, Emanuel, 斯威登堡, 伊曼奴尔

Swift, Jonathan, 斯威夫特, 乔纳森

Swinburne, Algernon, 史文朋, 阿尔杰农

Sylvester, Joshua, 西尔维斯特, 乔舒亚

Symonds, John Addington, 西蒙兹, 约翰·阿丁顿

Symons, Arthur, 西蒙斯, 阿瑟

Taine, Hippolyte, 泰纳, 希伯里特

Tannenbaum, Samuel A., 坦南鲍姆, 塞缪尔·A.

Tate, Allen, 泰特, 艾伦

Taupin, R., 托班, R.

Tawney, R. H., 托尼, R. H.

Taylor, George C., 泰勒, 乔治·C.

Taylor, Jeremy, 泰勒, 杰里米

Teeter, Louis, 蒂特, 路易斯

Teggart, F. J., 蒂格特, F. J.

Tennyson, Alfred, Lord, 丁尼生, 艾尔弗雷德, 勋爵

Terence, 特伦斯

Terry, Ellen, 特里, 埃伦

Thackeray, William Makepeace, 萨克雷, 威廉·梅克皮斯

Theobald, Lewis, 提奥巴尔德, 路易斯

Thibaudet, Albert, 蒂博代, 艾伯特

Thomas à Kempis, 托马斯·阿·肯皮斯

Thomas Aquinas, 托马斯·阿奎那

Thompson, Sir E. M., 汤普森, E. M. 爵士

Thompson, E. N. S., 汤普森, E. N. S.

Thompson, Francis, 汤普森, 弗朗西斯

Thompson, Stith, 汤普森, 斯蒂斯

Thomson, D. S., 汤姆逊, D. S.

Thomson, George, 汤姆森, 乔治

Thomson, James, 汤姆逊, 詹姆斯

Thomson, William, 汤姆森, 威廉

Thon, Luise, 托恩, 路易斯

Thoreau, Henry, 梭罗, 亨利

Thorburn, John M., 索伯恩, 约翰·M.

Thorndike, Ashley, 桑代克, 阿什利

Tieck, Ludwig, 蒂克, 路德维希

Tillotson, Geoffrey, 蒂洛森, 杰弗里

Tillyard, Aelfrida, 蒂利亚德, 艾尔弗利达

Tillyard, E. M., 蒂利亚德, E. M.

Tinker, Chauncey Brewster, 廷克, 昌西·布鲁斯特

Titian (Tiziano Vecelli), 提香

Tolnay, Charles de, 托尔尼, 查理·德

Tolstoy, Leo, 托尔斯泰, 列奥

Tomars, Adolph Siegfried, 托马斯, 阿道夫·西格弗里德

Toscanini, Arturo, 托斯卡尼尼, 阿图罗

Tourneur, Cyril, 特纳, 西里尔
Toynbee, Arnold, 汤因比, 阿诺德
Trahard, Pierre, 特拉阿尔, 皮埃尔
Traherne, Thomas, 特拉赫恩, 托马斯
Trilling, Lionel, 特里林, 莱昂内尔
Troeltsch, Ernst, 特洛尔奇, 恩斯特
Trollope, Anthony, 特罗洛普, 安东尼
Turgenev, Ivan, 屠格涅夫, 伊凡
Tuve, Rosemond, 图夫, 罗斯蒙德
Twain, Mark, 吐温, 马克
Tyrwhitt, Thomas, 蒂里特, 托马斯
Ullman, S. de, 乌尔曼, S. 德
Ulrich, Hermann, 乌尔里希, 赫尔曼
Unger, Rudolf, 温格尔, 鲁道夫
Utter, R. P., 乌特, R. P.
Valentin, Veit, 瓦伦丁, 维特
Valéry, Paul, 瓦莱里, 保罗
Van Doren, Mark, 凡·多伦, 马克
Van Dyck, Antoine, 凡·戴克, 安托万
Van Tieghem, Paul, 梵·第根, 保罗

Vanbrugh, Sir John, 范布勒, 约翰爵士

Vaughan, Henry, 沃恩, 亨利

Vaughan, Wayland F., 沃恩, 韦兰 • F.

Veblen, Thorstein, 维布伦, 索尔斯坦

Velazquez, Diego, 委拉斯开兹, 迭戈

Veltman, A., 威尔特曼, A.

Verdi, Guiseppe, 威尔第, G.

Verlaine, Paul, 魏尔伦, 保罗

Veronese, Paolo, 委罗内塞, 保罗

Verrier, Paul, 菲赫耶, 保罗

Veselovsky, Alexander N., 维谢洛夫斯基, 亚历山大 • N.

Vico, Giambattista, 维科, 吉亚姆巴蒂斯塔

Viëtor, Karl, 费多尔, 卡尔

Villemain, Abel François, 维尔曼, 阿贝 • 弗朗索瓦

Vinogradov, Viktor V., 维诺格拉多夫, 维克多 • V.

Virgil, 维吉尔

Vischer, Friedrich Theodor, 费舍尔, 弗里德里希 • 蒂奥多

Vitruvius, 维特鲁维斯

Vivas, Eliseo, 维瓦斯, 艾利斯

Voltaire, 伏尔泰

Vossler, Karl, 沃思勒, 卡尔

Wach, Joachim, 瓦许, 乔基斯

Wade, Gladys I., 韦德, 格拉迪斯·I.

Wagner, Richard, 瓦格纳, 理查德

Waller, Edmund, 沃勒, 埃德蒙

Walsh, Dorothy, 沃尔什, 多萝西

Walton, Isaac, 瓦尔顿, 艾萨克

Walzel, Oskar, 瓦尔泽尔, 奥斯卡

Warren, Austin, 沃伦, 奥斯汀

Warren, Robert Penn, 沃伦, 罗伯特·佩恩

Warton, Thomas, 华顿, 托马斯

Watteau, Antoine, 华托, 安托万

Watts-Dunton, Theodore, 瓦茨—邓顿, 西奥多

Watts, Isaac, 瓦茨, 艾萨克

Weber, Max, 韦伯, 马克斯

Webster, John, 韦伯斯特, 约翰

Wechssler, Eduard, 韦克斯勒, 爱德华

Wellek, Albert, 韦勒克, 艾伯特

Wellek, René, 韦勒克, 勒内

Wells, H. G., 威尔斯, H. G.

Wells, Henry W., 威尔斯, 亨利·W.

Wenceslaus II, King of Bohemia, 文策斯劳斯二世, 波希米亚
国王

Werner, Heinz, 维尔纳, 海因茨

Wheelwright, Philip, 惠尔赖特, 菲利普

Whistler, James Abbott McNeill, 惠斯勒, 詹姆斯·艾博特·
麦克尼尔

Whitcomb, S. L., 惠特科姆, S. L.

White, H. O., 怀特, H. O.

Whitman, Walt, 惠特曼, 沃尔特

Whitmore, C. E., 惠特莫尔, C. E.

Wicksteed, J. H., 韦克斯蒂德, J. H.

Wilde, Oscar, 王尔德, 奥斯卡

Williamson, George, 威廉森, 乔治

Wilson, Edmund, 威尔逊, 埃德蒙

Wilson, Harold S., 威尔逊, 哈罗德·S.

Wilson, J. Dover, 威尔逊, J. 多弗

Wilson, Katherine M., 威尔逊, 凯瑟琳·M.

Wilson, Romer, 威尔逊, 罗默

Wilson, Thomas, 威尔逊, 托马斯

Wimsatt, William Kurtz, Jun., 韦姆萨特, 威廉·库尔茨, 小

Winckelmann, J. J., 温克尔曼, J. J.
Wind, Edgar, 温德, 埃德加
Windelband, Wilhelm, 文德尔班, 威廉
Wirth, L., 沃思, L.
Wise, T. J., 怀斯, T. J.
Wolfe, Thomas, 沃尔夫, 托马斯
Wölfflin, Heinrich, 沃尔弗林, 海因里奇
Woodhouse, Richard, 伍德豪斯, 理查德
Wordsworth, William, 华兹华斯, 威廉
Worringer Wilhelm, 沃林格, 威廉
Wrenn, J. H., 雷恩, J. H.
Wundt, Wilhelm, 冯特, 威廉
Wycherley, William, 威彻利, 威廉
Wyld, Henry Cecil, 韦尔德, 亨利·塞西尔
Xénopol, A. D., 色诺波, A. D.
Yeats, William, Butler, 叶芝, 威廉, 巴特勒
Yule, Udny, 尤勒, 尤德尼
Zabel, Morton D., 扎贝尔, 莫顿·D.
Zeydel, Edwin H., 蔡德尔, 埃德温·H.
Zhirmunsky, Viktor, 日尔蒙斯基, 维克多

Zimmermann, Robert, 齐默尔曼, 罗伯特

Zola, Émile, 左拉, 埃米尔

出版后记

作为20世纪西方文学研究的经典之作，由勒内·韦勒克与奥斯汀·沃伦合著的*Theory of Literature*初版于20世纪40年代末，并于50年代和70年代分别修订再版。书中对文学基本概念与问题的界定、梳理和探讨，对文学“内部研究”的强调，在西方文学研究领域产生了极大影响，被公认为“经典中的经典”。

1984年，《文学理论》的中文简体版第一次在国内出版，引发了学界对国内文学研究诸多问题的讨论。该版由刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明四位译者负责翻译，他们的分工情况是：刘象愚负责序言、第十章至第十五章及其原注，邢培明负责第十六章至第十九章及其原注和索引，陈圣生负责第一章至第六章和第一章至第九章原注，李哲明负责第七章至第九章，最后由刘象愚统一校订并做译注。2005年，四位译者对旧译加以修订，交付再版。2010年改版重出。

此次重出中文简体版，我们依然以四位译者修订的译稿为基础，同时以*Theory of Literature* (Third Edition, New Revised Edition) 为依据，结合读者的反馈意见，对译稿再加修订：订正了正文及注释中的错译、漏译之处，梳理了部分语句，并更新了中文索引。希望这一版的《文学理论》能带给读者一些惊喜，若仍有不足之处，也欢迎读者批评指正。

浙江人民出版社
后浪出版公司

2016年11月

[美] 劳伦斯·布洛克 著 邵逸 译

Lawrence Block

Writing the

Novel

小说的

from

to

to

Plot

Print

Pixel

EXPANDED and UPDATED!

八百万种写法

*If you really
want to write
a novel, stick
around.*

One thing you won't find in this book is an ex-
cause I don't believe there is one. Just as eve-
The study I've made of the writing method,
body in this business spend a lifetime find-
it over the years as he himself evolves, a
requirements of each person's book
work for another; what works with one

ion of the way to write a novel. Be-
l is unique, so too is every novelist.
ers has led me to the belief that every-
method that suits him best, changing
g it again and again to suit the special
works for one person won't necessarily
won't necessarily work with another.

中国友谊出版公司

小说的八百万种写法

[美] 劳伦斯·布洛克 著
邵逸 译

版权信息

书名：小说的八百万种写法

作者：[美]劳伦斯·布洛克

译者：邵逸

书号：978-7-5057-4636-7

版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

目 录

新版前言

一九七八年版前言

第一章 为何创作长篇小说？

第二章 写什么小说？

第三章 阅读、研究、分析

第四章 设计情节

第五章 塑造人物

第六章 撰写提纲

第七章 利用已知与未知

第八章 开始写作

第九章 有始有终

第十章 瓶颈、死胡同和冤枉路

第十一章 风格问题

第十二章 长度

第十三章 重写

第十四章 争取出版

第十五章 个人出版的优势

第十六章 个人出版的弊端

第十七章 如何出版自己的作品？

第十八章 再次启程

第十九章 看你的了

两版致谢

与劳伦斯·布洛克保持联络

出版后记

[返回总目录](#)

新版前言

《小说的八百万种写法》最初出版时，吉米·卡特（Jimmy Carter）尚在四年美国总统任期之内。玛米·艾森豪威尔（Mamie Eisenhower）、纳尔逊·洛克菲勒（Nelson Rockefeller）、约翰·韦恩（John Wayne）和玛丽·毕克馥（Mary Pickford）都尚在人世。

那时我四十岁。而你，我亲爱的读者，可能还尚未出生。

从一九七八年到现在，世界发生了巨大的变化，无须我一一系列。出版界也不例外，如果瑞普·凡·温克尔（Rip Van Winkle）一九七八年开始沉睡，三十七年之后醒来，一定会被这翻天覆地的变化所震惊。曾经活跃的五六十家主流出版社只剩五六家幸存？电子书？网上书店？个人出版？在可以放在衬衫口袋里的手机上读完一整本书？

天哪，还有电脑！如果瑞普·凡·温克尔想把他的所见所闻记录下来，他会需要一台打字机。估计只有去古董店才能买到了吧。

很显然，作家的世界也发生了天翻地覆的变化。那么，一本一九七八年出版的、有关如何写小说的读物对今天的读者还会有所启发吗？

其实，只要全方面对比一下，你就会发现，小说家的使命并没有改变。无论是用小棍在石板上写字，还是借助语音识别软件直接通过说话来输入，写作依然是将合适的词语排列成恰当的顺序。你在讲述自己的故事，故事的内容和讲述的方式是写作的核心。

其实，从莎士比亚或乔叟的时代起，写出精彩的故事或在书本中、银幕上创造栩栩如生的人物的诀窍都不曾改变。

从刚出版的时候到几年之前，本书一直由最初的出版社负责在市场上发行，先是精装本，然后是平装本。作家文摘出版社（Writer's Digest Book）最终决定停印之后，我又通过“开放之路”平台（Open Road）出版了电子版本。从这本书刚出版时一直到现在，常常有作家同行给我来信件或电子邮件，告诉我这本书对他们来说很有价值。

请允许我花一点时间讲述一下这本书诞生的过程。

一九七六年，我的一篇作品被主要面向写作者的月刊杂志《作家文摘》（*Writer's Digest*）刊载。当时我住在洛杉矶，H. L. 孟肯（H. L. Mencken）是这样形容这座城市的：“一只从天而降的手以缅因州为把手拎起了整个美国，所有松动的东西最终都掉进了南加州。”我的文章回答了一个常常困扰写作者们的问题：“灵感从何而来？”文章刚被他们接收，我就产生了一个新的想法。

我希望成为《作家文摘》的专栏作家。我认为《作家文摘》需要一个以虚构作品创作为主题的专栏，这是大部分读者们最感兴趣的话题，而杂志现有的专栏都满足不了这方面的需求。我没有通过邮件提出这个想法，而是耐心等待亲自拜访的机会；七月，我的女儿们飞来和我共度暑假，我们先在洛杉矶一起住了一个月，然后我用整个八月悠闲地开车前往纽约，把她们送回母亲身边。其实，在命运之手伸向我之前，我也曾在纽约生活过。

在计划向东前往纽约的路线中，我安排自己在辛辛那提（Cincinnati）短暂停留，与当时《作家文摘》的编辑约翰·布雷迪（John Brady）共进午餐。他接受了我的文章，请我吃了午餐。吃午餐的时候，又认可了我撰写虚构小说创作主题专栏的想法。我的专栏将会一年六次与卡通专栏轮流出现在《作家文摘》上。回到纽约之后，我提交了专栏的第一篇文章，写到第三篇时，他们取消了卡通专栏。在随后的十四年里，我的名为“虚构作品”（Fiction）的专栏每月都会出现在《作家文摘》上。

专栏开设一年多之后，布雷迪与我取得了联系。《作家文摘》的图书出版部门希望出版一本有关如何创作小说的图书。他们喜欢我对这个主题的诠释，因此希望请我来撰写这本书。

当时我已经搬回了纽约，住在格林尼治街（Greenwich Street）上（那里距离我现在居住的地方步行距离只有两分钟，不过从那时到现在我搬过很多次家）。在那里，我完成了全书并寄出了稿子，出版社对稿子基本满意，并提出了一个书名：*Writing the Novel from Plot to Print*^①。

我当时不喜欢这个书名，认为它让小说创作的过程显得过于机械。我特地在书中避免向读者传达“你必须这么做”的理念。我认为，创作虚构作品的方法很多，每个写作者都可能有自己的方法。最终，由于出版社偏好这个标题，所以我也没有过多反对。现在，我也可以接受这个书名了。

本书出版之后表现出色，相信书名并没有拖它的后腿。

二十年前，作家文摘出版社希望我对本书进行修订。他们认为书中的部分内容已经过时。比如，我在书中提到了哥特小说（Gothic novel），尽管一直会有人创作和阅读类似套路的作品，但这一类别早已

不复存在。如果我对全书进行修订，出版社就可以发行一个新版本，在封面印上“修订版”的字样，并以此提高销量。

考虑之后，我拒绝了他们的提议。这本书的实用性得到了读者的肯定，而其中提到的技巧和原则是不受时间影响的，在一九七八年和一九九五年一样有效。

对于修订一本书的做法，我持保留意见。我认识一位曾经修订过或者说尝试过修订一本小说的作家；在出版了十五或二十年后，他的作品即将重新发行，这位作家将自己的作品从头到尾仔细检查了一遍，将一个电话的费用从五美分改成十美分（这是好多年之前的事情了），将书中人物观看的电影从威廉·鲍威尔（William Powell）和玛娜·洛伊（Myrna Loy）主演改成威廉·霍尔登（William Holden）和葛洛莉娅·斯旺森（Gloria Swanson）领衔（确实是好几年之前了），改变了故事发生的时间。

然而，这种修改并不奏效。一本小说里的每一个单词都与它诞生的年代密不可分。它们是一个有机的整体，容不得随意修改。

本书不是小说，不需要维护这样的艺术完整性，但它也是时代的产物，因此我倾向于不做改动。对于工作，我一向是能避免就避免的，而且，这在我看来是毫无意义的工作。

二十年前，我认为这本书没有问题，无须修改。现在，它似乎更加古老、更加过时了。然而，时至今日，我依然常常在网上看到对这本书的好评，因此，它并未被时代淘汰，而我则依然竭力避免一切可以避免的工作。

不过，尽管不做改动也无伤大雅，这本书也无须一成不变。我无意坐下来将原有的内容全部推翻重来，把威廉·鲍威尔和玛娜·洛伊改成迈克尔·塞拉（Michael Cera）和艾伦·佩吉（Ellen Page），把史密斯-科罗纳打字机（Smith-Corona）替换成苹果笔记本电脑，或

者把《大英百科全书》（*Encyclopedia Britannica*）改成维基百科（Wikipedia）——相信你明白我的意思。不过，保留精华的同时，也可以让这本书与时俱进，适用于今天的出版界。

最终，我采取了这样的做法：我保留了本书第一版所有的文字，只对部分不恰当的词句做了修改。所有原文都采用了传统的字体。而所有后添加的内容都采用了另一字体，以便将过去与现在区分开来。②有关电子书及个人出版等主题的新增内容反映了大环境的改变。而我自己的改变，也促使我对一些话题有了更深入的思考。时过境迁，我对某些事物的看法也难免发生变化。

当然，说到底，这仅仅是一本书而已。我希望它是一本合格的指南读物，能给你提供相应的帮助。愿我过去和现在的文字，助你独立发声，觅得门路，找到适合自己的方法并最终发表自己的作品。

在正式开始之前……

我不会替换部分在近年被认为有性别歧视色彩的词语。我使用“他”作为第三人称单数代词。因此，“他”指的是“他或她”，“他的”指的是“他的或她的”。

因此，我的写法是：每个人都有权利拥有“他”的观点。

同时，我也认为每个人对自己作品中的语法拥有绝对的控制权。其他的说法在我看来都不可接受：“每个人都有权利拥有他们自己的观点”这样的句子从小到大在我看来都是病句，“每个人都有权利拥有他或她的观点”则累赘又呆板。

如果你不认可这样的做法，请试试从这个角度考虑：使用阳性代词并非任何观点的表达，只是为了方便和出于惯例而已，是语言上的选择，与性别无关。③

时代变了，语言也在进化，现在看来，确实有一些句子的结构需要调整。然而这些是我四十年前写下的语句，时隔这么久之后再进行修改，在我看来不是个好主意，这就像是更新《哈克贝利·费恩历险记》（*The Adventures of Huckleberry Finn*）并把与哈克（Huck）一同乘皮筏的人物改名为“非裔美国人吉姆先生”一样。

在书中，我会探讨电脑导致作家们的作品越来越长这个观点。我不认为是我的苹果笔记本电脑让这本书的字数从六万六千上升到了九万三千。

当然，书中加入了很多新话题。也有可能，我和很多人一样，随着年纪的增长变得愈发唠叨。

就连书名都变长了。

增加的词语是必要的。在今天的世界上，印刷出版并不是一部作品唯一的最终结局，为什么书名要以此结尾呢？

“Writing the Novel from Plot to Print to Pixel”^④。听起来不错，你不觉得吗？哪怕你和我一样不太清楚一个像素具体是什么，也没有关系。

① 本书1978年首次出版时英文名为*Writing the Novel from Plot to Print*，直译为“小说创作：从情节到出版”。——译者注

② 本书中第一版文字采用“典宋”字体，后添加文字则采用“报宋”字体。——编者注

③ 本书中文译本中仍用“她”“她的”表示女性。——译者注

④ 本书完整英文书名为*Writing the Novel from Plot to Print to Pixel*，直译为《小说创作：从情节到纸书再到像素》。——译者注

一九七八年版前言

这是一本旨在帮助你创作小说的书。它浓缩了我二十年来创作出版小说积累的经验，也包含了很多我从其他作家身上学到的东西。我的目标是创作一本我刚开始写小说时会觉得有用的书。

然而最终结果如何，我也不敢保证。购买并认真学习了这本书并不代表你就一定能成为成功的小说家。你可能连第一段都写不出来，或是虽然开始了，却没能坚持到结尾，也可能经过漫长艰苦的努力，从提纲完成了第一稿又修改出了最终稿，到头来却发现你所做的只不过是把好好的白纸变成了既不叫好也不叫座的作品。

此类事件经常发生，新人作家常常遇到。让人意想不到的是，经验丰富的职业作家也时常遭遇类似的困扰。

我也未能幸免。多年来，我光是用自己的名字出版的小说就有二十多部，用各类笔名创作的可能有一百多本。你可能会自然地推论，码了这么多字一定有所收获，哪怕不会系鞋带或者过马路，我也应该练成了可以一气呵成一部小说的技能。

然而，在最近两三年里，有六七部作品，还没有完成第一章就被我放弃了。有三本小说在我完成了一百多页之后夭折，它们此刻像高

速公路上抛锚的汽车一样搁浅在我的文件柜里，静待再次被开启。我估计它们可能永远都不会被完成了。

这还不是全部。那段时间我完成了两部小说，然而却无人愿意出版。我一开始就不应该尝试撰写这两部作品。我从这两次失败中总结的经验教训在日后让我受益匪浅。花在创作这两部作品上的时间对我来说是巨大的损失，但也不能说是完全的浪费。

经验丰富的职业作家为何也会写出无法出版的作品呢？既然他已经连续出版了几十部作品，难道不应该十拿九稳吗？

答案是显而易见的，写作没有公式可循。除了极少数作家会一遍又一遍重复同样的故事，每一部小说的创作都是全新的体验。

在《教学思考》（*Some Thoughts I Have in Mind When I Teach*）一文中，温德尔·拜瑞（Wendell Berry）这样写道：

遵循公式写不出好书。在某种意义上，每个好故事都是独一无二的。可以说，没有人知道应该“如何写作”，更没有人知道他人应该如何写作。就我个人而言，尽管我知道如何创作我已经出版了的那些作品——而且我认为现在的我会比当时的我写得更好，这个想法很有可能是错误的——但我对应该如何创作我的下一部作品依然毫无头绪，这也让我非常不安。不过这种不安之中也混杂着一丝刺激，最终可能演化成无上的快乐。

有一些人物会出现在多部作品中。比如，我有三部作品都围绕一个名叫伯尼·罗登拔（Bernie Rhodenbarr）的盗贼展开；在每一个故事中，他都因为偷盗而沦为犯罪嫌疑人，为了洗清嫌疑，他不得不自

已寻找凶手。这三个故事显然具有结构上的相似性，粗略一看，似乎有公式可循。

然而，每个故事都截然不同，而每本书也都让我遭遇了不同的问题。你可能会认为，越往后会越好写。然而，最近刚刚完成的这一系列的第三个故事是三本之中最为困难的。

小说（novel）作为名词，意思是长篇的叙事文字。作为形容词，则表示“全新的”。在过去，小说曾是一种全新的虚构文学形式，这段历史也赋予了“小说”一词这样的双重含义。不过，在我看来，这是一个很好的巧合，因为每一部小说都是新的。

我假设本书大部分的读者都未曾完成长篇虚构作品。有关处女作会给写作者和出版商都带来特别的问题的说法也很常见。不过，从更加宏大的角度来说，每一部小说都是处女作，会让写作者遭遇独特的问题，但同时，也赋予他别样的精彩和独特的收获。

如果你无法接受这样的风险，就请慎重考虑是否真的要创作小说。如果不愿接受失败的可能，写洗衣单或者读者来信可能更适合你。

如果你真的想写小说，那就继续看吧。

从这本书的第一版出版至今，我又出版了不少作品。我不确定具体的数字，但大约有五十部。伯尼·罗登拔系列已经从三本增加到十三本，马修·斯卡德（Matthew Scudder）系列则从三册增加到了十八册。几年前，一位朋友曾向我指出，我和他到了职业生涯的这个阶段，有道德的做法是停止写作，保护树木——然而我没有放慢脚步，又消灭了大量的树木。

一九七八年以来，空有开头以及半途而废的稿件并非完全没有出现。但我中途放弃的频率显著下降。不过，电脑时代的无纸化可能对我的判断有一定的影响。装满未完成手稿的箱子和纸盒不复存在，原

因可能仅仅是写作者没有将中途夭折的故事打印出来。它们被保存在硬盘中——随着软件不断更新换代，最终沦为无法读取的文件。

大家都没什么损失……

这本书不会介绍创作小说的唯一方法。

因为我不相信世上存在这种东西。正如每本小说都是独一无二的，每个小说创作者也是如此。对他人的写作方法进行研究之后，我得出的结论是，每个写作者一生都在寻找适合自己的写作方法，这些方法会随着作者的成长而改变，而作者也会根据每部作品的特点对其进行一次又一次的调整。对于一个人、一部作品有效的方法不一定适合另一个人及其他作品。

不同小说家的提纲，有的简要，有的详细，少数人甚至会直接写长达终稿一半的完整情节梗概。也有人根本不需要提纲。有些人一边写一边修改。有些则撰写好几个版本的独立草稿。有些人先写出臃肿的第一稿，然后再大力删减。也有人对初稿几乎全盘保留。

在我写自己的第一本小说——它的故事后续还会出现——之前，我读了一本声称介绍小说创作方法的书籍。作者在一所美国顶尖大学教授写作，出版过多部反响不错的历史小说，他在书中向渴望成为小说家的读者们介绍了自己的方法和经验。

他的方法非同凡响。根据我的理解，如果想要写小说的话，必须先去买附近的文具店买好几叠三乘五的文件卡。准备好卡片和削尖的铅笔之后，就可以坐在书桌前正式开始了。

首先需要完成的是人物卡。你需要为书中出现的每一个人物写一张或者几张卡片，从少数几个主要人物到大量的次要人物，无一例外。主要人物可能需要好几张卡片，第一张写外貌，第二张写背景，第三张写个人习惯，第四张则是他的星座运势。

然后准备场景卡片。先用几张卡片大概勾勒出情节，随后为故事中的每一个场景都准备一张卡片。如果一个角色在第三百八十四页要买一份报纸，就要用一张卡片描述整个场景，比如人物会对摊主说些什么以及当时的天气如何。

这还不是全部。在正式开始小说创作之前，你已经积累了好多个装满三乘五卡片的鞋盒，只需要把它们组合成小说就可以了——现在想来，这似乎比把母猪的耳朵变成真丝钱包或者把廉价金属转化成黄金还要难。

我从头到尾读完了这本书，每读一章，就多一分绝望。我得出了两个明确的结论。第一，作者是小说创作方面的专家，他介绍的方法是正确的。第二，这种方法我学不会。

合上书，我长出一口气，深深地感到了自己的不足。我决定至少近期只写短篇小说。待我更有条理、更自律之后，再开始制作卡片。这一天也许永远也不会到来。

几个月之后的一天，我起床后写出了一部小说的提纲。一个月后，我准备了一大堆铜版纸，拿着两页提纲，坐在了打字机前。没有装满卡片的鞋盒让我有些不安，但我像不懂物理定律却快乐飞行的大黄蜂一样选择了继续自己的愚蠢行为，花了几周时间完成了全书。

那本书的作者简直欠揍，对吗？不对。并非如此。他所描述的那种极为精细的办法，在我看来比切腹还要痛苦，但对于他本人来说，显然非常有效。

他在书中也许做了说明。也许他澄清过自己的方法并不是小说创作的唯一方法，只是他创作小说的方法。读这本书是很久之前的事情了——重读的可能性也微乎其微——所以有关这一点我也记不清了。但我清楚地记得读完之后我坚信他的方法就是正确的方法，其他所有的方法都是错误的，而试图寻找适合自己的方法无异于自取灭亡。他

应该没有说得这么绝对，写第一本书时感到的焦虑与不安显然影响了我的判断。

不过，我不希望给任何本书的读者留下读完此书就能通晓小说创作方法的印象。我所做的——我所能做的——只是分享自己的经验而已。这些经验至少足以让我意识到自己的无知。专注于写作二十年，出版了一百部作品之后，我得出的结论是：我不知道如何写小说，没有人知道，也不存在所谓正确的方式。对于我，对于你，对于任何坐在椅子上敲打字机的人来说，有效的方式就是正确的方式。

我提到的书是曼纽尔·科姆罗夫（Manuel Komroff）的《如何写小说》（*How to Write a Novel*）；科姆罗夫是哥伦比亚大学的教授，一生出版了众多虚构及非虚构类作品。这本一九五〇年出版的书现在仍可在二手书商处买到，价格在十到二十五美元之间。

第一章

为何创作长篇小说？

想写小说的时候，你最好吃上两片阿司匹林，躺在黑暗的房间里，静静等待这种冲动过去。

如果那份热情没有就此熄灭，那你写小说的时机可能已经成熟了。有趣的是，心怀小说梦的作者们都相信自己迟早会走上创作小说的道路。其实，明眼人不难看出，短篇小说的前景并不十分乐观。在商业上和艺术上，短篇小说作家的发挥空间都十分有限。

短篇小说的境遇并非一直如此凄凉。半个世纪前，这种体裁的重要性达到了前所未有的高度。在二十世纪二十年代，如果与顶级杂志合作，著名作家的短篇小说作品可以卖到好几千美元。这些作品常在派对以及社交聚会上被谈起，作家通过这种方式建立的声誉可以为他未来可能发表的长篇小说积累人气。

今天的情形已大不相同。如今在世界各地，短篇小说市场的规模和重要性都在不断下降。刊载小说的杂志越来越少，每本杂志刊载的小说数量也在逐年降低。今天，在为数不多的发达市场内，即便不计算通货膨胀导致的货币贬值，作家的收入也不如他们五六十年前的同行。通俗杂志（pulp magazine）已经式微；曾经百家争鸣的市场现在

也只剩下为数不多的自述杂志（confession magazine）和数量更少的悬疑及科幻杂志。西部小说、运动小说、轻松的浪漫爱情小说等流行小说类别正在消失。以前它们的出版量相当可观——每本杂志都能找到十二到十五篇——如今却已经像渡渡鸟和信鸽一样从我们的视线中远去。

剩余的通俗杂志也并非理想的合作伙伴。侦探小说家所面临的困境就是一个很好的例子。二十年前，这一领域的两本顶尖杂志开出的稿费是每单词五美分，被它们淘汰的稿件也会很快被其他略逊一筹的杂志买下。如今，原本只要五美分的糖果已经涨到了二十美分，而这两家杂志社的稿费却一成不变——被淘汰的稿件更是只能流向每单词仅支付一美分的杂志。

对于追求文学价值的小说家来说，前景也不容乐观。很少有杂志愿意刊登纯文学作品，作家即便创作出了这样的小说，也难以获得理想的收入。如果稿件未能被《纽约客》（*The New Yorker*）、《大西洋月刊》（*Atlantic*）、《哈泼斯》（*Harper's*）以及为数不多的其他几家杂志选中，小说家们将别无选择，只能向小众文学杂志投稿。这样的杂志最多支付一笔象征性的微薄稿费，有时甚至只提供样刊作为报酬。这样的收入不仅无法维持生计，时间长了，连寄送稿件的邮费都支付不起。

而另一方面，通过写小说挣钱养家完全没有问题。

近来一些小说家收获的巨额稿费令人垂涎，然而我无意对此大肆渲染。因为对于普通写作者来说，无论是新人还是老手，都很少能与畅销书的版税、电影改编以及简装本出版的巨额授权费扯上关系。詹姆斯·米切纳^①（James Michener）曾评论过，在美国，作家可能一夜暴富，却时常难以养家糊口——也就是说，少数成功的作家赚得盆满钵满，剩下的大多数却连生存都是问题。他的话有一定的道理——我承认，成功与生存之间，确实横着不健康的巨大鸿沟——但这种说

法也有夸张的成分。在美国，作家是可以养家糊口的；如果是一位相对多产的小说家，过上滋润的生活也不奇怪。

经济因素之外，我一直认为长篇小说创作所带来的满足感是短篇小说创作无法企及的。我是写短篇小说出身的，对我来说，创作并发表一篇短篇小说是非常值得骄傲的。然而，至少在我看来，捧着一本封面上有自己名字的书才是真正的文学成就（事实上，我是先发表了一些没有署名的作品，然后才实现这个愿望的）。

创作短篇小说并非易事。智慧和技艺都不可或缺。然而，完成一部长篇小说更意义非凡。对于短篇小说来说，一个好的想法和一点语言功力已足够。如果才思泉涌的话，一个空闲的下午就可以一气呵成。

而长篇小说创作无法一蹴而就。你必须投入几个月的时间，一行一行、一页一页、一章一章踏踏实实地去完成。情节、有深度的人物以及足以支撑六万字或十万字故事的复杂结构都不可或缺。它不是笑谈，不是练手，不是乘人力飞机飞往月球。它是一本书。

在我看来，短篇小说家是短跑健将；如果能写出精彩的作品，就值得赞赏。长篇小说家则是长跑选手，在马拉松比赛中，哪怕不跑第一名，也应该获得观众的称赞。能够完成比赛就已经很不容易了。

以上列举的这些观点似乎都在引导写作者不要立即开始长篇小说的创作。然而我认为，刚刚开始虚构作品创作的新手应该立刻集中精神创作长篇小说。在我看来，长篇小说不仅是终极目标，也是起点。

乍一听，这似乎不合逻辑。刚刚我们才将短篇小说创作比作短跑，将长篇小说创作比作马拉松。马拉松选手不是应该慢慢适应这种距离吗？写作者不是也应该先通过短篇小说磨炼技艺，随后再向更具挑战性的长篇小说发起冲击吗？

确实，很多作家都是这样起步的。我也不例外。一开始，写出一千五百个词，达到短篇小说的最短长度对我来说已经很不容易了。一段时间之后，我愈发熟练，完成标准的短篇小说已经驾轻就熟，后来，我完成了自己的第一部长篇小说。很多其他的作家也有类似的经历，但也有很多人在几乎没有认真写过短篇小说的情况下，就投入了长篇小说的创作。想要成为作家，无须遵循固定的路线。对于赶路的人来说，凡是能够到达目的地的道路都是正确的道路。

明确了“条条大路通罗马”之后，以下是我认为写作者应该从长篇小说开始的几点理由。

技巧不是最重要的。这听起来有些自相矛盾——创作短篇小说反而对技巧的要求更高？这好像不太合理。

只有技艺高超的大师才能创作长篇小说？我不这么认为。语言风格上的缺陷可能足以毁掉一篇短篇小说，对长篇小说却不足以造成致命的打击。

你要记住，长篇小说会给写作者提供空间。你可以灵活调整，耐心塑造角色直至其鲜活丰满，发展情节直至其水到渠成、一气呵成。尽管文笔出众总是好事，但只要写作者能够抓住读者的注意力并让他们关注故事后来的进展，文字的质量就没有那么重要。

畅销书的榜单上不乏文字功底差强人意的作者。作品第一章很难读的作家，我可以随口报出好多个，不过在这里就不一一点名了。可能我对语言太过敏感了——写作会大大改变一个人的阅读习惯——我认为他们写的对话很机械，过渡很笨拙，场景构建不够自然，描写也不够准确。然而如果能坚持读到二十、三十或者四十多页，我就能放下对细节的纠结，转而欣赏整体。被作者讲故事的技巧所吸引的我，不再在意他语言上的缺陷。

在短篇小说中，精彩的情节难以掩盖语言的缺陷。故事的长度不足以让人忘掉语言上的不足。

同样，出彩的主题和迷人的题材也可以降低语言的重要性。史诗小说（epic novel）用虚构的形式讲述一个国家的历史，因规模宏大而吸引读者。里昂·尤里斯（Leon Uris）的《出埃及记》（*Exodus*）就是一个很好的例子。还有一类小说会向读者灌输有关某个行业的大量信息，比如亚瑟·海利（Arthur Hailey）的作品。这并不代表这些小说以及其他类似的作品有语言问题，我只是想指出和短篇小说相比，语言风格对于长篇小说来说相对不那么重要。

创意没那么重要。我知道很多写作者因为觉得自己的创意不够有力、新颖或刺激而推迟小说的创作。我能够理解这种做法，因为同样的感觉也让我推迟了自己第一部长篇小说的创作。按照逻辑推断，长篇小说因为篇幅更长，对创意的要求应该比短篇小说更高。

如果你没有什么好的创意，和短篇小说相比，创作长篇小说反而是更好的选择。因为每一篇短篇小说都需要一个新的创意，或者是对某个老创意的全新诠释。短篇小说的创作过程其实就是对一个创意进行充实，随后稍加修饰形成故事。长度偏短的短篇小说尤其如此，这些字数在一千五百字左右、结局通常出人意料的故事就是将创意稍做加工的产物。

另一方面，长篇小说的创作常常是在没有成熟的创意的情况下进行的。每个月都有很多哥特小说出版，其中大部分的情节都非常相似——一个年轻女孩身陷鬼屋，这鬼屋还通常在荒原上；她会被两个男人所吸引，一位是英雄，另外一位则是反派。另外一类《爱情温柔的愤怒》（*Love's Tender Fury*）之流的历史爱情小说也有套路：一位天真烂漫的女主角在不同的历史时代陷入爱河，体验悲欢离合。

西部小说也有固定的五到六种标准情节。悬疑和科幻小说也有一些基本的类型。主流小说界每年都有无数以纯真的失落为主题的作品。

这并不是说撰写小说不需要独创性。只有有创意的作者，才能围绕寻常的主题，完成让读者耳目一新的作品。他笔下活灵活现的人物、层次丰富的场景以及大量独特的情节，让其作品从众多主题类似的故事中脱颖而出。

有时，写作者开始创作时，就已经构思好了这些让作品独一无二的角色和情节。有时，灵感在创作的过程中才涌现。

我本人很喜欢创作短篇小说。然而尽管能从中获得巨大的满足，短篇小说的经济回报却差强人意。我很喜欢带着构思好的想法坐在打字机前，花一天时间把想法转化成成熟的虚构作品。

这是个非常令人享受的过程，因此我愿意多写一些短篇作品——然而每一个故事都需要有好的中心创意，每几千字就要消耗一个创意。我想不出那么多吸引人的创意。

埃德·霍赫（Ed Hoch）专写短篇小说，他似乎永不枯竭的灵感源泉令常人难以企及。作为写作者，他能从构思短篇小说创意并将其扩充成完整的故事的过程中获得满足感。嫉妒之余，我也自知不可能像他一样，每个月想出六七个可行的短篇小说创意。因此，我知难而退，选择创作长篇小说。

你可以学到更多。和许多其他技能一样，练习是提高写作水平最好的办法。任何形式的写作都会让我们成为更加优秀的写作者。

不过，我认为创作长篇小说是提高写作水平的最佳方式。创作短篇小说时，我学到了不少东西。但创作第一部长篇小说时学到的更多，而且此后每次创作长篇小说，都能或多或少学到东西。

短篇小说创作让我学会了如何高效地运用语言。我也学到了构建场景和撰写对话的方法。这些都是很有价值的经验。

创作长篇小说的感觉就像是加大了健身的强度。我感到此前根本使用不到的肌肉得到了锻炼。

角色塑造立即发生了质的变化。此前，我创作的角色是为实现某些具体的功能或者说出某些特定的台词而存在的。有些描述得很好，有些则差强人意，但都没有那种独立于故事而存在的灵魂。创作长篇小说时，角色们似乎都有了生命。他们有自己的成长背景、家庭、怪癖和观点，不再是线条粗糙的简笔画。为了让他们在长达几百页的故事里保持活力，我必须让它们充实起来，因此，长篇小说中的人物更加丰满。这并不代表我最早创作的几部长篇小说中人物就刻画得非常理想。事实并非如此。但我确实从中学到很多。

我还学会了如何在虚构作品中处理时间。我的短篇小说常常只有一个场景，最多也不过三四个场景。而长篇小说的故事往往横跨几天到几周，由许许多多多个场景组成。我学会了很多技巧——视角转换、闪回、内心独白，等等。

学习、挣钱两不误。不知道有多少写作者期望即刻得到认可。似乎今天刚刚把纸塞进打字机，明天自己的作品就应该出现在畅销书榜单上。

在我看来，其他的艺术家对于世俗成功似乎并没有这么急不可耐。哪位画家指望能卖出自己的第一幅画？他们往往会等到颜料干后再画一遍。哪位歌手指望第一次唱出高音就能去卡耐基音乐厅演出？其他艺术创作似乎都有相当长的学习成长期，然而很多写作者认为他们第一次就应该而且能够创作出专业的作品，墨水未干就能被出版商看中。

这背后一定有原因。我猜，也许是因为沟通交流的能力与生俱来，写出无人阅读的作品的感觉就像是贝克莱主教（Bishop Berkeley）的树在无人听见的地方倒下一样^②。无人阅读的作品似乎毫无价值。

另外，文学作品似乎一定要出版才算完成。画家可以把自己的作品挂在自家的墙上。歌手可以在洗澡的时候引吭高歌。但没有成为铅字的作品似乎就是不完整的。

乍一看，希望凭借早期的作品获得金钱和认可的作者似乎傲慢至极，但是，在我看来，这充分体现了新人作家安全感的缺失。我们渴望自己的作品被印刷，不得到这样的认可，我们甚至无法说服自己我们的作品是有价值的。

我认为新人作家还是不要指望凭借处女作获得收入和认可为好。必须做好花好几个月的时间为写作而写作，可能得不到任何其他回报的心理准备，否则，还是赶紧扔掉打字机，选择一个更加休闲的爱好吧。

尽管如此，每年都有很多处女作得到出版。出版社对每季都有处女作登上畅销书榜单的事实视而不见，总是抱怨出版处女作很难不亏本。确实，大多数人的第一部小说可能都无法出版。即便出版了，销量也多半差强人意。不过，能够得到出版就已经是奇迹了。

有一些技能必须在写作过程中才能掌握，在学习的同时，也有可能收获金钱和认可。相对于短篇小说作家，长篇小说创作者更有机会获得这种“带薪实习”的机会。

事情并非一直如此。当通俗杂志充满书报摊时，新人作家就是通过它们一边精进技艺一边养家糊口的——尽管收入远谈不上理想。在非虚构作品创作领域，这种为杂志撰文的学徒期也相当普遍；写作者

们通过为内部刊物或行业杂志撰文，一边学习一边赚钱，日后再创作非虚构作品或为更负盛名的杂志撰文。

部分坚持至今的虚构作品杂志不排斥新人作家——例如《埃勒里·昆恩推理杂志》（*Ellery Queen's Mystery Magazine*）会特地选择新人作家的处女作，时至今日已经发表了五百多篇。然而，随着五十年代通俗杂志走上下坡路，各类虚构作品杂志已经没有足够的空间供新人们练手了。

相反，原创平装本长篇小说的市场活力依旧，而且对新人作家的作品相对友好。各种类型小说——悬疑、冒险、西部、科幻、哥特、浪漫爱情轻喜剧、历史爱情——你方唱罢我登场，总有几个类别拥有健康的市场。

我的学徒期是在创作平装版情色小说中度过的。一九五八年夏，我刚刚完成自己的第一部小说，正在做下一步打算。当时我的代理人负责推广这部作品，而我对它是否会被读者接受毫无把握。

我从代理人那里获知有一家新的出版社正要涉足情色小说领域。他问我，你了解这类作品吗？能不能去读一读，然后试着写写看？

我买了好几本这一领域具有代表性的作品，大致浏览了一下（如果时间倒流，我会花更多的时间进行这样的分析，详见第三章）。随后，年轻气盛的我坐在打字机前写下了三章内容和一份提纲，就这样开始了我的情色小说创作生涯。

当时的我不知道自己在未来的几年里会创作多少情色小说。有一段时间，我每月固定为一家出版社提供一部作品，偶尔为其他书商供稿，同时还在进行更加严肃的创作。我猜我应该写过上百本情色小说。也许没有那么多——我也不确定，几年前搬家的时候，这些样书大部分都不幸遗失了。总之，我确实写过很多部情色小说。

这一过程让我受益匪浅。别忘了那时候社会还没有现在这么开放，尽管这类作品已经是当时市面上最露骨的读物了，但按照现在的标准，它们连软色情小说都算不上。没有伤风化的字眼，描述性的段落都像以前《花花公子》（*Playboy*）中折页一样被做了模糊处理。

这种作品每一章都有性爱场景，但一整章内容不可能只有这一个场景。故事中还有很多空间，可以制造事件，塑造人物，发展对话、冲突和情节，简而言之，就是讲故事的时候，间歇性地用性爱场景挑逗读者。没有性爱场景，此类作品就没有存在的意义，在没有外援的情况下，它们的主线故事不够精彩（不过我也能想到一两部例外，这些作品中的人物栩栩如生，性爱场面反倒因为打断了故事的发展而显得多余。不过这确实很少见）。

这对我来说是很好的练习。我写作的速度很快，有第一稿就写出流畅草稿的天赋；因此我快速完成了大量此类作品，养家糊口不成问题（创作这种作品报酬并不丰厚，也没有版税或者其他收入可以期待；和把稿件卖给通俗杂志一样，这种小说也是买断销售的）。

通过反复尝试，我学到了很多小说创作的技巧。我可以尝试多视角，不同的情节结构，事实上，只要坚持用英语写作并定时插入性爱场景，就可以随心所欲地尝试。我戒掉了很多写作上的坏习惯。挣钱和写作两不误。

我认识不少从这片秘密花园起步的作家。有些人再也没有走出过这个圈子；他们趁着情色小说的新鲜劲，通过创作此类小说轻而易举地大赚一笔，但却缺乏成为真正的作家所需要的才能和决心。剩下的人逐渐走向了更加宽广的天地。对所有人来说，这都是一段有价值的经历。

对于我来说，创作情色小说已经失去了挑战，继续写也收获寥寥，我安于现状的时间太长了。我可能应该早点开始尝试其他文学领

域。另一方面，无论从哪个角度看，我当时都特别年轻。在写作能力有限的阶段，创作情色小说不仅让我养家糊口，还给了我不断创作、不断有作品出版的满足感。花在创作这些小说上的时间非常值得。

从情色小说起步对于今天的新人作家还适用吗？我认为答案是否定的。在今天的市场上，这类小说已经被机械、无脑、重口味的色情小说所取代，此类作品想象力匮乏、手段低劣，充斥着一个个夸张的色情场景。

我写的那些情色小说不算什么出色的作品——这一点毋庸置疑——然而这一领域似乎也遵循格雷欣法则^③，取而代之的是更加糟糕的产物。只要头脑够下流，拥有打印机，什么人都可以写出这种小说；因此，这一领域回报也极低，不值得尝试。最终这些作品会被按摩店或者脱衣秀的老板出版。你在地铁上遇见的人都比他们素质高。

不过，无须太沉湎于过去，怀念什么通俗杂志或是委婉的情色小说。总有一些领域适合新人作家练手。下一章我会分享如何选择适合你的领域；与此同时，我相信在可预见的未来还是从某种长篇小说开始最为可行。

新人作家写长篇小说起步是一个相当激进的观点。不用过多的思考就能提出反对的意见。让我们考虑一下最显而易见的几种。

写长篇小说难道不比写短篇小说难吗？

不，写长篇小说并不会更难。长篇小说只是篇幅更长而已。

这也许是显而易见的常识，但也是实话实说。长篇小说的篇幅容易让新人作家望而却步。事实上，这对于老手来说也是不小的挑战。我的悬疑小说一般在两百页左右。如果最初我就知道一部作品的长度会是平常的两三倍，那么动手开始写作就会变得格外困难。浩大的工作量令人望而却步。

需要转变观念。想要坐在打字机前把一部小说从头到尾一气呵成写出来是不可能的。在开始创作之前，要认清这个事实。完成一部小说需要几周、几个月甚至几年。

每天都要坐在打字机前完成一天的工作。从史诗三部曲到短篇小说都是如此。无论你写什么，如果每天能够完成三页、六页或者十页，一段时间之后就会有一定的进展。

我还记得创作第一本篇幅较长的作品的经历。我开始写的时候就不知道作品的手稿可能会达到五百页。认真工作一天之后，我完成了十四页。离开打字机时，我心想：“好了，还剩四百八十六页。”——然后立刻因为这个想法陷入焦虑的拖延之中。

要记住，哪怕是长篇小说，也有写完的那一天。那些说烂了的老话其实很有道理——千里之行，始于足下。耐心和坚持可以带来最终的胜利。

你可以这样想：如果一天写一页，一年就可以完成一部篇幅可观的长篇小说。每年都可以完成一部作品的作家通常会被视为创作力旺盛。哪怕是在不顺的日子甚至是糟糕的日子，难道连区区一页也无法完成吗？

写短篇小说时，动笔时我就已经在心里把整个故事都构思好了。方方面面我都已经想好了，要做的只是落在纸上而已。对长篇小说我没有这样的把握。

当然没有。没有人可以做到。

有关列提纲的一章会提供一些这方面的建议。与此同时，要记住两点。

第一，写短篇小说时，感觉自己胸有成竹很可能只是幻觉。也许你只是很自信——动笔时以为自己已经把一切都计划好了。

但是，如果你和我一样，就会在写作过程中屡屡打破计划。角色们突然有了生命，对自己的台词也有想法。一些一开始有必要的场景到后来变得多余，其他的场景也在最初设想的基础上发生了变化。写到一半的时候，常有能让情节更精彩的灵感闪现。

这种现象在长篇小说的创作过程中更为突出。这也是正常的。一部小说应该是一个有机的整体。是生命，会成长。哪怕你写之前已经列出了非常详细的提纲，哪怕大纲的长度超过最终作品的一半，如果想打动读者的话，作品一定要有自己的生命力。小说创作不是一个机械的过程，远不是敲打字机，用文字把白纸填满这么简单。

第二，长篇小说无法一气呵成，因此你也无须一下把整个故事都计划好。小说和生活一样，是一天一天积累起来的。我的经验是，为了完成一天的写作进度，只需要把一天能写完的情节构思好就可以了。

我发现只要开始统筹全局，就会出现問題。一旦开始思考整部小说的问题，我就会产生恐惧心理。我会认为这是不可能的任务，感觉作品结构存在致命的缺陷，无法成形。但是只要我坚持每天起床后坐在打字机前，完成当天的工作，一切就很顺利——作品本身也一页一页、一章一章地丰满起来。

我写过很多各式各样的悬疑小说。这种类型的作品有两条同时推进的情节线。一条是从头到尾在读者面前发生的一切，一位或者几位角色的所见所闻。表面情节之下，还有一条同时推进或者发生在过去的故事线，直到故事的高潮才向读者揭晓。

多年前，我想当然地认为写作之前要把两条故事线完全构思好。后来我发现，哪怕直到故事快要结束的时候还没有确定凶手的身分，也可以写出情节精妙的悬疑小说。创作《别无选择的贼》（*Burglars Can't Be Choosers*）时，是一个朋友的随口评论给了我确定凶手的

灵感，那时候整部小说还有两三章就完成了；为了把故事说圆，我对此前的章节做了一些修改，但整个故事还是顺利成形了。

我花了一年完成的小说万一卖不出去怎么办？我不能浪费那么长的时间，创作短篇小说会不会更安全一些？

会吗？假设写一部小说的时间可以完成十二或者二十篇短篇小说。你有什么理由认为它们就能卖出去呢？市场的特性决定了发表一部长篇小说的概率比完成二十篇短篇小说而发表其中一篇的概率都要高。假设长篇和短篇都卖不出去，没人要的短篇小说难道就不是浪费时间了吗？

无论如何，很多人因为害怕浪费时间而放弃了小说创作。然而这种恐惧的存在并不合理。

第一部小说卖不出去又怎么样呢？大部分小说都卖不出去，为什么这部就应该卖出去呢？

完成一本卖不出去的处女作之后，写作者可能有以下几种发现。在写作的过程中，他可能会意识到自己并非天生的小说家，他不喜欢写作或者没有相应的才能。

我不认为得出这样的结论是浪费时间。

另一方面，完成一本卖不出去的处女作之后，写作者也可能意识到创作是他的天职，他对继续写作充满渴望，处女作中的问题和缺陷在日后的作品中完全可以避免。你可能没想到，很多成功作家的处女作也是漏洞百出的。然而这并不是浪费时间。这是磨炼技艺。

几年前，我读过贾斯汀·斯科特（Justin Scott）创作的第一部小说。可以说无论哪个方面都很糟糕，出版的希望渺茫。但他在创作的过程中成长了，因此他的第二部小说——尽管最终也没能被出版——较第一部取得了长足的进步。

他并没有就此放弃。他的第三部小说——一部悬疑作品，得到了出版。随后他又创作了好几部悬疑作品。接着，他花了一年多的时间，创作了规模宏大的航海冒险小说《噬船者》（*The Shipkiller*），获得了六位数的平装本订金，电影改编权高价售出，在书店的销售成绩也很出色，成功登上了不少畅销书榜单。

贾斯汀会不会后悔他在第一部小说上“浪费”的时间呢？

我还没有开始创作小说，可能是因为我害怕自己半途而废。

也许确实如此。你可能会中途放弃。没有哪条法律规定你一定要完成。

请注意，我并不是赞赏半途而废。这种情况在我身上发生过很多次，每一次都令人非常沮丧。如果已经完成的内容不甚理想，或者认为自己不适合写作，你完全有权选择放弃。

尽管我们都认为自己的天职是神圣的，也不要忘记这个世界并不缺一本书。如果没有写作的欲望，大可一生只列购物清单。对写作的渴望一旦消失，完全可以投入到其他事业中去。

无论作品质量如何，无论你最终是否能够成为优秀的小说家，我都希望你能完成处女作。我认为，创作一部小说，对于那些坚持到底的人是很有价值的人生经历。它极具启发性，除了能提升写作技巧之外，也能让你更了解自己。在我看来，小说创作是一场无与伦比的自我发现之旅。

是否坚持到底取决于你。不过，因为害怕无法完成就拒绝开始是毫无道理的。

好，我被你说服了，决定坐下来创作一部长篇小说。毕竟短篇小说缺乏重量，不是吗？

是吗？谁说的？

我承认长篇小说最具商业价值，人们也自然地认为篇幅长的小说比篇幅短的小说更加重要。我承认，除了少数例外，短篇小说作家很少得到文学评论家之外的关注。我也不否认，创作一部长篇小说更能让你的邻居对你刮目相看（当然，如果这对你来说很重要的话，干脆就这么告诉他吧。不用真的创作什么。撒个小谎。别担心——他们不会主动要求看你的手稿的）。

然而，从作品本身质量的角度考量，长度并不是关键因素。你可能听说过有作家因为写了一封长信而道歉，解释自己来不及把它缩短。你可能也听说过福克纳（Faulkner）的名言：“每位短篇小说家都是失败的诗人，每位长篇小说家都是失败的短篇小说家。”

我认为希望得到重视并非健康的写作动机。而且篇幅长并不能保证有重量，简短也不代表无足轻重。十四行诗、短篇小说、长达一千页的长篇小说——不要在意篇幅，写你想写的东西。

好的。无论能不能得到重视，我都想创作长篇小说。但是我该写些什么呢？我有一张桌子、一台打字机、一卷纸和一颗空无一物的脑袋。教练，下一步我该做些什么呢？

关于如何起头，翻页看下一章吧。

别着急。先别翻页。

我提到了主要创作短篇小说的埃德·霍赫。他也写过几部长篇小说，但真正给他成就感并让他得到认可的还是短篇小说。他创作了近一千篇短篇小说，连续三十四年每个月都在《埃勒里·昆恩推理杂志》上发表一篇作品。

七十年代末，我与埃德·霍赫只是点头之交。随着时间的推移，我们逐渐成了朋友。在美国推理作家协会（Mystery Writers of America）的年度颁奖晚宴上，我有幸将“大师奖”（Grand Master Award）

d) 颁给了他。埃德·霍赫于二〇〇八年去世；七年之后，出版社还在不断出版全新的埃德·霍赫作品集。

我还提到了贾斯汀·斯科特，他以真名或笔名保罗·加里森（Paul Garrison）写作，是一位不断成长的小说家。最近，他和克莱夫·卡斯勒（Clive Cussler）合著的历史惊悚小说系列取得了巨大的成功。

这一章的主要内容，即在长篇小说和短篇小说之间选择长篇小说的种种理由，今天在我看来依然适用。不过随着时间的推移，这一点似乎已经无须特别解释说明了。近年来，我主持文集编撰的工作，偶尔会向我认识的作家征集全新的或者已经出版的作品。我发现，他们中的很多人从来没有尝试过创作短篇小说，这一点让我颇为惊讶。

正如前面我提到的，我以创作短篇小说起步，在开始创作第一部小说之前，至少出版过二十篇短篇小说。如果不通过创作短篇小说磨炼技艺，我就没有胆量挑战长篇小说。

一个世纪以前，达蒙·鲁尼恩（Damon Runyon）和欧·亨利（O. Henry）等作家只创作短篇小说，因为这个领域收益最为丰厚。到了我开始写作的时代，形势已经发生了巨大的改变，平装本小说取代了专门刊载小说的杂志，杂志的地位受到了来自电视的挑战。想成为职业作家，创作长篇小说是更加明智的选择。

不过，从短篇小说起步似乎依然更加顺理成章。创作过程中，可以学习如何写作，享受作品被杂志刊登的成就感，然后再收获一笔稿费。短篇小说的市场在缩水，稿酬也差强人意。三十年前，创作长篇小说是明智的选择，今天，这条原则其实更加适用。

不过，有趣的是，关于这个问题，我自己的态度反而不那么坚决了。从短篇小说开始文学创作也有理可依。

偶尔有机会指导作家讲习班时，我会坚持让学员们创作独立的短篇小说，而不是长篇小说。我这么做的原因是，每周都听学员们念同一部长篇小说的不同章节实在乏味至极。但如果每周都有新的故事，我们就不缺谈资了。

布洛克先生，你到底想说什么？

也许正如写小说没有固定模式一样，开启写作生涯的方式也是多种多样的。有些写作者适合直接投入长篇小说的创作，有些则偏向从短篇小说写起。

至于你，亲爱的读者，你显然对小说创作有一定的兴趣，否则也不会翻开这本书。

所以，现在请翻到下一页吧。

① 詹姆斯·米切纳（1907—1997年），美国作家，曾获普利策小说奖。

② 贝克莱主教是一位爱尔兰哲学家，提出过“如果一棵树在无人能够听见的地方倒下，那么这棵树是否发出了声音？”的哲学问题。——译者注

③ 格雷欣法则（Gresham's law of obscenity）是一条经济法则，也称劣币驱逐良币法则。——译者注

第二章

写什么小说？

你可能不需要这一章。不少小说家一开始就非常清楚自己想写什么，你可能就是其中一员。具体的情节以及故事的结构在你心中可能还很模糊，但你对自己的作品已经有了一定的认识。例如，你清楚自己要写一部长篇小说，也知道大概的主题。

也许你未来的作品改编自自己的真实经历。也许在你看来，你的某段经历是很好的小说素材——比如参军、坐牢或者在男女混住的宿舍楼住了四年的经历。只要善于观察并精心描绘，任何人的生活，多彩或平淡，都可以被改编成引人入胜的虚构作品。

同样，你想写的小说也可能与现实生活毫无关系。他人的作品或你的幻想都可能大大激发你的创想力，让你生发出想要为之写一本书的冲动。你的主人公可以是儿童十字军（Children's Crusade）的成员，抑或是星际探险家，又或是喜欢雅文邑白兰地（Armagnac）以及收藏东方鼻烟壶的当代私家侦探。你作品中的主角也可能是内心与你有一定联系的现代写实人物——一个遭受虐待的孩子、正在努力走出失败婚姻的退役运动员或是一位坠入爱河的尼姑。想象的空间是无限的，只要故事中的某个人物、冲突或是终极形势能够让你生发创作的欲望即可。

如果这是你的真实写照，那么你已经先人一步了；你至少知道自己想写什么，这会降低一开始写作的难度。如果你想的话，直接读下一章吧。

曾几何时，我还是一个默默无闻的大学新生，一张漫画在英语系的布告栏上连贴了好几个月。二十年后，我浪子返乡，回母校教授写作课程。穿过绿地时，那幅漫画又鲜明地浮现在了我的脑海之中。

画面中，一个闷闷不乐的八岁男孩面对一位认真的校长。“阿诺德，天才是不够的，”校长说道，“必须要有擅长的领域。”

我很能理解阿诺德的心情。距离进入大学还有好几年的时候，我就知道自己想成为一位作家。然而仅仅成为作家似乎还不够。

必须要成为某一类型的作家。

有些人格外幸运，不仅写作方面天赋异禀，还似乎天生就清楚自己想写些什么。他们一上来就有故事可讲，接下来只要好好讲述即可。

简而言之，有些人一帆风顺。

然而并非人人都如此幸运。也有人清楚自己想要写作，却不知道该写些什么。

好消息是，这样的人是大多数，大部分写作者都是产生想要成为作家的念头之后才找到作品主题的。对于现实的商业作家来说，这不难想象，然而，即便是在评论界拥有极高声誉的作家，刚刚起步时可能也会经历这种迷茫。无论最终的作品是《白鲸记》（*Moby-Dick*）还是《缠绵房车》（*Trailer Trollop*），大多数写作者首先坚信自己会成为作家，然后才逐渐摸索出自己想要成为什么样的作家、写什么样的作品。

（在这里正好顺便一提，尽管我们的作品千差万别，小说创作者其实非常相似。尽管创作的内容各不相同，写作这个共同点将我们联系在一起。）

让我们假设目前你只能确定自己想成为作家。你为何会有这种奇怪的渴望并不重要。只要有这种想法就足够了。在这个阶段，无须确定你是否具有成为成功小说家的种种特质——才华、坚持、足智多谋。事实上，此刻你也难以判断。日后你自然会知道。

如何决定写什么小说呢？

在我看来，想要回答这个问题，必须先找到其他几个问题的答案。第一，你喜欢读什么样的小说？我的意思并不是我们只能写自己喜欢的类型。

我非常清楚地知道事实并非如此。比如，我创作软情色小说时，并非一有空就读其他作者的软色情小说。我还发现不少西部小说作者其实对阅读此类作品相当反感。但是，大多数悬疑以及科幻小说作者似乎都很喜欢阅读相关领域的作品。

我还是新人的时候，自述杂志是对新手最友好的市场。稿酬也相当丰厚。随着时间的推移，自述小说的数量和他们开出的稿费都在不断减少，再次揭示了短篇小说市场愈发不景气的现实。不过在当时，自述小说是新人起步的良好平台。

我曾经读过很多自述小说，因此逐渐悟透了自述小说的套路，熟悉了这一类型情节的基本结构并学会了如何判断故事的优劣。我为作家代理机构工作时，曾经从众多作品中看中过两部自述小说，两部作品均是首次提交，但都取得了不错的销售成绩，其中一部的作者后来先是成了这一领域的领军人物，后来成了著名的爱情小说作家。

我一下子来了精神。当时，自述小说的稿酬是我写短篇悬疑小说的好几倍，因此我多次买或借，找来自述杂志通读。但我就是读不下

去，总是读到一半就开始略读，无法集中精神。我深信整本杂志从头到尾，包括上面的丰胸广告，都是腐蚀人类内心的毒药。

因此，我无法创作自述小说。我的想法不是无聊至极，就是与市场需求不符。把这些灵感转化成故事的尝试总是在坚持了几页之后以失败而告终。不过，在一个诡异的周末，我为一位杂志即将付印但是文章还没有找齐的编辑完成了三个自述故事。我写是因为我接受了这个任务，他刊登是因为他别无选择，而且我还要说，这笔钱来得并非轻而易举。

你需要多热爱某个类型的小说，才能在该领域成为一位成功的作家呢？假设你在某个周末找了一大堆哥特小说、男性探险小说或轻爱情小说来看，如果你必须逼迫自己才能看得下去，时刻压抑着把书扔出去的冲动；如果你得出的最终结论是“这玩意太垃圾了，我看不上”，那我认为你需要考虑一下其他类型。

另一方面，如果你认为尽管你知道自己读的不是《战争与和平》（*War and Peace*），但故事还算精彩；如果你的最终结论是“这并不是什么杰作，但也不算太糟，尽管不希望别人知道，但我承认我还挺喜欢的”。

这也许就是你的出发点。

还有其他的问题需要扪心自问。比如这个——通过作品获得回报对你来说有多重要？你最看重哪种回报？金钱、认可，还是看到自己的作品被出版就足够了？这三种回报并不是相互排斥的，而且我们之中的大多数人都希望将它们一网打尽——越多越好，谢谢——不过每个人都有自己最为看中的东西。

我十五六岁的时候，坚信成为作家是我来到这个星球的宿命，从来没有想过自己要写些什么。当时，我正忙着阅读大量的经典名著，斯坦贝克（Steinbeck）、海明威（Hemingway）、伍尔芙（Woolf）、

多斯·帕索斯（Dos Passos）、菲兹杰拉德（Fitzgerald）以及他们的朋友及亲属的作品，我非常确定我也会写出一部伟大的小说。

当然，我要先上大学，弄清伟大小说的构成要素。随后踏入真实世界，体验生活（其实我并不懂什么是体验生活，但我猜想一定包括纵情饮酒和做爱，放飞自我）。这段经历会成为意义非凡的人生章节，而我最终会从中提炼出有价值的作品。

这种方式无可厚非。不少重要的小说都是这样诞生的，它还自带额外的福利，哪怕最终你什么也没写，至少一路享受了足量的酒精和性爱。

不过，就我个人而言，我很快意识到成为伟大的小说家似乎有些遥不可及，我更能想象自己成为一名写作者。我并不那么在意艺术成就，也不指望富可敌国。我希望写点什么，然后看着它们得到出版。这并非高尚的动机，但确实是我的核心价值。

假设你的出发点与我类似。当然，你肯定也希望能为自己的作品感到骄傲，获得评论家的认可，让股票经纪人和会计争相成为你的代理人，但作为一个写作者，你的首要目标是出版自己的作品。

如果我说的没错，从类型小说起步是不错的选择，类型小说是一个相当宽泛的名称，包含各式各样的小说类别——主要是原创平装本（paperback original），它们可以被分成悬疑、冒险、爱情、哥特、科幻、历史传奇、西部等。这些类型小说也一直在经历改变；它们的命运起起伏伏，前一年可能还大受欢迎，第二年就成了市场毒药。

偶尔会出现特别成功的小说，蜂拥而至的模仿作品很快构成了全新的类别。在其他写作者开始模仿之前，凯尔·奥斯特特（Kyle Onstott）的作品《曼丁哥》（*Mandingo*）重印了一版又一版；与此同时，奴隶小说（Slave Novel）成为平装本小说的一个重要类别。类似的例

子还有世上最早的两部情色历史爱情小说——凯思琳·伍德威斯（Kathleen Woodiwiss）的《火焰与花朵》（*The Flame and the Flower*）和罗斯玛丽·罗杰斯（Rosemary Rogers）的《狂野的爱》（*Sweet Savage Love*），两部作品一经出版就极度畅销，一夜之间创造了一个新的销售类别。

有些作家可以在不同类别之间灵活切换，稳定地生产符合市场需求的作品。哥特小说热门的时候，他们就创作哥特小说；出版社需要战争小说或爱情故事时，他们就切换模式继续全力创作。一般来说，这些多面手在他们涉猎的每个领域都能达到最低要求，但也不会在某个领域特别优秀。他们称职却不走心。

仔细想来这并不奇怪。这些作家可谓专业称职，他们的作品也非粗制滥造之作。不过，在每一个领域都能完成质量相当的作品的写作者往往没有某一个特别擅长的类型。如果你也是这样全面型的创作者，找到一个特别吸引你的类型未尝不是一件好事。

决定创作什么小说的时候，你应该避开那些自己根本读不下去的作品，这一点我们已经明确了。然而，这句话反过来说并不成立。你特别喜欢阅读某一类别的作品并不代表你就适合创作此类作品。

以我为例，有一段时间我读了很多科幻小说。大多数科幻小说我都喜欢，尤其是那些写得好的。而且，我还常常与几位相当著名的科幻小说作家交往。我发现他们很好相处，幽默感十足，脑回路比较古怪。我很欣赏他们把灵感转化为故事的方式。

但是我写不出科幻小说。无论我读多少科幻小说，无论我多么喜欢那些作品，我的大脑都无法制造合格的科幻故事。阅读科幻小说时，我作为一名读者感到非常愉悦，但却不会感到“我也能写这样的故事。我也能想出这样的点子，从这几个方面扩充它。如果这样做，还能把它加工得更好。我发誓，这样的故事我也能写”。

多年来我读到了不少我喜欢的历史小说，一直以来我对历史也很有兴趣。有几年时间，我把不少业余时间都花在了阅读英国和爱尔兰历史上。结合兴趣与工作，尝试创作历史小说看似是一个很好的选择，我可以尝试创作一部主题或者背景与我阅读的书籍相关的小说。

然而，这对我来说是不可能的任务。尽管这令人不快，我还是必须承认我做研究时爱偷懒。既不喜欢，也不擅长。只有别无选择的时候，我才会强迫自己做一些研究，近几年我在这方面也取得了一些进步，渐渐告别胡编乱造，但是，让我创作一个需要大量学术研究的故事，对我来说依然是一种折磨。

除此之外，我不习惯描写发生在我所生活的时代之外的故事。我从来没有经历过那个时代，怎么会知道当时的人怎么说话呢？我要怎么写他们的对话呢？我要怎么知道生活在十八世纪的爱尔兰或者文艺复兴时期的意大利是什么样的感受呢？事实上，没人知道当时的人们如何说话感受如何，但这也无法让我得到安慰。为了完成作品，我必须相信我自己创造的虚拟现实。

这并不是说我只能以自己的经历为蓝本写作。我对当代南斯拉夫的了解可能不比我十八世纪爱尔兰多，但是在少量研究的基础上，我不假思索地把南斯拉夫设定成了好几部作品的故事发生地。我从来没有杀过人——至少截至目前还没有——但我写过大量有关杀人犯的内容。我从一个惯偷的角度写了一本书，对这个角色驾轻就熟，后来还把这个故事发展成了一个系列。我有好几部从女性的角度叙述的作品。我可以想象自己置身某些环境中的感受，但也有想象不出的时候，我想，这取决于个人对不同环境的了解程度。

简单来说，这取决于能否与作者产生共鸣。读者能否与角色产生共鸣是虚拟作品是否成功的重要标准之一。能否与作者产生共鸣则是你能否创作类似的作品决定因素。

我还记得我第一次与作者产生共鸣的经历。那是我大学一年级的暑假。我读了一册名为《丛林少年》（*The Jungle Kids*）的短篇小说选集。文集的作者是埃文·亨特（Evan Hunter），他刚刚因为《校园丛林》（*The Blackboard Jungle*）一书而声名鹊起——因此这本文集才叫类似的名字并且得到出版。书中的十几个故事都以叛逆的青少年为主人公，并且都曾在《追捕》杂志（*Manhunt*）上发表。读完之后，我与作者埃文·亨特，而不是书中的角色们，产生了共鸣。

读完全书之后，我的心情非常激动。亨特创作出版的作品质量上乘，我对他的作品充满尊敬与喜爱——更重要的是，我相信我也能像他那样创作。我认为自己有这样的能力，类似的情节和角色能够激发我的创作灵感。我也相信这值得尝试。

最终第一个刊载我创作的短篇小说的杂志确实是《追捕》，不过这是另外一个故事了。更重要的是，我创作的第一部长篇小说生发自我与另外一位作家产生的共鸣。

有了一年创作发表推理小说的经验之后，创作长篇小说的时机似乎已经到来。当时我在一家文学代理机构供职，一位高层同事建议我创作阿瓦隆出版社（Avalon）常常出版的那种轻爱情小说；因为稿酬毫无竞争力，新人容易在这一领域有所突破。我读了一部这一类型的作品，感觉和读自述小说时一模一样——根本读不下去，也清楚地知道我想不出好的点子，更别提把它写下来了。

我真正想写的是一部侦探小说。我读过几百本此类作品，非常喜欢这个类型，也屡次尝试创作自己的侦探小说。然而由于种种原因，我一直没能完成一部侦探小说。

那时我还读过大约十几本女同性恋主题的小说。这些以女性同性恋为主题的小说主题很敏感，在五十年代是一个小众又热门的领域。对这一群体的好奇和对获取相关信息的渴望是我阅读此类小说的动

机。当时我不认识任何一个女性同性恋者，对她们的了解也仅限于我在这些书中读到的内容和我在格林尼治村（Greenwich Village）布利克街（Bleecker Street）目睹的场景。

不知为何，我发现此类小说相当引人入胜，某天读完一本之后，我意识到自己也能写出这样的小说，或者说类似这样的小说。说不定还能超过我刚刚读完的作品。

打着做研究的旗号，我把手边能找到的女同性恋小说全部读了一遍。我自己作品的点点滴滴——角色、场景、背景的碎片——逐渐开始在我脑中汇集。一天，我早晨一醒来脑中就有了大概的情节，我立刻坐下来写出了两到三页的情节梗概。又酝酿了一个月之后，我花了两个星期一气呵成地完成了这部作品。

这部作品最终被当时这一领域的领头羊福西特出版社（Fawcett）出版，我就这样成了曾出版过长篇小说的写作者。我没有一夜成名，也没有突然意识到创作女同性恋小说是我的宿命；有意思的是，多年后我才第二次触碰这个主题。不过，和所有首次尝试创作长篇小说的写作者一样，在创作这部作品的过程中，我学到了很多，成功完成并出版一部作品的成就感令人振奋。

这种与作者产生共鸣，意识到自己有能力完成某类作品的经历不局限于类型小说。无论你为何想成为小说家，无论你想成为什么样的小说家，我所描述的过程是创作的出发点。

如果金钱是你前进的动力，而且你期待的不是循序渐进而是一夜暴富，你需要全方位地了解那些让作者成为富翁的作品。坚持阅读畅销小说，尤其是那些作品屡次登上畅销榜单的作家的小说，能让你大概了解什么样的作品有赚大钱的潜力。

有些作品登上畅销榜单凭运气。这些可能是因作者的优秀逐渐得到认可而粉丝暴增的类型小说。约翰·D. 麦克唐纳（John D. MacDon

ald) 和罗斯·麦克唐纳 (Ross Mac-Donald) 就属于此类。两人多年来一直创作优秀的硬汉悬疑小说, 不断累计忠实读者, 最终作品登上了畅销榜单。

还有一些畅销书以出众的文学成就吸引了广泛的读者, 最终登上了畅销榜单。E. L. 多克托罗 (E. L. Doctorow) 的《褴褛时代》 (*Ragtime*)、约翰·欧文 (John Irving) 的《盖普眼中的世界》 (*The World According to Garp*) 以及玛丽·戈登 (Mary Gordon) 的《终极代价》 (*Final Payments*) 都是典型的例子。也有很多非常著名的作家是畅销榜单的常客, 他们的成功与作品类型无关, 来自他们的地位和庞大的粉丝群体。约翰·厄普代克 (John Updike) 就是一个很好的例子。戈尔·维达尔 (Gore Vidal) 和约翰·契佛 (John Cheever) 也是如此。

其他登上畅销排行榜的作品都有一些常见于畅销书的特点——这个问题非常微妙, 因为我不认为畅销书是一种独立的小说类型。世上没有魔法模板, 不同的畅销书之间差别也很大。但通过熟读畅销书, 你会感受到它们的共同特点。

也许更重要的是, 你会发现自己偏爱一部分畅销书, 对另外一些则不怎么感冒。在阅读的过程中, 你会像刚才描述的一样与一本或者几本畅销书的作者产生共鸣。你会意识到自己也能创作这样的作品, 或者类似的作品。一旦产生这种共鸣, 你就能找到写作的方向, 以你最看重的回报为目标努力, 同时不牺牲你的文学偏好。

最后一点值得格外提出。

很多人相信, 只要有好的点子和完成作品的意志, 有才华的写作者就可以写出畅销的作品。不少写作者也是这么想的, 但最终的结果却不尽如人意。拥有大量畅销作品的作家在写作时不会特别在意读者的想法。他们不会刻意为了大众的喜好改变自己的想法。相反, 他们

依照自己的天性创作，将自己的特长发挥到极致，同时暗中期望自己的作品能够获奖或者成为博士论文研究的对象，诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell）曾经遗憾地感叹自己无法像毕加索一样画画，他们的成功源自发扬自己的个性。

少数作品的畅销充满讽刺意味。威廉·福克纳（William Faulkner）以一夜暴富为目标潦草创作了《圣殿》（*Sanctuary*）；尽管动机十分功利，作品的艺术水准并没有因此降低；《圣殿》的销量成绩确实不错，但它依然是典型的福克纳作品。另一方面，约翰·厄普代克创作《夫妇们》（*Couples*）多半也是为了赚钱。《夫妇们》确实非常畅销，但绝不是典型的厄普代克作品，很明显，作者本身与这部作品保持了距离。

我认识不少希望有朝一日登上畅销榜单的类型小说作者，在一个以金钱衡量成功与否的世界里，这非常自然。有些人轻松完成了这一飞跃，创作类型小说对于他们来说只是练手，抑或是他们已经成长到足以登上更大的舞台了——因为这样或那样的原因，他们的作品取得了成功。也有人注定与这样的成功无缘，产生这样的愿望本身就不够明智。这样完成的作品，往往作者和读者都不满意，在商业上和艺术上都毫无建树。彼得原理（Peter Principle）^①似乎也适用于文学领域，我们不断拓展自己的创作疆域，直到进入无法驾驭的领域。

很不幸，我所说的一切都是现实，都是我以身试法得来的教训。经历失败后我得出的结论是，只有全力以赴，心无杂念，才能发挥出最高水平。恰恰是这样创作的作品在商业上和艺术上最为成功。

这事关写作者的道义，我想并不难理解。

如果我不想写类型小说呢？我想写一部严肃的主流小说。但我不知道具体要写什么。背景、情节和人物，我都还没有想好。但我确定我想创作一部主流小说。我应该怎么开始呢？

你可能还没有准备好。

慢慢来。多读你欣赏的作品，寻找那些让你与作者产生共鸣的故事。你无须刻意模仿你读过的故事，但寻找有共鸣的作者并从作者的角度阅读的过程，会促使你的潜意识开始构思属于你的故事。

或早或晚，你将会收获灵感——它们来自你的背景和经历、你的想象和埋藏在你心中的素材库。一旦时机成熟，灵感自然就会到来。在此之前，催不来也急不得。

多年前我曾在台球桌上听到过这样一条建议：“选那些好打的球。把难打的留给富二代。”

尽管这条诀窍来自台球桌，同样的逻辑也适用于商业出版市场。某些类型的小说比其他作品更加畅销，这只能说明这种类型的销售门槛比其他作品低，并不代表这个领域有更多的好作品。

出版业热衷于追逐潮流，并常常为这种盲目付出代价。约翰·勒卡雷（John Le Carré）和伊恩·弗莱明（Ian Fleming）在商业上大获成功之后，出版社开始四处寻找其他的间谍小说。读者对类似的小说热情高涨，其他作家——莱恩·戴顿（Len Deighton）、亚当·霍尔（Adam Hall）等——在这一领域创作出了优秀的作品，得到了出版社和读者的认可并最终取得了成功。

因为市场对此类作品的饥渴，并不喜欢这一领域的作者也开始创作间谍小说，尽管为了赶时髦而蜂拥而至的读者已经疲态初现，不少质量堪忧的作品还是得到了出版。连续好几个月，间谍小说是最畅销的商品，然而一夜之间，想卖一本出去都很困难（那些喜欢这一类型的核心读者经历了新书多到读不完的几个月之后，突然无书可读）。

显然，时机对一本书的销量是有影响的。我不会建议你奋不顾身地投身最近的热潮：你的作品完成之后，曾经流行的类型很有可能已

经沦为明日黄花，由于类型过时，你的作品的出版也会变得举步维艰。

不过，选择一个相对比较流行的类型是有一定道理的。年复一年，总有一些类型的小说比其他作品更加畅销，这些类别是新手的理想出发点。五十年之前，软情色小说——现在被称为二十世纪中叶情色小说（midcentury erotica）——非常适合刚刚起步的新人作家。

晚些时候，我们会检视个人出版带来的新机遇，创作有人愿意出版的书并非当今写作者的唯一选择，即便得不到商业出版社的认可，一部作品也有希望与欣赏它的读者见面。不过现在我们暂时假设你希望有人愿意出版你的作品，而且是一次性买断而非版税分成。

你的表达必须发自内心。请让我再重复一遍，尽管这理应是毋庸置疑的真理。去实体或者网络书店的书架上尽情浏览，你会找到既能让你享受创作过程又能打动出版社的灵感的。

① 彼得原理是美国学者劳伦斯·彼得（Dr. Laurence Peter）在对组织中人员晋升的相关现象研究后得出的一个结论：在各种组织中，由于习惯于对在某个等级上称职的人员进行晋升提拔，因而雇员总是趋向于被晋升到其不称职的地位。

第三章

阅读、研究、分析

假设你已经找到适合自己创作的小说类型。也许是甜蜜狂野的爱情小说，也许是大量枪战情节的西部小说，你不知道这样的小说会不会成为你毕生的事业，但你相信它们值得尝试。你很喜欢阅读这样的小说，也能想象自己创作类似的作品。你了解自己，知道创作此类作品可以发挥你的特长。

现在你该做些什么呢？

也许你已经可以坐在打字机前开始工作了。也许关于作品的方方面面——情节、人物等，你都已经构思好了。如果的确如此，坐下来开始打字吧。作品最终是否能够取得成功取决于你作为作者是否足够成熟，但是无论如何，在这个过程中你都会学到很多。

不过，在开始写作之前再做一点准备可能会让你事半功倍。正式开始写作之前，你可以通过大量阅读，完全沉浸在某个类型的作品之中，对这个领域进行细致的分析。分析的过程会加深你对该领域小说成功因素的理解，也会无形之中训练你的大脑，将其提升为给类似的作品寻找灵感、提供想法、发展故事的能力。

我认为“市场分析（market analysis）”是对这个过程最好的形容，但我又对这个名词有些抵触。它太缺乏人情味了，似乎在暗示运用哈佛商学院的个案研究方法就能写出畅销的哥特小说。别忘了，我们讨论的可是写作。一种创造性的活动。我们是艺术家。市场分析适合在华尔街的写字楼里进行，不适合格林尼治村的屋塔房。

另外，这里我提到的分析主要针对的是作品本身，而不是市场。我们研究的对象是小说，我们的目标是分析其为何出色，而不是研究是什么说服了出版社对其进行出版，吸引了一些读者为它买单。

好了。随你怎么称呼，我愿意试一试。首先该做些什么呢？

好问题。

正如之前所说，你需要开始阅读。

当你选择某一类型的作品开始创作时，选择标准之一是，阅读这类小说对你来说至少是一种愉快的体验。这很重要，因为你马上就要投身书海了。还好，你多半本身就有日常阅读的习惯。大多数想要写作的人都是这样，尤其是那些成功的作家。有些人随着时间的推移，阅读小说的数量会下降，不少写作者在进行创作时会避免阅读他人的作品，但我很少遇到不喜欢阅读的写作者。

因此，早在选择某个领域并开始创作之前，你可能已经读过不少这一类型的作品了。比如，在我尝试创作悬疑小说之前，就读过不少此类作品。另一方面，在创作机会到来之前，我没怎么读过软情色小说。当时这个类型初见雏形，读过的人还不多。

此前的阅读经历并不重要。无论如何，你都要舍弃普通读者的身份，从作者的角度去重新阅读。

我第一次进行这样的阅读是在刚刚开始为侦探小说杂志供稿的时候，这种分析对短篇小说和长篇小说同样适用。首次成功在《追捕》

（*Manhunt*）杂志上发表短篇小说之后，我计划拿出前无古人后无来者的决心，把这本杂志以及市面上其他的侦探小说杂志都研究个透。市面上这一类的杂志只要一上架我就去买。我也经常造访卖过期杂志的店铺，把还能买到的这一领域顶尖杂志的每一期都收入囊中。我在钱包里随身携带这些杂志的清单，避免一不小心买重了，把买到的杂志搬回家之后，我把它们整整齐齐地码放在我的书架上。每天晚上下班之后，我在家一本接一本地看杂志，把每一册都从头到尾通读一遍。

请注意，我并没有学到任何公式。我不认为世上存在这种东西。我所得到的，是对侦探小说丰富多彩的形式有了基本的概念，大概了解了决定故事成败的要素，这个过程是潜移默化的，很难用言语解释清楚。

所以说我要读上百本长篇小说？岂不是这辈子都耗在图书馆了。

你不用像我当年读短篇小说一样读那么多长篇小说。多花几年时间，你可能会渐渐读完几百部作品——我认为哪怕已经在某一领域小有建树，也一定要坚持阅读这一类型的作品。不过别忘了短篇小说和长篇小说之间的区别。短篇小说作者需要不断构思新的创意。另一方面，长篇小说写作者不需要不停地提出新想法，但必须更在意如何将一个想法扩充成长篇故事。

所以不用读太多长篇小说。首次尝试创作之前，读八本、十本或者十二本左右就足够了。但是被动阅读是不够的，必须对它们进行分析，找到它们成功的要素。

如何分析呢？

假设你决定创作一部哥特小说。做出这个决定之前，你可能已经读过不少这种小说了，也可能对这个类型相对比较陌生；也许你对哥特小说一见钟情，只读了一本就觉得非常适合自己。无论如何，为了开始分析哥特小说，你手边必须至少有六本此类小说。你可以选择自

己最喜欢的作品，或者去趟报摊买点新的回来。我建议你选择六位不同作者的作品，老手和新人的作品都看一看，不过这并不是必需的。我曾经听说过一位作家把多萝西·丹尼尔斯（Dorothy Daniels）的哥特小说奉为《圣经》的故事。最终，据出版其作品的编辑说，他创作的作品堪称二流的多萝西·丹尼尔斯作品。哪怕与丹尼尔斯比还稍逊一筹，他的作品有畅销的潜力，也确实卖得不错。

我不推荐这种特别集中的阅读。尽管这样读书没什么不好，但难以激发个人写作的潜力。这种市场分析的目的是信息整合，而非机械的模仿。通过细细消化一类作品、大概掌握这一领域的规则，写作者可以在遵循基本原则的基础上，创作自己的小说。

这些都是理论。我们说实际的。六本合适的哥特小说已经买好，接下来该怎么做？

第一步，开始读。一本接着一本，中间不要穿插其他书籍。不要急于求成。忘掉你上过的任何速读课程。如果你有略读的习惯也请尽量克服。慢一点。发生了什么、谁是大反派、女主角最终有没有保住房子都不是重点。你要留意作者的一举一动，囫圇吞枣会错过这些细节。

用心慢慢阅读是我多年来慢慢修得的技能，与我作为写作者的成长密切相关。入行之前以及刚刚开始写作的时候，我读书很快。从写作者的角度阅读的经历越多，我阅读的速度就越从容。

从容不迫地读完所有作品之后，就可以开始对它们进行拆解和分析了。首先，尝试用几句话概括全书的大概内容，比如：

一个年轻寡妇受雇来到德文郡（Devon）的荒野中为一家
人登记古董家具。同样受雇于这家人的司机兼勤杂工警告她
此地不宜久留，她感觉他似乎在密谋什么。她被家中的少爷

同时也是继承人所吸引，这位少爷的妻子在顶楼的一间卧室里因肺病和咳嗽而倍受折磨。结果，她发现这位少爷用复制品偷梁换柱，把之前的家具都卖掉了，还在长期毒害他的妻子。识破真相之后，女主角险些被他谋害，幸好有勤杂工英雄救美，而勤杂工的真实身份是多赛特伯爵（Earl of Dorset）的小儿子……

你应该明白我想表达什么了。我本身不写哥特小说，因此没有必要为了举个情节梗概的例子绞尽脑汁，浪费我的想象力。对六部小说分别进行概括。长短并不重要，这些剧情梗概不会有第二个读者。这么做是为了把繁复的小说简化成一百字左右、便于理解的段落。

这种方法也适用于分析短篇小说。概括十几部短篇小说的情节梗概——去除作者在语言、对话和人物塑造上的“花架子”，把故事简化到最基本的情节——对短篇小说创作者也有好处。“广撒网”没有必要，未来的小说家们可以通过深度研究学到更多。

我并不是说你要像古生物学家观察恐龙化石一样把这些情节梗概翻来覆去看上很多遍。你真正需要做的是，把你概括过的书再梳理一遍，这一次写出每一章的大纲。用几句话概括这一章的主要情节。还是以我们虚构的哥特小说为例：

第一章——艾伦（Ellen）来到格雷斯托克斯（Greystokes）。利亚姆（Liam）在火车站接她，告诉她盆栽棚有鬼的传说。哈里伯顿太太（Mrs. Hallburton）对她进行了面试，向她介绍了未来的职责，并把她领到了房间。她刚在自己的床上躺下，就听见一个女人在楼上咳嗽和哭泣的声音。

第二章——倒序。咳嗽声让她想起了丈夫的去世。她回忆了两人的相遇，恋爱时的温存时刻，罹患疾病的不幸和他

临终前的日子。她回忆起自己立志坚强活下去，以及让她来到格雷斯托克斯的一系列事件。

第三章——第一天的晚餐。她与蒂雷尔·哈里伯顿（Tirrell Hallburton）相遇，在楼上咳嗽的正是他的妻子。饭后她去阁楼看望了身患重疾的格蕾莎（Glacia）。格蕾莎对她说死神即将到来：“很快就会有人死去——小心是你！”艾伦离开了阁楼，她确信格蕾莎预感到了自己命不久矣。

也许我还是应该把这个故事写出来。尽管这并非我的本意，故事似乎越来越有声有色了。

我想整个过程你应该大概已经明白了。梗概的详略程度完全取决于你——为自己的作品写大纲的时候也是如此。这些故事梗概，和你为自己的作品写的大纲一样，只是工具而已。你会利用它们去了解或者构想一部小说。

和短篇小说相比，长篇小说虽然写起来容易，却因为我们已经讨论过的种种原因难以写好。长篇小说的情节非常复杂，结构难以辨别。情节梗概不仅能让我们理顺这些作品的大概内容，还能展现它们的结构和组成故事的零部件。简化到情节大纲的小说就像是冬日的森林：枝繁叶茂时肉眼只能看到一片绿色，树叶落尽之后每一棵树都清晰可见。

再次强调，情节梗概的详略完全取决于你。我的看法是越完整越好，可以对所有的场景一一进行概括。撰写这种情节梗概时无须进行任何解释——比如角色做出某种行为的原因或者他们的感受，而只要把所发生的一切都记录下来，把独立的场景梳理出来即可。

这样你可以把一部小说看成一系列场景的集合。为了创作小说，或是理解小说的构造，这么做并不是必须的，但我认为是有帮助的。

这对写你自己作品的提纲更有帮助。这一点我们会在第六章详细讨论；可以说，概括他人的作品是大纲写作的最佳练习。

问题——大量阅读、对情节进行分析这些枯燥的功课会不会扼杀创造力？我感觉自己好像不是在创作，而是在复制以前的作品。

事实并非如此。不过这种担忧是完全合理的。曾有年轻的写作者向我解释，为了不受现有作品的影响，他们创作时完全不读其他小说。“天生的创造力”是他们常常提到的概念。然而这些作者最终常常因为不清楚领域内已经被用烂的套路，写出俗套的作品。一位与世隔绝的部落成员在一九八二年独立发明了自行车确实创造力惊人，但世人不会为他的发现而欣喜若狂的。

我所提倡的这种大纲提炼不会扼杀创造力。至少正常情况下不会。如果这里借一个角色，那里抄一段情节，故事背景再借鉴一点，依靠拼凑以前读过的小说的“碎尸块”大概也能完成一部小说。但这与我们的初衷事与愿违，恐怕也制造不出文学上或者商业上的作品。我们的目标是熟悉某一类型作品的套路，激发你的潜意识在情节和人物方面生成适合这种类型的想法，让我们的大脑形成这样的思维模式。

下面这一段一九七八年十二月二十四日刊登在《纽约时报书评》杂志 (*New York Times Book Review*) 上的采访稿是我能找到的对这种方法最好的背书。采访者是史蒂夫·奥尼 (Steve Oney)；被采访的是著名作家哈里·克鲁斯 (Harry Crews)，克鲁斯著有《巨蟒盛宴》 (*A Feast of Snake*) 以及众多以想象力丰富、极具原创性、技艺精湛而著称的小说。

问：接触文学作品不多的人如何学习写作？

答：真正教会我如何创作小说的是大学毕业之后把格雷厄姆·格林（Graham Greene）的《恋情的终结》（*The End of the Affair*）彻底吃透的经历。那时我和妻子在佛罗里达州杰克逊维尔（Jacksonville）住在一个小房车里，当时我在教初一……那一年我写出了一部小说，我是这样做的：我对《恋情的终结》进行了全方位的数字分析。我整理了其中角色的数量，整个故事跨越多长时间——这很难弄清，因为小说中除了正在发生的情节还有发生在过去的事情。我统计了书中出现了多少个城市，多少间房间，高潮发生在什么地方，格雷厄姆花了多长时间为高潮做铺垫。

还有很多其他内容都被我转化成了数字。那本书被我翻到破破烂烂，几近散架。然后我决定：“我也要写一部小说，就用他这些招数。”我知道我即将浪费——其实并不是真的浪费——一年时间。我也知道我的作品会是一部呆板的、不具可读性的作品。但我想知道格雷厄姆到底是怎么做到的。因此，我开始创作自己的小说，房间的数量、场景转换的次数都要和格雷厄姆一样。我知道这不会是一部优秀的小说。但在这一过程中，我学到了很多有关小说、小说创作以及时间和地点的重要性的内容——格雷厄姆对时间和地点非常重视。这比任何课程以及我此前做过的任何事情都更有效果。我真的把那本书彻底吃透了。我就是这样学习写作的。

我相信克鲁斯介绍的方法一定如他描述的一般有效。我不知道自己能不能依照这样的程序写一本书，也不知道我有没有毅力在明知最终的作品卖不出去的情况下完成一部小说，但我相信这一过程一定极具教育意义。即使不完整地模仿小说，写作者也可以通过克鲁斯描述的第一阶段——拆解自己欣赏的小说，把它转化成数字，学习其他作

家是如何处理时间、地点、行动和节奏的——去提高自己对小说是什么以及如何写才奏效的理解。

回到几页之前你提出的问题，显然克鲁斯的方法在创作这部模仿小说时扼杀了他的创造力。然而，发挥创意并不是他的目的，他所追求的是提高技艺——他想知道好的小说为何成功，因此对一部优秀的小说首先进行拆解，然后再拼合起来。而且，你将要分析的不是一本，而是六本不同的作品，这些作品可能有这一类型的共同特征，但相互之间仍然差异很大。而你的作品会在保持自己个性的基础上，吸取它们身上让读者满意的特质。这并非对创意的扼杀，而是为你的作品构建适合的创作空间并对其进行合理的润色。

归纳大纲听起来像是公共事业振兴署（WPA）的项目。我能理解大量阅读有助于了解市场，但我不喜欢做漫无目的的工作。非得这么做吗？

当然不是。

我认为像我描述的这样去归纳他人作品的剧情梗概，能够帮助写作者迅速有效地了解一种类型的小说及其成功的因素。但这不是唯一的方式，开始小说创作前也不是必须这么做。如果你觉得这非常乏味，对你的创作会起相反的效果，那就干脆地放弃吧。

实际上，你甚至也不需要在你选择的领域内广泛阅读。创作一部小说唯一不可或缺的步骤是坐下来写作。有些人从我介绍等准备工作中获益良多。有些人不做这些准备也可以写作。

不过我不认为归纳剧情梗概是无用功或者浪费时间。相反，我倾向于认为它会帮助大部分人节约时间——节约改正错误以及返工的时间，只要事先好好准备，这些都是可以避免的。

不过，选择适合你的方法。到头来这才是最重要的。

很多年过去了，但我并不想对这一章做太大改动。想要学习小说创作的原理，阅读仍是最好的办法，如果把哥特小说替换成穿越僵尸小说，这一章就完全跟得上现在的潮流。

不过，我还是要对自己的两段不同经历进行一下对比：创作《奇爱方程》[*Strange are the Ways of Love*，以笔名莱斯利·埃文斯（Lesley Evans）出版]之前，我对女同性恋小说做了大量的分析，而创作《卡拉》[*Carla*，以笔名谢尔登·洛德（Sheldon Lord）出版]之前，我对二十世纪中叶情色小说只做了粗略的了解。

《奇爱方程》是我最早创作的一部小说，在把我所能找到的女同主题作品全都读过一遍之后——还包括玛丽亚恩·米克（Maryjane Meaker）以笔名安·阿尔德里奇（Ann Aldrich）发表的非虚构作品——一天早晨醒来之后，我脑中突然就有了人物和情节，立刻就写出了每一章的故事梗概。几周之后我又有时间继续创作，很快就完成了整个故事。我把手稿寄给了我的代理人，他又寄给了福西特出版社（Fawcett Publications）旗下克莱斯图书（Crest Books）的一位编辑，这家出版社对女同性恋主题的小说非常友好，曾出版过安·班农（Ann Bannon）和玛丽亚恩·米克的作品（最近，我结识了这两位非凡的女性，听到安将我们三个称为“最后的经典女同小说作家”，我的心情不是一般的雀跃）。

《卡拉》的诞生完全不同。《奇爱方程》被交给克莱斯图书的编辑之后，我的代理人给我留言。“希望你了解，”他说，“并且会写情色小说。”他告诉我曾在阿奇漫画（Archie Comics）供职的哈里·肖特（Harry Shorter）开设了一家名叫米德伍德塔尔图书（Midwood Tower Books）的新出版社，并且有意出版情色小说，而灯塔图书（Beacon Books）出版的作品就是最好的范例。

我出门买了好几本奥里·希特（Orrie Hitt）的书，灯塔图书经常出版他的作品。不过还没读完他的作品，我就知道要写些什么以及

怎么写了。我完成了三章的内容以及粗略的大纲，并把它们发给了我的代理人，随后继续创作，不久之后，肖特认可了我提交的内容，与我签订了合同。

十个月之后，我为米德伍德创作了五到六部作品，也为克莱斯完成了《奇爱方程》的修改。米德伍德取得了巨大的成功，以至于另外一家出版社——床头柜图书（Nightstand Books）的威廉·哈姆林（William Hamling）也开始关注这一领域，他所做的第一件事就是委托我每月为他们创作一部作品。谢尔登·洛德继续与米德伍德合作——最终也在灯塔图书出版作品。安德鲁·肖（Andrew Shaw）隶属于床头柜图书。而我从中大赚了一笔。

我赶上了好时机，进入了恰好擅长的新兴领域。只用了一年时间，我就成了可以用稿费养家糊口的职业小说家，此后也一直以写作为生。

为了成为下一个谢尔登·洛德或者安德鲁·肖，我做了什么研究？你大概也看出来了，其实很少，我读了奥里·希特的几部小说之后，就相信自己至少能够写出与之不相上下的作品。所以大量阅读以及市场研究到底重不重要呢？

我们可以从另外一个角度考虑这个问题。如果没有读那些女同性恋小说，我就写不出《奇爱方程》：通过吸收它们的内容，我学会了辨别什么加分什么减分，正是这些心得孕育了《奇爱方程》的情节和人物。如果没有通过《奇爱方程》赢得代理人的认可，你觉得他会给我为哈里·肖特创作的机会吗？之前他只知道我会写短篇小说，直到把《奇爱方程》放在他桌上，我才成功向他证明我也能写长篇小说。

第四章

设计情节

“你的灵感从何而来？”是作家们经常被问到的一个问题。这个问题老套至极令人厌烦，而且还想当然地默认只要有好的灵感，就能成为优秀的作家。把灵感转化为作品的过程——不就是打字吗？

显然不是这样。否则每分钟我都能用打字机写出六七十字，而不是一天才挤出四到五页。

尽管长篇小说没有短篇小说那么注重灵感，但好的点子也非常重要。

有些作家的作品哪怕没有明确的主题也没有关系。比如说《芬尼根的守灵夜》（*Finnegan's Wake*）的故事情节就不重要。对于大部分写作者来说，明确的总体构思是创作的基础。如何得到灵感，如何将灵感扩充为精彩的情节是我们需要关心的问题。

我相信灵感难以强求。它来自我们的潜意识，发酵自我们脑中昏暗混沌的角落。时机成熟之时，创作的灵感自然会出现在写作者脑中，成为他作品的基础。

灵感的产生并不怎么受我们控制。我当然想主导这一过程，也不是没有尝试过。但我逐渐发现，用木板敲自己的脑袋是敲不出灵感的。

这并不是说写作者无法促进灵感的产生。请注意，我的主张是时机成熟时，灵感自然会降临。

期待灵感来临的时候，我所能做的就是确保条件成熟。然后我可以放飞自我，像摘梅子一样挑选脑中涌现的灵感了。

这说得有点太笼统了，可以更具体一点吗？要怎么确保时机成熟呢？

完全可以详细解释。此前的准备工作，其实已经是在为灵感的到来创造条件了。之前我们提到的阅读、研究和分析的功效之一就是激发灵感。我们对这些作品进行沉浸式的深度阅读，把它们彻底研究透，做到烂熟于心之后，我们的大脑会对有用的情节素材进行处理。

我们可以做的还有很多。比如：

多留心。生活中随处可见的小事串联起来就有可能汇集成写作的灵感。只要留心，每天每个人看到、听到、读到的东西都是灵感素材库的一部分。

六十年代，我在一本新闻杂志上看到了一篇关于睡眠的文章。我学到了很多事情，大部分最终都忘记了，只有一个小细节给我留下了深刻的印象——根据医学文献的记录，有些人完全不用睡觉。他们可以正常生活，处于永久失眠的状态，但并不是长期处于极端疲惫的状态。

还好我读到这里的时候没有打瞌睡。我把它存在脑子里，准备在参加鸡尾酒会的时候用作谈资，当时的我做梦也不会想到，自己日后

会以一个名叫埃文·谭纳（Evan Tanner）的人物为主人公创作七部小说，他的睡眠中枢在朝鲜战争中受到了损伤。

读过那篇文章的几百万人大多都没有以不眠之人为主角写过小说。同样，我接触的各类信息也有很多有扩充成角色、背景或者情节的潜力，但最终并没有被我用在作品中。其中的区别在于某些信息恰好击中了我的痛点。我的潜意识想要对它进行加工，把它储存在之前提到的昏暗混沌的角落进行发酵。我对谭纳这个角色的设定，很大程度上取决于我的性格——这一点我们会在后面有关角色塑造的章节中进行详细讨论。决定谭纳故事走向的主要有两个原因。

首先，我天生对悬疑小说感兴趣，也一直在学习如何创作悬疑小说。第二点则涉及另外一条重要原则：

二加二大于五。情节设计是一个增效的过程。整体的价值远大于部分的和。写作者在已知某些信息、轶事、观念、概念的基础上，发现了另外一则看似毫不相关的信息或者轶事，尝试对它做各式各样的处理，像孩子一样各种摆弄，看是否能与之前的内容整合在一起。

继续说谭纳的故事。与那本新闻杂志相遇三年之后的一个夜晚，我见到了一位刚刚从土耳其回来的钱币学记者，在此前的几年里，他经营着一桩危险的生意，从土耳其走私古钱币和罗马玻璃。他给我讲了很多故事，其中之一是关于一批金币被藏在巴勒克西尔（Balekisir）一幢房子的门廊下的传闻，据说在战争期间，亚美尼亚人把财宝藏在了那里。他和几位同事根据幸存者的描述找到了这幢房子，趁月黑风高挖开了门廊，确认那里确实藏过金币，但几十年前金币已经被人挖走了。

永久失眠的人物并非一直在我脑中盘旋，等着适合他的情节出现。但是他一定一直在我的潜意识里，与这位记者见面之后不久，我

就开始了一部小说的创作，剧情是一位睡眠中枢被弹片破坏的主人公前往土耳其寻找传说中的亚美尼亚金币。

《无眠盗贼》（*The Thief Who Couldn't Sleep*）最终由福西特出版社出版。而我为了以谭纳为主人公创作更多的小说，一度只要拿起报纸就能找到可以用得上的内容。谭纳支持已经失势的政治运动和领土收复主义运动——当时《纽约时报》每天第一版的稿件都是我的创作素材。发现媒体新闻之后考虑如何加以利用还涉及另外一条原则：

注意你的搜索目标。这里有一个几周以前刚刚发生的例子。当时我和很多人在一起，一位女士抱怨她和楼上的邻居有矛盾。她楼上住着一个酒鬼，每隔一段时间就会把广播的音量开到最大，然后离开公寓或者醉倒在地不省人事。由于无法和他沟通，广播整夜不关，这位女士整晚不得安宁，心情也愈发焦虑。

大家给她提供了各种各样的建议——报警、强行开门、向房东投诉等等。“拿上手电筒，”我对她说，“去地下室找到保险丝盒，把他公寓的保险丝割断。断他的电，让他没法胡闹。”

我不知道她有没有采纳我的建议。这是她的难题，轮不到我来决定。但是话题转换之后，我开始思考一个重要的问题，走神了好一阵子。我意识到提出割保险丝的建议可能和我经常从盗贼的角度创作小说有关；无论是好是坏，这已经成为我的思维定式。想到这里，我意识到我的盗贼主人公伯尼·罗登拔如果半夜接到朋友的求助电话，也一定会给他同样的建议。

随后，因为已经养成了继续挖掘的思考习惯，我问了自己一个问题：如果因为某种原因，他的朋友无法剪断保险丝或者接触不到保险丝盒，伯尼会怎么做呢？比如纽约就有不少公寓的保险丝盒是在公寓内部的。假设伯尼的助手卡罗琳·凯泽（Carolyn Kaiser）半夜因为

广播太吵打电话求助，伯尼为了帮助朋友拿起了他的作案工具，发挥特长，潜入邻居的公寓计划把广播关闭，结果客厅的地板上躺着一具尸体，然后……

我不确定最终会不会使用这个素材。不过通过几分钟的思考，我成功构思出了一个小说开头。这不是完整的情节，不足以让我坐下来开始创作。现在我也不想再写一部以伯尼为主人公的作品，在未来的六到八个月都没有类似的计划。到真正创作的时候，如果我还是我，而且还在持续搜集素材，一定又积累了不少零碎的信息和想法，届时，我会放飞想象力，尝试不同的组合方式，如果二加二等于五的话，说不定就可以完成一本书了。

保持清醒。很久以前我就听说过作家二十四小时都在工作的说法，醒着的每一分每一秒都在考虑各种概念和可能性，睡着的时候大脑其实也在不知不觉中进行类似的活动。一开始我很喜欢这个理论——如果我当时的妻子对我每天只在打字机前工作两个小时，或者干脆完全不工作，一下午都泡在附近的台球场里有什么意见的话，这是非常有力的反驳。但当时我其实并不认可这种理论。

现在我的想法改变了，不过还是有一个前提。我相信我们可以二十四小时工作。当然不这么做也没有问题，但这会严重影响写作者的发展。

很多写作者用酒精和毒品激发灵感。一开始这似乎确实有效：大脑在反常的化学物质的刺激下跳出原有的通路，开创出全新的天地。同样，有很多作家在刚刚起步的时候会发现，宿醉之后，尽管身体不适，大脑却十分活跃。逐渐脱离此类物质的影响似乎也是一个激发灵感的过程。

而且，这些作家也常用酒精和毒品来放松，在结束一天的工作之后，清空一直在高速运转的大脑。这其实不是真正的放松，而是失

忆，是在夜晚系统性地关闭了思考和感觉器官。有些人逐渐酗酒或吸毒成瘾——不幸的是我们这一行有很多人最终都落得如此下场——人生遭到了毁灭性的破坏。陷入一种没有毒品或者酒精就没法工作的状态，然后再恶化成无论有没有酒精和毒品都无法工作。酒精和毒品提前葬送了太多成功作家的事业，也将不少有潜力的写作者扼杀在了摇篮之中。

建议酗酒的作家不要喝酒，和建议糖尿病人不要大量摄入糖分一样，不是什么革命性的建议。不过我认为哪怕对于没有酗酒或者吸毒成瘾的作家来说，大量的酒精和毒品也是有害的，会让大脑停机。

多年来结束一天的工作之后我都要喝一杯，认为这能帮我放松。确实，这能让我暂时忘掉工作。这正是我想要的结果；离开打字机时，我觉得应该暂时把工作抛到脑后。

但这并不适合创作，尤其是小说创作。小说创作是一个自然的过程，无论去哪里，心中都会想着作品。从一天的工作结束到第二天的工作开始之前的这段时间，我们的大脑会有意识无意识地对信息进行处理，让我们能在继续写作时发挥更大的创造性。我们可以利用这个间隔让大脑得到休息，但让大脑完全停止运转是有损我们的创造力的。后面我们会说到每天创作的重要性。这也与时刻沉浸在创作中的理念有关。长期中断写作会打断这种连贯性，大量饮酒或吸毒带来的意识、注意力或者认知中断也是这样。

最近大麻被誉为激发灵感的神器，据说不会上瘾，对身体也没有伤害。无论会不会上瘾，对身体有没有伤害，我认为大麻可以激发灵感的说法多半只是一种错觉。吸完大麻之后，哪怕取得了重大的突破，第二天早晨灵感也会像烟雾一样彻底散去，无影无踪。要想通过大麻进行创作，得还能记得，不忘记那些奇思妙想才行……

确实有人这么做了。有人事先准备好了纸和笔，立志在忘记之前把他的奇思妙想记录下来。他第二天早晨醒来，记得自己想到了一个非常棒的主意，而且还成功地记录了下来。这想法可能没法一下揭开宇宙的奥妙，但绝对极具爆炸性。他开始寻找自己的笔记，最终在床头柜上找到了笔记本，上面写着：“房间里有奇怪的味道。”

是否抽烟、喝酒或者使用药物以及如何控制这些东西的摄入量完全取决于个人。如果你选择摄入大量酒精和毒品，我建议你在完成一部作品和开始新的创作间歇这样做，不要一边创作一边喝酒或吸毒。还有，如果你完成的作品恰好还不错，你应该庆幸自己没有酒精或毒品影响，而不是将成功归功于它们。

求知若饥。有一段时间，我的一位朋友和另外几位悬疑小说作家一同参加了一个电视脱口秀节目，米基·斯皮兰（Mickey Spillane）也是其中之一。节目结束之后，斯皮兰表示他们遗漏了最重要的话题。“我们没有提到钱的问题。”他说。

斯皮兰表示他曾在南卡罗来纳州的一座离岛上住过好几年，每天游泳、晒日光浴、一连几个小时在沙滩上散步。“每隔一段时间我就会想，开始写一本书应该不错。”他说，“我觉得这样能让我的思维保持敏捷，写作的过程应该也会很愉快。但是我连一个故事都没有想出来。我静坐又静坐，连走好几英里^①，都没有任何灵感。”

“一天我的会计给我打了一个电话，他说钱有点紧张了。问题并不严重，但我应该开始想办法增加收入了。然后，灵感一下就来了。”

有钱能使鬼推磨。我们心目中单纯的创作背后往往是金钱在驱动。但我完全不认为经历经济危机是产生写作灵感的必要条件。就我的经历来说，严重的经济危机会让我整天为之焦虑，无暇顾及其他，最终陷入恶性循环，几乎无法创作。金钱不是创作的唯一动力，否则

有钱的作家就无法继续制造好作品了。对于像詹姆斯·米契纳这样长期出版畅销书然后把稿费捐出去的人来说，写作显然不是为了发家致富。

不过他肯定有他的动力。无论是为了获取财富、他人的认可，还是为了证明人生并非毫无价值，总有一种渴求在驱动着我们创作。继续用发酵过程做比喻，这种渴求是让我们潜意识中储存的信息开始发生化学反应的酵母。

只要不忘这种渴求，发酵就会持续进行——能够打动我们的灵感就会不停地浮现。

我想补充一下，外界的反映会对写作者后面的创作产生影响。

举个例子：我的老朋友和同事，已经去世的唐纳德·E. 韦斯特拉克（Donald E. Westlake）在六十年代中期一下子构思了好几部短篇爱情小说（这可能与当时他本人的感情生活不太稳定有关，但这并不重要）。他一个接一个完成了三到四篇，随后把这些作品寄给了他的代理人。他的代理人十分看好这些作品，向《红皮书》（*Redbook*）、《时尚》（*Cosmopolitan*）、《花花公子》和《星期六晚邮报》（*Saturday Evening Post*）等杂志投稿。所有编辑读了之后都给出了积极的评价，但没有一个愿意掏钱买下，这批作品没有一篇得到出版。

唐的灵感消失了。他并不后悔完成了那几篇作品，即便无法保证一定成功，也不介意继续创作类似的故事，但是他潜意识中的灵感工厂对情况进行分析之后，决定放弃。显然，如果之前的作品能有一两篇被发表，唐的灵感就不会枯竭。由于一篇也没卖出去，唐也就不再有新想法了。

另一方面，再看瓦尔特·莫斯利（Walter Mosley）的故事。一九九〇年成功出版第一本侦探小说《蓝衣魔鬼》（*Devil in a Blue Dress*）之后，瓦尔特在费城的一个侦探小说大会上参加了一个讨论会。

他表示自己并不属于这一领域，这本书不是他习惯创作的类型，日后他应该不会再创作类似的作品了。

这并非作秀。他所说的都是真心话。不过，此后他创作出版了包括十几本“伊西·罗林斯”（Easy Rawlins）系列小说、三本“大无畏琼斯”（Fearless Jones）系列小说和五本“列昂尼德·麦吉尔”（Leonid McGill）系列小说在内的大量悬疑小说，以及以小说为主的其他二十多部作品。愤世嫉俗者可能会断定瓦尔特选择了钱最好赚的领域，但以我对瓦尔特的了解，在艺术追求和商业回报之间，他更看重的一定是前者。

伊西·罗林斯系列所取得的成功让他的潜意识不断产生续写这一系列的新灵感。他想到了不少好主意，写作时乐在其中，完成的作品吸引了越来越广泛的读者群体，因此，为了忠于自己，他也不应该停止创作。

好不容易产生的灵感，千万不要忘记。

我建议像随身带家门钥匙和钱包一样随身携带一本笔记本。一旦有灵感出现，就立刻记下来。记下寥寥几笔的简单动作会加深你对这个想法的印象，把它“推送”给你的潜意识。

晚上睡觉之前，记得翻一翻你的笔记本。这可能会让你因为没有及时将各种灵感转化为小说而感到愧疚，然而这么想是不对的，无须感到内疚。笔记本上记录的点点滴滴并非必须使用的素材，它们不必马上转化为小说。笔记本只是一个工具。它会帮助你记录那些可能值得记录的素材；经常翻看能够激活你的记忆，帮助你的大脑在不知不觉间对素材进行加工。

这本笔记本对于部分写作者来说特别重要。对于他们来说，笔记也是一种艺术创作，是他们的创意手账，每天晚上都要花一两个小时仔细研究。花这么多时间和精力做笔记我向来做不到，可能是因为只

要没有出版的可能，我就没有坚持的动力。我感觉花很长时间在笔记本上记录的作家好像是训练过度的运动员——类似在训练场上消耗了所有的斗志的拳击手。

这是我的个人偏见。再说一遍，写作是很个人的行为，如何使用笔记本完全取决于写作者的意愿。最有效的做法就是最合适的做法。

如果你喜欢冥想的话，把灵感记在本子上会比与朋友们分享讨论更好。有时候这样的讨论是有效的，尤其是和其他写作者讨论。如果同行对情节素材进行讨论的话，头脑风暴的过程会让想法更加清晰有力。不过，和朋友——尤其是不写作的朋友——讨论过的想法经常不会被转化成小说。如果我对一个想法进行过长篇大论的描述，我就会对它失去热情。也许逝去的灵感原本就缺乏生命力，但我的个人经历让我在这方面非常迷信，我养成了保密的习惯。我选择像母鸡孵蛋一样守着我的想法，让它们按照自己的节奏破壳成雏。

以上句句属实，不过容易让人以为我特别依赖笔记本，只要出门就一定会带着，经常在上面做记录。

如果能做到，这可能是个不错的主意。然而事实上我做不到，除了很短的几段时间外，我就从来没有做到过。我尽己所能搜集灵感，有想法之后对它们也十分珍惜，但我很少把它们写下来。“如果是好主意的话，”我常说，“自然就不会忘掉。如果忘记了，可能想法本身就没什么价值。”

听起来不错，对吗？唯一的问题是这不是真的。我猜测，在曾经出现在我脑中的大量想法里，有些可能是很不错的灵感——但它们被我彻底遗忘了。如果我把它及时记录下来，这些灵感说不定能变成小说的一部分。

同样，将想法记录下来这个简单的动作会让我的大脑更加灵敏，让这些想法更有可能得到发展和扩充。

能够帮助写作者找到灵感的方法还有很多。在《为生活写作》（*Writing For Your Life*）一书中，我提出了一种最初为同名写作课设计的无意识写作方法：这种方法大约就是集中精力连续写作五到十分钟，不考虑语境和句法，只要保持笔不停就可以。同样，也有不少作家采用写日记的方法，朱莉娅·卡梅伦（Julia Cameron）就以教授她采用的类似方法为生。我鼓励你们尝试不同的方法，但也必须承认我自己对它们毫无兴趣。如果清楚地知道最终的作品不会被出版，我就什么也写不出来。

然而我还发现，有好的主意还不够，这个主意还得适合我才行，有时这令人十分恼怒。

在这个问题上，我们很容易自我欺骗。想到一个值得扩充成完整作品的好主意，并不代表这本书就应该由我去创作。它可能完全不适合我。然而有时我会因为一部作品的商业潜力而忽略这个现实。

最近我终于在这方面得到了惨痛的教训。几年以前我读到了一些有关巴巴罗萨计划（Case Barbarossa）^②的内容，当时，纳粹对苏联的侵略敲响了希特勒统治下的德国的丧钟。我想到了——具体来说就是一位打入柏林政府内部的英国特工操纵希特勒做出了进攻苏联的决定。我觉得这是不错的小说题材，因此和我的朋友小说家布莱恩·加菲尔德（Brian Garfield）讨论了这个想法，我觉得他比较擅长写这类作品。

这个想法成功引起了布莱恩的兴趣，但还不足以让他采取任何实际行动。此后这个主意一直储存在我的潜意识中，两三年之后，在飞往牙买加的航班上，我突然想到了如何把这个故事和鲁道夫·赫斯^③（Rudolf Hess）前往苏格兰的反常举动联系起来。我的想象注定与大量史实不符，但这个故事似乎有成为畅销读物的潜力。

只有一个问题：这个故事不适合我，不是我喜欢读的作品，更别说写了。如果没有被贪婪蒙蔽双眼，我可能会意识到这一点（当时，我手头上确实没有正在创作的作品，脑中也没有什么其他值得挖掘的想法）。

这本书我写得十分痛苦，第一稿和我的写作体验一样糟糕。如果这本书最终真的能赚钱的话，整个项目可能还不算无药可救，但我希望自己永远记住由我来创作这本书是一个错误。如果吸取了这个教训，而且牢牢地记在心里，无论最终是否赚钱，这段经历至少还是有意义的。

对于新人来说，一定程度的实验是不可避免甚至颇有必要的。要进行大量的写作练习才能了解自己能做什么，不能做什么。而且，在刚刚开始创作的时候，任何写作经验都是有价值的。你会逐渐对自己的强项和弱点有更加清楚的认识，能够辨别哪些想法值得扩充，哪些可以送人，哪些最好彻底忘掉。

那本书是《战争密码》（*Code of Arms*），编辑发来建议之后，我终于意识到自己犯了多大的错误，并因此不愿再在这个项目上浪费更多的时间。我的代理人找到了作家哈罗德·金（Harold King）进行后期修改，最终的作品算我们两人共同创作的——我一分钱版税也没有拿到，因为这本书在商业上一败涂地。我无法评价艺术上它是不是也同样失败。我相信哈罗德在原有基础上让这本书有了很大的提高，但是由于创作的过程太过痛苦，最终的成品我其实根本没有看过。

有些灵感来自他人。我个人以他人提供的灵感为基础创作小说的经历有好有坏。多年前唐纳德·E. 韦斯特拉克构思过一个悬疑故事——一位新娘在新婚之夜被强奸了，新婚夫妇对罪魁祸首展开了复仇行动。他完成了第一章，觉得不太满意，就没有再继续了。

大概一年之后，我给他打电话，问他有没有完成这部作品的打算。他表示没有，我问他愿不愿意让我借用这个想法——自从他第一次对我提起，这个故事就一直让我牵肠挂肚。他非常慷慨地同意了我的要求，《致命蜜月》（*Deadly Honeymoon*）最终成为我的第一部精装本小说，在图书市场上相当成功，后来还被改编成了一部不知为何叫作《蜜月噩梦》（*Nightmare Honeymoon*）的电影。

代理人 and 出版社如果有好的想法也会告诉我。我也以他们提供的想法为基础写过小说，有一些这样创作的作品还不错。

另一方面，我也有不少以他人提供的想法为基础进行写作但最终失败的经历，有时是写不出来，有时是写起来非常艰苦，总之各种原因都有可能导致创作失败。

比如说，以出版社提供的想法为基础创作就很困难。鉴于不用担心作品最终的出版问题，这么做的诱惑力是很大的；采用出版社提供的想法常常意味着可以直接签约并拿到预付款。通常，合同越诱人，预付款的金额越大，出版社提供的想法就越有吸引力。因此，你会发现自已采用了独立写作绝对不会考虑的想法。

有时候——我就有这样的经历——出版社只有模棱两可的要求。为了满足出版社的要求又创作自己擅长的内容，你必须对对方提供的想法进行加工，让它适合你的创作风格。如果出版社思想较为开放的话，这没有任何问题。然而有时，出版方会发现你所创作的作品和他们心中尽管模糊却重如泰山的理想差距很大。如果你的作品本身足够优秀，那早晚都能卖得出去，但这样双方可能都会有一点不愉快。

归根结底，在采用他人的想法之前，你必须确保自己喜欢这个想法。记住，你的想法来自你的内心，采用自己的想法创作时，你的大脑会继续对其进行加工，让它不断升级。以他人的想法为基础创作时，是直接接受他人的想法。你必须喜欢这个想法，对它视如己出，

否则你的潜意识是不会真正接纳它的。你不会对这个想法进行不断的加工，而这正是完成一部完整的作品所必需的。

开始创作之前，想法需要有多成熟呢？

这得看情况。

创作《无眠盗贼》之前，我花了好几年时间才把各类情节素材整合起来。坐下来开始写作时，我对谭纳这个人物和故事的情节考虑得都已经相当周全了。我并没有把故事所有的细枝末节全计划好，但主要情节都已成形。

开始创作《致命蜜月》时，我只构思好简略的剧情梗概，一句话就能说完，坐下完成第一章之前，我所计划好的就只有这些。现在想来，如果对人物和情节有更加成熟的构思，最终的作品可能会更加优秀，然而当时的我着急写作，有时，写作者的迫切和激情会让作品更加优秀。

一天晚上，布赖恩·加菲尔德把车停在了曼哈顿的一条街道上，取车的时候他发现流氓为了偷取在后座的一件大衣，把敞篷车的顶棚划坏了。布赖恩顿时暴怒。他知道现实中自己不可能找到犯人然后把他杀掉，但在书中完全可以。由于布赖恩毕竟是作家，不是杀人狂魔——不过这两个类别并非没有交集——他决定写一部小说，讲述愤怒至极的主人公将复仇付诸行动的故事。

他可以立刻开始创作这样一个故事：敞篷车顶棚被割坏之后，主人公化身街头英雄四处杀贼——在我看来这个想法作为小说素材不算太糟。但是布赖恩没有急于求成，又酝酿了很长时间，在此期间，主人公会计保罗·本杰明（Paul Benjamin）的形象愈发鲜明，而让他蜕变的事件也变成了妻女被三个流氓强奸，妻子几乎丧命，女儿精神失常的惨痛经历。最终他创作的《猛龙怪客》（*Death Wish*）是一部极具艺术价值的小说，小说改编的同名电影取得了巨大的商业利益。

另一方面，唐纳德·E. 韦斯特拉克曾经写过一部小说的开头，内容是一个脾气暴戾的主人公顺着乔治·华盛顿大桥（George Washington Bridge）走向纽约，一路谩骂愿意载他的好心司机。接下来的剧情发展，唐纳德也没有计划好，但他一边写一边想。最终他以理查德·斯塔克（Richard Stark）的笔名完成了一系列小说，小说的主人公是一位名叫帕克（Parker）的职业盗贼，从过桥时的表现就可以看出，这是个嚣张跋扈的家伙。

随着时间的推移——而且最近似乎越过越快，我越来越倾向于在动笔之前多花一点时间让构思更加成熟。如果还不知道第二章要发生什么，我就不会着急完成第一章。人会从经验中学习，而我就目睹了太多小说在第一章之后夭折，此后彻底复活无望。我不怎么担心如果不尽快动笔我会忘记自己的想法。如果及时记了笔记，我就不会忘记，如果时不时翻开笔记本，想想其中记录的内容，好的想法就会脱颖而出并日益丰满；不好的想法会逐渐被淘汰，这很自然。我不想再制造只有第一章、没有第二章的断头故事了。

另一方面，在正式开始创作下一部作品之前，我已经默默构思好几个月了，酝酿期间，我对主人公的认识愈发清晰，考虑后又否定了不少背景，还对情节进行了反复的修改。

想到这个故事纯属偶然，然而很多想法都是这样产生的。我在图书馆为轻悬疑小说《喜欢引用吉卜林的贼》（*The Burglar Who Liked to Quote Kipling*）支线情节中的一段对话做主保圣人方面的研究。我在阿奎那（Aquinas）的作品中找到了一个从道德角度为盗窃辩护的片段。随后，厌倦了与圣人有关的资料，我难得一时兴起开始浏览杂志，我发现了一篇丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）的采访。我觉得自己应该赶紧回家工作，但那天我决定放纵一下，就读完了霍珀的那篇采访，谁知道创作下一部作品的灵感就在其中，等待着我去发现（我不会告诉你具体是什么想法，我要把悬念保留到最后）。

无论如何，我计划几个月后再开始新的创作。读过那篇采访之后，我常常时断时续地构思这个故事，我相信这些准备工作有益于最终的创作。不过，我也不会事先设计好情节的最终走向。我会把第一章基本构思好，把人物形象基本设定好，可能会设计好几种情节走向，不过……

无论构思了多长时间，做了多少准备，最终也不是往打印机前一坐就能把小说一气呵成，写作之不易和写作之趣味都体现在这里了。

“我不会告诉你具体是什么想法，我要把悬念保留到最后。”

对，我说到做到。

我很好奇当时我到底想到了什么主意，计划写一部什么样的作品。七十年代末我的想法很多，然而大多数来得快去得也快，为数不多真正动手写的，也都虎头蛇尾，这里提到的灵感可能就是其中之一。受丹尼斯·霍珀采访启发产生的想法？丹尼斯·霍珀？到底是什么？

我忘得干干净净。

可能我是应该改改我不用笔记本的坏习惯了……

不过，最近在前往比利时的路上，我脑中突然冒出了一个灵感，首先，让我来追溯一下它的诞生吧。

二〇一四年五月，我和妻子打车前往纽约肯尼迪机场。当时，“硬案犯罪”（Hard Case Crime）刚刚再版了《边缘》（*Borderline*），这本书是我多年前用笔名创作的，一九六一年出版之后就再没有关注过。现在，《边缘》重新出版精装本，不仅挂上了我的真名，配上了十分吸引人的封面，还收到了不错的评价——而且在我看来实属过誉；我很开心，这本书既为我带来了收入，又没有损害我的名声。

“我在想，”我对林恩（Lynne）说，“写一本类似《边缘》的书也许会很有趣，一部节奏快到让人喘不过气的重口味作品。”

“你说不定会写得很开心。”我太太回答道。

十五秒，不，可能是二十秒之后，我在座位上坐直了身体并宣布道：“我有主意了。”

我可不是吹牛。如果用一两句话概括，我构思的故事大概是这样：“一个女人放话说她要雇人杀死她的丈夫。警方派人戴着窃听器去和她见面。然而，卧底警员爱上了她。”

正是我当时想写的那种作品。

现在的我并不缺乏灵感，只是大部分想法都不够好，而少数几个比较好的似乎也坚持不了多久。如果你从哈丁（Harding）执政时期^④就开始写作了，对这种感觉一定不会陌生，只有特别有吸引力的灵感才能让你产生将其扩充成书的渴望。

这一个恰巧吸引力足够。我们在安特卫普（Antwerp）、布鲁日（Bruges）和根特（Ghent）待了两周，然而，在这些风景如画的城市，我一直放不下我的主人公，我想象他把破旧的雪佛兰蒙特卡罗（Monte Carlo）停在佛罗里达某个温迪克西超市（Wynn-Dixie）外，戴着窃听器坐在车里。随着故事的逐渐成形，我对主人公、故事背景和氛围都有了大概的想法。

回国之后，我在费城租了一间公寓，从七月四日开始写作。我乘火车来到费城，四周之后回家，二〇一五年九月，“硬案犯罪”出版了《深蓝眼睛的女孩》（*The Girl with the Deep Blue Eyes*）。

我不知道这一切从何开始，如何开始，为何开始。我更愿意把它视为一份礼物，一份因为我做好了接受的准备而到来的礼物。“……也许会很有趣。”我感叹了这么一句——随后就立刻有了灵感。

我的灵感来自何方？这个问题简单。灵感是在乘出租车去机场的路上降临的。

① 1英里约为1.6千米。

② 巴巴罗萨计划是纳粹德国在第二次世界大战中发起侵苏行动的代号，1941年6月—1942年1月发生于苏联及东欧地区。

③ 鲁道夫·赫斯为纳粹党副元首。——译者注

④ 沃伦·盖玛利尔·哈丁为美国第二十九任总统，1920年至1923年执政。——译者注

第五章

塑造人物

想知道接下来发生了什么，是读者继续阅读的主要原因，而让读者在意后续剧情的是写作者塑造人物的能力。如果人物塑造得足够成功，能够引起读者的同情与共鸣，读者就会在意接下来会发生什么，并且希望人物有好的归宿。

如果我没有读完一本书——近来我读不下去的书越来越多——一般都是同样的原因：有时是因为我不喜欢作者的风格；我本身也是作家，因此对写作者的文学技巧越来越敏感，就像职业音乐家能分辨出我听不出的破音和技术缺陷一样。除非主题或者情节或者人物对我有极大的吸引力，否则我对文字水平有限的作品没有太大的兴趣。

哪怕语言没有问题，如果我压根不在意故事的主人公是死是活，是结婚了还是倒霉了，是彻底黑化了还是弃暗投明了，我也会失去继续阅读的兴趣。这可能是因为我认为写作者创造的人物缺乏说服力。他们的行为、给人的感觉以及感情和想法都不够真实。在我看来，他们和菠菜差不多，不是真实的人物，因此是死是活也不值得在意。

请注意，让我不满的是这些生硬的角色不够真实，而不是说他们性格有别于常人。小说史上很多最吸引人的人物，那些让我像《古舟

子咏》（*Ancient Mariner*）中的婚礼客人一样全情投入的人物都绝非常人。夏洛克·福尔摩斯（Sherlock Holmes）显然不是常人，然而他的魅力让柯南道尔的作品至今还在不断被出版，还让不少现代作家继续创作以福尔摩斯为主角的小说，这些小说的成功几乎可以完全归功于读者对柯南道尔笔下这个迷人角色的喜爱。

同样，我认为雷克斯·斯托特（Rex Stout）的尼洛·伍尔夫（Nero Wolfe）系列特别好看。伍尔夫绝非常人，体型肥胖绝不是他引人注目的唯一原因。哪怕情节非常精彩，我一般也不会重读某部作品，更不用说读上三四遍了。斯托特的文笔算不上特别惊艳，但也不错，然而无论是以其他侦探为主角的故事，还是他在此前创作的小说，凡是伍尔夫系列之外的作品都没有让我产生过任何兴趣。不，我想我和大多数人一样，读他的作品是为了看尼洛·伍尔夫和阿奇·古德温（Archie Goodwin）之间的互动，看两人在不同的情形和事件面前做何反应，穿越时空亲历西三十五街（West Thirty-fifth Street）传奇褐石房子中所发生的一切。

伍尔夫是普通人吗？根本不是。但是他特别真实，以至于我有时候必须提醒自己伍尔夫和古德温都是作家创作的虚构人物，无论我在西三十五街按多少门铃，都不可能找到伍尔夫的房子。这就是角色塑造。角色塑造指的是创造读者也能关心的人物，这也是查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）如此成功的秘诀。尽管奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）曾说过，只有铁石心肠的人不会被小耐尔（Little Nell）死去的场景逗笑，但真相并非如此。读到这个场景时，读者们没有开怀大笑，他们泪如雨下。

有些小说比其他作品更依赖人物塑造。在以传达某种理念为主要诉求的小说中，角色的存在不过是为了表达不同的哲学观点；即便作者不辞劳苦对他们进行了描述，赋予了他们不同的性格，他们依然只是某种观点的传声筒，没有什么其他的生命力。

有些侦探小说依靠精湛的情节吸引读者，因此在人物塑造上有所欠缺。厄尔·斯坦利·加德纳（Erle Stanley Gardner）的佩里·梅森（Perry Mason）系列有令人手不释卷的魅力，但梅森除了在法庭上叱咤风云、精通法律、思维敏捷之外，没有什么其他显著的特点。阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）给他笔下的赫尔克里·波洛（Hercule Poirot）设定了各种小脾气和口头禅，然而在我看来，这个小个子比利时人除了这些小怪癖和口头禅之外，也就没有什么更多内涵了。他的主要功用是向读者传达复杂案件的真相，作为一个人物，我对他并没有太大的兴趣。

回想起来，即便是此类作品——传达理念的小说或是以情节为主的悬疑小说——我最喜欢的还是有人物能与我产生强烈共鸣的那些。阿瑟·库斯勒（Arthur Koestler）的《正午的黑暗》（*Darkness at Noon*）是一部有明确政治和哲学主张的优秀小说；在我看来，迷人的主人公卢巴雪夫（Rubashov）让整部小说更为精彩。另外，尽管用克里斯蒂女士的波洛小说打发时间总不会错，但我个人更喜欢简·马普尔（Jane Marple）系列，这倒并不是因为马普尔系列的故事比波洛系列更加精彩，真正吸引我的是马普尔小姐这个温暖、有人情味、栩栩如生的优秀人物。

人物塑造对虚构作品非常重要，长篇小说尤其如此。这一点毫无争议。优秀的人物会让读者产生共鸣，渴望他的陪伴，在乎他的命运。明确了人物塑造的重要性之后，如何创造这样的人物呢？

人物塑造的第一原则看似显而易见，但我认为依然值得一提。最具感染力的人物应该能够打动作者本身，赢得作者的认同、同情、关心和友谊。

冒着被说成“山寨心理分析家”的风险，我要提出所有角色都是作者自身性格投影的观点。这条定律适用于我所有的作品。尽管我笔下的人物都不太像我，但如果和他们面对同样的境况，我会做出和他

们一模一样的决定。换句话说，我创造人物的过程类似演员表演。我把自己想象成那个人物，在纸上即兴发挥创作对话，随着剧情的发展进入他的角色。

这一特征在视角角色身上尤为明显，读者常常将小说叙述者的态度和意见与作者的想法混为一谈。事实上，我的作品中，凡是出现的人物，从视角人物到反派再到配角，都是我将自己代入而创作出的。大多数情况下，我通过想象人物的内心世界塑造角色，把自己假想成他们，去经历他们所遭遇的一切，写出对白。自然，在不同的作品中，有部分人物我扮演起来特别轻松；一般来说，我对这类人物的塑造也会比较成功。

我认为，开始写作之前应该多花点时间构思人物形象。过去，我偶尔会在人物还没有构思好的情况下着急完成第一章，一边写一边确定人物形象。《致命蜜月》就是这种情况：当时我在意的是情节、事件和戏剧性，因此在对中心人物新婚夫妇所知甚少的情況下就开始了创作。我认为如果能在开始之前对这两个角色有更成熟的构思的话，最终的作品会优秀很多。

设计谭纳这个人物，我是花了不少时间的。之前在第四章中我提到过，我想到以一个永远失眠的人物为主角创作小说，那之后，我在一本百科全书上读到英国皇家斯图亚特王朝（House of Stuart）直至今日一直存在，现任君主是某位巴伐利亚大公的信息。我觉得这是很不错的素材，决定使我睡不着的主人公密谋让斯图亚特王朝的继承人登上英国王位。

最终我并没有用这个素材，但我因此将谭纳设定为了一个支持过气政治运动的人物。我时不时想起这个角色，对他性格的其他侧面进行设定。因为每天晚上不用花八个小时睡觉，他有大把的空闲时间，所以他像强迫症一样一门接着一门学习外语。这样刻苦学习的精神很

适合我给他设计的职业——专帮学习差但不差钱的学生写论文和做考卷。

酝酿谭纳这个角色的时间加起来可能有好几年，因此后来普罗维登斯出版社（Providence）向我提供情节素材时，这个人物已经非常成熟了。让作品的情节与我心中的人物相契合简直轻而易举。而我对这个有点乖张、极具个性的人物非常有认同感，虽然我们截然不同，但谭纳无疑是我的投影。如果把我的灵魂注入他的身体，让我过他的生活，我会做出和他一模一样的决定。

我的另外一系列作品的主人公说明了作者为了能与角色产生共鸣，可以对人物进行调整和定义。

马修·斯卡德诞生的背后有两个主要的驱动因素。第一，当时我正好有为戴尔出版社（Dell Books）写系列侦探小说的机会。第二，我刚刚读了列奥纳多·薛克特（Leonard Shecter）的《绳之以法》（*On the Pad*），故事的主人公比尔·菲利普（Bill Phillips）是一位腐败的纽约警察，他业余做私家侦探赚钱，结果被指控杀害一位应召女郎以及她的老鸨，而且被判罪名成立。这样的人物设定引起了我的注意：一个靠不正当收入过活的腐败警察，经营着自己的非法勾当，但与此同时，他也是一位极具实力的警探，不断解决案件并将罪犯绳之以法。

开始构思这个人物之后，我意识到我脑中的这个警察可能会是个吸引人的人物，我可能会享受阅读他人对这样一个角色的解读。然而让我来创作的话，我对他的认同感似乎还不够。我不擅长从体制内人物的视角叙事。因为种种原因，我更擅长从局外人的视角写作。我没有自信塑造一个令人信服的坏警察形象，更别说让他打动读者了。

我决定对斯卡德进行一些调整，因此，我坐在打字机前，为自己写了一份很长的斯卡德备忘录。我决定给他加上不堪回首的过去：他

以前是警察，和妻子、孩子一起在郊区生活，十分擅长破案，有时会接受一些小恩小惠。后来有一次，并不当班的他想要捣毁一个藏在小酒馆里的犯罪窝点，交火中，他射出的一颗子弹反弹杀死了一个孩子。这一不幸的事件让斯卡德非常痛苦，对自己的生活产生了截然不同的认识，还因为深深的焦虑溺死了一窝小猫。他离开妻子和孩子，搬进了曼哈顿一间简陋的酒店房间，然后退出了警队，养成了去教堂点蜡烛和酗酒的习惯。尽管并没有执照，但他有时私下做私家侦探赚钱，利用在纽约警察局的熟人和警察特有的精明机敏调查案件。

以斯卡德为主人公，我总共创作了三部长篇小说和两部中篇小说，我对这些作品非常满意：对它们的喜爱不亚于我创作的其他小说。这一系列不失水准，斯卡德也令人信服，这是因为我把一个基本合格的角色转化成了一个因为与作者共通而栩栩如生的人物。我与斯卡德很有共鸣。虽然生活和性格大有不同，但我和他有不少潜在的共同点。

本书中所有角色纯属虚构，与任何在世或去世的人物如有相似，纯属巧合。

地球是平的。

《罗纳德·拉比特是个脏老头》（*Ronald Rabbit is a Dirty Old Man*）开头的这个声明让我收到了一份加拿大平地球协会（Flat Earth Society of Canada）的邀请函——补充说明一下，我很开心地接受了邀请。我在这里收录这条声明，并不是为了代表我们平地球主义者对圆地球理论——或者说圆地球邪教——发起进攻，我的目的是借此机会说一说很多小说开头都会有的类似声明。这种声明一般都是彻头彻尾的胡扯：与在世或者去世的人物如有相似，绝非巧合。

我们作品中的很多人物都来自生活，不然要从哪里来呢？创作始终来源于生活，栩栩如生的人物来自我们与他人相处的经验。普通读者可能会认为作家就像以前贪婪的白人奴隶主一样，在大街上拼命抓人塞进自己的作品。小说中的角色似乎是作家从现实世界偷来移植到作品之中的。

这种情况确实偶有发生。在非虚构小说中（*Roman à Clef*），写作者将真实事件伪装成小说，对人物也尽可能地如实描写。托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe）就是这样写作的，在《天使望故乡》（*Look Homeward, Angel*）和《时间与河流》（*Of Time and the River*）中，尤金·甘特（Eugene Gant）和甘特一家的故事，其实就是沃尔夫自己和家人的故事。即便如此，甘特一家依然算虚构人物，沃尔夫还是要进行虚构和设定。即便是伊丽莎·甘特（Eliza Gant）这样完全以沃尔夫母亲为原型创作的人物，也只是沃尔夫对她母亲的诠释，这个人物是沃尔夫把自己想象成他的母亲创作出来的。

另外，小说家的想象力和条理性会对来源于现实的人物进行加工。在自传《克里斯托弗及同僚》（*Christopher and His Kind*）中，克里斯托弗·伊舍伍德（Christopher Isherwood）介绍了一些他多年来认识交往的朋友，有些人成为他众多自传体小说中的人物。他是这样描述他的朋友以及这位朋友在小说中的出场的：

在《去那儿旅个游》（*Down There on a Visit*）中，有一个以弗朗西斯（Francis）为原型的人物安布罗斯（Ambrose），我是这样形容他的：“他身材瘦削直正，敏捷的动作中透着一股孩子气。但是他黑黝黝的脸上有不少皱纹，好似生活的利爪留下的痕迹。黑色卷发夹杂着些许灰白，波浪般映衬着他的脸庞。深棕色的眼睛里似乎总是藏着一丝淡淡的惊奇。他会在分秒之间突然紧张到不知如何是好——我能感觉

到；敏感的鼻孔和轮廓分明的颧骨让他好像一匹会毫无预兆突然狂奔的烈马。然而他的内心似乎也有深沉宁静的一面。这让他美得动人心魄，可以去做圣人肖像的模特。”

这段描述基本属实，只有最后三句完全是针对安布罗斯虚构的。从弗朗西斯当时的照片来看，他确实非常英俊，但是他的脸一看就是放纵的贵族的面孔，绝非深沉的修道士。我感受不到什么内在的气质……

伊舍伍德之后又描述了弗朗西斯的一切其他特质，而这些都没有被融入安布罗斯这个虚构人物之中。尽管弗朗西斯显然是安布罗斯的原型，写作的过程仍赋予了他们不同的个性。

另外一类流行的小说是对现实生活诙谐地重现。这种书一般较为庸俗，情节完全是瞎编的，偶尔插入一些流言和丑闻，书中的角色明显以现实当中的重要人物为原型，让读者以为自己读的是未经授权的伟人传记。不久之前有人提到，弗兰克·西纳特拉（Frank Sinatra）多年来出现在了小说之中，从主角到客串人物都做过，简直应该收到版税。以伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）、杰基·奥纳西斯（Jackie Onassis）以及其他明星为主角的小说也很多，在这里我就不一一列举了。

更多的时候，我们会借用认识或者仅仅是观察到的人身上的某些特质去塑造人物，然而在这一过程中，我们完全无意在书中创造完全以他为原型的人物。比如说，我可能会借鉴一点外貌特点、独特的言谈举止或是说话方式。发生在熟人身上的一件事可能会成为我小说人物的一段背景。真实生活中的点点滴滴会融入我的角色之中，就像丝带和布料会被小鸟织进窝里一样——也许是为了丰富颜色，也许是为了加固结构，也许仅仅是因为它吸引了我的注意而且看起来非常适合那里。

我第一次有意识地将现实生活中的人物移植到小说中是创作《命案重演》（*After the First Death*）的时候，这部作品讲述了发生在时代广场站街女身上的一起凶杀案。当时我认识这样一位女性——有一次她向我讲述了她和一个来自斯卡斯代尔（Scarsdale）的已婚男人交往的故事。当时她没有吸毒，只和他一人交往，然而后来这个男人取消了带她去欧洲的计划，和妻子一起去了加勒比海地区旅行，此后她愤然与他分手，继续以卖淫为生，毒瘾也复发了。

我不知道我作品中的杰姬（Jackie）和现实中与我分享这个故事的女人有多相似。杰姬是一个经过戏剧加工的角色：即便算不上心地善良，她至少良知尚存。而且，我对现实中的这位妓女也不够了解，无法直接把她移植到作品当中。但我对杰姬的描述确实大多来自我对她的印象，她与斯卡斯代尔花花公子交往的故事也被我原封不动地搬进了小说之中。

几年之后，我用笔名创作了一部类似《冷暖人间》（*Peyton Place*）的作品——剧情是小镇突发大事件。我特地把故事发生的地点设定在了某个我熟悉的小镇，不少角色都是以那个镇上的真实人物为原型的。在一个人物身上，我借用了镇上一位演员的外表，但并不希望完全模仿他；然而后来我发现，我创造的角色有自己的意志，他坚持要模仿自己现实原型的言语和举止。一写他的台词，我就会回想起那位朋友说话的声音。我想，如果刻意规避大概也是可以的，但哪位精神正常的作家会这么做呢？这可是难得的大好事，一个人物有了生命力。这样做可能会被告上法庭或遭到公开批评，但不这么做，我就背叛了自己的艺术追求。

坐在打字机前创作时，最令我心潮澎湃的就是一个人物突然活起来的时刻。这种感觉很难形容，但确有发生。创作小说时，写作者难免有自己是上帝的感觉，创造自己的虚拟宇宙，根据自己的意志安排人物的命运。但是，奇迹发生时，人物会突然鲜活起来，好像能够自

主说话、呼吸、出汗、叹息，在这种时刻，写作者会感觉自己好像创造了生命。

这种感觉令人陶醉，让人恨不得每时每刻都沉浸其中。不幸的是，这是不可能的，至少对我来说是这样。我创作的人物有些像我描述的那样跃然纸上；有些则像空洞的躯壳一般四处游荡，中规中矩但不够鲜活。也许读者们不会发觉——技巧能够掩饰有些角色缺乏生命力的事实，但我不能接受。

我在上一章提到的战争小说就是这样。我在初稿中创作的主人公身上的“卖点”很多。他是一位前特级飞行员，有一段悲伤的情史，作为一位有爱尔兰和犹太血统的美国人加入了英国空军。这样一个人物难道还写不好吗？

有的人就是写不好，比如我。他的故事，我足足写了五百多页，然而很不幸，五百多页都是乏味的内容，而且从头到尾我都认为这个人物不够立体。他只是一个平面纸板人，根据场景的要求说必要的台词，行为举止都像被洗过脑的僵尸一样。

他为何缺乏生命力呢？我也不知道。这并不是因为他的性格或者行为注定无法与读者产生共鸣。同一部小说中有不少配角还是比较生动的，包括几个我不喜欢的角色，但我的主人公死板又空洞。也许我对这部小说的负面印象让我无法为这个人物注入生命力。也许我只把他当作一个工具，而不是一个人物。

相反，伯尼·罗登拔在这一系列作品的第一部第一稿第一页就有了生命。

之前，我创作了几章以斯卡德为主人公的内容，其中一位盗贼闯进了一套躺着尸体的公寓并因此被指控谋杀。这个盗贼胆小愚笨，要靠斯卡德来拯救，然而这个故事最终未能成形。

后来我决定对这个情节进行二次利用，删除警探这个人物，把作品的氛围从阴暗改成轻快，让盗贼自己破案，然后从他的角度叙事。

我决定用盗窃案开头，所以我坐在打字机前打出了以下内容：

九点钟刚过，我提起布鲁明戴尔百货店的购物袋，跟着那个长着一张马脸的金发高个子走出门外。他手里拎着一个扁扁的公文包，扁得似乎什么东西都放不进去。如果你见到他，会以为他是个很时尚的模特。

他的外套是时髦的苏格兰格子料，头发比我的略长，但是经过精心打理，可比我的有型得多。

“又见面了。”我说，这是百分之百的睁眼说瞎话，“看来今天天气还不算坏。”

他微微一笑，完全相信我是他的邻居，我们经常会聊上两句。“不过，傍晚却起风了。”他说。“的确是有风。”反正不管他说什么，我都会全力附和。他表情庄重，朝六十七街的东边走去。正合我意。我刻意接近他当然不是想和他打场手球，也不是想套出他发型师的名字，或是跟他交换烤饼干的配方。我是要用他做掩护，遮住门房的目光，帮我蒙混过关。^①

写到这里时，伯尼·罗登拔就已经活了。更重要的是，他已经是有生命的人物了。我不用停下来想象某件事他会怎么形容；只要转换角色，从他的角度说话就可以了——换句话说，就是让他接过话筒，念出自己的台词。

我不想过度神化这个过程。小说不会自己把自己写好，即便创造了鲜活的人物，故事最终还是得由作者来完成。不过，如果一个人物

有了自己的生命，如果你对他的方方面面了如指掌，创作时你就会像有天赋的运动员一样更有自信。

如何塑造独特又令人难忘的角色呢？是通过安插口头禅，永远不系的鞋带，下垂的眼皮之类的小细节吗？没错，这些都是刻画人物的小技巧，是否有效取决于运用它们的人是否技艺高超。

比如，在《谋杀与创造之时》（*Murder and Create*）中，我安插了一个名叫转币者杰布隆（Spinner Jablon）的角色。他的戏份不多：从卧底转行敲诈之后，他花钱请斯卡德为他保存一个信封，这个信封在他死后才可以打开，不过故事开始没多久，他就不幸遇害了。

我是这样描写转币者的：

转币者的外号来自他的一个习惯。他随身携带一枚很老的一美元银色硬币做护身符，时常把它从裤子口袋里拿出来，用左手食指立在桌上，再用右手的食指对准硬币的边缘使劲一弹。和人对话时，他的眼睛也会盯着旋转的硬币，让人感觉他似乎是在对硬币而不是对你说话。

喜欢转硬币的细节是一个非常方便的人物标签：它让这个人物容易被人记住，也让转币者和斯卡德之间的对话不再单调。在后面，这个习惯还成了斯卡德破解转币者之死的关键线索——斯卡德从一个钱币经销商那里买了一个银硬币，然后也像转币者一样随身携带，每到一个地方就拿出来转。

这不是人物塑造，而只是一个小伎俩，不过对我来说，有时这是人物塑造的第一步。有了一个标签或者一个抓手之后，就可以自然地对人体逐步进行更加细致的描摹。

什么样的信息能成为抓手，取决于写作者的特点和具体塑造的角色。最容易让我抓住一个角色的是他们说话的口气，他们对语言的运用。在对人物外表概念还比较模糊的情况下，我会通过对话去对人物建立深入的认识。不过有时我也会首先想象人物的形象，再慢慢把其他方面补齐。

我还记得几年前在洛杉矶的一家餐馆看到一位女士之后我脑中冒出的一句话：“她干瘪的面容似乎属于那种在贫困的山区牧场长大而且死也不愿意回去的人。”

我并没有把这句经典的描述记下来，但一直记在脑子里，除了能够回想起那位女士的长相之外，她日常的行事风格我也能够想象。我知道她的身份，她的言谈和她在各种情境下会作何反应。但我不知道未来会在什么地方“用到”她，她会是女英雄还是大反派，是主人公还是小人物。截至目前，我只在这里解释了一下，人物从何而来、如何演变，也许这辈子我都不会再“用她”第二次了。

如果你有记笔记的习惯的话，可以多记一些人物速写。人物速写让毛姆的《作家笔记》（*A Writer's Notebook*）格外精彩，其中收录的不少人物最终都出现在了她的短篇和长篇小说之中。你可以随心记录——可以是对一个真实人物的观察，也可以是你想到或者注意到某个未来可以用在自创人物身上的小细节，或者任何可能发展成健全角色的灵感或者印象。

情节和角色，哪个更重要？

这个问题没有答案。开始创作的时候，可能人物构思得比较成熟，也可能情节设计得比较完备，但是两方面都会随着创作的深入而逐步完善。即便在开始创作之前把故事构思好，新出现的剧情也会要求写作者创造全新的配角。比如说，我的主人公去酒店找一个人。他的目标不在那里，但他与酒店的工作人员进行了一段对话，设计这个

桥段可能是为了引出某些信息，也可能仅仅是剧情自然发展所致。对于这个酒店工作人员，我可以大书特书，也可以一笔带过。他可高可矮，可老可少，可胖可瘦。他可以滔滔不绝，也可以无话可说。

主人公走近的时候他在做什么？看裸女杂志？做填字游戏？抱着瓶子喝波本威士忌？

作为写作者，这些都得你来决定。凭感觉，看心情，不细想都没问题。针对这种小配角，详写略写完全取决于你。由于真正关键的是对主要人物的描写，对他的处理不会影响小说的成败，但总体来说人物塑造会对整部小说有相当大的影响。

从那时到现在，我一直尽量避免以真实人物为原型创造角色，但也有些例外。在马修·斯卡德系列的第十二本小说《一长串的死者》（*A Long Line of Dead Men*）中，雇佣马修的是一个成员陆续遇害的秘密俱乐部。俱乐部成员之一雷蒙德·格鲁利（Raymond Grulio）是一位被小报称为“硬汉雷”的激进律师。

格鲁利在我之前某部作品的对话中被提到过，但在这个故事里起到了重要的作用，在这一系列的后续作品中也时有出现。

无须否认，之前安排两个人物在对话中提到格鲁利时，我参考的是威廉·M. 库斯特勒（William M. Kunstler），把他升级为有台词的角色之后，创作对白时我还是以威廉·库斯特勒为原型。我相信库斯特勒本人一定能识别出其中的相似，但我有理由相信他不会读这部作品。

后来我得知库斯特勒是三生书店（Three Lives Book-shop）的忠实顾客，也是我的忠实读者。我是这样知道这件事的：有一天，我接到了一个电话：“布洛克先生吗？我是威廉·库斯特勒。你书里有个人物外貌和言谈都很像我。我的手下明天早晨会去拜访你的。”

随后我接到了他年度万圣节派对的邀请，但最终因为去外地没能参加。后来，雷蒙德·格鲁利又出现在了这一系列的后续作品中，在我看来，即使是在威廉·库斯特勒因癌症去世之后，他在虚拟世界中的生活和事业也没有必要受到影响。

① 译文引自《别无选择的贼》，王凌霄译，新星出版社。——译者注

第六章

撰写提纲

提纲是一种写作工具，可以帮助写作者更好地把控小说的整体结构，从而达到简化小说创作、提升小说质量的目的。

这是有关提纲我们所能给出的最为精确的定义。另外可以确定的一点是，提纲一般会比最终的作品更长。提纲的长度、形式、详略、包含的小说要素完全取决于个人。鉴于它完全是为作者服务的，不同作者和不同小说的大纲截然不同是非常正常的。有些写作者从来不写大纲，有些则除了购物清单之外，无论写什么都要先列提纲。有些作家使用的提纲连一页都不到，也有人光是梗概就要写一百多页，包含全书每一章每一个场景的详细描述。这两种极端情况以及介于它们之间不同长度的提纲都不是最优模式。撰写提纲不存在所谓正确方法，或者说，没有错误的方法。最适合作者和他正在创作的小说的方法就是正确的方法。

我有好几次不列提纲直接创作小说的经历。不写提纲的优势显而易见。没有事先设定的框架的约束，小说会拥有更加广阔的发展空间，情节可以根据已有的内容不断调整，而不是像绑在棚架上的蔷薇一样被强行扭曲成提纲中的结构。

不写提纲的作者认为，提纲会让作品失去自由发展的空间，会让写作变成做填空题。这一流派的源头的理论是科幻小说家西奥多·斯特金（Theodore Sturgeon）最早提出的。他认为如果作者都不知道接下来要发生什么，读者就更想不到了。

这种观点看似很有道理，但在我看来不符合逻辑。写作者一边写一边构思剧情并不能保证最终的作品新颖并出人意料。同样，看似作者自由发挥、随心所欲一气呵成的作品也有可能是按照非常详细的提纲完成的。

有段时间我曾经对一百多位作家的写作方法做过调查。不少人表示他们根本不用提纲，或者只准备非常简略的提纲。威洛·戴维斯·罗伯兹（Willo Davis Roberts）是这样支持西奥多·斯特金的理论的：

一般我很少使用提纲，除非是创作前为了签约，想要引起编辑的兴趣。大多数时候，悬疑小说在写到最后一章之前，我自己也不知道结果会是怎样，这比事先全盘计划好要有趣得多。

东尼·席勒曼（Tony Hillerman）也持类似的观点，不过不是因为不写提纲更有趣，而是因为他写作时没有这个习惯：

我从来没有写过提纲。开始创作时我所需要的是初步的想法、几个构思比较成熟的角色、一些情节和主题上的灵感以及对剧情发展的大概计划。我也会确定好故事发生的地点。我习惯一个场景一个场景地写——把场景在脑海中生动地演绎一遍，然后迅速地转移到纸上。

以下截然相反的观点来自小说家理查德·S. 普莱瑟（Richard S. Prather），普莱瑟创作了四十部悬疑小说，大多较为轻松愉快，讲述的是私家侦探谢尔·斯科特（Shell Scott）的故事：

我花很多时间设计情节，提前写好各种场景片段、小细节、好几种不同的剧情走向、人物行为和结局，直到我对整体剧情满意为止，这样写十万字甚至更多也是有可能的。然后我再把这些素材压缩到十页以下，以此为基础准备每一章的详细剧情提要，假如有二十章的话，就每一张写一页（或者更多），然后再顺其自然地补充有关人物、动机、场景、行为的内容。完成剧情提要之后，我开始创作第一稿，以最快的速度完成。

如果我尝试普莱瑟的方法，写出来的东西大概不会比已经放了一周的土豆泥更新鲜诱人——绝不会有他的谢尔·斯科特系列那么精彩——这也再次说明了写作方法和对提纲的使用都是非常个人化的。对于有些人来说，用提纲写作可能像做填空题，然而对于另一部分人来说，写作时不用提纲可能就和罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）对创作自由诗的形容一样，像打网球不用拍子。有时候，甚至像走钢丝没有安全网。

一切都取决于你。如果你觉得无须提纲就可以开始写作——结局没想好也没有关系——那就尽管开始吧。如果写提纲能让你对创作更有把握，那就写吧。随着时间的推移，写作经验的不断积累，你会找到最适合你的方式。

无论用不用提纲，写出好作品才是最重要的。毕竟读者买书时，不会在乎作者创作时有没有列过提纲。

我要用提纲创作，应该怎么做呢？

第一步是了解什么是提纲。最简单的方法就是写一个，可以写他人作品的提纲。

在之前的章节里，我们提到过通过提炼他人作品的剧情梗概去理解长篇小说的原理。同样的过程也有助于理解什么是提纲。

几年前我因为一时脆弱，曾想过创作电影剧本。我知道电影和文字是两种完全不同的叙事媒介，因此推断，如果想要写出合格的剧本，我必须先熟悉这个体裁。所以我立刻开始每天去看电影。

天天看电影很有意思，通过看电影学习本身也是个不坏的想法，但我并没有从中学到很多有关剧本创作的内容。我逐渐意识到这不是最适合的学习方法。毕竟我不是直接制作电影，而是创作剧本。因此，我应该阅读电影剧本，而不是直接看最终的电影。

如果你觉得两者没什么区别，请仔细考虑一下。我想写的是电影剧本，因此我必须清楚什么是电影剧本，以及它在纸上，而不是在银幕上，是如何呈现的。必须能把电影转化成文字，才能学会如何在纸上用语言创作剧本。

因此，我开始读剧本，大量地读，效果立竿见影。首先，我对什么是剧本、剧本怎么写、我自己的剧本要怎么写有了更加深刻的理解。其次，阅读剧本大大改变了我在电影院里看电影时对影片的理解。我思考的角度改变了，会一边看一边把影像转换成剧本。

我没能成为剧本作家。我确实写过一部电影剧本，还给另外一部影片写过剧情梗概，但在这一过程中，我意识到自己不仅没有写剧本的天赋，还因为种种原因根本不想成为剧本作家。但我看电影时还是会对影片的剧本格外敏感，我相信这对我的文学创作一定有所帮助。

同样，学习撰写提纲最好的方法是阅读提纲，而不是阅读小说。通过阅读提纲，你可以对它形成基本的印象；同时，你学会了用“透视眼”看他人的作品，并最终剖析自己的作品——透过语言和对话，找到作品最基础的结构。

如何提炼他人作品的剧情梗概？你说了算。和给自己的作品写提纲一样，概括他人作品的剧情也可详可略，可长可短。怎么顺手怎么来。

一旦熟悉了其他写作者的提纲，或者决定跳过这一步，你就可以开始撰写自己的提纲了。这时我们需要进行一些热身和练习。大多数人不会像理查德·S. 普莱瑟描述的那样，在撰写提纲之前完成长度是最终作品两倍的准备文稿，不过我们可以根据个人情况酌情进行处理。

比方说，人物素描就是个不错的方法。在此前的章节中，我描述过我是如何通过撰写备忘录充实马修·斯卡德这个人物的，在备忘录中我花了不少篇幅探讨有关斯卡德的一切，他的背景、习惯、目前的生活方式、喜好、厌恶以及吃早餐时喜欢什么样的鸡蛋。契诃夫（Chekhov）曾在日记中写道，一位作家应该对自己笔下的人物了如指掌——对他的鞋码、肝脏和肺部的健康状况、习惯以及肠道结构都无所不知。这些内容多半不会出现在最终的作品中，但创作者对人物越是了解，写作时就越是自如。我对人物的理解是不断加深的——尽管已经以斯卡德和罗登拔为主角完成了好几部作品，我对他们的了解仍在不断深入——不过，事先做的功课越多，撰写提纲时就越轻松。

有时，思考如何回答“这本书的主要内容是什么”这个问题也会有所帮助。以前在好莱坞流传着一部影片的情节应该可以用一句话概括的说法。虽然我怀疑这种夸张的理论最初是脑子只能容纳一句话的文盲提出的，但它并非一无是处。至少，对大概情节胸有成竹会让写作者在开始创作时更加自信。

《别无选择的贼》讲的是一个专为客户偷东西的职业盗贼作案时被警察抓了个现行，现场还发现了一具尸体。最终，他成功逃脱，为了洗脱嫌疑，他被迫找出了凶手。

这句话虽然比较复杂，却是对一部小说情节的完整概括。确实，把作品的主要内容解释清楚可能需要好几句甚至好几段。当然，开始创作之前不一定要构思好主要内容，有时我们的想法是在创作过程中逐渐形成的。另外，心中清楚但不写在纸上也是可行的。不过，把想法落在纸上能够帮助创作者理清思路。

下一步就是开始写提纲了，详略自选。我个人认为章节提纲很有帮助，我会用一段文字描述每一章发生的事情。如果你也这样做的话，不要过早地考虑章节的划分。真正创作的时候，章节会偏离提纲，自然形成。因此，写提纲时不用太在意这一点，怎么顺手怎么来就可以了。很快我们就会讨论到，这只是创作时我们可以脱离提纲自由发挥的方面之一。无论最终的作品是否遵循最初的章节划分，按章节逐一撰写提纲会让创作过程更有条理；因此我认为这是一种有价值的方法。

提纲需要多详细呢？这个问题不能一概而论，每一位写作者以及每一部作品可能都会有所不同，不过至少应该详细到足以构成合理的情节。撰写提纲通常只是将脑中已经构思好的情节落在纸上。在对各个章节和场景进行概括时，故事的细节会得到充实。此前意识不到的问题也会逐渐显现。

撰写提纲的过程中，部分问题会得到解决。但不是所有问题都会迎刃而解，认识到这一点也很重要。发现并明确问题是解决问题的第一步。此后，你会不自觉地（当然也可以主动思考）尝试解决这些问题。创作前面的章节时，你就会有在潜意识里思考如何解决未来的情节和结构问题。换句话说，撰写提纲的过程是一部作品逐渐成形的过程。能让作品更加成熟，赋予它进一步蜕变和成长的空间。

我认为提纲不必过于详细。不用浪费太多时间和笔墨详细解释人物的动机和背景。记住，撰写提纲是为自己服务的，无须考虑其他读者的感受。因此，只要自己心里清楚，就无须进行解释和澄清。写作者能够从中获取乐趣，创作的过程才不会死气沉沉。毫无意义的详细叙述会夺走你未来创作的热情。

“我用什么词，”矮胖子（Humpty Dumpty）^①轻蔑地说，“表达的就是什么意思——没有言外之意。”

“问题是，”爱丽丝说，“你有没有本事用一个词表达好几种意思。”

“关键在于，”矮胖子说，“成为大师——此外无他。”

我不知道这样的建议靠不靠谱；在我看来，最好的办法似乎是按照普遍被接受的英语语法用词。然而，撰写提纲时，写作者应该成为掌控全局的大师。

写作者可能被提纲束缚，这是撰写提纲对作品最大的威胁。记住，提纲完成之后以及写作过程之中，你的作品依旧会不断进化。一定要让你的想象力尽情驰骋。如果想到了更有趣的故事发展，或可以更好地化解第六章的情形，甚至是想要彻底改变全书的走向，一定要以提升作品质量为重，果断抛弃提纲。

有些作者会为了避免被束缚刻意不写提纲。我本人也是这样，只要不是签约需要就不写提纲。有些创作者会把写好的提纲放进抽屉里，在写作的过程中尽量避免参考。

罗伯特·卢德伦（Robert Ludlum）惯用这种方法。在《作者文摘》刊登的一篇采访中，他曾说道：

担任制作人期间，我学会了通过分解剧本把控故事的层次、走向和戏剧性。撰写小说提纲与此十分类似，也是对小说的分解，能让我更好地理解作品的主题、素材和主要人物。我可以将故事分解成开头、过程和结尾。对故事有了大概的把握之后，我就不再需要提纲了。最终的作品和提纲总体保持一致，但情节细节上会有一些差别。

目前为止我们所说的提纲都是为作者服务的，是正式开始写作之前的一种准备工作，意在让写作者在创作过程中更加轻松，同时提升最终作品的质量。然而在这一过程中，我也几次提到了另外一种情况，也就是为了让出版社预订未完成作品而撰写的提纲。

有一定地位的职业作家在创作过程中会安排好作品最终的出版事宜。如果他足够德高望重，即便还没有形成明确的想法，也能与出版社敲定合约；如果写作者此前没有出版过任何作品，出版社在拿到全部手稿之前则不会做出任何实质性的承诺。

我强烈建议新人小说家先完成一稿草稿，再尝试寻找买家。出版社的编辑不介意浏览新人的样章和提纲，但他们很少以此提出签约。为什么要立刻签约呢？由于没有已出版的作品作为参考，他无法判断眼前的新人作家最终能不能完成作品，以及最终的作品能否保持样章和提纲的质量。如果提纲对他相当有吸引力，他可能会放手一搏，但由于没有看到完整的手稿，提出的条件会相对苛刻。

但这并不是我建议完成全书的主要原因。大多数情况下，中断对写作是不利的。失去动力可能会导致作品夭折。一切顺利的时候，千万别停。如果遇到了困难，那就寻找问题并解决问题；把现有内容发给出版社并不能解决任何问题。有时即便已经把样章和提纲发给了出版社，我也会选择在等消息的同时继续写作。我甚至记得有几次还没有等到出版社的回复，我就已经把整部作品都写完了。

如果你的创作生涯已经进入了提交提纲更加有利的阶段，提交的内容和只为写作者自己服务的提纲是截然不同的。提交提纲是为了让另外一个人——编辑或者出版社负责人——相信你在创作上胸有成竹，最终的作品不会高开低走。此类提纲要想取得良好的效果，必须让读者相信你已经构思好了整部作品的所有细节，就差用打字机打出来了。

争取签约时，最好提交篇幅长的详细提纲。从逻辑和人情的角度分析，原因有两点。首先，根据逻辑推断，内容充实、细节丰富的提纲会方便编辑了解写作者对作品的构思，帮助他判断最终的作品是否是他想要出版的类型。

另外一个原因没有那么理智。编辑也是人——尽管有时我觉得这一点十分难以想象。如果他们选择购买一部尚未完成的小说，而且还要拿出一笔数额不小的预付款，就需要确保物有所值。长达五十页的提纲在电影行业足以被称为情节梗概（treatment），这样的篇幅会给人一种有分量的感觉，不用读就觉得很有内容，只要拿在手里掂量一下就觉得分量十足。而且，人人都知道完成这么长的提纲是需要花时间的。它和下雨的午后花十八分半就能写出来的一页纸提纲有本质性的区别。也许只写了一页提纲的作者对他的作品也很有把握，但还是五十页的情节梗概让人更加放心。

向出版社或编辑提交提纲的长度和详略也可以根据具体情况灵活处理。当年，兰登书屋（Random House）仅凭一封我写给编辑巴比·哈默（Barbé Hammer）的信，就和我签订了雅贼伯尼·罗登拔系列第三部的协议。在信中我向她解释了故事的大概设定和我计划探索的几个方面。然而我并未就如何阐发我构想的复杂情节给出明确的方案，对故事开头的引子描述得也十分模糊——我提到伯尼将会受一位某件物品的脑残粉之托，从另一位收藏家手中盗取这件物品——但我没有明确解释具体有什么噱头，因为当时我还没有想好。

当时的情形让我仅凭粗略的提纲就敲定了合约。巴比了解而且喜欢我的作品。兰登书屋已经出版了两册罗登拔系列的小说，对它们的文学价值和商业表现都相当满意。因此，为了争取合约，我只需证明我对续作有合理的想法，能用不同的故事延续前作的风格，并在结尾时把故事说圆。

相反，我为我的“二战”小说撰写的提纲长达十几页，而且非常详尽。这一次我尝试创作的作品是此前从未接触过的题材，因此我需要详细的提纲让出版社相信我对自己的创作有计划有把握，同时，这也会让我更加自信。创作长达五百页的小说时，我也不希望写到三百七十四页的时候突然意识到情节进行不下去了。回想起来，我觉得当时的提纲还应该再长两到三倍；如果有更加详细的提纲，创作这部作品也许就不会那么痛苦了。

另外，如果运气好的话，说不定在尝试撰写更加完整详尽的提纲的过程中，我就会意识到这个故事不适合我——说不定当时我就果断放弃这个难缠的项目了。

总结一下：

就像画家的素描草稿一样，提纲是工具。用它辅助写作，但不要沦为它的奴隶；如果故事开始偏离提纲，千万别束缚它的自由发展。

请记住，条条大路通罗马。哪怕根本没有提纲，也可以从头到尾完成一部作品。也可以先写一页概要，扩展成章节提纲，然后再扩写成详细的情节梗概，将人物对话和视角转换都表现出来。有些作家是这样工作的，像吹气球一样一点点扩充提纲，直到最终版梗概的长度达到作品的一半。对写作者来说，对自己有效的办法，就是正确的办法。

最后，如果你感兴趣的话，我心目中最能阐释提纲的定义及用途的是唐纳德·E. 韦斯特拉克的爆笑作品《再见，天方夜谭》（*Adios,*

Scheherazade)。小说的主人公是一位不怎么走运的写手，他过去十八个月每月完成一部情色小说，在尝试创作第二十九部时，遭遇了非常严重的瓶颈期。他为这部作品撰写的提纲对新人小说家极具指导意义，结局还抖了个非常有趣的搞笑包袱。我无法在这里全文引用，但我认真推荐这部作品。

我已经很多年没有写过提纲了。难得写一写也是因为一本书已经完成了一大半，而我却突然对作品的质量产生了怀疑。比如创作“雅贼系列”第五册《像蒙德里安一样作画的贼》(*The Burglar Who Painted Like Mondrian*)的时候，明明全书还有几章就要结束了，我却还没有想好凶手是谁。

一个朋友在情节设计上给了我一些帮助，我随即以场景为单位完成了结局部分的提纲。我不知道这份提纲是否真的有用，但能把大概的情节落在纸上增强了我完成这部作品的信心。

除了这种危急时刻的紧急补救，近年来我愈发习惯不用提纲写作。如果我有足够的把握动笔，就对最终完成作品有足够的信心。通过一点点耐心的积累，我终能为故事创造合理的结局。

我认为这种自信来自经验。我完成了大量的作品，亲历了许多故事逐渐丰满的过程。尽管不敢打包票，目前我基本可以放松身心，相信自己的创作方法。

将情节落在纸上之后，潜意识可能会默认作品已经完成，这是写提纲可能造成的问题之一，也是我避免使用提纲的主要原因。有了提纲之后，你可能会像做填空题一样机械地完成整部作品。其他原本可能出现的灵感，写提纲时不曾想到的事件、角色、转折可能会被扼杀在摇篮之中。

在马修·斯卡德系列中，马修已经进屋开始问话，我还没有想好他审问的是什么人。在《恶魔预知死亡》(*The Devil Knows You're*

Dead) 中，斯卡德追溯被害人的人生，找到了被害人几年前的老板——一位出版大字书的女士。在创作这个场景之前，我没想好被害人此前在哪里工作，对于这位女士也知之甚少，但她的形象很快就立体了起来，我还为她配上了背景故事。在我看来，这是全书最精彩的部分。如果事先写好提纲的话，我很可能根本不会想到加入这个情节。

然而，也有选择一直根据提纲创作的作家。他们相信，如果没有提纲，作品就会缺乏重点。不过，为了防止创意被提纲所限，他们尽管参考却不会固守提纲。一旦直觉与提纲出现分歧，他们会毫不犹豫地将其抛之脑后。

关于向出版社提交提纲，我还有另外一点想法：

许多代理人和编辑根本读不完他们手头的作品。虽然热爱阅读是很多人加入这一行的原动力，但长期的超负荷阅读很快就会让读书从一种享受变成一种负担。

之前我提到过，完整的作品更受代理人和编辑的青睐。时隔多年，这一点并未改变。不过大多数人其实并不希望整本书的草稿直接出现在自己的书桌上。他们希望，而且时常直接要求作者提交几章内容和一份提纲。

这时该怎么做呢？完成整部作品还是提交提纲和部分章节？

我建议做两手准备。首先完成全书，创作过程中用不用提纲完全取决于你。

然后，把第四章之后的情节概括成提纲，再与第一章到第三章一同提交。提交时，在信中提到全书的草稿已经完成，如有需要可以随时提供。

注意，无论代理人、编辑要的是电子稿还是纸质稿，这一招都管用。

① 矮胖子 (Humpty Dumpty) 是《鹅妈妈童谣》中的人物，常见的形象是一只拟人化的鸡蛋。——译者注

第七章

利用已知与未知

围绕你熟悉的主题写作。

这听起来非常合理，我刚刚产生想要成为作家的想法时就听说过这种理论，直到现在仍然觉得很有道理。好几位我非常敬重的作家——比如托马斯·沃尔夫和詹姆斯·T. 法雷尔（James T. Farrell）都写过在我看来可以称得上自传体的小说。很多人的作品也明显取材于作者的人生经历。书籍封套上的文案常有作者简介，很多作家的人生经历如果转换成简历的话，可能会把人事部门吓着。扫一眼书封，我发现作者在印第安保留地长大，随后加入了马戏团。此后他当过临时水果采摘工，在火车上跳过舞，在伐木场当过油炸厨师，在贫民窟学校里当过老师。他在步兵部队经历过战火，还做过几年商船水手。他斗过灰熊，睡过爱斯基摩女人——也可能是先上床再决斗。

无所谓，反正我只有两个选择。一是为了搜集小说素材环游世界，二是对我截至目前的人生进行深度挖掘，向热切的读者讲述我在纽约州布法罗市长大的经历，我的家庭很幸福，根据托尔斯泰的说法，这样的家庭都幸福得千篇一律。

我很早就意识到自己的性格不适合创作自传体小说。一方面，我承认我的家庭和童年经历缺乏小说需要的戏剧性；另一方面，尽管很多作家凭借自传体小说取得了成功，但从观察能力和情感的角度上看，我不具备把个人经历改编成小说所需要的能力。

我也不打算走遍世界去冒险，只身面对凶猛的灰熊和更加狂野的女人。我心急如焚——不急着丰富经历，但渴望尽快开始写作。之前我也提到过，我开始以写作为生时还很年轻，根本没有称得上写作素材的人生经历。

其实，大多数人都是这种情况。有些人先尽情冒险再学习写作，但这也只是少数特例而已。在现实中，大多数冒险家不会静下心来写作——他们无时无刻不被未来的冒险所感召，难以像华兹华斯（Wordsworth）描述诗歌的起源时所说的那样“静下心来回味情感”。即便确实经历过精彩的冒险或拥有难忘的人生经历，这样的素材在创作过程中消耗得很快，我们很快就会变成因为激动过头而导致补给线中断的落单将军。对大多数人来说，开始写作之前积累的素材用不了几个故事就会全部耗尽。之后我们要如何积累全新的素材呢？我们的日常活动主要是坐在室内，目视前方，然后在键盘上敲敲打打。如何把这样的经历转化成小说呢？

在类型小说领域，以自身经历为素材创作更加困难。比方说，在我主攻的推理小说领域，我就毫无相关经验。我不像乔·戈尔斯（Joe Gores）那样做过私家侦探，不像约瑟夫·沃博（Joseph Wambaugh）那样做过警察，也不像乔治·V. 希金斯（George V. Higgins）那样做过地区检察官。另一方面，我也没有混过黑道，不像马尔科姆·布雷利（Malcolm Braly）和阿尔·努斯鲍姆（Al Nussbaum）那样蹲过大牢。

尽管如此，我发现在创作过程中，我无时无刻不在利用自己的背景和经历。与此同时，也常常遇到不熟悉的领域，然后通过研究和假

想去补充背景和经历涵盖不了的内容。

我们一个一个来。如何在创作过程中运用自己看似平凡的背景和经历？以下是利用现有经历的几种办法。

根据个人知识和经历调整故事情节。让我们回顾一下之前提到过的哥特小说提纲。还记得大概的情节吗？“一个年轻寡妇受雇来到德文郡的荒野中为一家人登记古董家具。”这也许是你研究了一些哥特作品之后构思出的情节。然而问题是，你压根分不清路易十五和水管工路易，连什么是荒原什么是棉花糖都不明白，你去过最接近德文郡的地方是密苏里州的圣约瑟夫市。

显然，最显而易见的解决方法就是以一位喜欢吃棉花糖的密苏里水管工为主人公，然而这样的作品最终可能会让哥特小说编辑无所适从。不那么激进的办法是想办法以现有的素材为基础对情节进行调整。

你不了解古董家具？没关系，你了解什么？珍本书？那女主角的工作可以是给祖传图书馆做目录。你学过美术？那她可以负责清洁修复古画或者给它们估价。你熟悉任何一种收藏品吗？稀有邮票或者硬币？古董瓷器？十九世纪专利药药瓶？罗马玻璃？大洋洲艺术品？很多情节都可以像这样自由调整，而且将情节和你擅长的领域匹配起来并不会对小说的原创性造成太大的影响。

在作品中使用熟悉的设定。你也许没怎么出过远门，主要活动范围就是密苏里州的圣约瑟夫市，抑或比尤特（Butte）、布法罗或者本森赫斯特（Bensonhurst）。要如何创作德文郡荒原上年轻寡妇的故事并确保其真实可信呢？

首先你要决定这个故事是不是一定要发生在德文郡。一幢位于圣约瑟夫郊区与世隔绝的房子，和英格兰西部被风吹得吱呀作响的老宅子一样，都可以是故事发生的地点。也许现实中没有这样的地方，但

你可以用想象建造一个。你可以想象这幢房子里的居民——经历了你所设计的情节，性格因苦痛和压力而扭曲——日常如何与圣约瑟夫的居民交往，这和想象德文郡的荒原居民怎样和外界交往是很相似的。简而言之，你可以把故事中的重要元素都转移到你熟悉的地域。

这么做不是投机取巧；相反，这样的故事生发于你的经历，反映你的想法，更具个人特色。能够通过想象以德文郡荒原为背景写出合格作品的作家可能很多，但能够写发生在你家乡郊区的故事的人又有几个？在远郊有一幢旧农舍，里面住着曾经主人的后代，多年来附属房屋的土地已经被悉数变卖，尽管周围新建了很多城郊住宅小区，农舍依然傲然耸立，令人敬畏，然后……

明白我的意思了吧？

另一方面，也许因为不可或缺的情节设置，你的故事必须发生在德文郡。就像西部小说只能发生在老西部一样，你的故事只能以德文郡为背景。

没问题。我们很快就会谈到，通过做研究让故事真实可信的手段很多。不过挖掘自己的背景也可以帮助你克服距离的障碍。

你可能对荒原一无所知，但却去过中部平原，能够回想起那种辽阔无垠、孤独无依、一望无际的感觉。荒野可能也会激发类似的感觉。哪怕地形不同，你也可能经历过类似的疏离感——无论是在北方的森林中，在时代广场的人潮中，还是在高速公路上自己的车里。地点本身并不重要。搜索你的经历，像方法演技派（method acting）演员一样利用自己的过去，情境无须完全一致，只要有类似的情感体验即可。

同样，你可以选择一幢你熟悉的房子，然后把它移植到荒原上去。进行背景研究之后，你决定这幢房子应该是都铎王朝风格的梁柱

式建筑，你也可以在故事中这样描述。写完梁柱之后，其他细节都可以来自小学时你家附近所有小朋友都害怕的那幢房子。

在你的背景和经历中寻找故事灵感。在有关阅读与分析的章节中，我们谈到过如果对某一领域足够熟悉，写作者的大脑会自然生成适合这种类型的情节创意。同样，写作前的研究以及对自己写作风格的了解会帮助你对背景进行筛选，找到对写作有帮助的元素。

我上高中的时候，有一天回家发现家门被我妈锁起来了。我绕到屋后，从牛奶滑道钻进了屋，鉴于牛奶滑道极小，而本人当时体型健硕，钻牛奶滑道就像让骆驼钻针眼一样。后来，为了娱乐朋友和亲戚，我又在门没锁的情况下钻了好几次。我还记得蠕动着穿过墙壁，脸朝下落进一堆拖把、扫把和清洁桶里的感觉——这条“二战”之后就再也没有使用过的牛奶滑道，连接的是拥挤的清洁工具间。

现在我围绕盗贼创作小说（也许这种偏好可以追溯到多年前初次品尝非法入侵的快感的那一刻）。在现有的三部伯尼·罗登拔作品中，我都还没有用上这个素材，但一周前我突然想起了这件事，从盗贼小说作者的角度对它进行了一番审视。我立刻想到了不少在小说中运用这一桥段的方法，随后，我在脑中演练了各种各样的可能性，并把它们存进情节素材库；未来，我说不定会用上这个素材。

同样，正在发生的事情也可以成为写作的素材。每走进一幢建筑，我都会思考伯尼怎样才能非法入侵。逛博物馆时，我看到的不仅仅是有历史或艺术价值的展品，更是盗窃的对象。最近我在伦敦旅行时，在位于林肯草坪（Lincoln's Inn Fields）的约翰·索恩爵士博物馆（Sir John Soane's Museum）看到了一张约翰·索恩爵士购买的手枪的照片，索恩爵士相信这把手枪是拿破仑的私人物品。实际上，这把手枪根本就是赝品，背景故事也完全是典当商人编造的；然而博物馆里展出的只有一张照片，因为手枪的实物——尽管是赝品，已经于一九六九年被盗。

哪怕我平时专给幼儿园小朋友写小猫咪小兔子的故事，这也是极具吸引力的写作素材。鉴于盗贼小说才是我的专长，我轻轻松松便想到了六种将这个故事故写成小说的办法。这个素材可能永远都不会被我用上，但它证明了写作者的眼力和想象可以让一趟博物馆之旅变成一部小说的素材。

写作的时间越长，养成这个习惯就越重要。职业作家会面临这样的困境：他从自己的经历中汲取灵感和素材，逐渐榨干自己的过去，然而他的作品越是成功，他就越是难以积累全新的经历。坐在桌前与打字机为伴不会产生什么精彩的经历。另外，尽管与其他作家交往可以汲取许多宝贵的经验，但我很少能从中获取创作素材。

还好我天性不爱坐在桌前。我的朋友来自五湖四海各行各业，与他们交流让我得以一窥陌生的领域。几天前一位警察朋友与我分享的几个故事很有可能在我的作品中出现；更重要的是，与他交往加深了我对警察日常生活的理解。

几年前，我的一位朋友告诉我，他的父亲在迈阿密海边的一家酒店当经理，曾经接待过约翰·D. 麦克唐纳。作为麦克唐纳的忠实粉丝，我对他的为人和谈吐非常感兴趣。

“他的话不多，”我的朋友表示，“他一直鼓励我父亲分享，他显然是世界上最棒的倾听者。一个晚上后，我父亲对约翰·D. 麦克唐纳的了解依然十分有限，但麦克唐纳了解到了很多关于酒店管理的信息，摸透了西摩·德雷斯纳（Seymour Dresner）的前半生。”

这就是搜集素材的诀窍。很多人喜欢在人群中滔滔不绝地聊自己的作品。这确实能让虚荣心得到极大的满足。然而，努力挖掘他人的故事、充实我们的素材库才是对时间最有效的利用。

与埃文·亨特成为朋友之后，我发现他非常善于与人交流——更准确地说，是善于倾听。乘出租车的时候，他就可以了解司机的人

生。换了我，根本不会尝试与司机搭话；而埃文总是主动挖掘他们的故事，说不定某天就能在小说中用上呢！

牛奶滑道的桥段后来被用在了雅贼系列中。和我一样，伯尼回想起了童年的经历，随后故技重演，将这一招用于犯罪。

利用对话搜集写作素材的方法又一次证明了写作者应该永远处于工作状态，他甚至不需要知道自己正在构思什么，或者最终会完成什么样的作品。与他人的每一次交谈，每一本读过的书，每到一个新的地方，写作者都在进行永不停歇、无所不包的自由研究。

提到自由研究，自然不得不提有针对性的研究——希望我运用的过渡技巧引起了你的注意。我们已经了解了针对我们熟悉领域的方法。陌生的领域该如何应对呢？

我们继续以那本不存在的小说为例，重拾寡妇在德文郡的荒原上清点家具的问题。运用此前提到的几种方法，我们可以将自身现有的知识与经历更好地运用于故事中。假设因为种种原因这些想法都被排除了，我们舍不得牺牲最初的设想，不得不写古董家具和德文郡的故事。

做研究是最直接的办法。在坐下来开始写作之前，你必须充分了解德文郡和古董生意，才能对自己即将创作的故事充满自信。

不用成为专家。这里我用了加粗以示强调。研究是必要的，但不能喧宾夺主。你写的不是《古董家具百科全书》，也不是《德文郡和康沃尔郡旅行全指南》。你可以参考类似的书籍，但不用把其中的内容背得滚瓜烂熟。

总体而言，我承认过度研究总比研究不足好，但是有时候，做研究会成为推迟写作的好借口。

多年前，完成我的第一部作品之前，我想写一部以一九一六年都柏林的复活节起义（Easter Rising）为背景的历史小说作为处女作。我对爱尔兰和起义都不了解，因此读了几本这一主题的书。读完之后，我愈发意识到自己缺乏相关背景知识。我决心从头开始恶补，根据我的判断，精通英格兰历史是了解爱尔兰历史的前提，因此，我收集了一大批有关英国历史的书籍。光是诺曼征服英格兰之前的英国史就有六卷，你可能无法理解这与我创作的主题到底有什么关系；现在想来，我倒是能够给出合理的解释，对于我来说，读历史书显然比写历史小说更有趣，而买书又比读书更有吸引力。

多年来，出于个人兴趣而非研究目的，我确实读了不少英格兰及爱尔兰历史方面的书，我相信这一定对我的作品有潜移默化的影响。然而以爱尔兰为背景创作小说的计划一直停留在空想的阶段，未来应该不会实现。其实一开始我就没有真的想写，不过是以做研究为借口而已。

为了描写一九一六年的爱尔兰而去读中世纪英格兰历史已经够夸张了，但我认识一位与我不相上下的女士。一九八四年我花了几个月时间主持一个由美国推理作家协会赞助的写作工作坊。一位学员为了在动笔之前建立对耶路撒冷的基本了解，准备亲自飞到那里看一看。如果是为了筹备一部长篇小说，这么做还算合理，但当时她参加的是短篇小说工作坊，构思的也不过是一个因为巧合发生在耶路撒冷的故事。我提出她无须离开纽约就可以了解创作这个故事需要的当地地名和风物，后来她也逐渐意识到自己如此执着于研究，只是为了尽量拖延坐下来写作的痛苦。

传奇烟草公司总裁乔治·华盛顿·希尔（George Washington Hill）曾说过他投资在广告上的钱有一半都是彻底的浪费。“问题是，”他补充道，“我不知道是哪一半。”

做研究也是如此。比如说，为了创作之前提到的虚构哥特小说，你需要广泛阅读古董家具方面的书籍，多多少少了解一点。先对古董家具建立初步的认识，再决定在书中提到什么家具，安插一些相关的信息以及行话，让故事更加真实。

在对小说进行全面计划之前，无论用不用提纲，创作者都应该就相关主题进行泛读，再去古董店和拍卖行转转。这样写作者可以通过研究让故事情节更加充实。接下来，详细设计好全书的故事情节之后，再做有针对性的研究，寻找书中要用到的具体信息。

创作《喜欢引用吉卜林的贼》时，我就是这样做的。最初提出创作这部作品时，我提供了一份粗略的提纲，里面伯尼·罗登拔一边装模作样地经营着一家书店，一边受一位收藏家所托，偷盗属于另外一位收藏家的某件藏品。在构思阶段，我决定配合伯尼书店老板的假身份让他去偷一本书。在我看来，雇他偷书的人应该拥有不俗的文化修养，因此鲁德亚德·吉卜林（Rudyard Kipling）的作品应该是不错的偷窃目标。随后为了了解吉卜林作品在古董市场上的身价，我翻阅了大量的珍稀图书销售目录。另外，我还找到并阅读了一部吉卜林传记。

我一边做研究，一边自由发挥我引以为傲的想象力。我决定伯尼要偷的书是私人印制的某部吉卜林作品现存的最后一册，吉卜林原本的计划是将这一批次全部销毁，遗留的这一册是吉卜林送给他的好友亨利·莱特·哈葛德（H. Rider Haggard）的礼物。将与书相关的情节设计好之后，我再次开始研究，有重点地寻找我需要的信息。我读了吉卜林的诗集，搜集了一些可以用在书中的轶事。

随后我开始正式写作。创作过程中，如有需要查证的地方，我再停下来有针对性地寻找相关信息。可以做的研究还有很多。除了诗集和“原来如此系列”（*Just So Stories*），吉卜林还有很多其他作

品。多读几本书对作品不会有坏处，说不定还能发现小说中用得上的信息。

同样，不做这么多的研究，我也能完成这部作品。我可以忽略吉卜林的真实人生，直接凭空编造一件与他相关的贵重物品。少下点工夫，最终的作品应该也说得过去，但（相对而言）一定比不上做研究之后完成的作品。

某一领域需要做多少研究完全由创作者决定。如果吉卜林的书对于故事来说无关紧要，对这一领域进行深度研究就是浪费时间。如果它至关重要——比方说，如果整部作品的悬念都与他人生中的大事密切相关，那么更加广泛深入的研究就是必要的。

如果把鲁德亚德·吉卜林换成古董家具，同样的原则在我们那部哥特小说中完全适用。对于创作过程中遇到的任何陌生主题，都可以用类似的方法判断到底需要进行什么程度的研究。

地理研究呢？对某个地方要了解到什么程度，才能将其设定为小说背景呢？

同样，到底做多少研究合适，需要创作者根据自身情况进行主观判断。在我的作品中，伯尼偷盗《解救巴克洛堡》（*Deliverance of Fort Bucklow*）的地点是森林小丘花园（Forest Hills Gardens），因此我花了一下午时间在附近踩点，不过从我家到森林小丘花园乘地铁只需要五十美分。如果我创作的是之前提到的哥特小说——我愈发觉得自己似乎真的在创作这个故事——为了感受风土民情专门飞一趟德文郡是不大现实的。

另一方面，如果我相信这部作品有超越类型的限制成为畅销读物的潜力，亲自去一趟德文郡采风也未尝不可。但是如果作品本身是“扶不起的阿斗”，没有一夜爆红的潜力，我就不会对最终的收入有太高的期待，自然也会控制做研究的经费。

在埃文·谭纳系列中，我的主人公常在一个故事中造访八到十个国家，废寝忘食、不知疲倦地进行环球旅行。通过参考地图集和各类旅行指南，以假乱真并不难做到。与昂贵又费力的实地考察相比，为了让故事更加真实，加入细节并对故事进行适当的润色也许反而更加有效。

我无意暗示进行实地考察会对小说创作产生负面影响，我想要表达的只是这种研究方式时间和经济成本很高。值得一提的是，有时无知也是一种优势。在谭纳系列中，我知道书中的巴尔干半岛与现实相距甚远。但我也相信绝大多数读者不会发现作品与现实之间的巨大差异。我可以像创造虚构世界的科幻小说家一样，为了剧情需要对南斯拉夫进行自由的设定。

这样的写作方法在现在的我看来也许并不合适；随着时间的推移，当年那份盲目的自信已经不再，我在写作上愈发严谨。我也知道，如果面对的是了解南斯拉夫的读者，这种草率的态度是绝对行不通的。如果作者通篇胡说八道的话，读者是不会买账的。

詹姆斯·哈德利·蔡斯（James Hadley Chase）的作品就是很好的例子。蔡斯创作了不少以美国为背景的推理小说，然而他并没有在美国长期居住的经验。因此他笔下的美国总是缺乏真实感，他使用的美国口语也完全不地道，给人一种公爵夫人像考克尼（Cockney）街头小贩一样说话不带“H”的感觉。因此，他的小说在美国的表现一直差强人意，大多数根本没有出版。

然而同样的问题在英国对他毫无影响。有些读者可能会发现詹姆斯·哈德利·蔡斯笔下的美国和埃德加·赖斯·巴勒斯（Edgar Rice Burroughs）笔下的非洲一样不靠谱，但这种差异并不会让他们如鲠在喉——蔡斯的作品不是游记，悬疑和动作对于读者来说才是最重要的。因此年复一年，蔡斯的作品在英国非常畅销。

蔡斯对美国的描写与真实的美国相差甚远，我们能够就此质疑他的写作实力吗？我不这么认为。要知道，虚构是小说的核心精神。除非原封不动地照搬自己的经历，否则制造幻觉与假象是小说家的必备技能。我们创作的故事不过是谎言的集合。做研究只是为了让读者感受不到这种欺骗，赋予小说真实感并不是把小说变成现实。这两者有很大的区别。

有时，小细节可以起到大作用，在赋予作品真实感上比一大堆空洞的事实和数字更加有效。有时，细节的真假并不重要。伯尼·罗登拔常常万般钦佩地谈起拉布森锁（Rabson lock），给人一种我对锁很有研究的感觉；然而世界上根本没有拉布森锁——这个名字是我从雷克斯·斯托特的作品中借用来的。阿奇·古德温也常常提到拉布森锁。

有时这些“带来真实感的小细节”并非刻意为之。阅读《谭纳成双》（*Two For Tanner*）的校样时，我惊讶地读到一位身处曼谷的中情局探员提到“伪装成旅行社、燕草店、鸡尾酒吧、餐厅的秘密接头地点……”

燕草店？

燕草店是什么东西？

我查了原稿。我写的是“烟草店”，一位排字员对其进行了修改。我觉得燕草店是中情局绝佳的掩护，很有当地风情。

因此我将错就错保留了这种说法。

现在我期待着在其他人的作品里读到泰国燕草店。说不定哪天真的会有励志的泰国人开一家燕草店。世界上比这更奇怪的事情多了去了。

与熟人和朋友交流也是一种重要的研究方法。想要了解隧道挖掘工、废品经销商、债券推销员的日常，与从事这些职业的人交流比阅读相关书籍有效得多。有在某方面拥有专业知识的朋友可以在情节设计上给你很大的帮助——如果你向他们提起一个难题，他们可能会给出你永远也想不到的解决方案。

作品完成之后，朋友和熟人的帮助更为重要。他们可以帮忙审阅手稿，发现出版之后可能会招来大量愤怒的读者来信所指出的低级错误。比如说，由于不感兴趣，我不是非常了解枪支，日后也不打算主动了解。但我常常与一位热爱枪支的朋友核对细节；否则，枪支爱好者寄给我的愤怒来信会烦死邮差。

我相信熟人朋友们不会对此介怀。大家都愿意慷慨地与作家分享自己的知识，甚至会感到十分荣幸。对于外界来说，文学写作的世界光彩又浪漫，能够参与其中是难得的经历。我不知道在他们眼中创作有什么光彩的，但确实有很多人愿意不辞劳苦帮助作家，因此写作过程中我们可以利用来自四面八方的帮助。

在互联网时代，做研究的方式已经发生了天翻地覆的变化。如今，无论什么方面的情报都可以及时找到，坐在桌前搜集到的信息比原来在图书馆泡一天找到的还要多。

为了深挖某个主题，大量的阅读或者与专家深度交流是不可替代的。然而大多数情况下，我们不求无所不知，只求不露怯、不出错。

两个渠道：谷歌、维基百科。

显然，在我创作这本书以及书中提到的这些作品时，这两个网站都还没有诞生。现在，不用互联网以及网上的资源进行创作几乎是不可想象的。我现在使用的办公室是两位电影行业的朋友为我安排的，我在办公桌前坐下的第一件事就是询问无线网络密码。我知道那里一

定有网络，因为我的朋友和我一样离不开网络。这是好事，如果不能上网，我何必来这里呢？

有一个名叫“自由”（Freedom）的免费应用在写作者之间相当流行：使用时，首先根据自己的需求设定时间，十五分钟或一小时均可，随后软件会根据设置禁止用户访问网络。这个软件的初衷是防止创作者上网浪费时间。

我下载并尝试用过这个软件，但最终选择了放弃。它的功能没有问题，但每次需要查找具体信息——某个国家的首都、某本书的出版日期、某个名字的拼写以及任何为了避免出错而必须核实的小细节的时候，我都必须把它暂停。是的，我可以直接继续写，日后再核对，但为什么不从一开始就写对呢？

在费城潜心创作《深蓝眼睛的女孩》期间，无线网络突然出现问题对我的创作造成了极大的影响。故事发生的地方是一个虚构的县，我得给它起个名字。加勒廷县（Gallatin County）感觉不错，但是世界上是不是已经有加勒廷县了？

这部作品的创作离不开网络——我常在网上查看地图，核对各类细节。我的主人公闲来无事，常在电视上看经典黑色电影，此类影片的演员表和情节梗概在维基百科上都能找到。这是我突发奇想给他设定的爱好，因此没有事先准备，一边创作一边阅读相关的书籍。所有相关的信息也可以用电脑查到。

除非是打着做研究的旗号拖延真正的写作，多做一些研究是没有坏处的。对某一领域越了解，就越能挑选出合适的信息，营造可信的背景，让作品更加真实。

有时候背景知识——无论是多是少——又成为负担，让人沉迷其中不可自拔。“这真有意思，”你会想，“导致剧情拖沓又如何？我要与读者分享刚学到的知识！”

如此创作，最终的作品可能会让人有教科书的感觉。几年前，有朋友告诉我他非常享受为某部作品做研究的过程，其实他不说我也知道，阅读那部作品时，我不断读到他了解之后忍不住要和读者分享各类信息。它们阻碍了情节的发展，让人感觉在读大学论文。

有些作者会雇专门的研究员，他们坚信如果没有研究员提供的背景和数据，就无法构思情节。这种情况也许确实存在，我知道埃尔莫尔·伦纳德（Elmore Leonard）对他的研究员非常重视，已经与他合作了很多年。

然而我还是忍不住想起了《射杀》（*Killshot*），在小说中，主人公为了追踪反派，一度登上了在密西西比河上航行的采矿船。随后主人公给太太打了个电话，详细介绍了有关采矿船的各种有趣细节，船上工作人员的情况，以及河上生活的日常。在我看来，这些信息不算乏味，但也不像伦纳德和他的研究员判断的那样特别有趣，该场景出现的理由一目了然。伦纳德舍不得抛弃研究员提交给他的信息，不管三七二十一把信息插入了这个场景。

埃尔莫尔·伦纳德是一位非常优秀的作家，以“不写会被读者跳过的内容”而著称。看来就连他也不能保证次次都做到……

第八章

开始写作

每一部小说都有开头、过程与结尾。

我在大学学习写作时，首次听说了这条定理，后来又无数次与它相遇。之所以与你们分享，是因为这种说法确实无可挑剔。

我尝试回忆在过去二十年里，掌握这条定理对我的创作有没有帮助，却想不到任何正面的事例。当时我还了解到，如果全美人民平分一九三八年怀俄明州生产的干豆子，每个人可以分到三分之一磅^①，这个冷知识多年来一直在我脑中徘徊，对我来说也没有什么用处。但我也顺口与你们分享一下。

开头、过程与结尾？

咱们从开头说起吧。

小说的开头非常重要。几个世纪以前，在生活节奏相对缓慢的年代，小说家们拥有得天独厚的优势。那时没有广播电视，也没有多少小说家。小说这种类型的艺术才刚刚出现。而且，当时的生活节奏相对缓慢。没有汽车，更没有登月火箭。在生活和文学世界里，人们都可以不紧不慢。

在那个年代，小说也可以不急不缓地慢慢展开。开头的第一章可能很长，作者可以用大量的篇幅为接下来的故事做好铺垫。在乔治王朝时期或维多利亚时代的不少作品中，第一章只有对主人公家庭的基本介绍而已；第二章开始之前，主人公还没有出生呢。

然而时过境迁，今非昔比。如今无数小说像上下班高峰期间地铁里的乘客一样挤在一起，踮着脚尖高喊：“读我吧，读我！”它们不仅要与同类竞争，还要与其他争夺大众业余时间的活动比拼。读者哪怕做好了精心慢读的心理准备，也无法接受第一章除了家谱什么都没有。小说的开头需要立刻抓住他的注意力，否则他分分钟可以选择换一本书读。

“决定读者买不买这部作品的是第一章。” 米基·斯皮莱恩（Mickey Spillane）曾经说过，“最后一章则决定他们买不买下一部作品。”

我听说斯皮莱恩是从作品的最后一章开始创作的。他的理论是，鉴于结局是整部作品的高潮，和从头开始相比，从最后一章开始写作更能铸就精彩的结局。我能够理解这种逻辑，但在这里我还是假设你会从全书的开头开始创作。就算没有其他好处，这么做至少方便编写页码。

言归正传，第一章确实会对读者是否购买一部作品起到决定性的作用。为了成功说服读者，作品的开头必须引人入胜。剧情的发展必须让读者立刻身临其境。若是能以动作或者情爱之类的刺激场面开场，那就更好了。

新手常在这方面遇到困难。曾经的我就是如此。我喜欢在作品的开头介绍人物，安排他们来到小镇，搬进新的公寓，或者像我开始创作新的作品一样开始人生的新阶段。他们会结识新朋友，在沟通中搜集信息。这样的开头怎能一下抓住读者的注意力呢？

我将与你们分享一个诀窍。这是我二十多年前领悟到的独门绝技，现在你们只要花九点九五美元书价就能得到。我相信，哪怕这是这本书给你带来的唯一收获，你也没什么好抱怨的。因此，请屏气凝神听我分析。

小说的开头无须是故事的开头。

首先请让我分享一下我是如何听说这句箴言的。我写过一部推理小说，事实上那是我第二部以真名出版的小说，由金牌出版社（Gold Medal）以《死亡的背叛》（*Death Pulls a Doublecross*）这样过目即忘的名字出版。这部作品是钱德勒和麦克唐纳风格的直白推理小说，主人公爱德·伦敦（Ed London）是一位亲切的私人侦探，除了爱喝白兰地和烟斗不离手之外，没有其他特质。在故事中，他没有头部受伤，也没有从楼梯上摔下。在整部作品中，大概也就只有这两个老套情节我没有用上了。

在最初的版本中，故事从伦敦不靠谱的连襟前来拜访开始，这位连襟的情人最近惨遭杀害，而他本人正是第一嫌疑人。在第二章中，伦敦把这位年轻女士的遗体用一张东方地毯裹好带到了中央公园，他把毯子展开，让她暴露在光天化日之下。随后，伦敦开始追踪凶手。

完成之后，我请当时我的代理人亨利·莫里森（Henry Morrison）试读了作品。他认真地读完了全书，然后用电话与我进行了讨论。

“把前两章的顺序调换一下。”他说。

“什么？”我问道。

“从第二章开始，”他耐心地解释道，“把第一章变成第二章。要重新用打字机打一遍，确保自然过渡，但应该不用重写太多。这是为了让故事从动作场面开始，一上来就是伦敦搬运尸体的场景，然后再回去解释他在干什么以及为何这样做。”

“哦。”我恍然大悟。然后偷偷向上瞟了一眼，想看看头顶上有没有出现一个电灯泡。看来这种画面只会出现在漫画里。

这个看似简单的调整并没有让《死亡的背叛》得到“爱伦·坡奖”的提名。阿拉伯所有的香水也无法像这样化腐朽为神奇。但它确实显著提升了这部作品的质量。将第二章提前之后，我用动作场面开场，作品的开头有了动感和剧情。此时读者根本不知道爱德·伦敦是谁，不知道为何一位年轻女士会像奶酪被卷在薄馅饼里一样被裹在他的布哈拉毯子里，但此后读者有充足的时间了解前因后果。在此之前，我要先用动作场面抓住他们的注意力。

（读者可能也会好奇爱德·伦敦哪来这么大力气，可以搬得动裹着尸体的地毯；哪怕里面没有尸体，东方地毯也相当沉重。然而多年来我都没有想到这个问题。）

《死亡的背叛》之后，这种手法成为我的固定节目。我在七册以谭纳为主人公的作品中都运用了类似的技巧。有时是先写一章紧张的情节，然后再开始介绍故事的背景，有时是让情节发展两到三章，然后再通过闪回向读者介绍人物以及他们的行为和动机。在谭纳系列中，这一技巧还有另外一个功能。开头的章节总是会让谭纳身处险境——在《谭纳成双》中，他在泰国北部被关在了一个悬空的竹笼子中，日出时将被处决，在《作废的捷克人》（*The Canceled Czech*）中，他在捷克斯洛伐克的火车上遭遇了查验证件的警察，在《谭纳的非洲大冒险》（*Me Tanner, You Jane*）中，他更是在莫当诺兰德（Mondoland）直接被活埋。动作突然中断，强迫读者阅读闪回片段能够保持甚至加强这种悬疑，这和老式连续剧在结局吊足观众胃口是同样的手法。

这种从故事中间开始的手法非常适合悬疑、冒险和动作小说。不过，在没有主人公被扔下火车、活埋或者日出时被处决的情节的小说中，这种手法同样有效。如果你的作品讲述的是少年在大城市失落了

的故事，不一定要从他来到大城市开始。可以选取来到大城市几周之后，和认识的女孩互动的场景。可以是在派对上，在床上或者在争吵时，随便什么场景都可以——这毕竟是你的作品，不是我的。随后，在接下来一章里，你可以补充缺失的背景信息。记住，重点是抓住读者的注意力，让他们想知道接下来发生的事情。想做到这一点，要让人物处于有动作、冲突和变化的场景之中，而不是坐在公园的长凳上思考人生的意义。

很多一流的主流小说都是这样的套路，以精彩的场景开场。不过，也有一些小说会在第一章描述一场危机，随后用三十章详细描述主人公此前的人生历程，最终，危机在最后一章得以解决。杰罗姆·魏德曼（Jerome Weidman）的《敌营》（*The Enemy Camp*）就是一个生动的例子。总体来说，我认为这不是一个好现象：如果一个危机从出现到解决只需要两章的话，读者为何要读中间十万字的背景介绍呢？

以正常的顺序开场就一定不行吗？

当然不是。没有什么是绝对的，记得吗？

在小说创作中，很少有永远正确的规则，从故事中间开场的原则也不是绝对的。这样做非常有效，但有时最自然的开场就是最合适的开场——比如从头开始。

我的作品中就有不少例子：

《蜜月噩梦》的主人公是一对新婚夫妇。在他们的新婚之夜，有流氓在附近的湖边小屋杀人。事成之后，这群恶棍不仅暴打新郎，还强奸了新娘。我们的主人公没有报警，而是选择自己追踪凶手。在我看来，这个强奸场景非常重要，是此后主人公一切行为的动机，让读者能够接受甚至赞赏他行侠仗义的行为的动机。另外，这一场景中的动作元素以及对读者的吸引力都是此后节奏相对缓慢的章节所无法取

代的，毕竟新婚之夜过后，戴夫和吉尔所做的是对罪犯进行追踪。以打电话、查询城市指南开头，再通过闪回描述强奸场景显然是非常不合理的。

以保罗·卡瓦纳（Paul Kavanagh）为笔名创作的《危险人物》（*Such Men Are Dangerous*）讲述了一位心力交瘁的前特种部队军人归隐佛罗里达群岛，过隐士一般的生活的故事。随后出现的中情局特工让他卷入了事件之中。针对这样的情节，以故事中间的场景开场非常合适，但是我更希望利用开头的篇幅塑造主人公的性格，因为我认为这是整部作品最重要的元素。另外，我希望表现主人公在前往群岛之前所经历的人格瓦解，然后展示几个月自给自足的孤寂生活带来的变化。

马修·斯卡德系列的第一部作品《父之罪》（*The Sins of the Fathers*）以一位谋杀受害者的父亲雇佣斯卡德开始。随着故事的发展，动作场景越来越多，我认为按照时间顺序展开故事更有利于情节的发展。不过此后的两部斯卡德作品都是从故事中间开始的。

有关小说开头，文学界主要有两种看法。一种认为开始创作最为重要；另一种则强调保证质量。当然，这两种说法都有道理，只是各有侧重。同时，不同的作者和作品适用的策略也不同。

对于我来说，唯有开始写作才能给我带来创作的真实感。提纲或者情节梗概都做不到这一点。我必须真正开始写作，把写满了文字以及对话的纸从打字机上撕下来。这些文字并不是最终版本——在终稿确定之前，可能会被删掉或者反复修改，然而，只有打字机左侧有纸张开始积累，我才能愈发确信自己已经踏上了写作的神奇之旅。

因此，有时尽管时机尚未成熟，构思还不完备，我也会毅然决然开始创作。一部作品前几章的第一稿通常还是构思过程的一部分。在撰写初稿的过程中，我对人物和情节的构思也会趋于成熟。

创作《喜欢引用吉卜林的贼》时，我就经历了这样的过程。

当时我已经出版了两部以伯尼·罗登拔为主人公的书籍，因此无须通过完成五十页初稿来熟悉人物。情节上我也不是毫无把握，坐下来开始创作第一页时，我已经把前一百页的情节都大致构思好了。

即便如此，写了五十页之后，我发现自己不喜欢这一版的草稿。我感到故事的节奏不太合适。我想删除部分角色，压缩一些场景。完成了五十页的草稿之后，我对伯尼和助手卡罗琳·凯泽之间的关系有了进一步的理解，因此我计划重来，在作品的开头体现我的新想法。开始写作后我的新灵感不断产生，我希望在小说的开头埋下伏笔。

另一方面，我还创作过一部名叫《重蹈覆辙》（*After the First Death*）的作品，写作时，我对开头成竹在胸，对后面的情节则没有太多把握。故事发生的背景很简单：主人公因醉酒意识迷乱杀害妓女而身陷囹圄。六十年代早期具有里程碑式意义的米兰达（Miranda）、埃斯科比多（Escobedo）、吉迪恩（Gideon）等判例让他重获自由。小说从故事中间开始，亚历克斯在时代广场的一间酒店房间里醒来，发现地板上有一具女人的尸体躺在血泊中，惊慌失措的他以为自己又闯祸了。在第二章中，他决定和上次一样不投案自首，去过亡命天涯的生活。随后，我向读者介绍了主人公的身份并揭露了所谓的“重蹈覆辙”的真相，闪回结束之后，主人公拼命回忆，想起了失去意识之前的瞬间，这段短暂的记忆让他确信自己没有杀人，并决定找到真正的凶手。此后作品围绕他寻找凶手的过程展开。

开始创作时，我没有想好凶手是谁，甚至连几位嫌疑人的人选都没有确定。唯一能确定的，就是小说的开头。那个场景在我脑中极具画面感，将它落在纸上时，我对主人公的理解有所加深，这让我足以继续创作第二章。此后我一边创作一边构思故事情节。直到完成整个故事之后，也没有重写开头的两章。尽管创作时没有构思好后面的情节，这部作品的开头并没有什么明显的缺陷。

不过，总体来说，至少就我的经验而言，和后面的章节相比，开头的章节需要重写的概率相对较高。如果确实需要重写，我可以立刻动手，也可以暂时搁置，等到全书的第一稿完成之后再修改开头。同样，不同的创作者可以根据不同的情况做出不同的决定。写完再说还是在打草稿的时候就尽量保持准确？我个人更加习惯于一边写一边修改，不然，写到第十五章时我会因为总想着第一章到第三章需要重写而分心。

在关于修改的章节中，我们会再次探讨这个矛盾，不过由于作品开头与后续内容格格不入的情况时有发生，在这里我就顺带提一句。

带着后来很可能还会对开头进行修改的想法去写作，可能会导致写作者创作开头时态度敷衍。因此，我创作时一般直接默认自己正在写的就是板上钉钉的最终稿。

不过这只是我的方法。对于其他创作者来说，这种潦草可能是积极的——和字斟句酌创作永恒的文字相比，用泛黄的二手纸随心所欲地创作第一稿可能更加自由。

不过，正如我之前提到的，完成完整的草稿和完成高质量的草稿其实都不是最重要的。最重要的是找到有效的方法。

正如前文所述，一百多年前的小说在进入状态之前可以有更长的铺垫期。在这方面，夏洛克·福尔摩斯在《血字的研究》（*A Study in Scarlet*）中的初次登场就是很好的例子。在这部小说漫长的第一章里，剧情没有任何实质性的发展。作者介绍了贝克街221B的情况，但并没有涉及任何关键情节。在当时这并不算特立独行。在我看来，真正值得一提的是，这部小说最初是以连载的形式在杂志上刊载的。因此，背景铺垫好之后，读者必须等待一个月才能知道接下来会发生什么。

正如我所说，我很少写提纲，常常在对后来的情节知之甚少的情況下开始创作。大多数时候，船到桥头自然直，作品最终都能圆满收尾。

但有一段经历值得在有关开头的章节中特别提出来。

几年以前，我想到了一个适合马修·斯卡德系列的点子。具体来说，我想好的是小说的结局。我可以在脑中详细地描摹出高潮的场景，对于之前如何有效地进行铺垫也胸有成竹。

我知道这是个不错的想法，决定继续酝酿，直到故事进一步成形。然而，随着时间的推移，唯一丰满起来的只有解决方案，连对话和动作这些细节都得来全不费工夫。我认为我一坐下来就可以完成这部作品最后的几章，而且可以保证质量，但是之前的十五到二十章令我一筹莫展。

现在的我敢于尝试，开始创作时哪怕只有开头构思好了也不会感到不安。我会不管不顾地坐下来开始打字，说不定第一章快要完成的时候，我就知道第二章该写些什么了。正如E. L. 多克托罗所说，写小说就像是晚上开车，你只能看见车灯照亮的道路，但这样也可以安全到达终点。

前提是必须知道如何出发。

然而，如果只想好了结局要怎么办呢？不能写下来然后再思考前面的情节——逆推是行不通的。

我的任务是为结局配上开头和过程。为此我也进行了一些尝试，并最终在住在小说家扎堆的弗吉尼亚创意艺术中心（Virginia Center for the Creative Arts，简称 VCCA）时找到了灵感，随即投入创作之中。

几周之后我完成了大约两百页的草稿，但也清楚地意识到作品在大方向上出现了问题。我意识到自己不能把在VCCA的最后两周时间花在这部作品上，因此决定暂时搁置，日后再对其进行重启。

我充分利用了这两周时间，主要撰写短篇小说。其中两篇被《花花公子》（*Playboy*）选中，而《士兵的交代》（*Answers to Soldier*）一文中有一位名为凯勒（Keller）的人物后来成了五部作品的主人公。

几个月之后，我对这部斯卡德系列小说应该怎么写有了全新的认识。半途而废的经历让我对这个故事有了更加深刻的理解。最终创作时，只保留了之前在弗吉尼亚完成的三万字中的半页。然而，如果没有这些无法出版的文字，我也不会有后来的创作灵感。

这一切都是值得的。这部以《屠宰场之舞》（*A Dance at the Slaughterhouse*）为标题出版的小说受到了读者和评论界的好评，还赢得了爱伦·坡奖。因此，虽然这部作品的构思过程不太寻常，但我丝毫不感到后悔。

不过，一模一样的经历我并不想再重复一次。无论是按照时间顺序开始你的小说，还是快进一点稍后再进行闪回叙述，我的建议是在开始创作之前构思好小说的开头。

① 1磅为0.45千克。

第九章

有始有终

写小说绝非易事。

从史诗三部曲到除臭剂打油诗比赛的最后一行，任何文学作品想要写好都不容易。但是对于小说创作来说，哪怕是糟糕的作品，背后也蕴含着长期艰苦的努力。这也许就是世界上糟糕的业余诗人比糟糕的业余小说家要多的原因。创作一首好诗和创作一部好的小说一样困难，甚至更困难。但是只要有一支削尖的铅笔，任何人都可以随便写上几行，然后号称自己创作了一首诗。想随手用文字填满两百页，然后宣称自己完成了一部小说可就没有这么简单了。要想做到这一点，至少还是需要一定的意志力的。

“我这辈子当不了作家，”无数熟人曾对我这么说，“因为我自制力不够，总会找其他事情做。我永远不会开始写作，什么也完成不了。”

我们不能自我欺骗。写作确实需要自制力。无论多么平淡无奇的一天，我也能找到写作之外的事情去做。我的选择数不胜数。可以读书，可以看电视，可以打电话给朋友，可以打开冰箱找吃的——但我

也可以选择坐在打字机前，选取词语，将它们按照某种特定的顺序排列在一张纸上。

除非长期选择伏案写作，我不可能完成任何作品。自律有很多种不同的形式。在这方面我们可以参考全球最高产的两位作家——乔治·西默农（Georges Simenon）和约翰·克雷西（John Creasey）。他们两人都创作过上百部作品，都在推理小说界取得了卓越的成就。

约翰·克雷西每天都写作。他每年五十二周，每周七天不间断创作，早餐之前就要完成大约两千字。他的日程雷打不动：无论在家还是在海外，精疲力竭还是活力满满，他都会起床刷牙然后开始写作。他承认他的坚持是强迫症式的，如果早晨不写作，他就一天都坐立不安，无法放松。如果一天写两千字，一年就可以完成近十二部作品，克雷西大半生都是这样度过的。

乔治·西默农的方法完全不同。你说不定看过讲述他写作习惯的电视纪录片，教育频道经常播放此类节目。一般来说，他会带上行李和打字机，前往一个欧洲城市，在当地入住一家酒店。在那里，他会尽可能高强度地工作，完全沉浸在写作之中，避免与人接触，在十到十二天之内完成完整的草稿。作品完成之后，他回家继续日常生活，同时构思下一部小说的情节，之后再前往另外一座城市，重复以上过程。

在过去的二十年中，我的写作方法一直在不断地发生变化，以适应我的不同心态、人生阶段和各种特殊情况。早期，西默农的方法对我来说很有吸引力。我依然认为在短期内完成一部作品有一定道理：这样，写作者在整个过程中都能保持活跃的状态，全身心地投入写作之中。

我有过三天完成一部作品的经历，也有花七八天时间就完成的作品，然而短暂的创作过程并没有影响它们的质量。我不认为这种创作

方法是错误的，但现在的我已经不愿再这样做了。

如今，我每天的创作目标不是二十到三十页，而是五页、六页或者七页。年龄可能是一个影响因素，但我认为这并不是全部，甚至不是主要因素。另外一个至少同等重要的原因是，作为作家，我变得更加谨慎和灵活了。年轻时，我莽撞又自傲，视野相对比较狭窄——也就是说，在我看来，一个情节只有一种写法，因此我直奔重点速战速决。现在我的眼界更加开阔，更擅长发掘作品的不同可能性，然后选择最合适的写法。现在的我可以用不同的方法构建一个场景。不紧不慢的节奏让我得以充分地思考，选择最为合适的方式。

多年前我常常深夜写作，这个习惯现在也已经消失了。我相信深夜伏案写作是一种很有吸引力的姿态——孤独而勤奋的创作者，在无数咖啡和香烟的支持下，在世界沉睡时努力创作。这么做也有现实原因：在我的家人（和全世界一样）入睡了之后，我可以梦想成真，不受干扰地安心工作。

而且，在当时的人生阶段，我是个夜猫子。我觉得清晨就应该在沉睡中度过，睡觉之前欣赏一下日出正好。然而人生唯一不变的就是变化，现在我都把工作安排在白天而非夜晚。尝试夜晚工作时，我的大脑似乎跟不上节奏。早晨我的神志最为清醒，因为刚刚花了六七个小时休息，顺便清空了脑子里的垃圾。

大多数职业作家都是如此。很多曾经喜欢夜晚甚至深夜写作的作家都逐渐开始在清晨工作。有些依然只能在夜晚码字。有些人只要有空，什么时间段都可以创作。

不存在放之四海而皆准的答案，例外似乎比规则要多，因此我不会要求某人放弃目前运转良好的系统。然而，如果你正在考虑一天当中选择什么时段写作，我强烈推荐安排在清晨，尤其是对于还有其他工作的创作者来说。和辛苦工作一天之后相比，自然是睡饱之后的工

作状态更佳。同时，我也郑重地提醒大家，清早一杯咖啡比前一晚猛灌鸡尾酒对写作更为有利。

比在打字机前花费多少时间更重要的是能不能长期坚持。根据我和其他作家的经验，持续的产出是非常重要的。尽管不是放之四海而皆准——例外总是有的。一般来说，成功的小说家都有笔耕不辍的习惯。完成旧作品开始新作品之前，或者完成第一稿开始第二稿之前，他们可能会停笔休息。但一旦开始写作，就必须狠下苦功——每周五天六天甚至七天，直到完成。

坚持不懈的重要性主要体现在两点上。显然，工作时间越是稳定，完成浩大工程所需要的时间就越短。如果每天写两页，完成一部两百页的作品就需要一百天。如果每天坚持，三个多月就可以搞定。但如果每周只有三天写作，完成同样的作品就需要大半年了。

更重要的是，我认为坚持每天写作会让你从头到尾全身心地沉浸在创作之中，无论是否在创作，无论是在打字机前，还是在做其他事情——娱乐、读书、睡觉，你的作品无时无刻不在你脑中盘旋。你和作品融为一体。构思情节遇到困难时，你的潜意识说不定可以提供解决问题的灵感。每天开始工作时，无须再特地去读之前完成的内容，也不用费力回忆上周停笔前的思路是什么。

赫伯特·戈尔德（Herbert Gold）曾说过：“长篇小说作家必须每天无论醒着还是睡着都时刻想着自己的故事。诗人和短篇小说作家可以抓着羽毛笔，期待深夜灵感的迸发。”约瑟夫·汉森（Joseph Hansen）也有类似的论调：“像吃早饭或者刷牙一样，每天早晨起床之后都应该写作，很多年轻作家无法接受这个观点。然而事实如此。或者说最好这么做。”

决定写作的时段和频率之后，还有一件事情需要确定，那就是每天完成多少，或者每天花多长时间写作。

有些作家每天的工作时间是固定的。我从来没有尝试过这方法，经过调查研究，我发现大部分职业作家都是以完成量而非时间来规划每天的工作量的。

就我而言，我习惯每天规定自己完成五页，而不是每天要在打字机前工作三个小时。原因之一是，计算工作时长并没有什么意义。

没有人按时付给我薪水，没有人检查我有没有按时打卡。每天固定工作几个小时也许能够让人心安，但并不适用于写作这个行当。

文思泉涌的时候，一个小时我就能完成五页。这时，我就可以自由支配当天剩下的时间。我会特意选择休息一下，因为无论是一小时还是三小时，完成五页之后，我的大脑会感到疲惫。然而也有“难产”的时候，完成同样的页数可能需要五个小时。这无疑非常痛苦，但我逐渐学会了尽量坚持，因为这样挤出的文字在质量上完全不输轻而易举写下的内容。如果写了三个小时之后就半途而废，完成的页数就不够了。

从刚刚入行的时候开始，我采用的就是这种方法。当时我每两周完成一部情色小说，一周写作五天，周末放假，然后再写五天，直至完成作品。当时我每天写二十页，现在则是五页，但基本原理是相同的。

每天完成几页取决于你。创作不同的作品时，我每天的目标也不同。有些作品似乎对注意力的要求更高，因此写不了几页我就会感到疲惫。有些作品不知为何写起来就比较轻松顺畅。

也许你一天只能完成一页。没关系。每周工作六天，一年就能完成一部作品。也许一天完成十页二十页甚至三十页对你来说都毫无压力。这也没关系——尽情享受写作的过程吧。我的问卷调查显示，大部分职业作家每天完成四到五页，但这并不代表比他们写得多。

或者写得少就不专业。他们根据自己的情况决定每天的工作量，你也同样有权寻找适合自己的创作节奏。

建议不要持续尝试提升产量。这种通过每天加量提升力量的超负荷原则在举重训练中有效，但并不适用于写作。写作者都希望自己今天比昨天多写一点，这么多年过去了，我还是时常受到这种想法的诱惑。如果今天写了五页，明天为何不能写六页呢？后天还可以写七页。如果今天真的特别顺利地完成了七页，为什么明天不能继续呢？对吧？

不对。

现实是，这种超负荷运作会让写作者备感疲惫，然后就会觉得自己有权休息几天——毕竟进度超前了，不是吗——然后创作的连贯性就被打破了。断断续续地写作，三天打鱼，两天晒网，然后再通过偶尔超额完成来弥补进度。最终受到影响的是作品，完成草稿所需要的时间会变长，就像龟兔赛跑一样，缺乏毅力的人无法取得最终的胜利。

写作的诀窍在于“不紧不慢”。找到适合你的节奏，确保它不会给你带来过大的压力，然后日复一日地坚持。如果某天确实多写了一两页，也不用纠结。把它视为偶然事件，没什么好遗憾的，也无须努力再次超额完成。第二天到来时，恢复正常节奏，通过每一天的不懈努力完成整部作品。

多年来，完成草稿后我都会进行校对。我特别不喜欢做这件事。当我在最后一页的中间写上“全文完”的时候，感觉就像是跑完了一场马拉松。我希望躺下休息，而不是顺着路线再跑回去看看自己是不是不小心在路上把钥匙丢了。因此我校对时态度比较马虎。这并没有带来灾难性的后果——我的草稿一般不需要太多的修改——但几年之

后我找到了彻底省去校对步骤的办法，它还给我带来了意想不到的收获。特此与你们分享。

我一边写一边校对。当然不是写一页校对一页，是完成一章或者一天的目标之后进行校对。我一般在结束一天的创作之后或者第二天开始工作之前校对此前完成的草稿。这样做有三重益处。第一，每日校对，尤其是创作之前校对，可以让我更快地进入写作状态。在校对的过程中，我会熟悉之前的内容，为继续创作做好准备。

第二，面对一小段文字时，我校对得明显更加彻底。我有耐心留意想要修改的地方，能够不时发现并调整风格不统一的地方。

第三，我会对已经完成的部分更有信心，因为放在打字机左侧的手稿是修改润色过的。是的，最终说不定从头到尾都会重写，但此刻这并不重要。在创作过程中，我坚信出版社的排版员很快就会按照那些整齐堆放的手稿开始排版。

有关校对我再顺口提一句。写作时，我习惯划掉拼错的单词和删去的语句。校对时，我会用粗马克笔把这些写错的语句都涂黑。为了提高效率，我会专门为了涂黑把稿子过一遍，这样第二遍再看时就可以只拿一支细笔专心校对文字了。

这一切似乎建立在一个巨大的假设之上。你好像默认只要坐在打字机前就会文思泉涌。文思枯竭的日子要怎么办呢？

这个问题可以从好几个方面回答。首先，坐在书桌前、面对打字机是确保完成工作的关键动作。不过，尽管身体到位了，头脑不一定就能进入状态，但是，这种说法的逆命题是绝对成立的——如果身体都不做好准备，创作就不可能有任何进展。就是这么简单。

如果已经坐下，头脑却依然无法进入状态，一般无非两种情况。要么是我想不出故事接下来应该走向何方，要么是我的心理状态导致我对脑中出现的语句都不满意，最终什么也写不出来。

第一个问题——想不出故事接下来该走向何方的困境多半是提前为未来操心引起的。在大多数情况下，我知道在今天计划完成的五页中会发生什么，之所以止步不前，是因为我在担心明天后天甚至下个月该写些什么。

这样可能会把自己逼疯。只有集中精力，才能把手头的事情做好。

一般来说，船到桥头自然直。别误解，我并不是否定做好计划的必要性。正因为必要，写出或者构思好提纲才格外重要。日复一日的日常计划也很重要。因此夜晚翻看杂志时，我也时常抬头思考一下未来几天需要解决的情节问题。

然而，真正写作时，还是专注于当天的任务效果最好。因为这就是今天我需要处理的一切。就像今天不能呼吸明天的空气一样，今天完成不了明天的任务。不知道明天写些什么不影响今天的创作。明天再想也可以。明天真的到来时，我说不定就有答案了。今天完成的内容也许会给我一些启发，激发我的潜意识开始工作。

然而有时今天和明天的情节已经都构思好了，让我止步不前的是我对自己写出的语句都不满意。怎么写都写不好的时候，我会开始怀疑自己的大脑是不是受到了损伤。

这就涉及第二个问题：怎么努力都写不出的时候，干脆去看场电影吧。然而这种情况其实很少发生。哪怕一早起来感觉脑子里像是塞满了棉花糖，我也会尽量坐在书桌前完成当天的任务。

我与自己说好。就当这五页是红毛猩猩写的，读完之后如果不满意的话，可以从头再来。如果前一天完成的内容第二天读起来完全不行，我可以心安理得地弃之不用。但我依然会坐下来完成这五页，质量如何，听天由命。

你可能想不到，大部分时候这样完成的草稿完全没有问题。写的时候，我可能会把很多纸从打字机中扯出来，揉成团，一边骂一边丢进废纸篓。但是一般都能完成五页草稿，哪怕算不上神来之笔，至少也能代表我的最高水平。第二天早晨从头来过的情况偶有发生，但我在这一过程中总有收获——纠结一场也算是理顺了思路，昨天看来如同一团乱麻的任务得以迎刃而解。

因此，合理设定每日的任务是非常重要的。对于我来说，每天挤出五页来不是问题，这样的工作量相对合理。如果设定更高的目标，也许状态好的时候完成起来不是问题，但状态不好的时候每天要完成十页或十二页就非常困难了。我有可能因此彻底放弃，不仅没有取得进展，还失去了动力。

情节构思不成熟以及思路不清晰之外，作品在某方面出现了重大问题也可能导致创作中断。这个问题我们下一章来讨论。

进入下一章之前，我应该聊聊这些年来我写作方式的变化。

一九八七年之后，我多半选择远走他乡专心写作。当然，我依然会在家里的工作室写博客、短文和短篇小说，通过社交媒体紧跟时代潮流，回复我邮箱中数量惊人的电子邮件，还有（大胆承认吧）在电脑上大玩特玩纸牌游戏。

但如果是要创作一本书，我会找个地方躲起来。

刚刚成为作家时，我就会偶尔这么做。如果创作不顺利，就带上稿子、打字机和换洗内衣换个地方写作，大部分时间都是在其他城市的酒店房间里。

一九八七年夏，想要创作“雅贼系列”的第六部又对自己缺乏信心的我，第一次预订了作家营的房间。当时我住在佛罗里达，在开车前往弗吉尼亚一周之前，脑中突然出现了人们一路向东横穿美国大陆的景象。

在接下来的几天里，我脑中的情节愈发完备，看来下个月的创作对象已经确定了。这会是一部篇幅可观、多视角叙述的作品，但第一稿说不定就能有进展。

我一路开到弗吉尼亚州，得到了一个睡觉的房间和一个工作的房间，收拾了一下行李就睡觉了。第二天早晨，我在工作室完成了二十页草稿。这样的日子总共持续了二十三天。正如多克托罗博士所说，这种感觉和在夜里开车很像：每天早晨我都清楚地知道今天要写些什么，二十三天之后，我完成了四百六十页草稿，随即打包回家。

[我应该指出，这部作品最终被托尔出版社（Tor）以《漫游》（*Random Walk*）的名字出版，但商业上非常失败。尽管创作的时候非常顺利，但这部作品对读者似乎缺乏吸引力。这并不是重点。在我看来，这部作品非常成功，想起当时创作的经历，我依然倍感喜悦与神奇。]

这段经历让我建立了对作家营的信任，在过去的三十年里，我多次回到弗吉尼亚创意艺术中心以及位于伊利诺伊州森林湖（Lake Forest, Illinois）的雷格戴尔中心（Ragdale）进行创作。如今，我已经好久没有去过这两家作家营了，对于上了年纪的我来说，作家营更像是年轻人参加的夏令营，然而，在那里度过的时光弥足珍贵，我也毫无保留地推荐这两家（以及类似的）机构。

现在，我都是自己打造作家营。我在新奥尔良一间租来的公寓里完成了一部作品 [《杀手亡命》（*Hit and Run*）]，还在那里把一部小说改编成了剧本。我还在基韦斯特岛（Key West）上借来的公寓里和旧金山田德隆区（Tenderloin district）的平价酒店里创作过。为了描绘华丽的异国风情，我在凯里郡（Co. Kerry）的利斯托韦尔阿穆斯酒店（Listowel Arms）完成了以缅甸为背景的《解冻的谭纳》（*Tanner on Ice*）。最近，我乘坐荷美邮轮（Holland America）畅游北大西洋，在为期五周的旅程中完成了《数汤匙的贼》（*The Burglar w*

ho Counted the Spoons)；在费城的民宿里完成了《深蓝眼睛的女孩》。

这样完成的作品还有很多。

这种方式似乎非常适合我。一般来说，住进临时住所的第一天早上，我就会坐下来开始工作。完成我认为可以接受的篇幅之后，才会离开书桌。在打字机时代，用页计算最为自然，计算机的字数统计功能让这一切更为简便精确。（精确太多了。“一页有多少字”这种问题和“一条线有多长”一样应该被《无解问题全集》收录。）

第一天完成的篇幅——一般在两千到四千字之间——就是这部作品每天的创作任务。直到完成我绝不会停笔，但也不会超过很多。我一般每周工作七天，但偶尔也会休息一天。

所以现在你不推荐一天写四到五页？

并非如此——不过我会建议你每日目标设为一千到一千五百字。这个目标对大多数作家来说都很合适，在很长一段时间内也让我十分受用。不过，随着时间的推移，我的写作方法愈发远离克雷西而接近西默农，相较于一年到头每天有固定的工作时间，我更倾向于在封闭的环境中短时间高强度地工作。

无论采用什么方法，最重要的是坚持创作完成作品。无论选择哪条道路都很辛苦。在键盘前奋战一天会让我精疲力竭、神经紧张，这么累人的事情只能消耗一点点卡路里，简直令人难以置信。这真是太不公平了。

第十章

瓶颈、死胡同和冤枉路

创作进行到一半突然碰壁，这样的事时有发生。开始一切顺利，给人一种虚假的安全感——但真实的安全感真的存在吗？——然后一切突然分崩离析，将你一个人留在原地，自知难逃此劫，却仍然相信可觅起死回生之术。

若我有屡试不爽的魔法答案，就不会写这本书了。不是因为不愿与你们分享如此神奇有效的办法——那将是我的莫大荣幸，而是因为我要忙着完成这些年来半途而废、在抽屉和纸箱中默默老去的众多作品。

有时候，完成一两章之后我会觉得不太满意并将其放弃，但这里说的不是这种情况。这些不过是我的“小白鼠”，一旦发现效果不好就可以毫不犹豫地放弃。不，我说的是已经完成了五十页、一百页甚至一百五十页但突然莫名出现问题的作品，有时是作者的问题，有时是内容的问题，总之创作由此止步不前。

有时发生这种情况，是因为我常常在对剧情还不是十分有把握的情况下开始创作。如果以更加具体合理的情节梗概为蓝本，走进死胡同的概率一定会大幅降低。然而另一方面，只构思好开头随后见机行

事的写作方法成就了我最成功的几部作品。如果为此需要闯几次死胡同的话，我甘愿付出这样的代价。

同时，投入大量时间、精力和情感最终却一无所获绝不是令人愉悦的经历。尽管舒伯特的《未完成的交响曲》（*Unfinished Symphony*）是所有交响乐团的必演曲目，狄更斯未完成的遗作《艾德温·德鲁德之谜》（*The Mystery of Edwin Drood*）也得到了出版，这并不代表我那些夭折的作品就能名扬天下。为之悔恨只是浪费时间，我当然希望在未来尽量避免这种半途而废的情况。

我逐渐意识到我每一次创作都会在某地方遇到障碍。马拉松选手在跑到二十英里时也会因为肝糖耗尽而感到精疲力竭。但他们仍继续坚持，最终基本都能完成比赛。

我的大多数悬疑小说手稿篇幅都在两百页左右，也就是大约六万字。大多数时候，会在写到一百二十页左右的时候出现问题。我容易在那个阶段对作品失去信心——更准确地说，是对我圆满完成作品的能力失去信心。情节不是过于简单无法抓住读者的注意力，就是过于复杂无法顺利收场。我发现自己一会儿担心动作场景不够，一会儿纠结主人公面对的情境不够绝望，一会儿又害怕因为注意力分散而创作出无聊的作品。

我逐渐意识到这些担忧都是毫无根据的。我不知道为何会产生这样的误解，但我怀疑它们与作品本身关系不大，更多是来自我的态度。无论发生了什么，我都可以凭经验判断作品本身多半没有问题，只要克服障碍继续向前推进，最终就能创作出合格的作品。

如果选择暂时搁置，等待奇迹发生，我可能就再也不会碰它了。

这种情况也许并不会发生在每个人身上，但我确实为此付出了不小的代价。在内心动摇时停笔确实是很大的诱惑。暂停一下有好处的逻辑看似非常合理——“给大脑充电”之类的说法十分常见。不过，

这种想法恐怕是我们的一厢情愿。在创作上遇到困难是令人倍受煎熬的，这种时候所有人都想干点别的——随便什么都行！但是一旦放手，作品很可能会中途夭折。

我很少重拾中途放弃的那些作品。这也许是合理的，在路边落灰就是它们最好的命运，但其实我不这么认为。在我看来，有些被我放弃的作品正是在一百二十页左右出现问题；如果我坚持一下，完成不是问题。中断写作让我牺牲了此前积累的创作动力。另外，我对角色和情节设定的理解也逐渐淡化。作品逐渐从我的大脑和潜意识里消失。

请理解，这里说的不是偶尔休息一两天。如果长时间高强度工作，适当停笔休息一下是有好处的。但如果一停就是一周或者一个月，刻意对它敬而远之的同时开始创作其他作品，那就是永远搁置了。

即便如此，创作者还是时常会在一部作品创作到一半的时候遇到瓶颈，走进死胡同或者误入歧途。既然坚持创作是最有效的解决方法，具体如何实行呢？

问题时常出在情节上。如果你的提纲和我的类似，总是开头很详细、后面基本听天由命，那么解决问题的关键多半在于提前规划好接下来的剧情发展。在悬疑小说中，由于故事的展开同时也伴随着谜底缓慢揭开，决定情节下一步的发展更加困难。

但拟订详细大纲的人也会遇到类似的问题。我撰写详细提纲时也不例外——一旦作品与提纲出现偏差，麻烦就会不请自来。也许是某个角色最终的面貌导致此前设计好的情节不再可行。之前我们提到过灵活性的重要性，强调不能让情节的自然发展被提纲所禁锢。一旦两者出现分歧，你就会和不用提纲创作的人面临同样的问题。你得重新设计接下来的情节。

每次想到这种瓶颈，我脑中都会出现圆木堵塞的场景。大多数情况下，我脑中有足够多的想法，但它们像漂浮在河面上的圆木一样混乱地挤在一起，你沉我浮，乱作一团。只要稍微梳理一下，创作就能像圆木顺流而下一样顺利地进行下去。

我发现疏通想法的最好办法是用打字机与自己对话，忽略风格，与理智自言自语，完成一封写给自己的意识流书信，同时也是作品未完成部分的情节提纲。这种草稿一般用完就会立刻被我扔掉——我认为没有必要为后人保存这些片段，他们对我的书都不感兴趣，更别提这些不起眼的碎片了。在最近的一次创作中，我遇到了当时看来非常严重的情节问题。最终我通过用打字机自言自语找到了解决方法，因为想到写这本书的时候可能会用到，我就没有把当时的碎碎念丢掉。以下就是创作《喜欢引用吉卜林的贼》遇到困难时，我自言自语的内容：

好了，这个故事到底要何去何从？伯尼受威尔肯（Whelkin）之托从阿克赖特（Arkwright）那里偷来了古董书。他们在庞洛克（Porlock）的公寓见面。结果伯尼被她下了药，醒来之后成了谋杀她的嫌疑人。同时，一个锡克教徒妄图从伯尼手里偷书却不幸拿错了。

好的。这个锡克教徒可以是斋浦尔大君（Maharajah of Jaipur）的手下。马德琳·庞洛克也是受命行事，偷到书之后卖给了阿克赖特。假设庞洛克是阿克赖特的情人，伯尼可以从她衣柜里毛皮大衣的标签发现两人的关系。她也认识威尔肯——所以来书店时才会戴假发——还发现了威尔肯借伯尼之手偷书的计划。

假设阿克赖特为了敲定一单进出口生意，想把这本书送给一位收集反犹太人素材的沙特阿拉伯大人物，这份礼物一

定能迅速拉近双方的关系。阿克赖特本人也是收藏家，有可能和沙特人聊到书的话题。

假设市面上这本书其实有很多本。威尔肯从英国进了一批货，随后伪造了写给哈葛德的题词，再把这些冒牌货以高价一一卖给有钱的古书收藏家，并要求买家严格保密。他卖了一本给阿克赖特。随后却发现后者要把这本书敬献给沙特人。威尔肯不得不想办法把阿克赖特手上的书偷回来，否则，造假的事情就会被沙特人发现。

是谁杀死了庞洛克？

可能是威尔肯。威尔肯为了卖书，通过庞洛克接近阿克赖特。庞洛克自己也想把书弄到手再卖给别人。威尔肯在伯尼被庞洛克下药迷昏之后潜入公寓，杀害庞洛克之后嫁祸给伯尼。

凶手也可以是阿克赖特。发现自己丢了书之后，他怀疑庞洛克与人里应外合策划了这起盗窃。他以为庞洛克为了其他人渣玩弄了他的感情，枪杀她之后又把凶器塞进了伯尼手里，一石二鸟，把背叛他的情人和偷书贼一起除掉。伯尼之所以觉得枪有点眼熟，是因为他之前在阿克赖特家看到过它。

锡克教徒呢？他受雇于某人，沙特大亨或者印度王公都行，发现伯尼偷走了书……

这样的自言自语又往下延续了好几百个词，我提出、讨论并考虑了诸多其他可能性，然后完成了一份此后三章的提纲，终于打破瓶颈，理清思路，完成了这三章的创作。

此后，《喜欢引用吉卜林的贼》的创作过程并非一帆风顺。故事的情节非常复杂，是在不断摸索中一点点扩充的，备好纸，借助打字机自由思考的情况又发生了两次。两次我都成功找到了突破口，让故事的情节得以延续，让我继续创作并最终完成了这个故事。最终，我不仅完成了一部一度看似不可能完成的小说，还对最终的成品相当满意。

如果我选择将它束之高阁，我确信它会至今仍在那里落灰并成为我无尽愧疚感的源泉。我逐渐意识到不作为是无法破解瓶颈和困境的，你必须采取行动，靠自己的努力继续前进。

不用把这些都落在纸上。有些作家会对着录音机念叨。以后再重播，看看自己都有些什么想法。有些人会通过和朋友聊天梳理思路。不是每位朋友都能成为你的倾诉对象，必须多次试验，才能找到合适的人选。有些人——尽管并无恶意，本身还很有创意——只会扼杀你的想象。另外一部分人会对创作有很大的帮助，这也许是因为他们擅长专注聆听。你的倾诉对象可以是代理人或者编辑。圈外人，甚至是没有阅读习惯的人，也完全没有问题。你可以通过不断试验找到对你最有帮助的人，但不要忘记有些问题只能由你自己独立解决。有时候创作第十一章时遇到的问题是第十章直接引起的。如果前面给自己挖了坑，后面就很有可能掉进去。

解决办法很清楚——后退十五码^①重新发球。换句话说，回到之前出问题的部分，然后重写。

关键在于找到让你止步不前的问题。幸运的是，哪怕并没有找到问题的症结，以上这些办法依然有效。让你写不下去的原因可能是天气条件、月相或者你昨晚吃的东西。即便如此，重写之前已经完成的章节也可能让你突破瓶颈，文思泉涌。约翰·D. 麦克唐纳思绪阻塞的时候，就会打开他人的作品开始抄写。抄了几章或者几页之后，他就

会这里一个词那里一句话地对抄写的内容做小的修改。很快，他就能重新开始，继续创作自己的作品了。

如果创作过程中产生了倦怠感，这种方法值得一试。这里还有几个可能有效的建议。

通读已经完成的草稿。假设你有一两周无法写作——当然不是因为刻意拖延，而是因为需要处理其他事情——松懈停滞不是唯一问题，还有失去创作状态的风险。恢复创作之前先耐下性子读一读之前完成的内容。多读几遍也无妨。记住，尽管写作时应该关注手头的内容，我们的大脑也会同时兼顾过去和未来，也就是已经完成的章节和即将创作的内容。重读已经完成的手稿会让你的创作引擎动力满满。

把之前几页的内容重打一遍。无论写作中断的时间是长是短，这都是找回创作节奏的好办法之一。我听说有的作家习惯每天开始创作前先把昨天完成的最后一页重打一遍。最初形成这个习惯，可能是因为他们正好停在了一页的中间，想从新的一页开始写作；发现这样做对找回创作节奏有好处之后，他们就坚持了下来。

在一句话的中间停笔。多年来我多次读到类似的建议。有些人建议在当天完成的第五页的最后停笔，哪怕是断开一个合成词也无所谓。其他人对于具体何时停止没有硬性要求，但他们建议在自己清楚地知道下一句要写什么的时候停笔。这么做的逻辑是如果前几句已经构思好了，就能顺利地开始新一天的创作。我之所以给出这条建议，是因为它显然对有些人有效，但我本人则因为以前吃过亏——我多次尝试这种方法，结果一早晨创作都非常痛苦，所以对它持保留态度。

比如说，想象一下，坐在打字机前，面对这样半句话：“她抬眼望着我，眼里闪着光，脸上的微笑就像……”像什么，像上帝之爱？写这句话时我显然想好了要怎么描写这个微笑，后来想到的描述方式都比不上被我忘记的那一种，而且我还花了半个小时抓耳挠腮地试图

回忆后半句到底是什么。如果想到一个好句子，最好的做法就是在忘记之前把它写下来。因此，我的建议是：在一个符合逻辑的地方中断。一章的结尾，一个场景的最后，或者一个段落的结尾，至少也是一句话结束之后。这样做不仅可以避免上面提到的尴尬，在我看来还可以在潜意识里将你的注意力集中到接下来的章节场景或需要处理的问题上。

你有过放弃的经历——从这一章之前的内容判断，次数还相当多。你也提到过我的第一部小说很可能不会被出版，创作它的意义其实主要是学习以及积累经验。如果写到一半就知道作品肯定无法发表，我可以名正言顺地中途放弃吗？

不可以。

当然，你可以选择放弃。但一开始就根本不要创作不是更好吗？

如果你已经开始了处女作的创作，我强烈建议你把它写完。哪怕写到一半对它失去了信心。哪怕你坚信它烂到不行。无论如何，每天坚持创作直至小说完成。如果说创作处女作的主要目的是学习，坚持完成肯定比半途放弃学到的东西更多。

我还想进一步建议你先完成第一版草稿，然后再开始进行实质性的修改。只有一个例外——如果刚完成四五十页的时候你想要回头重新开始，完全没有问题，但如果已经超过五十页了，我建议你继续向前推进直到完成，然后再思考如何修改的问题。

我持这样的观点是有原因的。我发现大部分尝试写作的人都无法完成他们的第一部作品，并因此逐渐意识到在第一次尝试创作小说时，确保完成才是最重要的。在我看来，坚持从头到尾完成作品的决心与毅力才是写作者的试金石。

如果创作第一部小说时半途而废，完成第二部小说的可能性就微乎其微。在处女作写到一半的时候进行重大修改，完成的概率会降

低。完成一部小说绝非易事，哪怕之前写过十几部作品也是一样。在第一次尝试小说创作时，我建议将其他想法暂时抛到脑后。先确保完成，然后再想方设法提高质量。

一些补充：

如果创作遇到了瓶颈，不要告诉别人。多年来，我多次拿着写不下去的手稿去找当时我的代理人——已故的诺克斯·伯格（Knox Burger）审阅。每一次，他要么质疑作品成书的前提，要么提出人物缺乏吸引力或者无法让读者产生共鸣，要么干脆表示作品已经无药可救，他也无力回天。而我则会怀着既失望又解脱的心情，毫无心理负担地选择放弃。

我最终认清了自己的行为：我把难题转移给了诺克斯，相信他会给我放弃的理由。明白这一点之后，我停止了这种不明智的举动，没有重复相同的错误。

另一方面……

如果创作遇到了瓶颈，找人参谋一下吧。创作伯尼·罗登拔系列第五册《像蒙德里安一样作画的贼》时，我因为自己也解不开书中的谜题而停滞不前。雅贼系列都是侦探小说，有谜题需要主人公去解开，有凶手需要主人公去发现，情节必须合理而巧妙；由于我没有写情节大纲，这一次伯尼面对的可能是无解的谜题。我听说如果把会走迷宫的小白鼠放在没有出口的迷宫里，最终它会坐在角落里吃掉自己的脚。我不知这是真是假，但我倾向于相信这种说法，因为我理解那些小白鼠的感受。

我向我的一位朋友——当时从事戏剧制作的劳伦斯·安妮·科（Laurence Anne Coe）——倾诉了这个问题。她表示帮助他人寻找解决难题的方法是她工作的一部分，因此主动提出看一看我未完成的手

稿。在我印象中，她并没有给出解决方法，但与她进行讨论激发了我的灵感，最终我成功地完成了这部作品。

遇到创作瓶颈了？有专治这毛病的手机应用软件。不，事实上暂时还没有，或许你阅读这些文字的时候说不定就已经有了。不过，我要怀着喜悦的心情告诉你，书还是有一本的，就是我的朋友杰罗德·蒙迪斯（Jerrold Mundis）创作的《立刻打破创作瓶颈！》（*Break Writer's Block Now!*）。他也是这部作品电子版的出版人，这本书在各大电子书销售平台上都能以合理的价格买到。

圣马丁出版社（St. Martin's Press）1991年出版了这部作品的精装本。没过几年这本书就绝版了，当时杰罗德把这部作品市面上所有剩余的精装本都买了下来，但又没地方储存。最终，我买下了他的全部库存，因此，多年来我一直都在我的易趣（eBay）商店销售这本书。

① 1码约为0.9米。

第十一章

风格问题

我尽量在准备充足的情况下开始写作，但过程总是很艰难，我只能笨拙地创作，而这种笨拙成了我的风格。所有的错误和笨拙都显而易见，但却被称为风格。

——欧内斯特·海明威

我一直怀疑，在写下上面这段话时，海明威是不是并未真正坦诚。他显然是一位高度风格化的作家。他作品中的段落哪怕截取出来也有鲜明的风格，就像鲍嘉（Bogart）^①的口齿不清引人竞相模仿一样，海明威的风格也是很多人学习的对象。一位风格独特且极具影响力的作家在写作时完全不自知，这实在令人难以置信。

尽管如此，我同意这句话传达的讯息——形成风格的最佳手段是尽力自然而诚恳地写作。构成个人风格的不是刻意为之的文风，不是充满诗意的段落，也不是对文字结构的疯狂追求。写作者无须刻意为之，风格就会自然呈现。在努力塑造人物、描述场景、讲述故事时，他显露的个性会成为风格，让他的作品具有个人色彩。

有些作者的写作风格和写作内容同样精彩。约翰·厄普代克就是其中之一。他表达自我的方式总是十分有趣。有时，在描述一位特别优秀的演员时，我们会说，花钱听他读电话簿我也愿意。同样，电话簿如果由厄普代克这样的创作者执笔，一定也会有很多读者愿意拜读。

这种风格的缺点是有时会弱化叙事的感染力，对作品产生负面的影响。记住，只有读者选择相信故事的合理性，小说才能成立。因此，我们才会在意人物以及他们的命运如何发展。糟糕的风格会影响我们的阅读体验，不断提醒我们眼下阅读的是虚构作品，同样，过于繁复精致的风格也会让我们难以暂时忘掉现实，走进小说的世界。从这个角度来看，没有风格才是最好的风格的说法颇有道理。

我不擅长讨论风格以及相关的技术问题，这很可能是因为大多数时候我凭直觉创作，不太讲究方法。从刚刚成为作家的时候开始，我就能相对轻松地用流畅的语言写作。我的文字节奏和对话都不错。就像天生的运动员一样——至少从技术角度来说——我是天生的作家。

这让我的作品更有希望得到出版。现在我意识到，我有很多早期的庸俗作品在情节和人物塑造上其实乏善可陈，但相较于其他新人作家的作品，我的语言表达还是略胜一筹，因此才有读者愿意为它们买单。然而，流畅的语言并不能保证作品的成功。多年来我逐渐习惯在退稿信中读到这样一句话：“作者文笔很好，但这部作品不适合我们，我们愿意阅读作者未来的其他作品。”最开始几次收到这样的反馈兴许还能视为一种鼓励。但如果每次都如此，还是难免格外沮丧。

我认识的不少有语言天赋的作家都有类似的经历。多年来我们一直致力于提高情节创作和人物塑造方面的能力，不过对于我们当中的不少人来说，差距依然存在。就我个人而言，不久之前还有编辑向我解释他非常喜欢我的语言表达，但不喜欢我的作品。有些创作者有相

反的问题。我的一个朋友在讲故事上极具天赋，也能通过叙事彰显他对设计情节和塑造人物的热情。然而，从技巧角度上看，他非常笨拙。他的第一部作品在出版前重写了好多次，后来出版社还对其手稿进行了大量语言上的修改。即便如此，最终的作品依然相对粗糙。那之后，他已经取得了长足的进步，但时至今日语言运用仍然是他的软肋。然而，因为在其他方面出类拔萃，他的作品几乎无一例外都很畅销。

我想表达的是，像我朋友一样投入大量精力学习写作基本功的人，更适合探讨这一章的主题。基本按照直觉行事的人则难以提供有效的建议。

尽管如此，我们可以讨论一下与风格相关的一些话题。无论你是天生文采飞扬，还是总要为看似轻松流畅的文字付出大量的努力，说不定都能有所收获。

语法、措辞与用词

小说作家无须过度追求语法正确。不懂虚拟语气不是世界末日。对语法规则的绝对遵从最多只能取悦老派的英语老师，对小说的创作很可能有负面影响，让语言变得生硬，让人物之间的交流因过于标准而显得怪异。

就我本人来说，我清楚地知道自己会犯语法错误，有时是故意的，有时是无意的。我有一本福勒（Fowler）的《现代英语惯用法》（*Modern English Usage*），这本书我强烈推荐，但几个月都不会翻阅一次。用打字机写作时，为了完成一个场景并把它写好，我绝不会为了被丘吉尔（Churchill）称为“令人难以忍受的繁文缛节”而打断自己的思路。

如果写作时使用第一人称，我认为写作者完全有权根据自己的意愿打破语法规则。叙述者自我表达的方式以及他的遣词造句都是人物性格的一部分。我还认为以第一人称叙事时，同一条语法规则时而遵守时而打破也没有关系。真实人物的言行是不会长期保持绝对一致的。

同样的原则在对话创作中更为适用。大多数人不会按照英语老师的要求自我表达，因此小说创作者有权利根据自己的需要在创作对话时遵循或违反语法规则。

你可能会认为这是不成文的常识。然而事实并非如此，常有干劲十足的文字编辑想要改正我笔下的人物犯的语法错误。

在标点符号方面，文字编辑更加烦人。多年来，标点符号的使用规范日益成熟，但这些规则是否适用于小说创作还有待商榷，这是因为标点也是作者为了呈现理想效果可以利用的工具之一。下面这句话可以这么写：

她怒火中烧，毫不畏惧。

也可以这么写：

她怒火中烧毫不畏惧。

我坚信创作者有权根据个人需要自由地使用标点。有无逗号会改变这个句子的阅读节奏，而作者完全有权做这个决定。是否使用逗号取决于前后语句的节奏，作者的惯常风格，他想要呈现的效果，或天气以及星象之类不可捉摸的因素。最终决策者不应是受过英文写作训练、拿着红色铅笔的文字编辑。

我对这个话题颇有感触。多年来，文字编辑阅读我的手稿时常常随意加减逗号。如今我对这种行为的耐受度极低。布赖恩·加菲尔德也有同样的烦恼，如今他会提前给文字编辑留言，解释自己在创作上不是新手，熟知标点符号的使用规则，有资格视情况灵活处理。

然而，然而……

我记得上学的时候，有同学问老师拼写错误会不会影响某场考试的成绩。“那要看情况，”老师回答道，“如果拼写‘猫’不小心多写了一个字母，我可以不追究。但如果拼成‘狗’，那就是错误了。”

有些创作者对语法和用词的态度就像把“猫”拼成“狗”的孩子。最近我在尝试读一部关于好莱坞的回忆录或回忆录形式的小说——出版社的宣传语没有写清楚——作者对用词规则明目张胆的藐视导致他的作品尽管题材十分有趣，在有些地方却完全不具可读性。

比如我个人最喜欢的这句话：“他们不说‘长老会’——而是称它为‘第一长老’，人畜无害、日渐式微的新教已衰落至此。”

这句话的问题在于哪怕读三遍，也不明白它要表达什么。我也想不出要怎么把它修改正确。整部作品都是这样的句子，看多了让人头痛。

出版这部作品的是一家有声望的出版社，因此我只能猜想作者十分维护自己的语言风格。否则，文字编辑一定会大改特改，而且，修改后的作品会比现在的更加优秀。如果作者的风格和语言导致表意不清，作品的整体质量就会受到牵连。

对话

在图书馆和书店挑选书籍时，你会翻看面前的作品，观察里面有多少对话吗？我会，而且有这个习惯的人还不少。

这种习惯的背后是有原因的。对话最能提高一部作品的可读性。相较于那些从头到尾一直由作者叙事的作品，对于读者来说，包含大量角色之间相互对话的作品读起来更加轻松有趣。通过人物对话最能洞悉角色的性格。安排几个人物对情节进行探讨也是吸引读者关注故事线的最有效方法。

善于捕捉对话的聆听能力，和把握语言节奏的能力一样，有时是一种天赋。我认为，重点在于聆听，因为为了在作品中创作生动的对话，创作者必须善于捕捉人们在日常对话中语言的特点（同样，我认为聆听能力让有些人更善于模仿地方口音——观察识别能力决定了人的重现能力）。

我认为创作者可以通过留心提高自己的聆听能力——也就是说，不仅理解对方所说的内容，还要注意他人说话的方式。

值得一提的是，优秀的对话并不是对现实中的人物对话进行一字不差的复制。你会发现，大多数人说话是断断续续的，常用词组和不完整的句子，中间还夹杂着“嗯”“啊”以及“就是”之类的口头禅，起类似逗号的作用。“我，那什么，前几天去买东西，嗯，就是，走在街上……”

现实中的人们确实会这样说话，但对于读者来说，这样的对话毫无吸引力，读起来太累了。这并不代表你笔下的人物不可以以这种方

式自我表达，但这么做不是为了一字不差地记录他的话语，而是为了表现他交流的风格：“前几天我去买东西，嗯，在街上走的时候……”

点到为止即可。通过改变单词拼写表现人物口音亦是如此。在地方小说的鼎盛时期，这种做法一度非常流行，如今依然有人喜欢这么做。大部分读者对这种做法非常反感。这毫无疑问会影响读者的阅读速度——他必须读一句翻译一句。

解决这个问题的方法还是暗示，选择几个关键词，用它们展示人物独特的语言习惯。比如，可以通过把“man”（男人）拼成“mon”暗示西印度群岛口音（west indian），或者通过把“don’t”（不要）拼成“doan”以及在“study”（学习）之类的单词前加 e 来暗示波多黎各口音。一点点这样的暗示就会提醒读者人物有某种口音；随后在阅读这个人物的对话时，尽管词语拼写都是正常的，读者还是会自己脑补人物的口音。

记住，点到为止，如果内心有些犹豫，就不要用这种手法。

理查德·普赖斯（Richard Price）非常擅长创作人物对话。他的处女作《漂泊者》（*The Wanderers*）描摹了纽约布朗克斯区街头团伙成员的人生。他们的语言习惯被真实地表现了出来，并为小说增色不少。不过最近我在一本过期的文学季刊上看到了《漂泊者》中的一个章节出版前的版本。在那个版本中，普赖斯常常通过改变单词的拼写以表现人物的口音，这种做法降低了我的阅读乐趣。这部作品的编辑显然也这么认为。到底是普赖斯还是编辑对作品进行了修改并不重要。修改后的作品质量得到了显著提高。

好的对话与现实生活中的对话还有一个区别。小说中的对话是书面的。读者阅读时，只有语言，没有语调。如果只是单纯地把对话写下来，很可能造成表意不清的后果。你可以通过把某个单词变成斜体

来表现人物对它的强调，或者偶尔通过附加说明来提示读者人物的语气是随意的、严肃的、沉重的或顽皮的等等，但有时，为了确保表意准确，作者需要对句子结构进行调整。

创作对话时，还要注意保持文字简练。相较于真实生活，阅读时我们其实不愿在对话上花太多时间。因此，创作者需要人为地加快节奏，省略一些你来我往，做一些总结与概括。比如，在我的斯卡德系列中，斯卡德主要是通过与人交谈打探各种情报，这类对话大部分都会呈现给读者。但斯卡德不会一直一字不差地复述他参与的对话，他会时不时地把一段对话的大意用一两句话概括出来。

如果不这么做，就会给人松弛不紧凑的感觉。尽管节奏快且容易读，但说到底还是不尽如人意，让人读完之后有尽管篇幅很长却没有什​​么实质性内容的感觉。

过去时还是现在时

大部分小说用的都是过去时，可以营造一种讲述已经发生的故事的效果。哪怕故事像很多科幻小说中那样发生在未来，叙事者或者身份不明的旁白都是从故事结束之后向前描述的。

除此之外，还可以选择历史现在时。这种时态的支持者认为它能让读者更加身临其境，故事仿佛是与阅读同时发生的。

他们还会声称这种时态脱离传统，更加现代。然而，历史现在时并不是什么全新的概念。我无须翻阅资料就能想到十八世纪萨德侯爵（Marquis de Sade）曾在他的小说中使用过这种时态，据我所知，这种做法可能可以一直追溯到荷马（Homer）。现在，用历史现代时会制造一种电影感，让读者感觉自己在阅读剧本。

使用历史现在时并不是只有时态发生了简单的变化。如果把一段过去时的文字改成现在时，你就会察觉到其中的不同。强行改成现在的文字很可能是生硬、笨拙、不自然的。为了有效地运用历史现在时，总体的叙事风格都需要进行微调。

是否使用历史现在时完全是创作者的选择。它可能不太适合类型小说，因为这类作品很少用现在时。推销一本历史现在时的哥特或者西部小说一定是份苦差事，但我也相信完成甚至出版一部这样的小说并非难事。

我个人非常不喜欢历史现在时，因此在浏览书架寻找平装本小说的时候，总会跳过这类作品。我曾经尝试用现在时进行创作，但只坚

持了几页就因为无法忍受这种腔调而放弃了。然而这只是我个人的好恶，与两种时态各自的优劣没有关系。

时至今日，我依然不喜欢使用现在时叙事的小说，但我对这种抵触的来源有了更深刻的理解。

让我顿悟的是哈姆林·加兰（Hamlin Garland）追忆他十九世纪在美国中西部度过的童年时光的回忆录《中域男孩》（*A Son of the Middle Border*）。加兰在这部作品中不断在现在时和过去时之间切换。他主要用过去时叙事，但回忆某件具体事件时则会切换成现在时。

这种搭配效果很好，我花了一段时间才想明白为什么。用过去时写作给人准确而真实的感觉。一切都被描述成已经发生的事实，对于读者来说，这些陈述句的可信度很高。如果我写“约翰·卡弗（John Carver）走在克雷斯特伍德大道（Crestwood Avenue）上，手臂在身体两侧摆动”，你有什么理由质疑我的说法呢？相信我的叙事是作家和读者之间的一种默契。

同样的句子，如果改成一般现在时，就会失去事实的属性，成为为读者准备的一个画面。这种写法常见于电影的情节梗概中，为的就是让读者能够想象出相应的画面。它相当有效——读者脑中确实能浮现出一幅画面，但不会有这件事情已经发生的感觉。事情正在发生，是用铅笔涂画出的草稿，不是板上钉钉的事实。

因此，当加兰想要读者在脑中生动地构建他回忆中的某个场景时，现在时无疑是最理想的选择。但当他想要描述往事时，改用过去时更加明智。

最近几年，我几次尝试用现在时写作，不过都只是在个别场景中。在马修·斯卡德系列后期的两部作品《一心求死》（*Hope to Die*）和《繁花将尽》（*All the Flowers Are Dying*）中，我没有像从前

那样从头到尾都从斯卡德的角度进行第一人称叙事。相反，我选择了从反派的角度描述部分场景，而且把它们和斯卡德叙述的部分清晰地分割开来。我用第三人称描述这些场景，使用现在时，并设置成斜体。不过，由于我更习惯用过去时写作，坚持使用现在时对我来说相当困难。

刚刚研究生毕业的创作者似乎更偏向于使用现在时写作。在我看来，随着时间的推移，他们中的大多数人也会逐渐摆脱这个习惯。

第一人称和第三人称

同时，我发现自己在挑选读物时，偏好使用第一人称的作品。这其实并不奇怪，毕竟我自己的大部分作品就是用第一人称叙事的。

新人作家常常得到尽量避免使用第一人称的建议。对于新手来说，第一人称有很多缺陷，会让读者对故事产生间隔感，限制叙事的范围，导致儿童出现牙齿问题，让实验小鼠长出皮肤肿瘤。

对我来说，如果是一位不熟悉的作家，我会更喜欢阅读使用第一人称而不是第三人称的作品，因为前者一般更加自然。毕竟在成长过程中，我们都习惯使用第一人称。从第一人称叙事的小说有一种可以拉近作者和读者之间距离的亲切感，让我感觉作者扮演的叙事者正抓着我的手肘，向我讲述这个故事。

当然，有些小说无法采用第一人称。第一人称只适用于单视角叙事的作品，而且取决于你能否理解主观叙事角色的内心。如果你的主人公是某个大人物——比如美国总统、大牌电影明星或者阿尔·卡彭（Al Capone）^②之类的大佬，也许第三人称才是明智的选择：不仅作者写起来比较轻松，读者读起来也比较舒服。

单视角还是多视角

无论选择第一人称还是第三人称，第一次创作小说时，选择一个单一的视角呈现故事可能更为稳妥。单视角可以有效预防创作偏离航向。它可以避免作者因选择太多而迷茫，降低叙事重心分散的概率。

这并不是说你在创作时必须选择单视角叙事。对于有些作品来说，多重视角正是其突出之处。到底是选择单视角还是多视角取决于你讲述的故事。

无论选择单视角还是多视角，都应该注意避免在一个场景内改换视角，不要在不同人物的视角之间反复切换。如果一部作品从头到尾都从外部第三者的角度描述，完全不深入人物的内心，在一个场景内一一描述每个人的想法和感受是可以接受的。然而如果是从人物内心的角度叙事的作品，切换视角就会让读者感到困惑——他们会混淆不同人物的想法，从而阻碍情节的发展。最近让我意识到这一点的作品是约翰·格利高里·邓恩（John Gregory Dunne）的《真正的忏悔》（*True Confessions*），这部作品描述了宗教势力与警方参与政治阴谋的故事，总体还是比较成功的。

多重视角的优势之一在于作者在整个创作过程中不会被单一人物的视角所限制。如果一个场景已经告一段落，或某个人物的视角暂时已经没有继续挖掘的价值，空两格就可以启用全新的视角。

在这样的作品中，最好对主要人物的数量进行控制。对于读者来说，如果主角超过六人，情节以及每个人物的行为和动机就会相对难以记忆。不过，创作者可以自由安插多个额外的次要视角人物，在适

当的时候用他们的视角描述一到两个场景。这种手法可以在不分散读者对主要人物的注意力的前提下，让作品更加丰富充实。

了解了这些与视角相关的规则之后，在阅读时，你会对其他创作者如何运用视角更加敏感，以及重新认识他们对视角的处理。比起理论学习，在阅读中判断优劣能够教会你更多。

我怀疑很多读者根本不会注意到视角问题。他们真正感兴趣的是人物和故事。也许是我对这方面的一致性过于苛求了。

例如，几年前，我用笔名保罗·卡瓦纳创作了《魔高一丈》（*The Triumph of Evil*）。整部小说都是从杀手兼密探迈尔斯·多恩（Miles Dorn）的角度以第三人称叙事的。唯一的例外是，这是一起多恩不在现场的暗杀。当时他人在千里之外，而我又认为这个场景必须近距离描写。

深思熟虑之后，我英勇地耸一耸肩，决定从一个被多恩用作棋子的年轻人的视角描写这个场景。完成之后，我感觉这破坏了全书叙事上的一致性，但又想不到更好的办法。

就我所知，这种不一致并没有给任何人造成困扰，事实上，多数人根本就注意不到。没有一位读过这部作品的编辑或者作家提起过它。在写这一章之前，我特意重读了一下这个视角不一致的章节并得出了以下结论：如果我恰巧不是作者的话，也不会注意到视角的改变。和读者相比，作者必然对作品的基本结构更加敏感。

唐·韦斯特拉克化身理查德·斯塔克创作以帕克为主人公的系列小说时，运用了一套有趣的原创系统，我很好奇他的众多忠实读者有没有注意到。在几乎所有帕克系列作品中，故事前半完全从帕克的视角叙述。第三部分则是从其他所有主要人物的视角叙事。随后，在第四部分，帕克又是唯一的视角人物。

我相信这套系统对于韦斯特拉克来说非常方便，但同时怀疑很多帕克系列的粉丝根本没有注意到这一系列作品交响乐一般的结构。我猜他们更在意情节和人物，想要知道盗窃的结果和角色的生死下落。在我看来，作家的创作手法对于他们来说根本不重要。

作为创作者，留意其他作者运用的手法是必要的。但过分在意可能弊大于利。故事永远是最重要的。

过渡

刚刚开始写作的时候，我不知道怎么从一个场景过渡到另外一个场景；也不知道如何调遣我的人物，让他们出场离场，或进出房间。

这种困难在第三人称小说中尤为明显。如果我安排一个角色晚上在酒吧与人交谈，第二天早晨再做其他事情，我不知道中间的几个小时应该如何处理。我以为我必须把这段时间他去了哪里又做了什么全部解释清楚。

后来我发现这么做是完全多余的。我可以全程描写发生在酒吧的对话，然后多空几行，直接写：“第二天早晨十点，我来到了沃尔德伦（Waldron）的办公室。我穿了蓝色细纹西装，他的秘书似乎很喜欢。”

清楚明了、不拖泥带水的切换是最好的过渡，多年前电影行业已经就此达成了共识。还记得从前电影中常有的缓慢溶解画面吗？还记得电影中通过拍摄时钟或者日历页面翻飞来表现时间的流逝吗？这些手法都已经过时了，因为电影人意识到他们不需要这样做。现代观众并不缺乏这方面的理解力。

读者也是如此。有关如何在作品中进行过渡，米基·斯皮兰的作品让我获益匪浅。在早期麦克·汉默（Mike Hammer）系列作品中，他很少描写汉默是如何从一个地点转移到另一个地点的，也不会浪费时间长篇累牍地描写新场景。这些作品中没有平缓的过渡。全都是一个场景紧跟另一个场景，快节奏地相互切换。鉴于喜爱这一系列的读者并非各个都拥有高超的文学素养，我相信尽管过渡较为突然，大多数人还是可以理解小说情节的。

进行时间过渡——时间快进或者倒退——的有效方式也是相信读者有能力理解时间的变化，避免过度解释说明。我认为在这一领域，视觉媒体——包括电影以及在三十秒和六十秒内进行复杂切换的广告——又一次大幅提高了大众的理解力。

我还记得六十年代末观看奥黛丽·赫本（Audrey Hepburn）和阿尔伯特·芬尼（Albert Finney）出演的影片《丽人行》（*Two For the Road*）时的经历。导演斯坦利·多南（Stanley Donen）在电影中插入了很多闪回片段，但并没有对时间线进行详细的解释，直接从一个现在的场景切换到一个过去的场景。当时，我对影片本身和观看影片的观众都很感兴趣。我注意到有些年纪偏大的观众非常困惑——他们习惯于线性的时间发展，因此难以理解影片的故事。但大部分的观众，包括所有年轻人，则显得毫无关系。

桑德拉·斯科佩通（Sandra Scoppettone）的小说《不知名人士》（*Some Unknown Person*）就成功地运用了平行描述一个故事不同阶段的手法。小说改编自斯塔尔·费斯福尔（Starr Faithfull）的人生故事，这位运气不佳的时尚女郎是约翰·奥哈拉（John O'Hara）创作的影片《巴特菲尔德八号》（*Butterfield Eight*）中格洛丽亚·王德鲁斯（Gloria Wandrous）的原型。斯科佩通将女主角早年的经历，导致她去世的男人的人生故事，她死前发生的一系列事件和刚才提到的男士的晚年以及整个故事的一些其他支线穿插在一起，以读者容易理解的方式在几条时间线之间切换。

几年前，有记者问罗伯特·B. 帕克（Robert B. Parker）为什么他创作的以私家侦探斯宾塞（Spenser）为主角的系列小说特别受读者欢迎。“我不知道，”罗伯回答道，“也许大家就喜欢那种腔调吧。”

确实，他们怎么会不喜欢呢？帕克笔下的斯宾塞有着令人沉醉的声线，令人欲罢不能。

我想，这也是风格的一部分，用“腔调”这个词表述或许更加准确。我不知道如何定义这个名词，但它是一个比风格更加具体的概念。写作者可以刻意营造一种风格，但腔调却只能自然流露。

很多创作者开始写作时会想模仿自己敬佩的作家。这是不错的起点，不过在我看来，我们的终极目标还是找到属于自己、独一无二的腔调。

最终，为了提升作品的风格以及行文和对话的整体质量，将自己的作品大声读出来是一种十分有效的检测手段。我们都有可能在不知不觉间写下笨拙、碍事的句子，这种问题光看是看不出来的。大声读一读，不合拍的地方就会自然暴露。

有必要补充说明一下，其实我自己从未使用过这种方法，不过，这并不是因为我不认可它的价值。我的作品之于我——无论是打字时还是重读时——都是视觉和听觉的双重刺激，我听得到自己写下的语句，因此我的草稿中的很多错误都是混淆同音词造成的。我会把“他们的（their）”写成“那里（there）”或“他们是（they’re）”，有时还把“知道（know）”和“不是（no）”搞混。我的耳朵分辨不出两者之间的区别，拼写检查功能也不知为何也失去了作用……

① 亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart，1899年—1957年），出生于美国纽约，美国男演员。主演《马耳他之鹰》《卡萨布兰卡》等电影。1999年被美国电影学会选为“百年来最伟大的男演员第一名”。

② 阿尔·卡彭是一位美国黑帮成员，是美国芝加哥犯罪集团的联合创始人和老大。——译者注

第十二章 长度

在《三人行》（*Threesome*）中，吉尔·爱默生（Jill Emerson）的角色之一想要知道小说的一章多长比较合适。和亚伯拉罕·林肯（Abraham Lincoln）的腿一样长，另一位角色如此回答（你也许听说过林肯曾告诉一位诘问者，人的腿应该足够从身体延伸到地面）。

一个章节则应该能从前一章延续到后一章。换句话说，有关章节的长度，并没有放之四海而皆准的清晰标准。

创作情色小说时，我对每一章的长度有一种执念。一开始我的每一部作品都是每章二十页，总共两百页。后来，由于出版商提出了篇幅太短的意见，我将总长延长到了两百零五页，用二十一页和二十页的章节交替，各写五章后停笔。现在回想起来，我其实知道这种整齐的结构对于读者来说毫无意义。我相信此类作品的读者正一边翻页一边因书中火辣的性暗示而面红耳赤，根本不会注意到作品被分成了众多章节。对于他们来说，只有有料的部分和平淡的部分的区别。

如今我已经不再创作有料的情色小说，因此在章节划分上更加自由。在总共四册以奇普·哈里森（Chip Harrison，当时我使用的笔名也是奇普·哈里森）为主角的系列小说中，我在每一册中都加入了只

有一句话的章节。比如说，“枪卡住了”这句话就是《首开纪录》（*No Score*）中的一章，“奇普，我怀孕了”则是《梅开二度》（*Chip Harrisson Scores Again*）中的一个完整章节。另外两部作品也都有类似的简短章节。我这么做主要是因为有趣，并不是刻意追求什么效果。

江山易改，本性难移。在二〇一三年出版的《数汤匙的贼》（*The Burglar Who Counted the Spoons*）中，我搞了一个只有星号的无字章节。

如今我对章节的长度已经不再强求，但还是会让一部作品中的不同章节尽量保持相当的长度。偶尔插入一个相对较短的章节会制造出一种类似断音的戏剧效果。另起一章相当于让原本连续的情节强行中断。至少在翻页时，读者必须停下来稍加思考。

有些作品根本不分章节。作者只在场景之间留几个空行。划分章节的优势——方便读者暂停阅读——也是它的劣势，说不定读者一放下就再也不拿起这本书了。有些作者为了引导读者不间断地读完他们创作的精彩情节，刻意不划分章节，但读者也不至于因为章节划分导致的停顿而放弃一部真正扣人心弦的作品。就我个人而言，章节划分能够帮助我继续阅读。我想着再看几页，下一章结束之后就休息一下，但常常一不留神就一口气把整本书都读完了。

章节划分的功能之一是帮助作者将创作一部长篇小说的宏大项目分解成相对容易应对的小任务。如果你曾有过创作短篇小说的经验，相较于一下子完成一整部长篇小说，你对完成一个三四千字的章节应该更有信心。将撰写一部长篇小说的伟大志向分解成一系列小目标之后，你会相信自己可以做到。把一个章节构思清楚并不困难，但一本书则不然，然而，只要完成二三十个这样的章节，你的小说就基本完成了。

章节划分的另一项功能是视角切换——这并不意味着每次视角切换都要新开一章。在我用笔名保罗·卡瓦纳创作的作品《末路穷途》（*Not Comin' Home To You*）中，视角不断在两位主角之间切换，而两人对正在发生的事情的看法截然不同。和简单的多空几行相比，划分章节更能帮助读者理解这样的视角切换。

最后，还有一点值得一提：是否划分章节对于出版社是否接受你的作品几乎没有影响。大多数情况下，出版社对此根本不在乎，即便在意的话，只要他提出这方面的建议，你就可以毫不费力地进行修改。因此，是否进行章节划分以及每一章的长度多半是个无关紧要的问题，选择在写作过程中最适合你的方式即可。

近年来，我发现我作品中的章节越来越短。这是受了詹姆斯·帕特森（James Patterson）的影响，他极具说服力地宣称读者更愿意一口气读完相对较短的一章，然后再继续读同样也不长的下一章——如此循环往复，直到读完全书。无论你是否欣赏帕特森的小说作品，他无疑是一位优秀的市场推广人员，对这一领域的了解完胜世界上大部分的出版商。在这个问题上，我同意他的观点。因此，如今我作品中的章节变短了。

章节的长度可能不重要，但小说的长度非常重要。

从美学的角度出发，小说与章节并没有什么不同。能从头到尾把故事讲完的长度就是最理想的篇幅。然而现实中真正决定小说长度的其实是商业上的考虑，若是对商业因素置若罔闻，小说家很可能自讨苦吃。

类型小说的篇幅是基本固定的。比方说，如果你想与禾林出版社（Harlequin）合作发表轻爱情小说，你可能会注意到书报刊上所有禾林出版的爱情小说都是一模一样的页数和每页字数。如果此类小说都

是约五万五千字，你却提交了一部八万字的作品，你的作品被接受的可能性会微乎其微。

即便是在类型小说领域，对长度的要求也不是一贯这么严格。大多数出版社可以接受篇幅略长的哥特悬疑小说或者西部小说，只要作品本身足够优秀，篇幅略长并不是问题。不过做这样的尝试毕竟还是逆水行舟。为处女作找到买家原本已经十分不易了，在篇幅上剑走偏锋无疑是雪上加霜。

如果你的作品过长，喜欢它的编辑可能会提出删减建议。如果太短，那就麻烦了。除了极少数的例外，特别短的作品总是不好卖。用不到五万字完成一部小说并非难事，但读者却容易认为购买这样的作品不够合算。同样，相较于删减，出版社编辑不会轻易提出增添内容的建议。

如何确保你的作品长度正好呢？前期的市场调查应该可以帮助你明确理想的篇幅长度。如果你想创作一部悬疑小说，读一读市面上的此类小说就会发现，最成功的作品往往在六万五千到七万字。随后，设置好页边距以及其他格式之后，你就可以计算出为了将作品控制在理想长度，总共需要完成二百二十五页。

撰写情节梗概可以帮助你把握情节与理想篇幅之间的平衡。它可以帮助你把控在前五十页或一百页之内，情节应该发展到什么程度，从而控制整部作品的长度。即便没有情节梗概，创作过程中也能感觉到目前的进度是超前了还是拖后了。

如果长度不够，你有以下几个选择。你可以回顾现有的故事，看是否可以通过增加场景或者提升现有情节的复杂度来扩充篇幅。如果问题不在于情节而在于语言，你可以修改一些相应的场景，在对话和描述上做一些扩充。另外，你还可以选择将篇幅问题暂时搁置，顺其自然地完成草稿，相信自己可以在第二稿中加入更多内容。

这几种方法在篇幅过长时同样适用，但最推荐第三种方法，即顺其自然地完成第一稿，不刻意控制字数。很多作家就是这样创作出了他们最优秀的作品。

例如，罗伯特·卢德伦在对初稿进行修改时基本都会删除三分之一的内容。西德尼·谢尔顿（Sidney Sheldon）宣称创作初稿时他想到什么就写什么，任凭自己的想象力自由驰骋；但修改初稿时，一半以上的内容都会被砍掉。

我不喜欢这样创作。之前我也提到过，只有认定一旦创作完成我所写下的每一个字都会被印刷，我才能发挥最佳水准〔有一位名叫诺埃尔·卢米斯（Noel Loomis）的作家是一位莱诺铸排机专家，他用莱诺铸排机（linotype）写作比用打字机还快；他直接在莱诺铸排机上创作西部小说，用排好的字板制作校样，然后提供给出版商。如果我拥有这项技能的话，我也会这么做〕。

不过，我承认先自由发挥再修改删减的方法的确有一定的优势。这么做你的初稿就会包罗你脑中的一切创意。修改时，去伪存真即可。

创作篇幅较长的作品还有一个优势。如果作品的最优篇幅比你计划的要长，它可能会具备超过预期的商业价值。

这里有自相矛盾的地方，我需要解释一下。一方面，惊悚小说的篇幅大多在六万到七万字之间，如果一部作品的长度远超这一常规范围，就会让类型小说的出版商感到为难。

另一方面，登上畅销书排行榜的悬疑小说一般都比同类作品要长一万到一万五千字。较长的篇幅可能会导致这些作品失去以原创平装本的形式被出版的机会，但也可能让它们登上精装书的销售柜台。

对于这种现象，常规的解释是篇幅相对较长的作品内容更加丰富，在深度和故事价值上更胜一筹，因为有内容而更容易得到重视。

因此，这样的作品能够超越类型小说，吸引一般不阅读此类作品的读者。

这种说法看似很有道理。然而，布赖恩·加菲尔德的《狂野时代》是西部小说的风格^①。任何畅销书排行榜上都满是这样的作品。

即便如此，总有一些平淡无奇的作品能够凭借篇幅上的优势登上畅销排行榜。我最近就读了一部，这部侦探小说来自一位多年来出版过多部畅销作品的作家。然而与他的优秀作品相比，这部小说就不尽如人意——单视角叙述的情节平铺直叙，却足足有十五万字。过长的篇幅是这部作品的减分项，却让它成了畅销小说。

我想这背后的终极原因是畅销书的读者——也就是说美国的绝大部分读者——偏爱篇幅较长的作品。这当然是他们的权利，希望赢得这批读者的创作者自然应该投其所好。

篇幅过长多半不会影响一部作品的商业价值。多年来，出版商一直偏好短小精悍的处女作，声称篇幅长的作品因制作成本高昂而难以赢利。如今这一趋势发生了改变。如果一部处女作有真材实料——当然它必须得在其他方面具备商业价值，它就有可能被推广、追捧甚至成为畅销读物。

几年前詹姆斯·克莱维尔（James Clavell）的作品《幕府将军》（*Shogun*）在畅销书排行榜上停留了很久。尽管这部作品读起来十分引人入胜，我还是忍不住要引用约翰逊博士（Dr. Johnson）对《失乐园》（*Paradise Lost*）的一句评语——已经不能再长了。这部作品长达一千四百页，不是每一位开始读的读者都能读完，但其在文学和商业上都非常成功。不久前，出版商可能还会对篇幅如此之长并且以中世纪日本为背景的小说持怀疑态度。《幕府将军》的出版不仅与克莱维尔多年积累的声誉密不可分，也要感谢人们观念的改变——越来越多的人认识到，较长的篇幅其实是一部作品的优势，而非劣势。

因此，创作者应该以篇幅长的作品为目标开始创作吗？

不，没有必要。这一切最多能够表明特别短的作品难以登上畅销书榜单，就像很少有长达二十五万字的平装本小说一样。

记住，你的第一目标是创作属于你的作品。通过日常阅读和尝试写作，你会找到适合自己的风格。我就比较适合创作篇幅略短的作品。这无疑会在商业上对我有所限制，但单纯出于商业目的勉强自己创作不适合的作品，一定会造成更大的损失。

值得一提的是，很多作家随着时间的推移，创作的作品越来越长。这并不代表他们在刻意迎合市场的喜好。这也许是其中一个影响因素，但我们至少有理由相信作品越来越长是一个自然的趋势。完成了几部略短的小说之后，更长的篇幅就不那么可怕了。

有关这个话题，我还可以继续聊下去。但这一章，正如林肯的腿一样，已经足够长了。

以上就是有关长度的林林总总。

在长度方面，作品本身是最重要的决定因素。说到底，还是要找到最适合作品内容的长度。

一九八一年，我开始创作马修·斯卡德系列的第五部作品。这一系列的前三部于七十年代中期以原创平装本的形式出版，篇幅都比较短——每一部都是大约六万字。第四部《黑暗之刺》（*A Stab in the Dark*）是在没有得到发表保证的情况下创作的，后来被亚伯出版社（Arbor House）以精装本的形式出版。

不过，创作第五部时，我还是颇有些雄心壮志的。这部作品要同时讲述好几个故事。第一个自然是斯卡德接到的复杂案件：他受雇于一位皮条客，调查一起应召女郎被谋杀的事件。

同时，他对酒精的依赖失去了控制，在越来越多的证据面前，不得不正视并接受自己嗜酒成瘾的现实。他逼迫自己远离酒精，并参加酗酒者互助会。

最后，生命的易逝，尤其是在纽约这座城市里，才是这部作品的核心主题。斯卡德一边查案一边与酒精依赖斗争，他总是不断地在报纸和电视上看到暴力死亡事件，这一切都呼应并强调了这部作品取自一句对话的标题。斯卡德的警察朋友乔·德金（Joe Durkin）提起一部老电视剧〔斯特林·西利芬特（Stirling Silliphant）的《裸城》（*Naked City*）^②〕时说道：纽约所承载的并不是八百万个故事，而是八百万种死法。

在创作过程中，我很快就意识到自己无法把字数控制在六万五千到七万字的范围内。这是一般情况下类型悬疑小说的最优长度，而我正在创作的作品——一部从私人侦探的视角、用第一人称叙事的作品，系列作品中的最新一部——无疑属于这个类型。

我并没有刻意扩充篇幅。每一个场景都有存在的意义。我决定放手去写，让这个故事自然地结束，最终，我完成了约十二万字的草稿。长度是这一系列前三部作品的两倍。

我担心读者无法适应这样的篇幅。听一个角色足足念叨十二万字毕竟需要极大的耐心。我也担心我的出版人——亚伯出版社的唐·费恩（Don Fine）会让我删减作品，让它成为更符合商业规则的类型小说。

唐·费恩和我的编辑阿诺德·埃利希（Arnold Ehrlich）只字未提篇幅问题，没有向我提出任何删减要求。最终，这部作品不仅得到了评论界和读者的好评，还登上了不少最佳悬疑小说的榜单。

我不知道是艺术上的坚持还是顽固让我把这部作品写得这么长。无论支持我的到底是什么，我都为此心存感激。

近年来，有言论指出作家们提交的手稿越来越长，并把这一现象与电脑的使用联系在了一起。在电脑上滔滔不绝、长篇大论似乎特别容易。

也许吧。把史密斯·科罗纳打字机换成苹果电脑之后，我创作的作品确实变长了。

不过也有这种情况：一九九八年，我前往位于爱尔兰西部凯里郡（County Kerry）的利斯托尔（Listowel），创作埃文·谭纳系列的第八部作品，当时，这一系列已经尘封二十八年之久了。前七册谭纳系列的作品篇幅都在六万字左右，我以为第八部也不会相差太多。

结果，这部作品的字数最终达到了八万。

都怪用了电脑，对吗？不太对。那时，一想到要把电脑带到爱尔兰的小镇上，我就不放心。万一出现故障呢？万一电源和爱尔兰的电力不兼容呢？现在的我，无论去哪里，都会随身携带我的MacBook Air，但当时的情形与现在不尽相同。

因此，我带着一把圆珠笔和一叠笔记本来到了利斯托尔，手写完成了整部作品。

这就不能怪高科技了，不是吗？我愈发话多，总不能怪电脑吧？最简单的答案往往是最合理的，那就是：随着年龄的增长，我越来越唠叨了。

有关长度的另外一点想法：《奥哈拉选集》（*Here's O'Hara*）一书收录了约翰·奥哈拉多年来创作的短篇小说，在这部作品的前言中，编辑阿尔伯特·厄斯金（Albert Erskine）提到奥哈拉的早期作品都很短，最近创作的则较长。厄斯金还认为这些长作品比短的更加优秀。

之后他又继续说明这些晚期作品绝不是因为字数多所以质量高，而是因为写得好所以篇幅长。换句话说，奥哈拉随着时间的推移不断成长，他将更多的才华与思想注入了自己的作品之中，因此需要更多空间讲述更加丰满完整的故事。

① 原文为*Hard Times*（艰难时世），经查证布赖恩·加菲尔德作品应名为《狂野时代》（*Wild Times*）。——译者注

② 原文为Sterling Sillipant，经查实应为Stirling Sillipant。——译者注

第十三章

重写

我不断重写。在正式出版的书籍中，每一页文字背后都有五页被淘汰的草稿。如此巨大的工作量是创作最艰难的方面之一。我认为在整个文学世界中，几乎没有哪一页文字已经完美到没有修改提升的空间。

——罗素·H. 格里南（Russell H. Greenan）

职业作家修改和重写草稿的方式各不相同。有些创作者会同意以上引言中的观点，有些则持完全相反的意见。有些人享受重写的过程，把它看作作品逐渐丰满成熟的旅程；有些人厌恶重写，却又不得不做；有些人在完成一版草稿之后直接重写整部作品，直到对最终的成品满意；有些人则对草稿一页一页进行细致修改；有些人要写五版甚至更多的草稿才能找到感觉，但也有人一完成初稿就直接提交。

我认为这些重写或修改的方法并没有对错之分，许许多多的职业作家采用各不相同的方法都取得了成功。和创作的很多方面一样，每一位创作者都必须找到最适合自己的方法——最能提升作品质量也最顺手的方法。

一直以来，我都对修改心存抵触。回顾往昔，很容易找到这种想法的来源。相较于过程，我总是更关心结果；相较于创作，我对完成作品更有兴趣。一旦完成一部短篇或长篇小说，我都梦想一切大功告成。事实上，一写下“全文完”三个字，我就想做个深呼吸，然后在街角的报刊亭看到我已经出版的作品。在这样的时刻，我最不愿意的就是坐下，深深地吸上一口气，然后把已经完成的作品全部从打字机上重新过一遍。

正如我在前几章提到的，我天生行文流畅，因此可以直接提交初稿。我的第一稿并不会显得粗糙。另外，写作时我有些一根筋，很少能通过修改找到更好的写法。

创作软情色小说时，经济上的原因让重写成为不可能的任务。谁有那心思？谁又有那闲工夫？如果一年要创作十二到二十部作品，即便同意格林丹观点的创作者也不会对自己的作品做一丝一毫的修改。最后一页如果修改一下会更好又怎样？创作者没有时间，也没有动力每一页都精益求精。读者不会意识到其中的区别。出版商也不会，哪怕注意到了也不会在意。

市面上也有反对修改的声音，而它们似乎与我早期创作情色小说的经历不谋而合。拥护者之一杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac）曾把自己的创作过程比作爵士音乐家的即兴演奏，用“即兴创作的旋律”形容自己的作品。在巴里·N. 马尔茨堡（Barry N. Malzberg）的作品《赫罗维特的世界》（*Herovit's World*）中，还有一种更愤愤不平的说法，小说中的主人公是一位为钱写作、对自己的作品不屑一顾的作家，在他看来，重写会让他的作品丧失唯一的卖点——新鲜感。赫罗维特认为，创作者一旦开始修改就停不下来。每改一次，作品的平庸和廉价就会愈发明显，活力和自发性则会渐渐消耗殆尽。最终你不过只是在努力“把垃圾洗干净”，威廉·戈德曼（William Goldman）曾在剧作开演前这样形容对不理想的作品进行修改的过程。

当时的我从不清洗垃圾。现在回想起来，我简直不敢相信自己竟然如此淡定地全盘否定了修改的意义，连一两页都不愿重写。

我记得有一次在检查当天完成的草稿时，我发现我一口气从三十一页写到了四十五页，但是在三十八到四十页之间不知为何跳过了一个页码。当时的我没有重新标注页码，而是坐下来另写一页插入其中。由于三十八页的结尾和四十页的开头拼起来是一个完整的句子，想要不留痕迹地插入三十九页还须精心设计，但年轻自信如我显然认为自己完全可以应对这样的挑战。

杰奎琳·苏珊（Jacqueline Susann）曾在脱口秀上向观众透露她的每部作品都要重写四到五次，第一稿用黄色的稿纸，第二稿用绿色的，然后用粉色，再用蓝色，最终稿才用白色纸卷。我不认为这种彩虹稿纸修改法有任何意义，也对苏珊是否真的这么做深表怀疑——像她这样擅长自我吹捧的人极有可能信口开河。

但这并不重要。在我看来，值得注意的是苏珊了解她的受众。大众显然偏爱阅读作者殚精竭虑写出的作品。也许，如果一部小说行云流水般从作者的指尖流淌出来，读者就不愿意花八点九五美元书价购买了。小说读起来应该流畅自然，但背后必须蕴藏着感天动地的苦功。

当迪克·卡维特（Dick Cavett）拿着你的作品，询问你的创作历程时，这是不错的谈资。但与此同时，相较于如何在电视上自我推广，你更应该关心如何创作出最优秀的小說。有必要对手稿进行修改吗？最好的修改方法又是什么呢？

对于我来说，最好的方法是一种二次思考。如果在创作过程中我就知道日后会坐下来对初稿进行一次全面修改，我就会忍不住开始糊弄。不用苛求找到最合适的词语或者短语。不用把场景考虑周全并想

好如何处理。随便写点什么都可以，只要纸上有字就行，反正一切都可以在修改的时候重来。

这也许可以缓解创作者在打字机前感到的拘谨。之前我提到过几位对初稿不加筛选、想到什么写什么的作家，他们都会在创作第二稿时大改特改。

然而，就我而言，只有相信自己正在写的就是最终稿，我才能竭尽全力认真创作。因此我是一边创作一边校对的，把草稿直接写在昂贵的高破布纤维白色纸卷上，在开始创作新内容之前把此前写下的文字修改好。这也许算不上即时重写，但凡是觉得不妥当的内容我都会进行修改。有时完成每天五页的任务时，废纸篓的里面和附近会出现二三十页揉成一团的草稿。也有一页都不用重写的时候，但其实我已经提前进行了修改，在下笔之前，在脑中尝试语句和段落的不同写法。

在有关小说开头的章节中，我提到自己经常重写小说的开头几章。除此之外，我一般一边创作一边校对，直至完成作品，不再特别修改和重写。不过，有时在校对前一天完成的草稿时，我会在最后一部分发现问题。这也许是因为我的潜意识在夜晚不眠不休地思考接下来的情节时，认为前面的内容需要修改；也可能是因为前一天的工作接近尾声时，我的精神比较疲惫，写出的文字也不尽如人意。一旦发生这种情况，我会重写出现问题的部分：这既能帮助我进入写作的状态，也能提高前一天草稿的质量。

有些作者采用的是这种方法的升级版，一边创作一边重写之前完成的内容。他们每天开工的第一件事是把昨天完成的内容全部重写一遍，然后再创作新内容的初稿，后一天再重写这些内容，如此循环往复直至完成全书。

这种方法有不少优点。如果你的第一稿不够完美，有修改的必要，你又不想一次性对整部作品进行修改和重写，一边创作一边修改的方法值得考虑。至少，因为修改近在眼前，你不会在创作初稿时敷衍了事。

如果你的初稿需要大量删减或合并之类的结构调整，那这种方法就不适合你。

几页之前，我将我现在采用的创作和修改方法称作反复思考。通过这样的描述我想表达的是，尽管我希望写出可以直接提交的初稿，但如有必要的话，我也不拒绝全部重写。一旦决定，初稿写在高级白纸上的事实也无法改变我把它从头到尾彻底修改重写一遍的决心。

创作《别无选择的贼》时，我在开始最后一章之前，把之前的草稿全部重写了一遍。我也可以选择先完成最后一章的初稿，然后再全面修改，但我认为这么做没有意义——我知道对前文的修改一定会影响最后一章的内容，所以到头来说不定还得重写。

好几个原因导致了《别无选择的贼》所经历的全面修改。其中一个原因便是全书已经完成四分之三，我却还没想好犯人是谁。我最终的决定导致此前的内容需要修改。我希望在修改之前先完成尽量多的章节——最终几乎是全部写完才开始重写，但对于这部作品来说，这些修改是必须的。

另外，我对故事的节奏也不满意。尽管大部分的场景都能够达标，但我认为故事线太拖沓了。通读草稿之后，我认定可以把整个故事的时长缩短一天，让情节更加紧凑。

修改时，我也可以选择剪切粘贴，然后只对少数页面进行重写。我考虑了一下，还是认为重写一遍对于这部作品大有益处。尽管有些地方只有少数语句需要稍做修改，最终，我决定把全文重打一遍。

重写的过程中，我做了无数修改。重打一页却一字不改的情况极少发生。我确信有些改变让作品的质量得到了显著的提升，尽管这种改变对于大部分读者来说可能不算明显。有时我也不确定我做的修改到底是好是坏，甚至感觉自己修改措辞仅仅是为了调剂一下重打全文的无聊。如果仅仅是因为这些文法语言上的问题，我绝不会重写《别无选择的贼》。其实这部作品的初稿完成度很高，如果不是因为结构需要调整，我肯定就直接提交了。现在看来，我很庆幸当时被迫重写，额外的付出让它成了一部更加优秀的作品。

写出无须大幅修改、几乎可以直接提交的初稿是完全可能的。不过，提交之前，手稿还是需要从头到尾重打一遍。

如果确实如此，我有一个建议。只要不是特别抵触，就亲自在打字机上敲出终稿吧。

从之前我对《别无选择的贼》的讨论，你可能已经猜到了我为何提出这样的建议。无论你用铅笔或者钢笔做了多少修改，无论你在准备终稿之前校对得有多么彻底，真正开始从头重打整部作品时，你总能找到更多值得修改的小地方。

我的一位朋友以前总是这么做。后来，鉴于她收到的预付款越来越高，作品的经济效益也越来越好，她决定奢侈地雇一个人专门帮她准备终稿。她工作非常刻苦，用铅笔在草稿上做了无数修改才把手稿交给打字员，然而在最近的作品中，她的语言明显变粗糙了，因为她没有亲自重打稿件。她省略了修改过程中的一个固定步骤，尽管她的作品依然非常优秀，但行文却没有从前流畅了。

之前，在有关瓶颈和死胡同的章节中，我建议即便在创作过程中遇到困难，也不要轻易半途而废。尽管停下来休息一下似乎是个好主意，但这么做很少能为你提供新的思路。我中途放弃的作品毫无例外地全部逐渐淡出了我的视野，永远地消失了。

然而，完成初稿之后，我认为你可以在开始修改和重写之前，给自己一点喘息的时间。此刻的你一定精疲力竭，急需休息，不过除此之外，这么做还有其他原因。

刚刚完成一部作品的创作者在修改时无法客观地审视自己的作品。如果是我的作品，哪怕已经出版了十年，我也无法客观评价，更别提纸还温热、墨迹未干的新作品了。在这个阶段，我无法理智地看待自己的作品，可以说还沉浸在创作的情绪中不能自拔。几周的休息时间可以让我将自己从作品中抽离出来，带着新的想法阅读和修改自己的草稿。

在休息期间，你可以请他人阅读你的手稿——不过你必须信任此人的判断。如果负面的评价会让你心如死灰，那就别冒这个险了。先进行修改，然后再把草稿分享给他人吧。

如果你担心自己缺乏某方面的专业知识，正好可以利用这段时间请了解这方面的熟人帮你把关。假如你的作品涉及硬币收藏。尽管已经做了大量相关研究，但你毕竟不是货币学者，担心语言上不够专业，说不定会犯低级错误，招来愤怒读者的来信。

把你的草稿交给拥有相关背景知识的人，向他解释你的不确定，请他带着这层考虑阅读你的手稿。跟他解释清楚请他阅读草稿的目的不是求赞扬，而是希望他挑错（有必要一开始就把这一点说清楚，很多人都认为绝大多数的作家只喜欢得到赞扬，不喜欢接受批评。事实上，在大多数情况下，他们想的一点都没错）。如果他指出了不准确的地方并提出了修改意见，你可以在重写时将这些信息考虑进去。如果他表示没有问题，你的作品中有关钱币的信息都是准确的，重写修改时你就可以放心了。

如果他在钱币知识、人物以及写作风格上都给你指出了大量的不足，礼貌地表示感谢之后就别太在意了。记住，你之所以请他审阅草

稿，是因为他拥有珍稀钱币方面的专业知识，而不是因为他是麦克斯韦·珀金斯（Maxwell Perkins）之后最犀利的编辑。

这就自然地将我们引到了与修改重写有关的另一个话题。目前我们讨论的都是提交手稿之前的修改，改还是不改你说了算。除此之外，代理人和出版商也会提出修改建议。

只要作品可以出版，大多数新人作家不惜进行任何修改，这没什么不正常的。正如保全自我是自然界的首要准则，新人作家的第一法则就是让作品得到出版。如果只要按照编辑的意见对作品进行修改就可以出版，拒绝恐怕才是不明智的选择。

新人作家常在这方面陷入一厢情愿的想象。在这种想象中，久经世故的编辑总会诱骗作者为了追求商业利益做出牺牲作品艺术价值的修改。然后，创作者可以选择妥协，在取得巨大的商业成功之后体味灵魂的空虚，也可以选择坚持自己的信念，忽略编辑的建议。这时，创作者也许可以找到更加合拍的出版商，通过后者的努力，获得超乎想象的财富和荣耀；他也可能因义愤填膺而沉迷酒精不能自拔。

这样的故事看似十分可信，却缺乏现实依据。代理人和编辑不会为了糟蹋作品而提出建议，他们只是期望作品更加优秀。他的观点也许有商业上的考虑，但如果置商业利益于不顾，又如何在这个行业立足呢？就我所接触过的所有编辑来说，只有真心相信某项修改可以让作品更加优秀，他们才会提出相应的修改建议。

不过，看法不一定就是事实。代理人和编辑也经常犯错。在小说的世界里，对错也常常是主观的。

我们要讨论的是，不同意编辑提出的修改意见怎么办？是咬牙修改还是坚持自己的想法？说到这里就要问，你对自己的想法有多自信呢？

对自己的看法要坚持到什么程度呢？毕竟，你才刚刚完成作品的创作。

这是一个难以回答的问题，哪怕已经在这个行业里摸爬滚打多年，有时也无法给出完美的答案。毋庸置疑的是，这一切你说了算。这是你的作品，印在封面上的是你的名字，只有你有权力决定是否对其中的内容进行修改。如果你拒绝做出某些修改，可能就直接放弃了出版作品的机会。你的作品也许会被其他机构接受，但相反的情况也有可能发生，处女作尤其如此。

一般来说，随着经验的积累，创作者也会愈发自信。在我的第一部作品，即之前提到的女同性恋小说出版之前，我依照编辑的建议做了一些修改。其中一处的修改意见非常糟糕，我非常不愿接受，但根本没有想过表达自己的不同看法。我当时二十岁，一想到有作品即将出版就激动万分，因收到了两千美元的预付款而欣喜若狂。我知道如果我据理力争，应该可以说服编辑不做这个我特别抵触的修改，但我压根没有尝试。

我的经历只是涉及一个小改动。多年前，我的一位朋友听从一位德高望重的编辑的建议，大幅缩短了一部长篇小说的篇幅。当时他就认为删减让小说在商业和艺术价值上都打了折扣，但同时他也认为编辑的看法更值得参考。这么想也许多半不会出错，但这一次显然不是这样。他现在为当初删除了那些内容而深感后悔。如今的他已经是一位商业上相当成功的小说家，有丰富的经验和不少成功的作品，现在的他很可能不会强迫自己对作品进行删减。

经验不仅能让人更加自信和坚定，也能让人更加谦卑，学会认识和承认自己作品的缺陷。和几年前相比，现在的我在修改草稿时更愿意接受他人的意见，但如果我认为自己的立场是正确的，也会毫不犹豫地坚持。

此前因为懒惰的原因，我时常对修改持反对态度。我不愿付出额外的努力，因此我的大脑也孜孜不倦地为我提供反对理由。我至今仍未能完全摆脱这种思考方式，但已经不再自我欺骗，将这种懒惰当成艺术上的坚持了。

没有人可以代替你做这个决定。届时你必须自己做出判断。几乎所有的作品在编辑审阅之后都需要修改，有些甚至有不少地方需要重写，了解这一点也许会对你有所帮助。约翰·奥哈拉也许会轻蔑地说，如果作品已经完成，那就让编辑去见鬼吧，不过我建议你三思而行，不要轻易这样回复给你提修改建议的编辑。翻看一下奥哈拉的信件也能看出，至少在成名之前，他也很少对编辑口出狂言。

不过这也算是超前操心了，不是吗？先得找到一个愿意给你提修改意见的出版商才行。

这就让我们自然地过渡到了下一章的内容。

在计算机时代，重写和修改草稿的过程与以前已经大不相同了。本质没有改变，还是创作者对自己写下的文字进行修改，力求完美。不过，尽管督促自己开始修改和以前一样困难，开始之后的操作就比以前方便多了。

重读这些一九七八年写下的文字，看到重打以及塞满废纸的垃圾筐，我不由地连连摇头。如今如果有不合适的短语，只要选中然后重打就可以了。后悔了？按 Command+Z（或者你电脑上的快捷键），刚才的操作就撤销了。

在我记忆中，完成《别无选择的贼》之后，我只经历过一次从头到尾的重写〔那是创作《阿里尔》（*Ariel*）时的事情，这本相当难产的作品是根据一位编辑的要求定制的，但完成之后，他又反悔了。一段时间之后，我的新代理人把手稿提交给了亚伯出版社的唐·费恩，

费恩提出的建议和我自己的一些新想法让我决定把整部作品重写一遍]。

不过，因为操作变简单了，现在的我在修改上比以前积极。不用把稿子重新打一遍，不用划掉多余的句子，空白处也没有看不清楚的批注。如果第八章的改动导致第二章也需要修改，操作起来简单又方便。

伯尼·罗登拔系列的第六册《交易泰德·威廉姆斯的贼》（*The Burglar Who Traded Ted Williams*）是我最早用电脑创作的作品之一。快要写完的时候，我发现自己不喜欢其中一个角色的姓氏。你无法想象以前做这样的修改有多困难。首先要通读草稿在里面寻找“汤普森”。找到之后用签字笔涂掉。然后在黑色方块上面打上“汤普金斯”。这样修改出来的草稿满是涂改，漏改几乎不可避免，但还有什么其他办法呢？难道要从头到尾全部重打一遍吗？

这时，创作者——或者说我——会选择放弃，保留“汤普森”，不改了。

但这部作品是用电脑写的！当时，我的每一个章节都是一个单独的文本——有人告诉我这样比较安全，工作起来也比较方便——因此我——打开每一个章节的文件，然后进行“搜索并全部替换”的操作，就这样，所有的“汤普森”都改成了“汤普金斯”。后来，我发现把整部作品存在一个文档里也没有问题，此后，只要在键盘上敲打几下，我就可以轻松地修改人物的姓名、地址以及其他任何信息。

这一切都是好事，是我强烈建议各位在电脑上写作的又一个原因。不过，强迫症式的不断重写是非常危险的。修改的操作简单又方便，也没有堆满废纸的垃圾筐，为什么不一遍又一遍地修改呢？为什么不追求完美呢？

只要你忙着修改已经完成的手稿，你就不用咬牙完成它，不用冒着被拒绝的风险提交它，也不用冒着被父母、朋友、爱人、宠物憎恶的风险出版它。

值得一提的是，有些创作者习惯一边写一边对他们的草稿进行精细的修改，有些则倾向于向前推进，进度优先。两位优秀作家——史丹利·艾林（Stanley Ellin）和埃文·亨特之间的友谊完美地展示了这两种不同的写作风格。

史丹利·艾林主要撰写短篇小说，早期，他写得很慢，精雕细琢，完成的作品也很有质量。他应该同意这一章的开头部分罗素·格林丹说的那句话。作为一名完美主义者，如果不把第一页修改好，艾林绝对不会开始第二页的创作，有时他甚至会把开头的章节重写二十多次。然后再用同样的方法创作和修改第二页，直到完成整部作品。

另一方面，埃文·亨特则是一位天生的快手作家，他的初稿语言流畅，构架合理，完全不输他人的第五稿。艾林和亨特都很喜欢对方的作品并因此成了朋友，后来埃文决定向史丹利学习，他认为正是快速推进的写作方法让他无法登上文学造诣的高峰。

因此他决定放慢速度。几周之后，他打电话给史丹利，喜气洋洋地宣布：“我已经放慢节奏了，现在每天只写八页。”

史丹利·艾林听了这话不知作何感想，毕竟八页已经是他一周的工作量了。

第十四章

争取出版

用电脑写作和用打字机写作大不相同。在网络上做研究也和去图书馆查阅资料截然不同。然而，无论使用什么工具，写作的核心不会改变：创作者必须知道自己想表达什么并决定如何表达，无论是在石板、纸卷还是电脑屏幕上写作，这都是创作者面临的永恒挑战。

研究也是如此。无论在什么地方用什么方法研究，你的终极目的都是寻找作品需要的信息。

然而，从本书第一次出版到现在，图书出版和销售已经发生了翻天覆地的变化。而且这种变化并没有停止。改变还在继续，无休无止，难以预测（未来总是难以捉摸的，“可预见的未来”这种说法是自相矛盾的，现在在出版界很少有人敢说自己能预测六个月后的情况，更不要提十年之后了）。

我考虑过把这一章彻底删掉，然后重写能够反映现在情况的内容。考虑之后，我还是决定采用之前的模式，保留原来的文字，再添加其他有用的内容。和前面的章节相比，我在这一章添加的内容会比较多。

一旦完成自己的小说，你一定希望出版自己的作品。

上面这句话在文学界是一条不成文的共识，这很有意思。大多数创作者写作都是以出版为最终目标的。

这与其他艺术创作有所不同。爱好画画的人不一定期望在美术馆举办展览。作为业余弦乐四重奏乐团的一员、每周演奏一次的大提琴手不会认为没能在卡内基音乐厅表演就是莫大的失败。

写作者与他们不同。对于作家来说，创作从灵感开始，而出版是这一过程不可或缺的一部分。他写出的手稿和已经画好的画作不同，还不是这部作品的最终形态；只有历经排版、印刷、装订成为书籍，他的作品才真正完成。

这真是太不幸了。写作无疑可以是一种职业，但也可以是一项业余爱好，而且是很不错的业余爱好。在所有写作的人当中，能够出版并卖出作品的永远是极少数，对于大部分的创作者来说，写作主要还是自娱自乐。这并没有什么问题，这也是大部分与艺术相关的行当里的惯例。不幸的是，业余创作者会因为自己的作品无法得到出版而感到强烈的挫败感。

我认为，无论业余还是专业，很多创作者总会多少认为自己有些失败。这似乎是人类本性的一部分。不过，出版界已经今非昔比，如今所有人都可以出版作品。这个话题我们以后会详细讨论，不过此刻有必要说明一下，甚至是用粗体字强调一下：

人人都可以出版作品。

然后，让我们回到一九七八年。

不久之前，我在《作家文摘》的专栏里详细讨论了我对业余创作者的看法，提出了作品能否出版不是评判创作者是否成功的唯一标准。文章发表后，很多读者写信告诉我这样的观点让他们倍受鼓舞。我认为只要能够完成一部小说，无论能否出版，创作者就已经成功

了。完成就是胜利。无论你是否尝试发表，无论这种尝试是否成功，你都已经经历了马拉松式的漫长考验，而且成功坚持到了最后。

实在可喜可贺。

不过，让我们假设在把手稿束之高阁之前，你还是希望尝试一下寻找出版的机会。你成功的概率有多大呢？如何提升成功率呢？

我们不能自我欺骗。一切顺利是不可能的。和廉价小说的主人公一样，你也需要运气和勇气——而且是相当需要。

我也可以老生常谈地告诉你，只要你的作品足够优秀，只要你能坚持不懈地与出版社接洽，你的作品迟早会得到发表的。这是常规的说法，是听者和说者都容易接受的讨巧说法。但我对它的真实性有所怀疑。

举个例子：一九七七年一位名叫查克·罗斯（Chuck Ross）的老兄想要向世人展示新人小说家所面对的种种困难。他把一部小说提交给了十四家出版商和十三家文学代理机构。

他提交的并不是自己的新作，而是耶日·科辛斯基（Jerzy Kosinski）的作品《脚步》（*Steps*），一九六九年的“美国国家图书奖”（National Book Award）获奖作品。

没有人认出这部作品，不过的确有一位编辑认为作者的风格和科辛斯基有几分相似。没有一家出版社愿意发表这部作品，也没有一家代理机构愿意代理它。确实，科辛斯基的作品是实验性的，被伪装成无名作家的新作之后确实不像可以大卖的作品。这个实验并不能证明所有的代理人和编辑都是白痴，这也不是“皇帝的新衣”的故事。

但这可以让我们大致了解未来所要面对的困难。

我到底要面对什么困难呢？一面高墙？是不是可以说新人作家几乎不可能成功，那我是不是应该把手稿塞进衣柜里，或者干脆连写都

不用写了呢？要不然我干脆利用周日的时间画画好了，或者学拉大提琴？

你完全可以做这些事情。之前我就告诉过你，没有人规定你一定要创作小说；也没有人强迫你发表作品，或者尝试发表。上帝啊，这毕竟是你的作品。你可以把它分享给身边的朋友，把它锁在保险箱里，或者用它做阁楼的隔热层。你可以把它提交给十四家出版社和十三家代理机构，你也可以把它和蒙哥马利沃德公司的购物目录一起放在户外厕所里，这样至少不会完全浪费。

你也可以再把它提交给第十五家出版商和第十四家代理机构。

如果你真的想要得到，弗雷德里克·布朗（Fredric Brown）在《尖叫的美美》（*The Screaming Mimi*）中说过，就一定会得到。如果没有得到，就说明你还不够想要。

我无法就如何推广你的作品给出具体的建议。市场总是在不断变化。每年的《作家市场》（*Writer's Market*）和《作家文摘》上的相关专栏能让你紧跟最新的发展。如果是创作类型小说，每天去书店和书报摊做些研究，你就会对谁在出版些什么有所了解。

不过，以下几条有关作品推广的想法也许会对你有所帮助。

近来，出版商出现了不读陌生手稿的倾向。这并不意味着他们都是一群铁石心肠的老滑头，而仅仅说明越来越多的出版商发现自己承担不起阅读不请自来的手稿所造成的负担，此类作品中往往只有极少数能够得到出版。通过只阅读代理机构或他人推荐的作品，出版商一年可以节约成千上万美元。

这对你来说意味着什么？首先，请让我澄清，这一切并没有看起来那么可怕，也并不代表小说界已经进入一个故步自封的时代。想要发表作品，成功的过往、代理人甚至作家协会的会员卡都不是必需的。

你需要的是就提交作品得到编辑的同意，而我建议通过写征询信与编辑联络。假设你完成了发生在德文郡呼啸荒原的哥特小说，进行市场调研后，认为有六家平装书出版社可能会出版这部作品。通过查阅《作家市场》，你找到了这六家出版社可能负责哥特小说的编辑的姓名。现在，你需要坐下来给六位编辑分别写一封信，内容大致如下：

尊敬的温波尔女士：

我最近完成了一部暂名《特里福连楼》（*Trefillian House*）的哥特小说。故事发生在德文郡，主人公是年轻的美国寡妇，她接受了一份给古董家具估价的工作，只身一人来到了大风呼啸、荒芜偏僻的荒原，住进了一幢破旧的老房子里。

不知您是否愿意阅读我的手稿复印件？特此附上一个邮资已付的信封供您回复。期待您的回音。

无论你的目标出版社是否接受直接提交的手稿，我都建议你给他们写这样一封信。你会得到回复，而且鉴于读一封信比读一部小说要快得多，出版社一般不会让你等待太久。如果出版社婉拒了你的提议，表示他们已经不再出版哥特小说，或手头上有太多以德文郡为背景的作品，或给出了其他拒绝理由，你至少节约了邮寄手稿的费用和等待手稿被退回的时间。

如果编辑同意考虑你的手稿，你距离作品发表就又近了一步。《特里福连楼》不再是贸然提交的作品，不再是来路不明的手稿，已经有编辑愿意阅读它了。

这并不意味着温波尔女士一定会买下你的作品。别抱太大希望，说不定过几天她就会把手稿原封不动地退给你。但这确实小幅提升了你的作品得到出版的概率。

你的征询信还有一个功能。你已经在信中说明你所提交物品的性质——不是小说的性质，而是有关你提交的手稿的一个细节。你提交的不是手稿原件，而是手稿复制件。也就是说，你会同时把它提交给好几家出版商。

出版商和这个不完美世界里的每一个人一样，喜欢整个世界围着自己转。多年来，他们四处宣传创作者把一部作品同时提交给多个出版社是不道德的。他们才不在乎一部手稿可能在编辑的桌上一放就是好几个月。多头提交被扣上了有违公平公正原则的帽子。

让这种歪理见鬼去吧。如果将作品同时提交给多个出版商，唯一不妥的是刻意不告知对方，让对方以为自己是唯一拿到手稿的人。只要在征询信和与手稿一同提交的附信中都明确说明你所提交的是复印件，就能避免这种不快，也不会显得过于迫切、令人反感。不能直接叫嚣：“除了你们，我还把手稿寄给了另外十家出版商，你们要尽快处理以免错失良机。”这种话只会起到反作用。

我不说你也应该知道，提交给出版社的草稿必须干净整洁，方便阅读，应该是与原稿同样质量的复印件。不要提交用复写纸复制的副本，也不要那种印在味道刺鼻的紫色发臭塑料纸上的老式复印件。这是最低要求，不能打折。

我建议将你的作品提交给四到六个出版社。太多了容易搞混。提交手稿时一定要再次说明是复印件，并注明已经得到了编辑的允许。不要指望编辑对你的名字或者其他信息有印象。你也许一时意识不到，在这个阶段，温波尔女士在你的世界里有着举足轻重的地位，但你对她则没那么重要。

你可以附上这样一封信：

尊敬的温波尔女士：

感谢您二月十九日的来信。根据您的要求，特此附上一份我创作的哥特小说《特里福连楼》的手稿复印件。希望这部作品能得到您的喜爱，并满足您的出版需求。

特此附上邮资已付回邮信封一枚。

把作品提交给多家出版社之后，我们总忍不住幻想如果它被两家甚至更多出版社同时接受怎么办。开始幻想时，请记住以下三点：

- （1）这种事不会发生；
- （2）一旦发生了，就是大问题；
- （3）让你的代理人去处理。

如今，大部分创作者提交的自然都是电子稿。只要附上一个文件就可以了。

这样可以节约邮寄手稿的费用，回邮信封也不用准备了，又省下一笔邮资。也不用再花钱复印手稿了。

这些都是好消息。然而，与好消息如影随形的坏消息是，如今的创作者几乎不用投入任何时间和金钱就可以任意提交他们的作品。面对越来越多直接提交的作品，本来已经忙到捉襟见肘的编辑更没有时间阅读了。

所以，为了减轻他们的负担，是不是应该一次只提交给一家出版社？不，即便如此，编辑还是不会立即阅读你的作品，甚至永远也不会看。过去，纸质的稿件会占据编辑办公室的空间，它和其他未阅手

稿一起，极具压迫感地存在着，让编辑不由心生愧疚。总有一天，满怀愧疚感的编辑会开始行动，把这些手稿从他的办公室中清理出去。哪怕他不会一一阅读，也会用那些邮资已付、地址也写好的信封把它们寄回去。

如今成堆的手稿不复存在，编辑所面对的不过是一堆有附件的电子邮件而已。不忍心把纸质手稿直接扔进垃圾桶的编辑，删除邮件时可能不会有那么大的心理负担。

如果几个月后再与编辑联络寻求反馈，你觉得他会在成千上万未回复的邮件中寻找你的邮件和附件吗？他多半会直接回复“不好意思，您的作品并不合适”，点击“发送”，然后彻底遗忘你和作品的存在。

不，你不至于处处碰壁。提交作品得到温波尔女士的首肯确实会提升作品出版的概率。然而，无论如何，在绝大多数情况下，你提交的作品对于编辑来说既麻烦又碍事，就别指望得到什么热情的回复了。

这样一来，我们就又流畅地过渡到了下一个问题……

说到代理，找代理有必要吗？如果有，要怎么找呢？

当然，自己代理自己也是可以的，就像你也可以自己为自己辩护，或者自己给自己割阑尾一样。相比处理法院和医院的事务，自己代理自己的作品还算比较安全的。

有些非常成功的作家不请代理，自己的事情自己决定，而且还相当顺利。他们只委托代理处理国外市场的事宜（并支付高于市场平均值的佣金），一般长期与固定的出版商合作。

我个人认为这其实是一笔亏本买卖，但这一点很难证明。比起自我代理造成的隐性损失，他们更在意自己节约了百分之十的佣金。他

们不会意识到自己和出版商签订的合同里有合格的代理人一定会反对的条款。不知道自己其实可以得到更高的定金和版税。但这是他们的选择。我的选择是专注写作，委托代理人去处理数字和金钱问题。

对于新人作家，代理人的作用就更加重要了。他熟悉市场趋势，知道编辑正在寻找什么样的作品，一个电话就能让事情有所进展。值得强调的是，他也无法强迫编辑接受一部作品。他的工作是在作者和编辑之间牵线搭桥，仅此而已。

怎么找代理人呢？和与编辑联系请求提交手稿的套路差不多。你需要像给温波尔女士写信一样发出一封征询信，简要介绍一下作品和过去的写作经验，询问代理人是否愿意阅读你的作品。另外，别忘了附上邮资已付的信封。

代理人手下也许已经满员。他也许对代理你创作的小说毫无兴趣。如果他愿意读一读你的作品，就邮寄一份过去。如果读过之后他同意代理这部作品，你就有代理人了。

让我们假设你靠自己成功与一位编辑取得了联系。你把作品提交给了温波尔女士，她回信表示希望出版。她可能会提出条件；可能会附上合同；可能只字不提条件或合同，却要求你对作品进行修改；可能……

此刻你可能需要一位代理人。

寻找出版社这么困难的任务都完成了，你可能会认为此刻寻找代理人有违常理。然而，正是在这个阶段，你可能会因为没有代理人而蒙受巨大的损失。签署任何文件之前，在合约没有确定却被要求修改作品时——一句话概括，在做出任何重大决定之前，一定要找专业人士咨询。为此支付的佣金只是很小的代价。

这主意听起来不错。但是如果坚持等待代理人到位，会不会得罪温波尔女士呢？

应该不会。如果她是供职于一家正规出版社而且是一位称职的编辑，这对于她来说不失为一个好消息；她清楚地知道，相较于不仅缺乏专业知识，说不定还糊里糊涂的业余作家，和专业代理人打交道要轻松得多。她甚至可能建议你寻找合适的代理人。

即便她没有提出这样的建议，你也大可以就这个问题征求她的意见。我知道不少作家都是依据出版社的推荐选择代理人的。

不过，出版社确有优劣之分。大部分大出版社都按章行事，但刚刚入行的你有可能遇上道貌岸然的无赖商家。他们可能会告诉你代理人不是必需的，他们更希望跳过代理和你直接沟通，让你感觉坚持寻找代理会搞砸整件事情。

如果真的失去了这样的机会，未免不是一件好事。

如果没有得到出版商的推荐，我要如何寻找代理人呢？

《作家市场》上有代理人清单，不妨以此为起点开始寻找。

如果有熟人推荐，那就更好了。我认识的代理人都会通过老客户的推荐获得大量的新客户。有了熟人或者任何第三方的介绍，你的征询都更有可能得到积极的反馈——但关系也只能帮你这么多了。说到底，能不能卖出去还要看书的质量。

作家文摘出版社每年都会出版纸质和电子版的《作家市场》和《文学代理指南》（*Guide to Literary Agents*）——类似的纸质或在线资源还有很多。

多年来，我发现作家会议也常能给作家和代理人牵线搭桥。参加这种会议的代理人至少是愿意接受新客户的——真的，不然他为什么要去参加呢？我不确定为了寻找代理人特地去参加此类会议是否值得，但如果你已经在考虑某个会议了，这一点可能会给你多一点的动力。

还要补充一下，不是所有创作者都认可代理人的作用以及必要性。克里斯汀·凯瑟琳·卢什（Kristine Kathryn Rusch）就曾颇具说服力地指出聘请代理人弊大于利，确实，很多进入独立出版领域的作家都舍弃了代理人，选择自己出版自己的作品。然而，我和代理人的合作从未间断过，无论是采用传统渠道出版作品还是尝试个人出版的新形式，代理人都会参与其中。

关于审稿费，你怎么看？

让审稿费见鬼去吧。

有些代理机构会向潜在客户收取一笔费用，用于冲抵阅读和评价作品带来的成本。这种做法的逻辑是代理人付出了时间，因此应该得到报酬，然而多数情况下这根本就是本末倒置。大部分收取审稿费的代理人根本没有值得一提的客户；不收取审稿费的话，他们连每月的电费都付不起。

如果选择接受，你将抱着与在业界声名狼藉的代理人合作的期望，主动给此人送钱。而且，他提出的建议也不值得信任，毕竟只要你继续写作——继续给他邮寄手稿和支票，他就能持续获利。

这一切并非空穴来风，我就曾于一九五七年到一九五八年和这样一位代理人合作。我在《今日悬疑小说》（*The Crime of Our Lives*）中详细描述过那段经历。

有时候，这种收费代理人还会涉足编辑领域。光收审稿费还不够，他还会主动提出帮你修改手稿，当然是有偿的。

不是所有收取审稿费的代理人都是如此利欲熏心，我相信他们中的一部分确实是在一边努力维持运营，一边积累专业客户。即便如此，同样的服务既然有免费的，为何要选择收费的呢？

收费代理人不会拒绝你的作品。你不用给他写征询信，然后屏息凝神等待他的回应。读过你的作品之后，他一定会用一封礼貌的回信肯定你的作品的种种优点。免费阅读你的作品的代理人可能会退回手稿，并附上一张拒绝你的便条。

好好考虑一下。你想要用五十或一百美元换来一封礼貌的来信吗？我们应该凭借作品获得收入，而不是花钱让他人给我们写信。对吧？

对于向出版社支付费用你也是同样的看法吧？

没错。

如果你是一位诗人或非虚构作品创作者，花钱出版作品也许相对合理。对于大多数诗人来说，这是让作品得到出版的唯一途径。而且，鉴于诗歌作品本来就难以赢利，自费出版也没什么不好意思的。

有些非虚构作品拥有过硬的质量和良好的商业前景，却可能因为过于专精而难以打动商业出版社。尤其是具有浓厚地方色彩的作品。

在这种情况下，创作者承担作品出版的费用也无可厚非。我个人认为，与其为出版社提供资金，不如直接自己出版作品，不过这是题外话了。现在我们讨论的是小说，小说创作者不应该自己出资去发表自己的作品。这么做唯一的理由是虚荣。

通过付费出版社出版的作品除了消耗你的钱财之外，别无他用。它不会得到任何有分量的媒体的评论，不会被书店接受，不会创造可观的销量，甚至也无法满足你的虚荣心。懂行的人一看就会注意到付费出版社的标识，发现其中的端倪，意识到这是你不得不花钱出版的作品。

付费出版社一直以来都是非常可怕的存在，很多此类机构的商业模式几乎无异于明抢。这个行当的消失是电子图书革命所带来的一大

进步〔即便如此，我们仍需警惕付费出版社的核心价值——“我们通过坑客户赚钱”——在个人出版时代被一些不正规的机构继承了下来。“创作之道（Authors Solutions）”之类的服务就是这种现代寄生虫的代表〕。

自己用临时的出版牌号（Imprint）发行作品，就可以避开这种陷阱。如果你只是想印刷少量作品分发给朋友，这样做完全没有问题。写作是一项不错的爱好，如果你的作品不适合商业发行，通过自行印刷自我满足一下未尝不可。和需要购买设备和胶卷的业余摄影师相比，你花的钱并不算多。^①

只要不差钱，自己出版作品无可厚非。但你也必须明白，这不是一条通往财富、名誉以及职业地位的道路。

那要怎么做才能如愿以偿呢？

坚持就是胜利。你必须不停地提交作品，哪怕被拒绝也不气馁，一收到退回的手稿就寄给另外一家出版社。你可能会遭遇种种拒绝——拒绝信可能是统一打印的，也可能是特地写给你的，编辑说不定一开始就拒绝阅读你的作品——不要因此一蹶不振。提醒自己被拒绝不过是意味着一个人决定不出版你的作品，这并不代表你的作品一无是处，与你的个人价值更是毫无关系。

你也可以告诉自己大部分小说在发表之前都经历过等待，很多畅销作品在潜力被发掘之前，都曾被十家、二十家甚至更多的出版社拒绝过。记住，质量不是作品能否取得成功的唯一决定因素，在你前进的道路上，不断推广作品的决心也必不可少。

你无疑是个有毅力的人，否则难以从头到尾完成一部小说。已经走到这一步了，更不能轻言放弃，不是吗？

这么说，没有窍门？没有事半功倍的实用小妙招？

有一个。

可以在作品被拒绝时让你不那么痛苦。

专注创作另一部作品。钻到新作品的创作中去，这样你就不会因为处女作多次被拒绝而备受煎熬。我相信，你会惊奇地发现第二次创作比第一次轻松得多——在努力创作处女作的过程中，你不知不觉成长了很多。

代理人的功能之一就是为你省去推销自己作品的麻烦，将这项工作委托给专业人士之后，你就可以专心写作了。在找到代理人之前，你不得不两头兼顾，一边与出版社接洽，一边创作。别让推销作品的事干扰你的创作，邮寄手稿时尽量不要想太多。全身心地投入第二部作品的创作，这样，哪怕第一部作品多次被拒绝，你也不至于痛苦难耐。

近年来，出版行业的方方面面几乎都发生了翻天覆地的变化，个人出版领域尤其明显。

我曾宣称：“只要不差钱，自己出版作品无可厚非。但你也必须明白，这并不是一条通往财富、名誉以及职业地位的道路。”

现在的我无法继续坚持这样的观点。如今，几乎所有人都能够承担出版自己作品的费用。个人出版尚未完全免费，但成本可谓微乎其微。而且，已经有不少作家通过个人出版的渠道走上了通往财富、名誉和职业地位的康庄大道。

因此，接下来我会用完整的一章来探讨这个话题。

① 关于“自己出版发行”的内容与中国国情有差异，仅作参考。下同。——编者注

第十五章

个人出版的优势

创作者自行出版作品并不是一个新现象。不少著名作家都有过这样的经历——不过有些不诚实的网站擅自扩大了这份名单。早年，史蒂芬·克莱恩（Stephen Crane）自己出版《街头女郎玛吉》（*Maggie: A Girl of the Streets*）的时候，个人出版的操作是这样的：他找到一家印刷厂，付钱请他们印刷这部小说，然后说服书店在书架上给它留一个位置。我认为《街头女郎玛吉》并没有给克莱恩带来真正可观的收入，但却让他得到了关注，后来他的后续作品被商业出版社相中并出版，其中包括那部家喻户晓的杰作《红色英勇勋章》（*The Red Badge of Courage*）。

（“围绕你熟悉的主题创作”，还记得这一点吗？克莱恩从来没有上过战场，却完成了一部一个世纪之后仍然逼真可信的优秀战争小说。不过这不是我们现在讨论的话题……）

和委托出版社自费出版作品相比，个人出版是更好的选择，正如前一章所描述的，这种模式更符合很多创作者的创作目的和个人条件。如果是一部针对少数读者的个人回忆录或家族史，个人出版无疑是最好的选择。在诗歌领域，只有少数拥有大量读者或一定文学地位

的人可以得到商业或学术出版社的垂青，对于大部分诗人来说，个人出版不失为一个好的选择——多半也是唯一的选择。

个人出版能赚钱吗？恐怕不能。然而，看到自己的作品变成铅字，创作者都会感到极大的满足，而且，这么做也不需要花太多钱。祖父可以把自己出版的作品传给孙子，他相信自己写下的文字在遥远的未来会被现在尚未出生的后裔们读到。选择个人出版的诗人将会拥有一部已出版作品，这将是他的学术资本；他也可以在朗诵会或其他公共活动上销售这部作品。

我曾于一九八六年出版过一部自己的作品。这部名为《为人生写作》（*Write For Your Life*）的作品不是小说，而是写给创作者的。此前我已经出版过两部类似的作品——《布洛克的小说学堂》（*Telling Lies for Fun & Profit*）以及《小说的八百万种写法》的第一版，如果想的话，我应该可以找到愿意出版《为人生写作》的商业出版社。

但我并未与任何出版社接洽。我一直想要尝试出版自己的作品，而这本书正是理想的选择。当时，我和妻子连续几年在全国各地举行与创作者互动的写作研讨会——不出你所料，这一系列研讨会的名字就是“为人生写作”——我希望把研讨会的主要内容整理成书，供无法亲身前来参加的创作者们参考。

直销自然成了最合适的方法——可以在研讨会上销售，或者针对研讨会的潜在受众做做广告。这部作品无法成为书店里的抢手货，但应该很适合以这种形式发行。

另外，时间也是一个重要的因素。这个研讨会最多只会再办一年，我希望趁热打铁。如果将《为人生写作》委托给商业出版社，至少一年之后才能上市销售。我并不想等那么久。

我四处打听，发现一些白天负责图书制作的出版社员工晚上也会接一些私活。我找到了这样一个人，支付一小笔费用之后，他会全程为这部作品的制作保驾护航。我是最终的决策者，但他会为我提供做决定所必需的背景信息，也承担了大部分的实质性工作。很快，五千册新书出现在了我的书架里，我随即开始售卖，当年就基本卖光了。

最终，尽管利润十分微薄，我们还是实现了盈利。然而，我们为了这部作品投入了大量的金钱和时间，花费了很多精力，有一段时间我的家里到处都是明黄色的《为人生写作》。我从未后悔过这次尝试，但也决不愿意再经历一次。不会再这样出版写给创作者的书，更不会这样出版小说。

当时的我信念坚定。

二〇一一年，我发表了一篇以个人出版，尤其是电子书个人出版为主题的博客文章〔文章的标题是《向约翰·洛克脱帽，对拉塞尔·布拉克眨眼》（*A Tip of the Hat to John Locke, and a Wink to Russell Blake*），我没有把它附在这里，但这篇文章可以在网上找到，访问lawrenceblock.com并进行搜索就可以了〕。

尽管我的博客一向没有多少读者，估计以后也不会有，但这篇文章引起了巨大的反响。截至我最近一次查看时，此文已经收获了一百二十七条评论，其中不少和文章本身一样有趣。以下是我最喜欢的几条：

……你的作品《为人生写作》成就了我的写作事业。当我创作的浪漫爱情喜剧作品被NY以不适合他们对市场的评估而拒绝时，我把你的书重读了一遍——尽管多年前这本书的

封面已经被我当时刚养的狗啃烂了。我立下誓言，并以此为动力坚持了下来，从未对自己的作品失去信念。

最终，随着时代的发展以及kindle电子书的发明，我终于可以小试牛刀了。你猜怎么着？我是对的。如今我已经以电子书的形式出版了四部浪漫爱情喜剧小说。这些作品在四个月不到的时间里，就卖出了八万多册。这和约翰·洛克作品的销量比起来不过九牛一毛，但作品能得到读者的欣赏让我倍感满足、十分幸福。

我不怎么上脸书和推特，但每天都会写博客……

是的，你没有看错。琼·里夫斯（Joan Reeves）四个月之内卖出了八万本电子书，多年来她一直四处推销这些作品却屡屡受挫。我刚刚在亚马逊网站上搜索了一下，目前她共有十五本浪漫爱情喜剧小说在售，大多数的价格是三点九九美元。我不知道现在她是否还坚持写作，以及她的作品销量如何，这些都无关紧要。她是一位不愿放弃的女作家，电子书和个人出版时代的到来，改变了她的命运。

这篇博客文章发布之后不久，我整理了一下我以侦探马修·斯卡德为主人公写的中短篇小说。一共有十篇，如果再写一篇的话，足够凑成一本书了。

我立刻意识到我想要自己出版这部作品。其实，我应该可以说服某家经常合作的出版社接受这部作品，但即便如此，他们也不会重视。大家都不看好这部作品的商业前景，即便通过出版社发表了，也不会得到大力支持。

长话短说，我完成了第十一篇短篇小说。我的朋友布赖恩·科佩尔曼（Brian Koppelman）——一位斯卡德系列的忠实粉丝——主动撰写了序言。我找到了一家专门制作电子书和按需印刷平装书的公司，

他们与创作者之间是单纯的雇佣关系，因此这部作品的收益将全部为我所有。

这一次我没有拿到出版社支付的预付金，而是签了几张支票，花掉了好几千美元。我算了算账，发现哪怕销售成绩一般，回本也并不困难。

这是一次很棒的经历。很快这部作品的电子版就在Kindle、Nook、Kobo和苹果等各大平台开始销售，不久之后，贸易平装本也登上了亚马逊和巴诺书店（Barnes & Noble）的在线平台。这部作品并没有让我成为富翁，但四年来《良夜妙乐》（*The Night and the Music*）的电子版和平装版从未滞销过，每个月都能给我带来额外的收入，状态相当稳定。

如果交给商业出版社发表，这部作品很快就会被降价处理。但与此同时，出版社一定会像藤壶紧贴岩石一样，将这部作品的版权牢牢地攥在手上，另外还要将电子书销售额的四分之三收入囊中，直至天荒地老。

让这种亏本买卖见鬼去吧。

所以现在的你倾向于选择个人出版，对吗？

不对。《良夜妙乐》之后我自己出版过几部作品，也通过商业出版社发表过作品。我还几次混合两种模式，将纸质书的出版交给出版社，自己则保留电子书（偶尔还有平装本）的版权。

我对个人出版的最大胆尝试是在两年之前，当时我完成了《数汤匙的贼》——停滞多年的伯尼·罗登拔系列的一部全新作品。我清楚自己可以从传统出版社那里拿到丰厚的预付款，但亲手出版这部作品是我创作它的主要动机之一，我感到自己有权实现这个心愿。

最终我以三种形式出版了这部作品——电子书、平装本和奢华的皮面精装收藏版。三个版本都成功赢利，销量还在不断上升，但是老实说，这一次尝试的结果是喜忧参半的。

这么做的弊端是：除了专门售卖悬疑读物的店铺，这本书无缘进入实体书店。而且，除了网络媒体和博客圈之外，这部作品没有得到任何评论。[出版一年之后，地下出版社（Subterranean Press）的比尔·谢弗（Bill Schafer）以图书馆为主要销售对象推出了这部作品的精装普及版，这个版本得到了《出版者周刊》（*Publishers Weekly*）的评论，一时非常畅销。]

赶紧把话说清楚。个人出版到底是不是一笔划算买卖？

难说，我相信这部作品可以为我带来丰厚的预付款，哪怕最终的利润不足以让我获得抽成版税，预付款的收入还是十分可观的。我相信短期内个人出版的收入不会超过预付款，但这部作品的后续销量相当稳定，因此，从长远的角度来看，个人出版的经济效益更高。

这也许只是你的一厢情愿，不是吗？

你说得很有道理。

还有一个问题。自己出版这部作品之后，你是否备感欣慰呢？下一次还会这么做吗？

这是两个问题。我的答案分别是“是”和“不会”。是的，我很高兴自己出版了《数汤匙的贼》。但是，如果再有新的伯尼系列作品（也包括马修·斯卡德系列、凯勒系列以及任何可能引起商业出版社的兴趣并为我挣得一大笔预付款的一线作品），我应该不会再选择个人出版了。

但是别忘了，我已经尝试过一次了。和伟大的梅·蕙丝（Mae West）一样，两害相权时，我总是选择没试过的那个。

通过讲述我在个人出版方面的经验，我希望展示这种方式也适用于已经成名的创作者。我在这个圈子里已经摸爬滚打了半个世纪，因此完全无须自己出版自己的作品，有些读者会认为像我这样的老手在这个新领域里有天生的优势。

“你有很多已经出版的作品和一大批忠实读者，”一位老兄曾在给我的信中写道，“你的作品无论是自己出版还是交给阿尔弗雷德·诺夫（Alfred Knopf），都会吸引粉丝和忠实读者。但是作为无名小卒，如果没有大出版社的支持，要怎么卖出作品呢？”

我明白这种逻辑。然而事实上，新人作家是个人出版领域最为活跃的群体。

确实，很多经验丰富的作家开始进入这个新领域。不少表现一直相当稳定的职业作家因为作品销量一直不温不火，逐渐无法满足越来越商业化的出版行业的需要；他们多年来一直在创作销量稳定的作品，最终却被出版社抛弃，被逼上个人出版的道路。另外一部分依然被出版社所看好的创作者受够了这个行业的运作模式，不愿将自己作品电子版创造的大部分利润拱手让人。

不过大多数作家还是选择了继续和商业出版社合作。这并不难理解。他们可以获得丰厚的预付款。出版社会请他们去高级餐厅吃午餐。有一整个团队围着他转——策划编辑、文字编辑、宣传专员、市场专员等等。独立书店和连锁书店都会大量购进他的作品，而且还放在橱窗里展示。

要放弃这些并不容易，因此大多数作家选择继续这种合作模式并不出人意料。

然而你，亲爱的读者，暂时还不具备这种令人羡慕的地位。你完成了自己的处女作，大家连谁是亚当谁是你都分不清（除了部分知道你有肚脐而亚当没有的人）。

假设你给温波尔女士和她的同事写了征询信，并把手稿提交给了她和另外五位同意审稿的编辑。现在，三个月过去了，其中三人已经告知你这部作品与他们的需求不符。

另外三位还没有回复，因此你再次给他们发送邮件，随后你得知编辑D已经为了陪伴家人离开了公司，其他工作人员对你的手稿一无所知。编辑E沉默了两个星期，然后发来邮件告诉你他尚未开始阅读《树木如是》（*So Grows the Tree*），一旦读完会再和你联系。然而他邮件里的一些细节令你深感不安：第一，他把你的名字拼错了；第二，你作品的标题是《僵尸复兴》（*Once More With Zombies*）。

编辑F则一直杳无音信。

你可以继续努力。你一定读过很多这样的故事：一部手稿被二十、三十甚至五十家出版社连续拒绝，被第五十一家出版社接受并出版之后，连续一年半在畅销排行榜上占据一席之地。这种事确实不经常发生，但谁说就一定不会发生在你身上呢？

你对自己的作品有信心，对吗？你也相信一部优秀的作品最终一定能得到出版社的赏识。然而，随着日子一天天过去，你越来越感觉自己像是得了阑尾炎的基督科学教教徒。你并未失去对作品以及现行出版体制的信念，但也许是时候去看看病了。

为何自己出版自己的作品：

1. 你的作品将得到出版。

这是显而易见的，不是吗？这基本上就是一句废话。一旦选择自己出版，你的作品当然会得到出版。

不过，无论是否显而易见，其实从开始写作的那一刻起，你就一直在为这个目标奋斗。让作品被印刷成书是支撑你从第一页写到最后一页的动力。然而现在，这个目标似乎无法通过常规渠道实现了。你

开始对作品的质量产生怀疑，开始考虑要不要再写一部。也许你确实应该再写一部，但面对像尸体一样摊在你桌上的处女作，你又能有多少激情再次开始创作呢？

先给处女作找到合适的归宿，第二部作品创作起来也会更加轻松，不是吗？就算相关费用是你承担的，这一点依然成立。

2. 节约时间。

传统的出版流程非常漫长。哪怕只联络了一家出版社，你的作品就被接受了，距离其正式上市销售至少还有一到两年的时间。

自己出版要便捷得多。只需要几周的时间，你的作品就可以转化为电子书并开始销售。再过几周，按需印刷的平装本即可出炉。你的作品经个人出版很快就可以到达读者手中，或者进入他们的kindle中。

3. 收入到账快。

三月底你就能收到一月作品销售给你带来的全部收入。三十天之后，再结算二月的收入。依此类推——每个月销售你作品的平台都会与你进行结算，一般钱会直接打入你的银行账户。

而商业出版社一般一年结算两次：四月结算去年七到十二月的收入，十月结算上半年的收入。

4. 收益更高。

简单地计算一下：你作品的kindle版售价为九点九九美元。如有读者购买，亚马逊会收到九点九九美元，并向你支付其中的百分之七十。你的净收入是六点九九美元。

出版社对你作品的定价也是九点九九美元。如有读者购买，亚马逊收到钱之后会将其中的百分之七十支付给出版社，也就是六点九九

美元。然而，按照合同规定，出版社只向你支付全部收入的百分之二十五，也就是一点七五美元。

5. 设计、市场推广和价格由你全权决定。

商业出版社可以请到优秀的艺术家和图书设计师，因此你的作品会非常体面。出版社旗下的营销和公关部门会制定宣传计划，不遗余力地提升作品销量。他们还会为你的作品确定能够收益最大化的价格。

别这么肯定。

也许你的作品只是出版社当月计划出版的图书之一，如果同时制作的是斯蒂芬·金（Stephen King）、克莱夫·卡斯勒（Clive Cussler）和丹妮尔·斯蒂尔（Danielle Steel）的作品，你的小说恐怕就不会得到多少关注了。尚未成为大咖的你不得不接受出版社给出的任何封面，你很可能根本不敢提出不同意见（如果提出了，他们会向你解释为什么你的观点是不正确的，并强调销售人员非常看好这个封面）。

类似的事情还有很多。他们会把电子版的价格定得很高，为的是不影响精装本的销量，天知道这是什么逻辑。

我不想把这整件事描述成一个恐怖故事，其实，很多出版界人士兼具智慧与能力，常常能够做到尽善尽美。但反面的例子也有很多，因此，如果选择个人出版，你在作品出版过程中的控制权将大大提升，整个出版过程也可以更加灵活。

你可以请设计师设计封面。很多设计师都愿意接这样的工作，只要花几百美元就能得到很不错的设计。如果你有这方面的天赋，也完全可以亲自动手。我有不少优秀的封面都是在素材图片的基础上设计的：我用Picasa剪切图片和添加文字，如果我会用Photoshop的话，可能还能做更多的处理。我为制作这些封面所付出的只有购买图片素材

的四点九八美元，和……大约半小时的时间。总的来说，和喝一杯摩卡拿铁的感觉差不多。

这样制作的封面比得上出版社的作品吗？恐怕比不上，因为人家是专业的，而你不是。但这样的封面已经足够好了。如果你的作品即将被巴诺书店放在最显眼的八边形书架上展示，那情况也许不同，然而事实上，读者只会在网络上浏览你的作品。设计此类仅在网站上出现的封面，用不着劳烦奇普·基德（Chip Kidd）或米尔顿·格拉瑟（Milton Glazer）。

你提到了灵活性……

是的。这就来解释一下。你可以在半个小时之内，修改电子书或者按需印刷的平装本的价格。提价和降价都很轻松，几个小时之内各大在线平台上的价格都会更新。

针对包括《收放之间》（*Catch and Release*）和《纯真卫士》（*Defender of the Innocent*）在内的几部作品，我把精装版的发表交给了地下出版社，自己则保留了平装本和电子书的版权。我在精装本出版的同时发布了电子版，并把价格设为九点九九美元。在六个月的优先售卖期结束之后，我把电子版的价格下调至四点九九美元——并满心欣慰地立刻观察到了销量的上升。

有些年代久远作品的封面今天看来已经不尽人意。我曾多次投入四点九九美元的资金和半小时的时间为它们制作全新的封面，替换原来的图片——这个过程只需要几分钟就可以完成，再过一小会儿，新封面就可以在亚马逊和巴诺书店的网站上线了。

有时候，我也会利用这种灵活性对书籍的内容进行调整。成为作家之后，我偶尔会收到为我指出作品中明显拼写问题或严重错误的读者来信。在雅贼系列的一部作品中，我把一首出自《窈窕淑女》（*My Fair Lady*）的歌曲写成了《蓬岛仙舞》（*Brigadoon*）的插曲（也有

可能是相反的情况。其实我应该印象深刻，你一定想不到有多少热心读者特地向我指出这个问题）。

这种情况如果发生在出版社出版的纸质作品身上，你唯一能做的就是给你的编辑留个字条，这条留言会被存入档案，如果作品得到再版，或增发平装本，而且你的编辑还没有忘掉这件事，这个错误就会得到修订。

如果出版社出版的是电子书，这个过程要快捷简单一些。你可以给编辑写邮件，然后编辑再转发给电子书部门，由相关负责人完成修改。说了也不改也是有可能的。

如果是自己出版的作品，你只需要找到文档文件，进行相应修改，然后登录Kindle 直接出版账户（Kindle Direct Publishing）上传更新过的文件，随后在其他平台上进行同样的操作。这需要时间，如果经常修改也有点麻烦，但至少可以保证错误得到修正。

好的，你说动我了。个人出版显然是最优选择。你觉得呢？

你都对此深信不疑了，我还能说什么呢？实际上，我要说，别这么快下结论。

第十六章

个人出版的弊端

有优势必然也有劣势，请让我用新的一章详细解读。

不考虑个人出版的理由是：

1. 通过出版社发表作品的作家和自己出版作品的作家不可同日而语。

普罗大众和你可能都会有这种印象。炫耀的资本完全不是一个等级的。想象一下以下两句话从你母亲的嘴里说出来，效果会是多么的不同。

“我女儿梅乐莉（Mallory）的作品《如果我知道》（*Had I But Known*）最近被兰登书屋出版了。很多书店都能买到，布鲁克希尔大道（Brookshire House）上的巴诺书店就有。”

“我女儿梅乐莉的作品《如果我知道》最近出版了。不过，书是她自己出版的，可以在亚马逊上买到，但我也不知道亚马逊是什么……”

大概就是这样的对比和落差。他人得知你是作家之后，第一个问题一定是你有没有已经出版的作品。不同的答案会得到不同的回应，

大部分人的想法应该和梅乐莉的母亲类似。就连和你关系亲密的熟人都可能认为个人出版是罗德尼·丹杰菲尔德（Rodney Dangerfield）之流擅长的把戏，无法令人敬重。

这种状况会改变吗？其实已经在逐渐改变了，但观念转变毕竟需要时间。你必须想清楚自己有多在意他人的看法。

这完全取决于个人。我认识一位多年来一直在努力为自己的小说寻找出版商的女士。凭着这份执着，她收获了很多人的欣赏，有时甚至是不遗余力的夸奖，但她的作品还是未能成功出版。

不断尝试期间，她的母亲去世了。这位母亲也是作家，几年前还出版过几部作品。去世前不久，她刚刚完成了一部小说，我的朋友希望这部作品得到出版。这一次她没有选择竞争激烈、希望渺茫的出版社，而是自己出版了这部作品的电子书及按需印刷的平装本。

我不知道这部作品最终销量如何？但这并不重要。真正重要的是，我的朋友达成了心愿。

她还在努力为自己的小说寻找出版商。这是一场艰苦卓绝的斗争，竞争未来只会愈发残酷。

当然，她也可以自己出版这部作品。她知道自己可以这么做，却拒绝了类似的建议。“我需要通过被正规出版社接受来证明自己。”她说道。

如果你也有同样的渴望，个人出版就不适合你。

2. 无显著经济效益。

有例外。事实上还不少。但这世界上也有人只花一块钱买彩票就能中好几百万。通过个人出版赢利的概率比中彩票头奖要高得多，但不要指望通过出版售卖自己的作品一夜暴富——收回成本说不定都是奢望。

如果商业出版社决定出版你的作品，你会获得一笔抵扣未来版税的预付款。哪怕很少，也是真金白银。和很有可能根本不盈利的个人出版相比，收到五千美元预付款就是净赚五千。

我不确定这一点在你最终做决定时应该占什么样的分量。坐下创作人生中第一部小说时，你真的指望用它大赚一笔吗？

3. 你个人的工作量相当大。

这是个人出版优势的第五条——由你全权决定——的对立面。你之所以可以全权决定，是因为你压根没有帮手。

如果与商业出版社签约，这一切就都由对方包办了。签约之后，你可以放心地坐船去釜山旅行，出版社的工作人员会处理为作品设计封面、对手稿进行文字编辑、确定出版日期、将作品寄给评论家并销往书店等一系列事务。

他们或精益求精或敷衍了事，反正你什么都不用操心。

如果选择个人出版，你就只能事事亲力亲为，或组建自己的团队（我会在下一章具体介绍如何操作）。总之，无论如何，你都不能坐享其成。

哪怕这正是你的专长（这很有可能），哪怕你享受整个过程（确实有很多令人愉悦的时刻），个人出版还是十分消耗时间和精力。尽管可以灵活分配，人的时间和精力毕竟是有限的。自己出版处女作势必会影响第二部作品的创作。

作为一位创作者，尤其是一位新人作家，你最重要的任务就是写作。已经完成一部小说了？那就开始写第二部吧。

自己出版处女作可能会产生行为学上的正强化作用，让创作者更有动力开始第二部作品的创作。这是最理想的状况。然而，如果第二部作品的创作因此受到影响，选择个人出版就事与愿违了。

4. 你的书不会进入书店和图书馆，不会得到《纽约时报》的评论。你也不会得到上《今夜秀》（*Tonight Show*）宣传新书的机会。

这似乎与第一点有些雷同，但这不仅仅是面子问题，也是销量问题。

尽管（与各式线上渠道相对应的）实体书店早已不是图书销售的唯一场所，但他们依然十分重要。如果你的作品登上了本地连锁或独立书店的书架，从未听说过你或你作品的读者可能会被引人注目的封面所吸引，拿起你的小说翻看。如果你的作品根本上不了书架，这一切就不会发生，而这正是选择个人出版的后果。

[不过这也不是绝对的。你可以请按需印刷的印刷厂制作几箱平装本，把它们装进你的汽车后备厢里，然后一一拜访本地书店，请求它们陈列你的作品。这种方法有一定的成功率。对于讲述警犬汉克（*Hank the Cowdog*）历险故事的约翰·埃里克森（John Erickson）来说，这一招非常有效：他开着车在西南地区转悠，向书店兜售自己的作品，并将这种模式培养成了长期的事业。我在一篇博客文章中讲述了埃里克森的故事：访问lawrenceblock.com，搜索《沧海桑田，面目全非》（*All Changed, Changed Utterly*）即可。这种方法适用于对地方读者有一定吸引力的虚构或非虚构作品。然而即便成功，与作品大批量地进入全国各地的书店还是不可同日而语。]

同样，你也可以请求本地报纸对你的作品进行评论，但也许会被拒绝——很多纸质媒体有不评论个人出版作品的严格政策。

这绝不是信口开河。如果与商业出版社合作，作品就能进入书店并得到评论。一旦自己出版，就只能自生自灭。就是这么残酷。

图书馆一般根据出版社的书目或《出版人周刊》、《书目》（*Booklist*）以及《柯克斯评论》（*Kirkus*）等杂志刊登的专业评论选择图书。他们对电子书的兴趣正在逐渐上升，这种增长短期内也没有放缓

的趋势，然而就目前的情况而言，即便图书馆有意购买你的作品，他们也没有购买电子书的机制。

[不过这种情况可能很快就会发生变化。独立出版界的大咖乔·康拉斯（Joe Konrath）构建了一个名为EbooksRForever的新机构，旨在为图书馆提供个人出版的电子书作品。这个平台如果能够发挥作用，各方都能够从中受益——然而就目前的情况而言，这个平台还不够成熟。]

至于电视节目，我曾经十次在CBS 的《克雷格弗格森深度晚间秀》（*The Late Late Show*）中担任克雷格·弗格森（Craig Ferguson）的嘉宾，其中至少有一次是宣传独立出版的作品。但这是特殊情况。克雷格是斯卡德系列的忠实粉丝，这也是他首次向我发出邀请的原因，后来我们逐渐成为要好的朋友。因此，自己出版《数汤匙的贼》之后，我照例作为嘉宾在节目上宣传了这部作品。唯一的区别是，这一次我没有出版商的资助，只能自己承担机票费用。

这正好引出了我们要讨论的下一个话题。

5. 你必须承担一定的费用。

不是很多。当然，如果你想花钱，自然不愁花不出去。你可以付一大笔钱给设计封面的艺术家，可以请公关负责人，可以给评论家邮寄大量的样书。你也可以体验一下最新的付费出版服务，与“贩卖创作之道”之类的坑人的机构签约，支付高昂的费用，享受低劣的服务。你也可以在广告宣传上投入大笔资金。

你甚至可以花钱购买五星好评，如果你的良心不会痛的话。

诸如此类，还有很多。

即便省下了这些大笔的开支，有些费用是不可避免的。是多是少取决于花钱时你是否会精打细算以及你自己承担了多少工作，然而无

论如何，几百美元的支出是免不了的，有时甚至会达到几千美元。

而且，正如我此前所提到的，回本都保证不了，更别提赚钱了。

天啊，一章之前个人出版似乎还是个不错的主意。

至少对于一部分人来说，个人出版确实是不错的选择。我正是这么认为，才没有为本书寻找出版商。这部作品毕竟已经连续四十年由作家文摘图书出版，为这个修订版寻找一家正规的出版商应该不成问题。

这样的推测是否合理，我永远也不会知道了，因为我压根就没有寻找出版商的计划。我早就决定要自己出版这部作品，并甘愿为此放弃得到评论的机会和实体书店的销量。

也许，结合你个人以及作品的具体情况对不同的选项进行权衡之后，你会得出个人出版更适合自己的结论。

下一章，我们将探讨个人出版的具体操作。

第十七章

如何出版自己的作品？

在这一章中，我们假设通过阅读前两章的内容，你已经权衡了个人出版的利弊，并做出了自己出版的决定。如果不是这样，直接跳过这一章也没有关系。

你还在吗？太棒了。不过，必须提前提醒你注意：在你阅读这些文字时，这一章的内容可能已经全部过时了。

这几乎是必然的。出版行业的方方面面都在以惊人的速度不断发生变化，尤其是独立出版领域（这里独立出版指的是个人出版。有时，这个词也会被用来指代独立书店。对于独立创作者来说，这种混用有时会导致全是传统商业出版社作品的“独立畅销榜单”格外令人困惑）。

因为一切都变化得太快了，所以我更倾向于给你方向性的建议，而不是介绍具体的操作。你必须自己搜集最新的信息，但我至少可以为你指出正确的方向。

这就开始吧。作品已经完成了。下一步做什么呢？

编辑你的作品。

你的作品已经完成了。进行修改和润色之后，手稿在你看来已经无懈可击。如果是与商业出版社合作，这样的手稿就可以直接提交了。

（也许你已经提交了，一次、两次甚至二十次，正是由于不断被商业出版社退回，你才决定走独立出版的道路。这完全没有问题。无论有没有提交过，至少你对手稿已经满意了——尽管截至目前没有太多人和你持同样的观点。）

哪怕手稿一提交，出版社就热切地提出与你签约，编辑校对的过程也还没有完成。会有一位编辑对手稿进行审阅，然后提出各种各样的修改建议——删除这个、扩写那个，这个词用得太多了，这段对话不够生动，等等等等。这些建议你可以接受也可以不接受，但一趟折腾下来，手稿总会发生一些变化。

也许是好的变化——但不一定，有些编辑会把作品越改越糟糕，不过大多数情况下编辑审校都能提升作品的质量。

但如果是个人出版，要如何让稿件达到理想状态呢？

你可以专门聘请一位编辑。

哪怕是和传统出版商合作，这也是一个不错的主意。过去，出版行业的节奏远没有现在这么快，编辑还有时间对手稿进行详细审阅。他们对手稿进行语言编辑，然而如今由于时间关系，几乎已经没有人这样做了。现在的编辑不仅要负责寻找适合出版的作品、图书的市场推广，还要出席销售会议并跟进作品出版的整个过程。

你也许听说过麦克斯韦·珀金斯帮助年轻的托马斯·沃尔夫在成堆的手稿中筛选提炼出《天使，望故乡》（*Look Homeward, Angel*）和《时间与河流》（*Of Time and the River*）的故事。麦克斯韦·珀金斯已经去世很久了。如今，这个能让麻雀变成凤凰的行当已经后继无人。

如今，美国的出版社不停地相互收购，缩减人员编制，许多在创意管理方面经验丰富、业务熟练的老手不断被成本低廉的年轻人所取代，许多行业内最优秀的编辑连找份工作都很困难。

一直以来，很多前编辑会去经营文学代理机构。最近，不少人成功回到了编辑岗位——以自由工作者的身份为他人提供编辑服务。出版社和代理机构都会给他们介绍客户，有些作品一定要经过专业编辑审阅修改才能出版。

另外，越来越多的创作者因为希望自己的作品得到专业修改也成了他们的客户。

我的一位朋友——一位在出版行业颇具声望的资深编辑做自由编辑已经十年了。上次见面时，他向我透露，如今他一半以上的业务都来自计划自己出版作品的独立作家。

“一开始我认为这是一种自我欺骗，”他告诉我，“相当于上了新时代付费出版社的贼船。但我逐渐意识到他们的做法并不荒唐，这也让我工作起来更加轻松，更具成就感。我可以完全专注于提升手稿的质量，无须强迫自己去迎合企鹅兰登书屋（Penguin Random House）那些愣头青们乖张的喜好。因为无须担心能否出版的问题，我只要一心做出读者喜爱的作品就可以了。”

如何判断我是否需要专业编辑的帮助呢？如何寻找这样的编辑呢？

在网上搜索一下就能找到很多提供此类服务的编辑。做出选择之前，你最好查一查他以往的表现和各方面的经验。另外，参考其他独立创作者的评论也很重要。

事实上，这一招屡试不爽。也许在选择个人出版之前，你就应该打入这个团体了，也就是多花点时间阅读博客文章或加入以个人出版为主题的在线社区。

你会遇到无数问题，我在这本书中无法对它们一一进行讨论和解答。值得庆幸的是，有很多人都愿意为你答疑解惑。有些人给出的答案更加可靠，你必须自己对信息进行筛选，不过无论做什么都免不了自己判断，不是吗？

赶紧关注以下这些博主：

乔·康拉斯、被动人士（The Passive Guy）、迪恩·韦斯利·史密斯（Dean Wesley Smith）、克里斯汀·凯瑟琳·卢什、巴里·艾斯勒（Barry Eisler）、休·豪伊（Hugh Howey）、李·戈德堡（Lee Goldberg）。

这样就算是入门了，后面你就可以自主探索了。到后来，你可能会不知不觉在网上花掉太多时间，那时别忘了注意控制；这期间，你一定会很有收获，阅读这些内容总比看猫咪视频或者和陌生人吵架更有意义。

嗯，我问的是——

啊，对。让我们回到这个话题。如何判断是否需要聘请编辑呢？

你得找一个人来读你的作品，这个人和你必须亲疏得当，既愿意评估你的作品，又能不带感情色彩地直接告诉你真相。首先，排除亲人和爱人。选经常读书的人，最好对你尝试创作的作品类型有所涉猎。在写作小组里，给你积极而中肯的评价的人是最佳人选。

对你的问题进行一下确认：你问的其实不是你认为编辑有用吗，而是你觉得我有必要请编辑吗？

如果确有这样的疑问，你可以了解一下市场上的自由编辑，以及其他独立作家对相关体验的评价。找到获得好评的编辑之后，你可以给他写一封邮件介绍自己的作品。如果对方感兴趣的话，可能需要支

付一笔评估费，这是因为编辑必须花时间仔细阅读你的作品才能给出相应的建议，为此收取一定的费用也无可厚非。

文字编辑和校对

假设你的作品无须大量文学上的编辑与修改，情节无明显漏洞，人物形象丰满，语言流畅，对话真实。

恭喜！你已经离终点线不远了。

别着急，你可能还需要一位文字编辑的帮助，由他确保纸质或电子手稿语法正确，体例统一，符合行业规范。

没想到我也有向你们推荐文字编辑的这一天，多年来他们一直是我斗争的对象。爱默生（Emerson）曾说过，只有目光短浅之人才喜欢追求绝对的一致，他们会修改对话中的语法错误，会把创作者精心安插的逗号移到莫名其妙的位置，是纠结于细枝末节的强迫症患者，在我看来，文字编辑就是这种人。

一九八六年我自己出版《为人生写作》时，制作人让我给文字编辑预留大约三百美元的预算。“等等，”我说道，“如果不请文字编辑的话，不仅可以省去和他争执的麻烦，还可以节约三百美元？”

当时的我说到做到，没有请文字编辑审校稿件。我的作品很有可能前后不一致，同一个单词在不同的章节多次出现，有时加连字符有时不加，但说实话这些我真不在乎。

然而我的莽撞轻率并不值得效仿。你可以通过独立创作者的线上社群寻找价格适中甚至是愿意服务置换的文字编辑。

服务置换更适用于校对业务，这是避免拼写与事实错误的最后一道防线。

即便反复审校，总有一些错误能一次次逃过审稿人的眼睛。我已经与你们分享了我弄混《窈窕淑女》和《蓬岛仙舞》的故事，最近还有人跟我说起了唐纳德·E. 韦斯特拉克的多特蒙德（Dortmunder）系列犯罪小说，其中讲到，一班窃贼从中央车站（Grand Central Terminal）登上了前往长岛（Long Island）的列车。现在前往长岛的火车全部从宾夕法尼亚车站（Penn Station）出发，这一点只有纽约人才会知道。然而，唐纳德是纽约人，我和这部作品的编辑及出版商也都是纽约人，整整二十年我们都没有发现问题。

（收到这封邮件不到一周，《纽约时报》就发表了相关的报道，长达十一英里、连接长岛铁路和中央车站的隧道正在建设当中；该项目将于二〇二二年完工。）

在出版之前，你会反复阅读自己的作品，也会找到很多需要修改的地方。然而，遗漏是不可避免的，自己校对自己的作品，效果不会特别理想。这是你的作品，你知道自己想表达什么，你的眼睛无法完全保持客观。

拼写检查软件对审校很有帮助，拼写检查能够发现的问题——比如某个单词字母顺序都不对句子——简直令人难以置信。但有些错误用拼写检查软件也查不出来，比如写“不能（can't）”的时候遗漏撇号，把“霉菌（mold）”写成“模具（mould）”，或者把“狗”写成“猫”。

也许会有熟人愿意校对你的作品，他不收现金，只要在致谢中被提到即可。你也可以和其他独立作家相互校对，否则你们自己校对自己的作品效果多半不好（你们俩最好都没有诵读困难的毛病……）。

调整作品格式，准备电子出版

Kindle、Nook、苹果、Kobo、Smashwords、Draft2Digital等电子书销售平台都有操作简单的电子图书发表网站，哪怕头脑或手脚不太灵光，也能进行顺利操作。大多数此类平台都接受各类word文档，上传后自动将文件转换为epub或mobi格式。

光转换一下是不够的。

想方便读者阅读的话，电子书必须进行格式调整。不幸的是，很多为格式转换准备手稿的人并不具备相关的专业技能——在众多因格式而遭遇滑铁卢的电子书中，有不少是一线传统出版社推出的作品。

（没错。他们出版电子书时会对手稿肆无忌惮地进行修改，分成时小气至极，通过标榜自己专业来搪塞一切质疑。更过分的是，他们甚至连一部像样的电子书都做不出来。我读过一本段间双倍行距的电子书。每一段都是这样。如此排版，全是对话的页面简直吓人。还有从头到尾全用斜体的。）

要怎样预防这种情况的发生呢？

有两种方法。你可以聘请专人负责排版或者自己来做。

排版并不难学。乔·弗里德兰德（Joe Friedlander）出版了很多个人出版方面的书籍，涵盖了排版等与图书设计相关的各类话题。杰伊·W. 马努斯 [Jaye W. Manus, 来自QA制作 (QA Productions)] 在排版和图书制作上造诣深厚，通过自学在排版方面积累了不少真知灼见；而且，她还定期发布博客文章，与所有关注她博客的有品位人士分享她的秘密。

我建议至少尝试一下自己进行排版。若是恰好喜欢这项工作的话，你不仅可以节约时间和金钱，还多了一项副业，未来可以为其他独立作者提供排版服务。

另一方面，如果自己排版对你来说太过麻烦，你也可以果断决定聘请专业人士。

我就是这么想的。要怎么找专业排版员呢？

在自出版的世界寻找各种资源的方法都大同小异。请新老朋友介绍或浏览留言板、博客和网站。比较服务和价格之后，做出决定。

有一点要注意：

选择委托创作（work-for-hire）模式。委托创作意味着所有服务明码标价，支付费用之后著作权完全归委托人所有。创作时，千万不要这样卖掉你的作品——你的作品就是你的资产，你有权永久性地分享它带来的一切收入。

同样，与排版员、营销专员和公关专员打交道时，还是不要轻易地提供利润分成为好。

对你来说，这种合作模式也许更具诱惑力。毕竟，如果允许这些人抽取未来收入的百分之一，你就不用一次性向他们支付报酬了。由于作品的表现直接决定他们的收入，这些人也会尽力做到最好，不是吗？

没这种说法。只有无论报酬怎么结算都能保持一流水准的人才值得合作。你会向他们支付合理的报酬，同时对自己的作品保有百分之百的控制权。

封面设计

设计封面的成本从几美元（购买一张素材照片自己设计）到几百美元（聘请设计师为你的作品定制一张专业的原创封面）不等。综合考虑，我不建议在封面上投入太多。

封面有多重要呢？正如之前所提到的，对于在实体书店或者桌面上展示的图书来说，封面非常重要。不久之前，有人做过一个实验，计算在书店拿起某本书进一步查看的顾客最终购买该书的比例。我记得，最终选择购买的比例相当高，这也从反面揭示了一条更加确凿的定律：在没有拿起作品查看的顾客群体中，最终购买作品的人数为零。

封面不是决定读者是否会拿起某本图书的唯一因素。你的名气，作品的知名度和口碑，都会影响读者的决定。不过，作品每一次被读者拿起，多少都有封面的功劳。

这是实体书店的情况。然而，一旦选择个人出版，你的作品就多半无法进入实体书店。在线上平台上，封面有多重要呢？

显然没那么重要。首先，在电脑屏幕上出现时，它不是一本书的大小。销售电子书时，书名和作者名要能一眼看清，作品类型也要一目了然。封面美观固然好，但仅凭封面并不能让人产生购买欲望。

对于按需印刷的平装本来说，由于最终会被制作成实物，封面要更重要一些。也许在销售时，顾客看到的还是指甲盖大小的小图，但一旦购买并收货，看到的就是正常大小的封面了。读者已经支付了货

款，一般不会因为封面难看而选择退货，但优秀的封面可能会让他更喜欢这部作品。

我曾与“硬犯罪”（Hard Case Crime）合作发表过不少作品，他们优秀的封面无疑对销售有良好的促进作用——线下线上都是如此。特别在意这方面的顾客会购买实体书，但“硬犯罪”的封面确实也能刺激电子书的销售。

出版电子书

一切都准备好之后——有了编辑、排版、校对全部完成的手稿和设计好的封面之后，就可以发表作品了。

你很可能会选择印制按需印刷的平装本。此外，电子书是一定要出的。电子书是现代独立出版行业的主力军，作者可以轻松地面向世界销售自己的作品。

各类电子书出版平台大幅降低了独立出版的难度。Kindle和Nook不完全相同，但操作都很简单。Kobo也很容易上手。苹果的平台相对比较复杂，Google Plus则深奥至极，我至今还没有弄明白。

我建议你直接在Kindle上出版，然后用Draft2Digital或Smashwords之类的工具在Nook、Kobo、苹果以及其他小平台上发表作品。

你也可以选择在Kindle上独家发售。亚马逊一定会鼓励你这样做，勾选Kindle Select、在一段时间内授予亚马逊独家经销权的独立作者，最终会获得亚马逊给予的一些额外福利。

好迷茫。你觉得我应该怎么做呢？

我不知道。

什么？？？

我理解你的心情。但是，我是在2015年11月写下这些文字的，除非你此刻站在我身后现场阅读，写这本书的我和读这本书的你之间是有时间差的。你阅读这本书时，独立出版的世界很可能已经面目全非。

让我来分享一下我的亲身经历：

二〇〇九年，我尝试通过Kindle直接出版（Kindle Direct Publishing）的新媒介发表一些早已绝版的老作品。这些作品排版和封面设计都很粗糙，销量也十分有限，但光是老作品能有新读者就足以令我欣喜万分了，更别提每个月还能获得一小笔额外收入了。

次年，有一家名为“开放道路综合媒体”（Open Road Integrated Media，简称ORIM）的新公司与我接触。这家由顶尖出版人简·弗里德曼（Jane Friedman）创立的公司提出接手我已出版的几部作品，并将其他绝版作品陆续出全。扫描、校对等出版前的准备工作全部由他们承担。他们会为这些作品设计封面，将它们上传至电子书平台并拍摄精美的宣传视频，最终他们会与我平分利润（在收回初始成本之后）。

这似乎是一笔不错的买卖。确实如此，不过，我的代理人精明地给合同加上了五年期限，二〇一五年合同到期之后，我选择了不再续约。时代变了，如今我无须支付高昂的费用，就可以轻而易举地完成原本由开放道路所承担的各项工作（事实上，我一直在自己出版没有交给开放道路的作品，而且对结果相当满意）。我渴望自己做主，想用自己制作的封面替代他们常用的千篇一律的图片，想要随心所欲地调整价格。

还有，我不想把50%的利润拱手让人。

变化发生得很快。尤其是在这样一个多变的领域里。我现在推荐的公司到了你阅读这些文字的时候很可能已经倒闭了。就算还存在，商业模式说不定也已经发生了改变。

这一切简直让人无所适从。

确实。

但是别担心——你能搞定的。让我们明确这一点：无须外援就可以独立完成一部小说的你，哪怕没有我的帮助，也一定可以在瞬息万变的独立出版世界中畅行无阻。关于如何出版电子书，你一定会找到答案，哪怕犯一两个错误，你也能及时找到补救办法。

出版按需印刷的平装本也是一样。

出版平装本

在我看来，电子书都已经出了，制作一些按需印刷的平装本简直再自然不过了。实体书可以让整个出版过程更加真实。你可以把它捧在手上左右端详，放在架子或者咖啡桌上仔细欣赏。

还可以送给亲戚朋友（电子书确实也可以送人，就像也可以给母亲寄电子生日卡一样。但感觉总是略有不同的，不是吗）。

还有，你准备怎么在电子书上签名呢？

电子书革命孕育了当代独立出版行业，降低了自出版的成本和难度，拓宽了此类作品走向读者的渠道。按需印刷服务紧随其后，降低了平装书出版的成本和难度。

一九八六年出版《为人生写作》时，我一笔订单就是五千册，而且必须一次性向印刷厂支付全款。几个月之前，通过亚马逊的CreateSpace部门出版《今日悬疑小说》时，我需要支付的费用只有排版员制作作品封面和内页电子版的酬劳（这比电子书排版要复杂一些。尽管CreateSpace和Ingram的Lightning Source都可以一步步引导创作者完成这项工作，我还是不愿自己尝试）。

我无须支付印刷费用，因为一本都还没有印呢。按需印刷就是有订单才制作的意思，顾客支付的部分费用会被用于承担印刷成本。

一旦上线，按需印刷的平装本和电子书一样几乎不需要任何维护。你每个月都会收到账单和付款，和电子书一样，此类平装本在线上销售平台永远不会缺货。一方面，与存在于虚拟空间的电子书不同，这是一本实体书，由纸张和油墨而非电子脉冲构成；另一方面，

它又和电子书十分相似，是一颗埋藏在干燥土壤里的种子，一旦有人点击购买，就会生根发芽，在沙漠中绽放。

出版有声读物

在这本书的第一版中，我根本没有提到有声读物，这是有原因的：有声读物当时尚不存在。除了《盲人用有声读物》（*Talking Books for the Blind*）——一套可以在国会图书馆（Library of Congress）借到的录音，用耳朵阅读几乎是不可能的。

如今情况已经发生了显著的改变，有声书已经成为小说市场的重要组成部分，出版有声书的机构也遍地开花——而且，和他们的文字出版同行一样，喜欢无休无止地相互收购。这一领域不断变化——这话听起来耳熟吗？——技术也不断更新换代，从磁带到CD再到MP3音频文件下载。

读者也在不断进化。

我在此前的章节中没有讨论这个话题，这是因为尽管愈发重要，有声书还是属于附加产品。与传统出版社签约时，作者一般会将有声书的版权授予出版社，收入则由双方共享。作者的版权必须先冲抵出版社支付的预付款；超过预付款数额的部分就会成为版税，每半年一次与其他收入一起由出版社结算。

如果是独立出版呢？

理论上，你可以把有声书版权卖给相应的出版机构，但我觉得你还不如去南极卖冰块。

在主流出版社发表的处女作被制作成有声书的可能性也不大，但组稿编辑至少还会看一眼。独立出版的处女作连这样的待遇都得不到。

所以发表有声书看来是不太可能了，对吗？

通过有声书出版商确实不大可能。但你也可以选择和电子书及平装本一样的发行模式，也就是独立出版。

目前，我只知道一种独立出版有声书的途径——不过几年前一种也没有。ACX是有声书领域领头羊Audible旗下的独立出版部门。（Audible本身是亚马逊的一个分支。）Audible的ACX相当于亚马逊/Kindle的KDP，他们人性化的网站上有整个出版流程的介绍，比我解释得清楚多了。

ACX提供两种选择：你可以在家搭建录音棚，自己完成作品录制，也可以选择与ACX播音员合作制作有声书，一次性支付酬劳或与其分享版税。

除非你非常擅长朗读，还会录音和剪辑，否则还是与播音员和制作人合作比较好。如果有人愿意以分享版税的方式与你合作，你就无须一下拿出几千美元了。至于哪种方式长期效益更高，这取决于有声书的销量如何——这种事情从来都难以预测。

如果选择自己出版作品，电子书是肯定要的，按需印刷的平装本基本也是标配，但有声书可以缓一缓。等到作品的表现证明有声书的市场潜力之后再制作也不迟。

这就是独立出版的概况。

然而，一切都有可能说变就变，撰写最后几章时，我再次意识到自己写下的一切过不了多久就会成为过时的信息。因此，冒着因太啰唆而被批评的风险，我也要再强调一遍出版界正以惊人的速度发生变化。

这本书的前十四章旨在帮助创作者把想要写小说的念头转化为六万字的叙事和对话，这些内容从第一版上市的1978年到现在几乎没有

发生多少变化。我确实就出版界的新现象对原文进行了一些扩充，但用电脑取代打字机并不会改变写作的本质。对于创作来说，最关键的一直是构思情节，寻找最适合的表达方式以及坚持不懈直到完成。这一点从1978年到现在都不曾改变过，我相信在未来十年、二十年甚至三十年也都不会改变。

然而这一定律并不适用于这一章和前两章的内容。电子书的受众群体会进一步扩大吗？还是会缩小？之前有一位早期的电子书爱好者告诉我，他现在更倾向于购买实体书，在他看来，电子书类似CD，实体书则是黑胶唱片。尽管无法用语言解释，我能理解他的这种感觉。而且，当今出版业所经历的迅猛变化并没有静息的趋势。

你必须有自学的能力，这是这本书所表达的最有价值的观点。哪怕不选择独立出版，这种能力也很重要。哪怕作品被传统出版社接受，你也需要承担自己为作品造势的任务。

独立出版资源

博客

乔·康拉斯/新手独立出版指南 (Newbie's Guide to Self Publishing) : jakonrath.blogspot.com

被动语态 (The Passive Voice) : www.thepassivevoice.com

丹·韦斯利·史密斯 (Dan Wesley Smith) : www.dean-wesleysmith.com

克里斯汀·凯瑟琳·卢什/卢什商业 (The Business Rusch) : kriswrites.com/category/business

巴里·艾斯勒: barryeisler.blogspot.com

休·豪伊: www.hughhowey.com/blog

李·戈德堡: leegoldberg.com/bolg

J. W. 马努斯 (JW Manus) / QA制作: jwmanus.wordpress.com

乔·弗里德兰德/图书设计师 (The Book Designer) : www.thebookdesigner.com/

网络零售平台

亚马逊/Kindle直接出版: www.amazonkdp.com

巴诺书店: www.nookpress.com

Kobo: www.kobo.com/writinglife

苹果: www.apple.com/itunes/working-itunes/sell-content/books/book-faq.html

电子书销售平台

Smashwords: www.smashwords.com

Draft2Digital: www.draft2digital.com

按需印刷服务

Createspace: www.createspace.com

Lightning Source/Ingrams: www.lightningsource.com

有声书

ACX/Audible: www.acx.com

第十八章 再次启程

全身心地投入第二部作品的创作，这样哪怕第一部作品多次被拒绝，你也不至于那么痛苦。

这是第十四章的结尾，此后一章的主题自然是完成处女作之后如何开始第二部小说的创作。

这一版，中间多出了三个有关独立出版的章节。现在该继续这个话题了，不过在此之前我先要与你们分享一个数据，这个数据可能是多年前我和一位主流音响出版商的组稿编辑共进晚餐时听说的。“我了解到，”他说，“在所有成功出版处女作的创作者中，百分之九十五都没有出版第二部作品。”

“这，”我回答道，“真是我多年来听到的最振奋人心的消息。要是能把这个比例再提高一点，我们就有炫耀的资本了。”

他过了一会儿才意识到我是在开玩笑。

以下就是我有关这个话题的看法……

如果处女作打印稿不到十分钟就被热情的出版社相中，开始第二部作品的创作自然不难。然而，这种情况毕竟不常发生。正如我之前所提到的，大部分创作者的处女作都注定卖不出去。但很多人很快就能通过第二部作品在商业上取得成功——而完成第二部作品的创作是这一切的前提。

你的处女作完全有可能得到出版，切勿盲目悲观。但它有可能需要很长一段时间才能得到出版商的青睐，被列入出版计划。为了尽快度过并充分利用这段难熬的时光，赶紧开始第二部作品的创作吧。

不说其他，开始第二部作品的创作至少可以帮助你应对完成小说之后的那种空虚和忧郁。

不少创作者会在作品完成之后感到心情低落——因为害怕一语成讫，我其实对要不要讨论这个问题心存疑虑。

我不希望刚刚完成作品的你明明心情正好，却为了模仿职业作家而刻意闷闷不乐地缩在墙角。我们作家总觉得自己是人类社会中的一个特殊群体，因此，知道世上并非只有你一个人会在完成作品之后感到心情抑郁，兴许能让你感到一丝安慰。

很多作家都有类似的经历，其他领域的创作者也不能幸免。这种“完稿抑郁症”在结束各类长期创作之后都经常出现。它明显与“产后忧郁症”有几分相似，很多刚生完孩子的母亲都会感到极度空虚和迷茫。整整九个月，肚子里孕育的小生命是她们生活的绝对重心。她们所做的一切都是为了孩子的平安降生。如今，孩子已经生出来了，卸下重担的母亲们该何去何从呢？

确实差不多吧？

作家其实还要更惨一点。新妈妈们所面对的至少是一个可爱的孩子，即便换尿布无聊至极，与孩子朝夕相处总还是有些满足感的。而且，不说其他，每个看到孩子的人都会对宝宝赞赏有加。哪怕孩子长

得像猴子一样，也不会有人递给他香蕉的。所有人都会夸孩子长得可爱。

同情同情可怜的小说家吧。没有人会带着发声玩具或可爱的毛绒动物来“看望”他的作品。迫于友情的压力，他的朋友会阅读他的作品，但他们的溢美之词更似奉承，不能当真。与此同时，代理商和编辑有可能毫不留情地拒绝他的作品。“尽管并非一无是处，您的作品不符合我们近期的出版需求。”拒绝归拒绝，安慰奖还是要发的。

我的书不够优秀——创作者由此得出结论——因此，我也不够优秀。我失败了，因此一生都会沦为失败者，真应该一枪爆了我那不争气的大脑。然而，要死要活说起来简单，其实我根本没这胆量，真是废柴到家了。要么就借酒消愁吧，或者去吃虫子，还可以投入观看日间电视节目的事业。

质疑这种观点的逻辑没有意义。这一切与逻辑没有关系。即便作品卖座，创作者依然可能陷入“完稿抑郁症”之中，若是一不小心写出了畅销作品，内心更是会焦虑至极。

这很奇怪吗？创作者的心理活动是这样的：作品很畅销。太好了！但是等等，我这种废材怎么可能写出卖座的小说呢？纸包不住火，一旦真相暴露，我要怎么办呀？而且，写得好或是不好又有什么区别呢？反正我再也写不出这样的作品了。恐怕连保持一半的水准都做不到吧。这么一想，我大概永远不会再有新作品了，还纠结什么好坏呢？把打字机扔出去吧。我也跟着跳出去好了。我……

你应该明白了吧。

真有这种事吗？有的。我写过的小说数不胜数，然而时至今日，完成新作品时，我还是会因为以上提到的种种原因而感到失落。这么长时间过去了，我终于意识到自己患上了“完稿抑郁症”。问题的症

结找到了，情况似乎应该有所好转。然而，这种好转只是暂时的，多半持续不了多久。

过去，作品一旦完成，我就会投入酒精的怀抱。写作过程中，我承受着巨大的压力，现在作品终于完成了，喝点酒轻松一下吧。然而，酒后舒畅的心情多半是一种假象，想要通过喝酒减压是不现实的。这之后，若是不幸遭遇“完稿抑郁症”，酒精又会成为对抗抑郁的“良方”。

这绝非明智之举。在医学上，酒精是一种致抑郁物质，心情低落的创作者喝酒，无异于火上浇油。借酒浇愁往往不但无法改善心情，还会导致抑郁加重。为庆祝小说完成小酌几杯无伤大雅，但把酒精当作解药则可能会带来毁灭性的后果。

我已经戒酒了，这很有效。另外，现在的我写作时心态平和，作品完成之后不会出现巨大的心理落差，“完稿抑郁症”因此得以缓解。与过去相比，我放慢了写作节奏，每天稳扎稳打地完成五页草稿。这样不紧不慢地完成作品，似乎也能平复焦虑。

如今，完成一部作品之后，我会好好犒劳自己。连续几周放下工作好好休息。我会阅读小说——写书的时候往往没时间看书。会走很远去散步，为开始新一轮创作充电。我会给自己买礼物。如果经济状况允许的话，还会出门旅行一周。

在这期间，我小心地呵护我脆弱的心灵。不因为被玛丽·泰勒·摩尔秀（Mary Tyler Moore）的重播感动到热泪盈眶而大惊小怪，努力坚持健康饮食、体育锻炼和作息规律。有时，我甚至会尝试禁食几天。

不久，我身体里的作家血液就会开始觉醒。大脑会开始产生灵感，探索不同的可能性，像东织西补的贤惠妻子一样编织情节的片

段。至此，如果继续用夫妻的比喻来形容的话，我不得不接受蜜月已经结束的事实。是时候开始创作新作品了。

从流程上说，第二次创作和第一次没什么区别——孕育灵感，将其转化为情节，根据自己的喜好撰写提纲或直接开始动笔，一天一天坚持创作直到完成全书。在某种意义上，每次创作都是第一次——因为你创作的是全新的作品。第二次创作会比第一次顺利得多，你在技术上的娴熟程度应该已经有了质的飞跃，但这并不代表你可以不费吹灰之力就完成一部小说。听好了，写作绝不会这么轻松，哪怕著作等身的作家也是一样。

第二部作品和第一部在类型上需要保持一致吗？完成并提交《特里福连楼》之后，在温波尔女士看稿子期间开始第二部哥特小说的创作是明智之举吗？

这完全取决于你。你的潜意识可能会替你做这个决定。处女作完成之后，女同性恋这个主题被我冷落了多年——不是因为我不想创作这方面的作品，而是因为我的大脑根本不产生这方面的灵感。当时的我年轻又无知，不但没有敲敲自己的木鱼脑袋，还得出这个主题已经挖掘到位的结论，随即开始涉足新的领域——不过，这对于当时的我来说，很可能是正确的决定。

《特里福连楼》也许是你哥特小说领域的终极作品。或许你就是想写点别的试试；创作处女作的过程尽管有趣却更像是热身运动，帮助你为创作更有野心、更具艺术价值的作品做好准备。另一方面，你也有可能就此找到你的使命，脑中满是同类型新作品的灵感——而且，这一次你会写得更好。

请记住这是你的决定，但不是一锤子买卖。你可以利用创作第二部作品的机会探索不同的领域，日后再回归哥特小说。另一方面，即

便再创作一部哥特小说，你也不至于被永远贴上哥特小说家的标签。第二部作品只是一部作品，不至于对你的事业产生决定性的影响。

哪怕你真的又写了一部哥特小说，主人公应该也不会再是《特里福连楼》中的年轻寡妇。哥特小说一般不会形成系列。一部作品结尾时，女主角一般就已经房子丈夫双丰收了。

不过，系列人物的概念在其他类别的小说中经常出现——首推悬疑小说，还有西部小说和科幻小说。

多年来我总共创作了三个系列角色——埃文·谭纳、马修·斯卡德和伯尼·罗登拔。我显然喜欢这种创作模式，用几部作品塑造一个人物，通过与人物一同展开一段又一段的历险，不断加深对他的了解。一旦遇到真正吸引我的人物，我是不会轻易放手的。

第二部作品要延用处女作中出现的人物吗？这还是取决于你。如果第一部作品的主人公在你脑中挥之不去，让你产生了再以他为中心创作一部作品的冲动，那就放手去写吧。记住，即便在第二部作品中启用了新人物，未来还是可以随时以老人物为主人公创作新作品。改变节奏调整一下状态也是可以的。

如果真的开始系列作品的创作，你一定要注意，不要想当然地认为读者读过此前的作品。你的第二部小说——事实上，系列作品中的每一部——都应该是可以独立阅读的作品。你创作的是以同样的人物为主人公的一部新作，而不是三部曲中的第二部；没有读过前作的读者应该也能毫无障碍地阅读第二部作品。

同时，第二部作品又不能和前一部重复太多，否则读过前作的人会觉得无聊。不过不用太过担心。据我观察，喜欢系列作品的读者并不介意读到一些已知信息。这种熟悉感并不令人反感，遇到为新读者加入的人物简介时，老读者反而会倍感亲切。

创作系列小说时，保证前后一致非常重要。在这方面，喜欢系列作品的读者对作家要求非常严格。记住主人公有一双蓝眼睛应该不成问题，但他女友的眼睛是什么颜色呢？我之前是在什么地方提到斯卡德孩子的名字和年纪的？

阿瑟·马林（Arthur Maling）在这方面吃过不小的苦头，他的经历很好地展示了系列小说创作的复杂性：普莱斯、波特和佩塔克（The Price, Potter and Petacque）系列给我带来了相当严重的问题。这一系列中反复出现的人物很多，大小角色足有十几个——包括布鲁克·波特（Brock Potter）及普莱斯、波特和佩塔克公司的全部员工，我费了很大力气才理清每个人的眼睛颜色、孩子年龄等相关信息。我的朋友，同是悬疑小说作家的詹姆斯·麦克卢尔（James McClure）帮我制作了一张图表，上面有这一系列所有的人物以及他们之间的关系，对我很有帮助；但我还是常常忘记把相关的零碎信息补充进去，结果，为了查询我一年、两年甚至四年前对某个角色的一句形容，我常常要翻阅好几本已经出版的作品或几百页已经完成的手稿。

系列作品容易缺乏新意，不过第二部作品一般还不至于。创作系列小说的作家多半迟早会遇到这个问题。多萝西·塞耶斯（Dorothy Sayers）曾向阿加莎·克里斯蒂抱怨，一直写彼得·温西勋爵（Lord Peter Wimsey）的故事令她疲惫不堪；克莉丝蒂也承认自己有过杀死赫尔克里·波洛的渴望，她在最后一部“波洛”小说中将这个做法付诸实践，不过，这部四十年代创作的作品直到作者去世后才得以发表。

我之所以终止了谭纳系列的创作，不是因为厌倦了同样的角色，而是因为这一系列的作品愈发雷同。在我看来，谭纳总是造访类似的地方，与类似的人物相遇，进行类似的对话，面对同样的事件。我逐渐意识到这并不是什么严重的问题。与读者相比，我对这种雷同更加敏感，他们花几个小时读完的作品是我花好几个月才写出来的。另

外，读者其实是欢迎系列作品有一定相似性的——如果他们不喜欢第一部作品的模式，就不会购买第二本、第三本甚至第四本了。

处女作中个性鲜明的人物形象不一定要出现在第二部作品当中。关于是否创作系列小说，不同的作家也有不同的偏好。有些作家会迫于前作成功的压力撰写续集。此类事情由来已久，莎士比亚就曾经因为伊丽莎白女王想要再看一部以法斯塔夫（Falstaff）为主人公的戏剧而创作了《温莎的风流娘儿们》（*The Merry Wives of Windsor*）。不过，在目前的阶段，你应该还不会遇到迫于皇室压力创作续集的情况。现在的你有一部已经完成但尚未发表的作品，完全可以自由选择。

啊，系列小说。让我给你们讲一个故事。这个故事与小说和作家无关，是一个有关大象的故事。

两个熟人在街头相遇。“我正要找你呢，”维吉尔（Virgil）说道，“我在卖东西，这商品特别适合你。”

“真的吗？”贺拉斯（Horace）回答道，“你在卖什么？”

“一头大象。”

“一头大象？你想卖给我一头大象？你是不是疯了？我住在比特金大道（Pitkin Avenue）上的两居室公寓里，连个后院都没有。我要在哪里养大象呢？我喂它吃什么好呢？怎么打扫呢？维吉尔，你为什么会觉得我想要一头大象？”

“我明白你的意思了，”维吉尔说道，“真不好意思。事实上，我有两只大象，两只一起买的话，我可以给你打个折。”

“啊，”贺拉斯回答道，“这还差不多。”

这种事在我们这行经常发生。代理人把小说提交给出版社之后，可能会得到这样的反馈：“我很喜欢这部作品。不过，在把它提交给

评审委员会之前，我想确认一下你的客户有没有把这部作品发展成一个系列的计划。如果这是一个系列的第一部的话，我们会更加感兴趣一些……”

一只大象？不考虑。两只？让我想想……

在类型小说界，一直以来系列都非常受读者和出版社欢迎，现在更是如此。

对于读者来说，系列作品降低了阅读的不确定性 [“以司法鉴定图书管理员西沃恩·格朗克沃斯基 (Siobhan Gronkowski) 为主角的两部作品我都挺喜欢的，第三部应该也不错吧。”]，让他们有机会和老朋友叙叙旧 [“我其实根本不在乎格朗克沃斯基有没有找到那本超期的图书。偷听她和伊拉斯谟·迪克托米 (Erasmus Dichotomy) 的对话最有意思，两人的关系如果有什么发展的话，我一定不能错过。”]。

出版社看中的是系列作品自带的读者基础。说服读者尝试阅读陌生的作品是非常困难的。“换汤不换药”的系列作品却比较容易被读者接受。因此，对于各方来说，出版系列作品可谓重温旧梦，皆大欢喜。

有必要指出的是，有些类型更适合系列小说的形式。比如说，和传统浪漫爱情小说相比，传统西部小说就更依赖系列作品：策马在夕阳下飞奔的瘦削牛仔可以在地平线那头的下一座城镇经历全新的冒险，在最后一章找到真爱的年轻女子则很难在续集中移情于另外一位英俊小伙。

电子书和电子商务的发展对系列作品的阅读、创作、出版都起到了促进作用。系列作品适合刷文式的连续阅读 (binge reading)，电子书和在线图书销售平台让读者可以手不释卷，一本接一本地读下去。尽管大众平装本几乎已经从实体书店消失，但读者可以在线上书

店买到几乎任何一部在售或者已经绝版的作品，而且几天就可以送到家。

处女作完成之后，直接创作续集四个理由：

- 解决了接下来我该写什么这个问题。
- 系列作品更容易吸引到出版社和读者的注意。
- 你舍不得自己精心塑造的人物，想知道他们后来又经历了什么。
- 你知道自己有能力以同样的人物为中心进行创作，有再写一部的自信。

处女作完成之后，不应该直接创作续集四个理由：

- 你才刚刚开始创作。这么快就开始重复自己，作为创作者的你要如何成长呢？
- 创作处女作时，你想到了一个绝妙的点子。但它无论如何也无法和第一部形成系列。如果你真的想要围绕这个想法创作新作品，为何要放弃呢？
- 你的主人公在前一部作品的最后一章不幸去世。当然你也可以不费吹灰之力地让他起死回生，但从艺术价值的角度考量，死亡确实是最好的结局。而且，说实话，老是写这个人已经让你心生厌倦。真的还要给他做心肺复苏吗？
- 你创作的初衷是什么？是为了满足出版社和读者低层次的需求吗？还是为了开阔眼界、享受创作呢？

我有点迷茫。

这是难免的。不过记住这是你的决定，毕竟人各有志且冷暖自知。每个人面对的情况和过去的经历都不同。终极建议还是做你想做的事。

第一次见到苏·格拉夫顿（Sue Grafton）时，她刚刚出版了金赛·米尔霍恩（Kinsey Millhone）系列的第二部小说《B字强盗》（*B is for Burglar*），那时，她已经把未来的创作都计划好了。她会根据字母表从A一直写到Z，创作二十六部小说。然后结束这个系列。

当时的我十分震惊。对于遥远的未来，她为何没有一丝疑虑？她怎么知道自己想要并且能够继续创作米尔霍恩系列呢？

但她做到了。截至我上一次关注她，她已经完成了二十四部作品，不过最新一卷的书名《X》有些打破传统。[不是《X字木琴》（*X for Xylophone*）、《X光》（*Xray*）或者《X级》（*X-rated*）。就是一个光溜溜的X。别纠结了。]

这一系列作品商业表现良好，不过这并不是最重要的，从一开始苏就不是特别在意商业利益。在艺术价值上，这一系列也可圈可点。而苏似乎从一开始就对这一切充满信心。

在唐纳德·E. 韦斯特拉克第一部以强盗帕克为主人公的作品中，这位反英雄（antihero）在故事结尾时去世了。口袋图书（Pocket Books）的编辑巴克林·穆恩（Bucklin Moon）打电话问他：能不能别把帕克写死，然后再写两部以他为主角的小说？

“那家伙身体好着呢，”唐纳德回答道，“这会儿，他的身体正在逐渐恢复呢。”最终，帕克挺过来了，此后唐纳德又围绕他创作了十几部小说。不少人认为这一系列是他最优秀的作品。

技艺娴熟的创作者可能会有机会参与一类我们尚未讨论过的作品的创作——如衍生作品（tie-ins）、影视作品改编小说（novelizations）或撰写他人系列的一部分。

我之前没有谈到此类作品，是因为此类项目一般由出版社招募写手，尚无已出版作品的新人作家几乎没有入围的可能。不过，一旦你和你的作品为出版社所熟悉，或者有代理人牵线搭桥，你就有可能接到此类工作。

创作这种作品较为无趣。你无法充分发挥创造力，也得不到丰厚的报酬。别指望凭借将《脱线家族》（*Brady Bunch*）改编成小说大赚特赚。把二流电影改编成三流小说不会让你成为家喻户晓的小说家。作为用集体笔名尼克·卡特（Nick Carter）写作的五十名创作者之一，恐怕你也收获不了太多的成就感。

不过，能通过撰写小说获取收入就已经很不错了。无论最终作品质量如何，创作过程都可以磨炼你的技艺。当然，到了某个特定的阶段，你就应该开始拒绝接受此类工作，专心创作自己的作品，不过，还是等到真正过了河再思考拆桥的事吧。

衍生作品是以现成人物为主人公的小说。情节一般由你独立设计，但出版社以及电视台说不定也会提出添加内容的建议——这种建议多半没什么价值。

我的第一部侦探小说就是这样创作的。贝尔蒙特图书（Belmont Books）计划出版一套以雷·米兰德（Ray Milland）主演的电视剧《马卡姆》（*Markham*）为基础的系列小说。结果，我为此创作的作品相当不错，我的代理人也同意把它作为衍生作品出版太浪费了。因此，他找到了金牌出版社的诺克斯·伯格。伯格看中了这部作品，我则随即对作品进行了修改，把罗伊·马卡姆（Roy Markham）改成爱德·伦敦，对人物进行了一些调整。之后，我又重新创作了一部以马卡姆为主人公的小说，最终由贝尔蒙特图书出版。

将影视作品改编成小说相对容易，情节都是现成的，只不过分成了一个场景。你的工作就是把电影剧本改编成小说。一般来说这都

是一项比较机械的工作，因此很多有经验的读者都会避免阅读任何有剧本改编标识的作品。此类作品一般都非常死板。

不幸的是，此类读物颇有销路的事实恰恰说明了读者对这方面缺乏了解，或者对作品质量不太敏感。

有些创作者特别擅长影视剧改编作品。能够长期稳定地完成影视剧改编的专业人士可以通过这项业务获得不菲的收入。有些创作者还积累了一定的知名度。例如，能够完成优质改编作品的雷奥诺拉·弗莱舍（Leonore Fleischer）就可以以此为筹码，要求出版社提高预付金和版税率。

衍生作品和影视作品改编本质上都是改编：正如剧作家经常忙着把小说改编成电影和电视剧本，小说家偶尔也需要把电影和电视剧改编成小说。这类机会多是代理人介绍的。

你或许认为，创作这种程式化的作品吃力不讨好，不值得投入时间和创意；但这也可能是一个引人入胜、充满挑战的过程，让你得以一边养家糊口一边磨炼技艺。

优秀的小说家、电视编剧兼创剧人（Show Runner）李·戈德堡就凭借电视剧《神探阿蒙》（*Monk*）的衍生作品赚得盆满钵满。

撰写他人系列作品中的一部分就是字面的含义。很多人在刚刚开始写作时，都当过几年尼克·卡特。同样，此类作品吃力不讨好，报酬也差强人意，但这也是一种一边养家糊口一边磨炼技艺的方式，对于创作者来说，不算特别糟糕。

图像小说（graphic novel），也就是书籍形式的漫画，近年来逐渐成为虚构作品中的一个门类。要创作此类作品，插画师和撰写对话及叙述文字的作家一样不可或缺，杜安·斯威尔齐因斯基（Duane Swierczynski）和格雷·格鲁卡（Greg Rucka）在文字小说和图像小说界都很活跃。

在改编方面，将小说改编为图像小说较为普遍——但情况也许会发生改变，给新人作家更多的练笔机会。

大部分似乎永不完结的西部或者男性冒险小说系列——《毁灭者》（*The Destroyer*）系列、《行刑者》（*The Executioner*）系列、《朗嘉姆》（*Longarm*）系列等等，都是由一位作者创始的。创作若干本之后，他会逐渐心生厌倦，开始雇佣代笔人继续系列作品的创作。如果最初的构思来自项目人，这个系列就没有初始创作人，项目人会起一个笔名，从一开始就把代笔人创作。无论哪种模式，代笔人都只能获得一次性的劳务酬金。

一个新现象提升了这种代笔工作的地位和经济回报。这种变化是市场条件导致的，出版商对品牌的重视是其重要成因之一。一位畅销作家就是一个强大的品牌，多年来，出版界都理所当然地认为，如果是同一个作家的作品，市场每年最多消化一部，直到最近，他们才意识到这种想法是错误的。真正喜欢某位作者的读者，只要有新作，就一定会买。

因此，有些作者为了赶写作进度也会请人代笔。

这种现象已经存在并发展了一段时间了。新发现的已去世作者手稿、根据“作者留下的大量笔记和情节提纲”撰写的作品——这些图书打着各种各样的名头，暗示作品由大牌作家亲自创作或是他去世前想要完成的作品，千方百计地往大师身上靠。

与过去不同的是，以前默默无闻的代笔的地位有了显著提升，不仅可以以联合作者的身份署名，还能收获丰厚的报酬。“詹姆斯·大人物和‘安德鲁·新人’著”署名会这样写，大人物的名字字号可能更大，书封后勒口上可能也只有他的照片，但你还想怎么样呢？更重要的是，“安德鲁·新人”会一次性获得一笔劳务报酬。有时能达到六位数，这可比为唐·彭德尔顿（Don Pendleton）代笔《行刑者》系

列要赚钱多了，不过这是一次性买断的报酬，国内外的版税以及电视、电影、有声读物以及周边T恤的收入都属于大人物。

有时，大人物会亲自创作一个系列中的一两部作品，与此同时对联合作者的大纲进行审读，并提出修改建议。詹姆斯·帕特森（James Patterson）和他的联合作者合作，每年推出的作品比很多人每年阅读的书都要多，据说他会为联合创作者提供长达六十到八十页的详细章节提纲；和他合作的联合创作者往往从中受益良多。

想接到这样的工作并不容易。对于刚入行的新人来说还是有一定门槛的，不少有署名权的联合作者都是出版过很多自己的作品之后，才有机会与大家合作。不过机会确实存在，短期之内也不会突然消失。出版一两部小说之后，若是有一天时地利人和，你说不定能接到这样的工作。

一直创作此类作品确实令人沮丧，但一部作品不至于决定你事业的走向。至于底线在哪里，就要由你自己决定了。

如果你感觉这一切即将带来不可挽回的后果，完全可以选择提前离开。

无论什么类型，开始创作第二部小说都是完成处女作之后的最佳选择。第一次创作一定令你获益良多，这一次也不例外。你会发现自己能力上的提升。这也是对抗完稿综合征的最佳方法。一旦完成，你就有了两部随时可以上市的手稿。尽管这有可能带来两次被拒绝的经历，但也将作品被接受的概率提升了一倍。

最后，创作第二部小说还有一个理由。如果不写，评论家要怎么抱怨它是狗尾续貂之作呢？

第十九章

看你的了

我所能做的就这么多了。

这对你有帮助吗？

我一边回看自己写下的这些文字，一边思考着自己有没有履行开始写作时许下的承诺。完成一部小说，空几行在页面中间写下“全文终”时，我也会产生类似的不确定感。故事是否成立？人物有趣吗？最终的作品是否符合最初的构想？这一点很难做到，毕竟不是每一个想法都能成为现实，但这到底是不是一部合格的作品？

这本书也许会对你有所帮助。我不知道。说到底，读书学小说创作就像读书学骑自行车一样。亲身去做才是唯一有效的学习方法，在真正掌握之前，可能经历无数次的摔倒。

祝你好运。

我不会审读你的手稿，为你推荐代理人或者帮你联系出版商。我会回复信件——前提是我有时间，而且你得附上写好地址、邮资已付的回邮信封。我所能做的只有这么多了。其他工作必须由你独立完成。这也是写作这个行业的惯例。

我希望你能完成自己的小说。我希望你著作等身，而且部部精彩。这倒不是因为我认为你的作品传承了我的创作理念——说实话，无论有没有读过这本书，你都会完成自己的作品的。

真正的原因是，尽管世界上书籍的数量很多，优秀的作品却很少。

而我，不希望未来无书可读。

两版致谢

一九七八年版

计划写这本书之前，我为了写一篇相同主题的杂志文章给不少人发送了一份有关写作方法的调查问卷。许多虚构及非虚构作品的创作者都善良地提交了或长或短的回复。尽管这篇文章最终没有发表，这些评论在我写这部有关小说创作的作品时，给予了我极大的帮助。我引用了一些回复中的语句，这些回复拓展了我对创作者工作方式的认知。

这部作品的缺点与他人无关。优点则来自众人的智慧，特此感谢所有参与调查创作者。他们是：

玛丽·阿曼劳（Mary Amlaw）、保罗·安德森（Poul Anderson）、梅尔·阿里吉（Mel Arrighi）、伊萨克·阿西莫夫（Issac Asimov）、迈克尔·阿瓦隆（Michael Avallone）、让·L. 巴科斯（Jean L. Backus）、尤金·富兰克林·班迪（Eugene Franklin Bandy）、D. R. 本森（D.R. Benson）、罗伯特·布洛赫（Robert Bloch）、穆雷·特伊·布鲁姆（Murray Teigh Bloom）、芭芭拉·博纳姆（Barbara Bonham）、乔恩·L. 布林（Jon L. Breen）、威廉·布里

坦 (William Brittain)、芭芭拉·卡拉汉 (Barbara Callahan)、威廉·E. 钱伯斯 (William E. Chambers)、托马斯·查斯顿 (Thomas Chastain)、约翰·契佛 (John Cheever)、玛丽·希金斯·克拉克 (Mary Higgins Clark)、弗吉尼亚·科夫曼 (Virginia Coffman)、乔治·哈蒙·考克斯 (George Harmon Coxe)、琳达·克劳福德 (Linda Crawford)、克莱夫·库斯勒 (Clive Cussler)、多萝西·索尔兹伯里·戴维斯 (Dorothy Salisbury Davis)、理查德·戴明 (Richard Deming)、F. M. 埃斯凡德尔瑞 (F. M. Esfandiary)、斯坦利·埃林 (Stanley Ellin)、哈伦·埃里森 (Harlan Ellison)、罗伯特·L. 费什 (Robert L. Fish)、帕特里夏·福克斯-舍因伍尔德 (Patricia Fox-Sheinwold)、露西·弗里曼 (Lucy Freeman)、安妮·弗里曼特尔 (Anne Freeman-tle)、托尼塔·S. 加德纳 (Tonita S. Gardner)、布莱恩·加菲尔德 (Brian Garfield)、赫伯特·金 (Herbert Gold)、亚瑟·戈德斯坦 (Arthur Goldstein)、乔·戈尔斯 (Joe Gores)、玛丽莲·格兰贝克 (Marilyn Granbeck)、拉塞尔·H. 吉兰 (Russell H. Girran)、欧文·A. 格林菲尔德 (Irving A. Greenfield)、伊西多尔·海布拉姆 (Isidore Haiblum)、约瑟夫·汉森 (Joseph Hansen)、乔伊斯·哈灵顿 (Joyce Harrington)、托尼·希勒曼 (Tony Hillerman)、爱德华·D. 霍克 (Edward D. Hoch)、彼得·霍赫斯坦 (Peter Hochstain)、詹姆斯·霍丁 (James Holding)、多萝西·B. 休斯 (Dorothy B. Hughes)、比阿特丽斯·特朗姆·亨特 (Beatrice Trum Hunter)、理查德·科斯特兰茨 (Richard Kostelanetz)、贝尔·考夫曼 (Bel Kaufman)、埃达·J. 乐山 (Eda J. LeShan)、伊丽莎白·莱维 (Elizabeth Levy)、罗伯特·卢德伦 (Robert Ludlum)、约翰·卢茨 (John Lutz)、阿瑟·莱昂斯 (Arthur Lyons)、阿瑟·马林 (Arthur Malin)、哈罗德·Q. 马祖尔 (Harold Q. Masur)、约翰·D. 麦克唐纳 (John D. MacDonald)、罗斯·麦克唐纳 (Ross MacDonald)、格

雷戈里·麦克唐纳 (Gregory McDonald)、托马斯·M. 麦克达德 (Thomas M. McDade)、帕特里夏·麦吉尔 (Patricia McGerr)、威廉·P. 麦吉文 (William P. McGivern)、詹姆斯·麦基姆梅 (James McKimmey)、弗朗西斯·M. 内文斯 (Francis M. Nevins)、唐纳德·纽洛夫 (Donald Newlove)、斯蒂芬·R. 诺瓦克 (Stephen R. Novak)、阿尔·努斯鲍姆、丹尼斯·奥尼尔 (Dennis O'Neil)、罗伯特·B. 帕克 (Robert B. Parker)、唐·彭德尔顿 (Don Pendleton)、贾德森·飞利浦 (Judson Philips)、理查德·S. 普拉瑟 (Richard S. Prather)、比尔·普隆齐尼 (Bill Pronzini)、汤姆·珀德姆 (Tom Purdom)、罗伯特·J. 兰迪西 (Robert J. Randisi)、马尔科姆·罗宾逊 (Malcolm Robinson)、威洛·戴维斯·罗伯茨 (Willow Davis Roberts)、萨姆·罗斯 (Sam Ross)、桑德拉·斯科佩通 (Sandra Scoppettone)、贾斯汀·斯科特 (Justin Scott)、亨利·斯莱萨尔 (Henry Slesar)、马丁·克鲁兹·史密斯 (Martin Cruz Smith)、杰里·索尔 (Jerry Sohl)、简·斯皮德 (Jane Speed)、亚伦·马克·斯坦恩 (Aaron Marc Stein)、理查德·马丁·斯特恩 (Richard Martin Stern)、罗斯·托马斯 (Ross Thomas)、劳伦斯·特雷特 (Lawrence Treat)、路易斯·特里布尔 (Louis Trimble)、托马斯·沃尔什 (Thomas Walsh)、斯蒂芬·沃西克 (Stephen Wasylyk)、希拉里·沃 (Hillary Waugh)、索尔·温斯坦 (Sol Weinstein)、爱德华·韦伦 (Edward Wellen)、海伦·威尔斯 (Helen Wells)、大卫·威瑟纳 (David Wesheiner)、唐纳德·E. 韦斯特拉克、科林·威尔科克斯 (Collin Wilcox) 和切尔西·奎恩·亚伯勒 (Chelsea Quinn Yarbro)。

新版

这个名单现在读来令人伤感，其中很多作家已经离开了这个世界。我可以说一些他们会在作品中得到永生之类的场面话。这种话不是完全没有道理，但也不能给人多少安慰。

我也许还有他们当年提交的回复，我也不确定。我手头信件的生命一般不会超过他们的作者。约翰·契佛写在自己的信头纸上、用我提供的邮资已付的信封寄回的字条是我的最爱。他写道：“亲爱的布洛克先生，我既无法回答你的问题，也不想浪费你的邮票。”

这一次我要感谢谁呢？《作家文摘》的编辑——约翰·布雷迪（John Brady）和比尔·布罗豪（Bill Brohaugh）——十四年来，他们一直鼓励我围绕小说创作进行思考和写作。还有已经去世的唐纳德·I. 费恩（Donald I. Fine），他曾主持过我第二本有关小说创作的作品《布洛克的小说学堂》的出版，还让它成为每月一书俱乐部（Book of the Month）的备选读物。

我还要感谢杰罗德·蒙迪斯（Jerrod Mundis）、帕特里克·特雷赛（Patrick Trese）、诺娜·克莱兰德（Nona Clelland）、芭芭拉·莫里斯（Barbara Morris）、希拉·沃尔什（Sheila Walsh）、亚历克斯·塞古拉（Alex Segura）、丹尼斯·布罗（Dennis Broe）、珍妮特·凯普伦（Janet Capron）、艾琳·米切尔（Erin Mitchell）、戴安娜·古尔德（Diana Gould）、布兹·马丁内斯（Bootsie Martinez）、萨莫·肖费（Summer Shohfi）、丹·斯旺森（Dan Swanson）、大卫·特雷查克（David Tereshchuk）、保罗·弗拉乔斯（Paul Vlachos）、南茜·奥哈拉（Nancy O'Hara）、琳达·内森（Linda

Nathan)、迈克尔·西蒙 (Michael Simon)、谢丽尔·莫里森 (Cheryl Morrison)、昆西·朗 (Quincy Long)、凯特·拉德纳 (Kate Lardner)、特雷伯·约翰逊 (Trebbel Johnson)、比尔·霍夫曼 (Bill Hoffman)、亚历山德拉·彭梵得-沃伦 (Alexandra Bonfante-Warren)、尼克·布莱恩特 (Nick Bryant) 和安妮·弗卢努瓦 (Anne Flounoy)。大家都是周四下午奶油浓汤游行协会 (Thursday Afternoon Chowder & Marching Society) 的成员，时不时相互鼓励和支持。[还有后来加入了其他协会的爱德华·汉尼拔 (Edward Hannibal) 和查尔斯·M. 杨 (Charles M. Young)。]

布赖恩·科佩尔曼 (Brian Koppelman) 和大卫·莱维恩 (David Levien) 两位好友在我需要家之外的办公场地 (还得可以从家步行到达) 的时候，为我提供了一间办公室。否则各种各样不断堆积的杂务会让我的写作过程加倍漫长。

如果没有杰伊·马努斯的巨大贡献，本书和很多其他作品都只是我电脑上的一个无人问津的word文档。

如果没有艾力克斯·科尔沃 (Alex Kourvo) 的及时提醒，就没有这部作品。艾力克斯小说创作之余，经常满怀热情地为有关写作的书籍撰写有见地的书评。她写邮件告诉我《小说的八百万种写法》是她最喜欢的作品之一，同时指出这本书需要修订了。

她成功地说服了我。因此，如果你喜欢《小说的八百万种写法》，别忘了谢谢艾力克斯。

与劳伦斯·布洛克保持联络

通过电子邮件

我喜欢和读者互动，所以选择公开邮箱地址。我的邮箱地址是：lawbloc@gmail.com，欢迎给我来信。多数情况下，你的来信都会得到回复，有时来自我本人，有时则来自我不可或缺的助手。请理解我的回复都比较简短，也无法回答复杂的问题。

我绝不会同意的事项如下：

- 审读任何你已经出版或者尚未出版的作品。
- 为你的作品写引言（我不会为任何人写引言。就这么简单）。

• 让你把书寄过来给我签字〔在LB的易趣书店（LB's eBay Bookstore）上可以买到我的签名版作品——这个话题后面会详细讨论——悬疑书店（The Mysterious Bookshop）、VJ图书（VJ Books）以及西雅图悬疑书店（Seattle Mystery Bookshop）也常有我的签名版作品出售〕。

- 和你见面喝咖啡。

- 为你提供你可以自己找到的信息。想要按时间顺序排列的马修·斯卡德系列图书清单？你想要按照顺序一一阅读这些作品值得鼓励，不过只要用谷歌搜索一下，你就能在不少网站上找到这样的清单，至少我的网站上都有。

我的网站

网址是：www.lawrenceblock.com，哪怕忘记了，你应该也可以轻松找到。各页面上收录了大量的信息，包括按顺序排列的各系列作品清单，也有按钮方便你直接购买。

网站中还有一个博客，我、我的市场部女神以及不可或缺的助手会不定期地发表一些文章，还有一个小玩意儿——对，这就是学名——可以让你在注册之后通过邮件接收博客内容。

我的邮件简讯

我会不定时地发送邮件简讯，频率一般不会超过两周一次。我很乐意把你加入订阅名单之中。以“邮件简讯（Newsletter）”为主题发送一封空白邮件到lawbloc@gmail.com，我就会把你加入收件人名单当中。如果你改变主意了，点击“退订”即可取消订阅。

我的书店

多年来，我手中积累了不少自己的作品。过去，创作者需要将样书提交给海外的出版社，现在由于大家都提交电子版，样书已经不那么重要了。因此，你可以用合理的价格在LB的易趣书店中买到我的签名版作品（有些只要九点九九美元，而且还包邮；最贵的收藏家版大约是一百美元。特别稀有的物品，如原始手稿，每隔一段时间会在易趣网进行拍卖）。网址是：stores.ebay.com/LBs-Bookstore/。

社交媒体

我的推特账号是：@LawrenceBlock

我的脸书页面是：www.facebook.com/LawrenceBlockOfficialFanPage

出版后记

劳伦斯·布洛克开门见山地告诉我们：写小说没有公式可循。

这并非一句空话，而是布洛克的血泪经验。在涉足侦探小说并成为职业小说家之前，劳伦斯·布洛克曾用很长时间来寻找自己的创作之路。他尝试写过短篇故事、历史小说、自述小说、情色小说……尽管在少年时代他就坚信成为作家是自己来到这个世界的使命，但在真正写出一部像样的小说之前，可以说他在写作方面吃尽了苦头。之后，布洛克出版了数十部系列作品，用各类笔名创作的小说大概也有一百多本，手上未完成的作品或许更多——似乎，他应该是那种历经千辛万苦并掌握了“写作套路”的作家吧——但非常抱歉，布洛克说：“这本书不会介绍创作小说的唯一方法。因为我不相信世上存在这种东西。”

虽然布洛克无意于向我们透露什么“写作公式”，但这并不意味着这本书没有“开诚布公”。恰恰相反，正因布洛克以身试法，积累了如此多关于写小说的经验与教训，这本书才更加真实、有用。本书由劳伦斯·布洛克在《作家文摘》开设十四年的写作专栏结集而成，涉及小说创作过程中的方方面面，从选择体裁、题材，到进行写作前的研究、分析；从情节设计到塑造人物；从写作安排到出版计划，如同涉水过河，每个步骤的每条建议与忠告都由布洛克一步一脚印总结

得来，浓缩着他所有成功与失败的笑泪。在经过布洛克亲自更新修订后，新旧观点的碰撞也更能让我们窥见作家在成长道路上的选择与变化——“写作者一生都在寻找适合自己的写作方法，这些方法会随着作者的成长而改变、调整。”另外，与其他“创作谈”不同的是，作为类型小说职业作家，布洛克对书籍的分析极具市场意识。他认为，对新人作家来说，提高写作技能固然至关重要，但在竞争激烈的图书市场中，要想成为职业作家，首要关切应该是让作品得以出版，获得“市场准入”，这是一个颇为现实且不容回避的问题，而劳伦斯·布洛克的建议或许正好对你有用。

还有最重要的一点：保持清醒。有趣的是，在布洛克的小说中，常常出现“酒鬼”的人物形象，他们通常颓废、虚无，有诸多怪癖，内心存有渴望但面对现实总是习惯性地选择逃避。但布洛克本人恰恰相反——他甚至不是一个“夜猫子”，也不像我们想象的那么玩世不恭——事实上，他相当自律严苛，喜欢在清晨写作，并规定自己每天必须写完五页……总而言之，成功的唯一途径是养成良好的工作习惯并坚持不懈，而布洛克告诉我们，如果你真的想写出点什么，不要逃避，先写再说。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

读者信箱：reader@hinabook.com

后浪出版公司2019年6月1日

后浪

STEERING
THE
CRAFT

写小说 最重要的 十件事

世界科幻大师的写作课

A 21ST - CENTURY GUIDE TO
SAILING THE
SEA OF STORY

[美] 厄休拉·勒古恩 著
杨轲 译

Ursula K. Le Guin

江西人民出版社
Jiangxi People's Publishing House
全国百佳出版社

写小说最重要的十件事

[美]厄休拉·勒古恩 著
杨轲 译

版权信息

书名：写小说最重要的十件事

作者：[美]厄休拉·勒古恩

译者：杨轲

书号：978-7-210-10867-2

版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司

目录

导 言

孤单的领航员和内讧的船员

目标

讲故事

运用练习的建议

第一章 你书写的声音：语言的音乐性

扩展阅读

第二章 了解语言游戏的规则：标点和语法

意见书：正确性和正当性

第三章 文字的有机作用：句子的长度和句法

错位

悬垂结构

连接词

扩展阅读

一个关于段落的意见书

第四章 如咒语般充满力量：语言和结构的重复

第五章 色彩与生机：形容词和副词

第六章 行动起来：动词的人称和时态

动词的人称

扩展阅读

动词的时态

关于“脚踏两只船”

关于被动语态的意见书

第七章 讲故事的人：视角和口吻

主要的视角

扩展阅读

关于视角切换的思考

扩展阅读

第八章 不同的人称与口吻：切换视角

关于模仿的提示

第九章 暗示：在叙事中传递信息

复调

[扩展阅读](#)

[第十章 跟随故事的律动：聚集与跳跃](#)

[关于故事的探讨](#)

[挥手告别码头](#)

[附录 1 同侪小组工作坊](#)

[成员](#)

[习作](#)

[阅读习作](#)

[评论](#)

[接受评价](#)

[附录 2 术语表](#)

[附录 3 范例原文](#)

[出版后记](#)

[返回总目录](#)

导 言

这本指南是写给说故事的人——叙事文作者的。

话说在前头，它不适合初学者。它的目标读者是志在写作，而且为之付出良多的人。

大约 15 年前或更早的时候，我的写作工作坊开始招收学生，他们是严肃、有天赋的写作者，但惧怕使用分号，常常把观点阐述和背景回顾相混淆。他们需要学习技巧、磨练手艺，在扬帆横渡太平洋之前，掌握一些航海的技能。于是在 1996 年，我成立了一个工作室，叫“掌舵的技艺”，所教授的内容聚焦于写作的迷人之处，那些着实“性感”的地方——标点、句子的长度、文法……

5 天的工作坊吸引了 14 个无畏的作者，他们敢于直面一切标点和驯服所有动词的时态。对我来说，他们的投入和反馈是无价的。依靠我的笔记和他们的回应，我把这个工作坊的内容变成了一本书，它包含一系列话题讨论和练习，供作者或小团体自我指导。套用一个隐喻（Metaphor）*，我把它们称作“孤单的领航员和内讧的船员”。

本书最早出版于 1998 年。获得了不错的评价，有差不多十年时间，一直在稳定地发行。再后来，不管写作还是出版都有了翻天覆地的变化，我开始考虑做一些改动。最终，我从头到尾重写了一遍。

它的目标群体依然是那些讲故事的作者，他们在叙事文的基础上，在那些直接或间接的语调里寻找思想、讨论和练习——标点、句法（Syntax）*、句子、动词、形容词、语态和观点，当然还有其他方面。每个章节都包含对主题的讨论以及几个优秀作家的相应实例，以此引导读者避开陷阱，为读者提供循序渐进的练习，写作的愉悦感和参与这场真实、盛大的词语游戏的满足感。

所有材料都经过了再三取舍，以使其更加明晰、准确，更适合 21 世纪的作者。书中的练习很大程度上得益于本书读者们的大量反馈，这些反馈反映了练习是否奏效，目标是否透彻，是否难以理解等等。如今，写作工作坊对很多作家来说愈发重要，于是我为它们开辟了更大的篇幅，提出了关于小组工作的建议，也引入了更多关于线上小组的内容。

如今，学校很少教授那种曾经一度是常识的基础知识，即与语法（Grammar）*有关的词汇——语言和写作的术语。主语、谓语、宾语、形容词和副词、过去式、过去完成式……对这些词，不少人感到一知半解甚至全然陌生。然而它们却是作者的工具。当你点评一个句子的优劣时，这些词语不可或缺。一个不了解它们的作家就像一个不能分辨锤子和改锥的木匠。（“嗨，伙计，我用那玩意儿有点儿尖的那头，能把这东西整进这块木头吧？”）在这个修订本里，我就不再赘述英语语法了，但我敦促我的作家读者们，重视语言提供的这些绝佳的工具，只有对它们了若指掌，才能驾轻就熟地使用它们。

过去 20 年里，出版界的变化翻天覆地，让人眼花缭乱。人们对写作本身有了许多不同的理解。我希望自己的书能够反映出在这个时代出版界的暴风骤雨中——纸书与电子书——航行的风险与机遇，在这当中如何接受叙事艺术北极星的指引信号：文字如何展开，故事如何运动。

这是一叶飓风中的小船。它没有航海图，但我们有一些基本的方法让它继续航行，使它免于倾覆，免于破碎，免于撞上冰山。

孤单的领航员和内讧的船员

互助工作坊和同侪作家小组是不错的发明。它们让作家置身于一个致力于创造同一种艺术的共同体之中，音乐家、画家和舞蹈家都曾有过这样的小组。好的同侪小组（Peer group）*能形成一种氛围：相互激励，温和竞争，激发讨论，在批评中练习，在困难中相互扶持。如果你有意向也有能力加入一个小组，那就加入吧。如果你渴求这种与其他作家互相激发的工作方式，却苦于找不到或者参加不了本地的小组，那就试试拥有更多可能性的网络，加入一个线上小组，或者自己建立一个。通过这本书和网络，你可能会组建一个叫“虚拟的内讧船员”的小组。

但如果效果不佳，不要觉得被捉弄了，或者内心受挫。你可以加入不少由知名作家牵头的写作工作坊，或者参加众多同侪小组，你会前所未有地听到自己作为作家的声音，这比独自沉默地工作能发现更多东西。

然而，你终将独自写作。而且最终你是唯一能评判自己工作的人。有权评判一项工作完成与否的——这也是我矢志追求，一直坚守的——只有作家本人，而且是懂得阅读自己作品的作家本人。小组批评是自我批评的绝佳训练场。但目前为止，没有作家受过这种训练，也无法知晓自己需要什么。只有边学边做。

目标

这本书本质上是个练习册。练习题是提神剂：其目标是把散文写作的某些元素、技巧和叙事模式的意识提纯、强化。一旦我们敏锐而清晰地意识到这些技巧中的元素，就能够使用和实践它们，直到最后再也不用去有意地想它们了，因为那已经变成了技能。

技能让你知道如何去做一件事。写作的技能让你获得写作的自由。它也会告诉你你内心想写的是什么。技艺使艺术成为可能。

艺术得碰运气，靠天赋。这是争取不来的东西。但你能学习技巧，掌握它。你可以靠学习获得你的天赋。

我不准备把写作当作自我表达、治愈疗法或者一种精神历险来探讨。它可以是这些东西，但首先——和最终——它是一门艺术，一项手艺，一种创作。这才是乐趣所在。

去做好一件事意味着献身于它，寻找整体的和谐，从心所欲。学习做好一件事也许需要付出一生。但这值得。

讲故事

所有的练习都关系到叙事的基本要素：一个故事如何被讲述，什么推动它，什么阻碍它，这完完全全是从语言元素的层面上开始的。

需要探讨的主题有：

- 语言的音乐性；
- 标点、句法、陈述句和段落；
- 韵律与反复；
- 形容词和副词；
- 时态和人称；
- 表达与观点；
- 隐含的叙述：传达信息；
- 聚焦与控制。

说到练习，不管你写的是虚构还是非虚构，叙事就是叙事。在大多数中学和高校，写作课程的重点都放在议论文上——提供信息，给出解释。他们谈的是“表达观点”，而不是讲故事。有些技巧和标准适用于议论文，对叙事文写作却是无效甚至有害的；用惯了精巧而事不关己的官场套话，练多了科学和技术里有意不偏不倚的语言，讲故事的舌头就灵巧不起来了。回忆录和小说会面临各自的问题，凡是我

了解的，我都会提到，但总体上，讲故事的人基本上都以同样的方式，用相同的工具箱工作。

这本书讲的是叙事，因此每一个练习都不是描绘静态的场景，而是尝试记录动作或行动，写下正在发生之事。它不一定非得是叮叮咣咣的“动作”；它可以是超市走道上的漫游，也可以是头脑中生发出的想法。需要的是运动——从某处出发，到达另一个地方。这就是叙事。它行走。它运动。故事就是发生改变。

运用练习的建议

下笔之前，回头想想练习中的写作指导。它们也许没有看上去那么简单。遵循它们，让练习发挥作用。

如果你独自面对这本书，我的建议是循序渐进地使用它，按顺序做练习。当你对自己的习作差不多感到满意时，把它撂到一边，放一段时间，暂时别再看它。我们不能相信自己对刚出炉作品的判断——这是作家们为数不多的共识。想看清作品的优点和不足，时间的间隔是必要的：至少一到两天。

接下来，用友善、期待又不乏苛刻的眼光重新阅读你的作品，在大脑中修订它。如果我给过关于某个练习的特别建议，请马上使用。自己大声朗读它，因为读和听能让笨拙与瑕疵在韵律中无所遁形，帮助你把对话变得自然而生动。总体来说，寻找那些冗长、丑陋、含糊、多余、说教和粗糙的地方，寻找破坏节奏的细节和无用的部分。当然，也找出有用的部分，赞赏它，看自己能不能把它表现得更好。

如果你是“内江的船员们”中的一员，我提议你遵从附录“同侪小组工作坊”（The Peer Group Workshop）*中提到的那些步骤。我对小组工作坊的所有建议都建立在这些步骤的基础上。不管是我牵头还是我参与的工作坊，我都会采用这些步骤。可以说百试不爽。

习作不需要很高的完成度，它没有必要成为不朽的作品。在修改的过程中，你会受益更多。如果这能让你更上一层楼，那自然很好，但成功的练习应当恰到好处地完成所设想的目标。这些练习大多数不长——一段，或者一页纸。如果要在一个小组里大声读你的作品，必须做到简洁。把篇幅压缩到限定的长度本身就是一种卓越的训练。当

然，如果你的习作片段把你引入某个有趣的所在，过后你大可以让它继续生长。

工作坊的成员告诉我，如果我为每个练习圈定主题、给出特定的故事线或者情境，会很有助益。本书中我提供了这些东西，但你不必被它们限制住。它们是为那些想做练习，却不愿意坐下来发明一个宇宙的人准备的。

如果你在一个小组里工作，你可能会选择在会议过程中做练习。大家会就练习做一下讨论，然后每个人埋头写作。请安静：写写写写写。但绝不能超过半小时的时限。然后每人轮流大声读自己的习作，趁热打铁。压力常常带来令人惊叹的好作品。课内写作对那些不适应在压力下创作的人尤其有效，他们以为自己做不到。（当然可以。）如果设定半个小时的时限，孤独的领航员也能收获大致相同的效果。

每章的末尾都会引入一些可供思考或讨论的问题，孤独的领航员可以在闲暇时沉思默想，或者到人群中参与讨论。

大多数章节都有从技艺精湛的作家那里拿来的例子，它们包含各种各样的技巧。不管是在小组中还是你独自一人，一定大声朗读它们。（不要对独自大声念书心存顾虑！你的难堪顶多只有一分钟，但从独自大声朗读中学到的东西却足够你终身受益。）这些例子的设置不会影响你练习的方式，而仅仅意在展示应对这些技巧性问题的手段。

如果接下来你想试着模仿其中的某个例子，那就模仿吧。学习写作和绘画的人会有意模仿伟大的艺术作品，这是一种训练。写作课的教员们迷信原创性，认为模仿是可鄙的。剽窃和模仿，一个卑劣，一个有益，如今网络上随意借用到处可见，这让很多作者困惑，搞不清两者的分别。在我看来，关键得看动机。如果你试图将之占为己有，那就是剽窃，但如果你把自己的名字放在“以（某作家）的风格”之

下，它就只是一个练习。严肃地写作，不拙劣模仿，也不东拼西凑，它就可以成为一个严格却有启发性的训练。我将在第 103 页详细地谈到它。

大多数例子取自年代稍早一些的小说，因为大多数当代作品的版权要么难以获得，要么价格不菲，再就是，我喜欢，也熟悉这些经典作品。不合格的老师让很多人对“经典”敬而远之，或者让人们以为作家只能从同代人那儿获取养分。立志有所成就的作家需要阅读伟大的作品。如果你阅读面狭窄，或者只看风靡一时的流行之作，你会对英语语言广阔的可能性估计不足。

扩展阅读和建议为小组探讨或个人研究提供了很好的话题：这个作家在做什么，他是如何做的，为何这样做，是否合我胃口？寻找其他例子，带到小组中，讨论它们，每个人都能从中受益。孤独的领航员则会在作者中找到向导、同伴和亲密的朋友，那些人也曾下海远航，并在暗礁和浅滩中找到了自己的路。

备注：我尽量避免使用专业词汇，但每一种技艺都有自己的术语，所以在书后，我附了一个技术词汇和难懂字词的简短词汇表。这些词第一次出现时，我会用星号注明。

她敏捷地滑脱，像银色的鱼
穿梭在汨汨拍打的海浪里

第一章

你书写的声音：语言的音乐性

声音是语言的开始。判断一个句子如何，要看它听起来是否悦耳。语言的基本元素是物理的：词语的声响、声音与静默构成的韵律标记着它们的关系。书写的意义与美感建立在这些声音和韵律之上。这适用于诗歌，同样适用于散文。尽管在散文里，声音的作用常常是微妙的，而且不那么规律。

很多孩子享受语言之音本身的愉悦。他们沉湎于重复词语悦耳的声响和拟声词（Onomatopoeia）*的清脆与顺滑感，迷恋有乐感或震撼耳膜的词语，喜欢异想天开地随意使用它们。有些作家保留着这种原始的乐趣，为语言的声音着迷。其他人则随着成长，失掉了阅读和写作中对口语和听觉的敏感。这是一种悲哀的损失。在书写时自觉地意识到词语的声音是一个作家的基本素质。幸运的是，它不难培养，也不难学习和唤醒。

好的作者就像好的读者，有一只心灵之耳。读散文时，我们一般都是沉默的，但许多读者却用心中那敏锐的耳朵倾听。枯燥乏味、支离破碎、絮絮叨叨、虚弱无力：这些针对叙事文的常见批评都是在说声音方面的缺陷。生动、流畅、有力、优美、节奏明快：这些则是散

文声音的优秀特质，阅读时，我们会享受它们。叙事文作者需要锻炼他们的内心之耳，倾听自己写的句子，在写作时听到它们的声音。

叙事文中，一个句子的主要任务是指向下一个句子——推动故事。前进的动作、速度和韵律将是这本书反复提到的词。步调和动作建立在韵律的基础上，而感受和掌控文章韵律的主要方法就是听到它——去聆听。

描述好一个动作或者一个观念不是故事的全部。故事是语言构成的，而语言如同音乐一样，本身能够而且确乎表达自身的喜悦。诗歌并不是唯一可以带来听觉愉悦的书写。下面有四个例子，体会一下它们内部发生了什么。（大声朗读它们！放开嗓子大声读！）

例 1

《原来如此的故事》^①（*Just So Stories*）是一部杰作，生机勃勃的词汇、乐感极强的韵律、戏剧性的措辞在书中俯拾皆是。罗德亚德·吉卜林^②让一代代孩子知道，一个故事的荒诞之美可以有多动听。而不论是荒诞还是美，儿童都是不会拒绝的。

选自罗德亚德·吉卜林的《原来如此的故事》中的《犀牛皮是怎么变成现在这样的》

很久很久以前，在红海之滨，有个荒无人烟的小岛，上面住着一个帕西人，太阳照在他的帽子上，反射出比东方风情还绚丽的光彩。除了他的帽子、他的小刀和一个你一定永远不肯去碰的做饭的炉子，这个红海边的帕西人一无所有。有一天，他用面粉、水和葡萄干、李子还有糖啊什么的给自己做了一个蛋糕，足有两英尺宽三英尺高。这着实是个超级蛋糕（简直是魔法），因为能用炉子做饭，他把它放在炉子

上，烤啊烤啊，直到它整个儿成了棕色，而且香味四溢。但正当他准备开动时，有个不速之客从荒无人烟的内陆闯入了海滩，那是一头鼻子上顶着一只角，瞪着两只猪眼睛却没什么礼貌的犀牛。……犀牛用鼻子顶翻了炉子，蛋糕滚到了沙滩上，它用鼻子上的角挑起蛋糕，吃完，然后走了，摇摇尾巴，走回凄凉而荒无人烟的内陆地带，回到毗邻马赞德兰岛（Mazandaran）、索科特拉岛和昼夜平分线的那些岬角。

下面这个片段来自马克·吐温早年的小说《卡拉维拉斯县著名的跳蛙》^③，这完全是个口耳相传的故事，它的美藏在对话的抑扬顿挫中，令人欲罢不能。有数不尽的方法让作品熠熠生辉。

例 2

选自马克·吐温的《卡拉维拉斯县著名的跳蛙》

喔，这个斯迈雷，养过捕鼠梗犬、小公鸡、公猫，诸如此类的东西，他会跟你赌个没完没了，不容你停下喘口气，甚至你没东西可赌的时候，他还要跟你赌。有一天，他抓了只青蛙回家，说要好好训一训；于是有那么三个月时间，他什么事都不干，一心一意在后院教那只青蛙蹦高。别说，他还真把青蛙训出来了。只要他从后面点青蛙一下，那青蛙马上就像炸面圈似的在空中翻转——翻一个筋斗，要是起得好，也许能翻两个，然后稳稳当当地四爪着地，跟猫一样。他也训它捕苍蝇，没日没夜地练，练到最后，不论苍蝇飞出去多远，只要青蛙能瞅见，回回都逮得着。斯迈雷说，青蛙生性好学，学什么会什么——这话我信。怎么？我亲眼见过。有一次，他把丹尼尔·韦伯斯特放在这块地板上——那

青蛙叫丹尼尔·韦伯斯特——大喊一声：“苍蝇，丹尼尔，苍蝇！”一眨眼的工夫，青蛙就噌地跳起来，把那边柜台上的一只苍蝇吞下去了，然后一坨泥巴似的，啪嗒落到地上，拿后腿挠挠后脑勺，跟没事一样，好像不觉得自个儿比别的青蛙强到哪儿去。别看它有能耐，你找不着比它更朴实、更爽快的青蛙了。要论从平地规规矩矩地往上跳，它能比你见过的任何青蛙都跳得高出一个身子。你得明白，平地起跳是它的拿手好戏；只要比这一项，斯迈雷就一路把注押上去。斯迈雷很以他的青蛙为荣；要说也是，那些见多识广的老江湖都说，他们从来没见过这么棒的青蛙。

第一个例子里溢出东方风情的绚丽语言和第二个例子中让人忍俊不禁的懒洋洋的口头对话推动着故事。而在这个和下一个例子里，词汇简单平常；关键是，韵律有力而有效。大声朗读赫斯顿的句子，会被它的乐感和拍子抓住，进入它催眠般的、致命的驱动之中。

例 3

选自佐拉·尼尔·赫斯顿^④ 的《他们眼望上苍》^⑤

故事的开始是一个女人，她从埋葬的死者那回来了。不是那种有朋友陪在枕前脚后熬过病痛的死者。她从被浸泡得肿胀的死者那回来；死者死得突然，大睁着眼，盯视着命运的判决书。

人们都看见她来了，因为这是日落时分。太阳已经走了，但把脚印留在了天上。这正是坐在路边门廊上的时候。这正是谈天说地的时候。这些坐着的人白天是没嘴、没眼、没耳朵的工具，骡子和别的畜生占据了他们的皮囊，但这时

候，太阳和工头都消失了，皮囊又强健起来，像个人了。他们变成了闲话和鸡毛蒜皮的主子。他们用嘴巴周游列国。他们坐下来评断是非。

看见这个女人时，那种不知什么时候积下的嫉妒又被记起了。只好重新咀嚼心底的记忆，再津津有味地咽下去。他们带着质疑愤怒地表达，笑声也变成了杀人的工具。这是群体暴行。一种情绪活跃起来。无主的语言开始随意地行走，浩浩荡荡，组成乐曲的和声。

下一个片段里，中年农场主汤姆正在应付癌症的猛攻，他明白，自己将因此而死。莫丽·格罗斯^⑥的文字安静而细腻；其力量 and 美感来自对词语的位置和出现时机的完美安排，音乐性及句子节奏的变换蕴含着表达人物情绪的方式。

例 4

选自莫丽·格罗斯的《马的心》^⑦

鸡都回窝里去了，院子里安安静静——每天离日出还有好几个小时，鸡就开始宣示，好像等不及一天的开始似的，但它们同样喜欢早早入睡。汤姆已经渐渐习惯在它们清早的召唤声中沉睡了，家里人也是。但最近这几周，甚至不等公鸡吹响起床号，一听到母鸡的咕咕声，他就会醒过来。在一天最初的这个黑暗时刻，它们的声音对他来说像祈祷的钟声一样柔软虔诚。他开始惧怕黑夜——跟这些鸡一样，每当影子拉长，光线开始从天空渗漏出去的时候，他就希望赶紧爬上床，闭上眼睛。

他信步走进柴棚，坐在一垛木头上，手肘放在膝盖，让身子一前一后地摇晃起来。身体里鼓胀着一些说不出的东西，他想，哭出来也许能好一点吧。他坐着、摇晃着，终于掉下泪来，这似乎无济于事。他自顾自地痛苦呜咽、剧烈咳嗽，直到那个不知是何物的，支棱在身体里的东西完全被释放。呼吸慢慢平复，他继续坐着，一前一后地又摇了一会，盯着脚上那双沾了一圈粪肥和干草的靴子。然后他用手帕擦擦眼睛，回到屋里，坐下和老婆孩子吃晚餐。

扩展阅读

艾丽斯·沃克（Alice Walker）的《紫色》^⑧以其语言声音之美妙而闻名。而要说平静有力的韵律，那就读萨拉·奥恩·朱厄特^⑨的《尖枫树之乡》或者肯特·哈鲁夫^⑩（Kent Haruf）的西部小说《素歌》。

幻想小说本质上是一种依赖于语言的小说，不少经典的英文作品可归入幻想小说之列，比如《爱丽丝漫游奇境记》（*Alice in wonder land*）。阅读的时候一定要竖起耳朵，否则你会错过它动听的美；你会发现，许多意义是穿过词语的声音和韵律来到你跟前的。

练习一：写得悦耳

第一部分：写一段叙事文，大声读出来。尝试用拟声词、押头韵（Alliteration）*、重复、音律效果、虚构的词或名字、方言——任何你喜欢的声音效果——但不能用韵文或格律（Meter）*。

我希望你愉快地去写——去游戏。倾听自己笔下句子的声音和韵律，跟它们游戏，像一个吹笛子的孩子。这不是“自由写作”，但与“自由写作”相似的是，你放松了控制：你鼓励词语本身——它们的声音、节拍和回声——领着你信步前行。这一刻，忘记所有“好的风格是不露面的，艺术在于隐藏”之类的中肯建议。亮出它们！让整个奇妙的语言交响乐团都上场！

为孩子而写，如果这能让你放开手脚的话。为你的祖先而写。使用你喜欢的任何说故事的语调。如果你熟悉任何一种方言或土话，那就用它取代平凡的语言。可以尝试嘈杂喧闹，或者轻声低语。试着重现词语那急促或平和的运动。让词语中的音节发声，让句子中的节奏踏上拍子。尽情享受，大声游戏，重复，发明，随心所欲。

记住——不要韵文，不要格律。这是散文，不是诗歌。

我不太建议限定任何“情节”，但假如你需要什么东西抓住语言，你可能可以尝试讲一个鬼故事。或者发明一个小岛，在岛上穿行——看看会发生什么？

第二部分：用一段左右的篇幅，描写一个动作，或者一个有强烈情绪的人——欢乐、恐惧、悲伤。试着让你笔下的物理现实（Physical Reality）*包含和体现在句子的韵律和运动之中。

在小组中展示和倾听这些习作会带来很多乐趣。不需要太多的评价（Critiquing）*。对一次成功的展示来说，最好的反馈是赞扬。

如果你独自工作，放声朗读你的作品；有气势地表现它们。这样做毫无疑问会引导你在各种地方改进自己的文本，同它多做互动，让文本内的声音更有力度和活力。

事后的思考或谈论：思考作品中的声音是否释放了、包藏着某种非凡或者惊喜，是否唤起了一种你从未用过的表达？写得悦耳带给你的是享受，还是镣铐？你能说出是为什么吗？

“文字之美”的自我意识是个值得思考和讨论的问题。如果你读到一篇小说或随笔，作者铆足力气写得震撼、有诗意，专挑生僻晦涩的词语，用出人意料的方式构词，明显是在追求声音效果，你会怎么

看？你感到享受吗？这种有意识的风格起作用了吗？它是强化了表达，还是喧宾夺主，让你分心？

名字携带的声音很有趣，人物的名字、它的发音、其中隐藏的回声与暗示，都有着强烈的表现力：尤赖亚·希普^⑪、简·爱（Jane Eyre）^⑫、宠儿^⑬……地名也一样：福克纳的约克纳帕塔法县^⑭ 托尔金念兹在兹的罗斯洛立安^⑮或者纯朴却勾起深深回忆的中土大陆^⑯。品味小说里人物的名字，咂摸它们意味深长的声音，是饶有兴味的事。

想写得悦耳需要反复练习，附带提一句，它可以作为写作前的热身。尝试用口语的声音效果造成一种情绪。望望窗外的景色，看看杂乱的书桌，回想一下昨天的事，某个人讲的某句怪话，用它们写一个动听的句子，或者写段话。或许它能让你开始摇摆。

① 《原来如此的故事》，罗德亚德·吉卜林（Rudyard Kipling）写的动物寓言集，出版于 1902 年。

② 罗德亚德·吉卜林（1865—1936），英国诗人、短篇小说家、记者。1907 年以作品《老虎！老虎！》获诺贝尔文学奖。

③ 《卡拉维拉斯县著名的跳蛙》（*The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*）是美国作家马克·吐温的短篇小说，发表于 1865 年。

④ 佐拉·尼尔·赫斯顿（Zora Neale Hurston, 1891—1960），被称为美国黑人文学之母。她有意识地从黑人文化中汲取营养，把具有黑人特色的叙事框架和口语巧妙地融入创作中。

⑤ 《他们眼望上苍》（*Their Eyes Were Watching God*），长篇小说，出版于 1937 年。小说描写了反抗传统习俗的束缚、争取自己做人权利的珍妮的一生。

⑥ 莫丽·格罗斯（Molly Gloss, 1944—），美国作家。以其创作的历史小说和科幻小说为人所知。

⑦ 《马的心》（*The Hearts of Horses*），长篇小说，讲述了一个年轻但意志坚定的女人在男人的世界里实现自我的故事。

⑧ 《紫色》（*The Color Purple*），长篇小说，出版于 1982 年，曾获普利策奖。

- ⑨ 萨拉·奥恩·朱厄特 (Sarah Orne Jewett, 1849—1909) 是美国女性爱情文学的主要代表作家, 也是现代女同性恋文学的先驱。《尖枫树之乡》 (*The Country of the Pointed Firs*) 为其代表作。
- ⑩ 肯特·哈鲁夫 (Kent Haruf, 1943—2014), 美国作家。小说《素歌》 (*Plain Song*) 入围“美国国家图书奖”决选名单。
- ⑪ 尤赖亚·希普 (Uriah Heep), 狄更斯小说《大卫·科波菲尔》中的一个反面角色。Uriah, 圣经人物名, 含义是“耶和华是光明” (Jehovah is light)。
- ⑫ Jane (希伯来文) 意为上帝的恩典, 也是 John 的女性名词。
- ⑬ 《宠儿》 (*Beloved*) 出版于 1987 年, 刻画了奴隶制对黑人造成的肉体 and 心灵的创伤, Beloved 是主人公的名字。托尼·莫里森凭借此书获得了 1993 年的诺贝尔文学奖。
- ⑭ 约克纳帕塔法 (Yoknapatawpha) 是美国小说家威廉·福克纳笔下虚构的一个县, 名字借自约克纳帕塔法河, 这条河流过密西西比州拉斐特县南部。Yoknapatawpha 来自乔克托语或契卡索语, 按照一般当代语言学家的解释, “Yokna” 意为“土地”, “patawpha” 意为“犁开”。
- ⑮ 罗斯洛立安 (Lothlórien), 出自《指环王》, 为中土大陆的地名, 意思是“盛开花朵的梦土”, 居住着诺多族、辛达族和南多精灵。
- ⑯ 中土大陆 (Middle-earth) 是出现在 J.R.R. 托尔金著作中的一块大陆, 这名称来自自古英语中的 middangeard, 意指“人类居住的陆地”。托尔金曾表示中土大陆所在的世界影射的是古代地球, 其北半部便是今日的欧亚大陆。

该死的分号尖声呼喊

船长全速飞驰在身前

第二章

了解语言游戏的规则：标点和语法

诗人卡罗琳·凯泽（Carolyn Kizer）曾经对我说：“诗人感兴趣的主要是死亡和逗号。”而叙事文作者感兴趣的主要是生命和逗号。

如果你对标点没有兴趣，或者惧怕它们，你也许就错过了作家手中最美丽、优雅的工具。

这个主题与上一章关系紧密，因为标点会告诉读者如何倾听你的文字。它是为此而生的。逗号和句号构建起句子的语法结构；通过声音的暂停与中断，让句子的意义和情绪更清晰。

如果读乐谱，你会知道休止符是沉默的标志。标点的作用与它十分类似。

句号指的是停止片刻分号指的是停顿逗号是指一瞬间的停顿或者期望形成某种变化破折号则是拆开一个句子的停顿

(The period means stop for a moment the semicolon means pause and the comma means either pause very briefly or expect some change the dash is a pause sets a phrase apart)

稍微努把力，你就能明白这些话的意义。而你现在要做的是为它们加上标点，让句子变通顺。

对于标点的使用，有一些严格的规定，但也存在很大的个人选择空间。在这儿，我要做的是：

句号指的是停止——片刻。分号指的是停顿；逗号是指一瞬间的停顿或者期望形成某种变化。破折号则是拆开一个句子时的停顿。

(The period means stop - for a moment. The semicolon means pause; and the comma means either pause very briefly or expect some change. The dash is a pause sets a phrase apart.)

也有其他可行的处理方式，但错误的选择会改变意思，甚至全盘皆错：

句号指的是停止。有时候，分号指的是停顿，逗号亦然。停顿一瞬或者等待。有时候改换破折号。停顿会拆开一个句子吗？

(The period means stop. For a moment, the semicolon means pause and the comma means either. Pause very briefly or expect. Some change the dash. Is a pause sets a phrase apart?)

有些对写作有野心的人会把工作的重心放在其他方面，对标点则轻慢不屑。谁会关心一个逗号放在哪儿？过去，草率的作家会指望文字编辑规范标点，改正语法错误，但文字编辑近来却成了“濒危物种”。至于电脑里那些假装能修正标点或语法的软件，关闭它们吧。这些程序的水平低得可怜，它们会砍短你的句子，祸害你的文字。能力取决于你自己。你得孤身一人面对那些吃人的分号。

我无法把标点从语法中分离出去。因为很大程度上，学习符合语法规范的写作，就是学习使用标点，反之亦然。

我认识的作家每人都至少有一本语法手册，以备参考。出版商大都把《芝加哥格式手册》^①视作最高权威，但它专制甚至专横的戒律，主要针对说明文，并不总适用于叙事文。相同的问题也出现在大多数大学语法教材上。我手上用的是一本老手册，斯特伦克和 E. B. 怀特合著的《风格的要素》^②。它坦诚、清晰、有趣，而且实用。跟所有语法学者一样，斯特伦克和怀特的观点不容置喙，于是反潮流不可避免地出现了。你也能找到更新颖时髦的指导。有一本杰出而且值得信赖的语法手册刚刚再版，那就是凯伦·伊丽莎白·戈登（Karen Elizabeth Gordon）的《气定神闲的句子：为天真、热切和无望的人准备的标点手册》（*The Well-Tempered Sentence: A Punctuation Handbook for the Innocent, the Eager, and the Doomed*）。

自希腊以降，即使在黑暗时代，学校也将语法视作教育的基础和根本要素^③。在美国，小学曾被称作“语法学校”。但上个世纪末，许多学校几乎停止了语法教学。不知何故，人们认为不用了解手中的工具就可以写作。我们想要“表达自我”，挤出灵魂的橙汁，却没有拿到任何工具，连个切橙子的刀子也没有。

没有工具，我们指望谁能修好厨房的水槽？没学过技法，能指望谁站出来，拉一曲小提琴？下笔写一个句子表达出你想说的话，绝不比铅锤校正和运弓拨弦简单。它需要技艺。

意见书：正确性和正当性

上二年级的时候，我们会听从老师这样的责备——“比利，‘是我’不能说‘It’s me’，得说‘It is I’。”我们中很多人面对语法权威的恐吓会畏缩不前，他们说“有希望地（hopefully）”是有语法错误的。但真正“有希望的”是，仍有人会继续抗议。

正当性和语法联系紧密。人类依靠语言生活。苏格拉底说过：“语言的误用将给灵魂招致罪恶。”很长一段时间，我把这句话当作座右铭钉在桌前。

谎言是对语言的有意误用。然而“仅仅”因为无知和无意，常常就会滋生出半真半假的误解和谎言。

在这层意义上，语法和正当性紧密相连。周密和恰当地使用语言是作家的道德责任。

但苏格拉底没有谈论语言的正确性。正确不代表道德上“对”，不正确也并非道德上“不对”。正确性不是道德问题，而是社会和政治问题，它界定着社会阶级。正确的用法由某个以特定方式讲话和书写的群体而定义，它们是区分内部群体和外部群体的测验或口令，猜想一下，哪个群体掌握着权力？

我憎恨手握正确性的恶霸，厌恶自以为是的正直，我质疑他们的动机。然而在这本书里，我必须在剃刀边缘行走，因为语言的用法是个社会问题，尤其在写作上，语法是传达意义时普遍的社会共识。语无伦次的句法、错误的用词、放错位置的标点，都损害理解。对规则的无知使句子杂乱无章。若不是自觉地用一以贯之的方言去书写或个

性化地表达，不正确的用法是场灾难。语言使用上扎眼的错误会让整个故事黯然失色。

哪个读者会信任对手头的工具一无所知的作者？谁能随着走调的小提琴翩翩起舞？

写与说适用的标准不同。这不难理解，因为阅读的时候，我们听不到讲话者的声音，看不见对方的表情，分辨不出口吻，也就没法理解没说完的句子和错误的用词。我们拥有的只有词语。因此它们必须清晰明晰。比起面对面讲话，让陌生人读懂你的文字需要付出更多的努力。

如今，写作的陷阱遍布于网络，在电邮、博客和评论回复里更是俯拾皆是。虚拟交流的便利和无须思索的轻松有种迷惑性。人们急急忙忙地写，不去重读写下的东西，误读别人的同时也被别人误读、陷入争执、抛出谩骂、放言挑衅，因为他们希望别人看到自己的文字，就像听到自己讲话一样。

指望人们能听出言外之意的想法是幼稚的。将自我表达与交流相混淆是危险的。

读者面前只有词语。表情符是无法用语言表达情绪和意图时可怜乏味的替代品。网络确实方便，但在网络上表达自己的想法却跟用平面媒体一样困难。也许甚至更加困难，因为在面对屏幕而不是纸张时，很多人只会漫不经心地匆匆浏览。

写作可以是完全口语化的、非正式的，但若要交流任何复杂的思想或感情，就不得不遵循普遍的共识、通用的语法和使用习惯。如果打破它们，那就是有意的破坏。只有了解规则才能打破规则。横冲直撞的人算不上革命者。

如果不了解真正的规则，你可能会误入歧途。我曾经不止一次被煞有介事的语法和词汇用法误导，掉进假冒的“优秀作品写作规则”

里。这里就是一个例子：

假冒的规则：以“有……（There is...）”开头的句子都是被动语态（Passive Tense）*。优秀的作者从来不用被动语态。

事实上优秀的作者一直在用“有……”。“他手腕后面有一只黑寡妇蜘蛛。”“机会还是有的。”这被称作“存在结构”（Existential Construction）*，用来引出一个名词。它很基础，而且很有用。

根本不存在叫作“被动语态”的东西。被动和主动不是语态，而是动词的模式。只要使用得当，两种模式都有用，都正确。优秀的作家两者都用。

官僚、政客和行政人员等在演讲中使用“存在结构”来规避责任。这里有段佛罗里达州州长里克·斯科特^④在佛罗里达州共和党大会上的讲话，提到台风威胁时他这么说：“对于撤销威胁没有任何预期。”你能看到，这个无辜而且有效的结构是如何背上恶名的。

这里有一个有意违背假冒规则的例子：

假冒的规则：英语中的泛指代词是“他（he）”。

违背的例子：“每个人轮流大声朗读他们的作品。”

语法恶霸们会说，这是错的，因为“每一个”“每个人”是单数，而“他们的”是复数。但莎士比亚却曾经把“他们的”跟“每个人”“任何人”“一个人”放在一起使用，我们平时说话时也这样

用。（乔治·萧伯纳就说过：“别再逼得任何人都失去他们的理智了。”）

从十六或者十七世纪开始，语法学家就教导我们，这是不正确的。也是从那时候起，他们声称代词“他”可以代指两个性别，比如“如果一个人要做流产，他必须告诉父母”。

我对“她们”的使用有社会动机，这也是政治正确的（如果你喜欢这种说法）：这是对社会和政治上那个影响深远的禁令的有意回应，语法制定者们通过剥夺我们的性别代词，强化了男性是唯一重要的性别的认识。一直以来，我都在破坏一些不只是假冒，而且有害的规则。我清楚我在做什么，也晓得为什么要这么做。

对于一个作者，这很重要：清楚自己在对语言做什么，为什么这么做。一个作者应当对语言和标点的用法了若指掌，能驾轻就熟地使用它们，使它们不再是限制你的规章，而是服务你的工具。

看看“跳蛙”那一段（第 4 页）：作者故意偏离“正确”的用法，但标点却无可挑剔，而且在保持方言的使用和抑扬顿挫上发挥了重大的功用，读来节奏明快。粗陋的标点让句子混沌而丑陋，明智的标点则使语言清晰流畅。这才是真正重要的。

下面这个练习纯粹是一剂提神剂。我尝试通过禁止你使用标点，来让你体会它的重要性。

练习二：我是萨拉马戈^⑤吗

在纸上写一段叙事文，150 到 300 字之间，不要用标点（也不用分段或者其他任何手段来打断）。

建议主题：一帮人置身于一个慌张、忙乱、让人糊涂的活动之中，比如革命运动、事故现场，或者大甩卖开场前的那几分钟。

小组活动：让大家先默读一下，只读一遍。当写作者大声朗读作品时，理解起来并不难。但如果作者不读，理解还容易吗？

评价练习时的思考和讨论：没有任何停顿的词语之流能否贴合主题？标点能够在多大程度上影响叙事？

写作之后的思考：这些文字像什么，它是如何区别于那些有通常的标记、引导和停顿的文字的？它是否引导你用一种有别于平日的方式写作，或者为你曾经尝试的写作方式提供了一个不同的路径？这个过程有价值吗？习作的可读性如何？

如果你一直都在逃避思索标点，这是一个机会：独自坐下来，拿出一本自己喜欢或赞赏的书，挑出几段来读，研究它的标点。这个作者在做什么，为什么用这种方式断句，为什么想在那儿停顿，标点在多大程度上构建了文字的节奏，它是如何做到的？

一周之后：现在，如果再通读一遍自己在工作坊中的习作，给它加上标点，这也许会很有趣。没有标点的片段不得不自成一体，找到一种无须标点便能清晰表达的方法。给它加上标点，也许就是重写它。你觉得哪种方式更好？

小时候，我在一本讲绕口令的书里读到过一个由四部分组成的句子，它把标点的力量，尤其是分号的用途表现得淋漓尽致。它没有标点，是这样一句话：

All that is all that is not is not that that is not that that is not that is all

只需三个分号，就能赋予它意义。你也可以全都用句号，但那就显得磕磕绊绊了。

-
- ① 《芝加哥格式手册》（*The Chicago Manual of Style*）第一版由芝加哥大学出版社资深编辑们于 1906 年撰写，囊括了几乎所有学术写作和编辑出版涉及的规范。
 - ② 《风格的要素》（*The Elements of Style*），介绍和剖析英文写作的作品。
 - ③ 中世纪的语法学校以神学和“七艺”为主。“七艺”包括：语法、逻辑、修辞、算术、几何、天文和音乐。语法在七艺中居于首位，因而是语法学校学习的重心。
 - ④ 里克·斯科特（Rick Scott，1952—），自 2011 年起至今，任佛罗里达州第四十五任州长。
 - ⑤ 这里指的是葡萄牙作家若泽·萨拉马戈（José Saramago，1922—2010），1998 年诺贝尔文学奖获得者。萨拉马戈的语言十分独特。在其代表作《失明症漫记》里，通篇只有逗号和句号，问号、引号等常用标点符号一律没有。

风没了，帆耷拉下来。船
慢了，停住了。我们静立不前。

第三章

文字的有机作用：句子的长度和句法

句子是一种神秘的存在，我不准备讲它是什么，只想探讨它能做什么。

在叙事文里，一个句子的主要任务是导引出下一个句子。

在这个基本的、无形的工作之外，叙事文的句子当然也可以做一些听得见、触得到，美丽、惊奇而有力量的事情。为了做到这些，它首先要具备一个特性：连贯性。句子必须环环相扣。

支离破碎、散漫成章、拼拼凑凑的句子不能严丝合缝地导引出下一个句子。好的语法就像完善的工程设计：机器部件各司其职。坏的语法则是设计失误，而且齿轮沾上了沙子，垫圈选错了型号。

下面列出了句子设计中最常见的问题，第一个是最常出现的。

错位

- 她摔倒了，当时她正站起来，弄破了鼻子。
- 这完全是场无聊事故的讨论。
- 他很确定，当他面对测验的时候，他能通过。（测验的卷子已经摆在了他桌子上，他觉得很简单，还是说不管什么时候考试，他都胸有成竹？）
- 她给他回了一封怒气冲冲的邮件，完全是多此一举。
- 她给他回了一封多此一举的怒气冲冲的邮件。
- 她多此一举地给他回了一封怒气冲冲的邮件。

不如这样想：有一种方式可以最熨帖地把句子的各个部分连缀在一起，而你的任务是找到这种方式。不回头重读，你也许不会注意到有些词语放错了位置。也许你只需要对词语顺序做一些细微的调整，也许需要完全重写整个句子。（你想如何修改上面这三个关于邮件的句子？）

悬垂结构^①

- 走出家门，一株庞大的橡树高高俯瞰着他们。
- 酒足饭饱之后，沙发显得圆润而诱人。

几乎所有的作家都会用悬垂结构，有些无伤大雅；但走动的树和可食用的沙发却着实煞风景。

连接词

- 他们很兴奋，想要跳舞，接着又觉得自己大概读过太多海明威了，而且已经是晚上了。
- 他们想欢乐一下，但是天太黑了跳不了舞，但是总之没有人准备音乐。

将短句子用连词连缀在一起，是合理的惯例，但如果运用不当，就会变成孩子气的喃喃自语，让读者跟不上你的故事。

但你想让读者跟着你走。如果你是穿花衣的吹笛手^②，句子就是你奏出的旋律，而读者则是哈梅林（Hamelin）的孩子（或者那些老鼠，如果你愿意的话）。

而吊诡的是，如果你的笛声精巧别致，如果你的句子不同寻常，或者过于藻饰，你的读者会分心，跟不上你的故事。这就是那个老掉牙的关于“杀死汝爱”^③的恶毒建议：一个句子华丽到让故事停滞不前。出人意料的结构、震魂摄魄的形容词和副词、眼花缭乱的明喻（Simile）*和暗喻，这样的句子在叙事文中是无效的，它拽住你的读者，让他迈不动腿，即使你的手法让他惊叹不已。

诗歌没有这种顾虑。一行诗，几个字，就能让读者屏住呼吸，哑然失语，停下来回味它的美感，让瞬间定格。许多人心仪纳博科夫笔下华丽而繁复的文字，我却很难读下去，因为它总是拦住你，让你驻足欣赏。

总的来说，每个句子都应当优雅地展开，但文字得体的美感与力量却在于整体的有机作用。

第一个练习是“写得动听”，因为我想在开篇的时候，唤起一个经常被忽略的事实，即优秀的作品总能够取悦耳朵。然而大多数优秀的叙事文，尤其是篇幅较长的叙事文，它们抓住我们的不是刹那间耀眼的文字，而是声音、韵律、布局、角色、动作、互动、对白以及情感的综合作用，它们偷走我们的呼吸，让我们流泪又急迫地想追到下一页寻找接下来发生了什么。这样一来，在一个场景结束之前，每个句子都会引向下一个句子。

每个句子都有自己的韵律，它也是作品整体韵律的一部分。韵律让歌曲潺潺流动，让骏马嘚嘚飞奔，让故事不断伸展。

而散文的韵律很大程度上取决于——相当平淡无奇——句子的长度。

试着让孩子们写得通俗晓畅的老师，倡导“明晰”风格的教科书，有着奇怪的规定和迷信的记者，喜欢制造响动的惊险小说作家——这些人给许多人的大脑中灌输了一个概念：只有短句子才是好句子。

录证词的罪犯也许会认同这说法。我不会。

悲哀的是，人们不只写不出复杂的句子，也读不懂它们。“啊，狄更斯我读不了，全都是长句子。”我们的文学正一步步沉沦。

非常短的句子，不管是独处一隅还是连缀成篇，只要用在恰当的地方，确实能起到显著的作用。但如果一篇文章完全由短而句法简单的句子写成，则会单调、断断续续、惹人厌烦。如果用短句子构成一篇很长的文章，不管内容如何，那“嘭嘭”作响的节奏会让它带有一种虚假的简洁，读不上几行，就会觉得愚蠢乏味。看阿斑。看阿简。看阿斑咬阿简。

有种说法认为，短句子“更接近我们平时说话的样子”，这是个神话。作者没必要模仿正常的说话，他完全可以用更精细的方式建构句子，因为写作者有时间思索和修改。况且，相比于写作，说话的时候人们对绵长的、铰接良好（well-articulated）*的句子用得更频繁。我们会用大量的子句（clause）*和修饰语（qualifier）*把复杂的想法顺着讲出来。口述素有冗长的恶名。当亨利·詹姆斯把他的小说口述给书记员的时候^④，他好用修饰语、插入语和子句的癖好就失去控制了，它们阻碍叙事，让整篇文章踉踉跄跄，处于自我重复与嘲弄的边缘。仔细聆听一篇文章与陶醉在某个人的嗓音里完全是两回事。

有的叙事文蕴含着大量复杂的长句，充满嵌套子句（Embedded clause）*和各种语法架构（Armature）*，多留神。长句子需要精心和巧妙的管理，需要坚实的构造；它们的连接必须清晰明确，这样它们才能顺畅地流动，轻松地带领读者上路。复杂语法之间纯熟的柔韧衔接就像长跑运动员的筋骨与肌肉一样，随时保持步调，稳定地一直向前。

句子没有最适宜的长度。配得上适宜二字的是多样性。优秀的文章里，句子的长度是在与周围句子的对比和相互作用中确立的，同时也取决于它言说和表达的方式。

“凯特扣动了扳机。”一个短句子。

“凯特发现，丈夫对她讲的话不再上心了，同时她自己似乎也不再在乎他是否还上心，这种漠然也许是种不祥的征兆，但她此刻不愿去想这些。”这样的主题需要一个复杂的长句子，以便把意思表达出来。

回头重读的时候，你可以检视句子的多样性，如果你在支离破碎的短句子中间磕磕绊绊，或者步履艰难地行走在长句子的泥潭里，那

就同它们游戏，获得多样的韵律和步伐。

例 5

简·奥斯丁的文字相当接近十八世纪有条不紊的风格，在一个现代的耳朵听来，它或许显得过分庄重或沉稳了；但大声朗读，你会发现它出人意料地顺口，而且听起来那么生动而才华横溢，你能感受到它轻快的力量。（许多简·奥斯丁作品改编电影中的对白照搬了小说的原文。）她小说的语法复杂却清晰。分号延长了句子的连接，如果奥斯丁把大部分句子里的分号换作句号，这些句子也同样“正确”。为什么她不这么做？

第二段整个是一句话。如果大声朗读，你会听出句子的长度是怎样加强最后一个分句的分量的。但这并不笨重，因为它分裂成了有节奏的重复：“多么可悲，多么可鄙，多么无望，多么不可原谅”。

选自简·奥斯丁的《曼斯菲尔德庄园》

尽管近来自己也时常表达出同样的情绪，但托马斯爵士理了理关于范妮的事，仍觉得没有什么比这更不公平的了，他试图扭转谈话；却一次次无功而返；因为不只是现在，诺里斯夫人一向感觉迟钝，她察觉不到他对自己外甥女的好感，也看不出他有多么不想通过贬低范妮，来显得自己的孩子高人一等。这时候，她正冲着范妮絮叨，对她在晚餐时私自离开去散步感到愤愤不平。

然而最终，一切结束了；夜色徐徐，带给范妮更多的平静，也捎来更多的愉悦，她不曾期待，在一个暴风骤雨般的早晨之后，自己的精神还能如此地放松；无论如何，首先，她相信自己是对的，她的评判不会误导她；因为她的意图是

纯洁的；其次，她希望能安抚不愉快的姨夫，如果他能公正地看待这个问题，他就更容易平复下来，而且会意识到，没有感情的婚姻是多么可悲，多么可鄙，多么无望，多么不可原谅，凡是好人都会这样想的。

她想，等到明天，在她所忧心的那个会面过去之后，这个问题就可以告一段落了，一旦克劳福德先生离开曼斯菲尔德，一切会很快恢复如故，就像什么都没发生过一样。她不相信，也无法相信，克劳福德先生会因为对自己的感情而长时间郁郁寡欢；他不是那样的人。伦敦会很快治愈他。到了伦敦，他很快就会怀疑自己的一片痴心，而且会感激她的理智，让自己免于尝到鲁莽的恶果。

例 6

下面这个滑稽的片段来自《汤姆叔叔的小屋》，包含几个联系松散的长句子，作家用拟声的手法戏仿了那段无穷无尽的、颠簸混乱的旅途。斯托夫人称不上是“伟大的文体家”，但她绝对是一流的故事讲述者。她对文字的驾驭得心应手，带领我们一路前行。

选自哈丽叶特·比切·斯托的《汤姆叔叔的小屋》

就这样，我们的议员先生慢悠悠地在路上走着，正如人们可以想到的，一路上，他都在反复琢磨自己的品德，大部分时间里，马车都是“咣当！”“咣当！”“咣当！”地向前行进。烂泥！车陷进去了，突然之间，议员、女人和孩子互换了位置，还没等他们坐好，又猛然被挤到朝下开的车窗旁边。马车陷在泥里，动也不能动。车外，卡乔吆喝马，对这些马又是拉又是拽，但是一点作用也没有。正当议员失去

耐心的时候，马车又突然向上弹了一下，改变了原来的位置，两只前轮深深地陷进了另一侧的泥坑中，议员、女人和孩子又被抛向前面的位子，议员的帽子糊住了他的脸，显得很狼狈，他感到自己都快支撑不住了，小男孩也在哭，卡乔大声呵斥那几匹马，不停地用鞭子抽打它们，马胡乱地蹬，使劲地拉。紧接着，马车又弹了起来，颠了一下，这一下把后轮颠飞了，议员、女人和孩子又被重新抛到后座上，议员的胳膊碰到了女人的帽子，女人的脚踩在议员那只被震飞的帽子上。女人把帽子弄平整，哄着孩子，重新打起精神来，面对即将到来的状况。

例 7

下面这个优美的片段摘自《赫克贝利·芬恩历险记》，在很多方面，它都堪称典范，在这儿，我们看中它的原因是，作为一个相当长的句子，它用分号做引线，搭连起许多简短的子句，把一个大声或低语时的节奏、口吻把握得妙到毫颠。你没法用演说腔念它，没法拉开嗓门。它有自己的嗓音：赫克的嗓音，低调，朴素，完全不装腔作势。它沉稳、温和而平缓。它的流动像河水一样安静，又像天明时的日出一样如期而至。语言总体上简短且朴素。语法学家可能会揪出几个语法“错误”，它们会阻滞一下，接着继续流动，恰如文中描述的暗桩和流水一样。几条死鱼漂着，然后太阳升起了，这是一切文学作品中最美的日出之一。

选自马克·吐温的《赫克贝利·芬恩历险记》

……河水刚没过膝盖，我们坐在水底，等待晨光的到来。没有一丝声音——一切静止了——整个世界像是睡着

了，除了偶尔一两次啪嗒声，也许是牛蛙。从水面望过去，先是看到一条灰蒙蒙的线——那是河对岸的树林——往后便分辨不出什么了；接着天空中出现一抹苍白，接下来是更多的苍白，不断地伸展；随后河流柔软地显现了，撩起重纱，远远地退去，不再黑漆漆的，成了灰色；你能看到小小的黑点在漂，那么远——是平底驳船；还有黑色的长条——木筏；有时候你能听到哗哗的摇桨声；也有杂乱的人声，太安静了，所以声音传得格外远；再过一会儿，你能看到水面上有一道纹，看一眼你就晓得，急流下有一截树桩，流水被它撞开，成了这道条纹的模样；然后你看到薄雾从水面上卷起，红色由东方晕开，河水也红了，能辨认出树林边缘的一个小木屋，远远地在河对岸，像是个贮木场，实际上里面空空如也，从任何一个方向放狗进去都畅行无阻；接着怡人的小风钻过来，吹得人浑身舒泰，凉爽而又清新，闻起来满是树木和花朵的味道，沁人心脾；但又不全是这样，因为有人在四周丢下了些死鱼，长嘴刀鱼什么的，散发出浓浓的鱼腥气；接下来，就天光大亮了，一切在阳光下绽放微笑，鸟儿放声歌唱！

例 8

在下面这个片段里，聆听这些长短不一的句子，留意复杂的句法，包括对括号的运用和由此产生的韵律——它如何忽而流动，忽而间断，停顿，又继续流动——然后，在只有一个词的句子，上，结束。

选自弗吉尼亚·伍尔芙的《到灯塔去》的第二部分“岁月流逝”

接着，平静真的到来了。平静的讯息从海里吹到岸上。不再打扰它的睡眠，轻轻拍打它，让它睡得更沉，不管做梦者做的是虔诚的梦，还是明智的梦，它沉沉入睡——它还有什么话需要喃喃倾诉呢？——房间整洁静寂，莉莉·布里斯柯（Lily Briscoe）把头靠在枕头上，听到了大海。世界的优美嗓音喃喃地从打开的窗口传过来，太轻了，听不清它说了什么——但如果意思明明白白，听不清又有什么关系？它恳求睡梦中的人（房子又住满了人；贝克斯韦夫人住下了，卡迈克尔先生也在），如果他们不真的下到海滩去，至少撩起百叶窗往外面看看。他们会看到夜色披着紫袍飘然而至，头戴王冠，权杖上镶着宝石；眼中露出孩子一般的神情。如果他们还在踌躇（莉莉被旅行累垮了，马上堕入了梦乡；卡迈克尔先生还在烛光中阅读），如果他们依然拒绝，说这壮丽的夜色不过如水汽般虚无，露珠都要比他有能力，他们更倾向去睡觉——那么，这个嗓音不会抱怨，也不会争辩，只轻轻地唱它的歌。海浪轻轻地破碎（莉莉在睡梦中听到了它），夜光轻柔地落下（仿佛透过她的眼睑）。卡迈克尔先生心里想，这一切看上去和平日没什么不同，他合上书，沉入了梦乡。

当夜幕将房子裹起，也将贝克斯韦夫人、卡迈克尔先生和莉莉裹起，他们的眼上蒙着层层黑暗躺在那儿的时候，那个声音也许还要回来问，为什么不接受这一切，满足于这一切，默许和顺从这一切呢？茫茫大海点点拍打着小岛四周，嗒嗒的叹息声抚慰着他们，没有什么打扰他们安眠，直到鸟儿亮开嗓子，黎明把它们尖细的唧唧声织进自己苍白的白色之中；马车缓慢地吱嘎着，什么地方传来几声狗吠，太阳掀开黑色的帘幕，揭去遮在他们眼睛上的黑纱，睡梦中的莉莉·布里斯柯微微一动，她，一把抓住了毯子，像落下悬崖的

人死死抓住崖边的草皮。她睁大了眼睛。她想，又回到这里了，然后笔直地在床上坐起来。醒了。

扩展阅读

弗吉尼亚·伍尔芙卓越의思想和作品，对任何一个思考如何写作的人都有启发。在我看来，伍尔芙写出了英语文学中最微妙也最有力的韵律。

在写给一位作家朋友的信里，她这样谈道：

风格是个很简单的问题；一言以蔽之，韵律。一旦得到了韵律，就不能再用错误的词语。但另一方面，在这样一个清晨，我坐在这儿，脑子里塞满了想法、幻象，等等等等，却没法抚平它们，因为我没有合适的韵律。韵律是什么呢，它深深地扎在这里，远比语言扎得更深。轻轻的一瞥，一种情绪，就在头脑中形成了这种波浪，远在它找到匹配的词语之前。

我再也没有读到过这样一针见血直抵作家工作的神秘核心的话。

帕特里克·奥布莱恩^⑤的海洋小说系列〔以《怒海争锋：舰长与司令官》（*Master and Commander*）开始〕里的句子出奇地清晰、生动和流畅，让人难以相信这些句子原来有这么长。加夫列尔·加西亚·马尔克斯（Gabriel García Márquez）在他几部小说里做了省略标点和删去分段的试验。至于短之又短的句子，或者由“和”串起短句而构成的长句子，你可以读读格特鲁德·斯泰因^⑥，或者欧内斯特·海明威，后者从前者那儿获益良多。

练习三：短与长

第一部分：用 300~400 个字写一段叙事文，每个句子控制在 15 个字以内。不能有残缺句（Sentence Fragments）*！每个句子必须有主语和谓语。

第二部分：写一段半页到一页长的叙事文，要求达到 700 个字，只能用一个句号。

建议的主题：对于第一部分，描写一些紧张、激烈的动作——比如写一个小偷摸进一间屋子，有人正在里面酣睡。对于第二部分：长长的句子适合表达强烈、集中的情绪，适合囊括众多人物。你可以试着写些家庭记忆，不管虚构的还是真实的——例如饭桌上或病床前的某个关键时刻。

注意：短句子不必全由简单的词语构成，长句子也不必选择长而复杂的词语。

评价时：探讨最适于笔下故事的句子是长句还是短句会很有意思。短句读起来真的更自然吗？长句是如何建构起来的——是片段的精心组接，还是如流水般沛然而下？长句的句法是否足够清晰明确，以免读者迷失在中途，不得不翻过来重读？它是朗朗上口，还是佶屈聱牙？

写作之后的思考和讨论：如果长句或短句练习都迫使你进入了一种你平时在某种程度上绝不会选择去涉足的书写方式，是一种怎样的体验？你是乐在其中，感到不无裨益，深受启发，还是觉得它令人发狂？为什么？

如果这个练习燃起了你对句子长度这个文体风格的重要元素的兴趣，也许你会希望在这上面多做些功课。

重温练习三的最佳方式

第一部分：如果做上一个练习时你采用的是客观、冷静的口吻，那么，就同样的主题，或者另找一个主题，尝试一下口语的（colloquial）*形式，甚至试着用方言的口吻来书写——比如一个人物正在同另一个人物说话。

而如果你以口语化的形式开始，那就稍稍退一步，尝试使用一种更客观、冷静的方式。

第二部分：如果你的长句用的是简单的句法，主要靠“和”或者逗号串联起来，那就尝试一些别致的子句和元素——给亨利·詹姆斯上一课。

如果你已经这么做了，那就尝试一种更“汹涌”的方式，用上“和”、破折号，诸如此类——让它喷薄而出！

二合一：如果你用不同长度的句子陈述了两个不同的故事，你大可以尝试用两种长度的句子去讲一个同样的故事，看看故事会发生什么变化。

段落也应当放在这儿，因为同句子一样，段落也是一个将叙事文整体进行安排和连接的关键元素。然而，只有篇幅达到数页纸的长度，段落练习才能起作用。而且尽管段落的重要性不言而喻，我们却很难抽象地讨论它。

校订文稿时，有些东西要时刻牢记在心。小心地选择放置那些小小的行首空格的位置。它们标识着叙事流的连接与分离；它们是本质的架构，是文章结构的一部分，它们决定着作品长短韵律的模式。

下面这段话有强烈的倾向性，于是我把它称作——

一个关于段落的意见书

我已经在好几本写作指南中看到过这样的说法：“你的小说应当以一个一句话的段落开头。”“在一个故事中，任何一个段落都不应超过四个句子。”诸如此类。这都是一派胡言！这些所谓“规则”的始作俑者大概是分列印刷的期刊——报纸、廉价杂志、《纽约客》——它们必须经常依靠行首空格、巨大的大写字母和换行符号来打破密集的印刷字的晦暗格局。如果在这种期刊上发表作品，要做好被编辑肆意添加空格和回车的准备。但你大可不必在自己的文章里这样做。

还有种“规则”说，段落和句子应当保持简短，它多半来自这样一种作者，他们吹嘘什么“只要写出一行带有文学气息的句子，我立马把它删掉”，然而他们笔下的推理故事和惊险小说却带着一种不事雕琢、寡言少语和大男子主义的风格——一种不自觉的文学上的矫揉造作，如果这也称得上是种风格的话。

-
- ① 悬垂结构（Dangling Element）：一般在一个句子中，修饰语必须清楚地修饰句中某个词或短语；如果它不修饰句中的任何成分，而处于悬浮状态，这样的修饰语即为悬垂结构。分词短语在句子中作状语时，其逻辑主语（亦称隐含主语）通常应是整个句子的主语；如果不是，而且其本身也不带自己的主语（如在独立主格结构中），就被认为是一种语言失误。
 - ② 穿花衣的吹笛手，德国传说中的人物，被请来驱逐哈梅林镇上的老鼠，却拿不到报酬，因而吹笛子把镇上的小孩拐走。
 - ③ 杀死汝爱（“Kill Your Darlings”）的原本含义，是在创作时删掉你文章中最喜欢的段落，因为这往往是最自我沉醉的部分，亦即唯有抛开欲望、悔恨与自欺欺人后，才能看清真实。

- ④ 在詹姆斯职业生涯晚期，他开始口述写作，作品变得冗长难读。詹姆斯饱受口吃之苦，为弥补这点，他说话速度变慢，开始咬文嚼字。“他用越来越多的双重否定和复杂叙述，而非直接叙述，一个简单的名词会被代词紧跟，代词又会被如云一样的形容词和介词短语从句修饰。”
- ⑤ 帕特里克·奥布莱恩（Patrick O'Brian, 1914—2000），英国小说家，创作了描写拿破仑战争时代海上风云的历史小说系列《怒海争锋》。这个系列在 20 世纪文学史上影响深远，被认为是有史以来最好的历史小说，而他本人也被《时代周刊》称为“最伟大的历史小说家”。
- ⑥ 格特鲁德·斯泰因（Gertrude Stein, 1874—1946），美国小说家、诗人、剧作家和收藏家。她喜欢通过新的表达方式和写作技巧来增强语言的表意功能，将绘画与语言有机地融会在一起，让人感到似是而非，朦朦胧胧，亦真亦幻。

突如其来的风刮来了雨

冷风上飘着冷雨

第四章

如咒语般充满力量：语言和结构的重复

记者和学校老师并没有恶意，但他们霸道起来也是致命的。在他们那些怪异而专横的规矩里，有这么一条：禁止同一个词在一页纸上出现两次。于是我们被迫钻进同义词词典，绝望地搜寻牵强的同义词和替代词语。

当你的大脑对自己需要的词语一片空白，或者在你确实该丰富自己的词汇库的时候，同义词词典是个无价之宝——但是一定得谨慎使用。词典上的词语绝不是你自己的词语，它会像鸽群里的火烈鸟一样扎眼，还会影响作品的口吻。“她吃了足够的奶油，足够的糖，足够的茶”跟“她吃了足够的奶油、丰富的糖和充裕的茶水”绝不是同一句话。

如果重复得过于频繁，没来由地强调，就会显得笨拙。“他正在研究室做研究。他研究的那本书是柏拉图。”要是没有边写边读，你很可能会写出这种回声一样的孩子气的话。偶尔犯这种错误无可厚非。只要找个同义词，或者换个说法，就不难修正它：“他在研究室边读柏拉图边做笔记”，当然别的讲法也可以。

但是树立一个规矩，说同一个词不能在一页纸上出现两次，或者断然宣称所有重复都应当避免，也违背了叙事文的本性。词、短语和画面的重复；话语的重复；事件的复现；回声、倒影、变化——从讲民间传说故事的祖母到最复杂精致的小说家，一切叙述者都在运用这些工具，而对它们的熟练运用在很大程度上是一篇文章的力量之所在。

散文不像韵文，它不能押韵、没有和声，不能重复一个拍子。如果你在前半句话押了韵，最好在后半句弱化它。散文的韵律——重复是获得韵律的决定性手段——大都隐而不显，或者模糊不清。它们可以又长又广，包蕴着故事的整个模样，囊括小说里所有事件的进程：庞大到难以看清，就好比你在山路上开车时，看不出山的形状。但山就在那儿。

例 9

《雷獾》（“The Thunder Badger”）是个神圣的或者说宗教化的故事，口语化的形式预先把它同诗歌区别开来。这类叙事完全不惧怕重复——重复被公开而频繁地运用，像咒语一样，既塑造了故事的形状，又赋予语言其应有的雄辩与力量。这个派尤特人^①的故事并非神圣不可冒犯，它只是个寻常的神圣故事。跟大多数故事一样，它只适合在冬天讲述。原谅我在错误的季节讲这个故事。它确实需要大声朗读。

《雷獾》，选自 W.L. 马斯登（W.L. Marsden）的《俄勒冈州的北派尤特语》（*Northern Paiute Language of Oregon*），原文是逐字逐句翻译的，在这儿我做了少许改动。

他，雷神，因为大地的干燥而震怒，因为不再有潮湿的大地而震怒，他想要大地潮湿，因为水已经干涸。

他，雷神，雨的主子，生活在云层之上。他有霜；他，雷电的术士，有獾一样的外表；雨的术士，他，雷神。他埋头翻刨之后，仰起头望向天空，接着云来了；接着雨来了；接着是大地的诅咒，雷声来了；闪电来了；恶魔开口了。

他，真正的獾，只有他，鼻子上有白色的条纹，正趴在他背上。只有他，只有这獾，这一种獾。他，雷电的术士，当他这样刨的时候，当他这样抓的时候，是他不喜欢干燥的大地。接着他抬头望向天空，他造出了雨，接着云来了。

不管是在语言上还是结构上，民间传说经常纵情地重复：想想《三只小熊》^②那奔腾的三和弦吧（欧洲的故事总发生三次，而美洲原住民的民间传说则大多发生四次）。大声读给孩子听的故事会使用大量的重复。吉卜林的《原来如此的故事》（见例 1）是运用重复的绝佳范例，重复如同咒语一般，架起文章的结构，而且让你和孩子忍俊不禁。

重复常常带来滑稽的效果。当大卫·科波菲尔第一次听到米考伯先生^③（Mr. Micawber）说“肯定会出现点什么转机”的时候，大卫和我们大概都不会有什么感觉。然而，当我们发现米考伯先生始终乐天地无视自己的无能为力，整本书都在重复类似的话的时候，它就有些滑稽了。读者等待它，就像等待海顿音乐里重复的乐句，它必将到来，又总让人兴奋。同样地，米考伯先生每重复一次，它的意味就加深一层。它的身量越来越重。滑稽之下的黑暗一点一点地扩展，变得更加黑暗。

下一个例子里，耀眼的场景给一部漫长、黑暗的小说定下了基调，重复的单词如同咚咚敲打的锤子一样。

例 10

选自查尔斯·狄更斯的《小杜丽》^④

三十年前的一天，马赛躺在炎炎烈日之下。……马赛的一切和跟马赛有关的一切，都凝视着炽热的天空，天空也凝视着它们，直到凝视成了这儿的一种普遍的习惯。人们局促不安地凝视着陌生人，他们凝视白屋子，凝视白墙，凝视尘土飞扬的干燥道路，凝视山上被炙烤的草木。唯一没有专注地凝视或盯着的东西是被果实坠弯的葡萄藤……普遍的凝视让眼睛酸痛。在遥远的意大利海岸线的方向，薄雾随着海上蒸发的水汽缓缓升起，薄薄的云雾能略微缓解一些不适，但也仅此而已。小路延伸向远方，覆盖着厚厚的尘土，丘陵凝视着它，山谷凝视着它，无穷无尽的平原凝视着它。远远的路边，灰扑扑的葡萄树从一溜农舍中伸出来，干渴的树木沿着大路两侧单调地伸展，投不下一丝影子，在大地和天空的凝视下萎顿地垂着头。

当然，重复不局限于词语和句子。结构性重复指的是故事中出现了相似的事件：它们互相呼应着发生，贯穿了整个故事或小说。要说结构性重复的绝佳例子，你可以重读《简·爱》的第一章，边读边思索这本书的其余部分。（如果你还没读过《简·爱》，那就翻开它，然后用你的余生来回味它。）第一章中到处埋着伏笔——它引出的画面和主题会穿过整本书再次回现。比如说，我们初次认识的简是一个羞怯、安静、自尊自爱的孩子，是个冷漠家庭的局外人，在书籍、绘画和自然之中寻求庇护。一个年龄稍长的男孩恃强凌弱，得寸进尺地欺负她，她终于忍无可忍，起身还击。没有人站在她那边，她被锁在楼上一间据说时常闹鬼的屋子里。长大以后，简成了另一个家庭里羞

怯的局外人，她忍受着罗切斯特先生的欺侮，最终被迫地站出来反抗，却发现自己完全被孤立了。而这家的楼上确实有一个闹鬼的房间。

许多伟大的小说都在第一章布置大量的材料，这些材料会以这样或那样的方式谱出变奏，在整本书中复现。小说中字词、短语、画面和事件的增量重复（incremental repetition）与音乐结构中再现部和发展部的作用可以说殊途同归。

练习四：一遍一遍再一遍

我没法给出关于“情节”的建议；因为练习不允许给出建议。

第一部分：文字上的重复

写一段叙事文（300 字），要求至少有三个名词、动词或形容词的重复（得是读者能注意到的词，不能是“说”“是”“然后”之类不显眼的词）。

这个练习很适合课上当堂写作。大声朗读的时候，不要告诉别人重复的词语是哪个；看他们能不能听出来。

第二部分：结构性重复

写一篇较短的叙事文（500~1500 字），其中包含重复结构，某个讲过的东西被复述，或者做过的事情再次发生，形成一种回应和复现，两者可以放在不同的背景里，放在不同的人身上，或者以不同的规模发生。

如果愿意，你可以写一个完整的故事，当然，写一个叙事片段也未尝不可。

在评价时，你可以把重点放在重复的效用，看看它们是明显的还是微妙的。

写作之后的思考和讨论：一开始，听到有意去重复词语、结构和事件这个想法时，你是否感到有些不自在？在练习的过程中你是不是变得舒坦自在了？这个练习有没有给你的作品带来某些特殊的语感、体裁或风格，能说出那是什么吗？

我不确定非虚构的作者是如何使用结构性重复的。强行把互不相干的事件挤压到一个重复模式里，是自欺欺人。不过从一生的事件当中归纳一个既定的模式出来，确实是传记作家的目标之一。

到虚构作品和非虚构作品中去寻找结构性重复的例子。对重复、伏笔和呼应叙事构架和推进上的作用了然于胸，将会大幅提升你对优秀故事的鉴赏能力。

① 派尤特族（Paiute）为北美洲印第安人中的一族，分为南北两支，居于美国西南部。其中北派尤特人居住在加利福尼亚州东北部、内华达州西北部、俄勒冈州东部和爱达荷州南部。

② 即欧洲童话故事《金发姑娘和三只小熊》。

③ 狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》中的一个角色。他无所作为，爱碰运气，老是等待着奇迹出现。

④ 《小杜丽》（*Little Dorrit*），发表于 1855 年—1857 年，是英国作家狄更斯的长篇小说。

我们完成了旅程，没有屈从于
打开糖果盒的诱惑

第五章

色彩与生机：形容词和副词

形容词和副词是好的，丰富且饱含营养。它们带来色彩和生机，使文字鲜活可感。只有在不加考量、过度使用的时候，它们才让文章显得臃肿。

当副词所指向的特征能够被动词替代（“他们跑得飞快” = “他们赛跑”），或者形容词所指示的特征能够被名词替代（“一声低沉的怒声” = “一声低吼”）的时候，文字会变得更干净，更紧张，更生动。

那些生性温顺、交谈中和声细语的人，更喜欢使用修饰语，比如“有点”“倒不如”，它们常常弱化所修饰的词语。这些词放在对话里无伤大雅，但是一旦落到白纸上，它们就成了吸血的水蛭，得立马揪出来扔掉。一直困扰我的吸血虫有“大概”“或许”“稍稍”——当然永远永远不能落下的还有“非常”。你或许不如稍稍瞧一眼自己的文字，看看有没有那种你大概非常喜欢的修饰语，或许你大概用得稍稍有点频繁了。

对于一个观点来说，这太短了，而且你还得原谅我拙劣的语言，但我不得不说：形容词和修饰语确实是他妈的混账吸血虫。在对话和

内心独白里，像“日落太他妈漂亮了”和“这简单得连他妈的三岁小孩都能看懂”之类的句子是可以接受的，尽管字面上有些不雅观。然而，如果想在叙事文里借用它们达到强调的效果，或者依靠它们注入口语的活力，却只会适得其反。它那削弱、打散和瘫痪文字的能力倒着实让人瞠目结舌。

因为过度使用，有些形容词和副词已经变得苍白无力了。“伟大”很少负得起它理应肩负的重量。“突然”大都来得波澜不惊，只能充当一个引语，一声噪音——“他正沿着马路走。突然瞥见了她。”“不知怎的”含混其词，把一个连脑子都不肯转一下的作者暴露在我们面前——“不知怎的，她就是知道……”“不知怎的，他们把它发射上了小行星。”你的故事里没有什么“不知怎的”的。事情之所以发生，是因为你写下来了。负起责任来！

如今，华丽别致的形容词已经是明日黄花，很少让作家们倾心。但仍有些文体家有意像诗人一样使用形容词：形容词与名词的搭配出人意料，牵强附会，强迫读者停住脚步，思量两者的关系。这类矫饰或许能起作用，但用在叙述里是危险的。你想截住叙事之流吗？这么做值得吗？

我奉劝所有的故事讲述者，当你面对形容词和副词的时候，要时刻保持警醒，仔细掂量和遴选，因为英语语言太博大精深，远远超出了你的想象，而叙事文，尤其当它要走过一段漫长的道路时，需要的是肌肉，而不是脂肪。

练习五：简洁

写一段描述性的叙述文（300~500 字），不要使用形容词或副词。不能写对话。

关键在于，要在只使用动词、名词、代词和冠词的前提下，把一个场景或行为写得栩栩如生。

时间副词（Adverb of Time）*（“然后”“接着”“后来”等等）也许是有必要的，但要谨慎使用。做到简洁明了。

如果你是在工作坊里使用这本书，我建议你回家再完成这个练习，因为它有一定的难度，而且可能需要较长的时间。

如果你正在写一篇很长的文章，你大可以在接下来的一段或一页里尝试做这个练习。

也可以将往日习作中的段落削枝去蔓，使之朴实简约。这会非常有趣。

评价时：首先，完成这个练习本身和你自己对结果的判断是最重要的。在这里那里添加形容词或副词，会提升你的作品吗？还是说没有它们时更让人满意？留意练习所限定的手段和用法，它尤其会影响你对动词的选择以及对明喻和暗喻的使用。

十四五岁的时候，我为自己发明了这个关于简洁的练习，那时我还是个孤单的领航员。我戒不掉巧克力奶昔，却已经写得出一两页不用副词的文字了。在我自己开设的所有工作坊中，这是唯一一个我一直倡导的练习。它拨云见日，简洁明了，而且充满活力。

年老的女人梦到了过去
当她在时间之海中航行

第六章

行动起来：动词的人称和时态

在语言里，动词指出做的是什​​么，动词的人称（Person）*指出行动者（一个名字或代词），动词的时态（Tense）*指出行动的时间段。某些写作指南会给人这样一种印象：动词能做任何事，行动就是全部。对此我不敢苟同，但也无法否认动词的重要性。而在讲故事时，动词的人称和时态则是重中之重。

动词的人称

除了自传，非虚构作品都要用第三人称来写。如果用第一人称写拿破仑或者芽孢杆菌，那一定是在写小说。

小说叙事的人称多使用第一人称单数（我）和第三人称单数（她、他），也有少数情况使用第一人称或第三人称复数（我们，他们）。而用第二人称的则非常稀少了。我偶尔看到用第二人称写的故事或小说，总会异常惊讶，仿佛在目睹一件前无古人的事。

十六世纪之前，几乎所有口传的、神圣的和文学的叙事散文都用第三人称叙事。第一人称叙事率先出现在西塞罗书信、中世纪的日记和圣徒的忏悔录里，出现在蒙田和伊拉斯谟的作品和早期的旅行日记里。虚构文学的作家们首先意识到，他们必须用第一人称来正当地展现一个人物。写信时使用“我”是顺理成章的，于是有了书信体小说。而到了十八世纪，第一人称叙事的小说俯拾皆是，以致人们很少再在它身上伤脑筋了，但实际上，不管对于作者还是读者，第一人称叙事都是一个古怪、复杂、人为的虚构过程。“我”是谁？不是作者，因为它是作者虚构出的自我；也不是读者，尽管读者可能会与它产生共鸣。

第三人称叙事依然是最普遍也最自然的模式。作者们描述“他”或者“她”的行动和想法，用起来游刃有余。

第一人称叙事是“有限第三人称”（limited third person）*叙事的始祖。“有限第三人称”是一个文学术语，意思是作家将叙述的视角约束到一个角色身上。作者只能顺着这个角色的感官和情绪来展开，这个角色了解了什么，记住了什么，做了什么猜测。换句话说，

它非常类似于第一人称叙事。我会在后面讨论叙述视角的章节探讨这个问题，同“有限的与多元的第三人称”这个同样重要的主题一道讨论。它听起来非常技术化，但确实非常重要。

写一个虚构作品的时候，该用第一人称还是第三人称是个重大的问题。有时候，你完全不必考虑故事要选用哪个人称。但有些时候，以“我”开始的故事卡壳了，这时就应当摆脱第一人称；也有时候，以“他说”或“她去”开始的故事不得不离开第三人称，进入“我”的声音。当一个故事总是逡巡不前或者受到阻滞的时候，也许你就该换换人称了。

扩展阅读

不管有多棘手，第一人称叙事在小说和回忆录里都是再寻常不过的了，要从成千上万个杰出的范例中挑出一本或几本书来，着实令人犯难。不过，我还是强烈推荐你阅读格蕾斯·佩蕾^①的作品。她笔下的故事避开了第一人称叙事的所有陷阱——故作姿态、利己主义、自我意识和自说自话。它们像是些不事雕琢的小东西——只是一个女人在跟你唠家常，却堪称艺术杰作。

同样的，太多现代故事和小说采用了有限第三人称，于是任何推荐都显得武断。但我还是提个建议，读书的时候，留意一下作品中的人称，是否改换过人称，何时换的，是怎么换的。

动词的时态

过去时（她做了，他在那儿待过）和现在时（她做这件事，他在那儿）都能够表达行为的连续性和事件与事件在时间中的关系（那时候，在他开始找工作之前，她一直勉强糊口^②）。时间上的优先级和先后顺序在过去时中很容易表现，但在现在时中则不那么灵活了，倾向于和当前的时刻挂在一起（在他开始找工作之前，她正勉强糊口^③）。

抽象的论述总是使用现在时（正如我刚刚写下的这句话）。现在时可以表达无时限的普遍性，哲学家、物理学家、数学家和上帝也都用一般现在时说话。^④

剧本里的文字看起来是一般现在时，但它们实际上用的是祈使的语气——它们决定接下来银幕上发生什么。“迪克冲筒傻笑，开枪。血溅到镜头上。特写：倒在血泊里。”这不是陈述。它告诉现场所有演员、摄像、狗和喷番茄酱的人，他们该做什么。

聊天和交流的时候，我们首先会使用现在时：“一切可好啊？”“还好，谢谢。”而一旦开始叙述，我们马上跳进过去时：“发生了什么？”“刚才倒车，撞了一辆从停车位倒出来的车。”描述眼前发生的事当然要用现在时：“噢，天哪，着起火来了！”或者“他正穿过五十码线，他现在一往无前！”——或者你的朋友边吃河豚边用推特跟你描述河豚的美味，然后转眼便痛苦地一命呜呼。

几千年来，人们大都用过去时讲述和书写故事，偶尔也会出现一段戏剧化的现在时段落，当时被称作“历史现在时”^⑤。而最近这三十年，不管是虚构还是非虚构作品，不少作家只用现在时进行叙述。

如今，现在时已经无处不在了，年轻作家也许会觉得这成了约定俗成的规则。一个很年轻的人跟我说：“那些死去的老作家生活在过去，所以他们没法用现在时写作，但我们可以。”光看看它的名字——“现在时”，人们就会假设它是关乎现在的，而过去时则指的是很久以前的事。这实在天真得可以。动词的时态与现实中的现在或过去无关，时态在很多方面是可以互换的。

需要牢记的是，不管是依靠想象还是基于真实事件，纸上的故事终归只存在于纸上。现在时态和过去时态叙事都是纯粹虚构的。

现在时叙事看起来似乎是目击者的描述，让人们觉得它更“真实”。大多数作者选择它的原因是它“更有即时感”。有些人则挑衅地为它辩护：“我们生活在现在，不是过去。”

好吧，生活在现在也许仅仅意味着生活在婴儿的世界里，或者生活在一群记不得久远之事的健忘者中间。但其实，对我们中间的大多数人来说，生活在现在并没有那么简单。活在当下，现实地活在此刻是悟道和冥想的目标之一，人们已经为此做了多年的尝试。大多数时间里，我们人类的头脑中都充斥着各种各样此时此地之外的东西——想想看，开小差神游天外，突然记起什么事，计划做点别的事情，跟某个地方的某个人通电话，给某个人留便条——只有极少数的情况，我们会试着把一切抛到一边，来体会和理解眼前的这个时刻。

在我看来，过去时和现在时的区别不在于不同的即时性，而在于复杂性和适用范围。现在时态下，故事所聚焦的动作必定发生在单一的时间和单一的地点。而过去时则允许叙事在时间和空间中频繁地来回切换。这正是我们大脑日常工作的方式：灵活地四处游走。只有在紧急状况下，它才密切关注眼下发生的事情。于是，现在时态的叙事会设置一种永恒的人为紧急状态，这正是快节奏行动最适合的语气。

过去时态同样可以紧密地聚焦于一处，但它总会在叙事之前和之后给时间留下余裕。它描述的那个时刻是延续的，有自己的过去和未来。

这中间的差别就好比手电筒的狭窄光束同太阳光的差别。前者展示了一个狭小、强烈，被高光点亮的区域，周围一片漆黑；后者则揭开了整个世界。

现在时的有限性会吸引不少作家。它强烈聚焦的光束让作者和读者超然于可见的写作技巧之外。它把距离拉得近在咫尺，像个显微镜，同时忽略所有背景。它修枝去蔓，让故事清晰透彻。对一个发动机总是过热的作家，它也许是个高明的选择。它同样反映了电影（而非剧本）对我们想象的巨大影响。杰出的作家们（其中就有 James Tiptree Jr.^⑥）曾说，他们在书写时看到了故事的动作，就像电影一样，因此他们的现在时叙事是一种想象中的目击者报告。

现在时叙事的这些限制和含义是值得思考的。

小说家琳恩^⑦争辩道，现在时态避开了当时的环境和历史轨迹，草率地声称没有什么“极度错综复杂的，通过命名对象或堆叠数据，理解不难获得”，况且，“从匆匆一瞥中获知的理解就是我们能够理解的一切”。这种外在性和狭窄的视野也许就是现在时态叙事看起来清晰透彻的原因了——干脆、扁平、不动感情、置身事外，而且因此大同小异。

我怀疑有些作家之所以使用现在时，是因为他们不敢做别的尝试。（可能早年曾经在过去时态上翻过跟头，也不想在下辈子同将来完成时 [Future Perfect Tense]^⑧

如果你一直用现在时写作（和阅读），有些动词形式一定已经在你脑中埋没了良久。重拾自由使用它们的能力，能够拓宽你作为故事讲述者的选择范围。一切艺术都有限制；然而一个只使用特定时态的

作家，就像这样一个画家：他面前摆着一整套油画颜料，却只用粉色。

我的总体观点可以这么总结：这个时代，现在时风靡一时；但是如果你并不觉得用它得心应手，不要强迫自己硬来。对于某些人和某些故事，它确实是个不错的选择，但对其他人则不然。选择至关重要，而且这完全取决于你。

关于“脚踏两只船”

“脚踏两只船”几乎可以称为规则，但我不会这么做，因为优秀而细心的作家会把所有的“写作规则”敲成碎片。因此我称它为“大概率情形”。

如果在叙事中，你一直在切换时态，比如在过去时和现在时之间来回跳跃，又不做任何标识（加一个换行符、一个装饰符号* [Dingbat]，或者开辟一个新章节），你的读者很可能会晕头转向，搞不清楚发生了什么，什么又正在发生，谁先谁后，现在他停在了什么地方。

这种令人困惑的情形甚至会在作者有意切换时态的作品中。当作者们没有意识到自己在做什么的时候，当他们对笔下的时态完全没有意识，听任其从现在跳到过去再跳回现在的时候，读者很可能理解不了发生了什么，更有甚者，读者可能会头晕、愠怒，最终对故事无动于衷。

下面这个简短的段落来自一篇当代小说。为了不让作者难堪，我改动了其中的名字和动作，模糊了故事场景，但百分百地再现了句法、动词的数目和人称。

他们俩都进来（come in）点咖啡。我们听到詹妮丝斯在隔壁房间看电视。我注意到了（noticed）汤姆有个黑眼圈，昨晚我还没看见。“你出去了？”我说。

汤姆坐下（sits down），闷声不响。亚历克斯说：“我俩都出去了。”

我没说话，喝完了（drank）两杯咖啡。

读完这段话，谁会注意不到它在短短六个句子里换了三次时态？（准确地说，它切换了五次，因为“我还没看见”[“I didn't see”]涉及一个早于现在的时间，但它却是以过去时的面目出现的，按常理，这个句子应当用过去完成时才对，即写作“I hadn't seen”。）这种贯通全篇的不一致能给叙事带来任何艺术效果吗？我甚至不敢相信这个作者有这方面的意识。这实在是件难以启齿的事。

在文字叙述中变换时态绝不是件小事。它事关重大，就如同改变观点人物（Viewpoint Character）*一样。不能随意行事。你可以做得让人难以察觉，润物无声，但前提是，你要知道自己在做什么。

所以，如果在叙事的中途改换时态，一定要确保你对自己的做法心知肚明，知道为什么这么做。如果你这么做了，一定得确保读者能毫不费力地跟上故事，别把他们抛下不管，就像“企业号”上无助的船员，他们只有依靠十倍曲速航行才能摆脱暂时的异常状态。

关于被动语态的意见书

在第二章第 19 页探讨“假冒规则”的时候，我引入过这个主题。许多动词都有一个主动语态和一个被动语态。变更语态，就倒转了动词的主体和客体。主动语态：她把他打了。被动语态：他被她打了。

被动结构——正如现在正被你阅读的这句话——在学术论文和商业信函里，被使用得过于泛滥了。那些付出努力，减少使用被动语态的人会被讲英语的人所称赞。（好，现在把上面这段话用主动语态复述一遍！）

太多人整日嚷嚷着“永远不能使用被动语态”，却甚至不知道被动语态是什么。不少人把它同动词“to be”混淆在一起，语法学家们亲密地称“to be”为“系词”，它甚至根本没有被动语态。而那帮人却一直没完没了地告诉我们，别用“to be”！没错，是有很多比它更准确也更色彩斑斓的词，但是请问，如果没有它，哈姆雷特如何开始他的独白，耶和华又如何创造光^⑨？

“有一个提议说，议案不如被拿到委员会去讨论讨论。”被动语态。

“布朗先生提议由委员会绞死主席。”主动语态。

人们经常使用被动语态，因为它显得礼貌，不露锋芒，它近乎完美地使一些想法看起来毫无攻击性，像是没有人特地去想，也没有人特地去做，因而也没有人应当负责任。想要担起责任的作家则对它持

谨慎态度。怯懦的作家说：“此在^⑩（Being）是经由推理而显现的，这被人们广泛地接受了。”而勇敢的作家说：“我思，故我在。”

如果你的文风因为长时间暴露在学术行话、科学术语和“商务英语”之下而被严重腐蚀，你也许就该为被动语态发愁了。不要让它在不属于它的地方生根。如果这业已发生，必要时不要手软，斩草除根。而在属于它的地方，就要收放自如地使用它。它能协助彰显动词那可爱的多样性。

例子：请见 85 页的例 12

在下一章的几个例子中，有一个选自查尔斯·狄更斯的《荒凉山庄》（*Bleak House*），把它放在这一章，也同样适用，因为它戏剧性地展现了如何在叙事中改换人称和时态。自然，狄更斯不会“脚踏两只船”，让我们晕头转向——笔下的时态是什么，为何要用，用在何时，他一清二楚，不过，他也时常做一些冒险。在整本书里，他来回切换时态——刚刚还是第三人称现在时，下一章就成了第一人称过去时。而即便在狄更斯的手里，这种切换有时也显得笨拙。不过看看它何时起作用，何时失效，比较其不同的效用，也是相当有趣的。也是从它身上，我第一次有了这个想法：现在时叙事能够拉进聚焦，同时保持情感的间离（Affect）*，而过去时的叙述则更容易营造连续、多样而深入的体验。

下面的练习旨在展示人称和时态的变化会带来什么样的改变。

练习六：上岁数的女人

篇幅在一页纸左右，尽量简短，不要铺得太开，因为你需要把一个故事写两遍。

主题如下：一个上岁数的女人一边忙着做事情——洗碗，做园艺，或者修订一篇数学博士的学位论文，什么都可以——一边回想着一件年轻时发生过的事。

你将在两个时间之间做交叉剪接。“现在”是她手头的活计，“过去”是记忆里年轻时发生的事情。你的叙述将会在“现在”和“过去”之间来回穿行。

至少做两次这样的时间跳跃和运动。

版本一：人称：选择第一人称（我）或者第三人称（她）。时态：通篇使用过去时或者通篇使用现在时。把她头脑中“现在”和“过去”之间的切换明确地展现给读者——不要让他们困惑——但尽可能地做得细致微妙。

版本二：写一个相同的故事。人称：使用你在上一个版本中没有用过的人称。时态：（a）“现在”用现在时，“过去”用过去时；（b）“过去”用现在时，“现在”用过去时。

不必让两个版本的行文保持一致。绝不可以仅仅在电脑上浏览一遍，只是换换代词，改改动词后缀。要从头重写一遍！切换人称和时态会带来一些行文、叙述口气和整体感觉的变化，而这恰恰是做这个练习的目的。

附加选项：如果你想要继续尝试其他的人称/时态，尽管放手去做。

评价：思考一下，在做时间切换时，你是轻松还是笨拙；你选择的时态与笔下的材料是否相合；哪一种代词、哪一组时态组合最与这个故事相配；两个版本的差别大不大，最明显的差别在哪儿。

写作之后的思考和讨论：哪个对你来说更轻松，过去时还是现在时？第一人称还是第三人称？为什么？

在阅读叙事文时，特别留意一下动词的人称和时态，这会对你有所助益，看看作者是怎么用的，为什么这样用，他的技巧如何，收到了什么样的效果，他做不做时态切换，做得是否频繁，他在什么时候做切换。

-
- ① 格蕾斯·佩蕾 (Grace Paley, 1922—2007)，美国作家、诗人。
- ② She was making a living before he'd even begun looking for a job.
- ③ She is making a living before he even begins to look for a job.
- ④ 作者注：找个同样权威的例子，人类学家写道：“Ussu 崇拜森林中的精灵。”他却忽略了一件事，世界上最后的三个 Ussu 转信了摩门教，成了伐木工——表面上完全价值中立的动词时态却牵扯出了道德问题。“对语言的误用会勾出灵魂的魔鬼。”
- ⑤ 历史现在时 (Historical present)，或称戏剧现在时、叙事现在时，是指在叙述过去的事件时，使用现在时时态的情况。历史现在时一般用于历史描述（尤其是编年史）、小说、新闻头条及日常对话中。
- ⑥ 译者注：爱丽丝·布拉德利·谢尔登 (Alice Bradley Sheldon, 1915—1987)，美国科幻作家，以其自 1967 年起使用的笔名 James Tiptree Jr. 为人所知。
- ⑦ 琳恩·莎朗·史瓦茨 (Lynne Sharon Schwartz, 1939—) 美国作家。著作甚丰，包括诗歌、小说、随笔与童书。
- ⑧ 作者注：在一本书的开头我这样写：“打今天开始，很多年以后，这本书中的人们大概会在北加州生活过很长一段时间了。”我想，在这儿，“会” (will) 那活跃的语调、渐进的词形变化、潜在的情绪、现在时的时态和第三人称的复数让“生活”的过去不定式 (Past Infinitive) 发生了扭转。我有意使用这个华丽而杂糅的措辞方式，以求达到这样一种效果：让读者与我假装循着时间回溯一些虚构的人物，而同时我们又假装他们也许生活在遥远的未来。依靠几种动词形式，能完成所有这些表达。文字编辑对我恢宏的动词相当仁慈。有个评论家抱怨它佶屈聱牙，难以卒读。其他人则用打趣或尊崇的口气援引它。我至今对它爱不释手。它用最简洁的方式恰到好处地表达了我的意思。这就是动词——以及它所有的情态和时态——之为动词的迷人之处。
- ⑨ 指“神说，要有光，就有了光 (创 1:3)”这一句。但在新国际版圣经 (NIV) 和其他的多个版本中，这一句的英文中没有“to be”。英文如下：“God

said, 'Let there be light', and there was light.”。

- ⑩ 这里将 Being 翻译成海德格尔的概念“此在 (Dasein)”，以图更接近文意。“此在”是对自身的存在有所领会的存在者，以在世的展开状态中领会存在本身。简单地说，是正在生成、每时每刻都在超越自己的存在者。

我看到他迷失在记忆里，像一只
在自己的倒影中漂流的船

第七章

讲故事的人：视角和口吻

视角是表征故事讲述者是谁及讲述者与故事之关系的术语。

在故事中，这个讲述者被称作观点人物。当然还有一种可能，这个人就是作者本人。

口吻是评论家在讨论叙事文时经常使用的一个词。它是比喻性的，因为除非出声朗读，纸上的东西总是沉默不语。很多时候，口吻是“原真性”（Authenticity）的另一种讲法（用你自己的口吻去写，抓住一个人物真实的口吻，诸如此类）。而我则纯粹且务实地用它来指讲述故事的那些声音，叙事的口吻。在这本书里，在这里，我会把口吻和视角当作彼此交融、相互依赖的统一体来看待。

主要的视角

我尝试用下面的文字来定义和阐述五种主要的叙述视角。每种视角都有一个对应的例子：一个以相应视角讲述的段落。它们来自一个不存在的故事《谢弗里德公主》（*Princess Sefrid*）。每个例子的故事是相同的，同样的人，同样的场景。变化的只是视角。

关于“可靠的讲述者”的笔记

在自传和回忆录——或任何一种非虚构叙事中，“我”（不管作者用不用这个词）就是作者。在这些体裁中，我们一般会期待作者或叙事者是可靠的：希望他诚实地告诉我们他认为发生了什么——不去虚构，只是讲述。

诚实地描述事实困难重重，不少人望而却步，并以困难为由，为虚构事实的行为做辩护。有些非虚构作者要求获得跟小说家一样的虚构特权，故意更改事实，以便呈现一个“真相”（truth），而非仅仅呈现发生了什么。我所尊敬的那些回忆录和非虚构作者都明白，彻彻底底的真实是不可能的，他们会以特殊的角度与真实扭打，但从不以此为借口说谎。

即使有自传性质或者是忏悔自白，只要是小说，虚构就是天经地义的。在过去，第一人称也好，第三人称也罢，严肃小说（Serious Fiction）中的大多数叙事者都曾经是值得信赖的。而到了我们这个善变的时代，人们更青睐那些或有意或无意篡改事实的“不可靠的叙事者”。

他们的动机与那些不诚实的非虚构作者完全不同。不靠谱的虚构文体叙事者会掩盖和扭曲事实，会错误地描述或解释一个事件，而这时候，他又总能引导我们透过事实，看到他（也可能是我们自己）身上的某些东西。作者让我们去看、去猜测“真正”发生的是什么，借这个窗口，我们读者得以了解其他人如何看这个世界及他们（和我们）为何会那样看待它。

一个众所周知的“半可靠”的叙事者是赫克·芬。赫克是个实在人，但他错误地转述了很多他看到的東西。比如说，他从来没有搞明白，吉姆是世界上唯一一个爱他、尊重他的成年人，也从来没有真正明白，他自己也爱并尊重着吉姆。这些他搞不明白的感情给我们展示了一个关于世界的惊人事实，他和吉姆——以及我们——所生活的那个世界。

如果跟其他观点人物相比较，“谢弗里德公主”还是相当可靠的。

第一人称

在第一人称叙事里，观点人物是“我”。“我”讲述这个故事，而且完全参与其中。只有“我”的所知、所感、所见、所想，我的猜测、希望、记忆等等这些可以被讲述。读者只能通过我的眼睛和耳朵、从我口中的话了解其他人的品行，推断其他人的感受。

谢弗里德公主：第一人称叙事

走进这间满是陌生人的房间时，我感到陌生和孤独，恨不得马上转身跑开，但罗萨就在我身后，我不得不硬着头皮往前走。人们跟我搭讪，问罗萨我的名字。我脑中一团混乱，分不清谁是谁，听不懂他们说什么，只好随意敷衍。忽

然间，我在人群中瞥见一个女人，她直直地看着我，眼中满是善意，我想走近她。看上去，她是那种可以谈心的人。

有限第三人称

观点人物是“他”或“她”。“他”或“她”讲述这个故事，而且完全参与其中。只有观点人物的所知、所感、所见、所想，他（她）的猜测、希望、记忆，等等这些可以被讲述。读者只能通过观点人物的眼睛和耳朵、从观点人物所说的话了解其他人的品行，推断其他人的感受。这种限定于一人的视角可能会贯穿整本书，也可能会从一个观点人物切换到另一个。这种切换一般会以某种方式表现出来，而且通常不会发生在很短的篇幅里。

技术上讲，有限第三人称与第一人称并无二致。它们本质上的限制是相同的：除了叙事者看到、了解和讲出的那些，你不会看到、了解或者听到任何东西。这种限制集中了声音，传达了一种表面上的真诚。

似乎只要在电脑上换一下代词，改一下动词后缀，就能轻轻松松地把叙事从第一人称切换到有限第三人称。但它没那么简单。第一人称与有限第三人称有着不同的口吻。读者与那个口吻之间的关系是不同的，因为作者与它的关系本来就迥然有别。成为“我”不同于成为“他”或“她”。从长远来看，不管对作者还是读者，它所需的创造性能量是不同的。

顺道提一句，没有人会担保有限第三人称的叙事者是可靠的。

意识流（Stream of consciousness）*是有限第三人称的一种特殊的内向的形式。

谢弗里德公主：有限第三人称

走进这个满是陌生人的房间，谢弗里德感到孤立，觉得自己太显眼。她恨不得立马转过身去，跑回自己的房间，但罗萨就在她身后，她不得不往前走。人们跟她搭话。他们找罗萨问她叫什么。她心里一团乱麻，分不清面前摇来晃去的面孔，也听不懂人们跟她说些什么。她只好随意敷衍。蓦地，她瞥到一个女人热切而善良的目光，穿过层层人群望着她，那一瞬间，谢弗里德想穿过整个房间，去跟她攀谈。

介入作者（“全知作者”）

故事并不是由某一个人物讲述的。也许会有许多观点人物，叙事口吻可能会在故事中的任何时刻切换，或者出现只可能来自作者本人的观点、看法、分析或预言（比如勾勒一个跟任何人都不接触的人，或者描写一个没有人去过的景点或房间）。作者也许会告诉我们所有人的想法和感受，解释他们的行为，甚至站出来臧否人物。

这是讲故事的人常见的口吻，他对所有人物的位置、他们身上发生的一切都了如指掌，他了解人物的内心活动，知道什么发生了，什么即将发生。

所有的神话、传奇和民间传说，所有的儿童故事，1915 年之前几乎所有的小说和那之后的无数小说，用的都是这种口吻。

我不喜欢“全知作者”（Omniscient Author）这个平平常常的称呼，因为从中听得出轻蔑的口气。我更喜欢“介入作者”（Involved Author）。有时候我也用“作者叙事”这个中性的说法。

有限第三人称是现代小说主要的叙事口吻——某种程度上，这是对喜好和滥用介入作者的维多利亚时代的一种回应。

介入作者对视角的操纵最为公开和明显。叙事者对整个故事了然于胸，知道哪里重要，最值得讲，而且，他的声音深深地浸入每一个角色中，我们不能简单地将这斥之为老套过时而撂到一边。它不仅是最古老、应用最广泛的叙事语调，而且也是最多样、最灵活、最复杂的视角——在这一点上，也许对作者来说它难度最大。

谢弗里德公主：介入作者（“全知作者”）

这个图法（Tufarian）女孩犹犹豫豫地走进房间，夹着胳膊，支着肩膀；看上去满面惊慌，又带着点漠然，像一个被困住的动物。赫米安引她进来，在介绍她时，他恭维地称呼她“谢弗里德公主”或者“图法公主”。人们纷纷凑过来，想认识认识她，或者只为瞧她一眼。她忍受着他们，偶尔抬起头，回应他们空洞的问题，声音细得几乎听不见。即便在这拥挤喧嚷的人群中，她也营造了一个空间，一个让她独立自处的空间。没有人碰她。他们没有察觉到自己在下意识地拒绝她，而她意识到了。在孤寂中，她抬起头，触到一个并不好奇，但却开放、热情和怜悯的目光——那个眼神穿过茫茫的陌生人群，在跟她说：“我是你的朋友。”

客观作者（“窥探者”“摄影机眼”“客观叙述”）

没有观点人物。叙事者不是故事中的一个角色，只是一个中立的观察者（一只趴在墙上的智慧苍蝇），他所叙述的，只是从人物的言谈举止中所做的推断。作者从不进入人物的内心。人物和地点或许会被精确地描述，但价值和判断只能被间接地暗示出来。这种叙事口吻在 1900 年前后，在“极简主义”和“原创小说”中曾风靡一时，它很少公开操纵观点视角，但操纵又无处不在。

如果你在寻找跟自己心有灵犀的读者，这是个绝佳的练习。刚涉足写作时，我们会希望读者的反应同我们的反应一样——他会因为我们流泪而流泪。但这还不成熟，并没有同读者搭建起一种文学艺术上的联系。如果你能用冷静的口吻打动读者，才算是登堂入室了。

谢弗里德公主：客观作者（“窥探者”“摄影机眼”“客观叙述”）

图法的公主走进了房间，后面紧跟着赫姆的大块头。她步子拖得长长的，夹着胳膊，支着肩膀。头发厚厚的，紧紧地卷曲着。她站着一动不动，赫姆人介绍说，她是图法的谢弗里德公主。人们围上来，盯着她看，好奇地打听，她没有跟任何眼神接触。没有一个人试着碰触她。她简短地回答了每一个问题。餐桌旁一个老妇人跟她交换了短暂的一瞥。

“观察者—叙事者”，使用第一人称

叙事者是人物之一，但不是主要人物——他出现了，却不是事件中的重要角色。与第一人称叙事的不同在于，叙事者讲述的并不是关于自己的故事。这是叙事者目睹后讲给我们的故事。虚构和非虚构作品都使用这种口吻。

谢弗里德公主：第一人称的“观察者—叙事者”

她穿了一身图法服装，我已经很久没有见过这样厚重的红色长袍了；她的头发支棱着，像风暴中的云一样，缠绕着黝黑、窄小的脸颊。她被赫姆人奴隶主罗萨推搡着，看起来渺小、恐惧；她缩成一团，但仍维护着一小块属于自己的空

间。她是个囚徒，是个放逐者，但是，在她年轻的脸上，我看到了她的民族的骄傲和善良，我很想跟她聊聊。

“观察者—叙事者”，使用第三人称

这种视角只出现在虚构作品中。策略同上一种视角大同小异。观点人物是一个有限第三人称的叙事者，他见证了整个事件。

叙事的不可靠性复杂而微妙地带出了叙事人物，让我们知道“观察者—叙事者”并非故事的主角，于是读者可以大胆地假设，不管在第三人称还是第三人称下，这个观点人物都是同样可靠的，至少也同样是透明的。

谢弗里德公主：第三人称的“观察者—叙事者”

她穿着图法的服装，那件厚重的长袍安娜已经十五年没见过了。她被赫姆人奴隶主罗萨推搡着，看起来渺小、畏惧；她缩成一团，但仍维持着一块属于自己的空间。她是个囚徒，是个放逐者，但是，在她年轻的脸上，安娜看到了图法人身上的骄傲和善良，她很想同她聊聊。

扩展阅读

扎进故事集里，或者从书架上搬下一堆小说（时间跨度越大越好），辨别出其中的观点人物和叙事视角。留意是否有切换视角，如果有，切换得有多频繁。

关于视角切换的思考

我准备深入探讨每一个细节，因为我发现在工作坊习作中（已及经常在出版物里），最常见的问题就出现在对视角的处理上：视角转换的连续性和发生频率。

当作者开始跟读者解释简阿姨在思考什么、弗莱德叔叔为何吞下金属扣的时候，这个问题就摆在他面前了，即使他写的是非虚构作品。回忆录作者必须明确地指出，简阿姨的想法和弗莱德叔叔的动机并不是已知的事实，而是作者的猜测、观点或者个人理解。回忆录不能无所不知，无所不能。

在虚构作品里，视角的不连续是个非常常见的问题。必须有意识地、技巧娴熟地处理它，否则频繁的视角切换会让读者摸不着头脑，在互不相容的身份间来回碰壁，混淆情绪，歪曲整个故事。

在上述五种视角中做任何转换都是危险的。从第一人称到第三人称，或者从介入作者到“观察者—叙事者”，都意味着口吻的重大变化。这些转换会影响整个作品的语气和叙事结构。

在有限第三人称的范围内转换——从一个人物到另一个，需要同样的警觉和谨慎。在转换观点人物时，作者必须有转换的理由，对笔下的一切心知肚明，让文字尽在掌握中。

我想把最后的两个段落重新写一遍，但这有点唐突。我能请你把它们重新读一遍吗？

视角练习是为了让你暂时对视角聚焦有高度敏感的意识，从而在今后总能习惯性地意识到自己用的是什麼视角，何时转换以及如何转

换。

目前，有限第三人称在小说作者中应用最广泛，第一人称则更受回忆录作者青睐。但我却认为，所有人都应该尝试一下其他的可能。

小说作者习惯用他人的口吻写作，成为他人的自我。回忆录作者则不然。在事实性叙事（Factual Narrative）中使用有限第三人称，假装自己知道一个真实人物的想法和感觉，这是一种冒犯。而假装自己知道一个虚构人物的想法和感觉，就无可非议了。所以，在练习时，我建议回忆录作者们套用“无耻的”小说作家们的方式，创造一个故事，编造一千人物，享受这种感觉。

练习七：视角

营造一个场景，写一个 300~450 字的叙事片段。写什么都可以，但必须要有几个人，在做一些事。（几个指两个以上。三个以上更好。）不必非要写大事、重要的事，当然写了也无可厚非；但是必须有事件发生，即使它只是超市里购物车的纠纷、饭桌上家务分工引发的口角，或者一个小型的交通事故。

在这些视角练习中，请尽量少用或不用对话。当人物开口说话时，他们的声音会遮掩视角，盖过视角的口吻，而探索视角的口吻恰恰是练习的目的。

第一部分：两种口吻

第一种：用单一的视角讲一个小故事，叙事者是事件的参与者——一个老人、一个孩子、一只猫，只要你喜欢，谁都可以。使用有限第三人称。

第二种：用另一个事件参与者的视角重讲一遍这个故事。同样地，使用有限第三人称。

在我们进入下一部分练习之前，如果你觉得场景、情境或故事干涸了，就按同样的要求再发明一个新的出来。而如果在不同的口吻下，你最初的素材不断展露出新的面相和可能性，那就继续挖掘更多的可能。这将是完成这个练习最有效而且有益的方式。

第二部分：客观叙事者

用客观作者或“窥探者”的视角讲述同一个故事。

第三部分：观察者 - 叙事者

在最初的版本里，如果不存在一个站在一旁观察却没有参与事件的人，那现在就加入一个这样的人物。以这个人物的视角讲述同样的故事，使用第一或第三人称。

第四部分：介入作者

用介入作者的视角讲述同样的故事，或者讲述一个新的故事。

第四部分需要你展开，篇幅扩充至一到两页，1500 字左右。你会发现，故事需要一个背景，需要铺展前因后果。客观作者尽可能少地占据空间，而介入作者则需要相当可观的时间和空间来施展拳脚。

如果你最初的故事跟这个口吻格格不入，那就找一个你想讲述，而且能在感情和道德上让自己全情投入的故事。我并不是说它必须是真实发生的事（如果真是这样，你就会面临摆脱自传模式进入虚构的介入作者模式的麻烦），也不是要你

用故事去说教，我想说的是，这个故事里必须有什么东西与你相关。

不少作者为如何表现人物未曾言明的想法而困扰。如果你放手不管，编辑很可能会把人物的想法排成斜体字。

直接呈现想法的处理方法与处理对话别无二致：

“天哪，”简阿姨想，“他在吃金属扣！”

不过，在表现人物的想法时，没有必要用引号，而斜体字和任何印刷设计都有过分强调之嫌。能清楚表明这是某个人头脑中的活动，就足够了。其方法多种多样。

听到吉姆的吼声，简阿姨明白，弗莱德终究还是吞下了金属扣。

我知道他会再次吞下那颗金属扣的，简在分拣纽扣时对自己说。

噢，简暗想，我真盼着这个老混球冲过来把那颗金属扣吞下去！

在评价这些练习及在后续的思考与讨论当中，某些口吻和视角也许会大放异彩，脱颖而出，对它们进行研究和探讨将会非常有趣。

过些时候，也许你会想重做其中的某些练习，把这些指导用在不同的故事上，或者把练习重新组合。视角和叙事口吻的选择会让故事的色调、效果甚至意义变得截然不同。作者经常发现，如果没有找到

正确的叙事者，他们想讲的故事会踟躅不前，没法顺利推进——不管让他纠结的是第一还是第三人称，是介入作者还是有限第三人称叙事，是参与者叙事还是旁观者叙事，是单人叙事还是多人叙事。接下来的可选练习大概可以帮助大家了解选择的多样性和正确甄选的必要性。

针对练习七的可选附加练习

讲一个不同的故事，两个版本都使用第一人称，而非有限第三人称。

用两种方式描述同一场事故：首先用客观模式，新闻报道的口吻，然后换成一个被卷入事故者的视角。

如果你对哪个模式或者口吻不是特别中意，也许你恰恰需要再尝试一次，就当是为找出不中意的地方好了。（相信只要尝一次，你就会爱上你的木薯的，亲爱的。）

全知视角已是明日黄花，如今，面对一个无所不知的叙事者，有些读者也会感到难以适应，因此，我觉得有必要举几个介入作者视角叙事的例子。

下面的例子里，有两篇是维多利亚时代的作品，它们拥有不知羞耻的介入作者所独具的超常活力。这段文字选自《汤姆叔叔的小屋》，描述的是奴隶伊丽莎（Eliza）听说自己的孩子即将被贩卖，于是她夺门而逃。

例 11

选自哈丽叶特·比切·斯托的《汤姆叔叔的小屋》

结霜的地面在脚下吱吱作响，这些声音让她发抖；每一片晃动的叶子和震颤的树影，都让她的心提到嗓子眼，让她加快步伐。她自己都不知道这是哪里来的力量；怀里的孩子仿佛羽毛般轻若无物，每一次惊吓似乎都增强了她身上超自然的力量，她颤抖着苍白的嘴唇，喃喃地向上苍祈祷：“主啊，救命！主啊，救救我！”

母亲啊，如果这是你的哈里，或你的威利，明天早上他就要被凶残的奴隶贩子抢走——如果你已经看见了那个人，听到契约已经签字递交了，而你只有午夜至凌晨这段时间可以逃跑——那么，你会走得有多快呢？在这短短几个小时里，怀中抱着你的小宝贝——沉睡的小脑袋趴在你的肩头——那柔软的小胳膊安心地抱着你的脖子——这时候，你能跑多少英里呢？

这个场景的力量当然是渐次累积的，但即使在这个片段里，我也能看到作者突然转身面向读者，边走边瞠目结舌地问——“你会走得多快呢？”

例 12 是狄更斯《荒凉山庄》前三章每章开头的几页。前两章是介入作者的口吻，现在时；第三章则是第一人称，过去时，叙事者是小说中的人物艾瑟·萨默森^①。这些章节采用的视角转换方式非同寻常，我以后会细细探讨。

例 12

选自查尔斯·狄更斯的《荒凉山庄》

第一章 大法官法庭

伦敦。米迦勒节开庭期刚刚过去，大法官坐在林肯法学协会大厅里。桀骜不驯的十一月天气。道路泥泞不堪，仿佛洪水刚刚从地上退去，如果这时撞见一只四十多英尺长的巨齿龙，像巨大的蜥蜴般晃晃悠悠地爬上荷尔蓬山，那也不足为奇。天上下着又轻又黑的毛毛雨，煤烟从烟囱帽底徐徐飘来，夹杂着鹅毛雪片大小的煤灰，人们或许会以为，这是在为太阳的死致哀。狗，跟泥潭成了一个颜色。马也好不到哪里去；眼罩都溅上了泥浆。行人用伞推推搡搡，都被天气坏了脾气，走到路口，站也站不稳，从天刚破晓（如果今天有过“破晓”的话）到现在，成千上万人在这里滑倒、跌跤，给一层层泥浆添上新的淤积物，泥浆牢牢地粘在人行道上，越积越多。

到处是雾。雾溯河而上，穿过绿色的小岛和草地；雾沿河而下，卷过成排的货船，碾过水边这座巨大（和肮脏）的城市污染物。

雾笼罩着埃塞克斯的沼泽；笼罩着肯特的高地。雾爬进煤船的厨房；雾静卧在院子里，徘徊在大船的绳索上；雾低垂在驳船和小艇的舷上。雾飘到格林尼治收容所那些靠养老金过活、煨在火炉边呼呼喘气的老人的眼睛和喉咙里；雾钻进关闭的隔间，混进生闷气的船长午后抽的那袋烟的烟管和烟斗里；雾残忍地折磨着甲板上瑟瑟发抖的小学徒的手指和脚趾。那些在桥上路过的人，偶尔凭着栏杆，向茫茫的雾天窥视，四周迷雾腾腾，恍如乘着气球，飘浮在朦胧的阴云里。

大街上，煤气灯的光晕若隐若现，很像庄稼人和农家孩子在清早看到的那个矇眬的太阳。大多数店铺提前两个钟头

就开了灯——仿佛煤气灯也知道这一点，它看起来憔悴又不情不愿。

下午的天气阴冷得不能再阴冷，大雾浓稠得不能再浓稠，道路也泥泞得不能再泥泞，在一个古老的铅灰色遮断物附近，是铅灰色的古老协会的气派装饰——圣堂石门。而紧挨着圣堂石门，在林肯法学协会大厅里，浓雾的最深处，大法官坐在他的大法官庭里。

第二章 上流社会

德洛克夫人准备去巴黎待几周，在去巴黎之前，她回镇上的房子住了几天；那之后，就没有她的确切行踪了。时髦消息的百事通这么说，是为了安抚那些巴黎人，他知道所有时髦的消息。如果不是这样，他就愧对“时髦”这个称呼了。在跟熟人聊天的时候，德洛克夫人说她去过她林肯郡的“宅邸”。那里洪水泛滥。园子里一座桥的桥洞被冲垮，而且被冲走了。附近地势比较低的地方，成了宽约半英里的死水河，萧萧的树木成了河中的小岛，水面被雨水整日击打得千疮百孔。德洛克夫人的“宅邸”十分凄凉。多少个昼夜，阴雨连绵，树木看上去已经湿透了，树枝在樵夫的斧头下掉落时，甚至没有什么咔嚓声或爆裂声。湿漉漉的野鹿踏足过的地方，留下了一个个泥潭。

潮湿的空气里，来福枪的子弹没有了尖锐的啸声，枪口的硝烟像一小朵缓缓移动的云，飘向青青的山岗，岗上灌木丛生，成了瓢泼大雨远处静谧的背景。从德洛克夫人的窗口望出去，一片铅灰色，像是晕开的印度墨水。台阶上的花瓶整日接着雨水，大滴大滴的雨落下来，嘀咚、嘀咚、嘀咚，落在宽阔的石板路上，彻夜不停，很早以前，这条路就叫作“鬼路”了。礼拜天，园子里的小教堂散发着一股发霉的气

味，橡木讲坛沁出了冷汗；四处都弥漫着古老的德洛克家族坟墓中的气息。德洛克夫人无儿无女，临近傍晚，她从卧室的窗口往守门人的小屋眺望，看到窗户的格子间漏出灯光，炊烟从烟囱里袅袅升起，一个小孩跑进雨里，迎向一个正走进大门的男人，这人裹得严严实实的，闪着亮光，小孩后面紧追着个女人，这一切，让德洛克夫人大为光火。德洛克夫人说，她已经“无聊得要死”了。

于是，德洛克夫人离开林肯郡的宅邸，把它丢给肆虐的雨，丢给乌鸦、兔子、鹿、鹧鸪和野鸡。当管家穿过古旧的房间，关上百叶窗的时候，德洛克家族先人的画像似乎在潮湿的墙面上消失了，只留下消沉的微弱气息。至于这些画像何时能够再次出现，那些百事通们就不好说了——他们这些魔鬼，对过去和现在无所不知，却看不到未来。

雷斯特·德洛克先生只是个准男爵，但没有哪个准男爵能比得上他。他的家族像这里的山丘一样古老，而且拥有更加久远和崇高的名望。他有一个总的看法，世界上可以没有山丘，但不能没有德洛克家族。总的来说，他承认“大自然”是个不错的东西（不过如果没有被栅栏围起来的话，还是有点浅俗），但前提是得有他这个名门望族的帮衬。他是一个严于律己的绅士，鄙弃一切渺小和卑鄙龌龊的事，他宁愿接受你最细微的暗示，如你所愿地去死，也不愿落下把柄，留下任何被人指摘的机会。他是个高贵又固执、诚实又意气风发的，成见极深、完全不可理喻的人。

第三章 人生历程

准备提笔写下自己的时候，我着实感到犯难。因为我知道，自己并不聪明。我一向有这点自知之明。记得还是个小女孩的时候，在和我的洋娃娃独处时，我对她说：“好了，

多莉，你知道的，我不聪明，所以一定对我耐心一点，乖乖的哦。”每当我一边忙着手里的针线活，一边告诉她我的每一个秘密，她就在大扶手椅子上坐得直直的，扬着脸蛋，张着玫瑰色的嘴唇，盯着我——现在想来，也许没有完全盯着我，只是漫无目的地看着吧。

亲爱的洋娃娃！我生性胆小，轻易不敢张口，也从不向别人敞开心扉。想到这对那时的我来说是多大的安慰，我简直要哭了。每当我放学回家，就赶快跑上楼，回到自己的房间，说：“啊，亲爱的洋娃娃，我知道你在等我！”然后坐在地上，靠着她的大椅子的扶手，告诉她所有我们分开以后发生的事。我有一套观察的方法——不是说我目光敏锐，绝不是！——我会静静地观察眼前的一切，希望自己能更深入地了解这些东西。无论怎么说，我都不是个聪明的人。不过当我深深地爱上一个人的时候，头脑似乎就活跃起来了。

然而就连这一点，我大概也言过其实了。

打从能记事的时候起，我就由教母抚养——就像童话故事里的什么公主那样，只是我没有那么漂亮。那时我只认识她一个人。她是个非常非常好的人！在礼拜日，她会去三次教堂，星期三和星期五，她会去早祷，只要有讲座，她就去听；一次不落。她端庄大方；笑起来的时候，（我那时候想）一定会像天使一样——不过她从来没有笑过。她向来严肃地板着脸。我想，她一定是个非常高尚的人，所以看不惯别人的过错，一辈子皱着眉头。就算说有小孩和成年人的差别，我仍感到自己跟她是如此的不同，我感到自己是如此的浅薄、卑微，跟她如此遥远，我从来不能无拘无束地跟她相处——不，我甚至不能如我所愿地爱她。想到她是多么善良，而我又有多么配不上她，我曾经热切地期望自己有一颗

更善良的心；我经常跟我可爱的老洋娃娃这么讲；然而，我从未对她付出我应当付出的感情，如果我是一个更好的女孩，我一定会爱她的。

例 13，《指环王》的一个片段，惊鸿一瞥地展现了介入作者所能达到的宽广视野，这段文字中潜入了一只路过的狐狸的视角。这只狐狸“对一切一无所知”，我们也对这只狐狸的一切一无所知；然而，他在彼时彼刻警觉而活跃地出现在那儿，为我们见证了一场伟大冒险的晦暗的开始。

例 13

选自 J. R. R. 托尔金的《指环王》

“我困得要命，”他说，“眼瞅着就要倒在路上了。你打算睡在自己腿上吗？都快半夜了。”

“我还以为你喜欢走夜路呢，”弗罗多说，“不过我们倒不用着急。梅利跟我们约的是后天，还有两天时间。我们在前面找个地方停一会儿。”

“现在吹的是西风，”山姆说。“翻过这个山头，在山的那边，我们能找到足够隐蔽和舒适的地方，长官。如果我没记错，我们马上能看到一片干枯的冷杉木。”山姆对霍比特人方圆二十英里的一切了如指掌，但这也是他地理知识的极限了。

刚翻过山头，他们就进入了一小片冷杉林。离开道路，他们走进散发着浓浓树脂味的漆黑的林子里，找了些枯枝和松塔来生火。很快，他们在一棵高大的冷杉脚下噼噼啪啪燃

起火来，不一会儿，他们开始打盹了。他们围着火堆，枕在树根上，把自己裹进斗篷和毯子里，很快沉沉睡去。没有人值更；连弗罗多也不觉得会有危险，因为他们仍然在夏尔（Shire）的腹地。火苗熄灭以后，几只动物跑过来，看着他们。一只狐狸正穿过这片树林，路过这里，停了几分钟，嗅了嗅。

“霍比特人！”他想，“好嘛，这可开了眼了！在这片地方，我什么稀奇古怪的事不知道，可一个霍比特人露宿在树底下还是头一回听说。还是仁人！这背后肯定有什么意想不到的事。”他说得一点也没错，但他再也没发现什么，仍旧对一切一无所知。

如果你回到例 8，在《到灯塔去》的第二部分“岁月流逝”里，你会看到介入作者在作者本人的观点和人物的视角之间进进出出，来去自如，转换迅捷而流畅，使观点相互融入对方，汇成一种声音，它是“这个美丽的世界的声音”，也是书本身的声音，故事在讲述它自身。这种迅捷而不着痕迹的切换相当少见，而且需要坚实的信念和技巧。我们稍后会详细地探讨。

扩展阅读

介入作者或“全知”作者：在建议任何一个人阅读托尔斯泰的《战争与和平》之前，我都会有点犹豫，因为读这本书是个大工程；但它确实是本美妙的书。从技术的角度上讲，它在作者观点和人物视角之间难以察觉的切换，已经臻至炉火纯青的地步，托尔斯泰用极其简明的方式道出一个男人、一个女人，甚至一条猎狗内心的声音，接着潜回作者的口吻……读完整本书，你感觉自己在许多不同的生命中生活过——也许这就是小说能带来的最好的礼物吧。

客观作者或“窥探者”：任何称自己为“极简主义者”的作家，比如雷蒙德·卡佛，他们笔下的故事都是这项技巧的优秀案例。

“观察者”^②常常使用这种策略。詹姆斯用有限第三人称做他的“观察者”^③和《迷途的女人》^④中体现得尤其明显，在这儿，探究一个女性作家喜欢戴着男性的面具讲话的缘由，会别有一番兴味。

不可靠叙事者：亨利·詹姆斯的《螺丝在拧紧》^⑤是个经典的例子。我们最好不要相信家庭女教师跟我们说的任何事情，而且必须透过她的话，找到话语背后的东西。她是在欺骗我们呢，还是在欺骗自己？

类型小说中的视角非常有意思。人们大概会认为，大多数科幻小说都没有进入人物的内心，但这种说法太想当然了。如果阅读它们，你会发现，一些朴素的系列小说在处理视角切换时相当老练细致，比如那些以《星际迷航》^⑥中的人物展开的小说。

推理小说大多采用“全知视角”，但叙事者的认识局限和线索的积累经常是推理小说的一个核心策略，而许多精致的作品，像东尼·席勒曼^⑦的西南部推理系列、唐娜·莱昂^⑧的威尼斯推理系列、莎拉·派瑞斯基^⑨的芝加哥推理系列，都是以侦探的视角讲述的。

一般来说，罗曼史是透过女主人公的视角，在有限第三人称下讲述的，但是，第一人称、“观察者—叙事者”和介入作者叙事也同样适合这个类型。

欧文·威斯特^⑩的《弗吉尼亚州的人》是西部小说的奠基之作，在大多数篇幅里，它是用第一人称以一个不通世故的东部人作为“观察者^⑪”的《农妇的信》，它通过痛苦的第三人称的口吻来叙述，仿佛讲的不是作者本人，而是别人的故事。

切换视角、调用各种各样的叙事者，是许多现代小说必要的结构策略。玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）颇精于此道，建议大家读一读她的《强盗新娘》（*The Robber Bride*）和其他短篇故事，或者《别名格蕾丝》（^⑫的《制造历史》是在众多叙事者的不同声音中讲述的，这些声音之间的冲突和张力是整本书的智慧和力量的核心。在我的短篇集《海路：克莱特萨德编年史》^⑬里的小说《赫尼斯》（*Hernes*）中，四个女人讲述了一个小镇之家在整个二十世纪里发生的事，她们的声音在几代人之间来来回回地穿插传递。然而，要在这种“众生合唱”叙事方式中找出一部最杰出的作品，我想到的只能是弗吉尼亚·伍尔芙的《海浪》。

① 艾瑟·萨默森（Esther Summerson），小说《荒凉山庄》的主人公。她原是一名孤儿，后来受约翰·詹狄士先生监护。她的身世之谜是小说中的主要线索之一。

② 薇拉·凯瑟（Willa Cather, 1873—1947），美国小说家、诗人。

- ③ 《我的安东妮亚》（*My Antonia*），薇拉·凯瑟著，发表于 1918 年，描写波西米亚移民与大自然搏斗的艰苦生活，以及他们处理新旧文化冲突中人与人之间的关系的情形。
- ④ 《迷途的女人》（*A Lost Lady*），薇拉·凯瑟著，发表于 1923 年，讲述一个开发西部的实业家的妻子被投机商引诱而走向堕落的故事。
- ⑤ 《螺丝在拧紧》（*The Turn of the Screw*），亨利·詹姆斯的中篇小说，发表于 1898 年。是一部心理恐怖小说，讲述了一段深埋多年的恐怖故事。
- ⑥ 《星际迷航》（*Star Trek*）是美国最有影响的太空探索科幻作家罗伯特·A. 海因莱因的代表作品之一。讲述了一群大学生、高中生被送往其他星球进行移民生存考试的奇幻经历。
- ⑦ 东尼·席勒曼（Tony Hillerman, 1925—2008），独创了印第安警探系列，包括十八部以吉姆·契和乔·利普霍恩为主人公的侦探小说。被誉为“印第安世界的推理大师”。
- ⑧ 唐娜·莱昂（Donna Leon, 1942—），美国作家，曾在威尼斯生活三十余年，现居瑞士。主要作品为以威尼斯为背景的犯罪小说。
- ⑨ 莎拉·派瑞斯基（Sara Paretsky, 1947—），美国推理小说作家。
- ⑩ 欧文·威斯特（Owen Wister, 1860—1938），美国“西部小说之父”。其最著名的作品为 1902 年出版的《弗吉尼亚州的人》（*The Virginian*）。
- ⑪ 埃莉诺·普鲁特·斯图尔特（Elinore Pruitt Stewart, 1876—1933）是一个怀俄明州的自耕农，1909—1914 年间，她向科罗拉多州的前雇主写了一系列信件，描述自己的生活。这些信件后来被集结为《农妇的信》（*Letters of a Woman Homesteader*）出版，她信中的文字给读者呈现了一个胆大、能干、机智的活泼聪颖的女人。
- ⑫ 卡罗琳·西（Carolyn See, 1934—2016），美国作家。下文提到的《制造历史》（*Making History*）出版于 1991 年。
- ⑬ 《海路：克莱特萨德编年史》（*Searoad: Chronicle of Klatsand*），厄休拉·勒古恩的小说集，发表于 1991 年。描绘了俄勒冈州克莱特萨德人的梦想与悲伤。

他们毫不费力地从过去航行到
现在，但如今他们无法返航。

第八章

不同的人称与口吻：切换视角

当然，你完全可以改变视角，这是一个作家的天赋之权。这里我要说的是，你必须清楚自己正在做这件事，有些作家不清楚这一点。而且你必须清楚如何去做，这样，在改变视角的时候，你才能让读者能轻松地跟上你的脚步。

在一篇短小的习作里完成第一和第三人称之间的切换非常困难。即便在小说里，像例 12 这样的切换也是不寻常的，很多时候甚至是不明智的。《荒凉山庄》是一部有气势的小说，它那非同寻常的气势某种程度上来自技艺高超的视角切换和不同声音的冲撞。不过从狄更斯到艾瑟的转变总是磕磕绊绊。二十出头的女孩子甫一开口就变成中年小说作者的口吻，让人难以置信（差可告慰的是，艾瑟到处是乏味至极的自我贬抑，而狄更斯没有）。狄更斯清楚自己的叙事策略中暗含的危险：作者的叙述永远不能同观察者的叙述重叠，作者不能进入艾瑟的思想，甚至不能提及她。两个叙事者保持分离。情节把他们带到一起，但他们从不接触。这是个古怪的策略。

所以，我有个总体的感觉，如果你试图做第一人称到第三人称的切换，一定要有足够的理由，而且要小心谨慎。不要卸下你的齿轮。

不要奢望在短短一篇习作中完成从客观作者到介入作者的切换。我不明白你为什么想要这么做。

还有一点：介入作者可以随意地从一个观点人物跳到另一个；但如果跳得过于频繁，除非能对笔下的文字驾驭自如，否则，在不同的想法之间跳来跳去，读者会感到厌烦，还会晕头转向，不知道自己身在何处。

如果突然被丢进一个不同的视角，感到心烦意乱是常有的反应。谨慎细心的介入作者可以避免这一点（托尔金的狐狸做到了）。但是在有限第三人称下面，作者就无能为力了。如果你正在写一篇以戴拉的视角讲述的故事，你可以说“戴拉抬起头，用爱慕的眼神望着罗尼”，但你不能说“戴拉抬起她无比美丽而羞怯的眼睛，满含爱意地望着罗尼”。退一万步说，即使戴拉知道自己的双眼美丽而羞怯，在抬头看的时候，她也看不见自己。看得见她的是罗尼。你把视角从她切换到罗尼了。（如果事实上，戴拉正在盘算自己的眼神对罗尼的作用，你必须这么讲：“她抬起双眼，清楚它们的美丽和羞怯会打动他。”）像这样只言片语间的视角切换并不鲜见，但却总让人不舒服。

作者叙事和有限第三人称有不少交集，因为介入作者常常自然而然地使用第三人称叙事，有时候他们也会把视角限定在一个人身上。当作者的声音隐而不现的时候，很难准确地辨别出一段文字的叙事模式。

因此：只要清楚自己的动机和方法，只要小心谨慎地过渡，不在一两句话里跳来跳去，你可以在任何时候从一个观点人物切换到另外一个。

练习八：改变口吻

第一部分：在有限第三人称下做快速切换：一篇叙事短文，500~1000 字。你可以从练习七的习作中选取一个，也可以创造一个新的场景：几个人被牵涉进同一个活动或事件中。

在有限第三人称下，使用几个不同的观点人物（叙事者）来讲述这个故事，在叙事推进过程中改变叙事者。

用换行符标记每一次改变，把叙事者的名字写在括号里，放在每一段的开头。如果有其他的区分方法，也可以采用。

我不止一次说过，频繁地做视角切换而不做任何标识是危险的。你正在做的是一件危险的事。

第二部分：薄冰

用 500~1500 字的篇幅，讲一个同样的故事，或者讲一个类似的新故事，有意把视角切换几次，同时不做任何明显的标识，让读者得不到任何提示。

当然，仅仅把上一个练习中的切换标识删掉，这个练习就完成了，你可以这么做，但这样的话，你就学不到任何东西了。“薄冰”需要全然不同的叙事技巧，甚至需要一种全然不同的叙事。在我看来，它拒绝“介入作者”，即使表面上你使用的仍然是有限第三人称的视角。这片冰纤薄而脆弱，冰下则是百丈深渊。

例 14 是一个这种视角切换的范例，摘自《到灯塔去》。

例 14

选自弗吉尼亚·伍尔芙的《到灯塔去》

是什么让她说出“我们在上帝的手中”这句话来的呢？她想。伪善滑入环绕她的真实中间，惊醒她，骚扰她。她低头继续织毛衣。上帝是怎么创造这个世界的？她自问。在内心深处，她总能抓住事实：没有任何理性、秩序、正义，只有忍受、死亡、贫困。对这个世界来说，没有卑鄙到难以下手的背叛；她明白这一点。没有长久的幸福；她明白这一点。她坚定而沉着地织着，轻轻噤着嘴，在丈夫路过的时候，她脸上的线条不自觉地变得僵硬，尽管他想到了休谟的轶事，正咯咯窃笑，那个严重发福的哲学家，被困在了一个泥坑里。然而在路过她时，他分明留意到她那美丽深处的冷峻。他感到一阵悲哀，她的疏远让他痛苦，在走过她身边时，他觉得自己保护不了她，他走到树篱笆前，感到很难过。他什么也帮不了她。他应该守在她身边，看着她。没错，但地狱般的真相是，他让事情变得更糟。他敏感——他易怒。在灯塔这个事情上，他发了脾气。他望向树篱笆深处，望着它的盘根错节，盯着它的黑暗。

一直以来，拉姆齐夫人觉得，人总是会抓住一些古怪的芝麻绿豆的小东西，倾听它们，观察它们，而不愿把自己从孤独中摆脱出来。她侧耳倾听，但周围一片沉寂；板球打完了；孩子们都去洗澡了，只剩下大海的声音。她放下编织针；把没织完的红棕色长袜拎起来看了看。她又瞥到了那道光。她用带有讽刺的眼神质询它。因为人一旦醒来，各种关系就变了，她望着那束光，它无情、冷酷，与她如此相像，又如此不同，使她俯首听命（她夜里醒来，发现它俯身越过自己的床铺，投到地板上），尽管有这些想法，她仍着迷地、神魂颠倒地看着它，就好像它那银色的手指拨开了她头脑中某个封印已久的容器，汹涌而来的兴奋淹没了她，她曾

经体验过幸福，精致的幸福，强烈的幸福，随着日光的消逝，蓝色在大海中隐去，灯塔给凌厉的海浪点上银光，银色卷进纯柠檬色的浪里，卷曲，隆起，碎落在海岸上，她的眼中迸出狂喜，纯粹的喜悦像海浪冲刷过她的内心，她感到，足够了！足够了！

他转过身，看到了她。啊！她真美，现在比任何时候都美。但他不能跟她说话。他不该打扰她。他很想现在就告诉她，詹姆斯离开了，她终于又独自一人了。但是他下定决心，不；他不会去打扰她。她的美，她的哀愁让她超然疏远，他会顺其自然，会走过她身边，不说一句话，尽管让他伤心的是，她眼神那样渺远，让他触不到她，帮不了她。如果不是这时候她主动把她知道他不会开口向她要的东西递给了他，他会再次一言不发地从她身边走过的，但她叫了他一声，从画框上取下绿披巾，向他走过去。因为她知道，他渴望保护她。

留意伍尔芙是怎样轻而易举却又清晰明了地完成视角转换的。从“是什么让她说出”到第二个“她明白这一点”为止，我们是站在拉姆齐夫人的视角；然后我们溜了出来，标志是我们能看到拉姆齐夫人了，我们来到正路过她身旁、想到困在泥潭的哲学家而咯咯窃笑的拉姆齐先生这边，顺着他的目光，看到拉姆齐夫人轻轻噘着嘴，冷峻的脸庞“不自觉地变得僵硬”；他感到难过，觉得自己保护不了她。接着是一个换行符，标志着我们又回到了拉姆齐夫人的视角。接下来的转换在哪儿，都有什么样的标志？

关于模仿的提示

对抄袭的恐惧和对个人原创性价值的尊崇让不少作者对模仿这种学习方式敬而远之。在诗歌课程中，学生可能会被要求注明“借鉴某人的风格”，或者被允许模仿某首诗歌的诗节或韵律，然而，散文写作的老师似乎回避任何模仿。不过我认为，清醒、审慎地对心仪的作品进行模仿不失为一种不错的训练、一种叙事文作者寻找自己的声音的手段。如果你想模仿这本书中的哪一个例子或者别的什么，去做吧。头脑清醒是重中之重。在模仿时，有必要牢记，无论写出的作品有多成功，它都只是一个练习，不是终点，而是塑造你独立的声音和写作技巧的手段。

在评价这些练习时，你们也许会谈到这些切换的效果如何，经由它们故事获得了什么，流失了什么，如果只从单一的视角讲述这个故事，这个故事会变得如何不同。

过一段时间，在阅读小说的时候，你大概会留意作品的视角是什么，观点人物是谁，视角在何时做切换，诸如此类的细节。注意到不同作者的不同手法是一件颇有兴味的事，通过观察伍尔芙和阿特伍德这些叙事大师的作品，你会获益良多。

A: 把上桅帆降低点!

B: 找到它们时我会的!

第九章

暗示：在叙事中传递信息

这一章讨论故事叙述的各色样貌，它们看起来并不像通常意义上对事件的讲述。

有的人把故事理解为勾画情节，有的人把故事缩减为记录行动。在文学和写作的课程里，关于情节的讨论已经足够多了，行动的价值也已经被充分肯定，因此在这儿，我想加入一个对立的平衡观点。

如果一个故事除却行为和情节就变得空无一物，那它本身就是贫乏无味的；实际上，一些伟大的故事把两者都抛弃了。依我看，情节仅仅是依靠因果链，通过紧密地连接事件来讲述故事的一种方式。情节确实是个了不起的装置。然而它并不高于故事，甚至不是故事的必要元素。至于行为，没错，故事需要运动，需要有事情发生；但是行为也可以像一封发出却未曾到达的信，未曾言明的想法，悄悄翻过的夏日一页。实际上，永不停息的激烈行为通常是故事叙述停止的标志。

在 E. M. 福斯特的《小说面面观》里，有一个著名的表述：“国王去世了，然后王后也去世了”——这是故事；“国王去世了，然后

王后因为悲伤，也去世了”——这是情节。我喜欢这个表述，尽管这些年来，我也时常同它互辩。

我的观点是，这二者都是故事的雏形，前者松散，后者有模糊的结构。不过二者都没有构建出情节。“国王的兄弟谋杀了国王，迎娶了王后，王子心烦意乱”——现在就有情节了；事实上，也许你能意识到这是哪个故事。

情节的种类是有限的（有人说七种，有人说十二种，也有人说三十种），故事的种类则无际无涯。世界上的每个人都有自己的故事；每个人同其他人的相遇都会开启一个故事。有人问威利·尼尔森^①，他的歌曲从何而来，他说：“空气里到处是旋律，你只需要伸手够到它。”世界上到处是故事，你只需要伸手够到它。

我说这些，是在尝试给一些作者松绑，在被允许落笔写故事之前，他们觉得必须制订一个精细的计划，构建出缜密的情节。当然，如果出于个人喜好，这么做无可厚非。然而如果不是这样，如果你不是一个规划师或情节建构者，不用担心。世界上到处是故事……你所需的也许仅仅是一两个人物、一段对话、一种情境，抑或一个地点，接着你就会在那儿找到你的故事。你思考它，动笔之前，至少你已经勾画出了一部分轮廓，于是，你知道自己大体正走向何方，而其余的一切都会在讲述过程中自动完成。我喜欢自己掌舵的画面，但实际上，故事之船是有魔力的。它清楚自己的航线。舵手的工作只是协助它找到自己的路。

在这一章里，我们同样要谈谈在叙事中提供信息的方法。

这是每一个科幻小说和幻想文学作者都应谙熟于心的技巧，因为他们经常有大量的信息需要传达，如果他们不讲，读者将无从获知这些信息。假设我的故事设定在 2005 年的芝加哥，我能想象，读者对这个时间和地点已经有了整体的概念，知道大体情形是什么样子，就

能在最少的暗示下填充故事画面。然而，如果我把故事放在了 3205 年天龙星座（Draconis）4-Beta 星球，读者脑中将会一片空白。故事中的世界必须被创造和解释。这是科幻和幻想小说尤其有趣和迷人的地方之一：作者与读者一起合作创造世界。但这也是个着实棘手的工作。

如果信息像发表演说一样奔涌而下，仅仅靠一些愚蠢的手段做点无用的遮掩，就会是这样——“哦，船长，跟我讲讲反物质掩体是如何工作的吧！”船长欣然接受，然后滔滔不绝——科幻小说作家把这称为“解释性肿块”（Expository Lump）。技艺高超的作者（不管是何种小说类型）不会允许任何解释变成肿块。他们分解信息，精细地研磨，把它们做成严丝合缝的砖块，用它搭建起故事大厦。

几乎所有的叙事文都有或多或少的解释和说明。同在科幻小说中一样，笨拙的解释在回忆录中也会造成不小的问题。把信息融入故事中是一个值得学习的技巧。像往常一样，意识到问题的存在其实就已经向问题的解决迈出了一步。

所以，在这个章节，我们处理的是看上去没有在讲故事的故事。我们尝试隐而不显地阐述。

第一个练习简单而且直白。

练习九：有侧重地讲述

第一部分：A&B

这个练习的目标，是写一个故事，仅仅通过对话来展现两个人物。

写一到两页只包含对话的文字——字数要求反而会造成误导，因为对话会在纸上留下大量的空白。

把它写得像剧本一样，A 和 B 分别是两个人物的名字。没有舞台指导。没有关于人物的说明。除了 A 和 B 说的话，什么都没有。读者只能从两人的谈话中得知他们是谁，他们在哪，或者他们要去什么地方。

如果你需要一个关于主题的建议，我建议把两个人放在某种危机的情境下：车没油了；太空船马上要相撞了；医生突然意识到心脏病手术台上的这个老人是自己的父亲……

注：“A&B”并不是关于写短故事的练习。它是针对故事叙述中的一个元素的练习。事实上，也许你会得到一个相当满意的短剧或行为片段，但其中的手法并不是叙事文的常用手法。

评价：这是一个很适合在课堂上做的练习。如果你在一个写作小组中，你会发现人们边动笔边喃喃自语。

如果文本足够清晰，能够让另外一个人阅读，那么在轮到你大声朗读的时候，可以这样做：作者自己扮演 A，找一个人（在默读过一遍之后）扮演 B，会别有一番趣味。如果你足够勇敢，就把你的习作交给小组里的两个人，让他们大声朗读。如果他们是优秀的朗读者，你会从他们的阅读中听到他们在哪儿卡壳、在哪儿读错了重音、它听起来是顺畅自然，还是矫揉造作，从而找到不少修改自己作品的切入点。

如果你是独自做练习，大声朗读它。不要细声细语。大声读出来。

在进行讨论和思考的时候，你也许想衡量一下，就作品本身而言，它能达到何种效果（毕竟这是个微型戏剧）。你大概也会考虑这些问题：这个故事清晰吗？人们是否从中得到了关于人物和情境的足够信息——我们需要更多的信息吗？抑或我们需要更少的信息？对这

两个人我们了解了多少（比如说，我们知道他们的性别吗）？我们觉得他们是什么样的人？如果没有“A”和“B”这两个标识，我们能辨别出谁是谁吗？如果不能，有没有办法制造更多的差异？人们平时是这样讲话的吗？

“A&B”是个历久弥新的练习，就像关于“简洁”的练习一样。如果没有更好的选择，你可以让 A 和 B 一直待在一辆内华达中部的车里，看他们会说什么。但是要记住，除非你是剧作家，否则的话，这并不是你的目的，它只是你目的中的一个元素。在戏剧里，演员会把语言具象化，重新创造戏剧语言。而在小说中，也许大量的故事和人物可以通过对话牵引出来，但故事中的世界和人则必须是讲故事的人创造的。如果只有对话和脱离了现实的嗓音，那缺失的东西就太多了。

复调

同样地，接下来，我再谈一谈声音。

小说的非凡之处也在于它的多重声部，它的复调。小说里，有各种各样的人在思考，在感觉，在谈话，这种五彩斑斓的心理学景象是其活力与美感的一部分。

表面上看，作者需要有模仿的天赋，像一个模拟艺人，有样学样地获得这些五花八门的声音。但事情不是这样。作者更像一个严肃的演员，把自己浸入角色的自我之中。自动地成为角色，让他们的想法和话语从内部生发出来。心甘情愿地让自己的造物参与控制自我。

作者需要有意识地练习不以自己的口吻写作；甚至以自己抗拒的口吻写作。

回忆录作者笔下只有一种口吻，他们自己的口吻。然而，如果回忆录里所有人都只说作者想让他们说的话，我们听到的便只剩作者自己的声音了——一种冗长而毫无说服力的独白。有的小说作者也这么做。他们让人物充当自己的耳朵和嘴巴。于是你读到的故事里千人一面，人物充其量成了作者本人的扩音器。

这里需要的是自觉而严肃的练习，试着去听、去用、去习惯别人的声音。

不要自说自话，让其他人通过你来讲活。

对于回忆录作者，我提供不了任何指导，因为我不知道如何倾听一个真实的声音，然后再把它真实地再现出来。我从未练习过这样的技巧。然而，我心向往之。也许做这种忠于真实口吻的练习的一个方

法，是在公交车上、超市中、候车室里听别人谈话，记在脑子里，事后再把他们的谈话落到纸上。

而如果你是一个小说作者，我有一个窍门，可以让其他的人物通过你讲话。那就是倾听。安静下来，倾听。让人物说话。不要审查，不要控制。倾听，然后记录下来。

不要害怕这么做。毕竟掌控全局的仍然是你。这些人物完全取决于你。你创造了他们。让这些可怜的虚构造物们放开了去说吧——只要你想，你随时可以敲击“Delete”（删除）。

练习九

第二部分：做一个陌生人

写一篇 400~1000 字的叙事文，场景里至少包含两个人物及某个行动或事件。

使用单一的观点人物，第一人称和第三人称皆可，这个人物得是事件的参与者。给该角色的想法和感觉赋予自己的语言。

观点人物（不管是真实的还是创造的）是你不喜欢、不认同的，或者讨厌的，也可以是跟你格格不入的人。

情节可以是邻居间的口角，亲戚串门，或者有人在付款柜台做出怪异的举动——什么都可以，只有一个要求，观点人物要用他自己的行为行事，用他自己的头脑思考。

写作之前需要考虑的：当我说“陌生人”“跟你格格不入的人”时，我指的是心理学意义上的“陌生”：某个你不会移情或者不会轻易在感情上认同的人。

一个在语言、民族，在社会和文化层面上跟你有深刻差异的人，也许不适合做你的人物，实际上你无法进入他。你对他生活的了解不足以让你从他的内心出发来写作。我的建议是，把目光放到自己家里。那儿可净是陌生人。

对于有些从未做过这类心理错位（Psychological Displacement）练习的人来说，可能仅仅改变性别——以对立性别的口吻来写作——就足够让他感到棘手和提心吊胆了。如果这说的恰恰是你，那就写吧。

很多作者从未尝试过以老人的视角写作（三十岁以上的都可以）。如果这说的恰恰是你，那就写吧。

很多作者（甚至包括老作家）在描写家庭关系时，总是用孩子的视角，从未尝试过父母的视角。如果这说的恰恰是你，那就试着放开孩子，用父母这辈人的视角。

如果你通常习惯写一种类型的人，这次写一个完全不同的人。

如果大多数时候你写的是虚构作品，在这个练习里，你可以试试回忆录。唤醒一个你曾经不喜欢，曾经鄙视，或者曾经跟你格格不入的人，写下你的回忆。花点时间，以那个人的视角回想和讲述，试着去理解他的感受，他看见了什么，为什么那样说话。他对你的看法如何？

如果你经常写回忆录，这次你可以试试虚构作品。创造一个跟你截然不同、没有任何共同语言的人。钻进这个人身体里，像他一样思考和行动。

注：如果你回忆的是真实事件，不要用这个练习唤醒你体内沉睡的恶魔。这不是治疗。这只是一个练习，尽管直面内心是写作中非常重要的一个方面，需要作者一定的勇气。

你可以运用讽刺或带着反感来做这个练习，通过真实的想法和感觉，给我们展示观点人物如何愚蠢。这是一个正当且精明的写作策略。但它有违这个练习的初衷，即悬置你对人物的价值判断。这个练习需要你换位思考，通过他人的眼睛看世界。

在评价时，你可以把最后这个建议作为一个判断标准。作为读者，我们是被实实在在地带入了人物的视角，因此理解了他们对世界的看法，还是说作者置身事外，坐在审判席上，试图强制我们做出同样的评判？如果从习作中读出了恶意和仇恨，它来自谁？

另一种途径：习作中讲述的口吻有没有说服力？有没有哪些地方听上去很虚伪或者很真实？你能不能（跟别人或自己）探讨一下为什么会这样？

事后思考的时候，你也许会想自己为何选择了那个人作为观点人物。你也许会思量，有没有在自己体内发现一点作家的天赋，想想你驾驭人物的方式。你会再次尝试用一个与自己截然不同的声音写作吗？

现在，我们暂时远离一切声音。

练习 9 的第三部分同第一部分一样，只不过全然站在了反面。在“A&B”里，声音是你仅有的工具，没有景物。而在接下来这个练习里，除了景物，你一无所有。那儿没有人，没有任何事情——在表面上——发生。

在做这个练习之前，你大概想先读一下例 15、例 16 和例 17。

对雅各房间的这段描写如同蜻蜓点水，了无痕迹，看上去似乎并不重要。然而这本书的名字就叫《雅各的房间》……而当我们走到这本书的结尾，在最后一页上，这段描写的最后两句话逐字逐词地重复出现，却带着迥然不同而令人心碎的共振。（啊，重复的力量！）

例 15

选自弗吉尼亚·伍尔芙的《雅各的房间》

皎洁的月光从来不肯让天空暗下来；整个晚上，绿地上白灿灿的，一片栗花；草地上的欧芹朦朦胧胧。

三一学院的侍者洗盘子肯定像洗牌一样，盘碟刀叉的声音在大庭院^②（Great Court）里都听得见。而雅各的房间在内维尔院的顶层，爬上去难免会气喘吁吁，但这时候他不在屋里。也许在食堂吃饭。还没到半夜，内维尔院里就已经一片漆黑，只有对面的柱子和喷泉还泛着白光。大门映着奇怪的光影，仿佛泛白的绿罩上了花边。隔着窗户，你也能听到碗碟声；还有进餐者嗡嗡的谈话；食堂的灯亮了，旋转门吱呀一声，轻轻打开又关上了。有人来晚了。

雅阁的房间里有一张圆桌和两把矮矮的椅子。

壁炉上的广口瓶里插着几枝鸢尾花；房间里摆着一张他母亲的照片；几张社团的名片，上面有凸起的新月花纹、盾形纹章和大写字母；一些笔记，几只烟斗，桌子上放着镶了红边的稿纸——不用说，是一篇论文——《历史是名人传记的集合吗？》。书有不少，法文书寥寥；但明智的人只读他喜欢的东西，乘兴所至，只求欣然自乐。比如威灵顿公爵的传记；斯宾诺莎；狄更斯的小说；《仙后》；一本《希腊语词典》，书页里夹的罂粟花瓣如同丝绸；所有伊丽莎白时代的文学作品。他的拖鞋破得不成样子，像两只被火烧到吃水线的船。还有一些希腊的照片，一幅出自乔舒亚爵士之手的铜版画——全都英国味十足。这里也有简·奥斯丁的作品，也许是为了迎合某人的品味。卡莱尔的书是件奖品。

还有几本关于文艺复兴时期意大利画家的著作，一本《马的疫病手册》，以及所有的课本。整个房间空空荡荡，空气也无精打采，只刚刚能把窗帘吹起；广口瓶里的花动了一下。藤椅上的一根纤维嘎吱作响，尽管上面没有坐人。

下一个例子是哈代《还乡》里那个著名的开头。这本书的第一章里只有爱格敦荒原，没有一个人物。哈代的文字迂回而迟缓，必须通读整个章节，才能感受到场景设置的宏大。如果你继续读下去，读完整本书，那么，很多年之后，再想到这本书时，我相信其中最突出的角色还是爱格敦荒原。

例 16

选自托马斯·哈代的《还乡》

十一月一个星期六的下午，已近黄昏，无边无际、苍苍茫茫的爱格敦荒原一点一点昏暗下来。头顶，苍白的带状云把天空拱在外面，就像一顶帐篷，罩住了整个荒原。

天堂在这个苍白的幕布上铺展，地上则蔓延着黑苍苍的植被，两者截然分开，交汇在渺远的地平线上。在这样的对比下，远在那个天文学上叫作“夜晚”的时刻还未到来之前，荒原就披上了夜色：黑暗已经降临了这里，而白昼还踟蹰在天上，未曾离开。抬头望望天空，一个砍荆条的人会想继续手头的活计；但低头看看，他大约就决定捆好柴火，打道回府了。地面与天际那分明的界线与其说是物质的分界，不如说是时间的分界。荒原靠它的肤色让夜晚提前了半个时辰；黎明时分，它同样推迟了曙光的降临，让天空显得昏

暗；在风暴来临之前，它蹙额露出狰狞的面目，在没有月亮的不透光的午夜，它平添震颤和恐惧。

实际上，恰恰在这个由黄昏转入黑暗的时刻，爱格敦荒原那特有的壮观才真正开始展现。一个人如果没有在此时此刻亲临，便说不上真正了解这片荒原。只有在朦朦胧胧的状态下，人们才能更真切地感受它，它全部的力量和话语都藏在里面，藏在从此刻到黎明的这几个小时里：这段时间，也只有在这段时间，荒原才开口讲述它真实的故事。确实，它是夜晚的近亲，当黑夜来临，它的阴影和景色便明显地呈现出一种互相吸引的趋势。这片忧郁的荒原上，圆阜和洼地似乎都挺起身来，真心诚意地迎接夜晚的昏暗，荒原吐出黑暗，天空凝聚黑暗，双方的动作一样迅捷。于是，双方以各自尽力促成的一半昏暗，紧密地连成了天地间整整的一片黑暗。

这个时候，这片荒原愈发警觉，一副专心致志的样子。在一切都沉沉睡去的时候，荒原却缓缓地苏醒，屏息聆听。每一个夜晚，它那庞大的身形都像在等待着什么；然而，它一直在等待，一个个世纪过去了，沧海桑田，很多东西不复往日的容貌，而它依然无动于衷，我们只能想象，它等待的是最后一次危机的到来——最后的覆灭。

我们跟随简·爱第一次来到桑菲尔德府。这里的这些房间并不空，简和管家一边穿过它们，一边聊天；这个片段的力量在于对家具的描写，从屋顶那宽广明亮的视野，突然转到三楼昏暗的走廊，接着是简突然听到的笑声：“这笑声很古怪；它清晰、拘谨、悲哀。”（啊，这些妙到毫颠的形容词！）

选自夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》

我们离开餐厅的时候，她提议带我去房子的其他地方转转；我跟着她上楼下楼，一路上赞叹不已；一切都安排得妥当而漂亮。宽敞的前室尤其富丽堂皇：三楼有些房间，尽管又暗又矮，却散发着古旧的气息，别有一番情趣。曾经一度被摆在楼下房间里欣赏的家具，慢慢被挪到了这儿，因为风尚变了：狭窄的窗扉照进几束斑驳的光线，映出一个有上百年历史的床架；几个橡树或胡桃木的柜子，上面雕刻着奇怪的棕榈枝和小天使的脸，形制像希伯来的约柜；几排古色古香的高背窄椅子；还有更古老的凳子，坐垫表面明显有磨损了一半的刺绣痕迹，绣出这些花样的那双手大概已经化为尘土两代之久了。所有这些遗物让桑菲尔德府的三楼成了一个往昔的住所，回忆的神殿。我喜爱这些房间在白天的静谧、晦暗和古雅，但我并不想晚上睡在这又宽又重的大床上：它们有的被关在橡木门后面，有的僻居在阴影里，挂着古老的英国帐幔，上面布满了刺绣，有奇怪的花、更奇怪的鸟和最奇怪的人——在苍白的月光下，它们无疑会显得十分古怪。

“这些房间是用人住的地方吗？”我问。

“不，他们住在后面一排更小的房间里；这里从没住过人：有人说，如果桑菲尔德府闹鬼，这里就是鬼魂游荡的地方。”

“那我想，你们这里没有鬼，是吧？”

“反正我是没听说过。”费尔法克斯太太笑着说。

“也没有什么传言？传奇或者鬼故事？”

“我相信没有。据说罗切斯特家族的人在世的时候都性情暴烈，很少温言软语：也许他们现在能够在坟墓中平静地

安息，也是因为这个吧。”

“是啊——‘经过了一场人生的热病，他们安静地睡了。’”我喃喃地说。“你这是去哪儿啊，费尔法克斯太太？”她正要转身走开。

“去铅皮屋顶转转；要不要一起上来看看风景？”我默默地跟着，爬上一段狭窄的楼梯，上了阁楼，然后爬上梯子，穿过活动天窗，来到房顶。我现在站得跟白嘴鸦的领地一样高，能看见它们巢里的动静。靠在城垛上往下望去，地面像一幅地图一样展开：鲜亮如天鹅绒的草坪，紧紧围绕着宅邸灰色的基座；跟公园差不多大小的田野上，零星地点缀着古老的树木；深褐色的树林，干枯凋萎，被一条小径截然分开，小径上铺满了青苔，比长满叶子的树木还绿。大门口的教堂、道路和寂静的小丘都在秋日的阳光下安睡；地平线上怡人的天空，蔚蓝中夹着大理石般的灰白色。这番景色并没有什么出奇之处，但一切都赏心悦目。当我转过身，再次穿过天窗的时候，我几乎看不见下行的梯子；跟我方才仰望过的那个蓝色苍穹相比，跟我兴致勃勃俯瞰过的那片以宅邸为中心，沐浴在阳光下的小树林、草地和绿色的山丘相比，阁楼昏暗得就像是地下室。

费尔法克斯太太在后面耽搁了一会儿，把天窗闩好；我在黑暗中摸索，找到阁楼的出口，爬下这段狭窄的楼梯。我在楼梯口长长的过道上徘徊，过道分隔开前房和后房，狭窄、低矮、昏暗，只在远远的尽头有一个小窗，过道旁两排黑色小门全都紧闭着，看起来像是蓝胡子城堡中的某条走廊。

我轻轻地往前走，万万没料到，在这么个死寂的地方，竟迸发出一阵笑声。这笑声很古怪；它清晰、拘谨、悲哀。

我停下脚步：笑声停止了，只停了一刹那；马上又重新开始，这次笑声更响了：不像刚才，那时候尽管清晰，声音却很低。蓦地，笑声戛然而止，像隆隆的钟鸣，在每一个孤单的小屋里唤起回声；它不过是从一个房间里发出来的，我完全能指出它来自哪个房间。

扩展阅读

我引述的所有例子都采用了相当直接的描写，然而它们不会拖慢或停住故事。故事存在于场景中，在描述的事物里。有人惧怕描述性的“段落”，好像它们是多余的装饰，会不可避免地拖滞住“动作”。如果想见识一幅美景、一大段关于人们的信息、一种生活方式如何成为动作，成为故事前进的动力，可以读读琳达·霍根^③的小说《太阳风暴》（*Solar Storms*），莱斯利·西尔科^④的《仪式》（*Ceremony*），或者埃斯梅拉达·圣地亚哥^⑤的回忆录《当我还是波多黎各人时》（*When I Was Puerto Rican*）。

在写得很出色的严肃惊险小说里，环境、政治等等信息与故事浑然一体，比如约翰·勒卡雷^⑥的《惊暴危机》（*The Tailor of Panama*）。优秀的推理小说也同样善于传递信息，多萝西·塞耶斯^⑦的《杀人也得打广告》（*Murder Must Advertise*）和《九曲丧钟》（*The Nine Tailors*）就是个中翘楚。谈到奇幻小说，托尔金的《指环王》毫不费力地创造出了一个完整的世界，并通过丰富、生动、具体有形的细节将之呈现出来，同时故事一刻不停地奔涌向前。我相信，如果一本书让读者搞不清楚人物身在何处，天气如何变化，它的叙事就灵动不起来。

就像我之前提到的，科幻小说尤其需要把大量的信息融入叙事。冯达·麦金太尔^⑧的《月亮和太阳》（*The Moon and the Sun*）所展示的路易十四那宏伟的朝廷和古怪的朝臣，比许多历史书更为丰满，而且一切都穿插在眼花缭乱的故事中。

好的历史同样也是故事。读一读胡伯特·赫林（Hubert Herrin g）伟大的《拉丁美洲史》（*Histpry of Latin America*），看看他如何把横跨二十个国家、纵贯五百余年的历史写得让人手不释卷。史蒂芬·杰伊·古尔德^⑨也是一个能把复杂的科学信息和理论融入坚实叙事的大师。回忆录作者从故事中拎出一段描述时，往往显得有些老派；仿佛回到了沃尔特·司各特的十九世纪初，他们铺开一个场景，然后描写那儿发生了什么。不过，下面这些经典之作却跳出了回忆录的桎梏，像玛丽·奥斯汀^⑩的《少雨的土地》（*The Land of Little Rain*）、伊萨克·迪内森^⑪的《走出非洲》（*Out of Africa*）和 W. H. 哈德逊^⑫的《紫色的土地》（*The Purple Land*），它们将丰富的风景、人物和情感天衣无缝地编织在了一起。自传作品如弗雷德里克·道格拉斯^⑬、莎拉·温妮缪卡^⑭、汤婷婷^⑮以及吉尔·克尔·康威^⑯的作品；优秀的传记作品如温妮弗莱德·盖林^⑰的《勃朗特姐妹》和赫尔迈厄尼·李^⑱的《弗吉尼亚·伍尔芙的小说》（*The Novels of Virginia Woolf*），都在叙事中举重若轻地加入了相关时代和地区的大量信息，以及人生中的大小事件，这让故事稳固而坚实，足以令任何一个小说家艳羡。在我的阅读生涯中，要论用引人入胜的叙事交织出纷繁复杂的事实和技术细节，也许我能举出的最高妙的例子是瑞贝卡·斯克鲁^⑲的《海里埃塔·拉克丝的不朽人生》（*The immortal life o f Henrietta Lacks*）。

练习九

第三部分：暗示

长度都控制在 300~800 字。叙事者可以是介入作者或者客观作者。没有观点人物。

间接地描写人物：通过描述一个人经常去的地方，来反映这个人物——住宅、花园、办公室或者床，什么都可以。（这个人物当时不在场。）

未被言说的事件：通过对场景地的描写，让我们得以窥见事件或行动的气氛或者性质——房间、屋顶、街道、公园、风景，什么都可以——已经发生或即将发生什么的那个场景地。（这个事件或行动并不发生在你的纸上。）

不要直接讲与当事人或事件有关的任何东西，尽管实际上它们才是习作的主题。这是没有演员的舞台，这是行动开始之前的摄影机移动。文字能够比其他媒介做得更好，即使跟电影相比较。

使用任何你想用的道具：家具、衣服、行李、天气、历史时段、植物、石块、味道、声音，任何东西。把感情误置*（Pathetic Fallacy）利用到极致。聚焦一切能够揭示人物、暗示事情已经发生或预示事情即将发生的道具和细节。

记住，这是一种叙事策略，是故事的一部分。你描写的每一个对象都为推动故事而存在。安排一系列迹象，构筑出一致、连贯的情绪或气氛，让我们可以推测、瞥到，或者依靠直觉感知那个不在场的人物或者未被言说的行动。仅仅开列物品清单是徒劳无益的，而且会让读者厌烦。每一个细节都必须开口。

如果你觉得“暗示”是一个有趣的练习，你可以重复做上述这两个练习。这一次，放下作者的声音（Authorial Voice），用一个故事中的人物的声音来描述这个场景。

注：在描述性的写作里，要时常考虑调动各种感官，而不只是用眼睛。首先，声音是能勾起感情的。描述气味的词汇有限，但提及某种香味或臭味，就能建立一种情感基调。对于客观作者来说，味觉和触觉是禁区。而介入作者则可以向我们描述东西拿在手上的感觉，尽管我不认为介入作者确实品尝过如此鲜美多汁的水果，或者从积满灰尘的木碗里拎出过一只如此腐败的果子。不过，一旦故事中的一个角色这样讲述，所有的感官便开始活动了。

练习九的可选附加练习：解释性肿块

像所有作者一样，我的工作坊成员对解释性肿块这个概念很有兴趣，他们想做一个专门针对它的练习。我跟他们讲，我构思不出题目。他们说：“你编造一些信息，让我们把它们转化成一篇叙事文就行了。”一个令人愉快的想法，容我天马行空地去虚构，而你则不得不完成所有困难的工作。

我对现实世界了解得不多，所以我提供的是一个奇幻的主题。不要害怕，这只是个练习。做完练习，你马上就可以永远回到现实世界。

选项一：奇幻的肿块

研究这段编造的历史和虚构的信息，直到烂熟于心。然后把你的故事或场景建构在其上。下笔的时候，在文字中混入这些信息：把它们打乱，分散，让它们溜进对话和行为叙事中，或者插在任何不至于显得臃肿的地方。依靠暗示，旁敲侧击，轻描淡写地讲述它们。不要让读者意识到他们在被灌输知识。同时用足够多的内容，以便读者能够完全理解女王所处的境地。我想，这需要两三页篇幅，也许更长。

哈拉斯王国曾经由女王统治，但近一个世纪来，男人取而代之，女人被推挤出了权力核心。二十年前，在一场同恩内迪人的边境战役中，年轻的国王佩尔失踪了。恩内迪人是魔法师，哈拉斯人从未修习过魔法，因为他们信仰的宗教认为，魔法会冒犯九女神的意志。

没有人知道国王佩尔的下落。他留下一个妻子，但没有子嗣。觊觎王位的人都被女王的守护者朱萨将军击败了，然而，整个王国却也因为内讧疲惫不堪，一蹶不振。

在我们的故事发生的时候，恩内迪人一直威胁要入侵东部边界。朱萨将军借口保护女王安全，把这个四十岁的女人囚禁在了一座遥远的高塔上。实际上，他惧怕女王，而且他心存焦虑，听传言说，有一位神秘人物曾到宫中秘密拜访过女王。这个人也许是叛军的首领，有人说他是女王的私生子，也有人说是国王佩尔，或者是恩内迪魔法师，或者是……

轮到你了。你无须写一个完整的故事，描绘一两个包含足够信息的场景，让一个没有接触过这些信息的读者理解就够了。囚禁女王的高塔是个不错的地点，适合故事的展开。选择一个你喜欢的视角。给女王起个名字。

选项二：真实的肿块

这个选项是为回忆录作者们准备的。因为它处理的是现实经验，所以我没法给你提供素材。回想一个你谙熟于心，而且包含一系列特定行为的复杂步骤：比如说，制作一个面包、加工一块珠宝、盖一个谷仓、设计一款服装、玩二十一点扑克或者打一场马球、驾驶一艘船、维修发动机、布置一场会

议、固定骨折的腕部、安装电脑字体……描写一个并非所有人都了解的东西，这样一来，读者才会有兴趣倾听这些步骤。

如果你大脑一片空白，找一本百科全书，翻到一个条目——可以是某个一直困扰你的问题：如何手工造纸，如何装订一本书，如何钉马掌，什么都可以。你要调动想象力，充实感官细节，让描述变得有血有肉。（几乎可以肯定，对于这种方式来说，工业流程可能太过复杂了，不过，如果你对某个流程非常了解，那么你已经找到了一个绝佳的主题。）

描绘一个场景，至少包含两个人，描述中要出现上述一系列动作，可以穿插进对话里，作为谈论话题，也可以是实实在在的人物动作。描述要翔实而具体。避免使用术语，不过如果这个行为过程有自己的行话，使用它也无妨。不管这个行为过程是什么，把步骤清楚明了地展示给读者，但是同时，不要让步骤变成整篇文章的主旨。

-
- ① 威利·尼尔森（Willie Nelson, 1933—），演艺生涯长达 40 余年。20 世纪 70 年代中期，尼尔森呢是以得克萨斯、奥斯丁为中心发展起来的“乡村—摇滚运动”的带头人。
 - ② 大庭院被认为是欧洲最大的封闭式庭院，十七世纪建造完成。
 - ③ 琳达·霍根（Linda Hogan, 1947—），美国契卡索族作家，其作品常以多元视角探讨人与自然、两性之间及人类社会种族文化之间错综复杂的关系。
 - ④ 莱斯利·西尔科（Leslie Marmon Silko, 1948—），美国作家。她是第一位用英语发表小说的印第安女性作家。《仪式》是其最重要的长篇小说。
 - ⑤ 埃斯梅拉达·圣地亚哥（Esmeralda Santiago, 1948—），波多黎各作家和前演员，以她的小说和回忆录闻名。下文提到的《当我还是波多黎各人时》出版于 1994 年。

- ⑥ 约翰·勒卡雷 (John le Carre, 1931—), 原名大卫·康威尔 (David Cornwell), 英国作家, 迄今已出版 20 余部间谍小说。
- ⑦ 多萝西·塞耶斯 (Dorothy Leigh Sayers, 1893—1957), 英国作家, 女推理小说大师, 与阿加莎·克里斯蒂和约瑟芬·铁伊并称“推理侦探三女王”。
- ⑧ 冯达·麦金太尔 (Vonda Neel McIntyre, 1948—), 美国科幻小说作家。《月亮和太阳》发表于 1997 年。这本书结合了两大流派: 科幻小说和历史演义。麦金太尔因这部小说获得了 1997 年星云奖最佳小说奖。
- ⑨ 史蒂芬·杰伊·古尔德 (Stephen Jay Gould, 1941—2002), 美国著名的古生物学家、科普作家、进化论科学家。古尔德的科普散文平实近人, 条理清晰, 他特别擅长解释复杂的概念。
- ⑩ 玛丽·奥斯丁 (Mary Hunter Austin, 1868—1934), 美国作家, 是最早书写美国西北部的作家之一。《少雨的土地》(1903) 是其代表作, 以作者在沙漠小镇 12 年的生活经历为背景写作而成, 改变了人们对沙漠的认识。
- ⑪ 伊萨克·迪内森 (Isak Dinesen, 1885—1962), 丹麦小说家。《走出非洲》(1937) 是其代表作, 由五十四篇既独立又连贯的散文组成, 描述她在非洲经营咖啡农场时的所见所闻, 把自传、人类学、诗歌和论文融为一体。
- ⑫ W. H. 哈德逊 (William Henry Hudson, 1841—1922), 阿根廷作家、博物学家、鸟类学家。海明威曾经在《太阳照常升起》中提及哈德逊的《紫色的土地》。
- ⑬ 弗雷德里克·道格拉斯 (Frederick Douglass, 1818—1895), 美国废奴主义活动家, 后来被誉为“所有被压迫者的英雄典范”。他的三部自传奠定了他在美国文学史上的地位。
- ⑭ 莎拉·温妮缪卡·霍普金斯 (Sarah Winnemucca Hopkins, 1844—1891), 北派尤特人, 美国作家、活动家、教育家。她的作品《生活在北派尤特人中间: 他们的不公和要求》(*Life Among the Paiutes: Their Wrongs and Claims*) 既是一本回忆录, 也是她的族群与欧美人接触的历史。这本书被认为是“第一本美国土著妇女写的自传”。
- ⑮ 汤婷婷 (Maxine Hong Kingston, 1940—), 美国华人小说家。祖籍广东新会, 1940 年生于美国加利福尼亚州。汤婷婷先后创作了颇具影响力的小说《女勇士》《中国佬》《孙行者》等, 确立了其在美国华裔文学史上的地位。
- ⑯ 吉尔·克尔·康威 (Jill Ker Conway, 1934—2018), 澳大利亚、美国双国籍女性作家。以其自传而闻名, 尤其是出版于 1989 年的第一本自传《离开科莱恩的路》(*The Road from Coorain*)。
- ⑰ 温妮弗莱德·盖林 (Winifred Eveleen Gérin, 1901—1981), 英国传记作家。其最著名的作品是为勃朗特姐妹写的传记。

- ⑩ 赫尔迈厄尼·李（Hermione Lee, 1948—），英国作家，著有不少女性作家的传记。
- ⑪ 瑞贝卡·斯克鲁（Rebecca L. Skloot, 1972—），美国科普作家。《海里埃塔·拉克丝的不朽人生》是她的第一本著作，出版于 2010 年，在《纽约时报》的畅销书排行榜在榜长达 6 年多。

要是卸掉压仓物，
我们马上就能到那儿。

第十章

跟随故事的律动：聚集与跳跃

初次在工作坊中执教时，在尝试过书中这些练习之后，我突然想起，在叙事技巧里有一些东西我还没有提到。它关乎故事里包含了什么，省略了什么；它关乎细节；它关乎焦点——句子、段落和整篇作品的焦点。我称其为聚集与跳跃，这两个词用物理的方式描绘了整个过程，很对我胃口。

“聚集”，就是济慈对诗人们说的“把每一个缝隙都塞满宝矿”^①。我们劝告自己避免浮华的语言和陈词滥调，能用简明扼要的两个词，就不用含糊不清的十个词，总是寻找生动的短语、确切的词汇。

“聚集”同样指让故事丰满，让一切充盈其中，不断运动，从不懈怠，从不滑入可有可无的枝节里。保持内部的相互关联，前后都要有回响和照应。生动、具体、精准、稠密、丰富：这些形容词界定了一篇聚集了情感、意义和言外之意的文章。

然而，跳跃同样重要。跳过的就是你略去的部分。而你略去的总是比你留下的要多。词语的周围要留白，声音的前后是寂静。罗列不是描写。切题才能得其所哉。有人说细节中有上帝，有人说细节中见魔鬼。他们说的都对。

如果想在叙述中囊括一切，你就会像博尔赫斯《博闻强记的富内斯》^②里可怜的富内斯那样。如果你还没读过这篇小说，我衷心地推荐给你。过于密集的描写会阻塞故事，并且会让它们自己窒息。（举个被语言窒息而死的例子，古斯塔夫·福楼拜的《萨朗波》^③。如今，福楼拜被拥戴成了万众的模范，他那些贴切的字眼（mot juste）*也成了陈词滥调，于是乎，旁观他人没入贴切字眼的流沙之中成了一件有益身心的乐事。）

谈到策略，我会说请在第一稿里放开手脚填充一切——巨细靡遗，哩哩啦啦，把所有东西放进去。然后在修改的时候，思量哪些地方无足轻重、颠来倒去，哪些地方拖慢或阻滞了你的故事，把它们剪掉。挑出有价值的、言之有物的部分，剪切重组，直到剩下的全都可丁可卯。大胆地跳跃。

动作描写常常过于密集，导致不能快速或大幅度地跳跃。我们都读到过这样的关于战役或体育赛事的描写，它们试图详尽地描述，到头来却满是困惑与乏味。很多动作有与生俱来的相似性——英雄斩掉了一个骑士的脑袋，然后又一个，接着再一个——然而仅仅暴力本身不会让它变得有趣。

要说动作描写的绝佳例子，翻开帕特里克·奥布莱恩的奥布雷^④系列小说里的任意一场海战，展卷读一读。读者需要知道的都在里面，再无其他。每个时刻，我们都清楚自己身在何处，发生了什么。每个细节都丰富着画面，加快了动作。语言清朗澄澈。所有感官细节无不强烈、简洁、精确。从头到尾你都会感到手不释卷。

一个技艺高超的作家能够用寥寥数语讲述出丰富得令人惊叹的故事。看看例 18 中弗吉尼亚·伍尔夫笔下弗洛伊德先生的一生。（弗洛伊德先生是校长，小弗兰德斯太太九岁，他突然向她求婚了，阿彻、雅各和约翰是她的儿子；她是个寡妇。）

例 18

选自弗吉尼亚·伍尔芙的《雅各的房间》

“我怎么能想到结婚呢。”她用一截铁丝扎牢大门，喃喃地自言自语。那天晚上，孩子们都睡了，她回忆起弗洛伊德先生的容貌，心想，她从来不喜欢红头发的男人。她把针线盒推到一边，抽出吸水纸，拉到面前，又把弗洛伊德先生的信读了一遍，看到“爱”这个词，她胸口上上下下地跳，这次跳得没那么快了，因为她看见约翰尼正在撵一只鹅，心下明白，她不可能再嫁给任何一个人——更不用说弗洛伊德先生了，比自己年轻那么多，是个多好的人，又那么有学问。

“亲爱的弗洛伊德先生”，她写道——那块奶酪是不是落下了？她突然想到，搁下笔。哦，没有，她已经告诉丽贝卡奶酪放在大厅了。

“我非常惊讶……”她写道。

但第二天清早，弗洛伊德先生在桌子上发现的那封信不是以“我非常惊讶”开头的，那是一封母性的、恭敬的、不合逻辑又满是歉意的信，多年来他一直保存着它；好多年过去了，他跟安多弗市（Andover）的温布什结婚了，也离开这个村子好多年了。他申请去谢菲尔德的一个教区，他办到了；临走的时候，他派人找来阿彻、雅各和约翰，向他们说声再见，跟他们说，自己书房里的东西，他们可以随便挑，以后看到它们时，他们就能想起他。

阿彻挑了一个裁纸刀，他不想选太好的东西；雅各挑了一本拜伦作品集；约翰还太小，做不了严格意义上的决定，他选了弗洛伊德先生的小猫，两个哥哥都觉得这个选择荒唐

至极，但他对弗洛伊德先生说：“它的毛跟你的头发一样。”接着弗洛伊德先生聊起了皇家海军（阿彻正要去那儿参军），谈到了拉格比（Rugby）公学（雅各要去那儿就读），第二天，他接到一个银托盘，动身了——先去谢菲尔德，在那儿他认识了正在拜访伯父的温布什小姐，接着去了哈克尼区，然后去了梅尔斯菲尔德（Maresfield）学院，成了那儿的院长，最终，他成了一套非常著名的《教会名人传》的编者，退休后，他带着妻儿去了汉普斯特德（Hampstead），人们经常看到他在羊羔池塘的岸边喂鸭子。至于佛兰德斯夫人的信——他后来想起的时候，怎么都找不到了，他也不方便问妻子是不是她收起来了。前阵子在皮卡迪利大街见到雅各，他愣了半晌，才想起那是谁。雅各已经长成了一个优秀俊俏的年轻人，弗洛伊德先生不想在大街上叫住他。

“哎呀，”佛兰德斯夫人在《斯卡伯勒与哈罗盖特信使报》上读到安德鲁·弗洛伊德先生如何如何，并且已经成了梅尔斯菲尔德学院的院长时，她说，“那准是我们的弗洛伊德先生。”

一层淡淡的忧郁飘落在餐桌上。雅各自个抹果酱吃，丽贝卡在厨房里跟邮差说话，一只蜜蜂在花瓣上嗡嗡飞舞，黄花冲着敞开的窗户频频点头。换句话说，当可怜的弗洛伊德先生当上梅尔斯菲尔德学院院长的时候，他们都还活着。

佛兰德斯太太站起身，踱到火炉围栏旁，轻轻抚摸着黄玉耳根后面脖子上的毛。

“可怜的黄玉。”她说。（弗洛伊德先生的小猫如今已经成了一只老猫了。它耳朵后面长了一块疥癣，活不了几天了。）

“可怜的老黄玉。”佛兰德斯太太说，猫在阳光下面伸了伸懒腰。想起她怎样给它做的节育，她又是怎样不喜欢红头发男人，她笑了，笑着进了厨房。

雅各掏出一块脏兮兮的手帕抹了抹脸。他上楼去了自己的房间。

这是个光速般推进的短小传记，它最令人惊讶和意味深长的地方在于，它的焦点其实根本不在弗洛伊德先生。它之所以存在，是因为它映照了这部小说名义上的主人公雅各——映照了雅各的世界——以及雅各的母亲，小说以她的声音开头，也以她的声音结尾。读起来，这个段落的确活泼有趣。它似乎信马由缰，无关宏旨。《雅各的房间》里大部分内容都是这样，没有主干。伍尔芙省略了解释，让联系自行发生。伍尔芙为聚集与跳跃提供了一个极致而出色的例子。小说在一瞬间跨过数年，略掉了主人公生命中大段大段的经历。雅各很少成为观点人物，但我们却能通过其他人物与雅各之间不言明的关系，渗入很多人鲜活的思想里。小说没有情节，全书的结构由一系列看上去偶然的瞬间和晕影构成。从开头第一字到最后精彩的结尾，整本小说的推进不疾不徐，安定而平稳，如同一部希腊悲剧。不管谈论的是什么，伍尔芙的焦点一直是雅各；她从未踏入歧路；书中的一切都围绕着她要讲的这个故事。

在这种“矛盾的焦点”（Paradoxical Focus）中练习，是练习 9 第三部分“暗示”的目的之一，也是下面两个主题的目的之一。

关于故事的探讨

我把故事定义为对事件（外部的或心理学的）的叙述，它蕴含着变化，在时间中运动，或者说它暗示了时间的流逝。

我把情节定义为由动作构成的故事形态，它常常以冲突的形式出现，依靠因果链紧密而复杂地缠结在一起，以高潮为结束。

高潮是某种愉悦，情节是某种故事。有力、匀称的情节本身就能产生愉悦。它可以在一代代人手中重复出现。它提供了一种叙事的框架，初出茅庐的作者会发现它弥足珍贵。

但大多数严肃的现代小说不能被简化为一个情节梗概，也不能在复述中被完整地复现，除非用它自己原本的语言。故事不存在于情节之中，而存在于讲述之中。是讲述在运动。

现代主义者的写作手册常常建议让相互冲突的故事并置。这样的简化论反映了一种文化，它放大了攻击性和冲突，同时对其他的行为选项视而不见。任何一种复杂的叙事都不能建立或缩减到一个单一的元素上。冲突只是行为的一种。其他行为也无所不在，比如讲述、寻找、失去、忍受、发现、离别、变化……在任何人的一生中，它们都同样重要。

变化是所有故事共同的源头。故事是运动，是发生，是变化。

讲故事的时候，我们不必套用一个死板的结构，但我们需要一个焦点。它讲的是什么？讲的是谁？不管是隐是显，这个焦点是一切的中心，是故事中所有事件、人物、言论以及行为最初或最终的参照。它可以是一个单纯或单一的东西、人或者想法，也可以不是这些东西。

也许除了整个故事中所有的语言，任何语言都无法表达它。但无疑它在那儿。

故事同样需要吉尔·巴顿·沃许^⑤所说的“轨道（Trajectory）”——它并不是有待遵循的轮廓或大纲，而是需要跟从的一种运动：不管运动的形态是开门见山、峰回路转、往复轮回，还是古怪无常，这种运动永不停息，任何一个段落都不能从中完全分离出来，每个段落都以各自的方式支撑着整体。这个轨道是故事作为整体的形态。它的运动总是朝向终点，而终点总会在起点被暗示出来。

聚集与跳跃同焦点和轨道密不可分。所有被添加进来用来在感官、知识和情感上丰富故事的元素，必须焦点清晰——构成故事中心焦点的一部分。而每一次跳跃都必须落脚于轨道，顺应整体的形态和运动。

针对如此广泛的话题，我没办法想出一个对应的练习。但是，这里有最后一个对我们大家都有帮助的练习，尽管我们也许不会太喜欢它。我称之为：

练习十：一件可怕的事等着你去做

在你写过的叙事文练习中找个篇幅略长的——任何一篇超过 800 字的都可以——然后把它砍掉一半。

如果练习中没有合适的，那就随便挑一段自己从前的习作，长度在 800 到 1500 字之间，然后做下面这件可怕的事。

并不是说仅仅找些枝枝节节，修修剪剪就足够了——尽管这也是其过程的一部分。我指的是，数清有多少个字，把字数削减一半，同时维持清晰的叙事和鲜活的情感冲击，不要用大而化之的概括替代细节，不要用“不知为何”这几个字。

如果你的习作中有对话，不要犹豫，把任何对话都坚决地砍掉一半。

这样的去芜存菁是最专业的作者们时常不得不做的事。这是个不错的练习，也是一种切实的自律行为。它会带来启发。在被迫细心掂量笔下词语的过程中，你区分出了真金和浮沫。冷峻的裁剪强化了你的风格，推动你同时进行聚集和跳跃。

除非你有非同寻常的词语储备，或者你足够明智和老练，能够在写作的同时完成裁剪，否则在重读修改时，你总要砍掉重复的内容、不必要的解释和各种各样的蛇足。有意识地利用修改的机会，思考在必要时，哪些可以被清除出去。

其中可能就包含你最中意、最精彩、最值得称许的句子或段落。我允许你在裁剪它们时轻轻地叹息或流泪。

安东·契诃夫提出过一些修改故事的建议：首先，他说，扔掉前三页。当我还是一个年轻作者的时候，我觉得世上如果存在过一个懂得短篇小说的人，这个人就是契诃夫。我真的希望他错了，但毫无疑问，他是对的。当然，这取决于故事的长度；如果故事非常短，你可以只把前三段扔掉。但也有一些手稿，契诃夫放下了他的剃刀。在开始一个故事时，我们都倾向于拉拉杂杂，做过多的解释，设置太多没必要设置的东西。然后，我们终于找到了自己的路，开始往前走，于是故事开始了……这常常刚好是故事的第三页。

修改的时候，有个不成文的规矩，如果能剪掉开头，就剪掉它。如果某些段落过于醒目，把主线晾在一边，支在别处，试着把它拿掉，看看故事有什么变化。很多时候，本以为删减过后会留下一个断层，却发现余下的部分了无痕迹地缝合在了一起。仿佛故事或作品本

身具有某种形态，你一直在努力接近它，而只需清理掉冗词赘语，它就能成为那个形态。

挥手告别码头

有些人认为艺术是一种控制。而在我眼中，它更是一种自我控制。就像这样：我脑中有个故事想要被讲述。它是我的目的，我是它的工具。如果我能够把自我、期望和观点、我多余的想法统统清理出去，找到故事的焦点，跟随故事的律动，故事会自动地讲述它自身。

在这本书里，我谈到的一切都与一句话有关，即让故事自己讲述：获得写作能力，掌握写作技艺，在那只神奇的小船经过的时候，你就能够踏上甲板，引导它，让它去想去的的地方，去它应当去的地方。

-
- ① 出自济慈致雪莱的一封信：“要更像一个艺术家，把你主题的每一个缝隙都塞满宝矿。”（“Be more of an artist, and load every rift of your subject with ore.”）
 - ② 博尔赫斯于 1942 年发表的小说，表现了对无限细节的恐惧。
 - ③ 福楼拜的历史小说，小说的背景放在公元前三世纪的迦太基。出版于 1862 年。
 - ④ 《怒海争锋》是奥布莱恩从 1969 年起创作的系列小说，一共有 20 部。小说以杰克·奥布雷船长和斯蒂芬·马图林医生为中心展开。
 - ⑤ 吉尔·巴顿·沃许（Jill Paton Walsh, 1937—），英国小说家、儿童文学作家。

附录 1

同侪小组工作坊

写作工作坊取代了课堂上的“创意写作”教学。很多时候，课堂教学收效甚微，而工作坊则基于相互学习的宗旨，以实用的方法收获了不错的成效。

换言之，如果遵守规矩，就能收获成效。有些人自认为崇尚自由精神，觉得相互协作所需的自制力给他们的天分强加了不堪忍受的限制，这些人不会从工作坊中受益。回头想想，如果在我二十岁出头的时候就有这样的工作坊，我会不会甘愿接受它的条条框框呢？但毕竟那时候它还不存在。由一个人或者一个同侪小组引导的写作工作坊，是好多年以后才出现的。当然，不合我胃口的东西确实不少，比如发信息和吃甘蓝脆片。

有些作者出于某些原因，不能定期出现或者羞于面对面交流，线上工作坊为他们提供了一个宝贵的机会。对于一个渴望与其他作者一起分享文字、共同评价和探讨，却又苦于孤单一人或家务缠身的人来说，不管是加入线上小组还是线下工作坊，都是件了不得的事情。我只有在线下工作坊中交流和教学的经验，但我希望，经过些许改动，能够把自己在线下工作坊中这些普遍的观察和建议应用到虚拟的在线交流小组上。

成员

同侪小组工作坊最适宜的人数是六七个人，最多不要超过十一二个。少于六个人的小组会发现缺少不同观点，聚会时到场的可能只有两三个人；而超过十二人的小组则需要对每个月的阅读做大量的准备工作，每场聚会的时间也会相当长。大多数小组每月一次聚会，事先要做好周密的安排。

同侪小组中，如果成员们的成就不分上下，效果最好。多样性是可接受的，甚至是宝贵的，不过严肃地磨炼技艺的那些成员渐渐会因为小组里某些没有真正追求、敷衍了事的人而气馁，无拘无束的人也会因他人的严肃而感到乏味。成熟的作者会觉得不得不评价新手的作品是种剥削，而新手也会在有经验的作者面前感到畏缩和压抑。在基本行文风格，包括标点、句子结构，甚至拼写的认识上如果有巨大差异，都可能会让彼此变得非常不自在。当然，也有一些小组，尽管包含着广阔的多样性，却相处得融洽无间。关键是要找到一群正确的人，你能够信赖的人。

习作

把成员的习作分发给小组，曾经需要纸张、邮票、时间诸如此类的东西，如今只需点一下“发送”就可以了。在线下工作坊里，习作应当在聚会或讲习会举行前一周发给每个人，这样他们就可以提前阅读、思考、做一些注释。迟到的习作将得不到及时的评价，只能等待下次机会。虚拟的线上小组必须决定，是收到习作后马上通过社交平台开始评论交流，还是把讨论限定在某个时间段，照顾到那些只能把有限的时间留给阅读、评论和完成自己作品的人。

我希望你给每一个习作设定一个长度限制。一旦找到合适的长度，就坚决不要再变。我建议限制字数，而不是页数，因为某些絮叨的作者会曲线救国，使用小号字体和窄页边距，在一页纸中铺上 1500 个字。

如果你们是面对面交流，如果小组中每个人在评论开始前，都想听听习作中某些段落的朗读，你一定要去读，聆听作者的声音如何“解读”作品是一件乐事。在诗歌工作坊里，大声朗读是一种标准作业程式（standard operation process）。当然，对于一个叙事文小组，它也许占用了太多时间。大声朗读是一种表演，可能会隐藏作品的瑕疵和模糊之处。对大多数听者来说，它匆匆而过，不好做评论笔记。而且，大部分叙事文章终究是用来默读的。作品必须能够在纸面上解释自身，使自己被打算出版或不打算出版它的编辑“听到”，被所有它的读者听到。（然后，如果它成功了，也许它会得到一个有声书版本。）如果这是个严肃的作品，它理应被严肃地阅读和对待，在孤独之中，在静默之中。我认为那种缓慢、沉默、理性的阅读是写作小组能给予它的最高荣誉。

阅读习作

每个人都写作，每个人都阅读。这是整个小组存在与否最基本的共识。对维系自己在小组中的成员身份而言，阅读工作坊中其他人的作品与完成和提交自己的作品同样重要。除了偶尔的例外，阅读时表现得漫不经心、拖拖拉拉和错漏百出，都是不可原谅的。

细节、拼写和语法上的改正，以及一些小的疑问最好直接标注在习作上，以便会后交还作者，供他学习提高。在线小组必须找到这样做的途径，一个通行的办法是在电脑上使用相同的编辑软件。

评论

“评论”是个丑陋的、技术性的、实用的词……但评论却是写作小组不可或缺的基本功能——同完成规定的习作同样重要。

今天，除非人们可以用网络电话成立一个小组，评论是必须要写的。在实体小组中，笔记和评注可以标在习作上，也可以反馈给作者，但它们不能代替口头的评论和讨论。对作者来说，很多时候，评论讲习会和与整个小组交流合作的经历是最宝贵的。

轮换

每人对每一个作品都要做评价。

在线上，评论只要被发表，就可能被阅读；顺序并不重要。但在现实的会面中，它却至关重要。每篇提交的习作都应当依照次序被评价。小组中每一个人（作者除外）都按顺序发言。

理想状况下，自由的评论是可能的——想表达的人站出来表达，没有时间限制，也不做轮换的要求。但是，在确定小组中没有不善言辞的人，也没有口无遮拦的“大嘴巴”之前，不要尝试它。任何人都不能掌控讨论。对于工作坊来说，相互的尊重和信任至关重要，自由的评论不允许膨胀的自我向沉默和羞怯施压。很多——也许绝大多数——同侪小组数年如一日地举行定期的评论，按照顺时针排序这种最公平也最没有压力的方式做轮换。

协议

任何评论都必须：

简短。

不被任何人打断。

关注作品的重要方面。（吹毛求疵的小问题应当标在习作上。）

客观。（完全忘掉你对作者本人性格和意图的了解。讨论的是作品，而不是作者。即使作品是自传性质的，也应当说“叙事者”，而不是“你”。）

在轮到你进行口头或邮件评论的时候，不要挑战其他评论者的观点。不要奚落，不要贬低，不要挑起事端。

延展小组的讨论，但不要重复观点。如果你同意詹姆斯的评价，讲出来。如果你不同意比尔的话，不含敌意地讲出来，然后解释清楚，是哪里、如何让你不同意。

要记住，第一印象很可能相当重要，即使第一次阅读时你的第一反应是种误解。无论如何，当作者把作品交到编辑手中时，一切都取决于编辑的第一印象。不要因为提出幼稚的问题或回应而妄自菲薄，但要小心确保你的言语没有任何敌意，而且你只有一个目的，就是尝试提升习作的水平。

评论文章应倾向于关注出错的地方。为了让自己的评价起作用，负面评论应当指出订正和改善的可能。告诉作者，是哪里让你迷惑、让你惊奇、让你分神，或哪里让你兴奋，哪个段落最合你胃口。至少，让作者知道什么奏效了、什么地方他做对了，也是好事一桩。

对作品的总体品质做野蛮的负面判断也许会激起作者的愤怒，让他拒绝听取你的意见，甚至对作者造成实际而持久的伤害。虐待狂式的评论者以为自己有将作品贬斥得一文不值的特权，那种认为评论判断具有权威性，认为恶言中伤能使人接近艺术家的观点——依然存在

着，但在工作坊中没有它们的一席之地。同侪小组建立在相互信任和尊重的基础之上，在这儿，支配性的自我和自卑性的奉承都是不受欢迎的。

讲给作者，而非讲给其他人。

你可能只问作者一个直接的、事实性的、是或否（yes-or-no）的问题，也许你需要先把你的问题告诉小组，获得他们的赞同后，再提出来。这样做的原因是，小组里的其他成员也许不想知道这个问题的答案。你想问的问题也许是这样的：“你是在说我们不了解黛拉的母亲是谁吗？”而其他人也许更倾向于像平时阅读叙事文章时那样，在假设自己对作者一无所知的情况下阅读，他们不会从这个基础上提出问题，做出判断。如果一个问题需要作者做冗长的解释或抗辩，那就不要问。如果文本本身没有回答这个问题，最有益的事情或许是做一个评注，标出这个问题，让作者在稍后修改的时候有机会改正。

关于修改方法的建议也许是有价值的，但是，即便你对自己的方法非常自信，也必须有礼貌地提出来。应当记住，整个故事终归属于作者，而不属于你。

不要说这个故事让你联想到某个文学作品或某部电影。尊重文本本身。

关心整个故事讲的是什麼；它尝试完成什麼；它如何实现自己；它如何能更好地达到目的。

如果你的小组里有些成员习惯性做冗长啰唆的评论，你可以给小组找一个厨房计时器，给每个评论设定若干分钟的时限，而虚拟小组则可以设定字数限制。

一个容忍自我中心、乏味无聊和胡言乱语的小组不会长久。质量是基本要素，互相帮助是基本要素。

在线下小组里，当人们都控制评论的长度时，讲习会大概会以一个整体的自由讨论结束，这常常是它最有价值的部分。我想，线上的相互作用大约也是类似的形态。在这样的自由讨论中，小组会收获“聚会的意义”。当然，它也有可能以见仁见智的不同观点为结束，不过其充实感和兴奋感是一样的。

接受评价

沉默的规则：在整个讲习会开始前和讨论过程中，故事的作者是沉默的。

作为作者，不能提供任何事先的解释或借口。

如果被要求回答一个问题，要确保整个小组都希望你这样做，回答要尽可能简短。

在被评论时，记下人们对你故事的评价，即使那听起来很蠢。它的意义也许以后才会浮现出来。记下不同人口中不约而同的看法。在线上评论时，也要这样做。

在针对你习作的讨论结束的时候，如果有什么话要说，就说出来。要言简意赅。不要滑向抵触的情绪。如果自己的作品里有一个问题没被问到，在这时候提出来。到那时为止，对这些卖力的评论家的最好回应是说声“谢谢”。

沉默的规则看上去失之武断。但并不是这样。它是整个过程中的一个基本的——有时候我甚至觉得是本质的——要素。

作为作者，要说在自己的作品被批评时没有一点抵触是不可能的。通常你会渴望解释、回答、指出——“哦，但是你看，我的意思其实是……”；“哦，我正准备在下一个草稿中这么做来着。”如果不允许这么做，你就不会浪费（你和大家的）时间去做这些事了。相反，你会倾听。因为不能回应，你也就不会殚精竭虑地在头脑里组织答案。你能所做的只有倾听。你能听到人们从你的作品中得到了什

么，他们认为哪里需要改动，他们理解了什么，误解了什么，喜欢哪里，讨厌哪里。而这正是你的目的。

在网络上，如果你遵守沉默的规则，不对评价做回应，那么评论者们就会互相回应。在这样的交流中，他们的评价会转化、发展和深化。你的工作则是阅读它们，思考它们，记下笔记。在最后，向他们说声谢谢。

如果你真的忍受不了沉默的规则，也许是因为你并不是真的想知道他人如何回应你的作品。你选择让自己去做它最初和最终的评判者。这种情况下，你不会享受在小组的时光。但这也完全 OK。这只是个性格问题。有的艺术家只能在孤独中工作。在一个艺术家的一生中，有些阶段他需要某个团体的激励和反馈，有些阶段，他又倾向于独自工作。

归根结底，不管是孤军奋战还是加入一个小组，你的审判官是你自己，做决定的也是你自己。总归，艺术的纪律是自由。

附录 2

术语表

感染 (Affect) :

名词，重音在第一个音节；指的是感觉、情绪。而不是影响 (effect) 。

押头韵 (Alliteration) :

“庙里白猫骂庙外黑猫是只馋猫”^①就是个押头韵的句子。

架构 (Armature) :

一个框架，就好比摩天大楼的钢结构。

铰接的 (Articulated) :

连接，串在一起，比如“铰接的骨架” (articulated skeleton) 和“铰接巴士” (articulated bus) 。

子句 (Clause) :

子句指的是一个词语的组合，它包含着一个主语和一个谓语。

这句话的主干——“子句指的是一个词语的组合”——可以独立存在，它被称作主句。其主语是名词“子句”。谓语是动词“是”，以及直接宾语“词语的组合”。由于它是主句，这些词也被看作整个句子的主语和谓语。

从句不能独立存在，只能与主句关联。在上面这个句子里，从句是“包含着一个主语和一个谓语”。它的主语是“它”，谓语是“包含着一个主语和一个谓语”。

在表达复杂的思想的时候，子句可以以纷繁复杂的方式与其他子句相连，就像中国套盒，打开一个盒子，里面还有一个，也就是所谓的“嵌套式”。

（这个句子中的嵌套子句是“打开一个盒子，里面还有一个”。）

口语的（Colloquial）：

与书写语言相对的口头语言；或者文字中那种模仿说话的随便、自然的口气。我们举出的那两个马克·吐温的段落是口语化写作的绝佳例子。绝大多数叙事文不会通篇采用口头语言，即便它不是非常正式。

评价（Critiquing）：

在同侪小组或工作坊中就一个作品进行讨论的过程。用这个特殊的词代替批评（criticizing），也许是因为“批评”带有些许负面意味，而“评价”一词听起来则是中性的。

装饰符号（Dingbat）：

我们都或多或少知道些装饰符号。它也可以是一个小小的图像或装置，在文字中用作装饰或者强调停顿及打断，就像这样：



嵌套子句 (Embedded clause) :

见“子句”。

语法 (Grammar) :

语言的基础系统；使词语表达意义的规则。在不清楚规则的情况下，人们也可以有不错的语感，但要想明智地打破规则，你首先得了解这些规则。知识就是自由。

隐喻 (Metaphor) :

一种暗示性的对比和解释。不说 A 像 B，而说 A 是 B，或者用 B 来暗指 A。不说“她像一只羊羔一样和气、温顺和可爱”，而说“她是只小羊羔”。不说“我像一头在草地东尝一口西尝一口的牛一样，拿着书翻来翻去”，而说“我在胡乱啃书”。

隐喻性语言的用法数不胜数。大多数脏话都是隐喻：“你个傻帽！”“那个老臭屁。”作家需要当心的是那些常见的死隐喻^② (dead metaphor)，若是把它们掺在一起，简直是梦魇：“部门里每个人都将戴上他的思考帽 (put on his thinking cap)，来到平头铜钉 (brass tacks)，然后踢屁股 (kick ass)。”^③

格律 (Meter) :

有规律的韵律或节奏。哒一咚一哒一咚……嗒咚嗒咚嗒咚……叮叮咚、叮叮咚、叮叮咚咚咚……如果在散文里铺展出超过一定长度的格律出来，它就不再是散文，而变成诗了，不管你喜不喜欢。

贴切的字眼 (Mot juste) :

法语，意思是“恰当的用词”。

拟声词 (Onomatopoeia) :

听其发音就能知道其意义的词语, “嘶嘶” “啧啧” 或者 “窸窸窣窣” 就是拟声词。至于拟声词 (Onomatopoeia) 这个词本身, 听起来就像喃喃的 “onna-matta-peeya” 。

词类 (Parts of speech) :

词语的分类, 依它们在句子中的作用而定, 比如名词、代词、动词、形容词、副词、介词。也许这些名称会召回你校园里的惨痛回忆, 但没有这些名称, 便没法评论语法, 也没法理解对语法的批评了。

感情误置 (Pathetic fallacy) :

一个经常被误用的词。它的本意指的是, 一段融入或反映了人类情感的描写风景、天气或者其他事物的文字。

同侪小组 (Peer group) :

一个定期组织会面, 来阅读和讨论彼此作品的作家小组, 一个无领导者小组工作坊。

(动词的) 人称 [Person (of the verb)] :

在英语中, 动词有六种时态, 三种单数, 三种复数。下面的例子是规则动词 [工作 (work)] 和不规则动词 [是 (be)] 在现在时态和过去时态下的不同形式。

第一人称单数:

我工作 (work) ; 我是 (am) /我工作了 (worked) ; 我曾经是 (was)

第二人称单数:

你工作 (work) ; 你是 (are) / 你工作了 (worked) ;
你曾经是 (were)

第三人称单数:

他 (她、它) 工作 (works) ; 他 (她、它) 是 (is) /
他 (她、它) 工作了 (worked) ; 他 (她、它) 曾经是 (was)

第一人称复数:

我们工作 (work) ; 我们是 (are) / 我们工作了 (worked) ; 我们曾经是 (were)

第二人称复数:

你们工作 (work) ; 你们是 (are) / 你们工作了 (worked) ; 你们曾经是 (were)

第三人称复数:

他们 (她们、它们) 工作 (work) ; 他们 (她们、它们) 是 (are) / 他们 (她们、它们) 工作了 (worked) ; 他们 (她们、它们) 曾经是 (were)

只有在现在时的第三人称单数这种情况下 (对于不规则动词 “to be”, 则是在现在时的任意人称单数的情况下), 人称和单复数才会影响动词的形式。

残缺句 (Sentence fragment) :

用句子的片段替代了一个完整的句子。

一个句子包含有一个主语 (名词、名称或者代词) 和一个谓语 (动词和它的宾语)。(这句话的主语是 “句子”, 谓语是 “包含有

一个主语和一个谓语”。) 而残缺句要么缺少主语，要么缺少谓语，要么两者都没有：

不能是残缺句！

去哪？

太晚了，太晚了。

我们一直都在用这样的句子说话和写作；但是在文章里，那些略去的部分必须要清晰地在上下文中暗示出来。在对话中重复使用残缺句，会显得笨拙和做作。

明喻 (Simile)：

用“像”或“好比”做比较的比喻：“她马上红得像一只火鸡。”“我的爱好比一朵红红的玫瑰。”明喻和隐喻之间的不同在于，在明喻中，对比或描述是坦率的——“我像鹰一样观察”——而在隐喻里，“像”或“好比”就消失了：“我是一个摄影机。”

意识流 (Stream of consciousness)：

一种小说的模式或口吻，其首倡者是小说家多罗西·理查森^④和詹姆斯·乔伊斯，通过它，读者得以分享观点人物每时每刻的经验、反应和思考。尽管通篇意识流的小说会有种逼仄的感觉，但在长篇作品中，意识流的段落是常见而且有效的，而且这种模式在短篇作品和现在时叙事里也同样适合。

句法 (Syntax)：

“ (2.) 词语的排列 (以适当的形式)，表征了它们在一个句子中的连接和关系。”——《简明牛津英语词典》

从前，对句法结构的认知是通过框架图教学建立的，它对任何一个作家来说都是个实用的技能。如果你能找到一本老语法书，上面展示了图解句子的方法，那就看一看；你会很有启发。它也许会让你意识到，一个句子就像一匹马一样，有一个骨架，而这个句子或者马如何行走，完全取决于它的骨架是如何建构的。

对句子的布局、连接以及词语之间联系的敏锐嗅觉是叙事文作者必备的武器。你不需要知道句法的所有规则，但你应当训练自己，使自己能听到它、感受到它，然后你就能够体察到，何时一个句子纠缠不清、踟蹰不前，何时它又在轻快自由地奔跑。

时态（Tense）：

动词的几种形式，表征着动作发生的时间。

-
- ① 原书中的例子是：“Peter Piper picked a peck of pickled peppers”和“Great big gobs of greasy grimy gopher guts”。
 - ② 死隐喻，指通过长期使用而失去其隐喻义的词或短语。
 - ③ 原文为“Everybody in this department is going to have to put on his thinking cap, get down to brass tacks, and kick ass.”。这句话的意思是：“部门里每个人都开始思考，着手去做，然后搞定一切。”
 - ④ 多罗西·理查森（Dorothy Miller Richardson, 1873—1957），英国作家和记者，最早使用意识流的叙事手法的作家之一。在创作中，她强调女性体验的重要性和独特性。

附录 3

范例原文

Example 1

Rudyard Kipling: from "How the Rhinoceros Got His Skin"
in *Just So Stories*

Once upon a time, on an uninhabited island on the shores of the Red Sea, there lived a Parsee from whose hat the rays of the sun were reflected in more-than-oriental splendour. And the Parsee lived by the Red Sea with nothing but his hat and his knife and a cooking-stove of the kind that you must particularly never touch. And one day he took flour and water and currants and plums and sugar and things, and made himself one cake which was two feet across and three feet thick. It was indeed a Superior Comestible (that's magic), and he put it on the stove because he was allowed to cook on that stove, and he baked it and he baked it till it was all done brown and smelt most sentimental. But just as he was going to eat it there came down to the beach from the Altogether Uninhabited In

terior one Rhinoceros with a horn on his nose, two piggy eyes, and few manners. [...] And the Rhinoceros upset the oil-stove with his nose, and the cake rolled on the sand, and he spiked that cake on the horn of his nose, and he ate it, and he went away, waving his tail, to the desolate and Exclusively Uninhabited Interior which abuts on the islands of Mazanderan, Socotra, and the Promontories of the Larger Equinox.

Example 2

Mark Twain: from "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County"

"Well, thish-yer Smiley had rat-tarriers, and chicken cocks, and tom cats and all them kind of things, till you couldn' t rest, and you couldn' t fetch nothing for him to bet on but he' d match you. He ketched a frog one day, and took him home, and said he cal' lated to educate him; and so he never done nothing for three months but set in his back yard and learn that frog to jump. And you bet you he did learn him, too. He' d give him a little punch behind, and the next minute you' d see that frog whirling in the air like a doughnut - see him turn one summerset, or maybe a couple, if he got a good start, and come down flat-footed and all right, like a cat. He got him up so in the matter of ketching flies, and kep' him in practice so constant, that he' d nail a fly every time as fur as he could see him. Smiley said all a frog wanted was education, and he could do' most anything - and I believe him. Why, I' ve seen him set Dan' l Webster down here on this floo

r - Dan'l Webster was the name of the frog - and sing out, 'Flies, Dan' l, flies!' and quicker' n you could wink he' d spring straight up and snake a fly off' n the counter there, and flop down on the floor ag' in as solid as a gob of mud, and fall to scratching the side of his head with his hind foot as indifferent as if he hadn' t no idea he' d been doin' any more' n any frog might do. You never see."

Example 3

Zora Neale Hurston: from *Their Eyes Were Watching God*

So the beginning of this was a woman and she had come back from burying the dead. Not the dead of sick and ailing with friends at the pillow and the feet. She had come back from the sodden and the bloated; the sudden dead, their eyes flung wide open in judgment.

The people all saw her come because it was sundown. The sun was gone, but he had left his footprints in the sky. It was the time for sitting on porches beside the road. It was the time to hear things and talk. These sitters had been tongueless, earless, eyeless conveniences all day long. Mules and other brutes had occupied their skins. But now, the sun and the bossman were gone, so the skins felt powerful and human. They became lords of sounds and lesser things. They passed nations through their mouths. They sat in judgment.

Seeing the woman as she was made them remember the envy they had stored up from other times. So they chewed up the bac

k parts of their minds and swallowed with relish. They made burning statements with questions, and killing tools out of laughs. It was mass cruelty. A mood come alive. Words walking without masters; walking together like harmony in a song.

Example 4

Molly Gloss: from *The Hearts of Horses*

His flock of chickens had already gone in roost, and the yard was quiet —chickens will begin to announce themselves hours before sunrise as if they can't wait for the day to get started but they are equally interested in an early bedtime. Tom had grown used to sleeping through their early-morning summons, all his family had, but in the last few weeks he'd been waking as soon as he heard the first hens peep, before even the roosters took up their reveille. The sounds they made in those first dark moments of the day had begun to seem to him as soft and devotional as an Angelus bell. And he had begun to dread the evenings - to wish, like the chickens, to climb into bed and close his eyes as soon as shadows lengthened and light began to seep out of the sky.

He let himself into the woodshed and sat down on a pile of stacked wood and rested his elbows on his knees and rocked himself back and forth. His body felt swollen with something inexpressible, and he thought if he could just weep he'd begin to feel better. He sat and rocked and eventually began to cry, which relieved nothing, but then he began to be racked with great coughing sobs that went on until whatever it was th

at had built up inside him had been slightly released. When his breathing eased, he went on sitting there rocking back and forth quite a while, looking at his boots, which were caked with manure and bits of hay. Then he wiped his eyes with his handkerchief and went into the house and sat down to dinner with his wife and son.

Example 5

Jane Austen: from *Mansfield Park*

As a general reflection on Fanny, Sir Thomas thought nothing could be more unjust, though he had been so lately expressing the same sentiments himself, and he tried to turn the conversation; tried repeatedly before he could succeed; for Mrs. Norris had not discernment enough to perceive, either now, or at any other time, to what degree he thought well of his niece, or how very far he was from wishing to have his own children's merits set off by the depreciation of hers. She was talking at Fanny, and resenting this private walk half through the dinner.

It was over, however, at last; and the evening set in with more composure to Fanny, and more cheerfulness of spirits than she could have hoped for after so stormy a morning; but she trusted, in the first place, that she had done right, that her judgment had not misled her; for the purity of her intentions she could answer; and she was willing to hope, secondly, that her uncle's displeasure was abating, and would abate farther as he considered the matter with more impartiality, and

felt, as a good man must feel, how wretched, and how unpardonable, how hopeless and how wicked it was, to marry without affection.

When the meeting with which she was threatened for the morrow was past, she could not but flatter herself that the subject would be finally concluded, and Mr. Crawford once gone from Mansfield, that every thing would soon be as if no such subject had existed. She would not, could not believe, that Mr. Crawford's affection for her could distress him long; his mind was not of that sort. London would soon bring its cure. In London he would soon learn to wonder at his infatuation, and be thankful for the right reason in her, which had saved him from its evil consequences.

Example 6

Harriet Beecher Stowe: from *Uncle Tom's Cabin*

Over such a road as this our senator went stumbling along, making moral reflections as continuously as under the circumstances could be expected, - the carriage proceeding along much as follows, - bump! bump! bump! slush! down in the mud! - the senator, woman, and child, reversing their positions so suddenly as to come, without any very accurate adjustment, against the windows of the down-hill side. Carriage sticks fast, while Cudjoe on the outside is heard making a great muster among the horses. After various ineffectual pullings and twitchings, just as the senator is losing all patience, the carriage suddenly rights itself with a bounce, - two front whee

ls go down into another abyss, and senator, woman, and child, all tumble promiscuously on to the front seat, - senator's hat is jammed over his eyes and nose quite unceremoniously, and he considers himself fairly extinguished; - child cries, and Cudjoe on the outside delivers animated addresses to the horses, who are kicking, and floundering, and straining under repeated cracks of the whip. Carriage springs up, with another bounce, - down go the hind wheels, - senator, woman, and child, fly over on to the back seat, his elbows encountering her bonnet, and both her feet being jammed into his hat, which flies off in the concussion. After a few moments the "slough" is passed, and the horses stop, panting; - the senator finds his hat, the woman straightens her bonnet and hushes her child, and they brace themselves for what is yet to come.

Example 7

Mark Twain: from *The Adventures of Huckleberry Finn*

... then we set down on the sandy bottom where the water was about knee deep, and watched the daylight come. Not a sound anywheres - perfectly still - just like the whole world was asleep, only sometimes the bull-frogs a-cluttering, maybe. The first thing to see, looking away over the water, was a kind of dull line - that was the woods on t' other side - you couldn' t make nothing else out; then a pale place in the sky; then more paleness, spreading around; then the river softened up, away off, and warn' t black any more, but gray; you could see little dark spots drifting along, ever so far away

- trading scows, and such things; and long black streaks - rafts; sometimes you could hear a sweep screaming; or jumbled-up voices, it was so still, and sounds come so far; and by-and-by you could see a streak on the water which you know by the look of the streak that there's a snag there in a swift current which breaks on it and makes that streak look that way; and you see the mist curl up off of the water, and the east reddens up, and the river, and you make out a log cabin in the edge of the woods, away on the bank on the other side of the river, being a woodyard, likely, and piled by them cheats so you can throw a dog through it anywheres; then the nice breeze springs up, and comes fanning you from over there, so cool and fresh, and sweet to smell, on account of the woods and the flowers; but sometimes not that way, because they've left dead fish laying around, gars, and such, and they do get pretty rank; and next you've got the full day, and everything smiling in the sun, and the songbirds just going it!

Example 8

Virginia Woolf: from "Time Passes" in *To the Lighthouse*

Then indeed peace had come. Messages of peace breathed from the sea to the shore. Never to break its sleep any more, to lull it rather more deeply to rest, and whatever the dreamers dreamt holily, dreamt wisely, to confirm - what else was it murmuring - as Lily Briscoe laid her head on the pillow in the clean still room and heard the sea. Through the open window the voice of the beauty of the world came murmuring, too s

oftly to hear exactly what it said - but what mattered if the meaning were plain? entreating the sleepers (the house was full again; Mrs. Beckwith was staying there, also Mr. Carmichael), if they would not actually come down to the beach itself at least to lift the blind and look out. They would see the night flowing down in purple; his head crowned; his sceptre jewelled; and how in his eyes a child might look. And if they still faltered (Lily was tired out with travelling and slept almost at once; but Mr. Carmichael read a book by candlelight), if they still said no, that it was vapour, this splendour of his, and the dew had more power than he, and they preferred sleeping; gently then without complaint, or argument, the voice would sing its song. Gently the waves would break (Lily heard them in her sleep); tenderly the light fell (it seemed to come through her eyelids). And it all looked, Mr. Carmichael thought, shutting his book, falling asleep, much as it used to look.

Indeed, the voice might resume, as the curtains of dark wrapped themselves over the house, over Mrs. Beckwith, Mr. Carmichael, and Lily Briscoe so that they lay with several folds of blackness on their eyes, why not accept this, be content with this, acquiesce and resign? The sigh of all the seas breaking in measure round the isles soothed them; the night wrapped them; nothing broke their sleep, until, the birds beginning and the dawn weaving their thin voices in to its whiteness, a cart grinding, a dog somewhere barking, the sun lifted the curtains, broke the veil on their eyes, and Lily Briscoe stirring in her sleep. She clutched at her blankets as a faller c

latches at the turf on the edge of a cliff. Her eyes opened wide. Here she was again, she thought, sitting bolt upright in bed. Awake.

Example 9

"The Thunder Badger," from W. L. Marsden, *Northern Paiute Language of Oregon*, a word-by-word translation, slightly adapted by U.K.L.

He, the Thunder, when he is angry that the earth has dried up, that he has no moist earth, when he wants to make the earth moist, because the water has dried up:

He, the Thunder, the Rain Chief, lives on the surface of the clouds. He has frost; he, the Thunder Sorcerer, appears like a badger; the Rain Sorcerer, he, the Thunder. After he digs, he lifts up his head to the sky, then the clouds come; then the rain comes; then there is cursing of earth; the thunder comes; the lightning comes; evil is spoken.

He, the real badger, only he, white stripes on his nose, here on his back. He it is, only the badger, this kind. He, the Thunder Sorcerer, that does not like dried-up earth when he is digging, when he is scratching this way. Then raising his head to the sky, he makes the rain; then the clouds come.

Example 10

Charles Dickens: from *Little Dorrit*

Thirty years ago Marseilles lay burning in the sun one day. [...] Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring tracts of arid road, staring hills from which verdure was burnt away. The only things to be seen not fixedly staring and glaring were the vines drooping under their load of grapes. [...] The universal stare made the eyes ache. Towards the distant line of Italian coast, indeed, it was a little relieved by light clouds of mist, slowly rising from the evaporation of the sea, but it softened nowhere else. Far away the staring roads, deep in dust, stared from the hillside, stared from the hollow, stared from the interminable plain. Far away the dusty vines overhanging wayside cottages, and the monotonous wayside avenues of parched trees without shade, drooped beneath the stare of earth and sky.

Example 11

Harriet Beecher Stowe: from *Uncle Tom's Cabin*

The frosty ground creaked beneath her feet, and she trembled at the sound; every quaking leaf and fluttering shadow sent the blood backward to her heart, and quickened her footsteps. She wondered within herself at the strength that seemed to come upon her; for she felt the weight of her boy as if it had been a feather, and every flutter of fear seemed to increase the supernatural power that bore her on, while from he

r pale lips burst forth, in frequent ejaculations, the prayer to a Friend above - "Lord, help! Lord, save me!"

If it were your Harry, mother, or your Willie, that were going to be torn from you by a brutal trader, tomorrow morning, - if you had seen the man, and heard that the papers were signed and delivered, and you had only from twelve o' clock till morning to make good your escape, - how fast could you walk? How many miles could you make in those few brief hours, with the darling at your bosom, - the little sleepy head on your shoulder, - the small, soft arms trustingly holding on to your neck?

Example 12

Charles Dickens: from *Bleak House*

Chapter I: In Chancery

LONDON. Michaelmas Term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snowflakes - gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. Dogs, undistinguishable in mire. Horses scarcely better; splashed to their very blinkers. Foot passengers, jostling one another

er' s umbrellas, in a general infection of ill-temper, and losing their foothold at street-corners, where tens of thousands of other foot passengers have been slipping and sliding since the day broke (if this day ever broke), adding new deposits to the crust upon crust of mud, sticking at those points tenaciously to the pavement, and accumulating at compound interest.

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the water-side pollutions of a great (and dirty) city.

Fog on the Essex marshes; fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards, and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little'prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon, and hanging in the misty clouds.

Gas looming through the fog in divers places in the streets, much as the sun may, from the spongy fields, be seen to loom by husbandman and ploughboy. Most of the shops lighted tw

o hours before their time - as the gas seems to know, for it has a haggard and unwilling look.

The raw afternoon is rawest, and the dense fog is densest, and the muddy streets are muddiest, near that leaden-headed old obstruction, appropriate ornament for the threshold of a leaden-headed old corporation: Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln's Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery.

Chapter II: In Fashion

My Lady Dedlock has returned to her house in town for a few days previous to her departure for Paris, where her ladyship intends to stay some weeks; after which her movements are uncertain. The fashionable intelligence says so, for the comfort of the Parisians, and it knows all fashionable things. To know things otherwise, were to be unfashionable. My Lady Dedlock has been down at what she calls, in familiar conversation, her "place" in Lincolnshire. The waters are out in Lincolnshire. An arch of the bridge in the park has been sapped and sopped away. The adjacent low-lying ground, for half a mile in breadth, is a stagnant river, with melancholy trees for islands in it, and a surface punctured all over, all day long, with falling rain. My Lady Dedlock's "place" has been extremely dreary. The weather, for many a day and night, has been so wet that the trees seem wet through, and the soft loppings and prunings of the woodman's axe can make no crash or crackle as they fall. The deer, looking soaked, leave quagmires, where they pass.

The shot of a rifle loses its sharpness in the moist air, and its smoke moves in a tardy little cloud towards the green rise, coppice-topped, that makes a background for the falling rain. The view from my Lady Dedlock's own windows is alternately a lead-colored view, and a view in Indian ink. The vases on the stone terrace in the foreground catch the rain all day; and the heavy drops fall, drip, drip, drip, upon the broad flagged pavement, called, from old time, the Ghost's Walk, all night. On Sundays, the little church in the park is mouldy; the oaken pulpit breaks out into a cold sweat; and there is a general smell and taste as of the ancient Dedlocks in their graves. My Lady Dedlock (who is childless), looking out in the early twilight from her boudoir at a keeper's lodge, and seeing the light of a fire upon the latticed panes, and smoke rising from the chimney, and a child, chased by a woman, running out into the rain to meet the shining figure of a wrapped-up man coming through the gate, has been put quite out of temper. My Lady Dedlock says she has been "bored to death."

Therefore my Lady Dedlock has come away from the place in Lincolnshire, and has left it to the rain, and the crows, and the rabbits, and the deer, and the partridges and pheasants. The pictures of the Dedlocks past and gone have seemed to vanish into the damp walls in mere lowness of spirits, as the housekeeper has passed along the old rooms, shutting up the shutters. And when they will next come forth again, the fashionable intelligence - which, like the fiend, is omniscient of the past and present, but not the future - cannot yet undertake to say.

Sir Leicester Dedlock is only a baronet, but there is no mightier baronet than he. His family is as old as the hills, and infinitely more respectable. He has a general opinion that the world might get on without hills, but would be done up without Dedlocks. He would on the whole admit Nature to be a good idea (a little low, perhaps, when not enclosed with a park-fence), but an idea dependent for its execution on your great county families. He is a gentleman of strict conscience, disdainful of all littleness and meanness, and ready, on the shortest notice, to die any death you may please to mention rather than give occasion for the least impeachment of his integrity. He is an honorable, obstinate, truthful, high-spirited, intensely prejudiced, perfectly unreasonable man.

Chapter III: A Progress

I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that. I can remember, when I was a very little girl indeed, I used to say to my doll, when we were alone together, "Now Dolly, I am not clever, you know very well, and you must be patient with me, like a dear!" And so she used to sit propped up in a great arm-chair, with her beautiful complexion and rosy lips, staring at me - or not so much at me, I think, as at nothing - while I busily stitched away, and told her every one of my secrets.

My dear old doll! I was such a shy little thing that I seldom dared to open my lips, and never dared to open my heart, to anybody else. It almost makes me cry to think what a relief

f it used to be to me, when I came home from school of a day, to run up-stairs to my room, and say, "O you dear faithful Dolly, I knew you would be expecting me!" and then to sit down on the floor, leaning on the elbow of her great chair, and tell her all I had noticed since we parted. I had always rather a noticing way - not a quick way, O no! - a silent way of noticing what passed before me, and thinking I should like to understand it better. I have not by any means a quick understanding. When I love a person very tenderly indeed, it seems to brighten.

But even that may be my vanity.

I was brought up, from my earliest remembrance - like some of the princesses in the fairy stories, only I was not charming - by my godmother. At least I only knew her as such. She was a good, good woman! She went to church three times every Sunday, and to morning prayers on Wednesdays and Fridays, and to lectures whenever there were lectures; and never missed. She was handsome; and if she had ever smiled, would have been (I used to think) like an angel - but she never smiled. She was always grave and strict. She was so very good herself, I thought, that the badness of other people made her frown all her life. I felt so different from her, even making every allowance for the differences between a child and a woman; I felt so poor, so trifling, and so far off; that I never could be unrestrained with her - no, could never even love her as I wished. It made me very sorry to consider how good she was, and how unworthy of her I was; and I used ardently to hope that I might have a better heart; and I talked it over very often

with the dear old doll; but I never loved my godmother as I ought to have loved her, and as I felt I must have loved her if I had been a better girl.

Example 13

J.R.R. Tolkien: from *The Lord of the Rings*

"I am so sleepy, he said, "that soon I shall fall down on the road. Are you going to sleep on your legs? It is nearly midnight."

"I thought you liked walking in the dark," said Frodo. "But there is no great hurry. Merry expects us some time the day after tomorrow; but that leaves us nearly two days more. We'll halt at the first likely spot."

"The wind's in the West," said Sam. "If we get to the other side of this hill, we shall find a spot that is sheltered and snug enough, sir. There is a dry fir-wood just ahead, if I remember rightly." Sam knew the land well within twenty miles of Hobbiton, but that was the limit of his geography.

Just over the top of the hill they came on the patch of firwood. Leaving the road they went into the deep resin-scented darkness of the trees, and gathered dead sticks and cones to make a fire. Soon they had a merry crackle of flame at the foot of a large fir-tree and they sat round it for a while, until they began to nod. Then, each in an angle of the great tree's roots, they curled up in their cloaks and blankets, and were soon fast asleep. They set no watch; even Frodo feared n

o danger yet, for they were still in the heart of the Shire. A few creatures came and looked at them when the fire had died away. A fox passing through the wood on business of his own stopped several minutes and sniffed.

"Hobbits!" he thought. "Well, what next? I have heard of strange doings in this land, but I have seldom heard of a hobbit sleeping out of doors under a tree. Three of them! There's something mighty queer behind this." He was quite right, but he never found out any more about it.

Example 14

Virginia Woolf: from *To the Lighthouse*

What brought her to say that: "We are in the hands of the Lord?" she wondered. The insincerity slipping in among the truths roused her, annoyed her. She returned to her knitting again. How could any Lord have made this world? she asked. With her mind she had always seized the fact that there is no reason, order, justice: but suffering, death, the poor. There was no treachery too base for the world to commit; she knew that. No happiness lasted; she knew that. She knitted with firm composure, slightly pursing her lips and, without being aware of it, so stiffened and composed the lines of her face in a habit of sternness that when her husband passed, though he was chuckling at the thought that Hume, the philosopher, grown enormously fat, had stuck in a bog, he could not help noting, as he passed, the sternness at the heart of her beauty. It saddened him, and her remoteness pained him, and he felt, as he pa

ssed, that he could not protect her, and, when he reached the hedge, he was sad. He could do nothing to help her. He must stand by and watch her. Indeed, the infernal truth was, he made things worse for her. He was irritable—he was touchy. He had lost his temper over the Lighthouse. He looked into the hedge, into its intricacy, its darkness.

Always, Mrs. Ramsay felt, one helped oneself out of solitude reluctantly by laying hold of some little odd or end, some sound, some sight. She listened, but it was all very still; cricket was over; the children were in their baths; there was only the sound of the sea. She stopped knitting; she held the long reddish-brown stocking dangling in her hands a moment. She saw the light again. With some irony in her interrogation, for when one woke at all, one's relations changed, she looked at the steady light, the pitiless, the remorseless, which was so much her, yet so little her, which had her at its beck and call (she woke in the night and saw it bent across their bed, stroking the floor), but for all that she thought, watching it with fascination, hypnotised, as if it were stroking with its silver fingers some sealed vessel in her brain whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness, and it silvered the rough waves a little more brightly, as daylight faded, and the blue went out of the sea and it rolled in waves of pure lemon which curved and swelled and broke upon the beach and the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! It is enough!

He turned and saw her. Ah! She was lovely, lovelier now than ever he thought. But he could not speak to her. He could not interrupt her. He wanted urgently to speak to her now that James was gone and she was alone at last. But he resolved, no; he would not interrupt her. She was aloof from him now in her beauty, in her sadness. He would let her be, and he passed her without a word, though it hurt him that she should look so distant, and he could not reach her, he could do nothing to help her. And again he would have passed her without a word had she not, at that very moment, given him of her own free will what she knew he would never ask, and called to him and taken the green shawl off the picture frame, and gone to him. For he wished, she knew, to protect her.

Example 15

Virginia Woolf: from *Jacob's Room*

The feathery white moon never let the sky grow dark; all night the chestnut blossoms were white in the green; dim was the cow-parsley in the meadows.

The waiters at Trinity must have been shuffling china plates like cards, from the clatter that could be heard in the Great Court. Jacob's rooms, however, were in Neville's Court; at the top; so that reaching his door one went in a little out of breath; but he wasn't there. Dining in Hall, presumably. It will be quite dark in Neville's Court long before midnight, only the pillars opposite will always be white, and the fountains. A curious effect the gate has, like lace upon pa

le green. Even in the window you hear the plates; a hum of talk, too, from the diners; the Hall lit up, and the swing-doors opening and shutting with a soft thud. Some are late.

Jacob's room had a round table and two low chairs.

There were yellow flags in a jar on the mantelpiece; a photograph of his mother; cards from societies with little raised crescents, coats of arms, and initials; notes and pipes; on the table lay paper ruled with a red margin - an essay, no doubt - "Does History consist of the Biographies of Great Men?" There were books enough; very few French books; but then any one who's worth anything reads just what he likes, as the mood takes him, with extravagant enthusiasm. Lives of the Duke of Wellington, for example; Spinoza; the works of Dickens; the *Faery Queen*; a Greek dictionary with the petals of poppies pressed to silk between the pages; all the Elizabethans. His slippers were incredibly shabby, like boats burnt to the water's rim. Then there were photographs from the Greeks, and a mezzotint from Sir Joshua - all very English. The works of Jane Austen, too, in deference, perhaps, to some one else's standard. Carlyle was a prize.

There were books upon the Italian painters of the Renaissance, a *Manual of the Diseases of the Horse*, and all the usual text-books. Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift. One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

Thomas Hardy: from *The Return of the Native*

A Saturday afternoon in November was approaching the time of twilight, and the vast tract of unenclosed wild known as Egdon Heath embrowned itself moment by moment. Overhead the hollow stretch of whitish cloud shutting out the sky was as a tent which had the whole heath for its floor.

The heaven being spread with this pallid screen and the earth with the darkest vegetation, their meeting-line at the horizon was clearly marked. In such contrast the heath wore the appearance of an instalment of night which had taken up its place before its astronomical hour was come: darkness had to a great extent arrived hereon, while day stood distinct in the sky. Looking upwards, a furze-cutter would have been inclined to continue work; looking down, he would have decided to finish his faggot and go home. The distant rims of the world and of the firmament seemed to be a division in time no less than a division in matter. The face of the heath by its mere complexion added half an hour to evening; it could in like manner retard the dawn, sadden noon, anticipate the frowning of storms scarcely generated, and intensify the opacity of a moonless midnight to a cause of shaking and dread.

In fact, precisely at this transitional point of its nightly roll into darkness the great and particular glory of the Egdon waste began, and nobody could be said to understand the heath who had not been there at such a time. It could best be felt when it could not clearly be seen, its complete effect and explanation lying in this and the succeeding hours before

the next dawn: then, and only then, did it tell its true tale. The spot was, indeed, a near relation of night, and when night showed itself an apparent tendency to gravitate together could be perceived in its shades and the scene. The sombre stretch of rounds and hollows seemed to rise and meet the evening gloom in pure sympathy, the heath exhaling darkness as rapidly as the heavens precipitated it. And so the obscurity in the air and the obscurity in the land closed together in a black fraternization towards which each advanced half-way.

The place became full of a watchful intentness now; for when other things sank brooding to sleep the heath appeared slowly to awake and listen. Every night its titanic form seemed to await something; but it had waited thus, unmoved, during so many centuries, through the crises of so many things, that it could only be imagined to await one last crisis - the final overthrow.

Example 17

Charlotte Brontë: from *Jane Eyre*

When we left the dining-room, she proposed to show me over the rest of the house; and I followed her upstairs and downstairs, admiring as I went; for all was well arranged and handsome. The large front chambers I thought especially grand: and some of the third-storey rooms, though dark and low, were interesting from their air of antiquity. The furniture once appropriated to the lower apartments had from time to time been removed here, as fashions changed: and the imperfect light

entering by their narrow casement showed bedsteads of a hundred years old; chests in oak or walnut, looking, with their strange carvings of palm branches and cherubs' heads, like types of the Hebrew ark; rows of venerable chairs, highbacked and narrow; stools still more antiquated, on whose cushioned tops were yet apparent traces of half-effaced embroideries, wrought by fingers that for two generations had been coffin-dust. All these relics gave to the third storey of Thornfield Hall the aspect of a home of the past: a shrine of memory. I liked the hush, the gloom, the quaintness of these retreats in the day; but I by no means coveted a night's repose on one of those wide and heavy beds: shut in, some of them, with doors of oak; shaded, others, with wrought old English hangings crusted with thick work, portraying effigies of strange flowers, and stranger birds, and strangest human beings, - all which would have looked strange, indeed, by the pallid gleam of moonlight.

"Do the servants sleep in these rooms?" I asked.

"No; they occupy a range of smaller apartments to the back; no one ever sleeps here: one would almost say that, if there were a ghost at Thornfield Hall, this would be its haunt."

"So I think: you have no ghost, then?"

"None that I ever heard of," returned Mrs. Fairfax, smiling.

"Nor any traditions of one? no legends or ghost stories?"

"I believe not. And yet it is said the Rochesters have been rather a violent than a quiet race in their time: perhaps, though, that is the reason they rest tranquilly in their graves now."

"Yes - 'after life's fitful fever they sleep well,'" I muttered.

"Where are you going now, Mrs. Fairfax?" for she was moving away.

"On to the leads; will you come and see the view from the terrace?" I followed still, up a very narrow staircase to the attics, and thence by a ladder and through a trap-door to the roof of the hall. I was now on a level with the crow colony, and could see into their nests. Leaning over the battlements and looking far down, I surveyed the grounds laid out like a map: the bright and velvet lawn closely girdling the grey base of the mansion; the field, wide as a park, dotted with its ancient timber; the wood, dun and sere, divided by a path visibly overgrown, greener with moss than the trees were with foliage; the church at the gates, the road, the tranquil hills, all reposing in the autumn day's sun; the horizon bounded by a propitious sky, azure, marbled with pearly white. No feature in the scene was extraordinary, but all was pleasing. When I turned from it and repassed the trap-door, I could scarcely see my way down the ladder; the attic seemed black as a vault compared with that arch of blue air to which I had been looking up, and to that sunlit scene of grove, pasture, and green

hill, of which the hall was the centre, and over which I had been gazing with delight.

Mrs. Fairfax stayed behind a moment to fasten the trapdoor; I, by dint of groping, found the outlet from the attic, and proceeded to descend the narrow garret staircase. I lingered in the long passage to which this led, separating the front and back rooms of the third storey: narrow, low, and dim, with only one little window at the far end, and looking, with its two rows of small black doors all shut, like a corridor in some Bluebeard's castle.

While I paced softly on, the last sound I expected to hear in so still a region, a laugh, struck my ear. It was a curious laugh; distinct, formal, mirthless. I stopped: the sound ceased, only for an instant; it began again, louder: for at first, though distinct, it was very low. It passed off in a clamorous peal that seemed to wake an echo in every lonely chamber; though it originated but in one, and I could have pointed out the door whence the accents issued.

Example 18

Virginia Woolf: from *Jacob's Room*

"How could I think of marriage!" she said to herself bitterly, as she fastened the gate with a piece of wire. She had always disliked red hair in men, she thought, thinking of Mr. Floyd's appearance, that night when the boys had gone to bed. And pushing her work-box away, she drew the blotting-paper to

wards her, and read Mr. Floyd's letter again, and her breast went up and down when she came to the word "love," but not so fast this time, for she saw Johnny chasing the geese, and knew that it was impossible for her to marry any one - let alone Mr. Floyd, who was so much younger than she was, but what a nice man - and such a scholar too.

"Dear Mr. Floyd," she wrote. - "Did I forget about the cheese?" she wondered, laying down her pen. No, she had told Rebecca that the cheese was in the hall.

"I am much surprised ..." she wrote.

But the letter which Mr. Floyd found on the table when he got up early next morning did not begin "I am much surprised," and it was such a motherly, respectful, inconsequent, regretful letter that he kept it for many years; long after his marriage with Miss Wimbush, of Andover; long after he had left the village. For he asked for a parish in Sheffield, which was given him; and, sending for Archer, Jacob, and John to say good-bye, he told them to choose whatever they liked in his study to remember him by.

Archer chose a paper-knife, because he did not like to choose anything too good; Jacob chose the works of Byron in one volume; John, who was still too young to make a proper choice, chose Mr. Floyd's kitten, which his brothers thought an absurd choice, but Mr. Floyd upheld him when he said: "It has fur like you." Then Mr. Floyd spoke about the King's Navy (to which Archer was going); and about Rugby (to which Jacob was going); and next day he received a silver salver and went -

first to Sheffield, where he met Miss Wimbush, who was on a visit to her uncle, then to Hackney - then to Maresfield House, of which he became the principal, and finally, becoming editor of a well-known series of Ecclesiastical Biographies, he retired to Hampstead with his wife and daughter, and is often to be seen feeding the ducks on Leg of Mutton Pond. As for Mrs. Flanders's letter - when he looked for it the other day he could not find it, and did not like to ask his wife whether she had put it away. Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognized him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr. Floyd did not like to stop him in the street.

"Dear me," said Mrs. Flanders, when she read in the Scarborough and Harrogate Courier that the Rev. Andrew Floyd, etc., etc., had been made Principal of Maresfield House, "that must be our Mr. Floyd."

A slight gloom fell upon the table. Jacob was helping himself to jam; the postman was talking to Rebecca in the kitchen; there was a bee humming at the yellow flower which nodded at the open window. They were all alive, that is to say, while poor Mr. Floyd was becoming Principal of Maresfield House.

Mrs. Flanders got up and went over to the fender and stroked Topaz on the neck behind the ears.

"Poor Topaz," she said (for Mr. Floyd's kitten was now a very old cat, a little mangy behind the ears, and one of these days would have to be killed).

"Poor old Topaz," said Mrs. Flanders, as he stretched himself out in the sun, and she smiled, thinking how she had had him gelded, and how she did not like red hair in men. Smiling, she went into the kitchen.

Jacob drew rather a dirty pocket-handkerchief across his face. He went upstairs to his room.

出版后记

关于小说，人人都有自己的见解。有人偏爱现实主义，有人青睐浪漫主义，有人认为故事大于一切，有人断定人物塑造才是小说的根本。但无论如何，没有人可以否定这样一个事实：小说是关于叙事的艺术。更进一步，借用批评家詹姆斯·伍德的观点：“小说既是奇技淫巧，又是某种真实”。

但说到如何创作小说又是另一回事了，揭露小说中隐藏的那份真实并不容易，拆解所谓的“奇技淫巧”更是难上加难了。这让我们不断地询问，写小说究竟意味着什么呢？学习写作是可能的吗？当然，艺术的创造得靠天赋和幸运女神的垂青，这是争取不来的。但技巧却可以学习和掌握，别忘了，是技巧使艺术成为可能，正如本书作者厄休拉·勒古恩所说：唯有技巧精湛者才能获得艺术的自由。

写小说与讲故事不同——这是勒古恩在这本书中首先强调的事。文字无法携带一个人的音调与表情，读者面对的只是字、词、句、段，无法真正听到创作者的声音。创作者与读者通过一套共用的密码进行交流，稍有差池就会掉入误解的黑洞——而一个作家不能责怪读者识别不出他有意释放的某个信号，只能责怪自己技艺不精。另一方面，文字具备更强的延展性和不可替代的表意功能，真正的作家用它们进行记录、表达和绝妙地创造，他们将脑中不可见的想象之物织

就出来，以独特的方式建造纸上王国。在这个过程中，写作者必须信任、了解他所使用的文字、语言，还有对于写小说来说最重要的事情——叙事。

这本书是厄休拉·勒古恩主持“写作工作坊”时的讲义，也是她多年创作及阅读经验的浓缩，它聚焦于叙事文写作中最重要的问题：一个故事如何被讲述，在讲述的过程中，从文字表达的层面看，什么能起推动作用，什么会成为阻碍。语言的音乐性、句子的长短、文字间的有机作用、结构与调性、叙述者的视角与视角的切换……如同在显微镜下工作，勒古恩对叙事文写作中的元素、技巧、模式进行了精妙的提纯与强化。这里没有标准答案或者“黄金法则”，只有越来越多的问题，而或许，只有当问题浮现的时刻，才是你真正开始创作的时刻。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

读者信箱：reader@hinabook.com

后浪出版公司

2018 年 11 月