

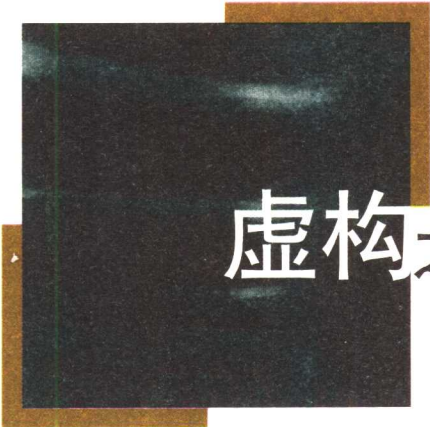
名

作

家

讲

稿



虚构之刀

马原/著

春风文艺出版社

名 作 家 讲 稿

虚构之刀

马原/著

春风文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

虚构之刃/马原著. —沈阳: 春风文艺出版社, 2001.9
ISBN 7-5313-2381-8

I. 虚… II. 马… III. 小说-创作方法 IV. I054
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 061400 号

春风文艺出版社出版发行
(沈阳市和平区十一纬路 25 号 邮政编码 110003)

沈阳市第二印刷厂印刷

开本: 850 毫米 × 1168 毫米 1/32 字数: 166 千字 印张: 7 $\frac{7}{8}$ 插页: 2
印数: 1—8 000 册

2001 年 9 月第 1 版

2001 年 9 月第 1 次印刷

责任编辑: 洪 钧 常 晶

责任校对: 侯俊华

封面设计: 耿志远

版式设计: 马寄萍

ISBN 7-5313-2381-8/1·2084 定价: 13.00 元

自序

当了老师，便做起老师的事，上课。

我的学识，少系统少逻辑，支离破碎。好在书读得不少，尤其小说更多。讲讲小说该是我的明智选择。

小说该是一门大学问，涉及方方面面，不可能有哪个人会穷尽其奥妙。你说一点，我说一点，权当瞎子摸象。

又，小说是虚构之物，剖析须有利刃方可，故名《虚构之刀》。

一家文言，管窥，拙见；这些词专为这种著书人所设，当之又当也！

是一部讲稿。

马原

2001.8.15

目 录

现实与虚构	01
经验	17
记忆	34
素材选择	50
切入角度	57
时间（一）	62
时间（二）	71
语言的虚构	85
对话（一）	100
对话（二）	118
另一种悬念	127
结局的十三种方式	151
海明威的男人哲学	168
痴迷于讨论的昆德拉	188
邪恶的奥康纳	203
细读《局外人》	228

现实与虚构

过去我们生活的时代，是计划经济的时代，“计划”充斥社会生活的每一个角落，仿佛贾宝玉脖子上的那块玉石，须臾离开不得，因此，形成许多教条。这些教条，严格地规范着我们的行为，甚至规范着我们的整个生命。我们那个时代，个人几乎是没有选择职业的机会，基本上都是服从安排，也就是说，一直由许多教条掌管着你的命运。由此看来，你们现在是幸运的，有了更多的展示个人才能、实现个人理想的机会。

经济生活中如此，文学艺术的创作上，也难以摆脱许多教条带来的阴影。

比如“现实主义”创作原则。不错，文艺创作是离不开现实的，因为人类的社会生活是任何文艺创作的原料基地，但是这不等于现实生活就是文学艺术作品，不应当将现实主义视为一条僵化的教条，更不等于尊重现实主义，就去复制现实照搬现实，甚至去解释、体现现实中的某些政策条文。有这样一位作家，写了许多作品，粉碎“四人帮”后，要出版文集了。结果由于他的作品都是反映当时的政策条文的，结果没有一篇可以选进集子里，最后只能大哭一场，真可谓白茫茫一片真干

净。这就是将现实主义作为教条去奉行酿成的悲剧。

这种教条曾经是我们绕不开的一个暗礁，在我们很小的时候，就知道有着许多现实主义的说法。这些说法发展到极致，就是所谓的“生活真实”。评论家们的一句“难道生活是这样的吗”往往成为作品的“死刑”宣判决书，甚至成为作家永无出头之日的咒语。

那时候，我们的写作是否符合所谓的生活的真实，在很大程度上决定了作品是否能够成立，是否能够享有和公众交流的机会。现在这个问题已经不存在了，但是无论如何，现实对作家而言总是有它非常特别的意义。

比如卡夫卡，卡夫卡是二十世纪被谈论最多的作家之一。按照我们今天的阅读，卡夫卡应该不是传统意义上的现实主义作家，现实主义的全部定义在卡夫卡这里应该都是失效的，但是有趣的是，卡夫卡专门谈过这个问题，他说自己的写作是现实主义的。如果以一些僵化的现实主义观点看，卡夫卡的说法无疑是有很强的唯心论倾向。比如他认为，我写的就是我想的，我的想法本身就是现实的，并肯定是现实主义。这样看的话，现实主义具体的定义和内容，在不同作家那里得到了完全不同的解释。如果我们说恩格斯也是一个作家，他著书立说，他是一个经济学作家，是一个科学社会主义作家，那么他和另外一个作家卡夫卡，他们对现实主义就做出了完全不同的定义。

如果我们把由现实主义滋生的一些教条先抛开不谈，光剩下“现实”，好像问题就相对简单一点儿了。是不是可以这么说，存在的即是现实的。尽管我们还不能说卡夫卡对现实主义

的诠释到底是对是错，但是卡夫卡的说法包含了对现实一个比较直接的理解，这无疑是对的，是非常准确的。现实分为两种，一种是被公众感官所能触摸从而被公众认可的现实。另一种是每个人脑子里的、心里的现实。待会儿我还要说到这个心跟脑的不同。这其中还有一种现实，是脑的现实，是心的现实。我们不能因为它是无形的不可见的，因为它不是具体的，我们就否认这种现实的存在。

我挺喜欢“天马行空”这个说法。“天马行空”是中国的一个成语，最早出现在《史记》里。古时候的“天马”是对能飞的螳螂的一种象征，后来人们将“天马”喻为“神马”。总之，“天马行空”是不是现实？肯定这是现实。最早提出“天马行空”这个词的人，说出了“天马行空”在他的脑海里，或者在他心里，并且有天马在一个空间里行走的意象，我们不能说这个意象不是现实。有时候我更愿意从另外的意义去理解“天马行空”的含义。我经常强调，“天马行空”的前提得有马，还得有天空。我愿意这么想，这个世界的半个世界都是有“神折”，已知的“神灵”大部分都是人的形象，我是不是可以这么猜测，不同的人群在创造各自的“神灵”时，更多的是依据各自存在的现实。按照现实主义派生的一些教条理解，在人们造神之前，神并不存在，我想世界上绝大多数有神论者，未必真切看见过自己的神。我想他们的“神”其实应该是无形的。已知的有形的“神”，我们知道历史不是很长，不会超过两三千年，相对于人类的历史，已经是很小很近的阶段。按照天主教的说法，上帝根据自己的样子造出了人，我就愿意反过来说，是人根据自己的样子造出了神，造出了上帝。

现实对作家的意义首先是建立在对每一个个人的意义之上的、对每一个个人都有意义的现实，才能对作家有意义。作家首先也是个人，作家的个体经验和读者，包括和其他人应该说都没有本质不同。作家有时候可能会更加偏执一点，会在某一个个人的方向里走得更深更远，大概是这样一个情形。

作家的现实——我是专指小说家，他们的现实更多的是心理现实，是所谓主观的现实。说这些话的时候，我自己也觉得特别累，因为这个说法本身是从抽象到抽象，它没有太多意义。我其实一直希望我这个课能讲得形而下一点，话讲得具体一点，能够触摸到，能让同学们有比较感性的感知和把握。我们把对作家有特殊意义的这部分现实挑出来，我们发现它更多的是心理的和头脑中的现实。

弗洛伊德写过《作家的白日梦》，专门对作家写作过程中的心理活动做过比较深入的研究。“白日梦”这个说法在最近一百年里，基本上被广泛接纳了。这可能因为和作家个人的经验能够吻合的部分还是比较多——我这是在以己度人，我自己深切地体会到，“白日梦”这个说法特别准确。弗洛伊德原著原文怎么说我不知道，翻译过来，就叫“白日梦”，在汉语词汇里，我体会“白日梦”可谓是特别准确的一个定义。

我有这么一个怪癖，写作的时候得把窗帘拉上。我在散射光下几乎不能写作小说，至于写散文、论文，诸如此类的，那个关系不大。但是我要写小说的时候就一定得把窗帘拉上，一定要有灯光，是那种有光束的台灯。用我的话说，我希望空间是暗的，由光线投射形成一个光圈，在光圈里面和外面的空间是不同的。在台灯下，我可以比较好地进入状态——就是使自

已慢慢导入幻觉。我一直认为，写作的过程应该是一个从现实逐渐进入幻觉的过程。我个人一直有这体会。现在来做老师，可能特别愿意从根本上、从理性的角度来思考一下我以往的写作生活，思考在那个过程中我个人的某些习惯背后是怎样一种缘由。后来我想，哪怕都是灯光，如果它是白光灯或者白炽灯，对我来说，要紧的不是自然光和人造光的差别，要紧的是散射光和投射光的差别。可能从生理上、从眼睛的构造肌理上？专家们会给我们更专业的解释。但是，从个人经验出发，用类比的方式想一下，为什么我喜欢灯光投射在我的稿纸上？稿纸在灯光的光圈之内，而光圈之外的空间在视觉上不可见、不可知，至少是蒙眬的，它对我在写作时的心理就会形成某种特殊的效果和意义。

我挺喜欢话剧，自己也有几个剧本演出过。在舞台剧中我觉得最奇妙的事情就是光。台词是我写的，人物情感的分寸把握是由演员来做，演出通体的操纵由导演来做。但是灯光的部分，我觉得它是作为综合艺术的话剧中一种特殊的独具个性的方式。我现在就不太能想象广场剧。我们知道过去的经典戏剧是在广场演出的。在太阳下面，在天和地之间，人们围在一起。过去我们也有过这种形式，在革命时期有过活报剧、街头剧，如《放下你的鞭子》等就是在街头演出。这个和我们今天在剧院里看到的戏剧有很大不同，除了演员的状态不同，我觉得至少看观众的感觉也会不一样。我们可以设想一下，这里不是课堂，而是一个小型剧场；不是我在这里讲课，而是一两个同学在演话剧。那么，窗外工厂里的这种喧嚣，它对话剧创作人员的心态，对看话剧的同学的心态，都会有特别严重的干扰

破坏，形成分流和消解注意力的强大力量。

我之所以说在剧场里看戏的时候，灯光的意义会显得比较特殊，这种感受大概和我在写作时对灯光的需要与倚赖比较接近。在写作的时间里，哪怕我一个字也不写，也愿意将眼光透过投射的光柱，感觉到周围不清晰的空间。实际上，人真正在光天化日之下很难做梦，但是如果我要写作，我希望我能进入梦的状态。或者说，这可能有点像练武功的人，他们在练功或者发功之前所做的准备，应该就是我们下笔之前的那个准备。比如说，像我把台灯扭亮，开始用笔讲述之前的准备。这个准备的过程就是让自己逐渐进入一种状态，而这个状态应该是一种不能在常规意义下由逻辑、由理性控制的状态。

我第一个上演的话剧是借用了米兰·昆德拉的小说《为了告别的聚会》。我把它改成了中国版本的话剧。因为我个人的很多经验跟昆德拉这篇小说中提供的经验，有很好的契合，它那个结构也很漂亮。这个话剧上演时的灯光是由我特别信任的一位女灯光师来操刀，她叫萧丽河，上海戏剧学院老师，人称灯光撒切尔，是中国舞台照明方面非常出类拔萃的人物。舞美是徐翔，中央戏剧学院舞美系教授。我现在印象还很深，当时在舞台上搭了一套有七米高的布景，上下有三重表演空间，总共是七个表演区。戏从头到尾，一直沿用这台不动的布景。至于七个表演区完全是由灯光去设置和控制的。就是说，灯光能给观众构筑出七个不同的空间。

假设没有灯光，没有舞台照明的艺术，无论舞台做得多么复杂，对观众而言，它仍然只是一个空间而已。但是，因为有了灯光，在一个实在的空间里就能形成多种空间，从而形成直

观而有效的幻觉。

电视中虚拟的叙事更多是脱胎于电影，因为电影早于电视诞生。电影的灯光照明是电影语言尤其是现代电影语言最主要的组成部分之一。当然要有剧本、导演、演员、美工等等。如果这些要素都齐了，他们还是在自然光中拍摄，那么电影几乎是不可想象的。我想不出——如果没有电影照明艺术，电影会是什么模样，我想这几乎是不可想象的。由此以来，无论话剧、电影抑或是电视，随着科学技术的日渐发展，表现手法也越来越丰富，越来越多样化。

前面讲的这些是“白日梦”的外因。“白日梦”还有它非常重要的内在条件。我自己设想过一个电影，它最初是我二十多年前写的一个小说，叫《白卵石海滩》。在这篇小说里我写过一段话，小说是那段话具体怎么讲我记不真切了，意思是说，我在某个时刻觉得很奇怪，阳光那么好，视野那么清晰，我为什么会有幻觉？后来我发现，当你一人独处，就是广大无边的世界里只有你一个人的时候，你不活见鬼才怪，你没有幻觉才怪呢。前一阵，我们班一个同学给我看他写的一篇小说，小说里还不是只有一个人，是他们四个同学在一起。但他们突然发现整个校园只有他们四个人。这时候四个人都开始惶恐不安，开始躁动，已经出现了很多的疑问。那么，作家在写作的时候经常是一个人，一个人就会生出很多莫名其妙的念头或者幻觉来。就像我曾经讲到的《局外人》，主人公莫尔索在监狱里是一人独处，这时他才发现一个人哪怕在监狱外只活过一天，然后他一生的其他时间都在监狱里坐牢，那么这自由的一天就足够他回忆一辈子的了。我个人认为加缪所说莫尔索的这

种感受，应该不是说一天中所有实实在在的事情够他回忆一辈子，而是他个人依据他一天中获取的有限的一点点经验，就够他做几十年的白日梦了——用几十年的时间在有限经验的基础上做出无穷无尽的想象来，根本不是指他细致入微、丝毫不差地去回忆自己曾经有过的关于自由生活中一星半点的经验，肯定不是这样。

写《第二十二条军规》的美国作家海勒，还有另一部杰作叫《上帝知道》。其中以以色列大卫王和上帝之间的一场对话写得非常之精彩。这个小说，我觉得它简直不是人写出来的，它是从上帝的视角写的。很多人都写过和上帝对话的这种题材，比如古代的大诗人屈原写过《天问》。古往今来的作家、艺术家们总是有和上帝对话的这种愿望，但是我看到的最了不起的版本还是这部《上帝知道》。这本书前面有一句话，“人怎能独自温暖”。我不知道他是怎么找到这句话的，后来我一个好朋友——写小说的洪峰用这句话做过题目。大概就是这个意思，一个人怎么能自己温暖自己呀？这里提到了“温暖”的话题。我记得鲁迅有一句诗叫“荷戢独彷徨”。很多作家都有过关于一个人生活的想象。

我非常称道这么三部电影，一个是安东尼奥尼的《放大》，这是得戛纳电影节金棕榈奖的大师级杰作，另外一个是大师模仿他做的《对话》，后来也得了金棕榈奖。《放大》是特别了不起的电影，它讲一个摄影师遇到一个奇奇怪怪的事情，真实和想象混淆的事情。另一个是斯皮尔伯格的《疯狂的绝望》。第三部是张艺谋的《我的父亲母亲》。这三个电影说起来很不一样，《放大》完全是一个印象主义风格的电影，是印象主义电

影的杰作；斯皮尔伯格的是悬念电影；《我的父亲母亲》是抒情风格的电影，是一个诗电影。三部电影的立意走向完全不一样，文化背景也差别巨大。安东尼奥尼是意大利人，斯皮尔伯格是个地道的美国佬，而张艺谋是土生土长的黄皮肤中国人。他们三个也许是在无意中撞到了一起，就是鲁迅说的“荷戟独彷徨”，都是一个人在故事中，整部电影没有第二个人物。我说的是人物，不是说没有第二个人，这个独自的人物和其他人物都不能形成实际性的交流。

昨天晚上电视台播《我的父亲母亲》，我又看了一遍。整场电影里，我的母亲几乎没和我的父亲有过什么交流，好像只有一次，我的母亲问我的父亲，“我做的饭你有没有吃到”，两个人就说过那么一两句话，都是章子怡一个人在那演戏。“荷戟独彷徨”，这真是一种很奇异的状态。一个士兵扛着一件大兵器，这个意象我一直觉得特别奇妙，它本身就应该是“白日梦”。比如《最后的绝望》，一个神经质的司机自己开车，他总认为后面那个开货柜车的司机跟他过不去，一直想看到那个人，但一直就看不到。对斯皮尔伯格来说，对观众来说，这个司机面临的悬疑压迫、经历的危险，可以说完完全全是一场白日梦。

《放大》讲了这样一个故事。一个摄影师在拍摄，然后一个女人发现自己进入了他的镜头，就过来找他，很紧张，要把她的照片要回去。摄影师当然不肯给她。他回去后把这张照片冲印出来，一次次放大，但总有个疑点看不清楚。前面那个女人没能讨回底片，这时摄影师在放照片的时候，突然有人来找他。他一开门发现还是那个女人。她进来以后开始诱惑他，开

始脱衣服，在脱衣服的时候，突然又被其他的突发事件打断——来了别人。这个女人没有办法，她只好把衣服穿上，就出去了。摄影师把照片一再放大，把有疑点的部分截取下来再放大，经过多次放大以后，那个疑点究竟是什么，这一直是个悬疑不决的问题。等摄影师出门的时候，已经不是光天化日的白天，而是晚上了。风很大，雨前的那种风，摇曳树枝。摄影师来到他白天拍照片的公园，镜头一直是很均衡地摇动，这时他的镜头运用特别奇妙，不停顿也不强调，在匀速的摇动过程中，镜头里出现一具尸体，是白天和那个女人一起进入照片的那个男人的尸体。镜头并没在尸体上停留，只是以它原来的节奏摇过去了。摄影师自己想一想，然后就走开了，走到一所房子里去，跟房子里的一个男人说了一段话。我们没在电影里听到具体的这段话，我感觉摄影师就是讲了他前面碰到的事情，讲他今天拍了一张照片，照片印出来后觉得很奇怪，他于是又去了拍片的地方，但是看见一具尸体。摄影师在跟那个男人说话的时候，我们看到房子里的人都在吸毒，或者是抽大麻。等他走出这个房子的时候已经是昏昏沉沉，这时候你就会怀疑这是不是幻觉，你根本不知道他是真的看到了尸体，还是幻觉。然后他回去，却发现暗房里东西被洗劫一空，什么东西都没有了，一下子弄得很紧张。他又出门，又去公园，他火急火燎地赶到刚才看见尸体的地方，那里没有警察，没有任何异常的表现，而尸体也不见了。

《放大》这部电影又是一个典型得不能再典型的“白日梦”，而这个“白日梦”始终是以一个人的方式呈现的。至于《我的父亲母亲》，我想张艺谋真应该感谢莫言，莫言给了他一

种特别的语言。那时张艺谋拍《红高粱》。莫言在《红高粱》里面借给中国读者、特别是借给张艺谋个人一个词汇叫“我奶奶”。《红高粱》里一个女孩的故事就变成“我奶奶”的故事。而《我的父亲母亲》，章子怡演的这个十六七岁情窦初开的女孩就变成“我妈妈”，“我的母亲”。《我的父亲母亲》在一百分钟的电影里，你几乎看不到对手戏，就是一个女孩在青春期的那种萌动。当然他告诉你是“我的父亲母亲”，就是说，女孩和她看好的乡村小学教师——一个留着小平头傻兮兮的男孩，两个人最终肯定是有结果，不是一次失败的恋爱，他们结婚生子，生出“我”来了嘛。但是你看电影的时候，看到的完全是一个人情爱的白日梦。

有时我这么想，一个人的世界相当于不存在，另外一个人可以不是一个人物，但他不能不是一个人。我写的那个小说《白卵石海滩》，一个清洁工在唐山大地震的废墟里救出一个女孩，女孩已经奄奄一息，神志不清。清洁工做这个做那个，他始终没有和别人打交道。他那一天的存在，或者说是小说里提供的时空，严格说真的是不存在的。因为对人来说，如果他的世界里没有其他人，惟一的人就是他自己，那么所有的存在对于他都是不真实的，都是幻觉。我也正是在这个意义上来说“白日梦”。

回到作家个人。霍桑说他在很长一段时间里一直住在一所老房子里。他在老房子里写下了很多故事，但是有很大一部分故事被他自己付之一炬。按照霍桑自己的说法，那些被烧掉的鬼魂，一直没离开这所老房子。他在这房子里随时都能觉到有万万千千的幻影，有一部分是他已经写出来的或者又烧掉的，

还有一部分是他没写出来曾经进入过他想象的幻影。霍桑说那个老房子就像中了邪一样。和霍桑有相似情形的爱因斯坦——说起来爱因斯坦和霍桑完全不同。照我的分类，世界是分为可解析的和不可解析的两个部分。作家艺术家们是在不可解析的世界里创作。霍桑和爱因斯坦看起来是分别属于这两个不同的部分，但是他们有一分相似。爱因斯坦的很多朋友都说过类似的话，说爱因斯坦每天都有无穷无尽的奇思妙想，已知的爱因斯坦的科学成就仅仅是他无法数计的奇思妙想当中最小的一部分，就是有结论的部分。对爱因斯坦来说，更多的没有结论的奇思妙想没有被证明，或者爱因斯坦觉得他们还不够成熟。据说爱因斯坦也是烧掉了很多手稿，因为他觉得要对科学负责，不负责任的想法不应该留存传世。所以有一种说法，说爱因斯坦可能带走了太多的科学命题，这些命题如果得以传世，爱因斯坦之后的科学家们也许能将它们论证出来。二十世纪八十年代的时候，理论界有一个流行的说法：写文章并不是特别困难的事，难的是提出问题，也就是提出命题。有一个命题之后，能完成这个命题的理论家绝对不止一个，很多人都能完成，重要的是提出有价值的命题，困难是在这里。实际上爱因斯坦是把他的很多命题都毁掉了。爱因斯坦这种人类历史上最卓绝的科学天才，他的很多命题肯定都特别有价值，我们现在就可以这么假设。在这个意义上，爱因斯坦做的事情不是和霍桑特别相似吗？真是非常相似。或者可以这么说，正是因为选择了“自闭”，才有霍桑，才有我们知道的很多文学大家。

我经常讲，作家这个职业是模仿上帝的职业。我有一个非常要好的朋友——作家韩东。韩东 1982 年从山东大学哲学系