

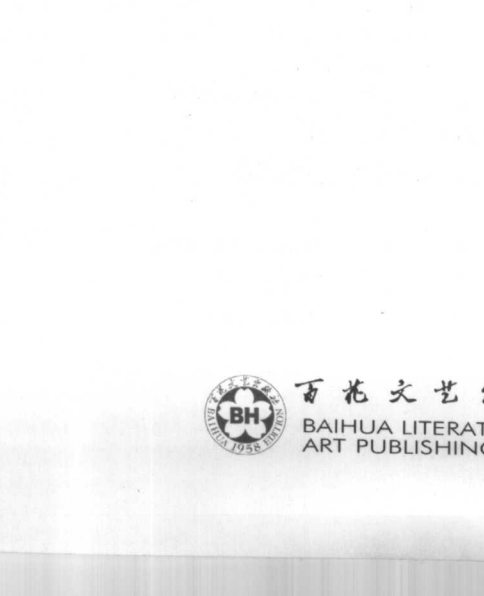
刘恪／著

现代小说 技巧 讲堂



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE





现代小说技巧讲堂

刘恪 / 著



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

现代小说技巧讲堂/刘恪著. —天津: 百花文艺出版社, 2006. 8

ISBN 7-5306-4461-0

I. 现... II. 刘... III. 小说—创作方法
IV. I054

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第031988号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区西康路 35 号

邮编: 300051

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022) 23332651 邮购部电话: (022) 27695043

全国新华书店经销

天津市海龙印刷有限公司印刷

*

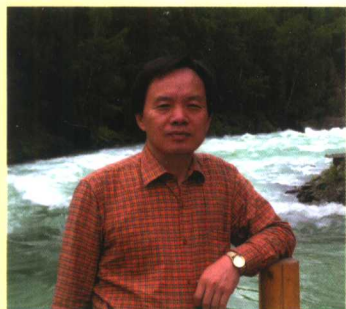
开本 740×970 毫米 1/16 印张 19 插页 2 字数 361 千字

2006年6月第 1 版

2006年6月第 1 次印刷

印数: 1-4000 册

定价: 32.00 元



作者简介

刘恪，男，1953年出生，湖南岳阳人，毕业于湖南师范大学中文系和北京师范大学研究生院，硕士学位。先后当过教师、记者、大学副教授、刊物主编等。现为河南大学文学院教授，中国作家协会会员。

1983年开始文学创作，已发表小说与理论专著五百多万字，主要代表作有：《蓝色雨季》、《城与市》、《红帆船》、《寡妇船》、《山鬼》、《梦中情人》、《梦与诗》、《国际超文本研究》、《纸上寓言》、《词语诗学》以及《米兰·昆德拉研究丛书》等。其作品多次获得国内图书奖和期刊文学奖。

责任编辑：王俊石
封面设计：刁子勇



目 录

第一讲	小说技巧的缘起	001
第二讲	故事与情节	013
	一、什么是故事	014
	二、什么是情节	016
	三、故事的性质与功能	017
	四、故事发生原理	020
	五、情节制造的原则	029
	六、故事写作的可能性	035
	七、反故事写作的发展	044
第三讲	角色与身体	046
	一、人物写作的可能性	047
	二、角色的功能与类型	049
	三、身体的含义及写作的可能	059
	四、人物塑造的准则	071
	五、人物塑造的方法	075
	六、人物塑造的多种可能性	089
第四讲	场面与背景	091
	一、场面的含义	092
	二、场面的类型	094
	三、对话的场面	107
	四、背景的特征	113
	五、背景的写作	116
	六、细节写作	120

第五讲	谁在说与怎么说	126
	一、叙述概念	126
	二、谁在说话	132
	三、怎样说话	137
	四、叙述的可能	146
	五、叙述动力	151
	六、叙述学简史	160
第六讲	切分与组合	165
	一、结构的含义	165
	二、切分的可能及方法	170
	三、组合的界限	176
	四、结构组合的类型	177
	五、文本的结构组合	189
	六、结构的创造或未来	207
第七讲	语言与言语	210
	一、语言的问题	210
	二、语言的基本原理	213
	三、小说言语的语式	221
	四、小说言语的语调	226
	五、小说言语的语象	249
	六、小说语言创造的可能性	263
第八讲	意图与理念	266
	一、文本的意图	268
	二、小说是一种对意图的创造	271
	三、理念与主题	277
	四、理念的提炼与表达	280
	五、理念在文本中的位置	291
	六、文本的标题创制	294
后 记		297
附 录	刘恪主要作品目录	300

第一讲 小说技巧的缘起

小说一词没有意义,也没有理论,甚至没有一种我们称之为典范意义的小说。在西方称之为故事、史诗、传奇、虚构作品。在中国古代称之为志怪、传奇、话本。小说是街谈巷议的,是述异的,一篇小说,作家写完了签上自己的名字,表明某种文字东西的所属权,这一定不比同时附着于小说末尾签下的年月日更重要。小说作为某个时代与人物的书记员,从签名的那一刻开始便塑形了,空间在那一瞬间定格凝固,因而那个被称之为小说的东西便永恒了。

一刻一点即永恒。

小说的永恒同时又标明了它的死亡。产生小说的那一刻过去后,时间的轨道便马上产生新的称之为小说的东西,所以今天,任何人都不知道当今之世到底汇聚了多少小说的骸骨与灵魂。以此而论,我们永远只有一种新小说。

但小说注定的悲哀,它又是一种怀旧的东西,过去发生的事与人的影子,对世界与个人历史的一种印象。最重要的是每一个作家在执笔写下他的小说时,这个小说已在他的头脑里发生完成。我们只是记录了我们大脑所虚拟的现实印象,或构想拟造的乌托邦。小说对于制造它的作家而言,永远都只是“杀父”情结,因为一篇小说完成后,你实际上是把过去的记忆杀害了。真正的小说家是喜新厌旧的。以《红楼梦》为例,曹雪芹在世之时,是曹雪芹“杀害”了关于往日一切生活的记忆。千百年以后又是《红楼梦》“杀害”曹雪芹。曹雪芹作为北京西山下那堆黄土中的骸骨,一切个体的意义均已消失。小说不是寻找个人的意义,对未来它是寻找公众意义。但作者在世时,小说仅是一种私人生活,一种个人的隐秘。为什么,那是因为作家在小说中他永远只是对自己说话,他把自己所见的一切隐秘都曲折地组织在他的小说中。这又可以说,小说是作家的私生子。一定要留下个人的印迹与特色。具往矣,一切都要过去,只有过去了,找不到了,才有价值,小说便是记录找不到的东西,这才使它具有了部分价值与意义。同时,这个过去中一定有新的要素,是一个新的形式与内容(不与过去相重复,指不与过去小说相重复而言的新小

说。),这样小说才有可能具有新的生存意义。小说在创造一个新的世界。这里暗含一个悖论,小说是如何模仿一个旧世界又拟造一个新世界,纠结为一个矛盾的辩证法。前者相信有一个本源的世界,后者相信,对于人类而言应该有一个更理想的世界。小说在与现实世界不妥协的同时,也在与人不妥协,最后直到与小说自身也不妥协。

小说是个人灵魂绝不妥协的结果。

在现实世界中,并没有什么永远站得住脚的东西。代时而序,应运而生。小说也是一个变化的东西。我们知道古典小说铸造了伟大的文化传统,同时也完成了小说自身的典范塑形。西方小说到《包法利夫人》,中国小说到《红楼梦》,在结束小说传统的同时又开创小说的新面貌。在19世纪以前谁又会想到故事、人物、环境三要素在20世纪末会变得面目全非呢。到今天谁也无法说明白小说的定义了。任何一个小说定义都带有对它自身的反对,你可以随手在今天的世界文坛拿出一篇小说与我们过去的小说定义进行血亲鉴定,新小说没有纯粹的定义了,它一定是一个杂种,这也是克里斯蒂娃提出互文性的普世意义。

—

现实是我要特别提出的一个词,它是小说难以摆脱的一个鬼魂,又是小说要经常剔除的一个瘤疣。现实不仅在小说而且在人们的日常生活中都是一种悖论的存在。我们对现实抱有苦难与欣喜的双重心理,无论何种意义上说它都使小说成为一种读物,一种记录,一种大众特别熟悉的饮品,一种毒素甚深的麻醉药剂。小说成了人们对待时间的一种工具。于是小说与人们、现实共同构成了他们自身的悲剧。因而这时我来做小说,或小说的理论,多少有一些带泪的反讽。今天我们如何来谈论现实一词呢?我们必须带着高度的警觉与敏感。我们必须保持先锋的姿态而不被现实所沉沦。特别是今天我们更有必要地一笔一画地认清现实的面貌(如果不是讨论小说,我真乐意永生不再见到它。)。在历史年代,现实的最早源头里,现实也是简单的,仅作为一个时间词,我们在现实即将流逝时,伸手摸一下,那是一个怀旧的孩子,产生一种子立长川叹逝波的无可奈何的心理。要命的是它接二连三地衍生新的含义。现实规定了人们此时此刻中的行为实践,而行为有后果,有意义与价值估评。现实是一种人生行为。这样,现实扛着沉重的责任,在奔走呼吁中伤痕累累,现实使每一个人不得不如此这样,因而衍生了现实的另一状态。即现实是一种人生态度。我们如何对待世界的一切人和事。现实成为一种标准,一种判断,我们终身都要对它指手画脚。因此现实是功利的。现实成为了一种注解,詮

释出各种各样的含义,如现实是一种类本质,人人都得遵从的实际存在,是本体论意义的。现实又是变化的,阶段性,语境的,这样现实又变成了多面人。只有在实际具体的事物上才能界定它。现实还有可能是一种革命模式,对生活序化的变动,现实是许多的烦忧与不忍构成的晶粒。甚至现实在我们的幻觉中并不存在,因为你不知不觉地处在现实中,你对现实麻木了毫无觉察,只有当现实过去以后,现实成为了你追忆的一种幻想心理。这时幻觉中的现实是一种遥远,一种神话。

小说是和上述这些称之为现实的东西没完没了地纠缠的,小说便落入了可悲的工具论。当然也使得亚里士多德的摹仿论真正成为了一种标准。现实在漫长的历史时期成为了我们称之为小说的脊梁。这让我更清楚地看到现实成就了小说,也残害了小说。我们要真正明白的是,任何小说中的现实都是伪现实,它不可用来佐证历史。现实在每一个作家那儿注定都是一种幻觉,一种个体感觉体验后的反映。因此,现实永远仅是个人的发现,是个人发现了特有的现实,但是这种现实能否成为小说,一般说来,不能,没人能从生活中原封不动地挖出一块现实置于小说之中,最大限度地说,仅是作家大量的观察之后,一生现实的印象,并且是作家头脑里主观构成的现实。构成的是现实吗?现实在人们头脑里是片断式地摄像,把这些东西连缀起来,在链条上集结便有了思维,便有了结构方式,最后是通过文字分段播放那些记忆的现实碎片,这是一个创作过程,现实也许进了小说,但那些仅仅只是现实的幻象,甚至可以说,小说中根本没有和生活对位的现实,那些现实影像的构成已经从性质上改变了现实的含义。我们可以说,小说是从现实中开始创造自身,但小说中已经没有我们知道的那个本源的现实了。因而我们是不可相信小说中的现实的。

与现实相关的另一个问题:真实。凡现实的都是真实的。对于古典社会而言没有不真实的现实,现实无论美丑的生成,或者暴力与和谐,政治与性,都在现实中发生过,无论你承认或者不承认,从这一角度而言,现实是真实的。那么真实的现实可以作为小说而出现了,刚好没有一个小说家会让这种现实真实成为小说,在作家心里要的是另一种现实,那就是心理感觉的真实,一种艺术合理的真实。真实可以通过小说给我们的每一个读者吗?不能,每一个读者只能获得一种想象的真实。我们只要认真分析文本就会发现,我们日常称之为现实和真实的东西在小说里面目全非了。小说越是离远这些东西,小说便会变成审美的,变成创新的东西,这样是否可说,我们可以绝底根除了现实呢?也不能,但现实可以作为我们怀疑和批判的对象。这样我们发现的现实是不完美的,批判与怀疑是我们发现现实的缺陷与错误的好方法。我们无时无刻不在现实的冒险之中。每一个人都在行为中,现实的不完美恰好是我们每一个人所行为的理由。我们必须始终不渝地改变现实。

与现实对抗,这才构成了我们关于现实的精神,使一种现象提升到精神的层面,也许传统小说需要的正好是这种毫不妥协的对抗精神。

现实是我们正在经历的东西,同时又是我们怀疑批判的经验流逝物,我们体验它时正是为了扬弃。现实不应该成为小说书写的对象,而应该作为一种体验过程中的观念,一种行为的态度,因为我们仅是从现实中发现与批判,我们记录的不是现实而是现实中所获得的某种内核的东西。我们甚至可以说,现实只是我们引起注意的东西。而小说创作是在现实背后的一种艺术真实,一次关于现实的幻象。

二

我以为,小说必须处理自然与经验的东西。这是小说与其他一切门类艺术相区别的重要特征。没有经验便没有小说。不要错误地理解经验便是历史与现实,便是具体的细节的表达物,当然它含有上述诸元素,但它是另一种含义。经验恰好是一个观念世界。特别强调的是经验与经验之间的差异性,每一个经验都是一个世界,一个具体的世界,没有经验便没有小说,我是在两个意义上设定它:其一,任何经验均是一种判断,这给我们提供了对待世界事物的敏感和准确性,是我们在捕捉经验时的感受状态以及反应关系。其二,任何经验都是我的经验。意思是说,经验必须是我体验与感受的,有个体的痕迹。我经验一切,小说便是在这两个维度上需要经验。在我提出经验写作时,刚好我又在反对经验主义的写作,反对现实经验的速记员和矫揉造作的现实主义。现实经验是一堆让人作呕和厌恶的东西。因为它没有处理与净化,它只是客观世界的一种照相,每个人都绝不动情地把现实经验“强奸”一次,然后便把它当“弃妇”一样扔给了读者。因此,我提出几种假设:其一,自然的小说。那是和世界整体保持一致而未经分化的自然,纯客观地、未被经验地呈现自然本身的状态,你不需要告诉读者这是什么以及它存在的理由,你仅展示自然那些未被视觉所抵达的现象,毕尽客观事物,让读者去感受体验,甚至包括命名。其二,经验的小说,这里的经验不是名词而是动词。意指我经验的状态,我用理念传达的经验。因此经验具有行动的因素。客观自然中三山五岳仅是石头与树木的排列,在大地上具有一定的高度,山,仅为山自身,它没有经验,经验是人对山认识的结果。人对水认识的结果,它可以饮用,它可以洗涤,这是一种实用的经验,由自然状态到经验状态,对于日常人类而言是一种实用的经验。人作为行为的动物,他首先需要这一部分经验。但在小说中这种经验是次要的,小说需要的是另一种经验,例如他需要流水的感觉,他体验到流水与时间的同质性,人的经验被扩大化,水与时间获得共时性理解了,水便是时间经验,时间也是水的经验,这样

水流过了,时间也没有了,在个体体验中水便有了梦幻的性质。水在思维经验里催化风雨,一轮明月,雾的苍白与月的温柔,光辉成了水的灵魂,它浮游在广阔无际的平原与山川。水即使没动你仍感受它默默无声地流动,思维像水一样漫游,水成了我们思维的物质材料,在动荡中变成了云,变成了雨,静静地在洞穴,在山弯。寂静沉睡的水在等待一种出发,被河流和海洋所收容,于是潜流,汹涌澎湃都会从缺口处涌动,流水又和时间一样把一切带走,人与死亡结伴而行,在水的背后,水的极深处藏着人类的敌人,他在那里作永恒动人的死亡演讲:水,时间,生命,死亡及其庄严中的毁灭。小说要这样表达水的经验,经验是一个世界,也是一个发现的世界,我们的小说便是这么孜孜不倦地处理经验之中的同一性与差异性,并把经验提高到人类思维境界的一个无比丰饶的高度。例如:人们不能同时踏入两条河流。只要有了河流的历史才能有堤岸的守护,因为有了海的召唤,河流永远都在作自我背叛的反抗。在小说中水与人物具有同质的因素,这是我们经验所感受到,流水即人的命运。人也像水一样不停地反抗自身,人,一个生命实体它也是时间的变体,刚好是死亡宣布了人与时间的终结。

经验不是事物,经验是事物的认知结构。只要有了人,经验可以遍布世界万事万物之中,并从中可以提升出来。因此我以为,其三,是超验的小说。一般认为超验是与经验无关的东西,但我认为超验中有经验深层积淀的东西。梦是超验的,但梦却带有个人经验的痕迹。这从两个方面看,超验有经验的根基,或者我们可理解为经验的变形,这样我们可以确证超现实主义,意识流,表现主义等小说更多的属于超验性质。所谓小说建构一个新世界的神话,正是超验的性质上提供的可能。因为经验的复制不可能是全新的,也就是说,一个特定的小说在表达之前不可能有现实存在的可能被模仿,而是写作在进行之中被创化(它创造了现实,而不是现实创造了它),是一个超出于经验之上的产物。但经验在中间发生作用,另一方面,我们世界文学中确实存在着少数派的超验小说,它的性质同诗一样。我们对这类纯幻想性写作给予很高评估,认为它是文学的审美的。那是在我们想象极限里所发生的。现实生活中并不存在。《尤利西斯》与《代表大会》为什么同样会被我们所理解呢?这是因为所有超验的小说或诗歌,它都是用一切技巧和手法表达出来的,均含有经验的因素,小说是用语言作为媒介手段的。语言是人类共同使用物,无论如何变化语言,但文字与词汇必定是经验之物。经验给我们提供理解一切事物的基础,包括对幻想的理解。其四,童年的小说,这里指向经验的发源地童年。童年经验决定和影响作家的一生。童年经验是人一生的踪迹,这也可以探源情感的始发与性经验的始发,其实一个作家的一生都在写成长小说,揭示自我成长的秘密,这个自我之根乃扎在童年最初认知的世界里,最初的经验反应之中,所谓经

验都是个人经验,所有个人经验都是一个观念世界。所有经验都是关于存在的经验。在人的理性未成熟时候叠于人的印象之中,而且是人生最早的经验模式。我们可以这样表述,童年经验第一个印象是单一的,但是岁月不断的重复。经验又是具体的,无数具体形成的整体,直到个人理性成熟时,经验便变成了个人的抽象的观念世界,在个人的一生中经验是不断成长,不断扬弃后使经验完成为一个圆满的、连贯的、整体的观念世界。在我看来,人生最初的经验就是作家的一个艺术细胞仓库,我们终身所做的只不过是把实践经验变成审美经验。这个童年经验是我们想象发生的基础,也许是人类艺术的一个宝库,无论是精神分析学的理论揭示,还是古往今来作家的小说实践都表明了一个原理:经验就是艺术(《经验与自然》杜威 226页,江苏教育出版社)。而艺术是不断导向我们所完成和享受的意义,不断揭示我们体验整个世界事物材料奥秘的过程,与我们切近自然感受的过程。同时也是我们感受和体验一切的基础,是人生出发的根基。不仅如此,经验也构成思维的基础,经验的模式也是思维的模式,我们不同的思维模型也不断分解与整合我们的经验。经验与思维是不断作用与反作用的关系,这使得思维也成为了艺术。

经验还是意义的基础,或者说是意义总结,一个观念标志着经验成为一种果实,事物是无限的,表明经验也是无限,然而经验与意义之间并不构成一对一的加法式,经验存在,我们可以从各种各样途径而获得多种意义,经验是发散性的导向意义,因而我们人生经验的多寡并不决定我们意义的多寡。我们总是用经验去挑战意义,其实我们还可以通过另外的途径获得意义。意义可以是我们人生匆匆行程中的事物的关联域,但更多的也许是我们匆匆一瞥的印象,我们在大千世界里转瞬即逝的意识流动,一鳞半爪的幻觉,还有杂沓纷至的怪异体验,抑或是肤浅零星的感觉,那些我们未曾明确的精神幻象层面,它们也同样构成意义。于是这让我们明白:小说,经验作为基础构筑意义,但我们获得意义并不完全依赖经验,我虽强调小说作为经验的表达物,实际我也万分钟爱在经验之上的杰出写作。

三

我一直以为小说是一种微雕艺术,是一种事物最细致入微的度量。这种细微的叙述,第一方面的含义,我们要详尽多方面地将事物的外形、重量、功能、性质、品貌毫无遗漏地揭示出来。我们层层剥除事物的外衣,接近它的内核,直到古往今来你找到该事物的独特发现(别人也许已经完整地表述过该事物,但你却发现了事物独特的奥秘),一个事物的性质是确定而永恒的,一般的意义早被别人使用殆尽,只有那些最细微而又不易察觉的东西是难已发现的,这是给我们今天叙述

提供的难度。我们应该洞察人类精神在今天语境下最细微的变化,这项工作应该是女人的芭蕾舞,全部力量均集中在她脚尖的那一点。可见我说的叙述细微之点,一者是事物品貌的细微;一者是精神洞见的细微。提出细微叙述的原因是我们小说的历史,从神话到现实主义等各种流派均已无限丰富地展示过事物与理念的宏大叙事。在我们已知道的小说派别中,只有新小说和新感觉派这两种小说特别注意微观叙述。新小说侧重事物的外部,例如罗伯·格利耶,新感觉派侧重事物的内部,如横光利一。在我看来,他们仅是在事物经验层面的细微书写,远未深入到精神层而细致入微地探索其变化,这方面的工作也许该由精神分析理论来开创,而我们所见到的意识流小说,它们太注意速度,潜意识虽然泛滥而出,但细微处的把握远未到达精致与细微,更别说细微的精神洞见。因此,我提出微观叙述还是大有可为的。上面我说的是用细微的方式而追寻细微之点,这个细微处在叙述的过程之中面对一滴水,一丝阳光,一片绿叶,一丝一发,一粒微尘,一次颤栗,一次心悸,一瞬幻觉。我们的细微在于探微入幽,鞭辟入里。我说的细微叙述第二个方面,是我们已经确立了一个细微之点,我们探尽这个细微之点所有的奥秘,这包括一事物,一动作,一意识,一观念。法国有一个作家加斯东·巴什拉,他抓住了人类共同感受至深的几个事物,水,火,梦几个点,每一个点既细微地描绘其物体面貌,又探微于它的精神和思想面貌,居然分别写了三本书:《火的精神分析》,《梦想诗学》,《水与梦》,巴什拉探尽了水,火,梦的细微,这种细微处已抵达人类思维的极限。小说也应该面对这种细微的极致,同时也可以抵达这种极致。我以为只有这种微观的世界才是艺术的世界,才能鉴别一个伟大作家的感受能力与想象能力,才能产生杰出玄妙的作品。从微观叙述看小说的疆域是无限敞开的,在一个细微点上探矿,我们采掘的是细微事物的全部精华,那是一次表面看来不可能之处的可能,人类的心灵从物质层面看,它就那么大,但深入到一个点,它又无限之大。细微有无限的可写性。这里必须提到,我指的微观叙述并不是19世纪小说的环境描写,不是一种平面铺衍的绘图,而是我们今天看来的物质史、精神史之中未曾发现的细微奥秘,是细微之中的精华。

与微观叙述相关的是感觉叙述。感觉叙述一方面指对事物对人的敏感,另一方面指对语言文字的敏感。语言感觉我已在语言一章中详尽阐释了。事物敏感对小说来说也是至关重要的。不同人物对事物的感觉关注是不一样的,科学家的事物是实证分析的,作为真理的表述,医学家的事物是作为病理的认识,经济学家从物质上看到商品的属性。哲学家眼中的事物是抽象的符号。小说家的事物是一种心理感觉(Sensations)是事物始初的第一感觉,是一种直觉的综合的感觉。这种感觉有别于那种浮浅的、一对一的刺激感,而是一种本质特征的把握,一定意义上说

是现象学的,是本质直观的。有别于感觉器官中的单一感受,如视觉中的色彩,听觉中的声音,嗅觉中的香味,皮肤上的触感均是一对一的,而文学感受是一种通感,在感觉性质中具有互渗性、交融性,是一种整体的弥漫性的感受。在这种普遍感觉能力中强调一种直觉能力,一种超感觉的能力,这里主要是针对我们对事物选择的能力,因为小说叙述是一种限制性策略,我们学会排除许多东西,因此,感觉选择便是决定写什么的重要关口。我喜欢选择傍晚的黄昏来叙述,这是因为一天之中它的光线变化层次最复杂,隐晦。最能体现黑暗与光明的关系。而许多人喜欢黎明,天下大白。一个喜欢神秘的人,他倾向于选择曲径,哥特式建筑,选择向西的方位,选择对比强烈的白色与黑色,选择废墟与坟地,洞穴。热爱事物的曲折晦涩表达。有人选择花繁叶茂,欣欣向荣,有人选择流水落花,萧飒衰亡,对不同事物的选择表明每个作者艺术感觉能力的巨大差异。每一事物有日常观察的感觉角度,同时它又有不易察觉的艺术感受的角度,而小说便是要选择一些不寻常的艺术感受角度。向上的太阳在九十点是辉放到最灿烂的时刻为人们普遍热衷的,我喜欢午后的阳光,由极盛缓缓滑向一种败亡。河流、海洋、大雨这个水的世界,是人类普遍热爱的事物,我喜欢由气体走向液体的过程,喜欢世界万事万物都带有水汽,有一种湿润柔滑的漫漫性笼罩,我以为只有这样,所有事物都会在对撞、摩擦时候,便有了最温柔一击,化解了许多事物对抗性力量。世界上所有运动变化都在一种作用力之下,而水汽便是万事万物最和谐的润滑剂。我所言的感觉叙述,从一开始便包括对世界万物及人的感觉选择,其次才是对词语运用时的语言的艺术感觉。为什么要与微观叙述相联系的谈论,这是因为一切艺术感觉都是在微观处最贴切的把握,换一句话说,只要是微观的叙述,这才是艺术感觉最有力的表达。

四

故事是人类的本能。不然,你无法解释人们从婴儿、童年起便爱听故事。这表明人类喜欢谜一类的事物,有探究的心理,迷恋行为,指向目标,包括趋向目的过程。听故事牵动的是思维,但触动的却是本能。讲故事也是一种诉说的欲望。本质上有一种编个故事哄哄自己的味道,因为一个故事的存在也表明一个生命的完整存在。除了本能之外,故事从过程而言等于时间,这让我们看到人类支付时间时,也就是支付故事。时间、故事与人这三者是人类的一个宿命,人的始与终均是时间的,把生命交给时间,最有效而忘我的状态便是在故事的链条里。故事是一种生命消费。于是我们从根本上明白了千百年以来,为什么故事经久不衰,到未来的永远,故事依然魅力无穷,既然为人类大众所喜欢,而为人们普遍能接受,

这注定了故事的本质是大众通俗的偶具,通俗故事由本性所规定,因而它不必为高雅精英而承担责任。世界上也不存在高雅的故事,这是故事引以为自豪的。小说是故事的,又不仅仅是故事的,小说悖论无数种之一便是这故事的悖论。从有故事开始的那天起便含有两个因素:一,故事在重新讲述时,永远是变体。不会有一模一样的故事,否则便是故事的死亡。二,反故事元素开始于故事。人物的出现便是第一个反故事因素,把故事重新编一遍也是反故事。今天的策略是淡化故事,或拆解故事,化为碎片。反故事只不过是讲故事的道路上重新开辟了一条道路,一条重新处理故事叙述的道路。这只不过是小说中的修辞策略,讲故事,重在故事的编撰,使用各种各样的故事法,这是一种极度煽情的修辞术,它的目的是死死地抓住你的本能并加以有效的勾引。反故事,重在故事之外的意义部分,用各种各样的修辞术把故事掩盖起来,不断地扼制人的本能,引诱的是人思维中的智慧,于是,小说砸碎了自身的锁链,变成了世界万事万物的能指表演,个人便无所顾忌地在小说中泛滥地倾诉。尽管这样,我还是认为反故事的小说是当下这个时代的典范。

从故事角度谈小说,只不过是小说中处理故事的显与隐的关系。传统小说是显故事的,现代小说是隐故事。将来的小说仍然是故事的显与隐作为主要矛盾存在。

五

虽然我一直认为小说中没有人,只有人物,而且这个人物本质上是人的物化形式,或者是观念化形式。它们只是被作家所驱遣的玩偶。但我不得不说,人物永远都是小说中的重中之重。没有人物便没有小说,这是现代小说的标志,对人物的关注便是对我们自身的关注,人物的活动总是有一个自主的趋向,那便是自我完成的一种过程,人物便成为一个自我的象征,是作家一个想象化的乌托邦理想,也是他心理自传的一种隐喻。人物的批判实际上是人类自身的一种自我批判。人们借小说人物的行为、心理以及一切政治文化因素来作为自我的镜子,小说人物的病态实际是我们的病态。因此我们要把小说人物塑造成人类自我考察的谱系学。一种引起自我疗救的精神的病学史。进一步说,小说又是绝对人性化的自我表述。人是天造地设的,人也是小说的一个创造物,人创造了小说,但从漫长的小说史看,小说也创造了人,仅在于我们如何估量这种共时同化的能量与价值。

小说人化,本是最正常的现象,可是又给我们带来万分的悲哀。小说充满了

人欲的气息,成为人类自我展览的平台,或者人类互相斗杀的展厅,或者是一间手术室,严重一点说,是一个人的屠宰场,那里充满了血肉横飞,充满了功名利禄。人变成了一个可怜的动物。因此,我对小说人物充满了深深的疑虑,这是人的悲哀,还是小说的悲哀呢?如果我在小说中弱化人物的功能呢?那便只能让故事横行霸道,或者仅是一片环境的展示。小说没有人物那会只是一篇杂文,一个小品,诗或者散文。要把小说和一切艺术形式区别开来,人物仍是首要的。在人物一章中我强化了各种各样的人物塑造方法,它让小说有一个生动活泼的人物世界,可是我却陷入了无限悲哀。人物是塑造是虚构的,我们只要充分地运用修辞手段,什么样的人物我们都能做出来。推论,现实中的人也是可以被创化的,人类自身的千差万别便是被人类各种各样文化塑造的。实际上,在当代物欲横流、价值失范的时代,什么样稀奇古怪的人都有,都在寻找各种机会登台表演。那么人与人的不可定义,便更为清楚了。

虚构一词,不仅指小说中的人物,更重要的是我们今天实际生活中的人,每一个人都被社会文化所虚构。因此,虚构也包括今天人的创化。

虚构是这个时代的本质,也是个人的本质。

所以荣格发出我们现代人丢失灵魂的警告。同时我们要寻找我们的灵魂。

我们的人物写作到底要干什么?对大众意义而言,我们要关注社会的人,组织的人,政治的人。揭示人被奴役的种种状态,找到最理想的人际关系与社会理想状态。什么是人的理想状态?我们今天还可以找到么?简言之,我们的小说是否可以承担这样的社会重任。

小说写自我,一个私人化的空间,自我异化,人的对抗,个人欲望与理想,自我实现,我的灵魂,我的精神病态,我的物质困境。我的无限呓语。小说的自我表达成为一个私化写作,小说于是变成了一个自我发泄的工具。

写英雄,神,愚偶,典型,写我们称之为理想的一切人物,写我们批判反对的丑陋坏人,写遍大千世界所有的人,这仍然是不够的,如果生活中出现了的人,我们小说还有必要复制吗?小说史中出现了的人物我们还有必要重写吗?假定我们写一些生活中没有,我们可以仿效的理想人物,我要问,今天的人们还会向他学习吗?我们这么反复地追问,其结果会吓我们一跳,人物写作意义何在?既然没有意义,人物写作的历史可以终结。可事实上,人物写作又永远不会终结的。每一个作家都会孜孜不倦地塑造新人物,并使该人物成为自我生活的投影。

也许人物写作在这种有意义与无意义之间寻找一条道路,塑造前所未有的新人,让我们真正看到人的最高的最理想的境界。最后只能无可奈何地说,生活向艺术学习,人向人物致敬,舍此我们不必要追求什么意义的终极。