

小说坊八讲

香港浸会大学授课录

小说坊八讲

香港浸会大学授课录

张炜 著

生活·读书·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright ©2011 by SDX Joint Publishing
Company All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

小说坊八讲：香港浸会大学授课录/张炜著．—北京：

生活·读书·新知三联书店，2011.9

ISBN 978-7-108-03775-6

I. ①小… II. ①张… III. ①小说创作 IV. ①I054

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第142819号

责任编辑 丁立松

封扉设计 蔡立国

责任印制 常宁强

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2011年9月北京第1版

2011年9月北京第1次印刷

开 本 880毫米×1230毫米 1/32 印张 7.5

字 数 159千字 图片6幅

印 数 0,001—5,000册

定 价 27.00元

序

香港浸会大学有一个“小说坊”，每年请一位华语作家来“坊”里言传身教，带一些徒弟。做这样的“师傅”可真不容易。因为小说写作的教授一般来讲是无从做起的，每个作家都有自己的经验和体会，甘苦装在心里，要讲出来却颇有难度。我当这个“师傅”是高兴的，一开始并没有想得太多，在飞机上只回忆十二年前两次来港的愉快，和一些朋友的面孔。这次坊工要从三月做到六月，三个月的时间，对我来说正是学习的机缘。

走出机场海关，很快看到前来接机的区丽冰小姐，旁边是文学院长、诗人钟玲。钟院长有极繁忙的院务要做，却亲自来接我。

车子开得飞快。一路上看着碧水青山，脑海里闪过以前来香港的印象。

钟玲再次介绍区丽冰说：“她叫黛安娜。”

香港女孩大多有一个英文名字。我发现丽冰叫我“张老师”的时候，“师”字拖得很长，而且是二声发音。这在北方人听来多么有趣。几乎同时，我意识到了自己身上责任重大——我这个“老师”能教给坊里的学员多少有价值的东西呢？

以前没有来过浸会大学，也想不到这里的文学气氛这么浓。写

作者在这样的地方应该是欣愉的。小说坊向校内外敞开招收学员，其他学校师生及教育系统的职员皆可提交一篇作品，然后由我这个“师傅”从中选定三十到四十名。

我问钟院长怎么讲才好？她微笑道，每个作家讲法是不一样的，从分析具体篇章到一般技法，或结合个人写作经验，也有的作家侧重讲做人与做文的关系呢。

扳指算来，我的写作生涯已有三十多年了，这么长的时间当然有许多话可说，问题是这些话不要肤浅无物才好。坊里学员从二十多岁到七十多岁，这样的年龄跨度也预示了他们经验的广度和深度，也不能不让我心中忐忑。

黛安娜专门负责小说坊的事务，认真和专注令我钦佩。我每天有怎样的活动安排，她必然会提前两天发到我的信箱里，还会将一份打印的表格从门下塞进来。奇怪的是，本来胸无成物的坊间“师傅”，当盯着一份份簇新清晰的表格时，心里却真的涌上了许多“小说作法”。

鲁迅先生当年一再告诫青年人，说不要相信那些“小说作法”之类。于是我就在坊里尽可能将这些“作法”化为闲谈和聊天——当大家笑起来的时候，我也放松了许多。

学员们时有提问，这就吸引我去想许多以前未曾涉及的问题。每次都有课间茶歇，这会儿除了坊里备下的食物，还有学员从家里带来的分享。大家边吃边谈，也就成了精神与物质的一场场聚餐。

黛安娜仔细地把每一次授课实录下来。其中有一小段课时漏录了，她还根据自己的笔记工工整整地抄给我。这些录音后由浸会大学和万松浦书院整理出来，去掉一些啰嗦，就成了这本小书。

三个月过得真快。我在这期间讲了约二十多个课时，想想看，不自觉地说了多少谬言妄语——因为害怕误人，现场总是强调小说写作的“无法之法”。现在想：个人经验与体会如果还有一点价值，那也只是随时拎来供批判和商榷的用处吧。

在机场分手时，又一次听到了黛安娜拖长的“师”字和二声发音。再见了，美丽的香港、浸会大学、小说坊——所有所有的朋友……

二〇一〇年十二月五日

目录

序	1
第一讲：语言	1
文字的表象	1
虚构从语言开始	3
造句和自尊	8
方言是真正的语言	14
韵律、起势及其他	19
关于语言的讨论	24
第二讲：故事	38
传统和现代	38
同时呈现的故事	41
讲述方式和小说边界	46
小说的两种节奏	52
被一再压缩的“故事”	55
关于故事的讨论	57

第三讲：人物	74
人物是小说的核心	74
给人物说话的机会	77
写意的艺术和写实艺术	82
人物的疏朗或拥挤	87
扁平人物和圆形人物	91
关于人物的讨论	94
第四讲：主题	110
主题在哪里	110
对世界的总体看法	114
奋不顾身的人	118
图解和游戏	123
原来它无处不在	126
关于主题的讨论	131
第五讲：修改	144
修改的第一个环节	144
修改的第二个环节	147
修改的第三个环节	149
修改的其他环节	154
关于修改的讨论	157

第六讲：文学的性别奥秘（班访一）	183
关于张爱玲	183
女性作家	185
文学的门	187
身份的复杂性	189
讨论	191
第七讲：写作训练随谈（班访二）	197
注意语言的板块	197
文学语言的虚拟性	199
语言从细部入手	202
写作密度的要求	204
讨论	206
第八讲：文学初步及其他（班访三）	212
初中的《山花》	212
散文和小说的区别	214
中国小说的继承	217
写作不能过于勤奋	219
我们需要“大学习”	221
讨论	223
在文学的绿地上（代后记）	227

第一讲：语 言

文字的表象

我们小说坊的第一堂课就从语言讲起吧。

因为文学作品说到底是一种语言艺术，作家有再大的本事，最终还是离不开语言。读者读一本书，最先接触到的是语言：循着一行行的文字往前走，走到故事当中和人物跟前，然后获得种种感受。通常我们判断一部书写得如何，也要从语言上鉴定一下，语言好，本身就会给人很大的享受，这就是所谓的“享受语言”。

小说语言需要读者自己去“食用”，它不像戏剧和电影剧本的对白，还得由导演和演员表现出来——这等于经“厨师”的手重新烹制了送给他人。视觉艺术更直观更具体，而文学语言是一种指代符号，要求读者先在心里“还原”它。

从专业写作的角度来看文学创作内部的话，作家们对语言的追求算得上苛刻。真实的情况是，写作者在其写作生涯中，具体到创作一部作品时，会极其专注地、处心积虑地对待语言问题。在这方面，只要是稍稍严肃一点的写作者，从来不敢粗心大意。他们很较真。与一般阅读者不同的是，他们写作时对文字的那种极度认真和敏感、一再从细部去掌控和调度、直到获得令自己满意的某种表述

效果的那股劲头，有时会令人吃惊。

也许没有顽固的病态般的嗜好，就很难成为一个语言艺术家。好的小说家必然精通这门艺术，他们个个都是这样的专门家，而且不能打一点折扣。

这部分人好像有摆弄文字的癖好，他们看待文字以及文字所组成的语言，连眼神都与众不同。他们读书，读一句话的时候，常常是不由自主地在心里将其拆解得七零八落，然后再组装起来——反复在默读中重复这个过程。文字在他们那里成了机器零部件之类的东西。

小说家对文字的敏感与依赖，怎么估计都不过分。

进入网络时代以后，表面上看起来写作已经有点泛滥了，看看小报副刊，再看看网络，这种码字的事儿好像太随意太方便了，文字似乎可以让任何人信手涂抹一番——在闪烁的光标和一叠叠报纸那儿，写作是多么容易啊，好像既不神秘也无难度，简直是想怎么写就怎么写，而且以前教科书上讲到的一些文章法度都不存在了——难道我们真的进入了一个特殊的时代，获得了一次语言和文字的大解放，可以完全自由，只依从自己的爱好和兴趣来写就行？有时我们高兴起来，甚至会随手创造出一个新字、一个全新的句法。我们可以动辄万言，不管不顾地一直写下去。

这种情况是存在的，不过这只是一种假象，一种没有多少意义的游戏。关于语言和文字，真实的情况绝非如此——真正意义上的写作，其内在情形完全不是这样。那种随意涂抹是有的，但只是一些不幸的例子、一些反面例子，是浮在现代传媒工具上的泡沫而已。

也许是受到这些不好风气的影响，受到它们的推动和连带，

我们走到书店里，真的会看到一些蜂拥而来的印刷品：写得很放肆，语言上毫不讲究，有些简直是相当粗糙的，甚至是吓人的胡言乱语。

小说语言真的在酝酿一次空前的解放和改革——一种胡闹吗？难道网络时代真的意味着要有这样一场语言狂欢？或者，一场肆无忌惮的语言大消费大游戏就这样开始了？

大概不可能。不太可能。

因为，文学语言不会变得这么廉价，一个民族的语言也不会这么快地沦丧。经过一番仔细鉴别和观察后，可以得出结论：我们看到的那些仍然只是文字世界边缘地带的情形。如果我们走到中国语言艺术的内部，进入它的核心，看到的一切也许会完全不同，——如果一切都如边缘所见，我们的文学艺术早就死亡了——连同它的死亡，还有更多美好的东西，比如一个民族几千年建立起来的卓越的审美能力，也一起死亡了。可以庆幸的是事实还没有这样糟，还没有走到这样彻底悲观的地步——一切还在活着，还在像过去一样地生长着，发展着。

我们这会儿可以套用一句老话，叫“泡沫下面是水流”。今天我们研究的，正是“水流”本身，看看它究竟是怎样往前流动的。

虚构从语言开始

时常听到有人这样议论和评说：看某某作家多么有才能啊，多么会讲故事，多么富有想象力啊，可惜语言粗糙了一些……

这里要注意的是，他们在说作家的语言不好，而且使用了很重的一个词：粗糙。不知这是怎样的奇谈怪论。他们大概不明白自己

在说什么。我们翻翻文学史，从古到今，还找不到一位语言糟糕的小说天才。因为道理很简单，好的小说，包括人物和故事，一切都不能脱离语言而独自存在。

让我们再进一步，问一个起码的也是重要的专业问题：作家的想象力能够脱离语言单独呈现吗？粗糙或贫瘠的语言能够表现出丰富精妙的想象力吗？也就是说，很差的语言却表现出奇特的想象、描绘出生动的人物形象，这可能吗？

大概很难——不，应该说根本就做不到。

可见那些将语言分离出来的阅读是不求甚解的、比较肤浅的。事实上在文学写作中，一时一刻都离不开语言，什么时候都绕不开语言；夸张一点说，语言在许多时候简直可以看做目的，而不仅仅是手段——语言差不多就是一切，一切都包含在语言中。

我们这样强调语言，说明它是文学艺术的本质部分、核心部分，而不是附加在外部的装饰。我们真的找不出哪种艺术形式比文学写作更依赖语言的了。文雅一点说，文学的全部奥秘都是在文字的貌似沉默中完成和呈现的，文字当中隐藏了无尽的魔法。

有人说，话剧不也是语言的艺术吗，那不是魔法吗？是魔法，但是戏剧的语言与小说仍然不同，剧本还要通过角色在舞台上演出，那些对白一旦从演员的口中飞出，就再也不同于原来的文字了，它们已经不再沉默。可是文学作品的文字，比如小说的文字，自始至终都是沉默的。而正是这沉默里藏下了尖声大叫或欢呼雀跃，可它只能依赖阅读，让读者在心中去感受和还原——面对读者，这些文字一生都是孤立无援的，一生都在独自奋战。所以它的个体或群体必须是最优秀的，最卓越的，这才能经得起孤独的考

验，并且最终取得成功，获得胜利。

小说的语言不仅要洗练、准确、干净、畅达，具备这些好语言的共同特质，还要具备更多；就是说，要在这一般“好”的基础上更进一步，千变万化，呈现出一万个面目才行。

比如说，大家都知道小说是依赖于虚构的，可它究竟从哪里开始？也就是说，它是从哪里着手进入虚构的？

有人可能回答：从故事；还有，从人物——如果不是从这两个方面，那么它又能从哪些地方着手虚构呢？

我们今天的回答是：小说的虚构是无所不在的，但它首先要做的，就是从语言开始虚构。

有人听了会感到奇怪，问：难道每一句话都是假的？可以这样说。但我们这里的“语言虚构”，指的是说话的方式，就是说，小说的语言就像小说的故事和人物一样，不是追求简单的“生活的真实”。作品中的人物说话的方式，以及作品讲述和描述的方式，都是由作者虚构出来的。

有人听了会更加糊涂：这是怎么回事？“说话的方式”？这怎么虚构？如果连说话的方式都是虚构的，那我们在阅读中怎么能没有察觉？

在我们的经验里，说话方式如果是“虚构”（编造）的，那读起来就会十分别扭，甚至没法让人读懂。所以我们才强调：小说作品里所有人物说的话都要贴近他的身份；就连我们作者叙述的语言，也要具有大家都能认可的客观性才好，不然读起来就会显得陌生怪异，影响接受和理解。也就是说，说话的内容可以是虚构的，但“说话的方式”必须是与大家一致的。

比如小说写到一位老农民或一位知识分子，或一位官场人物，他们都要操持自己的语言，不然读者一眼就能看出是假的。这些角色由于经历不同，文化教养不同，说话的方式也会有很大差异。就算同一职业的人，因为生活经历和性格的不同，也要表现出许多差别。因此“说话方式”必须是贴紧人物身份的、专属于“这一个”的，这哪里还会容得下“虚构”？

为了进一步强调语言方式的非虚构性，有人还指出了一个长期的事实：写作学著作曾一再强调，作家要到群众中学习语言，比如向工农兵学习语言等等。也就是说，知识分子写工农兵，就要学习他们的“说话方式”——越是像生活中的人物，小说就越生动越成功。

一般的文学理论也认为，文学作品贴近生活，首先要做到语言贴近。如果语言是作家自己的，问题就全出来了：学生腔、知识分子腔、不生动和呆板等等。

根据上述理由，有人一直在否定“语言”和“语言方式”的虚构性。他们通常的认识是：故事和人物都可以虚构，对不起，语言可不行——作者必须老实地说话，贴着人物说话，用我们大家都能听得懂的语调说话，这样才能把故事完整地、活灵活现地讲给人民大众。

这里所说的“语调”两个字特别需要注意。原来一直强调的语言的非虚构性（真实性），说白了，不过是要求作者的语言具有更大的公众性和社会性，也就是说，这里要求作者使用他人的腔调来讲自己的故事。

这怎么可能呢？难道其他一切都是虚构的，唯独语言是个例外？

真实的情况只能是：小说作为一种虚构的文学形式，虚构性是渗

透在所有方面的，而且可以说，它首先就是从语言开始的。如果我们认真解剖一部好的小说就会发现：这其中无论是作者使用的叙述语言还是其中人物的语言，都是独具特点、与众不同的——它们不太像公众的、社会的，而纯粹是独一份的。它们只属于作家自己，而不可能属于任何别的人。他的这种“语言方式”根本就不可能复制。

而那些差一些的小说，倒往往具有语言的大众性和社会性，就是说，作品的“语言方式”大致似曾相识，和平常见到听到的差不了多少。

文学语言特别是小说语言，如上说过，有一种沉默的性质——读者接受的过程是一种心读，而不是大声朗诵出来——如果我们试着将它读出来，特别是读到人物对话的时候，或许会觉得有什么不合榫。因为它与现实生活中的说话方式仍然会有一些“隔”——但如果只是心读，就不会有这种不适感了，相反还会觉得作家的这种语言特别舒服，别有一种魅力、穿透力和感染力。

说到这里我们终于明白了：小说语言原来是用来阅读而不是朗读的，并且是独有的一种默读方式——不仅是叙述语言，即便是其中的人物对话，也要区别于朗读语言。这种语言深深地打上了沉默的烙印、作家个人的生命烙印，而且摩擦不去。不错，这是一种“心语方式”，这种方式的形成，要经过很长的训练与探索。

这里的全部奥秘，就在于作家使用了一种经过他自己虚构的、只用来在心中默读的特别的言说方式。大街上和社会上的语言，从来不以默读的方式存在，这就是二者之间的区别。从有声到无声，这种语言方式的改变和演进，是经过了很长时间才形成的。它当然来自生活，但却有一个被个体生命充分发酵、发生了类似于化学反

应的一个过程——看起来很像生活中的语言，但实际上不是——我们如果在生活中这样说话，听起来会怪怪的。

小说语言的高明与拙劣，不是比谁更像生活中的人在说话，而是看谁把这种“心语”运用得更卓越。

有人会说：原来小说语言是“源于生活高于生活”的——不，不是“高于”，而是“异于”，是发生了化学变化之后，性质上有了区别的另一种语言。

一般来说，那些社会性的自发写作，因为没有经过严格的专业训练，使用的语言就是非虚构的语言方式——这就不是严格意义上的文学写作了。让语言方式走入虚构，形成作家个人的专属，是一个缓慢的学习过程，但只有完成了这个过程，才算是真正地走入了文学写作。

如果我们来一个尝试：只让人物和故事虚构，但直接采纳生活中通用的、时下的生活语言来描述和叙述，这样的后果又会怎样？

结果我们会发现，这个尝试很难进行下去——除非我们能够忍受极度的平庸和拙劣。这样的语言粗糙而且极不真实——这种所谓“求真求实”反而使小说有了不真实的感觉，而且矫揉造作；写出来的东西有点四不像：既不像小说又不像报告文学，也不像通讯报道。

所以，小说写作不能亦步亦趋地移植或模仿大众和社会语言，而只能是作家个人的说话方式。

造句和自尊

说到造句，我们大概会想起小时候的语文作业：为了学会使用一个词，老师会让我们写一个完整的句子，让它包含这个词。显然