

大师

DASHI SHIZEN YANGLI ZUODE

是怎样

写作

的

夏中义
著

大师 DASHI

夏中义 著

SHIZENYANGXIEZUODE

大师是怎样写的

- 素材
- 主题
- 构思
- 式喻
- 言
- 预
- 杂色幽默
- 文化悔悟

写 作

的



图书策划 夏中义 哈若蕙
责任编辑 哈若蕙
文库标识 马建军
封扉设计 王敬忠

大师是怎样写作的/夏中义著. —银川: 宁夏人民出版社2004. 1

(鹅毛信文库. 第1辑/夏中义主编)

ISBN 7-227-02694-9/I.690

I. 大. . . II. 夏. . . III. 文学创作—写作学

IV. I04

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第107098号

大师是怎样写作的

夏中义 著

责任编辑: 哈若蕙

装帧制作:  王作素

版式设计: 吴海燕 赵倩

责任校对: 贺秀红 李颖霞 周立军 周庆鹏

责任印制: 陈庐海 吴海燕

印刷装订: 精一印刷(深圳)有限公司

宁夏人民出版社 出版发行

地 址: 宁夏银川北京东路139号出版大厦

邮购电话: 0951-5044614

邮 编: 750001

网 址: www.nx-cb.com

电子信箱: nrs@public.yc.nx.cn

经 销: 全国新华书店经销

出版日期: 2004年1月第1版 2004年第1次印刷

开 本: 850mmx1168mm 1/32

印 张: 3.5

字 数: 90千

印 数: 1-6000册

书 号: ISBN 7-227-02694-9/I-690

定 价: 18.00元

版权所有 不得翻印

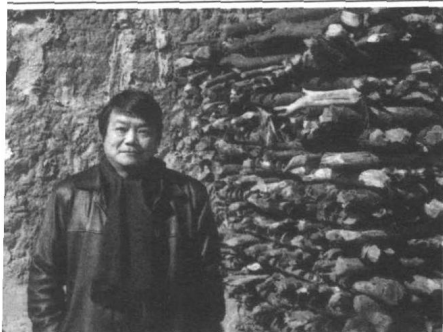
本版图书凡印刷装订错误, 可及时向印刷厂调换

沒有一顆橡子知道它未來可成
長成參天大樹，人知道。

呂中義



作者简介



夏中义

1949年生于上海。1982年春毕业于华东师范大学中文系本科，留校执教，历任助教(1984)、讲师(1986)、副教授(1996)、教授、博士生导师(2000)。现任上海交通大学文学研究所教授，所长。

学术著作有：

《艺术链》(上海文艺，1988)

《世纪初的苦魂》(上海文艺，1995)

《思想实验》(学林，1996)

《新潮学案》(上海三联，1996)

《九谒先哲书》(上海文化，2000)

《学人本色》(广西师大，2003)

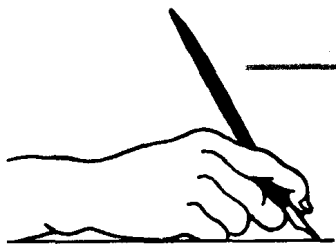
《大学人文读本》主编(广西师大，2002)

《大学人文教程》主编(广西师大，2003)

目录

CONTENTS

示儿（代序）	001
素材·《契诃夫手记》	003
主题与海明威的人物意蕴	015
构思，托尔斯泰的意图哗变	035
句式沉凝着加缪的生命体悟	049
隐喻是卡夫卡的破冰斧	059
预言使陀思妥也夫斯基活到二十世纪	069
杂色幽默演示王蒙本色	081
文化悔悟：巴金何以成为巴金	091
后记	106
出版者的话	107



示儿(代序)

孩子：

颇有人劝老爸，应为与你同龄的青少年朋友写一本谈“写作”的书。我也曾跃跃欲试，但转而想：其实，那些被文学史誉为大师手笔的“名著”，又何尝不属“写作”？孩子与大师之区别仅仅在于：前者是在中学课堂“写作”，后者则在文学殿堂“写作”；前者初涉耕耘、播种，后者则潜心灌浆、结果。而每一颗沉甸甸悬在枝头的硕果，又肉汁丰盈地裹着一粒青涩的果仁，此即种子。种子在生物学又叫“全息胚”，意谓大凡生物日后所以能长成参天大树或腾云龙蛇，其基因最初皆蕴结其中了。若将此理挪回文学，又说明什么呢？它说明：大师与孩子之“写作”虽有高低之分，却无尊卑之别，因在美学上，一个大师所以出手卓绝，这与一个孩子何以崭露头角，其所应遵循的规律，大体归一。这就正巧提醒了我，倘能结合孩子写作时不免碰到的若干盲点，有针对性地述评“大师是怎样写作的”，以期拓展青少年的文学视野，“取法乎上”能否说，这也是老爸为你，暨你们这群“同龄鸟”做了一件实事呢？

另，尚须向你及“同龄鸟”交代的，是这本小册子并非原创性著述，而是对旧著《艺术链》（上海文艺出版社1988年版）之改写。所以有此改写，与其说敝帚自珍，毋宁说我委实觉得，这些撰于二十世纪八十年代的文字或许对二十一世纪的“同龄鸟”尚有用；退一步说，若再让我动笔写类似专著，也未必比十余年前写得好，这就像某跳高健将曾有过一次辉煌腾越而获奥运金牌，但十年后欲让他再创世界新高，近乎苛求。这又不禁惹人沉思“生命一次性”或青春珍贵“同龄鸟”，努力呵。

父 字

2002年夏于沪上天忧草庵



素材 · 《契诃夫手记》



素材·《契诃夫手记》

为何开篇谈“素材”？理由很简单：“巧妇难为无米之炊”——不论大师创作还是孩子习作，皆须首先面对“材料”，即靠什么“材料”来编织文学。由于“材料”在未成为作品内容（题材）前，还未经艺术想象之裁剪及拼缝，其形态、质地仍属素朴未凿，故曰“素材”。“素材”者，原料也。

曾有人将“素材”定义为“客观的社会生活事实”。不能说无理，但终究道理不充分，近乎“经验主义”，因为它无力回答如下追问：若“素材”真的是存在于作家体外物理空间的“客观的社会生活事实”，那么，它是以何种方式潜入作家大脑，且进而融为作品的有机构成的呢？显然，“客观的社会生活事实”不能以其固有的物质实在形态进入人脑。石头垒成的巴黎圣母院

无论如何也塞不进小说家的脑门。一方面，宇宙万物似都可成为作家的描写对象；而另一方面，就物理性空间、时间角度说，比起以光年或世纪为计算单位的浩瀚天体或人类史，个体人脑的容积或生命期都不过似沧海之一粟。但人脑却有能以印象或文字编码形式，将它所承接的极度丰富的外界信息浓缩在记忆系统，具有100亿神经细胞的人脑足以储存来自体内外的一切信息，从无比壮观的宇宙大爆炸，新旧制度更替到纤若游丝的淑女情怀，都能在作家的心灵王国找到位置。无怪雨果咏叹：“比海洋更广阔的是天空，比天空更广阔的是人的心灵。”这与其说是一支浪漫主义的人的颂歌，毋宁说也是以诗的语言暗示了，杂色纷陈的社会生活是以某种心理形态进入人脑，才内化成叩响文学

之门的“素材”的。素材是尚未写进作品的文学原料。要确定素材的艺术心理特性，似有两条路可走：一是钻进正在体验生活的作家心中，直接洞幽其素材生产的隐秘程序，但现代科技至今未能提供这类超级探测手段；二是剖析著名作家的手记。作为文学创作备忘录，它是孕育艺术珍宝的胚胎。第一条路走不通，我就走第二条路。

《契诃夫手记》是有助于我们进行素材的心理美学分析的珍贵资料。这位俄国现实主义大师留下的《手记（1892年-1904年）》搜集了他在创作成熟期随手录下的对生活的瞬间感触，未来作品的腹稿，读书心得以及从

别人著作中摘录下的精萃。契诃夫手记不仅在精神风格上与其作品一样质朴、简洁、正直，蕴有一种深刻的人生、社会批评力度和纯正的幽默，并且，从中还可看到他的许多名作的影子。契诃夫手记确是他搞创作的素材库。

细细品味契诃夫手记，我发现：素材并不像近人所说的是一种认识性的“社会生活事实”，实际上，它是一种既包含生活真实、同时又凝聚着作家对现实的感知、理解、想象与感情的心理复合体。我做了统计：契诃夫手记内含条文约600则，其中对日常场景、事件、对话、人物肖像的实录350余则，约占59%；社会、人生断想150余则，约占25%；诙谐性文辞小品近100则，约占16%。显然，占手记容量41%的生活短评和文辞小品并不是社会现实的客观再现，而是植根于崇高道德心灵的作家所焕发的智慧之光，但它们无疑是构成契诃夫的素材库的特种部门。即便是占手记容量59%的日常场景、事件、对话和人物肖像的实录，也不是照相机式的机械留影，而是有感而发，亦庄亦谐，



契诃夫

妙趣盎然，渗入了作家特有的褐色幽默和道德评判。譬如一个又高又肥的女招待留给他的印象就是“猪和白鲟鱼之间的混血儿”^①。这当然不是一种客观性的知觉痕迹，而是揉进了作家的想象、评判和体验。又如“彼得鲁沙的母亲，已经到了做祖母的年纪了，还要涂黑眼圈”^②一则，颇短，只有一句话，乍看不过是对某一社会现象的客观截取，无一字涉及主体，但潜心回味作家的手笔，还是可从契诃夫那不动声色的字行悟出潜台词，这就是对世俗女子的虚荣心的含蓄嘲讽。他的嘲笑是幽雅的，同时也是深沉的。不加言传，却可意会，“不着一字，尽得风流”，这是契诃夫的魅力之所在。这说明大师对生活的瞬间感触的心理内涵确实丰富，也说明素材远不是对“社会生活事实”的简单再现，从心理美学角度来说，素材不是对认识性的知觉痕迹的单纯记录，它是作家以整个心灵拥抱生活时所流露的精神分泌物，它是一种集作家的知、情、意于一身

即多元心理融合的统觉经验或印象。

何谓统觉？统觉是指主体深入生活时所获得的一种整体性心理经验。整体性心理就是知、情、意缺一不可。耳闻目睹乃至深化理解谓知，态度体验谓情，适应主体需要谓意。当一个作家亲眼看到或亲耳听到什么时，那颗活泼的心决不会老呆在感知圈内，不，他会油然而生一种微妙的态度体验即情感，这种个性化的情感强度随被感知物在何种程度上满足主体的需要、兴趣、爱好、愿望而变化。这就是说，作家不仅是靠眼睛和耳朵，更是靠以往经历中所沉积的思想、学识、才华、品行来探索人生的。因此，作家的个性，他对生活的态度，他的情趣、素养、倾向等，不可避免地会影响他对现实的知觉。有意识地感知对象，意味着在内心说出它的名称，也就是把所感知的对象归入一定类别的对象范围，用词来概括它，但这种内部语言的概括活动，同时

①《契诃夫手记》，贾植芳译，13页，杭州，浙江人民出版社，1952。

②《契诃夫手记》，贾植芳译，6页，杭州，浙江人民出版社，1952。

又是被裹裹在某种明灭不定的情绪氛围中的，这种难以言传的情感流动与其靠文字来表达，倒不如用色彩和旋律来渲染才更精确。这样，其知觉就不可能赋有哲学认识论意义上的净化形态，因为它不能不与作家的个性和情感体验互相渗透，而成为美学意义上的多元心理融合的统觉经验。

写作不像美术写生，可以面对着自己的视觉对象搞艺术，写作要靠回忆。回忆能帮助灵感来潮的作家从心底掘出富饶的素材。素材作为作家的统觉记忆痕迹，又叫印象。

印象不是表象。作为知觉记忆痕迹的表象侧重于对客体的完形认识，是对象性心理内容；统觉性印象则是对主-客体关系的整体感应，融入了个性化内容。印象包涵乃至溶化表象，并大于表象。印象内部知、情、意等多元

心理要素之间的联系是一种“模糊集合”。它有点像热恋青年对意中人的印象：此印象不仅包含恋人的面容、形体、神情、风度、品性、家境和地位等对象性内容，同时也融入了对恋人的爱，对初次幽会的深情回味和对美满家庭的甜蜜憧憬等个性化内容。这两个侧面互相交流合一，如胶似漆，难分难解，以至你中有我，我中有你。这彼此的界线与其说是实际地存在着，毋宁说是想象地存在着，至少我们不能像在地图上指点国界那样将它们指出来。



巴尔扎克

巴尔扎克就有这类体会。他认为市场漫步既是一种观察社会的手段，又是精神上的体验，因为他也发觉现实印象中的对象性内容与个性化内容是融为一体的。观察在巴尔扎

克心中已变成一种直觉。他说：

“我已把他们的外表如此完全地把握，以至于我一直把他们的底里看透。……我了解这些人们的行为，我袒护他们的生活方式，我感到他们的破衣披在我的肩头，我脚上穿了他们的破鞋走路，他们的欲望与困苦浸入了我的灵魂，或者说我的灵魂走进了他们的欲望与困苦。这好像一场醒着的梦。和他们一样，我也对那些虐待他们的雇主们勃然大怒，或者对那种恶毒的手段大发雷霆……”^①

为什么《人间喜剧》作为旧世界的一支挽歌至今还在激动人心？为什么文学名著给予读者的审美享受总是特别丰饶？因为，作品赖以构成的素材本身的心理成份首先就是多元化的，它蕴藉着作家体验生活的一种情不自禁的诗意，一种流星般忽地掠过脑海的原生心理美，它不仅映照出光怪陆离的现实世界，而且燃烧着主体生平的沉思或畅想，痛苦或欢乐。

内含美玉的璞总会被雕琢成器的。这种多元心理融合的生活印象，虽然只是一种零星的素材片断，本身还构不成完整的艺术品，但只要它是萌自作家内心并潜移默化了他的精神生命的一部分，或用捷克诗人里尔克的话说“要等到它们变成我们的血液、眼色和姿势了，等到它们没有了名字而且不能别于我们自己了”，^②那么，它就不仅会成为强化创作欲的艺术酵母，并且，还逼迫作家非把它写出来而不足以平息心潮的激荡。曹禺青年时写《日出》就是这样。他说，在旧社会我看见多少梦魇一般的可怖的人事，这些印象我至死也不会忘却……我整日觉得身旁有一个催命的鬼低低地在身边催促我，折磨我……我觉得宇宙似乎缩成昏黑的一团……（大意）曹禺正是在这种心情下才决定写《日出》。

易卜生说得好，必须“清楚地区分被体会到的东西和被浮浅地经历过的东西，只有前者才能

①茨威格：《巴尔扎克传》，吴小如、高名凯译，36-37页，上海，上海译文出版社，1983。

②宗白华：《美学散步》，16页，林同华编，上海，上海人民出版社，1981。

够作为创作的对象”。^① 这位挪威戏剧家其实是提出了一个衡量素材的艺术感的审美尺度：即素材的美学价值主要不取决于印象所含的表象性，而取决于它的统觉性；不取决于素材所含的事实可能有的重大社会意义，而主要取决于作家对此事实的感受强度。处于契诃夫创作成熟期的俄国，并不缺少重大事件和英雄伟绩（如1896年彼得堡工人大罢工和1900年列宁办《火星报》），但契诃夫手记没有成为革命浪潮的回音壁，充塞手记的大多是浑浑噩噩的小市民和性情忧郁的灰色幻想家，却没妨碍契诃夫从那些猥琐人物身上悟出诗化的哲理。我坚信彼得堡工人罢工和列宁办报的时代意义远比“挂在脖子上的安娜”伟大，但同时我也看到：上述历史事件要获得美学价值就势必先触动作家的灵魂，否则很可能弱化为一种“被浮浅地经历过的东西”而被忽略。因为，“被浮浅地经历过的



易卜生

东西”仅是一种表象，一片表层知觉性的浮云，它还没浸泡上作家的心血和泪滴，便牵不动作家的衷肠。相反，“被体会过的东西”是一种印象，一朵深层统觉之花，也许在旁人看来它是纤弱、不起眼的，但由于它扎根于作家的心田，作家就会对它格外动情。正如前苏联文艺理论家赫拉普钦科所说的：“被掌握的生活素材的规律和被体会到的东西的深度常常不相符合。作家的精神经验远不是经常跟他密切接触到的那些重大现象和事件直接相符的。伟大作家有时是有伟大经历的人，有时却不是。果戈理、契诃夫的生平都不是以充满着外部重大事件见长的。不是这些外部事件决定着他们的精神生活的强度，而是那种对于现实的深刻感受决定着他们的精神生活的强度，这种深刻的感受使一些卓越的作家从微小平凡的日常事物中看到并感觉到伟大与

①米·赫拉普钦科：《作家的创作个性与文学的发展》，满涛、岳麟、杨骅译，91-92页，上海，上海译文出版社，1982。

不平凡的东西。”^①这就是说，衡量素材的艺术感的审美尺度不是一种纯认识性尺度，而是一种价值性尺度。靠事实表象本身无力鉴别主体经历的深或浅，生活印象中的情感体验强度却为作家标出素材的美学价值的指数。

素材的美学价值既然取决于以情为核心的多元心理交融，取决于作家对生活的独特感受和体验，那么，任何离间作家对生活的血缘关系的举动都会冲淡素材的艺术感。有的青年作家一举成名，嗣后却写不出什么，即使写了，也超不过处女作。究其原因，主要是因为摆出了作家架子，开始把自己置于日常生活的边缘，冷眼旁观形形色色的人和事，这在实际上等于自行放弃了切身体验普通人的悱恻之心的微妙颤动或观照原生心理美的良机。这是一种“职业病”。其病症就在于将一个充满情趣的审美性生活个体蜕变为一个枯燥的观察者，将多元心理融合的统觉性印象简

化为一种纯认识性的人事表象迭加，表面上看似材料多了，实质上却是替自己蒙上心的甲冑，进而失落了素材的精灵：这就是融入其中的作家的个性。

耐人寻味的是，有些大作家竟也不免患上这种“职业病”。高尔基常为自己过分注意他人的生活细节，把自己降为一个人间戏剧的纯粹观众而烦恼。福楼拜则是一个为实现作家使命而牺牲全部私生活的艺术殉道者。他昼夜工作16小时，为寻找一个准确表达情思的细微色彩的词而通宵不眠。对他来说，艺术是唯一值得珍爱的目的，生活仅仅是作为艺术原料而存在的。他把精力都献给艺术，一点也没留给生活。乏味的生活不免导致精神的空虚，这种空虚是由于他牺牲了自己的独特感受和激情才产生的。他害怕了：“我又重返我那苍白的、那么平凡而宁静的生活中，在那里句子便是历验，在那里除了譬喻之外我不采撷其他的花朵。”^②多么凄清孤独的心声。

①米·赫拉普钦科：《作家的创作个性与文学的发展》，满涛等译，91-92页，上海，上海译文出版社，1982。

②魏列萨耶夫：《果戈理是怎样写作的》，蓝英年译，18页，天津，天津人民出版社，1982。

命运真会作弄人：福楼拜是为文学而牺牲私生活的，但牺牲过多却反过来削弱其素材的美学价值。

相反，司汤达不是为文学而活着，但其生活却有助于他成为文豪。司汤达醉心于政治和歌剧、女人和波拿巴、古董和革命，写小说不过是他的“赋闲之笔”。他的《红与黑》是断断续续地写出来的。

1829年10月他在马赛动笔写这部长篇，两个月后他又搁笔跑到巴黎去

找一位叫阿尔伯塔的女人，她喜怒无常，往往由热情一下变得冷若冰霜，转而又热烈起来。翌年1月，他又邂逅意大利女人朱丽雅，她向他承认了爱情。此后司汤达又重新捡起久违的手稿。在马赛的时候还没有小说的第二号女主人公玛特儿。这时她却浮动在作家的脑海，他想起阿尔伯塔，看见了朱丽雅，也发现了自己。他的原稿增加了新篇章。他写《红与黑》只用了6个月，却将其46年生涯的许多感情、观



司汤达

察、思想都放进了小说。《红与黑》为何能以浓郁、细切、精确的心理描写风格著称于文学史？因为其素材都是先烙

上作家的灼热体验的印记后，再写成书的。契诃夫深有体会地说：“一个人没有什么要求，他没有爱，也没有憎，这样的人成不了作家的。”^①

司汤达所以能名垂青史，首先

就是因为他曾热烈地爱过，也热烈地恨过。看来要生产多元心理融合的高品位素材，作家将面临一个正确处理双重身份关系的难题。当他不是以超脱的观察家姿态俯瞰生活，而是像公众一样陷于现实漩涡的喜悦与苦恼，他是一个普通的人；当他以一种审美者姿态来反刍自己的生活印象，并为此而激动，进入了创作过程，他是艺术家。文学作为一种非实践-精神性的艺术创造，同日常生活本来就有距离。但对作

① 《契诃夫手记》，贾植芳译，1页，杭州，浙江人民出版社，1982。