

何帆 文样 编选



现代小说题材与技巧

当代外国著名小说家访问记

现代小说题材与技巧

何帆 文祥 编选

中国文联出版公司

内 容 提 要

本书汇编了20名当代外国著名小说家访问记,入选作家有诺贝尔文学奖金获得者和当代外国文坛上引人注目的人物,涉及的文学流派有“南方文学”、“迷惘的一代”、“废墟文学”、“存在主义”、“新式新闻运动”、“新小说”、“黑色幽默”、“魔幻现实主义”“后现代主义”、“反小说”、“实验小说”、“结构现实主义”以及犯罪小说、间谍小说等创作问题。书中以自由随意和生动活泼的形式,广泛地探讨了现代小说的种种问题,主题集中在“写什么”和“怎样写”两类基本命题。此外,这些谈话录还超出文学的范畴,对艺术、宗教、社会信仰、世界观等众多方面进行了答问,是研究外国当代作家的作品以及探讨创作题材与技巧的一部有价值的书。

现代小说题材与技巧

何帆、文祥 编选

中国文联出版公司出版

(北京东单新开路胡同77号)

新华书店发行

湖北黄冈县新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 40.625印张 227千字

1989年3月第1版 1989年3月湖北第1次印刷

印数: 1—6000册

ISBN 7-5059-0326-8

I·203

定价: 2.55元

写在前面

文学作品曾一度被认为是作者“内心呼唤”的产物，这一点现在已不再是天经地义、毋庸置疑的了。在20世纪文论冰冷的注视之下，作者（及其身世）对作品的解释权已受到广泛的怀疑和诘难。从俄国形式主义开始，文学评论家作为二流的人种学家和考据学家的历史就结束了。评论家在解释经典作品和新的文学图腾方面，已经敢于摆出权威乃至先知的姿态，而不再是诚惶诚恐亦步亦趋地跟在作者后面或者以引经据典为能事了。对文学的审美体验和艺术分析被奉为新的宗主，研究作者的“意图”则被认为是文学批评自认失败的标志。艾略特和新批评派诸神对这一点极为重视。他们认为，作者的“意图”，不管是精心的构思还是“真诚”的感情冲动，都只能作为作品产生的原因而不是衡量作品成功与否的价值标准。作品的意义与作者的意图之间没有必然的联系。只有作品的形式才能保证作品意义的存在：形式本身就是被掌握的内容、被显示的意义。每部作品都有其独特的、不以作者意图为转移的单一意义，它只

有通过对作品形式的审美体验和整体分析才能得到。

然而，我们怎么知道某一批评家的分析是真正“客观”的、以至比作者的“意图”更符合作品的“原意”呢？某些结构主义者——例如罗兰·巴特——回答如下：文本的意义具有多重性，不存在什么单一的客观的意义。批评的功能不在于被动地译解作品的意义，而在于积极地为文本创造一种意义。

具有讽刺意味的是，评论家对作品的这一种“创造性”态度反而使我们从现代文论的约束中解脱出来。一方面，我们自己就可以“创造性”地理解文本，而不必理会别人的“创造性”的见解，即使这些“别人”是文论祭坛上的祭师也罢。另一方面，假如我们有兴趣，假如我们不那么自信，也可以自由地向作者的创造意图求援。在“创造性”正如此普及的情况下，作者的意图即使只是部分地得到实现，也还是比其他的“创造性”见解更接近作品的主旨。

那么，知道作者的意图对理解作品究竟有什么帮助呢？有时候，作者几乎象评论家一样倚重文本，而不屑多作解释。福克纳要求那些对他的大作看了两三遍还不懂的读者：“看四遍！”海明威则宣布，一个作家应该把他们想的写下来，而不是讲出来。尽管如此，大多数作者似乎还是乐意回答问题的，不过他们目的各异：有的看来是为了避免或澄清误解，有的更象是为了制造更多的误解。彻头彻尾的误解当然会毁掉鉴赏，但是现在我们知道，完全没有任何误解也会使鉴赏索然无味。关键是在形式规则、作者的意图与我们的感受这三者之间取得某种协调。这不是一个理论问题，而是一个经验问题。

而在这方面，一个好作者肯定是一位比普通读者、包括大多数评论家更有经验的人。在最消极的意义上，创造也是一个使个人经验艺术化的过程：需要从众多的倾向性暗示中确定恰当的主题，需要找到组织材料并把作者自己隐匿起来的独特方式，需要进行相应的情绪调节。当此之际，作者最不放在心上的也许就是评论家们的金科玉律了。鉴于现代小说与现实的关系的复杂性和小说技巧的复杂化，创作意图提供了一个最接近作品本来面目的参照物，它与主题的相似导致理解，而二者的距离则导致比较和选择。创作意图不是一个僵死不变的计划，而是一个被执行、被经验和情绪所冲激、被新的动机和形式规则所不断调节校正的计划。那些没有经历过同样磨练、完全不谙此中甘苦的评论家，却自诩比作者更懂得作品，真是匪夷所思。创作意图不仅是一个模式，也是一个过程，在这种情况下，拒绝倾听作者的看法，也许有利于维护自信，但肯定谈不上聪明。

我们并不总是有幸能听到作者亲自做解释的。那些古典作家也许不大喜欢谈论创作经验，除非他们兼做评论家。但是，象艾略特这样一身二任的人当代是更为鲜见的。因此，为那些健在的杰出作者“坦露心曲”创造机会，记录整理他们思想轨迹，对于读者和评论家、对于创作的艺术和文化史都是一大功德。

本书收集的20多篇访问记，大抵出之于名家之口。这当然不能担保所有见解的“客观”和“正确”，但是肯定饶有兴趣和发人深思。这些人是人类的触角和神经，各以其特殊的方式感受并介入这个愈来愈拥挤、愈来愈纷乱、被高科技和革命所震撼、被烈酒和情欲所灌

醉的时代。他们把种种困惑与期待传达出来，象报警的翅膀掠过人类记忆的原始大陆；或者，制造某种雕象般的形象，使我们的好奇心和探索精神活跃起来。他们中的大多数人都是些孤僻的家伙，就象索尔·贝娄所说的，是“陌生人中的陌生人”。他们以入世者的痛苦心情和出世者的超脱眼光看世界，这种双重性使他们感觉敏锐、体验深刻、头脑清醒，使他们兼有生理学家解剖动物的残酷兴趣与哲学家处变不惊的淡漠的嘲讽、被逐使徒悲天悯人的热情和职业赌徒孤注一掷的疯狂。可是，如果认为他们是异教徒，那就错了。在他们各自的文化背景下，在他们意识深处，他们至多不过是对正教的繁文缛节不满的正教徒而已。

本书中的大部分篇什都是答记者问。文学界的精英们在“大众传播媒介”面前的表现也颇令人解颐：他们或者圆滑世故，周旋自如，或者穷于应付，颀项易怒；或者满足于就事论事，草草收场，或者沉溺于哲学空谈，喋喋不休；或者诚恳得失之琐屑，“豪放”得失之粗俗，或者严肃得近于呆板，正经得近乎虚伪……看到这些令人尊敬的先生象我们一样毛病丛生，惊诧之余，不免会产生一种莫名其妙的信赖和安全感。

对这种信赖感也应有所警觉，因为我们已经快要忘记评论家唤醒我们独立意识的功劳了。

唉，令人厌烦的“批评的循环”！

编选者

目 录

写在前面.....	(1)
威廉·福克纳访问记.....	(1)
厄内斯特·海明威访问记.....	(20)
索尔·贝娄访问.....	(45)
海因里希·伯尔访问记.....	(61)
让-保尔·萨特访问记.....	(70)
艾萨克·巴希维斯·辛格访问记(两篇).....	(86)
诺曼·梅勒访问记.....	(115)
格雷厄姆·格林访问记.....	(133)
阿兰·罗伯-格里耶访问记(两篇).....	(149)
库特·冯尼格访问记.....	(163)
米哈伊尔·萧洛霍夫访问记.....	(182)
约翰·勒卡雷访问记.....	(192)
乔治·西麦农访问记.....	(201)
弗里德利希·杜伦马特访问记.....	(220)
加西亚·马尔克斯访问记.....	(232)
约翰·巴思访问记.....	(241)
伊塔诺·卡尔维诺访问记.....	(263)
弗拉迪米尔·纳博科夫访问记.....	(276)
钦吉斯·艾特玛托夫访问记.....	(296)
巴尔加斯·略萨访问记.....	(317)
〔附录〕	
历届诺贝尔文学奖金获得者名单.....	(327)

威廉·福克纳



——做一个作家需要三个条件：经验，观察，想象。有了其中两项，有时只要有了其中一项，就可以弥补另外一两项的不足。对我来说，往往一个想法、一个回忆、脑海里的一个画面，就是一部小说的萌芽。

〔作家简介〕威廉·福克纳（William Faulkner, 1897—1962），生于美国密西西比州的新阿尔巴尼。曾祖父自己有一座庄园，他当过兵、干过铁路工人，还写过小说。福克纳早在上小学三年级时，他在回答老师提问时就表示：“要象太爷爷一样当个作家。”他中学时代便开始写诗，后当过银行职员，并在大学学习过一年。第一次世界大战末期，福克纳参加了加拿大皇家空军。战后最初几年中，他当过房屋油漆工、商店出纳员、饭店洗盘子的伙计以及书店职员等。并在这期间开始发表诗歌作品，1924年他自费出版了第一本诗

集《大理石牧师》。并成为《小时报》自由撰稿人，去意大利、瑞士和英国旅行。尔后陆续发表的作品有，长篇小说《士兵的报酬》（1926），长篇小说《蚁群》（1927）以及具有自传性质的长篇小说《沙多里斯》（1929），福克纳最有影响的长篇小说《喧嚣与骚动》也于1929年10月出版。但福克纳受到批评界的重视，还是二次大战以后的事情。1949年福克纳获得诺贝尔文学奖，其获奖理由是：“因为他对当代美国小说作出了强有力的艺术上无与伦比的贡献。”

福克纳是一位多产作家。他一生创作了二十多部长篇小说及众多短篇小说，获过欧美名目繁多的文学奖，他对当代美国小说的影响是巨大的。福克纳被美国批评家们视为“南方文学”流派的代表人物。这是因为福克纳的小说多以美国南方——确切地说是以他自己的故乡为模特而虚构的约克纳帕塌法县——为背景，并运用所谓“内心独白”的手法，描写那些奇特的居民，叙述南方种植园主和资产阶级没落的生活及其充满恐惧、犯罪和变态心理。这是一批象巴尔扎克《人间喜剧》一样的作品，主要有《沙多里斯》、《喧嚣与骚动》、《我弥留之际》（1930）、《圣殿》（1931）、《八月之光》（1932）和《押沙龙、押沙龙》（1916），《村舍》（1940）、《去吧，摩西》（1942）和《大宅》（1962）等等。

在福克纳构造的南方历史神话中，交织着两类主题：约克纳帕塌法的历史决定论与把个人看作历史的，同时又是超历史的生物的不断发展的神话。福克纳的创作观念集中地表述在下面这段话里，他说：人凭借讲述自己的故事而创造了自己作为人类的本质，是一种名符其实的神话生物。这倒有点符号美学的味道。

福克纳也是个独树一帜的小说家。他的小说文体呈现一种晦涩繁复、冗长生硬的怪异风格。这是他追求某种特别效果而造成的，为此他遇到的批评或赞美远远超过了当代任何一位美国作家。

威廉·福克纳访问记

这篇访问记是福克纳1956年在纽约市接受《巴黎评论》记者吉恩·斯泰因访问时谈话记录的后一部分。

.....

记 者：要达到您这个标准，靠什么技巧呢①？

福克纳：作家假如要追求技巧，那还是干脆去做外科医生、去做泥水匠吧。要写出作品来，没有什么刻板的办法，没有捷径可走。年轻作家要是依据一套理论去搞创作，那他就是傻瓜。应该自己去钻，从自己的错误中去吸取教益。人只有从错误中才能学到东西。在优秀的艺术家看来，能够给他以指点的高明人，世界上是没有的。他对老作家尽管钦佩得五体投地，可还是一心想要胜过老作家。

① 前面福克纳提到，他看待自己的作品有自己的标准，那就是，要自己读来觉得象读福楼拜的《圣安东尼的诱惑》、读《旧约》一样有味，那样的作品才算够格。

记 者：这么说您认为技巧是无用的喽？

福克纳：决非此意。有时候技巧也会异军突起，在作家还未及措手之际，就完全控制了作家的构思。这种就是所谓“神品妙构”，作家只消把砖头一块块整整齐齐地砌起来，就是一部完美的作品了，因为作家还未着笔，那整部作品从头至尾每一字每一句，可能早已都成竹在胸了。我这部《我弥留之际》就是这样的情形。那可也不是容易写的。认认真真的作品从来就不是容易写的。不过材料既已齐备，那多少可以省一点事。那时我一天干十二小时的力气活儿，下班以后才能写作，只写了六个星期左右就写好了。我只是设想有那么一些人物，遭受了最平常、最普遍的自然灾害，就是洪水和大火，我让这些人物的发展完全由着一个出自本性的单纯的动机去支配。不过还有另一种情况，就是技巧并不来干预。从另一种意义上来说，写这种作品倒是比较容易。因为我写的书里总有那么一个节骨眼儿，写到那里书中的人物会自己起来，不由我作主，而把故事结束了——比方说，写到二百七十五页左右结束。假如我写到二百七十四页就戛然而止那又如何呢，这我就不得而知了。客观评价自己的作品，是一个艺术家应具的品质，当然他还应当老老实实，拿出勇气，不能欺骗自己。迄今为止我的作品还没有一部是够得上我自己定下的标准的，所以我要评价自己的作品，就应当把最使我心烦、最使我苦恼的一部拿出来作为依据，这就好比做娘的固然疼爱当上了牧师的儿子，可是她更心疼的，却是做了盗贼、或成了杀人犯的儿子。

记 者：是哪一部作品呢？

福克纳：《喧嚣与骚动》。我先后写了五遍，总想把这个故事说个清楚，把我心底里的构思摆脱掉，要不摆脱掉的

活我的苦恼就不会有个完。这场悲剧的主人公凯——蒂母女俩，是两个迷途彷徨的妇女。迪尔西是我自己最喜爱的人物之一，因为她勇敢、大胆、豪爽、温厚、诚实。她比我自己可要勇敢得多，诚实得多，也豪爽得多。

记 者：《喧嚣与骚动》是怎么开始写的呢？

福克纳：开始，只是我脑海里有个画面。当时我并不懂得这个画面是有些象征意味的，画面上是梨树枝叶中一个小姑娘的裤子，屁股上尽是泥，小姑娘她爬在树上，在从窗子里偷看她奶奶的丧礼，把看到的情形讲给树下的几个弟弟听。我先交代明白他们是些什么人，在哪里做些什么事，小姑娘的裤子又是怎么会沾上泥的，等到把这些交代清楚，我一看，一个短篇可绝对容不下那么许多内容，要写非写成一部书不可。后来我又意识到弄脏的裤子倒很有象征意味，于是便把那个人物形象改成一个没爹没娘的小姑娘，因为家里从来没有人疼爱她、体贴她、同情她，她就攀着落水管往下爬，逃出了她唯一的栖身之所。

我先从一个白痴孩子的角度来讲这个故事，因为我觉得这个故事由一个只知其然，而不能知其所以然的人说出来，可以更加动人。可是写完以后，我觉得我还是没有把故事讲清楚。我于是又写了一遍，从另外一个兄弟的角度来讲，讲的还是同一个故事。还是不能满意。我就再写第三遍，从第三个兄弟的角度来写。还是不理想。我就把这三部分串在一起，还有什么欠缺之处就索性用我自己的口吻来加以补充。然而总还觉得不够完美。一直到书出版了十五年以后，我还把这个故事最后写了一遍，作为附录附在另一本书的后边，这才算了却一件心事，不再搁在心上。我对这本书最有感情。总是撇不开、忘不了，尽管用足了功夫写，总是写不好。我真

想重新再来写一遍，不过恐怕也还是写不好。

记 者：您塑造班吉这个人物^①时，心里怀着什么样的感情呢？

福克纳：塑造班吉这个人物时，我只能对人类感到悲哀，感到可怜。对班吉那是谈不上有什么感情的，因为这个人物本身并没有感情。对于这个人物本身我只有一个想法，就是有些担心，不知我把他塑造得是否可信。他不过是个作开场白的演员，好比依丽莎白时代戏剧里的掘墓人一样。他完成了任务就下场了。班吉谈不上好也谈不上歹，因为他根本就懂得好歹。

记 者：班吉能有爱的感受吗？

福克纳：班吉的理智不健全，他连自私都不懂。他是一头动物。他不是感受不到温情与爱意，不过就是感受到了也讲不出名堂来。他发觉凯蒂变了样以后，正是因为温情与爱意受到了威胁，所以才咆哮如雷。他失去了凯蒂，可是因为他是个白痴，所以连凯蒂已经失踪他都没有理会。他只知道出了什么问题，只落得剩下一片空虚，使他感到伤心。他要设法填补这片空虚。他除了凯蒂丢弃的一只拖鞋以外什么也没有。这只拖鞋就寄托着他的温情与爱意，当然这几个字他是说不上来的，他只知道这说不出的东西已经没有了。他之所以弄得肮里肮脏，一是因为他脑子不管用，二是因为他觉得肮脏也无所谓。他分不出好歹，也辩不出肮脏和干净。这只拖鞋给了他安慰，其实他已经记不得拖鞋本来是谁的，也记不得自己因何而伤心了。这时假如凯蒂重新出现的话，他

^① 班吉是个白痴，《喧嚣与骚动》一书的第一部分情节即用他的口吻讲述。

恐怕也认不得她了。

记 者：把水仙花给班吉，有没有什么特殊的意思？

福克纳：把水仙花给班吉，无非是为了要转移他的注意力。那年四月五日手边正好有这么一朵水仙花，就是如此而已。其中并没有什么含意。

记 者：把小说写成寓言的形式，就象您把《寓言》写成基督教寓言那样，是不是在艺术处理上有什么好处呢？

福克纳：这个好处，正犹之乎木匠要造方形的房子而把墙角造成了方形一样。《寓言》的故事，要写成寓言就只能写成基督教寓言，正好比要造长方形的房子就只能把墙角造成方形而把一边的墙壁放长一样。

记 者：这意思是不是说，艺术家完全可以把基督教也当作一件工具来使用，就象木匠借一把榔头那么平常？

福克纳：我们所说的这个木匠，他可并不短少一把榔头。谁不信奉基督教呢——不过对这个词儿的涵义，不知我们是不是可以统一一下认识。这是每个人的个人行为准则，全靠这一套准则，人的为人行事才得以比较高尚些，不然的话，假如只知一味顺着本性，本性想要怎么就怎么，那就糟糕了。不管这挂着什么标志——十字架也好，新月也好，什么样的标志都好——人们一见那个标志就会想起自己在人类内部应守的本份。据此而编出来的各种寓言，就是供人们衡量自己、从而知道自己为人高下的尺度。这不比课本，课本能教人数学，这却不能教人为善。但是可以教人看清自己，可以给人提供一个忍苦受难、甘愿牺牲的无比崇高的榜样，给人指出光明的前途，让人在本人的能力与抱负的范围之内自己形成一套道德准则、道德标准。作家历来总是利用——而且势必永远会利用——阐发道德观念的寓言，原因就在于

寓言自有其独到之处——譬如《莫比·狄克》①中的三个人，代表三种道德观念：或不闻不问，或知而并不在意，或知而深以为虑。《寓言》里也有三个人物，代表三种道德观念：年轻的犹太空军少尉说，“太可怕了，我决不答应，哪怕得掉脑袋我也不答应。”年迈的法国军需司令说“太可怕了，我们就含着眼泪忍受吧。”那个英国营部传令兵则说，“太可怕了，这种事我不能看着不管。”

记者：《野棕榈》中两个互不相关的主题，写在一部书里，是不是有什么象征的意义？那究竟是如某些评论家所说，作为一种美学上的对位法呢，还是完全出于偶然？

福克纳：不，不。那只是一个故事——夏洛蒂·列登迈耶和哈利·威尔伯恩的故事，他们为爱情牺牲了一切，后来却把爱情失去了。我是直到动手写了以后，才明白它可能会变成两个互不相连的故事。我写完了《野棕榈》目前的第一节这一部分，突然感觉到象是少了点什么，感觉到作品需要加强气势，需要采用一点象音乐中的对位法之类，来加以提高。因此我就转而去写那个“老人”的故事，我写着写着，《野棕榈》的调子又高起来了。等“老人”的小说写到目前的第一节结束，我就停下笔来，把《野棕榈》的故事再接着写下去，一直写到它劲头松下来为止。这时我就再写一节它的对立面，重新把小说推向高潮。这一节写的是一个人虽然获得了爱情，却一味想要逃避，整卷就是写他逃避，为了逃避甚至甘愿重新入狱，因为他觉得还是在监狱里安全。它们成了两个故事不过是出于偶然——说不定是必然的吧。其实故事就是关于夏洛蒂和威尔伯恩的故事。

① 即《白鲸》，美国作家麦尔维尔所著的小说。

记 者：您的作品有多少是以个人经历为素材的呢？

福克纳：我说不上。没有计算过。因为“多少”这并不重要。做一个作家需要三个条件：经验、观察、想象。有了其中两项，有时只要有了其中一项，就可以弥补另外一两项目的不足。对我来说，往往一个想法、一个回忆、脑海里的一个画面，就是一部小说的萌芽。写小说就无非是围绕这个特定场面设计情节，或解释何故而致如此，或叙述其造成的后果如何。作家就是要尽量以感人的手法，在可信的动人场面里创造出可信的人物来。作家对自己所熟悉的环境，显然也势必会加以利用。依我看，人表达思想感情的手段，以音乐为最便，因为从人类的经历和历史来看，音乐的出现最早。可是我的所长则是文字，所以我就一定要噜噜嗦嗦地用文字来设法表达象音乐简单明了就能表达清楚的意思。也就是说，尽管音乐可以表现得更明白、更简洁，可是我却宁可使用文字。我觉得，看比听强，无声胜于有声，用文字创造的形象就是无声的。文中惊雷、文中仙乐，都只能在无声中领会。

记 者：有人说，他们看不懂您的作品，看了两三遍还是不懂。您说，他们该怎么看好呢？

福克纳：看四遍。

记 者：您刚才说，经验、观察、想象三者对作家来说十分重要。您看，灵感是不是也应该算一条呢？

福克纳：对灵感之道我一窍不通，因为我根本就不懂灵感是怎么回事——我听说过，可就是没见过。

记 者：有人认为您作品中太喜欢写暴力。

福克纳：那就等于说木匠太喜欢用榔头。其实暴力也不过等于是木匠手里的一件家伙。光凭一件家伙，木匠做不成活儿，作家也写不出作品来。