

创意写作书系

TURNING LIFE INTO FICTION (SECOND EDITION)

从生活到小说 (第二版)

[美] 罗宾·赫姆利 (Robin Hemley) 著

郑岩芳 冯芃芃 等 译

郑岩芳 校



 中国人民大学出版社

创意写作书系

TURNING LIFE INTO FICTION (SECOND EDITION)

从生活到小说 (第二版)

[美] 罗宾·赫姆利 (Robin Hemley) 著

郑岩芳 冯其芃 等 译

郑岩芳 校



中国人民大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

从生活到小说: 第二版/ (美) 罗宾·赫姆利 (Robin Hemley) 著;
郑岩芳等译. —北京: 中国人民大学出版社, 2018. 1

(创意写作书系)

书名原文: Turning Life into Fiction

ISBN 978-7-300-25052-6

I. ①从… II. ①罗… ②郑… III. ①小说创作-创作方法 IV. ①I054

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 254670 号

创意写作书系

从生活到小说 (第二版)

[美] 罗宾·赫姆利 (Robin Hemley) 著

郑岩芳 冯芃芃 等译

郑岩芳 校

出版发行	中国人民大学出版社		
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码	100080
电 话	010-62511242 (总编室)	010-62511770 (质管部)	
	010-82501766 (邮购部)	010-62514148 (门市部)	
	010-62515195 (发行公司)	010-62515275 (盗版举报)	
网 址	http://www.crup.com.cn http://www.ttrnet.com (人大教研网)		
经 销	新华书店		
印 刷	北京联兴盛业印刷股份有限公司		
规 格	145 mm×210 mm 32 开本	版 次	2018 年 1 月第 1 版
印 张	7.5 插页 2	印 次	2018 年 1 月第 1 次印刷
字 数	168 000	定 价	35.00 元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

“创意写作书系” 顾问委员会

(按姓氏笔画排名)

- | | |
|-----|--------|
| 刁克利 | 中国人民大学 |
| 王安忆 | 复旦大学 |
| 刘震云 | 中国人民大学 |
| 孙 郁 | 中国人民大学 |
| 劳 马 | 中国人民大学 |
| 陈思和 | 复旦大学 |
| 格 非 | 清华大学 |
| 曹文轩 | 北京大学 |
| 梁 鸿 | 中国人民大学 |
| 阎连科 | 中国人民大学 |
| 葛红兵 | 上海大学 |

献给我的老师巴里·汉纳

推荐序

罗宾·赫姆利的《从生活到小说》由美国出版行业龙头之一的Graywolf出版并多次再版。赫姆利既写虚构作品也写非虚构作品，曾在创意写作的发源地爱荷华大学担任非虚构创意写作专业主任，也是我在香港城市大学攻读创意写作艺术硕士时的导师。生活中的赫姆利对生活充满了好奇，他正是书中第一章所说的随时做笔记的作家。

本书是虚构创作的指南，以幕后故事的形式展示如何把真实生活改头换面，变成虚构作品。作者书中开宗明义地指出：虚构作品的基础是生活，但生活中的真实事件未必能成为小说的原材料。虚构作品无非有两种写法：一是基于个人生活经历进行创作，二是基于想象进行创作，而把个人生活经历融入这个虚构故事中。因此，虚构作品的关键是对真实生活进行加工。

第一章讲述了日志的作用，赫姆利认为日志可以激发想象力，催生虚构故事的灵感。他强调日志不是日记，因为日记是写给自己的，而日志是对生活的观察记录，因此记日志同时也是培养、强化观察力的过程。赫姆利以自己和其他作家利用日志的例子，详述了作家如何把观察所得编织到虚构的故事中去。

第二章关乎寻找适合自己的创作形式，是回忆录、短篇小说还是长篇小说取决于作者的能力和关注点。赫姆利指出小说与回忆录的区别在于，前者关注的是“如果……就会怎样”，而后者关注的是“事情是这样的……”。当代短篇小说的关键是人物塑造，情节围绕人物展开。短篇小说往往是由某一件趣事带来的灵感，加上作者的想象力改头换面而来，这件事可以以对话或独白的形式呈现出来，可以是整个故事里几件事中的一件。像短篇小说一样，长篇小说的构思也往往来自某一则趣闻。赫姆利在本章中从语言使用、人物刻画、场景描写等方面解释了短篇小说与长篇小说的区别。

第三章通过聚焦于真实而往往无序的生活阐述有序创作的方法。

这些方法包括选择焦点人物，尤其是恰当的叙述视角、相关联的事件及其发生的场景、时间框架、故事主题，及比喻、象征线索等。一部好作品要做到的是，通过各种聚焦方式把故事讲述得流畅而看不出使用技巧的痕迹。

第四章介绍了人物塑造的几种方法，包括以某个人物为原型略加修改而产生作品人物，将真实生活中的几个人物拼贴成一个新的角色，运用恰当的细节描写等，还谈到了基于历史人物和名人来创作小说时要注意的问题。人物塑造的关键是抓住人物外貌、性格、肢体语言等方面不同于其他人的特点。

第五章重点讲述了如何把生活中的真实事件改头换面，使其成为小说内容。首先是从身边的人和事中寻找写作灵感，然后将其加工为小说里的人和事。在创作过程中，作者要与小说中的人和事保持一定的距离，尤其是当所写的内容牵涉作者的情感时，还需从侧面而非正面叙述，使故事更具感染力。赫姆利列举了由家庭故事、新闻报道乃至梦境等改头换面而写成虚构作品的众多例子。

故事需要有发生的地点，地点在故事中可以起到重要作用。第六章介绍了如何把真实的地方写进虚构故事，如何把自己没有去过的地方写得真实可信，或者像写虚构人物那样，用几个地方的特征拼凑出一个虚构的地方。

第七章是关于如何把初稿修改成一个好故事，因为无论多么优秀的作品，从第一稿到成品都要经历多次修改。修改也许是作者最为重要的任务，也是提高作品艺术价值的过程。为了完善故事，作者往往要做大量的功课，包括到所写的人和事的所在地观察、体验生活，也包括阅读关于这些人和事的书籍，但这些背景研究也应适可而止，相关内容要有机地融进故事中去。此外，作者需要不断调整故事的结构、叙述视角、叙述距离等。修改作品没有什么固定的规则，只能不

断地试错、摸索。

第八章写的是国外作家非常注重的法律和伦理问题。这两方面的问题很难界定，一方面作家无须对听来的逸事、秘密负版权责任，另一方面作家也应该考虑到自己的创作有可能在不经意间伤害到所牵涉的人。常见的免责声明其实并没有法律效应，而事实是小说源于生活，所以有些情况下，作家免不了会与自以为是小说人物原型的人对簿公堂。赫姆利在本章中提到了可能引起法律纠纷的情况。

《从生活到小说》是一本与读者分享写作经验的书，作者在每一章中都以自己或其他作家的经历为例，帮助读者理解虚构创作的策略和需要注意的问题，同时也讲述了个人和大量作家的创作逸事、写作状态和相关作品，让读者在学习虚构创作之余也了解了许多文人趣事和作品诞生背后的故事。

戴 凡

中山大学外语学院教授、博士生导师

引 言

经验与想象：将真实生活改头换面

“你写哪种小说？”别人不止一次这样问我。

“这个问题的意思是？”我反问道。

“你写的是那种真实的小说吗？”对方接着又问道。

这种问题总是让我难以回应。我会支吾一阵，然后给出一个不尽如人意的答案：有时候，我所写的和我个人的经历有关。但是，这样的回答好像是说，我是个写心灵告白的作家。

也有人会问我，我创作的故事里是否有自传成分。我并不介意这个问题。在我看来，这与前面的问题是截然不同的。我写的是不是真实的小说，这个问题让我感到局促不安。在我看来，这个问题之所以难以回答是因为，在某些人看来，相比从未发生的事情，真实的事情——真实生活中的人真正经历过的事情——更为重要。另一方面，有时候人们想要了解事情的真实经过，是因为将经验转化为小说的过程让他们兴趣盎然。我认为这种兴趣合情合理。

曾经有人对我说，她不相信有自传式小说存在，因为如果一部作品不是完全出于想象，那么它就不是小说。这种说法之荒诞，我想我一辈子也忘不了。小说优秀与否，取决于作者的感知力和观察力，而不是材料的来源。

尽管如此，仍然有许多作家质疑带有自传性质的小说，他们认为，自传式小说在某种程度上表明了作家想象力的不足。或者认为，此类作家只能创作“一部优秀作品”，一旦完成自传式写作，他们就会耗尽自己的创造力，从此籍籍无名，再无作品问世。这种态度透露着一种自鸣得意。发表此类言论的作家实际上是说：首先，“自传式写作不是真正的写作”；其次，“我才是真正的作家。要想当个真正的作家，就得像我一样写作。就是说，要从我那高人一等、不受约束的想象力出发来写作！”

这类作家有可能会拿哈珀·李（Harper Lee）的半自传作品《杀

死一只知更鸟》（*To Kill a Mockingbird*）做例子，来说明自传式写作的隐患。直到几年前，我才知道哈珀·李仍然在世，于是我去图书馆查资料，发现据说她正在创作第二部作品。这第二部作品迟迟难以付梓，但这又如何呢？而且，即使哈珀·李一生只出版了《杀死一只知更鸟》这一本佳作，那也不是连死都不如的厄运。如果一辈子能创作这样一部好作品，我心甘情愿。

如果作家的处女作具有自传性质，与其他作家相比，他们在创作第二部作品时往往会遇到更多困难，这或许有一定的真实性，但是任何作家的第二部作品都会遭遇困难。我曾听说，几乎半数作家在处女作完成后再没出版过新的作品。

的确，作家们的处女作往往倾向于自传——标准的成长小说。如果作品里的青少年主人公愤世嫉俗，评论家会不约而同地拿《麦田里的守望者》（*Catcher in the Rye*）与之对比。哪个青少年不这样呢？我敢肯定，评论家在评论书中主要人物时，参照最多的一定是霍尔顿·考尔菲德^①，不过《杀死一只知更鸟》的年轻主人公斯科特可能就不在参照之列了。这不足为奇。对成长的描绘是每一位年轻小说家自然而然会进入的领域，在这个已有大量作品的领域里增加自己讲述的关于生命起伏转折的故事，这也无可厚非。对大多数人来说，成长的总体经验也许没有太大差别，但每个人故事中的个性细节总是独一无二的，而优秀小说的根本恰恰在于细节。

就我个人而言，在我创作处女作《最后的斯蒂庞克》（*The Last Studebaker*）时，我竭尽全力避免将其写成成长故事。但是，这并不是说我的小说里没有描写我真实的生活经历。《最后的斯蒂庞克》的背景设定在印第安纳州的南本德，我在那里度过了高中时代。书中关

^① 《麦田里的守望者》一书的主人公。——译者注。以下如无特别说明，本书中的脚注均为译者注。

于南本德的许多细节都源于我的亲身观察。

这部作品中有一个重要的女性角色，名叫洛依斯。这个人物大体上以我的一个朋友为原型。那时，一有人家处理旧货，我俩就结伴去光顾。作品中也经常出现旧货处理这样的活动。在真实生活中，我那位朋友有五个孩子；小说中的人物则有两个孩子，而且都跟我朋友的孩子毫无相似之处。小说中的孩子是两个女孩：一个 11 岁，叫梅格；另一个 16 岁，叫盖尔。这两个人物的原型分别参照 11 岁时的我和年长我五岁的哥哥乔纳森。虽然性别完全不同，但是行为很相似。

在我的书中，真实生活都是这样出现的。许多事件和人物都源于真实生活，但是都被改头换面了。在本书中，我们也将看到改头换面是基于真实生活创作小说的关键。

即使最具自传性的作品也会将事实做各种拉伸、拓展，作家会对事件进行润色或改头换面，使其符合故事发展或人物塑造的需求。即使最稀奇古怪的故事也往往包含真实生活或自传式的内容。我们需要记住的一个重要事实是：变形总会这样那样地发生。小说创作就是个人经验和想象之间的一场对话。

在写作工坊里，我时常让大家就一个故事展开讨论。有时，某些学员会评论说，某个故事片段实在让人难以置信。

“我根本不相信，就因为弗兰说迈克尔有口臭，迈克尔竟然就杀了她。”一个学生说。

“我也觉得难以置信。”另一个学生附和。

班里其他人也在点头。

每当这时，我就看向那个故事的作者，看到他脸上得意的神情，我就知道他下面会说什么。

“但这就是实情啊！”他说话的时候一副高高在上的样子，好像诡计得逞。

“是不是实情并不重要，”我尽可能耐心地解释，“别人问的问题是‘这能让人相信吗’，作家能够做的辩解中，最糟糕的就是‘这就是实情’这个借口。”

某件事情真的发生过，并不意味着因此就能写出优秀的小说。实际上，事件是否真的发生过和小说是否优秀之间没有联系，至少就故事的质量而言是这样。真实生活中的许多事情，如果写出来，会令人难以置信。另一方面，也不能因为一件事的确发生过，就把它排除在自己的创作素材之外。当然，其中的关键在于如何打造真实的材料，使之符合虚构的小说世界的具体要求。

无论创作哪种小说，将自己的真实生活经历融入其中的途径主要有两种：要么以一件自己经历过的事情为基础展开故事创作，要么创作一个基本上源于想象的故事，而把自己的生活片段编织到故事的基本结构中。也许你可以把故事设定在上一个冰河时代，你的主要角色是一头急躁易怒的乳齿象。但是，最重要的是，那头乳齿象咀嚼食物时张大嘴巴，那个样子完全就是模仿你父亲的。这样看来，每一部小说都有真实生活的基础。不让真实生活进入小说创作几乎是不可能的，即使小说里的故事跟我们自己毫无关系。

我们甚至可以看到，即使在塞缪尔·贝克特（Samuel Beckett）这样的荒诞派作家的作品中，真实生活也渗入了虚构世界。在写给朋友的一封信中，贝克特提到在公园里看一群老人放风筝，风筝飞得“奇远无比”，后来“完全看不见”。他当时不由得呆住了。“我的下一位老人或中年人（指他小说作品中会描写的下一个人物）一定是个放风筝的人。”他写道。当时，贝克特正在创作小说《莫菲》（Murphy），而且正如他所说，他在下一个场景中描写了一位卧病在床的老人，想象自己正在放风筝。请注意他在书信中的措辞和在小说场景中的措辞的相似之处：

“趁你还没走，”凯里先生说，“能不能把风筝的尾巴递给我？上面有些穗子快掉了。”

西莉亚走到放风筝的柜子前面，取出尾带和松了的尾穗，拿到床边。

“你说得没错，”凯里先生说，“听，外面风很大。我明天把她（指风筝）放起来，放得高高的，直到完全看不见。”

他茫然地摸索着风筝尾部的线圈。他已经摆好姿势，眼睛眯成一条缝，脚跟扎稳，对抗着向奇远之处的强大拉力。西莉亚亲了亲他，离开了。

“神灵保佑，”凯里先生说，“飞到完全看不见吧。”

我觉得这是一个绝妙的场景。你不需要对这本书有任何了解，也一定能感受到这个人物形象的生动性——一个老人卧病在床，假装在放风筝。在下文中，西莉亚去公园寻找凯里先生。在那里，一群老人正在放风筝。与很多优秀的小说家一样，贝克特将自己的真实生活经历改头换面：从最初的形象出发，拓展它，丰富它，看自己究竟能对它做些什么。

在与罗伯特·S·布恩（Robert S. Boone）的一次访谈中，小说家安·贝蒂（Ann Beattie）说自己“从不写任何直接的自传作品，但也从不写任何不能真实反映某些情绪状态的文字。”她还说，她写小说时从不直接照搬偶然听来的对话，而是会让对话融入她的故事。“我会把在纽约市区一个饭店听到的对话用到爱荷华州的巴士站。”

下面我要讲述几个自传性的故事。

上小学时，我曾在美术课上造了一台时间机器。我宣布，我要把我当时喜欢的一个女孩安·霍尔莫斯送回过去。美术老师告诉同学们这台机器没有用，而我坚持说它有用。全班同学中，有一半人相信老师，另一半人相信我。我想他们相信我的原因是，我言语间显得对自

己的发明信心十足，虽然那只不过是一个带有泡沫塑料把手的大纸盒子。终于，机器准备好了，这一天到来了。我把安扶进盒子里，拧了几下把手，然后……安回到了过去。当然，根本不可能。一分钟后，安的声音从盒子里传出来：“我还在这儿。”

“不，你不在。”我说。

安从盒子里钻出来，宣布：“这个机器没用。”

“看见了吧？”老师说。

“干得不错啊，白姆利。”我的一个同学说。“白姆利”是我的外号，我姓赫姆利，不知道哪个混蛋起了“白姆利”这个外号来捉弄我。这个词本身没有什么意义，但是不知怎么回事，一想起它我就觉得难为情。

老师品味着自己的胜利，问同学们从这件事中学到了什么教训。有位名叫托尼·特里姆博的同学举起了手。那天早上他还求我让他做第二个用时间机器回到过去的人，这会儿却成了叛徒。他用四年级男孩那种令人生厌的方式把手挥来挥去，急不可耐。

“托尼，你想说什么？”美术老师问。

“不要说不真实的事情。”

那一天接下来的时间里，我理所当然被大家冷落了，那一整年也没有多少人喜欢我。大家都认为，我是个傻瓜。当时，这对我的伤害或许真的很严重。但是现在，我对四年级时的自己满怀骄傲，为我在那个年纪干的其他傻事感到骄傲，比如穿着睡衣去上学，因为我和妈妈打赌不会有事。（“绅士之赌”，不用钱的，妈妈不鼓励我们赌博。）我坚持认为，我的睡衣看上去和常服一样，的确几乎没人注意到我的睡衣。唯一注意到我穿睡衣的是四年级的数学老师希尔女士，还有她的学生助理。数学测验时，我注意到她们往我这边看，还咯咯地笑。希尔女士把我叫到她的桌前，小声问我：“罗宾，你穿的是睡衣吗？”

“不是，希尔女士。”

“你确定？”她又问，微微歪着头。

“确定，希尔女士。”

那时候我不太喜欢希尔女士，但现在我喜欢她。如果她想，她也可以像美术老师一样，在全班人面前羞辱我。但她和美术老师不同，她天生能够欣赏荒谬，其实荒谬距离崇高并不遥远。人们还以为培养我创造能力的人是美术老师，而不是数学老师呢。

我假如说，关于我的这两个故事并不是真的。全是假的，从来没发生过，完全没有这回事。没有希尔女士这个人。而且我的美术老师认为我是毕加索。

但是，故事不曾发生过，这重要吗？

要问的问题不是“故事真的发生过吗”，而是“故事能令人信服吗”。重要的是，假如这样的事情真的发生了会怎样，假如这与那些真实的事情有一些联系会怎样。所以当一个人的作品面临质疑时，“但这就是实情”是一个糟糕的辩解。如果读上去不可信，那就别理它了。我是不会被这样的故事打动的。

好吧，我得承认世上有简单的好奇心这种东西存在。因此，让我来告诉你这些故事中哪些是真实的，哪些是不真实的。

两个故事都发生过，和我讲的几乎一模一样。请注意，这里的关键词是“几乎”。虚构之处在于我使用的细节。

希尔女士的确是我四年级的老师，我也的确穿着睡衣去了学校，那场对话的方式很大程度上正如我前面所讲的一样。当然，我不能给对话里的每个字做担保。如果我准备写关于睡衣事件的短篇小说，我还会编出更多细节，增强其可信度。我会告诉你睡衣的款式。我的睡衣是用某种粗布材料缝制的，而不是你们的睡衣常用的那种丝缎，上衣也许还有个领子。