

故事和讲故事

王安忆·著



故事和讲故事

● 復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

故事和讲故事/王安忆著. —上海:复旦大学出版社, 2011.3
(好书库)

ISBN 978-7-309-07189-4

I. 故… II. 王… III. 当代文学-文学评论-中国-文集 IV. ①I206.7-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第059405号

故事和讲故事

王安忆 著

出品人/贺圣遂 责任编辑/张旭辉

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路579号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

浙江新华数码印务有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 8.5 字数 181 千

2011年3月第1版第1次印刷

印数 1—6 000

ISBN 978-7-309-07189-4/I·541

定价:25.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

自序：我的“四不”原则

回顾我三十年的写作小说的过程，我发现这是一个逐步明确小说的二元化的道路。在最初的时期，我写小说，只是因为有话要说，我倾诉我的情感，我走过的人生道路所获得的经验与感想。在这阶段，我不承认小说是有思想与物质两部分内容的。因为在那时，我写小说正处于一个类似童年时期的谐调一致的情境之中，我要倾诉的情感带有自然的形态，好比瓜熟蒂落。但是，我渐渐地感到了不满足。其实在我选择写小说作为我的倾诉活动的时候，就潜伏了另一个需要，那就是创造的需要。这时候，自我倾诉便无法满足创造的需要了。而一旦承认小说是要创造一个存在物，自己个人的经验便成了很大的限止。要突破限止，仅仅依靠个人经验的积累和认识是不够的，因为任何人的经验与认识都是有限的，还应当依靠一种逻辑的推动力量。这部分力量，我就称之为小说的物质部分。在这个阶段里，我常常为形式的问题所困扰，物质部分落实到小说具体的写作过程中，便是叙述方式的面貌。所以，我常常想的是：我要选择一个什么样的叙述方式。而我以为最高的境界，应当是思想与物质的再次一元化。就是说，故事降生，便只有一种讲叙的方式。但这在目前对我来说，还只能是一种审美的观念，我只可能叙述和描绘这一种观念。并且，我还只能从否定的一方去表述：就是说，我知道不要什么，却还不知道要什么。但这种观念，已成为我写作小说的理想了。

一、不要特殊环境特殊人物。将人物置于一个条件狭隘的特殊环境里，逼使其表现出与众不同的个别的行为，以一点而来看全部。这是一种以假设为前提的推理过程，可使人回避直面的表达，走的是方便取巧的捷径，而非大道。经验的局部和全部都具有自己固有的外形，形式的点与面均有自己意义的内涵。我怀疑它会突出与夸大了偶然性的事物，而取消了必然性的事物。它还容易使人纠缠于细枝末节、潜心构思的精致与巧妙，使人忽略了大的悲悯与大的欢乐的情节，陶醉于趣味之中，而趣味性也是我所不要的。

二、不要材料太多。经验性的材料之间，其实并不一定具备逻辑

的联系。它们虽然有时候表面上显得息息相关，但本质上往往互不相干。它们往往这个具有这样的动机，那个却具有那样的动机。它们放在一起，不仅不会共同走向纵深纵宽，还会互相拉扯与消耗，使事情变得模糊、含混，非但不前进，还会后退。所有一切有力量的东西都具有单纯的外形。材料太多会使人被表面复杂实质却简单的情节淹没，而忽视了具重要意义的情节。贝多芬的《命运交响曲》第一乐章，

以一个主要的简单的材料，即 $\underline{0\ 3\ 3\ 3} \mid 1 - \mid \overset{\frown}{\underset{\frown}{\hat{i}}} - \mid$ ，而发展为如此激动有力的篇章。首先，这个材料具备发展的动力；其次，使用了调性、结构、和声、配器的武器。在小说里，什么标志材料的具备动力，什么又是推动发展的逻辑武器，这就是我们的难题所在。

三、不要语言的风格化。风格性的语言是一种标记性的语言，以这标记来代表与指示某种情景。它一旦脱离读者对此标记的了解和认同，便无法实现。所以，风格性的语言还是一种狭隘的语言。它其实缺乏建造的功能，它只能借助读者的想象来实现它的目的，它无力承担小说是叙述艺术的意义上的叙述语言。它还是一种个人的标记，向人证明这就是某人，它会使人过于强调局部的、作为特征性的东西，带有趣味的倾向。

四、不要独特性。走上独特性的道路是 20 世纪作家最大的可能，也是最大的不幸。20 世纪是个能源危机的时代，小说的思想部分与物质部分已被一代一代作家几乎消耗用尽，剩下的可能性已经很少。20 世纪作家已成为一种普遍的职业，区别与其他人不同，便成为强烈而迫切的要求。作家们绞尽脑汁，要独辟奇径，就好像在地面上圈出自己的领地。然而，他们无法抵制被侵略的命运。因为，独特性是极易被模仿、被重复的，所以，也是极易被取消的。它也具有使人迷恋、强调、发展与扩张局部的危险，它忽略了总体性的达到效果，而使之更上一层楼。它容易把个别的东西无限止、无根据地扩大，忽略了经验的真实性和逻辑的严密性。任何无法被人仿效的作家全不以独特性为特征，他们已高出地面，使人无法侵略。

这四点其实是互为关联的，与它们所相对的我认为要的那四点，正是我现在和将来所努力追寻的。有些事情要想明白了再做，另有些事情则是做起来才能明白。所以，我就只有边想边做。于我来说：写小说是“做”；“想”的，就记录成一本小书：故事和讲故事。

目 录

自序:我的“四不”原则	1
-------------------	---

第一辑·故事

故事和讲故事	2
小说的物质部分	6
故事不是什么	10
什么是故事	18
谁来听故事	26
城市无故事	30
在吉隆坡谈小说	34
我看长篇小说	37
我看短篇小说	
——《心疼初恋:刘庆邦小说选》序	40
情感的生命	
——《王安忆选今人散文十七篇》序	45
小说如是说	61
写作课程宣言	65
大陆、台湾小说语言比较	71
论长道短	
——《王安忆短篇小说编年》序	85

第二辑·经典

神灵之作分析	
——谈《红楼梦》	92

英雄的动机	
——谈《约翰·克利斯朵夫》	99
游戏的规则	
——谈《百年孤独》	108
命运的力量	
——谈《血疑》、《血的锁链》、《血的迷路》	120
颜色的里程	
——谈《亲爱的提奥》	125

第三辑·上海

“上海味”和“北京味”	134
上海的故事	
——读《歌浦潮》	140
上海是一部喜剧	147
1996—1997 上海作家小说选《女友间》序	150
1998—1999 上海作家小说选《城市生活》序	162
《生逢 1966》讲稿	169
《五妹妹的女儿房》讲稿	176
《城市生活》讲稿	184
《租个男友回家过年》讲稿	190

第四辑·女性

男人和女人,女人和城市	198
女作家的自我	203
她到底要什么	208
自觉和不自觉间	214
知识的批评	
——从蒋韵说起	217
青春的歌唱	227
复兴时期的爱情	230

告别青春的回忆	235
欢喜渡	242
地母的精神	
——《上海女作家散文精选》序	247
物质世界	
——《新上海女人》序	252
“那个人就是我”	
——《北非丽影》序	254

第一辑·故事

故事和讲故事

早就想说清这样一件事情,便是一个故事本身就包含了一个讲故事的方式。那故事是唯一的,那方式也是唯一的。比如电影《勇敢的米哈伊》,故事本身就决定了它必须是宽银幕的;许多电视系列片的故事是室内的:《血疑》、《血的锁链》、《血的迷路》等等;国产电视剧《今夜有暴风雪》拍得很不错,但给人感觉是由电视台转播的宽银幕电影,而失败也在此了,这本不是一个用至多也只有二十四英寸的电视屏幕所能表达的故事。到了高度现代化的美国,才明白了西方现代派的作品,并不是用意识流、结构现实主义等等莫名其妙的手法表现故事,而是那生活本身给了一个时空颠倒、错综交叉、断断续续、重重叠叠、无头无尾、莫名其妙的故事。于是,便明白了他人国度里稀奇古怪故事的真实,也明白了自己国度里稀奇古怪故事的虚假。记得马尔克斯在一篇文章中写道,他所写的一切故事全是真实的,没有一点魔幻。其实,拉丁美洲的现实本身就充满奇花异草、奇闻怪事,事情本身就是魔幻而又真实的。一个故事带着它的模式存在了,它的模式与生俱来,并无先后。而最大最大的困难同时也是成功最重要的秘诀,便在于如何去寻找那故事里唯一的构成方式。好比爱斯基摩人的雕刻,他们不说雕刻,不说塑造,只说将多余的那部分石头去掉。去掉多余的、累赘的,只留下应该有的、本来就有的。什么是本来就有的?这便有了艺术家的劳动和工作。

事情就在“本来”这两个字上。

我们常常这样评价一篇作品:通过一个孩子的眼睛,写了大人的世界、一个艰辛的时世或是一个别的什么时世。而我以为,假如这篇作品是优秀的话,那么就应该写的是一个孩子的世界。为什么要说这世界只能为大人所拥有呢?如只为写了一个艰辛时世或别的什么时世,又何必让孩子的眼睛去看呢?既是要由孩子来叙述这个故事,那么这个故事必定是属于孩子自己的,这个世界也必定是属于孩子自己的:那或许是一个由于天真而特别纯净或则加倍肮脏、由于好奇心而迷惑不解又由于好胜而胡猜乱想以至错误百出、由于弱小而险象环生又由于无

知而一往无前的故事。总之，必是一个孩子自己的故事，孩子自己的世界。这世界，这故事，随着孩子而来，必由孩子来叙述。倘若，这只是一个借了孩子的心情和嘴来讲一个大人的故事，借了孩子的天真的幌子，说些“童言无忌”的蠢话，以孩子没有隐蔽的明彻，来表达自己的本无能力暗示的情节，那便是虚妄而做作。那故事并没有找到本来就有的叙述的方式，不过取巧小道而已。由此想到德国电影《铁皮鼓》：二次大战时，一个名叫奥斯卡的男孩，不愿意自己长大，希望自己永远只是三岁，妄图从此逃避长大后的厄运，逃避理性和情欲的成熟。可是停止成长的只是他的外壳，内部的一切都依然成长，而周围人们却还将他当孩子看待。他可以避免参加那一切的疯狂残酷，只须冷眼旁观。奥斯卡以一个孩子的乔装，却怀着一颗成熟的心看这世界，世界依着他一个侏儒的变态心理演绎着一连串奇形怪状的故事，他以一个侏儒的变态的心理观照这世界上的一连串奇形怪状的故事。侏儒的心理与这世界的疯狂秩序其实是一桩事情，没有哪一方处在被动的位置。这世界不是塑造侏儒的手段，这侏儒也不是反映世界的手段，一时间，这作品的形式失去了，讲故事的方式失去了，只剩下一个故事。故事与讲故事的方式，与生俱来存在于一体之中，犹如生命带着躯壳降生。也许，故事就是故事，没有什么方式，任何方式都是外加的，而非“本来就有的”。

我们还常常这样去评价一篇作品：通过几个人，或几户人家的遭遇，反映了一个什么样的时代和什么样的社会。倘若这作品是成功的，那么，这种评价就有了问题：为什么要强调“几个人”、“几户人”？传达者的数量究竟有什么意义？要是多一个多一户或者少一个少一户，那传达的东西会因此更周全或者有缺陷了吗？如若具有了这样的伸缩，那这作品是否还具有整体的感觉？是否还可能完美？如若是多一个不可，少一个不成，那么作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达，而在于这故事本身包含了人的命运，人的命运本身又包含了故事。于是，“多少人”便是极不重要、极不需炫耀的了。而这多少人的命运有机地交织在一起，成为一体，成为一个故事。并非是故事需多少人的叙述才能完善，而是故事本来就是多少人的故事。一一排列每一个人或每一户人家的故事是那样困难，那样地挂一漏万，那样地难以表述，因为这本来只是一个故事，一个命运，一个遭际。这使我想起了交响乐。在很长的一个时期里，很多的人这样以为：交响乐就是让许多不同的乐器声部，轮换交替着奏一条旋律或是进行伴奏。创作总是先出

来旋律,再有配器伴奏。外国的交响乐作品常常使我们有一种迷失的茫然,找不着旋律,好比找不着回家的路了。越是大师的大作品越令人茫然,那旋律更加难以跟踪,耳畔只有一片轰响。事实上,交响乐作品从最初的构思起,那音响便不是抽象的符号,而是非常具体的:是圆号的长音、小提琴的颤弓、小号的三连音、竖琴的琶音、定音鼓的休止。旋律和伴奏永远只是相对的。几十条谱表是一起进行的,连同空白一起。几十条谱表合为一体地进行,逻辑严谨,无法分离出各种音响和乐器。是因为有了那乐器的音响才有了为它们所有的音符,还是有了那音符便自然为音符找着了归宿?难说乐器是表达旋律的形式,也难说旋律是表达乐器的形式。在这里,形式又一次失去了,只剩下音响。回到小说的创作,便也难说是这多少人的命运为这故事准备,或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式隐在故事本体之中,看起来就像没有讲述者似的。这才是故事与讲故事最本质的关系。

我们也常常这样去评价一篇作品:以一斑窥全豹,以一个小小的视角展示了大的事情。倘若真是如此,那便把作品写轻佻了。如若是真正伟大的故事,决不会以小小的手段就能成功表达。好比米开朗基罗的《大卫》,如不是用十七英尺高的大理石柱雕成,会有巨人的形象?会给人以壮丽的感觉?仅仅是本身的高度和体积,也在无声地发言了。都德的《最后一课》,被用来当作以小见大的典范:以短短一篇的一堂法文课而写了普法战争。而事实上,《最后一课》好就好在短短一篇只写了一堂法文课——当然,是在普法战争时期的一堂法文课。在法国,法文课竟成了最后一堂,其间的可悲意味都留在篇幅之外,让人咀嚼去了。这样一则故事,天生便是短篇小说,是一个天生的短篇。这本来就是三言两语的故事。这样一个故事,即便超过了我们短篇的限度——三万字,我想,也依然是个短篇,一个拉长的掺水的不成器的短篇罢了。而相反,用一次漫步、几点断想、一回旧地重游,来完成一个壮阔的、伟大的、悲剧性的故事,仅是投机取巧而已,终不是短篇小说的大道。短篇的大道在于找着本来就是短篇的故事,长篇的大道则是找着本来就是长篇的故事。故事本身就确定了规模,规模本身也确定了故事。

这是经过多年的创作甘苦所悟到的一点。而且,我发现有许多人也在有意无意地为这个困扰。比如,几乎每一个作家都感叹文章的开头难,为一个开头,折磨得苦不堪言。如开好了,犹如找准了钥匙,一下

子开了门,前面豁朗朗一条大道;而开不好头,就将一径别扭下去,越是执著地写下去,越是别扭,甚至会迷失,连初衷都忘了。其实这就是在寻找故事本来的模式,寻找故事与生俱来的讲叙的方式。如果这故事是唯一的,确实存在的话,那么它的讲叙方式也只能有一个。故事像雕刻的对象隐在一大块石料里一样,由你困惑着如何开刀,它只是缄默不语。当你终于找着了它,它便活了。因此,文章开头的时候,我总摆脱不了一种宿命的感觉,好像在赌博似的,一切全凭天意了,却又很不甘心。

《小鲍庄》惹得纷纷扬扬,对其结构生出许多说法。而我当初并非有意识地考虑结构这个问题。只是觉得,《小鲍庄》的故事,本身就是这样发生,同时地、缓慢地进行着。如果说有一点成功的话,那便是我终于接近了《小鲍庄》故事本来的形成构造和讲叙方式。我对自己最大的妄想,便是与一切故事建立一种默契,自然而然地、凭着本性地觉察到每一个故事与生俱来的存在形式:什么是多余的,要去掉的;什么是有用的,应该存在的。

1986 年秋

小说的物质部分

在西方人将他们分割为多元的世界重新合一的时候,中国人则在对一元的世界进行第一次解剖,这无疑地于彼此都是大的进步。一旦双方第二次地建设了世界,必将使一元与多元的含义拓新,而整个人类便更上了一层楼。我在美国爱荷华大学有机会旁听一堂写作班的课程,讨论一篇题目为 House Cleaning 的习作(暂且译作《扫尘》吧)。写一个老太太,请了个女孩来打扫房屋,清理旧东西的过程中,回忆起过去的生活。我在课堂上仅仅坐了二十分钟,就与为我做翻译的留学生溜了出来,因我觉得他们的讨论枯燥而无聊,全然不如我们国内讨论作品,从人物的心理到作者的心理,再从作者的历史回到人物的历史,人情冷暖,世故浅深,触类旁通,左右逢源,讨论的过程就像在做小说,很有兴味。而那一堂课上,他们只是说:“为使过去的的生活贯穿全部,使用动词过去式,这很好”,诸如此类。他们的导师,一位颇有成就的小说研究者,对小说的不足之处提的是:太多的连接词“*But*”,共用了五处;还有太多的“*Then*”,读起来黏耳。在那一天的日记上,我关于这堂课的记录是这样的——

听着他们的讨论,我心里有一种感觉,就是他们把文学放在了研究院,放在了课堂。这好像是一个极大的误会。我以为小说最大最重要的技巧,在于生活与小说的关系之上,这关系包括了一切。

在很长的一段时间里,我都是将生活与小说关系中思想的部分与物质的部分视为一体,并且反感于拆分为两部分的讨论,认为那样机械的做法,会损失小说的艺术。我将小说视为一种带了宿命意味的天然,将小说的完成视作一种感应的实现。所以,在我将这关系一体化之后,又进一步地将其虚化和神化了。当我比较顺利地写作了若干短篇甚至于若干中篇,终于写作长篇而不甚顺利的时候,那一个被我虚化与神化

的联系竟幻灭似地消失了。我几乎是被迫地要求寻得一种具有实体性、规范性的手段,就好比黄金分割的那样肯定的比例数据,而我找不到。就在我想找又找不到的时候,我则发现,小说是有科学性的、机械的、物质的部分。一些美丽的故事和完满的经验,足以走完一个短篇的行程,甚至勉力走到中篇的终点。然而,一部长篇,则要有故事与故事之间、经验与经验之间,逻辑的联络与推动。这一个逻辑的联络与推动究竟是什么?它包含了一种创造伟建筑的可能性,而我们毕竟是应当去创造一个宏大的存在。

1985年5月里的一天,我有机会参加了一个舞剧的报告会。舞蹈家舒巧与一位年轻的应导演,谈他们创作舞剧《画皮》的想法与体会。他们在创作过程中,遇到最大的困扰,是语言问题。记得他们是这样解释他们的困难:人们往往以为我国有多民族的舞蹈,素材很丰富,但素材不等于语言。一个小小的素材,可以形成一个舞蹈,生发与渲染一种单一的情绪,却远远不足以构成舞剧。因此,他们所讲的舞剧语言,是指舞蹈的抽象的形体表情的功能。

他们说道,因为舞剧(芭蕾)本是外来的形式,语言体系与其舞剧形式一致,就这么手与脚的几个位置,便可无尽地生发与推动下去。四百年以来,无论什么题材,都可以用这样一套语言完成作品。而我们的民族舞蹈语言虽然丰富,却没有一种内在的逻辑动力,无从发展,只能将一个素材堆积起来。什么民族的题材,就用什么民族的素材,这样便产生了一个问题:舞剧没有一个固定的语言手段。因此他们认为,我们的舞蹈只有字和词,却没有语法;而构成一出大舞剧,需要有逻辑严密的“语法”。他们再三地强调:风格、风俗性语言与表达的基本技术性语言是两个范畴。他们目前的任务便是用科学的方法来整理民族的语言,以完成一个完整的表达的基本技术语言体系。舒巧说:“这可能是几代人的工作,但我想我们应该开始试试了。”

舒巧他们所为之困扰的其实也就是舞剧的物质的部分,这物质部分突出地表现为一个有待建设的类似黄金分割的具有实体性、规范性、逻辑定点的系统手段。

然后,我在今年第三期《文汇月刊》上看到了作曲家赵晓生的文章《我写太极》。他在文中所列小标题之一是“探求一个‘蕴涵丰富、秩序井然的天地’”,标题中用引号括起的部分引自著名作曲家罗忠镕语。他写道:“在我心目中,中华民族历来缺乏真正能够称得上‘哲学’的思

考。唯一能称得上哲学的,在先秦诸子中,大概就是一部《周易》加半本《老子》,其余的只能称为‘哲理’而难以称为‘哲学’。”这个观点在今天来说已不新鲜了,有意思的在后面。他接着提出两个激动人心的例子作为《周易》里包含唯物主义的佐证:“其一,德国著名哲学家莱布尼兹在1703年提出与伏羲六十四卦方位·次序图相吻合的《论二进制计算》,成为现代电脑的理论基础。其二,现代生物学研究成果表明,DNA脱氧核糖核酸的遗传密码不多不少,正好六十四个。这些密码被破译之后,恰巧与六十四卦排列次序完全一致。”这个消息对于信息时代的今天,尤其是许多人很热情地要证明天下东西其实中国全有的时候,也不是什么新鲜的,有意思的还在后面。赵晓生又写道:“六十四卦之间的变化过程呈现出一条美妙精巧的曲线,显示事物之变易既非直线状又非阶梯型,而是一种既均衡又不对称,但富有规律、秩序井然的升降曲线。我在这一曲线中寻出它们在数的增减上的规律,并深深为这一阴阳势力互相消长的复杂运动所激动。我认定,这是一条极有希望的途径,可以引导我去探求一个‘蕴涵丰富、秩序井然的天地’。”且不论赵晓生的作品《太极》是否可能通向那一个天地,重要的是他告诉了我们两点:第一,中华民族的思维方法里缺乏逻辑的动力,给他的创作带来了障碍;第二,他企图以中国的唯物主义哲学成分为基础,建设一个中国音乐的科学天地。这表明赵晓生承认音乐里的科学的物质的部分,而这部分亦是由逻辑性的次序规定。

不久前,我写了一篇关于《亲爱的提奥》的读书笔记。我在这本画家凡·高的书信集里,发现了一桩有趣的事情。在凡·高绘画的初期,素描的时期里,他曾写信说:“画煤矿工人回家,是一个老题材了,但这个题材并没有很好地表现出来。”而当他成熟为一个色彩大师的后期,有一次他写道:“天空是黄色与绿色的,地上是紫色与橘黄色的。这个好题材肯定可以画一幅油画。”这是一个重要的转变。前者是从情节出发,也就是从一种文学思想出发决定题材;后者则是从将思想物质化了的立场上出发而选择题材。

再回到舒巧的舞剧观上。我至今尚记得舒巧所说,她的舞剧观到1985年5月她发言的那一日为止,是经历了三个阶段。第一个阶段,是从50年代到60年代,她强调可舞性,就是以具备不具备舞蹈性来决定题材。可是她逐渐发现这种舞蹈性实际上是把“以舞蹈表现生活”降低到“表现生活中的舞蹈”,而致使无论是《小刀会》还是《鱼美人》都落

入了一个哑剧加舞蹈的模式。于是她开始转向第二个阶段,那是“四人帮”粉碎之后的日子,她放弃了可舞性,而主张从人物和剧情出发选择题材。可是,岳飞(舞剧《岳飞》)仍然没有自己的形体动作来表达自己的内容。然后,她又重提可舞性,但这不是早期的那个素材性质的舞蹈性,而是从抽象的动作表达的可能性出发寻找题材。这也是一个极有意义的过程:舒巧的第一个阶段,是一个素材的阶段,着眼点在于原始的材料,即生活中的舞蹈;第二个阶段,是思想的阶段(令我发生兴趣的是,无论是舞蹈家、作曲家、画家,思想总是以一种文学性表现的。这且是后话);第三个阶段,则是思想物质化的阶段。在这一个阶段上,舒巧遇到了困难,就是前面所说的,民族舞剧缺乏一个固定的技术手段。也就是说,舞剧的物质部分的残缺不全,无以完成思想的物质化。于是,就有了舒巧和她的伙伴们要做的事情。

说了半天别人家的事业,应当谈谈自己本行了,却遇到了困难。我感到我很难将小说的思想与物质部分划分,并且清楚地表达这种划分。这是因为小说的思想与物质都是以同一种材料出现,在企图分解为二元的过程中极易混淆,这材料就是文字和语言。小说的思想与物质部分似乎没有距离,不同于音乐舞蹈,以语言和文字思想构思,而最后落实的材料则是音响和动作。音响和动作,便是物质的部分。我们做小说的人,以文字与语言形成思想,思想再以文字和语言物质化,这给我们的讨论和表达都带来了许多问题。我在此篇中,借了别人家的行当,再三要说明的是:与一切艺术一样,小说不仅是思想的生产物,也是物质的生产物,具有科学的意义。因此,我们应建设一个科学的系统。

最后,我以为中国戏曲可说是一个伟大的例外:以脸谱规定人物的忠、奸、善、恶,这其实是将性格物质化、抽象化了;以“生、旦、净、丑”角色行当对剧情进行设计,则是从物质化部分出发决定题材的表现;以“唱、念、打、做”严格规范叙事与情绪,表明叙事与情绪已具备基本的表达的技术手段。这证明戏曲已形成了一个完整的表达的基本技术语言体系、一个黄金分割律、一个规范化的实体化的手段。因此,研究中国的戏曲以帮助我对小说的思考,将是我下一个课题。

1988年4月6日