

● 文学知识丛书 ●

小说技巧探赏

王苑霏

四川文艺出版社

王先霈

小说技巧探赏

1078367

责任编辑：龚明德

封面设计：韩建勇

技术设计：吴向鸣

小说技巧探赏

四川文艺出版社出版

(成都盐道街三号)

四川省新华书店发行

省印协实习厂印刷

开本787×1092毫米1/23 印张8.75插页2字数158千

1986年6月第一版

1986年6月第一次印刷

印数：1—4,900册

书号10374·199

定价：1.49元

需要学习艺术技巧（代序）

近年来陆续涉足文坛的青年作者，许多人曾经在急剧变动的境遇中，从前后很不相同的角度观察过社会的各个侧面，辨识了多种多样的面孔与心灵，咀嚼着生活的甜酸苦辣，思索着历史的回旋和主流，于无意或有意之间聚集了文学创作的原料。在强烈的生活印象的迫压下，他们写出了引人注目的处女作；而当需要向纵深开拓时却往往感到难乎为继。人们阅读他们的作品，欣喜之中有时不免夹着惋惜——本来蕴藏诗意的内容被表现得粗率和直露了，有价值的生活积累被过分慷慨地耗费了。巴尔扎克连续写了近百部小说而彼此并不重复，而我们有的作者才发表几篇作品就担心不能超越自己已有的水平。

他们需要什么？

他们需要博览群书，需要钻研马列主义理论，需要深入所欲表现的生活；同时，还需要学习艺术技巧。

一九二八年，高尔基在《论初学写作者》一文中，谈到热心创作并且有“卓越的天才”的年轻人时候强调说：

他们都需要学习写作技巧，他们绝大多数人在技术上没有武装，这就不可避免地会断送他们当中的许多人，不让他们尽善尽美地发挥他们的才能。

高尔基曾经十几次、几十次地重复这一呼吁，要求文学青年下功夫学习写作技巧，要求评论工作者帮助文学青年学习和掌握技巧，从技术上武装青年作者。

可是，多年以来，正象我们在文学评论中忙于社会学的判断而只把很少的篇幅留给艺术分析一样。在创作理论上也常常流连于反映论原则的阐述而缺乏对写作技巧作深入的探讨。在“左”的思潮泛滥的日子里，集中地专门地讨论艺术技巧的尝试，不是被贬为资产阶级形式主义倾向，就是被斥为哗众取宠的旧社会书商作风。忽视从理论的高度来总结、研究文学写作技巧，这已经给我们的文学事业带来损害。

任何工作都需要技巧。文学创作是复杂的精神劳

动,尤其需要通过艰苦的努力来掌握技巧。否认写作技巧的重要性,否认掌握技巧需要通过有意识的学习,等于否认艺术大师与初学写作者的区别,显然是很可笑的。毛泽东同志说“剑英善七律,董老善五律”,又说不讲平仄即非律诗。这是说旧体诗词的写作必须掌握形式的规律,必须掌握技巧。小说在形式上也有它独特的规律,也必须学习和掌握技巧才能写好。

认为文学创作的技巧无法言传,只有靠各人从头摸索,这种说法不符合实际。如果人类的艺术经验不能世代积累,那么,现代的创作也只能仍然停留在原始歌谣和神话传说的水平了。学习技巧,可以从前人的优秀作品中揣摩,也需要直接的技巧理论的指导。鲁迅要人们不轻信什么“小说作法”之类,同时,他又和契诃夫、高尔基一样,在文章和通信中具体地、细致地、多方面地教给青年作者以小说写作技巧。

创作之难,就难在意不称物、文不逮意。把意中的物象用笔下的文字恰切地表现出来,这就是文学创作的技巧。美国当代作家马洛克·肖勒说:“内容(或经验)与完成的内容(或艺术)之间的差距便是技巧。”人们不难看到技巧在表达内容上的作用——缺乏技巧会使可贵的素材积压在作者心里,无法提炼成艺术形象;会使写出的形象不能够追摹作者脑中的意象,所谓“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始”,就是这个

意思。懂得构图和运用色彩的技巧，能更精细地发现自然风景的美丽；谙熟心理描写的技巧，能更密切地注视和更深入地了解人们心灵的历程；从各种复杂的变奏中听出主旋律。普希金佩服果戈理具有“猜测人的能力”。果戈理自豪地说：“我是行家。灵魂只要有一点流露，就逃不过我的眼睛。”果戈理的观察、推测能力，是与他性格描绘技巧的掌握密切关联的。写作技巧能提醒作家注意别人所忽视的现象，能帮助作家从大量杂乱的事实中挑选出适合的创作原料。金圣叹曾谈到，施耐庵要写小说，题目多得很，何苦定要写梁山起义一事？答曰：“只是贪他三十六个人，便有三十六样出身，三十六样面孔，三十六样性格，中间便结撰得来。”金圣叹的话当然并不全面。但是，从是否便于“结撰”来决定素材的选取，这也是高手的一种职业敏感。高明的作家犹如一位玉雕老艺人，很善于凭借技巧的熟练发现用以创作的好材料，确定运用材料的最佳方案。

文学的表现对象不断在变化，作品接受者不断在提高，前人留传下来的技巧总是不够用。继续研究历代大师们的经验，总结当代作家探索中的得失，把对小说技巧的专门研究提上日程并不断拓展和加深，是我们应该进行的工作。这本小册子就是为此目的而作的浅薄的尝试。书名为《小说技巧探赏》，其中的文章或从具体作品的欣赏出发，涉及一种或两种写作技巧；或以某种技

巧的介绍为中心，引用若干作品为例证。当然这种区分也只能是大致的，因为谈技巧而不涉及具体作品固然难以想象，进行艺术欣赏而不理会技巧怕也未必能深入领略其神髓吧？

作 者

一九八四年十月十

六日于武昌吴家湾

目 录

需要学习艺术技巧（代序）	（ 1 ）
“何从而闻见之？”	（ 1 ）
“无所不知”的小说家	（ 5 ）
第一人称	（ 9 ）
“主观镜头”	（ 14 ）
补充叙述角	（ 17 ）
人物描写的对比度	21 ）
人物形象的立体化	29 ）
未必全抛一片心	34 ）
不写之写	42 ）

注彼写此	(51)
背面铺粉	(55)
一击两鸣	(59)
犯中求避	(63)
铸鼎象物	(67)
于细微处显真实	(75)
跟着人物走	(82)
小说家的慧眼	(88)
贯索人	(97)
小说中的闲笔	(102)
小说的节奏	(111)
小说家的钟	(115)
“此子宜置丘壑中”	(124)
画鱼与画水	(129)
“福斯泰夫式的背景”	(135)
绘画风格和叙事风格	(138)
小说和故事	(142)
“可是忽然间”	(146)
题后背染 含泪而笑	(150)
情节的趣味性与历史的构思	(159)

《水浒》中的三“打”	163)
《三国演义》中的三“计”	172)
《红楼梦》中的几个词语	183)
情节的提炼与编织	192)
几笔写出一个活人来	200)
反笔和陡转产生的力量	207)
 长篇小说的开头	(215)
短篇小说的结尾	(220)
小说的体式和容量	(224)
短篇小说的特性	(228)
系列小说	(233)
命运短篇小说	(236)
微型小说	(239)
 小说中的幽默	(243)
小说的画意	(249)
小说的诗意	(254)
小说的题目	(261)
 最高的技巧是无技巧（代跋）	(266)

“何从而闻见之？”

清代的纪晓岚，不仅是个大学问家，主持编修了《四库全书》，同时也是一位有名的文学家，他写过一些小说，后来由他的弟子盛时彦合刊为《阅微草堂笔记五种》，在中国古代笔记小说中有重要地位。大概就因为学问家的脾性太重的缘故吧，这位小说作者对于他的前辈小说家蒲松龄的写作技巧和手法，提出过多少带有迂腐气味的批评意见。这些意见被盛时彦记载在《笔记五种》的跋语里。纪晓岚说，《聊斋志异》描写恋爱故事的时候，男女主人公“燕昵之词，蝶狎之态，细微曲折，摹绘如生，使出自言，似无此理，使出作者代言，则何从而闻见之？”他并不是否认《聊斋志异》中艺术形象的生动具体，也不是对蒲松龄笔下人物的语言和行动的合理性有什么怀疑，他只是要问，这种种情景是由

什么人讲述出来的？——是人物自己吗？这些隐秘的私情，他们唯恐外人知道，哪里还有主动宣扬的道理？是小说作者吗？作者又是从哪里得知这些或从什么地方窥察到这些的呢？

对于纪晓岚作为蒲松龄创作中的缺陷提出质疑的地方，《聊斋志异》的著名评论者清代的冯远村却作为长处加以赞扬。冯氏在《读聊斋杂说》中引了苏轼题画雁诗句：“野雁无人时，未起意先改。君从何处看，得此无人态。”野雁见到了人，怡然自得之态就变成警惕惊惶之态。冯氏所说野雁无人之态，也就相当于纪氏所谓“燕昵之词，蝶狎之态”，而冯氏认为这才正是“文家运思入微之妙”。

对于同一作者所用的同一项技巧，两个评论者一褒一贬。不论是贬也好，褒也好，“何从而闻见之”。

“君从何处看”，实际上都是提出了同一个问题，即小说创作中叙述角（angle of narration）的问题，这是小说和所有叙事作品写作技巧中一个很重要的问题。

一篇小说的题材和人物确定之后，创作中接着面临的问题是，由谁来讲述故事呢，用谁的眼光来描画场面呢？小说的叙述角，也叫小说叙述的观点，它关系到作者从哪一种人的地位去看待写进作品中的社会生活现象，所以，它对作品的主题、对作品的思想境界和艺术境界可能产生重大影响。例如，在法庭上，原告、被告

和证人陈述同一案情，即使基本事件经过说的 大致相同，给人的印象也往往相差很远，甚至完全相反。这是因为，他们每个人都是从自己的亲身感受和理解出发来说明事情的经过，每个人都有自己特殊的观察角度。假若有作家要用这个案件做材料写小说，那么，他就必须作出选择，从什么角度来叙述故事——原告的角度还是被告的角度？证人的角度或者法官的角度？

小说家要确定叙述角，就好像电影导演和摄影师要确定镜头的拍摄角度一样。世界上早期影片的摄制，如法国导演梅里爱拍《灰姑娘》的时候，摄影机是放在固定的地方，后来人们称之为“乐队指挥的视点”。早期的小说，也是由一个确定的叙述者用一致的口气讲给听众听的，中国的“说话”、英国最初的“novel”都是这样。这就是单纯叙事者观点(narrator's point of view)。英国十八世纪小说家克拉那·丽甫说：“小说将我们每天目睹的事情，我们的朋友或我们自己所遇到的事情，亲切地叙述出来。”小说的起源，如同鲁迅所指出的，本是人们彼此谈论的故事，其内容当然只能在讲故事的人目睹或者耳闻的范围之内。往后的小说艺术不论如何发展，但凡在采用单纯的叙述者这一角度的时候，就不应超越这个人可能目睹或可能耳闻的范围。

《红楼梦》第十五回写到宝玉对秦钟说，“等一会睡下，再细细的算帐”，后面接着有一段文字：“宝玉不知

与秦钟算何帐目，未见真切，未曾记得，此系疑案，不敢纂创。”这当然是曹雪芹于云烟渺茫之中不着痕迹地进行艺术剪裁，但同时也是因为采用了单纯的叙事者的角度。《红楼梦》的好些地方是由“石兄”讲故事，“石兄”未见真切者，就不便描述了。

要求各种各样的小说通通采用固定的单纯叙述者的角度，尤其是要求长篇小说自始至终维持某一个单纯叙事者的角度，会给作者造成很大的困难。这也象要求电影永远保持“乐队指挥的视点”一样，成为艺术发展的束缚。小说要写到各种各样的场面和人物，写到人物的各种行动以至心灵深处，这里面有许多都是无人之态，不容旁人随便窥视的。这些地方，作者随时都会遇到纪晓岚的“何从而闻见之”的问题。小说家们就要冲破迂腐的学究式的成见，采用灵活的多样的叙述角了。

“无所不知”的小说家

金圣叹在《读第五才子书法》中说：“《三国》人物事体说话太多了，笔下拖不动，趑不转，分明如官府传话奴才，只是把小人声口，替得这句出来，其实何曾自敢添减一字。”他对《三国演义》贬抑太过，并非公正平允之论。《三国演义》在大体上尊重历史事实的前提下，能以连贯而波澜迭起的情节，独特而鲜明的人物性格吸引读者，以至使途巷薄劣小儿为之颦促出涕，为之欢喜唱快，它的艺术成就不能低估。但是，如果拿后来的小说 例如《金瓶梅》、《红楼梦》来比较，相形之下，《三国演义》的文笔又确实显得简率、枯淡，有时令人有滞涩之感，确实有些“笔下拖不动”。之所以如此，原因之一，恐怕就是不大放手去写“无人之态”，而多以人物之间正经的并且常常是严肃的对话来推动情

节。象“煮酒论英雄”一段，刘备失惊落箸又借闻雷掩饰的复杂心理活动，小说不作直接描写，却由刘备在席散之后向关羽、张飞道出，似乎作者是有意地提防读者发出“何从而闻见之”的质问。

《水浒传》的作者给予自己较多的自由，他常灵活地变换叙述角度。比如，第十七回写曹正、杨志看二龙山，容与堂本眉批说：“是个可据处，少不得这番形容；又在当时看的眼睛里说出来，更与呆呆叙赞者迥别。”“呆呆叙赞”，就是指勉强地株守单纯叙事者观点。

小说离开单纯叙事者观点，写到人物的“无人之态”，如果写得自然逼真，就能够增强欣赏者阅读作品时的生活实感，加强人物性格的生动性和丰富性，作者为什么可以这样写呢，他究竟“何从而闻见之”呢？英国十九世纪现实主义作家威廉·麦克皮斯·萨克雷，在他的长篇小说《名利场》中一再提到，“写小说的人是无所不知的”。这可以拿来作为对纪晓岚的“何从闻见”的问题的回答。在欧洲某些讨论小说技巧的著作中，把“无所不知”的小说家采取的叙述角，称之为“全知观点”（omniscient point of view）。按照这种叙述角，小说作者有权力假定从任何一个视点上观察人物、描写人物，他无往不在，无远弗届，当然也可以深入人物的精神世界。“传话奴才”成了洞烛万物