

小说写作技巧二十讲

[美] 约翰·盖利肖著

梁 森译编

北京十月文艺出版社

内 容 提 要

本书阐述了有关小说写作技巧的种种奥秘。指导从事创作的人怎样使小说引人入胜；怎样创造小说的戏剧性；哪些题材应选择哪种更适合的叙述者？怎样刻画人物？如何开头？如何结尾？还告诉爱好创作的人该怎样学会记笔记。这是一本指导小说创作入门的重要参考书。

译编者前言

本世纪二、三十年代，美国小说界经历了生机勃勃的繁荣发展期。新作家雨后春笋般涌现，整个文坛不断放射出灿烂的光华。这个时期的作家海明威、斯坦倍克、费兹杰拉德、德莱塞、刘易斯……，都成为人们所熟知的名字。为了适应文坛上这种形势的需要，总结经验，鼓励后进，约翰·盖利肖教授的这本《小说写作技巧二十讲》应运而生。本书于一九二九年四月出版，到了一九三〇年三月，也就是在不到一年的时间里，它就再版了五次，深受人们的欢迎。

盖利肖教授在总结优秀小说家的经验和自己创作体会的基础上，撰写了这部著作。书稿突出了小说写作技巧这个主题，并从各种不同的角度入手，详细阐述了有关小说写作的种种问题。比如，常被一些批评家所提到的“圆型人物”和“扁型人物”，本书中也有所涉及。比起其它有关这方面的书来，它显得重点突出，言之有物，详尽系统，总结的经验也实用可行。

西方文坛公认美国短篇小说的成就是比较高的。英国现代著名小说家毛姆曾说：“没有一个欧洲国家象美国那样殷勤地培植短篇小说，也没有任何别的地方象美国那样专心致志地钻研短篇小说的写作方法、技巧和发展的可能性。”这本

书对此就是一个很好的印证。

我们常常说起现代派作家的“反小说”，而如果不透彻地了解究竟什么是传统的小说，也就不可能真正理解“反小说”反在何处。近年来，传统小说又有抬头的趋势。如一九七八年主编美国当年最佳短篇小说选的泰德·索罗塔洛夫在解释他的筛选原则时就说：“基于以下看法，我选了这些篇目。我虽然对于革新采取开明态度，但我更着重在内容方面的革新——开发共同生活体验中的新领域，或虽是常见的主题，却有深一层的观点和感受，绝不仅仅是写作技巧方面的新颖。那些无主线的反情节的新作常常使我不能卒读，因为尽管他们好象很能革新，事实上那些作品不过是把已被现代社会割裂的身、心、头脑和精神的联系膜进一步弄得支离破碎而已，作者不过是在混沌之中自得其乐。我对超现实主义、‘非理性化’和‘超级小说’也是持怀疑态度的，除非它所表现的技巧和情感是可以为常人所共享的，否则就会象听别人讲梦话一样无聊了。……我觉得人生面临的种种问题已经够急迫、够丰富的了，何必把它变成文学游戏呢？”由此看来，读读这本书，弄清国外“传统小说”的庐山真面目就更有必要了。

从我国文坛现状看，这本书可以很好地为我国读者服务。小说作者可以从中学学习怎样使自己的作品得以发表并受到欢迎；读者可以从中学会更好地鉴赏小说；而评论家又能从中看到评断一部小说的艺术技巧时所面临的种种问题。由于本书是由作者在给大学生和自学青年讲课时所用的讲义汇集而成，对于教文学课或写作课的教师和他们的学生来说，对有志于学习创作的青年人来说，也无疑是有价值的。

与本书配套的还有一本《例证汇编》，这是作者为了补充说明本书而编的作品选；由于客观条件所限，一时不能一道译出和出版。好在本书里已有大量实例，加之作者文笔朴实易懂，也就弥补了这一缺憾。

在翻译本书的过程中，为了使译文更为紧凑，更适合读者的需要，译者对原文作了某些删节，大致情况如下：（一）删去原著的作者前言和引言，代之以译编者前言。（二）对二十讲以外的附属成份一并删去（包括“其它形式的小说”、“索引”、夹在原著中的两篇短篇小说，以及个别可有可无的表格）。（三）对文中与《例证汇编》有关，而同正文并无联系的成份也一并删去。一般在删节处标上“*”号。

译编者

一九八五年八月十二日于北京

目 录

一、怎样使小说引人入胜·····	1
二、短篇小说的戏剧性——以场面为单元·····	26
三、“完成式”小说的构思和描述·····	44
四、“决定式”小说的构思和描述·····	63
五、选择叙述者·····	79
六、确定着眼点·····	105
七、现代短篇小说风格·····	115
八、怎样才能赢得读者·····	132
九、如何激发起情感效果·····	144
十、了解题材·····	159
十一、怎样记笔记·····	181
十二、造成情感印象的诸因素：时间、 地点、氛围·····	197
十三、情感印象的展露·····	216
十四、怎样刻画角色性格·····	237
十五、开端的构思和描述·····	255
十六、开端——通过描述保持兴趣·····	286
十七、小说主体部分的构思和描述·····	308
十八、小说结尾的构思和描述·····	324

十九、从人物出发构成小说·····	334
二十、从部分情节或主题出发构成小说·····	351

一、怎样使小说引人入胜

索然无味是得不到回报的

——凯瑟琳·富勒顿·杰勒德

首先，让我们来认识这样一个事实：创作已不再是初学者的工作了，它是一种行业。作为谋生之道，它为男人们和女人们所孜孜不倦地从事着。相对说，创作是一种收入优厚的行业，这就吸引了一年比一年多干的这一行的人。竞争日益激烈，失败的人也就越来越多。这一行业令人苦恼的特征是，或是得到读者的承认，或是遭到他们的拒绝，这两者间的分界线往往是难以辨明的。比起作者所能意识到的更为经常的是这样一种情况——小说已经“相当不错”了，只要稍加改动，就可以为人们所接受。这种改动虽然看来并不大，但却是必不可少的。迈克尔·安吉洛说过，“没有价值的东西可以造成尽善尽美，而尽善尽美却不是没有价值的东西。”照此来讲，有抱负的短篇小说作家可以这样对自己说，“没有意义的东西可以为人们所拒绝，而拒绝却不是没有意义的。”正是重视这些“琐细不足道的小事”，成了能干的文学巨匠的特征。得到承认的作家和初学者之间的真正区别只在于，他们掌握技巧的能力是不同的，他们的写作题材是一样的，他们

之间的不同主要在于运用技巧的能力。

你可以从两个方面来判断一位短篇小说作者的写作技巧。首先是看他对结构的掌握，这可以衡量一个作者的构思能力；它还表现了一个作者的观察力、认识水平和归类、剪裁的能力。再就是看作者艺术地表现他的题材的能力。在这方面对技巧的掌握，包括能把写作素材糅合成一篇小说，并使读者意识不到其中的人工痕迹，而只是受它影响。这是一种“隐藏艺术的技巧”，它来自语言知识的宝库。一个作家的这两种才能(构思能力和表现能力)应当同步发展。说这两种才能中的一种比另一种更重要是荒谬的，就象说为了运输的目的，运载工具比动力更重要一样荒谬；两者缺一，便不会有运输。同样，构思和表现若两者缺一，小说就不会存在了。不过，构思先于表现，这就是我要求你们在考虑表现之前先考虑构思的唯一理由。

短篇小说作家要记住的首要的事情是，短篇小说是一种现代的文学形式，它同爱伦·坡的“故事”之间已是相距甚远，就象巨型海轮和富尔顿最早的汽船之间相距甚远一样。它不是只考虑去创造一种单一的情感方面的效果，也不只是一种篇幅短的小说。如果篇幅短就是它的唯一标准，那长篇小说中的一章也就可以成为短篇小说了。与长篇小说作者的任务相比，短篇小说作者的任务同剧作家的任务要更为接近些。从剧作家那里，短篇小说作者可以学到有用的一课。

为了最后描述两类人的聚合，剧作家挑选了所有的事件。在这些聚合中，有一种语言上的交流。在这种交流中，两类人中的一类是角色，另一类人则是角色行为的刺激因素。作者一旦掌握这种技巧上的区别，他就可以在自己的小说中获

得协调统一，这种协调统一能成功地保持读者的高度兴趣。通过角色对刺激他行为的因素所作的反应，他的性格便得到了展现。在所有形式的小说写作中，情形也正是如此。不管是写长篇小说还是写戏剧，或是写短篇小说，所有搞创作的人的目的都是相同的——通过角色对于生活中种种刺激因素的各自反应，表现人物性格。

我们可以说，作者是在一系列的聚合和交流中刻画他的人物。这些聚合或交流可以被归为一些描述单元。这一认识可以把关于现代小说的定义修正为如下所述：一篇小说是一个人对一些事物的描述，这些事物在他或别人身边发生，这种描述是在一系列的聚合或交流中完成的。

只提供一些描述单元，并不能构成情节。情节是由危局或转折点构成的。由小说情节引起的读者兴趣和由描述单元引起的读者兴趣可能是（并且常常是）迥然不同的。然而，它们又经常如此紧密地联结在一起，使读者难以分清哪是自己对情节的兴趣，哪是自己对描述单元的兴趣。一般来说，这样讲是没有问题的，从作者的观点看，他所处理的题材在技术上可被归为一些描述单元，他将这些单元同情节转折点结合在一起，使两者相互交融。

这样，小说格局最终表现为一系列片断，也就是描述单元。^{*}然而，在这些片断中，还可以做进一步的分解，这是

^{*} 本书作者曾编过一本专为本书提供例证的书，条件所限，我们不能一道译出；因此，对书中一些与那本书有关，却非本书有机组成部分的地方，译者做了删节。进行了删节的地方，译本中一般用“*”号标出。读者在学习或讲课时，可以从名家的优秀作品中选出一些篇章，根据需要，在这些地方补上自己的例证。

最基本的：

1. 刺激因素（通常是别的人物）。

2. 角色。

3. 角色反应，对角色性格的刻画。

当我们进行以场面为单元的讨论时，就会看到，在理想的展开的描述单元中，交流是一个角色（他怀有一个要即刻实现的意图）同另一个角色或一种力量（他们反对前者要即刻实现的意图）遭遇和冲突的结果。这样，在每一场面中，角色都怀有明确的、要即刻实现的意图，这同角色在整个小说中的意图是有所不同的。由此，在激起读者兴趣方面，场面或描述单元是可以自立的。

另一方面，一当读者意识到一个描述单元同主要故事情节是有联系的，认识到由于在这个场面或描述单元中发生的事，这篇小说中会有危局或转折点，那他对这个描述单元的兴趣就会大大提高。因此，一个决心激起并保持读者兴趣的作者，就应当为小说选择这样的描述单元——它们导致了整个小说的情节转折点。

由此，构思既涉及描述单元，又涉及整个小说的转折点；它包括选择发生的事件，并把它们安排进一篇小说的框架或格局中去。描述就是在小说的框架中充实细节，它是如此巧妙，以致给了读者这是真人真事的幻象；它是如此有趣，以致引起了读者的兴趣，并一直保持到小说结束。

* 一篇短篇小说必须有开端、结尾和主体。开端讲明小说所要叙述的问题（这也正是故事主角面临的问题），提供解释故事背景和人物性格的材料，陈述在前发生的事，以使小说叙述问题合情合理又饶有趣味。结尾表现最后行动，通

过这种行动，主角(或某种由主角造成的力量)解决了小说开端提出的问题。小说主体就是故事本身，它表现主角在一系列聚合、交流中，试图解决小说主要叙述的问题。

这样，一篇小说在结构上的限度就很简单了，坚持这些简单的结构方面的限度，并不是一个难于满足的要求。初学者和得到承认的作家都能认识到这些。

学习短篇小说艺术形式的人可能想知道，为什么一个作者的作品为人们接受，另一位的作品却遭到拒绝；而两位作者所处理的题材在本质上又是相同的。有时，这种题材方面的相同达到如此程度——在开端部分，它们包含了同样的叙述问题；在主体部分，它们包含有完全相同的冲突斗争；到了结尾，它们对同一问题又有着非常相似的解决。遭到拒绝的原因在于某种缺陷，它或是在于故事本身(我们将它归类为构思)，或是在于场面(我们把它归为描述)。

由于为人接受的小说和遭到拒绝的小说都能被压缩为提纲，而这些提纲又会因为它们彼此相似而引人注目，受到拒绝的原因就不会是构思方面的缺陷；遭到拒绝的原因一定在于描述。*

两位作者可能选取了同样的事件，但他们对事件有着各自不同的安排(特别是在我们从结构的角度出发把它归类为开端的那一部分)；这会使一位作者的小说因趣味盎然而为人所接受，而另一位作者的小说又因索然无味而遭到拒绝。

更为经常的是，遭到拒绝的原因在于，在展开的过程中，在一系列的刺激和反应中，他的描述缺乏艺术性，对没有幻想力的读者来说，它偏离故事主线太明显了；这是描述

中所能犯的最大的错误。在多数遭到拒绝的小说里，作者往往在通过精选的描述单元建立起真实的幻象之前，就过于热心地要把故事对读者讲个一清二楚。另一方面，当一篇小说因缺乏情节而遭到拒绝时，它的作者又往往只提供了描述单元，而没使它们同故事或情节转折点交织在一起。一个能够想到有必要把描述单元同故事转折点交织在一起的作者，是可以使任何事件都富有趣味的；而富有趣味正是首要条件。这一条件的实现主要靠描述，而不是情节。

出版界的读者对一些“相当不错的”稿子，常常给予这样的评语：“差那么一点儿，还不够小说味儿。”而一篇在其它方面并不怎么样的小说，却常常被出版界接受了。这是因为，尽管它有种种不足，却富于戏剧性；这种戏剧性更多地是在描述方面，而不是光靠情节。我们开始读两部小说，它们的情节在事件的选择和安排上大致相同，但由于其中一部有戏剧性（它把情节趣味同描述趣味结合在了一起），我们就为它所吸引；与此同时，对另一部不具备这种特点的小说，我们又感到厌烦。小说里有着各种不同的趣味，一个真正的作家应当知道它们。然而，日复一日，编辑们还是收到了大量并不值得寄来的稿件；假如作者知道那些能造成趣味的必不可少的手法，他们自己也不会寄出这样的稿件。幸好，要认识这些手法也不难，那就是作者要利用有关趣味的规律。

有趣味，照字典上的定义，就是能保持人们的注意力。努力获得读者持续不断的注意力，这是每一位提笔创作的作者所要面对的任务。是读者（当他看到一份杂志的封面上有某位作家的大名时）去买杂志的。是读者给编辑写信，说他欣赏某篇小说；或与此相反，说他发现某篇小说十分乏味。

正如杰勒德夫人所说，“索然无味是得不到回报的”。说千道万，读者是最后的法官。这一点不言而喻——不先抓住读者的注意力，就谈不到保持它。抓住读者的兴趣，然后保持它，这是短篇小说作家永无穷尽的任务。这一来，关于趣味就有两个问题——抓住读者兴趣，并保持它。要抓住读者兴趣，你就必须激起他的好奇心；好奇心就是一门心思地要更多地了解某件事情。好奇心抓住了读者的注意力，然而，一当读者知道究竟是什么引起了他的好奇心时，他的注意力就减退了。

在读者达到这一点之前，你就必须激起他的另外一种注意力，而这种注意力又不那么容易减退——所谓保持注意力。当吸引读者注意力的仅仅是好奇心时，读者心里的疑问是：“这究竟是怎么一回事？”而伴随着持续注意力的，却又增加了期待的因素；这使得读者要问自己：“以后会发生什么事？”而且必不可少的还有“小说里的人遇到那件事后会怎么办？”同持续注意力在一起的，是已有的好奇心加上期待，我们通常称之为悬念。

让我们考虑一下该怎样在小说结构的片断中利用这两种趣味。这些结构片断就是开端、主体和结尾。用以抓住读者兴趣的手法，必须用在小说开端部分。开端并不只是小说开头的几段文字，有时，它占据了整个小说的一半儿，甚至是三分之二的篇幅。开端由两部分组成，一是情境（或者说小说要叙述的问题），通过它，读者知道故事主角面临一个需要加以解决的问题，他必须有所行动。

小说开端的另一部分，往往给作者造成了很大的困难，这是由于作者没能了解它的功用。这一部分是由解释性材料

构成的，它对抓住读者兴趣是十分必要的，它通过让读者感到小说情境或问题是饶有趣味和合情合理的来抓住他们的兴趣。

小说开端的解释性部分的功用是展现条件或事态，它们造成了小说中所要解决的问题。在有些小说里，故事的主要问题十分有趣，不需要解释性材料，马上就可以叙述它，并靠它抓住读者的兴趣；我们说这是一种有着内在趣味的故事情境。

然而，在大多数小说里，故事的主要问题只是在其重要性被解释性材料（主角所面对的条件或事态）展现给读者后，才变得富有趣味了。我们说这是一种有着合成趣味的故事情境。

即使在含有内在趣味的小说中，解释性材料（条件）也不可或缺；即便对它的介绍会有所拖延。让读者对所描述的事情清楚明白是极为重要的，这是为了达到合情合理。展示小说主角面对的条件也很必要，这样可以使读者感到自己的兴趣被激起来并非没有道理。为了让读者明白，你会希望向读者提供作品中人物过去生活经历的细节，这能帮助读者了解作品中的角色；你会希望读者对故事背景或环境中的某种特征留下印象；也许，你还会感到——这是最主要的理由——为了使读者充分了解故事主角面临问题的重要性或困难程度，或是它怎样迫切地需要加以解决，读者需要知道某些以前发生的事，特别是那些预示了可能遭到的失败和可能遇到的敌手的事。

因此，在构思小说开端时，你要记住这两个部分：

1. 小说叙述的主要问题或故事情境，它的趣味或是内

在的，或是合成的。

2. 解释性材料，它使读者了解到造成了小说中要解决的问题的那些条件。

这样推测是没有问题的，如果读者有足够的兴趣看完小说开头直到主体部分，他就会继续读下去。这样，你面临的主要问题就是，要马上引起他的兴趣。为了做到这一点，你要靠在获得读者对造成小说主体的聚合和交流的持续兴趣之前，先激起他的好奇心。

在只具有合成趣味的小说中（这里，条件必须在叙述故事情境之前被展示出来），情形更是如此。在这类小说里（大多数小说属于这一类），一切要靠描述单元本身饶有趣味。读者读过一些描述单元后，才会了解到主要故事情境的重要性。

对于趣味的这种要求，你在写作小说时必须始终牢记——从开头首句直到结尾那句话——，特别是在写小说开端的解释性材料时。我们往往靠这种材料抓住读者兴趣。小说开端部分能否引起读者注意，它常常决定了读者（包括编辑部的专业“读者”）是否愿意读完整篇小说。

而任何小说最先的开端（这一部分能立刻引起读者注意），是标题。从趣味的观点看，一个好的标题是为了激起读者兴趣而要首先考虑的事情。标题应当引人注目，激发联想，并富于刺激性。吉卜林的《没有牧师的好处》就满足了以上三点要求。巴里的《每个女人都知道的》，亨利·詹姆斯的《旋紧螺丝》，欧·亨利的《警察欧·罗恩的徽章》和约翰·马康德的《银行里的一千美元》，无不如此。奥凯塔夫·罗利·科恩就更是老于此道了。电影制片人知道一个吊人胃口的片名的

价值；事实上，他们过分强调了标题问题——把它引入了可疑的“鉴赏力”的领域中。不过，他们的片名的确蛮有兴味，而此时此刻，你关心的又正是趣味问题。你可以有把握地说，最先用于抓住读者兴趣的手法，就是选择标题，它使读者注意到你的小说，激起读者的好奇心。

在选择、安排进入小说开端部分的材料的过程中，应当始终让要引起读者好奇心的愿望来引导你；在开端部分，我们提出小说中的问题和牵涉到它的种种事物。不管你打算写什么样的小说，不管你在小说创作方面已经进到了哪个阶段，你的材料总是这样的——**刺激因素、角色和作品中人物的反应**，它们构成了叙述格局。

也许你在小说开端已使用了所有这些材料，却没能引起读者兴趣。这可能是在材料安排上出了岔子，读者“不知道你在卖力地搞些什么”；所以，对材料的安排是不能杂乱无章的。

为了使读者觉得小说的开头有意思，材料必须这样安排：它使读者意识到作品中的人物在生活中正面临着严重的危机，他碰到了需要他有所行动的问题，或是陷入一个他必须从中解脱的困境，或是处在了这么一个位置上——他必须在种种可能的行动方案中作出自己的选择。

有了需要完成的事，或有了需要作出的决定，往往也就有了要叙述的问题。只有在有了目的或决定这些因素中的一种时，才谈得上有叙述问题。这是对任何种类的小说和每篇小说开端的最基本的要求。它使小说成其为小说。

* 有一个叙述问题，这在小说的每个场面中也是必要的。正如它在整篇小说中是必要的一样。在较小规模上，场面有完