

创 意 写 作 书 系

THE REJECTED PAGES
A Writer's Selection of the Rejection Pile

写好前五页

出版人眼中的好作品

诺亚·卢克曼 (Noah Lukeman) 著

王著定 译

中国人民大学出版社

著作权合同登记号
图字：01-2012-4098

内容简介

不论新入行的写手还是老练的作家,不论你有没有作品出版过,都不希望自己的书稿被拒绝。文学编辑和经纪人可能每个月都要拒绝掉几百个投稿,这是他们的职责所在。而写出能够在众多作品中脱颖而出的作品来,则是作者的职责。这些能够使稿件脱颖而出的关键所在,就是本书所要探讨的内容。作者在书中揭露了写出好作品的要素都有哪些,不论你写的是虚构作品、非虚构作品、新闻报道还是诗歌,都能从中获得教益。本书指出,有几个错误是要避免的:

- 过多使用形容词和副词
- 平庸的隐喻
- 戏剧化的、平庸的或者令人困惑的对话
- 人物塑造不深入,场景设置了无生趣
- 不平衡的节奏以及缺乏情节的推进

这是我所读过的最好的书之一。每一个作家的书架上都应该有一本《写好前五页》。

——Barnes & Noble Writers Workshop

同类书中的佼佼者。

——Taconic Syndicated (“必读书”)

无论是从出版人的角度还是从作者的角度看,卢克曼对出版业都十分了解。

——Fiction Fores

做大家好书 传至简之道

<http://www.crup.com.cn/djbooks>
<http://www.a-okbook.com>
购书热线:010-62514141,62510642
电子邮箱:djbooks@crup.com.cn

上架指导:文学/写作/出版/畅销书

ISBN 978-7-300-16684-1

ISBN 978-7-300-16684-1



9 787300 166841 >

定价:29.80元

创意写作书系

写好前五页

出版人眼中的好作品

THE FIRST FIVE PAGES:

A Writer's Guide to Staying out of the Rejection Pile

诺亚·卢克曼 (Noah Lukeman) 著

王著定 译

中国人民大学出版社

· 北京 ·



图书在版编目 (CIP) 数据

写好前五页——出版人眼中的好作品 / (美) 卢克曼著; 王著定译. —北京: 中国人民大学出版社, 2012. 11

(创意写作书系)

ISBN 978-7-300-16684-1

I. ①写… II. ①卢…②王… III. ①文学创作-写作学 IV. ①I04

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 282566 号

创意写作书系

写好前五页

出版人眼中的好作品

诺亚·卢克曼 著

王著定 译

Xiehao Qianwuye

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)	010-62511398	(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	北京中印联印务有限公司				
规 格	160 mm×235 mm 16 开本	版 次	2013 年 1 月第 1 版		
印 张	13.5 插页 1	印 次	2013 年 1 月第 1 次印刷		
字 数	159 000	定 价	29.80 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
阎连科	中国人民大学
葛红兵	上海大学



谨以此书献给我的母亲

在我 16 岁那年，她慨然把我的第一部（糟糕透顶的）小说交给她的经纪人审阅。

此后，对于我从事创作活动，她一直勉励不辍，热情不减。



致 谢

倘不是贝基·卡巴扎慧眼识珠，本书现在就不会出现在你的眼前。在竞争激烈的出版市场上，只有她独具慧眼，慷慨解囊买下此书的版权；另外，她关心这本书的整个出版过程，提供了宝贵的编辑建议。本书获得的一切成功都归于她的先见之明。

买下一部书稿并不是拍拍脑袋就能决定的事情，为此我要感谢 Fireside 出版社的所有编辑以及出版社提供的大力支持。

我要感谢我的家人，他们的一贯支持和反馈意见让我受益匪浅。

我还要感谢丹尼尔·迈尔森提供的语法和历史方面的意见；邓尼斯·道瑞姆普提供的法律方面的意见；基恩和贝特茜·哈克曼夫妇以及迪克·马瑞克提供的有益的建议；《作家》杂志的莉斯·普雷斯顿和《诗人与作家》杂志的特瑞丝·艾本为书稿提供了长篇连载的机会；斯特拉·威尔金斯和艾伯纳·斯泰因经纪公司帮助我找到一家英国的出版社而不遗余力，终得罗伯特·黑尔公司的约翰·黑尔共襄此举；我还要感谢约翰·伯特、奥尔加·布劳马斯和弗兰克·拜达特这三位诗人，我从他们那里学到的小说写作知识要比我从任何小说家那里学到的都多。

译者序



中国人民大学出版社率先在国内引进了一套关于创意写作的丛书，为我们提供了文学创作的全方位解决方案，市场反响热烈。首批共有四本书，我译了其中一本：《小说写作教程——虚构文学速成全攻略》。根据该书作者粗略考证，现在已经公开出版的小说在得到出版社认可之前平均被拒的次数为 28 次。

另外，市场竞争的规律遵循“强者恒强”，乃至“赢家通吃”的发展逻辑，出现“大牌儿傍大腕儿”的现象也就不足为奇了。这样做的目的自然是为了防范风险、保证利润、维持声誉。从普通作者的立场反观这一现象，这种做法实际上形成了“挤出效应”，圈外作者获得成功的机会其实是很渺茫的。虽说我们也可以用“优胜劣汰，适者生存”的进化论原理来理解竞争带来的这种好处，可是由于历史的原因和信息不对称的原因，“劣币驱逐良币”的现象也时有发生。例如：一，许多大腕儿的作品即便平庸也能“强者恒强”、大有市场；二，普通作者质量上乘的作品却得不到出版的机会；三，大腕儿在扬名立万之前其处女作往往也是屡屡碰壁。

因此，作者们在看待作品出版这一问题时普遍需要增加一个思维的角度，这就是要从出版社，尤其是编辑的角度来看待这一问题。眼前这本书的作者诺亚·卢克曼自称是“在战壕这一边的人”：一位经验丰富的编辑，他的这本书给广大作者群体提供了一个全新的思维角度。在内容方面，这本书与斯特伦克和怀特所著的《英文写作指南》类似，又能与时俱进，因此备受读者的好评。在出版业的生

态链中，编辑和经纪人是作者、读者和批评者之间的桥梁。经过精心遴选，本书编辑决定把它介绍给国内读者。

当自己的书稿得以成书与读者见面的时候，作者会体验到欣喜若狂、浴火重生的感觉。可是由于竞争激烈，大多数作者还需要培养自我的认同、寻求读者的认同，尤其是要不断磨砺技艺，以便自己手头的书稿能够获得出版的机会，已经出版的作品能够益寿延年。作品的出版和作者的自信是相辅相成、相互促进的。对于还没有出版过作品的作者来说，雪中送炭的自信心远比锦上添花的出版更加重要，而自信源于雄厚的实力。虽说本书也有一些锦上添花的东西，不过作者给我们设定的技术底线却是更有教益的。针对性和实用性是这本书的特点，作为一本英文写作指南，对于从事中文写作的中国读者来说，本书具有一定的参考价值。

本书的翻译过程是一次愉快的合作。译者得到了编辑杜俊红女士一如既往的鼓励和刁克利教授的热情指导。参与本书翻译工作的译者，除我之外，还有刁克利、和霞、王炳乾、王殊四位，不过总体上说责任依然在我。译事之余，论起苦劳也该稍感欣慰，论起质量仍感歉疚，但愿那本你频繁参考的写作经典正是你眼前的这一本。

王著定

2012年9月

于北京西郊墨渊斋



前 言



抵制写作指南类书籍的人不在少数，我也是其中一个。为艺术立法是愚不可及的笑谈。绝大多数实至名归的大艺术家都不惮于打破一切常规，而这才是其过人之处。假如贝多芬墨守成规而不是听从灵感的召唤，他的音乐会是什么样？假如梵高不打破常规，他的画作又能价值几何？

或许也没有什么常规可以保证你写出优秀的作品，然而能保证你写出拙劣作品的常规却是存在的。简单地说，本书关注的焦点正是下面这个问题：如何才能识别出拙劣的文字，从而避免写出这样的东西？这个问题或多或少都会让大家饱受折磨，即便是最伟大的作家、最优秀的作品也概莫能外。我们只要把前前后后考虑一遍，把那些**不要做**的事情仔细分析一下，让你练就一双火眼金睛，轻松发现作品中的这类毛病；接下来，我们还要设计一些有针对性的解决方案和练习题，通过日积月累的勤学苦练，你就能跨越这道鸿沟，知道有所不为即有所为的道理。这个办法未必能保证你会拥有这样的觉悟，不过假如你幸而确有领悟，那么你至少也能管中窥豹，略见一斑。因为从终极意义上说，能教会你写作方法的人也只能是你自己。

大家往往羞于承认下面这件事情，即当一个稿件放在你眼前的时候，往往只需读完五页就会马上作出放下不读的决定，哪里管它是作者主动投来的普通稿件，还是福克纳的鸿篇巨制。不过，审稿人的确就是这样做的。假如你知道这部书拥有“经典”的名号，大

多数人就会继续读下去，在作者的盛名之下你必须坚持读完，以便维持这种先入之见，因为假如你不慎看走了眼，眨眼之间就给一部优秀作品草草地宣判了死刑，难免会给别人留下有眼不识泰山的恶劣印象。然而在读完第五页之后，心里早已暗自作出了裁决，而且十之八九这个裁决是不容变更的最终裁定。这种情形跟下面的情形并没有什么两样：一个人走进博物馆，面对梵高的画作他只是瞟了一眼就转身离去了。批评家肯定会嘲笑这个人，说他是一个大傻瓜。可是艺术终究是艺术，每个人都有权得出自己的判断，不管别人用质疑的眼神瞪他一秒钟还是一年。

说真的，人们是否可以只用很短的时间就将一件艺术品判定死刑？这个问题我们还是留给辩论家和批评家去解决。一言以蔽之，本书关注的焦点是要大家明白另一个问题，即我们要判断一件艺术品在**基本技艺方面**是否足够高超之前，首先判断一下：它是否值得大家严肃认真地作一次艺术评估？这种判断不同于一个参观者走进博物馆并对梵高的画作或者伦布兰特^①的画作作出判断。这就像你参观一所小学举办的学生画展，你要判断的是相对而言哪些学生的习作表现出了更多样的绘画技巧。艺术评估则是另一码事，它是一种错综复杂的主观判断，大体上是一个仁者见仁、智者见智的问题。因此本书要谦虚谨慎，宁可把目标定得低一点，判断的标准要更加简单一些。这就好比电影公司雇来审稿人对两大摞的稿件进行初次评阅，其中一摞稿件应该读到第五页之后，而另一摞则不必读完五页。如今，在100份主动投来的稿件中就有99份稿件都属于后一摞。本书将告诉你其中的缘由。

很多专业的文学经纪人和图书编辑听说了这本书的书名之后，就抓住我的胳膊，盯着我的眼睛，诚心诚意地说：谢谢你。可以看

^① Rembrandt, 1609—1669, 荷兰画家。本书脚注凡不另外说明的，均为译者所做，全书同。

出他们眼里压抑已久的失落感，他们本想跟好多编剧说好多事情，但是他们却没有机会说这些话。过去几年，我草草看过数千本作者邮寄过来的稿件。在这个过程中，我逐渐尝到这种失落的滋味，因为难以置信的是，所有这些剧本所犯的错误竟然惊人的一致。从得克萨斯到俄克拉何马到加利福尼亚到英国到土耳其再到日本，全球各地的作者都居然在犯同样的错误。单单最近这几年，经我评阅的剧本就有1万本之多，慢慢地我就能把这些错误分门别类了。最后，我终于制定出一套明确的稿件评审标准，按照这个待查项目表逐一给作者退稿。这就是《写好前五页》这本书的核心内容，我要把自己的标准公之于众。

尽管这本书名叫“写好前五页”，但是它探讨的问题其实并不仅限于稿件的前五页。毋宁说，它假设的情况是：通过细读几页书稿，尤其是前面几页，只要读得够细，你就能为整个稿件下一个基本判断。这个假设的前提是：假如你在第一页发现了一句多余的对白，那么依此类推，在后面的每一页你都可以找到一句多余的对白。这个假设并不是异想天开的凭空捏造。你可以想一想其他艺术门类的情况，就拿音乐来说吧，只要听五分钟，你就应该能够判断出这个音乐家的技术水平。音乐大师甚至对此都不屑一顾，他们说自己可以在五秒之内判断出一位同行的演奏水平，根本用不了五分钟。音乐大师通过刻苦的训练和耐心的学习已经把耳朵培养得足够敏锐，只消片刻就能作出基本的判断。本书将教会你掌握这个层层推进的判断尺度，这样你就可以练就敏锐的听力，从而作出瞬间的评判了，无论你判断的对象是自己的作品还是别人的作品。读完这本书，你就会明白为什么这本书不应该取名“写好前五页”而应该叫“写好前五句”了。

经纪人和编辑审读稿件绝不仅仅是自娱自乐的欣赏活动，他们阅读的唯一目的是把整整一摞稿子全都读上一遍，其着眼点就是如何把一个稿件否决掉。请你相信我，为了尽可能不放过任何一个可

以否决稿件的机会，他们真可谓是挖空心思，其阅读之详尽到了每个字都不放过的程度。因此我刻意调整了本书的章节目录，这个次序正是我寻找否决稿件的理由时采用的顺序。你会发现，本书和其他许多有关写作的同类图书有所不同，它真正采取了经纪人或者编辑的视角，它真正是在战壕这一边的人写出来的书。

另外，我也希望本书可以对图书出版业的人士有所帮助，尤其是那些刚刚进入这一行业的人。出版这个行当与其他行当不同，它并不需要你有多高的文凭，尤其是当今社会，许多新入行的出版业者要么是刚刚大学毕业，要么是从相关的媒体转行进来的。即便前途无量的经纪人或者编辑本身知道如何评估一个稿件，即便他们有那么一点儿“感觉”，但是大多数人除了含含糊糊地说一句“这个稿子我不感兴趣”之类的话外，其实并不能清楚阐明自己退稿的理由。对于这些人而言，明白自己这样做的准确原因而且头头是道地把理由说出来，是非常重要的。本书能帮他们解决这方面的问题。当然，每个人根据经验提炼出的退稿程序各有特色，各人反感的東西也不尽相同，因此本书无意给这个问题盖棺定论，不过本书的19章基本上详尽地覆盖了稿件评估工作的一切基本点。

出版行业的年轻一代还必须牢记一点，即有的稿件虽说前五页写得很糟糕，然而后面的内容却相当精彩（反之亦然）。因此他们不应该一味株守本书制定的审稿尺度，同时还应该使用我所说的“三次检验”的方法，即假如前五页看上去很糟糕，那么你可以随便从稿件的中间部分再挑出一部分进行抽检，最后在临近稿件的结尾处再抽检一次。（三次抽检都凑巧检测到稿件的瑕疵部位的概率极低。）尤其是当你第一次作稿件评审的时候，使用这个方法还是相当稳妥的，以后你要继续使用这个方法，直到你感觉在审稿过程中自信心大增为止。

话说回来，本书面向的主要读者群体还是稿件的作者。因此除了一些笼统的判断标准之外，本书还希望深入研究一下稿件写作背

后的基本技巧和构思过程。本书的创作初衷并非仅仅在于帮助刚刚入行的作者，而且也包括经验丰富的作者。因此它既可以当作一本通俗读物，也可以当作一本写作参考书和写作实务指南。本书要完成的任务不只是帮助写作新手，也不只是为了让作者顺利写出前五页。写作需要作者拥有非常广阔的知识面，因此即便你注意到了写作的方方面面，依然还有一些你可能一时疏忽的东西，你仍然需要某种工具书不断提醒自己。这本书里有许多建议，有些建议是你早晚会用得着的，有些建议可能是你并不认可的。文字写作和其他艺术创作活动一样，其本质都是主观的。我只能说哪怕你读完本书之后只能得到一点启发，哪怕它能给你的写作带来的只是一点微不足道的益处，那么本书也算是物有所值了。写作之路上的重重挫折令人沮丧，无论你参加研修班、会议、论坛，抑或是写书或文章，但凡能有一得，皆可欣慰，这个有益的原则你要切实牢记。

本书与其他绝大多数写作指南还有一个不同之处，即这本书面向的读者不仅包括虚构文学作家，也包括非虚构文学作家；不仅包括新闻记者，也包括诗人。虽说书中有些话题肯定和某类作家的关系更紧密一些，不过其中的原理却是旨在适用于更广大的写作群体，适用于几乎任何一种写作形式。这就能给你阅读本书时带来趣味性。由于电影编剧原则上必须紧紧抓住观众的视点，新闻记者必须捕捉人物的对话，诗人必须紧扣语言的韵律，因此当他们尝试自己无法回避的一些创作原则时，有趣的事情就发生了。艺术家从来都需要出人意料地使用一些并非中规中矩的东西才能打破常规，从而达到更高的艺术水平。

一想到自己是个大作家，或许你就会觉得很不自在。在刚刚从事文学写作的作者中间，这种现象普遍存在。他们往往一听见“大作家”这个名头儿就唯恐避之而不及，坚持说自己根本算不上什么大作家，不过因为脑子里有了这样或那样的想法，所以才写了一些东西而已。他们这样做的原因是一个流传已久的说法，即如果你想

以“大作家”自居，你就必须拥有多年的创作经验。社会公众普遍相信，大文豪往往穿黑色的衣服，胡子拉碴，病怏怏的，在纽约的东村^①附近出没，动辄口吐妙语警句，吓得小孩子乱跑；或者一个死去的白人男性^②穿着三件套西装，一脸高贵，嘴里叼着烟斗，长髯飘飘的模样。另外，这跟年龄也没有任何关系。（我自己就见到过几个20岁的年轻作家，他们勤奋笔耕的历史也不过五年而已，却已经跻身于优秀作家的行列；我也见过几个作家虽然已经年满60岁，但从事写作才一两年而已，60岁了依然还是业余作者。当然，对于一个作家来说，“一年”时间也各不相同。有的作家一天要创作十小时，有的作家每周爬格子的时间才不过几分钟，前者的“一年”相当于后者的“十年”。）只要你有意加入作家这个圈子，只要你写出一两句话也可以自称作家，正如你在画布上画上一笔你也能算是个画家，或者奏出一个音符就可以称为音乐家那样简单。

成为作家表面看似容易，实行起来却真的很难，因为要想在创作领域成就一番伟大事业，要想把写作水平提高到极致，首先你需要的就是信心。你要有百折不挠的坚强信心才能扎扎实实地跨进这个创造性的王国。面对浩如烟海的伟大经典，要想创造出能够脱颖而出的新经典也确实是让人怵头的挑战。如果能让自己的作品在书架上能够跟但丁、福克纳的经典著作平起平坐，这简直是妄自尊大的狂想。不过话说回来，这些文学巨匠在世的时候没准儿也曾有过这种感觉。我们读的东西越多，吸收的信息量越大，我们就越有义务不要让自己屈服于大约300年前莎士比亚所描述的那种困境：“艺

① East Village，位于纽约下东城，长期以来是美国自由主义思想的前哨。大量的音乐家和艺术家曾在此居住。朋克、嬉皮、波西米亚等词语均与东村有渊源。

② dead white male，或译“死白男”。在殖民地国家，当地人所受的教育是读西方已死的白种男人，即“死白男”的书，而自己的文化反而被遗忘和忽视了。这里强调文化的多样性，反对由死白男统治的单一文化传统。

术被权威巨匠唬得瞠目结舌。”^①

当然，增强信心只是第一步。掌握写作这门技艺还需要勤学苦练。写作的**艺术**不可能得自别人传授，但写作的**技巧**是可以传授的。没有哪个人能够教你如何打开灵感的水龙头，如何收获灵光的想象和敏捷的文思，不过人们能够教会你把自己的话说清楚，用最清晰、最有力的方式把自己的思想呈现出来。倘使没有记录愿景的技术手段，纵有愿景也只是徒劳无益。

世上压根儿就没有诸如伟大的作家这种人物，世上有的只是伟大的改写家。正如你曾经听人说过的的那样，写作的百分之九十是改写。假如有些经典著作的第一稿得以流传至今，你就会发现许多都是很糟糕的。这个改写的过程很大程度上还得有赖于编辑加工，而编辑加工的技术是可以传授的。因此姑且不论灵感，单就写作的技法而言，很大程度上是可以由别人教给你的。即便是最伟大的作家也必须有老师领进门才行，难道当他们还在蹒跚学步的时候就知道如何写作了吗？

作为一名编辑，你和普通读者看待一本书的角度肯定是不一样的。你不应该满足于享受，而应该感觉自己在努力工作，你的脑袋应该开足马力，让机器轰隆轰隆地转动起来。你应该时刻警惕错误的东西，注意可能让自己独树一帜的地方。只有当你把这本书完完整整地写出来之后你才可以喘一口气，不过即便这时候你还不能喘一口气，因为往往书稿告竣三天之后的半夜里你还会突然惊醒，想起某某页上你还应该再添上一个逗号。编辑唯一可以真正歇口气的时候是当自己编的书被装订成册之后。但即便这时候，他还是不得安生。

^① Art tongue-tied by authority: 莎士比亚十四行诗第 66 首，中文有多种译本。“authority”一词可译“权威”、“权力”、“官府”、“当局”等，皆可通。莎士比亚只有小学毕业而成为剧作家，竞争对手主要是“大学才子派”，故此处似宜作“权威巨匠”解。这句话相当于汉语中不敢在“关公面前耍大刀”或者“鲁班门前抡大斧”之义。

当一名编辑审阅稿件的时候，他不只是在阅读，而是在把句子拆解成若干部分，苦心思索前半句和后半句是否应该颠倒过来，是否中间的部分应该跟前半句调换一下位置。更优秀的编辑心里考虑的是：整句整句的内容是否能在段落内部调整一下位置。伟大的编辑能把完整的段落甚至完整的页面内容都记在脑子里，他们担心的是这些内容能否调整一下位置，取得最佳的效果。真正伟大的编辑把整部书都记在脑子里，灵活机动地掂量着如何把每一个词调整到书中的某个地方。即便跨越 300 页，他们依然能记得文字前后唱和的回音。如果他们是专家级的，他们能够在脑子里同时储存十部这样的稿子。假如你是一位作者，你尽可以在一年之后打电话给他们，询问其中某处细节，即便在读完你的稿件之后又读了 5 000 部稿件，他们仍然能够马上回想起你的稿件。

大师级的编辑本身就是艺术家。他们对于艺术的精通程度必须臻于此境方可。他们不仅能履行伟大的编辑的一切职责，还能把自己脑子里的某个想法注入一个稿件中去，给予作者高屋建瓴的指导，让作者明白从艺术方面考虑某个场景是否应该全部砍掉，稿件的前 50 页是否确实应该全部删去，书的结尾是否过于突兀生硬，人物形象是否塑造得不够鲜明。他们永远不会把自己的意志强加于人或者为了编辑而编辑，而是像一位伟大的编辑那样，自己化身为变色龙，把稿件消化吸收，让稿件在自己体内生长，然后他就能建议作者为了文本自身的缘故而作出相应的修改。就像伟大的书法大师大笔一挥就能创作出价值连城的书法作品那样，大师级的编辑不必大刀阔斧，他们只需用一个词就能将一部完整的书稿点石成金。

不过，即便你变成了大师级的编辑，你手下仍然需要有一群敏锐的审稿人为自己的工作提供新鲜的视角。这是我在本书中多次反复阐明的观点，所以你最好现在就能完整地掌握。这些审稿人的感觉要么跟你的保持一致，要么跟你的存在分歧。最好是两类审稿人都有，不过前提条件是他们应该是支持你的、诚实的、有批判精神

的人，同时他们还要时时刻刻给你鼓励。即便最老练的作家也不能把自己的错误全都一网打尽，即便他们自己能做到这一点，他们仍然不能够作出中立的判断。外部的审稿人可以看到作者无法看到的东西。哪怕他们的审阅仅仅能帮你修正一个用词，这也是值得的。

通过勤于创作、努力修炼，写作的技艺是可以精通的。



尊敬的先生：

大稿已拜读一遍，不由得大喜过望。遂以八辈祖宗誓：大作精湛称一绝，史无齐驱并世无。若将大稿付梓，唯恐来日方长他稿并肩无望，辜负读者厚望，有损出版社令誉。窃思贵稿世所罕见，唯恐万载之内难冀再得他稿媲美。故：虽大作如日中天，我等宜坚决退稿。不到之处，万望海涵，渎职在我，切勿自责。

——某某出版社

一家中国出版社的退稿信，摘自路易斯·祖科夫斯基所著的 A



目 录



第一部分 初级问题

- | | |
|------------|----|
| 第1章 递交书稿 | 3 |
| 第2章 形容词与副词 | 13 |
| 第3章 声音效果 | 23 |
| 第4章 比喻的用法 | 35 |
| 第5章 文体风格 | 49 |

第二部分 人物对话

- | | |
|-------------|----|
| 第6章 对话的用法 | 61 |
| 第7章 俗套的对话 | 70 |
| 第8章 泄露天机的对话 | 78 |
| 第9章 闹剧的对话 | 88 |
| 第10章 隐晦的对话 | 96 |

第三部分 宏观大略

- | | |
|------------|-----|
| 第11章 展示与述说 | 107 |
| 第12章 视角与叙事 | 116 |
| 第13章 人物塑造 | 125 |
| 第14章 钩子 | 139 |
| 第15章 细腻的笔法 | 148 |
| 第16章 腔调 | 155 |

161	第 17 章 焦点
170	第 18 章 环境描写
179	第 19 章 节奏与进展
187	跋
191	编后记



第一部分

初级问题

很多作者都舍得花时间设计别出心裁的故事情节。但他们似乎并不明白，假如他们的作品连开头都没有写好，假如他们的文字功夫都没有达到普通水准，那么压根儿就没有人会把他们写的故事情节看在眼里。

经纪人和编辑往往不看故事梗概和情节提纲；相反，他们往往会跳过这一部分，直接从实际写成的正文开始读起。假如正文写得好，大家才会回过头来，看看故事大纲到底写得怎么样。如若不然，这个稿子就被直接扔进了废纸篓，也就永远没有人看其情节梗概了。我们必须牢记，优秀的作家根本用不着什么情节就可以写出令人击节称赏的作品来。为了突出强调情节之微不足道（虽说这有点儿感情用事），我在本书中还是有意删除了专门讨论故事情节的一章。*

因此我要分清轻重缓急、突出重点，首当其冲的就是词法和写作技法，这本书开门见山就要讨论可以在文章预审阶段发现的毛病。

* 对此问题感兴趣的读者，可阅读本书作者专门讨论情节的一书：《情节！情节！——通过人物、悬念与冲突赋予故事生命力》，2012年7月，北京，中国人民大学出版社。



第 1 章 递交书稿

中午 12 点半到下午 3 点这段时间请不要和编辑或者经纪人联络。这会儿，他们要和其他同仁共进午餐。午餐之前也不要打搅他们，因为这会儿他们刚刚进入正常的工作状态。下午 3 点到 4 点之间也不要跟他们联络，因为刚刚吃过午餐他们得消消食儿，还得给那些午餐期间打进电话的人回电话。5 点之后打电话也不行，因为这会儿正是好莱坞的交际活动刚开始活跃的时候，也是他们下班的时候。所以说，假如你实在非得跟他们联络不可，那么就在 4 点半准时给他们打电话好了。



说来说去，本书关注的是创作活动而不是出版业务，因此开门见山就谈论“递交书稿”的内容似显唐突冒昧，并且这种事情在艺术创作领域几乎是不足挂齿的（我原本并没有打算把它也写进来）。不过既然本书的主旨在于制定出一套判断是否退稿的标准，要是不把它写进来就是不务正业了，而且不把它放在最前面也不妥。在审稿过程中，经纪人或者编辑难免要先看看书稿投递时的外观状况，看看有没有外行的信号，然后才会进入内容审阅阶段。因此，权且把这一章当作一个例外吧。

令人惋惜的是，一些琐碎而且容易完善的外观细节可能决定整部书稿的成败，这些因素可以让审稿人看上一眼就将之拒于千里之外。不过另一方面，见微知著，小小的瑕疵足以让明察秋毫的审稿人产生一个确凿的总体印象：这些错误可以说明作者的态度不认真，思路不严谨，对于行业标准他要么是一无所知，要么是公然蔑视；这还可以说明作者连最起码的调查研究工作都没有做，也不在乎作品拿不拿得出手。一般说来，如果作者连稿件投递这道手续都如此草率马虎，他的作品肯定是有过之而无不及了。

记得有一次，我给一位作者提出了修改意见，随后收到了她的最后定稿。我一直满怀信心地期待着这部书稿，可是当它放到我面前的时候，连格式都不符合标准，不禁让我大失所望。书稿是用点阵式打印机打印出来的，不仅难以认读而且错误连篇，甚至连页码也有错误。我要求她修改这些错误，把书稿的排版格式弄得正规一些。但是令我大吃一惊的是，她居然断然回绝了我的好意。她说，因为缺钱她甚至把电脑都拿到当铺典当了，自己手头上既没有保留磁盘也没有纸稿。我手头的那个差点儿扔掉的稿子居然是世上仅存的孤本！由于这位作者已经有多年的创作经验，我质问她为什么不把书稿弄得漂亮一些。她回答说，对于业内所谓的“标准格式”自己心知肚明，不过她藐视这些标准，因为她的前三部书稿的格式也一样不大讲究，不也都卖出去了吗？显然，这件事情强化了她对于

业内标准的蔑视态度。我为她开了一次罕有的先例，把这部书稿原封不动地提交上去。结果，这部书稿没有卖出去。

你总能发现有些作家或者更广泛的各种艺术家，他们对于“业内标准”的建议有一种固有的蔑视。他们会说，好些稿子尽管外观不合规范却仍然能够热卖。不过大家也都知道确实有这样的人，包括有些演员，他们无须试镜就能拿到想要扮演的角色；有些歌唱家无须提交歌曲样带就可以直接录制唱片。切不可因为这些人的存在就认为自己也不必遵守行业规范。作为作者你前面还有许多障碍、许多地方需要你坚持自己的原则，切不可因为稿件格式这种鸡毛蒜皮的小事而让人家不把你当回事。经纪人和编辑可不会把一个回避行业标准的人看作是独一无二或者不同凡响，他们只会把他看作刺儿头，不理睬他们的殷切期望。因此要用作品表现你的创新精神，而不要通过令人眼花缭乱的字体做到这一点。

稿件外观

在动手写作之前，我们要了解审稿人是在什么样的环境下对你的作品作出评判的，这很重要。不管你乐不乐意，书稿能否受到重视很大程度上取决于作者的身份。假如是大作家斯蒂芬·金的小说新作，代理人肯定连正打着的电话都要撂下，马上开始阅读。相反，假如小说的作者名不见经传，稿子就会跟痴男怨女的言情类小说搁在一堆，甚至要等半年之后才会有人翻上一翻。更重要的是，经纪人自打翻开大腕儿的书稿那一刻起就像看情人一样看好它，积极地寻找理由解释为什么这部小说是好的，甚至连书稿中的错别字都会视而不见。然而不知名的作者的小说稿一般是由实习生审阅的，实习生往往性情急躁而且操劳过度，巴不得赶快找出小说稿中最细微的小毛病，然后心安理得地把稿子扔到一边，接着读下面的5 000部

稿件。

你能拿他怎么办，谁叫你不是斯蒂芬·金呢？不过你也能做些实事，帮自己的作品争取稍好一点的待遇，而不至于被扔进废纸篓里，或者在这个废纸篓里争取稍好一点的阅读待遇。这些实事包括：

1. 多花点时间搞好前期的研究工作。一个原本前途无量的作者遭到退稿的头号原因是他联系的经纪人或者编辑并不适合自己的作品。这个道理听起来很明显，不过让我迷惑不解的是，为什么好多作者耗费多年的心血辛辛苦苦写出书稿，而在给自己挑选经纪人或者编辑的时候却仅仅只花几分钟时间！我还从来没有听说过有哪位作者寻找经纪人或者编辑的时间跟他搞创作的时间一样多。

当然这也可以谅解，毕竟作者哪能这么容易就知道哪个经纪人合适、哪个不合适。出版行业素来以口风紧著称，即便你找到了符合作品的绝佳人选，这也会成为对你不利的因素。有时候，正是因为某个经纪人或者编辑已经成功地卖出（或者买进）了一部跟你的作品类似的书籍，所以他们已经不再需要买进一部类似的作品。不过，心里有谱儿的猜测也比盲目的瞎猜要好一些。把你能使的十八般兵器都用上好了：查阅一下类似书籍，记下作者的致谢名单；尽量多读几本作家指南，互相对比参照一下；问一问懂行的人。只要花点儿时间、费点儿力气，你就会有惊人的发现。精神上不要有压力，你不必感觉自己非得咨询 20~30 个经纪人，咨询两三个足矣。这样做的目的只是为了便于仔细甄别，找到更有责任心的经纪人。

2. 让经纪人或者编辑知道你与他们联系的具体原因。既然你已经作过研究，那么现在你的研究成果就能派上用场了。大多数作者只会简单地跟经纪人说：“我在某某指南里看到你从事‘小说’类书稿的经纪业务，因此我就奔你来了。”这是最基础的研究工作，并不会给经纪人留下深刻印象。你的研究还有待深入，你要使用更加细致深入的研究成果。获得经纪人青睐还有一个更好的办法，那就是

趁热打铁地告诉他，你注意到他代理了某一部书稿，而你的书稿跟那本书很相似。看到你费心费力研究，经纪人自然会欣赏你。他会感觉你投稿给他是投其所好，而不是随便地广撒网、碰运气。作为回报，他会对你另眼相看，格外用心。当然，最好的接洽办法还是通过朋友推荐，虽说不是所有作者都能做到这一点。

我记得，有一次我收到了一位作者的来信，他在信中提到了一本由我代理的小说，而且吹嘘说自己的小说跟那本小说非常相似。由于他肯下工夫了解情况，我深受感动，他的小说我马上就读了。不过，结果我发现他的小说却是一部商业恐怖小说，跟他提到的那本小说根本是风马牛不相及的类型。显然，他知道我卖出了那本小说，但是他根本没有费神去看看自己的小说和那本有没有相似之处！不要为了查阅图书而博览群书，前提条件是这些书真正符合你的需要。

3. 与经纪人和编辑联系时要格外细心。很多经纪人在接收邮件的时候会先看看邮寄的地址。如果他们看不清楚邮件上面的地址，那么一连数周或者数月他们都不大可能拆开这种邮件，更别提阅读书稿。普通编辑的要求甚至更加苛刻：见到这种邮件，绝大多数编辑连看都不看就直接退稿了事，再附上一封短笺，声明不是由经纪人经手投递的稿件他们一概不予考虑。

作者有两个办法可以绕过这个难关。第一个办法是只寄一封仅有一张纸的短笺，并附上写明自己地址并贴好邮资的信封。薄薄的信件人们往往会拆开看看，而厚厚的信件往往遭到收件人的冷遇或者怠慢。造成这种情况的部分原因是审稿人需要每天阅读因而精神压力很大，一想到要拆开信封、翻阅长篇稿件就会感到头疼。

第二个办法是用快递邮寄（或者通过其他要求收件人在回执上签字的投递方式），而不要使用平信邮递稿件。宁可花费 11 美元的快递费，也不能使用 32 美分的平邮。如果稿件是通过联邦快递送来的，那么收件人就得签收邮件，因而通常当场就要拆开邮件瞅上一

眼。虽说这并不能保证稿件就会有人读，甚至可能收件人还会因此恼羞成怒，但是他们至少会知道这个稿件的存在。同时，他们也有可能读得更仔细，因为他们知道你对待这个稿子的态度很认真，所以她才肯在投递上面花大价钱。经纪人可不像你想象的那样愚蠢：既然作者肯多花钱跟他们联系，而且对他们又仔细研究，再加上作者肯花钱快速地把稿子投递过来，这给他们发出的信号是：作者真的很关心这部书稿，他还没有把这部作品邮寄给满世界的出版业同人过目。这种先声夺人的做法让对方倾向于用认真的态度对待你的稿件。

你的时间价值几何？每小时 5 美元？10 美元？20 美元？还是 100 美元？为了写作书稿你投入的时间又得有几百个小时呢？既然如此，我们就得从投入方面想一想，你完成这部书稿付出了多少时间成本？姑且不说纸张、打印机墨盒、复印费、文具用品、硬件设备，你的成本很可能也得有几十万美元吧！或者，你也可以换个角度看待这个问题：和其他艺术家相比，作家的花销要少得多。画家购买画布和颜料要花费几千美元，音乐家购买乐器要花上几千美元，而且还得再花几千美元录制样片。作家主要需要哪些设备呢？不过电脑（无论如何，如今人人都缺不了这东西）和一点儿想象力而已。我并不建议你在其他地方多花钱，不过我强烈建议你多花点儿钱把投递稿件这件事情做好。这条建议的初衷并非提倡奢侈浪费，而是提倡在表现个人品质方面多花点儿心思、多花点儿钱。

排版格式

好吧，你已经寄出了自己的咨询信函，你也收到了经纪人或者编辑的约稿信，他们请你把书稿的前 5 页（或者前 10 页，或者前 50 页）邮递过来。那么，现在我们就谈谈有关稿件外观的事情。甚

至在经纪人或者编辑审视作品的内容之前，他们仍然有可能对你的稿件产生偏见，或者干脆把稿件打入冷宫。让我们看看哪些事项可能影响别人阅读你的稿件的吧：

- 纸张。你的稿子应该打印在标准尺寸、标准重量的 A4 白色打印纸上面（不要用高光纸），而且应该单面打印。可能让你给对方留下不够专业的印象的负面因素有：纸张有污损、撕破或者外观有破损的地方，稿件是用穿孔机打出三个孔后装订起来的（从编剧转行的小说家常常会犯这个错误，因为这是电影剧本的标准装订方式，但是书稿不是这样的），纸张采用法律文书的尺寸（或者其他罕用的尺寸），纸张是彩色的（包括米色的或者带底纹的纸张），纸张太薄或者太厚（比如履历表用纸），纸张是双面打印的。最后还有一个最普遍的情况，即纸张有破损的现象。看到这种情况，经纪人和编辑都会非常敏感，他们甚至会寻找最细微的迹象，看看这部书稿有没有别人读过的痕迹。能够进入审稿阶段的稿子其外观往往都是符合书稿格式的，甚至装订得十分整齐，而且一眼看上去都是崭新的。不过，细看之下我还是有可能发现页角处有非常细微的折痕（或者页面边缘处有痕迹），这样我就明白自己面前这个书稿之前已经有人读过了（因此这是别人退回的稿子）。我马上就对它产生了消极的偏见。事实就是这样。你多年勤奋笔耕的成果就因为这样微不足道的细节给糟蹋了。

我记得，有一次我收到一本磨损得特别厉害的书稿，稿子上面满是污迹，而且纸质非常脆，翻页的时候居然还发出哧哧啦啦的杂音。这让我吃惊不小，作者哪能这么粗心大意呢？我马上就想写退稿信了，这时我猛然看到书稿的页角还贴了一张短笺，为稿件的糟糕状况而道歉，并且解释了其中的缘由。原来，这位作者当时正在监狱服刑，所以他没有办法制作新的书稿。所以凡事也都有个例外，而我们干出版这一行的人也一定不要太摆架子。有时我们也必须妥协一下，打破常规，不必株守自己的原则。自然，作者给编辑营造

出“先声夺人的好感”并不意味着编辑就得形成“先入为主的判断”。对于那份残破的书稿我也回信提出了修改建议。不过如果在你力所能及的范围内，何必要冒减少成功机会的风险呢？

● 字体字号。正文应该使用黑色油墨打印，使用 12 磅字。^① 下面是几件可能让你遭到退稿的情况：字号太大（看上去不正常）或者太小（这种情况更糟糕，不易认读，你要知道，这些人的审稿任务非常艰巨，所以千万不要给他们不易认读的稿件），鉴于 12 磅字因机器型号不同而有所差异，假如你无法确定打印出来的字号大小，要两害相权取其轻，宁愿字号稍微大一些，也不要使用比标准字号小的字号；使用不同的字体字号（有些作者使用不同的字体字号是为了突出强调这部分内容，不过这只会给读者带来更多的麻烦）；稿件上触目所及的全是黑体字、下划线、大写、斜体字（格式杂乱如此足以把经纪人逼疯！这种书稿让人看一眼就够了，压根儿就不会再往下读了）；文字采用打字机格式，有白边、页边空白和露头线的切边标记，仿佛待会儿还要再打印似的；字迹太模糊，或者太黑，或者是用马上要报废的墨盒打印的；文字是用点阵式打印机打印的。今天，绝大多数作者都使用喷墨打印机或者激光打印机。我强烈建议你购买一台激光打印机，喷墨打印机和点阵打印机早已过时了，况且现在买一台激光打印机花费也不多。这也是我建议你要做的一项投资。

● 行间距。书稿应该采用双倍行距，页面四周的边白应该是一英寸。新起的段落应该像对话部分一样缩进两格。我还要建议你每次新起一章的时候要从页面中间开始（从页面一半开始新的一章能让人翻阅的时候产生速度更快的错觉）。下面几种典型现象表明作者

^① 本书讲述的排版格式为英文写作的情形，与我国略有不同，比如字体、字号、行间距等，此处请中国读者参考阅读。在中国，一般样稿采用 10.5 磅（相当于五号）宋体、单倍行距打印。——编者注

是业余的：书稿要么是单倍行距、1.5倍行距，要么是两倍行距以上；段与段之间也画分割线（这是常见的毛病）；页面边距不到1英寸（虽说不少出版业同人感觉读这种稿子很费工夫，但我并不介意空白稍微大一些，这样方便阅读）；段落或者对话起头的首行不缩进，或者缩进的距离不符合“Tab”键的标准缩进距离。业余作者不明白，在经纪人审稿任务繁重的情况下，书稿的外观整洁与否给他们的感觉大不一样。漂亮的书稿是用激光打印机打印的，字迹清晰，字体漂亮，易于认读，行距够大。仅仅因为书稿观感不雅、阅读不便这些细节而令书稿难以卒读的情形到底发生过多少次，我数都数不清了。

● 其他因素。另外还有几种炫才耀己的地方也可能让作者的业余身份暴露无遗：页面上到处都是艺术字或者插图（从书稿卖给出版社到装订成册之前这段时间，假如你真的需要艺术字或者插图，你可以把这项工作交给编辑处理。出版社往往无论如何也会使用自己的插图设计人员而不希望作者越俎代庖，自行设计插图）；许多作者在第一页或者标题页写上“授权”文字，其实他们对于相关权利事宜一概不知，他们只管给书稿盖上橡皮戳，因为这好像很时髦。实际上，当他们把书稿提交给经纪人或者编辑的时候，他们就已经把一切权利都授予了对方（少数情形除外）。还有一种就是我所说的“妄想狂患者”的手稿，每页都盖着“版权所有”或者“？”或者“绝密文件”的戳子。经纪人和编辑是不会剽窃你的构思的，他们担忧的情况多着呢。我本人也是一位作者，我从来不用担心经纪人或者编辑剽窃我的思想，因为剽窃并不能给他们带来任何好处。即便他们真的起了这个邪念，他们也得另外再找一家出版社才行。这又谈何容易！

白璧微瑕

即便书稿的格式是完美的，还有一些零星小事会导致书稿刚刚

进入审读阶段就被搁置下来。也许，问号就是其中最大的一个原因。十之八九是因为问号的用法错误，尤其是因为问号出现的时机过早或者用得过于频繁。通常我们只需发现有一处此类错误，就足以把这部书稿放下（假如一部书稿处处都有这种错误，那就更不用提了）。感叹号也是同理。括号亦然，只是错误的严重程度较轻。不过括号的误用修改起来相对容易，只有在括号误用过多的情况下，后果才会比较严重。

此外，还有一些文本方面的小毛病，虽不能证明你是业余作者，却能马上引起审稿人的反感。其中包括：装蒜卖弄，比如洋话连篇或者频繁地使用俏皮话，或者不恰当地使用华丽的辞藻；粗鲁的或者粗俗的语言或者画面；血腥的场面和色情描写；最常见的则是使用陈词滥调。下面这种书稿我也数不清了：作者要么开门见山就使用陈词滥调，要么在第一页就来一两句老生常谈。这种情形几乎总是明确说明，作者的感知能力平庸迟钝，稿件很可能马上会被退回。

现在，你呈送的书稿已经做到完美了，有人读你的作品了。然后你出现在聚光灯下，施展拳脚的时候终于到来了。现在，我们应该看看你的作品正文了，看看你能否顺利熬过前五页这一关……



第2章 形容词与副词

可以从许多方面剖析一个故事，要么是人物动机的充分性，要么是模仿生活的真实可信性，抑或是正统的宗教信仰，但无论从哪个方面来说，只要这个故事能够被完全肢解净尽，那么在严肃的小说家看来，这个故事就还算不上包孕万有，不足以让自己全身心地投入到它的创作过程中。这并不是说他不必关注动机的充分性、指称的精确性，或者精神信仰的正确性。他确实很关注这些因素，不过他之所以顾及这些因素的唯—原因只能是：除非深入挖掘这些因素的潜力并达到无所不用其极的程度，否则他自己的故事就无法显露出意义的曙光。

——摘自弗兰纳里·奥康纳^① 1957年的一次演讲

^① Flannery O'Connor, 1925—1964, 美国南方女作家，代表作有《慧血》、《好人难寻》等。

限定词：起限定作用的词。

形容词：用来限定名词的词。比如说，在“智慧的统治者”这个词组中，“智慧的”就是形容词。

副词：用来限定动词的词。比如说，在“他飞快地跑着”这句话中，“飞快地”就是副词。

通过初步审查之后，拒绝一部书稿最快捷、最简易的方法就是寻找形容词和副词使用过多或者使用错误的地方。很多初出茅庐的作者以为堆砌形容词和副词就可以烘托名词和动词的活力。假如他们把某一天的天气描述为“炎热的、干燥的、晴朗的而且灰尘漫天的一天”，他们就会以为可以把这一天描写得更加生动逼真。然而，正确的做法几乎总是恰恰相反。

为什么大量使用形容词和副词的稿件一般都是不能采用的呢？下面我列举其中六个原因加以说明：

1. 用得越多，效果越小。当作者使用一连串的形容词或者副词的时候，它们的效果就会互相抵消。当读者读到这个被修饰的名词或者动词的时候，读者的脑海里很难或者根本不可能留存这一连串限定词的全部印象。

2. 当作者把所有细节都灌输给读者的时候，他其实是在贬低读者的智力。这个做法假定的条件是，读者本人压根儿没有任何想象力可言（作为读者，我们总要把自己联想到的许多细节线索贡献出来。无论作者如何费尽九牛二虎之力描写某辆“汽车”的模样，读者还是会用自己心目中汽车的形象代替作者笔下的汽车形象）。

3. 通常更好的做法是留下空白，逼迫读者不得不驰骋自己的想象力。这样一来读者就必须把文本变成自己的东西，从而更能全心全意地参与到文本的创造活动中去。假如这个文本同时也是读者本人用心参与创作的作品，他是不会搁下它的。

4. 过度使用形容词和副词的作者往往使用的都是普普通通的词

汇，大多是他们此前听到有人在同样的语境中使用过的，于是乎，流于俗套的恶果马上就显现出来了。我们很少能在稿件中发现真正不同凡响的形容词和副词。

5. 具有讽刺意义的是，形容词和副词往往还会削弱它们所限定的中心词。这就好比作者告诉读者说：“这个名词（或者动词）劲道不足，无法自立，所以我才要使用几个形容词（或者副词）把它限定一下（或者强化一下）。”

6. 假如一部作品使用的形容词和副词过多，自然就得多用逗号^①，这会拖阅读的后腿，其总体后果就是读者读起来速度非常缓慢，感觉非常不流畅。假如作者抽出时间朗读一下自己的作品，他们应该自己就能发现这样的毛病。

经纪人或者编辑一搭眼就能揪出那些大量使用形容词或者副词的稿件，有时候甚至从最前面的几句话就能发现问题。具体方法就是：看看里面用的逗号或顿号是不是很多（一连串的形容词免不了要用逗号或顿号隔开）。他们或许还能发现一种情况，即作者甚至连逗号或顿号怎么使用都不知道。具体办法就是先直接把名词和动词找出来，然后再看看它们的前后左右有没有形容词或者副词。

解决方案

好消息是，过度使用形容词或者副词的稿件修改起来很容易。下面是一套可以迅速实施的简单易行的解决方案。

● 削减用量。奇妙的是，你只要通读自己的书稿（着眼于这个问题）并且砍掉大部分的形容词和副词，就可以提升你的文字水平。

^① 在汉语中，往往还会用到顿号。本书其他地方也存在这种情形，不再一一指出。——编者注

至于具体要删除哪些东西，你可以留心三个地方：

(1) 多个形容词并用的地方。剔除所有形容词，只留一个。在决定保留哪个形容词的时候，问问自己哪个词是最强烈、最不同凡响的？问问自己，假如只能给这个名词或者动词加上一个修饰语，那么哪个词是最重要的？（通常你会发现，其中有一个形容词或者副词的意义要比其他同类词是你更迫切表达的。）比如说，刚才例子里说“炎热的、干燥的、晴朗的而且灰尘漫天的一天”，或许你会认定描写这一天最重要的形容词是“晴朗的”。的确，缺了其他几个形容词，这个词组的意义会有一些损失。不过失去某种意义却有人读，难道不比根本没人读好吗？

(2) 找出所有普普通通的或者俗套的形容词（比如说“炎热的”），然后把它们砍掉。

(3) 另外寻找不同凡响的名词或者动词进行替换。假如这些词已经足够强烈，就不必用形容词或者副词进行额外限定了。

● 把现有的形容词和副词用较不常用的词汇来代替。现在，你已经把多余的形容词和副词全都砍掉了，你要把注意力集中到那些剩下的词语上来。很有可能，针对每个词你都能想出一个更不一般的、更出人意料的替代词。在较小的篇幅范围内，这种做法似乎不能产生让人刮目相看的效果，不过在更大的范围内这样做的效果就很明显了。在 300 页的稿子里随处可见俗不可耐的形容词和副词，累积起来这个稿子给人留下的印象就只能是平庸的。

● 强化你的名词和动词，达到它们无须形容词和副词加以修饰的程度。你与其说“他是一个残酷无情的男人”，不如干脆说“他是一个暴君”；你与其说“她是一个善良的、仁慈的女人”，不如干脆说“她是一个活菩萨”；你与其说“这是一场一泄如注的雨”，不如干脆说“这是一场暴雨”；你与其说“他在很快地跑”，不如干脆说“他在冲刺”。正如你可以找到更好的形容词或者副词一样，同样的方法至少有时候能让你想出更强大的（或者更精确的）名词或动词，

而这样的词压根儿就用不着形容词或者副词。在修改稿件的时候，想象你每剔除一个词就能得到 100 美元的奖励，那么仅仅通过加强主词这一条，你就可以剔除几十个形容词和副词，这会让稿子整体上紧凑得多。正如斯特伦克和怀特所说，“写文章要用名词和动词，不要用形容词和副词。形容词的构造强度不足以从一个紧凑的地方把一个松散无力、不甚精确的名词抠出来……总的说来，是名词和动词而不是它们的修饰语赋予优秀的作品以力量和色彩。”^①

● 有时候你可以用比喻（类比、明喻或隐喻）来替代形容词。你与其说“他把办公室打理得窗明几净、井井有条”，不如干脆说“他把办公室打理得像一条船一样”；你与其说“这人长得身材魁梧、体格健壮、膀大腰圆”，不如干脆说“他的体格就像熊一样壮硕”；你与其说“他大口吃东西，吃相一点儿也不优雅”，不如干脆说“他吃饭时一副狼吞虎咽的样子”^②。你当然不想把稿子里的每个形容词或者副词都用比喻来代替，不过偶尔这样效果很好，可以进一步削减形容词的数量，同时更多的直观形象也可以充实你的书稿。这样做还可以减少文字的绝对数量，读起来也更显紧凑。

例 子

囚车沿着崎岖颠簸的公路急速前行，有时很快地紧急地急转弯，避开那些正面撞向泥乎乎的挡风玻璃的又大又胖的飞虫。炎热、潮湿、憋闷的天气从打开的窗户里灌进滚滚热浪，让人们不得不用脏兮兮油腻腻的抹布擦拭满是汗水黏糊糊的额头，

① 译文参考斯特伦克和怀特：《英文写作指南》，141~142页，上海，上海译文出版社，1992。英国浪漫主义文论家柯尔律治曾对莎士比亚的戏剧作出评论说：“把一个词语抠出来就像从金字塔中抠出一块巨石一样困难。”

② 原书几处比喻存在英语、汉语的文化差异，此处采取直译。

在脏兮兮的额头上留下了黑乎乎的印迹。罪犯正在迅速逃窜，在让人视力模糊的薄雾中越来越难以看清了。最后，他们把他拉到公路的左边，汽车急刹车时发出吱吱嘎嘎的尖叫声。他们迅速地跳下车，飞快地跑向那辆加长的深色的破旧的凯迪拉克车。他们慢慢地掏出手电筒，明亮的光柱照向汽车里那些面色苍白困惑的大惊失色的的人的脸上。一名警察掏出他那支大大的沉重的金属制的枪，高高地举过头顶，另外一名警察摸出光溜溜的银光闪闪的手铐，在汽车里面的人那警惕的恐惧的脸前面危险地晃动着。他们高声命令汽车里的人下车，汽车门慢慢地小心谨慎地打开了，发出吱吱声，咔嚓咔嚓地，还在不停地摇晃。

这段话有许多问题，不只是形容词和副词，但是我主要关注的是形容词和副词的问题。在有问题的地方下面画线，这些部分可以砍掉或者用更好的词语替换。在第一行中，“急速前行”可以用“疾驶”；“崎岖”和“颠簸”这两个词虽然略有差异，但表达的意思是一样的，所以可以删掉一个；如果汽车在公路上疾驶而且“急转弯”，我们就知道这肯定是“紧急地”，所以这个副词可以删掉；另外，“大”和“胖”表达的意思也一样，所以可以删掉一个（顺便说一下，最好把打在挡风玻璃上的“飞虫”换成某种具体的飞虫，在写作中越具体越好）；大多数情况下，如果飞虫“撞向”挡风玻璃，肯定是从“正面”撞，所以这个副词可以删掉；而且如果这些飞虫正在撞向挡风玻璃，玻璃上面肯定是“泥乎乎的”，所以这个形容词可以砍掉；依此类推……其余画线部分的删除理由是不言自明的，只有一处我要说一说。“滚滚热浪”是老套的说法，并非真有必要，而且如果空气涌入汽车，那么我们就知道车窗是“打开的”。在第九行中，“面色苍白困惑的大惊失色的”，显然要么用“困惑的”，要么用“大惊失色的”，这两个词传达的意思大体上是一样的。不过“面

色苍白”这个词呢，你可能会说，这个词表达的意思完全不同，这里必须用两个形容词。也好，它们的意思确实不一样，不过在这种情况下，你必须决定在那个时刻什么是更重要的：是要传达罪犯们是“面色苍白”，还是要说他们是“大惊失色的”。你不是总能把自己想表达的意思都传达出来，但是最起码你的表达要更加紧凑，而且从长远利益来看这是有效果的。让我们看看上面这个例子修改之后的情况：

囚车在颠簸的公路上疾驶，时而急转弯避开那些撞向挡风玻璃的大蝗虫。闷热的天气从车窗灌进来，让人们不得不用抹布擦拭额头，在额头上留下黑乎乎的印迹。罪犯正在逃脱，让人在薄雾中越来越难以看清了。

最后，他们超过了他，汽车急刹车时发出尖叫声。他们迅速跳下车，飞快地跑向那辆深色的凯迪拉克轿车。他们掏出手电筒，照在汽车里茫然无措的人的脸上。一名警察掏出手枪，举过头顶；另外一名警察摸出手铐，在那张恐惧的脸前面晃动着。他们高声命令汽车里的人下车，汽车门慢慢打开了，发出吱吱的声响。

这还算不上大文豪托尔斯泰的手笔，其中的问题仍然有不少，不过至少，剔除了那么多的形容词和副词之后，这段话的可读性提高了。请注意，没有那些被删除掉的词语，作者的大致意思仍然表达出来了。

在昏暗的寒冷的狭小的监狱里，约翰感觉凄惨、气愤、伤心，没有人来探监。他来回踱步，紧紧地抓住长长的圆形铁窗栏杆。他想从又窄又小的栅栏缝隙中探出头去，可是这完全不可能。他大声叫喊着要人答话，但是他听到的回音全是隔壁囚犯的狂笑、讽刺、嘲弄的声音。他坐在长长的铁制的硌得难受的床上，以手抱头，歇斯底里地哭了起来，身体抽搐着，大汗直流。

这是一种常见的情况，这个段落是问题多多的，我们很难仅仅关注其中的形容词和副词。在第一行中，“昏暗的寒冷的狭小的”是三个独立的意思，只应保留一个。“狭小的”这个词可以不要，因为不这样这还是监狱吗？因此就要在“昏暗的”和“寒冷的”之间选出一个词来。虽然这两个词都是俗套的，但是假如必须作出选择，我会选择“昏暗的”。因为寒冷的信息可以通过监狱的其他方面得到传达，比如说栅栏的铁条或者床或者地板。（一般说来，当你纠结于哪个形容词要剔除的时候，浏览一下文本，看看你能不能在别处把其中一个意思传达出来。）对于“凄惨、气愤、伤心”这三个词，作者必须判断哪个词是最主要的感觉。其他画线部分的语病大多是不证自明的，不过我还要提一下第二行中的那个问题。“来回”这个词是一个老套的修饰语，一般和形容词联用，通常可以砍掉（在前面的例子中，空气涌入的修饰语“滚滚”也是一例）。在第四行中，“隔壁”是一个不必要的修饰语，因为其他狱友难道还能待在别的地方吗？

在明亮晴朗的天空里出现了两只体型庞大肥壮的鸟，慢慢地在那只小的害怕的兔子上空盘旋。小兔子飞快地跑，勇敢地跳过小小的尖利的岩石，想要拼命跑回它的小洞中去。两只鸟凶猛地俯冲下来，用长长的尖利的爪子抓住了小兔子短短的白色的毛皮，然后骄傲地把它掠上了广阔的空旷的天空中。它们胜利地飞回家，其宽大的黑色的光滑的翅膀反射着炎热的午后阳光。

到此为止，你应该清楚地看到其中许多形容词和副词的使用错误。这些细微的错误有：第一行中的“慢慢地”就是一个完全可以砍掉的修饰语，假如鸟在盘旋，我们就知道这肯定是“慢慢地”。这是很重要的，因为并非所有用得不好的形容词或者副词都必须被替换下来，其中有一些应该完全砍掉，这永远是最可取的常规做法。

第二行里的“勇敢地”说明作者没有给读者“疑罪从无”的好处，不允许他用想象力想象小兔子想要逃脱的情形。在最后一行，“炎热的”这个形容词丝毫无助于达成这个句子的目的。假如你由原路返回，你会看到这句话的主旨是说鸟的翅膀“反射着”阳光。因此假如要使用一个形容词来修饰阳光的时候，就应该与“反射着”这个词有关，比如说“闪耀的”或者“明亮的”，而不是“炎热的”。

本章练习

现在，你已经注意到形容词和副词出现问题的大致范围，你也知道了如何解决这一问题的具体办法，你也看到运用这些办法的一些实例。接下来，我要给你出几道练习题（在每一章结尾处，我都会出一些练习题）。这些练习并不限于解决某个具体的问题（正如我们在应用实例中所做的那样），而是帮助你进一步从整体上改掉这一毛病。

这些练习你既可以独立完成，也可以跟一个同伴或者一个小组一起做，你可以在闲下来的时候做或者现在马上就做。唯一的要求是：在做完全部练习之后，再开始下一章的学习。

● 把你的稿件第一页中的形容词和副词都摘出来，然后把它们单列出来，这些形容词和副词总共有多少个？然后大声朗读第一页的内容（不读形容词或副词），读起来感觉怎么样？读得更快了吧？剔除了这些形容词和副词，是否仍然表达出了你的主要意思呢？

● 看看你摘出来的形容词和副词清单，其中有多少是平淡无奇或者俗不可耐的表达方式？把这些词划掉，然后在每个词旁边写上一个不太常见的替代词。现在回到第一页，把替代词插入其中。大声朗读一下，现在读起来感觉怎么样呢？

● 把你的稿件第一页中的每个名词和动词都摘出来，然后把它

们单列出来，这些名词和动词有多少个是常用语或者老套的词语？把这些词划掉，在每个词旁边写出一个不太常见的替代词。现在回到第一页，把替代词插入其中。大声朗读一下，现在读起来感觉怎么样呢？

- 最后，把第一页全部重新改写一遍，但不可以使用任何形容词或者副词。看看这样一来你会如何不得不想出可以独立表意的名词和动词，而无须任何由形容词和副词提供的支撑。有哪些不同的地方？这些改动有没有可以采纳的呢？



第3章 声音效果

鲜明灵动的文章力求简明扼要。一幅画不宜有冗余的线条，一台机器不应有多余的零件。同理，一句话不应有冗词，一段话不应有赘句。这并不是说凡句子都以短为美，也不是说凡细枝末节都得避免，或者主题都得提纲挈领，而是说凡有一字必有一字之用。

——斯特伦克和怀特



本章讨论声音的形式问题，而且要进行分门别类的研究。前面两章涵盖了经纪人或者编辑扫一眼稿件就能察觉的毛病。不过为了评估声音效果，即便是在最粗糙的层次上，代理人也必须认真地对它进行一次外观上的审阅，然后进入文本，让词语在自己的脑子里发出声音，而无论其声音效果的好坏。假如你已经进入了这个阶段，那么你就算实现目标了。

文章是有声音的。写作不只是把故事讲给别人听而已，它还关系到实现这一目标的手段与过程，即便手段只是次要的内容。你的文章可能在写作技巧方面是正确无误的，然而在节奏方面却是无法令人满意的。这是区别普通作品与艺术作品的标准之一。大家都遇到过听起来不好听的句子，这种句子在流水账式的文字中最为常见。从技术上讲，它是正确的，但是它“听起来”却是错误的。其实，为了易于理解，你也可以把“声音”当作“节奏”。

稍有成就的诗人往往很容易成为优秀的散文作家，这是因为他们多年来仔细关注对于语言的声音效果的锤炼，关注语言的节奏、停顿，还有诸如头韵和尾韵这类微妙的音响效果。仅仅在一行诗上面他们就要花费数年时间不断推敲，这种对于单个字词的专心锤炼几乎总能让他们把诗性语言转译成完美无瑕的白话文，这样的文字听起来、读出来都很有美感。

假如你在钢琴上敲出了正确的音符，然后让它们反复出现、产生回响，假如你非常仔细地聆听，你就会听出音乐下面的“波浪”。与大多数人想象的情形有所不同，乐章中的音符发出的回响并不只是呆板、凝固的声音；它们的声音是以细浪的形式发出的，时刻都在逐渐放大或者变得柔和。同样，文章也是这个道理：在文本下面常常潜伏着一个声音的“浪”，我们必须时刻监听、调整这个声浪。

从明显的毛病到细微的毛病，声音方面的毛病多种多样，所以这一章是初学者和专家都要关注的内容。声音的毛病位列诸多毛病

之首，在作者处理不好的情况下，听起来不顺耳的书稿马上就能被甄别出来。产生声音问题的最初原因是句子的结构不好，而且句子被割裂了，这是最基本的语法错误。其实，它是如此基本，以至于在书稿里你确实很难找到一个明显刺耳的声音。

不过，关于声音问题有趣的情况是，它们也可能发生在专家身上。尽管作者清楚地知道如何造句，甚至造出声音美妙的句子，但是他不太能注意到诸如细小的末音押韵或者那些惹人生厌的辅音或者元音。每位作者，正如每位艺术家一样，都有自己的强项和弱项。许多还算不错的作家往往对于声音效果并没有给予应有的关注，他们对于声音的关注程度远不及他们对于情节、人物塑造、环境描写等因素的关注。当然，作家脑子里需要同时关注的东西实在是太多了！许多作家首先是想把自己的故事写出来，然后等到修订稿件的时候再回过头来考虑声音效果之类的杂事，但是经过一两遍修订之后，作家心理上不可避免地要恨铁不成钢，讨厌自己的作品，感觉自己陷入了麻木状态。这时候，所有句子听起来就没有什么两样了，这样他就迷失了。所以即便是最伟大的作家，在声音效果方面也至少会有些小小的烦恼。这种情况并非罕见，即便是每30页里才有一个这样声音效果不佳的词语，一个负责审稿的外部编辑也可以手到病除地解决这一烦恼。

声音的问题可能是比较难以诊断的问题之一。下面是比较常见的声音问题的表现形式：

- 糟糕的句子结构。在最基础的层次上，声音问题源于句子在结构方面存在简单的语法错误。在一个外行读者眼里，构造不好的句子是“没有意义的”。他反复读这个句子，却依然无法知道句子的意思。看看他阅读时的模样就知道了：他一开始会迷茫地微微蹙眉，然后失望地紧皱眉头、感觉不悦，接下来他就会生气地放下这个书稿。这样的句子要么太长，要么太短。但是最常见的情况是断句断得不好。更具体地说，断句不好的根本原因在于逗号、句号、冒号、

分号、破折号和括号等使用不当。

从我自己的经验看来，绝大多数情况下，几乎每个作者都知道如何使用句号，大多数人都知道如何使用逗号。不过你会奇怪地发现，有好些作者会偶尔不能正确地使用逗号（这就是熟练与精通之间的区别了）。更奇怪的是，很少有人真正知道如何使用分号、冒号、破折号和括号才能取得最佳的效果。为了便利起见，我们简单把大致的问题罗列如下：

分号应该用于连接两个（或多个）句子或者意思，它们是不同的东西，却有着紧密联系。这两个（或多个）句子不应该过度类似，以至于把它们合并起来也没有什么问题（比如说，用逗号联成一句），而且它们又不是截然不同的，以至于可以分隔开（使用句号）。在这种情况下，你要使用分号。分号还有其他用法，比如说列举或者罗列多个意思。你应该看看《白鲸》，看看梅尔维尔是如何使用分号的。一位 19 世纪的批评家批评过梅尔维尔的用法，也许他是正确的，不过在读完长达 800 页的《白鲸》的所有句子之后，你很难想象哪个句子里能没有分号。

当你希望明确无误地补充一个观点的时候，你应该使用冒号。冒号也可以用来代替“即”这个字，比如说：“他的所作所为都指向了同一个结论：他是一个卑鄙小人。”在这个例句中，冒号代替了“即”字（通过语音停顿实现了补充说明的目的）。在列举事物之前也应该使用冒号，比如说“我在商店买了三件东西：肥皂、牙膏和一块糖。”或者正如斯特伦克和怀特所说，“冒号说明其后面的内容和前面的分句是紧密联系的。冒号的作用比逗号强，比破折号正式，但其分隔作用却不如分号……其他一些具有形式功能的冒号有：正式函件抬头后面的冒号，表明时间的小时和分钟之间的冒号，书名和副标题之间的冒号，以及《圣经》各章节之间的冒号，这些都起到了分隔的形式功能。”

基本上，破折号和冒号的功能是一样的，只是破折号不太正式。

我之所以说“基本上”，是因为破折号与冒号的区别体现在两个方面：（1）你可以使用破折号来表示当一句话写完之后，你脑子里又产生了新的想法，比如说：“这个产品是很好的——老实说，它真神奇。”在这种情况下，你不能使用冒号。（2）破折号往往是成对使用的，以便在一个句子中间插入一段说明文字（或者离题的内容）。比如说：“我在雨中奔跑着——忘了带雨伞——的时候，我看到了那个小贩。”在这个例子中，“忘了带雨伞”解释了为什么他在雨中奔跑这件事情。或者正如斯特伦克和怀特所说，“破折号的分隔作用要比逗号强，但不如分号正式，且不如圆括号严谨……破折号表示思想的突然停顿或中断……”

一个常见的错误是混淆了连字符与破折号的用法。连字符的标记是“—”，而破折号的长度是它的两倍；连字符是把几个词语连接起来的符号。

圆括号与双破折号的作用大致相同：圆括号用于在一个句子中间加入一条说明性的信息或者离题的内容。稍微不同的地方在于，圆括号要比破折号更加正式，而且通常被用来暗示这是一个事后产生的想法。圆括号也不应该过于频繁地使用，因为其风格特点是非常浓厚的。圆括号往往可以有效地由破折号来代替，以避免使用过多。

● 重复。重复最常见的形式有三种：（1）人物的姓名（在一个人的名字需要经常反复提及的情况下）。（2）“他”和“她”这两个词（“他”或“她”本来用于代替人物的名字，而结果却导致人称代词的滥用）。（3）生僻词语（作者往往从脑子的角落里抽出某个生僻词语，在一本书稿里多次使用）。

● 头韵。从技术上讲，头韵是指后面一个词的首字母重复使用前面一个词的首字母（要么是中间没有其他词隔开，要么是隔几个词之后重复），比如说，“大刀”或者“在路边溜达”。我曾经跟随一位声名显赫的研究莎士比亚的教授学习，这位教授认为头韵甚至还

可以更加微妙，它还应该包括从词头和词尾抽出来的声音，比如说，“好看的筷子”。无论如何使用，头韵往往风头强劲，因而必须予以冲淡。如果用得过多，头韵可能让稿件听起来像是少儿读物，像是音韵生硬的律诗一样。（当然，稿件中的押韵就更不用说了，作者应该不惜一切代价避免这种文字。）

● 混响。为了攀登语言细腻程度这个阶梯，更高级的声音使用方式（或误用）自然而然会以混响的形式出现，也就是说，一个句子在一个段落结尾处（或者断句或者章节结尾处）产生的“混响”。比如说，假如你有一串长句，然后有一个短句，那么这个短句与长句间杂所产生的“混响”应该与其他句子都是短句的情况下产生的“混响”有所不同。不过混响也可以在段落的开头和中间使用，甚至运用于单个词语上。这里的混响就变得格外微妙了，因为作品里的一切内容都是相互联系的，一个短句接着一个短句未必是可行的，相反短句应该跟长句相连。

解决方案

一般说来，声音的问题是很难由你自己解决的，因为你是这个问题的始作俑者。当你回过头来读一句话的时候，很有可能它“听上去”感觉很好。另外一个原因是你内心早已把自己写出的句子背得滚瓜烂熟（至少是有印象），因此第二次阅读的时候不必锱铢必较地细读，而是在内心里抹平其中的缝隙，封死其中的缺口。下面是一些解决问题的办法：

● 最有效的解决办法是把你的稿件交给一个自己信得过的读者，特别要求他阅读的时候注意声音效果。你要事先问他：书稿里面有没有什么“听起来”不对劲的地方？有没有哪个句子让他感觉茫然，显得太长或者太短，或者断句效果不好？哪些同义重复的地方、反

复重申的地方是让他感觉唠叨烦人的？有没有哪个句子无论他读了多少遍，其意思还是难以掌握？

● 朗读稿件。剧作家总是说，在听别人朗读自己写的剧本之前，他们从来都无从知道自己写出的戏文是好是坏。小说稿也是这个道理。就声音效果而言，你可以权当自己是个外人，一个听觉敏锐的读者，把你脑子里的声音转换成从自己喉咙里发出的声音。有没有让你读起来结结巴巴的地方？哪些声音感觉有点儿别扭？朗读一遍，如果认真朗读过了，你几乎总能把那些拗口的句子片断找出来。然后试着把它们替换一下，调换一下位置，或者干脆把它们删掉。

● 删削。大多数声音问题都可以用简单的删削办法加以弥补，包括反复、末音押韵、头韵重复、韵脚方面的毛病和结构不好的句子片断。如何真正写出韵律悦耳的文字并不在本书的讨论范围之内，不过至少那些让人感觉刺耳的段落应该被扫荡一空。

● 简化。大多数作者都把思想的复杂程度等同于句子结构的复杂程度，这就大错特错了。恰恰相反，用简单明了的语言呈现复杂的思想更难。我的个人之见是，给我留下深刻印象的永远是简单和清晰的东西。这表明作者非常清楚自己想说的主题，因而在表述的过程中他就有足够的把握，根本无须“冒天下之大不韪”。所以正确的目标应该是把复杂的思想深入浅出地表达出来，而不应该盲目追求复杂的表述方式。即便你的句子听起来很好听，也总要问自己一下在读者听来它的意义是不是清晰明了的。

例子

在公园散步的时候，他遇到了他们，坐在树下的长凳上

旁边有一个垃圾箱。他想走上前去但是看到他们在看自己，所以他就转身到了旁边仍然看着他们，同时转身离开向公园的另一头走去。他看到了唯一可以接近他们而不让他们看到自己的办法就是从他们身后靠近他们，这样一来当他靠近他们的时候他们就不会发觉。他兜了一个圈子然后回来蹑手蹑脚地从背后靠近他们，他走路悄悄的所以他们不会听到自己走来的脚步声，当他坐下来时他们两个都被吓了一大跳。他们从凳子上跳起来从他身旁逃跑，他从凳子上一跃而起追赶他们这样沿着木板路跑了几个小时。直到最后一名警察接到被追赶者的报警后赶到了现场。被追赶的两个人向警察报警并且威胁要把那个人送进监狱不过他哭了然后他们说行吧就离开了那儿。^①

正如之前我说过的，要想知道自己眼前的句子结构好不好，主要的判断标准之一就是看这个句子理解起来难不难。如果说即便你反复读好几遍，也依然茫然不知所云，那么这个句子结构就不好。虽说断句是一项很简单的工作，却可以赋予你强大的编辑能力，这项工作确实很奇妙。同样一句话，用五种不同的方式断句，就可以产生五种不同的意思。结构不好的句子难以理解的原因之一就是，你可以用好几种不同的方式来读解它的意思，而未必所有读法都是错误的，它就像是一幅刚刚画了一半的图画。

在第一行中，“他们”后面应该是句号。乍看上去，似乎用逗号也行。不过如果你读了句子的其余部分，就会发现这里必须使用句号。（当然，如果用句号，你就需要加一个像“他们正”这样的接续部分才能过渡到下一句。）在所有断句符号中，逗号的用法往往是随意性最强的。不过我认为接下来的两个画线部分必须用

^① 鉴于翻译内容的特殊性，此处的格式未能在汉语译文中直译，为便于理解，加了适度的断句。

逗号，因为这两个地方需要停顿。在第三行的画线处必须有一个逗号，而第五行的画线处也需要一个逗号。第九行的第一个画线部分需要一个句号。最后两行说明逗号的用法是主观性很强的，具体要视作品的情调与风格而定。其他修改内容应该是不言自明的，我要提及的只有一处例外，即第十行，“直到”这个词前面的句号应该删掉并用一个逗号代替，与前面的部分构成一个长句。

小拉里欢蹦乱跳地在院里咿咿呀呀地乱叫，可真是孩子气。他挺头突起面额，但任何活人都知道他要欢叫到头疼为止。为什么他会像小孩子一样发疯发飙呢？这是因为他想吸引其他人不想给他的东西，也就是些许心系他的关爱。希望自己能像一个朝气蓬勃的小朋友，拉里伶俐地蹦蹦跳跳来到了雄伟的学校，拿着他的课本像只唠叨的鸭子咕咕嘎嘎地叫着。^①

这个例子或许夸大了头韵的作用（或者我应该说没有任何作用）。不过通过过度夸大，我们可以真正地听出这段文字的声音效果，发觉里面确实有一种声音。你的作品使用（或者错误使用）声音的程度肯定比此例要低得多，不过声音的问题肯定还是有的。你越是着眼于追求声音效果，就越容易找到。假如你沿着这个思路坚持不懈地寻找，你会慢慢地发现你既是在读声音又是在读文字。这就像听歌一样：你听的是配乐，还是歌词呢？歌曲永远是一个综合体，不过配乐或者音响效果往往处于主导地位。这也可能有风险，因为语言的华丽可以掩盖内容的贫瘠。

上面例子的问题应该是明显的，我下面要提到几个不太明显的毛病：有些使用的既不是头韵也不是真正的尾韵，而是介于押韵与不押韵之间，这也是声音重复回荡的例子；有的头韵未必是一个

^① 鉴于翻译内容的特殊性，译文无法复制其押头韵的声音效果，故仅试译开头几句，使读者可略见一斑。

接着一个的单词，有时候可能跨越好几个完整的句子；你还要注意到，在这段话中从头到尾都有很多用错的词语，比如说“头疼”。这说明了押尾韵和押头韵给弄文学的小作者带来什么样的后果：他追求的首要目标变成了语言的声音效果，并且为此牺牲了内容、意义和思想的准确性。

约翰·斯庇莫扎吃了玛丽·查尔森带来的剩下的蛋糕。约翰喜欢吃蛋糕，但是约翰认为蛋糕味道怪怪的，因而他认为玛丽怪怪的，因为是她把怪味蛋糕拿来的。玛丽拿蛋糕来是好意，但是玛丽不清楚约翰的口味如何。约翰打开蛋糕盒的时候就板起了脸，因为玛丽拿来的蛋糕很不对约翰的胃口。

当她离开时，他从窗户那儿看着她，然后他站起来，然后他在楼房四周散步。他坐下来，然后他站起来，他又一边散步，他一边观看虫子爬墙。她这一次做得不好，因为她没有给他拿他最爱吃的蛋糕。她知道她会让他生气，她早知道这一点，不过她还是拿了那块蛋糕，她本应想到这一点，她本来不应该拿那块蛋糕。

这是一个典型的例子，它说明人名以及人称代词“他/她”过度使用的情形。从技术方面讲，作者并没有什么错，只是在节奏方面，这里的文字让人感觉不快。这个例子也很好地说明了我一向称之为“同义重复”的毛病。请记住：阅读是一种逐渐累积的经验。当读者往下读的时候，无意之中他就把你书稿里的所有文字都储存在脑子里了。对于辨别力很强的读者来说，同义重复必将让作者付出代价。

好消息是人名和“他/她”的同义重复现象是最容易修改的。大多数情况下，人名可以直接由人称代词“他/她”来代替。直接把“他/她”砍掉就算修改了，难点在于如何巧妙地把因为砍掉人称代词而留下的空白填补起来。此外，我还要补充一点，即在整本书稿

中，假如你要使用人物的全名，一般只可以使用一两次，通常只有第一次介绍他或她的时候才使用全名。比如说，假如我们前面已经知道人物的名字，但作者不顾这一事实，还要使用人物的全名，就犯了这种毛病。^①

本章练习

培养耳朵对声音的敏感度需要时间。不过你也不必失望，早晚你会培养出来的。这肯定不是一夜之间的事，也不可能因某件事而对声音敏感。不过，早晚有一天在阅读（自己的或者别人的作品）的时候你会意识到：当你阅读的时候，你对声音的感觉和对内容的感觉，即便对前者不是更敏锐，至少也是一样的。

- 在开始阶段，你可以集中研读自己已经写成的作品。从前五页中选出一个段落（可能是第一段，只要你还没有把它彻底砍掉），然后至少花四个小时研读这段文字。修改的时候，你要尽量使它“听起来”令人愉悦。在这样的专注中你往往会发现一个全新的视角，这能让具体的每一个词、句子和段落的意义都更加鲜明起来。当你做完这个练习之后，你就要用同样的方法研读这部作品的其余部分，这时你的读法就更加专业了，从前你关注的内容与思考的问题和现在相比无法相提并论。

- 花点儿时间读读诗歌。用几周的时间尽量多读一些不同诗人的诗歌。如果你把着眼点放在每一个词、短语和诗节的声音效果方面，你就知道自己在写作的时候要更多关注这一点，而这最终会在自己的作品中显现出效果来。

- 阅读完诗歌后，从你书稿的前五页中选出一段话或者一个章

^① 汉语中的人名与英语中的人名使用习惯有所不同。

节，然后把它当作一首诗重新进行格式调整。你会把诗节的停顿处放在什么地方？如果这是一首诗，那么你想改变哪些词语？你会不会删掉什么内容、添上什么内容、把哪些内容变得紧凑一些，或者进一步阐发哪些想法？然后把这段话恢复到正常的散文状态，你能具体落实这些修改意见吗？



第4章 比喻的用法

混乱不仅使文章一团糟，而且还会使人丧命或使希望落空；路标不明确会酿成交通事故；由于用词不当，甜言蜜语的情书也会使对方极度伤心；由于电文草率，指望车站有人迎接的旅客会发现无人迎候而倍觉冷落。

——斯特伦克和怀特



类比：两个事物之间的相似性，同时这两个事物在其他方面是截然不同的。比如说，“知识之于大脑相当于光明之于眼睛，能够让它发现隐藏在暗处的东西。”在此，“知识”和“光明”之间形成了类比关系。

明喻：两个事物之间的相似性，一般使用诸如“像”或“如”等词语。无论两种事物具有哪些差异，两者均具有某种强烈的类同之处。这是一种诗性的比喻或者富于想象的比喻。

隐喻：比喻关系是暗示出来的，而不是明确表述出来的，是一种缩略的明喻。因此“那个人像狐狸”是明喻，而“那个人是狐狸”则是隐喻。

一幅画相当于一千个词语，当你使用比喻的时候（我所谓“比喻”泛指类比、明喻和隐喻）就等于是画了一幅图画，目的是帮助读者掌握一个生涩难解的思想观念。比喻是真正能把作者的写作技巧放在聚光灯下的少数工具之一，因为它也给作家“制造视觉幻相”提供了最为广阔的发挥空间，使他们可以尽情地在创造性表述的范围内自由发挥。词典把“明喻”定义为“诗性的比喻或者富于想象的比喻”并非无缘无故的牵强附会。而就艺术价值而言，隐喻则要比明喻还要高出一个层次。隐喻更加简洁、更加大胆，隐喻表达同一事物所需的文字更少，而这正是所有名篇杰作孜孜以求的目标。如果分寸掌握得好，恰当地使用比喻可以砍掉作品里相当多的描述性文字（描述性文字难免有碍作品的通顺程度）。这样做确实能让作者省下许多页的文字，而读者读起来也会感觉方字更紧凑。对于所有陶醉于自立门派的作家来说，可以考虑把标新立异的创造热情用在运用比喻的技巧上，但是这没那么容易。

一方面，对于技巧高超的作者来说，比喻的作用非常大；另一方面，对于技巧稍逊的作者来说，其后果可能是灾难性的。必须记住，在使用比喻时，你要告诉读者停顿一下，把读者的眼球聚焦到

某个概念上来。假如你的比喻不恰当，那么这个比喻的不精确程度就会被放大许多倍。不好的或者俗套的比喻在纸面上是相当刺眼的。它们要么说明比喻不准确，要么说明作者懒于寻求正确的视觉画面，作者在写作中应该竭力避免这两种现象。这就是为什么使用比喻有误的书稿会立刻被打入冷宫的原因，这也是为什么这一章在本书十九章中位列第四的原因。假如作者不够在意作品能否精确地描绘出正确的画面，那么读者为什么还要浪费时间读它呢？

反过来说，完全没有比喻的作品也可能存在问题。有时候，你需要使描绘出的画面看上去更加清晰，尤其是勾勒晦涩难解的思想观念的时候。假如一部书稿不用比喻的手法，往往到最后只能让读者增长一些学问、增加一些见识，却对读者没有任何感染力。读者也许会把它理解得很透彻，但仍然会放下这本书，出于某种不可名状的原因，他们并不会感觉非得多翻几页不可。另一方面，充溢着比喻的书稿即便比喻用得恰当，也有可能使人筋疲力尽、兴味索然，作品会变得吃力难啃，以至于湮没了思想的精华，使读者难以抓住任何思想。

解决方案

好消息是，糟糕的类比用法是很容易识别出来的，假如你不能用自己的眼睛觉察到，那么至少一个（好的）外部读者会觉察得到。正如写作方面大多数的毛病一样，认识到缺点所在就完成了修改任务的一半。一旦你明白了自己需要解决的是什么问题，你至少能把问题排除在作品之外。你可以替换它，或者想出别的比喻。这种做法比直接剔除难度稍大一些，不过花点时间还是能够做到的，而且本章的练习题应该能帮助你解决这类问题。

针对过度使用比喻的稿件

● 比喻是一个大工具，它并非是个可以轻松玩转或者频繁使用的手段。第一步就要判断使用比喻是不是正确的选择。你的这个想法是不是真的云山雾罩（或者相当重要），其复杂程度足以让你感觉必须用比喻才行（记住，读者比你想象的要聪明得多）？或者说你使用比喻是不是只因为脑海中突然闪现出了一个比喻，而且这个比喻显得很鲜明？在运用这个比喻的时候，两个相比较的事物在文章中出现的位置是否很靠近？（在一页之内就算是“靠近”的。）假如对于第一个问题你的回答是“不”，而对第二个问题的回答是“是”，那么很可能你压根儿就不应该考虑使用比喻，干脆把这个比喻从作品中剔除出去。正如斯特伦克和怀特说的那样，“明喻是一种常用的修辞手段，也是一种有用的修辞手段。但是一个接一个连珠炮似的明喻，与其说有启示，还不如说会分散注意力。读者阅读时需要时间喘气，我们不能指望读者事事作比较而没有喘息的机会。”^①

● 假如你确信必须使用比喻，下一步就要看看你的比喻是不是平庸的或者俗套的，即“它们像苍蝇一样落了下来”，“他像猪一样流汗”这样的比喻。如果你确实作了慎重考虑，那么这是你自己就能判断的事情。如果这样，就把它删掉。

● 假如你判断此处必须使用比喻，而且这个比喻不落俗套，那么最后一次检查就是看看这个比喻是否真的适合于阐明你的想法，能否让读者精准地捕捉到这个想法。为此，你可能要先自己审查一下，不过这个办法不一定总是有效。或许最好的办法是找到一个客

^① 译文参见斯特伦克和怀特：《英文写作指南》，156页，上海，上海译文出版社，1992。

观公正的读者。正确的词和完美的词之间存在很大的差异，同样，有效的比喻和那种给读者带来新一层启示的比喻之间有着云泥之别。

针对完全不用比喻的书稿

● 在审稿人读到书稿的某个地方时，他们往往不会说：“我真觉得这儿要是能用上一个比喻就好了。”大家并不是那样想的：找出作者的蹩脚比喻是我们可以轻松做到的，而找出适于安插它们的地方就未必容易了。因此，决定自己是否确实需要使用比喻是一件难事。作出这个判断最简便的方法是：这一章节或者这个概念是否难以理解？这个比喻是否奇妙地在你的脑海里描绘出一幅清晰的图画？在人物描写方面通常有这样的情形，你可以用30页的篇幅将一个人的脸蛋描写得恰如其分，却描摹不出很清晰的肖像来；不过，你可以说“他长得酷似约翰·特拉沃尔塔”^①，然后就再也不用说别的了。这项人物描写的任务只用几个词就能轻松完成。

判断一个稿件能否使用比喻还有一个更复杂的方法，那就是看这个稿子是否总体上有一种“平淡乏味”的感觉，也就是说，稿件并不差，不过也称不上激动人心。也许，比喻就是可以用来使这种稿件变得“有滋有味”的手段之一。

例子

约翰像预报死亡的幽灵那样在街上跑。他像猪一样流汗。

^① John Travolta, 1975年因出演电视剧《欢迎归来，科特》而一炮走红。1977年和1978年，他先后主演的影片《周末狂热》和《油脂》席卷全球，掀起世界性的迪斯科热。

他此行是要来看望雪莉姑姑，姑姑脸色惨白像鬼魂一样。她给他倒了一杯酒，这酒咂摸起来像柠檬一样酸。他走出去，像一块地毯似的躺在草地上。很快夜晚就像大幕一样落下了，而他冷得像根冰棍一样。他冻得像一个雪人一样直打寒战，站起来像瘸子一样一瘸一拐地走回了家。他冻得牙齿像一具骷髅那样咯咯直响。他走进自己的房子，饿得像一头熊。他责备老婆，仿佛她是一个小女孩似的，因为食物就像火一样烫。然后他开始像个疯子似的笑了起来，她知道他就像（捕鱼的）潜鸟那样疯狂。^①

你会注意到，比喻有个有趣的特点，即它放慢文本的速度，一切添加的描写都让情节放慢了。这就是为什么比喻的多少意味着节奏的快慢（参见第19章“节奏与进展”），同时你也明白了为什么大作家在决定比喻的取舍时必须考虑节奏快慢这一因素。比如说，有时候虽说文本需要很好的比喻，可作者还是得忍痛割爱，因为它会拖累紧张的剧情或者章节的节奏。有时候，你必须权衡利弊：究竟两者之间哪一个更重要，是把这个比喻传达给读者呢，还是以一闪而过的速度结束这一章（或者这一段）？

在上面这个例子里，你清楚地感受到了平庸或者俗套的类比所产生的累积效果。这个例子确实很可笑。很可能你会感觉这个例子只是我故意捏造的一个笑柄，你会说：我的类比没有那么蹩脚，问题根本没那么严重。但是，这个问题你确实要当心。例子当然是放大了这种效果，不过假如你在一处使用了俗套的比喻，稿件里这种俗不可耐的效果就增加了一点点。即便一处比喻惹人生厌的效果并不明显，可是在200页、300页或400页的篇幅内累积起来，总体效果也还是惊人的。

^① 为便于读者比较，此处译文为直译。

艾米认为萨拉是个像黄瓜一样的丑八怪。她在一年级时就记得她，那时她就像子弹一样聪明伶俐，不过，现在她一点儿也不聪明，相反她像油灯一样暗弱迟钝。她奇怪她为什么追随着她好像她是财政大臣似的。她希望萨拉不再给自己打电话，不要像一只老鼠一样纠缠着自己。她讨厌她的电话，就像害怕恐怖电影一样害怕她打电话来。萨拉则一直像个魔术师一样折磨自己。不过，她已经受够了，想直接告诉她。她想像公主一样把自己的想法向她和盘托出，告诉她再也不要打电话了。她希望要是自己以前根本不曾认识她该有多好，就像她是一段糟糕的回忆那样给忘掉算了。但是，她命定是要像一个囚犯那样难以摆脱这种烦恼的。^①

在上面这个例子里，我们说明了比喻“错配”的情形。上面的比喻用得都不太对。黄瓜究竟能有多丑呢？子弹又有多聪明伶俐？油灯有多暗弱迟钝？虽然一眼看上去，这些比喻似乎都是正确的，但实际上呢？油灯根本谈不上暗弱迟钝。油灯的罩子或许是昏暗的，不过灯罩未必全都是这样的。这个作者的比喻总体上是谨慎的，但是这些比喻仍然没有效果。比如说，艾米不可能像个财政大臣一样被萨拉追随，相反应该说艾米像一位首长或者总统那样被萨拉追随。萨拉也不可能像老鼠那样纠缠艾米，而应该说她像小飞虫或者苍蝇那样纠缠着艾米不放。这就给我们开启了另外一个全新的研究主题，也就是说写作的内容需要具体化。

具体性

积少成多，小区别也能形成大不同。糟糕的文章与好文章、好

^① 为便于读者比较，此处译文用直译译出。

文章与精彩的文章之间的区别正在于此。作为一名作者，你必须首先训练自己的思维能力，力求精确贴切。在初步区别之余还要进一步细分，要尽可能做到言之有物、事事具体。不要停止思考，直到你准确地捕捉到了正确的用词。正如斯特伦克和怀特所说，“‘肯定’要力求明确。避免使用单调晦涩、吞吞吐吐、含糊暧昧的语言……研究过写作技巧的人都一致同意：唤起并吸引住读者注意力的最可靠的办法是说话明确、肯定而具体。那些最伟大的作家——荷马、但丁、莎士比亚——之所以成功，是因为他们描述了至关重要的详情和细节，真是诗中有画……倒不是说每处细节都要悉心描摹——那是不可能的，也是毫无意义的，而要把一切有意义的细节都确切、生动地描述出来，这样读者就能凭着想象栖身于作者描写的情景之中了。”

这可能需要你做一些研究工作：你要查阅字典、同义词词典，或者向专家请教。如果你写的是一个医疗专业方面的惊悚故事，就要弄清楚医疗器械的准确名称。更好的办法是和医生探讨一下，亲自到医院里去看看这些器械。你不要说“昆虫撞到挡风玻璃上”，而要说出昆虫的具体名称；你不要说“鸟从头顶飞过”，而要说出鸟的名字。这样就能给书稿带来真实感，让它有生活气息，让它真实可信。作品的具体化程度应该让读者心想：“他不可能凭空编造得这么像。”这不仅会给读者留下深刻印象，而且会使读者感觉仿佛进入了另一个世界，他们在这个世界里探索的新鲜事物，无论是鸟、昆虫还是树木的名称，都是他们从前闻所未闻的。我们必须记住，阅读既要给人教益又要给人乐趣，甚至小小的华丽辞藻也可以有助于这一功能的实现，从而给文本辟出一块全新的空间。

词 汇

同样，假如使用恰当，丰富的词汇能给人留下深刻的印象。如今，我们已经很少能在书稿里碰到生僻词语了，仿佛今天的所有作者在写作时使用的词汇都是以中学教育水平的词汇为基础的，作者在使用生僻词汇的时候误用的情况也是常有的。我并不是说应该学会使用大词以给读者留下深刻印象，我是说应该学会使用大词以提高作为创作者的词汇量。如果说优秀的写作就是找到恰当的措辞，那么要是你有许多词语可供选择，不正好可以从中选择恰当的措辞吗？另一个好处是你还可以借此压缩书稿的文字量，因为当你果真能找到恰当的措辞的时候，就大可不必兜圈子了。比如，你既可以说：

他们登上了海滩，一堆岩石挡住了他们的去路，仿佛这堆岩石就是界标似的。

你也可以直截了当地说：

他们登上了海滩，一个堆石界标挡住了他们的去路。

当初学一门外语的时候，假如想用这种语言思考问题或者说话，你会发现你只能用有限的词汇构造简单的句子，因为你只有基础的词汇可用。不过随着词汇量的增加，你的思想变得更加深远。母语也是这个道理。假如你只掌握了基础的词汇，那就只能造出基础的句子，毕竟句子是由词语堆砌起来的。实际情况是，我们大多数人只知道基础词汇，因为我们只认识词典里的一小部分词汇。我们大多数人在上完大学或者高中之后词汇量就很少再增加了。这是一个很大的遗憾，对于作家来说尤其如此。

词语是作家手头的全部工具。手头没有最好的词语就仿佛机械

师的工具箱里没有最好的工具一样。知道它们却不知道如何运用，就像是机械师手握工具却不知道如何使用一样。假如你是个认真的作者，就必须养成主动学习词汇的习惯，坚持不懈，永不停歇。如果你在这一方面有所懈怠，那现在就要把这项工作切实开展起来。你可以做三件事情：（1）去买一盒 500 张或者 1 000 张的检索卡片，卡片上印有词条，背面则是词条的定义。假如你找不到这种卡片，那么可以买空白的检索卡片，把你不认识的词语写在上面，正面写词条，背面写定义。一开始，你每天能学会三五个词。一天所学的词汇不要超过五个，否则到头来你连一个也记不住。（2）从今以后，当你在阅读过程中碰到不认识的生词时（无论读的是什么书），把它标记出来，制作一个检索卡片，查查字典，然后把卡片放进你的词汇百宝箱里。（3）从今以后，每当跟人谈话的时候，假如遇到一个不认识的生词，就要打断对方的话头，向他请教这个词的意思。请教别人一个词或许会有点难为情，尤其是当你因为不懂某个词的意思而打断别人话头的时候。不过皮球已经踢给了别人，它已不再是你的难题了。完成这项任务之后，你当天就可以带着新学会的词心满意足地回家了。

信不信由你，随着你的词汇量扩大，你很快就会发现，你在思考问题时会有更多的词汇可用了。当你在写作中再遇到让你头疼的地方时，你要搜肠刮肚，找出那个恰当的词。就在这一个瞬间，你就把这个词的意思弄懂了。

一句提醒：学习新词是件很好的事，不过操练它们应该是你平常谈话以及做写作练习的时候，而不是你正式创作的时候。伟大的画家不会在其代表作中试验自己尚未熟练掌握的色彩或者笔法，伟大的音乐家绝不会仅仅为了气氛活跃、乐曲出彩的效果而在一首精心编写的管弦乐曲中抛出一个不相关的和弦。同样，永远不要在作品中使用一个自己还没有真正熟悉的词，在现实生活中你不常使用的词也不例外，否则这个词很快就会让人感觉它似乎是生涩的、伪

造的、空洞的。如果你认为自己使用的一个词听起来不对劲或者很勉强，那么情况往往正是如此。问问自己，你会不会在说话的时候使用这个词？一般来说，要是你的回答是“不”，那么就应该把它拿掉。正如斯特伦克和怀特所说，“不要使用那些复杂、矫饰、扭捏造作的词。如果手头就有个现成的、够用的小词，就不要用大词。”

要学会一个词，你不仅应该知道它的含义，而且还要知道它的读音（包括各种变音）。难道说你希望自己的作品到了舞台上还有读音方面的错误吗？要真正掌握一个词，你还要知道它的历史用法（如果有所不同的话）、词根、词源、演变历史等。听起来要掌握的内容还蛮多的，不过这能增加你学会这个单词的概率，因为这些相关的信息可以让这个词在你的内心生根发芽。把它变成自己的词语，强迫自己使用它，不仅在日常谈话中，而且在思维活动中。经过一连数周的使用之后，这个词就变成你可以使用自如的词了。也只有在这种情况下，你才可以在自己的作品中使用它。

这个男人有一张长长的、拉伸了的脸庞。他脸部苍白，脑门很宽。眼睛下面有大大黑眼圈，脖子下面有一个长长的伤疤。伤疤缝得很糟糕，针眼和线留下的痕迹依然十分清晰。他个子很高而且很魁梧，有一种死人一般的苍白肤色。他行动很慢，而且非常不协调，不知道怎么平衡自己的力量。他看起来不是很聪明。他说话有一种很深沉的声音。经常抱怨。走路摇摇晃晃的。他衣衫褴褛，而且破破烂烂的。

要说某个稿件确实需要用到比喻，这个判断永远是主观的。不过，看看上面的例子。虽然作者这样写也未尝不可，但或许他可以简明扼要地说：“那人看上去就像法兰肯斯坦”^①。哪种表达方式更容易，相比之下就一目了然了。

^① 英国女作家 Mary Shelley (1797—1851) 小说中的主人公，一位生理学家，创造了一种怪物，但结果自己被这个怪物毁灭。

下面让我们看看几个比喻效果显著的例子。

房子四周的树木仿佛是由烈火种下的。它们的枝干被那些无力的黑色手臂缠绕，还有热带浆果掩映在打了蜡一般的鲜花下面，看上去是有毒的。意大利落羽杉很容易在洛杉矶成活，整齐地伸出枝条，在风中微微弯腰，挡住了飞扬的飘絮。它们所形成的树篱像老式的法式床那样让人感到舒适，低矮草坪上的碎石小径两边缀满了粉红色和白色的玫瑰，花片肥厚，清风徐来，树篱与玫瑰一起摇曳生姿，起伏有致。

——摘自唐纳德·罗利所著《在错误的险境中慢舞》

请注意，他用的“由烈火种下的”是一个不同寻常的用法，树枝则被“无力的黑色手臂缠绕”。另外，作者把树篱比喻为“老式的法式床”。在其他方面，他也展示出了高超的技巧，比如说，浆果“看上去是有毒的”，鲜花则用了一个非同寻常的词组“打了蜡一般的”，“意大利落羽杉”是一个具体的树名，他用“在风中微微弯腰”来描写，还用“挡住了飞扬的飘絮”表达了一种怪异而故作神秘的思想。这么多内容只用了四句话。

在陀思妥耶夫斯基的小说《地下笔记》中，我们可以找到比较经典的用法：

我是个生性多疑而且容易生气的人，就像一个侏儒或者驼背的人那样。

随便哪个人都会说自己“生性多疑而且容易生气”，而且读者通过思考也可以明白其中的含义。不过，再加上“就像一个侏儒或者驼背的人那样”这个比喻，读者就彻底弄明白了，不光理解了这个名字，而且也体会到了人物的情感。在梅尔维尔的《白鲸》中，有这样一句话：

俺心说，在看待神物儿的时候，大家太像水里的牡蛎透过

水波细看太阳，心里想着厚浊的水体是最稀薄的空气呢。

他的说法显然要比下面这个说法更有力度：“关于精神性事物，我们自以为是的认识显然要比自己确实知道的内容多得多。”而且这句话还描绘出了一个让我们难忘的画面。不仅如此，还要注意他首先选择了一个画面，光和水的图画，这个画面能够烘托出精神性事物的本质。

本章练习

教人想出好的比喻很可能是最难的事情。比起写作的其他方面，类比的手法需要借助于更多的想象力、灵感和先见之明。不过这里的几个练习至少能让你意识到这个过程，并且适应这个过程，从而有助于激发你的想象力。

- 在房间里挑一件东西，然后想出可以与它相比拟的东西。前面五个比喻要求使用明喻，后面五个比喻则要求使用隐喻。比如，先用明喻：“梳妆台又高又窄，活像一口竖立起来的棺材。”然后再用隐喻：“梳妆台又高又窄，简直是一个祭坛。”不要使用老套的比喻，要确保每个比喻都是真正有启发意义的，可以让我们预先知晓一些我们尚未确知的情况。

- 现在，针对同一个物体，想出十个比喻（明喻和隐喻），描写这个物体的存在状态。比如：“梳妆台靠在墙壁上，像是一个烦人的保镖。”然后再说“梳妆台靠在墙壁上，是一个被人遗弃的垒球球棒。”

- 接着做同一个练习，不过这次不是针对一个物体，而是针对一个人。然后再做这个练习，针对的是这个人的性格特点、举止态度、情绪状态。然后继续做这个练习，针对一般的环境，还有总体

的情调。最后，针对你的书稿中任何想要提高描述精确度的内容做这个练习。在书稿中，有些地方你感觉词不达意、想说却说不清楚；有些地方你心中明明有一个强烈的视觉画面，却没有办法清晰地描绘出来，遇到这些情况你都可以做这个练习。



第5章 文体风格

决定文体风格的终极因素是作者的为人，而非作者的知识。

——斯特伦克和怀特



文体风格方面的错误，从缺乏文体风格到文体风格过于强烈，这些都可能让作者遭遇灭顶之灾。假如没有这种偏颇，这些作者则可以称得上是很有才华的作家。文体风格方面的偏颇有可能是风格过于陈旧（这常常困扰着历史作家），或者过于花哨（言情小说作者），或者过度崇拜最简主义（所谓 X 一代作家），或者过度学究化（大学教授），或者节略过度或拖沓过度（才华稍逊的试验派作家）。这里列举的只是常见的几种毛病。所有这些作家都认为，自己的风格给文本添加了某种别具一格的风味，具有某种“丰富性”。不过，他们往往只是自我感觉良好而已，因此就有了“孤芳自赏”这个说法，指的就是这种风格过度浓厚的稿件作者的常见症状。

当然，有时候在一定程度上拥有个人风格或风味是适宜的，甚至是受人欢迎并有必要的。比如把它用作某个立场观点的辅助视角或者作为一个章节开头或结尾处的推进器（详细讨论参见第 14 章“钩子”）。举例来说，假如你写的小说是用一个疯子的第一人称视角讲述的故事，很可能你希望叙事语言是支离破碎的，或者在其他方面与正常人的语言明显不同，以便符合这个疯子看待世界的方式。在这种情况下，叙事的语言必须具有强烈的风格特点，否则故事情节就有失真的风险。顺便说一下，所有关于写作的书籍都建议初学写作的人不要尝试使用第一人称叙事，叙事者的个人语言风格的特色需要有个限度。这些建议大体上也是针对这个问题来说的，而且其理由也是站得住脚的：采用这类风格叙事，即便是搁在技艺最高超的作家手上也是很难写成的。这要求整部作品从头到尾都要确立一种精心策划的语言外观，同时保持这一外观，不能有丝毫偏离（而且既不能从头到尾一个调调，也不能惹读者厌烦，还不能让读者分心）。一处微小的裂隙、一个别扭的措辞都足以使这个精心维持的外立面坍塌。

在处理得很好的情况下，文体风格可以为文本增添新的空间维度，给予它其他手段无法赋予的“感觉”，给它带来莫名其妙的魅

力。如果处理得达到了专家级别，它甚至可以提前透露文本的整体信息。想一想存在主义流派的最简主义风格：《陌生人》^① 的叙事风格简朴得近乎可怜，不过它进一步增进了读者对于叙事者的了解；还有卡夫卡的《城堡》，其文体风格是神秘而安谧的，它与那个魔幻现实主义、备受大雪肆虐的城镇形成了相辅相成的和谐状态；或者《押沙龙，押沙龙！》中冷酷无情的风格与小说主题之间相辅相成，小说主题是一个衰落的、被斗争弄得支离破碎的南方家族杂七杂八的秘密，也就是小说中那些需要用无穷无尽的长句挖掘出来的秘密。

但是在大多数情况下，在如今绝大多数主动投来的稿件中，文体风格被滥用了。即便在外行读者的眼里，这都是搭眼就能发现的问题。因此这也是审稿人最容易实施的判断标准，足以让审稿人判断是否要放弃一个很有潜力的稿件。要知道，一个稿件在文体风格方面是否有问题，我们可以根据下面几种情况加以判断：

- (1) 作品让人感觉有些勉强或者夸张，风格与主题似乎无法匹配。
- (2) 文字似乎与故事的情节或者人物不大相关，作者倒是很关心文字本身，仿佛整部书稿都只是作者炫技的样板。
- (3) 文字太扎眼，妨碍读者读下去，甚至妨碍了读者对故事的关注。
- (4) 累赘冗长。事件和想法不断重复，彼此之间只有细微的差异。
- (5) 无法摆脱下面这种感觉，即作为读者你是被人利用了。它显然不是写给你读的，而是写给作者自己读的。

解决方案

文体风格方面的错误属于最容易识别出来，却最难以修补的问

^① *The Stranger*, 美国女作家 Caroline B. Cooney 的小说，出版于 1993 年。

题。即便你断定某个文体是“有问题的”，这也会遭人质疑，因为文体风格毕竟是仁者见仁、智者见智的主观判断。不过，当你从几个老练的读者那里得到一致的批评意见的时候，你的文体肯定是严重地阻碍了他们参与到文本中去，你就知道你需要解决这个问题了。

文体风格方面的毛病与形容词之类的问题是完全不同的。前面我们已经看到，形容词的问题是容易解决的。在大多数情况下，你很可能最终不得不完全放弃你的文体风格，然后从头再来。不过即便确实如此，甚至在你审视了自己的文体问题之后，你依然无法修改，那么你就只能得到下面这个结论：你不能真正把握好这种文体风格，而且如果你愿意重新开始，你就可以实现自己的主要目标（另外你要牢记，通过识别糟糕的文体学会一种判断的原则，至少对于在新的作品中如何避免这个问题，能够让你形成一些想法）。

文体风格就像是潜伏在文本下面的一头野兽，它总是希望出去自由放纵一下，总是需要你把它好好看管住。假如你（和别人）得出结论说，你的文体风格是好的，只不过在有些地方它失控了（文体风格往往会失控，甚至最优秀的作家也是如此），那么你总得有什么办法驯服这头野兽吧。下面是对于那些非常急切的讲究文体风格的作者提出的几个实用的解决方案：

- 退后一步，问问自己哪些东西更重要：作品还是故事？你是愿意让读者崇拜你的文字呢，还是让他们被你的故事迷住？假如你的答案是前者，你就必须改变自己的看法了。你必须认识到，当读者在你的故事中迷失方向的时候，当他快速地翻页而没有注意到你的文字的时候，他就是向你表示最高的敬意了。不幸的是，如今“纯文学”作品似乎跟“炫技派”成了同义词，后者是一种写得很漂亮却不讲故事的作品。这是一种把人引上歧途的不良倾向。假如今天的“纯文学”作家回头看看一二百年前那些真正的“纯文学”作家，比如陀思妥耶夫斯基、爱伦·坡、康拉德、梅尔维尔，他们会发现所有这些作家的代表作的核心都是事关重大的故事主题，而不

只是漂亮的文字。

● 问问自己，你的文体风格是不是真正适合这个故事？文体与故事的意图是不是一致的？**文体应该与故事相辅相成，而不是互相抵触。**正如奴隶那样，它应该永远服务于故事而不是为自身服务。

● 假如你不是把故事写在纸上，而是要大声把自己的故事讲给朋友听的话，你的文体风格会有哪些变化？（从现在开始，先把故事讲给空气听一听。仔细注意你讲的故事和你写的内容有哪些区别、在哪些方面有区别。）你的讲述很可能是更加随意、更加直截了当。这些变化能不能被包括进来，帮助缓和一下你的文体风格，让它不那么文绉绉的呢？

● 既然我们已经掌握了某些通用的、形而上的解决方案，眼下我们就要进入具体的细节了：冒着让人一听就觉得浅薄的风险，假如你的句子太长，就要把它们变短，拆成几个短句，再用分号和破折号把它们连接起来。假如句子太短，就把句子拉长，合并句子，还得使用分号和破折号。假如你的文体风格是陈旧过时的，那就把别扭拗口的地方删掉，搞错时代、炫耀技术的地方（比如说双重否定）也要删掉，注入一些更富现代感的东西（短句、缩略语、个性化的叙事），以便把这些错误的负面效果冲淡、抵消掉。如果风格过于花哨，你就要把它变得更加朴素直白；如果风格太过精简，你就要多加修饰，多用比喻，多用描写，给文本带来更多的质感。

● 学究式文体本身就是一个问题。这种文体风格也许算是最常见的文体问题，因为大学教授（也包括研究生在内，尤其是他们的学位论文）往往也想打进出版业的主流，文体问题就不免成了挡在他们面前的拦路虎。实际上，当经纪人或者编辑审阅教授写的稿件的时候，他们自然就能感觉到这种文体中浓厚的学究气了。最近大学出版社开始打算进入面向普通读者的市场，它们也想摆脱那种学究气过重的东西。学究式文体有三重毛病：（1）这类作者写的明显是议论文，他们写书的方法就像在写一部长篇论著，解答一道问答

题，做一份试卷。(2)他们在文字上喜欢兜圈子，而原本没必要这样做。为了表达某个思想，他们往往选择最迂回曲折的路径。(3)他们首先考虑的是精确性和完备性，而商业作家首要关注的是吸引读者的眼球。学术型作家在稿件里往往插入数量庞大、毫无必要的脚注，还有在圆括号里插入大段大段的引用文献。不过如果没有一个人能读完第一页，这些注释有什么用？现在，我们已经针对这三个问题进行了详细剖析，它们的解决方案应该是不言自明了的。

●一旦你感觉自己已经顺利解决了文体问题，那么就把稿件再通读一遍，找出多余的废话，检查一下其中有没有下面这样的地方，也就是说只用一个稍微改动过的话反复重申一个事件或者观点的地方。要是有的话，就砍掉它。假如你的书稿是从几个不同的视角讲述同一件事情，比如说在《十二怒汉》中那样，那么这种做法是可行的；否则的话，你就要一下子把事情说清楚。

就这一问题，斯特伦克和怀特提出了一些很有价值的建议：

年轻作者常常认为文体风格是内容的点缀，是使淡而无味的菜肴变得美味可口的调料。其实，文体风格并不能脱离文章内容而独立存在，文体与内容是融为一体的。初学者学习文体时尤其应当慎重，懂得学习的不是别人，而正是他自己，而且一开始他就应下决心摒弃那些人云亦云的文体表现手段：矫揉造作、炫耀技巧、堆砌辞藻。朴实、简洁、清晰、真挚才是学习文体之道……要练就一种好的文体风格，一开始就不要矫揉造作——不要太显露自己。谨慎小心且朴实无华的作者不必为文体问题操心。随着语言运用日益纯熟，文体风格也就水到渠成了，因为文章反映作者的性情。此时，他会觉得冲破自己和他人之间的思想和心灵的隔膜就越发容易了——而这既是写作的目的，也是写作的主要回报。

“但是，”学生或许会问，“如果我天生喜欢尝鲜而不喜欢因

循守旧，那该怎么办？倘若我是个先锋派或者天才，那又会怎样？”……请不要忘记，那些听上去别开生面的话可能只是一种借口或者懒惰——不愿接受规则的约束。要写出通顺、标准的英文并非易事。在你能驾驭英文之前，你会遇到种种艰难困苦，这足以挑战你的冒险精神。

例子

男孩跑了。跑进了树林。很黑。害怕。光线从树叶间闪烁进来。开始下雨了。寒冷。他倒下。他起来。他又跑。追赶他的人紧随其后。他听到了这人的声音。呼吸急促。他滑倒了。他爬起来。他又滑倒了。他撞到了一棵树上。疼痛。胳膊受伤了。伤口刺痛。追踪他的人。赶上来。他无法前进。这个男孩。他躲藏起来。在树后。他听到他走来了。他没有动。他不能动。他不想动。他等待着。他昏过去了。或许他是这么认为的。他回来了……

这个例子很好地说明：这个作者是一个试验主义的新手，他自以为这样做可以拔高作品或者制造悬念。请不要笑，我见过的稿件还有比这个更糟的，一连300页都有这样的问题。但是，这样做的结果是什么？这个作品只是把读者的注意力吸引到文字本身，而很难让人集中精力关注当前发生的事件。这是文体问题最明显的例子，这个问题也是最容易解决的。短句可以合并起来，重复的部分可以砍掉。如果作者当真想要一个短句取得戏剧性的效果，他可以用上一两次（很可能是接近小说结尾的地方）。

记住：写作活动就是围绕着正反对照展开的。假如所有句子都是短的，那么就没有对照效果了，也就没有什么内容得到突出强调。

但是假如大多数句子是长的（或者至少是中等长度），随后来了一个短句，那么这个短句将会取得理想的效果。这也是不用对读者进行填鸭式灌输就能给句子添加隐含意义的方法之一。简明扼要的风格能够与读者产生更加微妙、更加精炼的共鸣方式。

卡里古拉^①时代的罗马帝国，正如霍金斯氏在其巨著《拿破仑一世的欧洲的政治风气及其在罗马帝国时代的早期根源》中所考证的那样，甚至在最坚定的怀疑论者看来，它都可以被视为某个神秘的国度，也就是说它是一个谜团，这当然是在这个词更宽泛的意义上说的。官僚机构的内部结构，正如政务院长官斯庇罗斯·安德罗斯亲眼所见，而埃庇罗斯在文献中所记载的，跟6世纪的笛卡儿王朝并无不同。这也可以在稀见史籍《南法兰西的哈贝克斯》（同前，第899页）中得到证明。这并不在于它缺少一位政治首脑，也就是说没有一位领导，而在于它似乎宽容，或许甚至还倾向于喜欢人类早期自从有文字记载以来一直努力要克服的那种欲望。在这里，我们可以发现一个与已故的拿破仑相类似的人物，不是就他本身而论，而是类似于他的第三人称“比尤埃”。正如不偏不倚的瑞因格斯提及的那样，瑞因格斯用可以称为其晚年的维多利亚女王时代的一元论思想写出了《诺曼底的融入及其对于北欧人口数据尤其是对于农村居民的影响》一书。

他这是在说什么!?!这种学究式的文体迟早会逼得你把自己的头发扯光。仔细看看，你就发现了这种学究式文体的所有经典表象：过度使用限定语和考证资料（由于害怕可能遭到批评，这类文体的作者永远不会直抒己见，他们说话之前首先要么必须给自己的陈述

^① Caligula，全名为Gaius Caesar Germanicus（公元12—41年），罗马帝国皇帝（公元37—41年在位），以杀戮狂暴著称。“Caligula”是他父亲的士兵给他取的绰号，意为“小靴子”。

找到挡箭牌，要么以某种方式“限定”这些陈述，或者引述别人的观点），而且极度不愿直奔主题！学术文章似乎乐于围绕着一个问题慢慢跳舞（有时候一次迂回就是许多页的篇幅）。最后，句子都很长，而且绕来绕去，离题万里，故弄玄虚地把题外话说个没完没了，让读者怀疑这样的稿件在邮寄给出版社之前，作者有没有再看一遍。

当我走出这位医生的办公室的时候不禁在想假如我把一切都做得妥当第一个来访能否再次见到他这些药片全都弄碎了我感觉很不好我知道当比利还在住院的时候我没有这个权利但是我就是要这么做然后天开始下雨了我不禁感觉奇怪这雨和这一切是不是也是一个信号即也许我做错了什么事情非常非常错误的事情正如我一辈子都曾做错的事情一样。你知道有时候正当你思考的工夫这样的事情就悄悄地发生在你身上你能做的只有思考思考再思考正如我还是个小女孩的时候跟麦蒂在公园里玩耍当时也是乌云密布我还看到乌云中的鬼影而鬼影只是不停地运动着变幻着……

上面我们举的这个例子就是所谓的“意识流”。想要自成流派的文体家经常使用这种意识流的手法，他们喜欢把一页内容一气呵成之后才浮出水面透一口气。这也是我们读者的感受：大喘气。当句子如此扩展延伸的时候，人们很难把注意力集中到内容方面。或许作者读起来感觉句子很漂亮，但是这对他没有丝毫好处。

本章练习

对于文体问题来说，没有能够真正对症下药的解决方案，尤其因为不像写作的大多数问题，文体是基于灵感的。不过，下面这些练习应该有助于你想到一种新文体风格。

●暂时放弃你的文体风格（如果你不喜欢这个改变，总还可以把它恢复过来），试着尽量使用直来直去的方式讲述故事。这样往往会产生一个清新、自然的文体，更符合文本的内容，更能为故事的讲述提供方便。大声地把故事朗读出来，正如我们在解决方案部分探讨的那样，这样做可以帮助你解决这方面的问题。

●试着采用正好相反的文体风格。假如你的文体风格是直来直去的，那么你可以尝试一下绕来绕去的文体风格。假如是巴洛克式的雕琢风格，那么就尝试一下最简主义的风格。即便最终你未必使用这种新的文体风格，在改写过程中某些非常有趣的改动最后还是可以放到作品中去。这有助于作品的平衡性和对比性。

●假如你费神费力地——我们大多数人都是如此——想弄清楚哪种文体风格最符合作品，可以做的一件事情是看看你的视角叙述者的对话。这个做法背后的想法是，既然他是作品的叙述者，那么他的说话方式——坚韧的、娇气的、简明扼要的或空谈的——大多是适合于这个叙事风格的（尤其是第一人称叙述）。可能也有例外，比如说，文体风格的使用目的是为了取得滑稽的效果。有一种叙述者喜欢对我们（读者）装腔作势，就像街头的混混儿那样，但实际上他说出的话却像出自胆小如鼠的懦夫之口（反之亦然）。或者那种对于我们（读者）热情洋溢的叙述者，在谈话中却相当冷漠、含蓄。人物的思想（叙述）和文字（谈话）之间有某种不合拍的地方，这是现实的问题。正如在现实生活中一样，他心里想的和嘴上说的有所不同是有许多原因的：或者出于故意欺骗，或者出于过于紧张，或者出于无法即时想出文字来表达思想。然而除此之外，视角人物的谈话和他的叙述（尤其是其叙述的风格）之间应该有一种紧密的相似性。因此如果你发现他的谈话很随意，而且一贯如此，那么你就可以试着利用他的谈吐给作品的文体赋予独特的韵味。

第二部分

人物对话

在编辑拒绝稿件的过程中，对话部分确实本应排在第一位。因为阅读对话部分能让我们一下子就知道作者的写作技巧是不是伪装出来的。虽说如此，对话在本书中却排在第二位，这是因为尽管对话是一个可以让普通读者迅速作出判断的决定性因素，但是在出版业内人士眼里，对话往往是他们看重的第二个因素，其作用是为了确认自己的判断。假如迅速浏览之后，稿件给我们留下的第一印象是它有一个基本问题，那么我们就再来看看对话部分。假如对话部分也是糟糕的，我们就不必再看下去了。这样一来，评估一份多达 500 页的稿件有时候都用不了五秒钟，其准确率则能达到 99%。

对话部分往往反映出作者感觉的灵敏度。一本很少或者根本没有对话的书可以称为“默本”，反过来说，一本满是对话的书则可称为“闹本”。一本书如果开门见山第一行就把我们抛到对话之中，这样的书可称为“躁本”，而一本需要花点儿工夫然后才说出第一句话的书则可称为“控本”。对话是一种强有力的工具，对这种工具的运用应当以节约为美、以效果为美，同时，使用的时机也应恰到好处。对话和作者的关系正如核武器和总统的关系一样：它给予你绝对的霸权和威慑力量。假如你过度使用它，人们会不得不服从你，但是会因此而憎恨你；假如你用得过多，人们会因欣赏你的克制精神和意志力而为你鼓掌。

对话中可能出现的毛病多达上千种。在本书的第二部分，我们将要论述其中最常见的五种问题，每一种都要专辟一章进行探讨。



第 6 章 对话的用法

公众大多以为经纪人和编辑只在办公室里审阅稿件，其实这是一种误会。他们每天工作 10~12 个小时，下班以后，还要利用晚上和周末加班加点审阅稿件。大多数经纪人和编辑每月能收到 500 本以上的稿件，平均每天有 20 本左右。现在你就会明白：为什么你催促他们在某个时间期限之内阅读你的稿件的时候，他们就会变得不近人情。为什么他们要听你的？编辑助理入职时的一般起薪水平在每年 18 000 美元左右，在下班后的休闲时间阅读稿件而没有任何报酬……出版业和好莱坞的工作压力是一样大的，只是他们根本没有后者那种得意扬扬摆架子的时候，也没有明星那样的超人魅力可言。而在出版业，你确实必须踏踏实实地读东西，不是 120 页的电影脚本，而是长达 300 页、400 页或者 500 页的长篇小说。这也就说明了为什么图书出版业是因过度劳累而辞职人数最多的行业之一。这也说明了为什么出版业有一种称为“两年大限”的现象，即进入出版业的人大都工作满两年就想要离职。

关于对话最有意思的是，你甚至不用读对话的内容就可以把一个稿件毙掉。你只要瞅瞅对话在页面上出现的频率即可。比如，我草草读完一个稿件，看到成页成页的对话，中间连停顿或者喘气的地方都没有，那么很可能这个作者的稿件就要遭到退稿了。或者反过来说，我草草读过几十页手稿而发现里面连一句对话也没有，那么很可能它也是退稿的对象。这些例子只是对话句子中间可能出现的众多毛病中的一部分，这些毛病可以让你的经纪人或者编辑看都没看就让你下课。下面是四种比较普遍的毛病：

(1) 标识符（也称“归属语”）。对于剧作家和电影编剧来说，诸如“他说”这样的标识符根本不是问题，因为干编剧这一行的作者只需要直接把说话者的名字居中设置，然后把谈话内容放在人名下面就可以了。但是在普通文章中，这是一个问题。有多少次你不得不反复地说“他说”？什么时候你用人称代词“他”，什么时候你用这个人的名字呢？你是把这些标识符放在谈话的开头、中间，还是结尾呢？如果这些地方出现了任何用法上的错误，就能暴露作者业余票友的身份。标识符还可能带来其他麻烦，包括标识符的缺省、对于节奏和步调的负面影响、引号的缺省（较为少见）以及如何使用同义解释的问题。

(2) 性急的对话。许多作者的稿件写满了长篇对话，中间没有任何停顿，似乎他们只是非常急于把书写完。通常审稿人根本不用看具体的词语就能挑出这样的对话，对于这种稿件他们马上就能作出不予考虑的决定。剧作家和编剧尤其容易犯这个错误，因为他们习惯于只是把对话列在页面上，区别仅仅在于他们使用的是说话者的名字，而不是代词。在编写剧本的时候，他们往往习惯于在影视脚本上只写出最简略的舞台说明，而把其余的事情都留给导演和演员处理。但是想象一下，假如导演和演员不能填充这一空白，那么会出现什么情况？想象一下，如果演员只是站在那儿，站在舞台的某个位置一动不动，两个演员只管你来我往地说对话台词，那么这个戏剧或者电影会是什么样子？这类对话对于读者就会产生这样的影响。因此对话必须拆分、

展开，不光要使用标识符，而且还要使用停顿、间隔符号和舞台指导，否则叙事节奏就会飞速地加快（参见第19章“节奏与进展”）。而对于白纸黑字的书来说，没有演员和导演会帮作者做这件事情，读者只会照章全收，所见即所得。

（3）被打断的对话。在相对次要的一面，你发现人物对话本来应该是流畅的，不过却被大段的描写打断了，或者被连续涌现的简短的标识符和修饰语打断了。这种情形较为少见，可是一旦出现，它就不仅惹人生厌，还破坏了作品的节奏、步调和发展势头。在唇枪舌剑的语言交锋中，情况尤其如此。

（4）新闻记者援引的人物对话。顾名思义，这类毛病通常发生在新闻记者身上。当新闻记者要打入虚构小说创作这个新领域时，他们常用这种对话。他们往往援引新闻人物的谈话，而不是让人物在一个完整的场景中把话一五一十地说出来。结果，这种对话往往给小说带来一种实事求是、忠实报道的感觉，似乎引用人物的话只是用来突出强调某个观点。这类对话一般应该放在段落的中间部分，而不是开头，这样做才是正确的。

解决方案

- 标识符应该起到标识符自身的作用，即让读者知道说话人是谁，而且要尽量悄悄地告诉读者。标识符本身不应让读者分心，或者让读者心生疑惑。当人物第一次说话时，你应该用他的名字来称呼他，不过后面你就可以简单地用“他”来代替。如果有很多人谈话，你可能需要不停地标出他们的名字。不过一旦有可能，最好还是干脆用代词“他”来称呼。持续不断地使用人名会逐渐让人感觉啰里啰唆，结果读者听起来就会感觉很不顺耳。翻来覆去地使用“他”也会让人感觉厌烦（尽管读者对此的容忍度较高）。为了避免这个问题，一旦有可能，

作者就干脆不要使用任何称谓。（在写作过程中，词用得越少越好。）这种情况往往有两个前提条件：一是在场的说话人很少，二是读者非常清楚是谁在说话。

假如标识符完全付之阙如，作者这样做往往是为了彰显独特的语言风格，那么由此引起的混淆是不可避免的，而且这几乎总是遭遇退稿的原因。在有些情况下，作者使用了标识符却不用引号，对话内容也不缩进（这又是一种独特的语言风格），这样做的结果几乎从来都是适得其反。因此我不建议大家这样做，初学写作的人尤其要慎重。一般说来，使用这种方法的作者都想把读者的眼球吸引到作品本身，而不是谈话的内容上面。标识符缺省的第三种形式是使用同义语解释。这种方法自有其功用，不过还是应该尽量少用。

标识符的传统位置是在引语的结尾处。有时候它们也可能放在引语的开头或者中间，但这样做往往是为了实现特殊的效果。注意下面两句话的区别：

“你爱我吗？”她问。

“那你，”她问，“爱我吗？”

显然，由于后面一句话格式特殊，读者的注意力更多地被吸引到了它身上，同时这里还暗示说话者在说话过程中停顿了一下。这样做是可以的，不过要尽量少用。倘若作者经常把标识符在引语的开头、中间和末尾之间来回调换，那么难免会使读者分心，并且使编辑作出退稿的决定。正如斯特伦克和怀特所说，“在对话中，务必不要让转述语随意打断话头，要把它放在话语自然停顿之处，也就是说，放在说话者为了强调或停顿的地方。”

正如我手下的编辑热心地提醒我的那样，你不必总用“他说”；你要换换花样，你可以把“说”替换成其他动词，比如叫道、嚷嚷、低语、呻吟、嘘唏，如此等等。另外，你还可以描写一下人物“说”某句话时的状态，比如“他说着，眼睛眯缝起来”，或者“他说着，声音

里饱含着挖苦的腔调”。你甚至可以接着描写一下人物的伴随动作，比如“他一边说话，一边从健身包里掏出可卡因”，或者“他一边说，一边用手指不停地反复敲打着电梯的按键”。在这三个方法中，这个方法是最可取的。我强烈建议大家，尤其是初学者，在替换“说”这个词的时候要格外小心谨慎。给“说”字接上伴随动作还可以增加一层潜台词，但是用其他动词来替换“说”这个词则很难成功实现这个功能，而且会强化直接诉说的倾向（参见第11章“展示与述说”）。或者正如斯特伦克和怀特所说，“把话说尽是无可取的。在‘他说’、‘她答道’等前后少用副词，如‘他体贴地说’，‘她抱怨地答道’。要让话语本身彰显说话者的态度和状态。在对话中，转述性动词前后过多地使用副词就显得冗长从而令人生厌。没有经验的作者不仅滥用副词，而且用解释性的动词代替转述性动词，如‘他安慰道’、‘他祝贺道’。他们之所以这样做，显然是他们认为‘说’这个词总是需要得到补充才能具有完整的意义，或是不怎么高明的文章家教他们这样做的。”

● 对话本身是具有戏剧性的，许多作者掌握这一工具的目的就是为了为了让一个场面流畅起来。于是好多作者一旦开始了对话的创作，就会滔滔不绝，很难打住话头，似乎感觉需要一次就把话说个够。这些作者必须学会克制，给人留下一点儿悬念，从而让场面缓慢地拉开帷幕。他们必须学会估计对话部分对于节奏会产生多大的影响（参见第19章“节奏与进展”），而且必须使用喘息、停顿、动作对谈话进行调整，以便放慢节奏，让读者有时间消化吸收。他们必须学会克制，懂得惜话如金的道理，学会如何只用寥寥数语就能把一个场面延展数页之多。

● 反过来说，那些倾向于频繁使用标识符或者大段描写把人物谈话打断（这种情况较为少见）的作者必须学会让文字自由流淌，让场景自然浮现。在义愤填膺的高潮时刻，当激昂的对话马上就要展开的时候，这个道理尤其真确；根本没有什么能证明作者需要有谈起话来就滔滔不绝的紧迫感。这些作者还必须认识到，对话的另一个功能是

可以在单调乏味的文字描写中使读者得到一个喘息的机会。如果对话不断被打断，读者就不会有这种喘息的机会，到最后读者只会感到疲惫不堪。

● 新闻记者往往需要援引新闻人物的原话，但是要知道，在文学作品中人物的说话并不是为了突出记者本人的观点，而是要发出人物自己的声音。人物说话并不是专供你引述的，而是为了表达自己的立场。这些作者应该练习一下，把引用别人的话调整到段落的开头，并且心中要牢记：人物谈话并非小事，援引人物谈话不可轻率，而且真要引述人物谈话的话，它要有助于推动整个故事的进展。

例子

“嘿，保罗，你好吗？”约翰说。

“还好。约翰，你呢？”保罗说。

“还行。”约翰说。

“那就好。”保罗说。

他说：“你看那辆汽车怎么样？”

他回答道：“我看很好。”

“我看，”他说，“那辆车也很好。”

“嗯，我觉得它，”他说，“确实不错。”

“嗯，我很高兴。”他说道。

“我也很高兴。”他说道。

他说他认为现在他们该回去了。

他同意他们该回去了。

上面这个例子说明，假如标识符用得不好，可能真会让读者分心（或者至少让人读起来很费劲）。注意，在第三行中没有必要重复使用

“约翰”这个标识符。说话的人只有约翰和保罗，因此当约翰说“嘿，保罗”时，我们就知道说话的人肯定是约翰。第四行重复使用“保罗”也没有必要。注意，在第五行和第六行开头使用的标识符，后面还有在第七行和第八行中间部分的标识符，作者认为这增加了表达的多样性，但实际上这只能让我们分心。在第九行和第十行，请注意“他说道”的用法有些别扭，还要注意在最后两行中的同义解释显得很笨拙。这些标识符自身就可以起到作用，但是被混合使用的时候，只会让人分心。

“不许动！警察！”
“嘿，朋友，我可什么都没干！”
“不要动！你被捕了！”
“嘿，朋友，不是我干的！”
“闭嘴！靠墙站好！”
“哎哟，你把我弄疼了！”
“现在，上车吧！”
“哎哟，我的头！”
“不要说话，先到警局再说！”
“到了吗？”
“行了，下车。到了。”

在上面的例子中，你看到了不间断的对话。你感觉仿佛故事推进得太快了，似乎需要某种东西把速度降下来，让你弄明白到底发生了什么事情。在这种情况下，作品的推进速度过快，以至于让读者感觉不真实，结果读者无法真正地进入故事中去，无法产生共鸣。另外，这还让读者难以跟上剧情的发展，因为这里的对话把所有的任务都完成了。

外面很冷。他们都知道天气有多冷。他们都穿着厚厚的衣服。当别人问简感觉天气怎么样时，她说：“外面非常冷。我的脚都冻

僵了。”

约翰解开了雪橇犬的套索，让大家都坐在雪橇上。他们坐好之后，准备出发了。约翰满头大汗，似乎因为干活儿有点劳累。当简问他，他认为这活儿怎么样时，他说：“这活儿很累。”

请注意，在这段话结尾处引用人物谈话的时候，有一种新闻记者援引人物谈话的感觉。人们会感觉到人物谈话似乎受到了操纵，为确立作者本人的观点而服务。而作者引述人物的谈话，由于仅限于强调自己的观点，所以人物的谈话根本上就是多余的废话。不过下面是一个对话确实起作用的例子，这段话选自加缪的《陌生人》：

那天晚上，玛丽顺道来看我，问我是不是想娶她。我说结婚不结婚对我没有什么区别，假如她想结婚我们就可以结婚。然后她想知道我是否爱她。我的回答跟上次一样，即这没有什么意义，不过我很可能不爱她。“那么，为什么还要娶我呢？”她说。我向她解释说，这真的没有关系，并且说假如她想结婚，我们可以结婚。另外，张口求婚的人是她，而我只有说“是”的权利。然后，她指出婚姻是件严肃的事情。我说：“不。”她的话头停顿了一分钟，她瞅着我，什么话也不说。然后她又开口了。她只想知道假如另外一个女人跟她和我的关系一样，那么我会不会接受那个女人的求婚。我说：“那是当然。”她随后说她也不知道自己爱不爱我，这个问题我哪里知道。又经过片刻的沉默之后，她抿着嘴说我是个怪物，这很可能是她爱我的原因，不过，将来有一天或许我会出于同样的原因而恨她的。我什么话也没有说，因为我没有什么话要补充的，接着她就微笑着挽起我的胳膊，对我说她想嫁给我……

注意，在这个长段中仅有几句对话，即“那么，为什么还要娶我呢？”“不。”“那是当然。”似乎再没有别的对话了，对吧？作者能够这样做而不受其害的原因是：他利用了对话之间的间歇给我们提供了必

需的信息；他并没有为了实现自己的意图而操纵对话，也没有使用对话传达任何信息（参见第8章“泄露天机的对话”）。在此，他还使用了一些高超的、非同小可的技巧，比如，没有让对话成为陪衬，而是让对话在整个段落中绵延不绝，用浅白的文字解释了笔下的人物；而且最简短的对话与长句形成鲜明的对照，它无意之中起到的效果是让我们感觉到了主人公话中有话。

本章练习

●对于你们当中那些倾向于费力操纵对话，而且话头一起就滔滔不绝的人来说，需要做下面的练习：从书稿中摘出一个场景，改写这个场景，改写时对话部分仅保留一半，然后把它的篇幅拉长至原来的两倍。比如，假如最初你写的场景里有十句对话，分布于一页之内，那么你新写出的场景应该只有五句对话，分布在两页之内。这个练习将迫使你设法填补其中的空白。这些改动可以放进作品中吗？

●对于那些因为描写过多而打断流畅的对话的人来说，要做下面的练习，内容与前面恰好相反：改写书稿中的一个场景，使用双倍数量的对话，同时只用一半的篇幅。要允许这个场景自由地流淌，不要想着牢牢控制每个词语。给读者更多的信任，让读者自己填补其间发生的事情。

第 7 章 俗套的对话

吉他演奏者甚至在开始学习演奏这种乐器之前，就要花费数周时间先把指尖磨出老茧来，以便抵挡磨破指尖带来的痛苦。萨克斯管演奏者则要花费数月时间增强嘴唇肌肉的力量，这样他才可以连续地吹奏五分钟。钢琴演奏家需要数年时间培养双手的多个手指之间的协调配合能力。为什么作者自认为他们可以不经任何训练就能“写作”，而且还要求自己的处女作能在全中国公开出版呢？是什么原因让他们认为自己天生就比其他艺术家优越得多，而且只需如此少的训练呢？



一般说来，俗套的对话或者日常会话（比如说“嗨，你好吗？”“很好，你呢？”）是最容易识别出来的毛病，也是编辑可以迅速把稿件驳回的一大捷径。这个毛病是一目了然的。这表明作者不知道哪些东西是应该排除在外的，不知道读者的时间有多么宝贵。作者一直站在聚光灯下，他永远都不应该把某个并非书中绝对必需的东西写进来。这类作者没有意识到对话是多么有力的东西，也不知道对话的使用应该多么节省。

俗套的对话反映出作者感受力的迟钝。这些对话往往是作者无意中听说的日常琐事，或者把大家似曾相识的生活小事改头换面后写进作品中。这说明作者缺乏创造精神，而且这样的稿件应该是没有创意的。（通过陈腐的套话我们也可以发现这类作者。）俗套对话的出现意味着稿件整体上还需要做许多剪辑工作：假如第一页上有一句多余的离题谈话，按照稿件的通例，在后面的每一页中同样也能发现这样一句多余的话。作者容易写俗套的对话，这个毛病大致有三个原因：

（1）他们感觉场景的“逼真感”需要加强一下，以便描绘出这个场景出现的来龙去脉。他们预先想好了所有的寒暄和恰到好处的客套话，因此他们感觉非得插入这些对话不可。他们害怕使用戏剧性事件推动（或者结束）人物之间的交流互动，却不害怕使用现实主义手法做到这一点。在使用此类对话的场景里，作者从头到尾都会坚持写实主义的创作手法。

（2）对话本身是具有戏剧性的，有时候作者需要“让自己兴奋起来”才能进入某个场景，有时候他们借助于俗套话、日常对话（尤其是寒暄语和客套话之类）助自己一臂之力。就这类对话而言，你往往会发现一个场景的开头（或者结尾）和其余的对话之间是驴唇不对马嘴的。这种对话只是在一开始的时候是平庸的，一旦作者进入状态之后就会得到纠正。

（3）作者感觉的敏锐程度过于平庸迟钝，喜欢把从其他书或者

电影里看到或者听来的对话改头换面地写进自己的书稿中，而不是自己原创对话。这类作者的首要目的往往是把故事讲给别人听，即讲述他的“高潮概念化情节”^①。他并不是真的关心自己如何实现这个目标，也不关心让读者跌跌撞撞地读完400页俗不可耐的文字之后还能否找到目的地。他认为只要自己的情节是激动人心的，其他的一切“填充物”都不要紧。

解决方案

俗套的对话（视其运用失误而定）是最容易修正的毛病之一。每种误用都有针对其自身的解药。

(1) 对于“写实主义”的迫切追求是最常见的。作者必须把这个观念彻底挡在门外。想一想叙事部分：你真的能把每个场景、每一秒钟的情形都一五一十地写进来吗？你能把每个人物所说的每一句话都写进来吗？你能把眼睛的每一次眨动都写进来吗？你能把走路时的每一次抬脚都写进来吗？你能把房间里每个人的每一次心跳都写进来吗？假如果真如此，没有哪本书可以把任何一个人哪怕几个小时的现实生活描写出来，因为这至少也要几千页的篇幅才行。

忘掉那种彻底写实的迫切愿望吧，写实主义的理想可以有其他的实现途径。让自己解放思想，我向你保证，没有人会因为你省略了“你好”和“再见”而怪罪你的，恰恰相反，他们还会为此对你感激不尽。

(2) 在你可能使用俗套对话的诸多理由当中，最好的一个是只把它当作将故事情节推入（或者淡出）某个场景的工具，这是很容易做到的。在大多数情况下，你可以干脆把那些带领你进入（或退

^① high concept plot，指激动人心的情节，往往用在高潮部分，是概念化的做法。

出)一个场景的日常对话完全砍掉,然后再稍微填充抹平一下留下的缝隙就行了。所有作者都应该警惕下面这个毛病:你写出的对话不可能整句整句全是废话,不过即便是最优秀的作家,偶尔弄错一两句话也是家常便饭。日常的对话没必要出现于场景的开头或者结尾:一个场景是由许多戏剧性的瞬间构成的,而日常对话却可能处处都有,把这些戏剧性瞬间串联起来,有时只用一句就够了。

(3)如果稿子里从头到尾全是日常对话,那这种是最难以修补的。你总不能一刀切地把所有日常对话都砍掉来解决问题,相反,作者需要重新反思一下对话创作的整体思路。为此,本章结尾的练习能给你提供最大的帮助。这类作者通常是以情节为导向的,他必须认识到,无论自己的情节有多么“高明”,假如贯穿其间的道路是不通的,那么就没有人想踏上这个旅程。他必须认识到,在写作方面旅程本身就是目的地。

例子

约翰慢慢转动门把手,推开了门。

“噢,嗨,玛丽,”他说,有点惊讶,“我没想到这儿会
有人。”

“啊,”玛丽说,“我下班晚了。”

“噢,晚了吗?”约翰说,“我不知道。对不起,我本不想打
扰你的。”

“不,没事儿的。”玛丽回答,“我在打工作备忘录之类的
东西。”

“噢,那好。”约翰说,“我正要到办公室去。其实,我现在
就要到那儿去了。”

“好吧，那好。”玛丽说。

“你想让我从大厅给你带什么东西吗？”约翰问。“要咖啡还是茶？”

“好吧。”玛丽说，“要是不太麻烦的话，我想来点儿咖啡。”

“不麻烦，”约翰说，“一点也不麻烦。你想里面放点什么呢？”

“我想加点儿牛奶。”玛丽说，“要是不太麻烦的话，我还想加点儿糖，两小袋白糖。”

“一点儿不麻烦。”约翰说，“我马上就来。”

“好吧，谢谢。”玛丽说。

“没问题。”约翰回答，然后走出了房间。他打开房门，顺着走廊走向大厅，去给玛丽拿咖啡。

有些作者因为想达到生动逼真的效果而使用俗套的对话。识别这样的作者可以采用下面两个方法：第一，看看在对话之前（或之后）有没有煞费苦心的描写文字；第二，“一步一步接竹竿”的感觉也可以识别这类作者，因为事无巨细他都想逐一记录在案。比如说，谁会在乎玛丽想在咖啡里放什么东西呢？另外，即便“牛奶和白糖”也被作者啰啰唆唆地说出来了，为什么还要进一步细致到非说“两小袋白糖”不可呢？在作品中有些地方需要具体，但是这里具体的不是地方，除非这样做可以实现某个具体目的，比如详细说明一个人物（可是在这个例子里并非如此）。这两个人物也许是在用暗语说话，或者在说只有两个人才知道的事情。比如，假如这是小说的最后一个场面，而在小说的第一页玛丽告诉约翰说，她爱上他的时候就是她在咖啡里放两小袋白糖的日子，那么对于整部小说来说，这“两小袋白糖”可能就有了重大意义，甚至是这段对话的关键所在！这是作家化腐朽为神奇的一种方式。在这里，小说的上下文起了作用，而在大多数情况下，如果上下文赋予它重大意义，那么这个细

节就没有意义可言。作者必须问自己，作品里的所有细节能否起到增进效果的作用。如若不然，他必须砍掉这些细节。读者不是搞数据普查的，他们仅仅关心基本的客观事实。

“嘿，杰克，你好吗？”戴夫问。

“还行。戴夫，你呢？”杰克回答。

“挺好。杰克，我能跟你说几句话吗？”

“当然。戴夫，我愿意洗耳恭听。告诉我，什么事？”

“嗯，我有件事情得给你讲一讲。”戴夫说。

“啊？告诉我发生了什么事情？”

“我刚刚被汽车撞了。”

“不会吧？”

“真的。我甚至都没看到汽车从哪儿出来的。现在我没事了，不过，我必须告诉你……我认为这不是一个偶然事故。”

杰克只是盯着他看。

“我想他们是在跟踪我，杰克。”

在这个例子中，俗套对话的作用就是把故事推进到一个更富有戏剧性的场面中。这个对话原本应该从第七行“我刚刚被汽车撞了”开始，这句话前面的部分都可以砍掉。为了让过渡显得平稳顺畅，作者可以在场面开始的时候做一些描写，比如说戴夫走进杰克的办公室，站在那儿不吱声，直到杰克抬头看见他为止。然后，在沉默片刻之后，戴夫可能说：“我刚刚被汽车撞了。”当然，这件事情有许多写法，不过这里的客套话只起话头儿的作用，在实际效果上削弱了作者的表达力度。

“嗨，约翰，你好吗？”玛丽问。

“好啊，玛丽，你好吗？”约翰回答。

“噢，还行。情况怎么样？”

“很好。”约翰说，“我前几天看到戴夫了。”

“是吗？”玛丽回答，“他最近怎么样？”

“噢，一切都好。”约翰说，“从来都是那个样儿。现在的天气怎么样？”

“你指哪一方面？”玛丽问，“天气很好，不是吗？”

“肯定好啊。”约翰回答，“你认为天气会持续晴好吗？”

“噢，我想是的。不过，我听人家说星期四可能要下雨。”

“是吗？”约翰说，“我倒没听说。”

“是啊。”玛丽说，“今天我听广播说的，他们说局部地区有阵雨。”

“噢，”约翰说，“那很有趣。孩子们怎么样？”

“噢，他们都好，谢谢你的关心。你的孩子怎么样？”

“他们还是那样，一如往常。”

“噢，那就好。”

“是啊，一切都好。”

也许在约翰和玛丽的生活中一切都是“好的”，但是这个对话就没有什么好处了。在这里，令人悲哀的是，我们发现这个对话是彻头彻尾的寒暄语。面对这类作品你怎么办呢？大段大段的对话必须砍掉，而这种对话的创作方式值得深刻反思。对此，唯一的解决办法就是做下面的练习。

本章练习

多做练习对于对话的创作很有帮助，对话问题的解决方案从来都不是黑白分明的。下面这些练习尤其能让犯使用俗套对话这个毛病的作者受益匪浅。

- 说到底，最好的解决办法就是训练你的耳朵。开始的时候，

你要注意日常生活中的各类人到底是怎么说话的。偷听别人的谈话，无论是地铁里的、餐馆里的、大街上的，还是商店里的，尤其是要偷听那些跟你笔下人物相似的人是如何说话的。我认识一些大作家，如果条件允许的话，他们甚至费尽心机用录音设备把人们的对话录下来。你也可以把人们的谈话内容草草地记录下来。他们的谈吐与你笔下人物的谈吐有哪些不同之处？很可能你会发现真实的对话往往多有节略、形式古怪而且唠唠叨叨。在对话过程中往往也有沉默的时候，你会发现许多人只要说出最少量的、需要说的话就可以应付自如了。你可能感觉很震惊，你在大街上听到的对话跟你在书稿里写的对话存在着巨大的差异。随着经验的积累，你会逐渐把耳朵训练得敏锐起来，这时你的一对好耳朵随时都能派上用场。

● 假如你回头看看你写的对话，你会意识到有些场景需要砍掉，因为这些场景是无可救药的（正如上面最后一个例子那样）。请不要绝望，这样做并不会带来任何损失。不要看这个场景中的对话（这是需要砍掉的），而要看对话的结构安排。首先，房间里的人起什么作用？是什么事情使他们出现在这里？为什么是这几个人而不是别人？他们之间是什么关系？我们在这个情节中处于什么立场？这一场戏对于情节有什么增进作用？把纸面上的东西拆解，看看你最初创作这场戏的意图，你可以重新给自己找到方向，再写出一个新的场景，以便它能更好地符合整部书的意图。

第 8 章 泄露天机的对话

谁知道为什么某些音符放在一起能使听众深深感动，而同样的几个音符，为什么次序稍稍改动之后就失去了感染力呢？……对于文体，至今也没有人作出令人满意的解释。要写出一手好文章，尚无确实可靠的指南。谁能保证一个思路清晰的人就能写得头头是道？迄今为止，人们还没有找到打开写作之门的钥匙，更没有可以垂鉴年轻作者的写作准绳。作者常常会发现，自己正是凭借纷乱移动的星辰辨明行驶方向的。^①

——斯特伦克和怀特

^① 译文参考斯特伦克和怀特：《英文写作指南》，133页，上海，上海译文出版社，1992。

对话“作假”有许多方式。其中最常见的一种是告知型或信息型对话，这类对话被用作信息告知的工具。这是由于想象力的极度缺乏（或者出于懒惰），作者不能（或者不想）通过其他更为细腻的方式传达那部分信息。这类对话可以向读者补充说明在故事情节中缺失的那些事实，它可以向读者提供作者无法通过其他渠道透露出来的信息，但是这样做付出的代价是非常高昂的。这种对话是人物在现实生活中永远不可能使用的对话，而且从艺术上看这种对话不是真实可信的。这种对话既非出于人物的希望、需要、欲望，又不符合人际交往的实际。这其实是一种由作者强加给人物的对话。在现实生活中，大多数对话都是松散的：省略、重复的很多，局外人听对话就像猜谜语一样，因为对话是支离破碎的，充满了未知的、个性化的语言符号。实际上，大多数真正的对话往往是出人意料的，它们不会直接告知读者有关故事的任何信息。此外，它们也不会推进故事的发展。相反，对话的功能仅仅在于促成人物眼下的人际交往，有时候甚至连这个功能都没有。有时候，对话根本不提供任何深刻的认识，它只让我们匆匆瞥见在某个时间点上某个或者多个人物的大概情况。它不可能包含任何有意义的信息，不过它至少应该是真实的、诚恳的。作为读者，你会感觉到自己仿佛处于现实世界之中，置身于真正的艺术作品之中。这样做并不是为了提倡现实主义手法，因为创作对话的目标在于“真实性”，而不管你正在创造的那个艺术世界是什么样子，无论作品是超现实的、神秘—现实主义的^①、存在主义的，还是具有卡夫卡风格的。实际上恰恰相反，今天拥有创意写作硕士学位的作家犯的唯一一个最大的错误是，他们自以为当今绝大多数读者感兴趣的对话是现实主义的对话，还有源于纽约市东村艺术社区的那种现实主义的日常对话。这种对话传播范围有限，而且也没有显著的效果。这也是一个陷阱，不过这是截然

^① magic-realist，兼具神秘主义与现实主义的特点，在此译为“神秘—现实主义的”。

不同的另一个话题，这个话题与效果和导演的关系更密切（这是我们在第 17 章“焦点”中要探讨的问题）。

如果用对话来传达信息，你就无法深入人物的内心，无法知道他们到底是什么样的人，无法写出有趣的人物动态的成长过程，无法让人物自由发挥。就效果而言，你会阻碍人物的自发成长，而且阻止故事在展开的过程中出现出乎意料的逆转，因为这样的进展会让你措手不及、难以招架。最终的结果是，这本书里的人物全是呆板的，人物的谈话也是生硬的，就像硬邦邦的纸板那样。这种小说读起来更像是一份拉长版的情节提纲，而不是一部小说。你将永远不能深入人心，找到某种真正能够“抓住”读者的东西。实际上，这种小说往往令读者退避三舍，即便没这么糟糕，也只能让读者感觉虽“有趣味”却没有“非读不可”的迫切要求。在最糟糕的情况下，这类作品让读者心生憎恶之情：他感觉遭到了作者的背叛，仿佛读的是一个故事梗概，而没有机会真正吃透小说的丰富内容。他听了一个故事，不过他根本不能参与其中。

告知型对话最频繁地出现在“高端概念”的小说中。作者急于铸就其“伟大的”思想观念，以至于从来不停下来考虑一下人物自身的意愿与需要。这种对话有时被用于向读者透露当前或者未来的情节，但是最常见的是向读者透露“幕后故事”，讲述那些早已发生了的事情（为了实现这个目标，在稿件的开头部分这种对话也常会出现）。在那些尚未掌握展示与述说之间差异的作者的书稿中（参见第 11 章“展示与述说”），这种创作技艺上的生涩、笨拙也扩散到了对话部分。有些作者对于故事的控制欲极强，这种对话经常出现在他们的作品中。这类作者在开始写作之前就为每个最小的细节制定出了路线图，而且不允许人物脱离自己事先安排好的成长路径，不允许人物告诉作者本人他们应该如何自由发展演化。

解决方案

在大多数情况下，使用告知型对话的作者大都全神贯注于故事情节。这些由概念驱动的作者使用对话的目的是出于其自身的需要，因此克服这个毛病的最好办法就是，记住我们在上一章中讨论过的内容：无论你的概念有多么“精彩”，假如你落实这个概念的过程在艺术上不能做到真实可信，那么一切都是白费心机。具体地说，针对某些不同类型的由情节驱动的对话，我们提出的解决方案如下：

- 检查自己的对话，老实地问自己：对话是不是人物之间互动沟通的自然（或者真实）结果，或者说使用对话的目的是不是仅仅为了传达信息？假如你的回答是后者，那么你就能锁定那些有毛病的对话。把这样的对话抽出来，不过要记得把你试图传达的信息写下来，然后你可以想一想该如何用其他方式把信息插入其中，只要不让对话成为无谓的牺牲品就行。

- 审视一下被锁定的对话，然后给它分一下类：你是在用它来传达幕后故事呢，还是传达当前正在展开的事件？它是不是出于述说的需要，而不是出于展示的需要？它是否出于你想要控制这一场景的最终结果的需要？

- 最常见的毛病是用于讲述幕后故事的对话。解决之道在于遵循下面这条规则：人物之间的对话应该用于讲述那些谈话双方都知道的正事或者重大事件，也就是说，一个人物永远不要提醒另一个人物什么事情。这明显是作者在耍花招，目的是让读者中招而不是让人物中招。

- 如果对话是用来传达眼前发生的事件的，那么你就要遵循下面这条规则：不要谈论眼下正在发生的事情，而要把它展示出来。不要让一个人物跑进房间公开宣布：“我的头在流血”；相反，你只

用让他跑进房间，然后向别人要一条止血绷带，或者更好的办法是让人物什么话也不要说。补救办法是在其他人物看到他之后，让其他人物对此作出反应，然后我们就明白发生了什么事情。

●如果说告知型对话是出于作者述说的需要而不是展示的需要，那么这个问题就严重了，这种对话非常有可能遍布全书。其解决方法与以上方法类似，第11章“展示与述说”将对此作深入探讨。

●假如告知型对话是因为你对故事发展有一种控制欲，那么请问自己下面这个简单的问题：你能不能放弃对于这个场面的控制权？你只要暂且放松一下控制欲，放下警惕，让人物跳出你的手掌心，让他们取得控制权。这样做要不了你的命，而且假如你不喜欢这样做的后果，你总能把它改回来，让一切恢复原状。你要真正允许自己进入人物的内心世界，这正是你要自己进入的地方。或许你是人物的创造者，不过现在你必须把人物看成是人物自身的创造物，找出他们关心什么，找出他们相互之间真正想要交流的东西。

例子

约翰看到玛丽在饭店里坐着，就朝她走过去。

“嗨，玛丽，”他对她说，“我知道你每逢周二就来这里，坐在这张桌子旁边，从这儿可以看到外面的人行道。”

“是的，约翰，我确实有这个习惯。”她回答说，“我知道你总是穿着一件紫色的衬衣，就是你现在穿的这件，上面还有红点和白色的条纹。”

“是的，玛丽，我常穿这件衣服。”约翰说，“我可以坐在这儿吗？我知道你那个谈了三年的男朋友亨利会不高兴我这么做，不过，我还是想跟你谈谈。”

“好吧，约翰，坐吧。”玛丽说，“不过，要小心。我知道你玩壁球的时候伤了一条腿，医生要给你做手术，抽掉你的三根脚筋。”

“是的，我会小心的。你在喝红葡萄酒，这是夏敦埃酒。我看到你的杯子已经空了四分之三。”

“是的，我说约翰。我看到你的头发是梳向一边的，而且你的左手还戴着结婚戒指。”

“是的，我说玛丽。我看到你穿着红色的衣服，看上去很好看。”

“噢，谢谢，约翰。你知道这件衣服是我妈妈给我买的。”

“是的，那天我跟你在一起来着。”

“是的，我记得。”

在上面这个例子中，作者使用对话既是为了透露幕后故事，也是为了方便读者理解而对周围环境作了描写。但是，人物是什么样的人？人物之间的关系又如何呢？一点儿也没有交代。这种对话完全不是对话。作者全神贯注于传达信息，他们根本没有机会互相沟通。当约翰谈论玛丽的男朋友的时候，玛丽却要谈论约翰膝盖受伤的事。看到这种情况，我们就知道这个对话的毛病所在了。比如，约翰不能说“我知道你那个谈了三年的男朋友亨利会不高兴我这么做”这样的话，他应该说“我知道亨利肯定会不高兴”。他不会对她说亨利是她的男朋友或者他们谈恋爱已经三年了，这些情况是对方明明知道的。因此，约翰的话完全是为了向读者传达信息。依此类推，玛丽也不会说“我知道你玩壁球的时候伤了一条腿，医生要给你做手术，抽掉你的三根脚筋”这样的话，相反，她会说“我知道你的腿不方便”。要找出诸如此类矫揉造作的对话，审稿人需要注意诸如“我知道”、“我记得”这类关键词。

“好吧，迪克，那个斯宾诺莎的案子办得如何了？”

“我让夏洛特把所有的会议记录都整理打印出来，我们本周就有望结案。胜利是唾手可得的了。”

“那好，那就意味着我们公司能挣到几千美元。”

“嗯，应该如此，而且可能给我们带来提升的机会。”

“但是，我必须提醒你，那些文件对于我们赢得这场官司是很有关系的。今晚我们必须把这些文件再过一遍，看看有没有自相矛盾的地方。然后，明天我们就直接到奥斯特威尔去，看看能不能从查理嘴里撬出点儿东西。然后，一切办妥之后，我们要过去看看夏洛特，问问她对于这个案子有什么想法。”

“这是个好主意。同时，我还要从电脑里找些信息，你知道，这些信息会帮我们的大忙。”

“噢，是的，这是个好主意。你知道，如果一切顺利，那就意味着我们能拿到价值30万美元的不可转让的美国国债。”

“是的，我知道。”

还是“我知道”和“我记得”这一套。在这个例子中，两个人物一心透露未来即将发生的事情。在这种情况下，你会发现人物正在把接下来要发生的事情作综述，详细解释他们还需要做什么事情。

“总统先生，情况是这样的。俄罗斯已经发动侵略战争，我们刚刚才得知情况。似乎第三次世界大战已经发生了。”

“我们有什么选择呢？”

“好吧，我们三个选择。我们可以发射导弹，或者等等看接下来会发生什么事情，或者努力达成和平局面。”

“发射导弹吧。”总统说，“钥匙和密码在这儿。我们到战时指挥室去吧，然后去秘密的地下掩体，那是我们做这些事情的地方。”

“好吧，总统先生，我这就发射导弹。看！地图上的俄罗斯被炸成火海！”

“我看到了！熊熊燃烧！看看我们做了什么。听！你难道听不到外面的巨响吗？”

“是的，总统先生，瞧！从这个窗户可以看到外面，人们在抗议示威。”

“他们很痛恨我。看！他们正在撞击、摇晃栅栏，快要把栅栏撞破了。”

“是的。我们走吧。直升机到了，在楼顶上候着呢。”

这个例子是最业余的，其中的对话用于讲述人物说话时正在发生的事情。在这个例子中，你会发现许多祈使句，比如“看！”、“瞧！”和“听！”这样的句子。手法幼稚，暴露无遗。在这段对话中，我们并不是观察人物如何沟通互动，而只是听他们讲述一个故事的发展，这种手法未免太生硬了。而下面这个例子则是一种少有的情况，其中的告知型对话是有效的，摘自卡夫卡的《在流放地》：

“我被任命为流放地的法官，虽然我还年轻。因为我是前任司令官在一切流放事务上的助手，对这架机器知道的也最多。我的指导原则是：对犯罪无须加以怀疑。”^①

表面上看，这段话似乎是信息型对话，但其实不然。它看似专注于透露人物的职业地位这样的细节，不过这只是个骗人的花招：在表面之下，这段话真正关系到了人物独特的人格和声音。这段对话的真正意图在于展示说话人的精神恍惚，他颠倒黑白到了什么程度，这段话甚至在把他当回事儿的同时又把他嘲笑了一通。在这里，信息传递的意图并非为了信息自身，而是为了最后烘托出他的“指导原则”。我们还是用现代文学的一个例子作为结尾吧，这个例子摘自史蒂夫·拉铁摩尔的短篇小说集《周游世界》^②中的同名短篇小

① 译文参考卡夫卡：《变形记》，93页，北京，北京燕山出版社，2005。

② Houghton Mifflin 出版社，1997。

说。这个例子可以说明信息型对话与正宗对话的区别：

洛克乔·沃特基斯是一个身材魁梧的山地贫农。我欠他钱，大约 60 美元，当时他从自己那些锈迹斑斑的废旧汽车上拆下了一个水箱，这东西长长的、灰蒙蒙的而且疙疙瘩瘩的，装配到我那辆旧达特桑汽车上。那大约是一年前的事情了，或许两年前了……

洛克乔转身要离开，但是走到门廊台阶的一半，他发现在这座房子的旁边停放着那辆庞蒂克汽车。“你那辆旧车跑得怎么样？”他问，“丰田车，是吧？”

“达特桑，”我说，“不太好。车已经沉到湖底了。”

洛克乔点点头，摸了摸长长的棕色胡子，像个雪人儿一样僵硬呆板。“是掉进杰克·斯通的那家酒馆后面的湖里了吧？”他问。

“是的。”

洛克乔挠了挠头，又点点头。“我知道。”他说。他打开了他那辆卡车的车门，迟疑了一分钟，他的身子一半在车上，一半在车外，说：“你知道，那个湖里还有一架沉没了的直升机。”

“绝不开玩笑。”

“我和那个小伙子过去常常到那儿看看它。当水位低的时候你可以看到它。”

我点点头，笑了。“好吧。”我说。

请注意，通过把这辆汽车的幕后故事插入进来，拉铁摩尔是怎样给我们提供必要的信息的。如此一来，到了后面，他就不再需要操纵对话以传递这条信息了。他可以把这段真诚的对话归功于他的人物。他不需要让洛克乔说：“记住，两年前帮你修理汽车的是我，是我帮你弄到了水箱并装在你的汽车上”，相反，洛克乔可以直接问：“你那辆旧车跑得怎么样？”微妙地暗示说话人欠他的人情，而不必在说话时直接告诉他。而且由于这段对话绝对没有虚假的意图，

人物就有了自由发挥的空间，可以像在现实生活中那样说话，自由地沟通，并且双方谈论的话题也可以转到那个湖泊上来。

本章练习

● 找出一段有毛病的对话，改写一下，这一次你要假设读者已经知道了有关这个故事的所有情节。现在，人物之间可能谈论什么事情？你是否感觉到透过对话传递信息的压力已经大为减少了？（你应该感觉这个压力变小了。）你写的对话是不是不一样了？前后的差异有多大？这些改动能否被采纳？

● 把上面那段有毛病的对话抽出来，这一次你要假设：人物已经知道自己需要了解的有关对方的情况，并且已经知道了他需要知道的情况，无论是已经发生、正在发生还是将来要发生的事情。他们现在根本没有必要谈论什么事情，对话没有任何目的可言，他们新的对话会是什么样的？新的场景和原来的场景有哪些不同之处？是否有些改动可以写进稿子里？

● 现在，请你放弃下面三个意愿：（1）想要传递某种信息的愿望；（2）想要实现任何目标的愿望；（3）控制人物和情节发展的愿望（正如前面讨论的那样）。你心里要想着这件事情，把你笔下最有趣的两个（或多个）人物抽出来放在同一个房间里，写出一个双方（或多方）谈话的场景。他们会怎样互动？他们的关系会如何发展？哪些实情将会真相大白？哪些秘密的仇恨，或者嫉妒、爱好，或者爱情会浮出水面？现在，你真正学会了如何理解自己的人物，你让人物充当你的向导（每当你在某个地方陷入僵局的时候，你就可以做一做这个练习）。把你所希望的改动都写进稿件中去。

第9章 闹剧的对话

拥有了作者，谁还需要子女？

——某位没有子女的编辑的话



第二种最常见的冒牌对话是感情夸张的对话。或者所谓好莱坞式的对话。这种对话听起来很酷、很有戏剧性，不过跟你在现实生活中听到的对话有着天壤之别。当然，每个作品都有其精彩的瞬间，而且读者也未必想听毫不相干的谈话，所以戏剧性的对话确实也自有其存在的价值。但是谈话的使用次数必须少，每次使用的剂量也要小，而且要选择正确的使用时机。

电影《教父》就是一个很好的例子。这部电影从头到尾都使用了戏剧性的对话——很可能比大多数电影都多，但是如果你重新仔细地看一遍这部电影，会发现其中占主导地位的是人们的日常对话。戏剧性是对照鲜明的部分，若戏剧性在你的稿件里随处可见的话，就会像是喊“狼来了！”一样，用不了多久，当真正戏剧性瞬间到来的时候，读者就不会相信你的话了。

有那么一种——“闹”到底的情节闹剧，这种稿件的问题是没有意识到并非所有的人物都是感情夸张、喜欢闹笑话的人。（陀思妥耶夫斯基是一个例外。他很擅长而且经常使用闹剧情节，人们可以据此立论说：几乎他笔下的所有人物，那些歇斯底里的、神经病似的俄罗斯人，实际上是出现在情节闹剧里的人物。不过即便是陀思妥耶夫斯基笔下的人物也不是从头闹到尾的。）于是，我们的例子就又多下面这类作家，他们把自己的意志强加到人物身上，因此假冒的对话就又多了另外一种变体。

关键在于你要记住，高潮戏剧^①可以通过除对话之外的其他方式进行表达，正如信息可以通过其他途径得到传达一样。那种急于通过对话来直接说出爆笑内容的愿望是错误的。事实上，最后的结果只是把重任压在对话身上，使对话变成述说一切戏剧性事件的喉舌。这种性质的对话难免矫揉造作。

^① high drama, 可译为“激动人心的戏剧”或“高潮迭起的戏剧”，一般指“爆笑的内容”。

好消息是，对于作家来说情节闹剧是最好的毛病之一，因为这表明你在努力把自己和读者摆在平起平坐的位置上，想要捕捉那个戏剧性的瞬间。无论成功还是失败都是精彩的，不过这种努力要么让你大获全胜，要么让你一败涂地。真正的艺术就是赌运气，使用情节闹剧的作者也是走在成为艺术家的道路上。此外，激动人心的戏剧性情节总是可以通过修改而加以削弱、调和的，而被剥夺了戏剧性的稿件则未必能够得到修复。

解决方案

- 第一步是要识别出你的对话在哪些地方有夸张的闹剧风格。可能你自己做起来很困难，理想的办法是召集几个客观中立的读者来帮忙。不过，也有几种方法可以自己试一试，假如你是客观中立的而且也有充分的自我批评精神，尤其是如果你能把稿子先放一段时间，你就可以培养出这种技能。回过头来阅读一个或者几个章节，看看其中的几段对话，对话的激烈程度都一样吗？这些对话是不是把戏剧性发挥到了极致呢？（或者反过来说，这些对话是不是非常平淡乏味，没有任何戏剧性可言呢？缺乏戏剧性可能一样是有害的。）

- 第二个问题：在每段对话的内部，有没有明显的戏剧性瞬间？假如有这样的瞬间，那么你的铺垫部分有没有逐级登上高潮的台阶，或者有没有往下走的台阶？换句话说，有没有跌宕起伏的弧线？有没有鲜明的对照？

- 最后，看看你的几段对话，问问自己：这些对话片断整体上有没有一个发展弧线？

- 找到闹剧对话的另一种方法是：找到情节发生戏剧性逆转的重要关头，并且仔细揣摩这种语境中的对话。假如你缺乏戏剧性的逆转情节，你会不会给对话部分注入戏剧性作为补救？记住：即便

是在最富有戏剧性的瞬间，你也可以使用令人感觉俗套的对话。实际上，这种手法往往是可取的，鲜明的对照能够产生惊喜，这要比一句戏剧性对话产生的惊喜多得多。比如说，一个男孩用枪顶着自己的脑袋，他可能对他妈妈说：“你把我的生活全毁了！你使我走到这一步！我已经走投无路了！我没有别的选择了！”或者，他可以简单、淡然地说：“谢谢你，妈妈。”（参见第15章“细腻的笔法”）

例子

“噢，亨利！”

“噢，玛格列特！”

他们飞快地跑向对方，互相拥抱，感觉拥抱的时间要直到永远。

“噢，亨利！你知道我多么爱你！”

“噢，玛格列特！要是能用语言表达我对你的爱就好了！”

他把她抱起来，田野里点缀着迷人的、光彩照人的蒲公英，他抱着她在原地旋转起来。

“噢，亲爱的！没有你世界会是什么样？我的爱，我的心肝儿！”

“没有你，世界将会停下脚步，我的玛格列特！我宁愿命悬一线也不能一刻没有你！”

“我宁愿从最高的摩天大楼跳下来，也不愿错过你说的一句甜言蜜语！”

他们不停地亲吻，太阳坐在他们身后，变成地平线上一个神奇的金球，鸟儿们则专门为他们歌唱。

“噢，玛格列特！”

“噢，亨利！”

使用感情夸张的对话的稿件有数不清的类型，其中最常见的类型很可能是出现在爱情故事中。许多作者都倾向于把爱情的场面进行过度的夸张，把强烈的感情转化为豪情万丈的山盟海誓。这样做几乎从来都是错误的。在现实生活中，你往往不必留意人们的谈话就可以知道他们有什么感觉。在表层的话语下面还有一些东西，体现在他们的举止风度方面，体现在肢体语言方面，而这些东西很少是通过谈话说出来的。对于书稿里的谈话来说，也应该是这个道理。你切不可以为，因为谈话要写在纸上，所以一切感觉、情感、说话的腔调都必须一五一十地透过人物的对话说出来。恰恰相反，你必须强迫自己找到其他表达人物感觉与情绪的手段。

在上面的例子里，你还会注意到感叹号使用得太多了，这往往是情节闹剧的标志符号。你会注意到，高潮戏剧甚至延伸到了对周边环境的描写，延伸到了点缀着“光彩照人的蒲公英”的田野里，太阳也成了“金球”。这两种毛病往往是如影随形的。

侦探杰克·甘叔坐在椅子上，背靠着椅背，双脚搭在办公桌的一角上。他的帽檐向下微倾，遮住了脸庞。房间里光线昏暗。他的嘴角叼着一支燃着的香烟。

“好了，漂亮妞儿，”侦探甘叔说，“说吧，想要我干什么。”

办公桌对面那个丰满的金发碧眼女人开始说话了。

“我要做掉他们，明白吗？像死狗一样。”

“这你可得掏钱呀。”

“我有的是钱。”

“但是你能雇得起我吗？”

“随便哪个人我都雇得起。”

“总共要做掉几个人？”

“三个人。我希望事情要做得干净利索。”

“什么时候？”

“今晚。到时候钞票就在你的邮箱里等你拿了。”

她起身要走。

“先生，还有件事你要记住：你从来没有见过我。”

“包在我身上了，女士。”

“好。不要瞎打听。”

侦探甘叔猛吸了一口烟，在烟蒂满满的烟灰缸里把香烟熄灭了。

这里我们看到的是典型的情节闹剧，其主角大多是老练无情的神秘侦探。这一流派的作者往往容易犯这个错误，必须小心防范。这种对话听起来确实很漂亮，但是连现实生活中谈话的边儿都沾不上。更重要的是，这些人物根本不相干，他们只管背诵作者心目中自以为很漂亮的台词。这类对话往往很容易找到，其标志是简短、急速的交谈（如上所示），其中人物很少或者根本没有机会喘口气儿。在现实生活中，很少有人会想出那么精明、漂亮的答话，而且像连珠炮一样脱口而出。

“噢，弗兰克！你怎么能那样做呢？你怎么能把我蒙在鼓里这么多年！”简不禁失声痛哭起来。弗兰克想安慰她，但是她把他的胳膊甩开了。

“简，我怎么跟你解释好呢？这样做对我们两个人都好。我们都有意志薄弱的时候。生活可能是困难的。我已经经历了这么多苦难，简。”

“还有孩子们呢，弗兰克！你想过孩子们吗？你考虑过吗？你这是要把我们的生活都毁了！？”

“简，你很多年来都没来这儿找我了。你就像是一具行尸走肉。我没有感觉到你的任何爱意，简。简，我需要你的爱。为什么你不能给我呢？简，为什么你就不能把爱奉献给我呢？”

“我该怎么和我妈说呢？”简哭着说，“我的生活全给毁了！全毁了！”

“你说我该怎么办？”弗兰克回答。这会儿他自己也哭了。

“我可怎么活呀？我想要的只有爱！”

“噢，上帝救救我！”简哭着说，“我还不如现在自杀算了！”

“噢，天啊！”弗兰克哭着说，“为什么我的生活竟然是这个样子？这不公平！这不公平！”

“噢！”简大叫，“我们还能有什么结果？”

“一切全完了！”弗兰克哭着说，“一切全都归零了！”

这是一个典型的家庭情节剧的场景，往往出现在糟糕的离婚电影和有关中年危机的电影中。读完了这十几句台词，你会感觉气都喘不上来了。在文学作品中，我们或许会发现观察人们的私人生活很有趣，不过技艺高超的作家知道底线应该划在什么地方。另一方面，技艺稍逊一筹的作者则往往浅入深出，把我们拖进大家都不愿陷入的泥潭，其手段往往就是情节闹剧。在我们读完这种作品的时候，作者让我们感觉讨厌，仿佛吃了一只苍蝇那样恶心。谁愿意对于弗兰克和简的私人生活知道得那么详细呢？谁会找你谈论那些私人生活呢？

本章练习

下面的练习应该有助于你培养一种写作技巧，使用除了对话之外的其他技法表达戏剧性事件。

- 练习使用沉默无语的方式讲述戏剧性事件。拿出一个你（或者读者）感觉是情节闹剧的场景，从头到尾把它改写一遍。这一次不要使用人物对话的方法，让人物安静一下。砍掉任何扎眼的戏剧

性元素。在人物说话的间隔处制造出沉默无语的瞬间（有的长，有的短）。不要刻意隐瞒由于缺乏对话而引起的笨拙感和紧张感，相反，你要使用它。此时无声胜有声，沉默无语的效果往往要比说起话来滔滔不绝的效果更加显著。比如你可以让玛丽说：“我爱你，约翰”，而约翰则回答：“好吧，我不知道我爱不爱你，玛丽”，或者也可以干脆让约翰一句话也不说。后一种方法至少能起到同样的效果，而同时更显低调、和缓，还能烘托出幽远的意境。

- 练习轻描淡写。假如你选用极具戏剧性的词语来提升精彩的高潮瞬间，这样画蛇添足的做法表明你把读者看扁了。打个比方来说，假如 A 拿着枪顶着 B 的头，而这时 A 嘴里还说：“你知道我真的恨你入骨，B！我要杀了你！”看到他持枪顶着对方脑门，我们就已经知道这句话，所以 A 应该什么话也不说。或者假如他非得说话不可，那么他应该少说，甚至可以使用反讽或者挖苦，比如说“我爱你，B”。关键在于，你要利用鲜明的对照所形成的那种反差，压低谈话的调门儿来增进戏剧性情节激动人心的高潮效果。

- 用戏剧性的行动取代人物戏剧性的对话。在弗兰克告诉简他欺骗了她的感情之后，简可以对他大喊大叫并且诅咒他，说上 20 句这样的气话，或者干脆转过身去，摘掉结婚戒指，把它扔进马桶，并把它冲进下水道。这样做即便不会加强效果，至少也会同样有效。通常一个动作能表达的内容要多于一个人物说一大段的独白。

第 10 章 隐晦的对话

透过自己的语言风格每个作家都彰显出自己的气质、习惯、能力和爱好。这很有意思，而且也在所难免。一切文章都是为了沟通信息。原创的文字通过启示传递信息——自我的揭示。没有一个作家能长期隐匿自我。

——斯特伦克和怀特

难以理解的对话往往并不常见，不过如果真的经常出现，那么你的稿件肯定要被枪毙。没有哪个经纪人或者编辑会继续坐在那儿仔细阅读你的稿件，还要费力地弄明白到底谁跟谁说了什么话。他们会感到很沮丧，恨作者不肯花点儿工夫把自己写的对话整理一下。“难以理解”是一个内涵周密、外延很广的标签，因为导致对话难以理解的原因有很多。下面列举的是一些较为常见的原因：

- 最常见的一个原因是：作者想捕捉人物对话所表现出来的某种方言或者鼻音腔调（比如南方人的土话）。他们这样做的目的是为了使对话显得更“正宗”或者听起来更“真实”，不过通常这样做的后果只能使人不知所云，而且大大降低了读者的阅读速度。类似的是行话、俚语和粗话的使用，这也可能是致命伤。

- 较为直观的毛病是不使用标识符（比如“约翰说”、“玛丽说”）。听起来，这似乎是显而易见的问题，不过在写出一句接一句的对话之后，许多作者根本不会停下来让读者知道到底是谁在讲话。假如两个以上的人物同时在场说话，这个问题就变得非常复杂了。这个问题的另外一种变体是，作者仅仅使用“他说”，而我们不能确定“他”到底是指谁。

- 最后，还有一种更成问题却较少见的“排他性”对话。这种对话把读者排除在外，两人的谈话让人摸不着头脑，弄不清其来龙去脉，可能是省略的内容太多，而且使用了大量密码或暗号。排他性对话或者密码对话是罕见的，因为这是一种相当细腻的对话形式，含而不露、轻描淡写，所以这通常是笔法老辣的标志。然而如果这种对话被过度使用或者使用不当，就成了当今很多所谓的“X一代”小说那样。这也可能是自我纵容、孤芳自赏的标志。

解决方案

对于自任编辑的作者来说，几乎无法辨别出所写的对话是不是难以理解。由于你是写对话的人，显然你是能够理解的。然而翻到前面的文本，只着眼于查找这个问题，就可以使你与作品拉开一定的距离，从而产生出乎意料的效果。相对来说，某些让人弄不清楚的对话还是比较容易修改的：

- 方言、鼻音、色彩浓厚的行话，这是最容易修改的，十之八九剔除就好。即便是最有技巧的作家，要想精确捕捉地道的方言往往也是很困难的。即便能够捕捉得很精准，也可能因为弄巧成拙而付出代价：无论作者如何擅长写方言，让读者弄明白你的方言也会大大拖慢阅读的速度。因为某种不知能不能得到回报的东西而拖住读者的后腿，划得来吗？这就要看你自己的判断了，不过最好还是能够得到回报才好。正如斯特伦克和怀特所说，“不要使用方言，除非你精心研究过自己想要模仿的方言……否则读者就得费神把落掉的字词补上。这样作者的目的也就达不到……那些杰出的方言作家在发挥自己的独特才华方面是很节制的，他们不是最大限度而是最小限度地偏离标准语，这样既使读者信服，又不使读者感到文字晦涩难解。”

另外一个使情况复杂化的因素是：所有读者不光看字，还要心读，尤其是方言，不过各人心读的读音却各不相同。那些读错音的读者姑且不论（在某种程度上说，所有读者都可能有读音错误），你可以试试看，有好多词可以有多种读音。作者往往期待读者在读某些词语或者语句的时候使用某种特定的读音，但是不管怎么说，大家的读法还是纷繁多样的。做一做下面这个简单的练习：从小说中摘出一页内容，分别请五个人（单独邀请）各朗读

一遍。你会惊奇地发现：相同的文字内容，五个人的念法是不一样的！假如仔细听，你就会听出几十处语音不同的地方。方言、鼻音、行话也可以通过许多别的渠道加以表达，比如你可以在前面进行具体的描述说明，或者通过人物的举止和神态流露出来。假如已经成为写作高手，那么你可以写一点儿方言或者行话。不过即便如此，也应该尽量少用。

- 对于自任编辑的作者来说，标识符的问题（参阅第6章“对话的用法”）是容易解决却难以发现的问题（作者自己当然不会不知道说话人是谁）。因此如果大家告诉你你在这方面有问题或者可能有问题，那么你就要把稿件交给几个不同的资深读者看看，请他们单就这个问题检查一下你的作品。你要问他们哪些地方让他们迷惑不解，这些难解的部分应该如何加以澄清。如果对话缺乏标识符，就很可能需要插入标识符。如果使用“他说”过于频繁，那么一些“他说”可能就需要换成“某某说”。

- 外行看不懂的或者暗语式的对话是最难以修补的，因为大多数作者的主要问题在于他们需要比较微妙的表达方式，作者应该享受疑罪不罚的宽容。故意把意义变得更加暧昧、把语音变得含糊不清往往正中他们下怀。

因此可以理解的是，你并不想克服这类对话的毛病。总之，一般的解决办法是：把话说得更清楚一些，让读者知道发生了什么事情，知道说话者是谁。话不要说得过于隐晦、神秘。接受这条建议时，一定要有所保留。只有当你有绝对的把握确认自己犯了这个毛病的时候，才能采纳这条建议。自我诊断是很难的，你需要几位优秀读者的协助，尤其需要一位感觉非常敏锐的读者的帮助。假如甚至连你自己都感觉很难理解情节的发展，那么你就可以确诊自己有这个毛病了。

例子

“大伙儿都想让我摆一摆么？”约翰问。

“咋回子事？”玛丽问。

“死活不让他们的车子打这条路上通过。”

“哪个不对头吗？你摆摆！”

“是噻！车子过去了似乎没得人管，这根本不对头！”

“根本不对头！”

“我明白，在不晓得他们想做啥子的情况下，那些警察是不会费尽九牛二虎之力把他们挡回去的！”

“那你在想啥子？”

“我哪里晓得，他们来的时候我又没看到。”

“似乎警察没权利让你晓得。”

“老乔就是这么摆的。”

“我咋个不晓得。”

“是噻。”

“那好，为什么你不去告诉他们呢？”

“我在这里看着不会把东西看丢了。”

“这就好。”

“是噻。”

这个例子说明了方言有什么作用。正如你看到的，读者的精力全都用在解码人物所说的方言上面了。对话本应是文本其他部分的有益补充，在这里却变成了沉重的拖累。

约翰、比尔、戴夫、山姆、哈利、玛丽和简围坐在桌子四周。

“请你把黄油递过来好吗？”他问。

“给谁？”他回答。

“给我。”有人说。

“好吧，在这儿。请你递给他好吗？”

她接到后把它递给别人。

“为什么你总是问我呢？”她问。

“谁？”

“你。”

“我问你了吗？”

“是的。你为什么不问她呢？”

“好吧，这不是他的错。”另一个人说，“你长得像她。”

“谁？”

“你。”

“我吗？”

“不，是她。”

“那好，为什么你不问她呢？”

“你不说话不好吗？”另一个人问。

“为什么我要听你的？”

“因为你把他都逼疯了。”

“谁？”

“他。”

“他看上去没疯呀。难道说我把你弄疯了吗？”

“谁？”他问。

“我。”

“你吗？”

“不，是她。”

“是的，你是疯了。”

在这个例子中，由于缺乏标识符而导致读者遇到了理解方面的困难，这个例子很经典，你根本无法弄明白说话的人是谁！在这个极端的情形下，你也弄不清楚到底说话人说的是谁，也不知道话是说给什么人听的。难以理解的对话，无论写得有多好，都会让读者失望地放下你的作品。在阅读稿件的过程中还得反复不断地费力思考才能弄清楚到底谁在说话，没有人希望经历这种痛苦。

约翰和戴夫坐在客厅里。

“嘿，”约翰说，“你认为琳达有什么反应？”

“我不知道。”戴夫回答。

“里克呢？”约翰问。

“他很可能在想亨利的事情。”约翰回答。

“嗯。”

“嗯。”

“你认为阿蒂斯怎么样？”

“跟我们不是一路人。”

“你认为朱尔斯会跟他们一块鬼混吗？”

“很可能。”

“你认为他们什么时候会反水呢？”

“谁知道啊。”

“我想知道在工厂里发生了什么事情。”

“他们很可能在拷打山姆。”

“嗯，他本不该把那两个绑在一起。”

“嗯，比尔也不该这样做。”

“嗯。”

“嗯。”

他们在谈论什么？这就是“排他性”对话的很好例子。作为读者你感觉自己被排除在外，仿佛突然闯进了某人的私人聚会，而没

有任何人想让你参加。请注意，这里有许多暗语和个人独创的称谓，这都是省略的语言。这类对话肯定会让读者非常气愤，因为似乎作者明显不理睬他们。

本章练习

帮助你修改让人摸不着头脑的对话的方法并不多，主要的任务是确定对话的哪些内容因哪种原因让人摸不着头脑，然后澄清困惑。然而，总体来说你可以在两个方面提高水平：

- 假如你倾向于使用很多方言，可以下工夫把方言替换下来。用清楚的语言把方言表达出来，是摆脱困境的方便之门。使用一些与你的话题相关的通用且实用的词汇（读音正常的词汇）是最有效的。再与特殊的笔法和说话腔调相结合，这个方法就能创造出理想的效果。仔细研究你的人物，尤其是他的说话模式。这一次，不要一心研究怎样才能把他的发音弄清楚，而要一心研究他的措辞、表达方式和肢体语言。比如，在电影《弹簧刀》的结尾，当主人公被问到为什么手里握着把弹簧刀的时候，他回答说：“我拿刀的目的就是杀了你。”一个普通的作者可能会写“我要用刀杀了你”，懒散地选择俗套的表达，这样做的目的是想捕捉方言的特色。不过，这位才华出众的作家却选择了“目的”这个在这样的语境中并不常用的词。个性化的词语才是最大意义上的方言。

- 假如别人抱怨说你的对话是排他性的，那么下一次写作的时候，就要假装读者对于人物谈论的话题毫不知情。读者的理解是你首要关注的目标。让读者感觉很容易理解，仿佛是你家里的客人或是外地来的生客，即便这样做你也会冒一定的风险，即你告诉他的内容是他可能已经知道的。



第三部分

宏观大略

百分之九十九的稿件甚至都无从到达“宏观大略”这一步，无法获取第三部分的入场券，甚至跟这里制定的评估标准无缘，因为熬不到这个时候就被剔除掉了。假如稿件确实熬到了这一关，对于经纪人或者编辑来说，这就意味着他们至少要读完稿件的前五页，而且要细细地读，不光要考虑面子上的花拳绣腿，还要看你有没有真功夫。实际上，针对合格的稿件，要评估接下来的几个方面（比如说节奏）则需要读完 50 页才能得出结论。

另一方面，假如经纪人或者编辑已经作出了初步的判断，现在他就必须考虑较为宏观的因素。焦躁不安的情绪在他身上变得更加明显：现在真的非得细读不可了。在审视下列宏观元素的时候，他的复仇心理可能会更加严重，想赶紧从稿件堆里把你的稿件剔除出去。他还是放心不下，还没有准备把你当回事儿。只有当你顺利通过了前五页的检验，他才会稍微舒展一下焦躁不安的心情。现在，你还没有进入那个阶段，还没轮到你歇口气、放松警惕的时候。但是你的稿件已经吸引了他的眼球，你现在的责任更重大，要全力以赴地渡过这一关。



第 11 章 展示与述说

我认为，对于初学写作的人来说，下面这件事很值得深思。从 1964 年起至今，我的书稿、小说或者诗歌从来没有吃过闭门羹，我的所有作品最终均能公开发表。如果知道自己在做什么，那么你早晚会碰到一位同样有自知之明的编辑。或许这意味着多年的苦熬，不过永远不要放弃。搞写作就要耐得住寂寞，原因有二：其一，你必须把自己关在房间里，每天跟电脑待在一起，月复一月、年复一年燃脂焚膏般地苦熬；其二，等你付出了所有的汗水和泪水之后，你还必须找到一位伯乐，他对你写出的东西尊崇有加，愿意把它原封不动地刊行于世。请你相信我，无论这本书稿是你的第一本小说还是第三十一本小说，的确有这种好事。

——约瑟夫·汉森的回忆录，摘自《退稿信》（手推车出版社）



“不要对我说你爱我。拿出行动让我看看。”这个道理不光适用于现实生活，也同样适用于书稿：作者会停下来给我们讲述有关人物的所有情况，不过这最终会变得毫无意义。作者只能讲出一连串的事实，而且讲解比百科全书或者词典强不到哪去。作者的职责在于向我们展示笔下的人物，而不是从他的嘴里说出来或者让人物互相谈论对方，而是要通过人物行动把他们展现在我们面前。作者可能用了一页半的篇幅讲述主人公是个小偷，也可以用一句话带出，只用描述一下这个人物从别人的口袋里扒走了 20 美元的钞票就行了。读者自会作出判断，马上就能理解，根本不必直接言明。此外，读者更欣赏这种展示手法，因为你给他留下一个机会，让他得出自己的结论，判断主人公到底是什么样的人，而不是由作者直接告诉他应该得出什么样的结论。你必须牢记：读者尤其喜欢把书本看成是自己的东西。这就是他们对别人的作品爱不释手的的主要原因：读者需要与作者产生情感的认同、平移、投射。假如这是你自己创造出来的东西，你还会把它放下吗？

不要讲述而是展示事件。这样做还有一个优势，即在文字中留下了一些歧义或者阐释的空间。假如作者告诉我们他笔下的人物是一个小偷，那么他只是给人物贴了“小偷”的标签而已。但是假如作者展示的是这个人物拿了一张 20 美元的钞票，那么就轮到我们判断他是不是个小偷了。大多数人会马上作出判断：他是个小偷。但是有些读者或许还会考虑其他情况：或许他拿的钱是他自己的钱；或许他是在帮那个人，因为这是一张假币，是一个骗子事先故意搁在那儿给他设下的圈套；或许两个人正在赌博，看看谁能从对方的口袋里把钱拿走而不被发觉，然后这钱还会物归原主。作者可以通过上下文把这些可能都列举出来，不过如果他不做这样做，而只是把这个事情孤立地展示出来，那么阐释的空间就很大了。

当一群大学生围坐一圈，陈述各自的理解时，他们对于文本的解读更多地反映了自身审视文本的角度，而不仅仅是文本自身告知

他们的情况。于是，文本就成了一面镜子、一块白板，读者把自己的思想感情投射到上面。最优秀的文学作品能够拥有永恒的魅力，道理就在这里。对一件看似一目了然的事情，20 个学生可以得出 20 种不同的结论。更有趣的是，同样是这些读者，一年之后他们对于同一篇作品会作出不同的反应。在这一年当中，他们又读了许多东西，新增了许多生活体验，而且为人处世的方式也有很大变化。如果把这个时间跨度拉长到 5 年，情况更是如此。要是拉长到 20 年，他们很可能对这本书刮目相看。想象一下 50 年后读者的感受会有什么样翻天覆地的变化。20 岁时阅读《白鲸》的感受和 70 岁时重读这本小说的感受肯定是截然不同的。所有这一切都说明，文本的意义同样也是由读者赋予的。无论作者如何追求实事求是，作品都不可能具备绝对的写实属性，从终极意义上讲它们还是主观的。为了在一次又一次的阅读中维持激动人心的效果，伟大的作品应该注意到这一点，进而为文本的阐释活动留下广阔的空间。实现这一目标的手段之一就是摆脱对现实世界单纯描摹的呆板、生硬的一面，坚持展示的手法，以创造出更富有情感意味、更具有艺术性的世界。

述说还有一个问题，即它让文本读起来更像是情节梗概，而不是艺术作品。读这种作品往往让人感觉自己读的只是一个故事提纲，故事里将要发生什么事、出现什么人物似乎尽在掌握之中。但是读者不可能有下面这样的感觉：仿佛自己切实经历了其中的场面，仿佛置身于人物的处境，和人物一起哭泣或者一起躲避枪林弹雨。文本只会有一种“干巴巴”的感觉，永远不会使人神魂颠倒。真正具有创造性的作品具备一种艺术形式，正如其他门类的艺术品一样。许多人都会举出例子，说明艺术的主要目的是戏剧性地渲染现实生活，给人们解闷；艺术就是一个大众舞台，人们可以在这里突出表现、尽情表演并且获得情感方面的满足。为了做到这一点，读者必须进入一个世界，他不会满足于仅仅听别人告诉自己这个世界是什

么样的。其他艺术形式，比如音乐和绘画，迫使艺术家直接投入创作。跟这些艺术形式相比，文学创作还有一件秘密武器，它允许从业者回避其艺术的一面。这或许是因为写作有许多缺乏艺术性（或者艺术含量较少）的具体表象，从法律写作到商业写作，再到会议记录，最后到教材编写，这类写作的首要目的并不注重表现形式的艺术性，而是传达现实的客观性。当然，它们也各有各的用处：假如你的任务是给每周一次的商业例会写备忘录，而你对备忘录进行了戏剧化处理，使之充满情感活力，那么你很可能就会被老板炒鱿鱼。

在过去常常进行描写的地方，当你使用展示而不是讲述手段的时候，就会写出一个新的场面。一眼看上去，这似乎会降低文本推进的速度。毕竟，之前你只用不到一页的篇幅就描写了几个重要的情节事件，而现在光是“展示”其中一个事件你就得用十页的篇幅。确实，一方面展示的方法确实降低了故事推进的速度，尤其是增加了篇幅，但是另一方面它也能加快你的速度。因为如果读者阅读的时候很愉悦，就会感到时间过得很快。一个是十页有趣的内容，一个是一页单调乏味的内容，你更乐意读哪个呢？

你很快就会懂得一个道理，即假如你要“展示”一切的话，那么仅数量庞大的场景就会把你压得喘不过气来。于是，一开始选择要展现哪些事实的时候你就会慎之又慎。在之前没有进行任何戏剧化处理的地方，现在你创造出了戏剧性，而且还有一个很大的优势，即假如你可以自如地运用展示的话，你会注意到人物面临的新情况以及故事的曲折发展。在展示的过程中，你就能发现在之后的讲述中或许能派得上用场的一些事实。

不过，如果一部书稿的展示部分所占的分量过重，有可能会導致比例失调。讲述部分也应该拥有一席之地。在确立叙述者和视角人物的形象方面，讲述可能是很有用的，而搁在一位老练的作者手里，讲述会变得格外有用。他会意识到自己是在运用讲述，但是他

只在讲述手段能够运用得得心应手的时候才会使用。比如，如果一个叙述者告诉我们关于另外一个人物的某个情况，事实上他只是向我们讲述自己的一孔之见。因此这个讲述者描述的并不是发生在另一个人物身上的事件，而是通过这个叙述者的讲述，作者让我们知道了叙述者对另一个人物有什么看法。这个手法可以利用对照和对立的方式加以发挥。比如，如果叙述者对我们说，人物 A 是个真正的大好人，而当人物 A 上场的时候，他的行为举止证明他是个彻头彻尾的大坏蛋，那么我们就知道，叙述者的判断出了问题。或者假如叙述者告诉我们说，他十年前杀掉了人物 A，而人物 A 后来却上场了，我们由此可以断定这个叙述者是个喜欢撒谎的人，然后我们对视角人物的不信任就变成了博弈中的一部分。

解决方案

- 第一步是要找出你的稿件有哪些地方本应使用展示的方法，而你却使用了讲述。这些地方很可能是：使用描写过多的地方、第一次引入一个人物或者场面的地方、发生一连串事件的地方、时间跨度过大的地方、重要事件之间的过渡部分、向读者透露幕后故事的地方，还有你（或者别人）感觉故事推进过于缓慢的地方。有趣的是，从一方面看，“问题区域”几乎从头到尾遍布整个稿件，任何一处都可以拿出来并进行戏剧化处理。判断一下，哪些地方你希望进行戏剧化处理，哪些地方你不希望进行戏剧化处理。选择哪些地方进行戏剧化处理、哪些不进行这样的处理，和戏剧化处理的技巧一样，这也是一门艺术。就眼前利益而言，不要过分追求戏剧性，只需专注于解决扎眼的问题区域。

- 一旦你选定了想进行戏剧化处理的文本，接下来就要在这块文本的范围内决定如何进行戏剧化处理，以及从哪个角度切入问题。

说到戏剧化处理，大判断还包含着小判断。哪件事情本身最富有戏剧性内涵？哪件事情适合于创造出最好的场景？在一本书稿里，哪个事件是最适宜写进来的？

- 用作用相同的动作或者事件取代明示的信息。比如，不要说“他的老婆虐待他”，而要把老婆殴打他的场面展示出来。集中精力清除那种干巴巴的故事大纲似的乏味感觉，代之以吸引读者的内容。

- 当你把语言讲述转换成行动展示的时候，要看看能否放松自己的控制欲，让事情自然而然地发生、发展，留下一些前文所没有的含混、暧昧的空白点，能否给读者留下一道敞开的门让他们自行找到结论呢？拿出一个简单的事件，考虑一下不同的阐释者，甚至包括你本人在内，对这个事件会作出哪些不同的解读。作品里的事件在多个层面上发生、发展，现实生活中的事件也是一样。有些人认为，人们潜意识的思维方式跟显意识的思维方式并没有什么区别。因此他们建议说，无论是现实生活中莫名其妙的事件还是我们梦境中的事件，大家的解释方法是一样的，我们追求的只是事件的象征意义。的确，作品中确实包括业已发生的真情实事，不过也许其中有某种潜在的象征。

例子

这个地方戒备森严，重兵把守。囚犯根本出不去。越狱逃跑是完全不可能的事情。监狱看上去非常威严。这是一座堡垒，一个巨大的监狱。里面很黑。你无法从地面逃跑，也无法从屋顶上逃脱。这个地方前不着村后不着店。天气不好。

当作者描写周边环境的时候，往往喜欢讲述而不是展示。不过，即便描写环境的时候，也有办法进行展示而不是讲述。比如，作者

不必告诉我们监狱的戒备有多么森严，只需要陈述基本的事实就可以说明这一点，如：“监狱的墙是石头砌成的，20 英尺厚。墙壁四周还架设着钛金属的栅栏，上面装饰着用瓦楞金属材料制作的花形棘钉”。不必说“里面很黑”，可以说“狱警在巡逻监舍的时候都要使用手电筒”。不必告诉我们“无法从屋顶上逃脱”，可以说“直升机在屋顶盘旋，沿着栏杆每 10 英尺就有一个狱警，手指压在步枪上面，严阵以待”。不必告诉我们“这个地方前不着村后不着店”，可以说“最近的城镇也只是地平线上的一个小点”。不必说“天气不好”，可以说“连续 16 个月雨都没有停”或者其他一些情况。**陈述事实与讲述是不一样的。**“讲述”告诉我们大家应该根据事实得出什么样的结论。陈述事实就是还原事物的本来面貌。

他非常痛恨她。他指责她。他责骂她。他告诉她自己有多恨她。他告诉她再也不要回到他的生活中来了。她反戈一击，让他知道她同样痛恨他。这两个人真的互相痛恨对方。这是一个激烈的场面。毁坏了许多东西。邻居们看到了一切。

另外一个常见的变体就是总结谈话，而不是赋予谈话以戏剧性。比如，作者可以很随意地插入引语“我恨你，简”，而不必写“他告诉她自己有多恨她”。或者更有趣的是，可以插入引语“我认为我没有喜欢过你”，或者不插入任何话，而只是说“他朝着她啐了一口唾沫”。不说“这是一个激烈的场面。毁坏了许多东西”，可以说下面的话：“她扔了一个盘子砸向他的脑袋。他扔了一把椅子砸向她，不过落了个空，椅子飞到窗户外面去了”。不必写“邻居们看到了一切”，可以说“约翰转身发现罗兰太太又一次透过自家的窗户向院子这边窥视”。

他们把那家商店洗劫一空。然后乘车逃跑。他们遭到警察追捕。最终摆脱了警察的追击。他们在一个山洞里过夜。整个晚上他们都在做爱。他们第二天又抢了一家商店。然后，他们

去了加利福尼亚。在加利福尼亚，他们前三周抢劫了更多的便利店。在抢劫第二家商店的时候，他们经历了一件可怕的事情。她的耳朵差一点给子弹打掉了。他们继续抢劫商店，一连抢了六个月。期间发生了许多疯狂的事情。然后他们搭上一艘轮船到了日本，在那儿住了三个月。

你能感觉到这种故事大纲似的效果吗？这更像是一个故事梗概或者缩写总结，而不是故事本身。这就是讲述导致的极端后果。你要认识到，即便你的作品没有犯这么夸张的错误，也仍然会产生同样的效果。几乎上面的每句话都可以逐步展开，写成独立完整的场景（甚至许多场景）。这位作者必须下工夫选择其中哪些内容是他想进行戏剧化处理的，然后下同样大的工夫进行戏剧化处理：整部小说都要被赋予戏剧性，而其中的主要情节必须被删减。

本章练习

- 完全通过人物的行动来介绍一个新人物。不要直接告诉读者有关这个人物的任何情况，让读者自己作出判断。写出人物的一个动作，十个动作也行。
- 完全通过人物意图并不明确的动作介绍新的人物。不要直接告诉读者关于他的任何情况，让读者自己作出判断。人物的动作可能有一个，也可能有十个。请问三位读者，他们认为这个人物怎么样？假如他们的答案不一样，那就好办了。
- 完全通过环境描写介绍新的地点。不要告诉读者它给人什么样的感觉，只管描述这个地方，让读者得出自己的判断。这地方可怕吗？壮丽吗？是不毛之地吗？通过环境描写来烘托这种感觉，不要告诉读者这到底是什么样的感觉。

● 练习为了自己的目的操纵讲述的内容。不要使用传统的方法进行讲述，而要把它用作人物视角的手段。让人物 A 告诉读者有关人物 B 的情况，这不是为了让我们了解人物 B，而是让我们了解人物 A 的视角。人物 A 是不是有偏见？他是不是在撒谎？他的判断是不是操之过急、有欠妥当？把所有这些练习都做一做，然后你就会明白作者运用讲述手段的初衷很可能压根儿就不是为了把什么事情讲给读者听。



第 12 章 视角与叙事

斯蒂芬·金的前四部小说根本卖不出去。曾任 Doubleday 出版公司编辑的比尔·汤普森抱怨说：“这个来自缅因州的作者隔三岔五地给我邮寄小说稿件。”不过金坚持不懈的努力，最终使汤普森把第五本小说买了下来，小说名叫“嘉莉”。接下来金写的八部小说都是由他担任编辑。斯蒂芬·金成功卖出《嘉莉》之后，很想从缅因州南下见见自己小说的编辑，不过他的钱还不够买一张长途汽车票，于是汤普森就替他买了车票。



虚构小说与其他写作形式有所不同，也就是说，在你落笔之前必须作出下列决定：（1）你准备以什么人的视角讲述这个故事；（2）你打算使用第一人称、第二人称，还是第三人称叙述。对于视角和叙事的系统性把握需要相当的技巧，因此许多业余作者在这方面显得不够专业就毫不足怪了。视角和叙事的外立面是精细纤巧的，哪怕一道细微的裂隙或者前后不一的瑕疵都会引起灾难性的后果，相当于在一个诸音协调的演奏中演奏者错误地弹出一个不和谐的音符。

在视角和叙事方面，作者提出问题的方式是多种多样的。下面是比较常见的几种：

- 最明显的毛病是叙事人称前后不一。比如，作者从第一人称（“我”）转换为第二人称（“你”）或者第三人称（“他”），或者从单数（“我”）转换为复数（“我们”）。一旦选定了一种叙事人称，就应该始终保持一致。人称的转换会让读者迷失方向。由于这是重大错误，所以我们很少会碰到。不过假如稿件里果真有这样的错误，那么这个错误就是稿件立马被人拒之门外的原因。

- 与此相关的一个毛病是，视角人物前后不一或者转换过于频繁。叙事人称（比如第一人称）可能是前后一贯的，但是其背后的视角人物可能会发生转换。猛然间我们发现，我们之前的主人公亨利的那个“我”变成了另一个人物约翰的那个“我”。这到底是怎么回事？读者会一头雾水。假如作者没有把视角人物的转换做好，读者就会摸不着头脑。

有的书稿使用多重视角，这样做自有其突出的优势。实际上，有些作品里的多重视角甚至能和整部作品融为一体，比如特里·麦克米兰的《等待吐气》和肯特·米耶尔斯的《沃伦河》。不过当这些作家使用视角转换的时候，他们与普通作者的做法有以下几处区别：（1）他们从来不会在中间的句子、段落或者章节里进行视角转换，

而这恰恰是许多业余作者的做法。他们只在有明确的区隔符号的情况下才会转换视角，比如在一句话、一个章节或者一篇作品的区隔符号后面。这样做不至于让读者摸不着头脑。(2) 这种视角转换能够真正地和故事情节融为一体（比如，在一部描写神秘谋杀案的小说中，五个人物都是这场谋杀案的见证人，每个见证人在现场看到的细节各不相同，从每个人的视角各写一章就可以把这个故事补充完整）。另一方面，许多业余作者转换视角的唯一原因是他们认为视角转换挺有趣，可以给故事添枝加叶。总体上，我强烈建议初学写作的人切不可采取多重视角。能把一个视角人物写好已经够难的了，即便对于最老练的作家来说也是如此。

- 另一个常见的毛病是，视角人物掌握了他们从技术上讲无法得知的信息。比如，假如某个视角人物以第一人称（即杀手本人）的角度向读者讲述这个凶杀案，他肯定无法告诉读者被害人当时在想什么。但是受到限制的视角拥有一个优势，即读者能够深入人物的内心世界。不过其劣势在于，从严格意义上讲，我们无法进入另一个人物的内心世界。

- 一个相当普遍的毛病是，视角人物并不具备真正的视角，既没有自己的声音，也没有独到的见解，甚至让人感觉他似乎根本就不在场。长远来看，这个毛病可能很严重，然而短期来看，我们很难根据前五页这样短的篇幅诊断出这个毛病。换句话说，从头到尾浏览一遍我们的检验清单，这也不是一个额外加分的因素。不过，它一开始还不至于对你的稿件造成严重的危害。假如所有其他因素全是好的，那么很可能即便你没有真正明确的视角也能蒙混过关。不过，早晚它还是有害的。（一个没有视角的叙述者会使你的稿件无法吸引读者，反过来说，过度吸引读者的视角也可能使故事的引擎彻底熄火。这个毛病可以迅速诊断出来。）

读者必须强烈地感受到这个叙述者的感觉。无论读者对于这个

叙述者是讨厌还是喜欢，都没有问题，唯一的问题就是让读者两种感觉都没有。电影《隐私部位》^①中有这样一个情节：一个电台主持人告诉另一个主持人说，给媒体红人霍华德·斯特恩评分的大多数人都是不喜欢他的听众。他说，这些讨厌他的人收听这个节目的原因和他的粉丝们收听这个节目的原因居然是一样的：他们想听听接下来霍华德要说什么。喜不喜欢他并不重要，真正重要的是他们被强烈地吸引住了，不想换台。即便对于一个激进的女权主义者来说，一本从玩弄女性的视角写成的书也能使她产生非读不可的强迫感，因为作者居然敢吹嘘自己玩弄了多少女人。若是作者唠唠叨叨地谈论自己的纳税记录，那么这样的小说对于她就没有什么吸引力了。这位信奉女权主义的读者或许非常痛恨这个小说的叙述者，不过她很可能不会放下这本书。爱与恨是一个硬币的两面，关键是要唤起读者的情感，引起读者的关注，这才是真正的胜利。

解决方案

下面这些解决方法成功与否的关键在于你要质疑自己现在使用的技法，或者干脆采用别的方法，而不是凭借最初推动文本前进的视角和叙述或者任何“看上去是正确的”手法向前冒进，大多数作者都有这种倾向。

- 假如你要从某个人物的视角来讲述故事，首先要做的就是后退一步思考：哪个人物的视角可以给人以最强烈的紧迫感？哪个人物是最有趣的（或者最无趣的）？哪个人物的观点是最鲜明的（或者

^① *Private Parts*, 20世纪八九十年代美国媒体红人霍华德·斯特恩(Howard Stern)的自传, 1997年拍成同名电影。此人大学时代木讷寡言, 直到他主持电台节目才显露出娱乐天才。

最含糊的)? 哪个人物可以赋予文本独特的风格? 正如前面说过的, 我并不建议, 至少不会建议初学者透过许多人物的视角讲述一个故事。除非你的手法已经很熟练, 否则最后创作出来的作品往往让人感觉这个文本是孤立的, 类似于提纲, 这样很难关注任何人物。

- 一旦选定了视角人物, 还要看看叙述的人称。第一人称叙述(“我”)特色鲜明而且非常亲切, 不过它也可能导致你的视角受到限制而且风格过于独特, 读者的注意力会集中在文字上面。我并不建议初学者这样做, 因为它往往会把故事情节冲淡, 变成淡而无味的背景, 而凸显了你的写作技巧。另外, 假如读者不喜欢这个叙述者, 第一人称马上就会使读者对这本书兴味索然。人们很少遇到用第二人称(“你”)叙述的小说, 因为这种小说的风格独特到了无以复加的地步, 而第二人称视角几乎不可能在一两页的篇幅内维持不变。第三人称(“他”)使用得最为频繁, 因为它兼具亲密无间与超然事外这两种感觉。

- 现在, 谈一谈具体的问题。假如你的叙事有前后不一或者视角暂停的现象(比如从第一人称转换到第三人称), 请把这些毛病挑出来, 始终坚持使用一个叙述视角, 至于原因我在前面已经说过了。

- 假如你在一句话、一段对话或者一个章节的范围内进行视角转换, 那么你要进行一些改动, 至少在句子(或者章节)结束之前, 保持同一视角。对于大多数稿件来说, 根本不应该中途转换视角。不过假如你感觉非得转换一下不可, 那么至少也要挑选一个不太让读者摸不着头脑的地方进行转换。大多数作者可能不知道, 假如他们觉得必须转换视角, 那么造成这种紧迫感的真正原因往往是第一个视角人物不够有趣。所以, 在你转换视角之前: (1) 问自己这种视角转换是否真正符合故事的总体需要; (2) 首先要把第一个视角人物写好(要么再找一个新的视角人物), 把他写得魅力非凡, 这样你就根本用不着转换视角了。

- 假如你的视角人物知道他们无法知道的事情, 直接把那些内

容砍掉。约翰永远无从知道玛丽在想什么（除非约翰通灵，假如果真如此，通灵能力就是你塑造这个人物时必不可少的内容），可是你也可以用下面的办法绕过这个难题，即让约翰随机猜测玛丽在想什么（在心里猜或者直接说出来）。这个办法通常更有趣，因为它留下了阐释上的多义性和心理上的期待空间。

例子

我在街上走的时候偶然遇到了玛丽。她看上去气色很好。他想，她比上次见到时更漂亮了。他想走上前去跟她打招呼。我们一起走到了商店，一路上我们都在抱怨。我怀疑自己是否还会再见到她。他不停地思考这件事情，而我们再也没有空闲的时候。你认为这很奇怪，对吧？你认为我们是疯子。

这就是叙事中视角转换产生的效果。看看这段话有多么让人困惑。请注意，第一行中从第一人称转换到了第三人称，然后到第二行又换成了第一人称复数。又经过了几次转换，我们最后在第四行到第五行又发现了第二人称。第一行中的“他”指的是谁？这个“他”是不是第一人称叙述者？第二行中的“我们”指的又是谁？

约翰看到玛丽，他想，她看起来气色很好。他向她走过去的时候感觉神经紧张，他邀请她去跳舞。他在脑子里不断地预演着要说的话。最后，经过了在他看来似乎是漫长的时间之后他走到她身边。他感觉自己在流汗，不安地搓着自己的双手。他突然想知道自己的表现是否正常。他拍了拍她的肩膀，当她扭头过来的时候，他想方设法挤出了最灿烂的笑容。玛丽回头看，然后笑了。她想他看起来很可爱。

哪一句让人感觉别扭？假如你说的是最后一句，那就对了。正如

你所看到的，这一大段话都是从约翰的视角来叙述的，显然我们是站在他的立场上看事情的。因此当作者突然告诉我们玛丽“想他看起来很可爱”，这就是我们不能接受的。这句话让我们感觉不协调，与这段话的写作意图相左。这是一个视角转换不当的典型例证。你可以辩解说，假如这是一段叙述者无所不知的叙事，那么玛丽的视角在这里也应该有存在的空间。但是即便在这种情况下，这句话也不应该在以约翰为视角人物的段落结尾处出现，而应该出现在下一段的开头部分。

我观察着公园里玩耍的一大群孩子，心里想着玛丽有没有想要孩子的愿望。已经过去了十年，她一直说想要，但是剩下的时间越来越少。天知道她会不会屈服呢？阳光直射下来，长凳已经变得很热。我看了看手表，意识到应该离开了。我最后看了那些孩子们一眼。他们在滑梯上玩耍。他们在想妈妈或者想着晚饭要吃什么。他们玩累了。

和前面那个例子一样，这段话的最后两句让人感觉很别扭。叙事者“我”不可能知道这些孩子心里在想什么或者他们有什么感觉。其实，这类问题很容易解决，只需在前面加上几个字，把它改成“我可以看出他们在想妈妈”。这样一来，就变成了叙述者的一种猜测，而不是事实。如此一来，我们就始终没有离开视角人物的视角。

我们看看著名女作家弗兰纳里·奥康纳是如何运用叙事视角的，下面是她的经典短篇小说《上升的一切必然汇合》的第一段：

医生曾经告诉朱利安的妈妈，为了控制血压她必须减肥 20 磅，所以每周三晚上朱利安要陪她乘公共汽车到城里去参加一个减肥训练班。这个减肥训练班是专门为年龄在 50 岁以上、体重在 165 磅~200 磅之间的工薪阶层的女性开设的。在她们中间，他的妈妈算是比较苗条的了，不过她说女士们不应告诉别人她们的年纪或者体重。她不愿意自己一个人晚上乘坐公共汽

车，因为车上的白人、黑人都混坐在一起。同时因为参加减肥训练班是她少有的乐事之一，是保持健康不可或缺的，而且免费，她说，考虑到她为他所做的一切，朱利安最起码应该陪她去。朱利安并不想考虑她为自己所做的一切，但是每星期三晚上他都要强打精神陪她去坐公共汽车。

一眼看去，这似乎是从朱利安妈妈的视角写的，但是如果仔细看，就会发现实际上故事是从朱利安的视角讲述的。第一，作者从来没有交代她的名字，而只是称为“朱利安的妈妈”；第二，注意最后一句话，这句话开头说的是“朱利安并不想”。当作者告诉我们某个人物喜欢什么的时候，就将我们置于他的视角中了。在这段话中，作者丝毫没有直接说朱利安的妈妈喜欢什么或者在想什么，正如我们后来发现，她说的全部内容都是透过朱利安这个视角透露出来的。这确实是一个罕见的例子，因为主人公的视角直到最后一句话才在读者心目中牢固确立起来。在模糊化视角方面，奥康纳展示了大师级的耐力，但是她也知道我们必须在第一段找到某个视角作为落脚点。在这个不长的段落中，她还引入了两个人物，界定了他们之间的关系，向我们透露了一些背后的故事，让我们知道未来还有什么在等着他们，而且为我们明确了方向。一切都在一个段落之中，而且各个因素互不妨碍。

本章练习

- 视角和叙事是如此主观，其可能的表现形式是如此众多，你要做的最有益处的事情就是尽可能多地接触不同的叙事方法。带着这种目的重新读一些经典作品，研究一下这些作家是如何使用视角和叙事的。不要像一个普通读者那样只管欣赏他们的文字，你要欣

赏他们作为作家的技能；你要理解为什么他们会作出那些选择。你还要注意观察，假如视角和叙事处理得恰到好处，文本会更精彩。看看加缪的《陌生人》和陀思妥耶夫斯基的《地下笔记》，这两部小说都由同样强有力的叙述者驱动，尽管叙事手法之间的差异悬殊到了无以复加的地步，但就是这样的叙述者成就了这两部小说。

- 从自己的稿件中选择一个场景，至少用三种叙事方式改写，每种方式都要深受叙述者性格不同侧面的影响。这些修改会产生哪些变化？当让叙述者走到前台的时候，透过视角人物的有色眼镜，故事情节是否发生了变化？（在大多数情况下，确实是这样的。）应该采用这些修改吗？现在，你会得到一个源于人物的文本，而不是由作者强加于人物的文本。

- 选择一个场景，改变叙事的人称。假如原来使用的是第一人称，那么现在就用第三人称，反之亦然。这样会有什么不同？会使人物产生什么变化？使文本产生什么变化？你可以接受这些变化吗？



第 13 章 人物塑造

比尔·汤普森就是那个发现了著名作家斯蒂芬·金的编辑。他从一个名叫约翰·格瑞山的人手里买了他的第一本小说《消磨的光阴》。他为此支付了 15 000 美元，是替一家名叫温伍德的小出版社购买的。《消磨的光阴》的销量并不好，甚至连预付款都没有赚回来。

所以，当格瑞山和他的经纪人带着下一部手稿（《商号》）来找汤普森先生并且要价 50 000 美元的时候，因为第一部小说糟糕的销量，汤普森先生问他们有什么理由要他支付那么多的预付款。他们回答说，影星汤姆·克鲁斯可能对扮演其中的主人公感兴趣。汤普森先生此前听说过这件事情，然而格瑞山依然没能拿到这笔预付款。即便汤普森赚回了预付款并且克鲁斯也感兴趣，那也是枉然，因为像温伍德这样的小出版社根本拿不出这么多钱。所以，格瑞山和他的经纪人把书拿到别处了。另外一家出版社后来买下了这部小说，并且出价达到六位数。

《商号》登上了纽约时报畅销书排行榜第一名，格瑞山此后推出的每部小说都是畅销书。事实上，格瑞山是如此成功，以至于他在图书出版市场“一招鲜吃遍天”，可以说是他帮助图书发行业渡过了难关。他推出的小说多次占据畅销书排行榜第一名的位置，它们的销量是排名第二名的十几倍。

假如有人夸下海口说，自己不出前五页就能判断出作者在人物塑造方面的熟练程度，那么这话就说得有些大言不惭。然而在有些情况下这却是实话，尤其是在人物塑造方面出了问题的情况下，有时候审稿人甚至都用不着看完一页就把稿子枪毙掉了。比如说，在外观审读的过程中，人物名字的使用不当就能表明作者是个业余写手。作者笨手笨脚地把事情搞砸可以有多种方式：

- 在对同一个人物的不同称呼之间转换。比如，第一句话说某人是“约翰·史密斯”，而在第二句中说“史密斯先生”，第三句则直呼其名“约翰”，第四句则称“史密斯”，如此等等。使读者认识一个新人物本身就是很难，读者最不愿意做的事情就是不断地改变对人物的称呼。当一场戏里有许多人物的时候，这样做尤其容易引起混淆。假如约翰·史密斯的称呼有五个，而屋里还有三个人物，那么读者就需要记住多达二十个称呼，而不仅仅是四个人名。想一想：如果在一次聚会上别人介绍你认识了六个人，要马上把他们的名字全都记住实非易事。审稿人审读稿件的时候也是如此。

- 使用常用的、老套的或者过于罕见的姓名。稿子里满是“约翰·史密斯”和“玛丽·多斯”这样老套的名字通常并不能说明其思想观念也是如此。这些最终是作品内容要加以反映的，或者至少也是在人物自己身上反映出来的。反过来说，一个书稿里满是“祖巴”和“雷拉赞”这种罕见的姓名也表明作者过分急于标新立异（这往往是对没有一个较为扎实的故事情节而作出的过度补偿）。诸如此类的名字也是审稿人难以记住的，而且让人头疼。

下面说说人物塑造的具体内容，在前面的几页往往也能发现下面这些相当常见的毛病：

- 还没来得及确立人物的形象就直接把人物投入到故事当中去。在许多“高端概念”小说中都能发现这种情况。这些小说的作者通常都会用一个激烈的场面作为开场，然后马上展开情节。但是在所有这些热闹的气氛中，他们似乎忘了读者还没有跟他们的人物见过

面，而这些人物最终只不过是一些小小的道具而已。

- 出现常见的（或者老套的）人物和/或人物性格。大家都看到过小说里的老套人物，比如俄罗斯特工、疯狂的科学家、经验丰富的私家侦探。在大多数情况下，正如我们预期的那样，这些人物最后都是没有新意的。老套的人物特征甚至可能是小说写作高手的毛病。每个作家都会不时地犯些小错误，甚至是他们笔下那些极富原创性的人物都会表现出某些普普通通的性格特点或者动作。

- 一股脑儿引入很多人物。读者根本不可能在脑子里记住那么多人物，比如你在第一页介绍了 12 个宇航员，或者围着桌子坐的 10 个同谋，或者客厅里闲聊的 8 个朋友。这样做的效果可能会适得其反：读者不但记不住这么多人物，而且甚至连一个也记不住。

- 让人弄不清楚到底哪个人物是主人公。有些小说到后来有好几个人物同时主导故事的进展，他们不断前进，而读者不知道这到底是谁的故事，也不知道应该关注谁。这种情况在运用多重视角的时候是最常见的（参见第 12 章“视角与叙事”）。

- 出现了不相干的人物。对于一个新的人物来说，读者要费很大工夫才能在脑子里给他留下空间。假如一个人物没有更多的意义或者不能推进情节的话，你就不要浪费读者的精力，比如说你引进了一个人物，结果他出场露面的机会只有一次（比如一名侍者）。在某种程度上讲，在创作电影脚本的时候你这样做并不会受到惩罚，因为在电影脚本中这是一种常见的写法。不过在写小说的时候要警惕像创作电影剧本那样的思维模式，不要给你的文本插入那些群众演员的角色。

- 人物描写一般化。一般化的人物描写也不算是什么大不了的错误，不过也谈不上是正确。读者都厌倦了作者介绍一个 40 岁的男人，说这个人身材中等、体重中等、棕色头发、棕色眼睛。这未必让你反感，不过与此同时，假如描写是独特的，可能会有助于提起读者的兴趣。

- 人物是读者并不关心的。写作中最难的就是创造出读者真正关心的人物，那些迫使读者读下去的人物。我经常读到中规中矩的小说，人物也很真实，然而我只是不大关心这些人物。我也不是不喜欢他们，只是我没有感觉到他们（或者他们的情境）能使我非读下去不可。

- 主人公没有同情心。有时候，你会遇到一个彻头彻尾冷酷无情的主人公，比如那种欺凌弱小的人、殴打妻子的人或者骚扰孩子的人，这种主人公会使你想立马扔下这本书。即便主人公不是一个正直的人，也可能是引人注目甚至招人喜爱的。比如，我们喜欢小说《沉默的羔羊》中的莱克特医生，尽管他是一个谋杀同类的野蛮人。不过假如要创造出这样的人物，你必须花费很长的时间和篇幅才能把他变得可爱。但是我不建议初学者做这种事情，光是创造可爱的人物本身已经够难了，在杀人犯的性格基础上塑造可爱的人物只会难上加难。

解决方案

有的人物问题容易解决，有的则无法解决，这要视问题的类型及其严重程度而定。下面，让我们看看几种较为常见的问题：

- 人物的姓名问题当然是最容易解决的。假如你想用几个名字称呼同一个人物，那么打住。选定一个称呼之后就要坚持。你可能认为给同一个人物弄几个不同的名号可以给作品增加“多样性”，不过事实并非如此。你这样做就是把读者的注意力转移到文字的本身，而使读者的眼球脱离了人物的行动。记住：每当你用不同的名号称呼同一个人物时，相当于你迫使读者再记住一个全新的名字。

- 假如人物的名字太常见，就想办法起一个新名字。好好研究一下人名，有专门的有关姓名的图书，或者你也可以查阅一下神话

故事里的人名。在古代取名字可不是随意的，每个名字都包含某种深远的意义。只是现在我们的姓氏文化衰落了，给孩子取名字时都很随意，只考虑什么名字好听就行了。此外，还要考虑一下人物的种族、生活环境、宗教信仰和社会阶层。比如，信教的犹太家庭的男孩子永远不会叫“马修”或者“克里斯托弗”这样的名字。同样，天主教家庭不可能使用“摩西”或者“亚伯拉罕”这样的名字。可能你并不想人名有强烈炫耀的象征性，比如给人物取名“宙斯”或者“夏娃”，不过你也可能不希望完全忽略名字的意义。

另一方面，假如使用过于罕见的名字，那么请记住：书稿的原创性应该表现在人物性格方面，而不是他们的姓名。即便你在创作一个纯粹属于异域风情的世界，比如科幻小说，这也未必意味着姓名必须是异域风格的。事实上，在别的星球上发现地球人常用的名字不是更加令人不可思议吗！

- 假如你还没来得及确立人物的形象就把人物投入到故事中，那么请记住：故事不光关系到情节，也关系到人物。人物即使不是更重要，也和情节同等重要。人物是构成情节的元素，他们的需求、愿望和发展就是情节的引擎。人物的引入及其形象的确立应该是首先要考虑的问题。即便你在开始时使用了激动人心的情节，人物的引进也应该是服务于这个情节的。而激动人心的情节不应该只是服务于自身，也应该服务于参与其中的人物的发展变化。

- 假如小说中的人物没有原创性，只是服务于情节的工具，那么现在你就要三思了。我们本能地想把自己以前的所见所闻赶紧写下来，尤其是匆忙写一个故事时候，但是你必须在写作中努力避免出现这样的情况。你的手段之一是让你的常备人物做一些出乎读者意料的、不寻常的事情。比如，不要使用那种愤世嫉俗、刚正不阿的私家侦探的形象，而要把这个私家侦探变成一个快乐的或者天真无邪的侦探，他一辈子不抽烟、不喝酒，而且总是面带微笑，这样做效果怎么样？这肯定需要首先在稿件中找到一个老套的典型，然

后创造出一个人物来彻底颠覆这个典型。一个原创性人物之所以具有美感，是因为故事情节往往是由他生发出来的，而不是相反。比如，当你创造出了那个快乐的或者天真无邪的侦探之后，你能不能想象一下围绕着他发生的 100 个故事？或许这是他办的第一个案子。或许这是一部喜剧。或许如果没有这个出人意料的人物性格方面的逆转，这个故事就会是一个严肃的故事。

就老套的人物性格特点而言，我们都会掉入这个陷阱。创造一个独一无二的人物只是第一步，你还需要进一步的努力才能使他成为一个富有原创性的人物。当他的某些性格特征或者典型行为不具有原创性的时候，这个人物并不是就一无是处了。你还可以保留这个人物，只是要改变那些性格特征。

- 假如倾向于一股脑儿地引入许多人物，那你就有点耐心了。你要想办法把引入他们的时间给错开（一个简单的办法是，不要让他们接二连三地结伴走进屋里，而是每隔十分钟请进一个），看看能不能把引入他们的时间推迟到作品的后面（你可以先拟一个初步的情节大纲，把这一点考虑在内）。假如必须一次把他们全都介绍进来（比如，他们是一伙人，或者需要一起出场），那么你就不要在前十页把他们的生平事迹依次写出来。现在暂时把焦点对准一个人物，抓大放小，以后总有机会把这个焦点转移到其他人物身上。

- 假如我们不能确定哪个人物是你的主人公，那么请记住：读者要想进入一个新的世界是很困难的。想想你搬到一个新社区时的情景：突然间，一切都不同了，你什么人也不认识。因此，你要让他随和一些。随后，你要给他找一个朋友、一个向导或者某个可以作伴的人。等到他已经在这个世界站稳了脚跟，摸清了东西南北，再让他环顾四周，四处逛逛。不过，首先要确保他上了你的钩，不然你会失去这个读者。假如你使用的是全知全能的视角，可以换用第一或者第三人称试一试（参见第 12 章“视角与叙事”）。

- 假如你把毫不相干的外部人物也包括了进来，那就要把他们

剔除。你可能花费很长时间描写一名侍者，或者让一个小人物多次露面，不过这样的人物对于情节发展起不到任何推进作用。在更高的层次上（超越本书的范畴），你还能发现更多有问题的地方，比如无关紧要的人物，因为他们只是其他人物的影子，削弱了其他人物或者不能与其他人物形成充分的对比。将人物的数量尽可能减至最少。如果人物不重要，就不要介绍他的名字。这些是经验之谈。

● 假如你的人物描写是一般化的，那么就有许多可能的解决办法。第一，读者往往容易记住相貌不寻常的人物，比如失去一条腿的瘸子。假如他没有什么鲜明的特点，那么你就有责任把他描写成这样的人。假如你的感觉足够敏锐，那么你就可以从几乎任何人身上找到不同寻常的东西，即便在相貌最普通的人物身上也是如此。正如给人物取名一样，在描写人物的时候要考虑到他的种族、所在地、宗教信仰和社会阶层。假如他的外表没有任何惊人之处，那么想一想他的举止风度、行事态度、内心世界或者情感生活有没有什么特色。比如，你可以说“他看上去好像离过不止一次婚”。

人物描写是困难的，为此你不免要停下激动人心的故事情节，而且说来说去人物描写只是一种述说而不是展示。不过绕开这一点也是作者的责任所在，要在不中断剧情顺畅发展的前提下把人物描写出来。绝大多数高水平的作家可以做到这一点，然而许多业余作者在描写人物的时候往往要把眼前的情节暂停一下，比如，“约翰向大厅里面走去。他停下来，照了照镜子。看到了自己棕色的眼睛、棕色的头发……”尽量不要用这种矫揉造作、司空见惯的方式引入人物描写。

此外，在作人物描写时要尽量少用大家早有心理期待的词汇（参见第4章“比喻的用法”，其中我们探讨了词汇的问题）。比如，你可以用“杏仁色”代替“棕色”；你不要说“他是一个大个子、身材魁梧的健康的男子”，可以说“他是熊一样的人”。使用类同比较，不要说“他的眼睛是蓝的”，而要试着用“他的眼睛是他脚下的瓷砖

的颜色”（参见第4章“比喻的用法”）。最后，不要只管描写普通的面部特征，比如眼睛、嘴唇、鼻子、头发。人物描写要绕开这些特征。比如，除了要描述他的眼睛颜色（大家都会描写这一点）之外，还可以描写一下眼睛的其他特征，比如“他的眼睛深深地陷入脸颊。双眼距离很近而且眼睛格外大，使他看上去像个食尸鬼”。又如，不要说“他的头发是金色的”，可以说“他那浅黄色的头发垂在脑壳后面，与同龄人相比过早地谢顶了。脑壳上有块明显光秃的地方，两边垂着一绺绺没精神的头发”。

下面是从经典著作中摘录的四个例子。我们可以看看，运用自如的人物描写如何使一部作品增色不少：

他脸颊深陷，肤色蜡黄，背脊笔挺，一副苦行僧的神态，双臂下垂，活像一尊神像一般。^①

这一段是康拉德在其小说《黑暗的心》中对马洛这个人物的描写。请注意，经过作者的精心选择之后，这个人物的以下几个方面被依次刻画出来：脸颊、肤色、体态和神态。这些都是人物身上不同寻常之处，他描写这些特征的词语同样也是不同寻常的：“深陷”的脸颊，“蜡黄”的肤色，“笔挺”的背脊，“苦行僧”的神态。然后，作者并没有像大多数作家那样停下来，相反，他更进一步，告诉读者这些相貌特征给人们的总体印象，即马洛长得“活像一尊神像”。

他听得不很用心，在这全无荫凉的山谷里阳光那么强烈，叫人思想很难集中。他更加佩服那个军官了，军官虽然中规中矩地穿着紧身的军装外套，浑身挂满饰有盘花纽扣的绶带，还有沉甸甸的肩章，可他还是那样热情地往下说着。此外，他还拿着一只扳手走来走去拧紧螺丝帽。^②

① 译文参考康拉德：《黑暗的心·吉姆爷》，4页，北京，人民文学出版社，2011。

② 译文参考卡夫卡：《在流放地》，见：《变形记》，91页，北京，北京燕山出版社，2005。

这里的人物描写也是一个精彩的例子，摘自卡夫卡的短篇小说《在流放地》。这里，作者在描写人物的同时丝毫没有影响故事情节的发展。作者告诉我们这个人物正在忙活着，“走来走去拧紧螺丝帽”，人物描写就顺便完成了。作者几乎把人物描写当作了旁白，不过这个技巧是相当巧妙的。同时，他选择性地描写了这个人物与剧情发展有关的几个方面，所以人物与情节这两个方面可以互补、参证。比如，在描写周边环境——这里是天气情况——的过程中，他选择描写人物的穿戴（顺便说一下，这种穿戴是非同寻常的，而且告诉我们大量的信息）。假如他选择描写这个人物的面部特征，那么这个人物描写就会与情节发展产生冲突。你要注意到，和康拉德一样，卡夫卡并没有为了描写人物而描写人物，而是为了塑造一个令人印象更加深刻的人物形象。在上面这个例子中，叙事者因为军官的整齐穿戴而“佩服”他。在描写人物的时候，下面是另一种强有力的手法：不要只管描写人物，还要告诉读者你的视角人物对人物的描写产生了什么样的反应。比如，不要写“她的头发是红的”，可以写“他讨厌她的红头发，头发太短，这让他想起了他的奶奶”。在卡夫卡的例子中，叙事者“佩服”这名军官，这给读者也留下一个印象，暗示读者也可以佩服他。这还告诉读者有关叙事者的某种东西，即他的价值观念是怎样的，他对于人们身上的哪些东西表示敬佩。另外还要注意到，他使用了非同寻常的词语，比如“饰有盘花纽扣的”、“肩章”、“扳手”。

他差一两英寸就到六英尺高了，体格强壮，径直向你大步走来，双肩微微内扣，头向前倾，他那种从眼底射出的凝视让你想到一头憋足了劲儿直冲过来的公牛。他的声音深沉、洪亮，他那样子张扬着一种顽强而自负的神态，但其中丝毫没有咄咄逼人的霸气。他似乎不得不这样，而且显然他对自己和别人都是这样。他穿戴整洁，一尘不染，一身雪白，从鞋子到帽子全

是如此。他依靠给船具商人拉生意为生，在多个东方港口他的人缘都很好。^①

上面的例子是康拉德的小说《吉姆爷》的经典开头。注意，作者并没有说“他有五英尺十英寸高”，而是说“差一两英寸就到六英尺高了”，这两个效果似乎是一样的，不过实际上大相径庭。第一，它赋予了这段叙事某种文体风格，某种略带夸张的口吻。在这里它是有效的，因为这是开门见山的第一句话（参见第14章“钩子”）。更为重要的是，它的言外之意是没有人确切知道他的身高，因为这段文字就是围绕着这个人物身上自相矛盾的不同侧面而展开人物描写。注意，作者是如何说他“向你大步走来”时的情形的，他的肩膀“微微内扣”，“头向前倾”，他那种独特的“凝视”，这些特征都是大多数作者永远不会想到要描写的。另外，康拉德把这些特征全写出来，而且还形成了一种印象，即“一头憋足了劲儿直冲过来的公牛”，同时这里也使用了比喻。“他那样子张扬着一种顽强而自负的神态”，则是另外一处非同寻常的描写，但是句子却用了“但其中丝毫没有咄咄逼人的霸气”作结，这是大师的笔法。这是对于老套人物描写的一种拆解。“他似乎不得不这样，而且显然他对自己和别人都是这样。”这句话把这个人物的性格特征提升到最深刻、最意味深长的层次上，而且这一切都是在开门见山的寥寥数语中完成的。到此为止，我们不仅知道了他长什么样，而且我们了解了他。作者继续描写他“穿戴整洁，一尘不染”，这又是一处非同寻常的描写。衣服、皮肤、眼睛、头发的颜色可能很独特，比如在上面的例子中，他“一身雪白，从鞋子到帽子全是如此”。最后，作者说他“人缘都很好”，告诉我们别人对他有什么反应，正如卡夫卡说叙事者“佩服”那名军官一样。

^① 译文参考康拉德：《黑暗的心·吉姆爷》，116页，北京，人民文学出版社，2011。

大家都得听他的，可是对他既非爱也非怕，甚至也谈不上尊敬。他只能让人感觉极不舒服，这样说就对了。极不舒服。也不是明显的不信任——就是极不舒服，不多不少，仅此而已。你根本无法想象这么一个……一个……工作班子会达到多高的效率。他没有组织才能，没有创新精神，甚至也没有发号施令的才能。光看看站上乱糟糟的状态，情况就很明显了。他既没有任何文化，也没有任何聪明过人之处。他居然会爬到今天这个位子，这是为什么？或许因为他从来不生病……他三年一期已经干了三期了……因为在这个大家的健康普遍崩溃的环境中，能够拥有健康的体格本身就是一种胜利……有一次好几种热带病几乎让站上的所有“代理人”全都病倒了，这时有人听到他说，“凡是到这里来的人根本就不该有内脏”。他说完这话的时候脸上还用一种独特的微笑给这句话盖上了自己的印章，仿佛这是一道大门，大门后面就是由他控制的黑暗。^①

我们最后使用的这个例子摘自康拉德的《黑暗的心》。在这里，康拉德并没有关注表面的描写，而是进入这个人物内心的最深处。他聚焦于他的人格与环境相关的方方面面，因此这里的人物描写是情节的补充。我们注意到，作者开门见山就用了“大家都得听他的”，这是又一个例子，说明人物可以通过讲述别人对他的反应加以描写。然后，作者使用人物的性格特征作为人们对他的总体评论，并不止于“他只能让人感觉极不舒服”，接下来说“你根本无法想象这么一个……一个……工作班子会达到多高的效率”。他并没有止于说“他居然会爬到今天这个位子，这是为什么？或许因为他从来不生病……”而是接着说“因为在这个大家的健康普遍崩溃的环境中，能够拥有健康的体格本身就是一种胜利……”这里，我们看到作者

^① 译文参考康拉德：《黑暗的心·吉姆爷》，29～30页，北京，人民文学出版社，2011。

把人物描写发挥到了极致，他不只是描写一个人，而且还参透了整个人类的最深刻的真相。作为对这个人物的总结，他在结尾处引用了人物的一句话：“凡是到这里来的人根本就不该有内脏”。这句话是一个高深莫测的谜，隐隐透露出人物的险恶用心，它提炼出了这个人物的本质，他重视的是工作而不是生活的价值，最终微妙地暗示了流放地的所有政策。

● 我们根本不关心的人物是最难以修补的。假如你原本打算塑造出一个能够让人们产生同情的人物，结果这个人物因为某个特殊性格而无法获得读者的同情（比如殴打老婆），那么这样的情况非常容易修补，只需砍掉它就行了。不过假如一个人物总体上完全不能吸引读者的眼球，那么要把他变成一个魅力十足的人物的想法只能是主观想象。读者很容易说出他不喜欢某个人物的哪一点，但是要让读者说出为什么不喜欢他这一点却是几乎不可能的事。原因在于，他就是不关心这个人物。这个问题已经超出了本书的探讨范畴。这样的作者需要长期研习人物塑造的技巧，最好参考一下深入研究人物塑造的专著（专门研究这一方面的图书有许多）。我的建议只是一句话，或许也算是有利的建议：你感兴趣的东西在别人看来未必也是有趣的。不要太自以为是了。考虑一下哪些东西能激起读者对人物的兴趣。读者不希望读到普普通通、司空见惯的人物，而是希望被魅力十足的人物弄得神魂颠倒。问问自己：我的人物有吸引力吗？或者说，他们能把读者迷住吗？

例子

比尔·戴维斯走进了驾驶舱。那里有 20 个人在那儿等着跟他打招呼。第一，杰克在那儿，他是大副。他是个高个子，一

个身形庞大的家伙。杰克身边是哈利，二副。他瘦削而且矮小。哈利身后是保罗，一个聪明、愉快的人。保罗身边是戴夫，比尔中学时的老友。另一边坐着鲁迪、查理、山姆和汤姆。鲁迪是个老人。查理是小伙子。山姆是胖子。汤姆瘦得皮包骨头。他们身后站着的是史蒂夫……

这里，人物如潮水一样向我们涌来。谁能一下子把所有人物都分清楚呢？要么在很长的一段时间之后介绍，要么反思一下整体规划，删掉某些人物。

私人侦探杰克·史密斯坐在办公桌后面。他伸手从衬衣口袋里拿出打火机。他点上烟，而后猛吸了一口。他从酒瓶里痛饮了一大口。他曾想戒烟戒酒，不过，他放弃了。他讨厌这可恶的事情而且发誓自己再也不办什么案子了。他与秘书长期保持暧昧关系。他不想跟老婆打交道。花费账单总是太高。他希望摆脱，不过，他无法放弃放荡的生活。

在这里我们这个人物是相当老套的，老套得不能再老套的私人侦探的形象。谁还想再读一个老套的私人侦探的故事呢？老套人物有许多形式。永远要保持警惕，即便你的人物并不老套，在你进一步的写作过程中，也要小心不要让他沾染上任何老套人物的性格特点。

约翰和玛丽坐在他们最喜爱的饭店里。这是他们一生中重要的一晚。约翰准备向玛丽求婚。他用自己全部的钱给她买了个很好的戒指。她必然有所感觉，她似乎已经感到很幸福了。他们整个晚上都在吃饭、跳舞。侍者过来问他们喜欢吃什么甜点。侍者名叫弗瑞德。他在这儿工作有三年了。谢谢，除此之外约翰和玛丽什么也没说。后来，约翰求婚了。玛丽非常高兴。她答应了。

谁会关心这个侍者呢？谁会关心他的名字叫弗瑞德，他在那儿工作三年了这样的事情呢？这是一个典型的不相干的人物。你会发现他不只是占着地儿，而且还在关键时刻干扰了精彩故事的发展。

本章练习

掌握人物塑造的技巧需要一个长期、辛苦而且循序渐进的过程。不要泄气。练习的时间越长，你就能做得越好。

- 反复阅读伟大的文学经典，仔细观察这些经典的作家是如何处理人物塑造与人物描写的关系的。

- 关注日常生活中身边的人、工作中遇到的人、家里的人、街上遇到的人，有意识地记录你可以使用在人物身上的有趣的或者不同寻常的性格特征或个人习惯（即使一开始可能找不到，这种观察行为本身也能让你变得更加机灵、敏锐）。

- 如果担心自己笔下的某个人物是老套的，就把他抽出来，给他来个180度的大逆转，让他的所作所为与大家对于他的期待恰恰相反。光这样做就能帮助你打造出有趣的情节，比如一个不想教学的老师（或者误人子弟的老师）、一个引起火灾的消防员、一个偷东西的警察、一个喜欢古典音乐的摩托车爱好者。你笔下的人物偏要跟常理对着干。



第14章 钩子

记者：文学界的作品经常错误百出，似乎比音乐界和美术界的艺术水准低不止一点半点，相比之下，令人不堪的现象也要多得多。

马丁·艾米斯：让我给你说说这是怎么回事吧。当你评论一首歌曲好还是不好的时候，你肯定不会通过唱一首关于这首歌的歌来表达你的看法；当你评论画展中的一幅画的时候，你肯定不会画一幅有关这幅画的画进行评论。但是，当你评论一篇白话文学作品的时候，你的评论往往就是一篇有关这篇文字作品的文字作品。因此，请不要告诉我，某位新闻记者对我的作品很满意了，或者这个记者从来没有越俎代庖进入文学创作领域的野心。

——摘自《偶像杂志》的一篇采访报道



有些稿件开门见山的数行文字势大力沉，你绝对会手不释卷地把它读完，这就是人称“钩子”的东西。几乎所有优秀作家都要使用某种形式的钩子，从梅尔维尔的那句“叫我以实玛利^①好了”（《白鲸》），到加缪的“马曼今天死了；或者是昨天，也许吧，我不知道”（《陌生人》），再到卡夫卡的“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫”^②（《变形记》），莫不如此。尽管公众多有误会，但钩子却不仅仅是一个促销的手段。如果运用得好，钩子不仅是一枚推进情节发展的火箭推进器，而且也是一面鲜明的旗帜，醒目地昭示在下面的内容中读者可以期待的精彩。它既可以确立人物的形象、叙事者的态度，也可以烘托整体的氛围，或者传递令人震惊的消息。具有讽刺意味的是，作者必须把这么多东西浓缩为一句话。由于可供腾挪转圜的空间有限，于是乎钩子就变成了博弈的游戏：施展拳脚的空间越小，就必须拿出更多的创新精神。所以文学史上最令人难以忘怀的名句就是由钩子构成的，这一点根本不意外。

不过，人们很少谈论钩子的重要性。它不仅仅体现于开门见山的第一句话，而且体现在开门见山的第一段话；不仅仅体现于第一段话，而且体现在第一页；不仅仅体现于第一页，而且体现在整个第一章。换句话说，适用于开门见山第一句话的那种思想强度和专注程度不应该仅仅限于第一句话——人们对此普遍存在误解，而且同样也适用于整个作品。这需要耗费极大的耐力、聚焦与专注。在这种强度下，哪怕要写出一个段落，甚至都需要花费数天的时间。你可以看看自己作品的第一句话和最后一句话，想一想你在其中倾注了多少心血。你知道自己已经站在了聚光灯下，

① Ishmael，《圣经》中的人物，亚伯拉罕的庶子，泛指“被社会唾弃的人”、“社会公敌”。

② 译文参见卡夫卡：《变形记》，61页，北京，北京燕山出版社，2005。

所以这第一句话你必须写好。这一句话你曾经反复改过多少次？如果对于作品里每一句话你都以同样严谨的态度反复锤炼，那么作品的其余部分会是什么成色？或许你的第一个想法就是，这样锤炼个没完没了的，啥时候能熬出头啊！那么想一想吧：瓦格纳花了36年创作《帕西发尔》^①；玛格列特·米切尔花了十年进行调查研究，创作出了《飘》。罗马诗人奥维德说过，一个人完成作品之后应该再等九年才能公开发表自己的作品。这是鬻文谋生者与真正的作家之间的本质区别。

由此，我们还要讲到普通作者和优秀作家之间的另一个区别：我们能否通过一句话感知钩子的强度？还是要通过一段话，乃至一页的内容才能感知到？或者整部书稿是否都维持这一强度？当然，开门见山的那句话肯定是特别的，而且其强度也几乎不可能在整个书稿中得到始终一贯的维持。不过，我们至少还要再看看才知道后面的内容是否能够在一定程度上维持这个强度，看看这个强度有没有留下什么痕迹。奇怪的是，我通常看到许多稿件开门见山的那句话都是非常精彩的，开篇的内容普遍都很扎实，而到后面这个强度就没有了。确实，第一句或者最后一句中表现出的那种强度在整个作品中都始终如一，这种情况是相当罕见的。

为了很好地捕捉到一个钩子的极佳构思，并且让这个构思可以延伸至第一句话之后，还是请大家看看陀思妥耶夫斯基的《地下笔记》的开篇一句话，看看这个钩子的力度如何既延伸到整个段落又清晰地确立了叙事的基调：

我是一个病人……一个卑鄙小人。我没有什么个人魅力可言。我认为自己的肝脏出了毛病。可是，说句实在话，对于我的病我一点儿也不懂，我甚至也弄不清楚到底是什么东西叫我疼痛。我现在没有接受治疗也从未治疗过，尽管我很尊敬医术

^① Parsifal，亚瑟王传奇中寻找圣杯的英雄人物。

和医生。而且我的迷信近乎病态，够了，至少迷信到了尊敬医术的程度。我接受的良好教育使我本不应迷信，但是我的迷信还是依然如故。不，我得说自己拒绝医生的帮助仅仅是出于执拗。我不指望你理解这件事，不过，事实就是这样。当然，我无法解释我这样说是打算愚弄什么人。我完全明白，因为我是自绝于医生的帮助，所以也怨不得他们。我非常清楚，我是在害自己，也害不着别人。不过，话说回来，我之所以拒绝请求医生的帮助正是出于对医生的敌意。所以，肝就痛？好，就让它痛得再厉害些吧！

正如你能看出来的，第一句话的强度在这一段话的其余部分始终如一地得到了维持。另外，你还可以看出，整个开篇的第一段起到了钩子的作用，它的作用就在于使用更加强大的力量推动读者进入文本。

另外还有一个不错的例子，这个例子属于现代文学，摘自伍奥瑞的短篇小说集《裸浴》中的第一篇小说“金色”^①：

在遥远的北方的冬天死去，就是要给冷藏尸体制造一个难题。一座不舒服的房子，只是稍微有点暖气，能让逝者在春天举葬的时候保持新鲜，尽管有钱人可以选择炸药和（有伸缩挖掘装置的）锄耕机的方法在冬天里埋葬，可是真正古老的墓地是不允许这样做的。

像这样开门见山的段落，如此奇异而且详细，读罢之后，谁还能把它放下？“钩子”是一个恰当的称谓，因为它的作用确实就像一个鱼钩：假如你刚刚钩住一条鱼，比如钩子挂住了鱼唇的尖吻部位，那么鱼还是有机会脱钩溜掉的。但是假如钩子扎得很深，比如穿透了鱼的整个腮部，那么鱼就是你的了。

^① G. K. Wuori, “Golden”, in *Nude in Tub*, Algonquin, 1999.

大多数作者认为钩子需要做得很强大，足以吸引眼球才行。这是一个极大的误会，而且往往会导致夸张的写作手法，出现过度补偿的现象。恰恰相反，有关钩子的问题你要牢牢记住一个关键所在，即钩子的功能是为整部作品定调子的。假如你开门见山的第一句话是强有力的，那么就给自己后面的写作备下了一块难啃的骨头。在专业读者眼里，给人留下深刻印象的东西并不在于最初的强度，而在于如何维持这种强度。作品要证明长远来看作者具备那种持久的耐力、耐心和专注。它表明一个稿件是精心策划出来的，而不是作者拍拍脑袋、一口气写出来的。具有讽刺意味的是，我通常发现那些开头低调舒缓的稿件往往是最优秀的。作者开门见山的那句话也许语不惊人，不过后面的内容却没有让我感到上当受骗或者失望。无论开头是什么情况，你都要做到持之以恒。这些作家并不会为了强调开篇强度而刻意创作开篇的内容，而是为了故事情节的缘故而破题。两者之间有着天壤之别。这种区别，也就像是那些听起来好听的对话与那些对于人物来说货真价实的对话之间的区别。

同样重要的是，作者要在一段、一页或者一个章节的结尾处使用钩子。在此处使用钩子至少可以取得同样的效果，而很多作者往往忽略了这一点（这是一个重大的疏漏）。作者的成就在于创造出一篇强有力的作品，其强度足以使读者在章节停顿处把书放下来（通常读者都是在此歇口气）之后，还想回到这个地方，重新进入小说的世界中。其实，读者这是要投入精力再从头读一遍。做到这一点最有效的方法之一便是：要么在结尾处安排一个强有力的钩子，要么在理想的情况下，使用一个能够促使读者直接进入下一章的钩子，或者至少也能让他产生息息相关的感觉，以至于他不得不回来看看接下来发生了什么。

那些约略知道这个道理的作者认为，假如他们拥有这样一个强大的尾钩，那就万事俱备了。这是另一个比较大的误解。我们必须牢记，作品里的一切都是累积性的。即便你的最后一句话非常强大，

甚至最后一段话都是强大的，假如它们前面的内容是空洞乏味的，那么读者仍然会把它放下。这样的作品就像一场糟糕的肥皂剧，其本身是缓慢迟钝而且平淡乏味的，不过其结尾却是戏剧性的或者令人震惊的瞬间。最常见的情况是，这个瞬间内部或者就其本身而言力度是不够的。我们不会再看下去，因为虽然那个瞬间可能很吸引人，但我们对于它前面的内容丝毫不会关心。另一方面，电视剧《蝙蝠侠》完全是另一种典型：这部电视剧编排得很好，以至于我们没办法不看接下来发生了什么。这并不单单是因为蝙蝠侠在剧终时发现自己处于无法摆脱的困境，更主要的是因为前面发生的事情，前面和缓的铺垫让主人公最终抵达逐步累积起来的巅峰状态。

解决方案

误用钩子的情况是相当普遍的，普遍到足以让我把它早早地放在本书的第三部分。不过，通常其危害性还不足以让我把它放到探讨起步难题的那一部分。这是在糟糕的情况下不足以造成巨大的危害，但假如作者运用得当却可能对作品大有裨益的问题之一。

当前社会公众的普遍误解是，钩子就是营销噱头的同义语（因此钩子与正文之间存在着大量矛盾之处）。我们收到不少作者的来信，他们在信中会引用作品里的第一句话，这个现象就证明了这一情况。钩子是否已经成了广告宣传的同义语了呢？

● 最常见的问题是：往最糟糕处说，钩子是独立的。在这种情况下，后面的正文似乎完全是另一篇作品，而且回过头来看，钩子似乎更像是一句俏皮话或者骗人的噱头，目标只是为了吸引眼球而已。产生这种现象的原因是钩子和正文脱节，实际上并不是正文的一部分。因此解决办法是填补其间的鸿沟，把钩子和正文融为整体。要做到这一点，你要么重新从钩子开始，由此出发创造出全新的作

品；要么逆向写作，保留已经写出的文稿，经过反思之后再写出一个钩子。顺便说一句，我并不是在提倡乏味的钩子。这里的挑战在于，你要有深具诱惑力的钩子，而又不能出现那种脱节的情形。这同样适用于章节结尾处的钩子。许多章节到达高潮时使用的是一种让人感觉像是“挂羊头卖狗肉”的有力结尾。在最后一段，千万不要打算以一句妙语如珠的话收尾；相反，你必须从第一句话开始就下定决心要使用一个有力的结尾。这样一来，你就一直朝着这个有力的豹尾努力，而当你抵达结尾时，就不会显得太过唐突或者操之过急，或者让人觉得“挂羊头卖狗肉”了。如今的作者似乎以为，戏剧性的结尾可以落实到一句话或者一段话，而事实是，一个好的结尾可能要经过许多页的篇幅才能逐渐抵达巅峰状态。这样我们就又回到了持久的耐力、耐心和专注这个问题上了，作者必须培养这种素质，就像其他艺术家一样。

- 这个难题的一种变形是，钩子与正文是融为一体的，不过在强度和夸张程度方面则不成比例，也就是“过度激动人心”。这是危险的，因为它提供给我们内容超出了我们的期待。比如，假如在前面摘自《地下笔记》的例子中，在“我是一个病人……一个卑鄙小人”这句话后面，整个段落的其余部分完全是普普通通、单调乏味或者冷漠平淡的，会怎样？假如你也有这个毛病，那么解决方案还是要努力填补这个鸿沟。不过，这更容易修补，填补鸿沟未必是内容方面的，更多的是要填补高低不平的地方或者使之变得柔和自然一些。

- 另外一个常见的毛病是，使用对话作为开门见山的钩子。这是一项很难完成的任务，而且几乎从来都不济事，对于初学者来说尤其如此。主要的问题在于构建一本书的内容需要有展示部分，而且必须逐渐把这个对话跟文本的其余部分区别开来。因此就其本身而言，这个对话把人们的注意力过多地吸引到了它自身，看起来就像是作者耍了一个花招。用对话开头也是哗众取宠的闹剧手法（钩

子的内在本质是戏剧性的，你应该抵制使用这种手法的念头），这通常是对钩子的回避。

● 最后一个毛病是完全没有钩子（无论是开头还是结尾）。如果是这样的话，那么你就要练习创造钩子。读读其他人的作品，尽量多找一些模板，找一下感觉。碰碰运气，在开始和结尾要使用重磅炸弹。如果这是你的问题，那么你首先要关注的就是如何才能让读者对你的作品手不释卷。

例 子

约翰杀了三个人，他没有时间停下来好好想一下。他在南达科他州的小镇上长大，有三个兄弟和两个姐妹。他的父母是浸信会教友。他的教养是正常的。他从前过着正派、健康的生活……

这里的钩子与作品的其他方面是格格不入的，后面的素材甚至和它是截然不同的！作为读者你感觉很愤怒，仿佛第一句话只是一个骗人的噱头，里面包含了太多的鲜明对照，却没有任何铺垫、过渡的成分，这让读者感觉前后不一致。

“你怎么可以先接受任务然后再推卸责任呢！”约翰大叫。

约翰的脸憋得通红。他气呼呼的，在老板的办公室里来回踱步。他的老板坐在办公桌后面，一动不动。约翰踢翻了几把椅子。约翰在这儿工作很长时间了。这种压抑的怒火由来已久。

这里，作者用一句谈话当作钩子，这样做就太俗套了，这个毛病和此类钩子往往如影随形。请注意，必须把这句话打断才能让读者参与进来，作者必须有铺垫的部分（即“约翰在这儿工作好多年了”）。情况永远是这样的：一部作品必须用什么东西堆砌起来，于

是使用谈话作为钩子的作者就给自己挖了个陷阱。另外还要注意，这句话具有情节闹剧的特点，用对话充当钩子和用对话写情节闹剧往往就是同一个意思。

玛丽在遛狗。这是一条体型较大、颜色金黄、能够把猎物衔回来的那种狗。她喜欢带着狗在公园散步。这是个晴朗的日子。也没有什么大事发生。

这个例子连一个钩子都没有。谁会在意玛丽遛不遛狗呢？我们大家每天都遛狗，当然不想读别人遛狗这样的事情。你只管想象一下，这段话读起来的声音效果，懒懒散散的，单调乏味，无聊透顶。这段文字透出的情绪就是这样的。

本章练习

- 为了让你把钩子的强度延伸到整个稿件，你要用全新的方式来看待钩子：不要只管把钩子用在章节的开头或者结尾，也要用在一段台词分隔处的开头或者结尾，而且还要用在段落结尾，乃至单个句子的开头与结尾处。假设你手头有一个段落，无论这个段落在你的书稿中什么地方，只管权当它就是你的小说开门见山的第一段，假设它的结尾就是最后的大结局，你会明白这不仅会影响到它的开头和结尾，而且还会影响中间的一切内容。当你构想钩子的时候，它中间的内容就会给读者带来这部作品有主心骨的感觉，从开头一直被推动，然后引向结尾。它应该能够给你的稿件增添一些强度。

第 15 章 细腻的笔法

许多小说家都以为，只要作品能公开发表，与读者见面，就能取得成功，然后他们的一切烦恼就烟消云散了。实际情况远非如此。许多成功发表作品的作家们仍然必须靠朝九晚五的工作才能养活自己。这是不幸的，因为新闻界往往倾向于只宣传那些卖了几百万册作品的小说家，而不免在社会公众面前歪曲了出版业的形象。大多数图书的销量不会超过 2 万册。1996 年，在 5 万种图书中只有 11 种精装图书的销量超过了 100 万册。



本书主要关注的是，书稿中有哪些地方可能犯错，不过还是要停下来问一问：到底哪些正面要素才是写作高手的最佳表征？答案就在于细微之处。细微之处是自信的标志，因此也是迄今为止作家最难以实现的目标。一个自信的作者不必证明任何东西，不必滔滔不绝地使用文体风格、夸张手法或者情节闹剧来吸引读者的眼球。细腻的作家是不急不躁、从容不迫的。他可以自由自在地闲庭信步，把激动人心的紧张状态、悬念甚至对话延伸至几百页的篇幅。他可能会暗示某种东西，或者进行少量的预示，在前面几百页的地方就埋下了伏笔。他可能用含义模糊的暗示结束场景，但是你知道你是在一个高手的掌握之中，而且接下来还有更重大的事情要发生。他往往留下一些话不说，甚至用混水摸鱼的方式让你最终得出自己的结论。

我们知道有许多商业作家绝对做不到细腻。读这些作家的东西就像是啃白面包：他们写的东西能够暂时填饱你的肠胃、缓解你的饥饿，不过长期来看，这些作品里面根本没有什么干货或者营养。你可以迅速达到故事的高潮，然而过后就迅速从高空跌落下来。你很可能在数周之内完全忘掉他们的作品。另一方面，细腻的作家一开始可能并没有给你留下深刻的印象，甚至在你还没有反复阅读他的书之前你并不喜欢他的书，但是如果细细品味，你将与它产生共鸣，它深深印入你的脑海，并在未来很长时间内一直如此。

你可能会认为是否细腻在评估稿件时是最后一个需要考虑的因素，但实际上并非如此。如果作者技巧熟练，确实需要阅读几百页的内容才能对此评估，不过如果用得不好，则往往马上就能发现。不细腻的作者会屈膝迎合读者，兜头兜脸地给读者提供显而易见的信息，告诉读者他已经知道的事情，而且一般来说就是重复自己说过的话（有时候字字精确）。笔法不细腻的作者还应该读一读第11章“展示与述说”，因为这些作者大多使用述说。不过和那些只管述说却不进行展示的作者有所不同，他们在述说之余也展示！笔法不

细腻的稿件会有一种“膨胀”的感觉，充斥着多余的词、短语、对话和不分段的场景（相当于流水账式的句群），还有本应在几页之内就结束的场景。这些作家需要一个称职的导演明确地提醒他说：“停！到此打住！这场戏结束了！”

解决方案

笔法不细腻的作者需要学习的是：写得越少越有意味。这些作者往往至死还在争论，某某信息绝对必须写出来。他们会说，假如读者不知道某某信息，后果将不堪设想。但是他们从不停下来考虑另外一种后果，即读者知道得太多所产生的后果。他们没有意识到这一点，即当你低估读者的时候，你和他们的关系就疏远了。正如斯特伦克和怀特所说，“没有哪一个怀疑读者的聪明才智或者态度傲慢的作者能够写出象样的作品来。”^① 下面哪种书更好呢，是充满信息的书，还是读者愿意读的书？

● 首先，笔法细腻的作者必须学会要有信心。他必须非常有信心，不仅对自己有信心，而且还要对读者有信心。他必须在心目中把读者的艺术水准提高一些，在心目中形成的读者的形象应该是才气横溢、感觉敏锐、有像照相机那样的记忆力的人。这样的读者在第一次读的时候就能理解一切内容，同样的内容永远不必跟他说第二次，而且他能够在开口说话之前就了解你的想法，能够在你开始展示之前就看到故事发展的方向。作者如何看待读者往往只是他如何看待自己的一种心理投射。他对自己的才华越是自信，对读者的才华才会越有信心，因此最终的解决方案还是要建立作家自身的

^① 译文参考斯特伦克和怀特：《英文写作指南》，162页，上海，上海译文出版社，1992。

自信心。

- 当我们把问题归结为不够细腻之后，大多数细节方面的毛病都可以通过删减得到解决。当然，这也是一门艺术，作者必须知道什么地方要删减、如何删减以及为什么要删减。熟练地找出自己的废话并且砍掉它们，这需要一段时间，而且即便是最熟练的高手也不可能把所有问题都一网打尽。你需要一个感觉敏锐的读者给你指出哪些内容写得过火，而哪些内容是无关痛痒的。

- 回过头来看看你的书稿，问问自己是否把故事吃力、缓慢地写出来？是否炫耀过头了？这就相当于有个人给你讲了一个一目了然的笑话，然后分好几次慢腾腾地眨巴眼睛，生硬地向你灌输其中的笑点。假如是这样，就把它删掉并用某种低调、平实的内容替换它。

- 回过头来看看你的预示部分（假如有的话），然后思考一下，在整个作品的上下文中，它是不是太过明显了。假如是这样，有三种基本的办法可以把它的调子调低，从而使它变得柔和一些：（1）缩减纯粹专注于预示的篇幅；（2）让它变得更加浑厚一些；（3）使其与预示的事件距离远一些。

- 回过头来看看你的稿件，看看是否有下面的倾向，即想要把所有的话马上都说出来，尽快地展开情节。如果是这样的话，就要训练自己保守机密。记住：大多数小说一般有300页，所以你有足够的时间。你需要卸下包袱，放慢节奏（参阅第19章“节奏与进展”）。

- 回过头来看看你的稿件，问自己是否一切都是井井有条、清清楚楚，作品的表述是不是非常清晰明了。如果是这样，那可能就是缺乏细腻性了。你必须接受含混不清、悬而未决的状态。把故事拖延一下，允许有些东西先不说出来。

- 回头审视自己写出的场景，里面有没有场景是不分段落的流水账？有没有场景是可以提前收尾的？它们的开始是不是需要拖延

一下？如果你直接在场景的中间部分收尾，或者从中间部分才开始，那会有什么效果？哪些方面有所失？哪些方面有所得？一般来说，稿件中总是有可供删减的空间。

● 最后，当你自以为大功告成的时候，当你认为自己的稿子已经细腻到了极致的时候，问自己下面这个问题：读者会不会把你的书读上两遍、三遍，甚至更多遍呢？如果不会，为什么不会？如果会，多读一遍的话读者能得到什么好处？有句话说得好，“大多数作家都希望作品让读者欲罢不能、反复阅读。”这句话道出了你的书如何才能变得更加细腻的答案。

例子

“滚出我的家！”她一边尖叫着，一边拿东西劈头盖脸地向他砸去。她生他的气而且希望他离开。

“我这就哪儿也不去了！”他大声回答。他毫不让步，坚持不肯离开。

“要是你不走，我可要报警了！”她说。她在威胁他，而且她是动真格的。

“那就赶快报警吧！看我怕不怕！”他回答。他说她是虚张声势。

两个人正在因家庭琐事吵架。他们互相大喊大叫。她威胁他要报警而他则说她是在虚张声势。

上面这个例子的文字就不细腻，其表现是在展示之外作了补充性的述说。比如，在她说出第一句话之后，我们就知道她很生他的气，希望他离开。画线的文字同样如此：通过我们所看到的我们已经知道人物告诉我们的那些情况。注意：不细腻的文字往往是与叙

述同时出现的，而且它导致了反复重复。作为一名读者，你感觉自己得了作者多少屈尊垂爱？难道这个作者把读者都当成了三年级小学生吗？难道他认为自己的高见是读者难以理解的吗？

“把钱都给我！”布奇嚷道。布奇正在抢银行。

“啊！”银行出纳发出一声尖叫。她害怕了。她吓哭了。

布奇伸出手去把钱一把抢了过来。他把钱塞进自己的口袋，然后跑出门去。

布奇来到大街上，然后开始逃跑。他是个银行抢劫犯。他正在设法摆脱警方的追捕。他跑到汽车里然后猛踩油门。

布奇匆匆忙忙地把车开上高速公路跑掉了……

除了画线的部分（毛病跟前面例子一样，属于叙述方面），这个例子是一个以情节开头的小说稿件。这个作品既没有引导部分，也没有缓冲部分，我们被直接丢进了故事情节中。它粗糙到了极点。你也可以感觉到它背后的狂乱、仓促、过快的节奏。这个作者需要放慢速度，他写得过于潦草匆忙，似乎必须在一页之内写完似的。

约翰走进房子，坐在沙发上。玛丽已经回家，把晚饭准备好了。

“今天好吗，玛丽？”约翰问。

“好啊，约翰。工作好吗？”玛丽问。

“好，玛丽。”

“噢，那就好，约翰。”

约翰站起来和玛丽一起坐在餐桌旁吃饭。他们吃玉米、青豆和土豆泥。约翰告诉她一切都好，玛丽则说谢谢。

“玛丽，我有点事要和你说一下。”约翰说。

玛丽看着他。

“我今天和你最好的朋友南茜睡觉了。”

玛丽怒目而视。“约翰！你怎能这样！我恨你！”

“对不起，玛丽。”约翰说。玛丽站起来，走出门去，“砰”的一声把门关上。

约翰清理了桌子，洗了盘子。他到楼上铺好床，然后就睡觉了。在睡觉之前，他还读了一会儿书，然后关了台灯。

这里真正的场景是两个画线部分之间的内容，其他都是流水账，是无关痛痒、鸡毛蒜皮的东西。在这个例子中，这些内容确实脱离了这个场景，以左右夹击的方式稀释了它的力量。此外，我们还发现其他不细腻的笔法。注意：他们在对话中是如何使用对方的名字的（在现实生活中，他们永远不会那么称呼对方），还有约翰告诉玛丽说她最好的朋友是南茜，而这句话在现实生活中也是他永远不可能说的。

本章练习

- 找到一个你已经判定废话过多的场景，用极端最简主义的、富有神秘感的方式改写它，几乎什么信息也不传递。假如读者已经知道你要告诉他的一切，那么这场戏要如何展开？你会感到惊讶的是，你只用很少的文字就能完成很多的任务。



第 16 章 腔 调

1969 年，泽西·科辛斯基的小说《台阶》荣获国家图书奖。六年后，一个名叫查克·罗斯的自由作家亲自验证了下面这个老皇历：不知名的作家写的小说根本没有获奖的机会。他把小说《台阶》的前 21 页打印出来并以“埃里克·德莫斯”的名字把它们邮寄给四家出版社。这四家出版社都把这部稿子退了回来。又过了两年，他把整部书都打印出来邮寄出去，用的还是“埃里克·德莫斯”这个名字。这回他邮寄给更多家出版社，包括最初出版科辛斯基那本书的出版社——蓝登书屋。不出意外，所有出版社都退回了书稿，评价都是不愿合作，蓝登书屋甚至套用了标准的退稿信函。加在一起，共有 14 家出版社（还有 13 个文学经纪人）都没有辨别出这是一本已经公开发表而且获得了大奖的图书。

——摘自《退稿信》（手推车出版社）

声音、文体、腔调之间的差别是非常微妙的。从一方面看，它们是从基本的句子构造到文章背后愿景的连续体的不同范畴。根据我给它们的定义，声音（第13章中有所论述）主要涉及句子的基本构造，它的流畅性和节奏更多的是涉及技术方面；文体（第15章有所论述）也与句子的构造有关，不过更多的是涉及构造背后的意图（比如华丽的、简朴的），因此把它划归为语法层面，倒不如划归为艺术层面。另一方面，腔调（按照此处的定义），跟构造或者语法没有丝毫关系，只跟创作意图有关。腔调（比如机智的、嘲弄的、讽刺的、严肃的、亲密的）是作品背后发出的声音，是声音效果和文体风格背后的那种主导性意图。声音、文体和腔调的关系在于它们是共同起作用的，共同影响到一篇作品的整体旋律。不过在这个影响谱系上面，腔调正好处于声音的对立面，而文体风格则居于两者中间的某处。声音或者句子构造可能从技术上讲是“错误的”，但是腔调却永远不会是错误的，因为它永远是主观的，属于个人品位的问题。一个稿子可能有技艺高超的声音和文体风格，同时还有拒人于千里之外的腔调（比如一个装聪明的傻瓜叙述者），这就足以让读者想把它放下了。

即便有了这个区别，我们仍然难以精确地掌握到底什么是腔调，也不容易弄清楚它与声音和文体之间有什么区别。这种区别类似于电视机图像的色调、色彩、对比度、亮度之间的区别：我们不太确定哪个功能到底有什么作用！我们只知道要把电视机的图像调整好，就需要精心地把所有这些因素综合调试好，然后播放节目，直到色彩完全正常为止。确实，仅仅因为腔调出了问题就遭到退稿的情况是很罕见的（因此我们把它放在第三部分，而不像声音和文体那样放在第一部分那样重要的位置）。你往往会碰到下面这样的稿件，只知道它听起来有点不对劲儿，但不能确定是哪个地方不对劲儿，这不是句子构造方面的问题，也未必是文体方面的问题……但作品肯定是缺了什么东西。有时候，就是因为作者在腔调方面出了问题。

有的稿子的腔调问题非常扎眼，在这种情况下作者几乎不可能再注意到别的东西。比如，大家都遇到过过度个性化的叙述者，他是如此亲切而且无话不谈，他是如此不在乎和你的关系，以至于你不得不把这个稿件放下。或者用一种假装聪明的笨蛋的腔调，无论什么事情都要随口讥讽两句，但什么事情都不当真，这会让你烦恼不已，直到无法再读下去为止。或者反过来说，用过度严肃的腔调和低沉的声音单调乏味地滔滔不绝，让你感觉是在听一个追悼会主持人的悼词。

解决方案

腔调是一个选项，但有时候我们可以对下面这个事实视若无睹，即虽说我们是作出选择的人，可还是需要别人为我们指明问题所在，才能认识到自己有这样一个腔调上的问题。

- 假如你知道自己是在拿腔调冒险、碰运气，或者认为自己在腔调选择方面出了问题，或者有人曾告诉过你这个情况，那么你要做的第一件事就是把你的稿件拿给几个感觉敏锐的读者，听听他们的反馈意见。如果他们都说你的稿子背后有许多“耍小聪明”的感觉，或者“讥讽过度”，那么你至少就已经让别人帮你锁定了这个问题。识别问题、确定问题之后，你的问题就解决了一半。

- 一旦确定了问题所在，回过头来问问自己，你的腔调是否适合这个作品？你必须记住，腔调这个因素是渗透了整个书稿的普遍因素，腔调流淌在书稿的每个字眼里。假如你判断你不喜欢现在所使用的腔调，那么哪种腔调才是最适宜的，是怀旧的、愤怒的，还是讽刺的腔调？哪个腔调最符合整个文本压倒一切的总体目标？哪个腔调最符合叙述者或者主人公？腔调的处理是一种高级的写作技巧，需要花费很长时间才能掌握。假如你一时拿不准到底是要加强

腔调还是减弱腔调，那么请记住：干扰因素最少的腔调总是最好的。这只需要通过最微小的暗示，让读者知道在文字的背后还有你潜伏在那儿。

例子

我在街上走，跌了一跤。你认为这好玩儿吗？好吧，我可不得觉得。我认为这一点儿也不好玩儿。不管怎么说，我反正不在乎你怎么想。好吧，我这儿有一个很棒的故事要讲给你听，可是，你只能算是一个愚蠢的微不足道的听众。我甚至不知道为什么还要浪费时间给你讲这个故事，我还有更好的事情要做。反正，很可能你连这故事的一半儿都听不懂。想想吧。你的脑袋瓜子像呆鸟一样笨。好吧，我试着讲讲吧，但是请不要让我重复任何内容。假如你有什么弄不明白的地方，那么请你查查字典好了。我的天才你肯定是不理解，不过，我可没工夫停下来给你解释。

这是一个炫才耀己的例子，你有没有感觉到作品透露出来的那种愤世嫉俗、厚颜无耻、孤芳自赏、硬要人家领情的态度？这些东西未必是错误的，它们有自身的空间，有些人甚至可能喜欢呢（正如我说的那样，腔调是主观的）。但是在这个例子中，它已经压倒了文本，让我们分心，甚至影响到了文章的内容，因为你用分散大家注意力的办法来强化这个腔调。假如这并非文章的本意，那么就成问题了。

是的，这个状况也相当好。相当好。我那该死的汽车抛锚了，我上班迟到了一个小时。好玩儿，是吗？我不得不听这个愚蠢的修理工告诉我各种各样关于汽车怎么可以修好的有趣的

事情。我可以坐在那儿一整天听他的如珠妙语。那真是相当好玩儿。太好玩儿了。

这里，我们发现整个段落都有一种讽刺的腔调，这很可能是如今最常见的、让人厌烦的腔调（画线的部分凸显了讽刺的成分）。在有些情况下，这种腔调可能是有效的，但是你可以看出它是如何很快让人感到厌烦的。再次重申，关键在于辨别出使用的是哪种腔调。这个作者甚至没有意识到他在讽刺挖苦。通常作者的性情可能透过腔调流露出来，而我们必须坚决抵制这种倾向。必须记住，一部作品是围绕人物这个核心的，而不是作者。

那确实是件非常好的浪漫情事，精选的肉片精巧地一层层码放着，边上还装饰着美丽的万寿菊。我们在烛光旁用餐，而且还给对方朗读莎士比亚的名句。这几乎就像听巴赫的协奏曲一样让人爽快。温斯顿给我们端茶的时机把握得恰到好处。我们小口品茶，一起欢笑，探讨问题，谈论着眼下的总统选举和当今的热门戏剧演出。多么美妙的一晚啊！我们商量好第二天去看鸟。生活还能比这更激动人心吗？

你能看出这个腔调的主旋律是什么吗？很可能是刻板、乏味、严肃、令人厌烦、妄自尊大。你能看出这给文本增添了多少风味吗？有时候你希望腔调适合于文本，有时候你故意想让腔调跟文本唱反调，创造出一种对照鲜明的感觉。比如，一种轻松的腔调能给一部关于死囚的作品带来什么效果？一种严肃的腔调能给一部描写快活的节日气氛的作品带来什么效果？

本章练习

- 抽出稿件的第一页，只着眼于腔调，对它进行改写。尝试下

面的腔调：快乐、悲哀、气愤、怀旧、诙谐、讽刺、嘲弄、傲慢自大、琐细……任何你想得到的腔调。有些可能合适，有些可能不合适。这个练习的关键目的是让你意识到腔调可能产生什么影响，这样你对腔调的使用会更慎重。

- 看看你的叙述者或者主人公，他的性格如何？要是由他大声地把故事讲给你听，他会用什么腔调？心里想着主人公的腔调，改写第一页，让他对这个文本施加影响。你的腔调可以是全知全能的，或者由人物主导的，这要视具体的作品而定。两种方法你都要试验一下。



第17章 焦 点

罗伯特·佩恩·沃伦的前三部小说无一例外地都遭到了出版社的拒绝。



在写作的时候，作者非常容易自我陶醉，欣赏自己的词语、句子和人物，形成自恋狂式的“孤芳自赏”。这种情况被人们称为“孤芳自赏”，这是让作者畏缩不前的墓志铭。然而在现实中它却并不这么可怕，作者往往不得不允许自己有一定程度的自我陶醉。这样他们才能让自己的作品自然发生、发展，去到自身“想要去”的地方，让人物做自己“想做”的事情，换句话说，就是让作品从其自身衍生出来。另一个选择就是：作者无论如何也要把自己最初规划的大纲强加到作品上面，即便大纲已经不再适用。这种情况难免导致一种一本正经、板着脸、不自然的造作感。更有技巧的作者可以给文本戴上面具稍作掩饰，不过一种沉闷无力的氛围、一种自然自发性的缺失，则会在文本的核心处逗留，久久不肯离开。

作者的职责就在于要和自己的作品保持“距离”，然后再以一种毫无怜悯的眼光回视作品本身。这种眼光对于语言的美感以及人物即兴之作的精彩之处视若无睹。这种眼光，即“聚焦”的眼光，必须极力探询，作品是否仍然在正确的轨道上？作品所做的是否正是一开始作者计划要做的事情？写作就像是给一条船掌舵：在抵达目的地之前，你难免会时时遇到逆水行舟的情况（有时情况严重，有时逆流比较轻微）。纠正轻微的航向偏差是必需的。比如，你坐下来写信，结果信里说的却跟你刚开始准备写信时想说的话完全不同。你有没有过这样的经历？你有没有写过这样的学期论文？

当然，有时候突然改变想法也是可行的。假如你中途突然顿悟，“发现”作品的内容之后就改变了航向，这是可以的。不过你必须掉转船头，返回起点，然后放弃那个现在看来离题太远的规划。突然改变航向甚至可以使你误打误撞地找到你想表达的内容的原始素材。但是通常这些素材还需要整理和筛选，或者重新打造。也许一个词、一句话，有时候甚至整个章节都需要这样做。剪辑稿件使故事不偏离正轨，关注的焦点不变，大多数作者认为这是一种批评，其实不然，这是不可避免的。

传统上，人们讨论的所谓焦点只是一种广义上的焦点，比如确保你的故事有焦点。不过很少有人知道，“找焦点”既适用于广义的说法，也适用于狭义的说法，这两种方法都可以造就更好的稿子。广义上的焦点就是一个人物，他是焦点的主人，他要能够用一个具体的主题或者画面登场，然后在 300 页之后，重新回到焦点位置上来，整整兜了一个大圈子，其运动路线是可以想象的、弯度最缓和、最让人惬意的轨迹。如果做得好，过渡部分将是平滑无缝的，没有电报文那种断断续续的特点。实际上，这会让读者大吃一惊，读者会说：“噢，对呀。这本书就是由此开始的啊。”当出现这种情况的时候，读者会感觉不可思议，同时又感觉满意，因为它还是真实可信的。读者会突然感觉，仿佛他所读的内容都有一个目标、一种更加重大的意义，原来作者引领自己开始的旅程竟然是作者刻意为之、蓄谋已久的。读者会突然感觉到，自己一直和专家携手并肩，仿佛自己投入的时间得到了作者的尊重。这种先兜大圈子，然后再找出焦点的方法可以有各种各样的具体做法，有时作品的基本主题是在前言序曲中，有时则在后跋尾声中。有时候，一个恰好到位、意味深长的词语也是较高写作水准的表现。

在最狭义的层面上，维持焦点恒定的原则也同样适用于个别的章节、段落，甚至是句子。似乎人人都知道，任何作品都不是作者拍脑袋就横空出世的。你最初打算要完成的任务应该在作品的结尾处得到圆满解决，在中途则要紧盯着作品关注的焦点问题。不过，当考虑较小的片断，比如句子、段落和章节的时候，在这些地方焦点至少也是同样重要的，但是大家似乎忘记了这一点。

每个章节就其自身而言应该被当作是独立完整的部件，假如有一家杂志要做一个文摘，它应该是现成的，对于段落和句子来说也是同样的道理。在一个章节结尾的地方，针对一开始确立的规划你是否给出了一个圆满的解决方案？许多作家都没有，他们只管一路戒严、堵截。不管在什么地方，只要感觉可以停顿一下的时候，他

他们就插入一个章节的区隔符号，有时候这个决定完全是主观武断的。一些作者常常问我：我的章节应该写多长？五页的篇幅是不是太短了？四十页是不是太长了？他们甚至连这样的问题都要问别人，这说明他们考虑章节的思维方式完全是错误的。他们只是把章节区隔符号当作更大的情节规划的区隔符号。当然，一个章节肯定是更大的整体的组成部分，不过也是其自身的组成部分。假如作者能用这样的眼光来看待章节，那么篇幅的问题就会变得毫无意义，因为合适的章节篇幅就是按规划完成任务的必要篇幅。正如斯特伦克和怀特所说，“要把文章写好，必须紧跟作者的思路，当然思想出现的先后次序不必亦步亦趋。因此动笔之前，先得有个提纲。有时不作构思是最好的构思，就像写情书一样，纯粹是一种激情的倾诉，或者像写随笔一样，是一种纵横的漫谈。但是在大多数情况下，写作之前必须拟定周密的提纲。所以写作的首要原则就是要预先考虑或确定即将写成的文章的格局，然后尽力而为。”

段落的焦点同样重要，而且往往更容易被忽略。当然，其中总有暂时把圆满解决问题的方案搁置起来的空空间，而且并非每个段落都会有一个完美的开头、中间和结尾。但是假如一部书稿的所有段落都是从一个问题开始却在另一个问题上收尾（从来不解决最初的那个问题），那么最终这部书稿让人感觉它根本没有焦点（对于非虚构作品尤其如此）。另外，在段落结尾处你要圆满解决自己在段落开头时提出的问题。这样一来，你就真的把这个段落变成了独立自主的段落。这样，当读者读完一段开始下一段的时候，你也能给读者带来满足感。正如斯特伦克和怀特所说，“每个主题各用一段话加以综述。这样做有助于读者的理解。每一个段落的开头都要向读者清楚说明：文章已经进入了一个新阶段……要记住，分段既要符合逻辑又要赏心悦目。大段大段的长篇大论会让人望而生畏，不想去读。即使读了，也往往会不知所云。故此，把大段一分为二，虽然在意义的揭示和逻辑的发展上没有必要，但是常常能起到一种醒目的作

用。可也要记住，一连写出许多短小的段落也会让读者分心。”

另一方面，一个缺乏焦点的书稿往往会露出马脚，表现为作品的内容、人物或者事件明显脱离了正确的轨道。这些东西被放进文本中却没有圆满的结局（或者较为罕见的情况是，一个问题最终得到了圆满的解决，而作者在前面根本就没有交代过这个问题）。这样的作品欠缺的是连贯性，经常离题万里。这样一来，作品总体上就给人一种“散漫的”感觉。没有焦点的书稿的另一个症状出现在句子、段落和章节的开头和结尾，这些地方没有达到最大的力度，让人感觉稍微有点“离题”。当然，假如写开头的时候作者的心里没有想到结尾，那么故事的发展怎么会维持在正确的轨道上呢？反之亦然。假如我们最后抵达的地方是我们穿过某些离题的丛林，而不是通过作者的意图焦点和逐级接续而抵达的目的地，那么我们又怎么可能感受到真正的最高潮呢？

解决方案

为了焦点而做的剪辑应该是所有编辑工作中最痛苦的工作，因为这可能需要删掉那些非常完美，甚至精彩绝伦的文字。这种编辑工作的主要原则是：一个地方即使写得再好，假如它对于作品的创作意图和故事的展开没有促进作用，那么就必须砍掉。（你可以安慰自己，因为你还可以把这些砍掉的素材用到别的作品中。创建一个文件夹，保存那些可用于其他作品的“写得很好却被砍掉的内容”。）

- 把书稿中的所有事件都检查一遍（甚至是细枝末节），看看它们是否得到了圆满解决。往往作者引进人物的时候是因为需要，但是读者却从来没有看到在这些人物身上发生了什么事情。或者他们引进的是一个悲惨事件，这个事件可能影响到这个故事，但是此后再也没有有关这个事件的任何消息。这听起来好像是基础性的错误，

不过它的出现频率却要比你想象的高出很多。奇怪的是，即便今天许多高成本的好莱坞电影脚本，也有重大的、扎眼的、前后矛盾而且缺乏圆满结局的内容。这些毛病可以由一个好的编辑轻松地加以修改。

● 找出扎眼的离题内容。你知道是哪些内容，当你行使某种特权的时候，无论是武断训话的特权还是自我陶醉的特权，写出的就是这样的内容。现在，你可以磨刀霍霍了。有没有可以砍掉的东西？它们是否真的对故事情节或者创作意图有促进作用？当然，不是所有的离题内容都必须能够推进情节发展，某些经典著作的作家使用离题内容只是为了好玩，或者是为了表达哲学方面的离题旁白。实际上，在某些文学作品中，更加深邃的思想观念都是从离题内容派生出来的。如若不然，在这部作品的上下文中，这些内容就会被认为是毫无用意的。看看下面的离题话，摘自陀思妥耶夫斯基的小说《地下笔记》：

……一个聪明人不会把自己变成别的什么人，只有一个小丑才会想把自己变成什么东西就变成什么东西。确实，一个19世纪的聪明人放在当今社会肯定还是个没有脊梁骨的奴才，而那些有点脾气、敢作敢为的人大多智力低下。我相信，有时候我真想让别人抽我的耳光。我这样说完全是认真的，而且这肯定会给我快乐。自然，这是那种绝望的快乐。再说了，正是在绝望中我们才能找到最强烈的快感，尤其是当我们意识到这个处境真正是无可救药的时候。

或者看看下面摘自梅尔维尔的小说《白鲸》的一段话：

男人们或许就像合资公司和结盟国家一样讨厌，他们或许是无赖、小丑、杀人犯。人们或许有丑陋的脸和瘦削的脸，但是理想的人却是如此高贵、如此焕发。这样显赫、这样光辉的造物，以至于他所有的同类都应该迫不及待地拿自己最昂贵的

礼服去盖住人内心的任何不光彩的污点。

尽管如此，可是对于初学写作的人来说，暂且回避它们才是最好的选择。

● 看看你的开头，它是不是与本书的其余部分完全不沾边儿？（不要担心，不光你一个人有这种担忧。）我把这些开头称为“神经质的劲头”，这是作者的神经质能量突然引爆时发生的情况。写一本书可不容易，每当要落下一个字的时候，内心就会发出一百万个批评的声音，指出它浑身上下所有的毛病。对于大多数作者来说，开始写一部作品远比真正写这部作品要困难得多。尤其是在开始阶段，他们不得不设法应付诸如文体、视角和叙事之类的大问题。这可能让写作陷入瘫痪。因此自然而然地，许多作者都是带着一股神经质的劲头投入创作。这并没有什么不好，任何有助于启动写作过程的东西都是好的。但是过了一段时间，你就会习惯于你的文体、视角和叙事。当你回头看的时候，你就会发现某些内容是夸张的，无论是文体、事件还是人物。我记得有一部书稿，前面 50 页完全没有上道，因此我们把这 50 页砍掉，直接从第 51 页开始。

● 最后，还要注意过分专注按部就班进行创作的危险。如果你的书稿太干净、太整洁、太严谨、太完美，你也许就做得有点过了头，双眼只管紧盯前方的路况，因此你需要有些自由发挥或者离开本题的空间。请不要担心：如果你不喜欢开小差儿，可以把这些离题的内容砍掉。把它们当作一个帮助你深入其他问题或者可能性的核心好了。

例 子

我不想从别人那儿占到什么便宜。我确实不想那样，不要

那样。让他们跟我胡闹吧，看我会怎么对付他们。他们肯定会当头挨我一拳，这也是活该。

我在莱蒙特大街走的时候，突然惹上了麻烦事。那是一个阴天，不是很热，我从一英里之外看到了这个场面……

这就是凭着一股神经质的劲头儿写出的开头，开头一段和接下来一段的差异是明显的。注意，这两段话的主题和谈论的事件并没有什么关联。

我很喜欢这些日子里花园里发生的变化。花园四周的向日葵长出了花盘，西红柿快熟了，黄瓜看上去长得再没有那么好了。这个景色我已经等了好多天。可以看到有些花已经开了。我只希望那棵树不要遮住太多的阳光。那棵树在那儿长了许多年了。那棵树是史密斯医生种的，那时候他刚刚搬到附近居住。那时候街坊邻里的关系可好了，没有噪声污染，也没有交通拥堵的情况。

这是一个没有主心骨的段落。一开始它的目的是描写“这些日子里花园里发生的变化”，而且接续得也很好。但是一旦我们读到了画线的地方，它就戛然而止了。（你可能甚至会认为画线部分前面的那句话搁在那儿也不合适，但是这可以交给你的艺术判断力自行断定。）当作者开始谈论那棵树的时候，焦点已经发生转换，因此这里应该另起一段。当他开始谈论街坊邻里的時候，这显然又一次离开了主题。请注意：一个话题必须能够跟前面的话题相互呼应、唱和。这个例子是焦点缺失的典型，而且这段文字几乎就像是意识流（意识流也自有其地位，但是必须慎重从事，而且不要偶尔为之）。最后，你会看到一直到最后一句话都没有焦点。作者说这句话时径直说过去“街坊邻里的关系可好了”，而最后的落脚点却是议论“噪声污染”和“交通拥堵”，这显然是离题了。

约翰喜欢看猫。他早也看猫，晚也看猫。约翰喜欢看到颜

色各异的猫。他一点儿也不怕它们。他希望自己也有一只猫。他一直喜欢猫。约翰的朋友名叫保罗。约翰可以一整天坐在那儿看猫。再没有什么事情是他更喜欢做的了。

很明显，这个例子中有一句离题的孤立的话，即中间那个画线的句子。这是一个明显的离题内容，需要砍掉。

本章练习

● 总体上，这个练习的主要目的是帮助你在开始真正动笔写一部作品的时候，给稿子找到焦点，也就是要忘记眼前的作品，同时唤回你最初的创作意图。仔细检查每一章，问问自己当初写这一章的时候想要实现什么目标。你当初有什么目标吗？当时是否对于实现这一目标有些想法？这一章实现这个目标了吗？如果没有实现目标，那是为什么？你在什么地方跑题了？当你离题的时候，是不是岔出的枝节事件导致了跑题？或者说这能不能引发另外某个观点？它在上下文中合适吗？在这一章里，你能不能加上某些内容以实现当初的目标？

● 把上面的练习应用到单个的句子、段落和节（“节”指的是一章的小节，有时用分隔线标出，有时用星线或者其他通栏的设计元素标明），也把它应用到更大的范围，比如“篇”或者“部分”——如果你有这些索引单位的话。

● 现在，你已经做完了所有句子、段落、节、章和部分的练习，而且已经确定它们各自都是前后连贯的整体。把这些小块看作是更大的拼板玩具的组成部分，确保它们作为一个整体是有焦点的。比如，所有的句子是否围绕着核心意图展开，进而构成了一个段落？是否所有的段落都很好地展开从而构成一章？

第 18 章 环境描写

经典就是大家都但愿自己读过却没有真愿意读的东西。

——马克·吐温



令人吃惊的是，作者往往忽视环境，往往只是在非描写环境不可的情况下才描写环境。这是一个重大的错误，因为如果环境描写得栩栩如生的话，可以为作品烘托出一个全新的空间，带来其他写作技巧无法带来的丰富内涵。它可以影响人物之间的关系，甚至是推出新人物的契机。在理想状态下，环境本身也变得像一个人物一样，与其他人物产生互动。

就拿一对父子来说吧，父子两人在客厅里闲聊。假如你把这个日常环境换成监狱，父子在铁窗内外做同样的闲聊，谈话还是那个内容，但是氛围已经大不一样。这时，作品里突然出现一句潜台词、一种急迫感、一抹凄凉的色彩，而作者不用写一句对话就能告诉我们这么多东西。作者描写环境的主要目标总是相当微妙，不用真的说出什么话就能传递出信息，环境就是实现这一点的强有力的手段。

许多作者凑合着使用不完美的环境，但是正如节奏一样，环境在整部作品中也是需要从头到尾重点维护的。这也是为什么经纪人或者编辑需要花费如此多的时间评估环境描写的原因，也是为什么环境要放在本章即本书的倒数第二章的原因。包括那些公开发表过作品的作家在内，许多作者即便丢掉几句描写环境的话也不会受到惩罚。

不过，有几种较明显的环境描写的错误却有可能让审稿人立马放弃一部书稿。这些错误既包括完全没有任何环境描写，也包括环境描写打断了叙事的流畅展开。还有些稿子的环境几乎没有任何变化，有的稿子中环境一点儿也不生动，有的稿件中环境从来不跟人物互动，还有的环境描写对于烘托人物形象没有任何效果可言。

解决方案

- 最明显的情况是压根儿没有给环境描写留下空间。这类稿子往往开门见山就是一通谈话或者动作，不过作者却从来不曾放慢叙

事速度让读者知道身处何地。很多稿子最初并没有环境描写，可是后来也抽出时间描写了环境，但是这里说的那些作者干脆就不费这个工夫。这样做的后果是，读者从来不会有根基扎实或者脚踏实地的感觉，好像作者一路漂移，没有终点。这些作者根本没有想到环境可以影响作品的效果，因此给他们提出的解决方案就是充分认识到环境描写的重要性（正如本章所阐述的那样），努力在每个场景中都作环境描写。

- 反过来说，有些作者花费太多时间描写环境或者死抠一些无足轻重的环境描写，这两种情况都会明显地降低情节展开的速度。环境描写需要说明、叙述，而且就像人物描写一样，环境描写也要求你想方设法既能暂停一下又不耽误进度，这是一个挑战。解决这些问题要记住两件事情：（1）假如你想把环境一次写好，可以试着把它分散一下，零星点缀在几页的篇幅内。无论如何，读者一下子无法理解那么多信息。如果环境描写能够缓慢展开，它还会变得更加逼真。（2）假如这个环境在上下文中是无足轻重的，除非确实必要，否则就别花时间考虑。环境也像人物一样，读者的脑子里只可以留出那么多的空间给一定数量的环境，不要强迫读者记住那些不必要的环境。

- 有时候，你也会遇到讨厌环境变化的作者。他发现了一两个自己感觉舒服的环境，就像一个田鼠喜欢待在自己的洞穴里一样，不想挪窝儿。这种现象在那些由剧作家转行作小说家的作者中是普遍存在的。戏剧家接受的职业训练是把剧情安排在几个布景中，当他们转行创作其他文学作品的时候，似乎很难摆脱那种职业习惯。这是一个很大的错误，因为在其他文学作品中有限的背景往往最后给故事和人物带来负面影响，妨碍作者进一步拓展自己的创作范围。如果他们有发展空间的话，还会妨碍他们在新的创作领域里自由发挥。这些作者就像是一名画家，过去他习惯于在三英寸的画布上画画，突然人们给了他一幅十英寸的画布，可是他仍然只在其中的三

英寸幅面上作画。你现在使用的是一种不同的媒介，假如不能把它的潜力发挥到极致，那么你的作品就不可能合格。这些作者必须学会把环境变化的优势利用到极致，不要害怕让人物从加利福尼亚州旅行到秘鲁再到俄罗斯，假如条件允许的话，还要让人物参加穿越美国的汽车拉力赛。对于这些作者来说，有用的训练方法是多看一些电影，少看一些戏剧，因为电影往往使用广阔的空间、多样的场景。

● 作者往往至少尝试作了环境描写，但是这些环境并不是真实可信的；环境描写不是完全不存在的，但也不是让人难以忘怀的。下面有五个解决方案：

(1) 令人惊讶的是，大多数背景是通过细微的细节产生逼真的感觉的：地毯上的一片污迹、屋角的一个蜘蛛网、一块破碎的窗玻璃。正是这种类型的细节，通常有瑕疵或者不合常规的特点，令人难忘。

(2) 要把环境描写得生动逼真，就要充分调动全部感官。单单气味也可以改变背景，比如一个房间里散发着死鱼或者垃圾或者尸体的臭味，或者是某种悦人的气味，比如薰香或者鲜花。声音也可以有此效果，比如一群学生焦急地等待下课的铃声。在视觉方面，光线是很重要的，正如在现实生活中一样，昏暗的房间可以明确规定一个场景，太过明亮的房间也是一样。触觉也可以有此效果，比如说人物在沼泽中艰难跋涉，我们能感觉到他们的脚陷入泥泞时的感受，或者当主人公遭到拷打的时候，或者被千刀万剐的时候，我们能感觉到他的感受。

(3) 正如在现实生活中一样，天气能明确设定一个背景。在写作过程中，这是一个经常被忽略的因素。一个冰冷的房间和一个炎热的房间一样让人难以忘怀；一次随便的闲谈如果发生在一场瓢泼大雨之中，就不大可能被人忘记。有成千上万种的可能性，从锅炉房到大风雪，到更猛烈的、改变情节的气象变化，比如地震和飓风。

(4) 最重要的是，要让人物与背景产生互动。这可能很简单，

比如一个母亲在厨房里忙碌的同时又跟人说话，或者是某种激烈的场面，比如在狂风恶浪中一个男人在小船上为了求生而挣扎。演员上的第一课就是不要只是呆呆地站在舞台上背诵台词，而是要积极地与舞台上的一切互动，做一些事情让自己的存在更加自然随和。这个道理同样适用于你作品中的人物。实现这个目标的手段之一是，让背景与人物产生关联或者使人物烦恼，比如当人物想要说话的时候，有一个滴答作响的钟表或者窗外的建筑工地正在施工，或者一只蚊子不停地在他耳边嗡嗡叫。同样，你可以让背景辅助或者帮助人物，比如面包烤箱的铃声响起，让你的人物警觉到一个入侵者的存在（想一想《低俗小说》这部电影），或者一个邮差恰好赶到，及时阻止了一起杀人案件，等等。

(5) 最终，好的环境描写与伟大的环境描写的区别在于，前者会说出细节，而后者要进一步使用这些细节来营造一种氛围，一种对于这个背景的感觉的总体陈述。比如一个背景可以用下面的话很好地描写：“这是一个小的黑暗的房间，照明不好，而且空气不流通”，而更好的描写则要再加一句：“房间压抑得让人难受，就像一座坟墓似的”。最好的背景不是为了其自身的原因而被描写出来，而是作为一个手段来营造出有美感的氛围。

● 人物与环境互动的最终目标是让人物（和故事）确实地接受环境的影响。看看你的情节，环境描写是不是在决定性的事件中发挥作用？这可以让环境变得更加生动逼真，就像凭着自身的角色而存在的人物一样。

例子

“嘿，里克！”

“嘿，约翰！”

“嘿，里克！我们看电影去吧！”

“行，约翰！”

“嘿，里克！瞧，外面下雪了！”

“是的，约翰，我看到了！我们快跑吧！”

“嘿，里克！我们到电影院了！”

“是的，约翰！我们到电影院里面去吧！”

“嘿，里克！这部电影很好看！”

“是的，约翰！我很高兴，现在到家了！”

这里，我们没有看到任何环境描写。注意：作者使用对话来谈论背景发生的变化，这个错误跟作者用对话讲故事一样严重。注意：因为没有明确描写的环境，读者会产生一种漂浮无根的感觉，没有感觉到真正发生的事情。

“嘿，约翰。你认为最近的财务报表怎么样？”比尔问。

他们正在一家饭店里。饭店里很嘈杂。天花板很高，很难听到别人说话。餐具叮当作响。侍者在身边忙碌着。地板上铺着深色的地毯。一块地毯上面有片污渍。阳光从窗户射进来。餐桌上铺着白色和黄色的桌布。椅子是深色木料制作的。餐具上面有小小的花样。杯子很高。

这个环境描写格外卖力，以至于阻碍了叙事的流动性。在这种情况下，叙事完全因此而暂停了。这样做的作者往往其择时能力也是不好的：作为读者你希望听到接下来发生的事情，可是你的脚却被这段描写架上了高跷。看看这段描写哪些部分虽然文字漂亮却毫无意义。这位作者认为他用细节把背景描写得栩栩如生（比如，他还说到地毯上“有片污渍”），但是他所选择的细节是错误的。这些细节是我们不关心的，而且大家肯定也不会记住。

“我要离婚！”玛丽叫喊着。她从客厅的一边走到另一边。

“好吧！”约翰叫道，从椅子上站起来。

“这样的日子我已经受够了！”玛丽叫道，身体靠在墙壁上。

“好吧！”约翰叫道。他气得在客厅里直转圈儿。

“这就是你要对我说的话吗？”玛丽叫道。她坐在了大沙发上面。

“好吧！”约翰叫道，一边走出大门。

这里几乎没有什么背景可言。我们看到他们是在客厅里，看到椅子、沙发和门，但是这个背景并没有真实的感觉。这些和其他客厅有什么区别呢？与其他椅子和沙发或者门有什么区别呢？作者认为他让两个人物坐着、站着、走着就算是人物的互动，但这并不是互动，这只是一个背景的外壳而已。这个背景被明确提出来，但是最终却像他们的对话一样并没有让人记住。让我们看看一个名叫沙尔曼·鲁什迪的作家，他在短篇小说《火鸟的巢》中一开始就很好地确立了背景：

这是一个炎热的地方，乏味而且干枯。雨水屡屡爽约，以至于他们说，干旱赢得了胜利。他们是平原上的农场主，但是他们的牛群已经遗弃了他们。牛群大多数已经向南方和东方迁移，寻找水源，当它们走动的时候发出咔吱咔吱的声响。它们的头骨，角质的里程路标，沿着它们徒劳无果的逃离道路排成了一条直线。西边有水，但却是盐水。很快，即便是这些沼泽地也要断流了。风滚草吹过了低洼沼泽里沥干水分的灰白色盐碱地。地上干裂的口子大到足以把人陷进去。

这是农民寻死很方便的办法：被他的土地吃掉。

女人往往不选择这种死法。女人点火自焚。

请注意，作者使用了雨水“爽约”和干旱“胜利”、牛群“遗弃了他们”这样不同寻常的说法。注意他如何使用描写声音的词汇，牛群走路时发出“咔吱咔吱”的声音。他还吊起我们的希望，说

“西边有水”，但随后得出的结论是“但却是盐水”（技术上说，如果说盐，就不是水。他是在故意玩文字游戏）。注意，他用“地上干裂的口子大到足以把人陷进去”这句话创造出戏剧性的视觉画面，稍逊一筹的作者可能会说“地上干裂的口子很宽”。注意，作者的词汇运用是非同一般的，比如他选择使用了“干枯”、“平原上的农场主”、“沥干水分的”，还使用了具体的“风滚草”。注意这一系列短句，其效果是你感觉到了推动力，感觉到了这段话的结构特点。他使用描写以便马上谈论大多数的农民，提出了他们被自己的土地“吃掉”这个观念，然后又区别了男人与女人的不同，女人是“点火自焚”。这是高深莫测的谜面。他没有停下来解释或者填补空白，读者必须读下去才能找到答案。这是一个技艺高超、笔法细腻的作家。

本章练习

- 训练自己在环境中寻找细节，无论什么地方。现在就可以练习一下，在你的房间里找到细节。找出十个不同寻常的细节，无论多么细小都没有关系，把它们写出来。假如你认为没有任何特殊的地方（比如你是在一个太过普通的房间里），那么就寻找更小的细节。如果有必要，你可以仔细观察地板上的裂缝和划痕。

- 问问自己，打算用这个环境制造出什么样的印象？不管哪个环境，你都有无数的细节可以关注，但是作为作家你应该意识到自己打算营造什么样的印象。比如，人物的房间里堆满了几百只空瓶子，一半是白酒瓶子，另一半是香水瓶子。如果你想表现他嗜酒如命的一面，就可以专注于描写前者。但是如果你想表现他对于香水的强烈爱好，就可以专注于后者。假如你希望表现他总体上喜欢收藏东西的特点，你可以两者同时关注。现在，心里有了这个着眼点，重新审视一下你的房间，写下十条能够支持你想要营造的印象的环

境细节。

- 看看你的十条细节，这些细节能够真正影响一个场景吗？有什么影响？挑出一个场景，然后把它改写十次，每次都使用其中一个细节，让它能够对这个场景产生真正的影响。也许你手中的笔即将成为你用来签你期待已久的那份出版合同的笔。

- 挑出一个你已经写出来的场景，把它移花接木到另外一个环境中。新的环境对于人物之间的关系有什么样的影响？它给戏剧性情节和对话提供了哪些潜台词？在你的新环境里有哪些新人物可以出场？这些环境可能对人物之间的关系以及情节有什么影响？假如你总是对一个场景“顽固坚持”或者不满意，环境方面的移花接木可能特别有助于激发你的灵感。



第 19 章 节奏与进展

请记住：如果书稿到最后一刻还需要大修大改，这并不说明你写得不好，也不表示你失败了。写文章总要修修改改，名家如此，何况初学者呢。

——斯特伦克和怀特



当无法找到书稿里的任何错误的时候，你已经断定书稿里没有任何大的瑕疵，而且从技术上讲各个方面都没问题的时候，你就要看看节奏以及进展是否有问题了。书稿可能不错，可是读得通吗？它可能是在正确的轨道上，但是速度缓慢吗？让人厌烦吗？它能够达到什么目的吗？反过来说，它是不是太快了？多个事件是不是像旋风一样过去了？在第一页结束的地方，我们是否已经飞快地抵达了高潮部分？

书稿就是这么一个棘手的、需要小心处理的东西：即便其他一切都是完美无缺的，它也绝不要太慢或者太快。就像汤一样：一切食材的种类和用量都是正确的，但只是多放了一点儿盐就会坏了一锅汤。别提你花费数小时切胡萝卜和刮土豆皮的辛苦，喝汤的人唯一记得住的就是汤太咸。书稿必须让我们感觉情节的进展是令人满意的，但是也不要太过顺利。它必须让我们开动脑筋，但是不要太难。它必须让我们不断翻页，但是不要让我们感觉太轻而易举。

很少有作者领悟到节奏与进展的力量。不像其他要素，比如钩子、人物塑造和环境，这些东西可以单独处理，而节奏和进展则不免要从头到尾跑完书稿的全程，而且受到每个字词的影响。它们是一本书的主心骨，是中央处理器。它们就像是蜘蛛网，总是纤细的，随时可能被扯断，可是有潜在的强大力量，可以捕获多只昆虫。蜘蛛网的一角如果被扯断可能使整个网都掉下来，可是只要小小的修补就可以让整个蜘蛛网得到强化。即便是在最边远的角落里最微小的震荡都能在蜘蛛网的任何一处感觉到：每一根蛛丝都是独立的，不过每根蛛丝都能影响到整个蜘蛛网。

节奏和进展是写作中最具累积性、最有深远影响的要素，因此需要最长时间的专注。它们需要你在脑海里储存 300 页以上的内容，需要你掂量一下 50 页的内容有没有效果，或者斟酌一下前面 200 页情节进展的速度是不是比最后一页要缓慢，或者第 150 页到第 300 页情节进展的速度是不是太快。这本身就是一种大师级的高超技艺，

不过远不止于此，无论什么时候你作了一处改动或调整，它都会影响到整体，你将不得不从第一页重新开始。这跟修理汽车一样。不过，更糟糕的是，你只会尝试一两次，因为只要你一开始这样做，一遍又一遍地反复阅读，你会很快丧失客观中立性，而且很快就什么事情也做不成了。因此你就不得不放下它，至少要放下几个星期，然后才能重新开始。显然，节奏和进展很难在书稿中实现。这样做甚至还有更让人泄气的地方，即在一天结束的时候，它们变成主观的东西：康拉德的读者和格瑞山的读者对于节奏有着不同的反应。

解决方案

- 节奏与进展是最难以自我诊断的要素。一般说来，最好的解决办法是邀请读者专门为解决这个问题而阅读你的作品。问他们书里的什么地方让他们感觉拖了后腿，什么地方可能太快了，什么地方似乎缺乏力量或者力量过大。他们的反应会让你吃惊，因为外部的读者，尤其是在这一方面通常能够看出作者本人无法看到的东西。接受他们的建议，尤其是他们意见一致的情况下，然后带着这个问题重新阅读出了问题的地方，一般就会对此作出删减或增添（往往以情节或者人物为导向）。

- 尽管难以产生最佳的效果，但至少尝试自己编辑一下节奏和进展。这次编辑有点儿自相矛盾：一方面，你首先要同自己的作品保持一定的距离，一连几个星期（越长越好）都不要看自己的作品，然后才能看得更清楚。另一方面，你需要尽量靠近自己的作品。有些判断标准需要保持距离才能进行评估，节奏和进展的评估则是在最初的保持距离之后还需要切近的观察。在几周的时间里，每天阅读一部分，直到完全读完，要想用这种办法完成评估节奏与进展的任务几乎是不可能的。可取的办法是，坐在那儿一口气把整个稿子

读完，一边阅读一边仔细地进行评估。既然我们已经有了评估和查找问题区域的手段，现在来看看这些问题的解决方案。这里没有一刀切的方案，不过可以遵循下面这些通用的原则：

● 假如你认定自己的节奏太慢了，出现这种情况的原因主要有四个：

(1) 主要原因往往是你创造出来的世界更吸引你而不是读者（因此你感觉没必要加快节奏，而读者却感觉必须加快）。不要唯我独尊，暂且假定其他人都不关心你的世界，你要想出一个包括你自己在内的所有人都感兴趣的情节场景。

(2) 另一个主要原因是没有得失攸关的东西。假如你的第一章是讲述四个朋友在客厅谈话的事情，读者可能不感兴趣，但是假如讲的是一个朋友在客厅里把枪口对准其他三个朋友，那么这个场面就非常吸引人了。我们探讨的这个问题实际上更多地涉及叙事的张力，而不只是节奏的问题，但是这两个问题的关系很紧密。因此假如情况是这样，那么就要提高紧张的程度。

(3) 你可能有很好的点 A 和很好的点 B，但是需要走过很长的距离才能从 A 抵达 B。也许有些情节很有趣，但是其吸引力不足以覆盖 200 页的篇幅，那么或许我们就应该在 50 页的篇幅内从 A 抵达 B。这能够帮助你加快节奏。

(4) 节奏缓慢的主要原因之一是讲述的内容太多、描写得太多而不是激动人心的情节太多。在适当的情况下，假如缩减讲述并且用戏剧化的处理办法把讲述替换下来，就会极大地加快故事的节奏。

● 假如你已经认定自己的节奏太快，问问自己：为什么这么匆匆忙忙？通常作者匆匆忙忙地写出作品，是因为他们太急于讲述他们的故事（在情节驱动的小说中经常出现这种现象）。这些作者匆忙推进，是因为当他们有故事要讲的时候，知道自己没有足够的素材来填补空白，给故事一个牢固的基础使它栩栩如生。

节奏过快的另一个主要原因是对话。对话是影响节奏的最精巧、

最强有力的元素（参见第 6 章“对话的用法”）。你有没有注意到读对话的时候你翻页的速度有多快？这不仅仅是因为页面空白多、文字少。即便是少量的对话也会加快节奏，尤其是紧接着一大段的内容之后。既然认识到对话的力量，就要尽量少地使用对话。（当然有些书里满是对话而且读起来也很好，这确实算得上经典。一定数量的对话可能是一些读者的美味，却是另一些读者讨厌的东西。因此就像别的东西一样，这是主观的。但是在你完全掌握写作技巧之前，我还是建议你少使用对话。）绝大多数作者都有滥用对话的习惯，从来不停下来想一想是否已经不协调地加快了节奏。监测对话的一个好办法是，看看你使用对话的数量和文本的其他部分相比是否均衡。换句话说，假如你作了一页的描写，而对话却有 20 页，那么这就可能就有问题了。

进展与节奏略有差异。节奏测量的是从点 A 到点 B 的速度快慢的术语。进展则是问：点 B 存在吗？你进展到了什么地方？读者需要一种有所进展的感觉，需要感觉自己到了什么地方，完成了什么事情，仿佛这一切都是有意义的。有可能出现节奏很好而进展很糟的情况，这就像是乘坐高速喷气式飞机绕着地球飞行，但是却让你在出发点下飞机一样。节奏是很好的，但是你最后到了什么地方？

- 假如作品缺乏一种向前推进的感觉，这可能是由于情节、人物塑造或者其他方面没有进展。也许你在开始写书的时候脑子里并没有一个清晰明确的目的地，因此不确定该进展到哪一步或者高潮。这个问题往往和缺乏焦点的现象同时出现（参见第 17 章“焦点”）。假如是这种情况，本章结尾处的练习应该对你有帮助。

或者说你脑子里可能确实有一个目的地，但是抵达目的地的速度太慢了，这就是节奏的问题。假如你的问题在这里，而且你喜欢慢条斯理、从容不迫的节奏，问题的解决之道在于在路上给读者提供一些徐徐前进的情节。这样一来读者就能够感觉满足，因为他在前进，而且即便你到最后才让事情真相大白，他也可以继续读下去。

● 假如你的进展太快、太容易，那么要记住：读者喜欢有事情可做。他们不希望你把什么东西都传递给他们，他们希望自己的紧张状态是一点一点累加出来的。假如你的问题在这里，你很可能低估了读者。给读者更多的信任，给他们一点儿难度，正如爱默生说过的：“对待人物要像对待真人那样，因为有时候他们确实是真人。”

例子

玛丽坐在自己的公寓里。她看着壁橱里所有的书。她站起身，来回转了一圈，然后决定擦拭一下灰尘。她把所有书籍上的灰尘清扫一空，然后打扫电视机上的灰尘，然后把画上的灰尘打扫一下，然后又把窗台上的灰尘清扫一下。当玛丽做完这些事情之后，她决定扫地。当她扫完地之后，又坐回原处，看了一会儿电视。做完这件事情之后，她把电视关掉，然后把报纸捡起来。她把报纸从头到尾看了一遍，从第一版到最后一版。她坐在那儿读了四个小时的报纸。读完报纸后，她做晚饭。做完饭之后，她准备上床睡觉，刷牙，洗头发……

这个例子里的节奏和进展都太慢了。谁在乎玛丽的家庭琐事呢？这跟我们大家每天做的事情有什么区别？这里有什么精彩的东西？我们根本没有理由关心，也不会认为这对接下来的事情有什么影响。这种情况导致了情节发展的节奏过慢，读者当然会放下它不读。

俄罗斯轰炸美国。事情就这样发生了。

到处都是火光冲天，人们在尖叫，还有洪水、劫掠，凡是你可以想象的混乱情况。

然后，美国还击，轰炸俄罗斯人。人人在大街上欢呼雀跃。人人都在准备下一次进攻。人们已经作好准备。

第三次战争开始了。战士们被动员起来。

约翰也被动员起来了。他迫不及待……

这里的节奏太快了。其中任何一句话都可以扩展成一章，甚至一本书的内容！而且这个作者匆匆忙忙地往前赶，仿佛要赶到什么地方。注意，这些段落都是很快速、短小的，这是节奏过快的常见症状。

“对不起，先生，我不能这样做。我不能借给你 50 万美元。”

“但是这是我自己的钱呀！”戴夫叫道。

“不，先生，现在这钱已经是银行的了。”银行柜员向他报告。

“我要起诉你！”

“好吧，先生，那你就请自便吧。”

“把经理给我叫来！”

“我是经理。”另外一个人说，“我能帮你什么吗？”

“我要拿我的钱！”戴夫叫道。

“你不能拿到钱！”经理大声回答道。

“这不会是你最后一次听到我说话！”

这个例子说明对话可以不自然地加快节奏。你会注意到，戴夫要求见经理的话和经理的答话之间没有停顿。对话可以有这个效果，它可以填补中间的空白。对话虽然能够一时起到效果，但是其效果是不持久的。

本章练习

下面这些练习可以帮助你有意地熟悉节奏的加速与减速，而

且逐渐向你灌输一种有关进展的意识：

- 从你的作品里挑出一页（或者一件小事），把它扩展成一个独立完整的故事（大约 10~15 页）。这会迫使你把节奏降下来，因为你需要努力把这一页的内容写成页数更多的内容。你会如何扩写并且仍然保持其节奏与强度？你必须使用什么技巧来提高节奏的速度？

- 从你的作品中挑出一个完整的故事（或者重要的事件），然后把它压缩到只有一页的篇幅。这将迫使你加快节奏，因为你要把这数页的内容压缩到仅仅一页的内容。你要怎样压缩而不让它读起来感觉太快？你必须使用什么技巧才能减缓节奏？

- 假如你犯的毛病是缺乏进展，下面的练习可能对你有帮助。正如我的编辑敏锐地提醒过我的那样，作家（小说家、影视编剧、新闻记者，甚至包括诗人在内）往往都不愿意事先给他们作品中的情节或者事件勾画出一个草图来，他们都凭借直觉向前推进，要么依赖于模糊的情节构思，要么让人物自己回答他们的问题。这种做法往往不是完全有效，只是局部有效，而且可能导致时而进展时而停滞的脉冲式交替变化的情况（“快”和“慢”的部分交织在一起），导致总体上缺乏从容不迫的进展，而且导致结尾没有激动人心的高潮。为了避免这一点，无论在写作之前还是在写作过程中，你都可以考虑拟出一份哪怕极其含糊不清的故事提纲，然后至少要据此设计出一个路线图（在写作的前进过程中，你还可以随时调整这个提纲）。你至少应该有个大致的路线图，即便这个路线图是粗略的而且是临时的，但是这个做法可能让你最后写出的稿子更有向前进展的感觉，从而给读者带来满足感。

跋

有一位名叫约翰·肯尼迪·图尔的南方作者写了一部喜剧小说，讲述的是新奥尔良的生活，小说的名为“笨蛋联盟”。这部小说遭到了出版商的无情拒绝，这让他走上了自杀的绝路。事情发生在1969年。他的母亲拒绝放弃那部小说。她坚持投稿，可是稿件投出去后就被出版社退回来。她一次次重复做这个事情。最后，她得到了沃克尔·珀西的赞助，经他争取，路易斯安那州立大学出版社接受了这个稿件，而1980年这部小说获得了普利策小说奖。

——摘自《退稿信》（手推车出版社）



如今出版作品很难，甚至连优秀作家也不例外，即便是那些以前曾经出版过作品的人也不容易。随着大型出版社的集团化以及对于出版物“排名中游”的担忧，许多好小说将永远无法面世。

不要泄气。假如你坚持写作，时间够长而且足够用功，你的写作水平一定会有所提高，对于出版事宜的了解也会越来越多，或许还会在小型文学杂志上得到发表的机会，慢慢地你甚至还能找到一个经纪人。也许你的第一部小说销量不会很好，也许你的第二部或第三部小说也不会成为畅销书，不过假如你能够面对遭到拒绝的现实，假如你可以顽强地年复一年地坚持写作，那么早晚它能得以出版。我认识许多作家，他们先前往往要写好几部小说，有的时间跨度甚至达30年之久，然后他们才得到自己的第一个出版合同。

你必须问问自己，你对于写作这个职业的献身精神有多高。是的，在作品写成到出版的过程中，大部分时间是你无法控制的。比如，因为一家出版社刚刚在上一周买进了一本类似的书稿，你就错过了一个跟出版社签约的良机；或许一家出版社的所有编辑都给你开了绿灯，而你的书稿在最后一刻却被拒绝了，因为总编或者出版商个人不喜欢你的书稿。不过这个过程的大部分时间——比你想象的更多的时间——却是在你的控制之中，这就是你的敬业精神可以发挥作用的地方，你总是可以做得更多。有些人把整个人生都奉献给了写作，他们放弃了工作，他们每天写作12小时，他们申请每一项相关的资助、奖金或者研究资金。

写作这个职业与社交活动并没有太大的关系，但是我向你保证，写作这个行业的确还是与社交活动有点儿关系的。作家往往不是擅长社交活动的人，不过假如你很关心发表作品这件事情，社交活动很可能就是你能做的最重要的事情。毫不含糊地说，你的作品能够发表的最大资源就是人脉。你从下午的一次聚会中了解到的情况要比你从有关图书出版的全部书籍中学到的还要多。有的作家参加创意写作硕士（MFA）课程班；他们走进艺术家聚居或隐居的地方，

参加相关的会议、研修班和朗读会；他们和几十个其他作家交上朋友，建立一个关系网为自己提供关于作品的反馈意见，得到有关出版程序的信息，还可能有人推荐他们的书稿或者为他们的书稿背书；他们不写作的时候，他们就阅读文学作品，仔细研究其他作家的创作技巧，阅读有关写作的书籍。那么，你的奉献精神如何呢？

说到底，这个问题的答案取决于写作在你的生活中的分量有多重，它是否占据了首要的位置？在儿子自杀之后，托马斯·曼恩不愿意中断自己的创作，没有去参加儿子的葬礼。假如你不能把任何力所能及的事情全部做到极致——大多数作者都没能做到这一点，你就没有权利抱怨自己的作品没有公开发表的机会。

基尼特被迫在卫生纸上写作，因为他在监狱里待了许多年，当时他就只有卫生纸可用。后来监狱看守发现了这个情况并把他终生的心血都付之一炬，但是 he 从头开始，凭着自己的记忆重新进行创作。陀思妥耶夫斯基在西伯利亚的劳改营里待了八年，那儿的規定是，除了《圣经》之外劳改犯禁止阅读任何书籍，也没有任何纸笔，只有艰苦的劳动。但是出了监狱之后他仍然坚持写作，虽然当时俄罗斯的法律禁止一个曾经坐过牢的人发表作品。沙皇的朋友把他的小说《死者之家》呈交给了沙皇，沙皇读完这部小说之后哭了，取消了这个禁令，并且恩准了这部小说的出版。康拉德是流亡国外的波兰难民，在船上做工的时候自学了英语，尽管直到 20 岁之前他没有说过一句英语，但由于其至精至纯的奉献精神，他不仅成了一代文豪，而且成为精通英语的文学大师。在福克纳搞创作的时候，他在工厂和邮局做工。他说过，出版作品的最大好处就是，他“终于不用央求别人给自己五分钱买一张邮票了”。

既然这些文豪可以克服种种磨难，你肯定也能做到。要是你能想一想他们不得不面对的苦难，而你只不过是收到几封退稿信，你又怎能就此放弃？既然你能熬到这一关，那就花钱买下这本书，花点儿时间好好把它读完。若能做到这一点，你的敬业精神就已经超

过了大多数作者。

这本书的最终使命不是教你争取出版作品，而是劝你要心无旁骛、专心提高写作水准。问问自己，假如你知道自己的作品永远不可能发表，你还会写吗？假如你真的是为了艺术而写作，答案当然是还会写。果真如此，那么每写出一个字都算你打了一个胜仗。



编后记

爱好写作的人很多，但不是每一个人都能够有作品发表。有的人奋笔耕耘多年，始终不了解为什么他的稿件一直被拒绝。退稿是一个编辑经常会做的事情，在不断的退稿当中，他也发现投来的稿件经常会犯一些类似的错误，而其中有很多都是可以避免的。

本书首先是为想要写作和出版作品的人们写的，帮助他们把作品写得更加出色，让他们获得更多的出版机会。作者像一个老朋友一样，掏心掏肺，把自己多年来筛选数千本书稿和近万个剧本的经验和盘托出，指出哪些错误是他们经常会犯的，哪些地方是编辑和文学经纪人最反感的，哪些作品是可能获得出版机会的。从遣词造句、对话描写到情节的推进等方方面面，作者把那些最经常出现也最有可能断送作品出版机会的问题总结归纳，并指出了切实可行的解决方案。这些问题可能是开篇伏笔不够有力，过多地使用形容词和副词，比喻不恰当，对话不真实，人物塑造不深入，节奏或情节的推进有问题，等等，大事小情，事关出版，无不言尽意达。

作者所指前五页，也可能是前五句，还可能是前五十页。编辑会通过这些文字判断一部书稿是否值得出版，而他们判断一个稿件

好坏的标准，是很多作家（包括新手和老手）都不了解的。读者可以通过本书了解出版人如何看待他们接到的投稿，告诉读者什么样的作品是一个好作品，哪些问题会使自己辛辛苦苦写出来的作品被编辑拒绝从而失去出版的机会。

作为一名编辑，编者在看到这本书的时候难免有所感触。从业数年，所拒绝的稿件为数不少，这些作品的作者有年老的长者，有事业有成的才俊，还有年轻的学子，他们捧来的稿件无不浸透着他们的心血和意志。对于那些被拒绝的稿件，从最开始以第一印象不好为理由，到如今能够具体指出问题所在并提出修改建议，是一个不断摸索和总结的过程，但总觉自身火候不够。看罢此书，便会发现很多问题作者已经帮我们总结了，非常系统，而且有相对应的练习和解决方案。它不但为你提供了一系列的判断方法和评价标准，让你在面对一个稿件时眼光更加精准、工作更有效率，还能帮你在需要退稿的时候，把一些说不清楚的问题梳理清楚，同时给投稿人提出切实可行的修改建议。

本书作者身兼编辑、文学经纪人以及作家的身份，正是丰富的审稿和写作经验，让他能够帮助作家们理解出版人的评判标准，也让出版人从中获益，丰富他们的审稿经验，提升业务水平，并且增进对作者的了解。本书适合所有想发表作品的人阅读，此外编剧、文学经纪人、编辑等也会从书中发现大量有益的观点。

杜俊红

The First Five Pages: A Writer's Guide to Staying out of the Rejection Pile by
Noah Lukeman

Copyright ©2000 by Noah Lukeman

This edition arranged with Lukeman Literary Management
through Big Apple Agency, Inc. , Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright ©2013 by China Renmin University Press

All Rights Reserved.



[General Information 本信息由OnlyDown 1.6秋意版生成]

书名=写好前五页 出版人眼中的好作品=THE FIRST FIVE PAGES: A WRITER ' S GUIDE TO STAYING OUT OF THE REJECTION PILE

作者=(美) 卢克曼著;王著定译

页码=193

ISBN=

SS号=13123948

dxNumber=000011680409

出版时间=2013.01

出版社=中国人民大学出版社

定价:

试读地址=<http://book.ccelib.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000011680409&d=33B700AA29971D54758F9626D819E5D2&fenlei=090107&sw=%B4%B4%D2%E2%D0%B4%D7%F7>

全文地址=[7a5c15de4c8a0424bf3a9b588582efbe/img3/20EA15578165AF1711BEB412F28BA94E4502E518EF47179C860346B56F2736722C9DB20925FD56B73A666A92A34DFECCAC8C95AD9F0B28AA3A5F2AD0C3ADBEB86AF654AD0B9CD4AB5702C93D2F566A5AC4839442F8D77900EBB43B195D7D19556025F8D4D82667FBCA6975348937C006ED/n35/qw/](http://img3/20EA15578165AF1711BEB412F28BA94E4502E518EF47179C860346B56F2736722C9DB20925FD56B73A666A92A34DFECCAC8C95AD9F0B28AA3A5F2AD0C3ADBEB86AF654AD0B9CD4AB5702C93D2F566A5AC4839442F8D77900EBB43B195D7D19556025F8D4D82667FBCA6975348937C006ED/n35/qw/)

封面

书名

版权

前言

目录

第一部分 初级问题

第1章 递交书稿

第2章 形容词与副词

第3章 声音效果

第4章 比喻的用法

第5章 文体风格

第二部分 人物对话

第6章 对话的用法

第7章 俗套的对话

第8章 泄露天机的对话

第9章 闹剧的对话

第10章 隐晦的对话

第三部分 宏观大略

第11章 展示与述说

第12章 视角与叙事

第13章 人物塑造

第14章 钩子

第15章 细腻的笔法

第16章 腔调

第17章 焦点

第18章 环境描写

第19章 节奏与进展

跋

编后记