

# 《短篇小说写作指南》

## 图书基本信息

书名：《短篇小说写作指南》

13位ISBN编号：9787538250794

10位ISBN编号：7538250794

出版时间：1998-03-01

出版社：辽宁教育出版社

作者：[美] F.A.狄克森(Frand A.Dickson) 编,[美] S.司麦斯(Sandra Smythe) 编

页数：275

译者：朱纯深

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)

# 《短篇小说写作指南》

## 内容概要

《短篇小说写作指南》从培养自信心、酝酿小说思想谈起，直至定稿投稿的一些技术性问题，讨论范围之广为同类书中所不多见。文章中既有对一些作家、作品乃至学生习作的评论，又有个人现身说法的经验之谈；既有理论上深入浅出的分析，又有技巧上具体而微的探讨。文章形式不拘一格，但大多短小精悍，文笔洒脱幽默，亦庄亦谐，很能给人一种亲切之感。虽然书中的个别观点并不见得适合全世界所有的国家，但是，文学写作与文学作品一样，其价值在于反映人类生活、思想、感情和价值观念的各个方面，书中讨论的基本技巧和原则无疑是具有普遍意义的。

## 书籍目录

实实在在的指导（译者的话）

序

短篇小说的性质

动笔

“你当然行”

保持创作状态的五种方法

作家是先天生成还是后天造就的？

作家是天生的吗？

贝丽·摩根采访记

酝酿小说思想

怎样酝酿小说的主题思想

灵机巧思自己找

人物塑造

让笔下人物活起来

新的“假空大”

## 精彩短评

- 1、有几篇很受教
- 2、好书
- 3、人物，冲突，情节，视角，场面。不要去左右读者的想法，尽力把故事说好才是重点！
- 4、蛮有趣
- 5、不知道为什么，根本读不下去，感觉没有干货。
- 6、作家谈写作的短文集，有些文章很不错
- 7、对于写作者，要超越这本书
- 8、我居然读过这本书，哈哈哈
- 9、打鸡血的
- 10、只记住衝突兩字
- 11、看了有所启发的书，很多小说理论书讲的空、大、干，都是条条框框的理论，而且很多理论还是从国外直接接过来的，弄得门外汉翻了两页就不想看了，不巧，我就是个门外汉。  
这本理论书明显比上面讲到的好了很多，讲场景，讲人物描写都举了很多例子，让你能听懂，知道在讲什么，不至于摸不着头脑。特别是讲场景部分，用了几个篇幅，作用怎么讲呢，在我看《盗梦空间》时，直接帮助我理清了梦即场景的层次，所以赞一个。  
总之，看了这部，我想我也可以试试写个短篇小说了，呵呵。
- 12、比较实用
- 13、还是这样的名家谈话受用
- 14、有几篇不适合中国的小说创作者
- 15、好的
- 16、朱纯深老师翻译的十分流畅。那一句“人生有几个十年”，真是感慨良多。
- 17、有些用，有些不用
- 18、已购复印版。是许多人谈写作经验的合集，内容庞杂丰富，有细碎的技巧也有励志鸡汤。庞杂是优点也是缺点，挑可能适合自己的尝试吧。里面关于写作视角的一篇是我最关心的。这本过阵子需要再用笔划一遍，做些笔记。
- 19、经典实用宝典
- 20、颇实在
- 21、侧重于通俗文学。这种文学是可教可会的。
- 22、能促使人坐下静心写作，虽然有效时间只有2天。
- 23、职业的小说炮制者所关注的有可能过于细碎，不一定适宜转化为鉴赏或模仿的“点”，不过“人物塑造”中《新的“假空大”》一篇说到的“微贬实褒”，颇精湛地揣摩了读者心理上如何认同角色。
- 24、如果你只看到人们好的一面或坏的一面，那从真正的文学意义上说，你对人并没有实实在在的兴趣。
- 25、【2015年8月16日】
- 26、有些写得很好，有些就觉得味如嚼蜡。特别喜欢那个从图尔去巴黎看戏的。
- 27、感觉自己看过的所有关于写作指导类的书，内容都大同小异，这些书给我带来的最大快感是，看完之后总有一种我已经写完了一部小说的错觉。嗯，当做心灵鸡汤来看，就是这么过瘾。你得承认，带有干货的鸡汤，喝起来味道不错
- 28、以前还觉得看这样的书是耻辱，在《巴黎评论》的鼓励下再次打开这本书，才发现自己浪费了多少经验。每个认真写作的人其实都掌握了很多写作的秘密，但是这些秘密的传递则更隐秘。不过，如海明威说的那样，最终，你还是得丢开它们。可是在你还不会运用它们之前就丢开它们，那会显得很蠢。即使现在很多文学作品的创作方式已经超出了他们谈论的范围，但它打开了一扇门。
- 29、换成论文写作指南有些地方也完全说得通啊
- 30、没有大事情，只有大手笔。
- 31、[014]亲王的推荐，不过写东西要这么死板那就毫无乐趣了（

## 《短篇小说写作指南》

- 32、这本书对写作前的心理建设大有裨益！
- 33、大致看了下，写的通俗易懂。很好接受，入门级好书。
- 34、2008第八十二本
- 35、有些地方还是有启发的
- 36、还可以~
- 37、头一次看这种文学理论，真应该早看的。有几篇文章总结提炼的要素真是太精炼了。
- 38、有些文章很精彩
- 39、适合入门者，很有启发。
- 40、读这类书的心情就像看 A 片一样，明明理由正当，但就是很难为情。完了还发现付诸实践最重要的前提自己都不满足，心里有故事 / 找个女朋友。好吧，是男朋友.....
- 41、这一切很难，但一切没有你想象的那么糟。
- 42、看的电子版，还是有一点收获。
- 43、少部分挺有道理，大部分是扯淡。
- 44、读《故事》的时候想起来的，那时还记了很多笔记，这么久了也没自己动笔写写，标记一下，有机会再找来看一看。
- 45、时常看到某些“大大”关于写作的长篇大论，真的挺好笑的=w= 这本亲王推荐的书真的很棒，完全不是那些天花乱坠囡啊囡啊的“高论”。很实际且充满活力的短文组合！完全赞同其中一个观点：想要对写作感兴趣，首先要对生活感兴趣。
- 46、蛮中肯
- 47、别无他法 唯有写啊
- 48、不过写东西都这么死板就毫无乐趣了（
- 49、虽然是把通俗商业高级小说一锅端，但亮点还是不少的。需要撇开一些不合时宜的东西（如时代因素等等）。
- 50、很好。
- 51、做了笔记

# 《短篇小说写作指南》

精彩书评

## 章节试读

### 1、《短篇小说写作指南》的笔记-模式化小说与高级小说

高级小说有点像是夜晚的实梦——而模式化小说有点像是白日的痴梦。

2013-05-25：一个写作者如果能用詹姆斯·乔伊斯在《都柏林人》中所表现的那种得心应手的技巧来写作短篇小说后，他才能继而发表像《为芬内根守灵》这一类的试验性作品——而不是倒过来，文坛新手们问鼎试验主义以掩盖其技巧的阙如，这是屡见不鲜的。

2013-05-25在这一点上我似乎总是被人误解，而我是想让人曲解我的意思的。高级小说的一个关键是人物塑造，让我用人物塑造与主题的相互作用为例，来进一步说明我对支配意旨的阐述。悲剧和情节剧（或喜剧和闹剧）的区别在于：悲剧中情节服从于人物，而情节剧中人物的塑造随情节的设置而转移。在我看来，戏剧如此。区分高级小说和模式化小说同样是如此；人物塑造与情节的相互作用如此，人物塑造与主题的关系似乎同样如此。人物不单单是选来展示小说的寓意的，他们必须“以某种方式过着自己的生活”——在这里我发觉自己找出了一个陈腐的俗套。这个俗套是模式化小说的核心。在模式化小说中，人物的概念脱不出旧框框——一写就套用一个人物类型：“有个人，他在银行工作”，或者干脆是“女招待”。情境（最终是情节）也难免落入这种俗套：“这女人坐在一个酒吧间里”，“一个年轻的美国大学生在巴黎的一家咖啡店里坐着”，“这个大学生真叫他的父母伤脑筋”。在高级小说写作中，人物塑造绝不能由公式化代替；而模式化小说则向来如此。在好的作品中人物塑造会以某种方式成为小说的寓意所寄。小说的寓意应该含而不露，应该以某种方式加进去，而不能只是想出来。千万—不要认为小说的支配意旨可以完全同主题相互替换。2013-05-25我评价小说的基础是一种过于学术性的和过于情感性的混合体——而且这两个方面趋向于平衡而相互抵消。过于学术性的方法（这个方法是根据弗列德·B·米勒特讲的课作了很多修改整理得来的，米氏早年在美以美大学教过我一年级的英语）是针对小说提出四个问题：

1. 作者要说的是什么？
2. 他是怎么说的？
3. 他说得有多好？
4. 这些值得说吗？

前两个问题指的当然是解释，这总须在评价（后两个问题）先。问题2和3与形式相关；问题1和4与内容相关。正如我说的，用这四个问题来对写作进行批评（解释和评价）也许显得太严整，太学究气（比如问题4根本没用，其价值主要在于使这一组问题显得严整无缺罢了——显然有这么一句话值得一提；概念过于局限，可能会把一篇小说整个儿扼杀掉），但是，按照这个方法处理我的确觉得有两个好处：其一，使你的注意力很早就集中于作者的写作目的（我避而不谈美学理论中所谓的“目的谬误”，这个我懂，但觉得与杂志的编辑没多大关系），这些问题使你考虑作品时能从它本身出发，从而减少仓促的评判；其二，促使你对早先可能大为赞赏的作品再探究推敲一番，让你有机会停一停，看看博得你赏识的效果是怎么创造出来的，目的又是什么，以及看看它到底是一篇严肃的作品，还是冒牌货，后者往往故作多情，矫揉造作。

2013-05-25。第二个是过于情感性的方法

2013-05-25这些是主体完满的小说，它们彼此迥异，也与任何别的短篇小说全然不同。129而且它们的特点是，对生活的看法既非一厢情愿也不落他人窠臼。

2013-05-25“目的谬误”（Intentional Fallacy），指试图通过确定作者的目的以及他是否达到这一目的来批评和评价文学作品，而不是把注意力集中在作品本身的这一做法。自二十年代西方的现代批评（特别是四五十年代新批评派）往往认为，除了作品本身，其他一切都无关紧要。

隔夜孩童成作家“才华在孤寂中产生，性格在生活之流中形成。”性格应该有，但它必须永远处于形成之中，好让才华结出硕果。

2013-05-25为了培养这种超脱的能力，我总是劝初学写作者以绝对的真诚记日记（丝毫不考虑这日记会不会被别人看到），记下他们的感受、问题、情感、反应、杂念、所受的诱惑，以及他们天天在私底下演的一幕幕戏和做的一个个梦。

## 2、《短篇小说写作指南》的笔记-第10页

## 3、《短篇小说写作指南》的笔记-短篇小说常见病

起码在写作过程中或者刚脱稿的那段时间里会这样。但是，等你尽量把它忘却，过了大约几个星期（这期间稿子正辗转于一位你觉得厌烦的编辑手中）后，你会大吃一惊，自己竟然能如此明白地看出其中的失误。

2013-05-231. 头是否开在合适的地方？确定什么地方作为小说的开头，并不总是一件容易的事。而要检验你开头是否选在故事中最适宜的部分，有一个好办法，那就是跳到第二个、第三个或其他高潮，并以那个地方作为开头打一个情节的腹稿。

2013-05-232. 头是否开得太慢？在开头几行，或者至少在开头一两段里，你的笔锋是否拨动了读者的心弦？

2013-05-233. 三基调是否已经确立？到第一页结束的时候，一个明确的基调应该创造出来。这一基调可能随着故事的进展而变动，而且经常是这样，但某一类型的基调必须现于纸上。

2013-05-234. 你是否认真处理了小说中的倒叙？

2013-05-235. 你写的东西自己是否清楚？

2013-05-236. 故事的年代你是否写清楚了？

2013-05-237. 是否写进了多余的情节？

2013-05-238. 有否冗词赘语？

2013-05-239. 是否出现多余的人物？

2013-05-2310. 人物的性格是否一致？

2013-05-2311. 是否有哪个词语用得太多？

2013-05-2312. 对话是否夸张做作？

2013-05-2313. 各项事实是否准确？

2013-05-2314. 场面或气氛是否遭到破坏？

2013-05-2315. 文字是否陈腐俗套或矫揉造作？

2013-05-2316. 情节是否连贯一致？

2013-05-2317. 是否言之有物？

2013-05-2318. 情节是否合乎逻辑？

2013-05-2319. 主人公的问题是否由他自己解决？

2013-05-2320. 是小说，还是随笔？

2013-05-23. 一篇小说，不单是写情或状物，它是一连串的事件，并且造成了一种非有个明确的解决不可的情境。要记住，一篇小说的每个侧面都必须它是它那无所不包的情节的一部分。

2013-05-2321. 高潮是否太短？

2013-05-2322. 小说结束得太早，还是太迟？高潮刚起，小说便告结束，使读者悬在半空，心里老大的不痛快；高潮已过，还在拖泥带水，又会使他腻烦，觉得扫兴。2013-05-2323. 文字是否繁冗？你是否在三言两语就说得清的地方用了十几个甚至更多的词语？最为直截的表达方式常常因其直截而效果最好。

2013-05-2324. 你的小说是否光为自己而写？

2013-05-2325. 作品能否启发读者思考？有不少小说本来会成为好作品的，其功败垂成的原因在于供读者想象的余地一点都不留。应当相信读者具有某种如历其境的想象能力和作出结论的能力。

## 4、《短篇小说写作指南》的笔记-场面

一幅图画抵得上千言万语，一个引起悬念、构思巧妙的场面胜过无穷无尽的说明文字。

不管一部长篇或一个短篇，都是一出不断展开的画面般的戏剧，由一连串层层推进的场面所组成；它之所以能打动读者，在于让读者看到了情节的底蕴。他安排情节的唯一秘诀就在这里：设置一个引



入入胜的场面，以此作为磁铁，吸住整篇故事。他说：我喜欢先构思某个场面，不管它是多么荒诞不经，再以此作为出发点前后延伸，直到这场面最终变得很合情合理，同故事浑然一体。就像《新东西》，我最早的想法是，如果一个人在黑暗中碰到一条冰凉的舌头——我指的是牛舌，不是人舌——以为摸到了一具尸体，那会很有意思……在我的《新东西》中，艾姆斯华思勋爵的秘书巴克·思特就碰到了这种事，那大约是在小说的中间部分。我用一些事件铺垫，自然而然地引到这个场面，那就没有斧凿可寻了。不管你是像沃德豪斯那样从一个激动人心的场面生发开去，构筑成整篇故事，还是先规划好情节，再把它分成若干场面，每个场面都必须具备：

1. 鲜明的人物。
2. 随着事件的发生愈演愈烈的矛盾的冲突。
3. 时间界限。（什么时候）
4. 地点界限。（什么地方）
5. 情感氛围。（场面在整篇小说中特有的情调）“场面”一词在辞典中的释义可能会对你有所帮助：  
：1. 剧的一部分；尤指：a) 一幕中的一部分，其间没有地点的变换和时间的延续。b) 戏剧或叙事的一部分，表现了单一的情境、对话；一系列事件中的一个。2. 安排故事、戏剧等的情节的地方；因此，事件或情节发生或进行的地点；3. 当作整体或孤立的单位看待的背景，如：乡村场面，美洲场面，（颓废派的）场面……把每个场面看作是整篇小说这一宏观世界中的一个微观世界，有开头、有中间、有结尾；在开头和结尾之间事态要发生扣人心弦的突转，其间又要有起有落。在写你自己的小说以前，先把它分成各个场面，每一个场面都表现一个鲜明的时间、地点、情调、冲突，以及突转跌宕的人物关系。务必使所有的场面都包含这些因素；除此之外，开头的场面还要提出一个能引起人们兴趣的问题，这问题引起的悬念之强烈，使读者一见则欲罢不能。但不管每个场面有多长，多少词，从头到尾行动和人物关系都应该抑扬顿挫、波澜起伏，每个场面都应该包含有五个成份：鲜明的人物、层层推进的冲突、时间界限、地点界限、情感界限。

还没直描出各个场面透彻的蓝图以前千万不要动笔写小说。有了场面的蓝图，你稳步通向成功的蓝图也就在其中了。场面的好处很多。有了场面，故事和小说便有了结构和连贯性，章节的划分便迎刃而解，而这常常是一件令跋涉于长篇小说写作的年轻人叫苦不迭的事。场面还可以推动人物和情节的发展，使场面与场面之间的过渡显示出时间上的推移，因为人物的变化要真实可信，就得有个时间过程。因此，建议你把这个公式摆在打字机旁，记在心上：

1. 遭遇——卷入冲突的两股力量相遇。记住，冲突的两股力量或人物必须交锋，必须有情感。
2. 目的——要使每个场面都有个目的。
3. 交汇——包含这些可能的成份：企图——询问或搜集信息；提供或传递信息；以论证或逻辑推理使人屈服，使人信服；规劝；施加影响，加深印象；逼迫。
4. 最后的行动——胜、负或者放弃。
5. 结局或后果——（a. 事态，b. 心理状态）——导致下一个场面。在戏剧性场面中你需要人物之间有个对比；你必须使人物处在相互误解或矛盾的地位，这应了一条古老的戒律：没什么能比情投意合的对话更平淡乏味了。而且，如果你选择的人物，由于背景和价值观念不同这一本质差别，一开始就不能相互理解或不能意见一致，那就会加深读者的兴趣。任何实现场面的目的的企图都是促进，而阻拦目的实现的努力都是阻碍。在好的场面中，二者交替，既有推进又有波折，波澜起伏，节奏分明，一个人物努力想实现某个目的、另一个又竭力要阻拦。在干脆利落、针锋相对的对话中，这种冲突历历可见；或者在两人间肉体的殊死搏斗中，因为在搏斗中两人会交替着占优势。有目的而无冲突，那是插曲，主要用在两个戏剧性场面之间的过渡或者作为塑造人物的一个手段。两个朋友在街上相遇就是这样。一个打听消息，他朋友没有二话就把知道的告诉了他。你是怎么着手创造一个戏剧性场面的？我的建议是：养成以场面来构思的习惯，把你的小说看成是各个场面的组合。在写一个场面之前你要先“看见”那个场面。然后在纸上打出草稿。

自己向自己提问题。这样写是否言之成理？列出所有可能的目的。主人公想干什么？他为什么会陷入这个陌生的困境？我是不是把这个困境写得够使他觉得难办？一个人会不会这样行动或作出这样的反应？他的动机是否足够强烈？他的心理状态怎样？是不是有什么重要的东西岌岌可危？想象出富有表现力的手势，富有个性特征的手势。

你多多少少可以拿一页稿纸把这些写出来。把想得出的都写下来后，才能做出批评性的判断。然后动笔写作。

## 《短篇小说写作指南》

如果有了遭遇和目的，你便有了故事的发端。目的常会启发遭遇。许多场面写得差，差就差，在缺少一个目的，只因作者没有给人物一个为之努力的目标，没有给主要人物一个值得为之奋斗的东西。

另外一些场面写得差，是因为初学者操之过急，推进得太快，是因为他没有发掘出读者所等待的场面的潜在戏剧性，是因为他忽视了从情境中挤出每一点一滴的情感。像长篇小说中那样的长的场面使你能运用“交汇”中的所有成分，并把人物刻画到无以复加的程度。

试把戏剧性场面当作一个向导。假使你对它的结构不熟悉，它会把你带你未曾涉足过的地方。你的作品，你的情节，会因之而具有形式和方向——当然了，你得心甘情愿进行必要的真心实意的自我训练来精通它。

### 5、《短篇小说写作指南》的笔记-下笔之初/短篇小说的中间部分

下笔之初我的《裸体天使》的开头花了我两个星期。如果它说得上流畅紧凑的话，那是因为我尽力要用不多的词语来构筑一个完整的气氛，一个完整的情节上的跌宕，有开头、中间和结尾；一句话，一个完整的场面——一个能自成气候的场面，它能够说：作者要讲的就是这个。

短篇小说的中间部分每写一个场面之前，都要问自己：“这个场面要达到哪些目的？”写完了还要问一下“这些目的都达到了吗？”

一篇小说的情节，如果能局限在短时间内，则要比迁延数月或数年要容易写，而且作为最终产品也更出色。

为了避免中间部分疲塌，我还用了另一个方法：在短短的幽默性（我希望如此！）场面中引进一个新人物，但并不是只为了新鲜和有趣。这个新人物我引得合乎逻辑而且派得上用场。

凡是人物知道的我一点也没瞒着读者。

你碰到的麻烦可能在于人物。假如这些人物一开始你和你的读者就不太感兴趣，他们自然会在困境中越陷越深；你越看会觉得越不顺眼。我听说一些编辑有这么一条规矩：除非他们至少喜欢小说中一个主要人物，两个当然更好，否则是不会买下这篇稿子的。

### 6、《短篇小说写作指南》的笔记-第137页

不安全感是一切行动的动机，那它就是冲突的动机。你要的东西别人也想要。结果就是，冲突。”感人的小说要有好的动机，因而务必使人物的切身利益岌岌可危。

### 7、《短篇小说写作指南》的笔记-保持创作状态的五种方法

1. 广泛阅读
2. 同其他写作者保持联系
3. 做笔记
4. 复查一下日常工作的时间表
5. 为将来的写作扫清道路

### 8、《短篇小说写作指南》的笔记-第38页

如果想坐等灵感，那纵使有什么好的主题思想，也可能没等你记住就先忘了。酝酿主题思想的办法是动手，把意念、观察、各种各样的记录记在笔记上、日记上、或者废纸片上。养成习惯，持之以恒。刚开始对你所记的东西不要挑三拣四，有什么记什么。后来再筛选一遍，剔除糟粕，留下精华。

年轻的写作者很少想到那些他奉为圭臬的大作绝不是它们作者全部作品的典型。因为这是从他们一生所出中选择出来的精品。那么，就因为你自己的思想不如最伟大的作家那些为数不多的最伟大的作品的思想那样高雅，那样激情横溢，就自惭形秽，不敢大胆把它们表达出来，这样对待自己是多么不公平啊。

差别在这里，你喜欢和人相处，朋友很多，闲聊时你有见地，阅读时也喜欢注意人物，但这还不够。你可能有这种天性，做到这些，但从分析研究，究精阐微，从文学意义上说，你还没有真正对人感兴趣。作家的任务与其说是评判不如说是描绘。文学是人类弱点的记录，对这些弱点你应该在感兴趣的同时抱着同情的态度，而且应该始终保持好奇心，直到对这些弱点有了究根究底的了解。起步：如果你觉得小说的主题思想已经呼之欲出，可又一个字也写不出来的话，这时不必大惊小怪，也不要惊慌失措。你的难处不在没有主题思想，而在于没有把它们写下来的习惯。头一件事就是要治好你的打字机前恐惧症，有什么就写什么。养成写的习惯，以此作为起步。只要锲而不舍，稿子的质量肯定会提高。

阅读：你应该多多读书，如饥似渴地读书，特别是在学生时代。这样做与其是说是了解他人怎么写以便模仿，不如说是扩大对生活，以及我们居住的这个世界的了解。

罗曼蒂克情结：他们怎么也不相信他们的生活，他们周围的一切都蕴藏着生趣。

写自己：所有艺术中，小说创作最需要个人的真情实感。任何一个有意于小说创作的人如果把自己至为宝贵神圣的情感永远锁在他那城府森严的胸怀中，还想以此来打动广大读者的话，那他最好还是该行干别的去。

把家当作实验室：通过对从家里发掘出来的那些富有人情味的问题集中探讨，使许多学生受益不浅。家里的环境可能平静非常，而发生的事，就你所见，也普通又普通。但有可能你亲友面临的问题对你是个启迪。

写作揭示了生活的秘密：在做的一切观察中，你要不断从各种事实中推导出它们更普通的意义。

向大作家们学习：对许多写作者来说，只有当描写人物的词句出现在纸上后，人物才活动起来。屠格涅夫在正式动笔写小说之前要零零散散地写一些很长的人物散记。

### 9、《短篇小说写作指南》的笔记-小说倒叙须知

我一直对学生们说，一件事，光凭它真的发生了，不见得就一定有趣。至少完全照先后始末的次序讲来不见得总是有趣。作为写作者，我们应该选择一个最能使别人读来兴味盎然的次序。我们必须吊他的胃口，吸引他的注意，然后掉转笔锋，交待其所以然，如果这种交代有必要的話。

在长一些的短篇小说中，倒叙可以分段穿插。整个倒叙不必一下子和盘托出，这样它反而能为故事的发展推波助澜。在往事中流连过久会模糊读者对现在的理解。

### 10、《短篇小说写作指南》的笔记-第91页

并不存在什么魔法仙术能保证初学写作的人写出的人物血肉丰满，肖像描写真实动人，跃然纸上。但有些办法能帮助初学者磨炼出敏锐的观察力，从而使描写能力得到提高。萨姆塞特·毛姆在他的《总结》中说得好：

许多写作者好像根本用不着观察事物，他们照着自己幻想出来的形象的现成尺寸来塑造人物。这些人就像制图员，对着一堆堆古玩收藏摹绘人像，从来没想按照活生生的模特儿来画人。而我一向都是以活生生的模特儿为蓝本的。

在评价自己的文学生涯时，毛姆认为他早年学医很有收获。作为一位年轻的医生，他不但见过显出不同骨骼结构的赤裸裸的人体，还见过连一丝人的尊严的虚饰都没有的各种情感。这种关于生活的最原始状态的经验在这位年轻医生心中留下了不可磨灭的印象，蕴藏在他的潜意识里，需要时呼之即出

。很早以前他就培养了我相信每位认真的作者都应该具备的能力：对凡人小事的不同凡响的观察力。

你注视一张脸时，都看到些什么？如果笼统的只看到两只眼睛一对眉毛，一个鼻子一张嘴，那你的观察力得好好磨练磨练。你应该学会像一个医生，或者最好像一个艺术家那样看东西。（毛姆碰巧二者兼备。）你要看到大小、颜色、形状和相互间的关系。“人物一上场就描写”，这句写作的老生常谈毛姆可是认真对待的。他能通过穷形尽相的描写，塑造出许多令人难忘的人物。

### 11、《短篇小说写作指南》的笔记-第60页

让我们举个具体的例子吧。你出于某种原因想把一位记账员写进一篇小说。就情节的需要，他必须失意潦倒，而且其心之险，简直要杀人；他这个人相貌平平，走出去谁也不会注意。但你并不想把他写成一个使人反感的人物，你想让读者了解，他为什么落魄至此，而且要唤起读者的恻隐之心。

你自己要是对他不了解，这一切打算都是空谈。那你该怎么去了解他呢？对了，你是怎么了解你的朋友、妻子，还有你自己的？尽可能知道得多些。通常知道得越多，了解得就越清楚。无所不知就会了如指掌。而且，需要的话还会生出怜悯之心。

把这些用在你的记账员身上吧。他为什么失意？假设他想当一名小提琴家，但却眼高手低，难成其美。雄心犹在，却郁郁而化成一剂毒药。对美的渴求依旧，却因为无力创造美而演变成了对他的折磨，因为他不能如愿以偿。每周五天，每天八小时，他所做的就是将数字加在一起：这工作，女孩子家干得了，机器也干得了。

这个主心骨有了，此人便能在你心中住下来，尽管他还没有一点外在形象，你也还没有在他的外表、日常生活环境，在任何东西上花什么功夫。

先排除杂念，空己心怀，再看这样一个人会是什么样子，那种内心的悲苦会印在任何一张脸上，在嘴角刻出线条，在眼里留下痕迹，在皮肤下显出一种邪火，一腔无处发泄的仇恨。

他会不会结婚？真正的结婚是不会的；即使让自己陷进婚姻的缱绻，他也会把一生的仇恨发泄在可怜的妻子身上，可怕地、不加掩饰地从精神上折磨她；他会突然双膝跪在她跟前，待她像母亲，乞求她给他那些她无法给予的东西，给他新的心灵、给他才华、给他幸福。

他上司对他是怎么看的？他上司是什么样子？他上司的女秘书是什么样子，他对她又是怎么看的？他是不是坐地铁回家，而又非常讨厌地铁？还是开车回家，对着其他开车的咬手指甲？他穿着如何？吃什么菜？消化不良时用什么药？他觉得有一条蛇在吞食他的心。有时他会在街上停下脚捂着心头，以为自己大限已近。

数以千计诸如此类的问问答答需要你去了解，去体察，这些问题你不必一个一个提出来。在内心的一闪念摄下的影像中，成百个这样的问题就有了着落。到后来，突然之间你对这个人会熟悉得像亲兄弟一样。你看得见他靠在地铁站外一面肮脏的墙上，胃部的疼痛使他有几秒钟动弹不得，他手里拿着一份晚报遮在面前，在报纸背后，咬着牙关，闭着两眼，心里想着：“啊，上帝，还会痛多久？别人不会来理我吗？”他的头发长了一点，搭在套服上有些杂乱。皮鞋面有点开裂。他有一条比身上的衬衫还值钱的白绸手帕，这会儿正用它擦擦脸，还把它紧紧地咬在嘴里。有一个姑娘从他身边走过，带着廉价香水的气味，臀部绷得太紧，眉宇间流露出一种傲慢的愚鲁。她瞅着他不用报纸和手帕遮着自己，品评着他，接着不屑地走开了。一时间他觉得一阵揪心锥骨的羞辱，这女人在他面前展现了整个愚昧傲慢的世界、上帝、世人和生活，这一切创造了他又再把他抛弃。

他心想，但愿他能够占有她，制服她，使她在自己面前痛哭，爬到他跟前吻他的双脚；至少，这可以给他一点快感，解解心头之恨。于是，他就尾随其后。

现在，如果你把这几百个字再读一遍，就会发现这是可以当作小说开头的一段速写，以我们的记账员为主人公。在这段速写中，我搜集的背景材料用得比较少。可能有百分之五吧。但我写下的这部分受到了其余百分之九十五的影响，也体现了那百分之九十五的材料。就像从树干中心锯下一块木条，这棵树的全部性质便都体现在这木条上了，还决定了它的外观。

要是我真动笔写，那随着故事的发展，这个人物所做的一切，以及他的行事方式，都会从我对他所掌握的材料库存中跃然而出。买地铁票时，他从一个油腻破旧的皮夹子里掏零钱。他必须这样做。这个我现在熟悉得像自家兄弟一样的人会这样把钱带在身上的。他的钱真的是这么放的。对于我，在我心中，他已经成了一个有自己意愿的活人了。我知道他为什么要用皮夹子，但不必写出来。我只需告诉你，他确实用一个皮夹子。要是我这个作者称职，人物背景也交待得不错，那你就从这个小小的细节中得到两种感受。稍稍有点意料之外，差不多是为之一震，接着便觉得是在情理之中。那当然了，像我描写的这个人应该是这么做的。到了作者在创作生涯中梦寐以求的这一境界：人物就不但为创造他的人，而且为读者而活着了。他从书上走出来，步入读者心中。

要达到这种境界。靠的不是细节的堆砌，因为这样做的结果只会是开流水账，人物依然死气沉沉；而是要靠两三个安排得当的关键细节传达出来的充实完满的氛围，这些细节间存在着含而不露、隐而不见的有机联系。正如一个水手，看见一片绿色的海水中涌过来两三块不大的冰帽，突然觉察到它们是在同步移动，意识到海面下藏着一块巨大的冰块，把它们连在一起。这一对自然力和危险的突然认识，比看到一整座冰山浮在油黑的海面上更会令他震惊。

因为暗示比显示更有力。问题在于内容要真实，而且使人一读就相信是真的。

说明一下，我可一点也没有暗示说我已经为你把我的这位记账员写得活灵活现了。但如果有谁想把他写活，我倒要建议一下，上述方法，或者非常类似的什么方法，则是他必须采用的。

### 12、《短篇小说写作指南》的笔记-让笔下人物活起来

第一，你可以考虑“直接说明”法，也就是说，作者直接交待他本人对某个人物的看法、其他人物对这个人物的看法、或是这个人物自己对我的看法。

第二，在人物塑造的手法中，你可以运用一些独特的、活生生的细节，并且只选择那些能显示个性的细节来写人。

第三，你可以通过人物的环境来向我们展示他是个什么样的人——描写人物自己创造的习惯性环境——或者描写人物对一个同自己格格不入的环境的反应。

第四，你可以描写人物的思想活动，写意识流，或者更好是写对特定事物的受到主观控制的思想活动。

第五，你可以展示人物对其他人的反应。

第六，你可以让他讲话。

第七，你可以写他的举止动作，包括一些小小的个人习惯动作、某时某地的特别举动、或者他的贯穿小说始终的行为方式 譬如，你的人物如果是个目空一切的人，这个特征你就不能只向我们交待或显露一次，通篇都要让他趾高气扬，淡吐傲慢。借助暗示，多次重复，重复之中，又见变化。

写其人，最好的办法莫过于知其人。切实可行的猜想倒是有两个。一、用你的心思，你的情感，你的知觉去理解自己的人物，理解得越深透，就越能把他们写得栩栩如生。二、你可以通过有意识的努力采取某些措施去了解人物然后，你就有希望把所掌握的细节汇进一个创造出来的经验之中，这经验将使人物闪烁出生命的火花。例如：布列德望着芭姆。她人太瘦，颧骨太高，两眼分得太开。这下，与“读者认同”一拍即合。妇女们个个都希望太瘦。而且，喜欢颧骨高，两眼分得开！可在这里，她们发现这些都被毫无道理地说成是缺陷。

移情塑造出活生生的小说人物)真正的移情要求压抑自我，使自己心中空空如也，好让另一个个性暂

时取而代之。

把这些用在你的记账员身上吧。他为什么失意？假设他想当一名小提琴家，但却眼高手低，难成其美。雄心犹在，却郁郁而化成一剂毒药。对美的渴求依旧，却因为无力创造美而演变成了对他的折磨，因为他不能如愿以偿。每周五天，每天八小时，他所做的就是将数字加在一起：这工作，女孩子能干得了，机器也能干得了。这个主心骨有了，此人便能在你心中住下来，尽管他还没有一点外在形象，你也还没有在他的外表、日常生活环境，在任何东西上花什么功夫。先排除杂念，空己心怀，再看这样一个人会是什么样子，那种内心的悲苦会印在任何一张脸上，在嘴角刻出线条，在眼里留下痕迹，在皮肤下显出一种邪火，一腔无处发泄的仇恨。他会不会结婚？真正的结婚是不会的；即使让自己陷进婚姻的缱绻，他也会把一生的仇恨发泄在可怜的妻子身上，可怕地、不加掩饰地从精神上折磨她；他会突然双膝跪在她跟前，待她像母亲，乞求她给他那些她无法给予的东西，给他新的灵魂、给他才华、给他幸福。

他上司对他是怎么看的？他上司是什么样子？他上司的女秘书是什么样子，他对她又是怎么看的？他是不是坐地铁回家，而又非常讨厌地铁？还是开车回家，对着其他开车的咬指甲？他穿着如何？吃什么菜？消化不良时用什么药？他觉得有一条蛇在吞食他的心。有时他会在街上停下脚捂着心头，以为自己大限已近。数以千计诸如此类的问问答答需要你去了解，去体察，这些问题你不必一个一个提出来。在内心的一闪念摄下的影像中，成百个这样的问题就有了着落。

后来，突然之间你对这个人会熟悉得像亲兄弟一样。你看得见他靠在地铁站外一面肮脏的墙上，胃部的疼痛使他有几秒钟动弹不得，他手里拿着一份晚报遮在面前，在报纸背后，咬着牙关，闭着两眼，心里想着：“啊，上帝，还会痛多久？别人不会来理我吗？”他的头发长了一点，搭在套服上有些杂乱。皮鞋面有点开裂。他有一条比身上的衬衫还值钱的白绸手帕，这会儿正用它擦擦脸，还把它紧紧地咬在嘴里。有一个姑娘从他身边走过，带着廉价香水的气味，臀部绷得太紧，眉宇间流露出一种傲慢的愚鲁。她瞅着他不用报纸和手帕遮着自己，品评着他，接着不屑地走开了。一时间他觉得一阵揪心锥骨的羞辱，这女人在他面前展现了整个愚昧傲慢的世界、上帝、世人和生活，这一切创造了他又再把他抛弃。

要达到这种境界。靠的不是细节的堆砌，因为这样做只会是开流水账，人物依然死气沉沉；而是要靠两三个安排得当的关键细节传达出来的充实完满的氛围，这些细节间存在着含而不露、隐而不露的有机联系。正如一个水手，看见一片绿色的海水中涌过来两三块不大的冰帽，突然觉察到它们是在同步移动，意识到海面下藏着一块巨大的冰块，把它们连在一起。这一对自然力和危险的突然认识，比看到一整座冰山浮在油黑的海面上更会令他震惊。

因为暗示比显示更有力。问题在于内容要真实，而且使人一读就相信是真的。

### 13、《短篇小说写作指南》的笔记-第77页

对话这个传递意思、组织情节、塑造人物的宝贵通道，也很使人伤心地被它那些狭窄的桥给限制了……为了找一个“说”的确切对应词，不少嘴巴已经被作者捏得该住院整形了。……内牛满面……

### 14、《短篇小说写作指南》的笔记-描写

你正在把一些选择精当的词语转化成一幅完整的画面，填上空白，添上颜色，加上音响。每个读者都这样做，每个作者都先把整个场面想象得如见其境，然后小心翼翼地把它整个擦掉，只留下那些能够激发读者合作的部分。一旦你认识到读者是你最好的合作者，他们的记忆和经验会对你的简图进行最后的润色，你就开始掌握这个技巧，能从一个场面中选择最适合你需要的那些部分了。可见把描写融入情节之中，这个技巧已经为人们所接受，而不是什么例外现象。我什么时候开始描写人物呢？”这同样无规则可循。小说中好像有一个令人满意的倾向：人物一出场就描写。需要描写时：就要写好，要用描绘性词语。“那酒鬼蹒跚而去。”“马向我们跃来。”“一场风暴眼看就要逼过来了……”要避免用被动语态。不说“山坡上有很多砍下来的木材”，而说“砍下的木材盖满了山坡”。不说“我们被恶劣的气候困住了”，而说“风暴把我们困住了”。记住，好的描写要注意到所有的感官。我们不但看见森林的场景，还能听见树梢的风声，闻到炒熏肉的香味，感觉到温煦的朝阳，尝到热咖啡的滋味。要用名词和动词，避开形容词和副词，除非它们能增强文字感染力，这种情况当然也常

常碰到。通常，靠那些能发挥作用的名词和动词，能使重点更突出，描写更生动，文字更感人。

初学者常常陷进副词堆中不能自拔：他愤怒地说、她安慰地说、他不情愿地回答。还是让对话自己去说吧。让他的言辞怒气冲冲，让她的话语暖人心扉。

任何描写，如果滥用形容词，都会削弱文字感染力。形容词要用得非常小心，注意不要落入俗套。要学会用些精巧的譬喻点缀其间。读者要的是与故事、与人物有关的景物描写。换句话说，我们又回到了早先的出发点。描写必不可少，但还是那句不脛而走的话：简洁洗炼，融景入事这样做更胜一筹。

### 15、《短篇小说写作指南》的笔记-对话的运用

——写作者可能掉进的一个最深的陷阱就是就是对人物的话进行多余的解释：“你还以为可以翘尾巴了呢，”她俏皮地说。接下去通常就荒唐地加上诸如“众人听了都哈哈大笑”这么一句尾巴。就算那句话本来说得挺诙谐风趣，但加上这句，对读者辨认幽默的能力就是个侮辱，使他特别要再检验一下这句俏皮话。

“你还以为可以翘尾巴了呢，”她说，看到少说也有三张脸嘻开了笑容，她觉得挺得意的。

### 16、《短篇小说写作指南》的笔记-第20页

不怎么吸引人

### 17、《短篇小说写作指南》的笔记-过渡种种

：1. 写作时，有时只要用格式就能有效地点出过渡。分段落时留出比平常多一倍的空间就行。

再则，用一些套语也能点出过渡。

然而，为了避免过渡唐突，就得先给读者一个过渡的暗示。读者自己对时间跳跃的预感有助于越过这个间隔。

利用对话让读者对过渡有所预感。

利用叙述让读者对过渡有所预感。

在给读者过渡的暗示时，也要让他预见到下一个场面的场景。

读者感兴趣的只是参议员戴维斯找福兰克·史密斯有什么事，作者越快让福兰克进参议员的办公室越好。注：考虑读者会想看到什么。该简单简单，该复杂复杂。

但我们认为提出这个警告还是明智的：作者在技巧上的进步将取决于他本人的成长，而不是靠试验一些会在整个文学领域内改变形式和结构的变革。因此，正如我们在前面讨论大师作品时指出的那样，初期的作品往往显得粗陋、缺少润饰，大多数为模仿之作，而独步文坛的作品则出自写作的实践——取决于作者的天赋和能力。属意文字的清清楚楚、明白、简朴，对初学写作者当然不会有什么害处；他甚至可能发现，就是这个目的，也要比当初料想的更难达到呢。

写过渡的五点建议 一条明确的原则：既然作者在时间、空间和情节上任意跳跃，那就必须备下某些东西使跳跃之间藕断丝连。

这五种中的第一种，是情感。在下面这段例子中场面的结尾处显示了一种情感，而这种情感又用来引导一个新场面。

一个物件也可以像一种情感那样轻而易举地从一场面带到下一个场面。

以天气作过渡对节奏的作用不那么大，但是在适宜的时候，倒确实是渲染气氛的一个机会。以人名过渡特别可以用于变换视点。我不是劝大家变换视点，但在有些时候改换视点则是可取的。

我这五种手法的最后一种，也是运用最广的一种，是时间。时间的过渡说到底就是一个短短的词语，告诉读者两个场面之间相隔有多久。

假如你要异想天开，当然这完全没有必要，你可以找一些有趣的办法来度量时间。

### 18、《短篇小说写作指南》的笔记-37

## 《短篇小说写作指南》

要沉得住气，在没写好梗概以前先别动笔写小说。要是不知此行何去便仓促上马，你的小说想碰巧走上正路的机会可是微乎其微。写作不能靠侥幸。否则，落笔往往离题。茫茫然写了一气之后，你可能会巴不得搁笔了事，跑去看电影算了。即便你真乐此不疲，碰运气写成篇把，那也是毛病百出，而且你还看不出毛病是些什么。

### 19、《短篇小说写作指南》的笔记-冲突

《使冲突戏剧化》短篇小说中的大场面由四个要素组成：

1. 对立双方的相遇。
2. 作者对这种相遇包含的内在冲突的发掘。
3. 对相遇结果的暗示。
4. 对立双方相遇的结果必须是在下一个场面发生的事件的首要原因；场面之间要有过渡。

作者把对立双方带到一起的唯一目的是展示冲突以吸引读者。每一个大场面中对立双方相遇的结果无非是：某人或某物胜利、失败、输一着、被迫做出决定、对自己或以前没认识到的复杂因素有所认识、或者干脆退却。大部分商业性小说中一般的情节只有三种：

1. 消灭对手的冲突。
2. 克服障碍的冲突。
3. 消除灾祸的冲突。经验不足的写作者常常让场面游离作品的焦点，因为他们忽视了这一事实：大场面能够成立，真正所根据的是对一个特定情境的内在冲突诸要素的分析。像上述各例那样，用一个段落写出自己小说的总结，这将使作者能把各个场面扣紧在作品的焦点之内。在发表的短篇小说中大致有百分之七十五是按时序情节结构的步骤展开的。让我们来看看，这些情节结构中有哪几步特别需要用大场面来写。

开头：

1. 设置场面。
2. 介绍一个或几个主要人物，说明其大致年龄，确定视点。
3. 用文字的情调和风格向读者暗示他读的是什么类型的小说。
4. 对最终引起复杂因素的环境作些背景介绍。
5. “卖个关子”吸引读者读下去——写个小问题，这个问题后来发展成复杂因素，或者在读者心中唤起对主人公命运的兴趣。

中间：

1. 展示复杂因素。
2. 展示主人公企图解决他的复杂因素而做的一系列努力；这些努力只能以失败告终。
3. 展示一个反高潮的情境，在这个情境中主人公似乎将要解决复杂因素，但其失败之惨，使读者相信令人满意的解决是没有希望了。
4. 中间部分的第三步迫使主人公忍痛做出一个决定，这决定将指向复杂因素78

素的解决。

结局：

1. 复杂因素的解决必须使读者满意并觉得可信。《跟你的人物过不去》这种对构筑效果好的、强烈的故事冲突的阻抗出自人的天性；要克服它，办法就是理解这种阻抗，在动笔之前，在你有机会与人物合而为一之前，你就应该有意识地设计好冲突。就冲突的各方而言，有三种基本的可能组合：

- (1) 人与自然的冲突。
- (2) 一个人性格中的两个方面的冲突。
- (3) 人与人的冲突。

一篇好的小说实际上是一个冲突的历史。它始于对冲突的认识，随着故事的推进，冲突也在发展，直至高潮——一篇小说中最扣人心弦的一点。接着冲突解决，故事结束。你自己如果想在文坛上功成名就，就得想方设法挫败你的主人公。

### 20、《短篇小说写作指南》的笔记-第3页



## 《短篇小说写作指南》

展现在我们周围的世界常常会给人一种混混沌沌、可怕无聊的感觉；我们写作的目的是为了赋予这样的世界一个较为连贯、较为简约的形式。怎样来处理这种常年的，日常的，或是每时每刻都会出现的暴风骤雨呢？世界没有单一的意义，我很伤心地承认了这么一个事实。但是，世界有多重的意义，有许多独特的、令人瞠目结舌的、可把握的意义。人生在世的历险就在于发掘出这些意义。我们想尽可能勾勒出生活的模样。我们同我们大名鼎鼎的对立面科学家并没有很大不同。科学家同样也想勾勒出事物的模样，使生活较为连贯一致，一步一步地把事物整理得有条不紊，拨开各种各样的迷雾。我们写作是为了从时间或者从我们自己生活的混混沌沌中理出各种意义：我们写作，是因为我们相信意义是存在的，我们要使之适得其所。发现意义就是意义所在。这样的意义，是让文字中的世界每个角落都连续、不矛盾且又鲜明的东西。

### 21、《短篇小说写作指南》的笔记-第100页

是说人物一定要有一个简单易记的特点 有别于他人

### 22、《短篇小说写作指南》的笔记-第89页

需要描写时：就要写好，要用描绘性词语。“那酒鬼蹒跚而去。”“马向我们跃来。”“一场风暴眼看就要逼过来了……”

要避免用被动语态。不说“山坡上有很多砍下来的木材”，而说“砍下的木材盖满了山坡”。不说“我们被恶劣的气候困住了”，而说“风暴把我们困住了”。

记住，好的描写要注意到所有的感官。我们不但看见森林的场景，还能听见树梢的风声，闻到炒熏肉的香味，感觉到温煦的朝阳，尝到热咖啡的滋味。

要用名词和动词，避开形容词和副词，除非它们能增强文字感染力，这种情况当然也常常碰到。通常，靠那些能发挥作用的名词和动词，能使重点更突出，描写更生动，文字更感人。

初学者常常陷进副词堆中不能自拔：他愤怒地说、她安慰地说、他不情愿地回答。还是让对话自己去说吧。让他的言辞怒气冲冲，让她的话语暖人心扉。

任何描写，如果滥用形容词，都会削弱文字的感染力。形容词要用得非常小心，注意不要落入俗套。要学会用些精巧的譬喻点缀其间。

回过头来再看看所举的那些例子，副词的阙如给人留下深刻的印象；同时要注意的是，形容词也用得很少。

要避免采用诸如此类酌修饰语：“他是个真正老实的人。”“这黄昏真美。”“今天相当暖和。”“真正的事实是……”我们也可以不时用些拟人化手法：“山上怪石怒耸，直插云天。”或“那棵树在它伙伴们的头上舒展开枝叶。”

还要记住。如今世界越来越小。有时，只需短短的，显示特征的一段描写就足以把场面设置在纽约、意大利、旧金山或者伦敦。通过电视、电影、摄影，几乎每个人对世界各地都很熟悉。

读者要的是与故事、与人物有关的景物描写。换句话说，我们又回到了早先的出发点。描写必不可少，但还是那句不脛而走的话：简洁洗炼，融景入事

### 23、《短篇小说写作指南》的笔记-作家是天生的吗？

作家是天生的吗？作家所承继的只有传统，他们必须根据自己的意愿来对待这个传统。

贝丽·摩根采访记我不但想把一个句子写正确，而且还要把写出正确句子的所有不同方法都试一遍。我把这叫作‘协调阶段’。因为你改词换字无非为了在技巧上更进一步。这很有意思。渐渐地音调语气就出来了。音调语气很要紧。音调语气正确，总的效果没什么偏差，那在感觉上就能达到很高的境界。要达到这种境界你就得独辟蹊径。达到与否，你自己也觉察得出，因为只有达到这种境界你才会觉得自然。先写个初稿。第二遍你就前进了一步，再一遍又进一步，直到最后终于达到了那种协调平衡的最佳组合——正确的音调和语气

### 24、《短篇小说写作指南》的笔记-第1页

### 25、《短篇小说写作指南》的笔记-第2页

这篇我太中意了，不客气地全篇贴上了。。擦汗。。。老书不好买哈  
序

短篇小说的性质

乔伊斯·卡洛尔·奥茨

有时，问我这个问题的也是从事写作的人，因此是很认真，甚至他非问不可。

但在大多数情况下，问我这个问题的人块头有我两倍。在宴会上他一发现坐在旁边的是我，便想不出有别的什么话可说了。你为什么要写？他问道；尽管我并没有问他：你为什么要这么卖力干活？或者你什么要做梦？甚至也没问他你为什么非得问这个问题不可？虽然外表上我彬彬有礼，可内心里却一片茫然，而且碰到这种时候，我便显得格外的忸怩。这一般只回答说因为我喜欢写。这么说无伤大雅，而且无懈可击。那些莽汉们听了也觉得心满意足。他们老是用这样的问题缠着我（最近一年来平均每周一）：言下之意在于：（1）表示写作者对现实世界问题无能为力；（2）显示提问者的优越感，因为他的确不需要靠想象力的产品来糊口谋生。

你为什么要写？

这问题真是引人入胜。虽然在公开场合我从来没有为自己做过任何解释或辩护，但私底下我一直为写作或其他艺术创作活动的动机而苦苦思索。我苦苦思索着人的思想和想象的深处，特别是那种处在半意识状态的想象深处；这种想象每日每夜都会显现出一些使我们惊诧的怪诞而又可爱的画面。那些怀疑主义者带着挖苦问我为什么要写作，但同他们相比我并没有什么不同。因为他们也在“写”，在创作，每天晚上都做梦，可能连白天也做梦，他们的梦是些具有真情实感的艺术作品。

写作和做梦的道理一样，因为我们不能不做梦，因为做梦乃是出自人类想象的本性。我们这些“写作狂”为了探求隐藏在现实事物中的各种意义，在有意识地对现实进行安排再安排，做的是比较认真严肃的梦；或许我们已做梦成瘾，但这绝不是因为我们害怕或藐视现实。如弗兰诺利·奥康奈所说（参见她逝世后结集出版的那本非常出色的文集《神秘与神采》），写作并非逃避现实，而是“投身到现实中，并对现实的体系产生很大的震动，”她坚持认为作家对世界是寄予希望的，心中没有希望的人不会从事写作。

展现在我们周围的世界常常会给人一种混混沌沌、可怕无聊的感觉；我们写作的目的是为了赋予这样的世界一个较为连贯、较为简约的形式。怎样来处理这种常年的，日常的，或是每时每刻都会出现的暴风骤雨呢？世界没有单一的意义，我很伤心地承认了这么一个事实。但是，世界有多重的意义，有许多独特的、令人瞠目结舌的、可把握的意义。人生在世的历险就在于发掘出这些意义。我们想尽可能勾勒出生活的模样。我们同我们大名鼎鼎的对立面科学家并没有很大不同。科学家同样也想勾勒出事物的模样，使生活较为连贯一致，一步一步地把事物整理得有条不紊，拨开各种各样的迷雾。

我们写作是为了从时间或者从我们自己生活的混沌中理出各种意义：我们写作，是因为我们相信意义是存在的，我们要使之适得其所。

弗洛伊德说，“艺术产生了自我把握的幻觉。”他同任何见多识广的人一样关心内心的神秘的象征（因而也就是艺术）所能达到的广阔范围。这句话使我感到惊异。万象包罗其中，什么都说到了。艺术像梦那样“使人产生幻觉”。艺术是使人意识到自己的所作所为并且因此恍然大悟的梦，偶然地，也会被安上精装封皮出版了，而且毫无疑问，总是定价过高。如果这个梦当真是件紧俏货，就可以卖给电影界。电影可是个神奇的模拟我们做梦的现代艺术形式。黑暗中夸大了的形象、脸庞、动作在平展展的一片银幕上动来动去，对于传达各种恶梦真是太合适不过了。如果这个梦不是特别有销路，那就永远得不到发表。但是，正如人类的许多尝试一样，这个梦将被搁在哪个偏僻的角落，无害无弊，也无人过问，但也没有价值，没有一个梦是无价值的，它是一个幻觉，而所有的幻觉，像所有的景象一样，都具有不可估量的价值。

“我们应该忠于自己的梦，”卡夫卡写道。

人们在“开始”写作时（虽然我觉得“开始”写作这个说法很怪，就像说“开始”呼吸一样），受到了自己内心活力的驱使。这活力是一种意识，觉得有一种独特的东西要说，而且非我莫属；这种内心活力，这种神秘的信念，便是所有艺术的基础。但是，人们开始从事这样一种从外面看起来是如此考究形式、如此专业化、甚至在1969年或许还显得如此颓废的技艺后，很快就吓坏了，深恐自己技巧欠精。因此，他们就参加写作讨论会，上“创作课”，买了许多书，想从中学得“小说的性质”。此类活动并没有使初学者上当受骗，因为所有能得到的材料对写作者都是有用的。但是，写作者的艺术基础不在于他的技巧，而在于他有欣然命笔，有要写作的愿望，实际上也就是觉得自己不能不写。我向来要我的学生多动笔——写手记、做笔记。觉得灰心丧气时要写，觉得内心好像要崩溃时也要写……谁知道这时候会涌现出什么东西？对梦的魔力，我是个厚脸皮的崇拜者。梦增加了我们的价值。甚至恶梦都会有销路——这就要谈到对恶梦的有意识的、经过深思熟虑的祛除加工，要是这些恶梦所产生出的作品能与陀思妥耶夫斯基、塞莱恩和卡夫卡的作品相提并论的话。所以最重要的是要写，几乎天天动笔，不管是身体健康还是病魔缠身。过了一阵，或者几周，或者几年，你总会从这一大堆杂乱无章的印象中悟出其中的意义……或许有一天，这些材料的意义会突然自己显现在你眼前。西沃多·雷得基会匆匆记下一句“诗意”盎然的惊人之语，带在身边几年后才在一首诗里派上用场，或者以这个句子为核心，一首诗也许就随之诞生。这又有什么不同呢？活力是神圣的。我们写作，是因为我们内心有过剩的活力，因为我们比旁人对生活更敏感，更充满热情，或者更富有好奇心。为什么不尽量利用这一点呢？

如此说来，艺术“产生幻觉”这话不假。因为，当然了，艺术并不是“现实”。

你不会靠艺术去寻路，而要靠地图，因为地图真真实实再现了地表的状况。你不会靠读书去找人，而要靠查电话簿。艺术并不是“现实”，也不必是现实。艺术家不屑于表现世俗的现实，他们爱这么说（我很喜欢把他们想象成是在宴会上，不肯忍受我老是遭到的那种欺侮而说这种话的）：“现实那就更糟糕！”现实——真实的生活——报纸、新闻刊物，还有街头巷尾的传闻——这些都是伟大艺术的素材，但不是艺术本身，尽管我们意识到了“艺术”一词在语义上固有的难解之处。让我们假定“艺术”指的是一种文化（而不是美学）现象；一只干瘪的蜘蛛不知怎么的被放到一个画框里，不可思议地变成了一件“艺术”的作品，但同样一只蜘蛛，没人去理它，没人去碰它，就仍然是一件“大自然”的作品，得不了什么奖。给艺术下的这个定义使传统派大为恼火，但很合我的心意。因为这句话使人觉得生活是多么像格式塔，又没个定形，也表明我们作家（还有科学家、地图测绘员、历史学家）是多么有必要把生活安排得合情合理。

你为什么要写？为了发掘出隐藏着的生活的意义。我们很可能这样回答；这样回答显得乐观，皆大欢喜，虽然可能有些浮士德的味道。我一向是从平常的生活中撷取素材的，对报纸，对恩·兰得尔的专栏文章，对《真心忏悔》，对以“闲话”的名义流传的轶事奇闻，我都深感兴趣，令人惊叹的启示！世界上充满了启示，充满了悲剧——信手拿起一份报纸，翻到第五版或者第十九版，你的视线落到一条标题上，随便哪一条，这里面就有一个故事。我无法计算我自己根据最简单直捷的报纸写出的作品有多少……我想，正是报纸这种不加雕饰的性质吸引了我，在我心中激起了一种需求，要给像这种讲得一是一，二是二，干巴巴的故事添血加肉，要给这种已成了明日黄花，不重新体验，不重新进行戏剧性加工就没人能懂的事件注入新的生命。报纸上登载的某人的生平片断会吸引作家写出一整部有头有尾的作品。这种事有点像在地上找一块拼板玩具片，找着了这一片，整个就拼成了。只要花上

一点气力，为什么不找呢？说不定你会想象出一个比“现实”更好的故事来，为什么不这么去做呢？

因此，艺术的“梦”，或者幻觉，或者沉思，根据的则是现实。无意中听到的一句话，一股突然涌来的揪心的情感，一番心灰意冷的感觉，一阵怒气，《真心忏悔》中读着活像做场恶梦的一则故事，这些都是我们的素材。那些《真心忏悔》不能首先收入的东西我不想写；那些不能先以某种形式，不能以民谣这一最简单直捷、最富戏剧性的艺术形式唱出来的东西我不想写。我不想写一个难得成为艺术的梦。批判性写作同有理性的人一样对我很有吸引力。也许是引我去干些劳而无功的傻事吧。我会忍不住拿自己的智力去同别的作家比个高低，分析钻研他们的作品，想悟出其中的意义——但是，最重大最神圣的任务不是批评，而是艺术，而艺术可能是比较容易达到的。

艺术产生了自我把握的幻觉。什么是自我？是我的自我在写这篇文章，是你的自我，你自己，在读这篇文章。你就像圈住在某个界限内的细胞质——你的自我并不固定，而是流动的、多变的、神秘的。它绝不会是一成不变的同一个自我，但也绝不会是另一个自我。你死了没有人能接替你。要是我死了，我这个特定的存在，我的个性，也就永远消失了——这也许是件好事——但这是不可弥补的。

我们的自我期望得到控制；我们期望得到“把握”。现实总是捉摸不定，因为，正像我们自己一样，现实也是流动的、神秘的，隐隐还有些吓人呢。我们总是掌握不了现实，甚至那些我们喜爱的人、那些喜爱我们的人、那些我们自以为对他们有控制的人，到头来还是昂然独立，非我们所能掌握；注定了的生死死全都是他们自己的事，非我们所能左右。但我们企求，拼命企求这种把握。而且，因为企求这种把握，我们就得创造出这种把握。我们做梦；我们创造一个世界（假定是一篇小说吧），里头住着我们创造的人，我们指导他们的思想，而且我们肯定他们的各种遭遇交织在一起会表达出某种意义。

弗洛伊德告诉我们，作为作家，直截了当一句话，我们需要了解自己——我们写作，是为了装出一副把握了世界的样子。不像那些典型的怀疑主义者，他们不喜欢艺术，因为它不“现实”，我倒觉得这很合我的心意。我觉得这是个高尚的使命。争取对世界，或都对世界的某个断面，进行“自我的把握”，我觉得这很高尚。十九世纪诸如《白鲸》和《卡拉玛佐夫兄弟》那样宏篇巨制的小说会创造出一种神圣的氛围。写这些大部头的人想把一切的一切都写在纸上，巨细无遗！

但哪怕最轻松最纤巧的短篇小说（以尤多拉·韦尔第或契诃夫的作品为例）也会有这么一种神圣的氛围，当然前者会深刻些——因为艺术家也是传教士、魔术师，甚至科学家，同样被隐藏在世界表面下的意义迷住了心窍。发掘出这些意义是一件高尚的使命。

所有的艺术都是有意义的。其意义可能在于那急风暴雨式的、颇有点荒诞不经的创作过程——比如“行动派”画家波洛克或德库宁的画——也可能在于作品本身的比较传统的结构，说得明明白白，这样学生就可以在“尽你所能去生活吧，不这样就是错误的”（詹姆斯：《使节》）这句话下划一条杠杠，觉得自己毫不含糊地理解了作品的“意义”。《白鲸》的“意义”不只是在写“白鲸”的那著名的一章，而是在所有的章节——最富有戏剧性的，以及最冗长乏味的章节——纵观全书，意义才现，那就是梅尔维尔对现实的探索。

这样，你为什么要写？再回答一遍这个赫赫的大问题：我们写作，是因为我们肩负着高尚的使命：廓清各种秘密，或者指出我们因为麻木不仁和不求甚解而认为很简单的那些事实的奥秘。我们写作，是要忠实于某些事实，忠实于某些情感，是为了“解释”那些表面上古里古怪的行为……一个聪明的年轻人为什么会变得暴戾恣睢，会去杀人；一个无忧无虑的女人为什么会跟人私奔，结果毁了自己的一生，一个头脑清楚的人为什么会去自杀？我承认我这个人老脑筋，循规蹈矩。我用传统的一套观物行事；我写作的动机也是传统的，而非离经叛道的。荒诞的结构和观点对我很有吸引力，并且可能的话我会把一个故事倒过头来写，或者分成几路，齐头并进。但是，在我所有的那些并不惊世骇俗的狂放手法背后，真正的就只有一个很简单的愿望：使作品有意义……我想知道人类各种情感后面的“为什么”，尽管我只能一再说明，人类的情感是我们最深的奥秘，谁也无法理解。对在技巧上搞的那类名堂我不那么感兴趣，那是在纸面上下功夫，所强调的是它不现实性（比如贝克特的作品就是对写作过程本身的模仿嘲弄），尽管毫无疑问，立体派和抽象派的艺术们已经在作为油画的画布而不是作为镜子的画布上画出了美丽的东西。但是我，作为一个女人，对单纯理智的东西很快就会厌倦。果一个故事只是以理为胜，那写成一篇小品文，或一封给编辑的信岂不更好？

我的全部心思都用在那些除了显示我们居住的这个世界飘忽不定的性质外别无用处的动词上了。

如果一个故事写得好，是不需要在没有意义这一事实面前强调它的意义或它的难以理解之处的：故事本身就是它的意义，如此而已：契诃夫的任何一个短篇小说本身就是它的意义所在。它是一段经

历，一个情感事件，通常具有异样的美，偶尔也具有异样的丑，但它本身是纯净的，不需要任何阐释。《带叭儿狗的女人》

是契诃夫短篇小说中很典型的一篇，讲的是一个饱经世故的男人和一个不谙世事的女人之间毫无希望的恋爱事件，这女人的丈夫呆笨但又有钱。男女主人公邂逅了，相爱了，不断地幽会……她哭了，他也束手无策。由于他们各自的家庭、各自的社会责任等等因素，他们不能结婚。故事的“意义”就这些。契诃夫使我们感觉到了他们进退维谷，他们极度的痛苦使我们经久难忘。这就够了，故事不需要再有别的意义。可以肯定，他们不是因为私通而受惩罚！——也不是因为不敢私奔，不够罗曼蒂克而受惩罚。他们是平常的人，陷进了不平常的境遇。《带叭儿狗的女人》是他们情感危机的记录，我们对此也产生了共鸣，因为，可能是老大不情愿吧，我们看到自己也陷进了这种境遇，自己也在欺骗自己，尽管我们聪明伶俐，可还是一筹莫展。

短篇小说的性质是什么呢？它没有单一的性质，而只有多重的、不同的性质。

就像我们各人的个性不同一样，我们的个性所做的梦也不会相同。没什么规矩可循。过去有过一条规矩——“不要沉闷乏味！”但这也打破了。今天的作家，像贝克特·阿尔比和品特，就故意写得沉闷乏味（虽然他们的成功之大，也许自己还不知道呢），真是各显神通。极尽夸张之能事。无所顾忌地说半截儿话。非常简短的场面描写，非常冗长的场面描写……照相式的撷取印象，托马斯·曼式的大段内心反省：不拘一格。当然啦，不管是长篇还是短篇，都没有一定的长度标准。我相信任何短篇都可以改成长篇，任何长篇也都可以缩成短篇，或一首诗。

现实是流动不定、怪异吓人的，让我们尽可能把它装成各式各样的包包，标上名字，安上精装封皮出版吧。让我们把它拍成电影吧。让我们宣布：一切都是神圣的，因此都是艺术的素材——或者，也许可以说：一切都不是神圣的，都不是碰不得的。

业余作者往往想写大事情，表现严肃的主题。也许他是为社会良心所驱使吧！

但世上没有“大”事情，只有大手笔。所有的主题都是严肃的，或者愚蠢的。没什么规则。我们无所羁绊。奇迹就在手边，就在还没启封的打字带的油墨里，正急切地等着要跃然纸上呢。我要我的学生们写他们有真情实感的主题。他们怎么知道自己写的是有真情实感的主题呢？这要看他们写起来是不是得心应手，是不是欲罢不能。还要看他们是不是因为做了应该做的事，和盘托出了认为不足与外人道的情感，说了似乎不该说的话而觉得不好办，甚至觉得内疚、或欢乐。如果感到难于下笔，就不要写。重新开始，另写一个主题。有真情实感的主题会自成篇章，它是压抑不住的。赋予你的梦，你的浮想遐思以形式，培植锤炼它们，它们神秘的意义将会水落石出。如果你觉得呆呆地坐着，两眼盯着窗外，是罪过的话，你永远也写不了东西，那干么还要写？如果茫然坐着，望着天空或河流，不知怎么你会觉得这是一件神圣的事情，你心底最深处的自我会因此而愉快欢欣，那你也许就是一位作家或诗人，总有一天你会试笔一吐情怀。

作家终究要写作，但首先他们要有感而发。

生活绝妙无比。

### 26、《短篇小说写作指南》的笔记-第1页

### 27、《短篇小说写作指南》的笔记-第287页

展现在我们周围的世界常常会给人一种混混沌沌、可怕无聊的感觉；我们写作的目的是为了赋予这样的世界一个较为连贯、较为简约的形式。

艺术产生了自我把握的幻觉。

电影可是个神奇的模拟我们做梦的现代艺术形式。

生活中最重要的，是有个人会促使我们去干我们干得了的事。

## 《短篇小说写作指南》

能力、资质、天才，献身精神、自信心以及永不知足的追求

—— . —— . ——  
动笔：

我以感觉，以情感开始。这是其他一切的发端。几乎有必要以情感作为素材。我着力要把这种情感、这种感觉写下来。没有这个，我就一无所有了。

然后我退后一步，用脑子想。退后一步，端详自己的作品，它就成了别人的作品。开始重写的时候，我就细致入微、小心翼翼地使它具有某种结构。一篇小说可不能言之无物。从这些素材、这些未加工的情感中必须生发出一种可信的、真实的、诚实的东西。你自己得相信它，还要自问一下，别人会不会相信。

还有一件事我也觉得挺有意思。我不但想把一个句子写正确，而且还要把写出正确句子的所有不同方法都试一遍。我把这叫做“协调阶段”。这很有意思。渐渐地音调语气就出来了。音调语气很要紧。音调语气正确，总的效果没什么偏差，那在感觉上就能达到很高的境界。

在你的学生时代，表达事物的技巧和习惯就是一切。

—— . —— . ——  
人物：

作者应该塑造他心里有的人物，至于可爱不可爱，还是顺其自然的好。

—— . —— . ——  
描写：

“视觉完形”

好的描写要注意到所有感官

避开形容词与副词

—— . —— . ——  
场面：

一种五光十色、画面般的况味

每个场面都应该包含有五个成分：鲜明的人物、层层推进的冲突、时间界限、地点界限、情感界限

—— . —— . ——  
情节与冲突：

1. 把小说的开头和情节的开始分离

2. 允许情节——其本身鲜明连贯——不时地淡出焦点。让读者准确而清楚地看到其中一部分；而其他部分，可能是最说明问题的几个部分，则使人读来若隐若现，或者迫使读者通过推理才能把握其来龙去脉。

3. 变换叙述的节奏，因此它与情节发展的节奏之间没什么联系。允许小说旁生出不属于情节发展因果序列的一些游离场面或不完全场面。

4. 在开头和结尾的场面确立了一种情调，这情调与情节那邪恶的宿命论形成讽刺性的反衬。

作者把这么多情节留于言外，那么一切游离主线的部分都是为这个处理手法所做的一种补偿。空白之处作者借助读者的想象力来填补。同时，还要激发读者的想象，使之斑驳陆离，丰富多彩，这样他不至于认为情节的发展就像一个没有人性的机器那样运转着。把一个涵盖面如此之广的情节压缩成一个短篇，节奏的变换是另一个补偿手段。

藏得轻巧为人理解得最深。

情节的张弛起落、藏露隐现，结构的聚散开合，故事发展的和谐匀称，都能给我们一种满足，犹如观

## 《短篇小说写作指南》

看经过悉心排练的舞蹈表演一样。

情节是表演的因果序列。（表演：action）

情节是小说在逻辑和理智方面的体现。情节表现了作者对生活的判断。

不是促成情节的压力，而是这个压力加上来自题材内部以它自己的要求形成的反压力，才能产出最佳的情节。

在设置复杂因素时有四个应该避免的毛病：

设置的复杂因素太像现实生活中见到的情形。

设置的复杂因素太容易解决。

设置了复杂因素，然后让主人公以外的一个人物来解决。

设置了复杂因素，然后借助天意、机遇或巧合来解决。

解决办法：在每一个复杂因素中必须有什么重要的东西处在危急之中，而解决复杂因素的办法必须在复杂因素内部找。

—— · —— · ——  
视点：

1. 情感：视点人物怀有郁郁于心的欲望或渴想，要得到爱情、名望或赏识。这个人物如何满足他的渴望则提供了支配全篇小说的情感色彩，如戏剧性、神秘、浪漫或幽默。[...]你选的人物要能提供一种支配全篇小说的情感，而且是你作为作者希望传达给读者的那种情感。

2. 冲突：视点为小说提供了冲突。这冲突来自视点人物的性格特征，他的问题和解决问题的努力，以及陪衬的人物和场景。

3. 悬念：主要任务做出的决定必定产生新的问题。为了使做出的决定引起新的复杂因素，他必须对真实的情况了解得最少。悬念并不是“视点人物会解决他的问题吗”而是“正确的解决办法是怎么想出来的”。

4. 读者同一感：视点人物必须使读者产生最快而且最强烈的同一感，使他身心卷进小说的情节。

5. 作者信息

6. 能力：视点人物具有解决问题的能力。

—— · —— · ——  
过渡：

为了避免过渡唐突，就得先给读者一个过渡的暗示。读者自己对时间跳跃的预感有助于越过这个间隔。

在给读者过渡暗示时，也要让他预见到下一个场面的场景。

意识流的实际效果在于打破所有我们一般认为我们的思想采用的模式，并代之以其他一些模式——假如，说实在的，可以称之为模式的话——一些每个人内心中极为秘密、极为主观的模式。

作者在技巧上的进步将取决于他本人的成长，而不是靠试验一些会在整个文学领域内改变形式和结构的变革。

五种过渡手法：

情感，物件，天气，人名，时间。

场面之间的用词要吝啬。省下来的词语，时候一到，就能派上用场。惜墨如金，这样你就能攒下许多词语，源源不断地供你支付使用。

—— · —— · ——  
开头：

## 《短篇小说写作指南》

时间，地点，以及那种跌宕起伏的动感。

先有个故事，把它的线索结得又好又牢。接着，慢慢来，探索，尝试，再探索，直至找到尽善尽美的开头。

中间：

每写一个场面之前，都要问一下自己：“这个场面要达到哪些目的？”写完了还要问一下“这些目的都达到了吗？”

除非一个邮差在接下去的情节中很重要，否则就别让他送那封重要的信；而要在他走之后让那封信在信箱里被发现。

一些编辑有这么一条规矩：除非他们至少喜欢小说中一个主要任务，两个当然更好，否则是不会买下这篇稿子的。

结尾：

从结尾写起

总结型，思考型（知识分子中比较有市场，复杂棘手），展望型（《飘》），突降型，逆转型，契机型。

一篇小说，我读了大约三分之二后往往就要开始玩起“猜结局”的游戏。我如果非常幸’，就输了。

—— · —— · ——

上当受骗的三种形式：

1. 主人公致使对手采取激烈的反措施来阻拦他，而这些反措施正是我们这位求之不得的。
2. 主人公的假目的取得了调虎离山的效果，而直到小说的最后几个段落人们才注意到他的真正目的。
3. 主人公明白说出他的目的，对手试图阻拦他。然而，读者和对手都被他采取的最表面的措施或者他目的的最表面的意义所迷惑。

—— · —— · ——

检验：

1. 头是否开在合适的地方？
2. 头是否开得太慢？
3. 基调是否已经确立？
4. 是否认真处理了小说中的倒叙？
5. 你写的东西自己是否清楚？
6. 故事的年代是否写清楚了？
7. 是否写进了多余的情节？
8. 有否冗词赘语？
9. 是否出现多余的人物？
10. 人物的性格是否一致？
11. 是否有哪个词语用得太多？
12. 对话是否夸张做作？
13. 各项事实是否准确？
14. 场面或气氛是否遭到破坏？
15. 文字是否陈腐俗套或矫揉造作？
16. 情节是否连贯一致？
17. 是否言之有物？
18. 情节是否合乎逻辑？
19. 主人公的问题是否由他自己解决？
20. 是小说，还是随笔？
21. 高潮是否太短？
22. 小说结束得太早？还是太迟？



23. 文字是否繁冗？
24. 你的小说是否光为自己而写？
25. 作品能否启发读者思考？

在模式化小说中，人物的概念脱不出旧框框——一写就套用一个司空见惯的人物类型。在高级小说写作中，人物塑造绝不能由公式化代替；而模式化小说则向来如此。

写作是艰辛的——几乎任何事情与之相比都要容易。

作家需要的基础教育：最重要的而往往又最为人们忽视的基础教育是经验。我这样说，指的并不是要到处乱闯，也不是要一场接一场的谈恋爱；而是指一种从自己经历的大事小事中发觉经验的能力。对于写作者来说，经验从许多方面看，是一种感受，是一种能在生活的最细微末节中感觉出历险来的能力；如果你高兴的话，就比方说雨中行路吧。许多年轻写作者缺乏的正是这种历险感。

即使独居斗室，或者伏案写作，也使人觉得他们的生活蔚为大观。在我们的心目中他们是人，经历着人间甘苦的人。

具有历险倾向的人并非仅仅是一个耳濡目染着一连串险情奇境的人，他更是一个能在别人熟视无睹之处发现奇境的人。

在这方面，实际身受的历险比较不那么重要。

我所做的一切是改变自己的心情。我还在受苦，但是这已经变得不重要了。我已不再是一个事事以舒适享乐为准则的人。我人已经超脱了自我，能以事物本身的价值来衡量它们了。并且从此以后就再也不会动不动就倒退到纯粹的以我为中心的心境中去。

生活对写作者来说应该是一种持续不断的教育。

性格应该有，但它必须永远处于形成之中，好让才华结出硕果。

### 28、《短篇小说写作指南》的笔记-情节

《情节：在今日小说中的地位》人物对他必须面对的情境所作的反应往往就是情节的发端。诱发这种反应的刺激便是我们所说的“动机”。写动机的妙笔在于使之成为人物和行动（情节）之间的桥梁。那么作者该写多少动机呢？我觉得，这个问题的最佳答案在另一个问题的答案中：需要写多少动机才足以从人物身上有意义地生发出行动（情节）来？修改自己的作品时要记着这一点。直到你准备宣布自己的作品大功告成的那一刻之前，作品的情节只能认为是试验性或临时性的。要靠你去再加工定形，直到它表现出你对生活的看法。但因为情节同你创造的人物和情境溶为一体，这些要素对情节也有它们自己的要求。修改时必须满足这些要求。判断——因此也是情节本身的形式——要产生于同经验的结合，这里指的是写作的经验。情节实际上是向作者展现的意义。好的作者有些像是情节的接生婆，而不独裁者。他帮助情节从人物和情境中产生——定形——他的逻辑和理智告诉他，就他所知，生活中的行动（情节）也会这样产生出来的。只有在小说完全定形以后，判断才最终完成。把人物事先套在一个他们可能并不完全合适的情节中，这种做法就像办企业时对着电话簿随便指名雇用职员一样蠢。不是促成情节的压力，而是这个压力加上来自题材内部以它自己的要求形成的反压力，才能产生出最佳的情节。《由前提到小说》但你的出发点往往是关于一个情境的意念；这个情境你觉得滑稽、险恶或者富有戏剧性。你也可能以一个有趣的人物开始，想围绕这个人物写一篇小说。不管怎么开始，下笔之前先用一个前提检验自己的故事，看它能否用一句话来概括（如上所述）。你可能会发觉自己写的实际上不止一个故事——或者正在从故事的题旨游离开去。前提一旦形成，你就知道自己要让故事表达的是什么，也知道小说的每一行都要深化那个前提。不能深化那个前提的东西不管是什么都得割舍。

前提并非一定得是一条普遍真理，只要是一句自己的故事证明得了的话就行。例如，你可以就下列前提中的任何一个写出一篇小说：雄心 / 野心导致成功。

雄心 / 野心导致失败。

野心导致死亡。

野心导致欺诈。

雄心导致责任感。

前提要包含这三样东西：人物、冲突、解决。

1. 你会发现，几乎任何一种恶，或任何一种善，都能暗示一个良好的性格。
2. 你可以只用“导致”一语来表示冲突（小说的本质），或者也能说得更明白些。
3. 前提的解决（如前所示）可以是你能用一个故事来证明的任何一样东西。以下也是一些检验写作技巧的方法。

1. 看完一出电视剧或一部电影，用一页篇幅写个故事梗概，指出里面的各种冲突。最后评论一下冲突是否足够强烈，为什么。

2. 看完一出电视剧、一出戏或一部电影，列出故事开始时作为铺垫的那些69冲突。说说各个冲突是怎样愈演愈烈的。

3. 设计三个你认为可以引出三篇不同小说的冲突。用一个段落写出各个冲突的提纲。

4. 从你设计的冲突中选一个出来写成一份情节提纲。记住，情节提纲要告诉我们引起冲突的是什么，要发展到一个高潮，最后要有个结局，这样情况可以回复正常。《老实话说不得》永远记着，你愈是编造夸大复杂因素，它就会变得愈加枝蔓节错；复杂因素愈是枝蔓节错，你的小说就写得愈好。在设置复杂因素时有四个应该避免的毛病：

1. 设置的复杂因素太像现实生活中见到的情形。
2. 设置的复杂因素太容易解决。
3. 设置了复杂因素，然后借助天意、机遇或巧合来解决。
4. 设置了复杂因素，然后让主人公以外的一个人物来解决。

幸好，有一个办法，在设置复杂因素时可以用来避免这四个致命的毛病。在每一个复杂因素中必须有什么重要的东西处在危急之中，而解决复杂因素的办法必须在复杂因素内部找。务必使某种重要的东西处在危急之中，如果复杂因素没能解决的话；要使复杂因素严重得必定会危及什么重要的东西。使复杂因素更加严重最常用的一个方法我称之为“发现与改变”。

“发现与改变”是让一个人物发现他早先不知道或没意识到的东西，导致他改变主意。《无情节小说》计划小说不需要一个情节或者情节小说通常必须具备的一切要素。这种类型的短篇小说不靠情节取胜；它的立意谋篇旨在创造情感或戏剧性效果。整篇小说着意于在读者心中激起某种特定的情感。计划短篇小说以通过表现一个偶然事件、一个特定的有趣情境或者一个情感经验来创造它的效果。作者先定下他想唤起的情绪或感情，然后在每一个词的选用锤炼上刻意传达这个效果。它可以是喜乐、恐惧、爱恋、同情或者其他十几种中的任何一种，但却是特定的、单一的。如果你学会了计划小说的技巧，这种小说你便可以写、可以卖。但不要错误地认为它们“不屑一顾”。它们的的确确不像你最初可能认为的那样是“非小说”。它们自有特出之处——情感的影响力和感染力。它们有个计划，并且成功地达到了自己的目的。

### 29、《短篇小说写作指南》的笔记-怎样为小说选择合适的视点

用第一人称还是用第三人称，这取决于人物塑造的需要和作者的喜好。通常，第一人称表现了一个比较开朗外向的人，而第三人称就显得比较稳健内向了。

双重视点对初学者说来比较困难，因为它分割了读者的同一感，打断了连贯性，也削弱了悬念。它从人物塑造和情节那里挖走了篇幅。

选择视点人物的最好办法是了解他在小说中发挥的确切功能。虽然小说中有一个或几个人物可能会发挥其中的一部分功能。但只有视点人物达到全部六项功能的要求。

· 情感

冲突

悬念

小说中，视点人物自始至终都在场，努力要解决他的问题，因此他是小说的悬念所系。这个主要人物做出的决定必定产生新的问题。为了使做出的决定引起新的复杂因素，他必须对真实的情况了解得最少。视点人物懂得太多会迫使作者以扣压这样的事实来欺骗读者。当读者发觉作者并没有把视点人

物所知道的全部情况公诸与众，他往往会觉得生气，或者大吃一惊。结果造成了假的悬念。悬念并不是“视点人物会解决他的问题吗”而是“正确的解决办法是怎么想出来的”。

读者同一感

视点人物必须使读者产生最快而且最强烈的同一感，使他身心卷入小说的情节。

作者信息视点人物通过情节中的行动必须向读者显示作者的信息。故事的结果或得或失，同这个人物关系最大；而他呢，也必须有个令人信服的变化。这种变化是把一个基本上是好的人物的一个错误或者未意识到是错误的的一个方面用正确的焦点展示出来。在小说临近结局时，你借助视点人物的对话或内心活动，来表现这个在一个主题或者普遍真理中发生的变化。

能力视点人物具有解决问题的能力。

通过行动视点人物的行动显出她的性格。没有冲突的行动揭示的性格甚少，因此要对89人物施加压力。

通过对话对话使人物在读者眼里变得活灵活现。每一句话都必须着意于人物的塑造或者同那个人物的性格相符。

通过内心活动视点人物小心地把他的想法和对外界的反应向读者吐露。如果他说是这样做是那样，他就得告诉读者为什么。内心活动是通向读者的热线，因此视点人物应该披露他对其他人物或情境的反应，证明他对行动的正确抉择，但作者尤其要让人物的内心冲突愈演愈烈。

通过其他人物的反应视点人物是人物中的明星，因此要通过其他人物的反应来表现他。

### 30、《短篇小说写作指南》的笔记-第271页

这个时期的小说家们所面临的现实问题是如何避开中庸之福和正规之祸。

### 31、《短篇小说写作指南》的笔记-第16页

因为那位推销员认为，一个人要是迷上了专业写作这么一种充满风险、得失难料的职业，那么他一定生来就是作家。

### 32、《短篇小说写作指南》的笔记-第271页

嗯我要在悲剧中快活起来并最终成为作家！

### 33、《短篇小说写作指南》的笔记-结尾

怎样避免后劲不足2013-05-21：“开飞机不知道要在什么地方着陆，肯定要坏事。”

2013-05-21这样的结尾应该：

- 1) 令人满意。对小说中提出的问题给予诚实公正的回答，绝不骗人，也不叫人失望（生活常常如此）。
- 2) 切合小说的基调和题材，并在读者中激起一种独特的情感反应。
- 3) 包含一点出人意料的东西。把你的小说看作一个摸彩袋，读者必定对他从中摸到的东西感到惊讶——但通常又很愉快。装的玩意儿可以是小不点儿，也可以是庞然大物，但都必须包含一点读者始料不及的曲折。
- 4) 合乎逻辑。即使结局完全出乎意料之外，也必须在情理之中，因为一路上你已经设下了一些微妙的标记。

2013-05-21大部分现代小说的结尾不外乎以下几种：总结型、思考型、展现型、突降型、逆转型和契机型。

2013-05-21在总结型结尾中，主人公干净利落，具有决定意义地解决了问题——过去的107小说大都如此。

2013-05-21在思考型结尾中，作者提出一个问题，加以戏剧性的发展，却把解决留给读者去思考。

2013-05-21 展望型结尾把触角伸向本来，给人以问题本身解决后还会出现新波折的指望。

2013-05-21 突降型或者追加曲折型是一种双料结尾；它加进一个额外的波折，或者情感冲击，或者一点附加事件。虽然故事在这以前就可以结束，但来一个突降处理又使它更上一层楼。

2013-05-21 突降法必须解决一点东西，使一个前提再次得到强调，或者在人物塑造上翻出新意。突降要有目的，绝不能仅仅因为对笔下人物爱不释手而为之！

2013-05-21 逆转型结尾与开头恰成对照。如果一对青年男女闹架抬杠，则以相爱结束；如果恶人开头占了上风，则以失败告终，等等。

2013-05-21 所有人物获得新生或猛然省悟的小说，都以主人公一反过去的某个性格特征、处世哲学、情绪或观点作为结束。这种结尾的主要危险是直露。如果你读到一个像私克鲁挤这样吝啬、毫无人情味的主人公，连圣诞节都想到处榨钱，活现出一副没良心的嘴脸，你就知道等下会有个逆转型结尾。应该通过人物怎么转变以及为什么转变来造成悬念。

2013-05-21 契机型结尾用一件东西、一句话、一个念头、或任何一个特定酌事物作为契机。这通常要先计划好并写出来。几乎任何点滴的材料都可以用，只要它对情节和人物确有影响，并且是小说不可分割的一部分，而不是在结尾临时凑上去的就109行。一句话，整篇小说离不开这个契机。

2013-05-21 不管怎么结尾，都不要草率收场，把过多的东西留给读者自己去捉摸；但也不要让结尾充斥着学究气的陈述和描写。大问题解决后就不要再喋喋不休；或者一转又把笔墨集中在次要人物身上。不要让人物间的关系依旧如初，或者结果未见分晓就先露了口风。

结尾起波澜克莱斯蒂小姐的这篇小说写的是一个人被控杀害了一位善良的老太太。这个人跟妻子一起到一位律师处，说得律师相信这年轻人是无辜的。妻子自愿出庭作证，说案发时她丈夫正同她一起在家里。然而，庭审时，妻子却一变而为原告的首要证人。法庭上下，为之哗然。我们开始恨这个背信弃义的妻子，因为她作证说她丈夫在案发那天夜里出去过，回来时衣服上沾有鲜血。这一下她丈夫的罪可就铁证如山了。丈夫好像一下子全蒙了，不明白妻子怎么会干出这种落井下石的事。但是，就在这几乎绝望的时刻，一个神秘的女人出现了，拿来一摞那妻子写给一个情人的信，她在信中向情人保证，说她的伪证将把这个碍事的丈夫除掉。信件带到法庭，粉碎了妻子的证词。丈夫自然就被判无罪。故事到此，突然来了个一百八十度的大转弯。当法庭上只有那个律师时，妻子告诉他说，就是她化装成那个神秘的女人，把情书带来的。她一变而为原告证人是为了毁坏自己的名誉来保丈夫过关。律师惊愕之余问她为什么不相信法律将证明她丈夫无罪。“因为，”她答道，“他有罪。”

2013-05-23 打算达到某个目的，并且这个意图已很清楚。他的对手采取措施加以阻拦。旁观故事发展的读者开始看出主人公要对付的是占绝对优势的对手。我们担心，主人公的目的很难达到。怎么办呢？我们开始捉摸了。对手的防范如此彻底，我们的这一位到底能否成功？斗争进入高潮，我们还为这个处于劣势的人抱一线希望，可是他失败了。但是，对方开始洋洋得意之日就是发现自己上当受骗之时。他们的上当受骗至少可以有三种形式：

1. 主人公致使对手采取激烈的反措施来阻拦他，而这些反措施正是我们这位求之不得的。例如：主人公打进匪巢要得到那个搞非法买卖的头儿的证据，可是暴露了自己的警官身份。他还没找到足够的证据就被迫逃离匪窟。匪徒们出动追击，把他抓住了。然而，匪首突然发现上当了。为了抓他。自己跨越了国境，而这个国家可以把他合法引渡回国。这就是我们的主人公一直要达到的最终目的。

2. 主人公的假目的取得了调虎离山的效果，而直到小说的最后几个段落人们才注意到他的真正目的。例如：有个年轻人想娶一个姑娘。他向姑娘的父亲提亲。而她父亲是个坚强得近乎冷酷的人，他拒绝了这门亲事，说是要娶他女儿的人决心必须比这个年轻人更坚定，为了达到目的甘愿冒一切艰难险阻。他对年轻人说，他当年就是靠这个精神办起了一座大化工厂。年轻人说他将会证明自己的决心。他提出的考验是，如果他能在二十四小时之内把这个姑娘从他们戒备森严的家中绑架走，那他父亲就得承认他取得成功的能力。父亲很乐意地接受了这一挑战。年轻人行动时被卫兵抓获。姑娘的父亲训斥了他的无能，年轻人又懊丧又生气地离去了。过了不久，父亲接到一个匿名电话，说是那青年怀恨在心，要炸毁化工厂。父亲带领全体卫兵赶到工厂去阻止，结果让求婚者来去无阻地把姑娘绑架走了。

2013-05-233. 主人公明白说出他的目的，对手试图阻拦他。然而，读者和对手都被他采取的最表面的措施或者他目的的最表面的意义所迷惑。结尾的曲折揭示了他的目的并不像我们所理解的那样，也不像它的表面意义所表明的那样。例如：一个有钱的老人在遗嘱中说，哪个聪明人能找到他的财宝，全部遗产就归他所有。老人一死，遗嘱一读，亲戚间的勾心斗角就开始了。他们挖掘线索，相互欺瞒，

最后找到了一个巧妙地藏在旧宅中的旧箱子。箱子一打开，最精的那个亲戚找着一个盒子，里面装着一些纪念物和无聊的纪念品。他嫌恶地把这些玩意儿甩了出去。而管家知道这些东西对老人有多么重要，就问能不能把这些东西给她。有一封短笺藏在一件纪念品中，写明持有者因为找着并认识到他的真正财富而有权获得全部遗产。

“迎合”不光彩吗？

2013-05-23每位短篇小说作者，无论他本人是否承认，都让作品带有倾向性。他要么让小说迎合某一特定市场某一特定类型的读者，要么迎合自己和自己那刚直不阿的心理。主题、人物、情节、场景、基调——小说的这些要素，乃至文字的音调，无一不受所选目标的影响。

### 34、《短篇小说写作指南》的笔记-怎样酝酿小说的主题思想

问题不在于捕捉一些博大精深，独特得叫人瞠目结舌的主题思想，而在于怎样才能有一股使写作得以进行的源源不断的思想流。1. 坐等灵感。酝酿主题思想的办法就是动手，把意念、观察、各种各样的记录记在笔记上、日记本上，或者废纸片上。养成习惯，持之以恒。刚开始对你所记的东西不要挑三拣四，有什么记什么。后来再筛选一遍，剔除糟粕，留下精华。多数大作家在他们的创作年月里都不断地记笔记，你做的可不能比他们少。

2. 不相信自己。

3. 对生活缺乏真正的兴趣。如果你只看到人们好的一面或坏的一面，那从真正的文学意义上说，你对人并没有实实在在的兴趣。作家的任务与其说是评判不如说是描绘。文学是人类弱点的记录，对这些弱点你应该在感兴趣的同时抱着同情的态度，而且应该始终保持好奇心，直到对这些弱点有穷根究底的了解。

要提防那些“文体家”，他们关心的主要是对听觉的感染力！要紧紧抓住那些主要是从心灵上激发你的兴趣的人，他们带给你理性的灵感。所有能加深你对周围生活的热切兴趣和理解的书籍都值得注意。

除了仔细研究你周围的各种人外，能探究一下生活的某个特定时期也是很好的。要熟悉某个社会问题，而且最好是你能进行第一手研究的问题。研究它，特别是要着意发掘出这个问题的每个发展时期所包含的情感因素。在所做的一切观察中，你要不断地从各种事实中推导出它们更普遍的意义。记住，人类生活中隐藏的大问题不会自己跳出朝你汪汪叫，好让你知道它在哪儿。你应该对人物在无数场合下的一举一动作出穷形尽相的记录。很快，各个细节间的关系就会渐显端倪，而这些关系在你对那个人最初的游移不定看法中往往被忽略了。

向大作家们学习

# 《短篇小说写作指南》

## 版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)