

普通高中课程标准实验教科书

语文

(选修)

外国小说欣赏

教师教学用书

人民教育出版社 课程教材研究所
中学语文课程教材研究开发中心 编著
北京大学中文系 语文教育研究所

人教版®

人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

普通高中课程标准实验教科书教师教学用书. 语文. 外国小说欣赏: 选修/人民教育出版社, 课程教材研究所中学语文课程教材研究开发中心, 北京大学中文系语文教育研究所编著. —2版. —北京: 人民教育出版社, 2009.7 (2018.8重印)

ISBN 978-7-107-19075-9

I. ①普… II. ①人… ②课… ③北… III. ①中学语文课—高中—教学参考资料 IV. ①G633

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第025161号

普通高中课程标准实验教科书 语文 选修 外国小说欣赏 教师教学用书

出版发行 人民教育出版社
(北京市海淀区中关村南大街17号院1号楼 邮编: 100081)
网 址 <http://www.pep.com.cn>
经 销 全国新华书店
印 刷 北京玺诚印务有限公司
版 次 2009年7月第2版
印 次 2018年8月第24次印刷
开 本 890毫米×1240毫米 1/16
印 张 10
字 数 279千字
定 价 30.90元

版权所有·未经许可不得采用任何方式擅自复制或本产品任何部分·违者必究
如发现内容质量问题、印装质量问题, 请与本社联系。电话: 400-810-5788

前言

这套《教师教学用书》是与《普通高中课程标准实验教科书 语文（选修）》相配套的，目的是为了帮助教师掌握和使用教科书，全面提高学生的语文素养。这一册是与《外国小说欣赏》配套的，供任课教师在教学中参考。

本书贯彻了教材所确立的宗旨，进一步丰富与强化了蕴含于教材中的各种理念。它是教材的延伸，是对教材的扩充，也可以说是对教材的再解读。让学生领会教材的各种含义，前提必然是授课者首先能够了解教材的意图、安排、目标以及各种细节。本书的编写者在整个编写过程中始终持有这样一个意识：为授课者进行高质量的教学提供必要的帮助。

每一单元由五部分组成：作品赏析、话题详解、关于“思考与实践”、教学建议、相关资料。

作品赏析。这一部分又分为三个层次：作家及其创作、内容与题旨、话题分析。“作家及其创作”是对作家生平以及他（她）的创作情况的概述，并对作家、作品的时代背景和文学思潮作了描述，还对这个作家在文学史上的位置以及作品的文学史意义做了简要说明。“内容与题旨”是概括作品的大致内容，并揭示它的主题思想。需要指出的是：所选作品的含义究竟是什么，并不都是显而易见的，甚至它的题旨本来就是模糊的、不确切的；越是优秀的作品，越是与客观现实的复杂性相一致，就越具有多种解读的可能性。这里的解读，只是一种尝试，一种探究，一种引导。“话题分析”是在单元设定的话题下，继续对所选定的作品进行解读。放置于每一单元的作品，都是精心选择出来的，它们与这一单元的话题十分切近，是能够充分阐述这一话题的典型文本。通过对这些作品的分析，既使作品得到进一步解读，也使这一单元的话题得以初步展开。

话题详解。这一部分是对话题全面而深入的阐述。为了加深对作品的理解，也为了加对话题的理解，这里的分析不再仅仅局限于单元所选择的作品，而是在一个广泛的范围内对话题进行阐述，涉及大量的作品以及相关的理论。不仅使教材中的主要话题和延展话题得到了更加充分的展开，还增加了一些教材中未涉及的新话题，为授课者提供了一个更为广阔的话题空间。对话题所指对象之演变，也做了一定的勾画。通过各单元的话题讲解，企图以隐含的方式提供一部高中版的外国小说艺术简史。

关于“思考与实践”。这一部分是说明教材中设定那些思考题与实践活动的动机与意图，指出回答这些问题和如何完成实践活动的途径，有的给出参考答案。这些思考题与实践活动的设定，都是有所研究的。它们有助于学习者真正进入作品，对所阐述的话题有更深切的理解。鉴于高中阶段是写作能力培养的重要阶段，本书沿着教材中所确立的将语文教学与写作结合起来的思路，话题都是从写作角度来展开的，所设定的思考题与实践活动，也有不少具有这方面的功能。授课者从对设定这些思考题和实践活动的动机与意图的说明中，不难看到设定这些思考题与实践活动的意义。

教学建议。这一部分是为教师的教学提供一些可能的方案与设想，帮助教师结合高中生的特点，灵

活机动地讲授知识；结合已学过的知识，进行有效的知识迁移。对一些关键性的知识点的提示，有助于教师在教学中突出重点。本书倡导寓教于乐的教学方法，以提高学生的学习兴趣与主观能动性，让他们在动脑、动手、动笔中，完成对知识的领会与掌握。教师可参考这些建议，利用已有的条件，因地制宜地安排教学。需要注意的是，本册教科书中所选的外国作品有些可能提及“上帝”“耶稣”“牧师”“《圣经》”“复活节”等宗教人物、典籍、节日，但并非宣传宗教教义，教学时要引导学生增强辨别力，消除不利影响。一是避免对这些内容做过多阐释，要使学生认识到，宗教本质上是唯心主义的，其基本精神是不科学的；二是要做辩证分析，使学生能够扬弃糟粕，吸收作品中有利于文明进步的多元文化精华。

有关资料。这些资料或是直接评价教材中的作品的，或是评论作家创作的，或是作家的创作谈，或是访谈录。它们大多都是一些权威性的文献。这些资料，有助于授课者更加宏观地了解作品的时代背景、作家的文学主张以及他们的世界观，既能使授课者更加丰富地讲解教材中的话题，还能给授课者提供另外的话题、另外的进入作品的方向。

有的单元附有单元教学设计。

本书所提供的话题量与资料量可能远远大于授课的时间量，授课者可在完成指定性的教学目标外，根据实际需要和实际可能有选择地使用本书的有关话题与资料。

对于多数高中学校来说，开设语文选修课还是个新鲜事物。我们编写高中语文选修课的《教师教学用书》，也只是初步尝试。因此，我们迫切希望老师们把这套选修课教科书在实验中遇到的问题，对这套《教师教学用书》的意见和建议及时告诉我们，以便进一步修订完善。

参加本册《教师教学用书》工作的有主编：曹文轩；编者：刘晓南、路文彬、邓菡彬、魏冬峰、胡少卿、赵晖、吕晓懿、王颖；责任编辑：赵晓非；审稿：聂鸿飞、顾振彪。

编者

2005年8月

人教版®

目 录

【第一单元】	叙 述	(1)
【第二单元】	场 景	(21)
【第三单元】	主 题	(39)
【第四单元】	人 物	(49)
【第五单元】	情 节	(74)
【第六单元】	结 构	(92)
【第七单元】	情 感	(111)
【第八单元】	虚 构	(132)

人教版®

第一单元 叙 述

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 掌握小说的叙述角度和叙述人称；
3. 考察小说叙述角度和叙述人称与内容、题旨呈现的关系；
4. 了解小说的叙述腔调和速度控制。

二、作品赏析

《桥边的老人》

1. 海明威及其创作

海明威有着极其丰富的人生经历，他的一生都在历险：他当过战地记者，打过仗，负过伤；在和平年代里也不安分：斗牛、狩猎、捕鱼、驾驶巡逻艇和飞机，直至最后以一杆猎枪结束自己的生命。他年少时即因痴迷拳击而导致一只眼睛永久失明；他两次参加世界大战，获过十字军功章、银质奖章、勇敢奖章和铜星奖章。他因膝盖被打碎而开过 12 次刀，取出 237 块碎弹片；他擅长钓鱼，曾钓过 7 米多长的大鱼；他喜欢冒险，斗牛、打猎样样在行，去非洲打猎时飞机失事，成为生前能读到自己讣告的极少数作家之一。这就是海明威的人生和个性。他用自己的一生及作品诠释着“硬汉”的含义。他的小说里大多数内容都取材于这些生活经历，以塑造“硬汉”而著称。

海明威的短篇小说简练明快，《白象似的群山》《杀人者》《印第安营地》等都是脍炙人口的名作；长篇代表作有《丧钟为谁而鸣》《太阳照样升起》《永别了，武器》。他的小说《太阳照样升起》描写了在欧洲参战的青年流落巴黎街头的生活情景，成为“迷惘的一代”的代表作，他也因此成为“迷惘的一代”的代表作家。1954 年因中篇小说《老人与海》获诺贝尔文学奖。

“迷惘的一代”，是指第一次世界大战后在美国出现的一个文学派别。它不是一个有统一组织、共同纲领的文学集团，甚至初期连名称都没有。现有的这一称呼，出自侨居巴黎的美国老一辈女作家格特鲁德·斯坦因之口。她有一次指着海明威等人说：“你们都是迷惘的一代。”1926 年，海明威出版了第一部长篇小说《太阳照样升起》，他把斯坦因讲的这句话作为小说的题辞。此后，“迷惘的一代”即被人们所承认。

所谓“迷惘的一代”，意思是指由于迷失了前进的方向而不知该怎么办的一代。在 20 世纪 20 年代初期，美国一批初登文坛的青年作家，他们年龄相仿，经历相似，思想感情相近，文艺创作倾向也约略

相同。这些人多数是小资产阶级知识分子，起初受着军国主义狂热的驱使，带着玫瑰色的幻想参加了第一次世界大战。但在战争中，他们所看到的尽是残酷的厮杀和恐怖的死亡。他们的幻想破灭，身心受到严重的摧残；他们憎恨战争，但不知如何才能消灭战争，心情苦闷，对前途感到茫然。战后资本主义世界的动荡不安和社会危机，又加重了他们心灵的空虚和苦闷。他们没有明确的社会理想，只能消极逃避现实的斗争，躲到个人的小天地里去，企图用爱情、友谊、寻欢作乐来解除精神的痛苦，想在富有刺激性的活动中使自己振奋起来。但这种消极遁世的思想 and 放荡不羁的生活，并不能使他们得到满足，反而陷入更深的悲观绝望而不能自拔。

2. 内容与题旨

写战争的小说举不胜举：《战争与和平》《九三年》《双城记》……就连海明威自己也有许多长篇佳作如《丧钟为谁而鸣》《永别了，武器》……相比之下，《桥边的老人》实在是一篇小品：仅由一幅画面、一段对话构成，格局之小，笔法之简练，在宏大战争主题的小说林中，可以说微不足道。然而，这个短篇小说格局虽小，意蕴却深。

短篇小说不可能像长篇小说那样对社会历史作壮观的描写，它只能选取一个小角度、小片段，以小见大地折射出有意义的主题来。《桥边的老人》仿佛一个小小的窗口，显示出战火纷飞的年代里人性的善良——对生命的尊重与对和平的渴望。

小说通过“我”之眼，通过“我”与老人之间的对话，将老人的内心之痛刻画入微。尽管没有一句带有情绪化的语言，却令我们感觉到对战争的谴责和对和平的热爱。对话始终围绕着“动物”做文章。在不长的篇幅里，小说反复出现着这样的细节：老人三次唠叨着“猫会照顾自己的，可是，另外几只东西怎么办呢？”作者在强调什么呢？在老人的话语里，我们似乎能够看到，在他孤独的垂老之年，只有几个动物与他相依为命的晚景。然而，残酷的战争使这一点温馨都无处存身，一无所有的老人在炮火中不但失去了家园，也失去了最后几位可依靠的伴侣。前景的悲凉显而易见，这也许正是老人并不急于逃离，也并不惧怕战火临近的缘故。也许我们会说，在这样的战乱之年，人人自危，只求自保，又何必去考虑动物的安危？可是，当你的生活中连亲人都没有，只有动物相伴相依时，动物就如同亲人一样了。在人们自顾自的逃离中，动物是最无助的。它们被抛弃，无辜地面对人类制造的战火，对人类的仇恨一无所知。战争的双方，有谁会关注生命的被扼杀被销毁被剥夺呢？在老人眼中，这却是世界的价值所在。

小说取材于20世纪30年代西班牙内战。1936年7月，西班牙内战爆发，共和政府军和法西斯佛朗哥的叛军展开激战。海明威不但与许多美国知名作家和学者一起捐款支援西班牙人民正义的捍卫民主、反法西斯斗争，而且作为战地记者三次深入前线，在炮火中写了剧本《第五纵队》，并创作了长篇小说《丧钟为谁而鸣》。与前两部反映战争的作品不同，《桥边的老人》关注的不是英雄、正义，也不是“主义”、政治，而是战争中的小人物和弱者。他们是无辜的受害者。残酷的战争来了，将家园、亲人都无情地撕碎。在这里，战争成了作者的谴责对象，对生命价值的珍视更令小说充满了悲悯的力量。

3. 叙述分析

小说一开始，是一段场面描写：一个老人独自坐在战火即将燃至的桥边，似乎这是一个“全知”的叙述角度。只是随着第二段的进入，“我”的出现，才将叙述限定在一个有限的视角中。然而，虽然用了第一人称，有“我”的参与，“我”却只是充当故事中的一个人物、一个观察者，并不发表议论和流露感情。原来第一段末尾的那句“他太累，走不动了”，以及“我”与老人的对话中插入的一句“那是他的故乡，提到它，老人便高兴起来，微笑了”，都是“我”的揣测而已。这是一种出自讲述者主观的认定，与“全知”的叙述角度不同，它是或然的、有限的观察角度。

这种叙述角度给了我们一种“亲历”的感觉，仿佛这是一篇来自战场的报道，一个真实的特写。这是一种“现在进行时”的叙述。作者在讲述一件正在发生的事情，而不是在讲述一件已经发生了的事。这篇小说的说话人是“我”，从小说的内容基本可以知道“我”可能是个战地记者，也可能是个共和军战士。由“我”来作为故事里的人物，可增加一些真实感和亲切感。小说完全可以用“全知”的视角，但作者却设置了“我”这个第一人称叙述者来限制叙述的视角，这样就避免了作者的介入，显得比较客观。相比之下，《墙上的斑点》虽然用第一人称叙述，却对视角不作限制，“我”仿佛就是“上帝”，“我”眼中的世界似乎就是全部的世界，显得非常主观。《桥边的老人》与《墙上的斑点》里都有“我”，但前者中作者躲在幕后，生怕我们发现他；而后者中作者却总是在舞台上尽情表演，毫不介意暴露自己。

《桥边的老人》中的对话设计很具张力，由“我”的“劝离”与老人的“不动”构成两极，仿佛一场太极推手表演。文中“我”两次劝老人离开，但他始终没有挪动。老人难以动身的主要原因当然是体力不支、疲惫不堪。另一方面，对家园的留恋以及对未来生活的茫然也是使老人不想动身的内在因素。对于一个76岁高龄的孤独老人来说，在生命临近终点之际却失去了生活依靠和希望，求生的欲望自然减退，以至于可置生死于度外。

小说中的对话成为推动叙述的主要力量。这篇小说中人物几乎原地不动，除了对话没有其他动作；小说的情节也非常简单，它的展开主要借助于人物的对话。小说里的对话简单高效，蕴涵了所有该有的生动细节，反映出人物的个性和心理。

“你从哪儿来？”我问他。

“从圣卡洛斯来”，他说着，露出笑容。

那是他的故乡，提到它，老人便高兴起来，微笑了。

“那时我在看管动物，”他对我解释。

“噢”，我说，并没有完全听懂。

“唔”，他又说，“你知道，我待在那儿照料动物。我是最后一个离开圣卡洛斯的。”

这一句接一句，仿佛踏实坚定的脚步，将我们一步步引向老人的身世。老人提到故乡便暂时忘记了眼前艰难凶险的处境并微笑了起来的这个细节，告诉我们他是多么爱他生活的家园；待在那儿照顾动物直到最后才离开的这个细节，又说明他对它们是多么不舍。离开自己深爱之物、让它们被炮火摧残，这种被迫和无奈何其苦涩和悲哀。老人没有呼天抢地、怨天尤人，然而愈是平静，愈是微笑，就愈是令人心酸。

海明威的叙述是非常节制的，对话看似简洁，其实蕴涵了大量的信息。

“什么动物？”我又问道。

“一共三种，”他说，“两只山羊，一只猫，还有四对鸽子。”

“你只得撇下它们了？”我问。

“是啊。怕那些大炮呀。那个上尉叫我走，他说炮火不饶人哪。”

“你没家？”我问，边注视着浮桥的另一头，那儿最后几辆大车正匆忙地驶下河边的斜坡。

“没家，”老人说，“只有刚才讲过的那些动物。猫，当然不要紧。猫会照顾自己的，可是，另外几只东西怎么办呢？我简直不敢想。”

老人对动物如数家珍，我们不但了解了老人平日的的生活状况，这几只动物在老人心目中所占据的地位，还了解到老人离家时的无奈和被迫。“我”“注视着浮桥的另一头，那儿最后几辆大车正匆忙地驶下河边的斜坡”，暗示了我对老人命运的担心：没赶上去巴塞罗那的卡车就等于要留在战场上，而此时，

最后的大车也即将驶离。末尾处老人“摇晃了几步，向后一仰，终于又在路旁的尘土中坐了下去”。实际意味着老人凶多吉少的未来。这一切，都是被客观地呈现出来，让读者凭借小说所透露出的信息推导出来。

海明威有一个众所周知的理论，叫“冰山理论”。他说，“冰山在海里移动很是庄严宏伟，这是因为它只有八分之一露在水面上”。他认为应该把思想、情感乃至语言与动作等八分之七的内涵隐藏起来，不要袒露出来。他的理由是，所有这一切被省略的东西，读者会通过自己的想象加以连接与弥补的。他的叙事极为收敛、简洁，传说他为追求简洁甚至站着写作，不让自己有多余的废话，甚至砍掉那些具有修饰意义和褒贬色彩的形容词。有批评家称他是一个手持板斧的人，将附在文学身上的那些没有必要的“乱毛”统统砍伐掉了。

或许正是这种含而不露的手法，令小说中的对话充满了弦外之音。小说结尾处，当“我”再次催促老人离开、而老人无力动身时，海明威这样写道：

“那时我在照看动物，”他木然地说，可不再是对着我讲了，“我只是在照看动物。”

为什么不再是对我讲了？或许是他不再期待“别人分担他的忧虑”；或许是他想以中断谈话的方式来谢绝年轻人的好意；或许是疲惫得连话都懒得再说了；也或许表明了他决定听天由命不再逃亡了。老人说“那时我在照看动物”，这个信息我们早已在前面听他告诉过我们了，他却依然喃喃自语地重复着。最后说“我只是在照看动物”，这一句只比前一句多一个“只是”，却意味深长。这里面交织着一种“怨”与“冤”的情感：我招惹谁了？我们招惹谁了？为什么要毁了这一切？在这言简意深的话语中暗含着对战争无声的控诉，使小说充满了力量。

《墙上的斑点》

1. 伍尔芙及其创作

弗吉尼亚·伍尔芙出生于英国伦敦，父亲莱斯利·斯蒂芬爵士是英国著名的学者和作家，博学多才，性好文往，有着极其丰富的藏书，使弗吉尼亚很早就得以了解柏拉图、斯宾诺莎、休谟等名家思想。优越的家庭环境培养和造就了她深湛的文化素养和高雅的审美趣味。父亲去世后，伍尔芙和她的丈夫、兄弟广交文友，使她的家成为伦敦当时著名的文学艺术中心，形成了在文坛上颇有名气的布卢姆斯伯里集团，一个具有“最敏锐的审美观”的文艺派别。伍尔芙的个性极度敏感，思维迅捷几至失控的地步，情绪也容易波动。她狂热地喜欢写作，以此为乐而又不愿受任何传统的惯例俗套束缚。伍尔芙一生都受到忧郁症的折磨，于1941年在苏塞克斯的马斯河投水自尽。

伍尔芙是意识流小说的早期主要代表人物，也是女性主义文学的先驱。她被誉为20世纪最伟大的小说家之一，现代主义文学潮流的先锋。她对英语语言革新良多，在小说中尝试意识流的写作方法，试图去描绘在人们心底的潜意识。爱德华·摩根·福斯特称她将英语“朝着光明的方向推进了一小步”。她在文学上的成就和创新至今仍然产生着影响。《墙上的斑点》是伍尔芙发表的第一部意识流小说，她的主要作品还有长篇小说《到灯塔去》《达罗卫夫人》等以及大量的随笔。她的随笔《一间自己的房间》被认为是女性主义思想的代表作。

“意识流”是西方现代文学艺术中，特别是小说和电影中广为应用的表达技巧。20世纪20年代起，意识流技巧在小说领域取得了十分引人注目的成就，但是并未形成一个文学流派。这是因为运用意识流方法写作的作家并没有共同的组织和纲领。第一次世界大战前后，一些不同国家的作者开始不约而同地运用这种新的概念与方法来创作小说。除了英国的弗吉尼亚·伍尔芙之外，著名的意识流作家有：爱尔兰的詹姆斯·乔伊斯，他的长篇巨著《尤里西斯》将意识流发挥到极致，成为最著名的意识流作品；法

国的马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》堪称最优美的意识流长篇小说；美国的威廉·福克纳的《喧哗与骚动》《我弥留之际》等都是意识流杰作。他们的作品着力展示人物的内心世界，采用迥异于传统文学的心理描写方法，开创了现代小说的新纪元。这些作品在当时受到了某些责难，也未引起足够的重视，直到第二次世界大战以后才得到承认和广为流传。20世纪60年代以后，创作这类小说的作家越来越多，这种方法在一定程度上已成为现代小说的一种传统创作手法。

2. 内容与题旨

应该说，伍尔芙写这篇小说还是很有“野心”的。小说里充斥着大量的梦呓般的联想，幻觉般的画面，以及大量的议论和抒情。醉翁之意不在酒，一个“斑点”里挖掘出作者如此丰富的感慨来，这远不是一个真实的斑点所能承受的。这篇小说承载着伍尔芙的许多代表性思想，堪称她的世界观宣言。

首先，它宣扬和贯彻了伍尔芙自己认同的小说理念。第二段的第一句堪称解读整个小说的引子：“我们的思绪是多么容易一哄而上，簇拥着一件新鲜事物，像一群蚂蚁狂热地抬一根稻草一样，抬了一会儿，又把它扔在那里……”这是小说的出发点，从思绪出发，从源源不断的意识流动出发来结构整篇小说。伍尔芙反对传统的小说写作和认识世界的方式，反对巴尔扎克式的“唯物主义”写作，认为描写心灵的真实才是小说的目的。在她眼中，主观世界才是最真实的，而将自己变化多端、无从界定的精神世界传达和描述出来，才是她所认为的小说的任务。她的随笔《论现代小说》可作为《墙上的斑点》的注解：

透过表象，生活似乎远非“就是如此”。不妨短暂地考察一下一个普通的心灵在一个平平常常的日子的经历。心灵接受了无以计数的印象——琐碎的、奇异古怪的、转眼即忘的或是用锋利的钢刀铭刻在心的。它们来自四面八方，宛如无数的原子在不停地淋洒着，在它们坠落时，在它们形成了星期一或星期二的生活时，侧重点与昔日不同，重要的时刻也位于不同之处。所以，如果作家是个自由自在的人而不是个奴隶，如果他能随心所欲地写作，而不是替人捉刀，如果他作品的基础是他自己的情感而不是习俗传统，那么，哪里还会有这种约定俗成的情节、喜剧、悲剧、爱情或灾难？……生活不是一副副整齐匀称地排着的眼镜，生活是一片明亮的光晕，是从意识的萌生到终结一直包围着我们的一个半透明封套。把这种变化多端、闻所未闻、无从界定的精神世界——不管它会显得何等的反常与复杂——传达描述出来，并且尽可能避免掺入异己之物与外在杂质，难道这不是小说家的任务吗？^①

其次，它显示出作者的女性主义观点以及对世界既有秩序的挑战。“惠特克的尊卑序列表”是她嘲讽和批判的对象，她反对“规矩”，崇尚“非法的自由感”。她认为由于“男性的观点支配着我们的生活，是它制定了标准，订出惠特克的尊卑序列表”，从而产生了无数的死板的规矩：排在坎特伯里大主教后面的是大法官，而大法官后面又是约克大主教。每一个人都必须排在某人的后面，最要紧的是知道谁该排在谁的后面，这是惠特克的哲学。而作者呼唤的正是它的终结：“大战后它对于许多男人和女人已经带上幻影的味道，并且我们希望很快它就会像幻影、红木碗橱、兰西尔版画、上帝、魔鬼和地狱之类东西一样遭到讥笑，被送进垃圾箱，给我们大家留下一种令人陶醉的非法的自由感——如果真存在自由的话……”

3. 叙述分析

与海明威《桥边的老人》的简洁明快相比，伍尔芙的《墙上的斑点》就显得枝蔓丛生了。海明威偏爱用“减法”，而伍尔芙似乎偏爱“加法”。

小说所运用的叙述手段通常被称为“意识流”。意识流是西方文学的一种表现方法。这个名称首先

^① 引自伍尔芙《伍尔芙随笔集》，海天出版社1993年版，第192页。孔小炯、黄梅译。

是由美国心理学家威廉·詹姆士提出来的。他认为人的意识像河流一样处于一种斩不断的自然流动的状态，是混沌一片的，没有先后，没有次序，无头无尾。后来，一些西方小说家接受了他的思想，生成了一种新的表现手法。意识流叙述打破了传统的因果关联的叙述，用人物的意识流动，如回忆、梦幻、感受、联想、情绪、心理独白等来组合作品。

这是一篇第一人称叙述的小说，带着这一类小说特有的主观性。这里没有其他人视角和思想存在的可能，因为作者一开始就非常坚决地拒绝其他人的参与。小说通篇以内心独白贯穿。什么是内心独白呢？在假定没有其他人倾听的情况下，一个人物把自己的所感所思毫无顾忌地直接表露出来，就是“内心独白”。这是意识流文学最常用的技巧。

第一人称的内心独白形式，给予了叙述者最大的叙述自由。这篇小说很像在一个百无聊赖的下午，一个女人随意的涂鸦：她的笔触飞来飞去，心思随意飘散，时强时弱，时远时近，围绕着墙上那个蹊跷的斑点，引发出一大串诡异绚丽的联想。它不走一般小说的理路，不以情节、人物取胜，也不讲究结构。但它却从极其平凡的事物里，开启了一扇通往宇宙的天窗。它不受限制地往来于古今，纵横捭阖，恣肆地将一个人的白日梦流水般、不间断、一股脑儿地展现出来。如果说小说是一种观察宇宙的方式，伍尔芙用自己这种“意识流”达到了这种境界。

我们来看第一段，“我透过香烟的烟雾望过去”，引起了一连串“幻觉”。香烟的烟雾很像是舞台上的“道具”，而“墙上的斑点”既是布景又是主角。这“烟雾”奠定了全篇的基调：梦幻色彩。它或许象征着这个世界似真似梦的缥缈和不定。这让我们想起了伍尔芙对真实的看法：用传统的现实主义手法进行创作不能捕捉住真正的生活。她眼中的真正生活、真正现实是变动不已的、未知的、不受拘束的、像一个明亮的光轮般的人的精神世界。她的全部创作活动就是探索一种手段，以求最好地表达她所理解的这种真正生活和真正现实。

接下来，“我”的目光围绕着“墙上的斑点”如蛱蝶穿花般飞舞着，时而落到原处，时而又飞得老远。最妙的是第二段，由斑点想到可能是钉子留下的痕迹，又联想到钉子所挂的画；由画又想及房主的品味以及他们的生活。读者的思维也随着“我”的思绪而渐行渐远……

第三段一开始却又杀了个回马枪，复落到了斑点身上。从而起开了另一个“线头”：它突然使“我”平生感慨：“生命是多么神秘；思想是多么不准确！人类是多么无知！”从这里联想到“生活的偶然性”“遗失”“来世”……这个旅行到第七段到达极至，完全进入了“形而上”的思索；甚至借机提出了自己的小说理论，认为主观的真实才是真正的真实：“未来的小说家们会越来越认识到这些想法的重要性，因为这不只是一个想法，而是无限多的想法；它们探索深处、追逐幻影，越来越把现实的描绘排除在他们的故事之外……”她还对男权社会的尊卑秩序提出了批判和挑战：“男性的观点支配着我们的生活，是它制定了标准，订出惠特克的尊卑序列表”。

一番天马行空的遨游后，第八段又回到了“斑点”本身。从斑点突起的样子联想到“坟墓”“营地”、考古。第九段，再一次由实而虚：探讨“什么是知识？”旧有的那些所谓知识垄断者被作者讥讽了一番，提出作者的理想：美、健康和自由才是人类真正的知识。这些段落里都提到了“惠特克的尊卑序列表”，作品此时将矛头一直对准人类既有的知识秩序和权力规则，因而由小斑点引出大文章，引出作者真正感兴趣的话题。从这里以后，作者都在用与前面相似的思维方式狂想着，进一步阐发和深化小说的主题，直至终于发现斑点只是墙上的一只蜗牛而已。

由于这篇小说完全由内心独白组成，自然带有想象的杂乱无序的特点。但小说在叙述结构上并不是一团乱麻。墙上的斑点是圆心，由此生发的联想忽近忽远，始终围绕着中心点在运行。前面的谜题与结尾的解谜，相互照应，使小说的叙述圆满而完整。

真正的艺术品是难以分析的。我们只能品味它整体的美，就像我们把钟表拆下来却未必能组装回去。因而，欣赏这篇小说，不宜以传统的小说欣赏方法和语文教学方式，按主题或人物、情节的线索去分析。伍尔芙的小说正如安德鲁·桑德斯在《牛津英国简明文学史》中所指出的那样：“不仅要试图‘消解’人物，而且还要在美学的形态和形式中重建人的经验。”学生只需领略到小说的重要功能之一是“重建人的经验”，是创造一种新秩序、打开一本百科全书即可。

三、话题详解

（一）叙述角度

1. 谁来说

小说一开始，就要给自己找一个叙述的身份和位置，这就是叙事角度。它也可称为视角，是一个小说叙述的立足点。它决定了叙述者以何种身份、何种角度来讲述故事。

2002年诺贝尔文学奖得主凯尔泰斯·伊姆雷创作《无命运的人生》时，尽管当时是31岁，却决定把故事交给14岁的“我”来讲；而法国作家玛格丽特·杜拉斯在70岁所写的《情人》中，写15岁半的“我”的故事，却把它交给了老年的“我”来讲。

现在来看看这两篇小说的开头：

今天我没有上课。也就是说我去学校了，但只是请班主任允许我回家。我把我爸爸的信也交给了他，信中称“家里有事”，请老师准我的假。他问，家里到底有什么事？我告诉他说，他们招我爸爸去服劳役了，于是他不再追问下去了。

（《无命运的人生》，上海译文出版社2003年版。许衍艺译）

我已经老了，有一天，在一处公共场所的大厅里，有一个男人向我走来。他主动介绍自己，他对我说：“我认识你，永远记得你。那时候，你还年轻，人人都说你美，现在，我是特为来告诉你，对我来说，我觉得现在你比年轻的时候更美。那时你是年轻女人，与你那时的面貌相比，我更爱你现在备受摧残的面容。”

（《情人》，上海译文出版社1999年版。王道乾译）

同样是用第一人称，讲述人的身份和年纪却不一样。《无命运的人生》的叙述人决定了小说要以一个半大孩子的眼睛来看世界，他的视角是仰视的，对成人世界的复杂与不可理喻，无法做出解释和判断。孩子的视角也就导致了观察点的不同。这个视角也决定了这样的叙事是一种“现在进行时”的叙事，使读者与人物一同经历着成长的阵痛。

《情人》的叙述人决定了小说要以一个“过来人”回忆往事的面目出现。这个人饱经沧桑，站在俯瞰人生的高度，其视角是俯视的，审视少女时代的稚嫩经历时，就有了更自信的把握和权衡。选取这样的视角，决定了这篇小说是一种“过去完成时”的叙事，读者和叙述人都知道事情的结局，只是在一起回顾已经发生和已经经历过了的事情。

2. 全知视角和有限视角

在课本中我们已对全知视角和有限视角有了一定的了解，在许多学者和批评家看来，有限视角是现代小说的一大贡献，而这一贡献主要是由西方小说家做出的。

在有限的视角中，又有两种情况：

（1）叙述者和人物知道得一样多

在《桥边的老人》中，小说主人公“我”就是故事的讲述人。叙述者和人物是重叠的，“我”作为

作品中的一个人物，完全从自己的世界观和立场出发叙事。在讲述这个故事时，叙述者似乎和人物所知得一样多。

在《炮兽》中，雨果采取的也是有限的视角，他回避了人物的内心活动，主要从外部动作、神情与语言来描写人物。当“炮兽”发狂时，“勇士”船长布瓦斯贝特洛和大副利·维厄维勒“一句话也不说，脸色发青，犹豫不决，向中甲板里面张望”。连“勇士”都一筹莫展的时候，“有一个人用胳膊肘儿推开他们，走了下去”。“这个人”没说话，“像一尊石像一样站着。他用严峻的眼光望着这种破坏的情况”。寥寥几笔外貌描写，就把人物的内心世界——“勇士”的怯懦，老人的镇定勇敢写了出来。

（2）叙述者知道的比人物少

这在侦探类小说中尤为常见。侦探类小说往往以案件的结果作为开头，引起悬念。在柯南道尔《福尔摩斯探案集》和阿加莎·克里斯蒂的侦探小说中，总是由侦探展开调查，不断地抛出迷惑读者甚至叙述者的线索，不到最后侦探揭示谜底，似乎连叙述者都不知道谁是真凶。叙述者完全站在一个旁观者的角度，通过人物的外部对话和行动来展开故事，他显然是要等人物行动之后，才能和读者一起判断出事情的发展。

在同一篇小说中，视角也可以灵活转换。芥川龙之介的《莽丛中》讲叙一件杀人案件，由多个当事人各自叙述案件发生的经过。作者巧妙地将有限视角与全知视角结合，将有限视角统摄于全知视角之下，有节制地讲述故事，又回避了作者参与的痕迹。作者将每个当事人的叙述汇总在一起，而每个人物的视角都是有限的，作者让这些来自于不同视角的互相矛盾的叙事互相颠覆、互相印证，从而叠加出一个破碎的难以确定的所谓“真相”。

（二）叙述人称

1. “我”与“他”

选择好叙述角度后，我们就可以确定用何种人称讲述故事了。人称是区分叙述人在叙述时是站在局外还是局内叙述的依据。我们知道，第一人称（我）属于说话人，第二人称（你）属于听话人，第三人称（他）属于说话人、听话人以外的人。所有的叙述一般是由第一人称和第三人称承担的。

小说家们一般是根据审美的需要和预先设定的阅读效果来选择人称的。比如，采用书信体和自传体来写的小说，通常很自然地使用第一人称，它们的效果是作者在未写作时就清楚的：这样的叙述，会给人一种亲切可感的感觉，显得真实可信。因第一人称的小说往往给人以叙说亲身经历的感觉，因此很容易引起人的共鸣。《墙上的斑点》里，由于采用了第一人称，使“我”对斑点的一连串猜想、议论、抒情得以运用自如。如果换成第三人称，就显得有些做作和不当了。但这种写法也要注意节制。正如英国作家毛姆在他的读书随笔《两种不同人称的小说》中所指出的那样：狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》里，当它用第一人称告诉你他如何英俊而有魅力时，不免有自吹之嫌；当他告诉你自己的英勇行为，又会给人以自负之感；而当读者都已看出女主人公在爱他时，他自己却不知道，似乎又显得很愚蠢。^①

为了克服不同叙述人称各自的缺点，现代小说家们逐渐摸索出更巧妙的写法。比如，在使用第三人称叙述时，并不采用全知视角，而是故意采用有限视角，叙述者只对某个人物无所不知，而对其他人物却并不了解。海明威的《桥边的老人》中，尽管开始也是运用第三人称，叙述者却对一切都装作不知，这个旁观者与读者差不多，等待着人物的“下一步”。

契诃夫的《万卡》，是两种人称的巧妙结合，整个故事的叙述语言是第三人称，而万卡写给祖父的信则是第一人称。第三人称的叙述便于向读者交代万卡的悲剧命运及其生活环境、背景等；而第一人称

^① 见毛姆《毛姆读书随笔》，上海三联书店2000年版，第16页。

则讲述了他 在莫斯科鞋店里做学徒的悲惨境遇。小说的结尾，万卡写好了给祖父的求救信，却不知道那样的地址是无法寄到祖父手中的，这一万卡不知道而读者却十分清楚的结局，更加深了小说的悲剧感。第一人称的有限视角与第三人称的全知视角提供了这个平台，将万卡的纯真和命运的残酷放在同一个脉络当中。缺少任何一个人称和角度，都无法营造出这种悲剧感。

2. “你”

第二人称很特殊，严格说来，它算不上一种叙述角度。它不是讲述者，而是被讲述者，是小说中的一个人物。它和第三人称的情况差不多，叙事者也在局外，但与第三人称又略有不同：它与人物有着一一种密切的对话关系。

比如在《安东诺夫卡苹果》中，突然出现了这样的语句：“你在酒醉饭饱之后，会感到一种甜滋滋的慵困，会感到那种年轻人所特有的愉悦的睡意……”这是否是第三人称和第一人称之外的另一种人称叙述呢？仔细分析后，我们会发现，其实这还是第一人称叙述，只不过此时的叙述者已从局内跳到了局外，将读者置换成“你”，仿佛在做一种假设：“想想看，倘若你那时在场，会是一种什么感觉呢？”叙述者其实还是“我”，这只是他玩的一个小花招而已。

（三）叙述腔调

1. 腔调——说话者的伪装

我国当代作家莫言说：“腔调，并不仅仅指语言，而是指他习惯选择的故事类型、他处理这个故事的方式、他叙述这个故事时运用的形式等等全部因素所营造出的那样一种独特的氛围。这种氛围或者像烟熏火燎的小酒馆，或者像烛光闪烁的咖啡屋，或者像吵吵嚷嚷的四川茶馆，或者像音乐缭绕的五星级饭店，或者像一条高速公路，像一个马车店，像一艘江轮，像一个候车室，像一个桑拿浴室……总之是应该与众不同。即便让两个成熟作家讲述同一个故事，营造出的氛围也绝不会相同”。^①

莫言在谈到他的小说《四十一炮》的创作时说：“这部小说的创作过程并不顺利，因为我起初没找到叙述的腔调，一旦确定了‘炮孩儿’的腔调后，小说就如水到渠成了。至于小说讲了什么故事，对我来说，确实不是很重要。我在小说后记中说：叙述的腔调一旦确定之后，故事几乎是自己生成的。”小说的腔调一旦确定下来，这篇（部）小说的情调乃至格调也就确定了下来，叙述的路线也就确定了下来。它是抒情的，还是调侃的？是冷静的，还是热情的？……小说语言和材料的组织也就顺理成章地服从于这一确定下来的腔调。腔调仿佛一把梳子，将小说材料梳理成最适合它的样子。

作家的腔调也并不是一成不变的。在有些小说里，有时作家可以将自己惯用的腔调隐藏起来，换成人物的口吻来说话。课本中引用了塞林格的《麦田守望者》里的一段话，下面我们再看他的另一篇小说中的一段话，比较一下：

雨下得更大了。我沿街继续往前走。透过红十字娱乐室的窗子，可以看到一些士兵正三三两两地站在屋里的咖啡柜台前。我虽说同屋里隔着玻璃，但也还是听到了另一间房里打乒乓球的“乒乓”声。我过了马路，走进一家茶馆。里面除了一个中年女招待以外别无他人。看那女招待的样子，她好像更愿意招待一位身上雨衣已干的顾客。我尽量轻手轻脚地把雨衣挂在衣架上，然后坐下来，要了茶和肉桂面包干。这是我一天中第一次开口同人讲话。

（《献给爱斯美的故事》，中国社科出版社1987年版。宋志宏译）

我们能分辨出这是出自一个作家之手吗？同一个作家，在不同的小说里，采用了两种截然不同的腔调说话。在《献给爱斯美的故事》这篇自传性的作品中，作家和叙述者是贴合的，“我”饱含着作家的

^① 见莫言《锁孔里的房间：影响我的十部短篇小说·序》，新世界出版社1999年版，第2页。

感情，作家的情感倾注于整个故事之中。而在《麦田里的守望者》里，叙述人摇身一变，变成了一个玩世不恭、愤世嫉俗的16岁少年。塞林格把整个故事的讲述空间完全留给了这个纽约少年，作家自己则隐匿起来。从这个少年张口“他妈的”、闭口“混账”的口头语里，我们感受到叙述人对现实强烈的不满、又不失天真单纯的个性。为了符合少年说话时信口开河、不假思索的特点，作者模仿少年的语气，用夸张的词汇表达自己强烈的情感，句子短小，有些地方还存有语病。在这部小说里，完全看不到《献给爱斯美的故事》中那些富有诗意的比喻、讲究节奏感的句式以及带有文采的书面语，而是通篇贫嘴胡侃的少年口语。这部小说的成功，在很大程度上就在于这种独特腔调的运用。它像一只大手，有力地控制着小说的叙事展开。

海明威的《桥边的老人》，似乎把作者的腔调全部抹干净了，只剩下人物自己在那里说话和活动，没有留下作者或叙述人的任何蛛丝马迹。海明威的这类小说被人们称为“零口吻”，也就是说，在小说中似乎没有叙述者的影子，小说中有的仅仅是它里面的人物。无腔调的海明威于无形之中给自己创造了一个特殊的风格，形成了他特有的“腔调”。无腔调也就成了另一种腔调。

《墙上的斑点》的叙述腔调是非常具有个性的，这显然是出自一个知识女性之口：她受过良好的教育，有着敏锐的观察力和丰富的想象力，亦善于思辨，有出色的哲学眼光。她的心灵极度敏感、纤细，甚至容易陷入某种神经质。她喜欢幻想、冥思，喜欢用自己的主观感受来重新建立一个真实的世界。她用这种口吻讲述着，带有强烈的女性色彩和人格魅力。

2. “讲述”与“显示”

有的小说以“讲述”为主，我们看到大段大段的叙述者的叙述，其中夹杂着叙述者的情感、判断。而有的小说以“显示”为主，我们看到连篇累牍的不动声色的描写，客观地展示着画面和场景，是非曲直，交由读者去判断。以“讲述”为主的小说，其叙述腔调自然就浓厚些。《墙上的斑点》显然是“讲述”的，“我”是故事的讲述者，所以“我”可以在讲述的过程中保留更多的个人化腔调，可以无拘束地发表自己的看法。尽管都是第一人称，《桥边的老人》是倾向于“显示”的，“我”与其说是故事的讲述者，不如说是故事中的一个人物，“我”没有表现出比人物所知道得更多，也没有僭越人物的身份去发表作者的看法。

实际上，小说只用“讲述”或“显示”为单一叙述腔调的情况比较少见。多数情况下，在同一篇小说里，“讲述”与“显示”常常交替使用。如《罗生门》的开头：

一天傍晚时分，站在罗生门下的一個仆人等着雨住下来。

在宽阔的城楼下边，除了这个仆人，一个人也没有。只有朱漆剥落的高大圆柱上，停着一只蟋蟀。罗生门既然位于朱雀大路，除了这个仆人，总还该有两三个避雨的戴女笠或软乌帽的庶民。然而，除了这个仆人之外，却一个人也没有。

说起这两三年，在京都，地震啦，旋风啦，火灾啦，饥馑啦，等等，灾难一起起地接连不断。这个都城因此变得极其荒凉。根据古时候记载，那时曾经把佛像、佛具砸碎，把这些涂着红漆的，或带着金银箔的木头，堆在路旁，当柴火卖掉。都城既然是这么一种情况，整修罗生门这种事，当然就没有人去过问了。

（《罗生门》，载于《芥川龙之介小说选》，人民文学出版社1981年版。吕元明译）

前面两段显然是“显示”，给我们描绘出一幅雨中罗生门的冷清画面。从第三段开始，则是“讲述”，介绍罗生门的时代背景、社会风俗等。“讲述”和“显示”在同一篇小说里时常切换。

（四）速度控制

1. 小说也要有节奏感

小说里的时间与生活中的时间是不对应的。小说有着自己的节奏，它有时加速，一笔带过，有时减速，徘徊不去。在《万卡》中，写“九岁男孩万卡·茹科夫三个月前被送到靴匠阿利亚兴的铺子里来做学徒”，这三个月的事情只用一句话就交代了。接下来写“圣诞节前夜”，万卡给祖父写信的事情，就占据整个篇幅。

可见，在小说里，时间的长短与小说的篇幅似乎并没有直接的关系。那么它们和什么有关呢？

2. 不均匀的速度

小说叙事往往在故事环节的关键段落流连，而对无关紧要的段落忽略不计。《万卡》重点是要揭示万卡的悲苦命运，自然要在他向祖父写信诉苦的那一晚多作停留。

这不均匀的速度，正是小说吸引人的地方。小说的生命魅力与生动，恰恰体现在一种速度的变化不停又恰到好处的节奏上。那么小说又是通过什么手段来体现有张有弛的叙述节奏的呢？当小说加快叙事速度时，我们看到的往往是简约的概括性叙述；而当小说要放慢叙事速度时，我们就会看到大量的详尽描写。叙述和描写，是控制小说速度和营造叙事波澜的法宝。

让我们看看茨威格在《一个女人一生中的二十四小时》里的一段。

那天晚上我走进赌馆，有两只台子已经围满了人，我绕着走向第三只台子，摸出几个金币预备下注，忽然迎面传来一阵非常奇怪的声响，使我吃了一惊。那时正当人人定睛个个紧张、心神似乎都被静默震慑住了的一霎，每逢圆球奔跑得疲惫无力只在最后两个码盘上颠蹶着时，就会出现这样的一霎。此刻我竟听到一阵咯咯喳喳的响声，像是骨节折裂。我不自主地向对面望了一眼，立刻见到——真的，我吓呆了！——两只我从没见过的手，一只右手一只左手，像两匹暴戾的猛兽互相扭缠，在疯狂的对搏中你揪我压，使得指节间发出轧碎核桃一般的脆声。那两只手美丽得少见，秀窄修长，却又丰润白皙，指甲放着青光、甲尖柔圆而带珠泽。那晚上我一直盯着这双手——这双超群出众得简直可以说是世间唯一的手，的确令我痴痴发怔了——尤其使我惊骇不已的是手上所表现的激情，是那种狂热的感情，那样抽搐痉挛的互相扭结彼此纠缠。我一见就意识到，这儿有一个情感充沛的人，正把自己的全部激情一齐驱上手指，免得留存体内胀裂了心胸，突然，在圆球发着轻微的脆响落进码盘、管台子的唱出彩门的那一秒钟，这双手顿时解开了，像两只猛兽被一颗枪弹同时击中似的。两只手一齐瘫倒，不仅显得筋弛力懈，真可说是已经死了，它们瘫在那儿像是雕塑一般，表现出的是沉睡、是绝望、是受了电击、是永逝，我实在无法形容。因为，在这以前和自此以后，我从没有也再见到这么含义无穷的双手了，每根筋肉都在倾诉，所有的毛孔几乎全部渗发激情动人心魄。这两只手像被浪潮掀上海滩的水母似的，在绿呢台面上死寂地平躺了一会儿。然后，其中的一只，右边那一只，从指尖开始又慢慢儿倦怠无力地抬起来了，它颤抖着，闪缩了一下，转动了一下，颤颤悠悠，摸索回旋，最后神经震栗地抓起一个筹码，用拇指和食指捏着，迟疑不决地捻着，像是玩弄一个小轮子。忽然，这只手猛一下拱起背部活像一头野豹，接着飞快地一弹，仿佛啐了一口唾沫，把那个一百法郎筹码掷到下注的黑圈里面。那只静卧不动的左手这时如闻警声，马上也惊惶不宁了；它直竖起来，慢慢滑动，真像是在偷偷爬行，挨拢那只瑟瑟发抖、仿佛已被刚才的一掷耗尽了精力的右手，于是，两只手惶惶悚悚地靠在一处，两只肘腕在台面上无声地连连碰击，恰像上下牙打寒战一样——我没有，从来还没有，见到过一双能这样传达表情的手，能用这么一种痉挛的方式表露激动与紧张。望着这双颤抖喘息迫不及待的手，看着它寒栗惊惧的神情，我突然觉得整座大厅里其他一切全部死灭僵凝了，尽管四周营营扰扰，管台子的喊声像小贩叫卖，人往川流不息，转轮里的圆球循环滚动，终于高起低落、跳进它那坦平的圆形牢笼——所有这些动荡喧嚣冲袭神经的纷乱景象对我全不存在，我紧紧盯着平生难遇的这双手，竟被它迷住了。

（《斯·茨威格小说选》，人民文学出版社1982年版。纪琨译）

在叙述主人公进来的动作时，作者用了简省的笔墨，小说的行进是常速的；当我们的视线随着主人公的眼睛落到那两只手上时，作者不惜笔墨去描绘那两只手的各种动作、刻画这些动作所反映出手的主人的心理，小说的速度便慢下来了。这时候，真实状态中也许只停留几秒钟的情景，作者却在其间长时间徘徊，精心描绘和刻画那个时刻和那个场面，仿佛经历了很长的时间。张弛有度，快慢相间，小说就显得引人入胜了。试想，如果总是细部描绘，再精妙也会令读者厌烦；如果一味跳跃式交代，小说就无法精彩了。所以，聪明的小说家会掌握叙述的速度，让小说精彩起来。

四、关于“思考与实践”

一 《桥边的老人》中，法西斯的威胁近在咫尺，老人却还在挂念着自己照看的小动物们，表现出人性的光辉。试用第三人称或第一人称，描写老人的内心世界。

1. 设题意图

训练学生在规定情境下的联想思维能力，替小说说出作者没有直接说出的话。

2. 解题思路

①运用第三人称的全知视角来描写。比如：“他想到那两只可怜的小山羊，在炮火中无处藏身，不是葬身炮火，就是葬身人腹，心中涌起了无限悲苦。望着即将成为废墟的家园，他……”

②也可运用第一人称试着写意识流。可让学生用老人内心独白的形式写一段 300 字左右的文字。比如：“我的山羊，它们可乖巧了，整天陪着我在山上转……”或者“我真是憎恨这战争！我才不管是谁输谁赢呢，我不知道他们为什么要打仗，我只想过平平静静日子……”

二 就《墙上的斑点》说说意识流小说的基本特征。

1. 设题意图

帮助学生理解意识流小说的特征。

2. 解题思路

细读作品，通过分析其叙述特点来理解意识流叙述是打破了传统的有因果关联的叙述，用人物的意识流动，如回忆、梦幻、感受、联想、情绪、心理独白等来组合作品。

三 延续下面这段话的叙述腔调续写成一篇文章，不超过 800 字。

每当想起童年，便能记起这句话：“回首往事，既喜且忧。”不知有多少次我在梦中又把自己变成了可爱的小姑娘（小男孩儿），同儿时的伙伴在老地方玩耍。……

1. 设题意图

培养学生对腔调的感知能力，能模仿一段腔调，续写文章。

2. 解题思路

这是一个作文题，从给出的几句话里已经得知以下信息：内容应为回忆童年往事；基调应是“既喜且忧”，也就暗示出此文的情绪应是喜乐参半的，所叙述的事件与所表达的情绪之间应体现这个因素；总而言之，作者对往事应是留恋的。这段话作为作文的开头，语调应略带抒情，娓娓道来，缓慢而深情。

五、教学建议

1. 教师应从赏析这两篇风格不同的小说出发，引导学生体会“冰山式”写作的简洁与“意识流”

写作的恣肆，从而认知一些外国现代小说的叙述特点。

2. 由于篇幅关系，本单元中没有选取典型的第三人称全知叙述的小说，但可以引导学生阅读其他单元的课文来体会全知叙述。可供参考的课文有《炮兽》《娜塔莎》《素芭》《清兵卫与葫芦》《在桥边》《牲畜林》《半张纸》《山羊兹拉特》《礼拜二午睡时刻》。（《丹柯》所选的是高尔基长篇小说《伊则吉尔老婆子》中“伊则吉尔老婆子”所讲的故事，在长篇中是第一人称叙述，因而不典型。）可引导学生在学过全知叙述和有限叙述后，自己来识别其他课文中的叙述。

3. 在课外实践中，可让学生发挥想象，尝试用不同的叙述角度、叙述腔调去叙述同一个故事，体会它们的效果。

六、有关资料

授 奖 词

安德斯·奥斯特林

在我们今天这个时代，美国作家对文学的各个方面影响越来越大。特别是我们这一代人，在过去几十年中已经看到人们对文学的兴趣发生了变化。这不仅意味着市场行情的时时改变，也说明人们精神境界的迅速转移，它的意义是深远的。美国近年来不断崭露头角的新作家们成为举世瞩目、激动人心的标志，他们都有一个共同点：即无不反映哺育他们成长的美国文化。欧洲的读者大众热烈地欢迎他们。人们普遍希望，美国作家应该以美国人的身份和精神来写作，这样才能对世界文坛的竞争和繁荣作出他们自己的贡献。

现在我们大家热烈谈论的正是这样一位先行的美国作家。可以毫不夸张地说，和他的任何一位美国同行相比，海明威使我们更清楚地看到屹立在我们面前的是一个正在寻求准确方式来表达自己意见的朝气蓬勃的民族。海明威本人也与一般文人迥然不同，他在许多方面表现了戏剧性的气质和鲜明的性格。在他身上，那股勃勃的生机按照它自己独特的方式发展着，没有一点儿这个时代的悲观色彩和幻灭感。海明威在新闻报道的严格训练中锻炼出了他自己的文体风格。他曾在堪萨斯城一家报馆的编辑部学艺。这份报纸对记者有一套不成文的要求，其中首要的一条是：“使用短句和短小的段落。”海明威在这里所受的技术训练，显然使他形成了一种非同寻常的艺术自觉。他曾经说过，修辞只是电动机里迸出的蓝色火花。在美国文学传统中，他的宗师是马克·吐温和他的《哈克贝利·费恩历险记》，那部作品直截了当和不拘陈规的叙述方式和节奏对他影响很大。

这位来自伊利诺思州的年轻记者迅速被卷入了第一次世界大战，他自愿到意大利去做救护车司机，结果在皮亚韦前线经受了战火的洗礼，被弹片击中，负了重伤。当时他 19 岁。战争中的经历成了他传记中极重要的篇章。这不是说，战争消磨了他的勇气，而是恰恰相反，战争使他发现，像托尔斯泰在塞瓦斯托波尔那样亲自考察战争对一个作家来说是无价之宝，这样，他才能真实地描写战争。然而，谈何容易，等他能够全面地、艺术地再现 1918 年在皮亚韦前线痛苦而迷惘的印象时已经过去了好几年。这便是使他成名的小说《永别了，武器》（1929）。当然，这以前两部以战后欧洲为背景的作品《在我们的时代里》（1924）和《太阳照常升起》（1926）已经证明他具有编写故事的才能。在以后的岁月中，他那喜爱圣洁行动和宏大场面的本能把他引向了非洲的狩猎和西班牙的斗牛。当西班牙陷入战争之后，他又在那里找到了自己第二部长篇小说的灵感，这就是《丧钟为谁而鸣》（1940）。这部作品写一个热爱自由的美国人为“人的尊严”而战斗的情形，它比别人的作品更多地流露出海明威个人的情感。

在提及他作品中这些关键的因素时，人们不应忘记他叙事的技巧。他能把一篇短小的故事反复推敲，悉心裁剪，以极简洁的语言，铸入一个较小的模式，使其既凝练又精当，这样，人们就能获得极鲜明、极深刻的感受，牢牢地把握它要表达的主题。往往在这样的情况下，他的艺术风格达到极致。《老人与海》（1952）正是体现他这种叙事技巧的典范。这篇故事讲一个年迈的古巴渔夫在大西洋里和一条大鱼搏斗，给人以难忘的印象。作家在一篇渔猎故事的框架中，生动地展现出人的命运。它是对一种即使一无所获仍旧不屈不挠的奋斗精神的讴歌，是对不畏艰险，不惧失败的那种道义胜利的讴歌。故事富有戏剧性的情节在我们眼前渐渐展开，一个个富有活力的细节积累起来，产生了一种震撼人心的力量。“一个人并不是生来就要被打败的”，“你尽可以毁灭他，但却打不败他”。

诚然，海明威早期的作品流露了某些粗俗野蛮的、玩世不恭的、冷硬麻木的缺憾。可以说，这与诺贝尔文学奖，对一部理想作品的要求是不吻合的。但是，另一方面，他也不乏那种英雄式的哀婉，这形成了他理解生活的主导因素。他还有一种喜欢冒险的男子汉气概，真诚地赞颂那些在充满暴力和死亡的现实中不惜代价，敢于奋斗的每一个人。无论如何，这正是他崇拜男子汉精神的积极方面。如果不是这样，这种男子汉精神就容易变得软弱无力，从而失去意义。人们应该记住，勇气是海明威作品的中心主题——具有勇气的人被置于各种环境中考验、锻炼，以便面对冷酷、残忍的世界，而不抱怨那个伟大而宽容的时代。

海明威并不是那种试图解释各种教条和原则的作家。一个叙事的作家必须要客观，而不能拿严肃的事开玩笑。这一点他在堪萨斯城做编辑时就已经懂得了。正因为如此，他才能把战争看成对他们那一代人产生决定性影响的悲剧命运，同时又以极冷静的现实眼光来观察战争，不掺杂幻想和任何感情色彩，做到严格的客观。他之所以能做到这样客观，正是因为获得这种客观的眼光来之不易。

作为这个时代伟大风格的缔造者，海明威在二十五年来欧美叙事艺术中有着重大的意义。这种风格主要表现为对话的生动和语言的交锋。容易模仿，但却很难真正掌握。他能十分圆熟地再现口头语言在色彩、音调、意义、感情等方面所有细微的差别，以及思维板滞或者情绪激动时的停顿。他的叙述有时候听起来仿佛是无所谓的聊天，但只要人们明白他的方法，就会发现这些聊天决非无聊琐屑、漫不经心。他喜欢把心理的思索留给读者。在他看来，给读者以自由可以引发他们自发地观察和思考。

当我们说到海明威的作品时，一些生动的场景会油然浮现于脑际——亨利中尉经过卡波莱托的惊恐，在秋雨连绵和泥泞不堪中开小差逃走；当西班牙山中的那座桥被炸时，乔丹献出自己的生命；在远离灯火明灭的哈瓦那的大海上，那位老渔夫在暗夜里孤独一人和鲨鱼拼搏。

此外，我们还可以追溯海明威的后期作品《老人与海》和美国文学中的经典、麦尔维尔的《莫比·狄克》之间的联系。《莫比·狄克》讲述的是一条巨大的白鲸被一位患有偏执狂的船长疯狂追逐的故事。这种联系可以说是时间这部织机中贯穿百余年的一条经线。不论麦尔维尔，还是海明威，他们都无意创造一种寓言。深不可测的茫茫大海和其中的各种邪恶力量可以充分地被用做诗的成分。但用不同的方法，即用浪漫主义的方法和现实主义的方法，却可以表达同样的主题——人的忍耐力，或者说，人敢于和不可知的自然拼搏的能力。“人尽可以被毁灭，但却不能被打败。”

因此，今年的诺贝尔文学奖授予当代一位伟大的作家、一位忠实地、勇敢地再现时代的艰辛困难的真实面貌的作家。这样，迄今为止，今年56岁的海明威就成了第五位获得这一奖赏的美国人。

（选自《诺贝尔文学奖文库·授奖词与受奖演说卷（上）》，浙江文艺出版社1998年版。象愚译）

论现代小说（节选）

伍尔夫

透过表象，生活似乎远非“就是如此”。不妨短暂地考察一下一个普普通通的心灵在一个平平常常

的日子里的经历。心灵接受了无以数计的印象——琐碎的、奇异古怪的、转眼即忘的或者用锋利的钢刀铭刻在心的。它们来自四面八方，宛如无数的原子在不停地淋洒着。在它们坠落时，在它们形成了星期一至星期二的生活时，侧重点与昔日不同，重要的时刻也位于不同之处。所以，如果作家是个自由自在的人而不是个奴隶，如果他能随心所欲地写作，而不是替人捉刀，如果他作品的基础是他自己的情感而不是习俗传统，那么，哪里还会有这种约定俗成的情节、喜剧、悲剧、爱情或灾难，或许也不会学庞德街的裁缝那样缝纽扣。生活不是一副副整齐匀称地排着的眼镜，生活是一片明亮的光晕，是从意识的萌生到终结一直包围着我们的一个半透明的封套。把这种变化多端、闻所未闻，无从界定的精神世界——不管它会显得何等的反常与复杂——传达描述出来，并且尽可能避免掺入异己之物与外在杂质，难道这不是小说家的任务吗？我们所吁请的并不仅仅是勇气和真诚，我们是在启发大家：小说的适当材料与习俗是有所不同的。

不管怎么说，我们就是试图以某种方式来界定几位青年作家——詹姆斯·乔伊斯先生是其中的佼佼者——的特性，这些特性使他们迥然有别于他们的前辈。他们企求更贴近于生活，更为真诚和更为精确地把激起他们兴趣和感动他们的东西保存下来，即使他们必须抛弃大部分通常小说家都遵循的惯例也在所不惜。让我们按照坠落的次序记录下那些落到心灵上的原子，让我们去追踪那表面上是极其无关联、不协调的模式，这些模式把每一个细节或情景都纳入其有意识的麾下。让我们不要理所当然地认为，生活中公认为是重大的事物要比公认为是渺小的事物显得更为丰富多彩。读过《一个画家青年时代的画像》，或者读过现在刊登在《小评论》上、已显示出将是更为有趣味的作品《尤利西斯》^①以后，任何人都将会就乔伊斯先生的意图冒险地提出一些这种性质的理论。就我们而言，眼前只有一个片段就发议论，与其说是心中有数，不如说是颇有风险。但是不管全书的意图会是什么，毫无疑问的是，它具有极端的真诚，其结果——我们可能会认为是难以理解或令人不快的——也有着无可否认的重要性。与那些我们称为唯物主义者作家相比较，乔伊斯先生是个精神主义者。他所关注的是不惜任何代价来揭示内心最深处的火焰——它在大脑中闪电般地传递出自己的信息——的闪光。为了保存它，他们以大无畏的精神舍弃了所有似乎是偶然的東西，不管它们是可能性，或是连贯性，或是任何别的此类路标也罢。这些路标许多世代以来，在读者需要想象他摸不着、看不到的东西时，就被用于支撑其想象力。举例来说，在公墓的那个场景，以它的辉煌、它的可怜、它的不协和、它那突然闪现的意义电光，确实无可怀疑地接近了心灵的本质，而且如此之贴近，在初次阅读时，我们无论如何都会把它誉为杰作的。如果我们所要求的是生活自身，那么在这儿我们确实拥有了它。不过，如果我们试图找出我们还希望说的别的东西，以及为什么如此有创造性的一部作品却不能与《青春》^②或《卡斯特桥市长》——我们必须列举高水平的例子——相比较，我们发现自己还得苦苦摸索才行。这无法比较是因为作者心灵世界的相对贫乏，我们完全可以这样简单地说，并就此完事。然而有可能稍为进一步地进行探索，并且怀疑我们是否能把我们的这种感觉——处在一个明亮而狭小的房间里，感到局促隔绝而非开阔自由——归之于作者方法上以及心灵上的某种限制。是这种方法禁锢了作者的创造力吗？是由于这种方法才使我们感觉不到欢乐与高尚，而是被集中于一个从不容纳或创造——尽管敏感地在颤抖着——自身之外和超出自身的东西的自我吗？这种对卑微猥琐的重视——或许有点说教味儿——是否导致了枯瘪与隔绝的效果呢？或者仅仅是因为人们，尤其是当代人，在任何具有如此独创性的努力中，更容易感觉到它所缺乏的，而不是它所拥有的吗？无论如何，置身事外来考察各种“方式”总是一种错误。如果我们是作家，表达了我们所欲表现的内容的任何方式都是正确的；如果我们是读者，使我们更接近小说家意图的每一种方式也都是

① 伍尔夫撰写此文时，该小说正在杂志上连载发表。

② 《青春》为英国作家康拉德所写的短篇小说。

正确的。这种方式有助于我们更贴近我们准备称之为生活自身的那种东西。阅读《尤利西斯》难道没启悟我们，有多少生活曾被排斥在外；打开《特立斯顿·香弟》^① 甚或《潘登尼斯》^②，难道没有使我们大吃一惊，并且由此而深信生活不仅有着其他的方面，而且还有着更重要的方面吗？

不管它会有什么情况，小说家目前所面临的问题，就像我们设想它在过去曾出现的一样，是策划能让他自由地描述他所选择的对象的种种手段方法。他必须有勇气去说：他所感兴趣的已不再是“这个”，而是“那个”；他必须仅仅从“那个”出发去构建他的作品。对于现代人来说，“那个”——兴趣之处——很可能就在心理学的那块晦暗之地。由此，侧重点立即就有所改变了，重点放到了在此之前一直被忽略的某些对象上；一种不同形式的轮廓——对于我们是难以掌握，对于我们的前辈是无法理解——也变得很有必要了。除了现代人，或许是除了俄国人之外，没有人会对契诃夫的那篇短篇小说《古雪夫》中所安排的情景发生兴趣。一些俄国士兵病倒在一艘运送他们返回俄国的船只的甲板上。在对他们的交谈以及他们的某些想法作了简单的描述后，作者交代其中的一个死了，然后被搬走了，谈话在其他人中又继续了一段时期，直到古雪夫自己也死了，看上去“像一条胡萝卜或一条白萝卜”被扔进了大海。这篇小说的重点是放在如此出人意外之处，以至在最初看起来好像根本就没有重点。然后，当眼睛适应了房间里那昏暗的光线，分辨出各种事物的形状后，我们看出了这个短篇是何等的完美，何等的深刻，又是何等的——在契诃夫选择这个、那个以及别个，并把它们拢在一起以组合成新的东西时——忠实于他的幻象。但是我们不可能说“这是喜剧性的”，或者“那是悲剧性的”；我们也无法肯定这个含糊暧昧和未有结论的故事到底是否该叫做短篇小说，因为据我们所受的教导，短篇小说是应该简洁明白和具有结论的。

对于现代英国小说所作的最基本的评论，也难免不涉及俄国小说对它的影响。而如果述及俄国小说，人们就会不情愿地感觉到，除了他们的小说，任何其他的小说写作都是在白费心机。假如我们想了解人的灵魂和心肠，难道还有什么别的小说能让我们发现比它更具深刻性吗？假如我们厌恶我们自己小说中的唯物主义，那么他们中最微不足道的小说家却天生就有一种对于人类精神的自然的尊崇。“要学会去和人民打成一片……但是不要用头脑去同情——因为这是轻而易举之事——而是用你的全身心，用你对他们的爱去同情。”如果对于别人所受苦难的同情、对他们的爱、对于寻求某种值得心灵竭力追求的目标的努力造成的是一种圣洁，那么，在每一位伟大的俄国作家身上，都似乎能看到圣徒的特征。正是他们身上的这种圣洁性，使我们对自己身上的那种亵渎神圣的卑琐感到惶惑不安，并使我们的许多名著显得华而不实且玩弄技巧。对于如此胸襟坦荡、富于同情心的俄国人的心灵作的结论，或许不可避免地具有一种极度的悲哀。如要更精确些，我们实际上可以谈论一下俄国人思想中的无结论性，这是一个没有答案的问题，如果诚实地审视人生，所感觉到的只是生活在连续不断地提出问题（这种连续的提问，在故事于一种使我们充满了深深的，最后可能是恨恨的绝望之意的毫无希望的问话中结束后，仍是余音袅袅，不绝如缕）。他们或许是正确的，而且毫无疑问的是，他们比我们要高瞻远瞩，也没有我们那样的巨大的遮蔽视线之物。但是我们也许看到了一些从他们眼皮底下溜走了的东西，否则的话，这种抗议之声为什么会和我们的忧伤情绪融合起来呢？这种抗议之声是另一种古老的文明的产物，而那古老的文明在我们身上所培育的却好像是一种去享受和战斗而不是去受难和理解的本能。英国的小说，从斯特恩直到梅瑞狄斯，都在证明着我们对于幽默和喜剧、对于尘世之美，对于智力活动和人体壮观的一种天生的喜爱。但是把这两种相去甚远的小说放在一起比较后再从中抽绎出来的推论，都是全然无用的，这种比较仅会使我们充分地认识到艺术的无限可能性，并且提醒我们这艺术的地平线是无止境的，除

① 英国小说家 L. 斯特恩（1713—1768）的作品。 ② 萨克雷的小说。

了虚假和做作以外，没有任何东西——没有任何“方法”、任何“实验”，甚或是最为荒诞不经的“实验”——是禁忌。“恰当的小说材料”并不存在，一切都是恰当的小说材料，每一种情感，每一种思想，每一种大脑和心灵的特征都是取材的对象。没有什么感知的东西会是不称心如意的。如果我们能够在想象中让小说艺术具有了生命，并且就站在了我们中间，她肯定会吩咐我们去摧残她、恫吓她，同样也去捧她、爱她；因为只有如此，她才能返老还童，并且确保她的君临之力。

（选自《伍尔夫随笔集》，海天出版社 1993 年版。孔小炯、黄梅译）

附：单元教学设计

桥边的老人

【教学目标】

1. 了解海明威小说的艺术特色。
2. 了解小说的叙述角度与人称。

【教学方法】

讲读、讨论。

【课时安排】

2 课时。

【教学过程】

第一课时

一、阅读小说，整体感知

小说首段介绍环境，主体部分由对话构成情节，最后一段交代结局。

二、品味小说的语言风格及思想内涵

（一）阅读小说第一段，讨论叙述语言的特点

问题 1：第一段交代了哪些内容？

明确：交代了主人公及故事发生的环境：桥边的老人、避难的人群、运送物资的士兵、蹒跚的农夫。

问题 2：本段语言几乎一笔一景，为什么唯独对老人着重笔，且分置首尾？

明确：注重语言的轻重匀称，结构的错综，与下文的过渡照应。

问题 3：由本段看，小说的叙述语言有何特点？

明确：语言简约，不事渲染，淡化主观色彩；但包蕴丰富的内容，给人强烈的视觉感受。

（二）阅读小说主体部分，揣摩人物内心世界，理解小说主旨

问题 1：“我”与老人的问答有多处矛盾，试举例说明？

明确：如“我”问老人的家及政治态度时，老人的“敷衍”；老人问“我”动物能否挨过炮火，“我”的心不在焉。

问题 2：为什么会产生“答非所问”的对话？

明确：两人身份不同。“我”作为反法西斯战士，关注自己的战斗任务，最多也只是对老人境况关心；而老人远离政治与战争，内心关注的是与自己相伴的动物的生命。

问题 3：老人的形象与故事的主题有何关系？

明确：老人充满爱心，其形象闪耀着普遍的人性的光辉，与践踏人类生命的残酷战争形成鲜明的对

比。作者旨在呼唤人性与爱的回归，斥责非正义战争给世界带来的灾难。

（三）阅读小说最后一段，讨论结尾的表达作用

问题：小说的结尾除了交代故事的结局，还有什么表达作用？

明确：1. 点明故事背景（法西斯挺进）。

2. 渲染氛围，烘托心境（天色阴沉、乌云密布）。

3. 象征手法，暗示中心（复活节、仅有的幸运）。

三、总结小说的艺术特色

叙述语言的简约是小说的特色。作者善于用简明的语句展现形象与情节，叙述客观真实，少用华丽或带有主观色彩的词语，尽量摒弃对环境的渲染和对人物心理的描写。这种不事渲染的素描式的叙述，却可以给人强烈视觉感受或直观的故事线索，激发读者的丰富想象，造成内心强烈的冲突。

寓意含蓄深远是小说另一特色。简单的对话中包含老人博大的爱心与素朴的人性，而人性的回归是人类面对罪恶的战争，自救与自赎的唯一方式；结尾“复活节”的有意提及也是呼唤人性的暗示。小说通过深刻的寓意给人以强烈的震撼。

海明威曾提出“冰山”创作原则：“冰山在海上移动很是宏伟壮观，这是因为它只有八分之一露出水面，‘八分之一’是读者所看到的，‘八分之七’虽然没有写出来，能为读者感受到的。”海明威的小说就是常常富于暗示或象征手法，深刻的内含蕴于字里行间，例如我们所熟知的《老人与海》。

四、板书设计

艺术特色 { 语言简约
寓意深远——“冰山”原则

五、布置作业

阅读海明威作品《老人与海》。

第二课时

一、小说的叙述角度与人称

（一）关于“视角”

小说的视角就是小说中故事的“叙述者”的观察角度。在具体的作品中，“叙述者”既不等于作者，也不完全等同于小说中的人物。“作者——叙述者——人物”三者呈现不同程度的交叉重合关系，从而使小说的叙述方式产生不同的审美效果。

（二）视角与人称的复杂关系

简单来说，视角可分为全知视角和有限视角，人称分为第一人称（我）、第二人称（你）、第三人称（他）。

全知视角即叙述者超越小说的所有人物和事件，了解小说的全部细节和所有人物的心理及命运。这时叙述者往往就是作者本人的化身，为了更清楚地向读者讲述故事，在叙述故事的过程中会加入自己的评论及对人物心理的描写，如鲁迅的《阿Q正传》。现代小说的全知视角也有变通的形式，叙述者以超然的纯客观的姿态叙述，对客观事件保留全知的权威，但不再加入自己的评论和对人物的心理描写，使故事蕴藉性、象征性增强，引发读者的思索，如海明威的《凶手》。全知视角的叙述一般采用第三人称的方式。

有限视角即叙述者只了解故事的部分情节，这时叙述者往往是小说中的一个人物。首先是第一人称方式，由小说中的人物“我”来讲故事，“我”可以是小说的主人公（如鲁迅《狂人日记》），也可以是

小说的次要人物（如《桥边的老人》）。其次是第三人称方式，这种方式是全知视角与有限视角第一人称方式的融合与发展，小说中的“我”仅是故事的叙述者，主要采用第三人称叙事，如鲁迅的《孔乙己》。

现代小说最常见的是有限视角第一人称方式，当然也有运用混合视角的成功之作，如美国作家福克纳的《喧哗与骚动》。采用第二人称的方式，严格来说算不上叙述角度，因无法对其他人或事物进行叙述，但也有相关作品，如刘心武的《楼梯拐弯》。

二、《桥边的老人》叙述视角分析

这篇小说采用有限视角第一人称方式，“我”作为故事的叙述者讲述的仅仅是自己的所见所闻，对其他人物如老人的感受只能推测，这对叙述故事是一种局限，但对读者却是一种丰富，读者既可以从“我”的角度体验故事，也可以从旁观者的角度充分发挥想象，挖掘每个人物的心理，玩味故事的内涵。

小说中的“我”带有冷静的旁观者色彩，更多的是在“显示”故事而不是“讲述”故事，没有过多的主观感受与心理描写，只有对眼前事物的再现和直接转述式的对话，一切景物象征意义，一切情节的内涵全都蕴藏在客观的叙述中。可以说是海明威的语言风格与第一人称有限视角结合而形成的一种独特叙事艺术。

三、板书设计

全知视角——第三人称

有限视角——第一人称、第三人称

四、布置作业

完成“思考与实践”第一题。

墙上的斑点

【教学目标】

了解意识流小说的特点。

【教学方法】

自读、讲解。

【课时安排】

1课时。

【教学过程】

一、介绍“意识流小说”

意识流小说是20世纪初在欧美文坛上出现的一个文学流派，它以法国现代哲学家亨利·柏格森的直觉主义和心理时间观为哲学背景，以奥地利心理学家弗洛伊德的精神分析学说为心理学基础，创作上侧重于描绘人类意识流动，揭示人类精神存在。

代表作品有爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》，美国作家威廉·福克纳的《喧哗与骚动》，英国作家弗吉尼亚·伍尔芙的《墙上的斑点》等。

二、阅读小说，了解其结构形式及思想意义

墙上的斑点

回忆看到斑点的时间：炉子里的火——城堡的旗帜——红色骑士

像钉子的痕迹：油画——房主——铁道旁的别墅

不像钉子：生命的神秘——人类的无知——遗失的东西——生活的速度——来世

玫瑰花瓣：特洛伊——莎士比亚——人类本能——伦敦星期日——尊卑序列表

凸出的圆形：古冢——退役上校——牧师和老伴——学者

大海中的木板：树——树的生存

一只蜗牛

小说采用了“发散式结构”，由斑点诱发无限思考，主题包罗万象，涉及文明、历史、文学、宗教、人生等，时空关系错综复杂，包含过去、现在和未来。主人公的思绪不是传统小说合乎理性、合乎逻辑的内心思考，但也并非荒谬之极的意识流动，貌似飘忽不定的思绪中仍呈现一定的方向性。对精神世界的不断涉足，恰恰反映了现实物质世界的空虚与不定性，主人公不断被拉回无法摆脱的现实，最后发现唯一的固定物却是一只会动的蜗牛，由此反思精神存在和现实存在的意义。

三、意识流手法分析

（一）内心独白：主人公以独白方式展示自己意识或潜意识的精神活动。

（二）自由联想：睹物生情，有感而发，不断产生新的思绪。

（三）蒙太奇：改变线形叙述方式，以跳跃、穿插的方式展现精神世界的复杂性。

（四）视角转换：联想过程中时空视角不断转换。

四、板书设计

意识流手法	{	内心独白
		自由联想
		蒙太奇
		视角转换

（设计者 景志国）

人教版®

第二单元 场 景

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 认识场景描写在小说中的地位和功能；
3. 了解场景描写方法和场景效果；
4. 考察风景的意义和风景描写在古典小说与现代小说中的地位变化。

二、作品赏析

《炮 兽》

1. 雨果及其创作

维克多·雨果出生于法国东部一个军人家庭，受母亲的影响，从小崇拜法国早期浪漫主义作家夏多布里昂。10岁回巴黎上学，中学毕业入法学院学习，但他的兴趣在于写作，15岁时在法兰西学院的诗歌竞赛会上得奖，17岁在“百花诗赛”上得第一名，20岁出版诗集。雨果几乎经历了19世纪法国的一切重大事变。他一生饱受宠辱，当过法兰西学院院士、上院议员，也被迫流亡海外长达19年。在艰苦的流亡生涯中，他笔耕不辍，始终不向强权屈服。当英法联军火烧圆明园时，他是少有的凛然站出来谴责这一野蛮暴行的西方作家。他死时，法国举国志哀，上百万人为他送葬，死后被安葬在聚集法国名人纪念碑的“先贤祠”。

雨果被誉为19世纪法国浪漫主义最杰出的代表，法国文学史上最伟大的诗人和小说家之一。在长达60年时间里，他创作了26卷诗歌、20卷小说、12卷剧本、21卷哲理论著，合计79卷之多，为法国文学和人类文化宝库增添了一份辉煌的文化遗产。贯穿他一生活动和创作的主导思想是人道主义、反对暴力、以爱制恶。《巴黎圣母院》《悲惨世界》《海上劳工》《笑面人》《九三年》等长篇小说都是他的代表作。前三部小说恰如他在《海上劳工》的序言中所说的：人类面临着宗教的、法律的、自然的三种宿命；这三部小说正是描写这三种斗争。雨果在《悲惨世界》的自序中说：“只要本世纪的三个问题——贫穷使男子潦倒，饥饿使妇女堕落，黑暗使儿童羸弱——还得不到解决……换句话说，只要这世界上还有愚昧和困苦，那么，和本书同一性质的作品都不会是无用的。”《九三年》则是他人道主义思想的颠峰之作。

浪漫主义产生并风行于18世纪末到19世纪初的欧洲。作为一种创作方法和风格，在表现现实上，它强调主观与主体性，侧重表现理想世界，把情感和想象提到创作的首位，常用热情奔放的语言、超越

现实的想象和夸张的手法塑造理想中的形象。浪漫主义文学偏爱表现主观理想，着重抒发个人感受和体验；追求强烈的艺术效果，使情节戏剧化、人物超凡化等。雨果 1827 年发表韵文剧本《克伦威尔》和《〈克伦威尔〉序言》，提出了著名的“美丑对照原则”，被称为法国浪漫主义戏剧运动的宣言。1830 年他据序言中的理论写成第一个浪漫主义剧本《欧那尼》，它的成功演出标志着浪漫主义对古典主义的胜利。

2. 内容与题旨

《九三年》是雨果最后一部长篇小说，是他晚年炉火纯青之作。1793 年，是法国大革命爆发的第四年，正是法国资产阶级革命的疾风暴雨时期。当时，共和国诞生未满周岁，国内保王复辟势力和国外以英国为首的封建势力互相勾结、里应外合，阴谋策动武装叛乱和进攻，企图将共和国扼杀在摇篮之中。共和国的心脏——巴黎面临着严重的威胁。革命和反革命两种力量处于生死决战时刻，斗争十分激烈。

《九三年》围绕共和国志愿军粉碎旺岱地区反革命叛乱的斗争，描绘了一个史诗般惊心动魄的时代，再现了大革命时期严酷的阶级斗争和革命形势。小说揭露反动贵族勾结外国势力煽动叛乱，烧杀掳掠的罪行，赞扬共和国军队纪律严明、英勇善战，肯定法国革命的历史进步性。小说中三个主人公分属不同阵营，个性立场十分鲜明，以前又相互认识。叛军头子朗德纳克侯爵与共和国军司令官郭文是亲戚关系，而共和国派来监督郭文的神父西穆尔登又是郭文的老师。小说最后在这样一个情节中达到了高潮：在共和国军的围困下，凶狠残暴的叛军头子朗德纳克侯爵看到即将被大火烧死的三个小孩，人性萌发，力救小孩而放弃了自己逃生的机会，当了俘虏，被判死刑。共和国年轻的司令官郭文被他的行为所感动，认为在这种情况下不能处死他而应当宽恕，便私自放走了他。这样，郭文就触犯了革命的法律。当郭文被送上断头台而人头落地时，判他死刑的公安委员会代表、他的老师西穆尔登也在痛苦中开枪自杀了。通过这一情节，雨果展开了对革命和人道主义的思考，提出“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义”的思想，把人道主义看成是永恒的、最高的原则。

《炮兽》的故事发生在小说的开头，描写叛军头目朗德纳克侯爵带领舰船从英国偷渡到法国旺岱地区，企图勾结当地的反动武装发动反革命叛乱。在波涛汹涌的海上，一门没有锁好的大炮如一头出笼的猛兽给军舰本身以及武器和人员造成了极大的损失。叛军出师不利，还没到法国登陆就濒临绝境，遇到了极大挫折。然而，朗德纳克侯爵以他赏罚分明、指挥若定的出色能力使叛军暂时渡过了难关。

《炮兽》中，那个被船员们称为“乡下人”的“老头”其实就是从英国去法国组织叛乱的叛军最高统帅朗德纳克侯爵。由于肩负重大使命，他的身份只有船长布瓦斯贝特洛伯爵一人知道，作者也埋下伏笔，故意卖足了关子，保持他身份的神秘感。这一节其实就是为烘托朗德纳克侯爵的“出场”而设置的。它将人物置身于一个混乱的危急时刻，考验他们的意志和能力，表现他们的精神和性格。在《炮兽》一节里，作者通过对特定场景的描写，很好地烘托出了朗德纳克侯爵的刚毅性格，塑造出一个铁腕叛军统帅的形象。

3. 场景分析

长篇小说《九三年》描绘了法国大革命时代的波澜壮阔的社会画卷，而位于小说开头的《炮兽》却避开了当时众多的社会场面，选取了一个特定的场景：大海中一艘军舰的甲板上。在这里，自然环境是恶劣的：“它的底下有甲板在摇动它。它被船摇动，船被海摇动，海被风摇动。”不仅如此，远远的飓风还在等待着人们。这里也是一个社会，相比岸上林林总总的人际关系来，它显得单纯得多：由一群要去执行暴动任务的军人组成。这里没有革命与复辟的争论，没有保王和共和的争斗，只有人与炮兽、人与大海的搏斗。相比外面那个大世界来，这是一个小而集中的世界。作者把环境纯化为人与自然之间的斗争，以这个斗争场面来表现人的性格。

可以说,《炮兽》中的场景描写是为人物塑造服务的。在这个狭小而摇晃的舞台上,人们的性格得到了最大程度的表现。

《炮兽》可看做一出三幕戏剧。

首先,它描绘了一个惊心动魄的画面:在风暴中的大海上,在执行秘密偷渡和运送武器任务的军舰上,“一尊二十四磅重弹的大炮滑脱了”。“炮兽”成为第一幕中的主角,它极尽破坏之能事,大肆疯狂。“这个疯狂的庞然大物有豹子的敏捷,大象的重量,老鼠的灵巧,斧子的坚硬,波浪的突然,闪电的迅速,坟墓的痴聋。”作家首先将笔墨集中在滑脱的大炮身上,用一连串生动的比喻和排比来形容它的张狂和威猛,将这个没有生命的冰冷武器写得既有猛兽的凶狠,亦有冥冥之中不可知晓的灵性和能量。大炮被写活了,它越是凶暴,越是残忍,就越显得人的无能和怯懦:“船身前后颠腾的时候,大炮被抛向前,一直朝人群冲过去,头一下子就压死了四个人,然后被船身向左右倾斜的力量拉回来,再推出去,又把第五个可怜的人碾成两半,再向左舷的船壁冲过去,撞坏了一门大炮……炮舱里一转眼间人都跑光了。”——这是全景描写,作者尽可能给我们描述一个大视野、一个宏观的场景。这一场景里,人是怯懦的、渺小的、无能的,而大炮是凶猛的、庞大的、威力无穷的。两者产生出一种强烈的强弱对比。

接下来,作者把场景描写的范围缩小,聚焦到三个人身上。

船长布瓦斯贝特洛和大副利·维厄维勒虽然是两个勇士,也在楼梯顶上停了下来,一句话也不说,脸色发青,犹豫不决,向中甲板里面张望。有一个人用胳膊肘儿推开他们,走了下去。

两个“勇士”都吓得六神无主了,可以想见局面是多么骇人,多么恐怖。而这个“乘客”却神情自若,没有失态,更显示出他比“勇士”更勇敢、坚定的性格。这三个人互相对比,形成鲜明的反差,从而把我们的注意力吸引到这个神秘人物身上。

在第二幕中,失去控制的大炮“继续进行破坏船的工作”,“当时的风浪正好帮助这件事变达到最坏的程度”,企图阻止大炮乱动的褥子、吊床、一袋袋伪钞也因为“没有人敢下去把这些破布安排在适当的地方”而毫无用处。局面到了越来越严峻的地步:三十尊大炮中有十尊已经不能使用,军舰已经进水了。在这个场景中的人又是如何表现的呢?“那个年老的乘客在楼梯底像一尊石像一样站着。他用严峻的眼光望着这种破坏的情况。他一动也不动,似乎没法向炮舱里挪动一步。”船长布瓦斯贝特洛也陷入了绝望:“现在只有上帝能够救我们了。”与其他人的束手无策相比,炮队队长这时显示出相当的勇敢无畏,脱颖而出,成为第二幕中的亮点人物。作者描绘出一场大炮和炮手的斗争场景。雨果是浪漫主义大师,他的场景描写带有浪漫主义的主观和夸张:大炮已然不是一个无生命的钢铁物体,而是颇具有灵魂和智慧的野兽:“它的灵魂中充满了仇恨和愤怒。它虽然看不见,仿佛它也有眼睛。”炮手的表现也不赖:“身轻体软,又敏捷又灵便,在这些闪电似的袭击下像一条水蛇似的东躲西闪。”这似乎是一场势均力敌的比赛,然而人还是处于劣势:“他躲过撞击,可是他躲过的撞击都落在船身上,继续把船破坏。”当炮手被大炮逼至绝境时,那个年老的乘客出手了:“冲了出去,动作比这一切凶猛的搏斗更加迅速。”“这个具有决定性和充满危险的动作,即使是一个受过杜罗塞尔的《海上御炮术》里面记载的种种技术训练的人,也不会做得更合适、更准确。”大炮被制服了。在这个场景中,老人显然是被欲扬先抑了一番。他前面那默不作声的低调表现,炮手那勇敢的高调迎战,都是为最后这一下出手做铺垫。强中自有强中手,而且,该出手时就出手,在关键时刻给予最合适最准确的出击,是一个指挥员最可贵的素质。如果说炮队队长有勇气,那么老人则更是有勇有谋。在这个场景中,三个人物彼此之间相互衬托,将重要人物朗德纳克侯爵的坚毅果敢、智勇双全做了第一次揭示。

富有戏剧性的第三幕开始了。作者的笔触挪向了军舰以外的环境:雾更浓了,天气变了,船偏离了航线,出现即将有大旋风或暴雨的迹象。波涛汹涌的大海成为目前最大的威胁。老人在奖赏了立了功的

炮队队长之后，又下令以死刑来惩罚犯了疏忽之罪的炮队队长。这一幕可谓是力胜千钧。老人指挥官的素质第二次呈现出来，他严酷无情又振振有词，鲜明的性格特征随即跃然纸上：“没有任何过失是可以补救的。勇敢必须奖励，疏忽必须惩罚。”他先以奖赏来回报勇者，又以死刑来惩罚疏忽者。而当两者恰好又是同一个人时，悲剧的合理性就油然而生。炮手的神气从“掩盖不住”的得意到“受宠若惊”又到“低下了头”，人们的反应由“欢呼”到“惊惶”又到“静寂”，这两个既矛盾又合理的指令，让在场者一喜一惊，也立刻在这个群体中树立了领袖者绝对的权威。朗德纳克侯爵的演讲是如此理性，他的风度是如此具有威慑力：“这些话，一句一句说出来，缓慢地，严肃地，带着一种毫不变动的节奏，仿佛斧子砍在橡树上。”在这个场景中，朗德纳克侯爵对炮队队长命运的截然相反的两次处置，使他成为这一幕最耀眼的人物。

这三幕以连续的场景组合起来，一波未平一波又起，富有戏剧性地将故事推向顶峰。

《炮兽》中场景描写的笔墨分配是非常精当的。情节流畅而紧凑，绝不在枝节问题上浪费时间。当朗德纳克侯爵宣布炮队队长的死刑后，处决前的仪式所花的笔墨远比执行死刑花得多。作者只用了侧面描写：“过了几分钟，黑暗中响起了枪声，闪过一道亮光，然后一切复归静寂，再听见尸首跌落海里的声音。”为什么这样处理呢？请注意处决前的气氛渲染：“炮手一句话也不说。”“一种阴郁的静寂笼罩着全船。远远的飓风在呼啸。”这种“阴郁的静寂”隐喻着全船人恐惧和震慑的心情，“远远的飓风”则象征着命运隐隐的威胁和凶多吉少的不可测的未来。军舰还没到达目的地，就已经遭受了重创，可谓出师不利；而风暴即将到来，这给破损的偏离航线的军舰带来更大的不安；即将开始的战争，对每个人来说更是生死未卜。征服“炮兽”的过程是紧张激越的，而之后却是可怕的沉寂，这一张一弛之中，小说就显得灵动好看了。

雨果创作主张“美丑对照原则”，他认为：“丑就在美旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美与恶并存，光明与黑暗与共。”^①对照法是他在创作中最喜欢采取的方法。从全篇来看，《炮兽》不仅在人物塑造中运用了对照法，几个场景之间也充满了抑扬的对比和动静的结合。第一幕中的主要场面是慌乱骚动，船长、大副和朗德纳克侯爵等人在一起的次要场面则是相对宁静的；第二幕中，炮队队长勇斗大炮的场面又与朗德纳克侯爵智取大炮救人的场面相互映衬，显示出后者的技高一筹；第三幕中，行赏——惩罚——处决三个场面之间，从欢喜、惊愕到哀伤，跌宕起伏，对比强烈。在场景的内部，也充满着各种各样的对比。炮队队长勇斗大炮的场面中，血肉之躯和钢铁猛兽力量悬殊，显示出理性与野性、智慧与野蛮、灵巧与粗暴之间的较量。总之，场面之间的对照映衬，显示出浪漫主义瑰丽的艺术效果。

《安东诺夫卡苹果》

1. 蒲宁及其创作

伊凡·蒲宁生于俄国中部波罗涅日市一破落贵族世家。由于家境贫困，中学未毕业就步入社会，做过校对员、图书馆员、助理编辑等。曾受教于托尔斯泰、契诃夫、高尔基等作家，并为高尔基主办的知识出版社撰过稿。1909年被选为科学院名誉院士。十月革命爆发后，他持敌对立场，于1920年流亡国外，侨居法国直到去世。

蒲宁的创作继承了俄国古典文学的现实主义传统，他的小说不追求引人入胜的情节，也无意于典型人物的塑造，而是注重于传达瞬间的主观印象，表现人物情感、情绪的细微变化，往往具有一种音乐般

^① 见雨果《克伦威尔·序》，《雨果论文学》，上海译文出版社1980年版，第30页。

的韵味和魅力，被高尔基誉为“当代优秀的文体家”。由于蒲宁小说大都是哀悼处于衰微中的“贵族之家”，似乎是在为贵族阶级黄金时代的消逝吟唱一曲挽歌，带有浓厚的感伤情调，所以当时的批评界把他称为屠格涅夫的追随者。另外，蒲宁的创作和他的思想一样，都显示出某种形而上的性质，如追问“生命之源”“祖辈之根”等；对于文学反映“当前社会政治迫切问题”，他基本持一种怀疑主义态度。

蒲宁的创作道路复杂而曲折，堪称跨越了世纪、跨越了国界，也跨越了流派、跨越了文化。在持续67年的创作活动中，大体可分为三大阶段：1910年之前，占主要地位的是诗歌和散文，充满抒情气息，以《安东诺夫卡苹果》为代表；1910—1920年，对古老文明的源头以及民族生存发展规律的探究以及这一时期俄罗斯社会的现状促使蒲宁深入思考俄罗斯民族的发展，创作了“农村写生系列”作品（《乡村》等）和“爱情悲剧系列”作品（《爱情学》《轻盈的气息》等）；1920年后，蒲宁的创作力再一次爆发，创作了许多流传后世的经典名篇，如《米佳的爱情》、自传体长篇小说《阿尔谢尼耶夫的一生》等。1933年，“由于他严谨的艺术才能，使俄罗斯古典传统在散文中得到继承”，蒲宁获得诺贝尔文学奖。

高尔基1912年在为纪念蒲宁从事文学创作活动25周年所写的贺信中这样评价他：“您恢宏的心灵不仅痛感我国生活的苦难，而且还满怀‘所有时代所有国家’的强烈渴求——对幸福的伟大的、创造性的渴求，正是这种渴求推动着世界前进。无论是您的散文还是您的诗歌，都以同样的美、同样的感染力开阔了过着单调生活的俄国人的眼界，慷慨地奉献给他们世界文学的瑰宝和他国美丽的图画，把俄罗斯文学与地球上全人类的文学结合起来。您的……创作充满了对祖国语言的赤子之爱，您总是那么细腻地体现祖国语言的美……您不愧为缔造了可与欧洲文学媲美的俄罗斯文学，并进而使俄罗斯文学成为19世纪的一个卓越现象的那些诗人的继承者。”

2. 内容与题旨

“安东诺夫卡苹果”是全文的灵魂，与其说它是一种美味的水果，毋宁说它是一个象征，它象征着丰收、甜美、富足的乡村生活。整篇小说都笼罩在“安东诺夫卡苹果”的馥郁甜香中，作者用回忆的口吻，将我们徐徐带入那个已经逝去的田园梦境中。在对昔日美好的深情缅怀中，抒发对过去生活的留恋，对时世变迁的惆怅和感伤。

整篇小说以欢快喜悦的丰收场景开头，以萧瑟荒凉的打猎场景结尾，最终更以一首悠扬而悲壮的歌谣作结。这一喜一悲，首尾照应地道出了今不如昔的感叹，表达出作者对往日生活的留恋和对贵族衰落现实的不满。这是一曲旧时代的挽歌，却又温柔敦厚，哀而不伤，将感情包裹于事易时移的几幅对比鲜明的图画中，以艺术的美来感染读者。

蒲宁是个对贵族生活颇为留恋和向往的人，在他的意识中，与世无争、相安无事的农庄生活，并无激烈的阶级矛盾和阶级斗争，他厌恶任何打破这种“理想化”社会平衡的革命。因而，在他的笔下，贵族农庄的生活是美好而惬意的。比起图画，这篇小说更像“电影”，因为作者在描绘每一幅俄罗斯风情画时，不是平面的，而是立体的：不仅有色彩、光影，还有声音、气味，令人如临其境。《安东诺夫卡苹果》仿佛一部令人心醉神迷的俄罗斯田园风景记录影片，它由一幕幕细腻的工笔画连缀而成，欢娱与感伤的情绪成为整个“电影”的配乐，令小说充满了诗意的氛围。

这篇小说没有贯穿始终的情节，也不靠情节来组织，而是靠一个又一个精彩的画面来组织、推进，这一点很像散文。（俄罗斯文学没有小说与散文的分类，只有散文和诗歌的分类，小说等一切非韵文体都归为散文。）小说以时间为线索，从八月写到十一月，将“初秋”苹果成熟的季节、农田丰收的季节、“九月杪起”以及“深秋”初冬时狩猎的季节连缀成四幅如诗如画的图景，描绘出精美的俄罗斯农村秋天的景致。

这是一篇由思绪而组织的小说，凭借“我至今还记得那凉丝丝的静谧的清晨”“丰收年成的情景，我是怎么也忘怀不了的”“我对中等贵族的生活方式还记忆犹新”等语句将小说过渡到另一幅图景中，显得娴熟而自然。

3. 场景分析

小说的第一部分，选择了安东诺夫卡苹果成熟的季节来描绘。开始那一句充满抒情格调的“我怎么也忘怀不了金风送爽的初秋”，将我们一下子就带入了果园丰收的景象中。一句“我至今还记得那凉丝丝的静谧的清晨”又将我们带入清晨的果园。先是视觉的印象：满目金黄，树叶开始凋零，稀稀落落的大果园，槭树的林阴道。然后是嗅觉的印象：落叶的幽香，安东诺夫卡苹果，蜂蜜和秋凉的芬芳。接着是听觉的印象：“到处是人声和大车叽叽嘎嘎的响声”。一句“运苹果非得夜间不可”，又将我们引入了果园之夜的图景，依然有视觉的印象：满天星斗、沉沉夜色；嗅觉的印象：清新空气中的焦油味；听觉印象：叽叽嘎嘎远去的车声。前面都是概括性的描写，紧接着，作者描述了一个生动的细节。雇工吃苹果，果园主非但不阻止他，反而还劝他吃：“吃吧，吃个饱，——不吃才傻呢！哪个割蜜的不吃几口蜂蜜。”在丰年里，人们自然乐善好施，尽情与人分享丰收的喜悦。这饱含情味的一笔，透出田园生活中的人情之美。

在寥寥几笔勾勒出果园清晨图和日暮图的大致样貌之后，作者又饱蘸了浓浓的色笔来细描这两幅图画。“清晨是寒意料峭的，宁静的。”蒲宁一定是懂得绘画技巧的，因为他的画面里体现了精当的构图，画面的比例恰到好处，不仅照顾到了光影的效果，还考虑到如何设置中心主角。在第二段的清晨图中，他先描绘出果园主的大窝棚并把它作为背景：“树木后面不时地闪过鲜红的衣裙”，这为绿色的果园色调增添了些许鲜活的色彩。人物作为前景：在“小家碧玉”和“公子哥儿”的群像中，“村长年轻的妻子”成为了作者重点描绘的主角。作者用细腻的工笔描绘了她的外貌、穿着，简直是栩栩如生，如见其人。用果园主议论她的话来点出她内在的品质：“这小娘们儿可会理财呢！”“像这样精明强干的女人现在难得见到了”，这样由外而内地把一个典型俄罗斯农村主妇的形象推到了我们面前。几个次要人物则在画面的另一边构成一幅买卖图，点出苹果丰收的主题。

接下来，作者又将笔触伸入夜幕，将这幅图画浓墨渲染。夜色深沉时，人的视觉不那么敏锐了，作者使用嗅觉和听觉来着色：在袭人的“寒气”、“新麦的麦秸和麦糠的香气”“樱桃枝冒出的烟散发出浓郁的香气”之中，“村里的人语声和大门的吱扭声听起来分外清晰”。果园里的“篝火”成了这一幕的主角，蒲宁写人影投射在苹果树上的情形逼真又富有生活气息。深夜的星空下，声音又一次成为主角。列车经过时的声音和单管猎枪的枪声被描写得出神入化，平凡的生活场景渗透出诗意。

第二部分，以农谚和抒情性的语句引领，过渡到田野丰收的图画上去。在这一节里，作者极力描绘了农村当时的富庶，人们的长寿、富足，心态平和。在细腻的写实之后，又由实入虚，将自我纳入了那幅生活图景中去，想象自己作为一个庄户人的生活。

接下来，过渡句“我对中等贵族的生活方式还记忆犹新”，将叙述由“富裕的庄户人家的生活方式”转向了对“中等贵族的生活方式”的回忆，顺理成章地来描写姑母的庄园生活图景。骑马到庄园的路上，作者的观察由远及近，先写远方的景物：天空、朝阳、雨后的钢轨般的道路。再写近处的景象：“一望无垠的大片大片倾斜的冬麦田”以及盘旋的“鹧鸪”。紧接着，“鹧鸪”又将我们的视线由近处引向了远方：“一根根轮廓分明的电线杆朝阳光灿灿的远方奔去，而横在电线杆之间的电报线，则像是银光闪闪的琴弦，正在沿着晴朗的、斜悬的天空滑动，电报线上停着好些青鹰，——活像乐谱上黑色的音符，像极了。”他的观察和描写都是有序的，准确而优美。深邃的蓝天、绚烂的朝霞、绿色的麦田、亮晶晶的大路、黑色的青鹰停在银色的琴弦上……这些鲜亮明丽的色彩运用，体现出作者出色的色彩

感觉。

从姑母那巨大而古老的“宅第”的描写中我们能感觉到它的某种象征意义，它或许就是作者心目中的贵族生活的理想形象：古老、坚固，富有生命，永远不会有倾圮之日。“没有一刻不安详地停着好些吃得肥肥的鸽子”和“数以千计的麻雀却像阵阵急雨，由一个屋顶倾泻到另一个屋顶”，给这个静寂的景象增添出活泼的动感，表现出动静的完美平衡，也顺利地引出了“安乐窝”这个对贵族宅第的评价。宅第内部的描写就与教材中列举的巴尔扎克的手法有相似之处了。作者通过物质空间的描写揭示所有人的性格身份、生活情趣，贵族的华贵、矜持、整洁、气派和排场在房屋内部的陈设中一览无余。在这个背景下，姑母是图画的主角，结实硬朗、傲岸而又和蔼——这正是贵族气度的典型，而丰盛的晚餐则是贵族奢华气派的最好诠释。

第三部分，农忙时节已经过去，九月将尽，深秋来临，狩猎季节开始了。狩猎固然是这组图画的中心，但作者还安排了几幅图画与它映衬。首先是雨季的景象。这里充分展现了作者高超的色彩运用，短短几句里，充满了明与暗、冷与热、轻与重、动与静的对比。本来是静态的景观被作者一写竟然充满了动感：“落日的颤抖不已的金光会冲破阴沉沉地压在地面上的乌云”，这种效果正是“颤抖”“冲破”“压”等几个动词造成的。“金光”与“乌云”形成了强烈的对照和反差，给人非常明艳的印象。“沉甸甸的铅灰色的乌云”与“水汪汪的浅蓝色的天空”不仅在色彩上形成鲜明的对比，而且将沉重与轻盈的质感并列在一起，达到巧妙的错落平衡。

十月，雨季过后的果园，“雨霁日出”，又是一幅“清澈明净”的景象。作者毫不吝惜地使用着浓重的色彩：“黑森森的果园”“绿松玉般的碧空”以及“乌油油”的田野，让人忘了冬天就要来临。

打猎图铺垫得十足。“阿尔谢尼伊·谢苗内奇从书房里走了出来，手里握着短柄马鞭和左轮枪，出人不意地朝狗开了一枪，震得满客厅的人耳朵都聋了。硝烟使客厅里更加烟雾腾腾，可是阿尔谢尼伊·谢苗内奇却站在那里哈哈大笑。”这个出场十分精彩，描写阿尔谢尼伊·谢苗内奇的形象和性格，只用了一个典型细节就将他的野性、豪爽、不拘小节以及男子汉的阳刚气质烘托了出来。接下来在森林中纵马狩猎的场面也是扣人心弦，紧张激烈，富有强烈的男性气息。在强烈的动感场面之后，随着“我”的迷路，闯入另一孤林，又插入了一段“死一般寂静”的风景描写。森林里的潮气和幽暗、冰冷和寂静，和前面那一幅人喊马嘶、犬吠兽叫的热闹图景形成了鲜明的对比。

打猎途中借宿邻家的场面也是颇为热闹的，人们“来到灯火通明、人头拥挤的屋里”“开宴豪饮”。但作者却荡开一笔，描写当客人误了早起打猎而在主人书房里浏览藏书时的情景：高大的书架，古老藏书的厚厚皮革封面上烫有的小小金星，发黄书页中沁人心脾的霉味，这些都令人神往、迷醉。于是在慵懒的书卷气中，读者也度过了一段甜蜜而孤独的时光。前后两个场景形成了鲜明对照，但不是对立而是生活的连续，从动到静，从刚到柔，打猎时的狂野气息被随后的书卷气所冲淡，就像俄罗斯皑皑雪原与温暖的林间小木屋并存一样，在粗犷与温馨的交织中，形成了生活的、也是艺术的节奏。更重要的是，阳刚气的东西在这里只是构成作品整体节奏中的一个因素，而不是单一风格本身，种种因素相互制约、融合，在这之上形成了统一的令人陶醉的优雅风格气质。

第四部分一开头，作者就按耐不住地展开了凭吊：时世变迁，贵族生活一去不返。“开始了小地主的时代”，从而展开了对小地主生活图景的回忆。显然，这些图景远没有前面三部分美好。在“我”的记忆里，深秋光秃秃的果园、荒僻的小道、萧瑟的树林、寒冷的旷野，似乎就是破落小地主生活的象征。“纡尊降贵”的老爷、没有“灵猊”灵活的猎犬，以及那忧郁、悲戚的歌声，都显示着农村的衰落景象，和作者的缅怀与惋惜之情汇合在一起，将小说结束于一种悲剧气氛之中。

三、话题详解

（一）在场景中生活

1. 场景：小说的最小构成因素

从形式本身而言，小说与绘画、雕塑不同。绘画、雕塑总是将发生在空间与时间中的某一顷刻的动作或画面凝固下来表现，并且只能这样表现。小说则不同，作为语言艺术，它可以叙述一个漫长的故事，可以在事件与事件之间进行一次又一次的连接。这一点，小说又与电影相似，将一个个事件组成画面、再将画面连缀起来。只不过它们所运用的语言不同，小说是用文字来展现画面讲述故事，电影则是用画面直接来讲述故事。

场景描写是场面描写和风景描写的合称，类似于传统教科书所说的“环境描写”。但我们认为，小说是由一个又一个场景连缀而成的，并不是像传统教科书所认为的“小说是由人物、情节、环境三要素组成的”。而且“环境描写”并非只为人物服务，也可以单独存在。因而，我们将它命名为“场景”，意味着“环境描写”只是“场景”的功能之一，而不是全部内涵。

场景描写与单纯的环境描写不同，它是以人物为中心的环境描写，一般由人物、事件和环境组成。它是某一段时间内社会生活的横截面，包括人物、事件和环境三个因素。如舞会、晚餐、战斗。它既不是风景描写，也不是单纯的社会环境描写。这种描写是小说的重要组成部分。

2. 空间是人物活动的“舞台”

小说是写人的。没有人存在的小说是没有意义也不可能发生的。在那些以动物或以其他形象（如雨、如电）为描写对象的作品里，这些形象其实也是人格化了的。而人是生活在空间之中的——必须生活在一定空间之中。这些空间养育着人、影响着人，甚至左右着人的命运。从这个意义上讲，作为小说材料的一切故事，都只能发生于空间之中——是空间才使这些故事得以发生。

空间为人物活动提供了背景，是人物的“底色”。人物在何种空间出生、成长，也决定了他们日后的性格和命运。因此，空间还对人物性格的养成起决定性的作用。社会环境可以造就一个人的气质、修养、风度，正如一个平民难以用贵族的腔调说话一样，一个豪门闺秀也难以说出一个采桑村女的话来。在社会环境的耳濡目染里，人在不断地被环境改造着。

《九三年》中对1793法国大革命中巴黎城市街头场景的描写，揭示了当时狂热而缺乏理性的市民生活。巴尔扎克小说中对外省和巴黎生活场景的描写，则展现出19世纪法国社会生活的面貌。有人把他们的小说当成历史教科书来读，原因就在于此。小说当然不是历史，但在现实主义作品中，小说中的环境描写是要忠实于历史的客观实际的。恩格斯认为，现实主义就是要描写典型环境下的典型人物。也就是说，人物要有“来处”，人物的存在不可能是无根的，不可能凭空而来，必须有一个时代和环境的落脚点，打上了时代烙印的人物，他们的言行就好理解了。有了时代背景这个“出处”，我们就不能耻笑安娜·卡列宁娜的道德焦虑与灵魂挣扎；我们也不难理解桥上的老人为什么会对两只山羊那么担心忧虑；我们也能理解《安东诺夫卡苹果》里“我”对旧物的感伤与留恋。我们必须到小说的时代环境里去理解人物，同理，也必须把人物放到相应的时代环境中去刻画。

空间距离的改变，使得一切关系得以改变，从而不断编织新的或改写原有的人间故事。近在咫尺与远在天涯的转换，都会成为改变生活、人心、命运从而改变故事的因素。“悲欢离合”可以解释为：人世间的悲欢故事，是与人的离合密切联系在一起的。儿女远行，父母孤守家园，于是有了冷清，有了思念，有了盼望，有了诸种故事发生的可能。儿女归来，与父母终日相伴，又会有另一番情趣和故事的可能。空间不仅仅是改变关系的因素，同时，也是故事得以发生与进行的场所。故事必须放入一定的场所

中去编织。简·爱的到达、离去又复归，随着小说空间环境的转变，决定着她与罗切斯特爱情的走向。设想一下，如果她不是作为一个“闯入者”在后来出现，而是自始至终与罗切斯特生活在同一空间里，那故事将多么平淡啊！当然，也会有故事发生，但却是另一个故事。

（二）场景的功能

1. 给全篇“定调”

场合（社会环境）与风景（自然环境）在小说里有多种多样的功能。如果场景描写作为小说的开头，会给全篇起“定调”作用。许多小说家就是以描写一段场景而进入叙述的。相对于以对话开头或是以直接叙述一个人物或事件开头，这样的进入方式显得更舒缓、自然。《炮兽》开头的场景就带给我们紧张的气氛，结尾的场景则给我们带来不祥的预兆。从喧闹到静寂，阴郁的气氛弥漫开来，一直渗透到全篇，给小说定下了悲剧的调子。

2. 营造意境与渲染气氛

场景描写可以营造意境、氛围。意境和氛围，无形中控制着整个小说的走向。芥川龙之介的《罗生门》开篇便是一连串的场景描写：“雨包围着罗生门，从远处，刷刷地发着声响扑过来。昏暗的傍晚使天空渐渐低下去，仰头向上看，城楼楼顶那斜着伸出去的雕甍支撑着沉重的微暗的云层。”一股凄凉阴冷的情绪立刻弥漫开来。那“灰蒙蒙一片的雨点”、“绕着圈儿”的“成群的乌鸦”以及“落满了鸦粪”的“到处将要断裂、在裂缝中间长出老高的青草的石阶”，向我们渲染出荒年里城市的衰败景象。而罗生门内“横七竖八”躺在地板上的尸体的图景，又将小说自始至终笼罩在阴森的寒气中。

场景是具有情绪感染力的。人们会因春而喜，因秋而悲。《安东诺夫卡苹果》开头的丰收场景渲染出欢快喜悦的情绪，结尾时那在初冬空旷的雪野中打猎的场景，又营造出忧郁哀伤的气氛。

3. 导引人物出场

简·爱与罗切斯特的相识，就是在一片风景描绘中开始的。小说在写简·爱到达桑菲尔德时，通过简·爱的眼睛，站在庄园内部对庄园的室内室外进行了细致的观察和描绘。叙述者很有耐心地、从里向外有层次地向我们展示了庄园的景色。她揭示了庄园远离闹市、离群索居的地理环境，也显示出房屋主人的身份、地位、财富以及情趣。这里的环境描写，不仅交代了人物活动的主要舞台，还对罗切斯特的性格和出场起到了暗示和铺垫的作用。就连教堂、村庄都不是闲笔，它们对以后故事的发展有着关键作用。

接下来，作者又通过几个月后简·爱的一次散步，从外部观察桑菲尔德，进一步向读者介绍和描绘庄园所处的地理环境。作者像一个出色的导游，带领着读者随简·爱一起漫步在桑菲尔德的周围，感受当地的景致。这里侧重描写冬日的气候与风物，也描绘了环境和气氛，突出周围的寂静和冷清。在一片寂静中，主人公出场了。先闻其声不见其人，这时我们忽然体会到前面为什么作者要铺垫那么一个清静的环境了，原来是为了导出重要人物。

《炮兽》整个场景的设计，都是为了引导全书中的主角之一朗德纳克侯爵出场。雨果并没有把这个反面人物写得猥琐、怯懦、无能、卑鄙，而是赋予他卓越的指挥才能、刚毅的性格和坚定的意志。他把这个人物置于一个特定的险峻场景中，面对一个出师不利的突发事件，考验他的行动，从而把这个人物的性格很好地烘托出来。这是朗德纳克侯爵在小说中第一次出场，一露面就显示出不凡的气度，为以后其他主人公的出现提供进一步的对比和衬托。

4. 揭示人物的性格

在现实主义作品中，普遍认为人能改变环境，环境也造就人。人物的性格与环境通常是和谐一致的。《安东诺夫卡苹果》中，果园主的豪爽与果园富足的环境息息相关，小地主感伤的心境也与没落的

时势紧紧相连，贵族气派的姑妈和她那所古老庄园的大宅的陈设是多么和谐一体！

除了教材中所说的通过物质空间的描写可暴露人的性格身份之外，自然风景也起着塑造人物性格的作用。在第四单元《素芭》中，我们看到，在人群中孤独的素芭，在大自然中却游刃有余、毫不寂寞。是那些“小溪的絮语、村人的喧哗、船夫的哼唱、鸟儿的鸣叫、树叶的簌簌声”孕育和滋养了哑女素芭的心灵世界。大自然不仅是素芭生活的背景，也是素芭性格心灵的写照。她静坐在“一棵大树的绿阴底下”，与那片“炎热炙人的辽阔无垠的天空下”的风景喁喁细语，无休无止。素芭与这片自然相处的情景，何其和谐、何其动人！

5. 作为象征

波兰作家显克微支的《灯塔看守人》里，灯塔守夜老人一生漂泊，来到了一个与世隔绝的小岛，终日与大海为伴，享受孤独与平静。常人所不能忍受的寂寞，在他看来，却是一种难得的享受。小说花很大的笔墨，描写灯塔外海浪的咆哮和威猛，反衬出灯塔内的安全和温暖。“上面是浑然的天，下面是浩然的水；而这个人的心灵便孤独地处于这两大之间。”在浩瀚的大海中孤独耸立的灯塔，毋宁说就是守夜老人遗世独立的写照。他淡然于人世的纷争，甘守着孤独与寂寞。海的喧哗与热闹，衬托出灯塔的孤独与安详；海的浩瀚无边，衬托出灯塔的渺小存在。如果没有海和塔这一风景主题，小说里老人的精神气质就会苍白许多。这篇小说以环境写人，环境在这里不仅是人的背景，也是人的存在的象征。

《炮兽》中，大海的风暴、船上的劫难，何尝不是一种象征？最后那一句“远远的飓风在呼啸”其实也是一种象征，它预示着即将到来的战争是异常残酷的。它已经在人们的心底刮起来了，它已经在威胁每个人的生活、生命，质问和动摇他们的信仰、价值。

（三）风景的意义

1. 衬托

如果把摄自不同国家的风景图片放在一起，我们仍能清晰地地区分出它们分属的地域。在川端康成的《雪国》里，我们看到的秀美凄楚的雪景；到了杰克·伦敦的笔下，却是苍茫荒凉的旷野。东方式的忧郁善感与西方式的粗犷奔放似乎与东西方的自然有关。无论是中国、日本还是印度，这些东方国家文学中所展现出来的风景，总是与其文学风格有着惊人的一致性。小桥流水、落月池塘、残照当楼与霜冷长河的风景，造就了东方文学柔婉秀美的审美风格。而光芒壮阔的大海、苍莽深邃的森林、辽阔无际的草原，似乎成就了西方文学的壮美和阳刚。中国风景的影子里，似乎永远也走不出托尔斯泰来。西方的风景里，也走不出源氏公子（日本小说《源氏物语》的主人公）来。因而，风景是民族与人类的背景。

《灯塔看守人》中，有这样一段海景描写：

长列的浪头一个接一个地从黑暗中翻滚出来，咆哮着一直扑奔到岛脚下，于是喷溅着泡沫的浪脊，在灯光中闪耀着红光，也看得清了。潮水愈涨愈高，淹没了沙礁。大洋的神秘的语声，清晰地传来，愈加响亮，有时像大炮轰发，有时像森林呼啸，有时又像远处人声嘈杂，有时又完全寂静；既而老人的耳朵里，听到了长叹的声音，或者也像一种呜咽，再后来又是一阵猛厉的大声，惊心动魄。终于海风大起，吹散了浓雾，但却带来了许多破碎的黑云，把月亮都遮没了。西风越吹越紧，海涛怒立，冲激着灯塔下的石矶，水花直抵着基墙。这是有一场风暴在远处开始发作了。昏黑而纷乱的海面上，有几点绿色的灯光正在船桅上闪烁。这些绿点儿正在忽上忽下，忽左忽右，飘摇不定。史卡汶思基走下塔顶，回到自己的卧室里。风暴开始在咆哮了。在塔外，船里的人正在与夜、黑暗及浪涛相斗争；而塔内却是安逸与平静。便是风暴的吼声也不能侵入这坚厚的墙壁，只有单调划一的时钟滴答声，在诱使这个疲倦的老人颓然入梦。

灯塔外，大海像一只失去控制的野兽狂猛地咆哮着、撕扯着，然而，越是喧嚣、越是恐怖，就越反

衬出灯塔内的安宁和寂寞，老人之心的疲惫与平静。

有时，自然环境不仅仅是背景，还作为一个与人匹敌的对手存在。在杰克·伦敦的《热爱生命》里，自然是人的背景，也是人的对手。荒原上的寒冷、恶劣的自然环境，随时可能威胁人的生命。人所处的环境越险恶越严酷，就越显示生命力的强大与执著；人与荒凉、浩瀚的自然斗，也与自己内心的软弱与渺小斗，最终生的本能战胜了一切。

2. 作为幕间音乐

小说像一列火车在运行，用的是一种不变的节奏。但如果旅途永远匀速直到终点，不免会令人疲倦。当旅客感到疲倦和厌烦时，它的速度逐渐缓慢下来，停靠在一个小站。小站的风景也许与目的地无关，却会令旅客眼睛一亮，精神一振。小说中充当这“小站”的，常常就是风景。风景是小说的变奏。在幕间休息时，我们更喜欢听到一段幕间音乐，它与戏剧本身无关，却可以调整心情，舒缓观众的情绪，让人们从戏剧气氛中走出来歇一会儿，维持与戏剧之间一定的“审美距离”。

（四）现代小说的场景观

1. 古典小说的场景：细致、确切

外国古典小说特别强调地点（环境）因素。现实主义认为，环境与人有着牢不可破的关系，这是小说“真实”性的必要条件。西方19世纪对现实主义定义是：“艺术应该忠实地表现这个真实的世界，因此，它应该通过精微的观察和仔细的辨析来研究当代生活和风俗。”强调对当代生活和风俗的“精微的观察”，势必要忠实于空间场景的描写。因此，在现实主义小说中，我们看到了大量的对社会环境、自然环境的真实描写。如今，当我们阅读这些作品时，还能感受到几百年前的外国风情。现实主义对场景的描写充满了物质感，追求细节的真实、具体。因而，现实主义作家之间常常互相挑剔，指出壁虎不可能生活在粪坑中、壁炉的摆放方向不对、百灵鸟是生活在草原上而不是森林里……

《安东诺夫卡苹果》中的场景描写是典型的现实主义风格。作者忠实于现实场景，用客观的笔触临摹出那个时代的俄罗斯乡村。在对俄罗斯田园生活细腻的观察和精确的描绘中，给我们展开了一幅19世纪末俄罗斯农村生活的真实图景。它反映着时代的变迁、世的变化、人们思想情绪的波动，令人仿佛置身于几百年前的俄罗斯。

浪漫主义对空间的观察也是细致的，但不追求具体、客观，而是注重捕捉整体印象和感觉。浪漫主义作家常常主观地“因情造景”，为追求场面的唯美而人为地添加秾丽的物象，而不在乎它是否真的存在。他们着迷于月光透过云层照在一朵曼陀铃花上的一刹那，而不在乎是否真有那么一瞬间。适当的夸张在浪漫主义那里是被允许的，这便于表达主观印象和强烈的情感。浪漫主义与生俱来的抒情气质，使它们对场面的描绘总是热情与浓烈的。

浪漫主义作品很重视场景描写，但与现实主义文学的场景描写不同的是，它们富有奇幻瑰丽的风格。《炮兽》中的那门大炮，似乎是个有灵魂的猛兽，它被赋予了某种神性的力量。作为一个贵族老人，朗德纳克侯爵那生死一瞬的出手，如此敏捷和迅速，如此富有勇气和智慧，也似乎超越了凡人。这些或许被作者“言过其实”，却别有一种华丽精彩。

教材的“话题”里有一段屠格涅夫《猎人手记》里的风景描写，让我们对比下面一段描写：

这是一片沼泽地。我们艰难地走在菰荻藤蔓拉成的拱顶下，穿过葡萄藤、靛蓝、胡豆等攀援植物，双腿就像绊到罗网一样。松软的草地在脚下颤动，我们随时都有沉入泥潭的危险。无数昆虫、巨大的蝙蝠遮住我们的眼睛；响尾蛇到处噬噬作响，而且躲避到这里的狼、熊、美洲獾、小型虎，吼啸之声在林间回荡。这工夫，天越来越黑，低垂的乌云压到树林的冠顶。忽然一道闪电，劈开云层，飞快地划出菱形的火焰。一时西风猛吹，乌云翻滚，森林也为之俯首，天幕不时拉开缝隙，露出新的苍穹和火热的原

野。这景象多么骇人，又多么壮观啊！树林遭雷击起了火，大火拖着长发蔓延，浓烟火柱直冲云端，而乌云又向大火倾泄霹雳闪电。这时天神显威，沉沉的黑暗覆盖了群山；在这天地混沌中，升起阵阵混杂的喧嚣，有狂风的怒吼、树林的呼啸、猛兽的嗥叫、大火的喧腾，以及迅雷不断落入而熄灭的嘶鸣。

（夏多布里昂《阿达拉》）

很显然，教材中的一段是现实主义的描写风格，而这一段是浪漫主义的描写风格。前者是忠实的、精雕细刻的对自然的再现，后者是富有想象力的、夸张的对自然的表現。

2. 现代小说的场景：模糊、虚幻

在卡夫卡的《城堡》《在流放地》《乡村医生》这些标题即揭示了地点的小说里，根本看不到巴尔扎克的“社会历史教科书”式的严格而精细的对社会现实的摹仿，它的场景往往是虚幻的或是特地设定的，具有很强的隐喻性。这些作品中的故事，可以发生在世界的任何一个角落，没有明确的、能在现实中得到确证的地点。这些场景在现实生活中不存在，是一定程度的现实的夸张与变形，但它又反映了这个世界荒谬的方面。

风景的消失使现代主义在我们心头的印象，似乎总是停留在阴暗、潮湿、不见天日的背景中，人物可怜而可鄙地被各种“机器”摆布着，在“恶心”的感觉里，在丑陋肮脏的环境中，沦为没有灵魂的行尸走肉。人物被符号化、场景被虚拟化之后，小说里那些赏心悦目的怡人风景不见了，那些活生生的有性格有魅力的人不见了，取而代之的是乡村上空的阴霾与寒冷、城市下水道泛滥的臭气与污物。

四、关于“思考与实践”

一 勇气、责任心等，常常是表现人物的最好窗口。试由《炮兽》中人与大炮搏斗的场面，分析小说中的人物性格。

1. 设题意图

引导学生体会场景描写与刻画人物性格的关系。

2. 解题思路

首先，作者将人物放在特定的场景中來表现。相比外面那个大世界来，这是一个小而集中的世界。作者把环境纯化为人与自然（大炮）之间的斗争，以这个斗争场面来表现人的性格。

其次，将恶劣的自然环境作为人的对手来表现人物性格。狂暴的大海，无依的军舰，还有远处的飓风，自然环境非常恶劣、可怕。在战胜困难的过程中，显示出人物性格。

第三，加入突发事件来考验人物的智慧和勇气。与大炮搏斗的场景就显示出炮队队长的勇气；而朗德纳克侯爵的出手相救的场景又表现出他更高一筹的勇气和智慧。

二 将《安东诺夫苹果》中的风景描写找出来，然后体会“动静相宜”的含义。

1. 设题意图

让学生领会和掌握风景描写的顺序和笔法。

2. 解题思路

参见“作品赏析”。

三 请观察雨后黄昏和雨后清晨的景色，注意它们有什么不同。也可仔细辨析雨落在草丛中与落在水中的声音的不同，然后用文字表达出来。

1. 设题意图

训练和培养学生对风景的观察能力和写作能力。

2. 解题思路

启发他们注意从多种感官出发去品味自然的美。从色彩、形象、声音、气味等方面抓住风景的特点，培养他们对美的敏感。

可布置他们将观察结果写下来，然后找出文学作品里对雨后黄昏和雨后清晨的描写来对照。

四 同学分组，每组四人。由老师命题，每个同学选择一个角度来写一个场景，然后把四个场景组织成一篇小说。全班评比出优胜者。

1. 设题意图

通过游戏式教学，使学生体会“小说是场景的连缀”的意义。

2. 解题思路

班组活动，以游戏的方式来创作小说。可以给他们规定适当的题材、人物，比如小米是个9岁的小姑娘，小学4年级学生，性格文静。她家住在……然后分组写出上学路上、在课堂上、课后活动、放学回家的场景。

五、教学建议

1. 可引导学生去看小说《九三年》原著，并就原著中的人道主义主题进行讨论。

2. 把《炮兽》的比喻句、排比句找出来，体会它们的好处。

3. 学习《安东诺夫卡苹果》时，如有条件，可找来俄罗斯风景画家列维坦的绘画（如《金色的秋天》）来做诠释。蒲宁小说的风景描写与画家列维坦的油画手法与观念非常接近，能让学生体会到艺术技巧的魅力。

六、有关资料

《九三年》序（节选）

郑克鲁

《九三年》是雨果晚年的重要作品，这是他的最后一部小说。他在《笑面人》（1869）的序中说过，他还要写两部续集：《君主政治》和《九三年》。前者始终没有写成，后者写于1872年12月至1873年6月，1874年出版。这时，雨果已经流亡归来；他在芒什海峡的泽西岛和盖尔内西岛度过了漫长的十九年，始终采取与倒行逆施的拿破仑第三誓不两立的态度，直到第二帝国崩溃，他才凯旋般返回巴黎。可是，一波未平一波又起：他要面对普法战争的悲惨战祸和巴黎公社社员的血战，眼前的现实给他留下难以忘怀的印象，再一次激发了他的人道主义思想。他回顾历史，法国大革命的史实给了他启发，他有心通过大革命时期旺代地区保王党人的叛乱，阐发自己的思想。这个念头早在1862年底至1863年初已经出现，如今写作时机成熟了。

雨果在致友人的信中说：“天主会给我生命和力量，完成我的敌人称之为庞大得出奇的巨大计划吗？我年迈了一点，不能移动这些大山，而且是多么高耸的大山啊！《九三年》就是这样一座大山！”显而易见，在雨果的心目中，《九三年》分量很重，他轻易不肯动笔，因而酝酿的时间有十多年之久。

雨果在写作之前阅读了尽可能多的材料，做了充分的了解历史背景的工作。关于大革命时期布列塔尼地区的叛乱，他看了皮伊才伯爵的《回忆录》（1803—1807），杜什曼—德斯波的《关于朱安党叛乱起

源的通信》(1825),从中借用了人物、名字、方言土语、服装和生活方式的细节,还有各个事件。关于救国委员会的活动,他参阅了加拉、戈伊埃、兰盖、赛纳尔等人的回忆录。关于国民公会,他参阅了《旧通报》汇编。他研读了米什莱、路易·布朗、梯也尔、博南的著作;博南的《法国大革命史》还保留了一条书签,上写:“1793年5月31日,关键局势。”这一天成为小说的出发点。他还使用过拉马丁的《吉伦特党史》,阿梅尔的《罗伯斯比尔史》和他的朋友克拉尔蒂著述的《最后几个山岳党人史实》。另外,赛巴斯蒂安·梅尔西埃的《新巴黎》给他提供了1793年的法国生活和堡垒建筑的宝贵材料。雨果并没有让这一大堆材料所左右,而是驾驭这些材料,创作出一部生动而紧张的历史小说。应该说,雨果对法国大革命并不陌生,他生于1802年,父亲是拿破仑手下的一个将军,而母亲持有保王党观点。雨果的童年和青少年时期经历了大革命的变迁。对于这场人类历史上翻天覆地的社会变革,他有切身的感受。不过这时雨果早已改变了早年的保王派观点,他从40年代末开始已成为共和派,他是以资产阶级共和派的眼光去看待这场革命的。

雨果不想写作一部通俗的历史小说,他不满足于描写法国大革命的一般进程,而是想总结出某些历史经验。《九三年》这部历史小说的切入角度是独具慧眼的。雨果选取了大革命斗争最激烈的年代作为小说的背景。1793年是大革命处于生死存亡的一年:在巴黎,雅各宾派取代了吉伦特党,登上了历史舞台;面对着得到国外反法联盟支持的保王党发动的叛乱,以及蠢蠢欲动的各种敌人,雅各宾党实行革命的专政和恐怖政策,毫不留情地镇压敢于反抗的敌对分子;派出共和军前往旺代等地,平定叛乱,终于使共和国转危为安,巩固了大革命的成果。雨果在小说中指出:“93年是欧洲对法兰西的战争,又是法兰西对巴黎的战争。革命怎样呢?那是法兰西战胜欧洲,巴黎战胜法兰西。这就是93年这个恐怖的时刻之所以伟大的原因,它比本世纪的其余时刻更伟大。”他又说:“93年是一个紧张的年头。风暴在这时期达到了最猛烈最壮观的程度。”以这一年发生的事件来描写大革命,确实能充分反映人类历史中最彻底的一次反封建的资产阶级革命。

雨果尊重历史,如实地展现了革命与反革命斗争的残酷性,描写出这场斗争激烈而壮伟的场面。在小说中,保王党叛军平均每天枪杀30个蓝军,纵火焚烧城市,把所有的居民活活烧死在家里。他们的领袖提出“杀掉,烧掉,绝不饶恕”。保王主义在一些落后地区,如布列塔尼拥有广泛的基础,农民盲目地跟着领主走。他们愚昧无知,例如农妇米歇尔·弗莱夏既不知道自己是法国人,又分不清革命和反革命;她的丈夫为贵族卖命,断送了性命;乞丐泰尔马什明知政府悬赏六万法郎,捉拿叛军首领朗德纳克,却把他隐藏起来,帮助他逃走。农民的落后是贵族发动叛乱的基础,小说真实地反映了这种社会状况。面对贵族残忍的烧杀,共和军以牙还牙,绝不宽大敌人。在雅各宾派内部,三巨头——罗伯斯比尔、丹东、马拉,虽然政见有分歧,但都一致同意采取强有力的手段。他们选中主张“恐怖必须用恐怖来还击”的西穆尔丹为特派代表,颁布用极刑来对待放走敌人的严厉法令。因为要保存革命成果,就不得不用暴力来对付暴力。

其次,雨果正确评价了雅各宾党专政时期实行的一系列政策。他把国民公会喻为酿酒桶,桶里“虽然沸腾着恐怖,也酝酿着进步”。国民公会宣布了信仰自由,认为贫穷应受尊敬,残疾应受尊敬,母亲和儿童也应受尊敬;盲人和聋哑人成为受国家监护的人;谴责贩卖黑奴的罪恶行为;废除了奴隶制度;颁布了义务教育制;创立了工艺陈列馆和博物院;统一了法典和度量衡;创办了电报、老年人救济院、医院;创建了气象局、研究院。这一切措施都放射出灿烂的思想光芒,造福于人民。大革命所进行的乃是启蒙思想家的理想,是以先进的资产阶级文明代替愚昧落后的封建体制。至今,上述各项措施继续起着良好作用,并普及到世界各国。

对法国大革命和93年的阶级生死搏斗的正确描写,是这部小说的基本价值所在。雨果捍卫法国大

革命，包括雅各宾派一系列正确政策的立场，鲜明地表现了他的民主主义思想，体现出真知灼见。《九三年》以雄浑的笔触真实地再现了18世纪末的法国历史面貌，是描绘法国大革命的一部史诗。

作为浪漫派的领袖，雨果的浪漫手法在《九三年》中得到了充分的表现。雨果的一个重要的浪漫手法是将无生命或非人的事物，描绘得如同有生命的物体一样神奇、动人心魄、令人惊叹。小说开篇对战舰上大炮的描写是一个很好的例证。在这艘名为巨剑号的军舰上，一尊二十四磅重弹的大炮从炮座上滑脱了，它变成了一头怪物，它在舰上滚来滚去，旋转，冲撞，击破，杀害，歼灭，又像撞城锤在任性地撞击城墙：“这是物质获得了自由，也可以说这是永恒的奴隶找到了复仇的机会；一切仿佛是隐藏在我们所谓无生命的物体里的那种恶性突然爆发了出来；它那样子像是发了脾气，正在进行一种古怪的神秘的报复；再也没有比这种无生物的愤怒更无情的了。这个疯狂的庞然大物有豹子的敏捷，大象的重量，老鼠的灵巧，斧子的坚硬，波浪的突然，闪电的迅速，坟墓的痴聋。它重一万磅，却像小孩的皮球似的弹跳起来……暴风可以停止，台风会吹过去，断掉的桅可以换一根，一个漏洞可以堵上，火灾可以扑灭；可是对这只庞大的青铜兽怎么办呢？”这门大炮完全解除了军舰的战斗能力。雨果丰富的想象力将这个场面描绘得令人叹为观止。就是在这样一个悲壮的场面中，朗德纳克出现了，显出他的严厉、冷峻和刚毅。这个阴惨惨的、色彩神秘的开场给小说定下了悲剧的调子。雨果就以这样的笔法，营造出残酷的、命运捉摸不定的气氛，具有浓郁的浪漫色彩。雨果认为这种浪漫手法同样能达到真实，他在小说中说：“历史有真实性，传奇也有真实性。传奇的真实和历史的真实在性质上是不同的。传奇的真实是在虚构中去反映现实。”浪漫手法与写实手法是殊途同归。

众所周知，雨果是运用对照手法的大师。他在《克伦威尔·序》中曾经指出：“丑在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高背后，美与恶共存，光明与黑暗相伴。”这条准则始终指导着雨果的创作。《九三年》同样运用对照手法，不过，这部小说不像《巴黎圣母院》那样运用人物形体的对照或形体与心灵的对照。小说三个主要人物的对照表现在思想上：朗德纳克性格残酷无情，顽固不化，具有不达目的不罢休的坚定，也具有成为领袖的威严和果敢。他心中并无一丝人道感情，只是在最后才人性复现。西穆尔丹同样坚定不移，朗德纳克坚信保王主义，他则坚信共和主义，特别是坚信恐怖政治。他反对实施仁慈，不相信人道主义是放之四海而皆准的原则。应该说，他比朗德纳克的心肠更硬，对维护自己的信念更加一丝不苟。这两个人物都受到雨果的批判。郭文既有实行革命的坚定性，又有面对复杂现实的灵活性。他是雨果心目中人道主义的化身；他为了人道主义而不惜牺牲自己的生命。这三个人物思想上的对照与矛盾，有力地推动了情节的发展。

雨果的小说技巧在《九三年》中达到了更成熟的地步。小说情节的进展异常紧凑，看不到多少闲笔和题外话，不像《巴黎圣母院》和《悲惨世界》那样，常常出现大段的议论或枝蔓的情节。作者的议论融合到人物的思想中，成为塑造人物不可或缺的部分，这是更高明的手法。从结构上说，小说环环相扣，一步步推向高潮。高潮以三个小孩的遭遇为核心，以三个主要人物的思想交锋为冲突，写得紧张而扣人心弦。这部小说虽然篇幅不大，却堪与卷帙浩繁的历史小说相媲美，成为不可多得的上乘之作。

（选自《九三年》，译林出版社1998年版）

授 奖 词

佩尔·哈尔斯特龙

伊凡·布宁（即蒲宁）文学生涯的脉络既清晰又复杂。他出身于乡村贵族家庭，而且在那个社会阶级主宰着俄罗斯文化、创造了在当代欧洲占据一席光荣地位的文学，并在引发出致命的政治运动的那个时代的文学传统熏陶下生长成人。后一代人戏弄地称这些人是“英明的地主老爷”，他们满怀义愤和怜

悯，坚持抗议对农奴的侮辱。不过，他们应该有个更好的名称，因为这些人很快就在自己造成的动乱中失去了生命和财产。

年轻的布宁身旁，只留下了这个家族财产的瓦砾碎石；而只有在诗的世界里，他才能够感受到同过去时代的强大的联系。他生活于一个毫无生机的幻想世界，而不是具有民族感情和对未来抱有希望的世界。尽管如此，他并没有逃避改革运动的影响；学生时代的他，即深受托尔斯泰宣告与卑贱者和贫困者情同手足的感召。因此，他像别人一样，学会了凭借双手的辛劳而生活，对他来说，他在一个信奉同一宗教的、特别喜欢讨论的人家中，选择了制桶手艺。（他原本完全可以学习一种比较不太困难的手艺的——桶板不易聚拢在一起，而且需要很好的技艺才能制作出一个能盛东西的桶来。）

为了使自己的思想进入更高的层次，他找了一个朋友做他的向导，此人以顽强的毅力，来抵阻非常严格意义上的肉体诱惑，于是素食主义便融入了他的教义当中。布宁同那人一道航海去托尔斯泰家中，以便在引见于这位大师的过程当中有幸观察到自己的胜利和失败。他在火车站上的几个茶点摊位面前取得了胜利，但最终却敌不过肉饼那过于强烈的诱惑。大嚼肉饼以后，他替自己的特别堕落找到了巧妙的口实：“不过，我明白，这并不是肉饼的力量俘获了我，而是我俘获了肉饼，我不是肉饼的奴隶；我愿意时就吃；不愿意时就不吃。”毫无疑问，这位年轻的学生并不想与这样的同伴长久地待在一起。

托尔斯泰对布宁的宗教狂热并不很重视，说：“你愿意过一种纯朴勤俭的生活？这很好，但对此也不必刻板拘泥。人们在各种生活中都能成为杰出者。”谈到诗人生涯时，他说：“噢，要是你对诗特别感兴趣的话，那就写吧。不过要牢记，这永远不会成为你生活的目标。”但这一告诫却使布宁无动于衷；他那时已经是一个全身心投入的诗人了。

他模仿古典诗而写的作品很快引人注目，它们的题材往往是对古老邸宅中往昔生活的抑郁之美的摹写。与此同时，他发展了以其印象的全部恢宏和丰富来摹状自然的力量，发挥了借一种非同寻常的微妙忠实地复制这些印象的才能。因此，在他的同代人投身于象征主义、新自然主义、亚当主义、未来主义，以及诸如此类稍纵即逝的现象的其他名目的种种文学纲领的冒险时，他却承续着伟大现实主义作家的艺术。在一个动荡不安的年代，他是个遗世独立的人。

布宁 40 岁时，他的小说《乡村》（1910）使他出人头地却又声名狼藉，因为作品引起了激烈的议论，他抨击了俄罗斯人信仰的本质。这种信仰是对于具备美德的有才干的农民所抱的斯拉夫文化优越论的梦想，认为通过农民，这个民族必将有一天使世界笼罩在它的身影之下。布宁借助客观地描写农民美德的真实本质回答了这个问题，终于写出了即使在俄罗斯文学中也是一部最抑郁冷酷的作品。在俄国文学中，这样的作品并不少见。

作者除了对小说中两个主要人物的祖父被主人的养犬蓄意地追猎致死稍有提及之外，并没有对俄国农夫的堕落作出什么历史解释。事实上，这件事出色地表示出被压迫者心灵上所产生的印痕。但是布宁只是按照他们实际上的样子表现他们，在任何恐惧面前，他们都不犹豫。而且，对于他来说，证明他的严酷判断的真实性是轻而易举的。最近，最残酷类型的暴力，已经随着第一次革命——预示后来一次革命的兆头——接踵席卷了那块地方。

由于没有别的称呼，这部作品称为转化中的小说，然而它与这种文学样式的相似之处微乎其微。它由一系列下层生活中跌宕骚动的插曲构成；细节的真实对于作者来说，就是一切。批评家所诘问的，与其说是细节，不如说是对细节的漠不关心的抉择，而外国人不能判断这一批评的有效与否。由于从那以来所发生的事件，这部作品现在又勃然复苏，它依然在本土的俄国人和俄国移民的眼中是一部经典作品，是真实、浓缩和持久的艺术的范本。

摹写乡村在他为数众多的较短的作品中继续进行，有时专门描写宗教因素。在热情洋溢的民族主义

一代人的心目中，这种因素使俄国农民成了大有前途的人民。对世道进行矫正的这种虔诚，在作家无情的剖析里，成了无政府主义的本能，成了自我侮辱的趣味。根据他的说法，这是俄罗斯精神的本质特点。他确实远远摆脱了自己年轻时代的托尔斯泰式信仰，然而却保持着其中的一个因素：对于俄罗斯大地的热恋。他几乎从来没有如同在这些中篇小说的某些篇章中那样，以如此恢宏的艺术来描绘自己卓越的乡村。他这样做，仿佛是为了保护自己，在他目睹所有丑恶和虚伪之后，能够再一次地自由呼吸。

篇幅短小的、描写一所邸宅的小说《欢乐的庭院》(1911—1912)，是作为《乡村》的姊妹篇，以十分不同的精神创作出来的。这部作品不是对现在这个时代的摹写，而是按照布宁成长于斯的家族的老仆的记忆，对地主全盛时期的刻画。在这一作品中，作者也并不是乐观主义者；这些主人没有什么生机，他们像最严厉的控诉者所期望的那样，不配为自己的命运及其仆从的命运负责。从实际效果看，人们可以在很大程度上于小说内发现那种为人民辩护的素材，而这却在《乡村》中被布宁不赞一词地忽略了。

然而，这时的画面无论如何都似乎截然不同；而充满了诗情画意。这部分地是由于过去所拥有的那类妥协，过去已经凭借死亡偿清了欠债；也是由于仆人的甜蜜的幻想，它赋予那个消磨了自己青春的混乱而变化无常的世界以魅力。但诗情画意的主要源泉却是作者的想象力，他以热切的专注而给予这部作品以丰富生命的才能。《欢乐的庭院》是一部艺术价值极高的文学作品。

在第一次世界大战前几年，布宁长途跋涉地中海诸国到达远东。这些跋涉为他一系列富有异国情调的中篇小说提供了题材，有些时候受到从弃绝生活中寻求宁静的印度教精神世界的感召，而更多地是从梦幻的东方和冷酷而贪婪的物质主义的西方之间强烈突出的对照中间得到灵感。大战降临以后，这位环球游览者在精神上所做的探求，连同世界悲剧所造成的伤痕，产生了后来成为他最为著名作品的中篇小说《旧金山来的绅士》(1916)。

如同在别的工作中经常出现的情形一样，布宁在这里也使自己局限于以类型而非复杂人物来发挥主要思想，而极大地简化了主题。在这部作品中，他对使用这种笔法似乎持有特殊的理由：作者似乎害怕太接近自己的人物，因他们会唤醒他的义愤和痛恨。这位书中的美国大亨，在无止境地追求金钱之后，还想老骥伏枥、重振权力之雄心，然而，这种既可怜又可笑的举动难免使他的生命像肥皂泡一样破灭。这仿佛是无情的世界对他笔下人物所宣布的判决。这个中篇没有勾勒那个可怜的微不足道的人物的肖像，而是凭借极为坚实的艺术勾勒出命运，即那个人物的敌人的肖像。这肖像并不带有什么神秘主义，而只是对自然力量与人类虚荣进行嬉戏的严格客观的描写。不过，在读者身上，仍然能唤起那种神秘感觉，而且，由于娴熟地驾驭了语言和笔调，这种感觉变得愈加强烈深刻。《旧金山来的绅士》立即为人们所接受，把它视为一部文学杰作；视为在这场悲剧中对根本罪愆的谴责；视为将世界推向同一命运的人类文明的变形。

大战的结局把作者驱逐出自己的国家，无论怎么说，对于他如此亲爱的国家，而且，在他经历过的严酷压力之下保持缄默，似乎又是一种职责。不过，他失落的故国在他的记忆里面再一次得到了复活，而且加倍地亲切。抱憾使他更加怜悯人。然而，有些时候，他出于更有力的理由，仍然描绘他的特殊的“敌人”即俄国农夫，以抑郁锐利的目光审视他们的恶行和错误；而有些时候，则是向未来眺望。在一切令人生厌的事物下面，他瞥见了某种无法摧毁的人性美德的东西，不仅以对道德的强调来表现它，而且把它表现为充满巨大生机的自然力量：“一棵上帝之树”，他们其中一个这样称呼自己。“因此，我明白，是上帝带来了它；风吹到哪里，我就跟到哪里。”他就以这种方式暂时告别了他们。

后来，布宁从自己对俄罗斯大自然的记忆的不尽宝库中，能够重新吸取到创作的愉悦和欲望。他以自己生活于其中的那个时代之同样的简朴，来想象俄罗斯的新命运；给这些命运增添色彩和光辉。在《米佳的爱情》(1924)中，他以对心理的全面的娴熟把握，来剖析年轻人的情感。在这种心理把握中，

感官印象和心理状态得到了出色处理，这是特别不可或缺的。这部作品在他的国家非常成功，虽然它标志着文学传统的回归，而这些传统，连同不少其他事物，似乎已经判处了死刑。已经出版的《阿尔谢尼耶夫的一生》第一部《岁月之源》(1933)，部分地带有自传性质。他在这部作品中，以比从前更为广阔的气势，再现了俄罗斯的生活。他原来作为俄罗斯大地辽阔富饶之无可比拟的丹青妙手的优势，在这里依然得到了充分证实。

伊凡·布宁在他国家文学史上的地位，业已得到清晰地界定。长期以来，他的举足轻重已经得到承认，而几乎没有意见的分歧。他继承了19世纪以来的光荣传统并加以发扬光大。至于他那周密、逼真的写实主义笔调，更是独一无二。他以最严谨的艺术，出色地抵制了忘掉事物而追求词语魅力的一切诱惑；他虽然是天生的抒情诗人，却从来没有修饰他的所见，而是以最精确的忠实来进行处理。他给自己的质朴语言增加了一种魅力，而这种魅力，按照他同胞的说法，他的语言读来如饮醇酒，即使在译文中，人们也往往能够感受得到。这种能力就是他的卓越而神秘的天才，它给他的文学作品打上了杰作的印记。

布宁先生，我方才试图对你的作品，以及作品的艺术精华作一番描绘。无疑，由于供我支配的时间很少，这种描绘对于如此重大的任务来说，难免挂一漏万。现在，请您从国王陛下手中接受瑞典学院授予您的奖金，同时请接受我们的衷心祝贺。

(选自《诺贝尔文学奖文库·授奖词与受奖演说卷(上)》，浙江文艺出版社1998年版。李自修译)

人教版®

第三单元 主题

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 了解小说的主题、主题形成的途径和主题的实现效果；
3. 考察小说主题与内容的关系、不同艺术手法（浪漫主义、寓言、象征）对主题呈现的意义；
4. 认识小说主题的选择与开掘以及主题观的演变。

二、作品赏析

《丹 柯》

1. 高尔基及其创作

高尔基出生于木工家庭，早年丧父，寄居在经营小染坊的外祖父家里，11岁即开始为生计在社会上奔波，曾在鞋店、圣像作坊当学徒，在轮船上帮厨，做过脚夫、锯木工、园丁、面包师，等等，底层社会成了他“大学”的课堂。在饥寒交迫的生活中，高尔基通过顽强自学，掌握了欧洲古典文学、哲学和自然科学等方面的知识，于19世纪90年代开始创作。20世纪初投身俄国革命的工人运动，并在创作中将丰富而复杂的下层社会生活经验同俄国工人阶级的英勇斗争紧密地联系起来。主要代表作有长篇小说《母亲》、自传体三部曲《童年》《在人间》《我的大学》。

高尔基的早期作品呈现为浪漫主义与现实主义两种迥异的风格，浪漫主义作品往往赞美热爱自由、向往光明、渴望战斗的英雄形象；现实主义作品则长于描绘人民的苦难和他们的美好品德，表达他们的愤怒和抗议情绪，其中最引人注目的是关于流浪汉的短篇小说，如《切尔卡什》等。后期他倡导“社会主义现实主义”的创作方法，即“把现实主义和浪漫主义结合成为第三种东西”，“用更鲜明的色彩来描写英雄的现代生活，并用更崇高更适当的语调来谈论它”^①。这种现实与理想高度统一的创作方法，实际上是现实主义艺术方法和社会主义思想体系相结合的产物。《母亲》被公认为世界文学史上崭新的、社会主义现实主义奠基作品。这一创作方法的提倡还间接地对我国五六十年代的文学产生过重要影响。革命导师列宁是高尔基的良师益友。在他的建议、鼓励之下，高尔基创作了自传体三部曲：《童年》《在人间》《我的大学》，不仅描写了作家从生活底层攀上文化高峰、走向革命道路，同时也反映了俄国的一代劳动者在黑暗中寻找真理、追求光明的艰难曲折历程，堪称是高尔基最优秀的小说。

^① 转引自林焕平编《高尔基论文学》，广西人民出版社1980年版，第108页。

在接受了辩证唯物主义和历史唯物主义的洗礼后，高尔基将自己全部的热情投入到为人类社会和精神双重解放而服务的写作中去。列宁也正是在这一意义上对他给予了高度肯定，认为他用自己的艺术天才给俄国（而且不仅仅是俄国）的工人运动带来了巨大的益处，他同俄国和全世界的工人运动紧密结合，是无产阶级艺术最杰出的代表。

2. 内容与题旨

《丹柯》选自《伊则吉尔老婆子》，是高尔基早期浪漫主义的代表作，具有浪漫主义色彩的民间传说和寓言式的结构方式在此类小说中占有重要地位。而这类作品中的主人公大多数是极力思考生活意义、寻找新的生活道路、内心充满着激烈冲突的人物。

《伊则吉尔老婆子》用第一人称叙述，借伊则吉尔老婆子之口讲述了三个看似不相关的故事：草原上云影的传说——人与鹰的儿子“腊拉”的故事，伊则吉尔老婆子自己的故事和草原星火的来历——勇士“丹柯”的故事。课文是这篇小说的第三部分，丹柯一心为公的形象既与傲慢而自私的腊拉，又和白桦青春期的伊则吉尔形成了鲜明的对比，巧妙的构思使作品具有强烈的艺术感染力。

《丹柯》是一篇以人物为主的小说，故事紧紧围绕美少年丹柯展开，无论是外族的强大，还是三面森林环绕的艰险都是丹柯智慧与果敢形象形成的必要背景，而族人面对困难的畏缩和对丹柯力量的质疑则是丹柯坚定与执著的映衬。小说最惊心动魄的一幕发生在故事结尾，丹柯为了打消众人的疑虑、引领大家走出黑森林，毅然抓开自己的胸膛，高擎自己燃烧的心照亮了大家前进的道路。这一高贵的举动必将付出生命的代价，丹柯的形象藉此霎时高大起来，那颗被误解的心明亮地燃烧着，叙说着丹柯一心为公、义无反顾的勇气和执著的信念。不仅一直抱怨不停的族人吓呆了，就连刚才还气焰嚣张的森林也安静下来，给他们让开了道路。丹柯带领大家最后抵达了草原，那充满安宁、自由的空气，不由得让人心动，“太阳发出了灿烂的光辉，草原一起一伏，好像在呼吸一样，草叶带着一颗一颗钻石一样的雨珠在闪亮，河面上泛着金光……”丹柯死而无憾，他那颗骄傲的、燃烧的心最终却被踏为蓝色的火星，小说的主题便在歌颂勇于实践、不计个人得失的献身精神之外又增添了一份悲剧的色彩，显出了主题的复杂性。

由于这篇小说是以民族传说的形式出现的，它“寓教于乐”的色彩比较明显，小说主题的教育意义也在富于浪漫主义风格的故事中得以彰显：在《丹柯》中，作家歌颂的不是愤世嫉俗的个人主义英雄，而是以自己燃烧着的心为人们照亮前进道路的勇士。

3. 主题分析

对小说主题的分析具体到作品中，主要体现在对小说主题的形成途径和实现效果的分析上。小说主题的形成途径与它的实现效果可谓是一枚硬币的两面。形成的途径越精巧细致、饱含作者的深意，主题的实现也就越能收到曲径通幽、柳暗花明的效果。主题的形成途径往往和一个故事的精彩程度相关，只有把故事讲好了，小说的主题才能真正有效地传达出来。

（1）序幕的“抑彼扬此”与主题基调的奠定

丹柯的故事出自伊则吉尔老婆子之口，由于它是一则民间传说，小说沿用了讲故事中最为传统的第三人称叙述口吻。故事在一开头就为丹柯的出现拉开了序幕：一群生活在草原上，快乐、强壮、勇敢的人被另一凶残的种族赶到不宜生存的林子深处去了，唯一的出路是穿越森林到另一片草原上寻找生机。在这里，小说使用“快乐”“强壮”“勇敢”这样三个形容词是含有深意的。首先，它极力描写森林给这些落难人群的恐惧和压迫感，这种感觉是如此强烈以致这些曾经享有自由和梦想的“快乐”人群都不再畏惧将自己的自由献给敌人了。而他们又是“强壮”“勇敢”的，并不是身体孱弱或者天生胆怯的人，一方面可见穿越森林的威胁之大，另一方面又写出这些身体强壮的人平素貌似勇敢，实则关键时刻缺

乏挑战困难、拯救族群的勇气。正当他们准备去做奴隶时，丹柯出现了，“你们不能够用思想移开路上的石头。什么事都不做的人不会得到什么结果的。为什么我们要把我们的气力浪费在思想上、悲伤上呢？起来，我们到林子里去，我们穿过林子，林子是有尽头的，世界上的一切都是有尽头的”。这种抑彼扬此的手法成功地烘托出人物的勇敢与坚强，奠定了主题的基调。而丹柯这段话也成为全文的题眼，显得异常有力而令人警醒。

（2）情节的“一波三折”与主题的悲剧意味

狭义的悲剧指的是一种特殊的戏剧艺术类型，抗争、行动、毁灭一般被看做是它的三要素；而广义的悲剧则由此生发开去，常常指代一种氛围或感情基调，它不只意味着字面意义上的悲凉、哀伤，还有着与此相应的由于美的必然毁灭而带来的庄严和壮丽。悲剧美也因此在很大程度上表现为一种崇高美：它使人倾慕于宏大的事物和伟大的力量，在巨大的震撼中让人感到精神境界的提升，并带给人慷慨激昂的精神愉悦。悲剧主人公也往往表现出崇高的精神特质，他们的品格常常与真、善、美密切相关，因此人物在抗争中与对立面的力量对比越悬殊，主体的抗争越艰难，我们就越能感受到这种精神力量的强大。

与此相应，《丹柯》在情节设置上的一波三折也凸显出小说主题的悲剧意味。人们先推举丹柯领导族人，在遇到密林时却开始抱怨他年轻而没有经验，大雷雨来临时，众人更是对他争相诋毁、责难，于是作为抗争主体的丹柯开始有了悲剧的味道；他由愤怒而怜悯，为了中止人们毫无作用的抱怨，尽快带领大家走出森林，他毅然掏出了自己那颗真诚的、燃烧着的心。这种自我牺牲的行动是一种伟大的力量，震慑了众人；然而，当族人走出森林为胜利而欢呼时，却忘记了带领他们穿越黑暗的丹柯，更有胆小之人，因害怕丹柯那颗仍在燃烧的心而不惜用脚将它踏灭。有价值的东西被摧毁使得主题的悲剧意味更浓了，丹柯这个英雄形象也因此显得丰厚而饱满，从审美效果上讲，结尾崇高的悲剧色彩也更能调动读者的阅读情绪，从而为小说增加感人的艺术力量。

（3）浪漫主义手法对主题表达效果的加强

丹柯将众人引向光明却遭到诋毁与误解，一颗勇敢而骄傲的心却被胆小鬼踏灭，如此种种颇有鲁迅笔下启蒙者的味道。鲁迅《药》中的夏瑜也是这样一个悲剧人物，他们对民众同样抱有“哀其不幸、怒其不争”的心态，但又都没有放弃民众。不同的是，丹柯是一个浪漫主义的悲剧英雄形象，夏瑜却是一个现实主义的悲剧英雄形象。

与现实主义忠实于客观事实不同，浪漫主义为了表现主题往往极尽想象、夸张之能事。《丹柯》的浪漫主义色彩非常明显，人物形象对比鲜明，在紧急关头，年少而俊美的丹柯眼睛明亮如火，族人则恶如野兽，美丑对比之中饱含了作者强烈的爱憎之情。另外，森林的恐怖固然可以看做是写实，但对其险恶环境描写的夸张、铺饰也完全可以看做是困难的寓言，而丹柯高举燃烧的心为众人引路，以及碎裂的心化为草地上蓝色的火星等情节显然不可能存在于现实之中。小说浓郁的浪漫主义风格既暗合了草原民间传说的神秘，又有助于小说在一个较短的篇幅内有力地传达主题意识。

（4）人物的性格品质对英雄形象的增益

小说通过缔造形象来表现思想主题。丹柯作为一个成功的英雄形象，除了作者精心设置的情节结构和浪漫主义的表现手法外，还得益于这一人物一心为公的高贵品格和勇于实践、永不言败的性格特点。面对族人的困难处境，丹柯果敢而自信地站出来，在众人还在为可能面对的困难彷徨失措的时候，他指引并鼓励大家行动起来，向着希望的方向前进。在遇到密林时，他不急不躁，依旧葆有了乐观的天性。在大雷雨来临时，因疲惫和软弱而丧失了斗志的人们众口一词地诋毁他，他们不去战胜森林的黑暗反而开始围攻引路的丹柯，丹柯孤身一人面对自然界与族人的双重“大雷雨”，却没有对走出森林的信念产

生丝毫的动摇。尤其难得的是，族人的出尔反尔并没有让他放弃继续为众人引路的念头，恰恰相反，他更加认定了如果没有自己这些人“也许就会灭亡”。于是在咆哮的雷声中，他掏出了自己燃烧的心照亮了通向希望的路径。

小说通过精心设置的人物出场、一波三折的情节结构、浪漫主义的表现手法成功地塑造了丹柯的艺术形象，丹柯的形象又凸显了小说的主题意义。

三、话题详解

（一）小说的灵魂——主题

1. 写不厌的“母题”

在人类文明的进程中，有些生活哲理和思想感情是能够跨越时空而存在的。这些反复在小说中出现的人类的精神现象和基本行为，被称为“母题”。而我们通常所说的主题，其实就是对这些母题的一种个人阐述与发挥。母题的魅力在于它能够连接不同民族、不同文化，它不因时间或地域的不同而变化，从而表现出某种超然的客观性。而每篇小说的主题都蕴涵着作家自己对世界的看法，显示了作家的主观倾向性。

多篇小说可以对同一母题反复书写，由于不同的作家会对同一创作母题进行不同侧面的挖掘，小说的母题可以说是写不尽的。比如同样执著于“爱”的母题，小说表现出来的主题风格却绝不雷同，梅里美《嘉尔曼》的热辣而决绝，充满了性情之美；海明威《永别了，武器》的迷惘而哀婉，透露出对战争的谴责；艾米莉·勃朗特《呼啸山庄》的欲罢不能，仿佛使我们都沾染上野性的迷狂；杜拉斯《情人》的至死不渝，则穿越了情爱在世俗偏见中的沉沦。作家不同的感情经验和写作技巧为同一母题的小说打上了截然不同的个人印记。

同一篇小说的主题也可以同时涵盖多个母题，比如雨果的《巴黎圣母院》就涉及了“爱与恨”“美与丑”等多重主题，《红楼梦》更是一唱三叹、百转千回，道尽了人世间的爱恨情仇、生离死别。

2. 主题的复杂性与矛盾性

小说的主题往往不是单一的，无论是人物性格，还是一事件内部或一系列事件之间的冲突与纠葛，都会导致小说主题的复杂性。读者面对众多相关、相对，甚至截然相反的信息，对主题的感悟常常难以道清。芥川龙之介的《罗生门》讨论的是善与恶的合理性，作者在小说里提出了一个问题：“是饿死呢？还是当强盗呢？”那个仆人一直在善与恶的边缘徘徊，当他先前谴责别人时，我们认为有理；当他以恶制恶时，我们也觉得合理。然而，善与恶怎么会同时具有合理性呢？小说只给了使我们困惑的问题，却没有给出答案。

有时主题的复杂性和矛盾性还缘于作者面对复杂的文本“现实”时，自我价值判断的含混。比如莫泊桑久负盛名的小说《项链》。小说的主题究竟是想谴责玛蒂尔德不切实际地爱慕虚荣，还是在同情一个不失自我尊严的小人物被命运捉弄的不公？作者对玛蒂尔德既有嘲笑，又有敬意，既有叹息，又有悲悯，反映到小说的主题上也自然是五味杂陈。又如，托尔斯泰在写作《安娜·卡列尼娜》时，初始意图是想写一个背弃宗教原则的妇女，背弃了忠实可靠的丈夫与别人通奸，最后遭到惩罚的故事。但在小说里，我们却看到托尔斯泰不由自主地将女主人公从一个“恶妇”变成了举止高雅、感情真挚的“贵妇”，慢慢地偏离了小说构思时的“预定”，变得游移和犹豫起来。作者对安娜的同情为小说注入了不安和怀疑的因素，而主题的矛盾性本身又反过来为作品增加了迷人的魅力。

有时，作者也会有意识地运用主题表里之间的矛盾。美国犹太作家辛格的《傻瓜吉姆佩尔》，以吉

姆佩尔的视角自述其傻，暗含着对虚伪、丑恶的人类社会的批判。但在叙述的表层，却没有流露出一点对侮辱和损害他的人们们的怨恨，而是以德报怨地娓娓道来，令人在同情的同时充满了辛酸，作者对不公正社会的谴责溢于言表。

（二）主题的形成

1. 以思想为目的的小说

以思想为目的的小说并不意味着要舍弃小说的故事性。霍桑曾在自己的长篇小说《带有七个尖角阁的房子》的序言中谈到，“为了突出寓意而削弱故事，必将事倍功半，就像人把大头针插进一只蝴蝶，夺去它的生命，使之僵化并破坏了它优美的风姿”。

以思想为目的小说主要有两种构成模式，一种是倚赖人物来表现主题，在这类小说中，事件的跌宕起伏服务于人物的性格塑造；一种是侧重事件来表现主题，人物往往被事件所引导，在事件的推动中成长或沦落。《丹柯》属于倚赖人物表现主题的一类，无论是暴风雨还是人们的责难，都不能改变丹柯的信念和理想。

这类小说常用象征的方式来表达主题。《老人与海》中，一个老渔夫在海上与一条罕见的大鱼搏斗了三天，终于征服了它。在返程的途中，他又不得不与来抢夺大鱼的鲨鱼群搏斗，最后只带着大鱼的骨架回到了家。小说之意在于通过这个故事展现人与命运的搏斗。老人在海面前，是渺小的，如同人在命运面前一样。然而老人却不屈服于海，不屈服于命运。“你可以消灭他，但却打不败他”，这就是作者想要表达的思想。

2. 以故事为目的的小说

小说最大的魅力之一就在于讲故事，这也是小说这种文学样式经久不衰的秘密所在。举一个最简单的例子，世界各国长期名列畅销书榜首的小说的作者都是讲故事的个中好手。这类小说的题材也很好把握，不外乎是悬念叠生的侦探故事、缠绵悱恻的言情小说、神秘离奇的魔幻寓言，还有华语世界长盛不衰的武侠小说等。这些故事虽编得一波三折、扣人心弦，但却是轻松好读的消遣读物，可以舒缓人们的精神压力，为人们带来审美的愉悦。

但细细分析，这类小说中的佼佼者又绝不是仅仅停留在单纯讲故事的目的上的。《福尔摩斯侦探集》虽也依循一个侦探故事的大框架，却间接地折射出伦敦社会的世态，上层社会的虚伪、警方官员的玩忽职守、大家族内部的纷争、贫富的分化；扶危救困，匡扶正义更是它的题中应有之意；而福尔摩斯的智慧、细致入微的观察能力，化学、心理学等方方面面的知识，更影响了一代人的价值取向。

（三）主题的实现

1. 小说的忌讳：“主题鲜明”

小说的主题显然与一般文章的主题不太一样——它往往不是单纯的、用一两句话就能概括的。阅读小说的过程是一种美妙而丰富的体验，而论说文似的明晰晓畅的主题一旦出现在小说中，就会显得干巴巴的索然无味。因此小说家似乎陷入了矛盾：既想表达想说的，又怕被读者一眼看穿。他们无时无刻不在注意避开“主题鲜明”的陷阱，而在通往主题的道路上费尽心机。

芥川龙之介的《莽丛中》以一起发生在莽丛中的凶杀案为背景而展开，小说的叙述人完全隐匿，直接让案发的目击者或当事人走到前台来告白真相。一时间，砍柴人、行脚僧、捕手、死者的岳母、强盗多襄丸、死者的妻子、死者的幽灵纷纷登场，每个叙述人的口述似乎都是合理的、成立的，但将它们组合在一起，却又互相冲突。事实的真相究竟是什么？哪一种角度、哪一种方法才是正确的？真相能不能被我们彻底地揭示？我们甚至会怀疑自己是否也没有能力完全、客观地去复述一个刚刚发生的事件。我们面对的这个世界，本身就是复杂多义、变化无穷的，充满了形形色色的不解之谜。因此，作为反映存

在的小说，若追求主题鲜明，也是有悖于事实本身的丰富性的。

2. 形象大于思想

康德说：“形象大于思想。”黑格尔说：“美是理念的感性显现。”两位哲学家都不约而同地认为，艺术不必直接说出思想，而应通过形象传达出思想。

福楼拜的名作《包法利夫人》，将主题隐秘地包裹于细腻、客观的描绘当中。主人公爱玛在读浪漫主义的爱情小说中长大，生活在外省农村，天性纯真、淳朴、喜欢幻想。她用浪漫的眼光打量这个世界，编织自己的爱情梦想。她幻想小说中的生活，对丈夫的平庸与烦琐的婚姻生活感到厌倦。在受到外乡人鲁道夫的引诱和抛弃之后，她开始无所顾忌，转而投向见习律师莱昂的怀抱。为追求浪漫奢华的生活，她挥霍着丈夫的财产。面临破产时，情人们却不愿伸出援手，绝望中她只好服毒自尽。福楼拜在小说中没有流露出对人物的任何好恶，也没有表露出任何看法。作者真的没有看法吗？其实福楼拜本人，就是个“害怕成为浪漫主义者的浪漫主义者”。当有人问起包法利夫人的原型是谁的时候，福楼拜说：“包法利夫人就是我。”福楼拜是带着对浪漫主义的同情与惋惜的情绪来写这部小说的，然而他却把自己的意识完全交给客观的细节描述，交由读者去判断和体会。小说越是写爱玛的天真、柔弱、悲惨，就越是显示出社会的庸俗和残酷。爱玛的堕落与毁灭，就是一曲浪漫主义在现实环境中的挽歌。尽管作家没有直接说，我们还是能通过阅读，领悟到小说的主题——一个不合时宜的浪漫主义人物在唯利是图的残酷现实中，是无法生存的。

3. 模糊处理

小说步入成熟后，倾向于不做道德判断，悬置作者的主观态度。毕竟，小说家只是叙事者，而不是法官，正如一个记者在报道火灾时不能像消防队员那样去救火一样，应该各司其职。试想，在阅读小说的过程中，如果作者将一切都早早说出，那么读者的阅读将是多么乏味。作者应该尊重读者的智慧，相信读者能从他提供的描绘中得出自己的判断。

米兰·昆德拉说过：“如果说小说有某种功能，那就是让人发现事物的模糊性”，“小说应该毁掉确定性”，“小说家应该描绘世界的本来面目，即迷和悖论”^①。在他看来，小说这个文体，不是要将世界简单化，而是将看似简单平凡的事物复杂化。小说的功能就是教你换一种角度、换一种眼光来看世界。《安娜·卡列尼娜》不只是一个婚外恋的故事，《包法利夫人》不仅是一个偷情的故事，《红与黑》也不单是一个野心家的故事。故事之外，作者通过小说传达的东西是奥妙无穷、涵咏无尽的。为什么我们会对这些道德上的“坏人”心怀同情呢？是什么使得世界在我们眼中不那么“单纯”了呢？这就是小说的魔力，它告诉我们世界存在的复杂性和合理性。

（四）主题的选择与开掘

1. 小说与“当下”的关系

我们生活的世界，每时每刻都处在变化之中，每一个作家在自己生存的时空下，都会遇到一系列的问题，大到世界大战、天灾人祸，小至柴米油盐、鸡毛蒜皮。但如果仅仅对这些“当下”问题的表象做出直接而迅速的反应，那无疑是新闻的本分，不是小说的职责。新闻追求时效性和新鲜感，而小说追求的是恒定性和永远不衰的魅力。当然，一个作家也应该关心“当下”，但此刻的“当下”，绝非是婚姻法出台的“当下”，或棉蚜虫肆虐棉田的“当下”。作家所关心的“当下”应含有“过去”与“将来”。他并不回避问题，但这些问题是跨越时空的：它过去存在着，当下存在着，将来仍然会存在着。这些问题不会因为时过境迁而消失。它们绝对不是一时一地，也不是一家一国的问題。小说处理“当下”题材的

^① 见《小说是让人发现事物的模糊性——昆德拉访谈录》，《小说的艺术》，社科文献出版社1999年版，第72页。

秘密在于作家对它们所蕴藏的内涵的纵深挖掘，在于集体经验的个人化，小说只有触及到“当下”中的“永恒”问题时，才能焕发出自己的光彩。

2. 永恒主题

无论主题所表现的事件是否宏大，只要它反映或追问人类存在的基本状态，就能够经受住时间的考验而立于不败之地。《罗生门》的问题 20 世纪初就提出来了，直到现在人们还困惑于答案。作者提出的是一个全人类的问题，就像哈姆雷特那个著名的问题“是生存还是死亡”一样，都是人类面临的永恒困境。《老人与海》的主题既不新也不旧，它没有迎合时尚，没有时代背景，将人与命运的关系形象化为老人与海，写了一个永恒的命题，因此永不会过时。《一个小公务员之死》尽管有明确的时代背景，有明确的国家以及社会制度，但契诃夫最根本的用心却在基本的人性上。小公务员在上级面前几近变态的诚惶诚恐、谨小慎微，正是人性中奴性的写照。作者抓住人性中的某一弱点去表现和批判，最终使作品超越了时代和国别的限制，因而拥有了经久不衰的艺术魅力。

3. 主题的千锤百炼

小说是一种虚构的文体，它的“材料”来源非常灵活，凡是作家亲身经历过的、或者道听途说的、甚至单单凭“捕风捉影”虚构出来的人物、事件都可以纳入提炼主题的材料之中。锤炼主题的过程是小说家构思的一个重要组成部分，它既要求作家“想得深”、又要求作家“想得巧”。

《简·爱》被称做夏洛蒂·勃朗特“诗意生平”的写照，小说中的确有作者的影子。同简·爱一样，夏洛蒂本人就曾经在一家生活条件恶劣、教规严厉的寄宿学校读过书。不同的是，夏洛蒂去这样的地方读书是由于家庭经济条件的困窘，而简·爱由于父母相继去世，被好心而富有的舅父收留。舅父死后，她受尽了表兄、表姊妹的欺凌，最后被吝啬而狠心的舅妈送进了孤儿院。夏洛蒂为小说加入这样一段插曲，目的是为了更好地突出简·爱强烈的平等观念和反抗意识。这样一来，既为简·爱独立坚强、自尊自爱的性格奠定了基调，又暗示了维多利亚时代上层社会流行的虚浮和伪善，从而为罗切斯特背后的故事做了铺垫。由此可见，如果作家“本本分分”地守着现成材料，主题反而会显得单薄；而对“材料”巧妙地取舍、腾挪则会使主题获得新的深度和厚度。

（五）主题观的演变

1. 由单纯到复杂

在现代小说里，人们越来越相信存在的相对性，相信解释的无穷性。人们越来越难用一句话、一个单向度的观点去揣测一篇小说的主题，小说的主题像是多主题的复调音乐，复杂而隐晦，一言难尽。

俄国著名文艺理论家巴赫金认为，一个伟大的作家具备两种视野。第一视野会触及到重大的社会现实的本质因素。也就是说，作家首先会对他生活的时代和现实做出反应，并加以表现。古典小说大多是这一视野的产物；第二视野是直接关注自身存在的各种问题，诸如生命的目的、生存的意义等具有相对稳定性的问题。现代主义小说对这一视野显然有开拓性的贡献，从卡夫卡到博尔赫斯，他们的目光穿透了第一视野，直接对第二视野——人类的背后做出了反应。法国作家加缪的《西西弗神话》^①所关注的显然就是第二视野的问题。米兰·昆德拉的小说《生命中不能承受之轻》，从捷克首都布拉格被苏军占领的历史事件说起（第一视野），进而关注人们在强权下的表现，提出“媚俗”的问题（第二视野），从而开拓了小说思想性的疆域。

^①《西西弗神话》讲述诸神处罚西西弗不停地把一块巨石推上山顶，而石头由于自身的重量又滚下山去。诸神认为再也没有比进行这种无效无望的劳动更为严厉的惩罚了。

2. 由具体而抽象

传统小说更注重对人物、事件由外而内的挖掘，小说主题感染力虽然不拘于一时一地，但这种主题的呈现却往往离不开具体的时代背景和文化环境。现代小说则常常满不在乎地抹去人物或事件上那些可以被标记的时间、地点，甚至用寓言的手法直接探询某些抽象的主题意识。

司汤达的《红与黑》中尚有可被诅咒的社会现实，《简·爱》中也有着壁垒森严的等级制度，但到了现代小说中，社会现实的背景被大大简化了。雷蒙德·卡佛《小东西》里不但时代背景被省略，就连人物的名字也被略去。作者讲的是一对夫妻吵架的故事，但是读者就连他们二人争执的问题都看不到，只是从对孩子的争夺上可以看出两人在内心中仍然在深爱着对方。小说的主题跳出了对事件本身的价值判断而直接追问为什么两个如此深爱对方的人会口不应心、彼此伤害。作家关注的主题比传统小说更加抽象了，但他对人性的挖掘力度却丝毫没有减弱。卡尔维诺的《黑羊》更是如此，小说以童话般的口吻别开生面地讲述了贫富分化的来历。“从前有个国家，里面人人是贼”，这种小说的开头与其说有背景还不如说没有。但小说正是沿着这个抽象的维度展开，对“诚实”在世界上的存在价值及其代价这样抽象的主题进行了探讨。现代哲学家维特根斯坦有句名言，“神秘的不是世界是怎样的，而是它是这样的。”随着现代哲学对人们的启示和影响，小说家们似乎更热衷于在一个更为普遍的层面上来探讨与哲学有着亲密血缘关系的抽象主题。

四、关于“思考与实践”

一 《丹柯》中的主人公用自己的生命照亮了人们前进的道路，它表现了怎样的主题？

1. 设题意图

考查学生对主题提炼概括的深度。

2. 解题思路

①提示学生抓住题干中两两相对的关键词作答。在“自己”与“人们”、“生命”与“前进的道路”的对比中，体会个人与集体，个人生命与众人福祉之间的冲突，从而比照出丹柯勇于牺牲个人利益的高贵品格。

②延伸到小说的上下文，结合众人遇到困难时对丹柯的质疑和走出森林时对英雄的遗忘乃至对其热情的最终踏灭，发掘丹柯剖心之举背后的苍凉感和悲剧意味。

丹柯带领族人穿越黑森林，本是为了让大家重新找到自由的乐土；但缺乏勇气与耐性的族人却禁不起长途跋涉的辛苦和大雷雨的考验，他们先是抱怨，继而指责，最后甚至合围，想弄死势单力薄的丹柯。丹柯正是在这种情况下毅然抓开胸膛，高举自己燃烧的心照亮了人们前进的道路，拿个人的生命换取了族人的自由和幸福。此举表现出丹柯勇于追求自由的理想主义精神和一心为公的高尚品格：面对奴隶命运的坦途和通往自由之路的艰险，他毫不犹豫地听从了自由的召唤，并且号召族人都行动起来为自由而接受困难的挑战。面对个人利益与集体利益的冲突，个人生命与集体幸福的冲突，他坚定地选择了后者。而族人在穿越森林之后对丹柯的遗忘乃至对其热情的踏灭，则进一步昭示了丹柯此举的悲壮性，其崇高的理想主义精神令人击节。

二 假如你就是跟随丹柯走出黑暗的人之一，在林子里遇到了大雷雨，想象你可能见到的景象和困难，写一篇 600 字左右的文字。

1. 设题意图

针对环境描写，训练学生在规定情境下的想象力。

2. 解题思路

按照题目要求，应采取第一人称叙述。具体到手法上：

①可以尝试用浪漫主义手法进行写作，注意运用超越现实的想象和夸张的手法来烘托人物的心理，比如：“突然天上划过一道狭长而尖利的闪电，巨大的森林一下子被劈向两旁，风呼啸着从天而降，匍匐于地的枝蔓紧跟着一阵欢歌，它们不安分地打着颤，仿佛随时准备从地下一跃而起。有人被吓得哭出声来，我强打精神跟在队伍中，又一道闪电袭来，我只觉得眼前一亮，随即看到一株千年的老树伸出它枯死的枝桠向我迎面扑来……”

②也可尝试用现实主义手法来描写，如：“我紧紧跟在丹柯后面，雨水把我的眼睛都糊住了，那些可恨的密林只挡得住白天的光线却挡不住迅疾的暴雨，我差不多每两步就要被盘踞在地上的巨大枝蔓绊倒一次，腐叶的味道直冲鼻梁，湿漉漉的泥土不断地粘在我的鞋底上，甩也甩不掉，耳旁全是咒骂的声音……”

三 从你已经学过的课文中，分别选一篇论说性文章和一篇小说，比较它们在表达主题方面的差异。

1. 设题意图

在与论说性文章的对比中，训练学生对小说主题表现方式的把握。

2. 解题思路

这是一道比较题，首先要明确论说性文章与小说这两种文体表现主题的方式的不同。论说文对主题采取“露”的态度，讲究清晰透彻；小说对主题则采取“藏”的态度，其魅力恰在于暧昧与复杂，竭力避免让人一眼看穿。在举例说明时，注意结合这一“露”一“藏”来具体分析。

五、教学建议

1. 本单元选取的小说，是以人物为主表现主题的远古传说，它以很强的故事性传达了哲理思考，并以铺张、夸饰的浪漫主义手法对小说的主题层层推进。教师应着重分析小说在表现主题时的侧重点以及写作的手法，了解小说主题表现方式的多样性。

2. 引导学生体会丹柯形象的悲剧色彩，分析悲剧色彩对小说主题的深化作用，提高学生对悲剧性主题的审美能力。

3. 可以引导学生用同样的作文材料表现出两个或两个以上不同的主题，并对其表达的优劣进行比较。

六、有关资料

《丹柯》赏析

王远泽

如果说，在此以前高尔基的浪漫主义作品还只是将爱情与自由摆在中心位置的话，那么，短篇小说《伊则吉尔老婆子》则转到了对人生意义的深入探讨，并直接发出了为民族利益而英勇献身的号召。在小说中，作者以大故事套小故事的形式和鲜明的对比手法塑造了两个人生观完全对立的形象：腊拉和丹柯。腊拉是一个唯我独尊、损人利己的极端个人主义者和杀人不眨眼的暴徒。只因为一个少女拒绝他的

求爱，他便恼羞成怒，将少女推倒在地，用脚踏在她的胸口上，使少女口喷鲜血，立刻丧命。从此他被人们所唾弃，过着一种生不如死，求死不得的孤独生活，年长日久，终于变成一团在草原上虚无缥缈的黑影子。同腊拉形成鲜明对照的是丹柯的英雄形象。丹柯为了使人民摆脱异族的侵略和奴役，自告奋勇地带领大家冲破重重困难去寻找光明自由的幸福生活，在原始森林里同饥饿、疾病与死亡作斗争的过程中，当有些人开始灰心动摇的关键时刻，他一方面用“林子是有尽头的，世界上的一切都有尽头”的话来鼓舞大家树立克服困难的勇气和信心，另一方面则毫不犹豫地撕开自己的胸膛，掏出一颗燃烧着的红心当做火炬照亮人们前进的道路，引导本族人民走上了光明自由的天地，他自己却含笑而死。丹柯虽然为人民的利益牺牲了，但他却以自己的英雄业绩在平静的草原上撒下了为人民造福而献身的火种。他那光彩照人的形象永远活在人民的心中。腊拉和丹柯都是体魄健壮的青年，在外形上有许多近似之处，但他们的人生观却是截然相反的，因而这两个形象具有完全不同的美学意义：危害人民者，其自身也只能被人民所唾弃；为人民造福者，其身虽死而精神却永远光照人间。这种为人民利益而献身的号召，是与当时俄国革命的潮流相吻合的。但由于高尔基早年受到民粹主义英雄史观的影响，在处理丹柯与群众的关系问题上，不少地方有贬低群众、突出丹柯的错误倾向。因此，使丹柯这个为集体利益而慷慨牺牲的英雄形象，仍然不免带有个人英雄主义的色彩。

故事讲述者伊则吉尔老婆子的形象则较为复杂，但她在小说中占有极为重要的地位。她一身兼有腊拉和丹柯两人的基本素质。年轻时，她具有坚强的性格，珍惜个人的自由，向往英雄业绩，厌倦庸俗的生活。然而她没有一个崇高的人生目标，而把自己的生命和精力浪费在追求个人虚荣的满足上，因此，到头来也只有落得一个孤独凄惨的结局。伊则吉尔老婆子最后只剩下一付皮包骨的身躯、一双“暗淡无光的眼睛”和一生辛酸痛苦的回忆。高尔基以伊则吉尔老婆子的形象提出了这样一个社会哲理问题：如果我不为自己，那么谁来为我呢？如果我只为了自己，那人生又有什么意义？这是时代向人们提出的尖锐的问题，不管你愿意不愿意，每个人都必须明确地作出自己的选择。而这一点，也正是《伊则吉尔老婆子》超出高尔基其他浪漫主义作品之所在。

小说《伊则吉尔老婆子》的结构也很有特色。它由三个故事组成：头一个故事写极端个人主义者腊拉的暴行及其应得的可耻下场；中间的故事写故事讲述者伊则吉尔老婆子一生坎坷的经历；最后一个故事写丹柯的英雄业绩和人民对他的崇敬。三个故事都可独立成篇，但它们又被“人怎样生活才有意义”这一哲理问题贯穿成为不可分割的整体。首尾两个故事都属神话传说，而中间的故事却是现实生活的写照。这样，就形成了局部结构的相对独立性与整体结构有机统一性的结合，神话传说与现实生活相互对应的特色。

（节选自《高尔基研究》，湖南教育出版社1988年版）

第四单元 人 物

一、教学目标

1. 领会作品的内容和题旨；
2. 认识小说中人物的地位和作用；
3. 了解刻画人物的艺术手法；
4. 了解“圆形人物”和“扁平人物”的区别。

二、作品赏析

《娜塔莎》

1. 托尔斯泰及其创作

列夫·托尔斯泰，19世纪俄国最伟大的现实主义作家。鲁迅称他为“19世纪的俄国巨人”，列宁称他为“俄国革命的镜子”，把他的创作看成是“全人类发展中向前跨进的一步”。

托尔斯泰一生的思想一直在变化，他的创作也可分为三个阶段。

1852—1863年是他的早期创作阶段。在这个阶段，他发表了成名作自传体小说《童年》《少年》，反映了他对贵族生活的批判态度、“道德自我修养”的主张和擅长心理分析的特色。1854—1855年托尔斯泰曾参加克里米亚战争，几年军旅生活不仅使他看到上流社会的腐化，而且为以后在其巨著《战争与和平》中能够逼真地描绘战争场面打下了基础。在1863年的《哥萨克》中，托尔斯泰首次提出贵族知识分子与上流社会决裂，返回大自然、走平民化道路的主张。

1863—1880年是托尔斯泰的中期创作阶段。这期间他创作的长篇历史小说《战争与和平》成为其创作历程中的第一个里程碑。小说的中心思想是“人民的思想”，以四大家族相互关系为情节线索，展现了当时俄国从城市到乡村的广阔社会生活画面，气势磅礴地反映了1805—1820年发生的一系列重大历史事件，特别是1812年库图佐夫领导的反对拿破仑入侵的卫国战争，歌颂了俄国人民的爱国热忱和英勇斗争精神，也探讨俄国前途和命运，特别是贵族的地位和出路问题。小说结构宏大，人物众多，典型形象鲜活饱满，是一部具有史诗和编年史特色的鸿篇巨制。其后，他又完成其第二部里程碑式巨著《安娜·卡列尼娜》，小说艺术已炉火纯青。

1881—1910年是托尔斯泰的晚期创作阶段。从70年代末起，托尔斯泰的世界观发生巨变，他抛弃了地主贵族的“一切传统观点”，转变到宗法制农民思想立场上来，并站在这个立场上抨击俄罗斯的国家制度，抨击特权阶级的生活和道德。他也开始改变自己的生活方式、生活习惯，自己参加体力劳动，

还帮助农民盖房子，并学习做鞋匠，衣食简化，戒烟酒，甚至不吃肉。这时期的著名作品有《忏悔录》《魔鬼》《哈泽·穆拉特》《舞会之后》等。1889—1899年创作的最后一部长篇小说《复活》是他长期思想、艺术探索的总结，也是对俄国社会批判最全面深刻、有力的一部著作。小说中他提出了两个主题：一是暴露社会罪恶，抨击沙皇专制制度；二是描写人的堕落和精神上的复活。

《西方正典》的作者、美国文学教授兼批评家哈罗德·布鲁姆称列夫·托尔斯泰为“从文艺复兴以来，唯一能挑战荷马、但丁与莎士比亚的伟大作家”。对文学拥有“狂恋式爱情”的托尔斯泰，是俄罗斯文学史上创作时间最长、作品数量最多、影响最深远、地位最崇高的作家。百年来，他的作品被译为各国文字，销售量累积超过五亿册，是大师中的大师。

2. 内容与题旨

课文《娜塔莎》选自《战争与和平》的第二卷。

《战争与和平》一直被人称为“世界上最伟大的小说”。它长达一百三十多万字，是列夫·托尔斯泰历经7年艰辛创作的鸿篇巨制，被列宁称为“了不起的巨著”。

这部卷帙浩繁的巨著以战争问题为中心，以库拉金、包尔康斯基、罗斯托夫、别竺豪夫四家贵族的生活为线索，展示了19世纪最初15年的俄国历史，描绘了各个阶级的生活，“近千个人物，无数的场景，国家和私人生活的一切可能的领域，历史，战争，人间一切惨剧，各种情欲，人生各个阶段，从婴儿降临人间的啼声到气息奄奄的老人的感情最后迸发，人所能感受到的一切欢乐和痛苦，各种可能的内心思绪，从窃取自己同伴的钱币的小偷的感觉，到英雄主义的最崇高的冲动和领悟透彻的沉思——在这幅画里都应有尽有。”（斯特拉霍夫语）作家对生活的大面积涵盖和整体把握，对个别现象与事物整体、个人命运与周围世界的内在联系的充分揭示，使这部小说具有极大的思想和艺术容量。

小说的主人公是安德来·包尔康斯基、彼埃尔·别素霍夫和娜塔莎·罗斯托娃。

安德来和彼埃尔是探索型的青年贵族知识分子。安德来性格内向，意志坚强，有较强的社会活动能力，他后来投身军队和参与社会活动，在严酷的事实面前逐步认识到上层统治阶级的腐败和人民的力量。

彼埃尔心直口快，易动感情，缺少实际活动能力，更侧重于对道德理想的追求，后来主要在与人民的直接接触中精神上得到成长。

女主人公娜塔莎与两位主人公的关系使她成为小说中重要的连缀人物，而这一形象本身又是个性鲜明、生气勃勃的。小说充分展开了娜塔莎热烈而丰富的情感，她与人民和大自然的接近，她的民族气质，以及她在精神上的成长。这几个主要人物形象都具有较高的认识价值和审美价值。

在原著中，刚出场时的娜达莎13岁，是个黑眼睛、大嘴巴、不美丽，但十分天真活泼的女孩子。

在课文中提到的一次盛大的舞会上，由彼埃尔介绍，安德来认识了娜塔莎。这时的娜塔莎已经16岁了。她原先的爱人保里斯为了和一个有钱的女子结婚，已把她抛弃了。娜塔莎舞跳得很出色。在安德来心目中，娜塔莎是他看到的第一个美女，“她的魔力之酒使他陶醉了”。不久，安德来向娜塔莎求婚，她和她的父母都同意了。但安德来的父亲反对，婚事暂时搁置下来。不久，在爱伦家举办的跳舞会上，花花公子阿那托尔追求娜塔莎。这位意志不坚定，带几分稚气的女子竟爱上了他，并自动地解除了和安德来的婚约。

接着，阿那托尔要把娜塔莎拐骗到国外去。但他们约定逃走的计划时，被索尼娅听见了。她转告了娜塔莎的教母玛丽娅。娜塔莎出逃不成，生起病来。彼埃尔跑来劝慰娜塔莎，并把阿那托尔已经结婚的事告诉娜塔莎。娜塔莎知道自己受骗了，气得要服毒自杀。安德来见娜塔莎已变心，便托彼埃尔把娜塔莎的相片送还给她。

小说的最后一卷，彼埃尔回到莫斯科。他把自己在战争中的历险经过讲给娜塔莎听。他们互相爱慕起来。1813年，他们结了婚。婚后，娜塔莎性格大为改变，她忙于家务和教养子女。她抛弃了社会生活，失去了“她所有的魔力”，身体也“长胖了，长宽了”，变得“不修边幅”起来。

《战争与和平》对各色人物的刻画都堪称精准细腻，景物如临眼前，虽是19世纪的小说作品，但流传至今，却没有任何隔阂感，其中流露出来对人性的悲悯情怀，穿越时空背景，仍旧撼动人心。英国作家毛姆及诺贝尔文学奖得主罗曼·罗兰称赞它是“有史以来最伟大的小说”，“是我们时代最伟大的史诗，是近代的伊利亚特”。

3. 人物形象分析

娜塔莎是《战争与和平》中经常为评论家们分析探讨的形象。

在《战争与和平》中，作者以高超的艺术技巧，写尽了各种人情世态，巧妙地将战争与爱情结合起来，以细腻的笔触塑造了众多丰满、生动的人物形象。小说中共有559个人物，上至皇帝、王公、外交官、将领、贵族；下至地主、商人、农民、士兵。如此众多的人物中，主人公娜塔莎在最善于表现人物心理与性格特征的艺术大师的笔下，被赋予了崭新的视觉色彩，她将自己精神生活的全部复杂性和独特性展现在读者面前。

课文所节选的部分，描写的是16岁的娜塔莎遭遇爱情和激情的心理状态和外部表现。

第一部分中，先是简单的一句话就交代了参加舞会前的娜塔莎的心态：娜塔莎的全部精力都集中在一点上，“就是他们全体，她，妈妈，索尼娅，都要穿得不能再好”。接下来，娜塔莎的所有言行都围绕着这一点。先是帮索尼娅改变缎带样式，不断地嚷着“不是那样的”“让我来”，接着欢快地拥吻母亲，再修饰自己的服饰。读者几乎不用多做思考，就看到了一个蹦蹦跳跳、热情天真的少女形象。

作者用了一个非常传神的细节来表现娜塔莎的性格特征，她还没有把自己的服装弄好，又急忙对妈妈一边嚷着“帽子还要偏一点”，一边就冲上前去了，结果“衣边的一块纱被撕了下来”。忙着为别人操心，倒把自己的衣服搞得狼狈不堪。一个小动作，就把急于参加舞会的娜塔莎的兴奋、激动、焦灼不安的心态活灵活现地表达了出来。

在第二部分中，作者塑造娜塔莎这个人物形象主要采用心理描写。舞会上盛装的娜塔莎一开始并没有受到特别的注意，她只能把急切、羡慕的眼光投到已经成为舞会焦点的人身上，“娜塔莎望着他们，几乎要哭了，因为跳第一圈华姿舞的不是她”。少女渴盼关注、争强好胜，希望在别人的眼睛里看到美丽的自己的心态一览无遗。这里，作者并没有详细地写出娜塔莎的表情，而是将笔墨重点放在了正在跳舞的伯爵夫人身上，越是将她的舞姿写得曼妙诱人，越是能够反映出娜塔莎的焦急、不安。所有的一切是通过娜塔莎的眼睛来展现的，我们几乎能够想象得到娜塔莎是带着怎样急切的神情站在大厅里，等待一位绅士来邀请自己，让自己也成为别人目光的聚集之处。

所以，当风度翩翩的安德来公爵向她邀舞时，她“忽然明朗起来，露出了快乐、感激、小孩般的笑容”，并且脱口而出“我等你好久了”，这样的反应是自然而然的，也表现了娜塔莎心直口快的性格，她的想法，她的感触都明明白白地写在了脸上。年轻的她不愿意错过和异性亲密接触的机会，尤其是当一个备受别人瞩目的异性站在面前时，作者写她“含泪的眼睛里流露出来的笑容”，简单的一笔，就将娜塔莎那种从尴尬中忽而解放出来的心境点得通透。突如其来的欣赏让原本“又瘦又不好看”的娜塔莎“跳得好极了”，“脸上现出了幸福的喜色”，对娜塔莎而言，此时已经不仅仅是跳舞这么简单，而是年轻的自己得到了异性的肯定，微妙的少女情怀一览无遗。

到了第三部分，收到阿那托尔的情书的娜塔莎睡得安静、温顺、幸福，醒来对索尼娅狂喜地微笑，涉世不深的她认为自己拥有了爱情，而她活泼的天性又使得她急于把自己的幸福和好朋友分享，希望别

人也能够感受到自己的快乐。而当别人对此发表质疑时，她会不假思索恼怒地对着朋友说“你什么也不明白，你不要说蠢话”，“我爱了他一百年了”，“他是我的主人，我是他的奴隶”，“我没有意志了……我爱他！”“不能够怀疑他”，一个为了爱情丧失理智的少女形象呼之欲出。娜塔莎为了这份不成熟的感情甚至不惜和好朋友翻脸，尽管作者在这里只用了语言描写，但我们还是可以看到她的表情瞬息万变，羞涩、恼怒、慌张、决绝。而这一切原因只有一个：她的爱情来了，击中了她的大脑，她只愿意享受、而不愿意思考这份爱情，这个时候的她，除了阿那托尔，任何事情都不愿意考虑，所以她会做出让人惊愕不已的决定——撕毁婚约。

由此我们可以看出，托尔斯泰最擅长的是将人物放置于背景中，再进行细化的描写，最突出的细节描写是心理描写和语言描写。作者在展示各种人物在日常生活中的心理活动的同时，着重写他们在特殊的环境里，在生活发生变故的情况下，在人生的某个关键时刻和紧要关头，在面临重大抉择时内心的矛盾和斗争。他不孤立地进行心理描写，而把它与客观环境的变化和各种事态的发展的描写紧密结合在一起。

同时，托尔斯泰“最感兴趣的是心理过程本身，它的形式，它的规律，用特定的术语来说，就是心灵的辩证法”（车尔尼雪夫斯基语）。也就是说，托尔斯泰特别注意揭示不同人物内心的矛盾和斗争的不同表现，善于描述从一种心理状态到另一种心理状态的过渡，说明心理变化的原因和规律。

《娜塔莎》中，主人公的语言、动作、脸色和眼神都成了传达心灵世界的媒介，她的一颦一笑，一举手一投足，常常是无言的心理描写，所表现的心理变化过程既体现了事态的发展，又符合人物性格发展的内在逻辑。选文中富有表现力的艺术细节，内心独白的运用，“心灵辩证法”的发挥，以及对人的复杂思想感情的真切理解与深邃表达，这一切都通过丰富而又多样化的语言，自由地编织进这幅艺术锦缎之中。

《素芭》

1. 泰戈尔及其创作

20世纪初期的印度，是英国的殖民地。政治上遭受压迫，经济上受到剥削，使这个古老国家的人民陷入贫穷、愚昧之中。为了唤醒这个沉睡的巨人，两位伟人应运而生了。一位是民族解放运动的领袖“圣雄”甘地，另外一位就是印度近代史上最伟大的文化巨匠罗宾德拉纳特·泰戈尔。

泰戈尔，印度著名诗人、作家、艺术家和社会活动家，生于加尔各答市的一个富有哲学和文学艺术修养的家庭。在人们的印象中，泰戈尔是以伟大的“歌手与哲人”的双重身份出现的。他的诗歌体裁和题材丰富多彩，清新隽永；小说格调新颖、感染力强；戏剧种类繁多，富于哲理意味；歌曲或哀婉缠绵、或威武雄壮，不拘一格。

1913年，“由于他那至为敏锐、清新与优美的诗篇；这些诗不但具有高超的技巧，并且由他自己用英文表达出来，便使他那充满诗意的思想成为西方文学的一部分”，泰戈尔被瑞典文学院授予该年度诺贝尔文学奖这一最高荣誉，成为第一个获得这项殊荣的亚洲作家。

泰戈尔是具有世界影响的作家。他共写了五十多部诗集，被称为“诗圣”。写了12部中篇小说，一百多篇短篇小说，二十多部剧本及大量文学、哲学、政治论著，并创作了一千五百多幅画，谱写了难以统计的众多歌曲。文、史、哲、艺、政、经诸范畴几乎无所不包，无所不精。他的作品反映了印度人民在帝国主义和封建种姓制度压迫下要求改变自己命运的强烈愿望，描写了他们不屈不挠的反抗斗争，充满了鲜明的爱国主义和民主主义精神，同时又富有民族风格和民族特色，具有很高的艺术价值，深受人民群众喜爱。其重要诗作有诗集《吉檀迦利》《新月集》《飞鸟集》等；重要小说有《弃绝》《素芭》

《摩诃摩耶》《沉船》《戈拉》等；散文有《中国的谈话》《俄罗斯书简》等。

他的作品早在1915年就已介绍到中国，冰心就曾翻译过他的《吉檀迦利》。而他本人于1924年和1929年两次来华，对中国的现代文学影响深远。他的“爱的哲学”在冰心、王统照、许地山的文学创作中都有体现，冰心就将“母爱、童心、大自然”当做自己创作的主题。泰戈尔的诗歌冥思闲适，抒情气氛浓郁，哲理意味深刻，韵律优美而富有变化，美学风格质朴、自然、超逸，更是成为郭沫若、徐志摩学习的范本。

2. 内容与题旨

《素芭》写了一个美丽聪慧的哑女的生活状态和遭遇。全文一共六章。

开头非常简洁地交代了素芭是个哑女，这也是泰戈尔的一贯风格。“素芭犹如一块硕大的无言石头，重重压在父母的心田上”。父母对她的归宿担心，村人也对她的前途发出“令人担忧的议论”，点出了素芭所处的尴尬的境地。继而，对素芭最传神的地方——眼睛进行了极为细致的刻画，正面的细笔描绘，贴切而惊人的比喻把这双黑眸勾勒得让人遐想又艳羡。读者的第一感觉会是：这是一个惊人的美丽的女孩子，她配得上所有美好的东西。

接着，作者在第二章中为读者展示了一幅绝妙的风景画，远离尘嚣的小村庄，小溪、鸟儿、树叶、蟋蟀，仿佛是世外桃源，这就是素芭所生活的环境，一切似乎是无比美好无比温暖的。可是，在这样看似无比纯净的地方，素芭是孤独的，她只能一个人在河岸边坐着，独自遐想，和大自然进行别人无法理解交流。

第三章作者为主人公安排了几个朋友，两头牛，一头山羊，一只小猫，在人类面前，他们是弱者，是受役使的，但是素芭却和它们有着深厚的友谊，他们彼此依恋，彼此关怀，也彼此理解，用只有他们自己才懂得的语言——眼神、拥抱、爱抚。温馨的画面让读者几乎忘了素芭的不幸，因为她似乎拥有着更多的东西。

第四章出现了素芭在人类中的唯一朋友——帕勒达帕。但是“很难描述”他们“关系的深浅程度”，因为他们的话语有区别。所以，素芭一直是在帕勒达帕身边幻想着自己有了非凡的力量，这样，她可以帮上朋友，引起朋友的注意，让身边的人惊奇。事实上，写到这里，作者已经暗示了素芭的可悲：可以和小动物亲密无间，却不能让人们对她投来关注的目光，她所认为的那个朋友，只是对她的称呼显得亲昵一些而已。

第五章情节开始紧张，作者明显加大了下笔的力度，素芭的人生悲剧拉开了帷幕，父母想用欺骗的方式把她嫁到远方。而“她像是一头无言的牲畜”，连哀告的权利都没有，唯一能说话的朋友也显得漫不经心，没有分别的惆怅，只是轻描淡写地证实了她的担心。她无奈、怨恨，却无法表达，只能最后一次紧紧拥抱身边的大自然。

尾声里，待嫁的素芭被父母打扮得花枝招展，原本清水出芙蓉般的容颜变了样，悲伤的眼泪成了提高她身价的标志，没有人理解她流泪的真正原因，因为她面对的不是真正意义上的丈夫，而是“考官”。女性的悲剧由此可见一斑。而含蓄的最后一节，更是看似无意地交代了素芭被抛弃的命运，写得轻，读得却沉重无比。

这样，我们看到的是一个如清水般明净的女孩子，这是一个被作者刻画得至纯至真至美至善的人物，上天没有给她一张能说会道的嘴，但给了她清澈的眼睛、丰富的感情和敏感的心灵。她可以观察世界、倾听世界、感受世界，用眼神表达世界。只是，身边的人忽视了她的表达，包括父母、朋友帕勒达帕。她能够和无言的大自然亲密接触，和小动物们亲密“交谈”，可是她却不能获得人类的理解和关心，最终，因为她的缺陷，无法避免地被推向悲剧的结局。

小说对小村庄的描写好似一幅纯美的人物风景画，我们似乎可以看到一条小溪潺潺流动，树阴浓密如云，人们在辛勤而快乐地劳作着，只是，这样美的风景，这一群其实并不坏的农人，却对素芭这个本该受到更多关怀的哑女显出极大的冷漠。

泰戈尔在他的短篇小说中一直关注着女性的悲剧命运，《素芭》也不例外，他重笔描绘素芭的美好，而对她的凄惨命运一笔带过，看似闲来之笔，却留下更广阔的思考空间。素芭今后的命运已经不言而喻了，在读者为这样的一个女孩扼腕叹息时，作者对人世的悲悯情怀也一览无遗。

3. 人物形象分析

素芭这个人物形象可以说既是具象的又是抽象的。

说她是具象的，因为我们可以看到作者竭尽描绘之能事，对她的眼睛和嘴唇进行了浮雕般的刻画，我们几乎可以看到一个活生生的素芭恬静地站在我们面前，正如作者所写：她“有一双长长睫毛掩藏着的大黑眼睛；她的两片嘴唇，只要获得心灵情绪的少许暗示，就会像两片娇嫩的新叶，颤抖不已”。眼睛是心灵的窗户，对于哑女素芭来说，画眼睛就成了介绍她的一条捷径。

此外，作者不惜笔墨，将她放置到一个又一个特定情境中去展示，大自然里的素芭，小动物面前的素芭，好朋友身旁的素芭，父母、“考官”眼里的素芭，每一次描写都加深了我们对这位楚楚可怜的女儿的印象，让我们更感同情和惋惜。这样，素芭就在我们面前活了起来。

而对于哑女，直接的心理描写更是不可或缺。

在对素芭的心理描写中，我们看到了她的孤独，她的无奈，她奇幻的思想是她渴望打破现状的心理暗示，随着心理描写的不断丰富，素芭也就成了“独一无二的这一个”。

我们又说她是抽象的，因为泰戈尔在刻画这个人物时，留给读者极大的想象空间。因为短篇小说往往呈现出大量的断裂和空白，具有内敛、含蓄、隽永的美感特征，所以也就具备了一种朦胧的神韵，可以给予某些“象外之象”“题外之旨”。我们可以感觉到这是一个美好的女子，却又不能把她描摹得淋漓尽致，只能把自己对美丽的经验都加于这个人物之上。我们可以对素芭有相似的感觉，却绝对有着千差万别的想象。

“要讲述一些想象出来的事，印度人是举世无双的”，一位古希腊旅行家如是说。泰戈尔是最早讲出符合“现代”意义的印度故事的大师。他的小说创作成就堪与诗歌媲美，充满了诗情画意，《素芭》便是佐证。作者在故事中织进了人类的悲喜，表现了以悲为美的诗意，在塑造这样一个诗意化的人物形象时，泰戈尔借助了多种手段：正面描写，侧面烘托，反面衬托。

一般认为，语言是塑造人物形象的一个必要条件，但是恰恰因为太倚重于人物的语言、对话，我们的许多作品往往忽略了另一种更深的语言——心灵的交流。当泰戈尔塑造素芭这个哑女形象时，可以说是对他自己的艺术智性以及审美表达提出了一个考验。

无语的素芭有着极为深刻、极为美好、极为丰富的内心世界，泰戈尔用了大量的笔墨对她的心理进行极为细腻的表述，对她的性格加以诗化，几乎每一章里我们都能发现一个让人惊异的素芭，对心理细腻的刻画正面展示了她的独特、美丽和聪慧。

同时，文本中不断提到“大自然”，在充满了诗情画意的大自然面前，在可爱温顺的小动物面前，素芭没有任何交流的障碍，她甚至能比常人更为轻易地表达自己。自然会回应她，小动物也会依恋她、安慰她，“大自然的各种响声、不同语言和多彩运动，就是这位哑巴姑娘的语言”，“在炎热炙人的辽阔无垠的天空下，唯有一个无言的大自然和一位无言的女孩子，面对面静坐着”，两头牛“用爱抚的目光注视着她”，“贴近她的身子，用犄角轻轻地摩挲她的臂弯，竭力用无声的同情，安慰她”，小猫“无论是白天还是夜晚，都毫不迟疑地占据素芭温暖的怀抱”。作者用了几乎两章的篇幅，把素芭放置到比社

会环境温暖得多的自然环境中，在这里，素芭不仅是美好的，还有着无言的快乐。侧面的烘托让素芭的形象更为动人。

反面的衬托同样是塑造素芭形象的一个手段。素芭身边的人们可以用话语交流，他们是一群极为普通的劳作者，包括帕勒达帕，可是他们对素芭的表现却显得极为冷漠和麻木。素芭在他们身上看不到关心，找不到温暖。在小说的第二章，作者看似无意地说一条拉克什米小河“为数不胜数的善事而忘我地奔流不息”，就是在这样动人的景色中，不和谐的音符还是奏响了，父母打算用欺骗的手段把素芭嫁到加尔各答，而且“没有做任何安慰”。整个事件的过程中，素芭只有独自流泪伤心，得不到任何关心，唯一的所谓的好友帕勒达帕只是专心致志地钓鱼，丝毫没有离愁别绪，反倒是漫不经心地证实了这个噩耗，给了素芭更大的打击。别无他法的素芭只能向牛——“无言的同伴”告别。

在鲜明的对比中，我们可以清楚地看到，她和人的关系，远远不如和小动物们，和大自然来得亲密。包括她的父母，因为作者清楚地告诉我们，“把自己的哑女托付给人之后，父母踏上回村的归途，他们踌躇满志，因为他们终于保住了他们的种姓和美好的来世”，在这里，看不到人性的美好，看不到亲情的可贵，只有欺骗和交易，女儿因为残疾而变成了亲人的负担，而并不是得到更多爱护。这不仅仅是素芭的悲哀，也是泰戈尔对人们这种漠视的态度感到悲哀。

这样，我们不难发现，通过全方位、各角度的对素芭的展示，泰戈尔其实在这篇小说里加深了语言的定义——心灵的沟通才是真正通向人类灵魂深处的语言，而且当作者能够把这种语言运用得酣畅淋漓时，它往往比传统意义上的语言更能击中读者的心灵深处。

值得一提的还有小说的结尾，“这次，她的丈夫用自己的双眼和双耳，非常仔细地察听，相了亲，娶了一位会说话的姑娘”，笔锋一转，又戛然而止，但是留下了让人沉思的“余响”。

三、话题详解

（一）贴着人物写

在外国著名的小说中，有很多小说是直接用人名作为题目的，仅俄国的长篇小说就有托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》、屠格涅夫的《罗亭》、帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》、陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》，等等。这些小说塑造了一系列活生生的人物形象。当我们谈起这些作家的某部作品时，首先出现在头脑里的往往都是他们笔下那些血肉丰满的人物形象：走向铁轨的安娜、掐着腰杆夸夸其谈的罗亭、骑着骏马徘徊在俄罗斯广袤大地上的日瓦戈，以及为了生活而裹进了旋涡里的卡拉马佐夫兄弟。这些人物已经从纸上走下来，成了我们的邻居，在他们身上你能看见他人、自己、生活和整个世界。这就是人物的意义，也是写人物的小说的意义。

果戈理在他的《作者自白》中写道：“我的人物，非等到脑子里已经有了性格的主要特征，同时搜集足了每天在人物周围旋转的所有零碎，直到最小的胸针，一句话，非等我从小到大，毫无遗漏地把一切都想象好了之后，才能完全形成，他们的性格才能完全丰满。”^①可见，作家在创造人物时，是依据人物的生活世界而不是依据作家自己本人的主观意志。

普希金《驿站长》中的驿站长之所以成为被侮辱和被损害的人，最后孤独地离开这个世界，就因为他是仁爱、善良和卑微的。上骠骑兵的当，女儿被拐私奔，放弃对骠骑兵的起诉，都在情理之中，他的行事逻辑就是一个俄罗斯下层人民必然的生活轨迹。普希金在小说里让他做的事，也是他应该做的和可

^① 见魏列萨耶夫《果戈理是怎样写作的》，辽宁教育出版社1998年版，第33页。蓝英年译。

能做的。

有的小说是按照人物的情感线索来塑造人物的。比如泰戈尔的《喀布尔人》，名叫拉曼的喀布尔人，之所以多少年来一直喜欢“我”女儿敏妮，绝非偶然，而是因为远离故土的拉曼有个和敏妮年纪相当的女儿。他也爱自己的女儿，奈何长年漂泊异国他乡，浓烈的父爱无处排遣，他是把敏妮当做自己的女儿来宠爱的。如果仅仅是一个走乡串户的货郎小贩，多年来坚持和一个小女孩亲密交往，是不太能说得通的，但把货郎和女孩的关系置换为父女关系，一切都迎刃而解了。小说感动人的地方，正是在结尾实现了这个置换。也就是说，从开始，喀布尔人拉曼就是在父女逻辑关系上来和敏妮交往的。泰戈尔在技巧上卖了关子，但遵循的还是喀布尔人的情感逻辑。

这是从小处说，“贴着人物写”，人物不能出格，要名副其实。大处说，针对小说整体而言，小说要跟着人物走，故事是人物自己开拓的疆域，起承转合也须是人物自身在推动，而不是作家强行介入，把自己的意志强加给人物，让人物像公交车一样，按照预设的站点和地图跑。正如米兰·昆德拉所说：“……把‘我’强加于别人。这一切都与小说毫不相干。”^①

因此，人物的性格与故事的关系也是密切相关的。

在古典形态的小说里，故事是小说的载体，也是小说最为庞大的组成部分。一篇小说的质量，很大程度上取决于小说里的故事讲得如何。故事是关于人物的故事，推动故事发展的是人物，人物形象的丰富性则来自于他的性格。简单地说，就是人物的性格最终决定了故事的走向，也决定了小说可能具有的品质。

比如契诃夫的《一个小公务员之死》。小说一波三折，切尔维亚科夫不过是打喷嚏时溅了一点唾沫星子到将军身上，就胆战心惊，接连五次请求将军原谅，其实将军并没有当回事，他却因为恐惧越发地曲解将军的意思，最终惊吓而死。如果只看结尾，小说无疑有点匪夷所思，不过是溅了将军一点唾沫星子，竟搭上一条命。但是小说从头读下来，我们就会发现，按照小公务员的性格和看待世界的方式，不死倒是不正常的。他是个小人物，谨小慎微，见到帽子高一点的人就哆嗦，这样的性格强迫他不得不三番五次地去道歉。道歉不是为了争取将军的宽大和原谅，而是求得自己的心安。而他在将军那里必然难以得到想要的心安；若是得到了，将军就不是将军了。这样一来，能够停止他道歉的唯一途径就是死亡，契诃夫只好判了他死刑。所以小说的情节尽管奇崛起伏，但因为是完全顺着人物走的，丝毫看不出人工的痕迹，所以收到了很好的效果。

可见，整个故事其实是切尔维亚科夫自己在创造，他的故事完全得益于他的性格。换句话说，契诃夫的故事也是为了性格的发展而编织出来的。

从这个意义上说，是人物的性格敷衍出了小说的故事。

（二）揣摩人物的心理

有的小说侧重从人物心理出发，以描绘人物的心灵世界来描写人物。

通过人物的内心写人物，犹如用人物的眼睛来看世界。在这个被主观化的世界中，我们见到了人物丰富的内心世界和独具一格的性格。在小说中，最常见的心理描写手段是内心独白。

俄国小说家陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》，就是通过人物复杂矛盾的内心独白来刻画人物的精神世界的。《罪与罚》描写了一个杀人犯的心灵风暴：道德高尚、一心想为民除害的大学生拉斯科利尼科夫，在自己坚信的“正义”的感召下，谋杀了放高利贷的老太婆和她的妹妹，从此背上了沉重的道德枷锁。道德审判无时无刻不在折磨着他，使他从肉体到精神，几近崩溃。而好友的信任、妹妹和母亲的爱、无

^① 见《世界文论》编辑委员会编《小说的艺术》，社会科学文献出版社1995年版，第65页。

辜者的冤枉、爱人的仰赖、法官的试探，更加重了他的负罪感。小说刻画了他作案前的谋划、犹豫、挣扎；作案后的恐惧、慌张、疑虑；自首前后的游移、恍惚、精神崩溃，通过大量的心理独白和幻觉描写，充分展现了一个人精神世界的惊涛骇浪。

除此之外，幻觉描写也是心理描写的一种手段。

《简·爱》中，简·爱对罗切斯特的爱，尽管被她理智地克制在自己的言行中，却无法控制其在心中的纵横奔涌。当她离开桑菲尔德庄园，逃避那一段令人心碎的爱情，准备接受传教士圣·约翰的求婚时，有这样一段描写：

“只要有把握，我就能决定，”我回答：“只要能说服我嫁给你确实是上帝的意志，那我此时此刻就可以发誓嫁给你——不管以后会发生什么？”

“我的祈祷应验了！”圣·约翰失声叫道。他的手在我头上压得更紧了，仿佛他已经把我要去了。他用胳膊搂住我，几乎像是爱着我（我说“几乎”——我知道这中间的差别——因为我曾感受过被爱的滋味。但是像他一样，我已把爱置之度外，想的只是职守了）。我在疑云翻滚的内心同不明朗的态度斗争着。我诚恳地、深深地、热切地期望去做对的事情，也只做对的事情。“给我指点一下——给我指点一下道路吧？”我祈求上苍。我从来没有像现在这么激动过。至于后来发生的事情是不是激动的结果，读者自可判断。

整座房子寂静无声。因为我相信，除了圣·约翰和我自己，所有的人都安息了。那一根蜡烛幽幽将灭，室内洒满了月光。我的心砰砰乱跳，我听见了它的搏动声。突然一种难以言表的感觉使我的心为之震颤，并立即涌向我的头脑和四肢，我的心随之停止了跳动。这种感觉不像一阵电击，但它一样地尖锐，一样地古怪，一样地惊人。它作用于我的感官，仿佛它们在这之前的最活跃时刻也只不过处于麻木状态。而现在它们受到了召唤，被弄醒了。它们起来了，充满了期待，眼睛和耳朵等候着，而肌肉在骨头上哆嗦。

“你听到了什么啦？你看见什么了吗？”圣·约翰问。我什么也没有看到，可是我听见一个声音在什么地方叫唤着——

“简！简！简！”随后什么也听不到了。

简·爱的内心一直在挣扎着，究竟是接受一个自己不爱的人的爱，还是听凭内心的渴望，回到自己所爱的人身边呢？在这种极度焦灼和矛盾中，不禁产生了幻觉，竟然“听到了”罗切斯特的召唤。与其说这是上帝让她听到了罗切斯特的呼唤，不如说是简·爱自己心中的渴盼。是徘徊不去的对罗切斯特的留恋，使她终于喊出了自己的声音。这是来自于自己心底的召唤，来自于爱情的召唤。

（三）描摹人物的语言与行动

小说中的人物不是一成不变的，原因在于人的想法不是一成不变的，言行也就随之变动。如同意识流一样，人物总有些不确定的情绪出现，对这些变化中的情绪和心理的外化表现的把握，可见出一个立体的、丰满的人物形象。所以不直接描写人物心理和性格，也可以通过人物的语言或行动等外部活动，表现人物内心。

在我们的阅读经验里，运用语言、行动描写来刻画人物的小说有很多。

小说《堂吉珂德》中，塞万提斯是这样展示荒唐、莽撞、英勇而又颇具骑士风度的堂吉珂德的：

桑丘说：“您仔细瞧瞧，那不是巨人，是风车；上面胳膊似的东西是风车的翅膀，给风吹动了就能推转石磨。”

堂吉珂德道：“你真是外行，不懂冒险。他们确是货真价实的巨人。你要是害怕，就走开些，做你的祷告去，我一人单干，跟他们大伙儿拼命好了。”

他一面说，一面踢着坐骑冲出去。他侍从桑丘大喊说，他前去冲杀的明明是风车，不是巨人；他满不在乎，横着念头那是巨人，既没有听见桑丘叫喊，跑近了也没看清是什么东西，只顾往前冲，嘴里嚷道：

“你们这些没胆量的下流东西！不要跑，来跟你们厮杀的只是个单枪匹马的骑士！”

这短短的几段语言和行动描写，就把堂吉珂德的形象淋漓尽致地表现出来。

再如卡尔维诺《贝维拉河谷的粮荒》中的老人比斯马，在所有人都需要面包但又都不愿冒着生命危险去找粮食的时候，他和他的老骡子默无声息地出了山洞，安宁地走在了炮火不断的路上：

骡子和骑在上面的老人是那样危险，似乎随时都可能倒下去。炮弹在前面的路上不断炸开，硝烟弥漫，有时落在前面，破坏了骡子小心翼翼地走着的道路，有时又落在后面，但比斯马连头也不回。人们屏住呼吸，注视着他在炮弹的呼啸声中一步一步地前进……随着硝烟慢慢地消失，剩下的大概只是光秃秃的道路，连他的尸体可能也看不到了。不料人和骡子却幽灵一般再现了，他们继续慢慢地走着，到了最后一个拐弯处，以后就再也看不见他们了。

作者只是冷静地描述了比斯马在炮火里出没，但是我们已经看出了老人是如何置生死于度外、他与骡子之间的默契、他大公无私的精神和对死亡的坦然与漠视。作者把他和其他人区别开来。“他同他的骡子一起成长，他思想简单，就像骡子一样听天由命，因为他这辈子吃的面包都是经过艰难的道路取得的，他自己吃的和别人吃的都是如此。”在所有人“都是如此”的情况下，偏偏是一个八十多岁的老人站出来了，比斯马的形象此刻就更清晰了。

《我的叔叔于勒》中，莫泊桑没有开篇就告诉读者，“我”的父母虚荣、势利，而是先叙述“我”的母亲平常面对贫困的生活如何抱怨丈夫，丈夫对此只能尴尬地抹脑门，而一旦提起即将到来的有钱弟弟，立刻又感觉腰杆挺起来了。然后写到他们谈论于勒时是多么的温情和骄傲，而在过去，他们称他是只知道败家的花花公子。他们像盼望上帝一样盼望于勒从遥远的国度归来。接着又告诉读者他们是如何为了虚荣而去买牡蛎，最后又是如何打探到于勒的真相而失望，乃至避之唯恐不及的。这是一个充满行动的小说，看似和心理小说没有关系，事实上，小说通篇都在写心理，写他们转瞬即变的情绪如何反映在言行举止上，而这些言行举止的所有变化，都指向同一个心理基础：虚荣和势利。整个小说的跌宕起伏，其实是心理的跌宕起伏。

果戈理就特别善于用人物的语言和行动来刻画性格。《死魂灵》中的几个地主都有自己的语言特点。索巴凯维奇凶狠残忍，他对所有人说话都用这样的口头禅：“贼”“强盗”“骗子”“这里面只有一个人是正派人……可是，如果说实话，连他也不比一头猪好多少。”他的舌头转动得缓慢、自信、费力，但没有一句废话，全部简单明了。玛尼洛夫是个甜腻腻的地主，只会讲庸俗的礼数，虚浮的客套。所以他总是说：“如果左右四周都是些好邻居，那就是另外一回事啦。比方说，如果有这么一个人，你多少可以跟他谈谈以礼待人的美德，谈谈良好的风度，探讨一门什么学问，借此震撼一下灵魂，激发一种所谓精神上的翱翔……”。诺兹德廖夫是个流氓无赖，几乎没有说话的时间，他永远在行动，所以他说话的特点是飞快、破碎、不连贯；他想一口气说出好几件事，总是从一件事上跳到远远的另一件事上。他的话不经大脑就脱口而出。多疑的女地主格罗潘奇卡是一个蠢婆娘，她只会颠来倒去地重复同样的话，因为她什么也不懂，也听不明白别人向她解释的事。她所说的都是愚不可及的话。这些独具特色的语言成了人物性格的标志，他们活生生地出现在读者面前，全是因为他们有自己的语言，而不是用一个声音在说话。

海明威的小说里，很少直接描写人物的心理，而是通过人物的语言和行动来表现人物的内心活动。《杀人者》中，我们从人物之间的对话中，很快就知道这里面有：饭馆店员乔治、尼克·亚当斯、厨子

萨姆、杀手艾尔和麦克斯、杀手们要寻找的人——奥利·安德烈森。小说里没有一句涉及人物的心理描写，读者却能从他们的对话中看出各自的性格。

“我来告诉你，”麦克斯说。“我们准备杀一个瑞典佬。你可认识一个大个子瑞典佬，叫做奥利·安德烈森的？”

“认识。”

“他每天晚上都到这儿来吃晚饭，可不是吗？”

“他有时候到这儿来。”

“他是在六点钟到这儿来的，可不是吗？”

“如果他来的话，是这时间。”

“我们全都知道，聪明小伙子，”麦克斯说。“谈点别的事儿吧。去看过电影吗？”

“偶尔去一趟。”

“你应该多去看看电影。对像你这样一个聪明小伙子说来，看电影真快活。”

“你们干吗要杀奥利·安德烈森？他有什么对不起你们的地方？”

“他从来没有机会对我们怎样过。他连见也从来没有见到过我们。”

“他只是要和我们见一次面，”艾尔从厨房里说。

“那你们为什么要杀他呢？”乔治问道。

“我们是替一个朋友杀他的。只是受一个朋友之托，聪明小伙子。”

“住口，”艾尔从厨房里说。“你他妈的话太多了。”

“唔，我得教聪明小伙子乐一乐。可不是吗，聪明小伙子？”

“你他妈的话太多啦，”艾尔说。“这个黑鬼和我这个聪明小伙子就会自得其乐。我把他们捆得像修道院里一对女朋友那样。”

“我还以为你真是在修道院里呢。”

“你懂个屁。”

“你是在一个清静的修道院里，你就是待在那儿。”

这是两个杀手与乔治的对话。显然，杀手麦克斯性格活泼、喜欢说话，心无城府；而他的同伴艾尔则谨慎小心，心狠手辣。他们两人之间的相互斗嘴，体现出两个人不同性格之间的撞击。而乔治则机智和审慎，他很替奥利·安德烈森担心，即使处于劣势中，也时时想套出杀手的话，延缓他们杀人的时机。可见，从言语和行动等外部描写入手，也可以体现出人物的内心及情绪。《杀人者》极富动作感和速度感，像是在放映一幕幕的电影，目不暇接、紧张激越。情节在人物行动和语言的推动中，迅速抵达终点。

对话和语言是最能暴露人物内心的，比之直接描写人物心理，它虽然来得曲折、含蓄，却暗藏着更多的智慧和心机。海明威没有用一句叙述语言交代人物之间的关系、他们各自的性格、行动的目的，甚至没有介绍他们的姓名、身份。这一切，都巧妙地通过人物之口自己暴露出来，读者可从他们的对话中逐渐推演出来龙去脉。这样的小说极其简洁、峻峭，却又包孕着相当丰富的信息量。人物之间的唇枪舌剑、插科打诨，不仅使他们的性格跃然纸上，也使情节的推进有了力量。

事实上，不管是“心理描写”还是“行动描写”，说到底都不过是一种方法，条条大路通罗马，方法本身没有高下之分。而且，小说发展到今天，已经没有什么固定的刻画人物的手法，只要用得恰如其分。在一部小说中，常常会同时采取心理描写和言行描写来刻画人物。《我的叔叔于勒》中，以“我”的叙述角度来叙述故事，观察人物。在写到自己内心情感时，直接采取心理描写，而写他人态度时，就采取外部言行来描写他们的情绪和心理。这就显得相当真实，因为作为第一人称叙述，总是局限于

“我”的所见所闻所感，不可能直接获知他人的感受。心理描写揭示人物内心更直接，情节进展得也较为缓慢；言行描写在动作中写人，情节发展相对较快。过于冗长的心理描写、缓慢的情节推进，不免会引起读者的疲倦和厌烦，因而，以故事为中心的小说，简明利落的叙事显得更重要，在写人的时候常常回避直接的心理描写。

（四）“圆形人物”与“扁平人物”

文学作品中，有许多“圆形人物”。本单元中的娜塔莎就是一个。

前面说过，托尔斯泰善于把人物置于不断运动的背景中来展示事态的进展和人物的变化。娜塔莎也是如此，在特定的社会环境里，她就是“一切社会关系的总和”。在各种关系的纠合作用下，她有了多面而且不断发展的性格。在复杂的人际关系以及对待社会关系的复杂态度中，显现出多方面的性格特征，具有精彩绝伦的独创性，千姿百态的丰富性和曲尽人散的复杂性，获得了勾魂摄魄的艺术生命。

娜塔莎的第一天性是天真、活泼、炽热，充满青春少女的活力（这一点在选文中有体现），但是经历了和安德来的爱情以及和浪荡公子私奔、和彼埃尔的结合之后，她形成了第二天性，这就是失却了内心青春火焰的妻子的贤良、母亲的沉静，厌弃一切打扮的妇人的成熟。所有在娜塔莎婚前认识她的人，对她发生的这种变化，好像对一件异乎寻常的事情一样感到惊奇。性格运动把娜塔莎的性格从第一天性推到了第二天性，变得复杂了。性格运动之所以能显示出人物的复杂性，主要因为人物性格中潜在的相近、相异或相反的因素在一定的故事情节的进程中得以萌芽、生长、成熟直至表露出来，从而在发展变化的动态中建立起人物性格的多向多侧面多层次的复杂结构。而这种结构也成就了一个文学史上独特而不朽的“圆形人物”形象。

除此之外，我们还接触过很多文学史上经典的“圆形人物”。

比如《驿站长》里那个失去了心爱的女儿的老驿站长，在夺回心爱的女儿与维护自己内心的尊严中矛盾不已，苦苦挣扎。老人在对待女儿的态度上并不“坚决”，时而痛心于女儿的“背叛”，时而又原谅她的单纯，时而懊悔自己的大意，时而又控制不住怒火。这个社会最底层的“小官”，这个充满了矛盾的父亲形象，便是一个典型的圆形人物形象。

而《威尼斯商人》中的夏洛克，莎士比亚也并没有把他写成一个简单的恶棍。夏洛克是商场上一个重利盘剥、损人利己的高利贷者，但他也是在基督教社会里受欺负的犹太人。这样，他就成了一个具备着复杂性，既让人憎恨又让人可怜的“圆形人物”形象。

悲剧作品中的人物则往往由“圆形人物”充当。满怀仇恨又犹豫懦弱的丹麦王子哈姆雷特（莎士比亚《哈姆雷特》）、“语言的巨人、行动的矮子”的贵族青年罗亭（屠格涅夫《罗亭》）、犯过错又勇于赎罪的聂赫留朵夫（托尔斯泰《复活》），这些既有自身性格弱点，又勇于克服弱点，与命运抗争和搏斗的人物形象，总是能引起我们的同情。

需要再次强调的是，“圆形人物”和“扁平人物”都是不可或缺的，只是它们的功用不一样而已。

《一个小公务员之死》中的小公务员，显然就是个“扁平人物”。他谨小慎微、患得患失、自卑媚上的性格贯彻了故事的始终。他的命运被他的性格这条单一的线索执拗地牵引着，坚定地走向终点。这类人物性格稳定，既容易被辨认又容易被记忆。

“扁平人物”的单调虽然乏味，但在讽刺性小说中却常常能产生喜剧效果，起到入木三分的作用。《堂吉珂德》中的堂吉珂德和随从桑丘，都是“扁平人物”，极尽滑稽之能事，很好地体现了作者批判骑士的用意。

（五）人物在现代小说中的退隐

19世纪中期，现代形态的小说兴起，它们提出了一个让古典形态小说目瞪口呆的论调：人物不是

小说的唯一。也就是说，小说的任务不必再拘泥于人物形象的刻画，人物不再被瞩目，他们从主人的位置隐退，成为道具，或者干脆不让他们登上小说的舞台。“人物”成了可有可无的东西，取而代之的是“人”。

《墙上的斑点》就取消了人物在小说里的功用。通篇都是一个人面对墙上的一个斑点在猜测和遐想，人物的性格和形象在哪里？我们几乎看不见一个完整的人物形象。人物在这里退化成了一双眼睛和一个大脑。如果必须在这里找到一个被刻画的“人物”，那只能是谁也把握不住的水一样迷茫的意识，换一种说法，我们可以认为，这里面出现了“我”这个“人”，而不是“我”这个“人物”。

所谓的“人”，是一个类的概念，它具备人性，但不具备人情，有着无性格的性格，它更为抽象；而我们在传统小说中接触的“人物”，是一个独特的感性个体。换言之，“人”和“人物”的区别，就是“这一类”和“这一个”的区别，当“这一个”成为小说的主人公时，它往往具备完善的性格，是“这一类”中的一个典型。

前面我们说写人物要“贴着人物写”，但现代形态小说的很多作家却早已开始贴着事写，他们的兴趣仅在于把一件事情讲清楚，或者把一个感觉讲清楚，这些东西跟人物没关系，即使有关系，人物也只是充当连缀小说的针线，没有性格，没有身份，没有情感和五官，他可以长一张任何人的脸。类似的小说常常受到某种哲学思潮的影响，写作的目的仅在于诠释一种哲学、一种抽象的想法，或者为了揭示某种带有寓言意味的生存处境，它们是关于形而上的、存在的使用说明书。

需要说明的是，无个性特征的个性的出现是时代与历史使然，但这并非人的死亡，而是人在新的历史阶段下的一种十分典型的生存状态——人的物化。随着西方资本主义日益发达，工业化程度越来越高，人们越来越反感大机器生产和拜金主义带来的人的异化。人在使用工具、对待金钱的同时，也被工具性地使用、沦为金钱的奴隶。出于抨击和批判这种社会现实的愿望，现代主义小说一开始就具有某种反叛性和革命性。通过塑造物化的人，来批判人的异化存在。于是，我们看到，在现代主义小说中，人物不再那么有血有肉、动人心魄；成了一些冷冰冰的、没有自己意志的符号。

荒诞主义、存在主义思潮诞生以后，此类作品更是应接不暇。一大批作家、剧作家开始了贴着事写，或者说贴着思想写。比如诺贝尔文学奖得主贝克特的荒诞剧《等待戈多》。这个剧的剧情很简单：两个人等待一个叫戈多的人，左等右等就是不来。他们想放弃，又担心一旦放弃，戈多又来了，就前功尽弃了，为此，两个人就相互询问、安慰和鼓励，继续等下来。他们将日复一日地等，月复一月地等，年复一年地等，而那个谁也没有见过的人，也许永远都不会出现。

剧中没有对人物进行古典式的刻画，只是耐心地写他们没完没了的等待和没完没了的斗嘴。如果把《等待戈多》的题材由戏剧转化为小说，那么我们看到了同样是这两个没完没了的人，没有特征，没有性格，没有面孔，他们可以是英国人、爱尔兰人、澳大利亚人，或者中国人、美国人。这样一来，在《等待戈多》里面，我们也可以说，主角是“人”，而不是“人物”。

四、关于“思考与实践”

一 《娜塔莎》中哪些细节给你印象最深刻？试通过这样的细节分析娜塔莎的性格特征。

1. 设题意图

帮助学生了解描写人物的方法，领会精妙的人物描写对体现人物性格的作用。

2. 解题思路

引导学生细读作品，具体分析不同的描写所起到的不同功用。

第一部分中，娜塔莎在为舞会作服饰准备时的语言，可以看出她是一个热情、活泼、爽朗的女孩子，充满了青春少女的活力。

舞会上，对娜塔莎的心理刻画极为细腻，她像许多女孩一样，有着初次上场的羞涩不安，带着情窦初开的那份悸动，渴盼着异性的青睐，像蓓蕾一样含苞待放。

在被阿那托尔吸引之后，娜塔莎被这份爱情冲昏了头脑，不管不顾，和索尼娅的对话显得兴奋、冲动，却又用着近乎粗暴的口气来遮掩着心灵深处潜在的不安，这时候的娜塔莎，完全成为了一个爱情至上的热恋中人。褪去了少女时期的那份青涩，盛开为热烈的花朵。

二 《素芭》的结尾说她的丈夫“娶了一位会说话的姑娘”。试以此为题，和同学们讨论一下素芭的人物形象。

1. 设题意图

目的是引导学生懂得从侧面去分析人物形象。

2. 解题思路

结合前文对素芭的许多描写，领会到这是一个悲剧结尾，再体会命运的残酷和人情的冷漠。

文章告诉我们素芭是个哑女，但她有着比常人更善良更丰富的内心世界，许多人有着健全的器官，却未必愿意好好地利用，来观察、感受这个美好的世界。素芭的眼睛会说话，会替她表达出感情、想法。可是，如此善良美好的女孩，仍然不能摆脱被抛弃的悲剧命运。这个悲剧的人物形象可以说是泰戈尔对她的生活背景下的女性形象的一个概括，女性被歧视，被侮辱，出嫁需要用尽心机，破费钱财，在素芭（包括她姐姐）身上都有体现，她应该是那个时代，那个地方的女性的缩影。

三 想象你在夜空下的一片荒野上，用内心独白的方式写出你当时的感受（字数在 500—800 之间）。

1. 设题意图

训练学生的心理描写能力，能够准确真实地表达想法，做到情景交融。

2. 解题思路

在相同的情境之下，不同的人有着不同的感受，自然可以有不同的心理描写。可以是惆怅忧伤的，也可以是豪情满怀的，只要融情于景，都是好文字。

五、教学建议

1. 考虑到学生从小学到高中接触过许多写人的小说，具备了一定的人物赏析能力，可以让学生利用“思考与实践”的一、二两题预习课文，初步分析两篇课文人物刻画手法的异同。

2. 在授课过程中，文本分析要以学生为主体，教师点拨即可。对延展话题的介绍要做到深入浅出，配合一定的资料帮助学生理解。

3. 课外可以布置学生自己选取一到两种描写手法来刻画一个熟悉的人，注意写出人物作为“独特的一个”的特征。为增加趣味，可以让学生不写出人名，然后四人一组自行互评。

列夫·托尔斯泰与《安娜·卡列尼娜》(节选)^①

格 非

关于列夫·托尔斯泰，马原有一个说法，他认为托尔斯泰是小说史上争议最少的作家。我理解他的意思，这里所说的争议最少，指的是他在文学史上的地位。也就是说，你可以喜欢或不喜欢托尔斯泰的作品，但似乎无人能够否认他作为一位杰出思想家和第一流小说家的地位。一位小说家获得如此殊荣，在文学史上并不多见，列夫·托尔斯泰的名字虽说常常与荷马、莎士比亚、歌德并列，但人们似乎更喜欢把他与巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基放在一起比较。在这方面人类的天性中确有一种固执的可笑之处：是塞尚伟大，还是梵高更了不起，莫扎特与贝多芬孰优孰劣，如果不让他们见个高低，分个胜负，决个雌雄，似乎颇不甘心。

敏感而自尊的普鲁斯特就认为，巴尔扎克的文学成就根本没法与托尔斯泰相提并论（见《驳圣伯夫》）。他说：“巴尔扎克的作品令人不愉快、装模作样，充满可笑之处，人类受到一个想写一部巨著的文学家的裁判，而在托尔斯泰的作品中却是受到一个安详的神道的裁判。巴尔扎克给人伟大的印象，托尔斯泰身上一切自然而然地更加伟大，就像大象的排泄物比山羊的多得多一样。”与普鲁斯特持相同看法的是海明威。海明威的自负是出了名的，屠格涅夫、莫泊桑之流也许根本不入他的法眼，他自称与巴尔扎克打了个平手，但对于托尔斯泰伯爵，他还没有足够的勇气与之较量。

说到托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基的关系，两个人堪称一对冤家。俗话说，一山不容二虎。在同一个地方，同一个时期出现了两位大师，彼此之间由于文人相轻的通病而导致互相鄙薄本属正常，比如前面提到的海明威与威廉·福克纳之间就很不太平。不过，托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基却没有太多的猫腻。至少从表面来看，两位巨匠虽不能说相敬如宾，倒也相安无事。托尔斯泰曾对陀氏的妻子大为赞扬，并不无自嘲地感叹说，若是每个作家都能有那样一个贤惠的妻子，真不知道要多写多少部小说。言下之意，陀氏之所以能一部接着一部地写出那些传世之作，其中有一半是妻子的功劳。托尔斯泰对陀思妥耶夫斯基的作品好像很不以为然，他说出“一个病人不可能写出健康的小说”这样的话，显然有失厚道。相比之下，陀思妥耶夫斯基显得较为谦虚一些。他不仅认为《安娜·卡列尼娜》是欧洲文学中无双的精品，而且公开承认托尔斯泰的才华在自己之上。

将托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基捆在一起，并最终使他们互相成为对方的镜子，是后代的文学史家和批评家有意无意造成的。19世纪的俄国文坛，群星闪耀，大师层出不穷。但如果要从中选出一位对后代的文学（小说）产生最重大影响的作家，此人非陀思妥耶夫斯基莫属。相反，列夫·托尔斯泰对后世影响最小。陀思妥耶夫斯基对西方现代主义的影响力举世公认，加缪、卡夫卡、贝尔纳诺斯皆可以看成是陀氏的传人。卡夫卡在日记中承认，阅读陀思妥耶夫斯基的小说对自己日后的写作是一大发现。而在《罪与罚》与《审判》《城堡》之间，似乎也可以很容易找到内在的联系。即使像果戈理、契诃夫一类的作家对俄国、西方乃至美洲的短篇小说都产生了深远的影响，而要在西方找到一位托尔斯泰的真正门徒则绝非易事。

记得在大学读外国文学，有关两人的高下优劣，几乎是换一个教师就会换一种说法。这与教师个人的趣味不无关系。喜欢现实主义传统的人，大都比较推重托尔斯泰；而喜欢现代派和所谓心理小说的先

^① 由于译本不同，此文及下文中托尔斯泰小说中人物的译名和课本中有所不同。——编者注。

生则更欣赏陀思妥耶夫斯基。而在国际学术界，几乎每隔五六年，风尚即为之一变，而两人的排序也随之沉浮。最近来了一位美国哥伦比亚大学的研究生，她问我最喜欢的作家是谁。当我提起托尔斯泰的大名，她立即面露不屑之色，她说，在美国，托尔斯泰已经是一个过时的作家了。我不知道她说的“过时”从何谈起，就立即讨教，不料她也说不清楚，最后一言以蔽之曰：托尔斯泰的“人道主义”是虚伪的。

在我的学生中间，对托尔斯泰不屑一顾的也大有人在。有一次碰到一位学生，依我看他的导师是一名颇有学问的俄国文学专家，不知何故，该生却对恩师颇为不满，提出是否可以转到我的名下，让我给他指导。我问他为何要更换导师，他便列举了原导师的几个罪状，其中一条是：他竟然让我去读什么《安娜·卡列尼娜》。可见，在这些言必称美国的学生们的头脑中，老托尔斯泰显然已经是一个不中用的古董了。我对他说，导师就不必换了。因为如果我当你的导师，第一本推荐的书恐怕还是《安娜·卡列尼娜》。

有人说，杰作犹如大动物，它们通常都有平静的外貌。这个说法用于列夫·托尔斯泰似乎是再恰当不过了。我感到托尔斯泰的作品仿佛一头大象，显得安静而笨拙，沉稳而有力。托尔斯泰从不屑于玩弄叙事上的小花招，也不热中所谓的“形式感”，更不会去追求什么别出心裁的叙述风格。他的形式自然而优美，叙事雍容大度，气派不凡，即便他很少人为地设置什么叙事圈套，情节的悬念，但他的作品自始至终都充满了紧张感；他的语言不事雕琢、简洁、朴实但却优雅而不失分寸。所有上述这些特征，都是伟大才华的标志，说它是浑然天成，也不为过。他在后世没有真正的传人，似乎一点也不奇怪。因为他的“风格”或“技巧”不是很容易就能学到家的，一般来说，那些叙事风格、形式感特别强的作家，后人学习起来还不至于无所依傍，如果有人打算从托尔斯泰那里偷一点雕虫小技学以致用，恐怕多半要失望，所谓刻鹄不成尚类鹜，画虎不像反类狗也。胡适有句名言，叫做“但开风气不为师”，这句话用来表明个人的治学态度并无不可，但从文学史上来看，大凡是开了一代风气的作家，身后都有一长串追随者，自古以来，开风气者必为师，似乎也是一条定律。普鲁斯特、博尔赫斯、陀思妥耶夫斯基莫不如此。我这样说，一点也没有贬低这些大师们的意思。像荷马、莎士比亚、但丁、歌德、托尔斯泰、曹雪芹一类的作家只不过在他们各自时代留下一座纪念碑，刻下了标高，后来者高山仰止则可，刻意模仿却吃力不讨好，对于这类大师的学习，至多也是“养养气”而已。我们一般会说，《老人与海》《白鲸》有一点荷马的影子，《日瓦戈医生》有一点托尔斯泰的气象，但从来不会有人把海明威、麦尔维尔说成是荷马的学生，更不会把帕斯捷尔纳克看成是托尔斯泰的再传弟子。因此，生活在托尔斯泰同时或稍后的作家是不幸的（但就这一点看，陀思妥耶夫斯基的确十分了不起，他的身影始终未被托尔斯泰遮住），他的唯一的出路似乎就是另辟蹊径。

拉罗什福科曾说，一个十分杰出的功绩的标志是：那些最嫉妒它的人也不得不赞扬它。在俄国或苏联，不同阶级、不同党派、不同民族的人一致颂扬列夫·托尔斯泰。尤其是在十月革命以后，列宁更是把列夫·托尔斯泰说成是俄国革命的一面镜子，他的这一观点经过匈牙利的卢卡契发扬光大，往往给人造成一种错误的印象，似乎列夫·托尔斯泰不仅始终坚定地站在无产阶级的阵营支持十月革命，而且本身就是无产阶级革命的预言家和马前卒。随着意识形态观念的变化，陀思妥耶夫斯基等一大批杰出的俄罗斯作家或多或少受到冷落和批判，列夫·托尔斯泰却岿然不动。他在文学界的地位犹如一个神，似乎只有音乐界的柴可夫斯基可以与之媲美。托尔斯泰、柴可夫斯基固然优秀，但他们的名字在成为象征之后，欣赏就成了一种带有强迫性的“必须之举”。布尔加科夫在《大师与玛格丽特》中，曾不无讥讽地描写过莫斯科的傍晚：随着黑夜的降临，家家户户的窗户中都亮起了灯，一阵悠扬的乐曲飘出窗外，你不用去打听那是什么曲子，因为它必然就是柴可夫斯基的《天鹅湖》。这真是一场灾难。列夫·托尔斯

泰在苏联的情形常让我想起鲁迅。坦率地说,在“五四”那帮作家中,我对鲁迅的喜爱,相信无人能出其右,但如今我听到鲁迅这个名字,总会莫名其妙地感到一阵厌烦。它被提到的次数太多了。不管你是否愿意,它成了我们精神生活的一个组成部分。

高尔基曾把托尔斯泰称为“小神”,我想他这样说的动机是纯真的。不是为了宣传,而是出于匠人之间本能的崇拜。托尔斯泰的身上也的确有那么一点“神启”之光,且不用说好的艺术家总是或多或少地带有一点与神灵相通的性质(譬如诗人在古埃及的文献中,是属于人神之间的那么一个角色,有点类似于信使),托尔斯泰本人的宗教热忱也让人望而生畏。有人说他本质上不信教,但这并不妨碍我们把 他称之为 一位不折不扣的宗教狂热分子。别的不说,当列夫·托尔斯泰随口说出“天国就在你们心中”这样一类的话时,无意间已多少带有一点耶稣的口吻了。我有一种奇怪的感受,这里也是随便说说,尽管列夫·托尔斯泰一生写了七百万字以上的小说,其中大部分都堪称杰作,但托尔斯泰本人似乎对第一流小说家的荣誉并不那么在乎。也就是说,驱使他写作的动机并不是做一个一流的小说家,而是他那野草般丰富而深邃的思想惯性,再加上他那野牛一般体力和过人的精力,小说只不过是 他发泄过剩精力的一个天然渠道。因此,我觉得他被称为一个思想家也许更合适。在他的名作《战争与和平》《复活》中,列夫·托尔斯泰动不动就让精彩的故事突然中断,毫无顾忌地加入大段大段的议论和评述,尽管他的议论性文字不乏真知灼见,但对故事的流畅性和阅读效果而言,未尝不是一种损害。福楼拜也好,托马斯·曼也好,都对托尔斯泰这一做法感到不解,尤其是在《战争与和平》的第三部分,他为了塞进那些议论性的文字而不惜让整个故事“突然死亡”。其实,以列夫·托尔斯泰的睿智,他并非不知道这一写法会带来何种结果,他一意孤行,我行我素,说明整个写作活动已部分地脱离了作家的智慧的控制。反过来说,这种写法对作者来说是一种不可更改的习惯,是一种必须。

米兰·昆德拉认为小说有自身的智慧,它比作者本人的智力水平更高、更远,这种说法在列夫·托尔斯泰身上得到了最好的验证。在托尔斯泰晚期的作品中,作家在思想性方面的探索走得更远,说得简单一点,就是钻进了牛角尖。如果换一种说法,那就是列夫·托尔斯泰试图代替上帝进行思考。《克莱采奏鸣曲》《伊凡·伊里奇之死》都是这方面的代表作。安德烈·纪德曾经告诫人们,对于有些问题,以人类的智力,不宜推究得太深,米兰·昆德拉所谓:“人类一思考,上帝就发笑”说的其实也是这个意思,但对于列夫·托尔斯泰来说,他的思索、疑问是不分畛域、没有界限的,在这一点上托尔斯泰更近乎歌德。后者曾有一句名言:“凡是赋予整个人类的一切,我都要在内心体味参详。”他又借霍蒙苦鲁斯之口说出这样令人费解的话:“一个人连‘母亲’都敢探索,就再也不会遇到什么困难”(参见《浮士德》,董问樵译)。托尔斯泰的政治理想,价值伦理和哲学思考固然因为在印度的实践而开出了花朵,结出了果实——甘地所奉行的和平主义运动取得了空前的胜利,并成为某种新的精神资源。但如用“不以暴力抗恶”或所谓的人道主义来概括托尔斯泰的思想,未免过于简单。说托尔斯泰的人道主义是虚伪的,也没有完全错。托尔斯泰一方面固然同情、关心农民,并一直设法让农民获得应有的土地,但他骨子里与农民属于完全不同的一类人,他既不了解他们的思想感情,同时在内心深处对他们也有一种本能的蔑视,而且他不愿意放弃自己的贵族地位和优游的生活。他一生都在思考“得救”这个问题,和陀思妥耶夫斯基一样,幻想在人间建立上帝的天国。他既然说出了“天国在你们心中”这句有名的箴言,但仍无法克服内心巨大的矛盾与分裂,最后终于离家出走,死在了一个荒凉的小车站上。我认为,从本质上来说,托尔斯泰是一个“虚无主义者”。而他的合理身份也许还不只是一个思想家,倒更像一位没有具体信仰的神学家,关于这一点,托尔斯泰本人在忏悔录中说得十分明白:

我生活在这个世界已有五十年,除了十四五童年时代之外,我有三十五年都是个虚无主义者,这是按这个词的本意来说的:既非社会主义者,又非革命者(就人们通常赋予这个词的歪曲含义而言);

虚无主义者，这就是说：毫无信念。

（选自《塞壬的歌声》，上海文艺出版社 2001 年版）

《战争与和平》的艺术成就（节选）

李明滨

塑造众多性格迥异、血肉丰满的人物形象，是《战争与和平》在艺术创造上的突出成就。小说在上千个场景中出现了几百个人物，他们的模样、身世、经历、个性各不相同。作者极为重视人物的多样性和复杂性。艺术描写的对象是构成社会生活的人，通过人物的活动和命运透视出时代的风云、社会的变化，既然小说所反映的生活本身是广阔而复杂的，它的人物也必然有各式各样的。那么如何来塑造各式各样个性鲜明的人物形象呢？这里作者普遍使用了对比的方法。库图佐夫的伟大和拿破仑的渺小，庄园贵族罗斯托夫、阿赫洛西莫娃的忠实和宫廷贵族库拉金、安娜·舍雷尔的伪善，下层人民的纯朴和上层社会士女的做作，普通士兵的英勇和贵族军官的卑怯，等等，两种倾向，两个极端，放在一起对比，形成强烈的对照，人物性格的差别更显得突出，形象就更鲜明了。同时，作者还采用按人物类别逐层深入描绘的方法，例如把贵族分成若干类，从大贵族到小地主，其中有上层显贵，宫廷文武，沙龙常客，既强调了宫廷贵族的总特点，如虚荣心、追求私利、钻营拍马、寡廉鲜耻等；又刻画了每一类人的特征，如库拉金公爵一家的精神空虚和没有道德。然后深入揭示各个人物的个性。同是生长在库拉金这个堕落的贵族之家，儿子女儿的堕落也各具特点。爱伦是“美丽的动物”，风骚淫荡，阿纳托尔卑鄙懦弱，依巴利特则显得愚蠢。这种由大到小，层层深入的描绘，有助于读者既认识某一类人的共同特征，又看到千差万别的个性，能够留下深刻的印象。

当然，人物的多样性只关系到反映生活的广度，而忠实地反映生活，还要解决一个深度问题，这就要求作家更进一步把握人物的复杂性。因为人物性格没有复杂性，也就失去了丰富性，无从折射出时代的复杂面貌。作为杰出的现实主义作家，托尔斯泰很好地解决了这一课题，写出了人物的复杂性，并且从各方面展示了人物性格的发展，使《战争与和平》既是五光十色生活的记实，又是各种人物性格的成长史。

以主人公之一安德烈·包尔康斯基为例，他的性格既复杂又有发展。刚开始时他显得矜持傲慢，不同凡俗。他对彼埃尔说起他参军的原因是厌恶上流社会和家庭生活的庸碌，希冀得到解脱。实际上他另有从未对人言的隐秘动机：决心成就自己的功名。但他不是虚伪，不似利禄之徒的沽名钓誉，而是当时正直的贵族青年的一种荣誉感，要靠自己的奋斗去传扬声名。他自己就说过：“荣誉是什么？就是对别人的爱。希望为别人谋利而获得人们的夸奖。”在战争中他表现得勇敢和富于献身精神，可是奥斯特里茨一仗使他觉察到这里面有虚荣心。受了重伤的安德烈躺在战场上，仰望“宏伟的”“无边无际的苍穹”，感到了个人功名的渺小。他本来是鄙弃上流社会追求虚荣风尚的，结果发觉到自己也有虚荣心。有了矛盾，但他能够抛弃。然而没了虚荣心，却产生了厌世思想，他由积极上进变成心灰意懒了。妻子在分娩时的死亡更是个打击，他看着刚出世的婴儿，叹口气道：“这就是我所能得到的唯一东西了。”他万念俱灰，“眼神也是暗淡、死板的”了。

不过，这是一个刚强的、富于行动的个性。同彼埃尔的相遇，后者针对他讲的话，“应该活，应该爱，应该有信心”深深打动了他，尽管他口头不承认，还表现得不以为然。娜塔莎的爱情对他产生了影响，正如使老橡树复苏的生命力一样，爱情也使安德烈的心灵出现转机。他又行动起来了。

安德烈在斯彼兰斯基改革委员会的努力，最终失败了，但他没有中止为实现理想而奋斗。1812 年战争爆发了，他又为爱国激情所推动，还是要去建立功勋。可是这一次思想境界不同了，不再是以前的

好虚荣了；特别是在波罗金诺战场上亲眼看到士兵的英勇，感受到他们的崇高精神，懂得了战争胜负取决于人民，这更增强了他对贵族社会的厌恶。他虽然受重伤死了，却接近了人民，达到了他所追求的“人生的真谛”。

这里我们看到他曲折的生活道路、艰苦的探索历程、不断成熟着的性格。他尽管有着由于贵族出身、教养和社会影响所形成的弱点，仍然是一个 19 世纪初叶俄国先进贵族青年的典型。他既体现了明显的阶级性，又具有他自己的思想、情绪、教养、气质和世界观等独特的个性。

又如另一个主人公彼埃尔也是鄙弃上流社会，向往理想的道德生活。他一方面聪明热情，善良老实，有时甚至还带点傻气，一方面又懒散，显得软弱，有时还放荡不羁。但他追求理想的生活、探索人生道路的努力始终不懈，最后也接近了人民，甚至通向了十二月党人的思想。同样是个先进贵族青年的典型，同样是性格复杂又有发展的鲜明个性。

安德烈和彼埃尔都是托尔斯泰的理想人物，但并没有被写成荟众美于一身的英雄，而是各有其优缺点和长短处。这里我们看到了作者严格的现实主义态度。也唯其如此，才使人物显得血肉丰满，可以捉摸，真实可信。

托尔斯泰在写人物性格的复杂性时，尤其注重人物感情世界的挖掘。《战争与和平》之所以感动读者，不仅是它的情节内容曲折，更重要的是作者对人物内心世界的挖掘和描写。例如安德烈、彼埃尔对理想生活的追求，对祖国前途和民族命运的忧切，对周围人与事的联系，对娜塔莎、吉茅辛、屠升以至伤兵们和农民普拉东·卡拉塔耶夫的亲近或同情，对爱伦、阿纳托尔直至拿破仑等的排斥，甚至憎恨，等等，像无数根无形的纽带把他们同社会联系起来，使他们的思想、世界观都渗透着感情的色彩，变成血肉的东西，从而显得形象栩栩如生，真切感人。

我们所看到的托尔斯泰人物丰富的感情世界，不但渗透到他们的理想、追求、意志、思想和世界观里，尤其体现在人物的爱情中。例如娜塔莎诗意的、热烈的爱情，既是她青春活力的流露，也是打开她心扉的主要路径。所以在托尔斯泰笔下，爱情故事不是“永恒主题”的俗套，不是故作风雅或追求低级趣味的玩意儿，而是展示人物精神世界不可缺少的环节。

总之，《战争与和平》在塑造人物形象方面的成功，为俄国批判现实主义文学增添了许多新的典型，积累了丰富的艺术经验，值得我们研究和借鉴。

（选自《托尔斯泰研究论文集》，上海译文出版社 1983 年版）

授 奖 词

哈拉德·雅恩

在把诺贝尔文学奖授予英印诗人罗宾德拉纳特·泰戈尔之际，本学院能够对这样一位作者表示承认，感到十分幸运。他与阿尔弗雷德·诺贝尔最后遗嘱和声明的明确措辞相符合，“在本年度”写出了“具有理想主义倾向”的最精美的诗篇。经过了详尽认真的讨论，并最终认为他的这些诗篇最为接近于所规定的标准之后，本学院以为，不能由于诗人故乡地处遥远，诗人的名字在欧洲仍然不太闻名，而有任何举棋不定的理由。鉴于本奖的创立者曾经用坚定的话语把“在颁奖过程中，绝不应该考虑提名候选人所属的国籍”规定为自己的“明确意向和愿望”，就更没有犹疑的理由了。

泰戈尔的宗教诗集《吉檀迦利》（1912），是他的特别为挑剔的批评家所瞩目的作品之一。在充分和真正的意义上说，这部诗集从去年以来就属于英语文学了，因为，从作者自己所受教育和所从事的实践上看，他虽是一个用印度本国语言写作的诗人，却赋予这些诗以新的衣饰，形式上完美绝伦，灵感上又独具匠心。这就使英国、美国乃至全欧洲所有寄情并重视高尚文学的人，能够读到这些诗篇。尽管人们

很不了解他的孟加拉文诗歌，尽管人们的宗教信仰、文学流派或党派目标有着差异，泰戈尔仍然受到了来自四面八方的欢呼，认为他是自伊丽莎白女王时代以来，诗歌艺术的令人景仰的新一代大师。这种诗歌艺术一直永不间断地伴随着英国文明的拓展。这种立即赢得热情赞赏的诗歌，其特色在于诗人自己及借用观念的和谐，基于融会成了完整整体的那种圆满极致；在于他在节奏上的平衡风格；引用一位英国批评家的话来说，在于“同时将诗的阴柔秀美和散文的雄浑力量结合起来的那种东西；在于他在文字上简朴的、被一些人称为古典主义的趣味，以及他在一种借用语言里所使用的其他表意因素”。简言之，这些特色标志着一部作品之所以为匠心独运的作品，然而，同时又使它更加难以用另外一种语言复制出来。

这一估价同样适用于出现在我们面前的第二组诗歌：《园丁集》（1913）。不过，在这部作品中，正如作者自己所指出的那样，与其说是对其早先的灵感作了解释，不如说是进行了重铸。在这里，我们瞥见了他人格的另一面：时而遭遇到青春爱恋的交替出现的幸福和痛苦的体验，时而受到人生沉浮所引起的期待和欢乐情感的折磨。然而，尽管如此，整个作品又点缀着对更高境界的窥视。

泰戈尔散文短篇小说的英译是以《孟加拉生活管窥》（1913）为题公之于世的。虽然这些作品并不带有他个人的标记（是由别人译的），还是为他形形色色的广泛观察，为他对不同类别人们的命运和遭遇所抱的由衷同情，为他结构并发展情节的天赋提供了证据。

从那以后，泰戈尔又出版了一部描写童年及家庭生活的诗集。诗集充满诗情画意，象征性地题名为《新月集》（1913）。还有数篇对美英大学听众所作的讲演，这些讲演成书时，题名为《萨达纳：人生的实现》（1913）。它们体现了他为人类找到借此可能生存下去的信仰诸种方式的一种观点。正是泰戈尔的寻觅，发现信仰和思想之间真实关系的这种寻觅，才使他作为极有禀赋的诗人而卓然不群。这种禀赋以其思想的渺远深邃为特征，而最重要的是以其感情的炽烈，以及他象征语言的动人力量为特征。的确，在想象文学领域里，具有如此广泛众多的丰富旋律和色彩，能够以同样的和谐和优美，来表现从灵魂对于永恒的期待，到烂漫游童所激发的欢快愉悦等各种心境的情绪，这还是极为罕见的。

这种诗歌绝不是异国情调的，而是具有真正的普遍人类品格。关于我们对这种诗歌的理解，将来也许会丰富我们现在的所知。不过，我们的确明白，诗人的动机扩展到了努力将文明两个遥遥相隔的范围调和起来的地步，而最为重要的是，这一努力正是我们现时代的典型标记，构成了这个时代最重要的任务和问题。这个任务的真正本质，在基督教布道领域于整个世界上所付出的努力当中，得到了最清楚最纯然的揭示。在未来的时代里，历史探索将更加明白，即使当前躲避我们窥视的东西当中，以及现在还不予以承认或吝啬地予以承认的地方，怎样来评价这种任务的重要和它所产生的影响。无疑，这些探索对这一任务所做出的估价，将高于现在以为在不少方面都恰当适宜的那种估价。多亏这一运动，方开凿出了源头活水，汨汨流淌着新鲜泉水，而即便是这些源泉融会了不同的溪水，以及无论探索出了其真正源头或起源与否，都应归功于梦幻世界的深刻程度。在这些源泉之中，特别是诗汲取了灵感。尤其特别的是，基督教的传播在许多地域都首先为本国语言的复苏和再生，即本国语言从人为传统的桎梏中获得解放，提供了一种确定的动力，从而也为滋养并维护活生生的自然诗风能力的发展，提供了一种确定的动力。

基督传教活动作为一种恢复青春的力量，在印度也产生了影响。在那里，与宗教的复兴相联系，许多本地语言早就用做书面语言，从而取得了地位和稳固性。然而，只是由于过分规则地频繁使用，这些本地语在来自逐渐确立起来的新传统的压力下，又再一次变得僵化了。但是，基督教布道的影响，却远远超过了实录的改变信仰活动的范围。上个世纪经历的本地活的语言和古代宗教语言之间控制生活中出现的新文献的斗争，倘或前者在富有自我牺牲精神的传教士所赋予它们的抚育关怀之中，找到有力后援

的话,就会经历截然不同的历程,取得截然不同的结果。

正是在孟加拉这个最早的英属印度省份,这个多年以前布道先驱凯里^①为促进基督教和当地语言,付出了不倦辛苦的地方,罗宾德拉纳特·泰戈尔于1861年出生了。他是望族后裔,这个家族已经在许多方面证明具有智慧的才能。青少年的他所成长的环境,在他的世界观和人生观的形成过程中,绝非是粗陋原始或者被认为是起到禁锢作用的。相反,同对于艺术的极富素养的鉴赏能力一道,在他家里还弥漫着对于这个家族祖先探索精神和睿智的一种深深的崇敬,祖先的经文就在家庭的虔诚膜拜仪式中使用着。同时,在他周围,还有当时正在形成的有意识地与人民打成一片,并熟悉人民生活需求的新文学精神。这一新精神,随着政府镇压下去那次广泛而混乱的印度兵变之后所坚定实施的改革而增强了力量。

罗宾德拉纳特的父亲是一个宗教社团的最积极的主要成员之一,其子泰戈尔现在仍然隶属于这个社团。这个以“婆罗门婆摩”知名的社团,并不是作为古印度教型教派兴办的,所怀抱的宗旨亦非传布对凌驾众神之上的特定神祇的膜拜。毋宁说它是19世纪早期,由一个开明而颇具影响的人创办起来的。此人在英国研究过基督教教义,给他留下了深刻印象。对远古流传下来的本国印度教传统,他致力进行解释,使它与自己所设想的基督教信仰精神和底蕴协调一致起来。从此,他和他的门派由此而卷入的有关真理阐释的教义纷争便持续不断,并因此分化成几个独立派别。同时,由于社团的性质本质上只吸引高度训练有素的知识界人士,所以从它一发端便一直排除了笃诚成员的大量增加。尽管如此,这个团体所发挥的间接影响,即便是对普及教育和文学发展的间接影响,的确据信也十分可观。在近年成长起来的社团成员当中,罗宾德拉纳特·泰戈尔花费了卓绝斐然的心血。对于这些成员,他是一个受到景仰的巨擘和预言家。真诚追求的师徒之间亲密的相互影响,无论在宗教生活还是在文学训练方面,都得到了深刻、丰富而又纯朴的体现。

为了实现自己毕生的事业,泰戈尔用多侧面的文化,印度和欧洲文化,将自己武装起来。这种文化又由于他在国外的跋涉和在伦敦的进修,而得到扩展并臻于成熟。年轻时代,他到处遨遊,饱览自己的河山,陪同父亲足迹远至喜马拉雅山麓。开始用孟加拉文写作的时候,仍然是个翩翩少年,曾试笔散文作品和诗歌,以及抒情诗和戏剧。除了描写祖国普通人民的生活之外,还在不同著作里论述文学批评、哲学和社会学问题。不久以前,他的繁忙的活动周期中断了一个时期,因为他当时认为,为了与自己家族的久远实践相一致,有必要泛舟于神圣恒河的一个支流的水面上,度过一段冥思隐居生活。回到普通生活里来以后,他在自己的人民中间,作为一个大智大诚的人的威望日高一日。在西孟加拉那芒果树枝桠覆盖之下创办的户外学校,培养了不少年轻的忠实信徒,把他的教诲广播整个大地。现在,他作为贵宾在英美文学界度过了将近一年的时光,并于春夏(1913)参加了在巴黎召开的宗教历史会议之后,在该地退休。

泰戈尔无论在哪里遇上了接受自己高尚教诲的心灵赋予他的那种承认,都同一个福音传播者相符,而这些福音又都是用所有人都能理解的语言,从人们久已认为存在着的东方宝库中带来的。不过,他自己的态度则认为,自己仅仅是个中介人,毫无保留地将个人由于门第所得到的东西给予人们。他绝不急于在人们面前炫耀自己,把自己看成是天才或者某种新事物的发明者。与功业崇拜相对照,这种崇拜是西方世界与世隔绝的城市生活的产物,并且培育出了一种忐忑不安的竞争精神;与这种崇拜所进行的沉湎于追名逐利的征服自然的斗争相对照,泰戈尔说,进行这种斗争“就仿佛我们生活在一个敌对的世界里,我们必须从一种不情愿的陌生事物安排之中,攫取我们想要得到的一切”;与一切无力的仓促忙乱

^① [凯里(1761—1834)] 英国基督教传教士中最早到达印度的一位。曾将《圣经》译成孟加拉语,并将《罗摩衍那》译成英语。

相对照，他把这样一种文化置于我们面前：这种文化在印度广袤宁静而又秘藏着珍宝的森林里臻于至善，是在同自然生活本身的日益和谐当中，主要追觅灵魂宁静祥和的一种文化。这也是泰戈尔在此处用以证实其和平在等待着我们的允诺，而向我们揭示出来的一种诗意画面而非历史画面。他凭借与预言资禀相联系的权利，洋洋洒洒地刻画在与时间肇始同期的一个时代里，那些隐现在他创造视野里的景象。

不过，他和我们中间的任何一样，都扬弃我们通常所耳闻的那些由市井操办供应的所谓东方哲学的一切东西，扬弃灵魂轮回和非个人的羯磨^①的噩梦，扬弃通常视为印度高尚文化独有特征的那种泛神论的，而实际上是抽象的信仰。泰戈尔本人甚至不打算承认，那样描述的信仰，能够从古代贤哲的玄机妙语中找到任何出典。他如此仔细地研读关于吠陀的颂歌^②和《奥义书》^③，的确还研读过佛陀^④自己写的经文，结果从中发现了对于他来说是一种无法辩驳的真理。如果他在自然界寻觅神性，便会找到一个活的以无限威力为特征的人格，无量包容的自然之神，而其超自然的力量又同样表明存在于不分巨细的一切尘世生命，特别存在于注定永恒的人类灵魂。赞颂、祈祷和炽热的诚挚，弥漫在他置于自己的这位未名神性脚下的奉献之歌里面。苦行的甚而至于伦理的严正，也有乖于他那种类型的神性膜拜，这种膜拜的特征，可以概括为审美—神论的一个族类。这样描绘的虔诚与他全部诗歌完全协调一致，并赋予他以祥和。他宣告那种祥和甚至即将莅临基督教疆界以内的倦怠而饱经忧患的灵魂。

这是神秘主义，假如我们愿意这样称呼它的话，然而又不是放弃人性，企图沉湎于趋近虚无的大千之中的神秘主义，而是利用训练到极致灵魂的所有天赋和才能，急切出发去迎接整个造物在世之父的神秘主义。在泰戈尔时代以前，神秘主义的这种更加狂热的类型，在印度并非全然不为人知。诚然，在古代苦行者和哲人中间鲜为人知，但在“一神崇拜”的众多形式中，却是为人所知的。自中世纪以来，“一神崇拜”由于在某种程度上受到了基督教和其他异国宗教的影响，便一直从印度教的不同方面，寻觅自己信仰的理想。这些理想虽然性质有所不同，但在概念上说，实际都是一神教的。所有这些崇高的信仰形式，如今都已烟消云散，或者从过去得到承认的地位上沉沦式微，被各种崇拜的繁富交叠的过分增长所窒息，而这一增长又将缺乏力量足以抗衡对它的谄媚的所有印度人民，吸引到它的大纛下来。即使泰戈尔从他本国祖先管弦乐队交响曲中借用了这一音符或那一音符，然而他在这个时代都是更为脚踏实地。这个时代将地球上各个民族更紧密地凝聚起来，沿着和平的同时也是斗争的道路把他们维系于共同的和集体的责任，并在将祝福和美好愿望传遍陆地大海的过程中，付出自己的精力。然而，泰戈尔却在激励思考的画面中，向我们展示了一切的世俗事物是如何淹没在永恒之中的：

我的主，时间在你掌中绵延无限。谁也无法计算你的分分秒秒。

日夜如梭，世代盛衰，仿佛花开花谢。你知道怎样等待。

世纪交替，使一朵小小的野花变得完美。

我们不能失去时间，因了没有时间，我们必得挣扎着寻觅机会。我们太贫穷了，不能迟延。

而时间就这样逝去，当我把它给与每一个索取它的人，于是你的神坛上空空如也，直到最后的奉献也不复存在。

在白昼的末尾，我匆匆赶去，唯恐你的大门关上；不过我发现还有时间。

——《吉檀迦利》，82

（选自《诺贝尔文学奖文库·授奖词与获奖演讲卷（上）》，浙江文艺出版社1998年版。李自修译）

①〔羯磨〕梵文 karma 的音译，佛教用语，意为造作，泛指一切身心活动。②〔颂歌〕婆罗门教、印度教最古老的经典。古代印度用梵文创作的宗教颂歌、祭词、咒语的总称。③〔《奥义书》〕古印度吠陀经典的最后一部分，婆罗门教的古老哲学经典之一。④〔佛陀〕指佛教的开创者释迦牟尼。

人物的叛变

〔苏〕K. 巴乌斯托夫斯基

曩时，人们搬家的时候，常常雇用当地监狱里的囚犯搬运箱笼。

我们这些小孩子，总是带着强烈的好奇心和怜恤的心情守望着这些犯人出来。

大胡子看守们，腰里别着虎头狗牌的大手枪押着犯人。我们瞪大眼睛望着这伙身穿灰色囚衣、头戴灰色囚帽的人。但不知为什么总是怀着一种特别的敬意，仔细地打量着那些囚犯，他们都用小皮带在腰上系着哗啷哗啷响的细巧的镣铐。

这一切都非常神秘。而觉得最奇怪的情形是，差不多所有的犯人看上去都是一些平凡的、疲惫不堪的人，而且都那样忠厚，无论如何也不能相信，他们是凶手和罪犯。正好相反，他们不光有礼貌，而且简直可以说是温文尔雅，在搬大件家具的时候，生怕碰着什么人，或者打坏什么东西。

我们这些孩子，和大人商议，想出一条诡计。妈妈把看守们领到厨房去喝茶，我们就趁这个时候，急急忙忙把面包、香肠、糖果、烟草，有的时候还有钱，塞到犯人的衣袋里去。这些东西都是大人给我们的。

我们认为这是一件冒险的事情，而当犯人们向厨房那边递个眼色，悄声谢谢我们，把我们的礼物重新往里面藏到贴身的秘密的衣袋里去的时候，我们感到说不出的喜悦。

有时，犯人们偷偷地把信件递给我们。我们贴上邮票，然后结队去掷到邮筒里。在没掷进去以前，我们先四面望望，在近处有没有警察或者巡捕。就好像他们能猜着我们寄的是什么信似的。

在这些囚犯中，我记得有一个长着花白胡子的人。都管他叫班长。

他支配搬东西。东西，特别是橱柜和钢琴，常常卡在门上，很难掉转过来，有的时候，不管犯人们费多大力气，也不能把这些东西安放到指定的新的地方去。东西简直拧上了。碰着这种情形，有只橱柜搬不动，班长便说：

“它愿意在那儿，你们就把它放在那儿好了！你们折腾它干什么！我搬了五年东西，我清楚东西的脾气。它若是不愿意在这儿，不管你怎么强迫它，它也不依着你。就算你折了它，也甭想叫它听你摆布。”

当我思索作家的提纲和作品中人物的行径时，我想起了老囚犯的这句箴言。家具和这些人物的行径有共通之处。人物常常和作者闹别扭，而且差不多总是叫他屈服。关于这点，我们以后再谈。

不用说，差不多每一个作家都给他的未来的作品拟定提纲。有些人拟得又详细又准确。有些人光拟个大概。但也有一些作家，他们的计划不过是寥寥几个似乎彼此没有多大关联的字。

只有那些有即兴写作才能的作家，才不需要写作提纲。在俄罗斯作家中，高度赋有这种才能的是普希金，我们现代散文作家中是阿历克赛·尼古拉耶维奇·托尔斯泰。

我认为天才的作家也可以不拟任何提纲而写作。天才的内心是如此之丰富，随便什么一个题材，任何一个思想，一件事情，或者一个对象，都会引起他连绵不断的联想。

年轻的契诃夫对柯罗连科说：“您看您这张桌子上摆着一个烟灰碟。您若高兴的话，我马上给您写一个烟灰碟的短篇。”

他当真会写出来的。

可以想象，一个人在街上捡到一张揉皱了的钞票，就在这张钞票上开始了他的长篇小说，好像是开玩笑似的随便轻易地起个头。可是不久这个长篇便深入下去，扩展开来，填满了人物、事件、光和色，开始为想象所驱策，奔放而汹涌地倾泻出来，要求作家作出一切新的牺牲，要求作家把形象和语言的珍

藏献给它。

就是在这样从偶然事情开始的故事中，产生了思想，产生了人物的复杂的命运。而作家已无力控制自己的激动。他会像狄更斯那样，在他的手稿上哀哭，像福楼拜那样痛苦呻吟，或者像果戈理那样哈哈大笑。

一如，在山间，由于一个轻微的声音，由于猎人的枪声，积雪便开始光耀夺目地、连绵一片地沿着陡坡滚下去。很快地变成宽阔的雪河奔流而下，几分钟后，一个雪崩，坠入溪谷里去，殷殷之声震撼着峡谷，空中充满晶莹的雪尘。

许多作家都提过天资卓著且赋有即兴写作才能的人，极容易涌现灵感。

无怪非常了解普希金的写作情况的巴拉廷斯基关于他说道：

“……年轻的普希金，这个出色的轻薄儿，在他的笔下，一切都容易虎虎有生气……”

我说过，有一些计划简直是空话连篇。

举一个小例子。我有一个短篇《雪》。在未写之前，我写了一页东西，这个短篇就是从这个笔记产生的。这笔记是什么样子呢？

“一本遗忘了的关于北方的书。北方的基本色调——箔的颜色。河上的蒸气。女人们在冰窟里洗衣服。烟。亚历山大·伊凡诺夫娜门铃上的字：‘我挂在门旁，请拉得起劲点儿！’‘门铃，瓦尔戴^①的礼物，在拱门下无精打采地响着。’门铃叫做‘瓦尔戴的礼物’。战争。达妮雅。她在哪里，在哪个荒僻的小市镇？孤零零的。浮云背后朦胧的月儿——可怕的远方。生活凝缩在小光圈里。灯的光圈。在墙里整夜好像有什么东西在响。树枝擦着窗玻璃。在隆冬午夜，我们绝少外出。这应该检查……孤独和等待。一条愤世嫉俗的老猫。什么也不能使它欢喜。一切好像一览无余——甚至大钢琴上盘绕的蜡烛（橄榄色的），但暂时别的还没有。找有钢琴的房子（女歌唱家）。疏散。关于等待的故事。别人的家。老式的，有它舒适的地方，有无花果盆景，老牌子板烟斯坦波尔或密萨克苏济的气味。住着一个老人，故世了。胡桃木的写字台上铺着带黄斑的绿呢子。小姑娘。灰姑娘。保姆。暂时还没有别人。常言道千里姻缘一线牵。可以写一个单是描写等待的短篇。等待谁？等待什么？她自己也不知道。这使她心碎。人们在十字路口偶然相遇，却不知道他们全部过去的生活，都是这次邂逅的准备。或然率的理论。适应人心。对傻瓜们讲来万事都很简单。国家沉没在雪里。一个人出现的必然。不知谁不断给死人写信。台子上积了一堆信。这里是导线。什么信？写的什么？海员。儿子。在他到来以前的恐惧。等待。她的心地无限地善良。信变成了现实。又是盘绕的蜡烛。另一种质量的。乐谱。绣着桦树叶子的毛巾。大钢琴。桦树的烟。调音师——每一个捷克人都是出色的音乐家。包着头巾只露两只眼睛，一切都清楚了！”

这就是勉强强可以称之为这个短篇的提纲的东西。假如不知道这篇小说，而光看这个笔记，便可以明白这篇东西虽然是迂缓而模糊的，但却是对主题和情节的执拗的探索。

作家周密考虑过的而且经过校正的无懈可击的提纲，究竟会怎样呢？说实在的，它们的寿命大多数都很短促。

在开始了的作品刚一出现人物，这些人物刚一按照作者的意志活动，他们便立刻开始抗拒提纲，和提纲斗争起来。作品开始按照本身的内部逻辑发展，当然逻辑的推动力是作家赋予的。人物按照适合于他们性格的那个样子行动，尽管这些性格的塑造者是作家。

假如作家硬使人物不按照内部所产生的逻辑行动，假如迫使他们回到提纲的框子里去，那么人物便开始僵硬，变成会行走的图式，变成傀儡。

①〔瓦尔戴〕俄罗斯地名，15世纪以来，以产家具著称。

列夫·托尔斯泰非常简单地表白了这个思想。

从雅斯纳亚·波里雅那来的一位客人埋怨托尔斯泰，说他使安娜·卡列宁娜卧轨自杀，未免对待她过于残忍。

托尔斯泰笑了笑回答说：

“这个意见使我想起了普希金的一件事情。有一次，他对他的一个朋友说：‘你想想看，达吉雅娜跟我开了多大一个玩笑。她结婚了。我万万没料到她会这样。’关于安娜·卡列宁娜我也完全可以这样说。一般说来，我的男女主角们，有时跟我开那种玩笑，我简直不大欢喜！他们做那些在现实生活中应该做的，和现实生活中常有的，而不是我愿意的。”

所有的作家都熟悉人物的刚愎自用。“我的工作极度紧张的时候，”阿历克赛·尼古拉耶维奇·托尔斯泰说，“我不知道人物在五分钟后会说什么。我惊奇地跟随着他们。”

有的时候，次要人物挤走了别人，自己变成了主角，把故事的整个进程扭转过来，带着它跑。

只有当作家正在写作的时候，作品才开始真正地、全力地生活在作家的意识中。所以提纲受到破坏和推翻，没有什么大不了，也没有什么可悲的。

恰恰相反，这种现象是极其自然的，只是证明真实的生活涌来了，填满了作家的提纲而又推开了，甚至用自己的充满生命的压力打破了作家最初的提纲的框子。

这一点也无损于提纲，这并不把作家的作用，仅归结为按照生活的提示来记述一切。因为形象的生命，在作家的作品中，是取决于作家的意识，他的记忆、想象力以及他的一切内心状态的。

（选自《金蔷薇》，漓江出版社1997年版。李时、薛非译）

人教版®

第五单元 情 节

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 理解故事与情节的关系，认识情节生发的途径及其效果；
3. 体会小说情节与细节的关系，增强在阅读和写作中对细节的敏感；
4. 考察小说情节运行的基本模式，理解“摇摆”“出乎意料与情理之中”等技巧对情节运行的作用；
5. 了解“突发性事件”和“危机爆发”等小说情节的运行动力。

二、作品赏析

《清兵卫与葫芦》

1. 志贺直哉及其创作

志贺直哉是日本“白桦派”的代表作家，在日本文学史上地位很高，甚至被誉为“小说之神”。至今他的许多作品仍被选入日本国语教科书，是中小学生学习“范文”。从20世纪20年代起，他的作品就由鲁迅、周作人、张资平、楼适夷等著名作家陆续翻译介绍到中国来，对中国现代文学和当代文学都产生过一定的影响。志贺直哉是第二次世界大战中少数有良知、不为日本军国主义摇旗呐喊的日本文艺家，郁达夫曾在20世纪30年代对志贺直哉的作品和人格作了很高的评价，甚至认为他“大可以比得中国的鲁迅”。

“白桦派”是日本现代文学中一个重要的流派，因为一批作家与美术家自己创办的文艺刊物《白桦》而得名。他们是一些贵族子弟学校出身的年轻的文学艺术工作者，对于那些仅仅刻板地描写琐碎丑恶的日常生活文学非常不满，他们举起理想主义的旗帜，创立独自的一派。参加这一派的作家主要有志贺直哉、武者小路实笃、有岛武郎等人。武者小路实笃在《白桦运动》一文中提出：“白桦运动是尊重自然的意志和人类的意志，探索个人应该怎样生活的运动。”他主张“通过个人或个性发挥人类意志的作用”。他们的理想无一定的方向，仅以个人与个性的成长作为运动的口号，被一些研究者看做是一种人道主义者的团体。他们都十分看重个性自由，能够从各种旧传统的束缚中解放出来，在作品的形式与表现方法上有许多创新。

志贺直哉的小说，除《暗行夜路》之外，都是中短篇。代表作还有《到网走去》《在城崎》《和解》《学徒的菩萨》等。他的小说很多都与他个人的生活经历有着直接的关系，直接抒发自己的情绪体验，

即使是用第三人称讲别人的故事，作者其实也站在作品背后说话，把自己的人生观、世界观和喜怒哀乐都灌注于对故事的叙述之中。

2. 内容与题旨

《清兵卫与葫芦》1913年1月1日发表在日本最大的报纸《读卖新闻》上，是志贺直哉早期短篇小说的代表作之一，体现了作者简练、活泼、自然的语言风格和个性解放、人道主义的精神追求。它讲述了一个小学生热中于葫芦，并且对于鉴赏和收藏葫芦有特别的天赋，但最终在老师和父亲的压力下被迫放弃爱好的故事。

它有两层题旨。

首先，它表达了对“大人”在不知就里的情况下，粗暴扼杀孩子的天性和天赋的一种批评，也表达了对追求个性自由发展的期望。清兵卫对爱好的执著，是从普通生活场景来写的，却具有类似寓言的意义：人的追求总是容易被他人所阻挠或者干扰，但是人应该保持自己最初追求，因为这种最初追求包含了个人的天命所在。

其次，在更深一层，这篇作品也传达了作者对美和自然在恶俗的时代氛围中处境艰难、倍感孤立的忧思。小说中的清兵卫是孤立的。他每天从学校回来，也不和别的孩子一起玩，不是上街看葫芦，就是自己玩葫芦。清兵卫似乎没有朋友，他的朋友只是他的葫芦、他的爱好。他的世界无法跟别人沟通。这大概是一种天才的苦闷。但也正是因为无法沟通，这种内心的世界就显得更为广大——与人沟通，很难不受到流行思维的左右——比如，清兵卫如果要讨那个教员的欢心，最好是把武士道多多地学习一下；要讨父亲的欢心，起码要妥协一下、欣赏马琴的葫芦、那种又大又长或者奇形怪状的葫芦。（马琴，即泷泽马琴，江户时代末期作家。）因为志贺直哉的父亲爱读马琴的作品，作者用清兵卫对马琴的葫芦不屑一顾的细节来暗暗嘲讽父亲对文学的无知。在作品发表的1913年——第一次世界大战前夕，在日本当时的军国主义和功利主义气氛中，作者本人对美和人文主义追求，显得非常微不足道、落落寡合，这正与清兵卫的处境相似。

为了实现对这个深层主题的表达，志贺直哉在内容材料的选择和写作手法的运用上都颇为讲究。比如，清兵卫的处境和第四单元中的哑女素芭相似——素芭的世界也是无法与人沟通，只有几个动物做她的知心朋友。素芭的内心世界经过泰戈尔的充分书写，已经展示在读者面前；而本篇的一大特点，就是心理活动略写，以行为描写来代替心理描写，这一方面是让读者从这些“外部”的行为描写中去体会清兵卫的心理，调动读者自己的情感体验，另一方面，则稍稍减弱了作品的写实性，增强了寓言性。

3. 情节分析

情节的发生，分为两个部分。第一部分有六段。首段是概述，用简练自然的语言概括全篇，把整个情节线索勾勒出来，但唯独留下一个缺省——“自从发生了这件事以后，清兵卫和葫芦就断了关系。”“这件事”到底是什么事？这个有意的语焉不详，就是一个悬念，引发读者探究的兴趣。

第一部分的另外五段均以“清兵卫”或“他”来领起，属于典型的叙述段落，分别从五个角度来叙述清兵卫是如何“热中于葫芦”的事迹。这些叙述，看似不经意，却丝毫不冗赘之感，因为作者选取了一系列有滋味有血肉的细节。它先用一段，不动声色地来记述清兵卫是如何玩葫芦，如何买来，数目多少，价值几何，如何加工，熟练程度如何，其中一些副词“常常”“已”“能够”“也是”“不停地”则透露了其喜爱的程度。实际上，写出一个小孩子，能够对于一事物如此专心如此经常地去做，即使根本没有“喜欢”这个词语出现，也等于是写出了“喜欢”了。接下来一段，写清兵卫“喜欢”看葫芦，只用一个“错看”的细节，就把这专心的程度写得生动毕现。于是下一段，简练地概述他看得多，看得

“呆呆地”，也就顺理成章。随后又用一段来写清兵卫如何“收拾葫芦”以及收拾好了之后的一系列动作，如何“装上酒，用手巾包好，放在罐子里，又把罐子藏在火炉箱中”（火炉箱，又译“被炉”。日本住宅室内的取暖工具。结构为在火塘之上罩一木框，再将一床棉被罩于木框之上。人盘坐时，可将下肢置于被中取暖），第二天早上又如何看、系、挂，清兵卫对于葫芦的兴趣丝毫不倦，作者对于清兵卫的这些琐碎举动也丝毫不倦，体现了小说家的观察力和耐心。我们可以看到，第2、5段和第4、6段其实是有承接关系的，前者写如何“收拾葫芦”，后者写“看葫芦”之多，各分成两段，参差写来，其实也是有讲究的。这就涉及文章的信息分布问题。在这篇小说中，作者是把最基本的信息放在最前面，随后跟着一段最有趣、最生动的信息（第3段），紧随其后，把“看葫芦”的信息加以拓展，但是并不说完，而是另起一段详细交代清代兵卫“收拾葫芦”，对前面说他“收拾葫芦”的第2段进行补充，然后才以“大概所有的葫芦，也都被他——看过了”来对前面的信息做个收束。不枝不蔓，却又有所摇摆——在如此小的情节弧度上也能摇摆有度，足见小说家的风范。

第二部分则选取了一个典型的“场景”来进行描写。它与第一部分之间的衔接也非常自然。用一个段落“他对于旧的葫芦，没有多大的兴趣……而且他所有的大抵都是葫芦形很周正……”，仍然是承接上面五个段落来叙述清兵卫是如何爱好葫芦，但却引出了客人对他的一句评论，很自然地进入下面这个场景的描写。这个场景独占不小的篇幅，因为它展示了一对非常重要的矛盾冲突：清兵卫的爱好与别人的不理解。这是小说大情节的生发点，最核心的情节张力，都由此产生。而这矛盾又分为两层：第一层是清兵卫的爱好与父亲的不支持之间的矛盾（后文的“教员”其实也是“父亲”的一个意义共生体）；第二层是清兵卫独到的眼光与世俗常人的眼光之间的矛盾。第一层矛盾最终爆发，清兵卫的爱好被生生扼杀，达到情节的一个高潮；然而后面却还有一个小高潮：清兵卫慧眼发掘的葫芦，被卖到六百块的高价。从第一层矛盾来看，是清兵卫被压倒了；然而从第二层矛盾来看，清兵卫却是胜利者。正是如此，更加深了作品的意味。而这两组矛盾，都在这部分中显露出来，也体现出作者安排的精心。

情节的发展部分，用笔更为俭省，只用了寥寥数行。由于前面的充分交代，此处写清兵卫发现自己喜欢的葫芦，着墨虽然不多，却也能提起读者的注意——清兵卫特别喜欢的这个葫芦，到底会有什么故事？

随后就用一句话，迅速过渡到高潮部分：“从此，他片刻也不离这个葫芦，还带到学校里去。终于因为在上课的时候也偷偷藏在桌子底下摩擦，给级任教员看见了。”只用两句话，便从一个情景过渡到另外一个，轻巧自然。在高潮部分，作者安排了几次摇摆。当清兵卫上修身课（修身课，是讲授道德、伦理的课程。后来发展到主要向学生灌输军国主义思想。第二次世界大战后被取消。）玩葫芦“给级任教员看见了”这一事件发生以后，没有马上叙述其后果，而是宕开一笔，去写这个教员的爱好。在此，可以看出，清兵卫所爱好的葫芦，象征的是自然、美、和谐，而教员所爱好的武士道，则象征压抑个性、外强中干甚至带点滑稽的强权。（小说中的“云右卫门”，是指桃中轩云右卫门，这是一个表演歌颂武士道的浪花节演员。作者在此暗含了对武士道精神的某种嘲讽。而“新地”，意思是花街柳巷。）如此宕开一笔，使时间暂停，情节的推进也被“吊”了一“吊”，效果跟没有此段插叙大为不同：悲剧的气氛降低，反倒多出点喜剧的意味；意义的重点，也从清兵卫的失败，转移到教员的失败（文气上对他的嘲讽，实际上构成该角色在情感意义上的一种“失败”）和人道主义情绪的胜利（清兵卫“连哭也没有哭一声”，也暗示了情感上的不妥协）。

随后又是几层摇摆。教员家访，这是葫芦被没收的余波。清兵卫只求不要危及自己剩下的其他葫芦。结果教员只管自己训斥，并未注意到近在咫尺的那些葫芦。刚刚松了一口气，父亲回来了，听闻教员来访的原由，不仅把清兵卫责打一顿，而且最终注意到那些葫芦，并非常粗暴地将之“一个一个地砸碎”。在这个高潮之后，又有一个小高潮。这是由隐含的另一层矛盾生发出来的。在这个高潮中，清兵

卫的慧眼和天才，却造就了校役和古董店老板这两个带有市侩色彩的人物的超额利润，这是讽刺，也是对社会现实的一种暗示。大家为文，往往效率极高，在这短短篇幅之内，不仅完成了情节上的既定任务，而且把两个形象栩栩刻画出来，并寄托了作者对社会现实的概括，可谓信手拈来，游刃有余。

小说的结尾也是文短意长。情节的结局，是清兵卫有了新的爱好。这也象征着个性解放精神的曲折胜利——在压迫之下寻找新的出口。但是，这新的出口也仍然是为压迫势力所不喜欢的。这就蕴涵了新的矛盾。小说在此戛然而止，无限的后续故事留待读者自己去想象，并在自己的生活中去完成——也许每个人都是一个清兵卫……

《在桥边》

1. 伯尔及其创作

海因里希·伯尔，与志贺直哉一样，也是与军国主义格格不入的一位作家。伯尔被誉为当代德国的歌德，他的著作有四十多种语言的译本，在全世界拥有广大的读者。他的作品中一直渗透着诞生于德国的存在主义哲学思潮的气息，既弥漫着下层人民同命运进行抗争的痛苦，也渗透着欢乐的精神。从20世纪50年代起，他就充当着战后德国文学领军人物的角色，也是战后德国最早（1972）获得诺贝尔文学奖的作家。直到临近20世纪末的1999年，才有另一位德国作家、《铁皮鼓》的作者君特·格拉斯获此殊荣。

伯尔读小学的时候，希特勒纳粹势力迅速崛起。进入中学，他坚决地拒绝参加法西斯的青年组织。他目睹笼罩全国的通货膨胀和经济萧条，也看到了失业工人在人口密集区的骚乱、罢工。第二次世界大战爆发后，正在读大学的伯尔被法西斯军队绑上战车，先后开赴法国、苏联、罗马尼亚、匈牙利作战。在战争临近结束的时候，他被盟军俘虏，在美军战俘营里待了一段时间，后被遣返回乡。第二次世界大战的经历，使伯尔感触甚深。战后初期，他的创作主要取材于“二战”，反映战争带给人类的灾难。法西斯战争不仅给世界带来深重的灾难，也破坏了德国人民和平的生活，德国在战争中化为废墟，痛苦、彷徨、饥饿和疾病严重地威胁着人民。伯尔与周围的底层人民挣扎在险恶的环境之中，形形色色的各种人物以及他们的生活，为伯尔的创作奠定了丰厚的基础。20世纪50年代初到60年代初，伯尔的创作题材有所变化，主要描写“小人物”在经济复苏过程中的痛苦挣扎和悲惨遭遇，表现他们的苦闷彷徨，揭露和批评战后西德社会的种种不公正现象。评论界称这些小说为“不顺从文学”。60年代以后，伯尔的作品触及的社会问题更加广泛，提出的社会主题更加深刻，着重表现了西德社会在“自由”“民主”的幌子下对“小人物”的迫害，其中“小人物”的精神面貌已由“一声不吭”发展到奋力抗争。这一时期，伯尔的创作采用了更多的现代主义表现方法。

伯尔的主要作品有中篇小说《正点到达》、长篇小说《亚当，你到过那里？》和短篇小说集《流浪人，你若来斯巴……》等。成名作《正点到达》已成为联邦德国“废墟文学”的代表作。50—60年代的作品《小丑之见》被称为这一时期形成的“不顺从文学”的重要作品。1971年发表的《与一位女士的合影》是伯尔全部创作的结晶，被诺贝尔奖评委会誉为“臻于顶峰”之作。

2. 内容与题旨

小说的主题，在表面上看是爱情，表现爱情对于一个处境堪忧的小人物具有如何强大的精神力量，而深层则是对德国战后重建中偏重物质而缺乏精神关怀这一问题、以及小人物在这种历史背景下的精神状态思考。从小说的字里行间，尤其是透过反讽手法的运用，我们能够体会到这一层意蕴的存在。而这两层主题结合在一起，则更有一种在不重视精神的时代氛围中保持个人精神追求的象征意味。

开篇的第一句话十分重要：“他们替我缝补了腿……”这点明了故事发生的时代背景。以写德国战

后创伤著称的伯尔，此篇虽无一字正面提到那场战争，但开篇就点出了它的存在——战争所带来的创伤并不因为战争的结束而立刻消散，而是长久地驻留在经历者的生活里。但背景仅仅是背景而已，此篇的重心不在“战争”，而在“战后”的德国社会生活——作品对此颇有讽刺。“新桥”这一意象，是德国战后重建的代表；而对“新桥”所通过的人员、车辆的种种统计、计算，则代表了一种十分不可靠、近乎痴妄和盲目的乐观。

故事的纽结点是一个小人物的那一点“微不足道”的悲欢。他在战争中负伤，大约也丧失了一般的劳动能力。战后的政府给他治伤，又给他安排了一个“可以坐着的差使”。表面上看，他受到的对待还是不错的，但是恰恰作为“人”的最核心的部分——心灵——却被忽视了。后文中有一句话，体现了对这种偏重物质而缺乏精神关怀的战后重建的尖锐批评：人“不应该被乘、被除、变成空洞的百分比”。

为了表现这样的主题，小说的语言除了简练和不断妙用反讽之外，还有一种内在的优美。其实主人公的处境比清兵卫还要不幸得多，但是调子却比较欢快。这不仅仅是爱情的作用，而是出于更加坚定的理想主义精神。实际上，小说中的暗恋，主人公也并未把它作为一种可以实现的现实追求来看待，而更多是作为一种精神寄托来对抗这个忽视人的精神存在的社会氛围。根据诺贝尔先生的遗嘱，诺贝尔文学奖的设立，不仅仅是考虑作品的文学价值，而且明确规定要奖励那些“富有理想主义的最杰出的作品”。从这个角度而言，伯尔获得此奖项，也是名实所归。

3. 情节分析

在这篇小说里，前三段是情节的发生部分。交代故事主人公的基本现状，以及他对其职业的一点小小的玩世不恭。这也是他对只有存在而无意义的生活的一种反抗。在这三个段落中，细节、叙述与情绪是浑然一体的，尽管是通过翻译，我们还是能感觉到原作流畅的文气、从容的组织、揶揄的笔调。第1段充分地运用反讽的手法，诸如“精明能干”“陶醉”“捷报”“心满意足”等词语，皆饱含讽刺。如第2段，说“我是一个不可靠的人”，在此，“不可靠”一词，从一个带有中性到贬义色彩的词汇，变为一个略带炫耀和自得的词汇。而当它与“诚实的印象”配合在一起时，就又生出几分嘲笑和自嘲。第3段继续在语言上摇曳生姿，同时嵌入更多的细节信息：我是如何故意制造不准确，我为什么会如此，他们得到不准确的数字有何反应……诸如“眼睛闪闪发光”这样的意象，使得叙述避免了空泛而变得细节化，更有血肉之感，而像“未来完成式是他们的专长”这样的反讽判断句，都表露出“我”对这种空洞乏味生活的不满和反抗。

以上这些，只是构成故事的背景，就好比挖了一个水塘，还需要有一股活水引入，方能有其波澜——有波澜，情节方有动力。过桥的姑娘，便充当了这股活水。同时，他也是主人公生活中唯一的亮色。情节由此发展了。虽然只是暗恋，虽然暗恋的方式只是每当她过桥时，目送她走过。主人公情绪上的亮点，与文章在结构上的要点，恰成同构，也是文气饱满酣畅的原因之一。这两段，一改前面的反讽语调，写得如散文诗一般。在这两段中，大量使用短句，甚至不惜有所重复（这种重复更增加了感染力），如“这两分钟是属于我的，完全属于我一个人的，我不让他们侵占去”，就是三个有力的短句；大量动用逗号、顿号、分号、破折号，把长句的意思和语气断开。但有时又故意保留一个较长的语言成分，故意设置文气上的阻碍，然后再奔泻而下，使语言摇曳生姿，如“所有一切有幸在这几分钟内在我蒙眬的眼睛前面一列列走过的人”，是一个复杂的短语，若要拆开也无不可，但是，此处语言上的阻塞和通畅，正是与主人公情绪的起伏塞畅息息相关的。为什么偏偏在这里用一个仿佛“嚼不烂”的短语？这就像上一单元所讲的，揣摩人物的心理，“贴着人物写”，才能把握到语言的分寸。技巧只是技巧，比如长句短句搭配，要达到好的效果，何处该用长句，何处该用短句，则是“运用之妙，存乎一心”。

这篇小说情节的发展部分很短，和高潮部分连得非常紧凑，这也和《清兵卫与葫芦》相似，甚至比

它还要短，严格意义来说，只有一句半：“最近他们对我进行了检查。坐在人行道那一边数汽车的矿工及时地警告了我……”这也是值得学习的经验：在短篇幅的记叙文写作中，只要前面的铺垫足够充分，就可以很快从情节的发生过渡到高潮，简单交代一个起因即可。

在情节的发生部分，矛盾的核心，也就是情节的生发点，是主人公对姑娘的暗恋与记数工作之间的矛盾，但是，由于很容易蒙混过关，由于主人公明白如何“唤起人们对我有诚实的印象”，这个矛盾并不突出，他很轻松自得地就能享受到“完全属于我一个人的”“不让他们侵占去”的两分钟。但是，在高潮阶段，这个矛盾则充分激化，以至于“我的心都碎了，因为我必须数，不能再目送她过去”。生计和爱情发生了严重的近乎惨烈的冲突，小说似乎要滑向悲剧的结局。我们可以看到，和《清兵卫与葫芦》相似，这对矛盾的双方，也是互相交错：表面上看，主人公为了生计，压抑住自己对姑娘的感情，恪尽职守；而在深处，则仍然是鲜活的情感和生活的真正寄托压倒了空洞无意义的职业——“我一辈子也不会把这样漂亮的女孩子转换到未来完成式中去”。只是一个小小的故意漏计，就击溃了来自现实世界的压力，不仅在情感上，而且在智慧上也高于自己所要抗争之物。

情节的结局，多少有点出人意料，主人公被调去数马车，反而获得了与姑娘进一步接触的机会。但这又在情理之中，因为小说的主色调还是比较明快的，虽然有阴郁，但是这现实层面上很浓重的阴郁，却被文章内在的情绪挤到边角里去了。不过，在最后带些欢乐的叙述基调中，还是仍然有反讽，比如接连使用的“美差”“从来没有碰到过的运气”“交了鸿运”“该多美”等语汇。除了情感（爱），反讽也是抵抗阴郁的有效武器。这种语言细节的处理，使得小说的结局显得更为丰满。

小说的情节在短短的篇幅中几经“摇摆”，“我”内心的情绪也随之紧张，造就了小说的节奏感。“我”对工作的不满因为心爱的姑娘过桥而冲淡，却又在被上级检查工作时增强；在上级检查时，“我”必须挣扎在激动的爱情和死板的计数之间，必须挣扎在保留饭碗和热爱姑娘的两极之间；当“我”以为坚持不住之时，却又碰上了好运，被调去数马车，得以和自己心爱的姑娘一起。情节的几次波折使一个小人物的境遇完全展露在我们面前。小说的结尾尽管皆大欢喜，故事却似乎并未因此终止。作品中埋下了伏笔“我爱她。但是她什么也不知道，我也不愿意让她知道”，预示着“数马车”的好运对“我”也是十分有限的，或许那将是永远的暗恋，或许还将伴随着更多的痛楚。

三、话题详解

（一）以情节为主线的小说

1. 故事与情节

从故事角度看，小说有两种，一种依赖故事，一种不依赖故事。古典形态的小说里，故事是小说意蕴的承载者，作者要靠故事才能说话，比如雨果的《九三年》或者巴尔扎克的《高老头》，都是围绕故事来展开小说，小说家对这个世界的看法是附着在故事上完成的；到了现代形态小说阶段，一部分实验作家和理论家则认为，小说形式革命的重要任务就是摆脱故事的束缚，离开“讲故事”来写小说，《墙上的斑点》通篇都是意识流，就很难找出完整的故事来。

而情节是一个小于故事的“小说单位”，情节可以构成故事，也可以不构成故事。传统小说往往有一个核心情节，把这个核心情节作为小说的故事主线。有时甚至是先有这个核心情节，然后才有小说。果戈理的名著《死魂灵》所以能够诞生，除了依赖作家本人的创作才能，据说普希金提供的一个买卖死人口口的绝妙情节也至关重要。托尔斯泰写《复活》，也得益于检察官柯尼讲述的一个真实故事：有个上流社会的年轻人，在充当法庭陪审员时，认出一个被控犯盗窃罪的妓女就是他亲戚家的养女。他曾诱

奸这个姑娘，使她怀了孕。收养她的女主人知道这事后，把她赶出家门。她从此逐渐堕落，最后当了妓女。这个年轻的陪审员在法庭上认出了她，执意同她结婚以赎罪。没想到婚礼前不久，她竟得伤寒症死了。这故事像一颗种子落入托尔斯泰的心中，经过若干年的酝酿，最终成为《复活》的情节主线——虽然小说的情节与真实故事略有不同。

情节是有因果关系的一系列事件，它也可以不构成故事。有的现代小说“淡化情节”，准确地说，是“淡化故事”，或者说“减少情节的戏剧性”，但情节本身是很难取消的。如《桥边的老人》，没有什么戏剧性，也可以说没有什么故事发生，但是仍然有一系列互为因果的事件发生，比如，因为“我”来侦察，所以看到老人；因为“法西斯正在向埃布罗推进”，所以老人被迫离开家乡，离开他的动物们，这都是情节。哪怕是像《墙上的斑点》这样的现代小说，如果我们仔细考察，可以发现，其中依然不乏情节，只不过是众多的广义的小情节代替了狭义的大情节而已。

《清兵卫与葫芦》《在桥边》，在情节上属于比较得“中庸”之道的作品，既有比较明晰的大情节主线，同时不拘泥于故事，善于寻求众多小情节和广义的情节来支持，具有一定的散文化倾向。

比较《清兵卫与葫芦》与《在桥边》可以发现，在有限的篇幅里，前者贴着故事讲，多勾勒白描，情节之间的转折更大一些，故事性更强一些；后者穿插了大量的描写和议论，放慢了小说的节奏，情节之间的转折相对也平缓一些，因而显得故事性稍弱一点。可见，情节在小说中使用的密度和写法，直接影响到了小说故事性的强弱。

即便是写同一情节，写法不同，故事性的强弱也就不同。以叙述为主，将情景的描写融于事件的叙述，多粗线勾勒，故事性就强；以描写为主，经常将事件的发展停下来，多写风景、静止的人物等，甚至跳开话题（《墙上的斑点》就是不断跳开话题），故事性就弱。换言之，情节密度大，故事性就强；情节密度小，故事性就弱。外国古典小说，多采用前一种写法；19世纪后期以来的西方小说则常常采取后一种写法。可以让学生比较第二单元的两篇小说，体会外国小说的这种演变。《炮兽》和《安东诺夫卡苹果》都重视“场景”的描写，但是《炮兽》中的场景是融入紧锣密鼓的情节之中的，一环一环，扣人心弦，它的场景描写所用的语汇都特别短促、密集，比如“这个疯狂的庞然大物有豹子的敏捷，大象的重量，老鼠的灵巧，斧子的坚硬，波浪的突然，闪电的迅速，坟墓的痴聋”等，都与紧张密集的情节完美地结合在一起；而《安东诺夫卡苹果》中的场景描写则是舒缓的，或者说，场景没有为一个情节主线服务。

2. 情节的生发

在传统形态的小说中，情节是行走在故事中的一条寻找方向的线，拓展故事、生发故事是情节的一个最重要的任务。那么，什么样的情节才具有生发性？我们该如何利用情节的生发功能？这就涉及事件及事件的选择问题。有的事件，本身构成一个独立的情节系统，情节的生发是事件自然的开始点，本单元所选的两篇小说就是如此；还有的时候，事件本身是历程较长的一系列事件，小说家需要从中选择一个富有张力的“生发点”来组织自己的情节。除教材“话题”中所述之外，再举一例说明：

墨西哥著名作家胡安·鲁尔福有个短篇小说《都是因为我们穷》。小说为了表现“都是因为我们穷”，选择洪水冲走了“我”姐姐的那头小母牛这一事件为情节的生发点。“我们家”很穷，为了能让第三个女儿“达恰”顺利嫁出去，父母给了她一头小母牛作为嫁妆，而前面两个女儿因为没有嫁妆，婚姻成了大问题，最后只好沦落为娼。但是大水恰恰在这个时候到来了，席卷了村庄。“我”和姐姐“达恰”站在水边寻找她的小母牛，如果它被洪水冲走了，那么“达恰”将会像两个姐姐一样，必然地走上娼妓之路。小母牛被淹死了，连牛犊也被冲走了。到此，我们知道，“达恰”的未来已经在这场大水中提前到来了。小说选择洪水冲走母牛这个事件作为情节的生发点是极为有效的。

本节和后面选讲内容中的“突发性事件”一节有一定的联系，可以结合起来讲。与“突发性事件”不同，情节的生发一般是写出一种矛盾的存在。《都是因为我们穷》之所以选择这个事件作为起始点来写，正是因为它集中体现了小说最核心的矛盾：对人生幸福的追求与贫乏的物质条件之间的矛盾。本单元所选两篇课文，也都是一开始就点出了矛盾所在，不同的是，它们选择了从矛盾还没有激化的地方开始写，而《都是因为我们穷》一上来就写“突发性事件”，从矛盾激化的地方开始写，效果也更为强烈。

3. 情节与细节

细节从属于情节，为情节服务。有的小说中，细节不仅从属于情节，而且还往往与情节主线相关。比如，在《炮兽》中，写到了伪钞，而且特别强调“船上满载着这种伪钞”，表面上看，好像只是闲笔，顺带提一提英国人的“卑鄙”，但实际上，这一细节在后面起到关键作用，正是将军抓起一袋随处可拾的伪钞，迅速扔到大炮的车轮中间，才终止了这场灾难。这在古典小说中是一个典型的情况。曾经有人这样概括传统叙事文学，说如果在开头看见有一把枪挂在墙上，那么看到后面，这把枪一定会有打响的时候。可见细节与情节主线的关联程度。

但是也有另一种情况：细节只为局部情节服务，不与情节主线相关，有时干脆就没有情节主线。比如《桥边的老人》中，“我”问老人“鸽笼没锁上吧”，老人回答“没有”，这是一个非常传神的细节，但是它与情节的关联程度就很小。这时，整体的情节主线不突出了，细节实际上是统属于一个整体的氛围。用情绪和氛围来代替情节主线，以统摄全篇。我们看到，《安东诺夫卡苹果》也是如此。它的细节可谓密密匝匝，但却仿佛一地碎银，读者如果只追随故事，也许会觉得这些细节很烦琐，只有当我们跟着作品的情绪，一点一点地体会，才会发觉，这些细节一个都不是多余的，而是被一个大的情感场凝聚在一起。

（二）情节运行的方式

1. 情节运行的基本模式

在强调戏剧性的传统小说中，情节的运行方式，整体上都遵循着一个基本的模式：发生——发展——高潮——结局。情节一点一点向最后的结局逼近，整个情节呈历时状态，轨迹如同一段抛物线，情节和故事性一路攀升，高潮为顶点，在下滑的一刻戛然而止，结局来到了。在这个模式中，一切都为了奔向高潮和最后的结局。

因为目标太过明确而且可以期待，也会带来一个问题：读者在阅读中，为了追索故事的发生——发展——高潮——结局这一线索，从而跳过了中间的许多章节。作家许多精心构建的局部篇章都被忽略了。长篇小说尤其如此。作家不可能为了紧紧抓住读者，故意减少或取消这种空隙和停顿，而只把力气放在这四个环节，因为密不透风的情节会破坏故事本身所应有的张弛，影响作品的美学效果。所以，为了避免这种直追情节、忽略细节的阅读状态，很多作家想了诸多方法，比如，尽量在空隙和停顿之处做到有趣，吸引读者停留下来。当然这是古典形态小说的作家热中的花招。

到了现代形态的小说作家跟前，为了在讲故事中获得更大的自由，有些作家干脆取消故事的高潮，甚至不再遵循“发生——发展——高潮——结局”的情节运行历时性的、线性的基本模式，转而创造出新的方式来连缀小说中的诸多事件，比如《追忆似水年华》《喧嚣与骚动》的散点往复式，在记忆的碎片中随意跳动；《弗兰德公路》的全景共时式，各个场景都是同时发生的。

但是，“发生——发展——高潮——结局”这一基本模式还是被许多作品所继续使用，这不仅因为它简单易懂，而且本身也还有很多可以为其增彩的因素。

2. 摇摆

摇摆是小说运行的动力之一。通过语言、情节、性格以及主题的摇摆，小说才得以如河流一般不住

地奔流向前。小说的运行过程，常常就是摇摆的过程。我们抽去小说的内容去看纯粹的结构时，我们会发现，那是一个经过若干次摇摆之后留下的曲折、回绕、反反复复的图形。不管这个图形多么复杂，它都是由大大小小的摇摆组成的。

摇摆的弧度可大可小。细小的摇摆，如《素芭》中素芭的心理活动。倘若只按“发生——发展——高潮——结局”的过程看，这篇小说的情节就很简单，只是一个毫不出奇、甚至不会引发多少怜悯的悲剧故事。但是哑女素芭心理活动的摇摆，使得这条简单的情节线索拥有了一条丰满的暗线。而在悲剧和审美上的深度，也大为增加。陀斯妥耶夫斯基的长篇小说《罪与罚》中，写到拉斯柯尔尼科夫要杀房东老太太时，他内心的犹疑和彷徨也是细小的摇摆。

针对全篇的摇摆，比如《炮兽》《丹柯》，作家在故事开头和结尾之间，通过一个个细节左冲右突，摇摆到底，将小说写得既简单又丰厚，摇曳而生姿。

摇摆走到极端，就成了“否定之否定”——在每一次摇摆中都走向原来的反面，摇摆的过程是不断自我否定的过程，就是否定之否定的过程。通过无止境的否定，情节得以巧妙地运行。此时，它的效果不仅针对情节本身，对小说所能达到的深度也有很大的影响。在茨威格的小说《一个女人一生中的二十四个小时》中，其结尾让人惊叹，那是一个巨大的否定之否定：那个女人以及我们这些读者都认定那个男人在受到如此感化、且又做出那样一番忏悔之后，一定离开赌场而去他应该去的地方时，我们却随着这女人无意识的最后一眼，看到那个男人又坐在了赌桌前。对那个女人来说，一切的努力都等于零，而对于作品而言，这个零，却使得作品的意味骤然放大。

“摇摆”的一种极端方式是变线。

小说情节的进展一般都是按照其内在逻辑向前推进的，但有时候也会突然发生转向，从原有的情节发展的脉络上脱开去，开始另一个事件的叙述，以此创造出另一个情节的生长点。这种情节的变线通常有两种情况：

第一种，有联系的变线。

这种变线虽然不遵循上下文的情节运行逻辑，但是在整个小说情节的语境里却是不唐突的，有它变线的合理性。也就是说，变线只是对局部而言，在大的情节框架里还是遵循内在逻辑的。《九三年》《战争与和平》等小说，经常从一个场景跳脱到另一个场景，开始另一条线索的叙述。

第二种，没有联系的变线。

这种变线方式主要存在于现代小说和后现代小说中，尤其是后者。它往往既不符合上下文的逻辑，也不符合整体情节的内在逻辑，而是硬生生地另辟蹊径，展开情节。在《墙上的斑点》中，可以找到不少这样的例子。

这种变线可以随意，可以不对前文负责，任务只是成为其后情节发展的生长点。这样的变线方式作为对传统小说结构模式的解构，对小说的形式和意蕴的开放性的探索也不无裨益，但也不能否认，很多变线已经超出了艺术实践的范畴，沦为玄学和装腔作势的呈现。

3. 出乎意料与情理之中

雨果的《悲惨世界》中有这样一个情节：法庭上，一个叫商马第的流浪汉被当做“久经通缉”的冉阿让进行审判，而真的冉阿让，也就是市长马德兰先生就站在一边，看着这场审判，感受着它的荒谬、庸俗、喧嚣和悲惨，他最后挺身而出，投案自首。

在《悲惨世界》中，也许刚读到这个转折时会感到一定的突兀，但是结合上下文，我们发现，这样的情节设置完全是可能的，在情理之中。

在情节的上下文中，我们可以发现，这种情节的运行方式是承上启下的巧妙设置，一个转折，既包

容了前文，又为下面的情节发展提供了广阔的空间。如果这种转折出现在结尾，成为小说揭示真相的点睛之笔，往往会收到让读者唏嘘不已、回味无穷的效果——比如欧·亨利的短篇小说。

这种手法利于增强小说的故事性，但是用得太多，分寸把握得不太好，则会造成小说意蕴的单一，因为太像一个故事了，情节的走向过于明显，反而限制了小说发展的诸多可能性。时至今日，往往是通俗小说还继续保持对这种手法的热情，而那些更喜欢现代形态小说的作家，很多人不屑使用“欧·亨利式的结尾”，对情节的戏剧性也有人抵制，他们觉得小说应该更日常化、生活化，主张取消小说的戏剧性。

（三）情节运行的动力

1. 突发性事件

这是情节运行动力中最常用的一种。因为一个突发性事件，生活立刻纷乱，小说的走向也出现了多种可能，有利于展开情节。突发性事件一般有两种位置，小说的开头，或者小说的中间。

在开头引发故事的小说很多，最典型的就是《炮兽》。大炮脱离锁链，在船舱里左右冲撞，眼看就要舰毁人亡。怎么办？读者一下子就被这个情景抓住了，期待着后面的情节发展。

现代小说也经常从一个突发性事件出发，引出许多荒诞的情节。卡夫卡的长篇小说《审判》——小说开头就是主人公 K 被莫名其妙地宣布被捕，这个突如其来的事件成为情节的起点，也成了整个小说需要解决的问题，从而贯穿到底。

故事中间依靠突发性事件生发情节的也有很多。在《清兵卫与葫芦》中，突发事件是教员没收了清兵卫的葫芦并进行了一次家访，从而导致父亲对他的体罚，毁了他的葫芦，因为这件事，清兵卫再也不敢去玩葫芦了。

如果我们仔细考察，会发现突发性事件在作为情节动力的同时，其实一直在暗暗地发挥悬念的作用。一个非常事件发生了，下面将会如何？为什么会出现这样一件事？这件事怎样解决？这一系列的疑问表达的是一个意思，即我们经常会把这种突发事件看成悬念的标志。比如卡夫卡的《审判》，毕竟从常理来看，一个没有犯过罪的人是不会遭到逮捕的。在这一点上，卡夫卡巧妙地利用了读者的心理，制造了一个悬念。由此可见，突发性事件既是情节运行的动力，也是一种悬念。

2. 危机爆发

情节走到一定程度，郁积的矛盾就会选择一个合适的时机爆发。这个危机的爆发同样也是情节的新起点。

在《丹柯》中，追求光明与道路艰难之间的矛盾，终于导致危机爆发，大家把怨气发到丹柯身上，要把他弄死。然而这个危机爆发却成为一个非常好的新的情节生发点。试想，如果丹柯就这样把大家带领出森林，故事也就了无生趣了。正是因为这个危机爆发，引出后面的情节，丹柯掏出自己的心来，让它燃烧，照亮大家前进。情节到此焕然一新。

经常有这种情况，一篇小说开头很好，后来却逐渐不行了，这是因为不能通过一系列有趣的危机，来帮助小说推进情节的发展。

如果要写出危机，最好能事先预示它——这就叫“悬念”的设置。而如果开始设置了悬念，其后又并没有写出危机，或者危机一直没有爆发，或者在危机爆发之后，没有合适的后续情节接上，都会给读者造成一种仿佛被愚弄了的失落感。这在传统小说中，都是不可逾越的规则。

然而现代小说家常常对此不买账。他们成心要挑战这些规则，认为这些规则是对世界和生活的扭曲。他们写的小说常常是无曲折、少危机、毫无先兆地发生危机、设置了悬念又不写出任何危机。这是险中取胜、法外求法。但正因为如此，他们的手法常常不可重复、难以模仿。

四、关于“思考与实践”

一 《清兵卫与葫芦》的情节主线是什么？这篇小说的结尾对表现主题起了什么作用？

1. 设题意图：

使学生进一步理清小说的情节线索，尤其是结尾的特殊意义。

2. 解题思路：

参见“作品赏析”部分，以及教材“话题”中“危机爆发”一节，指导学生作答。

《清兵卫与葫芦》的情节主线是：（1）发生：清兵卫对葫芦十分爱好，但父亲并不喜欢他的这个爱好；（2）发展：清兵卫买到一个十分钟爱的葫芦，爱不释手；（3）高潮：葫芦在课堂上被教员没收，教员家访后，父亲把其余的葫芦也都打碎了；（4）第二高潮：葫芦被辗转卖到高价；（5）结局：清兵卫改换了爱好，开始以绘画作为新的寄托。

小说的结尾对表现主题有重要作用。情节的结局，是清兵卫有了新的爱好。这也象征着个性解放和人道主义的精神追求的曲折胜利——在压迫之下寻找新的出口。但是，这新的爱好也仍然为压迫势力所不喜欢，这就蕴涵了新的矛盾。小说在此戛然而止，无限的后续故事留待读者自己去想象，也许又是葫芦故事的重演，这就使得悲剧意味加重；也许是个性解放和人道主义的最终胜利。总之，是引起读者在阅读结束之后对主题内容的继续思考。

二 试概括《在桥边》的情节发展过程，并画出相应的曲线图。

1. 设题意图：

结合所学课文，加深对话题所讲授知识的理解和掌握。

2. 解题思路：

指导学生细读教材“话题”中“情节运行的基本模式”一节，先鼓励学生独立作答，然后参考“作品赏析”部分，做出指正。《在桥边》的情节发展过程见教材“话题”部分。

三 以“太阳高悬，却下起了大雨。阿三正在打猎，一只兔子从他面前跑过……”为开头，写一个800字的情节紧张动人的故事。

1. 设题意图：

让学生在练习中充分理解本单元所讲述的小说知识，初步做到自觉地运用一些技巧来构造情节。

2. 解题思路：

这是一个“突发性事件”。为了让情节有效地推进下去，最好再编织一个基本矛盾作为情节的生发点，否则很松散地罗列一些事件，很难形成一个“紧张动人的故事。比如，说阿三今天在出门之前，妻子告诉他昨天晚上做的一个梦，叮嘱他今天一定不要捕猎兔子，但是兔子又老是不断从他面前跑过。这样，就可以给情节一个有效的动力。此外，还要注意细节，要引导学生用细节来使故事变得丰满。比如，说阿三带了一把伞，但是撑开一看，伞却在昨天晚上被耗子咬破了，阿三浑身都被雨淋湿了，阿三很想快点回家，但是除了兔子，一直没有碰见别的猎物。设计伞被老鼠咬破这个细节，就很好地推动了故事的发展。作文水平较高的同学，可以鼓励他们运用“出乎意料与情理之中”等高级技巧。比如说，阿三终于开枪打死了一只兔子，却遭到了可怕的魔咒，自己变成了一只兔子。不过，在高潮之后，还要设计一个合理的结尾。比如设计阿三的妻子来山上找寻阿三，阿三利用自己的智慧让妻子明白这只兔子就是自己，终于解除了魔咒。

当然，以上只是编者随手设计的一系列情节线索。这个开头完全还可以产生各种各样的故事。不一定是带有神秘色彩的，也可能是非常现实主义的。但是“情节的生发点”“细节”等基本问题都是要注

意到的。

五、教学建议

1. 可以把“话题”指导和作文练习结合起来,让学生较为立体地认识情节这一概念,还可以回顾已经学过的外国小说,加深对情节的理解。

2. 本着提高学生鉴赏能力的目的,本单元所选两篇课文并非典型的情节型小说,而是两篇从各个角度而言均有较高艺术造诣的作品。因此,要引导学生去分析和体会在这样的文学作品中,情节因素是如何发挥其作用的。若有余力,还可以进一步指导学生运用前面四个单元所学的知识来分析这两篇选文在叙述、场景、主题、人物等方面的特色。

3. 志贺直哉的小说语言精练而有表现力,几个场景都是着墨不多而十分传神。可以让学生把几个场景有选择地改编并排演成几分钟的短剧,在课堂上表演。

4. 《在桥边》很多段落像散文诗一样,可以组织学生多朗读。

六、有关资料

志贺直哉略历与创作简介

宋再新 武继平

志贺直哉系日本文学“白桦”派代表作家,享有“小说之神”的誉称。他的作品以强烈的正义感抨击了社会中的虚伪和丑恶、宣扬了人道主义精神。尤其是他的心境小说,其文体被视为日本近代小说的典范。

略 历

1883年2月20日生于日本宫城县石卷町(现石卷市)。祖父是相马藩府的家臣。父亲志贺直温是庆应义塾(庆应大学前身)出身,先后在日本第一银行石卷分行和文部省下属一会计局供职,还担任过总武铁道股份有限公司专务董事等要职。出身于上流家庭的志贺直哉,3岁时即随父母上京,开始接受贵族子弟式教育。7岁进东京学习院初等科,13岁入该院中等科。该年,33岁的母亲去世,父亲续弦又娶浩子为妻。直哉18岁时开始师事宗教家内村鑑三,加入其主办的夏期讲习会。21岁升入学习院高等科,立志从事文学创作。1904年发表处女作《菜花和少女》。1906年考入东京帝国大学英文科,后转为国文科。1908年后与武者小路实笃等人发起文学研究“十四日会”,创办传阅杂志《望野》,并陆续发表《某个早晨》《到网走去》《荒娟》《速夫之妹》等短篇小说。1910年辍学,又与武者小路实笃、有岛生马等人共同创办杂志《白桦》,并以此登上文坛,开始了旺盛的创作活动。直哉的父亲是一个思想保守的功利主义者,他不能容忍儿子倡导的理想主义和人道主义思想,加上后来发生的几件事,父子间的关系出现了裂痕。一是他坚决反对直哉上大学时提出和家里的女佣C结婚,并强行把二人拆散;二是不同意资助直哉自费出版处女作品集《留女》。父子间矛盾恶化后,1911年直哉离家出走,先后辗转于广岛的尾道、大森山五松江、京都、赤城山等地。1914年12月同勘解由小路康子结婚。翌年正式与父亲断绝关系,直到1917年父子关系才重归和睦。直哉的作家生涯长达六十年,除了文学创作以外,他一向关注社会事务。政治上、文学上立场十分坚定。早年,他关心足尾矿中毒事件,战前对无产阶级作家小林

多喜二的惨死深表同情。第二次世界大战中，他一直保持沉默；以示对战争的抗议。战后才重新开展社会活动和创作活动。1949年11月荣获日本政府颁发的文化勋章。1971年10月21日逝世，享年88岁。

文学活动

1910年，直哉与武者小路、有岛武郎等人创办文学杂志《白桦》后，开始作为“白桦派”作家活跃于文坛。这一派作家对文坛流行的、主张所谓纯客观主义的自然主义文学思潮深表不满，站在肯定积极的人性的立场上，主张尊重个性自由，提倡理想主义和人道主义精神。直哉作为“白桦派”作家的代表之一，他的作品始终贯穿着这种明朗健康的思想。

直哉文学一般分为如下四期：

第一期：

在正式作为作家立足于文坛之前，他曾进行过一段时期的创作尝试。《菜花和少女》（1904）《老杉》（1906）《速夫之妹》《荒娟》（1908）以及《某天早晨》（1908）等就是最早的习作。自从1910年在《白桦》创刊号上发表《到网走去》以来，显示出多方面的风格，开始为文坛瞩目。《剃刀》（1910）《混乱的头脑》《老人》（1911）《天津顺吉》《库洛地亚斯的日记》（1912）《阿范的犯罪》（1913）等则属于这一时期另一批作品。《剃刀》《混乱的头脑》《阿范的犯罪》等描写了近代社会中神经错乱的人，《天津顺吉》则是自传体的中篇小说。

第二期：

1917年与父亲和解后，同年发表了自传体中篇小说《和解》。这是直哉文学中的名篇，写他如何立志于文学，在感情上与父亲发生纠葛以及最终重归亲睦的经历。另一短篇《在城崎》实际上是一篇大自然写生之作。以后，直哉的创作进入盛期，写了许多描写人性，伦理道德观、和热爱自然的作品，如《佐佐木的场合》《老好人夫妇》，历史小说《赤西蛎太》（1917）以及《篝火》《学徒的上帝》《一个人及其妹妹之死》（1920）和《濠端的住家》（1925），这些作品也都是以对伦理道德的自觉和对人性的热爱为基调的，体现了作者的人道主义思想。待到《老好人夫妇》发表时，直哉早期的理想主义热情已渐渐变得冷静、深沉了。这时，他开始着手于最著名的作品，亦即他唯一的长篇小说《暗夜行路》（1921—1937）。这部代表作写了十五六年才完成。

第三期：

大正末年到昭和初年，日本社会的阶级对抗尖锐化，无产阶级文学运动蓬勃兴起了。面临着激烈动荡的社会，直哉沉默了。从1928年前后起，到1933年发表《万历红花瓷瓶》为止，创作活动暂停长达五年之久。1937年，长篇巨著《暗夜行路》问世。它写的是一个孤寂的知识分子在逆境中探索的故事，小说的主人公是祖父和母亲的私生子。他一直为自己不光彩的身世感到苦闷。与家人的关系也一直不好。婚后，他又发现妻子不贞。痛苦之余，他弃家漂流在外。这一部作品的问世，又一次博得了世人很高的评价。可是当他发表了《万历红花瓷瓶》《台风》（1934）《早春的旅行》《寂寞的一生》（1941）后，开始从强烈的正义感和人道主义精神逐步走向与世超脱的境地。

第四期：

直哉晚年主要写一些回忆性作品。他对现实益发变得冷静。晚年的作品中，已失去了早先那种执著的探索精神，而多注重文体的雕琢。这一类作品有《灰色的月亮》（1946）《被腐蚀的友谊》《山鸠》（1950）和《牵牛花》（1954）等写生作品。

（选自《日本文学百家》，四川人民出版社1986年版）

1972年诺贝尔文学奖颁奖词

卡尔·拉格纳·基耶罗

要简明扼要地介绍伯尔先生那庞杂的作品，就不能不抽象化。他的文学生涯始于23年前，到去年刊行《以一个贵妇为中心的群像》时，已达到了高峰，期间反复表现了两个主题，用“居处的丧失与人道美学”这两句来理解，大概不算离谱。伯尔先生所谓“居处的丧失”，不是把不幸者列为特殊情况，也不是指被社会疏离的落魄人群。伯尔先生谈到没有置身场所的社会，谈到站在路旁伸手乞求、没有安睡场所的落魄的一代，也谈到互相寻求连带意识与人际间邻人意识的一代。这种态度形成了伯尔先生人道美学的基础。

伯尔先生说，人是为了生存才去寻求人性（人道）的生活。其目的有大有小。若借用伯尔先生所列举的词汇，则是“居处、邻人、家庭、金钱与爱情、宗教与食物”等。这是热烈参与的美学，这美学涵盖了伯尔文学的整体纲领，也包括他的一切手段；从明朗而具讽刺意味的游戏文章，到表现深深苦恼的一切作品，要写人生必需的事物，就需生活在地球上。

然而，伯尔有时却说：

“我几乎不需要现实！”

大家公认他为写实小说作家，他也为此骄傲，居然说出这种话，的确叫人吃惊。不过，伯尔先生所谓不大需要的现实，是指19世纪古典小说的所表现的现实。经过细致研究后得到的现实，是要靠正确技巧产生的。就这方面而言，伯尔先生是行家，可是在采取这一手段之际，伯尔先生却使用了讽刺手法。过分精密的细部描写并没有什么准则，伯尔眼中所见到的显然是这种细密描写手法中的嘲弄面，所以伯尔先生不大需要这种现实。如果仅有靠推断而获的稀有笔致，给环境和出场人物注入活力，那就非伯尔先生莫属了。

可是，伯尔先生的作品常需要另一种现实。这种现实即是他作品之后的背景，是他那一代想要吸取的生存空气、他们所继承的遗产。这种现实已成为他冷静观察的主题，从他的成名作到他最高的杰作《以一个妇女为中心的群像》（这是他迄今为止集大成的作品），这主题都常常出现，伯尔先生于1953年、1954年和1955年接连出版了三部长篇小说：《……一声没吭》《无主之家》《早年的面包》。也许作家自己并不希望这样，但他却以如此强大的力量表现了这种现实，并且用明确的手法借这些小说来描写这现实。做为背景的画布是德意志的悲惨岁月，是“早年的面包”。面包并不充足，岂止如此，甚至经常完全没有，要活下去，必须行乞或盗窃，这种饥饿感一直留在少年的记忆中。伯尔和同时代人受托管理的遗产，是“无主之家”；同时也过着由寡妇代表现在、由孤儿代表未来的废墟生活。伯尔先生和他的同代人只能呼吸生存所需的空气，他们一方面被所谓的独裁制度的巨手扼住脖子，一方面呼吸着这空气，并且“一声不吭”，因为即使想发出声音，也因脖子被扼住，只好静默不语了。

经过那般痛苦的几年之后，德意志新生代的诗人、思想家、研究者，竟然如此迅速地开始思考他们自己的真正使命，以及他们祖国在现代生活中的真正使命。但这和所谓“德意志经济复兴的奇迹”毫无关系。伯尔作品所证实的德国文学、在伯尔作品中居重要地位的德国文学之创新，并非意指形式上的实验。濒临溺死的人不会采取姿态优美的蝶泳。这里所说的创新，是指从废墟中复活、重新苏醒的生命，也是指在酷寒之夜遭受蹂躏、宣告灭绝，却又开花发芽，为数万人的幸福和喜悦而结果实的文化。阿尔弗雷德·诺贝尔希望赠予诺贝尔奖的对象，正是这种人。

亲爱的伯尔先生

你的文学作品中最具特征的主题之一，是关于“没有居处的存在”，借用你的话来说，你一直努力在“人可居住的国度”里用语言寻求“可住”的地方，以作为这一主题衍生的自然归结。谁都在寻找自己的居处，表达这一观点的作品恰恰与“没有居处的存在（人）”形成对比。

你拒绝那些为选民、为神化的人而写的文学。你强调下列语句，并这样解释说：

“教会也许可以神圣化，教会因神圣化而开放，并非闭锁。”

这种向人类开放的特点，使你的作品视野辽阔，也使我们得以打开了解你作品的锁。你那许许多多以这种精神写就的作品，使我们获得一种权利，可以寄希望于人人能有居处的世界。

我用上述话表示瑞典文学院想向你表达的愿望。我想你会从国王陛下手中接受今年的诺贝尔文学奖。

（选自肖涤编著《诺贝尔文学奖要介》，黑龙江人民出版社1992年版）

伯尔获诺贝尔文学奖答谢词

伯 尔

到德意志联邦共和国访问时，瑞典国王陛下以深深的洞察力，看出了我们经历过、现在仍是我们居住基础的种种过去的面貌。德意志的土壤，既不是处女地，也不是没有污秽罪孽，而且绝对不曾平稳过。渴望者居住的莱茵河畔的土地，拥戴了许多统治者，也经历了相当多的战争，例如殖民地战争、民族战争、宗教战争、世界大战等等。屠杀过犹太人，也有过放逐事件。不断有人从外地流入，或被驱逐到外地去。这地方说德语，这是明显的事实，无须向国内外夸示这一点。以德语为荣的反而是其他的德意志人，他们嫌软子音的d不充分，想用硬子音的t，遂自称“特意志”人。

一个人从已经过去的过去走向正在过去的现在，在这条漫长的路上处处都有暴力、破坏、痛苦与误解。碎片、瓦砾与废墟，无论偏向东方或偏向西方，都无法在如此漫长的历史之后创造出大家所期待的安定，这也许是因为我们无法冷静的缘故。如果认为A太西欧化，B太非西欧化，那也可以说A太国际化，B太非国际化了。在这类骄傲的德国人中，于今仍有强烈的怀疑之感。西欧化与德意志化的结合，不知何时已使非神圣的德意志国民产生怀疑之感。如果这个国家果真有所谓心脏，那应该就是莱茵河流经之地，抵达德意志联邦共和国之前的道路，实在非常遥远。

孩提时，我曾在学校听到“战争为万物之母”这类尚武精神的格言。同时也在学校和教堂听到，温和善良的人——没有暴力倾向的人可以得到承诺的土地。人们也许终生无法解决这种矛盾：有些人有天堂和地上的承诺，而另一些人只有天堂的承诺。这种情形曾在一个国家里实现，这个国家，连教会都想加以控制，终于把教会收揽于手中，迄今沿承不改。

生活至今，对我来说路途是遥远而漫长的。和其他几百万人一样，我从战场返回故乡，除了插入口袋的双手之外，一无所有；若说与他人有别，那就是我有满腔写作的热情。现在能使我做的只有去写作。长久以来，被逐出故乡，东奔西走，最后终于回到故乡。想起自己年轻时的这段经历，真不敢相信今天我能站在这里而不是做梦。回乡后，我不仅逃离了死亡以及死亡的威胁，也获得了解放，并活了下来。和平——我生于1917年——对我来说，和平这个字眼既不是回忆的对象，也不是目前的状态，只是一个字而已。共和国不是外来语，只是遭受破坏的回忆。在此，我必须感谢许多使我获得解放的外国作家。他们使我从僵硬的封闭中解放了出来。剩下的工作，就是征服沾满尘埃的手所还原的语言。这语言已展现在眼前，却难以掌握，又难以了解。我必须感谢许多德国朋友与批评家的激励，而这种激励有时却难免要受到一些抵抗。

这 27 年，真像长途行车。我不仅以作家的身分来说，也以市民的身分来说，这确实是漫长的道路。这是从千夫所指的密林中奋力前行的道路。这些手指是从战败而又奇妙地残留下来的阶层中伸出，并以迅猛的气势戳过来。其中为数众多的指头里藏着子弹，而且他们随时扣动扳机。

我内心惴惴不安，回忆起那些得过诺贝尔奖的德国前辈。他们在获得这独特的荣誉后，被拒绝继续做一个德国人。奈莉·萨克斯幸得西玛·拉格洛夫之助，才免于一死；托马斯·曼被放逐，被剥夺了公民权；赫曼·海塞远离了这个独特的国家，荣获诺贝尔奖时，早已不是德国公民了。在我出生的前 5 年，也就是 60 年前，一个德国的文学奖获奖者站在这个位置上，他是逝于德国的葛哈特·霍普特曼，尽管招至一些误解，他毕竟是在另一个非他所属的德意志度过晚年。我既不是唯我独尊的人，也不是毫无个性的人。我是个德国人，我那张不必由别人发给、也不必办理延期的唯一的身份证明书，是用我刚开始学写字用的语言写的，以这种人，也就是以德国人的身分，我欣然接受这伟大的荣耀。感谢颁赠我此项荣耀的瑞典文学院及瑞典国家。此一荣耀不仅是颁给我的，也是颁给供我使用语言并且是我所属于的国家的。

（出处同上）

伯尔及其小说

海因利希·伯尔是原德意志联邦共和国的小说家，在本国是个颇受争议的作家，这也许与他的经历及他所生活的年代有关。错综复杂的社会阅历导致他文学观念的多元性，因为“伯尔属于必须在 1933 年至 1945 年之间积累人生最重要经历的一代”，还因为他的创作从不回避尖锐的社会问题，并以批判的态度对待社会现实。

伯尔 1917 年 12 月 21 日生于科隆的一个雕刻师家庭，1937 年中学毕业，在书店当了一段的见习生，1939 年进入科隆大学学习日耳曼语文学，曾被迫参加过战备劳动，不久被征入伍，服兵役直到 1945 年。服役期间，随部队到过法国、波兰、罗马尼亚、匈牙利等国。1942 年与安奈玛莉·采希结婚，他们是文学上的知音，伯尔找到了一个好助手。1945 年 4 月被俘，9 月获释，结束了军队生活，回到科隆大学，继续学习日耳曼语文学，同时在哥哥的木匠铺作工，还曾兼任科隆统计局助理员。

伯尔的早期小说创作，从 1947 年开始，同年参加了文学社团“四七社”的活动，到 1957 年夏成为专业作家为止，这段时间的作品主要取材于第二次世界大战，代表作品有短篇小说《火车正点》（1949）、长篇小说《亚当，你到过哪里？》（1951）和短篇小说集《流浪人，你若来斯巴……》（1959）等。

6 年的军旅生活在他心中留下了深深的烙印，鲜血、残骸、废墟等，使他的作品充满灰暗、抑郁的基调。在上述作品中，他揭露和批评法西斯侵略战争，深刻剖析了战争的原因，以被迫充当炮灰的普通德国士兵的遭遇，反映了德国人民的苦难。这些作品把战争渲染成一场抽象的人与命运的搏斗，结果是人遭到毁灭。他认为“战争是无聊的”，它像“伤寒病”一样是一种可怕的自然现象。同时也在一定程度上启发了德国人民，使他们认识到战争的灾难。

在第一部长篇小说《亚当，你到过哪里？》中写道：“我知道，只要被对手打中的伤口还滴着血，战争就绝不会结束。”他不断地问：“亚当，你到过哪里？”在结尾处，他又问：“亚当，你现在在何处？”

在《流浪人，你若来斯巴……》中，他描写一个受伤的士兵，躺在担架上，不知自己为何受伤，只是动弹不得，被送往临时医院的手术室。他以第一人称写道：“我躺在手术台上，看见自己在下垂的灯泡的玻璃上显得异常清晰，却奇小无比，而且形态萎缩，细小、苍白，有如极其精致的胎儿，或是绑着细长绷带的包裹。”后来又写道：“我左腿上方感到刺痛，我吃惊地跳起来，想撑起身子，却撑不起来，

我移目下望，大家已经替我把绷带完全解开，我不再有双手，也没有右腿了。我蓦地向后倒下，我已经无法支撑上身。我大叫。”这种战争的残酷，加上伯尔特有的第一人称写法，淋漓尽致地表现了战争的罪恶。他的一些主人公都如同这位士兵，被拉进历史的齿轮，是可怜的牺牲者、无辜的普通人、彷徨的青年，连为何而战、为反抗什么而战都来不及去想，或不想去想，他们不了解更多的事情，意识不到自己的境况和地位，只是个“奇小无比的萎缩的形象”。

伯尔通常把人类分为牺牲者和行刑者两类，他不描写人是怎样进行战争的，而是描述战争使人变成了什么样子。

50年代，伯尔成为世界文坛上引人注目的人物，他所反映的社会生活也比以前广阔得多、深刻得多，主要描写“小人物”在战后西德经济复苏过程中的痛苦挣扎和不幸遭遇，表现他们的苦恼和彷徨，揭露和鞭挞了战后西德社会的种种不正常、不公正的现象，批判了复辟军国主义的思潮。

《……一声没吭》（长篇小说）出版于1953年，以50年代初期社会经济复苏为背景，描写普通劳动者在饥饿线上的挣扎，表达了对他们的同情。他采用内心独白，故事情节在平行、交替的心理活动中展开的手段，细腻地表现了主人公鲍格纳夫妇的苦闷和彷徨。这是伯尔的成名作，出版不久即被译成多种文字。

长篇小说《无主之家》写于1954年，伯尔采用多层次结构的手法，把5个人物的内心独白交织在一起，从不同的侧面反映了被战争夺去父亲和丈夫的孤儿寡妇以及生活无着的知识分子在战后的生活与心理状态。伯尔通过两个受到战争破坏但地位不同的家庭，提出了寡妇战后再婚这一社会道德的尖锐问题，揭露了教会的虚伪和法西斯势力企图死灰复燃的现象，从而将社会希望寄托于两家的儿童和有正义感的知识分子。

1959年出版的《九点半钟的台球》（长篇小说），是伯尔针对50年代西德的军国主义、法西斯主义分子的猖獗而创作的，他以建筑师费麦尔一家三代建造、破坏和重建圣安东修道院的故事，揭露了德国法西斯分子的死灰复燃，提醒人们要警惕复辟。

1963年以后，伯尔一改以前作品中低沉、压抑的调子，转而以激愤的态度鞭挞社会的罪恶，作品表现了一些大人物在“自由”“民主”的幌子下对“小人物”的迫害。

写于1963年的长篇小说《一个小丑的看法》，以内心独白的手法，描写一个滑稽演员在教会的迫害下，爱情、事业都遭到失败的故事，抨击了天主教会的蛮横。这部小说引起了强烈的社会反响，招致教会人士的攻击。伯尔使人们认识到教会一些人的伪善、偏狭、势利等。

写于1966年的长篇小说《一次出差的结局》是一部纪实小说，伯尔以新闻报道的形式，描写了小镇木匠格鲁尔父子，由于政府的苛捐杂税而破产，却不甘心面对社会采取报复行动。伯尔强调他所描写的现象是客观的真实。

1971年出版的长篇小说《以一个妇女为中心的群像》，被誉为伯尔“小说创作的皇冠”之作，无论是思想内容，还是艺术手法，都达到了他创作的高峰。这部小说描写了一个善良、正直的下层妇女，由于不愿意按照庸俗的处世哲学生活而接连遭到迫害。作品描绘了1936年至1966年德国社会的风俗画面，塑造了各种典型人物，从经济、政治、道德观念等方面对社会现状进行了全面批判。小说中人物众多，情节纷繁，时空概念大幅度颠倒跳跃，语言随人物的阶层、地位、职务等不同而变化。

1972年，伯尔获得了诺贝尔文学奖。

1970年至1974年，他先后任西德笔会和国际笔会主席。

写于1974年的《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》，描写一个勤劳诚实、不入社会流俗的年轻女佣人，遭到新闻界的诽谤、侮辱，在忍无可忍时开枪杀了人。写于1979年的《监护》，描写一个软弱而善良的报界百万富翁，陷入政敌和警察当局的圈套，被迫成为叛逆者。这两部小说在题材上是相关的，是

在他受到警方的迫害和新闻界攻击时，对警方和新闻界的不义行为进行的鞭挞。

1979年，伯尔宣布退出天主教会。他晚年受到社会各方面的猛烈攻击，愈发显得与社会现实格格不入。

伯尔的小说创作，基本上采取现实主义方法，反映了西德战后各个发展阶段的社会现实。他擅长运用回忆、内心独白、象征、怪诞的联想手法；善于短篇小说创作，情节集中、紧凑。除小说外，他还创作有不少杂文、随笔、广播剧等。

（出处同上）

人教版®

第六单元 结 构

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 体悟好的小说结构所应具有的特点，了解长篇小说与短篇小说在结构运用上的异同；
3. 认识情节与结构在概念和功能上的差异，了解结构的构成方式；
4. 考察层层推进的结构，了解“生活的横断面”是如何作为一种小说结构方式的；
5. 了解现代小说以人物的心灵乃至小说叙述者的心灵作为中心结构的特色。

二、作品赏析

《牲畜林》

1. 卡尔维诺及其创作

伊泰洛·卡尔维诺于1923年10月15日生于古巴哈瓦那附近，父亲是园艺师，母亲是植物学家，自幼就与大自然结下了不解之缘。为了使出生在异国他乡的儿子不忘故土，母亲特意给儿子取名为伊泰洛（“意大利”的意思），以寄托他们对故乡的怀念。1925年卡尔维诺全家移居到父亲的故乡圣莱莫。他不仅从父母亲那里学到很多自然科学知识，熟知名目繁多的奇花异草以及树林里各种动物的习性，还经常随父亲去打猎垂钓。这种与众不同的童年生活，给卡尔维诺后来的文学创作打上了深刻的烙印，使他的作品始终富有寓言式童话般的色彩而别具一格。“二战”期间，在德国人占领的20个月的漫长时间里，卡尔维诺与他弟弟积极参加当地游击队组织的抵抗运动，卡尔维诺的父母亲曾因此被德国人羁押做人质。发表于1947年的处女作《蛛巢小径》就是一部以作者自幼所熟悉的利古里亚地区游击队活动为历史背景的长篇小说，当时卡尔维诺年仅24岁。

卡尔维诺的作品手法高超，思想深邃，而且具有极为充沛的想象力，在形式上独树一帜，成为最难以与别人混淆的作家之一。不少批评家认为，若非1985年他在应邀赴美国演讲之前猝然去世（遗稿《未来千年文学备忘录》，又称《美国讲稿》，成为20世纪小说理论的经典著作，至今仍然是许多当代批评家的案头宝典），1985年的诺贝尔文学奖得主很可能就是他。他的作品，不仅没有因为他的去世而被遗忘，反而继续焕发出惊人的魅力、引发越来越高的热度，其代表作《祖先三部曲》《宇宙奇趣》《看不见的城市》等，拥有着越来越多的译本和青年读者，也成为各国文学研究者和批评家不断研究的课题。

有人说卡尔维诺是一位“一只脚跨进幻想世界，另一只脚留在客观现实之中”的作家。他的小说，往往故事性与寓言性兼备，寓深层的思考于奇妙的故事之中。卡尔维诺受民间文学的影响很深，他本人

曾经专门花费两年时间来整理意大利民间故事，所著《意大利童话》被认为是《格林童话》以来最出色的民间故事集。他不断探索小说创作的无限可能性，但是一直将意大利民间文学的色彩保持在他的极为先锋的小说当中。比如，卡尔维诺认为，意大利民间故事讲述的原则，是和谐的原则，很少暴力野蛮的情节，因此，他的文字，总是绅士一样的文质彬彬。但他并非简单地模仿民间文学的这种风格，而是有自己更深的思考——他曾经在《未来千年文学备忘录》中讲了一个欧洲古代传说，蛇发女妖美杜莎难以铲除，因为凡是正眼看见她的人都会变成石头，于是，帕修斯在出征的时候，便使用一面锃亮的盾牌作为镜子，在镜子里观看女妖，最终把她杀死；在卡尔维诺看来，文学不是对现实的简单再现，而应该是轻灵、智慧地来反映生活，文学应该有自己的角度，而非照搬生活中发生的故事，这样才能获得文学的生命力。

2. 内容与题旨

小说描写了一个传奇的故事：农民朱阿的小母牛把一个德国兵引入众多牲畜藏身的密林之中，德国兵像猴子掰苞谷一样，不断地放下这个牲畜，去抓另外一个，而朱阿举着猎枪不敢开枪，生怕误伤了牲畜……

《牲畜林》是反法西斯战争的题材，按照一般的写法，很容易把它写“重”。面对战争，悲剧当然是有力量的，但悲剧并非唯一的写法。当然，盲目写成喜剧，忽略战争的严酷性，肯定又是不真实的。对此，卡尔维诺选择了“牲畜林”这一意象来结构全篇，“牲畜林”就是一面帕修斯的盾牌，可以从中间看见真实的世界，但又不受这个世界的危害，不会因此而变得僵硬。面对战争，“牲畜林”是一个特殊的所在，仿佛与战争隔绝，树林和牲畜们仍然生机勃勃，没有对战争的恐惧。正是这最自然的生命力，给人以生活的希望，这希望，则是杀死战争这妖魔的基础。这就是小说的主题所在。

小说中抓火鸡的一段，有一句这样的话：“简直像诺亚方舟一样。”这句话其实泄露了天机。在《圣经》中，上帝对亚当和夏娃的后代非常不满，决定用一场大洪水来惩罚人类，只放过善良的诺亚一家。诺亚方舟是一个终极避难所，洪水吞噬整个世界，消灭一切邪恶，只有乘坐诺亚方舟的人，才能迎来全新的未来。它是善良的人类的力量和希望。从这个角度而言，把“牲畜林”比做诺亚方舟，寓意也是很深的。

小说的结局是皆大欢喜的，连“可怜的吉鲁米娜”也获得了补偿。纵观全文，只有这个“游击队员”和小说开头的“扫荡”两个词透露出抵抗的色彩，其余的，好像是那么自然而然。“牲畜林”这个充满自然和谐的地方，似乎拥有自净能力，经过一番小风浪，它就又回到生活本来的轨道中去。它也正是以它这种民间故事般的神奇，成为这篇小说结构和主题上双重的要点。

3. 结构分析

“牲畜林”既是小说主题的要点，也是小说结构的要点。

从外貌来看，男主角朱阿是个近乎小丑的形象，他还是嗜酒过度的酒鬼、不可救药的劣等射手。他不是英雄，而是一个穿针引线的人物，就像在马戏表演中，小丑衔接起节目与节目。是朱阿把一个德国兵间接引到“牲畜林”中来的（直接把他引来的，还是一头牲畜：母牛“花大姐”），也是朱阿的拙劣射术，使得各种牲畜有与德国兵轮番接触的机会，并最终使德国兵在树林的野猫和悬崖面前丧生。小说结构的要点是“牲畜林”，而朱阿回村找牛等一系列情节则将其丰富为一个完整的结构。

小说的情节本来十分紧张，但作家却多次使用“延迟法”来给情节的进展设置障碍。除了六次大幅度地使用之外，还有些地方也有使用，只是用得比较不动声色而已。反复延迟，也是民间故事经常采用的手法，比如去寻宝或者救人的英雄，前面几个（或者几次）总是不能成功。这在文学心理学中，是颇有意思的话题。一次成功，会使作品显得过于简单容易。在小说中，朱阿一共有六次打算射击，其中五

次准备射击却因为各种原因而没有发射。但这又不是简单地照搬民间故事的写法，而是有一些更深的意思在内。首先，小说的结构和主题的要点，都在于“牲畜林”这一意象。延迟法的反复使用，使得各种牲畜（只有最后的野猫不是家畜）接连出场，成为故事的真正主角。牲畜们可不管你是德国兵还是什么，它们只管在林子中间跑啊、跳啊，仿佛这是一场盛大的狂欢节。正是这种欢乐的景象所蕴涵的精神，把严酷的战争这一“历史真实”融化到自然和谐的“文学真实”中来。其次，战争的严酷性也仍然从中显露出来。朱阿“一想到他在世上唯一的财产‘花大姐’要被带走，便不寒而栗”，同样，那头“粉红色的小猪”是那两个小孩的唯一财产，那只“光秃秃只剩几根毛的母鸡”也是老太婆吉鲁米娜的唯一财产，本来就十分穷困，一旦失去这点财产，生活将更加悲惨。帕修斯盾牌（镜子）中反射出来的妖魔，仍然那么残酷，真实并未走样，只是她的魔力再也不能伤害我们、反倒要（在小说中）被我们的精神力量所征服。

刻板的重复，会惹人厌倦，但卡尔维诺却有办法使六次重复各有声色。

小母牛“花大姐”倔强地不听德国兵的使唤，反而领着他进入密林深处，使他（包括后面悄悄跟着的朱阿）“鼻子被荆棘划破，双脚陷入小溪”。而朱阿则是思前虑后，“本来就双手发抖，瞄不准，现在又如此激动……他使劲瞄准，但颤抖的双手使枪口不停地在空中转动”；“从山洞里跑出”的一只小羊，被德国兵抓住之后，则是“声嘶力竭叫唤着”。出来恳求朱阿“瞄准点”的是一位白胡子的老牧羊人。而朱阿被恳求之后，“简直给搞糊涂了，连扳机在什么地方也不知道了”——对于朱阿的犹豫和颤抖，第一次是用较多笔墨直接描写，第二次是比喻（借喻），第三次则使用夸张的修辞。朱阿当然不可能不知道扳机在何处，但夸张的手法则把他的尴尬（他也想瞄准，但是心有余力不足）写得更鲜活；下面的一只火鸡更有趣，它自始至终都没有被德国兵抓住，逗引着对方一层一层地往树上爬，最终压断树枝摔了下来，而它自己却“挺着胸脯，一直保持着开屏的姿势”。来给火鸡求情的姑娘也很有趣，半带利诱半带威胁地对朱阿说话，使得朱阿“羞得满面通红，手中的猎枪像烤肉的铁叉一样在眼前转动起来”。把猎枪这样凶恶的意象比做生活味极浓的“烤肉的铁叉”，这也是作家想象力丰富、联想无拘无束的表现，而这种自由联想，也暗示了自由精神对战争阴霾的反抗；接下来出场的是一只兔子，“它圆鼓鼓的，比野兔肥实，听到响声不但不跑，反而趴在地上不动”，被抓住之后“吱吱乱叫、左右扭动”（与小猪的“拼命挣扎”又不同，一词之异，体现出作家用词的准确性），使德国兵不得不“高举手臂，跳来跳去”。并且，这一段只写了朱阿被恳求，至于恳求之后的情状，则省略了。这大概也是为了避免重复的考虑。

“延迟法”的连续使用使小说产生重复递进的局部结构，但这是以作家强大的文字驾驭能力为基础的。这五段，五种生命力旺盛的牲畜（家畜、家禽）先后献艺，而作者一只笔写五次，把重复的情节写得毫无重复之感。否则，空有结构，没有血肉，这种重复就索然无味了。

然后是第六次，这次是一只“光秃秃只剩几根毛的母鸡”。作者似乎有意避免把一个太鲜活的生命在他的小说里交付到死亡的命运中去，从而安排了一只“人们再也不可能见到比它更老、更瘦的鸡”。朱阿终于要射击了，这次是躲在他临时堆砌的掩体后面。“现在他可以毫无顾忌地开枪了，就算把那没毛的母鸡打死，也没什么关系。”这句话暴露出朱阿更深层的心理活动——前面不开枪，不仅是因为怕误伤那些牲畜，而且也是怕没有打中德国兵，反被对方开枪还击。这一点心理很隐蔽，作者的写法也很隐蔽，但却是情节推进的一个小小扳机。

小说的高潮出现在朱阿终于开枪射击之后。但是他的子弹一颗也没有打到德国兵身上，而是全部交给了那只衰老的母鸡。作家把最后的任务交给一只凶恶的野猫，它不是牲畜，反而算得上是牲畜的敌人（“专门捕食飞禽，有时甚至到村子里偷鸡吃”），它和德国兵在厮打中一起掉下了悬崖。让邪恶与邪恶同归于尽，善良的人联手都不要弄脏，这大约也寄托了卡尔维诺的某种理想吧？

《半张纸》

1. 斯特林堡及其创作

斯特林堡生于瑞典首都斯德哥尔摩，父亲是北方贵族后裔、船舶经纪人，后来破产；母亲原来是客店女招待，因门第不当，遭家族歧视，所以斯特林堡自称是“女仆的儿子”。由于母亲早逝、父亲再娶、兄弟姐妹众多，幼年的他得不到应有的关心和爱护。思想情绪上的不安全感、贫困和祖母的宗教狂热给他的童年涂上了浓浓的阴影。因此，他一直把自己看做命运、环境和传统的悲惨的牺牲品。他断断续续地到大学读书，但从没有拿到什么学位。为了生计，他干过很多工作，但都没能长久。他在学生时代就很有文学才华，创作的一出历史剧曾得到瑞典国王的嘉奖，但是，老国王去世之后，他尖锐的揭露和强烈的批判终于触怒瑞典的统治集团，迫使他于1883年后一直流寓法、奥、德、丹麦、瑞士等国，经常穷困潦倒，靠借贷和亲友资助度日，直至生命的最后几年才回到祖国。在此期间，婚姻上的不幸也加深了他的内心痛苦。他的三次婚姻均以破裂告终。

他一生写过六十多部剧本，大量的小说、诗歌和语言研究的著作。他的剧作对欧美的戏剧艺术乃至电影艺术的发展都有很大影响。在近代戏剧中他是第一个完全抛弃“三一律”彻底打破“四堵墙”的伟大戏剧家，正是他的艺术实践，启发了皮兰德娄、布莱希特、奥尼尔、阿瑟·米勒等一大批赫赫有名的现代戏剧大师。他的小说创作和语言研究对瑞典文学和语言的发展也有重大贡献。他被称做“瑞典第一位具有世界影响的作家”。斯特林堡的代表作有戏剧《朱丽小姐》《到大马士革去》《一出梦的戏剧》《鬼魂奏鸣曲》，小说《红房间》等。

斯特林堡对人生持极度悲观的看法，这很大程度上是受了叔本华、尼采等人的思想的影响。叔本华强调世界的非理性与盲目性，认为世界是由盲目、荒唐的意志统治着，人们无法了解世界，无法预测未来，人在自然和社会中是无能为力的。在他看来，人生不过是一场噩梦，而悲剧的目的就是再现“巨大的不幸”，表现“人生的可怕方向”“难以言表的痛苦、人类的不幸、罪恶的胜利、机运的恶作剧，以及正直无辜者不可挽救的失败”。叔本华这种悲观厌世思想，正说出了斯特林堡痛苦的人生经历给予他的主观感受，引起他强烈的共鸣。但是，斯特林堡的世界观又是极其矛盾的，他既是个悲观主义者，又是个理想主义者。对理想的追求和对人生的悲观经常在他身上发生冲突。就他的气质来说，他和他笔下的许多人物一样，有着执著的理想、真挚而热烈的感情。他一生都在不懈地追求一种理想的和谐，这既包括人与人之间的和谐，也包括人自己内心的平稳。在斯特林堡的作品中，尽管人们的命运是悲惨的，但我们仍然能感觉到一种奋发向上的力，一种寻求生活的真正价值的努力。虽然这种努力往往以失败告终，但这种追求本身，就带有一种震撼人心的悲壮与崇高。而且，哪怕仅仅是一点点转瞬即逝的幸福，在斯特林堡看来，也是十分宝贵的。

2. 内容与题旨

《半张纸》写一位刚刚失去妻子和孩子的丈夫在搬离过去的住所之前对生活的一些追忆，表达了对人世无常、幸福易逝的感叹，但同时又积极地表达了幸福对人的意义，肯定了人在命运无常之中对幸福的执著追求。

斯特林堡是20世纪的戏剧大师，但他的小说也很有成就。就像《牲畜林》把“牲畜林”作为结构的要点一样，《半张纸》结构艺术的特点，也是以轻化重，但它更是以外化内——用“半张纸”这个外部世界的意象作为结构的要点，来承载内心世界的波澜。但这个外部意象又只是虚晃一枪，真正的重点还是内心世界。这和他一贯的创作风格是一致的。复杂的心理重负，使斯特林堡在他的创作中不断地从外部冲突中逃逸，进入更加复杂的人的内心以至于潜意识的描绘，深刻展示主人公的内心世界和心理流程。

斯特林堡作为表现主义文学大师，与现实主义者重视物质世界、浪漫主义者歌颂自然的世界观颇有不同，他不仅对自然和物质世界常抱有全面否定的态度，而且对人的本性也素有怀疑；但同时又对人性和自然进行的绝望斗争保持着信仰。在这种挣扎之中，两种力量此长彼消。其中，《半张纸》显露出较为浓重的温情色彩，在他的作品中是属于情绪比较温和的，又因为篇幅极其短小，结构的特点就更加突出了。它常常被作为“小小说”的名篇收入各种选集和杂志，但是，需要了解的是，它的精神内涵远远超越了一般的小小说之容量。

这篇小说虽短，主题却比较复杂和微妙。半张纸在作品中，不仅是年轻房客两分钟内情绪发生转换的契机，也对主题的深化起了十分重要的作用。当主人公未注意到电话机旁墙上的半张纸以前，面对空空的房间，想到就要离开这里，一种人去楼空的失落感袭上心头，他徘徊着，顾盼着，寻觅着，给作品蒙上了一层淡淡的哀愁，这种哀愁使主人公决心再也不去回想他在这寓所中所遭遇的一切，他决心要忘却这一切。但是，当他发现了这张纸条，取下纸条，只用了两分钟就读完半张纸上的十几个电话号码——重又度过他一生中的两年之后，作家笔锋陡转，作了这样的描述“他拿起这淡黄色的小纸，吻了吻，仔细地将它折好，放进胸前的衣袋里”。此时这张险些丢弃的半张纸，竟成了年轻房客弥足珍重的纪念物。他吻着这淡黄的小纸，实际上是吻着他的爱人和婴儿；是吻着逝去的生活。半张纸给了他那么多的人生欢乐，给了他那么多精神慰藉，他不能抛弃它，不能忘却它，他要把它深藏在心底。他将带着半张纸给他的人生启迪，去开拓新的人生之路。正因为这一个原因，他才能在离开公寓时，不垂头丧气，不徘徊惆怅，而是“高高地抬起了头，像是个骄傲的快乐的人。因为他知道他已经尝到一些生活所能赐予人的最大的幸福。有很多人，可惜，连这一点也没有得到过”。这精妙的结尾，不但与开头呼应，而且一扫两分钟前的哀愁，半张纸使得主人公以一种更为积极的人生态度，奋然前行。

3. 结构分析

作为戏剧大师，斯特林堡熟知一件小道具如何在一大戏剧中起作用。他把这种艺术技巧运用到短篇小说的创作构思中，便产生了以小见大、震撼人心的艺术魅力。小说《半张纸》结构艺术的绝妙之处就在于作家紧紧围绕半张纸进行布局选材。作品先以半张纸引出主人公对往事的回忆，接着又以半张纸连缀起回忆中一个个生活片段，最后又通过半张纸表现主人公情绪的变化，深化作品的主题。半张纸成了小说中贯穿始终的结构线索，成了小说的灵魂。

作品采用倒叙的手法，通过半张纸被注意，引出了主人公对以往两年间全部悲欢离合的回忆，使得小说的布局别具一格，饶有新意。小说开始于搬家车辆的离去，男主人公被独立留在曾经的“家”里，作最后的一瞥。作家以哀婉平缓的笔调，描写主人公即将离开这居住两年的房间时的复杂心情：哀婉留恋，若有所失。它给读者造成一个悬念。男主人公看看是否有什么东西遗漏了——仅仅是如此吗？也许更深的，还是对这里的眷恋，故意找个借口再待一会儿；马上一转，说“没有，没有什么东西遗漏，没有什么了”——连续重复，暗示主人公的故作镇定，这是写“浅层心理”而折射“深层心理”的手法；接下去，叙述他“决定”再也不去回想在这里的往事——“决定”一词，更是显露出他心理上的脆弱，如果真的可以不去回想，还需要如此郑重其事地“决定”吗？往事就像无孔不入的空气，又岂是一个所谓“决定”能够阻挡得了的；下面，用一个“但是”，把镜头转向我们更本质的主人公——那半张记录电话的纸条。这样简单的几句话，表面上波澜不惊，而内里却意义摇曳，语言非常有层次感。

在只有一千多字的小说中，作家却不惜笔墨，精细地描绘了半张纸的大小、形状、颜色、质地，甚至连纸上的字迹也一一作了说明，这样，半张纸便凸现出来，像电影特写镜头似的强烈地吸引着读者。而主人公也被这小小的纸头强烈刺激着，“他决心要忘却的一切都记录在这张纸上——半张小纸上的一段人生事迹”。因为那上面浓缩了他一生中两年里的最美好的时光。然而爱之愈切，痛之愈深，竟然使

他决心要忘却。至此，小小的半张纸，极普通的、就要被丢弃的小纸头，竟奇迹般地打开了年轻房客的记忆闸门。这使他本来想忘记的一切得以被唤回，沉淀了的情感重又泛起涟漪，而且还巧妙地以半张纸上的电话号码为顺序，一一展开对往事的回忆，最后又用半张纸上的电话号码将一个个并不连贯的生活片段连缀成一幅完整的人生图景。

年轻的房客与爱丽丝的结识和约会是通过电话联系的；他们订婚时手持的鲜花和去教堂坐的马车是用电话订下的；新房的装饰和家具的添置是用电话办成的；蜜月中，他们沉浸在歌剧神话境界的美妙与和谐里，剧场的人场票也是通过电话来购买的；女主人爱丽丝要生产了，找佣人，订牛奶，买杂物食品等家务事也都是用电话办理的；爱丽丝的早逝，婴儿的天折使年轻房客陷入悲痛之中，丧事又是通过电话请承办人来办理的。作家对主人公两年来的一切没有作细致的描写，采用类似意识的流动，但是并非随心所欲，漫无边际，而是循着半张纸上所提供的一个个电话号码的先后顺序作为主人公意识流动的轨迹，自然而然、水到渠成地展开情节，推出高潮，收束结尾。主人公两年间的悲欢离合：初恋的热情，新婚的甜蜜，失业的恐慌，就要做父亲的惊喜与不安，以及丧妻天子的巨大悲痛……种种人生的酸甜苦辣都由小小的半张纸连缀起来，形成一幅完整的人生图景。作家绝妙的构思，精巧的布局，使小说新意顿生。

半张记录着电话号码的纸，表面上是机械的数字符号，对主人公来说却是充满了情感意义的东西。在他有限的生命中，由于它们负载了太多美好的回忆以及难忘的痛苦，半张纸便溢出了物质的层面，成为一种情感的象征。它不再是冷冰冰的电话纸，而是充满了温情与暖意、悲伤与怀念的纪念物。作品以对半张纸的两分钟回忆，带我们游览了主人公一生中最刻骨铭心的两年。他得到了，也失去了，但最终，毕竟得到过。这是作者最精彩的收尾，依然抒情，却不像开头那般哀戚，境界立刻旷达高远起来。

小说采取速描式的勾勒，尽管每个电话号码都是一个细节，却并不在细节上多作盘桓，只是蜻蜓点水，点到为止。取材小，着眼小，构思新颖巧妙，使小说在短小的篇幅里做出了大文章，其效果并不亚于普鲁斯特卷帙浩繁的《追忆逝水年华》给人的震撼。

短篇小说常常从事件的一点切入，从“生活的横截面”来观看世界人生。《半张纸》就是如此。德国启蒙运动时期的大作家莱辛曾经在《拉奥孔》中说：“绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于包孕性的那一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”《半张纸》结构的妙处也正在于此——目光停留在纸片上的时间，不过两分钟，对于小说这种时间的艺术而言，已经是短之又短，但是它选择的是一个特别具有包孕性的时刻：一段熟悉的生活结束了，而将来则是未知的。

如果说结构是一个“容器”，那么半张纸这个容器确是不简单。正因为日常，正因为简要，正因为它在生活中的重要性，才能如此高度概括地揭示生活。

三、话题详解

（一）谋篇布局

1. 结构是一个“容器”

结构，是组成整体的各种因素按照一定比例、地位、顺序相互连接与影响的一种形式，是生活长河之水的一个“容器”。比如《牲畜林》，德军扫荡和游击战争，可写之事很多，在一个短篇小说的篇幅里，只可能选择一部分来写。选择哪一部分？一个结构，就决定了所选择的这一部分，以及所选材料彼

此之间的关系、位置。

在《桥边的老人》中，老人就是结构的要点，小说要写的是西班牙内战，要揭露法西斯叛军的暴行，要表达作者的人道主义忧思，但是它不可能铺开来写、面面俱到，于是桥边这个老人，就成为一个合适的“容器”，战争的创伤、人性的坚强，都能在他个人经历的小小范围之内体现出来。而《墙上的斑点》，更是“以小载大”的典型。作者所要表达的内容，是非常漫阔的，倘若随意写来，那就不成篇章，但是有了“墙上的斑点”这个“容器”，任它如何漫阔的遐思，都不至于散乱。而且，从对这个斑点的种种猜测，到文末披露这斑点原来是一只蜗牛，又是在更高一层的象征意义上消解了对世界之认识的意义，虽然有点虚无主义，但是运用的文学手段很妙，将自己的各种遐思从精神维度上纽结起来。这一点非常重要，文章的“容器”与生活中真实的“容器”最大的区别，就在于除了物理上的装载，还有一层精神上的纽结。后来很多好事者模仿《墙上的斑点》，之所以无法达到它的艺术高度，就因为只是找到一个形式上的结构要点，把散漫的内容很勉强地串在一起，而缺乏精神上的深邃联系。这样的模仿，只能称为文字游戏，不能称为文学上的创造。

为了找到合适的小说结构，构思者往往会花费很大精力。甚至为之寝食难安。当灵感终于降临于这个勤奋思考、求索不倦的人，其狂喜之情则难以言喻。特别是当小说家想突破一般的结构模式，想找到与自己的生存经验更贴合、量身定做的结构时，这种痛苦和快意尤为剧烈。

这是因为，人的记忆储存本身就具有选择性，种种经验和感觉就像碎片一样在意识的大海里漂浮。20世纪结构主义学派理论家列维-斯特劳斯曾经这样描述：“遗忘把记忆一波波带走，并不只是将之腐蚀，也不只是将之变成空无。遗忘把残剩的片段记忆创造出种种繁复的结构，使我能达到较稳定的平衡，使我能看到较清晰的模式。一种秩序取代另一种秩序。”^①然而这个自然过程是缓慢的，“在我能够回顾省思我以前的经历之前，必须先经过二十年之久的遗忘期。以前我曾在世界各地到处寻找那些经验，可是当时并不了解其意义，也不能欣赏其精华本质。”^②这也可以理解，为什么许多作家常常是以自己多年以前的经历为写作素材，因为这些素材已经被充分发酵，可以较为自然地形成一些好的结构。像蒲宁为已经一去不复返的旧俄时代农奴庄园田园生活谱写的一曲曲幽婉细腻的挽歌，像伯尔对二战末期和战后初期德国广阔社会生活之充满寓意的书写，无不如此。

很多时候，需要有一个恰当的触发点，来激活小说家头脑中的记忆碎片，使之在顷刻之间高速旋转，在旋转之中形成一个完美的结构。

1828年10月，司汤达读到一则谋杀案报道，灵感忽至，短短几个月草成一部长篇《红与黑》。初看上去，他好像是对时代生活的快速反映，但实际上，这部书熔炼了作者自1815年拿破仑帝国彻底覆灭以来对法国社会生活的丰富体验，但这些体验就像河里的水，若没有一个容器，是没法装载的。神学院学生的情杀案给了他一个绝妙的“容器”：像于连那样有天赋、受过教育的下层青年，在昨天可以通过红军服建功立业，改变人生，在今天只能借助黑教袍向上爬，因而他的欲望必然在压抑中被扭曲，而这种扭曲，一下子就把作家对时代变迁的万千感慨容纳于内，又何愁各种丰富的经验细节与大胆想象不随之而来？

同样，美国作家冯尼格特刚刚从二战中德累斯顿大屠杀的炮火中生还时，就想写一部关于德累斯顿的小说，可是一直没法动笔，直到许多年后，当他得到机会重游德累斯顿，终于有了灵感：他用一部科幻小说的结构把自己痛苦的记忆和对人类的思考串了起来。于是有了《第五屠场》这部美国当代小说名著。科幻小说的思路就是这个求之不得的“容器”。所谓“兰陵美酒郁金香，玉碗盛来琥珀光”，什么样

① 见列维-斯特劳斯著《忧郁的热带》，三联书店2000年版，第39页。王志明译。 ② 同上，第40页。

的器皿装什么样的酒，有时真是一器难求。

2. 长与短，巧与拙

博尔赫斯在评论霍桑时曾经说，巧妙的布局，能产生优秀的短篇小说，但不能产生优秀的长篇小说^①。其实，长篇小说同样需要借助结构艺术。比如巴尔扎克的名作《高老头》，有高老头被两个女儿抛弃的故事，有贵族青年拉斯蒂涅向上爬的故事，有鲍赛昂夫人年老色衰爱情失意的故事，有逃犯伏脱冷的故事，还有医生皮安训的故事，以及在这些故事中饱含的感慨和批判。虽然书名是《高老头》，但巴尔扎克却选择拉斯蒂涅的生活来提纲挈领，这样就可以把伏盖公寓与巴黎上流社会、繁华和衰败、阳光和黑暗等轻巧地连缀于一体。当高老头死后，还可以安排拉斯蒂涅在葬礼时也“埋葬了他青年人的最后一滴眼泪”，从公墓高处向着巴黎呼喊“现在咱们俩来拼一拼吧”的誓言，使原本已经很丰富的小说更朝向一个开放的想象空间。因此，拉斯蒂涅这个人物及其所牵连的故事，就成为整部小说最适合的“容器”。

把一部长篇小说捏合在一起的，可能是人物、事件等显性因素，也可能是情绪、记忆等隐性关联。前者如《高老头》，后者如法国作家普鲁斯特的名著《追忆似水年华》，也有的是兼而有之，如《九三年》。它总体上也是按照情节时间的推进来写，但它的故事头绪众多，经常在不同的场景之中穿插，特别是小说的开头，有意先写一个平民母亲和一小队士兵作为序幕，先写反方——从叛军头子搭乘英国军舰从海外偷偷返回法国组织叛乱写起，而且写得极具英雄主义气息。究其原因，作者不是要简单地描述一场历史上的叛乱，而是带着强烈的人道主义情怀以及超越阶级立场、国家立场的人道主义追问。这种情怀也和情节一起，成为小说的结构因素，把各种人物和事件联结在一起。所以，它在叙述上的安排和切换，才会显得既独特又自然。

当结构一开始在小说家头脑中浮现的时候，它很可能还只是一个粗略的轮廓，需要在动笔之后使之愈渐圆满。长篇小说更是如此。正如意大利当代小说家阿·莫拉维亚曾经总结的：“长篇小说总是要有一副足以从头到脚支撑着它的骨架……正如骨架绝不是人成年时强行安装进人的躯体里，而是同人的躯体的所有部位一起成长的。”^②在具体的写作中，会发生许多作家本人难以预料的变化。优秀的小说家，在写作时，会服从生活的逻辑，适当调整原初的规划。托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》布局阶段从没想过让安娜去卧轨自杀，可是到了后来她却仿佛只有这一条路可走了。马尔克斯在写《百年孤独》时，当他写到布恩迪亚上校去世，竟泪流满面，情绪激动地跑去跟家人说：“上校死了！”仿佛这不是他一手写出来的故事，而是从别处传来的一个老朋友的噩耗。

但无论如何改变，对结构的思考是作家在写作中不可缺少的一个环节。在局部做出的改变，必须考虑到全局，与其他部分相协调。这就是为什么有时作家在修改一个部分之后，不得不重写全书或者全篇的原因了。

（二）结构的“常”与“变”

1. 结构的构成

结构可以把情节作为它的支撑力量，也可以不依赖情节，而通过情绪、人物性格乃至叙述方式等因素本身所具有的张力来支撑它。

即便是前一种情况，情节也不等于结构。莫泊桑的短篇小说《项链》，在情节上设置各式危机，把结构这只“容器”尽量打造得曲折有致，但同时，也是用一条“误会”的项链串起了小人物的虚荣、底

^① 见《博尔赫斯文集》文论自述卷，海南国际新闻中心1996年版，第49—50页。

^② 见阿·莫拉维亚《短篇小说与长篇小说》，载于《小说的艺术》，社会科学文献出版社1999年版。张玲等译。

层生活的艰辛、贵族的奢华、岁月的沧桑，以及作者的许多感慨和情绪。“项链”是一个关键线索，成为一个精巧结构的出发点，使故事摇曳生姿而又不枝不蔓。同样，在他的另一篇小说《我的叔叔于勒》中，用来结构全文的，也是一个类似“误会”的期盼：一家生活拮据的小市民，他们改变生活的唯一希望，是远走美洲做生意的叔叔于勒，他们盼望着有一天于勒突然回来，使他们过上富裕的生活。然而到头来却发现这个期盼只是一场空，而且这个发现突如其来，正当他们处于将二女儿嫁出的小小的欢乐之中，却在游船上发现一个剥牡蛎的“衣裳褴褛的老水手”居然就是他们等了十年的于勒。理想原来只是痴想，欢乐立即成为嘲讽，在急促的转折中凸显出对人性的拷问。用这个误会所串起的情绪和批判，也起到了一部分结构功能。

除了情节，小说中还有诸多因素可以作为结构的支撑力量。《半张纸》就是将一张记录电话的小纸片这一“物象”的张力发挥到极致；在《安东诺夫卡苹果》中，作者依靠浓郁的情感氛围把看似散漫的文字连缀起来。这种情感，除了清新的抒情，还有感伤的怀旧。小说中随处散布着诸如“我怎么也忘怀不了”“我至今还记得”“我对……还记忆犹新”这样的句子，这些句子是这种情感隐形结构从云雾中显露出来的部分。而“安东诺夫卡苹果的香气正在从地主庄园中消失”更成为结构上的核心句子；《清兵卫与葫芦》中，除了情节，清兵卫的性格特点也是重要的结构力量，倘若他不是几乎略带偏执地喜欢葫芦，小说中的情节、场景也就无由发生；而像《牲畜林》这样的作品，虽然也有一个又一个的危机，但它主要还是靠一个极具象征意味的意象“牲畜林”和相应的叙述方式来实现它的结构功能。

2. 层层推进

古典小说常采用层层推进的结构。即使是在规模较大的小说中，线索以种种方式排列组合，就出现了一系列具体的结构方式：双拱式、钟漏式、扇形式、网状式、双环式、复调式，等等。

托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》是典型的“双拱式”结构，两条线索，一条是安娜与沃伦斯基，另一条是列文与吉娣。两条线索似乎各走各的，从不交叉，但实际上，作者是将它们相互对比，在对比之中寄托自己的许多想法。

为了保持这种线性结构，作者常常故意“延迟”小说的进展。20世纪形式主义学派理论家什克洛夫斯基在研究了大量民谣、童谣、神话、民间故事之后，发现它们的一系列手法：反复、同语反复、心理对照、延缓、重复叙事……而所有这些手法，都在于尽量拉开我们与终点的距离，拖延到达的时间。因为小说不能总是平缓地前进，否则就将使读者产生阅读的疲劳。它必须让读者不时觉得会发生些什么，使他们由平静而转入紧张。

什克洛夫斯基说：“美满的互相倾慕的爱情的描写，并不形成故事，或即便形成，也只是在描写不顺利的爱情这一传统的背景上来理解的。故事需要的是不顺利的爱情。”^①不仅是爱情，世间一切事莫不如此，顺利是相对的，不顺利是绝对的。从某种程度而言，小说要写的，就是这些具有绝对性的不顺利。所以，“延迟法”的使用经常是不可避免的。“延迟”使得“层层推进”更有层次。

3. 生活的横断面

从欣赏心理来看，层层推进的小说，会产生一种耐久而强大的吸引力而使读者欲罢不能，同时，有一种阅读的稳定感。不过，层层推进的结构是选取生活长河的一部分讲个故事，但生活却未必都是在一定范围内形成一个故事，未必有故事之间的连贯性。如果按照既定的小说结构模式来写，那么势必要对生活大加砍伐，删繁就简，再加大演绎，突出重点。

于是就有了另一类写法：切开生活的横断面。《半张纸》是小开口深掘进，着眼点不在于这个开口，

^① 见什克洛夫斯基《故事和小说的构成》，载于《小说的艺术》，社会科学文献出版社1995年版，第69页。

而在于它投射出来的生活记忆；《桥边的老人》也是切开生活的横截面，而且这个开口本身已经很有说头。这个截面像一幅小小的速写画，生动、清晰，但它又无非是一个截面而已，至于主人公以前经历过些什么，以后会发生什么，一概留给读者去想象。根据这个截面已经提供的信息，读者虽然不能尽知前前后后的事情，但也能影影绰绰料想到许多背后的故事。

有的中长篇小说也会采取这样的结构方法。比如海明威的《丧钟为谁而鸣》《老人与海》。《丧钟为谁而鸣》几十万字的篇幅，只写了前后三天的事，浓缩了主人公的一生。长篇小说也这样写，并能毫无兑水稀释的感觉，是很见作家功力的。

还有一些小说，连横截面的结构也觉得拘束，干脆把生活本身的发展顺序完全打乱，来回往复，自由跳转，在生活长河的一个个点与面之间舞蹈。

4. 按照心理时序而展开

现代小说的结构常常以人物的心灵乃至小说叙述者的心灵作为中心。心灵的特点是一派纷乱。意识、潜意识，各种念头、各种情绪，争先恐后地涌出。而且它们彼此相互影响，不可分割。19世纪末，心理学家威廉·詹姆斯提出，把意识看做是由确定的意象组成，犹如说一条河是由若干桶水组成一般可笑，因为意识中每一个鲜明的意象都是浸染在围绕它们流淌的活水之中。这就是“意识流”。他的弟弟、小说家亨利·詹姆斯和其他人一道，使这个心理学发现逐渐成为一派小说，著名作品有爱尔兰乔伊斯的《尤利西斯》，英国伍尔芙的《到灯塔去》《墙上的斑点》，法国普鲁斯特的《追忆逝水年华》，美国福克纳的《喧哗与骚动》等。

夏多布里昂曾写道：“每一个人身上都拖带着一个世界，由他所见过、爱过的一切所组成的世界，即使他看起来是在另一个不同的世界里旅行、生活，他仍然不停地回到他身上所拖带的那个世界去。”^① 每个人都有自己的精神情结，叙述的过程就是化解情结的过程。于是，就必须以心系事，以心系人。这还涉及时间的体验问题。威廉·詹姆斯说：“我们的体验有的是初次，有的感到熟悉，似乎曾经有过，但却无法说出它是什么，或者于何时何地体验过。这两种经验之间又有什么显著的不同呢？有时，一曲乐调、一丝芳芬、一种味道，都会把这种不可名状的似曾相识的感觉深深带入我们的意识之中，使我们为它们的神秘的情感力量所震动。”^② 的确，在《追忆逝水年华》中，小主人公马塞尔通过回忆来寻找失去的时间；在《喧哗与骚动》中白痴班吉的记忆在不同时段来回跳跃，正是通过声音、芳香、味觉为契机的。过去的时间以一种似曾相识感与现在的经验相交汇，在意识的屏幕上弥散开来。

但这也并不意味着就没有结构。普鲁斯特就非常看重结构：“毫无疑问，有朝一日能成为经典作家的创新者应该服从严格的内部纪律，而且首先应该是结构家。”^③ 但他的结构是超越古典结构的，尤其是超越景致的、协调的、均匀的、有章法的法国式古典结构。他在写《追忆逝水年华》的时候，像建筑一座教堂一样，把作品各部分起名为“门廊”“教堂后殿的彩画玻璃窗”等。他自信于“这几卷书的唯一优点在于它的各个细微末节相互关联”。但他又精心“抹掉那些过于明显的结构痕迹”，使作品结构“不会被很快识别”。他确实创造了一座教堂，但这教堂不是简洁明了的，而是匠心独运、机关密布、处处讲究。

现代小说曾对古典小说如此在意结构颇多微辞，认为生活本身是无序的，难以捉摸的，严谨的、有逻辑性的结构是有悖于生活真实的。但也有一些现代小说家如卡尔维诺、博尔赫斯、米兰·昆德拉等，

^① 见夏多布里昂《意大利之旅》，转引自列维-斯特劳斯《忧郁的热带》，三联书店2000年版，第39页。王志明译。

^② 转引自朱立元主编《当代西方文艺理论》，华东师范大学出版社1997年版，第82页。 ^③ 本段引文均见让-伊夫·塔迪埃《普鲁斯特和小说》，上海译文出版社1992年版，第228—229页。

对这种变革有着清醒的认识：不能因为世界是复杂的、表达的欲望是多元的，就放松对结构能力的追求。米兰·昆德拉曾提出，好小说就是要“能包容在现代世界存在的复杂性而不丧失其建筑结构的清晰明确。”他认为，“要抓住现代世界存在的复杂性，在我看来，需要有一种简洁凝练的技巧。不然的话，您就会堕入没完没了的冗长的陷阱。”把一个混沌的想法变为一个清晰的结构，需要下一番功夫。如前所述，结构是一只“容器”，如果你觉得这个“容器”碍手碍脚，那你就得自己去找“另一个”合适的“容器”；想彻底把“容器”丢在一边，仅凭一股艺术冲动，只能是“竹篮打水一场空”。这样的小说，对于读者而言，只能是一个空洞的谎言，而非真正的艺术。

现代小说家对古典小说发起一系列攻击，其中遭受炮火最多的山头之一就是结构。在他们看来，古典小说的结构是蠢笨的、机械的，由于它已经成了教条，生活在被这些结构方式剪裁之后，丢失了大量珍贵内容——这个“容器”只装适合它装的东西，把不适合它的东西统统丢弃在了一边。因此，他们不愿被既有的结构所束缚，而要从生活本身寻找结构。这意味着不被基本的结构模式所框范，将作家自己的经验看得高于一切。当如此写作之时，现成的小说结构模式自然失效了，代之而起的是从具体的生活经验和艺术提炼中得来的结构模式。

每个人对生活的感受是不一样的，那么，由此而生发出来的小说结构，也就具有了个体的独创性。如《牲畜林》也是写战争，但是它对战争的经验与其他同类小说颇有不同，因而它所寻找的结构力量也不一样。但这正是小说对生活的“发现”，倘若所有的小说写出来的生活都是一个味道，那么小说就可以寿终正寝了。正如米兰·昆德拉一再强调的：“小说之存在的唯一‘理由’，是发现那些只能为小说所发现的东西。”^①而拥有独特发现的小说，在结构上则必然会常中求变。

四、关于“思考与实践”

一 《牲畜林》表现了人们战胜法西斯的乐观精神，其中使用了几次“延迟”？这样的“延迟”对表现主题有什么作用？

1. 设题意图：

使学生进一步理解结构对表现主题的作用。

2. 解题思路：

回答是几次都没有关系，只要学生自己能够理解和描述他所认为是“延迟”的地方即可。《牲畜林》中，多次使用“延迟”，其中较大的有六次。这样的“延迟”使得原本紧张激烈的情节节奏舒缓下来，牲畜林里的各种动物可以自由地登台表演，战争的阴影被更有生命力的和谐自然挤到一边。

二 《半张纸》所记述的故事持续了多长时间？这种安排有什么意义？

1. 设题意图：

使学生加深理解结构对组织小说内容的作用。

2. 解题思路：

引导学生理解半张纸作为结构的要点，使得小说的叙述时间和主人公的记忆闪回时间发生较大的交错，从而得到很好的艺术效果。《半张纸》所记述的故事从外部而言只持续了几分钟的时间，但是从内部深层而言，持续了两年的时间。这使得人生如梦、人世无常的主题得到有效表达。

三 试用100—300字描述自己最喜爱的一部中篇小说的结构。

^① 见米兰·昆德拉《小说的艺术》，作家出版社1992年版，第4页。唐晓渡译。

1. 设题意图:

使学生运用所学知识,独立分析所阅读的小说,从而提高阅读鉴赏的能力。

2. 解题思路:

指导学生首先要抓住结构的要点,其次要看它的结构是依赖情节的力量而构成,还是通过情绪的勾连、材料的组织等来构成,然后看它是线性结构还是“生活的横断面”,或者是依照心理时序而展开的。最后再根据这些要点描述。

五、教学建议

1. 结构在外国小说中是一个非常灵活的因素,若用“八股”的方式做出概括,往往是吃力不讨好的。应引导学生去体会优秀的小说作家是如何根据具体的小说内容来确定合适的结构的。因此,本单元“话题”讲解的内容比较俭省,主要是为了腾出课堂时间让学生多去具体的作品中揣摩结构艺术的运用。注意利用前面已经学过的课文,可以设计一些课堂提问来鼓励学生做出思考。此外,情节与结构,彼此有重叠之处,在知识上容易发生混淆,要结合“话题”做出的讲解,对此进行区分。

2. 《牲畜林》具有民间故事的节奏感,可以鼓励同学把它改编成故事(不用诉诸书面,在大脑中完成改编即可),然后脱稿上台表演给大家看。注意指导同学把语言表达和肢体表达结合起来(比如朱阿几次摇动枪管的样子)。

3. 《半张纸》有很浓的诗意和哲思,可以鼓励对诗歌感兴趣的同学把它改写成一首诗歌,在班上朗诵或者发表在墙报、校报上。

六、有关资料

卡尔维诺作品评介

伊达洛·卡尔维诺生于古巴,父母都是植物学家,他两岁的时候回到意大利,在圣雷莫长大。由于父母都是科学家,他在非常自由的宽松的环境中成长,没有受到严格的训练。卡尔维诺尊重父母的期望,在大学选择了农学专业,第二次世界大战的爆发和德国占领意大利将他从大学里解放出来并且参加了意大利游击队。1947年,他通过一篇关于约瑟夫·康拉德的论文获得了文学学士学位。同年,卡尔维诺还发表了反映意大利游击队生活的有着新现实主义风格的小说《蛛巢小径》,这一部作品以其清新的风格刷新了那个年代的人们的战争经验。借着这部处女作卡尔维诺得以跻身于意大利当代文坛。

1952年,卡尔维诺发表了《被劈成两半的子爵》和《阿根廷蚂蚁》两部作品。前者描写一位子爵,在战争中被炮弹从头到脚劈成两半,一半是善的代表,一半是恶的代表,最后,两半合而为一,成为一个正常的、不好也不坏的人。这部作品以其童话和幻想的特征令人瞩目。而相比之下,《阿根廷蚂蚁》显出了更为鲜明的政治讽喻的写作意图,表明了单个人的良知在大面积的社会腐败面前是那样的柔弱无力。1952—1956年,卡尔维诺整理了意大利的民间故事,这部故事集被评价为“意大利的格林童话”。同期,卡尔维诺还担任爱瑞迪出版社的编辑,撰写了一系列有关政治和文学之关系的论文。

1957年,卡尔维诺发表了《树上的男爵》,在这部作品中,他反观了存在于战争中和战后意大利社会中有关启蒙、革命、万民拯救的思想和共产主义思想并存、此起彼伏的状况。这部作品代表着卡尔维

诺政治观念的变化和转折。1957年以前，卡尔维诺是一个共产党人，但1957年，他脱离了意大利共产党。在这一段时间里，卡尔维诺发表了一系列认为政治应当和文学保持距离的论文，比如在1959年的一次发言中他说：“我们成长在那个悲剧的时代里，因此，我们急于为那个时代的命运写作是合情合理的。但对我们来说，文学不应当与政治混合，这个问题自始至终都是那么清楚。”卡尔维诺的观点与葛兰西的认为作家应与人民融为一体、做人民的教育者的观点很不相同，但是它代表着50年代中后期一大批意大利知识分子的观点。在这样的背景下，卡尔维诺塑造树上的男爵的形象，在相当的程度上讲都可以看做是希望跳出政治漩涡、获得新的视角的隐喻。1959年，卡尔维诺发表《不存在的骑士》，其希望逃离黏稠的流体和模糊不清的气体、寻求简洁清晰的存在状态的愿望有增无减。这一切都可以算做是作家对战争年代的生活的评价和反思。

1965年，卡尔维诺发表《宇宙奇趣》，科学的因素开始出现在卡尔维诺的作品中。这与他以前的作品大不相同。从此以后，其他类型的科学化的理论流派比如结构主义、符号学、解构主义的影响开始大量地出现在卡尔维诺的作品中，卡尔维诺似乎是有意识地用自己的创作来实践那些理论所阐述的观点，他又似乎是在善意地与这些理论做着某种无害的游戏，这些作品包括：《隐形的城市》（1972）《命运交叉的城堡》（1973）《假如冬夜，有一位旅人》（1979）。作为一名后现代小说家，这几部作品可以算做是后现代作品的突出代表。

完成于1984年的《帕洛马尔》是卡尔维诺的最后一部长篇小说；1985年，卡尔维诺完成了讲演稿《诺顿讲稿：未来千年文学备忘录》，但作家没有来得及去美国朗读他的讲稿就逝世了，西方评论界认为：“卡尔维诺的逝世就像太阳的坠落。”

作为一名坚持写作的文学性的小说家，卡尔维诺很早就注意到了叙述者的声音和他的作品的关系。这个关系在处女作《蛛巢小径》中的体现，就是主人公对于游击队胜利以后的生活，仍旧是怀着忧伤的体验：他主动地将自己的生活和政治拉开了相当的距离。这个距离是卡尔维诺将来的文学道路的暗示。在《被劈成两半的子爵》中，第一次出现了叙述者的声音。在这个以第一人称叙述的作品中，叙述者并不是作品的主人公，他是故事的旁观者：在小说的结尾，作者写道：

我就要跨进青春的门槛了，却还躲在森林里的大树脚下，给自己编故事。一根松针我可以想象成一个骑士、一个贵妇人、或者是一个小丑。我把他拿在眼前晃来晃去，心醉神迷的编出无穷无尽的故事。^①

在这里，我们看到了一个青春的、感伤的叙述者的形象，听到了叙述者的声音；另外，当我们将目光投射在这个叙述者的形象时，并不意味着这个故事只有一个叙述的视角。实际上，小说是在第一人称限制视角和全知视角之间来回变换的。比如说，特里劳尼大夫离开时的情景“我什么也不知道”，但是对它的描述却同样精细。这一种明确叙述者和故事之间的虚构本质的写作观念，是后现代小说所选定的写作目标；这一种突出叙述者身份和声音的结构观念，是后现代小说家对小说本体的重新认识。这一点在《树上的男爵》中也有同样的表现，叙述者“我”是主人公柯希莫的弟弟，叙述者的有关小说本身的声音在小说的最后一章如期出现：“我把我的思想寄托在这本书中”^②。与对小说的虚构本性相联系的，是下面的一段文字：

我写这本书时，时常搁笔，走到窗前。天上空荡荡的……翁布罗萨不复存在了。凝视着空旷的天空，我不禁自问它是否确实存在过。那些密密层层错综复杂的枝叶、枝分叉、叶裂片，越分越细，无穷

① 见卡尔维诺《我们的祖先·被劈成两半的子爵》，译林出版社2001年版，第73页。蔡国忠、吴正仪译。

② 见卡尔维诺《我们的祖先·树上的男爵》，译林出版社2001年版，第293页。蔡国忠、吴正仪译。

无尽，而天空只是一些不规则地闪现的碎片。这样的景象存在过，也许只是为了让我哥哥那银喉长尾山雀般轻盈的步子从那些枝叶上面走过。那是大自然的手笔，从一点开始不断添枝加叶，这同我让它一页页跑下去的墨水线一样充满了划叉、涂改、大块墨渍、污点、空白，有时候撒成浅淡的大颗粒，有时候聚集成一片密密麻麻的小符号，细如微小的种籽，忽而画圆圈，忽而画分叉符，忽而把几个句子勾连在一个方框里，周围配上叶片似的或乌云似的墨迹，接着全部连接起来，然后又开始盘绕纠缠着往前跑、往前跑。纠结解开了，线拉直了，最后把理想、梦想挽成一串无意义的话语，这就算写完了。^①

这一段文字就是有关写作体验的写作，小说的虚构首先来自一些看似互不关联的细小的情景，如同树木的枝叶和叶脉，但到最后，小说的完成就是把整个树木的枝叶和叶脉连接成一个完整的森林。树木作为宇宙存在的一部分，与小说写作构成了某种类似；而小说写作作为一种基于虚构的真实，它可以成功地借鉴宇宙自然的纹理……

将叙述者的声音完整保留的写作方式延续了卡尔维诺整个的创作过程，尤其是在他的被称为具有后现代特点的代表作中。在《隐形的城市》这一部“对《马可波罗游记》充满敬意的滑稽模仿作品”中，马可波罗就充当了对忽必烈汗的内部叙述者，也就是说，那些构成作品主体内容的对每一个城市的描述，就是马可波罗讲给忽必烈汗的故事（正体字部分，在目录上有附带结构代码的标题）。而在这些城市的群落中，按照一定的数字和主题的规律，穿插着一些忽必烈汗向马可波罗提问的段落，这些段落描述了作为听众和读者的忽必烈汗是什么样的人，他像大多数读者一样，有他自己喜欢的话题，比如，他唯一真正感兴趣的，就是“帝国”；也描述了作为讲述者和解答者的马可波罗是什么样的人，他作为商人和旅行家对于每一个城市的商业旅游性质的感受，与忽必烈汗作为帝国统治者的政治感受是一样的（这是斜体字的部分，在目录上用省略号表示）。这些斜体字的部分从篇幅上看，本来不是小说的主体部分，但是，正是这一部分内容，构成了小说形式上的外部框架，作品对马可波罗和忽必烈汗的描写，构成了《隐形的城市》较为外部的形式和内容（斜体字部分）；而马可波罗对忽必烈汗所讲的城市的故事的内容，则是较为内部的形式和内容（正体字部分）。这种结构也使得读者可以窥见卡尔维诺的小说写作的抱负，用叙述者的声音化解、削弱读者对主体篇幅的情节期待。

在后现代的小说家当中，卡尔维诺是十分热衷于进行形式实验的。他早期作品，形式的独特性表现在小说所塑造的形象当中。比如《蛛巢小径》里的人物宾，就是一个虽然参加了反法西斯战斗、但却对政治的、群体的生活并不热中的少年，他所接近的，都是个体的人，或者是一个叫做“红狼”的少年，或者是一个长着“面包一样又厚又大的手”的被称为大叔的老游击队队员。这些游击队员生活的场景，“像童话中的大森林一样”。这样的人物形象和故事场景，是与同时代的意大利新现实主义小说家很不相同的。当时的作家们都习惯于描写个体与群体融合的故事，但卡尔维诺却用突出表现个体性的作品在意大利文坛上独树一帜。

在《我们的祖先》三部曲中，卡尔维诺塑造了一系列的人物形象：善的梅达尔多子爵，恶的梅达尔多子爵，树上的柯希莫男爵，不存在的骑士阿季卢尔福，只有肉体没有灵魂的古尔嘟嘟，都是以视角的独特性而见长。突出人物形象的独特性，并以人物形象表达某种哲理，这是卡尔维诺早期小说的突出特点。这个特点再加上前文写到的对叙述者的声音的自觉重视，这一切都孕育在将来的创作中，他对形式的探索还将有更为广阔的天地和更深的潜力。

写于1967年的《宇宙奇趣》为卡尔维诺赢得了国际声誉——他首次将科学因素引入小说创作。与此同时，形式的探索也令文坛耳目一新。因为这本书所收集的12个短篇小说，篇首都有一段有关宇宙

^① 见卡尔维诺《我们的祖先·树上的男爵》，译林出版社2001年版，第296—297页。蔡国忠、吴正仪译。

演变的科学性的说明作为引子。而小说的正文则是与这一段宇宙演变的文字相应的故事。新奇和独创的原因是将引子作为虚构故事的引发。引发本身并不重要，重要的是小说正文和引子在对比之下所突出的小说蕴涵于虚构中的真实。从这一部作品开始，卡尔维诺将自己的生活场所搬到了巴黎，这是结构主义、叙事学以及解构主义等多种文艺思潮汇集碰撞的地方；从这一部作品开始，卡尔维诺将形式探索看成自己进行小说创作的重要任务之一。

.....

卡尔维诺不论做过多少次形式实验，他的作品都不能仅仅被看做形式，因为它们同时也是对人生的提问、对政治的提问和对哲学的提问。

在《被劈成两半的子爵》中，一个子爵被炮弹炸成了两半，坏的一半和好的一半，他们都有自己不同于一般人的行为方式和准则，其中坏的子爵说：

如果能够将一切东西都一劈为二的话，那么人人都是可以摆脱他那愚蠢的完整概念的束缚了。我原来是完整的。那时候，什么东西在我看来都是自然而混乱的，像空气一样简单。我以为什么都已看清，其实只看到皮毛而已。假如你将变成你自己的一半的话……你便会了解用整个头脑的普通智力所不能了解的东西。你虽然失去了你自己和世界的一半，但留下的一半却千倍地深刻和珍贵。你也将会愿意一切东西都如你所想象的那样变成半个，因为美好、智慧和正义只存在于被破坏之后。

《帕洛马尔》是卡尔维诺的最后一部小说。作者的目的是试图回应“小说作为世界的地图和知性的地图的使命”。在现实主义的文学中，在认为文学已经失去了生命力的观点中，在那些认为文学是迷宫的文本实验的风气中，卡尔维诺致力于找到“最好的从迷宫中逃脱出去的办法”。《帕洛马尔》就是这样的一部作品。他以一种令人惊讶的清晰度展示了“世界是一种景观而人是一种从属”的宇宙关系。

帕洛马尔是后现代小说中最神奇、最具有想象力的人物形象之一。每当帕洛马尔面对外部世界的时候，不管他遇到的是一道海浪、一只壁虎还是一群飞鸟，帕洛马尔都会运用卡尔维诺称为“现象学研究”的方法来接近世界。1983年，卡尔维诺在纽约人文学院做过一个报告，他说，“在我们的世纪，有一种重要的国际文化思潮，在哲学上可以称为现象学，在文学上叫做陌生化，使用这两种认识世界和描述世界的方法，我们就可以突破语言和概念的障碍，使得作品中的世界，就好像是第一次出现在我们面前一样”。卡尔维诺声称他已经在《帕洛马尔》中使用了现象学的方法：“在这一部书的每一个故事中，人物只是根据他所看到的事物来进行思考，而对于来自其他渠道的自己的想法，他都一概抱着不信任的态度。”

当围绕着认知之本质的问题越来越多的时候，帕洛马尔试图使用与现象学相关的文学的方法关注世界。这个方法就是什克洛夫斯基所谓的可以让文学获得文学性、消除自动化感受的陌生化的手法，因为这样的手法可以获得现象学哲学所期望的让人们与世界发生“活生生的连接和接触”。卡尔维诺说，让世界好比是第一次出现在我们面前。而什克洛夫斯基则说，文学的陌生化就是“让石头石头起来”，“让事物作为视像而不是认识体现出来”，“增加感受的难度和时延”。^①这种陌生化的经典观念与现象学的哲学之间有着异曲同工之妙。

在《帕洛马尔》中有一节是“乌龟交媾”。当帕洛马尔看到公龟向母龟身上爬的动作显得十分困难，他们交媾的动作也十分困难时，这一切在卡尔维诺的笔下都被陌生化了：

公龟的个头虽小，但很活跃，或者说很年轻。他多次试图爬到母龟的背上去，但由于母龟的背甲呈倾斜状，它每次都滑了下来……现在它似乎找对了位置，有节奏地用力挤压母龟；他每用力一下就大声

① 见卡尔维诺《帕洛马尔》，花城出版社1992年版。萧天佑译。

地喘一口气。母龟的前肢向前平伸，紧紧地贴着地面，因此它的后部便向上翘起。公龟张着嘴，伸着脖子两个前爪在母龟的背甲上乱抓。龟甲带来的问题是无法抓握，而乌龟的脚爪又不能抓握。^①

在下文，卡尔维诺提出了一个问题：“如果人的外表长的不是皮而是甲或者鳞，那么爱是什么感觉呢？”在《帕洛马尔》中，还有一节是“看壁虎”，作者写到：“壁虎的足简直跟人的手一样，有柔软的手指和指节肚儿。它的脚趾按在玻璃上，吸盘就能牢牢地吸住。那叉开的五个脚趾像幼童画的花瓣；行走时脚趾收拢来像没有全开的花朵。”^②

我们看到，通过帕洛马尔的视像，我们获得了对“习见的事物的不平常的感受”。这只是一个方面，关于人对小动物的观察；另一方面，由于卡尔维诺在对这两种动物的某一部分的特点进行描述的时候，他都是与人的经验进行对比的，在这样的对比之下，获得陌生化体验的，不仅仅是对动物的认识，而更有人对自身的陌生化体验，本来十分自动化的人对于皮肤的经验、对于爱的经验、对于儿童所画的花朵的经验，经过与动物的相类比，反而被重新认识了。

实际上，陌生化的手法在卡尔维诺的作品中俯拾皆是，他对陌生化手法的运用，不是突出文意的难解性，而是突出其清新和诗意的特征。也许正是这个原因，卡尔维诺在众多的后现代作家中，能够显示出更为强大的生命力。在《宇宙奇趣》所包括的12个短篇小说里面，每一篇所设定的历史背景都是宇宙洪荒时期，人类似乎是第一次出现在世界上，作者满怀对世界和生活的热爱、欣喜以及对旧时代失去的忧伤，构造了一篇又一篇的奇美的作品。比如在第一篇《月亮的距离》中，他写道，当年月亮和地球的距离非常之近，以至于搭上梯子就可以爬上去。爬到月亮上面干什么呢？收集奶酪，因为那时候的月亮上面是布满了奶酪的；“我”的聋子表哥是刮奶酪的高手，他总是赤着脚，在满是奶酪的月亮表面跳来跳去。在这里，被陌生化的也不仅仅是我们所熟悉的月亮被想象成香甜的月亮，被陌生化的还有人对于自己的脚的体验：人的习以为常的穿在鞋里的脚不仅可以体验到痒的、滑的感觉，而且还可以体验到香甜的味道。这样的奇思妙想，似乎只有卡尔维诺才能够带给读者。

（节选自刘象愚、杨恒达、曾艳兵主编《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社2002年版）

斯特林堡与表现主义戏剧

吕长发

1936年，瑞典学院的评奖委员和院士们决定把当年的诺贝尔文学奖授予著名的美国现代剧作家、美国现代戏剧的奠基者、表现主义戏剧的代表人物尤金·奥尼尔。奥尼尔在他的“获奖演说”中高度评价了瑞典剧作家奥古斯特·斯特林堡的戏剧创作成就，并且充分肯定了斯特林堡对他的创作的影响。他说：“我的工作受惠于一切现代戏剧家中最伟大的天才——你们的奥古斯特·斯特林堡。”“当我在1913年到1914年冬季前着手写作时，首先是读了他的剧本，才使我明确什么是现代戏剧，并激起我本人为剧院写作的欲望。如果我的工作中有什么持久的价值，那是归于他的原初推动，从那时以来所有这些年中，这一推动始终激励着我；也就是说，那是归因于我当时受到启发而树立的雄心，要尽我的能力所及，并怀抱同样纯正的目的，遵循这位天才大师的足迹前进。”“我的创作受到斯特林堡的影响，那种影响清晰地贯穿我的不少剧本。”奥尼尔对于斯特林堡有着无限的尊重。他说“他对于我，就像是尼采对于他，始终保持大师的地位。”在结束他的“获奖演说”时，他深情地说：“我骄傲地猜想：或许，他的幽魂在沉思今年的诺贝尔文学奖，露出略微满意的微笑，感到这位门徒多少还配得上他的导师。”奥尼

① 见卡尔维诺《帕洛马尔》，花城出版社1992年版。萧天佑译。
年版。萧天佑译。

② 见卡尔维诺《帕洛马尔》，花城出版社1992

尔的话清楚地表明了斯特林堡对于表现主义戏剧创作的影响和他在现代文学史上的突出地位。

斯特林堡是表现主义戏剧的先驱人物，是他把戏剧创作中的自然主义与自己心目中的心理分析结合起来，从而在戏剧领域内开拓了一种新的即表现主义的运动。

斯特林堡于1849年1月22日出生在瑞典的斯德哥尔摩。他的父亲是一名破了产的贵族成员，后来作了轮船代理商。他的母亲曾经是一个女侍者。幼年的他得不到应有的关心和爱护，思想情绪上的不安全感、贫困和祖母的宗教狂热给他的童年涂上了浓浓的阴影，他一直把自己看做命运、环境和传统的悲惨的牺牲品。他断断续续地到大学读书，开始时准备做一名牧师，后又准备行医，但从没有拿到什么学位。为了生计，他在斯德哥尔摩当了一名记者，还当过教师、演员，干过其他一些工作，而这些工作又几乎总是让他一个一个地丢掉了。这期间，由于受到莎士比亚戏剧和易卜生的《布兰德》的影响，他创作并完成了他的第一部剧本《乌拉甫神父》（1872），但却遭到了皇家剧院的拒绝。这就加深了他的悲观主义，也使他对于官僚制度和传统更加鄙视。他对于社会和周围的人们所持的“异议”后来成了他文学作品的最显著的特征。

1874年斯特林堡成了皇家图书馆的一名图书管理员。次年，他遇到了一名卫队军官的不幸的妻子，两年后二人结了婚。开始夫妻感情颇深。婚姻刺激了他的写作的灵感，1879年他出版了自己的第一部小说《红房子》。这是一部描写斯德哥尔摩社会陋习和欺诈的讽刺小说。这在瑞典的小说中还是新的东西，于是他成了全国知名的作家。斯特林堡有更多的剧作问世。1881年出版的《幸运的彼得漫游记》充满了对于现代社会的辛辣的讽刺和批判。1883年，他和家人离开斯德哥尔摩。在此后的六年间，他走遍了欧洲大陆，居无定所。这时他的精神已经濒临完全崩溃的边缘，然而他却写出了大量的剧本、小说和故事。1884年，他的故事集的第一卷出版，但他却因故事中言词的亵渎而受到起诉。他虽然被宣判无罪，但是这件案子影响了他的头脑。他甚至想象自己受到了妻子的迫害。

斯特林堡于1889年回到瑞典，接下来的年月他的生活是孤独而不幸的。这时他已经成为现代瑞典的代言人，以一位知名的作家而受到尊敬，但他却因嗜酒而找不到一份固定的工作。他的婚姻也成了一场灾难。他与妻子在1891年离婚，他失去了对自己四个孩子的监护权，这使他尤其忧伤。1892年他再次出国，去了柏林。第二年与一位年轻的奥地利记者结婚，后来二人于1895年在巴黎分手。这一时期他感情上和身体上都受到很大的压力。思想上的不稳定最终导致了他宗教信仰的改变，他的自传《地狱》（1897）描写了这种精神危机。他把相当多的时间花费在炼丹实验和神智学的研究上。后来他又回到瑞典，1901年与一位年轻的挪威女演员结婚。1904年他们离了婚，他又一次失去了自己的孩子，这是他失去的第五个孩子。然而这最后一次被斯特林堡称之为“冬天里的春天”的婚姻激励他创作了《死的舞蹈》（1901）和《梦中游戏》（1902）以及被视为他的代表剧作的《鬼魂奏鸣曲》。1909年，他完成了自己的最后一个剧本。1912年5月14日斯特林堡在斯德哥尔摩逝世。

斯特林堡是一位多产作家，著有62个剧本、60余种小说，还有散文和诗词等。他的作品题材广泛，涉及人们思想和生活的各个方面。他早期的作品表达了他所处的那个时代的社会现实的强有力的批判，他本人便是这种颓废的社会的受害者。他反对宗教狂热和君主专制，无情地揭露官吏的腐败无能和营私舞弊以及资产阶级报刊的趋炎附势。他的这一时期的作品，如《乌拉甫神父》《红房子》和《新王国》（1882）等都是暴露社会弊端、反抗社会传统的现实主义作品。

斯特林堡以一个自然主义者的眼光认识世界。在他的剧作《朱莉娅小姐》（1888）的序言中，他写道，他所看到的“生活景象”是“这么残暴凶狠，这么令人愤慨厌恶，这么冷漠无情”。剧中一位出身贵族家庭的姑娘抵御不住管家吉恩的诱惑，最后因羞耻用那管家的剃刀自杀。斯特林堡的不少剧作描写男女两性之间的冲突，他对于女人的怨恨可能源于他对母亲的态度。他感到父亲和一位身份低下的女子

结了婚，他永远忘不了自己是“女仆之子”，而这正是他1887年写的最为有名的自传体小说的名字。他的不幸的婚姻对他有着很大的影响，两性之间的矛盾在他的剧本中表现得更加深刻。在《父亲》（1887）一剧中，两性处于交战状态。女人被描写为一种邪恶的生灵。她利用女人本身的脆弱、她的孩子、她的女子的身份，总之女人所有的一切来奴役她的丈夫——那自然与生理方面的强者。爱情是一个陷阱，男人坠入其中并被毁灭掉。男人有抱负，心地又善良。女人无情无义、生性狡猾。丈夫永远都在努力挣扎以逃脱妻子布下的罗网，但最后总要被捉住，强迫套上疯人穿的束缚住手脚的衣服被拖走。然而在另一剧作《死的舞蹈》中，丈夫又被描写得比妻子具有更大的破坏性。剧中表现的苦难和恐怖基于斯特林堡本身的经历。用他自己的话说：“从我的童年起，生活就这么地让人感到很不相容，与期望的如此相反，又是这么的残酷。人们是这么残忍，我也就变残忍了。”

斯特林堡受到尼采的深刻影响，蔑视与否定一切传统的道德观念。他又接受了弗洛伊德的精神分析和达尔文的进化论。他大胆地进行戏剧革新，把自然主义的戏剧技巧与心理分析结合在一起。人物对话自然朴实，不加雕琢修饰。舞台布景简单明了，道具富于象征意义。基于对自己的更加深入的理解和过去自我中心的生活的悔悟，斯特林堡于1898至1904年间完成了他的三部曲《到大马士革去》。作家本人以“陌生人”的身份在剧中出现。这是一位寻求精神平静的流浪者，他象征性地重温他过去的的生活，这样也就从昔日的恐怖中摆脱出来。流浪者最终与另一个人物——与他的第一个和第二个妻子相像的“女士”一起找到了精神的平静。整个剧作使人联想起精神分析学来。斯特林堡经常用许多人物的声音讲话：他既是主角又是观众。他同时作为陌生人、作家、乞丐和疯汉出现，而这些正是与他极相似的人物。这样斯特林堡首次运用精神分析把梦幻搬上舞台。整个剧本由主角的独白和梦幻组成，时间、空间、梦境与现实交错混合在一起，揭示了人物的内心世界，也就是说表达了作家的思想和情感，特别是他对于婚姻的恐惧感和对于妇女的偏见。三部曲中戏剧技巧的运用对于表现主义戏剧具有开创性的意义。

《梦中游戏》一剧，正如斯特林堡在该剧的前言中所说可以说是《到大马士革去》的续作。剧本讲的是天帝的女儿降临人间，目的是要访查人世间的苦难。她目睹了军人、律师、矿工和看门人受的贫困的煎熬，看到百万富豪也有着个人的悲剧。接着故事围绕着一扇上了锁的门的秘密展开。恍惚迷离的场景中，剧中的主角，一位年轻的军官在门外等待着。他等呀等呀，等待着想象中的姑娘，自己的未婚妻去举行婚礼，心里对那一直锁着的门里面的东西感到怀疑。而结果呢却令人失望：门后什么也没有，房子里空荡荡的。斯特林堡在告诉我们，如果人们像剧中的那位军官那样靠着锁匠的帮助硬打开通向生活的大门，他就会失望，理想也就会破灭。作家的态度是让生活像五彩斑斓的梦境一样过去，可以观看它，但不要做出任何评价。每一场恶梦都会带来一次新的醒悟，带来同生活的新的和解，这正像所有的痛苦和绝望一样。不管痛苦和绝望多么的强烈，总会被一线光亮所解除。剧中发生的一切完全超出了现实主义的范畴，充满了梦一般的气氛，发生的一连串的事件也是超现实主义的。

斯特林堡1907年创作的《鬼魂奏鸣曲》被认为是他的代表作，剧本的情节结构是离奇而荒诞的。老人亨梅尔见到一名大学生，他是已故批发商阿肯霍斯的儿子。这位大学生因为在一所倒塌的房子里救出了一个孩子而出了名。亨梅尔劝诱他通过婚姻把上校的财产弄到手，而上校的女儿正是亨梅尔和上校夫人的私生女。上校的夫人阿美利亚已经成了疯子，像一具木乃伊一样，在一间房子里整整坐了四十年，客厅里的一座大理石雕像是她少妇时的形象。老人到上校家去参加一场叫做“鬼宴”的社交晚会，遇到了上校夫人即他早年的情妇。接着剧本通过老人亨梅尔和木乃伊的对话把剧中人物几十年间的恩怨展现给观众。原来老人在经济上已经把上校控制在手，他上门去是为了要挟他，夺走他的全部财产。这时木乃伊揭露了老人的卑鄙行径，述说老人如何劫走了他们的全部灵魂，又如何凭借花言巧语占

有了她的一片真情。她还讲了老人如何劫走大学生的灵魂，谎说大学生的爸爸那批发商欠了他一笔债，实际上他一个钱也不欠亨梅尔。大学生向姑娘诉说自己对爱情和美德的追求与向往，可是又回忆起自己的父亲因为说了真话被关进疯人院悲惨死去的情景。他说这个世界其实就是一个疯人院，是妓院，是停尸场。姑娘听了这番话后也死去了。《鬼魂奏鸣曲》深刻地揭露了资本主义制度下尔虞我诈，充满了罪恶和苦难的现实，指出人在这样的环境中只有感到迷惘和痛苦，人只有死亡才能逃脱苦难。剧中死尸、鬼魂和人一起登场，舞台形象离奇，借助象征、梦幻和场景来表现人物的精神世界，深刻地传达了作品的主题思想。

斯特林堡的戏剧注重揭示人物的内在灵魂，努力表现人物非理性的潜意识活动和直觉性的心灵体验，展现内在的生命冲动，从而揭示资本主义制度下西方社会中人的恐惧感和孤独感。他的剧本运用独白、旁白、梦幻等表现人物的内心活动，使“内心外化”，这成了尤金·奥尼尔及其他剧作家效法的榜样。

表现主义运动于20世纪初发端于德国，20年代和30年代作为文学流派盛行于欧美各国。斯特林堡勇于进行创作实验，他的剧本从现实主义到自然主义，又到表现主义和象征主义。他的创作实践对于表现主义戏剧的发展产生了很大的影响，他以表现主义戏剧的开创人物而永远在现代文学史上占据重要的地位。

（节选自《河南大学学报（社会科学版）》2002年第1期）

人教版®

第七单元 情感

一、教学目标

1. 领会作品的内容和题旨；
2. 理解情感在小说中的魅力和作用以及小说对情感的不同处理；
3. 考察小说的情感要素及其与作品内容、题旨的关系；
4. 了解现代小说的情感状况。

二、作品赏析

《山羊兹拉特》

1. 艾萨克·什维斯·辛格及其创作

艾萨克·什维斯·辛格出生于波兰一个贫穷、有着犹太教传统的家庭。12岁时，因为读了陀斯妥耶夫斯基的小说《罪与罚》，他便立志要做个作家，拒绝像祖父和父亲那样继续当犹太教教士。15岁，他开始用希伯来文写诗和短篇故事，其后又改用意第绪语为当地的犹太报刊写稿，并尝试把一些英文著作翻译成意第绪语。31岁，他随父母移居美国，依旧用意第绪语为一家报纸撰稿，同时坚持文学创作。

在创作方法上，辛格不赞成人们模仿先锋派作家。他说：“一支卡夫卡式的队伍将把文学扼杀。”在个人的文学趣味和创作风格上，辛格更接近19世纪的古典作家，因此在他的一些作品中，读者们甚至能够读出契诃夫的味道来。在20世纪作家群中，他的作品更富古典气质，笔法传统，文笔清晰简洁，大都是描写19世纪上半叶到20世纪上半叶的犹太人生活，尤其擅长神秘的宗教和魔鬼故事，代表作品有《傻瓜吉姆佩尔》《卢布林的魔法师》《庄园》《冤家，一个爱情故事》《萧莎》等。1978年，辛格荣获了诺贝尔文学奖，获奖理由是：“因为他的充满激情的叙事艺术，这种艺术既扎根于波兰犹太人的文化传统，又反映了人类的普遍处境。”

以“激情”作为授奖的关键词之一，可见“激情”之于辛格作品的重要性。在其他的场合，辛格也承认自己作品的中心思想就是情感和激情。他说：“人不应该轻视任何情感。哲学家都轻视情感，尤其是斯宾诺莎，他认为人的一切情感都是罪恶。我却自信我们头脑里闪现的念头，不管多么微不足道，多么愚蠢，或者多么可怕，都具有一些价值。换句话说，抽掉人的各种情感，这个人不管他的思维多么合乎逻辑，也不过是个生活呆板单调的木头人。情感和人是一性的。我特别对那种变为激情的情感感到兴趣。”

辛格凭借其长篇小说获得声誉，但他本人和评论界都更认同他的短篇小说，在他的大量作品中，

《山羊兹拉特》只是其中的一个小短篇，并不能全面地反映他短篇创作的风貌，但在如何将情感作为叙述的核心并恰到好处地运用它这方面，《山羊兹拉特》无疑接近了作家的某种理想。

2. 内容与题旨

《山羊兹拉特》的故事情节并不复杂，讲述的是一只老山羊和一个贫穷家庭的亲情故事。隆重的灯节将至，为了应付家里应有的开支，硝皮匠勒文决定把老山羊兹拉特卖到城里的屠夫那里去。家里人虽然不舍，终究难抵贫穷的折磨；而作为动物，山羊即使有何意见也无人能懂。就这样，它被硝皮匠的大儿子阿隆牵着走上了它从未走过的去城里的路。不料，途中天气骤然变冷，下起了纷纷扬扬的大雪。年仅12岁的阿隆和山羊在风雪中迷了路，侥幸中找到一个被雪覆盖的干草堆避难。在草堆中，阿隆和山羊兹拉特度过了难忘的三天三夜：兹拉特吃干草，阿隆喝兹拉特的奶。其后的故事变得轻松喜悦：阿隆和兹拉特平安地回到了家，兹拉特从此受到家庭成员般的待遇，再也没有人提起卖兹拉特的话题。

小说的时代背景模糊，大概作者也正是要借助于这种背景不明确的写作描摹出人与动物间有可能恒久存在的亲情状态，它可以超越任何时代的贫困和窘迫，成为一个物质匮乏的世界里人与动物之间永远温情的慰藉。

与辛格更多以鬼怪题材和曲折情节取胜的作品相比，《山羊兹拉特》是一个很“淡”的小说，它的题材、技巧、情节都无过人之处，但它却响应了辛格作品中一以贯之的情感主题。在情节发展的不同阶段，通过情感在山羊和主人之间的双向流动，作者不露痕迹地传达出人与动物之间彼此的深情厚谊，它最终超越了人畜之界，为我们提供了情感关系的不同方式。作家温情脉脉的目光似乎无所不在，注视着这个有情天地，不放过任何一个可能的角落和细部，给我们留下许多温馨的回味。比如，为了突出小说的情感主题，像作者的其他一些童话作品一样，这篇小说在描绘山羊兹拉特这一形象时，使用了利于传达情感的拟人笔法。山羊“疑问的目光”“似乎在问”“好像又想通了”“惊讶地看看阿隆”“仿佛请求主人带它回家”以及它那虽然单调却内涵丰富的叫声“咩——”，都生动细腻地刻画了兹拉特这一形象。此外，如果不考虑写作背景等因素的话，这种人与动物之间的互助互爱，是可以和海明威《桥边的老人》中人对动物的怜惜互为参照的。

3. 情感分析

在情节发展的第一个阶段即带山羊兹拉特上路之前，对于把兹拉特卖到屠宰场这件事，硝皮匠全家有着不同的情感反应。硝皮匠勒文“经过很长时间的犹豫之后”，才“决定把家里的山羊兹拉特卖了”，“因为它老了，挤的奶也很少”，更迫切的理由则是家里需要钱过节，而“城里的屠夫费佛尔答应给他八个盾”，这笔钱足够勒文买过节用的蜡烛、土豆、食油、孩子们的衣物及其他过节的必要开支。家庭的贫困和兹拉特的年老“不得不”卖掉它的主要理由。因为卖山羊的理由足够充分，所以家庭的其他成员在理论上提不出有力的反对意见，但这并不意味着大家在情感上也没有任何反应。这种情感反应可以用“不舍”二字来概括。勒文之所以“经过很长时间的犹豫”才决定卖掉兹拉特是因为“不舍”；阿隆的母亲“不禁泪流满面”是因为“不舍”；阿隆的小妹妹安娜和米丽昂“也哭了起来”是因为“不舍”；阿隆“只得听从父亲的命令”带兹拉特上路是因为“不舍”；“全家人都出来向兹拉特告别”更是这种“不舍”的集合。

与主人们对山羊兹拉特“不得不如此”的“残忍”相比，兹拉特一无所知，它一如既往地表达着对主人的信任：“还是像往常一样，显得那么温驯那么可亲”，“舔着阿隆的手”，“对主人充满信任”，因为“它知道，主人每天喂它，从不伤害它”。兹拉特对主人如此信任自然是和主人全家对它的“不舍”互为照应的。在情节发展的这一阶段，“信任”和“不舍”构成理解山羊兹拉特和勒文全家关系的关键词。

但兹拉特的善良、温顺、本分以及它对主人的“信任”和主人对它的“不舍”并没有改变它将被屠

杀的命运。从某种意义上，这是一场情感与贫困的较量，它显示了人类在物质和情感之间的选择，只不过，这段情感发生在人与动物之间。所以，在没有彰显出自己的独特价值前，山羊兹拉特依然走在通往死亡的路上。它的命运和小说的情节产生逆转的时机则有待大自然的启示。

在刚刚被阿隆牵着走上一条完全陌生的路这一段中，老山羊兹拉特心中交织着信任与怀疑。“才觉得有点奇怪”“它用疑问的目光，似乎在问”“它好像又想通了”“不过”等词句曲折细致地呈现了它的这种心态。天气骤变，大雪纷飞，年幼的阿隆对这种天气毫无经验，他和兹拉特不可避免地在风雪中迷了路。幸运的是，他们觅到了一个被雪覆盖的干草堆，凭着近乎本能的机智和才能，阿隆和兹拉特藏身在干草堆里，靠着干草和兹拉特的奶，他们度过了难忘的三天三夜。

即使在这样严寒的环境中，一旦触及山羊兹拉特，小说的笔调依然是温暖的，“草堆里的野草和野花散发出夏日阳光的温暖”，“它的身子散发出热气，阿隆靠着它缩成一团。他从来就喜爱兹拉特，现在，兹拉特在他眼里，简直就像是他的妹妹”。阿隆和兹拉特的亲昵更体现在两者的“对话”中：

“兹拉特，我们现在的一切，你是怎么想的？”

“如果我们没有找到这个草垛，我们俩现在不都得冻僵了？”

“如果大雪仍继续这样下的话，我们可能要在这儿待几天。”

“噢——你不会说话，可我明白你的意思。你是说，我需要你，你也需要我。是吗？”

意识到山羊不会说话却依然“耐心地说”，此时此刻阿隆的问话充分表达了他在情感上对兹拉特的依赖。而试图要“说”明白的山羊的回答一概是“咩——”，一声或两声。

对兹拉特的情感依赖自然不限于阿隆一个人，家庭里的其他成员在阿隆和山羊失踪与归来前的不同情感反应再次证明了全家人对兹拉特的“不舍”。失踪让“阿隆的妈妈和妹妹们哭了一阵又一阵。父亲坐在一边儿，一声不吭，脸色阴沉”，归来则让“家里一片欢腾”，“阿隆的妹妹们抱着兹拉特，亲了又亲，并给它拿来胡萝卜和土豆皮”。更令人安慰的是“此后，全家人谁也没有再提起卖兹拉特的那件事”。一场患难之后，勒文全家和山羊兹拉特之间的情感终于获得了新的升华，彼此之间再也不会有“犹豫”和“疑问”了。

自然环境的突变最终改变了山羊的命运，进而影响到小说的情节发展，从而成为这篇小说中极具结构性的一个要素。风雪中的相依为命注定要将兹拉特的重要性突出出来，使它成为阿隆家庭中不可或缺的一个角色，从而使得情感力量战胜了物质贫困的威胁。

因为天气变得寒冷，“村民们重又需要硝皮匠勒文来帮忙”，家庭的贫困状况因此得以缓解，这不妨视为是大雪给勒文家带来的好运。在接下来持续八天的灯节里，阿隆母亲每晚给孩子们做油煎鸡蛋薄饼，“兹拉特也有一份”。此外，像一个家庭成员一样，兹拉特也能和孩子们一起享受餐后的天伦之乐。小说因此有了其乐融融、皆大欢喜的结局。山羊的品格为它赢得了人们的敬重与友爱，也为它赢得了与人平等的生命权利。情感再一次战胜了生活的困难，人们选择了与羊同甘共苦，厮守下去。

爱是成就《山羊兹拉特》这篇小说的重要因素。可以说，没有硝皮匠全家和山羊兹拉特之间的深厚感情，这篇小说就不会是目前这个面目。在这篇小说中，爱是双向的，在情节发展的不同阶段，爱有着不同的走向。在小说开头决定把山羊卖到城里时，这种爱的流向是从硝皮匠全家指向兹拉特的，家庭每个成员对兹拉特的“不舍”充分表明了这点，但这终究是人对动物的感情，他们之间有一条人为的鸿沟无形中划分了两者间的等级：人终究是人，动物终究是动物。当人因为贫穷，生活已经无以为继时，就得牺牲山羊的性命来成全人。在这一段落中，山羊基本处于情感的承受者状态，它难以左右人对它的处置，即使它对主人有着一贯的信任，即使面对自己生活中的变故它不免起了疑心，但仍然维持着对主人的忠诚。天降大雪，在阿隆处于饥饿的边缘时，人与动物之间的情感流向也改为从动物到人，兹拉特不

仅以它的乳汁维持了阿隆在草堆中的生存,而且它看似简单的“咩——咩——”声也从情感上慰藉了处于孤独中渴望交流和关爱的阿隆。因此除了言语行为的表白外,小说更以另一种方式——三天三夜后走出草堆的阿隆眼中的夜空景色——来表达阿隆的幸福之感。正是“在草堆里,阿隆就决定再也不与兹拉特分离”这种深刻的感动,以及阿隆全家在经过了“生离死别”和失而复得的情感淘漉之后,才终于让勒文全家与山羊兹拉特的情感超越了简单的人与动物这一有着内在等级关系设置的阶段,进而真正具有了平等的可能。爱在人与动物之间的这种互动,使得小说的情感主题不再单调乏味,而是呈现出和谐完整的独特格局。

《礼拜二午睡时刻》

1. 加西亚·马尔克斯及其创作

加西亚·马尔克斯 1927 年出生于哥伦比亚一个濒临大西洋的小镇阿拉卡塔卡,自幼在外祖父家生活。他的外祖母见多识广,善于讲述各种各样的神话传说和鬼怪故事,为马尔克斯提供了最初的文学启蒙。大学毕业后,马尔克斯先后供职于数家报刊,撰写了大量新闻报道、评论文章和报告文学。

在马尔克斯的创作旅程上,阅读起着不可或缺的作用,博览群书使他能够从不同的著作中汲取养分,成为一个“各种体裁的多产作家”,出自他笔下的小说、报告文学、随笔、评论不计其数。当然,他影响最大的还是小说创作,代表作有《百年孤独》《霍乱时期的爱情》《家长的没落》《没有人给他写信的上校》《一桩事先张扬的凶杀案》《格兰德大妈的葬礼》《迷宫中的将军》等。

在 20 世纪世界文学之林中,马尔克斯的名字更多地是和“魔幻现实主义”一词联系在一起的。作为小说流派,“魔幻现实主义”发轫于 20 世纪 30 年代。早期的“魔幻现实主义”主要表现为对美洲印第安人或黑人神话传说的发掘,代表作是危地马拉作家阿斯图里亚斯的短篇小说集《危地马拉的传说》,中期“魔幻现实主义”从 20 世纪 40 年代末一直持续到 60 年代中期,主要包括阿斯图里亚斯的《玉米人》、古巴作家卡彭铁尔的《这个世界的王国》、墨西哥作家鲁尔福的《彼得罗·巴拉莫》、秘鲁作家阿格达斯的《深沉的河流》和哥伦比亚作家加西亚·马尔克斯的《百年孤独》等。“魔幻现实主义”的突出特点是“变现实为幻想而又不失其真”,其代表作品常常通过塑造非凡超常的人物形象,描写荒诞离奇的情节,运用奇异多彩的表现手法,将现实与非现实融为一体,反映了拉丁美洲地区不可思议的奇迹和最纯粹的现实生活,使人从审美中获得一种极其强烈的既荒诞又真实的感觉。

其中,影响最大的是马尔克斯的《百年孤独》。这部长篇小说发表于 1967 年,描写了布恩地亚一家七代人充满神奇色彩的坎坷经历和马孔多这个小镇一百多年来从兴建、发展、鼎盛乃至消亡的历史,从中艺术地再现了作家童年时代眼中的世界,复杂的背景和离奇的情节中充满了对光荣与梦想的憧憬、对爱与自由的崇拜以及创伤后的不屈和灵魂的不朽。小说因而成为一部气势恢宏的史诗性作品。1982 年,加西亚·马尔克斯获得了诺贝尔文学奖,获奖评语是:“由于其长篇小说以结构丰富的想象世界,其中糅混着魔幻与现实,反映出整个大陆的生命矛盾。”

以马尔克斯为代表的拉美文学对世界文学尤其是“文革”后的中国大陆文学有很大启发:这些作品对拉丁美洲本土现实的关注有力推动了中国 20 世纪 80 年代“寻根文学”的发生;一些叙事作品中蕴涵的时空观念的变革,则被余华、苏童等“先锋小说”作家争相借鉴。

2. 内容与题旨

同以情感为主题,和《山羊兹拉特》浅易舒缓的明快风格不同,《礼拜二午睡时刻》则把情感作为推动情节发展的暗流,力图展示因各种原因不得被压抑和克制的情感关系,风格上也较为内敛。如果说《山羊兹拉特》集中表达的是情感和贫困的较量的话,那么《礼拜二午睡时刻》交织的则是情感和道

德的纠结。

《礼拜二午睡时刻》里，最让我们回味的，是死去的“小偷”的母亲在世人面前的镇静以及神父在这位母亲面前的不安。这种镇静与不安的“倒错”说明了什么？“小偷”被世人唾弃，他的死似乎是不值得同情的。然而在母亲那里，却超越了道德、伦理等价值观，只有无边无际的母爱。即使在世人面前孩子死得毫无尊严，但在母亲心目中，他却永远得到尊重和爱怜。母爱的无所畏惧与无所不在，深深地感动了我们。

小说描写乘坐火车去拜祭被当做“小偷”打死的亲人的母女俩，从神父及其妹妹那里得到的接待。“小偷”一词标志着一种道德评价，而母亲对儿子、妹妹对哥哥、神父对教民却承载有一种超越道德的关爱。如何处理这种道德和情感的难题，展示每个人因为其身份、角色所限定的内心挣扎和外部言行，是这篇小说着力的地方。

在这篇小说里，情感是一条潜伏着的线索。母女俩的行动从情感出发，所以她们可以无所畏惧、镇定勇敢地面对他人的议论，为死去的“小偷”献上亲人的关爱。神父和妹妹的行动也从情感出发，他们被这母爱所感动，不由得关切地说：“等到太阳落山再去吧！”“会把你们晒坏的……等一等，我借给你们一把阳伞。”母亲的固执与坦然，神父的同情与关切，都因为一个无形的情感动力被驱动着。在这里，如果没有这种情感的存在，小说就无法前进，仅仅成为“事实的重述”，而非“感情的记录”。

和《山羊兹拉特》一样，《礼拜二午睡时刻》也是一个时代背景模糊的小说，似乎以情感见长的作品总是不甚强调其时代特色，因为作为一种独特的表达方式，情感是最容易获得人类认同的。无论作品中的卡洛斯·森特诺是否是一个“小偷”，无论那母女俩是否是“小偷”的家属，他们——死者和生者——都有资格享受来自亲人和他人的关爱。母女俩对卡洛斯·森特诺、神父兄妹对母女俩的那份不欲明言的情感，会跨越道德界限，超越种族、地域和时代的阻隔，作用于每一个读者的神经，使我们感受到那份平凡的心动。

3. 情感分析

像电影镜头一样，小说的场景从行驶中的火车开始。与铁路平行的狭窄的小道、光秃秃的空地、沾满尘土的棕榈树和玫瑰丛，关不上的车窗，难以抵挡的令人窒息的煤烟气。

简陋的三等车厢里仅坐着两名乘客，她们是母女俩，穿着褴褛的丧服，随身带着“一束用报纸裹着的鲜花”，母亲的脸上“露出那种安贫若素的人惯有的镇定安详的神情”。“凝滞”“慢腾腾”“一模一样”“昏昏沉沉”“枯萎的鲜花”“炎炎的烈日”“贫瘠龟裂的土地”“荒凉的旷野”“然而也更凄凉”等词句里渗透着主人公的情感和心理状态。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，内心的悲痛和忧伤决定了在她们眼中不可能有可爱美丽的自然风景。人物出场的这些场景描摹奠定了小说不甚明快的叙述基调。小站边的香蕉林“笼罩着一片神秘的静谧，树阴下显得十分洁净”，这样的描述似乎也在预示着与小说情节相关的肃穆氛围。

虽然从大量蕴含了主人公情感色彩的自然风物描绘中隐约可以猜测到火车上的母女俩将要进行的是一场拜祭活动，但拜祭谁、这个人 and 母女俩是何关系却并没有提及。火车即将到达她们的目的地，从母亲对小女孩的命令口吻和后者的完全服从中，我们渐次感受到一丝紧张的气氛：“把鞋穿上！”“梳梳头！”“你要是还有什么事，现在赶快做好！”“往后就是渴死了，你也别喝水。尤其不许哭！”既然是拜祭，为什么“不许哭”？潜伏在日常生活中的威胁体现在这些看似无情的语句中，不免更令人生疑。

时间已是午后时分，她们下车的车站“空无一人”，“小镇热得像个蒸笼”，“走过荒凉的车站，车站地上墁的花砖已经被野草挤得裂开”，“镇上的居民都困乏得睡午觉去了”。伴随着“午睡时刻”的“热”“困”“静”与“闷”，小说内在的叙事张力仿佛也在慢慢增强了。

下了车的母女俩既“谨慎”又“不谨慎”。一方面，她们“沿着杏树阴悄悄地走进小镇，尽量不去惊扰别人的午睡”。另一方面，在坚持叫醒正在午睡的神父这件事上，她们却又毫无“谨慎”之意。这种“不谨慎”似乎别有隐情：“她母亲愣愣地站在那里，两只手紧紧地抓住皮包”，“她的回答很简短，口气很坚决，不过声音还是那么温和，流露出各种各样的复杂感情”。

神父出场了。他出场后的一系列场面是这篇小说情节发展的高潮，从此，故事的情节围绕着两条线索展开——母女俩与被打死的“小偷”，神父及其妹妹与母女俩。

如果说此前母女俩的言行举止是封闭的，仅限于两人之间的交流和全知叙事者偶尔透露出来的一点儿信息，那么神父的出现则打破了这种静态局面，在双方言语动作的“交锋”中，此前笼罩在母女俩身上的迷雾渐次褪去了神秘的外衣，人物的情感暗流最终有了较为明确的指向。

母女俩要向神父借公墓的钥匙。作为必要的程序，她们必须登记被拜祭者的名字，正是这个名字引起了神父的注意，因为他是“上礼拜在这儿被人打死的那个小偷”。至此，此前母女俩多少有点神秘的举止得到了解释。大概在任何年代的道德审判席上，“小偷”这一身份都不具道德优势，而是一个被审判的角色，坦然说出自己是“小偷”的母亲是需要一定的勇气来支撑的。从母亲出现在神父门前起，她一贯的神情举止是“固执”“执拗”“愣愣地”“坚决”“温和”“默默地”，直到说出自己是“小偷”的母亲依然“不动声色”，那种由伟大的母爱和深重的悲痛构成的浓厚情感被这些强行抑制的言行遮盖了。

接着，小说用插叙的手法讲述了上个礼拜发生在小镇上的一个案件：有人在撬临街的门，房主人在黑暗中凭着自己对房屋方位的熟悉开枪打死了她认为在撬门的人。在不影响理解小说主题的前提下，作者赋予了这一局部更多的丰富性。从“小偷”中枪后“低哑的、有气无力的、极度疲惫的呻吟声”这样的描述中，“小偷”这一形象并没有被赋予过多的负面色彩。

作为神职人员，“神父”这一身份代表着宗教的某种权威，他的一举一动也许会被认为寓示着人世的基本道德准则，在没有其他人在场的情况下，他对“小偷”及“小偷”家属的态度也无疑将成为一种参照，透视着没有出场却为数众多的其他人的看法。但在本文中，我们其实不妨暂时撇开他身上的宗教面纱，将他和妹妹对母女俩的关切和同情视为普通人之间悲悯情怀的自然流露。这种从普通人身份出发对“小偷”的家属展现出来的人道精神也许更值得我们心生敬意。

神父本来是以普通人对小偷的态度来看待“小偷”的家属的，这可以从他的一些话中（“您从来没有想过要把他引上正道吗”）有意无意地透露出来。但面对眼前的母女俩，他还是逐渐改变了看法。从知道眼前母女俩的身份开始，他的神情变化是明显的，充分展示了他激烈的内心波澜：“神父的脸刷的一下子红了”，“神父头上开始冒汗了”，“嘴里咕咕哝哝地说”，“神父吁了一口气”……相对于母亲的神色自如、镇定自若，他的紧张程度远远超过了“小偷”的家属。他为自己原先对“小偷”及其家属怀有的想法而惭愧，这种惭愧的心态进而影响到他的信仰，因此，听着母亲诉说儿子的听话和吃苦，他嘴上说着“哎！上帝的意志是难以捉摸的”，心里却“觉得这句话没有多大的说服力”，他的人生经验已经让他逐渐怀疑上帝对于人世的控制力了。在多少次的怀疑之后，他只能真心诚意地想为眼前的母女俩做点儿什么。在不同的背景中，文中三处出现他劝阻母女俩立刻去墓地的句子：

1. “天太热了，”他说，“你们可以等到太阳落山嘛！”（背景：神父瞅了女孩一眼，又看了看那个女人，然后又透过纱窗望了望万里无云的明朗的天空。）

2. “等一会儿走吧，”他说。（背景：有人把鼻子贴在纱门上往里瞧……在杏树下还聚集着一群群的大人。神父一看大街上乱哄哄的反常样子，心里顿时就明白了。他悄悄地把大门关上。）

3. “等到太阳落山再去吧！”神父说。（背景：她透过纱门朝大街上看了看，然后从女孩子的手里把鲜花夺过去，就向大门走去。女孩子跟在她的后面。）

其中，第一处的说话者心里是最没有负担的，神父纯粹是从天气的状况出发给予母女俩一句很常规很家常的问候；第二处的说话者为了避免母女俩受到更多的伤害，因此力阻她们在人群的围观下走向一个“小偷”的墓地，配合“说话的时候，他没有看那个女人”这样的动作，说话者的举止间充满了一种设身处地般的体贴；第三处，母亲已经看到了窗外围观的人群，但她的态度和行为更为坚决，因此说话者的劝阻多少有点儿无力，连神父的妹妹也意识到他劝阻的无效，只好补充说，“会把你们晒坏的”，“等一等，我借给你们一把阳伞。”人物试图出手相助却又无能为力的心理溢于言表，内心所有的波澜都只能凝聚在一再重复却又极具情感张力的这几句话中，从而成为本文中最耐人咀嚼的细节之一。

在情感的冲突与语言的节制方面，小说中有一些细节是经得起细读的。比如以下这段：

神父打量了她一眼。那个女人忍住悲痛，两眼直直地盯着神父。神父的脸刷的一下子红了。他低下头，准备填一张表。一边填表一边询问那个女人的姓名、住址等情况，她毫不迟疑地、详尽准确地作了回答，仿佛是在念一份写好的材料。神父头上开始冒汗了。女孩子解开左脚上的鞋扣，把鞋褪下一半，用脚后跟踩在鞋后帮上。然后把右脚的鞋扣解开，也用脚蹬拉着鞋。

这段话的中心是母亲这一形象。儿子的猝死带来的悲痛和“小偷”家属这一身份给予她的道德压力彼此冲突，汇聚成一股向着相反方向膨胀的情感激流，在这种情况下，她有任何失态的举动都不为过。但在小说中，这一情感冲突仅仅凝聚成一些较具张力的词汇如“忍住”“直直地盯着”“毫不迟疑地、详尽准确地”等。在这样的描写中，原本激烈的冲突显得既平淡又意味深长，这从两个配角的神态举止中透露出来。神父的脸红、冒汗，小女孩看似无聊地把鞋脱去的细节，都在暗示着母亲内心难以忍受的痛苦。

三、话题详解

（一）情感的魅力

1. 感动文章

情感质量是人的品质的重要指标。相对于知识的广博与贫乏，情感也有丰富与简单、细腻与粗犷之别。感情丰富的人总是比一般人感情更强烈，他们能体味到更多的喜悦和更大的悲哀。他们会为一片落叶而感伤秋天，从秋天的萧索联想到人生的暮年；也会从果实那缤纷灿烂的色彩感受到丰收的喜悦与生命的精彩，为绚丽的秋色而振奋，为人生的中年而奋发。“粗线条的人”可能会停留于事件表面的大致印象，而忽略很多细微的感觉。细腻的感情则使人对事物的感觉更敏锐多样。故事常常就蕴藏于这些微妙之中。

一篇给人留下难以磨灭印象的小说，除了思想的力量外，情感也有着不可忽视的作用。情之所至，金石为开。情感的存在，使小说可以超越知识水平、地位教养，被广大的读者理解。一篇渗透着情感的小说，可能比一篇思想深刻、复杂多义的小说，打动更多的人。情感使人类按社会属性、阶级之别划分出的优势不再明显，正如简·爱对罗切斯特说的：“在上帝面前，我们是平等的。”情感使不同人群之间得以沟通、理解和同情。安娜·卡列尼娜放弃一切去追求爱情，在被爱人抛弃后毅然自杀的那种绝望，也会跨越阶级、性别，穿越时间、空间，作用于每一个读者的神经，令人感受到那份心碎的悸动。

2. 感情的投入

创作本身也是作家的一种情感需求。写作源于一种想“说”的冲动，这种冲动往往是一种情感的激发。日本文学理论家厨川白村在其《苦闷的象征》中认为，文学艺术就是人生苦闷的象征。由于人的欲望和情感受到现实的压抑，小说家才借助于形象来发泄现实的苦闷。托马斯·沃尔夫谈起他的写作时

说：“我所以写作，是因为写作的这条激流般的力量流过了我，将我挟带而去，我没有办法不写……那书是它自己写出来的。”^①

作家往往有着异于常人的敏感。他们内心复杂，感情细腻。巴尔扎克在写作时，常常处于一种亢奋的状态，他时而大笑，时而悲哭，还时常与作品中的人物对话，有时还和作品中的人物大吵大闹起来。他的朋友在他桌上的稿纸上，看见上面撒满了他的泪痕。普鲁斯特的作品以“细腻”而自成一格，人们用“把一根头发劈成四根”来形容他的风格。在其巨著《追忆似水年华》的第一部《在斯万家的那边》中，他多次谈到儿时的他把临睡前得到母亲的一吻看得多么重要，这一吻在他心上产生多么强烈的感情激荡。其中最动人的一幕是一次斯万先生来访，外祖父和父亲没有让他亲吻母亲就打发他上楼睡觉。这对他来说简直天塌地陷：“我等于没有领到盘缠就得上路……母亲还没有吻我，还没有以此来给我的心灵发放许可证，让她的吻陪我回房。”他萌生了反抗的念头，给母亲写了一个纸条，说有要紧的事必须当面禀告，求她上楼来。但母亲不来。“我的心突突乱跳，阵阵作痛，本指望逆来顺受求得安宁，结果反而心中烦乱陡增。”然后他下定决心，“不再勉强自己在见到妈妈前入睡，我要等妈妈上楼睡觉时，不顾一切地去同她亲一亲”。等到母亲上楼，他“扑上前去。她先是一愣，不知道是怎么回事。随后她现出怒容”，就在这时，平时一向严厉的父亲上楼来了。孩子以为这下子“完了”，谁知父亲却说：“事情明摆着，这孩子心里不痛快，脸色那么难看，做父母的总不能存心折磨他吧！等他真弄出病来，你更要迁就他了。他的房里不是有两张床吗？……今晚你就陪他睡吧！……”一个大人根本注意不到的小细节，在一个渴望温情和爱抚的病弱而敏感的孩子心中，却兴起如此多的曲折和波澜。那种细微的心理感受，孩子气的“鬼心眼”，使琐碎的日常生活充满了跌宕的情节和新奇的趣味。《追忆似水年华》是一部充满情感也是关于情感的天才之作。

3. 感情的记录

“文学是人学”，既然以人为本，就无法不写人性、写人情。“无情未必真豪杰，怜子如何不丈夫。”人性的复杂无不由情感体现：嫉妒、悲愤、喜悦、狂热、迷恋、恼恨、悔恨、忧伤、凄楚、悲苦……小说里的爱恨情仇永远都不会过时。我们被那些有血性的人物所打动，被那些刻骨铭心的爱情所打动，也被那些荡气回肠的英雄气概所打动。情感文章是写不尽、做不完、听不厌的。

情感使物理意义上的时间在我们心中发生了变化。“一日不见，如隔三秋”，这是思念使日子变长了。“时光飞逝，光阴似箭”，这是快乐让时间变短了。我们的记忆对事实是有选择的，那就是以事实对我们的感动程度来选择记忆。这一部分生活激动着我们的感情，使我们平常的生活发生了变化，在我们的心里激起了涟漪。在写作中，作者不仅仅按时间顺序组织材料，更要按照材料的“情感价值”来取舍时间。一秒钟可以被写得很长很长，因为在心理时间里，它可以成为无限。

4. 悲悯情怀——最高尚的情感

情感使文学艺术得以升华。芥川龙之介的小说《橘子》中，那个贫苦的姑娘向守候在铁道边的弟弟们抛去橘子的一瞬间，点燃了我们的同情，令我们“聊以忘却那无法形容的疲劳和倦怠，以及那不可思议的、庸碌而无聊的人生”。塞林格的《献给爱斯美的故事》里，尽管满身疲惫并怀着凄楚，但作家在爱斯美的爱的力量里仍然希冀着：“总有希望再次度过艰难，好好保存下他的全部才能。”这不仅仅是写给爱斯美的故事，这是写给所有经受战争创伤的人们的祝福——让爱斯美的乐观和爱带给所有人信心和力量。美国作家卡波特的小说《圣诞节忆旧》里，七岁的“我”和六十岁的“好朋友”将辛苦劳动积攒了一年的零钱都拿出来做蛋糕，寄给那些不相识或者仅有一面之缘的人。爱心的分享带来的快乐远远胜过

^① 见托马斯·沃尔夫《一部小说的故事》，三联书店1991年版，第46页。

独自拥有它们，他们虽然拮据却并不悲苦，他们虽然贫穷却因此富有。这种情怀像春日艳阳里一支明快昂扬的乐曲，响彻了我们的人生，感染了我们的心灵。

（二）情感的处理

1. 节制胜于放纵

在有些小说里，作者并不掩饰和忌讳感情的充溢和显露。我们能从《安东诺夫卡苹果》《在桥边》那里，读出叙述人明确向我们传达出的感情信息。而在《礼拜二午睡时刻》里，作者的感情是躲在幕后不出场的，我们只能从人物的言行里、从小说内容材料的安排中感受到作者的情感。

这两种情感处理方式都让我们感动。我们看到，上述小说所表达的情感都是有一定节制的，没有任由情感在小说中放纵和恣肆。小说在处理情感上，不宜饱满和激烈。并不是作者花在煽情上的力气越大，读者就越能被感动得热泪盈眶。相反，适当的隐忍和节制，让小说情节和人物自己说话，会起到更好的效果。古希腊的雕塑作品《拉奥孔》表现的是父子三人与巨蟒在生死搏斗中苦苦挣扎的情形。在表现拉奥孔痛苦的瞬间时，没有表现他的哀号，而是表现他的叹息。德国文艺理论家莱辛在分析这幅雕塑作品时，提出一个著名的理论：艺术最美妙的时刻，是到达顶点前的那一顷刻，即最具包孕性的顷刻。“最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻了。”文学在表达感情时，也应尽量避免对情感“顶点”过于饱满的表现，而宁愿“降格”处理，让它停留于一定的分寸之上。在表达情感时，也不宜采取同步同度方式，而应当有所克制，避免浮躁和浅薄，保持一种平和、稳重的叙述风格。

2. 蓄势待发

优秀的小说家都能很好地把握和控制情感在小说中的表现，既能打动读者，又不至于令人厌烦。《献给爱斯美的故事》里，写“我”——士兵X得了精神崩溃症，作者没有直接写烦躁、抑郁的情绪，而是通过X和朋友克莱的对话与行动表现出来的。在表现战争创伤的后半部分，作者没有继续使用便于抒情的第一人称叙述，而是选用了不利于抒情的第三人称叙述，对情感采取“降格”处理，以免陷入第一人称叙述不由自主的抒情里。尽管“怀着爱和凄楚”，却没有让小说沉浸在期期艾艾的抽泣和声泪俱下的控诉中，仍然保持着坚强的尊严。海明威的《美国太太的金丝雀》中，夫妇俩在火车上偶遇性格开朗的“美国太太”，毫不知情的她与妻子关于婚姻、家庭的闲谈背后是这对夫妇正在前往巴黎办理分居手续的真相，虽是个人婚恋变故，但其中的情感张力却一直处于蓄积状态，这种状态在真相大白之际尤令人震惊。

（三）情感是小说的动力

1. 作为小说的线索

在某种程度上，情感不仅是小说中的感性要素，而且可能具备结构的功能。契诃夫的《苦恼》，写一个刚死去儿子的车夫，在雪夜中苦苦寻找一个肯听他倾诉苦恼的人。可偌大的彼得堡竟然找不到一个可以倾诉的人，他只好把话都说给拉车的小母马听。小说表现车夫的苦恼，不是直接说出的，而是通过车夫在饱受凌辱时对搭车者的讨好，来显示他急于想找到倾诉对象的迫切心理。生活是那样艰苦和令人绝望，然而比这更令人无法忍受的，是无人倾听。情感在这里，是一条贯穿全文的线索，推动着情节向前发展。苦恼要倾诉，倾诉受挫，再倾诉，又受挫……最后对人倾诉不成，不得不转诸马。小母马是人性的参照。开头对小母马和车夫的描写，暗示出人与马共同的悲惨命运：他们都逆来顺受，没有选择生活的权利，不得不为生活无望地奔波。被人的世界拒绝，只好向牲畜来寻求安慰和温暖。

《橘子》中的情感是先抑后扬的。开始弥漫在小说里的，是灰暗的色调，暗喻着冷漠的情绪。“我”对女孩子的观察显露出“我”的不屑与轻蔑。女孩子来自社会底层，外表俗气，举止不雅，引起了“我”的不满和讨厌。“我”对于她是挑剔的，毫无同情的。而当她将橘子抛向铁路边招手的弟弟们的时候

候,这种情感忽然转变了方向,“我”被这个小小的情景打动了。情感在这里是一条隐藏着的线索。姑娘的困窘与“我”的“反感”,都是为结尾“橘子”的出现做铺垫和衬托的。橘子是亲情和爱意的象征,它烛照着灰暗的生活,使人们在沉重的生活重压下看到希望之光。橘子那令人心悦的明亮暖色,不仅驱散了笼罩于小说之中的阴暗之色,也驱散了笼罩于生活之中的沉重与压抑,显示出对生活的坚定信念。这一点点的情感,沟通了“我”和小姑娘两个人物之间那种因社会阶级差别而造成的隔膜,理解和尊重在“我”心里油然而起。

2. 作为小说的基调

情感也能像雾一样笼罩在小说里,营造小说的氛围和基调。在《献给爱斯美的故事——怀着爱和凄楚》里,“爱和凄楚”像一首乐曲的和声,成为笼罩小说的基调。小姑娘的父亲被战争夺去了生命,“我”被战争折磨得精神濒临崩溃。战争给每个人都带来了心灵创伤,毁掉了人们的现实家园和精神家园,这凄楚的情绪使小说蒙上了一层淡淡的忧伤。然而小姑娘那调皮和乐观的态度里散发出的“爱”,将“我”从战争的创伤中拯救出来。在这悲凉的底色上,闪烁着一点“爱”的亮光,两种情绪交织着,使小说哀而不伤。

(四) 现代小说:激情过后

在漫长的小说发展史中,情感在小说中的地位并不是一成不变的。随着哲学思想和小说美学的发展,从浪漫主义、现实主义再到现代主义,小说中的情感经历了一个逐渐“冷却”的过程。

在早期的小说中,叙述者常常以讲故事的方式在小说中现身,在讲故事的同时也发表自己的意见和看法,全知的叙述视角是这些小说最常使用的叙述角度。从18世纪的感伤主义文学开始,到19世纪初流行的浪漫主义,小说比较偏爱表现主观理想,着重抒发个人感受和体验。在浪漫主义那里,情感得到了小说史上最自由的抒发。小说里充满了奔放的情感,流动着作者掩饰不住的激情。

进入文学上的现代之后,机器工业时代中外部生存环境的变化,使得在小说中直抒胸臆成为一种矫情。现代小说开始刻意回避情感的暴露,不仅作者“离场”,而且情感退席,甚至小说里的人物也缺乏感情色彩。无论是K(《城堡》)、局外人(《局外人》),还是洛根丁(《恶心》),都不再具有卡西莫多的痴情(《巴黎圣母院》)、聂赫留朵夫的负疚之情(《复活》)、于连的野心与狂热(《红与黑》)。我们也难以见到葛利高里“跪了下去,亲着儿子冰凉的粉红色的小手”而轻声呼唤儿子的场面(《静静的顿河》),不能再看到娜塔莎热泪盈眶、用痴迷的目光望着安德来公爵的场面(《战争与和平》)。现代主义小说里的人物,是些远离现实生活的人,是经过作者的情感过滤之后刻意制造出来的不苟言笑、没有情感的冷面“符号”。法国“新小说”派的小说里,甚至取消了“人”,只写物。这些小说不想以情感来打动你,只是想引起你对一些抽象问题的思索。现代主义小说是启智型的小说,它们略去了可能干扰你思考的场景背景、人物性格,透过与日常生活拉开距离,来考验你的智慧和理解力。它们陶醉于哲学的追问中,关注抽象的“人性”,而忽略了“人情”。

四、关于“思考与实践”

一 爱不仅是人类的专利,也表现在人与动物的关系中。试分析爱是怎样推动《山羊兹拉特》情节发展的。

1. 设题意图

就《山羊兹拉特》这一具体文本,通过情感对情节的推动作用,使学生体会到爱是怎样改变兹拉特命运的。

2. 解题思路

参见“作品赏析”部分。

二 母爱是人类伟大的情感,《礼拜二午睡时刻》怎样含蓄地表现了这种感情?

1. 设题意图

带领学生体会小说中的细节描写对表现情感主题的作用。

2. 解题思路

母爱的伟大毋庸讳言,在正常情况下,怎么去表达它都是不过分的。但在一个非正常的状况下,如何在维持母爱浓度的前提下寻求各种表达的途径,这可以说是《礼拜二午睡时刻》着力刻画的部分。

我们常说:爱,不需要理由。这只是在一般情况下,在特殊情况下,爱,的确是需要理由的。《礼拜二午睡时刻》中,母爱因为儿子可能有的“污点”而失去了正常表达的可能,情感的洪流必须寻求其他的途径才能传达出来。

小说中初次出场的母亲的境况显然不是很好,“眼皮上青筋暴露,身材矮小孱弱,身上没有一点儿线条”,“显得太老了一些”,但她却是坚强的,“一直是直挺挺地背靠着椅子”,“脸上露出那种安贫若素的人惯有的镇定安详的神情”。她的坚强体现在对女儿的态度上甚至近乎粗暴。“把鞋穿上!”“梳梳头!”“往后就是渴死了,你也别喝水。尤其不许哭。”在神父那里,她更表现出不近情理的“固执”和“执拗”,“她的回答很简短,口气很坚决”,“毫不迟疑、详尽准确地作了回答,仿佛是在念一份写好的材料”。她那有点反常的“平静”“温和”“不动声色”的声音中压抑的是对一个被当做“小偷”打死的儿子的爱,因为是“小偷”的母亲,所以她不能明目张胆地表达自己的感情,我们只能从她那“直直”盯着神父的两眼、那终究需要“忍住”的“悲痛”中,间接地去揣测她内心“各种各样的复杂感情”。

这种爱更体现在她对儿子形象的维护上。某个清晨门外被当做小偷打死的尸体固然可能是卡洛斯·森特诺的一面,但在母亲那里,他也有着不为这个小镇上的人们所知的另一面。因此面对神父“您从来没有想过要把他引上正道吗?”的提问,母亲首先肯定“他是一个非常好的人”,接着和女儿一起用一些具体事例来证明自己的评价:“我告诉过他不要偷人家的东西吃,他很听我的话。过去他当拳击手,有时候叫人打得三天起不来床”,“他没有办法,把牙全都拔掉了”,“那时候,我每吃一口饭,都好像看到礼拜六晚上他们打我儿子的那个样子”。亲人们眼中的“小偷”,俨然一个“非常好的人”,这些此前并不为神父所了解的东西,进而令神父也开始怀疑“上帝的意志”了。

如果说此前一个作“小偷”的儿子给予母亲的“屈辱”只是观念中的话,那么随着神父窗外人群的聚集,“屈辱”已然成为现实了。连神父都感受到这种压力,和妹妹力劝母女俩避开这一场面,但母亲在得知真相后,却表现出更为果断和坚强,她“从女孩子的手里把鲜花夺过去,就向大门走去”。对神父和妹妹的善意,她也只是礼貌地拒绝:“谢谢!”“我们这样很好。”母爱给予她力量,使她能够冲破道德的谴责,可以坦然地“挽着小姑娘的手朝大街走去”,不惧怕自以为有着道德优势的人们投来种种内涵各异的目光。在现实面前的这种姿态,更丰满了她作为母亲的形象。

三 以《山羊兹拉特》为例,说一说为什么有那么多的小说喜爱以人物与动物的关系来完成感情题材的书写。

1. 设题意图

将学生的思路引向对“人与动物”这一文学题材领域的思考上。

2. 解题思路

世界上许多民族都酷爱动物,人与动物的感情可以追溯到远古时代。因此,在文学殿堂中,以“人

与动物”和“动物与动物”为主要题材的小说创作一直不绝如缕。

这首先因为人本身就是一种动物，因此在一些生理属性上，和动物本就有着相通的一面，只不过在进化的链条上先行了一步、社会化程度更高而已。

其次，相对于人类社会的复杂，动物的“纯洁性”更能满足人类的某种情感需要。在大多数情况下，人对动物的感情主要是单向的，是从人到动物的。在某种程度上，这种感情流向中动物是被动的，它们只能接受人的爱抚和照顾。因为语言等交流方式的限制，动物无法表达自己更丰富的感受，所以，动物对人类情感上简单的回报，就足以令人惊喜。更重要的是，因为不像人类那样生活在一个庞大的社会体系中，所以动物和人的关系比较单纯，没有人与人之间相处时的负面因素，如尔虞我诈、利益冲突之类的。就像我们在《山羊兹拉特》里读到的那样，人可以为了解一时的贫困而牺牲山羊的性命，而山羊却不会把人类卖掉换取自己的生存。所以，人类可以尽情投入地对动物表达自己的苦闷与忧伤、欢乐与悲哀，而不用担心受到动物的伤害，这是作家喜欢写、读者喜欢读这类作品的重要原因之一。

第三，人与动物的世界开阔了文学表达的空间。这种开阔一方面是题材领域上的，另一方面是表现手法上的。动物的世界更多地和自然环境相关，它们有着不同于人类的饮食起居和生存空间，像草地、山岗、河流、森林等，这样的环境为我们提供了一个有别于人工构筑的自然空间，令人耳目一新，精神为之一振。而在表现手法上，因为语言和文字的限制，人类的语言在表达动物的生活时，不免会有某种程度的障碍，所以在这些作品中，作家可以调动各种手法来充分地表达动物的喜怒哀乐。拟人、夸张、变形等手法因为没有人类现实生活的限制而得以更自由的使用。《山羊兹拉特》中对山羊的描写大多用拟人的手法，这种手法一方面使小说的空间显得更为广阔，另一方面也避开了人与人之间可能的利害关系，从而可以使用大量温情脉脉的词汇，为小说营造了一个温馨的氛围。

四 你读过的小小说中最使你感动的是哪一篇，你为什么感动？请在班上朗诵相关章节。

1. 设题意图

有意识地将学生在本单元中学到的一些知识应用于他们的阅读体验中，比如情感要素在小说中的作用、小说对情感的处理技巧等。

2. 解题思路

此题的关键不是哪一篇小说使人感动，而是为什么感动。在学生陈述“为什么感动”时，老师可以根据本单元的主题作一些有效的引导。

五、教学建议

1. 本单元选取的两篇小说，一篇写人与动物之间的情感，一篇写母爱与悲悯。分别以不同的笔墨传达小说中的情感主题。比较而言，《山羊兹拉特》清淡自然，《礼拜二午睡时刻》悒郁压抑，前者以情感在人与动物之间不同的流向传达一种超越人畜之界的美丽情感，后者则以压抑、克制的笔调描述发生在“小偷”、亲人、神父之间的伟大与执著、关切与同情的感情。教师应着重分析同以情感为主题的这两篇小说在具体传达、处理情感时的不同方式和技巧。

2. 引导学生揣摩山羊内心的情感流程，锻炼学生的想象能力。

3. 引导学生体会《礼拜二午睡时刻》中的母亲和神父两位角色在面对具有“小偷”身份的卡洛斯·森特诺时不同的态度和反应，分析小说手法中节制的力量，提高学生对小说如何处理情感的认识。如有可能，可引导学生进一步分析体会“午睡时刻”这一时间设置在作品中的作用。读完作品后的我们能够感到，一定须得是“午睡时刻”而不是其他任何时刻，才能带来如此强烈而震慑的情感冲击力。

4. 要求学生运用类似于《山羊兹拉特》和《礼拜二午睡时刻》中不同的表现手法进行写作训练，以巩固学生对小说中不同类型情感处理方式的认识。

六、有关资料

授 奖 词

拉尔斯·吉伦斯坦

“天地把存在过的一切都消灭殆尽，化为尘埃。唯有那些清醒时做梦的梦想家，透过稀疏的网唤回昔日的幻影。”艾萨克·巴什维斯·辛格的短篇小说集《市场街的斯宾诺莎》（1961）中的这几句话，对作家本人及其叙述艺术做了极好的说明。

辛格出生于波兰东部地区的一座小城镇或者小村庄，第一次世界大战期间在华沙贫困拥挤的犹太居民区长大成。他父亲是哈希德虔信派^①的一位拉比，一位为形形色色的人排忧解难的精神导师。他们讲意第绪语——一种普通人和母亲们的语言，其渊源可以追溯至中世纪，在该民族流落海外的漫漫时光中融合了好几种文化。这就是辛格的语言。这种语言经历了漫长的艰难历程，是一座储藏了童话、轶事、智慧、迷信和往昔数百年记忆的宝库。哈希德虔信派是一种十分大众化的犹太神秘主义。它循规蹈矩，拘谨而褊狭，但同时又趋向狂热，具有救世主般的魅力和幻觉。

这是一个东欧犹太民族的世界——既富有又贫困，充满异族风情，但是在奇特的外表后面又是所有人类共有的经历。这个世界现在已经被蹂躏波兰犹太人和其他民族的最最惨烈的灾难夷为废墟。它已被消灭殆尽，化做尘埃。可是它却活在辛格的作品里，活在他的醒着的梦中，他的异常清醒的梦中，博大而充满并不伤感的同情。幻想和经验改变形式。辛格的灵感所拥有的召唤的力量影响了现实，现实被梦境和想象升华到了超自然的境界，在那种境界里，一切都有可能，一切都没把握。

辛格于第二次世界大战期间在华沙开始其写作生涯，接触到现实环境和冲击其成长背景的波澜起伏的社会和文化洪流——这同时也是一场较量。传统与变革的碰撞，一边是来世和虔诚的神秘主义，另一边是自由思想，怀疑和虚无主义，这是辛格的短篇故事和长篇小说的基本主题。除此之外，还有辛格的家族编年史——50年代和60年代创作的小说《莫斯卡特一家》《庄园》和《产业》。这些影响深远的史诗性作品叙述了古老的犹太家庭如何被新时代所瓦解，如何被人为地分化。作家的无穷的想象力和洞察力创造了一个小天地和一群栩栩如生的人物形象。

不过辛格最早的小说作品并非鸿篇巨制，而是短篇故事和小说。小说《撒旦在戈雷》发表于1935年，正值纳粹猖獗，而作家本人即将移居美国之际，他尔后一直在美国生活创作到如今。它涉及了辛格经常以不同方式探讨的主题——虚假的弥赛亚^②，他的诱惑伎俩和成功，民众围绕他的歇斯底里，他的塌陷以及幻觉在贫困中消失，或者被新幻觉代替，或者在苦行和净化中荡然无存。《撒旦在戈雷》发生于17世纪哥萨克铁蹄的残酷蹂躏和大批犹太人被屠杀之后。那本书预言了我们这个时代所发生的事情。那些人并非全都邪恶，也不是全都善良——他们被自身也无法控制的那些东西，被环境的力量和自己的激情所支配和困扰。

这是典型的辛格对人性的看法——力量和富有变幻的创见，具有毁灭性但同时又令人激情洋溢的情感潜能，还有变化万端的荒唐财富。激情可以有万千种类型——通常是性，但也有疯狂的渴望和梦幻，

①〔虔信派〕17世纪德国路德教的一个宗教派别。 ②〔弥赛亚〕犹太教中的救世主。

虚幻的恐惧，欲望或权力的诱惑和悲苦的噩梦。甚至连厌倦也能成为一种动荡不定的情感，如同悲喜剧恶棍小说《卢布林的魔术师》（1961）中的主角，那位犹太堂璜和流氓最后以成为苦行者或圣徒而告终。与这本书相映成趣的是《奴隶》（1962），书中终生不渝的爱情成为一种负担，虽然纯情却具有蒙骗性，尽管甜蜜而圣洁，却埋下了羞愧和欺瞒的种子。圣徒和流氓其实是近亲。

辛格也许在短篇小说中显示出自己是一位炉火纯青的故事叙说家和文体家，光是英文译本的集子就有十几本。在这些奇特的故事中，妖魔鬼怪和幽灵，以及各种来源于犹太大众信仰宝库或他自己想象的地狱或超自然的力量，成了激情和癫狂的化身。这些鬼怪不仅仅是栩栩如生的文学形象，而且也是实实在在的力量。在辛格的作品当中，中世纪似乎又重新获得了生命，平庸与奇迹并存，现实和梦幻共生，昔日的血在今日流动。这就是辛格的叙事艺术大获成功之处，给人以一种深刻的阅读经历，难过但又不乏刺激和教诲。他的许多角色以无可非议的资格步入了文学的伟人祠，那里生活着神话般的人物和永恒的伙伴，悲惨而奇异的，有趣而动人的，命定而美妙的——各种既欣悦又痛苦，既卑劣又崇高的人。

（选自《诺贝尔文学奖文库·授奖词与受奖演说卷（下）》，浙江文艺出版社1998年版。黑鸟译。）

受奖演说（节选）

艾萨克·巴什维茨·辛格

我们这个时代的小说作家，如同其他任何时代的作家一样，广义上必须是精神娱乐的提供者，而不要光做社会及政治理想的说教者。枯燥无味的文选没有极乐天堂可言，而对那些不能激发兴趣、振奋精神，不能让读者感受到真正艺术所赋予的欢愉超脱氛围的冗长乏味的文学作品，也不能宽恕。

然而，当代严肃的作家确实要深入关心他那一代的各种问题。今天，宗教的力量，特别是对上帝的信仰，比人类历史上其他任何一个时期都弱小淡薄。他不得不看到这一点。越来越多的孩子在成长过程中不相信上帝，不相信报应和惩罚，不相信灵魂的不朽，甚至不相信伦理道德的效力。

真正的作家不能忽视这样一个事实：家庭正在失去其精神基础。第二次世界大战以来，奥斯瓦尔德·施本格勒^①的所有灰暗消沉的预言都已成为现实。没有什么科技成就能减轻现代人的失望感、孤独感、自卑感以及对战争、革命和恐怖活动的惧怕感。我们这一代人不仅失去了对上帝的信仰，而且不信任人类自己，不信任慈善机构，还常常连自己最亲近的人也不信任。

绝望中，一些对社会领导阶层没有信心的人们转而寄希望于素有语言大师之称的作家。有才能而又敏感的人或许能拯救文明——这就是他们最后的一线希望。说不定在艺术家的身上果真有先知的闪光。

我的民族承受过人间疯狂到无以复加的沉重打击，作为这个民族的儿子，我对即将到来的危险岂可掉以轻心。无奈多次努力始终找不到真正的出路。幸而心中总是萌生新的希望，告诉我：大家还来得及反省和抉择。相信自由意志，这是生活对我的启示。尽管我产生过怀疑一切宗教的思想，但是，我从不认为宇宙是物理或化学作用的偶然产物，是盲目进化的结果。尽管我知道要承认有谎言、迂腐和偶像崇拜，但是有些真理非但我一人笃信，我想总有一天会为世人所接受。

必然有一条路，这条路使人们获得可能得到的所有的快乐，获得自然界所能给予的所有的力量和知识，而又仍然供奉上帝——一个以实际行动说话而不是夸夸其谈的上帝；它的词汇就是宇宙。

我毫无羞愧地承认，我属于那么一类人，他们幻想文学能给哲学、宗教、美学，甚至社会等领域带来新的天地和新的视角。在古犹太文学的历史中，诗人与预言家之间没有根本的区别。我们古老的诗歌常成为法律和生活的指南。

^①〔施本格勒（1880—1936）〕德国哲学家，他的研究著作《西方的没落》影响巨大。

在纽约《犹太前进日报》社旁边的自助餐厅里，我的一些好友称我是悲观主义者和颓废者，然而，在我灰心消沉的背后总有一种信念。我从诸如波德莱尔、魏尔伦、埃德加·爱伦·坡和斯特林堡这些悲观主义者和颓废者的身上找到了安慰。

我对心理现象的研究使我在贵国的斯威登堡^①和我们自己的拉比纳奇曼·布拉兹拉维尔这样的神秘主义者身上找到了慰藉。当代伟大的诗人、我的朋友阿伦·蔡特林也让我感到宽慰；他几年前去世了，留下了高质量的精神遗产，其中大多数是用意第绪文写的。

富有创造力的人的悲观并不是颓废而是一种要拯救人类的强烈情感。他不屑于诗人的消遣娱乐之道，而是锲而不舍地探寻永恒的真理、生命的真谛。他以自己的方式试图解开世事变迁之谜，试图找到苦难的根源，揭示处在残酷无理深渊中的爱。

尽管这些词语听起来生疏，但我脑际却经常萦绕着这样一个念头：当社会的所有学说不复存在，而战争和革命又使人类处于暗无天日的境地之时，被柏拉图逐出文坛的那个诗人也许会起来拯救我们所有的人。

（出处同上。段传勇译）

我为何为孩子写作

艾萨克·巴什维斯·辛格

我为何为孩子写作呢，可以举出五百个理由。为了节省时间，在这里我只提其中十个。

第一，孩子读书，不读评论。他们根本不理睬评论家。

第二，孩子读书并非为了寻找自己。

第三，他们读书不是为了解除负罪感，压抑反叛的渴望或者摆脱精神迷惘。

第四，他们不懂心理学。

第五，他们讨厌社会学。

第六，他们才不想去弄明白卡夫卡或《芬尼根守灵夜》^②。

第七，他们依旧相信上帝、家庭、天使、魔鬼、巫婆、妖怪、逻辑、纯洁、标点等等诸如此类已经过时的东西。

第八，他们喜欢有趣的故事，不喜欢议论、指南或脚注。

第九，哪本书令人生厌，他们就直言相告，绝不会感到羞愧，也不会害怕权威。

第十，他们并不期望自己喜爱的作家去拯救人类。他们年幼，明白他没有那种能耐。只有大人才有这种幼稚的想法。

（出处同上。黑鸟译）

授 奖 词

拉尔斯·吉伦斯坦

瑞典学院把今年的诺贝尔文学奖金授给加夫列尔·加西亚·马尔克斯，这可不能说是推选出了一位不知名的作家。

加西亚·马尔克斯作为一名作家，以他的长篇小说《百年孤独》（1967）获得了不寻常的成功。这

^①〔斯威登堡（1688—1772）〕瑞典著名的科学家、神秘主义者、哲学家和神学家。 ^②〔《芬尼根守灵夜》〕爱尔兰小说家詹姆斯·乔伊斯的意识流作品。

本书被翻译成许多种语言，售出了数百万册。它现时仍在被重印，被新读者怀着有增无减的兴趣阅读着。对于才华不如加西亚·马尔克斯的作家来说，单凭一本书获得这样的成就是殊为不易，而马尔克斯却逐渐地进一步巩固了他作为一名杰出的小说家的地位，他从想象与体验中汲取了似乎是取之不竭的丰富素材。例如，长篇小说《家长的没落》（1975）在广阔的、史诗般的博大上，可以与《百年孤独》相媲美。短篇小说如《没有人给他写信的上校》（1961）《恶时辰》（1962）或者《一桩事先张扬的人命案》（1981），更补充了这位作家的形象。他把渊博的、几乎是势不可挡的叙事天才与清醒的、训练有素的、拥有广泛读者的语言艺术家的娴熟技巧结合起来。大量的短篇小说被收在几本集子里，或是刊登在报刊上，为加西亚·马尔克斯的叙事才能的巨大多面性提供了进一步的证明。他的国际性成就继续发展。他的每一部新作都作为具有世界意义的大事而受到满怀期望的批评家和读者的欢迎，被译成许多种语言，并且尽快地大量出版。

不能认为，由于授奖给加夫列尔·加西亚·马尔克斯，便使哪个在文学上并不知名的大陆或地区显露出来。长期以来，拉丁美洲文学就在少数别的文学领域内显示了活力。它在今天的文化生活中赢得了赞扬。许多动力和传统互相交叉。民间文化，包括口头创作，来自古印第安文化的回忆，来自不同时代的西班牙巴洛克文化的倾向，来自欧洲超现实主义和其他现代派的影响，混合成一种香喷喷的、提神的佳酿。加西亚·马尔克斯和其他拉美作家从中汲取了素材与灵感。政治生活的激烈冲突——在社会上和经济上——提高了知识界气候的温度。像拉丁美洲的其他大多数重要作家一样，在政治上加西亚·马尔克斯坚定地站在穷人与弱者一边，反对压迫和经济剥削。除了小说创作活动以外，作为一名记者他也非常活跃，他的著述是多方面的、富有创造性的，常常是引起争议的，并且绝不受政治主题的限制。

他的这些杰作令人想到威廉·福克纳。加西亚·马尔克斯围绕虚构的城镇马孔多创造了一个他自己的世界。在他的长篇和短篇小说中，我们被引到这个神奇与真实相会聚的独特地方。他自己奇思遐想的奔放焕发结合了传统的民间故事与实事，结合了文学的典故和真切实在的描述——有时是非常生动的，接近报告文学的注重事实。他与福克纳一样，相同的主要人物和次要人物出现在不同的故事中，被以种种不同的方式表现出来——有时是在戏剧性展现的环境中，有时是在一种喜剧与荒诞错综复杂的情况下，而这种错杂只有最荒唐的想象或无耻的现实本身才能达到。狂躁与激情烦扰着他们。战争的荒谬使勇气成为鲁莽，使丑行成为侠义，使机巧成为疯狂。

死亡在加西亚·马尔克斯所创造和发现的世界中，也许是置身幕后的最重要的导演。他的故事往往围绕一个死人——一个已经死亡、正在死亡或即将死亡的人。一种生命的悲剧意识体现了加西亚·马尔克斯作品的特点——一种命运至高无上和历史残酷无情破坏的意识。但是这种死亡的意识 and 生命的悲剧意识被叙述的无限而机智巧妙的活力冲破了，这活力代表了现实与生命本身的既使人惊恐又给人启迪的生气勃勃的力量。在加西亚·马尔克斯的作品中，喜剧与荒诞可能是令人痛苦的，但它也能演变成为一种给人抚慰的幽默。

加西亚·马尔克斯用他的故事创造了一个他自己的世界，这是一个微观世界。在其喧嚣纷乱、令人困惑但却令人信服的确定的现实中，它反映了一个大陆及其人们的财富与贫困。

或许还不仅仅是这样。这是一个宇宙，人的心灵和历史的结合力量在其中不时地冲破混乱的界限——杀戮与繁衍。

加西亚·马尔克斯先生：

在这短短的时间里，我只能描绘出您的文学作品中的基本的、比较抽象概括的情况。当然，您的长篇和短篇小说是全面的，可以说它们具有全人类的意义和影响。但它们并不深奥难懂，相反，您的作品具有生动的艺术真实性和对现实的高度凝聚力，这是任何抽象的概括所不能给予正确评价的。我所能做

的就是劝那些没有读过这些作品的人去阅读它们。

我谨向您转达瑞典学院的最诚挚的祝贺，并请您从国王陛下手中接受诺贝尔文学奖。

(选自《诺贝尔文学奖文库·授奖词与受奖演说卷(下)》，浙江文艺出版社1998年版。裕康译)

加西亚·马尔克斯：回归种子的道路

格 非

一

所有的事物都有生命，问题是如何唤起它的灵性。这是加西亚·马尔克斯在《百年孤独》中最令人难忘的句子之一。它使人很容易联想起吉卜赛人的磁铁，奥雷良诺上校的小金鱼，向母亲报告凶信的鲜血以及神父腾空而起的飞毯。它还使我想起了胡安·鲁尔弗、富恩特斯、博尔赫斯、科塔萨尔、伊斯贝尔·阿连德等一连串拉美作家的名字。在博尔赫斯的《遭遇》中，进行殊死决斗的并非马内科·乌里亚尔特和邓肯，而是两把匕首。不幸的主人偶然惊醒了在一只玻璃橱内沉睡的凶器从而导致了残杀，人成了匕首的工具。在胡安·鲁尔弗的《佩德罗·巴拉莫》中，“人”只不过是幽灵还魂而已，自然界的一切声音似乎都可以看成是神灵的窃窃私语。科塔萨尔的《被占领的房间》是一个鬼杂居的住所，一半的房间能让人回想起死去的亲人。至于阿连德的《出灵之家》就更不用说了。

据说，加西亚·马尔克斯童年的院宅也是着了魔的。马尔克斯后来回忆说：“这座宅院每一个角落都死过人，都有难以忘怀的往事。每天下午六点钟后，人就不能在宅院里随意走动了。那真是一个恐怖而又神奇的世界。常常可以听到莫名其妙的喃喃私语”。也许只有迷信能够对童年的马尔克斯加以象征性的保护：阴魂走开以前就应该让小孩睡觉；孩子们躺着的时候如果门前有出殡的行列经过，应该叫他们坐起来，以免跟着门口的死人一块儿死；应该注意别让黑蝴蝶飞入家中，因为飞进来就意味着家里要死人；若是飞来了金龟子家里要来客人；设法不洒落盐就能躲避厄运；如果听见怪声那就是巫婆进了家门，如果嗅到硫磺味就是附近有妖怪。(引自达·萨尔迪瓦尔《追根溯源——加西亚·马尔克斯传》第三章，胡真才、卞双成译)

很少有一个地区的作家像拉美那样，在短时间内如此集中地展现同一个主题，或者说作家与作家、作品与作品之间在题材、风格和创作方法上显示出如此多的经验的类通性。阿莱霍·卡彭铁尔似乎不太喜欢“文学爆炸”这个概念，他认为把当代拉丁美洲文学说成是 Boom 是对它的诅咒。不过拉美文学在 20 世纪 50 年代以后的迅速崛起，并在世界范围内产生了巨大的影响毕竟是一个事实。在对这样一个令人惊异的事实进行解释的过程中，“魔幻”一词往往就成了论述的中心，但它在很多场合被作为一种创作方式或风格的代名词加以使用，魔幻现实主义在 80 年代被大量介绍到中国之后，一些写作者将文本本身的神奇魅力归因于作家卓越的想象力。想象力固然没错，问题是，任何想象都离不开个人经验的支持。想象力的奇特，通常是以经验的与众不同为基础的。那么拉美作家带有普遍性的个人经验、他们眼中的现实究竟怎样的，它与“虚构现实”的关系如何？这似乎就是达索·萨尔迪瓦尔在《追根溯源》一书中着重阐述的首要问题。

巴尔加斯·略萨在他的《加西亚·马尔克斯：一个弑神者的故事》一书中，将马尔克斯个人经历的资料与他的大部分作品作了细致的对比分析。这本由《实际的现实》与《虚构的现实》两个部分组成的评传给我们勾勒出了加西亚·马尔克斯文学资源宝藏的大致轮廓，这一“对照表式”的写法似乎有点机械、笨拙，得出的结论也简单得惊人：所谓的“魔幻”从表面上看也许神奇、虚幻，实际上它却是哥伦比亚乃至整个拉丁美洲的基本现实。

《追根溯源》在这方面走得更远。它的结构与略萨的那本评传不太一样，基本上是按照时间的顺序描述了加西亚·马尔克斯文学活动的经纬，它保留了略萨让“实际的现实”与“虚构的现实”彼此参证的写作方式，但这两个方面的对比却不像略萨那样泾渭分明，它们是紧紧缠绕在一起的。作者似乎从马尔克斯《百年孤独》的笔法中汲取了有益的技巧，在叙事时间上自由驰骋，围绕着马尔克斯个人经历的主要脉络，既有对往事的追溯，亦有对“后事”的提前预告。这就使得这本资料丰富、内容翔实、长达50万字的巨著枝蔓复杂而不纷乱，线索繁密而不失清晰，颇能洞幽烛微，引人入胜。

在揭示作家的作品与社会现实、个人经历，文化传统的联系这方面，达索·萨尔迪瓦的考据癖较略萨有过之而无不及。如果说略萨的那张“对照表”还稍显笼统和简约，那么《追根溯源》则几乎是精确到了具体的细节：比如作者的祖父在巴兰卡斯经营的首饰铺与《百年孤独》中制作小金鱼的炼金术的关系；比如实际生活中的拉斐尔·乌里维·乌里维将军与奥雷良诺·布恩迪亚上校形象上的渊源；外祖父尼古拉斯杀死梅达多时所说的“我杀死了罗梅罗。如果他复活，我还杀。”这句话稍加改动后出现在何塞·阿卡迪奥·布恩迪亚的口中；比如，埃斯佩霍在阿拉卡塔卡所表演的身体腾空而起的悬浮绝技，在《百年孤独》里的尼卡诺尔·雷依纳神父身上重演，只不过后者的手上多了一只巧克力杯而已；《百年孤独》中那个令人难忘的吃土的女孩吕蓓卡，其原型正是作者的妹妹马戈特，她在八岁前一直有着偷吃烂泥的习惯；外祖父拉着他的手去香蕉公司特派员办事处观看冰块的细节几乎原封不动地写进了《百年孤独》的开头，而作者当时是否发出“这是我们时代最伟大的发明”这样令人捧腹的感慨则不得而知；甚至1928年因罢工而导致的大屠杀的细节，科尔斯特·巴尔加斯将军本人及其随后的“四号通令”都原原本本地出现在《百年孤独》之中。

这里所列举的仅仅是《百年孤独》写作的部分情况，至于说直接取材于社会生活、历史事件以及现实人物的作品，如《一件事先张扬的谋杀案》《格兰德大妈的葬礼》甚至《没有人给他写信的上校》，萨尔迪瓦所开列的对照表则要复杂得多。就连马尔克斯本人也曾坦率地承认：“没有本人的亲身经历作为基础，我可能连一个故事也写不出来。”

作者给这本传记冠以《回到种子》（中译《追根溯源》）这样的书名看来是颇有深意的。因为至少在他看来，马尔克斯对于围绕着的他既琐碎又激动人心，既令人恐惧又充满诗意的现实生活的内在奥秘，并不是一开始就心知肚明；或者说要彻底看清令人眼花缭乱的现实，了解它对于自己写作和生存的意义，他必须获得一个全新的视角。正如他去了波哥大有助于看清他的故乡阿拉卡塔卡，去了墨西哥有助了解他的祖国哥伦比亚一样，欧洲的游历终于使他有可能会重新审视整个拉丁美洲。在达索·萨尔迪瓦看来，假如我们把马尔克斯念念不忘的阿拉卡塔卡视为一个隐秘的中心，每一次离开或远游实际上也可以看成是不断的“回归”。外祖父那座幽灵出没的宅院，姑姥姥、外祖母所讲述的鬼怪故事成了马尔克斯一生中挥之不去的记忆之核。年轻的马尔克斯早已觉察到它对于自己写作乃至整个生命的意义（实际情形也是如此，这份记忆不仅给他的绝大部分小说提供了取之不竭的素材，同时也培育了他的想象力），他似乎只知道自己的口袋里沉甸甸的，却不知道其中装的就是黄金。

哲学家牟宗三有一种说法，个人的禀赋虽有厚薄高下的不同，但每个人潜在的才能却是独特的，不可取代的，所谓“天生我才必有用”。关键在于能否找到最大限度发挥个人潜能的门径和入口。每个人都在寻找、碰撞，很多人终其一生，仍然恍恍惚惚，纵有不世之才亦只能寂然泯灭。一旦撞对门路，便能登堂入室，便能擦出火花，其生命必能发出熠熠光华。鲁迅如此，维特根斯坦如此，从某种意义上说，加西亚·马尔克斯亦是如此。有时，正确的道路就在眼前，而行人往往会以一念之差而倏忽错过。其中的神秘本来就属于生存的一部分。

1965年的某一天，当加西亚·马尔克斯开着他那辆奥佩牌小轿车，行驶在从墨西哥到阿卡普尔科

的路上，“那部遥远的、漫长的、从青年时代就开始撰写的长篇小说突然一下便全部展现在他面前。”奇迹终于降临到他的身上，他简直可以逐字逐句地把第一章背出来。实际上，加西亚·马尔克斯一生的经历仿佛都是在为《百年孤独》作准备，其中既有资料的收集，又有个人经验的积累，当然还包括他在此之前一次次成功和失败的写作训练。我以为，从叙事技巧这方面来看，《没有人给他写信的上校》在多年前就已达到炉火纯青之境（我一直认为这是他写得最好的作品），而早期的《枯枝败叶》无论从题材、主题，还是叙事风格上都可以看成是《百年孤独》的雏形。但他注定了要通过《百年孤独》对自己的创作进行一次的总结，或者说，他长年积压的恐惧、激情、梦想和野心都必须在这次写作中得到彻底的清算。在神话，鬼魂、孤独以及对往事眷恋之中苟且偷安的阿拉卡塔卡，犹如一头野兽蛰伏在他的心中，它迟早会醒过来，迟早会要求作者赋予它灵性，给予它生命。

文学创作与现实的关系问题是一个陈旧得让人厌烦的话题。正因为是老生常谈，人们很容易对它麻木不仁。20 世纪的现代主义文学运动仿佛使“现实”这一概念急剧贬值，无论如何，这仍然是一个令人炫目的假象。作家的禀赋和想象力、形式的转换固然可以弥补个人经验的贫乏，但对于写作来说，经验或经历毫无疑问依然是最为重要的资源，这可以解释为什么个人生活一旦与真实的现实生活相脱离，其才思便会立刻枯竭。在这方面，美国的塞林格是一个特出的例子。今天的神话往往就是昨天的“真实”，而读者眼中的“传奇”通常正是作者心灵的直接现实。历史或现实生活中所包含的传奇性，戏剧性，荒诞不经的内容有时会使我们所谓的想象力和虚构能力相形见绌。加西亚·马尔克斯一直对“魔幻”一词耿耿于怀，他多次重申了同一个意思：他的写作并非魔幻，它就是现实。不过话又说回来，就拉丁美洲的历史而言，现实生活的急剧动荡，历史文化传统的丰厚内涵无疑滋养了一代又一代的作家，但所谓的“文学爆炸”为什么会在一个特定的时间段中发生？它的历史机缘与内在动机又是什么？

二

拉丁美洲的小说在 20 世纪中叶前后的崛起，使同时代的西方文学黯然失色。然而，说起拉美文学与西方文学特别是现代主义文学的关系，即便在拉美的文学界，亦有不少的争议。这种争议有些类似于中国一度嚷喧不休，至今余波未定的民族性与世界关系之诤辩。不过，在路易·豪·博尔赫斯看来，争论本身并没有多少价值。他在《阿根廷作家与传统》一文中指出，那种担心向西方学习从而丢掉本民族的“地方特色”的忧虑，其实是荒谬的，因为真正土生土长的东西是不需要任何地方色彩的。他举例说，英国莎士比亚的《哈姆雷特》写的是斯堪的纳维亚题材，而法国的拉辛则往往从希腊、罗马的史诗中汲取灵感。民族主义者貌似尊重民族或地方特色，而结果却只能使创造力陷入自我封闭，窒息以至衰竭。在另一个场合，他不无调侃地检讨自己的“错误”：“我一度努力使自己成为一个阿根廷人，却忘了自己本来就是。”作为一个“宇宙主义”者，博尔赫斯的这一观点也许不难理解，他本人的创作与欧洲大陆的文学传统（尤其是英国、法国）有着千丝万缕的联系，而题材则涉及阿拉伯、印度和中国。

阿莱霍·卡彭铁尔在谈到拉美文学的辉煌成就时，曾不无自豪地宣称，当代所有的拉美作家都具有世界眼光。他本人的创作即是从超现实主义开始的，而阿里斯图亚斯、巴尔加斯·略萨、胡安·鲁尔弗、富恩特斯、科塔萨尔等作家都不约而同地采用了现代主义的叙事方式。这固然与西方现代主义小说的影响不无关系，但更为重要的，叙事方式的变革，形式的创新也是真实表现拉丁美洲现实的内在要求。也就是说，并非作家人为地制造荒诞与神奇，拉丁美洲的现实本身就是荒诞与神奇的。这块有着不同多种族、血统、信仰的新大陆所构建的光怪陆离、荒诞不经的现实，也在呼唤着别具一格的新的表现方式。在《百年孤独》中，当加西亚·马尔克斯将火车描述成一个“行进中的村庄”，电影演员主演不同的电影被描述成“死人复活”，用“凉得烫手”来形容机器制造的冰块时，他只不过是说出了一种拉

丁美洲人司空见惯的真实而已。因为西方现代文明的介入不是渐近的,而是像刀子一样直接切入的,欧洲发达的现代科技文明与印第安部落的古老的认知能力陈杂一处,所谓的荒诞,或者马尔克斯说的那种“拉丁美洲的孤独”就自然产生了。加西亚·马尔克斯曾说:“现实是最伟大的作家。我们的任务,也许可以说是如何努力以谦卑的态度和尽可能完美的方法去贴近现实。”客观地说,拉美作家在借鉴西方的现代主义叙事系统的同时,也极大地丰富甚至是改造了这一系统。无论是魔幻现实主义,还是结构现实主义,实际上与欧洲19世纪末20世纪初的现代主义小说叙事相比,已经有了极大的不同。

加西亚·马尔克斯曾说,拉美的现实向文学提出的最为严肃的课题,就是语言的贫乏。马尔克斯对语言问题的关注,在拉丁美洲作家中并非个别现象。实际上,一代又一代的拉美作家一直在致力于寻找并创造一种有效的叙事语言,用来描述拉美的独特现实。大部分拉美作家都用西班牙语(也有人使用法语)写作,但拉美的西班牙语是融合了印第安语、黑人土语并在历史的延续中发生着重要变异的泛美语言。一个墨西哥人能够理解古巴方言,而一个古巴人对于委内瑞拉俚语也能耳熟能详。正是西班牙语的自身的灵活性,可以使不同国家地区的作家随时对它加以改造:拆解并重组它的结构,改变词性和修辞方法,甚至重新创造出新的词汇,而这种“语言的游戏”却不会妨碍交流与理解,这的确是一个饶有趣味的现象。不过,里维拉的《旋涡》却是一个极端的尝试,作者醉心于用方言写作,其结果是读者如不查阅词汇表,小说几乎难以卒读。拉美作家似乎很少去关注语言的纯正性和规范化,他们迷恋的是语言在表达上的力量、无拘无束的有效性,不管怎么说,拉美的西班牙语与早期的卡斯蒂利语、当代的西班牙语已经有了惊人的差异。我一直认为,叙事语言的成熟是拉美文学爆炸得以产生的前提之一。

加西亚·马尔克斯所关注的语言问题,除了文字本身以外,更为重要的也许是“形式”。也就是语言与现实之间的复杂关系。他觉得有必要创造一套全新的叙事话语来适应拉美的现实。这一说法与詹姆斯·乔伊斯在倡导形式革命时的宣言如出一辙。不过,马尔克斯所师承的欧美现代主义叙事大师,既不是詹姆斯·乔伊斯,也不是马塞尔·普鲁斯特,而是弗兰茨·卡夫卡、弗吉尼亚·沃尔芙、威廉·福克纳、海明威、胡安·鲁尔弗。卡夫卡教会了他如何通过寓言的方式把握现代生活的精髓,并帮助他重新理解了《一千零一夜》的神话模式,打开了一直禁锢他想象力和写作自由的所罗门瓶子。威廉·福克纳则给他提供了写作长篇小说的大部分技巧,福克纳的那些描写美国南方生活的小说所充满的阴郁、神秘的哥特式情调,坚定了马尔克斯重返根源的信心;而且福克纳那庞大的“约克纳帕塔法世系”也在刺激着他的野心。在很长一段时间内,他都在追随福克纳,甚至还按照他的教导,尝试在妓院中写作。直到他有一天读了海明威的《老人与海》之后,福克纳的影响才有所抵消。马尔克斯在阅读这部作品时所受到的震撼是显而易见的,他忘记了40度炎热的气候,“犹如拉响了一根爆破筒”,海明威用简单、清晰的结构和语言把握复杂深邃的现实生活的天才使他获益匪浅。《没有人给他写信的上校》从叙事上可以看出海明威风格的直接影响。弗吉尼亚·沃尔芙同样对马尔克斯意义重大。马尔克斯本人在回忆自己阅读《达卫洛夫人》的经验时承认,这部作品开头对于马贡多镇的缔造具有决定性的意义:

但是(轿车)里面确实坐着一位大人物;大人物正从这里路过,她隐身遮面,与平民之隔伸手可及,这些百姓或许是第一次也是最后一次与英王陛下,即国家永不磨灭的象征近在咫尺;这个国家将来会被辛勤的考古工作者在时间废墟的挖掘中发现,当伦敦变成一条长满野草的小径的时候,当所有那些在这个星期三的上午匆匆行进于人行道上的人都变成白骨,白骨里剩下的几枚结婚戒指埋没于自身尸体化做的泥土和无数个镶过牙齿的金质外壳之中的时候,轿车里的那张脸将大白于天下。(转引自《追根溯源》第九章)

这段文字彻底改变了马尔克斯的时间感,使他“在一瞬间预见到马贡多镇崩溃的整个过程及其最终的结局”。更为主要的是,马尔克斯理清了历史、传说、家族生活三重时间的关系,并对《百年孤独》

《家长的没落》的写作产生了深远的影响。

《追根溯源》所记述的加西亚·马尔克斯与其说是一名作者或游历者，还不如说是一个贪婪的读者。无论他走到哪里，阅读从未停止。从《一千零一夜》《安提戈涅》到《白鲸》《变形记》，一切文学经典都成了他学习，借鉴，甚至模仿的对象。如果说，游历使他获得一个重新审视拉丁美洲的地理上的视角，那么与异域文化（尤其是西方文化）的相遇则帮助他进一步确定了自身的特性。殖民地文化也好，欧洲强势语言也罢，马尔克斯的准则，首先是了解和学习，然后才谈得上击败、摧毁和重建。在文学上，他有着数不清的先驱者和导师，却没有顶礼膜拜的偶像，巴尔加斯·略萨把马尔克斯称为“拉丁美洲的弑神者”，所指的不仅仅是他介入现实的政治热情，也许还有蔑视一切权威与定规的勇气。

T. S. 艾略特曾说，我们所有的探寻的终结，将来到我们的出发之地。卡彭铁尔在临终前亦留下了“回到种子”的神秘遗言，马尔克斯的文学经历似乎也向我们勾勒出了“向外探寻”和“向种子回归”的过程。然而，僵死的、一成不变的、纯粹的传统只是一个神话，因为现实本身就是传统的变异和延伸，我们既不能复制一个传统，实际也不可能回到它的母腹。回到种子，首先意味着创造，只有在不断的创造中，传统的精髓才能够在发展中得以存留，并被重新赋予生命。这也许就是《追根溯源》给我们的最大启示。

（选自《塞壬的歌声》，上海文艺出版社 2001 年版）

人教版®

第八单元 虚 构

一、教学目标

1. 领会作品的内容与题旨；
2. 理解“虚构”对于小说表达的重要性；
3. 了解“虚构”“事实”“真实”“想象”这些概念的区别与联系；
4. 培养学生在写作中的虚构能力。

二、作品赏析

《骑桶者》

1. 卡夫卡及其创作

卡夫卡是 20 世纪最伟大的小说家之一。他的伟大不仅仅在于他的作品流传广泛、被谈论得极其频繁、影响到的人不计其数，还在于生活在当下的人们一旦遭遇困境时，就会自然地想起卡夫卡，并意识到他作为一个预言者和先知的地位。正如他自己所述“我们所需要的书，必须能使我们读到时如同经历一场极大的不幸；使我们感到比自己死了最心爱的人还痛苦；使我们如身临自杀边缘，感到因迷失在远离人烟的森林中而彷徨——一本书应该是我们冰冻的心海中的破冰斧”，卡夫卡的作品正是这样的利斧，能让陷身于现代社会的人们真切地意识到自身欲罢不能的“结构性”困境（比如，人与人之间的隔膜，人被制度所“异化”等）。美国诗人、剧作家奥登评价卡夫卡时说：“就作家与其所处时代的关系而论，当代能与但丁、莎士比亚和歌德相提并论的第一人是卡夫卡……卡夫卡对我们至关重要，因为他的困境就是现代人的困境。”

卡夫卡出生于布拉格一个犹太商人家庭，曾获得布拉格大学的法学博士学位，毕业后长期担任公司职员。他的作品都是在业余时间完成的，他写作勤奋，但并不以发表、成名为目的。工作之余写东西是他解决心灵苦闷的手段。许多作品随意写来，并无结尾。他对自己的作品也多为不满，临终前让挚友布洛德全部烧毁。布洛德出于友谊与崇敬之情，违背了卡夫卡的遗愿，整理出版了《卡夫卡全集》共九卷。其中八卷中的作品是首次刊出的，引起文坛轰动，在西方掀起了一阵“卡夫卡热”。他短暂的一生给后人留下的主要是三部未写完的长篇小说《美国》（1912—1914）、《审判》（1914—1918）、《城堡》（1922）和以《变形记》《判决》《饥饿的艺术家》为代表的几十部中短篇小说以及大量的私人信件、日记。

卡夫卡一般是和乔伊斯、普鲁斯特、福克纳、贝克特等人一起被人们谈论的，他们都被认为是现代

派文学的奠基人。现代派文学发端于19世纪晚期,兴盛于20世纪前期,是西方继古典主义、浪漫主义、现实主义之后的又一重要文学形态,多用变形、扭曲、实验性的手段来表达人类的现代性困境,分支流派有象征主义、未来主义、表现主义、意识流、荒诞派戏剧、黑色幽默小说、魔幻现实主义等。卡夫卡是其中的突出代表。他的作品色调似乎总是灰色的,揭示出人类普遍的孤立和疏离,展示人如何在世界的迷宫中找不到出路,只剩下迷惘、绝望以及屈从。

卡夫卡本人对中国文化有较大的兴趣,他曾经接触过《中国抒情诗》一类的读物,在他的作品中,更有不少对中国的想象,如他有一篇小说名字叫“中国长城建造时”。20世纪80年代中国文学界也曾经出现过“卡夫卡热”。时至今日,卡夫卡仍然是在中国被谈论得最多的外国作家之一。

2. 内容与题旨

《骑桶者》是卡夫卡的一个短小精美的短篇小说。《卡夫卡文集》中有大量这样的短小的叙事片段,它们应该都是卡夫卡随兴所至的产物,对于他来说,这些片段的产生反映了他彼时彼刻的感触和心境。

小说写于1917年寒冷的一二月间,背景是第一次世界大战中奥匈帝国最艰苦的一个冬天的真实情况:缺煤。一个穷得买不起煤的人想去向煤店老板借煤,他不是拎着煤桶走着去的(像惯常的现实主义小说中描写的那样),而是骑着煤桶飞着去的。结果可想而知:他没有借到煤,反而被煤店老板娘的围裙扇到了冰山区域。

小说对一件悲惨的冻馁事件做了冷峻的幽默处理。叙述语调谈不上严肃,相反带有一点冷幽默的感觉。如作者注意到的细节:火炉里透出寒气;作者使用的比喻:天空像一面银灰色的盾牌一样挡住向苍天求助的人;煤桶骑士的自我宽慰:“在十诫之一‘不可杀人’的光辉照耀下,也将不得不把一铲煤投进我的煤桶”;设想骑桶飞翔这样一种方式;结尾被妇女的围裙扇走等。这些地方,都有一种辛酸的自我解嘲式的幽默在。

小说主人公煤桶骑士像卡夫卡小说中惯常的主人公一样,是个猥琐的小人物。他战战兢兢,自怨自艾,面对一个强大的外部世界全然无力。他选择飞翔这种方式是因为他害怕失败,所以他飞着去,并且随时准备撤走,而且他的要求是最卑微的——“一铲最后的煤也行”“如果你们给我两铲,那我就喜出望外了”。实际上,他根本没有和煤店的人发生任何实质性的接触,整个借煤事件显得很真实,仿佛是借煤者本人的一次妄想症发作的结果。

这篇小说延续了卡夫卡小说一贯的主题:人与世界的不通融性。这是一次借煤的失败,也是一次交流的失败。但卡夫卡并没有谴责什么,他的小说不指向“阶级斗争”这样奋发有为的主题,而是暗含了一种内向的自省:交流的不成功是否有可能是因为交流的方式有问题?而交流方式的不恰当难道不正是交流者自身的性格弱点导致的吗?借煤的失败不是正面交涉的失败,而是因为借煤者选择了飞翔的方式,而如果煤店老板并没有确切地看到你,听到你,他们没有借煤难道有什么值得责怪吗?或许,我们也可以把“借煤”看做是发生在作者想象里的一件事,这件事强调的不是煤店老板(娘)的狠心,而是借煤者对世界的畏惧。

小说最后一句视角的变化意味深长。小说的叙述人一直是“我”,都是从“我”的视角来写的,但在“我”浮升到冰山区域,永远消失,不复再见”的这一刻,小说的视角其实已经从“我”转化为地上人的视角。“我”每天都可以见到自己,不会永远消失,只有从地面人的视角来看,“我”才会永远消失。这个“永远消失”有点像赌气的孩子,而这个视角的转移似乎也可以看做是“我”彻底弃绝世界的暗示。

3. “虚构”分析

卡夫卡在小说发展史上最大的贡献可以说是重新处理了“虚构”与“现实”的关系。小说究竟是不

是应该写得像现实一样让人信以为真？虚构在小说中应该如何有效地伪装起来？这些问题曾经一直困扰着小说作者。米兰·昆德拉把卡夫卡的小说比喻为“梦的呼声”。他说：“19世纪沉睡中的幻想被弗朗茨·卡夫卡突然唤醒了。卡夫卡取得了后来超现实主义者们提倡但他们自己从未真正取得过的成就：梦幻和真实的融合。实际上，这是小说由来已久的美学抱负，诺瓦利斯曾暗示过，但它的实现却需要一个特殊的、一个世纪以后唯有卡夫卡发现的炼金术。卡夫卡的巨大贡献并不全在于他跨出了历史发展中决定性的一步，更为重要的是，他出人意外地打开了一扇门，让人们看到在小说这块场地上幻想能像在梦中一样爆炸，小说能够从看似难以摆脱的逼真性要求中解放出来。”在这之前，并不是没有作品处理好了虚构与现实的关系，但只有到了卡夫卡这里，这种行为才被提炼为一种小说史理论。正如博尔赫斯在他的《卡夫卡及其先驱者》一文中所说的：“这些例子的每一个或多或少都具有卡夫卡的特色，但是如果卡夫卡根本没有写，我们就不至于觉察到他的特色，也可以说，特色根本不存在。”而卡夫卡跨越现实与虚构的门槛似乎那么简单，仅仅用了一句话：“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。”

在《骑桶者》这篇小说里，卡夫卡虚构了一个“骑着木桶飞翔”的形象。这是小说的一个核心情节。飞翔本来是一件浪漫和美好的事情，但在这篇小说里，飞翔却成了让人心酸的举动，因为它的目的是去“借煤”。这是一个典型的意大利作家卡尔维诺所谓的用“轻”来化解“重”的文本。缺煤、寒冷、乞求，这都是一些沉重的主题；“飞翔”则是一种很轻灵的举动。在这里，“轻”中和了“重”，让作品达到了一种奇妙的平衡，而且让作品的层次丰富起来。

我们设想，如果作者用一种沉重的笔触写主人公拎着煤桶去借煤，被拒绝，作品可能会是惯常看见的“控诉型”小说：主人公是值得怜悯的，煤店老板（娘）是值得谴责的，作者和读者的态度都是同情主人公的，这样的作品内涵和指向就比较单一。而现在这样用“轻”来处理“重”，则使每一方都有两个或更多的层面：主人公的处境是悲惨的，但他同时又是自嘲的，对自己的处境有清楚的认识，他畏缩、自卑、惶恐，是一个立体的人；煤店老板娘是否值得谴责也变得不确定了，因为她是否真的听到了借煤者的吁求是不确定的；飞翔的方式避免了她和借煤者的正面接触；作者的叙述表面上是冷静的，甚至是冷嘲的，但内里却有深切的同情，而且，他的表达目的不再限于具体事件，而是凸现了爱与沟通的匮乏，以及一种心灵的饥饿；读者不是被一味的沉重压住，而是体味到一种“含泪的笑”，关注到主人公自身的惶恐，甚至可以上升到“人与人无法沟通”这样的形而上的层面。

“骑桶飞翔”这个情节使小说的面貌发生了根本性的改变，与传统的现实主义小说完全区分开来。“借煤”这个最现实的问题被虚化了。借助于“飞翔”，我们不知道这件事是否真的发生过，还是仅仅只是在幻觉里进行。作者在文中暗示了“借煤”的幻想性：“‘不能马上’这两个词多么像钟声啊，它们和刚才听到的附近教堂尖塔上晚钟的声响混合在一起，又是怎样地使人产生了错觉啊！”而紧接着，错觉果然被证实了，老板娘说：“什么也没有听到；只是听到钟敲六点。”这一细节将借煤事件彻底置于似真似幻的氛围中，让人怀疑它只是发生在幻觉里。

《骑桶者》典型地体现了卡夫卡小说处理虚构的特点。主人公对幻想与真实边际的跨越是直截了当、不容分说的。木桶说腾空就腾空，一点准备也不给读者，就像《变形记》中主人公发现自己躺在床上变成一只大甲虫一样，都是顷刻间的事。它让读者直接面对这种幻想的现实和结果，丝毫不需要铺垫。当然，木桶的腾空仍有其现实性以及心理逻辑的真实，它是木头的、空的，它太轻了，同时它承载的其实是人类最可怜和最基本的希求和愿望，是匮乏时代的象征。而木桶空到可以腾空的地步也可以看做是用夸张的手法写极度的匮乏。

和博尔赫斯一样，卡夫卡并不认为原原本本地摹拟、再现现实生活的原生态的作品就一定是真实

的，他不要这种“表面的真实”，而要揭示“内在的真实”（以绘画为例，在卡夫卡看来，照片是最不真实的，而毕加索的绘画作品则是最真实的）。同样和博尔赫斯相似的是，卡夫卡总是把虚构自然地嵌入现实之中，仿佛天然如此。他的故事从总体上说是荒诞的、夸张变形的，但有相当多的细节描写又是非常现实主义的。他对生活细节、场景细节、生理活动等的细致描写绝不亚于现实主义作家。从《骑桶者》中对骑桶者细致的环境、心理、语言描写，可以印证这一点。匈牙利文学批评家卢卡契指出：在卡夫卡的笔下，“由于细节所诱发的真实力量而显得实有其事。必须明白，没有这种恰恰在次要细节中显现的现实主义的‘比比皆是’，则对我们总体存在中所产生的魔幻的不断召唤，就会把梦魇降低为一种牧师的说教。所以卡夫卡作品的整体上的荒谬和荒诞是以细节描写的现实主义基础为前提的。”卢卡契的意思是如果缺少细节上的现实主义基础，卡夫卡的小说就会变成与传统寓言一样的说教，故事本身由于缺少形象的生动性、完整性而失去了独立性，成为理念的附庸。借助细节上描绘的精确性，心态上的逼真性，卡夫卡的作品能让人产生一种心理上的真实，一切都变成了现实的、可触摸到的，与我们息息相关，甚至就像发生在自己身上一样。

三、话题详解

（一）对虚构的确认

1. “虚构”的意义

从根本上说，一切叙述都或多或少地包含有虚构。叙述，是用语言来复述现实，这种复述不可能是完全再现现实的，总会和现实有出入。一分钟前发生的车祸，让不同的目击者讲，会有细微的差别，这从一个侧面印证了叙述不可能和现实严丝合缝，因为叙述者必定会在叙述的过程中受到自己主观意识的影响。因而，虚构是天然存在于小说中的，不存在没有虚构的小说。区别只在于虚构成分的多少和作者对待虚构的态度。

鲁迅在《中国小说史略》中这样描述小说的起源：“……原始民族，穴居野处，见天地万物，变化不常——如风，雨，地震等——有非人力所可捉摸抵抗，很为惊怪，以为必有个主宰万物者在，因之拟名为神；并想象神的生活，动作，如中国有盘古氏开天辟地之说，这便成功了‘神话’。从神话演讲，故事渐近于人性，出现的大抵是‘半神’，如说古来建大功的英雄，其才能在凡人以上，由于天授的就是。例如简狄吞燕卵而生商，尧时‘十日并出’，尧使羿射之的话，都是和凡人不同的。这些口传，今人谓之‘传说’。由此再演进，则正事归为史；逸史即变为小说了。”^① 鲁迅认为小说起源于神话，而神话则起自先民对于不可理解的事物的解释和想象。这样说来，从源头上来说，小说就和虚构密不可分。

2. 虚构意识的逐步确立

虽然小说从源头上说与虚构有血缘关系，但无论是在中国还是在西方，都经历了很长一段否认小说是虚构的时期。作家认为自己写的是真实情况，读者也是把小说当做真实的事件来看待的。严格意义上的中国小说是由史传这一母体里生成的，它从一开始就表现出对历史文体的尊重，追求客观，讲究实际；虚构或杜撰是万万使不得的。所以，那时的小说根本不同于今天的小说，它在当时主要是作为正宗历史著作的一种补充形式而存在的，因而又被人们称做“正史之余”或者“野史”。小说在中国的文体自觉与繁荣，正是摆脱了史传的钳制之后才出现的，即人们所说的“史统散，而小说兴”。

小说在西方也经历了类似的历程。许多小说家都是把自己的小说当做历史或传记来创作。美国小说

^① 见鲁迅《中国小说的历史变迁》，《中国小说史略》，人民文学出版社1973年版，第270页。

家亨利·詹姆斯曾这样振振有词地说过：“小说家只能把自己当做历史学家、把自己的叙事当做历史，除此之外真难以想象他还能把自己当做什么。只有做一位历史学家，他才有最起码的确认的地位，而作为虚构事件的叙事者，他就毫无地位；为了使他的企图得到某种逻辑的支持，他必须叙述那些假定是真实的事件。这种假定充斥着最严肃的讲故事的人们的作品，同时也激励着他们的创作。”有鉴于此，现实主义或者自然主义的写作方式，在当时更受西方小说家们的青睐。曾经在相当长的一段时间内，有些小说非常喜欢使用这样一种开头：“这是一个真实的故事。”事实证明，这样的开头对于套牢读者的目光的确十分奏效。因为对于所有的故事，读者都是怀有真实期待的。倘若某个故事无法让读者感到真实，读者便会觉得自己的热情受到了侮辱。不过，在此需要弄明白的是：真实并不就等于事实。真实感的产生也不一定依赖于对事实的遵从。这一点我们还会在后面详述。

进入 20 世纪之后，虚构对于小说的意义得到全面认定。虽然在此之前也产生过许多伟大的虚构作品，但小说史意义上对虚构的确认却是通过以卡夫卡为代表的现代派作家的努力而实现的。米兰·昆德拉不加隐讳地告诉别人：“我所说的一切都是假设的。我是小说家，而小说家不喜欢太肯定的态度。”普鲁斯特则宣称，在整本书中，“没有一件事不是虚构的”。最富有个性的表述是由纳博科夫来完成的：“一个孩子从尼安德特峡谷里跑出来大叫‘狼来了’，而背后果然跟着一只大灰狼——这不成其为文学；孩子大叫‘狼来了’，而背后并没有狼——这才是文学。那个可怜的小家伙因为撒谎次数太多，最后真的被狼吃掉了纯属偶然，而重要的是下面这一点：在丛生的野草中的狼和夸张的故事中的狼之间有一个五光十色的过滤片，一副棱镜，这就是文学的艺术手段……我们也可以这样说：艺术的魔力在于孩子有意捏造出来的那只狼身上，也就是他对狼的幻觉；于是他的恶作剧就构成了一篇成功的故事。他终于被狼吃了，从此，坐在篝火旁边讲这个故事，就带上了一层警世危言的色彩。但那个孩子是小魔法师，是发明家。”

文学理论家则给出了小说的定义：“小说是用散文写成的具有某种长度的虚构的故事。”至此，虚构对于小说的意义得到全面认定。

3. 作家对待虚构的三种态度

小说家进行虚构，往往有三种态度。一种是煞有介事，写得像实有其事，尽管内容是荒诞不经的。这样的小说家可以以博尔赫斯为代表。谁都知道博尔赫斯的小说是从来不与现实生活沾边的，用秘鲁小说家略萨的话说，他所建构的那个“小小的虚构世界，里面布满了老虎和知识渊博的读者群，充满了暴力和奇怪的宗派、胆怯和孜孜不倦的勇敢精神；那里面，话语和梦幻代替了客观现实；那里面，论证想象力的脑力劳动压倒了一切生命表现”。但博尔赫斯喜欢在作品中添加一些看似严谨的证据，把小说打扮得跟论文一样客观。

还有一些小说家显得不像博尔赫斯那么狡黠，他们愿意老实承认自己的小说就是虚构，是自己脑子里的产物。比如塞万提斯在他的长篇小说《堂吉珂德》里，一开头就不忘写下这样一个“交代”性的《前言》：

清闲的读者，这部书是我头脑的产儿，我当然指望它说不尽的美好、漂亮、聪明。可是按自然界的规律，物生其类，我也不能例外。世上一切不方便的事、一切烦心刺耳的声音，都聚集在监牢里；那里诞生的孩子，免不了皮肉干瘦，脾气古怪，心思别扭。我无才无学，我头脑里构想的故事，也正相仿佛。如果生活安闲，居处幽静，面对旷野，又值天气晴和，心情舒泰，那么，最艰于生育的文艺女神也会多产，而且生的孩子能使人惊奇喜欢。有的爸爸溺爱不明，儿子又蠢又丑，他看来只觉韶秀聪明，津津向朋友们夸赞儿子的伶俐逗趣。我呢，虽然好像是《堂吉珂德》的爸爸，却是个后爹。亲爱的读者，我不愿随从时下的风气，像别人那样，简直含着眼泪。求你对我这个儿子大度包容，别揭他的短。

你既不是亲戚，又不是朋友；你有自己的灵魂；你也像头等聪明人一样有自由意志；你是在自己家里，一切自主，好比帝王征税一样……所以，你不受任何约束，也不承担任何义务。你对这个故事有什么意见，不妨直说：说它不好，没人会责怪；说它好，也不会得到酬谢……

从某种意义上说，塞万提斯简直是在破坏传统小说的写法，他并没有试图让我们把他的小说与真实的历史混为一谈。他在坦白地告诉我们，他就是在写小说。不过，还有一些跟博尔赫斯和塞万提斯截然不同的作家，如卡夫卡，他既不说自己的小说是真实的，也不说自己的小说是虚构的，完全是一副信不信由你的暧昧态度。

（二）虚构使我们富有

1. 小说家为什么要“说谎”

略。

2. 信不信由你

略。

3. 小说：一种想象的艺术

归根结底，小说是一种想象的艺术，它在造物主创造的第一世界之外又创造了一个精神的世界。虚构世界同现实世界之间的关系正像俄罗斯学者巴赫金所说的那样：“尽管在它们之间存在着不容取消的界限，然而，它们两者却都是相互紧密联系的，处于经常的相互运动中；在它们之间产生着不停的交换，类似于有机物质与周围环境之间的不停的交换：只要有有机物是活动的，它就不同这个环境融合；但是，如果把有机物与环境拉开，那么有机物必定死亡：作品与其中被描绘的世界都进入了现实世界，并使之丰富，而现实世界也进入作品和进入作品中被描绘的世界，无论是在作品的创造过程中，还是在其后的生命中，在听众和读者的创造性的理解中作品经常被更新。”在巴赫金看来，“作者不论是怎样一个现实主义者并真实地描写，被他描绘的世界永远不可能在时空关系上与这个描绘的作者——创造者所处的、描写时的现实世界相等同。”根据巴赫金的论点，所谓客观的“写实”只能是一种乌托邦似的想法而已，现实世界永远不可能凭藉“写实”被抄袭。何况，抄袭现实也不是小说的职责，抄袭现实只能把小说的能力降低。小说必须伸展自己想象力的翅膀。

对此，略萨曾有一系列精辟的论述，他说过：“写小说不是为了讲述生活，而是为了改造生活，给生活补充一些东西。”他还说过：“虚构不复制生活；它排斥生活，用一个假装代替生活的骗局来抵制生活。但是，它以一种难以确立的方式完善生活，给人类的体验补充某种人们在实际生活中找不到、而只有在那种想象的、通过虚构代为体验的生活中才能找到的东西。”不像传统的小说家，现代小说家对小说本身表现得相当乐观和信赖，小说所要求的想象力足以保障他们成为现实生活的主人而不是奴仆。“写实”之于他们压根就不是一个问题。传统的小说家善于从生活的角度来要求小说，现代的小说家却喜欢由小说的角度来要求生活。

对小说、生活及二者间关系的这种个性理解，正是能够诞生诸如布尔加科夫、科塔萨尔、博尔赫斯、巴思、纳博科夫和冯尼格等幻想小说大师的最重要原因。

相当一部分现代小说家在向想象世界挑战的同时，甚至流露出对现实生活的“蔑视”。伍尔芙曾在日记中这样写道：“要是认为文学直接来自于生活中的素材，那就想错了。”伍尔芙对自己的想象始终显得十分自信，而她的《达洛卫夫人》《到灯塔去》以及《海浪》等诸多杰作也让我们不能不承认她的自信不是盲目的。

生活在想象中——普鲁斯特曾被迫在伍尔芙之前就这么做了。1906年，35岁的普鲁斯特因为严重的哮喘病和过敏症，不得不躲在墙壁贴以软木、帷幔四垂的房间里深居简出，为此他感叹“多么渴望看

到白天，多么渴望生活，可望而不可及，得不到满足”。然而，他还是写出了《追忆似水年华》这样的经典之作。普鲁斯特的写作事实至少证明了想象对于保证一部小说的成功是完全有能力的。在某种程度上可以说，伍尔芙和普鲁斯特对生活的远离，反而刺激了他们在想象世界中的生存能力。

补充：

4. “虚构”的力量

卡夫卡的《骑桶者》，虽然只是在揭示一个贫困者的窘状和有产者的自私无情，但恰恰是由于作者动用了夸张的想象，让木桶飞了起来，于是，这个平常的题材便被“陌生化”了，通过一种奇异的审美力量，使这一平常的题材得到了非同寻常的展现。也许生活中的有些寒冷可以让我们忘却，但《骑桶者》中写到的寒冷却绝对无法让我们忘怀。

这就是小说的力量，这就是小说通过虚构和想象获得的力量，谁还愿意继续对小说家的谎言说三道四呢？

卡夫卡等人的虚构智慧让我们看到，单纯的写实对于小说世界来说，该是多么的匮乏。难怪有人会这么说：“唯那些富有想象力和反现实冲动的文学家艺术家才是真正现实的，而紧贴着现实经验的人则永不可能成为现实的文学家艺术家，理由十分简单——只要贴着现实，文学艺术就成了十足多余的摹本，于我们的绝对自由丝毫无益，它不过助长了我们的对现实经验的热中，这其实根本无须由文学艺术来帮助的。”

蒙田在他一篇名为《论想象的力量》的随笔中，开篇摘引了时人普遍认同的一个观点：“强劲的印象产生现实。”这就是说，想象不仅仅来源于现实，它在一定程度上，也可以反过来成为我们现实的一部分，起到丰富我们现实的功用。而在有些时候，现实正是借助于我们的虚构和想象才得到丰富而完善的。

因此，我们没有理由不给予小说所营造的那个虚构世界以足够的尊重。小说毕竟是一种艺术创造，它的真实有权不提供现实的必然，而是呈现艺术的可能。正如略萨所说的，小说的“想象力为在我们有限制的现实和无节制的欲望之间不可避免的离异产生出一种灵敏的缓冲剂，即虚构。由于有了虚构，我们才更是人，才是别的什么，而又没失去自我。我们溶化在虚构里，使自己增殖，享受着比我们眼下更多的生活，享受着我们可以过上的更多的生活”。

波德莱尔认为：“整个可见的宇宙不过是个形象和符号的仓库，想象力给予它们位置和相应的价值；想象力应该消化和改变的是某种精神食粮。人类灵魂的全部能力都必须从属于同时征用这些能力的想象力。”

5. “说谎”仅仅是一种形式

当然，任何自由与特权都注定是要有限制的，小说的虚构和想象也不例外，它必须遵从相应的艺术法则。小说家的谎言不是江湖骗子的谎言，恰恰相反，小说家虚构的目的不是为了使读者上当，而是为了使读者有所收获。对于小说家来说，说谎仅仅是一种形式，其真正旨意乃是为了揭示生活的真相。有鉴于此，如果小说家完成不了这样的目的，那么他的小说中的谎言就是无效的，最终也难以被读者所接受。用马尔克斯的话说，这样的谎言根本就不是一种想象，而是一种虚幻。在他看来，“虚幻只不过是粉饰现实的一种工具”。他说：“虚幻和想象之间的区别，同会出声的布娃娃和真人之间的一样，有天壤之别。”

总之，虚构是小说存在的理由，这个理由又是建立在发掘生活真相的基础之上的。就小说本身而言，它同样也是一种现实，从属于我们生活的一部分，因此，我们的生活实际上也在不知不觉地被虚构着。从这一层面上说，绝对抵制虚构才可能是一种真正的“虚构”。

（三）事实与真实的区别

1. 事实并不等于真实

传统小说家之所以愿意极力向我们再现出一个现实的世界，原因就在于他们以为只有这样才可能使自己的小说获得最大限度的真实力量。显而易见的是，这些小说家认为，只有是现实的，才可能是真实的；他们把真实与事实完全当成了一回事。事实是常识，真实却是对这一常识的理性化飞跃，我们常常将其叫做真理。当我们说“太阳是自东方升起的”时候，我们只不过是说出一个常识，而当我们说“太阳每天都是新的”之时，我们其实是在表达一个真理。因为前一句话里并不包含我们个人的独特思考，它没有传达出对人生具备启示意义的东西；而后一句话里却蕴涵了深远的意味，让我们透过庸常洞察到一个更高的思想境界。同样，在谴责“指鹿为马”这一行径时，我们大可不必称它违背了真理或真实，它只不过是违背了一个普通的常识而已。一旦我们将它提升到真理的高度来谈论，那么，在有些特殊的语境之下，“指鹿为马”可能就不是一句无稽之谈了，也许它所表达的恰恰是一个具有讽刺意味的真理。

小说家可不是搬运工，直接将现实里的东西转移到小说里就行了。小说家针对现实的写作，是一个理解和消化现实的过程。对现实的真实传达与否，取决于小说家正确理解和消化现实的与否。从这一意义上说，自认为比现实主义更加尊重现实的自然主义创作方式，实际上并不就能比现实主义小说家写出更多的真实性来。毕竟，“真实”不是创作主体对客体的简单临摹，而是创作主体同客体剧烈碰撞所绽放出的火花。这种火花的绚丽程度，要取决于创作主体能量释放的多少。

此外，作为事实而存在的现实，仅仅是我们所看到的现实，它往往拒绝了我们在日常生活里能够倾听到、感受到的现实。马尔克斯便是从后一层面去理解他的现实的，在他看来，自己的世界里并不存在事实与虚幻的严格界限，因为拉丁美洲的神话历史色彩赋予了现实的虚幻性，致使这种虚幻性本身成为了拉丁美洲现实的一部分。所以，当有人指出其《百年孤独》里处处充满了虚构和想象——如人竟然长出了猪的尾巴，甚至可以飞到天上去的时候，马尔克斯却郑重其事地声明他没有“撒谎”，说这一切都是以真事为根据的。这就是拉丁美洲神奇的现实状况。

马尔克斯提供的这种现实，可以在一定程度上丰富我们对于现实的理解。这是精神领域的现实，是我们无法亲眼看见和亲手触摸的现实，但它的的确确就是我们完整生活的一部分。与我们所看到的现实不一样，这一可能的现实是小说家借助于虚构和想象才能将其呈现出来的。小说家们也往往就是通过对这个世界的刻画，来完成他们对于真实的揭示的。

基于此，现实主义的创作方法在墨西哥小说家富恩特斯那里，意味着“不但要反映现实，而且要创造现实”。当有人指责他虚构了一个并非真实的墨西哥，而是他想象的墨西哥时，富恩特斯义正词严地回击道：“我把客观的国家送给了统计学家们，唉！让他们得到它吧，让他们随意对待它吧，因为一个作家、一个艺术家，不需要统计学，他表现的是个人对想象的和可以想象的现实的看法，是一种想象的概念。一个像我国这么复杂的国家，一个只望一眼或只做一次统计不可能完全了解的国家，需要艺术家们进行多角度的观察。我的角度是千百万个角度之一，我想为它付出一切可能的力量，一切想象的力量。如果不是巴尔扎克，我就不理解 19 世纪的法国怎么样；如果没有狄更斯，我也不知道 19 世纪的伦敦是什么样。我确信，他们不是像手持相机那样描写城市，他们只用了想象，用千百种方式进行了千百次的想象。我对墨西哥城和墨西哥也是这样做的。这个墨西哥不符合客观现实，不符合统计学的现实，而符合想象的现实，符合从艺术角度观察的真正现实。”在这里，富恩特斯想要告诉我们的是，他所想象的那个墨西哥远比人们所看到的那个墨西哥要更为真实。他的想象可以穿越墨西哥纷乱的现实表象，让我们窥探到其深处的真实秘密。就此而言，他的《最明净的地区》那部作品对于墨西哥 20 世纪社会

历史的书写，在真实性上可能要比众多的历史记录还更具深度。

2. 心灵的真实才是最重要的真实

就拿俄罗斯小说家列斯科夫的作品《姆采斯克县的麦克佩斯夫人》来说吧，女主人公卡杰林娜·里沃芙娜一出场，作者就赶紧不厌其烦地将她的长相交代了个仔细：

卡杰林娜·里沃芙娜并不是个天生的丽人，不过长得倒也挺讨人喜欢的。当时她不过刚满二十三岁。她的个儿不高，然而体态匀称，脖颈宛如大理石雕出来的那般纯净优雅，肩头圆润，胸脯丰满，鼻子小巧、端正而纤细，一双乌溜溜的眼睛十分灵活，高高的前额雪白，一头乌油油的青丝黑里透亮……

列斯科夫竭力把卡杰林娜·里沃芙娜刻画得像一个现实生活中的真人，在《城堡》中，卡夫卡没有描写过主人公 K 的外貌，而是把 K 变成了一个抽象的符号。然而，有谁能说卡杰林娜·里沃芙娜就一定会比 K 更真实呢？

还是伍尔夫说得好：“为了证明作品故事情节确实逼真所花的大量劳动，不仅是浪费了精力，而且是把精力用错了地方，以至于遮蔽了思想的光芒。作者似乎不是处于他的自由意志，而是在某种奴役他的、强大而专横的暴君的强制之下，给我们提供情节，提供喜剧、悲剧、爱情和乐趣，并且用一种可能性的气氛给所有这一切都抹上香油，使它如此无懈可击，如果他笔下的人物都活了过来，他们会发现自己的穿着打扮直到每一粒钮扣，都合乎当时流行的款式。专横的暴君的旨意得到了贯彻，小说被炮制得恰到好处。然而，由于每一页都充斥着这种依法炮制的东西，有时候——随着岁月的流逝，这种情况越来越经常地发生——我们忽然感到片刻的怀疑，一阵反抗情绪油然而生。生活难道是这样的吗？小说非得如此不可吗？”伍尔夫是在提醒我们，生活除了服装，还有心灵，而心灵比服装更复杂，小说家的气力应该更多地投注在人物的心灵上，而不是服装上。

3. 呈现事实不是小说的目的

卡杰林娜·里沃芙娜这一形象是一个事实，属于静态的，已无须我们再做过多的想象，她告诉我们生活是这样的；而 K 这一形象则是一种真实，属于动态的，具有向未来敞开的可能性，他想告诉我们的是，生活怎么会是这个样子？人们常说：“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特。”这句话强调的就是读者在接受一个文学形象时有自由想象的权利，但是，卡杰林娜·里沃芙娜这一形象能够给予我们的这种自由，显然没有 K 这个形象所能给予得多。

小说不仅关注我们的人生，同时也要提升我们的人生。它必须触及我们的心灵，能够感动我们。它不仅仅呈现事实，还要展现作者心灵的激情、思考的深度、创造的能量。英国间谍小说作家勒卡雷说过：“‘一个猫坐在草垫子上头’，这不是个故事。‘一个猫坐在一头狗的垫子上’，这里头就有故事了。”小说家要行使自己的创造力，就必须不受所谓客观事实的禁忌，艺术真实的使命可以暂不理睬现实生活的法则，因为说谎是小说家的特权。

四、关于“思考与实践”

一 设想《骑桶者》里的主人公是拎着木桶，而不是骑着木桶去讨煤的，小说将会有怎样不同的艺术效果？

1. 设题意图：

这道题帮助学生体会现实主义的写法和“虚构”的写法所产生的艺术效果的不同，从而更深地理解“虚构”对于小说表达的重要性。

2. 解题思路:

可以找出一个相近的现实主义文本,比如叶圣陶的《多收了三五斗》来进行对比阅读,看看两种方式产生的表达效果有何不同。拎着木桶去讨煤会使小说的层次比较单一,人物形象也比较类型化,作品的气氛会偏沉重,内涵指向会比较明显,读者的想象空间会缩小。参见“作品赏析”部分。

二 想象有一天,你突然变成了一只鸟,写出你飞翔的感受。

1. 设题意图:

这道题是一道作文题,有助于学生在写作中释放想象力,真正将“虚构”学以致用。

2. 解题思路:

应该鼓励各种各样不同的写作尝试。写作完成后应该在班级内对学生的写作成果展开交流。

五、教学建议

1. 《骑桶者》是多义性小说,可以从各个角度去阐释。因此,这篇课文宜于采取先让学生通读,然后课堂讨论的方式进行。鼓励学生大胆阐释。

2. 引导学生阅读卡夫卡《变形记》,更深层次地理解“虚构”。

3. 组织一次类似于电视综艺节目的竞猜活动,让同学讲述一件事,让听众判断哪些是事实,哪些是虚构的。

六、有关资料

卡 夫 卡

弗朗茨·卡夫卡,是欧洲文坛的“怪才”,西方现代派文学的宗师和探险者,他是表现主义作家中创作最有成就而生活上最无成就者。他以痛苦走进世界,以绝望拥抱爱人,以惊恐触摸真实,以毁灭为自己加冕……他属于什么流派,什么“主义”?他什么都不是,他是现代世界里的唯一的“精神裸体者”,他的独一无二的生活方式决定了他的创作,他的创作完成了他自己。

卡夫卡,1883年7月3日生于当时属奥匈帝国的布拉格一个犹太家庭。父亲原是一个半行乞的乡下屠夫的儿子,后来积蓄了一份财产,成为中等阶级的服饰品商人,以后又当上了小工厂的老板,为人自信而偏执。他一心要把卡夫卡培养成当之无愧的继承人,尽管卡夫卡全然无心于此。这使卡夫卡觉得他同父亲的斗争仿佛就是他的全部生活,就是生活的全部意义。36岁时卡夫卡曾给父亲写过一封长信,试图回答他为什么畏惧父亲,但他写信时战战兢兢,结果无法充分地表达自己恐惧的意思。当然,他也没有胆量亲自将这封信交给他父亲,而他母亲在读过信后便觉得不宜将信给他父亲看。在信中卡夫卡写道:

在我的眼里世界就分成三个部分。我,是个奴隶,生活在其中的一个世界,受着种种法律的约束,这些法律是单为我发明的。而我,不知为什么,却始终不能完全守法。然后就是第二个世界,它离我的世界无限遥远,这就是您的世界,您行使着统治权,发号施令并且还因您的命令得不到执行烦恼生气。最后还有那第三个世界,其余的人都在那儿过着幸福自由自在的生活,没有人发号施令,也没有人唯命是从。我夹在中间左右为难。^①

^① 见叶廷芳编《卡夫卡全集》第8卷,河北教育出版社1996年版,第245页。

这便是卡夫卡的三个世界：我（奴隶）的世界、父亲（统治者）的世界和其余人幸福自由的世界。卡夫卡夹在这个被撕裂的世界中，既不能前进，又无法后退。在这封信里，卡夫卡既是原告，又是被告，同时也是法官。

卡夫卡与母亲的关系也纠缠在爱与不可理解之中，这种关系尤其使人痛苦。卡夫卡在一封信中写道：“母亲对我的爱正如她对我的不理解一样深，这种不理解融进了她的爱之中，因而，她也许就更加无所顾忌，这是我目前所不能理解的。”^①

卡夫卡的履历表似乎平淡无奇：小学——中学——大学——工作——疾病——死亡。然而，在这份平淡无奇的履历表背后却隐藏着极为神秘的传奇色彩，这主要是指他三次订婚而又终生未娶，热爱生命又过早逝世（死时 41 岁），酷爱文学又执意焚稿。外部的平常反倒加速了内心的变故，反过来，内心的紧张研磨便过早地扼杀了生命。

卡夫卡害怕孤独，但更害怕失去孤独。他为了描写孤独，宁可自己忍受孤独，因此他同时失却了爱情、友谊和家庭。1912 年他认识了在柏林工作的女职员菲莉斯，次年他详细列举出赞成和反对结婚的理由后，同菲莉斯订婚，但订婚三个月后就解约了。1917 年再次订婚，但至 12 月又再度解约。1919 年他同出身贫寒的犹太姑娘朱丽叶订婚，但次年又解除了婚约。1914 年 3 月 9 日卡夫卡在日记中写道：

我一直多么热烈地爱着菲莉斯。主要是出于我的作家工作的考虑，是它挡住了我，因为我相信婚姻对这一工作是有危害的，我何尝不想结婚，但单身生活已在我现在生活的内部把它毁灭了。我已经一年之久没有写任何东西了，往下我也写不了什么。^②

他在给朋友布罗德的信中将他害怕孤独而又热爱孤独的矛盾心理表现得淋漓尽致：“极度的孤独使我恐惧。实际上，孤独是我唯一的目标，是对我的巨大的诱惑，不是吗？不管怎么样，我还是对我如此强烈渴望的东西感到恐惧。这两种恐惧就像磨盘一样研磨着我。”^③ 卡夫卡把握不了外部世界，便逃避、退却，一头隐匿在自己的私生活里，投入自己的有限的自我之中。“无须走出家门，待在自己的桌子旁边仔细听着吧。甚至不要听，等着就行了。甚至不要等，待着别动，一个人待着，世界就会把它自己亮给你看，它不可能不这样。”^④ 这便是卡夫卡的内心世界。

卡夫卡自 1907 年 10 月进保险公司供职到 1922 年因病退休，一直在保险公司工作。保险公司里无所事事的无谓工作同他热烈而执著的创作生活简直是令人绝望的对比。卡夫卡说，“从表面上看，我在办公室里是恪尽职责的，但我并没有恪尽我的内心职责，而每一件没有完成的内心职责在我身上变成一种永久的不幸。”^⑤ 卡夫卡的生存就是为了写作，而要生存首先得工作。工作带来不幸，不幸刺激写作，写作耗尽了生命。但是，卡夫卡在工伤保险公司里的 15 年经历，足以使他看清资本主义社会的黑暗和人生的荒谬。在这里，公文旅行令人感到真正的悲哀和恐怖。

卡夫卡的作息时间也非同一般，他自己将自己孤独地封闭起来。每天上午 8 点至下午 2 点上班；下午 3 点至晚上 7 点 30 分睡觉；接着散步、吃饭，晚上 11 点至凌晨 3 点写作。这是“颠倒黑白”的拼命。

卡夫卡从小酷爱读书，常常彻夜不眠，这严重地影响了他的身体。以后上大学时迷上了尼采，遇事便要寻根究底，而世上许多事原本就是无法寻根究底的。卡夫卡潜心创作后就更少睡眠了。这使得卡夫卡一生都伴随着头痛、失眠和神经衰弱。这使他常常不得不中断创作，而中断创作更使他心急如焚，这

^① 见叶廷芳编《卡夫卡全集》第 9 卷，河北教育出版社 1996 年版，第 76 页。 ^② 见叶廷芳编《卡夫卡全集》第 6 卷，河北教育出版社 1996 年版，第 299 页。 ^③ 见苏联科学院《德国近代文学史》上册，人民文学出版社 1984 年版，第 383 页。 ^④ 见苏联科学院《德国近代文学史》，人民文学出版社 1984 年版，第 387 页。 ^⑤ 见叶廷芳编《卡夫卡全集》第 6 卷，河北教育出版社 1996 年版，第 45 页。

又加剧了他的头痛和失眠，致使他终于在1917年患了肺结核咯血了。但是，卡夫卡并没有被疾病所吓倒，反倒更加珍惜自己不多的生命，拼命写作，他甚至故意诱发自己的肺结核病，以逃避结婚、逃避家庭、体味疾病、品味人生。这结果使他过早地结束了自己的生命。而他临终前的最后遗言，又将护理他的克劳普斯托克博士难住了，他要求博士继续大剂量地给他用吗啡：“杀了我吧，不然，你就是凶手。”

卡夫卡对欧洲古代文化非常熟悉，对古希腊、罗马文化更是耳熟能详。卡夫卡对一些欧洲近代哲学家、文学家很感兴趣，早在中学时代，卡夫卡就订阅了由尼采编辑的杂志《艺术看护》，以后又读了尼采的《查拉图斯特拉如是说》《悲剧的起源》等重要著作。除此而外，他还爱读斯宾诺莎、达尔文、基尔凯郭尔、豪普特曼、易卜生等人的作品。卡夫卡在日记中写道，他同基尔凯郭尔“十分相似，至少可以这样说，他和我生活在世界的同一边。他像朋友一样，证明我是正常的。”他们还有一种基本的感觉：恐惧。上大学后，他又对德国戏剧家赫贝尔、克莱斯特、奥地利诗人霍夫曼斯塔尔等有了浓厚的兴趣。1902年他认识了马克斯·布罗德，在他的鼓励下开始创作。后来他又结识了表现主义作家、理论家弗兰茨·韦尔夫等。

卡夫卡的生活方式决定了他的创作。他的生活与艺术之间没有距离，他在生活中体验着艺术，又用艺术还原他的生活体验。布罗德认为，“作品倒是另外一回事，最主要的是，卡夫卡本身即足以影响别人。”^①写作就是卡夫卡生命中的一切，没有了写作，卡夫卡的生活将变得毫无色彩和意义。卡夫卡说：“在我身上最容易看得出一种朝着写作的集中。当我的肌体中清楚地显示出写作是本质中最有效的方向时，一切都朝它涌去，撇下了获得性生活、吃、喝、哲学思考、尤其是音乐的快乐的一切能力。我在所有这些方面都萎缩了。”“外界没有任何事情能干扰我的写作（这当然不是自夸，而是自慰）。”“我身上的一切都是用于写作的，丝毫没有任何多余的东西，即使就其褒意而言也没有丝毫多余的东西。”^②卡夫卡为了写作而拒绝了友谊、爱情、婚姻和家庭，他选择了他自己所惧怕的那份孤独。卡夫卡大概可以算世界上最孤独的作家，而他的小说所表现的也正是现代人的这种孤独感，所以，卡夫卡自己的生活与创作就在这里合而为一了，他成了在生活上最无作为和在创作上最有成就者。

总之，卡夫卡的一生，单纯而又复杂，平常而又极易引起争论。作为犹太人，他在基督徒中不是自己人；作为不入帮会的犹太人，他在犹太人当中不是自己人；作为说德语的人，他在捷克人当中不是自己人；作为波希米亚人，他也不完全属于奥地利人；作为劳工工伤保险公司的职员，他不完全属于资产阶级；作为资产者的儿子，他又不完全属于劳动者；但他也不是公务员，因为他觉得自己是个作家；而就作家来说，他也不是，因为他把精力常常花在家庭方面；但是在自己家里，他比陌生人还要陌生。卡夫卡什么都不是，但他又什么都是；他无所归属，但这反倒使他容易成为世界性作家。

卡夫卡的早期写作（1902—1912）只有一部散文小说集《观察》，共收18篇作品，此外还有一部未完成的长篇小说《乡村婚事》。1912年是卡夫卡创作的爆发期，《变形记》和《判决》就是这一年问世的。1912年至逝世前，他创作了许多短篇小说，如《司炉》（1913）《在流刑营》（1914）《为某科学院写的一份报告》（1917）《乡村医生》（1919）《饥饿艺术家》（1922）等，还有三部未完成的长篇小说：《美国》（又译做《失踪者》）《审判》（又译做《诉讼》）和《城堡》。此外卡夫卡还写有大量的书信、日记和随笔。

卡夫卡生前发表作品极少。他对自己的作品极少满意，从不愿从他的抽屉里拿出他的手稿。他生前发表的作品，大多是在朋友的逼迫下，怀着希望和惋惜的战栗心情交出来的。但这些作品仅占他的作品

^① 见三野大木《卡夫卡传》，中国文联出版公司1987年版，第52页。耿晏平译。
^② 见卡夫卡《卡夫卡书信日记选》，百花文艺出版社1991年版，第28、150、189页。叶廷芳、黎奇译。

集中九卷中的一卷。而愈到晚年，他对自己的作品愈不满意，最后他给朋友布罗德留下这样一份遗嘱：“凡是我遗物里的所有稿件，日记也好，手稿也好，别人和自己的作品也好，草稿也好，等等，毫无保留地，读也不必读统统予以焚毁。”然而布罗德并没有遵从遗嘱，而是将卡夫卡的全部文稿陆续发表了。幸耶，不幸？卡夫卡失去了一位真正的朋友，但世界上多了一份伟大的文化遗产。

卡夫卡的作品真正引起读者的注意应当说是在第二次世界大战之后。首先是存在主义者在卡夫卡那里看到了追求自由存在的痛苦和孤独；接着荒诞派在卡夫卡那里找到了自己需要的“反英雄”；黑色幽默派从卡夫卡那里看到的是灰暗色调和讥讽意味；超现实主义看到的是弗洛伊德式的心理分析和“超肉体感觉”；表现主义看到的却是梦幻和直觉；而卢卡契索性认为卡夫卡表现了社会和阶级斗争的本质……。从此以后，卡夫卡就一直成了世界文坛关注和评论的热点。1997年由河北教育出版社出版的《卡夫卡全集》将我国的卡夫卡研究推向了一个新的阶段。

《判决》是他的第一篇成功的短篇小说。这篇小说写父亲判决儿子立即溺死，儿子便飞快地跑去投河自尽，临死前儿子轻声叫道：“亲爱的父亲母亲，我可是一直爱你们的呀！”小说情节虽然十分荒诞，但寓意却十分深刻。这篇小说通常被看做是一篇关于“父子冲突”的寓言。“父子冲突”不仅是表现主义的重要主题，而且也是整个西方现代派文学的重要主题。陀斯妥耶夫斯基、波德莱尔、艾伦·坡、萨特等作家对这一主题都有过十分出色而又令人震惊的描写。萨特年轻时曾说，他在跟父亲一起相处的几年里，具体地懂得了什么是阶级斗争。当然，卡夫卡在表现“父子冲突”的同时，也着重表现了父子之间的共存和联系。人们面对父亲的权威，常常陷入两难境地：既想冲破束缚，又不得不乞求帮助；既恐惧，又依赖；既憎恨，又敬爱。

《变形记》是卡夫卡最重要的作品之一，但显然不是他最难懂的作品。这部小说的故事其实十分简单，用一句话来概括，就是写人变成甲虫。“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。”接着，变成甲虫的格里高尔惊吓了秘书主任、父亲和母亲，他由此而被关在屋内，开始了他孤独的生活。随后，他又吓跑了三位房客，父亲一气之下拿烂苹果砸他。最后他被赶进屋内，锁在里面。又一天清晨，当老妈子过来准备打扫房间时，发现他已经死了。

这篇小说被普遍认为是一则关于当代西方社会人的异化的寓言。人变成甲虫，在现实生活中显然是不可能的，但是在小说中却不仅可能，而且真实可信。卡夫卡一笔带过了“人如何变为甲虫”的具体过程，着重写人变成甲虫后的灾难感和孤独感。人变成甲虫，甲虫便带着人的视角去看人类，它所看到的是一群多么冷漠、多么空虚的芸芸众生；从人的角度看虫性，甲虫就显得更加孤独、恐惧和不可理解了。格里高尔“说的话人家既然听不懂，他们就不会想到他能听懂大家的话”。主人公既是人又是虫，但它所体验的只是人与虫双面的痛苦；格里高尔既不是人又不是虫，他远离人与虫的世界，无所归属，只落得凄凉地死去。“人变为甲虫”成了现代西方人生存状态与心灵感受的寓言。这就难怪当年17岁的马尔克斯在读到《变形记》时震惊不已，他心里想，“原来（小说）能这样写呀！要是能这样写，我倒也有兴致了。”卡夫卡的《变形记》创造出了一位伟大的诺贝尔文学奖的得主。

当然，就变形而言，这并非是卡夫卡的独创。古罗马时代的奥维德就写了《变形记》，但这里的变形是人类借以征服自然、支配自然的想象，突出的是神的权威。到了近代，果戈理也写变形，譬如他的小说《鼻子》，但这里的变形只是一种表现手法，为的是更好地表现小人物面对突发灾难无能为力的主题。有学者指出，卡夫卡令人吃惊地驾轻就熟地掌握了一种方法：即主人公变化为一种小动物。这种手法通常只有中国人能堪与之媲美。的确，在中国古典小说《聊斋》中写有大量的变形，但这里的鬼神狐怪往往都是理想中的人的化身，是一种美好理想的寄托。即便写人变成蟋蟀，也只着重写人变形后的事实与结果，并不在意人变成蟋蟀之后的心理感受。而在卡夫卡那里，变形是现代人被异化之后的一种外

在表现形式，异化已经成为卡夫卡的一种世界观，“生活对于他和对于穷人是完全不同的；首先，对他来说，金钱、交易所、货币兑换所、打字机都是绝对神秘的事物，它们对他来说是一种莫名其妙的谜”。由于现代西方人普遍地被异化，卡夫卡又找不到异化的原因，所以，格里高尔突然莫名其妙地被变为甲虫实在是十分自然的事。

卡夫卡曾在给女友密伦娜的信中描述过他的这样一次经历：“当时我卧在躺椅上，离我一步之遥的地方有一只甲虫摔了个底朝天，绝望地挣扎着，翻不过身来……一只壁虎爬的路正通向甲虫那儿，我想：这不是遭难，而是在同死亡做斗争，是天然的动物装死的罕见景象；当壁虎从它身上擦过去时，带着它翻了个身，它还是一动不动地趴了一会儿，然后突然超乎自然地沿着墙爬了上去。不知怎么，我好像从中又汲取到一点勇气……”卡夫卡观察虫子、体验虫子，最后自己也变成了一只虫子，他在早期的小说《乡村婚礼筹备》中这样写道：“躺在床上的我是一只大甲虫”。卡夫卡一生就像是这样一只虫子，他一直在逃避生活，渴望创作。他像虫子一样不被人理解，又像虫子一样冷眼观察人类的生活，彻底的孤独使他变成了虫子，变成虫子便意味着与这个世界保持了距离。卡夫卡的创作方式就是他的这种生活方式决定的，而生活方式又是命中注定的，所以，我们与其说卡夫卡是在这样写作，不如说他是这样生活。

《美国》描写16岁的少年卡尔·罗斯曼受到中年女仆的引诱后，被父亲放逐到美国的生活经历。当他一来到这个完全陌生的国度，就发现雨伞丢了，迷路了，箱子也可能丢了。当雅可布参议员把他认做外甥时，他感到震惊不已。然后他被舅舅领进了那幢高楼大厦，身处纽约繁华闹市，他就像一只迷途的羔羊。在乡村别墅，他备受折磨，一直处在担心和恐惧之中。由于他违背了舅舅的意志，再次被打发走。在去拉姆斯的路上，卡尔将两个流浪汉当做朋友，而他们除了将他身上有用的东西都搜刮干净外，还总想伤害他，并且偷走了他弥足珍贵的唯一的一张他父母的照片。在西方饭店，由于他不得已留下了喝醉了酒的鲁滨逊，被当做贼似的打发走，没有人相信他是清白的。逃出饭店，又被警察追捕，德拉马歇救了他，但他又被迫给他们当仆人。最后踏上了远去的火车……显然，小说中的“美国”并不是指那个历史上、地理上的具体的美国，它只是一个语意漂浮的象征符号，批评家和读者完全可以根据自己的理解将其锚泊在任何一种稳定而清晰的意义上。譬如布罗德便认为小说探讨的是“个人进入人类社会的问题”，“同时也是个人进入天国的问题”；而更多的人却愿意将“美国”看做是一种人类美好社会的象征；也有人将小说当做是对美国社会的批评和揭露。当然，将“美国”当做是卡夫卡逃避布拉格的一种策略，或是一种对自由的向往，也不无道理。

《审判》是一部关于“审判”的小说。小说既被人看做是对无罪的审判，也被人们读做是对有罪的审判，同时还被人们解释为对“审判”的审判。主人公约瑟夫·K莫名其妙地在自己的寓所里被捕了，最后被判处死刑，这是对“无罪”的审判；K在上诉的过程中渐渐认识到，在这个罪恶的世界里，自己作为其中的一分子，作为这个罪恶世界中的一个环节，虽然为罪恶势力所害，但自己也在有意无意地为害他人，这便是对有罪的审判；在所有这些审判的背后还有一个最后的总审判。卡夫卡说：“我们发现自身处于罪孽很深重的状态中，这与实际罪行无关。《审判》是遥遥无期的，只是永恒的法庭的一个总诉讼”^①，这就是对“审判”的审判。从“对无罪的审判”来看，小说主要具有的是社会批判意义；从“对有罪的审判”来看，小说的主要意义就在于它的自觉的伦理道德意识；从“对‘审判’的审判”来看，小说的意义便主要在宗教方面。

《在流放地》写一位上尉军官用一台特制的行刑器极其残酷地折磨并处死士兵，但等到新司令上任，

^① 见叶廷芳《西方现代艺术的探险者》，转引自《文艺研究》1982年第6期。

宣布要废除这种刑罚制度时，上尉军官自己便毫不犹豫地欣然投入机器之中，同机器一起同归于尽。上尉军官已同行刑机器融为一体了。他既是虐待狂，又是受虐狂；既是罪犯，又是殉道者。这篇小说可以看做是一则有关罪恶、刑罚和殉道的寓言。

《饥饿的艺术家》写的是事业与生命、理想与现实的二律背反。艺术家的“饥饿表演”原来只有40天，但艺术家出于对艺术的热爱，坚持要继续演下去，他不愿在艺术正处于最佳状态时中断表演。追求艺术的最佳境界的代价是牺牲生命本身，这正如浮士德的满足就意味着肉体的死亡一样，追求无限的代价就是消灭有限的肉体。卡夫卡的一生就像是这位“饥饿艺术家”，他将写作当做自己唯一的财富，但写作又排斥生活；正因为他没有好好生活过，他便特别害怕死亡，而写作最终又将他逼向死亡。卡夫卡的生命的意义与价值在于追求事业，而对事业的追求最终又戕害甚至扼杀了艺术家的生命。

《城堡》是卡夫卡最重要的长篇小说，这部小说最能体现卡夫卡的创作风格和特征。小说的故事非常简单：土地测量员K深夜来到城堡附近的村庄，城堡近在咫尺，可是无论他怎样努力，也无法进入城堡。他在城堡附近的村子里转悠了一辈子，在生命弥留之际，有人告诉他，说：“虽然不能给予你在村中的合法居住权，但是考虑到某些其他情况，准许你在村里居住和工作。”

“城堡”的寓意是什么，长期以来评论家们对此一直争论不休。其中最有代表和最有影响的是卡夫卡的朋友马克斯·布罗德的观点，他认为，城堡就是“上帝恩宠的象征”。《城堡》的中心所在就在于表明，尘世间和宗教行为不能用同一个标准来衡量。从井底蛙的角度，从人类的角度来看，人类所有的诽谤和谩骂都只不过表示人类的智慧和上帝的安排是有差距的，虽然人类表面上拥有全部的权利，但事实上却常常由于不可理解的原因遭遇到不合理的待遇。这种人与上帝之间的不平等关系，这种人与上帝之间不可逾越的鸿沟，我们除了用神秘的幽默来叙述外，无法以更合理、更恰当的方式来说明。以人类的理智来看，上帝的意旨一会儿崇高、和蔼可亲，就像克拉姆先生所表现出来的一样；一会儿又像可以加以讽刺，可以善意或恶意地任意进行批评，以至于上帝的意旨有时候就像是那个非常卑鄙的档案室，那两个可耻、堕落、任性、无意义的捣蛋助手。总之，“不管你怎么做，永远都是错的”。这种人与上帝的区别，犹太人用一句谚语表现得相当精彩，“人类一思索，上帝就发笑。”人类愈思索，真理离他愈远；人类愈思索，人与人之间的思想距离也就愈远。因为人从来就跟他想象中的自己不一样。

存在主义者认为，城堡就代表上帝。西蒙·德·波伏瓦说：“我们还不完全明白，我们为什么感觉到他的作品是对我们个人的关怀。福克纳，以及所有其他的作家，给我们讲的都是遥远的故事；卡夫卡给我们讲的却是我们自己的事。他给我们揭示了我们自己的问题，面对着一个没有上帝的世界，我们的得救已危在旦夕。”

社会主义学者认为，《城堡》以更加独特地、更加启人惊醒的方式“表现了晚期资本主义世界的异化、物化和非人化现象”。“卡夫卡是一位关系到我们所有人的作家，他以最有力的笔触所表现的人的异化现象在资本主义世界已达到了可怖的地步，然而这种人的异化现象在社会主义社会也绝不能说业已得到克服。”“卡夫卡同他同一辈绝大多数作家所不同的是，他所处理的问题乃是劳动与职业的问题，也就是机械化、工业化、商业化世界带根本性的问题。”^①“城堡”于是成了人的本质属性的象征。

社会学者认为，城堡代表“资方”，城堡描写的是资本主义的劳资关系，我国学者叶廷芳也持这一观点。他说，“城堡在这里是一种权力的象征，是整个国家机器的缩影。这个高高在上的衙门，看起来就在眼前，但对于广大的在它的统治下的人民来说，它是可望而不可即的。”小说的主题就在于对“城

^① 见恩·费歇尔《卡夫卡学术讨论会》，袁可嘉等编《现代主义文学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第969、974页。

堡里的统治阶级的专制暴虐和腐化荒淫的行径进行了揭露和鞭挞，描写了压迫与被压迫的对立”。由此，便有人认为，《城堡》是批评官僚制度的：每个阶层都不愿做决定，因此形成许多圆圈，让老百姓一层又一层地绕着，绕到最后又绕回原地，最后变成人类生存的最大威胁。“这个城堡，不仅它的主要统治者 CC 伯爵是个永不露面的神，官僚们高高在上，‘与一般人格格不入’，而且作为统治机器的官府也是似有若无，衙门里的大小官员很多，而且相当忙碌，但他们唯一的工作内容似乎就是跟卷宗打交道，老百姓的痛痒却无人过问。”^①

艺术家认为，这部小说表现的是艺术理想与艺术实践之间的矛盾。中国当代青年作家徐星曾感叹道：“卡夫卡活着本身就是一个艺术品。写什么样的作品是生活方式决定的，是命中注定的。”卡夫卡曾经说过：“我经常想，我最理想的生活方式是带着纸笔和一盏灯待在一个宽敞的闭门掩户的地窖最里面的一间里，饭由人送来，饭放在离我这间地窖很远的第二道门后。穿着睡衣，穿过地窖所有的房间去取饭，将是我唯一的散步……那样我将写出什么样的作品啊！我将从什么样的深处把它挖掘出来啊！”^②卡夫卡的一生就像是他的寓言中那位“饥饿的艺术家”。这位艺术家的“饥饿表演”原来只有 40 天，但艺术家出于对艺术的热爱，坚持要继续演下去，他不愿在艺术正处于最佳状态时中断表演。追求艺术的最佳境界的代价是牺牲生命本身，这正如浮士德的满足就意味着肉体的死亡一样，追求无限的代价就是消灭有限的肉体。卡夫卡将写作当做自己唯一的财富，但写作又排斥生活；正因为他没有好好生活过，他便特别害怕死亡，而写作最终又将他逼向死亡。卡夫卡的生命的意义与价值在于追求事业，而对事业的追求最终又戕害甚至扼杀了艺术家的生命。K 无法进入城堡的悲剧，其实就是艺术家无法实现自己的理想的悲剧。

有人认为，《城堡》是一则关于现代人生存状况的寓言。美国诗人作家奥登认为，卡夫卡“与我们时代的关系最最近于但丁莎士比亚歌德与他们时代的关系。”^③“城堡”是描写现代人的危机：现代人过着与世隔绝的生活，他从不留意世界到底是什么，他认为世界只不过是个人意图与欲望的投影而已，所以他只听从他自己。

有人干脆说，城堡就是卡夫卡时代奥匈帝国的代表；而实证主义者则认为，城堡就是卡夫卡父亲的出身地沃塞克，卡夫卡写《城堡》就是克服自己和父亲不愉快的经验。这部小说在表现了“父子冲突”的同时，还着重表现了父子之间的共存和联系。人们面对父亲的权威，常常陷入两难境地：既想冲破束缚，又不得不乞求帮助；既恐惧，又依赖；既憎恨，又敬爱。不过，卡夫卡自己却声称：“我写的和我说的不同，我说的和我想的的不同，我想的和我应该想的的不同，如此下去，则是无底的黑洞。”^④“城堡”最后成了一个失却了谜底的谜语，虽然各种猜法都有道理，但真正的谜底却无人能够猜中，或许“城堡”原本就不存在什么真正的谜底。“城堡”寓意的复杂性、多义性，最后走向神秘，走向虚无，走向荒诞。

总之，卡夫卡用心灵描绘的那个艺术世界变得越来越小，越来越窄，其终点就是那个小小的鼠洞。起初，《美国》的主人公卡尔·罗斯曼面对的还算是一个广阔的世界；而《审判》中的约瑟夫·K 的活动场所就缩小到大街上、走廊上和工地上了；《城堡》中的 K 进而被限定在客栈与村庄里；老光棍勃鲁姆费尔德便只能龟缩在自己的房间里；绝食大师更进一步，被关在铁笼里；杂耍艺人的世界就是一根秋千；最后，鼯鼠钻入地洞，处在永远的绝望中。卡夫卡的世界由此而永远关闭。

^① 见叶廷芳《现代艺术的探险者》，花城出版社 1986 年版，第 31、32 页。

^② 见斯默言编著《卡夫卡传》，东北师大出版社 1996 年版，第 170 页。

^③ 见汤永宽《城堡·前言》，上海译文出版社 1997 年版，第 5 页。

^④ 参见《卡夫卡全集》第 7 卷，河北教育出版社 1996 年版，第 163 页。

卡夫卡生活在奥匈帝国时期(1867—1918),当时的捷克就属于这个帝国。奥匈帝国的生产方式已经资本主义化了,但政治上却实行君主立宪。它对外侵略扩张,对内奉行高压统治,在当时的欧洲是个相当落后的政权。在欧洲统治了7个世纪的哈布斯堡王朝,在卡夫卡的心中始终是个不可抗拒的魔影。19世纪迅速发展起来的资本主义则像一只硕大无比的巨兽,吞噬着无辜的一切,卡夫卡自己也未能幸免于难。卡夫卡非常熟悉中下层阶级,尤其是因伤致残的工人的贫困不幸的生活,但他又没有能力帮助他们摆脱困境。而作为一个没有自己的国家,在欧洲漂流的无根的犹太人,他对自己异乡人的身份也有着非常痛切的感受。在自己家里,他父亲则像一位真正的“暴君”,时时刻刻威胁着他的生存。他一辈子都在想方设法地逃避父亲,逃避布拉格,但最终也未能走向独立和自由。这一切使得卡夫卡具有非常深切的孤独感、恐惧感、焦虑感和负罪感。而这种深切的感受,他又往往通过异化的形式表现出来。

卡夫卡成功地掌握了现代语言艺术,革新了文学观念。他的独到的艺术手法主要体现在如下几个方面:

1. 悖谬与怪诞。卡夫卡异化的世界观必然导致他通过悖谬与怪诞的手法来加以表现。翻开他的作品,悖谬与怪诞随处可见:城堡近在咫尺,但永远可望而不可即;莫名其妙的被捕与审判,法官对被告也一无所知;法门专门是为你开的,但你一辈子也进不去;推销员一晚上就变成了甲虫,被全家人唾弃;在流放地,行刑者突然自愿成为受刑者,让自己与行刑机器同归于尽;饥饿表演者的表演成了绝食,老光棍怎么也摆脱不了跟在屁股后面的两只赛璐璐球;人猿将自己的经历感想打报告给科学院……人在本质上便是荒诞悖谬的。作为感、知、行的“我”永远也不能通过感、知、行来确定,它可以被压缩到一个字母的最小极限,但永远也不可能是别的什么东西。因此,人永远也不可能知道全部真理,因为作为一个认识的主体,他必须在真理之外,而真理也就因此而不完全了。于是悖谬和荒诞就产生了:唯一能够说明K走在正道上的迹象是他的四处碰壁,如果他成功地达到目的地,那就证明他失败了。卡夫卡发现了阿基米德点,但他撬起的不是外部世界,而是自我。

2. 寓意性与多义性。这种寓意自身的复杂和作者意识的紊乱而使得人们几乎不可能破译它,这就必然导致作品的多义性。就像谜语失掉了谜底,人人都声称自己找到了答案,但谁也未能真正猜中。《城堡》就是如此,几乎所有的评论家都承认这部作品是寓意性的,但它的寓意是什么,却众说纷纭。在分析《变形记》时,评论家瓦尔特·H. 索克尔说:“卡夫卡深邃多变的艺术本质,决定了任何单独的研究都无法充分把握住这篇多层次的作品。每一研究仅能在索解其奥秘的道路上前进一步;这个奥秘的核心,也许永远也不能揭露无遗。”对于“变形”的各种理解都有道理,但是,这里没有绝对的唯一正确的理解。对于卡夫卡的理解和阐释,就连卡夫卡自己也只能是寓意式的:卡夫卡所说的,和他所写的;所写的,和他所想的;所想的,和他所应该想的,并不是一回事,它们之间的裂隙,比人们通常所想象的要大得多。

3. 梦幻性和神秘性。卡夫卡习惯于深夜写作,梦幻般地创作。每当夜深人静、恐惧感袭来时他便开始写作,并且往往是一气呵成,不能自主。同时,他也常常按照梦的法则进行创作:故事没有开头和结尾,没有过去和未来,只有现在和“这里”。就像没完没了的梦境一样,他的小说也往往没有写完。卡夫卡的世界还是一个神秘的世界,他把现实推向了极端,使人“陷入某种沉闷的深奥之中”,以至连爱因斯坦初读他的作品时也感到自己的“脑子还不够复杂”。

4. 冷峻与客观。这是指卡夫卡作品的语言特色和叙述风格。这一点他从福楼拜那里获益匪浅。他牢记福楼拜的教诲:“艺术家在自己的作品中,应该像上帝在世界上一样,人们看不到他,但他十分有权。人们处处感觉到他的存在,却看不到他。”因此,卡夫卡在创作中尽力避免做一个全知全能、游离于故事之外的叙述者。在创作时,他尽量不加入自己的意见,不干涉客观事物本身,让它自己陈述出

来，即使内容十分惊骇，他也不动声色，保持冷静。譬如，翻开《变形记》，你就找不到一个形容词，一个比喻，或一个形象的比拟。凡是特别带有艺术色彩的笔法，凡是可以使叙述的内容稍微带有感情色彩的东西，作者都小心地避免了。形容词只是定语，名词只是表明事物的名称，动词就是单纯表明行动。卡夫卡就是叙而不议。这无疑使卡夫卡的作品包含着更大的容量，但也给读者带来更多的歧义，同时也增加了作品的晦涩性和神秘性。

卡夫卡说，“写作是一种祈祷的形式”，“是砸碎我们心中的冰海的斧子”。卡夫卡通过他的创作，捏到了生命的痛处，不仅震撼了现代人的心灵，而且竭力拯救着那些失去了精神家园的人们的灵魂。

（选自刘象愚、杨恒达、曾艳兵《从现代主义到后现代主义》，高等教育出版社 2002 年版）

我们与收入本书的作品的作者进行了广泛联系，得到了他们的大力支持。对此，我们表示衷心感谢。但仍有部分作者，未能联系上。烦请作者与我们联系，以便支付稿酬。

人民教育出版社版权处

地址：北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼

邮编：100081

电话：(010) 58758861 58758863

人教版®

附录

普通高中课程标准语文教材及配套教学资源

1. 学生及教师用书 选修

语文(选修) 中国古代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文(选修) 中国现代诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文(选修) 外国诗歌散文欣赏	教师教学用书
语文(选修) 中国小说欣赏	教师教学用书
语文(选修) 外国小说欣赏	教师教学用书
语文(选修) 中外戏剧名作欣赏	教师教学用书
语文(选修) 影视名作欣赏	教师教学用书
语文(选修) 新闻阅读与实践	教师教学用书
语文(选修) 中外传记作品选读	教师教学用书
语文(选修) 语言文字应用	教师教学用书
语文(选修) 演讲与辩论	教师教学用书
语文(选修) 文章写作与修改	教师教学用书
语文(选修) 先秦诸子选读	教师教学用书
语文(选修) 中国文化经典研读	教师教学用书
语文(选修) 中国民俗文化	教师教学用书

2. 配套教学资源

(1) 自读课本

语文读本1 你的微笑

语文读本2 一朵午荷

语文读本3 生命进行曲

语文读本4 人生的智慧

语文读本5 珍贵的尘土

(2) 同步解析与测评

语文1—5(必修) 同步解析与测评

(3) 新教材新学案

语文1—5(必修) 新教材新学案

(4) 多媒体教学资源

语文1—5(必修) 录音带(每册2盘)

语文1—5(必修) 教学投影片

人教网(高中 语文)

3. 其他图书

(1) 学生学习用书

- * 古诗词诵读精华 (共 3 册)
- * 古代散文诵读精华 (初中卷、高中卷)
- * 现当代散文诵读精华 (小学卷、初中卷、高中卷)
- * 现当代新诗诵读精华
- * 演说词诵读精华
- * 格言警句诵读精华
- * 儿童诗诵读精华
- * 旧体诗诵读精华
- * 中国历代名句名篇 300
- * 文言文选读

(2) 教师学习用书

- * 叶圣陶教育文集 (1—5 卷) (叶圣陶)
- * 刘征文集 (1—5 卷) (刘征)
- * 张志公语文教育论集 (张志公)
- * 实和活——刘国正语文教育论集 (刘国正)
- * 顾黄初语文教育文集 (上、下册) (顾黄初)
- * 构建语文教育的立交桥 (庄文中)
- * 国际中小学课程教材比较研究丛书·本国语文卷 (朱绍禹 庄文中主编)
- * 思索·探索——章熊语文教育论集 (章熊)
- * 中学生言语技能训练 (章熊 张彬福 王本华)
- * 导读的艺术 (钱梦龙)
- * 我和语文导读法 (钱梦龙)
- * 于漪语文教育论文集 (于漪)
- * 我和语文教学 (于漪)
- * 语文课程：基础研究 (苏立康主编)
- * 中学语文点拨教学法 (蔡澄清)
- * 语文教学艺术与思想 (李元功)
- * 中学生写作例话 (谷震需)
- * 中学语文教学体系新探 (张大文)
- * 中学语文学思一体教学法 (郑如鹏)
- * 中学主体性作文教学研究 (王寿山)
- * 新课程语文教学论 (潘新和)
- * 大语文教育论集 (张国生 丁之凤编)
- * 语文与人生 (程翔)
- * 逻辑与语文教学 (吴格明)

邮购电话：010-58759310/11/16/17/18

门市电话：010-58759302/64044211/10

邮购地址：(100081) 北京市海淀区中关村南大街 17 号院 1 号楼人教希望读者服务有限公司