

创作谈

小说中是没有配角的，哪怕他只露一面

——《单筒望远镜》的写作秘密

冯骥才

小说家的写作是一个秘密，这秘密不是不说，而是没机会说；一旦吐露肯定会有一些快感。

1

我很久没写小说，一部小说放在心里三十年最终还是写了出来，说明它非写不可。这原因，一个是小说的人物早就活了，我不写，他们纠缠我。小说家一定要叫他心里的人物“横空出世”的，这是一种创作的本能，也是本质。另一个原因是中西文化关系这个问题，一直为我所关注。

所以我说写这部小说：既是我一定要写它，也是它非叫我写它。

2

使我产生这些思考的，除去因为我的城市天津是庚子事变的主角；还由于这座城市独特的空间构成——它使我对于那个时代中西关系充满想象。

旧时的天津一分为二，一半是老城，一半是各国租界。一半是地道又深厚的本土文化，一半是纯粹的西方文化，这在世界恐怕也是独一无二。同一城市，两个世界，人种、语言、面孔、器物、生活方式以及城市形态迥然相异，蔚为奇观。在租界开辟的早期，这两个世界中间还隔着相当辽阔的旷野，彼此很少往来，相互充满好奇，还有各种猜疑与误解。种种匪夷所思的故事一直充斥在我这城市，我听得太多了。包括我这部小说的故事原型。虽然天津和北京几乎是一墙之隔，但在北京绝对听不到。它是我得天独厚的财富。

这一对异国的语言不通的年轻男女之间偶然发生一段离奇的情爱故事，必然会产生种种异文化接触的火花，正好给我用来表现早期中西文化之间的突然碰撞。

为了强化这部小说特有的文化内涵，我还增加另一组在文化性格上截然不同的两个人物，庄妮贤与莎娜。虽然在小说中她们没碰过面，甚至谁都不知道谁，但是她们在读者心里会明白明白：一个是中国传统文、儒家文化养育出来的淑女，贤惠、温婉、知性、忍让和自我约束。一个是西方文化的产儿，自由、真挚、开放、无拘无束。我让这两个不同的女人，都与主人公欧阳觉恩爱交加，命运纠葛，生死相关，以使小说的深层也蕴含着文化冲突。

我喜欢这两个女人，喜欢她们背后的两种文化。这两种文化都是人类伟大的文明创造。但是当一种文明碰到另一种文明时，不一定是更文明，还有一种可能是野蛮。只有文明的交流才能更文明；背道而驰一定与文明相悖。

由于她们生在一百多年前的中西文化碰撞乃至对抗中，她俩都偶然又必然地成为了悲剧的人物，都无辜，都惨死。特别是庄妮贤，她连丈夫欧阳觉为什么失踪，做了什么，全然不知，而遭到摧残最为惨烈的也正是她。我让她俩的死像两把刀子插在欧阳觉的心上。我在写这两个女子惨死时，我“看”到了庄妮贤被施暴的种种惨不忍睹的画面，也看到莎娜在站笼里疯狂抓烂了自己的脸。但我最后不忍下笔，我没有写，我下不了笔；我不忍我这两个可爱又美丽的人物落到这样的结局，也不忍让读者面对这样惨烈的景象。特别是在我写这部小说结尾屠城和欧阳一家被灭门的情景时，我流了泪。我写作很流泪。只是当年写《一百个人的十年》的《拾纸救夫》时流过泪。我太可怜那个穷苦又不幸的女人了。

3

我要把那个时代中西文化如此复杂的关系，用一个并不复杂的情爱遭遇表达出来是困难的。

欧阳觉和莎娜之间发生的只是一个短暂的情爱遭遇，不会是一个复杂的情爱故事。它本身就无法展开，而且十分单纯。它载不动很大很深的的内容。

于是，我沿用了《神鞭》《三寸金莲》和《阴阳八卦》的办法——意象。辨子的意象是国民性，金莲的意象是中国文化的自我束缚力，阴阳八卦的意象是我们的认知系统。意象是象征性的形象，也是中国传统文化独特的手段，比如诗画的意境。只有意象可以将许多“意”、许多内涵、许多隐喻放进形象。绘画就是将深邃的诗意放进画面。

一次，当我在一家古董店碰到了租界留下的单筒望远镜时，我就想再也没有比这个东西更能表现早期中西之间文化的误读了。单筒望远镜是挤着一只眼看，有选择地看。从爱来选

长篇小说《单筒望远镜》是作家冯骥才重返文坛后的新作，也是他酝酿时间最长的一部作品。本期文艺百家特刊发作家撰写的创作谈以飨读者。
——编者

右图：瓷砖画上的天津旧景
下图：《单筒望远镜》
人民文学出版社



择，就会选择美好；从文化上选择，就会选择不同和好奇；从人性来选择，就会选择交流；从对立上选择，就一定选择对方的负面。于是我决定用单筒望远镜做这部小说的意象。在小说里，所有人都用单筒望远镜来看对方。

4

小说家不负责解释生活，但要把自己发现的生活的真实告诉给读者，让读者自己去认知，自己去判断。这种认知才是真正的认知。

在小说中，我不主观表述，我让一切一切都由主人公欧阳觉的眼睛看到。这是一种侧写的方式，我不能让波澜壮阔的历史情景淹没了主人公遭遇与命运这条主线。

我写这部小说时很明确，一定要简洁又紧凑，不管背景多复杂，寓意多深，我要用人物的命运说话，我要讲好这个单纯、美好又悲伤的情爱故事，并让读者一口气读完。

5

我这部小说十四万多字，在长篇小说中属于很短的一类。我记得《欧也妮·葛朗台》十三万字，《蝇王》十四万字吧。可是我要把这么多的内容和这么庞大的事件，放进这样的篇幅中来，只用侧写是不够的。

只一个单筒望远镜做意象还不够。我还用了一些，比如小白楼。

在上世纪九十年代我做天津城市历史建筑调查时，我发现早期的租界边缘有一种建筑很特别。它的窗子并不开在南边，而是东西两边，东边朝着租界，西边对着天津老城。我把它拿来，作为我小说两个主人公相互欣赏对方的内蕴。这一点，我从《红楼梦》中得到很深刻的启示。《红楼梦》中的意象使它具有深厚的言之难尽的蕴藉。

篇幅不大，对生活我不能用展开和描述的方式，就像作画，如果我不用工笔，可以用写意。写意的本质除去概括、简洁，还有更重要的是强调细节。细节是生活的金子，也是文章的支撑。对于一部小说必需有足够数量的、特殊的、独特的、叫人能够记住的细节，才能把每个段落文字都写结实了，有艺术质量，篇幅虽短，但分量足够。

也许我是画画出身。写出画面感常常是我写作的欲望与快乐的一部分。在我看来，文章中的画面能像电影定格一样，把一个个关键的印象清晰地留给读者。比如契诃夫的《草原》、罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》和唐宋散文都给我们留下许多难忘的画面。苏轼和欧阳修的散文，有时一两句话就有一个动人的画面出现。画面能使读者有获得感。将小说中的情境不断写成画面是我这次写作为

之努力的。在写到小说最后几页时，我想尽快收尾，我想把这残酷又惨烈的结局塞给欧阳觉，猛烈地撞击欧阳觉，也撞击读者。我故意没有做细致的描述，更没有煽情，只把一个又一个酷烈的场景像电影蒙太奇那样写下来。我认为，画面感可以升华描写，可以强化感染力。

在这部小说中，我还用了一个中国传统艺术独特的手法：空白。比如小说的许多人物，我有意叫他们下落不明。这样处理一方面是在那种大劫难与时代变迁中，有的人就是擦肩而过，有的人就是不知去向或不知所终。另一方面传统艺术(包括戏剧与绘画)的“空白”处理的高明之处，是把空白留给读者想象。作品的内容不能全由作家告诉读者，一部分要留给读者去想象。只有让读者参与到作品的“创作”中来，作品才有丰富的可能，才有更广阔的空间，阅读才有潜在的快感。

所以说，这是与《俗世奇人》完全不同的小说。

6

我在《俗世奇人》里追求地域性，人物对话语言全是地方土语，文本的叙述语言中也揉进去一些天津话的元素，比如天津人的强梁、幽默、戏谑、好斗、义气、直来直去等等。但我在《单筒望远镜》这部小说的审美上，不追求地域性。叙述语言中没有主动放进天津话的元素。

在《俗世奇人》中我刻意表现天津人的集体性格。所以，我在每个人物的个性中都加进去天津人集体的共性。在写作《俗世奇人》时，我强调人物的性格有两种成分，一种是每个人的个性，一种是地域人的共性。我钦佩鲁迅先生的《阿Q正传》把中国人的国民性当做阿Q的个性来写。

我写这部《单筒望远镜》时不强调天津人性格。因此《俗世奇人》的文本和语言都不适合于这部小说。比如这部小说的主人公欧阳觉——这个来自浙江的移民的身上——就基本没有天津本土人的气质。

《俗世奇人》是极短篇，以单入立篇；这部小说是长篇，人物是一二十人构成深深浅浅相互关联的一群。不过我记着果戈理的一句话，小说中是没有配角的，哪怕他只露一面，哪怕只用几百个字写他。

好了，写出来就无秘密可言了。



看台

过时的创作法何以成就了经典

——音乐剧《歌舞线上》的震撼与悖论

费春放 孙惠柱

“平转、吸腿、放，后退、踏步、转……五、六、七、八！”这些舞蹈口令是在美国大学戏剧舞蹈系任教时常听到的，也是音乐剧《歌舞线上》开头的几句台词，在百老汇看了多次，早已耳熟能详，讲课时常用来作为戏剧开场的成功套路。三十多年后在文化广场看该剧中国首演，才听了几句，顿时觉得耳目一新，感到一种前所未有的震撼。戏剧文化史上的《歌舞线上》是个美国传奇，首演连演十多年的百老汇记录——不间断的六千多场；创作方式是源于无剧情集体即兴，一群演员聚在一起，各人讲各人的故事，再拼成一个戏，讲述某音乐剧面试群舞演员的故事。上世纪六七十年代盛行的那种创作法早已随风而逝，这部戏却留了下来，还引起了全新的中国观众的共鸣，真是奇迹。在文化广场二刷后，发现这个唱唱跳跳的音乐剧其实比之前看到的复杂很多，充满了有趣的悖论。

是跳出个性还是跳得跟大家一模一样不“出线”，这是个问题

最核心的是个体与群体的矛盾。表面上这部剧是在标榜自由——让每个人展现自己的个性；明明是招群舞演员，却不要求身材整齐划一，高矮胖瘦全都来者不拒，还要让每个人讲自己的故事，尽管那些故事和角色毫无关系。但其实群舞演员根本就没有角色可演，因此展现个性的，舞姿必须按导演的要求来：“我要看的是齐舞，每个人的头、手臂、身体，倾斜的角度都要一模一样，你们必须融为一体。”

是跳出个性还是跳得跟大家一模一样不“出线”？这个问题无情地摆在剧中人凯西面前。凯西是剧中唯一有点剧情的人物——导演扎克的前女友，她曾

演过主角，也外出闯过码头，自然鹤立鸡群，有更多个人特色，但这反而成了她的不利条件。扎克不想用她：你和其他人跳得不一样，也不知道怎么和别人跳得一样。你应该去演有个性的角色，不该来跳群舞。凯西回答说：“当然，做个明星的确不错……但我不是明星，我只是个舞者。给我观众，让我为之翩翩起舞；给我观众，让我为之尽展才华。给我共舞的伙伴，让我找到恰当的位置！”她很快“言之不足嗟叹之，嗟叹之不足咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之”起来！

但在该剧最初版本里，凯西并没能说服扎克，还是被淘汰了——是太强的个性导致的悲剧？当时有些演员和观众觉得这个戏的结局不大舒服，又说不出来原因何在。导演的一个演员朋友看了戏对他说，扎克拒绝凯西没道理，人家已经收敛了个性，找回了群舞演员的定位，又没做错任何事情，因为前男友不想看到她就不用她，说不过去。大家都同意这观点，导演就改让扎克录用了凯西。新的结局温和得多，说明个性强的人只要愿意磨合还是可以融入集体的。

剧中有一位姓黄的亚裔角色康妮，她147厘米的身高也许会让一部分亚洲观众感觉不爽——这四五十年来，东亚人的平均身高增加了多少，现在要找个高个亚裔还不容易？但是这个戏只能找矮个子来演康妮，因为她的原型就那么矮，就是这“矮”成了这个角色的“戏核”。关于康妮还有个悖论：这位看上去最不可能被扎克选中的矮个子，却是剧中所有应试者中唯一从未失过业的。这既是因为她可以饰演各种各样的“小”角色，更重要的是，她不但身材最矮，视力也不太高，从不会强调自己的个性而拒绝组队的角色。这一点好像是很多亚裔并不喜欢的“刻板印象”，但又一个有趣的悖论是，这次文化广场演出的这个版本仿佛恰好印证了亚裔的这一优点——复排导演兼编舞巴约克·李就是第一个扮演康妮的人，她是原版剧组演员中唯一还在为该剧全球巡演辛勤工作的，已经复排了至少35个版本的演出——她就是那个年过70还从不失业的“康妮”。

多数人都想在歌舞线上，就是那“唯一”也要从歌舞线上起步

《歌舞线上》的创作也是个体与群体博弈的过程。开始大家就是来聊天的，没想到真的弄成了一个戏，还那么火，这戏算谁的？集体？谁负责？谁得利？据说是打了官司的，最后确定了版权归哪几个人，最主要的是提出创意并担任导演兼编舞的迈克尔·贝内特，

还有他请来的编剧、作词、作曲、制作人等，每个人的责任和权益都分清楚了。因此，虽说《歌舞线上》源于集体即兴创作，绝不是一群七嘴八舌凑成的。早期工作坊上录下来的演员经历只是原始素材，跟我们这里下生活采风听来的故事差不多；真正的作品还是几位大家编剧、作词、作曲、排练一步步整出来的。就是这些极有个性的艺术家把本来互不相干的个人故事捏成了一个整体，并用剧本、歌词和曲谱严格地规范了上台演员的表演，40多年都没变过。与传统音乐剧创作不同的是过程特别长，排练和词曲修改有时交叉进行；作曲马文·哈姆里施得过三个奥斯卡，还常常在听了大家意见后反复调整修改。由此可见，工作坊创作法并不是找群舞演员凑点故事速成演给人看，就算大功告成了。对此有误解的人要是看过《歌舞线上》，也许就会明白了，要创作经久的戏剧，“工作坊”该怎么做。

这个戏最后的悖论是，究竟是叫人沮丧还是给人希望？八个最终胜出者的名单宣布后，落选者无奈下场，入选者听了排练日程也走了。说时迟那时快，海报上那个令人惊艳的画面突然出现，入选者落选者一齐闪亮登场，全都身着金光闪闪的统一服装，跳着整齐的舞步，满脸是绽放的笑容和迸发的激情。奇怪，刚才多数人不是都已经认栽走了吗？

原来这并不是一个关于某次面试的写实故事，而只是一个寓言。一个为了热爱的事业而不惜拼搏的寓言。所以剧中只字不提这里面试的是什么考试，落选演员不行就走，去赶下一场面试。落选并不意味着没了希望——即便是西西弗斯式的屡屡失败。剧中来应试的演员们在回答扎克最后的问题时都说，绝不会后悔自己的选择，因为他们爱舞蹈。都知道当演员不安定，竞争大、风险高，千辛万苦得到机会上了舞台，还得随时应对各种意外，但是为了爱而付出，一切都值得。最后大家都唱起同一首歌《唯一》：“她就是那个唯一。当她翩然而至，你知道她是多么可贵、独一无二、随性、诗意且潇洒，令人着迷的姿态，轻盈的回旋，她就是那独一无二的女孩。”歌词全是单数，唱的人却是复数，是一群。人人都梦想成为那个“唯一”，现实是多数人都想在歌舞线上，就是那“唯一”也要从歌舞线上起步。

所以，《歌舞线上》既是百老汇常见的个人奋斗精神的赞歌，又难得地颂扬了团队合作的精神。两种精神都是戏剧创作不可或缺的，也是从事任何事业都必不可少的。在这里每个人都拼尽全力表现自己，为的是成为群舞集体的称职一员，共同在舞台上大放光芒。

(作者分别为华东师范大学教授、上海戏剧学院教授)

▲音乐剧《歌舞线上》剧照