



工农兵文艺学习小丛书

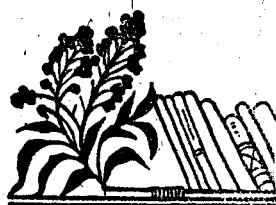
作品为什么写得没有新鲜感

ZUOPIN WEISHIME
XIEDE MEIYOU XINXIANGAN

百花文艺出版社



工农兵文艺学习小丛书



4

作品为什么写得没有新鲜感

ZUOPIN WEISHIME
XIEDE MEIYOU XINXIANGAN

本社編

百花文艺出版社

• 工农兵文艺学习小丛书
作品为什么写得没有新鲜感

百花文艺出版社 編輯、出版 (天津市錦州道6号) 天津市書刊出版業營業許可証津出字第008号

天津市第一印刷厂印刷 河北省新华書店發行

开本787X1092 1/32 印张 2 字数36,000

1989年7月第一版 1989年7月第一次印刷 印数1—38,400

前 言

这套“工农兵文艺学习小丛书”，内容主要是通俗地讲述马克思列宁主义文艺理论基础知识和写作常识，包括文学基础知识、作品分析、作家和群众自己的创作经验以及有关写作技巧的专题论述等。我们编辑这一套丛书，是希望对群众文艺创作起到一些辅导作用，能对群众文艺创作的进一步开展和提高有一些帮助。

这一集的八篇文章，都是针对初学写作者在写作中遇到的一些困难而谈的。包括怎样使作品能有新鲜感，怎样掌握写作技巧以及怎样对待作品里涉及到工程技术等问题。这些文章，有的是结合着作家自己的创作经验来谈，有的结合对具体作品的分析来谈，初学写作者读了这些文章，我们相信，可以有助于他们克服这些困难。

由于能力和水平所限，编辑工作中可能还存有不少缺点，希望能得到读者的批评和指正。

編 者

目 录

作品为什么写得没有新鲜感·····	魏金枝 (1)
讓形象說話及其他·····	唐 弢 (8)
談夸张·····	馬星初 (18)
“硬干飯”与“稀米湯”·····	李叔华 (24)
題材与故事性·····	峻 青 (32)
生活素材的选擇、取舍和加工·····	周 天 (38)
作品里涉及工程技术的部分·····	叶聖陶 (46)
略談技术描写問題·····	胡万春 (52)

作品为什么写得沒有新鮮感？

魏金枝

近来，好些从事业余写作的工人同志，对于他們自己的写作，感觉到不滿意。感觉到自己写的往往脫不开工厂和生产，更脫不开苦干和找窍门这一套，因此作品中的人物和故事，虽然各不相同，但是大体上还是大同小异，没有什么新鮮的感觉。我认为，作者对自己提出这样的問題来，这是一种好現象，是作者要求进步的征兆。正如古人所說：“学然后知不足”，“学”正是改变“不足”的唯一道路。

我的感觉也和这些同志差不多，只是有一点小小的保留意見，还得預先說明一下。我认为，既然作者是工人，而且写的也是工人，那么，工厂和生产，正是工人所生活的主要場所，描写工厂和生产，应该說是当行出色的事情，决没有什么迴避的必要。至于工人的苦干和巧干，也正是我們在建設社会主义时期里提出来的共同口号，我們正应该歌頌这些具有苦干精神和巧干智慧的工人，即使千遍万遍，也决沒有可以非难的地方。只是把工人的活动，固定地限制在工厂和生产上，那就已經把描写的范围縮小

了，把工人的精神世界縮小了，何況还要把工人在生产斗争中千变万化的思想感情，擱在一边不写，而去不厭其詳地描写生产的技术和生产的過程，这就等于舍本而求末，作茧而自縛。这样的作品，从文学的角度上說，不要說是同样的許多篇，即使仅仅只这么一篇，也很难叫人發生新鮮的感觉。

因此，对我們的工人作者來說，对描写工人來說，主要的問題，决不是丢开工厂和生产，丢开苦干和巧干，倒是應該以这些为起点，引伸到更廣闊的境界里去。因为，作为一个工人，一方面固然是工厂和生产的主人，而另一方面，也是国家和社会的主人。就因为这样，工人固然会在生产上苦干和巧干，自然也会在別的方面，进行苦干和巧干。他們活动的范围是很廣闊的。而且應該認定，在生产上解决一个关键問題，固然可以解决其他一系列的問題，对社会的影响是非常巨大的，也值得我們作者歌頌，然而对于解决这种关键問題的人，特別是这种人所提出来的思想問題，更值得我們作者加以大事宣揚。为什么呢？因为生产产品問題的解决，只能影响到別的有关的产品，自然也能影响到我們人的生活；但作为人的思想或精神來講，它的影响就要深远得多，它可以透过一切界限深入到人們的头脑里去，不但一人可以影响万人，即使古人也可以影响今人。从这个角度出發來說，我們还必须注意，即使在生产上有着重大影响的創造，假使这个創造并沒經過人們思想上的重大斗争而获得的話，那么在文学上來說，

这个題材也不一定是一个好題材。反之，即使这个生产上的故事，在生产上特别是在眼前的生产作用上，并没有什么大价值，但从人們的思想角度上来说，却有典型的意义，那就是說，具有人物的典型意义和思想問題的典型意义，那就值得我們大書特書。这并不等于說，生产上重大的創造，我們不予以重視，不應該予以宣揚，但在思想的角度上講，假使缺少典型的意义，那么，作者就很难在这里施展他的写作才能。

除此以外，自然还常有这样的情形：就題材的本身來說，确乎具有重大的教育意义的，但是当事人的本人，却没有从中看出其重要性，而作者也只以一般的找窍门儿的格式来写作，这就限制了題材本身所具有的意义，这对作者來說，就应負糟塌題材的責任。我曾經看过这样的一篇作品：作品的主角是一个商业人員，他接到許多从农村来購買汽油灯的来信，但出产汽油灯的工厂，别的都有余力，却独独缺乏制造灯芯——紗罩的原料。再到出产这种原料的工厂去一打听，別的生产工序上都没問題，問題就出在把这种原料从液体变成固体这个工序上，因为这里的一个工具是外来貨，自己还不能生产。于是这个商业人員就亲自住到这个工厂里去，帮同想法解决問題。他和工人們确乎动了許多腦筋，却始终沒有办法解决。于是他在某一次吃喝豆浆的时候忽然想起，豆浆原来是由液体而变固体的，吃到肚里，却又要从固体变为液体，不是要多經過一道手續么？現在的紗罩原料，正好也是这样，在原料厂里，是要

把液体变成固体，而在紗罩厂里，却又要把固体变成液体。想到这里，这位商业工作人员的窍门总算找到了。事情很简单，只要把原料厂里的液体拿到汽油灯厂来用就是了。但是，正在这个节骨眼上，作者没有把问题挖掘下去，只是浅尝即止，只当为一件触动灵机、找到窍门的事情来看待，这就限制了这篇作品主题的深刻性，也限制了从这件事情所得到的启发性。假使作者在这个窍门上，轻轻地指点一下，真是只要一兩句話，指出这正是过去资本主义经营方法的特点——各不相关，浪费人力，那么，作品定能指引讀者进入更深一层的理会，而那种存在于作品中陈陈相因的气味，也就可以完全消除。假使更进一步，把这件事情当为起点，发现出厂与厂間存在的同样一系列的问题，也因此而得到彻底的解决，那么作品的意义，自然还要重大得多。而且，这是一定可能的，因为在过去的私有制度下，人們正是把本来并无隔膜的天地，一塊一塊地割裂开来，而且用一切方法把它关闭起来的。試看我們一切的住宅，不但在大門、二門、門、窗、戶、壁之上，各有門、簷、鎖、扣，甚至大小箱籠抽屜，也几乎沒有一样沒有界限，沒有用門、簷、鎖、扣来保持各自的割据局面。那么，在厂和厂間，在工場和工場之間，哪能沒有这样的隔膜存在？假使我們的作者，从这样的角度着眼，那么，虽然也写苦干和巧干，其意义也就不同于一般的苦干和巧干了，因为它所涉及的問題，已經不是停留在一事一物之上，而是具有代表性和概括性，能够把讀者的思想，

引导到有关制度和社会本質的道路上去。要是从这样的角度来写，那么，虽然我們还是描写人們的干劲和鑽劲，然而我們笔下的人物，却已經不是什么愁眉哭臉的面貌，却一变而为信心十足的乐观主义者了。

另一种情况是这样，从主题所赋予人物的思想来看，确乎具有各自的特性，假使进一步挖掘一下，就可以找出他們的思想的根源，假使再用他們各自的足够的行动細節，来加以証明：不但在主张上，而且在一系列的言行上，都有不同的特性，那么就能使讀者信服，使讀者發生明确的印象。然而作者却没有这样做，反而把人物所已具有的一点点特性，加以一般化，这就使本来較明确的人物个性，反而变得模糊糊。我曾讀到这样的一篇作品，两个老工人为一个鑄件爭执起来，一个主张买外貨，一个却主张自造。自造自然是有理的，誰都会主张自造，然而时机非常迫切，恐怕不能赶上应用，另一方就主张去买外貨，于是兩方面就相持不下。結果怎样呢，主张买外貨的买不着外貨，而主张自造的却居然制造出来了。在这里，作者的意圖，自然是很明白的，他是站在主张自造的一面，我們对他无話可說。可是，无论主张自造还是主张去买外貨，除开口头上的理由外，在他們主张的背后，总还有各自的思想根源存在。而这些思想根源，又不仅表現在为这个鑄件的爭論上，还一定在別的方面，無論在家庭生活上，在社会关系上，也用类此同样的方式表現出来。这就是人物的世界觀，由这种世界觀对现实所反映出来的方式，一定具有同样的

性質。这些东西，正是作者應該多多地收集起来，用很好的方法整理起来，以作为表現人物性格的輔助和襯托。但是作者却没有这样做，却只單純地把人物放在自己的自造和外买的努力中，这就把人物簡化，簡直簡單得使人看不出他們的本来面貌。正如木匠把树木从山上砍下来，不但去叶去枝去皮，而且还把它造成了器具。这样，在当行的木匠，固然还叫得出它的名字来，但在一般人，却就很难認出它們的本来面貌了。在这里，自然并不是要我們的作者，先拿了自己的概念——一个現成的主題，去推演人物的故事或情节。这在有丰富的生活經驗的人，也还是可以的。但从一般的原則來說，無論是寫真人真事，或是用概括的方法来写作，总得从实际的感受中，从具有人物形象故事細節的现实中，提煉出主題来。唯其这样，才能从具体的題材中，选出符合主題要求的东西，来丰富主題，使主題發出鮮明的光輝。单单主題的自身，即或具有非常突出的新鮮意义，也是无法叫人發生明确的反应的。

此外，自然也可以說到作品的結構或表現方法的問題，这和作品的鮮明性也有很大的关系。發表在1958年十一月号文艺月报的“兩篇速写”的第一篇“四代人”，这作品所描写的小朱，應該說是写得很不錯的。但是，可以看得出来，作者在描写小朱的当时，心中却是沒有定数的。第一，是写小朱自己好呢，还是写第四代人——他的女徒弟章幼芬好呢？事先沒有安排好。第二，作者把这么小的一篇文章分为三段，已經沒有这样的必要，而且这三段又沒

有各自的中心，从这里也可看出，作者并没有好好的安排。第三，把主题放在小朱因获得好徒弟而高兴上呢，还是放在表扬章幼芬的决心上呢？这也看不出作者明确的意图。就因为很难看出作者的意图，这就似乎各方面都有一点，却又并不集中在那一点上，确乎叫人捉摸不定。这样的作品，论生活，作者是有生活的；论内容，无论从小朱身上着眼，或是从章幼芬的身上着眼，也都可以找到很好的主题。然而由于作者的没有确定主题的重点，没有把题材和主题扣得很紧，也就不能使读者发生明确的印象，更不能引起读者的新鲜感。反之，要是作者把题目改为第四代人，把主题放在小朱因为得到第四代人而高兴这点上，把第一代第二代的光荣传统用简要的一根线串连起来，再把现在已有的这些题材组织得紧密些，那么，这个短篇就会成为相当出色的短篇，也就一定能使读者发生一种新鲜感。

总之是，我所说的新鲜感，就是指的作者从他所生活的现实中，发现出一种不甚多见的新问题、新思想或者新精神和新道德。这就必须要求我们的作者更深更广的接触社会以外，还必须在原有的思想水平上更提高一步，从更高的角度来观察事物，把事物看得更清晰明确。唯其把事物看得更清晰明确，才能把主题思想掌握得更坚定不移，而后也定能把作品的结构和题材，与主题扣得更密切。那么，作品所给予读者的印象，也就更明确而具有新鲜感。这原是一连串互相关连的事情，必须我们的作者努力以求，才能达到这个目的。

讓形象說話及其他

唐 弢

讓形象說話

有几个搞实际工作的同志——基層单位的骨干、工厂的支部書記——告訴我，他們很喜欢文艺，有时也动手試写，可是写出来一看，总觉得有点像工作报告，不是文艺創作，这一点使他們很苦惱。我想，他們大概还不能够熟練地掌握文艺这个形式，沒有深入地理解文艺的特性，例如对形象的运用等等。

形象是一切艺术作品的定义的中心，作者在創作过程中，特别是当他进行艺术概括的时候，不可能排斥邏輯思維，不过邏輯思維在这儿只是为了使形象更完整、更合理、更具有說服力，却不能用概念来代替具体的东西。一篇工作报告不妨有許多抽象的推理，一篇艺术作品却必須是具体的描繪，因为它总是通过生活本身，通过形象来感染与教育讀者的。所以恩格斯說：“作者的观点愈隱蔽，对于艺术作品就愈加好些。”巴尔扎克也說，艺术作品的任务只是“布置方程式的符号，而并不想去解决它。”这

并不是說，作者不需要有自己的观点，不必根据自己的观点去判断生活，而是說，作者的理性活动——他的观点和对生活的判断，应该蘊藏在形象之中，讓形象向讀者說話，讓讀者从形象的深刻的感染中得到結論，从而对生活作出判断，加以解决。这是艺术的特征，也是艺术作品必須通过形象来再現生活的不变的規律。

正因为这样，在艺术領域內，我們常常运用一个習語，叫做形象思維。作者在構思的过程中，必須考虑到人物、故事、情节所構成的行动着的画面，必須細致地对这些画面加以描写。譬如我們說：“天在下雪”，那只是一句交代，是工作报告式的笔法；《水滸》第九回林冲从草料場出来，背着北風到市井上去沽酒，抬头一看：“那雪正下得紧。”这却是描写，讓人看到一个生动的形象。文艺作品里当然也有光是交代的笔墨，但更多的时候，特别是作为作品的主要組成部分，却是描写，是一个个画面，是为更大的、集中的形象而服务的許多較小的形象。

形象具有高度的概括性，它往往以少許的笔墨，說明了許多問題，講出了極其深刻的道理。馬克思說法蘭西七月王朝是“上自宮廷，下至最低級的妓館，到处是一样卖淫，一样无耻欺詐，一样貪圖不是通过生产而是借巧騙他人已有的財產来發財致富。”这个概念在艺术家的笔底也有过形象的表現。杜米埃作了一幅画：“我們这些老实人都受騙了”，画着几对資產階級当权的上層人物——国王、总长和議員，会面时都自称是受騙的老实人，互相握

手，擁抱，甜蜜地談笑，一面又乘著對方不備，各各伸過手去，這個偷偷地掏著那個的錢袋，那個暗暗地摘著這個的挂表。不需要任何說明，人們就可以通過這個形象，看出資產階級的本質，生動地証明了馬克思對那些偽善面目的分析。和資產階級的虛偽、詐欺、唯利是圖相比，封建地主階級的所謂鄉紳之類，却是吝嗇、貪欲、愛錢如命。這個概念在藝術上同樣有過形象的表現。吳敬梓在《儒林外史》里，寫嚴監生臨終，一連三天不能說話，看看快要斷气了，卻還是伸着兩個指頭死不了。一家人哄在床前，紛紛猜測，有的說是還有兩個親人沒有見面，有的說是還有兩筆藏銀沒有交代，有的說是還有兩處田地沒有交割，最後還是他的愛妾趙氏猜的對，她說：“爺，只有我能知道你的心事，你是為那燈盞里點的是兩茎燈草，不放心，恐費了油。我如今挑掉一茎就是了。”燈草剛一挑開，這個土財主也就頭一點，兩手一垂，乖乖的死去了。即使你是個了不起的演說家，費盡唇舌，滔滔不絕地數說着偽君子和守財奴的丑惡，我看也抵不上這兩個形象解決問題，它是那麼深刻，生動，叫人信服，在人頭腦里留下難以磨滅的印象。這就是形象的力量。

作者必須懂得並且善於運用這種力量，把自己的觀點和判斷隱蔽起來，讓形象說話。一篇小說或者一出戲劇之所以能夠使人狂笑或者流淚，那是因為形象感動了人們。不通過人物的活動，故事情節的演變，作者的主觀意圖是無法表達的，你不能够下命令，也不能夠提出請求，說：

“看到这里，請你們大家笑吧！”那是沒有用的，重要的还是掌握形象。当然，作者要通过形象去感动別人，自己首先得为这个形象所感动，所以許多作家在写作的时候，常常流着眼泪，或者偷偷地笑着，就是这个道理。如果一篇作品連自己也不受感动，却要去感动別人，这是很难設想的事情。

譬如我們写一个劳动模范，多半是因为这个劳动模范感动了我們，并不是由于他有劳动模范的称号，而是因为他所以能够获得这个称号的具体的行动，高尚的精神品質。直接罗列这些事迹，这是工作报告，是你在說話；通过形象来演出这些事迹，这是文艺作品，是形象本身在說話。它不仅向讀者說話，也向你这个作者說話。倘使你覺得自己不必插进嘴去，那就証明：形象本身已經非常生动，講得很好，表达了你心底要說的話了。

要有生活細節

形象不突出，不鮮明，不能給人以強烈的印象，表現在目前一部分群众創作中，我認为，还由于細節描写的不足。

恩格斯說：“现实主义是除了細節的真實之外，还要正确地表現出典型环境中的典型性格。”恩格斯在这里強調的是后者，但他也肯定了前者，如果我們能够正确地理解兩者之間的关系，对于創作将有很大的好处。我們知道，形象总是非常具体的，因此它需要依靠細節的真實來組成。《水滸》写武松打虎，就有許多細節：先是喝酒，

过崗，見树上刻字，讀庙前榜文，方知酒家說話，句句是实，却又怕招耻笑，回头不得；一路上写日色，写乱树林，写大青石，写醉态，写倦意，写武松的内心活动；直到遇見大虫，吃了一吓，酒也醒了，睡意也去了，惊魂也定了，使尽平生气力，棒劈，手按，拳打，脚踢，有許多身段：扑，攢，閃，跳，掀，有許多姿勢。正是这些真实的細節，使人物和故事的形象更鮮明，更突出，讀起来覺得有声有色。其实《水滸》里打虎的不止一个武松，解珍解宝打过，李逵在沂嶺一口气还打死了大小四只，可是都不及武松打虎給我們印象深刻，依我看来，没有什么別的原因，只是因为：写武松打虎有更多的真实的細節，一絲一絲地扣住了我們的灵魂。記得老舍先生曾經說过，如果讓我們来写，可能会变成这样：

武松，他提高了警惕，以无比的英勇，等待机会，再給愤怒的老虎以无情的打击！

这似乎有点近于譫而虐了。但看有些作品，的确給人一种这样的感觉：作品的題材是有意义的，主题思想是正确的，我們也懂得作者通过作品要告訴我們一些什么，可就是一点，讀起来干癟，单薄，萎靡，沒有一种强烈的艺术的感觉。正如老舍先生所举的例子一样，作者也企圖描写，却只有陈腔滥調，缺乏生活的真实的細節。

細節来自生活，只有真正熟悉生活的人，才能掌握細節。平时在生活中，我們要仔細考察，仔細分析，留心生活的每一个細節。譬如对于人物，某个人講話怎样，动作