



論短篇小說

LUN DUANPIAN XIAOSHUO

百花文艺出版社



論短篇小說

本社編輯

百花文艺出版社

論短篇小說

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 787×1092 1/32 印張 1 7/8 字數 36,000

1960年6月第1版 1960年6月第1次印刷 印数 1—34,000

前 言

本集收集了討論短篇小說的文章七篇。這幾篇文章，是從最近兩年來的文學刊物上選錄的。它的內容，大致可以分為兩部分：前面五篇：論短篇小說的一般規律及其特點，第六、七兩篇，是討論故事結構、文章的剪裁和描寫——即關於藝術性和技巧方面的問題。

集中所收的這些文章的作者，大都是有豐富的創作經驗的作家，他們所談的，也大都是“甘苦有得”的話，而非空疏不切實際的理論，這對欣賞作品和學習寫作都是很有益處的。

近年以來，短篇小說的創作得到了各方面的重視，而且也有了不小的成績，我們預祝它在我們萬紫千紅的文學園圃里，成長得更其茂盛，而這個小冊子的編輯，就是表達我們這一意願的。

編 者

59年3月

目 录

試談短篇小說·····	茅 盾 (1)
有关短篇小說創作的几个問題·····	巴 人 (8)
越短越难·····	老 舍 (17)
談我的短篇小說·····	巴 金 (22)
漫談短篇小說的剪裁·····	思 蒙 (37)
大紐紗和小紐結 (短篇小說漫談之一) ·····	魏金枝 (41)
剪裁和描寫 (短篇小說漫談之二) ·····	魏金枝 (49)

試談短篇小說

茅 盾

小說這一門，最初是短的，後來乃出現了長篇。

但這些短的作品，大都不注意刻劃人物，僅以故事的曲折奇離，引人入勝，作為它的特点。宋朝以前（即說話人的口頭作品興行以前）的所謂小說，大抵是這樣的。

宋人的話本，就保存到現在的那一點材料看來，大都不長，而且大都除了情節奇離曲折、引人入勝而外，也有了人物性格的描寫；也就是說，已經知道在故事的發展中表現人物的性格。然而不能說，這個方法（在故事的發展中表現人物的性格），是宋朝的說話人創始的。“左傳”、“戰國策”、

“史記”以及先秦諸子的記述性的篇章中早就有了這個辦法。其中要推司馬遷是總結了前人的經驗而又加以創造性的改進的大師。他首先在人物的對話中用了白話（方言）。可是“左傳”等等，是歷史，不算小說，而先秦諸子則或為哲學論著或為經濟法制性質的論著，也都不算小說。

這樣看來，我們現在稱為短篇小說這樣的文學作品，是在宋朝開始出現的。

但还有二点，应当說明。所謂“話本”，就是說話人在当众講說时所用的底本，而說話人在講說时大概是要即景生情的加添枝叶，那就不短了，这是一。又說話人的“专业”中，有历史故事和佛經故事等，这些东西就有接連說了好多天的，就像今天的“連載”，这也不会是短的，这是二。不过說話人的其他“专业”，大概都是一次可以說完的短的东西。

以上所述先有短的而后有长篇，这一情况，在欧洲、亞洲其他历史悠久的各国，大体也是相同的。

这里，就發生一个问题：今日称之为长篇小说这一类的作品是否就是长的短篇小说？换言之，“长篇”和“短篇”的区别是否在于篇幅的长或短、故事的簡單和复杂，以及人物的多或寡呢？

可以說，区别就在于这些方面，但是，这还是表面的区别。除此而外，还有实质上的区别。短篇小说主要是抓住一个富有典型意义的生活片段來說明一个问题或表現比它本身广闊得多、也复杂得多的社会現象的。长篇小说則不同，它的反映生活的手段不是截取生活一片段，而是有头有尾地描繪了生活的长河。短篇小说的人物不一定有性格的發展，长篇小说的人物却大都有性格的發展。

短篇小说的这个特点，也就决定了它的篇幅不可能长，它的故事不可能發生于长年累月（有些短篇小说的故事只發生于几天或几小时之内），它的人物不可能太多，而人物也不可能一定要有性格的發展。

如果我們把短篇小說的这个特点作为不可违反的規格，并用它衡量一切向未被称为短篇小說的作品，那么，“五四”以前的，很大一部分作品（从宋到清）将被認為不合規格。“五四”以后的，也有很大一部分不能算是严格意义的短篇小說。我自己写的，就是这样的。但規格这东西，本是人所創制的，自己造了框子来限制自己，就不合于一切事物都在發展的規律。我們应当承認短篇小說和長篇小說应有如上所說的區別；同时，我們又不应当作茧自縛，而不敢大胆的創造。例如历史不久但在文学園地中已經蔚然成为一大品种的“特写”，可以說是突破了規格的短篇小說。

自然，我們可以举出許多理由来証明“特写”是一种新的文学式样（体裁），不能和短篇小說混同；但同时，我們更不能不承認，这兩者之間的界綫很难划得清清楚楚。如果把报导真人真事当作特写的特点，那么，試問，“特写”难道只是新聞式的报导（或換言之，即文学化新聞）而不是艺术的概括？文学的品种虽然各有其特点（規格），但看得太死，就沒有好处。

今天我們正需要各种各样的短小精悍的作品（即所謂小型多样），来及时地迅速地反映我們国家的大躍进的步伐，在为生产服务、为中心工作服务的方針下發揮文艺的宣傳教育的作用。我們只应問它能不能完成任务，不应問它合不合向来所定的規格。

也是在这样的意义上，我們对于一些太长的短篇小說提出了意見。

我們批評一些太長的起碼萬言的短篇小說，並不是因為它們不合向來大家默認的所謂短篇小說的規格，而是因為它們的長是不必要的，是不合於多快好省的“省”的。而且又因為它們不“省”，它們也是不好的，甚至因為不省，還妨害了多和快。

由於上述的理由，我願意討論一下現今有些短篇小說太長的病源；但由於旅途匆忙，恕我不能具體舉起例子來商討，而只能泛泛而談。

在我看來，短篇小說太長的原因之一，是缺乏剪裁。作者對於自己所掌握的材料，過分地溺愛，一視同仁，不肯割愛。我們知道，園藝家常常把太多的蓓蕾摘去，只留下二、三個，這樣就得到了特別大的花朵，這個比喻，大致可以說明創作過程中剪裁的必要。作者如果不先把他所掌握的材料進行分析，去蕪存精，把主要的東西發展，把不是主要的東西壓縮，而是流水賬似的有什麼寫什麼，便是沒有做到剪裁這一步功夫。結果，主觀意圖在求表現得全面些，生動而細緻些，但客觀效果則相反，讀者看不出要點何在，一面讀一面不耐煩起來，甚至不願讀完。如何剪裁，好像是一個技術性的問題，但實在是一個思想方法的問題。不能剪裁，不善於剪裁，就表示了作者的思想方法是受到自然主義或經驗主義的束縛的。

短篇小說太長或不能寫得短些的又一原因，是作者企圖把人物性格描寫得全面些，因而就用了太多太長的回敘，在這樣的作品里，作者一方面基本上遵循着截取生活片段的原

則，但同时另一方面又惟恐讀者对于作品中那些人物（主要人物和次要人物）的性格的历史背景（即过去的的生活对于他們的性格的影响）不了解（作者本人是了解的），會發生何以这些人物恰恰是这样地对待某事某物而不是那样的对待的疑問，于是便运用了回叙（回过去叙述一个人以前的遭遇）的方法，不但对主要人物作了或詳或略的关于他的身世的介紹，甚至对次要人物（他們的存在是故事發展的邏輯所必需的）也作了同样的介紹；这样，就势必拖长了篇幅，同时，却又或多或少地破坏了作者基本采用的截取生活片段的原則。作者为什么会这样弄巧成拙？在我看来，大概是因为他对于所截取的那片段的生活能不能說明人物的性格，还不大有把握，所以他觉得有借助于回叙之必要了。如果是这样，回叙也未必能够弥补这个缺陷。

在处理人物时，作者如果不能明确地認識到，而且坚决地遵守着次要人物必須是故事發展的有机部分这才有存在的权利这个原則，而是无条件地貪多（在作者的主观意圖，倒是有条件地貪多，因为他以为加了这些人物可以充实作品内容等等），那就也会造成作品的冗长。次要人物就是作品中的那些有姓有名，也有若干行动的人物；他們和主要人物的区别，在于他們的存在只是故事發展的邏輯所必需，而主要人物則是在故事發展中居于主宰地位的。作者如果以为次要人物是作为主要人物的陪襯或者对比而存在，那就会貪多地滥用了次要人物，然而这就会把短篇小說弄得冗长，像是压縮了的中篇。

最后，短篇小说中的环境（自然环境与社会环境）描写必须为主题服务；能为主题服务的环境描写虽多而不惹人厌烦，否则，虽少也是赘疣。有些短篇小说，未能遵守这个原则，以至臃肿拖沓，欲短不能。

环境描写怎样的为主题服务呢？如以风景描写为例，一小段的风景描写甚至至少到只有几句的风景描写，其目的不是为风景而写风景，即不是为了装饰，而是为渲染或襯托故事发生时的气氛，或者为了加强故事发生时人物的情绪。社会环境（街道，市场情况，室内装饰、布置等等）的描写，也应当这样，有时对室内的器物作了详尽细致的描写，其目的在于暗示或襯托这间屋子的主人的性格（例如“红楼梦”写到宝玉走进秦可卿的卧室时，详尽地而且形象地描写了房中的对联、供设等等便是这样的），作者如果坚决地这样做，就会控制着自己作品中的环境描写，不使其成为可有可无的长物。

在我看来，现在有些短篇小说往往超过万字，其主要原因不外上述三个，这些作品虽然又长又大，可是患了浮肿的毛病，并不是精壮的小伙子，因而也并不美。有些作品，只患上上述三种毛病的一种，那么经过部分修改就会改好的，有些作品，三病都犯，那就不是枝枝节节的挖改可以补救，势非另起爐灶不可了。

为了多快好省的省，我以为作品应当可短则短，也为了省在于使作品好。我以为我们应当既不赞成无原则的拉长，也不赞成无原则地唯短是贵，但短篇小说之不能短，既已成

为目前通病，那么，目前主要应当纠正太长的毛病。这是个技术性的问题，但主要还是思想方法的问题。

一九五八年七月一日于长春吉林宾馆

有关短篇小说创作的几个问题

巴 人

前些年，文艺界曾提倡过写短篇小说，其中一部分人还主张写得越短越好，于是还出现了“小小说”这个名称。我自己也是欢喜看看短篇小说和像鲁迅小说集中那种随笔式的“小小说”的。但也期望我们总应该有那史诗式的表现我们这个伟大时代的伟大人民的长篇巨著。而且，据美学的观点看来，长篇小说这个体裁，可以包含全部美学的特点，“以致任何其他作品和它相比仿佛成了例外的偶然的東西了”（別林斯基）。的确，在长篇小说里可以有抒情诗的情调，更应有戏剧性的情节，还可以有穿插、議論和哲学式的思索；恩格斯期望于未来文学的所谓“巨大的思想深度和意識的历史内容，同莎士比亚式的情节的生活性和丰富性，这三者之完美融合”的要求，我看也只有长篇巨著才能做到的。

但是，尽管长篇小说和中篇小说有着其他文学体裁无法相比的优越性，我们非常期望有大量的优秀的长篇、中篇出现。可是我们也同样期望有大量的优秀的短篇小说出现。短篇小说这个体裁，在它得以迅速而又集中地反映现

实生活的职能方面說，則又具有长篇小說和中篇小說所沒有的特点。特別对于一个有志于写作的新生力量來說，要能写出一部优秀的长篇巨著，我以为还是以写短篇开始为好。这不仅借此可以得到文字技巧上的鍛煉，而且还可以从对生活的再認識和艺术構思上得到鍛煉。不論长篇和短篇，它們之間有个共同的特点：即作为一件艺术品，决不是生活的单纯紀录，而是經過了作家的艺术想像和艺术概括才产生的。它从生活中来，却又必須高出于生活。一个初学写作的人，要經過这种鍛煉，自然以短篇开始为好。这似乎也是每个偉大作家所經過的历程。高尔基就是如此。

但是，尽管文艺界近几年来一直提倡写短篇小說，当前短篇小說的稿子仍然缺乏，就我看来，怕还有这样的原因。

是不是我們的作家还囿于写重大題材的观点，或者我們有些文艺工作的領導者也在提倡写重大題材，因而大家不大注重短篇小說了呢？固然，文艺是反映生活的，而我們的生活，的确是波瀾壮阔、万馬奔騰，不断出現着惊心动魄的重大事件；写重大題材也是應該和必須的。但不能因此而有題材决定論的想法。文艺創作对題材的关系，不完全决定于題材本身，要看作家对題材的如何处理、剪裁和提煉。大事件可以做小文章，小事件也可以做大文章。比如說吧：反右斗争，那是我們生活中的一件了不起的大事件。你可以写成长篇巨著，但也可以写成一篇短小精悍的短篇。如果你認識到这反右斗争主要是对資產阶级右派分子进行斗争，其中对資產阶级右派知識分子斗争更为激烈，那你尽管可以找一

个知識分子作为典型来写成一个短篇；而且很可以不找右派知識分子作为典型，而找一个具有爱国主义思想的知識分子来反映出右派知識分子的丑恶面貌。举例說吧，你可以設想他是个科学家，或者是个教育家。在大革命时期，他热情地参加过；到了大革命失敗后，他埋身于科学研究，不問政治了。你还可設想，他在那时到外国去留过学，抱着科学救国的念头，想对科学有更深的造就。抗战时期他又兴起了，热情地参加了各项抗战运动。到了抗战胜利后，民主斗争展开了，他又陷于苦悶。解放战争胜利后，他是衷心欢迎这一胜利的，并且在以后日子里热情地投入我們的各项运动，但他对我們的政策却不是全部都了解的。对我們的某些措施，他也有抵触情緒，然而他認定：我們这一系列的改革和改造运动的总的趋向，是对的，而对我們大部分干部忠誠地为党为人民事业的苦干精神是十分佩服的；所以，在整風初期，他对个别問題也有些意見。可是他一看到右派分子对我們党的猖狂进攻，否定我們党的一切成就，他又看到那时候一切誠誠懇懇为党为人民做事的党員干部，都“逆来順受”地不作絲毫辯解，像一个箭垛似地被毒箭所襲击，他激于义憤，再也忍不住了，首先挺身出来給予右派分子以大胆的而又大力的回击；甚至于使他达到这样的認識：凡是右派分子所認為的坏事，却正是共产党做的真正的好事。同时在他反击右派分子的过程中，他又發現自己一生来只有民族观点、爱国主义的立場，却沒把这一观点和立場同无产阶级的阶级立場统一起来，沉痛地感到这一思想上的錯誤，这就使他在這個暴風

雨般的斗争中，立志要做个为共产主义事业牺牲自己一切的战士和科学家，那怕不能争取作为一个共产党员，他也是“海枯石烂”此志不移的了。……试想：如果写这样一个知识分子，是不是有很大意义的呢？有高度艺术概括力的作家，是能在这样一个知识分子身上反映出反右斗争的伟大意义来的。这不需要太多的篇幅，一个几千字的短篇是可以把他刻画得很完整的。这也就是我说的“大事件可以做小文章”。如果以为写重大的题材一定要场面大、人物多、情节错综复杂，那才能全面地反映生活和斗争的面貌，那想法是不一定对的。我以为，像上面所举例设想的那样，虽然仅只剪取了反右斗争的某一个侧面，却同样是能够反映这个斗争的本质意义的。题材决定论的观点应该打破。

还有，是不是有些作家不敢写日常生活或身边所看到的一些有意义的生活，因而短篇小说之类的作品也就少了呢？

在反胡风的斗争中，我们驳斥了他的“哪里有生活，哪里就有斗争，哪里就有诗”的论点，因而：我们也就不敢写日常生活和身边的生活了呢？其实，我们之所以驳斥这个论调，是同他抗战时期反对“前线主义”（即反对到延安去），主张斗争的自发性和之后反对作家深入生活与工农群众打成一片的思想改造这些观点联系起来的，而不是这个提法的本身。如果一个经过改造的和人民群众思想感情相通的作家，是能够从自己的工作岗位上和生活中看出大问题、大意义来的。

我以为，日常生活是肯定可以写的，问题是在你从这个

日常生活中看出了一些什么意思。毛主席曾經举例說：“一方面是人們受餓、受冻、受压迫，一方面是人剝削人、人压迫人，这个事实到处存在着，人們也看得很平淡；文艺就把这种日常的現象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”

日常的生活和現象，为什么不可写呢？而且日常的生活和現象，往往是具有最大普遍性的，應該說是短篇小說最好的題材，問題是在你对它有怎样的看法，怎样进行集中和典型化。我們不要单纯地非追求大事件、大題材不可。何况，我們的社會是以最高理性組織起來的社會，它和过去的各种性質的社會是截然不同的。在我們社會里生活与生活之間是息息相通的。心臟与脉膊的跳动是健全地相适应的，从日常生活的脉膊就可以征得大事件的心臟的跳动。

讓我們再举例設想：你如果是一个上了年紀的老人，在你工作完了后乘電車回你自己的家去，你一上電車，哪怕人是怎么样的挤，就会有一些青年小伙子馬上起来对你讓座。有时，卖票的也会叫：“讓老大爷坐”。有时，几个青年小伙子一起讓座，几只手一起拉住你，希望你坐到他的座位上去。这可叫你不知坐到哪个位子上去才好呢。这是一种怎样的社會風气，你很可以思索一下。如果，你在家吃了午飯后，稍为休息一下，下午又赶去上班；你的家离電車站有几步路，你剛出門，就看到電車开过去了，但你也不急于赶上去，你只一步步慢慢地走去，走到電車站上去等車。恰巧这时