

寫作學習
參考資料

第 二 輯

杭州大学中文系写作教研室編选

写作学习参考资料

第二輯

杭州大学中文系編
写作教研室

1962年7月

目 次

一封談寫作的信·····	何其芳 (1)
關於藝術的技巧·····	茅 盾 (5)
✓ 生活和題材·····	王西彥 (16)
土壤和種子·····	胡萬春 (25)
✓ 題材與故事性·····	峻 青 (35)
順叙·倒叙·插叙·····	朱德熙 (39)
談寫作中的人稱問題·····	王杰生 (44)
✓ 試談積累知識和描繪事物·····	秦 牧 (50)
人物創造三題·····	唐 弢 (62)
人物創造續三題 (節選二題)·····	唐 弢 (70)
✓ 談“從表到里”的表現方法·····	王西彥 (76)
魯迅散文中真實人物的描寫·····	林志浩 (88)
✓ 作品中人物的語言·····	張業球 (95)
✓ 談寫景·····	肖 殷 (101)
✓ 漫談細節·····	魏金枝 (108)
“對比”一解·····	楊立潤 (114)
理在情中·····	蔣和森 (118)
文章的開頭、結尾和過渡·····	傅 义 (125)
剪裁·····	汪見薰 (135)
強調的寫法·····	曹 衰 (141)
摹狀和鋪張·····	振 甫 (145)
小談排比·····	趙增鏞 (151)

漫談詩里的比喻.....謝 云 (153)

談拟人.....林文金 (161)

✓鍛煉我們的觀察力.....繼 功 (163)

✓談藝術創作的想象.....錢中文 (166)

論斷和理由.....張式怡 (173)

使概念準確的幾種邏輯方法.....星 火 (179)

一種富有邏輯力量的反駁方法.....星 火 (183)

✓下苦功掌握語言藝術.....秦 牧 (186)

✓多多積蓄詞匯.....許威漢 (188)

✓談選詞.....朱伯石 (191)

關於文言詞語.....朱伯石 (196)

正確地使用成語.....卫 志 (202)

談小小說《取經》的創作和修改.....劉東遠 (207)

附錄一：取經（原稿）..... (210)

附錄二：取經（修改稿）..... (213)

關於抒情散文.....凌璞三 (215)

附錄一：在江畔上（原稿）..... (218)

附錄二：松花江畔（修改稿）..... (219)

通過一篇習作來談寫作.....高世英 (222)

一封談寫作的信

何其芳

××先生：

你的信收到許多天了。想單把關於寫作的問題抽出來談一談，旁的東西另外寫信給你。

你問我：“我現在開始喜歡寫。無論什麼都可以，但是又無從下手，還不知怎樣辦。希望你多告訴我，如何去學習寫作？從哪方面入手？首先應該懂得些什麼基本東西？”

我來試為回答一下，不過未必有把握回答得好。

我想，你既然“喜歡寫”，那就總有你所要寫的東西，為什麼還“無從下手”呢？

也許你的意思是這樣：在許多要寫的題材當中，應該選擇哪些來寫？再者先學習哪一種文學形式比較好？

假若我猜得不錯，我就勸你選擇那些生活中給你印象最深，最打動你，而又最有意義的題材來寫。理由很簡單。我們還不知道的事情無法去寫。我們知道的事情，但對於我們自己就是平淡的，無味的，我們又怎能把它寫得吸引人，感動人呢？這一條道理許多人都講過了，不用多說。至於應該選擇最有意義的題材，則似乎過去還不夠強調。有人說，文藝作品就象花一樣，高興怎樣開就怎樣開，誰管對人有沒有益處。其實這比喻是不恰當的。人到底是人，不是草木，不能不對讀者負責任。並且，若不加選擇，也許你開的就不是花，不過你自以為是花罷了。

又有人說，給我們印象很深，又很打動我們，那裡面就一定很有意義。這自然有些道理。不過也不盡然。也有這樣的事情，有些時候似乎對於我們個人是很重要的，但對於大多數人卻就沒有什麼意義。

比如牙齒痛吧(因为我这几天正在鬧牙齒痛，所以就想到这个例子)，的确使人很不舒服，吃飯做事都受影响。但是，假若我们写一篇牙痛小說，或者牙痛詩，即使写得非常細膩，即使也能得到几个同病相怜者，还是没有意义的。說句笑話，我觉得过去許多知識分子气的訴說个人的小事情的作品，真似乎比牙痛文学强不了多少。

說到初学写作者先学习哪一种文学形式比較好，則似乎难于一概而論。有許多人都是从写詩开始的。搞文学的人，不管他后来成为小說家还是剧作家，年轻时候恐怕很少沒有写过詩吧。詩，句子短短的，容易一揮而就，而又最适宜于記錄一时的情感、激动。这是它为什么常常成为文艺青年们的初恋对象的緣故。在一个小本子上，偷偷地抄上自己的詩，只給自己看，或者只給最好的朋友看。尽管这种作品自己后来都羞于保存，但誰又有权力在文学上定这样一条禁律，不准青年人享有这种幼稚的愉快呢？

不过，要更严肃地来对待文学的話，就是說，我们不是用写作来代替个人的日記，而是企图把它当作武器来为理想而战的話，則这个问题还是可以討論的：到底哪一种武器比較容易掌握一些。

这当然也因入而異，因人的生活經歷与艺术修养而異。我还没有看过你的作品，怎么好随便劝你先练枪还是先练刀呢，只能泛泛而論。我觉得，初学写作者最好多练习写些速写、通訊、报告、散文之类。詩，是最容易写又不容易写的。容易写得成，不容易写得好。小說需要較多的生活經歷与艺术修养。速写、通訊、报告、散文之类，既有事实为根据，不象写詩那样容易流于空洞；又可写法不拘，自由自在，不象写小說那样費事。这些形式，其实就是我们中学作文时所說的記事文。記眼前发生的事情，就是速写，报告，通訊。記过去发生的事情，有的还加上个人的感触，就是散文。就象学画的人从画模特儿，从写生入手一样，这或者也可以算作从事写作的基本练习。只要真有好的內容，而又还写得差不多，这种练习并且是可以拿出来見人的，对讀者有益的。

自然，文艺作品不應該仅仅是“事实的文学”，还需要有高于个别事实与部分事实的概括性，典型性。然而，比較起那种連“事实”都

沒有或者很少有的作品來，對於今天各種有血有肉的生活的局部寫實與報導也就顯得可取了。有多少複雜的動人的生活，人物，事件還沒有能夠在文藝作品中出現！即使還不曾經過應有的錘煉與鑄造吧，就讓它們象原料或者半製品一樣出現在我們面前，還不是可以吸引我們，還不是可以象洞穴一樣給我們打開許多埋藏在地下的礦藏！

文藝作品的內容離不開生活和對於生活的認識。生活是第一位的，最根本的，所以說是文學藝術的源泉。沒有某種生活就不可能有對於某種生活的感性知識，好象沒有了對象，你的眼睛還能看見什麼呢。自然，假若沒有了眼睛，或者沒有了光，世界雖然還是存在着，我們也只能看見一片黑暗。

任何一個人都是有他的生活的，也都是有他的對於生活的認識的。不過一個人的生活往往很有限制，尤其是從有錢人家出身，只過過家庭生活和學校生活的人。一個人的認識也往往很有限制，而且有時候甚至象害色盲的人不能辨別顏色一樣，好壞不分，是非顛倒。

晉朝有個皇帝，人家告訴他老百姓沒有吃的，他說：“何不食肉糜？”普通都笑這個傻皇帝，其實我們對於今天勞動人民的生活，又比他多知道多少。抗戰以前，北京有一位教授到定縣去，才發見河北鄉下的老百姓並不是天天吃白面，而是吃小米，回來後很是感慨。

一個打算從事寫作的人應該知道社會上的各類人的生活，特別是勞動人民的生活。還是在學校裏的時候，這自然不易作到。但也可以把這懸為目標，在假期中，在畢業後，慢慢朝這個方向努力。

正確的認識的獲得依靠我們學習理論，也依靠我們的實踐。科學的理論可以從許多大的方面掃除過去的謬見。然而它並不是一部無字天書，你碰見任何新問題，都可以打開它一看就能得到解決。只有我們融會貫通地懂得了科學的理論的精神與實質，亦即是它解決問題的立場與方法，並在實踐中去不斷地具體地應用，我們的腦子才有一天真可能成為一部無字天書。

要說對於寫作什麼是基本的東西嗎，這就是。當然，這絕不是說要生活很豐富了，認識很高明了，我們才可以學習寫。我們小時候，

都是从大胆的不怕跌交的当中学会走路的，并不是等到岁数很大了才学走。我们只是說两者很重要，應該多向这方面努力而已。从我们已有的生活和認識出发，更加丰富，更加提高，这就可以使我们的写作的道路越来越寬闊。

还有，就是文艺修养。

我是想用这个名詞来包括文艺感觉与文艺表达能力。

据說学过画的人看景物与我们普通人不完全相同。他对于綫条与色彩的感觉特別銳敏。一个优秀的文学家对于生活的感受也有类似之处。他善于摄取各种人物，环境，事情的特点。他善于体会感情与心理的曲折，变化。所以他能够把讀者引到他作品里去經历那些虚构的幸福与痛苦，奋斗与挫折，与书中人物同歌同哭，同受磨难。

这种近乎神秘的魔力也是可以用人力去学习的。从文学遗产去学习。去讀那些古今中外的名著，看它们是怎样用文字塑造成一个活生生的小世界，里面的一切都那样生动，鮮明。由于时代的限制，过去的作家的观点、思想往往是有毛病的，但是他们的艺术的光輝却依然閃耀着。这就要求我们去批判地接受。从生活中去学习，去观察，体会，研究，分析各种人物，各种活动。有人說，这样一来，岂不成为旁觀者嗎？其实是不是旁觀，并不决定于我们对于周围事物进行观察与否，而决定于我们的根本立場与实际行动。进行着激烈斗争的政治家，军事家，除了义憤与敌愾之外还还是要观察与研究形势，难道他们因此就成了旁觀者嗎？还有，从写作本身去学习。正如学游泳一样，只是在陆地上研究是不行的，必須下水去游泳。不要怕失敗，多次的失敗总可以换来若干的进步。一个从事写作的人，沒有不是写了許多东西然后写出比較成功的东西来的。所以有人說，天才就是长期的忍耐。

拉杂地而又肤浅地写了这些，不知对你有一点帮助沒有？

关于藝術的技巧

茅 盾

对于艺术的技巧（写作的技巧）的問題，向来就存在着一些不正确的看法。

有人以为艺术的技巧可以归納为若干“規則”，熟习了这些“規則”，就能写出有技巧乃至技巧高的作品。欧洲资产阶级的学者写过不少这一类的书，例如“小說作法”、“詩作法”等等。这些“作法”，其中比較高明的，还能够从古典作品中归納出若干条“基本的艺术經驗”，等而下之的，那就矫揉造作，其結果是繁瑣而且庸俗。但不論是比較高明的，或者是庸俗的，这些“作法”在根本的一点上是相同的；这就是把技巧問題孤立起来看，因而以为技巧問題可以依賴那一条一条的“規則”来解决，而不知“重要的艺术技巧問題是要依賴作者人生觀的深度，和他包罗生活現象的广度，来解决的。”（法捷耶夫：《談文学》，譯文見《文艺报》1955年19号，42頁）。

我们的爱好文学、练习着写作的青年，甚至小部分的青年作者，也还没有摆脱这种资产阶级唯心主义的技巧論的影响。他们以“找窍门”的态度去“追求”技巧，甚至以为一言传授便受用不尽。他们又常常訴苦說：我有丰富的題材，并且已經計劃好了作品的大綱，但没有技巧，写不出来。

有些青年作者从什么“作法”上找到了“規則”，而在創作实践时，这些“規則”并不生效，于是又觉得技巧这东西是神秘的，可以意会而不可以言传的；于是又认为技巧是天赋的，不是可以經過学习而掌握到的。

对于技巧問題的看法不正确，也就产生了不正确的对于古典文学的学习态度：一种是认为古典文学可供我们学习的只有技巧，因而专

心一志地在古典文学中寻找所谓技巧的规则；另一种却正相反，机械地理解了“内容决定形式”这句话，一口断定古典文学既是过去时代的产物，它的技巧自然也是只能适合于表现旧时代的生活而不适合于表现新时代的生活，故而认为：向古典文学去学习技巧是徒劳无功的事。

这些各种各样的不正确的对于技巧的说法，都是把技巧看作等于技术，把文学创作过程中的掌握技巧的问题看作等于工业品制造过程中的掌握技术的问题；都是不了解技巧实在是形象思维的构成部分而不是作家在构思成熟以后外加上去的手术。

技巧不同于技术。技巧中包含技术，但掌握了技术不一定就有技巧。比方说，甲乙二人演同一个戏。观众认为甲的表演“够味”，而乙演的“不是那么一回事”。乙在演出中，并没唱错一句，也没走错一步；也就是说，乙的唱白和做工，都合规格。但尽管都合规格，可惜整个表演却缺乏神韵。合乎规格的唱白和做工，是技术；没有这技术，根本就不能上台；然而还须演得神韵盎然（也就是说，能把戏中人物的随时在变化的思想情绪，恰到好处地表现出来），这才算是有技巧。这一点技巧，是演员的丰富的生活经验，以及长期的艺术实践所积累的深湛的艺术素养等等的高度集中的表现。

在文学创作方面，技术和技巧的区别，不象在表演艺术方面那样显而易见。但原理是相同的。弄明白了“技术”与“技巧”的区别，也就可以扫除技巧问题上的一些不正确的看法。上文引用过法捷耶夫的话：“重要的艺术技巧问题是要依赖作者人生观的深度，和他包罗生活现象的广度，来解决的。”法捷耶夫的这句话，是符合于古往今来，许多艺术大师的实际经验的。从我国的古典文学中，也可以找到许多例证。

技巧问题不能同作者的人生观的深度和他的生活经验的广度割裂开来求得解决；既不能单独从作者的艺术实践所积累的经验中求得解决（虽然作者的艺术实践所积累的经验是解决技巧问题的一个重要的构成部分），也不能单独从学习古典文学来求得解决（虽然学习古典文学也是必要的），更不能把技巧当作一个技术问题来求得解决。

技巧問題既然不能从形象思維中割裂开来，技巧和思想既然不是对立而且技巧是依賴着思想的，那么，是不是就没有可能来单独研究技巧問題了？这又不然。古典文学的大师们以及現代的杰出作家们，事实上已經做出了艺术地表現生活真实的光輝的范例，这些范例所包含的基本的艺术經驗，形成了艺术技巧的一些慣用的原則；研究这些原則，并进而掌握这些原則，是可能的，也是必要的。

生活經驗的素材要經過綜合、改造、发展这样的一系列的加工，然后成为作品的題材。这一过程，我們称为“构思”。在“构思”过程中，一般的經驗好象是人物的形象和故事的情节同时出現，同时发展，最后以至成熟。但认真研究起来，首先出現的应是人物；不过人物形象的出現不能不和故事（即这人物的活动）联在一起，因此我們总觉得它们是同时出現。有时，我們心目中先有一个相当清晰的人物形象而还没有完整的故事，这并不为奇；但如果已有完整的故事而人物形象却很模糊，那就得慎重地研究它的緣故。在一般情况下，原因是这样的：所以能有完整的故事，是因为我們听到的同类的真实事情很多；而又因为我们只是听人讲到这样的真人实事，却没有在产生这样的真人实事的环境中生活过，所以人物的形象是很模糊的。作品中的故事不一定是作者自己亲身的直接經驗，但作品中的人物却不能不是作者自己的生活經驗的产物。

生活經驗的素材必須經過綜合、改造和发展，而人物形象的成熟必須从自己的生活經驗中获得：这是艺术創作的重要原則。那么，我們凭借什么来进行生活經驗素材的綜合、改造和发展呢？

没有一个作家是純然客觀地在观察生活的。紛紜复杂的现实，在作家头脑中所产生的各种各样的反应，——他所接受的，或者排斥的，喜欢的或者憎恨的，喚起他想象或者引导他作推論的，都是受他的身世、教养、生活方式等等所形成的思想意識的操纵。作家按照他自己的世界观去解释现实，分析现实，并且从现实中拣出他认为主要的、能够說明他的思想的东西，經過綜合、改造、发展的程序而最后成为作品的題材。也就是說，指导作家的构思过程的，使他在现实

中所拣取的，要用艺术手段来夸张的，恰恰是甲而不是乙，不会是别的东西，而是作家的世界观。而只有那具有共产主义世界观的作家能够使他在现实中所拣取的东西是反映了现实的本质，指出了前进的方向的。也就是说，在“典型的环境”中表现了“典型的人物”的。

也許有人要問：必須在“典型的环境”中表現“典型的人物”，这是我们早已知道的，但問題是我们怎样才能有这个本領，难道这不是一个技巧的問題？

可以說这是个技巧問題。因为在这里牵涉到的，不仅是在现实生活中看出問題、发掘到本质那一套的本領，而且还有塑捏现实（虚构故事）、創造人物的本領；重要的一点，却是这种属于技巧范围的本領不可能是游离自在的，而是从属于他的挖掘现实的本領，作家在现实生活中挖掘得愈深，他所創造的人物以及人物所活动的环境也就愈富于典型性，而也就是这典型性給予作品以强烈的艺术感染力。

这就是不同的作家写同样的題材，为什么会有不同的效果。苏联作家安东諾夫在《論短篇小說的写作》中，把屠格涅夫的短篇小說《木木》和莫泊桑的短篇小說《騷姑娘》作了比較研究（譯文見《論短篇小說的写作》，新文艺出版社），这是大家都讀过的；安东諾夫說明了作家的观点在处理題材时所起的作用。同样的例子，在我国古典文学中也是有的。我打算举出同样是新乐府又是同样題材的元（稹）白（居易）的《上阳白发人》为例。元稹在他这篇新乐府中，主要不是替“上阳白发人”說話（元稹說“此輩賤嬪何足言”），而是借上阳白发人来慨叹“肃宗血胤无官位，王无妃媵主无婿”。和白居易的同題的作品一比較，元稹的这篇作品是蒼白无力的。白居易不但替上阳白发人說話，而且是通过她来抨击那“后宫三千”的不合理的制度。这样不同的观点，也产生了艺术技巧的悬殊。在白居易的作品中，充滿了通过生动形象的憤怒的控訴，上阳白发人是主角，她的形象始終是非常鮮明的；而在元稹的作品中，我們看不見生动的形象，也看不見主角。元、白齐名，为什么元稹在《鶯鶯傳》里所表現的技巧，在《上阳白发人》中都不見了呢？恐怕只能这样解釋：作者的观点影响了他的技巧的發揮。再把《鶯鶯傳》和王实甫的《西廂記》来比較：

《鶯鶯傳》的人物描写又显然不及《西廂記》，因为王实甫又塑造了一个比鶯鶯更典型的人物——紅娘。在这里，我们恐怕也只能这样解释：元稹在《鶯鶯傳》里的对男女关系乃至对鶯鶯的观点，决定了他不能創造紅娘这样一个人物。

在这里，我们要帶便研究青年作者們經常会遇到的一种苦悶。有不少的青年写出了一两篇作品以后就不能更进一步或者甚至不能保持先前的水平，于是发生苦悶，乃至擱笔。通常把这叫做“提高”的問題，而且把它看成主要是技巧的問題。当然这是“提高”問題，但問題的关键当真在于技巧么？首先让我们来看看：为什么写过一两篇作品（有的还是相当优秀的作品）以后会难以为继呢？这也存在着不同的情况。有的是感到題材枯竭，“肚子已經倒空”；有的却相反，觉得題材依然很多，可是理不出头緒，不知从何处下手；有的是照旧能够生产，但写来写去跳不出自己扎下的“框子”，——故事、人物都是老一套，不过改头换面，昨天叫张三今天称为李四。这三种不同的苦悶是最为普遍的。其实不但青年作者会碰到这样一些“关”，有經驗的老作家也会碰到。現在我们要研究，这些“关”到底是“技巧关”呢，或者是另外的“关”？

有不少的青年作者认为上述的第二、三“关”是可以用“提高技巧”来解决的。他们钻研了“技巧”，但結果并不解決問題。这就証明了从技巧上去求解决是錯誤的。

在我看来，上述第二种或者第三种困难，其所以会成为“关”的原因，主要是作者的思想跟不上社会的发展。我们这时代，生活的变化是这样地迅速而且复杂，作者如果不能在其中看出“头緒”，就会觉得材料太多，不知道該从何处下手。表面看来，这好象是不会“组织”材料，而其实，却是不能“提炼”材料；在文学創作中，材料的“组织”属于表現手法，和技巧有关系，而材料的“提炼”却应当从提高思想水平、繼續深入生活来求得解决，乞灵于技巧是无补于事的。同样地，写来写去老是那一套而不能提高，也是个思想水平的問題。当社会已前进了一大段，而作者的思想水平还停滯在原处的时候，就会失却对于新事物的敏感，就会写来写去老是那一套。至于

“肚子已經倒空”的說法，事实上是不能成立的。如果不是脱离了生活，“肚子”怎么会“空”？社会提供給我们的材料真是太多太快，只怕我们消化不了。問題在于我們有没有能力去消化。因此，这也是应当从提高思想水平和深入生活来求得解决，不能乞灵于技巧。有些青年作者自认“肚子已經倒空”而急躁地希望換一个新地方就可以补充进大批新材料，这是“思想的懶汉”的作法。正当的作法是原地扎根下去，同时加紧学习馬克思列宁主义；有了馬克思列宁主义的思想指导，則在一个地方生活得愈长久，就愈能发现問題，并且看問題也能愈深刻。

典型性格的刻画，永远是艺术創造的中心問題。大家都很熟悉关于典型創造的若干不同的論点。在这里，我不打算重复陈述大家已經知道的东西，只打算简单地談談作品的人物形象、故事发展、环境描写，及其相互間的关系。

人物的性格必須通过行动来表現。作家在构思过程中，人物的形象和故事的安排好象是同时成熟的；但事实上，一定是心目中先有了呼之欲出的人物，这才组织起故事来。如果不是这样，作品就难免（甚至一定会）是概念化。古典作家常常把听来的故事加以改造，例如果戈里的《外套》。但《外套》的人物却是果戈里的生活經驗的产物；果戈里心中早已潛伏着《外套》的人物，不过直到他听到了那个官場逸事，他这才有意地要把这样人物作为故事的主角。

在长篇作品中，除了主要故事，还有許多小故事或插曲；这些都是为了表現次要人物的性格而安排的。次要人物和他们的故事，正同主要人物和他的故事一样，是为作品的主题思想服务的。不能为主题思想服务的次要人物便是可有可无的多余人物，在作品中不起作用。

既然人物的行动（作品的情节）是表現人物性格的主要的手段，那么，人物性格之是不是典型的，也就要取决于这些行动的有没有典型性。作者支使人物行动的时候，就要尽量剔除那些虽然有趣、生动，但不能表現典型性格的情节。有些作者为了要表現主人公的“精神面貌”，以加强其典型性，特地使他的主人公来一个恋爱場

面，或者处理一些生活瑣事；但是很可惜，恋爱場面也好，生活瑣事也好，都沒有起着加强人物典型性的作用，反而成为多余的“插曲”，破坏了作品的完整性。当然，从各个角度来表现人物性格，是必要的，但如果以为总得另外来点什么插曲这才能够表现主人公的“精神面貌”，这在理論上是站不住的。因为，人物的性格既然是从人物的各种行动（其中也包括恋爱和生活瑣事）表现出来的，而且也不可能想象性格的表现不包括“精神面貌”，那就不能把行动中的一部分（例如恋爱和生活瑣事）划出来算是表现“精神面貌”的专门材料。人物在生产中的活动何尝不能表现他的“精神面貌”？而且，应当承认，劳动人民的“精神面貌”正应该主要地通过生产活动来表现。但这，并不等于生产技术细节的描写。如果把人物的生产活动放在生产技术细节的框子里来描写，那就虽然写了在生产中的人物，却并没有写出人物的“精神面貌”。

善于描写典型的伟大作家不但用大事件来表现人物的性格，而且不放松任何细节的描写。《红楼梦》写宝玉和黛玉第一次见面，听说黛玉“无字”，就送“颀颀”二字；探春问“何处出典？”宝玉便引《古今人物通考》西方有石名黛，可代画眉之墨，“况这妹妹，眉尖若蹙，取这个字，岂不甚美？”探春笑他“只怕又是杜撰！”宝玉的回答是：“除了四书，杜撰的也太多呢。”这一段对话，不过寥寥数语，可是不但从主要地方勾画出黛玉的形象（眉尖若蹙），尤其值得注意的，是“杜撰”一语表现了宝玉的思想。从宝玉爱那些“杂学”这一点上也表现了他的性格，并且还暗示了这性格和环境的矛盾。下文紧接着写宝玉问知黛玉是没有玉的，就拼命摔自己那块玉，于是宝玉的形象更加鲜明生动了。这些对话和细微的情节之所以不成为多余，就因为它们是典型地表现了这个典型人物的性格。

夸张地描写人物外形的特征，也是惯用的手法，但过度的夸张会使得人物漫画化；夸张得不适当，会流于庸俗。人物的服装的描写也不是没有目的性的，不应该“为描写服装而描写服装”。白居易的《上阳白发人》有这样四句：“小头鞋履窄衣裳，青黛点眉眉细长；外人不见见应笑，天宝末年时世妆。”这不仅是为了勾画出人物的外

形，加强了作品的形象性，主要的还是寓强烈的控訴于轻松的笔墨，因而发展了主题思想。服装描写达到了这样的目标，表示了高度的思想性与艺术性的結合，这就不能說是單純的技巧問題了。这四句之所以会有这样的效果，和作品体裁之为敘事詩式的“新乐府”有关系，在一般作品中，不能作同样的要求；然而服装描写既是人物外形描写的一部分，就必须对于人物性格的表现，或者对于特定場合的人物心情的表现，起輔助、配合的作用，而不应一般化，成为多余的笔墨。

人物不得不在一定的环境中活动，因此，作品中就必须写到环境。作品中的环境描写，不論是社会环境或自然环境，都不是可有可无的裝飾品，而是密切地联系着人物的思想和行动。作家常常要从各方面来考虑，在怎样的場合应该有怎样的环境描写。不适当的环境描写会破坏作品的完整性，至少也要破坏作品的气氛。一段风景描写，不論写得如何动人，如果只是作家站在他自己的角度来欣赏，而不是通过人物的眼睛、从人物当时的思想情緒，写出人物对于风景的感受，那就会变成沒有意义的点綴。风景（或其他自然現象）的描写，和室内的裝飾布置的描写，时常被用来加强特定的气氛。而为了达到这目的，有时会觉得正面的渲染方法不如对比的手法能够产生更强烈的效果。煩惱的人恰恰落进作乐的場合，表面上不得不强顏欢笑，心里却加倍痛苦，——这在作品中是常常看到的，在生活中也常常看到；不过，由于作家的加工，作品中所表现的，比在生活中所发生的，就要强烈得多。

有些作品常常在开端用一行地位写一句話表明故事发生的时间，例如“夜已經深了”，或“时间正当中午”；这一句，由于是独占一行地位，就有大书特书的气概。在这一句以后，故事是逐渐展开来了，然而时间的进展，就很少或者簡直沒有描写到，于是讀者就弄不明白究竟这些事情都是在“深夜”或“中午”发生的呢，还是在深夜或中午以后。也有些作品一开头写了几百字的“外景”，而后写到室内的人物，展开故事；这一段“外景”与室内发生的故事不相关涉，因此“外景”的描写成为贅疣。这都是沒有很好地考虑到环境的描写

应当与人物的活动紧密配合。

作品的主人公活动的場所（工作、学习、娱乐的場所和家庭等等）是主人公的大环境；这大环境影响着主人公的思想和行动，同时，主人公的思想和行动也会对于这大环境里的事物发生作用。在这意义上，前面讲过的关于环境描写的种种，便只能算是舞台上的一片布景或一些道具。一般說来，找到合适的因而也就不是多余的布景或道具，还不是十分費力的事。也就是說，学会这套本領，并不太难。但是要布置作品的大环境，就需要付出更多的劳力，需要高度的思想性和组织力。在构思的过程中，我们平常所說的“結構”，就是意味着大环境的安排。“結構”不光是把整个故事的細微情节处理得条理井然就算完事；“結構”还須表现出主人公的性格发展的过程，何以是这样地发展而不是那样地发展。如果把“結構”看作只是人物及其各种活动的技术性的安排，那是縮小了它的意义和作用，因而也会妨碍了主题思想的明确。

最后，我打算对于文学語言問題简单地說几句。

去年（1955）十月，由中华人民共和国教育部和中国文字改革委员会召开的“全国文字改革會議”以及中国科学院召开的“現代汉语规范問題学术會議”，确定了我国文字改革的远大目标和工作步驟。

“为了根本解决文字改革問題，使汉字走上世界共同的拼音方向，需要做一系列的准备工作”，但在各項准备工作中，“有一項最重要的工作，那就是逐步統一汉语的語音，或者更正确地說，使汉语語音在全国范围内有一个統一的标准，并且逐步扩大这个統一的标准語音的使用范围。”（引文皆見《文字必須在一定条件下加以改革》，中国文字改革委员会吳玉章主任在全体會議上的报告。）全国文字改革會議和現代汉语规范問題学术會議就汉语规范化問題作出結論，这就是“以北方話为基础方言，以北京語音为标准音的普通話——汉民族共同語”。去年十月二十六日《人民日报》的社論指出：“語言的规范必須寄托在有形的东西上。这首先是一切作品，特別重要的是文学作品，因为語言的规范主要是通过作品传播开来的。作家们和翻譯工作