

断续集

蓝翎

断 续 集

《随笔》丛书

蓝 翎

*

花 城 出 版 社 出 版

(广州大沙头四马路)

广 东 省 兵 事 学 堂 发 行

广 东 新 华 印 刷 厂 印 刷

787×1092毫米32开本 6.375印张 1 插图 123,000字

1931年12月第1版 1931年12月第1次印刷

印数 1—14,500册

书号 10261·61 定价 0.54元

内 容 提 要

这是作者三十年来断续写出的文艺理论随笔的结集，共收文章十五篇，内容主要包括两部分，一是谈文艺形式与风格的，二是谈古典小说的。作者以深厚的知识与敏锐的观察力、丰富的想象力，往往从某日常事物生发联想，引出大量材料，自由抒发对艺术创作、艺术欣赏的精辟见解，见微知著，文笔挥洒自如，观点明确而有说服力，是一部很有特色的、以随笔形式写的文艺理论著作。

序

一个人的生命，从出现到消失，总起来也不过几十年，“古稀”者已经算高寿了。除去不会工作和不能工作时的两头，中间剩下的大约二分之一或稍多一些。如果在能工作的时间内连续地从事自己喜爱的工作，对历史对人民多作点贡献，那将是最大的幸福，因为生命没有被浪费。

人的生命是连续的，一秒一分一时一日一月一年的连续着前进，它不能象钟表或汽车，想让它走就走，停就停。当生命在前进着的时候，人为地迫使一个人停止工作，无异在缩短其寿命，这比任何物质的损失更严重，无法弥补嘛。发挥人的工作的连续性，比让机器不停的转，要效果大千万倍。能源专家应该算算这个能源，人才专家应该挖挖这个潜力，那将使人类的文明发展得更迅速。

我写文章已三十年，不能写的时间要比能写的时间多，从事文艺工作的时间不及不让从事文艺工作的时间多，最宝贵的年华被断断续续地付之东流。然而我不后悔，也不悲伤，总算是在断断续续的时间里，断断续续地思考了一些问题，断断续续地写了一些非起哄的文章，这是不能连续地系统地专门地进行研究的遗痕，集起来名曰：《断续集》。断而能续，不要再断，也许还能写出点象样的文章，是愿望，也是希望。

一九八一年四月下旬

目 录

序

飞檐上的单臂倒立	1
飞天浮想	13
在龙门大佛前	23
走出罗汉堂	32
斑竹一斑	48
蒸笼里的艺术	58
界限问题简论	71
关于形式与风格的断想	86
墨蟹和螃蟹	105
常派艺术半解	110
从南巡到省亲	118
“生齿日繁”解	142
略谈《聊斋志异》在中国小说史上的地位	160
话说王庆	174
“入话”的结构意义	184
《红楼梦》的诗词与人物性格	189
后记	197

飞檐上的单臂倒立

这是多年前写下的一个老题目。猛一看颇古怪，类乎杂技团或武术表演的名目。然而我可不会那类把戏，所以要先把来由说一下。

十几年前，我心静地读了点书，也不断想到文艺的形式和风格问题。因为并没有系统地深思熟虑，只是兴之所至，想到哪里算哪里，顺手写了一些随想性的文章，总题目曰《关于形式与风格的断想》，其中最后的一个题目就是本文用的这个。那时把文章写完了，恰好赶上急风暴雨式的“文化大革命”，稿子也不知随风飞向何处去了。“断想”真成了断想，想不成想不出也无心再想了。时隔多年，那篇稿子里都写了些什么，实在也回想不起来，脑子里只留下了这个题目。现在，大家都在畅谈文艺的特点了，因而也引起了我的断想的恢复，所以又把这老题目拿来重写。

记得我十一、二岁的时候，突然在农村老家的陈旧角落里发现了两本《水浒》。那时才认了不几个字，当然不懂是啥版本，只记得是小本铅印线装。打开一看，傻眼了。开头就是

文言的“圣叹外书”，看不懂，也不知“圣叹”是老几。好在每回都有插图，这最能吸引住我。特别是第六十六回“时迁火烧翠云楼”的插图，给我留下了强烈的印象，过了近四十年，仍历历在目。

“时迁火烧翠云楼”的插图很特别，从画面上看不见有人放火。画面的右半，画出了翠云楼的一部分，雕梁格窗飞檐，檐角居画面中部偏上，凌空翘起，宛似弯曲尖翘的牛犄角。时迁单臂倒立在飞檐角上，姿态从容轻捷。飞檐下已从楼内冒出了熊熊的火焰，翠云楼顷刻将化为灰烬瓦砾。

小说的插图是艺术形象的一种再创造，它既要根据原著所提供的情节，体现出原著的精神，以帮助读者进一步加深对原著的感受和理解；又必须突破原著所提供的情节规定范围，充分发挥自己的特长，以独特的形式给读者提供出比原著已经产生的更深入的想象。时迁“火烧翠云楼”的插图在这方面是很有启发作用的。《水浒》第六十六回写的是梁山泊好汉智取大名府的情节。火烧翠云楼是发动总进攻的信号，是智取的关键，这一任务由鼓上蚤时迁承担。然而作者并没有直接写时迁如何放火，只写了他会“飞檐走壁”，夜间越城墙而过，潜伏在东岳庙里面。正月十三，在街上观察了一下准备灯节的情况，与早已潜入城中的梁山泊好汉孔亮、杨雄、刘唐等打了个照面，连翠云楼也没接近。直到正月十五鼓打二更，他才“挟着一个篮儿，里面都是硫黄、焰硝，放火的药头。篮儿上插几朵闹鹅儿，蹿入翠云楼”。当街上刚刚轰传出梁山泊人马已到城下，“说言未了”，只见翠云楼上“烈焰冲天，火光

夺目，十分浩大”。时迁不见了，任务完成了。怎么完成的，作者没有写，让读者去想象。这样写恰好也给后来的插图者留下了充分发挥艺术想象的创造余地。

《水浒》的作者没有直接写放火，插图的作者也没有直接画放火。是他们不会写放火画放火么？不见得。他们可能是有意地回避直接表现放火的动作，而去寻找不写而写不画而画的更能加强效果的特殊手段。单就放火来说，直接去表现，不见得能表现出人物动作的美丑和思想的美丑，而间接去表现，未必达不到这样的目的。常见的小人书中，就有直接画坏人放火的画面。有的坏人一边放火，一边回头乱瞅，有的在离火不远的地方撒腿飞跑着。不用问，下一幅准是被好人迎头撞见，当场拿住。快则快矣，然而这种画法不要说能在小孩们以后几十年的脑子里还留下印象，恐怕过不了多久也就忘得干干净净了。《水浒》插图的作者却不然。他去画时迁在凌空斜出的飞檐上单臂倒立，通过这个奇特的构图，夸张地显示出时迁的勇敢、机智和灵巧，使欣赏者从这个动作广泛地联想时迁巧妙纵火的情节。飞檐下的一缕烟火，更加深了这种艺术效果。当然，我毫无贬低那些小人书之意，也不想把那幅插图捧成不朽名作，我只是说：那幅插图既忠实地体现了原著的精神，又在艺术上大胆地进行了再创造，出色地完成了插图的使命。

不仅如此，这幅插图给我们的更加深刻的启示是：艺术创造必须在欣赏者的习惯和心理上找到一个立足点，利用在这个基础上创造出来的艺术形象，去适应并不断提高改变欣

赏者的习惯和心理。没有适应就谈不到提高和改变。强迫接受的结果必然是拒绝接受，急功近利的结果必然是在欣赏者的心中造成恶感，从反面显示出了艺术创造力的衰退和枯竭。现在有些作品为什么群众不欣赏？就是因为没有打通或者说是堵塞了这条渠道。

中国长期形成的飞檐式建筑，在群众的心理上已经产生了奇巧凌拔的感受。不管是单檐或重檐，从正面近处看，给人的感觉是稳重、雄伟、庄严，从远处看，那飞檐又仿佛横空斜出，有如飞翅。特别是那些能产生音响的闹檐，或铃铎，或铁马，一面迎风摆动，一面发出有节奏的齐鸣，形成了画意与音乐的巧妙结合，无怪乎诗人们能从此捕捉住灵感，构思出美妙的诗句。那么，画家让他的人物在飞檐上拿单臂倒立，不就是使欣赏者已经从飞檐建筑上产生的奇妙感触更加延伸出去吗？时迁的单臂倒立，从画面上看，是立在飞檐上，但同时也是立在欣赏者已有的欣赏习惯和心理上，既是适应，也是提高，是自自然然产生影响，毫无强迫之感。如果换一个位置，让时迁在屋脊或塔顶上拿倒立，就不可能产生如此奇妙的效果。

艺术是生活的再现。当创造者构思再现生活的形式时，可以是幻想的，也可以是非幻想的，但在构思的同时就要想到欣赏者，欣赏者的要求应当是艺术构思过程中的一个重要因素。创造者无权也不可能强迫欣赏者接受自己的作品，只能在适应的基础上接受自己的作品。继承和发展民族形式，突破已有的成就创造新的风格流派更是如此。哪怕在构思的

过程中稍稍忽视了欣赏者，等作品拿到欣赏者面前时，往往会遭到更大的排斥。标新立异，创一代之奇，不是创造者单方面主观想象的产物，而是创造者和欣赏者互相影响的产物。

我看过两位京剧表演艺术家演的两个剧目，都是武戏，又都是表现主人公盗物之能的。一个是《杨香武三盗九龙杯》。为了表现杨香武盗杯前的飞檐走壁之能，演员从舞台右侧横空而过，迅速隐设在左侧。设计这个表演动作，大概是想引起观众的惊险之感。很遗憾，观众看了却默默无声，毫无反应。很显然，设计者以为惊险，观众并不感到惊险，因为那是依靠着高空的悬吊摆过去的，没有表现出飞檐走壁的本领，观众也不担心他会掉下来，所产生的效果远远赶不上杂技团的空中飞人。这样脱离观众欣赏基础的设计，应该说是失败的。另一个是《三盗令》。水浒英雄燕青、蔡庆为救关胜，先后潜入金营盗取木卡大令。令台很高，案上插着木卡大令。燕青从正面背向观众跳上，空中转身，面对观众，落地无声。随之蔡庆来，侧面上，后翻下，落地也无声。台上无声，台下满堂彩，演员高难度的表演技术在观众中产生了强烈的真实感。弄玄而无惊险感，不弄玄反而产生惊险感，一失败，一成功，差别就在于是否在群众中找到了创造的基础。

我们常说，说话要看对象，写文章要看读者。这不仅是指事前要看，事后要检查，更重要的是在说和写的过程中时时刻刻不放松地看，否则等不到说完和写完就可能离开了群

众，失去了群众。历史上为老百姓所喜闻乐见的艺术形式的形成，就很能体现出这种关系。比如过去说书，那时不是先买门票再进去听，而是说一段收一次钱，收完再说。听众是自觉地掏腰包，而且是不止一次地掏，掏完静等着听下一段。如果象现在的某些作品，一开头就知道结尾，谁是好人，谁是坏人，了然在目，甚至下一个情节里人物将有什么样的表情和语言都能猜得到，那还能吸引住听众吗？但是，高明的演员就自有其高明的手段。传说有一位专说《水浒》的老艺人，他的拿手段子是《劫法场石秀跳楼》，正是时迁烧楼以前的事。有一次他挂牌第二天要说这拿手活，不巧生病了。怎么办？只好叫还没上过场的徒弟顶一天。一恍过了半个月，老师的病快好了，赶紧问徒弟生意怎么样？徒弟说场场满座。又问他说到什么节口了，徒弟说，还是那一回，刚说到石秀抬起腿，还没往下跳呢。老师大吃一惊：啊，怎么还没跳啊！徒弟说，他一跳下来，我就没词儿了。这个传说象说书艺人一样非常会夸张，但突出说明了，徒弟对听众的心理和欣赏习惯的揣摩的确到家，所以，一个抬腿的动作就能把听众抓住半个月。我们现在有的演员能作到这一步么？恐怕很难说，因为我们有不以艺糊口的“塑料饭碗”，永远摔不烂，所以用不着按那高标准下苦功去琢磨，去锻炼。还有些搞文艺的，也有雄心壮志，想在艺术上有所成就，形成自己独特的形式和风格，可是摸索来摸索去，仍然突不破，形不成，很苦恼。原因当然很复杂，但是有一点可以肯定，那就是在事前虽有为群众的愿望，在事后也作了检查，而惟独在创作的过

程中从个人想的多，为读者想的少。一个巴掌拍不响，任你怎么使劲，结果还是拍不响，如果能和读者那只巴掌一接触，“啪”，自然就响了。

在创作的过程中多从读者着想，以便在这个基础上形成自己独特的形式和风格，还有不可忽视的另一方面，那就是作品的内容，可是在这个问题上，我们常常是不自觉地碰钉子，自己所要表现的恰恰是读者所厌烦了的。过去说，戏不够神仙凑。现在呢？有的是戏不够领导凑、经典著作凑、文件凑、社论凑。矛盾很尖锐，领导一来，发表一通空空洞洞的高论，读一段经典著作、报刊社论或文件，问题就解决了。实际生活里却不是这样子，这套办法往往最不灵。因为那往往是最简单化的官僚主义作风的表现，我们却误把它作为好作风强迫群众接受，群众焉得不反感。尽管在形式风格上怎样想点子，也会越来越捉襟见肘，弥补不了。这里既有形式风格问题，也有思想内容问题，如果走到这一步，那就钻进了死胡同，一头撞到南墙上，没咒念了。

创作的目的是为欣赏者服务，如果欣赏者拒绝或不太自然地接受，那么创作的目的就要落空或大大地打折扣。这本来是非常浅显的道理，也是由文艺的特点和传统的创作实践经验所证明了的，用不着再多作解释。但是，长期以来，由于片面地强调创作要配合某种具体的任务，对欣赏者进行政治教育，提高他们的思想，忽视甚至破坏了达到这个目的的特殊手段，结果是把政治、思想变成了干巴巴的东西，也把文艺变成了干巴巴的东西，与其说是花，还不如说是枯枝败

叶。本来应该是多种多样的形式、风格和流派，在相互竞赛影响的过程中越来越丰富，结果是越来越单调贫乏，象渐趋一律的服装一样地单调而缺乏色彩。脱离了群众欣赏基础的创作，在创作的过程中不把群众的欣赏基础作为构思的一个因素，必然要遭到拒绝接受的惩罚。群众惩罚的不是创作者，而是惩罚破坏了创作者的艺术思索能力的艺术教条主义。

“四人帮”把物质生产推向了崩溃的边缘，也把文艺生产推向了崩溃的边缘。极左思想把形式、风格、流派方面一切优秀的传统都抛开，把群众欣赏的基础也抛开，强迫创作者凭空去创新，对群众采用填鸭式的办法，空招牌的创新实际上只可能是旧陈腐的变相复活。“文革”期间不是出现过一种所谓新形式的小说吗？在情节展开的过程中，加进了大段大段黑体字的语录。似乎情节是从语录中导引出来的，或者说情节是为了解释语录的，弄得小说不象小说，讲义不象讲义，名曰创新，实乃欺世，践踏群众的欣赏习惯，是在群众欣赏力的芳草地上开轧路机。这种所谓创新实际是腐朽，是千年前的腐朽的复活。为什么这样说呢？大家都知道，唐朝有一种称作“变文”的文体。“变文”的形式也是不断变化发展而成的。简括地说，它最早的形式是和尚在寺院里宣讲经卷。佛经是外国传来的，有的音译，有的意译，多是四言文体。干巴巴地单调地宣讲这种东西，除了少数虔心钻研的人以外，有谁对它感兴趣呢？我们现在不是还讽刺那种毫不动人的讲话或演唱为“老和尚念经”吗？大概早期的“变文”就可能是令人昏昏欲睡的。后来为了吸引听众和扩大宣讲的范围，就逐

渐趋于通俗化，注意生动性，念一段经文，说一段故事，用故事来解释经文的意思。往后，干脆连经文也不念，索性用故事来表现宗教思想。再往后，“变文”的内容已不再是宣传宗教思想的，而变成了纯粹表现世俗生活的讲唱文学，为后来的评话小说形式的产生，提供了一个相当重要的因素。当代出现过的那种语录加情节的小说，且不管其内容如何，仅就其形式看，和早期的“变文”很相仿，也许比“老和尚念经”略进一步，但同样能产生令人昏昏欲睡的效果。话还得说回来。老和尚念经意在传教，并非搞文艺创作，可是为了达到传教的目的，就不得不从适应听众的心理来考虑，逐渐改变宣传的形式。至于从这种形式中导出新的文艺形式的出现，则是副产品，也可说是受群众习惯的迫使而创造出来的，群众在这个创造的过程中是起了重要的作用的。我们和老和尚念经不同，是自觉地为广大人民群众服务的文艺工作者。既然我们怀着这样的崇高目的来创作，而创作出来的东西却不为群众所欢迎，这能怪群众不识货吗？

多谈艺术则艺术必繁荣发展，不谈艺术则艺术必衰亡。语录加情节式的小说没有了，公式化概念化的小说却仍有存在。后者比前者是老资格，历史长的多，或者说前者是后者的恶性发展。依照我的理解，在这两个化中，概念化是主要的，是指内容，公式化是次要的，是指构思的形式，是从概念演化出来的。不从生活的真实出发，只从抽象的概念出发，那人物，那情节，就是从概念演化出来的。你如此，我如此，久而久之形成了一个公式。这个公式的形成，群众是没有责任

的，因为在创作的过程中根本就忽视了适应群众的因素。责任也不完全在作者。责任在于造神运动，在于现代迷信，在于对文艺的社会作用的庸俗理解，把本来具有丰富的生活基础的指导精神活动的原则神化了，教条化了。群众生动的实践活动产生的原则、概念、政策等等，本应该更进一步地反过来推动群众的实践活动，但由于神化的结果，群众只能盲目地被迫接受，创作就把这些东西当作教文来宣讲，破坏了创作者和欣赏者互相影响的规律。从这个意义上讲，公式化概念化的作品的形式，很近似于“变文”的第二个阶段，是演化新教义的“新”形式。因此，不从思想上冲破新的造神运动，破除现代迷信，文艺创作就不可能出现新的生动的题材和内容，也不可能出现新的形式、风格和流派，文艺为广大人民服务就会成为一句空话。

突破种种旧框框，闯破种种禁区，对于创作者的创新是个前提，是个思想的大解放和艺术的大解放。但同时，也必须解放广大的欣赏者。群众对生活中的美丑和艺术中的美丑，本来是有非常活跃的欣赏能力的，也是有非常丰富的幻想和联想能力的。可惜的是，这种能力长期被艺术教条主义的打夯机砸平了，砸僵硬了。如果创作者和欣赏者都逐渐觉醒了，解放了，在新的实践活动中使二者互相协调，互相影响，那么，新的形式、风格和流派就会不断出现，不断丰富，不断发展，一步一步更繁荣起来。离开群众欣赏习惯和心理的探索是不会有出路的。

但是，强调适应群众的欣赏习惯，是为了加强创作构思

过程中的群众观念，而绝不是从此走向另一个极端，把适应降低成简单的迎合。适应是为了健康地提高，迎合则是庸俗地堕落，二者有严格的区别，后者同样能把文艺引向绝路。应该清醒地看到，从历史发展的总体讲，群众的欣赏习惯对形式风格的创新有不可忽视的影响。但是具体地看，群众的欣赏习惯又是由许多复杂因素形成的。其中有积极的健康的，这是主流。也有狭隘的保守的，这往往是由文化水平不高、所见不广而形成。更有少数的不健康的低级趣味，这不是劳动人民的本色，而是没落阶级的趣味直接或间接的影响所致。因此，所谓适应，就应该区别对待。对健康的既要适应，也要提高，如把古代雕刻和壁画中飞天的形象转化为现代的舞蹈形象，既是在传统基础上的适应，又是创新，也是提高，群众一看就能高兴地接受，肯定它是健康的优美的创造。对于狭隘的保守的，要开阔其眼界，扩大艺术欣赏的范围，提高和丰富艺术欣赏的能力。如有的人只喜欢家乡戏曲而不喜欢甚至贬低外乡戏曲。有的只喜欢中国画而不喜欢外国画，只喜欢本民族本国的音乐舞蹈而不喜欢外国的和其他民族的，凡此种种，都具有一定的狭隘性和保守性。这对于提高文化水平和审美能力，就会产生惰性的阻力，应当克服。但是，对于欣赏趣味不高的习惯和要求，绝对不能去适应，而是应该排斥，用健康的東西去代替，并在此基础上产生新的适应。近来偶尔听到这样的议论：对于删去外国影片中的“床上戏”之类的镜头深表遗憾，感慨外国人能看的我们为什么不能看？言下之意，是思想不解放。但我以为这与思想解放无关。

鲁迅说过，要欣赏美术品，起码要分清楚裸体画和春宫画的
区别。裸体雕塑和绘画是健康的艺术，而春宫画则是艺术的
堕落。“床上戏”之类的电影镜头，并不能引起观众对于人体
自然美的鉴赏，目的正是迎合那个环境中观众的不健康的需
要。如果误以为这是他们的先进和我们的落后，那就大错而
特错了。若要从这方面来比，中国其实也并不“落后”，甚至
可以说比他们还先进的早几百年哩。不信吗？翻翻明清时代
的一些格调卑劣的小说和插图，这类玩艺儿多得很，也丑得
很。然而，我们中华民族悠久的光辉的文艺传统，却不是靠
这种文艺垃圾堆起来的，它早就被历史淘汰了，现在又有什
么必要到外国去捡破烂？我们的文艺工作者才不上这种当
呢！我们要和群众一起，互相帮助，互相影响，来创造社会
主义时代之奇，包括新的内容，新的形式、风格和新的流派。

一九七九年十月草于郑州桃源

十一月改于北京豫次