

談 隨 藝 文

魏 金 枝 著

新 文 藝 出 版 社

文藝隨談

魏金枝著



新文藝出版社

• 1957 •

內 容 提 要

这是作者近年来在編輯文艺月报的讀稿工作中，因有所感触而随时写下来的一些意見。共十二篇。作者是根据他个人的亲身經驗，来漫談一些有关文艺写作上的常識問題，比較亲切而具体。适宜于青年文艺爱好者作为参考之用。

文 藝 隨 談

魏 金 枝 著

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上海康平路155号)

上海市書刊出版业营业許可証出011号

上海市印刷五厂印刷 新华書店上海发行所总經售

*

書 号 1550

开本 787×1092 耗 1/32 印張 4 1/8 字數 78,000

1957年12月第1版

1957年12月第1次印刷

印數 1—25,000 定价 (7) 0.36 元

自序

近三四年来,由于身为編輯,必須經常讀些文艺創作,更由于青年投稿者的热情要求,必須提出一些参考意見,于是一些另碎的意見,就直接送到作者手中,而比較完整的,就写成文章。收集在这个集子里的就是这一些东西。

前人有“好为人师”之戒,更不屑于“文章作法”之类,我却两者都犯了。但更主要的是,自己既然写不好文章,更不能說得很全面,要是青年作者,居然拿去当为准则,这就必然誤人子弟,为害不淺。因此無論在回信末尾,文章最后,我总得說句“聊供参考”的話,以示慎重。实逼出此,也真是无可奈何。

然而居然有些朋友,認為仍有若干可供参考的价值,而出版社也要有这样的东西,以滿足青年文艺工作者的需要。到此时际,我也只好再冒一次險,把这些文章印成一本書,希望能对我們的青年习作者有一絲絲的好处。不过,我还要再說一声“聊供参考”,以示慎重。

一九五七年十月

目 次

自序

先从报告特写入手	1
談短篇小說中的痞块	9
談“故乡”中的两个人物	18
再談“故乡”中的两个人物	31
反对教条主义和公式主义	39
人物为什么没有生气?	54
对“示众”的一些臆測	63
写詩隨談	71
漫談风格	77
魯迅对于儿童的看法	82
試談我国的寓言	92
漫談短篇小說中的若干問題	105

先从报告特写入手

早几年，有人提倡过多写些短篇小说，理由是短篇容易及时反映现实，而且能够给初学写作者打下个写作基础。这个主意是好的。事实也确乎如此：比这更早几年的一个时期，很多作者，特别是许多初学写作者，一开头就打算化上三年五年，写出一篇可以作为时代纪念碑的巨著。结果呢，这样的巨著，却很难写出来。而在另一方面，新中国所出现的新现实，却没有去反映，或者说反映得很不够，不迅速。因此，对于一动手就想写长篇的作者来说，这个号召是好的。但再仔细地想一想，叫初学写作者一动手就写短篇小说，也并不是很妥当的。照我的看法，倘要把基础打得稳固一点，还可以把要求放得低一些，最好是从写作报告和特写开头。

原因就在这里。好多初学写作的同志，手里有了一些素材以后，往往不管这些素材的实际情况如何，却总是先绕了一个圈子问：写小说时可以容许虚构和想象，这我知道了；那么写报告、特写呢，是否也可以容许虚构和想象？我的回答，自然只能是这样：在不违反真实的基础上，合理的适当的虚构和想象是容许的。本来，这两句话，也可以用在对于小说的虚构和想象上，因为小说也不能在现实以外，去架空地发挥什

么虛構和想象的。只是写小說时，作者可以比写报告特写时有更多的自由，可以塑造人物，可以虛構故事，以及其他种种細節的移易等等。而报告、特写呢，那么虛構和想象的範圍，就要更狹隘些。除开刪节一些不必要的繁瑣，以突出人物的性格和故事的主要情节以外，至多只能在細節安排上根据人物的性格，加些适当的想象而已。但大部分的同志，是不喜欢这些限制的，因而他們总是喜欢写小說，不喜欢去写受相当限制的报告和特写。就因为我們初学写作的同志，要求有极大的自由，于是就在这“自由”中，發揮其个人的不合客观现实的思想感情，更坏的是也以为不必再深入生活，不再企图去理解生活现实的客观規律，这就必然走到偷懶取巧的歧途上去。

我們應該还記得，當我們跨入学校或書塾，一开头写字时，大都是从写紅格紙开始的。画画也是如此，往往先从写生着手。这原因很簡單，因为小学生沒有經驗：沒有运笔的經驗，沒有結構的經驗，更沒有將某一形象移植到紙上来的經驗，因此必需把想要描摹的对象，摆得十分切近，揭示得十分明确，以便于和我們的写作，相互对照，以校正我們写作上的錯誤，以練習我們的写作能力。我們从事文学写作，就是要把现实的人的生活反映出来，事实上自然比写字写生更复杂更艰难得多；因为人物和事件是活动的发展的，而且有錯綜复杂的关系。这就必須我們能够理解这人物和事件的內部联系和外部形象之間的相互关系，这就必須我們先有正确的立場观点，然后从生活实践中，取得社会經驗，从創作实践中，取得艺术經驗。且不談这两者間的关系怎样，但必須有这些条件是确定

的。写小說也好，写报告特写也好，都不能不具有这个基础。

据我的理解，小說和报告、特写之所以不同，主要在于报告、特写是真人真事，而小說則不必膠着于固定的真人真事，却容許作者在真实这一原則的指导下，进行概括和綜合。此外，两者在形成的程序上自然也有所不同。后者往往由于作者在现实世界中，为某个人物事件所感动，以为在现实中具有典型性，且可以教育人民，然后从事写作。而前者則往往由于作者已积累了許多素材，在作者的头脑中醞釀，一旦因某一人物事件的誘发，因而塑造人物，結構故事，以体现作者的思想感情，并从而揭示作品的主题。自然也有先从现实世界中取得一个真人真事的比較典型的題材，再經過丰富、移易等加工手續，而最后完成的。在客觀的可能上說，自然前一方式更有使其作品达到更高度，因而起更大作用的可能；但对于我們初学习作者來說，是未免要求过高的。

不过，所謂虛構或想象，并不是坐在写字台上脱离现实的幻想，倒是作者在实生活中有了丰富的經驗的結果。在生活中，作者是依据其立場观点，用眼睛去观察，用头脑去思考，而且亲身体驗过的；日复一日，这就不但积累了許多社会經驗，也就在观察、思考、体驗的同时，得到人物形象上的特征、細節等多样而深刻的艺术經驗。所以，我們可以肯定的說，要是作者在这两方面的經驗积累得更丰富，他就有更多的机会去融和和選擇他的題材，也有更大的自由去进行他的虛構和想象。反之，假如我們沒有这些基础，却想依据貧乏得可怜的一点采訪材料，添枝加叶去虛構和想象，或竟以不正确的思想感情去

虛構和想象，那就一定會歪曲了現實的真實性，不是成為干巴巴的公式概念化的東西，也一定要成為作者個人的“獨白”。

但這並不是說，從事寫作報告、特寫的作者，就不必有正確的立場觀點，以及豐富的經驗。不是的。可以肯定的說，沒有這些，還是寫不好報告和特寫；即使他對這一要想寫的人物事件，進行了深入的分析和研究，也還是會受到一定的限制的。因為人們認識現實的深度，是決定於各種知識和各種經驗。有了多種多樣的一般經驗，而沒有這一特定事件的經驗，固然無法把這一事件寫得很深刻；反之，沒有廣泛的一般的生活體驗，而只有這一特定事件的若干經驗，即使他對這事件調查得如何詳盡，訪問得如何周到，也還是不能寫得很深刻的。因此對於長於寫作報告、特寫這種文學形式的作品的作家，只能說他對這一文學形式有特別的愛好，而且善長於這種体裁的寫作，却不能說他不能寫作短篇小說或長篇小說，或者不善於虛構，或者竟是沒有想象力。

一說到練習寫作，倘使想不管自己的立場觀點，又想跳過積累經驗的階段，而突然進行什麼虛構想象，這就會是很危險的。我們必須知道，許多成名的作家，他們往往先在生活中積累了豐富的經驗，有的當了報館的記者，有的在報紙副刊上發表短文，也就是說，往往和生活緊密接觸以後，從生活中取材，從而寫作報導、通訊、速寫、報告，然後由於經歷了各種基本的藝術實踐，一步步地提高他們自己作品的水平。在這裡，假使可以這麼機械的分開來說，那就是作者在這些鍛煉和經歷中，一方面是增加了把現實揭示到作品上來的藝術能力，因而逐

漸超脫了臨摹的階段，能使作品中的人物，有思想意識，能自由行動。而另一方面，也由於積聚在作者頭腦中的社會經驗，日漸加多，因而孕育着各種人物的面貌，以至能夠塑造典型人物，因而通過這些人物，集中地鮮明地表現出現實的真实性。要是能做到這一地步，自然非借助於虛構和想象不可。而這樣的虛構和想象，才是我們文學作品中必要的最寶貴的東西。但是，這是不能一蹴而就的，必須在“用宏”中才能達到“取精”的目的。而所謂“精”，又必須以“宏”為基礎。

什麼叫做“用宏取精”呢？在我們的日常生活中，節約是一種美德，而奢侈是一種惡行。但對作家來說，我們通常是在兩個極端上進行工作的。在積累素材時，則不嫌其詳盡，而求其多多益善；但在選材之時，則又力求其精粹，而舍棄其糟粕。反之，倘若我們在積累素材時，厲行節約，而在選取題材時，又抱着竹頭木屑也不肯舍棄的態度，那麼其結果必然不堪設想。但我們某些初學寫作的同志，却常常把節約的美德，誤用在積累素材上。

有些非常吝嗇而貪婪的同志，他們往往企圖把一小撮食鹽，泡一大缸的鹽湯。這時候，缸里的水，固然一點鹽味也沒有，却連一小撮鹽也白化了。假使作者在感覺素材不足時，能到生活里再去補課，當然是最好的。即使為了珍惜這一小撮鹽，而把它放在一只碟子上，那也許還能派到一點用場。那就是說，截長取短，寫一段速寫吧，寫一節報告吧，也許還是有用的。可是某些初學寫作的同志，却不打算這麼做。而有些同志，還討厭速寫報告等等的名詞。我們有時提醒他，他還以為

我們在侮辱他。魯迅先生曾經提醒我們：寧可把小說的材料寫成 sketch^①，却不要把 sketch 的材料，擴大成為小說。這是賢明的，實在值得我們警惕。

另一些同志，他們不打算從現實社會中取材，卻從別人的作品中或傳說中取材。往往是學生去寫戰士，店員去寫工廠，舍己之田，去耘人之田。於是較好的作品一出來，就跟在後面，去寫作主題情節也大同小異的東西，只是略略移換了一下人物的身份，略略移換了一下故事的情節而已。在宣傳婚姻法時，我們接到很多這樣的作品。很顯然，這些同志都是婚姻法的熱烈的宣傳員；但他們並不是預先從現實生活中積累有關婚姻問題的素材，也不馬上向現實中去搜集素材，却是用各種概念，以臨時拼湊作品。然而這些作品，在主題上看，固然冠冕堂皇，即在形式上看，也拼湊得有頭有尾，五官齊備，可就是都是一些戲劇中的“過場”，所有人物，都在幕外川流不息地上上下下，沒有靈魂，也沒有血肉。

此外，也常有這樣的同志，照他的作品的一般情況看，作者對於這一作品中所敘述的生活，不是全不熟悉，而在寫作能力上，也頗有一些，但在作品中缺少某一部分——應該說是主要的部分，或者是描寫解放以後的生活的部分吧，於是我們和作者商量，請他在這一部分上設法加強。但結果怎樣呢，結果是往往失望的。後來我們得到了經驗，凡是作者在作品上所缺少的部分，就是作者在生活經驗中所缺少的部分。除了再

① sketch 即“速寫”。

到生活中去補課，那是沒法彌補的。在這裡說明一個什麼問題呢，那也還是脫離現實單憑虛構想象的問題。這些作者，一面脫離了現實，一面還想根據過去的經驗，來推想目前的現實生活；也就是想以刻舟求劍的法子，在停船的地方撈劍，劍自然是不在這裡的了。

更有一些同志，他們倒並不是不到生活中去，却是在生活中趕了一程，收集了一些資料，構成一些很好的主題。譬如婦女參加生產吧，這能說是不重要么？但附在這些作品中人物身上的靈魂，却正好是作者自己小資產階級的靈魂。於是作者就在作品中行動起來：思想是作者自己的思想，說話是作者自己的說話，感情也是作者自己的感情，借的固然是新瓶，而裝的却是舊酒。這就違背了毛主席叫作者向工农兵學習，以改造思想感情的明訓，而想以小資產階級的願望，來改變世界。這自然也違背忠實於藝術的基本原則。

可舉的屬於這種性質的傾向，不論它所表現出來的形式怎樣，但都有一個相同的要點，那就是借虛構或者想象之名，而背棄了現實。不錯，無論叫它是虛構也好，叫它是想象也好，甚至加上了誇張在內，這都是文學上的必需的要點。不能想象，一個從事文學工作的人，可以沒有虛構、想象，而能寫出一部好作品來。但也不可能在現實之外，還有什麼虛構和想象。這和沒有基礎就沒有上層建築一樣，也和沒有米不能燒成飯一樣。也就根據於這些事實，我們誠懇的向初學寫作的同志們提議，多多學習馬克思列寧主義：拋開自己的主觀而而向現實，從生活中去理解現實的客觀規律；拋開無用的僥倖，腳踏

实地多做基本练习。凡是自己所熟悉而又是为人们所感动的新事新物，它就具有时代性和教育意义，就可以用最合适的文学形式，及时地写出来。速写可以，报告、特写也可以，不要因形式而妨碍内容。在各行各业各自单位上斗争着的同志们，时至今日，文学已不是那一个人特定的行业，而是每一个负有政治、教育、宣传的职责的同志的共同任务，我们大家动起手来吧！

談短篇小說中的痞塊

在写作短篇小說时，往往会自然而然地发生一种局促而被約束的感觉，这是毫不足怪的。因为短篇小說的篇幅极为短小，既不許容納过多的人物，也不許过分拉長人物活动的时间，在这样的限制下，諸如比較复杂的情节，和比較細膩的景物等等的描写，自然也受到相应的約束。因此作者在写作短篇小說时的处境，正如運動員在运动場上跳远，不許依照普通的习惯，远远地急速地飞奔前来，將脚在作为界綫的踏脚板上用力一頓，然后飞速而老远地跳出去，却只許站在踏脚板上，將腰弓一弓，并着双脚，就地跳了出去。这种严格的約束，对初学写作而不善于取材的人，甚至对于写慣了長篇巨著的人来说，自然都是不太方便的。

其实，即使写作長篇或中篇，無論对于人物的数量，情节的構成，时间的延續，都不能不依照主题思想的要求，以及艺术上去蕪存善的要求，而有所限制和选择。决不能依着作者兴之所至地无止境的写去；也决不能把现实生活原封不动地搬到作品里去。因为作品的篇幅到底是有限制的，而现实生活所表現的和艺术作品所表現的，也到底有所区别。因此作者在写作中受到某些应分的約束，那是无可避免的。只是在写

作短篇小說時受到更多的約束，那也是无可諱言的事實。不但如此，短篇小說和長篇中篇之間，既然有着篇幅上大小長短的差別，那么在取材和表現的方法上，自然也應該有些不同的地方。雖然這種不同，不可能有其截然的界限，但也自然有其一般可循的準則。

一般地說來，短篇小說的任務，依照它的篇幅的範圍，決不能表現人物的一生或幾代，也无法詳盡地表現人物的思想情感的詳細歷史，更無法表現多種人物各別的詳細活動；這些，都應該屬於長篇或中篇的範圍以內。而短篇小說所負擔的任務，只能限于有代表性的有限人物，只能截取最能表現人物的精神面貌的某些情節，自然也只能選定最近也最具有故事的高潮性的某一時間。假使容許我再打些不甚恰當的比喻的話，那么，短篇小說作者所應選擇也是最適宜于表現的是：可以証明地層結構的懸崖峭壁，可以洩露春意的梅萼柳芽，可以暗示秋訊的最先飄落的梧桐一葉，可以說明太古生活的北京人的一顆臼齒等等。但我也必須緊接着加以申明，雖然我們在選擇短篇小說的題材時，只取其精華而舍棄其糟粕，却也必須在廣大的現實世界中，擴開我們的眼界，縱觀一下我們所處的時代和世界的各方面。假使我們不懂得這個時代和世界，那就決難找出懸崖峭壁、梅萼柳芽、梧桐一葉和北京人的臼齒等等所代表的意義是什麼，甚至也許還不可能找尋到這些具有代表性的東西。

唯其如此，所以在短篇小說中，無論在人物、情節、時間等等各方面，往往因為限于篇幅，除開由于主題的要求，和艺术

的現實性的要求以外，不能不作極端節制的約束，而以更具有代表性的方法表現出來。為着具體說明，我且舉出以下的這些例子來作證。

從人物方面講，譬如岡察爾的“永不掉隊”（見初中語文課本第六冊），這篇作品中的人物，除開兩個主人公——一個是先是高洛沃依連里的士兵而後來是學院的助教的葛洛巴，一個是先是葛洛巴的連長而後來是學院的學生的高洛沃依以外，附麗在他們身邊的雖然也有一些人物，但這些人物就只有一些動作，一些聲音，卻沒有具體的面貌、服色以至於他們的姓名。這些人物，在另一種生活關係上，也許和這兩個主人公也有密切的關係，但在这里，在這次他們兩人之間的思想糾纏中，關係卻是很少，因此作者就把他們撇開一邊，無暇去理睬他們了。再看一看魯迅先生所寫的“白光”，就干脆只有主人公陳士成一個。不但這樣，就是在这个一心把希望寄托在某種僥倖上的陳士成眼里，除開七個學童的影子，在他的眼前晃了一下之外，也不曾出現過另外的人物。但這是真實的。因為在這個把希望寄托於幻想的陳士成的眼里，他所要注意的不是現實的世界，自然也不是在他身邊的人，因此不看見除自己以外的人們也是真實的。

但我這樣講，並非就意味著在短篇小說中不能出現更多的人物。不是的。譬如契訶夫的“套中人”（見高中語文課本第四冊及契訶夫短篇小說選集），竟然出現了十多個人，但你能說這不是一篇好短篇嗎？不過我們必須了解，在“套中人”中，作者主要用力描寫的還是主人公畢里可夫的脆弱和保守。假

如毕里可夫是一株枯朽的树，那么其余的大部分人物，就是爬在树上要压倒这树的许多葛藤，而其中的柯維蘭柯，却是葛藤中最粗也最能置毕里可夫于死命的一根葛藤。而作者对毕里可夫以外的人，却只描写了他们对于毕里可夫有关的一些情节，除此以外，就一点也没有写到，这不能不说作者在人物的活动上，作了很大的约束。而同时，作者契诃夫在人物的选择中，还是作了极大的努力，就以和毕里可夫共事的教员而论，难道就只有这寥寥的几个么？岂不是也作了很大的撙节么？在此更可举例说明一下，有些作品中的人物，虽然看起来似乎是可以撙节的，但却是断断不可撙节的，譬如鲁迅先生“故乡”中的杨二嫂，初看起来是可有可无的。但假如我们把她删去了来看，这就不但会使闰土这个朴实善良的性格失去了相比之间所发生的鲜明性，也会使作品中作者自己性格的色彩失去了衬托作用。在这样的情况之下，我们就必须回复到我在上面说过的话，为着主题和艺术的现实性的要求，自然也是体现作品的有机性，不但不能随便撙节，而且还必须作应有的补充，正象在树秧的根须上留下若干土壤，以表示树秧和土壤的关系一样。

再从作品中人物活动的時間來說，短篇小說必須截取最近也是最具有故事的高潮性的一段，也是勢所必然的。这样的例子很多，拿鲁迅先生的短篇來說，“孔乙己”如此，“故乡”如此，“祝福”也莫不如此，这也因为篇幅和它的表现特性有关，不可能把人物的历史，整个的描写出来，也许也没有全部描写出来的必要。但假如在这一人物的现实生活的描写中，而