

現代作品選講

萬曼編著

湖北人民出版社

現代作品選講

萬 曼 編 著

湖 北 人 民 出 版 社

1956 年 · 武 漢

內 容 提 要

本書編選九篇現代作品，編者根據每篇作品的特点，把它的時代背景、主題思想、段落大意、篇章結構、表現手法、語言風格等項作了比較具體的分析和說明。通過這些分析和說明，可使讀者加深對於其中每篇作品的理解。本書原是河南師範學院的函授講義之一，可供有中等文化水平的讀者自修參考之用。

現 代 作 品 選 講

萬 曼 編 著

湖北人民出版社出版（漢口解放大道332號）

武漢市書刊出版業營業許可證新出字第—號

新華書店武漢發行所發行

武漢市國營武漢印刷廠印刷

850×1168 1/32 開·6 7/8 印張·169,000 字

1956年8月第1版

1956年8月第1次印刷

印數：1—45,000

統一書號：7106·37

統一書號：7106·34
定價：(7)0.75元

目 錄

前 言	1
——关于作品分析的一些問題	
故 鄉	魯 迅 16
春 蚕	茅 盾 44
小二黑結婚	趙樹理 85
我們最偉大的節日	何其芳 115
新的城市	艾 青 137
“粮秣主任”	丁 玲 152
我們會見了彭德怀司令員	巴 金 181
鷹之歌和海燕之歌	高尔基 194

前 言

——关于作品分析的一些問題

文学和哲学、科学一样，也是社会意識諸形态之一。所不同的，只是文学是通过藝術形象來反映社会生活、社会斗争和人的内心世界的各方面，使现实再現出來，因而使人認識现实，而不是通过概念，范畴和定律。是形象思維而不是邏輯思維。可是这却並不等于說这两者是相互对立、相互排斥的东西，因为它们之間仍然是有着很多共同的規律性的。如果認為把表象的东西改造成为概念，这只是邏輯思維的事情，文学既然是形象思維，就只是通过具体形象消極地反映客觀世界而已；那就必然陷入反动的自然主义的泥坑。

毛主席在“延安文藝座談会上的講話”中指示我們說：文藝作品，“是一定的社会生活在人类头腦中反映的產物”。同时我們研究过列宁的反映論，我們也知道：我們的感覺，我們的意識，不过是外在世界的映象。並且，不言而喻，沒有被反映者，反映就不存在。同时被反映者是不依賴于反映者而存在的。（参考“唯物論与經驗批判論”第九十三頁，人民出版社。）但是，当人类反映客觀事物时，决不是像一面鏡子似的，有什么就反映什么；他必然还要考驗这些映象，区别这些映象，从而辨别这些映象的真伪，辨别哪些不过僅只是一种現像而哪些才是本質的东西。这就是毛主席在“實踐論”中所說的：“感覺材料固然是客觀外界某些真實性的反映”，“但他們僅是片面的和表面的东西”我們還必須經過一番思考或者實踐，把这些材料“加以去粗取精，去偽存真，由此及彼，由表及里的改造制

作工夫”。这个改造制作工夫，在邏輯思維中，就是由感覺到概念，由感性知識到理性知識的過程。在文學中，便是藝術概括，便是典型形象的創造。

作家把反映在他頭腦中的生活現象，經過一番複雜的改造制作工夫——藝術概括，使他所創造的藝術形象能够最充分地、最尖銳地表現了某些社會現象、某些社會力量的本質，這便是典型形象。作者就是通過他所創造的典型形象體現了他對美好的生活的理想；顯示出生活中的主導傾向，幫助現實中這些進步的革命的傾向的發展。所以，典型的形象任何時候都是同藝術作品及作者全部創作的思想的和政治的總傾向密切地聯繫着的；決不能設想，會有不以一定的概括為依據，會有不以一定的生活觀點為依據的文藝作品。同樣的道理，創造一個滲透着高度的思想性，發掘着我們時代的偉大性的作品，如果不掌握藝術技巧，那也是不可能的。所以藝術概括應該說就是藝術作品及作者的思想性和藝術性的總和，而藝術技巧又是從屬於作品的思想內容的。所以車爾尼雪夫斯基在“雜誌短評”（一八五六）一文中寫道：“藝術性在於形式同思想一致；因此，要考察作品的藝術價值如何，就應尽可能嚴密地探討做為作品基礎的那種思想是不是真實的。假使思想是虛偽的，那也就根本談不上藝術性，因為形式也一定會是虛偽而充滿了種種矛盾的。”所以我們在分析文學作品的時候，首先應該通過作者所塑造的藝術形象，研究它的“思想——主題”。

二

文學，和其他作為上層建築的意識形態一樣，是受着社會經濟制度的變化所決定的。事實證明，在文學史上從來沒有超過階級的文藝作品，任何一個作家都不能置身階級鬥爭之外。世界上一切偉大的文學作品為了具體地真實地反映出客觀的歷史內容，就必然站在被壓迫被剝削的人民大眾的立場上，反映出他們對黑暗統治

勢力的反抗斗争，反映出他們对于未來社会的理想和企望。在今天，几乎佔世界人口一半的劳动人民已經獲得解放，在这些國家里，人剝削人的制度已經不再存在，他們正在为爭取社会主义社会、爭取共產主义社会建設而斗争。如果說文学的现实主义傳統，在階級社会里就是和人民羣众密切地連結着的，那么，在今天劳动人民真正当家作主的时代，文藝作品就必然要把这些歷史真正的創造者，新生活自觉的建設者的形象做为作品的中心。所以毛主席号召作家，文藝一定要为工農兵服务。列宁过去也曾号召作家必須要同社会上最先进的階級有机地联系起來，因為他們比任何階級更能为文学提供人类思想情感的真正的美和偉大。因此，我們可以这样說，在古典文学作品中，它的思想性和政治傾向，表現在人民性的基礎上；而我們的文学——以社会主义现实主义作为創作方法的新文学，它的思想性和政治傾向就是表現在党性的基礎上。

党性思想，就是無產階級思想，就是馬克思列宁主义思想。这是唯一可靠的、真正科学的世界观。对于一个作家來說，如果不能科学地理解社会生活的真正意义，沒有符合生活真实的構思，沒有正确辨别丰富多彩的具体现实以及理解現象的本質联系和社会發展趋向的本領，那就不能創造出內容丰富和具有高度藝術水平的形式的藝術作品。文藝作品，在我們正向社会主义社会發展的今天說來，不是什么別的，它就是無產階級总的事業的一个有机的組成部分。文学的任务，就在于促進社会主义新关系的形成和巩固，就在于和那些与資本主义有关的缺点和惡習做斗争，使文学真正成为教育人民、改造人民思想的武器。然后作家才名符其实地成为人类灵魂的工程师。

但是，文藝作品的思想性，却不是像科学那样以抽象的形式出現：倘若把創作过程机械地看成某种公式或簡單的圖解，以为作家必須是先由思想轉入主题，然后再由主题轉入人物，而这些人物又恰好是为了所欲表达的某种思想所特別制造出來的，那就完全錯

誤了。因为作品的思想性主要是在于作家抱着怎样的态度來观察人、观察生活、观察歷史現象和社会的發展。換句話說，就是作家在現實生活中站在什么样的階級立場上从一些表面的現象中掌握了那些决定斗争發展的基本东西。因此，作品的主题，應該說是从生活中產生，而不是由作家的思想概念出發的。所以高尔基在談到这个問題時說：“主题是从作家經驗中產生出來的思想；而这种思想，是作家从生活得來的暗示，但却还没有成形地存在于許多印象之中，一方面要求在形象中体现出來，一方面在作家内心喚起把那种思想具体化的欲望。”高尔基的話很好地說明了在創作过程中思想与形象相互轉化的复雜情况的。虽然如此，可是当作家把那些从現實生活中所選擇出來生活現象，經過一定的構思，組織成为一个整体的时候，也就必然通过他所反映的顯示出他所企圖解决的一个中心問題，这就是主题。同时从作品的主题中，也就无可避免的會顯示出作家的思想水平和他的世界观。因此，虽然我們可以說，作家通过他所描寫的事物所企圖解决的中心問題就是主题；他对所描寫的事物的評價和他对于解决这些問題的主張就是思想；但是要想把这两个因素截然地分开那是不可能的。因为作家在选择題材時必然已經是对它予以評價了，同时在題材确定以后，在創作过程中，他还要再予以新的，更为深入和精确的評價。于是“主题使思想加深，思想又發展了主题”（季莫菲耶夫）文学作品的这两个基本因素是牢不可分地联結在一起的，它們互相轉入，无法割离。

所以当我們分析文学作品的时候，必須首先从作家所描繪的生活圖画和人物形象中，發現它的主题，然后再進一步根据主题發掘它的較深刻的內在的意义，揭發它的階級的思想的內容。阿布拉莫維奇在“談文学作品的主题和思想”一文中曾經举出尼·奥斯特洛夫斯基的長篇小說“鋼鐵是怎样煉成的”做例說明这个問題。他說在“鋼鐵是怎样煉成的”这部小說中，有着許多的、各种各样的現象、事件与人物，里面，有沙皇俄國童工生活中的若干場面，有共產

黨領導的工人階級推翻地主、資本家政權的鬥爭，有內戰的一些故事，有恢復時期的勞動情景，這裡既有新、老布爾什維克近衛軍的工作、友情、愛與恨，思想與感情，同時也有蘇聯人民公敵的性格。如果在這些錯綜複雜的生活圖畫中不能弄清這部小說的全部面貌，而是對其中所描寫的現象相互孤立地去感受的，那就不能夠發現這部作品的總的意義，所以阿布拉莫維奇指出，通過這些描寫，我們必須知道作者的主要意圖就是要寫出：新的、社會主義的人的形成史。因此，“第一代青年近衛軍、暴風雨所誕生的一代人的形成與成長問題，是奧斯特洛夫斯基這部著名作品的主題。”但是，還不僅如此，我們進一步研究，奧斯特洛夫斯基在“鋼鐵是怎樣煉成的”這部小說中還不僅是提出了新人的形成問題，而且是解決了這個問題。“他表現了：在俄國無產階級革命運動和勝利的偉大十月社會主義革命的環境里，在國內戰爭的前綫和勞動戰綫上，在共產黨的領導下形成了俄羅斯青年工人、青年團員的優秀的一代，高爾基的伯惠爾·維拉索夫的弟弟一代，他們在這些鬥爭中得到鍛煉。”所以他最後提示說：“解決作品中提出的問題，也就是這部作品的思想。”又如維諾格拉多夫在“新文學教程”中也曾舉出綏拉菲莫維支的“鐵流”說明這個道理。維諾格拉多夫說，單是把“鐵流”的主題歸結為“想要逃脫反革命的富農底制裁的貧農們底行進”是不夠的。必須更進一步發現它的“更深刻的主题”，認識到這些原來本是一些半無政府主義的農民羣眾，由於自身的經驗，逐漸地了解：保護他們的是新的政權，農民羣眾只有和革命的政黨結合起來才成為真正強大的力量——鐵流。這裡所說的“更深刻的主题”，就是指作品的思想說的。

雖然如此，在分析文學作品的時候，從作品的主题透入到作品的思想內容通常是相當複雜和細致的事情。譬如曹雪芹的“紅樓夢”，它的主题也許是很容易掌握的，因為它是屬於高爾基所說的“永久的”主题的。（高爾基說：“有一種主题，如死、愛之類，一般稱

做‘永久’的主題。”見高尔基：“和青年們談話”）但是通过这个主題所顯示出來的思想却不是“永久的”。如果我們只是認為“紅樓夢”就是敘述賈林恋爱和这个恋爱的失败的故事，自然不能說是了解了这部偉大的文学作品。但是当進一步發掘它的思想的时候，我們却不能只就表面現象，像俞平伯那样把它說成作者通过这个恋爱故事不过是說明了一种虛无主义的“色空观念”。因为“紅樓夢”这部小說的所以有那样強烈的效果，决不是由于它的消極的“色空”思想，恰好相反，而是由于它不只于是揭露了旧社会的腐朽和不公正，而且它还暗示出一种新的力量在向这腐朽和不正的社会冲击。所以“紅樓夢”的思想，我們應該說是反映了十八世紀上半期錯綜複雜的中國社会，它不僅是揭露了当时貴族官僚大地主階級的腐敗、虛伪、殘酷和深刻的社会矛盾；而且还反映了当时新生的社会經济关系的萌芽和新兴的市民社会力量在追求民主和个性解放的生活而又找不到出路的痛苦。因为，“紅樓夢”一向就是以“离經叛道”的精神喚起廣大人民对它的爱好的，它的偉大的力量就在于此。

总之，在分析文学作品的时候，首要的任务就是从作者所描寫的生活現象中找出他的主題，如果揭發了主題構造中的主要的，根本的东西，那就可以由此而更深刻地揭發作品的思想內容。

三

我們都知道，文学作品是社会生活的反映。不过所謂社会生活僅只是一个抽象的概念，作家要想反映一定的社会生活，离开具体的人那就沒有什么可反映了。所以我們可以这样說，作家的一切藝術手段，主要的在于表現人物，因为他是通过人物性格，人物的各种行为的社会动机來反映社会生活的。

同时，人在社会中决不是像魯賓遜在荒島上那样孤立的生活着的，为了更完整地刻画出人物的活动和他的內心世界，就必须把

他放在一定的社会关系中，把他組織到一系列的形象里面去。法捷耶夫曾經說過，倘若你要寫一个工人，必須知道：“一个工人与其他許多人發生最多多样性的联系。在这些联系之外來表現这个人是很困难的。如果你寫一个工厂委员会的主席，那么就会把那些与他有联系的党支書、厂長、普通工人——大隊人馬拖了進來。”所以虽然說任何文藝作品不外乎是寫人，但是更正确一点，應該說是寫人在社会中的生活。就是那些在我們看來是屬於个人所特有的东西，事实上也不过是一种社会現象而已。所以馬克思指出：“人的本質並不是某种为个别的人所固有的抽象的东西，在现实中人物的本質就是社会关系的总和。”虽然如此，却不是說在现实生活中的任何人都可以做为文藝作品中的主人公，用來反映一定的社会生活的。也不是作者从现实生活特別選擇出來一个人物，照样摹画出來就可以的。必須是那些經過作者的藝術概括，集中了一定的时代、階級、民族的特点，从他身上能够闡明一定社会歷史现实的主要的本質的特征的人物，才是文藝作品中所需要的人物。早在一九一八年，魯迅在他的“隨感錄”中就曾經这样說過：“我們所要求的美術品，是表記中國民族知能最高点的标本，不是水平綫下的思想的平均数。”所以文学作品中所塑造的人物形象，必須是既具有他所生活着的那个时代的一般的階級、民族的特征，又有着那些做为个人所特有的典型性格。既是最高的标本，又是最有个性的。不是沒有血肉不能感动人的公式化、概念化的殘廢，而是最完整的最有思想內容的典型形象。因为任何文学作品，总是首先由于作家所刻画的活生生的人物才使讀者被感动的。

人物的性格，有时是通过作者的語言暗示給讀者的，因此他一出場，讀者就从他的肖像画中認識了他的精神世界。譬如如果戈理在“死魂灵”中的描寫瑪尼罗夫，作者首先插入一段議論，說明有些人的小照是很难描画的，因为“有这样的一种人：恰如俄國俗諺的所說的既不是魚，又不是肉，既不是这，也不是那，並非城里的波格

丹，又不是鄉下的綏里方。”瑪尼羅夫就是可以算在这一类里的。随后便这样刻画他道：

他笑起來很媚人，淺色的頭髮，明藍的眼睛。和他一交談，在最初的一會，誰都要喊出來道：“一个多么可愛而出色的人呵！”但停一會，就什麼話也不能說了，再過一會，便心里想：“呸，這是什麼東西呀！”于是離了開去；如果不離開，那就立刻覺得無聊得要命。

這是多么有力地刻画出瑪尼羅夫精神上的貧乏，多么鮮明的一幅肖像畫呵。又如岡察洛夫在他的史詩中描畫奧勃洛摩夫，也是這樣的手法。在“奧布洛摩夫”中關於主人公的若干文字中有這樣一小段：

年紀三十二三歲，中等身材，外表愉快，深灰色的眼睛，可是臉上毫無確定的觀念和集中的神情。他的思緒，像自由的小鳥似的，在臉上徘徊，在眼里翱翔，棲息在半張開的嘴唇上，潛隱在額角的皺紋中，隨後就完全消失了。那時候就滿臉閃爍着漠不關心底平靜的光。

這裡把奧勃洛摩夫性格的許多特點中的一點——動搖和缺乏毅力，通過作者的描繪有力地暗示給讀者。此外也還有通過人物的心理活動來顯示人物的性格的，不過一般地說來，人物的性格和人物精神世界，最常用的表現方法，還是通過他的語言和行動來顯現的。

當然，我們在分析文學作品時，還不能單單注意這些肖像畫和細節的描寫，人的性格只有在非常特殊的，絕不平常的事件中才獲得進展或得到充分的暴露的。越是在緊張、尖銳、激烈的矛盾鬥爭中，人物的性格就表現得越突出。林黛玉、薛寶釵的不同性格是表現在對賈寶玉愛情鬥爭中；魯智深、林沖、武松的不同性格是表現在對於當時貪官污吏、土豪惡霸的殘暴壓迫的鬥爭中；如果不是在革命的暴風雨中接受了黨的鍛煉，就不會形成保爾·柯察金的性

格：如果不是在偉大衛國戰爭中，為了保衛祖國堅持對敵鬥爭的環境中，就不會發掘出奧列格·柯歇伏依的性格。所以恩格斯在給哈克納斯的信中說：“照我看來，現實主義是除了細節底真實之外還要正確地表現出典型環境中的典型性格。你所寫的性格，在你所給與的範圍之內，是充分典型的了，但是關於環繞他們，驅使他們行動的環境，那就不能夠說是典型的。”從這話里可以知道，在典型環境里表現主人公的典型性格問題，就必然也就是和文學作品的主题——思想有着關聯而不能分開的。

典型環境當然也不僅僅只是愛情場面和戰鬥場面；日常的事務，平凡的工作，經過作家的組織和集中也一樣有着非常的意義和震撼讀者心靈的力量。毛主席在“延安文藝座談會的講話”中就曾這樣指示：“例如一方面是人們受餓、受凍、受壓迫，一方面是人剝削人，人壓迫人，這個事實到處存在着，人們也看得很平淡。文藝就把這種日常的現象集中起來，把其中的矛盾和鬥爭典型化，造成文藝作品或藝術作品。”一切偉大的文藝作家，當然各自有着他們獨特的表現手法。不過有一點却是相同的，他們都是在一定的社會關係中，在社會的運動、矛盾、發展中，通過具有個性的典型人物，真實地、完全地、本質地反映社會生活，因而收到教育人民、鼓舞人民的效果。

四

人物個性是在和其他人物的相互關係中，在矛盾鬥爭中，通過人物的心理活動和語言、行動顯示出來的。所以作家必須把人物安排在最能把人物內心的各方面都能夠最充分地暴露出來的環境里。因此，作家都非常注意作品中情節的發展。

有些作品，只不過是從平淡的日常生活顯示出社會內部生活的力量；但也有一些作品，里面是一個跟着一個的一連串緊張的瞬息變化的場面。但是不管作家運用什麼樣的情節組織成為鮮明動

人的故事來吸引讀者，却不等於說情節的誘惑性就是作家的目的。情節，歸根結底，不過是一種手段，目的是為了更深刻地更真實地描繪個性，突出主題。

情節的組成單位，就是場面；也就是過去分析文章時所說的“段落”。假使我們根據魯迅的短篇“故鄉”的情節編制一個提綱，大致就是這樣的：

一、在漸近故鄉時，由於故鄉景物所引起的心情上的變化。

二、到家後，由於在母親的談話中提到閩土，因而回憶出少年閩土的形象。

三、和宏兒的談話。

四、“豆腐西施”楊二嫂的插入。

五、從閩土的來訪到閩土的歸去。

六、啓程的日期到了，開始離開故鄉。

當然詳細分析還可以劃分很多小場面的，就是說在大段里還有着很多小段的。不過，我們可以說，“故鄉”就是由這些情節單位——場面組織起來的。這些場面不是孤另另地各自獨立的，而是根據情節的發展有機的組合成為一個整體的，每一個場面都在作品中起着一定的作用成為不可分割的部分。安東諾夫在“論短篇小說”中說：“在事件的連鎖中，每一個場面執行着兩種职能；每一個場面的基本职能是用于那種或另一種方法來表現主人公的性格。同時每一個場面也執行着補助的职能，它是下一個場面的原因的說明，下一個場面應當是從上一個場面而產生的。”我們仔細讀“故鄉”時，這種場面與場面之間的互相制約，互相關聯的情形，是最容易發現的。因為有時甚至是很難把它們截然分割開的。

這種由一定的情節單位場面——，根據事件的開端、發展、頂點、終結，把作品組織成為一個有機的整體性的機能，就是所謂“結構”。作家把從現實生活中所獲得巨大的材料，經過醞釀組織，哪些需要加以強調和誇張，哪些需要淡化甚至省略，事件應該怎樣開

端、發展，變換終於達到頂點：肖像畫、風景描寫、插曲等怎樣在作品中起着有機地配合作用。總之，怎樣在事件和形象上構成邏輯上的說服能力，都是屬於結構上的事情。古文家方苞說過：“古人敘事，或順或逆，或前或後，皆義之所不得不然。”這裡所說的“義之所不得不然”就是文章法度，也就是古文家所說的“義法”。雖然說的是古文，却也一樣地指出了作品結構所必須遵守的規律。因為無論是情節或結構，都是服從作品的思想內容和人物性格的，也就是說服從於作品的主題的。無論怎樣變化錯綜，都必須是“不得不然”，都必須是為讀者所信服的。茅盾在“談水滸的人物和結構”一文中分析楊志故事的結構時所談的一段話，是值得我們注意的。茅盾說：

楊志一共只有三回書，一萬五六千字，首尾三大段落：賣刀，得官，失陷生辰綱。在結構上，楊志的故事和林沖的故事是不同的。林沖的故事先提出全篇主眼，然後一步一步向頂點發展，楊志的故事都是把失意、得志、幻滅這三部曲概括了楊志的求官之夢，從結構上看高潮在中段。在權貴高俅那裡，楊志觸了霉頭，但在另一權貴梁中書那裡，楊志卻一開始受到提拔，似乎可以一帆風順了，但在權貴門下做奴才也並不容易。奴才中間有派別，經常互相傾軋。梁中書用人不專，注定了楊志的幻滅。同時也注定了黃泥崗上楊志一定要失敗。故事發展的邏輯是這樣的，但小說結構發展的邏輯卻從一連串的一正一反螺旋式的到達頂點。

在這段話里，我們可以看出結構是怎樣服從於作品的主題——思想內容和人物性格的；我們必須研究作者是怎樣處理精明的楊志終於不得不失敗在吳用手里，而使它完全合乎邏輯收到令人信服的效果。

當然，分析結構時也一樣要避免公式化的毛病，尤其不能像過去講段落大意似的，把一篇完整的文學作品分割成為互不連屬的碎片。要知道：“結構——這是作品的部分跟整體之間的相互關係，

这是作品的各个構成因素之間的联系。而这种相互关系也就是作家根据他用来了解和评价社会现象的观点所反映的现实社会现象之间的联系。而这种相互关系和联系的原则可能是不同的，所以作品結構的基本形式也就可能是多种多样的。”（見果魯伯柯夫：“結構”）

五

文学是語言藝術，文学作品的所以能够把社会生活用形象和活生生的圖画表現出來主要的工具就是語言。一个作家必須善于正确地掌握語言，就好像一个工人必須首先善于掌握他的工具一样。

不过，我們要知道，所謂語言技巧，永远是和作家的修养和思想水平分不开的。如果形象在作者的思惟中还是模糊不清楚的，他的語言也就沒有可能使用得很准确。譬如魯迅在“故鄉”这个短篇中用“瓦楞上許多枯草的断莖当風抖着”來形容沒落的小資產階級家庭的破敗，我們都知道這句話的效果是很强烈的，因为他通过这些枯草断莖，不僅寫出当前的景物，而更重要的是他也寫出当时的心情。用不着再用什么过多的語言了，就这一句話就儼然是一幅画圖一样把那个难免易主的老屋顯現在讀者面前了。

高尔基常常回想他在青年时代坐在倉庫的屋頂上閱讀弗罗貝尔的“簡單的心”时的情况：

很难理解，为什么在我認為是簡單的、熟悉的詞，被人用来敘述关于廚妇“枯燥无味”生活的故事中，就能如此使我受感动呢？这里隱藏着一种微妙的手法——但是我想不出來，我几次机械地並且像野人一样，对着光綫把書頁仔細地照着，真想从字里行間找出那手法之謎。

这个謎，事实上是不能單从書頁上找到它的答案的。作家的語言虽