

中南八院校协作教材

文学概论参考资料

(下)

中南地区八院校
文艺理论教研室 合编

第五章 文学作品的种类和体裁

诗 歌

鲁 迅 论

(一)

诗歌虽有眼看的和嘴唱的两种，也究以后一种为好；可惜中国的新诗大概是前一种。没有节调，没有韵，它唱不来；唱不来，就记不住，记不住，就不能在人们的脑子里将旧诗挤出，占了它的地位。……

新诗先要有节调，押大致相近的韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。

节录自《致窦隐夫》（《鲁迅书信集》下卷人民文学出版社1976年版第655页）

(二)

其实，口号是口号，诗是诗，如果用进去还是好诗，用亦可，倘是坏诗，即和用不用都无关。……

诗须有形式，要易记，易懂，易唱，动听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，只要顺口就好。

节录自《致蔡斐君》（《鲁迅书信集》下卷人民文学出版社1976年版第883页）

何其芳谈什么是诗的特点

诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现，而且在精炼与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。

我就根据这样的看法来作一些说明。

“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式”。大概大家都会承认，诗所歌咏的应该是最感动人的生活，无论是顷刻间的生活还是一段比较长生活。为什么这种生活最感动人？这正是因为它本身就是一定的社会生活的最集中的表现的缘故。我们不妨就北京图书馆印发给大家的参考资料举点儿例子来说明。李白的《宣州谢朓楼饯别校书叔云》，开首说“弃我去者昨日之日不可留，乱我心者今日之日多烦忧”，接着说“长风万里送秋雁，对此可以酣高楼”，中间又说到汉魏的文学很好，谢朓的诗也出色，然后这样结束：

“抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁，人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。”意思变化得很快，好像有些不可捉摸，而这正是表现了作者当时的激动，表现了一个天才诗人在不合理的封建社会里所感到的无法排遣的苦闷。杜甫的《梦李白》也是写的一刹那间的感触，然而这梦后的一刹那间的感触也正是很集中地表现了李白在当时所遭受到的非常不公平的待遇，以及杜甫对于他的深厚的友谊和同情。杜甫的《赠

卫八处士》和白居易的《琵琶行》都是描写了一个晚上的生活，时间较长；然而从一个晚上的生活，前者写出了古代社会里面的人们容易感到的“别易会难”和流光易逝，后者写出了古代社会里面因为对当时的政治有所批评而遭贬谪的文人、官吏和一个歌妓的身世可以有共同之处，这仍然是很集中的。

李白的《长干行》写了一个女子的许多年的生活，白居易的《长恨歌》更写了一个爱情故事的全部过程，这是不是就不算很集中呢？不，集中不集中并不是可以根据作品所描写的生活的短暂或长久来判断的，而主要是要看这种生活在当时的社会里有没有典型性，有没有较重要的社会意义。

《长干行》所描写的那种女子的痛苦是古代的许多妇女所共有的痛苦。而《长恨歌》，虽然故事的主角是古代的一对特殊的男女，皇帝和贵妃，然而由于诗人用自己的想象和感情去丰富了这个故事，就赋予了它以一般的意义，使他在某些方面和其他描写古代的普遍男女的不幸的爱情故事具有相同之点了。引起读者共鸣的绝不是唐明皇和杨贵妃的荒淫生活，而是“但教心似金钿坚，天上人间会相见”，而是“天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”。

文学艺术上的集中不仅表现在它的题材上，而且表现在它的写作方法上，这就是善于用生活中最有特征的形象来表现全体。《长干行》从一个女子的儿童时候的生活写到结婚以后的生活，《长恨歌》从唐明皇和杨贵妃初次见面一直写到杨贵妃死后的事情，然而它们的笔墨是多么经济。前者一共只三十句，一百五十个字（就《长干行》第一首计算，第二首有人说是别的诗人所作）；后者一共只一百二十句，八

百四十个字。而且它们并不是粗枝大叶的叙述，还有细致的描写，反复的抒情。这就是由于它们的作者善于选择和表现生活中最有特征的形象的缘故。

无论就题材上说还是就写作方法上说，集中是文学艺术共有的特点。然而以诗为最。“宣州谢朓楼饯别校书叔云”那篇诗如果要改写为散文，一定要增添许多话，否则一句一句的意思连贯不起来。然而诗却可以这样写，可以直接表现思想感情的急遽的变化，想象的大胆的飞跃，省略去那些变化，飞跃之间的过程和联系。这就说明诗是一种最适宜于表现最激动人的生活的文学样式，也就是一种最集中地反映社会生活的文学样式。然而这并不是说只有诗最优越最高，小说、戏剧等文学样式都不行。他们各有各的长处，也各有各的限制。在表现过于复杂的生活、特别是表现包括着复杂的问题的生活上，在刻划人物的性格、特别是刻划人物的内心生活上，诗就不如小说和戏剧。

“它饱和着丰富的想象和感情，常常以直接抒情的方式来表现”。先说想象。文学艺术的创造都需要想象，所以想象并不是诗所特有的特点。然而诗特别需要丰富的大胆的想象。恩格斯评论德国诗人普拉顿的时候，就强调写诗不能只依靠智力和技巧，而必须有大胆地想象。马雅可夫斯基的“开会迷”尖锐地讽刺了成天老是在开会的辛辛苦苦的官僚主义者们，它描写在一个会场上“坐着的都是半截的人”，因为“他们一下子要出席两个会”，“不得已，才把身子劈开，齐腰以上留在这儿，下半截在那里”。这就是一种大胆地想象，一种在文学上不但允许而且有时是很必要的夸张。他还有一篇题目叫做“马雅可夫斯基夏日在别墅中的一次奇

遇”的诗。这篇诗说，在一个炎热无比的夏天，他在工作中感到疲乏的时候，他对太阳高声叫喊：“下来吧！……你坐在云端里可倒逍遥自在……”太阳果然下来拜访他了，他就招待太阳喝茶，吃果子酱。他对太阳谈起他的工作太忙。太阳说：

算了吧，
别发愁，
不要把事情看得简单！
你以为
我就那么容易地
发光！
“不信，你就试试看！”
如果你要发光——
并且已经开始，
那就要用尽全部力量！

他和太阳一直谈到天黑。最后，太阳又拍着他的肩膀说：

“你和我，同志，
咱们俩真是天生身一双！
来吧，诗人，
让我们在那暗淡的宇宙间高高地飞翔，
放声地歌唱。
我放射着太阳的光辉，
你就——让自己的诗章
散发着光芒。”

于是马雅可夫斯基完全忘掉了工作中的疲倦。当夜晚过去：
忽然——我

放出我全部的光芒——

使白昼重又奏起生活的音乐。

这更是一种奇特的想象。然而这篇诗却真是象太阳一样光芒四射。所有我们为革命工作而成天忙碌的人都可以从它得到无限的鼓舞的力量。

现在我们再说感情。既然诗所反映的是最激动人的生活，饱和着强烈的或者深厚的感情就是一种自然的结果。文学艺术作品都是经过作者的感情的孕育的，然而在感情的集中程度上和表现方法上，诗却有一些不同的地方。小说和戏剧总是通过它们里面的人物来表现作者的思想感情，不象诗常常采取直接抒情的方式。

“而且在精炼与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言”。文学的语言都应该是精炼的，和谐的，而且在这点上都是和口头的语言有些不同的。然而诗的语言应该尤为精炼，尤为和谐。必须有鲜明的节奏，这更是诗的语言的特别的地方。有同志问：“节奏是什么？”我想可以这样回答：凡是一种有规律的运动都可以造成节奏。波浪、舞蹈、音乐，都是常常被用来说明节奏的例子。外国诗的节奏是由语言的声音的长短或者轻重相间而成。中国古代的诗的节奏到底是怎样构成的，在这个问题上还有一些不同的看法，还有待于专家们的研究和讨论。但有一点已经为大家所公认：每句有相等数量的顿，如五言诗三顿，七言诗四顿，这是构成中国古代的诗的节奏的一个很重要的因素。格律诗和自由诗的主要区别就在于前者的节奏的规律是严格的，整齐的，后者的节奏的规律是并不严格整齐而比较自由的。但自由诗也仍然应该有比较鲜明的节奏。比

如惠特曼写的是自由诗，但读起来仍然有节奏性，和散文不同。我们今天有许多自由诗写得和分行排列的散文一样，没有鲜明的节奏，那是不对的。

以上就是我们所能想到的关于诗的一些说明。是不是这些都可以说是诗的特点呢？有些好象是和别的文学样式所共有的，不一定都可以算作诗的特点。但“诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式”，而且“它的语言有别于散文的语言”，“特别是在节奏的鲜明上”有别于散文的语言，这两项无论如何是应该算作诗的特点的。这是诗在内容上和形式上都和散文有着显著的差异的主要特点。其次，是不是一切诗都具备以上所说的种种条件呢？坏的诗当然不会具备这些条件，有缺点的诗也当然不会完全具备，但一切好的诗我想大体上都是具备这些条件的。也许有人会这样问：希腊的史诗好象并不完全符合这些条件，它们并不最集中，也不一定饱和着作者的强烈的感情，难道它们也是有缺点的诗吗？这个问题我想可以这样解释：在古代，故事、戏剧、寓言以至论文，最初都常常是用诗的形式来写；希腊的史诗和近代的长篇小说比较接近，而并不是近代的一般的诗的祖先。因此，我在上面所说的那些条件是完全适用于古代的抒情诗，以及长篇小说和话剧兴起以后的一般的诗的。

当然，也有这样的题材，它既可以写成诗，又可以写成小说、戏剧或者散文。这就说明，如果仅就内容而论，文学的不同样式并非存在着绝对的区别，因而我们不能忽视形式上的差异。而且，即使所写的题材一样，形式上的差异也必然会带来内容上的若干差异。

“为什么有人说好的小说、好的散文就是诗？”有同志

这样问。这常常是说它们的内容达到了和诗一样动人、和诗一样优美的程度，并不是说它们完全等于我们这里所讨论的文学样式之一的诗。

节选自《关于写诗和读诗》

（作家出版社1956年版第25—34页）

臧克家谈诗歌

创作的字句精炼和形象化

对于自己的诗创作，我是相当严格地要求它的字句精炼的。我坚决地认为，以经济的字句去表现容量较大的内容，这是诗歌的一个重要特点。草率、罗嗦，是诗的致命伤。诗的寿命在思想深刻、情感饱满、表现简炼、含蓄。含蓄才能吸引人百读不厌。

对于锤炼字句，我一向是不放松的。为了一个字的推敲，总是付出许多时间和心血。我是这样想的，诗人对于自己的诗句决不能象浪子手中的金钱，相反的，应该象一个吝啬的老妇人叮叮当当地敲着她不容易挣得来的一个铜元。

我常常这样要求自己：从无数可以备用的词汇里去严格挑选那最合适的一个，把它安放在最恰当的地方，象把一颗螺丝钉安放在大小适中的洞洞里，一环一环的把它扭紧。当然，并不是说，我的诗已经达到了这个要求，但它是我为自

已立的一个目标，我努力着一步一步地去接近它。

这种字句的推敲，如果被了解成为单纯的技巧问题，那是错误的。它是和内容有着血肉关系的。一个人物的刻画，一个事情的描写，都不可避免的带着诗人的思想和情感，只有用了最恰当的字句，才能够准确地表现出生活的真实，才能够最充分最真切地表达诗人对这些事物的思想和情感。达到了这样最高真实的诗，才能成为真正的艺术品，才能对读者发生强烈的感染力量。诗歌的创作过程，就是诗人在努力去逼近事物本质企图把它表现出来的过程。而字句的推敲，又是必要的手段。为了便利和亲切，允许我拿自己的诗句作例证来说明这情况。

打开《烙印》，第一首诗《难民》中的头两句；

“日头坠在鸟巢里，
黄昏还没溶尽归鸦的翅膀。”

写在二十三年以前的这第二句诗的构思过程，至今我还记得清清楚楚。起头是想这样写的：

“黄昏里扇动着归鸦的翅膀”，后来又改为：

“黄昏里还辨得出归鸦的翅膀”，最后才写成现在的这个样子。我觉得，这定稿是比较好的。请闭上眼睛想一想这样一个境界：黄昏朦胧，归鸦满天，黄昏的颜色一霎一霎的浓，乌鸦的翅膀一霎一霎的淡，最后两者渐不可分，好似乌鸦翅膀的黑色被黄昏溶化了。当我在推敲这个句子的时候，并不是单单为了要把它造得漂亮，而是心里先有了黄昏时分那样的一个境界，力图使自己的诗句逼真地把它表现出来。下面是《歇午工》这篇诗的开头：

“放下了工作，

什么都放下了，

他们要睡——

睡着了，……”

看起来这些字句是平常的，但在写它们的时候，却是经过了千锤百炼的工夫。对于放下手头的工作，说一声睡，马上就睡着了的工人同志的纯朴、健康、坦荡，我是想透过上面这四个短句把它表现出来的。

……

我还想凭个人的经验谈一谈形象化对诗创作的重要意义。形象化是一切文艺创作的特点，而它对于诗歌的关系更加密切。一个诗人的思想情感，不通过形象、具体、真实、生动地表达出来，就容易流于抽象化、概念化，不能对读者发生感动作用。诗，比起小说散文来，更多的需要形容，比喻、象征、衬托，这全得借助于形象。

对于民间歌谣我是极喜爱、极重视的，常常为它们当中的许多语句所沉醉，所倾倒：

“针眼大的窟窿斗大的风。”

它是夸张的，但夸张得多么好呵。

“日头落了一大堆。”

多么细致的观察和感觉呵。

“宁隔千里远呵，

不隔一层板呀。”

多么沉痛的哭诉，通过了对比的形象极为感人地表达了出来。

……

一个诗人，利用形象为他的思想情感服务，而不是仅仅把它当做装饰品。我们也常常读到一些毫无思想内容、只是

用一些“美丽”的词藻堆垒起来的“玲珑的玉盘似的圆月呀”一类的句子。这样一些形容词，俯拾即得，真是容易得很。但是真正的象形化，决不是仅凭“俯拾”、仅凭修辞学的工夫就可以得到和达到的。形象化，是形象思维的结果，它和诗人的思想情感有着不可分离的关系。斗争生活经验越丰富、思想性越高、情感越真实，形象所发挥的效能也必然越大。我自己的某些作品，由于思想性战斗性不够，虽然用了许多具体形象，反而显得软弱。“中原的胳膊”就是如此。这是“九一八”之后，为痛惜东北沦亡而作的一篇诗，我用了一百多行去形容东北土地的肥沃，物产的丰富，人民生活的状况，最后两句才点出主意：

“悲愤中原一身是血，
生生的被割去了这一条胳膊！”

在构思的时候，觉得这么写，可以避免概念化、一般化的毛病。是的，这个毛病是没有了，但是连篇形象化的句子，冲淡了作者对这个重大事件的愤慨之情，从这一点就可以证明，形象，只有在它为丰富的思想内容服务的情况下，才会很好地发挥它的作用，才会美丽动人。

节选自《写诗过程中的点滴经验》

（见《创作经验漫谈》人民文学出版社1979年版
第255—260页）

小 说

鲁 迅 论 短 篇 小 说

在巍峨灿烂的巨大的纪念碑底文学之旁，短篇小说也依然有着存在的充足的权利。不但巨细高低，相依为命，也譬如身入大伽蓝中，但见全体非常宏丽，眩人眼睛，令观者心神飞越，而细看一雕阑一画础，虽然细小，所得却更为分明，再以此推及全体，感受遂愈加切实，因此那些终于为人所注重了。

在现在的环境中，人们忙于生活，无暇来看长篇，自然也是短篇小说的繁生的很大原因之一。只顷刻间，而仍可借一斑略知全豹，以一目尽传精神，用数顷刻，遂知种种作风，种种作者，种种所写的人和物和事状，所得也颇不少的。而便捷，易成，取巧……这些原因还在外。

节录自《〈近代世界短篇小说集〉小引》

（《鲁迅全集》第四卷人民文学出版社1973年版
第140—141页）

茅盾谈短篇小说

“长篇”和“短篇”的区别是否在于篇幅的长或短、故事的简单和复杂，以及人物的多或寡呢？

可以说，区别就在于这些方面，但是，这还是表面的区别。除此之外，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来说明一个问题或表现比它本身广阔得多、也复杂得多的社会现象的。长篇小说则不同，它的反映生活的手段不是截取生活一片段，而是有头有尾地描绘了生活的长河。短篇小说的人物不一定有性格的发展，长篇小说的人物却大都有性格的发展。

短篇小说的这个特点，也就决定了它的篇幅不可能长，它的故事不可能发生于长年累月（有些短篇小说的故事只发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发展。

……我们应当承认短篇小说和长篇小说应有如上所说的区别，同时，我们又不应当作茧自缚，而不敢大胆的创造。例如历史不久但在文学园地中已经蔚然成为一大品种的“特写”，可以说是突破了规格的短篇小说。

自然，我们可以举出许多理由来证明“特写”是一种新的文学式样（体裁），不能和短篇小说混同；但同时，我们更不能不承认，这两者之间的界线很难划得清清楚楚。如果把报导真人真事当作特写的特点，那么，试问，“特写”难

道只是新闻式的报导（或换言之，即文学化的新闻）而不是艺术的概括？文学的品种虽然各有其特点（规格），但看得太死，就没有好处。

.....

我们批评一些太长的起码万言的短篇小说，并不是因为它们不合向来大家默认为的所谓短篇小说的规格，而是因为它们长是不必要的，是不合于多快好省的“省”的。而且又因为它们不“省”，它们也是不好的，甚至因为不省，还妨害了多加快。

.....

在我看来，短篇小说太长的原因之一，是缺乏剪裁。作者对于自己所掌握的材料，过分地溺爱，一视同仁，不肯割爱。我们知道，园艺家常常把太多的蓓蕾摘去，只留下二、三个，这样就得到了特别大的花朵，这个比喻，大致可以说明创作过程中剪裁的必要。作者如果不先把他所掌握的材料进行分析，去芜存精，把主要的东西发展，把不是主要的东西压缩，而是流水帐似的有什么写什么，便是没有做到剪裁这一步功夫。结果，主观意图在求表现得全面些，生动而细致些，但客观果效则相反，读者看不出要点何在，一面读一面不耐烦起来，甚至不愿读完。如何剪裁，好象是一个技术性的问题，但实在是一个思想方法的问题。不能剪裁，不善于剪裁，就表示了作者的思想方法是受到自然主义或经验主义束缚的。

短篇小说太长或不能写得短些的又一原因，是作者企图把人物性格描写得全面些，因而就用了太多太长的回叙，在这样的作品里，作者一方面基本上遵循着截取生活片段的原

则，但同时另一方面又惟恐读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们的性格的影响）不了解（作者本人是了解的），会发生何以这些人物恰恰是这样地对待某事某物而不是那样地对待的疑问，于是便运用了回叙（回过去叙述一人以前的遭遇）的方法，不但对主要人物作了或详或略的关于他的身世的介绍，甚至对次要人物（他们的存在是故事发展的逻辑所必需的）也作了同样的介绍；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则。作者为什么会这样弄巧成拙？在我看来，大概是因为他对于自己所截取的那片段的生活能不能说明人物的性格，还不太有把握，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认识到，而且坚决地遵守着次要人物必须是故事发展的有机部分这才有存在的权利这个原则，而是无条件地贪多（在作者的主观意图，倒是有条件地贪多，因为他以为加了这些人物可以充实作品的内容等等），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；他们和主要人物的区别，在于他们的存在只是故事发展的逻辑所必需，而主要人物则是在故事发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衬或者对比而存在，那就会贪多地滥用了次要人物，然而这就会把短篇小说弄得冗长，象是压缩了的中篇。

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。

环境描写怎样为主题服务呢？如以风景描写为例，一小段的风景描写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，而是为渲染或衬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，其目的在于暗示或衬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，势非另起炉灶不可了。

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。

节选自《试谈短篇小说》

（《茅盾评论文集》上海人民文学出版社1978年版第178—182页）