

談叢余編

魏 金 枝



談 余 編

魏 金 枝

作 家 出 版 社

一九六三年·北京

封面設計：張慈中

編余叢談

書號 1626

作家出版社出版

(北京朝內大街320號)

字數145,000 開本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印張 $6\frac{9}{16}$ 插頁2

1962年12月北京第1版 1963年10月北京第2次印刷

印數 10001—20000 冊 定價(4) 0.67元

北京東單印刷廠印刷

新華書店發行

目 次

談短篇小說中的痞塊	1
談《故乡》中的两个人物	9
再談《故乡》中的两个人物	21
对《示众》的一些臆測	28
漫談短篇小說中的若干問題	35
漫談魯迅小說中的創作手法	53
漫談技巧	63
漫談細節	75
茹志鵬作品中的妇女形象	83
从“回叙”說起	90
上海十年来短篇小說的巨大收获	96
“看布裁衣”	110
从描写真人真事談提高	112
漫談小小說	116
漫談《包身工》	119
重讀《一篇宣言》	124
奇迹等着我們去发现	129
性格·形象·故事	131
談談失敗的經驗	136

有关对话的几个问题	142
关于辅导工人创作的一些体会	145
儿童们的好朋友	150
也来谈谈茹志鹃的小说	158
吴琼花为什么如此坚强	172
从越剧话传统	175
试论越剧《祥林嫂》的改编	178
怎样使用我们的财富	185
为《沙桂英》辩护	189
我为我们的工人作者祝福	198
后记	205

談短篇小說中的痞块

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，也不許过分拉长人物活动的時間，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，正如运动員在运动場上跳远，不許依照普通的习惯，远远地急速地飞奔前来，将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，将腰弓一弓，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，甚至对于写慣了长篇巨著的人來說，自然都是不太方便的。

其实，即使写作长篇或中篇，無論对于人物的数量，情节的构成，時間的延續，都不能不依照主题思想的要求，以及艺术上去蕪存菁的要求，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时受到更多的約束，那也是无可諱言的事实。不但如此，短篇小說

和长篇中篇之間，既然有着篇幅上大小长短的差別，那么在取材和表現的方法上，自然也應該有些不同的地方。虽然这种不同，不可能有其截然的界限，但也自然有其一般可循的准則。

一般地說来，短篇小說的任务，依照它的篇幅的范围，决不能表現人物的一生或几代，也无法詳尽地表現人物的思想情感的詳細历史，更无法表現多种人物各别的詳細活动；这些，都应该屬於长篇或中篇的范围以內。而短篇小說所負担的任务，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节，自然也只能选定最接近于主题或最具有故事的高潮性的某一时間。假使容許我再打些不甚恰当的比例的話，那么，短篇小說作者所应选择也是最适宜于表現的是：可以証明地层結構的悬崖峭壁，可以泄露春意的梅萼柳芽，可以暗示秋訊的最先飄落的梧桐一叶，可以說明太古生活的北京人的一颗臼齿等等。但我也必須紧接着加以申明，虽然我們在選擇短篇小說的題材时，只取其精华而舍弃其糟粕，却也必須在广大的现实世界中，扩开我們的眼界，縱觀一下我們所处的时代和世界的各方面。假使我們不懂得这个时代和世界，那就决难找出悬崖峭壁、梅萼柳芽、梧桐一叶和北京人的臼齿等等所代表的意义是什么，甚至也許还不可能找寻到这些具有代表性的东西。

唯其如此，所以在短篇小說中，無論在人物、情节、時間等等各方面，往往因为限于篇幅，除开由于主题的要求，和艺术的现实性的要求以外，不能不作极端撙节的約束，而以更具有代表性的方法表現出来。为着具体說明，我且举出以下的这些例子来作証。

从人物方面讲，譬如魯迅先生所写的《白光》，就干脆只有主人公陈土成一个。确乎如此，当时在这个一心把希望寄托在某

种侥幸上的陈士成眼里，除开七个学童的影子，在他的眼前晃了一下之外，并不曾出现过另外的人物。但这是真实的。因为在这个把希望寄托于幻想的陈士成的眼里，他所要注意的不是现实的世界，因此不看见除自己以外的人们也是真实的。

但我这样讲，并非就意味着在短篇小说中不能出现更多的人物。不是的。譬如契诃夫的《套中人》，竟然出现了十多个人，但你能说这不是一篇好短篇么？不过我们必须了解，在《套中人》中，作者主要用力描写的还是主人公毕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，而其中的柯维兰柯，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，正象在树秧的根鬚上留下若干土壤，以表示树秧和土壤的关系一样。

再一个情况是鲁迅先生的《示众》。《示众》是只有三千六

百字的短篇，但出現了有形象的人物二十来个。这似乎和“极端撙节”的原則是相背的。然而在另一方面，作者对这許多人物，却一概不給以尊姓大名，其中大部分人，甚至連职业等等也被省略了。那就是說，作者为了描写群众場面，虽然在人数上放寬了尺寸，却在另一面来了个“极端撙节”，以减免讀者无謂的記憶之劳。在这同时，也可以說：作者已經放寬撙节人物的限制，而集中力量到撙节人物活动的時間、場面等等方面去了。

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，拿魯迅先生的短篇來說，《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現特性有关，不可能把人物的历史，整个的描写出来，也許也沒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，而必須作某些回忆，或連帶到和主题有关的过去的某些片断，自然也还是为事实所許可的。例如《故乡》中写到童年时代的閩土和青春时期的楊二嫂。而回忆得更长一点的，則是《祝福》，但也仍是人物活动的最接近主题最具有高潮性的几段，而对祥林嫂第一次丧夫以前的一大截，却也整个地省略了。必須这样，这才不至于发生过去年于現在的指大于股的现象。就譬如魯迅先生的《祝福》中回头叙写的几段，也不是平板地描写的，很大部分，却是来到魯四家里以后，从談話中悄悄地带出来的。至于《孔乙己》，則作者在提到孔乙己的过去的历史时，就是非常簡要而明确的“听人家背地里談論”这么寥寥几句，而对孔乙己的家庭人口、成份等等，却不作什么說明。即使在《阿Q正傳》中篇規模那样的作品里，魯迅先生对于阿Q的家事历史，也絕未提起。而在《狂人日記》

和《白光》中則更加如此。这是为了什么呢，自然也是为了节省篇幅。但更重要的是，我們應該知道人物过去历史的痕迹，一定或多或少地保留在这一人物現在的生活里。因此，我們在短篇小說中所应努力刻划的固然是作品中的主人公，但也應該着重于主人公的現在的这一截，而且要求从現在的主人公身上看出他的历史环境。这正如运动員跳远、投枪一样，种种作势借力固然可以，但就是站在踏脚板上跳远，也一样可以显出运动員在这方面的鍛炼素养。为了証明这一点，我們可以再次看一看魯迅先生的《孔乙己》，由于孔乙己对长衫的爱好，对应用經书的习惯，对爱好顏面的心理等等，即使作者不曾叙到孔乙己是个沒落的沒有进学的秀才，从作品所給予的孔乙己的形象上，也能够有力地証明这一点。

这是一方面，此外自然也可以从时代环境的描写方面附帶地說一說。可以十分肯定的講，描写好了时代环境固然可衬托出人物的精神面貌，而在人物的精神面貌中也未始不可反映出人物所处的环境，因为这两者是起交互作用的。不是么？鯽魚的悠然自得的游泳，不正是証明它处在平靜而无碍的深潭中么？反之，在激流的淺滩里，鯽魚是不得不惶遽跳跃的。然而这是相对的說法，根据我們水墨画家的习惯，画家还往往脫离了环境而只在某一种物体的本身活动的情況上，显现出环境的情状的，那就是說，作者是不給我們画出环境的，必須我們去想象出环境来。这在短篇小說中，也不乏这样的例子，就拿我們曾經举出过的《白光》为例，这里虽然只描写了陈士成一个人，但仔細查一查陈士成所以如此惶遽、昏迷，一心追逐着他的幻想，也正写出了他所身处的烏烟瘴气的腐朽社会。反之，譬如魯迅先生的《示众》，作者註出了很大部分的地位，来描写圍看示众者的許多人

物，而对于被示众者却只写了絕少的几笔，但因为把围观者的无知、愚昧写透了，同时也把被示众者的凄凉和无辜，尽情地刻划出来了。

从情节方面說，选择一个主要的故事情节作为短篇的支柱，那是无须說得的。除此以外，自然有时还可以附丽着其他有关的情节。然而把这些情节自然地貫串起来，却是一件很不容易的事情。因为在短篇中，篇幅不容許我們一个个地自成段落地去描写，这就必須把某些个别的故事情节变成簡略的交待，这就譬如《孔乙己》中作者在“听人家背后談論”以下那几句话那样的叙述；有的則必須把两个情节合并起来，这就譬如《孔乙己》中作者跳过了孔乙己被敲断腿的情节，而只在敲断腿以后的两个場面中来描写。我們必須認清，这样做是有意义的，經過了这种移化的手續，一面固然可以把被敲断腿时的情节和敲断腿后出現于酒店的两个場面合并起来，把一个个分散而自成段落的情节融化在一起，不至发生重复和格格不入的毛病；而同时作者也无須多开一个場景，多搬动一些人物了。因为这些，实际上都将成作者笔下的累贅的障碍物，而現在却都一扫而光了。另一方面，也仍能从掌柜和酒客的閑談中，連帶地刻划出了所有人們对孔乙己的冷酷无情，那丁举人和他的鷹犬們自然也在其內，因为他們是必然比掌柜和酒客更恶毒一些的。

簡單地說，这也并不逸出于选择題材的范围以外，而写作长篇和中篇的高明的作者自然也是这么做的；然而在短篇小說中，因为篇幅的关系，更應該应用提炼的手段，使作品更加純淨、自然，仿佛一个有机的結合体；而同时又保持了風格的統一，和結構的匀称。

根据上述肤淺而零乱的述說，可見短篇小說因其特性的关

系，不能不应用极其巧妙而經濟的艺术技巧，来尽其自己的职责。因此认为短篇小说比较容易入手这种观念，显然是不甚正确的。虽然在写作长篇或中篇时，也有各自的困难，但那是另一方面的。

就我們所通常讀到的投寄来的短篇小说来看，許多毛病正是发生在我上面所提到的这些方面，那就是对于安排人物、時間、情节各方面，或多或少地犯了拼凑、割裂、拖沓的毛病，因而某些多余或自天外飞来的人物，和各自分立的情节，以及毫无生气的历史叙述，都成为和作品的血脉不相貫通而且有害于作品的寄生物。我把这些寄生物叫做短篇小说中的痞块。

在这些痞块中，有詳尽而枯燥的人物履历表，家庭成份表和人口册，这大概是为了交待和說明人物的阶级身份的标记而写下的；有兴之所至时插上的風景片，那是大概为了使作品的生动起見而写上的。也有突然飞来的包龙图之类的人物，以及揮之則去、招之即来的毫无表情的龙套。第一种人物，大概为了問題无法解决；而第二种则是为了熱鬧，而且算是作者有群众观点。此外，还有独自存在而不相流貫的湖泊一样的小故事，这自然是由于无法把素材融化的原故。所有这些东西，自然并不是同时并存于一个作品中；但即使在一篇較好的作品中，要是夹杂着这样的一两个痞块，到底还是大佛头上的粪污，对于作品是有害的。越多，当然受害也越大了。

自然有人会問，为什么会造成这样的情形呢？在我想来，有的是出于画蛇添足那样的惟恐不足的心理作用而添上去的；惟恐沒有群众观念，那就添上一些群众；惟恐沒有写到领导，那就添上一个支书；惟恐不够貧农的标准，那就写一写土改时的斗争；惟恐交待不清，那就添上一个履历。总之是：不从生活上去

熟悉人物的灵魂，而又不能从人物的生活中表现他们，于是不能不借外力来设法补救。而有的呢，不是在丰富的素材中选择，而是把有限的素材拉长开来。自然，文艺上是允许作者于具有丰富的生活知识以后尽力想象的，但决不是把一点素材拉长开来。更有的作者，既从概念中选定了主题，而手里的素材又不足以表现这个主题，于是往往主要人物倒是贫弱无力的，而次要人物却要强有力得多。自然也还有不愿放弃自己对于某一情节的偏爱，以服从主题和艺术结构匀称的要求，宁愿在作品中挂着一个大瘤，而不想割除它。所有这些，当然，主要是由于作者各方面的经验不足，和思想的水平不高，因而一时不能解决在写作时所遇到的困难所致。但也有若干人，是故意把这些装置上去的，这就是：弄巧成拙。

因此，我还想对我们的初学写作者，提出一个真诚的劝告：无论我们在写作上所遇到的是什么困难，甚至是一时所不能解决的，我们却不能存着侥幸地解决困难的心理。我们应该正视我们所遇到的困难，研究一下我们所以不能解决困难的原因在哪里。是生活不够么？是艺术的修养不够么？是马列主义的修养不够么？假使是的，那就应该从基本上求得解决，不是侥幸所能解决的。什么都不是可以侥幸得到的，文学工作上更不例外。

談《故乡》中的两个人物

在魯迅先生早期作品中，魯迅先生对于一般人民的态度，是可以他自己說的“哀其不幸，怒其不爭”这两句話概括起来的。这两句話，本是一个意思的两个方面，如其加以詮釋，那末，所謂“哀其不幸”，就是哀怜他們处于帝国主义和封建統治的双重压迫下，过着被侮辱被損害的牛馬不如的生活，以至于再无法生活下去。所謂“怒其不爭”，就是責怪他們身受逼害而不加反抗，有的把这些逼害的来源，归之于不可知的命运，而有的且把逼害設法轉嫁到自己的伙伴身上去，以便自己脫出身来，成为能够損害別人侮辱別人的人。这就非常明显，魯迅先生的主要企图，在于指明一切逼害的来源，就是帝国主义和封建統治；所有被損害被侮辱的人民，都应该把矛头指向自己的敌人，却不應該把逼害的根源归之于不可知的命运，而放走了真正的敌人；更不應該先在自己的伙伴之中，互相侮辱和互相損害，而为敌人所利用。然而事实怎样呢，虽然在近百年的中国历史上，不断地发生各种各样的革命，但由于人民自己没有看清自己所处的地位，因此在历次革命中，不是失敗了，就是革命的果实被敌人篡夺去。因此他就不能不苦恼而焦灼起来，一面用力于暴露敌人的丑恶面目，而另一面也毫不隱瞞地揭示出存在于人民自己身上的缺点，好讓他們看出自己的缺点，因而馬上醒悟过来，以便于集中力量，向敌

人进攻。无可諱言，在魯迅先生的早期作品中，虽然也不遺余力地对准了主要的敌人进攻，但也必須說，他那时所用的主要力量，还在于揭示人民自己的缺点，这和他后期的以主要力量来攻击敌人，让人民从敌人的丑恶面目上，照見自己从敌人那里傳染来的缺点，因而改正自己来比較，自然是大大不同的。然而这也并没有絲毫損害于魯迅先生的对于人民的热情，也并没有絲毫降低魯迅先生的作品的文学价值，問題只在于魯迅先生在思想上是逐漸进步，因而在斗争上更熟練、更能巧妙地运用他的战术战策而已。因此，假如我們循着这条綫索，进而探寻魯迅先生在早期作品中对待人民的态度，探寻他对于作品中人物描写的态度，那就更能理解他的作品的真意。对于《故乡》來說，自然也并不例外。

話虽是这么說，但我們决不能把这当为对什么人物都可以硬性使用的公式，自然更不許脱离作品的实际情况，来加以杜撰。因为上述的两句話，只是作者在当时对于人民的一般的思想概况。換句話說，只是作者当时的世界觀和立場的概要，而作者的世界觀和立場，是不能不因为时代的不同，和环境的改变，而逐漸有所修正！进一步說，即使在同一时代、同一环境之中，也就是說，在同一世界觀和同一立場的当时，作者也不能不因为由于各种各样的人物的行动，而采取不同的对待办法。簡單地說，作者也不能不看一看人物的“不幸”和“不爭”的程度，然后分別他的对待的分寸。这是一般的常識，为大家所熟知的常識。但是就在这样的常識問題上，也就在评价《故乡》中的人物問題上，有些人却脱离了作品的实际，違反了作者的原意，加以某些不应有的傅会，这在表面上，虽然关系很小，而实际上却歪曲了作品的精神。举例來說，譬如徐中玉在他的《魯迅生平思想及其

代表作研究》中，說到灰堆中的碟、碗，他就硬說是閩土偷藏在那里的，而且加以一个“私心”的帽子（見該書 170 頁）。而田禾在一九五五年《文艺学习》第十期《故乡》一文中，又惟恐有人要把楊二嫂当作敌人来看待，用很长的一段文字为她辯护。这种說法，我以为都是錯誤的，不但有背于作者的本意，而同时也取消了作品的教育意义。

我們可以肯定地說，閩土和楊二嫂这两个人物，是非常鮮明的典型人物，除出二者都是一般人民这个共同点以外，在他們之間，無論是性格或思想，都沒有絲毫可以相混之处的。在我看来，他們兩人之間的差別，決然不只是农村典型和市民典型的这个差別，更重要的是他們的趋向的絕然不同。很显然，从閩土这个人物的思想行动来看，他不是完全不知道他的苦难的來源的，就在他自己的說話里，也可以隱約地看得出来。他說：“非常难。第六个孩子也会帮忙了，却总是吃不够……又不太平……什么地方都要錢，沒有定規……收成又坏。种出东西来，挑去卖，总要捐几回錢，折了本；不去卖，又只能烂掉。”从这段簡短的談話里，不就是鮮明地指出了正如作者所指出的“多子、飢荒、苛稅、兵、匪、官、紳”所給予他的禍害的根源么？这里不正是隱約地保存着他沙地上少年英雄的某些机伶敏捷的痕迹么？然而他也就馴順地停住在一条被封建統治者所規定的界綫上，只許拿起胡叉去刺杀偷吃西瓜的獐，却不敢拿胡叉去刺杀比獐凶狠十倍百倍的兵匪和官紳。不但这样，他还信奉着由封建統治者所規定的許多“規矩”，这不但在礼节上，在取予上也一絲不苟地做得非常周到。說到这点，就可以拿他在魯迅先生家中选取什物一事作为証明。魯迅先生和他母亲本来議定：“凡是不必搬走的东西，尽可以送他，可以听他自己去選擇”的。但他选取了一些什么

呢，他只拣好了两条长桌，四个椅子，一副香炉和烛台，一杆拍秤，以及一堆只是从农民眼中看来很有价值的草灰而已。对于这点，我們只能說他在取予上是非常具有分寸的。而他的分寸，就是他的实用观点，也就是他的知足长乐的开始要求；过了这个限度，他就要認為来生来世为牛为馬报答不尽的宿債。因此，在这里是一点也看不出他的“私心”的，更看不出他的“麻木”。恰恰相反，他在这“有恩必报”的方面，却是非常敏感的。就为了这点，我們倒是應該說，这就是千千万万朴实忠誠的农民，最容易被一切封建統治者所伪装的甜言蜜語所迷惑，而忘記了向敌人斗争的主要缺点。然而这对人民自己的伙伴來說，那就應該說是一种朴素的重視別人劳动果实的美德。而这种美德，也正在閩土和魯迅先生的两个家庭中結下了深厚的交情。这可以从魯迅先生的母亲对閩土的爱怜和信任上看得出来，也可以从閩土敢于自去炒飯，自去选取什物的事件上看起来。因此我們可以肯定，在魯迅先生所塑造的閩土的形象上，是一点也沒惹上“私心”的痕迹的；而且也可以看得出来，閩土的性格，决不是向自私的方向发展，却是相反地向更虔誠更純洁的路上发展。这在他閩土自己看来，确乎就是这样的。我們从什么地方看出这点来呢，我們从他要了香炉和烛台上，可以看得非常清楚。魯迅先生开始認為这是閩土的迷信，但他后来也就認為閩土的希望是切近的。所謂“切近”是什么意思呢，那就是認為閩土之所以要了香炉和烛台，乃是在无可告訴之中，可以托之香炉和烛台，將自己的无辜，訴之于渺渺茫茫的神明，以求自慰，以求得到一种宗教上的慰藉。这就是真实的閩土，也就是作者魯迅先生所“哀”也是所“怒”的閩土。

然而楊二嫂又是怎样的一個人呢？我並不否認楊二嫂是应