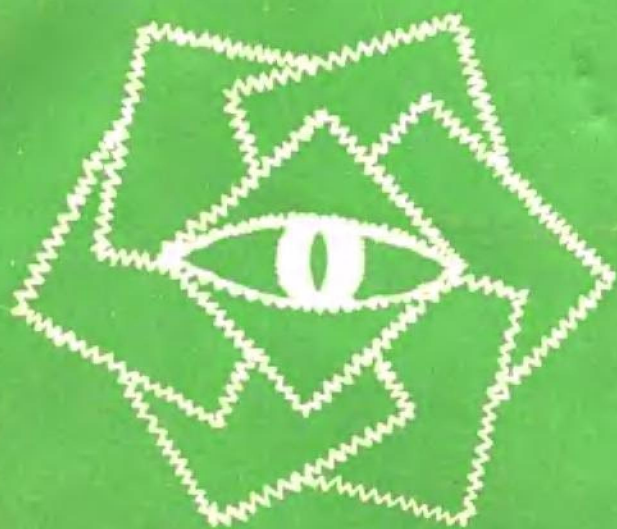




中外名家  
論創作技巧

下 冊

林澤生 黎偉東 編

B6  
I04  
140  
221

B262/2)

# 中外名家 論創作技巧

麥華三著



131302

# 中外名家论创作技巧

## 下 册

林泽生 黎伟东编

☆

广西人民出版社出版

(南宁市河堤路14号)

广西新华书店发行 广西民族印刷厂印刷

\*

开本850×1168 1/32 21.25印张 插页2 495千字

1986年4月第1版 1986年4月第1次印刷

印数：1—3,750册

书号：10113·330 定价：3.70元

## 关于艺术的技巧

茅 盾

对于艺术的技巧（写作的技巧）的问题，向来就存在着一些不正确的看法。

有人以为艺术的技巧可以归纳为若干“规则”，熟习了这些“规则”，就能写出有技巧乃至技巧高的作品。欧洲资产阶级的学者写过不少这一类的书，例如“小说作法”、“诗作法”等等。这些“作法”，其中比较高明的，还能够从古典作品中归纳出若干条“基本的艺术经验”，等而下之的，那就矫揉造作，其结果是繁琐而且庸俗。但不论是比较高明的，或者是庸俗的，这些“作法”在根本的一点上是相同的，这就是把技巧问题孤立起来看，因而以为技巧问题可以依赖那一条一条的“规则”来解决，而不知“重要的艺术技巧问题是要依赖作者人生观的深度，和他包罗生活现象的广度，来解决的。”（法捷耶夫：《谈文学》，译文引见《文艺报》一九五五年十九号，四一页）。

我们的爱好文学、练习着写作的青年，甚至小部分的青年作者，也还没有摆脱这种资产阶级唯心主义的技巧论的影响。他们以“找窍门”的态度去“追求”技巧，甚至以为一言传授便受用不尽。他们又常常诉苦说：我有丰富的题材，并且已经计划好了作品的大纲，但没有技巧，写不出来。

有些青年作者从什么“作法”上找到了“规则”，而在创

作实践时，这些“规则”并不生效，于是又觉得技巧这东西是神秘的，可以意会而不可以言传的；于是又认为技巧是天赋的，不是可以经过学习而掌握到的。

对于技巧问题的看法不正确，也就产生了不正确的对于古典文学的学习态度：一种是认为古典文学可供我们学习的只有技巧，因而专心一志地在古典文学中寻找所谓技巧的规则；另一种却正相反，机械地理解了“内容决定形式”这句话，一口断定古典文学既是过去时代的产物，它的技巧自然也是只能适合于表现旧时代的生活而不适合于表现新时代的生活，故而认为：向古典文学去学习技巧是徒劳无功的事。

这些各种各样的不正确的对于技巧的说法，都是把技巧看作等于技术，把文学创作过程中的掌握技巧的问题看作等于工业品制造过程中的掌握技术的问题；都是不了解技巧实在是形象思维的构成部分而不是作家在构思成熟以后外加上去的艺术。

技巧不同于技术。技巧中包含技术，但掌握了技术不一定就有技巧。比方说，甲乙二人演同一个戏。观众认为甲的表演“够味”，而乙演的“不是那么一回事”。乙在演出中，并没唱错一句，也没走错一步；也就是说，乙的唱白和做工，都合规格。但尽管都合规格，可惜整个表演却缺乏神韵。合乎规格的唱白和做工，是技术；没有这技术，根本就不能上台；然而还须演得神韵盎然（也就是说，能把戏中人物的随时在变化的思想情绪，恰到好处地表现出来），这才算是有技巧。这一点技巧，是演员的丰富的生活经验，以及长期的艺术实践所积累的深湛的艺术素养等等的高度集中的表现。

在文学创作方面，技术和技巧的区别，不象在表演艺术方面那样显而易见。但原理是相同的。弄明白了“技术”与“技

巧”的区别，也就可以扫除技巧问题上的一些不正确的看法。

上文引用过法捷耶夫的话：“重要的艺术技巧问题是要依赖作者人生观的深度，和他包罗生活现象的广度，来解决的。”法捷耶夫的这句话，是符合于古往今来，许多艺术大师的实际经验的。从我国的古典文学中，也可以找到许多例证。

技巧问题不能同作者的人生观的深度和他的生活经验的广度割裂开来求得解决；既不能单独从作者的艺术实践所积累的经验中求得解决（虽然作者的艺术实践所积累的经验是解决技巧问题的一个重要的构成部分），也不能单独从学习古典文学来求得解决（虽然学习古典文学也是必要的），更不能把技巧当作一个技术问题来求得解决。

技巧问题既然不能从形象思维中割裂出来，技巧和思想既然不是对立而且技巧是依赖着思想的，那么，是不是就没有可能来单独研究技巧问题了？这又不然。古典文学的大师们以及现代的杰出作家们，事实上已经做出了艺术地表现生活真实的光辉的范例，这些范例所包含的基本的艺术经验，形成了艺术技巧的一些惯用的原则；研究这些原则，并进而掌握这些原则，是可能的，也是必要的。

生活经验的素材要经过综合、改造、发展这样的一系列的加工，然后成为作品的题材。这一过程，我们称为“构思”。在“构思”过程中，一般的经验好象是人物的形象和故事的情节同时出现，同时发展，最后以至成熟。但认真研究起来，首先出现的应是人物；不过人物形象的出现不能不和故事（即这人物的活动）联在一起，因此我们总觉得它们是同时出现。有时，我们心目中先有一个相当清晰的人物形象而还没有完整的故事，这并不为奇；但如果已有完整的故事而人物形象却很模

糊，那就得慎重地研究它的缘故。在一般情况下，原因是这样的：所以能有完整的故事，是因为我们听到的同类的真实事情很多；而又因为我们只是听人讲到这样的真人实事，却没有在产生这样的真人实事的环境中生活过，所以人物的形象是很模糊的。作品中的故事不一定是作者自己亲身的直接经验，但作品中的人物却不能不是作者自己的生活经验的产物。

生活经验的素材必须经过综合、改造和发展，而人物形象的成熟必须从自己的生活经验中获得：这是艺术创作的重要原则。那么，我们凭借什么来进行生活经验素材的综合、改造和发展呢？

没有一个作家是纯然客观地在观察生活的。纷纭复杂的现实，在作家头脑中所产生的各种各样的反应，——他所接受的，或者排斥的，喜欢的或者憎恨的，唤起他想象或者引导他作推论的，都是受他的身世、教养、生活方式等等所形成的思想意识的操纵。作家按照他自己的世界观去解释现实，分析现实，并且从现实中拣出他认为主要的、能够说明他的思想的东西，经过综合、改造、发展的程序而最后成为作品的题材。也就是说，指导作家的构思过程的，使他在现实中所拣取的、要用艺术手段来夸张的，恰恰是甲而不是乙，不会是别的东西而是作家的世界观。而只有那具有共产主义世界观的作家能够使他在现实中所拣取的东西是反映了现实的本质，指出了前进的方向的。也就是说，在“典型的环境”中表现了“典型的人物”的。

也许有人要问：必须在“典型的环境”中表现“典型的人物”，这是我们早已知道的，但问题是我们怎样才能有这个本领？难道这不是一个技巧的问题？

可以说这是个技巧问题。因为在这里牵涉到的，不仅是在

现实生活中看出问题、发掘到本质那一套的本领，而且还有塑造现实（虚构故事）、创造人物的本领；重要的一点，却是这种属于技巧范围的本领不可能是游离自在的，而是从属于他的挖掘现实的本领。作家在现实生活中挖掘得愈深，他所创造的人物以及人物所活动的环境也就愈富于典型性，而也就是这典型性给予作品以强烈的艺术感染力。

这就是不同的作家写同样的题材，为什么会有不同的效果。苏联作家安东诺夫在《论短篇小说的写作》中把屠格涅夫的短篇小说《木木》和莫泊桑的短篇小说《骚姑娘》作了比较研究（译文见《论短篇小说的写作》，新文艺出版社），这是大家都读过的；安东诺夫说明了作家的观点在处理题材时所起的作用。同样的例子，在我国古典文学中也是有的。我打算举出同样是新乐府又是同样题材的元（稹）白（居易）的《上阳白发人》为例。元稹在他这篇新乐府中，主要不是替“上阳白发人”说话（元稹说“此辈贱嫔何足言”），而是借上阳白发人来慨叹“肃宗血胤无官位，王无妃媵主无嫔”。和白居易的同题的作品一比较，元稹的这篇作品是苍白无力的。白居易不但替上阳白发人说话而且是通过她来抨击那“后宫三千”的不合理的制度。这样不同的观点，也产生了艺术技巧的悬殊。在白居易的作品中，充满了通过生动形象的愤怒的控诉，上阳白发人是主角，她的形象始终是非常鲜明的；而在元稹的作品中，我们看不见生动的形象，也看不见主角。元、白齐名，为什么元稹在《莺莺传》里所表现的技巧，在《上阳白发人》中都不见了呢？恐怕只能这样解释：作者的观点影响了他的技巧的发挥。再把《莺莺传》和王实甫的《西厢记》来比较：《莺莺传》的人物描写又显然不及《西厢记》，因为王实甫又塑造了一个比莺莺更典型的人物——红娘。在这里，我们恐怕也只能这样

解释：元稹在《莺莺传》里的对男女关系乃至对莺莺的观点，决定了他不能创造红娘这样一个人物。

在这里，我们要带便研究青年作者们经常会遇到的一种苦闷。有不少的青年写出了一两篇作品以后就不能更进一步或者甚至不能保持先前的水平，于是发生苦闷，乃至搁笔。通常把这叫做“提高”的问题，而且把它看成主要是技巧的问题。当然这是“提高”问题，但问题的关键当真在于技巧么？首先让我们来看看：为什么写过一两篇作品（有的还是相当优秀的作品）以后会难以为继呢？这也存在着不同的情况。有的是感到题材枯竭，“肚子已经倒空”；有的却相反，觉得题材依然很多，可是理不出头绪，不知从何处下手；有的是照旧能够生产，但写来写去跳不出自己扎下的“框子”，——故事、人物都是老一套，不过改头换面，昨天叫张三今天称为李四。这三种不同的苦闷是最为普遍的。其实不但青年作者会碰到这样一些“关”，有经验的老作家也会碰到。现在我们要研究，这些“关”到底是“技巧关”呢，或者是另外的“关”？

有不少的青年作者认为上述的第二、三“关”是可以用“提高技巧”来解决的。他们钻研了“技巧”，但结果并不解决问题。这就证明了从技巧上去求解决是错误的。

在我看来，上述第二种或者第三种困难，其所以会成为“关”的原因，主要是作者的思想跟不上社会的发展。我们这时代，生活的变化是这样地迅速而且复杂，作者如果不能在其中看出“头绪”，就会觉得材料太多，不知道该从何处下手。表面看来，这好象是不会“组织”材料，而其实，却是不能“提炼”材料；在文学创作中，材料的“组织”属于表现手法，和技巧有关系，而材料的“提炼”却应当从提高思想水平、继续深入生活来求得解决，乞灵于技巧是无补于事的。同

样地，写来写去老是那一套而不能提高，也是个思想水平的问题。当社会已前进了一大段，而作者的思想水平还停滞在原处的時候，就会失却对于新事物的敏感，就会写来写去老是那一套。至于“肚子已经倒空”的说法，事实上是不能成立的。如果不是脱离了生活，“肚子”怎么会“空”？社会提供给我们的材料真是太多太快，只怕我们消化不了。问题在于我们有没有能力去消化。因此，这也是应当从提高思想水平和深入生活来求得解决，不能乞灵于技巧。有些青年作者自认“肚子已经倒空”而急躁地希望换一个新地方就可以补充进大批新材料，这是“思想的懒汉”的作法。正当的作法是原地扎根下去，同时加紧学习马克思列宁主义；有了马克思列宁主义的思想指导，则在一个地方生活得愈长久，就愈能发现问题，并且看问题也能愈深刻。

典型性格的刻画，永远是艺术创造的中心问题。大家都很熟悉关于典型创造的若干不同的论点。在这里，我不打算重复陈述大家已经知道的东西，只打算简单地谈谈作品的人物形象、故事发展、环境描写，及其相互间的关系。

人物的性格必须通过行动来表现。作家在构思过程中，人物的形象和故事的安排好象是同时成熟的；但事实上，一定是心目中先有了呼之欲出的人物，这才组织起故事来。如果不是这样，作品就难免（甚至一定会）是概念化。古典作家常常把听来的故事加以改造，例如果戈里的《外套》。但《外套》的人物却是果戈里的生活经验的产物；果戈里心中早已潜伏着《外套》的人物，不过直到他听到了那个官场逸事，他这才有意地要把这样人物作为故事的主角。

在长篇作品中，除了主要故事，还有许多小故事或插曲；

这些都是为了表现次要人物的性格而安排的。次要人物和他们的故事，正同主要人物和他的故事一样，是为作品的主题思想服务的。不能为主题思想服务的次要人物便是可有可无的多余人物，在作品中不起作用。

既然人物的行动（作品的情节）是表现人物性格的主要的手段，那么，人物性格之是不是典型的，也就要取决于这些行动的有没有典型性。作者支配人物行动的时候，就要尽量剔除那些虽然有趣、生动，但并不能表现典型性格的情节。有些作者为了要表现主人公的“精神面貌”，以加强其典型性，特地使他的主人公来一个恋爱场面，或者处理一些生活琐事，但是很可惜，恋爱场面也好，生活琐事也好，都没有起着加强人物典型性的作用，反而成为多余的“插曲”，破坏了作品的完整性。当然，从各个角度来表现人物性格，是必要的，但如果以为总得另外来点什么插曲这才能够表现主人公的“精神面貌”，这在理论上是站不住的。因为，人物的性格既然是从人物的各种行动（其中也包括恋爱和生活琐事）表现出来的，而且也不可能想象性格的表现不包括“精神面貌”，那就不能把行动中的一部分（例如恋爱和生活琐事）划出来算是表现“精神面貌”的专门材料。人物在生产中的活动何尝不能表现他的“精神面貌”？而且，应当承认，劳动人民的“精神面貌”正应该主要地通过生产活动来表现。但这，并不等于生产技术细节的描写。如果把人物的生产活动放在生产技术细节的框子里来描写，那就虽然写了在生产中的人物却并没有写出人物的“精神面貌”。

善于描写典型的伟大作家不但用大事件来表现人物的性格，而且不放松任何细节的描写。《红楼梦》写宝玉和黛玉第一次见面，听说黛玉“无字”，就送“颦颦”二字；探春问

“何处出典？”宝玉便引“古今人物通考”西方有石名黛，可代画眉之墨，“况这妹妹，眉尖若蹙，取这个字，岂不甚美？”探春笑他“只怕又是杜撰！”宝玉的回答是：“除了四书，杜撰的也太多呢。”这一段对话，不过寥寥数语，可是不但从主要地方勾画出黛玉的形象（眉尖若蹙），尤其值得注意的，是“杜撰”一语表现了宝玉的思想。从宝玉爱那些“杂学”这一点上也表现了他的性格，并且还暗示了这性格和环境的矛盾。下文紧接着写宝玉问知黛玉是没有玉的，就拚命摔自己那块玉，于是宝玉的形象更加鲜明生动了。这些对话和细微的情节之所以不成为多余，就因为它们是典型地表现了这个典型人物的性格。

夸张地描写人物外形的特征，也是惯用的手法，但过度的夸张会使得人物漫画化；夸张得不适当，会流于庸俗。人物的服装的描写也不是没有目的性的，不应该“为描写服装而描写服装”。白居易的《上阳白发人》有这样四句：“小头鞋履窄衣裳，青黛点眉眉细长；外人不见见应笑，天宝末年时世妆。”这不仅是为了勾画出人物的外形，加强了作品的形象性，主要的还是寓强烈的控诉于轻松的笔墨，因而发展了主题思想。服装描写达到了这样的目标，表示了高度的思想性与艺术性的结合，这就不能说是单纯的技巧问题了。这四句之所以会有这样的效果，和作品体裁之为叙事诗式的“新乐府”有关系，在一般作品中，不能作同样的要求；然而服装描写既是人物外形描写的一部分，就必须对于人物性格的表现，或者对于特定场合的人物心情的表现，起辅助、配合的作用，而不应一般化，成为多余的笔墨。

人物不得不在一定的环境中活动，因此，作品中就必须写到环境。作品中的环境描写，不论是社会环境或自然环境，都

不是可有可无的装饰品，而是密切地联系着人物的思想和行动。作家常常要从各方面来考虑，在怎样的场合应该有怎样的环境描写。不适当的环境描写会破坏作品的完整性，至少也要破坏作品的气氛。一段风景描写，不论写得如何动人，如果只是作家站在他自己的角度来欣赏，而不是通过人物的眼睛、从人物当时的思想情绪，写出人物对于风景的感受，那就会变成没有意义的点缀。风景（或其他自然现象）的描写，和室内的装饰布置的描写，时常被用来加强特定的气氛。而为了达到这目的，有时会觉得正面的渲染方法不如对比的手法能够产生更强烈的效果。烦恼的人恰恰落进作乐的场合，表面上不得不强颜欢笑，心里却加倍痛苦，——这在作品中是常常看到的，在生活中也常常看到，不过，由于作家的加工，作品中所表现的，比在生活中所发生的，就要强烈得多。

有些作品常常在开端用一行地位写一句话表明故事发生的时间，例如“夜已经深了”，或“时间正当中午”；这一句，由于是独占一行地位，就有大书特书的气概。在这一句以后，故事是逐渐展开来了，然而时间的进展，就很少或者简直没有描写到，于是读者就弄不明白究竟这些事情都是在“深夜”或“中午”发生的呢还是在深夜或中午以后。也有些作品一开头写了几百字的“外景”而后写到室内的人物，展开故事；这一段“外景”与室内发生的故事不相关涉，因此“外景”的描写成为赘疣。这都是没有很好地考虑到环境的描写应当与人物的活动紧密配合。

作品的主人公活动的场所（工作、学习、娱乐的场所和家庭等等）是主人公的大环境；这大环境影响着主人公的思想和行动，同时，主人公的思想和行动也会对于这大环境里的事物发生作用。在这意义上，前面讲过的关于环境描写的种种，便只

能算是舞台上的一片布景或一些道具。一般说来，找到合适的因而也就不是多余的布景或道具，还不是十分费力的事。也就是说，学会这套本领，并不太难。但是要布置作品的大环境，就需要付出更多的劳力，需要高度的思想性和组织力。在构思的过程中，我们平常所说的“结构”，就是意味着大环境的安排。“结构”不光是把整个故事的细微情节处理得条理井然就算完事；“结构”还须表现出主人公的性格发展的过程，何以是这样的发展而不是那样地发展。如果把“结构”看作只是人物及其各种活动的技术性的安排，那是缩小了它的意义和作用，因而也会妨碍了主题思想的明确。

# 创作技巧问题

——《中外名家论创作技巧》序

杜 埃

创作不能模仿，不能依样画葫芦，否则就不称为创作。每个创作者都应有自己作品的个性，因为事物本身就是各各具有不同个性的。但创作者应该借鉴，借中外古今之鉴，凭借鉴汲取有益的营养，而营养是需要通过自己的肠胃血液消化的。有借鉴和没有借鉴，对于一个写作者来说，是大不相同的。博览群书，勤于生活实践和写作实践，是缺一不可的。一篇作品的产生，是思想、生活、技巧三者有机联系化合而成的。唯物主义世界观是重要的，而且是主导观察事物的武器。但没有一定的生活和写作技巧，还是不能构成一个作品。过去多年来由于“左”的思潮，特别是林彪、江青一伙横行时期，把三者有机物之一的政治思想孤立起来，奢谈“政治第一”，忽视技巧，把技巧打进冷宫，甚至一谈技巧便斥为修正主义，把内容和形式，把事物的本质和表现手法对立起来，其结果是扼杀文艺创作。过去这类孤立地强调“政治第一”的论点是不不少的，例子垂手可拾。如较多地涉及艺术技巧问题的秦牧的《艺海拾贝》就被诬为“响尾蛇”，在“文革”中受到大张挞伐，影响所及，使写作者大有“谈虎色变”，对技巧问题至少有点“噤若寒蝉”。极左路线被清算之后，这方面好多了。现在全国文

艺战线都在谈如何开创社会主义文艺创作的新局面，来个突破，提高作品的精神和技巧质量。因此我对林泽生、黎伟东两同志经过三年努力，多方搜集，广征博采，编了这本谈创作技巧的论著，是表示赞赏和支持的，也为众多的写作者提供借鉴所需要的。

技巧也不是孤立形成的，它与生活分不开，首先是植根于生活的土壤和作家的激情，正如“愤怒出诗人”，伟大时代出名篇一样。象“四人帮”极端窒息人们的心灵时期，由于憎恨江青之流的野蛮统治，出现了不少技巧很高的天安门诗抄一样：“欲悲闻鬼叫，我哭豺狼笑。洒泪祭雄杰，扬眉剑出鞘。”又如伟大的苏联十月革命后产生的法捷耶夫的《毁灭》、绥拉菲漠维支的《铁流》以及反映一九〇五年俄国无产阶级革命前后的高尔基的《母亲》、《海燕》，中国抗美援朝时期的魏巍的《谁是最可爱的人》和打倒“四人帮”后艾青诗作《在浪尖上》，以及柯岩等等诗人的篇章，这些名作具有各自独特的技巧手法，写出了各个不同时代、不同主题，这就是因为作家、诗人有其强烈的生活感和时代精神，运用相应的技巧把它表现出来。离开了生活，感情、技巧便成为没有生命力的东西。但是，作为技巧本身来说，还是有它自己某种独立性的。这种独立性正如事物的共性中有其各不相同的个性一样。技巧不是自成的，除了上述有关联系的因素以外，还要借助于个人的素养、生活的感受、情感的熔冶和勤学苦练、多读多写，古人说“熟能生巧”是否就是这个意思呢？

所谓“熟”者，里面就包括感受、感情。情里能生巧，富有真实感情，往往能产生意想不到的语言技巧。刘勰的《文心雕龙·情采》说：“情者文之经，辞者理之纬，经正而后纬成。”既然“情”是文之经，那么情也能生巧，这与“熟能生

巧”是不相悖的。所谓“熟能生巧”的“熟”应包括两个方面：一是生活的熟，感情的成熟；二是勤学苦练。

写人物时，有的用画龙点睛，有的用白描，有的用细腻笔法，有第一人称、第三人称等等技巧手法。技巧不能照搬，但可借鉴。技巧手法不是只有一种，可以因人因事的不同，采用不同的和多种技巧来表现。在这里，应力求做到的，主要是养成自己的技巧个性，自己的风格。这当然不是容易做到的，但可以从苦练中逐步做到。

这部七十多万言的书内容包括五百多家的论述，编者力求做到集古今中外之大成，兼众家之所长。分为十五个部分，每部分又分若干小部分，并标上小题：全书共二百个小题。眉目较清，谈得较细。在胡启立同志代表党中央向全国作家代表大会阐明社会主义的创作自由的今天，在继续清“左”，我国文艺正步入黄金时代的今天，为了创作的大繁荣，这书的出版是有参考、借鉴价值的。

一九八五年二月九日于广州