

鼓吹续集

茅盾

鼓 吹 续 集

茅 盾

作 家 出 版 社

一九六二年·北京

鼓吹续集

书号 1685

作家出版社出版

(北京朝内大街320号)

字数 153,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $6\frac{7}{8}$ 插页 2

1962年10月北京第1版 1962年10月北京第1次印刷
印数(平) 00001—13000册 (精) 0001—2000册

定价(4) 0.73元

北京新华印刷厂印刷 新华书店发行

目 次

體驗生活、思想改造和創作實踐	1
試談短篇小說	9
关于《党的女儿》	15
短篇小說的丰收和創作上的几个問題	18
怎样評價《青春之歌》?	64
漫談文学的民族形式	74
創作問題漫談	84
《潘虎》等三篇作品讀后感	96
在部队短篇小說創作座談会上的講話	99
从創作和才能的关系說起	111
一九六〇年短篇小說漫評	123
六〇年少年儿童文学漫談	173
联系实际，学习魯迅	203
《力原》讀后感	215
后記	218

體驗生活、思想改造和創作實踐

——第一屆電影劇本創作會議上發言摘要

在小組會上討論過的中心問題之一，就是體驗生活和思想改造的問題。現在大家都已明確指出，象過去那樣拿到題目而後下工廠或農村，在那里生活兩三個月回來就寫作——這樣的方法，是不對的。這是拿到了題目去找材料，而不是體驗生活；這樣寫出來的作品就難免公式主義和概念化。當然也有例外。這就是長期在生活中受過革命鍛煉，思想已經過改造的作家。這樣的作家當他拿到一個題目的時候，他的豐富的鬥爭生活的經驗就發生作用了，在他的思索中，那題目就不是完全抽象的東西了，因而他在以後的兩三個月の下廠或下鄉，就不是給題目找材料而是補充他的生活經驗，或者也可以說是在舊有的基礎上更加深入下去；其結果，他可以寫出有血有肉的作品。（還要補充說明一句：這樣的作家如果拿到一個對他完全生疏的題目，比方說，他的長期生活經驗是在農村而現在拿到的題目却是工廠，那也會束手無策的。）但在沒有鬥爭生活經驗的作家，情形就不同了。在這樣的作家，下廠下鄉固然是為了體驗生活，而尤其重要的，是在體驗生活中獲得思想改造。我們初到一個地方，無論是工廠或農村，剛一接觸那新鮮的生活，大概一定會感到很興奮，覺得開了眼界，覺得經驗增多了，但如果仔細一按實，便知道這

仅仅是印象而已，印象距离事物的本质还有相当长一段路。如果要看到那些是最基本的主要的东西，要从中看出问题来，而且对于这些问题，自己还要有判断，还要判断得正确，那就不是容易能够办到的了。我们不要因为刚一下去了有了那种“兴奋”而陷于自我陶醉，我们不要满足于印象。但也不要因为下去一、二月还未能“深入生活”而自馁、而急躁，要使自己能够看到事物的本质，能够发现问题，能够作比较正确的判断，都需要一个过程。特别需要主观的努力。如何作主观的努力呢？我以为首先是用心观察，分析周围的人们对于那些事物的反应，研究他们的相同的意见和不相同的意见；其次是用心领会当地的负责同志对于那些事物的判断、批评和结论。换言之，就是要参加在问题的提出和作总结的整个过程中，而不是仅仅以听到总结为满足。

这样的一次一次来锻炼自己，就会使得自己能从现象看到本质，能发现问题，能作判断，尤其重要的，是能够改造自己的小资产阶级的思想意识。这样方能做到：体验生活不仅仅要熟悉生活，而是在体验生活的过程中改造自己的思想。

有一些方法是值得参考的。这就是每日写笔记（日记也可以）；每日记下所接触的事物，周围的人们对于这些事物的意见，以及自己的看法。在生活中，对于形形色色的现象，自己既然感受了，总有一个看法，最初，这个自己的看法也许自以为是，也许还不大敢自信，但后来事情发展着，终于证实了自己的看法不对或完全不对，于是开始修正自己的看法；这种情况，如果用日记或笔记的方式记录下来，随时自己检查，最初也许觉得繁琐，但积久之后，这种日记或笔记便成为自己思想有没有进步的寒暑表。同时，又因为我们到底是作家，所以在生活、学习（上述的写日记，检验自己思想的有没有进步等等，都可以用学习二字来概

括)中間,既然对周围事物有了比較深刻的認識,就一定要在我們思想上发生酝酿作用,好象一个女人怀胎那样,孕育出来一些人物;而既然这些人物是这样从生活中孕育出来的,特别重要的是这些人物是生活在斗争中的活人的概括,那就必然在孕育人物的同时就形成了主题思想。这时候,可以说,創作的条件是初步成熟了,这时候,就要通过創作来表现自己对生活的認識;作品写出后,又可以从作品中检查一下自己的思想。因为有许多問題,在想的时候会覺得头头是道,很清楚,黑白分明,但通过形象来表現的时候,往往自己又会发现还不是所想的那样,或者自己看不出,而由別人提出这中間还有毛病。因此,就一个作家来说,他的思想改造之如何,是不能用抽象地提問題的方式測驗的,主要的方法是通过写作。生活、学习——写作——批評与自我批評——生活、学习——写作——批評与自我批評……这样三段式的周而复始的下功夫,这是我們的必須坚持的提高思想水平与业务水平的方法。

总起来說,在体验生活时提高了对生活的認識,进行思想改造,同时孕育作品,然后写出作品,在作品中再考驗和巩固思想改造的成就,然后再下去体验生活;如果这样周而复始,持之有恒,严肃認真刻苦地作下去,而仍然在思想上得不到改造进步,在写作上不能提高,我以为是不可思議的!

从上述的問題联系到另一个問題,这就是系統地学习馬列主义、毛澤东思想。在体验生活中如果仅仅获得感性知識,那只能說是部分的成功;最主要的,还在于能把这些感性知識提炼为理性知識。但是,我們也不可以忽略了系統地学习馬列主义和毛澤东思想。在体验的同时,我們应当系統地学习馬列主义的經典著作,学习文件、重要报告等等,这里要注重的是“有系

統”三个字。文艺界中提出要学习馬列主义、毛澤东思想，已經有一、二年之久了，但“有系統地”学习的人，还是不多，我自己就是其中之一，我們不是不常常手执一卷，而是学习的方法不够好，态度不够認真。东抓一把西抓一把，記得了許多原則，凭空想起来，好象头头是道，什么也还知道一点，但碰到具体問題，就茫茫然了。这种对于馬列主义、毛澤东思想的一知半解，具体地表现在观察不能深入，分析不能細致，看問題不能全面。沒有深入观察，細致分析，全面看問題这些本領，虽然长年埋头于斗争生活中，恐怕也不能保証一定写得出好作品来。有人說，作家只學馬列主义文艺理論，只在这方面作有系統的学习，行不行呢？我想这是不行的。因为作家的研究对象是生活，是人和事物。而学习馬列主义、毛澤东思想就是要武装我們的头脑，使我們能够在复杂而变化着的生活現象中看到本質的东西，使我們养成正确的判断力。这个道理，大家都明白，成問題的是如何坚持下去，使得学习成为經常性，并且有計劃，有步骤，而不是东抓一把，西抓一把。

和体验生活有联系的，还有一个問題，这就是“博”和“专”的問題，“博”就是認識生活的广度，“专”就是認識生活的深度。这两者不是对立的，而是一体的两面。真能深入一角者，必然也了解全面；全面的了解，有助于一角的深入。社会中各方面的生活都有联帶关系，一个社会生活的現象有其正面的，也有其反面的；我們的任务（因为我們是作家，我們的工作对象是生活以及生活中的具体的人和事物），是既要看清那些有联帶关系的，即生活鏈上之各环，也要看清一环之正反两面。对于这句话，也許会发生两种不同的反应，一是觉得要求太高，以为我們仅仅是写文艺作品而已，又不是决策的高級政权工作者，不需要那样

“全面”的了解；另一是觉得太难了，望而生畏，产生消极退却的思想。但是，这既非太高，也不太难。不太高的道理，只要记住我们的工作对象是生活，就可以明白；不太难的道理，在于我们并不是一定要亲身干遍三百六十行，然后对于生活的认识能达到应有的广度和深度。比方说，有一位作家把某一工业中的某一厂作为体验生活的对象，那末，在此一厂内，他是必须亲身在体验着的，而在此厂以外的此一工业部门的各方面，他就可以从总结性的资料上去熟悉它们的主要面目，推而广之，在此一工业部门以外的其他工业部门的主要面目，他更不妨（但是，有其必要）从总结性的资料上去熟悉。为什么要熟悉那些不是自己写作对象的东西呢？因为这些东西是和写作对象有连带关系的，熟悉了它们，更能深入且彻底了解对象。再比方要写典型人物，过去我们用过一个方法，就是跑进工厂以后就去问领导同志，请他告诉我们该厂内有多少典型，于是我们就找到这几个典型拼命来钻，其他方面不闻不问；当然这样也可以有所收获，但是要在作品中保证这些是有血有肉的活人，那末，除掉这几个典型以外其他对于典型有连带关系的方面和事物，也需要观察和分析。如果只把别人告诉我们的，照象式的作为模特儿，结果，倘不是概念化公式化，便是它们的典型性还不够强烈。当然也不是说我们不要找领导同志先谈谈，完全靠自己去摸。我想也不是如此。当然也应该找领导同志去谈谈，先得个概念，但是不能专门依赖于这个方式。

“博”和“专”的辩证的关系，就是这样。我是深信“全面的了解，有助于一角的深入”这一原则的。在沒有动笔写作时，你也許并不感觉到这个问题的重要性，往往是在写作的中途，才会发现。我自己有过这个经验。我从前生活在国民党统治区，体验

生活的机会很少，所能體驗到的範圍也很仄，和今天的各位，真是不可同日而語。在这样情况下，当我想要动笔的时候，尽管掌握的材料相当多（此指直接題材），也有些感性知識，但对若干联系的部分，还是認識的不够，熟悉的不够，这在写作之前还没有深刻地感觉得，在写作过程中，这些問題就越来越尖銳地压迫着我，使我不得不擱笔，再設法熟悉这些联系的部分，以求对于描写对象能有更深的認識。

在写作实践上，大家討論的中心問題是如何写人物？即如何創造典型？作品的中心环节是人物，这是不必再多解釋的了，因为有人这才有故事。現在要說的，是作家脑中酝酿一篇作品的时候應該也是先有人物。但不可以把这句话理解为先有人物然后有故事。不然，不能这样机械地說。人物在作家脑中成熟的时候，不能是一个赤赤裸裸的光人，不能是一个抽象的人，而必然是在生活中活动着斗争着的人，因此，就必然联帶着有故事。在作家构思过程中，常常发生人物已未成熟的問題，而不應該发生故事已未成熟的問題。不成熟的故事，即不能合情合理、牵强造作的故事之所以会产生，主要原因是人物沒有成熟。人物在脑中已否成熟如何証驗呢？試設一例。比方說，我自以为脑中有一个人物是共产党员或青年团员，他有多么高貴的品格，很值得作为榜样，但是，閉目冥想，却不能感得有这样的人物流現出来，活生生的就同熟朋友似的浮現出来，这就是人物沒有成熟。如果真正成熟的話，当然一想起时就在我們眼前浮現出这么一个人物，他碰到些什么事情，他如何应付，如何克服困难，对落后思想如何斗争，……总而言之，想到人物时，一定联系到許多事情，也联系到別的人物。誰要是覺得人物“成熟”而故事还没有成熟，那末，他首先应当做的，不是找人讲故事，而是到生活

中再“找”人。有了人物，我們可以先写大綱(那时，故事只是附着于各个人物身上，而还没有穿插接笋，成为一个整体)，我的习惯是先写人物大綱。这是一張人物表，是非常詳細的人物表，例如某甲某乙某丙某丁，某个人物写上一大片，象一篇小傳似的。人物大綱是边写边改的，改的不是抽象的东西(例如某甲性格如何之类)，而是人物的具体的思想、情緒、言行。卽是他想什么，批評什么，喜欢什么，討厌什么，要求什么，等等。总之，这时所写的已經是十分形象化的了，这是很重要的一点，如果写不出形象化的，这人物大綱是无用的。这样时时修改补充，也許要几个月之久，直到这些人物在想象中成了活的真人，成了熟朋友似的，閉眼一想，就出現在面前，而且覺得不描写他們，就悶的难受。

这时候，然后把附着于各个人物身上的事情加以組織，写成故事的結構的大綱。这个大綱也不能一揮而就，往往要修改几次。待得最后，这个大綱宛然是一篇作品的节本。不过，在这时候，人物也許还没有命名，而只是以甲、乙、丙、丁来代替。

写人物大綱时，由于想象力的發揮，很好的形象化的东西会忽然跳出来，甚至連他們的對話也出来了，这些都可以記下来；記下来以后是否一定要照用这些對話呢？那是另一問題。构思的时候，有人叫吃飯，也不会听见，思想是集中到那样程度。有时，順着那汹涌的“文思”，会一口气写下一大段，那簡直不象大綱，而是作品中的一章。我記得苏联作家格拉特珂夫自述写《水門汀》的經驗，說当他写作时，并没有照《水門汀》現在的章次順序写下，而是章次在后者反而先写，因为当时内心要求是先写这些。这也給我們一个启发。說明作品在作家思想中成熟了的时候，就有这样的境界会发生，并非定要从头挨次写来，才覺得“如

‘茧抽絲’。中国古話所謂“胸有成竹”，也是这个意思。

电影剧本創作會議各个小組会上对于創作思想和創作方法等等，已有过而且还要繼續热烈討論。这些討論是有益的、必要的；會議以后，重要的問題是写。学騎馬的人，如果研究了騎术，而不跨上馬背去是学不会騎馬的，总得上馬去跌两跤方能学会，而且怕跌跤也是学会騎馬的障碍，我們要不怕跌跤，跌下馬來再騎上去，这样就能鍛炼成为好騎手。

（原載《文艺报》1953 年第 7 期）

試談短篇小說

小說這一門，最初是短的，後來乃出現了長篇。

但這些短的作品，大都不注意刻劃人物，僅以故事的曲折奇異，引人入勝，作為它的特点。宋朝以前（即說話人的口頭作品興行以前）的所謂小說，大抵是這樣的。

宋人的話本，就保存到現在的那一點材料看來，大都不長，而且大都除了情節奇異曲折、引人入勝而外，也有了人物性格的描寫；也就是說，已經知道在故事的发展中表現人物的性格。然而不能說，這個方法（在故事的发展中表現人物的性格），是宋朝的說話人創始的，《左傳》、《戰國策》、《史記》以及先秦諸子的記述性的篇章中早就有了這個方法，其中要推司馬遷是總結了前人的經驗而又加以創造性的改進的大師。他首先在人物的對話中用了白話（方言）。可是《左傳》等等，是歷史，不算小說，而先秦諸子則或為哲學論著或為經濟法制性質的論著，也都不算小說。

這樣看來，我們現在稱為短篇小說這樣的文學作品，是在宋朝開始出現的。

但還有二點，應當說明。所謂“話本”，就是說話人在當眾講說時所用的底本，而說話人在講說時大概是要即景生情的加添枝葉，那就不短了，這是一。又說話人的“專業”中，有歷史故事

和佛經故事等，这些东西就有接連說了好多天的，就象今天的“連載”，这也不会是短的，这是二。不过說話人的其他“专业”，大概都是一次可以說完的短的东西。

以上所述先有短的而后有长篇，这一情况，在欧洲、亚洲其他历史悠久的各国，大体也是相同的。

这里，就发生一个问题：今日称之为长篇小说这一类的作品是否就是长的短篇小说？换言之，“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。除此而外，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。

如果我们把短篇小说的这个特点作为不可违反的规格，并用它衡量一切向来被称为短篇小说的作品，那么“五四”以前的，很大一部分作品（从宋到清）将被认为不合规格。“五四”以后的，也有很大一部分不能算是严格意义的短篇小说。我自己写的，就是这样的。但规格这东西，本是人所创制的，自己造了框子来限制自己，就不合于一切事物都在发展的规律。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

应当作茧自縛，而不敢大胆的創造。例如历史不久但在文学園地中已經蔚然成为一大品种的“特写”，可以說是突破了規格的短篇小說。

自然，我們可以举出許多理由來証明“特写”是一种新的文学式样(体裁)，不能和短篇小說混同；但同时，我們更不能不承認，这两者之間的界綫很难划得清清楚楚。如果把报导真人真事当作特写的特点，那么，試問，“特写”难道只是新聞式的报导(或換言之，即文学化新聞)而不是艺术的概括？文学的品种虽然各有其特点(規格)，但看得太死，就沒有好处。

今天我們正需要各种各样的短小精悍的作品(即所謂小型多样)来及时地迅速地反映我們国家的大跃进的步伐，在为生产服务、为中心工作服务的方針下發揮文艺的宣傳教育的作用。我們只应問它能不能完成任务，不应問它合不合向来所定的規格。

也是在这样的意义上，我們对于一些太长的短篇小說提出了意見。

我們批評一些太长的起碼万言的短篇小說，并不是因为它們不合向来大家默認的所謂短篇小說的規格，而是因为它们們的长是不必要的，是不合于多快好省的“省”的。而且又因为它们們不“省”，它們也是不好的，甚至因为不省，还妨害了多和快。

由于上述的理由，我願意討論一下現今有些短篇小說太长的病源；但由于旅途匆忙，恕我不能具体举些例子來商討，而只能泛泛而談。

在我看来，短篇小說太长的原因之一，是缺乏剪裁。作者对于自己所掌握的材料，过分地溺爱，一視同仁，不肯割爱。我們知道，园艺家常常把太多的蓓蕾摘去，只留下二、三个，这样就得

到了特別大的花朵，這個比喻，大致可以說明創作過程中剪裁的必要。作者如果不先把他所掌握的材料進行分析，去蕪存精，把主要的東西發展，把不是主要的東西壓縮，而是流水賬似的有什麼寫什麼，便是沒有做到剪裁這一步功夫。結果，主觀意圖在求表現得全面些，生動而細緻些，但客觀效果則相反，讀者看不出要點何在，一面讀一面不耐煩起來，甚至不願讀完。如何剪裁，好像是一個技術性的問題，但實在是一個思想方法的問題。不能剪裁，不善於剪裁，就表示了作者的思想方法是受到自然主義或經驗主義的束縛的。

短篇小說太長或不能寫得短些的又一原因，是作者企圖把人物性格描寫得全面些，因而就用了太多太長的回敘，在這樣的作品里，作者一方面基本上遵循着截取生活片段的原則，但同時另一方面又惟恐讀者對於作品中那些人物（主要人物和次要人物）的性格的歷史背景（即過去的生活對於他們的性格的影響）不了解（作者本人是了解的），會發生何以這些人物恰恰是這樣地對待某事某物而不是那樣的對待的疑問，於是便運用了回敘（回過去敘述一人以前的遭遇）的方法，不但對主要人物作了或詳或略的關於他的身世的介紹，甚至對次要人物（他們的存在是故事發展的邏輯所必需的）也作了同樣的介紹；這樣，就勢必拖長了篇幅，同時，卻又或多或少地破壞了作者基本採用的截取生活片段的原則。作者為什麼會這樣弄巧成拙？在我看來，大概是因為他對於自己所截取的那片段的生活能不能說明人物的性格，還不大有把握，所以他覺得有借助於回敘之必要了。如果是這樣，回敘也未必能夠彌補這個缺陷。

在處理人物時，作者如果不能明確地認識到，而且堅決地遵守着次要人物必須是故事發展的有機部分這才有存在的權利這

个原则，而是无条件地貪多（在作者的主观意图，倒是有条件地貪多，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，那就会貪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，虽少也是贅疣。有些短篇小说，未能遵守这个原则，以至臃肿拖沓，欲短不能。

环境描写怎样的为主题服务呢？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、摆设等等便是这样的），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，