

谈谈短篇小说的剪裁

黄益庸著



談談短篇小說的剪裁

黃益庸 著

東方文艺出版社

1960年·哈爾濱

內 容 提 要

此书中，共包括对小說、詩歌两个方面的評論文章十五篇。这些文章，都是针对一般青年作者創作中存在的問題进行比較深透的闡述，是广大习作者的一本真好讀物。

談談短篇小說的剪裁

黃益庸 著

北方文艺出版社出版

(哈爾濱道里森林街14-5號)

地方国营建設印刷厂印刷 黑龙江省新华书店发行

開本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ · 印張2 $\frac{5}{8}$ · 字數67,000

1960年3月第1版 1960年3月第1次印刷

印數：1—11,000

書號：0059

統一書號：10·50

定價：(7)二角四分

目 次

談談短篇小說的剪裁·····	1
略談短篇小說的人物對話·····	9
寫真人真事與藝術概括·····	12
談談王毅的短篇小說·····	16
革命風暴和幸福生活的贊歌·····	25
兩個及時反映新事物的短篇小說·····	32
為什麼不生動·····	37
要寫得準確些、鮮明些、生動些·····	41
生活對抒情詩創作的作用·····	43
民歌的對比·····	52
略談民歌的間接描寫·····	58
提高新民歌的創作水平·····	62
新民歌創作中的幾個問題·····	68
生活、聯想和想象·····	76
人民需要什麼樣的情詩？·····	78

談談短篇小說的剪裁

做衣服必須經過剪裁，剪裁得合適與否，會直接影響衣服的質量。如果成衣師的技術不高明，把袖子剪短了，領子做高了，腰身做肥了，穿起來就會覺得別扭，不美觀，不舒服。這是人所共知的道理。寫作也一樣，光有材料還不成，必須經過剪裁的工夫。如果說，搜集材料是寫作的第一步，那麼，剪裁就是第二步，也是很重要的一步。文學作品主要是描寫人的生活的，但是，任何一部作品也不可能（也不必要）把人物的全部生活包攬無遺，即使是篇幅浩瀚的長篇小說，也只能選取那些最重要的、最本質的東西加以表現。作家在處理人物、情節以至於環境等等的描寫時，他不能不細致地考慮，什麼是必須寫的，什麼是不必寫的，哪里非詳細描繪不可，哪里只要幾筆帶過便成。只有經過這樣悉心的剪裁，才有可能寫出完美的作品來。短篇小說由於篇幅短小，就更不能容納過多的材料，在寫作的時候，就更應該重視剪裁的工作。

俗話說：“量体裁衣”，成衣師必須根據穿衣服者的身材剪裁衣料。那麼，作家剪裁寫作材料的依據是什麼呢？就是作品的主題思想。譬如，郭先紅同志的“站起來的人們”（“北方”1958年6月號，）就是依據這樣的主題思想來剪裁材料的：成為國家主人翁的中國工人階級，具有無窮的智慧與力量，他們掌握了世界上最先進的技術——這鐵一般的事實，使那頑固不化的資本主義國家的專家也不得不被迫承認：中國人民已經真正站起來了。正是由於這個主題思想的需要，所以作者才集中力量描寫了那位專家在參觀過程中精神狀態的變化（從傲慢

到怀疑，到驚訝，到感动），借以反襯我國工人階級的偉大的創造性勞動，和高度的技術水平，對其它事物便不再花費更多的筆墨去描寫。否則；眉毛胡子一把抓，這個短篇就未必如此精練、鮮明、生動了。

許多初學寫作者不懂這個道理，在下筆前沒有把作品所要表現的主題思想明確地規定下來，然後再據以做好剪裁的工作，所以他們的短篇往往內容雜亂，情節冗長，人物分散。前些時候，我讀了一位初學寫作者所寫的一個以朝鮮戰爭為題材的短篇，就深深有這種感覺。小說起初描寫志願軍某部的一個偵察排奉命偷襲敵人陣地抓俘虜的經過；繼之，又描寫這個排的一個班在主力撤退後，堅守陣地，以寡敵眾的英勇戰鬥；後來，又描寫班里的一名負傷的戰士由於不甘心做俘虜，如何忍受着劇烈的疼痛往回爬的情形；末了，又描寫班長如何冒着槍林彈雨回到戰場搶救戰友，而不幸犧牲的經過。小說拖得很長，差不多有兩萬字，人物很多，但沒有貫穿全篇的主人公或主要人物。讀了以後，不知道作者所要表現的中心思想是什麼。我曾盤問作者：他的意圖是要表現那個英雄集體（排與班）的機智勇敢，戰無不勝呢？還是要表現那位負傷戰士的頑強不屈，熱愛祖國呢？或者是要表現那位班長的崇高的階級友愛和自我犧牲精神呢？作者有點茫然不知所答，笑了笑說：“都有一點。”正是因為都有一點，所以就集中地、突出地表現某一點，於是篇幅雖長，却不能創造出生動鮮明的形象，從而深切地感染讀者。經過交換意見後，作者懂得了明確主題思想並依據剪裁材料的道理，只截取了自己感受最深的班長搶救負傷戰士那一節着力描寫，才寫出一篇比較精練生動同時主題鮮明的短篇。

對人物處理是剪裁的重要任務之一。

一般說，短篇小說的人物不宜過多，要避免可有可無的人

物；即使由于内容需要，必須写到較多的人物时，也要集中力量刻画主要人物。拿韓統良的“一張才开头的大字报”來說，（“北方”1958年4月号）虽然写了四个人物（宋起臣、陈永林、韓曙曉、刘支書），但主次是分明的，作者集中力量描写了主人公宋起臣的思想發展与变化过程。在一次座談会上，有的同志提出意見，認為作品沒有把主要的筆墨用在描写一个与宋起臣針鋒相对的正面人物上，是一个嚴重的缺陷。这种看法，是由于不了解作品必須依据主題思想处理人物的道理所致。因为这篇小說的主題思想主要是通过落后工人的轉变以显示大鳴大放、大辯論、大字报的整風运动，在解决人民內部矛盾上的偉大作用，这个主題思想就决定了宋起臣的主人公的地位。如果不適当地把过多的筆墨用在對陈永林、韓曙曉或者刘支書的描写上，那就难免“喧宾夺主”了。作者懂得这个道理，所以在处理这三个人物时是各得其所、恰如其分的。陈永林被当作最重要的次要人物描写，是因为矛盾的發生發展是沿着宋起臣对他担任行政小組長不滿的綫索而进行的；他的地位决定他是宋起臣的主要对立面，所以作者用較多的筆墨描写他，是恰当的。对韓曙曉和刘支書的描写就簡單些，但人物也栩栩如生。就拿韓曙曉來說吧，作者用筆經濟極了，緊緊扣住情节的發展來写，而不是孤立地、靜止地、絮絮叨叨地介紹，而且，什么时候讓他露面，什么时候不讓他露面，看來作者都是經過精心計劃了的。每次写到他，都有他所起的作用，同时也表現了他的性格。开头，作品写大家看大字报时，有人問起宋起臣是誰，他便和人家搭腔，接着，用三言兩語对他作了簡要的介紹，讓讀者知道他那种敏感、机灵和关心別人的性格特征。中間写他和宋起臣的糾葛，写他給陈永林打气，我們又看到他是一个很有風趣，很富于斗争性的人；特别是作品对他写大字报批評宋起臣的处理，更显出作者善于剪裁的本領。要是讓沒

有經驗的作者來處理，恐怕就會費許多筆墨去寫韓曙曉如何繞西河大鼓給宋起臣貼大字報的經過情形了。可是，作者却巧妙地避開了冗長的正面描寫，而只是通過宋起臣從“藏機床”那句話猜到是韓曙曉寫的。這樣簡練的側面描寫，輕輕一筆帶過。最後，作品寫韓曙曉由於看見宋起臣貼出自我檢討的大字報，而和他熱烈擁抱，不但和開頭前後照應，而且又顯示了韓曙曉性格的另一側面——對同志具有真摯的友愛和階級感情。從上述這幾個片斷的描寫中，作者為我們塑造了一個性格鮮明的進步工人的形象。由此可見，如果作者不學會剪裁的話，他就無法在一個形式緊湊的短篇里同時生動地描繪幾個人物，而且主次分明；往往不是過多地描寫了次要人物，以至造成“喧賓奪主”的現象，就是把次要人物寫成毫無性格的“跑龍套”式的人物，呼之即來，揮之即去。

提煉情節也是剪裁的重要任務之一。

短篇小說不可能把人物性格的歷史整個地表現出來，要突出地表現人物的精神面貌和主題思想，必須截取人物活動最具有高潮性的一段加以重點描寫。譬如，高鳳閣同志寫的“墊道”（“北方”1958年10月號），寫的是農民拉磚蓋發電所的故事。可是，作者並不去敘述拉磚前後的許多事情（比方說，事前社里如何開會討論蓋發電所的，磚拉來後，又如何動工修建的），而只是截取了途中大伙鼓足干劲，以共產主義風格克服道路泥濘的障礙，終於完成拉磚任務，這一段高潮性的事件去着力描寫。為什麼呢？因為這一段最足以表現集體農民的建設社會主義的沖天干劲和嶄新的思想品質。如果把蓋發電所前前後後的事情一股腦兒地寫出來，不但篇幅要變得冗長，故事也不會生動，形象也不會鮮明了。

自然，有時短篇小說也描寫人物較長時期的活動，但即使如此，也不是流水賬似的把大大小小的事情全記錄下來，也還

是有重点的描写的。譬如鲁迅的“祝福”，写了祥林嫂的大半生，但构成小说的主要情节的，只是最具有高潮性的几段故事。

有的作者之所以把情节弄得很长，是由于对读者的欣赏水平估计过低的缘故，他们担心，如果不把故事的过程一点不漏地交代明白，读者就不易接受。动机是好的，效果却不佳，这样的短篇小说，读起来就觉得罗哩罗嗦，味同嚼蜡。当然，我并非主张把“肉”都去掉，留下“骨头”，或者把情节压缩到使人看不懂的程度，而是说，应该尽量省略不必要的过程叙述，力求简短、精练。我认为李恩兹同志的“争徒弟”（“北方文学”1959年1月号）就是通过剪裁而省略不必要的过程叙述的较成功的例子。这篇小说的主人公小王，为了尽早地掌握炼铁的技术，抓紧时间同时向两位师傅学习，但作者只是写了他夜班向赵师傅学习的情形，而省略了他白天向李师傅学习的经过，这样，是不是会使读者弄不清楚故事的发展呢？不，不会的，因为作者通过赵师傅后来调到白天和李师傅闲谈，由于夸徒弟而争徒弟的描写，简单几笔然而十分清楚地交代出来。这篇小说总共才两千字左右，精练生动，引人入胜，我觉得这和作者的善于剪裁也是分不开的。象这样的例子举不胜举。

短篇小说的情节线索不能过于复杂，一般以一条线索为宜，如果实在需要两条线索时，也必须根据主题思想的要求，分清主次，绝不要平分秋色。这在剪裁时是要注意的。譬如鲁迅的“药”，就有两条线索，一条是小栓患肺病病死；一条是夏瑜为革命牺牲。由于作者的意图着重在揭露和控诉黑暗的封建社会，使人民群众的愚昧、自私、残忍与暴戾等恶劣品质到达何等惊人的程度，以引起療救的注意（虽然，作品同时也歌颂了彻底的民主主义革命者的英勇牺牲精神，以及显示他们脱离群众的弱点，但不是主要方面），所以才以小栓的死为情节的

主要綫索來描寫，對於夏瑜的犧牲，只是作為次要綫索結合主綫，通過側面描寫，隱隱約約地表現出來。否則，要是把兩條綫索都分別詳細描寫一番，不但沒有必要，而且，作品也不可能如此精練了。

對環境描寫的剪裁，也是不能忽略的事情。

對環境描寫（包括對風景、物體和人物活動的環境的描寫）也是作品的有機部分。在短篇小說中，由於篇幅的限制，尤其不允許作者脫離情節的發展作孤立的、繁瑣的環境描寫。而這，恰恰是初學寫作者常犯的毛病之一（尤以風景描寫為甚），他們不善于把環境描寫作為烘托人物，渲染氣氛以至於加強主題思想的手段，往往是為描寫而描寫。這樣的環境描寫只能成為作品的贅疣，必須毫不可惜地舍棄。我覺得，王皎同志的“修理地球”（“北方文學”1959年1月號），不但從整個作品看具有相當高的政治思想性和藝術性，即便從它對環境描寫的处理、剪裁來看，也是很成功的。譬如，作者對修堤現場的描寫，就緊密結合着情節的發展，通過行動中的人物帶着濃厚的感情色彩的眼睛來反映的，所以寥寥几筆，就把那無比壯麗的勞動場景描繪得淋漓盡致：

翻過一道沙崗，眼前豁然出現一條巨大的火龍——萬盞紅火彎彎曲曲，一眼望不到頭。老胡几步登上大堤，只見堤上堤下人山人海，望也望不到邊；遠處看不見的地方，只听歌聲和比賽的“叫號”聲壓倒了堤外江水的咆哮。……

這樣的環境描寫，可以說已經完全和整個作品水乳交融在一起了。

不但在處理人物、情節、環境描寫等重要方面需要講究剪裁，就是處理細節描寫也不例外。有的作者為了片面追求所謂生活氣息，便不加選擇的把大量的細節描寫堆集在小說中，結

果往往使作品变得虚胖臃肿起来，有时甚至把很富于思想性的主题窒息了。细节的选择，一定要以对人物和主题的表现有无密切关系为取舍的标准，这点是不能忽略的。平心而论，吴明远同志的“我和王师傅”（“北方”1958年4月号）还不失为一个比较优秀的短篇，但它有一个很明显的缺陷，那就是过于冗长拖沓，而冗长拖沓的原因之一，正是由于作者对细节的选择不够严格。譬如，作者写“我”和王师傅在沿着公路往工地走去的时候，穿插了一段他俩追孢子的细节描写，这段细节描写，对表现人物和主题就没有多大关系，完全可以省略，它和下面这样的细节描写（见“我和王师傅”第六节）是不能相提并论的：

有一次，我漫步到现场，看见他（指王师傅——引用者按）一会跑到这辆车跟前，一会儿又跑到那辆车跟前，手里比比画画的，嘴里还不断的喊叫着：“靠左点……靠后点，再靠后点……行行……好啦。”我心想：“你又不是材料员，干嘛跑这来多管闲事！”他却解释说：“材料员忙不开我帮帮忙。材料卸不到正地方，开了工，小工（即“我”，是王师傅徒弟——引用者按）就该费劲啦。”

这段细节描写，生动地表现了王师傅对徒弟那种无微不至的关怀和体贴，在一定程度上丰富了王师傅这个人物的精神面貌，从而对主题思想的表现也起到了作用。这样的细节描写，显然就不是可有可无的了。由此可见，通过剪裁以处理细节描写，对短篇小说的写作来说，也是应该引起注意的。

上面就短篇小说的剪裁应注意的几个重要方面，结合具体例子谈了一些浅见，但还有一个最根本的问题，就是深入生活、积累材料和提高政治思想水平的问题，因为丰富的生活材料是剪裁的基础，而作者的观察、分析、综合的高度能力，又是剪裁成功的保证。这道理很清楚，就不必多赘了。最后，还

想簡單談談“忍痛割愛”的問題。有許多作者，在長期的生活和鬥爭中積累了豐富的材料，不用說，作者對它們是有深厚的感情的，所以在寫作的時候，就總想把它們通通利用上，可是這樣一來，往往使作品變得臃腫起來，而不能收到鮮明、生動的效果。所以，我們一定要養成“忍痛割愛”的習慣，只選取那些最富於表現力的材料，而含棄大量的一般化的材料。魏巍同志在“我怎樣寫‘誰是最可愛的人’”一文中有一段話是很富於啓發性的：“在朝鮮時，我曾寫了一篇‘自豪吧，祖國’的通訊，里边寫了二十多個我認為最生動的例子。帶回來給同志們看了看，感到不好，就沒有拿出去發表。因為例子堆得太多了，好像記賬，哪一個也說不清楚，不充分。以後寫‘誰是最可愛的人’，就只選擇了幾個例子，在寫完後又刪掉了兩個。事實告訴我：用最能代表一般的典型例子，來說明本質的東西，給人的印象是清楚明白的，也會是突出的。”我以為，魏巍同志這段話，對那些在作品中大量堆積材料而“不忍割愛”的短篇作者，是應該引起注意的。

略談短篇小說的人物對話

如果說，長篇小說和中篇小說中的人物對話尚且要寫得精練生動，那麼，形式更為集中緊湊的短篇小說要求就更嚴格了。可是，人物對話冗長拖沓，枯燥無味，恰好是初學作者在短篇小說寫作中的通病之一。通常有這麼兩種情形：一種是，作者讓人物干巴巴的對話，代替了具體生動的情節和細節的描寫。譬如，在一篇以落後工人趕先進為主題的短篇小說里，作者不通過必要的細節描寫或心理刻畫，以表現主人公如何擺脫落後的思想矛盾和鬥爭的過程，只是著重地描繪了一下主人公在整風中趕先進的革新技术的驚人表現後，接着便通過他的嘴，向他的朋友（第一人稱的“我”）干巴巴地把他的思想轉變過程介紹了一番。而這種介紹又是非常抽象的，一般化的，什麼“工廠的整風運動給我敲起了警鐘”啦，“小組長和黨支書對我的幫助”啦，等等，還不時出現着“我”的可有可無的插話。這樣枯燥的對話，幾乎占去全篇的三分之一。第二種情形是，由於作者對自己所描寫的人物性格了解得不够深刻，更沒有很好掌握他們的語言。因此，只好從概念出發，憑空想出一套“放之四海而皆准”的對話來。譬如，有這麼一個短篇小說，描寫一位先進工人和具有嚴重保守思想的技术員的一場爭論，就犯了這個毛病，雖然他們為重大的原則問題而爭論得“臉紅脖子粗”，但讀者却無法從他們的對話中看出人物不同的鮮明的性格特征（階級的或職業的或個性的或習慣的特征）。

為了避免上述毛病，除了要加強文學修養，努力學習短篇小說的表現技巧外，我覺得更重要的是深入生活，在生活中留

心觀察、體驗、研究、分析不同人物的不同性格，隨時隨地注意記取他們富有特色的對話。魯迅先生說：“作者用對話表現人物的時候，恐怕在他自己的心目中，是存在着這個人物的模樣的，於是傳給讀者，使讀者心目中也形成了這人物的模樣。……”◎馬卡連柯說：“對話——這是小說里最難的部分之一。需要熟悉生活中的對話。要凭空想出有趣的對話幾乎是不可能的。……”◎前輩文學大師們這些珍貴的經驗談，無非是說明要寫好對話首先必須熟悉人物的原型——生活中的人們以及他們的對話。可是，這決不等於說，只要“博聞強記”，把生活中的人們的對話原封不動地搬到小說里去就可以了。顯然，這是不成的，只有“刪除了不必要之點，只摘出各人的有特色的談話來”，才“可以使別人從談話里推薦每個說話的人物。”（魯迅語）否則，如果摻雜着許許多多的不能顯示人物性格特征也不為表現主題所需的對話成份，不但破壞了文學語言的純潔、健康和美；而且會因此使人物的精神面貌變得模糊起來。這種自然主義的方法是不足取的。

魯迅先生說過，寫小說時“對話決不說到一大篇”，這是實話。他的短篇小說的人物對話，的確是最精練不過的，往往只是寥寥數語，就能夠使人物栩栩如生。譬如，“故鄉”里描寫楊二嫂和“我”那段膾炙人口的對話，就可以說已經達到了繪影繪聲的地步。不僅使楊二嫂那種嗚咄逼人的流氓無賴作風，和“我”那種惶恐不安而又無法分辨的窘態躍然紙上，而且也有效地顯示了楊二嫂和“我”的不同的性格特征與心理特征。在“明天”中，單四嫂子和何小仙那段對話就更簡練了：

“先生——我家的寶兒什麼病呀？”

“他中焦塞着。”

“不妨事麼？他……”

“先去吃兩帖。”

“他喘不过气来，鼻翅子都扇着呢。”

“这是火尅金……”

这不过是六句十分简短的对话，可是，它们却帮助我们更具体、生动和深刻地去把握单四嫂子与何小仙的不同性格。前者那种为亲子的病担惊受怕，并把希望完全寄托在“神医”身上的胆怯心情，完全从她那吞吞吐吐的语言中流露出来了；后者那种达到了麻木不仁地步的冷漠无情，和不学无术却装模作样的神态，也完全从他那玄之又玄的语言中表现出来了。只要闭上眼睛，我们就会很容易想象出那位善良而愚昧的旧中国农村不幸妇女的可怜形象，也会很容易想象出那位以人命为儿戏的傲慢冷酷的旧社会庸医的形象。

鲁迅短篇小说中精练、生动的对话是举不胜举的。这说明鲁迅先生不仅在生活中留心观察、体验、研究、分析不同人物的不同性格，随时随地记取他们活生生的对话，而且也善于按照主题的需要，加以提炼，使之更有效地为表现人物而服务。有的同志错误地理解了鲁迅那句关于人物的描写的名言：“要极省俭的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。”以为要使人人物传神，只有“画他的眼睛”，而且有人甚至把鲁迅小说中关于描写人物眼睛的词句通通收集起来，作为这种理论的根据，这是很可笑的。殊不知这完全曲解了鲁迅那句话的原意。我以为，鲁迅只不过是打个比方，以便形象地说明在描写人物时，必须选择那些最富有特色的因素，舍弃那些可有可无的因素而已，并非说要局限于描写眼睛，甚至也不能局限于描写人物肖像。表现人物的方法是多种多样的，对话也是其中之一，因此，写对话时也应采取“画眼睛”的手法去粗留精，而不可兼收并蓄，拖泥带水。鲁迅先生的短篇小说中的许多人物对话，就是“画眼睛”的最出色的例子。

①“花边文学”105页至106页，②“论写作”37页。

寫真人真事與藝術概括

真人真事的寫作方法雖然過去就有，但以去年最為盛行。我以為主要原因是由於社會主義大躍進以來，工農商學兵各個戰線上，新人新事，層出不窮，它們以豐富多采的業績和共產主義風格的光輝，吸引着廣大作者去反映它們，描寫它們。真人真事的寫作方法顯然要比運用藝術的虛構和概括的方法容易。由此可見，真人真事的寫作方法是有利於宣傳鼓動，有利於群眾創作的一種寫作方法。但是，如果把它當作唯一的或主要的創作方法來提倡，那就值得研究了。因為“藝術作品反映出來的生活却可以而且應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。”（毛主席語）這是藝術創作必須遵循的基本規律。而現實生活中，雖然也常常有高度典型性的真人真事，只要忠實地加以描寫，就能夠產生富有教育意義的佳品，但現實生活中的真人真事却是非典型性的更多，更為普遍，要是不對它們做一番去粗取精的提煉、加工和藝術概括的工夫，要寫出好作品來是很困難的。甚至，即使是那些具有相當程度典型性的真人真事，如果不經過必要的藝術加工，只是照相式地把它再現出來，任憑金子和沙子混雜在一起，這樣產生的作品也很難達到毛主席那六個“更”字的要求。所以，在真人真事的基礎上進行藝術的加工概括，對提高文學創作水平，更好地反映生活和教育讀者來說，決不是可有可無的事情。

在真人真事的基礎上進行藝術的加工、概括，通常有這兩種方法：一種是作品的主人公基本是以一個“真人”為模特

儿，所写的事也基本上是屬於他的“真事”，只是由于表现主题和刻画人物性格的需要，而对某些情节和细节加以变动、增删。譬如，馬烽的短篇小说“三年早知道”的写作就是如此。“三年早知道”的主人公趙滿囤基本上是根据一个真人写成的，虽然姓名改变了，但不僅人物性格，精神状态大体按照真人描繪，就是小說的主要情节也基本符合原來的事实。不过，作者并没有照真人真事丝毫不差地記錄下來。比方，在小說中，趙滿囤的入社是他在部隊上当兵的弟弟給他写信，声明如果他不入社就要和他分家，他觉得分了家更不合算，这才被逼硬着头皮入社的。而事实上，趙滿囤的原型并没有在部隊上当兵的弟弟，入社也不是他弟弟写信逼的。作者之所以写成現在的样子，是因为他入社的原因比較特殊，如实写來反而会显得不真实，不符合一般的生活規律。又如，小說写趙滿囤在指揮打井的时候，經不起李二貴的誘惑而去服了一次枣子，和小說的結尾写他批評两个光顧自己社，多澆地而不惜堵塞鄰社水閘的社員，这两件事其实都不是趙滿囤的原型做过的，而是作者根据人物性格發展的邏輯和主题思想的需要，从別人身上移植过来或通过艺术的虛構安在趙滿囤身上的。除此之外，作者还对許多细节做了必要的变动。（参考馬烽“‘三年早知道’的写作經過”一文，見“文学知識”1959年3月号）正是因为作者不是依样画葫蘆的复写生活，而是在真人真事的基础上进行了必要的艺术加工，所以趙滿囤这个形象才得以成为具有高度概括性的典型。显然，这比之如实地描写趙滿囤的原型，能产生更强烈的艺术效果和获得更普遍、深刻的现实教育意义。就这样，作者讓我們从趙滿囤这个个性鮮明的中农参加合作社后，逐漸转变的过程的生动描写，看到了社会主义思想和集体主义精神，在农民群众身上不断增長的令人欢欣鼓舞的生活真实。

在真人真事的基础上进行艺术加工、概括的另一种方法，