

目 录

1	艺术的魅力	1
2	关于艺术性问题 ——兼评“有意味的形式”	27
3	关于文艺特征的断想	37
4	文艺创作的生命与动力	49
5	人物创造探秘	69
6	论“文学是人学”	83
7	谈文艺批评问题	137
8	文艺杂谈	155
9	托尔斯泰创作的具体性	177
10	曹禺戏剧语言艺术的成就	209
	编后记	263

名家专题精讲

当代文艺问题十讲

钱谷融

艺 术 的 魅 力

1

一、艺术使人人迷

文艺作品的确有一种吸引人的魅力。不是有这样一句俗话吗：“演戏的是疯子，看戏的是傻子。”但奇怪的是不但总有一些人愿意当疯子，而且差不多所有的人都喜欢争着去当傻子，还常常要为买不到戏票当不成傻子而感到懊恼。有幸拿到戏票进入剧场以后，台上的幕布一揭开，就屏息凝神，一心贯注在舞台上，并且在不知不觉间自己也仿佛进入了戏中，亲自参加到剧中人的斗争中去了。据说有一次在美国的一个城市里演出《哈姆雷特》，演到哈姆雷特跟奥菲丽亚的哥哥比剑的那一场时，因为哈姆雷特的叔父，那个杀兄夺嫂的丹麦国王，一心想除掉哈姆雷特，事先叫人把他们的剑放在毒药里浸过。这时，观众席上的一位老太太，不由得紧张地站起来大声警告哈姆雷特说：“当心，那剑是上过毒的！”有一次，安徽一个剧场演出京剧《秦香莲》，演到包公起先因为挡不住皇太后一再施加的压力，为求息事宁人计，只得包了二百两银子送给秦香莲，劝她放弃惩处陈世美的念头，还是带孩子回乡好好度日时，也是一位老太太气愤地站起来大声喊道：“香莲，俺们不要他的臭钱！”看戏竟能使人忘情到这种程度，戏剧的魅力该有多大？

小说的魅力又何尝小呢？而且小说还有一个方便处，只要一卷在手，便随时可以阅读享受。没有买票进剧场之烦，而又可领受与看戏同样之乐。因此，人们常把小说书称做“袖珍剧场”（Pocket Theater）。当我们读到一

本好的小说时 ,那种如醉如痴、废寝忘食的劲儿 ,甚至连看戏都难与之相比。作品中人物的遭遇命运深深地吸引着我们 ,使我们与他们同喜忧、共哀乐。他们悲伤 ,我们掉泪 ;他们欢笑 ,我们高兴。小时候看《三国演义》 ,看到诸葛亮之死 ,不知掉了多少眼泪 ,下面就简直没有心思再看下去了。

文艺当然没有旋乾转坤的力量 ,但是伟大的作品却的确如契诃夫所说 ,能够激发起人们的热情 ,叫人跟着它走的。不过 ,却也并不是所有被称为文艺的作品都能具有这样大的魅力。有的小说叫人看不下去 ,即使硬着头皮看下去了 ,看过也就忘记了 ,留不下什么印象。看戏看电影也是如此。有时进了剧场 ,看着看着忽然打起瞌睡来了 ;或者演员演他的戏 ,观众管自己谈天 ,台上台下是两个世界 ,各不相干。

为什么会出现这样的现象呢 ? 原因多半是在于这些作品的创作违反了文艺的特点、规律 ,作者不是从生活出发 ,不是用形象思维的方法 ,而是出于主观臆造 ,流于公式化概念化。那么 ,什么是文艺的特点、规律 ? 所谓形象思维的方法又是怎么回事呢 ? 这就不是一下子说得清楚的 ,我尤其没有能力来从理论上作科学的说明。这里只能东拉西扯地谈一点个人在阅读过程中的粗浅的体会和想法。

文艺当然没有旋乾转坤的力量 ,但是伟大的作品却的确如契诃夫所说 ,能够激发起人们的热情 ,叫人跟着它走的。

二、魅力从何而来

我想从清人焦循的一段话说起。焦循在一篇文章中

用三句话来解释作为“诗教”的“温柔敦厚”四个字,即:
“不质直言之而比兴言之,不言理而言情,不务胜人而务感人。”其实,他这几句话也正说明了他对诗(文学)的特点的看法,而且我觉得是说得很有道理的。下面我们不妨略作一些说明。

诗的确常常是通过比兴的办法而不是用平铺直叙的办法来刻画人物、抒写思想感情的。

先说“不质直言之而比兴言之”。诗的确常常是通过比兴的办法而不是用平铺直叙的办法来刻画人物、抒写思想感情的。比如白居易在《琵琶行》中,用“间关莺语花底滑,幽咽泉流冰下难”这样的比喻来描写琵琶声。王昌龄在《长信秋怨》中用“玉颜不及寒鸦色,犹带昭阳日影来”来为失宠的妃子抒发其怨望自伤之情。汉乐府《陌上桑》在形容罗敷的美时,虽然也直接描写了她的服饰和容貌,但最有力的却是这样几句:“行者见罗敷,下担捋髭须。少年见罗敷,脱帽著帩头。耕者忘其犁,锄者忘其锄,来归相怨怒,但坐观罗敷!”荷马在他的著名史诗中写到海伦的美时,给人印象最深的,也只是特洛伊老将们在战争结束后看到海伦在城楼上走过时发出的一句情不自禁的赞叹:“唉,无怪希腊人和我们特洛伊人要打了这么多年仗呀!”他们写罗敷或海伦的美,都不是从罗敷或海伦本身着笔,而是写她们在旁人身上所引起的影响、效果。这都证明了诗确乎常常是“不质直言之而比兴言之”的。

再说“不言理而言情”。譬如你到杭州西湖的岳坟去游览,就会看到坟前有秦桧夫妇和张俊、万俟卨四个奸佞的铁铸像跪在那里,还有一副对联写着:“青山有幸埋忠骨,白铁无辜铸佞臣。”对联的意思是要告诉人们:忠良是

人人敬仰的,奸佞则是人人痛恨的。但它不用讲道理的办法,而是把人们的爱憎感情渗透进去,仿佛青山都因为能埋葬岳飞而感到光彩,白铁则因自己竟被用来浇铸秦桧等人的形象而不免抱屈含愤。通过这种抒发人们的爱憎感情的方法,就充分地说明了忠良当受尊敬,奸佞必遭唾骂的道理。虽不言理,理也就因情而显了。

第三句话“不务胜人而务感人”。譬如《红楼梦》写贾宝玉被他父亲打了,伤势很重,许多人都来探望他。后来薛宝钗来了,她是很爱慕贾宝玉、希望能和贾宝玉婚配的。她来了,不但说了很多劝慰的话,还给他带来了治伤的药,曹雪芹花了很多笔墨来写薛宝钗对贾宝玉的殷勤的情意。最后林黛玉来了,林黛玉跟贾宝玉的关系又不同于薛宝钗,在贾宝玉的心上,林黛玉的分量远远地超过了薛宝钗。曹雪芹又是怎么写的呢?他却写林黛玉只说了一句话:“你从此可都改了吧?”而且来了就走、不肯久留。可这一句话,却以少许胜人多许,其分量、浓度都远过于薛宝钗的千言万语。当然,前面也写了她正在低泣,眼睛肿得像核桃那么大,显然哭得很厉害。曹雪芹就用这样的办法来写林黛玉,把她感情的浓度、强度表现出来,而不是写她讲的话胜过薛宝钗、送的礼多于薛宝钗。这就是“不务胜人而务感人”。

焦循这三句话,如果用科学的眼光来看,当然是未必精当的,我们不能把它绝对化。但这三句话却的确抓住了文学艺术的一个根本特点,那就是:文学艺术主要是从感情上去打动人的。这和托尔斯泰认为艺术的作用主要是感染的作用的说法是一致的,也同我们自己在观赏和

但它不用讲道理的办法,而是把人们的爱憎感情渗透进去,仿佛青山都因为能埋葬岳飞而感到光彩,白铁则因自己竟被用来浇铸秦桧等人的形象而不免抱屈含愤。

文学艺术主要是从感情上去打动人的。

艺术作品是诉诸人的整个心灵的,不是单纯诉诸理智。

阅读文艺作品时所得的感受完全相符。艺术作品是诉诸人的整个心灵的,不是单纯诉诸理智。在艺术作品中,作者的思想、感情是渗透在艺术形象中,与艺术形象凝为一体的,它们不是各自游离,不是可以互相分割的。那种脱离了形象、缺乏热情,一味抽象地讲道理的作品,不会有艺术的生命力,也算不得艺术作品。

三、作家、艺术家必须有强烈真挚的感情

要从感情上去打动别人,必须自己先有强烈真挚的感情,一个冷漠无情的人,对什么都不感兴趣、都漠不关心的人,对什么都不感兴趣、都漠不关心的人,不可能成为作家、艺术家。

要从感情上去打动别人,必须自己先有强烈真挚的感情,一个冷漠无情的人,对什么都不感兴趣、都漠不关心的人,不可能成为作家、艺术家。张定璜在他所写的《鲁迅先生》一文里,曾经说鲁迅有三个特色:第一个,冷静;第二个,还是冷静;第三个,还是冷静。他就强调鲁迅的冷静。鲁迅当然有他冷静的一面,但你说他就只有冷静,这即使是单从他的表现手法上来讲,也是皮相之论。其实鲁迅是最热情不过的。他的冷是冷峻,是热之至。正因为他热到了极点,到了白热化的程度,人们所看到的就只是从他那里外射出来的白色的光芒,而看不见在他内心炽燃着的红色的火焰了。他无论是写祥林嫂,写闰土,还是写魏连殳,写涓生、子君,甚至是写那个既可怜又可笑的阿Q,内心都无一不是充满着强烈的悲愤和难忍的痛苦的,哪里是什么一味的冷静呢?总之,作家、艺术家必须具有强烈真挚的感情,缺少了这一个条件,他就成不了作家、艺术家。

譬如音乐都有一定的曲调,无论弹钢琴、吹笛子,都

是按谱演奏的。为什么一样的曲调,不同的人演奏会有不同的效果呢?有人弹起来很好听,有人却弹得毫无味道。这里当然有个技巧问题,但主要决不仅仅是个技巧问题。有的人弹琴弹了一辈子,练习也不算不勤奋,但他终于成不了钢琴家,只能是一个会弹钢琴的人,充其量只是一个琴弹得相当不错的人。原因在哪里呢?原因可能是多方面的。但其中很重要的一点恐怕是在于他不能很好地领会乐曲的思想感情。乐曲对于他,就像过去小孩练字的描红板,他只能依样画葫芦地步步紧跟曲谱的规定。曲谱同他是对立的,是从外面加于他的东西,他完全是被动的。而艺术则必须是创造性的、自由的劳动。真正的钢琴家则不然。曲谱虽是别人作的,他却能很好地领会它的思想感情,掌握它的神理气韵,他演奏起来,曲调仿佛就是从他的内心流泻出来似的。而且,还不只是他的思想感情与作曲者的思想感情十分谐和、合拍而已,艺术贵在独创,总要有自己的特色,除了作曲者的东西以外,演奏者还要能在其中加进一点别的什么,加进他个人的音调,个人的感情色彩,使这作品在他手里能另有一种不同于他人的特别的风味,这才是艺术。

演戏也是如此。同一个剧本,这个剧团演,那个剧团演,味道就不同。甚至有的可以演得很好,有的可以演得很糟。譬如契诃夫的名剧《海鸥》,第一次在皇家剧院上演时,遭到了极其悲惨的失败。契诃夫的富有诗意的台词,只能引起观众的哄堂大笑,评论家甚至毫不客气地说:“这出戏是坏到无可再坏的了。”契诃夫在受到这次的打击以后,痛苦万分,他写信给朋友说:“即或我活到七百

艺术贵在独创,总要有自己的特色,除了作曲者的东西以外,演奏者还要能在其中加进一点别的什么,加进他个人的音调,个人的感情色彩,使这作品在他手里能另有一种不同于他人的特别的风味,这才是艺术。

岁,我也永远不再写戏,永远不再叫这些戏上演了。”^①可是后来,这同一个剧本,由斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦柯领导的剧团演出时,却取得了巨大的成功,成为莫斯科艺术剧院的胜利的标志。尽管皇家剧院的导演、演员也都是第一流的,但因为他们并没有真正理解这个剧本,自己的思想感情与这个剧本并不合拍,没有能找到恰当的节奏、色调,所以演出失败了。艺术这东西,差不得一点点。演员念台词,同一个字,早出来一秒钟、半秒钟同迟出来一秒钟、半秒钟,效果就不同;说得高一点、低一点,效果也不一样。俄国画家勃留洛夫曾经说过:“艺术起于至微。”就是说,艺术常常是从最微细的地方显示出来的。艺术要求具体而精细,有时就不能差那么一点点。“失之毫厘,谬以千里。”这在艺术上表现得尤其明显。

艺术常常是从最微细的地方显示出来的。艺术要求具体而精细,有时就不能差那么一点点。

艺术上也没有什么惟一正确的表现方法,因此也不可能有什么固定的“样板”。大师一写出来,我们就好像以为这是惟一正确的写法了。其实呢,真正的高手还是可以找到别的写法的。因为生活丰富得很、复杂得很,真是千变万化,无有穷极。作为生活的形象反映的艺术,应该也是异常丰富复杂、变化多端的,没有一样东西可以说是到了头了,不能再前进了。因此,作家、艺术家在艺术上应精益求精、永无止境。

作为生活的形象反映的艺术,应该也是异常丰富复杂、变化多端的,没有一样东西可以说是到了头了,不能再前进了。因此,作家、艺术家在艺术上应精益求精、永无止境。

但是,如果作家、艺术家缺乏热情,如果对艺术没有深厚的爱,他就不会肯劳神焦思地去作精益求精的琢磨

^① 丹钦柯:《文艺·戏剧·生活》,第84页,文化生活出版社1946年版。

探索。王国维在《人间词话》里关于要成大学问大事业必须经过三种境界的说法是很有道理的。首先是什么东西(这可以是一桩事业、一门学问,或者是一个人)打动了你,吸引了你,使你有了一个目标。目标确定之后就要专精致诚,念兹在兹地向着这个目标去努力,去不断的追求探索。甚至为之而食不甘味、寝不安席,也毫无尤悔。这样,你在历尽艰险、备尝辛苦以后,就必能有所成就,必能品尝胜利的嘉果。这里面的一个关键问题,就在于你对你所追求的那个目标,有没有足够的热情,有没有真正的爱。如果没有,那你就很难始终坚持下去,就很可能半途而废,当然也就难以获得成功。

这里面的一个关键问题,就在于你对你所追求的那个目标,有没有足够的热情,有没有真正的爱。

王国维所说的第三种境界:“众里寻他千百度。蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处。”大有“踏破铁鞋无觅处,得来全不费工夫”的意味,仿佛灵感来了,就会出现所谓神来之笔一样。据说法国作曲家柏辽兹(Hector Berlioz)为贝朗瑞(Pierre-Jean de Beranger)的一首诗谱曲,前面都已谱好,只剩最后两句总是找不到合适的音调,只得搁下了。直到两年以后,他去罗马游览,有一次失足落水,在被人们救上岸来的时候,他嘴里忽然哼出了两句,这两句就是他长期来所要找寻的。过去百思不得,这时却自动跑来了。真是其来无迹,仿佛全出意外,纯属偶然。其实呢?他先前虽然是好像把它放下了,而在他的内心深处,在他的潜意识里,却仍始终记挂着它,仍在不断地探索、搜寻。这会儿突然涌出来,正是他长期潜思冥搜的结果。所谓灵感,大抵就是这么一回事。譬如在我们身上,就决不可能有柏辽兹这样的灵感光临。“文章本天成,妙

“妙手”绝不是天生的,而是长期艰苦地磨炼出来的。所以重要的还是要有坚持不懈的刻苦的努力。

手偶得之。”也只有“妙手”才能“偶得”,“妙手”绝不是天生的,而是长期艰苦地磨炼出来的。所以重要的还是要有坚持不懈的刻苦的努力。

四、强烈真挚的感情从哪里来？

要能坚持不懈,得有热情、有兴趣。做事情当然不能专讲兴趣,兴趣主义是我们所反对的。但是兴趣还是需要的,没有兴趣,做起事来就不会有劲,更难持久。而且兴趣是可以培养的。马克思说一切与人有关的东西他都有兴趣。对我们来说,则只要是跟人民、跟社会主义事业有关的事物,我们都会感兴趣。有了兴趣,你就能够把你的全部精力扑上去,工作就一定能够做好。同样,感情也不是天生的,它来源于现实生活,来源于社会实践,也是可以培养的。伯牙的《水仙操》的创作就是一个例子。相传伯牙跟成连学琴,学了三年都学会了,就是不能动人,因为他缺少感情。成连说,我只能教你弹琴,却不能使你有了感情。不过我有一个老师叫方子春,住在东海,他也许可以帮你的忙。于是他们就驾了一只小船去东海找他去了。船到了蓬莱山下,成连对伯牙说:“你在这里等着,我上山去迎请我的老师。”谁知成连一去,竟好几天不见回来。伯牙一个人被丢在船上,周围只有海水汨没,波涛汹涌。遥望蓬莱山,但见树木葱茏,山林杳冥,野兽出没,群鸟悲号。伯牙心头有一种说不出的悲怆寂寥的感觉,他恍然大悟地叹息着说:“我的老师引我到此,原来是为了要移动我的感情呵!”就在这种感情激动之中,他拿起琴

来一弹,就弹出了名曲《水仙操》。这虽然只是一个传说,它却说明了艺术创作必须有真切的感受,以及作家、艺术家必须深入生活的道理。司马迁的下面一段话大家都是记得很熟的:“盖文王拘而演周易,仲尼厄而作春秋,屈原放逐,乃赋离骚;左丘失明,厥有国语;孙子膑脚,兵法修列;不韦迁蜀,世传吕览;韩非囚秦,说难孤愤;诗三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。”这都说明了创作必须有生活,必须有激情的道理。

艺术创作必须有真切的感受,以及作家、艺术家必须深入生活的道理。

清末民国初的王闿运谈到作诗,曾经说:“无所感则不能诗,有所感而不能微妙则亦不能诗。”什么叫“微妙”呢?我想,这恐怕就是要有独创性的意思。艺术贵在独创,总要有新鲜的味道,总要有个人特色,那种人云亦云的陈辞滥调是没有人要看的。要有独创性,首先就必须是你确实有话要说,而不能是无病呻吟。而且不但是有话要说,还得有独特的话要说,这种话,只有你才说得出口,别人是见不到、说不出的。这就要求你是个眼光敏锐的人,思想深刻的人,要能对生活现象、万事万物有真知灼见。真知灼见的获得,也不能没有感情的帮助,不然你的观察就深入不下去。感情真、观察细、所见深,也就有了诗。如鲁迅在《我们现在怎样做父亲》一文中的下面几句话:“自己背着因袭的重担、肩住了黑暗的闸门,放他们到宽阔光明的地方去,此后幸福的度日,合理的做人。”这虽是用散文写的,却是真正的诗,这里面包含着多么深厚的感情呵。要是没有对祖国、对下一代的深切的爱,是绝说不出这样美好、这样动人的深刻的话来的。

艺术贵在独创,总要有新鲜的味道,总要有个人特色,那种人云亦云的陈辞滥调是没有人要看的。要有独创性,首先就必须是你确实有话要说,而不能是无病呻吟。

不过,对文学艺术来说,“说什么”固然非常重要,而

文学艺术不但要求你能有独特的话要说,而且还要求你能够独特地说。即使是同样意思的话,在你嘴里说出来,也应有不同的味道。

“怎么说”却也几乎是同样重要的。文学艺术不但要求你能有独特的话要说,而且还要求你能够独特地说。即使是同样意思的话,在你嘴里说出来,也应有不同的味道。因为你有你独特的说话方式,只有你才能那样说,任何其他人是不会这样说的。这样,你所说的虽是意思大致相同的话,就也能给人以一定的新鲜感。譬如六朝时谢庄(希逸)的《月赋》里有这样两句:“美人迈兮音尘阙,隔千里兮共明月。”创造了一个很好的意境:美人去了,她的音容笑貌、衣香尘迹,眼前就不再能见到,这是很叫人思念的。可是今夜月色很好,我在这里赏月,遥想我所思念的那个美人,一定也在她那里赏月。那么,我们虽然相隔千里之遥,却共赏着同一轮明月,通过这轮明月,我们也就两情相牵,两心相印,如同见面一般了。这的确写得很好,而且这样的经验、感受,是任何人都可能有的。但你在抒写自己的感受时,一定得有自己独特的方式,绝不能照搬别人的说法。唐朝张九龄的《望月怀远》的头四句:“海上生明月,天涯共此时,情人怨遥夜,竟夕起相思。”意境与谢庄那两句相通,说不定就是从那两句化生出来的,但表达的方式却完全不同。苏东坡那首为中秋欢饮并怀念他弟弟苏辙而写的《水调歌头》的最后两句:“但愿人长久,千里共婵娟”,意思恐怕也是从谢庄那里来的,但感情是自己的,语言也是自己的,这就是创造,这就是艺术。还有,陈子昂那首《登幽州台歌》:“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下!”是千古名篇,当你登高望远时,心头就难免会产生同样的感慨。但大家如果读过屈原的《远游》就会记得其中有这样的几

句：“惟天地之无穷兮，哀人生之长勤；往者余弗及兮，来者余弗闻。”这不是跟陈子昂那首诗完全是一样的意思吗？不过句子的次序颠倒了一下而已。陈子昂想来一定是读过《远游》的，但当他脱口而出地吟出这几句诗来时，他也许根本就没有想到《远游》中的那几句，因为像这样的感慨，原是谁都可能有的。即便他曾想到过，甚至确乎是在屈原诗句的启发影响下写出这几句来的，我们还是要赞美他、欣赏他，因为这里有他自己的独特的感情、独特的色调，是一种新的创造，是真正的诗。“说什么”是个内容问题，“怎么说”则是形式问题，文学艺术必须讲究形式，假使对形式没有兴趣，不愿意在形式上多花功夫，那就干脆不必搞文学艺术。尽管文艺作品的价值，主要是由内容来决定的，但这种内容如果没有得到充分的表现，没有被包容在完美的形式里，它的价值也就无由得到人们的承认，就起不了什么作用。形式主义当然应该反对，但讲究形式并不是形式主义，只有脱离了内容去玩弄形式的才叫形式主义。我们讲究形式却正是为了对内容的重视，希望内容能得到完满的表现，使它的价值能充分得到人们的承认，从而对社会发挥它最大的作用。为了在艺术上精益求精，我们都应该学习杜甫那种“语不惊人死不休”的精神。

“说什么”是个内容问题，“怎么说”则是形式问题，文学艺术必须讲究形式，假使对形式没有兴趣，不愿意在形式上多花功夫，那就干脆不必搞文学艺术。

五、作家要在实践中磨炼

要能出语惊人，这首先当然要求你的思想、见解，你作品的内容确有不同凡响、确有出众的地方才成。但这

表达方式
绝不仅仅是个
技巧问题,这是
与作家的生活
基础,与他对世
态人情的熟悉、
了解的程度直
接有关的。

里也有个艺术上的问题。同样的内容,表达方式不同,所产生的效果也会不同。不是有很多作品,内容尽管很不错,就是一点也引不起人们的兴趣吗?表达方式绝不仅仅是个技巧问题,这是与作家的生活基础,与他对世态人情的熟悉、了解的程度直接有关的。有些作品写英雄人物,就让这些人物塞满了一嘴巴的豪言壮语,随时随地喷吐不休。不知英雄人物也并不是一天到晚、不管什么时候、什么场合都是讲豪言壮语的。作品要使人相信,总要写得合情合理,总要有生活实感。只有这样的人,在这样的時候,这样的场合,才会说这样的话,一切要看具体的情景。做事、说话、写文章,要效果好必须掌握适当的时机,俗话说:烧菜要看火候,说话要说在刀口上。记得陆机的《豪士赋序》中有这样两句:“落叶俟微风以殒,而风之力盖寡;孟尝遭雍门而泣,而琴之感以末。”就是讲时机的重要,这对我们的写作是很有启发意义的。秋天的黄叶,虽然要有微风的振荡才会掉下来,但风所起的作用其实是很小的;要是在夏天,即使刮六七级的大风,树叶也不见得会掉。同样,孟尝君虽然听了雍门周的弹琴而掉泪,但琴声所起的作用其实也是很微薄的。后面这一句是引用了桓谭的《新论》里的这样一则故事:善于鼓琴的雍门周去见孟尝君,孟尝君问他,你弹琴能使我悲伤吗?雍门周说:我弹琴是想使你愉悦,怎能使你悲伤?但我替你想,确也很有可以悲伤的事。譬如百年以后,你的坟上长满了荆棘,放牛的、樵柴的在上面跳跳蹦蹦地唱起歌来,他们将唱道:“唉,像孟尝君那样尊贵的人,竟也会这样呵?”孟尝君听了,不禁悲从中来,眼泪已涌到了睫毛

边,不过还没有掉下来,这时,雍门周拨动弦子,轻轻的一弹,孟尝君睫毛边的眼泪就不由得噗嗒一声落下来了。陆机这两句话使我们体会到,写文章要注意气氛情调的渲染,要做好铺垫。铺垫工作做好了,到时候只要轻轻一点,效果就出来了。

这,当然也可以说是个技巧问题。但这样的技巧是由对生活的熟悉,对世态人情的了解而来的,所谓“世事洞明皆学问,人情练达即文章”。对作家来说,确是一句最应记取的至理名言。我们都爱读鲁迅的文章,因为鲁迅的文章写得实在好。不说别的,单就他行文的从容一点来说,就令人钦羡不已。他似乎只是随随便便地信手写来,却总能吸引着我们兴味盎然地读下去。他无论谈什么问题,总是挥洒自如,游刃有余,丝毫没有忙迫、吃力之感。而我们自己写起文章来,就常常有一种生硬局促、捉襟见肘之感,显得非常吃力。这原因就在于我们的生活底子太薄,知识太贫乏,对中国的历史和社会缺乏了解,而语言修养又太差的缘故。不从这些方面去努力,只是就技巧论技巧地单纯从技巧方面去考虑,要想提高自己的艺术技巧,往往是不能奏效的。

纯技巧性的问题,当然也是应该重视的。但这除了苦练以外没有别的办法,不经过长期的刻苦的磨炼,是不可能掌握高超的技巧的。法国一个画家(不记得是柯罗,还是米勒)有一次去野外写生,看到两头牛在相斗,就拿起笔来画了一幅速写,只寥寥几笔,两头牛的神态就跃然纸上了。旁边那个放牛孩子看了,非常佩服。晚上,他回到家里,也就伏案铺纸,认真真地来画牛了。不想画来

写文章要注意气氛情调的渲染,要做好铺垫。铺垫工作做好了,到时候只要轻轻一点,效果就出来了。