

# 张天翼文集

ZHANGTIANYI  
WENJI



文艺评论

上海文艺出版社

9

ISBN 7-5321-0813-9/1·648

定价： 6.25 元

張天翼文集

第九卷



(沪)新登字 103 号

责任编辑：李济生

封面设计：袁银昌

**张天翼文集**

**第九卷**

**上海文艺出版社** 出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销 吴县文艺印刷厂印刷

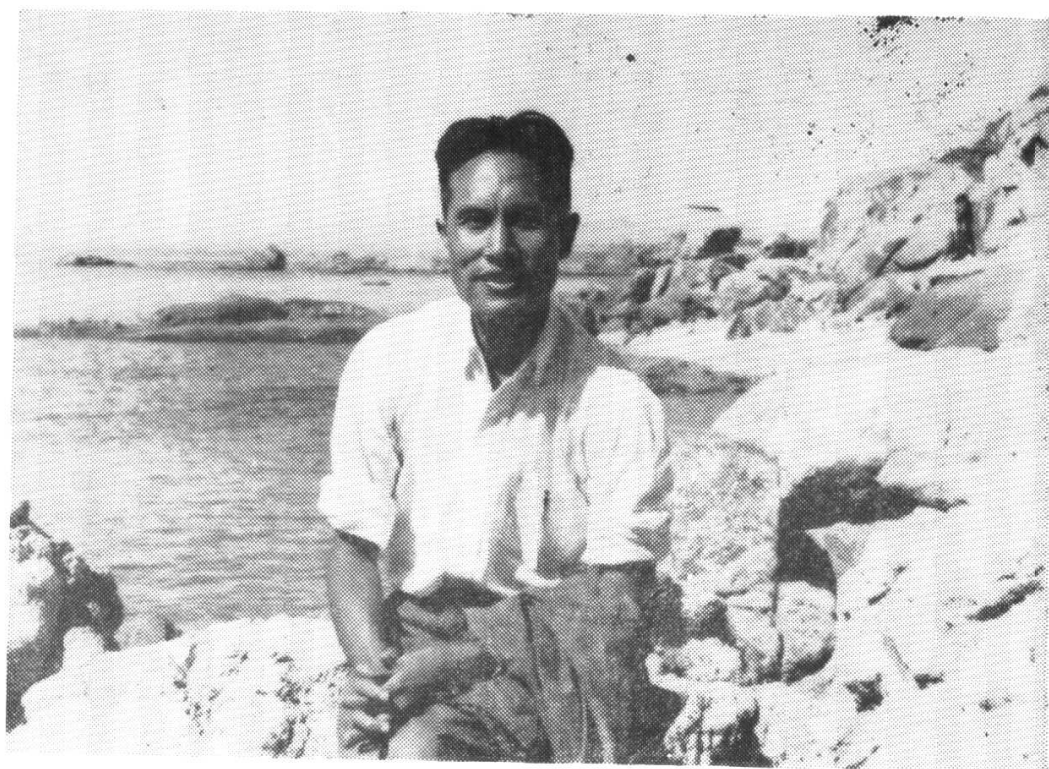
开本 850×1168 1/32 印张 15.275 插页 平 3 精 6 字数 315,000

1991 年 11 月第 1 版 1991 年 11 月第 1 次印刷

印数 平装 1—1,000 册 精装 1—300 册

ISBN 7-5321-0813-9/I·648 定价：6.25 元(平装)

ISBN 7-5321-0814-7/I·649 定价：9.60 元(精装)



一九五〇年作者在北戴河

# 藝術與鬥爭

再为孩子们讲一句话

張天羽

人民文学出版社召开这个会，我打心眼里高興。因为重病，我不能参加，不能和大家交谈，但我要尽力表明一点我的心意。

过去，我曾经多次为孩子们讲过话，今天，我还要再为孩子们讲一句话：孩子们需要文艺作品。

牧良

我发信后就计算，哪天收到，哪天能写回信。四信果如期而至。喝一瓶啤酒。

开始通信只是急于写信，篇幅也可以。但一写信，又觉得世人，不满足于这么一点了，想多知道你们的一些情况各方面。

我这次信也写得较详细，笔尖不知以何着笔。只谈叙及一点，而也仅限于此。你们说要做起来，我极有兴趣。思想上已有准备。我曾准备提创作。此外还有南塘理论批评（去年学习时做了一点笔记）。我不相信什么“文化工作危险”论。我诚在文化工作上踩过坎子。——

作者手迹

## 第九卷说明

本卷收入谈创作问题 37 篇，谈文学工作 14 篇，序跋 5 篇及作者自叙小传 3 篇。各类文章分别按刊印时序先后编次。

作者长期从事文学创作，并于解放后兼做一些文学工作，对这两方面的工作经验及意见发表过一些文章和谈话，现择要编入本卷，以供参考。

本卷所收序跋为作者的短篇、长篇小说及儿童文学等集著的再版本序跋，或解放后出版的选集序跋。其原结集的短篇小说及长篇小说的初版本序跋分别收于本文集的前八卷中，各随原作。

作者为他人写的序跋，或对自己作品的说明，按内容分入各类，不列于“序跋”类中。

作者书信存留不多，现据各自内容分别编入各类，不另列“书信”类目。

## 编者的话

(一)本文集收入作者自 1922 年至 1982 年六十年来的主要文学著作。按体裁共分十卷:

第一至四卷: 短篇小说

第五、六卷: 长篇小说

第七、八卷: 儿童文学、童话、寓言

第九、十卷: 文艺评论及其它论著

末附: 《张天翼著作(1922—1982)目录》

(二)收入文集集中的作品按体裁先集著后单篇, 并各依初版时序编排。凡中、短篇小说过去结集出版的仍保持原来的集名、篇目和编次。作品一律收自最先编成的集内。续出的自选集中有重复者仅存目。

(三)本文集采用的版本是: 凡经作者自己修订过的篇章一律据修改本校印。其它未经修改的采用最初版本。

除原版排印的错漏或经作者授意改动的个别文字外, 尽量保持原著面貌, 一般不作改动。

(四)作者原注全部保留, 并在注前标明“原注”字样。此外为有助于读者理解文义, 由编者适当加以注释。各集、篇的出版情况注于各集名页背面、篇的篇末。

沈承宽

一九八三年七月



## 第九卷目录

谈创作	1
小说杂谈(一)	3
小说杂谈(二)	4
创作不振之原因及其出路	5
文学大众化问题	7
创作的故事	12
关于三个问题的一些拉杂意见	18
什么叫做文学作品的内容与形式? 是形式决定 内容呢, 还是内容决定形式?	23
我怎样写《清明时节》的	32
什么是幽默	41
——答文学社问	
一点意见	46
关于批评	49
从改编剧本问题谈到《民族万岁》	58
致《文艺阵地》编者信	62
题材的“平常”	63

——习作杂谈之一	
发掘·····	66
——习作杂谈之二	
作者的态度·····	69
——习作杂谈之三	
艺术与斗争·····	72
关于《华威先生》赴日·····	83
——作者的意见	
论缺点·····	86
——习作杂谈之四	
一个故事的故事·····	99
论“无关”抗战的题材·····	115
关于文艺的民族形式·····	125
谈人物描写·····	164
答编者问·····	255
“且听下回分解”及其他·····	277
——写给一位太太	
文艺工作者和群众·····	305
关心和注意的方面·····	313
——在中央文学研究所谈	
关于《华威先生》·····	323
“在悬崖上”的爱情·····	325
和部队作者的谈话·····	337
代邮·····	347
——谈题材和写作品	

从人物出发及其他·····	354
关键要熟悉了解人物·····	359
关于人物性格与典型问题·····	366
与青年作者谈创作问题·····	374
为孩子们写作是幸福的·····	380

## 谈文学工作····· 393

我们的副刊·····	395
——为周年纪念,献给爱护《观察台》的读者和作者	
致叶以群·····	399
我要为孩子们讲一句话·····	401
关于指导青年阅读古典文学作品的几点意见·····	407
——在座谈会上的发言	
“作家们不要再沉默了”·····	412
复浙江人民出版社编辑部的一封信·····	417
谈谈儿童文学问题·····	419
——在中国作家协会创作工作座谈会上的发言	
关于旧体诗问题的一封信·····	428
——致《人民文学》编辑部	
致蒋牧良信·····	430
再为孩子们讲一句话·····	433
责任与希望·····	435
——1978年6月在中国文学艺术界联合会第三届全国 委员会第三次扩大会议上的书面发言	
不能辜负孩子们的期望·····	440

——1978年10月17日在全国少年儿童读物出版工作

座谈会上的发言

一点希望..... 444

最可感小读者的酬报..... 446

序跋..... 451

《张天翼选集》自序..... 453

致苏联读者..... 454

为《宝葫芦的秘密》再版给小读者的信..... 457

《张天翼短篇小说选集》前言..... 460

《秃秃大王》新版前言..... 462

《刘厚明小说剧本选》序..... 464

自述..... 469

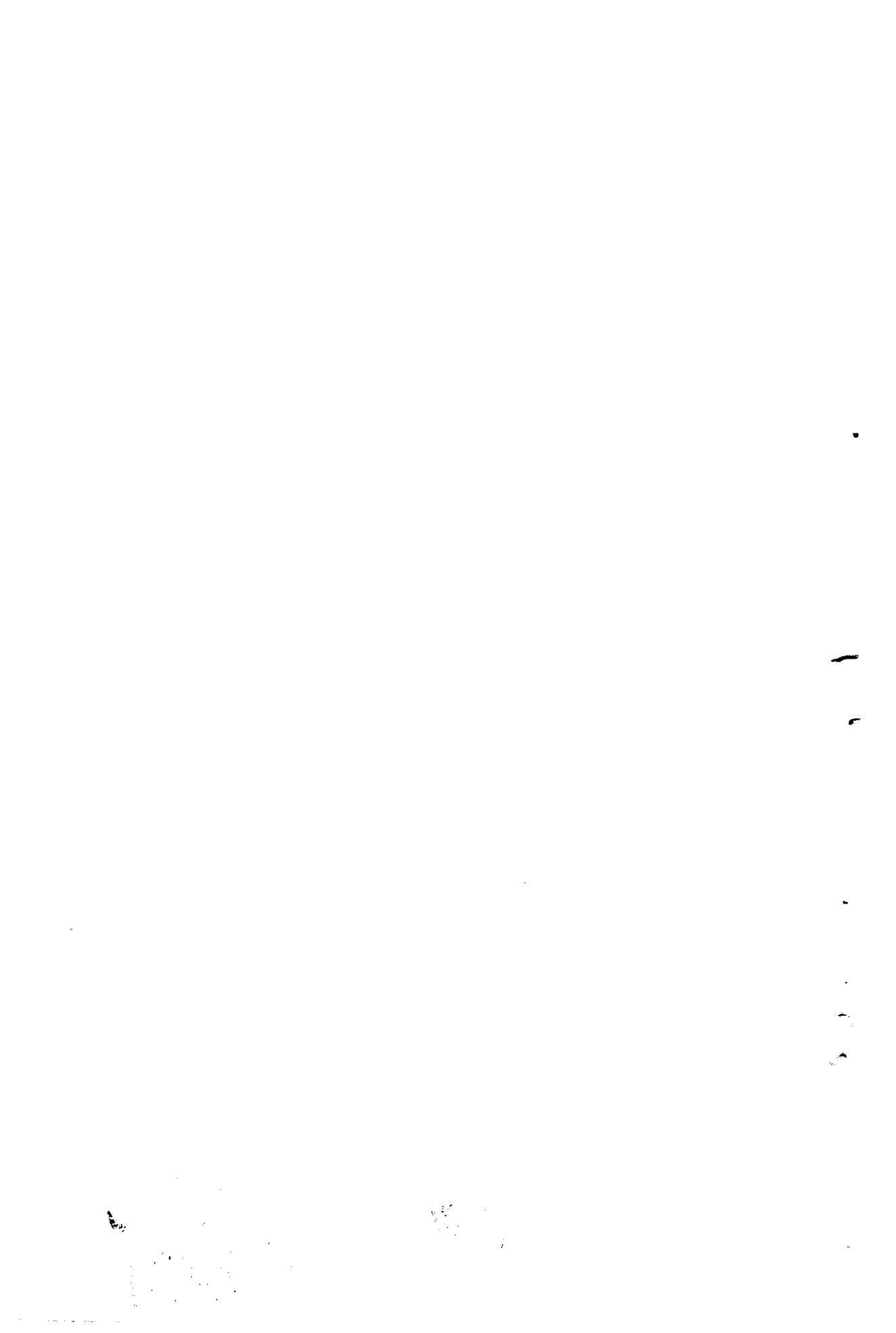
我的幼年生活..... 471

关于《我的幼年生活》..... 480

——致《文学杂志》编辑部信

自叙小传..... 482

# 谈 创 作



## 小说杂谈\*(一)

我说无论什么小说，都有益处。有人问道，哀情小说呢？这不过陪两滴眼泪罢咧。我道，益处怎么没有？譬如说，某人滥用情，以致情场失意。于是阅者在情场上便谨慎些。譬如说，旧家庭的父母顽固，以致酿成哀情，于是那些顽固者或者有些觉悟。这岂不是益处吗？

滑稽小说是寻开心的，很有益于身心，可是很难做。总不外乎“误”“呆”“顽”这几个字。我最欢喜看卓呆君的滑稽小说。如今卓呆君看了我这条评论，不知以为如何？

侦探小说最不好是弄起评注来。阅者在评注中，便能看得出罪人是谁，看下去便索然无味了。还有一事要注意的便是封面画，若要画一个犯案时的样子，也能猜得出罪人是谁。小说取的名也要注意。我从前看见一部侦探小说，叫做《辣女儿》。封面画是一个女子，拿着一柄长刀。内容说是一个老人被刺，他有一女一子，我也不必说出凶手是谁，读者自然就明白了。

原载《星期》1922年10月15日第33号

---

\* 《小说杂谈》(一)(二)是作者中学时代写的两篇短文(发表时署名“无谔”)，现收入本文集供了解作者早期创作思想的参考。

## 小说杂谈(二)

吾友伊凉，做小说很好。我常对他说，你小说的思想很诡异，可以做侦探小说。他摇头道：“我要到三四十岁才做。到了那时，阅历也深了，知识也多了。”我心想这话很对，因我年幼识浅，做起侦探小说来，难免有些不对。即如我那篇《空室》便有不对之处，这是梦鸥告诉我的。说假使是抽空空气死，那尸首没有这么好看。第二天便写一条子给我，说：“尸身无损痕，面色青黯，眼开睛突，口鼻内流出清血水，仰面口开，舌有嚼破痕。”我笑道，若有人骂我，我也有遁辞。不过我现在声明了，便请阅者诸君原谅（这虽是“小说杂谈”，却是“无净声明”）。

原载《星期》1922年11月26日第39号



## 创作不振之原因及其出路

近年来中国创作界的不振是不可隐讳的事。

创作者大半是，或全是小有产者的知识分子。在一感到时代力量之大，觉醒到自己所属阶层的将趋于末路，于是就企图着把作品从个人主义的境地冲出，移行到集体的世界里去。一方面是已抛弃了——或只是部分地抛弃了——旧的个人的抒情，和身边近事的描写，但另一方面，新的意识还没把握住，因此创作就陷于一种非常的贫困之中。

为挽救这个，我们必需要一种新的修养。

创作的构成是由于两个要素：思想，生活经验。

有了正确的思想，然后有正确的观点——由这去处理我们的题材，因此理论上的修养是必需的。我们定得去紧紧地抓住科学的辩证法（dialectic）来发展我们的作品，同时更需下苦功去克服我们自己的残余着的旧意识（这有许多人没办到，我也是其中之一。还有许多的新创作，却带有浓厚的颓废和浪漫的倾向，英雄崇拜的倾向，这都因为没冲洗净尽的残余意识在发酵）。

但只有理论上的修养还是不够，我们还要去获得新的生活经验。就是说，我们不但在意识上要抓住新的集体的一种，

更得去到集体的世界里去生活，去体验。我们的每个新的创作者都应当离开他的玻璃窗和写字台，到广大的工人，农民，士兵的社会里去。因为一个小有产者出身的知识分子，所受社会的刺激并不是正面的，不是很尖锐的。如果只关起房门来从事创作，往往流于空想或感到枯窘：徒凭想象，那无论怎样伟大的天才也不会产出有力的创作吧，而况所谓天才的有没有也还是个“？”。

对于旧的作品，我们并不抛弃，正相反：我们要全盘承受。并不是说要摹仿，只是把它们用来做我们的滋养料。婴儿不吃母乳是长不大的。我们要承受旧的技巧，通过科学的辩证法，成为我们自己的东西。

我们有了新的意识，新的生活，则写出的创作，自然会有新的形式的。

我们是要这样去修养，去开拓我们的创作。

此文原载《北斗》1932年1月20日第1卷第1期，为参加“创作不振之原因及其出路”问题讨论的征文，题目为编者所加。

## 文学大众化问题

征求文艺大众化的意见那封信，所举四个问题，我以为前三个不必费词去讨论。但也许有人怀疑那第三个：文艺大众化，是否有损于艺术价值。

其实所谓艺术价值者，是看这艺术作品是于你有利与否，能取乐于你与否而估定的。譬如，你看到一个作品，如果这作品给许多人读了，结果是与你这种身分地位的一流人有利的，或能取乐于你们的，那这东西对于你们就有了它的所谓艺术价值。反之，如这作品对你们这流人有害处，而对那与你们利益冲突的另一种身分地位的人有好处时，则这劳什子的价值在你们就等于零，或到负数，而在另一流人那里则估价颇高了。所以加着艺术价值这样的好听名词者，只像你赏给你的代言人的一种小小奖金，以示鼓励：你米汤灌得愈足，则你的家将们就愈卖力气。

一个创作者既在卫护一定一流人的好处，则这流人因追求他们自己的好处而变更手段时，创作者的作品也就适应着那变更而变更了。一个创作者是按照他那流人的需要从事创作的，所以无论什么了不起的所谓天才作家也者，亦不过是架造货的机器：要什么货出什么货。

中国过去出了些什么货呢？所谓文学革命是造成小白脸文化的。它一面打倒“吃人的旧礼教”等等，一面造出些唱“德先生”“赛先生”，讲社交公开的小姐少爷们。过去的作品是给这小白脸文化以好处的。所谓艺术价值也者，是从那些小姐少爷嚼巧克力糖的嘴巴里估定了的。作品在适应着小白脸，适应着小康之家的学生们。不是大众的。

可是大众并不停止在小白脸文化上。大众是突过了这小白脸文化又前进了。因此，一种比小白脸文化更进步的文化就应运而生：大众文艺是其中的一种。

所以这是很明显的文艺大众化，不是应当与否的问题。也不是转得到与否的问题，而只是怎样大众化的问题。

怎样大众化，我们可以从内容与形式两方面来说。

内容当然是要适应大众的：给大众以需要的知识，使大众知道自己的生活有着什么意味。大众是在痛苦着，我们要给大众解释这痛苦的来源，使大众知道自己的出路。譬如，现在中国的大众一面有封建势力压迫着，一面被帝国主义践踏。我们就得看清楚这封建势力与帝国主义是怎样构成的，又帝国主义者怎样把封建势力看作他们的看家狗。为要找自己的出路，是不是有掀翻我们头上的双重压迫的可能，其次，要怎样掀翻。

这里，创作者就必需一件东西：修养。一个创作者必须非常正确地去理解上述的两重桎梏，及我们大众唯一的出路是什么。这是理解方面的修养。但只有这种修养还是不够。现在的创作者是才从小白脸文化里蜕化出来：他一面非常吃力地想追上大众，一面还丢不了那嚼巧克力糖的生活。作品是反

应作者的生活的。所以无论你怎样理解，而制作出来的东西仍然不属于大众，仅仅是进步一点的小白脸文学而已，甚或并没进步。那么要怎样呢？要把你的巧克力糖，抒情诗，后期印象派的风景画等等，全扔到粪缸里去，剥掉你那张小白脸皮，而跑到大众里面去生活。这生活，比理解还重要到一百四十四倍，这样你的作品才会真正是大众的。

至于形式，是用什么形式都可以，只要是迁就大众的。譬如假定一般的读书水准约等于完全小学毕业的程度，你作品就得去适合这水准：意思要非常明显，文字要非常浅近，一句句子里千万不可自鸣得意地把句子堆得山样高。论文里尽可能地避免那些专门术语，宁可多写几个字，拿易懂的现成的字眼来代替它；一方面还做点辞典工作来把那些术语解释清楚。

绘画是定须把那些现在中国所流行的皮哑子痢<sup>①</sup>式的线条，和所谓后期印象派的色调埋进坟墓里。所需要的是写实的画。构图务求简单，图意务求明显。还有，无论木刻，彩画，素描，都不要太外国风。音乐不需要那些专门卖弄轻快的所谓爵士乐，而是旋律很强的歌曲。中国旧乐向无和声，但现在伴入和声是必要的。

小说不妨放一点趣味进去，譬如卖卖关子之类。每个场面要发展得快。又，我认为那些笨重沉闷的心理描写最好能够避免：每个人物都拿举动来说明他。写景也愈少愈妙，因为对那什么金雀花，什么啄木鸟之类，不但别人没工夫去查生

---

① 皮哑子痢：Bear dsley的谐谑性音译，注见本文集第一卷第43页。

物学大辞典，而且这年头也不会领会到杜鹃怎样在溪水旁边摇头的闲情逸致。

诗歌可以采用民谣，山歌，大鼓词等的形式，叫大家唱得上嘴，而且懂。过去有人主张诗不一定要用韵，也许有他们的道理，可是给一般人读，我以为一定要用韵脚。

戏剧，现在上海已把话剧深入了大众。但内地的一般观众还是沉在京戏院里（这当然有它的原因在），他们不是对京戏本身有兴趣，而是对它的音乐——西皮二黄——发生兴趣。话剧和电影都叫他们摇头。为迁就这些人，我们当把音乐放到戏剧里面去：剧本可以采用京剧形式，再慢慢发展到歌剧。（近年来哈拔罗符斯克<sup>①</sup>等地的京戏是循这条路走的，而且试验得成功了。）

在种种方面虽然迁就一般的读书水准，但别忘了一件事，就是：这是为应付现在这样的环境而不得已而为之的。一方面还须做到一件事：要在作品里把一般的读书水准渐渐地提高。

末了，我还要贡献书店老板们一点意见。现在买书看的多半是学生，因为一本书本动不动就实价八毛，一元，有时还要加一，一般人无论如何买不起：即使大众化，大众也读不到。我以为一本书，纸张，印刷，装订，都可以用不着那么漂亮讲究而把成本减轻，就能使书卖得便宜些，以迁就一般的购买力。而且书愈便宜愈有人买，愈有钱赚，于贵老板固有利而无害也。还有，现在新书的那些莫名其妙的封面画，简直是给大众

---

① 哈拔罗符斯克：即伯力。

喝闭门羹：大家决不会想到这些涂满一个黑圆圈，一条白线，一个花不像花脑袋不像脑袋的封皮里是他们所要读的东西。封面画也须是浅近明白的一帧画或摄影，使大家不会对它感到陌生。这点也得请书店老板诸公注意。此虽小节，但也影响销路，对不对。

此文原载《北斗》1932年7月20日第2卷第3、4期合刊，为参加“文学大众化问题讨论”的征文。题目为编者所加。

## 创作的故事

小时候看了些小说，同学们就拖着我叫说故事给他们听。把所知道的故事全说完之后，还是给拉住要说，于是只好杜造些故事。后来忽然想把这些杜造的故事写出来，这么着试过好几回。

到大了一点，才知道写故事原来还有许多花样。

听说创作是要有什么“灵感”（洋鬼子称之为“烟土批律纯”）之类的东西的。我于是有什么也不想，一心等着那灵感之到来。我喝了点酒，打算像谷河<sup>①</sup>一样，一冲动起来就在画布上歇斯底里地抹起颜料来。我还带着纸到郊外去，想学学贝多芬随身带了画着五条线的纸，心血一来潮马上就创作。可是等了老半天，灵感踪影毫无。酒喝得头昏脑胀，只得上床睡觉。带到郊外去的纸没写上半个字，倒做了别的用处：因为我是个坏脾气，每逢跑到郊外的时候老是要大便的。

于是我去问一位老师，老师说创作要有“天才”。“该项”天才我有没有当然是不知道的，老师就带我到一位医生那里去，验验我的大小便，敲敲我的膝头，问了我的食量，睡眠等

---

<sup>①</sup> 谷河：Vincent Van Gogh（通译为凡·高）1853—1890年，荷兰画家。



等，然后这位医生说我并无神经衰弱症。老师就摇摇脑袋，长叹了一口气：“你没有天才呀。”然而他依然鼓励我：“吾子虽无天才，但如肯努力于此道，也不妨学习学习看。”还承他送了我几本“蟹行文”的书。

我翻破了一本《袖珍英华字典》读那些书，才知道世界上还有一种专家，一个故事也不说，只研究故事该如何说法的专家。这几册书就是这些专家教书时候的讲义。现在我可忘记了这些书上怎么说法，书也被一些朋友拿去了，无从查考。总而言之要照书行事我总感到莫大的困难。譬如这本书上叫我把人物的鼻子要写得精到些，别的可以随便。但那本书却叫我绝对不要写鼻子，而只要细细地描写眼睛。又有一本书叫我可以忽略眼睛或鼻子，只须写出一个人物的嘴上有没有疤就行了。叫我不知道听谁的话好。

这还不算。还有什么派别：老师叫我选一派学学。听说现在写实派过了时。我想既然要学，就该学得时髦一点，我挑选了三天三晚，于是挑中了那说话叫人听不懂的一派。这派的诗人能在女人的头发里看出半只地球来，能说出《十八摸》这调子是绿色，而《五更调》是柠檬黄等等的话。

为什么会看中这么一派呢？为了这年头世界太糟，我想躲到象牙做的宝塔里玩玩神秘劲儿，此一也。二呢，自从五四运动提倡小白脸文化以来，都叫各人尊重自己，我受了这影响，就学了一个洋诗人的极度崇拜自己。

但这解释有点不老实，这还是给自己绷面子的话。其实最老实的原因是，仅仅乎只是为了这么一种文字容易学得像些，如此而已。因为这种东西是不要内容的。

于是有个朋友这么谈到我：“天翼真好笑，他写的东西别人看不懂，他自己也不知道写了些什么，但他还是写着。”呵，这真毁了我的自尊心。然而话倒是真的。

接着我自己看看也不对劲起来。我本来真的想造一座宝塔：象牙太贵，打算造个牛骨头之塔来充充数。但是牛骨头之塔造到什么地方去呢？都市里有什么五卅惨案，三一八惨案的枪声。乡下有天灾人祸，也不行。这就是说，无论躲到什么地方，总还是在这现实的世界里。

这既已失败，只好从牛骨头之塔走出，想学习写写现实世界里的真正的事。

可是怎样写法呢？要担心自己没有什么才，又要恭候灵感降临，还得参照小说作法。结果半个字也写不出。后来横一横心，“管他娘”，什么也不顾。一切的所谓规则我都不管。我只照着我平常读书的口味去试写。

平常读到一些写景文字，遇见一些古怪字，拿出那本袖珍字典来查得手指发酸，查出了是这样的东西：“南非洲之一种双翅类昆虫”，或“一种花名，属于蔷薇科”。旁边有个模糊的图。但仍然不得要领。但我到底把这一手学来了。我还细细地写景，写了这么七八页。我拿稿子给一个朋友看。我告诉他：我写车前草的那几句自以为很得意。还有写岸上有一堆海泡石，有一株黑檀，有一条尺蠖，柳树下有一只鸭嘴兽被一条响尾蛇缠着，旁边有一丛蒲公英，这几段自己都觉得写得还不错。可是我那朋友皱着眉嚷道：

“老实告诉你，你这七八页得意之笔我都没有看。那些动物植物我不懂，而且毫无关系的风景写了一大堆我也没有工

夫看。”

得了这么一个教训，我就赌个咒：如不专为生物学家说故事，我决不用这些鸟<sup>①</sup>名字。景也以不写为原则，别耽误别人的工夫。

第二次把写好的东西给一个朋友看，那朋友突然发起抖来，接着哇的一声呕出了许多东西。我问他是不是发了胃病，要不要请医生。他摇摇头，喘着气，痛苦地说：

“不是胃病。我一看到这种文绉绉的酸溜溜的白话文就会这样。”

我老大吃了一惊。我嗫嚅着告诉他：我是故意写得雅驯一点，美丽一点的。我不能写得太粗俗，我顾到了艺术价值。

然而这位朋友有了一种生理的痛苦是真正的。怎么办呢？专门写些故事叫我的读者先生们去住医院，那真是罪过。可是，又听说艺术价值是非常重要的东西。我于是拿了我的艺术价值到各人的天平秤上去称，结果一百个里面有九十九个把我的估成负价，因为他们生了病要花钱买药。只有一位酸溜溜的爷们把我的估得有些斤两。我受了这打击，叹了三十几口气，就把“该项”价值扔到垃圾箱里。我开始试着要把人们嘴里说得出的话写到纸上去。我去注意人们的谈话，才知道一般人嘴里未必个个都说得像文章里写的那么漂亮，那么合语法。而且常有些可笑的口头语。我既然想写现实世界里的真正的事，就得用真正的话，并且叫大家看得懂，不至于把

---

<sup>①</sup> 鸟：音diào，通“屌”。

吃下去的东西呕出来。我还得去注意人们的举止、表情。我小时候老爱学着老师们的姿势和口吻跟老师开玩笑，我认为这于我的学写小说有点用处。这么一注意，这才知道各种人有各种人的谈吐，推粪车的谈吐决不像哲学教授那么漂亮动听，小学生和做官的用的是完全不同的两套术语。原来并不是全世界上所有的人类都会说酸溜溜的又雅驯又美丽的话的，说这种话百个里面难得有一个，因此用这种话写出来的文字也只能让这百个里难得有一个的人物去摇头晃脑地去吟味，去称出艺术价值的斤两来。

第三次我把写成的一部份稿子给一个朋友看，他问有多少字。我告诉他：这里有八万字，不过是一篇小说的开端。他看了两三行就把它关到抽屉里，第二次拿出来看了两三行又把它扔进抽屉，这么着有六十四次。我苦苦地哀求他读下去，因为这是我得意之作：我有精细的描写。不是夸口的话，真是写得精细。这是写的主人公的日记。从早晨写起，主人公怎样穿衣，衣是什么料子，什么颜色，身腰，大襟，袖子，全都写到。主人公起床之后就大便，马桶有两尺四寸五分高，口子的直径是一尺二寸三分。用了五张草纸。于是主人公刷牙，描写了牙膏，牙刷，漱口杯。总之每件东西都细细地写。这里的八万字，还没把主人公一天的日记写完，只写到主人公吃早饭。

“我没这闲情逸致来看你那精细的描写呀。”我那朋友说。“这些描写徒然使我头疼，我没有工夫看。其实一百万字的作品我也爱读，那是够写一百万字的作品。”

当然我不能写出东西来叫别人受头疼的罪，叫别人为了

我去花钱买“阿斯匹灵”。这种精细透了的描写，于读者先生是一无所得的。而且我那主人公起床到吃早饭，每天都一样，如写到第二天的日记，就至少有八万字是和这雷同，可以一个字不改地把这八万字抄一遍。

我搔头皮搔了八小时，就把那稿子扔了。于是我要学写得经济一点。

这就是我学习写作的故事。这故事当然是真的。现在我正在这么学着试写着，想知道自己写的有没有叫人呕吐，叫人头疼，叫人有生理的痛苦，叫人白花工夫，叫人长鸡皮疙瘩的这些毛病，而试着医好它。

就是这么一个故事。须至叙述者。

不错，还有一段话。在小学校里的時候，老师说了一个故事，叫我们把这故事在纸上复述出来。我写出了之后，就自称是作家，而且想办个刊物来提拔无名作家。我骄傲得了不得，连那说故事的老师我也瞧他不起，因为他也不过是一个无名作家！结果，我这学期的作文是零分。老师打了我五十下手心，指着我的鼻子说：“句子不通，别字连篇，还自称什么家！凡是自命不凡的都没出息！”

写到这里，连我自己也长了一身鸡皮疙瘩，还是不说了罢。这回真正是到了须至叙述者。

一九三三年四月。

收入上海天马书店 1933 年 6 月出版《创作的經驗》

## 关于三个问题的一些拉杂意见

“用什么话”、“主题的积极性与消极性”、“旧形式利用问题”，这是过去我们文坛上的论战每次都牵涉到的三个问题。对于这些，我虽然没有有什么具体的意见可以说给人听，但随时也想到一点，现在拉杂地记在下面。

### 用 什 么 话

“五四”式的白话叫名是白话，其实还脱不了文绉绉的劲儿。反对用中国典故，可是用了洋典故。要是有人把这些酸溜溜的句子放到嘴里来说，你听着包你长一身鸡皮疙瘩。现在的白话文，凭良心说的确比“五四”式的进步了些，但还是有点读不出听不懂。

当然是要用嘴里说得出的真的白话文。不过在言语太复杂的中国，用什么话的问题就很费讨论。所谓大都市里的普通话，事实上是并没有的。这已有人谈到过。拿上海来说，就有无数的方言系统：宁波的，江北的，江苏北部和山东一带的，广州的，等等。至于说书所用的语言，那更不是什么普通话，而是道地的本地话：弹词是苏白；大鼓书用京腔，关外调，山东

话,诸如此类。

真正的普通话,那也许只有像小学教科书那样的文字。然而用这写入创作,我以为很不适宜。而且事实上,无论什么普通话,总是有点某地方言的倾向。譬如所谓国语罢,那么当是最普通的了,而它却近于北平话,我们去看那些教授国音的书就知道,什么“拾掇”、“拴”、“喝汤”。语尾的“儿”,那都是显著的北平话倾向。

在我个人的意见,以为方言可以用,但不能用太方言的句子。譬如说,北平有句土话:“何家姑娘嫁给了郑家——正合式”。这是“郑何氏”的谐音,“何”与“合”,“氏”与“式”,都是同音的。这只有北平人才能懂,要是说给南方人听,那乃是多么的难以索解的一句的句子呵(略仿“五四式”的文句)。这是不行的。用方言也以人人都能了解为度。这并非不可能。像“不要去”这么一句话,北方人说起来是“别去”,长江上游一带叫“莫去”,这都是方言,可是大家都能懂得。“啥”这字,江浙人都常用,河南有几处也有这字,也就成了人人都懂的口语。又如北方的“俺”、“咱们”之类,是方言,但可以用。还有许多是在旧小说里看惯了的,也可以叫人人了解。《儿女英雄传》里就常有“啥”字。《水浒》里的“洒家”是土语,虽然现在没听见人说过,但假如有人用起来,别人不会不知道它那意义的。

常有些人对他乡人说起话来,用的是自己的方言,仅只避免一些最土的话以叫人懂,这算是一种方言的“官话”。我们常听说有所谓“广州官话”、“苏州官话”这类名称。我所提出的办法和这也许是差不多。中国语言还不知道哪一世纪才能统一,在现在我以为只能用这办法。方言倾向是不可免的,而

且，也是必要的，——为了使描写对象更真切的缘故。

## 积极性与消极性

现在有一篇小说。大意是这样：

话说一个痛苦的主人公，有一天忽然跑去革命。原来革命是轻易得像在柏油路上散步似的。革命者又都是些全智全能的上帝，不是血肉做成的凡人。于是革命马到成功，恶人完全被消灭。常言道得好：恶有恶报，善有善报。于是一时人心大快。

这是一种团圆主义的手法。事实上是不是这么轻松容易呢？那可管不着。这种团圆主义的手法，古今中外都有的，从前中国的传奇，现在花旗国的“写情巨片”，多半是这么一套。这是个方程式，作者只须把杜造的人名地名代进几个，就完成了他的创作。

团圆主义的作品虽然有新旧，但老实说，其拙劣是一样的。把事实掩蔽起来的空想的作品，就是有了所谓积极性么？

一篇东西的题材，无所谓积极性或消极性。只有在效果上有它的积极性与消极性。我们只要问效果。题材可随你拣，你站在正确的地方，用正确的眼睛看到的真事情，看到他的因果性，你就可以写。一切事都在一个因果上发展的。像上述那团圆主义的作品，全用空想来发展，则虽然全篇标满了感叹符号，写满了口傍的字，其效果也还是非常消极的。只要处理得不错，即使是消极的题材，也能有积极的效果。

黑暗面，悲惨面，是应当写的，因为那是真正有的事。道



路的难走，人是血肉做的，也都是事实。否定性的暴露文学，讽刺文学，只要是真实，亦有其积极性的效果。掩蔽那些自己怕见怕听的而是真的一面，而只空嚷几句快一时人心，是创作者最不该有的态度。这里抄几句大家都知道了的文章罢：

对于作者的要求只要求他真实，只要他不怕生活，只要求他在生活里有什么取什么，但所取的不是为着博得人们的欢快或片刻的满足。而是为着叫你触着生活的本身，触着它的创伤和脓溃。（曹译《我怎样写〈铁流〉的》）

至于小康之家的那些人们的生活，也是应当写的。我们只要看一看，我们这些文艺刊物，这些单行本，究竟谁在做我们的读者呢？如不是故意说大话，就谁也知道这些书本子只销在小康之家的读书人手里。对这些人应当让他们知道今世是何世，叫他们知道自己是什么人，告诉他们一些他所没见到的真事情。分析小康之家的人们是必要的，在堂皇的刊物和书本子里。而且这于创作家很方便，因为创作家自己多半是正属于这生活圈子里的。只须照照镜子，不要怕难为情或顾到所谓自尊心，不要扭扭捏捏掩住自己的丑态的话，不也就够写了的么。

总之，只要不怕，不掩蔽，这么写出来的真事情，都是有积极性的用处的。

### 旧形式利用问题

内容决定形式，这谁也不能否认。可是不能机械地去看

这句话。在这年头，一边是形式比内容重，一边是内容比形式重。目前大众还被旧形式的东西抓得紧紧的，旧形式就不妨利用，只要用得好，有效果。根本文艺就不是什么了不得的家伙，只是一个工具，被作者自己用，被自己的主子用。穿什么衣就穿什么衣，一点不成问题。如果说这么着就不成其为文艺，那么换一个名称也可以。这样发展下去，将来总会到那大众也须要新形式的一天。

上面写下来的，也许有人要说，这里有自相矛盾的地方：第一，一些堂皇的文艺刊物既只有读书人阅读，那么文字要用人人都懂的真的白话，是必要的么？第二，上述刊物是读书人的读物，而又说旧形式不妨利用以迁就大众，这是矛盾的。

然而我的是就事实说的。关于第一，读书人是读书人，但读书人也有程度的高低。有些文章是连高中程度的都看不懂，其余的更不必说。而且在创作本身说，也应当写活话，不该再用从前的死话了。关于第二，我们不妨把这看作有二重性的。假如有个作家写了一首《五更调》，你就能包得定他不给大杂志写稿子么？他的笔也有它的二重性。而且还把堂皇的新形式的创作当作主要的事业，因为这种创作到底于他相宜些，由于他平日的修养，由于他的生活。

原载《新语林》半月刊 1934年7月20日第2期

## 什么叫做文学作品的内容与形式？是形式决定内容呢，还是内容决定形式？

### 一 什么叫做“内容”？什么叫做“形式”？

要研究一篇作品，我们得问两个问题：

一、写了些什么？

二、怎么写的？

这第一问就是属于所谓“内容”的问题。

作者在一篇作品里面，总想告诉我们一点儿东西的，他有他对于世界的看法，有他的见解，他就根据这些，借他所写的东西，来说明他的意见，叫我们相信他的。我们读他的作品受了感动，不知不觉就跟着他转念头（他干这一手，有时候连他自己也不自觉的）。他要告诉我们的这些意见，我们管它叫“主题”。

他既然要动手写作品，当然要抽出一些他所要写的东西来——譬如土财主、叭儿狗、摩登小姐，只要他高兴，抽什么都行。这就是所谓素材。然后他再把这些编排起来，整理起来。我们拿小说来做例罢，那就是说，他编成了一个故事。这是所

谓“题材”。

好了，于是内容齐全了。

其次，他就得好好打算一下，这篇东西要怎样着手。文艺作品不比论文，只要板起面孔来说理就行。也不比新闻——把事情交代清楚就完事。文艺作品是要叫我们受感动的，因此，写起来就得有种特别的方法，特别的手段，一种与众不同的式样。这我们普通叫做“形式”，也就是“怎么写”的问题。

他就想：这个故事怎么写呢（我们还是拿小说来做例的）？哪些地方应当着力写呢？该写得“幽默”呢，还是要写得严峻些呢？用些什么语句呢？

方法可没有一定，不像数学公式那样。只要填进数目字去就是。这个有这个的写法，那个有那个的写法：它是照着他所写的东西而不同的；而作品的式样，也因作者的不同而不同的。

他这位作者对世界既然有他的看法，当然也就有他的态度，当然也就有他的式样。譬如，据他看来，现在那些道学先生是可笑的，只是戴个假面具哄人的。那么这位作者写他们的时候，他的态度就不会怎么恭敬。他老实不客气剥开他们的面具，挖苦他们，讥笑他们。他这么一写，这篇作品的式样就成了讽刺的（如《彷徨》的《肥皂》等篇）。反之，假如一个作者看不出那些道学先生的把戏，只当那些鬼脸子是真的——他们真是为了他们的所谓世道人心，或者即使明知道那些是假的，也认为（这是他的意见）这是应当这样，那么他就会用卫道的态度来写，装个假面孔来说教，写出来的东西也就成了酸

溜溜的(而且要用古文笔墨来写,这样更合适些)——这种的式样。(例可以不必举了,并且手头找不出这样的文章。存文会诸公将来总会有好文写出来的,等着瞧罢。)

可是这里我们不要漏掉了一件事,就是:这位作者的作品是写给谁看的。不过这件事自然而然有它的一条路,就作者自己也常常莫名其妙。因为他有他对一切的看法,他有他的态度,当然就会有些人合上这胃口,有些人却合不上。合得上的人成了他的读者。而他的作品的式样,当然也合上了这些人的胃口。有时候作者不知不觉地要迎合他的读者,就不知不觉地把他的式样越变得合适些。这件事做起来一点困难都没有,因为他跟他的读者原是同流的人物。

这就是:由作者的态度,再加上他迎合他读者的胃口的这回事,就变成了形式。

譬如说罢,中国从前的那些绝句、律诗,许多人都看不懂。这种诗并不打算叫一般人都看得懂。这种诗原来只是写给皇帝老子跟他的士大夫们看的,写这种诗的也就是这流人。他们是在“八字脚文化”里孕育生长的。他们的胃口欢喜那些整齐的对称的东西,正好像皇帝老子坐在中央的金交椅上,两旁齐站着文武百官一样。宫殿用这式样造起来,士大夫们的屋子也用这式样造起来。大厅上的陈列是对称的。甚至于京城里的街道也都是对称的(如北平)。因此诗也给切得整整齐齐,活像一块豆腐干:律诗比绝句大一倍,中间四句还要对仗。西洋也有过这么斩齐的东西,如我们常听到的十四行诗,戏剧里的所谓“三一律”之款,都是的。

## 二 “内容”决定“形式”，还是“形式”决定“内容”？

现在我们可搞清楚一件事了：原来“怎么写”的这回事，是由“写什么”的这回事而发生的。要用术语来说，就是：形式是由内容决定的。

内容譬如是人。形式呢是衣裳：长短大小，都要合上这个人的身材。一切艺术作品都这样。你作曲罢，要表现奋发的劲儿就得用长音阶，要发抒悲哀忧郁之类就用短音阶。宫殿跟庙宇一定造得庄严伟大，叫我们又敬又怕，不然表示不了帝王和神道的威严。《水浒》跟《金瓶梅》完全是两种式样，因为一个是写江湖上的好汉，一个是写员外的家庭生活。

弄明白内容跟形式的关系，我们可就要掘进一步问问了。一个作者对世界的看法决定他的内容，那么他的这种看法又从哪里来的呢？

那是由他的生活，由他的那个时代的文化孕育出来的。譬如有这么一件事：一个女人受不了丈夫的凌辱，另外去爱了一个男子。在“八字脚文化”里的作者要认为大逆不道，但在我们如今看来却认为没什么不应当。这样的看法不同，在内容里要说明的一点东西当然也就不同了。

这么说来，那么一切的作品都是只凭自己的意思写出来的么？

不错，正是这样。这就是所谓作者的主观。真正绝对客观的作品是没有的。要写的东西，在客观上当然是存在着，可是得经作者的主观（他的看法）洗净一下，制造一下。（他这种

看法的对不对，在客观上当然还有评断的：这就是批评家的事。)记得郁达夫先生说过一句话：左拉<sup>①</sup>要是真正绝对的客观，他作品上就不会署他自己的名字。是的，他署了自己的名字，就是他对他那些作品负了他的责任，因为这是照他的意见，照他的那种看法写出来的。他那看法就是所谓遗传和环境的说头。不过他以为这是极其科学的，因此他写起来就用了那种科学式的客观态度以及那种式样了。

可是这些事，作者自己也常是莫名其妙的。这一串东西自然而然一个个生出来：他由他的生活跟他那个文化的教养，他才有对世界的看法，有他的态度，再由这个发生了他的式样。

“内容决定形式”的经过，是这么简单的一回事。

然而有些人偏要跟你别扭一下。他偏要倒过来说：“形式决定内容”。我们常听到有叫做“形式主义”的，就是这个。

要照这种说法：那就得倒过来做事。他并不是见到可悲的事才来写悲剧，而是看中了悲剧这种式样，他自言自语地说：“唔，我要用这种形式来写篇作品。”于是他含着两泡眼泪，哭哭啼啼地去临时找悲剧里的人物。瞧瞧这方法多高明！

可是用形式主义者所说的这种方法来写的人并不是没有。可是那些作品是空空洞洞的，假的，不过外表装点得很好看罢了。

什么笔记里有过这么一个故事：

有一位诗人做了一首《感怀》的五言律诗，中有警句云：

---

<sup>①</sup> 左拉：Emile Zola (1840—1903)，法国作家。

舍弟江南没，  
家兄塞北亡。

他的朋友看见他遭了这样的不幸，都大吃一惊，一个个跑去安慰他。他呢，满不在乎地微笑一下，说道：“其实家兄舍弟一个也没有死，他们现在正在隔壁叉麻将哩。我所以要这么写，只不过要对仗工稳罢了。”

诸位！这两句对仗是工稳极了的。平仄也没一个字不调。形式再完整没有。而这——这就是由形式决定内容的作品！

### 三 “内容”跟“形式”永远一致的么？

那么形式跟内容永远是调和的，永远是一致的么？

那倒不然，事情没这么简单，因为我们这个世界根本就不是个简单的世界。

原来我们这世界老是在不断地变化，旧的倒了，新的起来。渐渐的这新的又要变旧了，于是又有一种新的在这里发芽。

上面说过：作者是由他的生活，由他那个时代的文化孕育着，才一步步生出他的内容。可是一等到他那个时代的文化到了日暮途穷的地步，就糟了糕。他跟他同时代的人虽然很怕那新东西会起而代之，可是没办法。他们的文化褪了色，打了皱，衰老了。他们的生活也长了霉，渐渐腐烂，变成了空空



洞洞的。他们对世界的看法颠倒起来，糊涂起来，甚至于不敢正面去看一眼这世界。这么着他们的作品当然没有了内容，因为制造内容的机关已经生了锈，烂了。

然而形式——不成问题。他们那时代的文化已经成立了这么久，形式经了这么久的的发展，早就长得非常漂亮好看，非常完整。他们经了这么久的训练，当然运用得十分圆熟。

于是他们的作品，就只有完美的形式，而内容等于零。这内容是空空洞洞的，假的，像上面所说那位诗人对仗工稳的句子一样。

到后来，他们干脆把形式抽出来，当做偶像来崇拜，倒过来说形式决定内容。把内容一看轻，他们才可以遮住自己的丑，掩住了自己生活的腐烂。所谓形式主义这东西，是这么一个来历。我们只须看看“八字脚文化”到了末路的时候，那些士大夫们写下了些什么作品罢：内容是空家伙，可是什么格调呀，神韵呀，声调呀，却闹得烟雾冲天。

另外一方面呢，我们就得说到新起的东西。新时代的作者对世界有他新的看法，有他的新见解。一面旧势力可处处想阻止他前进，他生活还得向上，得使出点力气来。因此内容是非常饱满的，而且是崭新的。

一有了新内容，当然就会有新形式了？——可惜一下子还办不到。新形式不会生得这么快。他虽然有了这么多要写的新东西，可是不知道要怎么写。于是他只好去学旧时代那些人的方法，借用一下旧形式。譬如前清末叶的时候，旧的动摇了起来，许多人讲求富国强兵，要学洋鬼子的方法来救中国了。他们在那里奋斗，成长，那时候作品也有了新内容。黄遵

宪、谭嗣同他们的所谓诗界革命，就是要把新的东西装进去。可是他们做的还是旧诗，他们只是要把“新理想”“熔铸”到“旧风格”里面：他们依然写豆腐干似的韵文，拿西洋东洋搬来的术语嵌到对仗句子里。

好了，到了“五四”时期，新体诗发生了。可是比起现在，那又是多幼稚的东西。这也难怪的，新形式原要这么慢慢地发展下来。再譬如从前的小说，写来还是用了旧小说的那种方法。然后才渐渐渗进了西洋语句，成了“五四式的白话文”。到后来又往前发展了些，文章没那么扭扭捏捏的样子，运用也自如得多，语汇也慢慢丰富起来了。

还有一个问题：那是看不懂新形式作品的许多人，他们还在看旧东西（当然内容也是旧的）。为了要顾到这些人，就不能不借旧形式来传达新内容，如利用民谣、小调、鼓词之类。可是这些，也该抽选一下的：要是这种表现方法跟这种内容太不相称的时候，也就只好丢掉，再换一种别的试试看。譬如沪战这样可歌可泣的史实，要是用《毛毛雨》的调门儿一唱，“哎哟哟”，成何雅相。不但表现不了民族反帝战争的伟大意义，还得叫人长鸡皮疙瘩。然而假如写成平调鼓词，可就合适得多。

这当然不是永远干这一手就够了的，不用说，它还是向新形式渐渐走去的，一直要走到“跟新内容一致”。新形式一下子生不出，总得耐心等它慢慢生成，慢慢蜕变。

新生的文学作品，形式总是不高明，而内容可是很丰富的。

## 四 总 括

这么看我们就可以这么总括一下：

一、由作者的生活，由他所属的文化给他的教养，产生出他的主观。

二、他的主观决定他的内容。

三、他的内容决定他的形式。但是——

四、他所属的那种文学，如果到了衰亡时期，他的内容就空虚起来；而形式因为有了素养，依然极为完整。反之——

五、他所属的文学，如果在新生的时期，因为有了新内容，而新形式尚未长成，则内容重于他的形式。

收入上海生活书店 1935 年 7 月版《文学百题》(合集)

## 我怎样写《清明时节》的

一定要叫我报告一下怎样写某篇东西的，可真不容易。那过程复杂得连自己也想不起来，不知道打哪里谈起才好。

写作似乎有个一定的方法，可是又像是没有什么方法。人物的嘴脸改换了许多次，结构也改换了许多次。写写又丢掉，再写。有时候想得很苦。有时候可觉得极其愉快。有时候忽然中途变计，于是把写了的一把撕掉。

要源源本本都说出来，那要比写出的这篇东西长到好几倍。构思的时间总比执笔的时间多，而那时候的思路转得非常快，非常错综，连自己都捉摸不定。脑子里晃着一个个人物，对你装着种种的嘴脸，说着种种的话，叫你抓住他的灵魂，把他布置到一个个场面上去。

这些脚色——当然都是自己的熟人。

我就常常接触到一些不大不小的人物的。甚至于多半还是些所谓亲故。

他们哼过子曰诗云，每年也收得什么几十担谷子，手边还有些现洋把去放放债。因此他们在家乡里就有点地位跟声望。地方上有什么小别扭，有什么乡下佬要打官司，都得请教他们。他们十分热心。有时候热心得过火了点儿：就是太平

无事的时候他们也想弄出点事来。于是他们在这些闲是闲非里面顺手捞点小便宜。

可是同时他们也给几个大爷占了便宜去，别人腰把子比他们硬。别人也是过分热心，并且是大手笔：所捞到的便宜也就成了正比，那分量着实不同得多。

于是他们为了求生存的缘故，去巴上那么个把大爷。有的一面巴一面不服气，一背转脸就说那位大爷的鬼话。

还有的呢——那简直就巴不上：他跟那位大爷竟有正面冲突的地方，他当然吃了许多亏，怩了许多气。到了实在熬不住的时候，于他面子太难堪的时候，就拚一拚命斗起法来。

然而他没有朋友。跟他同类的人物都怕惹事，甚至于还带着幸灾乐祸的脸色看着他，仿佛别人一倒楣，自己就有了好处似的。这么着他只好跟些不如他的人们去搭朋友，找他们帮忙，在不损害自己的好处的这范围内，他的确真心真意跟那些人讲交情。可是一到祸事临头，那可就——没办法，把好朋友送出去做个人情，也是常有的事。这就是说，他斗法斗败了，对那位大爷低头了。

这种悲剧是常见的。

《清明时节》里想要写的，只是这个。

那位英雄想巴罗二爷巴不上：他们之间有别扭。这年头儿——即使像罗家里那么个大爷也难做人家。于是他想强占谢家那块风水很好的地。这是他跟他命运挣扎之途之一。

他不得不挣扎。他的生活已经在腐烂，无可救药。这些挣扎都无可奈何的，而且是无效的。

但这一点——我写得失败了。照写就的这篇东西看来，

要说明罗二爷因了风水关系而想夺取棋盘角的坟地，似乎只是为了交代这故事的起因，其他什么作用也没有。罗二爷那致命伤的腐烂，完全没有表现出来。

这是因为——我没正面写罗二爷的生活之故。我太偏重于写谢老师，太注意到情节的发展，致使上述的一点——原可作为副主题之一的——给忽略了。这一点即使正面地写了进去，也决不会破坏整体的。

由这，我得了一个教训。

至于谢老师想找打手报复一下。本来是看中了一些泥腿子的，可是没成功。这是想说明那些泥腿子对谢老师这么个人也没好气。然而我表现得十二分不够，好像我仅只是要构成主人公去找侉子兵打架的一个条件似的。

我想：要是我把这构成了一个小场面，也许可以表现得充分些。

然而上述的这些，仅仅乎只尽了帮助全篇发展的这一点任务：原因是我没有办法去对付这篇东西的开头。

一篇东西的开头——在我是一桩顶吃力，顶困难，也是顶苦的事。

要交代的事件太多了，叫我不打哪里下手。

罗谢两家的纠纷当然最重要，并且还得说明他两家的地位。谢家大族不在这镇上，不然他们可以全族起来跟罗二爷斗法：这也是要使读者弄清楚的。还有呢，镇上到了一营兵，地方上的人对那些兵是怎么个看法。此外是，跟谢老师同身份的那位程三先生——使了些手段叫罗谢两家越闹越别扭，而他可以在罗二爷跟前做功臣。

我打过许多次主意，换过许多次稿子。有一次想从兵写起。有一次想从程三先生的捣鬼写起。有一次想从罗二爷相信风水而开始想抓谢家那块坟地写起。

可是这种写法于我是不适宜的。这样写来我一定没办法把它处理得经济些，一定会把头子写得太重，而且会写些不必要的东西进去的。

总之，场面越少越好。顶好是能设法挤进一个场面里去，写得很紧凑。而这样我又实在支配不过来。

于是我打算从谢老师上坟受辱之后开始。又有一次竟想从罗二爷挨了打之后写起。

这样一来，要交代的東西就更多，并且还得回叙一些场面。着手也就更困难了。我不喜欢伊凡·屠格涅夫那样：读书诸君，请回到几个月以前去罢；或是——趁他在吃饭的时候，我把他过去的事叙述一下罢，然后打主人公的高祖的高祖说起。

我这篇完全没有这样的必要：前因和后果发生得相距不久，“倒叙”不如“顺叙”。

这么着就用了一个呆法子：让别的人物嘴里来介绍主人公，来交代那些事体。就拿一家茶店来开始。

困难可也不是就没有。写好几页又废掉，写好几页又废掉，如是者有许多次。我下笔时顾到自己平素那些缺点的——朋友们批评我多废话，多油滑，我极力要避免这些毛病。我想学习写得经济些，并且严肃些。即使“幽默”，它本身其实是极其严肃的东西。要描写对象本身可笑，才让它可笑。要是作者扮出个滑稽的脸子，说几句自以为俏皮的话，只是浅薄的打

诨。过去的一篇《洋泾浜奇侠》之所以完全失败，即在于此。

但我不免矫枉过正：这是一位畏友跟我谈过的。谢老师这种人物实际上比我写出的可笑得多，而我竟不敢尽量写出来。

要意识地改正自己的毛病——真是桩太不容易的事。

那么经济这一点有没有学到呢？

没有。写茶店的那一段还是嫌太多。

所谓经济，并不是机械地指字数多少而说的。我们应当写得适如其分：少了不够表现，而多了就是浪费。写得经济不经济，完全要看这段与全篇的发展有多大的关系而定的。就是说，它在全篇的比重上，那分量对不对。

我写茶店的那段是嫌多了的，因为这家茶店对全篇的发展没有什么作用。仅仅乎为了要交代一些事情而开一家茶店，这本钱就未免花得太大了。

进行到后来就比较得舒服些。不过中间把许多页作了废，重行补写了一些：现在我自己记得的有一二处。

有一处是写谢老师的太太小姐——一些语言动作，对一些事件的反应。我既然打算写谢老师这种人的生活，他的家庭似乎也该写出来的。

我写了些她娘儿俩对家长的批评，对罗二爷跟那三个侉子的考语等等。请三个侉子吃了一顿之后，她们那种舍不得的劲儿：那位小姐老实想把那些腊肉之类留着过端午。诸如此类的小节写了不少。

写生活，不错。可是一篇里的东西总得有个轻重：有主要的，有次要的，有不必要的。作者当然得好好选择一下。



这原稿写在中途给几位朋友看见，经他们指摘之后，我才忍痛剪掉了它。所谓忍痛，那是因为我自以为这些还算写得生动的，而又不能可惜这点而因小失大。

关于那三个侏子——我原先也写了许多。他们的谈天，他们打着玩儿，赌骰子。而大部分都取消了，不然就得破坏了整体。

此外改动的地方当然很多很多，不过就我现在所记起的，举了上面一些。其实一些场面的发展，也换过了许多面目。

譬如谢家兄弟上坟的受辱，几经删涂之后留了这么一点。因为我们学着要写的是生活，不是故事。要插点事件进去，那完全是为了要表现他们生活里有些什么东西，有些什么影响。写这些事件，只要够使那些人物起反应就行了的。

也为了这个缘故，我以为罗二爷挨打的场面可以不必正面写它。学美国电影那样的 Sensationalism 是无聊的。

我在这篇里想要表现的，只是——谢老师这些脚色是怎样一种人。

现在我们谈谈这种人物怎么构成的罢。

我打算把那位英雄写成一个典型的不大不小的人物。这些人比上不足，比下有余：一面吃大爷们的亏，一面踹到一般乡民头上。

他们这批脚色做人有许多共同点的。他们大都舍不得花钱。有时候却也似乎很大方，但只大方到以自己不亏老本为度，而这些豪举又多半等于放债，连本连利都捞得回的。他们也许心地很好，不过一到了自己利害关头——可就对不住了：于是谢老师结果只好把三个好朋友献给了罗二爷做个祭礼。

他们在失败的时候呢，就老是自己对自己说点面子话，安慰安慰自己。这是阿Q心理：我们时常会遇到阿Q这种人。现代中国的作品里有许多都是在重写着《阿Q正传》。这种性格也是构成我那英雄的要害之一。

然而写好之后一看，我自己发现了一个大漏洞。

我只写了他的一般性，而没有写出他的特殊性。

不错，我还写了一个跟他身份相同的程三先生，而跟他有点差别。但程三先生跟他地位是不同的：程三先生是罗二爷的谋士，是我那英雄的敌人。假如我把谢标六安排成跟谢老师同身份的人呢？——那我一定穷于应付了。

读者在这里似乎可以看得出：我之所以要把谢标六写成一个广货店老板——只是为了取巧，为了要藏拙。

怎么会这样看法呢？

这是因为——我的处理这位谢标六，竟跟他那小店老板生活失了联系。这又是一个失败的地方。

我们再回说到谢老师这个人物罢。

譬如小器，那是他们这种人的通性。但是谢老师小器，他太太也小器，他小姐也照样那么小器；他们三个竟小器得一点差别都没有么？

固然有这么一小段：谢太太跟小姐在尽谈着那次请客花了多少钱，而谢老师叫她们别多说了，过去的事还尽谈什么。这里读者当然知道作者在这里惶恐了起来，想补这么一笔——说明谢老师虽然小器，可比他的太太小姐看得开些。然而差别还是很小的，等于没有说明。

那三个侏子呢，他们跟谢老师之类的人根本身份不同，生

活不同，当然他们跟谢老师之类有很大的差别。可是他们三个也并不是一个印版里印出来的，并不是三个面貌完全一样：无论如何该有点差别。这一点我也没有写到。我只是把那个犹开盛特别提出了一下，说他比那两个对诸事想得到些。而那两个——竟没有什么特殊性。

上述那些，我知道是重要的。作者仅仅抓住一些人物的小动作口头语之类来分别他们，那当然不够。而我正有这毛病，一个好朋友这么谈过我：我们必得把握住人物的里面的东西。然后用最经济的笔法，甚或只用一句话——一句顶确当的话，分明地画出他的面目来，画出他跟他同伙的差别来；而又要在全篇的比重上对分量，不要说得太多而破坏了整体。

但是我的能力不够。

前面所说删掉的那些，原是要画出那些人物的差别来的。可是太多，太噜苏，叫这篇东西失去了重心，才取消了。

这些地方，我们该学学莫泊桑的手法。

一篇东西里的毛病，有些是自己限于能力，改无可改。有些呢——当时简直看不出来。过后把这篇翻开来，才能够发现什么地方有了漏洞。

自己的缺点，自己应该知道，应该自省，而求自己的进步。当然同时也该知道自己的长处——保留它，发展它。提醒自己的缺点与长处，就全靠批评者：“我们需要结实的批评家！”就我个人说，我写的东西经了朋友们的纸面上的或口头上的指摘，使我得益不少。（至于要用括弧的“批评家”的那种印象

主义式的和机械论的批评，还是不敢领教，谢谢一家门！)①

可是写作越来越感到困难，越写越慢。由于他人的指导，批评，自己的累积起来的经验，渐渐多懂得了些。要避免缺点，发展长处，着手当然不容易。

对这情形不应悲观，倒是该乐观。

虽然困难，我可到底是在求进步。我在努力使我的东西对得起读者一些。要学习写作，我们就非这样认真不可。

认真地看世界。认真地写。

写好之后再尽自己的力量去修改。这是完成一篇东西的一段工程。

(已经谈到了这段工程，我想我这篇文字可以告个结束了。)

安东·契诃夫说：一篇文章该把它躺下来医治。

阿那到尔·弗朗士认为一把剪子跟一瓶浆糊——于一个作者是必要的。

我们得记住这句话。

原载 1936 年 1 月 1 日《文学》月刊第 6 卷第 1 号

---

① 原注：以前我在一本书的序文里也说过这些话，后来一个报纸上有人根据这个来证明一个作者是决不要批评者的。然而我在同篇文字也说到批评者给了我许多益处。那位先生之所以那样新章取义来说一通空话，只是表示了他的心虚而已。

# 什么是幽默

——答文学社问

问 现在一般人把幽默这个词儿用得也太随便了，就是洋鬼子也如此。其实有许多他们自命为幽默的东西，我们看来只是一种滑稽。幽默跟普通的所谓滑稽到底有点分别的。是不是？

答 当然。滑稽只是叫人发发松而已的。他在鼻子上涂一团白粉，叫你一瞧就知道他是个三花脸，于是他就装模作样来逗你乐。他说话老是故作俏皮，常常过火。原来他只不过是要引你一笑：是为了笑而笑，打一阵哈哈之外再没别的玩意。所谓低级趣味者正是这个。而幽默不同。

问 那么所谓机智（wit）呢？讽刺呢？——这些比滑稽高明得多吧？这些跟幽默有没分别？

答 这些可高明得多。机智很有几分才气。他能由一桩事很快很快地联想开去，推想开去，然后照自己的意思说出一句很机警，很适当的话来，叫你感情波动。像沈从文的作品里就常有机智。这是主观的。这一句话本身就能打动你。可是幽默呢，单单一句话是平淡无奇的，而它一跟有关系的事联系起来，就发生了效力。譬如“儿子打老子”，这句话并没什么，可

是这跟“精神胜利法”联到了一块儿，就不由你不笑。

问 然而幽默跟讽刺似乎很难分，有许多幽默作品，看来好像只是讽刺的。

答 对。幽默跟讽刺原是一对双胞胎，模样儿很像。可是讽刺呢，他明明白白有根针戳到了对象身上。他否定那个对象。他带了些批评态度：也就是所谓主观。唯其主观，他有时就要被匪人所用。像达尔文学说刚出来之后，一些拥护宗教的人就挖苦他，说好好的人类子孙，却认猢猻做祖宗。可见得不合理的也可以用讽刺来攻击合理的，说假话的人也可以用讽刺来攻击真话。然而幽默办不到：幽默非说真话不可。

问 真话？

答 是的，真话。幽默者，即是真实。刚才我们谈到上帝的灰孙子们攻击科学，近来我又看到一篇他们的短文，拥护宗教的短文。他先谈那个“众人生的”（Son of Men<sup>①</sup>）的教条，继而说到宗教的用处。什么用处呢？——可以维持世道人心。你去告诉那些歹人们：天堂如何快活，地狱如何吃苦。那么他们就再也不敢做坏事，只做好事。这是最有效的法律，无形的法律，“各等语”。哈，天堂地狱原来是这么回事。这是幽默，因为他们无意中说了真话。

把世界上一些鬼脸子揭开，露出了真面目，就成其为幽默。有时候是无意的。有时候竟一个不留神，把自己的面具撕破了，这都成了幽默。

---

① Son of Men 又作 Son of Man. 指耶稣基督。

有个缺嘴的小伙子向一个缺嘴老太婆买菜，两个人都用手掩住嘴，说起话来含含糊糊。老太婆以为那个小伙在学她，发了怒，一伸手往别人头上打去。那个赶紧用两手去捧脑袋，露出了那张嘴。她见了才恍然大悟：“哦，原来你也是这个！”这掩住的手一拿开，就幽默了。

咱们中国人不是最爱面子的么？连自己对自己也说些面子话装点着来安慰自己。这件事可在《阿Q正传》里揭开了真相：作者看穿了这一点，就剥开了阿Q的面子，让读者知道那骨子里是些什么。那位英雄挨了打不敢回手，可是他有方法安慰自己：他还是胜利的。这就成了绝好的幽默作品。

问 那么幽默家的态度呢？

答 态度么：他只要把世界上那些假脸子剥开，露出那烂疮的真相就算数，不再加一句话，不批评。他样子很冷静，但其实对人对世最关心，最热烈，因为他爱真实。所以逃世的人决不会幽默，即有也是假的。你看看幽默家是超然的，而实则他有他的立场——那就是真实。因此幽默是严肃的。一点也不夸张的。他表面上似乎很厚道，而骨子里是很厉害的。因为他的貌为客观，像说笑话的人自己不笑，而只让你去笑，去评断，于是你对那烂疮生出了坚决的否定。这么着我们就不妨这么说：幽默是比讽刺更近于讽刺的东西。

问 可是有许多字典里都说幽默带点儿同情，到底是怎么回事呢？

答 其实幽默家并无此意。所谓同情，只是读者感到的。对剥了开来的真病相，这个有这个之感，那个有那个之感。譬如阿Q，大家都笑他，可是有些人一面笑一面脸红，有些人在

笑里面带着轻蔑，还有些人呢，——带着眼泪。惟其幽默在态度上是客观的，不加一句话，貌为忠厚，就以为他是同情，其实是读者眼里看出来的颜色。这只是被感动的姿态不同，并不妨碍他们的否定：除了要脸红的人，老羞成怒的人而外，都一样地笑——笑是一把非常锋利的刀子。

问 那幽默从什么时候起才发生的呢？

答 从世界上有了些毛病，有了些丑态的时候起的。有了这些毛病和丑态，可是偏要蒙上一层漂亮的东西来哄人，于是产生了幽默。他要破坏那些虚伪，用笑来杀害它。我们假设这个世界要是整个很完全，没有一点儿毛病和丑态，没一点儿虚伪，那么就不会有幽默。但是这样的世界是假想的，事实上不会存在的。因此幽默先生无论在什么时代，他都很健康很强壮地活着。

问 不过有些时候，幽默特别通行。

答 那原因很简单：热烈的谩骂，严正的批评，都不能用，幽默先生就忙起来了。

问 一切暴露秘密的作品都是幽默的么？

答 那不尽然。幽默固然也是一种暴露，但暴露不一定是幽默。一般暴露作品是把人所不知道的秘密掘出来，用种热烈的姿势来剖明，叫人一看就知道他在暴露。而幽默是貌为冷静的，他满不在乎的样子，像是无意中剥开了那些美丽的壳子，叫你看见那丑恶的真正的内部。那些虚伪的东西也许是你看见过了而想不到内幕的，也许是你看惯了而就不以为奇的；一经道破，你就笑了出来。

问 一篇幽默作品里老是通篇到底都是幽默，不杂别的



成份的么？

答 这就难说。一篇作品往往不会那么纯粹的。一篇幽默作品里，如果有时候态度偶然主观了点儿，那就会有讽刺或机智等等的成份了。你先不是说过么，幽默作品里似乎有许多讽刺。这里所说的是道地的幽默作品。至于先装下一副幽默脸孔，弄点噱头叫人发松，那只是把鼻子涂白了的三花脸而已，如劳莱和哈台的滑稽片就属于这一类；而却利·卓别林的片子呢——才是幽默的。

原载《夜莺》月刊 1936 年 5 月 10 日第 1 卷第 3 期

## 一点意见

民族革命战争的大众文学，不用说，历史已为我们确定了这个前提。

可是在实践上，我们会发出这样的疑问：题材会不会受限制呢？

假如把世界上具体的东西抽得干干净净，只剩一个人代表帝国主义，一个人代表被压迫民族，那只好在他们两个人身上找东西。然而艺术作品是非深探进复杂的现实社会不可的。

帝国主义既不是天上掉下来的，也不是孤零零的单枪匹马的好汉。它闹的别扭多得很——跟它自身内部，跟它的兄弟们，跟新长成的青年人，跟殖民地民族。它的手伸到我们这里来，当然有它的帮手——直接的或间接的。

这整个结构，是一个个的环子套成功的。我们如能击破其中的一个环，一样的可以打散它。

譬如汉奸，和做汉奸虎伥的或直接倚仗洋势的一些劣绅，不用说，当然是我们的大敌。即如土财主的恶势力，那种超经济的剥削，那些用来麻醉我们的陈腐教条，也都是民族革命战争的大阻碍。因此，在目前这阶段，一切反封建的主题也尽了

它神圣的任务的。

这是对现实的认识的问题。

要是对现实不能认识，不能把握，不能深入，即使专写战壕，写轰炸机，写东洋赤佬打中国人耳光，也仍然是空虚的东西<sup>①</sup>，就跟以农村事件为题材不见得就是反封建的作品，是一样的。

否则，那是真实的，也就是有力量的东西。

为什么呢？因为世界上只有一个真理：历史只向这一个方向走着。一切复杂的结构，也循着这必然的方向在变动——在分解，在合并，因此，把握着今日的真实的作品里，当然已经证明了我们的明日的胜利。

这条路线是最基本的，也是最广大的：一切“积极性的”主题都锥形地汇流到那个总目标上，为了现今现实社会的要求之故。

但这里，我们又不得不想到一些写作上的问题，如茅盾先生所虑到的“公式主义的错误”，以及脸谱主义，空想出来的民族英雄，等等。

因为这战争是困苦的，不免也有挫折的时候。同一阵线里，当然也会有怯弱的、动摇的分子。帝国主义的国家里，也像我们的一样，有好人也有坏人。而他们那些军阀财阀也不是天生的残忍，跟汉奸不是天生的卖国贼是一样的。

总之，我们如不深切认识我们的对象，凭空造出个十全十

---

<sup>①</sup> 原注：张恨水就写过这些东西，比一比不是以反帝行动为题材的《阿Q正传》看呢？

美的上帝似的英雄来，仍旧是白费力的<sup>①</sup>。

我们还得再提醒我们自己：认识现实，把握现实，深入现实。

原载《现实文学》月刊1936年7月1日第1期

---

① 原注：至于写一个典型的民族英雄，是个活生生的“人”，但较实际的人物高些，完美些，那不叫做“空想”，而是把现实里提炼了一下，蒸馏了一下，就是说，它仍是从现实里得来的。

## 关于批评

凡容：

近来我写东西，越写越感到困难。不过我总相信：我们大家都在进步。从这一点说来，我们大家倒是“差不多”的，因为我们大家都认真习作，要学好，要使读者在我们的文章里得到点东西。我们谈天，互相批评，指摘，由是彼此得到了许多益处。

可是不知道怎么一来，你忽然把这个天——聊到朋友圈子以外去了。那次你竟把你所读的刊物上的几篇作品，写了篇把感想文。居然逗起了几个朋友的高兴，正式劝你来干这一行。

我老实警告你：你千万别上当。照目前“书评”的行情看来，又照你写那篇感想文的态度看来，你要靠这门来吃饭——那不够资格。因为：

第一，你竟傻里巴机——把要论到的作品仔仔细细读过，并且读了好几遍。这就未免离奇。而最糟的是……？

第二，你对于要论到的作家——毫无思想可言。你道是干么呀？

你如果要专干这一行，那就得懂点诀窍，首先——是要打

定主意：对这作者还是该捧他上三十三天呢，还是该骂他个狗血淋头。主意既定，然后把他的作品略微翻一翻。要是怕费事，不翻也不打紧，叫一个身边朋友告诉你几句大意就是了。

于是从容执笔。

每到年头，要把去年的创作作一总清算的时候，顶要紧的是开个作家名单：哪一位是要论到三千字以上的，哪一位可只要谈到三十个字就够。另外的就不必麻烦，干脆不提，假如实在难为情，那就带一句好了：“某某某某去年亦有文章发表云。”

这就是做带括号的批评家的入门。如今市面上流行的就是这种“批评家”的“批评”。要为了货销得动，就不便不学点这些生意经。举一个例：我看见《热风》上雪苇先生《续论现阶段的写作自由》一文，附记上就说，这篇文投到一个刊物后，就给退了回来。

然而创作者是有眼睛的，正看着批评者的前途，正像批评者看着创作者的前途一样。现在看得见——有些真正的批评家正在那里长成，在那里发育。

有些人的确在发愁：怎么直到今天，还没有结实的伟大的理论批评出世呢？

这是急色儿的看法，跟前向时有人要看伟大作品一样。急色儿要找到一个好好的爱人是困难的。所以我们可以干脆回答：为什么没有伟大的东西产生呢？就因为有这些急色儿的缘故。

只要想一想：我们这一时代的文艺，出世还不到二十年，已经有了这样的发展。就是个瞎子也得感到中国文化的进

步。急色儿呢，自己搞得发育不了，倒怪女人长不肥。

带括号的批评家就是这种干法。在他们自己，刚吞下了两三百页文学理论书，还不等消化，就做起“书评”来了。

他们永远跟在创作者屁股后面，而俨然以为自己是领导者。看来倒是有点像的，不过仿佛跑万米一样，他们少跑了一圈就是了。有时候他们还揪住了别人嚷着：“你的题材不积极！”或者：“你干么不写义勇军呀？这不明明是汉奸文艺么！”

创作者倒没给揪着，可是正在长成的批评家，却给他们抹杀了，踹倒了：他们生怕市场给别人抢去。

近年来批评也真是交了倒头运，一提起来就叫人头痛。这是该由那些所谓“批评家”去负责的。如果就此要把这一部门铲掉，那就是因噎废食，恰好上了他们那行“家”的当。

别人批评到我，我总是不开口。这倒并不是什么“客气”。只是因为读者有眼睛，我自己也有眼睛。哪些指摘得对，哪些不对，大家都看得分明。脉案开得不错，我就下劲来医好我自己犯的毛病。要是谈了好半天抓不住痒处，那我与其写文章来答辩，还不如留点功夫来习作！这就是答复！

你跟我谈到绳祖对《移行》的批评，和胡风的《张天翼论》等等。前者所论及的“幽默”，论及《移行》那篇因“刻意求工”之故反而不讨好，都给了我很大的启示。后者评我处理人物太木朴，浮滑，这几点都论得很对。我自己也感觉到了。我正努力想改正这些。胡风这篇论文，我觉得有点不够的是：他只是作了横的分析，而没有纵的来处置一下。

总之，好的认真的批评，总能使我们得到许多东西的。我

出于至诚地感谢他们。

但有些人写的批评文字——不但得不到什么，连看也看不懂。

有一篇评到《洋泾浜奇侠》的，不知你看到没有。这部书是完全失败的东西：油滑，人物没有处理好，时代背景也没充分把握住。可是那篇书评，差不多没触到这些。他倒是写了一大段剑侠思想的由来，说明这是封建社会的产物。

这个我倒还懂得的。有一章特别标题为《八字脚文化之子》交代他的家世。所以要这么来一手者，就是怕这种书评家还不明白之故。我自己总觉得太笨，而通篇也都表现主人公那种封建劲儿，这人物显得很单纯，正如胡风所说的“木朴”。

照那位书评家的说法，我该怎么办呢？

“读者诸君！我所写的这位英雄，原来是封建社会的产物，而自帝国主义势力侵入之后……”等等。只好这样。

这种书评家比起我们开头所说的“批评家”倒是有良心的。他倒是认真想评一下，不过太性急罢了。于是也抄着“批评”公式的一条小道儿走。

至于还有些人——并不专于这个，却样样都来，俨然有“信笔纵横”之势者，也偶然来过一下子的。有时候会根据听来的科学知识批评你：你这一点没有交代到，可见得你不懂。你要是懂，怎么不写进去呢？

是的，怎么不写进去呢？

这些人——大概未必看过科学书，对文艺尤无兴味。不过为了稿费，就这么写篇把就是了。倒是情有可原的。

我们刚才说到的那些带括号的批评家，以及心有余而力



不足的性急的书评家，说起来还不能算挺坏的。

他们到底还记住了时代的意义。虽然有些是近视眼，有些是理解力有点别扭，而有些则辨不清这世界到底怎么走，可是他们总还是有个倾向。这就是寻求真理的倾向。

你也许会说：他们之中，有些看来不是这样的。那些人未必有拥抱真理之心，不过为了要垄断“批评”市场，要结个帮口，就嚷几句漂亮话装装幌子罢了。他们是假的。

当然，谁也说不定他们骨子里是怎么一路货。假人也不免有。并且有一面摆出一副进步得了不得似的脸相，一面暗中却来一番反作用。今日天下商人中，往往有个把干这类买卖的。

可是无论如何——即使是假的吧，也多少收了点效。即使光只在脸孔上摆出进步的样子吧，实际上——凭良心说，倒是能够起点作用的。一个人虚伪不能虚伪到底。假如有一天忽然现了原形，露出了狐狸尾巴，那可怎么办呢？

不要紧。广大的读者仍旧会向前走，不会因为那几个人而停留下来。要是他们绊着大家的脚，大家就会一脚踢开他。

所以他们多少有点儿的这种功绩，不能一笔抹煞。

他们固然不肯学习，就想要打江山。根据他们似是而非的理解，来发些半通不通的论调。但大家有眼有脑筋，可以纠正它。如还不愿学好，那就成了路上的一块石头，大家也会踢掉它。

这是时代的力量使然。

时代推动着大家怀着光明的心，怀着求真理的心，而挺身

向前。

这种力量谁也挡不住，谁也拖不住。有人因为挡不住拖不住，而又赶不上，于是在后面远远发几句牢骚，那连睬也不用睬他。

另外还有个把“专家”，就连刚才我们谈到的“批评家”“理论家”们的那点儿用处——他们都没有。岂但没有，并且还有点负数。好一个不事生产的人，自命清高，一天到晚品茶啜酒，买点古董玩玩，而欠下了一笔债一样。

幸而还好的是，他们连句子还没有写通。故此目前还没有发生怎样的害处。我们读了这些“专家”的文章，如丈二和尚，摸不着头脑。说是抒情文吧，也不像。要不是什么谜语吧？——也不像。因为谜语倒还留下个隙处叫人探索，而这是没有的。

他的理论呢？

看那些文章便叫我们入五里雾中，不懂。

不过——好在“专家”们自己也未必明白，我们不妨来猜一猜。

他们仿佛很讲究一种艺术价值，一种绝对的，高高在上四面不着边际的艺术价值。他们似乎怪时代把这种牌子的艺术搞得有烟火气了。神情之间（我们要不捉摸他的神情，那就连猜也无从猜起）好像嗔怪现在许多的艺术作品都不值价。

那么他那种牌子的艺术——到底值几角钱一斤呢？

可又不告诉我们。

美，好像他们也认为是绝对的。因此“雄浑”呀，“纤巧”呀，诸如此类的词儿——也就是离开现实世界十万八千里，飘

飘然在空中摇荡的绝对的东西了。

可是口吻里面带着了悻悻然的样子，因为一般人对这牌子的艺术不认识。

听说有人向书店老板大声疾呼过，叫老板们不要害怕，尽管印行这牌子的艺术品好了。现在销不掉，将来总销得掉。

这就是说，这种艺术品总有一天可以叫老板赚钱。

唔，好得很，好得很。一点也不错。这叫我们明白：这种高高在上的艺术价值，跟那种满是烟火气的世俗的商品价值，原来是有血统关系的。

闲言少叙，我们还是来猜谜吧。可是它太难捉摸，恐怕费了脑力而仍无所得。只有一点，是明点出来过的：曰“气质”。山东人气质好，而福建人则不行。所以山东散文往往很“厚”。

他似乎是用自然环境来解释的吧？

也许是。不过看样子，仿佛又不像。因为在许多书评里，又并没有告诉过我们——哪位作家是哪省哪县人氏。

好在你我都不是福建人，如提出疑问，倒还没有什么嫌疑。譬如：有位作家祖贯闽侯人氏，而生于济南，则他的气质是厚呢还是薄呢？本来生在上海南市，迁于闸北，变不变质呢？又如——生在马槽里的人，怎么办呢？

这是不是把泰纳<sup>①</sup>方法削下一块皮拿来用，我无从揣测。就是泰纳方法，也是嫌迟了点儿：如果在人类还没有营社会生活的时代，不，其实是还没有进化到人类的时代，这种地理的

---

<sup>①</sup> 泰纳：Hippolyte Taine (1828—1893)，法国哲学家、史学家、文学批评家，著有《艺术哲学》。

解释倒是用得着的。

话又扯开了。带住吧。

总之，虽然我们猜不透那些专家式的文章里写了些什么，可是看得见那副脸相。他们一听说时代，就愤愤不平地咕哩咕噜。这是他们不敢正视这时代之故。于是起了这种的达尔文学派所谓返祖遗传作用。

如果他们把文章写通了，那就要提防一下。这会绊住走向前的人的。

这也许不是他们有意要闹别扭。这里我要忠告他们一下，叫他们知道：实际上他们会招致怎样一个结果。只挡住自己的眼睛，就以为自己已经到云端里，以为这世界动荡不着他，如果不给他一个忠告，他自己都不会明白。

你真的跳开了时代，跳开了这世界了么？

别耍这样孩子气吧，先生。就是你不高兴看报纸，也该感得到现在的风向，现在的低气压。也该听得见大家的挣扎的喘息声，大家的怒吼。求解放的战争是无情的，道路是艰苦的，每个中国人都避不开这条路，也不该避的。

我们需要批评家。我们需要——

结实的真的批评家。

谁都热望着现在中国文艺界的畸形“批评”能够医正，发育不全的能够长好。这些“批评家”并不是没有才能，只是——或则要写稿赚钱，或则修养不够，或则无勇气去正视这世界，等等，于是弄出了许多毛病。

不过我们倒也不必悲观。一样东西的长成，总要经过一段幼稚时间，总不免要做错事。我们只要想一想：我们这代的

文艺出世还不到二十年呀。

知道了毛病，只要自己下决心改正，没有改不正的。我坚信：中国的文艺批评——有远大的前途。况且如今已经就有真正的批评家在生长着了。

现在我热烈地——  
对批评家们致敬礼。

原载 1937 年 5 月 9 日天津《大公报》

## 从改编剧本问题谈到《民族万岁》

我没有过一天戏剧者的生活，舞台经验当然一点也说不上。关于戏剧上一些问题，譬如——拿外国剧本来改编，是不是有损原作的艺术价值，这个问题我差不多没有去思索过，我甚至以为这并不是一个什么大问题。我是戏剧观众之一。我看过一些改作剧本的演出，从《少奶奶的扇子》到现在的《三江老》，多半是合我们观众的口味的，使我们看得懂，能够消化，因此也能够感动我们。

戏剧是很好的宣传品，也是一个最好的教育工具。一个改编的剧本——要是真的使我们现在中国观众看得懂，消化得下，能够被感动，我以为这就有了艺术价值，对于我们现在中国有了它的艺术价值，因为它对我们已经尽了它宣传与教育的任务。

这说法当然很“俗”。对不起，我们只能这样说。一个艺术品，要是“雅”得来只配作者自己一个人去欣赏，那只对于他自己一个人有艺术价值，与我们无缘。从古以来，艺术就有雅俗之分，因此艺术价值也有两种估计法。譬如说罢，纪德<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 纪德：André Gide (1896—1951)，法国作家。

的作品是属于“雅”的，而高尔基的作品是属于“俗”的。

从事戏剧运动的朋友们都感到了剧本荒。而我们观众的确需要看戏。外国剧本呢，与我们生活习惯不合，或与我们文化水准不合，为我们一般观众所不理解。我们当然渴望我们中国有描写这大时代的伟大剧作出世。但在它还没有出世之前，在我们一般观众还没有能力直接了解外国剧本之前，那只好退一步，把外国名剧那些不适合我们中国观众的地方改掉，而搬到我们中国舞台上来。

我们再说一遍：这个工作是一种退步，是出于不得已，是一种过渡。这是一种“俗”的办法。如果有人要拿“彻底论”去打击这办法，原是无话可答的。不过现在就要彻底的话，那么现在的戏剧工作只好根本取消，戏剧工作者另外改行——不改行也不行。因为别的许多部门的文化工作，也还是没有“彻底”的。戏剧工作者只好和一切文化工作者一同下野。

这回我读了《民族万岁》这个剧本。这是从席勒的名著《威廉退尔》改编的。我从前读《威廉退尔》的时候，我感到它充满了热情，它发出了反抗的吼声。然而也许是因为它寄予热情的和反抗的对象——都与我们现在的生活距离太远之故吧，我对这剧本没有多大兴味。我想，要是把这剧本在我们中国演出，我未必会去看。至于我的爱听《威廉退尔》歌剧的唱片，那是另外一回事。

可是《民族万岁》所引起的反应，却完全不同。我倒巴巴地盼望它能够演出。我听一九三六剧社的人说他们正在筹备这个工作，使我大大地兴奋。我们观众正需要这样的剧本。它能使我们了解，能使我们感动。

改编以后的面目是新的。而原作所有的情热，反抗性，仍然被保存着。而这情热和反抗性——已经移植到我们现代的生活里来了。在浪漫的气氛里所显出的那个箭手，那个威廉退尔，现在改成了一个中国的现代人，一个被压迫民族的一分子，一个在东北失地里的被侮辱者，被迫害者，一个为谋自身解放也是为谋民族解放而与日本帝国主义作斗争的英雄。

这里的一切人物都是现代的，而且是我们中国的。他们在我们抗战的这大时代里生活着。我们对这些人感到很亲切。我们了解他们，熟知他们。他们表现出来的行动——令我们感奋，并且感到这正是我们自己的行动。

我没有到过东北，我不知道改编者所写的东北生活是否真实。可是我们失地里的同胞——被残害、被抢夺、被蹂躏、被侮辱、被压迫，这明明是事实。虽然未必发生像这剧本里所写的一模一样的事，虽然也许有很多想象成分，但并不失其为真实。

至于浪漫主义成分——这剧本里还有没有呢？

有的，我想。但那决不是一种空想。而是一种新的浪漫主义，从现实里提出来的。我个人有这么一种偏见：我觉得现在在我们的戏剧里——特别应该放进这些新浪漫主义的成分。我们这神圣的民族解放战争里，有怎样的英雄在长成，有怎样的伟大的战斗生活，这些主题在戏剧里表现出来，那可以成为特别有力的东西，特别能够激动观众。

这种改编的剧本要彻头彻尾和我们中国人生活一切都相配合，那当然谈不到。我们只要不拿这种彻底论来取消文化工作，只要顾到一般人的“精神粮食”，只要不把所谓艺术价值



看得太神秘，只要不怕被骂为“俗”，只要把艺术运动干得切实一点，我们就知道《民族万岁》这种剧本于我们现在的观众是需要的。我们欢迎《民族万岁》的上演。

但同时，我相信剧作者决不是就此改编改编外国名剧就算了的。为了现在剧本荒，为了观众有看戏的需要，改编是一时的必要工作。可是为了要更适合我们中国人的生活，我们需要大量的剧本——我们自己的剧本，最道地的最中国的剧本。

原载 1938 年 7 月 9 日长沙《观察日报》

## 致《文艺阵地》编者信

《文阵》第三期已收到。《差半车麦秸》写得真好，可说是三期来第一篇创作，也可说是抗战以来的最优秀的一篇文艺作品。在文抗会的文艺座谈会中，我提议每人把这篇读一读，预备下次开会时讨论。看到这样的文章真是愉快。作者想必是在军队里的。此篇一发表，在前方的朋友当会鼓起写作的兴味，产生些新的，深刻的，有力的作品。我们前方的英雄，从各种生活而加入抗战部队的各种典型人物，只有这样的作品才能真的表现出来。这与访问记那种报导不同。我认为我们现在需要的正是这种创作。

原载《文艺阵地》1938年7月16日第1卷第7期

## 题材的“平常”

——习作杂谈之一

有一个朋友到乡下去工作。临走的时候他对我保证，他一定要多写一点东西。

然而他一直没有动笔。为什么呢？他说他没有什么东西可写。可是一个月之后他又来找我，却一连谈了几个钟头没住嘴，述说了那边乡间的工作情形，同志们的生活，当地各种各色的人物。这些要是写下来，那决不是一部小作品。

我们学写作的人常常有这情形：我们鞭策自己，督促自己，硬把一支笔塞到手里叫自己写文章。而结果往往是搔头皮，叹气！唉，叫我写什么呀，简直找不到题材！

并不是我们没有生活，也不是我们把眼睛闭起来不去观察。而是因为我们对我们所接触到的一切——都嫌它太“平常”。那件平平常常的事难道值得写么？那个平平常常的人物难道也值得写么？似乎一定要是那个人物在额头上写上这几个字：“我是题材，请描写罢。”

在乡下的朋友认为没有什么东西值得写到他们农村通讯里去的。而在城市里的人呢——可又把笔搁下，只希望下乡去找点题材。他离开了那个地方之后，离开了那种生活之后，

才也许会回忆起来而写几段到文章里去。当然当地的题材可总是让他溜跑了的。

害就害在这个嫌它太“平常”这一点上。

所谓“平常”者是什么呢？——是我们常见的，常接触到的，也就是我们最熟悉的东西。

我们的许多前辈告诉过我们：“写你所最熟悉的生活。”我们却要嫌它太“平常”。

高尔基创造了许许多多典型人物——那正是最平常的最容易遇到的。阿Q也是个平常人，《子夜》所写的也是平常的故事。抗战以来——我们读到的好作品，无论是写前方，后方，无论是写民族英雄，无论是写后方各种的人物，也都是有血有肉的平常的人类。

如果我们凭脑袋空想一些伟大场面写出些牛头不对马嘴的故事，凑上一百个句号，装上一千个感叹符号，“杀！杀！杀！冲！冲！冲！最后的胜利是我们的！”——的确不平常。可惜它的力量，它的价值，远比不上上一篇老老实实的地方通讯。

一篇作品，那最基本的要素是——真实，并不是不平常。我们倒是在平常的生活里可以取得无穷真实的材料。我们再不要把他们轻轻放过了，否则我们只能够搁笔，根本取消了写作。

我们还需要大量的作品，需要各种的通信，报告，速写，小说，剧本。我们要紧紧抓住随时随地到我们手边来的题材：一段生活，一种人物，不嫌它事情小，不怕它平常，只要有意义，只要表现着真实，我们就可以学着写出像样点的作品来，而同时这也就是工作。

我们一定要医好我们平素那个毛病。我们记住：纪念碑的作品总是写的最合理的平常的典型人物和典型生活。

原载 1939 年 1 月 8 日湖南邵阳《观察日报》

# 发 掘

## ——习作杂谈之二

我们常常听见说：一个人不怕没有写作材料。凡是见到了的，你就可以写进去。

于是我们壮起了胆拿了笔。看见一朵花立刻写篇散文，看见一个人在路上一面走一面唱戏，唔，一篇速写。街上有两个人打架，又是一篇。

世界上有些所谓大作家不是也有这种作品么？用四五千字去写一双女人的脚的美。用整篇的大文章去写一个人的变态心理。真漂亮！我们或许也能够描写得很好，甚至于竟能够办到那个——正如周作人所称废名的一样，叫做什么——“文章之美”。

但假设真有这样老实的读者，以为世界上只要是用铅字排印出来的文章都是好的，于是他一本正经地去读，而后跑来问我们：

“先生，你为什么要写这篇东西？你这篇作品到底含着什么意义？我们千万的读者花费许多工夫来读作品，为的是要得到一点东西。你给了我们的是些什么呢？”

这真是一个很要紧的疑问，而且是一个致命的疑问，问得

我们不好开口。

那么是不是说——那些东西是不准写的呢？

并不是的。即使最严格的批评家也还没有定出这条法律来。所以写是可以写，可是我们不该把那些东西孤立起来，把它们离开了世界而高高飘起，连一个生根的地方都没有。不然就只像一个空舞台，有布景，有灯光，可是没有脚色上场，没有戏，这不是跟观众斗坝<sup>①</sup>么。

还有呢，我们不能单单只把握一个现象。

一个人在路上唱戏，两个人打架，一个人的心理是变态的，这些这些，都是那些人物的生活里的东西。我们要是把它们从一切联系切开，把它们从它们生根的地方切开，那就成了一种无聊的文字游戏了。

一个材料，一件事，一个现象，我们要找出它的根底，它的因子，要找出它和别的东西的联系。

譬如就说那个边走路边唱戏的人罢，我们掘进一步去采索，就知道他原来是喝醉了酒。原来这个人只会说大话，而不会工作，于是碰了壁，于是自暴自弃地去纵酒。

还有那个变态心理的脚色——那是个像汪精卫样的人，要卖国媚敌，大家请他滚蛋，敌人可又不理他了，这样才成了半疯子的。

（当然，这几个例子我们不过简单的提了一提。要仔仔细细表现出来那就得写上许多。）

我们要看到这些人物的全面，看到这些人物的生活。拿

---

① 斗坝：逗趣，开玩笑。

一句用惯了的话来说，我们要掘到这些人物的“灵魂”的深处，掘出这些人物的生活根柢来。

这样，我们才可以算是得到了一个题材。

说凡是我们所见到的都可以当作题材，这句话我们应该这样来了解它。

原载 1939 年 1 月 17 日湖南邵阳《观察日报》



## 作者的态度

### ——习作杂谈之三

我们都觉得阿Q可笑。笑他那些劣根性。而对于《祝福》里面的祥林嫂呢，就同情她，而且还憎恶那些歧视她嘲笑她的人。《出关》的老子是个只发空议论而不动手的脚色，所以一碰到那位要干一干的孔子，就只好骑一条青牛出走，在函谷关还讲了一套空话，出关走流沙去了。

看了丁玲的《重逢》，那位女主人公的勇敢使我们感动，然而她犯了一个大错误——卤莽地杀死了她的爱人，一个很好的同志。姚雪垠的《差半车麦秸》写的是个可爱的人物，他那农民性在这大时代的斗争生活里，表现了他的优点，也表现了他的缺点。

为什么我们会有这种感觉，对那些人物有这种断语呢？这是作者在作品里所显示的态度告诉我们的。

无论一篇什么作品里，作者对一个人物，一种生活，总有他的态度。作者对这个人物表现了[他的憎恶，而对那个人物表现了他的爱。作者说明了这个人物在某些小处所还近人情，而大处则表现了不可救药的劣根性；说明了那个人物有些小缺点，但并不失为我们所爱慕的脚色。诸如此

类。

这里不过是略微举了个把例子。事实上，一个作者不会像陈独秀先生们的论帝国主义一样——对凡是坏人就认为是一色的百分之百坏，而好人就认为都是一个模子印出的圣人。事实上，作者对他的人物决不是——一憎恶起来就憎恶得要死，而一爱起来就一定非眼泪鼻涕直流，弄得连抓笔的手都软绵绵的不可。

作者对于一个他所否定的人物——如戏上的所谓“歹角”——有的是出之于热烈的指摘，认为这种人可能改善而上进。有的则认为根本没有办法，只能用打击汉奸的态度去打击他。

同是一个否定的态度，可有程度上的不同。

而且——否定里面还可能包含肯定。而且可能由否定转变到肯定。

譬如《铁流》里所写的水兵，起先是很糟糕的。作者对这些人物所取的态度是——否定，但不是绝望的否定，因为也还有肯定的一面。到后来可就渐渐地转换了，转到了肯定的态度了：那些水兵们变成了真正的革命者。

反过来也是一样：肯定里可能包含否定，而且可能由肯定转变到否定。

例子不举了罢，虽然眼面前就可以找到这类题材：汪精卫。我们要是把这个姓汪的——从他刺摄政王起，写到他舔敌人屁股为止，那么我们对这种人所取的态度呢？正就是这么回事，正是由肯定而到否定。

真麻烦！单只一个作者的态度就有这么多花头，这么矛

盾，简单一点不好么？

可是没有办法。人物和他的生活就是复杂的，有矛盾的，总是在变动的——发展的。作者既然要表现它，他的态度当然也就得这么复杂，矛盾，而且是发展的。

我们对一个人物和他的生活仔细地研究，看出他与别的东西的联系，发掘到他的深处，写的时候当然就表现出我们的态度，也就是我们对他的批判。这就是我们要说明的，要给予读者的东西。这就是一篇作品的意义。

要是没有这个，那就随他怎样写得好看，也不成其为作品。

原载 1939 年 1 月 20 日湖南邵阳《观察日报》

## 艺术与斗争

××先生：

你来信上“宣誓”要专从事于文艺，预备要多看书，多写作。这的确是一个好消息。因为你已经不相信什么天赋的“天才”说了，而有了自信心。

真的，我们要是没有一点自信心，那就什么事都干不成。一动手就怕难，怕弄不好，怕出笑话，那么唯一的办法是什么都不动手，在房子里打坐，真的就入于“涅槃”之境了。

我们不怕幼稚。只要我们肯干，肯努力，总会有进步的。我始终相信——所谓天才，是由于不断的努力。而所谓“灵感”，是可以制造的。

但来信在“宣誓”之后，接着就谈到你的修养方法，说是“要少管闲事，专心习作”。而你所说的“闲事”，实在是救亡工作，指你现在所担任的工作。

这一点我认为应当商榷一下。为什么呢？因为你所打算要少管的，其实绝不是“闲事”。

我们常常看见一些大学者，他从来不写一点东西，也许对于文艺就根本毫无兴味，可是他偏偏给我们许多“指导”，说文

艺作者应当是一种特别的人类，应当清高，应当孤僻，应当为艺术而艺术，应当不问世事，应当不“俗”——意思就是叫我们写文章切莫让读者看得懂。

总而言之，越不近人情，就越漂亮。

世界上的确有这样的“艺术家”。我们中国也有。他们不管天多高，地多厚，世界有多大，他们只是躲在所谓“象牙之塔”里弄他们的艺术品。照我们外行人看来，他们似乎已经从俗世“超脱”了。他们的“象牙之塔”仿佛等于宗教家之所谓“彼岸”。不过当然也有一点不同。一般的教徒们活着的时候还是要做人，照常地生活着，只是想求得死后的天堂幸福而已。而这些艺术家呢，可就干脆得多，连活着的时候都也要住“彼岸”，他们在这个现世界里住得好好的，吃得好好的，却偏生又要从这个现世界里——“超脱”！

看起来好像是这样的。这些艺术家也正要我们作如是看法。

不过我们要是仔细想一想，就会觉得奇怪。你明明站在那里，你有你的友人，也有你的敌人，你怎么个“超脱”法呢？你的“象牙之塔”砌在什么地方呢？

鲁迅先生把这种艺术家的作品叫做“帮闲文学”，这种艺术家制造出的东西，只是给他们主子们消消遣的。可是等到他们主子一旦有事，他们就从象牙之塔跳出来，由“帮闲”而“帮忙”了。

文学史上有不少这样的例子。法国的波得来尔<sup>①</sup>也办过

---

<sup>①</sup> 波得来尔：Charles Baudelaire(1821—1867)法国诗人，作品反映资产阶级颓废生活和情绪。

革命报纸。意大利的但依西渥<sup>①</sup>还在阜姆演过一出武戏，而后为墨索里尼所赏识。现在日本的这类艺术家们，有许多做了军部法西斯的走狗，歌颂着侵略战争。

假如我们老实一点，也许会想不通：这一批艺术家为什么忽然肯这么入俗套，管起闲事来了呢？

我们要认清一种人，如果单是看他那副雅得毫无人间烟火气的脸嘴，单是听他那套深奥的不落边际的高调，那我们一定会上当。我们必定要翻开他的生活根底出来看看，要看看他这种行径有了些什么影响，收了些什么效果——于什么人有利，于什么人有害。

那批躲在“象牙之塔”的艺术家——制作出来的东西，还是要在俗世里传播的。我们当然也会看到，会受影响。要是我们也跟他们走，听他们的话，那么我们对于政治问题，社会问题，甚至民族国家的问题——都会漠不关心，因为这都是俗事。那么我们当然更不会去参加什么斗争，不会去参加民族解放的革命战争了。

这影响要是一扩大，就于侵略者有利，而于我们中华民族有害。

这种艺术在日本呢，就可以把他们国内那些人吃人的事掩饰一下，可以使他们国内的大多数人民不关心革命那种“俗事”。这样一来，就缓和了斗争。当然也就于他们国内的压迫者有好处。

所以这种“为艺术而艺术”的东西，虽然看来像是超脱了

---

<sup>①</sup> 但依西渥：即邓南遮，Gabriele D'Annunzio (1863—1938)。

俗世，而事实上在俗世上起了某种作用。虽然看来好像是纯粹的“帮闲”，而事实上是“帮忙”，替压迫者“帮忙”。

“帮闲”与“帮忙”——是统一在这种艺术里面的。

也许这一流艺术家的“帮忙”了压迫者，是出于不自觉的，连他自己也没料想到有这种效力。也许有些这类的艺术家，因为他自身上的矛盾而转化，而作反压迫者的斗争。这是另一问题，在这里我不拉扯多了。不过有一个事实，我要提出来请你注意，那就是——从前的这一类艺术家多半出于不自觉（例如十九世纪法国的那些大作家就是如此），而现在二十世纪那些“为艺术而艺术”的大师们，则多半是自觉地替压迫者服务，明明知道所谓“象牙之塔”是句鬼话，可是他还装模作样地来哄我们大家。

这原因你一定知道。一种斗争到了剧烈关头，则壁垒越分明，这事态的本质就越容易暴露，人们也越容易明白自己所站的地位及其任务。

二十世纪的帝国主义时期，就正走到了这个地步。

在这样一个时代——这类艺术家怎么会不自觉呢？他自己心里比我们明白得多。他知道他那种游离于世间俗事的艺术品，以及他嘴里那种高调——不过是一种手段，是替压迫者保持统治的一种手段。压迫者生怕被压迫的人民要谋翻身，生怕被压迫民族要谋解放，就不得不用种种手段来防御：一面用军队和警察去镇压革命，一面也用“文化”去缓和革命。于是墨索里尼手下就有近梯尔那帮新黑格尔主义者，德国纳粹有科学家证明挨饿于健康有益，等等。当然——此外艺术家也有艺术家的用处。

这种缓和革命的手段，还是有许多限制性的。它只有在暴风雨来以前，才用得着。要这种手段的艺术家呢，他们就遮住我们的眼睛，想叫我们看不见天上一层层的乌云。高尔基的《海燕》预言暴风雨的将要到来，他们是很头痛的。他们生怕说伟大的艺术家是斗士，譬如有某些“艺术理论家”论鲁迅罢，就跟一个政治掮客一样，只在纯艺术家的观点上去立论。

其实——唉，何必客气呢？这批“为艺术而艺术”的“象牙之塔”里的房客——他们自己实在也是斗士。不过是为压迫者出力的斗士就是了。他们为防御他们主子的江山而玩的这个手段，这明明就是一种斗争。

一到暴风雨来临，一到恶斗开始，他们的那种老手段就失掉了效验，没有了用处，于是露出了本来面目，公然替他们主子“帮忙”了。日本的那个什么林房雄，现在不是公然站在他们军部法西斯后面对我们狂吠么？

谈到这里，你也许会提出抗议，说你并没有什么“为艺术而艺术”的打算。

不错，这我当然相信。但我为什么要说到那上面去呢？

第一，我是说明——一切艺术都是为了斗争，为了一定的人群的利益而斗争。或是在这个壁垒里，或是在那个壁垒里，而从事斗争。甚至于那些号称躲在“象牙之塔”的人，生怕看见斗争，连提都不愿意提起，然而不论他自己有没有意识到，他的作品实质上也是为了斗争。

第二，请容许我说一句不客气的话，我认为“少管闲事”而去“专心习作”的方法，跟那个“为艺术而艺术”的论调——多



少是有一点血统关系的。

这句话也许说得欠公平。有许多要学习写作的朋友，对我这样解释过：“我知道所谓‘为艺术而艺术’是无聊的。我也要把艺术服务于斗争，但这是将来的事，要等我将来修养成功了，才可以拿艺术来斗争。现在呢，我只好关起房门来学习。”

房门一关，就把一切“闲事”关到了外面，把实际生活关到了外面。他一个人在这房子里修养：看书、习作。

他写些什么东西呢？

在他未关房门以前，他到底总经过一些生活的，或者是管过“闲事”的。所以他这时候还可以凭他的记录，写一点有真实性的东西出来。所以这时候不怕没有内容。他所关心的，只是这样一个问题：“这内容要怎样写法才好呢？”这就是他所要学习的。这就是说，所谓修养，是在那里练习写作的技巧，——这是关于“形式”的问题。

要是有人问他：先生，大家都在外面等你斗争哩。你什么时候可以修养成功？

等一等：这篇文章在句法上还不大如法。至于到什么时候修养竣工，那他自己当然不知道，我们也不知道。一个作品要怎样才算百分之百的好，这是谁也确不定的。要是说歌德的《浮士德》可以打一百分，那么高尔基的《四十年间》呢？前几年我们中国文坛上有人所称的“伟大作品”似乎专指厚书而言，要是如此，那么十几续、几十续的《济公活佛传》——那样厚的一部书，怎样说法呢？

不过在习惯上有一个普通标准，大概是——他关在房里

所写的东西向一个杂志投一两篇稿，当经编辑先生录取之际，就是他的修养功德圆满之日。要是有人注意他，捧他，那就毫无疑问，他的作品已经“伟大”起来了。

于是他昂然开了房门走出来，与社会人士相见，开始从事斗争。他现在既然已经成了“家”，当然再也用不着什么修养。他从前那一点点回忆的生活或已写完，或已写厌，或者是他要写新鲜的斗争的题材，而自己又没有斗争的生活，这就只好闭起眼睛来空想，制作一些牛头不对马嘴的东西出来。这就是他的“斗争”！

他虽然极其想要爱爱大众，可又不肯去接近大众。于是我们就不免拜读到这类作品：一个农夫跟一个女人谈恋爱，却用了美国电影里所谓“风流小生”的那套派头。一个小叫化满口的人生哲学，深奥得连我们都读不懂。有的呢，譬如写一批汉奸正在替日本强盗尽力服役之际，忽然不知从哪里来了一个做救亡工作的青年，慷慨激昂地演说一遍，那些汉奸们就猛可里悔悟过来，猛可里成了民族英雄。诸如此类。这些艺术家虽然不相信什么“象牙之塔”，可是他们跟“象牙之塔”里的房客颇有共同之点，因为彼此有点血统关系的缘故。举例来说罢：孤僻，夸大狂，不近人情，都有点相像。行为必须浪漫，言语万勿切实。人家要批评他，那他就发脾气，他只高兴你捧他。他看人不起，动不动就说现在的青年没有办法。他对政治极其冷淡，声称“一切政治家都是卑鄙的”。

总而言之，他到处要表现得与众不同。连外表也要特别些：或者长头发（而且一定要披到颈后根上），或者大领结，或者其他的什么特别引人注目的装饰，像王尔德之流一样。

也许他们想这些花头是煞费苦心的。但如果不来这一套，人家怎么会认识你是个艺术家呢？

而行动举止也必须有一种艺术家派头，正如某些学校里那些职业化的运动员必须有个派头一样。这种“艺术家风度”到底由谁发明的，可惜我不懂得考据学，不然的话——我如果有资格对中学生谈美学的时候，还可以当作材料的。

所有那些特别的花样，一时可谈不完，真要写十部《新儒林外史》才够。

因此社会上的一般人也不得不把艺术家看做一种特别人类，敬而远之。艺术家也就得意忘形，更以为自己是高人一等了。

假如说他们根本就不打算参加为被压迫者谋解放的斗争，那可太不公允。（当然，也有人借这个做幌子，为了好取得他的社会地位的，这又当别论。）他们只是被那种“艺术家”式的生活害到这步田地，使他们的斗争失去了力量。而无情的恶斗一开始，他们甚至于会因害怕，而动摇，而退却。

而这——正是压迫者的阵营里那些艺术家所最高兴的。你看！“为艺术而艺术”的理论在这里收了效！

那，问题就在这里！

你要是照他那个办法做去，真的“少管闲事，专心习作”，卸掉一切工作，那结果，不管你愿意不愿意——就会像刚才所说的那种艺术家一样，实际上成了一个住“彼岸”的“象牙之塔”的艺术家。

如果我们不只在形式上用功夫，而使我们的习作有真正的内容，自觉地使它服务于斗争，那么——我们必须有斗争的

生活，必须去工作，必须去多管“闲事”。

这些——正是我们的艺术的内容。

有人说：我们之跑进斗争生活里去，并不是为了斗争，而是另有目的——为了我们的艺术。

这样说来，我们的斗争生活就只是一块敲门砖，一开了门就可以把这块砖头丢掉。

这样说来，我们也不免是“艺术至上”论者，说来说去都是为了艺术本身，而把艺术和斗争切断了。

那么——对不起，我们倒要请问一句看：艺术为了什么而制作呢？难道为了艺术本身而制作么？

我们在前面已经说过：艺术为了斗争而制作。

艺术的内容是取之于斗争生活，而根据这内容制作出来的艺术品——又是为了斗争的。

斗争生活和艺术生活是一个统一体。

我们反对关起房门来写作品而不去生活，我们也不是说——只要有实际生活，就一个字都不写。我们决不能做那种机械的看法。因为艺术的制作必然是一种斗争的手段。有些人也许是出于不自觉的，而我们呢——明白了这一层，就自觉地这样去做。

那么，我们每天用几个钟头去跑腿，用几个钟头去写作呢？这是一个技术问题。我们谁也不能够替人家硬生生定出一个功课表来。

至于多管了“闲事”，写作不是就不能“专心”了么？——据我个人的经验，我认为这是个习惯问题，只要我们去养成那种所谓“艺术家”的孤僻的不近人情的习惯，那就不成问题（并

且我们这封信上一开头就说过，连“灵感”都可以制造的)。有许多伟大的先行者，一生有了许许多多伟大行动，他们无论如何要比我们忙得多，可是还留给了我们许许多多伟大的著作。

一个艺术家太好静，而且把“静”字解释成不与外界接触，那是他的一个致命伤。

所以我诚恳地劝告你，希望你把你的工作继续下去，并且更努力更切实地去做。这样才能真正写得出一东西。而这写出的东西就是斗争的东西。

当然，所谓“写出的东西”仍然是指艺术的东西。绝对不是说——一切斗争性的文字就是艺术。

艺术的那些要素，我们一点也不能放松。例如——它要有真实性，要形象化，它不单是理智的，而且也诉诸于感觉等等。

这一点不过是顺便提一提，我想你一定很明白的。总之，我们反对那两个极端：一面固然反对“为艺术而艺术”的作风，一面也反对把政治论文认做小说。

写到这里，这封信似乎可以暂且结束一下了。至于这信上所牵涉到的一些别的问题，我们下次再谈。

不过我还想重复说一句：就是——我们习作的时候切莫相信什么“不鸣则已，一鸣惊人”说。我们已经谈过：我们不怕幼稚，只要不断地努力。就是弄出来的东西离“伟大”还差得远，也不妨拿出来给大家看看。也不要怕失败，更不要怕同志们的批判。不然就只好搁笔，取消了工作。这在客观上，实在也是“象牙之塔”的艺术家的那套作风。那么就是辛辛苦苦绕

了一个大圈子,可怜又到老地方去了。

这也是我们学习时容易犯的毛病,故此也顺便提它一笔。

原载 1939 年 3 月 2 日—3 日邵阳《观察日报》

## 关于《华威先生》赴日

——作者的意见

××先生：

得手书，极为欣慰。因为正忙着义卖，故未即复。承寄大作，已拜读，所见极是。《华威先生》之赴日，前一向在《救亡日报》上已看到这条消息，就想到那位读者一定不会怀什么好意，大概是一看见我们中国人自己指出我们之中有有些什么缺点，立刻兴高采烈：看哪，他们有这些毛病。

然而这套把戏是玩得很蠢的。

一个人如果满身是病，虚弱到极点，有许多局部之病痛遂指不胜指。但如果他已病好，一天天健康起来，则即使在腿上长个小疮，也会使他不安，而要开刀搽药，把它诊好。而“华威先生”正是这样的小疮，这种病痛之所以能指出，这就是说明我们民族之健康，说明了我们的进步，惟其一天天健康，一天天进步，“华威先生”这种人物才被我们指得出，拿来“示众”。（要是我们大家都是“华威先生”，那怎么会把他拿来“示众”呢？）

假若一谈到进步，就以为应该是百分之百的好，不作兴有一丝毫缺点，这只是幻想家脑筋里面的东西。现实决不如是

单纯。我想《改造》的日本读者如不是故意闭起眼睛堵起耳朵来，这一点点常识是会有有的。日本人的发现“华威先生”想要拿这一个人物来证明我们全民族都是这样泄气的家伙，而向他们本国人宣传，那是白费力，因为效果适得其反。（况且把“华威先生”暴露出来，同时也写了正在生长的进步的工作者，不过在这篇里面没有把他当作主要人物而已。）假如日本有人被他们的法西斯叫昏了头，而看不见他们这家帝国的死症，只欢天喜地的来发现对方的小毛病，则其愚尤不可及。

只有勇于自我批判的人，才会有真进步。

我认为我们的自我批判，被敌人听见了也不要紧。为要我们自身更健康，故不讳自身上的疾病。这一点，日本人民会拿去与他们本国的情形对照一下的。（如不把《华威先生》之类带到日本，也许还要慢一点才想起这个对比来。）

那位读者如果是这样的用意：“我们日本帝国主义是不可救药的了。而你们中国呢，是谋民族解放的，你们走着历史的道路，而居然有‘华威先生’这种人物！真可笑！”如果这样，那么我们就得谢谢那位东洋阿Q的善意。

问题其实是在这里：看谁走在历史的道路上。违反了这个的，常常会做些蠢事出来。浅野晃的焦急，真也是难怪。日本的作家，不管他是有意无意，如果他所写的有一点点真实性，则这一点点必然会是“抗日每日的好材料”。这是历史在这里开玩笑；一个东西愈濒绝境，它自身上的矛盾愈易暴露。所以他们的文学不能触到真实，一触到，即使意在欺骗人家的，而往往有了相反的效果。



“我们的文学则不然”，我们决不惧怕真实。

敌人拿《华威先生》之类搬过去，意果在得到一种轻蔑的快意者，这快意之下却是拿他们垂死的恐怖打底子的。

这仍旧是历史在这里和他们开玩笑。日本被压迫的民众是会懂得这个的。

因为来信提及这个，故在此拉杂谈了一些。不知先生以为如何？

夏衍兄已返桂林否？奚如到衡后已有来信。同时又得艾芜信，便中请将此信给他一阅。并希望你们常常写信来。

这里的副刊编务已另托人，可以有时间写点东西了。去年我们在长沙组织过一个文艺通信站，现在仍想把它恢复。有几位朋友打算办个小小文艺刊物，苦于人手不够，或者即借《观察日报》副刊来个周刊。但目前尚谈不到具体计划。如各地的朋友能经常通信，谈到当地工作情形以及工作上的问题，让此间的朋友晓得晓得，讨论讨论实是必要的。

祝福，并为在桂林的诸友祝福！

张天翼上 三八节

（原载 1939 年 3 月 15 日桂林版《救亡日报》）

## 论 缺 点

——习作杂谈之四

去年《文艺阵地》创刊号出版之后，朋友们因为看见那上面登了我一篇短短的速写，见面的时候总不免提到：

“到底那个华威先生是谁？”

这真是不容易回答的。

在一个座谈会里，还有一个朋友问我：

“华威先生既然那么大拉拉的，为什么还跟张先生那么亲密呢？张先生真有这么一个亲戚么？”

这更问得我哑口无言了。

我所以要把主人公跟我的关系这么交待一下，老实说，当时的确有点隐衷的。不过在这大庭广众之中，我实在有点不便说，只好那么含糊过去。

写文章总常常会得罪人。连你自己都还莫名其妙，就有些先生跳出来自称为你的敌人。不说别的，就连感想也都不容易写。除非你指姓道名地说出了某某，那么还好——顶多不过得罪了个把先生。不然的话，那就有“未便”之处，以后甚至你到了一新地方，有些脚色立刻就着慌地问：“他到这儿来做什么？”或者“喂，他来了！注意！”好像你有三头六臂似

的。

小说速写之类可更麻烦，就因为小说速写之类要写人物。只要你写的人物有点儿缺点，那可就糟了糕。有些先生就会提心吊胆地来做索隐：这是影射那个，而那是影射这个。于是有的站在纯艺术的观点上，指责作者损害了缪斯贵体，不该无聊到以作品来施行人身攻击。有的却大刀阔斧，干脆说作者另有作用，企图破坏什么。

碰过几次钉子的人，总会碰出一点世故来的。因此我就打定主意，要写文章，一定设法不招怨。

这办法就是，专门只写从头到脚都是至善的十全十美的圣人：忠孝双全，待爱人也温柔备至。并且必须有通天的本领：在后方一开口，几十万民众立即闻声响应；在前方一伸手，千百数倭寇马上拜魔投降。一得空还必须跟文化人们拈韵做诗，原来他还很风流哩。

总而言之——这人物毫没一点儿缺点，好像一般寿屏和哀启以至欢迎会的请帖里所写的一样。这么一来，凡是以为这是影射他自己的人，皆大欢喜。

至于这种十全十美的人物，实际上存在不存在呢？

那个暂时不去管他。我们只要博得人家一番高兴就好了。

然而事实上连这也很难办到。

一个人也许并不知道自己的毛病，可是他一照镜子，那他心里立刻会明白——镜子里这个有毛病的身影并不是别个，而恰恰正是他自己。世界上不是有些人正怕照镜子，憎恨镜子的么？

而一篇文章往往会变成这么一面镜子，抓笔杆的人容易得罪人，真好像是命里注定。你有什么办法呢？

假如你描写了刚才谈的那个完美无缺的圣人，那些先生拿来一照：“唔，这跟我不相干，这不是我的影子。”谁也不承认这是他的影子，因为你写的那个百分之百的完人，并不像世界上任何活人的影子，因为世界上并没有这种的活人。所以虽然极其巴结地写出这么一篇东西，事实上并不怎么讨好。说不定还有几个神经过敏的脚色，以为你写的全是些反话，那结果，哼，对不起，仍旧是招怨。

那可怎么办呢？

固然，一个作者可以向那些多疑的先生们这么发问：

“你为什么疑心我这文章的人物是影射你呢？是不是你也跟这个人物一样的有这些缺点呢？偷过东西的人，生怕人家谈起贼。又如你无意中提起‘婊子’，而座中忽然有一位女士面红耳赤，恨得牙痒痒的，那你马上就知道她是个做什么买卖的。先生，你说我的文章影射了你，那你不正是暴露你自己么？”

这样的呆问实在于事无补，倒反而加了一面镜子，使对方更不安。所以只好另外想办法。

就这么着。我在那速写里交待了一下，说那个主人公是我的亲戚。要是有一位先生疑心我在描写他，那他就得先记一记看，他跟我到底沾上一点亲没有。没有，那么当然不是影射他。

然而——他如果有许多处所竟像你那个主人公，仅仅不是你的亲戚，就会放心地以为这不是他的影子么？他竟这

样老实么？

是的，有这么老实。他们都是道地的老实人。要是他稍为调皮一点，决不会挺身而出自己招认。——“你看！这个可鄙的人物是写我！”让大家知道他是个什么样的脚色。一个调皮的小偷假如听见你谈起贼骨头，他一定装个满不在乎的样子，表示他内心无愧。

有几位先生甚至老实得到了可爱的程度，连你描写的那个人物的脸貌，都会逗他疑神疑鬼地瞎想阵心思。你写那个人物脸上有一个疤，我们这位可敬的读者就得摸摸他自己的面部。正好像天真的小孩子一样，听你讲故事讲到一个小狗缺了门牙，他都也会嚷道：

“你讲我！”

所以我那个办法，对这些可爱的老实人似乎是行得通的。一个人总应该少招一点怨。况且我还该替《文艺阵地》设想一下。那时候它还没有出刊，又远在华南，我不知道它请求登记的呈文被转到中央没有，当然是谨慎一点的好。

至于真正算是我的亲戚的那些人，他们倒也不会见怪。这里我并不是在夸耀，说我的亲戚里面没有华威先生那种多缺点的人，以表示我也有可尊贵的血缘。我的亲戚之中，也有几个可采为模特儿的，我也曾采用过，然而那是另外一种模特儿。曾有人以为那些描写是故意夸张，故意油滑，而不相信世界上真有这样的人存在。要说到做华威先生，我那些亲戚还不够格哩。

有些文坛探子爱打听你的亲戚，而你偏生又有个把不争气的亲戚，于是在“文坛消息”之类上指出来：某某先生是你的

什么人，可见得你也并不是个好人！他们是不是要从血统关系来观察一个人呢？我不管他。我只是要借此机会在这里作个郑重声明：我那些亲戚们的行为，事前并未与我商量过或勾结，因之好事我也不想叨光，坏事我也不能负责，概与本人无涉！

话还是说回来罢。

那么华威先生到底是谁呢？这我还是难于作答。倒并不是怕说了出来会得罪哪一个，而是真的说不出。因为我并没有影射哪一个。

这决不是意图逃避文责的话。

一个学习写作的人，总有这么一个讨厌的坏习惯，就是专爱留心人家一些不相干的事情。人家做一件事，说一句话，他都要记得牢牢的，并且常常喜欢引用，而引用的时候一定要用“ ”号把它好生包着。人家一个念头，一个脾气呢，他也想要看穿它，分析它，然后记在心里，甚而至于，记到他的“怀中记事册”里，跟他的日用帐、简便药方之类挤在一堆！而且他老是要动感情，对人家或是鄙视，或是尊敬，或是憎，或是爱，或是同情，或是痛恨，或是觉得痛心，或是觉得可笑。明明事不干己，却要把人家考察一番，研究一番，还要这么批评人家一顿。

还有更讨厌的哩。他还得穷根究底，要看透人家这些性格，这些作风，这些思想和行为——是怎样养成的。

我既然也在学习着写写东西，就不免也染上了这个讨厌的坏习惯。于是看到了有几位先生，在抗战期间的工作，都有那么一种特别作风。所谓“都有”者，是说他们这几位先生共

词有这么一种作风，在这几位先生说来，这种作风是有一般性的。所谓“特别”者，是说这种作风仅只是这几位先生一类的人物所具有，而有别于其他的先生们。

在我这爱管闲事的人看来，他们那种作风——在抗战之中实在是个缺点。我感到痛心，而痛心之外又有几分觉得他们可笑，但这只是一种苦笑，于是就有这么一种冲动，想把它指出来。于是就把那几位先生拼拼凑凑，弄成一个人物，写了那篇速写。

做了模特儿的并不是哪“一个”人，而是他那“一类”人。

然而写得不够，不够周到，也不够深刻。我要是一味推诿，把自己的过错轻轻往别人肩膀上一放，我就可以说是因为这稿子被催得太急的缘故。

但其实还是由于自己的能力不够。同时在稿子寄出之前，自己检查得不够审慎，改得不够。

所以如果有些朋友——对那篇速写里的人物责备得过于所应责备的，或者只是把他当作一个笑话看，那都是我应当负责的。

顺便在这里说一句：其实无论是谁，对自己所有的作品，自己都应当负责。要是只往“灵感”身上一推，自己置身事外，好歹都不管，那只是欺骗读者。要是一经指摘，就大发其牢骚，说人家看不懂我的奥妙处，或者说我原意本来如何，那其实也是欺骗读者。

一个作者应当认识自己的缺点，也跟他的应当认识当代社会生活中的缺点一样。要是他连自己的缺点都没有勇气去正视，他当然更加没有勇气去正视，譬如说：我们抗战中还没

有来得及克服掉的缺点了。

写出了一篇东西，如果人家读了不知道我的原意，或是他的反应与我所预期的相反，那是我的习作有了毛病。事后作者再出来作解释，那只是一种补救办法，也正是等于作者自己指出自己的缺点。

我就是常常遇到这样的事。需要事后来补救。

就在上面说起过的那个座谈会里，后来谈呀谈的——就谈到了这么一个问题：我们怎样对待华威先生？

有的朋友主张把华威先生那种人赶出去。有的朋友说，我们不要去理会那种人，我们做我们的工作好了。有的朋友认为我们应当和那种人作斗争。

于是我不得不红着脸来善后，说明“原意”。

我原意是企图提醒一般在抗战中做工作的朋友们：在我们的进步之中还留下了些许缺点。我们一定要勇于承认我们自身上这些缺点，而努力克服它。要是发现我们中间有华威先生这种作风的，那就得指出来，好生批评他，说服他，使他健全起来。要是发现自己也有那种毛病，就得反省一下，切实加以改正。

原来的企图就是这样。

至于有人以为我在影射他，而生了反感，而发脾气，那——不瞒你说，那完全是我这篇速写的失败。

戏剧里面的所谓歹角，并不是都从一个模子做出来的。各个歹角，在歹的程度固然有不同，就是在歹的质上也各异，有歹得可恨的，有歹得可笑的，甚至于有歹得可爱的，等等。我也曾试写过一些歹角，有篇把还写到最可恨的歹角——如汉



奸之类。

可是要把华威先生这类人物当做汉奸看，那真是冤哉枉也。不行！你能够负责证明他在日本特务机关拿了钱么？当然不能！

他绝不是汉奸。他还没有歹到那一境地。

而且按实说，他还有几分可敬处：因为他到底是进步了。他从前也许是很糊涂的。可是现在呢，他到底也会用几个新术语，可见得近来出刊的书报杂志他也看过一点。口口声声要领导群众，可见得他现在愿意屈尊与群众接触了。这不单是空口扯扯白的，并且他还用行动来证明。他真的忙得很，一天要去领导无数的会，这样的日子也许以前连做梦都没有想到过。

而且按实说，他还有几分可爱处，因为他到底很天真。他以为一当了各团体的委员或理事，他就真的领导了群众。他以为只有他聪明，而别人都是十足的大傻瓜。他以为这么东跑西跑，谈几句牛头不对马嘴的话，开开教训，就有了工作成绩。

这可爱处——就是他那一类人的作风，就是我们抗战工作中的缺点。

然而人与万物一样：会变，会发展的。在我们抗战已经进入到第二期的现在，华威先生会发展成怎样一个人呢？有一位朋友写信问我：

“在今天，华威先生会不会阻挠救亡工作，会不会嫉视努力于宣传工作的报纸刊物，会不会劝青年莫阅读抗战言论的书籍？他会不会同情汪精卫，说汪精卫为中华民族的前途计

而别具苦衷呢？华威先生对于现今的一切动员工作——精神总动员，节约献金运动，义卖献金运动——他头痛吗？他会设法取消上列诸动员工作吗？”

那我可不能负责答复。

记得《救亡日报》上曾有一篇文章，说华威先生已经被示众、被枪毙了。华威先生的那套作风，现在已经被克服掉了。

这篇文章给了我很大的鼓励。可是我得老实承认：我那篇速写力量还差得远，我说过，我本来是想要指出那种的作风之存在，是我们自身上的一个缺点，希望能够克服它。可是没有办得到。有时候我们仍旧会遇到个把华威先生。

不过大多数的华威先生是进步了。他们已经改变了他们那套老作风，他们的工作一天一天做得切实起来。因为一切切实，就感到自己的修养还不够，于是也肯虚心接受人家的意见。他们自己已经深切地知道——抗战发展到了第二期，是我们工作进到了更艰苦的时期，一定要有最大的耐心。他们渐渐养成了不屈不挠的苦干精神。

但同时也还有个把两个华威先生——老毛病仍旧要发作，跟抗战的新情势越来越不调和。他这就越容易发脾气，越不相信朋友。他渐渐的陷入悲观失望之境。开口闭口就得骂人，尤其是骂在工作中的青年。结果他就什么事也不做，学做隐士了。

像华威先生那类人——他们中间就起了这样的分化。

至于我那个朋友信上所设想的那种今天的华威先生呢？是不是有那样的人呢？

也有个把。不过那是一种低级的华威先生。

在从前——他也许跟华威先生是老同事，彼此的生活都差不多，思想和兴味也都差不多。但从抗战发动以来，他的老同事华威先生进步了，而他还是老样子，还是那么糊涂。人家还看一点新出的书籍杂志，而他呢摸也不去摸它一下。人家坐着包车到这里那里去开会，可是他却没有这个兴致，他的包车是装他去打麻将的。他的思想和知识比起他的老同事来，起码要落后二三年。而我们中国这二三年里一切都有了飞跃的进步，差不多等于别国五十年的进步，所以刚才谈起的那个人物，实际是落后了半个世纪。

我还是那个老毛病：爱注意人家一些不相干的事。我就在一个地方发见了这么一种模特儿——低级的华威先生。

这种人物到今天还存在于我们中间，就更值得我们去指出来。对我们自身的这个缺点，更应该去认真地加以批判。我希望朋友们能够注意到这个题材。这个题材固然使我们痛心，使我们哭笑不得，然而我们应该拿出勇气来表现它。

现在我向朋友们提供一点材料，假如你们要写这个题材的话。

这回这个主人公可并不是个新生长的典型。我们已经交待过，他的老同事已经进化而为华威先生，而他仍旧停留在一个较低级的阶段里。我们中国地大物博；惟其地大，所以这种人物还可以钻在一个小角落呆下去；唯其物博，所以——那不用说，当然是东西多，所以不免就有这样的货色。因此他不会呆在大城市里，大城市文化水准比较高，一切都进步得很快，他非进即退，渐渐会变得不成其为他这样的典型了。他更不会在前线，前线是与敌人斗争最激烈的地方，他是存身不住

的。拣来拣去，只有后方的比较僻塞的较小的地方，还可以混过去。

地点既然决定，于是我们就动手写这个人物了。

他不看一切新出的书，这是我们已经知道了的。而且凡是封面上写着图案字的，里面是新式标点白话文的一切出版物，都使他头痛。我们已经知道，他不像华威先生那么热心于开会，他不但讨厌开会，就连一切团体——他都认为是多事的，伤脑筋。要是上面有明令要组织团体，而又叫他负责筹备不可，那怎么办呢？他就愁眉不展地诉苦，一面尽量设法延长筹备期。

可是这个城市里一切都在进步。他所有的同事和朋友都在进步。于是他就苦闷起来：他觉得大家都撇开了他，他觉得自己有点站脚不住。他的心里怪同事和朋友们不顾交情，尤其要怨恨别的那些努力于抗战事业的机关和团体，说人家在排挤他。你看！他什么工作都不愿意干，而你们偏偏什么工作都去苦干，这不明明是跟他作对，不明明是在排挤他么？……他心里虽然这么埋怨着，可是他还硬着头皮坐上包车——去拜会拜会他们，疏通疏通。

这个题材的梗概就是如此。

当然，写起来决不能就这么单纯的。一个人物总有他的复杂性，多样性。举个例子：这个主人公对抗战消息难道一点也不注意么？当然他很注意。他注意敌人已经到了什么地方。如果敌人离他这里近了，他就着慌，摇头叹气，连饭也吃不下。如果敌人离他这里远了一点，他仍旧大摇大摆去做“他的”事，他当然也有“他的”事，他倒不是所谓清静无为的那种

人。又如，他对新出的书报难道绝对不看么？那也不会。有时候偶然有人告诉他，说有一篇文章在批评那些不积极做抗战的人，那他听了就会找来看一看。他一定看得很慢，因为白话文他看不惯，好像用鼻子一个字一个字地在那里嗅，要嗅出这篇文章到底是不是在针对他。

我们要是写这个人物，我以为这些小地方也不可放过。

同时我们动笔之际要非常小心，要是一个大意——那就像我拿我的有些亲戚做题材一样，人家看了不相信，以为你是在杜造什么山海经了。

“什么！现在竟有这么顽固的工作者！”

幸而像这主人公之类的人，现在是少数而又少数。这令人又痛心又可笑的现象，只是局部而又局部的。

我们的抗战越进展，我们自身上的缺点就越减少。但总还不免局部地有点儿缺点。那么我们就应该把它指出来，应该进行自我批评。使我们自己更加健康，使我们自己进步得更加快。

并且我们越健康，越进步，那就越容易看出我们自身上的毛病，只要有一点点儿不舒服，哪怕是一个小小的毛病，马上就发觉到，马上动手来治疗它。

我们队伍中间要是有害了毛病的，有那种古怪作风的，真应该拿这么一面镜子给他，让他照照他自己。他一认清了他自己——譬如说罢，他明白了他自己这种行径是不利于抗战的，那么他就渐渐改正他自己。他就会有一种新的发展。假如他已经知道了他自己的行径是不利于抗战的，而他偏偏不肯改正，他偏偏要把老脾气发下去呢？那就没有办法，那他就

会走上另外一条路。

到了这时候，要是有人还不肯反省反省，仍旧面红耳赤地说你影射了他，说你借文艺来施行人身攻击，那么他如果不是老实得可怜，就是故意跟你作对。我们只好不理睬，免得浪费时间。

只要我们严肃，认真，我们指出我们自身上的缺点是必要的。这也跟我们描写我们的进步，描写我们的新英雄，同样的必要。

指出来的缺点，要是给外国人看见了呢？我认为不必害怕。就是给敌人看见了，我认为也不必害怕。我在复林林先生那篇《华威先生赴日》一文的信中，谈到过这个问题：我们看到了我们自身的缺点，这正是说明了我们的进步。对自己的缺点连提都不敢提，好像是一种忌讳似的，只要人家一提，他就恨得比挖他祖坟还厉害，那他到老也不会有一寸长进。

为什么呢？

进步，是由于不断的自我批评，由于不断的克服自己的缺点。

原载邵阳《力报半月刊》1939年6月1日第1卷第4期

## 一个故事的故事

—

亲爱的读者，我猜到你现在正在这里看书。你想听一个故事。

少年朋友总是爱听故事的。我有好几位少年朋友，老是跟我嚷：

“你为什么不多写点童话呀？真的，讲一个长点的故事罢。”

好罢，就讲。

我本来想偷偷懒，讲一个现成的故事。讲一个穷小子遇见了一位天使，后来就发了大财，还跟一位公主结了婚，这位公主照例是长得很美丽的。再不然呢，就讲一个剑侠，这位剑侠的嘴巴生得非常特别：它能够老远的吐剑，“一道白光”。

“那不行！”我的朋友插嘴。“什么！穷小子成了暴发户？——这是教我们去梦想发财呀。剑侠故事呢，是教训我们去帮‘员外’们，还哄得我们要到峨嵋山去求道。我们不要这样的故事！”

这些少年朋友——有的是在高级小学，有的已经进了中

学。他们懂得许多事情。他们做着抗战建国的他们那一份的许多工作。

现代中国的少年进步得真快呀。不是走着进步的，是跳着进步的。

他们不要听那种现成的故事。他们要听一个新的。

“讲什么呢？”我搔搔头皮。

他们这就出了一个题目：

“讲一个——帝国主义的故事。”

“什么！”我吃了一惊。“你们为什么要拿这个难题来考我？这是不作兴的。”

他们说：他们并不是故意来难我。他们是想要知道——帝国主义是怎么回事。原来他们很努力，很用功。他们想要知道这是一个什么时代，想要认识中国和世界。

“讲帝国主义的理论书很多，可是我们看不明白，”他们告诉我。“我们这就想了一个办法，请你把帝国主义这个题目——用故事讲出来。”

“唔，让我想想看。”

于是我赶紧就去请教一位大朋友——他是从来不讲故事，只是专门研究故事如何讲法的。我把来意告诉他，他不等我说完，就急得只是摇手：

“不行不行！千万不要讲这类故事！我问你：你要是这样写了出来，那么算是艺术作品呢，还是算做社会科学书？”

“当然不是社会科学书，”我说。“我想要写的是童话：我想要写一些人物，生活……”

“童话！”那位大朋友打断我的话。“嗨，我的老天，亏你在



那里写童话！你知道什么是童话么？你知道么？”

他不等我回答，就又说下去：

“童话者，应当是没有意义的，这就叫做‘无意义的意义’。你要是拿故事来说明帝国主义，那就失了童话的格！”

我把这些话给那几位少年朋友听，他们可叫了起来：

“张先生不要上他的当！‘无意义的意义’！——那么就是有意义呀。”

这几位少年朋友看过许多故事。他们很明白的：

“故事总是说明一点道理，含一个教训的。有的是说假道理，有的是说真道理。有的想要教训我们去做小老头儿，有的可教训我们做一个中国新少年。讲帝国主义的故事——怎么会失格呢？这正是我们要看的童话。”

对的。那么——就只好写起来。

## 二

“就只好写起来”——哼，说得这么容易！

先得仔细想一想。我抽着烟，踱来踱去。这故事该写些什么呢？该怎么写呢？我每天总要拨几个钟头来对付这个题目。这么经过了好几个月。

我这就对自己说：

“我要写一个国家——怎样成了一个帝国主义国家。一个帝国主义国家当然有帝国主义国家的性质，它有它帝国主义的活动，事情；它怎样发展，怎样结果——这都应当写出来。”

那么这个帝国主义国家叫做什么名字呢？

随便取一个名字就是。后来写的时候，就叫它做“金鸭帝国”。还替别的几国取了一些名字。所以你如果拿这几个国名到世界地图上去查，那再也找不出。你去问问地理老师或者历史老师，他就会张大了眼睛瞧着你：

“什么？你倒再说一遍看。怎么我从来没听说过这个国家？”

这并不希奇。故事到底是故事。你倒在世界地图上找找看——“立立坡特”在哪里？“企鹅岛”呢？还有“伊特拉共和国”呢？这都白找。

这都不是真正的国家。可是世界上有些真正的国家——跟故事里的国家很相像。

于是我想：

“这个‘金鸭帝国’——应当跟真的各个帝国主义国家有同样的性质，同样的特点，同样的命运。”

唔，我一定要这么试试看。

这时候我就想起那些好的社会科学家的成绩来。他们把各个帝国主义国家都仔仔细细研究过。然后他们把头一抬，眼睛里闪光：哈，原来各个帝国主义国家都有几个共同的性质。

他们有了伟大的发现。他们从一切帝国主义国家里——抽出了这些性质来。

这就是帝国主义的性质。无论日本也好，其他任何一个帝国主义国家也好——都是这样，而且都是由一定的一条路生长，发展，以至死灭。

我们一懂得了这个，那么我们怎样才可以从被压迫的地位解放出来，也就得到更好更有效的方法了。

“不错，这是帝国主义的最基本的性质，我一定要在这个故事里把它表现出来，”我这么打算着。

然而——我又想：要是单只表现出了这些，那可还不够。我跟我自己讨论起来：

“这些性质——只是一切帝国主义国家的一般性质，最基本的性质。一个真正的帝国主义国家，除了这些性质之外，跟别国总还有许多不同的地方。”

一个社会科学家要研究哪一国的时候，他也不能放过那一国的许多特殊点的。

故事里要写一个国家，就得像个真的国家。

如果我单只表现出帝国主义那几个最基本的一般的性质，那就只是写出了一个抽象的帝国主义国家，不像是真的了。

还有呢，我想到一个国家——决不是一个简单东西。一个顶刮刮的现代化的国家，不是也会有顶落后的地方么？

这些——我打算描写一点进去，照这家帝国可能发生的情形，写一点进去。我要表现出这家帝国的一些特殊点，一些矛盾点。虽然说这是它的特殊点，可也应该是这帝国主义国家里才能够有的。要是写些不合情理的东西进去，那就该打手心。

想到这里，就要来想人物了。

帝国主义的勾当也还是一些人物干出来的。所以顶要紧的倒是人物。

### 三

我又抽了一支烟，打着主意：

“要写几位大托辣斯的老板。要请这几位大老板屈就屈就，来充任这故事里的重要人物。”

这几位大老板当然很有钱，比历来的童话里的一切大富翁还阔气得多。

在一些古老的故事里——富翁的地位是很高的。

我记得看过一篇日本的故事，说有了一个人叫做什么什么几郎的——有一个钱就积一个钱，后来就成了大富翁。这意思就是说：

“读者诸君！你们应当学学这位可敬的什么什么几郎！——这是个了不起的好模范！”

不瞒你说，我小时候看了这个故事，竟也受了影响，买一个扑满来积过钱。可是我没有发财。积一个铜子只有一个铜子，积两个铜子也只有两个铜子。总成不了富翁。

到长大了一点，这才明白——原来这里面还该有一个秘诀。

要发财么，决不是这么来呆板板的积一块两块钱发得起来的。还得有一个诀窍：就是——使这一块两块钱去生儿子。要使这一块钱在一年之后生出一个一毛钱或是两毛钱的儿子来。

可是那个什么什么几郎的故事，并没有讲到这个。那位讲故事的人，只是要叫日本穷老百姓不要去嫉恨他们的财阀。

他劝他们去刻苦积钱，那他们自己也就会成为很阔气的财阀的。

不过当财阀的真正的秘诀——还是要严守秘密，因为怕读者会啰嗦：

“一块钱怎么会生出两毛钱儿子来呢？种在地里长出来的么？——当然不是。那么那两毛钱，一定是打别人手里捞来的了。”

这么一来，那个什么什么几郎就不怎么可敬了。还会要被许多人嫉恨。

所以一个讲故事的人——有些方面讲得特别着重，有些方面可一点也不讲出来：这都不是没有道理的。

至于我这个故事呢，我想来想去没有别的办法，只好对不起那几位大老板。那些大老板是怎样赚钱发财的——这可不得不讲出来。

只要我们真正是打算讲帝国主义的故事，只要我们不替帝国主义者撒谎守秘密，那么这个诀窍一定要讲出来。

我们是被压迫民族，正在为谋解放而作战：我们是要认识帝国主义的真相，要把它的老底子翻出来看一个究竟的。

所有帝国主义国家里的老板——都是用这个诀窍来赚钱发财。这就是一切老板的共同点。

“不过单只写出这一点来是不够的，”我又想。“总不要写成一个抽象的老板才好。”

如果单只写老板一天到晚打算盘算利润，尽是一些几元几角几分，这老板就只成了一架刮钱机器，不是一个真的人了。他要是一个真的人，那么除开打算盘之外，总还有别的生

活。他也有他的思想，感情，兴味。他有他的脾气。他也有他的朋友，爱人。总之他还有多方面的生活。

“可是这些——你不能任意编排进去，”我提醒我自己。“各种人有各种人的思想，性格。一个老板有他老板的那一套——这是由他的老板生活规定的。”

这当然不是说世界上所有的大老板都是同样的这一套。老板们里面可以分出许多种，许多亚种来。比如——有的老板很俗，有的可附庸风雅。有的小器，有的可显得十分大方。这是形形色色的。不过这形形色色，只是老板生活里的形形色色。

还有呢，一个活人不是呆鸟。一个活人是会变，会发展的。（即使是一个呆鸟，也不会一成不变。）我想要写一位老板，那么从他少年时期到他长大，他的一切都随时在那里发展。他的这一切发展——跟这家帝国向帝国主义的发展，那是紧紧连在一起的，拆不开的。

这么一发展，另外有一种新力量当然也就一同发展起来。那就是这国国内大多数被压迫的人，这国国外大多数被压迫的民族。

只要我不打算帮帝国主义者隐瞒，那就一定要在这个故事里讲到这种新人物，这种新力量。他们生长了。他们发展得飞快。不过——

“不过发展——不会是好像一条笔直的线那样前进的，”我告诉自己。“发展总是弯弯曲曲。有时候竟好像在那里倒退。有时候呢，好像又是回到了老样子。这一条路上会遇到许多阻碍，会遇到许多挫折。中间还有一些人会停步，会走

开，会投降敌人。可是大队还不断地在那里生长新力量，还老是越变越雄壮，还老是奋斗着向前迈进。”

要经过千辛万苦才走得到。于是——真正把一切帝国主义的故事告了总结束的，就是他们。

这么重要的人物——难道可以不写进去么？

#### 四

再想想看。还该写些什么？

唉，帝国主义的故事真多极了。这些故事要在一部童话里全都讲到，那可办不到的。

一定要选择一下。

我把我已经想好了的人物看一看。唔，顶主要的人物总算是安排好了。我咕里咕噜背一遍：

“第一种人：托辣斯大老板。第二种人：老板的敌人——被压迫者。这两种人的关系：第一种人死命压住第二种人，在第二种人身上榨出血来让他发财。第一种人还要有一个强有力的机关替他保保镖，那就是帝国主义的政府。这个保镖的帮他去抢殖民地，帮他去镇压第二种人。”

在这些关系上面，可就生出别的花样来了。

哪，比如说罢。第一种人要有一套好法律——来保护他的利益。他要哄得他的奴隶们服服帖帖的让他吸血，要哄得他们老百姓去打仗抢殖民地，那就说这些勾当都是正当的，说是一种至高无上的道德行为。他还需要人家替他发明新机器，新商品。诸如此类。

帝国主义也有帝国主义的文化呀。

这么着，就有一批帝国主义的社会科学家，自然科学家，哲学家，艺术家，如此等等的文化人物。

现在——我脑筋里浮起了他们各种各样的脸嘴来。老实说，我对这类文化人物真是感到了极大的兴味。我打定了主意：

“要写这些人物——应当比对于这家帝国政府还写得多一点。帝国政府帮谁保镖，这还容易明白些。而这些人物呢，可就没那么干脆。他们总是闪闪烁烁，转弯抹角，干得非常聪明。你一不留神，就吃他们的掩眼法掩过去了。他们的文化事业，那是帝国主义整体里面的一部很微妙，很复杂的机器。帝国主义生出了这一部机器，而这一部机器又影响到帝国主义的发展。这些也是重要的东西。我要试着写写看。”

这些人物也是形形色色的。并不全都是丑角，也不全都是歹角。

有的是自己不知道自己替什么人帮了忙。他还以为自己是第三种人哩。他也许还很看不起那些大老板哩。可是他不知不觉的——他的一切帮了大老板的忙。

他会不会有一天发觉这一点呢？

“会的，”我答。“帝国主义大老板跟他敌人斗得越厉害，越露骨，那么这‘第三种人’的作用就越明显，越容易发觉出来。这也是跟着帝国主义的发展而发展的。”

这么一来，这一种人里面可就起了变化。有的人苦闷起来，要重新去找真理，去追求正义。有的呢，可就公然帮忙下去，不过他嘴里也许还是那么声明着：



“我还是第三种人！我谁也不帮！”

此外——当然也还有真正的道地好人，真正想做些事业来替全人类谋幸福。可是他在这帝国主义身上碰了大钉子，连事业也给碰毁了。

唉，这些好人是可敬可爱的，而又是可怜的。他只是笼统统统的想到全人类，没看到帝国主义时期里的两种人。要是他也像读者诸君那样——去认识这时代，这世界，那他或者就不至于那么倒楣。

一想到这里，就叫人又痛心，又愤怒。世界有多少为人类谋幸福的发明家遭到了这种不幸哪！

然而在第二种人那一方面呢，第二种人是要说真话的，是要戳穿第一种人的假面具的。这就有一种新的文化——跟着这第二种人的力量成长起来，发展起来。

这两种文化相斗——当然也越斗越厉害。

我就这么打算着：要把这些人物和事情选出来，写到这个故事里面去。如果不写这些，这个故事就像短了一条腿一样，成了残缺不全，很难向前走了。

## 五

我把我想好了的计划告诉那几位少年朋友。他们就谈起那些人物来。哪，这是一个好人。那个呢，可是一个大坏蛋。

一个故事里面——总有些好人，有些坏蛋的。

“不过写这些好人和坏人——要写得非常小心才好，”我

警告着自己。“你不能把一个人写成一个天生的坏蛋。也不能把他写成一个抽象的坏蛋。”

比如帝国主义的大老板压榨弱小民族，压榨得极其残酷，极其无耻。这并不是因为他的天性如此。这只是因为他当了帝国主义的大老板。他要是不这么残酷，不这么无耻，他就发不了洋财，就会垮台，就做不成大老板。

他坏——那是由他的老板生活决定的。

而他从他大老板生活看来，他也许还不承认他自己是坏蛋哩。他会用种种的理由来辩护他自己这些勾当。这些理由——或者是他故意编出来哄人的，或者他自己竟真正地相信。

“再呢，”我想，“他也不会对任何人都是那么残酷，那么无耻。他不会在哪一方面都是那么坏。”

他在家也许竟是一个孝子。他对他的朋友也许竟很诚实。他或者甚至于还很富于同情。他可能有这许多美德。

“那么——他又是好人又是坏人了？”我问自己。“那么我们该什么态度去写他呢？”

“是的，话是这么说，他又好又坏。不过两方面——到底也有个轻重。我们这就要看他哪是大的一方面，根本的一方面。”

我们又不是他的妈妈爸爸，又不是他的朋友。他是孝子也好，他对朋友诚实也好，我们反正都叨不着光。

世界上最大多数的人——也都是只受了他的害，没叨着他那些美德的光。

就算我们大家都是他的妈妈爸爸，是他的朋友罢。那——

哼，对不起，他那些美德就会起别的花样了。

瞧瞧罢。假如他妈妈爸爸妨碍了他老板的利益呢？他怎么样呢？那他就不会这么老老实实做孝子，那他就会干出什么天大忤逆的勾当来都说不定。假如他的朋友是属于第二种人的，或者假如他的朋友妨碍了他老板的利益，那他就都不客气，就赶紧把他的诚实埋藏起来，不再讲什么交情了。他又会用出那种极其残酷无耻的手段去对付他的朋友。

至于他的富于同情……

不错！这该叫大多数的人叨到光了吧？比如说，他同情那大多数的被压迫民族，他不去吸被压迫民族的血……

那不行！要真是那么着，他还成其为帝国主义的大老板么？

如果他真的有这方面的同情，除非叫他自己不再当大老板。要当大老板呢，他就不得不赶快扔掉这种同情心：因为这玩意——实在对于他大老板极有害处，跟他的生活根底的那一方面是水火不相容的。他会要说：

“这简直是我们这种人的毛病。我们非硬着心肠不可。”

慢慢地过下来，慢慢地就结“硬”起来。顶多顶多——他只能在不妨碍他自己的利益的范围里面，布施一点同情给个把几个人。再不然就拿出一种假惺惺的，或是别有作用的同情。

所以他的美德是有一定的限度的，而且会变的。

要是他这一桩美德使他得不到好处，或者是对他不利，那么这一桩美德——就会在他的老板生活里渐渐给磨掉了，再不然就变成另外一种性质的东西了。

于是我叫我自己把那些人物多想想看，从各方面想想看，从前前后的变动上面想想看。

我时时刻刻警告我自己：

“总而言之，不要把人物写得刻板。真的活人总不是刻板印出来的。”

“真的活人！”一位朋友插嘴。“那么你这个故事里的人物——都是真有其人了？”

“不，”我答。“我的意思只是说，要写得像那些真的活人。其实这个故事里面的人物——也像这个故事里面那些国家一样，并不是某一个个人，也不打算影射某一个个人。”

## 六

像这样想了好几个月，就动手写起来。

怎样写法呢？

我觉得童话比别的东西难写得多。不瞒你说，我写童话写得这么少，实在是怕难。

要写得明白。又要写得不气闷。要是使读者看呀看的打起瞌睡来，那就糟了糕。

有些教科书写得很气闷：好像是一位大拉拉的长者——绷着脸在那里开教训，一丝笑容也没有，任何表情都没有。真是有点看不下去。不过教科书有老师讲解，并且是规定的功课。没有办法，你不得不努力把瞌睡赶走，硬睁开眼睛来读它。要不然——你就考不及格。

故事书可没有这样的资格。没有兴味么，把它摔开就是。

反正硬着头皮看下去，也不会算成绩的。还是去找一部剑侠小说来看看罢。

① 难就难在这里。

每逢写了一段，自己就要读一遍，问问看：

“这一段——读者看得明白么？”

要是遇见了一个专门化一点的词儿，我就停了停笔，搔着头皮想起来：

“这个术语要怎样才使读者明白呢？最好是不用这个术语，改一个别的词儿罢。”

这就非常不容易。有时候简直办不到。

可是我又想起现在我们中国少年的进步来。时时刻刻都在进步：决不会停止，决不会滞留在哪一段上。他们会一步一步的去读深奥的书，会一步一步的去把那些术语弄熟。

读书也是发展的。我们谁也不会老是只去读第一册教科书的第一课。我们是在不停地读下去。一课又一课。一册又一册。开头是浅的，简单的。后来就慢慢地深了，复杂了。文字当然也跟着由浅入深。

于是我也想要试试这个办法看。这个故事开头写得很浅，简直是一些小孩子的话。写下去，写下去——就比较得不那么浅了。

这个办法到底有没有尝试成功，这一步一步的进度到底是不是配得适当——那我自己是不知道的。

总而言之，一个人很难评断他自己的成绩。讲了一大堆，那么这个故事究竟写得怎样呢，能不能及格呢？这可要请你们来批分数。

假如这个故事居然也能够使你得到一点点东西的话，你也千万不要太高兴，立刻跳起来对别人叫——

“哈，我好像社会科学家一样，完全知道帝国主义是怎么一回事了！”

这是不作兴的。要完全知道这个问题呢，那我劝你再去读那些讲帝国主义的理论书。现在你不能读，那么日后也要去读。刚刚读的时候也许很气闷，不过读惯了也就好了。

至于我写的这个故事呢，故事到底是故事，不是一本论帝国主义的专书。

亲爱的读者，我已经把我计划这一册童话的经过告诉你了。这就是写“帝国主义的故事”的故事。

我为什么要讲这一段故事呢？

哪，第一，我生怕这“帝国主义的故事”没有写到家，没有照我本来的计划办到，使你看了很模糊，于是写出这一段故事来——算是做一个补充。

再呢，如果你也要写这一类童话，我希望这里这一段故事——能够有资格给你做一个小小的参考。即使我的故事书写坏了，那么也老老实实让你知道一个故事是怎样坏了的，对你对我都可以得到一个教训。

这就是我写这篇东西的用意。

跟你紧紧地握手！

二九年五月

原载《中学生》战时半月刊 1940 年 5 月 5 日第 25 期

## 论“无关”抗战的题材

< × 先生

……你因你那个题材而“苦闷”着的问题，这里也有几位同学谈起过。

第一，你承认艺术与斗争生活之不可分。艺术作品总是服务于一定的或一种人的斗争的，不论那艺术家是出于不自觉，或是出于自觉。艺术本身就是一种斗争。在当前，我们就自觉地来把艺术服务于我们民族解放的神圣斗争。

第二，你承认我们应该写我们所熟悉的东西，我们研究过的东西。

这两点当然都不成问题。

可是一碰到实践，你就觉得成了问题，你就觉得要把这第一第二点统一起来，是很难办到的。

你想要写的那个人物——你说简直是真人真事，正是你所研究过的很熟悉的东西。然而这题材又与抗战无关。你一闭上眼睛就捉摸得到那个人物的声音笑貌，他的生活，他的为人，等等。这当然是可以写的。然而与抗战无关。怎么办呢？是不是应该硬拉些与抗战有关的东西进去呢？这你又不愿意那么办。

那么就事论事的话，你以为有些带着艺术至上主义味儿的高调就似乎也有点道理：他们不是劝人家写无关抗战的东西么？——一拉上有关抗战的东西，文章就写不好，就成了“抗战八股”！

当然，你所说起的那桩困难是事实。可是这与艺术至上主义者的高调——老实是两回事。我们要是把这两者一混起来，就会上老大的当。

艺术至上主义的大爷们并不是忽然大发慈悲，要替我们解决什么写作上的问题。他们才懒得做这些俗事哩。要是他们看见你竟为了这么一件事而“苦闷”，他们得把牙巴骨都笑掉。活该！谁叫你弄得一身俗骨——把作品拿去服务于什么斗争！谁叫你紧抓时代的！时代时代，多少青年为了你掉落到泥坑里！

至于他们自己呢，他们老早就飞开到彼岸去了，爬进了象牙之塔。偶然也瞅一眼我们这尘世，他们就想超渡青年们：叫大家莫惦记着什么时代，什么现实，叫大家尽去玩玩游离现实的“美”，以挽救人心而使天下太平。

他们之得道，远在抗战以前。他们向来就有这些道地正统的“雅”艺术的高论。假如认为他们今天忽然热心起来，义不容辞地要来替“抗战八股”的作品打清血针，那就未免太小看了他们。

然而他们——是不是真的渡到了彼岸，跟什么时代呀，现实呀，毫不相关呢？

比如现在吧，他们自己是不是做到了真正与抗战无关呢？



如果他们真正说得到做得到，如果他们真正修炼到了这一步功夫，那他们就什么话也不会说，什么文章也不会写，什么高论也不会唱。

你我都可以明白，他们这几位大爷之所以要逃避到彼岸去，也就是这个时代和现实作的怪：他们对于有些人很有坏处，很残酷，叫他们害怕。他们假装着已经躲到了象牙之塔，把天鹅绒的帘子挡起来，似乎是对世俗的事都不闻不问的了。但这是要指导青年们，唱出一些高论，要想在这个时代里，在这个现实世界里起一点作用，而挽回狂澜。他们正与什么时代呀，现实呀，密切有关，而且他们也是在从事一种斗争。说是真正得了什么艺术的正果，超脱出现实世界，这连他们自己也未必真正相信。不过彼此心照不宣而已。

现在他们有几位跑到了大后方。当然，又是战时，又是内地，生活上的一切也只好因陋就简。于是总有点不惬意。象牙之塔里没有了地毯，也没有抽水马桶，种种不便。这就不免叽里咕噜了。不过写起文章来，仍旧是在艺术问题上着墨。如果你问他——

“那么——亲爱的先生，您对于我们的抗战有什么意见呢？”

那你就是多此一举。他不跟你谈这个问题，甚至于连听都不愿意听，因为你问得太具体，太实际，因而也就太俗了。他没有答复你的义务。至多至多——他不过告诉你一句：打仗只该让军人去打。你们呢，是弄弄艺术的，抗战你们管不着。你要是爱管这类俗事，那你就是把艺术价值跌了价，那你制作出来的就只是滑稽可笑的东西：或者叫做“差不多”，或者叫

做“抗战八股”，或者还叫做其他的什么绰号。

写到这里，我们顺便要作个郑重声明：我并不是主张大家都应该去写些“差不多”的东西，我只是反对那些偏见——把凡是“紧抓住时代”制作出来的作品皆斥之为“差不多”的那些偏见。我也丝毫没有提倡“抗战八股”之意，我那篇《论“抗战八股”》的杂文也是想要说明这八股化是一个毛病，要切实确实诊好它；但同时，我也想拆穿那些把凡是服务于抗战的作品一概讥为“抗战八股”的人的西洋镜，提醒朋友们不要上他的当。

假如说到我们的写作有点儿“差不多”，或者是害了“八股”症，那完全是另外一种意义（得，不拉扯远了，关于这个改日再谈，这回信上聊不了那么多）。我们自己的指出这些毛病，也完全跟艺术至上主义大爷们的用意不同。我们跟他们恰正相反：我们恰正是为了要增强艺术的斗争力，要把他们避之惟恐不及的时代呀，现实呀这可怕的东西把握得更紧，更深入，才要把上述的毛病加以诊断，医治。因为真正的历史，真正的世界，可一点也不“差不多”，一点也不“八股”，而是错综复杂，并且运动不息的。

从那几位大爷高明的美学理论说来，我们竟不妨把他们赐予我们的两个徽号原封儿奉送回去。他们把艺术和世界上所有活生生的联带一起割断，从一切时代里硬挖出来，把它超出任何历史和任何人群。于是艺术就变成了一个绝对的东西，抽象的东西，绳之四海而皆准，亘万古而不变。这真是道地实足的“差不多”，而又兼“八股”——但决非“抗战”的。而且自从把欧洲几位美学大师所钦定的美学法律东拼西凑地搬过

来，业经颁布在案，就使该“八股”更形具体化了。

不管他们那几位住在象牙之塔里的房客们高兴不高兴，事实总是如此，没有办法。这完全是就事论事。

除非是你也借用他们那套“差不多”和“八股”的美学方法来观察他们，才会把他们看作一种抽象的人类，与现实丝毫无关，而只是一天到晚在审美，以待灵感之来临，这样的不食人间烟火的怪物。如果你真的把他们这么表现到作品里，他们自己看了都会要闷在肚子里笑你的。

所以——比如现在罢，我们即使是描写他们几位主张写无关抗战的大爷们，也还是离不开抗战，也还是与抗战有关。

这可以说是一个极端的例子：就连飞机开到象牙之塔里的爷们也都是生活在现实的世界里，跳不出这个“时代”。

那么我们就得仔细留神，不要因你所“苦闷”着的写作上的问题，而迷惑于他们的无关抗战论。

即使我们诚心要信从他们的“指导”，要在抗战中选取一些人物及其生活来写出无关抗战的作品，这也绝不可能的；除非我们故意遮掩真实，故意要写出虚伪的没有生气的东西来。

这正是一个实践问题。

因此，开头你所承认的第一第二两点，这就绝不是凭空制造出来的理论或教条——强迫我们来遵守，叫我们在实践中很难料到而硬要办到它，如象牙之塔的房客们所谣传的那样。

不能实践的理论，这理论有什么屁用呢？——理论也就不成其为理论了。

所以你所说的“统一”，也不是不可能而偏生硬邦邦叫它们“统一”，而其实是在我们的实践中——就是说在我们的创作中，这两者有内部的统一。你所“苦闷”的问题，我以为并不是那两点本身的问题，倒是在乎你把这两点作怎样的看法的问题。

谈到第一点，我相信你不至于那么机械——说现在我们既要自觉地使我们的作品服务于抗战，就一定要写战场上的英雄。否则就也等于前面提起过的那位艺术至上主义者的说法，认为抗战只是军人的事了。

你一定也会承认——前方后方都应该写，各色各样的典型都可以写，只要是熟悉的。

于是关于那第二点，我们就该问问我们自己了：我们打算要描写的，我们是不是真的很熟悉，到底熟悉到了个什么程度。有时候我们自己以为观察得很道地，很熟悉了，可是其实还差点儿事，甚至于会差得很远；或者只作了片面的观察，忽略了整个全体；或者只是观察了表面，而那最深刻的，最主要的，最是活生生的东西——我们反而没有抓住它。

现在再谈到你那个题材罢。

对于你想要描写的那个人物，我也劝你这么细细地想一想。你对他是不是已经研究得很道地，很熟悉了呢？

我希望你再去把它研究一下，把这人物作个全面的观察，深入的观察。假如你把关于这个人物的一切联系，一切发展，都把握得清清楚楚，那又会怎样呢？难道这个人物——生活在抗战中的中国，而他的的确确又是一个有血有肉的活人，不是一个抽象的中国人——他的一切还是与抗战无关么？

那——老实说，我不相信。

我决不是劝你去“硬拉”些有关抗战的东西进去。我而且坚决反对你那么办。要是无中生有，凭着空想去制造些“有关”，那是不济事的，那样写出来的也算不上是作品。我的意思只是说，我们该去发掘那些有关的东西，而紧紧抓住它。这些东西本来就有的，决不是我们制造出来的。而且这些东西也不是要我们“硬拉”才到得那个人物身上，而是本来就与那个人物有着不可分的有机的关联——好像是有无数的血管彼此相通，有无数神经键彼此相联系。

你所说的“无关”，跟象牙之塔的房客们所说的当然压根儿不同。他们是对这关联不敢正视，就要硬生生地把它割断。而你呢，我相信你只是没有看到那关联的一面——那正是最重要的一面。

希望你再进一步去研究你想要描写的那个人物。

他有他那种人的一定的生活与思想——而这又与整个中国历史是拆不开的。他怎么会变成这样一个人呢？请你设想一下：假如他不是生活在现代的中国，而是生活在其他的国家，或是生活在古代的中国，那么他会不会变成他现在这么一个人呢？

来信还没有把你那个题材谈得很详细，因此我就不能具体地贡献什么意见给你。可是我们只就一般的谈谈罢。

那个人物——他既是一个现代的中国人，那么我们中国的被帝国主义压迫，而觉醒，而站起，以及政治的和文化的革命，这种种一切，当然影响了他，使他无论在生活方面，思想意识方面，都起了变化。

并且不是四万万五千万人都起了同样的变化。这又因为各种人的身份地位的不同，生活的不同，而有各色各样的变化，各色各样的反应。

所以他也就有他那号人的变化与反应。

那么现在，你再仔细看一看：他的一切果真没有受一点抗战的影响，没有发生一点变化么？

你说他是住在大后方一个小城市里的。不过这也不能够就此证明他的一切无关抗战。他无论是住在战地，无论是住在大后方，无论是住在城市或者乡下，抗战总会给他影响，使他的生活和思想发生一定的变化。他在以前是怎样的为人，而现在他又是怎样的为人，这么详细比较比较，就看得出来了。

有一位朋友谈起我们一切生活无不与抗战有关，举了一个极端的例子：

“说句笑话，就拿拉屎来比方罢，也受了影响的。我流亡到了长沙，长沙的毛厕我就总是上不惯。”

这是事实，决非凭空制造出来的，如果要把它写进文章里去，当然没有什么不可以。但要是单只抓住这类“有关”的东西，我以为是不够的。我们必须更掘进去，掘得越深越好，去抓重要得多的，有决定作用的那些“有关”方面。

这里我之所以要插几句废话，无非是想要提醒你，不要因为要找“有关”而仅仅去看那个人物的拉屎之类，以为他会由于大便不通之故，而坚决地成了一个民族革命的战士。也不一定要从他日常生活的每一件琐事上，或者从他的任何小举动上，都能找出“有关”的方面来。他早晨起来的洗脸刷牙，他

跟人说话时的一笑、皱眉、抽一支烟，诸如此类，也许转弯抹角地扯得上与抗战的关系。可是这有什么必要呢？

说起来固然是许多方面都“有关”。然而一切“有关”并非全都相等：其中有的是不重要的，有的仅是次要的，有的则是主要的，而主要的之中还有主要的。抓住了那越是主要的就越好。

这于我们是第一等重要的。看这大时代使你那个人物变了质没有，变成了怎样的，他的生活思想等等有了些什么不同。其次再及于别的那些。

还有呢，这所谓“有关”也不是单方面的事。引一句老话——时势造英雄，但英雄又反过来造时势。

就说你那个题材里的英雄罢。你不但要看出他的许多方面因抗战的影响而变，而成了他现在这么一个英雄；同时还要看出他现在的这一切——比如他的活动、他的行为、他的言论等等——在抗战中起了一种什么作用，发生了什么影响，不管他是出于有意的也好，出于无意的也好，他这一切多多少少会影响抗战：在客观上于抗战或有利，或有害。

这里，我就要问几点关于你那个人物的事了。

他既然是靠佃租吃饭的，那么他对他的田夸老刻薄不刻薄？他生活舒服不舒服？他管不管地方上的事，例如抽壮丁之类？他对抗战是怎么一个看法？对前方作战消息有什么反应？他对提高生产，献金，节约储金这些运动，态度如何？他对汉奸，对妥协求和的分子，有没有什么举动或言论？他有没有参加什么工作？他一天到晚做些什么事，跟哪一路人做朋友？诸如此类。

这几点不过是想到写到，想提起你的注意。其实关于一个人物的问题当然不是这么简单的：总而言之是问得越详细越好。

其次，并不是说只要把这些问题逐条答复出来了，就算功德圆满。这些问题之间都有活的联系，而且是那个整个人物和生活里的东西：我们不能呆板地把他们各归各地分开来。只要我们把那个人物从里到外地各方面研究一下，就抓住这些“有关”的方面了。

在现在，不但与抗战无关的中国人不存在，就是他要对抗战守中立——那也是不可能的：事实上他总会影响到抗战，会起一定的作用。

那些躲在象牙之塔里的无关抗战论者，老实说，他们对抗战当然有某种影响，起了某种作用的。所以我们应该把他们的高论提出来谈谈，提醒我们自己，一方面也希望他们不要再摆出那副雅面孔，而毅然决然地走出象牙之塔。

谈到这里，如果有人说：

“不错，谁都与抗战有这相互作用的关系。然而我们要写的这个人物——那可简直找不出一点与抗战有关的来。他是一个绝对的例外。”

这么一个绝对的例外——那简直叫人无法想象。好罢，我们就退一万步，姑且承认有这样的怪物罢。那么，我也要劝你，这样绝对的例外——你不要去写它，因为太没有意义了。

原载重庆《文学月报》1940年6月15日第1卷第6期



## 关于艺术的民族形式

—

—

我有一个朋友学演戏，就从外国作品和戏剧电影里学了许多表演方法来。他无论扮什么角儿，只要是表现不以为然之类，就耸一耸肩膀。叫人别作声，照例是用一根食指竖在嘴巴门口。一苦闷起来——马上就两手捧在胸脯上，仰头看天花板，有时还加一声“哦！”

学是学得很道地的。然而我们观众看了觉得很别扭，因为这一套表情——并不是中国派头。既然是在中国舞台上，又是表现中国人，当然应当有中国派头。

这位朋友碰了一次钉子，于是跟我来讨论一个问题：

“要表演得合乎中国派头——难道绝对不作兴耸肩的么？”

单只提出这么一个问题，把“耸肩”等等从一切关联中割开，把它孤零零提出来，那简直无法讨论。

要问的是——这肩膀是属于什么人的，在怎样的情形之

下耸起来的。

那些观众也许多半看过外国电影，也许看惯了耸肩这一套，甚至更外国派头的东西也都看得惯。那些原是外国人生活习惯里有着的东西。可是你所要表现的是中国人——中国的农人，中国的商人，等等，这就演得不像样了。我们平素有时固然也会耸肩，但跟外国作品里所描写的那种用法不同。

你那套表演之所以被大家指为“不是中国派头”，那只是因为——在你所要表现的这些中国生活里面，本来没有这些派头。

但假如你所要描写的是那些专学外国派头的中国人呢，这可又是另一回事了。那些人多半是在“华洋杂处”的大都市里混过，也许是以为一学了洋人架子就比同国的华人高了一等吧。他甚至连一颦一笑也都力求洋化，从美国电影里所谓“写情圣手”的公子哥儿那里学到种种派头，用他那中国身子装成一个外国流氓的神气。这种人物也是现代中国的一种特产，我们要是把它表现了出来，那仍旧是道地的中国作品。而耸肩之类——在这里就决不能因为它是洋货之故而抵制不用。

《日出》那个剧本里就写到了这类人物中的一个典型。每次演出，观众都对这个角色发出了笑声。我们读《阿Q正传》里“假洋鬼子”说“外国话”的时候，早就发出过这样的笑声。而这正是最“中国的”健康的笑。这笑——否定了那个人物，而对这篇作品则是肯定的：你看，它表现得这么恰当而生动！我们决不会单因为这是“外国话”之故，而指摘这不是我们的“民族形式”，而怪作者不该写进去。

如果你为了要合乎中国派头，一演话剧就硬生生地把京剧里的作派搬过来——表现着急就摸摸屁股，一思索就用几根手指在太阳穴上弹呀弹的，等等——这的确是我们的固有形式之一，的确算得上我们的民族形式，可是我们看了也会觉得滑稽可笑。这笑，绝对不是否定固有形式本身，或是否定民族形式本身，而是笑你表现得不恰当，不合理。如果你要描写的是一种戏迷，那自又当别论了。

一切的表现形式——要是把它离开“表现什么”这个问题，那它本身毫无功过可言。

## 二

有几位同行朋友常常跟我谈到这些问题：某一个举动，某一句话，是不是有中国派头，是不是可以写到我们的作品里去。这都是没有法子讨论的，即使勉强讨论——话也许倒有得说，可总是不着边际，越谈越弄得我们自己头昏。先要问的还是——

“你要写的是什么人？”

要写一个中国人，那么就看看一个中国人本来有没有这种举动，这种话。这才谈得上是不是中国派头。

不过这只是笼里笼统说了一句，还不够得远。我们真正要创作的话，决不能只写出一个抽象的中国人来。那么还要问——你所要描写的是哪一种中国人，是什么时代的中国人。

有些派头——在这种人里面觉得是非常陌生的外国货，在那种人里面可当它做中国自己的东西。有些在从前是非常

陌生的外国货，在现在可变成中国自己的了。

其次，再看看这些东西变成了中国货之后，跟原来的外国派头有什么差异没有。

比方谈到接吻——有一个朋友认为这是舶来品，如果要写一对中国男女相爱中的这些小动作，不如学《红楼梦》所写贾宝玉式的办法：舔胭脂。这才是我们的中国派头。

然而我们想想看，贾宝玉要是生在现在的中国呢，那他怎样干法呢。那连他自己也都会接吻，其本领决不会在现在一般恋爱作品里所写的英雄之下。袭人也再不会把他这举动当作一种奇癖而叹气，因为而今世界不同了。而今我们中国有许多男女，已经有了这个习惯。一对爱人接吻，并不算是一件奇事。假如说一个大学男学生跟一个女同学恋爱，不接吻而“舔胭脂”，那倒成了奇事。让他俩去接个把吻，也并不失为中国派头。犹如我们写现在中国人看表，他从罗马数字或阿拉伯数字上就认得出是几点钟，不必要像贾宝玉的表一样——写上“子丑寅卯”。

然而这些——比起原来的道地的外国派头来，有的到底还是有差别，而这差别还因时因人而不同。

譬如说罢，西洋人接吻是家常便饭，甚至变成了一种礼仪，简直是公开当众表演。这在我们中国人可办不到。将来也许会不在乎，可是现在——连我们的戏剧电影里要演到接吻的时候，都要使导演想种种方法来避免，因为演员（尤其是女演员）不肯当众来这一手。

要是我们一经看到这个已经成了中国派头，就不分青红皂白，写男主人公在高朋满座之际，一看见他未婚妻来了，就

马上——“哦，亲爱的！”接着“啾”的一声打个“乞司”，那可又十分别扭，那可不是中国派头。而假如写他和她在没有第三个人在场的时候接吻（决不是舔胭脂），可是一在亲戚朋友面前，他俩就显得好像从来不知接吻为何物的样子，这倒近情理，这倒是中国派头。

再如贾宝玉那时候所用的钟表，标的是“子丑寅卯”，跟外国的自有差别。现在我们的钟表，这一点差别固然是没有了，可是还有别的特征：我们常常看见有些人的表——你的是八点半，而我的早到了九点。就是对准了罢，也不一定按时做事，有的跟朋友约定的是五点钟，可是到六点钟才动身。还有诸如此类的差别。

还有呢，舶来品成了中国货之后，也并不是我四万万五千万人全都看得到，用得着。用不用——因各种人而不同。用起来，跟来路货的差异性，也因各种人而不同。

像那些描写知识青年恋爱的作品里所写的那些派头，在现在中国是有。但有些乡下的老百姓还是看不惯。不要说接吻，就是一男一女手挽手地走，他们也目为异端。有些剧团下乡，常有因为这个而碰钉子的。难道乡下人绝对没有恋爱之类的事么？——会有的。然而他们的生活不同，恋爱的派头也就不同。我们要是把一个乡下“作田佬”跟一个看牛女孩子的爱，写成那种“新派”一样，那么即使把景色配成中国的，把夜莺改做杜鹃，把紫罗兰换成映山红，也仍旧不是中国东西，因为中国现在还没有这样的“作田佬”。

当然，这里我决不说所有的农夫恋爱起来都同是用这一套方式，而“新派”人全都用的那一套方式。同是新派里面——

也有各种各样的。外国派头变成了中国派头而起的差别，也是各种各样的。正如现在我们中国人的用表，并不是全都不当它计时用。有许多的确是把它对准了，而且守时。而这之中，又有的是守时干正经事，有的可是守时去搓麻将，等等。至于有些穷乡僻壤的老百姓，那可连钟表都不会看，但也决不是所有的乡下人都不会用钟表。

我们要是不管写什么人，不管写什么时代的生活，干干脆脆把接吻，钟表上的罗马数字或阿拉伯数字等等，一概从中国作品里开除，永远不得录用，那是太冤枉了的。

“拂袖而去”是中国话。可是我要拿来写现代的中国人——除非写和尚或道士——那就叫我的读者无从想象起。“阿弥陀佛”其实是外国货，可是早就变成了中国的。然而描写到中国的基督教徒呢，那也不得不让他跟外国基督教徒一样画十字。

真的，我们试设想一下。假如我们凡是来路货就都不用，一切都非我们固有的不可，那我们大家简直无法写出什么东西来，也许真的要如所谓“搁笔”了。

### 三

我们在习作的时候，老实记住——要描写那一种人，就要真正写出那一种人来，不要把一个农夫写成一个伦理学教授。同时更不要把一个中国农夫写成一个外国农夫。

有一个朋友在一篇创作里，为了要表现一个年老农人感到他自己已活不了多久了，就写那老农觉得看到了死神翅膀的阴影。这种表现法虽然很好，然而在这里可就不恰当。这

不是中国的：因为在现实上，一般中国的农人不会有那样的感觉。

还有一位朋友给我看他的稿子，写一个乡下的守旧老夫子——在教训他的女儿的场面里，有这样的对话：

“但是，我的女儿，三从四德非讲究不可的。”

这的确是中国那种老夫子的思想。而且——要是拆开来看，这“但是”、“我的女儿”、“三从四德”等等都是中国话。然而这整个句子的语气，可不是我们中国的。那位老夫子决不会这么说。

这些——显然都是受了外国作品的影响。用那样的外国形式，来表现这样的中国人和生活，因此就不近情理。

（我还要附带提一下。我们谈到“这写得不像一个中国人”，这是指一般的中国人，是就中国人的一般特征而言，例如我们看见一幅版画里的人物有一副西洋面貌，就说这不像一个中国人。可是有时候这种一般的讲法是不够的，我们不得不讲得更严格一点，更具体一点，要说“这不像是中国农人”，“这不像是中国大学生”，等等。因为有些派头——在这种中国人生活里是有的，而在那种中国人生活里没有。中国农人和中国大学生之各有其特征，也如中国农人和外国农人之各有其特征一样。）

我们要把我们所要描写的人物观察得到了家，才不会犯那些写得不近情理的毛病。

那个老农想到他自己的衰老时，他到底是怎样一个感觉呢？他自己有他那种中国农人式的感觉。把他那种真正的感觉写出来，这才是恰当地表现了这样的中国农人，这表现形式

也就是中国的。对那个老夫子的谈吐也该这样。我们要捉摸他真正的口吻，语法，讲话的神气。只要捉摸得对，写出对话来当然恰当，生动，再也不会是不合适的外国语气了。

在习作的时候常会有这样的情形：我们所要写的东西，有些地方没有看到，不熟悉，却有时又会使我们碰到它，它横在我们面前，我们避不掉，不得不写到它。于是我们就不免偷一偷懒，把人家作品里的表现法移到这里来应急了：有的是出于无意的，不知不觉地就记起它，联想到它，而用了起来；而有的则是有意学它，不过结果总是一样：往往会表现得不恰当，不近情理。要是从外国作品里移过来的，就成了不合中国内容的外国派头。

提出文艺的民族形式问题，用于医治我们刚才说到的那些毛病，这是万分必要的。

当然这不是说我们不该从外国的好作品中学习。我们正应当向它们学习。比如说，我们要看那作者生活在他那个时代，那个社会，而怎样写出了他那种作品：他怎样表现出了他那个时代的生活和人物，他怎样在他的作品里显出了他自己的见解，态度，感情。看他怎样取材，怎样创造典型，怎样处理，他为什么会写得那么深刻，那么活龙活现，那么感动我们，等等。

仅只学一句话，一个动作，一个感觉，而不问写的是什么，就拿来嵌到我们作品里，那不是办法。

例如读了《铁流》，写起我们中国士兵冲锋的时候也喊“乌拉”，就不合理而非中国派头。我们只是该比较比较，看我们中国旧小说里写冲锋是怎样写的：那大都是“喊声震天”之类



的叙述句子，还不能叫我们感到具体地听见那声音。而人家的作品里一“乌拉”，我们就听见了这声音，就更富于形象性，就更生動。这里我们要学的——是要学这种表现法，使我们写起我们自己的作品来，也那么有声有色。那么我们就该看看我们中国士兵在冲锋之际是喊什么话的。他们决不会喊“乌拉”：中国士兵有中国士兵的喊法。这么写出来，中国兵的确是中國兵，不是哥萨克；一方面可又能够像人家的作品那样，使读者具体地听得到这声音，比一句“喊声震天”那种概述的写法生动得多，更富于形象性。这种写法即使为我们旧小说中所无，不是我们的固有形式，但现在却变成我们自己的了。

向外国的好作品学习，倒是使我们文艺的民族形式更丰富，更活泼，更有发展，更足以表现我们的内容，只是要我们学习得得法。

而同时——不用说，我们当然也要向我们中国的旧作品学习。这也跟我们向外国作品学习一样，要学习得得法。我们要是因为看见我们的作品太洋气了而矫枉过正，而把旧作品里全套表现法移过来，那也不是办法。在一篇小说里写在前线上与敌人遭遇，而必大喝一声道：“来将通名！”则其不近情理，决不减于喊“乌拉”。两者的毛病相同，因两者的学习方法之不对——是相同的。

#### 四

刚才我们只谈到我们所要写的人物。当然，比如他是一个现代的中国兵，那么他的生活，思想，感觉，行动，一言一

语——总而言之他的一切，既不同于一个外国兵，也不同于中国古时候的兵。

他这一切都是中国派头，并且是现代的中国兵的派头。

我们一把他这种人物真实地写出来，当然也就是中国派头，因为那个人物本身原是一些中国派头。

然而——除此以外，一篇作品还有别的许多东西。

例如这个人物的对话，用“ ”号框起来的，固然全都是中国话。可是在这框子以外的呢？在这框子以外，作者也还得从旁来描写这个人物，来描写这件事情，有时候还得写写这个人物的周围，等等。这些是作者自己的话，是作者自己的文章。这些——能不能因为是写的中国人物之故，而当然成了中国风味呢？

如果不能，那么要使这些成为中国派头的话，是不是就得另打主意，从外面割取一件件中国形式来安上去呢？

其实这些描写，也是跟所写的那种人物和那种生活拆不开的。

《长明灯》里写阔亭他们设法哄开那个要吹长明灯的人，讲不通，于是大家不开口了。于是——

沉默像一声清磬，摇曳着尾声，周围的活物都在其中凝结了。

这是作者的从旁的描写。如果把清磬改成一声钢琴的C键，那同样也有摇曳着的尾声，而这尾声本身也可以把那种沉默下去的感觉表现出来。然而放在这里可就不妥帖，不调和，

因为钢琴声之于吉光屯人，简直是个陌生的东西，他们也许从来没有见过这种外国乐器。写吉光屯里的这种中国人，用清磬来比方而不用钢琴，这才适当，这才表现得更道地，使读者所得的印象更深（但假如所写的是那种常常听见钢琴，而很少听到磬声的中国人，那又是另一回事了）。

而这正是中国风味。

这不过是一个例子。那些作品，值得我们学习的地方实在还多得很。

就说人物周围的东西罢，这也是为了人物而写的，也是构成整个作品的一个有机部分。

一个普通中国农人家里——碗柜上不会有咖啡壶，墙上不会挂复制的《晚祷》图，找不出手风琴。我们当然不会把这些写进去，因为这些也是直接属于那个人的生活里的东西，不该胡乱替他安排些室内景。可是别的呢，例如大自然的描写呢？

那我也认为——大自然也是跟人有关系，这才有写进去的必要。

（我常常这么想：假设人类不也是大自然的一部分，人类生活跟大自然没有密切关系的话，那么大自然里的一切——对人类就无所谓美丑，人类的艺术里就不会有大自然的描写了。）

屠格涅夫作品里的写景，写是写得真漂亮，可是有些地方我不大爱看。我倒觉得它罗苏，觉得它是多余的东西。作者对于那景致很有兴味，跟里面的人没有有机的联系，显得是为写景而写景。不瞒你说，我读到这些地方，往往是很快地把它

翻过去就算数的。

可是再读读高尔基的看，那就不同了：那里的海，草原，街市，以至天空，风雨，任何生物——全都是为了那些人物而表现的，或是透过人物的感觉来描写的。读着这些，我们就觉得简直是跟那人物一同呼吸到他们所呼吸着的俄罗斯空气，在这空气里，嗅到了那些俄罗斯气味。

这也是我们该学习的一个例子。

同是一个景，也因所写的人物，生活，事件等等之不同，而写起来也不同。《子夜》里写吴荪甫的老太爷时，与写吴荪甫那一辈人时，也都写到过上海风景，但写法是不同的，因为人物不同。我们要是只靠一部标准描写辞典——怎样写太阳，怎样写杨柳，怎样写风雨，怎样写洋房，应有尽有，于是我们不管三七二十一，写太平盛世也用这一套，写沦陷区里的战斗生活也用这一套，那么这作品顶轻顶轻也是半身不遂，假设写人物还写得比较像样点的话。

要把中国景写成中国景，不是外国景，这原是不消说的。不过这还只是个顶起码的要求。我认为我们还该再进一步——把风景透过中国人的感觉来描写，这才是活生生的中国派头。这样，即使是一个中国人置身于外国景中，写的虽然是外国景，而仍然是中国派头。

还不止此哩，就是作者的笔调也得适合那内容。

这也像一个讲故事的人的姿势，口气，调子等等一样。要讲一个紧张的故事，可是你用了懒洋洋的声气，阴死阳活的调子，那是不行的。要表现严肃的场面，叫读者也要感到严肃的话，那我们就不能用嘻嘻哈哈，轻飘飘的笔调。

因此，一篇好作品——能够把它所要表现的，表现得十分真实，深刻，生动，透彻，充分，那么全篇里面就没有硬嵌上去的驴唇不对马嘴的东西，没有不调和之处，而是浑然一整体，统一体。它写的是中国人，中国生活呢，则不但使我们读了能够看到、触到真正的中国人，中国生活，而且还使我们呼吸到中国空气，连在字里行间也都闻到了中国味儿。它那气氛全是中国的。

## 二

刚才我们谈了一气，所谓作品——不用我说明，你就知道是指我们中国现代的文艺作品，也就是被称做“新文学”的作品。而这些作品，到现在还不能为一般老百姓所接受，他们多半还在那里阅读旧东西。

于是我们一谈到文艺的民族形式，就不得不牵涉到通俗的问题，“旧瓶装新酒”的问题。“旧瓶”是道地的中国货，而为一般老百姓所能接受。有一个朋友对我说：

“通俗艺术作品的形式，非用民间艺术的固有形式不可。这跟‘新文学’作品绝对不能混为一谈。”

这里，我们就得看一看——一般老百姓为什么不能接受“新文学”，通俗艺术作品跟一般艺术作品是不是绝对不能混为一谈。

跟着来的问题就是——一般老百姓是不是仅只能接受某种旧有形式，因此我们写起通俗作品来，就不得不凝固在这种旧有形式里？而一般老百姓之所以不能接受某种艺术，是不

是仅仅为了它的形式？

—

我们谁都知道，我们因为表现现代中国的新内容，就要有足够表现它的新形式，于是经过一次“文学革命”，而有了“新文学”。

现代中国真是突进得快：几十年工夫就走了人家要走几百年的路程（当然，我们并不是跟人家一式一样地走，走到了跟人家一式一样的境地；我们还有我们的特殊性的。这里只是就一般进步而言）。而我们的民间艺术呢？——并不是绝对没有进展，只是还来不及赶上这新时代。这来不及赶上的艺术，明明是跟一般老百姓现在的生活相矛盾的，并且还会影响到他们自己的进步的。这他们也许感觉得到，也许感觉不到。但他们没有别的办法。现在这种经过革命而正赶上新的时代的“新文学”作品，他们还赶不上接受。

这并没有什么古怪。同一时代，同一个民族里面——决不会各方面彼此都发展得半斤八两，彼此都毫无轻重快慢。各部门，各种人，要进展得像排起队开步走似的，用同一步伐，在同一个时间里达到同一个地点，那可没这回事。

不说别的，单看看文盲在我们中国人里面占了怎样一个比数，就知道了。几十年来我们的各部门科学，艺术，都在突飞猛进，可是多数老百姓——别说看不懂现在的读物，就连字都不识。所以这里我们就不得不顺便提一句：识字运动也是一个迫切工作。

如今讲来讲去，我们的“新文学”作品之不能为一般老百

姓接受，都似乎怪不得我们作者。

虽然这是客观事实，可也只是一方面的说明。还有一方面，就得我们自己反省一下，是不是把责任往人家身上一推，就可以把自己的过失洗得干干净净。

唔，我们问问自己罢。

“文学革命”反对“贵族文学”，反对因袭，我们有没有人因此就连一切中国货都一脚踢开，而专用外国的，把外国形式生吞活剥来套上中国作品？

反对用中国典故，倒去用外国典故。反对用古代语言写东西，于是连现代中国语言都不用，而用上只有作者自己知道的他自称的“将来的语言”。像这些情形——是不是也发生过？

这样的东西，老实说是给一般老百姓的闭门羹。

有人也许会说：

“这闭门羹不是我给他喝的。我们中国的作品向来分做两种：一种是可以载之于史籍的员外文学，一种是贩夫走卒的市井文学。一般老百姓向来只读他们的市井作品，所以一直到现在——他们只到地摊上去买书，一看见红红绿绿的封面，还印着画儿，他们就高高兴兴，知道这是他们自己的读物。至于一般的文艺刊物，单行本，他们连正眼儿也不瞧它一下，你即使把你的作品写得通俗煞，也到不了他们手上。”

的确，这也是事实。像一般文艺刊物和单行本的封面画，图案字，对他们都是陌生的，而且定价太高使他们买不起，等等——这都是问题。

然而——如果把你的作品拣几篇出来，照现在市井读物

一样印，一样定价，拿到地摊上去发卖，那么有多少老百姓可以看得懂？懂到一个什么程度？

如果拣几篇读给不识字的人听，有多少人懂，懂到一个什么程度？

这都得自己想一想。而首先——当然，要看拣不拣得出。

要是我们再写出一种新的员外文学来，甚或写出外国员外文学来，那么随你怎样装门面，逗得人家进了门，人家还是空手而返的。

## 二

既然目前一般老百姓的文化水准还低，就不得不写些适应他们阅读程度的东西。

他们跟我们同生活在一个时代、一个民族里。这时代、这民族的进展——都使他们的一切起变化，而他们的一切又对这时代、这民族的进展起了一定的作用。

要使每个老百姓成为一个毫不惭愧的中国人，要使大家在我们的民族事业中发挥更大的力量，那么有许多重要工作要切实干起来，而其中之一——就是写通俗的东西，给他们以新知识，给以一个现代中国人应该有的新知识。

现在抗战期中，这种通俗读物就出得很多了，无论是文艺的，无论是关于一般科学的文字。

于是我们有了两种读物：一种是高深的，一种是通俗的。就是同一作者，他也不妨写出这深浅不同的两种文字来。这样分开来干，原来是出于不得已。



这两种作品让它们并存，似乎也不算是病，井水不犯河水。这两者本是两回事，是两个问题，不能混为一谈。

不过说到这里，我认为艺术作品也莫跟科学文字混为一谈才好。

一个建筑家固然是为一般人造建筑物，可是他写的关于建筑学的专论专书，那是给专家看的。如果他为了要给一般人得到点建筑学上的常识，或是给初学者入门，他同时就得写些非专门的浅近通俗的文字。他的写作不但可以分做程度不同的两种，还该按部就班地分做许多种，正像各级学校有各级学校的书一样，这都不妨并行不悖。

文艺理论也属于科学，也不妨让专门的和通俗的两种文字并行。

至于艺术作品，那可不同。

艺术作品——原就是给一般人看的，相当于建筑家所造的建筑物（文艺理论文字才相当于那些关于建筑学的文字）。

一个作家要是把他的创作分做两种，一种给少数的人看，一种给多数的人看，两者简直不相干：那就等于建筑家造一座桥给懂得建筑学的人走，而在旁边另造一座桥给一般人走。这明明是一种畸形现象（至于儿童的文艺读物，那是另一个问题，他们读的是童话：童话跟通俗的文艺作品也不能混为一谈）。

但在目前——这畸形现象是免不掉的。

至于通俗文艺作品能不能有“艺术价值”——下面还要谈到这个问题。然而我们决不能因为有些通俗作品写得太浅薄，就此搁笔不去干它。

我们原巴不得一般老百姓能够看得懂伟大作品，可是目前办不到。目前不得不写些通俗作品来引他们阅读。要不然的话，他们一点新东西也得不到，仍旧是钻在那些旧作品里，钻在那些与现代中国老百姓的生活不调和的，甚至是有害的旧作品里。

那么这就很明白：目前我们这些通俗作品是为了什么而写的呢？

为的使一般老百姓的阅读能力提高，仔细在意地把他们导游到现代中国的果园里，让他们摘下果子来尝得到滋味，吃下去也能消化。到了那时候，他们也能够直接去读《鲁迅全集》，谈起鲁迅、高尔基这些著名作家笔下的人物来，也跟他们谈李逵、孙行者这些人物一样地熟悉。到了那个时候，就再也不需要另外写出一种什么通俗作品来了。（这只是说到他们“一般”阅读能力提高了。但这中间当然还有许多差别：就是同一程度的一些人，读了同一篇作品，所感受的也各有深浅、广狭之不同。这是关于鉴赏论的题目了，要谈就得另外写一篇，此处只好予以保留。）

所以目前的通俗化，为的是将来否定通俗化。

这么着，目前这种畸形现象，这种通俗作品与通雅作品两者并行的畸形现象，当然不会是永远这么畸形下去的。这两者会统一起来，而无所谓雅俗之分。

这所谓“会统一起来”，当然不是说我们可以不去管它，闭目静坐等着，而它自己“会”统一。

事情还得人去干，才“会”得成。因此关于通俗作品写作的几种情形——我们还得聊上一聊。

### 三

有一个朋友跟我谈起通俗文艺作品的写作，他认为要叫一般老百姓能够懂，那就该有个一定的写法。

于是他很精细地定下几条戒律来。

比如说，故事写得粗枝大叶，偏重叙述，而不要有细致的描写。

一个故事要有头有尾。开头能够从“话说天下大势”讲起，固然更好，就不然——顶起码也得“某某表字某某，祖贯某处人氏”，还要把他的身世，为人，一齐都交代得一清二白。收尾时必须有个结果，那主人公或是遇到了报应，或是交了好运。不要像一般的小说剧本一样，人物不通报一下就出了场，要看下去才知道他是什么人，而收尾时又不交代一个最后结果。至于短篇那样只写一个生活片断的，尤当切忌。

此外呢，开篇要有一首诗或是《西江月》，回目必须有对仗的两句，然后从“话说”到“且听下回分解”，而中间怕读者也许有不相信的地方，应“有诗为证”。

诸如此类的形式，他认为必须一成不改地遵守，否则一般老百姓就看不懂，陌生，而不能接受。

不错，一个作品——最先使读者触到的是文体，写法，用语，等等。要是不通过这些形式，内容就无从表现，读者就无从得到什么。

然而我认为——即使是在通俗文艺作品里吧，要单单选出某些形式来做标准，使之固定化，那也仍旧是不对的。

先得问一问：你所规定的这些标准，的确是标准的么？除

此以外，一般老百姓就看不上了么？

这样的标志是没有的，如单只说到形式而不涉及内容的话。

就说写的粗细吧，固然有许多市井作品是只有叙述，有些连对话都不大有。可是像《水浒》，《三国演义》，《西游记》这些作品里，对于人物，场面等等，就有很细致的描写。不但有活泼泼的对话，甚至于还有心理描写。而武松，李逵，桃园三结义的弟兄，诸葛孔明，以及孙行者，猪八戒，倒成了一般老百姓最熟悉的人物。

大鼓里也有描写得很精细的地方，无论写景，写人，或是写一个场面。至于苏州的说书，有些简直细到了夸张的程度。《三笑姻缘》里说到一位小姐的闺楼，小姐怎样倚阑干，他得讲上许许多多，要把这一段描写记下来的话，出个单行本是绰绰有余的。

一定要有头有尾么，那也不尽然。

旧戏里有些是没头没脑演起的，并不一定叫人物上场的时候念“引子”，读“定场诗”，而后把自己向观众介绍一番。例如非常流行的《打渔杀家》——一开场就是父女打鱼生活的场面。而那些必要交代的東西，则以后由故事的发展中去交代，或是追述。等“杀家”一演完，就结束了全剧。那爷儿俩有没有跑掉，跑到了哪里，那你尽可以根据《水浒后传》再编出另一出戏来，那可是另一个主题，在这出戏里那就不再交代了。

（普通的演戏说书，有很多是不演唱全本，只选演某几出某几段的，那更是无头尾的东西。）

再如一般的笑话，那开头简直是如老托尔斯泰称普希金

的一篇小说那样——一句话就把读者带到事件的中心。而一讲到了顶点，博得大家一笑，即行结束。听众不会尽是傻问：“后来呢，后来呢？”也更不会要求把笑话里的主人公直讲到中状元成亲为止。

这是随时记起的几件事。细致的描写，未必有头尾的故事，一般老百姓也能接受。即使是民间艺术——那形式也是多种多样的。

#### 四

我们即使假定那民间艺术的旧形式定得出一个标准，一般老百姓只能接受这某某几种旧形式吧，那么这些标准形式——他们为什么能够接受呢？难道是先天的么？

一切的文体，写法，用语，当然不是从天上掉下来的，而是经过许多变化，发展，才长成了这个样子。

读者当然也不是天生的能够接受这些东西。他开初接触，往往是很陌生，很勉强，要看多了听多了才弄得惯。有些形式是——还得请教内行，学习一番，才懂得了。

不论是谁，要是他头一次看旧戏，而又没有人可以请教的话，他看了就莫名其妙。一定要有内行朋友告诉他，豁鞑子就是骑马，两面旗子在两腰旁一放就是坐车，而在台上跑一个圈就是走了许多里路。就是吹胡子，做斗鸡眼，脸上涂油等等，无不要一一问明，才会知道那是怎么回事，表现的是什么。

起初他也许会觉得非常奇怪，也许会记不住。等到看多了，这才弄惯，把这些形式当作他自己生活里的东西了。

绣像画里要表现一个人做梦，就从那个人脑顶叉出两根

曲线,到上面打个螺旋圈,于是放大而成个喇叭口,好像一支大号。在喇叭口那里画着的玩意,那就是梦境。你初看的时候,要不向人家问明一下,你能领会么?

旧小说和唱本等等的套头也是这样。前面的诗,《西江月》,“自从盘古开天地,三皇五帝定乾坤”,以至“沉鱼落雁,闭月羞花”等等的描写——都不是老百姓生活里本来有的把戏。本来倒是对它非常陌生,不习惯,他们必须学过一番,必须勉强自己去接触它,摸熟它,这才渐渐读得来。

这都下过一番苦功的。

如果下了一番苦功而能够得到一点好东西,而要得好东西——就非借这种形式不可的话,那倒还不算冤枉。那么我们写作起来,就得去套用这些形式,而不作兴有别的表现法。

不然的话呢,形式就不妨改变——改变得更足以表现新的内容些。

民间艺术的那些旧形式,事实上也不是一成不变的。尤其是近一二十年以来,变得特别多而且快。一般老百姓已经看到了许多新花样,并且欢天喜地地接受了它。

平剧里就有许多新编的戏,不断地出现了许多新东西。“海派”戏固然不用说,就是素以正统自命的“京派”角儿,也随时有许多新腔,新做派,无论是生的,是旦的。有才能的小丑常常不照脚本,而自编一段与时事有关的“数板”。甚至于有的旦角(“京派”的)在有些戏里用进一些苏常一带的方言。这些——在这保持传统形式最厉害的平剧里出现了,而观众总是兴高采烈地喝好。

(这些新花样到底用得恰当与否,自然还值得我们讨论。

我们在这里只是要说明形式是会变的,会出现新的,而这些并不是不能被接受。)

说书的,唱大鼓的,不一定都刻板地根据旧本演唱。他们把原来的旧本子加以修改,把讲唱形式也加以修改,要这么别出心裁,才算是这一行的好手,能够叫座。他受听众的欢迎,因他不固守陈套。

再说连环图画罢,那向来是照绣像画那种画法。可是也渐渐地拿电影故事做题材了,像《从军梦》,《寻子遇仙》等等,就出了不少。于是画起做梦来,就不是旧的那一套,而也是像电影那种手法了:把梦境的四周涂上些阴影。

这是从前所没有的派头。但读者决不怪作者——为什么不把卓别林脑顶上开一朵喇叭花来做梦,致使他们不能接受。读者倒很欢喜这种新画法。

我们只要拿现在跟从前比一比,就能发现如今一般老百姓接受了多少新东西。

演“文明戏”的戏院里,观众并不见得比平剧里少些。有电影院的地方,有话剧看的地方,老百姓也极其爱看电影和话剧。

还有,像现在抗战歌曲的普遍,这也是谁都知道的。我们中国固有的歌曲里没有雄壮的进行曲,在节奏上也从来没有三联音符,可是一般老百姓都学会了《义勇军进行曲》这些新歌,而且很爱唱,比对那些旧调新词的歌还感到有興味些。

现在的老百姓的确不是不能接受新形式。并且——训练他们去接受新形式,比起他们开始接受旧形式的那种情形,要顺利得多,自然得多,易于接受得多。

我们在前面已经谈过，一般老百姓与我们生活在同一现代中国，可是他们多半还在那里看旧东西——那是从内容到形式都是旧的，与他们现在的生活相矛盾的东西。

生活既然变得不同，那么他的兴味，他的审美观念，也就变得不同。他现在一想起女人的裹小脚就恶心，他所读的旧作品可还是三寸金莲。等到他一碰见新艺术——他才发现了他认为美的天然足。这些新东西里面，有他自己所用的现代语言，有他自己感得到的感觉，他从这里呼吸到他现在所呼吸着的空气，得到了他现在所要得到的东西。

这是与他现在的生活统一的东西。这他当然容易接受，比起他的勉强接受那些旧东西，自要容易得多。

我想起我们小时候的学作文，正是这么一个情形。那时候在小学里读的是文言，写的也是文言。简直苦不堪言，硬着头皮来学。写起来总是辞不达意，而且是硬做，因为自己的思想嵌不到那个框子里去。以后学做白话文——也是学，可是舒服得多，自然得多，不必硬做，心里有什么话，就可以写出。只要不怀成见，不跟自己耍滑头，想要说点现代的中国话，那很容易接受这种新的文体的。

话又说回来。说是“容易”接受，也不过是说它“能够”“容易”接受而已。要他真的去接受，还得有人去好好引领他：一方面不能引得他到了某地点就停步不前，一方面也不能操之过急，以为念一句“唵嘛呢叭咪吽！”<sup>①</sup>他即翻然接受。而是要切切实实，看他的脚劲如何，他能加快就引他加快，他能跑就

---

① 唵嘛呢叭咪吽：佛教密宗唵诵的咒语，由梵语音译，“吽”读作“轰”(hōng)



引他跑，能跳了就带他跳。引领的人不要落在人家屁股后面，也不要远远地跑在老前面；常要检点检点，看是不是引领得得法。

## 五

于是我们要谈到“写什么”和“怎样写”的问题了。

于是我们马上就会想到常常谈起的“旧瓶装新酒”。这的确是一个很巧妙的比方。不过比方到底只是一个比方。假如呆呆板板照字面那么干去，那可就害人不浅。固然，有些是——这种瓶子不能装那种酒，像绍兴花雕坛子就不能装啤酒。但这比方至多也只能相似到这一步。

一个汾酒瓶子不妨拿来装上白兰地，就是永远固定用这种瓶子也不要紧，白兰地不会因此而变味！瓶子与酒之间不会起什么化学变化。然而——艺术作品的形式与内容，可就大两样了，不比瓶是瓶，酒是酒那么割得开的。

如果我们不去摸笔，单是这么想想，空口谈谈，就觉得拿旧形式来写新内容，似乎是一件极其轻而易举的事，赛过我们今天穿西装而明天穿长衫那么简单。可是要认真一写作起来，就遇到实际上的一些麻烦了。

原来形式与内容之间——是会起化学变化的。要不折不扣地用上旧形式，而要不折不扣地把新内容表现出来，那简直是个办不到的难题。

事实如此，二者不可得兼。

或者呢，所谓新内容——其实并不是新的，那里面还沉着许多旧渣子，甚至是有害的东西。你写了出来，以为这跟旧形

式配合得天衣无缝了，而其实是彻头彻尾的旧东西，并且未必写得比一般旧作品好些。

或者呢，为了迁就旧形式之故，新内容给扭得歪头歪脑，变了质了。

我有几位朋友写了些通俗文艺作品，那是用旧小说和唱本的形式来写有关抗战的题材的，想要使读者从这里得点新东西。这些形式都运用得很熟练。写出来的人物和生活，当然绝对不是外国人物和外国生活，说的也不是外国话。然而同时，也绝对不是现代的中国人物和现代的中国生活，说的也不是现代的中国话。

而作品里所含的教训意义——有些竟是很陈腐的。

例如一写到汉奸，则那汉奸定有一副娘胎里带下来的狼心狗肺，即使他是暴病而“命归阴”吧，也是“天报应”。那汉奸的儿女——哪怕是只有两三岁，苍天也会来收拾他，叫那汉奸“断后根”。至于民族英雄，那照例是天生的忠孝双全的完人。他要去投军，是为了要飞黄腾达，因为“好汉自有出头日”。他的太太呢，总是深明大义，“举案齐眉”的“好贤良”，并且似乎研究过《麻衣相法》，看她郎君“相貌堂堂”，将来准有一番顶天立地的大作为，于是她甘心守在茅舍里或寒窑里，一面等，一面从事后方生产。

假如要去投军的是个小孩子，而他母亲要劝阻他的话，于是他就有一番话叫“母亲听禀”，而从“甘罗十二为宰相”说起。换上年老的呢，则不免有他的儿子劝阻他，于是叫声：“我的儿呵”，而从“太公八十遇文王”说起。

凡是好人，都属于同一个好人模子。坏人也都是同一个

坏人模子。写到面貌的时候，也当然有那么一套脸谱。坏人不是满脸横肉的凶相，就是目光不正的邪相。好人一定长得很漂亮，不是“堂堂”而又“凛凛”，就是方头大面，两耳长得“垂肩”。女子的美貌仍令其“沉鱼落雁，闭月羞花”，如果要形象化点，就另外有一件法宝——一个模子把她一印，印成个“面如满月”，或是“鹅蛋脸”，再不作兴长成别样的面庞。

你去问那作者：

“难道你以为汉奸是天生的坏，民族英雄是天生的好，而且有‘天报应’么？你以为现在的中国人和生活，是像你所写的那样子么？”

其实那作者本来未必那样“以为”。他的头脑没那么旧，没那么不清楚。他答复你：

“我是不折不扣地用上旧写法，才成了这样子的。”

就这样，他写出了不合理的东西，而由于这样的不合理，就生出了这样的结果：陈腐，甚至于有害。

这——他自己也许已经发觉到，也许还没发觉到。不过经你一讲破，他自己也会要承认这是一个毛病。

然而不管他自己有没有发觉这个毛病，他在写通俗文艺作品的时候——可往往又会发生这同样的情形。他认为这种毛病是免不掉的，他把这种作品看做一种特别东西，与一般文艺作品绝对不同。

有一个朋友把它的创作分做两种：一种是通俗的，一种是“新文学”作品。

你要是把他这两种作品都读一读，你就得大吃一惊：这两种作品完全不像出于同一个人的手笔，叫你感到好像看见他

的两种化妆照片似的——一帧是西装革履的青年，一帧可是古装的老头儿。

怎么回事呢，这是？

原来他的写作态度——也截然分做两种的。

写一般的文艺作品的时候，他非常认真，严肃。他知道应该去写他所熟悉的东西；对他的描写对象要很仔细地观察过，研究过。他知道怎样创造典型，而且怎样形象地把它表现出来。他要思索很久很久，才去动笔。他力求这作品写得合理，深刻动人。就是一字一句也得推敲一下，看这用得恰当不恰当。

他也许要把自己的作品估量一下——看它够不够得上中国一般作品的水准，够不够得上世界一般作品的水准；它将来是不是能够在中国文学史上占一个地位，配不配介绍到国外去。他要估计估计他作品的艺术价值。

但他一写起通俗的那种作品来，可就随便得多了。这种作品虽然也冠以“文艺的”字样，其实只是姑且这么称称而已，它事实上是被作者摒于真正的艺术之外的。

凡是写文艺作品应有的那些功夫，这里全都用不着了。

自己毫不熟悉的东西，不管三七二十一——也动手写。什么典型的创造，什么形象化，在这里可考虑也考虑不到它。凭空想出一个故事，或者稍微听到一点点影子，也不用费工夫多思索，就洋洋洒洒写出一大篇来，不必问写得合理不合理。至于深刻呢，那简直是废话，倒是相反，认为这些读者压根儿只能领会浅薄的东西，深刻倒是一种毛病哩。用字用语也不用去推敲；有现成的一套行头在这里，色色俱全。

这种作品——他写得很快，摇笔即来，如有神助。其实这也不是什么奇迹：凡是不必顾到怎样好好地去表现那内容，而只要拿现成的写法，语句，套头等等搬过来写的，当然写得很快。

这怎么会写出好的有意义的作品来呢？

他把这拿去发表——有时甚至于要署一假名字，好像生怕人家笑他的写通俗作品而使他丢脸似的。现在风气开了，敢署上他原来的名字了，然而他总还是把这些作品看得不同些，看做自己的正当文艺事业以外的一种东西。写起来不妨马马虎虎，因为这类作品反正上不得台盘，写不进中国文学史，更谈不到向世界介绍。

我在这里所谈的，说不定要算是一个极端的例子。可是我们都得想一想——自己有没有或多或少地害了这些毛病，有没有不自觉地害了这些毛病。

有了这些毛病，随随便便地写出了无意义，不合理，浅薄，呆板的东西——它当然也就失去了“艺术价值”。假如我们怀了一种先入之见，以为这类东西本身原是谈不上什么艺术价值的，因此就把它不当回事地对付对付，那正好是倒因为果了。

然而有些朋友说：

“一篇通俗作品，顶重要的是——它所含的教训。只要这所含的教训是不错的，那么这故事写得合理不合理，错不错，那都不成问题。”

要它含有一个不错的教训，当然。

故事里有些小地方——即如“两耳垂肩”吧，其实除开庙

里的菩萨之外，我们没见过活人有这么长的耳朵，这写得不合理。可是倒也无伤这作品中所含的教训。

但要再往里剥一层看看，事情就不同了。不提别的，就说你轻轻巧巧写上“天报应”，这只是顺手牵来的，这即使不合理也不过是小节。然而它可伤了那所含的教训。把好人和坏人都写成是天生成的，命里注定的，而且好坏都摆在脸上：把人物都套上几个简单的模子——诸如此类的不合理处，难道不妨碍那所含的教训么？

“举案齐眉”的太太，为了他个人“飞黄腾达”而才去抗战的丈夫——在现实生活里原也可以见到有这样的人物。可是写到这些地方，作者就该显示他的批评态度。不然的话，这就等于告诉读者说，那一人物的这些行为和想头，都是好的。这是一个“不错”的教训么？

一篇作品里所含的教训——是通过这故事而传达给人的。

而这教训，原是从我们这世界，这人生里得来的：我们看这世界，看这人生，要看得不错，才得到不错的教训；要看得深刻，才得到深刻的教训。

那么，我们在作品里把这世界这人生写成一个错的，可是又要读者从这里面得一个不错的教训，那怎么办得到呢？

我们姑且来作一个荒乎其唐的假设——假设故事之合理与否不会牵动那个教训吧。那也不必把这故事写得那么不合理，那么浅薄的。

或曰：非如此不能叫人看得懂。

或曰：把故事写得合理，这倒是好的，一般老百姓也许可

以接受。但写得深刻——他们就懂不了。

真的么？事实上是这样的么？“且听下回分解”。

## 六

一个作品——要任何人都同样看得懂，都同样感到兴味，事实上原是办不到的。

通俗的作品也不能例外。

我们常常说“一般老百姓”，这只是为了讲话方便起见，就用了这一般的说法。但其实这“一般”里面，还有千差万别——这不单是他们的阅读能力各有不同——迁就了这种程度的，可迁就不了那种程度的，并且他们还有他们各行的生活；要这作品里所写的是他们自己生活里所触得到的东西，他才会接受，感到兴味。

有的人爱读《三国演义》，《水浒》，《西游记》，而不能接受《红楼梦》，《儒林外史》——这不仅仅是那些作品的形式的问题，而是在它们内容的不同。

你要是拿我们大后方的生产建设做主题，描写工厂生活，而给那些不知道这种生活的人看，即使你是用他们所熟悉的形式写的，他们也还是看不懂。而从事这些生产事业的人呢，可就看得懂，而且爱看。哪怕是识字不多的人——经人家读给他听，讲给他听，他也会感到很大的兴味。

并且你越是写得合理，生动，深刻动人，他们就越有兴味，越感动得深。倒是那种随随便便写成的，或是被某种固有形式所变了味的作品——工厂生活不像是真的工厂生活，人物也不像是活人，那么刻板、扁平、没有生气——他们不会爱

读的。

我喜欢听各行人谈他们生活里的故事，我也讲故事给他们听。我对有些“粗人”讲过《阿Q正传》，只是把Q读作Quei，把第一章的《序》里面——他们不懂的地方略去了，而径从阿Quei不知姓什么讲起。下面几乎是全部照书讲的。他们懂，而且感到很大的兴味。他们评论着，有的还联想到他的熟人，说某人简直是个活阿Quei。

《风波》，《祝福》（关于第一人称的有些他们不懂的话，讲时也略去了），《离婚》这些故事，他们听了也感到很大的兴味。尤其是绍兴人。以前我家里一个绍兴老妈子，听了《祝福》之后，她恨她自己不识字，不能看这些书，而且她好几次抹着鼻涕跟我谈到祥林嫂，还说了她家乡几个像祥林嫂那么不幸的女人给我听。

在杭州的时候，我还对那些稍微上过几年书房的人，讲过《孔乙己》。他们也把孔乙己评论了很久，有人怪他不肯脱长衫。这故事里的许多描写，例如站在柜台边喝酒，吃茴香豆，逗小孩子玩，等等，他们听来觉得极其亲切，因为杭州也正有这样的喝酒派头。而在那些没有这种酒店或酱园店的地方，讲到这里就得加以解释，听的人对这一点也没感到那样的亲切；因为他们的生活里没有触到过这些东西。

把《春蚕》讲给江浙那些知道养蚕生活的人，尤其是养蚕的人家听，他们能领会而感动。可是在别处——要是那地方的人对于养蚕并不很着重，茧子的卖不卖得掉，值不值价，在他们的生活里并不是一个那么严重的问题，他们听起这个故事来，被感动的程度就差些。



这里我之所以要说到这些事实，就是为了要提醒我们自己：不要马马虎虎写些东西塞给他们。

上面提到的那些作品是好作品，他们并不是不能感受。惟其写得合理，深刻，生动，他们才会那么感到兴味，觉得亲切，才会那么感动他们，使他们常常回味，常常记起那故事里的人物，而爱他或憎他，而常常议论他。

我还记起一件事，那简直是一个很清楚的对照。有一位朋友空想出一个前线的故事，用大鼓调写了出来，读给几位伤兵听。他们没听完就笑着插嘴：

“不是那回事。这说得不对。”

至于他们自己讲的这类故事，那是些真实的故事。这些是他们生活里的东西，很平常，丝毫没有有什么离奇古怪的情节，也不一定有头有尾。当然更不会有不近情理之处：他们自己原是深深地熟悉那种人物和生活的，连最细小的最微妙的地方——他们也嗅得到，探得到。并且讲起来又不用什么固定的陈套头，而是用他自己口头那种生动的活泼的言语，透过他们现代中国士兵的感觉和情绪而描述出来的。有些故事，要是逐字逐句地记录下来，那简直就是一篇写得活龙活现的好作品，使人感动的好作品，虽然有时不免太简单，太“素朴”了一点。

那位写鼓词的朋友听了这些故事，他告诉我，他感到惭愧：

“我太小看了他们。我只是预先拟定一个教训，编一个故事来套上去。谁知道——他们自己讲的故事倒比我的动人得多，倒是他们给了我一个真的教训。”

惭愧虽然感到惭愧，但不能因此就“搁笔”，说是我们不配写东西给他们看，而应该由他们来讲故事给我们听。

这可不行。为什么呢？——

那，每一行的人对于他自己那行的生活，的确是比我们懂得清楚，这不错。

然而他们还有懂得极其不够的地方。比如——他这种生活是怎么发展来的，为什么会变成这个样子，而现在又正向什么方向发展，以及他这种生活和其他东西的关联等等，他往往是弄不清楚的。他对他这种生活里所触得到的各个东西，固然非常熟悉，但不大会去把它们概括起来。所谓一般法则这种概念，往往是缺乏的，犹如他们仅只知道一个个的个人，而不知道典型（有了这些欠缺，所以他们讲的故事就往往不免简单而“素朴”）。

他们缺少诸如此类的东西——可正是更重要更深刻的东西。

所以一个作家并不是不配写作品给他们看，而是不该草率从事。我认为这些作品不但要写得入情入理、生动、亲切，而且还必须通过这个故事——给他们一些更重要更深刻的东西：而这就是这篇作品里面所含的“不错的教训”。

只有这样，才能真正教育了他们，真正使他们进一步得到有益于他们的滋补品。

而同时——这也是深刻的有价值的艺术作品。

## 七

因此，我认为写这些通俗的文艺作品，应当具体地顾到读

者是哪一行人。这内容必须是这一行人的生活里触得到的东西。

而写起来——我们一定也要像写“艺术作品”那么认真，严肃，一样的应该写我们所熟悉的东西，一样的应该注意典型，形象，一样的要力求其写得合理、深刻、生动。作者对他所描写的各种人物和生活，也一样的应该怀着真挚的感情、批评的态度：而这些应该表现得极其明显。

要利用民间艺术的旧形式呢，就决不是硬生生地拿来套上，以致因辞害意。有些不能表现新内容的滥调，就得毫不可惜地去掉它。而旧作品里写得好的地方，我们必须向它学习。

至于作品里的语言——当然不是外国话，但同时也不是中国古代的白话，也不是所谓“书语”，而是现代中国老百姓说得出的活生生的口语。

写出一篇通俗小说来，我们要使它能够列在我们的一般艺术作品里而无愧。要是写一个大鼓调，我们也要像写叙事诗一样认真，把它当作一种可以用三弦弹唱的叙事诗，能收进自己的诗集子里而毫不减色。

我们中国还需要更多的新的连环图画、新的歌谣小调、新的昆乱<sup>①</sup>各戏——这些都是表现我们民族种种生活的作品，而且是拿来教育现代中国人的。

一方面我们写一般的艺术作品时，也得顾到读者啃不啃得动它。如果认为这读不读得懂的问题，自有通俗艺术作品

---

<sup>①</sup> 昆乱：过去的戏曲用语，“昆”指昆腔。“乱”指昆腔以外的各种腔调戏曲。

去照料，这里就此不管：这个打算是不对的。我们所写的是这一种生活，那么至少至少——也得让那些了解这种生活的人能够读懂才好。最靠得住的办法是，读给他们听听，问问他们，看他们懂得了多少。

我们只要这么认真干下去，切实干下去，并且常常互相批评，改正缺点，那么——一方面使一般老百姓渐渐地去接近新的文艺，一方面还使我们的民间艺术有新的发展，而进了现代中国文艺的园地。

于是我们中国的文艺有更丰富，更多样的形式了。而雅俗两种作品各不相干地并行着的畸形现象，也不会有了。

### 三

我这么啰苏了一番话，只是把我所看到的事实说出来，想供大家做一个参考而已。

我以为一谈到文艺的民族形式，就要拿某一种旧形式来定为标准，这是不合理的。我们的作品既然不该凝固在旧的雅文学的形式里，也不该凝固在旧的俗文学的形式里。

至于谈到向旧作品学习，这当然万分万分必要。我们该向旧的雅作品学习，也更要向旧的俗作品学习。一个中国作家而不读中国作品，那他决不会成为一个好作家。然而读是读，决不能硬剥下些形式来镶用。我们既不要硬学外国作品而写出洋八股，也不能另走一极端而写出老八股。

要是一讲求文艺的民族形式，就认为我们应该从《庄子》《文选》里去找语汇，这是说不通的。我们尽管读《楚辞》，可不

是要我们在写每句诗时都填上“兮”，“只”，“些”等字眼。词曲应当读，但我们仍该用现代中国口语来写，不要写出宋朝元朝的口语来。叠字是活活里常有的，而如果“凉风”必曰“习习”，“风雨”定称“潇潇”，那可又成了化石了。

学习——这我们在前面已经谈起过，该是活的学习。

所以单是读前人的一篇一篇作品是不够的，我认为同时还有更重要的——要读文学史。

再重复说一遍，就是——我们要看那个时代写了些什么，怎样写的，为什么会写得这么好或这么坏，他那表现法是新的还是因袭的，是不是有了发展或是受了什么限制，等等。于是再比较我们现在所处的时代，我们在我们这时代该怎样习作些好的东西出来。

除开这些，还有一桩顶重要的事：向一般老百姓学习。

我们不单是要研究各种中国人的生活，还得去研究他们的语言。各行人有各行人的行语，各行的俗语——这些也有从固有的发展来的，也有外来语，而现在都成了他们自己的日常用语：他们用起来非常恰当，非常生动。这我们真该好好地去学习。（但这并不是说我们跟在现成口语的尾巴后面就够了的，而是应当使我们中国的语言发展得更丰富，更能适应现代中国的生活。这是关于语言的问题，此地不拉扯多了，仅只在这里提一笔，以免我们附会而已。）

于是我们认认真真习作起来。无论是投稿给一般文艺刊物的作品，无论是通俗文艺作品，这两者的根柢可就是同一的，也同样地有价值：都是把中国内容表现得恰当、道地，像我们已经谈过的一样——不但人物、生活、感觉等等是中国的，

连全篇的气氛也都是中国的。

这两种作品的习作，也同样要做这么一步基本功夫：要使我们作品的形式是中国的，那么首先就一定要认识中国生活，认识得越清楚，越深刻，就越好。

总之，我们为什么要谈艺术的民族形式呢？——

为的使我们能更真实地、深刻地、确当地表现我们的中国内容。

固然现在还不得不联想到通俗化的问题。但这并不是艺术民族形式问题的全部。

等到我们中国一般老百姓都能够直接去读伟大作品了，无所谓通俗作品了——到了那个时候，难道我们就不必再讲求什么艺术的民族形式了么？

还是要讲求的，当然。

写到这里，似乎可以“带住”了。可是慢一慢，还有两句题外的话，想附带地提一提。

我以为我们一面谈艺术的民族形式问题，一面更要多写点书评：无论是一般的艺术作品，无论是通俗作品，我们要对它作具体的批评。这么着就使作者得到的益处更多些，更切实些。而读者也能得到同样的好处。

同时还需要这样来研究艺术——把旧作品拿来分析，从现代中国人的立场来给它一个评价，看我们可以从它那里学到多少东西，怎样学，我们从它得到一个怎样的教训。

还有呢，我们写艺术论文的时候，也该注意到这论文的形式，该注意到人家读不读得明白。当然，这种文章是专门性

的，给那些研究文艺的人看的。可是我们也该看一看：我有没有写得疙里疙瘩，不着边际，叫那些研究文艺的人都摸不着头脑？这篇文章像不像一个中国人写的，而且中国人读了能不能得到一点益处？再反省一下，我是不是只求他的创作要有中国风，而我的论文却不妨让它写成洋八股？

如果有了这些毛病，那我们一定要赶紧改正它。

我觉得一篇好的论文——除开它的说理之外，也还须有作者的感情在里面，这该是作者自己的文章，有他自己的风格。

民族形式不单是文艺创作的事，就是理论文字——既然是中国人写给中国人看的，并且看了要有所得，使之能在中国实践的——那么也该注意到它的民族形式。

原连载《现代文艺》月刊 1940 年 10 月 25 日，  
11 月 25 日第 2 卷第 1、2 期。

## 谈人物描写

---

《抗战文艺》要来一个关于描写人物的意见的特辑。这可引起了极大的兴味。这并不是说我对于这个题目有什么美学理论等着要发挥，而只是说我对于人物的本身特别感到有兴味。

---

我曾对你谈过，我在小学中学里的时候怎样贪看小说，连正经课都不管了。就这么着，在那些书里面结识了马二先生，王凤姐，阿Q这些人。一经结识，就叫我忘不了他们。他们跟我似乎发生了一种很密切的关系，而这关系又显得很微妙，极难用语言说明出来。我忍不住要想到他们，替他们流泪或是替他们高兴。他们在我心中各有其一定的地位：这个可爱，那个讨厌，另外一个又觉得他可怜，诸如此类。我觉得我很了解他们。有些同学跟他相处了好几年，我也未必能够这么了解他们。可是这些书上的人物——我可以说我完全了解他的为人，他的痛苦和喜悦。



这些书也经得看。看了一遍还可以再看。不单不会看厌，倒还会添加兴味：多看一遍就可以多领会到一些东西似的。

为什么这些书有这么大的魔力——我可不明白。我只是模里模糊叫它做“好”故事。

然而同学们揪我讲一个“好”故事的时候：我可又无法讲出这些书上的故事来。

比如《红楼梦》——的确好。可是你怎样讲法呢？一个贾宝玉爱上一个林黛玉，而人家偏偏把一个薛宝钗嫁给他，于是黛玉死了，而宝玉出了家，如此而已。

这决不能使爱听故事的人过瘾。并且想来也觉得很奇怪：这么简单的一个故事，三四句话就说得明白的，又并不怎么有趣，为什么竟写上那么厚一部书呢？而竟有这么多人给它迷住了呢？

我没有研究过小说学，我只是凭我转述故事的经验，把小说分为二类：一类就是这些讲不出的故事；还有一类呢，那是讲得出的。人家要听故事，当然要选“讲得出”的给他们听。故事起码要不那么平凡，像《红楼梦》那样只写些家常话的，是不行的。如果要想吸引我的听众呢，顶好是拣那些情节离奇的来讲。

## 二

这类故事里面——有些真是编得巧妙，或是非常曲折，或是布了许多疑阵，令读者昏昏糊糊，如堕五里雾中。然后经过许多波澜起伏，卖了无数关子，于是突然一下子——真是所谓

“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，叫你忍不住把桌子一拍：“哈，原来如此！”而故事照例也就在这里结束了。

有趣的确有趣。可是有一次，我给一个同学讲了一个这样情节离奇的故事，结果却很糟糕。

我是把这个故事分做好几次讲完的。每逢一下了课，他们就笑嘻嘻地来揪我讲下去，这魔力真也不算小。可是另外有一位同学——以前听过这个故事的，他跑了过来。

“哦，这个故事！”他充起老内行来了。“你们猜不猜得到——这个道格拉司到底是谁杀死的？”

我哀求他：

“呃呃，不要说，不要说。”

这么着好几次，他可再也忍不住了；不管我怎么制止他，恳求他，他终于说了出来：

“你们以为那个被杀死的人是道格拉司吗？——哈哈，不是的！哪个晓得他并没有死。倒是他把那个凶手打死了！”

结果怎样呢？当然，我跳起来给了这多嘴的一个耳光，两个人打了一架好看的。

一知道了“原来如此”，我的两个听众就全都懒洋洋的，对这个故事就失去了兴味。而我也没有这股子劲讲下去了。真煞风景得很。

这也难怪。这些故事——全靠关子卖得紧，一语道破，就完了蛋。就说我自己罢，我已经知道了这个故事情节，而要是还叫我去读第二遍，我就没有这个雅兴。这些故事是不经看的，看一遍就尽够尽够的了。而且它总不比这类“讲不出”的“好”故事能够打动我。

于是我想，这类“讲得出”的故事大概只能算是一种次等货吧。

现在提起这些旧事，并不是想要表示我少有大志，打算做个批评家，就把人家的作品这么来分为甲乙两等。我只是老老实实告诉你——我个人的口味是怎样的。其实此中丝毫没有美学上的根据。这也正如我的喜欢或不喜欢哪个朋友，是没有伦理学上的根据一样。

这样，我就胡诌出一个——可以姑称之为“结论”：

那类“讲不出”的好故事——是写人物的。

“讲得出”的那类次等货呢，那只是讲出了一个故事，是为写故事而写故事的。

到了后来，又觉得写人物的故事，也并非全都是“讲不出”的。而为写故事而写的故事，也未必全都“讲得出”。我就不叫它带上讲不讲得出的条件了，只是认为——一是“写人”，一是“写故事”：两类。

然而——那些“写故事”的作品里不也有人物？

这里当然也有人。不过那些人物是无足轻重的。作者简直没把他放在心上。放在心上的——只不过是一个巧妙的布局，一些曲折离奇的情节，等等，总而言之，他只是要讲一个故事。等到这个故事一结构好了，那位作者就拖出一些人物来扮演，照作者预定的布局，按部就班地演下去。这些人物没有个性，没有他自己的灵魂，没有他自己的生命。张三固是可以在这个故事里登场，可是换了李四也一样，而王五亦可，赵六也行。

其实他们并不是“人”，而只是为了演出这个故事而设的

一些器具,只是一些可怜巴巴的傀儡。一离开这个故事,他们就不存在了。不,要是说当作人的存在,那么即使就在这个故事里面,他们也没有存在过。

他们所演出来的奇事,看了也许会觉得有趣,甚至于会惊心动魄。但是——至多也只是像看人家下棋一样:这一方有两个“卒”勇往直前而取了胜,诚然好看,可是我决不会因这个“卒”的勇敢而老是记得这两个棋子,而对之肃然起敬。它正如那些人物一样,它自己是并没有生命的。

至于“写人”的作品,那是写出了一些活人。

### 三

你听到这里,要是你笑着摇摇头,觉得我所谓“写故事”和“写人”这两个词儿太不妥,太没有理论味儿,那我毫不客气,不瞒你说,实在是我造不出一个适当的术语来,而为了讲话方便起见,权且这么用用而已。假如我把那些美国批评家对 romance 和 novel 两字的解释,拿来将就利用一下,说是我所谓“写故事”的作品等于 R,而“写人”的作品等于 N,这也许能够使我的说法更有点“理论”气些,然而我不愿这么去攀亲:因为这太牵强了。

例如——《撒克逊劫后英雄略》,你一定是看过了的。这位作者就写了许多这样的作品,叫批评家不好把它归在哪一类,这位司各特爵爷也是我所爱好的一个作家。哪怕他是在写传奇,可是他的的确确写出了人性,创造出了一些活人,叫我老记得他们,而且使我感动。所以,这在我就好办得多了:我干干脆脆认为这是“写人”的作品。

唐宋传奇里面——有好些也是写出了一些活人来。

《伊索寓言》，拉丰登<sup>①</sup>的寓言，希且得林<sup>②</sup>的寓言，我都极其喜欢。那里面登场的脚色，虽然大都不是人，但它所表现的实在是一些人性，不过是借用了几位狐狸、猫、鲤鱼等等，来描写各种“人”就是了。

再如《西游记》呢，那故事简直是荒乎其唐。你就是游遍全世界，也找不出那么个手持钉耙，大耳朵大肚子，又会三十六变化的天篷元帅来。可是那不相干。像天篷元帅那种性格的人，可就并不少见。你可以闭起眼睛来瞑一眼神，看你的熟人里面有猪八戒没有。唔，也许能找出几位哩。

这些写出了活人的作品，我都叫它做“写人”的作品。至于这篇作品用的是什么文体，是幻想的还是实有其事的，我都管不着。

还有呢，我也并不是要把“写故事”和“写人”绝对划开，要把这两者看作一双死也不碰头的冤家。

我所看到的写活人的好作品，也并不是绝对不许有“故事”。故事怎么能不容许呢？就是有一个极其曲折离奇的故事，我也丝毫不觉得它讨厌。

但那故事——是要因人而有的故事，是为了表现那个人物的为人：性格、思想、情绪、生活、欲望、活动等等，以及他这种人和他的环境的关系，因而他有了怎样一个命运，诸如此类，有这样的人，才有这样的故事，要是换了一个人物呢，这个

---

① 拉丰登：Jean de La Fontaine(1621—1695)法国寓言诗人。

② 希且得林：М.Е.Салтыков—Щедрин (1836—1889)今译名谢德林。俄国讽刺作家、文学批评家。晚年发表《寓言集》。

故事就用不着，就不合理，就不恰当。

人物总是居于主动地位：是人物自己在活动而有故事。人物第一。

可是你也许会说：

“你怎么知道每个大作家都是照你所说的那么安排的呢？说不定他竟是故事第一，竟是先有故事，为写故事而写出些人物来的呢？”

当然，每个作家的创作，他的动机是什么，最先跳进他脑子里来的是什么，着眼的是什么：这是各人尽有不同。我也决不打算要它划一，我只是告诉你——我读了那些作品后的印象，是这样的。也许你是为了写故事而写出了这篇作品。但只要这里面也写出了活人，决不是拿他们去硬嵌在你的故事里的，而是只有这样的人物才可能发生这样的故事，入情入理，一点不牵强——那么，也是一样的“好”，至于我这个读者倒去着眼在你的人物，那是我的事。因为在真实的人世中，那种种故事，原是人自己演出来的：没有人就没有故事。只要你写得真实，我自然而然会把你的事物看作第一位，而把你的故事看作是由你那些人物导出来的。

#### 四

这类作品——也就是因为它写出了真的活人，才能使我对作品中所表现出来的东西，引起一种深切的关心，才能够深深地打动我。不比那些只有故事而没有活人的“次等”故事那么与我不相干。

人物既然是跟我们一样有灵魂有血肉的“人”，而他的命

运也是一个真正的“人”可能遭遇到的命运，那么他的一切——甚至他的内心，他那些最微妙的感触，他那隐藏在灵魂深处的东西，我们也都能够了解，能够设身处地去同感，并且关心他的命运了。

他们确实是活在我们这个世界里的。你也许天天跟马二先生在一桌子吃饭，也许跟猪八戒一起旅行过，而在一个酒店里听见阿Q发议论。并且，说不定你自身上就有某一个人物的灵魂原子。这些人物就这么着——有的竟会化成我自己，有的会化成我的亲人和朋友。不错，他们正是跟我们一起过活的。他们跟我们在生命的大海里同驶着一艘船，这关系真太密切了，不由你不关切他，想起他，惦记他，而对他之为人怀着一定的批评态度，怀着一定的情感。

总之，所写的东西——越是能够叫我们去关心的，能够打动我们的，我想，那一定是跟我们自己的生活，跟我们自己的命运，越有拆不开的关系的。

也有人写那些离我们很远的世界，例如写火星上的人类，写一个无从有的国家，写一个不知道在哪里的“乌托邦”，等等。但这些作品，或是借那个世界来写我们这个世界，或者呢，是一个理想的人类世界——也就是这个作者对我们人类生活的将来的梦。这当然也使我们很关心。并且，你的生活要是与那些梦距离得愈远，你愈会关心到那些梦。

要是跟我们的生活，跟我们的命运，没有这些密切关系的话，我们就压根儿不需要什么艺术，而人类压根儿也不会去创造什么作品了。

比起来，所写的东西还有什么更与我们有密切关系的

呢?——当然是“人”。

## 五

不过谈到这里，我还要附带上一句。那些原始民族的诗里面，“人”的描写很马虎的，或者简直没有个地位。但我们不能认此为原始诗人是无所关心，都是一批住在象牙之塔里的清客。只是——他们在大自然中战战兢兢地过活着，自己作不得好多主：他们看到人类的生活，人类的命运，都被人类以外的东西支配着，“人”只是处于被动地位而已。于是诗里面的主角，就让他们所认为能够支配人类命运的那些角色来充当了。这当然是关心他们自己所致。这正如他们在打猎之前要祈神一样，因为他们的能不能有所收获，是由神作主的。

只有到了人类能够自觉地支配自然之后，到了人类能够自己作主，来支配人类自己的命运之后，作品中才能有自动的“人”，而不是被别的东西任意摆布的棋子了。

那么——要是你容许我这么说——到现在还有人写出那些只有故事而无自动的活“人”的作品者，那是因袭着原始诗的吧。如果不是因袭，那么作者也是有原始民族的那么一种哲学，把“人”看作被动的家伙的。从这一点说来，这些作品可多少带点儿原始性，讲得好听些，就是更近于古。

并且——要是他容许我这么措词的话，那么我要说，一个民族的诗，大家都是沿着这么一条路进步的；从写故事到写人。



## 二

那些使我觉得极其亲切的写人的作品，写的是活人，是具体的人。这当不用多说。可是一扯到“人物”本身，我倒又想起几件事来。

### 一

有些小说里面，有这么一些人物，例如贾仁，贾义，卜效廉，施利仁，斯效前等等。这些名字你只要一读就知道这是一句什么话。这跟彭扬<sup>①</sup>的《天路历程》里出场的人物，实在是一个路数：那位基督徒不是遇见什么嫉善爵爷、失望巨人、趋奉先生，也遇见了谨慎、忠诚、希望这些人么？假如彭扬是我们中国人，或许他也会从“百家姓”上写出些谐音字来编派这些人物的名字的。

这原不妨事。只要作者把这人物写得好就行了。而且的确也有写得好的。

可是不知道为什么——我总觉得这些人物不是真的人物。我一读到这些地方，就不免联想到一般学生成绩报告单上那些考语，“热心公益”，“有责任心”。诸如此类。而这些人物呢，正也是一些操行考语的化身而已。我觉得他们其实也是一种棋子：做棋子的人是拿一颗小木块写上“将”“士”“相”字样，而这位作者则在木块上写着“贾仁”“贾义”“谨慎”字样。

---

<sup>①</sup> 彭扬：John Bunyan (1628—1688) 英国散文作家，1678 发表《天路历程》，是一部讽喻小说。

这些人物一上场，例如粉净<sup>①</sup>——那脸上简直是写上了一个“歹”字。

真是，这些考语化身的写法，跟脸谱主义的写法之间，也许很有点血统关系呢。

这样的人物，很难看见有写得生动的，虽然有一二写得好的，我看这要算是例外。人物一旦被这些或好或歹的道德词儿套上，只有被作者在这个词儿的含义的范围以内搬来搬去，那么这些人物就没什么自动性了。他们只有一个抽象道德性，而没有“人”性。这也不是活“人”。

## 二

还有些作者是写他理想中的英雄，写他所崇拜的人物的。那当然是规规矩矩写“人”的作品了。

这些作品中间——有些可也不能使我感到真切。

例如《野叟曝言》<sup>②</sup>里的文素臣，你觉得怎么样？这样一个真儒——又崇正道，又有异术，而同时又风流：大概只要是作者所能幻想得到的种种大本领，他都具备了，只要是作者所能幻想得到的种种大功勋，他都建立了：这样一个人物——你觉得他是“人”么？

这个人物给写得太“伟大”了，看了不可相信，而且还使我忍不住好笑，甚至于觉得肉麻。

要说到文素臣的本领之大呢，我当然是佩服极了的。不过我又记起了孙行者。

---

① 粉净：旧剧中“花面”的一种，白粉涂面，以示奸佞。如曹操、严嵩。

② 《野叟曝言》：旧章回小说清初夏敬渠撰，全二十卷，一百五十四回。

让我问你一句很孩子气的话：

“假如文素臣跟孙行者斗起法来(这是很可能的，因为文素臣极端排斥道士释子)，谁胜谁败呢？”

咱们来设想一下看罢。

那么——不消说，孙行者的本领更大，文素臣是差得远了。

然而《野叟曝言》的作者，可以提出这样的抗议：

“这怎么能比呢？《西游记》原就是写的神怪，所以作者尽可以不顾到什么真实性，而利用他的幻想，把孙行者写得能够七十二变，能够上天入地，而一个筋斗就翻十万八千里。要是我也写一部神怪小说，那我可以任意把我的主人公写得更有本领些，跟孙行者斗起法来，决不会丢脸，可是现在我这部书——写的却是人间，我不能荒乎其唐地把文素臣写成那种神怪。要是拿文素臣去跟孙行者斗法，这就太不公平了。”

不错，这两个人物不能比。写人世的小说总不能像神怪小说那么荒唐，总要写得真实些。

可是作怪，《西游记》里虽然把孙行者写得那么荒唐，看起来倒亲切得多。我觉得文素臣这个人物写得不真实，而孙行者这个人物——倒是真实的。

幻想之中也有真实。这一点，后面想再谈到一下，现在只顺便提一提，就是——这所谓真实不真实，应该去看看那骨子里是怎样的，不能只凭外表。孙行者呢，他骨子里的确是一个“人”：有他的个性，有他的灵魂。凡是构成一个人性的那些分子，凡是造成这个人之所以为这个人的种种元素，他都有的。只要具有这些，那就无论作者把他写成神灵鬼怪也好，把他写

成人世的人也好，都一样的真实。

拿《野叟曝言》来比比看吧？——《西游记》里所写的是神怪，然而其实是写出了“人”。《野叟曝言》写的是人，然而写出来的其实并不是人，而只是神。

神跟我们不相干。我们关心的是人。

### 三

我有这么一个坏脾气，与其叫我去读这些把人写作神的作品，我宁愿干脆去读神话。也像我的爱好《西游记》一样，我爱好我们中国的那些神话和传说，爱好希腊神话，以及《圣经》这些作品。每个民族都有些最古老的传说，这都是各民族的祖先用生命写出来的诗。他们虽然意在描写神，但其实是充分地表现出了人性，因此使我感到亲切。

可是等到一成了宗教，就渐渐地变得不是那么回事了。人们对那些神越是崇拜，越是迷信，那些神——就离人性越远，教主也给描写得全不是一个“人”了。

《新约》那些“福音”，要是由中古时期的欧洲僧侣来执笔，那么他们描写出来的基督，一定没那么亲切可爱，一定不会引起我们流泪。

释迦的事迹使我感动。我常常设想他——为了舍己度人，要脱离人生的痛苦，而毅然出家，这中间的心理过程是怎样的？而他在菩提树下怎样深究十二因缘，这不正是表现出一个“人”的伟大，一个救世者的伟大么？然而后世一般善男信女，大半只想象他是坐在《阿弥陀佛经》所描写的世界里享福，那可反而把他看渺小了，并且也引不起我的关心来。

你对谟罕默德的伟大事业，他使他的民族再生，你能无动于衷么？他移山的故事——山不肯移就他，而他只好移就山，使我们觉得极其可爱。可是听到他的第一个承继人说的那句话：“凡是《可兰经》所不载的，皆非真理，应排斥；若是真理，则《可兰经》上已有了，不必重复。”这么一来，就只许人膜拜，而谟罕默德就跟我们离得远远的，使我们不能把他当作“人”那么有亲切感了。……

这些话似乎聊得太远了点儿，说走了题。这都是从《野叟曝言》的文素臣联想到的：我的意思无非想要说，一个作家要是对他的人物崇拜过分了，那他多半写不真切，正也像僧侣嘴里的神一样。

要谈到真实、亲切，那么——神话里的人话，远胜于人话里的神话。

#### 四

像《野叟曝言》那样——想写人，而其实是写出了不可信的神，这样的作品并不少见。这些作者对他的人物拜服得五体投地，不敢抬一抬头，他当然无法去看那个人物的真面目了。即使看到了一点点，他也不敢把这个写进去。他会这么想：

“他的这些方面——显得太平凡了，竟跟常人一样。如果我老老实实写出来，就会失掉他的伟大性。”

他之所以有这种种顾忌，只是因为他的主人公当“人”看。

我看见过一篇小说稿子，写一个大学生要去上阵杀敌。他

为了要做一个民族英雄之故，就把他心爱的小提琴劈碎。并且也不再看戏了。甚至把母亲对他的爱，也看得一钱不值，还丢掉了他的爱人，并发誓不再去恋爱什么的了。当然，像这个主人公这种想法的人，也许并不是没有。可是作者对这样一个人，取一种什么态度呢？——这位作者对这个人物，整个儿是肯定的。这是这位作者理想中的好人：是最合格的最标准的民族英雄。

为什么他一做了英雄，他对于艺术的兴味就非抛弃不可呢？这——我们从事艺术的人首先就要提出抗议。为什么他一做了英雄，就一定要踢开母爱呢，一定要发誓不恋爱呢？

这位作者以为——一个英雄要像普通人一样有食色的本性，像普通人一样近人情，有人的兴味，那是不行的。别人尽管去爱好艺术，尽管去接受母爱，尽管去追求异性好了，至于这位英雄呢，专门只是上阵杀敌。一看这些作品里所写的世界，好像人类也像蚂蚁蜜蜂一样——雄的专门恋爱，雌的专门产子，别的专门做工打仗，都各有天然的分工。

“人”决不是这么回事。写出来的英雄仅只是一个英雄，而不是一个“人”，那也是神话。

至于有些作品里的英雄——说是他从小到大都没有做错一件事，从里到外都没了点儿弱点，那也不过是用另外一副空想模子印出来的一个文素臣而已。

这也许是我们的通病吧，一个作家写他心目中的“好”人，往往远不如他写其他人物来得真实、生动。这是什么缘故？那全部的原因我可说不出，不过我想，有一部分原因，或者竟可以说是大部分原因，就在我们刚才谈到的那一点：由于作者被

那个人物的光辉耀了眼而看不真，或者是作者有这种种顾忌，不敢把那个人物的平凡面或弱点真实地写出来。

我想起了罗曼·罗兰<sup>①</sup>的《约翰·克里斯多夫》。这个人物给我留下了很深刻的印象，不由我不去记起他。这也是作者心目中的英雄，然而他的确是一个“人”，的确是我们之中的一个。他有普通人的生活，也有弱点，可是并不失为伟大——不，应当说这使我看到他更伟大，因为这是一个真正的“人”的伟大。

## 五

小孩子常常会这么问：某人是坏人还是好人？是大人物还是小角色？有功呢还是有过呢？是诚实的还是撒谎的？是可爱的还是讨厌的？

这是很天真的问法。他只要你从这些对立的词儿里——干干脆脆选出一种来，就用两三个字去定死那个人物。

可是你如果具体的把那个人物看一看，仔细想一想，你就觉得不能回答得那么干脆。你一定要反问一句：

“你所谓好坏——是指哪一方面来说的呢？”

比如猪八戒，马二先生，贾宝玉，这些人物，你仅仅只用上面开列的那一类考语，仅仅只用一个词儿，就能够说明他这么一整个人了么？

一个具体的人，一个真的活人，他往往是——在他的这一

---

<sup>①</sup> 罗曼·罗兰：(Romain Rolland 1866—1944)法国作家、音乐学家。1904—1912发表长篇小说《约翰·克里斯多夫》，以贝多芬为原型，写一个以个人奋斗来反抗社会的、资产阶级艺术家的悲剧。

方面可以说他是“好”，在他的那一方面可以说他是坏。有些地方表现得伟大，有些地方他可又显得渺小。他某些点使我们觉得他可爱，某些点又使我们觉得他讨厌。

“人”是多方面的，是复杂的创造物，要是只用一张脸谱——不论是什么脸谱，那么总是写不到家的。

### 三

刚才我所谈的，无非想要说——写人物不能用一定的一张脸谱。可是我们谈一个问题，也像处置人物一样，不能只偏到一方面，不然的话，立刻就会有漏洞。所以我现在要赶快补救，再聊上那另一方面。

### 一

那另一方面就是——一个作者对他的人物，往往是心目中有一个考语，有一个评断的。

我并没有这样的意思，说是作者对他的人物毫无所谓善恶好歹。我想你不会这么误会我的话。一个作家对他的人物总会有一种道德态度。

这似乎说得很庸俗，竟把文艺和道德拉到了一块儿。然而这简直是不可免的事。一个作家总会对他的人物——或是爱，或是憎，或是肯定，或是否定；这就是出于他的道德态度。

我现在的题目不是“文艺与道德”，这一方面我们别拉扯多了。这里只要附带问一句：说是文艺无关乎道德，那么这道



德是怎样一种道德？要是把《红楼梦》《水浒》当作海淫海盗之作，或是看到一篇故事里的善人未得善报，就说这是叫人不要为善，等等，像这样的“道德”——那唯一的功用仅在乎消灭一切好作品。真是，文艺作品也只有不顾到这种“道德”，文艺才得了救。可是如果把这种主张绝对化，说连作者自己所认为的“好”和“坏”都得割去，说作者压根儿不作兴对他的人物有种道德的态度，那就太过火了点儿，并且事实上也办不到。

凡是大作家总有他自己的人生哲学，这是出于他对人生的热爱、关心。要是他对人生没一点热爱，一点不关心，那他尽可以关起房门来睡觉，不必操心去写什么作品了。而且他也决没有要写什么的冲动。要是他仅仅乎为了稿费而写，那他也太不上算，他大不如去改行，不用来吃这一行苦饭。

也许他并没有明明白白想到他的人生哲学，甚至于他还得这么告诫他自己：

“我只要观察这个人物，写出这个人物，就够了。我自己不要对这个人物有一种什么态度。”

然而——他总不知不觉的会有一种态度。

记得似乎是托尔斯泰吧，他说莫泊桑仅只描写人生，可是不懂得人生的意义，而且毫无所爱憎。我想，要是一个艺术家不懂得人生的意义，那他一定表现不出人生。要是他自己毫无所动，那么他的作品也不能感动我们读者。莫泊桑呢，也是我非常喜欢的一个作家：他笔底下的人物——有的使我憎，有的使我同情。我们可以就此设想莫泊桑在观察着这些人物，描写这些人物之际，他自然而然会怀着怎样一种态度了。虽然我更喜欢托尔斯泰，可是这位老人家，因为着重他那善的艺

术观，有些批评就不免有偏激，虽然这偏激也是他的可爱处。

## 二

话再说回来罢。

所以——一个作家常常有这样的话告诉他的朋友：

“我要写一个正直的人。”“我要写一个卑劣的人。”

那么他一定是用一张脸谱去写那个人物的吧？

不一定。虽然他嘴里这么说，心里这么想，但他也可能写出真的活人——既不是一个考语的符号，也不是一个单纯的东西。我的意思是说，即使一个描写人物很有本领的作家，也会有这样的讲法：“好人”、“坏人”，诸如此类的词儿。

可是你听到这里，你可以提出这么两句话：

“第一，所谓好坏善恶，原就很难说。有一位哲学家叹息过，他说——要是把时代以及各民族所认为不道德的全部搁开，剩下来的才是道德，那么这道德就一丁点儿也没有得剩下了。那么你所谓好人坏人者，是什么呢？”

“第二，姑且承认你的所谓‘好’‘坏’罢，然而人是多方面的，你从哪一方面来判定他呢？”

真的。一点也不错，这实在是个问题。

## 三

谈到第一点——当然，各个作者对他的人物之认为好，或认为坏，或是爱，或是憎，这就因各个作者所处的不同的时代和民族而不同；再呢，又因各作者自己的为人，受的什么教养

等等之不同而不同。

然而艺术作品——到底不是伦理学的著作。

古来有许多哲学家，各人都著书立说，告诉大家要怎样做人才是“好”，定出了一些标准，而在我们这民族这时代看来，这些标准有的竟会使我们觉得它滑稽可笑。

可是——假设这位哲学家同时也是一位大作家，假设他活龙活现写出了几个人物：这里面有他自己认为的好人，也有他自己所认为的坏人。那么我们一读他的这些艺术作品，就跟我们读他的伦理学著作时，态度要不同得多，感觉也要不同得多。

我不知道你是不是跟我有这同感：我要是读到这样的作品，那不但对他的所谓善恶并不觉得滑稽可笑，并且正相反——不知不觉的会随着他去同情他笔底下的好人，去憎恶他笔底下的坏人。这个人物之为好为坏，似乎很容易断定，而且仿佛很自然，仿佛这是一定不移的。至于那些伦理学上的问题，我可没有顾到它。这时候如有人在这里争辩，硬要定出“善”的界说来，再去看这个人物是不是可以说他是“善”，那么我反而要讨厌他多事了。

比方这里有一部描写基督的作品，那么无论读者是一个什么人——哪怕他是信奉另一教的，哪怕他是反对基督教最力的，这都不相干。他总不能说基督是坏人，说犹太是好人。

对于那些历史人物——那些与我们不同时代的人物，我们也有这样的态度。如果有人看了《说岳传》（姑且举这么一个例而已，其实这部演义写得并不高明），他说岳飞是个在赵家专制政府下面做武官的，根本是个坏人，那么他也太不通了。

那么，这是不是说——读者会跳出他自己的地位，而踏进那作品所写的世界，移入那作品所写的时代，而设身处地去看这些人物呢？

是的。正是这样。

不过这还不够说明这全部的情形。

#### 四

一个历史学家固然会告诉我们：

“请你不要拿现代人的眼光去品评这个人物，而去笑他，否定他。他在那个时代，在他那个民族，他只会有这样的干法，只会有这样的说法。他的事业，他的给世人的教训，等等，在当时的确演过极重要的脚色。他是一个属于过去时代的好人，是一个历史上的好人。”

这当然说得很公平。

可是——例如一个诗人也这么去要求他的读者，那读者可以提出这样的抗议：

“我是在这里读文艺作品，并不是在读史籍。难道一个文艺作品的读者，一定要有这么一副历史头脑，才配读作品么？你无权要求我这么冷静，这么客观地去看你的人物。”文艺作品到底不是史籍。它固然写出了那个人物的事业，给世人的教训等等：这的确是属于过去的了，要跳到他那个时代去看才对。然而除此以外，总还写出了一些别的方面，那就是——这个人物的性格，情感，他灵魂的光明面或黑暗面，诸如此类。

一个伟大作家去发掘出这些人性，写出这个典型人物来，于是就出现了一个奇迹，这就是我们先前谈起过的——那个

人物直到现在还活着。他不单是存在于过去的时代，不单是存在于别的民族，而且还存在于现在，存在于我们这民族：我们的弟兄朋友之中就有这种的人物。

凭这些方面，一个读者即使把那个人物当作同代人看，用他自己的看法而说这个是好，那个是坏，也还是一样的公平。

说不定他会这么问一问：

“我们这一代人里面——有没有基督那样的人？有没有犹太那样的人？”

这种想法真也未免太功利气了一点。然而唯其联系到他自己这一代人的命运，他才关心到那个人物的哩。要不然的话，那个人物于他就根本无所谓好坏了。

## 五

你当然知道，刚才写出来的那些对话，只是一种假设。我们对作品中人物的评好论歹，事实上可未必都是这么分明的。我的意思只是要说，我们对那些人物，心目中自会有个品评而已。也许是说得出的，也许是不能用言语表达的，也许仅只有一种情感的状态，但总之是有一个品评。

而这品评，实在是出之于我们对人生的态度。我们要每个人——似乎都各有那么一套人生哲学，不管你有没有自觉到。

既然如此，那么这品评全是凭各人的主观了，无所谓公平不公平的了，不是么？

然而我在前面已经谈起过，读了一篇好作品，总是使我不

知不觉的去跟随作者，跟那位作者取一致的态度去看那些人物。并且，凡是伟大的作家，都有这么一种古怪的魔力——即使他对人生的看法跟我的不同，我也自然而然会违背我自己的人生哲学，倒去跟他走，去同情他所认为的好人，去憎恶他所认为的坏人。

说也奇怪，那作品里面仿佛有一种不得不然的，不可否认的东西在。

那么这是什么东西呢？

原来作品里面的所谓好人坏人，不比伦理学著作里的那些道德律，不比那些抽象的教条。作品里所写的——是具体的人，因而也是真实的人生。作者只是对我们说：

“哪，我老老实实道道地地写出了这么一个人物。他的灵魂是这样子的，他的为人、他的命运，是这样子的。你们去品评他罢。”

这就是了。这不得不然，不可否认的东西，这品评得公平不公平的根据——那就是这个：真实。

所谓善呀，恶呀——要是不依据真实的人生，那就成了个没处生根的东西，成了一句空话了。

比如说罢，人类怎样生存，怎样挣扎，怎样进化，怎样创造了自己的历史：这里都有它自己的真实性。有一位学者说过，人类是有向上性的。这原是非常自然的。这可以说是一切生物的本能，每一种动物都自然而然的在挣扎，在演进，向那更适于生存，使自己的种类更优秀的方面走的。而人类更是自觉地去改善自己的生活，创造出人类自己的进步史——也就是一部人类的向上史来。

于是请你设想一下。假如我们人类的祖先——他们不是相依为命地共同挣扎于大自然中，而是自私自利，只知有己，不知有人，没有人与人的相爱，彼此欺骗，幸灾乐祸，假如是这样，那将会发生一些什么故事呢？

那么——不但人类进步史会从此中断，而且连人类的生存都靠不住了。

因为这种种，实在是悖乎人类的向上性，甚至不利于人类的生存的；而你根据这个真实，你就否定那样的人物，认为他是坏人。你会愤怒地说：

“这个人简直没有人性！”

这是对的。谁也不能说你不公平。

现在，让我再提一提那艘在生命的大海里行驶着的大船。船上每一个人的为人——怎样影响到同船者的命运，怎样影响到这整个船的行驶，这都是实实在在的事实。不管你对他有什么偏见，但真的到底是真的。作者看到了这个，把他具体地写了出来，于是那个人物，在我们心目中就有了他该派的一定地位：善或恶，可爱或可憎，等等。我们对他所取的态度，并不是根据什么抽象的道德教条，而是根据具体的真实的人生——这是有分明的是非的。

因此，只要作者所写出来的是真实的，我们就——即使是违背我自己的人生哲学罢，我也不得不随着作者的态度而转移，而被作者所征服了。

至于作家——他自己也有他的一套人生哲学。有时候一个作家也会遇到这重难关：他发见具体的真实人生不是他所望的那么回事，跟他的人生哲学不对头了。这时候他就得好

好地打定主意，要毅然决定一下。

他如果要矢志忠于他自己的人生哲学呢，他就不照真实的那么写，而不得不把它“歪曲”一下，以便迁就他心目中的那个样子。他如果要矢志忠于艺术呢，那他就不得不忍痛违背他自己的成见，而表现出真实的人生来。

他能不能做一个真正的艺术家，就在这里决定。

我想起了那些记载果戈理晚年生活的文章：那正是写出果戈理碰到了这样的难关。他觉得他一直没有照他自己的哲学写出过“有益”的作品，这就想在《死魂灵》第二部里试一试。他打算要使他那些英雄向上，要写出他们的“好”来。然而写来写去，他自己也都不满意。于是写好以后火烧掉，高度地苦闷。

这是哲学家的果戈理跟艺术家的果戈理在交战。他的《死魂灵》第二部没有完成，而他那许多留下来的好作品——只是艺术家的果戈理写的，如果是哲学家的果戈理写的，天知道他会写出些什么人物来！

与其去读一篇标榜着什么了不起的哲学主张，而写得不真实的作品，还不如去读一篇并不标榜什么，而忠于艺术的真实的作品——不消说，这作品里面也自有其哲学的。

我想，要是有一个作家自称“为艺术而艺术”，自称为艺术至上主义者，只是因为他毅然不顾他自己的成见，不顾当时那种流行的庸俗教条，而要忠于艺术，要写出真实的人生来——那么，从这一点说来，这艺术至上主义是非常伟大的。事实上，他们也写下了许多纪念碑作品，叫我们一直含着泪或是带着微笑，去窥视他们所发掘出来的真人性。（后来有些不敢去正



视人生的人，把“为艺术而艺术”演成了神话，意图使艺术与人世一切都割开，而成了只是供人家于吃了饭没事做的时候消消闲的东西：我们如果一看到这些理论，就把一切艺术至上主义者的作品不分青红皂白，都一脚踢开，那也太不公平了。）

让我再说一句，一个大哲学家而兼大作家的人——他的哲学著作在他那个时代容或演过了重要角色的，我们可以承认它在历史上的价值。但它那些教训，对我们现在也不大有意义了。而他的文艺作品，直到现在还是很新鲜，还是有意义，还是于我们极其亲切的，这就在于它是具体地表现真实的人生，展露真实的灵魂的。

## 六

好了，谈到这里，我们再来想想那句话——人是多方面的，你从他的哪一方面来判定他是好人坏人呢？这句问话也就比较容易作答了。

我以为可以这样回答：

“从他的深处来看，从他的大处来看。”

作家要看看——这个人物的灵魂是怎样构成的，而哪一些构成分子是最主要的。

要看看——这么一个有灵魂的人物，他的为人一切，怎样影响了他同船者的命运。

这当然不仅是看到他的过去与现在，而且尤须看到未来。这就是说，作者要看看——这个人物是怎样在创造人类史。

你不要以为我是专门在这里谈伟大人物。我是指一切人而说的。

据我看，即使是一个极其渺小的人物罢，也好好歹歹是一个人类史的创造者，正也像一切生物都是生物史的创造者一样。也许他自己全没有想到这一层，并不是存心干出来的。可是他既然也生息于这人世，和同类发生了人与人的关系，他在演着他这个“人”的角色，那么他事实上是干着这么一手的——不管是直接的也好，间接的也好，不管是出于有意的也好，是出于无意的也好——他在人类史上总有点儿功劳或过错。或者他于人类的向上“与有力焉”，或者他拖累了人类的向上。

一个作家就从这些方面去品评他的人物。也许那个人物在他家庭里是个好丈夫，在他几个接近的熟人中间的确很够朋友，但假如他仅只在他那个小圈子里做了好人，而对于所有其他同船的人简直是一个祸害——影响所及，竟会使这艘船迷路或是搁浅，那么作者还是会憎恶他，会指给我们看：喏，这是一个坏人。

假如那个人物不服气，怪那作者太缺少一个艺术家应有的爱，怪那作者不公平呢？

那我们就可以代替那作者回答说：

“一个艺术家的爱——并不是那种婆婆妈妈的爱，而是伟大得多的爱。他也承认你在家庭是个好丈夫，在你熟人中间是个好朋友：这些方面他并没抹煞你。然而这只是一一些小德。而你在大的方面呢，却糟透了。一个艺术家关心着大家的命运，关心到未来：正因为他对人生有这样的大爱，他才对你这么个人物有这样的大憎。所以他的态度倒是非常公平的。”

#### 四

不过关于一个人物的种种相，我还想再聊他几句。

#### 一

刚才说要从深处要从大处去看一个人物，但仍是多方面去观察，才看得出来的。

例如意大利的那个墨索里尼——他常常在一些新闻片和照片里出现，我们就看见他在阳台上演讲的姿态，看见他在米兰什么广场里演讲的姿态：挺胸昂脖的，真是神气活现而又庄严。这的确是他墨索里尼的姿态。他有他的一套做派，的确是他的长处。要是我，我就干不来，我自己会要忍俊不住的。而他可干得挺像样。

然而你要是只看上他这一点，就想象他跟太太说话的时候也是这么个做派，休息游戏的时候也是这么个做派，吃饭拉尿睡觉的时候也是这么个做派，那你可就弄错了。虽然我拿不出新闻片和照片作证，我也可以说，他决不会在任何场合都是这么个做派。那是不可能的，一个人如果一天到晚叫他的脖子和胸脯肉老是那样紧张着，那也未免太吃力，太费劲了。并且那也不必要。他这套做派——是演给那些非看他这副嘴脸不可的人看的！他们在他们面前必须庄严，必须显得“伟大”，要像我一样随随便便，嘻嘻哈哈，就有失体统了。可是他在他太太面前，在那些跟他一起过日常生活的人面前，就简直用不着这一手。他乐得让他的肌肉宽松宽松。

人是多方面的。他一方面固然是个首相，而一方面他同时也是他太太的丈夫，是他儿女的父亲，是他女婿的丈人老子，是他朋友的朋友，是他所爱读的书籍的读者。他也有他的私生活，有他的嗜好，有他内心的真苦闷与真喜悦，等等。

总而言之，他是一个“人”。要是仅只是写出一个当首相的墨索里尼，而没有写出为“人”的墨索里尼来，那可就成了历史教科书的一章，而不是文艺作品了。

这一方面一定要去发掘。

有时候我看一些人有这么一个怪毛病，就是他生怕我们看出他那“人”的方面。一个当老师的极力装成不是一个“人”，而仅仅乎只是一个老师。一个说教者极力装成不是一个“人”，而仅仅乎只是一个说教者。对于这类人物，就要格外留神，格外仔细地去观察他。固然他随时随地都在矜持，甚至是装佯。听说希特勒就是这号人物。但他总会有疲倦的时候，总会有不小心的时候——这时候，他不知不觉的会让他另一面给显露了出来：咱们这就赶紧把它抓住，来看他真正的为“人”。

据我看来，像这号人物——越是想叫我们忘记他是一个“人”的，那他在“人”方面一定越是有弱点。

无论一个什么大英雄，如果他首先不是一个“人”的话，那只是个假货色。前面已经提过，说是一个英雄完全没有一个“人”的平凡方面，我是决不相信的。现在再退一万步说，即使他真的是完全没有“人”的平凡方面罢，那么这个人就一无可取，因为他太不近人情了。

我偶然看到一册书，这作者自称当过希特勒的女仆，对希

特勒开了个大玩笑，把他的私生活，把他做人的弱点，写了一大套。这所写的到底可靠不可靠，我可不知道。然而我对这册书比对《我的奋斗》<sup>①</sup>有兴味得多。

然而我还是愿意再聊到墨索里尼身上去：这一定会使你觉得更有兴味些，因为照有些传记家和新闻记者所描写的看来，他竟还是个满有风趣的人，为希特勒所万不及的哩。据说他了解莎士比亚，还拉得一手好提琴，艺术赏鉴的口味也很高，至于骑马，溜冰，开汽车之类的本领，更不必说了。

还有呢，听说他有点儿迷信定命。有一位传记家公然问他有没有定命观念，他回答说：这是为每个英雄所不免有的吧。从这里，我们可以窥见他的内心有时或不免要有些苦闷的。于是我想，他读了《麦克白斯》，读了《哈姆莱特》，掩卷沉思，他灵魂深处会有一些怎样的波动呢？有时候他要想到宇宙，想到人生，想到他自己，想到他政治生涯的渺渺茫茫的前途，他会不会有种无常之感，有种幻灭之感呢？也许他会在夜深人静之际，把他那最喜欢翘起来的下巴垂下，在咀嚼着内心所蕴藏的痛苦，偶一抬头，但见一片空虚，沉寂……

对不起，我把他设想成太值得同情的人物了。我不过是想在谈到“人”的方面举一个例子而已。

不过我倒也很放心。我知道你决不会只因他的这一方面，而就爱上了他。因为你还看见了他的大处。你看见他在人类史中演了什么角色，那你对他的看法就又是一回事了。

---

<sup>①</sup> 《我的奋斗》：希特勒的自传。

## 二

那么，是不是只要把那个人物的各方面都排起来比较一下，把那每一方面都割下来称一称，选出一个顶重的来，就算完了事呢？

当然不这么简单。一个人物的每一方面之并不是孤零零的东西，也不是像几块招牌似地并挂在那里，各不相犯，可以取下这一块来而不动那一块。事情没有这么容易。原来他的各方面——彼此都互相牵扯、干涉，甚至于还会闹别扭。而其中总有一个是最强有势力的，它取得了支配地位，而打得别个不敢越雷池一步。也许有时候，会有别的一个来取而代之，新来的这个也就坐了第一把交椅。总之是有这么一个最强的一面占支配地位的。我们要找出这个来，我们才知道这个人物的根本是什么。

刚才我所拿来举例的那个人物，我仅只把他的一二方面列举出来谈了一谈。现在我们再跨进一步，看看他那几方面之间的关系看。

他也许真懂得艺术三昧，而且他文章也写得不坏。可是假使我们把他看作跟我们一样是同行，而要求他——

“请你写一篇东西，把阿比西尼亚<sup>①</sup>人的悲哀写出来，或是把贵国老百姓在统治下的真实生活写出来，或是把你自身和你统治贵国的内幕写出来。”

这个要求可就提得傻透了。那他决不干。纵使他会去写，

---

<sup>①</sup> 阿比西尼亚：现名埃塞俄比亚，当时它正遭受意大利墨索里尼法西斯军队的蹂躏。

他也决不会拿出艺术家的良心，决不会具备一个艺术家应有的正义感和热情，决不会写得真实。

假设莎士比亚生于现在的意大利，把这些写成戏曲，拿到罗马的歌剧院里去演出，那么——哪怕那位黑衣首相怎样了解莎翁，怎样爱好莎翁，那都不相干，他可会要把那些戏曲禁演，毁版，把作者关到牢里吃官司，顶客气顶客气也得驱除出境，请他做一个流亡作家。不，这个比方还不恰当，因为要是像现在这么一个莎翁，那位首相压根儿就不会容他。伊丽莎白王朝，莎翁到底隔远了一点，不在乎些。

所以，即使就说这个人的艺术兴味——这在一个当一品大臣的人似乎是无关要旨的——，但还是要受一定的限制：过此限度，他不是要否定艺术，就是要把艺术装点成个不三不四的东西了。

他为什么要这么干，受了什么牵扯和干涉——这你是十分明白的，不多赘。

那么他知道不知道他自己的虚伪呢？

说不定他不知道。那么，他自己以为他这么做法是对的。他全不明白他自己在人类史中演了怎样一个歹角。

不过这个假说很少有成立的可能性。

然而，即使他已经发现了他自己的不对，即使他明白自己的虚伪，那又有什么关系呢？难道他立刻就去改正么！他既然无法叫自己不这么照此错下去，那么他与其改正，倒还不如改歪——于他更合适些。就算他也相信艺术必须表现真实的人生，甚至他私心还极憎恶那些虚伪的艺术，但因为刚才说的那种真实的作品于他是可怕的，那他大概要修改修改他的艺

术观，以适应他那种生活所必须的虚伪吧。

也许他极要做个诚实人，也许他再三再四地告诫过他的孩子：“勿谎语。”可是他自己却对人说，他的要抢殖民地是为了传播文化。而“土人”一被征服之后，就从地狱超度到了天堂。诸如此类，他即使连自己也不相信，甚至也明白人家决不会相信，而他还是不得不这么讲。如果他要安慰自己的良心，他就这么说——

“在我的地位不得不这么措词！这在我是正当的。”

也许有人称赞他富于同情和友爱，可是他要同情到殖民地民族的话，那他就站不住脚了，因此不得不硬一硬心肠，而假如他的兄弟仗义指摘他的恶行，他的友爱就变成仇恨。这种种，他可以造出一套理论来为他自己辩护的。

总之，我可以承认他会有些美德，不过这些美德都是有一定限度；甚至会被扯歪。

再假设他有时候也会觉得他自己太不成话，有时候他也会渴望人与人之间的真正温暖与爱，他也会因为把不定他自己的前途而苦闷——然而他没有法子解脱自己。而他之偶尔会这么显现一丝人性的闪光，他甚至会认为这是他自己这号人的一种毛病哩。

要是他真的解脱了自己，洗心革面做一个人呢，那我们对这个人物就得另眼看待，因为这个人物已经换了一副根性，是另一种人了。

### 三

谈到这里，我还想顺便提一句：前面口口声声说到的“大



处”，并不是说一定要着眼在这个人物的大“事业”——看他怎样计划军国大事，怎样发号施令，等等。

这些事情固然也可以表现出这个人物的一方面，你要这样去写他，我决不反对，也决不说你触犯了什么艺术戒条。

我只是觉得，要单是拿这些场面来表现这个人物，似乎还嫌不够，据我看，这些东西比较单纯，只描写得出他的表面，也好像他在阳台上的演词一样，不够表现出他的为人。要是叫我写的话，我宁愿拿刚才谈到的——他的艺术兴味和他的美德之受限制，受牵扯，拿他的虽苦闷而又不能解脱，等等，来描写他。如果能够把这些表现得像样，我想，那么就描写到了这个人物的里面，写出了他的根基，他的复杂的个性，他的灵魂了。

而这就是描写出了他在人类史中演的是什么角色，也就是所谓大处。

#### 四

可是我们现在且把那个穿黑衬衫的角色撇开罢：一则他于我们到底不熟悉，一则我们的话题不能老是局限在这么一种人物身上。

不过刚才谈到这个例子，我倒由此而想到——一个人跟他生活环境、文化环境的密切关系来。一个人的多样性，多重人格，都是毫无凭依的。而它们之彼此在那里牵扯、干涉、打架，都不是无缘无故的。

现在我们要倒溯一下，学学屠格涅夫的口气说：读者诸君，对不起，请回到若干年以前去罢，而要交代一下这个人物

为什么会成为这么一个人的话——那么我们就得看看他的出身，他所受的教养等等了。

我总不相信世界上有什么天生的好人或坏人。假如有这么一个角色，他很小器，要说这是因为他的爸爸也很小器，就使这小器脾气由生殖细胞的染色体遗传给他了，那我是不能相信的。我看到左拉的有些小说里，常常喜欢这么交代一番，说这位英雄的这个脾气是传自母或父，或祖或外祖——这也许正是那位大师的得意之笔，可是老实说，我看了却不怎么佩服。我当然丝毫不否认生理上的遗传，然而这于我们弄文艺的人可并不怎么重要，因为我们并不是要写那个人物的生理情形，而是要写出他的灵魂，他的为人。

再呢，就说一个人物的性格罢，单只是一种性格——它本身实在是毫无所谓的。我要是单只把人类种种情绪态度和思想态度罗列出来，请你把一项批它一个分数，那你准批不出。你一定要问：

“这些东西——是在什么场合里表现出来的，怎样表现出来的？”

不错，先要看看它和周围的关系：前面所说一个人物的这方面那方面，也要这样看，才看得出它的意义。

一个人的一切，绝不能孤立绝缘。要不然的话，那我们压根儿就无从看出他的为人，并且他也压根儿惹不起我们的关心来了。

说来说去又使我记起那两句老话：时世造英雄，英雄造时世，一个作者所更关心的，我以为还是在“英雄造时世”。也可以这么说，他之所以要研究时世造英雄，无非是为了要看看被

时世所造成的这么一个英雄——是怎样去造时世的。

人物与其环境，都是极其复杂而多种多样，并且两者都会演变。否则我们写小说的人就没有东西可写了。于是这两者演变的快慢和方向——有一致有不一致，这两者之间有调和有不调和，这个人或是喜悦，或是苦恼；他或是去顺适，去忍受，或是要挣脱，要改造；结果他或是胜利，或是失败。

这么着，他就演出了人生的喜剧或悲剧。

## 五

至于谈到一个人物的演变，那我仍旧只有这么一点儿太“素朴”的看法。比如说，有一些因子，使这个人物多重性中那占支配地位的一重——被另一重挤到从属地位去了，支配地位让给另一重去了，那么这个人物就变了样。所以张三也好，李四也好，要是同在一个新环境里，那他俩固然多少都会起点儿变化，不过张三有张三的演变法，李四又有李四的演变法，好像在同一种土壤里种瓜种豆一样，各有各的长成。如此而已。

不过我还要补几句。

一个人尽管会变好变坏，但这不是很快的事。如果说有一个村子里尽是歹人，忽然来了一位菩萨，一经点化，立即翻然一变，一个个都成了善男子善女人，那可太不近情理。

就说一个人的几重性之互相消长罢，也不是像斗拳一样，这重性把那重性一打翻在地，就算是取了胜的。

我曾经有一篇东西，想写一个人初次欺骗了他的朋友以图利，而后他又内疚。我有一个朋友认为这不合理：一个欺骗

朋友的人怎么会内疚呢？

我以为这是可能的。这也像犹大会去上吊一样。初次作恶，他可能会引起内心的交战，不安。要是他的生活迫使他不得不去继续作恶，他这才会渐渐疲于内疚，这才会渐渐的把人心磨练得僵硬而冰冷，于是他才算是变定了。

然而还是可能有别的花样。

这样的事不是常常有的么？——一个人哪怕是变定了，可是他的根性有时却还要作怪。他即使已经丢掉了俗世生活而出家，但有时也可能有一点尘缘在他灵魂里作祟，而这还可能使他不安于这个新的处境。欲知后事如何，可就因人而异：或是他只好让内心交战下去，或是他能够征服那个旧根性，或是他被那个旧根性所征服。他甚至于还俗：这也可能的。而甚至于还俗之后又重复出家，这也是可能的。

一个人的从这一点演变到那一点，原就不是沿那最短的距离走的。

要是我们的人物只是沿一条直线发展的，那我倒很高兴，因为写起小说来就容易得多。可惜真实的人生偏不与我们行这方便，他偏弯弯曲曲，费许多周折，有时候他竟似乎打了回头，眼看得他要变不成了，他可又一个盘旋走上去——总是要这么许多周折才达到那一点。

可是我们常看见有所谓“急转直下”的话，常看到“事有凑巧”，偶然遇到一件什么巧事——哪怕是一件麻细小事——，就使这主人公突翻一个身，而成了全篇的顶点。

这也是极合理的写法。不过呢，总得等这故事发展得够了，条件全都具备了，那点子巧事对于主人公的变才会生效。

巧事在故事里许是必需的：那位主人公渐渐达到了这一点的时候，倒往往是专等这么点儿凑巧，这才能“急转直下”。要是没有这点凑巧，没有这一点因子来帮一帮忙，他还跳不到那一点上面去哩。可是我们尽管放心，这种巧事是常常有的，就是在这个人物发展的途中也常常会遇到。不过那时即使遇到，可也不能促成他的新局面就是了。贾宝玉是趁出去乡试的时候出家的，要是在从前——在出家的条件还没有具备的时候，即使有这样的机会，他会出家么？

## 五

现在——再想一想作者是怎样去了解他的人物的。

比如有一个人在你面前，你怎样去把他的为人看出来呢？

这当然各有各的观察法。可是如果请你只就一般情形谈一谈，你也不难作出答案来：因为顶起码——一个作者总要用他的眼睛去看，用他的耳朵去听。而且还要用他的脑筋去想。

你还会告诉我：

“要是你想做一个作家，那你就得把你的一切习惯，兴味，等等，都去适应你的事业。你不能对人生冷淡，你应当到人生的大海里游来游去，去探索人性，去发掘人性。”

“你该养成你这一行职业敏感。好像商人对于生意经有

一种特别的敏感，农人对于土壤和气候有一种特别的敏感一样，你对于人物也该有一种特别的敏感。”

唔，这大概是必要的。

于是我们凭这对人生的热情，兴味，敏感，去观察我们的人物，我们听他的谈吐，还看他的行事。所谓听其言而观其行。并且——不单是听他在大宴会里怎样发议论，更要去听他跟一二知友小酌的时候怎样闲谈。不单是看他的职业生活，看他怎样处理公务，更要看看他的私生活。这也是前面谈过的，要把他各方面都看看。

我个人常遇到这样的情形：一个同事跟我同在一个办公室，天天见面，不过只是在办公室里见面，那就是相处了一年，我也未必能够了解他之为人。而假如跟他同住一间宿舍，我看了他的起居，他怎样待朋友，有些什么习惯，兴味，等等，这样相处了一个月，就会多了解他些。而且我觉得——这么去看他的日常生活，比去看他的办公生活还重要些，还于我们有用些。

## 二

既这么着，所谓一个作家的敏感，就有他格外该“敏”的地方了。

例如宜兴窑场的烧窑，我曾去参观过。有些老窑户真有特别的敏感：他看着一把一把的松毛给塞进去烧，看着里面那些陶器坯子怎样变色，他当时就知道这样烧得好不好。你要描写这些人物的话，如果你也有他那种敏感，固然更好。可是你对这方面即使迟钝一点，我以为也不要紧。我说，你与其用

这敏感去看陶器坯子的颜色，还不如把你的敏感用来看那位老窑户的颜色哩。也许你能够立时看出那一窑货色烧坏了，但要是你没有注意到那守在旁边的那位窑户怎样一声叹息，怎样一个沮丧的表情，怎样着急顿一顿脚——那我要说你并没有看出什么。

谈到这里，我记起亚诺尔德·本奈特<sup>①</sup>的一册小说来：写一家人制造家庭用品出卖而发了财。这位作者就把主人公怎样做出这些货品——从原料起，按部就班地到制造成功为止——详详细细，毫无遗漏，一五一十都写个周全。老实说，我简直没有这个耐性读下去。我有一个脾气：与其叫我去看一篇小说里的这些交代，我倒宁愿干脆去看什么工业小丛书之类。

这样的写法我不喜欢看。写一个医生看病，就把临床诊断全都叙出，写上一个详细的病况报告；而写一个学法律的人，就把一部《六法全书》全都抄进去：这实在没有表现出个什么名堂来。

当然，一个人的职业生活，也可养成他一些特点，甚至于也可造成他的根性。但我以为我们所着眼的，该是在于他这种职业生活所造成的他这么一个“人”——着眼于他为“人”的方面，而不是职业生活本身的细情末节。

话再说回来，我们要看的是他的个性：作家该有这一方面的敏感。

要有这敏感——窥到那个人物的灵魂深处，他的内心，他

---

<sup>①</sup> 亚诺尔德·本奈特：Arnold Bennett (1867—1931)，英国作家。其作品带有自然主义色彩。

的情绪，他的苦乐，他的欲望，他的梦。

就连他自己都没有意识到的，也要敏感地觉察它出来。

### 三

这样，我要是单跟我的人物谈谈天，那就不够看出他来了。

我承认有些人很善于所谓“内省”，我很可以请他说出他心里和生活里的事情。可是要请他对我作内省报告，他未必那么耐烦。即使他很愿意帮我的忙，但他也有连他自己都“省”不出的东西。要是照那些精神分析派的办法，请我的人物到我房里来舒舒服服躺着，让他去自由联想，而说给我听，那更办不到。

我们把这个人物的谈话记下。这当然是个办法，而且还是必要的一步功夫。但不是就此止步，先只跟他谈几番天就去写他，那可不够。

不过我们实在也没有什么别的好门径。我们只能凭这个人物所表现于外的种种，去观察他。谈吐固然也是表现之一。但此外——更要看他的动作，看他的表情，看他的眼色，如孟子说的观其眸子。

说话是一个意识行为。而这些表现呢？只要他不是在游戏中，那么有些不知不觉的从他内心流露出来的东西，我们也有机会碰得到。

“可是”，你也许会说，“你就是看到了这个人物的这种种表现，又怎样就能看得到这些表现后面的情绪、欲望，以及那些最微妙的感觉呢？你怎样能够由他这些表现于外的种种，



去探索到他内心深处呢？你拿什么钥匙去开的呢？”

让我们来想一想这个问题。

假设有这么一位作家，他对于心理学、哲学、人类学，以至于一切科学，都下过功夫，研究得很深刻，而且有一副很高明的头脑，有一副很精密的眼力，于是他把一个人仔细解剖一番，考察一番，而后把这个人物写出来——那么，总该成功了吧？他既然把那个人物解剖得很精到，那当然是把这个人物的深处探索到了的，不是么？

这样说来，那我们也只要像那么去修养，去练成他那步功夫，就行了。不是么？

然而，单是这么样处理出来的人物——哪怕这作家研究得很精细，很道地，而且的确没有考察错——可是我看了，总会觉得它还欠一点什么东西。我觉得这里所发掘出来的人物的“深处”，跟我们所说的“深处”总仿佛是两回事。

我可以承认这是一个很好的科学家的成绩，但说不上是一个很好的诗人的成绩。

怎么回事呢？

我想，这大概因为——我从这里看不到那个人物的跳跃的灵魂，从这里触不到那个人物的“人”的温暖。

即使像一些很有本领的精神病学家，能够把那个人物深藏在无意识中的欲望发掘出来罢，这也只是科学家的发掘法。因为他所关心的是那个人物的所谓“情绪”本身，而不是那个人物本身。

所以我觉得，一个作家如果要做出诗人的成绩来，要从那个人物把我们所要求的“深处”发掘出来的话，那么他单只是

用一把理智的钥匙是不济事的。他单只是有各方面的知识，单只是有一副很好的思考力，单只是有一把科学家的解剖刀，那总还不够。要是他对他的物仅只作了一番冷眼旁观的分析，虽然很精密，很确实，他可也得不到文艺作品里所要求的深刻性。

#### 四

请容我说一句很迂腐的话，我以为一个作家的修养，不但是要读书，不但是要获得他所需的各种知识，而且尤其要紧的是——他的人格修养。

这也许说得太可笑。然而我的确是这样相信的。我并不是想在这里“说教”，叫你应当“要怎样”。这里，我无非是想把“是怎样”谈谈清楚而已。我的意思是说，我以为要这样，看人物才看得深。

因为作家也是一个“人”：他观察人生，这里要有他自己的“我”在。

人与人的互相了解，我说也是拿这个做根基的。

比如说有一个人物在我面前，我凭他那些表现于外的种种，而要探索他内部的情感，要探索得深刻，那我就得去体会他的那种情感。换一句话说，就是我自己也要动情感。我要观察到那个人物的深处，那么我也得从我自己的深处出发。

这也是如俗话说的——“将心比心”地去看一看。

#### 五

事实上我们常常是这么去看人家的，甚至于我们去观察

动物的时候，也还是不免有这样看法。

一个小孩子蹲在那里看蚂蚁，他就对你说：

“这个蚂蚁发脾气了。可是那个蚂蚁倒很高兴哩。”

我想你听了也决不会惊异——

“怎么，你竟能够懂得蚂蚁的情绪，——你对于动物心理学有过深刻的研究么？”

你决不会这么去问那个孩子的。你知道，他这一手全不是动物的心理学家的观察法，只是他自己的看法。他自己也曾因为一些刺激而发过脾气，高兴过：他就拿这个将心比心地去体会那些小昆虫了。

你也许会有这样的疑问：

“蚂蚁的情绪确是这么回事么？拿人类的情绪去体会蚂蚁的，你保得定准没错儿么？”

很可能是个大错。要是把这种观察写到动物心理学上去的话，可非常成问题，甚至也许会闹个大笑话。然而我们是在这里谈艺术作品：要是把这种观察写进诗里面呢——那行。

既然我是拿我自己曾有过的感觉去体会对方的感觉，那么当然也会有体会不出来的地方了。蚂蚁所受到的热或冷的刺激，或可体会得到。有时候看它在紧紧钳住一只还在挣扎的苍蝇什么，第三对腿又紧紧抱住一粒砂石以增加它自己的重量，我也可以体会它怎样费劲，连我自己身上某部分的肌肉都紧张起来。然而还有些东西——比如说罢，有些书上可告诉我，蚂蚁能够感得到紫外光：这我可就无从去体会了。我仅仅只能“知道”它有这种感觉，但不能去“体会”它这种感觉。

再比如——你会游泳，那你看青蛙游水的时候，就能去体

会它是怎样个感觉，怎样把后肢一剪，身子在水里就前进。可是对鱼类呢，你只能知道它的运动，而不能去体会，也正如你对它的用鳃呼吸不能感其所感一样。

可是我们再说得近一点罢。

例如哺乳动物——我就觉得我对它可体会之处更多些，而且更能够深刻些，也更有把握些。要是把这体会得的东西写出来（并不是写寓言），那么不单是有诗的真实性，同时也可能有科学的真实性。这跟上面所说的蚂蚁很高兴之类，又不可同日而语了。

为什么呢？

因为他们跟我们人类更是近亲：无论在生理构造上，在生活现象上，他们跟我们有更多的相同点。

不知道你是不是跟我有这同感，我对那些以观察动物生活为职业的人，真羡慕得了不得。我想，我们人类之所以要作这种观察，远不单是因为关心到这种生物于人类有益抑有害，而且也是对生物本身发生了兴味的吧。怎么办呢？你看到这些表现了生命之活跃，你能无动于衷么？你不会因而唤起了自己的生命感，而对他们之生息、活动、处境的困难或顺利，而有所同情，了解么？这生命的活跃，我们是体会得到的，因为我们人类自己也表现着这种活跃。而它们跟我们——除开这一点根子不相同之外，如果还多少有相同之点，如果那活跃的方式还多少有点相同之点，那么我们可体会它之处，也就多少要增加一点，并且这体会也多少要来得更具体一点了。

我从来没有想到要拿阿米巴的生活做题材，或者是拿海绵的生活做题材来写一篇小说过。这些起码动物，固然也有

它的生命，可是我大不如去选取一些别的。选取那些也同样有生命，而却又与我们较近的动物来写。这些动物使我更可以了解些。如果我们这一路数上来，数到连我们自己也算在内的哺乳动物呢？——那自不消说，它们跟我们相同之点越发多了。于是无论在感觉方面，在情绪方面，我就能够将心比心地去看它，越能够体会得亲切具体了。

## 六

这里，我只是说到将心比心地去体会，是能够办到的事，而且也是常有的事。可是我们再往前跨一步想想看：

“我们看到他的一些表现，固然可以由这而去体会他的心情。然而我们各人有各人的体会法。我看上了他的这一表现，而你却看上了他的那一表现。也许你所着眼的这个，的确是从他深处发出来的，而我所看到的只是个无关重要的一面。就是你们都看到了他的同一表现罢，也许你能由这而领会得很深刻，而我却办不到。”

我们去看看动物怎样爱护它们的小儿女罢。你要是瞒着母犬把它的小的一抱走，那个做母亲的就愤怒而悲哀，到处去找，一面发出凄惨的叫声。你一把它的女儿抱还它，就看得出它怎么的喜悦。它衔着它们，想要找个更稳当的地方把它们藏起来。它会舔着它们，逗它们玩，而它眼睛里流出慈爱的光辉。看着那些小东西怎样顽皮，怎样爬来爬去偎着母亲，可是它们那幼稚的腿子还不怎么有劲，于是跌着滚着，嘴里呜呜地叫着——我们对之总不禁微笑，而且想象得到那做母亲的也在微笑，想象到它会有恨不得一把抱起它们来狂吻的心情。

这我们体会得到而受了感动。我们人类也有母爱，这时候我们就亲切地又尝到这种滋味，体会到这种温暖，我们的这种情感就又在活动了。而且我们还感得到这母爱的伟大——这正是生命活跃的一种表现，这是出乎天性，那个做母亲的是毫没有为它自己打算的。

可是假如有一人——他只心心念念想到“养儿防老”，爱护子女只像放下一笔本钱似的，为了将来有赚头，那么这个人对于母亲就体会不到很深。

再假如有一个极其冷酷的人，他的情感已经结了冰，那么他压根儿就不会去着眼到这一方面，就是看到了也体会不到什么。

既然这么着，我想，所谓将心比心地去体会者，那就先要看看“将心比心”的我的这样的“心”——是个什么“心”了。这也就是前面提到过的那句迂腐话：作者的人格修养。

我们现在谈动物谈得太多了。倒也好。这么一谈，再想到观察人物，就容易想明白得多。

人物是我们同类。那么更好了解。哪怕是极微妙的感觉，极复杂的心情，我们也可以去体会。人我之间更为接近，更可相通，仿佛彼此的灵魂都有一脉一脉的联带。而人家内在的苦闷或喜悦，一有流露，我就在我自己内部，也再现了我感到过的这种情绪，我就能亲切地了解人家，自不必细说。

当然，这里也有个体会得出体会不出的问题，而体会也有深有浅。这就在乎作者自己的为人如何，作者自己的情感如何了。

《明天》里面的单四嫂子，使我们同情。看到红鼻子老拱

“想心思”，跟蓝皮阿五对她的种种作恶，我们就更怜悯她的孤苦无告，她的得不到人家真正的同情和帮助。作者在这里的爱与憎是非常分明的。我想，也就是有这种爱与憎，作者才能够深切地了解单四嫂子的悲哀。如果作者所着眼的，只是单四嫂子无意识中的某种“情绪”，而说她是在想着老拱这样的男子汉，那么他一定体会不出单四嫂子这种孤苦无告的真况味来。（固然，“食色性也”，一点也不错，可是如果把一个人物的每种表现，每一反应，都硬转弯抹角地附会到那上面去，那常常就会找错了源头。例如我现在偶然吐了一口唾沫，就一定要说这是出于“食”的本性，因为我想到这篇文字可以得到稿费，而我可以拿稿费去称肉吃，因想象到肉味而分泌出了许多唾涎云云——这样的看法你以为如何？）

## 七

再呢，还有一种情形，我也想要提到一下。

假如单四嫂子住在我的隔壁，她的纺纱，她的逗孩子，她孩子的哭，以后她的哭孩子——这种种声音，在晚上也许会吵得我不能睡，在白天也许吵得我不能做文章。于是我烦躁，觉得讨厌。这样一来，我当然就无从去体会她这些表现里所藏的悲哀了。

我原是可以同情这种人物的。但只是在他丝毫不妨碍我一点什么的时候，我才会去同情他。现在他跟我离得太近了，只要他会引起我个人生活上小小的不如意，我这就只能顾到我自己这方面，不会将心比心地去替他想一想。

这是一般人常有的情形。

又如祥林嫂罢，鲁四老爷固然不能了解她，不能同情她，因为他根本就讨厌她。再说，根本把她看做一个不吉利的家伙。如果换了一位东家，——他是没有鲁四老爷那种哲学的，那他自不在乎这一套。他当然可以原谅她些，了解她些。可是祥林嫂做活越来越不行了，衣裳也洗不干净，弄出菜来口味也不对路，这位东家也许不免也要说一声“可恶！然而……”

即使他知道她之所以要变成了这样子，分明是有一种悲哀在。但因为由这而引起了他个人种种不如意，他也就顾不得去体会祥林嫂的悲哀了。这时候，同情被憎恶所掩住了。也难怪，他有他的理：

“她有她的心事，固然。可是无论如何——她既然受雇于我，她总得好好替我做事啊。”

要是他也把祥林嫂写出来，那他一定写不出《祝福》那样深刻的作品。他也许觉得对这个人物应该给予同情，而试着装一些进去。然而那也决不是深厚的同情，不是真正的同情：那一定显得很勉强，做作，甚至于虚伪。

一个作家的感情——可实在做不得假。非真挚不可，而且该是自然而然地从深处发出的，才会有真正的作品。

照刚才所谈的例子看来，一个人对那些最接近他的人物，他反而无从去体会他们了。契诃夫有些作品是描写人与人之间的不能了解的。我想，这也就是写出了这种情形：在人与人发生关系之际，只知有己，不知有人，这种人要去观察别人的话，那一定观察不到家。

不过他也许会这么作退一步的想法：

“那么我专去观察那些人物——他们并不与我发生人与



人的关系的,就好了。”

然而你知道,这简直是一句废话。你试想,假如这个人跟你不发生人与人的关系,你又怎么去观察他,去认识他呢?

事实上,一个作家往往是选上那些与他离得很近,与他密切的人物的:一则因为熟悉,二则因为更惹得起他的关心些。

要是那个人物像刚才假设的单四嫂子和祥林嫂一样——对他的日常生活有了点儿什么妨碍,或是引起了他个人的一些什么不如意呢?

我想,这时候他只有不去顾到这些,只有忘掉他个人的如意不如意,才能够去了解别人,才能够去体会别人的痛苦与欢喜。他多多少少要牺牲一点他日常生活里的舒服,要无视于他个人身受的不愉快。他不把单四嫂子当作吵扰他的人看,不把祥林嫂当作做事不行的老妈子看,而把她们当作跟他自己一样有灵魂有血肉的“人”看,而设身处地替人想一想,同情人家,这才能将心比心地去看他的人物。

还有呢,一个人常有些连他自己也莫名其妙的癖好、口味,喜欢什么,或厌恶什么,等等。要是凭这些去看一个人物,有时候也会坏事。一个极丑的人物使你恶心,你看也不要看,但也许他有美丽的灵魂呢?一个极卑小的人物使你鄙视,你看也不要看,但也许他有伟大的情操呢?

那么这要“无我”才行了,是不是?

可也不能这么说法。先要看看这个“我”是个什么“我”。

我们拿创作的情形来比一比,就明白了。一个作家在创作,他是老惦记到稿费,老想起他太太刚才怎样跟他吵嘴,那他一定写不下去。他必须忘掉这些,而专心一致地写他的作

品，把他自己整个儿移到他所创造的境界里才行。既这么着，你能说这是“无我”么？他整个灵魂都浸在他的作品里，他的人格，他的人生哲学，全都表现在这作品里，你能说这是“无我”么？

观察人物之际，自也不能“无我”。

不过这“我”——并不是日常生活中的“我”。也不是个人的口味偏好等等的“我”，而是一种更深的，或者可以说是经过提炼的纯化的“我”。这个“我”，并不是径自从他个人的利不利，顺眼不顺眼等等见地出发，而是由他怀着对人生（这当然连他自己也有份）的热爱出发的。

如果你容许的话，我要把这个叫做诗人之“我”。

## 八

他有这样的诗人之“我”，那么他首先就有伟大的爱，有从他深处发出来的真正同情，因此他能够真正将心比心地去体会他的人物所感到的东西：他能忧其人之所忧，乐其人之所乐。

我以为，也只有这样，才能够把一个人物了解得深刻。而我们前面所说的一个人物的灵魂深处，连他自己也没有意识到的东西——也只有这样，才探索得到。

于是他对一个人物的种种表现和反应，这就有一种特别的敏感。他一看就知道这不是从那个人物的深处发出来的。那个人物无意中的一个表情，一个眼光，别人看了也许全不注意，而他可看得到这后面所藏的情绪。我们前面说过，一个人物所表现的事情之大小，并不是一定跟那出发地的深浅成正

比例的。可是一个作家却能够去选择。

而这种选择，他也许不必把那个人物的种种表现，都开列成一张表，作一番缜密的比较，而拣出重要的来。据我看，一个作家往往是不去做这一步功夫的。他倒往往是——好像是自然而然的就选中了。你要问他是怎样选中的，也许他自己都说不出哩。他回答你说：他只是感觉到是这样，可是道不出所以然。

似乎也没有详细考虑过，似乎是不假思索，就办到了这一层：竟仿佛是出于他的本能！

这未免说得太“玄”了点，是不是？

可是我想，凡是有诗人之我的，他就会有这种“本能”。因为他是用他的大爱去做这种工作的。

所以，不怕你笑我迂，我还是要再说一遍：观察人物之际必须有同情。

祥林嫂的阿毛被狼拖去了，她不知道她死后能不能跟她儿子见面，就探问人家，到底一个人死后有没有灵魂。她刚要问这句话的时候，“她那没有神采的眼睛忽然发光了”。

《幸福的家庭》里那位主妇要跟丈夫商量买劈柴的事。男的吃惊地回过头去看时，她“两只阴凄凄的眼睛正盯住他的脸”。而男主人公把他那个刚挨了娘打的小女儿逗乐之后，看见她“笑咪咪的挂着眼泪对他看”，他就记起五年前她的母亲“听说他决计反对一切阻碍，为她牺牲一切的时候，也这样笑咪咪的挂着眼泪对他看”。他想到他的小女儿“……恐怕将来也就是五五二十五，九九八十一……而且两只眼睛阴凄凄的……”

这里只是表现了几副眼睛，只是一些小事。可是这些却很深地感动了我。不瞒你说，我读到这里，我的鼻尖忍不住要发酸。

你想，要是作者对他的人物没有同情，不关心他们的命运，他怎会注意到这些地方去呢？——即使看到了，也会觉得这没有多大意思的吧，或者会有另一种看法，觉得这是一种小“噱头”吧。然而这些“小动作”，却表现了甚深的悲哀，而作者的确是体会到了：这是作者用同情去选择出来，探索出来的。

## 九

这里所说的“同情”——我要顺便提一句，这决不是作者高高在上，掷给那个人物的一种布施。

我所说的是真正的同情：这是对于与我同类者的爱、关切、体贴，等等。他跟我彼此的命运愈是相同，或愈是休戚相关，那么这种同情愈能深厚。

这同情——大概也是立足于人类的向上本能的吧：要是没有这个，人类早就不能生存于世了。

反过来说，像鲁四老爷那种缺乏同情的人物，作者当然就对他憎恶，那么这种憎——不消讲，当然还是出于爱，出于同情。正是因为有所爱，才有所憎。

至于有些作品——仅只写出了歹角，一个可同情的人物也没有，可是你不能因此就说这位作者根本就没有同情的。如果他真是那么冷酷的话，那他连憎都不会有了。他当然有所爱；只是在这篇作品里面，他所同情的人物没有登场就是了，假如《祝福》的作者拿鲁四老爷做了主人公，写祥林嫂写得很

少，甚或不让她登场，你能说作者是没有所爱，没有所同情的么？

谈到这里，我又想起先前提过的——我们写我们所崇拜的英雄，为什么写不好。现在我可以再交代一笔了。这就是因为，崇拜并不是同情。这也像我之高高在上去俯视我的人物是不对的一样，我低低在下去仰看我的人物，也不对。真正的同情，只有在彼此视为同等同类的时候，才会产生。要是我只能对他崇拜，不敢把他当作跟我一样的人，那么我怎样会拿我自己去同感、去体会对方的悲喜苦乐以及种种感觉呢？

## 十

有人说，凡一作者所写出来的人物，都是写作者自己。

这句话也许讲得通。

既然我是将心比心地去体会我那个人物的感觉情绪等等的，那实在是让我自己经验过的感觉情绪等等——因那个人物之故而再现，不是么？既然我是设身处地的变成了那个人物，那么虽然是写的那个人物，但实际是写我自己，不是么？

我想还有一个“然而”；然而我到底是个观察者。

如果我简直就是那个人物，那么那个人物内部的许多东西，我就一定看不出，探索不到。而现在他的有些方面——甚至连他自己都没意识到的，连他自己都不知道的，我也要把它掏出来，可见得我比他自己还要更了解他些，懂得他些。

再呢，我虽然也感其人之所感，但同时我还要评断评断这个“感”的价值哩。

这个人物表现了他的喜悦，比如说，谁都经验过喜悦的，

谁都可以去体会得。可是问问看：你碰到什么场合才会逗你喜悦？这可就不简单了。这一件事可以使张三喜悦，而李四呢？倒是那一件事使他喜悦。这是因人而不同的。

于是——我不能单是体会了那一个人的喜悦，就算数了的。只是去研究喜悦本身，那也许是心理学家的事。至于我们要弄弄写作的人呢，还必须去探索他这种情绪的来头，还看看它表现于什么场合，还看看它有没有引起什么后果。这个人是因为看到他同船者的幸福而喜悦，那个人是因为看到同船者的不幸而喜悦：你对于这两个人物就有两种态度，两种情感。你会有个评断。

你对那个人物的喜悦固然可以体会得出，但你却不像那个人物一样——是因这件事而喜悦，比方说，这件事倒反而使你忧愁。那么，你跟那个人物的为人自不同了，你自己当然不就是那个人物了。

再譬如，你写了一个卑劣的人物——这个假设也许会使你不舒服，因为正谈到“作者所写的人物都是写作者自己”。这简直就无异于把你假设成一个卑劣的人了。可是慢着！先要看看你对这个人物取一个什么态度。你呢，是憎厌他，否定他的。这就是了，你可以放心。

那么你又怎样能够去了解他的卑劣心理的呢？

我想，他虽然卑劣，但他到底是一个“人”。他之所以成为这样的人，总是在一个“人”的可能发展的限度以内。而他的卑劣，充其量也只是在一个“人”的可能卑劣的限度以内的。无论是谁，假如是处在他的境地（这是个极其错综复杂的东西。这里是泛指养成他卑劣的一切因子而言），那么谁也多少有长

成他这么个性格的可能。你也有这个可能。于是你就会照一个“人”所可能的去体会他的卑劣心理。假如他卑劣得简直不像“人”，简直已经超过一个“人”所可能的限度了，那么谁都无法去了解他了。

虽然在体会的时候，要设身处地的去想，好像你也化成了他那么一个卑劣人物似的，但你自己决不就是这么一个角色。倘若你是，那么你再看不出他的卑劣之所以为卑劣，你反而无从去体会，去探索他，你当然也不会去憎恶他，否定他了。

可是你还会提到一件事：

“那么我对这个人物所表现于外的种种，要一看就选中那些最足以表现他的卑劣心理，而且不假思索似的选中它——这也办得到不呢？”

我想办得到。只要你有所爱，有所同情，关心这艘人生的大船——当然连你自己也在内，就是你的诗人之“我”也在内。这么呢，这个人物的卑劣，对这艘船有什么影响，就惹起你的关心，正于你有切身的痒痛那样的，你这就有这种敏感，一看就知道这是从什么出发的。这也就是上面提到过的，《祝福》作者要是着重于写鲁四爷，而能够选中他种种表现而探索他的内心者，那是因为作者同情祥林嫂，像对自己一样关心祥林嫂的命运之故。

至于那条美学上的伟大发现——说凡是一个作者所写出来的人物，都是写作者自己，那无非是想演绎出这么一套话来：莎士比亚就是哈姆莱特，鲁迅就是阿Q，如此类推。

这样一来，方便倒方便。我们要是去研究一个作家和他的作品，就容易得多了。这个办法真是直截了当，干脆而又简

单。这么着连我也想要当批评家哩。然而仔细想想，看看事实，这种理论可就使我想不明白。

如果莎士比亚就是哈姆莱特，那么他是不是克洛地尼斯呢？又他是不是奥赛罗，是不是麦克白斯呢？

如果鲁迅就是阿Q，那么他是不是“假洋鬼子”呢？他又是不是祥林嫂，是不是史涓生呢？

即使是作者所同情肯定的人物吧，也不一定就是作者自己。

## 十一

刚才我所谈的，并不是说凡是一个作者所写的人物，“都不是”写他自己。我只是不相信凡是一个作者所写的人物“都是”写他自己而已。

有些作者喜欢拿他自己做模特儿。我们看见许多这样的自传式的作品，或是半自传式的作品。还有的呢，是写他理想中的他自己。这个事实我当然承认。不过还有一个极粗浅、极易明白的事实——我们也得承认：就是这些作品，除了写了他自己之外，也还写了一些别的人物的。假使这篇作品里有一个第一人称的，而这就是作者自己，可是写到别的人物时，他也能由别人的种种表现而体会到他的内心，也能写得很深刻，这不是常有的事么？

并且他就是写到他自己，也可能跟他真的自己有点儿出入，可能多多少少渗一点别人的成分进去。至于写他理想中的自己——那不用说，这出入可就更多了。

这里我还想到了一件更有兴味的事，例如果戈理之写乞



乞柯夫。

据有些关于果戈理的传记看来，果戈理的性格很有点像乞乞柯夫。这样说来，《死魂灵》里的那位主人公，就是作者自己了，不是么？然而乞乞柯夫是个可笑的人物。我猜不出《死魂灵》第二部要是完成了，这个人物将变得怎样好法，但就他已经写出来的看去，这个人物是可笑的。这位作者竟嘲笑他的主人公——竟嘲笑他自己！

我不十分知道他的为人到底是不是真的跟乞乞柯夫一样——那么一张油嘴，到处都要讨好，随口撒谎，有时候还要假惺惺掉一滴眼泪。如果他自己也正是这样一个人物呢，那么是他自己观察出他自己这些特性来的。而这里他可不得不对他自己残忍一点，来嘲笑他自己。哪怕这笑是比较的不尖刻，比较的温和，但总是一种否定。

你不要以为他干这一手干得很有趣。我想，这决不是什么适意的事。他把他自己的灵魂——在诗篇里丝毫不客气显露出来的时候，他在对自己嘲笑的时候，他会因他自己这样的鞭打自己，而有剧烈的痛楚的吧。

如果他是一个庸俗的人，那他对他自己不会看得这么分明，或是看都不敢去看，或是即使看到了，他也会要为自己辩护、解释、原谅他自己：因为他怕弄痛了自己。然而他是一个真正的诗人。他那“诗人之我”不容许他对他自己这样姑息，他不能自私，他不要饶恕他自己的这些方面。他为了艺术的真实性，为了对于人生的更大的爱，他不能不毫无隐蔽地去观察他自己，不能不很公平地去品评他自己，甚至于对他自己憎恶。他咬紧牙关熬住痛：不但他自己要去触到他的创伤，还让

读者去触到他的创伤。而他的这种忍受，正是一个诗人的伟大的忍受。

这里他把他自己分成两个人了：一个是他的诗人之“我”，而一个是庸人所执的自私的“我”。

从这一点，我要是说——他所写来的这个人物，不完全是作者自己，你大概也不至于十分不同意吧？

现在——对不起。我又忍不住要提一提那句迂腐的话了。我想，一个作者的人格，如果能够与他那重诗人之我所要求所首肯的，是一致的话，那么他描写起他自己来，就用不着那么忍痛鞭打自己，而仍然是真挚的作品，那不是艺术家的极大快乐么？

## 十二

上面所提起一事，只是就我个人所想到所感到的谈了一点儿而已。我所说的我喜欢这样，不喜欢那样，那也不是告诉你个人的口味是如此这般而已。可是当然谈得很不周到。而且有时为了行文方便起见，就不免有些出入。

例如这一段开头就假设——“有一个人在你面前，你怎样去把他的为人看出来”。仿佛我常常是打定主意去观察一个陌生人似的。其实我没有这样的习惯。

我不知道你是怎样去看中你的人物的。有人是先结构好他的题材，再找他的人物。于是他跑去观察，去访问他所选中的人物。他要知道他那个人物的哪几点，他预先都有一个打算。他这就按部就班地去做他的研究，一项一项地写到他的笔记簿里去。

这是很科学的干法。这当然很容易收效，工作自能进行得快些。

可是我学不会。我要是照预先计划好的步骤去看人物，我总无法把那个人物看得道地些，那个人物也不能使我觉得很亲切。

这也许是我的毛病：我从来没有打定主意去物色我的人物过。我的是一——不瞒你说，要碰运气。全靠那个人物自己跑到我这里来。一定要等到这个人物引起了我的兴味之后，等到我发现了这个人物似乎有可写之处之后，我才会这么去想一想，跟自己打打商量：

“唔，这也许是一个题材吧？”

我所交的朋友——并不一定都是我的同行。甚至于他跟我简直是两号人：兴味，嗜好，见地，职业，性格，彼此完全不同。然而我跟他还是可以做朋友，甚至于很要好。你也许要问：

“你跟这样的人打交道，只是为了要观察他，好把他拿来作你的小说人物吧？”

那我很干脆地回答你：不是！

我从来没有抱过这样的目的去跟人攀交过。我跟他做朋友，只是为了朋友。我跟他之间有真正的友谊。他有他的可爱处，有他的可亲处：他够朋友。也许我谈到我本行上什么事的时候，他连听都没有兴致听，即使谈罢，也谈不对劲。然而除此之外，总有什么东西把我们彼此结在一起，使我们的友谊深厚起来。这到底是什么东西——我想不出一个适当的词儿来说明白，也就是一种人与人之间的关系，人与人之间的爱

吧。

不管他的脾气怎样跟我不同，我也尊重他自己的人格。我并不把他当做一个研究对象看待，而是把他当作一个“人”看待。

不过我还要赶快声明：这并非说明我绝对不会把他当一个模特儿来写，我也许会把他请来做一个小说里的英雄的。但那是以后碰巧的事。我当时却没有存心去观察他。我没有学会医生诊病似的对他问这样问那样，也没有学会心理学家那样设法来实验他的反应，或是设法请他作内省报告。我可不会这么去掏。我只是等他自动流露出来。这——他毫不矜持，毫不做作：因为他并不是故意演给我看的，也不是被人要求着才干了这一手的，而是他自己会有这种种表现，自然而然会有这种种表现。而他既然是我的朋友，我就不能无动于衷地去看他的幸与不幸，我就不免替他高兴或是替他忧愁，他与我之间仿佛有无数神经键彼此相联似的。

如果我把他只当做一个研究对象，不把他当作一个真正的朋友，他有许多方面我就无法去体会他。

当然，我想写的人物里面，也有并不是拿我的朋友做模特儿的。但我拣上了他，也仍然是我的那种懒人办法——没有立意去观察他，而是等他自己跑到我的心里来。我仍然不是用一个观察者的身份去看他，而只是用一个“人”的身份，来看他这么一个“人”。看见他在人与人的关系中演了这一个角色，引起了我的兴味，惹起了我对他的同情或憎恶，这才算是碰上了，这才谈得到他是不是可以做一个我小说里的人物。

甚至于到了写他的时候，我也还是学不到科学家那种纯

理智的态度。

比如说罢，那几天要是正写着一篇小说，那几天我的心境总觉得跟平常有点两样。其实，放下笔来休息的时候，我可以不去滴溜着这篇东西，我可以跟朋友去扯乱谈，作游戏，散步。然而时不时——会突然隐隐地感到一种忧愁，或是一种无名的愤怒，或是一种莫名其妙的高兴。这好像是本来一直蕴藏在我心底里的，而现在似乎一下子感触到了一点儿什么，就给唤了起来。虽然这也许是显现了一刹那，又归平静，可是过不了一会儿它又来了。我想一想，看这一向我遇到了一些什么事，而激起了我这些情绪。我可找不出这原因。到底我感触到了些什么，我自己也不知道。

请你原谅，我说不出这时候的心头滋味。这好像做了一个什么梦，梦里的事使我忧郁，或是愤怒，或是高兴，醒后虽然已经完全忘记了这个梦境，可是在梦境里所经验过的情绪，却不免再现，我觉得这时候正也是这么个情形。

难道我昨晚做了这么一个梦么？——其实不是，其实是我这几天正在写的那些人物在作怪。这是那些人物使我忧郁，使我愤怒，使我高兴。

有人说，一个作者对他的人物，应该像科学家一样的冷静：一个科学家解剖一条毒蛇的时候，难道会对他愤怒么？——记不清这句话是不是福楼拜说的了。要谈到福楼拜自己呢，他可还不够那么冷静。他对他那《包法利夫人》里的“英雄”就憎恶到了不得，据说他甚至于还作呕。一个科学家不会有这种态度，而一个作者却总不免有此。

这明明是事不关己，他干么要这样白操心？

可是——作者所表现的既然是人生，那么这就并不是事不关己了，因为作者自己也是“人”。

## 六

刚才所谈的，只是关于观察人物的几件事：这是假设有这么一个真的人在这里，我怎样去看他。

现在——我可要打算把他这个人物来做模特儿，要拿来当做一个题材了。那就得再聊上一点别的。

### 一

比如张三这个人——我已经由他所表现于外的种种，看见了他是怎样一个人。他使我发生了兴味，打算写写他。这个人物于我很熟悉，要写出来似乎也并不是什么难事。我知道他这个人很厚道。怎么知道的呢？——喏，由他的某桩事某桩事看出来的。那么我只要把他的某桩事某桩事写出来，就写出了他的这一方面了。另外一些方面也可以这么办：我从他的另外一些表现看来，他有时不免有点狡猾，那也只要把他那些表现写出来就是了。

这样的作品，所写的是实有其人，实有其事，可真实得了不得，是不是？

然而这只是一种假设。

事实上，这篇作品往往不是某一真人真事的忠实记录。这里面总还有点儿别的东西——这倒是极其重要而不可少的东西，——作者的想象。

## 二

我并不是说他简直不根据真人真事。他用一个真人做模特儿，这倒是常有的情形。据说莫泊桑就是这样的，他有许多作品把他的朋友拿来做了主人公。据说他把这些人物写得太逼真了。因此那些被他写进去的真人非常不高兴，致使这位作者得罪了许多朋友。

要是去看看那些真人究竟是怎样的，而莫泊桑又怎样来描写他们，把他笔底下的人物跟真人比较比较，这不是一种极有趣味的研究么？现在我不知道他到底写得怎样“逼真”法，不过据我想——这只是这么想想而已，要我“拿出佐证来”我是拿不出的——我想不论他写得怎样“逼真”法，也不会“逼真”得跟真人真事一模一样，不会绝对就是写实际上的这一个朋友，这一事件。他不会这么老老实实记录出此人在此时此地的表现，就算数的。要是他真是这么样干法，那他就决不是一个艺术家。

总之——我想作品里要老老实实记录某一真人真事丝毫不变原样，那是不可能的。

哪怕就是一篇传记罢，哪怕就是一篇通信，一篇特写，一篇印象记罢——这是都为的要写出那个真人真事来，当然越忠实越好。可是你去问问作者自己：

“你能够保证你记的完全是忠实的么，跟当时的真是绝对一样么？”

那可不见得。因为这是办不到的事。

即使他要写得绝对忠实，一丝不变原样，他所记录仅只以

当时当地所耳闻目见者为限，好像拍了一卷有声的新闻片子似的：这样的文章——我看也不是什么好文章。

要是写诗，那尤其不能这么写法。

事实上我并不是摄影师，当时写了来就行了的。我们只是用感觉器官吸收了一景象，当时文章可还没出世。过后要写它呢，那一定要回想起那时候的事情，使以前吸收的景象在脑子里再现，才写得出。

从前我听说有一位诗人要像画家一样去雇一个模特儿，以便描写。我就想不通，是不是诗人把一叠稿子摆好，右手提着笔，看一眼他的模特儿，写一句诗！写些什么呢？我怎么也想象不出。要是我——有这么一个模特儿坐在我的对面，我就会一个字也写不出，写作的时候，各人当然有各人的“癖”，我是只要一杯浓茶，一包纸烟，让我一个人去出神。也许我也有这么一个模特儿，不过不是我拿钱雇来的，而且也决不请他来呆在这里让我看着描写。我只是让他在我脑子里出现。这就是说，我只是凭一点儿记忆在这里写。

但记忆有时候可不能克尽厥职。我所记的，未必全记得那么完全。

再呢，就说我的记忆非常靠得住：我当场所看到的东西我全都记得，并且决不会错，这也并不是就没有什么问题了。

不错，就是记忆不完全，也有方法相救的。比如我真的去请一个模特儿来。再不然，我就要带了稿纸，在当时当地当场写出。如果怕麻烦的话我可带着笔记簿，当时记一点东西下来。总而言之，要把所见所闻设法记得一个完全，并不是办不到的。



然而你要是一问我——

“那么你在当场所见所闻，已经是把这一真人真事看得够完全，够道地的了么？”

我可没有法子回答你。我想，拿这句话无论去问谁，谁也不能肯定地回答你。

### 三

我要写那位张三先生，现在有描写到他的一只手的必要，可是偏偏他的那一只手没有让我看见过。怎么办呢？

这很容易解决，你会告诉我：

“那你把你所见过的别人的一只手，拿来凑到张三身上去就是了。”

你当时所看到的不完全，或是记得不完全，你就把别的东西来补足它。而这所谓别的东西，也是你曾经理解到的，而收在你的记忆里的东西。好像你平素有意无意收藏了许多原料，现在你就把各种原料拼凑起来，制造成一种新物件——这跟原来的那真人真事当然就有了出入，甚或简直是两回事。

这一步功夫就是想象。

我们人类最初的诗人们，就在那里做这一步功夫了：他不靠想象是做不出诗来的。要是他们看到现在我们有时要写真人真事，大概会要惊异得了不得。

例如《山海经》里所写的西王母——那简直不是《穆天子传》里所写的西王母，也不像旧戏里所扮出来的那么一个老旦，而是有老虎牙齿，豹尾巴这样的一个半人半兽，这是把虎齿豹尾凑到人身上面而创造出来的。

如果那些诗人们从来没有看见过虎和豹，如果他的记忆里没有这些原料，那他当然就无从这么去想象，而创造出来这么一个西王母来。

在寒带的民族，没有见过狮子的，就创造不出一个司芬克斯。在沙漠里的民族，没有见过鱼的，就创造不出鲛人<sup>①</sup>。

所以——想象也是有根据的，决不能无中生有。

要是你说，那么半人半兽的创造只是一种幻想，那也一样。幻想的来头跟想象一样，也不能无中生有，只是——假如说想象是从某一真人真事跨出了一步的，幻想也许是更往前跨了一步。两者同样是把已经知觉到的东西拼凑起来，而幻想不过是拼凑得更大胆一点，更不实在一点就是了。

我小时候当有机会听到管乐队的演奏，就着了迷幻想出这么一架风琴——弹得出各种管乐器以及大鼓小鼓的声音，只要一个人弹奏，就等于一个乐队。后来又想象到我的姊姊坐在那架风琴面前，打开了乐谱，像她平素弹钢琴一样动作起来，我就像觉得听见了一个很长的曲子。我把我所想的对人讲过。当时简直忘记这是真是假，但我的态度的确非常严肃，非常认真，当做一件真事一样地对人讲的。现在回想起当时的那种劲儿，自己也觉得好笑。可是我在学着写作的时候，在讲着一个我自己所应讲的故事的时候，不正是这么一个劲儿么？

这并不是想要告诉你，说我从小就有编故事的本领。这只不过是举了一个小小的例子。其实每个小孩子都有许多幻想的，你自己回忆回忆看呢？

---

<sup>①</sup> 鲛人：我国神话传说中一种住在海底的“人鱼”，会织丝，落泪成珠。

从这一点说来，我以为每一个儿童都像一个诗人。如果他长大成人之后只忙于他的日常生活，所关心的只是他个人小天地里的事，那他的这种想象力和幻想力也许就会衰退。所谓“至人无梦”，我想也只有这种至庸俗的人才办得到。他要弄文艺的话就非失败不可。

现在我们常常听见有人对一篇作品下这样的评语：“这是凭想象写出来的东西！不成话！”——意思是说这写得不真实，不近情理。再想一想，我觉得这句话未免有语病，想象于一件作品实在是必要的，并且不可免。要是这篇作品写得失败了，就怪“想象”本身不好，真也太冤枉。

要问的是他是怎样想象的。

就是幻想也如此。不过照我们现在的习惯，这个词儿可成了个不祥之物，比“想象”还要不好听。假如我读了一首诗，说这是诗人的幻想，大家就知道我对它大有挖苦之意，那位诗人听了也得动火。要是那位诗人认认真真来问我：

“作为一个诗人你不该有幻想么？你这样说法，你自以为你懂得怎样写诗么？”

那我只好面红耳赤，无话可答，因为问题并不在乎幻想不幻想，而在于——他怎么个幻想法，幻想些什么。

#### 四

想象也好，幻想也好，于写作都有合适不合适。

假如上面假设过的——我要写张三的手，如果压根儿不准想象的话，就无从写出。但我该拿一双什么手来凑给这个人物，可不能任意行事。

那么我先要看看张三先生这个人是个什么路数。如果他是贾宝玉那样娇嫩的少爷公子，那么一定没有焦大的那么一双手。孔乙己也不会有阿Q那么一双手。即使我的主人公是个女的，我也不能说一句她有一双“女性的手”，就此塞责，因为你看了一定要问：

“什么‘女性的手！’——还是纺纱织布的手，还是搓麻将的手，还是居里夫人那种被镭烧过了的粗糙的手？”

就是这么一件小事——仅仅是那个人物的一双手，要是乱凑一气，就弄得驴唇不对马嘴。

至于要描写这个人物的灵魂，那可就更精密，更不单纯了，而且更需要想象了。

单是张三的手、脚、面孔、眼睛、姿势，诸如此类的外貌，倒还容易看到。但他的内心，可就不是这么简简单单摆在那里，叫我们一瞥就知道的。前面已经说起过，一个人物的种种表现种种反应——有的于作者很有意义，有的可没有什么用处：作者自己得挑选一下。可是常常会有这样的情形：我现在去观察张三，我对他看了老半天，可总没听到他说过一句扼要的话，总没看见他一个有用的举动。他那些最足以表现他的灵魂的种种，他那从他内部深处流露出来的种种，我在当时当地没有碰上。

我要是就把这点儿所见所闻的写下来，那只是一些可有可无的描写，只是一些不相干的偶然事件的堆砌，或者只是一些皮毛的肤浅的东西：总之是没有具体写出那个人物的个性。

纵或他有一二个表现有点用处，但这也不过是使我的笔

记簿可以加上一二条材料。要拿这么一点儿来写出这个人物，可还不够得远，这不也是常有的事么？

那可怎么办呢？——于是你会告诉我：

“你今天所看见的张三种种表现，既然有用的很少，既然不够写他，那你就得把你在昨天、前天、不论哪一天所见到的他种种表现，把你在另一场合所见到的他种种表现——选出那些有用的来补进去。

“你只是看到张三这么一个人物的种种表现，既然不够写他，那你就把你所看到的另外许多人物——那些跟张三的个性相合的，跟张三同有这种灵魂原素的人物——从他们种种表现之中，选出那些最适用的来补进去。”

这步功夫简直是必须的，偷懒不得。

有许多作家不是常常拿历史人物来做题材的么？要是他不凭想象，那他就没有办法写。

比如你要写一个清朝的什么人物，你就画出他有一条辫子，按照他的官品穿戴什么，也许他是戴眼镜的，而对人打招呼作揖的时候，就得先取下眼镜。他早晨不用牙刷牙粉刷牙，用食指蘸着青盐抹抹，诸如此类，当然是出于你的想象：你是根据一些书，一些画图或照片，一些戏，一些老辈谈给你听的——这些等等里面所描写者而想象他的。

但是至于那个人物的为人，他的性格，他的感觉及情绪等等呢，你所根据的现成史料简直不够用。即或够用，可是你有你的主题，你有你所要表现的方面：你并不是要编书，而是要创作。你还要虚构一些事情去表现你的主题。这个人物的种种表现，你当然没有亲见过，而你却又要写出他的灵魂，要写

出他的内心来。于是你就要有一种与刚才那种不同的想法：你就根据你所看到的许多人物选出合适的来凑上去。

你要是凑合得好，写得十分真实，入情入理，那么我读你这篇作品的时候，就能够有这么一个感觉：

“这位作者能够体会得到那个主人公的苦乐，体会得到他的心情。就是他的一些最微妙的感觉，他的从深处流露出来的表情，作者也都捉摸到了，这位作者竟好像是那个历史人物的老朋友，两个相处得很久似的！”

而这些——其实是你从同时代的人那里观察而得，而采取来的。

《史记》写项羽唱了个《垓下歌》，有人就问：难道太史公这时候也在场，亲自看见听见的么？究竟有什么真凭实据？这大概是出于太史公的想象。这样来写史书，也许是还有商量余地的吧。可是我们把它当诗读呢，那实在是刮刮叫的。要是斤斤于考据项羽到底有没有唱过这么一首歌，那也太杀风景了。而这么一首歌，真也是楚霸王唱得出来的歌。而这么个悲壮的场面——真也充分描写出了这么一个英雄。

一个作者要是只限于写真人真事，那是自己拘束了自己，所以，你要是跟你的模特儿面对面坐着，只许你看一眼写一笔，不许你去想象，我想你一定写不好。

不过想象要合理，要依据真实的人性，要是让焦大有一双贾宝玉的手，让范增来唱《垓下歌》，就不合理，不真实了。

## 五

谈到这里，我还想要再提一提那些半人半兽，那些孙行

者，猪八戒等类。这简直是荒唐透顶的幻想。一个人怎么会有猪身子呢？

这明明不合理，不真实。

可是——猪八戒虽然是个猪身人，但我们已经谈到过，他其实是一个“人”。你看，他每逢化缘的时候，他扣下一点来积下一笔私房钱，稳稳妥妥藏在他的大耳朵里面。这实在写得非常真切。

有些哲学家认为有诗的真实性。猪八戒虽然是个猪面人这么一个不合理的怪物，可是他因为是猪面人，所以他会把他的私房藏在他的大耳朵里，这是合理的，这里自有他的真实性。又如，把狐狸写成一个人，原是荒唐，但他既然是一个人，所以他就会想，会说话，吃不着葡萄就说葡萄是酸的，这里自有他的真实性。这么着，猪面人和狐面人的这些假设，就经理论家批准在案了。

这些学者固然很宽大，看到了文艺作品的特性，而容许有这些荒唐的虚构，我们是应当感谢的，不过我总觉得该案的批准不批准，并没有多大关系。

那些猪面人之类，只不过是一个外表上的虚构，要斤斤于讨论它之真实不真实，能不能成立，诸如此类——如果拿到通俗理论学书上当他一个粗浅的例子，倒很合适，要是当做诗学讨论呢，我看是很乏味的。

咱们来看看猪八戒的灵魂，看看他的为人罢，从他内部着起罢：

他倒是一个直性人，忠厚老实，甚至于蠢，而又有一点自私，他有时要耍点小狡猾，结果总不免是他自己吃亏。像他这

么一个人物，真也会去偷偷地积几钱私房银子，而终于被孙行者开了玩笑，骗出了他这一笔可怜的财产来。这是表现这个人物的个性之一端。

其次，咱们才谈得到这些事：

“他的银子藏在什么地方？怎样被孙行者骗出来的？”

唔，他有一只猪的大耳朵，就让他耳朵去藏罢。孙行者会变化，就写他变成一个勾魂使者去骗罢。

是，这些不合理的假设，就成了表现合理事情的一个手段了。

要是作者用另外一些假设做这表现手段呢，那也行，只要表现得适当，也是一样的表现得出，所以，这个人物是不是猪身，是不是猴身，会不会七十二变，在创作上并不是一个重要的问题。

固然，这些人物各赋以一个什么兽的身子，大概是经过选择：例如猪八戒这么一个人物，要是把他弄一个灵活的猴身，而把孙行者弄成一个蠢蠢然的猪身，都不适当，可是咱们从他之为人去看的话，那么就是不把猪八戒孙行者写成一个猪身猴身，而把他们写成一个人身的人，也是一样。猪八戒还是会留他的私房钱，不过他没有猪耳朵可以做保险箱就是了，但他会把银子藏在另外的妥当地方。孙行者不会变成个勾魂使者去开老猪的玩笑，但他会用别的方法去逗弄他。

伊索要是把那个吃不着葡萄的狐狸赋以一个人身，那也会去选些为一个人所能表现的事，去选些另外的手段，来写出他这一重性格的。



所谓合理不合理，真实不真实我以为应当这样去看——看他所写人物的个性是不是合理，是不是真实。如果这是合理的，真实的，那么这里就不但是有诗的真，同时也有科学的真，哲学的真，因为它真实地表现了人生。

只要这一点办到了，那就随你高兴用什么方法，随你高兴用什么假设，用什么虚构、幻想——就是表面上极荒唐也不要紧，只要能够把那个人物灵魂的真实表现出来。我请你比比看：一个是半人半兽的古怪模样，一个是把这个人给凑上一双别人的手。那当然，一个荒唐，一个合理——人的身子而有一双人的手，还有什么说的？

可是我把焦大的一双手凑到贾宝玉身上呢？你觉得怎么样？无论如何，总是把人的手凑到人身上，比天篷元帅那幅肖像总合理得多，不是么？

然而你会摇头。你说：

“这样一来，我倒宁愿去看天篷元帅那副尊容。至于那第二幅画——哪怕是人身上凑上一双人的手，我倒反而觉得它不真实，不合理。”

当然那一双手本身是毫无过错的。而宝玉之所以不能有焦大那么一双手，这是因贾宝玉之为人和焦大的不同。这幅图画一牵涉到那个人物之为人了，就有了真实不真实的问题。至于单单是一幅半人半兽的肖像，那可扯不到这个问题上面去。

真的，与其去看那些表面似乎真实，而其实不真实的描写，不如索性去看《山海经》哩。

## 六

我表现一个人物的内部，要是表现得这样不合理，那是我对真实人生观察得不够之故。还有呢，我硬要写些我从来没有看见过，没有接触过的东西，也会弄得这么七不对八。贾宝玉那种人的为人，我还没有看透。我不知道他们该有怎样的一双手。这样的手我没有见识过，而现在我又硬要写它。结果只好胡想象乱凑合，随便塞上一双什么手就了事。再不然就打别人作品里挖点东西来对付，或是背诵出一些别人的句子，而写贾宝玉有“一双粗糙，满是硬茧，而干枯如同一条干鱼的手”了。

有人说，没有见过的事情也可以写。这句话，如果是叫我们不要去限于真人的事，这是对的。但要是简直没有见过接触过的东西，那也就没有想象的根据了。要是乱凑合，往往会弄得那所表现的内部丢掉了真实性。

总之，想象一定要有原料。而拿这些原料来创造新东西，一定要顾到合理性与真实性。

## 七

咱们谈了这么老半天，还没有谈到典型问题。可是我想，这实在也可以不多赘。你当然知道，像上面所说的那种想象，写出这么一个人物——并不是真人真事，然而这个人到处可以遇得到；这个人物代表了许多人；这就算是写出了一个人物。

不过——对不起，我又想到了——两件事要说到一下。

—

假设你写出一个买卖人，叫做张三。世界上并没有张三其人，这是代表了一些买卖人们。可是我去翻了翻书，找出“典型”的定义来，把你所写的拿来对一对——哈，我竟找出了你的漏洞！于是我兴高采烈地来从事“批评”，却又装出一副严肃的嘴脸，用一套教训的口气，指指你的作品说：

“不行！你所写的张三——只代表了一部分的买卖人。唉，这不够！唉，大大地不够！你应该使他代表更多的买卖人！越多，这典型越近于完全。你的主人公只代表了一百个买卖人，而别人所写的主人公却代表一百零一个买卖人，当然别人作品比你高一着了。我们要求作者创造出更完全的典型来，而最完全的典型自然是能够代表买卖人全体，高尔基说……”

大意如此，至于应否如此措词，讲得这样明显一案，我尚须特别加以考虑。

要是我所要求的行得通的话，那倒是很省事的。你写出了这么一个买卖人之后，再不必写第二个买卖人了。别人也不必再写什么买卖人了，因为写来写去，也不过是这一套。我如果还要写小说，就得去找别一行的人来写，而且势非如有些翻译家一样，赶快登报不可：鄙人正拟写农人，凡我同行请勿抢写此种人物，以免重复而徒劳无功……

就是不照职业分类，也一样的省事。我们可以照各种气质来分：即使认为希腊人所开列的四种不够，再把后来补进去

的“水银质”“乐观质”加上，一共也不过只要写六种人物就够了，或者按人种，按籍来分，每个人种，每个国家，只要写出一个人物来代表就够了。

但还可以更完整些。既然所代表的越普遍越好，那么顶好是写出一个人类的人来，以别于其他动物：一共只要一个人物，不，最好是写一个生物，以别于无生物。写出一个典型的生物——这最伟大没有了，写尽了一切，你想试试看不？

可是怎样写法呢？

请你原谅，我简直无法帮你的。你大概除开把一般生物学书上关于“生物之定义”照录下来之外，别无办法。

现在再回到你所写的张三。你要是一老一实真照我所“教训”你的去做，把他写得能够代表全体买卖人，那你就上了老当。你不得不写出一一般“买卖人之定义”之类的东西。

结果——你只能写出一个抽象的买卖人。

一个具体的买卖人是怎样的？——你说：

“比如张三——他固然首先是人，他有人类一般性。而且他是一个买卖人，他有一般买卖人的特性，不同于其他各界的人士。然而同时，同是买卖人之中，也有各种各样的：姑且这么说罢，有好的。而好的里面，究竟怎样好法，及其好的程度，方面等等，也可以分出许多类来。张三是属于哪一类的呢？一定要弄明白。再呢，张三就是在他所属的这一类里面，他还有他的个性。”

要写出一个具体的买卖人的话，那么他该有他的个性。同时还有上面所说的那些一般性。

## 二

从文学史上看来，所谓“典型”也者，那简直是糟透了的名词。这是被那些拟古主义者弄糟的。这里只要一般性，只要一个代表全部的东西。这跟“个性”成了不可并立的死对头。这么着，一个佳人就代表了一切佳人，一个才子就代表了一切才子，正如《红楼梦》里所讥的那些野史——“开口文君，闭口子建，千部一腔，千人一面”了。

凡是这种“典型”——拿一般相的模子来制造人物，而没有个性的结果就会成了脸谱主义。

但咱们所谈的典型，不可是那种“典型”。但也不必因为那些拟古主义者把它弄糟了，就连这个词儿都不敢用。

真正的大作家都写出了人物的个性，创造出活灵活现的人物。可是我们在前面谈起过——不论作者是外国人，是从前人，而他写出的那个人物到现在还活着，我们熟人中间也常常有这样的角色。那个人物当然也是一个典型。

如果仅只是一个典型而没有个性固然势必至于流入脸谱主义，可是反过来，如果仅只写出了个性，而不是一个典型，也好不到哪里去。这将写出些什么来呢？你想想？

要说是仅仅乎只是这个人，不代表第二个谁，他跟其他任什么都没有一丁点共同之处，那么他也是一个特殊人物，是一个人生的例外。我们就是不问这篇作品有没有意义，不问这人物会不会惹起读者的关心罢；只就写作的本身来说说看罢，我实在也无从想象这该怎样表现法。这种人物——随便在什么时间，在什么空间，都不存在。要写简直不可能。

勉强要写呢，我原可以把这人物本来所有的那些跟别人共同的东西全部踢开，只来写那为这种人物个人所有的一点儿东西。例如他耳朵后面有颗痣，他喜欢咬指甲，喜欢吃辣椒，等等——仅仅乎写出了这些不相干的方面。然而单只是这些可表现不出他的为人，表现不出他的性格：这反而是一个没有个性的人了。张三李四，即使彼此的性格极其不同，但也能彼此同样有这些小特点的。

个性和典型性——这两者并不是不可并存的冤家。这两者倒是不可分的，相依为命的一对。那些好作品里的人物，都是由他那个个性里表现出他的典型性。

### 三

平素我们谈起我们的熟人的时候，不是常有这种讲法么？——比如我对你说：

“这位张三先生简直是个典型的厚道人。”

这固然还欠说得精密，因为厚道也有各种各样的厚道法。张三到底是哪一种厚道人呢？然而不论如何——就是再进一步，说他是甲字第一类厚道人的典型罢，也总是拿这么一个人来代表他同类性格的许多人的。

而这种说法，你会说它不通。事实上，一个真的人也可能是某种典型。

可是这怎样看出来的呢？

当然，我单是只看见过张三这么一个人，是不够的。我一定要看见过许许多多跟张三同样性格的人——也就是许许多多甲字第一类的厚道人。于是我由张三而联想起他们来，发

见了张三跟他们有这共同点。而他们之中，有些也许还夹杂了一点别的成分，比方说，还夹了甲字第二类或第三类的成分。而张三倒最是能代表甲字第一类的。

其次，张三之所以为张三，特点很多很多。我决不能把这些特点不分轻重，都平等看待。一定要有所取舍。所以我对你说这句话的时候，说张三是某种典型的时候，关于他的一些不相干的偶然的特点——是给丢开了不算在内的。他耳朵后面有没有一颗痣，他咬不咬指甲，吃不吃辣椒等等我都没有管它。我只是就他那些顶主要的特点，顶足以表现他的为人的几点而言，才说是某种典型。

你当然知道，这所谓顶主要的特点，那是看到张三的一些表现，我才知道。这么一个人，他本身就含有那种种一般性：有人类的一般性，原始人的一般性，以至甲字第一类厚道人的一般性。就是只写出他的这些一般罢，那么他也表现得跟非人类有别，跟非厚道人有别，以至跟乙字第N类或甲字第二类第三类的厚道人有别。

那么——要是使他站在与他有别的各类人物中间，他也显出了他的特性。在这样比较之下得来的差别，我把它写了出来，而你说你已经看到了这个张三的个性，这句话也并没有说错。

如果我所看到的张三的主要特点，还不够写出这个典型的话，那就得像前面所谈起的一样——把我所看到其他甲字第一类厚道人的一些特性补进去。这样写出来的典型人物，跟其他各类的人物相形之下，也照样显出他的个性。

要是一篇作品里出场的人物之中，有两个以上人物——

那性格完全是相同的，这两人同样是他们那一类的代表，那么从表现性格这一点说来，这两个人当然是显不出差别来了。只好去找一些不相干的特点来使他俩有差别了。可是事实上，一个认真的作者总不肯这么干的。他即使要写出张三和李四这么两个厚道人，他也要写出其中的不同：各有各的厚道。那么张三是属于这一类厚道人，而李四是属于那一类厚道人。而我们读这篇作品的时候，看到的是张三和李四有差别，看到的是张三和李四各有各的个性。

然而——虽然我们把这个叫做他的个性，可是就他同类的人说来，这仍是一般性，是他所属那一类人的一般性，他到底算是一个典型。

#### 四

这里我口口声声说什么甲字第一类，第二类等等，仿佛每个作家都要把种种人物来细细分类似的。但其实——老实告诉你，也不过是为了说话方便起见，姑且用了这些说法而已。

你是怎样做这步功夫的，我可不知道。要像科学一样，把各色各样的人物，精密地分出门、纲、目、科、属、种、亚种等等来，这当然好极了。这是一个伟大的工程。而且也是个极有兴味的工作。事实上一切人物也是可以这么来分类的，于是你可以把每一种里面抽出一个人物来写，而你看到一个什么人物的时候，也可以把他归到哪一类去。

可是照我想来，一个作者大都不去做这步功夫的。这个研究太浩大太复杂，就是进步到现代化的人类学、心理学，也



还不能把各种人都这么精密地分类出来哩。我看，你即使只从一两个人物身上着手起，像刚才说到的一样——由张三这么一个人物而联想到跟他同性格的一些人物，而从他们里面选出最适当的一些特点来加进去，拼凑成一个人物，这也一样的是创造了一个典型。

我并非说这是不二法门，我只是想说这个办法也行得通而已。就是一个真人，他本身就可能是一个典型：这在前面已经提到过一下的。

这些话，我无非想拿来提醒我自己，叫自己不要对“典型的创造”，“现实的概括”这些问题发愣，以为必须把林努<sup>①</sup>那种生物分类的伟大工程移到人性学上来，因而只好空叹一声，而不敢动手。其实你拿一个模特儿做底子，也不妨事，只要不拘束于一定的真人真事好了。这跟你的用另一种方法——同时从这一类中许多人甚或全部人着手而创造典型——也可以有同样的成绩。

## 五

不过谈来谈去，总不免要联想到一个科学家的作品。

按说呢，这一手实在也是同科学家的一样——也是就对象的一些特点，看出他所属的一类来。

不错，只是诗人所选出来的那些特点，跟其他部门的研究者所选取的是不同的。

这里让我说一句，前面谈到——要是只写一个人物的个

---

<sup>①</sup> 林努：又译名林耐 Carl Von Linné 1707—1778。瑞典博物学家，为植物分类双名命名法的创立者，著有《自然系统》、《植物种志》等书。

人的特点，而把他跟别人的共同点一脚踢开：你当然知道，这所谓“共同点”，仅是指人性的共同点而言。也是为了说话方便起见，拈用了这些词儿。要严格说来呢，那么先前所谓写这个人物个人所有的那些“特点”——实在都是他跟别人的一种共同点。不用说，耳朵后面有一颗痣的，全世界决不止他一个。而爱咬指甲爱吃辣椒的人也正多着。

人是多方面的，而每一方面的特点，也还是可以归类，也还是那一类的一般性。对任何人绝无相同之点的特点，那是找不出的。于是各门的研究者从各方面来研究一个人，各有各的着眼之点。

那个人物的喜欢咬指甲，喜欢吃辣椒等等，心理学家和生理学家也许认为他有研究的价值，把这些特点来分类，安上一个学名。而星相学家则把耳朵后面有痣的归为一类。至于诗人呢，可不会这么去干。他所选来分类的特点——是表现那个人物的灵魂，根性，是表现出这个人在人生大海里扮着怎样一个脚色，是表现其为人的那些特点。

诗人说：“一个人的咬指甲等等，只是一些偶然的并不相干的特点而已。”这是对的。而别的研究者说：“这并非偶然，并非不相干。”这也是对的。但两个人决不会就此吵嘴。因为他们所研究的方面既有异，那当然就各有各的所谓“重要”与“不相干”了。

再呢，诗人这样由一个个的个人见到他们的一般性，而创造出典型来，这也使我们联想到一个科学家的研究。这步功夫是一种抽象作用，要经过思考的：这跟科学工作一样。

不错。不过有点不同的是，诗人不但是要带着情感，怀着同情去观察，并且——我看，还是用一种具体的形式去思考的。他是在那里设想那副样子，捉摸那副劲儿，好像那个典型人物就在他眼面前活动起来了。

阿Q在吃了人家的亏之后，就想法子来安慰他自己，他有一部精神胜利法。阿Q的创造者看出的这个阿Q性，也像一个科学家看出了一种东西的内部法则一样，至于他思考的方式呢，是想着别人怎样揪住阿Q的黄辫子，在壁上碰了四五个响头。别人心满意足的得胜走了。阿Q站了一刻，心里想：“我总算被儿子打了，现在的世界真不像样……”于是也心满意足得胜的走了。

如果不这么形象地思考，不这么用具体的形式去思考的话，我想，那一定写不出来。固然那也能够说明那人物的“法则”，但也不过是“说明”而已，只是一种科学论文似的文字，而不是艺术作品。

可是反过来，如果因为你是形象地想着的，我就对你说：

“一个作家只要有一副直觉行头就够了，你只要能感受那些形象就够了，用不着有一副逻辑的头脑的。”

那我就真的未免太“素朴”了一点儿。要是你不靠一副逻辑的头脑，那你脑子里的一片一片的形象就会乱镶一气，想象得不合理了。

## 六

刚才我们说到某人是某类型，那他的一些不相干的特点，

是不计在内的。然而一篇作品里，却常常会写到一个人物的爱咬指甲，爱吃辣椒等等。这简直是那个人物的个人特点了。

我要是谈典型谈得钻进了牛角尖，而严词厉色的来教训那位作者，这一些特点毫无意义，不许写！那么那位作者尽可以不理我，顶多用鼻孔轻笑一声就够了。真是。只要一爬出牛角来看一看，就知道我那篇教训只是扯淡。这些小特点的价值——并不能由我一句话而给抹煞的。

这里有这么两种情形。

一种是——比如说，这个人物爱咬指甲，咬得样子很难看，可是他看见别人咬得这么难看的时候，他就憎恶那个人。比如说，那个人物爱吃辣椒，他就嘲笑别人的不能吃辣椒，似乎一定要吃辣椒才能算是一个人。诸如此类。那么小特点是用来写出那个人物的性格的，是一种表现的手段了。也像猪八戒用来藏私房钱的大耳朵一样，假如你不写他爱咬指甲，你也会选些别的手段，来表现表现他这一重性格。你看，我们之中也许有阿Q那种讳疾的脾气，阿Q是不许人家说“癞”，但我们并非癞头，但我们仍然会表现这一种性格来。

这些小特点，当然只是这个人物个人的特点。但其实，这是用来表现那些一般性的，是用来写典型性的。而同时，还使这个人物凸出来了，我们读来觉得特别生动。

那么这就同时有了两个作用：一个是借此表现出这个典型的性格，一个是使这个人物鲜明，显活，真切。

可是还有一种情形。有些作品写出了那个人物的一些小特点，仅只是使这个人物凸出。这个人物咬指甲就只是咬指

甲，吃辣椒就只是吃辣椒。我们不是常常看见有这样的描写么？——写这个人物有一颗金牙，写那个人物说起话来老是“的时候”“的时候”或“然而”“然而”等等。

这些，有的固然也因人而不同——例如乡下的看牛孩子就不会有金牙，也不会说“然而”“然而”。但这些小特点，说是只要一写到了，就立刻表现了这个人物之为人，那却不够得远。

再呢，有许多小特点真也跟其为人不相干。耳朵后面的一颗痣也许会被写进去，但这与那人物的性格却牵涉不到——至少是到现在为止，我们的科学还不能说明这颗痣与做人的关系——除非是根据《麻衣相法》的哲理来写人物。

这些小特点，大都是这一个人物个人的小特点，并不足以表现他那典型性的。这只是把这个人物加画几笔，使我们读了特别容易有印象，使我们觉得真有其人而已。

一个作家先是看到世界上一个具体的人，然后加以研究，想象，经过抽象作用而创造出典型来。但到了写出来的时候，可仍旧要把他写成一个具体的人，使这典型好像一个真正的人。真正的人是——我们一看就知道张三是张三，决不是李四。个人有个人的特点。

这些描写虽然无关宏旨，我看倒也不是浪费的笔墨。这好像一间书房已经把一切必要的行头给弄齐备了，不妨再挂点字画摆几瓶什么花一样，把这间屋子点缀得更美一点。但当然，如果单只挂字画摆花，而没有桌椅，没有纸笔等等，那可不行，这样可就不成其为书房了。同样，要是仅只写出些这个人物个人的小特点，而更重要的一些方面倒都不管，这也就不

成其为人物。但也不必一看见有这种毛病，就害怕得了不得，干脆把这个悬为禁例，绝对不许这么写。你已经能够把这个人物灵魂写出来了，再加写点东西使他更生动些，怎么不好呢？

## 七

这里我还要附带地聊上一桩：我想到了有些人物的怪癖。

张三有洁癖，而李四一辈子不洗澡，诸如此类，你也许会说这是些怪人。这样的怪人实在很多，我就遇见过不少。这些怪处——我看其实是很平常的，决不是人类中特别的例外。而且这些特点是怎样养成的，似乎也不难找出因子来。只要你写得真实，合理，自不成问题。如果我大拉拉地说：

“这写得失败了！世界上有这样的人？”

这你只回答一句话就够了：

“请你多见世面再来批评！”

这些人物的这些地方，虽然叫做怪癖，虽然好像很特别似的，其实倒也表现了典型的一方面。

可是——假如看见了一个人，竟发见他有一种非常奇特的绝无仅有的怪癖，这怎么办呢？

比如说罢，“嗜痂成癖”——这就太古怪了。这到底是不是真有其事，我不知道。而且这个癖好太特别，到底是出于一个什么原因，我简直不知道，连想象都无法想象出来。你要是问我：

“假设这位刘邕<sup>①</sup>是你的模特儿，而他又真正爱吃疮痂，

---

<sup>①</sup> 刘邕：南北朝时人。“嗜痂成癖”，事见《宋书·刘穆之传》。

以为味似鳗鱼，你把不把这个怪癖写进去？”

那我得好好考虑一下。这可比不得咬指甲，不洗澡之类了。如果我把这写进去，读者却跑来问我：

“你写这一点，是个什么意思？”

我可怎么做答案呢？我就是赌个咒，说这是真人真事，也还是不相干。艺术创作并不是轶事异闻的记载。纵使这是真的，但因为太偶然，太特别，简直是个人类的例外事件，不论这怎么有趣，那我也只好割爱。

是啊，这一笔描写有什么意思呢？说这个怪癖可以表现出这个人物之为人罢，这是废话。因为我压根儿就不知道这个吃疮痂的口味他是怎么养成的，不知道这到底表现了些什么性格。

可是——对不住，这里要插问一句：假如你能够知道他这怪癖的成因呢？

唔，这倒还可以商量商量看。不过先要验明一下——看这个因子是哪一种因子，看这因子是什么性质。

比方说罢，有一位医生把这个人检验了一番，断出他生理上有一种什么特别情形，缺少了一种什么，因此他需要吃疮痂。这个原因即使探究得完全无误，即使正就是这么回事，这也只是医学论文里的好题材。至于要写进艺术作品里去，我觉得是不适当的。这纯粹生理的原因，我写了没多大用处。我想要研究的，是他的人性方面：如果探究出来的原因是属于这一方面——多多少少可以表现他灵魂的某一面，他为人的某一面的，那我就得另眼看待了。

现在假设这样，他的“嗜痂”是由于一种迷信；他以为疮痂

是人的气血所萃，是一种无上的补品，吃了有裨于养生之道，好像苏东坡的吞吃自己的鼻涕一样，于是成了癖——这当然也还有漏洞，要是只当做补品吃，为什么又会以为是美味呢？苏学士的吃鼻涕，却没有说味似莼羹。但是——假设到底是假设，就姑且这么说说罢。这么着，这个怪脾气就不妨写进去了：这就成为表现那个人物的一个手段。要是他没有这么一手，那他也会有些别的花头来表现他的这种迷信的。

这些话，我只是想说，在这种情形之下写到那些绝无仅有的怪癖，我并不以为是要不得的事。

不过我还要老实告诉你，要是我——即使遇到了这种情形，我也未必就一定去写这个人物吃疮痂。我倒宁愿去打别的主意，试去采取些比较常见的人的表现，来写他的这一方面的。

但还是把这个假设撇开罢。这“嗜痂”的成因，我实在是不知道的。要是说把这一点写出来，仅仅乎是为了使这个人物凸出的话，那我也宁愿去选些不太特别的特点来写。

所谓要使这个人物凸出，那是要使读者对这个人物容易捉摸，容易得到一个鲜明印象。可是这些绝无仅有的东西，我看是办不到这一层的，甚至反而会碍事。我问你，一篇作品里所写的人物，你怎样会得到一个印象？——不消说，你当然也要凭想象。而现在这里所写的，却是人生的一个例外，是你从来没有知觉过的东西，你怎样想象法呢？又怎样会有鲜明的印象呢？

猪八戒虽怪，西王母虽怪，我们可以想象得出，这在前已经谈过。但有些东西——恐怕表面上似乎显得不荒唐些，却



叫我们不可想象。我看，最好还是不要写进去。

## 煞 尾

咱们已经聊了这么老半天，现在似乎可以交卷了。

原先我以为这个题目并不怎么难对付，因为大概总有话可谈的。可是真一提起笔来，却又麻烦之至。第一是觉得要谈的似乎很多，提了这件忘那件，不知道要怎样着手。第二是我的语汇不够用；常常心里有这个意思，觉得这个问题仿佛是如此这般的，可又表达不出来，勉强道出，则已与我的原意大有出入。

于是我只好拉拉杂杂，想到哪里，聊到哪里。这当然还不够入任何“流”，所以也不是什么理论，仅是如佛家所谓“无记”而已。

这样，你当然明白，我丝毫没有勉强你对我所谈的全都同意的打算。哪怕你所想的与我完全相反，我也尊重你的意见。你我互相谈谈——或者有时还也许要争几句嘴，倒是使彼此得点益处。但硬要叫别人也完全跟自己同样做法，那反而一点益也没有了。各人有各人的写作态度，各人有各人的描写人物法，未可强同。

要是你看了这节文字，就以为非如此不可，那是你自己给你自己上当。你当然不会这么傻。就说我自己罢，连我自己也不希望自己永远只守着现在这么一点儿意见，我惟愿明日之我能够来发见今日之我的幼稚可笑处。

上面这些话，自己看看也觉得很有点江湖气。不过我也

不打算删去。这个年头吃饭难，这么打个招呼也好叫人放心，免得有人说有些“无帮之帮”的小说作者占了他的码头。

作一个揖。

原载《抗战文艺》月刊 1941 年 11 月 10 日第 7 卷第  
4、5 期合刊、1942 年 6 月 15 日第 7 卷第 6 期

## 答 编 者 问

编辑先生：

大函奉悉，垂询五题，我且就我个人所感到的，试着作答案，如下：

### 一、根据你的经验，写小说通常是怎样开头怎样结尾的？

这还要看怎样讲法的“开头”。

有些人看惯了“某，表字某某，祖贯某处人氏”，刚一读到现代作品，就觉得不对劲。固然，现代作品也有这样的开头的（不过不一定用这种照例的文句就是了），可是不一定全都是用这样的头子。开头的方法多得很。这就是说，现代小说每篇的开头，并不一定要拘于这么一个格式里面。于是这些读者说：“这是没头没脑的！”

他这感觉的是怎样的呢？

据我看，他是拿小说的某一种格式认作标准的。在他看来，只有合乎这一种标准的，才算是“有头有脑”。此外，就是文二和尚。

一般人说的新小说“无头无脑”大都是这么从一定的格式

去看的。

可是我们要是问：为什么一篇小说要有头脑呢？——这么想一想，我们才能够解掉某种格式的束缚，看一个究竟。

要交代一个头脑，当然是为了必要。假如我要描写抗战中一个教员的故事，却一定要“自从盘古开天地，三皇五帝定乾坤”写起，那就成了扯淡，我要交代的只是——比如说，这个人物的姓名，出身，是一个教员，等等。只要这些一交代清楚了，就可进行我的故事了。这就是头子，但这只是我这一篇小说的头子。我在写另一篇小说时，写另一个人物的另一个故事时，则介绍主人公的这么一点头子，也许不够用。也许还必须把这主人公的性格交代几句，还要把他的家人交代清楚，这个故事才开展得下去。那么这所谓头子，就得比写教员的那篇要多得多。

所以有的小说，头子要开一大篇，而有的确只要一两句话就够了。这是各个作者在写某篇之间，认为必要不必要而定的。

一篇小说，有些东西必须先使读者弄明白，才能使这个故事开展——假如我们把那个东西叫做头子，那么，每篇小说总是多多少少有一个头子的。

至于这头子怎样个交代出来法，那就尽可以凭各人的高兴了。我们的旧戏曲，旧小说，多半是用着一个呆法子，把这个头子安放在开宗明义第一章。现在我们写起来，那可不一定。也许一开头就是一个场面，然后再补述那个头子。也许这头子不是一个整篇的叙述，只是把它拆散了，趁有机会的时候插一点进去的。也许根本就没有这些叙述，而在故事的进

行中设法表现出来。你去看看话剧就知道了。幕一开，也许就有一男一女坐在那里聊天儿，好像未开幕之前他俩已谈了好一会似的。这是无头无脑。要是旧戏，那么那个男角一上台就交代：“小生某某，有个爱人住在某处，今日天气晴和，不免去看她一番也。”有头有脑。但是看话剧只要肯看下去，一会儿就可以看出头脑来了，就明白这一对男女是什么路数，是什么关系。

因此，我以为——要是拿旧小说那种开篇法做标准，不是那种格式就不得名之为“有头有脑”，则现代作品确有许多是“无头无脑”。要是就那头脑的性质、作用等而说，那么新小说并不是“无头无脑”，不过交代的方法有多种多样的就是了。这当然是一种进步。

再说“尾”——

许多听故事的人听完了一个故事，往往喜欢问：“后来呢？”这是想要知道故事的“尾”，要追求一个结果，要知道那个主人公的命运如何。

但当真要追求到底的话，那是没有一个完的。恋爱喜剧都写到有情人成了眷属为止，可是我常常想：后来呢？——他俩是不是过得很幸福？妻子会不会因了一点细小事而哭闹，而男的则常发老爷脾气，他们会不会像契诃夫所写的那样，平庸、厌倦、烦恼，彼此都觉得对方可憎？我们有许多民间读物，结果是主人公中状元，招了亲，但那以后又怎样呢？就再没有故事了么？贾宝玉恋爱失败了出了家，出家之后又过些什么日子？

有些作品是写一个人物的一生，一直写到主人公的死掉

为止。这大概再没有问下去的了。然而还有第二代，还有些关系密切的人物，因为这主人公的死而有了什么命运，诸如此类。要是他的事业不死，精神不死，那么文章还长得很：也许这并不是一个结尾，倒是一个开端哩。

人生的途径是无穷无尽，没有个止境的。而我们则在上面不断地走着。人生的故事总没有一个道地的“尾”：这要是在报纸上连载记来，那么永远是要“待续”，直到太阳失了光与热，世间一切生物消灭了的那天为止。

然则一切艺术作品，其所表现的人生，也都不过表现了人生的片断而已。这人生的历程虽然没有个底止，但其中自可分出许多段落来。或长或短，自成起讫。而作者则选出一些来，一个段落包涵一个主题。

我这样来写一篇小说，当然会在某个地方结束全篇的，也就是收尾。要是我怕有些读者再问“后来呢？”于是我又往下写，把另一主题的东西写上去。当结而不结，则反而变成了无尾的东西，而读者也无从领会我在这篇东西里所要表现的意义是什么了。

并且还有一个难题：这么尽写下去，写到哪一步为止呢？写到了哪里——才可以堵住读者的嘴不再往下问呢？

有些人很喜欢标出一个特点来的，例如说：

“你应当写到他中状元成亲，才算是完整的故事。”

请你不要对这种要求发笑，我们的有些批评家，在指导我们创作之际，也曾掏出过一条尾巴插在那里，教一切小说剧本都跑到它那里作结，才算交了差。那条尾巴，虽然是用些别的词儿代入“中状元”“成亲”等字样，但都是属于同一血族的，族

名曰“大团圆主义”。

不过，认真的作者总不肯上这个当。千篇都用这么一条尾巴，省力固然省力，又会博到“正确”“有积极意义”等好评，但作品本身丧了元气，成了僵硬的东西了。

所以，要是谈到一篇小说的“尾”，就非写到某一点不可的话，那么有许多作品是不够格的。要是不悬一个标准，则每篇多多少少也总有个尾，但这是怎样的一个，如何收法，那就因各作者，因各篇的内容而不同。

有时候，一篇小说的尾显得不像个尾，而这所谓“显得不像”者，仍旧是心目中有个标准装尾法在那里作祟。如果我们不带这一副眼镜去看作品，我们就可以发见——有些结尾并不正面写出，而只由气氛环境配角们那里表现出来。有些则不必明写，用一些暗示，读者就知道了。有些却把“尾”的主要部分移到了开头，然后再追叙往事。诸如此类，不过是略举一二而已。总之是各有各的方法，有的作者在写了那人生片断之后，喜欢明白地表现出那个结论来，而有的作者却喜欢更含蓄一点，让读者去悟出那个结论。

但我还想起一件事，要在这里补几句。

上面所谈到的，是从纵的方面来写我们的主人公，写他的发展，写他在人生的途径上怎样走动，这好像奏音乐一样，从头奏到尾，要经过若干时间。另外有些作品——仿佛是造型艺术了：一个大理石的人体是静静地站在那里的，是属于空间的艺术品，你得从前后左右各方面去观赏他，这种艺术作品也是描写主人公的各方面的。一把他的几个特征，几个性格写透了，就完了事。他所表现的，并不是人生的一段历程，而是

比较静止的一个人生相。如果你容许我把前面所谈那种表现叫做纵的表现，则我叫这种表现为横的发展。

手头正有《呐喊》，我想拿《阿Q正传》举个例。那第一章起到第三章止，可以说横的发展。这是描写阿Q几个性格的，虽然这里也有一个场面接下一个场面的，有时间的延续，但阿Q的命运，却没有什麼演变。写他的诨言“癞”，说“儿子打老子”等等，何者先写，何者后写，那是文章上章法的事。至于被描写的这人相本身，则何者发生于先，何者发生于后，都没有什麼问题，彼此并无前一步后一步的那种直接因果关系。再比一比第四章到结尾一段就知道了：那一件事必然引出另一件事，阿Q的命运不断地在演变，那是纵的发展。

要是一篇作品，全部是用那种横的发展来表现的，那么这种作品里有没有头尾呢？

我看只要我们的头尾观念不局限在时间关系里面，也能够到空间关系里面去，那末这种作品也多少有它的头尾。

头子不必说，一一的要交代。而作者把他的主人公作横断面的表现，则表现出了那灵魂深处之后，我们就知道那个人物的根性了。好像科学家说明出某一种东西的内部规律一样。

前面说有些读者要问“后来呢？”对于这种作品呢，读者的问话可以类推，问的是——“还有呢？”

那么作者可以答道：要把一个人物的各方面毫无遗漏地写出来，是不可能的。现在已经把他的灵魂原子表现了出来，那么就是一种所谓“结论”了。是的，就本篇而言，这不是一个极高明的“尾”么？



但当然，至于这头尾放在何处，用什么方法写出，那是不一定的。

可是，这样一个人物——他的前途是怎样的呢？他在人生的大海中起了些什么作用呢？

关于这，有的是写上了几笔，交代这人物以后如何如何。有的简直不写，让读者自己去领悟，去作答案。

那么，这样作品——即使是关于“后来呢”的这个“尾”，也多多少少是有的：或是明写，或是暗示，或是内涵在这篇作品里面。

上面所谈的，是想要说——只要我们不把头尾的意义看得太机械了，我以为每篇小说自有其头尾。写来或显或隐，但总该叫人家领悟得到。至于有些小说写得不明不白，头子缠不清，尾巴也是一笔糊涂帐，不知道作者要表现的是什么，那就是写失败了。哪怕作者自己说是一种深奥作品，世界上没有一个人读得懂他的，因此，他颇引为自傲云云，我还是说是失败之作。

说到这里，再看看题目，还附了一句，是问我个人写作时凭什么来作头尾的。但前面已经聊上了许多话，也就是我在写作时想要那么办的，那就不多赘，让这一题答案收了吧。

## 二、发现题材的时候，先有人物的呢还是先有故事？

总是先想到人物。而且往往是。——还够不上说“想到”，而仅只是“感到”。常常有些熟人的影像在我脑子里显现，或是看见这个人的一副忧郁相，或是看见那个人的一副可笑相，

种种样相。这就不免无缘无故的一个人在发闷或是发笑。

这时候的心情，很像念及一个什么亲友，忍不住要替他烦闷或是替他高兴，于是愈来愈惦念他，渐渐想到了他的性格，生活，命运，等等。同时由他而联想到一些与他同性格的人，有时则是由他那一类性格的若干人想起的。

到后来可就要打打主意看了：看这么一种人物能不能做一个主人公（有些人物是不配做一篇小说的主人公的）。

一个人物使我最有兴味的，还是他的性格。我要是告诉你，我现在有了一个题材，则其实这题材还是不完全得很，这只是说，我心目中有了个把某种性格的人物而已。如果要照一些书上所规定“题材之定义”说来，我可就滥用了这个词儿了。

但姑且就这么称呼着吧，我在思索这“题材”的时候，不瞒你说，我还是不能很冷静去思索，总是情不自禁的要伴同着——或是更深的忧郁，或是更深的喜悦。也忍不住要对我的主人公怀着欢喜，或是憎恨，等等。而思索的方法也不是怎么科学的，我从来没有把这主人公的性格一条一条开列出来过。只是想着他那副样子而已，例如他是个豪爽角色，就只想到他的言语举动上，他的待人等等中——可表现出来的那些豪爽劲儿。

这里还要插叙一句：这种思索并非一气呵成，而是间断的。有时候我想着想着，觉得还不够，要老是钉着往下想呢，又实在想不出，这就只好算了，撇开再说。如果这时候要强迫自己想下去，那就越想越别扭。如果这时候就动笔的话，那一定写不出，要硬写——准是一团糟。于是听天由命，现在不想

它了。要是运气好，下次什么时候又会触到我脑筋里来的，那么就又多思索一点。这么断断续续几次，多触到一些就多想到了一些，渐渐的积下来，直到我自己以为成熟了的一天，就打算动手写写看。

不瞒你说，我的所谓成熟了的东西，仍是极简单的，无非是捉摸到了那个人物的一些劲儿。一想到他，仿佛就看见他举动表情，听见他在说话，而想得最多的，则是我以为最足以表现他的根性的那些表现。一觉得自己看见了他这些神情，像电影一样反复在我脑子里放映着，赶都赶它不走，使我有种冲动似的非写它不可了——这我就认为这题材算是成熟了。

然而到了这时候，我往往还没有想到“故事”。

关于故事的问题，使我伤过脑筋。从前有一个朋友说过，我写的小说太没有故事性了。这是真的。要我来杜造一个富有故事性的故事，那我敢夸口说，倒也还办得到。就是要想出一个情节离奇，布局巧妙的故事，我觉得我也能够对付。这些，要是为了说故事而说故事，是很有趣的，但不一定能够用来适当地表现我所要写的人物。于是，我就索性不管它了，没有故事性就没有故事性。

我认为故事是为表现人物而有的。要是一个主人公——他那惊人的冒险事业，虽然极尽曲折离奇之致，但这些事却不足以表现他的灵魂深处，而他跟他妻子谈了五分钟家常话倒充分表现出了他的灵魂深处，那宁愿采用后者来写他。

要是说非带传奇味儿的就不能叫做故事，则有许多小说是没有故事的。如果认为这不能称为小说，那就替它另外取一个名称就是了，我可只有一个打算，试想要描写出人物性

格。

要是肯把那些藉以表现出人物性格来的事情——哪怕就只是一个小场面，一段独白，一件极平常的小事——都可以叫做故事的话，那么什么小说都也有故事，这样的故事我倒想到了一些的。只要一想到那个人物，同时就有了故事。

倒过来，也是一样，我有时候听到或想到什么故事，这故事是表现某些人物的，那同时当然有了人物。

如果你容许我把故事作如是说法，则谈来谈去，在我则到底先有人物抑先有故事，我就答不出。似乎无先后，一有了这个，即自然而然也就有那个。我看，这两个是拆不开的浑然一体。

至于并不表现什么人物性格的故事，我听了也许极觉得有趣，但没有要打算把它写出来过。

### 三、下笔写长篇小说之前是否拟有大纲？短篇呢？

如果有，在写作过程中还有什么改动没有？

从来没有拟过大纲。想清了几个主要人物和一些重要配角，大致用哪些事情来表现出他们的哪几点，只是把我所认为最主要的一些东西弄得有个样子了，在我就算做好了准备功夫。详细的情节是简直没有想到过。

写长篇的时候，每逢有一个人物上了场之后，怕以后自己会忘记，就随便在一张什么纸上把这个人物的姓名，关系，等等，记上几个字。这当然不是什么大纲。写短篇呢，连这一步也免掉了。

我自己知道，这是懒人办法。但对于我，懒倒有懒的好处，我总是会碰到这样的情形：就是所写出来的与原来的计划有出入，有改变。比如我原先的计划，想这一对男女主人公后来团圆，两个人结婚。可是写到后来，照这情形发展下去，他们的结婚简直不可能，那么只好对不起，就不让他们结婚。如果预先拟定大纲，一切照计划而行，则他们俩的结婚本不可能，却硬要叫他们结婚，那就写不出合情理的东西来了。如果拟的大纲又用不着它，则我乐得偷个懒，不必多此一举。

据我看，思索题材的时候，总没有在写的时候想得那么具体，那么周到。先想时，原以为这主人公可以发展到某一境地，但具体地去表现他时，则也许又是一回事。这是以真实的人生为根据的：所谓写得合理不合理，即以此为断。只有极具体极周到地去处理，才能明白这真实的人生到底是怎样的，要是在思索题材之际，真能想得那么具体那么周到，则拟订出来的大纲，当然刮刮叫。但这时明明是完全处理好这篇小说了，要是我，那么我早就径自动笔了。

我总觉得大纲之拟订，会拘束我的笔，弄得没有伸缩余地，失去了弹性。

前面已经谈到过，我的所谓题材是想得极不完全的。不瞒你说，那些细微末节，甚至于有些很不重要的配角，等等——大都是于写时在笔底跳出来的，好像不是我去寻找他们，而是他自己跑来找我的一样。一写，则那些人物的活动，环境，气氛之类，在我脑子里自必更分明，更显活些。写到这个，就会联想到那个，写到这一步就想到下一步，这时候应当穿插一个配角；马上就拖一个配角来。要是我写到这里要休

息一下，就把已跳到我脑子里来的而尚未写出的记几笔在稿纸头上，以免忘记，第二天一并把这写上去。有时候涌现出来太多，也记下几笔以备忘记，当然，这也不是大纲。

这些，预先都没有计划到过，至于一篇小说的分章分节，事前我连想也想不到，都是写下去再说，而且往往是——而且差不多每一次都是，事先连个题目都没有想到过。想个要写什么，写出来了，这才考虑：该标个什么题目呢？不怕你笑话我，我被这件事常常弄得极伤脑筋。一篇小说写好了，修改过了，但还搁着好几天没有寄出去，就只是因为标不出一个题目。

至于一篇小说的字数，当然更无从作预算了。我只是知道这个是长篇题材，那个是短篇题材（而这也算是凭“直觉”没有去查阅长篇与短篇的“各该”定义）。要是你叫我写一篇十万字的小小说，我就要感到困难。我要写起来看，写到我认为是够了为止，也许只有五六万字，也许竟写到二十万字。限定字数，我也感到无伸缩余地，要勉强其不过额，就会写不透，要勉强凑足字数，则徒会有许多浪费的笔墨。

如果你编的刊物在两星期以内要齐稿，叫我在这期间赶一篇小说，那我一定要请你原谅我的不便之处，也许我能够在两星期写出来，但也许办不到，全不能预定。

#### 四、人名地名是怎样取定的？还有，怎样配置脸谱，服饰以及场合，景物？

人名，我总是在要动笔的时候，这个人物要上场了，才去想的。所考虑的是，一个人物的名字，称呼，都得合他的身份，

要是绰号，则还得能够表现那个人的某种特点。

许多名字固是和他所从事的职业有关系，但也不一定。现在的士兵就不一定叫做“得胜”，“得标”等等了。这是因人而不同的。女子的名字一般似乎一看就知道是女的，但也要看是什么家庭，有些家庭不肯把女孩子名字带上什么“芬芳”“翠黛”之类的字样。

除此以外，还有些极不相干的事使我踌躇许久，这是我的一个毛病。比如说吧，给人物取的姓名，不愿使它的笔划太多。这仍是由于我的懒。有一次，我使我的一个人物姓龚，写起来真麻烦。要是让他姓丁，写起来可以省掉许多时间了。于是另外一篇的主人公就姓丁，或姓卜。但老是那样子卜卜卜下去，也用得单调似的，仿佛我连《百家姓》舍不得买一本的样子。还有，我想把他们的姓名用些僻字。有些比较特别的姓氏，只有某地方才有的，我也不大想用它。

再呢——说来简直是个笑话了——我竟担心到这个名字读来拗口不拗口。因此，白费了许多功夫去对付这些玩意。三个字都是同属一声，那怎么也要改掉它。有一个人物说他叫做“丁长龄”，一个阴平，两个阳平越想越不中意，后来改做“丁寿松”才舒服了些。重要人物的名字，常常要出现的，还硬要它读得响亮。而三个字假如是双声，或是叠韵，也想法换掉。

这里我顺便把我的这个毛病公开出来，以后我自己看了也好提醒我自己一下。免得再弄得拘拘束束的，为这么一丁点儿麻细事自寻麻烦。

至于地名——大都是虚构的。那怕省县也许是用真地名，但街名总得随便取一个。如果写这主人公住在某市某街

某号，全用的真地名，那么真住在那一家的人说不定要写信来更正：查本宅并无此种事情发生等语。那么一个小说家凭空添出许多新业务来了。

虽然地名是虚构，可是地点都要大致确定一下，除非是写“立立波特”“企鹅岛”那样的国家，不大要考虑这一层，否则总得想一想那地方背景：是在浙东，抑是江北，抑是在长江中游的省份，抑是在平津，抑是在西南等等。

各地方有各地方的特征，各有其风俗，气候，以至气氛。要是以广东为背景，而把东北的八月飞雪移到这里来，就不合理。而杭州的一般人是不会把高粱面当做正餐的。诸如此类，总得好生想一下。

我决不相信什么福建人有福建人的气质，山东人有山东人的气质等等，但某地人的一些生活习惯，却要想象到的。我有一个朋友，每餐非有辣椒不可，而如果是以面食，则不论吃了好多，吃得撑住了他总觉得他还没有用过饭，必须吃这么一口米饭，才放得下心来。我这么一说，那你可以想象他大约是哪一带地方的人，这些各地的习惯，是要养成了那个人物的一些偏见，那么这地点确定就更重要了。阿Q看见城里人把葱切碎了烧鱼头，就认为可笑，这就是村庄与城里的悬殊处。同属一县，尚且如此，而况它乎？有些人物多跑了一些地方，这些为某地方所养成的习惯，或许已没有了。但也有些以四海为家的人，在他乡住定了多年以后，仍非吃家乡菜不可。这也是因人而异的。

还有一点，似乎也可以放在这一条上附带扯到一下。我一想到我的人物，总要决定他是哪里人，什么口音，他是不是



会说“家乡话”以至国语，而他对他的同乡是不是用方言。有些人是家乡话说不完全了，但有些人在外面跑了一辈子也还是一口土话。再呢，也有不屑学外江话的，也有自己以为“京白”说得顶刮刮，而其实全是乡土腔的。又有的则要摆摆腔，对家乡人也调腔挂板地说“官话”，弄得谁也听不懂，等等，等等。

我并不打算把那些很土的土话写进小说去，要不然——比如写一个杭州人的讲话，那么除开懂杭州土话的读者就看不懂。而且有许多话是有音而写不出字，勉强写出来，那恐怕连杭州人都看不懂。如果要加上许多注，或是要特别编一部字典，才能够读这一篇小说，也太麻烦了。

然而无论谁说起话来，我认为都会有方言倾向的，就是作者的行文（即作者所用的语言）也如此，除非是洋八股——而那也是外国话倾向。所以真正的普通话到底存在不存在，我颇为怀疑。就说国语吧，那是很明白的北平话倾向。我们各人也许有那么一套所谓“普通话”，但其实是带方言性的“普通”。这可以从各人的咬字的腔调听出来，不过这在文字里是表现不出的，要灌片子才行。还有，是各人用的字眼之有方言性，那是在一写到的时候就自然而然会想到，比方有一个客人敲门，屋子里有人问——

“谁？”

还有一个问——

“啥人？”

另一个人问——

“哪一个？”

这三种问法，大概读者都能够看懂。在这些地方，我们每个人一开口，一写到，就会用自己说惯了的说法，这就自然带上了方言倾向。

顺便要提一句。我以为一篇小说所用的言语，人物的对话等等，如果硬写出完全的“普通话”来，那就一定不会生动，并且也不可能。我看，每一种方言总有它最生动，最神气的东西。有许多地方故事和笑话，一译成他种方言，就会减少了它的趣味。要是能够把各地方言的精彩部分采出来，语汇就可以丰富些。但当然，写时得有所取舍，要叫读者看得懂才行。像《九尾龟》那样，决不是个办法，即使有读者看得懂，但那一整篇地卖弄那套苏白，真令人生厌。我也懂得苏州话，可是这样的小说，我却没有耐性看下去。

再说脸谱。

有些脸谱是跟那人物之为人、命运等等，有拆不开的关系的。则一写这个人物，就同时想象到了他那副模样。我要写的人物是一个忧郁易怒的脚色，就想到他大致是个瘦瘦的，脸色有点苍白，有一双细长的手，手指现出了分明的青筋。如果他凡事不肯随便，又弄得很孤独，则我还会想象到他有洁癖，这些，他性格上只要多一个特征，他的脸谱上就可能有多一点特征。这两点不能乱配。假如把这个主人公写成一个胖子，脸上红润润的发着油光，可就写得牛头不对马嘴了。我们对着一个生人，有时我们看得出他是饱经风霜的，或是营养不良的，或是保养得很好的，这也是凭他的脸。

我看见在一本关于演剧化装术的书上，说到某种性格的人，眼如何，嘴如何，皱纹该如何画。我不知道这其中是不是

有必然性在。但看到画出某些名演员演汉姆列特，麦克白斯诸角而装出的脸，觉得这些脸也与那脚色的性格颇为一致似的。我想，这当然是会有的。那么也值得我们去想想了，而且这也是一件很有兴味的事。

但脸谱并无一定的谱，写日本军阀必令其戴眼镜，噙出一排长板牙，写财阀必令有个大肚子，则大可不必。上面所谈，不过说有些外表与其为人是有些关系的，不得不领略到这一层而已。有时还想想那个人物，怎样处置他的脸部。有一个人两三个月不理发也不修脸，另外一位脸上却光光烫烫，头发也理得极其整齐。有的近视眼不肯戴眼镜，而有的并非近视眼，倒弄副近视眼镜装饰。这些，也多多少少可表现其为人之某一面。不单是脸部，整个装饰也往往表现出那人物大概是哪一流，甚或写出了他的某一点个性。假如有一个人穿了一套灰布中山装，布鞋，而旁边有一个人则紧身绸袍，外加黑缎背心，头顶瓜皮帽，足踏双梁鞋！你一看就知道这完全是两路人物。

还有这方面一些小习惯。这个人物每逢坐下之先，要看看椅上脏不脏，要把衣裳拉一拉。那个人物却不管三七二十一，无论在哪里，会一屁股坐下去。我读到这么一篇小说，写一个人看见他妻子生了急病，连夜赶马车找到医生家里，而他在这忙乱焦躁之际，却没有忘记把他弄乱了的头发抹一抹整齐。这些小举动不单写得很生动，而且也是把这个人物写出了一笔。我听见有人讲过笑话，说扇子有三种方式：文人扇脸部，武人扇肚皮，粗人则扇屁股。这样的观察，我觉得还可以学学的，但当然不止这几种。比如同为女人，我就把晴雯，

李香君，温得米亚太太<sup>①</sup> 她们各人扇扇子派头，都想象她们是一式一样的，那就不对了。即以扇扇子而言，如果详细一点讨论起来，则材料之多，要写一部博士论文是绰绰有余的。

话说回来。虽然我这么对你聊了一阵。但我却未必把每个人物都写上他的脸嘴装束等等。有时简直不写；我自己以为可以毋庸写它，即不写它。假如写呢，则我得顾到上述那些问题。

此外，一个人物的脸上有些特征，跟他的为人并没有什么大关系。这位主人公给他一个高鼻子，还是给他一个塌鼻子？——这我可就不大考虑了。虽然这在相法上说来，可以推断他这部鼻运如何，但在这些相术的灵不灵还没证实以前，我对于这些地方则尽不妨处理得随便一点。如果我也写了它一笔的话，那又是在笔底下跳出来的。但是我相信你不会误会我的话，以为我说凡是鼻子皆与其为人无关。假如那个主人公不大走运时，就会怪他自己的鼻子不争气，而总是恨不得要修改自己的鼻子才好，这情形就又可当别论。因为这里他的鼻子长相如何，跟他为人的表现发生关系了。

至于场合，那是为了我的登场人物而设的；这里发生的那些故事，无非是想拿来表现出一个人物。对一个人物，我常去想象想象——要是在另一个场合里面，他会怎么样。他在这个场合里会有这样的反应，会有这样的发展，而他到了另一场合即会有别的反应与别的发展。而在同一场合，这个人物的反应、发展等等，又与那个人物的不同。

据我想，所谓场合，是包含了某一时间与某一空间而言

---

<sup>①</sup> 温得米亚太太 王尔德的喜剧《少奶奶的扇子》中的女主人公。

的。场合有多种多样，复杂而多变化。而人物也多种多样，复杂而多变化。要是问怎样的人物安插在怎样的场合里，是凭什么来决定的，则我的打算是，凭那个人物的为人来决定。如果不是为了写出主人公的为人，则任何场合都是虚设。

这于我不禁要想到关于写景的事。景也是一种环境，这也是构成场合的要素之一。有许多朋友都说过我，说我太少写景了。的确，这是我的偷懒。要是遇到一景是与人物有密切关系，那就逃不掉，只好硬着头皮来写几笔。例如写室内，这屋子里的行头或陈设等等，是可以一部分地显出主人公的身份、脾气、兴味之类的。或者是这自然景——与人物的生活和命运，或是与他们的心情发生关系了，那可不得不涉及一下。除开这些情形而外，就一笔不写。一个朋友说：

“比如写一个人物坐在这里，而地下有一只蚂蚁走过，你是不是去写它？”

而我则认为，假如这主人公在自怨自艾无气可出，恨恨地踏死了这个蚂蚁，或是其他有相关之处我才写它，否则不写。

那个朋友笑了起来：

“你太吝啬你的笔墨了。”

不错，我承认这也是我的一个毛病。不要那么吝啬，不要那么偷懒，有时也穿插几笔，读起来大概比较好些。

可是无论如何，那种为写景而写景的写法，我总不喜欢看。一篇小说里写得景自景，人自人，这么堆起来，实在没有什么意思。容我说一句迂话，则我以为一篇小说里这地方的写景，要是在别个地方或别一篇里，也可以完全抄去搬起来应用的话，都可不足为训。景，也该是一篇小说的有机构成的一

个部分。

还有一点我也要顺便谈一谈。我们学写小说的人，有一种很容易患的毛病。这就是，对于我们陌生的场所，一经采访，找到一些材料之后，常常喜欢把所有的材料都写进去，不问必要不必要。假如有一个作者，从来没有过学校生活，他采访了学校，把所见所闻记录了下来。于是他的小说里一写到学校，就不免把那一般的東西也都详细写上。例如注册的手续，上课规程，等等。他也许要少见多怪地写到学校里有一种铃，而不等铃子摇，先生是不去上课的。上课时必带讲义和粉笔，因为叫做教室的屋子里挂有一块漆得乌黑的板子，名曰黑板。诸如此类。这在我们看来，那简直会觉得可笑了。我们就会要想，这位作者大概是以为新奇，或者是为了想卖弄他对于这方面的知识。要我们写来，这些人人人都知道的东西实在是不必说的，只要把这个学校的特征、个性（一个学校也有一个学校的个性），为写这个人物、这事件而必要写的东西，写出来就够了。

我知道我举的例子太极端了一点，因为你我都过过学校生活，不会这么卖弄的去写这些东西，但由此而推到别的场合上去，我们就该自省一下。初次坐过一回电车，就喜欢详细写到电车的形状，买票的手续，等等。而在都市里长大的人，一跑到乡下看一看，就忍不住多写些自然风景，村屋的构造，以及各种农具的样子和用途等等的。据说清高宗南巡时做的诗里有“风吹草低见浮猪”之句，有人就说，如果不是皇帝，则必不会以猪为新奇，以之入诗的。

反之我们最熟悉的场所，就以为这是天下人都会知道的，

一笔也不写，有时可会显得不够。连那些特征，那些为发展人物与故事所必要的东西，都不写，这也不对。

我现在记下了这一点来，以提醒提醒我自己，同时也说不定可借你做一个参考。

### 五、写作之际常常翻阅笔记簿吗？

不大翻，倒是在平时，在并没有想到一个题材的平时，偶然翻翻。如果有了一个题材，在写了，则从来没有翻开笔记簿来寻找所要用的东西过。我的所谓笔记簿，简直是备而不用的。但有时，笔底下跳出来的东西，正是笔记簿里有的东西，但那是偶然，要碰运气。于是在笔记簿上把那条杠掉，表示这已是用了的，其实写时并未经查阅。

人名。有时要在笔记簿上找一找。但谈到人名，我还要告诉你我所感到的别扭事。笔记簿上的人名，大部分是从报纸上找来的，发见有大批某界人士的名字时，就剪贴上去。然而这都是别人的真名字，在小说上用来，颇有未便之处。所以还得另外想人名。

我的笔记簿上极少地名，写的时候，临时想一个。

写脸谱也不翻笔记簿。如果这脸谱是与人物之为人有关系的，则笔记簿上所有的未必那么适当。我只要听凭我的人物，他自己要长个什么脸就长个什么脸，不强迫他去迁就笔记簿里的东西。

对话也是如此。这个人物到了这个场合，他自己该要说出什么话来就让他说什么话，不拿他的嘴巴去迁就我的笔记

簿。笔记簿里所记下的方言，俗谚，歇后语等等，写小说时也没有翻出来临时检用过，也是让人物说到就说到。要是翻开簿子，由这些俗语而制造出些对话来，这办法我总不赞成。这也像用字典一样，我们写文章时大概总没有去翻过字典的。至于翻到字典上的一些字来，为了要用这几个字而硬造出句子来写进去，那可不成话了。

笔记簿各有各人的记法。我的只是些零碎东西，那一条一条就像字典上一个一个的单字一样。要是我也记下了什么整个东西，则我写时大概也会要翻翻的。不过，不一定逐字逐句照抄进去就是了。

虽然我执笔之际，懒得翻我的笔记簿，但这么在簿子上随时记一点东西，即使不用入小说，却也给了我许多益处。

这大概可以缴卷了，我只就我个人的习惯聊上几句，算做答案的，请你千万不要以为写小说就非如此不可。我答得不能及格，我不知道，那怕是六十分五十分以下，但坏的也能给人做个参考，因此，就老实写记了下来。专此，即请编安。

原载桂林《文学批评》1942年9月1日创刊号。题名：  
《一封信》。

初收1947年4月15日版《文艺知识连丛》第一集，更名为《答编者问》，略有修订。

《四川文学》月刊1980年4月、5月份出版第4、第5期连载时，又有修订。并恢复了1942年《文学批评》刊载稿中被删去的一些内容。



## “且听下回分解”及其他

——写给一位太太

你提到现代小说跟一般旧小说的写法不同，这当然是对的。但叫我来评判这两者的优劣，那可抱歉得很，我不会。我没有学过这一行。你看了许多演义，公案，词话，等等。你觉得这些作品差不多有一个一般的写法——都是那么有头有尾，都是那么写得干脆，不啰嗦，绝不像我们如今所写的那么细磨细琢，一个人物的小小感觉，一个内心的波动，也要写它老半天。所以你一拿到一部旧小说，就能很不费脑筋地看了下去，而现代小说可就办不到：你好几次决心去读朵斯托叶夫斯基的《罪与罚》，以及法郎士的《打伊斯》(Thais)等等，总是读不下。你所举的这两个例，的确是些有点儿费脑筋的书。

关于这一方面——我能跟你说些什么呢？各人总有各人的读书口味。同是一部名著，在你也许是极喜爱的一部，而我简直翻都不高兴去翻它。这原是没有办法的。至于费不费脑筋的话，也因人而异：有些东西能够轻松容易地通到这个人

的脑筋里去，可是要想进到那个人的脑筋里去就难于上青天。各个读者各有其感受力，各有其感受的方面。

然而你老是怪我们写小说的人，说我们为什么不照你所谓旧小说那么写。

我当然不能代我所有的同行作答。不过我先要向你提一笔：就是作者写起东西来，也像读者的读书口味一样，是因人而不同的。有人高兴这么写，有人高兴那么写。也有人还是从“话说天下大势”写起，中间呢，每回都要来一个“且听下回分解”——也就是你所喜欢，认为有一种吸引力的那种写法。但同时有人生怕沾上这一套。

至于问到我自己，我回忆了一下，我没有用过这种“有吸引力”的东西。什么理由呢，那我自己也说不清。也没有想到它本身是讨厌的还是讨喜的。毫无所谓。并不是坚持不用。或者有一天遇到一题材，使我觉得用这种写法比较合适些，那我说不定也会用用你所中意的那套方法去写。

不过我得预先向你声明，即使我也来一手“且听下回分解”之类，也并不是把你看做一位权威的批评家，照你所“指示”的来改善我的笔，而从此“今是而昨非”。所以我自己也不能向你担保以后我篇篇如此。我只是说“或许”：即使我简直一次都不这么用一手，你也不能说是我失了信。

我并不是故意要跟你拗一拗。吃我们这行饭的人，要是故意去拗着任何批评者的意见，偏偏故意要不那么写，那也与盲从批评者的意见一样，是不对的。

不错。写一篇小说——只要作者在每一章的尾巴上多写这六个字，以引起读者的兴趣，使他们非看下去不可，怎么不

好呢？

在你当然可以这么想，当然可以向我这么质问。

可是在我呢——唔，我没拿起笔的时候，觉得这也许很容易办到。等到真正一写起来，可就没这么简单了。

我知道你的向我提出“且听下回分解”，不过是举一个例而已。这是一般旧小说的迷住读者的方法之一，又便利，又有魔力。你是一片好意，想暗示我，叫我习作时采用采用。那我现在的也就拿这个例子来谈我这方面的事。我说我要是一遵照办理，我这支笔就得给拖住，写起来多少要受点限制了。

这几个字当然并不难写，要真正偷懒的话，我可以去请郭铁笔先生们把这几个字刻成一颗图章，于是我每回写到这里，“拍”地把印一盖，手续简单得很。但成问题的是——这颗矜记会跟别的文章扯扯攀攀，有点儿纠缠。我看它决不是个孤零零自生自灭的东西。如果它当真是孤立绝缘，那它就不能吸引你，也就失掉了你所说的“魔力”。

## 二

你所说的那种情形——每看完一回总不能中止，停不住，这在我也是一样。

别的书呢，要是一口气看不完的，那你可以在看到一个适当的地方把它搁下：比如说，看完某一章或是某一节。总之是到了可以告一个段落的地方，这才夹一个什么东西当作书签，下次翻开来再往下看。

可是一碰见“且听下回分解”，这个办法就行不通。比如

看到第十回。第十回是在这里完了，但不能告一段落。它紧接着第十一回。甚至于连一个动作都没有写完：内中有一个人物正举起一个拳头对主人公打去，主人公叫一声“啊呀”，作者就立刻停了笔。正像我们看着看着电影，忽然机件发生了毛病，片子猛的停住了。于是剧中人那只有力的拳头就一下子停在半路上，一动也不动，那样子实在不大好看。

这时候我们观众当然不满意，因为我们谁都是急切地想看下去。电影院也不得不放一块幻灯片，向我们道歉。可是在小说里，这一手却不是作者的笔发生了毛病，而是故意的。读者也用不着埋怨，只要接看下一回，便见分晓。

真正所谓“说时迟，那时快”。其实那个人物的拳头并没有停过一下，只是作者把那么快的动作切做两截来写而已。

我们从前的那些书是没有什么标点和分段的，密密地从头到底。要是照实字数酬稿费的话，那最便于计算。只有在分章回的地方才肯稍为浪费一点儿纸张，空那么一下子。而其实呢，你去试试看罢，把第二回跟第一回接排起来，一点儿空不留，亦无不可，倒还觉得更贯气些哩。

然而一部长篇的东西，其中总分得许多段落来的，正像一本多幕剧的可分成若干幕若干场一样。例如《水浒》——这里面写了那么多人物，一个个都有许多遭遇，许多事情，都从容不迫地写他一个周到。事实上这是一篇篇列传，不过串在一起就是了。最先传王伦，然后史进，然后鲁达，然后林冲，这么一个一个地写出所有的主要人物来。

当然这是有段落的。只是我们所有说部的作者——总不愿意把一个段落结束于每回之尾，而是把它两足跨在上回与

下回之间。

假如作者不把一个段落做为段落，那他也有办法。要怎样分就怎样分。他把九纹龙大闹史家村写过了，把那个好闯事的小伙子一赶出华阴县，就可以暂时不管：在这里结束了一章。然后他另外辟一章，来开始写那位鲁提辖。可是他把“且听下回分解”的图章一印上，他自己审阅一下，就得把笔一搁，搔起头皮来：

“啊呀，不行！×太太看到这里，正要接看下回，忽然发见那又是另一个人物的故事了。那么她可以把个丝织的书签往这里一放，懒洋洋地说，‘唔，下次再看罢。’这么一来，这颗印记可就失去了她所谓‘叫人非接看下回不可的魔力’了。”

他必须另想办法。于是他把史太郎的故事，在中间剪一刀，分成两片，一片安排在第一回的下半部，一片安排在第二回的上半部。那位九纹龙正在陪客喝酒，忽然华阴县尉带领三四百士兵围住庄院，叫“不要走了强贼！”你看着正紧张——好，“且听下回分解”。这就有了“魔力”。

那么，要写到第二个人物了，要另写别的事情，要另置场面了，又怎么办呢？在什么地方把它引上场来呢？

另辟一回来开始，那是不行的，——咱们刚才说过。所以这只好放在一回的中间，让那个新脚色斜刺里插进来。写过了王伦，第一回可没有完，就在这一回的中间领出史进来活动。活动到第二回中间，要请他暂时下场了，又立即为鲁达。

这种小说的分章回，不是照段落分的，而是沿着那一系列段落推下去半步，使章回跟段落错成一个个“品”字形。

于是每一回大都可以把首尾分成两段，写的是两回事，要

是标起小题目来，就得有两个，似对非对地把它俩排在那里。有些爱舞文弄墨的作者，只要有两句以上的句子，就总要讲讲对仗的，在这些回目上也就着实可以做一番功夫，对的很工稳，平仄也一丝儿不走，弄得连小题目都似乎成了一个独立的艺术！甚至于有预先把回目做成一副副巧对，硬拿些故事来凑的，有时就不免是“未必实有其事，但求对仗工稳”了。请你不要笑。为了一个漂亮的标题而硬制出大文章来的，难道是十分稀罕的事么？

话再说回来罢。

在一回的中间另引出一个人物来介绍给读者，那不有点突兀么？我们已经看见鲁智深大闹了五台山，醉打了小霸王，到东京酸枣门外管菜园，我们跟他混得很熟了。要是这里突然“按下慢表”，从头来介绍一位八十万禁军教头，姓林单名一个冲字，我们就好像突然到了一个陌生地方似的——一下子很不惯。

这样可接不上气。也许你兴味也继续不下去，把书都按下慢看。并且这样的分章法，也太不自然了。

作者这就极力设法把这不自然的面目遮住。他设法在这中间接起气来。趁那个熟人物在场的时候，总要使他跟那个新上场的陌生人物——多多少少发生一点关系。鲁智深耍禅杖，恰碰见林冲在那里看，然后两人结交。等到林冲家使女一来催他走了，作者的笔就趁势跟着他走，暂时撇下了那位胖太和尚。其实这里就是一个段落，不过作者在这里搭了一座桥，使我们读者不知不觉就走了过去。

这样，应断而不断，不应断而又断，怪不得我们不知道要

看到哪里才放下了。

金圣叹批《水浒》，把《楔子》谈了好一阵，说由这而楔出一大部书来。其实所有的人物也都是一个个楔出来的，而这些小说大都是用的这种方法。王伦——史进——鲁达——林冲，以至许多人物，都这么一个楔出一个。《红楼梦》的开头只介绍出一个甄士隐，由甄士隐搭到贾雨村，由贾雨村引出林黛玉，由林黛玉带到荣宁二府，这才展开了场面。

只有在万不得已的时候，才另外突起一个头子，例如《水浒》写杨志解生辰纲，中间忽然写到郓城县，介绍出一个新到知县时文彬来。《红楼梦》看贾府里人多事多，不知道要从哪里着手起，于是半路上拖出了那位刘姥姥。这是弄出一个新楔子来使，楔出一些东西来汇到那主流上去。

这另起一头的办法，在戏里是常见的。即如你所激赏的那本平剧《捉放曹》——陈宫放了曹操，挂冠而去，接着忽然出来了一位陌生的老先生，要从头介绍才知道他是吕伯奢，诸如此类。

不过在戏里呢，这里是第二场：这个新人物的出现，是另一场的开始。而小说里突然冒出来的东西，即使分明是另起一个头子了，可是在形式上总还是要把它排列得好像是一连贯下来似的，决不肯另打锣鼓另开场。所以郓城县时知县是在第十二回半中腰跳出来的，而紧接着的上文可是梁中书夫妇的对话，一点也不相干。刘姥姥是在第六回半中腰跳出来的，而紧接着的上文可是宝玉跟袭人的公案，一点也不相干。这分明接不上，却硬要夹在这中间，那又何苦呢？

唉，没有法子。要不然的话——就乱了“且听下回分解”

的章法，读者要在这里放书签子了。

幸而这类例子很少见，少到差不多可以说是例外。作者遇到了这种尴尬情形，恐怕他自己也得皱眉头。甚至于他自己会要觉得这是作者的本领不够，也说不定。他怎么也想不出个巧妙办法搭个桥过去，不得已而出此，你看，《红楼梦》作者要跳到刘姥姥那里去之前，招呼了多少婉转的话呀！意思是想叫我们读者原谅原谅他。

总之，正常的办法是——要把这个和那个设法接起线来。如果把这个办法移植到舞台上，那就不能够叫第一场的脚色下场。而只让他们在台上绕几个圈，然后想个法子来“有请老丈”，等老丈“嗯咳”一声出来之后，才算交了差。正如由一个朋友辗转介绍，才使我们结识了许多朋友。

《儒林外史》就是用了这个办法，才披上了一件长篇的外套。要是不把一个人这么来搭线，搭一个丢一个，那只能写成一篇篇的人物素描。

我扯了这些话，只是想告诉你——我所想到的实际执笔时是怎样一个情形罢了。并没有看不起这种写法。比如用搭线的办法引到新上场的人物上去，我还觉得这很有可取之处，因为一个人物介绍得使读者容易弄清楚，容易记得。但要是非如此不可，那就把一支笔拖住了，限制住了。简直无法搭线的时候，又怎么办呢？要硬搭，弄得不自然，或甚至于不近情理，那反而坏事。而另起一头的时候，我倒宁可另辟一场，倒自然些，且醒目些，不用添些话来向读者道歉。这样，如果回回都要“且听下回分解”，可就弄得没这么自在了。



### 三

然而上述各点还只是些枝节问题。

假如我们写起小说来完全照着这么办，而且真能办得到，那么是不是一定能使人读了一回又一回，在这中间丢不下手来呢？

那可不见得。

谈起“且听下回分解”所表现的魔力。我不知道究竟你真正体会到过没有。现在我想起了那些说书的。我小时候，有一个暑假几乎每晚都跑到一家小茶店去听说书。太太小姐们都不大肯光顾那些地方。然而在那里，却真可以领略到这些特别手法的正味。那些演义之类——原初是写来当作说书的本子的，是为了听的。我们只阅读原书而没有去听讲说，就跟只读剧本而没有去看上演的情形相仿佛。

说书人当然得顾到一般顾客的口味。而且要当场见效于是讲到了一个紧要关头——刘玄德被曹兵正追得急，前面忽然又有一条河挡住去路，只好拨转马头沿河而走，却不料前面树林子里又有一支人马，为首一员猛将，大喝一声。唉呀玄德休矣！

看官们正在提心吊胆，替那位英雄出汗，不知他吉凶如何，忽然听得醒木“拍”的一声，那位说书人可呷一口茶，坐下抽起他的旱烟来了。接着他的徒弟端着一个盘子走到客人面前，“各位，叨光叨光！”

要是没有这些巧妙方法，他就不大留得住看官们，这里一

位位都溜掉了。但现在谁也舍不得走。大家都放心不下，坐着等听下一回。

而每天临到要散场的时候，也来这么一手，好叫我们惦念着，第二天又巴巴地一早跑来。

这分明是作者故意卖关子。这样一来，就是少写“且听下回分解”一句，看官们也是不肯放手的。所以这六个字本身并无所谓魔力不魔力，要看它安放在什么文章里。

比如《儒林外史》或《红楼梦》之类罢，情形就不同些了。这里每一回的尾巴虽然照例也缀上这么一句，可是不大有实际效果。这只是因袭了那个陈套而已，至于它原来的作用却已经失去了。作者只是利用了那些说书本子的形式，来写他自己所要写东西，而不管说书人能不能靠它吃饭，好像一个作者拿剧本形式来处理他的题材，而不管它能不能搬上舞台一样。

写几个读书人谈谈举业，或是做做诗，讲几句酸话，就结束了一回。写几个娘儿们的家常话，小姐们结诗社，就结束了一回。说书人讲到这里，即使也来了一句“欲知端的”，把醒木一拍，看官们可也不妨轻轻松松地起身走掉的。

“欲知端的”么？——这我们才不着急哩。

姑娘们联句，谁先谁后，这又有什么关系呢。宝钗说，“到底要分个次序”，就分个次序好了。起首是李纨也好，是宝钗也好，我们看官并不那么放心不下地急急于要知道它。

假使这联句的谁先谁后，一关系到那些人物的祸福的话，那就不同了：那我们非听下去不可。

我们所最关心的。是书中的那些人物的命运，——这当然是指我们所同情的那些人物，比如忠臣，善人，勇敢而又正

直的英雄，以及为我们所了解的，认为不错的那些脚色。我们总希望他好好地活下去，凡事逢凶化吉，将来能够得福，能够团圆美满。所以刘玄德被曹兵追赶，我们非常着急。我们是帮刘备的：总希望他成功，希望曹操失败。

至于贾宝玉跟那些姊妹们谈天做诗，那只是些小事，于这些人物的幸福不幸福无关。

但这句话其实有语病。你说《红楼梦》这么一回一回地发展下去，难道不是把那些人物带到他们各人该归结之点么？

当然是的。并且这部书也写出了那主人公及一些人物的命运：结果有幸有不幸。那一回一回的描写也并不是不相干，这实在是一步一步的发展，好像一道斜坡——不知不觉就这么走到了顶点。

只是它进行得太慢。看官们也许急于要知道贾宝玉跟林黛玉后来到底有没有成亲——这说书的将来自然要交代的，可是讲了个一年半载还没有讲到，而中间的一场一场又听不出个苗头，“且听下回分解”也就落了空。

#### 四

这里你也许要插嘴：

“可是我——我一读起这部作品，就一回接一回地看下去，丢不下手。”

不错，这是事实。并且不止你一个人是这样。

然而这是另一个问题。这与“且听下回分解”无关。要叫

这里面的，这颗铃记生效力的话，那得把这部书换一个面目。

比如说罢，把《红楼梦》结实缩短一下，缩到只有两回三回，于是一会儿就讲到了“要知宝玉跟林妹妹究竟能不能成就好事”——当然。这么着就把大部分极生动的描写都割爱了，也许就成了一般才子佳人的东西，简直变了味。然而这却救出了“且听下回分解”，恢复了它本来应有的魔力：这时候看官们就得怀着赌宝揭盒似的心情，等着听那“端的”了。

这里，作者所选择的，大概是那些与人物的成败祸福等等有直接关系的东西。凡是可以表现那人物的运命的一个关键所在，他们的命运的一个转折点，诸如此类——无论是实是虚，总是预备得愈多愈好，把它们一个个安排在每回之尾。

像那对主人公的那些细微的感觉，情绪，以及两口子一会儿吵嘴哭脸，一会儿又和好如初，这些琐琐碎碎都不大用得着。作者似乎也想不到要写它，除非那些吵嘴直接影响到他们的“团圆”问题。至于那些娘们儿的家常话，表现了那些快嘴，钝嘴，刻薄，忠厚，爽快，固执等等的，那更不相干，不能中选的。

如果《红楼梦》的发展本来是个斜坡，一点一点不知不觉达到关头的，那么这里就是用大步子——跨一级是一级，高低分明，即时看得出一个结果。

总而言之是不大采取主人公那些平凡的日常生活，而采取他们存亡成败的关头来写。换句话说，这就是些有故事性的东西。

你当然知道，我并不是说一个“且听下回分解”就能规定这许多东西，而只是说它要在怎样的情形之下才有作用而已。

所以倒是先有那么一种作品，有那么一种故事的讲法，才产生了它，才用得着它。情形一变，它就失了效，例如《红楼梦》。

这部书也许受了《金瓶梅》很大的影响。而我们拿《金瓶梅》跟它所从取材的《水浒》一比较，就多多少少看得出演变的痕迹。

可是我还要请你注意这一点：虽然这些作品是经过演变而不同了，但还是寻得出它的家数：它和以前的那些你所谓“一般旧小说的写法”——总还是有血统关系的。

你倒再去回味回味《罪与罚》和《打伊斯》之类看。那是些使你看了费脑筋的书。真是如你所说的那样，一个人物的小小感觉，一个内心的波动，也要写它老半天。作者总是喜欢把人物的内心剥出来，这么写，那么写，好像一个精细的解剖学家。至于《红楼梦》等等呢——当然，你决不能说它没有表现出那些人物的心理。主人公的那些细微的感觉和情绪等等，这里也写得有。但这种种，差不多只是拿人物的动作，对话等等，来表现它的。那就是说作者并不把笔尖直接戳进那些人物的内心，而只写他们所表现于外的行为。比到那类解剖学家，则这类作者好像是形态学家了。要是从心理研究方面说来，那么前者所用的方法似乎是内省的，而后者则是考察行为。

用那些表现于外者来写人物，这就是“一般旧小说的写法”的传统。

咱们沿着这一脉流愈往上溯，这个特点就愈显明。内心状态的描写，自不用说，简直遇不到。就连《金瓶梅》《红楼梦》那些平凡生活的描写，这里也很难找到。这里写的大都是些

大动作——哪怕是站在外面远远地一看，也可以看得到。要是用那些平凡的生活来写人物，就没有这么好办了：比如那些琐细的小动作，那些微妙的表现，这总多多少少要往里面去一点，才看得出个苗头来。

至于我们所关怀着的那些人物的命运呢，那么顶容易分晓的，就要算那些存亡成败等等的关头了。这是表现得最明显不过的东西：也是只要从外面远远地一看，就可以看到的。

## 五

这样的故事，这样的处置法，就很容易有你所说的那一般“优点”了：有头有尾，干脆，等等。而且不单是演义之类哩，就是另外一派的唐宋传奇以至《聊斋志异》之类，也往往找得出这些优点。

我们从前的那些小说作者，是不是为了迁就读者的兴味，怕读者看了费脑筋，才这么写的呢？

假若是的，那么我们的老前辈比我们现在这批弄小说的人，居心好得多了，我们竟不大顾到你的口味。

可是不管你作怎样的想法，我还是要告诉你——要是你的兴味跟我的相差太远了的话，那对不起，叫我硬着头皮勉强自己来迁就你，来合你的口味，那我是不干的。并且咱们先前说过，读者爱吃什么，能消化什么，各有不同。一篇东西要讨好于全世界所有的人，谁看了都喜欢，那事实上办不到，而且我想这样的作品也绝不会有什么价值。

一篇作品——无论是在内容方面或是形式方面，总得有

人喜爱，有人看下去，甚至于讨厌。问题只是在它使什么人喜爱。你想，要是易卜生生在而今，难道他为了迎合希特勒的脾气起见，把诺拉拖回到她老爷的厨房里去么？除非他只是要打打把式，要争取市场，全不打算写点自己真心想要写的东西；但这虽然力求弄得八面玲珑，人人捧场，可也只销行得一时，投得某些主顾的所好而已。

我们从前的那些小说作者，要全是因为这个缘故而写出这样的作品来的，那他们的居心——唔，你自己说罢。

如果你作如是观，你就是看他们不起。我不相信他们尽是这样糟糕的。否则咱们又何必研究他们，谈论他们呢。

咱们只谈认真的作者——他真想要表现人生的。

那么他可以从各方面去表现，随他采取。他有他的眼睛，有他的兴味，有他的思想和情感。他之所以着眼在某些方面，选上了它，把它写进去，那差不多是等于这么说：

“哪，这是最足以表现人生的。人生就是如此！”

当然，这是他自己的看法。

至于他所不取的那些方面呢，那或者是他忽视掉了，或者是他根本没有把视线注到那上面去，再或者是——即使他已经观察到了，可是他认为没有写进去的必要。

这么写出来的东西。恰巧正合了你的胃口：那么他的兴味跟你的总有共同之处。只有在这样的场合里，他要是有意要吸引你，来安排一点儿花样，这才不至于碍事：不会苦得他硬生生地来勉强凑合，而箍住了他的创作不能好好发展，而制作极不自然的东西来。

闲言少叙。我们就来看看他的着眼点。

他是从那些表现于外的东西去观察他的人物的，像前面我们所谈过的一样。这样写出来的作品里，我们看见了种种人物：君子和小人，忠臣和奸臣，善人和恶汉，诸如此类。他们互相对照，冲突。而他们各人——作者对谁肯定，对谁否定，那就要看他们各人所做出来的事如何：也就是说，看他行为的效果如何。别的可就没这么重要。

作者从这些方面去表现出一个人物，使看官们或爱或憎，而紧跟着就又有一个问题提出来了：

“后来呢？”

所谓后来意思很明白：无非要看那个好人有没有得到一个好成绩，那个坏人有没有得到一个坏结果。作者也注意到了这一点，把它看得很重要，尤其是那些劝惩之作。一个人的行了善或作了恶，也得有一个效果。

这种看法很实际，不是么？

我们中国人向来是注重实际的。不要说一般普通老百姓了，就是一般士子以至学者——无论是读书求学，无论是做人处世，差不多有个明明白白的目的摆在那里，为了达到那一点而从事种种活动。观察事物也从功效方面去着眼，才断得定那些是是非非。形而上学的那些问题，讨论，那全是些空话。这也许是儒家的影响所致吧，我可一时说不清，按下不表。

但是还有一件事，一谈到这里就叫我联想到它。那就是因果报应之说的影响。

至于这外来哲学之到了士子们手里，那就是不免会有些玄谈，以及后来天理人心之类的诡辩。那本不是我们原有派头。到清朝却又直追汉学，又重新讲求实际，把这个外国东西



赶出了庙堂，不许它在那里借尸还魂了。

然而这在市井中间，情形可又不同了一点。

这个外国东西哪怕在那庙堂里一时站不住脚，但它在这里却一直是极有势力，而且传播得相当普遍。就是在庙堂坐得一把交椅的那些正派读书人——也竟有不知不觉种上了那异端的根子，或是在事实上皈依着它的。这是一。

二呢，这里一般人所受了他的影响，绝不像理学家那样——把伦理问题处理得那么深奥而玄妙。而是正相反，倒是把那些东西处理得更实际了些。什么心头的那些善念恶念，什么一动念之间便有人兽之别，这里是不谈的：这里只叫人“诸恶莫作，众善奉行”，而果报丝毫不爽。再进一步，就更切实了些，于是一切善行，甚至于也像读书是为了做官，行商是为取利似的，变成为了要达到一定目的而采用的一种手段了。

但果报怎样个来法？

像佛说的那些因果的理法——说是一个人的善业或恶业，自身就召感了来世的或乐或苦的所谓“异熟果”——这个道理一时很难摸着头脑。要一眼就看出它的实际的效果，可不容易，这就显得有点儿“玄”气了。所以这里必须有个脚色在旁边察看我们的善恶，而大公无私地来对我们施报。这个脚色既要正直公平，又要无所不见，无所不闻，否则你做了善事就是白做，就好比读了一辈子书而没有人给你官做，落了空。

于是——你当然想得到，这么个脚色就得请神明来担任了。

这是不是有一些心地很好的人，要力求其通俗化，就权且这么通融办理呢？也许吧。但也许是一——这些通俗哲学家连自己也对那因果理法发愣，要把其中关系具体地设想设想，总摸不着个边际，就这么委托神明来办理该案。好在这也没多大关系：借助于神也好，不借助于神也好，反正都也是叫人向了善，那实际效果总是一样。

现在冥冥之中有了许许多多的神。除开外来的菩萨们和阿罗汉们在我们寺院里享香火供奉之外，还有我们本国的老神和新神。在从前，他们大都是自然现象的代表，我们祖先对那些现象在要了解不了解之际，神鬼之事就“难言之矣”。可是自从一把他们请到伦理的祭坛上之后，就不那么“难言之”了：我们谁都知道他们是衡量善恶的天平秤，有赏有罚，以补人间的朝廷王法之不足的。所以一县有个县城隍，以至府，以至省，各设城隍一员。那个从外国搬进来的地狱，也安插了阎王进去，每员各掌一殿。此外，除开我们在各地各庙所见的各色各样的神而外，还有一种不见形体的——我们“头上三尺有神明”。

这样，一个人的为善为恶，立刻就判得明明白白，而且果报也十二分拿得稳。要是目前不见效，一定见于将来。生前不见效，一定见于死后。此生不见效，一定见于来世。或者自身没有得到一个效果，那就施之于子孙——就是父祖的行为由后辈来受赏罚：这也是“中学为体，西学为用”的收获之一。

关于这些市井神学，这里当然谈得很不详尽，只是就我所看到的，说了个大致情形罢了。你最好是去问问你们老太太，

她老人家准比我知道的多得多，再不然就去问问那些在你们府上帮过工的厨子，车夫，以及老妈们看，大概每人都讲得出这么一套。

总而言之这因果的道理极容易明白，譬如你的少爷在那里虐待一个什么小生物，长辈看了就警告他：

“造孽呀！”

这就是怕他招受恶果。人家叫我诸恶莫作，是怕神明记我们的过，而不是怕我们引起良心上的责备。

原来我们的神明都好像法官一样，我们有许多许多的故事，有许多许多的传说——记录了这些法官的审讯和判决书。罪人决没有漏网的。当然这都不会冤，十殿阎罗的那些刑事庭所处罚的，全是的确确实犯了罪的鬼魂，也就是已遂犯。

可是未遂犯呢？要是他心里起意——例如“顿萌恶念”之类，却没有见之于事实呢？

那当然宣告无罪。

所以一个人的为善为恶，就只从他的行为去看，从外面去看就够了。而他的行为之所以能够招致苦果乐果。既然是由于冥冥之中有法官在那施报的缘故，既然他的命运关键是由这种外力来决定的，所以这也只要站在外面一看就够明白了。

一个作者要是拿这个看法去表现人生，则他选择些什么写进去，这你当然是想得到的。

请你再设想另外有一个作者——他在基督教的生活里长成的，拿来比比看，则可能有些什么不同，这你当然也想得到的。

基督教徒虽然也有最后审判之说，虽然也有这么一位至高无上的最公平不过的法官，可是那位神的法律观点，跟咱们那位的却有点儿差异。他们的善恶不单凭外面关系，还得看内部：他们动不动就要到神甫面前去忏悔。他们有许多许多作品写着这些反省的报告：即使是第二者从外面看不到那些东西，甚至于埋在心底里的那些隐秘的东西，也要想法子掏出来，洗它一个干净。

一个人所做了出来的事——为好为坏，还要看看他本来的起心是怎么回事。他们祭坛上的那位刑法家，似乎是属于动机论那一派的。

他们对人生的看法，这就可能跟我们的不同。他们比较容易着眼到一个人物的内心，试着去观察它，解剖它。而这步功夫在我们可不大去理会。我们旧小说里的人物多半只有行为，而且往往是些大举动：作者认为这就是最足以表现人生的了。至于那些内心的动机，内心冲突，以及那些隐微的感觉和情绪等等，那都没有，而且也不必要。

## 六

我不知道你现在把《罪与罚》看完了没有。这部书里的主人公——神不知鬼不觉的谋杀了一个放账的老太婆，而终于泄露，那是他自己供出来的：因为他犯罪以后内心极其不安，神经老是紧张着，反倒不如认了，就是流配到冰天雪地里去，到底精神上得了解放。我们的前人所留下来的作品，可就找不出这一类的描写。罪恶的被揭露，那是写的有。但其发展

之道却不同得多：往往是从外部的关系上去找线头，《红楼梦》里的赵姨娘使阴谋害过王凤姐和宝玉，而终于泄露，那是阎王差人拿她，要问她，为什么和马道婆用魇魔法的案件。这也许是从《精忠记》之类学来的：那里秦桧和王氏的“东窗事犯”，由灵隐寺一位神奇的疯僧来揭露，接着这对罪人就给牵到了冥府里去。

这里我又联想到了《说岳全传》：王氏之所以要出计陷害岳爷爷，却从前生去找原因——为了大鹏金翅鸟啄了她的眼睛，到这一世就来报仇。这跟那些犯罪的复杂动机的描写，那也简直不可同日而语了。

再譬如《打伊斯》，写那位修士把打伊斯从俗世的肉欲火坑里救了出来，他自己却又被她的美所惑，起了欲念，因此苦闷不堪。这种以灵肉冲突为主题的作品，在我们所得的遗产里恐怕不容易发现。要勉强找一找，那只有像《缀白裘》里的《思凡》之类，也许可以充一充数。这出戏现在还很流行，你也看见人演过。可是你看那个小尼姑罢——不错，她也是动了尘心，也是在苦闷，在灵肉两端之间摇摆着。不过她所考虑的只是一个事实问题：看她自己怕不怕死后在阎王殿前所受的刑罚。她不怕，宁可忍受，“嗳呀，由他！”只要这一点不成问题，灵肉冲突的问题也就解决了。然后她一想到那些神未必是存在的，这就完全轻松了，快快活活地下了山。

冥冥之中的那些刑法家在这些作品里，竟有这么重要的地位。几乎少不得他。哪怕作者并没把他明摆出来，或者并没有打算请教他，但多多少少也有点他的潜势力在这里面发生作用，在不知不觉之中左右了我们的作者以至看官们的口

味。

所以我们的作者和看官们就养成这么一种脾气：不大耐烦去做听忏悔的神甫，只高兴去做法庭里的陪审官。

我们看了《三国志演义》，就判定曹操是个坏人。这是毫无疑问的。作者已经把一件一件的事实举了出来，证明这个人物确是犯了罪，这就很够了。这不像莎翁的《麦克白斯》那么办——把主人公的野心怎样形成的，要动手做事了，还得费一些踌躇：这些曲曲折折的描写，可就失掉了你所说的“干脆”的好处。即使这么写了，也还是不能翻案。那就大可不必啰嗦。如今只要问曹操有没有做出那些事情。一做了，就是奸贼，别的都不大有关系。

书上有些地方，也写到曹操会做几件可称许的事。他有时似乎待人很好，很能体谅人家，照顾人家。他有时似乎显得很忠厚，坦白，甚至于天真。一碰见有这样的场合，就有人毫不客气的批注一句：

“阿瞞假得可爱。”

唔！原来这都是出于做作。我们看官们也不会说这句注得过火。

如果我们把书掩上，平心静气地来想一想曹操这个人，我们也许会问：

“他的这些行径——就一定作伪么？”

或者竟是出于真心，也说不定。一个坏人，或许也有他好的一面。一个虚伪者，或许也有他的真的一面。曹操这个人物有时会善一善，那倒也不是什么绝不可能的事。不错，他是一个野心家。可是在不妨碍他的事的这个范围之内，他是不

是也可以干一点儿好的呢？

要回答这个，那就得触及这个人物的复杂内心了。可是演义里没有工夫写到这一层。并且这个问题——作者似乎还没有想到。即使想到了，也许他认为没有答复的必要。

这的确是无关宏旨的。一个犯罪只要是证实了，则他这个人有两重人格也好，三重人格也好，法官都管不着，也无暇过问。一个人的多重性，他灵魂内部那些错综复杂的构成，作者的视线就根本没有注到那上面去，他——只像我们所反复谈起过的那样，着眼表现于外的行为及其效果。善就是善，恶就是恶。正像犯人触犯刑法几百几十条一样清楚，你立刻可以剖判他的品格。

因此一个人的行为也就可以像法律所规定的种种罪犯行为一样，拿来按照我们的道德律或戒律等等，而分出种类来了：这是善行，那是恶行，另一种行为属于更善的一类，再又有一种则是更恶的，诸如此类。作者这么写出来的人物，就常常是某一类善行或恶行的拟人化：成了那一类的代表。要是他处理得更机械一点呢，那个人物就往往是个类型，而不大有个性。

这种类型当然很容易打上记号，于是就有了脸谱。例如曹操以至秦桧之类，一上了戏台就都是粉脸。这是把人品的分类图式化了：脸上的各种颜色和线条——代表各种品格：红的白的成了善恶的符号。而各种颜色有的涂得多，有的涂得少，那就是那一类里的编号。只要曹操一登场，我们立刻就知道他是某字第几号人物。哪怕他在这出戏里所表演的并无什么罪恶行为，观众也一看就明白他是一个坏人。

还有呢，我们的作者和看官们既然都是陪审官，那么也好像听一件案子似的——一件行为的开头，经过，完成，以至于法官对这件案子的判决，我们都得从头至尾听过，才算是一个全璧。所以故事总得有头有尾。而尾尤其要紧，因为我们都要看效果。

像那些切取人生一个片断来写的作品——虽然也自有其头尾，可是总还交代得不能使人放心，就好像只听了一个人的一段忏悔，而没有看见他那最后审判的结果一样。看官们还是要问那句话：“后来呢？”一定要知道有没有团圆，要结一个明明白白的尾。要是单只把刘备的奋斗写了一大篇，而没有交待他到底有没有打出江山来，单只把唐僧的九九八十一难说个周全，而没有交待他到底有没有取到经，那可不成。

至于劝惩之作，那更不用说。不写出个最后结果。仿佛就连意义都没有了。

于是冥冥诸神对各种人物所下的判决书，就在我们的文学作品里占了一个相当重要的地位。

曹操在演义里面，没有像秦桧那样在冥府里判处无期徒刑，永不得超生。可是徐文长在《四声猿》的《狂鼓吏》里来了一手：原来曹操真的在地狱里受罚。《水浒》里一百单八好汉的结果是征四寇，金圣叹就为了不满意这样的判决，而把它删掉，拿一个噩梦来暗示他们的最后命运。俞仲华也是不满意原判，写出了一部《荡寇志》，自称《结水浒》：“结”者，装尾巴也。

再说你所谓旧小说之写得干脆，不啰嗦罢。除开上面已谈到的几点以外，还有些小地方也使你发见了这个优点：比如



一个人物的容貌，表情，小动作，等等，在这里也不占什么篇幅。作者对于这些东西似乎不大注意。当然他用不着注意，除非这些东西与所写的案情有关。

他决不像现代的作者那样——有时要把一个人的容貌写上一大篇，或是把人物容貌的特征反复提到。他顶多只是在一个人物初次上场的当儿，交待这么一两笔，而这一两笔又往往是另外一种文笔。《红楼梦》是用极生动的口语写成的，可是一遇到有人物刚登场，要画几笔的时候，就忽然跳出了这样的语言：

“第一个，肌肤微丰，身材合中，腮凝新荔，鼻腻鹅脂，温柔沉默，观之可亲。第二个，削肩细腰，长挑身材，鸭蛋脸儿，俊眼修眉，顾盼神飞，文彩精华，见之忘俗。”

这原是一种传统的写法。一般说部里的人物容貌，作者往往特别对付。写了一句“但见他——”下面就另起一行，好像那些“有诗为证”的“诗”，句子上也押上韵，或者是骈他一骈。也许这是脱胎于有词有话的“词话”中之“词”吧。

我每次看到这些地方，就联想到旧戏里的“亮相”：人物一出上场门，就站在那里让你看这么一会儿，然后再开始活动。而那些词句就相当于脸谱上的色彩和线条。

这种脸谱式的写法，还有这么一种支流——例如“沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌”，“威风凛凛，相貌堂堂”之类，就简直叫你无从得个具体印象了。要是人物还写得生动的話，你这才可以从他们的行动之中，想象他们的容貌于一二。否则我们就只能知道这个是属于美人类，那个是属于猛将类，如此而已。

至于表情和小动作等等，那更不用“啰嗦”。一个人眼睛里露出了一丝笑意，或者嘴角痛苦的抽动一下，或是他端茶碗的姿势优美不优美——诸如此类，对于一个法官以及陪审官有什么兴味呢。

作者的习惯是，看人生像看舞台戏一样：那些脚色活动些什么，要使坐在台底下的人一看就知道，那才表现得一些名堂。那些微细的表情，那些小动作之类，则非走上台去近看不可。所以作者也不会去想到要把什么拿来放大，拿来特写的了。

## 七

我们这么谈了一阵，我并不想对你所谓一般旧小说的写法道出个优劣：这在我根本无法评判。我只是想到了这种定型的写法，是源于一种定型的人生看法，而这种看法又是在什么影响之下形成的——觉得这很值得我们想一想就是了。

虽然我们这里有许多许多拿因果报应来劝惩世人的作品，但并不是说我们中国所有的小说都如此，并且还有经过演变了的作品。不过这些作者，多多少少总也在那种影响之下，或者是在那种风气或习惯之下，去处理他的作品的。

如果我们想清了这一层，那么我们学写作的人就不一定要硬守着这一套了。

现在我们各人要是从人生的各方面都去着眼着眼，在各方面都看出了意义，选择了来表现人生，就有了各种各样的写法。

假如现在有一位作者，他并不信赖那些冥冥之中的法官。他认为一个人之所以要向善，并不是为了怕神的审判，而是——比如说，为了正义而讲正义。那么他要是想到要迎合某些看官之故，仍旧将该案送交十殿阎罗那里办理，就是太瞧不起那些看官们了。

只要他并不是像哄孩子似的去哄看官们，而是要传达一点真正的东西给人的，他才会写出真正是他自己的作品。

这我们再假设下去罢。比如说，他并不把因果报应看成那种纯粹的外部关系：他不像陪审官那样去看他的人物。要是单只从外面看人物那些极显著的行为，单只看那些大动作，他觉得还不够，他还要走向里面一点去看，竟还要看到人家的内部。原来他发见了一个人内心并不那么单纯，而那里面的一个波动，有时竟透出了极深刻极重要的东西。一个极不打眼的表情或动作，有时竟可能表现出那个人物的某种根性，或是说明了那个人物的某种命运。这位作者在人类最平凡的生活里面，却发见了最足以表现人生的东西。如此等等。

这么着，你就可以想得到——他不会像一般演义之类的作者那样处理题材，就也不会有一般演义之类的写法。他不一定单只用大举动去写人物，不一定单只拿存亡、成败的关头去对付一个人物的命运，不一定有浓厚的故事趣味。当然，他这就想不到要随处卖关子，也根本无关子可卖。像“且听下回分解”等等，他也就想不到要用它，因为它于这样一位作者毫无必要，毫无用处。

现在我们再回到开头所谈起的话，那么现代作者为什么不学你所谓“一般旧小说的写法”。你对之也许不会见怪

了。

一种写法，一种作风，都也是一篇作品有机部分。就是一个小小的“且听下回分解”的长成，也好像种显花植物开出来的花一样，你要是把一朵梅花摘下来镶到海棠树上去，它就失掉生机，枯萎了。这时候你如果硬把那棵海棠改装成梅树的样子，那就成了个假货——既不自然，又失了生气。

还是让海棠去开海棠花罢。

所以你一问我会不会用你所谓旧小说的那套写法，我只能回答你“或许”：因为这要看什么题材，才讲得定。要是现在一口答允了你，则总会有一天——要不是失了信，就硬做出些驴唇不对马嘴的小说来，那你看了才真叫“费脑筋”哩。

所以我们倒正是为了我的读者，才不一定要学那套“旧小说”的写法的。

载于《青年文艺》1943年3月10日第1卷第4期

## 文艺工作者和群众

“我在主观上是为工农兵，但我写出的作品，工农兵却不接受，为什么？”

首先，请你把《在延安文艺座谈会上的讲话》和《实践论》好好复习几遍，再联系自己的问题来检讨一下。

在主观上为工农兵，可是在实际上、在行动上为不为工农兵？

这就要老老实实(不要客客气气)检查一下，看自己的作品里是不是真正表现了工农兵生活里的东西。是工农兵生活里的重要的(表现工农兵生活发展的本质的)东西呢，还只是些浮面现象或个别的偶然的现象？

进一步检查：你为什么会从工农兵生活中采取这些东西？怎样采取来的？想想看，你在工农兵生活中所关心所注意的方面，和工农兵自己所关心所注意的方面是不是一致的？你对工农兵生活中一切东西所抱的看法、感情(爱或憎的方面、深度)，是不是和工农兵的一样？你是不是真正“把自己当作群众的忠实的代言人”？

要检查这就不能只是在自己的作品里面兜圈子，而应该

检查自己是怎样做“第一位的工作”——“了解人熟悉人的工作”的。

现在我们都已知道：一个认真打算搞创作的人，为了要真正认识生活，要在生活里看到那些真正重要的本质的东西，他就必须认真学习马克思列宁主义——毛泽东思想，认真学习我们党的和政府的政策。现在我们又都已知道：要去“生活”，就不能光只“下去”看一趟，做做客，搜集搜集材料就算完事，而必须好好在那里工作一个时期——甚至是一个相当长的时期。

如果你说，你正是这样做的（也学理论、政策，也“下去”工作，不是做客），可是还有问题：“收获不大”，“生活不深入”，“理论、政策和生活结合不起来”等等。那就要问，你在那里是怎样做工作，怎样生活的。

有人是这么一套搞法，你看如何？——

他在（比如说）工厂里工作的时期中，能够按部就班地把分配给他的工作做完，不多也不少。只要这份差使一交代过去，他马上就抓紧时间忙他自己的工作去了。他的确是在那里工作，不是做客。只是他把工作分成了两部分：一部分是公家的，也就是别人的工作，他只要能交差就行；一部分是私人的，也就是自己的工作，他才主动地积极地去。在他，前者是为后者服务的。

他和那里工人群众的关系，也能够公事公办地搞下去，不热也不冷。除开因工作关系而要和一些同志有所交涉而外，其余的就要看他们对他有没有什么用处——比如说，合不合得上他所选定的主题思想，或是够不够“突出”，富不富于故事

性，有没有一个“顶点”，而这一个顶点最好能够按照文章作法，不早不迟地在该出现的地方出现等等。只有合乎他的这种或那种标准的，也就是对他有点用处的人，他才肯去注意，去打交道，带一本笔记簿子去访问。他只把他们当做一种会说话的材料看待，并不是和他们有一种同志关系和朋友关系。至于此外那些——他认为对他没有什么用处的人，就根本和他不相干了（至多是遇见了点点头，握握手，问问好，自己觉得“群众关系搞得很不坏”）。他的确是在那里“生活”，可是那种生活究竟是别人的而不是他自己的：他自己另外有一种“境界”。在工农兵群众生活里，他从来没有主人翁的感觉，他实际上还是在那里做客。名义上是在群众里生活，实质上是脱离群众。

这样，他虽然也是“下去”工作、生活，但仍旧不会有真正的收获：不能真正了解、熟悉生活，他所学的理论政策当然也就无从去和生活结合了。

他说：“我是关心我的创作，这难道不应当么？”

没有什么不应当。但你如果只是一味关心你的创作，而对工农兵群众却不关心，而你的创作恰恰又要为工农兵群众，要表现的恰恰又是工农兵群众，那怎么行得通呢？

请你好好检查一下：你在实际上在行动上有没有做到“长期地无条件地全身心地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”？还只是临时地、有条件地、身在而心不在地“下去”一个时候，而对火热的斗争则袖手旁观，只拣中意的登记在簿子上？

再老老实实追一追根：你究竟爱不爱工农兵？如果“在某

些方面也爱工农兵，也爱工农兵出身的干部”，那么你爱的是哪些方面，不爱的又是哪些方面？你为什么爱这些而不爱那些，出发点是什么？

归根究底，仍旧是立场问题。“一定要把屁股移过来，一定要在深入工农兵、深入实际斗争的过程中，在学习马列主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来”。

要深入工农兵、深入实际斗争，那你就不能只是被动地消极地把上级分配你的一份工作交了差就完事（其余的就认为事不关己），应当多关心些。你和这里的群众之间的关系，也不能只限于谈公事，只限于搜集材料，应当多接近些。切不要你是你，群众是群众，有时甚至于对立（例如你认为这里的群众无可利用，不够做材料，你觉得“下去”一趟得不偿失）。你应当和他们做知心朋友（不是泛泛的点头朋友）。他们的事就是你自己的事：你要无条件地尽心尽力地做去。只有真正关心群众（不是关心自己个人），真正替群众打算（不是替自己个人打算），你才可能真正从各方面——工作方面，生活方面以及思想情绪方面——去发现他们的问题，并帮助他们解决。

不要以为这只是别的部门的工作同志该做的事，与你自己的业务无关。你试一试看罢，比如说，你主动地积极地替群众去办一件事，去解决一个问题，怎么样？那么首先，你必须从大多数群众的长远利益出发，设身处地为群众着想，而耐心耐意地去和他们商量，讨论；你要是在这里发小资产阶级脾气，替个人打算，闹个人情绪，个人和群众对立起来，就办不通事，解决不了问题，（只要你一不为群众办事，离开群众了，那



小资产阶级习气、个人意识可能又会复萌。)其次,你必须对这个问题从多方面(尽可能全面)去具体研究,去具体了解,虚心向群众学习,把群众的意见概括、集中起来,看出了主要关键所在,而掌握原则去解决它,也就是把你所学的理论、政策用之于实际;运用不好或是运用错了,就办不通事,解决不了问题。

在你尽心尽力地替群众办事、解决问题的过程中,你的小资产阶级习气、个人主义意识才会逐渐消褪,屁股才会逐渐转移到工农兵方面来,你的思想情绪才会逐渐接近工农兵的思想情绪以至于打成一片,而你才会一步深入一步地了解他们熟悉他们。也只有在这实践中,才能检验你对工农兵及其生活到底认识得对不对,深不深,并检验你的看法、感情态度等等到底和工农兵的一致不一致(如果不一致,就办不通事,解决不了问题)。

这样,你每次替他们办通了一件事,解决了一个问题,你自己的思想也就多多少少要提高一步。要是你能在实践中掌握“群众生活群众斗争里完全适用的活的马列主义”,由此而具体了解我们的政策是怎样“从群众中来,到群众中去”的(一脱离群众,作者就只能“主观体验”一些“群众”出来,和政策所从而来的群众是两回事,则所要表现的政策思想当然只是抽象的概念的东西了),你就可能去深入到群众生活的内部,去抓住他们生活里主要的、本质的东西,去把握群众生活发展的规律。于是你不但对他们今天的生活能够去深入了解,并且就正是在这样的了解之中,能展望到他们的明天。

一个好的文艺工作者,首先应当是一个好的群众工作者。

不论组织上有没有分配你这个工作，领导上有没有交给你这个任务，你也要随时随地主动积极地无条件地去关心群众，接近群众，替群众做事。要把这变成一种习惯。这样搞惯了，你就会养成一种敏感：凡是和群众的利害有关的一切东西，凡是和群众生活发展的本质有关的一切东西（甚至连群众自己都还没有想到意识到的，或是尚未暴露出的还很隐秘的东西），你一看就觉察得出，注意得到，使你非及时提出，帮他们解决不可，——而这实践又使你自已改造了、提高了一步。

所以，要在实际上在行动上也为工农兵，就要真正热爱工农兵。不单单关心他们生活中的事件、活动、运动，尤其还要关心这些事件、活动、运动中的主人，创造者——就是具体的人。等到你的关心他们不是出于勉强，不是为了完成上级交付的任务，而是出于真正的阶级友爱，等到你和他们之间有了同甘共苦的亲切的同志关系和战友关系，你和他们是同属于一个拆不开的整体，这才真正是深入生活。你想要表现工农兵群众及其干部的思想感情和理想，你自己也要有这样的思想感情和理想。你想要表现在我们党领导和教育之下的工农兵群众及其干部的崇高品质，你自己也要具备这样的品质。你想要表现新鲜事物，你自己也要在思想和实际行动方面紧追上这些新鲜事物。

有人问：“那么我们‘下去’的时候，是不是要根本忘记自己是个文艺工作者？”

那先要问：你把文艺工作看做党的事业、人民的事业呢，还是把它看做你的私营企业？如果是前者，那没有问题，文艺工作和你“下去”的工作以及群众工作原是统一的。如果是后

者,这两种工作就一个私一个公的,对立了起来,就有矛盾,有时竟闹到势不两立,使你苦闷,工作不安心。这时你只有把私人的工作放下,去服从群众工作,(反其道而行之,你就脱离了群众,自己的创作也搞不好的,这是为个人打算的文艺工作的自身矛盾。)切切实实去做一个共产党员一个革命干部所应该做的事——就是不问做了之后会不会出名,会不会因而提高个人地位,也不问有没有稿费可得——这是医治个人名利症的一个验方。

忘我地为群众服务,深入生活,自己的思想情绪和群众的  
思想情绪打成一片,“联系群众,表现群众,把自己当作群众的  
忠实的代言人”,你写出的作品才会为群众所接受。

当然,此外还要看你是怎样的写法:是不是写得使工农兵  
看得懂,而且爱看?是不是工农兵所喜见乐闻的形式?这种  
写法是不是恰如其份地表现出了你所要表现的内容?

检查一下:自己的这些作品,是不是很严肃地很认真地写  
出来的?有没有或多或少像这样的想法:既然只是给工农兵  
看的,只是通俗的东西,就随便搞一点什么(只要是像快板大  
鼓调那种形式的)都可以,用不着多伤脑筋。要是这样潦草塞  
责的“作品”,群众是批不准的。无论你用什么形式——快板  
也好,大鼓调也好,(当然不只限于这一些形式)——也都要用  
全部心力来处理,要使政治性思想性能够通过活生生的形象  
表现出来,要有生活味儿,要深刻动人,要写得恰当而又经济,  
要运用大众的活语言而加以精炼:总之,要有思想性和艺术性  
(快板大鼓调里也可以有伟大作品)。

这方面的学习,最好是去自动地随时随地在群众里当宣

传员，学会怎样使对方爱听你的，深感兴趣，而且能够理会。这样，你才会具体了解普及工作通俗工作的主要点在哪里，体会“在普及的基础上提高”是怎样的，该怎样做，懂得如何运用和发展群众所喜见乐闻的那些形式。

写好之后，要多多征求工农兵群众的意见，虚心向他们请教，再好好修改，以至重写。最可靠的批评者是群众自己。也应当听听好的文艺批评家的话，因为一个好的文艺批评家，就是在（除开搞通文艺思想和了解生活而外）善于集中群众的意见和要求，代表群众向你提出来。

载于《文艺报》1952年2月10日第3期

## 关心和注意的方面

——在中央文学研究所谈

上午，郭老告诉我们，我们面前有无尽的矿藏，可以让我们去开采。这句话我们该好好记住。我们的学校的确大极了：是整个社会。我们可用的资料也多极了：包括社会中的一切生活，一切活动，一切现象。

这一点，别的部门的工作同志常常羡慕我们的。我在北戴河疗养院的时候，和那里的休养同志们一起散步、洗海水澡、看打鱼、聊天，有一位同志就对我说过：“我们现在只是在休息、疗养。可是你们搞文艺的，在这样的生活里还是可以抓到许多东西：你们不论在哪里，不论做什么，都可以进行你们的业务学习。”

这说得很有意义。的确，我们在厂矿里，在农村里，在部队里，和别的同志们一起工作，一起搞运动，一起学习，——都是同样的。可是除此以外，我们还可以从这里进行我们的“业务学习”。问题是只要我们自己肯去进行，不放过任何机会。这就是说，要我们肯睁开眼睛来看，肯去发掘，肯去抓。然后我们把抓来的东西记住：或是记在脑子里，或是记在簿子里。

抓到的东西越多，记住的东西越多，我们工作起来就越方便。

可是不能就此推断说，我们把生活中所有接触到的东西，全都一把抓，记得住，就是最好，对我们的工作最方便。无所不抓，无所不记，是很糟糕的。假如我是这样一个什么都抓来，什么都记得住的人，人家一问起我，“你们中央文学研究所今天开学典礼怎么样？”我立刻就让所见、所闻、所感受、所想到的一切，一齐涌上心头：早晨怎样醒来，睁开眼睛看见房间里的家具，陈设——一件一件开列出来。而同时又听到胡同里什么声音：叫卖，车子，小孩子们的歌唱，等等。又看到窗外的雪。然后怎样起床，怎样穿衣，把每一个动作都记述出来。可以谈上几个钟头，写上十来万字，——还没有讲到吃早饭。

同志们高兴不高兴看这样的作品——这样的把什么都写进去，什么都舍不得丢的作品？

其实这里所举的，还是挂一漏万。真正要什么都抓得来，记得住，毫无遗漏，是办不到的。即使有人有这样的本领，也不足羡慕。

有所抓住，必须有所丢掉。有所记住，必须有所忘掉；有用的记忆——它自身必涵有忘却，是记住和忘掉的对立统一体。

那么我们所抓来、所记住的是些什么呢？

不消说，是我们所关心、所注意的东西。

一种生活，一种人物，一件事情，一个现象或发展过程，其内部和外部有无数的联系，而表现为无数的方面。我只关心和注意某些方面，某些问题，——有最关心最注意的，有其次

的，有再次的，等等。于是把这些抓来，记住。而我所不关心、不注意的那些，就放过去了。

有的人会关心注意到一切新鲜事物，一切在生长、向上发展的东西；有的人相反，对这些全不感兴趣。有的人会关心注意到这一阶级或阶层的利益和要求等等，而有的人关心注意到别一阶级或阶层的。有的人会关心和注意到一个人物的思想和品质等方面，而有的人专只关心和注意到一个人物的个人运气——发不发财，出不出名，闹恋爱闹成功没有，诸如此类。

以前有一位十几岁的“小开”，读着《三国志演义》，忽然问他父亲：

“爸爸，诸葛亮在刘备那里做事，多少钱一个月？”

他父亲逗他，说是八百块钱一个月。

“那么伙食呢？”他又问。“吃自己的，还是吃刘备的？”

同志们不要笑，那位小开要是发展到现在，叫他去参加工作，那么他头一个关心注意的也就是：“什么待遇？——中灶还是大灶？算是哪一级的干部呀？”——把这些都打听个一清二楚，然后他再把算盘珠子拨几拨，看他参加革命到底划不划得来。

为什么他会关心注意到这些方面，而别的人会关心注意到另一些方面？为什么对同一事物，关心和注意的方面会有不同？

他们是各从不同的角度和不同的出发点来看事物的，因为他们的观点、立场各不相同。

同志们当然明白，那位“小开”——思想没有搞通。他不

知道他应该关心和注意的是哪些方面。

至于我们——我们大家也许会这么想——我们虽然来自各阶级和阶层，从前我们的观点、立场可能有问题。可是我们学习过，工作过，斗争过，生活过，写作过，难道这点儿东西都搞不通么？没有问题，我们知道我们应该去关心和注意的是哪些方面。我们甚至还会拿这去教育别人说：“你必须去关心注意那最主要的最本质的方面，否则你就会犯错误。假如你还没有十分搞清楚这一点，就必须好好学习。”我们平素的学习文件，讨论问题，总结经验，可以说就是这方面的学习的重要课目之一，使我们走进那丰富的矿藏不至于不知所措。也由于这样，我们才能很好地结合政策。这些，已经是我们的普通常识了。

我们要去认识、了解、体会一种生活，一种人物，我们事先就知道应该关心注意哪些方面，甚至先准备好，计划好，把要点记在簿子上（不像那位小开那样糊里糊涂），还会有什么问题呢？

有三个人一同去访问一个女工，就是这样的。他们事先研究，讨论过，该关心和注意的是哪些，该提出些什么问题。他们按照这个计划去访问。事情进行得很顺利，因为有了准备。访问之后，三个人再把各人的记录互相参照，补充。要是写起文章来，三个人都会写得一样。

可是他们没有写。并不是怕三个人写出来的一个样，他们原可以搞集体创作。问题是在：根据这访问结果写不出一篇作品来。可以写出一篇短论，一篇报告书，或是写得像一篇作品的提要，以至像一本书的广告。但写不起一首诗，一篇小



说或剧本，或是一篇通讯报导。

要拿来写作品的话，总感到还少一点儿什么东西。

我问他们：“那么你除开这些方面以外，还从她那里看到了些什么？”

第一个告诉我：“我们开始谈天的时候，她似乎还有点拘束。可是一提到生产竞赛，她眼睛里就一亮，还好像一个小孩子在拚命忍住笑似的。”

第二个想了一会，才说：“我记不起还看到什么。我只觉得她脸子长得不漂亮。身材倒还不怎样。”

第三个很快地答复我：“你没看见她那双袜子！——颜色好极了。可惜不知道在哪里买的。”

同志们可以想象，要是他们三个搞起集体创作来，除开共同的访问记录以外，他们就得闹问题。这一个要把甲方面写几笔，那一个却主张写乙方面，认为甲方面值不得一写，甚或根本否认甲方面的存在，认为这是主观幻想，与真人真事不符合。而第三个呢——所关心注意的方面又自不同。假如没有共同准备好的访问计划，她也许就会忍不住要专心研究那位女工的鞋袜衣裳之类的式样，颜色，价钱，诸如此类，而把别的方面耽误了，甚至放过去了。这样，要是他们各人写一篇访问记，谁可以写得好一些，大家自会知道。

他们三个人所关心注意的方面，有共同的，有不同的。

共同的，是他们知道他们应该关心和注意的方面。不同的，是他们各人感到兴趣、爱好的方面。

一个文艺作者的认识生活，不单是开动脑筋去想，还必然会用感情去感。

我们这一行人的思想问题，并不是仅仅指概念，判断 推理等等问题，而是连感情问题也包括在内的。（自不用说，对我们思想有决定作用的我们的观点、立场，也就决定着我们的感情态度。）

同志们大家想一想看，大概谁都有过这样的经验吧。生活里有好些东西——好像不是你去选择到它们，而是它们自己跑到你脑子里来的。你没有这样想过：“我要关心注意这个。”你毫无准备，甚至连自己都不明白怎么一来，就情不自禁地抓住了这些东西。

那么，你所发生兴趣的、爱好的这些东西，究竟是不是你应该加以关心和注意的东西呢？

那么，一个人所发生兴趣的、爱好的是哪些方面，有所谓应该不<sub>应该</sub>的么？

这些你当时没有考虑到，也来不及考虑到。

然而问题是存在的。

也许有人会这么想：我只要抓住那些应该抓住的方面就行。这是事物的主要的、本质的一些方面：不管我愿意不愿意，高兴不高兴，我也得命令我自己去关心注意到。这里有着必然性。可是别的一些方面——就可以凭我的兴趣和爱好，我爱哪些就是哪些：我有我的自由。

这种想法，是把这二者——必须关心注意的方面和你感到兴趣爱好的方面——割开，看成井水不犯河水的两种东西了。其实这二者是拆不开的：这个少不得那个。在有些场合这二者就相反相成，而在有些场合这二者就会闹别扭，甚至闹到势不两立。

我们只能这么说：对一个事物的较外在的方面，较外在的联系，你爱这而不爱那，问题比较不很大，——并不是没有问题，因为一篇作品里的任何形象，任何描写，都是构成整个作品的一个有机部分。这里只是说问题比较不很大。那三个去访问女工的，假如有一个注意到了那晚上的月色，而另两个全没在意，这都无关宏旨。但到了她家里，他们对她家里哪些方面感到兴趣，这问题就大些了：看谁更能抓到那些足以表现或说明她的某些生活、性格的东西。而从她本人那里感到兴趣的是哪些，问题就更大些。越是有关内在的东西，越是有关内部联系的方面，这问题就越大——就是说，你感兴趣的、爱好的是哪些方面，就越不能任意。

要是我们对那些应该加以关心和注意的东西不感兴趣，不爱好，我们就会白白地放过许多重要的好的东西。

要是我们对自己强迫命令：“你非关心注意这些方面不可！”可是感到兴趣的、爱好的并不是这些方面，而是另一些方面。这样勉强搞出来的东西，就往往流于公式化，或概念化，或是干巴巴的一点也不感动人。有时候由于作者的不恰当的感情态度，不期然而然地会歪曲了真实。有时候甚至写出这样的作品——所表现出来的东西与作者的主观意图不一致，甚或相反。

同志们最近读过了几篇唐宋传奇。宋人的传奇里很有些劝惩之作——例如《杨太真外传》，就是要写出“唐明皇之一误，贻天下之羞”的。可是作者把那些奢侈荒淫的生活写得那么津津有味，引人入胜：恐怕不会使帝王们感到什么“窒乱阶”，倒是“心向往之”。这些作品的详细批评，留到学习古代

文学的时候再谈。现在只要提到这一点就行了：作者的兴趣破坏了他的主题。

这位作者也许要抗辩说：“我在这篇文章末尾已经把我的意图说明得一清二楚了，为什么你们还会有这么一种看法呢？”

我们答道：读者读一篇作品，是看它所表现的所描写的是什么东西，不问你的主观意图。你的主观意图和你所表现的所描写的东西一致，那是你在这方面的成功；不一致，是你的失败。你光向读者说明你的主题是什么，是不济事的。必须使读者从你作品所表现所描写的东西里，去感受你的主题。

通常，读者从作品里所感受到的，就是作者——不论自觉地或不自觉地——从生活里所感受到的。作者的感情，兴趣，爱好等等，要是有一点点勉强，有一点点做作，马上就会出毛病。一个作者想要叫读者对美帝仇视、鄙视、蔑视，可是他自己不知不觉地还有一种恐美心理，或是情不自禁地对所谓“美国生活方式”或花旗牌的“艺术”感到兴趣，爱好，那他怎样去感染、影响读者呢？一个作者想要唤起读者来参加抗美援朝保家卫国运动，可是他自己对这运动不热心，甚至觉得麻烦——“又要赶任务！好，对付一下罢。”那他怎么能去感染、影响读者呢？

我们想搞创作的人，应当时时刻刻检查我们所感兴趣的、爱好的方面，不要任其自流。

这一点，我们就不比别的部门的工作同志。有些别的部门的工作同志，对某些东西发生兴趣、爱好，一时可以不致闹出什么问题，而在我们马上就成了大问题。例如一位做会计

工作的同志——假若他对歌剧里的李香香那号人毫不感兴趣，而只对林黛玉那号人感到兴趣，这有什么大不了呢？当然，我们可以说他的兴趣太不健康，他思想还没搞通。可是这并没有影响到他的业务。只要他工作照样做得好，跟同志、群众的关系照样处得好，那么剩下这么点儿思想问题，就慢慢改造罢。然而在我们，这立刻就成了问题。这大大地影响到我们的业务：我们的业务就是通过形象把我们的思想感情传达给读者：我们——不论有意或无意——会在读者群众中传播这种不健康的兴趣和爱好的。

那么，干我们这一行的人，对哪些东西感到兴趣、爱好，就一点自由都没有了么？

不要担心。只要我所感到兴趣的、爱好的方面，与我所应该关心注意的方面一致，——我所爱的和所憎的，正是我要命令我自己去爱的、去憎的东西——我就得到了充分的自由。在这原则之下，才是真正的自由，让我可以去选择我所要的、我所爱的方面，我可以去充分发展我的个性，我独特的风格。

所以我们的所谓学习，不仅是要获得认识事物的方法，要懂得应该关心注意的是哪些方面，而且还要修炼我们的感情：真正爱我们所应该爱的，真正憎我们所应该憎的。

我们既然谁都知道我们应该爱人民。我们既然谁都知道，我们之所以对人民的敌人有着大的憎，就是由于我们对人民有着大的爱。那么我们就应当真正从心底里去热爱人民。真正从心底里热爱人民的人，才能把他所学习的理论、政策思想，真正和他的创作生活相结合。而对于人民的一切——生活、思想、感情、要求、希望、发展前途，以及牵涉到人民利益的

种种关系、方面、问题，他就会自然而然地忍不住地去密切关心和注意。什么东西对人民有益处，什么东西对人民有害处，他有一种特别尖锐的敏感，一碰就觉察得到，而同时也就生起一种感情态度：对前者感到兴趣、爱好，对后者憎恶、仇视。

这样的人，他的感情态度与他的逻辑认识相一致的人，就能很容易地也很自由地在生活中抓住那些深刻的本质的东西，抓住那些动人的美好的东西。——岂但如此，还好像不是他去选择到这些东西，而是它们自己跑到他脑子里来的。于是他老是记起它们，思索它们，感情一直激动着，非把这写出来不可：这个我们就称之为创作冲动。

真正从心底里热爱人民——可以说是培养我们高尚感情的第一个基础。

同志们也许会要想：又是“爱人民”！——还是这句老话！我们老早老早就听见过了。

不错，是句老话。这句话如果是真理，那就多重重复几遍也不会陈旧的。我希望每个人都切实反省一下：我知道是知道这句话，可是我做到没有？做到了几分？还是我自命为做到了，而其实不是那么回事？

这样反省一下，再联系到自己的创作思想方面，我想是有益处的。

一九五一年一月

本篇为作者于1951年1月在中央文学研究所的讲话稿，曾收入作家出版社1958年10月初版《文学杂评》。

## 关于《华威先生》

编辑同志：

来信收到。伊凡同志的意见是对的。华威先生是那时国民党反动集团里的家伙。他们力图打进一切群众团体中去“领导”，以便一面探听和监视；一面设法阻碍群众运动。但群众还是利用种种合法手段来进行自己的工作，而这并不是出于什么自发性，而是有组织有领导的，“华威先生”们就只好发怒而且害怕了。因此决不能教现在的学生拿“华威先生”这号人做“一面镜子”来检查自己的什么“性格、作风和毛病”之类。要检查，应当向别处去借镜子。

那么华威先生究竟是不是一个“文化特务”？很可能是。但不一定是。把华威先生写成一个特务，也未尝不合理，不过那样一来，我恐怕那时（抗战时期，一九三八年春）的读者群众就不免会有这么一种错觉，以为只有“中统”或“军统”的特务才会那么反动可耻，以为我们只须对“中统”或“军统”的特务作斗争就是，而除此以外的一般国民党反动集团分子则不坏或不会那么坏，我们就可以只同他们讲团结而不必和他们作斗争了。国民党的特务机关是国民党反动统治政权的反人民的工具之一。不管华威先生是属于哪一类反动工具，他总是

有那一般的反动实质的。

敬礼!

张天翼 九月二十九日

原载《中国语文》月刊 1952 年 10 月第 10 期。



## “在悬崖上”的爱情

友梅：

《文学月刊》九月号上的《在悬崖上》，我已经找来读过了。写得真实，生动，而又简洁。一读就感到这几个人物确是生活中可以遇到的人，事情也是生活中会发生的事。我觉得这一篇比你其他作品都动人些，也写得更自然些。

你说你这篇写得很快，很顺利。我想，这当然是因为你对这种人物这种生活非常熟悉的缘故。此外，更因为这样的题材——和你为了要写作品而有意采访来的东西不同，这是你在生活中不得不遇到的事：你不去找它，它会来找你，你躲都躲不掉。你自己得亲身站在这生活的矛盾之一方，去斗争，去解决这个问题。你不但熟悉，你还动了真感情。你觉着非写出来不可。这样，就写得顺利，而且也写得亲切。

要是把这股劲儿也用到其他问题上，在生活里动真感情，真去斗，真当做自己的事，真想去解决，觉得非写出来不可，——那么其他的题材也可能写得这么顺利的。

你说你感到这篇写得还不充分，不够，应当还要加工。

这是对的。我读了也有这个感觉，觉着它还欠缺一点儿什么。

我不知道你自己是怎么想的。我觉得问题是在这里——这生活本身里面。

现在，姑且不论你所写的是不是实有其事，咱们也把它当作一件真事情看吧，因为生活中可能有而且也确实常常有这号事情发生的。一个青年（这里是一位技术员）遇见了一个“在品质上在思想上”“值得尊敬”的女同志（这里是一位会计员，团支书，党员），由恋爱而结婚，她在她的帮助之下有了进步，入了团。可是后来遇到一个“相貌和风度”使他“挺欣赏”的女孩子（这里是一位才毕业的雕塑师，一个混血儿，叫做加丽亚），他就喜欢她，爱她，于是和妻闹不好，以至于要闹离婚。团里批评他，科长劝阻他，都不行。他终于向那个女孩子（加丽亚）求婚。

这是生活里常会遇到的事。只是结局各有不同就是了。

这个故事的结局呢？是那个女孩子加丽亚拒绝了他的求婚。那位青年技术员碰了这么一个钉子，然后他才回心转意和他的妻“重建我们的爱情”。

这样，这主人公“在悬崖上”就回了头，没有掉下去。

问：假如加丽亚不拒绝呢？假如她答应他的求婚，那以后会怎么样呢？

读者许会要这么问的。你不能说他问得不对。

事情已经发展到了这个地步了，那位青年技术员不顾一切地要离开自己的妻而追求另一个他很喜欢的女孩子，简直是“如水之就下”，就是同志们的批评和科长的劝阻也拦不住，——这实在是必然的趋势。可是，至于他向加丽亚“摊牌”的结果如何，他会顺利成功呢还是会碰钉子，那可就不一定

了，那是带着偶然性的。

我们的实际生活里当然也常会有这样的偶然事件。他因为受到偶然的阻碍而得了救。可是，这么着你是不是就此可以对他放心了呢？照这个人的为人和他的思想感情的发展看来，照他和他所处的生活之间的关系的的发展看来，他现在的回转头来，只不过是不得已的：加丽亚的拒绝挡住了他这个发展。假如偶然是另一种情形，比如说，加丽亚到了开始考虑自己的恋爱结婚问题的时候了，她答应了他的求婚，那么事情就会急转直下：离婚，结婚，他和加丽亚一块儿生活。事情就这么往前发展了，而这样的发展，照主人公这号人物看来，我说，倒是一种必然趋势。

我不知道你这么想过没有：假如这位青年技术员离了妻子而和加丽亚结了婚，将会有怎样的生活？他的思想感情的发展会怎么样？他的工作，他的艺术思想，他和同志之间的关系等等，会怎么样？

再不然，就仍旧照这篇小说所写的结局这个样子，往下想：以后这位主人公和他的妻会相处得怎么样？要是他又偶然遇到了一位“性格、风度”令他“挺欣赏”的女孩子——在实际生活也常会有这样的偶然遭遇的——又使他的妻在相形之下“显得那么呆板，没有风度和苍白”了，那他会怎么样？

这么想一想，对我们的写作是有好处的。试试看吧，多假设一些可能的境地和遭遇，来考验考验你的人物：他的生活中要是发生这样的事，他会怎么样，发生那样的事他又会怎么样，——想得越具体越好。这些境地和遭遇不一定都写到作品里去，但这些不写进去的东西你最好也想一想清楚。你给

你的人物所假设的情境愈多，设想他在这些情境中的种种反应愈具体而明显，那么你对这个人物就摸得愈透，愈近于全面，愈易于深入。要是你的人物的生活里可能发生某个情形，可是你不知道或是不能具体想象他在这个情境中会要怎么样，那就是你对你的人物的这某些方面还没有摸透，——也就是说，这个人物在你心里还没有酝酿成熟。

假如你先在思想上这么加加工，具体地去想象一下这位技术员的这些情形，那么，我想，你一定会把这么一号人物发掘得更深一些。然后，你再回头来检查检查这篇作品，就比较容易发现这故事是不是照必然的趋势那么发展下来的了。

这里我还想顺便扯一扯关于偶然性的问题。作品里是可以写而且必须写一些偶然的東西的，因为现实生活里本就存在这样的东西。上面说的为人物假设种种的可能的遭遇和境地，生活中可能发生的事件等等，也都是偶然性的：他可能碰到，也可能不碰到。可是，这些情境之设立，无非为了好表现出：这号人要是遇到这样的事，他必然会怎么怎么样。例如你的主人公偶然遇到了加丽亚那号人，就表现了他的那一串思想感情和行为。不遇到，这些就无从表现；只要一遇到，这号人就准会闹一些这号问题。那么这些偶然事件是用来表现生活的必然性的（没有偶然，就表现不了必然）。

又偶然事件还用来促使故事的发展（包括转变）。例如贾宝玉的出家，是他趁奉天省乡试的当儿出了家的。王夫人她们懊悔无及，说不该让宝玉去应考，——这其实是傻想法。要是事情已经发展到了这个地步，宝玉出家的条件已经成熟了，那么即使不让他去应考，他也会借别的偶然机会出家。故事

的必然发展，往往要借偶然的因素来完成。这类偶然因素在生活里多得很，几乎随时可以遇到，只是在事件发展到了“万事具备，只欠东风”的时候，它才起作用就是了（要是条件不成熟，就是八级到十级的东风，也白搭）。

至于你那位主人公——我之所以对他放心不下，就因为他的回头只是由于外在的偶然的阻力，而他的思想感情方面的矛盾，他的兴趣，审美观点，生活态度以及工作态度等等方面的矛盾——这才是对这个故事的必然发展的有决定作用的东西——并没有解决。也许他自己以为这些已经解决了。其实没有。

看看这里所写的。他和他的妻（那位会计员）是由恋爱而结婚的，可是不久他就和另一个女孩子发生了爱情，因为那个女孩子对他更有吸引力些，他和她更投合些，他发现她能给一些从他妻那里得不到的东西。这一点，在作品里面表现得很充分，写得也很清楚。这个加丽亚和他的妻比起来，完全是另外一号人——这号人我们在生活里也见到过的，你已经生动地描写出了这个人物。我不知道别人读了怎么样，我是觉得这号人的“性格、作风”一直到她一连串的种种表现，实在很讨厌，——我这种嫌恶情绪也许并不合分寸，也许略为超过了我在你作品里所应当感受的程度。我知道，我自己现在是联想起生活中实际看到的这一类人来，而把她们的一些特点来补充到你的人物加丽亚身上了，因此对她憎恶得多些。这对于这位加丽亚也许有点儿冤枉。可是我总是这么想的：假如让我写起加丽亚来，我就会更不客气些，我就得拿这类人性格上的这些特征融合到加丽亚身上，要让这个加丽亚在读者心目

中也像在我心目中一样讨厌，而只对那位青年技术员那号人才讨喜。不让她投合我的读者，而只让她投合我的主人公。

这种想法，也许是由于各人写作风格不同的缘故。但也不仅是个人风格的问题。假如把加丽亚这号人写得——连作者自己也没有意识到，只是不知不觉写得——不只是对男主人公那号人有吸引力，而且引得读者也都“挺欣赏”，都爱起她的那个“风度、趣味”，“性格、作风”来，那就有把读者也引到“悬崖上”去的危险了，事情就不好办了。

友梅，让我问你一句题外的话：假如你自己遇到了加丽亚这号人，你会不会喜欢她？跟她谈不谈得来？

有时候这么想一想——想象自己和自己所创造的人物要是相处，会是怎样一种心情，这对写作是有益处的。

言归正传。再说你这篇作品的写加丽亚怎样吸引主人公，他怎样对她发生爱情，这都一看就明白，而且发展得很自然。可是，这位主人公和他的妻的关系——例如，他俩怎么爱上的？他为什么会爱上她，而有和她共同生活的要求？他的爱情的基础是什么？为什么那么不巩固？等等，等等——这里可就写得不那么充分，读来就不那么明白了。

你把这个过程写得很简略。这当然是可以的。可是，这被你略了过去的东西后面，是不是还会有一些玩意儿呢？——这你想过没有？比如说，他俩“总是一边散步，一边谈心”，究竟谈了些什么？真正谈不谈得来？或是哪些谈得来，哪些谈不到一块儿？结婚以后，“我们经常的谈着自己一星期来的工作，思想等等”，又是怎么样谈的？——我就出这么一个题目考考你看。

这篇小说结尾的地方，这位主人公说：

“回来后，为了重建我们的爱情，两人也还费了好大力气的，不过那要讲起来就太长了，明天还要上班呢。”

他这就没讲下去。那么，这又是一道题，我得考考你：他俩到底是怎么样“重建”他们的“爱情”的？到底“费了”一些什么“大力气”，怎么样“费”法？

我当然不是劝你把所有他俩“谈心”的对话都写进去，或是要求你把这篇小说再写下去。我只是——仍然是那句老话——认为这些不写进去的东西，也最好去具体地这么去想象一下，除非你想象不出来。只要能想，而且想得具体而合理的话，那你也许会从这里发现出问题来，会发现早就有个矛盾伏在这里面了。

可是，至于这位主人公自己，却认为他是真的爱上了她的。

当然，他知道她好。她是团支书，又新近入了党。她工作好，学习好，对他这个要求入团的青年很有帮助，“工地上的人也都尊敬她”。这是一位很好的领导同志，也可以做很好的朋友。但这样是不是一定就可以做爱人呢？那可未必。那还得看具体情况再说。一个好干部的条件，或是凭之可以吸收入党的那些条件，不等于就是爱人的条件。找起恋爱对象来，也不能只是凭对方的年终鉴定就解决的。固然不错，我们现在有些作品是这么来写恋爱的，只因为对方的“劳动好，工作积极，学习努力”等等，或者忽然发现对方是一位劳模，以及诸如此类，眷恋之情即油然而生，于是求婚，结婚，闭幕——至于闭幕之后，那小两口儿到底搞不搞得好的，这作者当然没有责任

了。这只是在这些作品里才显得事情很好办，实际生活可就没这么简单。在实际里，两口子要长期地共同生活下去，而人的生活又是多方面的，除开工作和学习等而外，还有许许多多方面的生活，以及对这种种生活的看法，态度，兴趣等等，这对于一对爱人的生活都不能不发生影响。

比如说吧，“在悬崖上”这位男主人公如果只把那位女会计员当做一个好同志或是好朋友，那么他俩只要在结合同志关系或朋友关系的这些方面搞得不好，就行了。至于除此以外，别的方面他和她搞不搞得不好，合不合得来，那是没有多大问题的。例如这位对他很有帮助的团支书，她的“相貌，风度，趣味”等等，那有什么关系呢？这些方面他即使不大“欣赏”，也不会把关系搞坏。可是一做了爱人，就不同了。

果然，这方面的矛盾就此露出来了。

他自己也说，他的妻在品质上思想上有值得尊敬的地方，“我觉得这对一个革命同志来说是重要的，但不一定适合作我的爱人”。这的确讲出了他自己在恋爱方面存在的问题——这个问题在小说一开始其实就有了，不过他自己没有看出来。而到小说结局的地方，这个问题其实还没有解决，不过他自己以为没有问题了。

（现在我又要向你插问一句了：你的看法如何？他还是因为和加丽亚玩昏了头，就把不成问题的当作问题了呢，还是本来就是一个问题？你回想一下你自己创作时的想法吧。）

他的这个问题的根子在哪里？是不是当初他找错了对象？他对那位女会计员的爱，实质上究竟是怎么一回事？

我没想了一下，——这又是根据我在生活里所看到的一



些这号人而设想的。这位男主人公是这么一个人物：他思想方面正在蜕变，由旧变新。他在政治上工作上要求进步，和自己思想里面的旧东西作斗争，而这样的斗争总是有错综复杂，甚至迂回曲折的进程的，决不是简单的事。他“灵魂”里的旧渣子并不那么容易消除，它们有的会坚守阵地不放，有的会暂时败退而又卷土重来，而有的则躲躲闪闪，一时很难发现它在哪里。如果他现在能把某个旧渣子的堡垒攻下了，那我们就说，他现在在这方面有了进步，有了改变了。而这些堡垒哪个易攻，哪个难攻，那是各有不同的。比如说吧，理论认识方面的东西，往往比较解决得早些——他知道了些什么是对的，什么是不对的，他应当爱什么，不应当爱什么，等等。可是他是不是能见之于行为，按照理论上认为对的实际去做，这他也许还得经过一番自我斗争。至于他在理论上这么认识清楚了，甚至做也照着应当的那么样做了，可是究竟他感情上有没有转过来，他是不是真正爱他应当爱的，这就更不简单了，而且更难发现这里面的矛盾，——甚至于一旦出了毛病，他自己还搞不清问题在哪里。

这里说的，不过是就这位主人公的故事举几个例而已，实际上一个人的自我斗争的方面还多得很。上面举的那几点，当然都是构成这个人物性格的几个方面，但最重要的，成为这个人物性格的主要标志的，则还是他的这种感情倾向——它常常是他某些表现或某些行为的隐秘动机，连他自己也意识不到的。

不错，他的性格是在变，正在由旧变新。要不然，他不会爱上那位女会计员。他现在已认识到了她的可爱，他认为他

应当着重在对方的品质和思想方面，应当拿这当做他选择对象的首要条件。但是他内在的感情倾向的要求是不是就和他这个理智的选择一致了呢？——那可还没有。不过那种感情倾向暂时潜伏着，暂时没有机会表现出来就是了，因此他的理智命令暂时占了优势。矛盾一直是存在着的。等到他遇上加丽亚那种女性，他立刻就给吸引过去了：她那套风度、作风等等，恰恰投合他那潜伏着的内在的感情倾向。

可是他不知道，一个人的风度、作风等等，正就是这号人的“思想、品质”等等内在东西的总和而表现于外的。什么样的人就有怎样的风度、作风等等，正像艺术形式是表现其一定的内容一样，不能把它孤立起来看。他为什么这么容易被这号人的风度作风所吸引，以至对这号人发生爱情呢？那准是他本人和那套风度作风后面的内在东西（例如“思想、品质”等等）多少有些同调，或基本上是同调的，——否则，他不至于闹成这样。

至于那位女会计员的风度、作风等等，那在这篇小说简直没有写出来。男主人公嘴里是说她“可爱”，但读者还不能具体感觉到她的可爱，因此也就不十分明白这位男主人公为什么会有这样的感觉。这个人物确写得不充分。我读了之后，必须在我脑筋里仍旧那么加一加工，把生活里所见到的这样一些人的特征来补充她，才能想象出她这个人物的整个形象，——而这一步功夫其实最好是由作者自己来做的。

（又要顺便问你一句：你写时，这个人物形象在你心里分明不分明，活不活？你喜欢不喜欢这样的人？）

那位男主人公看中她的时候，他是把别人的内在东西如

思想品质等等，和它表现于外的如风度、作风等等，割裂开来了：他的理智仅只能命令他去要求前者，而不能命令他去爱她这整个人。实际上，他感情所要求的是另一种调调儿的女性。哪怕他再三用理论来说服自己，命令自己：“我不应当爱加丽亚那号人，而应当爱这位帮助我进步的好同志。”可是他的感情跟不上，因为他的心灵深处还潜藏着一些与之对立的東西。像他这么一个人如果要解决这个矛盾的话，那他还得再经过一番很剧烈很复杂的自我斗争。

可是这位主人公现在还没有发现他自己的这个矛盾，因此更无从理解这个矛盾。

可是你——作者，却必须发现这个矛盾，并很好地理解这个矛盾。

你理解你的人物，应当比他对他自己还理解得更多些，更深些，更真切些。你应当知道关于他的那些连他自己也不知道的，或是他自己一点也没有意识到的东西，并且你对这些东西要有你自己的看法，有你自己的态度——不是客观主义式的记录。

假如你构思或是写作这篇的时候，抓住了这个主要矛盾，抓住了这个矛盾的主导方面（他心灵深处潜伏着的那些东西的实质），那你就抓住了这个人物的性格最主要的方面了。这么着写起来，故事就会按生活的必然而发展，而偶然事件则用来作为这必然发展的表现形式和表现手段，不会来妨碍这个主流了。

你以为如何？这篇东西之所以写得“不够”，看是不是就由于这些方面？这么谈了一阵，是不是可以对你有一点点用

处？

这封信可以打住了。这回罗罗吨吨谈的这些，当然不是对你这篇作品的什么“修改意见”，只是由这篇而感到了创作上的一两个问题，就这么扯扯，供你参考。看完之后你也许会联想到咱们平素谈过多次的那句老话上来：要创作上提高，首先就要把自己的思想水平提高，要注意思想和道德品质方面的修养。不错，这回又归结到了这一点了。这一点可以说是创作基础的基础。

再提一句：你这篇小说是写得好的，请你不要因我的叨唠而失去自信心。我知道就有好些青年读者很喜欢它，而且被它感动。我倒不是由于怕你给搞得飘飘然了，就故意在你脑顶上浇浇冷水，——我想你自己会警惕这一点的。我不过是对你要求得严格些就是了。我认为我应当对你严格些。我从你的谈话看来，你这两年来在各方面都有了很大的进步。你肯踏踏实实地在工地上工作下去了，希望你坚持下去不要浮动，并祝你还有更多更快的进步——可是我预先声明：我对你的要求（从你的做人到你的创作）还是要按照你进步的程度而逐步更提高上去的。

写于 1956 年 12 月

原载《文艺学习》1957 年 1 月第 1 期

## 和部队作者的谈话

王愿坚：我写过一些故事，大多取材于第二次国内革命战争。故事是听来的。写作时加入自己一些直接的生活体验，来补充、想象、虚构。这些故事，有的好些，有的差些。好像有这样一种情况：凡是接近真人真事的，它的主题的意义和感人的力量就差些，而许多故事概括出来的，它的效果就好些。这算不算是一种规律呢？

张天翼：很难肯定说：真人真事就写不好，跳出真人真事的就一定好。但是，我看，完完全全是真人真事的作品其实是没有的，就是通讯报道也不可能百分之百和真人真事一样，它也总是有所取舍，有所剪裁。有的作家喜欢找一个现成的典型的人来写，大家所熟悉的别克<sup>①</sup>就是这样，《恐惧与无畏》好不好呢？好的。有的作家写人物根本没有固定的模特儿，但是写出来的人物却成了典型。不管是按真人真事描画人物，或是综合拼凑而塑造人物，我觉得最要紧的是要对人物真正熟悉，要熟悉到像是自己最亲密的朋友，甚至简直就是自己一样：从早到晚，他是怎么过的；某桩事一来，他的反应会是怎

<sup>①</sup> 别克：A·A·Бек(1903—1972)苏联作家，著有《沃洛科拉姆斯大道》，中译名为《恐惧与无畏》。

样；他看到人家的缺点，该怎么批评；受到人家的批评，又会是怎样。只有熟悉了，才有取舍、剪裁、发掘、综合、想象的可能。王愿坚同志写作不受真人真事的限制，我想是对的。我自己写作也是这样的。譬如，我要写你，我们俩连谈三天，但是真正表现你灵魂深处的话我未必能听到。于是我只有找别的人来补充，在我们的记忆里，各式各样的人是早就分好了类的，我就挑一个同类型的人出来，那个人有这么件事，是不是能够移来表现我要写的这个人物的灵魂？不行，再另找，一直到恰恰能表现这个人物为止。这样的经验我想是大家都会有的。

我喜欢读王愿坚同志的作品。读作品时本来以为你的年龄还要大些。我倒很想知道，你是怎样写你所不很熟悉的生活，而又能写得很好的？

王愿坚：这一关很难过。譬如《党费》的故事是发生在一九三五年，那时我才五六岁。我对那个时代的革命斗争情况、社会生活风貌、人物的精神状态都是不了解的。我该怎样写呢？只有追索历史材料，多请教老同志。但是，在刻划人物的精神面貌方面，我主要是拿自己战争时期的生活来补充的。一九四四年，我曾“打埋伏”在山东滨海区的一个大娘家里，大娘把我当自己的儿子。有一次“跑反”回来，大娘家的粮食全给鬼子抢走了，只剩下了两个地瓜面窝窝头，大娘把窝窝头递给了我，自己抱着两岁的小妹妹到里屋去了。我正吃着，听到里屋小妹妹在哭，进屋一看，只见大娘正抱着小妹妹，拿花生壳嚼烂了在喂她。这件事，这个大娘，我多少年也忘不了。写《党费》时，我觉得这个大娘和《党费》里的女主人公精神上是相通的，于是我就让这个大娘化成了我原来不很熟悉的黄新。不

知道这样做对不对？

张天翼：我想是应该这样的。写一个人往往要到一闭上眼就看到这个人的一举一动时，才能写好。《党费》里由大娘嚼花生壳喂孩子变化而成的母亲从女儿手里拿下咸菜的这个细节，是深深地感动了我们的；而且的确可以看到，作者是融进了自己的感情的。从自己的生活经验里找到假托来写人物，比按着一个抽象概念来写人物，要好到不知多少倍。

王愿坚同志善于在尖端处，在尖锐的斗争中来表现人，许多细节都是选择得很好的。

刘文韶：我准备写一个红军时代的女兵连长，想把她写成这样：参军前是一个不幸的、温柔的姑娘，参军后却成了一个为了报仇不惜违反纪律的鲁莽急躁的战士。这两种情况却并不发生在一个人身上。现在我想把这两种性格统一起来，用它们来表现一个人的性格的发展，但是很难。别的同志也认为不合理。人们常说，人物的性格是拼凑起来的，但是怎样才能拼凑好呢？

张天翼：听你刚才谈的，你所拼凑的好像只是人物的经历，而不是人物的性格。在创作中，事件要服从人物。不是先安排好事件，布置好种种经历，然后才给人安上一个适宜于这些事件的个性；而是先有人，人投入到斗争中去，事件就自然地发生。人物会凭着自己的个性、意志而行动，甚至有某些事会突破作者早先的设想。当人物的个性还没有清晰起来的时候，人物的遭遇、命运是不宜定得太死的，更不宜硬叫人物去迁就自己所设计的一连串遭遇。谈到创造人物时常说的“概括”，是指性格的概括。譬如，对自己人非常温柔，对敌人仇恨

入骨的女同志在我们党内是很多的，我们如果熟悉几十个这样的女同志，而且将这些女同志的个性，糅合成一个，突出这种类型的性格，这也许就是所谓“概括”。这个人物的性格在你的心目中成熟了，具体了，鲜明了，就像她正在你的身旁一样，那末，这个人物在参加革命后将会怎样一步步前进，她在斗争最残酷、自己的亲人被杀害时会怎样行动，她和组织的关系将会怎么样，这一切都不会成为问题了，就不会发生像你上面所说的，由于先安排好了种种遭遇以致使人物的性格难以统一、难以贯串、难以合理发展这样的问题。

万正：请天翼同志谈谈《华威先生》的创作。

张天翼：抗战初期，我在长沙搞文化界的统一战线工作。当时“文化界抗敌后援会”有三个部，部长都是民主人士，后来国民党要来争领导，要争作部长，当了部长又不干抗日的事，因此斗争很尖锐。那时茅盾同志主编《文艺阵地》，要稿子，我有感于此，一天赶写成了这篇《华威先生》，看着不像小说，我在题目下面注明是“速写”，发表时茅盾同志把这两个字涂掉了。发表以后，议论纷纷，不少人说是写他；其实没有一个固定的模特儿。像“华威先生”这种人，当时很多，写作的时候就自己跳了出来。但我还是写得太草率，没有很好的挖掘，如果当时努力写得充分些，还可以挖出一些东西。“华威先生”是抗战初期国民党中的一种人物，那时还挂着抗战招牌，但是不干扰战的实际事情，专门闹磨擦；到后来，这一号人物也许就做“盯梢”之类的勾当去了。解放后有个学校讲这篇文章，说“华威先生”东一个会，西一个会，是官僚主义，这是不对的。有人问：他是不是特务？可能是，但没有写成特务。我想这样意



又可能大些；不然别人也许会认为国民党闹磨擦的只有中统、军统之类的特务，除此以外就都是好人，只要团结不要斗争就行了。

**沈竹眠：**在生活中，常遇到一些新人新事，感动了自己，也觉得能感动别人。想表现它，但又有些犹豫。觉得要写小说，这些人和事还不够典型，或者还不能形成一个完整的艺术形象。在这样的情况下，有创作冲动，但又为找不到适当的表现形式而苦恼，这该怎么办？

**张天翼：**既是感动了自己，又觉得还能感动别人，那就应该写。我们首先想到的应该是读者，不管写成什么样式，只要读者读了有益，就写。不要为各种各样的规格唬住，更不去考虑作品是不是有永久价值，不要等，先写出来。如果写不成小说、剧本，那么就写成报道、通讯、速写等等。以后体会的深刻了，还可以再写。我过去写东西就是这样，只要我认为对读者有点好处，就写。人家说不像是短篇小说，我不大在乎。不能登入文学之林，也无妨。只要能有一个月的作用，我也写。我劝你也写出来，不要为什么表现样式苦恼；短篇小说、特写、速写的界限本来就很难分。《阿Q正传》的第一章，有人说不像小说，我问他你要看不要看，他说要看，还很有点意思呢。我说这就好，它在当时发挥了很大的战斗作用，不管它像不像小说，它都是好东西。我认为，写反映当前现实的东西，特别应该有这样的精神。还有，也不要避开别人已经写过的题材，只要你揣摩得透。

**马令勋：**有时自己被生活中的某些事深深感动了，写出来却不好。我在青岛海边看小红领巾拾蛤蜊，构思了这样一

个东西：一个小学生原来计划在“五一”和母亲在一起玩一玩，可是，这天一早母亲却找不见儿子了，原来学生们到海边拾蛤蜊，准备卖钱来捐献拖拉机。天快黑了，孩子们已很疲倦，还差四个蛤蜊，他坚持要拣够数，等到拣够了，孩子晕倒了。这篇东西改来改去没有改好。

张天翼：这个情节是歌颂呢？还是批判？（答：是歌颂。）你是想歌颂孩子为捐献拖拉机而在假日劳动，这当然是好的。但是孩子所做的，却超过了孩子的能力，像孩子晕倒这样的事，不是生活中的真事吧？（答：不是真事。）那末这是夸张了。这样一写，叫人看了，只会对辅导员或学校少先队发动孩子们拣蛤蜊这样的事起反感，好事变成了坏事。夸张要有个限度，过分了就会向对立面转化。

峭石：有的夸张看起来真实，有的不真实，这该怎样来掌握？

张天翼：哪个文学作品都有夸张，不管多少，总有一点。夸张，不是随便把生活中的什么事物都加以渲染夸大。只有抓住了某一事物的本质特征方面，加以夸张，这样的夸张才合适。只有将能够真正深刻地反映生活本质的东西，加以夸张，这样的夸张才是越夸张越真实。契诃夫的《小公务员的死》，写一个公务员因打喷嚏把唾沫溅到一个退职将军身上，恐惧以致于死。这是高度的夸张，也是高度的真实。它深刻地反映出了沙皇时代一个大官对于一个小公务员的无上权威这一生活本质，所以非常真实。

崔左夫：以前我写作曾在语言上化了很大的功夫，想给人以美感，但别人不喜欢，认为不朴素。以后有的作品，语言

是朴素了,但我自己并不很喜欢。怎样的语言才算美?

张天翼:我读过你的两个短篇,觉得语言还是朴素的,也是好的。语言怎样才算美?我认为经济、恰如其分、不可更易就是美;朴素就是美。花哨、堆砌并不等于美。但语言要朴素和口语化,并不是说把生活中原来的语言照抄下来。我过去曾企图把作品中的对话写成和真正的日常生活中人们的对话一样,结果是噜嗦乏味。以后慢慢克服了。两个人聊天,两个钟头就可记下十来万字,这有什么意思?作品中的对话是应该用口语的,但不是原始的,而是经过提炼的。要提炼到一句多话不讲,一句话恰恰代表一个人。《水浒》《红楼梦》都是一看对话就知道什么人的,但高鹗续的《红楼梦》后四十回就差些,如“四美钓鱼”之类,就有废话了。

张麟:作品怎样才算是具有民族风格?

张天翼:有两点是应该注意的:第一,你写的是中国的人,中国的事,写了也是给中国人看,就应该适应中国人的口味;第二,写作时必须考虑到你的对象是谁,写出来工农兵是不是乐于接受。作品的形式和风格,应该百花齐放,但归纳起来总有两种情况:一种群众容易接受,一种不容易接受,如让我来选择,我选择前者。

小说的民族形式是不是就是章回体?不能这么说。章回体是适应说书这种形式而产生的,一段说完,非卖个关子不可,不然听众下回就不来了。《水浒》《三国演义》都采用了这个形式,《红楼梦》《儒林外史》就不一样,只是留了个形式,没有什么大不了的关子可卖。我们今天是不是还要章回体呢?没有人人去学的必要。我们前人所写的小说,有很多值得学

习的东西,但不一定就是这个格式。

中国古典小说的人物、情节、对话,读起来都是清清楚楚、脉络分明的,人物是慢慢地一个一个出来;不像外国小说常是一开头就是人物一大堆。外国的有些长篇小说前几章常是一章一个头,互不衔接。中国小说是搭线式的,一个引出一个,一条线拉得起来(《水浒》只有“智取生辰纲”一处是撇开前面另叙的,《红楼梦》也只有一处,那是说刘姥姥的那一节),这样读起来不吃力。

中国小说写景不多。写景多,我们的读者大多不耐烦,一翻就过去了。巴尔扎克写景物,一间屋子的陈设可以写好多页,把每个角落都写到,看起来比较沉闷。《水浒》写林冲夜走山神庙,写景只一句:“那雪下得正紧。”鲁迅也不爱写景,他说他平常不大写景,必要时,把月亮借来用一用就是了。

在中国古典小说中,人物的心理往往是通过人物的行动和话语表现出来的,而不单作心理描写。

我有这样的感觉,看现在的作品多少有些累,看旧小说却不费劲。现在农民看我们写的东西还是比较困难。如果把我们的东西念给农民听,他们是不是喜欢?这是很值得考虑的。文学作品应当能自然地吸引人看,不要使人读着觉得是一种负担。

王愿坚:有位同志曾经对我说:搞写作的,要过普通人的生活,同时又要过一种文学的生活,要善于用文学的眼睛去观察周围的事物。我曾经学着这样做,不知这样做对不对?

张天翼:也许这是说搞创作的人要善于形象思维,我想这是对的。不过,我觉得最重要的是,作家在生活中,应该是

一个真正的普通的做工作的人。不要到处去“观察”，成天收集材料，再加上人家照顾，实际工作成了可干可不干的，结果还是浮在生活面上。我认为，为了做好工作、搞好生产，即使“牺牲”点创作也不在乎，这才能真正钻进生活，和群众的思想感情融成一片。赵树理同志就是真正投入了生活的，他担任实际工作，接触了很多问题，能够尖锐地提出来，负责地处理，真正是敢想敢说敢做，一点也不像“作客”。赵树理同志抓住了农村生活中最深刻的东西，这也使他能写出一般作家写不出的农民形象。这种深入生活的作风是值得学习的，实际上这就是作家对生活的责任感，这只有撇开了个人得失的人才能做到。

就作家的修养来说，自己怎样做人，是最重要的。马克思引用布封<sup>①</sup>的话说“风格就是人”，中国人说“文如其人”；作家的精神不高，作品的风格也不会高。人尚且做不好，文也做不好的。

王愿坚：我自己曾有这样的体验。有一次我写一个将军深夜回忆自己牺牲了的战友，写他看看酣睡着的孩子，看看衣架上军大衣的肩章闪闪发光，不禁感触万端。当时我觉得这个细节很感人，但以后越看越不对了，最后只好抹掉。我终于发觉了这是我拿自己的思想感情来代替将军的思想感情了。金光闪闪的肩章，作者看得很重，但在将军的心胸中是不占什么位置的；他的精神的境界要远大得多，纯净得多，以致完全忘记了自己……

---

<sup>①</sup> 布封：Georges Louis Leclerc de Buffon, (1707—1788), 法国博物学家、作家。

张天翼：是的，是的，你把这个细节抹掉是完全正确的，这一点很重要。我们搞创作的人，首先要灵魂干净。灵魂只要稍有一点不干净，趣味只要稍有一点不健康，就说不定在什么时候，在作品中自己意识不到的地方，在那些最细微的地方，总会流露出来。我记得朱德同志，说过这样的一句话：要做一个自自然然的共产主义者。不要做一个结结巴巴、勉勉强强的共产主义者。这句话给我印象极深，我想我们都应该这样来要求自己。

本文是根据1959年4月部队短篇小说创作座谈会上的发言整理的。曾载入《解放军文艺》1959年第7期。

## 代 邮

### ——谈题材和写作品

来信收到。你的作品我已读过了两遍。作品里这个人物，你在那次座谈会上是谈起过的。你谈了关于他的两三个片断。虽然只不过两三个片断，我当时倒也受了感动。可是现在一读作品，感觉却不一样了，觉得反而不如你在会上那么三言两语的来得动人。

这是我们常常会要遇到的情形：谈出来的题材是一回事，写出来的作品又是一回事——或者比所谈的题材好些，或者相反。至于生活里的原材料，只不过是一些零零碎碎的片断，还没有加以整理的，那更不用说了。作者要是用自己的思想感情把这些生活材料选择一些出来，整理一下，或是再重新组织一下，企图通过这个来传达给读者一些什么，那就是一个稍具规模的题材了，那就不仅只有原料而且有了施工计划了，但究竟还不是成品。

所以我们讨论题材等等的时候，要注意到这一点。几个同行谈谈自己想要写的从生活中所感受、所理解的东西，谈谈自己的写作企图，然后听听大家的意见，这是很有益的事。可是这些意见究竟也只是供你参考而已，不能当做结论。别人

只不过根据你所说的那么一点材料和你的创作意图，来推测这可能写出怎样的东西来。这所谈的不过是一种可能性。要把这个可能性转化为现实性，那还得有一定的条件才行，——这就全在乎作者自己了。

而且这种可能性，往往是从一定的要求出发，再加上各人自己的设想，推断出来的。戏剧家们首先看这个题材能不能写戏，我们有时会听见这样的意见：“这好是好，可惜没有戏。”诗人们则从诗歌的要求来考虑，因为并不是举凡天地之间的任何一个故事都可以拿来写叙事诗的：一个真正的诗人很懂得这一点。至于小说作者——那天座谈会上谈的就是这一行的问题——那当然，又从另外一个角度来衡量了。

你那天就提出了这么一个问题：在大跃进的生活里，你常遇到一些新人新事，很感动人。你想表现它，可是又犹豫，因为你觉得“要写成小说，这些人和事还不够典型，或者还不够形成一个完整的艺术形象”。于是你说：

“在这样的情况下，有创作冲动，但又为找不到适当的表现形式而苦恼，这该怎么办？”

我可是劝你写。大概因为我如今正在做编辑工作，不知不觉的就会从刊物版面的要求来想问题吧，——那就是说，不只是小说，也不只是剧本，就是其他各种体裁，各种文学样式的作品，只要东西好，皆所欢迎。读者群众需要多方面的东西。他们要求我们有反映我们社会主义生活各方面的作品，要求有各种各样的文体，各种各样的风格。既然这些新人新事感动了你，也能感动别人，写出来有教育意义，那为什么不写呢？只要读者爱看，看了有益，就可以写，而且应当写。要



是不能写成小说，或是不能写成一出戏，那就不拿来写小说或剧本就是，可以写成别篇文章。

我这样的要求和设想，不知道和你的想法有冲突没有。我只是劝你不要拘泥于某一种“表现形式”，自己画地为牢，只容许自己考虑写小说或是写戏的问题，此外概不涉足。假如那样，那么生活里那许多你所感受和了解的动人的东西，美好的东西，可以鼓舞人心的东西——只是因为不够写小说或剧本，都会白白地放过了。久而久之，就可能养成一种惰性，连“创作冲劲”也不会有了。

但同时，我们切不可把这不够写小说或是剧本的一点东西，硬拿来拉成一篇小说，或是硬拿来铺成一个舞台剧或电影剧本。

鲁迅教我们：“宁可作小说的材料缩成 Sketch，决不将 Sketch 材料拉成小说。”

能写成什么，依材料而定。看材料的质地如何，看是从什么深层里挖出来的，看材料准备得丰富不丰富，所表现的方面多不多，等等。

能写成怎样的作品——是不是能达到作者的意图，能不能像原来所设想的那么感动人，等等——那就要看作者了，看作者对这段生活有没有足够的热情，理解得怎么样，以及作者的美学趣味如何，表现能力如何，等等。而这一点又和上面那个问题（什么样的材料写成什么样的作品）是有关联的。

你那天在座谈会上谈的，关于你们文工团里那位老管理员的两三件事情——他（一位革命老干部，他的党龄比你的年

龄还大)怎样尊重你的领导,凡事都向你请示或是汇报,而遇到原则性的问题就尖锐地批评你;他怎样出主意节省公家的开支,修理破烂的道具;他怎样自己掏钱买冰糖给演员们吃,以为可以润嗓子,等等,——你虽然谈得很简单,不过三言两语,可是那事情本身是动人的。我看出你自己也动了真感情。而且这二三片断大概在你心里反复映演过,每映演一次,就不知不觉会用你的思想感情多多少少把它加工一次,把不必要的一些细节一个一个的去掉了,使主要的一些细节逐步逐步地更突出,更鲜明,更显活,更符合你感情上所要求的東西。要不然,你就不可能把这些细节讲得那么扼要,集中,而且动人。

虽然如此,可是要拿这些片断(这两三件事情)来“塑造”出那位老管理员的整个“人物形象”出来,那是远远不够的:至多只能做这个人物的生活历史中的一些小小插曲。这么一点材料还不够创造出一个人物来,也就是你自己说的“还不能形成一个完整的艺术形象”。我以为,既然不够“塑造”整个人物,只有一些片断,那就安安心心写片断就是。写了出来,纵使你自已看着觉得好像不合乎任何一种体裁,好像简直叫不出一个名称,那也不必着慌。读者群众是不大管你的文章合不合乎某种体裁的规格的,只要思想内容好,感情充沛,写得恰当而生动,就行。所谓“适当的表现形式”,那要由一定的内容来决定:离开一定的内容,就无所谓“适当”不“适当”。顺便说一句,我这里所说的内容,不仅包括你所取来的生活材料,和你要通过这些材料表达一些什么思想感情等等的问题,而且还包括你的读者对象问题在内——看你的作品写给什么人

读，为什么要写这些东西给他们读，等等。要是这些问题解决得好，那即使你写出一个四不像的文体来，你的读者群众还是会认可的。而在报刊上发表的时候，也不怕想不出一个名目来标上去。何况你那天谈的那几个片断，据我设想，正可以写一篇我们通常叫做散文或是速写的作品，可以列入标为“生活小故事”或“新人新事”的那些栏目里面。这一类作品短小精悍，能够为读者群众及时反映出我们社会主义生活各方面飞跃发展中的种种新气象、新精神、新风格等等，而且也照样可能产生出真正的文艺杰出来，——千万不要看不起它。我们宁可让生活材料——在我们的思想和感情里加过工的材料——多过于作品里所写出来的，让它有余（不要仅只是收支相抵，更不要不足），那才会内容充实，感情饱满。我认为你是能够做到这一点的。而这又并不妨碍你以后的写小说或剧本：以后你对这样的人物要是“探索”得够深了，方面够多了，还是可以再写。

总之，我们要是从内容出发，而不是从自己脑筋里某几种固定的“表现形式”的框框出发，也不去认定只有某一二种“表现形式”才算是文艺正宗，其余一概是旁门左道，不屑一顾，我们就不至于“苦恼”了。

现在，你拿这个题材写成了一篇一万多字的小说，你想要写出那位老管理员之为人来，或者像来信所说的，要“来探索一个真正革命战士的灵魂”。你尽了很大的努力，这是很好的，可是结果反而吃力不讨好，我看问题就在这里。

首先是现有材料的质和量都不够，我们刚才谈过。于是你就加添了一些事迹进去，写他从前是红军中的班长，老婆儿

子在白区被杀害了，写他在抗战中曾“用自己的血”来掩护过受伤的同志，又写他在调离文工团以后，最近在一个公社里担任敬老院的工作，等等。这些，在他生活经历上固然是重大得多的事情，可是这些生活也许你还没有摸熟，也许你感受得还不够深，——总之是这些临时加添进来的材料还没有成熟，于是就仅只能向读者交代有这么回子事情，不但不能激动人心（这些生活本可以激动人心的），而且还显得生硬，别扭：因为你拿这么重大的事件来写进去，实际上仅仅只是做了那么几件（你那天所谈的）小故事的陪衬，成了这篇故事里的一些小小插曲而已。

这样一来，这篇作品不只是显得单薄，就连作者的感情也显得有些不够和有些不能令人同感了，作者对生活的理解力也显得有些欠缺了。假如我不是那天听你谈过，而光是看作品的话，我就会要说你对你的人物缺少热情，说你自己还不十分了解你所要写的东西的意义。

其实并不尽然。我刚才提过，你那天谈到这个人物的那二三小故事时不是没有热情，也不是不了解它的意义。只是因为临时加添了许多内容进来，——而这些东西又还没有成熟，没有在你思想和感情里酝酿够——你的思想和感情在这里就显得无力了。譬如你拿一勺子蜂蜜去调一杯饮料，那很甜，但你拿来调一缸水，就给冲得寡淡的了。要是你怕味道不够，再加上别的一些什么东西进去一混，就更不是味儿。

你原有的那么一点感情就正是变了味。你把原来准备成熟的那二三生活片断尽力加以渲染，故意卖关子，用一种好奇的态度来探听这个人——“这到底是个什么人？他到底是个

什么来头？”等等——而一点一点的慢慢向读者端出来。看来似乎你对这位老同志并不爱，并不关心，而只有遇到他身上可以做小说材料的地方，可以当故事讲讲的地方，你才有兴趣，你才注意。你瞧，作者的感情在作品里一冲淡了，就不只是淡了些而已，还会发生质变（由本来的同志爱转变成了对这个人物的的好奇心之类）。

我们从事写作的人真得留神这一关。我自己就曾在这里碰过壁，出过废品。尽管作者大声说明：“我对这个人物原是有热情的！我的创作意图不是这样的！”——这固然说得对，但这至多只能在讨论创作问题的时候做一个研究资料，却不能为自己的作品做辩护。因为作品实际所表现出来的，只是冷淡，感染给读者的，也只是这个。而且要是自己觉得心安理得，老是这么样搞下去，那连作者本人对生活的那么一点儿热情都会逐渐消失掉的。

写出来的作品为什么会反而不如说出来的题材动人，为什么不能达到作者原来的意图，那自有种种原因，要从各人创作之际的具体情况来看。谈到你现在的这一篇小说，我根据我自己曾经有过的失败经验，认为原因是由于上述的那一些。那就是内容和形式的地位有没有摆对的问题。而紧跟着的就是，这一内容是通过这一形式而得到了最恰当最充分的表现呢，还是受到了妨碍或歪曲，或甚至因而变了质的问题。提出来供你参考。

原载《人民文学》1959年11月8日第11期

## 从人物出发及其他

关于怎样创作儿童文学作品，大家提了好多问题，因为时间关系，这一次只能先就深入生活、熟悉人物等问题，谈一点个人的体会。

初学写作的同志，开始时往往容易先注意事件和故事，以为只要故事有头有尾就行了。从故事、事件出发，容易落套，要不就很干巴。有的在写作中注意主题思想、注意表现问题，但又容易从思想、问题出发去找事件，找人物。这样一写又容易概念化。怎么办好？——只有从人物出发（注意人物的思想、感情、性格、心理活动，做某一件事的动机等等），这样，故事和事件就出来了。事件是跟人物走的，即使故事落套也不要紧。比如同样是写舍己救人，替别人做好事，如果重点在写人物，那么这个孩子和那个孩子做某一件事的思想、动机，以及通过事件过程所表现出来的性格、气质、心理活动、言谈举止等等，都不会是完全一样的。因此，同样的主题写出来也会有所不同。像《红楼梦》，如果单讲故事，就很简单。主要情节就是林黛玉与贾宝玉相爱，中间又出来个薛宝钗，结果是个悲剧。但一写人物，就不那么简单了，《红楼梦》主要成就是写出人物来了。如王熙凤讲的那些话，只有她这个人才讲得出来，

换个人就不会那么讲。并不是曹雪芹有个笔记本，把王熙凤讲过的话都记录下来。而是由于他对这个人物很熟悉，他知道像她这号人在各种场合会讲什么话，所以他把人物写活了。如果平时对人物很熟悉，那么一接触某一事件，这个事件就会成为引线，平时在你头脑中积累的人物就会在脑海中再现，就可以作为写这一事件，这一主题的人物的补充材料。如果你平时缺乏生活积累，只抓住一件事、几句话就想写一篇作品，等于把一点糖放在一大杯水里，味道就淡了。这样的材料，只能作为一则笔记或者一段插话，想写成小说或者剧本就不够了。

写一篇作品事先往往有个计划(或者说是提纲、梗概)，如果从人物出发，在写作过程中很多情节自己就出来了，细节也是这样。只要人物想定，随着人物的活动，写着写着细节自己就会出来的。不要从细节出发，如果细节都要事先想定，创作就太苦了。平时用个笔记本记一些细节，只是为了训练自己对生活的观察能力。人物的发展怎样，是肯定的，还是否定的，如果写作前想定了，人物的种种表现、思想和问题自然就出来了。人物的世界观、思想、感情问题是从生活来的，不管作家自觉不自觉，它自然而然就出来了，主题思想也自然而然在其中了。

怎样才能做到从人物出发？我认为首先要深入生活、熟悉人物。不要以为写大人才需要生活，搞儿童文学就可以不必了。其实同样需要深入到孩子们的生活中去。我们写东西给少年儿童们看，是为了使他们通过作品受到教育，把他们培养成无产阶级的革命接班人。少年儿童不是抽象的，不都是一

个样的。我们要具体的了解他们成长中的各种问题，在一定的社会思潮影响下有什么表现，他们的思想、感情、性格、习惯、爱好，以及语言、动作等等特点如何，这样才能写出为他们所需要和所喜爱的作品。接触、了解孩子，有它特殊的规律。一般教师、辅导员对孩子是有特定要求的，如要求他们好好学习、团结友爱等等，有时是围绕这些特定要求来了解孩子的。但搞创作就要更全面地了解、熟悉孩子（当然教师也要全面了解孩子）。

在生活中，不要把你接触的人仅仅当作“材料”看，要把人当人看。有的作者认为生活中有些问题和他的创作无关，不是可用的材料，他就不管；认为是创作材料就赶紧记下来，这样未必能搞好创作。应该首先全心全意地做好工作。儿童生活当中问题很多，不是每桩事都可以写童话、小说的。在儿童中发现了问题，要首先帮他们解决，该用什么方式解决就用什么方式解决，不一定是为了写。我认为这样才能深入到生活的斗争中，才能抓住主要矛盾，深刻地了解各种人物。有人在儿童中间生活很久，写不出东西，就以为主要是技巧问题，不是深入生活不够，也不是其他问题。我觉得这虽与技巧有关，但不是单纯技巧问题，而是和思想水平、生活积累的深度如何分不开的。

在生活中作家和孩子的关系，作家在接触、了解孩子的时候，不应当是创作者和材料的关系或工作者与工作对象的关系，而应当一方面像教师，一方面像母亲，还要是朋友，以平等的态度对待孩子，真心实意地关心孩子。孩子是很敏感的，他对你亲近不亲近，首先看你对他怎么样。如果孩子不平等，



他内心的另一面就不肯在你面前表现。而这一面对儿童性格的发展是很重要的，也是搞创作的人需要了解的。以平等的态度对待孩子，孩子的本色就会很自然地在你面前表露出来。对大人、对孩子，你都不要去直接询问他们的思想感情，这种做法是很笨的。作家要观察到他们自己还没有感觉到、还不了解的东西，正如批评家应该讲出作家自己还不觉察的东西一样。作家观察人物，对外表行动固然要注意，但更重要的是了解人物的内心。要像母亲一样，设身处地、将心比心、体贴入微。例如老托尔斯泰写马，屠格涅夫看了说，我真以为你当过马。这说明托尔斯泰在观察马的时候不仅细致，而且对马很体贴，因此才能写得那么真切动人。至于写的时候，是用粗线条还是细线条，那倒无所谓，只要能把人物写出来。

有人说，儿童不爱看写他们自己生活的作品，这是因为有些作品所写的，还没有孩子们自己了解的多；或者写得假，他们觉得不是那么回事，不是他们所说的话，因此不爱看。这就要求我们写得真实、生动、深刻，具有典型性，符合孩子的生活、语言等特点。

关于情节问题。情节要想写得离奇曲折并不难，编个故事还是容易的。但重要的是要写人，人物写得活，自然吸引人。如果人物写得不真实、不典型，读者就只好要求故事的离奇曲折了。

最后谈谈童话形式问题。有同志提出什么叫童话？搞清楚了什么叫童话，不一定能写出童话，写出童话的人，不一定能讲清楚童话是怎么一回事。我的出发点是：小孩子发生的问题，能讲清楚的，就用几句话讲清楚。讲不清楚的，非用小

说、戏剧形式来写不可，就用小说、戏剧形式。如只用童话才能讲清楚的，就用童话。解放前我写《大林和小林》等童话，是因为那时不用童话形式写就不能发表。解放后我写《宝葫芦的秘密》是因为用这种童话形式更容易表达出我那个想要表达的思想内容，为了想把这个思想内容表达得更集中、更恰当、更明显，更为孩子们所能领会。用寓言形式，也是为了通过比喻使含义更为鲜明突出，容易把问题讲清楚。如，有的孩子问我什么叫矛盾，我把矛盾的寓言给他讲了，他就明白了。学龄前的孩子，你给他讲道理，他不懂，非得讲猫猫狗狗，虽然浅薄，但解决问题。总之要看是什么思想内容，什么题材，写给哪种读者看，这才决定怎么样写，用怎样一种表现形式。不是从定义出发，不是从形式出发，是从事实出发，从教育效果出发，是内容决定形式。

今天就谈到这里。我的意见不一定正确，仅供同志们参考。

本文据作者 1961 年 8 月 10 日在北京市儿童文学座谈会上的发言纪录整理，载于《人民文学》1979 年 7 月 20 日第 7 期

## 关键要熟悉了解人物

熟悉人了解人是第一位的工作

有同志问：在生活中发现了有意义的题材，也很动人，但写出来往往一般化，缺乏感染力，这是什么原因？我想，原因是多方面的，每个作者的情况不一样，同一个作者每一篇作品的情况也不一样。如果讲最基本的、普遍的原因，我认为可能是你对自己所写的生活和人物不那么熟悉和了解。有时在报纸上看到一件有意义的事，想写成小说，这不是绝对不可以。但不能光靠这张报纸，要看你过去是否有这方面的生活积累。如果你对所写的生活和人物并不熟悉了解，即使是很有意义的事件，也不大容易写出动人的作品来。

在小说创作中，人物与事件、情节的关系是怎样的呢？每个作者有不同的习惯，有的先看到事件、情节；有的脑子里先有一个思想，一个见解或者问题；有的作者先到脑子里来的是主人翁。也有的人，这一篇起初想到的是事件，那一篇是人物，不一样，这都是可以的，作者习惯怎样就怎样。我现在只谈谈个人的作法和体会——也是一些基本常识吧！我认为，在人物与事件、情节的关系上，主要是要注意观察、了解人。因

为事件是人做出来的，我们写作的时候，如果人物已经酝酿成熟，你对所写的人物，对他的生活、思想、感情等等非常熟悉，那么，你要表现的事件，就会随着人物的活动自然地跑出来。对人物要熟悉到什么样的程度呢？比如说，对一个年轻的女工，你要熟悉到知道她在工作的时候是怎么样的，在家庭生活中是怎样的，在恋爱时又是怎样的，从早到晚，她都做些什么，她碰到什么人会讲什么话，如何待人接物，甚至上街时她会买什么东西，如果她到了这个会场上来又会是怎么样的，等等，等等，对这些都要想象得出来。如果熟悉到这种程度，情节自己就会出来了。情节不是硬编造的，是人物性格发展的必然结果。如果对一个人物不大熟悉，只了解他做的某一件事，只写那么一件事可以，跳出这件事就不能写了。这是由于材料不足，本钱不够用，没有回旋的余地。这样，尽管有些事件还是有意义的，但写出来不一定能动人。如果写一个很熟悉的人，那么写的时候很多东西会从笔下跳出来，好像人物自己存在，自己在行动，他要怎样就怎样。原订的计划写到后来也可能会改变。如果是先有故事呢？那就需要脑子里原就有了很多熟悉的人物，碰到一个故事，写出来，人物立即在纸上活跃起来，那也是可以的。如果人物不熟悉，有故事也不行。总之，关键要熟悉了解人物，脑中积累的人物多了，引动我们可写作的题材就可以多起来。写的时候从哪一点出发都可以，但平常的注意力一定要放在熟悉了解人物上面。创作需要有基本功，而生活积累，熟悉、了解人物，这是基本功中的基本功。如同毛主席所说的：“我们文艺工作者需要做自己的文艺工作，但这个了解人熟悉人的工作却是第一位的工作。”

## 怎样熟悉人了解人？

在生活中怎样感受生活，怎样熟悉、了解人物？各人有各人的作法，但有个基本态度问题。有的人下去做了很多笔记，搜集了很多材料，觉得还是没“戏”，就专门去找故事，找完完整整的、有头有尾的事件，找不到就写不出。这是没有注意做了解人的工作。但是在生活中怎样注意了解人呢？有的人下去只是急急忙忙找材料，不把人当人看，只当材料看，生活不深入，不注意做人的工作，这样，对人的了解是不可能很深刻的。我们在生活中不要首先觉得自己是作家，而要求自己首先是个革命者，头一样是把工作做好，不要把工作当作额外负担。要把自己作为群众中的一份子，不要做个旁观者。群众找你谈问题，不要忙着去想怎样把这些事构成小说，而要先解决他的问题。一个作家，在生活中不关心人，不关心群众的疾苦，不关心现实斗争，那么他干嘛要写东西呀？那又怎能写好呢？只为找材料而接触了解人，写出来的东西就不扎实，没有生活气息，不能感染人。所以，我们在生活中不要只急于找材料，而要注意做人的工作，全心全意同人民群众同甘苦、共命运地生活在一起，深切地热爱他们，关心他们的疾苦。对人民群众的动向和问题要特别敏感，要时刻把他们的利益放在自己的心上。在接触人的过程中，也许会发现有的人有这样或那样的缺点，要耐心帮助他们，同他们讲知心话。群众感到你是自己人，什么心里话就都肯同你讲，这样你才能深刻了解他们，看问题也才能深入。这同要求党的工作干部是一样的，只是

作为一个作家，比一般干部还应该多注意一些东西，作家要注意人物的思想、感情、语言、动作、心理活动等具体的、形象的东西，要养成敏锐地观察人物的习惯和能力，要做到人家眉毛一动，你就知道他在打什么主意，他的内心怎样感觉。

有的同志说，正面人物、先进人物不如反面人物好写，我看这主要是由于对他们不很熟悉、不很理解。要写好正面人物、先进人物，作者的思想品质至少要达到先进人物的水平。一个思想卑微的人不可能写出崇高的人物来。因为他没有这方面的思想基础，就不可能发挥想象。所以要想写好正面人物，不仅要熟悉、了解先进人物，而且要求作者自己要有较高的思想修养。

### 民族化、群众化问题

各种形式的文艺作品，都有个民族化的问题，写小说也有这个问题。有同志问，怎样做到民族化？民族化与群众化的关系怎样？我看，民族化不等于群众化，民族化的东西不一定群众化，但群众化的东西往往是民族化的。所以谈民族化，最主要的问题还是群众化，就是群众喜闻乐见的问题。我们的群众是中国人民群众，所以要为群众喜闻乐见，就要有中国气派、民族风格。我们搞文学创作的人如何掌握民族化，这是有许多学问的，但我认为其中有一条就是首先你脑子里要明确：你的作品是写给谁看的，读者对象是什么人？心里有了读者对象，在写作的时候就会想，每个字写出来效果将怎样。中国的古典小说《三国演义》、《水浒》等，最大的特点之一，就是这

些作品本来是讲给人家听的，群众爱不爱听，作者非常明确，这些古典小说一翻开来就使人读得下去，这一点很了不起。这是很值得我们研究和学习的。

为做到民族化，语言问题是很重要的。因为我们写的是中国人的生活，中国人有中国人的语言特点。我们有些作品的语言不像中国人说的话，不是中国人的口气和语调，像是从外国翻译小说学来的，或者像外国人学说中国话没学好。这样的作品，群众就不大爱看。

民族化还有个结构问题。小说中人物怎么出场，开头怎么开，故事情节怎么展开？这些问题的确很有讲究。现在有些作品写了半天人物才出场，人物出场后搞了半天才知道他是张三、李四；在结构上也较乱。中国的古典小说不是这样的，它是说书说出来的，如果开头长篇写景或者写些不关紧要的，听众就会走光。因此，一开头作者就要把人物交待清楚。人物出来后，先让大家认识认识，才开始行动，在情节上也是一场一场串起来，有连贯性。我们对中国古典小说的这些特点要很好研究研究，有机会去听听说书的，研究一下说书人是怎样让听众听下去的。我们的作品写好后，也可以讲给读者听听，听下去了，他们就喜欢，听不下去，走了，就是不喜欢。这也是通过实践检验一下我们的作品究竟写得怎么样。

有同志提出，群众爱看故事性强的作品，民族化的东西是否都是故事性强？我看不一定。假如有这样一篇小说，没有什么曲折的故事，但的确把人物性格写出来了，塑造了典型人物，揭示了人物的内心，反映了一个时代中千百万群众所关心的问题，这样的作品读者会不会喜欢呢？我看会喜欢的。但

这样写比写单纯故事性强的作品要难，因为这要对所写的人物了解很透彻，把人物内心世界写活，使读者一看，就感到这正是自己心里所想而讲不出来或不敢讲出来的，用湖南话说，就是“写死了火”。我们有些优秀的古典小说就是这样的。比如《红楼梦》，如果只把它的故事写出来，顶多几千字，但作者却写了一百来万字，这一百来万字写的是生活，是人物，并没有多少故事。《儒林外史》也是没有多少故事，但写出来一些典型人物。这些古典小说都深深吸引了广大读者。可见，不是绝对要求故事性强。但如果又没人物，故事性又不强，读者就不会爱看了。

民族化、群众化问题是个实践问题，要真正解决好这个问题，还是要深入生活，熟悉、了解人民群众的生活、思想、感情、趣味、风俗习惯以及语言等等，这样我们才能知道他们喜欢什么，不喜欢什么。同时，民族化的东西也要百花齐放，不能固定在一个框子里，认为只有一种形式是民族化的。而且现在群众的兴趣、口味都在变化，今后还会有更大的变化，我们要随着这变化而变化，不能拘于老一套，把民族化搞成僵化。

### 短篇小说的长短问题

有的同志问：现在的短篇小说写不短，这是不是个毛病？我看离开具体内容来谈这个问题是比较困难的。究竟多少字才算短？我看短是与内容相对而言的。短篇小说不短，大概是指这样的情况：一篇作品，如果写得精炼，只要三千字即可，他却写了六千字。这并不是说六千字的短篇就算长了。人物



多少也是如此,不需要五个人,你写了五个,就多了。总之,我们说短篇小说写长了,是说按照内容需要还可以再精炼一些;我们说人物写多了,是说不必要的人物多了,如果离开具体内容是无从论短长的。丹钦柯曾对契诃夫说过:一个剧本第一幕出现了一把手枪,后面的某一幕里就一定要用上它,否则就不必出现。这例子说明,在作品中的任何细节、道具,都要从作品的内容需要出发,不要搞烦琐的描写。我看过一些没有发表的小说,有些内容还是可以写的,但写得不精炼,好像一把糖,冲一点水,有甜味,冲上一大碗水,就淡而无味了。写作品也是如此。我想到鲁迅所讲的:“写完后至少看两遍,竭力将可有可无的字、句、段删去,毫不可惜。宁可将可作小说的材料缩成 Sketch,决不将 Sketch 材料拉成小说。”我们就应该这样要求,精炼,精炼,再精炼些!当然,要写得精炼,把一篇小说写成“内容提要”也是不行的,还要看内容,从内容出发。短篇小说写得长短问题,也不是单纯的写作技巧问题,它与作者对生活的概括、提炼的能力是有关的。要正确地解决这个问题,关键还要作者深入了解生活,提高对生活的概括和提炼的能力。

本文是作者 1963 年 11 月在湖南省文联召开的座谈会上的发言,曾载于《湘江文艺》月刊 1979 年 10 月号

## 关于人物性格与典型问题

这次来广州，暨南大学中文系的同志要我和同学们见见面，我很高兴。现在就根据同学们提出的关于文学创作中人物性格和典型等问题，谈一点个人的看法。

关于人物性格。有同学提个问题：人为什么有的健谈，有的沉默寡言？为什么有的好动，有的好静？这些方面算不算人物性格？我说：算。但这只是人物性格的一个方面。在文学作品中表现人物时，当然可以写这个人物是好静，还是好动，这有助于表现人物性格的某些特征。但光写这方面是不够的。最主要的，还是要表现人物的本质，——他在社会生活中处于什么地位，起什么作用，他与人的关系如何，也就是人的社会性，他的阶级立场和世界观。这是决定这号人之所以成为这号人而不是那号人的本质的东西——是对人物性格起决定作用的东西。

所谓世界观，并不是一个人口头讲的一套理论，而是他对具体事物的实际观点，他待人处事的实际表现。比如，有人在理论上也知道应该爱劳动人民，但是跑到劳动人民中去，往往和劳动人民格格不入——感情转不过来。那就是说，他实际的世界观并没有转变过来。他在口头上、理论上的那一套，同

他的实际观点对不上号。我们观察人物，就是要观察这些对一个人的性格起决定作用的东西——人的本质。例如：表现在行动和意志方面，有的人对事情，想干就干；有的人夸夸其谈——谈的多，做的少。俄罗斯古典小说中的人物，有很多这种性格。如奥勃洛莫夫（冈察罗夫<sup>①</sup>的长篇小说《奥勃洛莫夫》中的主人公）就是个例子。这是一种性格特征，这同他的本质，他的阶级立场，世界观是有关系的。奥勃洛莫夫为什么想的多，做的少，为什么小说里用几万字写他躺在床上想东想西不起来，因为他是个地主，整天无所事事，不用劳动。这种性格是由他的阶级地位、社会生活决定的，是表现了他这号人的本质的。有的作者从人的表面特征去分类，如这号人脾气暴躁，那号人幽默，另外一号人善良，等等，这样对人物性格的刻划就不容易深刻。我认为应从人的本质，即人的阶级立场、观点等方面去分类。

这里我要特别提醒同学们，不要将一个人的性格看得太简单。作者写出的人物，应该像生活中的人那样。生活中的人，本来不是那么简单的，作家观察一个人的性格，不能把它当作静止的、僵死的东西看。不仅要了解其性格特点是什么，还要了解它的来龙去脉，知道人物的性格是怎样形成的。当然这不是研究性格心理学，而是从创作出发，是为了使人物的性格写得合情合理，符合生活的真实和发展规律。对于人物性格形成的原因，有各种各样的看法。十九世纪一些作家，法国的也好，俄国的也好，都强调性格是遗传。但是在我们看

---

<sup>①</sup> 冈察罗夫：И. А. Гончаров, (1812—1891), 俄国作家。

来,一个人的性格也好,世界观也好,是社会生活,时代和他所属的阶级、阶层以及特殊的家庭环境、所受的教育、教养决定的。一句话,是生活决定的,不是先天带来的。

小孩子看戏,或者听到什么故事,首先总要问这个人还是好人还是坏人?这话问得很简单,大人们也往往很简单地回答。但是现实生活中的人是不是就这样简单呢?不是。人物性格往往是比较复杂的。一个人的性格有相对的稳定性,有好,有坏,但是它的表现形式是多种多样的。我们在处理人物的时候,要具体地观察、分析。例如,地主当然是剥削、压迫农民的,像《白毛女》里面的黄世仁,是个地主阶级的典型。但是不是所有的地主在任何地方、任何场合的任何表现都是一个样子?实际上一个地主也有多方面的表现。他对农民是残酷的,凶神恶煞的样子,但他与同阶级的人,对自己家里人或亲戚,就不一定都是那样凶神恶煞的了。他也可能对他的儿女很亲爱,对他的父母亲很孝敬——当然对他所爱、所孝敬的出发点和内容要作具体分析。这样看,这样写,并不是美化地主阶级,掩盖他的反动本质。相反,是为了更充分、更真实可信地揭露地主的反动本质。因为现实生活中,同一个人在不同的场合与不同的人相处,往往会有不同的表现。不能认为凡是地主从内容到形式都是一个样子。在文学作品中写一个人物的性格,不要搞成脸谱化,像京戏里面那样:坏人就是白脸,好人就是红脸。根据舞台艺术表演的需要,这是可以的。但如果在小说、剧本中,把人物都搞成脸谱化,那就太简单了,读者就不爱看。

对于正面人物也不能简单化。譬如说,有个工人,是个共

青团员，看到一个小孩子掉到河里去了，他去抢救，把小孩救了上来，他自己却昏过去了。如果要写这样的人物，作者去访问他，问他事情的经过怎样，当时有什么心理活动；于是就问：“同志，你当时为什么想起来要跳下水去救这个孩子？”回答是：“当时情况很紧急，看到小孩子快要淹死了，我没有其他办法，就赶快去救起来。”“不可能，你一定有心理活动，你再想想看。”今天谈的没有结果，第二天再去，并且还出这类的题目：“你看到小孩子快要淹死时，你有一种自我牺牲精神吧？为什么你有这种牺牲精神？你是个共青团员，你当时是否想到你是个共青团员，所以要去救这个孩子？”他说：“我当时没有这个想头。”他不承认，没有办法，就紧问，问到他不耐烦了，只好说：“对！对！我就是那么想的，我是个共青团员，难道我不去救他吗？”行啦！于是小说就这样写出来了。这样是不是真实呢？可以说是真实的；也可以说是不真实。因为不一定合乎这一个青年工人的性格和思想实际。一个人做某一件事的思想动机和心理活动，有他自己的特点，不都是一样的，不能用千篇一律的公式去套，不能把自己主观的想象强加于你所写的人物身上。

我们在生活中观察、了解人的时候，不要简单化，要注意方法，善于发现问题。不能仅仅看表面的行为或是光听他本人的自述，因为自述有时是真实的，有时也不完全真实，要看自述的人会不会解剖自己。有的人很会解剖自己的思想，谈到自己的思想情况时就多半是真实的；有的人可能很不会讲，甚至有些行为的动机，连他自己也不明确，——没有意识到，有时因为采访者问得太多了，才搞出那么一套公式来念一下。

其实不一定是他当时的真实思想动机和心理活动。因此，作家必须善于观察，注意人物在思想、感情、性格等方面连他自己都未意识到的东西，这样才能把人的复杂性写出来。我们看人物，一定要看得深，不能看到一点就写。鲁迅就是这样告诉我们的，要多看看，看得深一些，看到连人物自己都没意识到的问题。

作者要了解一个人物的内心，就要和他的感受产生共鸣。他悲哀，我也悲哀；他喜悦，我也喜悦。不仅如此，还要能评价他，比他站得更高。我们说，要从生活出发，反映生活的真实，但如果仅仅是反映生活，有什么就反映什么，这并不是读者所要求的。读者要求作家站得高一些，给人们指出前进的路。如同毛泽东同志所指出的：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带普遍性。”这样才能“帮助群众推动历史的前进”。社会主义的文学，应当做到这一点。所谓“高”，有从作者思想水平、政治修养来谈的“高”；另外，就是前面谈到的，要能理解和观察到人物自己不一定理解和意识到的东西，我说作者观察、体会人物要站得高，还包括这个意思。

前面讲的是观察人物性格的问题。下面谈谈和这个问题有关的概括、想象和虚构的问题，也即创造典型的问题。

有同学问：是根据一个模特儿还是根据很多人物进行概括，创造典型？我看都可以，要根据具体情况决定。有的人从一个模特儿出发，和这人相处，共同工作、生活，或几天，或几个月，但他的言论，行动，是不是表现了他的本质方面呢？这

很难说。如果像古典小说《红楼梦》、《水浒》中的人物那样，讲一句话，就表现了他的性格，他的感情，他的思想。也就是说，作者让他说他这号人物非这样说不可的话——符合他这个人物性格特点的话，而不让他说第二种话。莎士比亚了不起的地方也在这里，他让他的人物讲最能代表自己性格的话，每一句台词都不是多余的。这是很可贵的。可是，我们在实际生活里碰到的人，他的每句话，是否都表现了他内心深处的东西，具有他的性格特点呢？他的表现是否都很典型呢？我看不见得。怎么办？这就需要用我们自己的想象来补充。那么，怎样想象，根据什么想象？我的体会是：根据他的同类人加以想象。像张三这一类的人，我在生活里看过，而且看了很多，就把那些人身上的特点，加到张三身上去。这样写出来，是不是张三？是张三；但又不是张三。虽然他是从一个模特儿出发，但是已经把和他同类人身上的本质特征加到他身上了。他已经不是个别的某个人，他已经代表一群人了，他具有了典型性。

也有的人物不是从一个具体模特儿出发，而是根据很多人综合起来的。可是从哪些人综合出来的，有时作者也不是很清楚。如同学们都问起我：《华威先生》是怎么写成的？是否有这么一个模特儿？《华威先生》没有一个固定的模特儿。你要我说他是哪一个，我说不出。只是当时抗日战争刚刚开始，我在湖南搞统一战线工作，要和许多类似华威先生这样的人来往；在来往接触中，感到这些人很可气，对那些被华威先生之流打击的青年很同情。自己也受过这样的打击。为了和他们斗争，使他们出丑，就这样写了《华威先生》。华威先生这

号人物不是从一个模特儿出发的，是根据生活中所看到的同类人的表现——概括出来的。鲁迅先生讲他自己写的人物模特儿“没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色”。这就是所谓典型。总之，不是固定在一个具体的人身上，而是把同类型人的性格、表现，合情合理、真实可信地加在一个人身上，这就是典型。典型并不那么神秘，不能说现代文学史上，只有一个阿Q是典型，别的都不是，否则创作就很难了。

前面谈到关于观察、体会人物性格和典型概括等问题，集中一点：就是不能把生活、人物简单化。如何做到这一点，首先要提高思想水平——用马列主义的立场、观点、方法来观察生活。一句话，作家要懂得辩证法，才能不把生活、人物看得简单化，才能真正看出一些东西来。其次，就是要有热情。如果在生活中对人没有热情，只作旁观者，把人不当同志看，也不当朋友看，而是当材料看，见面只问点材料，记在本子上，那是写不好的。观察人物，最主要的是要体会。“体会”是什么意思呢？就是我观察你的时候，完全设身处地替你设想。我不是我，而变成了你。要做到这样，没有一点热情是办不到的。一个人没有热情，对别人的真正感情深处的东西是看不出来的。除了要提高思想、要有热情外，同时还要运用形象思维，没有形象思维，就创造不出艺术的典型。有人说做一个作家不容易，是不是带有偶然性？我说，并不是有什么偶然性，而是有它的规律，有很多条件：要有深厚的生活；有深刻的思想；有高度的热情；有形象思维；还要善于把形象的东西艺术地描写出来——缺一样都搞不好创作。



今天就讲到这里,有不正确的地方,请同志们批评。

本文据作者 1961 年 11 月 17 日在广州暨南大学中文系座谈会上的发言纪录整理。

曾载于《文艺研究》双月刊 1979 年 10 月第 4 期。

## 与青年作者谈创作问题(笔记六则)

听湖南来的同志说，湖南人民出版社要创办大型文艺丛刊《芙蓉》，要我这湖南人给故乡的刊物写篇文章。《芙蓉》创刊是件大好事，它将为繁荣文学创作、培养青年作者提供一个很好的园地。对它的创办，我感到万分欣喜！目前因病，不能从命撰稿，仅将过去写的与青年作者谈创作问题的笔记六则寄赠，以示我对《芙蓉》创刊的祝贺，并就教于《芙蓉》的广大读者。

### 一、抓人物是个基本功

文学创作有它自身的规律，不能像有些工作那样总是跟着一时的政策和具体任务走，它要抓的是人物。——“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”因此，在生活中注意观察、了解人物，这是文学创作的基本功。为了在作品里表现一个人物，在生活里了解和准备的人物要比写出来的多。作者心中要有底，知道你笔下的人物过去的的生活怎样，每一个历史阶段表现怎样，从

早到晚,他在干什么,想什么。对人物的熟悉程度,要能做到把人物放在不同的环境里都能想象出他会怎么样,怎样思想,怎样说话,怎样行动。如同演员为了进入角色,常常写角色的自传,也就是做这种准备工作。至于在一部作品中是不是把所了解的人物的全部生活都写进去,那倒不一定。创作的“本钱”一定要多一些,不能有一分写一分,而要有五分写一分,这样写出作品来才扎实。

## 二、倾向性与生活实践

作者如果脱离生活,脱离实践,脱离实际,而又要在作品中表示自己的思想倾向性,这倾向性就往往成了从外面贴上去的东西。原由是作者的这种倾向性没有经过实践,没有变成自己的血肉,没有变成自己的倾向性。也就是在理论上知道了、认识到什么是好的,什么是可爱的,但自己还不能感受到什么是好的,什么是应该爱的。那么,写出来的东西总会是显得勉强、生硬,或者概念化。

有些作品中写的人物、生活不合理,不合乎人之常情,生活中根本不是那么回事,使人一看就觉得假。这绝不是马列主义的世界观,也不是作者自己的世界观(他自己也不会那样生活的),而是编造的一个自以为是的无产阶级世界观和人生观,或是用别人的思想,用老一套的公式来安排的生活形象,这样当然是搞不好创作的。(如果思想是别人的,生活也是别人的,作者只是出出技巧,那更是奇闻了,不概念化才怪。)

怎么办呢?一是要提高自己的思想水平,以辩证唯物主

义和历史唯物主义的观点观察、体验、分析、研究生活。也就是自己要对生活进行思考,要有自己的辩证法,有自己的倾向性,不是从别人那里拿来,按照千篇一律的公式去套。茅盾同志曾经说过,“五四”时代的作家的辩证法是作家自己在生活中摸出来的,而我们现在有些作家却往往不是自己摸出来,而是由别人来告诉的,他们所缺的是自己的辩证法。这意见很正确,很重要。要克服这缺陷,关键在于学习。作家应该是思想家、哲学家,要通过创作中的人物形象、矛盾冲突表现作者的世界观和哲学。

二是要深入到人民群众的生活中去——生活本身就含有倾向性,充满辩证法。如果作者真正地了解人民群众的生活,锻炼自己的思想感情,使自己对生活的感受、自己的爱憎真正符合生活的规律和辩证法,使正确的思想认识、倾向性真正渗透到自己的一切生活中,渗透到实践中,这样,写出来的东西就真正是自己的东西,也是属于生活的东西,而不会是概念化的了。

### 三、警钟式的人物和正面力量

有人说,警钟式的人物(即有问题、有缺陷的人物)不是生活中的主流,不能写,写了容易使人觉得是歪曲、丑化现实生活。其实,不必担这个忧。文艺要百花齐放,题材要多样化,人物也要多样化,才能满足广大读者的需要。而且从教育的角度来看,描写这种警钟式的人物也是很有意义的。

还有种说法,在作品中一定要正面力量占优势。其实这

也不能绝对化，要看作品的具体情况。有的作品写的是生活中的局部或一时的现象。在局部的、一时的生活中，也可能有歪风邪气占上风的时候，写了这种情况未必就是歪曲现实生活。但它要使读者能看出整个社会的发展趋势，感受到正面力量必然战胜歪风邪气。这样，即使作品中没有写出正面力量占优势，同样能起教育和鼓舞作用。关键是作者自己头脑里要有正面力量，要有全局观点。

#### 四、要写出人物“怎么做”

只注意写故事的作者，至多只着眼于或写出人们“做什么”，而没有写出人物“怎么做”。（恩格斯语：“我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”）这样的作品不可能写得深刻。一个人的性格、个性不仅由他做什么上表现出来，而且由他怎样做这件事上表现出来。同做一件事，但对这件事各人的态度怎样，想法怎样，感情怎样，因而做得怎样（作风如何），就表现了各人的性格。例如两个人同做一件事，一个很热烈，很有兴趣，很自觉，做得有创造性。一个是但求无过，马马虎虎过得去，敷衍了事，这两个人则大有差别。作者就要通过具体的形象描写显示这两个人物各自不同的性格特点。

一个人的性格与他的世界观、思想意识是分不开的，是由他所处的社会生活地位、环境影响决定的，是阶级的“烙印”。作者要养成善于挖掘人物“怎么做”的性格，挖掘这个人物性格与他的世界观、思想意识以及他的生活、成长道路等等内在

的关系,才能刻画出有血有肉、活生生的典型人物来。

## 五、对人物的理解与作者的修养

一个人知识的深浅与对人理解的深浅有关。知识深者容易理解知识浅者的问题,但浅者往往不能理解深者的问题。精神品质方面亦然。以“小人”之心度“君子”之腹,那就会糟蹋了人。但“君子”能理解“小人”么?——有人问。这要看是哪一号“好人”。有些“好人”简直想象不到坏人会怎么坏,或是不忍去想,或是不愿去扬人之恶。他对生活冷眼旁观,见恶不动声色,不敢吭声,不敢大胆干预,这是什么“好人”呢?这样的人当然也就看不出坏人之坏,恶人之恶。如果是一个真正的好人,那么他对那些对人民群众做坏事、恶事,存坏心、恶心的人,一定是异常敏感,并积极起而揭露之,消灭之。社会主义文学的作者,应该首先是这样一个战斗的革命者,这样一个真正的好人,这样才能写出深刻的好作品。

## 六、检验作品的标准

一篇作品写出来,究竟好不好,这不能从作者的主观动机去检验,也不能由个别“长官”或“权威”来下结论,而要看广大读者群众的反映,看他们接受的结果怎样,对他们的思想、情绪影响如何,起到什么样的作用。

作者心中要有底,一是写出来的东西要使群众看了有益处,受到良好的教育;二是群众爱看。有了这两点,什么样的

批评也不要怕,没有这个底,一切都是空的。要做到这一点,作者在写作中就要明确自己的读者对象是什么人,自己的作品对读者将来的思想动向和发展会有什么影响,在写作中要真正反映出他们所关心的问题,说出他们的心里话。总之,作者与读者群众的关系应是休戚相关,心连心,这样才能做到心中有底,无所畏惧。

载于《芙蓉》文学丛刊 1980年1月1日创刊号。

# 为孩子们写作是幸福的

## 两条标准

我在《给孩子们》的序言中，曾经写过这样几句话：

一，要让孩子们看了能够得到一些益处，例如使孩子们能在思想方面和情操方面受到好的影响和教育，受他们的行为习惯方面或是性格品质的发展和形成方面在到好的影响和教育，等等。这是为孩子们写东西的目的。为了要达到这个目的，那么还要——

二，要让孩子们爱看，看得进，能够领会。

……写作时候的一切劳动，苦功，以至艺术上的考究，技巧上的考究等等，也都是为这两件事服务的。除开这两件事——两个标准以外，老实说，我就不去考虑了。

从一九三二年我写第一篇儿童文学作品——童话《大林和小林》，到一九五六年写的童话《宝葫芦的秘密》，在这二十多年里我写儿童文学作品，就是按照这两个标准去写的。虽然，写出来的东西距这两个标准还较远，特别是解放前的作



品，写作目的不那么明确、自觉，在艺术上也较粗糙，但却是朝着这个目标去努力的。

写《大林和小林》以及《秃秃大王》、《金鸭帝国》等童话，那是在解放前的旧社会，日本帝国主义者已经发动了“九·一八”事变，侵占了中国的大片土地。但是国民党蒋介石政府实行不抵抗主义和卖国投降的政策，中国人民过着受欺侮，受压迫的苦难生活。可是当时在少年儿童中流行着一些童话故事，不是什么“从前，有一个国王，有三个儿子……”，就是“兄弟俩，哥哥富，弟弟穷，哥哥欺负弟弟。后来因为有神仙、菩萨（或者天使）保佑，弟弟变成了富翁，哥哥穷了……。”再不，就是“从前有一个孩子，爸爸妈妈都死了，没有钱，还受人欺负，后来这孩子也变成了富翁”。怎么变的？也是有天使帮助他，或者神仙送给他一个葫芦，他只要把葫芦一摇，就有几个魔鬼来替他做事……。这些故事诉诸于小读者的，就是做一个不劳而获的大富翁最幸福，而且用不着念书，用不着干活做事，受了欺侮也不要反抗，只等着神仙来帮助就是。这些东西在当时那个社会里对小读者能起什么作用，是很清楚的。有的人就是上了当，被欺侮一辈子，神仙、菩萨也没有来过。这些故事有的是那些欺侮人的人编的；或者是想拍欺侮人的人的马屁而编的。

为了反其道而行之，我在《大林和小林》以及《秃秃大王》等童话中就是专门告诉小读者做富翁的“好处”，求神仙的“好处”——大林一心要做一个“吃得好，穿得好，又不用做事情”的“有钱人”，最后因为什么本事也没有，饿死在富翁岛。《秃秃大王》中的“神仙”是靠不住的，使受苦受难的人们上了当，

受了骗。只有像小林、乔乔、冬哥儿、小明那样起来反抗，消灭所有的剥削、压迫他们的“四四格”，打倒“秃秃大王”和他的狐群狗党，才能真正过上好日子。一九三六年我写的小说《奇怪的地方》，没有采用童话的形式，没有写拟人化的动物，而是写了人的实际生活。当时，我在这本书的《序言》中曾经写道：“只要不是一个洋娃娃，是一个真的人，在真的世界上过活，就要知道一点真的道理。”我在《奇怪的地方》中要告诉小读者的，就是当时的社会如何黑暗，城市的豪门贵族的生活是多么“奇怪”，不合理，以及他们怎样欺压劳动人民的小儿女。只有像小民子那样“谁欺侮我，我打谁”，敢于斗争、敢于抗恶，才能生存。与《奇怪的地方》同年写的另一个短篇小说《失题的故事》，写的是小学校生活。通过这篇作品，我想让小读者们知道：在蒋介石的不抵抗主义下，连小学生玩一玩打仗、把狗当汉奸打，唱唱抗日歌曲，贴打倒敌人的标语都不行——学校就因此而停办，学生们失了学。

总之，当时写童话也罢，写小说也罢，就是想使少年儿童读者认识、了解那个黑暗的旧社会，激发他们的反抗、斗争精神，使他们感到做一个不劳而获的寄生虫是多么可耻和无聊。

一九四二年我写了长篇童话《金鸭帝国》，只写了两卷，没有写完，就得了严重肺结核，停止了一切工作，也很少写作。当我再拿起笔来为孩子们写作，已是全国解放后的一九五一年了。

这时的新中国与旧中国相比，真是发生了天翻地覆的变化。“四四格”、“秃秃大王”之类的反动财阀和统治者已经被

打倒，和他一伙的狐群狗党也不复存在。新中国的少年再不像小林、乔乔、小民子、冬哥那样过着牛马不如的生活，他们背起书包上了学校，他们面前展现了一个崭新的世界，美好的前程。他们热爱新中国，热爱人民，有远大的理想，愿意做一个好学生、好少先队员。但是，在他们的成长、前进中，也存在着这样那样一些问题。对这些问题，往往用几句话讲不清楚，得打比方，设譬喻，讲到后来就形成了类似童话、寓言那样的东西。有时要找生活里的例子来谈，到后来就形成了故事。我认识一些中、小学教师，他们曾和我说：“一部好的儿童文学作品，往往可以解决需要教师、家长用长时间去解决的问题；而一本坏书，也往往会抵消了教师、家长长时期的教育效果。”我深深感到写东西给孩子们看，确实是关系到教育少年儿童成为什么样的人的大事，也是关系到我们国家的未来的大事。过去虽然也给孩子们写过一些东西，但这时我更感到今后要永远搞儿童文学。因此，从解放以来，尽管身体仍不太好，后来又担负了一点文艺工作，但还是断断续续地给孩子们写了几篇东西。

一九五一年夏天，青年团中央和《中国少年报》的编辑同志曾向我介绍了少年儿童的一些情况和问题，并介绍了一些初中、小学校的学生以及他们的教师、辅导员和我认识。根据介绍和了解，我感到大多数的孩子都是向上的，想用功学习，做个好学生，但有的孩子往往有点懒，有的不爱动脑筋，有的看见好玩的东西就忘了学习，有的孩子在学校里肯劳动，可是回到家里就要大人帮他做这做那，……我写的《罗文应的故事》、《不动脑筋的故事》、《宝葫芦的秘密》、《蓉生在家里》等作

品,就是针对孩子们这种种问题——表面看不是什么大问题,但在孩子中间却往往具有普遍性的问题。

例如《罗文应的故事》来源,就是常常听到一些老师和少先队辅导员、小干部们和我说,有些小同学(特别是男同学),也想用功学习,做个好学生,但往往看见好玩的东西就忘了学习,自己也管不住自己,他们很为这样的孩子着急,这些孩子自己也很苦恼——把时间都玩掉了,玩过了又很后悔,但到时候又克制不了。在我解放后写的几篇儿童作品中,《罗文应的故事》在孩子们中反应最强烈,我想,可能就是因为罗文应这种心理矛盾在孩子们中间较有普遍性,他努力克服自己贪玩的习性又具有一定的模范作用吧!

我遇到较多,并引起我重视和深深思考的,还有王葆式的孩子。这类孩子,并不是坏孩子,他们挺想学好,肯做好事,能关心集体,热爱同学,讨厌自私自利。但往往有点懒,不爱动脑筋,什么都想要现成的,遇到麻烦的事,就幻想有那么一种宝贝,可以帮他做好多事情(甚至包括帮他为别人做好事),使他不用费什么劲,想要什么就有什么。这种思想,实质是剥削阶级不劳而获的思想意识——不愿劳动,还要享现成的,过舒服日子——的残余。有这种思想的人,在旧社会可能变成大林(唧唧),在新社会就可能成为王葆。王葆和大林当然不是一种人,他们所生存的社会条件不同,他们想不劳而获的东西,以及最后的命运当然更不一样。但是这种不劳而获的思想,在今天却还有相当的代表性。因此,对王葆式的孩子要好好教育,不能让他发展下去,这是关系到青少年的思想、品格、行为、习惯,也是人生观、世界观的发展和形成的大问题。作

为教育工具的儿童文学作品，应该去接触它。

## 和孩子们交朋友

怎样做到写出来的作品使孩子们受益而又爱看，看得进，能领会？关键在于要非常非常熟悉、了解孩子，在深刻了解的基础上写出他们所需要、所喜爱的东西。而要熟悉、了解孩子，首先要热爱孩子，与孩子们交朋友，与孩子们建立深厚的、真挚的感情。

解放前，我就常和一些孩子们在一起，那时候大人们和小孩是不能平起平坐的。可是他们可以无拘无束的和我谈话、玩耍，和我很要好。有时我写东西，他们也爬到我身上来玩，坐在我的膝头，我一手搂着他们，一手写作。当时曾有朋友问我，有些孩子在身旁玩闹，不影响你写作吗？我说，不，不但没影响，反而使我写起来更有兴致。总之，我在年轻的时候就喜欢和孩子们在一起，和他们混得很熟，我想，如果不是我曾经和孩子们混得很熟，就写不出那些给他们看的童话和小说。

解放后更是这样：我所有的创作题材的获得，都是从孩子们中来的，是在和孩子们接触中，在与孩子们交朋友的过程中获得的。那是在五十年代初期，经过团中央少年部的同志和《中国少年报》的编辑介绍，我认识了一些上初中和高小的孩子们，经常参加他们的队日活动，他们也常到我家里来玩，我把他们当作自己的孩子一样，看到他们就打心眼里高兴，一想起他们心里就热乎乎的。他们知道我的一些老朋友管我叫“老天”，他们就都喊我“老天叔叔”，动不动就和我“咬耳朵”，

谈这谈那,有些不肯和自己爸爸、妈妈谈的心里话,也和我这“老天叔叔”谈。就这样,我观察、了解到他们(以及他们的同学和朋友)的思想、感情、心理活动、生活趣味,习惯爱好以及语言动作等等——那些充分显示了儿童本色的东西。

《罗文应的故事》中,罗文应对小乌龟、克朗球的特殊兴趣,罗文应看到市场里的灯光全亮了,才突然感到是天黑了,罗文应看起画报来就被吸引住,想走也走不了;罗文应因为看画报耽误了去复习小组,同学们跑来找他,他又高兴、又难过的复杂心情,以及罗文应走在路上看见一颗脆枣“就一脚把它踢得老远的”,……这一切,一切,都是来自孩子们的生活实际,是与他们接触、来往中观察、了解到的。就是在故事末尾,罗文应学妹妹讲话:“哥哥、你捡起来了!”“可了不及啦,我的矮朵伤风啦”,……这些语言也是来源于孩子的实际生活。我邻居家的一个小女孩就是这样讲话的,我写作时摘取了我过去曾经记录下来的有关这个女孩的笔记片断——我曾经记过一些这种生活、人物笔记,记我们所看到、听到的孩子们的一些活动、谈话,包括他们活动、谈话时特有的动作、语言、神情和声调等等。有时是当时记下来,有时是过后补记,即使夜间睡下来,忽然想起有一段可记的东西,也立即从床上坐起来记在小纸条上。这些笔记对巩固、牢记我在生活中所观察到的印象,对我进行创作是很有用的。

给孩子们写东西,在我是一件很吃力很艰苦的工作,比写给成人看的東西要多花几倍到十几倍的时间和精力,而且总是写了又重新写过,改了又改。古人说:“语不惊人死不休。”我不是追求什么“惊人之语”,但是坚持孩子们不满意就不算

数。因此，常常是一句话要写十几个样子，才最后定下来。在写作过程中往往饮食、睡眠都不正常，写完一篇作品，好像病了一场。

一篇作品写成，怎样判断它达到那“两个标准”没有呢？怎样知道孩子们满意不满意呢？那还是要到孩子们中去，念给孩子们听，让孩子们来检验。

### 让孩子们来检验

拿作品到孩子们中去，念给孩子们听，不是要他们像批评家那样正式向你提意见——你要直接让孩子们提意见，他们有时是很客气的，不容易讲出自己的真实看法。也还是要和他们像朋友一样，让他们自自然然地在你面前讲出自己的看法，或是观察他们的反应，看他们是专心专意听你念，还是在玩他们自己的，这样才能判断他们到底对这篇东西喜欢不喜欢，能不能领会。

根据我自己的经验，给孩子们写的东西是很快会在孩子们中间看出影响来的，也许他们一下子讲不出什么观感，但是往往在行动上明显地表现出来。有时我直接或间接知道有的孩子因读了我的某篇东西而得了些益处（能进步、能变得更好，或是能改正自己的缺点，等等），那真是我的最大快慰，最大喜悦，就是给予我这项劳作的最大酬报。我的目的已经达到了，别的什么我都不需要了。我在写东西时候所吃的苦，也补偿过来了。

解放前我写的东西在当时的读者中有什么具体反应，

我早已记不清了，但是现在有些中年人，甚或年过半百的老同志，有时见到我对我说：“年轻的时候读过你的《大林和小林》（或是《秃秃大王》什么的），现在还记得。”几十年前的读者，现在还没有把我那些写得并不很好的作品忘掉，这是使我感到很受鼓舞和高兴的——虽然同时我不免因为过去这些作品写得粗糙而又感到脸红。

至于解放后小读者对作品的反映，更是令人感到饶有兴味的。五十年代初期，我写的几篇儿童文学作品，小读者有什么具体反应，也没有专门记载。但是当时的有些小读者，今天还和我来往或通讯。现在他们都已长成成人，有的做了教师，有的做了医生，有的是工人，有的当了干部。他们在各种工作岗位上战斗着。他们有人还喊我“老天叔叔”（虽然他们自己都早已做了母亲或父亲）。见面时，他们总是那样充满深情地叙述着童年时期我的作品对他们的影响。他们总是非常关心地询问我的身体和工作情况。有个做了医生的，往往下了班还到我家里来给我看病。他们自己写了作品也常寄给我看。前不久，我收到一个自称是“十五年前一位顽皮的小朋友”的来信说：“孩子们是永远忘不了您的”；“请您在病中接受孩子的纯洁的心向您表示的恳切慰问吧！”这些不署名的来信，这一颗颗炽热的心，对于正在病中的我，是给予了多么大的慰藉啊！

更使我欣喜的，是当前（粉碎“四人帮”后）新一代的小读者的反应。从“文化大革命”开始，我过去写的儿童文学作品与其他同志的许多文艺作品一样，都被打入冷宫，不能和广大读者见面。一九七七年以后，我的作品才重新出版、再版。这些作品再版后的小读者又是新一代的少年儿童了。他们对



我解放前，以及五十年代初期的作品会有什么反应呢？这些作品还能对他们起什么作用，产生什么影响吗？我是曾有疑问的。但是，许多小读者的来信，许多小学生在到我家来朗读他们的读后感，他们在学习汇报中写道：

看到《罗文应的故事》，好像罗文应就是我的化名。我原来在班上也是个贪玩的小淘气，有时放了学，就不愿意回家，总想在学校多玩会儿。例如，有一次放学后，我在学校打了会儿乒乓球，又在教室里和同学们天南地北地聊起来，一会儿又跑到操场上去抢篮球与同学吵起来……就这样我一直玩到六点左右，看到学校没人了才回家，吃过晚饭赶紧写作业，结果写得特别乱，六道算术题，我竟然全错了。

罗文应爱看小乌龟，爱玩克朗球，我呢，平时攒了七百多张烟盒和火柴盒，还有一百多块磁片，一和同学们玩起来，就简直把什么都忘了。但是因为玩，作业没做，玩得也很不舒服。

罗文应在解放军叔叔、老师、同学们热情帮助下，光荣入队了。我想：我是少先队员，我为什么不能改掉贪玩、不珍惜时间的坏毛病呢？这学期，在中队辅导员和老师帮助下，我以罗文应为榜样，抓紧时间，认真学习，再也不会因为没完成作业而担心了。学习成绩也有了进步，受到老师和同学们的表扬。我的进步也可以说是罗文应

帮助了我，他像一面镜子，使我看到了自己的毛病。

另一位四年级小学生汪漪在一篇读后感中写道：

我顾不上吃饭，一口气读完了《宝葫芦的秘密》，当我看到宝葫芦为王葆做那么多事，王葆一点也不动手，想什么就有什么，我心里甭提多羡慕了。有一天在课堂考算术，题目可难了，我就想：宝葫芦在我这里就好了，它可以帮我算得又快又准，那我就不用费脑筋了。还有一次，我们鼓号队从天安门走向学校，我走得很累，就想宝葫芦给我弄个自行车就好了，省得走路，这样想着越走越慢，也更累了。

读完了《宝葫芦的秘密》，我反复想了想，感到像书中所说：世界上任何东西没有一项是天上掉下来的，都是人们通过劳动换来的，想要什么就有什么，那就只有像宝葫芦给王葆变来东西那样，从别人手里拿来——也就是偷来！当前全国人民正在为使我国在本世纪内——二〇〇〇年——实现四个现代化而努力奋斗，如果谁都想要个宝葫芦，靠偷、靠摸，怎么能实现“四化”呢？我们只有通过自己的努力劳动，才能创造一切。

这位小同学和其他小读者一样，在他的读后感中，都谈到他们怎样克服了自己不肯动脑筋的缺点，认真学习、钻研功课，战胜各种困难的具体过程，表示坚决不再要宝葫芦了。……

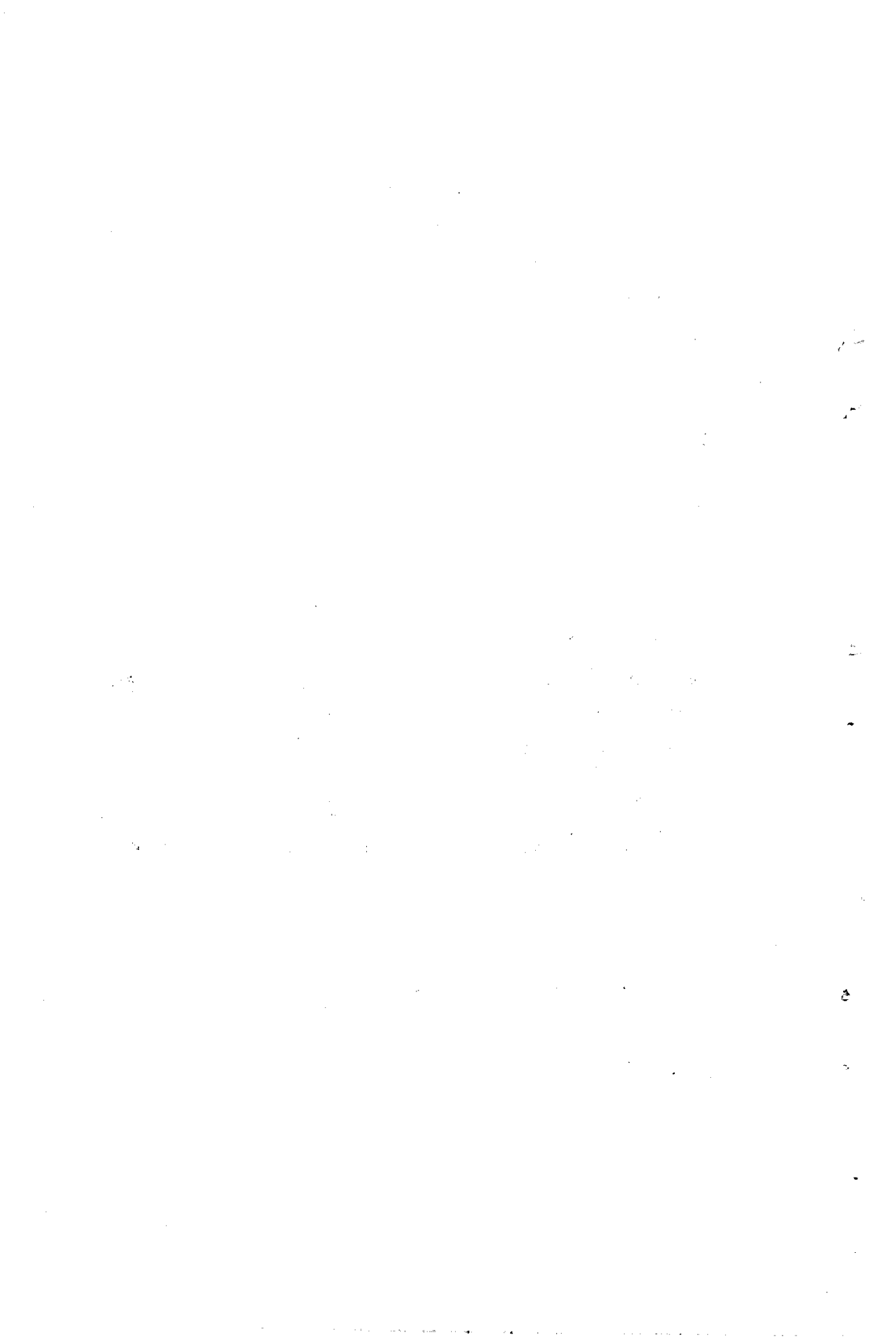
好了,这类的来信很多,具体例子不一一列举了。从这些反应可以说明,给孩子们写东西是很快可以在孩子们中间看出影响和效果来的——他们能够通过作品联系实际,克服自己的缺点,有所进步,这对写作者是最可贵的酬劳。特别是我目前因病不能搞创作,但我的小读者能够从我过去写的作品中联系到自己今天该怎样学习和工作,以准备将来为实现“四化”多作贡献,这是使我感到无限欣慰的。

另外,当我知道我的某篇作品在哪方面对他们产生了不利影响和副作用时,我也深感不安和难过。例如,我曾听说有个别小读者读了《宝葫芦的秘密》以后,还想要有个宝葫芦就好了,这说明我对这篇作品的思想意图表达得不够充分。一九七八年《宝葫芦的秘密》再版时,我写了《为〈宝葫芦的秘密〉再版给小读者的信》,着重阐述了我创作《宝葫芦的秘密》的思想意图。这当然是不能弥补这篇作品的缺陷和不足的。今后再创作时,当努力避免这种副作用。

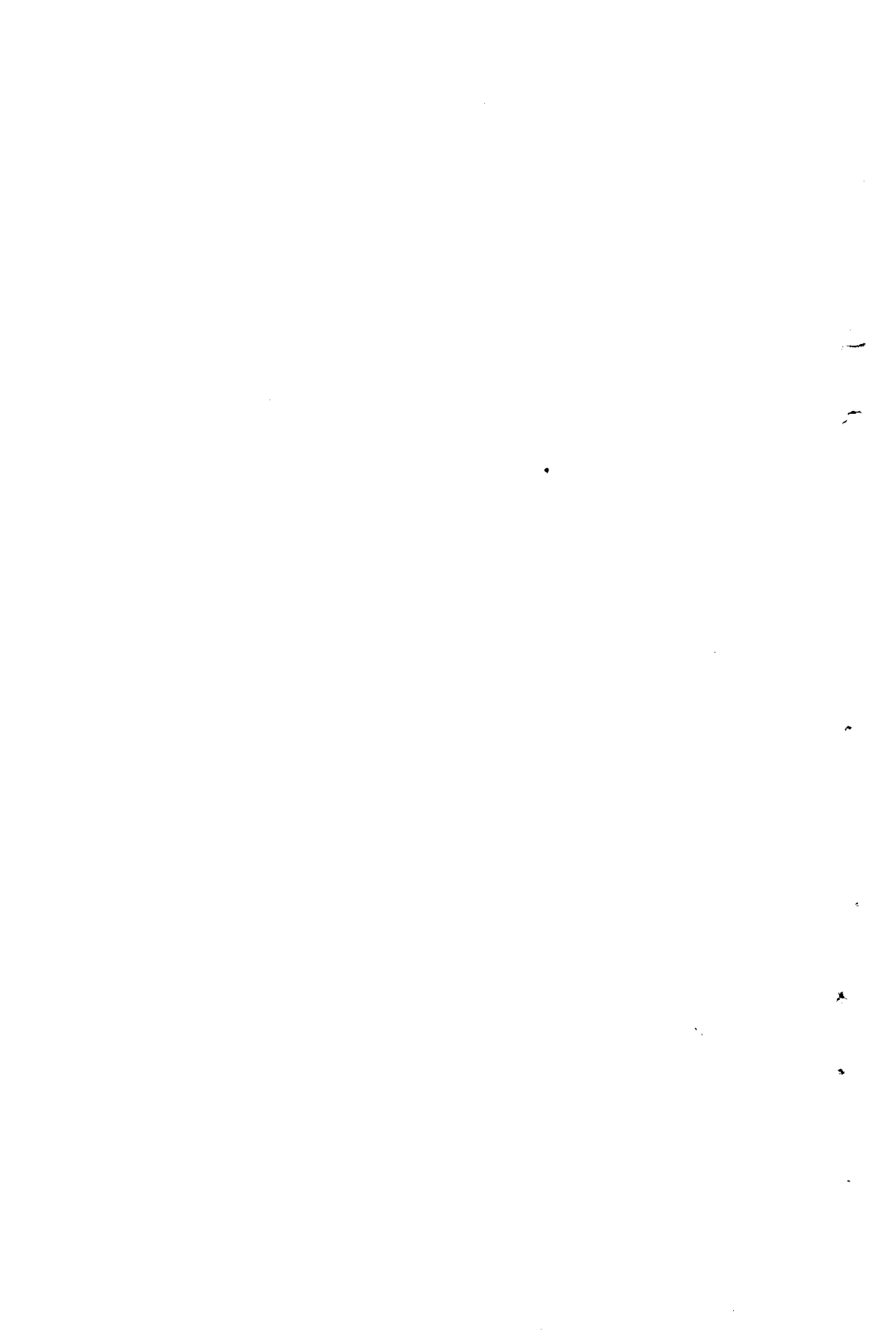
为孩子写作是幸福的。我一定要努力锻炼身体,战胜疾病,争取早日恢复健康,继续为我那些亲爱的孩子们创作新作品!

一九八〇年一月八日北京

原收入上海少年儿童出版社版1980年8月版《我和儿童文学》。现据上海文艺出版社1982年10月版《张天翼论创作》中修订稿校印。



# 谈文学工作



## 我们的副刊

——为周年纪念，献给爱护《观察台》的读者和作者

我们热烈地希望每个读者，每个从事抗战工作的朋友，把这副刊当做自己的东西。我们都是在工作，也在学习。虽然我们也许没见过面，没谈过一次话，然而在民族解放的大道上，我们都是向着同一目标，同一事业，也是同样的艰苦。我们都是亲密的同志。

因此在这小小的园地里，努力要做到——作者，读者，编者，都打成一片。每位同志都提出他的工作和学习上的问题，意见，作品，我们大家来讨论，批评，观摩，而使我们真正得到一点益处。

这样，编者的拉稿，熬夜，作者的心血，读者的花了功夫来看这一栏，才不算是白费的。

我们每天都收到投寄的稿件，我们由衷地感谢投稿者的热心。在读到这些文章时，总感到一种友情的温暖。只要是言之有物，都把它刊登出来。删改多半是不免有的，例如错字，语句不妥帖的地方，语意不明之处，重复，或者多余的文字。而作者原意和作风，当然是不去而且不应该去改动的。这种删改并不是编者的“权力”，而只是他的“责任”。他既然担

任了这个工作，如果怕麻烦，怕辛苦，不负起这个责任来，那就不但对不住读者，也对不住作者。当然，如没有删改的必要，他不应该去吹毛求疵的。

有些寄来的文章，理论很正确，也写得很完整，但因为落笔处太大，谈得太抽象，为水准较高的读者所早已知道了的理论，而对水准较低的读者，则这种写法又使他们得不到什么，这些文章，我们目前不打算多登，有许多读者来信表示，不需要它。

参照大部分读者的来信和口述的意见，我们需要下列这些稿件：

一、关于抗战工作的。某地或某部门的工作报告，缺点及优点，困难，或者提出问题及意见等等。希望写得具体，切实，抓住问题的中心。我们写文章往往爱装上大帽子：譬如谈歌咏问题，我们却老远地从芦沟桥炮声写起，然后又写了一大段中日力量的对比，又详述抗战的必要，而以“最后的胜利是我们的！”结尾。本题呢，只谈了一点点。这毛病我们必须克服的。

二、关于我们自身修养的。我们生活及思想的修养，民族自尊心，工作热情，自我批判等问题。其次是阅读方面——书报的介绍，书评，和术语的浅释之类。还有是写作上的问题及意见，也包括在这里。

三、关于一般问题的讲话。这是为了水准较低的读者的需要。他们对我们这副刊的批评是：“欠通俗”。我们在执笔时最好是心心念念注意这个问题，写得深入浅出。如能使一般人看得懂，引起兴味，同时还能够使农村工作的同志们拿这些



文章做宣传材料，那才是我们的成功。固然，要把政治，经济，国际等等方面的问题写得很浅显，活泼，是不容易的事，然而这工作必须有人来作，我们必须学习。

四、文艺作品。除小说，速写，报告，剧本，诗歌等而外，也需要短小精悍的杂感文，更需要通信。我们写通信，也要像我们写别的文字一样，抓住一个中心，并不是把一切所见的所闻的一概写进去，而是要经过一番选择的。我们如要写一个工作团在某地所给予一般民众的影响，那就要选择那些最足以表现那种影响的事件来写。要是我们把工作人员每天早晨怎样刷牙，怎样洗脸，怎样大便，都写进去，那就成浪费的文字了。即使是我们自己的得意之笔，即使写得如何好，我们也应当毫不可惜地删掉它。

五、译文。这当然不是指的伟大的作品，而仅是国际友人在我国抗战中的见闻及观感；侵略者及其爪牙的阴谋，弱小民族的解放运动等的记载或短论。

以上所提出的各项，是不是能经常在这副刊上出现呢？这就要看读者作者和编者共同努力得怎样而决定。这里拉拉杂杂写了许多，并不是编辑室在吹牛，说我们将有怎样怎样的文字，叫“读者幸勿交臂失之”，拉生意，而是——对读者提出的一个要求，邀请大家来把这园子栽点果子出来。所谈的虽不是挂一个“标准”在这里，来衡量一切的文章，而只是提出了我们平素写文章容易犯的毛病，我们大家来提防，来注意，来互相勉励。

我们文章上的那些毛病，当然不是一经点明，即霍然而愈的。我们只有不断地习作，不断地修改，才能把这些毛病渐渐

治好。

要是因为今天这么一谈，我们一想到那些毛病就害怕，就不敢动笔，那我们只好永远搁笔。要是我们凡事都求一个彻底，写出的文章如不是百分之百的完美，就怕见得人，就决不拿出去，就往字纸篓里一塞。那么你要到哪一天才写得那么完美的东西来呢？——不知道。你等着罢。于是简直不拿出东西来，于是在实际上取消了工作。工作上的彻底主义往往就是工作上的取消主义。

同志们！我们不要怕幼稚。我们知道——谁都是从幼稚长成的。我们来共同工作，来共同学习罢！

紧紧地握手！

原载 1939 年 1 月 25 日湖南邵阳《观察日报》

## 致 叶 以 群

以群：

得来书，真高兴。平时在杂志上看见你的文章，但不知你是否仍在重庆。春间蓬子寄来《抗战文艺》，并来信索稿，我复了，但迄未再接到他的信。《抗战文艺》亦久未接到，也不知还出刊否。在渝友人通信者，仅黑丁罗荪，而最近亦未接到来书。

我去年春间来此教书。原是前年暑假在长沙时接到聘书，学校既迁，我并不打算教书（同在长沙，则仅担任一二小时，顺便教教，是无妨的），来此仅为践约而已。去年暑假想赴渝或桂，而校方坚留。我因教书非本行，为教书而耽误了写作，颇不上算。校方总不让我辞，于是我方允暂留，每周仅授四小时，以不妨碍看书及写作，就这么留下。写作呢，写了一个长篇童话《金鸭帝国》，即《帝国的故事》之第一部，约三十几万字。

目前稿尚在修改中。已有一部分寄桂，日前已去函，拟索回，全部再细加修改。我自己很喜爱这部稿子，觉得可以破童话界的记录。

接着自还要把第二部写下去。不过还有一个长篇题材（小说）。一时决不定：先着手长篇呢，抑是先把童话第二部写下去。现在我们中国确需要少年文艺读物，而我又对此热感兴

趣,把这童话一气写成也好。除这之外,只写过一些杂文,不知你看过没有,并希望给我一点意见。曾写过一篇较长的,关于文艺的民族形式,投寄烈文西彦办的《现代文艺》,发表后请给我一点意见。在写长篇童话之际,此外也只能写杂文,关于文艺问题的。我想找几部好的旧小说来分析一下,与外国作品比较一下,使我们知道怎样学习写出中国的作品来,怎样使中国人容易感受而又不失其深刻。文艺民族形式问题,我认为如此才可以谈得更具体一点,更有用一点。你以为如何?

牧良们仍在家乡,拟写一长篇。他因鄂中战事紧张,交通阻碍,无法回原部队。军队生活且也于他未必适宜。他曾想教书,但一则他那口老湘乡话学生怎么懂呢,二则,教书生活总妨碍写作。我劝他写作。一个作家应以写作为事业,凡妨碍于自己的事业的事都该避免。如果能住重庆可维持生活,那他一定会去。不过盘川太贵,花了数百元路费,则这数百元亦颇可以在乡间维持好久了。先鼓励他写作,介绍发表的地方,写信给他吧。他跟老朋友也很少通信哩。

组绅,老舍,蓬子,靳以,胡风,平陵诸友是否仍在渝?很怀念他们。请为我问好,并示知他们的近况。白尘在什么地方?又,报载孟克患肋膜炎,现消息如何?盼即复,并盼得到你长点的信。但注意!如无暇详复,短信也要得,不要挨。我的文章也自决不挨,今天就到图书馆去借鲁迅的书。再谈。拥抱你。

天翼 十月二十八日

原载《文艺阵地》月刊1941年1月10日第6卷第1期

## 我要为孩子们讲一句话

同志们，我要为孩子们讲一句话。很简单，他们要求文艺作品。

孩子们写信给我们，来找我们，要求我们为他们写些东西。

教师们和少年先锋队的辅导员们也为这件事着急。他们也要求我们为孩子们写些东西。

给孩子们的作品，目前有是有一点，可是不够得很。比如电影罢，到现在还没有一部。剧本一直在告荒：现在已经有专门为孩子们演戏的剧团了。例如青年艺术剧院的少年儿童剧团，中国福利会儿童剧团，可是都不能经常演出，因为缺少剧本。歌词也少得可怜。

专业的儿童文艺工作者们和儿童读物的编辑们，也迫切地需要我们作家们帮忙。孩子们质问他们：“为什么你们表演的，登出来的，出版的，老是些翻译作品，为什么没有中国自己的作品？”

只要是国外的好作品，翻译得好的，孩子们当然也爱读，尤其是苏联作品。但他们更希望看到自己的作家的作品。不仅因为这所写的生活是他们所熟悉的生活，语言是他们所熟

悉的语言，所以特别感到亲切，爱读；还因为现在我们的孩子们都有一种中国人民的自尊感和自豪感：看，我们中国的作家也是爱护自己的孩子们的，为我们写下了这些作品！

这些儿童文艺工作者和编辑，都工作得很辛苦。据我所看到的队刊和少年儿童刊物，例如《中国少年报》、《新少年报》、《好孩子》、《红领巾》、《儿童时代》以及新出的《少年文艺》，都是办得很认真的，为孩子们所喜爱的刊物。《中国少年报》现在已发行九十二万份。这些报刊的编辑同志们为了组织稿件忙得焦头烂额，可还是缺稿，尤其是文艺方面的。出版少年儿童读物的国家出版机关和公私合营的出版社，也为这件事经常讨论，呼吁，奔走，可是还开不了稿源，文艺创作的稿件则更困难。

他们的焦急是奇怪的。这不但是因为孩子们要求得急，要看自己人的创作，不但是因为目前除了为数不多的好作品而外，大部分作品对孩子们不够有吸引力——有一位专业的儿童文学作家自己也说：我们目前一般的作品总不免公式化，概念化，千篇一律，孩子们不爱看。——不但如此，还有个更严重的情形在。要说这些作品，那么，虽然不怎么好，那些作者究竟是认认真真在写，想通过作品来教育儿童的。至于作者思想水平和艺术水平还不够高，那慢慢提高就是，不是没有希望的。他们的作品还没有害处。严重的是，另外有一些别的读物——一些有毒素的读物——还在孩子们中间流传。

这些有毒素的读物，有的是解放前的版本而现在仍在发行的，有的则是新出的。八月十四日的《人民日报》上有一篇关于这方面的报道。里面说到“某些书店到现在仍在出版或

重印解放前出版的那些无聊、庸俗、甚至神怪、色情的坏书，向儿童推销。”还说到“有些书店老板惟利是图，用请客送礼的手段拉拢一些不负责任的作者，印书赚钱。”

教师们告诉我：一部好的儿童文艺作品，往往可以解决需要教师长时间去解决的问题，而一本坏书往往会抵消了教师长时期的教育效果。《人民日报》那篇报道里就举出了孩子们受了坏书的害的几个例子。有的孩子抛弃了学校家庭到树林里去练武。有的看了坏书，成天胡思乱想，因而留级四次。有的晚上被恶梦吓醒，不敢走黑路、不敢上厕所，有的欺侮女同学，打人骂人。有的组织秘密团体，拜把结社，等等。所举的事例，包括好些地区，有甘肃的，有四川的，有北京的。而这不过是从许许多多事例中举出来的几宗而已。

怎么办呢？孩子们也像大人一样需要文娱活动，需要课外读物，总不能禁止吧？可是他们不像大人那样有自己的电影，有自己的剧场。给他们的作品少得不成话。连“小人书”都很少是专为小孩子的。于是孩子们只能够到手什么就看什么，不管是不是超过自己的阅读能力，也不管内容好坏。再不然就钻到出租小人书的店子里去，不论迷信的也好，甚至封建的，黄色的也好，都拿来看，而看了，马上就在他们的行为和习惯上见了效。

这在目前是个异常严重的问题。前些时，《人民日报》曾为这个问题召开了一个座谈会。大家认为必须把孩子们从那些有毒素的读物里挽救出来，必须用有益的儿童文艺作品去挤掉那些坏书。出版社应当大量出版这些有益的文艺书籍。发行机构则保证好好推销。图书馆保证对孩子们推荐。教师

和辅导员则向孩子们介绍，并辅导他们阅读。各方面都提出了切实可行的办法。

一切办法都有了，可是，作品呢？

要是没有作品，一切白搭。

这很明白：能不能真正解决目前这个严重问题，能不能把孩子们从饥荒中抢救出来，这关键操在我们作家手里。要有作品！

我们固然需要大量的专业的儿童文艺作家。在青年们里面，尤其是在教师们和辅导员们里面，可能发现出许多可造就的儿童文艺工作的人材，应当好好帮助他们，培养他们。可是我总认为，我们一般作家也要附带地为孩子们写些东西才好，尤其是在目前——目前青黄不接，要救急！

在老作家中，就有为孩子们写过作品的。从叶圣陶的《稻草人》和《古代英雄的石像》开端，继而又有冰心的《寄小读者》，老舍的《小坡的生日》，茅盾的《少年印刷工》，巴金的《长生塔》等等。如今的二十几到三十岁的人，都深深记得这些作品。

现在的孩子们都数宝似地数得出哪几位作家为他们写过东西，哪怕是一篇短文，一首小诗。郭沫若，柯仲平，艾青，袁水拍，田间给他们写过诗或歌。还有冯雪峰的《鲁迅和他少年时代的朋友》，秦兆阳的《小燕子万里飞行记》，严文井，魏巍，魏金枝，康濯，马烽为他们写的小说，童话，传说，通讯，以及高士其的关于科学的散文和诗；等等。

孩子们一提到这些，就兴高采烈，感到无上的骄傲。孩子们常常向我问起这些作家叔叔，问他们还写过什么作品，生活



怎么样，身体好不好，像问起自己的亲人那样亲热，那样关心，他们更问，叔叔们还打算为他们写些什么。

还有些好作品本不是为他们写的，可是只要他们读得懂，也就爱读。例如初中的孩子们就爱读白朗的《为了幸福的明天》，魏巍的《谁是最可爱的人》，等等。

所以孩子们爱读的东西，题材可以很广泛，并不限于写他们自己的生活。只是写时要照顾到他们的了解程度而已。

同志们，我们大家来写写吧。怎么样？

假如我们每人附带地为孩子们写一点点，比如说每年为他们写什么三五千字——不多吧？哪怕就只是这么一点点，也就可以救救急，可以缓和一下孩子们在这方面的饥荒，可以使他们不至于去受那些坏读物的害。我们作家必须也顾到我们的孩子们，顾到我们的后一代。

同时，现在我们的孩子们在读些什么东西，我们也要附带地注意一下才好。一本成人读物要是有问题有错误，会有人提意见。可是关于儿童读物，过去却很少有人注意到，而孩子们又不像大人那样有选择自己的书籍的能力，那样有分辨思想内容的好坏的能力。而孩子们又极易受读物的影响，无论好坏。这样下去是不行的。我们得随时注意，随时提意见，推荐好的，指摘坏的。

我要为孩子们讲的就是这么一点：就是我们作家要附带地为他们写一些，并对他们的读物注意一下。

我曾经有过顾虑：讲这个问题，也许不会引起兴趣。可是我不得不讲。这不是感不感兴趣的问题，是救急的问题。孩子们在这方面闹饥荒，饥不择食地连有毒的东西也拿来吃，而

且已经有我们的孩子中了毒了。同志们多半自己也有儿有女,那么我也有这个责任把我所知道的严重情形向你们汇报。

原载 1953 年 11 月 3 日《北京日报》

## 关于指导青年阅读古典文学作品的几点意见

——在座谈会上的发言

我反映一下我所接触到的青年群众阅读古典文学作品的一些情况吧。有些青年是不要看古典文学作品的，并不是不看，而是看了，觉得读古典文学作品得不偿失。有的青年群众读了《水浒传》、《红楼梦》以后，向我提出了向谁学习的问题，学习鲁智深呢，还是学习贾宝玉呢？认为都不值得学习，所以就不看了。

青年们要提这些问题，是难怪的。我们不能把这当笑话看。这里正反映了这么一个问题，就是现在我们的青年们的确急于要看表现正面英雄人物的东西，要求看到足以仿效的英雄形象，看他们怎样生活，怎样思想，怎样从事斗争。青年们急于要得到能帮助提高他们思想品质的作品，他们要求解决他们的问题，思想、情绪、生活等各方面的问题，尤其是青年们所特有的一些问题。可是目前，这样的文学作品我们还写得太少。于是青年们一接触到古典作品，就也想从古典文学作品中去寻找这些东西。在工作或在学习中的青年，在百忙

中，抽空看那么大部头的文学作品，当然要求它顶事，要求能得到他们迫切需要的东西。这个问题牵涉到创作问题上来了：就是说，要为了这些青年的缘故，鼓励这方面的创作。现在提出来供《文艺报》参考。

有些青年是看古典文学作品的，也提出了一些问题。例如看《西游记》，觉得它宣传迷信，不科学，认为那是不可能有的事。对《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》都表示怀疑，为什么这些人恋爱一不成功，就死的死，出家的出家？那样对待恋爱是对的吗？《三国演义》中的那些人物究竟是好还是坏？《水浒传》中农民起义的英雄们为什么有这样的行为，如鲁智深在五台山那么乱搞，等等。

看了书，能够提出这许多问题来，应当看做一件可喜的事。这些青年绝不是把看文学作品当成消遣，而是认真严肃地来对待这件事的，还从这里发现了问题。我们应当好好为他们解决这些问题。要解决这些问题，那就要配合一些其它方面的文章，因为这些问题牵涉到了一些其它方面的问题。现在除《文艺报》外，《文艺学习》、《中国青年》、《工人日报》也都有同志在这里，我建议几家报刊通力合作，把这个工作搞一搞。比如说，组织一些稿件，教育青年怎样用历史主义的观点去看古代的人物、生活、思想等，不拿我们现在的要求去衡量古人的一切。又如，让青年明白艺术作品的特点是什么，艺术作品里所表现的思想感情是用什么方式表现出来的，所提出的问题是用什么方式提的，就不至于从艺术作品去直接找自己所需要的答案或方案，以及神话的意义，为什么神话和科学不能混为一个问题，等等。又如《梁山伯与祝英台》是以恋爱

和婚姻问题为主题的，民间文学作品中有许多这样的作品。但现在给青年解决恋爱问题的文章是太少了。还听到一些反映，说：《红楼梦》对有些青年起了“副作用”。应该对青年进行这方面的教育，让他们知道什么是正确的男女关系，什么是正确的恋爱，古代恋爱是怎样的，封建社会的恋爱是怎样的，资本主义社会的恋爱是怎样的，现代的恋爱又是怎样的。正确的两性关系如果不搞清楚，即使大学生读了《红楼梦》也可能要出问题。顺便还说一句：我们现在对于青年的性教育工作做得太不够了，可以说没有动手。有些青年在这方面发生的错误和毛病，多半不是由于他们的品质有问题，而是由于无知，由于我们在这个问题上没有好好教育他们。适当的给青年们以性生理卫生教育，使他们能够正确地科学地来对待这方面的问题，是十分必要的。

对古典文学作品本身，应对具体作品做具体分析，光是抽象的说《三国演义》有人民性是不解决问题的。比如有人问：林黛玉哭哭啼啼，怎么能够反封建呢？这就要具体的分析这个典型环境中的典型人物。这种文章，研究古典文学的专家是应该写的，作家、批评家、理论家也应该写。大家多少总看过一些书，做些札记总可以的，并不马上要求全面，从一个角度来看也可以，也不要每一篇都是定论（现在《文艺报》上的每一篇文章，读者似乎总当它是定论，要打破这种想法。）作家可以从创作问题的角度来谈，古典文学研究家可以从文学史的角度来谈，其它如研究风俗的、研究历史学的都可以从各自的角度来谈，这样青年的眼界就宽了。《文艺学习》、《中国青年》刊载这类文章时也要告诉青年，这不是定论，不能做为定

论，告诉青年们这只是一得之见，一家之言。即使鲁迅讲过的，现在有人不那样讲，也是可以的。假如因为鲁迅的《中国小说史略》里有关于《红楼梦》的一章，我们研究起《红楼梦》来就只能限于鲁迅的看法和讲法，那是不对的。鲁迅自己就是发展的，他自己就批评过自己。我们要学习鲁迅的治学精神，这不是说我们只能固守着鲁迅不论哪个时期对哪个问题的哪个方面的看法和讲法，而是学他的认真严肃地研究问题，敢于提出自己的见解，并勇于批评自己。如果错了，就改。告诉青年们这些，可以教育青年们去独立思考问题。现在有些青年人不大有独立思考问题的习惯，这一点，我们的报刊编辑部是应该注意的。有的青年提问题往往不通过自己的脑子，随便问（其实有许多东西是可以自己去查的），或者提一些无法答复的问题，例如问：“我想当作家，你看可能不可能？”“请你告诉我短篇小说和中篇小说有什么不同？因为我想写一篇中篇小说。”如果编辑接到这样提问题的来信，就应该首先告诉他怎样提问题，怎样看问题。我们的报刊，我认为不只是一是要教青年知道什么是什么而已，重要的是还要教青年知道怎样去自己思考问题。教他不要凡事都到报刊上去找现成的答案，找全面的定论。如果让他认为凡是报刊上发表的文章都是定论，这容易养成思想上的依赖。《文艺报》应注意这一点。青年报刊上也要加强这方面的工作。每一篇文章不必都要求它全面，可以让每个人从不同的角度，从各方面来看。如《红楼梦》、《水浒传》，包含的东西非常多，从作者的世界观到语言、结构等，可以从各个角度去看，不要让青年们以为只要在青年刊物上一发表，就是这方面的最后定论，而是要经过许多并不全面

并非定论的意见，经过不懈的研究、讨论，不断的克服错误和片面——就是要经过斗争，才可能得到较全面的定论的东西。

《文艺报》上的文章应要求通俗些，有些文章我看不懂，我想通俗至少应该通俗到像我这样水平的人能够看得懂才好。至于有些文艺学的术语，可以不必故意避免，看多了就可以理解了。通俗的意义，应该是使原则性的东西具体化。《文艺报》上有许多文章往往架子很大，站在上面；应该站到地下来，脚踏实地，谈得具体。不要悬在空中，像坐飞机一样，似乎上下四方都照顾到了，其实上下四方都不着边际，哪一面都讲不切实，不顶事。《文艺报》虽然是办给文艺干部看的，可是也应该听取、重视并照顾一般并非专家的普通群众的意见、批评和要求。文艺作品并不是专为搞文艺的人写的，而是为了教育一般并非专家的普通群众，文艺干部也是为普通群众服务的。《文艺报》结合了普通群众的意见和要求，才能指导文艺干部怎样为普通群众服务得更好。

载于《文艺报》1954年12月30日第23·24期合刊

## “作家们不要再沉默了”

读了《文艺报》第三号上钟沛璋同志的《作家们不要再沉默了》，我也深有同感。

我也时常听到这一类的反映，看到《中国青年报》和《中国少年报》所提供的关于这方面的资料：黄色的和封建买办的书刊，直到现在还有它的市场，还在毒害我们的青年们和少年们。这是个老问题。早在一九五三年，《人民日报》上就有过这样的报导。在第二次文代大会上，我想引起我的同行同志们的注意，曾引用过这篇报导，并且试向在会的同志们呼吁：第一、希望我们一般的同行（不是专搞儿童文学的）也附带为孩子们写一点点东西。第二、希望我们一般的同行也附带注意一下这方面的作品。

当然，怎样清除有害书刊的毒害——这需要从好多方面着手，比如说，教育工作者，青年团和少先队的工作者，都来注意、考虑，采取一些适当可行的有效的步骤，来做好这个工作。可是在这里，我们作家也责无旁贷；要用作品去争取这些青少年们，要向群众揭发那些有害的毒物并推荐好读物，这就是我们的工作，而且这是一门绝不可少的工作。

那次之所以试向大家呼吁，用意不过如此。



真是光阴似箭，到现在已快一年半了。

我有时向这位同志那位同志催促，替青少年出版社或报刊打打边鼓。有些同志动笔了，——那还是曾经为青少年们写过东西的同志，他们不用别人打气就会写的。我的呼吁和催促其实没发生什么力量。我还曾经这样想过：一个一般作家每年附带为孩子们写一篇吧，不要多，只要几千字，这是不难的。现在一想，才发觉那不免是有点主观主义的想法了。

“这不容易，”有一位同志对我解释，“我是从来没写过这号东西的。”

我问：给大些的孩子们写一点，如何？给娃娃们写搞不来，那难怪。那么给到达团龄的人写写，以十五岁到二十五岁的人为主要读者对象的，是不是可以商量商量看？

这类作品现在实在太少了。有些高中学生问我，作家为什么不为他们写些作品？他们诉苦说，给少年儿童读的作品虽然非常不够，可到底写出了一些；而给他们这样年龄的，帮助他们提高思想品质，给他们解决问题，给他们教育，启发，鼓舞的——作家的这样专为他们而写的作品，就简直数不出几篇；就是有，也没有引起我们的注意和重视。为什么呢？他们问。是不是儿童文学作家认为这些孩子已经是超过队龄了，不关我的事；而非儿童文学的作家则认为这只是儿童文学一门子的事，不在我的业务范围以内？——要真是有这样的情形，那是很不好的。

我顺便还要提一句：我们的作品的主要读者到底是些什么人？我们在创作之际，有没有考虑过这个问题：我这篇写给

什么人看？教育什么人？比如说罢，写农村生活的作品，是不是至少可以让村干部看懂，或者读起来让农民听得懂，感兴趣？假如我们说，写农村的作品不一定是教育农民，写厂矿的作品不一定是教育工人。——那也不错，那么，究竟要教育什么人呢？这，最好我们心中要有数。

当然，有许多想搞文艺的或想当作家的青年，是我们作品的忠实读者，他们常常写信给作家提问题，提意见。但这只是少数，我们的作品也不能只限于写给这些内行读者看。假如我们心目中仅只有这些读者，而不首先顾到广大的并不打算当作家或搞文艺的普通读者，那就像演戏的只演给现在的或未来的剧作家、导演和演员们看，而不是演给普通观众看了，那行么？

我们得好好考虑考虑这个。如果现在我们的文艺刊物或单行本大部分是流传于青年群众手里，那么我们的创作就得照顾照顾他们。

如果说这一下子不容易，得慢慢来，那么有一件事我们每个作家都可以马上做起来，而且必须做起来的，那就是：让我们附带地注意一下青少年的读物。只要附带的。这个要求总不为过吧？

真的，“作家们不要沉默了”！

我要在这里反映一下：有好些青年团和少先队的工作者，有好些教师和辅导员，对我们作家很有些意见，说我们对青少年读物“没有足够的重视”，——这还是一种较客气的说法。他们说，每年除了六月号以外，很难在我们的文艺刊物上找到有关这方面的文章。他们说在青少年中很受欢迎，很有影响的

作品，在我们的文艺刊物上很少提到，好像根本那不成其为文艺作品，或者虽然可以勉强叫做文艺作品，却和我们作家不相干似的。而对于毒害青少年的读物的问题，我们作家则还没有严重注意，甚至简直不注意。……

同志们，我们应当怎样答复他们呢？

“请你考虑考虑吧！”——我听说过类似这样的回答。

今天我就读到一位青年的信，在这个问题上向我们作家呼吁，要求我们为孩子们写作，要求我们注意黄色书刊怎样毒害孩子们的问题。这封信是由中国青年社传给作家协会处理的，创作委员会秘书室已经复了信，并“送交天翼参考后，归档”。

可是，仅仅是这样的答复，——仅仅是复一封信，或仅仅是由谁考虑考虑如何作口头或书面的回答，是不解决问题的。

重要的是，我们怎样用实际行动来答复他们。

而且这种实际行动——不能推给两三个人包干儿。我希望我们大家都能对这方面稍为注意一下。尤其希望像创作委员会秘书室这样的机构和《文艺报》这样的刊物能对这方面稍为注意一下。

到现在为止，我们作家协会还没有这方面的资料。比如儿童文学罢——每逢有艺术界的国际友人来了，他们总喜欢问起它，要资料，于是我们只好临时到外面去找救兵，请教青年出版机关，七拼八凑地搞它一份。《文艺报》编辑部从前还有位同志管一管这一门问题，可是有一天——大概是一年以前了，——我想和这位同志谈谈这方面的事，他摇摇头说：“我

现在不管了，我另有工作了。”“现在谁管呢？”“没有派人。”

如果抽不出人手专搞这一门，那我希望至少有几位同志稍带地稍微翻一翻这方面的报刊书籍。看是不是可行？

正如我们搞文学的人有时也要听听音乐，看看画；写小说和研究小说问题的人有时也要读读诗；我希望不搞少年儿童文学的文学工作者也有时要看一看青少年的文学读物，注意一下我们的年轻一代在这方面所受的教育是怎样的，他们的精神品质和思想感情的发展从这方面受了些什么影响，等等。

至少至少，我们要在思想上重视这个问题。

尤其是为青年（十五岁到二十五岁）的作品——目前是那么多需要，而又那么少，我们就该特别把它放在心上。要是青少年报刊上有这样的作品出现——哪怕艺术还不成熟，写得粗糙，甚或小说不像小说，报导不像报导，不很合乎规格，——只要能够教育鼓舞青年们，而且为青年们所爱读，我们就该注意，重视。一方面我们还可以研究研究为什么青年们喜爱这些作品，从这里学习一些东西，不能一味认为这些读者水平太低而一笑置之。

我这一则杂感要说的，无非仍是那句老话：我们要为青年们写一些，要注意青少年们的读物。在现在——这是一个刻不容缓的斗争任务。

原载《文艺报》1955年8月30日第6期

## 复浙江人民出版社编辑部的一封信

来信和童话集《鼻子》的稿件已收到。我把我的个人的看法写在下面，以供参考，如讲得不对，请批评：

（一）目前少年儿童读物还是很缺少，少年儿童文学在现在还只不过是儿童时代，因此对作品的要求不能过高，而要从现有基础上来逐步提高。出版的尺度目前不得不放宽些。宽到什么地步呢？什么标准呢？我以为只要①给孩子们读了没有害处，却有点好处（无论哪方面的好处）；②孩子们读得懂，而且爱读，——有这两个条件，就可以出版了。

（二）《鼻子》一集正是这样的作品，是合乎这两个条件的。这篇作品是成熟的文学作品么？当然不是。这篇作品没有缺点吗？当然不是。然而也还是值得印出来给孩子们阅读。如今我们的儿童文学作品（连我的在内）都还幼稚，都有缺点，到将来，更好的作品出现，我们目前这些作品就没有读者要读它了。这是必然的。但目前，我们写的这些不成熟的有缺点的作品，只要有一点点好处，有一点点作用，就也拿来出版，这总比没有好些。

（三）“掉下鼻子”的写法，在我们的民间故事里是很多的。给孩子们看了并无害处，倒是使他们感到有趣。“童话可

以容许这样想象”，不必害怕。

说“带有唯心主义色彩”，这里却安不上“唯心主义”。想象，幻想，是人类思想活动方式之一，并不就等于唯心主义。（当然，想象和幻想也有各种各样的；有的对读者有害，有的对读者有益，要看具体情形来决定。）附带提一句：《人民日报》曾有一篇社论号召大家学唯物主义哲学，弄清什么叫唯物主义，什么叫唯心主义，唯物主义有几种，唯心主义有几种等等——这样认真学一学，是对我们工作有好处的。

（四）我觉得金江同志要从事儿童文学，是有前途的。当然，他的作品现在还像是幼芽（其实我们整个少年儿童文学也不过是幼芽），但我们的出版社不能忽视它，苛求它，而是要时时刻刻去发现这类幼芽，帮助它，培养它，使它成长：不但发现作品的优点，作者的长处，而且注意作者思想和政治品质方面的发展。

编者注：在金江同志所写童话《鼻子》出版单行本的问题上，因各方有所争论。为此浙江人民出版社向本文作者征求意见，这是作者的复信作于1955年除夕，报刊未发表。

## 谈谈儿童文学问题

——在中国作家协会创作工作座谈会上的发言

我来谈谈儿童文学方面的问题，一来是检讨这几年来对儿童读物很少注意，在创作方面也谈得很少；二来在这里谈一谈，希望大家都能来关怀一点少年儿童文学。

儿童文学创作和儿童文学的批评工作，的确需要有人做。1955年《人民日报》发表了一篇社论，要求大家注意少年儿童文学，这以后儿童文学得到了一些发展，老作家写了东西，也出来了一些青年作家。1956、1957年出版的少年儿童读物很多。但是到了去年，情况就不同了，少年儿童读物越来越少，根据中国少年儿童出版社和上海少年儿童出版社统计的材料，去年四——十月六个月中全国共出版少年儿童读物448种，但其中文艺创作只有十一种，又根据全国十六个省市报到作协来的创作计划，在1055种创作题材中，儿童文学只有三种，最近又看了作协打印的各地献礼计划，则只有两种。这说明儿童文学创作实在太少了。上次荃麟同志谈话中也提了一下，指出我们对这方面注意得不够。根据1955年提倡以后，1956、1957年的成绩来看，说明儿童文学的创作潜力还是很大的。《人民日报》的社论一出来，党中央一催，作家协会也做

了一些工作，好多作家都动起笔来，而且也写出来了，可见儿童文学创作没有什么神秘。我们说，如果要求每个作家都去搞儿童文学，那是不现实的；我们只要求做工作的人在这方面抓一抓，注意一下，分配一些力量，把儿童文学的组织工作安排到日程上来。有一个辅导员跟我说了这样的话，要我转达一下，他说：“不要对儿童文学太冷淡”，在说的时候他特别把太字念得很重，意思好像冷淡一些还可以，就是不要太冷淡。现在的中小学教师和少先队的辅导员中潜力很大，只要我们注意去发掘和帮助，他们一定能够写出东西来，而且他们也已经写出东西来了。

关于儿童文学的理论批评，我们注意得也是不够的。上海方面还好一些，还有一本《儿童文学研究》，这样一本刊物对搞儿童文学的很有帮助。现在的情况是工作做得很不够，对于儿童文学创作，应当推荐的没有推荐，应当批评的没有批评、少年儿童文学作品比起其它作品来影响更大，读者特别多，拿少年儿童出版社和上海少年儿童出版社跟作家出版社出书数量比一比，就可以看出来，像《中国少年报》的发行数字达180多万份，这还只是高年级看的，如果跟给中年级看的《新少年报》合起来，销路当在560万份以上。销路这么大，而且小孩子和成人不一样，他们看书都非常认真，一本书不论好坏，孩子看了以后，很快地就可以从他们的思想感情、行为习惯等等方面看出影响来，不是好影响，就是坏影响，尤其所写的生活和孩子的生活比较接近，或者里面所接触的问题正是孩子们自己感觉到的问题，这样的作品，它的影响就更大、更快。难怪很多教师、辅导员和家长为了这个事情很着急，他们



想把好书推荐给孩子,但不知道怎么挑选,没人批评,也没人提倡。所以儿童文学理论批评,应该适当注意,我们做工作的人至少要用一只眼睛看一看。

少年儿童文学中也有两条道路的斗争。而且斗争得很厉害、很顽强。我们知道,两条道路的斗争在各个方面各个部门的表现形式是不一样的,儿童文学中的两条道路斗争和成人文学就不一样,或者说不大一样。如果我们不去注意,就等于放弃阵地,小孩子就会跟敌人走,就会教养成不是我们社会所需要的孩子。我们要批评。这里要说清楚,对少年儿童文学的批评工作,绝不是一两个人的事情,别的地方的情况我不知道,在北京就有这样的情况,一谈到儿童文学批评,就只是找这两三个人,这个事情应当是大家的。我的意思并不是要每个人都去研究理论和写批评文章,而是要我们做工作的人注意一下,安排一下。

拿我来说也是编刊物的,我觉得至少是北京的文艺刊物,对儿童文学就注意得不够,一年只注意一次,“六一”儿童节来了,才忽然想起人类里面还有儿童,但在其余的日子里儿童被丢开了。要找儿童文学的批评文章,可难透了,在座的许多同志,一定也有这个经验。有这么两三个人能写点,但当他忙于别的工作的时候,就没人写了,那么怎么办呢?有的人说,对少年儿童文学的情况不了解,不懂。另外有些人是做少年工作的,或者是编少年刊物的,你如果要找这些同志,他说我们是搞少年儿童工作的,至于文学方面还得你们作协管,而作协又说这是属于少年儿童工作的,应该你们管。再一种情况是不懂得儿童文学的特殊性,或者只搞一般的文学,除了不懂以

外,平时也不注意少年儿童文学。拿刊物来说,《人民文学》也有评论,但我们编辑部没有一个专门管儿童文学的同志。《文艺报》在前两年有一两位管儿童文学的,现在没有了,原来作协创委会也有一两位同志研究这些问题,现在也没有了,而越是这样,少年儿童文学好像就越特殊了。

少年儿童文学的特殊性总是有的,但要说特殊,不过是读者对象不同一点吧,它无论如何总是文学。有人谈到写儿童文学时,就说我不懂小孩子。其实,儿童文学不一定全要写儿童,和一般文学一样,题材非常广泛,只是对象不同,读者年纪比较小一点而已。如果说儿童文学有它的规律的话,也是我们一般的文学创作规律。给小孩子写东西是否难一点?是要难一点,但话还是要说清楚。我们说少年儿童包括三岁到十五岁的孩子,给很小的孩子写东西,是比较难一点,至于年纪较大的初中学生,他们看的东西非常广泛,有的孩子希望看得深一点,像《林海雪原》、《青春之歌》、《百炼成钢》、《三里湾》、《山乡巨变》这样的书孩子们都看。如果我们知道高年级的孩子已经在看这些作品,那么只要你在写的时候稍微注意一点,避免不适宜孩子看的东西出现就可以了。总之,我们不要把少年儿童文学看得太神秘,或者看得太简单。

可是,现在确实有这样两种人,一种是把少年儿童文学神秘化,觉得很难搞,不敢碰;还有一种就是简单化,以为给小孩子嘛,随便弄点什么就行了。也还有第三种人,他们兼而有之——对自己简单化,随便写点东西给小孩子看;对别人神秘化,说这是儿童文学,你们不懂,只有我懂。对于这样的人,我们做工作的要注意,不要上当。

下面简单的谈一些在少年儿童文学中两条道路斗争的情况。1953年《人民日报》上发表了有关少年儿童读物问题的文章，中宣部和作家协会都开了会，讨论当时存在于少年儿童读物中的问题。那时候很多教师和辅导员反映，说小孩子中形成了一些坏习惯，查问的结果原来是受了少年儿童读物的影响，问题很严重。当时，《人民日报》和作协很多同志分看了市上搜集来的八百多种少年儿童读物，这里面很多是坏书，例如灌输小孩子个人往上爬的思想，再如嘲笑劳动者，还有些书充满了封建、迷信和恐怖，也有些书的语言和插图很下流，对孩子害处很大。这些书很多是解放以前出版的。除此以外，有些书作者的主观愿望是好的，但小孩子看了没味道，例如鸡、羊、兔子等联合起来和狼斗争，最后把狼打死。又如耕牛、耕马从农民那里解放出来，不耕田了，跑到山上去了。这些东西孩子们不要看。当时批评了这些坏书，作出了一些措施。从那次以后，我们才知道有这么一些人，叫做“吃儿童饭”的，这些著作商开的书店有大有小，大的如大东书店、儿童书店，也有小到没有门面，叫做皮包书店，出了坏书你也找不着他。有了这样的老板，也定会有这样的一批作家。说来令人感到惊讶，听说有个书店要出一套丛书，共100本，书店包给一个人，这个人又另外找三、五个人写，定期交货，一个人一星期写20本书是不稀奇的，等到你要检查，人都找不到了。后来《人民日报》点了一下名，政府又把这几个出版社合并，加强了领导。

从1953年那次以后，表面上儿童读物中的混乱和糟糕现象有所改变，这些吃儿童饭的人，其中也有逐渐进步的。但

是，儿童文学部门的两条道路的斗争不像一般文学那样明争，那些人是暗地里打。他们对儿童文学的态度和作风并没有改变，还是资产阶级商人市侩那一套。表现的形式很复杂，有的是作风问题，有的是很顽固的要保护他原来的地位，有时候就明争，有时候就暗斗，要求存在和扩大，在这里边还可以看到这些人有些行帮气，就是那种打码头的作风。思想斗争有没有？也有一些，但没有像一般文学争论得那样热烈，他们的观点很隐蔽，往往不摆出来，但他事实上是在照他那一套作。如果从理论上、思想上、观点上来看争论的问题，大概可以把它归成两大类：一类是少年儿童文学要不要有教育意义，也就是要不要有思想性；一类是少年儿童文学要不要生活。这在一般文艺界是不成问题的，都是肯定的，但在少年儿童文学里就有问题了，他们就在少年儿童文学的特殊性上作文章。

比如，你要有教育意义，他说这是功利主义。他们说成人文学肯定要思想性，政治性，但儿童文学不要。关于这个问题，在上海的报刊上曾正面交锋过，在北京的一些座谈会上也交锋过。我们知道，学校的教员、辅导员要求有写小学生、少先队员的新品质的作品，以补他们学校教育之不足。他们是很功利主义地提出来的。他们说，让孩子看一本好小说或一个好戏，他被说服和所受的影响比上几堂课还要大。但对这种作品，那些人攻击得非常厉害，当然对这样的问题也要分别看待，比如他们说作品千篇一律，其实各地团委办的少年刊物，对孩子们做的好事加以表扬，这也不能说就是千篇一律。1956年开青年创作会议，我去参加了其中的少年儿童组，有的人发言，使得一些很有写作前途的同志感到为难。如刘厚

明、张有德等人觉得自己只懂学校中的事情，不能写别的，感到自己的题材范围太窄。我们认为，公式化、概念化等等当然应该反对，但那些人反对的是不要思想性和教育意义，和我们的角度不同。

关于要不要生活，他们说写大人要生活，而儿童文学可以不要，特别是童话，不是以现实为基础的，不是反映现实的，童话和寓言中的东西是现实中所没有的，所以不要深入生活。这个问题在理论上也争辩过。辩了一阵后，他们不谈了，可是实际上他们没有生活还是在写。曾经看到一次座谈会记录，会上有这么几个儿童文学作家发言，一个说他想写航空员的事情，准备写八万字，可是对航空员的生活一无所知，请大家帮帮忙。还有一个说他想写苏联伏尔加——顿河运河的故事，但不知道这条运河的情况，请大家帮帮忙。这样的记录拿到这里来，大家一定会感到好笑，可是在他们里面却没有一个人认为奇怪，可见他们没有生活还是在写作品。

这些人的作品孩子不看，大人更不看，人们批评他们不了解孩子的生活，不懂得孩子的心理，乱写一通，毫无趣味。批评以后，他们起来反驳，其方法就是抹煞刘厚明、张有德等同志写的这类作品，说他们生活狭隘，只能写写少先队员；同时强调鸟言兽语在儿童文学中还是主流。事实上谁也没有反对鸟言兽语，就是批评他们的人也写鸟言兽语，问题是写来写去就是写耕牛要解放，燕子插红旗，那孩子是不不要看的。他们所以这样作，实际上是想达到否定儿童文学要有教育意义、否定儿童文学要有生活的目的。

据上所说，儿童文学中的两条道路的斗争是激烈的，这些

人借题发挥,打击新生力量,打击很有希望的教员、辅导员中的新作家,我们要争鸣,不然的话,就成了他们一家独鸣。从一九五七年以来,原来作协的儿童文学组的活动停止了,上海方面还为写耗子的问题争论过。而就北京的情况说,就是没有争鸣,那些吃儿童饭的人应战的方式改变了,但本质没有改。北京方面不大注意这些人,就被他们钻了空子,你不写儿童文学我来写,甚至化名向刊物推荐自己的文章,抬高自己的身价,仿佛只有他才懂得儿童文学。对于表现现代儿童新品质的作品,他们尽量贬低抹煞,这样就造成了一些混乱,这种人不是很多,力量不大,但由于我们不管,他们就一家独鸣了。很多教师、辅导员对这样的作品是不满的,儿童读者也不愿意看他们的作品,可是这样的作品却在我们大型的刊物上登出来了。

因此,请各地的同志注意一下,第一,不要上这些人的当,不要迷信所谓专家,抓一抓少年儿童文学的理论批评,推荐一些好的,批评一些坏的,对于某些有关儿童文学的观点也不妨展开争鸣。还有在对儿童文学的态度上、作风上,如果我们注意了,组织了批评力量,前面所说的那种混乱现象,就可以澄清。

第二,我们刊物对青年作者要好好保护,要帮助他们。这些青年很多是有希望的,他们是少年儿童文学可以依靠的后备力量。另外还要善于去发现和培养新生力量,最大量的还是中小学的教师和辅导员。我们认为,到小孩子中去培养新生力量是不适宜的。

第三,我们的文艺刊物不多,所以应该注意儿童文学。这

是一方面。但我认为儿童文学作品最主要的应当送到孩子手里，直接给孩子看。所以作家首先要支援各地团委办的少年儿童报刊，他们非常需要文艺作品。大刊物也可以登儿童文学作品，但那是提倡和示范性质。儿童文学作品主要应该给儿童文学刊物去登。另外，少年儿童文学刊物也可以转载一些成人文学刊物上的可以给儿童看的作品，这样，孩子们可以多读到一些东西，作家也可以知道这样的作品能够送给儿童看。

此发言作于1959年2月25日，载于1959年4月  
《作家通讯》，收入本文集时略有删节，标题为编者所加

## 关于旧体诗问题的一封信

——致《人民文学》编辑部

编辑部：

关于本刊的诗，我们一向主张选得精，“宁肯少些，但要好些”。对旧体诗，则尤其要慎重，要选得精。

旧体诗可以登，但“当然应以新诗为主体”（《诗刊》创刊号上毛主席信上的话。这封信我们应好好温一下。）如有好的旧体诗，当然不胜欢迎之至，可千万不要为登旧诗而登旧诗，不要为了怕人对咱们有意见（“你们为什么不登旧诗？”）而勉强凑数。

旧诗不比新诗。旧诗写了一二千年，写出了一套规格，好坏自有个标准。不写旧诗则已，要写，就得像旧诗。咱们要登的，则不但要像旧诗，而且还要好一点的才行。

这《勘探生活诗》，我看作者还没有掌握好这一种形式。也许是初学，还没有走稳。没有章法，也就是平铺直叙，拖沓（没有选择，什么都写进去）。一些不能入诗的，也都列入，有好些句子不成其为诗句。（初学者由五言古诗入手，是不错的，因为没有近体诗那么多规矩。但正因为如此，这一体很容易写成“开水诗”非老于此道者写不好。）这首诗如果在自己同志朋友



间观摩观摩,评论评论是可以的;就此拿来发表,则可不必。发表在本刊,尤不合适。

这诗,我主张不登。

同志们以为如何?

又,顺便提一句。旧诗如要修改就得按旧诗那么改。这里改的,有的连韵都改错了。(请查查作者用的哪种韵。一般做旧诗的都用所谓“平水韵”,编辑部该找一部来以便查查。但目前有的不用这种诗韵,所以,改时也要尊重作者的用法。)而且连声都改走了(改用了仄韵)。

请注意,

天翼 一九六一年七月十九日

此信未在报刊发表,题目为编者所加

## 致蒋牧良信

牧良：

我发信后就计算，哪天可以到，哪天能得回信。回信果然如期而至。喝了一瓶啤酒。

开始通信，只在急于得信，简短也可以。但一得信，又得寸进尺，不满足于这么一点点了，想多知道你们的一些情况，各方面的。

我这次信想写得较详些。实在不知从何着笔。只能叙及一两点，而这也只能是轮廓。你说的要做点事，我极有同感。思想上已有了准备。我准备搞创作。此外还准备搞理论批评（几年来在学习时做了一点笔记）。我不相信什么“文化工作危险”论。我诚然在文化工作上跌过跤子——原本是受的资产阶级教育，立场、观点、世界观本是资的，马克思主义没有学好，学了一点也没用之于实践，又无自知之明，自以为很革命，这样怎能不跌跤！这几年才开始认真想自己的问题，剖解自己，在自身的矛盾斗争中，理清了一些我自己主要的思想问题，——当然只是一些，还不是全部。理清得够不够，也还是问题。可是至少我做到能清醒地看待自己，开始能剖解自己了。如今还在学，还在思，不断地剖解自己也剖解别人及其思

想感情(那些和我打过交道,或影响过我,或与之打过架的种种思想感情)。我觉得更有把握些了。

所以我还是要写。即使分配到其它工作,无论做什么工作,也得在业余写些东西。

读书也算有了一点进步。这几年曾认真读主席著作,马列著作,觉得和以前读得不一样,觉得好像都是第一次读。也是第一次认真把学到的拿来用之于具体实际,用得对不对,好不好,当然还有很多问题,要进一步剖解,可是至少已经去掉过去那种空谈(其实没有读进去,而又自以为高明),空谈了。

再工作,再写,会不会犯错误?当然不免。几十年的那套世界观不是在几年里就清除得那么净的。没有清理的一些观点还待剖解批判。清理过了的还可能悄悄混进来。错误怕是总不免的。

大致说来,你我不通信的这几年,我的一点点改变,就是如此。

这两页已写了好几天(中断过),只写了这么一点点,只谈了一个方面。这期间我到协和去复查过;北雁、一士<sup>①</sup>第二次来晤(北雁的姑爷未见到,她没有带他来)。她将出差,打算回长沙一趟,大概可以谈点目击的事,不过见面次数、时间究竟太少。一士住得近,可以常见面,谈谈,慢慢了解了解。近服药似对我有效,较舒服些。但主要还是靠自己锻炼。无论如何今天要发了这封信(待续),以免你们悬念。灵君均此。衷心

---

<sup>①</sup> 北雁、一士:蒋牧良的子女。

的祝福!

天翼五日

作者与蒋牧良同志在十年动乱开始后即失掉联系，这是作者于1972年10月5日写给蒋的一封信。初收于本文集。

## 再为孩子们讲一句话

人民文学出版社召开这个会，我打心眼里高兴。因为重病，我不能参加，不能和大家交谈，但我要尽力表明一点我的心意。

过去，我曾经多次为孩子们讲过话，今天，我还要再为孩子们讲一句话：孩子们需要文艺作品。

我国有两亿儿童，可是给孩子们写作的叔叔、阿姨少得可怜。过去，党中央、毛主席一再关心、过问过儿童文学，也曾经产生过一些好作品，但都被“四人帮”打入冷宫，孩子们读不到。现在，“四人帮”粉碎了，党非常关心儿童文学，我们又有了写作条件，让我们赶快把孩子们从饥荒中救出来吧！

儿童文学是重要的教育工具。它关系着我们后一代走什么道路，做什么样人。我们都有子女，都希望把自己的子女教育成有用的人——共产主义的接班人，能为四个现代化作出贡献的人。那我们就拿起笔来为孩子们写作吧！我还希望有关的部门都能经常关心、注意儿童文学，不要只到每年“六一”节才想起儿童们。

至于我呢，目前因为生病，不能到孩子们中去，不能创作，但只要我一息尚存，一定努力锻炼，争取将来继续为孩子

们——为那些我在病榻上也难以忘怀的、我亲爱的孩子们，创作，创作，再创作！

原载 1978 年 6 月 1 日《人民日报》

## 责任与希望

——1978年6月在中国文学艺术界联合会第三届  
全国委员会第三次扩大会议上的书面发言

今天，召开文联全委扩大会，这是揪出“四人帮”后文艺界第一次大聚会。我因病不能出席，不能和大家一起学习、交谈，但我好像到了会场，看见了分别十几年的老同志、老朋友；和同志们、朋友们握着手，谈着心，一起热烈地鼓掌，欢庆大会的胜利召开！祝贺文联、各协恢复工作！

是的，我虽然没有到会，但我知道，此时此刻，我们有着共同的感想：如果不是党中央一举粉碎了“四人帮”，哪会有今天的盛会？祸国殃民的“四人帮”，一心要把广大革命文艺工作者打入十八层地狱，永世不让翻身。但是，他们失败了，党胜利了，人民胜利了，为党、为人民而战斗过的革命文艺工作者，今天又在继续革命的大道上欢聚一堂了。我们又可以拿起笔来，放声歌唱了。我想，在座的同志们会和我现在的心情一样：为这胜利的欢乐，劫后的重逢，感到异常兴奋和激动，心里有着千言万语，不知从何谈起。

首先不能不令人痛恨万恶的“四人帮”。从三十年代过来

的老同志们，都记忆犹新：无论是在伟大的文化革命旗手鲁迅活着的时候，还是在他去世后，几十年间，国民党反动派对于革命的文化，始终没有停止过“围剿”，他们屠杀革命文艺工作者，封禁革命的、进步的文艺书刊。但是，反革命的文化“围剿”，并没有能消灭革命的文化。相反，在马列主义、毛泽东思想的哺育下，在毛主席、党中央的领导下，在敬爱的周总理的亲切关怀下，革命的文艺事业日益发展着、前进着。虽然在前进的道路上不时受到错误路线的干扰，但是，革命的文艺队伍在战斗中成长、壮大。他们创作和演出了不少好作品，为党、为人民做了有益的工作。可是“四人帮”却耍弄各种阴谋诡计，炮制“文艺黑线专政”论等等精神枷锁，摧残、破坏这支革命队伍。在他们的法西斯文化专制主义的控制下，多少革命文艺工作者被剥夺了创作、表演和绘画等等活动权利。就是我这样一个普通的文学老兵，也被剥夺了写作和工作权利十几年！而有的同志甚至受迫害致死——他们没有牺牲在国民党的屠刀下，却屈死于“四人帮”的魔爪中。有多少在现实生活中起过教育作用，受到广大人民群众欢迎的革命文艺作品，被扣上种种莫须有的罪名，打入冷宫，不能和读者、观众见面。作为团结、组织文艺工作者进行学习、创作活动的文艺群众团体，统统被“砸烂”、取消。一切有益于人民，有利于教育青、少年的文艺活动，一概被禁止。我们的革命文艺事业遭到史无前例的浩劫，广大人民群众和青、少年一代处于严重的文化饥荒中。那些自称是开创无产阶级革命文艺“新纪元”的“旗手”们，其实是地地道道地扼杀无产阶级革命文艺的刽子手。如同当年国民党进行文化“围剿”是为了扑灭中国革命的火焰，



“四人帮”对社会主义革命艺术的破坏，是为了在政治上篡党夺权，实现反革命复辟。他们起着国民党想起而未起到的作用，干着国民党想完成而完不成的罪业。我们和他们之间的斗争，才真正是中国共产党及其领导下的广大革命人民群众与国民党反动派长期斗争的继续，马克思主义与修正主义长期斗争的继续。

痛定思痛。王、张、江、姚“四人帮”，这一小撮叛徒、特务、反革命分子，为什么能够横行于世，逞凶一时，就在于他们不是明火执仗，公开挑起反革命黑旗，而是打着假红旗，披着马克思主义外衣，以革命的姿态干反革命勾当，以极左的词句，写极右的文章。他们本是集古今中外一切反革命之大成的窃国大盗，独夫民贼，但是却把自己打扮成天下“最最最革命”的“英雄”。这千古罕见的罪恶阴谋，这沉痛的历史教训，我们永远不要忘记，也要教育我们的子孙万代永远不要忘记。

粉碎了“四人帮”，文学艺术大解放。现在摆在广大文艺工作者面前的任务之一，就是要响应党中央的号召，“繁荣社会主义文艺创作”，“迅速改变‘四人帮’破坏造成的缺少各种文艺作品的状况”。一句话：我们要创作出更多更好的作品。这里，我特别提出，我们不仅需要创作给成人看的文艺作品，而且要创作适合少年儿童看的儿童文艺作品。我们有责任把广大青、少年一代从文化饥荒中救出来。

繁荣文艺创作依靠谁？有着丰富创作经验的老一辈，以及中年的作家、艺术家，在解脱“四人帮”的禁锢之后，青春焕发，当然会创作出许多好作品。但是我们也不能不正视：就九

亿人口的国家来说，老一辈的作家、艺术家究竟为数不多，而且越来越少；中年的作家、艺术家也会逐渐变成老年。因此，广大青年作家、艺术家，业余的文艺新人，则是我们的希望所在。注意关心他们，大力培养、扶植他们，也是我们的责任所在。我殷切地希望，文联、作协和各艺术协会以及各地方分会，在恢复工作后，务必把培养新生力量的工作认真抓起来。

“四人帮”霸占文坛十几年，把一切马克思主义的文艺创作原则都搞乱了。他们不要文艺工作者按照毛主席的教导去学习马列主义，学习社会；他们堵塞了文艺创作的“源”和“流”；生动、活泼的现实生活，优秀的、可供学习和借鉴的中外文艺遗产，统统被他们抛弃了，与之“彻底决裂”了；革命的现实主义与革命浪漫主义相结合的创作办法，被代之以没有半点理论根据、只为搞政治阴谋而编造的“三突出”等创作“模式”。这些“模式”，曾经束缚、毒害了一些青年作者，使不少作品变成了“畸形儿”。因此，为了更好地培养青年作者，我们要通过文艺刊物，通过各种活动方式，引导他们学习马列主义，学习社会，学习、借鉴中外的优秀文学艺术遗产；深入工农兵的火热斗争生活，深入三大革命运动的第一线；彻底批判“四人帮”炮制的“文艺黑线专政”论及其他各种奇谈怪论，肃清其流毒和影响，让马克思主义的文艺创作原则，永远牢牢掌握在广大青年作者的手中。

至于我呢，只要一息尚存，一定努力锻炼，争取早日恢复健康，把自己的有生之年，全部贡献给党和人民的文艺事业，为实现党在新时期的总任务，为培养广大青、少年一代，尽自

己的最大力量,直到我生命的最后一刻!

载于人民文学出版社 1979 年 3 月版《文艺界拨乱反正的一次盛会》

## 不能辜负孩子们的期望

——1978年10月17日在全国少年儿童读物  
出版工作座谈会上的发言

今天，在庐山——这个党中央、毛主席开过许多重要会议的地方，召开全国少年儿童读物出版工作座谈会，真是有历史意义的大喜事！如果不是粉碎了“四人帮”，如果没有党中央领导下的全国大好形势，就不可能有今天的盛会。我从心里为孩子们高兴！因为生病，我不能来参加会议，但是我的心好像飞上了庐山，和同志们一道热烈庆祝这大会的胜利召开！

今年五月，人民文学出版社召开过儿童文学创作座谈会。这个会开得好，开得及时！《人民日报》发表了关于这个会议的报道和几位作家的发言以后，我收到一些读者来信。我今天发言就从这些来信谈起。

江西工学院子弟中学一位十四岁的小同学在给我的信中写道：

“我看了五月二十八日《人民日报》上刊登的《为孩子们提供丰富的精神食粮》一文（即关于人民文学出版社召开儿童文

学创作座谈会的报道),看到您在病榻上用左手写下的‘为孩子们写作,把孩子们从饥荒中救出来!’的热情呼吁,我的心情久久不能平静……

“回想起两年前,‘四害’横行的日子里,有谁来关心我们少年儿童?又有谁敢于为我们少年儿童说话呢?那时候,我们幼小的心灵也受到了‘读书无用论’的影响,刻下了‘闹而优则仕’的痕迹,宝贵的时光都消磨在无趣的玩耍和无情的殴斗之中,实在太可惜了。

“今天,党中央把我们‘文盲加流氓’的歧道上拯救出来,给我们指出了学好文化知识,向科学技术现代化进军的光辉前程。我们如饥似渴地渴求知识,而您老一辈的作家能洞察我们的心灵,说出我们的心声,为我们呼吁,为我们创作,您关心爱护我们的精神,我由衷地感谢和敬佩……”

这位小读者还给我寄来一张他画我的肖像,——他其实并没有看见过我,也没有看到过我的照片,但他这张画还真有点像我呢!

同志们,我为什么大段地摘引这封来信和谈到这张画,因为我觉得这位小读者的来信和作画都不仅是对我个人表示心意,而是表达了受过“四人帮”毒害,已有觉悟的我国亿万儿童的共同心声!表达了他们对“四人帮”大搞文化专制主义的无比愤慨;表达了他们渴求儿童读物的迫切心情;表达了他们对广大儿童读物工作者的由衷感激和热烈期望。他们期望我们能够满足他们如饥似渴的求知愿望,期望我们把他们从“文盲”状态中拯救出来。我想,同志们听了这封信,会和我一样,深受感动,会觉得我们决不能辜负孩子们的期望,我们没有任

何理由不为孩子们拿起笔来!

我相信,粉碎“四人帮”后,在党中央的领导下,广大文艺工作者是愿意为孩子们写作和绘画的。在我收到的来信中,就有不少同志——其中有干部、教师、工人……他们表示要给或者正在给孩子们写东西。在“四人帮”的文化专制主义下,长期放下笔来的一些作者,现在也开始给孩子们写作了。如一位过去给孩子们写过东西,现在已经做了工人的业余作者来信说:

“今天是儿童节,我含着激动的热泪一遍又一遍地读了您的《再为孩子们讲一句话》,心里久久不能平静,怀着一个掉了队的学生给老师写信的惭愧心情和为孩子们写作的强烈愿望,我巴不得马上飞到您的病床前来看望您。

“现在,党中央关心儿童文学,您和各位前辈作家又拿起笔来为孩子们创作,形势多么好,我是多么盼望能够为培养共产主义接班人贡献力量啊!在大好形势下,一年多来,我利用中午和晚上休息时间练习写了十多篇儿童故事和童话……”

除了过去搞过儿童文学的同志,也有从未写作过的年轻人来信说,他们要利用业余时间练习写作,为繁荣社会主义新时期的儿童文学贡献自己的力量。

读了这些信,我非常高兴。我感到儿童文学的写作潜力是不小的,我们的队伍后继有人,今后就在于工作怎么做。为了使儿童读物能满足孩子们的要求,我建议:

(一) 还要大造舆论,使社会上各有关部门都来关心儿童读物的写作和出版工作。特别是各种文艺刊物、报纸要多发表儿童读物和有关儿童读物的评论,不要只到“六·一”儿童

节才考虑这个问题。我并且衷心希望报刊和出版社的编辑同志争当文艺创作领域的“伯乐”，善于发现和培养搞儿童读物的人才。

（二）要使儿童读物繁荣起来，无论是作者和报刊、出版社的编辑，首先要破除“四人帮”在文艺创作上制造的各种清规戒律，肃清其流毒。不打破这种精神枷锁，不肃清“四人帮”的流毒，人人心有余悸，儿童读物的数量、品种不可能多起来，质量也不能有保证。

（三）一本好的儿童读物不仅在思想内容上要有益，能吸引孩子们感兴趣，而且在封面设计、装帧、插图等方面，也要适合儿童的特点和趣味，为他们所喜爱。

要做到这一点，关键在于我们要有一颗热爱我国下一代的火红的心，要把教育、培养少年儿童的工作作为关系到我们国家未来的大事来做，作为完成党在新时期的总任务的一部分来做。这样，就能认真研究少年儿童在成长中的各种问题，他们的生活特点，以至于语言、爱好等等。这样，我们写作和编辑、出版的读物，才能使少年儿童们爱读、爱看，在喜闻乐见中受到良好的感染和教育。

至于我呢，还是那句话：只要我一息尚存，一定努力锻炼，争取早日恢复健康，继续为孩子们创作、创作、再创作，决不辜负那些亲爱的孩子们对我的殷切期望。

原载《文艺报》1978年12月15日第6期

## 一点希望

看到了你们——参加“儿童文学创作学会”的几十位青年儿童文学创作者，我非常高兴，无限欣慰！你们朝气蓬勃、精力旺盛，是儿童文学创作可靠的新生力量，从你们身上，我感到中国儿童文学事业充满希望！

正是你们拿起笔来为孩子们写作的时候，我们国家进入了一个伟大的新的历史时期！全党工作的重点转移到社会主义现代化建设上来。党中央十分关怀青少年一代的成长，支持、关心儿童文学创作，有关单位也在尽量为你们提供学习、创作的条件。现在要求于你们的，是要摆脱林彪、“四人帮”制造的种种精神枷锁，勇敢地拿起笔来，多多给孩子们创作好作品。

根据我的写作体会，要创作出为孩子们喜爱的作品，重要的一环是要熟悉、了解孩子们。了解他们的需要，他们在成长中的各种问题，他们的思想感情、内心世界、生活情趣、爱好，以及语言、动作的特点等等。

为熟悉、了解孩子，就要深入生活。不要以为写大人才需要深入生活，搞儿童文学就可以不必，其实同样需要！在生活中，作者和孩子们的关系，不应当是创作者和材料的关系，工作者和工作对象的关系。而应当一方面老师，一方面像母



亲,还要是朋友,以平等的态度对待孩子们,真心真意地关心孩子们。这样,儿童的本色才可能在你面前表露出来——对孩子、对大人,作者都不要直接询问他们的思想、感情,这种做法是很笨的。你要观察到他们自己还感觉不到的、还不了解的东西。

只有这样,才能获得丰富的创作源泉,才能解决在开始创作时往往遇到的一些苦恼和问题。一般作者在开始创作时,容易注意事件和故事,以为只要故事有头有尾就行了。从故事、事件出发,容易落套,一写就会感到干巴。有时,在写作中开始注意思想、注意问题了,但又容易从思想、从问题出发,找事件、找人物。这样一写就容易概念化。只有在深入生活的过程中,注意观察、了解人物,从人物出发(注意人物的思想感情、性格、心理活动、做某一件事的动机等等),这样,故事和事件就出来了。事件是跟人物走的,即使故事落套也不要紧,比如同样是写拾金不昧,为别人做好事,如果重点在写人物,那么,这个孩子和那个孩子做这件事的思想、动机是不会完全一样的。因此,同样的主题写出来也会有所不同。

也只有熟悉、了解孩子们——你的读者、服务对象,把你写的东西拿给他们看,直接听取他们的反映,你才能真正了解孩子们的需要。实践是检验真理的唯一标准,作品在孩子们中起的实际作用,他们的好恶、取舍,也是检验儿童文学作品好、坏的标准。希望你们全心全意投身到孩子们的世界中去,你们将大有作为,前程无量!

原载《人民日报》1979年3月26日

## 最可感小读者的酬报

在今年庆祝“六·一”国际儿童节的时候，举行全国少年儿童文艺创作评奖活动，这真是件有意义的大事。可喜可贺！

举行全国性的少年儿童文艺创作评奖活动，从开国以来，这是第二次了。第一次是一九五四年。这次得奖的各种样式的文艺作品，比起一九五四年来，无论在数量和质量上，都有所发展和提高。这说明从第一次评奖后，有更多的叔叔、阿姨们为孩子们提笔创作。我为咱们的小读者们、为他们的家长和师长们，从心里感到高兴！我相信通过这一次的评奖活动，将更进一步促进我国儿童文艺创作的繁荣和创作队伍的发展壮大。

但为什么从一九五四年——一九八〇年，竟相隔二十六年才进行第二次评奖？我想这原因是多方面的：社会上对儿童文艺的不够重视；从事儿童文艺创作的人员不多；极左思潮的干扰，特别是林彪、“四人帮”十多年里对儿童文艺创作的摧残破坏，这都使得儿童文艺这朵花开开败败，几起几落，极不景气。粉碎“四人帮”后，党的领导和有关部门对儿童文艺读物奇缺的问题，是密切关注的，曾采取了一系列的措施力图解

决。但是目前的儿童文艺创作仍不能满足两亿小读者的需要。儿童文艺还没有摆脱“节日文艺”的境地——每到“六·一”才热闹一下，节日一过就没人过问了。今后要想改变这种历史状况，使儿童文艺事业真正繁荣起来，还需要多方面的努力。

这里，我着重希望我的同行们——有可能从事儿童文艺创作的专业和业余的同志们，不要考虑搞儿童文艺创作是否被重视的问题。我看社会上有些部门对儿童文艺是重视的，如有关的出版单位、团中央、妇联、教师以及其它做儿童教育工作的同志们，就很重视。——只要不想断宗绝代，只要想到明天，想到我们未来民族的兴衰，想到四化建设靠什么样的人来接班等等这样的大事，就不会不重视用以教育儿童的有力工具——儿童文艺。但是，由于多年来习惯势力的影响，在某些人的头脑中，（以至于行动上），对儿童文艺不够重视的现象也是存在的，而且在短时期内还不可能完全改变。但我们不要因为有人不重视，就不愿搞儿童文艺了。

关键是要写出使孩子们受益和爱看的好作品。——使孩子们能通过这些作品，在思想、情操和道德方面，在品质、性格和行为习惯的发展形成方面，受到良好的教育和影响，促进他们健康向上地成长。而这作品又是具有艺术的感染力和吸引力的，真实地反映了孩子们的的生活，说出了他们的心里话，使孩子们喜欢看，看得进。这样，不管你的作品是否受到某些方面的重视，而你的小读者，你的服务对象——那些可爱的孩子们，他们会重视你，感激你，报答你的。

根据我自己的体会，给孩子们写东西是会很快在孩子们

中间看出影响来的。有时我直接或间接知道有孩子因读了我的某篇东西而得到些益处，那真是我的最大快慰，最大喜悦，也是给予我这项劳作的最大酬报。而且孩子们的酬报往往代代相传。五十年代初期，在我写的《罗文应的故事》和《宝葫芦的秘密》刚发表时，我就曾接到一些小读者的来信和来访。他们是那样热情洋溢、兴高采烈地向我诉说，怎样在罗文应或王葆的身上看到自己的影子，并仿效他们，克服了自己的缺点。这些小读者现在都已成年，有的做了干部，有的当了医生或教师、技术员……总之，都在各种工作岗位上战斗着。他们中有的人还时常来看我，或给我写信，总是念念不忘地谈到我哪篇故事在他们童年时期所起的影响，并且像对待自己的亲人那样亲热、殷切地关心我的身体情况和写作情况。前不久我还收到一位自称是“十五年前一个顽皮的小朋友”（未署名）的来信说：“孩子们是永远忘不了您的”，“请您接受孩子们纯洁的心向您表示的恳切慰问吧！”这样的信，是不止一封的。

粉碎“四人帮”后，被禁锢了十多年的、我的儿童文学作品集《给孩子们》重新出版。我曾经想：这本再版书的小读者已不是五、六十年代的小读者了，而是新一代的少年儿童，他们对我二十多年前写的东西会有什么反应呢？它能对他们产生什么作用吗？后来的事实解答了我这个疑问。——许多小读者又写来充满深情厚意的信；或者在老师和辅导员的带领下，成群结队地到我家里来，在给我戴上红领巾的同时，向我“汇报”他们阅读《罗文应的故事》、《宝葫芦的秘密》等作品的心得。仍然像上一代的小读者那样，亲热地、娓娓动听地向我诉说着自己怎样对照罗文应、王葆的故事，克服了自己的缺点，

在思想和行动上有所转变和进步。所不同的是，他们所联系的生活实际是经过林彪、“四人帮”捣乱、破坏过的社会现实，是在进行新长征和搞四化建设的新的历史时期。如有的小读者所说：“‘四人帮’耽误了我们许多宝贵的时光，我们不能像罗文应那样玩起来就忘了学习。”“实现四化不能像宝葫芦那样把别人的劳动成果偷来，摸来，要靠自己的努力。”“我们相信科学和勤奋，不相信宝葫芦！”孩子们的话说得多么好！这难道不是对我这项写作劳动的最可贵的报答么？我从事文学写作五十多年，写过百多篇作品，儿童文学只占少数，但这少数作品的小读者的反应，却给我留下的印象最深，最使我难忘，最使我感动！尤其当有的小读者亲热的拉着我的手说：“张爷爷，你赶快好起来，为我们写更多的童话吧！”我更是激动不已。我多么渴望立即走到他们的生活世界中去，写出反映新的儿童生活的作品来啊！我当努力锻炼身体，争取早日实现这个愿望。同时，我相信也会有更多的作者们到孩子们中去（或者他们就生活在孩子中），为孩子们写出更多更好的新作品。——小读者们那感人的酬报，不是对他们最有力的召唤么！

原载《人民日报》1980年6月1日

5

5

# 序 跋





## 《张天翼选集》自序

这是就找到了的资料(不算长篇中篇),参考了当时读者所反映的意见,编选而成。一面编选,一面脸上热一阵,冷一阵,真是不好过。要不是勉强用一种历史观点来做这件工作,是做不下来的。

因此这小册子假如说现在还有点什么作用的话,那主要的是提供了一点史料:回顾一下那时候的读者(大部分或全部是小资产阶级知识分子)所关心的是些什么,口味怎样。也看看这号文艺工作者在怎样的客观和主观条件限制之下,反映了一些怎样的现实,并怎样处理的!他在国民党反动统治的种种压制下面,有没有尽可能发挥他的作用到最大限度?他自以为是站在劳动大众立场,并为他们而写,究竟他做到了没有,做到了多少?他的没有做到或做得远不够,或自命做到而实际没有做到,这除怪那时的政治环境而外,就没有一点主观方面的原因了么?诸如此类。

过去的算是略为做一个交代。以后——从头学起。

一九五〇年七月于北京

收入北京开明书店 1951 年 7 月初版《张天翼选集》

## 致苏联读者

首先,我要向译者们表示感谢。由于他们的劳动,我的作品才有机会同你们各位读者见面。

当我想到我过去所写的,充满着深深的爱与恨的小说,我一生为之奋斗的理想,将要呈献在你们的面前时,我异常兴奋,激动,抑制不住我对你们极其热爱的感情。

但同时,我又感到内心不安。对于自己的作品,我能说些什么呢?每次翻开旧作,我总是惭愧地想:

“干嘛要写这些无力的东西,而且还要把它们印出来呢?”

我的作品就要同你们见面了。你们是读惯了好书的,可现在却要让你们读我的小说。想到这点,我就觉得难为情。坦白地说,如果你们要读这本书,就不要在其中寻找什么不寻常的、值得特别注意的东西。

我说这些话完全不是出于中国传统的谦虚。我说的是实话。这些小说很不成熟,谈不上什么艺术技巧。它们只不过是革命战争普通一兵手里的长矛。中国革命处在游击战阶段的时候,我们是用长矛打仗的。

收入本书的作品是在我们国家解放前写的。我当时写这些东西,只有一个想法:希望它们将促进消灭黑暗制度的斗

争，它们将在中国历史的总进程中起着某种哪怕很微不足道的作用，从而对我的祖国有益处。我写这些小说，是为了把现实生活的本来面貌告诉读者，因为对于现实生活中的各种矛盾，统治集团总是企图加以掩盖、歪曲和粉饰。

我想帮助人们认清什么是真理，什么是谎言，什么该爱，什么该恨。告诉读者——主要是青年知识分子——应当选择怎样的生活道路，朝着哪个方向前进，力求达到什么样的目标。我尽力写得明白易懂，突出作品的基本意思，而绝不以某种艺术方式把这种意思弄得含糊不清。当然，有时为了通过检查，也不得不使用“隐语”和“官方许可的语言”，这种情况则是例外。

我的一些同事，有时和我开玩笑，谈到作品的生命力问题。我想，要是我的小说起到了我所预期的作用，对我来说，也就够了。我甚至愿意写那种寿命只有几个月或几个星期的作品，而且，我认为这正是我这样的人应尽的义务。至于创作不朽的、具有高度艺术性的作品，则是那些有着特殊才能的天才作家们的事。我知道自己是没有这样的才能的。说实在的，要不是生活在中国历史上那样异乎寻常的时期里，我恐怕未必会拿起笔来，未必会成为“作家”。

总之，摆在你面前的书就是这样的人写的，这是一本平庸的、有许多缺点和错误的书。如果从艺术技巧来看，它离完美的要求还差得很远。于是我就想，所以要翻译这些小说，只是因为它们还具有某种历史意义。你们将会看到，中国过去是个什么样子，什么样的人曾经在这儿生活过，中国人民哺育过怎样的子孙后代，而这些子孙们又如何同现实生活发生冲突，

为否定旧事物，确立新事物，为实现人类的崇高理想而斗争。尽管这种理想已经变成现实，但我们还是要阅读那些描写过去时代、描写中国人民历史进程的作品。

如果我的小说有什么价值的话，价值就在这里，而且仅仅是在这里。

我还有许多东西要学习，要向你们的作家学习。

我希望，你们，亲爱的苏联读者，会理解我的矛盾的心情：我很激动，同时又很惭愧；我知道，还是别在你们面前献丑的好，可是，同时我又想让你们阅读我的作品。

不过，我的心里有一种压倒一切的感情，就是对你们的亲密感情；我似乎觉得，你们好像就坐在这儿，同我在一起，倾听着我心灵深处的话语。

请听一听吧！

此文是作者 1957 年为苏联国立艺术文学出版社的《张天翼选集》写的序言。现据俄文版转译，收入本文集出版时略有删节。

本篇由李少雍译，理然校

## 为《宝葫芦的秘密》再版 给小读者的信

亲爱的小读者们：

十几年来，万恶的“四人帮”把儿童文学打入冷宫，害得少年儿童读不到有益的书。粉碎了“四人帮”，过去的革命文艺作品得到了解放，我这本小书也和小读者又见面了，我心里十分高兴，为小读者们高兴。

这本书出版二十来年了。有的小读者看了曾提过一些问题。有人问：“宝葫芦的故事是真的吗？如果不是真的，讲这个故事是什么意思？”还有人说：“可惜宝葫芦的故事不是真的，要是真的，我有那么一个宝葫芦该有多好！王葆干嘛又砸它，又烧它？”

小读者提出这些问题，就证明我没有把故事说明白。现在趁这次再版的机会，让我再谈谈这个问题。

宝葫芦的故事当然不是真的。可是像王葆这一号孩子，是真有的。如有的孩子说，真要有个宝葫芦就好了，可见的确有像王葆那些想法的人。

王葆并不是个坏孩子，他挺想学好，肯做好事，关心集体，热爱同学。就是有点懒，不爱动脑筋，什么都想要现成的。遇

到麻烦的事，就幻想有那么一种宝贝，可以帮他做好多事情，使他不用费什么劲，想要什么就有什么。譬如遇到一道挺难的算术题，甭费脑筋，这宝贝就给算出来了，那该多好。

可是世界上的任何东西，包括吃的、用的、玩的，以及各种学习课程的答案，没有一项是从天上掉下来的，都是人们用劳动（体力或脑力劳动）换来的。比如一道作业题，如果你不动脑筋，那是做不出来的，除非去抄别人的答案。反正，你不想自己费劲，又想要什么就有什么，那就只有像宝葫芦给王葆变东西那样，从别人手里拿来——实际是偷来。因为一个宝葫芦是做不出那么多事情的。在这个世界上生活，如果自己不动劳动又要享受现成的，就只有剥削别人的劳动或者窃取别人的劳动成果。旧社会的地主老财、资本家，就是这么干的。在咱们新社会，根本不兴这么干。谁要这么干，谁就没有好下场。

你看王葆，他有了宝葫芦，从此想要什么就有什么，来的真容易，使他“吃不了、用不完、玩不尽”。可是这一切不但没有使王葆得到幸福和快乐，倒使他感到无聊和苦恼。因为这样一来，什么事都用不着他去做，也不用他费脑筋去想，他整天没任何事可干，甚至连他想做个飞机模型玩，还没等动手，宝葫芦就把个现成飞机给他拿来了。这样的日子多没意思！这还不算，还因为有了宝葫芦替他偷东西，这事儿不敢告诉人，得保密，弄得他失去了好朋友，不能和集体在一起，甚至对他最亲爱的爸爸也得撒谎。只有一个宝葫芦，还有一个搞小偷小摸手脚不干净的坏朋友杨拴儿。一个人这样孤零零的，多苦恼啊！哪个好孩子愿意这样呢？我前面讲过，王葆本来

是个好孩子，他虽然不肯动脑筋，但他决不愿意享用偷来的东西。所以当他明白宝葫芦给他的东西都是怎么来的，他就气得拚命要把宝葫芦砸碎、烧掉，再也不要它了。

这不就明白了吗？宝葫芦这玩艺儿可不是什么宝贝，我们千万不要幻想得到它。我正是要批判那种总想不劳而获的错误思想，才写了这篇故事的。但是在故事中，这个思想意图表现得不够充分，所以使得有些小读者提出疑问。这该批评我这个讲故事的。故事中当然还有别的缺点，也欢迎你们批评。

实现四个现代化，把我们国家建设成伟大的社会主义强国，这个宏伟目标的实现，要靠全国人民的努力，而你们，广大的少年儿童，将来长大就要承担这个重任。因此，今天的少年儿童一定要好好学习和劳动，从小就培养自己不怕困难、敢于和善于克服困难的精神，将来好为建设社会主义的伟大强国贡献自己的力量。如果我这篇故事能在这方面对小读者们起到积极的促进作用，那就是我最大的快慰，最大的喜悦，也是对我这项劳作的最大报酬了。

一九七八年七月 北京

收入中国少年儿童出版社 1978 年 11 月再版《宝葫芦的秘密》(修订本)

## 《张天翼短篇小说选集》前言

收在这选集里的四十篇短篇小说，是我一九二九年到一九三八年所发表的短篇小说的一部分，是从我在解放前出版的十几本短篇小说集中选出来的。

写作这些东西是在旧中国处于动乱的三十年代。当时写作的目的，就是要揭露现实生活中的各种矛盾，展示生活中形形色色的人物，特别是要剥开一些人物的虚伪面孔，揭穿他们的内心实质；同时也要表现受压迫的人民是怎样在苦难中挣扎和斗争的。帮助读者认识生活、认识世界，晓得什么是真理，什么是谎言，该爱什么，恨什么。要告诉读者，特别是青年知识分子，该走一条什么样的生活道路。——当时的统治者对现实生活中的各种矛盾总是加以掩盖、歪曲和粉饰。真理和谎言使人分不清。

我的这些作品不过是革命战争中普通一兵手里的长矛，我是用它来打仗的。我希望它能为促进消灭黑暗的社会制度，能在中国历史的总进程中起一点点的作用。我当时没有想创作出什么不朽的艺术杰作，更没有想当作家，要不是生活在旧中国那个黑暗的历史时期，我恐怕未必会拿起笔来搞创作，也未必会当什么“作家”的。



当时,为了应付“官方”的检查,在作品中有时不得不使用一些“隐语”和官方许可的形式。除了这种客观条件的限制外,个人思想水平的限制、艺术技巧的不足,也都使这些作品有不少缺点,很粗糙。现在把它们拿出来重新和广大读者见面,我实在感到惭愧和不安。假如说,它们还有一点作用的话,那主要是提供了一点史料,使今天的读者(主要是青年读者)了解、认识一下旧中国的过去是什么样子,一些什么样的人在那里生活过,他们有过怎样的矛盾和斗争。此外,也可看一看,像我们这号文艺工作者在客观和主观条件的限制下,对当时的现实是怎样反映、怎样处理的。自认是站在人民群众的立场,并为他们而写,但究竟做到了没有,做到了多少?成败得失在哪里?

对这次重版的作品,除了在个别的文字上(主要是错、漏字)进行了修订外,没有什么改动。这为的是使读者能够看到我这些作品的原貌,以便于提出批评,给予指正。

一九八〇年七月十日

原载文化艺术出版社 1981 年 2 月版《张天翼短篇小说选集》。

## 《秃秃大王》新版前言

《秃秃大王》是我 1933 年创作的。最初连载于《现代儿童》杂志上，由于被当时的反动派查禁，没有登载完，直到 1936 年才正式出版。

全国解放后这本书没有再版过。1958 年，天津人民出版社编辑部曾准备再版，我也着手改了第一章，但以后由于童话、寓言往往被打成影射现实的毒草，许多报刊、出版社不愿再发表、出版这类作品，我也没有时间再改下去。到了林彪、“四人帮”统治时期，别说童话、寓言，几乎所有的儿童文学作品都被打入冷宫。我的这本童话当然更不去动它了。

今年新蕾出版社创办《童话》丛刊，要我把它继续改完，在丛刊上连载，并出版单行本。我想到这本小小的童话在它发表四十多年后才得以重新出版，和又一代的小读者见面，我的心情是很激动的。它说明，在我国的儿童文学园地里，几经风雨，总算出现了新的光景。我深深为小读者们感到高兴！

这本童话在 1936 年出版时，我曾写过一篇序言，现在将它与《秃秃大王》一起重版。我想，小读者看了这篇序言会明

白我当时为什么写这本童话,我这里就不多说了。

作 者

一九八〇年十二月八日

收入天津新蕾出版社 1981 年 4 月新一版《秃秃大王》

## 《刘厚明小说剧本选》序

我认识刘厚明同志的时候，他正在北京工读学校教书。当时他已经为孩子们写过一些作品，并获得好评了。不久，他成了北京市专业作家，以后虽也写过一些反映儿童生活的作品，但主要的精力是放在表现成人生活的戏剧和电影方面。粉碎“四人帮”后，有一天，他兴高彩烈地跑来和我说，他又回到儿童文学创作队伍来了，并决定今后终生专搞儿童文学，不再转移。我听了很高兴，也很激动，曾紧紧地和他握手，但也难以表达我当时的喜悦心情。因为儿童文学往往不被社会重视，而写作儿童文学作品却比写给成人看的作品更费心血——或者说，写出真正为孩子们喜爱的作品比写给成人看的作品更难。厚明愿意复归儿童文学创作队伍，是难得可贵的。也正因此，他要我为他的选集出版写几句，我欣然允诺。

厚明开始给孩子们写作时，还是一个小学教师——一个优秀的教师和优秀的少先队辅导员。他热爱本职工作，热爱孩子，从孩子的生活出发，从教育的需要出发，在业余从事儿童文学写作。他为自己的作品，规定了一个奋斗目标：“于孩子有益，为孩子所喜。”他是努力朝着这个目标前进的。他既是孩子们的教师，又是孩子们的知心朋友。他和孩子们亲密

无间,平等相处。他很了解孩子们,懂得他们的需要,知道在他们前进的生活道路上,在他们思想品质、道德情操的形成和发展中,存在着什么问题,从而获取创作的题材和主题。他也了解和体会孩子们的情趣和心理,知道他们的欣赏习惯与爱好。因此,他写作时就总要想:这样写法,孩子们感兴趣吗?能领会吗?包括语言的运用,也要句句考虑:孩子们是否这样讲话的。

对厚明来说,孩子们广阔无际、生动活泼的现实生活,是取之不尽、用之不竭的创作源泉。他没有为配合政治任务去追求所谓“重大题材”,也没有因为有人说儿童文学应以塑造“工农兵成人形象为主”而放弃反映孩子们的现实生活。因为他知道,只要真正做到对孩子有教益,为孩子们喜闻乐见,使他们通过阅读作品能够克服自己身上的某些缺点,有所前进,这就是为政治服务——作者为培养一代新人,为祖国的未来和希望,贡献了自己的力量。

厚明也写过反映成人生活的作品,那主要是写教师的生活(如收在这个集子里的有些作品)。教师,特别是中、小学教师,是不大有人去写的,我们在这个选集里能够见到他们,这要感谢小学教师出身的作者其一脉深情了。作者自己对教师生活的甘苦有深切体会,他感到这平凡而艰辛的生活本身是一种艺术,充满诗意。他对那些勤勤恳恳、默默无闻地为培养后代呕尽心血的教师,衷心热爱。在他脱离教师岗位后,仍有着表现和歌颂他们的强烈愿望与创作冲动。——而这,正是文艺创作最主要的源泉和动力。也是他有些作品有一定感人力量的主要原因。如果说,厚明也写过自己不满意的作品,那往

往是：非源于生活，有违自己的生活实感，而多少从条条框框出发的缘故。

厚明复归儿童文学队伍后，又回到他二十年前的生活基地——北京工读学校去深入生活。这又一个“复归”，也是满有意味的课题。过去，他曾在这里教学多年，亲眼见到许多孩子经过学校的“再教育”，逐渐改变了偷窃、流氓、斗殴种种恶习。有许多动人的故事，可说是一首首歌颂党和人民教育力量胜利的凯歌！但在当时极“左”思潮的影响下，这所“特殊”的学校生活，成了创作的“禁区”——据说是涉及了社会主义社会的“阴暗面”、“落后面”。因此，他虽在这里生活多年，却未写出一篇以这个学校为背景的作品。现在他又回到这里来了，这是经过十年浩劫后复建的学校，入学的失足少年比从前多了，他们精神上受的伤害比过去严重，“再教育”的过程也比过去曲折、复杂，而它为创作提供的素材，也比过去更丰富。深刻地反映这些失足少年的教训和转变，我想，这对今天的青、少年一代，是会有积极的意义、是会受到社会人士的欢迎吧？

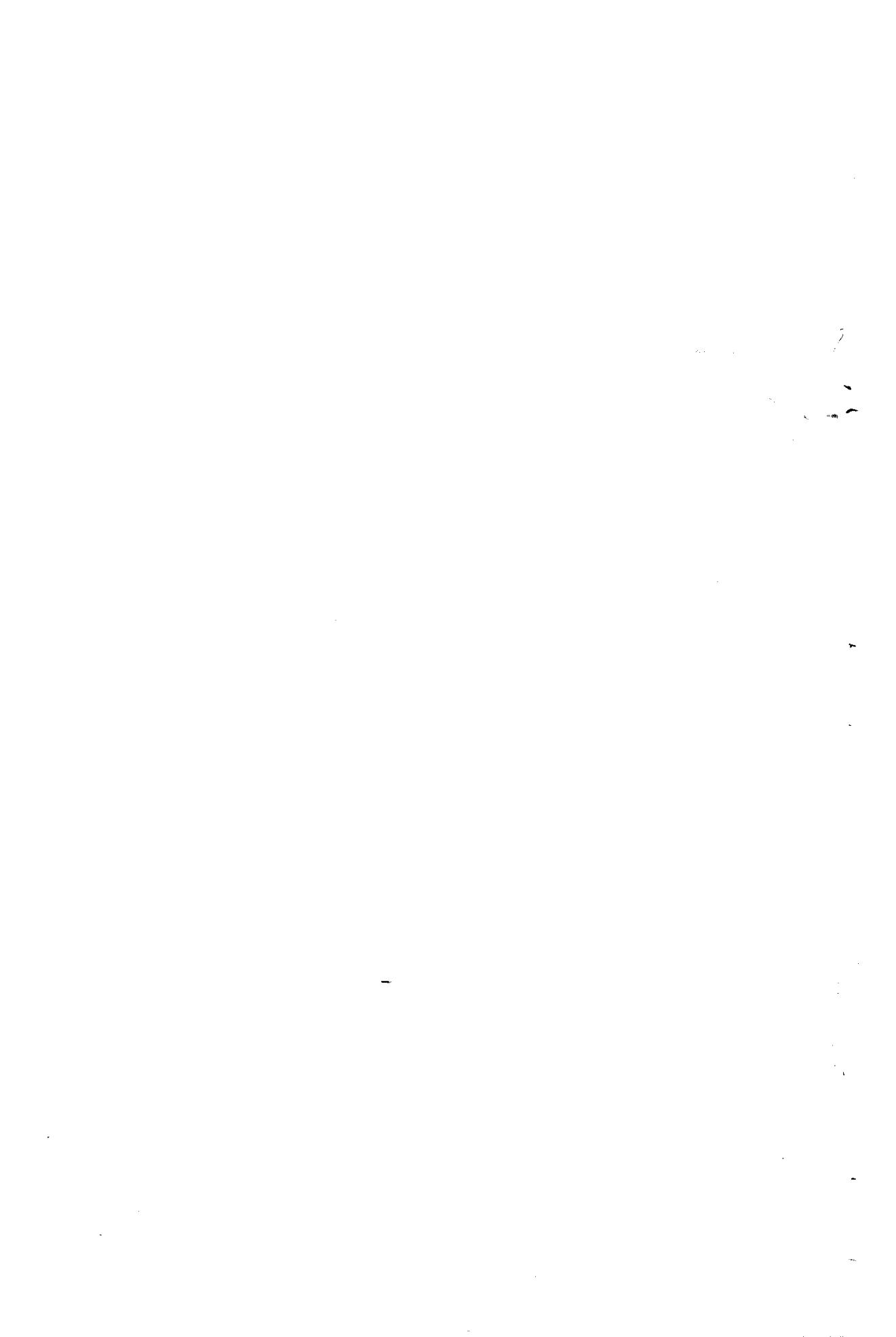
这里，我期望厚明：扎扎实实地深入到这个生活领域中去，认真思考这里的生活向你提出的问题。对生活中那些复杂纷纭的矛盾现象，要追根求源，揭示矛盾的本质和寻找解决矛盾的路。要处理得合情合理，符合生活的规律和辩证法。要富有强大的艺术感染力，能打动广大读者（或观众）的心。这就要求作者提高思想认识水平和艺术修养，以精湛的艺术技巧，别有见地地表现自己在生活中的实感，不受各种“风”的左右。

我目前因病不能到孩子们中去，但我希望、也相信会有越

来越多的专业或业余的作者,到孩子们中去,或准备到孩子们中去,为创作更多、更好的儿童文学作品,而努力探索,创造新路!——为祖国的未来着想,党和人民的殷切召唤,几亿少年儿童儿童的饥渴呼声,是能激励更多的志士仁人愿为孩子们拿起笔来的吧!

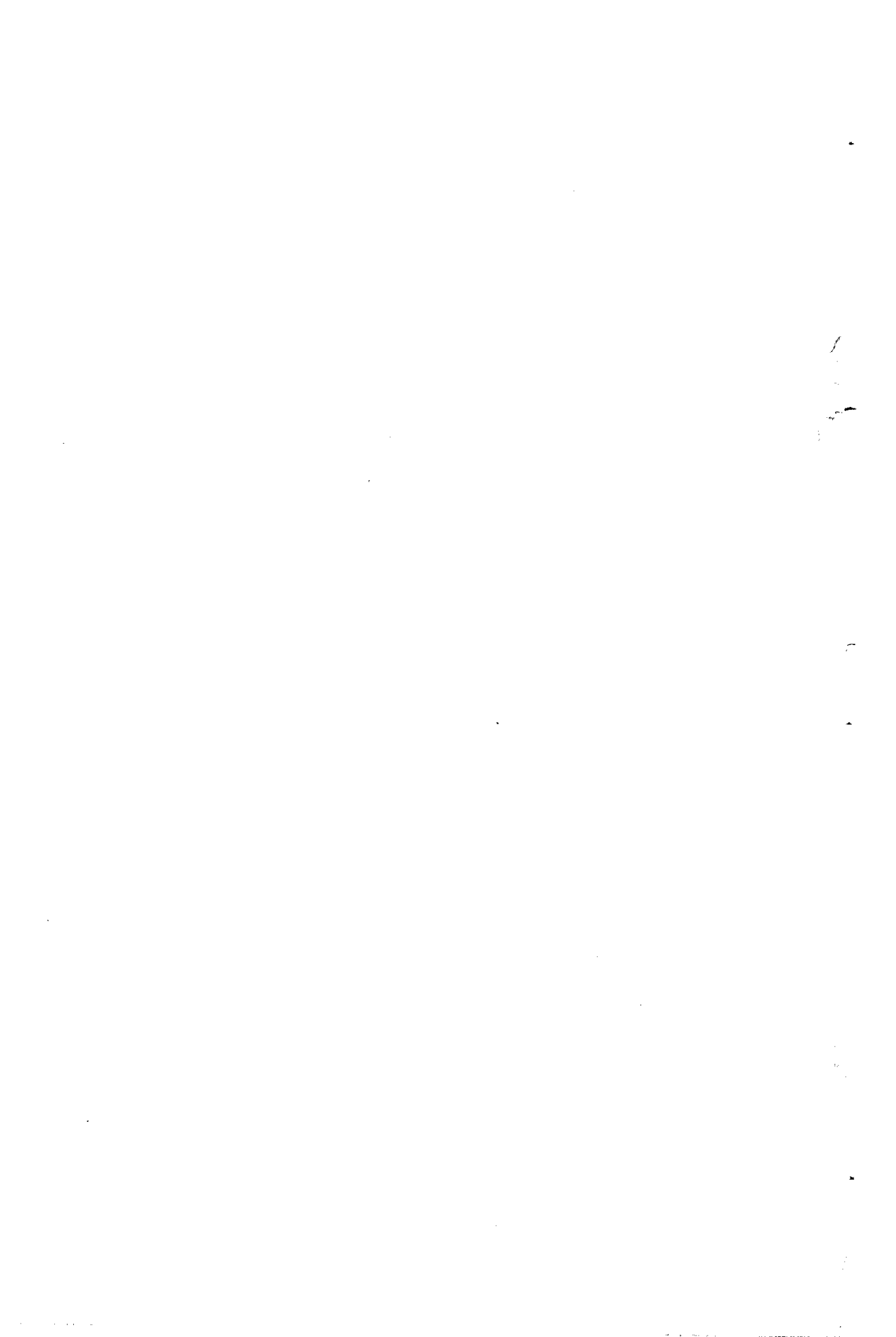
一九八一年四月十八日

原载《文艺报》1981年7月22日第十四期





# 自述



# 我的幼年生活

## 家 庭

老家是怎么个情形我不大明白。据说是所谓世家，有点田，在长江中游一个什么地方。以后渐渐穷下去，穷呀穷的成了穷光蛋。

我父亲拖着一家到外面东跑西跑，找面包去填肚子，一八九几年离了家乡以后，一直没回去过。于是一九〇七那年，在长江下游一个省会里生了我。那时候他在一个高等师范教书。

他是个诙谐的老人，爱说讽刺话。待儿女像朋友。让儿女们去自己发展，他不希望儿女像他自己一样，“他们那一代总比我们那代进步得多的”。这我相信他是受了书报杂志的影响。同时他非常爱那位“五柳先生”那种劲儿，因此他有点名士风，不肯以N斗米折腰，不过他不像那位陶同志是有田可归，而且还有几盆菊花的。他只是找点饭吃，到现在都没积下一个大。他性子很急，容易发脾气，可是一会儿就平静了。他看过许多小说，还知道许多笑话。他见了陌生人说不出话。他字写得挺好的。

母亲是个多感的人，她常给我说故事，有一次说林译的《孝女耐儿传》<sup>①</sup> (Dickens: The Old Curious Shop)，眼泪直流着：以前那种大家庭的生活使她得了神经衰弱症。她又自信力最强，什么事都想试试看。一要打算做件什么从没做过的事，先总守着秘密，事后才宣布，不论成功没有。有一次她翻出一个销路很大的周刊给我看，有一篇她暑假名写的短文，指摘那刊物上对于男女问题的那些文章不对，因为那完全是站在男子一方面说的，现在事实上男女并没真的平等，诸如此类。事先我们一点不知道她有寄稿的事。现在哄着的李童事件也许她又写了文章，不过我们不知道而已。

他们不干涉儿女的思想，嗜好，行动，可是给了儿女很大的影响。

至于姊姊哥哥们对于我，除了死了的不算（我很小时他们就死了），第二个姊姊影响我是很大的。她通信告诉我许多事，指定些书叫我找来看。她爱说弯曲的笑话，爱形容人，往往挖到别人心底里去。可是一严肃就严肃得了不得。这么一个人。

## 学 校

因为家是流动的，我就转了许多学，直到了另一个省会里才读完小学中学。初小里国文讲《孟子》，我一面念着一面骂梁惠齐宣那些王，那些孟老爹的徒子徒孙，干么逗得这姓孟的

---

<sup>①</sup> 现译名为：《老古玩店》。

说那多废话叫我们来背。功课没一样行的，只有和同学打架，说故事，是拿手。到高小以后别人叫我“蛮牛”，“野牛”，也有人叫我“小热昏”。

高小的几位教员都害怕学生受了那时的新文化影响，一面对学生们咒娘骂老子，斥它为洪水猛兽，一面把《论语》当作修身课。不许学生看小说，不许学生运动。谁犯了过就给拖到一个姓孔的牌位面前跪着。学生出出进进都得对那块姓孔的牌位鞠躬。院子里像挂挽联似地贴满了白纸标语，写着姓孔的姓孟的话。

我们国文教员据说是一位秀才，兼教历史，兼教修身。常喝酒喝得脸红红的，于是讲起历史来就特别起劲，高兴的时候还得说一个袁世凯和“美国国王”比赛珍珠的故事。全校的先生要算英文教员顶年轻，带教一班《论语》。有一次一位同学在自修室做手工，把行头放在一个香烟盒子里，看见英文先生，问他那上面的“Baby cigarettes”什么意思。“第一个字是‘婴孩’，”先生就很响地说，“第二个字是‘牌’：‘婴孩牌’的‘牌’。”

这些先生据说一直到现在还在那学校里教书。

中学里那位校长是个反对白话文最起劲的，并且禁止学生看小说。“无论什么小说总是有害的。”他据说有点天才：他兼教外国历史外国地理，外国文可字母都没学过。后来有一天忽然做了篇白话文，而且请一位国文教员替他标点，油印出来给全校的人看，当国文读。“我这篇文章是反对白话文的，但是我故意要用白话文写，这是以彼之矛攻彼之盾，而且也叫人晓得我并不是不会做白话文。”说是要拿到什么杂志里去发

表,不过我们没有瞧见。

教科书当然都是文言的,因此不管哪种功课,先生们都像讲古文似地把字面解说一遍。我们当讲台上没有人,我们读我们的小说,写信。和同位子的打架。先生聪明点的,就和我们谈彩票,谈女学生,谈二本《阎瑞生》<sup>①</sup>。

以后来了一位国文教员,是个年轻小伙子,奖励学生看课外书,于是杂志小说等才公开地看。

也像那个小学一样,这中学直到现在还是那位校长,还是那些先生,而且名誉也还是一样的好:算那省会里的第一流学校。

## 我 自 己

我四五岁的时候,大家都不欢喜我:我不听他们的话。我拿棍子在别人房门口敲着,别人要是:“×弟,别敲吧”,那我就得一连敲上两三个钟头。别人不说倒也许好些。因此常挨爹妈的骂,这我到很大才克服掉。

我的恩物是军乐队。似乎常有军乐队在街上走过,我就要大人带我去看。这大概是受了姊姊哥哥们的影响:他们常拉着手风琴唱歌,哼着军乐队的曲子。还有件恩物是轮船火车,一听见火车叫“哆!”就要往外跑。在家里我拿着粉笔铅笔,用了野兽派的手法,在墙上在地板上画着蚕子似的火车。我用五六个火柴盒接起来做火车。我在地上面画着铁路:由

---

<sup>①</sup> 《阎瑞生》:当时上演的一部连台文明戏。根据真人真事,演富家子弟阎瑞生图财害死表妹的悲剧。

妈妈站到爹爹站，到姊姊站，到姑母站，到厨房站，我自己做了火车开来开去，嘴里叫着：“哆——轰轰轰轰，轰轰轰轰！”一开到厨房站，厨房刘大哥（爹要我这么叫他）就说：“你这个火车要上煤了吧。来，我给你上煤。”这一手我顶高兴，因此火车常往厨房站开，而且在那一站停得最久。我顶欢喜上煤！

一个人最好是开火车，当个乐手也好，要是在火车里奏乐，那就，呵，我的乖乖！

哥哥死后，嫂嫂带着侄儿送哥哥灵柩回去，接着许多大人们要上学，要找职业，都离开了我们。全家只有爹妈我。我哭着：“一点不好玩呀，一点不好玩呀。”

七岁那年离开这省会，跑了几个地方，到另外一个省会里住下。我不感到不好玩了。学校有同学。在家里爹妈给我说故事，星期日他们带我出去玩，还有位老王妈，每晚总得说个徐文长，说个《屁弹铜匠》之类。门口有许多茅屋，住着些卖豆腐干的、开小茶店的，他们的儿女都是我的朋友，有几个还是同学。

在初小有一次开全城小学运动会，我去参加五十码赛跑，得第二，给了我许多奖品：十几册商务印书馆的童话，孙毓修先生编的。有许多字不认识，母亲就读给我听。于是渐渐地自己看，买了一些，借了一些。商务中华那时所出的童话都看全了。到高小开始看旧小说，第一部是《岳传》，向个姓夏的借的。才看了一点，和夏先生打起架来，书还他。马上好了，再借来看下去。第二天又打架，又还他。第三天他又把书借给我。这部《岳传》足足看了一个月。接着借看《杨家将》，《西游记》，《三国演义》，《水浒》，《彭公案》等等，这些教给我们拜

把，打架的机会也就特别多。把兄弟也常会打起来。于是来了个调人给我们讲和，写和约，还画花押，不过说不定这和约在下一分钟里给撕得粉碎，拳头对拳头又顶起来：“不打你这忘八羔子不是好汉！”

我没有一样功课好的，可是先生们说我将来可以做个书家，据说我的字写得好。在初小时，全校开什么会，他们还叫我当着许多陌生面孔写一副泥金对子，他们还告教了些话给我在台上说了几句。校长兴奋着脸说：“那天知县拍手拍得最厉害。”理科教员还郑重地请我写过中堂：朱柏庐《治家格言》。我闯下许多祸，我在先生那里的案件每天总有四五起，而没被开除，或者是因为这一点。这里我不知道有没有告诉你们的必要，说这小学是县立的。

大姊（大姊夫早去世）失业了，住到我家里，以后病死，留下一个儿子在我家长大。这外甥比我小三岁，我们做了好朋友，暑假寒假就是我们的天下。我开了一家大戏院。用骨牌凳翻过来当舞台，在厚纸上用彩色画了花脸，胡子，花旦，剪下来，当作戏子。梅兰芳还在我那里唱过戏哩。晚上演电影：在那些做手工用的玻璃板上画着古里八怪的脸，靠着灯，映到床上，观众是我那朋友，还有老王妈。有时也预备两张藤椅，请爹妈来坐包厢。我和那朋友组织了一个乐队，把老王妈的洋铁箱子挂在身上当大鼓敲着，我们自己的嗓子奏着乐。

我那大戏院关了门之后，就开了家书店。我把知道的故事写成小册子，每册三四页。此外还杜造了些故事。一面还出日刊，每期一张尺白纸，有故事，笑话，插图。我的读者只有一位。



他呢，开了个动物园，里面陈列着的动物是：猫一头，乌龟一只，螃蟹一只。我是唯一的参观人。有一天不知道为什么我们闹了别扭，我不合作。他慌了起来，因为开了家动物园没人参观到底是不大舒服的，他对我母亲哭丧着脸：“婆婆呀，快叫舅舅来看我的动物园罢，我的动物园一个人也没有了。”

不久他的乌龟因营养不良而病死，动物园关了门。我和他就拿一个纸匣子，装上轮盘，叫那只螃蟹拖车子。可是它不听话，它横走，把车子拖得乱七八糟。我们用一根筷子打它。还是不行。我那朋友动了火，狠命地一打，把蟹黄打了出来。他为这悲哀了一两天。我那刊物还为这出了个专号。

暑假里每天晚上我们在街上玩。我们到一个桥下，背着电灯站着，叫人不大瞧得清我们的脸。无论有什么陌生人坐着黄包车从桥上溜下来，我们就对他恭恭敬敬鞠个躬：“先生，李先生在家里等你，要请你去。”说了马上掉头就走。

进了中学不到两星期，又全校都认识我了。无论先生，无论同学，总得撩他们几句。遇着些比我大得多的同学要动手（并非真打），我就逃上楼去。一见别人上了楼，我就跨过栏杆，抱着柱子溜到地下来。说这些撩人的话，我还收了几个徒弟的。中学里有各种运动行头，因此打架的机会也特别多，抢球的结果不打架当然不行，对不对？

教务主任老是叫了我去：饭厅里别人打碎了碗他以为是我，无论什么地方有人闯了祸他也疑心由于我。要是他走一个别扭的地方看见没有我，我相信他准得很失望的。有一次，一个教员告发我晚上在楼上栏杆边，对下面天井小便，教务主任又叫了我去。虽然小便的不止我一人，可是我发明的。他

说这里小便有碍卫生，因为下面还有水缸盛着用水，说不定尿会撒到缸里去的。“我正为了怕有碍卫生才这么着，”我只好这么说，“卫生学上说，尿熬得太急会生病，我正尿急，可是厕所太远……。”他踌躇了一会：“唔，是的，这要想办法。”

可是谁知道他扣了我多少品行分数！我们料定是某个教员去告的，本来我们全班对他很有点恶感，现在更深了。我们哇喇哇喇说着他，他于是动了火：“你们管我么？”

“我们当然管不着你呀，”我说，“我们又不是你的老子。”

“你说什么，你说什么？”

“我说我们不是你的老子。难道说错了么，难道我们是你的老子么？”

和同学们虽然老打架，可是很要好。他们老围着我叫我说故事。现在故事知道得更多了。我在通俗图书馆看了许多林琴南译的东西，还有许多侦探小说。最拿手的故事是所谓《撒克逊劫后英雄略》(W.Scott:Ivanhoe)，《滑稽外史》(C.Dickens: Nicholas Nickleby)等等，还有些什么《福尔摩斯》，《亚森罗苹》之类的侦探故事。我记得还有部什么《电术奇谈》，记不清是谁写的了，这故事很受欢迎；我一个星期才把它说完。有时候不高兴讲也被拖着讲，我就造着：福尔摩斯跟着亚森罗苹到上海，一上岸亚森罗苹就飞似地跑，福尔摩斯拚命追，“哪，就这么追，”我拔腿跑着，装着追的样子，一直跑了去。我用这么个方法解围的。

因为爱看小说之故，和几位同学写起来，都是些在林琴南和《礼拜六》之类的影响之下的。我写了些滑稽小说。我们还投稿哩。可是严格地说，这已经算不了是幼年，似乎不应当写进

去。

于是我这篇短文也趁此打住了罢。

原载《文学杂志》月刊 1933 年 5 月 15 日第 1 卷第 2 号

## 关于《我的幼年生活》

——致《文学杂志》编辑部信

编辑先生：

昨见第二期《文学杂志》登了《我的幼年生活》，觉得有点不大那个。这并非说我的东西不愿叫《文学杂志》登载，而只是这种文字在刊物上发表是不大合适的。这篇短文本是有一家书店要出专集，出了这么一个题目，叫许多人来写，其实就是一种“征文”，我不过是应征者之一罢了。但读者先生们当然不知道这情形，他们准得惊异：为什么这姓张的无缘无故写这么一篇毫无意义的幼年生活，这种事全是所谓“名流”的勾当呀。因此务请先生在“编后”代为声明一下：“该”姓张的只是像小学生似的，先生出了个题目，要大家做，因此挤出了这篇，并不是想要装腔作势，叫读者先生们长鸡皮疙瘩也。

这一期的《文学杂志》读过一遍，觉得无论如何这是国内的一个进步的刊物，印刷差些倒没关系。书评中有论及某诗人的那篇，我以为应当把他的身分说出来。这流人，“他们爱他们的家乡”的，但东洋鬼子打来了，左右没办法，于是发了黑死的痢症，赞美大战。这与那些幻想岳飞再世、甘凤

池<sup>①</sup>复生者,其实是一个来历,不过形式略微不同些而已。一方面,还涂上一点银灰色的感伤,这些全是那种身分带出来的。他是一位洋式的中国“雅人”。

第一期没买到,“暂以本刊为酬”,请改寄创刊号如何。敬

请

编安

张天翼拜启

原载《文学杂志》月刊 1933 年 8 月 15 日第 3、4 号

---

① 甘凤池: 中国旧武侠小说中的一位剑侠。

## 自叙小传

我生于一九〇七年<sup>①</sup>。老家在长江流域中部的湖南省内。祖上属于地主阶级，但从我的祖父一辈便开始没落了。我的父亲最后只好携家带口漂流他乡，苦苦地挣扎着维持生计。从五岁起，我就跟随父亲到过许多地方，十八岁在杭州读完中学。一九二四年，我前往北京，但没有进入那里的什么学校<sup>②</sup>。就在那时，我开始确立了新的信仰（指马克思主义）<sup>③</sup>，并且逐渐地领会了那唯一的历史真理。之后，我做过小职员、军队里的辅助人员、一家报纸的采访记者、教员等等。

我的父母和我的一个姐姐都酷爱阅读文学作品，所以我很自然地受了他们这方面的影响。还在中学的时候，我就写过一些幼稚可笑的短篇小说。一九二五年，北京的一家报纸发表了我的一篇模仿所谓“象征主义”的东西。我那时存在一种荒谬可笑的念头，即认为文学与行动是彼此分开的两码事。后来，我停止了写作。

---

①② 根据张天翼后来准确的回忆，他生于一九〇六年九月二十六日（丙午年八月初九）；一九二四年十九岁于杭州宗文中学毕业；一九二五年秋到北京，一九二六年夏考入北京大学预科，一九二七年夏退学，离京回杭。

③ 斯诺的原文如此。

一九二八年，我开始练习按现实主义的创作方法写作，写了短篇小说《三天半的梦》投到鲁迅主编的《奔流》杂志，并发表了。这给予我极大的鼓舞，使我有信心继续写作下去。我的作品有长篇小说《一年》、《洋泾浜奇侠》和短篇小说集《移行》、《反攻》、《团圆》、《清明时节》等，还有两篇儿童故事。

我小说中的人物取自我的朋友、亲戚以及其他与我经常来往的人们。原先，我创作方面的弱点在于：对人物行动的刻画仅仅是为了表现小说的主题，因而忽略了他们复杂的人性。近来，我试图矫正这一毛病。我必须记住“创造典型”的必要，并且要努力做到这一点。

对我影响最大的作家有狄更斯、莫泊桑、左拉、巴比塞、列夫·托尔斯泰、契诃夫、高尔基和鲁迅；苏俄新作品，特别是法捷耶夫的《毁灭》，对我也有巨大的影响。当我阅读这些作家的作品时，我意识到自己是多么微不足道。然而，我也因此下了更大的决心来学习和写作，好像就在这些老师们的指导之下一样。

选译自埃德加·斯诺编《活的中国 (Living China)  
——现代中国短篇小说集》伦敦，乔治·G·哈拉普公司1936  
年出版，本篇由陈圣生译，尹慧珉校。