

Chuangzuo yu Jianshang

北京市社会科学研究所 编
文学研究室



创作与鉴赏

文化艺术出版社

创作与鉴赏

北京市社会科学研究所
文学研究室 编

文化艺术出版社

目 录

毛泽东文艺思想与对立统一规律·····	杨 柄	1
文艺自由与艺术规律·····	康式昭 李世凯	16
社会主义新人塑造的几个问题·····	马玉田	30
文艺反映生活本质的问题·····	高长印	45
坚持马克思主义的典型论·····	田 丁	55
试论文学的民族化·····	甘海岚	71
艺术分析初议·····	吕智敏	89
谈文学作品中细节描写的审美价值·····	张丽航	103
鲁迅与屈原·····	伯仲叔	115
瞿秋白杂文的思想、艺术特色·····	曹子西	139
《家》的思想和艺术·····	韩文敏	154
情天比翼 志扫环宇·····	张惠仁	169
——读毛泽东同志赠杨开慧同志的《贺新郎》		
叙事长诗《胡桃坡》艺术剖析·····	王主玉	177
——兼谈叙事诗的艺术手法		
论金波儿童诗的美·····	钱光培	199
先秦诸子的语言艺术·····	吕晴飞	219

传神文笔足千秋·····曾保泉 235

——《聊斋志异》艺术谈之一

《水经注》文学价值浅论·····李知文 252

中国古典戏曲创作理论中的艺术禁忌·····俞长江 267

中国古代文论风格问题学习札记·····高起祥 278

后记····· 294

毛泽东文艺思想与对立统一规律

杨 柄

政治革命、哲学革命、文学革命相交织，这是中外阶级社会发展史上的一般现象。“革命是历史的火车头”（马克思语。选1，页474），同时是哲学和文学——以及其他意识形态——发展的火车头；没有政治革命这个动力，哲学和文学——以及其他意识形态——都不可能发生革命。但是，“难道革命一开始就应当以物质的形式出现吗？难道一开始它就是动手打而不是用口讲吗？”（马克思语。全1，页48）不，一开始都是以意识形态出现，一开始都是用口讲。无产阶级进行的俄国十月革命和中国新民主主义革命是这样，资产阶级进行的宗教改革和法国大革命也是这样，中国封建社会中农民进行的黄巾起义和太平天国革命全都是这样。十八世纪的法国，十九世纪的德国，哲学革命都作了“政治变革的前导”（恩格斯语。选4，页210）。文艺复兴和五四运动，既是文艺革命，又是政治革命；五四运动更是“在思想上和干部上准备了一九二一年中国共产党的成立，又准备了五卅运动和北伐战争”（《新民主主义论》）。哪次革命都是先用口讲；讲到一定的时候再用手打；打起来了还要讲；打过了还要讲。批判的武器和武器的批判都需要，并且相配合而发挥其革命的作用。

在以政治革命为动力这个前提下，哲学革命与文学革命又

互相配合。恩格斯说，德国哲学是德国文学的“必然补充”（全1，页647）。如果认为用哲学来“补充”文学，在表述上似嫌稍过，那么，取其互相配合的精神则具有一般的意义。任何一次文学运动，无论就总体而言，还是就运动中文学家个人而言，也无论这些个人是自觉还是不自觉，在事实上总是有一种哲学世界观作为指导。如果说指导文艺复兴的是人文主义，指导启蒙运动的便是唯物主义。如果说指导资产阶级启蒙运动的是机械唯物主义，指导无产阶级文艺运动的便是辩证唯物主义。文艺与哲学在大的历史阶段上取的是一致的步伐，并且从一个方面验证和丰富着指导自己的哲学世界观。

哲学本身，同任何意识形态一样，也有着自己的相对独立的、纵向的发展规律，有历史的继承性。但是这种纵的发展只有同某个新出现在历史舞台上的阶级之横的需要相结合——同新阶级的革命运动相结合才可能实现，否则纵的发展便会中止。纵与横一旦结合，哲学思想便发生飞跃，从旧质变为新质。哲学本身不发生这种飞跃，无法指导文学运动。各种哲学的发展都是这样，马克思主义哲学的发展也是这样。

然而，马克思主义哲学既经诞生以后，它就不需要继续发展了么？

象这样提问题本身就违反了马克思主义。现在之所以明知故问，是为了从反面证明恩格斯的一个重要论断：“我们的理论是发展的理论，而不是必须背得烂熟并机械地加以运用的教条”（全36，页584）。马克思“是从德国唯心主义哲学中拯救了自觉的辩证法并且把它转为唯物主义的自然科学和历史观的唯一的”（选3，页51），应该说也包括恩格斯本人在内。但是辩证法的核心何在，也还是经历了一个相当长的认识发展过程。

今天我们生活在《矛盾论》问世四十余年之后，生活在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》问世二十余年之后，我们可以毫不踌躇地回答道，对立统一规律是宇宙的根本规律，是唯物辩证法的最根本的规律。我们应当明白，摆在我们面前的这个正确答案来之不易。溯流而上，我们可以从一八四七年的《哲学的贫困》中找到它的滥觞。马克思在这一著作中指出，“两个相互矛盾方面的共存、斗争以及融合成一个新范畴，就是辩证运动的实质”（选1，页111）。这无疑地是正确的。然而在这里并不是作为独立的命题作独立的阐述，而是夹在其他论述中一带而过。六年以后（一八五三年），马克思在论及对立统一规律时，未提“实质”，只是将它作为“自然界的基本奥秘之一”提出来（全9，页109）。以后二十余年即七十年代末期，恩格斯在为他的《自然辩证法》作准备的时候，这才开始对辩证法的主要规律进行探讨，其间作过两次概括。一八七八年，恩格斯认为辩证法的主要规律有四条（全20，页357）。次年，他认为是三条：（一）“量转化为质和质转化为量的规律”。

（二）“对立的相互渗透的规律”。（三）“否定的否定的规律”（全20，页401）。这三条即是头一年提出的四条中的前三条，次序也一样，只是字句略有变动。头一年提出的第四条“发展的螺旋形式”，第二次概括时删去了。一八七九年的这次概括影响十分深远，一直到今天，中外不少哲学家都按这三条来讲辩证法，除了将对立统一规律从第二条移居首位，别无变动。恩格斯的《自然辩证法》一直作为手稿保存着，没有整理成书，更谈不上出版，也没有在任何论著或书信中提及他在这部手稿中关于辩证法主要规律的概括，这可以理解为恩格斯本人并不认为他的这一概括在自己的认识上是已经成熟了的。

恩格斯逝世之后三十年，列宁逝世之后第二年——一九二五年，《自然辩证法》手稿才在苏联出版，毫无疑义，列宁没有见过它。然而，列宁在他四十四、五岁之际，即一九一四年九月至一九一五年这一段不长的时间里进行过了三次概括，明确指出对立统一规律是辩证法的实质（或说本质）和核心（全38，页240、278、407—408）。这是一次伟大的飞跃，但也只是哲学笔记。列宁并且认为，“这需要说明和发挥”（全38，页240），可惜他自己来不及作这项工作。毛主席用《矛盾论》完成了列宁的遗愿，从六个方面进行了系统的说明和发挥。这便是：两种宇宙观；矛盾的普遍性；矛盾的特殊性；主要的矛盾和主要的矛盾方面；矛盾诸方面的同一性和斗争性；对抗在矛盾中的地位。“如果我们将这些问题都弄清楚了，我们就在根本上懂得了唯物辩证法”。这是一九三七年的事情，上距一八四七年的滥觞，寒暑互易已经九十来回。

作为马克思主义哲学之伟大发展的毛泽东哲学思想同时是中国哲学之更伟大的发展。因为，尽管自发的、朴素的辩证法的宇宙观在中国同在欧洲一样，在古代就产生了，但是长达两、三千年之久的发展缓慢的封建社会的生产斗争和阶级斗争从根本上决定了哲学思想不可能出现突破性进展，并且就总趋势而言，总是唯心论和形而上学占了统治地位。半封建半殖民地历史阶段的前期，从西方输入的哲学思想仍然是唯心论和形而上学。这种情况甚至影响到五四运动。一九一九年发生的这一运动划开了中国民主主义革命的新旧两个历史时期，政治意义和文学意义都是伟大的，但那时的许多领导人物还没有马克思主义的历史唯物主义的批判精神，他们使用的方法一般地还是资产阶级的形式主义的方法。“所谓坏就是绝对的坏，一切皆坏；

所谓好就是绝对的好，一切皆好”（《反对党八股》）。他们在正确地反封建的同时，对封建时代的优秀的文学和传统文化传统持否定一切的错误态度；在正确地吸收西方的科学和民主的同时，又错误地主张全盘西化。这种形式主义的看问题的方法就影响了后来这个运动的发展，分成了两个潮流。一部分人走到资产阶级道路上去，这是形式主义的向右发展。一部分人学会了马克思列宁主义的科学宇宙观和社会革命论，以此为基础改造了五四运动的科学和民主的精神，这就是共产党人和若干党外马克思主义者所做的工作。党的发展同样是一分为二的发展。以王明路线为代表继承了形式主义的方法，从新八股中产生了党八股，这是五四运动中的形式主义的向“左”发展。

“左”与右在思想方法上是一样的。一九三五年的遵义会议确立了毛主席在全党和中央的领导地位。长征结束，抗日民族统一战线形成，毛主席写作了《中国革命战争的战略问题》等著作清算王明路线的军事思想，写作了《矛盾论》、《实践论》等著作清算王明路线的哲学思想，写作了《新民主主义论》、《改造我们的学习》、《反对党八股》、《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）等著作清算王明路线的文化思想。无论是军事著作和文化著作，都贯穿着和丰富着唯物辩证法的世界观。毛泽东哲学思想是继承了中国哲学史上的优秀成果，屏弃了五四运动中的形式主义、批判了王明路线而发展起来的。

马克思主义哲学思想的发展，中国哲学思想的发展，这两种发展相交织，这才有了毛泽东哲学思想。但这不是终极原因。终极原因是产生这一哲学思想的时代的阶级斗争、生产实践和科学实验。中国无产阶级登上历史舞台时，已是世界无产阶级社会主义革命的时代；中国革命是它的组成部分；部分与整体

是互相连结的。中国无产阶级所领导的革命包括两个阶段：新民主主义革命是社会主义革命的必要准备，社会主义革命是新民主主义革命的必然归宿；上篇文章与下篇文章是互相渗透的。在革命运动中必须进行反“左”防右、反右防“左”的两条战线斗争，正确路线与错误路线是相比较而存在、相斗争而发展的。中国革命运动本身便是一种丰富多采的辩证运动。加之进入二十世纪以来，世界规模的工业生产的进步是前人所无法想象的；十八世纪中叶发生在英国的产业革命只不过是历史教科书中的某一章罢了。科学技术的进步从应用到理论，其璀璨都如满天星斗；一分为二的提出，物质的无限可分性不是从一个方面构成了它的依据吗？——所有这一切，都是产生“矛盾着的对立面又统一、又斗争，由此推动了事物的运动和变化”

（《关于正确处理人民内部矛盾的问题》）的终极原因。

坚实的客观基础，优秀的前人成果，加上毛主席本人的丰富的实践经验以及哲学、历史、文学等多方面的渊博学识，通过他的科学总结，于是凝成为毛泽东哲学思想。毛主席的新贡献在于，系统地说明和发挥了对立统一规律是宇宙的根本规律，是唯物辩证法的最根本的规律。

二

毛主席将对立统一规律应用于革命实践和革命理论的各个领域，包括文学艺术领域。毛泽东文艺思想中的诸问题莫不揭示了事物固有的矛盾性。没有一个问题是按照形而上学方法孤立地、静止地、片面地提出来的。没有一个问题中的一方可以离开另一方而存在。没有一个问题的两个方面的关系是只有分

开而无联系，或者只有联系而无分开。没有一个问题两个方面不是相辅相成（互相补充，互相促进），或者相反相成（肯定一方，否定一方）。没有一个统一体是不可分解的。

“那末，什么是我们的问题的中心呢？”毛主席在延安文艺座谈会上的讲话中这样问道。

他接着回答说，“我以为，我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”。他又指出，为工农兵和如何为工农兵是文艺工作的基本方针。这就抓住了问题的中心。用哲学的语言说，抓住了主要矛盾。抓主要矛盾，抓中心，抓重点，抓关键，抓薄弱环节，——一切工作都应当这样，文艺工作也应当这样。没有重点就没有政策。

为什么人的问题不是一个可以等闲视之的问题。它是一个“根本的问题，原则的问题”（《讲话》）。共产党没有私利可图，共产党领导的文艺家要为群众，这是天经地义的事情。在阶级社会的文学艺术史上，有哪一个阶级的文学艺术不是为本阶级服务的呢？无产阶级革命以前的历次革命都是为了保护一种私有制以反对另一种私有制的革命，都是为了积累个人的财富，艺术高度繁荣的时期一再出现，也都是为了积累个人财富的需要（恩格斯语。选4，页173）。无产阶级革命则是否定一切私有制的革命，要从根本上改变社会性质，也要从根本上改变文学艺术的性质，必须正确地解决为什么人的问题。马克思、恩格斯提出了文学艺术为无产阶级服务的基本思想。列宁在一九〇五年首次明文提出要为千千万万的劳动人民服务（选1，页650）。一九四二年，毛主席进一步将为群众作为一个根本的、原则的问题提出来，这就同为地主阶级服务的封建主义文艺、为资产阶级服务的资产阶级文艺、为日本侵略者服务的

汉奸文艺等文艺思想划清了严格的界限，同时也澄清了自己队伍中存在的为小团体服务、为个人服务的不正确思想。

为群众与如何为群众是同一件事情的两个方面。不首先解决为什么人的问题，如何为便没有对象；不解决好如何为的问题，为什么人的问题也要落空。“我们不但要提出任务，而且要解决完成任务的方法问题。我们的任务是过河，但是没有桥或没有船就不能过。不解决桥或船的问题，过河就是一句空话。不解决方法问题，任务也只是瞎说一顿。”（《关心群众生活，注意工作方法》）

毛主席避免了机械唯物论，坚持着辩证唯物论。他不是孤立地提为群众的问题，也不是孤立地提如何为的问题，而是根据事物固有的内在联系，将两个问题相结合地提了出来。我们今天根据新的历史条件提文艺为人民服务、为社会主义服务，这是对的，与当年提为工农兵服务在精神实质上是一脉相承的。为群众与如何为群众的相结合的提法为正确解决文艺诸问题提供了基础和前提，今天仍然具有指导意义。

如何把握好文学艺术与社会生活的对立统一关系，这个问题今天依然存在，在某些文艺家那里甚至是严重的存在；它的正确解决也只有放在为群众与如何为群众的前提下才有可能。按照唯物史观，是社会生活决定文学艺术，不是文学艺术决定社会生活，不能颠倒这种决定与被决定的关系。社会生活的决定作用包括物质生产决定精神生产、人民创造历史这两项血肉相连的内容，这也是社会生活的核心部分。创立了唯物史观的马克思、恩格斯多次论及社会生活决定了哲学、艺术、法律、宗教等等。列宁坚持了这一世界观。继承这一科学原理，对文学艺术源泉问题作单独的解决，首次提出人民生活是文学艺术

取之不尽、用之不竭的唯一源泉的，是毛主席的《讲话》。这是这一问题之彻底的唯物主义的解决。进一步要解决的问题是，人民生活如何转化为文学艺术？转化需要条件，条件就是文艺家的思想和行动。要看文艺家们愿意不愿意、实行不实行与工农兵群众相结合，到唯一的最广大最丰富的源泉中去吸取源泉，并且将它变成自己的血液。毛主席认为应当去，并且是长期地无条件地全心全意地去。今天的某些文艺家反对去，他（她）们说那样做已经过时。今天的社会生活的核心部分是广大工农兵群众献身社会主义四个现代化的英雄业绩，这些文艺家们不愿意到那里去吸取源泉，“不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩”。他们脱离了自己的人民，免不了要杜撰生活，少数甚至歪曲生活，不惜采用丑化自己的社会主义祖国的方法去颂扬资本主义。更多的情况是，纠缠在思想感情不健康的知识分子个人的悲欢离合之中，毫不关心国家的前途，人民的命运，作品中充满了颓废和消沉；“爱情”作品多如牛毛，把“爱情”当饭吃，比做工、种田、练兵、读书都重要，为了“爱情”可以无视无产阶级的法律和道德，甚至借“爱情”写色情；电影上的许多人物，文艺期刊封面和插图中的多数人物，全都是大城市马路上的摩登人物；诸如此类。另方面，描写四化第一线的工人的作品寥若晨星；八亿农民严重缺乏文艺食粮；一些军事题材的作品找不到地方出版和发表。这些情况的产生，从根本上说来，便是在某些文艺家那里，为群众与如何为群众的问题并未解决，立足点并未移到工农兵这方面来。这些文艺家对资产阶级文艺可谓五体投地，但是并没有从中学习应当学到的好东西。文艺复兴时期，达·芬奇、丢勒、马基雅弗利等文艺巨人是怎样对待当时的社会生活的呢？恩格斯指出，“他们的特

征是几乎全都处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。因此就有了使他们成为完人的那种性格上的完整和坚强。书斋里的学者是例外：他们不是第二或第三流的人物，就是唯恐烧着手指的小心翼翼的庸人”

（选3，页446）。照我看来，恩格斯的论述是应当跟毛主席的论述结合起来认真学习的。

毛主席在《讲话》中对革命文艺的社会功能提出了这样的见解：它是团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器。这一点在今天遭到了“驳斥”，这种做法不能认为是有理由的。无产阶级要文学艺术干什么呢？马克思指出，从来的哲学家“只是用不同的方式解释世界，而问题在于改变世界”；“哲学把无产阶级当做自己的物质武器，同样地，无产阶级也把哲学当做自己的精神武器”（选1，页19、15）。这里所讲的哲学完全适用于文学艺术。这就是说，无产阶级之所以需要哲学以及文学艺术等等精神武器，都是为了要它们帮助自己解释世界和改变世界；它们若不同时发挥这两方面的功能，要它们无用。人们常说，文学艺术是社会生活的反映，这只能说对了一半；并且不区分正确反映与歪曲反映，所以只说对了一半的一半。通观阶级社会文学艺术的总体，比较符合实际的说法似乎应当是：它们或正确、或歪曲地反映了社会生活，或促进、或促退历史的发展。我们无产阶级的文学艺术则应当正确地反映社会生活，应当促进历史的发展。而历史是以人民为动力而发展的，是依靠人民去消灭敌人而发展的，因此要求我们的文学艺术要同时发挥团结人民、教育人民与打击敌人、消灭敌人这两方面的功能，不可偏废。对敌人，我们的文学艺术要暴露

他们的残暴和欺骗，“并指出他们必然要失败的趋势”，鼓励人民同心同德，“坚决地打倒他们”。对人民，我们的文学艺术要能使他们“惊醒起来，感奋起来”，推动他们走向团结和斗争，“实行改造自己的环境”。人民也有缺点错误，但不是暴露的问题。我们所写的东西必须使他们进步，用保护他们、教育他们的满腔热情来说话，“使他们团结，使他们同心同德，向前奋斗，去掉落后的东西，发扬革命的东西，而决不是相反”（均见《讲话》）。——这就是为群众，就应当这样为群众。

如果我们的确是为群众，并且积极地想办法为群众，是不是应当把文艺创作方法考虑在内呢？毫无疑问应当如此。毛泽东文艺思想的一项突出贡献便是在文学艺术史上首次提出革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合这一文艺创作方法，克服了现实主义与浪漫主义相分离的缺点，纠正了将文艺创作方法仅仅归结为现实主义的偏颇。这一文艺创作方法的源泉，或者说它的根据，不在文艺作品中，不在诗人作家的头脑中，而在客观地存在着的、辩证地运动着的、决定着文学艺术及其创作方法的人民生活本身。人类历史上凡是新生向上的事物都是在现实中孕育着未来，以马克思主义为指南的无产阶级改变世界的运动，更是自觉地将现实与未来相结合而进行——各个阶段的具体革命任务都是为了实现共产主义理想，共产主义理想一步一步地实现于现实的运动中。每一个阶段的运动都具有现实与未来的双重意义。这样的运动要求本阶级的文艺家采用革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的文艺创作方法，使人民群众读了、看了我们的作品后能将实事求是与远见卓识结合起来，能将实际精神与革命气概结合起来，既能面对现实努力劳动和战斗，又能增强实现共产主义理想的信心。文艺家能否采用这

一创作方法，首先是对社会生活怎样认识，能否投身于运动的实践中，在今天的我国便是能否投身于四化的洪流中，能否从消极现象的背后看到积极因素，能否在自己的作品中发扬积极因素去克服消极因素。不能认为文艺创作方法只是技术性的问题。现在有不少揭露阴暗面的作品令人消沉甚至作呕，基本原因便是作者们看不见我们社会中的积极因素，所以用丑攻丑，用错误反对错误，用个人的悲观失望代替党和国家的前途。这些作者们从根本上厌恶革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合，甚至也不喜欢资产阶级批判现实主义的优良传统，而对现代派和意识流之类表现出浓厚的兴趣，因为只有采用那一类手法才能表达出他（她）们那种含着泪花抚摸“心上伤痕”的似梦非梦的迷惘情绪。文艺创作方法不与世界观取得一致是不可能的。为群众的文艺家与为个人的文艺家不得不分别采用截然不同的文艺创作方法。

毛泽东文艺思想中毫无例外地揭示了两个侧面内在联系的诸矛盾，哪一个不是放在为群众与如何为群众的基础上才能解决的呢？让我们免除在一篇文章中不可能办到的一缕述而回到《矛盾论》的概括上来：“在复杂的事物发展的过程中，有许多的矛盾存在，其中必有一种是主要的矛盾，由于它的存在和发展，规定或影响着其他矛盾的存在和发展。”面对着这种情况，“就要用全力找出它的主要矛盾”；“捉住了这个主要矛盾，一切问题就迎刃而解了”。

照我看来，这就是毛泽东文艺思想的哲学基础。毛主席系统地说明和发挥的唯物辩证法的核心成了我们观察世界、观察社会、观察文学艺术的最锐利的思想武器。面对着千状万形、五光十色、变幻无穷的大千世界，若问我看见了什么，我就回

答说，我看见了矛盾，看见了对立统一规律；除此而外，我什么也没有看见。“没有矛盾就没有世界”（《矛盾论》《论十大关系》），没有矛盾就没有文学艺术。“矛盾推动生活前进”（列宁语。全34，页414），矛盾推动文学艺术前进。

三

一九四二年《在延安文艺座谈会上的讲话》划开了文学艺术史的新时期。从这时起，只是从这时起，中国人民改天换地的斗争才进入小说、戏剧、电影、诗歌、报告文学、美术、音乐舞蹈等各个艺术领域，并且以磅礴之势进入这些领域。创造历史的人民群众也在这时第一遭并且是成批大量地成了艺术中的主人，结束了在艺术中被歪曲成渣滓的历史，这些艺术不但是为群众的，并且被群众所利用。与专业创作相辅而行的是广泛的群众创作，在专家评论的周围有着大量的群众评论，同专业文艺队伍相结合的是浪潮一般的群众业余文艺大军。文艺本身成为一种群众性的运动，这在中国文艺史上空前，在世界文艺史上也不多见。

我们的革命文艺运动同样是一种辩证运动。它不断地克服内部的唯心论和形而上学而向前发展。“四人帮”形而上学猖獗，使我们的革命文艺遭受了严重的挫折，粉碎了它，我们的文艺又继续前进了。现在又有形而上学，并且以为用这种形而上学能够反掉前一种形而上学，这种违反辩证规律的作法也是可以纠正的。四十年来的文艺运动尽管有形式主义，与五四时期的形式主义不可同日而语了。对立统一规律指导着我们的文艺运动，辩证地发展着的文艺运动又从一个方面丰富着唯物辩

证法的世界观。

但是我们千万不可忽略了革命运动的决定意义。不是历次国内革命战争和民族解放战争，不是抗美援朝，不是社会主义改造和建设，哲学思想的发展，文艺运动的勃兴，全都无从谈起。文艺运动只是革命运动的一翼，没有主体，这一翼无处生长。文艺反映了革命运动使自己获得了活力，不是先有革命运动，你反映什么呢？不是首先建立起革命根据地，后来掌握了国家政权，文艺家深入群众的问题也不可能获得正确完满的解决。五四运动存在着脱离群众和形式主义的缺陷，那是由于在当时历史条件下只能进行那样的文学革命。

难道我们可以因此否认毛主席个人的作用吗？物质的、哲学的、文学的等等历史条件对一切人都是一视同仁地存在着的，《矛盾论》不由另一人写出，《讲话》不由另一人讲出，不可否认个人的作用。“历史必然性的思想也丝毫不损害个人在历史上的作用，因为全部历史正是由那些无疑是活动家的个人的行动构成的”（列宁语。全1，页139）。相对于历史必然性而言，某个个人的出现带有偶然性，但是这个偶然地出现在历史上的个人能够反映出历史的必然性，又有他自身的必然性。当然毛主席自己的认识同样是一种辩证运动，既存在着从不成熟到成熟的对立统一，也存在着正确与错误的对立统一。我们要避免他的错误，坚持他阐明的世界观和文艺科学原理。毛泽东文艺思想是我们发展社会主义文学艺术的指南，毛主席诗词是中国艺术的瑰宝，毛主席坚持创美除丑的实际斗争与采用文艺形式颂美斥丑相结合是我们学习的典范。他在那民族存亡之秋、在延安写出了《矛盾论》和《讲话》，我们不能忘记那小米蔬食，纸窗木榻，窑洞油灯。他在辞世前一年还关切文艺问

题,包括亲自批准《鲁迅全集》的出版。他在青年时期带着诗词投身革命,他在辞世前依然将文艺问题放在自己的思虑之中,革命文艺生活是这位伟人的革命生涯的组成部分。他自己的革命文艺生活,他指导的革命文艺运动,没有共产主义的宇宙观和社会革命论怎么可能呢?十八世纪与十九世纪之交的德国,黑格尔与歌德分别是哲学与文学领域的奥林帕斯山上的宙斯(恩格斯语。选4,页214)。二十世纪的神州,在那莽昆仑的雪峰,倚天抽剑,革命家、哲学家、文学家集于一身了。我们这个阶级,我们这个民族,多么值得自豪啊!

〔附注〕文中引证马克思、恩格斯、列宁的论述而注明出处时,以全、选二字代表他们的全集或选集。如:全1,即全集第1卷。余类推。《毛泽东选集》版本、页码不一,但注篇名。

文艺自由与艺术规律

康式昭 李世凯

一个时期以来，文艺的自由问题，成了文艺工作者关心和议论的中心题目之一。这是很自然的。十年动乱以及追溯得更远的“左”的倾向，曾经给文艺事业造成了极大的灾难和影响。在文化专制主义的统治下，根本谈不上文艺自由。就是“自由”这个字眼的本身，也被当作罪孽的“牺牲”，送上了祭坛。粉碎“四人帮”以后的四、五年时间里，文艺战线和全国其他战线一样，做了大量的批“左”肃毒、拨乱反正的工作。过去那种强加给文艺的种种束缚及其理论，逐步得到解脱和澄清，不尊重艺术规律、不讲求艺术民主、粗暴干涉创作自由的情况，有了很大程度的改变，文艺事业（包括文学艺术创作和理论研究等）呈现出兴旺发达的景象。这是十分可喜的。但是，也要清醒地看到，当前，一方面是“左”的问题并没有完全解决，还需要花大力气贯彻“双百”方针，保障文艺自由；另一方面，又出现了想要摆脱党的领导、摆脱社会主义轨道，要求绝对自由的错误倾向。

因此，在这样的情况下，正确理解和认识文艺自由问题，克服“左”的和右的倾向，统一思想，统一步伐，便成为保证我们的文艺运动健康发展的一个重要问题。列宁在七十多年前写的重要著作《党的组织和党的出版物》及其他有关论著，就

为我们解决这个问题提供了武器和钥匙。

什么是自由？在马克思主义者看来，所谓自由，就是对必然的认识和对客观世界的改造。恩格斯说过：“自由不在于幻想中摆脱自然规律而独立，而在于认识这些规律，从而能够有计划地使自然规律为一定的目的服务。”根据这个原理，所谓的文艺自由，也不在于幻想摆脱文艺这个事物的客观规律，而在于认识和把握文艺的内在规律，并且按照这种规律行事。自由，决不意味着对任何束缚（如果把规律本身也看作一种“束缚”的话）的摆脱，决不是随心所欲，爱干什么就干什么，想怎么干就怎么干。不遵从和顺应客观规律，主观主义地盲动和蛮干，只能处处碰壁，绝无自由可言。

那么，什么是文艺的规律？它应该包含哪些基本的方面呢？

我们知道，文艺作为上层建筑，作为意识形态的一种，是社会生活在作家头脑中反映的产物，它必然地和客观世界、和社会生活发生密切的关系。同时，文艺又是通过自身的独特方式反映生活、作用于客观世界的，它又有内在的特殊的关系。因而，我们对于文艺规律，应该有一个全面的整体的了解。即，既看到反映它的外部关系的规律，又看到它的反映内部关系的规律；既承认它与客观世界、与上层建筑其他部分，诸如政治、经济、军事、科学、哲学、道德观念等的关系的规律，又重视它不同于上层建筑其他部分的独特的内在关系的规律，比如反映形式和内容、形象和典型、思想和艺术、创作方法和世界观、继承和革新、各民族文学的相互影响等等方面关系的规律，以及不同艺术形式（文学、戏剧、电影、美术、音乐、舞蹈等）各自的特殊规律。这两者相辅相成，辩证地统一于一体。用任何一个方面否定另一个方面，都是片面的、错误的。

列宁在《党的组织和党的出版物》一文中，正是从文艺的外部关系和内部关系这两个基本方面着眼，全面地、深刻地、言简意赅地指明了无产阶级文艺的规律性，从而为解决无产阶级文艺自由的问题，规定了方向，提供了准绳。列宁在这篇文章中，一针见血地揭穿了资产阶级文艺自由的虚伪性和欺骗性，理直气壮地、旗帜鲜明地宣告：只有无产阶级文学，才是真正自由的文学！

二

应该怎样理解无产阶级文学的自由呢？从列宁的论述中，我们认识到：

一、作为革命机器一部分的文学，只有端正了方向，摆好了位置，才能获得自由。

现在有一种误解，似乎一提文艺规律，就仅仅是指它的内部联系；一说尊重文艺规律，也仅仅反对对文艺内部关系的破坏。文艺和政治、文艺和阶级、文艺和革命运动的关系，完全排斥在艺术规律之外，而且认为谈论这些东西就是破坏艺术规律。这是一种割裂文艺和其他事物相互联系的形而上学观点，是把文艺孤立起来、抽象起来的片面观点。其实，任何时代、任何阶级的文学，都不可能超然化外，与现实完全无关，都不可能脱离社会、脱离政治而孤立存在。它们总是要以这样那样的方式，时时处处和客观外界发生种种联系。列宁在谈到无产阶级文学自由的问题时，首先就着眼于文艺和革命运动的关系，和人民群众的关系，即为何创作、为谁服务的问题。这是无产阶级文学的外部诸关系中最重要最本质的关系，是无产阶级文

学规律的极为重要的方面。

列宁是这样描述无产阶级文学的：

这将是自由的写作，因为把一批又一批新生力量吸引到写作队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情。这将是自由的写作，因为它不是为饱食终日的贵妇人服务，不是为百无聊赖、胖得发愁的‘几万上等人’服务，而是为千千万万劳动人民，为这些国家的精华、国家的力量、国家的未来服务。这将是自由的写作，它要用社会主义无产阶级的经验和生气勃勃的工作去丰富人类革命思想的最新成就，它要使过去的经验（从原始的空想的社会主义发展而成的科学社会主义）和现在的经验（工人同志们当前的斗争）之间经常发生相互作用。

这些话清楚地告诉我们，无产阶级文学之所以是自由的，从根本上说，在于它的创作目的端正——不是贪求私利，也不是图名誉地位，而是出于社会主义觉悟和对人民群众的感情；在于它的服务对象明确——不是为少数剥削阶级享有，而是为广大人民群众服务。而这一点，正体现了无产阶级文学事业的最本质的特征和规律，是无产阶级文学之所以成其为无产阶级文学的最根本点。

一个文学家、艺术家，自觉地按照这个规律办事，把自己的艺术创作和无产阶级革命这个人类历史上最壮丽的事业联系起来，和人民群众这个最广大的服务对象联系起来，他就会如鱼得水，感到真正的自由；他就会自觉地听令于革命和人民，并以此为荣，而决不认为是耻辱和束缚。相反，如果违背这个规律，幻想使文艺脱离开政治，离开哺育他的人民，置革命事业和人民群众的要求于不顾，我行我素，他的产品必然在人民群众中受到冷遇，甚至遭到批评和抵制，他也就必然感到不自

由。试问：在这种情况下，是革命和人民限制了作家艺术家的自由呢，还是作家艺术家违背了文学的客观规律，因而处处碰壁，受到规律的惩罚呢？答案是明明白白的。列宁在谈到某些要求“绝对个人的思想创作的绝对自由”时，就曾指出：如果“每个人都可以自由地、不受任何限制地写他所愿意写的一切，说他所愿意说的一切”的话，那么，“每个自由的团体（包括党在内），同样也有自由赶走利用党的招牌来鼓吹反党观点的人”。一个无产阶级作家如果不是追求为人民服务、为社会主义服务的充分自由，而是企求“随心所欲地叫喊、扯谎和写作”的自由，那么，党和人民就不会买他的帐。原则是非就是这样地不可调和。

资产阶级一贯标榜文艺自由，但这个自由，从来就是虚假和伪善的。马克思早就说过，在资产阶级法律制度下，决不会有真正的创作自由：“我是一个幽默家，可是法律却命令我用严肃的笔调。我是一个激情的人，可是法律却指定我用谦逊的风格。”因为，资本的权势成了控制社会的物质生产和精神生产的最大垄断者，它“抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的灵光”，“把医生、律师、教士、诗人和学者变成了它出钱招雇的雇佣劳动者”。正是在这个意义上，列宁尖锐地指出，资产阶级作家、艺术家的所谓自由，不过是对于依赖钱袋、依赖收买和依赖豢养的一个假面具而已。

当然，在资本主义社会里，也有一些资产阶级作家由于受了先进思想的影响，能够突破阶级局限性，在一定程度上摆脱对资产阶级钱袋的影响，从而获得一定程度的创作自由。但这决不能改变资本主义文艺本质上的不自由。

相对于资产阶级文学，无产阶级文学不但摆脱了资本主义

世界的警察和资本的压迫，而且摆脱了名位主义、个人主义等剥削阶级思想的束缚。前者是有形的，后者是无形的。而后者对于作家真正解放思想、摆脱羁绊、获得创作自由，更加具有决定性的意义。这就是说，无产阶级革命不仅推翻了一切剥削阶级的政治统治，而且也打破了历来的反动统治阶级所宣扬的一切腐朽的传统观念的枷锁。这样，就为解放文艺的生产力，发扬文艺的民主，为作家们解除剥削阶级的各种精神桎梏，自由从事创造性的劳动，提供了根本的保证。

总之，我们考察文艺自由这个问题的时候，不能不首先区分文艺的性质，不能不着眼于文艺和上层建筑及意识形态其他方面的关系，不能不尊重反映这些关系的艺术规律。想要撇开文艺的外部关系来谈文艺的自由，就象想抓住自己的头发以离开地球一样，不过是一种天真的幻想。

二、作为以典型化的手法反映社会生活的文学，只有深刻地认识生活，把握生活，才能获得自由。

文艺来源于生活。作家艺术家反映生活的时候，总是要深深地打上主观的印记。创作的过程，就是体验、观察、分析、解剖，并以艺术手段再现社会生活的过程，是客观作用于主观、主观又作用于客观的过程。任何作品，都无例外地反映着作家对于生活的认识和理解。而一个作品的艺术成就，绝对不可能离开这个对生活理解的深浅、正误、是非。纵观文学发展历史，从来不曾有歪曲反映生活而成为思想和艺术俱佳的文艺珍品的；相反，一个有成就有作为的文学家、艺术家，则往往是站在时代的前列，能够比较深入地观察、认识社会生活，并在他们的作品里或多或少地反映出社会生活的某些本质方面。在我国的封建时代，写宫廷应制诗、唱和诗的，写歌功辞、颂德赋

的，也不乏有才能之人，但他们在文学事业上都没有做出什么成绩，没有产生什么影响，这里的重要原因，就是他们远离了人民的生活，背谬于生活发展的客观规律。这是深刻的教训。

如果说，自由是对必然的认识；那么，创作的自由，艺术地反映生活的自由，不正在于深入生活、提高对生活的认识能力，把握生活的规律，洞察生活的本质，从而得以正确地反映生活吗？能够排除各种人为的束缚，摆脱形而上学和唯心主义的狭隘眼界，对生活作出符合客观实际的分析、判断，使艺术创造才能有广阔驰骋的天地，正是创作自由的高度表现。无产阶级的科学世界观——辩证唯物主义和历史唯物主义，就为作家艺术家们深刻观察、认识社会生活，掌握社会生活的本质及其发展规律，充分发挥自己的艺术才能，提供了锐利的思想武器。

不仅如此，为了使作家艺术家能够通过掌握生活规律，获得创作上的充分自由，党和国家还为他们深入生活、参加现实斗争，提供了种种方便条件。早在延安时期，毛泽东同志就向文艺工作者提出了学习马克思主义和学习社会这两个任务。学习马克思主义，是为了把握思想武器，便于对复杂纷纭的生活现象作出比较正确的判断，识别生活的美丑、善恶、真假，不受生活中假象的蒙蔽。学习社会，则是直接投身到火热的斗争中，从现实生活里获取丰富的创作泉源。延安文艺座谈会以来，对于文艺工作者的这两个学习，党总是不仅在精神上予以鼓励和提倡，而且在物质上给予方便和保证（当然，“四人帮”利用这两个口号整革命的作家、艺术家，是另一回事，应该严格区别开来）。实践证明，这样做是完全必要的和有益的。凡是坚持这两个学习——学习马列、深入生活的作家、艺术家，就不仅把握了观察社会、分析生活的思想武器，而且获得了丰

富的创作材料，从而为他们进行文艺创作打下了充实的基础，准备了丰厚的条件。

近几年来，在部分作者中，存在着轻视马列主义理论的倾向。有的甚至要“突破”马列主义和毛泽东思想的根本原则，有的说吃亏就吃在“坚持”这些基本理论上，有的则转而盲目崇拜西方资产阶级一些理论观点。这是造成文学创作中出现某些资产阶级自由化现象的重要原因之一。马列主义和毛泽东文艺思想的根本原则，是无产阶级文艺规律的科学概括和具体体现。“突破”论者的悲剧在于：他们一心一意渴望“突破”马列主义和毛泽东思想而获取自由，殊不知这种“突破”正好是悖谬于文艺的客观规律而失去自由。企求自由而实质上不自由，反映了客观规律的不可侵犯性。

对于深入生活的问题，在某些青年作者中也存在一些模糊认识。否认社会生活是文艺的唯一源泉，不赞成深入生活，研究社会，把作品看成是纯粹个人的事业，看作是作家艺术家个人的自我表现，结果使创作步入歧途。严格地说，这种情况也是违背艺术规律之后受到的惩罚。

因而，今天，在新的历史条件下，当谈到文艺自由的时候，我们还是诚挚地希望我们的作家艺术家，加强这两个学习——学习马列，学习社会，努力使自己的创作活动，实现从必然王国到自由王国的飞跃，获得真正的创作自由。

三、作为意识形态特殊形式的文学，只有尊重其独特的内部规律，杜绝粗暴干涉，才能实现自由。

列宁在用主要篇幅剖析文学的外部关系的时候，丝毫也没有忽略它的内部关系的方面。即，不仅注意文学作为革命机器一个部分，与其他部分的共同性，还特别注意文学这个特殊部

分，与革命机器其他部分的差异性。他坚决反对把无产阶级的党的事业的文学部分，同无产阶级的党的事业的其他部分刻板地等同起来。列宁的这两句话是非常有名的：

“无可争论，写作事业最不能作机械划一，强求一律，少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”

这一切，通通是“无可争论”啊！就是说，这是常识，是前提，是必须如此！然而，文艺上的“左”倾错误，硬是和列宁唱对台戏，硬是要否定这个本来“无可争论”的文学常识。他们片面强调文艺的外部关系，歪曲文艺和政治、文艺和革命事业的关系，完全抹煞文艺自身的特殊性，无视文艺的内在规律性，否定文艺的特点，把事物推向极端，推向荒谬的境地。什么领导出思想、群众出生活、作家出技巧，什么写中心、唱中心、画中心，以及命题作文、图解政策等等，行政命令，粗暴干涉，主观主义，官僚主义，一古脑儿压下来，扼杀了文艺的生机，更别说尊重作家艺术家的创作自由了。更有甚者，十年动乱期间，作家艺术家惨遭迫害，许多人连起码的人身自由也丧失了，有些人甚至被迫害致死。而文艺也堕落成了反革命的阴谋文艺。这是我国无产阶级文艺事业的一场大灾难，一次大倒退！

从这个反复中，人们也更加懂得了充分尊重文艺内部的特殊规律的极端重要性，懂得了保障作家、艺术家创作自由对于发展无产阶级文艺事业的极其必要性。抹煞文学区别于其他革命事业的独特性，就从根本上取消和否定了文学的本身，也就完全窒息了文学事业的生命。可见，是否尊重文学的特殊性，

能不能按文艺的规律领导文艺，不仅涉及是否真正发挥创作自由的问题，而且牵涉到文学自身的存亡兴衰。

本来，按照列宁的两个“无可争论”的教导，党从来就是要求充分尊重文艺的特殊规律的。许多时候，我们也这样做了。粉碎“四人帮”以后，尤其如此。比如，党和政府不但鼓励作家艺术家在为人民大众服务的前提下，充分发挥个人的才能和艺术创造性，而且为他们获得真正的创作自由，创造了各种必要的条件。作家们可以自由地确定题材，自由地选择表现形式，自由地形成自己的风格、流派，自由地对各种艺术问题开展讨论、争辩、批评，自由地进行试验和探索，自由地展开竞赛等等。——所有这些自由，都通过“百花齐放、百家争鸣”这个方针体现出来，并且在宪法里记载和规定下来了。邓小平同志在全国第四次文代会上的祝辞中也强调：“围绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，文艺创作思想、文艺题材和表现手法要日益丰富多采，敢于创新。要防止和克服单调刻板、机械划一的公式化概念化倾向。”这一切，都为作家、艺术家自由地进行创造性的劳作，对他们自由地发挥聪明才智，提供了有力的保证。

三

我们前边说过，文艺自由的问题，归根到底，是个尊重文艺规律、按照文艺规律办事的问题。由于文艺规律既包括它的外部关系，又包括它的内部关系，这样，它就不仅涉及作家、艺术家个人，还涉及党对文艺工作的领导。就作家、艺术家来说，摆不正文艺和革命、文艺和群众的关系，不努力逐步树立

辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观，深入生活，把握生活的客观规律，就很难从根本上获得创作的自由。就文艺领导工作来说，不了解文艺为社会主义、为人民服务，是要通过它的特殊途径和手段，不尊重文艺的内在规律，采取机械划一、单调刻板的主观主义、官僚主义态度，横加干涉，也会妨碍创作自由，进而影响整个文艺事业的发展和繁荣。因此，要正确解决文学的自由问题，保障文艺自由，就必须坚定不移地贯彻文学为人民服务、为社会主义服务的方向，执行“百花齐放、百家争鸣”的方针，反对一切“左”的和右的错误倾向。

文艺上“左”的东西由来已久，它和我国政治生活中长期存在“左”的倾向密切相关。文艺离不开政治，政治生活中“左”的错误是文艺上“左”的倾向的根源。一九五六年，党提出了按照文艺规律领导文艺工作、促进文艺繁荣的正确方针：百花齐放、百家争鸣。但一九五七年反右派斗争扩大化，使这个方针变成了一纸空文。六十年代初期，党在纠正政治生活中“左”的错误的同时，也注意到纠正文艺工作中“左”的倾向。周恩来同志、陈毅同志在这方面做了大量工作。他们重申尊重文艺规律、贯彻“双百”方针的极端重要性，严肃批评了党委包办一切、一言堂、动不动“五子登科”——“套框子、抓辫子、挖根子、戴帽子、打棍子”等种种“左”的错误。然而，一九六二年提出了以阶级斗争为纲，一九六三年有文艺工作的两个批示，再加上紧接着的十年动乱，文艺工作遭到了极大的摧残，当然谈不上尊重文艺规律、贯彻“双百”方针了。粉碎“四人帮”以后，特别是贯彻十一届三中全会精神以来，情况发生了根本的变化。但“左”的流毒和影响，决不可低估。文艺问题上，在长期“左”的指导方针影响下，实际上形成了

某些模式、某些习惯性的固定的看法，至今或多或少地影响和左右着我们。这种情况不仅在领导文艺工作和从事文艺批评的人们中存在，而且在文艺的服务对象——广大人民群众中，也相当广泛地存在着。比如，在处理提倡、允许、反对等不同类型作品的时候，就往往出现卡得过死、关得过严的情况。通常，对于明显的好的或者坏的作品，比较好办，提倡或者反对就是了；但中间类型的作品，本来应该允许其存在，却往往由于带有某些缺点、问题和不足，很容易被错当作反对的对象。而一旦把“允许”变成了“反对”，把“提倡”降格为“允许”，其结果必然是使文艺的路子越走越窄，必然扼杀创作的生机。这样搞下去，文艺当然不会有希望。我们千万要珍惜粉碎“四人帮”以来文艺战线的大好形势，决不可重复过去曾经给文艺事业造成极大损失的“左”的错误。

文艺上“左”的倾向，还和理论上长期提倡“外行领导内行”以及实践上某些人长期满足于甘当外行有关。不了解文艺的特殊性，不掌握文艺的规律，不懂得列宁强调的两个“无可争论”和“绝对必须保证”，单纯依靠行政命令，当然会导致破坏艺术规律的瞎指挥。因而，弄清理论是非，提倡从事文艺领导工作的同志努力从外行转变为内行，的确是克服“左”的倾向，加强和改善文艺领导工作，保障创作自由，促进文艺繁荣的必要条件。

在反对“左”的倾向，肃清“左”的流毒的同时，对于那种主张摆脱党的领导、脱离社会主义轨道、要求绝对自由的倾向，也必须予以纠正。建国三十年来，特别是一九五七年以来，在文艺指导工作上，“左”的错误居于主导地位；但右的倾向也确实有过，在一定的时期和一定的范围内，也给无产阶级的文

学事业，造成了损失和影响，引起了人民群众的不满。这也是有目共睹的客观存在，不容否认。有人在我们纠正“左”的错误的时候，站出来打保票，说我们的社会生活、文艺领域里从来不曾有过资产阶级自由化的倾向，过去没有，今天也没有。如果提出反对资产阶级自由化的错误倾向，就是虚拟一个纸扎的敌人，就是堂吉诃德式的和风车开战。传布这样的观点，不是出于幼稚和无知，就是戴上了深度的主观主义的眼镜。我们且不说五十年代中期文化行政部门明令为《探阴山》、《杀子报》、《大劈棺》等几十出坏戏开禁的事实，且不说各地戏剧舞台一时坏戏竞放，引起广大群众强烈不满的事实；就是今天，文艺战线上不是有人公开主张突破四项基本原则，突破《在延安文艺座谈会上的讲话》中所论述的基本观点吗？不是有人认为作家可以不顾社会责任、作品可以不问社会效果吗？不是有人要党“无为而治”，“至少五年不要管文艺”吗？不是有人宣称“没有党的领导也照样出鲁迅、茅盾”吗？不是有人把敢于坚持马克思主义文艺观点的评论工作者称作“御用批评家”吗？在创作上，不是出现了夸大缺点，给社会主义和人民的事业抹黑，连爱国主义都不要了的作品吗？不是出现了歌颂侵略者，损伤民族自尊心、民族尊严的作品吗？不是出现了以阴暗的眼光看待现实，或者专门展览小人物卑琐心理的作品吗？有的创作不是一味模仿西方和海外的时尚，包括模仿那些庸俗的、低级的、腐朽的东西吗？……这些，在我们蓬勃发展的文艺事业中，当然不是主流，不是多数。但是，这些“理论”和创作实践活动，不正是说明确实存在着某种资产阶级的自由化倾向吗？想要摆脱党的领导、摆脱社会主义轨道的现象是客观存在，瞪着眼硬不承认，不是唯物主义的态度。

文艺上右的东西的存在，有它的历史的和现实的根源。从历史根源看，推翻了剥削阶级的反动政权，却并不能立即清除剥削阶级思想文化的影响；文艺队伍也不可能一下子都无产阶级化，世界观不带上任何剥削阶级的烙印。从现实原因看，现在强调反“左”，批判林彪、“四人帮”推行的极左路线，有些人就放松了对于右的东西的警惕，有些人更是走向另一个极端：过去把一切都看作右，批之惟恐不力，现在把一切都归之于“左”，根本否认自由化的东西存在。同时，现在对外开放，国外的思想文化大量涌进国内，而一些文学青年缺乏鉴别力，很容易接受消极的有害的东西。这种情况在相当长的时期还会存在。这些，都提出了防止和反对资产阶级自由化倾向的必要性和迫切性。

七十七年前，列宁曾经断言，无产阶级文学，将是真正自由的文学。他热烈地期待着革命的无产阶级，认真建设真正自由的文学。今天，这个任务历史地落在了我们的党、我们的人民、我们的全体文艺工作者身上。让我们排除“左”的和右的干扰，为实现这个光荣任务而奋斗。

社会主义新人塑造的几个问题

马玉田

随着“四人帮”的垮台和十年内乱的结束，我国历史揭开了崭新的一页。在新的历史时期，塑造社会主义的新人形象，是摆在文艺家面前的一项重要任务。邓小平同志在全国第四次文代会的祝辞中说：“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面，付出更大的努力，取得更丰硕的成果。”^①我们的文艺家有责任塑造更多、更好的社会主义新人形象，以美化人们的灵魂，推动四化的胜利进行。

文艺要塑造社会主义新人，是个老问题了；不过提法时有变化。对这个问题的争论，解放以来从未间断。早在一九五〇年后半年，尤其是一九五一年这段时间，某些领导机构提出反对创作中“写落后到转变”的公式主义倾向，同时提出以塑造新英雄人物为今后的“创作方向”。这些提法，在文艺界引起了不同的看法。《文艺报》顺应时势，在一九五二年开辟专栏，就“关于创造英雄人物的问题”，展开了讨论。这次讨论，基本上贯彻了“百家争鸣”的方针，效果是良好的。之后对于这个问题的争论，随着政治风云的变幻，愈来愈带有浓烈的政治斗争色彩；及至一九六四年批判邵荃麟同志的“中间人物论”开始，不但写不写英雄人物成了无产阶级与资产阶级文艺的“分水岭”、“试金石”，在如何塑造的方法上，江青在“文化大革命”中又提出了“三突出”、“三陪衬”等帮规帮法，这样，如何塑造也成了政治问题。那时，欲言者卷舌而同声，欲步者拟足而投迹，微

有疑义，身败名裂。不仅如此，过去的文艺理论和作品，也必须拉到“四人帮”的法庭上接受审判，结果，古今中外的文艺作品几乎全被判为“封、资、修”的“毒草”，许多作家和文艺理论家被定为“牛鬼蛇神”而惨遭迫害。对此，广大群众早就侧目而视；粉碎“四人帮”之后，郁结于人们心头的愤懑情绪，犹如决堤的江河，把“四人帮”那套谬论连同他们在作品中编造出来的“英雄人物”，统统冲进了历史垃圾堆。这无疑是十分正确的。但与此同时，个别文艺理论工作者对我们的文艺要不要写英雄人物，也深表怀疑。这就失之偏激了。当然，英雄人物和社会主义新人的内涵，是有一些差别，但作为人物塑造的要求说，却没有什么原则的不同。因此，我们的文艺强调塑造社会主义新人形象，是完全应当的；问题在于，如何才能塑造得真实感人。对于这个问题，我想依据粉碎“四人帮”以来的文艺创作，尤其是短篇小说的创作实践，作一点初步的探讨。

斯大林把作家誉为人类灵魂的工程师。高尔基说，对作家来说，题材并不是十分重要的问题；最重要的，在于要“张着‘捕捉人类心灵’的网”。^②黑格尔则说：艺术只有成为认识和表现“人类最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式 and 手段时，艺术才尽了它最高的职责”。^③可见，文艺创作应该时刻着眼于人物灵魂的挖掘；对于社会主义新人说来，则应当把他们的心灵美充分地揭示出来。

那么，社会主义新人的心灵美主要体现在什么地方呢？他

应该有坚定正确的政治方向，百折不挠的战斗精神，高尚纯洁的道德情操，处处体现人民群众的思想、感情、要求、愿望。仅以近年来一些短篇小说看，请命于危难之中，按照四化的要求管理企业的乔光朴（《乔厂长上任记》）的灵魂固然熠熠有光，而肩负着工作、家庭的重担，一心扑在工作上，成年累月默默无闻地超负荷运转的陆文婷（《人到中年》），有谁能不为她高尚的情操所感动？为我们的事业英勇献身的卢一民（《献身》）固然显示了辩证唯物主义世界观的强大威力，那在婚姻问题上不从流俗的盛子妍（《老处女》）的思想、情操，难道对我们没有一种启示作用吗？总之，社会主义新人的心灵美，是个极深厚、极广阔的领域，亟需文艺家去细心地探索，下劲地开掘。

人的思想感情总是和他生活于其中的特定历史环境的生产条件、生活条件、社会联系和他的全部生活方式分不开的。可是，这各种各样的条件和关系难道总是处在一种静止的、安详的、平稳的状态中吗？不是的。它们无时无刻不在矛盾着，斗争着，发展着，变化着；这种矛盾斗争和发展变化，在冲击着人们的灵魂；当矛盾斗争趋于白热化的时候（也就是我们所说的关键时刻），一个人的灵魂往往会暴露无遗。因此，有经验的文艺家总是把他所描写的对象放到社会关系的总体上考察，无疑的，社会主义新人的心灵美，也只有在错综复杂的政治、道德、家庭、伦理诸关系的矛盾斗争中才能被探视到和挖掘出来。

发表于一九七八年第四期《人民文学》的陆文夫的《献身》，是较好地挖掘了主人公卢一民灵魂美的优秀作品之一。作品中的卢一民，有着高尚的情趣，坚强的意志；通过他对土壤学的刻苦钻研，对物质生活的恬淡寡欲，在政治风浪中的百折不挠

和夫妻间两种幸福观的矛盾冲突，我们看到一个对无产阶级事业无比热爱的灵魂，看到了辩证唯物主义世界观的强大威力。但是，他的美好的灵魂，象金属相碰迸发出的火花一样，是在与“四人帮”的斗争中，在夫妻之间由不同的幸福观而形成的矛盾冲突中放射出来的。

在文艺作品中充分地表现“人情美”，是揭示人物灵魂的主要方法，也是扣动人们心弦的重要力量。粉碎“四人帮”之后，一些作品在这方面有了较大的突破。但是，没有社会政治内容和矛盾冲突地表现母女的思念、恋人的拥抱或接吻这些“人类的自然本性”，除了使人倒胃口之外，是很难起到好作用的。而《献身》却不一样，它的感人之处，正在于它正确地、艺术地表现了人情美，并由此揭示了卢一民崇高的心灵。你看，当卢一民夫妇由于两种幸福观的冲突，他的妻子唐琳一气之下回到娘家，让卢一民“尝尝生活的滋味”，懂事的女儿小玲看着爸爸太辛苦，以九岁的小小年纪去打饭、扫地、泡开水，并把用自己体温捂热的饭送到开夜车的爸爸嘴边的时候，我们能不为这赤诚的父女之情所感动吗？当卢一民被打成“反革命”，唐琳迫于“四人帮”的政治压力，为着女儿的前途、命运，提出带着孩子暂时离开卢一民，夫妻二人相对而泣，而卢一民对妻子的行动表示谅解、支持的时候，我们不是看到了卢一民那宽阔、高尚的心灵吗？因此，不把“人情”放在政治的、社会的矛盾冲突中加以表现，心灵美很难挖掘，“人情美”也很难感人。可见当人情遭到错误乃至邪恶势力的揶揄、践踏、蹂躏的时候，人物身上的人情美可以充分地表现出来，并成为真正扣动人们心弦的力量。

当我们讲到要在矛盾冲突中揭示人物灵魂美的时候，或许

人们会问：“四人帮”时期的不少作品，矛盾不可谓不尖锐，但那些“英雄”只能使人厌恶，为何丝毫也感不到他们的心灵美呢？这是因为那些作品的矛盾是编造的，人物的感情是虚假的，是和人民的思想感情违背的。

社会生活和自然界一样，既有闪电雷鸣的暴风骤雨，也有淅淅沥沥的和风细雨；既有大江大河的狂涛巨澜，也有潺潺似歌的清泉小溪。虽然万事万物都是在矛盾斗争中生发、演进，但不同的矛盾呈现出不同的冲突方式，决不象“四人帮”时期的某些作品那样，处处唇枪舌剑，箭拔弩张，用一种方式斗争下去。《献身》中的卢一民与“四人帮”的斗争坚贞不屈，但也有失着的地方；至于和爱人两种幸福观的矛盾，“斗争”一词就不是确切的用语。这一对夫妻幸福观的矛盾，是始终存在的。但他们毕竟是共同生活了二十多年的夫妻。卢一民那类似“苦行者”的生活，虽然使唐琳不满，但她理解他一片真诚的心地，况且，丈夫的成就也曾在她面前闪耀着一种奇异而炫目的光辉，使她的虚荣心得到某种程度的满足，……这一切，使他们的矛盾，犹如沙滩上的溪流，时而急流勇进，波涛突起；倏忽间却潜入地下，变得无声无息。在卢一民来说，对其妻子非无产阶级的幸福观，与其说是斗争，毋宁说是感化；甚至对她某些合理的要求得不到满足时，他流露出来的是一种负疚心理。比如，唐琳说卢一民象个“苦行者”，卢一民想了一下说：“不是苦行者，我们是登山队。一个登山队员为了爬上喜马拉雅山顶，就只能带一点仅够维持生命的东西；如果他什么都想要，一样也舍不得丢弃，那是无法达到顶点的。唐琳，我很抱歉，不能为你分担许多杂事，不能和你一起休息。我总觉得一个人登上山顶，总是和党和人民，也和你的辛勤劳动分不开的，因此

我感到惶恐，一刻也不敢怠慢。”这是他思想、工作、生活的写照。这里没有说教，更无训斥，也没有廉价的理想主义词句。但从那形象的、富于哲理的比喻中，从对妻子负疚心情的表露中，使我们看到了一颗对人民事业无比热爱的火红的心，这里对唐琳没有一句批评的话，但他的负疚、惶恐，一刻也不敢怠慢，对把幸福理解得偏狭与自私的唐琳来说，那批评的分量，与简单生硬的说教，简直无法同日而语。难怪唐琳感动了，觉得他“不应该受到责备”。再如，在卢一民被无端打成“反革命”之后，唐琳为着孩子的前途、命运，向卢一民提出带着孩子暂时离开他。残酷的迫害，妻离子散的厄运，对卢一民该是多么沉重的打击！如果一个感情狭隘的人，此时会对妻子不满，可卢一民既没有埋怨，更说不上怨恨，而是在夫妻相对而泣的境况中，一把抓住唐琳的手：“……是我对不起你。我不能对你提出更高的要求了，你承受不了这么多的痛苦与压力，希望你好好教育孩子，教育她热爱党，热爱社会主义。不要以为天下都是黑的，只要我们的党在，光明会到来的。”对妻子的体谅、安慰，情愿为别人承担更多的痛苦与压力，对前途充满信心——多么圣洁、崇高、宽阔的心灵啊！鲁迅说：“伟大也要有人懂。”④作者笔下卢一民夫妇的两种幸福观是根本对立的，但呈现于我们面前的矛盾冲突是那样真实，那样合情合理。对此，我们或许没有切身的感受，至少完全可以理解。因此，通过这些矛盾冲突，站在我们面前的卢一民，就象一座巍然矗立的高山，对我们许多人来说，尽管暂时还觉得它高不可攀，但山上那青松翠柏、烂漫山花、清泉小溪，却清晰可见，使人悦目，令人神往！

二

同社会主义制度不断发展与完善一样，大批社会主义新人也在曲折的道路上成长起来。文艺是生活的反映，自然应当去塑造成长中的社会主义新人。同时，比较完美的社会主义新人固然对人们有着巨大的教育作用，但对生活中成长着的人们，尤其是青年一代，成长着的社会主义新人形象，将使他们感到更加实在、亲切。

粉碎“四人帮”之后，文艺家在塑造成长中的社会主义新人方面取得了一些成果，成功之作，我觉得当首推莫伸的《窗口》。

《窗口》以浓厚的生活气息，引人入胜的故事情节，生动鲜明的人物形象和质朴无华的语言，令人可信地描写了火车售票员韩玉楠树立为人民服务思想的发展过程。

韩玉楠于一九七四年到某车站学售票。由于她没有树立为人民服务的思想，觉得售票工作“不美气”；加之成天和各式各样的旅客打交道，“由不得人就烦了”，服务态度也就糟糕起来。但是，后来她竟完全变了样。她参加工作仅三年，就熟记了全国大小车站的里程和票价，能流利地回答旅客各种询问；她仔细地观察旅客的一般规律和要求，进一步背诵局内各次列车在各站的到发时间，省内主要城市各路汽车的到发时间，还把北京、上海、西安三个城市的主要医院、厂矿、院校的路线图熟记在心，还努力学习各种方言听与说的能力，给不同旅客提供方便；在一个雨夜，她帮助贫下中农把一个病危的知识青年赶送医院，使之得到及时抢救。总之，她把革命理想与平凡工

作结合起来，脚踏实地，埋头苦干，把为人民服务当作自己最大的幸福。《窗口》中的韩玉楠的思想行动前后判若两人，但一个思想跨度如此大的人物形象，使人读来感到那么真切、自然、意趣盎然，这是为什么呢？

人的思想变化，是和他生存于其间的特定的社会环境分不开的。所谓“居必择乡，游必就士”，“防邪僻而近中正”；所谓人之性“染之蓝则青，染之丹则赤”，都是讲环境对于人的思想品格的形成变化起着巨大的作用。而环境指的是什么呢？当然，山川气候，湖光山影对陶冶人们的性情也有重要作用，但对人的性格形成、思想变化起决定作用的，乃是特定社会政治环境中人与人的关系；并且，这种关系或从正面，或从反面对人物的发展变化起着某种警戒或激励的作用才有意义，正象黑格尔所说：“内在的和外在的有定性的环境、情况和关系要变成艺术所用的情境，只有通过它们所引起的心情或情绪才行。”^⑤莫伸懂得这一点，他把环境描写中的每一个场面和细节，都和培养、提高、巩固韩玉楠的为人民服务思想紧密地联系起来。你看，当她错把洛阳的票售给了去略阳的老太太，差点闹出人命一事，得到的不是责备、辱骂，而是封使她“愧得不行”的、把罪责归之于败坏的社会风气的信；当她服务态度稍有改变，耐心、细致地接待了一位耳聋的旅客，她得到的是无可名状的感激和广大旅客热烈的掌声；当所谓“反击右倾翻案风”的邪风恶浪吹袭着祖国的大地，她被说成“走资派的走卒”，甚至有人给她贴大字报围攻，画漫画讽刺，她的情绪极为低落、沮丧的时候，她得到的是党支部的鼓励、同志的温暖和广大旅客对反动势力义正辞严的批驳和对她无比巨大的支持……所有这些，使她感到旅客与自己“亲近”，和“为人民服务的幸福”。

过去某些写成长中人物的作品，常常一味地批评他们的错误，使他们感到“不对”；脱离实际地学习理论，“提高他们的认识”；就是很少写人物在实践过程中，在错综复杂的人与人的关系中如何培养自己对工作的兴趣与爱好，因而使人物思想感情的转变缺乏坚实基础，读来感到“概念”、“教条”。莫伸吸取了这个教训，使他的人物在为人民服务的实践中感到为人民服务的乐趣与幸福，因此，《窗口》虽然篇幅不长，却把一个青年的思想成长过程写得那么真实感人。这成功的关键之一，是和作者把环境的描写和人物思想感情的变化紧紧地扣在一起分不开的。

近年来，一些同志在阐释恩格斯给哈克奈斯的信的时候说，恩格斯之所以批评哈克奈斯，并不是她把耐丽写成了一个不觉悟的落后工人，“耐丽的性格是够典型的”；他之所以提出批评，仅仅是由于作者没有写出当时的“典型环境”。这种说法，不但有悖于恩格斯的原意，而且是在倡导一种错误的理论：典型环境和典型人物是可以截然分开的。

文学作品中的典型环境和典型人物是一种辩证统一的关系。当然，人物性格的形成有着各种各样的因素——包括个人禀赋、气质、教养这样一些因素，但人的本质毕竟是社会关系的总和，不管是英雄人物、正面人物、中间人物或反面人物，总是从不同的侧面体现着、反映着一定的典型环境；他的性格总是受着一定的典型环境的影响和制约。还拿《窗口》的韩玉楠来说，一方面，她是个涉世未深的青年，受着十年内乱中毒化了的社会风气的影响，象我们经常碰到的某些售货员一样，不知为人民服务是怎么回事，服务态度相当糟糕：常跟旅客吵架，旅客骂她“混帐丫头”，她回旅客“四川耗子”；旅客连

问几声，就干脆把窗口关上，“噘着嘴生气”；马马虎虎，不负责任；稍有挫折，就发脾气，掉眼泪，说为人民服务是“傻事”，发誓“再也不干这号傻事”。另一方面，即便是“四人帮”横行的时候，党的光辉并未完全消失，社会主义制度和党的教育在人们心底里形成的高尚的思想和情操，也没有完全泯灭。就象在“四人帮”横行时居然发生了震撼中外的“四·五”运动和无数亲朋好友街谈巷议，传播“小道消息”，发泄对“四人帮”的不满一样，那平时与韩玉楠互学互勉，困难时为她仗义执言的小朱；那在所谓反击右倾翻案风中承受着更大的压力却激励她不要动摇为人民服务思想的党支部书记老雷；她做了一点好事就对她感激万分、受到政治压力给予她强大支持的无数旅客，不正也体现了在恶浪毒雾的氛围中正义势力的呐喊与抗争吗？一方面是社会风气的败坏，另一方面是广大群众社会主义觉悟和高尚道德情操的自然流露，这两个方面，就构成了当时我国社会的典型环境。而韩玉楠这个人物恰恰是这种典型环境中的一个典型人物。依照这个人物的实际情况，如果作者把她一开始就写得高大完美，象张思德一样树立了牢固的为人民服务思想，或者一味地揭露她服务态度如何如何糟糕，都会使人物和环境游离开来，就不可能使人感到作品真实生动，具有一定的艺术魅力了。从韩玉楠这一形象的塑造，我们进一步感到，那种把典型环境和典型人物绝然割裂开来的说法，是不科学的，站不住脚的。

韩玉楠之所以在较短的时间内初步树立了为人民服务的思想，是和她的思想素质分不开的。她虽然受到林彪、“四人帮”的一些毒害，但她知荣辱，走正道；当她做错事时，“觉着不好”，出了差错，不委过于人，她不是和党对着干，而是老老实实

实接受党组织的批评教育。过去一些作品中写到成长中的人物时，把他们的思想起点写得很低，转变起来显得很难。这就提醒我们，在写成长中的社会主义新人时，是尤其应当注意分寸的。《窗口》在掌握分寸上是值得借鉴的。

三

“性格就是理想艺术表现的真正中心”。^⑥“没有性格就显不出个性”。^⑦突出人物性格，是人物塑造，自然也是社会主义新人塑造成败的关键之一。

我们常常读到这样的作品，作者虽然捕捉到了人物性格的基本特点，但读着读着，人物的性格被一堆情节淹没了，被许多枝蔓叉开了，人物的性格便越来越模糊起来。

高尔基曾批评说：“惯于作琐碎事情的结果，使得我们的文学家在动笔写大主题时，……用很多细节描写，把有意义的、富于思想性的主题窒息了，把它埋葬在一大堆往往不很鲜明的无力的词藻底下了。过多的细节描写，甚至在比较适当的地方也有害处。”^⑧这段话的基本精神，用在人物塑造上也很恰当，就是说，当文艺家把握住人物性格的基本特征后，就要从不同的侧面反复地突出它，力忌过多的枝蔓，把人物的性格弄模糊了。这一点，王润滋的《孟春》是作得比较好的。

《孟春》中的孟春，是个农村知识青年，在新社会成长起来的社会主义新人，在一次社员民主选举队长的会上，被选为生产队长，顶替了“喇叭里叫，报上登，顶风响二百里”的原队长孟海。他的基本性格特点是憨厚、诚实；一副好心肠，总把别人往好里想；宁愿自己吃亏，也要造福群众。作者把握住人

物性格基本特点之后，从不同的侧面和场合，对之反复加以描绘：

割麦子的时候，队长孟海为了给亲临现场的县委书记做个“好样子”，规定：包工到户，老少均摊，一人一亩，同时开镰。别人都按规定做了，唯独孟春没有开镰，在一大片麦子田中间，“象和尚头留有撮毛”。问他为啥不割，他只低头“嘿嘿，嘿嘿”，说不出话来。问急了，才嗫嚅道：“俺看还青哩，一咬一泡汤，少说减一成面，俺舍不得下家什。”再说，“俺看天不强，都割倒躺着，不运，不打，别烂地里呀！”由于割麦子他给队长丢了脸，孟海便给他穿上各种各样的小鞋：别人分好麦，他分“芽子货”，娘埋怨，孟春却说：好麦子、赖麦子，吃在肚里“一样饱”；锄麦茬子地，孟春家分得顶远、顶荒，爹生气，孟春劝爹：“都想分近地场，远山沓晃谁去锄？”孟海派孟春一个人去栽麦茬地瓜，这根本不是一个人能干得了的活儿，他明知是孟海给他“画好的圈子”，等他跳哩，他却说：“跳就跳吧，活儿是队里的，……晚栽一天苗，多减一成年呢！”他不但默默地一人干着，还在垌边地头种上了菜豆、芝麻，想秋后多给社员分点。……作者就是通过这许多不同的侧面和场合，把一个憨厚、诚实、思想品德十分高尚的社会主义新型农民的形象，以其鲜明的性格特点展现在我们的面前。

孟春的性格特点是鲜明的、突出的，但要从人物性格的丰富性来衡量，就显得单薄了一些。可是，性格的丰富性指何而言呢？过去一段时间内，我们看到一些文章，听到一些议论，意思大体是说，不要“净化”社会主义新人，不要“过滤”他们的感情，要写出他们性格和感情的“复杂性”来。这种说法，如果是针对过去那种“神化”英雄人物的创作倾向，不乏积极意义，

但是，如果是说只有写出他们的双重人格，或象我们看到的某些作品一样，写出他们高尚的理智与鄙俗的感情间的矛盾，才不算“净化”、“过滤”，才称得上感情的“复杂”和性格的“丰富”，那就值得商讨了。

文艺是现实生活在作家头脑中反映的产物，既然经过头脑，就不可能是照相式地对生活的摄取，就会按照作家的美学和道德评价给予提炼、选择、“净化”、“过滤”；况且，现实生活中的人物的性格固然是丰富的、复杂的，但总有一个主导方面能体现他性格的本质特征；作家适当地强调人物性格的某一特点，正是他创作成熟的标志之一。象孟春这样的社会主义新人形象，他自然还可能有一些其他的美好品德，比如，坚强的斗争精神，较高的策略水平；也可能有一些弱点和缺点，如自私狭隘，如果作者不突出他性格中的主要特点（这一点对于描写生活横断面的短篇小说来说，尤其重要）的憨厚、诚实，而集社会主义新人优秀品德于一身，那肯定是公式化、概念化的人物；同样，如果在他美好的品德上面再厚厚地涂上一层狭隘自私的色彩，那还叫不叫社会主义新人，就大可怀疑了。

把一个社会主义新人写成双重人格或写他们高尚的理智与鄙俗的感情的矛盾，并不十分困难。那完全可以根据作者的某些感受和人类的某些常见的特点编造出来，而要写出人物最突出的性格特点在遇到不同的境况时细微的心理和感情的变化这种“丰富性”和“复杂性”，却是很不容易的。比如武松性格的主导方面是英武、机智和疾恶如仇，但据说盖叫天先生在演《武松打虎》、《快活林》和《狮子楼》时，所表现的武松的神态心情却是很不相同的。《打虎》一戏，忽遇猛虎，出于意料之外，他着重表现的是人物的“吃惊”；《快活林》里武松遇到蒋

门神，着重表现的是鄙视，带点研究性质的鄙视；《狮子楼》武松看见西门庆，着重表现的是压抑不住的“仇恨”。^⑨人物的基本性格未变，但所遇的情况不同，人物的神情状态是多么“复杂”和“丰富”！再如，《孟春》中的孟春，在被选为队长之后，作者写了一段他的内心独白，着重表现了他忐忑不安的心情。这里，既有怕自己没有经验，使国家、集体受损失的不安，也有对不良社会风气的抱怨；既有对孟海各种“本领”的“赞赏”，却也透露出某种程度的贬责，你能说他的感情不丰富吗？因此，我并不一般地反对写人物理智与感情之类矛盾的“丰富性”和“复杂性”，只是想说，写人物最突出的性格特点在遇到不同的境况时细微的心理和感情的变化以及同一动作、表情所包含的丰富和复杂的内容，是更不容易的事情。这一点，是很需要作家、艺术家在塑造人物，尤其是塑造社会主义新人时，去更好地观察和体验生活，仔细地透视人物灵魂的。

本文就如何塑造社会主义新人的问题，从几个侧面作了一些粗浅的探讨。这个问题，无论就创作说，或是就文艺理论说，都是十分重要的。过去，我们在要不要写社会主义新人的问题上，有过一些争论，今后仍需要开展进一步的讨论。但是，实践上解决不了的问题，很难在理论上、思想上彻底地、透彻地解决。基于此，我觉得在进一步讨论要不要写社会主义新人的同时，也应该在创作上、理论上对如何塑造社会主义新人的问题作进一步的实践和探讨。

① 邓小平：《在全国文学艺术界第四次代表大会上的祝辞》。

② 高尔基：《给青年作家》。

③⑤⑥黑格尔：《美学》第一卷第10页、275页、300页。

- ④ 鲁迅：《叶紫作〈丰收〉序》。
- ⑦ 黑格尔：《美学》第二卷第226页。
- ⑧ 高尔基：《和青年作家谈话》。
- ⑨ 参阅王朝闻：《文艺论集》第一卷第303—304页。

文艺反映生活本质的问题

高 长 印

列宁在《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》一文中说：“如果我们看到的是一位真正伟大的艺术家，那末他就一定会在自己的作品中反映出革命的某些本质的方面。”^①文学要反映社会生活的某些本质方面，是一条艺术规律。凡是依据生活真实而创造出艺术典型的，必然是在对生活现象的描绘中，深入到社会生活的本质里去。这一点，多数同志是赞成的。进一步的问题是：什么是社会生活的本质？对此则是众说纷纭，至今仍在争论当中。

列宁说：“不但现象是短暂的、运动的、流逝的，只是被假定的界线所划分的，而且事物的本质也是如此。”^②应该说，社会生活的本质更是如此。社会生活这种客观存在，千奇百怪，无所不包；表现形态千差万别，千变万化。就表面现象看，杂乱无章，变幻莫测，既琐碎零乱，又带很大的偶然性，似乎很难有规律可循。但这只是一种错觉。我们接触、观察和研究大量的生活现象，深入到社会生活的里边，就会发现，这些好象孤立存在的现象背后，被一种东西串连着，互相之间有一种内在的联系，整个的变化有一定的趋势。我们把这种客观事物本身具有的关系、联系和变化趋势叫做规律性。列宁说：“规律是本质的现象。”^③掌握了规律，也就掌握了本质。那末，对内容极为广泛、形式极为多样的社会生活来说，什么是它的规律呢？这个规律就是社会生活本身具有的辩证运动。我们认为，

只有这种概括，才抓住了问题的根本。

生活的辩证运动具有非常丰富的内涵，具体说来，生活的矛盾、变化、前进，是它的主要之点。

社会生活充满了矛盾。没有矛盾就没有生活。人与人，人与社会，人与自然，人们自身，都有矛盾。只有用矛盾的观点，才能对社会生活中复杂的事物，不是彼此孤立地一个个来认识，而是在对立统一体当中来认识。如对所谓光明面和阴暗面、歌颂和暴露的问题上，我们经常陷入片面性，就是因为缺乏矛盾的观点。有人从光明面是我们社会生活的本质，阴暗面是非本质这个前提出发，进而认为：歌颂光明，就是反映本质；暴露阴暗，就是歪曲本质。也有人实际上持与此相反的观点。他们都忘了，光明面和阴暗面，既不可能孤立存在，也不可能固定不变，它们相联系而存在，相斗争而发展。任何社会，光明面和阴暗面都不能相安无事，而是在斗争中彼消此长。在我们社会主义社会，从总体上看，光明面占着主导地位，但是同样也有阴暗面，而且如实际生活表明的那样，不排除在一个短时间内、在局部地区阴暗面占主导地位。光明面对阴暗面的斗争，是我们社会生活本质力量的根本体现。现实主义文学要如实地写出二者的关系及变化趋势，写出与阴暗面斗争的光明面，和在光明面打击下的阴暗面。使二者分离，从社会生活中把光明面孤立起来，或者把阴暗面孤立起来，当成唯一的现实，都是对生活的歪曲，不可能反映生活的本质。

社会生活有各种各样的矛盾，这些矛盾有不同的性质。毛泽东同志关于敌我和人民内部两类不同性质矛盾的学说，对我们的社会生活和文学创作都有巨大的指导意义。令人遗憾的是，长时期来对这个重要理论作了简单化的理解：在表现敌我

矛盾时，往往使阶级斗争简单化、表面化；在表现人民内部矛盾时，如正确和错误的矛盾，群众和官僚主义的矛盾，国家利益、集体利益和个人利益的矛盾，立志革新和因循守旧的矛盾，等等，往往不敢触及深刻的矛盾，表露出一些无冲突论的现象。无冲突论实际上是否认矛盾。在一个有十亿人口的大国，否认了人民内部矛盾，又怎么能反映社会生活的本质呢？人民内部矛盾也是错综复杂的、实实在在的矛盾，不能把它当成一种误会，不能靠调和来解决。这几年出现的某些优秀作品，都是在激烈的矛盾冲突中展示人物面貌和时代精神的。这里既有表现和“四人帮”斗争的，也有表现人民内部矛盾的，也有表现两种矛盾交织在一起的，而大量的还是人民内部矛盾。这是和现实生活的实际状况相一致的。小说《三千万》，在反映人民内部矛盾方面有成功之处。作者敏锐地抓住了在新的历史时期产生的新的矛盾，揭示了这个矛盾的鲜明的时代特点。立志改革的丁猛，面对不合理的现状，奋勇进击。虽然他有足够的权力、学识、胆量和正义感，但也做不到振臂一呼，应者云集，而是遇到了有形无形的激烈的抵抗，碰到了种种复杂的矛盾关系。最后，他被调离了，也可以说失败了。在这个局部地区，正气还不能压倒邪气。但是，在牵动各方面的矛盾冲突中，我们看到了积极力量的觉醒，看到了他们经受的锻炼和焕发出来的勇气。这使我们相信：失败是暂时的，失败是成功之母。

《三千万》表现的矛盾，既尖锐复杂，又没有混淆矛盾的性质。和丁猛针锋相对的张安邦，是实现四化的拦路虎。在他身上体现了种种不正之风和一些腐朽思想，但他并不是一个坏人，仍是我们的同志，因此作者给予这个人物以相当尖锐的揭露和批判，但又不象武松打虎那样，一棒把他打死。这种既敢

于大胆地表现人民内部矛盾，又恰当地掌握分寸的表现手法，是可取的。

同是人民内部矛盾，有象《三千万》那样表现得激烈的，也有表现得和缓的。不论激烈的或和缓的，又各有不同的形态。一九八一年第五期《北京文学》有两篇小说：《珠子》和《明星》，都是写爱情和婚姻的，矛盾也都和缓，但具体内容完全不同。前者写一对夫妇的分离，后者写一对情人的结合。由于特定的社会环境和主人公的善良品质，他们都圆满地解决了矛盾，用不同形态体现了社会生活的变化和主人公高尚的道德风尚。

牵牛要牵鼻子，反映生活要抓住矛盾。离开矛盾，人物无法行动，情节无法展开，生活的本质无从洞察。只有准确地写出了社会生活中各种不同性质不同形态的矛盾，写出了矛盾的复杂性，才能使人感受到生活的本质。

矛盾引起变化。世界上没有什么东西是不变的。凡是真实存在的东西，都随时随地发生着变化。不同的是，有的是前进的变化，有的是倒退的变化；有的变得快，有的变得慢；有的形式变，实质不变；有的形式不变，实质已变，等等。小至一个人，大至一个国家，都是如此。一个人从幼年到成年，从幼稚到成熟，是一种变化。好更好，坏更坏，是一种变化。好到坏，坏到好，也是一种变化。任何变化，既有内在的根据，又是外界条件作用的结果。有变化，才能对比。从变化和对比中，人物、事件、情节才能作为一个过程展示出来，从中看到生活运动的轨迹，领悟到生活的本质。鲁迅在《祝福》里，按着祥林嫂不同的境遇，描绘了她的肖像，反映了不同时期，不同境况本质的某些不同的侧面。第一次来到鲁家，尽管一年忙

到头，“然而她反满足，口角边渐渐的有了笑影，脸上也白胖了”。第二次来，“脸色青黄，只是两颊上已经消失了血色，顺着眼，眼角上带着泪痕，眼光也没有先前那样精神了”。待她捐了门槛，自以为得救了，“神气很舒畅，眼光也分外有神”；但接着来的致命一击，使她“脸色同时变作灰黑”，“只是失神的站着”。“第二天，不但眼睛窈陷下去，连精神也更不济了”。不到半年，“直是一个木偶人”。临死的前一天，头发已经全白，“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物”。这不同的肖像，记录了祥林嫂遭受的精神摧残和人身压迫，越来越厉害，直把她一步步向死亡逼去。而祥林嫂黯然死去时，鲁镇鞭炮齐鸣、迎接福神的强烈对比，更深刻揭示出以鲁四老爷为代表的封建制度和封建礼教，怎样吞噬了一个无辜、勤劳、善良的妇女！话剧《白毛女》，也是通过喜儿前后的变化，说明旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人，突出地显示了两种社会制度的本质差别。

在矛盾变化中，特别重要的一种形式是转化。列宁在谈到辩证法的要素时，指出有向“每个他者的转化”，有“仿佛是向旧东西的回复”，有“从量到质和从质到量的转化”，等等。^④转化也是一种过程。社会生活中对立面转化的事实大量存在，但自觉地用矛盾转化的观点研究和表现生活，却不容易。有一个时期强调写生活的主流，这是对的，因为主流往往较充分地体现我们社会的本质。可是，由于缺乏转化的观点，经常从正确的前提引出片面的结论：只有主流才是本质；非主流不是本质，不能写非主流。这导致三个错误：1、把主流和非主流的关系，等同于本质和非本质的关系。2、没有把非主流也看成

是一个矛盾的统一体。在主流冲击下的非主流，有潜流和逆流，有新的萌芽和旧的残余，它们在生活中的作用和未来的发展方向是不同的。3、否认了主流和非主流可以互相转化。实际上，新生的东西在开始的时候往往不是主流，只是在斗争中才变成了主流。而某些似乎势不可当、席卷全国的主流，曾几何时，变成了过眼云烟。认为某种事物、某种现象，一旦成了主流，则永远是主流，非主流永远是非主流，是一种否定转化的形而上学观点。现实生活中，既有弃旧图新的人，也有蜕化变质的人。个别曾经为革命作过贡献的人，甚至个别部门、个别单位，都可以腐烂变质。对他们来说，坏思想坏作风，曾经是非主流的东西，主流是革命的。但如果把这当成一个绝对的公式，如同只要打起革命的招牌，任何时间地点，任何地区个人，总是成绩是九个指头，缺点错误是一个指头，那就错了。生活的辩证运动和这种形而上学观点完全不相容。

“量变到质变”，“物极必反”，是在生活中实际发生作用的规律。对规律，我们不能采取消极被动的态度，让它自发地起作用，而要用积极的态度，自觉的因势利导，防止事物向坏的方向变，争取向好的方向变。事实上，在我们国家，社会生活和人民群众的大部分，都是向好的方向变化，向好的方面转化。如果不是这样，社会主义制度的优越性又体现在哪里呢？建国初期，很多作品写农民分到土地的欢乐，人民当家作主的喜悦。旧的污泥浊水被迅速涤荡，新的社会风气蔚然成风。这是一个化腐朽为神奇的变化。十年内乱是一个倒退的变化。现在，又处于一个上升的变化，处于新旧交替、布新除旧的历史时期。一方面，新旧矛盾错综复杂；另一方面，三中全会以后，党中央制定了正确的路线和政策，为社会主义民主的完善，国民经

济的稳步发展，社会主义新人的成长，以及物质文明和精神文明的更大成就，创造了条件。我们的作家要善于发现生活的转机，把现实生活中发生的各种变化和转化，满怀激情地表现出来。只要如实地把这些变化和转化的原因揭示出来，社会生活的本质就被抓住了。

人类历史证明：矛盾推动一切事物前进。从局部看，生活中有曲折，有倒退，但生活本身所具有的革命性质，决定了从总的方面看，它是一种向上的、前进的运动。新生的不可阻挡，腐朽的必然灭亡。真善美终究要战胜假恶丑，社会主义终究要战胜资本主义。这是不可抗拒的客观规律。这个规律，具有顺者昌、逆者亡的力量。但是，只有具备先进的世界观，才能掌握这个规律，在任何情况下，不为某些表面现象所迷惑，确信生活的巨流，不管遇到多少高山险阻，仍然滚滚向前。批判现实主义的大师们，在其作品中抨击了资本主义社会的罪恶，具有很大的进步意义，但由于时代的和阶级的局限性，他们看不到新生的力量，对前途悲观失望。鲁迅在掌握了马列主义之后，确信唯新兴的无产者才有将来，他就不仅有愤怒和抗议，还有力量和信心。和前者相比，在对生活本质的挖掘上，他显然高出一筹。方志敏烈士在伟大祖国处于最屈辱最黑暗的年代，在他自己身陷囹圄、面对死亡的时刻，写了《可爱的中国》，抒发了对祖国热诚的赤子之爱，展望了祖国光明灿烂的前程。这种立足现实、预见未来、胸怀理想、乐观进取的共产主义精神，来源于彻底掌握了生活发展的必然规律。

一个先进的革命的作家，其作品的真实性和倾向性是统一的，是与生活的本质相一致的。因为，所谓进步的倾向性，不是艺术形象的外加成分，而是作家对社会生活发展前进的客观

趋势的自然而然地表现。反动作家的倾向性，由于歪曲社会生活前进的趋势，逆历史潮流而动，必然相悖于生活的本质。

生活辩证运动的这三个要点，是既相区别又紧密相联的一个整体；而基本点是矛盾。矛盾带来变化，带来前进。“矛盾”这个概念，比常说的主要矛盾和矛盾的主要方面，当然要宽广得多。在五、六十年代的一些文艺理论著作和当前一些同志的文章中，认为生活的本质是生活的主要矛盾，尤其是主要矛盾的主要方面。他们的理论根据是毛泽东同志在《矛盾论》中的话：“事物的性质，主要是由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的。”这句话无疑是对的，但被他们误解了。“主要的”不等于唯一的。事物的性质，除了取得支配地位的矛盾的主要方面规定外，还为事物内部的新旧两方面规定，还为它自己的特殊的矛盾所规定。一个具体的事物尚且如此，象社会生活这样最复杂的事物，充满着各种矛盾，可以说是矛盾的集合体，它的本质，怎么能仅仅等同于主要矛盾和矛盾的主要方面呢？

一些同志把本质规定为主要矛盾和矛盾的主要方面，常常是指党和国家当前的政治运动和中心工作。这种狭隘的理解，不利于文学创作。首先，它限制了文学表现的范围。文学的对象是生活的整体，生活有多么宽广和丰富，文学也就有多么宽广和丰富。当然，重大题材应当提倡作家去熟悉，去表现，但是，从可能性上说，没有什么生活现象，生活中的矛盾，是文学不能表现，或不应该表现的。“主要矛盾”的理论和实践，实际上割裂了生活，把文学变成了图解政治运动和中心工作的工具。其次，使一些老作家不能发挥其特长和才能。一些“五四”后已经成名的作家，解放后或者很少写，或者写出的作品达不到曾经有过的艺术高度，原因之一，就在于他们熟悉的生活，

不合于表现“主要矛盾”的要求，不能写了；而新的生活，又以政治运动的形式，接踵而至，转眼而过，他们对此或者来不及理解或者理解不了，这就很难铸成艺术形象。最后，“主要矛盾”说的着眼点是题材，即写什么的问题。写什么是需要重视的，从唯物论的观点看，它对文艺创作的影响是巨大的，但如屠格涅夫所说：“在艺术事业中，‘怎样’这个问题比之‘什么’这个问题更重要些。”^⑤只要作家的世界观是正确的，他可以写他熟悉的任何题材，任何题材都可能从不同方面、不同侧面、不同程度上反映生活的本质，或者暗示、猜测或接近生活的本质。从表现封建社会的主要矛盾上看，《红楼梦》没有写农民起义和农民战争，而主要是通过封建家族内部的矛盾斗争，揭示了封建社会必然灭亡的历史命运。谁能说它的题材不如《水浒传》尖锐？谁能因此而否认它高度的艺术价值和巨大的社会意义呢？可见，那种只从是否写了社会生活的“主要矛盾”，以此判断反映生活本质的程度，是一种片面的认识。我们的文艺思想长期陷入题材决定论，是与写“主要矛盾”的理论分不开的。

说生活的本质是生活的矛盾运动，符合生活的实际情况和古今中外的文学实践。社会生活充满矛盾，这些矛盾呈现不同的性质不同的形态；矛盾在变化，在转化；生活在矛盾中前进；这些为作家提供了富有时代特点和社会特点的描写对象，既丰富多采，又无穷无尽。在这里，生活的本质和生活的现象一样，不是凝固静止的，而是发展变化的；不是纯粹单一的，而是多种多样的。矛盾不断解决，又不断产生，这个过程永远不会完结。而凡是生活中必然发生的矛盾，即在发展过程中表现为必然性的东西，不论是主要矛盾还是次要矛盾，主流还是非主流，光明面还是阴暗面，正面人物还是反面人物，现实还是理想，

总之，只要作家的世界观是正确的，凡是真实存在的，在辩证运动中产生发展变化的，都与本质相关联，都可以在文艺创作中得到反映。反映社会生活的本质，为文学作品的广泛性、真实性、深刻性和生动性，提供了最深厚的基础。这一问题正确的解决，一定会进一步促进我国文艺事业的繁荣与发展。

① 《马恩列斯论文艺》，人民文学出版社1980年版，第175页。

② 《列宁全集》，第38卷第278页。

③ 《列宁全集》，第38卷第159页。

④ 《列宁全集》，第38卷第239页。

⑤ 《外国理论家、作家论形象思维》第103页。

坚持马克思主义的典型论

田 丁

文艺需要典型

典型，讨论多少年了。尽管一些同志从不同的角度提出过有价值的见地，但是无论在实践上还是在理论上，在文艺作者、读者、论者当中都还存在重大的分歧。典型到底是什么，应当作何解释，成了一大难题。既然这样艰难，既然莫衷一是，那就干脆抛开这个传统的理论观念，破论而出吧！我自状景抒情，描写周围的环境、物事，表达人物的思绪、心理，这同典型有什么相干吗？于是，文学艺术要不要典型的问题也萌发出来。

“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要再现典型环境中的典型人物。”^①近百年前，恩格斯对文艺创作提出了这个要求。这个要求是对的吗？我以为是的。否定这个要求，未见得有多少理由。

文学艺术要再现现实生活，而现实生活就充满着各种各样的典型。十里洋场的上海滩，四川大邑刘文彩的封建庄园，是半殖民地半封建的旧中国的缩影，是都市和乡村的最大的典型；方志敏、刘胡兰、董存瑞、张思德，以及成千成万的英雄模范人物，是旧制度掘墓人的典型。近几年，有“西水东调”、“勃二沉船”这类典型，也有为国争光、振兴中华的体坛健儿这类典型；有“今日陈士美”的典型，也有“活着的雷锋”的

典型；等等，等等。现实生活中的典型如此丰富多姿，作为现实生活的再现的文学艺术反而可以不要典型，岂不是不大合乎情理么？还是毛泽东同志说得对，文艺应当比普通的实际生活“更典型”。不然的话，人们又于文艺何求呢？

在现实生活中，不仅典型比比皆是，而且运用典型也是人们习以为常的事。无论在自然科学中，社会科学中，或者在政治工作中，经济工作中，以至于在日常的生活交往中，发现典型和运用典型，借以确认某种事物，证实某种观点，传导某种思想，阐述某种主张，都是时常发生的，必不可少的。请看，记者在采访典型事例，教师在讲解典型题例，医生在剖析典型病例，法官在研究典型案例，政治家要进行典型试验和典型示范，理论家要收集典型材料和典型经验。马克思在《〈资本论〉第一卷第一版序言》里声明，他是以英国这个典型作为例证的。列宁也指出，“在解决某个错综复杂的社会经济问题的时候，起码的一条就是首先把握住最典型的事情”^②。各行各业都要抓典型、用典型，唯独文艺创作可以例外么？不可以。文学家、艺术家要随时捕捉典型形象，他们不只是一般地掌握典型事例，而且要发掘典型环境中的典型人物，将他们更突出地再现出来。从这个意义上说，文艺创作比其他任何工作都更加需要典型。

文学艺术作为对社会生活的反映，是人们认识客观现实的一种形式，即通常所说的艺术的认识。艺术的认识同科学的认识一样，都是要把握人类社会生活的本质和规律，以便按照它本身所固有的规律来推动它的发展，实现社会的改造，包括人类自身的改造。要使我们的认识到达社会生活的深处，就必须抓住那些最能体现生活本质的东西，而不应该抓住一些垂手可

得的没有任何价值的个别例子和个别事实。“政治事变总是非常错综复杂的。它好比一条链子。你要抓住整条链子，就必须抓住主要环节。决不能你想抓哪个环节就故意挑哪个环节。”^③科学的认识是这样，艺术的认识也是这样。为什么各行各业都要抓典型、用典型？就因为那是把握客观世界的必要手段。艺术的认识同科学的认识又不一样：科学通过科学的抽象造成概念的系统，说明事物的本质和规律；艺术需用艺术的想象造成形象的系列，显示生活的本质和规律。文学艺术家不只要大量捕捉典型的生活现象，还需要把捕捉来的自然形态的典型形象，进行艺术的加工，造成更典型的艺术形象。典型化的程度越高，对生活本质的揭示也就越深。反过来，没有典型意义的作品，好比随手拈来的一本记载生活琐事的流水帐，能有什么认识价值呢？

一部文学史为我们提供了最好的见证。《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》所以成为我国古典文学四大名著，同它们塑造了众多的艺术典型是分不开的。《三国演义》描写了三国鼎立特定环境下各类封建政治家、军事家的典型，《水浒传》、《西游记》塑造了封建统治下劳动人民的反抗斗争的多种人物的典型，《红楼梦》活画出了封建末世贵族阶级树倒猢猻散的种种典型人物的脸谱，特别是贾宝玉和林黛玉这一对叛逆者的形象。设若没有这许多典型环境中的典型人物，它们怎能取得这么高的成就，享有这么高的声誉？《封神演义》也是一部卷幅浩繁的巨著，它却未能占有同样的地位，这是为什么？重要的原因之一，在于它的典型描写比上述四大名著逊色得多。再以现代小说中鲁迅的《阿Q正传》为例。鲁迅自己就说了，他是写的“未经革新的古国”的“沉默的国民的魂

灵”。④ 他的成功，不正是塑造了这种古国环境中的这类国民的典型吗？不正是在这一描写中展现了当时中国的人生，指明了古国革新的历史必然性吗？

外国文学史同样表明，立于世界文学名著之林的，莫不是在典型的塑造上成功的作品。且不去说那些大部头的巨著，只要举出裴多菲的一首短诗就足见一般了。“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，二者皆可抛。”为了挣脱封建枷锁，争得平等、自由，愿意付出任何的代价，直到爱情和生命——一个典型的资产阶级革命时期为自由而战的英雄的形象，跃然纸上。这首诗感情色彩并不重，至少译成中国文字以后是这样，但是中国读者很喜爱这首诗，被誉为传世之作，诵不绝耳，原因恐怕也就在这里吧。反之，有些作品虽也聒噪一时，如本世纪初出现的意识流之作，到头来终究是隔夜昙花，过眼云烟。

写人物的心理、心情，写周围的景物、境况，就不需要典型么？不然。景物是人物的衬托，写景是为了写人。人们的心理的活动——现在流行的时髦说法叫做意识的流动，是一种精神状态。它是由人们的社会存在决定的，是社会生活在人们头脑中的反映。而社会生活，在不同的人物的眼里会有不同的色调，在某甲看来是光明的、欢快的，在某乙看来也许是灰暗的、忧伤的。不同的生活地位、生活经历决定着人们不同的心理，不同的心理又影响着人们对生活的看法和态度。要写出各种生活环境中的各种人物的心理状态，怎么可以不要典型呢？达·芬奇的名画《蒙娜·丽莎》，画的是一个少妇，表现她发自内心的笑。笑，是一种极常见的普通心理现象。可是，画家面对着模特儿却久久未曾动笔。为的是捕捉最典型的一笑，在这一笑里，表现出人们挣脱封建神权统治的自豪和喜悦的心

情。那种没有普遍性的，没有社会意义的，脱离人群的个人心灵的独白，固然无所谓典型，可是它也没有感人的魅力，不会引起人们的共鸣。

典型并不神秘

典型既然是社会生活中的一种普遍现象，而且在生活中又不存在对它的理解上的原则差异，那么，我们不妨从这里起步，来考察典型的本质。

前面讲到，马克思在写《资本论》第一卷的时候指明，那时英国是资本主义生产方式的典型国家。这原因是不难理解的。英国是当时资本主义经济最发达的国家，它把资本主义生产方式的本质体现得最充分、最突出。当他写第三卷地租那一篇的时候，又对俄国进行了多年的研究。恩格斯告诉我们：“由于俄国的土地所有制和对农业生产者的剥削具有多种多样的形式，因此在地租这一篇中，俄国应该起在第一卷研究工业雇佣劳动时英国所起的那种作用。”^⑥在这个范围内，俄国是最典型的。至于政治方面，最典型的国家就数法国了。“法国是这样一个国家，在那里历史上的阶级斗争，比起其他各国来每一次都达到更加彻底的结局；因而阶级斗争借以进行、阶级斗争的结果借以表现出来的变换不已的政治形式，在那里也表现得最为鲜明。法国在中世纪是封建制度的中心，从文艺复兴时代起是统一的等级君主制的典型国家，它在大革命时期粉碎了封建制度，建立了纯粹的资产阶级统治，这种统治所具有的典型性是欧洲任何其他国家所没有的。而奋起向上的无产阶级反对占统治地位的资产阶级的斗争在这里也以其他各国所没有的尖锐

形式表现出来。”^⑥可见，在马克思和恩格斯那里，典型就是在同类事物中比较突出地表现着事物的共同本质的一个，或者说突出地体现着同类现象的本质的事物。列宁还对“最典型的事情”作过一个解说，即：“这些事情最不受局外的、复杂的影响和环境的左右”^⑦。这就是说，典型是比同类的一般事物更单纯的，更少受其他影响和环境的干扰的，更少非内在因素和非必然现象的，因而更直接、更鲜明地体现着同类事物的本质的。

我党十一届六中全会《关于建国以来党的若干历史问题的决议》，在回顾对个体农业的社会主义改造时，提到“典型示范”。“典型示范”是列宁提出的改造个体农业的原则之一。这是说，先办起若干个集体农业组织，显示出社会主义、半社会主义的合作经济的优越性，以作引导农民走社会主义道路的榜样、模范。在这里，农业生产合作社的典型是作为几亿农民的方向出现的，是体现着将要普遍存在的集体农业的社会主义本质的。而且，这种体现还不是一般的，它是突出的、模范的。

根据上引诸实例，典型可以看作同类事物的突出个体。这同已有的“一般和个别统一”说和“代表性”说，在原则上是一致的。只是我们觉得那两种说法还不够。因为任何事物都是一般和个别的统一，都在个别中体现着一般，个别代表着一般。但是，它们这种“体现”和“代表”的程度是各不相同的。人们常说“从一粒沙里看世界”，然而并非每一粒沙都是典型。只有那些充分、鲜明、突出地体现和代表着同类事物一般特性的单个事物，才能称之为典型，而且越突出就越典型。我们宣传好人好事，常选择好中之好，惩戒坏人坏事，也常挑出坏中之坏，这都是在抓突出的表现，也就是抓典型。抓突出表现，

不是为了耸人听闻，而是为着它们更能说明事情的本质。

典型的本质就是这样平淡无奇。不知为什么到了文学艺术中，它却蒙上了一层神异的色彩，致使有的同志疏而远之。其实，它不过是把生活中真的、善的、美的东西和假的、恶的、丑的东西，用艺术形象更集中、更强烈地突现出来。除了经文学家、艺术家自觉地排除“局外的、复杂的影响和环境”，更加突出地表现人物和时代生活的本质，它同现实生活中的典型没有什么根本性的区别。

《阿Q正传》是一个很典型的例证。一九一一年“国民革命”取得胜利，不幸它随后就死了，被许多赵太爷、假洋鬼子合谋杀害了。那时，众多的“国民”并未觉醒，没有奋起。他们常常在“精神胜利”中求得自我安慰。依然是“默默的生长，萎黄，枯死了，象压在大石底下的草一样”。这种状况的根本改变，那是在十月革命一声炮响将马克思主义传入中国之后。鲁迅抓住了辛亥革命前后中国现实生活的一个本质的特征，写出了“未经革新的古国”环境中的“中国的人生”。^⑧未庄是这个旧中国的缩影，阿Q是“精神胜利”者类“国民”们的写真。然而，《阿Q正传》又不是简单地模写实际生活的复制品。阿Q的一举一动，他的遭遇和命运，虽然在现实中到处可见其踪影，虽然有些人自认为阿Q就是他的尊容的投影，但是他们比起阿Q来毕竟卑微一等，在现实中毕竟找不出另一个阿Q其人。这就象高尔基在谈到浮士德、哈姆雷特、堂吉诃德等艺术典型时所说，“象上面列举的这样一些人在生活里是没有的：过去和现在存在着的只是和他们类似的人物，这些人物比他们更渺小得多和零碎得多”^⑨。也一如莱蒙托夫在谈他的《当代英雄》里的皮却林时所说：“这是一幅由我们整整这

一代人的充分发展的缺点构成的画像。”^⑩阿Q就是七十年前中国落后国民的完整的、充分发展的灵魂的写照。

上面的分析可以说明，艺术典型的主要的特征无非就是这样两条：一者，形象地表现出相似生活现象的本质；再者，生活本质在艺术形象中的这种表现，比它在实际生活现象中的表现更加充分、完全、鲜明、强烈，简而言之，更加突出。不能体现出它所反映的某种生活的本质，没有普遍性的意义，不成其为艺术典型；虽然在某种程度上体现着客观事物的本质，但是不完全不鲜明，流于一般，也不成其为艺术典型。艺术典型应当是体现生活本质的特出形象。

所谓体现生活的本质，就是准确地反映生活的矛盾冲突，以及各种人物在矛盾冲突中的地位和命运。生活是错综复杂的。各种生活现象互相关联，各种人物处在矛盾的交接点上。在具体的形象中把这些复杂的矛盾的性质表现出来，才有可能成为深刻的艺术典型。哈克奈斯的《城市姑娘》的缺陷就出在这里，所以恩格斯在给她的信中指出，要“再现典型环境中的典型人物”。十九世纪八十年代，欧洲工人阶级已经经历了几十年的反抗资产阶级统治的战斗洗礼，特别是经历了巴黎公社这样伟大的无产阶级革命运动，他们在同资产阶级的矛盾中已不再是一个消极的被压迫者，而是一个积极反抗这种压迫的叛逆者了。在《城市姑娘》里，工人阶级的积极的抗争全被抹煞了。不是说没有消极地屈服于命运的工人，而是说在工人阶级积极部分和消极部分的矛盾中，消极的工人已不是主导的方面了。也不是说不可以写甚至专门写消极的方面（当然，无产阶级的文艺应当以表现本阶级的积极斗争为主），但是要写出他们是阶级觉醒时代的消极分子。哈克奈斯在处理这类消极分子同

资产阶级的关系时，把他们描画得同十九世纪初的情形一样，好似无产阶级的革命斗争丝毫没有在这种关系上打下自己的印记，没有给消极的工人带来任何新的东西，这就没有体现出社会生活的本质，也没有体现出消极群众的本质，这就不典型。

话剧《假如我是真的》所以不典型，也是因为它歪曲了我们社会生活的本质，也歪曲了骗子的本质。不是说我们社会里没有骗子，也不是说我们的文艺不能写骗子，而是说我们社会里的骗子不同于诸如沙俄时代旧社会的骗子，因为这两种社会同骗子之间的关系根本不同。在我们国家，连林彪、江青反革命集团的主犯，那些曾经窃踞高位的大政治骗子，当年不还忧心忡忡，时时感到有“杀头”的厄运在等待他们吗？更何况粉碎“四人帮”以后的一个普通的骗子手呢？而且，假如他是真的又怎么样？他就可以逍遥法外吗？不。那也是革命纪律和国家法律所不容的，广大干部和人民群众所不容的。所以，在《假如我是真的》这类作品中，即使没有一个正面人物出场，也应当在骗子的心理上，言谈举止上，表现出他的虚弱本质，反衬时代生活的主流，使观众看出什么是我们生活冲突中的主导方面。只有这样，这个骗子才是生活在我们这个社会中的骗子，才具有典型的意义。

再说所谓“特出”表现。突出已是非同一般，即不是普通的、平常的，而是出众的、拔尖的。一个学校，你要他们介绍一下教学成就，他们少不得要列举一些三好学生的事例。因为这些三好学生在德、智、体各方面取得长足的进步，表现突出，所以成为好的典型。有些同志把典型看作同类事物的平庸状态或平均数的没有生气的标本，这都是不对的。艺术典型的创造不同于科学标本的制作。高尔基说过：“大作家，老作家

和古典作家笔下的典型是什么意思呢？这是从牛乳中炼出来的凝乳，这是一种发过酵的东西，一种提炼过的东西。”^⑩ 我们如果要塑造一个先进学生的形象，就需要集中许多三好学生的典型事迹，加以提炼、凝聚，造成一个特出的典型形象。惟其如此，它就更具普遍意义。

当然，特出不能是无限的。它必须有一定的限度，这限度就是客观的生活逻辑。鲁迅在谈到阿Q时曾经这样写道：“先前，我觉得我很有写得‘太过’的地方，近来却不这样想了。中国现在的事，即使如实描写，在别国的人们，或者将来的好中国的人们看来，也都会觉得 grotesk（笔者注：荒诞）。我常常假想一件事，自以为这是想得太奇怪了；但倘若遇到相类的事实，却往往更奇怪。”^⑪ 这段话启导我们，特出要有相类的事实作为依据，不能“太过”，不能离谱，不能违背生活的逻辑，不然就失去了艺术的真实，变成荒诞的东西了。但是，只要合乎生活的逻辑，就不必拘泥于具体事实，满可以展开想象的翅膀，去塑造最特出的典型形象，哪怕因其独特而可能一时被误以为荒诞。

消除局外影响

艺术典型的中心是典型人物，典型环境是围绕人物的环境，其描写也是为了塑造典型人物的需要。大凡艺术上取得成功的人物形象，是典型的，同时又是具有鲜明个性的。由是，一些同志往往把个性看作是典型的一个组成部分，把个性化看作是典型化的一个基本要素。他们的出发点是可以理解的，意在强调个性描写，以利于消除公式化、概念化的弊端。遗憾的

是，结果适得其反，个性被包容到典型里去了。而典型，也因为吞下个性之果，变得离奇、神秘了。

典型和个性是整体和部分的关系吗？不是。它们是平等的关系。个性不是典型的一个本质属性，不是它的局部，而是它的“局外”。为了弄清楚这个关系，消除“局外的、复杂的影响”，把握典型的本质，我们需要先把“个性”这一概念的含义加以澄清。

如同“矛盾”概念在哲学上和形式逻辑上有不同的含义一样，“个性”概念也有哲学上和心理学上两种不同的含义。哲学意义上的个性（个别性、特殊性），是和共性（共同性、普遍性）相对应的，是指一切具体事物、个别现象的特性。例如文艺家，既有民族、阶级、时代、艺术方法、表现手法等等各方面的创作共性，又有各自的创作个性。共性和个性的关系是普遍存在的，所以任何典型事物也都离不开这种关系。不过，这种关系是相对的。比如：某种人物典型对于他们所代表的同类人物来说，他们是个性，而这类人物典型对于他们各自的性格特点来说，又是一种共性。典型作为共性，通过各有特点的性格这种个性表现出来。许云峰和江姐等这类典型，就寓于他们各人的性格特点之中。一个典型，也有它所包含的普遍意义和具体的表现方式的关系。这种共性和个性、一般和个别的关系，大家谈论得最多了。但是，我们现在所探讨的个性，不是这种哲学意义上的个性。

文艺创作中讲个性化，这个“个性”是指一个人在他所处的社会环境和所受的教养中形成的比较稳定的思想和心理特性。这种个性不是任何典型都具备的。典型环境、典型事件和典型人物的命运、生活道路等等，就无所谓性格特征，无所谓

个性。所以，不能说典型本身就包含了个性，典型化本身就包含了个性化。不然的话，势必把那些无所谓个性的典型通通否定了。如果我们在解说典型的本质的时候，不顾这种情况，硬是把个性的内容纳入其中，那当然难以服人，难以自圆其说。

个性，作为性格特征，是人所特有的。每个人都有自己的个性，每个典型的人物形象也需有他自己的个性。他必须是有血有肉的，有特定的性格情状的活生生的人。没有个性就没有生动的人物形象。如同人的命运、遭遇、道路一样，人的个性也有它的典型，曹操、李逵、猪八戒、王熙凤、阿Q等等，这些人物的个性都很典型，是典型化的个性。就人物性格而言，典型和个性是这样地相互联系，相互渗透，但是，它们毕竟还是两码事。华君武同志介绍过美国画家的一张画：一面篱笆相隔的两家，甲家一棵树的树杈伸到乙家去了，乙家主人在锯这根越界的树枝；乙家晾晒的裤子有一条腿被风吹进了甲家的院子，甲家主人在剪这条来犯的裤腿。这两个动作勾画出了资本主义社会人和人的关系中最本质的东西，非常典型。^⑬显然，这同甲乙两家主人有着怎样的个性特点，并无直接的关联，无论其个性如何，或同或异，都不失其为典型。文学艺术中还有这样的现象，某些人物是被赋予了一定的个性，但是他们并不典型，例如《假如我是真的》；某些作品确有一定的典型意义，但是其中的人物多般缺乏个性刻画，例如不少反特小说、惊险电影。个性和典型并不总是相伴随的。至于既有典型塑造又有个性刻画的作品，其中典型化的程度和个性化的程度，也不都是成正比例的。

恩格斯有一段名言，大家也曾经经常引述的。他在写给敏·考茨基的一封信中评论她的《旧和新》说：“对于这两种环境

里的人物，我认为您都用您平素的鲜明的个性描写手法给刻画出来了；每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此。”^④这里所说的“两种环境里的人物”，是指盐场工人和维也纳社交界。恩格斯的意思，照笔者的体会，是认为敏·考茨基再现了这两种典型环境中的典型人物，而且赋予了他们以鲜明的个性。所以说，“每个人都是典型”，不仅如此，每个人“同时又是一定的单个人”，有自己的特定的个性。典型和个性的总和，就是“这个”人物。显然，在恩格斯看来，典型和个性是相互联系而又相互区别的，个性并不是必然地包含于典型之中。不然，他只需指出作品的典型性就够了；即使为了强调作者在个性刻画上的成就，也只需要在称道它的典型意义时点明包括个性就是了。但是，恩格斯没有那样提问题，这不是没有道理的。

有些同志不这样看。他们认为，根据恩格斯的这席话就可以说，典型是包容了个性于其中的，典型就是它所具有的普遍意义和人物的鲜明个性的统一，个性是典型的一个组成部分，一个局部。这是不对的。单从文字上看，恩格斯用了“但同时”这种语法，指出那两种人物既是典型又是性格鲜明的单个人，这就表明在他看来典型和个性是等列的范畴。恩格斯借用黑格尔所说的“这个”，来说明典型的人物形象和有鲜明个性的人物形象的统一，而且特别指明文艺作品中的人物应当是典型和个性的辩证统一。这是说的典型和个性统一为人物。怎么可以认为，恩格斯在这里所说的是共性和个性统一为典型呢？只道典型是共性和个性的统一，而且把任何“个性”的概念都拿来作这一种解释，那不是把心理学的“个性”概念，偷换成哲学

的“个性”概念，或者把这两种概念混为一谈了吗？

恩格斯对几个作品的分析和评论，有助于准确理解上述引文。就在上面提到的同一封信中，恩格斯便指出作品中的阿尔诺德缺乏个性描写。阿尔诺德和爱莎一样，都是过于理想的人物，突出得离谱了，不切实际。这是作者在典型塑造上的缺点。不过，“爱莎即使已经被理想化了，但还保有一定的个性描写，而在阿尔诺德身上，个性就更多地消融到原则里去了”。^⑤爱莎在典型化上有缺陷，在个性描写上总算还有可取之处；至于在阿尔诺德身上，作者连自己“平素的鲜明的个性描写手法”也丢掉了。这是批评作者在个性刻画上的不足。在这里，恩格斯何尝用典型塑造把个性刻画包容起来呢？

在评论拉萨尔的《济金根》的信里，恩格斯说：“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”尽管恩格斯批评剧本在这方面表现得不是自然而然，但是毕竟肯定了它的一定的典型意义。接着，恩格斯提出了“与此相关”的人物的性格描绘的问题，指出“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”，^⑥要求作者在“这方面”把各个人物的个性表现得鲜明些。恩格斯是把上述两个方面看作“相关”而又相别的不同方面的。这从马克思对《济金根》的批评也可以得到印证。马克思说作者的“最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”，这也是针对典型上的弊病而言的。马克思是在往下才说到：“其次，我感到遗憾的是，在性格的描写方面看不到什么特出的东西。”^⑦

个性独立于典型之外，这也不是文学艺术的特有现象。在

现实生活中，人物的典型和人物的个性就是彼此分立的。恩格斯在《自然辩证法》里谈到：“‘创造体系的’杜林先生在当代德国并不是个别的现象。”哲学、政治学、经济学等等的无数新体系，雨后春笋般地生长出来，把一切淹没在它的高超的胡说的喧嚷声中。“杜林先生正是这种放肆的假科学的最典型的代表之一”。^⑧杜林所以成为典型，是因为他用高超的胡说创造体系，成了当时流行的这类假科学的创造者的突出代表。至于杜林是何种样的个性，这里没有涉及，也不必涉及，那和他是不是成为这种典型没有本质的联系。

根据上面引述的马克思主义创始人的观点，可以认为，典型和个性是人物形象的两个相互联系又各自独立的方面。为此，不能用任何一方去包容、取代另一方，或者排斥、屏弃另一方。我们需要的，典型同时是有个性特点的，个性同时是有典型意义的。我们要在典型化和个性化这两个基点上，同时相向着力，去创造寓意深刻而又生动感人的艺术形象。

在客观现象中，典型和个性是那样紧紧地交织在一起，但是在逻辑上，我们一定要将它们区分清楚。那种将个性化纳入典型化之中，把个性当作典型的组成部分的主张，不但直接有损于个性化，而且必然地有损于典型化。个性淹没于典型之中，这“典型”就不是不受“局外的、复杂的影响”左右的东西，问题就复杂化了。要在这复杂的现象中去探求典型的本质，岂不艰难么？马克思说：“物理学家是在自然过程表现得最确实、最少受干扰的地方考察自然过程的，或者，如有可能，是在保证过程以其纯粹形态进行的条件下从事实验的。”^⑨马克思认为，这对社会科学的研究，也有参考价值，他自己就这样做了。所以，将个性这个“局外”同典型分离开来，这对于探

明典型的本质,确认马克思主义的典型理论,是很有必要的。

- ①⑭⑮⑯⑰ 《马克思恩格斯选集》第4卷第462页、453页、453—454页
343—344页、341页。
- ②⑦ 《列宁全集》第6卷第108页。
- ③ 《列宁选集》第4卷第649页。
- ④ 鲁迅：俄译本《阿Q正传》序。
- ⑤ 《马克思恩格斯全集》第25卷第11页。
- ⑥ 《马克思恩格斯选集》第1卷第601页。
- ⑧⑫ 鲁迅：《阿Q正传的成因》。
- ⑨⑪ 高尔基：《论文学》第162页、276页。
- ⑩ 莱蒙托夫：《当代英雄》序言。
- ⑬ 《漫画杂碎（七）》，载《讽刺与幽默》（14），1981年7月20日。
- ⑱ 《马克思恩格斯选集》第3卷第463—464页。
- ⑲ 《马克思恩格斯选集》第2卷第206页。

试论文学的民族化

甘海岚

古今中外的优秀文学作品，几乎没有一部是不带有民族色彩的（尽管有程度的差别）。古希腊普罗米修斯盗火给人类的神话和中国古代燧人氏钻木取火的传说，虽然都诞生于人类幼年时期，但它们所表现的民族色彩的不同是显而易见的；近代的法国和德国文学，前者常有的明朗、幽默、机智的特色，与后者一般是严肃、深邃，更富于哲理性的特点也有很大的不同。伏尔泰曾说过：“从写作的风格来认出一个意大利人、一个法国人、一个英国人或西班牙人，就象从他面孔的轮廓，他的发音和他的行动举止来认出他的国籍一样容易。意大利语的柔和和甜蜜在不知不觉中渗入到意大利作家的资质中去。在我看来，词藻的华丽、隐喻的运用、风格的庄严，通常标志着西班牙作家的特点。对于英国人来说，他们更加讲究作品的力量，活力和雄浑，他们爱讽喻和明喻甚于一切。”^①很显然，民族色彩是一种普遍存在于文学创作中的现象，它不是属于某个个别作家，而是属于整个民族和整个时代。

文学和社会生活密不可分的关系，决定了民族特性是文学创作从来就有的必然属性，是文学创作本身的艺术规律。文学作品是一定的社会生活在作家头脑中反映的产物。而社会生活是一定时代、一定民族的具体的社会生活，它本身就具有鲜明

的民族色彩。文学，当然不可能不带有它所反映的那个民族生活的特点。我们从描写资产阶级生活的《华丽家族》和《子夜》两部作品中，很容易辨认出日本资产阶级和中国民族资产阶级各自的不同风貌，以及资本主义的日本和半殖民地半封建的中国社会的特征。《西游记》、《一千零一夜》这类并不直接描写现实社会的作品，也无不带有强烈的民族色调。

文学是人学。文学作品通过一定社会生活中人的心理、性格及其命运的真实、形象的刻画，反映一定的社会生活。在阶级社会中，人是划分为阶级的，同时又毫无例外地属于一定的民族。因此，反映在文学作品中的人物形象，除表现出阶级性外，从性格特征到历史命运，从生活习惯到言谈举止，从心理活动到服饰外貌等等，都不可避免地渗透着本民族所独具的气质。从堂吉诃德身上，我们看到的是一个秉性耿直、充满幻想的西班牙穷绅士的可笑形象；从阿Q身上，看到的是旧中国一个不觉悟的、落后愚昧的农民典型。他们各自都扎根于本民族特定历史生活的土壤之中，彼此绝不能移植的。

文学反映生活不是呆板的、消极的、纯客观的，而是积极的、能动的。它是主观与客观的有机统一，它必然熔铸着作家对生活的理想和美学评价，从而使作品表现出一定的思想政治倾向。然而，作为处于一定民族生活之中、属于一定阶级和一定民族的作家个人，他对生活的感受、体验和思考，作品所反映出来的作者的思想感情和憎爱态度，在反映本阶级的愿望和要求的同时，又不能不表现出本民族的特点。不但直抒胸臆的作品是这样，那些以自然景物为直接描写对象，借景抒情、托物言志的作品，也莫不如此。有的作品描写的是其他民族的生

活，但由于作者用本民族的眼光来看待他所描写的生活，因此作品也会表现出本民族的特点来。比如苏联作家爱伦堡，他以法国生活为题材所著的《巴黎的陷落》中，就充溢着俄罗斯的民族气质。

总之，只要世界上尚有民族存在，反映生活的文学就必然表现出一定的民族特点。斯大林指出：“每一个民族，不论其大小，都有他自己的、只属于它而为其其他民族所没有的本质上的特点、特殊性。这些特点便是每一个民族在世界文化共同宝库中所增添的贡献，补充了它，丰富了它。”^②也可以说，作为人类共同精神财富的世界文学宝库，是建立在不同民族的独具特色的文学基础上，由各民族文学的总和构成的。愈是带有民族特点的作品，愈是具有民族独创性的东西，便愈能对丰富、充实人类的共同精神文明作出贡献，愈具有普遍的、国际的意义。

文学是人们认识现实的一种方式，是人们对于现实审美掌握的重要形式，具有独特的审美教育作用。而这种认识作用、审美教育作用是通过艺术欣赏的途径来实现的。这就有一个要为人民群众所喜闻乐见的问题。所谓喜闻乐见，就是作品的内容必须反映人民群众的利益、感情和愿望，作品的形式，必须适合广大群众健康的审美要求。也就是要求作品从内容到形式不能不符合民族的心理素质，具有民族特点。

二

一切文学作品都属于一定的民族，不等于一切文学作品都是民族化的。这是两个既有联系又不能混同的问题。

根据列宁的学说，在阶级社会中，每一种民族文化中都有剥削阶级的与被剥削阶级的两种文化，反映出两个对立阶级的利益和思想。在文学创作中，尽管各阶级都是依据本民族的具体历史情况来概括和反映生活的，但由于立场观点、思想感情的不同，对生活的观察、认识和所做的描绘也就有着本质的差异。一部真正民族化的作品，应该是历史内容的真实性、思想的深刻性和艺术形式的生动性、丰富性的统一。而这三者之中，根本的是内容的真实、深刻，而不是形式。也就是说，它首先必须是在一定的民族形式中反映出社会生活的某些本质方面。过去时代的封建宫廷文学、庙堂文学，以宣扬王权受命于天、歌颂封建统治者的荒淫无耻、骄奢淫逸为能事，尽管也具有某种民族形式，但它不能代表民族文学，不能称之为民族化的文学。因为它们从根本上不是对现实生活的真实反映，而是对现实的歪曲。只有那些真实地描绘了现实关系，表现了人民群众的思想感情和愿望，从而揭示了社会生活本质的具有人民性的进步文学作品，才有可能代表一定时代的民族的文学，才有民族化可言。《水浒传》和《荡寇志》是描写同一题材的作品，而且都是用本民族的语言、章回体的形式等民族的艺术表现手法来进行描写的，尽管二者在民族形式的运用上有高低、优劣之分，却不能不说都具有民族的形式。但是，绝不能说二者都是民族化的作品。其根本原因就在于《水浒传》通过众多的农民英雄形象的塑造，真实而又深刻地反映了宋朝统治阶级的昏庸腐败以及在残酷的封建剥削压迫下，官逼民反的历史真实；而《荡寇志》却篡改历史，对农民起义极尽恶毒攻击诬蔑之能事，它只能属于中华民族文化中反动的部分，不具有民族化的本质。真实性是构成文学民族化的基础和前提。而文

学的语言、艺术表现手法等等，则必须服从于对现实生活的真实反映。

从创作实践中我们可以看到，一部作品所描绘的具体生活画面越是与民族一定的历史阶段相联系，越是反映出民族生活的历史特点、时代精神，就越富有民族特点。鲁迅作品之所以是民族化的杰作，首先是因为作者对中国的历史和现状有着深刻的了解，他从我们民族的现实斗争出发，在作品中展示了从旧民主主义革命到新民主主义革命这一整个历史时代我们民族的斗争生活画卷，深刻地反映了那一时代的历史趋向和生活本质。茅盾的《子夜》之所以具有鲜明的民族特色，堪称民族化的优秀作品，除了它具有民族形式之外，更主要的是因为它通过吴荪甫这个民族资本家的复杂性格的刻画，深刻地表现了处在帝国主义、封建主义和官僚资本主义压迫下，中国民族资产阶级所具有的独特命运，即他们不可能独立发展起来，他们已不能肩负起领导中国革命的任务，这一光辉的使命已历史地落到无产阶级身上。正是作品这种深刻的思想性和真实的、具有民族历史特点的内容，使它首先与描写资本家的外国文学作品鲜明地区别开来，成为中华民族新时代文学中的佼佼者。同样，《红旗谱》、《暴风骤雨》、《创业史》、《许茂和他的女儿们》等一系列优秀作品，也首先是因为它们真实地反映了在革命的不同发展阶段上，我国农村的不同斗争生活图景，揭示了我国各个不同历史时期的真实面貌和发展趋向，才使它们表现出突出的民族化特色。

民族化是渗透于整个文学创作之中的内在因素，而绝不是一种表面的存在。比如，作品中如果能描绘出民族所处的自然环境，写出地方的山光水色、社会风俗、生活习惯等等，无疑是

会突出作品的民族色彩的。但是，这些东西的描写，也只有作者深刻地把握了民族生活的历史特点和本质特征，真实地刻画出民族性格，从而反映出与社会生活的某些本质方面相联系时，它们才成为作品中民族化的因素。老舍著作中浓郁的北京风味，赵树理小说的山西风光，梁斌笔下冀中平原的风土人情，周立波所描绘的南国景物，无一不是由于真实地表现了中国人民一定历史时期的生活、斗争风貌，才使作品闪耀出民族化的光辉。相反，十九世纪俄国的斯拉夫主义者认为俄国文学的民族化就是要去描绘古老的风俗习惯，讴歌田园牧歌式的生活，表现所谓淡雅、纯朴的古风，而恰恰抹煞了农奴主统治下俄罗斯的残酷现实。别林斯基在批判斯拉夫主义者时指出：“无论如何我们不能从三头马车抑或载货马车上看出俄罗斯人民的本质来”，“我们可以喜欢那又浓郁、又简便、又味美的俄国大菜，然而在这里面，也还是叫人感觉不到俄罗斯的民族性的。”^③至于那些丑化劳动人民，违背艺术真实，“忠实地摹写下层人民的一切恶浊现象、酒馆、市场、陋屋”^④的作品，更没有民族性可谈。他认为，“必须使文学和民族的历史有着紧密的联系，并且能有助于说明那个历史”^⑤，“表现那个时代历史生活的思想的深度和广度”^⑥，才是抓住了文学民族化的本质。果戈理也说过同样意思的话：“真正的民族性不在于描写沙罗纺（俄国妇女常穿的一种民族服装——引者），而是在于人民的精神本身。如果诗人描写另外一个世界，而以自己民族性格的眼光，以全体人民的眼光来观察它，如果他的感情和语言，在他的同胞们看来，也正如他们自己的感情和语言一样，那么，他也可能成为民族诗人的。”^⑦这两位十九世纪俄国伟大文艺批评家和作家的论述，今天看来仍不能不说是十分精辟的。

有一种观点认为，民族化问题首先或基本上是个艺术形式问题，即主要是解决语言和艺术表现手法问题。这是值得商榷的。毫无疑问，民族化包括内容和形式两个方面，而且民族化的内容要通过民族形式表现出来，不重视形式是不对的。但是，起决定作用的是内容而不是形式。

社会主义文学的民族化，要求达到社会主义的内容和民族艺术形式的尽可能完美的统一。这种民族化文学在内容上说，与歪曲历史、丑化或粉饰现实是格格不入的。在粉碎“四人帮”之后的一段时间里，一些大胆冲破禁区，真实地描写和反映十年内乱及其造成的严重内伤、外伤的文学作品受到某些人的指责，其原因是批评者对现实生活的理解违反了实事求是的原则，离开了我们国家和民族所经历的特定历史生活及其特点，不了解或不敢正视在经过了这种特殊的社会生活之后，人民群众的思想感情、呼声和愿望，是缺乏民族自信心的表现。离开了对人民群众思想感情的真实反映，离开了具体的民族生活的历史特点，企望达到创作的民族化，只能是一句空话。

我们高兴地看到，近几年来我们的文学创作，尽管在内容上和形式上还存在这样那样的不足，但却是走在民族化的健康的大道上。那些数量浩繁的作品，以作家敢于直面人生的勇气和振兴中华的热情，真实地反映了我国社会各阶层广阔的生活画面，塑造了五彩缤纷的人物典型。相当数量的作品描绘了我国亿万人民在十年内乱中的曲折痛苦的经历和他們与邪恶势力进行的斗争，表现了新时期的人民群众在四化建设中的动人事迹。在作家笔下出现的大量社会主义新人形象中，我们可以看到一个共同特点，就是对过去生活的严峻的解剖，冷静的思索，抚伤痕而战斗的勇气，为前进而敢于冲破束缚的意志，求

实的精神和科学的信念。有些作品中的人物虽然有着痛苦的回忆，却没有丧失信心。这些都是建国以来的文学形象中所没有的，它们从特定的历史生活中揭示并丰富了我们民族性格的又一侧面，是我们社会主义民族化文学的新的补充和可贵组成部分。

三

文学创作民族化的原则并不是一个僵死的教条，它属于历史范围。随着时代的发展，文学的民族内容和民族形式都在不断地发展变化，我们必须站在时代的高度，用发展的眼光来看待文学的民族化。

人们在谈到民族化时，总是把它与民族传统相联系，这是自然的，因为在一定意义上说，民族化就是如何批判吸收旧的民族传统和创造新的民族风格的问题。但往往出现这样的情况：在继承和创新的关系上，只强调继承而忽视创新，把继承和创新割裂开来，把民族传统等同于民族化，并因此而不加分析地把对某些旧传统的突破和革新指斥为违背民族化原则。这显然是偏见，是一种形而上学的观点。

固然，没有继承也就无所谓创新，也就谈不到民族化文学的建立和发展。但继承传统毕竟不是目的本身。我们不是为继承而继承，而是为发展而继承。因此，在继承传统的问题上，必须立足于更好地反映新的社会生活，立足于发展和创新，反对因循守旧，坚持古为今用、推陈出新的方针，这样才能创造出真正适应于新时代要求的民族化的文学作品。

这里特别要提出的是关于民族性格的塑造及其发展问题，

它是民族化的一个重要方面。我国古典文学以及“五四”以来新文学的优秀作品中，确实在这方面为我们提供了成功的经验。它们通过人物性格所反映的民族精神以及作家刻画人物的高超艺术技巧，无疑是值得借鉴的。但同时我们也必须明确，民族性格是一个民族在历史发展中形成的一种心理状态，是民族物质生活条件与历史发展特点的反映，文学作品中的人物只能反映产生它的那个时代所能达到的思想高度。因此，塑造社会主义时代的民族性格，理所当然地要比以往作品中典型人物的传统性格有所发展。写今天的人物，他们同样可以具有张飞、李逵、鲁智深那种豪爽不羁、勇猛、强悍、是非分明、疾恶如仇、忠心义胆等性格，但他们同时又必须带有为以前其他历史时代的人物所不可企及的社会主义历史时代的崭新特点。例如，我们在《红旗谱》中的朱老忠身上，既看到了质朴、耿直、豪爽、慷慨、侠义等等中华民族的传统性格，以及这种性格在新的时代所赋予的新的含义和表现；同时，我们也更突出地看到了他在新的历史时代、新的斗争生活中所形成的崭新的品质特点，即他在党的培养下所具有的高度的无产阶级觉悟，宽阔的胸怀，明确的目标，斗争的坚定性和策略性，以及善于依靠群众、发动群众等等。正是这种在传统的基础上形成的崭新的性格特征，深刻地反映出三十年代我国人民的斗争生活和精神面貌。

民族性格是民族斗争生活的产物。即使在同一种社会形态的不同历史阶段上，也必须深刻、敏感地把握住由于历史阶段的不同所形成的民族性格的新特点。这是真实地反映现实生活，实现民族化的基本要求。比如，如果说李准笔下的李双双的大公无私、勇于斗争、勤劳朴实、积极热情、心直口快等性格

上的特点，反映了五十年代我国人民在社会主义建设中的精神面貌，是我们民族性格的体现。那么，在表现和塑造以四化为标志的新时期的社会主义新人的性格特征时，仅仅这些就不够了。在向四化进军的今天，在新旧交替、除旧布新的新的历史时期，社会主义的新人，应该更具有解放思想，勇于探索，不迷信，讲科学，不说空话，崇尚实际，讲求效率，肯实干，善思考，重团结以及在斗争中富有牺牲精神等等这样一些新时代的特征。这是我们民族性格在新的历史时期的突出表现，也是时代的要求。

民族生活内容的变化发展，必然要求与之相适应的民族形式的发展。适应反映新的民族生活需要的民族形式必然在不断诞生，陈旧的成分也必然要被逐渐汰除。例如语言，它是民族形式的首要因素，是作品思想内容的物质外壳，文学作品民族化的特点首先就是通过语言的民族化特点呈现出来，并被读者感受到的。我国许多古典文学作品在民族语言的运用上是出类拔萃的，创造了丰富的经验。这无疑是我们民族语言的精华，是我们应该很好总结、继承的。但同时我们也要注意，各时代所运用的文学语言，毕竟是受经济、政治与社会生活的影响的，具有鲜明的时代性，它犹如一池活水，永远随历史长河的奔流而不断发展、变化、更新。一些旧的、过时的、失去社会意义的东西，逐渐被淘汰，一些新鲜活泼、富有生命力的新语言在群众斗争生活中涌流出来。要表现新的时代、新的生活、新的人物，就必须在继承古典作品中那些至今仍有生命力的语言及其表达方法的同时，不断吸收产生于新时代的群众语言。

艺术表现手法，如谋篇布局、结构章法、体裁等等，是构成文学作品民族形式的另一些重要因素。对于传统手法，我们

也要作具体分析，那些有助于表达今天的现实生活的表现手法、艺术形式，要大胆借鉴。例如古人的注重以形写神、形神兼备，追求意境；引诗、词、文以帮助人物性格的刻画；用“松”、“竹”、“梅”、“兰”等意义远远超过形象本身的一些具有传统性、继承性的形象，引起人们的联想；写人、叙事的白描手法等等，都是很有表现力的，可以增加作品的艺术魅力和民族色彩，是我们至今仍可以沿用的。可是也有些传统手法，到了新的历史时代，显然是过时了，落后了，我们就不能再沿袭古人，泥古不化了。还应该看到，如果仅仅使用那些在今天仍有表现力的传统艺术手法，对于表现今天时代的某些现实生活也是不够的。时代在前进，生活在发展，新的事物层出不穷，要表现这种不断发展了的、丰富了的新的现实生活，艺术表现手法就不能一成不变。事实上，民族化的艺术表现手法，从来就在不断更新、不断丰富、不断发展之中。一部中国文学发展的历史，从艺术手法发展的角度看，也可以说就是民族艺术手法不断丰富、发展、更新的历史。正如茅盾所指出的那样，自宋代的话本到明清小说，其结构的变化由简到繁，由平面到立体，由平行到交错，逐步发展得越来越完美、越富于表现力。诗歌也是这样，由四言到五言到七言，到长短句，表现手法日趋丰富，表现力不断增强。鲁迅在“五四”新文学发展过程中就说过：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”^⑧当然也不会产生新的民族化的文学。

在新的历史时期，人民迫切需要与自己的生活节奏合拍的新的文学艺术，文学艺术面临着一个新的变革、新的崛起。这种不可遏止的变革潮流，必然会赋予文学的民族内容和民族形

式以新的风貌。我们的作家在继承我们民族文学优秀传统文化的基础上，越是不拘旧套，越是富有独创精神，才越有希望达到民族化的高峰。

四

社会主义的民族化文学，不但从继承民族文学优秀传统、不断革新中获得生机，而且要从学习和借鉴外国文学的先进经验中得以发展。正如鲁迅所指出的：“采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；择取中国的遗产，融合新机，使将来的作品别开生面也是一条道路。”^⑨

由于种种原因，解放后的三十年间，我国和世界各国的文学交往被限制在一个较狭窄的范围内，特别是“四人帮”横行时期，更实行了反动、愚蠢的锁国政策，几乎断绝了一切国际文化交往。这种不正常的现象，在粉碎“四人帮”以后，逐渐被打破了。可以想见，在新的历史时期，随着国际交往的增多，外国的文学艺术将通过各种渠道传到国内来。在这种新形势下，就有一个如何认识外来文学的影响与建立民族化文学的关系问题。

一如既往，我们必须反对民族虚无主义，反对那种盲目崇拜外国，不加分析地认为什么都是外国的好，生搬硬套，机械模仿，否定自己的民族文学传统的错误观点和做法，反对不分国情和民情的“洋化”倾向；但是，当前尤其需要反对的，却是长期束缚我们手脚的民族保守主义和盲目排外主义，反对那种夜郎自大，认为一切都是本国的好，因循守旧，不求进取，不分良莠，一概排斥外来影响，拒绝向其他民族的先进经验学习

的思想和做法。

我国和世界文学的发展史都证明，任何时代的任何民族的文学的发展繁荣，都与各国之间的文化交流、各民族文学的互相影响和融合分不开。我国汉、唐文学的高度发展，不能不说与当时西域各国的文化交流，和主动吸取外来文化的经验有关。中国古典诗词是我们民族文学的骄傲，而构成它音韵之美的汉字的“平、上、去、入”，却是古印度文传入中国的结果。朝鲜、越南、蒙古、日本，以及欧洲文化都曾对我国文化发展发生过积极影响，丰富了我们的民族文学。同样，没有欧洲各国的文化交流和互相影响，文艺复兴运动就不可能产生。事实也证明，世界上没有哪一个伟大的作家是没有吸取外民族文化的营养而获得成功的。鲁迅与世界文学有着极广泛的联系，普希金、果戈理、拜伦、雪莱、歌德、海涅、裴多菲……许多世界文豪都对他产生过影响。普希金从内容到形式都吸收了当时欧洲文学的先进成分，才使他高于与他同时代的其他俄罗斯诗人，成为俄罗斯民族文学的奠基人。歌德在谈到自己的成长时曾说：“我们的发展要归功于广大世界千丝万缕的影响，从这些影响中，我们吸收我们能吸收的和对我们有用的那一部分。我有许多东西要归功于古希腊人和法国人，莎士比亚、斯泰恩和哥尔斯密给我的好处更是说不尽的。”^⑩别林斯基更指出：“甚至连民族的进步都是通过向其他民族借取来完成的。”^⑪同样道理，要发展社会主义的民族化的文学，也要遵循各民族文学相互影响和互相借鉴的这条客观规律，注意吸收外国文学中有用的东西，使之融汇成自己民族文学的有机组成部分。

加强各国之间文学艺术的交流，接受外国文学中先进的经验，是发展我国民族化文学的必要条件，而绝不是象某些人所

说的那样，是对民族化的一种威胁。毛主席曾精辟地指出：“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分。所以我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，那怕是封建阶级和资产阶级的东西。”^②借鉴外国文学和强调文学的民族化，二者是一致的，借鉴并不是照搬，借鉴的过程本身就是一种再创造的过程、发展民族文学的过程。

在借鉴外国文学的问题上，长期以来在一些同志中形成了一个固定的观念，即对于外国的古典文学进行学习和借鉴是可以的，而对于外国现代文学，特别是西方现代派文学，则采取一概排斥和否定的态度，似乎它们不但没有什么可学习和借鉴之处，甚至不宜接触，否则就会受到侵蚀和污染。这种态度是不正确的。它一不符合外国文学发展的实际，二不符合列宁关于每个民族都有两种文化的理论，三也不符合我国现代、当代文学发展的情况。按照这种观点，外国的现代文学岂不一概都成了落后或反动的了吗？岂不是连艺术上的借鉴也统统取消了吗？“资本主义世界腐烂了，可是文化是人民创造的，制度腐烂了，统治阶级变反动了，人民并没有腐烂，人民仍在前进，在创造”^③。在现代资本主义国家的文学艺术中，也总是会有“哪怕是还不大发达的民主主义和社会主义的文化成分”^④，而那些含有民主主义和社会主义成分的文学作品，那些真正能表现人民的思想感情和愿望，代表人民利益的文学创作，不论它是产生和属于哪个国家和民族，它都同时又是超越国家、民族的界限，具有国际性，是属于全人类共同的精神财富。我们有权与世界人民共同享用它，而没有理由将它拒于国门之外。科学的态度应该是实事求是，具体事物具体分析。在“五四”新文学运动

的最初十年里，我国诗歌出现的多流派、多风格的大繁荣局面，与接受外来影响有着直接的关系。当时的主要诗人，几乎都借鉴了外国有用的东西，其中有许多诗人就学习了西方现代派的艺术手法。我国著名诗人艾青和剧作家曹禺，分别受过西欧现代派作家凡尔哈仑和美国现代派作家奥尼尔的影响；郭小川和贺敬之的颇有影响的楼梯式诗歌则是受马雅可夫斯基的影响，而马雅可夫斯基的楼梯式诗歌，则是学习和借鉴了法国立体未来派（属现代派）诗人阿坡里奈的诗的表现形式。此外，李金发、戴望舒、冯至、卞之琳、穆旦等许多人的作品中，都从现代派吸取了有益的营养。所以说，对于外来的东西，只要我们善于学习，只要它有助于更好地、更真实地反映我们时代的风貌、民族的生活，我们就不应排斥它，把它与民族化对立起来。

近几年来，在不少中、短篇小说和电影剧作中，一些作者大胆采用了国外一些富有表现力的艺术手法，加强了作品的艺术感染力，既表现了艺术独创性，又不失民族本色，使读者和观众耳目一新，文学创作的路子越走越宽广，这是十分可喜的。特别值得注意的是，一批中青年作家，他们表现了更勇敢的探索和创新精神，给文坛带来了新的生气。例如，他们的一些作品在革命现实主义的创作方法中融进了西方现代派意识流的表现手法和技巧，采用了时间和空间上多层次的结构方法，着意刻画人物的精神世界以及复杂、细腻、深刻的心理，在较短篇幅内反映广阔时间和空间内的生活图景等等。形式上，这是一种对传统的突破和创新；内容上，它们所反映的生活又是植根于我们的时代和民族生活的基础上的，不能不承认它们是当代我们民族文学百花中别具特色的一枝。

当然，也有少数作品在外来文学影响下所做的艺术表现上的新尝试不够成功，有离开民族特性和民族生活习惯、简单模仿、生搬硬套的现象，使某些描写显得不够真实，影响了艺术效果。这是应该引起注意和努力克服的。这里，我们需要做的是总结经验教训，鼓励作者的探索精神，而不是因其尚有疵漏或遭到失败，就从根本上全盘否定向外国学习和借鉴。

有人担心，向外国学习会违反群众喜闻乐见的原则，因而导致文学创作的非民族化倾向。这就有必要首先弄清应该怎样看待群众的“喜闻乐见”的问题。诚然，文学的民族化要求作品具有民族气派和民族风格，应该为人民群众所接受和喜爱。也就是说，要使作品适应于群众的审美欣赏需要。但是，群众的欣赏需要，是反映一定历史时期的社会审美趣味的，它虽具有一定的稳定性，却同时又是随着群众生活的变化、时代的变迁而不断发展、变化的。马克思指出：“一件艺术品——任何其他的产品也是如此，——创造了一个了解艺术而且能够欣赏美的公众。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^⑤这就是说，艺术产品和人们的欣赏需要之间，是一种历史的辩证发展关系，群众的审美需要促进艺术创作的发展，而艺术创作的发展，又不断扩大和提高群众的审美能力和审美要求。所以文学作品不是消极地满足群众的欣赏需要，更不是去迎合群众中某种不健康的欣赏趣味，它同时还具有开阔群众的眼界，提高和扩大群众审美情趣的职能。而群众的欣赏水平和要求，也必然在艺术的发展中，不断发展、变化和提高。在文学民族化的途程中，在艺术的探索、创新中，某些新的艺术手法和新的艺术形式的出现常常使人感到陌生、不习惯是可能的，对这种现象我们应该审慎地对待，不能以群众“不喜

闻乐见”为理由简单地加以否定。某种文学样式或艺术手法的优劣，是否为群众所接受，常常需要时间和实践的检验，有些现时不为群众所习惯和理解的东西，以为与传统习惯不合的东西，以为与文学的民族化相矛盾的东西，也许在经过一个历史过程之后，便为广大人民群众所承认，所接受，所喜闻乐见，并成为构成我们民族文学的新因素、新形式。文学史上这样的事情是屡见不鲜的。例如，“五四”新文学运动中从欧洲引进的新诗、话剧、报告文学、速写、特写等新的文学形式，和许多新的艺术表现手法，人们对它们从不习惯到习惯，也经历了一个过程。现在，谁也不怀疑这是我们中国民族文学形式的不可缺少的组成部分了。

社会主义文学的民族化，是一条广阔的道路。它要求文学作品具有中国作风和中国气派，也要求文学创作的题材、风格、形式和手法多样化。它既要从民族文学的优秀传统中拾取精华，也要用全人类的智慧去加以滋养。我们必须尊重文学发展和文学创作的客观规律，从生活出发，从作家的实际出发，坚持百花齐放、百家争鸣的方针，鼓励作家解放思想，大胆探索，最大限度地发挥自己的创造才能。只有这样，创造出我们时代所需要的社会主义现代化的、民族化的文学作品，才是可望可及的。“要进步或不退步，总须时时自出新裁，至少必取材异域，倘若各种顾虑，各种小心，各种唠叨，这么做即违了祖宗，那么做又象了夷狄，终生惴惴如在薄冰上，发抖尚且来不及，怎么会做出好东西来。”^① 在我们为创作出民族化的优秀作品而奋斗时，鲁迅的这番话是不应忘记的。

① 《论史诗》，《西方文论选》上卷第323页。

② 《马克思主义与民族、殖民地问题》，《布尔什维克》1948年第10期第2页。

- ③ 《别林斯基全集》第6卷第429页（俄文版）。
- ④ 《别林斯基论文学》第72页。
- ⑤ 《别林斯基论文学》第77页。
- ⑥ 《别林斯基全集》第7卷第214页（俄文版）。
- ⑦ 转引自《斯大林论语言学的著作与苏联文艺学问题》第112页。
- ⑧ 《鲁迅全集》第1卷第332页。
- ⑨ 《鲁迅全集》第6卷第39页。
- ⑩ 《歌德谈话录》第178页。
- ⑪ 《别林斯基全集》第5卷第317页（俄文版）。
- ⑫ 《毛泽东选集》第3卷第817页。
- ⑬ 周扬：《在音乐创作座谈会上的讲话》。
- ⑭ 列宁：《关于民族问题的批评意见》，《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第229页。
- ⑮ 《马克思恩格斯论艺术》第1册第297页。
- ⑯ 《鲁迅全集》第1卷第303页。

艺术分析初议

吕智敏

优秀的文学作品都表现着一定的艺术美，它激起读者的艺术美感，使其在美的享受中提高认识，陶冶性情，受到教育。艺术美是作家与读者共同追求的目标——作家要创造它，读者要欣赏它。如何创造艺术美，这是创作论所要研究的问题。本文只就有关鉴赏论中有关审美方法的问题，谈一些粗浅的看法。

马克思在《政治经济学批判》导言中，对生产与消费之间的关系曾经作过这样精辟的论述：“没有生产，就没有消费，但是，没有消费，也就没有生产，因为如果这样，生产就没有目的。”马克思揭示的关于物质生产的这种法则在精神生产领域中也是同样适用的——作家创作文学作品是为了读者的欣赏；离开了读者的欣赏，作家的创作就失去了目的，文学作品也就失去了它存在的意义与价值。也就是说，离开了读者阅读鉴赏这种“消费”，文学创作这种“生产”也就被取消了。马克思说：“产品在消费中才得到最后的完成。”文学作品也只有在读者的阅读鉴赏中才能最后成为真正的精神产品。

在精神生产中，文学创作与文学鉴赏之间的关系，还进一步表现为后者直接影响和制约着前者的方向。作家的创作总是直接地受着读者鉴赏活动检验的——既受着读者赞扬的推动，也受着读者批评的制约。读者的好恶、褒贬总是在一定程度上影响着作家创作的题材、内容、形式乃至风格。晚唐花间派词风

就是在当时封建士大夫阶级崇尚南朝宫体诗，欣赏和倡导淫柔绮艳的靡靡之音的鉴赏趣味影响下产生的。由此可见，鉴赏理论的研究不但直接影响着文学创作的方向，也直接影响着文学事业的发展。

鉴赏论所研究的问题，包括人们的审美心理、审美态度、审美标准、审美方法等问题，其中审美方法的研究——即如何通过对作品的艺术分析使读者认识作品的艺术美的问题，是鉴赏论研究的重点。因为艺术分析是人们认识文学作品艺术美的主要手段，是帮助人们打开艺术之宫的一把钥匙。它不是建立在个人喜好和随意想象的基础上，而是对千百万人长期艺术鉴赏实践的科学总结。它能够把读者鉴赏文学作品时的主观随意性引向作者创作作品时所要展示的艺术世界中去。艺术分析不但能够帮助人们认识某一部作品中的艺术美，而且能提高人们的艺术鉴赏水平和审美力；不但能成为人们在艺术活动中自我提高的一种手段，而且也是文艺批评家、鉴赏家和教师们指导人们进行文学鉴赏活动的有效手段，从而使文学作品在社会生活中发挥更大的作用。

为什么必须通过艺术分析这种手段才能认识文学作品的艺术美呢？

首先，这是由艺术美的特征所决定的。

正象文学艺术源于生活一样，艺术美也来自生活美。但艺术美不是自然美、生活美的照搬，它是根据作家、艺术家的美学理想，在自然美和生活美的基础上，经过提炼、集中、概括

而成的。它比客观存在的自然形态的美更典型、更真实、更多彩、更理想，因而也就更美。例如，看到湖畔的垂柳我们感到美，但读了贺知章的《咏柳》诗我们会感到更美。因为诗人用“碧玉妆成”、“绿丝绦”等比喻手法以及“不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀”的新巧想象把自己的审美理想倾注其中，这就不仅描绘出柳的姿态、色彩，而且创造出一种清新、秀雅、春意盎然的意境。这里有柳的美，也有春的美；春的美体现于柳的美，柳的美体现了春的美。这就使柳的自然美属性得到了提升、深化，创造出一种更完美的艺术美。

一般说来，单一的形式美，如色彩美、形状美、音律美等等，是比较容易为人们所识别的，因为它本身没有包含什么内容。而艺术美绝非仅只是一种简单的形式美，它还包含着内容美的因素。一部作品，只是做到了结构匀称，语言优美，表现手法新颖等等，还不能算是具备了艺术美的好作品。内容美与形式美，是艺术美必须同时具备的两种因素，它们互相依存，互为作用，相辅相成，缺一不可。内容美必须通过形式美才能得以表现，形式美也只有在表现内容美时才能显示出来。艺术美就在内容美与形式美的统一之中。

艺术家在创作文艺作品的时候，绝不是把内容美与形式美作机械的、简单的相加，或者说以内容美当作核，以形式美当作皮，只要把皮覆盖在核上，就能达到二者统一的艺术美境界。艺术家只有努力使内容美与形式美融为一体，才能创造出动人心魄的艺术美来。正如把糖放入水中，二者融和在一起变成了糖水，我们只能尝到甜味，而分不出哪是糖哪是水。恩格斯说：

“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别地把它指点出来。”^①从美学角度来理解这句名言，我们就会

认识到，恩格斯正是为我们指出了内容美不能游离于形式美之外而单独存在，它必须与形式美融为一体，从而完美地、和谐地、自然地表现出来。优秀的作品无疑都是体现着这一美学原则的，因而艺术美比起自然形态的美来，更具有它的丰富性和深刻性，不象简单的形式美那样，易于为人们认识和把握。

综上所述，我们可以看出，较之自然美和生活美，艺术美是一种更复杂的、更高级的美。它不是自然形态的东西，而是艺术家在一定美学理想指导下，根据自己的审美意识和审美经验，在对自然美、生活美改造基础上的一种美的再创造的产物。因此，对于欣赏者来说，它既不是一览无余的，也不是只靠感官即可感知的。

艺术鉴赏是人们对艺术形象感受、理解和评判的过程。在这一过程中，理解是关键。因为离开了对形象的理解，感受也就只能是个别的、零碎的；评判则必然是片面的、错误的。德国著名诗人歌德曾经说过：欣赏美的作品“须经过一番研究，读者才能理解其中的意义”^②。歌德在这里所说的“一番研究”，正是指的作为鉴赏方法论的艺术分析。这种艺术分析，不只是一般的概念、判断、推理的思维过程，它还必须从艺术形象本身出发，通过对形象所显示出的艺术风貌、格调、意境等艺术特色及其创作手法的研究，来揭示形象的内涵、特征和意义。艺术分析既然把形象的艺术特色作为自己的对象，它就必然将内容美与形式美的分析紧密地结合在一起，这样，就使它具备了帮助人们理解内容美与形式美的各种统一关系的功能，从而，引导人们去把握作品的艺术美。

初读契诃夫的短篇小说《一个官员的死》，人们只会感到滑稽可笑——一个小公务员，只是由于看戏时打了一个喷嚏，把

唾沫星子喷到了一位将军身上，那位将军并没有怪罪他，但他自己却陷入了无穷的忧虑、恐惧，后来竟然死了。这不是太离奇，太荒唐了吗？为什么它会具有那样强的艺术魅力？它的艺术美表现在什么地方呢？如果我们对作品进行一下具体的艺术分析，就可以发现，它的内容美与形式美是在一种十分复杂的关系的基础上统一起来的——用滑稽喜剧的艺术形式来表现悲剧的内容就是这篇小说艺术美的主要特征。

悲剧和喜剧，是对立的两个美学范畴。悲剧而使人发笑，喜剧而使人感伤，无疑都意味着失败。形式必须符合内容的需要。契诃夫何以竟能用滑稽喜剧的形式来表现悲剧的内容呢？这样对立的内容与形式何以又能达到统一呢？这种统一又表现为一种什么样的美呢？鲁迅说过：“悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看。”③《一个官员的死》正是通过对小公务员切尔维亚科夫典型性格的描写，揭露和抨击了造成他卑怯得异乎寻常的畸形性格的根本原因——沙俄专制等级制度，真实而典型地表现了这种罪恶制度是怎样把人的自尊心、人格感这些美好的人性和生命一起毁灭的悲剧。如果给小说加上浓重的悲剧色彩，自然会使读者为切尔维亚科夫的悲惨命运落下几滴同情的眼泪，但是，只此而已。而契诃夫所要表现的主题却决不止于此。他要在读者心中激起的是悲愤，而不是悲哀；他的目的在于揭露，在于抨击，而不在于自然主义地摹写现实。契诃夫为“悲愤”和“抨击”这种内容美找到了一种与其适应的最美的表现形式，那就是滑稽喜剧。因为滑稽喜剧的形式是最富于揭露性的——当人们感到事物反常到荒唐地步的时候就要发笑，喜剧正是用滑稽的手法赤裸裸地暴露出事物的反常、不合理，从而在笑声中否定它，批判它，“将那

无价值的撕破给人看”。在这里，悲剧的内容与喜剧的形式就这样相反相成、有机地结合在一起，有力地表现了这种内容美与形式美的复杂关系所造成的独特的艺术风貌。离开了艺术分析，我们是无法认识这种艺术美的特征，更无从把握它的。

二

文学是语言的艺术，这一特征也决定了必须通过艺术分析来认识作品的艺术美。

正如高尔基所说：“文学的根本材料，是语言——是给我们一切印象、感情、思想等以形态的语言。”^④也就是说，文学形象是靠语言作为材料塑造出来的。语言这种材料与线条、色彩、形体动作、灯光布景这些材料有很大不同，后者的作用在于造型，而前者的作用则在于表意。正因为语言与其他艺术材料具有这样的差异，因此，它对人所引起的反应也是不同的——诚然，文学语言常常是以文字的形式直接作用于人的视觉，但是，它不能直接造型，只是起着给人们传递某种意思的符号作用。可见，文学形象不是靠直观，而是借助于人的想象，将语言符号所代表的意义在人的头脑中表象出来，成为一种虽然没有实体，没有影像，但在读者的脑海中却似乎是可见、可触、有血、有肉的活生生的形象。可是，这种形象毕竟是一种间接形象，它没有直观性，不如视觉形象来得那样直接。在这里，语言作为中介，想象作为手段，起着间接造型的重要作用。

歌德在对他的儿子谈话时曾经指出，凡是读者认为美的，必定是他所理解了。⑤这也就是说，没有理解就没有文学鉴

赏。这里所说的“理解”，自然主要是指理解作品中所表现的作家对生活的审美感受以及他如何把这种审美感受再造成艺术美，但是，理解语言在塑造形象中所表达的全部含义，则是这种理解的第一步。因为，如果没有这第一步的理解，语言就失去了它的中介作用，文学形象也就无法得以在读者的头脑中表象出来，自然也就更无从领略它的艺术美了。

理解语言在塑造形象中的全部含义，绝不是一般的解词释句所能胜任的。只有掌握了作家运用语言塑造形象的特点和规律，才能真正达到这种理解；而语言的特点和规律又绝不是能够脱离形象的其他艺术特色而单独存在的，这就必须靠艺术分析，在艺术分析中将它与形象的其他艺术特色联系起来进行研究，才能被揭示出来。鲁迅的散文诗《野草题辞》，是一篇具有高度美学价值的作品。它的语言含义深邃，韵味隽永，如果不理解语言在塑造形象中所表达的全部含义，是很难真正享受到这篇散文诗的艺术美的。而要把握他的语言特色及规律，就必须通过艺术分析，全面研究其形象的艺术特色。经过分析，我们发现，野草的艺术形象是深刻饱满的，富于哲理性的。鲁迅不是从野草的外部特征，而是深入其内部特征，从其在生存竞争中的各种表现，从其与客观世界的各种关系，例如与泥土、与陈死人的血和肉，与践踏者、删刈者，与地火……的关系来突出其形象特征的。野草的生死枯荣又被鲁迅用来象征革命先驱者的斗争精神和献身精神。野草形象的这些艺术特色，就要求文学语言必须是深刻精粹，含蓄蕴藉，情理并重，毁誉并蓄的。为了使这些特点更加鲜明有力，鲁迅还运用了比喻、双关、排比、对偶、反复等修辞手法。不进行这样的艺术分析，我们就很难理解到鲁迅在这篇作品中既以野草自比，又阐述了他将

自己的散文集命名为《野草》的深刻含义；当然，就更不能领略到野草这一艺术形象所显示出的艺术美了。

前面曾经提到过，在鉴赏文学作品的时候，想象的作用是十分重要的。离开了想象，读者将语言意义表象为形象的过程就将无法进行，语言仍然只代表着一定的意义，无法化为形象。想象是利用语言中介间接造型的手段。读者只有根据自己的生活经验展开想象，才能赋予语言以形体，将它还原为画面，于是，阅读着文学作品，眼前就浮现出可见、可触、有血、有肉的活生生的艺术形象。

但是，每个人的想象力不尽相同。想象力强的人，不仅能将文学语言准确地、栩栩如生地还原为作者所塑造的艺术形象，而且还能够通过想象，接续和发展作者的思绪，进行一番形象再创造，从艺术形象中合理地发掘出作家自己尚不曾明确的意识到的东西。然而，对想象力贫弱的读者来说，在鉴赏中就很难将文学语言化为具体形象。《红楼梦》第四十八回写香菱学诗，开始由于没有发挥想象，只是从字面上去领会，因此，对王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”诗句的欣赏范围就只能局限在“想来烟如何直？日自然是圆的。这‘直’字似无理，‘圆’字似太俗”。后来，她结合自己的见闻，充分发挥了想象力，就不但能感受到诗中的形象，而且感到“倒象我又到了那个地方了”那样地鲜明亲切，赞不绝口地真正领略到了诗的形象所显示的意境美。

文学鉴赏中的想象应当既是自由的又是合目的的。所谓“自由的”，是指读者的自主性，不受任何约束和限制；所谓“合目的的”，是指想象不是盲目的胡思乱想，它必须驰骋于作品艺术形象所涉及的艺术天地之中。只有自由的、合目的的想象才能

将语言意义表象为艺术形象。对于启迪人们的想象来说，艺术分析也是十分重要的，它有助于把读者的想象引导到艺术形象所规定的意境中去。因为，如前所述，艺术分析是一种理解力的表现，脱离了理解的想象如果能够说它是自由的，也是完全没有目的的，只有与理解力结合在一起的想象力，才能够表现出明确的目的。十八世纪意大利美学家缪越陀里说：“和理解力结合在一起的想象力，能造出而且也真正造出一些形象。”^⑥

艺术分析是帮助人们在文学鉴赏中更好地发挥想象力的手段；想象是帮助人们感受文学作品间接形象的手段。因此，艺术分析帮助人们认识着艺术美。

三

艺术分析之所以能够帮助人们认识艺术美，还由文学形象的复杂性所决定着。

生活本身是复杂的。社会生活就是一个包含着各种复杂矛盾的统一体。文学以社会生活为反映对象，文学形象也就必然会体现出社会生活的这种复杂性。另一方面，语言艺术又具有不受时间、空间限制，从多方面用多种方式展示广阔而复杂的社会生活之长，因此，一般地说，文学形象比其他艺术形象更复杂、更丰富，内容蕴含量更大，表现力更强，因而也就更耐人寻味。东晋大画家顾恺之，以曹植的名篇《洛神赋》为题材，绘成了插图性的横卷《洛神赋图》。画中所塑造的洛神形象，体态轻柔，姿色娇美，服饰华丽，飘然欲仙；再加上鸾龙驾輿，鲸禽护卫，旌旗蔽日，云蒸霞蔚，使我们看到了一个美丽佼好、神人一体的仙女形象。但是，曹植《洛神赋》中所塑造的洛神形

象较之顾恺之《洛神赋图》中所塑造的洛神形象就更加复杂，内容蕴含量也更大了。曹植不但运用了词藻的丰富变换、比喻的恰切新奇、动静的有机结合等艺术手段描绘了洛水女神的美丽外貌；更突出的是，诗人发挥了浪漫主义的非凡想象力，用梦幻的奇妙境界极力烘托神人之间真挚的爱情，通过一见钟情、交换信物、倾诉衷肠、含恨离别等情节的展开，采用了神态描写、动作描写、语言描写、间接描写等手法，写出了洛神既庄重典雅又温柔多情，既缠绵眷恋又热情真挚，既满含人间闺怨又难违人神道殊的复杂思想感情。写到洛神启动朱唇倾诉爱慕之情又不能不与自己所爱的人永诀时，爱、恨、怨、悲、悼、誓，百种感情，融于一体，发于一时，充分体现出文学形象的复杂性特征。

文学形象的复杂性不仅表现在它内容的丰富性，还表现在人物性格的多样性，有时候，在一个人物身上甚至会集中地表现出一些完全相反的性格特征。俄国十九世纪批判现实主义作家莱蒙托夫的长篇小说《当代英雄》中贵族阶级的叛逆者皮却林的性格特征就表现出多方面的矛盾——他既痛恨上流社会奢侈腐朽的生活，但又整日懒散、享乐而无力自拔；他既无情地嘲讽贵族阶级的虚伪、庸俗，却又习惯于虚情假意、逢场作戏；他既清醒地意识到自己生命的意义和崇高的历史使命，却又整天无所事事，虚度年华；他既有向丑恶势力挑战的勇气，在决斗前夕又犹豫、怯懦。皮却林充满各种深刻矛盾的性格，正表现了这一艺术形象在复杂矛盾中的统一。

文学形象的复杂性使其所包含的艺术美在内容上、形式上也都必然呈现出一定的复杂性。这种复杂的艺术美，欣赏者是不可能一目了然的。只有通过艺术分析，对构成艺术美的各种

因素及它们之间的关系、组成、表现形态、风貌特征等加以艺术的分解、综合，才能使欣赏者既能认识这种艺术美的内部结构，又能居高临下地看到它的整体。艺术分析之所以能够成为艺术鉴赏的有效工具，就是由于能够通过对文学作品的这种条分缕析使人深刻地感知到它复杂丰满的艺术美。

四

最后，从文学鉴赏中人们认识活动的规律来看，要认识作品的艺术美，也必须进行认真的艺术分析。

文学鉴赏中人们的认识规律有什么特点呢？

诚然，文学鉴赏活动是始终围绕着艺术形象进行的，文学作品的艺术美也主要来自于形象的力量，因此，在鉴赏中读者的认识活动必须从对艺术形象的具体感受出发，时刻不能离开对这些形象和画面的感受。也就是说，时刻离不开感性认识活动。但是，感性认识绝不等于下意识的形象直觉，它既是一种认识活动，就不能脱离思维而存在，离开了思维活动，人对外界的反映就只能是消极的、被动的，不但不能接触到事物的本质，而且对事物的外部反映也必然是零碎的、片面的。任何一部文学作品都是一个完整的、复杂的、有机的整体，而且文学作品中所反映的生活比现实生活更高、更强烈、更集中、更典型、更理想、更带普遍性，因此，以认识作品艺术美为目的的文学鉴赏活动是一种复杂的、高级的认识活动。它是一种包含着读者积极思考的形象思维活动，也就是说，它必须遵循着从感性认识到理性认识的规律，从形象的外部或局部美学特征的感觉、印象而上升到对形象的内部、整体美学特征的认识和理

解。例如，我们在欣赏李白的《送孟浩然之广陵》一诗时，首先在脑海中浮现出一幅明丽壮观的画面：孟春三月，江南草长，繁花如烟似锦。诗人李白在黄鹤楼送别好友孟浩然。孤舟渐远，最后，帆影消逝在无涯的天边。这就是欣赏作品时所得到的感性认识。如果鉴赏活动仅仅停留在这里，那我们得到的就只能是对作品艺术美的表面的印象，局部的感受。要全面而深刻地认识这首绝句的艺术美，还必须将这些感性认识进一步上升为理性认识。这里所说的理性认识，指的是由此及彼、由表及里的思考和想象。通过这种思考和想象，凝练浓缩的画面就可以得到补充和扩展；作品所蕴含的见之于言外的不尽之意也就能被挖掘出来。这样，我们就不仅能够看到小船顺流而下，渐行渐远的鲜明画面，而且能够想象到诗人伫立黄鹤楼头，久久不忍离去的动人情景；不仅能够看到江水浩淼、水天相接的壮丽景色，而且能够认识到作者寓情于景，把“孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流”的壮观之景与系念友人的惜别之情融而为一，创造出一种深邃的意境，从而表现出有限的画面所难于表达的无尽的诗情。

从以上分析可以看出，文学鉴赏自始至终伴随着对作品中艺术形象的具体感受，同时又离不开分解、综合、判断、推理这些理性认识活动。这两种认识活动缺一不可，又结合得那样紧密，以至我们很难把它们分割开来，这是文学鉴赏中认识活动的规律。作为鉴赏方法论的艺术分析本身，就是结合着感性认识与理性认识的一种思维活动——艺术思维。人们在进行文学鉴赏的时候，实际上都是在运用着艺术思维，进行着艺术分析，只不过有自觉不自觉之分，方法对错之分，经验多少之分，水平高低之分罢了。符合艺术规律的艺术分析无疑是使我

们在艺术美的认识上深化提高、产生飞跃的唯一正确途径。

我国古代文艺理论家对文学鉴赏中的这一规律也有过不少论述。例如刘勰在他的《文心雕龙·知音篇》里说，“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情；沿波讨源，虽幽必显”，就是讲的这个道理。作家是先有了思想感情的激动然后才发为辞章的，而读者是先披阅文辞然后才能深入了解作家的思想感情并与之产生共鸣的。对文学作品的鉴赏正好象沿着波流去追溯水源，即使作品的含义十分幽深，也必然会显露出来为读者所认识。刘勰所总结的文学创作需要由内及外，文学鉴赏要由外及内地进行的规律，是我国古代文艺鉴赏理论研究的结晶。这种理论研究一直指导和推动着文艺鉴赏活动的开展，因此，重视对文学作品进行艺术分析，是我国古代文学鉴赏史上的优良传统。

历代的诗话、词话、文论、曲论、小说评点等都十分注重作品的艺术分析，其中不乏独到精辟的艺术见解，读来醒人耳目，启人心扉。例如明代学者王夫之在《薑斋诗话》中分析《诗经·采薇篇》时说：“‘昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。’以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”他十分精当地指出诗人在这里用杨柳在春风中轻柔地飘荡这样美好的景物反衬出士兵被迫出征的愁苦心情；又用雨雪霏霏的凄苦景物反衬出士兵置雨雪泥泞于不顾，赶路回家的愉快心情。从诗的表现手法和意境分析中使我们认识到这首诗所表现的浓厚的人情味和耐人寻味的隽永美。又如明末清初的著名文学批评家金圣叹，在他评点《水浒》的《读第五才子书法》中，分析了施耐庵刻画人物的高超手段，指出“水浒传只是写人物粗鲁处，便有许多写法，如鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任

气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁束。”他还指出，为了突出人物的个性特点，就必须作到人物语言的个性化，使人物的语言符合其身分、经历和性格。他说：“水浒传并无之乎者也等字。一样人，便还他一样说话，真是绝奇本事。”他的这些艺术见解，虽然都是用评点的方式表达出来的，比较零散，还没有形成全面、完整的鉴赏理论体系，但是，它们从具体的艺术形象出发，剖析了形象美特定的内涵以及作家创造这种艺术美的规律，不但能够帮助读者认识鲁达等人物的个性特征，从而认识构成这些人物与其他人物关系的诸多因素，还能进一步加深对梁山泊整个英雄人物体系的全面认识。此外，它对于我们认识文学作品描写人物个性的普遍规律也具有启迪作用。因此，我们必须继承和发扬我国文学鉴赏史上这种优良传统，充分重视艺术分析，推动文学鉴赏活动的开展，促进社会主义文学事业的繁荣。

① 恩格斯《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

② 《歌德谈话录》第134—135页。

③ 鲁迅《再论雷峰塔的倒掉》。

④ 高尔基《论散文》。

⑤ 《歌德谈话录》第134—135页。

⑥ 《西方美学家论美和美感》第97页。

谈文学作品中 细节描写的审美价值

张丽杭

鲁迅说：“一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。”（见《摩罗诗力说》）优秀的文学作品应该是一种给人以美感的艺术品。它除了用正确的政治观、道德观和伦理观对读者进行思想教育外，还应该用完美的艺术形象对人们进行审美的教育，这是文学艺术所应当肩负的特殊使命。

文学作品既然是一种具有审美特质的艺术品，那么作为它的组成细胞的细节描写当然也应该具备一定的审美特质。事实证明，文学作品的细节描写是具有这种特质的，特别是一些优秀作品的精采的细节描写，更是以它特有的魅力影响着读者，使人感动、惊叹，流连忘返，爱不忍释，以致多年之后，那些脍炙人口的精采细节，仍然活跃在人们的心中，宛如夜空中闪烁的星星。

“孔乙己是站着喝酒而穿长衫的唯一的人。”一个“站着喝”，一个“穿长衫”，两个不着笔力的细节描写，孔乙己的社会地位，他的穷酸，他的自视清高便跃然纸上了。

“阿Q伏下去，使尽了平生的力画圆圈。他生怕被人笑话，立意要画得圆，但这可恶的笔不但很沉重，并且不听话，刚刚抖一抖的几乎要合缝，却又向外一耸，画成瓜子模样了。”这一系列有关动作、心理和事件进程的细节描写，多么生动而深

刻地揭示了阿Q的愚昧和麻木!

细节描写就是这样地富有艺术的魅力。

通观文学作品中精采的细节描写便不难发现,细节描写在文学创作中的最大功用是塑造典型,它是人物典型化的重要手段。

恩格斯在论述典型时说:“每个人都是典型,但同时又是一个单个人,正如老黑格尔所说是一个‘这个’。”这就是说,典型必须有鲜明的个性,要是一个“这个”。因为细节描写是作家、艺术家对艺术描写对象的细部所进行的描绘。而这些细部又恰是最足以把艺术描写对象中的“这个”和“那个”区别开来的地方。

事实证明,文学史上的许多艺术典型也正是通过细节描写而获得鲜明的个性的。孔乙己所以是孔乙己,那是因为他一方面穿长衫,一方面又站着喝酒;他一方面无以为生,一方面又轻视劳动;他一方面要偷窃,一方面又强词夺理,否认窃就是偷;他一方面内心寂寞,想从孩子们那里得到些安慰和快乐,把自己的豆分给孩子们吃,一方面又因钱少豆少,怕自己剩不下了,于是“伸开五指将碟子罩住,弯下腰去说道:‘不多了,我已经不多了。’直起腰又看一看豆,自己摇头说:‘不多不多!多乎哉?不多也。’”……就是这样一些出神入化的细节描写,将孔乙己的穷酸、潦倒、善良、迂腐的个性鲜明地、刀雕般地刻画了出来。于是,文学史上就出现了这个永不磨灭的艺术形象。

文学史上的人物,类型是有限的,而典型却是众多的,作家往往要刻画一些类型相同的人物。这些类型相同的人物,怎样才不至雷同?这往往也要借助于细节描写。

吝啬是社会中某一类人物的共性，它又是文学家们所爱表现的一种病态社会的病态性格。文学作品中称得上吝啬典型的中外都有。葛朗台、泼留希金、严监生，都是具有这种性格的典型。可是在人们的心目中，他们却各具特征，永远也不会相混。这就是因为作家运用了不同的、准确而精细的细节刻画，突出了他们的个性的缘故。葛朗台以资本主义上升时期灭绝人性、贪得无厌的攫取为其致富的手段，他是一个有着勃勃野心的、攫取型的吝啬鬼，他的个性的特点是攫取。作家用他对侄子、女儿乃至妻子的种种欺骗行为的细节描写，表现了这一个性。特别是写了他在弥留之际，伸手去抓取作临终祈祷用的镀金十字架的细节，为这个吝啬鬼的典型最后抹上了一笔重重的油彩。十字架本来就是基督徒心目中不可亵渎的圣物，而眼前的这个十字架又是为他的灵魂升入天堂而用的。可是，在葛朗台的眼里，也变成了可以攫取的财富。还有什么样的艺术手段能如此鲜明而深刻地刻画出这种人物的这种个性呢？

泼留希金则不同，他生活在农奴制度崩溃时期的俄罗斯。农奴制的日趋崩溃决定了他不会象葛朗台那样充满野心，他将他的致富欲望寄托在对每一个小钱的积攒上。于是，才有了他那一身非主非仆，不男不女的打扮，和那一书房的破烂什物。作者写他在路上捡回一只人家遗弃的水桶，写他书桌上一块干硬得象石头一样的面包，写他桌子上一只盛着半杯不知什么颜色的水的杯子和那杯子里的一只死了的苍蝇……通过这一系列的细节描写，一个猥琐、贪婪、卑微的俄罗斯乡村地主的形象，便浮雕般地出现在读者的面前了。

严监生是具有中国作风、中国气派的中国封建社会土生土长的、不开化的土财主。时代和社会的原因使他的吝啬以守财

的姿态出现。他欺压穷人，横行乡里，同时自己又节省成癖，不仅平时不许点灯，即使在自己临死的时候，也因为点了两根灯芯而咽不了气。还有什么样的描写能这样突出人物的守财奴的本性？这些有着相似性格的文学典型，所以永远清晰、鲜明，个性突出，应当说，成功的细节描写，是一个很重要的原因。

细节描写不仅能够不同的情节中突出有相同性格的人物的不同个性，而且还能在相似的情节中突出有着相同性格的人物的不同个性。《水浒传》就是充满了这种细节描写的作品。仅以打虎这一情节为例。《水浒传》中就写了武松的打虎和李逵的打虎，他们两个又都是有着勇敢和神力的人物，但是武松精细，李逵鲁莽，作者偏偏安排了一个共同的打虎的情节，在这相同的情节中刻画他们不同的个性。这当然需要作者驾驭人物的高度的艺术技巧；然而，如果描写得好，就将会在人物的刻画上收到意想不到的艺术效果。而取得这种艺术效果的手段，往往就是精采的细节描写。

请看这两处的细节描写吧：

武松来到景阳岗，酒力发作，刚要放翻身子躺下，却听得一阵风起，跳出一只吊睛白额大虫来。武松见了，叫声“阿呀！”从青石上翻将下来，便拿那条哨棒在手里，闪在青石边。那大虫从半空里撺将下来，扑向武松，武松“只一闪，闪在大虫背后”。因那大虫“背后看人最难”，便把腰胯一掀。武松又“一躲，躲在一边”。大虫见掀他不着，吼一声，倒竖起虎尾只一剪。“武松却又闪在一边”。等大虫的气性没了一半之后，武松就“抡起哨棒，尽平生气力”“从半空中劈将下来”，但没有打着。大虫反扑过来时，武松又一跳，“退却了十步远”，等大虫把两只前爪搭在武松面前时，“武松将半截棒丢

在一边，两只手就势把大虫顶花皮肱膊地揪住，一按按将下来，那只大虫急要挣扎，被武松尽气力纳定，哪里肯放半点儿松宽？”然后，“武松把只脚望大虫面门上，眼睛里，只顾乱踢”。等大虫把身子底下扒起一个大坑之后，武松又“把那大虫嘴直按下黄泥坑里去”。然后，“把左手紧紧地揪住顶花皮，偷出右手来，提起铁锤般大小拳头，尽平生之力，只顾打，打到五七十拳”，把大虫打死。这“一闪”，“一闪”，“一躲”，又“一闪”，以及一棒未中之后的“一跳”等一连串的退却，正是为后面的打虎积蓄力量，消耗对方。等到对方气力已尽，武松就发起了一系列的进攻，利用平生的力气，使出全身的解数，利用好周围的地形地物，把老虎打死。

再看看李逵的打虎吧，那完全是另一种情态。当他看到老娘被虎吃掉时，“心头火起”，“赤黄须竖立起来”，凭着一股子恨劲，先将一只小虎搠死。然后，竟追着另一只小虎到了虎洞里，全然没有考虑到会有什么危险。在搠死第二只小虎时，母虎回来了。李逵还“伏在那里张望”，等母虎进得洞来，一刀刺中了它的粪门，而且因为“使得力重”，“和那刀把也直入肚里去了”。虎带伤逃出洞外，他又“赶将出来”，正好碰上了回洞的公虎，他也没有惧色，仍然“不慌不忙，趁那大虫的势，手起一刀，正中那大虫颌下，伤着了它的气管”。就这样，一口气杀死了四只老虎。

这里，他不讲防卫，也不讲策略，全凭一腔怒火，一股蛮劲。

同样是打虎，同样是表现人物的勇武，情节相同，性格相似，但武松就是武松，李逵就是李逵，人们看得清清楚楚。一个是勇武中透露着智慧和精细，一个则完全是鲁莽和大胆了。

为什么会有这样的效果？不能不说是精采的细节描写的功用。在相同的情节中，利用不同的细节描写，在突出人物的个性，特别是突出有相同性格的人物的个性方面，就有如此巨大的作用。

这一类的描写在《水浒传》中是常见的，如鲁智深拳打镇关西，和李逵打死殷天锡；武松的杀嫂和石秀的杀嫂等等，都是如此。这些精采的描写，使《水浒传》中同类型的人物个性更加鲜明突出。

细节描写不仅能突出人物的个性，而且还能揭示出人物的本质特征。

别林斯基认为，“典型是否定自己的一般性而成为个别现象，变成个别现象之后又回到一般性上来的一般的概念”。这就是说，典型除了有鲜明的个性之外，还必须体现着某一阶级，某一时代的共同的本质特征，这种本质特征其实就是人物的共性。典型必须是这种个性与共性的统一体。从文学的实践中看，优秀的细节描写所刻画出来的个性，往往都反映着阶级和时代的本质特征，使个性又回到“一般性”上来。《儒林外史》中写范进丧母后，“遵制丁忧”，不能参加宴饮。可是当汤知县宴请他时，他也还是参加了。在酒宴席上，他虽然也曾经好几次地“进前缩后”“不举杯箸”，害得汤知县换了好几次食具，孝心可谓诚矣。可是当大虾元子端上来后，他却对不起，“拣了两个大虾元子送在嘴里”。这不是十分深刻地揭示了范进的虚伪以及“遵制丁忧”的封建礼教的虚伪吗？这种虚伪性正是范进那个阶级、那个时代的共性。此外，阿Q的精神胜利法的种种表现，固然反映了阿Q的愚昧和麻木，然而，何曾又不是当时中国整个国民性的反映？孔乙己穷愁至死，也不肯脱

下那件又脏又破，多年不洗的长衫，不也正是封建教育制度毒害下旧知识分子蔑视劳动、自视清高的共同本质的反映么？

典型化要求人物有鲜明的个性，典型化又要求鲜明的个性和共性的有机的统一。而细节描写恰恰是能提供这种艺术效果的描写，所以说细节描写是人物典型化的重要手段。

在文学作品中，我们还经常可以看到这样一类细节描写，它不仅在那里刻画人物，而且是直接地或间接地深化着作品的主题。

鲁迅先生在《伤逝》中有这么一处描写：“壁上就钉着一张像。当我（指涓生）指给她（指子君）看时，她却只草草一看，便低_·了_·头_·，似_·乎_·不_·好_·意_·思_·了。”（括号和重点号是引者加的）这一段描写有什么作用呢？第一，它刻画了人物，写出了子君的羞涩、妩媚；第二，写出了她的“还未脱尽旧思想的束缚”，因而深化了作品的思想。《伤逝》是鲁迅先生表现青年知识分子争取婚姻自由和妇女解放的作品，它以子君的悲剧告终。这个悲剧就是要告诉人们，如果离开整个社会革命，离开政治、经济上的解放和希图以个人奋斗冲出封建家庭和社会的牢笼，孤立地追求所谓的婚姻自由和妇女解放，除了在沉重的封建压迫下妥协或得到悲惨的结局之外，是不可能有其他结果的。子君有没有冲破这些为争取自由解放所必须冲破的封建家庭和社会牢笼呢？没有。因为子君尽管希望冲破家庭和社会的牢笼，但她的思想却被家庭和社会的牢笼束缚着。这就是子君的悲剧之所在。鲁迅在作品中是如何来表现这种束缚的呢？当然，作者用了很多篇幅，写了一系列的情节，同时也写了很多细节。其中这一处细节不仅加深了人物的刻画，含蓄地揭示了人物的思想，而且通过人物的这一思想，更深刻地揭示了主

题——要争取自身的解放，首先得争取思想的解放；如果将自己的思想束缚在旧意识的禁锢中，是不能获得真正的解放的。

此外，象《风波》中的结尾处的一个细节，也具有同样的作用。在这里，作者用了几乎是特写镜头般的手法，写了长成为大姑娘的六斤在土场上一瘸一拐地走着的镜头：“伊虽然新近裹脚，却还能帮七斤嫂做事，捧着十八个铜钉的饭碗，在土场上一瘸一拐地往来。”（重点是引者加的）这补了十八个铜钉的碗，是辛亥革命后，皇帝坐龙廷（即张勋复辟）的那年补的。时已多年，但农民仍在捧着；裹脚，是前朝留下的摧残妇女的习俗，然而，皇帝赶跑多年了，这个小小的女孩仍不得幸免。这一切，不是极为深刻有力地显示出乡间的习俗依旧，人民的生活依旧，辛亥革命没有给中国社会带来任何有积极意义的变化，辛亥革命是彻底的失败了，旧民主主义革命无助于挽救中国社会的思想吗？一个小小的细节描写，在揭示作品的主题思想方面，竟有如此巨大的作用。为此，我们不得不叹服这种艺术手段的价值了。

细节描写不仅能深化作品的主题，它还是推动情节发展的契机。

在《红楼梦》第九十六回，王熙凤等人设下了恶毒的掉包之计后，严命家人仆妇不许向黛玉泄露。但是，人们知道，如果不向她泄露，情节就无法开展了。用什么方法使情节发生这一转折呢？作者设计了一个细节，让黛玉碰巧听到了傻大姐的哭诉，情节才往下展开，才完成了千古绝唱的黛玉的悲剧。一个很不着笔力的细节，在推动情节的发展上，起的作用却是不小的。

在《离婚》中，鲁迅先生让七大人的一个喷嚏，吓退了能

说会道的爱姑的满身勇气，向婆家屈服了，使情节发生了意想不到的转折。这也是细节描写推动情节发展的实例。

用细节描写推动情节的发展，使作品干净、洗炼，又往往在“山重水复”之时，造成“柳暗花明”的局面。

细节描写就是这样因它在典型化方面的功力，在深化主题方面的功力，在推动情节发展方面的功力，给读者以魅力，产生了它的审美效果。

那么，细节描写怎么会有这些功力呢？这就要从美的特质和细节描写的特质两方面来探讨了。

高尔基说：“我所理解的美是各种材料——也就是声音、色彩和语言的一种结合体，它赋予艺人的创作——制造品——以一种影响感情和理智的形式，这种形式就是一种力量，能唤起人对自己创造的才能感到惊奇、骄傲和快乐的力量而作用于感性和理性。”（《高尔基论文学》263页）这就是说，在艺术创作中，一种能影响人的感情和理智的形式，一种作用于感性和理性的、能使人产生惊奇、骄傲和快乐的力量，就是艺术作品的美。

细节描写具不具备这种力量呢？是具备的。这是由它的特质决定的。细节描写是文学作品中对人物性格、事件发展、社会环境和自然景物的最小的组成单位所作的细腻的描写。而这些“最小组成单位”，又往往是作家在深入生活、理解生活的基础上精心选择的结果。因此，它往往是些闪光的东西。它的形式虽然细小，但是它的容量却十分巨大，有着小中寓大、以一当十的功力。再加上作者对它的细腻描写，它的表现能力就更为巨大了。这种从“小”中见出来的“大”，往往就使人产生意想不到的感觉。这种意想不到的感觉，也就会产生高尔基

所说的“惊奇”的感觉；这种惊奇，又将使人产生出对自己创造活动的“骄傲”和“快乐”，这便是它唤起的美感。

请看《红楼梦》第三回林黛玉初进荣国府时，宝、黛见面后，宝玉给黛玉送字的一段细节描写吧：

……宝玉笑道：“我送妹妹一字，莫若‘颦颦’二字极妙。”探春道：“何处出典？”宝玉道：“《古今人物通考》上说，‘西方有石名黛，可代画眉之墨。’况这妹妹，眉尖若蹙，取这个字岂不美？”探春笑道：“只怕又是杜撰。”宝玉笑道：“除了《四书》，杜撰的也太多呢。”

这一百二十来个字，写了一个取字的细节，可谓细小了。然而，这里面的内容却远不是单单表现取字一事而已。它一方面表现了贾宝玉学识的广博，知识的丰富，信口出典，而且信手就能找到典故的根据；一方面又表现了宝玉的叛逆精神——他不为儒家的经典所囿，常读“闲书”，而且对儒家著述又常取否定态度；第三，它为故事情节的发展作了暗示：刚一见面就产生了好感；第四，它也突出了宝玉性格上的特点：在女儿丛中能言善辩，挥洒自如，这一点又和后文中他与贾政相处时的拘泥呆板形成鲜明的对比；第五，侧面刻画了黛玉的形象：“眉尖若蹙”，多愁善感。此外，也表现了一些探春的性格。看，百十多个字的描写，它的内含却不是百十个字能说得清楚的。

由此可见，细节描写所以具有一定的审美特质，首先是由它的巨大的表现力决定的。

此外，细节描写虽然细小，但它绝不是作家信手拈来之物，而是作家严密构思，精心选择的结果。在这些细小的内容的描写上，往往倾注了作家对生活的深刻理解，倾注了作家独有的审美认识。因此，它的含义往往又是极为深刻的。而且这

种深刻的含义和它细小的形式又构成了一种矛盾，这种矛盾现象无疑也能使人产生新奇、惊叹，产生意想不到之感。于是，人们又从中体验到一种创造的骄傲、快乐，而且产生精神上的满足，这又使人们产生出美感。

试看《祝福》中作者对鲁四老爷书房陈设的那些细节描写吧：“壁上挂着朱拓的大‘寿’字，陈抟老祖写的；一边的对联已经脱落，松松地卷了放在书桌上，一边的还在，道是：‘事理通达心气和平’。”案头堆着一堆“似乎未必完全的《康熙字典》，一部《近思录集注》和一部《四书衬》。”从这些陈设中一眼便可看出书房主人是一个讲究理学的老监生。虽然作的是环境描写，但也是在更深的程度上对人物的本质进行的揭示。

也就是在这篇作品中，鲁迅先生在祥林嫂死后，“我”和短工的一段对话的描写，实际上也是从更深的程度上揭示了祥林嫂的可悲的社会地位：她活着，没有得到过人们的同情，她死后，也没有引起人们的注意，祥林嫂竟如一条虫子一般地死去了，可诅咒的社会！

由表及里，入木三分，富有深刻的表现力，这是细节描写所以具有审美特质的第二个原因。

有人说，艺术的“真”叫人感动，艺术的“美”叫人品味。的确，美的东西是叫人品味的；反过来说，叫人品味的东西，本身就具有一种美。耐人寻味就是细节描写所以具有审美特质的第三个原因。

前文说过，细节描写是一种小中寓大、以一当十的描写，是一种由表及里，入木三分的描写，这就使它具备了另一种特质——耐人品寻。试想细小的东西包含着那么丰富的内容和深

刻的思想，怎么能不叫人向深里探求、寻找、品尝呢？人们只有在这探求、寻找、品尝的过程中才能理解得到其中的奥秘和精妙，人们也从这种奥秘和精妙的寻找中得到启示，得到提高，得到认识。而在这种不断得到启示、提高和认识的过程中，人们又收到了意想不到的效果，又得到了心灵的愉悦、满足，得到了惊奇、骄傲和快乐。

纵观细节描写的这些功能与特质，我们感到，它确实是一种具有高度审美特质的艺术手段。让我们创造出更多、更精采的细节描写吧。

鲁迅与屈原

伯仲叔

恩格斯在《共产党宣言·1893年意大利文版序言》中，曾经这样评价了《神曲》的作者但丁：“封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端，是以一位大人物为标志的。这位人物就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。”

我们认为，中国奴隶制的终结和新生的封建制的开端，也是以一位大人物为标志。这位大人物就是战国时期的屈原。同样，标志着中国半封建半殖民地制度的终结，新兴的无产阶级领导的人民民主制度的产生，也有一位大人物，那就是无产阶级新文化运动的旗手鲁迅。

鲁迅和屈原，同是处于中国历史转折时期的伟大人物，他们之间虽然相隔两千二百余年，但类似的时代环境、相仿的个人遭遇，为了追求理想、追求光明所进行的殊死斗争，必然使他们之间存在着某些内在的联系。本文仅从思想和艺术两个方面，探讨屈原的作品是怎样地引起了鲁迅的共鸣和倾心，鲁迅又是怎样地评价和继承了屈原这一宝贵遗产，并以此为纽带用异中求同和同中求异的比较方法加以阐述。

王瑶同志在一九五六年撰写的《论鲁迅作品与中国古典文

学的历史联系》一文中，着重论述了“鲁迅作品的风格特色是与‘魏晋文章’有其一脉相承之处的”，论据充足，分析精到，令人信服。然而我们以为，在鲁迅与中国古典文学的历史联系中，除了“魏晋文章”以外，屈原的为人、思想和作品也是不可忽视的重要方面，或者说是鲁迅产生了巨大影响的更为重要的方面。

对于这一点，许寿裳先生一九四七年就注意到了。他在《亡友鲁迅印象记》一书中，专节介绍了鲁迅对屈原的仰慕，还从鲁迅所作旧体诗中寻找了鲁迅与屈原产生某种历史联系的线索，开列了鲁迅引用骚词、骚句的单子。他还在同年七月二十八日写的《鲁迅的避难生活》一文中，谈到了“鲁迅的境遇和三闾大夫何其相象”。

其实，认真考察一下鲁迅的生平和著作就会发现，鲁迅与屈原在思想上、艺术上产生的联系，远不止许寿裳先生指出的那些。可以说无论是青年时期的鲁迅，还是中老年时期的鲁迅，无论是具有爱国主义、民主主义思想的鲁迅，还是转变以后树立了共产主义思想和世界观的鲁迅，屈原的影子始终伴随着他，给他以巨大的积极的影响。

我们也仿照郭沫若《庄子与鲁迅》、许寿裳《屈原与鲁迅》的写法，将鲁迅与屈原产生过历史联系的地方，择其要者简述如下：

众所周知，鲁迅从小熟读《楚辞》，屈原的品质和创作在他的思想、生活和创作上打下了深刻的烙印。

一九〇〇年鲁迅二十岁在南京求学时，作旧体诗《莲蓬人》寄赠家乡的两个弟弟共勉。这首诗用莲蓬来比人，表示希望做一个高洁、素朴、有风骨、能够顶住逆境袭击的人。在鲁迅心目

中，屈原就是这样的品德崇高的人，所以诗中很自然地引用了骚词。屈原在《离骚》中曾用“制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳”来赞美品格高尚的人，鲁迅加以转换，用“芰裳苕带处仙乡，风定犹闻碧玉香”的诗句来赞美莲蓬人的风骨。这说明年轻的鲁迅崇尚屈原，愿以屈原为榜样，做一个朴实无华而又很有气节的人。

一九〇三年二十一岁的鲁迅，在日本剪辮留影并作《自题小像》诗。诗中表达了眷恋祖国的爱国主义感情。在如何看待自己祖国的问题上，屈原是最容易使他产生共鸣的一个人，所以又自然地引用了骚词。屈原用“荃不察余之中情兮”表达自己立志改革却不被楚怀王理解的悲哀，鲁迅用“寄意寒星荃不察”表达自己寻求救国救民道路却不被祖国和人民理解的悲哀，以及“我以我血荐轩辕”的献身决心。

鲁迅热爱屈原的作品，高度评价屈原的作品。他在日本弘文学院就读时，还专门买了日文版线装的《离骚》，十分珍爱。据许寿裳回忆，鲁迅曾对他讲过“《离骚》是一篇自叙和托讽的杰作”，“《天问》是中国神话和传说的渊藪”。

一九〇七年鲁迅在日本仿骚体翻译了美国H·哈葛德和A·兰格合著的小说《红星佚史》中的十六首诗。

同年鲁迅写作了介绍近代欧洲进步文艺思想的重要论文《摩罗诗力说》。论文介绍了充满“刚健抗拒破坏挑战之声”的拜伦、雪莱等八位“魔鬼派诗人”，批判了中国孔子的“思无邪”，批判了老子的“不撓人心”，在伟美之音“上下求索，几无有矣”的情况下，唯独提到了屈原还有值得肯定的地方，就是“唯灵均将逝，脑海波起，通于汨罗，返顾高丘，哀其无女，则抽写哀怨，郁为奇文。茫洋在前，顾忌皆去，怼世俗之浑浊，颂己

身之修能，怀疑自遂古之初，直至百物之琐末，放言无惮，为前人所不敢言。”当然鲁迅也指出了屈原的不足，即“多芳菲凄侧之音，而反抗挑战，则终其篇未能见，感动后世，为力非强”。

鲁迅还喜欢用屈原诗里面的词汇当作笔名。一九一二年在鲁迅的支持下，绍兴创办了《越铎日报》，鲁迅在创刊号上发表了《〈越铎〉出世辞》，署名“黄棘”。“黄棘”语出《九章·悲回风》：“借光景之往来兮，施黄棘之枉策”。鲁迅取用为笔名，有以棘策马，驱之迅行之意，与鲁迅拟定的《越铎》要“纾自由之言议，尽个人之天权，促共和之进行，尺政治之得失，发社会之蒙复，振勇毅之精神”的办报宗旨很相适合。这个笔名以后在《哀范君三章》、《〈哀范君三章〉附记》、《张资平氏的小说学》、《论毛笔之类》、《考场三丑》、《刀“式”辩》等杂文发表时多次用过。一九二五年鲁迅还曾在发表《春末闲谈》时以“冥昭”为笔名。屈原《天问》：“冥昭瞢暗，谁能极之？”《春末闲谈》中提到反动统治者“日施手段，夜费心机”，“冥昭”即日夜，鲁迅信手拈来用作笔名，很有讽刺意味。

鲁迅的小说集《彷徨》和散文集《朝花夕拾》都是以屈原诗意命名的。前者直接引《离骚》“朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃；欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫；路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”八句作为题辞，表明自己与屈原相一致的顽强的探求精神。后者一看题目就可以使人联想起“朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽”，“朝饮木兰之坠露兮，夕餐秋菊之落英”等《离骚》中的名句。

鲁迅一向珍惜时间，抓紧工作的。他在北京的寓所里专门悬挂了请人书写的自集的骚句楹联：“望崦嵫而勿迫，恐鹈鴂之

先鸣”，要求自己象屈原那样格外及时努力，不虚度光阴。据许寿裳回忆，鲁迅最爱诵读的骚句是“朝吾将济于白水兮，登阂风而继马。忽返顾以流涕兮，哀高丘之无女”，大有不实现政治理想誓不罢休之意。

一九二六年鲁迅在厦门大学讲授中国文学史时，编写了《汉文学史纲要》，专章介绍了屈原和宋玉。他高度评介了屈原的作品，尤其是赞扬屈原的文采，说他的作品“较之于《诗》，则其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明，凭心而言，不遵矩度”，“影响于后来之文章，乃甚或在三百篇以上”。

成为共产主义者以后的鲁迅，依然十分敬重屈原，更加频繁地在自己的作品中引用屈原的诗句，借以打击敌人，歌颂战友，抒发自己强烈爱憎的感情。我们统计了一九三一年至一九三四年鲁迅写作的四十首旧体诗，其中就有十四首引用屈原诗句达二十五处之多。有的短诗仅四句二十八个字，竟引骚诗六处。这不仅说明鲁迅对屈原的作品十分熟悉，领会很深，运用自如，更说明屈原的思想和艺术引起了鲁迅的共鸣，他们的心是有相通之处的。

二

从屈原到鲁迅，历史前进了两千余年。到了新民主主义革命时期，鲁迅所面临的历史变革，意义远较屈原的时代深广。但作为同是历史的大转折，阶级与阶级之间的较量，光明与黑暗之间的搏斗，即使是不同时代也会存在着许多相似之处。也正由于存在着这些相似之处，不同时代的伟大人物会在思想和活动方式上具有某些一致性。鲁迅与屈原也是如此。屈原的爱

国主义精神、对光明的向往与追求、对黑暗的揭露与鞭挞、对各种旧传统的怀疑与否定等等，都会使鲁迅受到感召，在鲁迅的思想上引起共鸣。因为屈原的这些进步思想，同样是鲁迅所处的时代所需要的。当然历史上的伟大人物不可避免地受着时代的局限或者自身的世界观和方法论的局限，所以现代的伟大思想家总是有批判地继承前人的遗产，鲁迅对屈原就是这样。

究竟鲁迅批判地继承了屈原的哪些思想？

首先是屈原的爱国主义思想。

我国历史上第一个伟大诗人屈原，生活在战国时期，当时新兴的地主阶级与奴隶主贵族集团的残余势力，在各宗国内部和宗国之间进行着内外交错的复杂斗争。在斗争中形成了秦、楚、齐三强的局面。屈原所在的楚国虽是个大国，但保守势力强大，改革远远落后于秦国。直到屈原所处的战国中期，只要改革政治、经济，楚国还是大有希望的。所以屈原力主革新，要求举贤授能，除残去秽，励精图治。但是楚国的现实政治却十分腐败，怀王时“大臣父兄好伤贤以为资，厚赋敛诸百姓”^①，顷襄王时也还是“恃其国大，不恤其政”，“群臣之间，相妒以功，谄谀用事”，弄得“良臣疏斥，百姓心离”。^②在这种情况下，屈原要实现自己的政治主张谈何容易！屈原曾受到过怀王的信任，入则与王图议国事，发布诏令；出则接待宾客，应对诸侯。然而却遭怀王宠姬郑袖、上官大夫靳尚以及令尹子椒、公子子兰等贵族特权分子的诬陷、迫害，一次被放，二次被逐，行吟泽畔，奔走山林，前后达三十年之久。长期的流放生活使他广泛地接触了人民，愈加体验到了腐败黑暗的楚国政治给国家和人民带来的苦难。“长太息以掩涕兮，哀民生之多艰”，“荃不察余之中情兮，反信谗而齎怒。”他一唱三叹，奔走呼

号，然而象楚怀王那样的统治者哪里会理解他爱国的一片忠心呢？

鲁迅所处的时代也正是国家的内忧外患十分严重的时代。帝国主义的军事侵略、经济侵略、文化侵略日益加紧，一系列不平等条约被强加在中国人民头上。反动的清朝政府对内残暴地镇压人民的反抗，对外奴颜卑膝，丧权辱国。一个古老文明的大国正在加速着殖民地化的进程。少数立志改革的志士仁人面临着被杀戮的命运，广大人民群众尚未觉醒，浑浑噩噩、麻木不仁。鲁迅对此深感痛心，他在《自题小像》中描绘的“风雨如磐暗故园”的情景，就是当时中国黑暗而又陷于危机的真实写照。然而再贫穷、再落后、再受屈辱，祖国毕竟是养育了自己的母亲，所以他无意避开爱神向他射来的箭，却发出了“我以我血荐轩辕”的坚强誓言。在这个时候，鲁迅想到了屈原，想到了他在《离骚》中表达的极为强烈的爱国思想，想到爱国者不被理解的悲哀，是很自然的，在自己的诗中引用屈原的诗句也是顺理成章的。

鲁迅所处的时代毕竟不同于屈原，他们的爱国思想的内容也是存有根本差异而不能等同看待的。屈原的爱国始终是与忠君联系在一起的。在屈原的观念中，楚王就是楚国的代表，只要楚王“及前王之踵武”，就可以把国家引向强盛。他所耿耿于怀的“荃不察余之中情兮”，“荃”所指的是楚王，他把国君比作香草，把全部希望寄托在国君身上。鲁迅则完全不同，他要求的不是改良，而是彻底的革命。鲁迅在辫子上做了那么多文章，自己也毅然剪掉了辫子，就宣告了与清王朝的彻底决裂。他不相信会有什么好皇帝，只把拯救祖国的希望寄托在中华民族的振兴与人民大众的觉醒上，他不是要改善那个“铁屋子”，

而是要彻底把它打破。前期的爱国思想是如此，后期的爱国思想尤其如此，他明确地宣告“我们从古以来，就有埋头苦干的人，有拼命硬干的人，有为民请命的人，有舍身求法的人，……这就是中国的脊梁”，“要论中国人……自信力的有无，状元宰相的文章是不足为据的，要自己去看地底下。”^③所以同是表达爱国思想的一个“荃”字，在屈原那里指的是国君，在鲁迅那里指的却是人民。

屈原的爱国思想还突出地表现在他对楚国人民和山川的系念，这一点也是很能够引起鲁迅的共鸣的。屈原爱国的政治理想不能实现反遭迫害，在绝望的心情下曾去请神巫灵氛占卦。灵氛劝他“何所独无芳草兮，尔何怀乎故宇？”意思是说，何必留恋故国，不如到远方去寻求知己。这种情绪在战国时期人们是习以为常的，文人学士为了寻求个人的出路，都以“朝秦暮楚”为常事。象在秦国当了宰相的李斯就是一个楚国人，更不要说经常更换侍主的苏秦、张仪这些人物了。然而屈原没有那样做，正象他在青年时代写的《橘颂》中表达的那样“深固难徙，更一志兮”。即使是实现自己政治理想的希望彻底破灭了，经过“犹豫而狐疑”，决心出走了，当他在天空中飞驰，看到楚国乡土和人民的时候，终于“仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行”，连赶车人也悲哀了，连马匹也回过头来不肯前行，最后屈原还是由于“眷怀宗国，终又宁死而不忍去也”^④。

鲁迅对屈原这种“受命不迁”一心报效宗国的思想十分敬佩。其实鲁迅也曾有过屈原那样的遭遇，一生坎坷，数次逃难，许多国内外的朋友都劝他到国外去，一九三一年鲁迅也曾表示过“生丁此时此地，真如处荆棘中，国人竟有贩人命以自肥者，尤可愤叹。时亦有意，去此危邦，而眷念旧乡，仍不能

绝裾径去，野人怀土，小草恋山，亦可哀也。……倘举朝文武，仍不相容，会当相偕以泛海，或相率而授命耳。”^⑤看来鲁迅也曾有过“去此危邦”、“相偕泛海”的想法，或去德国或去日本，但终因眷恋祖国和斗争的需要没有成行。后来尽管环境更加残酷，鲁迅却坚定地表示要坚守自己的战斗岗位，不离开自己的祖国。这在他一九三二年二月三日作的《偶成》诗中有明白的表露：“文章如土欲何之，翘首东云惹梦思。所恨芳林寥落甚，春兰秋菊不同时。”中国的现实确实黑暗，众多的日本朋友也着实令人怀念，但是日本也不再是我向往的地方，我不能离开自己的国家。“春兰秋菊不同时”是从屈原《九歌·礼魂》“春兰兮秋菊，长无绝兮终古”转换来的，鲁迅与屈原的用意并不相同，但鲁迅在写这首表达爱国情感的诗的时候，又想到了屈原是可以肯定的。一九三四年鲁迅在致日本友人的书简中更加明确地表示：“我现在也不能离开中国，如果用暗杀就可把人吓倒了的话，暗杀者更要一天天的多起来了。他们现在制造了谣言，说我已经逃到青岛去了，但是我却非住在上海不可，而且还要写东西骂他们，并且写了还要出版，试验一下看到底谁要灭亡。”^⑥

屈原和鲁迅，一个是“眷怀宗国，终又宁死而不忍去也”；一个是“眷念旧乡，仍不能绝裾径去”，爱国的忠贞是完全一致的。

其次，鲁迅继承了屈原的自强不息、百折不挠、勇于牺牲的探求精神。

鲁迅在《汉文学史纲要》中说，屈原“被谗放逐，乃作《离骚》。逸响伟辞，卓绝一世”。在屈原的作品中，确是充满了对理想、对美好事物的渴望与追求。他把美女作为理想的化身，

以“求女”作为寻找理想的象征，“哀其无女”则表现他追求理想中受到挫折而出现的巨大失望。鲁迅对此十分同情也十分倾心。特别是“五四”时期，在充满理想的憧憬而又苦于找不到出路，看不到战友的情况下，鲁迅表示最爱诵读的骚句是“朝吾将济于白水兮”到“哀高丘之无女”，其心情是完全可以理解的。

尽管屈原为了实现自己的政治理想而屡遭打击陷害，然而他依然是反复探求真理，宁死不屈地进行斗争。“朝发轫于苍梧兮，夕余至乎县圃；欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫；路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”这八句诗集中反映了屈原自强不息，抓紧时间，上天入地，进行探索的精神。鲁迅在“五四”新文化阵营分化以后，也曾经历了类似屈原的那种寂寞、苦闷、彷徨的心情，他继《呐喊》之后将自己的小说集取名为《彷徨》，并引上面八句骚诗作为题辞，印在扉页上，表现的也是这种顽强的探求精神。“寂寞新文苑，平安旧战场。两间余一卒，荷戟独彷徨”，即使认不准方向，在歧路上彷徨，战士也决不放下手中的武器。

古往今来，大凡有理想、有抱负的人，都把时间视为生命，希望在有限的时光里做出一番事业来。屈原在《离骚》中自述行迹的时候，总感到时间不够用，多次讲到要争取有限的年华，及时努力，抓紧行动。他说：“汨余若将不及兮，恐年岁之不吾与”；“日月忽其不淹兮，春与秋其代序”；“忽驰骛以追逐兮，非余心之所急，老冉冉其将至兮，恐修名之不立”；“及年岁之未晏兮，时亦犹其未央，恐鸱鸒之先鸣兮，使夫百草为之不芳”等等，都是这种心情的表露。

在这一点上，鲁迅也是与屈原相通的。他专门从《楚辞》

中挑出“望崦嵫而勿迫”和“恐鹈鴂之先鸣”二句集成楹联，就是劝勉自己要象屈原那样，抓紧时间，多做些有益的事。鲁迅也确从革命的人生观出发，把时间看成是最宝贵的东西，光阴从不虚掷。他认为“时间就是性命。无端地空耗别人的时间，其实是无异于谋财害命的”^⑦。特别是在他的晚年，想到自己多病的身躯，想到自己的时间已经不多了的时候，更是赶快去做，他说：“这‘要赶快做’的想头，是为先前所没有的，就因为不知不觉中，记得了自己的年龄。”^⑧就是在他生命垂危的弥留之际，肺叶已经溃烂了五分之四，体重只剩下了三十七公斤，仍然没有放下他那支横扫千军之笔。鲁迅说得好“那里有天才，我是把别人喝咖啡的工夫，都用在工作上”。他之所以如此珍惜时间，“意思甚浅显：随时为大家想想，谋点利益就好。”这平淡的一句话，反映了鲁迅有着多么崇高的思想境界。

为了寻求理想，屈原斗争的决心非常坚定。面对楚国反动腐朽的贵族集团，他坚定地表示：“余固知蹇蹇之为患兮，忍而不能舍也”，“既替余以蕙纕兮，又申之以揽茝，亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔”，“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也”，“虽体解吾犹未变兮，岂余心之可惩”。这里引录的每一行诗都表现了屈原宁死不屈、九死无悔的坚强意志。最后屈原也确实做到了以自己的生命来殉自己的理想。

鲁迅毕生不屈不挠的坚强意志早为人们熟知，来自敌人的打击、诬陷、通缉、迫害也好，来自同一营垒里的暗箭、误解也好，从没有动摇过他的决心。正象毛泽东同志评价的那样，“他一点也不畏惧敌人的威胁、利诱与残害，他一点也不避锋芒，把钢刀一样的笔刺向他所憎恨的一切。他往往是站在战士的血迹中坚韧的反抗着，呼啸着前进！”“他在黑暗与暴力的

进袭中，是一株独立支持的大树，不是向两旁偏倒的小草。他看清了政治方向，就朝着一个目标奋勇地斗争下去，决不中途投降妥协。”^⑨鲁迅没有丝毫的奴颜和媚骨的宝贵风格的形成，明显地有着屈原对它的影响。在《汉文学史纲要》中，鲁迅除了给予屈原高度评价，也曾谈到“宋玉、唐勒、景差之徒”，说他们“虽学屈原之文辞，终莫敢直谏，盖掇其哀愁，猎其华艳。”这显然是同意了司马迁的论点，司马迁在《史记·屈原列传》中提到他们时曾说，宋玉等人“皆祖屈原之从容辞令，终莫敢直谏”。然而鲁迅在这一层意思后面还加了一句，叫做“‘九死未悔’之概失矣”。这句话既表现了鲁迅对宋玉等人背叛行为的痛恨，也表现了鲁迅对屈原“虽九死而犹未悔”的斗争精神及其坚定性的肯定和向往。

再次，鲁迅继承了屈原敢于怀疑旧传统，敢于揭露黑暗现实的无畏精神。

“旧的阶级要保持统治，新兴的阶级要争得统治。”^⑩屈原所处的战国时期，新兴的地主阶级和没落的奴隶主阶级之间，在政治、经济、军事、文化各个方面展开了激烈的斗争。楚国更是矛盾的集中点，黑暗势力表现得异常顽固和疯狂。屈原全然不顾这些，以诗歌为武器，站在新兴阶级一边，无情揭露了奴隶主贵族阶级的反动与腐朽。他在《离骚》中大声疾呼“夫惟党人之偷乐兮，路幽昧以险隘；岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩”，指出楚国统治者走的是一条黑暗与危险的道路；国家正面临着翻车、覆亡的危险。他在《九章·往昔日》中揭露执政者无法无天，随心所欲，“乘骐骥以驰骋兮，无辔衔而自载；乘汜淪以下流兮，无舟楫而自备；背法度而心治兮，辟与此其无异”，指出他们不按法度办事就象即将摔下马来、掉进水里一样。他

在《九章·怀沙》中揭露楚国统治者政治上倒行逆施，必然使黑白颠倒，是非不明，“变白以为黑兮，倒上以为下；凤凰在笱兮，鸡鹜翔舞。”总之，整个楚国是“鸾鸟凤凰，日以远兮；燕雀乌鹊，巢堂坛兮；露申辛夷，死林薄兮；腥臊并御，芳不得薄兮；阴阳易位，时不当兮”^⑩。

鲁迅极为赞赏屈原的这种怀疑精神和揭露黑暗现实的勇敢精神。鲁迅所处的时代与屈原所处的时代也有相似之处，帝国主义、封建主义、官僚资本主义象三座大山压在中国人民头上，鲁迅把国民党、蒋介石统治下的中国称为“鬼域世界”，“并非人间”。因此为了实现爱国理想，挽救危难中的祖国，就极需要倡导屈原的这种敢于揭露浑浊与黑暗的精神。鲁迅对屈原最为称赞的是“怀疑自遂古之初，直至百物之琐末，放言无惮，为前人所不敢言”。这种怀疑精神在我国现代思想史上第一次大的思想解放运动中，是必须大力提倡的，没有对于天命、神道的怀疑和否定，思想革命、政治革命就无从进行。鲁迅清醒地意识到了这一点，所以对屈原的《天问》评价极高。

《天问》不仅大胆地否定了唯心主义的天命、神道，提出了“天命反侧，何罚何佑？”的质问，也大胆地否定了主观唯心主义和客观唯心主义的造神运动。恩格斯说：“每一种新的进步，必然表现为对某一种神圣人物的褻渎，表现为对陈旧的、日渐衰亡的、但为习惯所崇奉的秩序的叛逆。”^⑪屈原在《天问》中对于人们尊为圣贤的尧、舜、禹、汤以及从周朝的祖先到文王、武王都有怀疑和褻渎，而对于《尚书》、《孟子》等官书、儒书中否定的鲧却表示了同情，要为他翻案。这种疑古反经的精神，对于鲁迅所处的时代同样十分需要。鲁迅对于旧传统表示了极大的蔑视，大声疾呼“世上如果还有真要活下去

的人们，就先该敢说，敢笑，敢哭，敢怒，敢骂，敢打，在这可诅咒的地方击退了可诅咒的时代”^③，不能不说是与他对于屈原怀疑精神的钦佩和倾心有很大关系。不过屈原也只是敢发疑问而已，而鲁迅则是公开地号召人们起来反抗，砸烂旧世界。尤其是到了他思想发展的后期，就绝不仅仅是怀疑，而是有了坚定的共产主义信仰，有了唯物史观，不仅要砸烂旧世界，而且要建设新世界。

鲁迅通过各种形式的文学作品，揭露和打击形形色色的鬼蜮，无论是帝国主义、封建主义、买办资产阶级、托派、汉奸，以至资产阶级、小资产阶级的错误思想，都要现出他们的原形。鲁迅最反对“瞒和骗”，主张“真诚地、深入地、大胆地看取人生并且写出他的血和肉来”。鲁迅晚年写作的旧体诗，有许多直接借用屈原诗歌中的形象及其象征意义来揭露现实。这说明他们的善恶观念有着很大的一致性。例如一九三四年写的《秋夜有感》中有“望帝终教芳草变”的诗句，这是借用了《离骚》中的“兰芷变而不芳兮，荃蕙化而为茅”的象征意义。屈原原来是暗指他所培养的人才变质了，鲁迅略加发展变化，用它来隐喻当时的一些文人，在白色恐怖下经不起考验，变节投降了。又如同年写的《报载患脑炎戏作》中“横眉岂夺蛾眉冶，不料仍违众女心”二句，是借用了《离骚》“众女嫉余之蛾眉兮，谣诼谓余以善淫”的比喻手法。屈原原来的意思是许多女子嫉妒美人的蛾眉娇艳，担心美人独得国君的宠爱，于是造谣说美人素心淫荡。借此隐喻奸佞小人出于嫉妒他的品质、才能，在国君面前造谣诋毁他。鲁迅以屈原诗为典，诙谐地揭露上海反动文人的无端造谣，说我对待你们的主子从来都是横眉冷对的，不象你们那样有一双媚人的细眉，哪里会夺取主子对你们

的宠爱呢？不料还是触犯了你们，还来造谣攻击我。再如一九三三年写的《无题》诗“无奈终输萧艾密”一句，取用了《离骚》“何昔日之芳草兮，今直为此萧艾也”的引申含义。屈原诗中用芳草比君子，萧艾比小人，全句说的是君子变质而成为小人。鲁迅诗中，萧艾用来指国民党特务分子，以此来揭露当时的白色恐怖。这样的例子还有很多，如一九三一年写的《送O·E携兰归国》中“椒焚桂折佳人老”，引了《离骚》句；分别写于一九三一年和一九三二年的《无题二首》“所思美人不可见”、“故乡黯黯锁玄云”，分别引《九章·思美人》与《九歌·大司命》典；一九三一年写的《湘灵歌》“高丘寂寞竦中夜”与一九三三年写的《悼丁君》“可怜无女耀高丘”，均脱胎于《离骚》“忽返顾以流涕兮，哀高丘之无女”；一九三二年写的《无题》诗“泽畔有人吟不得”和一九三三年写的《阻郁达夫移家杭州》“风波浩荡足行吟”其典都出自《渔父》，两处正反用事，相映成趣；一九三二年写的《所闻》“华灯照宴敞豪门”引《招魂》典；还有一些诗作，词句虽非屈原所有，但意境还是从屈原诗变化来的，如一九三三年写《赠画师》“风生白下千林暗，雾塞苍天百卉殚”等等。鲁迅在作品中大量引用屈原的诗句，借以表达自己的爱国主义思想感情，借以揭露敌人的罪恶，这也足以说明他们在思想上有一致性。

当然，即使是在爱国主义、牺牲精神、揭露黑暗、追求光明这几点上，鲁迅继承和发扬了屈原的思想，但也绝不是毫无批判地全盘接受。在《摩罗诗力说》中，鲁迅就指出了屈原的作品“多芳菲凄惻之音，而反抗挑战，则终其篇未能见，感动后世，为力非强”，远不如欧洲的魔鬼派诗人“立意在反抗，指归在动作”，更适宜于借鉴来振奋中国人的精神，“破中国之

萧条”。不过有一点是肯定的，屈原热爱祖国，寻求理想、渴望光明、揭露黑暗的思想感情，哺育了我国各个时代的作家，当然也哺育了鲁迅。鲁迅是继承和借鉴了屈原思想和作品中最可宝贵的部分，并且使其发扬光大，使自己成为“空前的民族英雄”，被誉为“民族魂”。

三

鲁迅对屈原不仅思想上有继承，在艺术上的继承更为明显。

鲁迅极为重视和欣赏屈原的文采。他认为“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺”，文艺作品“当先求内容的充实和技巧的上达。”^⑭他多次强调“单是题材好，是没有用的，还是要技术。”^⑮鲁迅说：“屈原宋玉，在文学史上还是重要的作家。为什么呢？——就因为他究竟有文采。”^⑯鲁迅在《汉文学史纲要》中较为详尽地论述了《楚辞》的产生，屈原的身世与《离骚》、《天问》、《九章》等诗歌出现的关系，屈原诗歌的艺术特色和风格特征以及对后世的影响。鲁迅对屈原的诗歌艺术评价极高，说屈原的作品继承和发展了《诗经》的传统，并且从过去的诗教中解放出来。屈原创造了骚体诗，打破了以往的四言诗，创造了四、五、六、七言长短不拘的格式，并写出了象《离骚》那样的洋洋洒洒的长篇大作。他还用当时的方言和白话来写诗，加强了生活气息和地方色彩，使诗歌的调子回荡顿挫，婉转动人。屈原在细节描写、人物塑造和许多具体手法的运用上，也都有独到之处。尤其是屈原忠实于现实生活，依据自己的思想感情来进行写作。诗人丰富的艺术想象力，强烈的感情色彩，对美好理想的追求，对人情物理的探索，对神话

传说的运用，对美的和丑的形象塑造，对比和夸张，都是从现实生活中升华而来的。屈原是我国历史上第一个在现实的基础上驰骋高度的想象力，又使幻想和夸张深深地植根于现实的艺术创作家。刘勰在《文心雕龙·辨骚篇》中称赞屈原的作品“气往轹古，辞来切今，惊彩绝艳，难与并能矣”，讲到屈原作品对后世的影响，说“衣被诗人，非一代也”。的确，在艺术表现上，鲁迅在自己独特艺术风格的形成中，在许多方面都明显地受到了屈原的影响与熏陶。

第一、著意内质，兼涉外形。

鲁迅在《摩罗诗力说》中引证了刘勰论述后人效法屈原有种种不同态度的一段话：“才高者菟其鸿裁，中巧者猎其艳辞，吟讽者衔其山川，童蒙者拾其香草。皆著意外形，不涉内质。”鲁迅赞同刘勰的这段话，很能说明他自己对待屈原诗歌艺术所持的态度，就是不能够光着意外形，从形式上学习屈原，首先要涉及内质，学习屈原的思想品质，学习屈原的创作态度。在鲁迅看来，屈原敢于否定旧传统，充满爱国主义精神，品德纯洁高尚，通过文学创作表现自己对美好理想的追求、对丑恶现象的鞭挞，反映人民生活的疾苦，是他能够写出光辉诗篇的根本原因。鲁迅认为《天问》的产生是因为，屈原“事怀王为左徒，博闻强志，明于治乱，娴于辞令，王令原草宪令，上官大夫欲夺其稿，不得，谗之于王，王怒而疏屈原。原彷徨山泽，见先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮倬傴，及古贤圣怪物行事。因书其壁，呵而问之，以抒愤懣，曰《天问》。”《离骚》所叙的是“己之始生，以至壮大，迄于将终，虽怀内美，重以修能，正道直行，而罹谗贼，于是放言遐想，称古帝，怀神山，呼龙虬，思姝女，申紆其心，自明无罪，因

以讽谏。”从鲁迅对屈原及其作品的评述，可以感受到鲁迅充分肯定了屈原的如下几个方面，这几个方面鲁迅都在不同程度上加以继承和借鉴，形成了鲁迅自己的文学观：

（一）屈原能够“正道直行”。这在鲁迅看来是文学家、艺术家必须具备的起码的道德。一九一九年他就说过“美术家固然须有精熟的技工，但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作，表面上是一张画或一个雕像，其实是他的思想与人格的表现。”^{①⑦}到了一九二七年鲁迅则明确地提出“我以为根本问题是在作者可是一个‘革命人’，倘是的，则无论写的是什么事，用的是什么材料，即都是‘革命文学’。从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”^{①⑧}他还说“为革命起见，要有‘革命人’，‘革命文学’倒无须着急，革命人做出东西来，才是革命文学。”^{①⑨}

（二）屈原敢于“凭心而言，不遵矩度”。

对于这一点鲁迅是极为赞赏的，他称赞《天问》“呵而问之，以抒愤懑”，称赞《离骚》“申纾其心，自明无罪”。鲁迅也一向主张“文艺家至少是须有直抒己见的诚心和勇气的，倘不肯吐露本心，就更谈不到什么意识。”^{②⑩}一九三三年他在致胡今虚的信中也说：“弄文学的人，只要（一）坚忍，（二）认真，（三）韧长，就可以了。不必因为有人改变，就悲观的。”

（三）屈原诗歌中表露的爱憎感情是极其鲜明的，对于一切丑恶现象敢于大胆揭露，对于自己的追求光明的政治理想敢于大胆讴歌。鲁迅作为清醒的现实主义者，屈原对于浑浊与黑暗的揭露尤其能够引起鲁迅的共鸣。鲁迅向来反对人们给自己制造什么“心造的幻影”，主张执著于现在，因此就特别看重屈原“上称帝喾，下道齐桓，中述汤武，以刺时世，明道德之

广崇，治乱之条贯，靡不毕见”^②的讽喻精神和“怀疑自遂古之初，直至百物之琐末”的疑古反经精神。这一精神显然已经熔铸进了鲁迅的创作思想，使其成为彻底革命的反帝反封建的伟大战士。

上述几点虽不能概括鲁迅文艺思想的全部，但在屈原文艺思想的几个主要方面，无疑深深地影响了鲁迅，鲁迅精神和鲁迅文艺思想当中也包含着屈原的精神和思想。

第二、继承了屈原积极浪漫的象征主义表现手法。

屈原在自己的作品中，不是抽象地表达自己的思想感情，他特别注意叙事的形象化，又由于被放逐随时都有遭到新的迫害摧残的危险，所以胸中的抑郁不平，满怀忧愤，难于直抒胸臆，于是久蓄于中的话便通过象征主义的手法表现出来。屈原诗歌中的花、草、树木、善鸟、恶禽无不象征着善恶和各类不同人物的思想品行，屈原笔下的日、月、风、云、雷、电又都赋予了人的个性，尤其是感人至深的“香草美人”的形象塑造，使诗篇更觉奇幻。而这种奇幻又是社会现实的积极反映，总的精神是积极的、战斗的。屈原实际上是我国最早创造象征主义表现手法的大家，是我国文学发展史上一大流派的创始人。这种象征主义的表现手法，因为它借以表现的是追求光明，揭露黑暗以及爱国主义的思想感情，因而它是积极的。

鲁迅对屈原诗歌“其思甚幻”的特点极为称道。所谓“幻”指的就是艺术上的象征。这一表现手法，鲁迅不仅从屈原那里继承了下来，而且运用得稔熟，并加进了新的创造。最突出的代表是散文诗集《野草》。过去不少论者总是从国外去寻找鲁迅象征主义表现手法的来源，这当然也是必要的，但也不必舍近求远，最早教会鲁迅采用象征主义表现手法的启蒙老师还是

屈原。鲁迅写作《野草》的时候，也是“难于直说，所以有时措辞就很含糊了”，“是我碰了许多钉子之后写出来的”^②。其境遇可以说与屈原写作《离骚》时相仿，不过鲁迅学习屈原采用象征主义的表现手法已经得心应手，没有留下任何痕迹。其实《野草》中的多数作品都采用了象征主义的表现手法，《秋夜》中奇怪而高的天空、圆满的月亮、带着皮伤的枣树、在冷的夜气中瑟缩地做着梦的小粉红花，以及小青虫、夜游的恶鸟，无不含有象征意义。其他作品中，与人体告别的影子、求乞的孩子、持刀对立旷野中的男女、受难的耶稣、复仇的老妇、困顿倔强的过客以及老翁、女孩、举起了投枪的战士……都不再只是这些人物或事物的表面的含义，而是象征了某一种思想、某一类哲学、某一种精神，使作品更富于感情和哲理，在含蓄朦胧中感受到思想的深邃。至于那些内心深刻的自我解剖的篇章，由于采用了象征主义的表现手法，更使人感到有着震撼人心的艺术力量。鲁迅的这种用于表达革命情感和自我革命精神的象征主义应该说是革命的象征主义，他继承了屈原的积极的象征主义，又有了质的飞跃。

鲁迅学习屈原，继承他的象征主义表现手法，在创作实践上不只是散文诗一种，鲁迅的许多小说也都带有象征主义的色彩。这一点茅盾最早地注意到了，他在一九二三年写作的《读〈呐喊〉》一文中就指出了《狂人日记》“冷隽的句子，挺峭的文调，对照那含蓄半吐的意义，和淡淡的象征主义的色彩，便构成了异样的风格，使人一见就感着不可言喻的悲哀的愉快。”鲁迅小说、诗歌、散文、杂文中带有象征主义色彩的作品还多，例如《故事新编》，为了《出关》所包含的象征意义还有过许多争论，鲁迅为此专门写了《“出关”的“关”》。鲁迅一九

三三年写作的《无题》诗“一枝清采妥湘灵”，也是采用隐喻和象征手法的佳作。这首诗明赞屈原，暗颂瞿秋白，既颂秋白又赞屈原，真是如花妙笔。这是鲁迅用屈原的典故最多、最集中的一首。第一句用骚词一处：“湘灵”；第二句用骚词二处：“九畹贞风”和“独醒”；第三句用骚词一处：“萧艾”；第四句用典及骚词二处：“迁客”和“芳馨”。一共四句诗二十八字，竟直接用屈原典故六处十四个字，间接用典则满篇皆是。鲁迅与瞿秋白的革命友谊极为深厚，“人生得一知己足矣，斯世当以同怀视之”是他们的共同心愿。特别是秋白为了躲避国民党反动派的搜捕，逃难到鲁迅家成了“迁客”以后，仍忘我地为党工作，有时一天竟写作出五篇杂文，鲁迅曾经赞叹“真有才华，真可佩服”。^② 鲁迅之所以在《无题》诗中采用象征的手法，明赞屈原暗颂秋白，既可以避人耳目，又可以充分表达发自内心的强烈感情。

我们认为，象征主义在中国是古已有之的，积极象征主义的代表人物是屈原，革命象征主义的代表人物是鲁迅，二者是有联系又有区别的。至于十九世纪末叶欧洲特别是法国的消极颓废的象征主义，与中国传统的积极和革命的象征主义，那是不可同日而语的。

第三、在其他艺术表现手法上，鲁迅对屈原也有继承和借鉴。

除了象征手法以外，屈原在自己的诗作中还采用了多种表现形式，使其作品光彩照人，正象刘勰评述的那样“叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怆而难怀；论山水，则循声而得貌；言节候，则披文而见时”。例如屈原的诗歌善用映衬，善于烘托，喜欢反复吟咏、一唱三叹等等。这些表现手法也都是鲁迅

在写作时爱用和常用的。衬托，如《祝福》的结尾，鲁迅以沉痛的心情描述了除夕有钱人家“祝福”的气氛：“爆竹声连绵不断，似乎合成一天音响的浓云……”用来反衬祥林嫂倒毙街头的悲惨命运。烘托，如《在酒楼上》的写景文字。反复强调，如《为了忘却的纪念》中“前年的今日，……；去年的今日……；今年的今日”。又如《狂人日记》“赵家的狗又叫起来了。狮子似的凶心，兔子的怯弱，狐狸的狡猾……”鲁迅有时还索性自作骚体诗，如《铸剑》中刺客所唱的“哈哈爱兮爱乎爱乎”歌。

第四、鲁迅继承和借鉴了屈原诗歌的语言艺术。

鲁迅评价屈原的诗是“其言甚长，其思甚幻，其文甚丽，其旨甚明”。本文列举的鲁迅在自己的作品中引用屈原诗句的众多事例，已能说明鲁迅对屈原诗歌的语言是非常熟悉和热爱的。此外屈原在诗歌语言上的某些其他特点也是鲁迅所具有的，说明鲁迅确是继承和借鉴了屈原的语言艺术。例如，《楚辞》很爱使用楚国的方言，即当时的白话，鲁迅在自己的作品中也爱使用方言口语。据郭沫若考证，表现《楚辞》特征的“兮”字“些”字，都是当时的口语，《楚辞》就是当时的白话诗。郭老认为《楚辞》中常用的“汨”、“搴”、“莽”、“冯”、“羌”、“逐”、“侘傺”、“篴”、“软”、“邐”、“灵”、“坛”、“裸”、“喏”、“悼”、“笈”、“谗”、“娃”、“闲”、“爽”、“蔽”、“瀛”、“梦”等都是楚国的方言。^②鲁迅使用口语和方言也极其自然，许寿裳在《〈鲁迅旧体诗集〉序》中曾举若干事例，现转录如下：“例如《剥崔颢黄鹤楼》诗之‘阔人’，‘专车’，‘前门站’，‘晦气重重’，《古董》诗之‘头儿’，‘面子’，《二十二年元旦》诗之‘到底’，‘租界’，‘打牌’，《自嘲》诗之‘碰头’，‘管他’等皆是。”鲁

迅不仅有白话新诗和民歌体的诗，就是形式固定，非常严格的旧体诗，鲁迅也加进了白话。作品中喜欢用典，或采用民间故事、神话传说，为现实服务，也是屈原和鲁迅都有的特点，在这方面也表现着屈原对鲁迅的影响。

屈原和鲁迅都是历史大转折时代的先驱者，他们用自己的作品真实而又深刻地反映了历史的风云变化。对这两位不同时代的伟大人物和他们作品的思想和艺术成就，虽然不能够也不应该进行简单的类比，但可以肯定，鲁迅确是从屈原那里吸取了许多思想和艺术营养，经过消化融入了自己的艺术机体，发挥了巨大的战斗作用。由此可见，时代的巨人总是站在前人的肩头上的，而伟大的历史人物之所以伟大，就在于他们给后人提供了这样的肩头，使后人站得更高。无论是鲁迅还是屈原，他们思想和艺术的遗产，我们都应该继承，并且深入广泛地加以宣传，这对于激发我们的爱国热情，振奋我们的民族精神，将起巨大的作用。

① 《战国策·楚策三》。

② 《战国策·中山策》。

③ 《中国人失掉自信力了吗？》《鲁迅全集》（六）。

④ 《汉文学史纲要》《鲁迅全集》（八）。

⑤ 《致李秉中》一九三一年二月十八日《鲁迅全集》（九）。

⑥ 《致山本初枝》一九三四年四月二十五日《鲁迅书简补遗》。

⑦ 《门外文谈》《鲁迅全集》（六）。

⑧ 《死》《鲁迅全集》（六）。

⑨ 毛泽东《在鲁迅逝世周年纪念大会上的讲话》。

⑩ 恩格斯《卡尔·马克思》。

⑪ 《九章·涉江》。

⑫ 恩格斯《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。

- ⑬ 《论睁了眼看》《鲁迅全集》(一)。
- ⑭ 《文艺与革命》《鲁迅全集》(四)。
- ⑮ 《致陈烟桥》一九三四年四月十九日《鲁迅全集》(十)。
- ⑯ 《从帮忙到扯淡》《鲁迅全集》(六)。
- ⑰ 《随感录四十三》《鲁迅全集》(一)。
- ⑱ 《革命文学》《鲁迅全集》(三)。
- ⑲ 《革命时代的文学》《鲁迅全集》(三)。
- ⑳ 《叶永蓁〈小小十年〉小引》《鲁迅全集》(四)。
- ㉑ 司马迁《史记·屈原列传》。
- ㉒ 《〈野草〉英文译本序》《鲁迅全集》(四)。
- ㉓ 转引自冯雪峰《回忆鲁迅》。
- ㉔ 参见郭沫若《屈原研究》、《屈原的艺术思想》、《革命诗人屈原》。

瞿秋白杂文的思想、艺术特色

曹子西

如果说杂文是随着鲁迅的努力而形成一种独具特色的文学样式，并使这种文体得以发展、丰富和获取新的生命。那么，瞿秋白则首先认清了这种意义，并且对鲁迅杂文的艺术价值、社会意义和革命战斗作用，第一次给予最充分的估价。瞿秋白不仅是鲁迅杂文的评论者和宣扬者，而且他和鲁迅一样，成为鲁迅式的杂文的优秀创作者。

早在“五四”以后的第一次国内革命战争时期，瞿秋白在中国共产党中央主办的刊物《前锋》、《向导》以及《中国青年》上的“短评”和“寸铁”栏里，便写过大量的政论性的短评和杂感，宣传了马克思列宁主义思想，抨击了形形色色的错误思潮。到了三十年代初期，直接参加文艺战线上的斗争之后，他更接连不断地写出一系列富于战斗思想内容和独具艺术特色的杂文。仅从一九三二年前后所写的这部分杂文来看，即达百篇，约近二十万言。这主要就是由他自己收编在《乱弹》里的那些作品。

揭穿一切假面具

瞿秋白在自编《乱弹》集的代序《乱弹》一文里，谈到创作这些杂文的原因时说：“中国绅士保存着绅士的身份而来做商人了。所以乱弹已经不乱，……一切都要套上马勒口，不准乱来。一切都分出等级：用文雅规律表示绅士的尊严，用奴

才主义的内容放进平民艺术里去，帮助束缚平民的愚民政策。”他认为，对这一切总有一天都要“乱”，这种“非绅士”的“乱”不但需要发展，而且还必须“乱”出个道理来。他称自己的杂文“虽然不是机关枪的乱弹，却至少是反抗束缚的乱谈”。

这种反抗地主资产阶级愚民统治的斗争精神，正是瞿秋白杂文的主要思想内容之一。他把自己神圣的、炙烈的讽刺火焰，直接烧向阶级敌人的灵魂深处，无情地揭穿那些“卑劣，懦怯，无耻，虚伪而又残酷的刽子手和奴才的假面具”。瞿秋白杂文的思想特点，便突出地表现在他对国民党反动派的揭露、鞭答、嘲讽和笑骂，一贯都是那么逼真而又准确，那么尖锐而又彻底的。真可以说，猝不及防，猛不可挡，容不得敌人有半点还手招架的余地。

真实和准确是说他的立论毫不含糊，敌我、是非鲜明可分。瞿秋白深深懂得，反动统治者往往总是打起种种伪善的假招牌，把自己装扮成为被压迫人民的“同情者”。其实，他们最怕在群众面前暴露事实的真象，让广大人民群众认清事实和真理。他指出：“中国的统治阶级特别善于虚伪，他们有意的无意的要把虚伪笼罩群众的意识”；他们“明明知道什么都是假的，不过偏要这么说说，做做，骗骗人，或者简直武断地乱吹一通，拿来作杀人的理论”（《〈鲁迅杂感选集〉序言》）。蒋介石在当时发动反革命的军事“围剿”和文化“围剿”，不就正是这么说、这么干的吗！瞿秋白在《流氓尼德》这篇杂文里，揭露蒋介石这类政治流氓所要的投降主义把戏时写道：

“三年之后我如果不能够废除不平等条约，请杀我以谢天下。”

——这一个恶咒赌得结实。三年的期限过去了，这班人还会有脸皮跑到人跟前来，拍拍胸膛叫喊：“为什么不相信我们，应当相信我们！相

信！相信！谁不相信，就是反动！”

恶咒虽然赌得结实，但是可以说了不算；自己说了不算，却一定又要人家相信自己，这就十足地表现出半封建半殖民地的中国政治流氓的特性。如果仅仅是说来算与不算，那倒也还比较简单了。问题在于，“卖药郎中说得天花乱坠”，为的是把“比砒霜还毒”的假药，卖出去害死人的。瞿秋白指出，这班人打拱作揖地说：“赔罪，赔罪，对不起！我要是再卖国，诸位尽管抓我的胡须，打我一个半死不活。”甚至一边说着，“还真的用手揩揩自己一把有名的大胡须”。有谁知道，象这种人“一转身”便会“立刻转动机关枪，盒子炮，刺刀，木棍，麻绳……把小百姓大大的教训一顿”。甚至于还会恬不知耻地把这叫做是“杀敌救国”。对这种阴谋伎俩和假象，瞿秋白一语道破、戳穿他们说：“只不过并非救小百姓的国；而是为着实行无抵抗主义，杀无抵抗主义的敌人，保全海盗的奴才的国。”

再有，他的杂文《狗道主义》，是为批驳反动文人胡秋原所说：“只有人道主义的文学，没有狗道主义的文学”而写的。胡秋原在《阿狗文艺论》中把各种反动文学统统美化称为“人道主义文学”，极尽颠倒黑白、混淆是非之能事。瞿秋白撕去了他这漂亮的伪装，指出十八世纪的革命的资产阶级文学中，确曾有过人道主义。然而二十世纪的中国资产阶级，尤其是一九二七年“四一二”反革命政变之后，根本就不能够再有那种人道主义了。胡秋原把“人道主义文学”说成是“被压迫者苦难者的朋友”。瞿秋白责问：中国现在除了“被压迫者苦难者”自己之外，还有什么“朋友”？在当时，“苦难者”的文学和“苦难者的朋友”的文学，差不多都处于反动统治的万重压迫之下，这种文学怎么能够是人道主义的呢？因为，“被压迫者自己没有资格对

自己讲仁爱，没有可能也没有理由对压迫者去讲什么仁爱的人道主义。于是乎，狗道主义的文学就耀武扬威了”。

可见，瞿秋白杂文的思想力量，不仅限于真实、准确地说明事实，而且在于真实地揭示现实生活斗争的规律，揭示事物的本质及其内在的矛盾冲突。也只有使读者认清这些实质，事实和真象才能是令人信服和首肯的。从这里也可以看到，瞿秋白杂文的彻底性和尖锐性的特点。当然，这首先是他具有明确、坚定的政治立场和敏锐、深刻的思想洞察力，但同时也由于他对一切黑暗腐朽的旧势力，抱有一种永不妥协的战斗态度。瞿秋白非常推崇鲁迅“要打就得打到底”的“打落水狗”的著名主张，他在自己的杂文里，也充分地体现了这种彻底的斗争精神。对于那些“吃人血”、“喝人汗”的“武痴”和“文痴”，“狗样的英雄”，“猫样的诗人”，“羊样的奴才”，“学嘴学舌”的“鹦哥儿”，“自欺欺人”的“兔儿爷”，以及“为着肉的白而红的”“红萝卜”等等，他都表示着深恶痛绝，在杂文里都不肯轻易放过。他的讽刺的笔锋，剖露了当时反动统治者所摆布的种种思想束缚和虚伪圈套，揭穿了敌人装扮起来的一切假面具。

赞颂革命的英雄

瞿秋白杂文的另一个重要思想内容，就是对于自己阶级队伍的战斗情绪的鼓舞；赞颂革命的战斗英雄，尤其是群众的英雄，成为团结人民，教育人民的生动教材。他尽情地歌颂革命斗争的光辉前景，热烈地宣扬斗争必然胜利的决心和信心。这些洋溢着革命激情的篇章，也正是瞿秋白杂文战斗生命力的主要表现。当时，国民党反动派曾把中国共产党所领导的人民大

众的革命队伍诬蔑为“匪徒”；可是瞿秋白却在一篇杂文里针锋相对地指出，“中国真正彻底的新英雄”，正是这些被敌人攻击为“匪徒”的人们。而且，只有这种所谓的“匪徒”，才“能够打胜帝国主义，能够解放中国，能够创造真正几万万民众自己的中国！”（《“匪徒”》）。

当“九一八”事变东北沦亡后，他写了《满洲的〈毁灭〉》一文。这是他对法捷耶夫的名著《毁灭》一书的读后感，他指出小说中所塑造的莱奋生这种新型的革命英雄人物，尽管只是一支小小的游击队，但却领导了反抗侵略者、消灭白党叛军的无数英勇的战斗。莱奋生和他的队伍“毁灭”了，可是在广阔的苏维埃土地上却产生出“几千几万几十万的莱奋生”。瞿秋白说，跑到中国土地上来的“猎狗”虽然“还厉害得很”，但是“中国的‘莱奋生’已经产生，还在产生着”。“这几万万人在是战斗着，是在改造着，他们要成为新的坚强的人，他们是顶天立地的人”。瞿秋白坚定地相信：

要有满洲的“毁灭”！毁灭的可并不是满洲，
而是一切种种的猎人，一切种种的猎狗！
只要看看中国这片土地上，
已经有过这里那里的毁灭，
可是“莱奋生”旗帜的飘荡，
正在开展着全中国的“毁灭”。
夺尽指挥刀，掉转机关枪，
冲锋罢，看究竟是谁的毁灭！

半个世纪以来的历史，完全证实了瞿秋白在当时的科学预见。“莱奋生”的旗帜，在中国土地上到处飘扬，并且早已取得

了中国革命的胜利。如果仅仅是政治宣传的鼓动，那也就不成其为文艺杂文的赞颂了。瞿秋白杂文的思想特色和感染力量，就在于它并不局限在一时一事、就事论事；而往往是以实成虚，虚实结合，化景为情，情景交融的。他把当时的东北沦亡和满洲毁灭，同小说《毁灭》中的人物与故事紧密联系起来。从现象上看，满洲三省沦为殖民地，东北人民当了亡国奴，这也确属事实的。可是从本质上说，中国土地上这里那里的沦陷和毁灭，带来的却是人民的反抗，地火的燃烧，“莱奋生”的旗帜到处树立起来了。这样，就从事实当中引出了议论，又把议论化作鼓舞人民斗争的革命激情。正可以说，从小见大，大中有小，实中升虚，以虚带实。大小相得益彰，虚实互为表里。

关于这种特点，在他的杂文《一种云》和《暴风雨之前》里就显得更为突出。三十年代初期的中国，是阴云密布、多灾多难的中国，但也是狂飙欲起、战斗怒吼的中国。瞿秋白写道：“天总是皱着眉头。太阳光如果还射到地面上，那也总是稀微的淡薄的。”但他认为，对这阴沉的天去“祈祷是没有用的”，要看到“那刚刚发现的虹”。在“那虹发现的地方，已经有了小小的雷电”，“要使小小的雷电变成惊天动地的霹雳！”正因为这样，他尽情地放声呼唤：

暴风雨快要来了。暴风雨之中的雷霆，将要劈开黑幕重重的靛青色的天。海翻了个身似的泼天的大雨，将要洗干净太阳上的白翳。没有暴风雨的发动，不经过暴风雨的冲洗，是不会重见光明的。暴风雨呵，只有你能够把光华灿烂的宇宙还给我们！只有你！

这里运用了象征的文学表现手法，却不仅仅是一般意义上的象征。瞿秋白描述暴风雨之前的景况，写那“靛青色的天”和

“太阳上的白翳”，固然指的是“青天白日”旗子下面的国民党反动统治；但他的立意还是在于呼唤革命的暴风雨快要来临，赞颂“光华灿烂的宇宙”即将出现。这也就是我们前面所提到的化景为情和以景生情。这是对苦难人民的深沉热爱之情，也是对阶级敌人的厌恶憎恨之情，更是在斗争烈火中迸发出来的革命激情。

瞿秋白的杂文，对于形形色色的敌人说来，是锋锐的匕首，是淬利的投枪；可是，对自己的阶级队伍来说，它又是热情的赞歌，是战斗的号角。他的杂文思想力量的源泉，归根结底就在于这种和人民同命运、共呼吸的敌我、爱憎十分鲜明的态度和坚定的立场。

“杂”“乱”有序，绚丽多姿

当然，杂文的战斗生命，不仅要有思想逻辑的力量，而且还必须有艺术感染的力量。作为一种文学创作的鲁迅式的杂文，它的革命的思想内容和强烈的战斗性，应当是凭借着尽可能完美的艺术形式去表现的。文学作品如果失去了艺术的魅力，它的思想力量就不可能达到应有的效果。同样，作家如果没有正确的立场观点，那么他的作品的艺术力量也就不仅不能发挥积极的作用，反而可能产生消极乃至反动的影响。关于这一点，瞿秋白正确地阐述过作家和作品的思想性与艺术性之间的辩证关系，并在他自己的杂文中充分地体现出来。他曾经说：“单有革命的‘目的意识’是不能够写出革命的文学的，还必须有艺术的力量。然而运用艺术的力量，又必须要有一定的宇宙观和社会观。”（《非政治主义》）因此，瞿秋白的杂文，确

实做到了“杂”而有序，“乱”也要“乱出个道理来”。这“杂”是指着内容的丰富广泛、形式的绚丽多姿；而“乱”出来的也不是别的，正是在马克思主义指导下闹革命的道理。

瞿秋白写过明白畅晓的议论性的杂文，如《世纪末的悲哀》，《非政治主义》；也写过言简意赅的短评式的杂文，如《哑叭文学》，《关于女人》。他写过许多锋利、尖锐的政论性杂文，如《狗样的英雄》，《猫样的诗人》；也写过充满革命激情的抒情诗似的杂文，如《一种云》，《暴风雨之前》。他写过婉转含蓄的叙事记述的杂文，如《赤俄之归途》，《青田村游记》等等。他的杂文，有些是拟用寓言式的神话，如《非洲鬼话》，《民族的灵魂》；有些属于随笔或随感录，如《苦力的翻译》，《苦闷的答复》；有的是书评或读后感，如《满洲的〈毁灭〉》，《〈子夜〉和国货年》；有的是拟经传体散文，如《迎头经》和《二十世纪的绝妙好辞》；有的是一折杂剧短曲，如《曲的解放（“平津会”杂剧）》；有的是一回平话式的小小说，如《猪八戒》；有的是三言两句的絮语，如《上海申报馆里的农业国》，《德谟克拉西的法兰西》；也有的是一两首新式的打油诗，如《向光明》等等。总之，杂文作为一种战斗的武器，灵活而又纯熟地掌握在瞿秋白手里，用得得心应手，全不拘于某些固定的格式。在他的杂文里，有些就是每天报纸上所见到的很普通的新闻，可是经过他的笔改动几个字，重新安排一下，便成为一篇控诉性的杂文了。

瞿秋白曾把杂文称为“战斗的阜利通”——“文艺性的论文”。他在《〈鲁迅杂感选集〉序言》里谈到这种文体产生的原因时指出：“急遽的剧烈的社会斗争，使作家不能够从容的把他的思想和情感熔铸到创作里去，表现在具体的形象和典型

里；同时，残酷的强暴的压力，又不容许作家的言论采取通常的形式。作家的幽默才能，就帮助他用艺术的形式来表现他的政治立场，他的深刻的对于社会的观察，他的热烈的对于民众斗争的同情。”可见，杂文虽不同于小说、诗歌或戏剧，但它的主要特点就是“更直接的更迅速的反映社会上的日常事变”，而且是要运用作家独具的幽默才能和深湛的艺术技巧去反映。这不仅适合于说明鲁迅杂文的特点，同样也可以用来说明瞿秋白自己的杂文成就。

着力刻画性格特征

文学艺术的表现魅力，扎根于对社会生活的真实反映和形象描绘。形象思维和形象表现，这是一切艺术技巧方法的出发点和基本手段之一。离开它，任何文学作品都将丧失自己的艺术感染力和艺术生命力。杂文，当然也不例外。对生活中各种典型人物、事件的捕捉和选择，并着力刻画其性格特征，揭示其内在规律，是瞿秋白杂文的最突出的艺术表现特色之一。他善于摄取性格特征和提炼典型素材，他的《乱弹》集里的杂文，绝大部分就都属于这种类型的作品。在瞿秋白的笔下，“流氓尼德”、“拉块司令”、“财神菩萨”，以及“小白龙”和“小诸葛”等等，都表现了社会上的各自不同的典型。而他的讽刺才能和艺术技巧，也正是通过对于这些性格特征的揭露和批判表现出来的。

在《小诸葛》这篇杂文里，瞿秋白揭示了小资产阶级之中的一种典型性格。这种人物的精神状态，是充满了自相矛盾的。他们是些“多余的人”，这种“多余”充分表现在他们“好为

人师”，而又“为不了人师”；没有知识，却“自命为知识阶级”；没有技能，然而又装作“万能”。正因为这样，他们本来“什么也不是”，可又自以为“什么都是”。他们虽然只是很少一小部分的人，但在旧社会的处境，却象“小老婆”一样可恶而又可悲的。可恶的是，他们不甘沉默，好充“军师”，“向大诸葛上上条陈”，“向小阿斗吹吹牛皮”。可悲的是，他们总是一事不成的在社会上“晃来晃去”，即使其中较进步的靠近了群众英雄，可他也不过还只愿意做个“小”而已。瞿秋白以自己的深刻洞察力，捕捉到这样一种为人习见的人物，并且维妙维肖地给他们勾画出一幅十分逼真的脸谱。“小诸葛”的性格特点，给人留下了不可磨灭而又值得深思的影像。

从这个例子里可以看出，为了集中刻画自己笔下的人物性格，瞿秋白所惯常运用的一些表现方法。他非常巧妙而又自然地借用着日常生活中的习俗，以及为人所听惯了的传统故事。他用“小老婆”的可悲而又可恶的处境，来比拟这种人，真是再恰当也不过了。至于“小诸葛”这种称呼，也是读者从《三国》以及其他说部、戏曲中，早已听得烂熟而又记忆深刻的。此外，我们还可举出《民族的灵魂》，以“叫魂”的迷信习俗，来比拟国民党反动派对于所谓“民族意识”和“民族精神”的宣扬。在杂文《人才易得》里，从刘姥姥进大观园骂山门，引出吴稚晖反共反人民的真相；而以妓院里卖人又兼自卖的徐娘老鸨婆的形象，揭穿汪精卫卖国求荣、装腔作势的卑鄙勾当。“择吉”是迷信的算命先生骗人的伎俩，可是瞿秋白用以作为杂文的题目，就确切地说明了国民党反动统治者既要投降又想欺骗，对于“纪念日”的选择也犯着种种“忌讳”。所有这些，都似乎是生活中司空见惯的事，然而在杂文作者的笔下，顺手拈来，

便都付予了思想力量和艺术力量。瞿秋白把当时那种令人哭笑不得、矛盾百出的社会现象，稍加选择，信笔点染，全盘托放在读者面前。令人在激愤和嘲笑声里，不得不考虑怎样才能把这些肮脏、发霉、腐败不堪的东西，象打扫垃圾一样地清除干净。

充分发挥幽默才能

没有必要给幽默下个死板的定义，但在文学作品、尤其是文艺杂文中却不可缺少作家的幽默。瞿秋白的幽默才能，首先表现在他经常运用一种漫画式的夸张和对比手法，借以突现自己嘲讽和鞭答的对象。夸张是基于对现实生活的深刻理解和真实反映的，它不能够违背生活的规律而随意夸大或歪曲事实。瞿秋白就是一位驾驭夸张的能手，许多平淡无奇的事物，在他的笔下都能够绘声绘色地活现出来。象他所描绘的“鹦哥儿”、“兔儿爷”、“走狗”、“猫儿”、“羊子”，以及“红萝卜”等等，便都成了具有特定含义的某种社会典型。瞿秋白善于以极省略的笔墨，去刻画敌人最主要的特征。也可以说，他往往把自己的力量集中在某一点上去鞭答敌人，这种打击就显得更为有力。

比如，资产阶级新月派诗人徐志摩用了一些肉麻的色情词句，来颂赞据说是“温文尔雅不撒野”的“猫性”时，就曾经在《声色》创刊号上发表了《一个诗人》，其中写着：“她蹲在她的后腿上，两只前腿静穆的站着，象古希腊庙楹前的石柱。”这诗人是在鉴赏希腊的雕刻艺术吗？也不完全如此。鉴赏的还有许多：“你的乳，我的痛嚼的胭脂，我的乱吞的铅粉，我的狂饮的香水……”就在这个以唯美主义为标榜的《声色》

杂志上，还有：“人的说不出的什么心事也会被引起两片蚌肉一般……”，还有：“是女人半松的裤带在等待着男性颤抖的勇敢。”瞿秋白义正辞严地指斥他们：“这声是歌声，这色是色情。”这是另外一种缰绳，要想勒住据说是“太撒野了”的当时中国文坛。并且揭穿这“猫样的诗人”，只不过是“见着主人很驯服”，但在“捉老鼠”的时候却又是“很凶狠的”。瞿秋白正告当时的“文学青年们”：

凶狠的吃老鼠的猫，“叫春”时候的音调，倒也的确很浪的。但是，老实说句撒野的话：它是一个清客，它的主人是“吃租阶级”。……假如你们有租可吃的话，不管是田租，房租，还是地皮租……那么，你们抚摸这只温文尔雅不撒野的猫罢。

瞿秋白不仅描画了“猫样的温文”，也还画过“狗似的英勇”。这“英勇”就是“见着叫化子拼命的咬，见着财神老爷忠顺的摇尾巴——仿佛还可以叫主人称赞一句：‘好狗子！’”（《狗道主义》）。这些描述都很简明，但却一针见血地击中了敌人的要害。他用漫画式的夸张手法来为那些猫猫、狗狗之流画谱，给读者留下的印象清晰而又深邃。

瞿秋白的幽默才能，还表现在他往往运用近于白描的速写笔法。这种笔调用在一些议论性的杂文里，那就更能使读者获得形象的感受。比如，在《透底》一文的开头便写道：

凡事彻底都好，而“透底”就不见得高明。因为连续的向左转，结果却碰见了向右转的朋友，那时候彼此点头会意，脸上会要辣辣的。就象要自由的人，忽然要保障复辟的自由，或者屠杀大众的自由，——透底是透底了，却连自由的本身都漏掉了，原来只剩了通体透明一丝不挂。

这段话，着墨不多，也没有运用更浓烈的色彩去渲染。可是，淡笔一挥，影射反衬，却给人以不可泯没的生动印象。试想：“要自由的人”，要到不许保障“大众的自由”；“向左转”的，实际上同“向右转”的作了朋友，这倒也的确是“通体透明一丝不挂”了。在这里，他只用了一句话的反义，来说明这句话的本身，可是立即就敲开了读者的心扉，产生了艺术的感染力。

关于瞿秋白杂文的特点，我们还应当提到它那通达畅晓的语言文字。无论是叙述故事，描绘形象，刻画性格和捕捉典型，它都给读者一种明快的感觉。这固然是他在语法修辞、文字技巧上都有很深的造诣，驾轻就熟地把一切运用得都很自如，但是也绝不限于这些。俗语说，文如其人。文笔风格的特色和一个人的心境、修养、作风和思想，都是不能分开的。他的杂文写得那么尖锐、锋利和明快，应当说，首先是他富有革命的乐观主义和战斗精神。从他的杂文里，我们看到的是一个共产主义者最可宝贵的集体主义精神，而从来没有个人主义的阴影。当时，来自国民党反动统治者的疯狂搜捕和通缉，来自党内“左”倾教条主义宗派主义者的无理打击和错误批评，来自病体的折磨和束缚，都根本没有挫折和动摇瞿秋白的坚强意志——为中国革命的胜利和全人类解放而斗争的信心和决心。这表现在瞿秋白全部杂文的思想内容上，也可以从它的艺术特点上得到印证和说明。

思想是一种力量，艺术也是一种力量。但是，要使思想力量和艺术力量去发挥战斗作用，能够在历史进程中披荆斩棘，颠扑不破，这就要求作者掌握丰富的社会政治、历史、科学和文学知识，并且首先要做一个灵魂纯洁、品格高尚、思想端正、

立场坚定的人。唯有在现实生活中做一个脚踏实地的为革命远大理想而英勇拼搏、奋进的战斗者，他才有可能写出真正称得上是战斗诗篇的杂文，能够经得住时间和历史考验的杂文。我觉着，这就是从瞿秋白的文艺性杂文中所应得出的基本经验。也是我们今天再来阅读这些作品时，首先应当学习的地方。

其次，要努力学习、掌握马克思主义理论，树立无产阶级的世界观。瞿秋白从自己的青年时期，早在“五四”前后，就已经逐步走上了马克思主义的道路，而从未改变。他把政治生活中的一切问题，一切人和事，都是当作社会的、历史的、阶级的现象来看待的。这从他的全部杂文当中，也有着十分鲜明的反映。如果联系到当时的国际共产主义运动的背景，联系到中国革命的艰巨而又复杂的局面，联系到蒋介石这个集古今中外反动统治权术的我国半殖民地半封建社会的反动统治者，联系到我们党在大革命、土地革命时期的成长、锻炼和革命斗争的经验与水平，就会很容易发现瞿秋白的杂文，应当说，都是那个特定历史阶段的产物，带有极为明显的时代特点和历史局限。它不可能脱离当时整个革命形势的制约，也不可能避免当时社会思潮的影响。我们的任务是从这些作品的研究当中，寻求其产生的原因，探索其本质的特点，发现其较之前人所提供的新东西，作为今天的借鉴。而不应当苛求他们，更不应当要他们超越自己所处的那个历史时代。有人在研究鲁迅思想时，竟把瞿秋白的《〈鲁迅杂感选集〉序言》说得几乎一无是处，就缺少起码的科学态度。试想，怎么能够要求经过了整整半个多世纪、付出了多少血的代价之后，全党才逐步认清了的一些原则问题，早在三十年代的瞿秋白就可以完全透彻地理解呢！

最后，是不是瞿秋白的杂文就没有缺点，也不能够去分析

他的作品得失成败呢？当然不是的。根据雪峰的记忆，鲁迅就曾经认为，瞿秋白的杂文有些还不够含蓄，有时会令人觉得一览无余。但这种情况也可以形成另外的效果，那就是通达畅晓、明白易懂，而不至于过分隐晦、曲折的。瞿秋白当时过着地下斗争生活，终日处于敌人的通缉、搜捕之中，根本不可能有比较安定的环境和较为充裕的时间。象他的《透底》、《内外》、《关于女人》、《真假堂·吉诃德》四篇，就都是在一九三三年四月一日这一天之内写出来的。就是最初发表在丁玲主编的左联公开刊物《北斗》上的那些杂文，也多是在《九一八》、《一二八》事变当中，紧密配合着整个政治斗争形势的开展而赶写出来的“急就章”。它的特点是直接、迅速和及时，它的任务是揭露阶级敌人的投降卖国，鼓舞人民群众的革命斗志。这就是问题的实质，也是我们今天研究这些杂文首先应当抓住的东西。舍本求末，因小失大的方法，是不可取的。

《家》的思想和艺术

韩文敏

《家》写于一九三一年。当时，年仅二十几岁的作者巴金，在这部长篇小说中，展示了二十年代初期中国社会的真实画卷。水灾、兵灾、苛税繁多、土匪横行，弄得老百姓苦不堪言，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”。路漫漫、夜漫漫，半封建、半殖民地的旧中国，已经面临一场革命的风暴，各种力量，在这社会变革的前夜，都在强烈地表现着自己。就在这样一种特定的历史背景下，巴金着重地解剖了一个没落的封建地主之家。

坐落在四川省城一条僻静街道上的高家公馆的黑漆大门里边，有两种不同的人生。一面是长辈们的凶顽和荒淫，另一面是年轻一代的苦闷和抗争。吞噬者愚妄的欢呼，似笑非笑的脸孔，被残害者的血与泪，深沉、绝望的呼号，悲惨、凄厉的呜咽，还有那为“五四”精神所点燃的，越烧越旺的青春之火，向往自由解放的沸腾的心……这一切交织在一起，饱含着作者的爱与恨，呈现在读者眼前，显示着封建制度的罪恶和它必然覆灭的命运，跳动着为民主、自由而战的大时代的脉搏。

“五四”前夜，伟大的文化革命旗手鲁迅，在《狂人日记》中写道：“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每页都写着‘仁义道德’几个字，我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是‘吃人’！”七年后，他又在《灯下漫笔》中写道：“人肉的筵宴现在还排着，有许多人还想一直排下去。扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁

坏这厨房，则是现在的青年的使命！”巴金的这第一部长篇，正是扫荡食人者的战斗，是投向旧营垒的一颗猛烈的炸弹。

在“五四”以来的现代文学作品中，象《家》这样深刻有力地暴露和抨击封建制度的长篇小说是不多见的。作品中高老太爷的形象具有典型意义。正如巴金借觉慧之口所说的，他“代表了一个时代”，“代表了一代人”。二十年代初，新民主主义革命的怒潮汹涌，冲进了这个内地的省城，冲进了高家公馆。地主豪绅们恐慌了，于是，几个封建遗老以军阀政权为后盾，组织起“孔教会”，发誓要“拼此残年极力卫道”，高老太爷就是其中之一。这个高家公馆里的专制暴君，在谈笑间，毫不在意地把十六岁的婢女鸣凤当做一件玩物送给了年逾花甲的“孔教会”头子冯乐山，活活地逼死了她。高老太爷把参加反抗军阀暴行的学生运动视为大逆不道，因此严厉地训斥了觉慧，并责令觉新把这个不安分的弟弟监禁起来。在高家公馆，封建家族制度和包办婚姻是神圣不可侵犯的，老太爷的意志就是法律。觉新和梅曾是青梅竹马的伴侣，对未来的生活，彼此是有默契的，可是，因为他们的家长不睦，终于被粗暴地拆散了。梅初婚即寡，在极度的苦闷中结束了年轻的生命。正如作品所揭示的那样，她是被礼教“凌迟”而死的。老太爷死后，陈姨太之流，以避“血光之灾”为名，把临产的瑞珏赶出城外，使她终因难产而殒命，甚至连死前见一见觉新的愿望也不能实现。在短短的半年多的时间里，就有鸣凤、梅、瑞珏这三个青年女性先后被送上封建祭坛，充当了家族婚姻制度、礼教、迷信的牺牲品。高家就是这样成年累月地摆着吃人的宴席，高老太爷“五世同堂”的憧憬，无非是表明他妄想把这人肉筵宴永久地延续下去！

在革命巨变的酝酿中，封建势力为了垂死挣扎而表现得异常凶残，然而其本质又是相当虚弱的。由于新思潮的激荡，高家的年轻一代正在陆续觉醒。他们为自己的生存和发展而斗争，这种强烈的求生愿望和坚决的反抗行动，是高老太爷所代表的旧家族制度所无法遏止的。高老太爷一向仇视“新学”，顽固地坚持子女应受封建的正统教育，但觉民兄弟还是进了新学堂；高老太爷严禁子孙卷入反封建的群众运动，但觉慧不但没有被吓住，而且他的决心和热情由于受到阻挠而越益坚定和旺盛。觉民的逃婚和觉慧的出走，更是高家年轻一代对封建宗法制度和传统礼教的大胆挑战。这足以说明了，在时代洪流面前，代表没落的封建顽固势力的高老太爷是无能为力的。正如觉慧所说：“爷爷的时代已经过去了。”

高老太爷的四儿子克安、五儿子克定，是封建制度的另一种产物。他们“今朝有酒今朝醉”，终日沉缅于吃喝嫖赌之中，对于老太爷、克明所热衷的重振家业、光宗耀祖那一套完全不感兴趣。老太爷在世时，他们就背地里租小公馆，讨姨太太，吸鸦片烟，用老太爷名义欠下了数不清的债；老太爷刚死，高家正“借死人来支持自己的面子，表示自己的阔绰”，他们不等棺材抬出家门，就为分田、分东西、抢夺古玩字画之类而大动干戈。巴金无情地揭露了这个诗礼传家，教化之风闻名于省城的世族之家的丑恶内幕，使人们看清了，在家庭血缘关系的温情脉脉的面纱之下，到处是猜忌和仇恨，到处是谣言和暗箭。每一房就象是一国，彼此幸灾乐祸、尔虞我诈。这就从另一个角度有力地暴露了封建家族关系的日趋松弛，封建道德观念的日趋淡薄，从而显示了使整个封建制度加速走向崩溃的内在危机。

《家》不仅仅是投向封建营垒的炸弹，也是献给叛逆者的赞歌。对于封建势力的暴露和对于不断生长的新的社会力量的歌颂，是构成这部长篇主题思想的不可分割的两个侧面。这两个侧面互相连结，互相补充，统一于彻底的反封建的革命民主主义精神。作者笔下的高家，包含着众多的矛盾，诸如封建家长和年轻一代的矛盾，主仆之间的阶级对立，家长中的父与子两代的矛盾，各房之间的宗派纷争，青年们中间由于觉醒的早迟不同而产生的思想差距等等。在这复杂的矛盾纠葛之中，巴金着重表现的是以觉慧为代表的新兴的社会力量和以高老太爷为代表的封建顽固势力之间的矛盾和斗争。这一组矛盾在本质上正反映了新民主主义革命时期人民大众同封建主义的矛盾。作品所着力表现的以觉慧为代表的新的社会力量反抗封建宗法制度和传统礼教，争取婚姻自由，争取科学民主的斗争，在总的方向上和党所领导的新民主主义革命运动是一致的，因此，《家》所表现的生活激流，恰恰是“五四”以来整个中国人民反封建历史洪流的一个小小的然而又是不可割裂的分支。

巴金在这部作品中塑造了一个“幼稚而大胆的叛逆者”的形象，这就是觉慧。觉慧是高家青年一代中最先觉醒，也是思想最为激进的一个。他的思想发展历程，大致上和“五四”时代许多先进的知识青年一样，先是为资产阶级改良主义所吸引，怀着满腔救国救民的热情，向西方寻求真理，探索改革中国社会的途径，继之，在“五四”狂飙突进的时代精神的鼓舞和启发之下，又抛弃了改良主义而赶紧以更高涨的热情接受更为激进的革命思想。他和两个哥哥一道，如饥似渴地阅读着当地报纸上转载的有关北京、上海的“五四”运动的实况报道，阅读着《新青年》、《每周评论》、《新潮》、《少年中国》等宣

传新思想的刊物。他感到那里面的每一个字，都象火星一样。新奇的议论和热烈的词句，带着一种不可思议的力量吸引他们，使他们一下子就被说服了。“五四”运动在觉慧眼前展开了一个无限广阔的全新的境界。他既不同于觉新那样在热烈的议论之后仍旧走惯常的老路，也不同于觉民那样把个人爱情幸福看得高于一切。他热切地注视着动荡的社会，具有改革社会的迫切要求和饱满的政治激情。更宝贵的，是他的实践精神。他参加学生自卫运动，抗议军阀的暴行；他废寝忘餐地为《黎明周报》撰写抨击“孔教会”的文章；他和战友们一道，拿出自己所珍爱的新书刊，举办“利群阅报处”，以捍卫和扩大新思想的阵地为己任。觉慧高涨的革命热情，和他对于底层人民的深切同情具有内在的一致性。他爱鸣凤，这固然因为她的聪颖、美丽和深情，但这种爱情本身恰恰表明了他对于被歧视、被凌辱的“下等人”的同情和对于所谓“上流社会”的绝决和背叛。正因为他走上了反抗家庭、反抗社会的道路，所以，他更敏锐地感受到家庭、社会的黑暗和重压。他有时觉得祖父就是敌人，祖父的房间就象衙门，整个的家如同沙漠一样荒凉寂寞，象一个令人窒息的“狭的笼”。鸣凤的死，使他更憎恶家庭和社会，懂得了对于吃人者只有坚决斗争，任何徘徊动摇，都将导致无可挽回的悲剧。沉痛的悔恨，更磨利了他的斗志，而作为他对这个家庭的报复，首先是支持觉民的逃婚。他把二哥藏在自己的友人家中，又亲自去把这一抗婚行动通报给老太爷。觉新诚惶诚恐，而觉慧却从容、镇定。他说：“我正要爷爷知道！我很高兴我居然达到了目的。我要叫他知道我们要做一个人，我们并不是任人割宰的猪羊。”几乎全家族的长辈，加上觉新，都来逼他交出觉民躲藏的地址。高老太爷甚至威胁

说：如果觉民再不回来，就登报声明不再承认他是高家的人，还要叫觉慧替他应承这门亲事。在这一场把作品情节推向高潮的新旧两种力量的搏斗中，觉慧既勇敢，又沉着，在高老太爷面前，他再没有象前一次被传讯时那样惴惴不安，而是怀着敌意和蔑视，成竹在胸，主动地向专制者发起挑战。当觉新又用手足之情恳求他体谅自己的处境，要他讲出觉民的地址并放弃斗争时，被他严辞拒绝了。这是因为他越来越看清了觉新“不抵抗”的懦夫哲学，到头来只能帮助封建势力绞杀青年们的幸福和生命。他的想法是：“如果现在还有牺牲的必要，那么就让他们来做一次牺牲吧。”作品写到这里，觉慧的“不顾忌、不害怕、不妥协”的叛逆性格得到了较充分的体现。接踵而来的梅的死，使觉慧与家庭绝决的思想更趋成熟。在她的灵前，觉慧没有流泪，心中交织着爱和恨，他想：“梅表姐，我恨不能够把你从棺材里抓出来，让你睁开眼睛看个明白：你是怎样被人杀死的！”大嫂瑞珏的悲惨结局，终于使觉慧对于这个家一刻也不能忍受下去了。他决定立即离开它，到那有广大的群众和新文化运动的上海去。觉新起初还想以爷爷的灵柩尚未下土，长辈们会因此不肯放人出去为由，对他加以阻挠，但觉慧断然地回答说：“爷爷的灵柩放在家里和我有什么关系？……他们不要我走，我偏偏要走给他们看！……要让他们知道我是一个什么样的人，我要做一个叛徒！”作品最后以觉慧胜利地冲破家庭的羁绊而走向社会做结，洋溢着革命乐观主义精神。

巴金并没有把觉慧写成一个天然的叛逆者和完美无缺的英雄。觉慧是为“五四”狂飙所诞生的，他植根于现实生活的土壤中。他的叛逆性格在斗争中形成并有所发展。觉慧的确有他幼稚的一面，这表现在他缺乏生活的经验和斗争的磨练。对于

他那直率、热烈的心地来说，“这旧家庭里面的一切简直是一个复杂的结，……是无法把它解开的”。他不甘愿听任家庭的摆布，向往着新鲜的生活，壮丽的事业，可是这种生活、事业究竟是什么样的，除了一些从新书刊中得来的笼统的概念性的认识以外，他简直茫然无知。他以改革社会、解放人群为己任，却不知道怎样才能使他所同情的“下等人”免于饥寒。他用“最后一定会胜利”的信念鼓舞逃婚的觉民，可是心里却暗自思忖着：“果然能够得到胜利吗？胜利究竟什么时候才来呢？”显然，他还没有能找到一条确实的、具体的通往个性解放和社会解放的路。此外，觉慧在走上反抗家庭的叛逆的道路时，还存在着理性和感情的矛盾。他越来越看清了这个家庭的黑暗和罪恶，也知道它的必然要溃灭，可是，在感情上，他却和那个代表旧家庭、旧制度的祖父，保持着千丝万缕的联系。作者曾写他看到祖父衰弱的神态时心里暗想：“爷爷不见得就是怎样不亲切的人罢。”而且，他听说祖父已经宣布如果觉民不回来，就不承认他是高家的人，竟然痛苦地叫了起来，对觉新说：“你想爷爷真忍心这样做吗？”他看到陈姨太等人找巫师来“捉鬼”，使重病中的老太爷受到惊吓，心里不由得感到痛惜和不平。这些细节都告诉读者，觉慧在爷爷临终前一刻的感情爆发，决不是突如其来的。在他心灵深处，对于这个家的无可挽回的败落和力图重振家风的爷爷，并非是毫无顾惜的。这对于象觉慧这样一个刚刚觉醒，走上反抗道路的豪绅之家的子弟，是不难理解的。从总的方面看，纵然觉慧还幼稚、不成熟，他的反封建也还不十分彻底，但是，他具有蓬勃向上的生命力和一往无前的精神，他有一种“初生牛犊不怕虎”的斗争气概和快刀斩乱麻的泼辣作风。在与黑暗势力搏斗时，他从不犹豫彷徨。

徨，而是怀着必胜的信念，勇敢地向前走去。这种冲决一切的叛逆精神，正是“五四”新时代所赋予的。

觉慧的斗争不是孤立的。在社会上，他有一群志同道合的青年朋友；在家里，有觉民和琴。觉民和琴虽然还不象觉慧那样激进，但也都具有反封建的民主精神。他们不因为“从来如此”就心甘情愿地让人家摆布自己的命运，践踏自己的青春，他们不肯重蹈觉新和梅的覆辙。他们已经清醒地看到：不斗争就只有毁灭。琴严肃地思索着：“难道因为几千年这路上就浸饱了女人的血泪，所以现在和将来的女人还要继续在那里断送她们的幸福，流尽她们的眼泪，呕尽她们的心血吗？”她用屠格涅夫《前夜》中的一段话来回答这个问题：“我是青年，我不是畸人，我不是愚人，我要给自己把幸福夺过来。”在那样一种女学生剪短了头发就无法立足的社会气氛里，她和女友们每前进一步都需要足够的勇气，但是，她们并不灰心，而总是相互鼓舞着，向新的路走去。这些也都反映了“五四”时代青年们的觉醒和反抗。

总之，从作品里我们可以看出，二十年代初期中国社会充满了新与旧的矛盾斗争。对于新的社会力量来说，斗争是艰苦曲折的，因为所面临的敌人是整个家庭、整个社会，是几千年的传统礼教、风习，但是，历史发展的总趋势决定了这暂时还处于萌芽状态的新生力量最终必胜。现实是黑暗的，但未来却充满希望和光明。这正是《家》所要告诉读者的。

巴金在高家新旧两种力量的矛盾斗争中展现了觉新复杂矛盾的性格。觉新作为这个封建家庭的“长房长孙”，他首先是一个受害者。因为爷爷盼望早日抱上重孙儿，父亲需要长子帮助料理家务，觉新就只得辍学早婚。家长的意志无情地拆散了他

和他所爱的梅，毁灭了他对未来的幻想，父亲的早逝又使他刚满二十岁就掌管家务。觉新受封建意识的毒害很深，由此产生了他的“不抵抗”哲学。他认为长辈的命令，晚辈只能服从，即使需要牺牲自己的前途和幸福，也不能违抗。他已经习惯于逆来顺受，委曲求全，在敷衍与周旋中度日。这个家所给予他的是永远排解不了的纷争、恶意的非难和接连不断的打击。他痛苦、厌倦，也看到了这个家的“树倒猢猻散”的必然结局，但是，他却摆脱不了自己对家、对祖父、父母的义务感。尽管“五四”的号角唤醒了他的被遗忘了的青春，梅的不幸和夭折，给他带来了无以解脱的内疚，但他并没有因此而想到离开旧的轨道。他设法麻醉自己，逃避现实，忘却痛苦，但终于不能如愿。

如果仅仅是这样，觉新至多还不过是个时代的落伍者，但事实上，由于他在家中特殊的地位，使他成为高老太爷和整个家族意志的具体执行者，因此，他的敷衍和周旋也就不能不常常带有“助纣为虐”的性质。这突出地反映在他遵照高老太爷的旨令禁止觉慧参加学潮和迫使觉民服从包办婚姻这两桩事情上。非但如此，梅和瑞珏都为他的“不抵抗”付出了惨重的牺牲。他的所谓委屈自己，为死去的父母和年幼的弟妹受难，不过是他为自己的消极、退避所找到的自欺欺人的遁词。事实上，他正如鲁迅《狂人日记》中的大哥一样，已经自觉或不自觉地充当了封建制度吃人的帮凶。巴金在作品中塑造了觉新的形象，揭露和控诉了封建礼教、封建道德对青年意识的腐蚀和毒害，同时否定了妥协屈服的庸人哲学，从而加强了作品的思想意义。作品最后写了觉新终于在事实的一再教育下，在觉慧的影响和促进下，思想有所突进，说出“我们家里需要一个叛徒”的话，并且以实际行动支持觉慧的出走，这里表现了巴金对生活中无

数个党新式的后进者所寄予的期望。

鲁迅曾经说过，在可诅咒的社会里，能杀才能生，能憎才能爱，能生与爱，才能文。巴金早年正是在“五四”精神的激荡下，背叛了自己出身的阶级，冲破了旧家庭的羁绊，走上革命道路的，而他也正是在革命民主主义的世界观的指导下，怀着对旧制度、旧礼教、旧道德的强烈的憎和对于新生的民主力量的强烈的爱，写成了这部不朽的长篇的。《家》及其鲜明而深刻的反封建主题，以其现实主义的批判力量，以其高昂的革命乐观主义的精神，显示了新民主主义文化的战斗锋芒和思想深度。

《家》是一个青年作者为青年而写的青春的颂歌，也确实激动了一整代中国青年的心。《家》使他们更认清了封建势力狰狞的面孔，鼓舞他们背叛旧家庭，冲出狭小的樊笼，奔向广阔的天地，投身到大时代的革命洪流中去，让青春放射异彩。《家》是为“五四”以来的反帝反封建的革命大造舆论的作品，这一历史功绩是客观存在的。对于今天的读者来说，《家》是一部真实、深刻的历史和生活的教科书，它启示我们更珍惜前辈用鲜血换来的革命成果，启示我们为铲除封建垃圾而做出不懈的努力，同时，作品中青年主人公身上的蓬勃进取、勇往直前的精神，将永远在读者心中激起强烈的美感。

《家》在将近半个世纪的漫长岁月里赢得了众多的读者，尤其是年轻的读者，还由于它在艺术上获得了巨大的成功。《家》实现了革命的思想内容和较完美的艺术形式的高度统一。它的现实的战斗作用正是通过强烈的艺术感染力实现的。这部作品之所以具有感人的艺术魅力，首先是因为巴金对于自己在这部作品中所要再现的生活是非常熟悉的，有着细致的观察和深切的体验。他曾说：“在这里我所欲展示给读者的乃是

描写过去十多年间的一幅图画。”（《〈激流〉总序》）他还说过：“要是没有我的最初二十年的生活，我也写不出这样的作品。”（《〈家〉后记》）《家》的主题思想是生活本身提示给作者的。巴金写作《家》时，有一种难以抑制的创作冲动，他觉得不写就无法吐出胸中的积愤，而这种激情又绝非是属于作者个人，而是属于那一整代青年的。巴金写《家》有着明确的目的性，那就是促使更多的青年做旧家庭、旧社会的叛逆，走上为民主自由而斗争的革命道路。这一切，决定了作者在写这部作品时必然地忠实于生活，而这时，生活本身的内在的逻辑性，对于作者的创作活动，也必然地产生一种制约作用。正因为这样，在《家》中看不到在巴金其他小说，如《灭亡》、《新生》、“爱情三部曲”中不同程度存在的概念化倾向。《家》所展现和塑造的，是真实感人的生活画面，栩栩如生、有血有肉的人物形象。作者对于黑暗现实的愤懑的抨击和他的革命民主主义的社会理想，也正是从场面和情节中自然而然地流露出来的。

朴素、自然、平易近人而又洋溢着革命的激情，这正是《家》的艺术风格。作品中没有出人意料的惊险情节，结构、语言也不露任何雕琢的痕迹，一切都显得象生活本身那样朴素和自然。当你读着它的时候，丝毫不会为它的形式美分散注意力，而会象倾听一位忠实、热情的朋友述说难以忘怀的往事一样。他讲着，讲着，似乎已经完全沉浸在往日的悲欢喜乐之中了；你听着，听着，也在不知不觉中进入故事里面，身临其境般地，与其中的主人公一道爱，一道恨，一同受苦，一块儿抗争。《家》用以感动读者的，是它所再现的生活，而作者对生活的审美评价与审美理想，也正熔铸在这被再现的生活之中。

象《家》这样引起读者强烈共鸣的作品，在“五四”以来的长篇小说中并不多见。

《家》在塑造人物个性方面，采取了比较的方法。觉慧与高老太爷；克明与克安、克定；觉慧与觉新；琴与梅；觉民与剑云；鸣凤与婉儿……在人物性格的某一方面，找出矛盾和差异，在对比中加以塑造，使人物形象更为鲜明，使作品中的生活画面更富于立体感。性格上矛盾或差异很明显的人物个性是比较容易区分的，而在性格大体一致的情况下，写出人物个性的特征，这种类比是难度较大的，而巴金在这一方面，也为我们提供了可资借鉴的经验。觉民与觉慧为一母所生，年龄相仿，所处的家庭、社会条件一致，思想倾向、生活情趣大体相同，但他们却又分明是具有不同个性的两个人。作者在这方面取得成功，是由于他善于用不同的情节（有时是细节）来刻画不同的个性，又善于通过人物对同一事件的不同反映来表现他们的不同性格。比如作品一开始，写了两兄弟从学校回来，进屋之后对一把雨伞的处置上的不同，继而写了两兄弟对于是否将梅的回来告之觉新一事的不同看法，交代了两人不同的性格、气质。随着情节的展开，读者可以更清楚地看到他们思想性格的差异。觉慧一听说学生被士兵殴打，立刻毫无顾忌地参加了抗暴请愿。巴金通过写他在督军署门前广场上的心理活动，表现了他的稚气和血性。觉民更看重个人的感情生活，一有空闲，照例与琴相会，为她补习英语。在对待剑云这个性情孤僻、感情内向的穷亲戚的态度上，觉民显得有些傲慢、冷漠，对他的不幸给予不露骨的揶揄、奚落，而觉慧虽然并不喜欢剑云，却对他抱以诚挚的同情。正月里看龙灯时，兄弟俩对这种游戏都是不以为然的，但觉民只感到平淡、乏味，觉慧却为自

己家里人以富人的特权来残忍地捉弄穷人而感到激愤不平。个性化的语言，细微的情态变化，所透露的是人物不同的内心世界。对两个性格大体一致的人物艺术地加以区别，在写出他们之间的共性的同时，又充分地表现了他们之间内在的差异，丝毫不使读者感到雷同，这是由于作者感觉的敏锐、观察的细致、思想的缜密和艺术表现上非凡的功力所致。这一方面的成就有助于增强作品的真实感和扩大作品的思想容量。

也正象许多文学名著一样，《家》也有它的缺点和不足，这是由于时代和作者的思想局限所造成的。

巴金在小说第三十五章写了觉慧、觉民与祖父的诀别。那时，觉慧感觉高老太爷很可怜，“不再是那个威严可怕的祖父了”。高老太爷也显得特别钟爱这个最不驯良的孙儿，他抚摸着觉慧，露出凄惨而慈祥的笑容。提起逃婚在外的觉民，他“眼角嵌着两颗大的眼泪”，表示要当面向觉民忏悔并宣布取消冯家的亲事。觉民听说这件事，也“抑制不住感情的爆发”。觉慧生怕爷爷“怀着祖孙两代的隔膜”与他们永别，于是，不顾一切地扑到老人膝前，用悲惨的声音呼叫“爷爷”。高老太爷醒转来，在回光反照的刹那间，恳求孙儿们不要怪他。这敌对的双方终于在诀别时互相谅解了，而觉民抗婚的胜利也正是建立在这种谅解上的。祖孙间的爱能够打破隔膜，消融仇恨，可以超越新与旧两种力量的生死搏斗。作者把这种“爱”的本能赋予了他所鞭挞、暴露的吃人者和他所赞美、歌颂的叛逆者，并且用这种“爱”最后解决了他们之间的矛盾斗争，这不能不说是一种败笔。这种处理之所以是失败的，就因为违背了生活的逻辑，损伤了典型人物性格的完整性，冲淡了作品的主题思想。其实，这一败笔也不是突如其来的。就整部作品来说，对克安、克定之流的揭露是无

情的、淋漓尽致的，相比之下，写到高老太爷、克明、觉新这代表高家“正统”力量的三代人时，对于他们挽救这个家庭的努力和最终的徒劳，却明显地寄予了同情。作者给他们涂上了一层悲剧的釉彩，而对他们充当卫道者的吃人或帮凶的本性，则缺乏有力的揭露和鞭挞。与这一点相联系的，这个大家族的小儿女们，在陆续觉醒的同时，对这个住惯的窝巢也不无依恋之情。他们“惊惊惶惶，唯恐散去”，逃婚在外的觉民仍怀念着“家中的花园，旧日的游伴和儿时的光阴”。黄妈的关于这个家由往日的“清水”变成了今日的“浑水”的慨叹，也曾引起觉慧心中久久难以平息的余波。他的“这个家庭是一点希望都没有了，索性就脱离了它也好”的想头，于绝决中也还包含着无可奈何的惋惜，这和他祖父临终时的“感情爆发”是有内在联系的。这些都说明了，即使是觉慧这样一个家族中最激烈、最坚决的反叛者，思想深处对这个家的溃灭也并非是一无顾惜的。在这一方面，巴金不愧为现实主义艺术大师，他没有把生活做简单化的处理，而写出了人物性格的复杂和多面性，在人物的内心世界里进行了挖掘和探索，但值得指出的是，作者站在三十年代时代和认识的高度来写二十年代反封建的觉醒的青年，并没有站得比他笔下的主人公更高，对他的弱点也一并做了不应有的肯定。

巴金写作《家》的时候，中国社会比起“五四”时期已有很大的不同，在北伐战争与土地革命中，劳动群众已显示出了他们的历史能动性，然而遗憾的是《家》中出现的婢女、仆人、轿夫仍旧是一些不幸的、消极的群众，读者从这些在辛酸的生活里备受折磨的人们身上，几乎看不到任何积极的反抗。

《家》明确有力地提出了青年和妇女解放问题，但是，青

年们冲出家庭之后向何处去，现实生活中千千万万青年的革命实践已经响亮地回答了这个问题，可是《家》没有指明这条革命青年唯一正确的出路。女性青年如果不投身革命洪流，即使争得了个人的婚姻自主，也不可能得到真正的解放，这一主题已经在鲁迅写于一九二六年的短篇小说《伤逝》中得到了深刻有力的表现，而《家》中男女青年的反抗，基本上未超出个性解放的范畴。

统观全书，《家》是一部具有深刻而丰富的思想内容和强烈的艺术感染力的优秀作品，在中国现代文学史上占有显要的地位，作者的创作经验和艺术手法是值得认真地研究和总结的。

情天比翼 志扫环宇

——读毛泽东同志赠杨开慧同志的《贺新郎》

张惠仁

这是迄今为止我们所知道的毛泽东同志最早的一首词，是诗人在一九二三年写给他的夫人、学生、战友杨开慧同志的。该词发表后，曾有一些同志作过诠释，但对其中有的诗句，理解不尽相同。下面，谈一点自己学习这首词的心得和感想，并对我们今天社会主义文艺表现爱情题材问题谈一点看法。

孟子说过：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。”^①我认为，只有联系毛泽东同志和杨开慧同志的经历和婚后家庭生活情况以及当时的革命斗争形势，才能比较准确地理解词的思想内容。

杨开慧烈士诞生于一九〇一年十一月六日。烈士的父亲杨济昌是一个有志于改造中国社会的激进民主主义者。一九一三年，杨老先生在湖南省立第一师范学校任教。毛泽东同志当年就在这所学校求学，他经常和蔡和森等同学到杨老先生家里学习、讨论各种问题。毛泽东同志的伟大抱负和宏论卓识使开慧同志深受教育。在毛泽东同志的影响和指导下，开慧同志阅读了一些马列主义著作，积极参加了“五四”运动，初步接受了共产主义思想。在共同的革命理想鼓舞下，杨开慧同志和毛泽

东同志的革命的斗争的友谊日益加深。一九二〇年秋，毛泽东同志在长沙建立了湖南共产主义小组；十月，建立了社会主义青年团。杨开慧同志是最早的团员之一。就在这年冬天，开慧同志和毛泽东同志结了婚。

一九二一年七月一日，伟大的中国共产党诞生了。不久，开慧同志加入了中国共产党。年底，中共湘西委员会在长沙小吴门外清水塘租了一所房子作为区党委的秘密机关。开慧同志随同毛泽东同志住进清水塘，担任机要和通讯联络工作。为了使毛泽东同志有充沛的精力考虑和处理中国革命的大事，她主动地担负了大量的机关事务工作，在生活上无微不至地照顾毛泽东同志。在此期间，毛泽东同志从事工人运动，领导长沙、安源煤矿和水口山铅矿等处的工人进行罢工斗争。当时的湖南是工人运动最发展的省份之一。全国工人运动的发展，引起了反动派的恐惧，于是发生了一九二三年的“二七惨案”。此后，工人运动暂时转入低潮。四月，湖南新军阀赵恒惕下令“通缉”毛泽东同志。在敌人四处侦缉的时候，开慧同志协助毛泽东同志出色地完成了许多艰巨的工作，沉着冷静地保卫毛泽东同志，机智勇敢地投递党的信件，传达毛泽东同志的指示。直到“通缉”令发布半月之后，毛泽东同志才从容地离开长沙去上海。这年六月，他到广州参加党的第三次代表大会。后来，又到武汉、长沙从事短时期的革命活动。不久，又回上海。

从上述的背景看，我们认为这首词写于一九二三年秋天，是毛泽东同志重返长沙从事秘密工作，旋又匆匆离别杨开慧同志之时。

二

词的首句“挥手从兹去”，是借用李白的五律《送友人》“挥手自兹去”，开门见山，语言朴实无华，但蕴含深沉的离情别绪。险恶的革命斗争环境，迫使诗人不得不和自己的亲人告别。“挥手”二字，描绘出依依惜别的情景。

“更那堪凄然相向，苦情重诉。眼角眉梢都似恨，热泪欲零还住。知误会前番书语”（“翻”当为“番”之笔误——笔者），本来，革命者走南闯北，送往迎来是寻常之事。为什么诗人在这里用了“更那堪”三字呢？这是强调这一次的离情别绪不同以往。事实上，开慧同志与毛泽东同志结婚后住在清水塘的那些峥嵘岁月里，他们也有过短暂的离别。就是四月份的那次离别也与这次不同，这不同就在于“苦情重诉”。从“知误会前番书语”一句看来，我们归纳上面五句的意思，其经过大概是这样的：一九二三年四月，毛泽东同志离长沙到上海时，开慧同志带着不满一周岁的岸英留在长沙。在此期间，开慧同志出自对毛泽东同志的深挚的爱情和崇高的阶级友爱，时刻牵挂着毛泽东同志的安危、冷暖。想起在清水塘度过的日日夜夜：饥则为之添食，寒则为之加衣。共同战斗，共分忧患。曾去信给毛泽东同志表示要和他在一起安危与共、休戚相关。毛泽东同志从当时艰苦的斗争环境出发，给开慧同志回信时，没有同意她的意见。这次能得短暂相会，今又匆匆作别，于是开慧同志就把别来的“苦情”——极度思念和担忧的痛苦心情向毛泽东同志重新诉说。这就是“苦情重诉”。在“重诉”时，由于对“前番书语”的误会还没有解开，所以“眼角眉梢”自然“都似

恨”了。在毛泽东同志眼中，开慧同志对自己不可能真恨，而只是“似恨”，这就写出了毛泽东同志对开慧同志的充分信任 and 了解。经过毛泽东同志的当面解释，开慧同志疑团冰释。原来是带有委屈酸楚情绪的、几乎会掉下来的眼泪，一下变成了喜悦的、甜蜜的挂在眼角上的泪珠了。短短的三十一个字，写出了“误会者”的“苦情”和误会消释后的喜悦心境。“书语”引起“误会”，那么，要解开“误会”就必然要靠“面语”了。“过眼滔滔云共雾，算人间知己吾和汝”，这是解开误会、使“热泪欲零还住”的根本原因。这两句的意思是：在爱情的道路上，不少人在我的面前只不过是匆匆过客，象云雾一样，模糊一片，早已消失；在人生道路上，只有你是我的志同道合、情深意切的革命伴侣。这种赤诚的表白，坚贞的誓言，是对杨开慧同志凄然苦情的极大慰藉。

“人有病，天知否？”这是上半阙的最后两句。总的看来，上半阙主要写的是革命者爱情生活中的一个小小的波折。而这种波折，除了当事人主观的原因外，归根到底还是由于革命者的斗争生活的动荡不定和艰难险恶这种客观原因引起的。诗人正是从这样一种高度来看待和处理这个爱情波折的。这就是为什么用“人有病，天知否？”这两个短句来总结上半阙的原因。眼前的人世间是一个满目疮痍、遍体鳞伤的黑暗社会，上天，你知道吗？这是愤激之词。知道也罢，不知道也罢，我们革命者就是要医治、改造这个有病的人间社会。

革命的理想是崇高的，但革命斗争是艰苦的。这种艰苦性除了表现在必要时要以生命去殉革命事业外，也包括忍受离别亲人、战友的痛苦。下半阙主要就是写诗人自己的惜别之情和化离情为力量的豪迈情怀。

“今朝霜重东门路，照横塘半天残月，凄清如许。汽笛一声肠已断，从此天涯孤旅。”前三句点出送别的时间和地点。

“东门”，指长沙小吴门，“横塘”指清水塘。在那半天残月的黎明时分，诗人为了革命事业，不得不又匆匆离开这个作为个人和党组织的“家”——清水塘了。回首一望，惜别之情油然而生，所以也就觉得周围环境是如此凄清。离开清水塘，沿着去长沙东站的路走去，天色渐明，已经可以看到一路上被踏出的晨霜中的足迹。这就是“今朝霜重东门路”。下面“汽笛一声肠已断，从此天涯孤旅”二句，进一步深化这离情别绪。火车的汽笛一响，令人肝肠寸断，从此以后又要远离亲人过着革命者常有的“孤旅”生涯了。

“凭割断愁丝恨缕。要似昆仑崩绝壁，又恰象台风扫环宇。重比翼，和云翥。”“凭”，此处作“烦请”解。全句意即希望开慧同志把离别的“愁丝”和因误会而产生的“恨缕”，一刀割断。此句虽是对开慧同志的期望，也是诗人的自勉。“要似昆仑崩绝壁，又恰象台风扫环宇”，此两句承上启下，语意双关。既说的是“割断愁丝恨缕”时要有象昆仑山崩、台风过境那样一种气势、一种决断；又说的是个人的爱情生活要和“昆仑崩绝壁”、“台风扫环宇”式的革命事业联系起来处理。当压在中国人民头上的大山被推翻、革命风暴席卷环宇之时，才会有个人的安定、和谐、幸福的家庭生活。“重比翼，和云翥”，意蕴丰富，形象生动，境界雄浑。既表现了情侣之间解除误会、斩断愁丝恨缕后的一种感情升华，又描绘出一幅革命者最理想的爱情生活的绮丽画面。一个“重”字，耐人寻味。就目前来说，误会消除了，双方的感情完全和谐了。你我虽然又要暂时分离，但心和心却是连在一起的。在晴朗的心灵的天

空里，我们比翼齐飞啊！从长远来说，只有在治好人间疮痍，扫清环宇之日，才可能象比翼鸟那样，迎着灿烂的云霞，双双翱翔在自由的天空里！

毛泽东同志是伟大的马克思主义者，也是伟大的无产阶级诗人。从已经发表的诗词看来，他继承了我们古典诗词的优良传统。在艺术技巧和表现手法上遍取众长，熔于一炉，形成自己的独特风格。在我国词史上，有所谓“婉约”和“豪放”两派，这是由于选材的不同而带来表现手法和语言风采的不同。从毛泽东同志这首词的题材和语言风采来看，真有点“婉约”的味道；但从精神实质上去体味，却极尽“豪放”之气势。它在毛泽东同志已经发表的四十二首诗词中，是独具一格的。抒情，委婉动人；写景，形象逼真；叙事，言简意赅。确是臻形象思维之极致，而无政治术语之说教。在表现手法上，为了直抒胸臆，主干为赋体，间亦插用比喻。全诗感情真切，意境高卓，具有强烈的艺术感染力。

三

这首《贺新郎》，发表于粉碎“四人帮”以后不久的一九七八年九月，它对当时的文艺创作和文艺理论批评有着重大的现实意义。众所周知，在“四人帮”实行文化专制主义的时期，“双百”方针遭到肆意的践踏，题材、形式、风格单调划一。在题材方面，爱情内容成了文艺创作的禁区；在人物形象的塑造上，英雄人物的成长过程只许“直线上升”，英雄人物的内心世界只许“纯而又纯”，凡是表现爱情的，一概被斥之为资产阶级的人性论，凡是反映英雄人物成长的曲折过程以及他们

内心的苦恼、悲伤……等等，一概被扣上“歪曲英雄人物形象”的帽子。诸如此类，不一而足。毛泽东同志的这首《贺新郎》的公开发表，客观上对“四人帮”在文艺上设置的种种禁区以及多年来文艺上的极左倾向是一个有力的批判，为题材、形式、风格的多样化提供了有益的启示。

然而，我们还必须强调指出的是，近几年来，在表现爱情题材的文艺作品中出现了一些不良的倾向。有的刊物连篇累牍地以发表所谓“爱情”小说来招徕读者；有的把爱情与色情混为一谈，在一些细节描写上极力渲染感官刺激，写得十分庸俗低级；有的在表现爱情婚姻的纠葛中，竭力为“挖墙脚”的“第三者”涂脂抹粉，无视爱情婚姻中的社会主义道德原则；有的对恋爱至上主义者抱同情的态度，似乎人生的唯一目的就是爱情的美满、家庭的幸福，否则，活着就没有意义；有的在反映畸形的“爱情”关系中，露骨地宣扬资产阶级人性论，甚至暗示中国共产党所领导的革命事业扼杀了“人性”……种种问题的出现，归根到底都是和作者的世界观、人生观相联系的。要解决社会主义文艺作品怎样表现爱情题材的问题，关键还是在于强调我们的作者在改造客观世界的同时必须改造自己的主观世界。鲁迅先生说得好：“美术家固然须有精熟的技工，但尤须有进步的思想和高尚的人格。他的制作，表面上是一张画或一个雕像，其实是他的思想和人格的表现。”②“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”③从这个角度上去看，我以为一九七八年公开发表的毛泽东同志的《贺新郎》，对于当前文艺创作如何表现爱情题材仍然有着重大的指导意义。这首词的题材是古今中外的文艺作品都曾表现过的爱情题材，它不仅抒写离情别绪，而且细腻地刻画了感情波折。有误会时的“愁丝恨

缕”，也有为消除对方误会而发的山盟海誓。但它没有感伤的情调、脂粉的气味，有的是高尚的情愫、豪迈的胸怀。因为这一切都是出自一个马克思主义者、无产阶级革命家的胸襟，都和无产阶级革命事业联系在一起。因此，它不是过去时代和没落阶级的作家、诗人所表现的爱情题材所可比拟的；也使当前那种以爱情为生命的作品相形见绌。

从毛泽东同志的这首《贺新郎》，联系到当前文艺创作中的爱情描写，我们可以得到一些有益的启示：爱情生活是革命者生活的一部分，文艺作品当然可以表现爱情内容。但是，社会主义文艺的爱情描写应该以有利于社会主义精神文明的建设为依归，指导读者正确地处理个人爱情生活和革命事业的关系，歌颂社会主义的爱情道德。

社会主义文艺怎样描写爱情，这是一个需要专文探讨的重要问题，以上只是在学习毛泽东同志的《贺新郎》一词时所想到的一点感想。

① 《万章下》。

② 《鲁迅全集》第1卷第404页。

③ 《鲁迅全集》第3卷第408页。

叙事长诗《胡桃坡》艺术剖析

——兼谈叙事诗的艺术手法

王 主 玉

在诗歌领域里，叙事诗可谓一种“综合艺术”：它既要叙事，又要抒情，更重要的是必须塑造人物形象。

叙事诗同其他文学形式一样，都有自身的特长和局限性。因此，要完成其所担负的任务，关键的问题是扬长避短，用它独特的艺术手段进行创作。譬如在写人、叙事、状物、绘景等方面，若象小说那样详尽具体，叙事诗是无法胜任的；但它却可以发挥诗的特长——洗炼、含蓄、夸张、概括，以言简意赅的篇幅，收到“以少胜多”的艺术效果。如我国著名的古典叙事诗《长恨歌》，虽然只有寥寥数百字，可是与同一内容的传奇小说《长恨歌传》相比，其艺术成就不仅毫不逊色，而且更具有强烈的感染力，令人回肠荡气，一唱三叹。这是叙事诗的特殊魅力和独到之处，是别样文学作品代替不了的。

叙事诗同其他体裁的诗有个根本的共同之处，即首先要具有诗的艺术性，才能发挥自己的职能。这也是鉴别诗作优劣的前提，中外古今，概莫能外。宋人严羽在谈到诗的艺术性时说过，其妙处在于“莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意味无穷”^①。这种艺术境界，只有充分发挥诗的特长才能创造出来。

令人欣喜的是，在当代叙事诗的创作实践中，我们的许多

新老诗人，对于如何发挥诗的特长进行创作，不断有所突破，积累了一些宝贵的经验。为了集中笔墨探讨这方面的问题，我们想从这些优秀作品中选出王致远的长篇叙事诗《胡桃坡》^②来进行一些艺术分析，并借此研究若干带有普遍性的问题，以作为我们创作中取长补短的借鉴。

《胡桃坡》的背景是解放战争至新中国成立的历史大转折时期。它通过陕西关中农村革命烈士一家的斗争生活，揭示了“一人换得千家福，万人换来好江山”的主题思想；用典型环境中典型人物命运的变化，展现了两个中国命运大决战的历史画卷中的一个侧面。

这部长诗共写了九个有名有姓的人物，但作为贯穿始终的艺术形象主要是四个：冯灵秀（胡桃女）、胡桃娘、同飞虎和冯二农。

冯灵秀是成长中的女主人公。她勤劳泼辣，具有男儿的气质。这位红军烈士的后代，在血与火的斗争实践锻炼中，迅速成长为自觉的革命战士，为了共产主义的千秋大业，献出了自己年轻的宝贵生命。

胡桃娘（冯灵秀之母）是一位普通的农村妇女。在当红军的丈夫牺牲后，她以非凡的勇气和毅力，在苦海中扬起生活的风帆；对丈夫为之献身的革命事业，有着百折不挠的坚定信念，并用自己无私无畏的行动，作出了切切实实的贡献。她在逆境中宁折不弯，大义凛然，正是文天祥《正气歌》里所说的那种“时穷节乃见”的可敬人物。

同飞虎是有着传奇色彩的我游击队的队长，一位叱咤风云的英雄人物。在那战火横飞的年代，他出生入死于枪林弹雨之中，浑身是胆，一往无前，具有“牛的毅力马的勇”的可贵品格。

后来，他与冯灵秀结为夫妻。

冯二农是个有“余钱剩米”的中农，常年辛勤劳动，却又胆小自私。这位“庄稼地里一头牛，背得起月亮和日头”的人，终日战战兢兢地过生活，既忧虑自己的“十八亩薄田”被财主夺去，也担心被革命“革掉”。因此，他对国民党反动派又怕又恨，避而远之；对革命也是半心半意，摇摆不定。

作者把这四个经历不同的人物，放在复杂的革命斗争和一系列矛盾冲突中，不仅写了他们各自的行动，更着重写了他们怎样行动，因而使其塑造的艺术形象具有比较鲜明的性格特征。这正如恩格斯所指出的：“人物的性格不仅表现在他做的什么，而且表现在他怎么样做。”

《胡桃坡》不但人物写得比较成功，整个作品也写得颇为出色。那么，作者是怎样根据诗的特点，运用哪些艺术手法进行创作的？它对于我们有什么启示和借鉴作用呢？本文试从以下十个方面，进行一些具体分析和艺术探讨。

一、把生活诗化

生活环境是人物的立足点与活动舞台，文学作品必须写出浓郁的生活气息，即通常所说的生活化，才能创造出有血有肉、完整丰满的艺术形象。而对叙事诗来讲，还应做到生活化与诗意化兼备，方能胜任自身的任务。

可是，普通的生活场景能否入诗呢，能否写出诗意来呢？这就看诗人的本领如何了。被恩格斯称为“伟大的诗人”的歌德曾说过：“一般说来，只要诗人会利用，真实的题材没有不可以入诗或非诗性的。”^③现在我们看看《胡桃坡》的作者是怎样处理这个问题的。

作品一开始就给我们展示了冯灵秀和女伴们一起纺线、织

布的情境。这段生活场景的描写，写得有声有色，诗意盎然。如一位邻家姐姐架着纺车来找灵秀，逗趣说：“妹子呀，纺线纺得我胳膊疼，后妈还把我肉蛋拧；不为西，不为东，单因我纺线纺成牛缰绳！”四句话就把一个性格欢快的姑娘，活脱脱地勾勒出来了。接着诗人用夸张的手法，丰富的想象，描写了冯灵秀纺线的情景：“树丛里知了叫三叫，山坡上白兔跳三跳；灵秀的穗子一霎儿成，香瓜瓜大来蚕丝丝绕。”这已经很动人了，作者仍不满足，又写了一位新嫂让冯灵秀教她织布，戏谑地说：“妹子呀，把我教，我织的布就象那老鼠咬；偏遇上猴小小女婿爱洋气，真真逼的我牛马上树梢！”看，这位谈吐俏皮的新娘子，其甜蜜幸福的心情，不是溢于言表吗！诗中这些形象的比喻，清新的语言，是诗人紧紧把握典型环境，深深挖掘生活与诗意创造出来的，因而读来生动亲切，优美自然。

把日常的普通劳动场面写得如诗如画，已属不易，但作者还写了比这更简单、更细小的事情——如“捏馄饨”，而且居然写得诗味隽永，不能不令读者惊喜和赞叹。请看：胡桃娘母女在同飞虎（冯灵秀的未婚夫）夜渡黄河以后，日夜牵肠挂肚；按预计日期飞虎该返回了，她们更是急切地盼望亲人归来，并决定捏馄饨等待他：

清水水，和白面，
一擀擀下多半案；
左折右迭刀儿切，
面片成了莲花瓣。

妈捏一，她捏三，
捏成蝴蝶有万千；

排成行，列成队，

眼看翅膀还在扇。

把面片比作莲花瓣，似有沁人心脾的清香；把馄饨比作蝴蝶，而且翅膀扇动，宛若翩翩飞舞之态。花蝶相映，静中有动，写得情真景真，工巧新奇，毫无造作斧凿的痕迹。更重要的是通过这一生活细节的描写，把人物当时的精神状态逼真地反映出来了。

从上述情况可以看出，作品在生活化与诗意化相结合上，是比较出色的。一些极普通的日常生活现象，一入诗人之手，就变成了一幅幅具有美感的图画。但是，尽管写得看似轻松自如，却并非随意拾取，偶然幸致。常言“天道酬勤”，这是作者艰苦劳动的结果，所谓“得来容易却艰辛”。

二、人物对话的性格化

利用人物性格化的对话，是文学作品刻画人物的一个重要手段。但是叙事诗的人物对话——特别是性格化的对话，一向被许多作者视为“难关”。

难在哪里呢？相对地讲，主要是诗比其他文学样式更忌讳人物对话时冗长拖沓，烦言赘语，它需要更加精练概括，生动形象。这是诗的自身艺术形式的要求。因而写起来往往感到笔受“制约”较大，“回旋”的余地较小。可是这个“难关”又是必须攻破的，否则将不能有效地刻画人物的性格特征和揭示人物的心灵奥秘。那么，这个“难关”能否攻破呢？我们从《胡桃坡》的创作实践中，再一次得到了肯定的回答。

这部长诗的人物对话是大量的，而且较好地解决了个性化的问题。例如，当群众纷纷躲避蒋军时，胡桃娘叫女儿“化装”，以防灾祸临头，说：“一天不准三洗脸，给，妈的破衣你来

穿；头发不准红绳系，给，妈的假发你头上缠！”冯灵秀却说：

“不，妈叫我扮成老婆相，我的脚可有一尺长，你说这双大脚哪达藏！”母女俩的对话，反映了当时各自不同的内心活动。作为妈妈，在那兵慌马乱的日子里，为了女儿的安全，真是夜不落枕，忧心如焚呵！迫于无奈，她才叫女儿穿破衣、缠假发，

“扮成老婆相”，这充分体现了十分疼爱女儿的慈母之心；同时也反映出她对敌人的兽性本质有着透彻的了解。冯灵秀的话表现了她的倔强泼辣，也流露出天真朴实的稚气，由于生活阅历和年龄的差异，她同妈妈的想法自然不会一致。再如，这母女俩一天去集市上卖胡桃(核桃)，灵秀挑着担子快步如飞地走在前头，母亲见她离自己太远放心不下，一边急追紧赶，一边嗔怪道：“不知轻，不知重，你个野马放了风！……天下还是人家的，唉哟，怎能离妈独远行！”当女儿等候她赶到时，她又用责备的口气表露了满意的心情：“你还有心把妈等，我当风筝没拴线！”这时，冯灵秀却撒娇地埋怨妈妈走得太慢，说：

“妈把路上蚂蚁踏，你看日头到哪达？真真急得哑巴扳门牙！”看，这里通过对话，把人物写得声态并作，而又音容各异。母女俩说的这些“家常话”，多么贴切人物的性格呵。一个忧虑时势、心事重重的妇女形象，一个朝气蓬勃、英姿飒爽的少女形象，不是鲜明地站在读者面前吗！

在先进人物同落后人物或反面人物的对话中，如均能达到个性化，则会使各自的形象更加鲜明、真实，典型性更强。因为是非、好坏，在相比较的情况下，越发显得妍媸毕见，泾渭分明。如媒婆要冯灵秀嫁给有钱有势的财主时，灵秀“话里生姜拌辣椒”，当即严厉驳斥：“愿作山顶迎风草，不当金屋一枝花，滚，当心我把你舌头拔！”媒婆在引诱、威胁无效之后，

恼羞成怒，说：“哼，西瓜不能当门墩，马蜂有刺不如针；好，我把花礼还财主，兵马叫你难藏身！”这时冯灵秀又针锋相对地反击道：“臭水沟里饿蚂蟥，我就站在恶风口，看你能翻多大浪？！”通过这段对话，我们不是可以清晰地看见人物的各自形象吗！媒婆的刁猾无赖，表明她是久操此业的骗人老手；灵秀的堂堂正气，体现了劳动人民的固有美德。两相对比，美者更美，丑者更丑，使人物的精神境界，高低自见，悬若天壤。此外，我们还注意到冯灵秀的讲话一般都是三句，读来觉得铿锵明快，节奏感强，符合她那倔强泼辣的性格，也是形式为内容服务的一个创造。

三、叙事与抒情相结合

叙事诗要叙事，这是不言而喻的，但叙事必须与抒情结合起来，才能具有诗的艺术特色。从我国古典叙事诗中可以看出，凡是那些成就较高的名篇佳作，无不是叙事与抒情紧密结合，有的几乎达到了水乳交融的程度。在最早的诗的专论——钟嵘的《诗品》中就指出，写任何题材的诗都离不开抒情，说：“嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，或魂逐飞蓬……凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”白居易还主张不仅写诗要抒情，即使唱歌也要抒情，他曾慨叹过“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声”（《问杨琼》）。由此可见，所谓“诗言志”或“诗缘情”是统一的，即无论什么类型的诗，均应是以抒情为特性、为基础的，若无抒情，也就不成其为诗了。

我们高兴地看到，《胡桃坡》在叙事与抒情相结合上，不仅通贯全篇，而且基本上做到了和谐统一。试举二例：一天，同飞虎的妈妈听人传说儿子在作战时牺牲了，头颅挂在胡桃坡

上，尸体泡在小金河里。老人心如刀割箭穿，天不亮就离开家，到娘家胡桃坡去打问消息。请注意，这里人物要走三十里路，从凌晨一直走到下午，空间大，时间长，用诗来表现这个情节，效果如何呢？看完之后，便感到作者的笔完全勾销了我们的担心。诗中写道：

星散月落高原冷，
孤身无影小路上行；
脚底露水湿半腿，
肚子里头结冰凌。

风吹沙打下深川，
小金河里眼望穿；
儿的骨头妈认的，
却把石头当儿看。

.....

三十里路弯又弯，
三十里眼泪一条线；
拄的木棍断三节，
半后晌来到娘家村头前。

这种把叙事与抒情化为一体的写法，的确具有“感荡心灵”的力量！想到老人家“肚子里头结冰凌”的哀恸之情，不禁令人心头酸楚，思潮翻涌，愿同这位革命的妈妈一起去承受那巨大的悲伤与不幸。

从这里可以看出作者的创作意图是：通过叙事达到抒情的目的，以抒情的方式完成叙事的任务。这比那种太偏重于交代故事情节的作品，给读者的感染力要大得多。

再如，为了交代胡桃娘的身世和家史，写了她当长工的丈夫被财东逼得无法生活，愤怒地离家去投奔红军的情况。这虽是顺带一提的人物，作者也没有惜力偷工，草率敷衍，而是推敲再三，慎重落笔。请看：

小刀子挟在胳膊窝，
掌柜的房上放把火；
石狮子头上撒泡尿，
槽头上拉马奔日月。

日奔夜赶进老山，
跟上共产党把革命干；
打恶霸，救穷汉，
手提钢枪光脚板。

眨眼到了三〇年，
八月黑风冒黑烟；
强龙难防地头蛇，
她男人血洒黄河滩。

这寥寥几笔，便写了人物的一生，却又写得何等好啊！悲壮豪健，扣人心弦，给读者留下了难忘的印象。

四、写景与写人相结合

写景是文学作品的一个重要内容。它能够展现典型环境的

风貌，反映生活舞台的画面，使作品具有鲜明的时代特色和地方特色。但写景必须与写人结合起来才有意义。因为“文学是人学”，写景只是手段，写人才是目的。作者通过写景以“托物寄兴”或“因物喻志”，从而起到刻画人物的作用。下面，我们看看《胡桃坡》在写景时，是怎样与写人结合起来的。

长诗一开始，在胡桃娘出场时有这样的描述：

崖背上有棵胡桃树，
枝粗叶大遮半亩；
树下两间小草房，
远看一朵小蘑菇。……

有个妇女坐树下，
纺线的车儿吱呀呀；
鸟卧枝头来陪伴，
鹰旋晴空照应她。

这里很象电影上的一个特写镜头，把人物活动的场景清晰地推到观众眼前。用胡桃树的高大，反衬出草房的矮小，含蓄地点明了家境的贫寒。写她在树下纺线，有鸟陪伴、鹰照应，表面看似是愉快而不孤单，其实不然。这种景物的描写，正好说明环境寂寥，四周空谧无人，更加突出了她无依无靠的孤苦处境，从而反映了这位寡居妇女的凄楚心情与生活的艰辛。后来，她的女儿长大成人参加了游击队，在年关时她盼望女儿回家的情景，也写得很动人：“天风打扫天外尘，万里白雪落纷纷；胡桃娘年关等女儿，早晚房前试雪深。”作者以优美的笔墨，运用自然音色，给落雪的环境画出醒目的气象，主要是为了写

人物的心理活动。俗话说每逢佳节倍思亲，这是人之常情。在年关时节，孤苦伶仃的胡桃娘，自然望眼欲穿地盼着唯一的女儿回家团聚；而眼前大雪纷飞，不禁又担心女儿行路艰难。这“试雪深”一语，异常含蓄、形象地揭示了她的慈母之爱和焦急不安的神情。

又如，同飞虎夜闯敌人封锁线的时候，身旁是阴森森的碉堡，黑洞洞的枪口，面前是咆哮的黄河，排空的巨浪，处境极为艰险。诗中写道：“狂风吼，乱沙飞，天上黑云挤成堆；月钻云缝忙躲闪，星星吓得颗颗灰。”把气氛渲染得如此紧张，连天上的星月也颤栗色变，正是为了烘托同飞虎的英勇无畏：他在刀丛剑树之中同敌人周旋，沉着机智，游刃有余，充分显示了革命战士的英雄气概。当这次战斗结束以后，附近群众对这位游击队长传说纷纭，不知吉凶：“半阴半晴花花天，黄河岸人家把英雄传；开言先伸大拇指，闭口双眼泪涟涟。”请看，这“半阴半晴”的天气写得多么恰当熨贴，它准确地表达了人们对英雄的关注悬念之情——心中忽明忽暗，悲喜交错；时而众口赞誉，时而咽声叹息。这里，把写景与写人有机地统一起来了。

这些例证表明，叙事诗的写景只有与写人结合起来，方可收到“写物图貌，蔚似雕画”的艺术效果。我们从一些古典诗词中还可以看到，即使是咏物之作，也往往既写景又写人。如苏东坡的《水龙吟·次韵章质夫杨花词》，不但把景物写得婉丽秀逸，曲尽其妙，还借杨花写出了一位思妇的愁情。词的最后两句是：“细看来不是杨花，点点是离人泪。”把杨花看作泪水，似花非花，有情有景，这是人物悲怆情愫的形象写照。可见诗词在写景中写人，思想感情才有寄托的基础，才能铸造出内涵丰富的艺术境界。

五、形似与神似的统一

文学作品是通过形象去表达思想感情的。因此，它对所描写的对象，不仅要写得外表相仿，做到“形似”；还要力求写得活，有生气，有含意，做到“神似”。只有这样，作品才能深刻地感染和影响读者。苏东坡在《书鄢陵王主簿所画折枝》中说：“论画以形似，见与儿童邻。……边鸾雀写生，赵昌花传神。”可见即使一幅画，光是形似也是不足取的，还必须传神方为上乘之作。

《胡桃坡》在描写人物时，努力追求形似与神似的统一，并取得了一定的成就。例如，在一个秋雨连绵的早晨，胡桃娘为祭奠丈夫牺牲一周年，不但打扫了房子，还给只有一岁半的女儿穿上了新衣服。诗中写道：“房檐滴水一音音响，雨打窗台溅半炕；胡桃娘给娃穿新衣，衣上的补钉花模样。”说是“新衣”，却有“补钉”，足见其穷困；而补钉又象花一样的美，令人精神一振。应当说，“衣上的补钉花模样”，是传神之笔——传出了人物在困境中不向厄运低头和对生的欲望之“神”。其中既含有她对烈士丈夫的怀念，也含有对阶级压迫的抗争。这种爱憎交织的“神”，体现了她内心的真实情感，因而具有感人的力量。

再如，冯灵秀当乡长时检查支前物资的情景，也写得神情活现，跃然纸上。你看她：“双双军鞋仔细看，多余的线尾牙咬断……手塞鞋里掏又掏，眼珠闪动问指尖……‘莫叫千里行军不方便’！”多么美好的精神，多么晶洁的心灵。此情此景，我们仿佛如见其人，如闻其声！不难看出，作者的笔是有功力的，只短短几句话，就写出了这位女乡长当时的音容声态，传出了她对人民军队深情厚意的“神”。

长诗中象这样的例子是很多的，不能一一列举。但有一点还应指出，就是作者在追求形似与神似的统一时，很注意精选情节和细节，力争做到“举一反三”，触类旁通。古人说“善述事者，举一端而众端可以包括”，便是这个道理。这个问题，对于叙事诗的创作，尤其显得重要。如果不精选情节和细节，而是平铺直叙，面面俱到，作者只能忙于交代和说明，势难写出传神之作。而诗中能否传神的问题，一向是评价其优劣的一个重要标志。宋代诗人梅尧臣说的“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”④，便是对作品能够传神的要求。这种艺术见解，对于我们的新诗创作是有裨益的。

六、形象化与朴素美相结合

对于诗来说，无论描景、状物、写人，都应该做到形象化。毛主席在谈诗的信中指出：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”在这方面，《胡桃坡》的作者是努力实践的。譬如写胡桃娘的生活贫困时，说：“白天端起米汤碗，黑云白云碗里翻；晚上端起米汤碗，星星月亮碗里旋。”这里没有一句直说她家境穷苦的话，但通过碗里那清水似的米汤，可以映照出星月云彩的情景，却更加细致形象地表现了她已无米下锅、忍饥挨饿的艰难处境，并从而引起读者的同情和联想。在写秦川小麦成熟时节的景象，说：“八百里金麦一把扇，扇得长空万里里蓝。”不说风吹小麦，偏把小麦比作一把偌大的扇子，扇蓝了万里长空，多么引人入胜。试想一下，那金黄的麦浪，湛蓝的天空，色彩明丽，和谐相间，一幅迷人的八百里秦川丰收图，不是逼真地展现在我们眼前吗！

象这样形象化的描写，长诗中随处可见，这无疑给整个作

品增添了光彩。但是，作者并不满足于此，还力求把形象化与生活中的朴素美结合起来，使艺术形象显得更为真实可信。如冯灵秀在怀孕期间，仍日夜为支前工作操劳，姐妹们又欢喜又心疼，怕她累坏了身子。诗中写道：“人怕乡长累过头，她却说‘万代事业才开头’；姑嫂们拍手说她‘有’，她只笑来不开口。”这种朴实无华的描述，潇洒自然，饶有兴味。诗句生活气息浓厚，给人以亲切质朴的美感；比起形象化的笔法来，确是别有一番情趣。同时，作者还常常把含有哲理性的诗意，寓于朴素的白描手法之中，因而增加了作品的深度。如写蒋军一天夜晚突然驻扎在村外祠堂里，群众又恨又怕的情景：“村人关门捂着灯……今夜到底几时明？！”写冯灵秀牵挂同飞虎夜渡黄河的安危，无法入睡的情景：“灵秀披衣窗前坐：‘妈，今夜为何这么长？’……”显然，这两次关于“夜”的描写，都是在特定情况下，人物特殊的内心活动与真情的流露。诗句虽是朴素的生活口语，却“话中有话”，弦外有音，能够挑起读者深思遐想，使人回味无穷。

七、豪放与细腻相结合

文学作品在塑造人物时，不能只用豪放或细腻一种笔法，而应把两者结合起来。否则，不是显得单调就是失之平弱。作家应象画家那样，善于掌握“墨有五彩”的特色，或浓抹，或淡描，既有大笔写意，又有精雕细刻，并使“重墨不浊，淡墨不薄”，才能创造出比较完美的艺术品。

《胡桃坡》的作者在从各个侧面刻画人物时，很善于运用豪放与细腻相结合的笔法，因而不仅使整个作品显得起伏跌宕，错落有致，也使人物姿态生动，增强了立体感。例如，胡桃娘母女在九湾坡上看到敌人的骑兵追赶我游击队时，她们急

中生智，把两口袋胡桃顺着陡峭的石板坡倾泻下去，敌兵躲闪不及，滑倒在地，摔得马翻人仰。诗中写道：“两口袋胡桃满坡坡滚，千里的黄河闯禹门；呼隆隆，哗啦啦，万千胡桃打头阵。”接着又写了她们往坡下堆放石头的情景：“扳山推岭甩石丘，怎解母女心上仇？要不是轰打眼前敌，飞石也闯县过了州……”这时游击队乘机反攻，打得敌人狼奔豕突。请看，把胡桃写得真是硬如卵石铁丸，急似飞矢流弹，加上石头能“闯县过州”的情景，使人看到，刹那间宛如古战场上的滚木礮石压向敌阵，又象千军万马在攻城夺关一般！这奇异的场面，磅礴的气势，是何等地粗犷有力，雄伟壮观。

诗中用这种豪放的笔法写人是很多的。但当需要细腻的时候，却又写得纤巧清丽，醒人耳目。如冯灵秀去投奔游击队时，母亲送她上路，这时家中无人，房内空虚宁静。作者是这样写的：“清早蓝天水漾漾蓝，草房柴门半虚掩；用过的饭碗锅台放，屋里还留几缕烟。猫儿卧在炕当沿，静格悄悄眼儿圆；不知主人哪里去，爪儿拨弄一疙瘩线。”把胡桃娘家中当时的情景、气氛，写得相当微妙生动，虽冷清而不凄惨，沉静中含有生气。显然，这既反映了人物的悲苦命运，也同她们当时的精神状态是吻合的。

这部作品在豪放与细腻相结合上是比较出色的。特别是其中许多情节、场景，有的写得酣畅淋漓，有“用墨如泼”之势；而有的又写得简洁洗炼，有“惜墨如金”之意，所以取得了可喜的艺术效果。

八、语言上的精练含蓄

语言是文学创作的工具，高尔基曾把语言看作为“文学的第一要素”。对于诗来说，语言就更为重要了。它不仅要有—

般的文学性，还要生动形象而又含而不露，并须合辙押韵，便于记忆和吟诵。如果用这个标准来“检验”的话，《胡桃坡》是交出了合格的答卷的。譬如，在写我军从黄河沿岸出发、挥戈西征时，只用两句话、一匹马的形象，就艺术地概括了千军万马的声威：“马头扬过咸阳桥，马尾还在黄河滩。”这种象征性的描写，异常巧妙新奇。使人仿佛看到在那八百里秦川的征途上，红旗飞扬，战马驰骋，解放大军如铁流滚滚，气盖河山！读了这极富有表现力的诗句，令人击节赞赏，深感作者的笔锋犀利。再如写和同飞虎过黄河的伙伴刘黑娃时，说：“黄河鱼儿认得他”。一句话就点出了他谙识水性的高强本领。写人们夸赞胡桃娘做的军鞋坚固耐穿时，说：“娘心万里化雪山。”也只一句话就写出了她对子弟兵的无限深情。写冯灵秀思念同飞虎时，说：“灵秀磨墨碗把把，学字却把飞虎眉眼画。”人物虽然没有说话，但却是“此时无声胜有声”。

象类似的例子在作品中比比皆是，举不胜举。可以说在关键的情节中，长诗的语言基本上达到了精练与含蓄兼备的程度，这是难能可贵的。姜夔在论诗时说，诗人应当既做到“句中无余字”，又做到“句中有余味”^⑤。可见诗的语言光精练——“无余字”还不够，还要含蓄——“有余味”方为佳品。当然，好的诗句决不会一挥而就的，必须下功夫精心锤炼，反复推敲。古代诗人那种“吟安一个字，捻断数茎须”^⑥的刻苦精神，仍是值得我们学习的。

九、意境上的新颖奇特

意境在诗中占有特殊重要的地位，所谓“炼字不如炼意”，就表明了这一点。但意境并不是什么神秘的东西，它是诗人对社会现象、自然现象有了感受和体验，用自己的思想感情创造

的一种艺术境界。王国维在《人间词话》里讲得很明确：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”

《胡桃坡》的艺术境界的可贵之处，是比较新颖奇特，具有独创性。例如，写胡桃娘母女相依为命的生活境况时，说：

“夜夜天星化露珠，清露珠挂满胡桃树；千滴银来万点玉，滋润新枝和老树。”用一株顶天立地的胡桃树的形象，来展示母女俩的不屈性格和孤单处境，是非常切合实际状况的，因为她们赖以以为生的就是这棵胡桃树。同时还以此暗喻母亲象饱经风霜雨雪的老树，岿然挺立；女儿象这老树上的新枝，正在茁壮成长。诗句写得意在言外，耐人玩味；特别是“天星化露珠”一语，更是奇思异想，自出心裁，给人以美的享受。这正象刘勰在《文心雕龙》中所讲的：“隐以复意为功，秀以卓绝为巧。”又如写冯灵秀一天夜晚被敌兵抓走时，突然出现两个乡亲营救她的情景：“走一阵，正拐弯，墙头上飞下两座山；一时压倒两贼兵，鹰抓兔子揉成团。”诗中的这一情节似异峰突起，写得活灵活现，使人有如临实境之感。尤其是“墙头上飞下两座山”一句，更是大胆的惊人之笔。表面看似不合理，墙头上怎么会飞下山来呢？其实这是完全符合艺术真实的，体现了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法。用山的形象来描写人物，充分显示了人民群众的无敌伟力；不写出他们以泰山压顶之势扑向敌人，则不足以表现其同仇敌忾的战斗精神和英雄气魄！这正如李白的名句“白发三千丈”一样，似不可信，但不如是何以表现其无限的忧思愁情呢？！

我们再举一个例子看看。一天夜间狂风大作，扑打着胡桃娘的草房，她担心敌人乘机进村祸害群众而不敢睡眠。诗中写

道：“狂风吹断山边草，树象醉汉东西倒；星星摔成碎玉片，月亮扯成破草帽。”这里把变幻不定的自然景象写得何等奇妙而又声势不凡，真有狂涛裂岸、石破天惊的气派，用这样浓烈的气氛来烘托人物心愁意乱的不安情绪，是极其恰当有力的。特别是对星月的描写，可谓标新立异，道前人之所未道。古往今来，写星月的诗句不计其数，但此诗的意境却是作者独具慧眼的创造，令人耳目一新，毫无雷同陈旧之感。

诗的意境是至关重要的，能够给人以美的享受，情的感染。但写出好的意境并非易事，不论触景生情，或缘情布景，都需要作者呕心沥血的锤炼，付出极为艰苦的劳动，才能完成其创造的任务。苏东坡认为，“清诗要锻炼，方得铅中银”，又说“非人磨墨墨磨人”，这都是深知创作甘苦的经验之谈。

十、学习传统意在创新

我国的诗歌传统源远流长，不愧是一个诗的国家。仅以古诗和民歌来说，真是浩如烟海，铺天盖地，这是我们文明古国的重要标志之一，也是伟大的中华民族的光荣与骄傲。

今天，我们的新诗作者为了更好地反映现实生活，向古诗和民歌学习，弃芜存菁，从中汲取营养，作为创作时的借鉴，是完全必要的。毛主席曾指出：“有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的。”歌德也说过：“如果我们不是对前人视而不见的话，我们身上的独创性才会很好地保存下来，并取得很快的进展。”在中外文坛上，举凡那些成绩卓著的人物，总是很注意广学诸家，博采众长，不断提高自己的艺术素养和创造水平。这犹如一棵树的生长，只有根须密布、广泛吸取养分，才能长成栋梁之材。清代画家石涛主张“搜尽奇峰打草稿”，表明他既懂得面向实际的重要性，又深知学习的“箇中三昧”。

然而，学习绝不能陈陈相因，拘泥不化，应当另辟蹊径，大胆创新。只有创新，文学才能发展，它的生命才不会枯竭。一部文学史，始终闪耀着不断创新的艺术光辉，前有古人，后有来者，永远不会中止。被称为“乾隆三大家”之一的清代诗人赵翼，很强调“争新”、“独创”，他曾写过这样的《论诗》绝句：

“满眼生机转化钧，天工人巧日争新，预支五百年新意，到了千年又觉陈。”这种具有发展的观点和追求创新的精神，符合艺术规律，对后人是有启迪作用的。

毫无疑义，学习传统应当与创新相结合，其根本目的是为了创新。因此，我们的新诗作者向古诗和民歌学习时，要避免形式上的简单模仿，力求做到得其神味而又不露形迹。有的诗人说，学得“不象”才算学到了家。这是很有见地的。就是说，要把学习的东西化为自己的艺术养料，而后进行再创造，其作品方能达到青出于蓝胜于蓝的境地。一个严肃的有才华的作者，最忌讳没有创造性的模仿。“青年作家怕模仿别人，老作家怕模仿自己”——便是艺术家的忠告和真知灼见。没有这种不走老路的进取精神，不可能有艺术上的创新与突破，写出的作品也就难以跳出似曾相识的窠臼了。正如著名画家齐白石说的那样：“学我者生，似我者死。”可见艺术大师们总是希望后辈蜕脱师体，自成一家。

我们通过对《胡桃坡》的分析，可以看出作者既重视学习传统，更着眼于创新。这部长诗虽然汲取了民歌和古诗的养分，但基本上做到了融会贯通，没有食而不化的夹生现象。尤其在民歌的学习和运用上，更具有创造性的突破。如描写在蒋军的蹂躏下，广大农村民不聊生的悲苦景况：

头一阵秋风过山梁，
羊儿咩咩嫌草黄；
军粮征尽妈簸糠，
饥儿呆坐门墩上。

二一阵秋风扫平原，
鸟儿窝里叫苦寒；
支差的人马走外县
腿断腰折倒路边。

三一阵秋风扑河滩，
鱼儿躲进深水湾；
刀光枪影窗前晃，
妇女炕角恨破天。

请看，这“三阵秋风”的对比笔法，不仅写出了人民群众如泣如诉的心声，而且具有浓郁的民歌风味。这些诗句虽似民歌，但比民歌给人以更为清新的美感，刚健质朴，琅琅上口，即使是那些不识字的老农民，大概也是容易听得懂、记得住的。这里可以看出作者对生活口语加工提炼的功夫，并且显示了对民歌形式驾驭自如的圆熟技巧。

综上所述，《胡桃坡》的作者在创作实践中，较好地运用了诗的艺术手段，并有所创新和突破，为我们叙事诗的创作提供了一些有益的启示。还应指出的是，作者在探索新诗的民族化、群众化的道路上，迈出了坚实的步子，取得了可喜的收

获。可以说，这部长诗是在民歌的土壤里、在古诗的根柢上，开出的新花，结出的鲜果，因而既具有民族特色，又具有个人特色。这样的作品，在我们争奇竞妍的诗坛上，是应当充分肯定和大力提倡的。

自然，这部作品不可能是完美无疵的，它还存在着一些明显的缺陷和不足。例如同飞虎的形象，与其他主要人物比较起来，就感到尚欠丰满。作者写他战斗的、壮烈的一面（这是必要的），是充分的、感人的；但写他生活方面特别是内心活动，笔墨较少也较弱，这就使读者感到人物的精神面貌单调了一些。因为人的生活是多方面的，英雄人物也不例外。此外，在故事结构、情节安排上，也略显松散不够紧凑，对于人物的性格发展与形象刻画均是不利的。在语言上还有一些平直粗浅之处，个别地方存在着前后重复的现象。但是，统观全局，瑕不掩瑜，这部长诗仍不失其为优秀之作。

最后应当指出，作者所以能够写出这样的作品，归根结蒂，是其坚实的生活基础起了决定性的作用。文学是生活的反映，特别是写人——要铸造作为“时代的镜子”的典型形象，没有丰富的生活积累，任何有才华的作者也是无能为力的。歌德曾说：“我写诗向来不弄虚作假”。只有生活底子深厚的人，创作时方能如鱼得水，左右逢源。所谓“长袖善舞，多财善贾”，便是类似的道理。当然，有了生活基础，还必须在艺术上孜孜不倦地勤学苦练，始能创造出具有感人魅力的精美珍品。郑板桥在为自画的一幅墨竹的题诗中，道出了生活与创作的奥秘：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思。冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”看，这位造诣极深的大画家，正是由于对描写对象的娴熟深思，并锲而不舍地长期磨练技巧，努力

追求创新（“画到生时”），才使他的作品达到了玉润珠圆、赏心悦目的艺术妙境。

“生活之树常青”。只要作者在生活的海洋里练出驾驭风浪的过硬本领，对纷繁变幻的世相有了正确而透彻的了解，就会创造出多姿多采的典型形象，写出无愧于新时代的新篇章。

① 严羽《沧浪诗话》。

② 作家出版社1956年初版，人民文学出版社1973年再版。

③ 《歌德谈话录》人民文学出版社1978年版。

④ 欧阳修《六一诗话》。

⑤ 姜夔《白石道人诗说》。

⑥ 卢延让《苦吟》。

论金波儿童诗的美

钱 光 培

一

建国以来，曾经写过一些很好的儿童诗的作家和诗人不少，但是自始至终都在那里专攻儿童诗创作的，却为数不多。

金波就是这为数不多中的一个。

从五十年代中期开始，他就默默地在那里为孩子们写着。

到现在，已出了三本儿童诗集：《回声》（一九六三年九月上海少年儿童出版社出版）、《林中的鸟声》（一九七九年十二月天津新蕾出版社出版）、《会飞的花朵》（一九八〇年四月四川人民出版社出版），此外，还有一个集子《我的雪人》正待出版。

这几个集子，象一条条轻盈、绚丽的彩绸，在我们的面前缀成了一匹美的彩练。无论近看，远看，都能让你鲜明地觉出它的美来。

我记得一位诗人曾经说过，在人的一生中，对美的兴致最浓厚，感受最敏锐的，是孩提时代。

孩子们是很爱美的，也很需要美的锻炼。他们总希望把美带到他们的生活中来。

美，无疑应当成为儿童文学的一个重要的特质。

古往今来，深受孩子们欢迎的儿童文学作品，无论是中国

的，还是外国的；是民间流传的，还是文人创作的，有哪一部、哪一篇或哪一首，不是以其优美动人见称的呢？

试看看，《一千零一夜》的故事是何等的优美！安徒生的童话是何等的优美！普希金的《渔夫和金鱼的故事》又是何等的优美啊！

我常常想，在产生《一千零一夜》的时代，在安徒生的时代，在普希金的时代，世上的儿童文学作品（包括写成了文字的和流传在口头的）也一定不少，但是随着时间的流逝，许许多多的，都流入了忘川，而它们为什么还能流传至今，为世代孩子们所钟爱呢？它们的优美动人，使人不忍割舍，难道不是一个重要的原因吗？

儿童文学应当是美的文学；作为儿童文学中的一支的儿童诗，无疑应当更美一些。

因为，儿童诗，既属于儿童文学的范畴，也属于诗歌艺术的范畴。

同成人文学相比较，儿童文学对美有特殊的要求；同其他文学形式相比较，诗歌艺术对美也有特殊的要求。

面对着这么两个“特殊的要求”，我们在进行儿童诗的创作的时候，不在美的追求上下番功夫怎么行呢？

可是，我们多年来，一提起“美”，就会有不少人瞪眼睛，仿佛“美”生来就属于资产阶级，无产阶级和人民大众是沾它不得的。

正是在这种“左”得出奇的思潮影响下，自然美、风俗美、人情美等都一一被逐出了文艺的领地；作家、艺术家们在艺术上

进行一些美的追求，也都成了禁忌。

艺术的花朵，黯然失色了。于是本来是深为人们喜爱的艺术，人们却对它开始厌倦起来。

我国的儿童诗创作，和我国其他文学艺术创作一样，都曾经走过这样一段曲折的道路。

我以为，在具体地论述金波的儿童诗的美之前，做一些理论的和历史的回顾，有助于我们认识金波的这些优美的儿童诗的价值。

无论是理论的和历史的回顾都表明：金波多年来坚持在儿童诗的美上下功夫，这是对的。

为了我国儿童诗的发展，我们是应当来讲求一下儿童诗的美了。

二

每当我一个作家、一个作家地来阅读他们的作品的时候，总感到：每个作家的作品中，都有一个他自己的世界。

这个“世界”，是作家用自己的美学理想的刀剪，从客观现实中剪裁出来的；

它既是现实的产物，又是艺术的创造。

从金波的几本儿童诗集中，我也看到了这么一个“世界”。

在他的这个“世界”中，大自然是美的。天上的白云，大海的浪花，青山的回响，林中的鸟语，岩缝的滴泉，湖面的涟漪，晶莹的雪花，淅淅的春雨……

客观现实中的大自然里的一切美的形象、美的色彩、美的音响，诗人似乎都想把它们捕捉过来，在他的诗中组成一个美的世界。

所以，当我们随着他的作品，慢慢地进入到他的诗的世界中的时候，我们首先感受到的就是其间的自然美。它使我们愉悦，令我们陶醉。

金波儿童诗的主人公们，就生活在这么一个美的世界中，生活在大自然的怀抱里。

他们是天真烂漫的。象林中的新笋，雨后的蘑菇，在大自然里，充满了勃勃的生气；

他们是富于想象的。象清晨的朝霞，傍晚的彩虹，使大自然，更增添了绚丽的色彩；

他们是心地善良的。象夜空中的繁星，象荷叶上的露珠，在大自然中，闪烁着晶莹的光泽；

他们爱自己的师长，爱自己的伙伴，也爱大自然中的一切。

一种纯真的爱，流动在他们之间，也流动在整个大自然的空气里。给这个本来已是十分美妙的世界，更笼罩上了一层柔美的雾纱。

所以，当我们深入到金波的儿童诗的世界之中以后，我们慢慢地就会发现：在它那美丽的大自然中，还有更美的东西在吸引着我们的心的，拨动着我们感情的弦。那就是流动在他的这个世界中的人们的心灵美、感情美，或曰人情美。

我以为，正因为金波的儿童诗中，给了我们这么一个弥漫

着自然美和人情美的世界，才会使得我们在读过他的诗集之后，产生出这么一个强烈的印象来：——

“金波的儿童诗是美的。”

在一篇谈论儿童诗创作的文章中，金波曾经说过：儿童诗也是作者“按照美的规律”创造的，它应当体现作者的美学理想。

金波是一位有着自己的美学理想的诗人。他希望我们的孩子们从小就能热爱美，懂得美，因为“只有热爱美、懂得美的人，才能创造美，才能创造出更加美丽的世界来”。

所以，他总想把美带进孩子们的生活中，让孩子们的生活里到处都撒满了美的花瓣，并且还想用一条美的彩练，把孩子们的心灵连接起来，让他们心心相通、心心相爱（见金波为《辅导员》杂志写的《撒下美的花瓣》）。

我以为：——

金波的儿童诗中所出现的那个弥漫着自然美和人情美的“世界”，正是按照他的这一美学理想创造出来的，是诗人的美学理想的结晶。

没有美学理想的诗人，尽管偶尔也能写出几首美的诗来，但是把他的全部诗作放在一起，不会出现一个美的世界；

没有美学理想的诗人写出的美的诗，尽管也能给人以美感，给人以美的享受，但在享受之余，不会让人看到一个美的目标，从而激起人们去进行美的追求。

金波的儿童诗的美是闪耀着理想的光辉的，它有着明确的目标，能够激起人们去进行美的追求。——这就是金波的儿童

诗的美的特色，也是它最可宝贵的地方。

三

“儿童天真烂漫，活泼好动，认识事物的方法是直观的、具体的。给儿童写的诗要更形象，更明快。”——金波曾经这么说过。

“给儿童写诗，不但要理解儿童的思想感情，还要注意儿童诗抒发感情和表现主题的方式，要给儿童的思想感情穿上一件色彩绚丽的衣裳，把抽象的思想和感情变成可观可感的形象。”——金波又曾经这么说过。

金波还曾经转引别林斯基的话说：“诗的本质就在于给不具形的思想以生动的、感性的、美丽的形象。”

这一切都向我们表明：形象的创造，对于儿童诗创作的重要意义，金波是很清楚的。

从他的几本儿童诗集中，我们也可以看出，金波在追求儿童诗的形象美方面，也的确下过一番功夫，进行过一些探求。

大海里涌来了
一排排浪花，
它们象一队队
手拉手的娃娃。

透明的水雾，
是它们薄薄的衣服；
轰轰的潮声，

象它们在敲小鼓。

这是《浪花》中的几行。诗中的浪花给我们的印象是美的，可爱的。

我们之所以会觉着它美，觉着它可爱，是因为诗人通过联想为浪花寻找到了一个贴切的比喻：“象一队队手拉手的娃娃。”这个比喻一出，一下就把浪花写活了。赋予了浪花以活泼的生命。

活泼的形象，是美的。——因为活泼，就是一种美。

这里的风景最美：
林中有一池圆圆的湖水，
它亮得象面镜子，
它绿得象块翡翠。

微风吹过湖面，
波纹一圈追着一圈，
好象一张发光的大唱片，
在林中草地上旋转。

这是《湖》中的两节。在这两节诗里，我们可以看出，诗人一直在为自己的湖的形象寻找着合适的比喻。

可是当我们读到“它亮得象面镜子，它绿得象块翡翠”时，我们却并没有觉着它有多美；直至当我们读到它“好象一张发光的大唱片，在林中草地上旋转”时，我们的心中才产生出一种美的感受来。

为什么呢？直到此时，诗人才为自己的湖的形象找到了一个新鲜而贴切的比喻。从而赋予了它新鲜的特质。

新鲜的形象，是美的。——因为新鲜，就是一种美。

冬天，我望着
我家窗玻璃上，
冰花在闪光——

象小鹿奔跑，
象树枝摇晃，
象小鸟飞翔；

又象一阵寒流袭来，
给它们披上冰雪，
冻僵在玻璃窗上。

这是一首题为《春天，在北方》的儿童诗的前半部分。写的是窗上的冰花。

如果我们仅读第一节，也看到了闪光的冰花的形象，但，那仅只是知道了窗上有着冰花而已。

可是，当我们读过诗的第二节、第三节以后，那境况就大不相同了：我们可以明显地察觉到：我们的头脑中，想象在飞驰；我们眼前的冰花，也立即被染上了绚丽的想象的色彩。于是，我们顿时也就觉出它的美妙来了。

因为，丰富的想象的本身就能给人以美感。所以，浸润在想象的绚丽色彩中的形象，总是美的。

花的影，叶的影，
给你披一件
斑斓的彩衣。

你站在那儿。
你和无边的森林
融合在一起。

然而，你还象一株飞跑的小树，
高昂着你枝枝桠桠的角，
闪进密密的大森林里。

一会儿和这棵树，
一会儿和那棵树，
交谈着春天的消息。

这也是一首写得很美的诗，它的题目叫做《小鹿》。但实际上既写了小鹿，也写了大森林，写了小鹿和大森林之间的和谐。

小鹿因了大森林的映衬而显出了自己的奇美，大森林也因了小鹿的点缀而充满了生气。

能够在一个画面中，把各个形象之间的关系处理得如此和谐，说明了这首诗构思的精巧。

和谐能给人以美感，但没有精巧的构思，就不可能出现和谐的境界。

儿童诗要写出形象来并不难，但要让诗中的形象能唤起读者的美感，却是不容易的。

它需要诗人有一双慧眼，能发见各个形象中的美的所在；它也需要诗人擅于根据各种不同的情况调动各种艺术手

段，来把自己所发见的美展示出来。

也只有这样，诗中的形象才可能变得美起来。

金波是一位不满足于一般地写出了形象来的诗人，他总是在那里挖掘着自己诗中的形象的美，总是在那里寻找着展示这些美的艺术手段，而且，他的这种努力，越到后来，越加自觉。

所以，当我们按照写作先后来顺序阅读金波的儿童诗的时候，就会发觉：他的诗是越到后来显得越美。

四

金波曾经告诉我，他的儿童诗创作，大体可以分为两个阶段：

第一阶段，即一九五七——一九六六年。

这一阶段的主要作品，都收在诗集《回声》中，只有《果园谣》中的一些儿歌体的小诗，收在诗集《会飞的花朵》中；

第二阶段，则是从一九七六年到现在。这阶段的主要作品，除少数收在《会飞的花朵》中，大部分都收在诗集《我的雪人》里。

但我以为，真正足以使金波的儿童诗创作显出明显的阶段性来的，还是《我的雪人》。

收在这个诗集中的五组诗：《春天的谣曲》、《我的雪人》、《红蜻蜓》、《小鸟的童话》和《流萤》，都是一九八〇年以来的新作。

这几组儿童诗的出现，标志着金波的儿童诗创作，在美的追求上，跨入了一个新的境界——风格的自然，艺术的圆熟，情味的隽永，使得他的诗，更显出了一种纯净、晶莹的美来，

但这种纯净、晶莹的美，已不象荷叶上的点点露珠般地凝聚着了，而变成了一条清清的溪流。读着他的这些诗，我们可以鲜明地觉出：有一种美在他的诗中流动。

但这种流动的美，究竟是什么呢？

让我们先来读一读《我的雪人》中的一首题为《信》的小诗吧：

我学会了写信，
用笔和纸，
用手和心。
我多么想写啊，
写许许多多的信——

替雏鸟给妈妈写，
让妈妈快回巢，
天已近黄昏。

替花朵给蜜蜂写，
请快来采蜜，
花已姹紫嫣红。

替大海给小船写，
快去航海吧，
海上风平浪静。

替云给云写，

愿变成绵绵春雨；
替树给树写，
愿连成无边的森林。

给自己，
我也要
写一封封信：
让自己的心，
和别人的心，
贴得紧紧、紧紧……

我想，无论是小读者，还是大读者读到这首诗，都会觉出它是美的。

但它的美在哪里呢？是哪一段？或哪一句？找不出来。然而，它又确实存在着。

它到底是什么？它到底在哪里呢？

让我们把这首诗再读一遍吧，然后，闭上眼睛，把诗再回味回味——此时，在你的眼前，有没有出现一个正在替雏鸟给妈妈写信，替花朵给蜜蜂写信，替大海给小船写信……的孩子？你有没有感到一种天真、善良而又纯洁高尚的感情，象一股涓涓的细流一样，正沿着这孩子的一个一个的动作，一封一封的信在悄悄地向你流来？

《信》这首诗之所以会让我们觉着它美，也就因为有这么一股天真、善良而又纯洁高尚的感情的细流在诗中流动。

《我的雪人》中的其他诗作中所流动着的，也正是这么一种天真、善良、纯洁、高尚的感情美。

在这方面，我以为最成功的例子，还是《我的雪人》中的《雨》这首诗。

这首诗也是以一个可爱的小女孩的口吻写的。她和妈妈在屋里，突然，看见窗外下起雨来了。她马上就想到了没有带伞的行人。她对妈妈说：“不要阻拦我呀，我要到雨中去。”于是：

我戴上草帽。

我跑到雨里。

我变成一把伞。

伞在风雨里飞着

给没带雨伞的行人遮雨。

一会儿，雨停了，她又飞走了，飞进了翠绿的树林里。

妈妈，也许

您不见了女儿，

您很着急，

您怕我淋了雨。

您跑到街上，

问雨后的风，

问天上的虹，

问每个行人：

我的女儿，

她在哪里？

她已经飞进翠绿的树林里去了，妈妈怎么能在街上找到她呢？——但妈妈毕竟是了解自己的女儿的，她知道女儿会到什

么地方去。

您来到林中，
问小鸟，
问花朵，
问叶子上
滴落的雨滴：
我的女儿，
她在哪里？

小鸟、花朵、雨滴，当然是女儿的好朋友，她常常在林中
和他们捉迷藏，可现在，谁知道她会藏在哪儿呢？

我的女儿，她在哪儿？她在哪儿呢？——妈妈，您别着急，您看这儿：

雨后。林中。
蘑菇洒了一地。
它们最喜欢
在雨后游戏。
妈妈，当您
伸手刚要采下
那个最白、
最胖的蘑菇时，
忽然，它变了，
变成了您的女儿
她眨巴着眼睛，
笑咪咪地望着您哩！

——啊，妈妈，
我又回来了！
您看，我
仍戴着草帽呀，
草帽上还挂着
彩色的雨滴。

这是一首通体透明的诗，读着它真是一种美的享受。

它之所以会给人以通体透明之感，是因为它的真正的主体是由女儿和妈妈的爱的感情流出的一条感情的小河。正是感情的纯净，使小河显得透明。

——小河的流动，需要借跳跃的浪花或飘逝的落叶，才能显现出来；

感情的流动，也需要借一些形象的运动，才能显现出来。

《雨》这首诗中的女儿和妈妈的爱的感情，也正是随着女儿和妈妈的一个一个的行动，流遍全诗的。

以流动的形象来表现流动的感情，使诗中显示出一种流动着的感情的美来。——我以为这就是金波的《我的雪人》中的这批新作之所以会显示出一种新的艺术魅力的原因。

五

金波是一位同音乐结下了不解之缘的诗人。他的许多儿童诗都曾经被作曲家们谱成儿童歌曲。有的诗，甚至被谱成了十多种曲子——因为，他的许多儿童诗，都是富有音乐性的。

金波认为，诗是最富有音乐性的语言艺术，儿童诗更要富有音乐性。他说：“诗是孩子接触最早的文学样式，甚至于当他们牙牙学语的同时，他们就在背诵诗歌了。他们首先是听众，而后才成为读者。在他们还是听众的时候，又首先是诗歌谐美的韵律吸引着他们。诗的音乐性锻炼了他们的听觉，也培养了他们对诗的欣赏力。”

正是在这个认识的基础上，金波在自己的儿童诗的创作中，非常重视诗的音乐美，力图创造出一种声情并茂的儿童诗来。

求得诗的音乐美的办法很多：

大致整齐的诗行，加上比较有规则的押韵，使声音出现有规律的回环，可以造成一种美感；

不整齐的诗行，加上有规则的押韵，或是使它们章法重叠，也同样可以使声音回环起来，给人以美感；

甚至不整齐的诗行，配之以时疏时密的韵脚，造成时快时慢的节奏，也能给人以一种美感；

此外，如巧妙地运用排句、偶句，及生动地摹拟天然的声音等等，都能换得诗的音乐美来。

金波为了使自己的儿童诗显出音乐美来，可以说，对上述的许多办法都做过尝试。

水蜜桃，
歪歪嘴，
树下坐着个小闺女；
大眼睛，

真有神，
两根小辫象鼓槌儿。

在这首题为《水蜜桃》的果园儿歌中，由于诗人精心地选用了几个“儿”化的字（诗中的“嘴”、“女”、“神”三字读时都应儿化的）来作韵脚，读来声音柔嫩，给人一种甜蜜的感觉。

桃花岭，
杏花谷，
花果山的孩子爱种树；
隔三步，
种桃树；
隔两步，
种杏树，
家家院里种葡萄，
翡翠帘子遮窗户。

这几句，也摘自一首果园儿歌。

诗行长长短短，韵脚时疏时密（有时隔三字，有时隔九字，最后两句隔十多字才下韵），读来节奏轻快、明朗，很能传达孩子们在种树时的神情。

在湖边的花丛里，
有一只绿色的小青蛙，
它见我们走来很害怕，
小青蛙，小青蛙，
它在低声叫着，叫着，

咕儿呱，咕儿呱。

这是《在湖边的花丛里》的第一段。

全诗三段。章法重叠。各段末尾都鸣响着“咕儿呱”“咕儿呱”的蛙声。无论是读来、唱来，都给入一种活泼的生气，使人感到心旷神怡。

如果说上面所举的都是诗集《我的雪人》以前的例子，那么，在《我的雪人》中，我们又可以看到诗人在儿童诗的音乐美方面所做的新的尝试和新的追求。

我以为，最能反映他在这方面所做的尝试和追求的，也就是我在前面所举到的那首《雨》。

这首诗，章无定句，句无定字，有时有韵，有时无韵，写得十分自由；但是读来，却更感到它有一种天然的音韵的美。

仿佛有一种旋律正缓缓地流动在诗里。

它象春风一般的柔和；象溪流一般的清丽；象行云一般的流畅。

它不是诗人有意雕琢的结果；而是诗中所流动着的感情留下的自然的踪迹。

看来，金波在《我的雪人》中，正在追求这么一种天然的柔和、清丽、流畅的旋律。追求一种天籁的音乐美。

除了《雨》之外，在《红蜻蜓》、《嫩绿的豆荚》、《带雨的花》、《天绿》、《小草》等许多诗中，我们都可以看出诗人的这种追求，看到他在这方面的成功。

我以为，金波在音乐美上的新追求，是同他在感情美上的追求相适应的。

如果，他不能为自己诗中所流动着的优美的感情，寻找到与之相适应的、流动着的柔美的旋律，他的诗就会失去和谐。

而和谐，却是艺术美的精义。

失去了和谐的艺术，失去了和谐的诗，是与美无缘的。

一个作品，各个局部很美，但它们之间互不和谐，这个作品很难让人产生美感；

一个作品，各个局部并不十分美，但它们之间十分和谐，这个作品却可以显得很美。

金波在儿童诗创作的美的追求中，注意了各个局部之间的和谐，这也是他新的追求能取得成功的一个原因。

当然，随着他在诗的音乐美上的新的追求，他的这部分新作，恐怕就很难谱成歌曲了；但是，如果我是一位作曲家，我一定会拿它们去写出一些优美动人的儿童交响诗来。

我相信，一定会有这样的作曲家在；

我也希望，有一天能在音乐会的节目单上看到——儿童交响诗：《雨》或《天绿》一类的曲目来。

因为，金波的这些诗，已经和儿童交响音乐的气质十分接近了；如果我们的作曲家们看不到这一点，那是十分可惜的。

从一九五七年到现在，二十多年的时间过去了。

在这漫长的岁月里，金波在儿童诗创作上作过多方面的尝试和探索，其中，有成功的，也有失败的。比如他所写的一些政治内容较强的诗和带有诙谐的情趣的诗，就显得不那么自然。

但可贵的是，他一直在那里不断地耕耘着、探索着；也就

在不断的耕耘与探索中，发现了自己在性格、修养等方面的长短，发现了自己的艺术个性，创造出了一些很能体现他的艺术个性的优美的作品。

作为他的同代人，我祝贺他的成功；更祝愿他能争得更大的收获。

我知道创作是艰苦的，为儿童进行诗歌创作，不仅艰苦而且寂寞。我常常把他们比做辛勤而又无闻的农夫。

愿我的评论，能化作一股温煦的和风，带着我的深情和敬意，向金波和象农夫一样在那里辛勤劳作的儿童诗作者们吹去，吹去……

先秦诸子的语言艺术

吕晴飞

文学语言，是经过语言匠师加工提炼的人民语言。

人民创造了自己的历史，同时也创造了自己的语言。产生语言的历史比文学语言的出现要早得多。在古代希腊，我们不知道荷马史诗之前还存在过什么文学语言，尽管希腊神话和传说的出现，比荷马要早得多；在俄罗斯，尽管在罗蒙诺索夫和普希金之前早已有了人民口头创作，但人们都习惯于把普希金和罗蒙诺索夫看成是俄罗斯文学和俄罗斯文学语言的创始人；在我国，最早对人民语言进行加工提炼，使之发展成规范而又卓具风格的文学语言的匠师，也只出现在两千多年之前的春秋战国时期，而人民口头语言的始创，却可以追溯到四、五十万年之前的“北京猿人”时代。

语言，随着社会的产生而产生；而文学语言，则是社会发展到一定历史阶段的产物。文学语言的发展，按照雨果的形象化的说法，“是由伟大作家的雄壮步伐所左右的”^①。作家们的步调越是雄壮，他们对文学语言的充实和提高也越是迅速。相反，在某些时代环境中，由于政治和经济的原因，作家们受到摧残和压抑，真理的声音被窒息，文学语言的发展也必然遭到破坏和限制，只能象地下的泉水一般在缝隙中曲折前行；有时甚至逆转过来，倒退后再前进，发展就十分缓慢。

斯大林说：“社会以外是没有语言的。因此要了解语言及其发展的规律，就必须把语言同社会的历史，同创造这种语言、

使用这种语言的人民的历史密切联系起来研究。”^②特别是文学语言,特别是文艺和政论的写作者对这种语言的具体运用,如果离开了具体的语言环境及其历史背景,是无法研究清楚的。

(一) “古五四运动”述要

从春秋到战国,是一个社会大变动时期,社会经济、政治和文化都发生了新的根本变化。

春秋后期,冶铁业已逐渐发展;农业生产有了很大的进步;手工业发达;商业兴盛;人口激增,已经出现了三十五万人的大城市。由于从事农业和手工业的直接生产者从奴隶制的束缚下得到解放,生产积极性比以前提高,社会经济得到了空前的发展。

反映在文化上,春秋末期就出现了“士”的阶层,即从社会分工产生出来的职业的政治活动家、文化活动家以及社会科学和自然科学的各种理论家、实干家。春秋末年就有私学的兴起,即私学代替官方进行著书立说和教育活动。到战国时由于宗国之间的斗争剧烈,各诸侯国急于用人,千方百计招纳有卓识和谋略的人才,“士”的地位提高,数量也激增,于是出现了“百家争鸣”和“处士横议”的生动局面。

历史学家所说的“古五四运动”,就是在以上背景下发生的。随着社会政治、经济的发展,人民口头语言必然相应地得到发展;特别是在春秋战国社会激变时期,口头语言的活跃是可以想见的。春秋以前的文献,由于文字不足以及书写困难,书面语言往往被人为地削减了,不是文字跟着语言走,而是削语言之“足”,以适文字之“履”,也就是语言跟着文字走。

这就有点本末倒置。随着时间的推移，这种书面语越来越脱离口语，而成为僵死的东西。春秋战国时期，竹简普遍使用，书写工具有了进步，文字也大量增加。加工、记录口头语言，使之提高到文学语言的物质条件成熟了。“士”的阶层的出现，表明社会有了进一步的分工，使用和提炼语言的专门家诞生了。由于社会斗争的需要，“士”的阶层直接对人民口头语言进行加工，打破了严重脱离口语的旧书面语言的束缚，创建了崭新的文学语言。

戊戌变法的著名领袖人物之一王照在他的《官话合声字母原序》中说：“吾国古人造字，以便民也，所命之音，与当时语言无异，此一定之理也。而语言代有变迁，文亦如之……故孔子之文较殷夏之文，则改变句法，增添新字，显然大异，可知系就当时言俗肖声而出，著之于简，欲妇孺而即晓，凡也、已、焉、乎等助词为殷夏之书所无者，实不啻今之白话文增入呀、么、哪、咧等。……后之文人欲借文以饰愚惊愚，于是以摩古为高，文字不随语言之契符，……而同国渐如异域。”^③每到文字与语言脱节的时候，就需要变革。

郭沫若同志说：“中国的头号古文，并不用之乎也者。殷代的甲骨文、殷周的青铜器铭文，可不用说，就以《尚书》中比较靠得住的几篇如《召诰》、《洛诰》、《酒诰》、《康诰》、《无逸》、《君奭》等，那里面虽然偶用‘之’字，但乎也者实在找不出来。之乎也者之略露头角，是在春秋末年”，“这有之乎也者的二号古文在春秋到战国当时是很摩登的东西，先秦诸子就是这种文体的创始者，他们是使没有之乎也者的头号古文，和当时的口语接近了。”^④郭沫若同志认为，先秦诸子首创的之乎也者的文言文，就是春秋战国时代的白话文。先秦诸子变

革以《尚书》为代表的头号古文为二号古文，即当时的白话，与一九一九年的“五四运动”具有同等重要的意义，所以历史学家称之为“古五四运动。”^⑤明白了这一点，对于先秦诸子所处的历史地位及其创建新文学语言的工作，就易于作出正确的评价了。

郭沫若同志分析春秋战国之交我国语言文化上所以发生革命的原因时说：“社会制度变更了，奴隶翻了身，文人学者本身很多是出身于贫贱的，人民的语言、民间的形式便不能不高唱凯歌，而登上大雅之堂。‘民为贵’，故民间形式亦为贵。”^⑥由此可见，文学语言的加工、提炼、改革、推进，必须面向群众，面向人民群众的活的语言。从这一点上看，孔子及其弟子是带头对《尚书》古文进行了改革，并且为加工、提炼人民语言作出了实际贡献的。

(二) 孔子《论语》发诸子 散文语言之先声

孔子整理了我国古代文化，修订了《诗》、《书》、《易》、《礼》、《春秋》和《乐经》等六部经书；教育了数以千计的学生，对自己“学而不厌”，对别人“诲人不倦”。他作为一个脑力劳动者，一个思想家、教育家和著作家，不仅对我国的教育文化，而且对我国汉文学语言的形成和发展作出了重大贡献。秦始皇的焚书坑儒与楚霸王点起的咸阳大火，除了毁掉了我国古代由孔子编定的一部重要的音乐理论著作《乐经》之外，并不能摧毁孔子其人在我国历史上的深远影响。释家与道家曾与之作激烈的争锋，也都没有使它败下阵来。我们必须打倒孔子的偶像，消除一切偶像崇拜，但作为历史人物，我们又

必须历史地看待。周恩来同志曾经说过：“对孔子一棍子打死也是不公道的。对过去作全部否定是错误的。”⑦

据《汉书·艺文志》记载：“《论语》者，孔子应答弟子、时人及弟子相与言而接闻于夫子之语也。当时弟子各有所记，夫子既卒，门人相与辑而论纂，故谓之《论语》。”东汉赵岐《孟子题辞》说：“七十子之畴，会集夫子所言，以为《论语》。”《论语》的文字是在当时口语的基础上，经过孔子的口头加工，又经过他的高足的笔头加工，不仅通俗、明快、简朴、传神，而且具有强烈的生活气息，言庄语重，也不无含蓄与诙谐。兹从下面几个方面说明：

（一）《论语》最早用当时的口语来写作，特点之一就是多用虚词。《论语》二十篇，一万三千七百多字。第一篇《学而》，凡十六章，共493字，是较短的一篇，但虚词却出现了205次，占全部文字的41.6%，这是十分可观的；一共用了36个虚词，平均每字出现7.5次，其中“而”字和“之”字出现了19次，“也”字出现14次。这在《尚书》中是不可想象的，更不用说甲骨文和金文了。《论语》中的虚词不仅单个地穿插于实词之间，帮助实词构成句子，起到语法上的作用，而且常常成串地使用，使文字抑扬顿挫，气势通畅，如：

子曰：后生可畏，焉知来者之不如今也？四十、五十而无闻焉，斯亦不足畏也已。（《子罕篇》）

“斯亦不足畏也已”一句，除“足畏”二字，其余都是虚词。又如：

子曰：不曰如之何如之何者，吾未如之何也已矣。（《卫灵公篇》）

“子曰”以下，除“曰”字用作动词，全句都由虚词组成。这种情况在《尚书》古文中是绝对没有的。虚词用得多了，用得生动而富有生活感，正是《论语》运用当时口语的一个重要标志。古文献因文字不足与书写困难而“电报式”地进行削足适履，简缩了不该简缩的虚词（其中有的虚词在《尚书》时代的口语中也还没有出现），使语气滞涩而不连贯。以《尚书》为例，连古文运动的倡导者韩“文正公”读起来，都感到佶屈聱牙。^⑧《论语》用口语进行写作，亲切自然，语态语调表现俱足。

（二）《论语》注意炼字和炼句，在短短一万三千七百多字的著作中，为我们提供的成语、警句和格言之多，恐怕不仅居“四书”、“五经”之首，而且在所有先秦诸子的著作中，也是遥遥领先的。如：学而不厌；诲人不倦；尽善尽美；循循善诱；欲罢不能；功亏一篑；后生可畏；侃侃而谈；升堂入室；各得其所；过犹不及；察颜观色；空空如也；不愤不启；举一反三；任重道远；死而后已；既往不咎；朝闻夕死；不耻下问；三思而行；文质彬彬；色厉内荏；患得患失；怨天尤人；四体不勤，五谷不分；不在其位，不谋其政；四海之内，皆兄弟也；迅雷风烈必变；岁寒，然后知松柏之后凋也；……例子举不胜举，几乎随处都是，粗略统计，约有150条之多，还不包括引用《诗经》等前人著作中的言论在内。《论语》据口语提炼的成语、格言和警句，不仅丰富了春秋战国时代兴起的白话文，也为“五四”以后的新白话增添了大量的词汇，毛泽东同志在其著作中引用《论语》典故和言论就很多。

（三）《论语》的句子构成，已经有了主、谓、宾和定、状、补等六种成分，而且该用则用，该省就省，掌握自如。《尚

书》之所以难读、难懂的原因之一，就是因为有许多句子省掉了不该省掉的成分，意思不完整，使人颇费猜疑：《论语》在这一点上有了长足的进步，它的语言结构是严谨的。因篇幅所限，不再一一举例说明。

（四）《论语》在形式逻辑的运用上，也远非《尚书》的武断所能比拟。即使是短小的章节，或从感性的事实出发，形成一定的概念，或由判断到推理，得出明确的结论，都以其逻辑力量，使人感动和折服。前者如：

孟之反不伐，奔而殿，将入门，策其马，曰：“非敢后也，马不进也。”（《雍也篇》）

引文为了说明孟之反不喜欢夸耀自己（不伐），讲了这样一件事情：打败仗退却的时候，孟之反留在最后掩护全军。等到完成了掩护的任务，将进城门的时候，他故意鞭打着自己的马，说：“不是我敢于殿后，是我的马跑得不快。”象这样通过对事实的分析而得出结论，也即所谓摆事实、讲道理的方法，为战国诸子夹叙夹议的说理文章作出了好的开端。至于经过多次判断和推理而得出结论的逻辑论证方法，在《论语》中也运用得很多，如：

名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中，刑罚不中则民无所措手足。故君子名之必可言也，言之必可行也。（《子路篇》）

我们只是历史地研究《论语》的形式逻辑，并不取它的立场。孔子论证事理，形式逻辑是严密的，他说：“①名分不正，讲起话来就不顺当、合理；②说话不顺当、合理，事情就办不

成；③事情办不成，国家的礼乐制度也就不能兴起来；④礼乐制度兴不起来，刑罚的执行就不会得当；⑤刑罚不得当，老百姓就不知怎么办好。⑥所以君子确定一个名号，必须有明确的含义，能够说得明白，说出来一定能够行得通。”我们不得不叹服，这一段推理，从内在逻辑和语言形式上看，是多么严密！如果去掉孔子的出发点，我们也不排除“正名”，不过我们主张颠倒过来，以名从实，而使名实相副；我们在各个革命阶段，提出正确的口号，发挥为具体的道理，动员人民行动起来，完成一定的历史任务，也要尽可能按照“名正，言顺，事成……”这样一条逻辑来行事，而不是相反：“名不正，言不顺，事不成……”

《论语》的形式逻辑也常被唯心主义者用来进行诡辩，但我们历史地看问题，《论语》比起《尚书》的武断专横、打官腔和不讲道理来，确实是大大地前进了一步。《论语》的语言结构与逻辑说理的要求相适应，也远比《尚书》严密得多。

（五）从修辞的角度看，《论语》不仅使人理会事物的条理和概况，而且尽可能使人感受通过语言描画出来的形象和意境。修辞方法在《论语》中运用得十分广泛。比喻，如：“君子之过也，如日月之食焉：过也，人皆见之；更也，人皆仰之。”

（《子张篇》）双关（隐语），如：“子贡曰：‘有美玉于斯，韞椟而藏诸？求善贾而沽诸？’子曰：‘沽之哉！沽之哉！我待贾者也！’”（《子罕篇》）对比，如：“始吾于人也，听其言而信其行；今吾于人也，听其言而观其行。”（《公冶长篇》）排比，如：“学而时习之，不亦说乎？有朋自远方来，不亦乐乎？人不知而不愠，不亦君子乎？”（《学而篇》）对偶，如：“入则孝，出则弟；”（《学而篇》）“食不语，寝不言。”（《乡党篇》）

复叠，如：“恂恂如也；”“侃侃如也；”（《乡党篇》）“天厌之，天厌之！”（《雍也篇》）“人焉廋哉？人焉廋哉？”（《为政篇》）反问，如：“是可忍也，孰不可忍也？”（《八佾篇》）设问，如：“君子人与？君子人也！”（《泰伯篇》）“君子多乎哉？不多也。”（同前）层递，如：“吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩。”（《为政篇》）又如“婉转”、“感叹”、“引用”等修辞格的运用，也为我国汉文学语言增添了花色。

（六）从整个文风来看，《论语》那朴实无华、有真情而无矫造的风格，也为后来的文章家树立了榜样。我们承认孔子的思想是保守的，但若把他称作“巧伪人”，在古代只有庄子后学的游戏文章才有可能，在当代只有“四人帮”一伙出于不可告人的目的而自欺欺人。孔子是个老实人，他的文章也是老实的，我们很难从他的言论中找到虚张声势和华而不实的语言。《论语》确已摆脱了《尚书》的官话、套话、空话、假话、绝话；也不从前人的著作中寻章摘句，沾沾自喜地充当个人的发明创造。《论语》以记言为主，其中也有叙述，有说明，有论理，有抒情。孔子对于文学语言的主张是“辞达而已矣”，（《卫灵公篇》）只要求能够表情达意就行了。他不主张堆砌、卖弄辞藻。他的弟子正是根据他的教诲来编辑《论语》一书的，无论叙述、说明、论理、抒情，都显示出通俗、明快、简朴的风格。

总之，《论语》是首先用当时的白话进行写作而在文学语言的创造上获得巨大成就的一部书。我们抛开它的思想不论，就它的语言来说，无论是虚词的使用，实词的提炼，句法的完

整，逻辑的严密，修辞的讲求，文风的朴实，都为后来的散文及其语言的运用树立了典范，不仅开了战国散文语言的先河，而且为其后两千余年汉文学语言的发展打下了坚实的基础。《论语》对后世书面语言的影响，不只在“四书”、“五经”中名列前茅，且在其他诸子百家之中也居于首位。我们决不能因为政治倾向不同，而把该肯定的东西否定了；更不能受几个别有用心心的所谓“批判家”的影响，而对历史人物和历史现象产生偏见。特别是语言，它是一种社会现象，是属于全民族共同财富，更不能轻易抹煞。

孔子以前的所谓“诸子著作”，如管子、邓析子等，成书的时间都在战国以后，更不用说《晏子春秋》和老子的《道德经》了。我们现在所能看到的“子书”，孔子的《论语》成书的时间是比较早的。孔子为战国诸子开辟了创建文学语言的新道路，但战国诸子在语言艺术的某些方面所取得的成就，又远远超过了孔子。

（三） 战国诸子风格卓著的语言艺术

自从春秋末年以后，诸子百家突然兴起，在我国文化史上形成了百家争鸣和百花齐放的壮观。战国诸子差不多都是优秀的文章家，也都是风格卓著的语言匠师。清代学者章学诚说，“后世之文，其体皆备于战国”，后来各种文章的体裁与风格，都只不过“承其流而代变其体制焉”^⑨。我们读战国诸子的文章，每一家都自成大观，每一家又都是人民语言的优秀加工厂；人民的语言在这里得到提炼而变得更加纯洁、优美、遒劲、有力。语言艺术的巨匠，象繁星灿烂，光华夺目。其中以

孟子、庄子、荀子、韩非子四家最为杰出。

(一) 我们且引《孟子谓齐宣王》一段，以见孟子的语言风格：

孟子谓齐宣王曰：“王之臣有托其妻子于其友而之楚游者，比其反也，则冻饿其妻子，则如之何？”王曰：“弃之！”曰：“士师不能治士，则如之何？”王曰：“弃之！”曰：“四境之内不治，则如之何？”王顾左右而言他。（《梁惠王》）

孟子善于设比提问，“以话逼话，以话赶话”，把论辩的一方赶入死角，使之无法逃遁，只好“王顾左右而言他”。孟子继承了《论语》语录式的文体，吸取了《墨子》逻辑上的成就，在当时口语的基础上发展了文学语言，建立了自己的语言风格。他的语言严谨而流畅，明朗又简洁，委婉而犀利，疏荡又缜密，宽厚宏博，气魄雄健，词采华赡，波澜壮阔。苏洵在《上欧阳内翰书》中说：“孟子之文，语约而辞尽，不为刻削斩截之言，而其锋不可犯。”孟子以善辩著称，但他自己却说：“予岂好辩哉，予不得已也。”他的辩论方法，或擒或纵，有正有反，开阖变化，大有纵横家气概。他语意圆转，而不闪烁其辞；爽快直率，议论间常常流露真情真性。鲁迅在《汉文学史纲要》中称道他“叙述时特精妙”，如《齐人有一妻一妾章》，对于世态人情的刻画，对于齐国“良人”的典型揭露，那文字何等轻松幽默而又意味深长！孟子在比喻的基础上创作了许多寓言故事，如“揠苗助长”、“专心致志”、“攘鸡”、“掘井”等，都是耐人寻味的。他善于熔铸新词，提炼为成语、格言，如“缘木求鱼”；“一暴十寒”；“为渊驱鱼，为丛驱雀”；“得道者多助，失道者寡助”等，都是含义深刻，

发人思索的。

(二) 庄子在文学语言上的成就，又超过了孟子。鲁迅在《汉文学史纲要》中叙述孟子之后，接着说：“然文辞之美富者，实推道家，……今存者有《庄子》。庄子……著书十余万言，大抵皆寓言，晚周诸子之作，莫能先也。”他的文章，言多诡诞，奇气逼人，纵横跌宕，洗洋自恣，于谐谑幽默间寄讽刺，荒唐无稽中见哲理。这里引《逍遥游》开头一段，以见其行文的风格：

北溟有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南溟，——南溟者，天池也。

这是何等奇特的想象，何等雄健的笔力！行文从容不迫，疏落有致，但却写出了磅礴的气势。“鲲之大”、“鹏之背”二句，句式完全一样；“不知其几千里也”，又作重复，突出了鲲鹏的特点：“大”。用语通俗、浅显，音声迭起，情趣横生。写到“是鸟也，海运则将徙于南溟”时，明知是“谬悠之说，荒唐之言”（《天下篇》），还煞有介事地解释说：“南溟者，天池也”，以似庄非庄的“无端崖之辞”（同上），加重了深远悠渺的气氛。《庄子·天下篇》自称其“以天下为混浊，不可以庄语”，故“著书十余万言，大抵寓言也”。《庄子》书中的寓言故事很多，如“庖丁解牛”、“承蜩丈人”、“吕梁丈夫”、“匠石运斤”、“轮扁斲轮”、“辙中之鲋”、“泉涸之鱼”、“井底之蛙”，言简意深，内涵丰富，许多都已脍炙人口。清代学者刘熙载说：“文之神妙，莫过于能飞。庄子言鹏曰‘怒而飞’，今观其文，无端而来，无端而去，殆得

飞之机者。”（《艺概》第七页）《庄子》的语言，是散文的语言，也是诗的语言，是哲理的诗，也是诗的哲理。古人说它用的是“跳过法”，也就是我们说的诗的“跳跃”，语意含而不露，留给人以想象的广阔天地。

（三）荀子的文章，内容精博，语言上以醇密、富丽、质朴、深厚、雄峻、矫劲等特点著称。荀子以饱学之身，周游列国，深入民间，经受了无数风波曲折，见闻和经验的丰富是惊人的。经他加工、运用的语言，不是因袭成规，而是生动活泼和富有高度创造性的。韩愈称赞他说：“荀卿守正，大论是宏”，“吐辞为经，举足为法”，“绝类离伦”。（见《进学解》）《荀子》书三十二篇，多长篇大论，必发挥尽致、畅所欲言而后已；每篇突出一个中心，层次井然，句法整练。他也同孟子一样善用比喻，但他的辞藻又比孟子更为丰富和形象，如《劝学篇》巧比博喻，多用排比，声韵有顿挫，造语如连珠，极尽语言的形象美与声韵美。如：

君子曰：学不可以已。青取之于蓝而青于蓝，冰水为之而寒于水。木直中绳，揉以为轮，其曲中规，虽有槁暴，不复挺者，揉使之然也。故木受绳则直，金就砺则利，……

积土成山，风雨兴焉；积水成渊，蛟龙生焉；积善成德，而神明自得，圣心备焉。故不积跬步，无以致千里；不积小流，无以成江海。骐驎一跃，不能十步；弩马十驾，功在不舍。锲而舍之，朽木不折；锲而不舍，金石可镂。蚓无爪牙之利，筋骨之强，上食埃土，下饮黄泉，用心一也；蟹六跪而二螯，非蛇鳝之穴无可寄托者，用心躁也。是故，无冥冥之志者，无昭昭之明；无昏昏之事者，无赫赫之功。……目不能两视而明，耳不能两听而聪，螭蛇无足而飞，梧鼠五技而穷。……（见《荀子·劝学篇》）

象这样用骈辞俪句，连珠作比，为《孟子》七篇所没有，也为荀子的其他前人所没有。荀子造语用词，修饰整齐，注重提炼，在他的作品中有不少饱含哲理的精辟语句，如：“君子崇人之德，扬人之美，非谄谀也；正义直指，举人之过，非毁疵也。”（《不苟篇》）“不登高山，不知天之高也；不临深溪，不知地之厚也。”（《劝学篇》）“志意修则骄富贵，道义重则轻王公。”（《修身篇》）“大事殆乎弛，小事殆乎遂。”（《王制篇》）“大天而思之，孰与物畜而制之；从天而颂之，孰与制天命而用之；望时而待之，孰与应时而使之；因物而多之，孰与骋能而化之。”（《天论》）

（四）“韩非为人口吃，不能道说，而善著书”。这是司马迁对他的评述。他处于战国后期，各诸侯国之间的斗争已经到了短兵相接的时候。他作为韩国的公子，眼看自己的宗国一天天衰弱，行将被秦吞并，“数以书谏韩王，韩王不能用”。于是“观往者得失之变，作《孤愤》、《五蠹》、《内外储》、《说难》，十余万言”（以上见《史记·老子韩非列传》）。言词激切，怨愤，论事入髓，刺人心坎，峻刻峭拔，锋芒锐利，咄咄逼人。茅坤在《韩子选评后语》中说：“其文沉郁孤峻，如江流出峡，遇石而未伸者，有哽咽之气也。”郭沫若在《韩非子批判》中说：他的文章能够“道出人之所不能道，不敢道，不屑道。所以他的文章，你拿到手里，只感觉他的犀利，真是其锋不可当，只有投降之势了。”韩非把祖国语言发展得更加缜密，更加科学，更加适于作长篇议论，如《五蠹》一文，长达六千余字，说理鞭辟入里，切中要害，文气森严，一丝不乱；《难言》、《说难》二篇，精细准确地揣摩被说国君的心理，以及如何趋避投合，周密细致，无以复加；《亡徵》

一篇，分析可以亡国的原因，行文时四十七次重复“可亡也”一句话，文章层层深入，脉络分明，使读者一目了然而有所感悟。他在语言上作了精心提炼，并为我们搜集和创作了大量的寓言故事，如“守株待兔”、“自相矛盾”、“滥竽充数”等，不仅丰富了我国汉文学语言中的成语典故，而且也使我们的词语更加形象化，更加富有表现力。比如“矛盾”这个词，世界上任何一种民族语言翻译我们这个词，都只能翻出“对立”这样一个抽象的概念，都没有韩非为我们创造的用语“矛盾”更为鲜明、具体。韩非的寓言创作，篇篇都字斟句酌，锦绣成文。兹录其二则，以见其风格：

楚人有卖其珠于郑者，为木兰之柜，薰以桂椒，缀以珠玉，饰以玫瑰，辑以翡翠。郑人买其椟而还其珠。此可谓善卖椟矣，非可谓善鬻珠也。（《外储说左上》）

客有为齐王画者，齐王问曰：“画孰最难者？”曰：“犬马最难。”“孰易者？”曰：“鬼魅最易。”夫犬马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难；鬼魅无形者，不罄于前，故易之也。（同上）

象这样短小精悍的寓言，炉火纯青的语言艺术，在韩非子文中处处可见。真可谓字字皆玑珠，句句寓哲理！

除以上四家之外，墨子文章朴实无华，推理严密，为了发挥逻辑的力量，语法句调不嫌重复、相类，近于科学家的著作；《战国策》则多用骈辞俚句，长于铺陈，文彩斐然，变化莫测，虽经后人润色，还是保持着战国时代策士和纵横家言论的风貌。战国诸子的语言，都有自己的独特风格，都有自己的声音和颜色，都显得那样活泼恣肆，淋漓酣畅！这说明了战国诸子从奴隶制向封建制的过渡、变革及其历史动荡中争得了人

的地位，有自己的思想和自己的精神创造，而不是鹦鹉学舌般地说一个声音的话语，也不是象奴隶那样戴着枷锁来跳舞。他们是有才能的，一定时代的土壤生长了他们，一定历史的原因给他们提供了活动条件，使他们的才能得以发挥。

马克思在《德意志意识形态》中说：“艺术才能分外的集中在个人身上，以及由此产生的它在广大群众中的压倒优势，这乃是分工的结果。”先秦诸子在语言艺术上的辉煌成就是建立在整个社会的进步与分工的基础上的。文学语言的发展，一方面依靠人民对语言的创造，一方面依靠语言匠师的加工提炼。战国时期，这两方面的条件都是成熟了的。因此，我国汉文学语言也就在百家争鸣的空气中得到了前所未有的发展，而著作家的精神昂扬和个性奔放，建树了各自具有显著特点的语言风格。

① 转引叶菲莫夫《论文艺作品的语言》第8页。

② 引自斯大林《马克思主义与语言学问题》。

③ 转引谭彼岸《晚清的白话文运动》，1956年武汉出版。

④ 引自《沫若文集》第12卷第43页。

⑤ 引自《沫若文集》第12卷《革命诗人屈原》一文。

⑥ 引自《奴隶制时代》第64页，1973年第2版。

⑦ 引自1979年3月18日《解放日报》。

⑧ 见韩愈《进学解》：“周诰殷盘，佶屈聱牙。”

⑨ 引自《文史通义·诗教上》。

传神文笔足千秋

——《聊斋志异》艺术谈之一

曾保泉

清乾隆时诗人永忠有“传神文笔足千秋”的诗句，表达他对曹雪芹及《红楼梦》的推许。我这里借用作文章题目，是以为蒲松龄的《聊斋志异》也是一部“传神文笔足千秋”的不朽之作。特别是“传神”二字，用来评价《聊斋志异》人物形象的塑造，更是恰切的。

传神，是我国古代文艺理论的重要主张之一，举凡诗、书、画、音乐、戏剧等等文艺形式，都有人提出并实践这一主张。唐代大诗人杜甫就一再说过：“读书破万卷，下笔如有神”，“篇什若有神”等，宋人严羽《沧浪诗话》更进一步认为：“诗之极至有一，曰入神。”书法上，汉代蔡邕提出“体有六篆，要妙入神”（《全后汉文》卷六十），清刘熙载在《艺概》中也主张“书贵入神”。至于绘画上关于“传神”的主张和论述就更为系统和明确了。东晋时大画家顾恺之提出过“以形写神”之说，清代沈宗骞的《芥舟学画编》还专有一节论述“传神”。音乐中也有“弹箏奋逸响，新声妙入神”的诗句。戏剧上，清初著名戏剧理论家李渔提出“重机趣”之说：“机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。”（《闲情偶记》卷一）所谓“机趣”就是要传神，要有生气。至于我国的古典小说，由于历来不

被重视，所以缺乏系统的、有见地的理论。永忠对《红楼梦》的评价，就显得难能可贵了。其实，在我国的古典小说中，自有传神之佳作名篇。就中，《聊斋志异》可算是短篇小说中的佼佼者，它在人物形象的塑造上，我看可以与长篇巨著《红楼梦》相媲美。

什么是传神呢？宋代陈郁讲过：“盖写其形，必传其神；传其神，必写其心。”（《佩文斋书画谱》引）所谓传神、写心者，就是要刻画出人物的精神、风采，揭示出人物内在的思想感情和性格特征。在中国古代的文艺理论中，传神比较地重于写形（当然不是不要写形），沈宗骞在这一点上讲得相当明确：

“不曰形，曰貌，而曰神者，以天下之人形同者有之，貌类者有之，至于神，则有不能相同者矣。作者若但求形似，则方圆肥瘦，即数十人之中，且有相似者矣，焉得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之或不能相识，继而视之，必恍然曰：此即某某也。盖虽形变而神不变也。”描写、刻画人物，就是要把人物的神态、情性活灵活现地描绘出来。传神入妙，是我国古代文学艺术的民族风格的主要特征之一。小说在描写人物上，自然也不例外。我们从《聊斋志异》的人物（包括鬼、狐、精、怪等）描写上就可以看到这种传神之笔。

人各面目，其神不同

人们在谈到《红楼梦》里的人物的时候，总是要提到《红楼梦》写了几百个人物，而性格鲜明、形象生动的就有几十个。《红楼梦》之所以创造出如许众多的个性鲜明的人物形象，正

是做到了人各面目，其神不同。

由《红楼梦》我们再谈《聊斋志异》。后者，现今发现约五百篇。其中，除一部分属于志怪、传闻之外，可属于短篇小说的也有二百篇左右，而集中所描写的各种形象（包括人、狐、鬼、怪、花精、神仙等等），也绝不少于四百多个。当我们一篇篇地读过《聊斋志异》之后，脑海里也同样会涌现出许许多多形象生动、性格突出，令人难以忘怀的各种人物和精灵。比如，我们读过《聊斋志异》，掩卷遐想，脑海里就会出现好象电影画面中的特写镜头一样，印出红玉、婴宁、连琐、娇娜、青凤、聂小倩、侠女、阿宝、林四娘、吕无病、连城、商三官、翩翩、阿英、鸦头、花姑子、小谢、秋容、阿纤、小翠、黄英、绿衣女、胭脂、宦娘等等众多女性形象，印出田七郎、陆判、贾儿、马介甫、向杲、崔猛、席方平、郎玉柱、孙子楚等等男性形象。

蒲松龄在《聊斋志异》中往往用一两句点染一下人物（包括鬼、狐、精、怪等，下同）的形象，特别是女性的形象，多是写她们长得很美。比如，写胡四姐是“年方及笄，荷粉露垂，杏花烟润，嫣然含笑，媚丽欲绝”；写侠女是“年约十八九，秀曼都雅”，“艳若桃李，冷若霜雪”；写李氏是“簪袖垂髻，风流秀曼，行步之间，若还若往”（《莲香》）；写粉蝶是“飘洒艳丽”，“秋水澄澄，意态媚绝”；写白秋练是“病态含娇，秋波自流，略致讯问，嫣然微笑”；写婴宁是“撚梅花一枝，容华绝代，笑容可掬”；写阿纤是“窈窕秀弱，风致嫣然”；写葛巾是“宫妆艳绝”，“纤腰盈掬，吹气如兰”；写织成是“媚曼风流，更无伦比，略一展拜，返身入帟”；写红玉则是“视之，美。近之，微笑。招以手，不来亦不去”。红

玉的形象只笼统一个“美”字，而她的神态却可从寥寥几个字的刻画中窥见。

我们从蒲松龄对女性形象的描写中可以看到，他不仅摒弃了古代小说中常见到的那些“沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌”的俗套子，而给他的每一位人物以新的符合她们身分、性格的形象描写，读来错落有致，空灵透脱，而且，在寥寥几笔之中，既写出了她们的美丽，又揭示出她们的神态、丰采，把形象美的描写与神态美的刻画有机地结合在一起，形神兼备而重在刻画神态。所以，我们感到他所讴歌的这些可爱的女性形象都是美丽的，至于具体美在哪里，她们每个人的相貌究竟有什么差异，我们似乎从描写中看不出来，可是，又确实感到她们每个人都具有自己的个性和有与别人不同的神采。比如侠女的“艳若桃李，冷若霜雪”八个字就很传神。其他不必细说。这正是蒲松龄的传神之笔，如古人说的“离形得似”，“千载而下，犹如亲其笑貌”（孙联奎《诗品臆说》），蒲松龄自己也讲过：“心之所好，原不在妍媸也。”（《吕无病》）他还通过人物之口说：“其美丽出于肌里，非若凡人以黑白位置中见长耳。”（《神女》）〔注〕光写人物皮相之美，而不写其内心世界，不写“肌里”，是写不出质美来的。他写的吕无病，虽然“微黑多麻”，可是写出她的内心是美的，令人感到可爱又动情。

蒲松龄笔下的男性形象也是如此，而且大多对每个人的具体相貌并不着墨，即或着墨，也仅点染几笔而已，他重在突出每个人的性格、神态。如写余德是“容仪车马，翩翩甚都。趋与语，即又蕴藉可爱”；写冯生是“少轻脱，纵酒”；张虚一是“性豪放自纵”；乔生是“少负才名，为人有肝胆”；耿去病“狂放不羁”；桑晓则“为人静穆自喜，日再出，就食东邻，

余时坚坐而已”；毕怡庵是“倜傥不群，豪纵自喜。貌丰肥、多须”，“为人坦直，胸无宿物”；张于旦“性疏狂不羁”；宁采臣“性慷爽，廉隅自重”，聂小倩也说他“郎君义气干云”、“刚直”；朱尔旦由于性豪放，所以能和“绿面赤须，貌尤狞恶”的陆判结为莫逆之交；李伯言则“抗直有肝胆”，等等。蒲松龄重在刻画人物的性格、神采，揭示人物的内心世界。他不重写形而重传神。在这一点上，蒲松龄继承了我国古代文学艺术的优良传统。我由此想到晋梁楷画的“李白行吟图”，用泼墨几笔就把这位大诗人的潇洒俊逸的风采描绘出来。清罗两峰的鬼趣图，近代画家李耕也善画鬼，笔下的形象都很有生气。古人云“画鬼容易画犬马难”，其实，画鬼也好，画犬马也好，乃至画狐、画人，都不容易，因为难就难在“传神”二字上，蒲松龄则深得传神之三昧。所以画家韩美林有“蒲公小狐堪为友”的画题，“天若问我何处去，我从蒲公觅狐友”的题诗，并且还有“懒求形似”的印章。韩美林笔下的狐狸，栩栩如生，可谓传神之作，正是《聊斋志异》中那些狐友的艺术形象的再现。

明代诗人于慎行说：“近代之诗如写照，毛发耳目，无一不合，而神气索然。”（《谷山笔尘》卷八）小说中人物形象的塑造，不同于写照。其实写照也要传神。写心理活动，正如陈郁所说：“写照非画物可比。盖写形不难，写心惟难也。”蒲松龄并不留意于“毛发耳目，无一不合”，而专意刻画人物的“神气”。人虽各有面貌，可是在本质上有差异的却在于他们的精神世界。《红楼梦》中的女孩子，《聊斋志异》中的女性，多是很美的，如何写出她们的差异，写出她们每个人都是“这一个”，必须揭示出她们的精神世界，她们各自独有的思想、性格、神态，要言之即传其神。

写神则生，写貌则死

清代许槌在《六朝文絮》中说过：“写神则生，写貌则死。”他的意思不过是强调“写神则生”，忽视这一点，那么“写貌则死”了。单看这两句可能有点偏颇，其实二者是辩证统一的。蒲松龄写《聊斋志异》中人物的形象，也不是完全不写形，而是重在写神、传神。随着小说情节的进一步发展，人物的神态、思想、性格、情操也向纵深发展，使人物形象的刻画达到了出神入化的境界。正如王国维褒“化工”而贬“画工”，即人物的形象不仅在于画得象，而更在于“化”出神来。

对许槌的那句话，我们从陈郁的一段论述中可以受到启发：“写屈原之形而肖矣，倘不能笔其行吟泽畔，怀忠不平之意，亦非灵均。”这就是说，要把人物放在特定的环境中去刻画，去揭示他们思想性格的本质方面，而不在于追求形似。梁楷的李白行吟图，人们一看，便能认出画的是李白，而不是屈原、杜甫，因为人物的形象中蕴含着潇洒、磊落、俊逸的气质，这正是李白所特有的。

蒲松龄的《聊斋志异》也做到了“写神则生”。

《田七郎》一篇先写武承休夜梦一人告之惟七郎可共患难，于是他造访七郎，只见其“年二十余，豹目蜂腰，著赋衿，衣皂白袴鼻，多白补缀”，是个家境贫寒，依猎为生的骠悍青年，可是“言词质朴”，且不轻受人偿。后武救七郎于狱中，七郎“馈遗则受，不复辞，亦不言报”。而当武家遭大难之后，却是七郎为他报了仇。小说写七郎先杀武家仇人林儿，接着又描写七郎如何杀仗势欺人的某御史弟和县宰；

一日，某弟方在内廨，与宰关说。值晨进薪水，忽一樵人至前，释担抽利刃，直奔之。某惶急，以手格刃，刃落断腕；又一刀，始决其首。宰大惊，窜去。樵人犹张皇四顾。诸役吏急阖署门，操杖疾呼。樵人乃自刭死。纷纷集认，识者知为田七郎也。宰惊定，始出复验。见七郎卧血泊中，手犹握刃。方停盖审视，尸忽崛然跃起，竟决宰首，已而复踣。”

读了这一段描写，不觉令人拍案称快。冯镇峦评：“惜荆卿无此神勇，写得活。”但明伦评：“孝子义士，凜然如生。”的确，仅此一段就把一个贫苦猎人的赤诚之心、刚毅之性和誓死以报的精神全都渲染出来了。如果没有这后一段惊心动魄的描绘，那么也就不是写田七郎了。

再如《妖术》一篇，先写于公“少任侠，喜拳勇”，而后边的情节发展则进一步深化、丰富他的性格，特别是写他不信卜者之言后，静坐到半夜，先后与几个狰狞鬼物生死搏斗的一大段绘声绘色的描写，读来直令人神经紧张，胆魂欲丧。直到于公杀了“高与檐齐”的巨鬼，“秉烛待旦”，方使人喘过一口气来。这一段实在可拍一部“人妖大战”的电影。这一大段描写，把于公的骁勇、机警、胆识全都刻画、衬托出来。

蒲松龄就是这样善于用生动的描绘，出神入化地刻画出人物形象的。

他有时还通过动作的描绘，将人物的神态性格逼真、形象地再现出来。比如《狐嫁女》一篇，开头只写殷天官“少贫，有胆略”，接着谈到一处废居常见怪异，殷天官对众人笑着说：“有鬼狐，当捉证耳。”于是他在月夜进入了“长莎蔽径，蒿艾如麻”的废居。偏巧，他赶上了狐嫁女，狐翁敬殷，殷亦偶傥，竟然参加了婚礼，还当了傧相，而且说：“不知今夕嘉礼，惭无以贺。”真是雅而有趣。从殷入宅后“席地枕石，卧看牛女”，

以后便一气写他：假寐、嚏咳、曳翁、揖妇、立俟、为俟、即席、藏爵、伪醉，直至还爵，一系列动作，不仅写出了殷天官的有胆略，而且写出了他的倜傥风雅，热情有礼。

通过语言，也能生动地刻画出人物的性格。

《续黄粱》中算卦的奉承曾孝廉，说可做“二十年太平宰相”，这位曾某便“心气殊高，指同游曰：‘某为宰相时，推张年丈作南抚，家中表为参、游，我家老苍头亦得小千把，于（余）愿足矣。’”三五语就把这个利欲熏心，忘乎所以的家伙的形象“自我”再现出来。《凤阳士人》中当妻子听到自己的丈夫与一女郎调笑戏谑时，愤然告诉其弟三郎，三郎举巨石抛窗贯入，只听“内大乎曰‘郎君脑破矣！奈何！’”下边接写其妻听见，“愕然大哭，谓弟曰：‘我不与汝谋杀郎君，今且若何！’三郎瞠目曰：‘汝呜呜促我来，甫能消此胸中恶，又护男儿，怨弟兄，我不惯与婢子共指使！’”从姐弟俩的短短对话中，便刻画出做妻子的对丈夫“又是想他，又是恨他”的心理状态，真是“性情如见”（冯评），同时也刻画出三郎血气方刚的性格。

《章阿端》写戚生夜卧于鬼魅出现的荒亭中，一个神情婉妙的女郎“闯然至灯下，怒骂：‘何处狂生，居然高卧！’”接着写“生起笑曰：‘小生此间之第主，候卿讨房税耳。’”只此一句话就很生动地把这个“少年蕴藉，有气敢任”的形象刻画出来，很有特征。蒲松龄的笔真可谓是传神写照的点睛之笔，又如前人论中国人物画所讲的眉间加三毛之笔。

将人物的语言和动作结合在一起来描绘，使人物的形象更加丰满。

《青凤》中的耿去病，开头只交代一句“狂放不羁”，然后写他夜入连生怪异的旷废之宅。当他见到狐翁一家“酒馔满

案，团坐笑语”时，便“突入，笑语曰：‘有不速之客一人来！’”这一声吓得狐翁一家“群惊奔匿”，接着写耿对狐叟自报：“我狂生耿去病，主人之从子耳。”后写狐叟一家高兴地听耿生粉饰多词的狐氏祖谱。在写耿看到美丽的青凤后，有如下一段描绘：“生谈竟而饮，瞻顾女郎，停睇不转。女觉之，辄俯其首。生隐蹑莲钩，女急敛足，亦无愠怒。生神态飞扬，不能自主，拍案曰：‘得妇如此，南面王不易也。’”真是狂放已极，声态并现。这一来把狐叟全家都吓跑了。后又写狐翁化厉鬼反吓耿生“方凭几，一鬼披发入，面黑如漆，张目视生。生笑，染指研墨自涂，灼灼然相与对视，鬼惭而去”。结果反倒被耿吓得要搬家，青凤留下来看守，耿与青凤正谈笑间，被叟看见，当耿听见叟“诃诟万端”并“闻青凤嚶嚶啜泣”时，写他“心意如割”，大声曰：“罪在小生，于青凤何与？倘宥凤也，刀锯铁钺，小生愿身受之！”到这里，一个“狂放不羁”的耿生象是从书中活脱脱地跳了出来，仿佛目见其人，耳闻其声。

上边所举的各篇中的几个人物，除了田七郎的相貌有所描绘之外，其他人物的相貌特征，作者既没写，读者也似乎无需知道，作者通过人物的语言、动作，把每个人不同的性格、神态、风采全都雕镂出来了。“写神则生”一语，我们或许能从《聊斋志异》中体会出一二来。

千皴万染，层层镂刻

“千皴万染”也是脂砚斋评曹雪芹《红楼梦》人物描写手法的。意思是曹雪芹为了突出人物的思想、性格，反复地、一次又一次地加以刻画和描写，就象中国的山水画一样，层层地

皴染，以使山、石的形象更加真实、生动。《红楼梦》是部长篇小说，可以用这种方法，短篇小说也可以用。蒲松龄在《聊斋志异》中为了突出某一人物的形象，反复地加以刻画，直到力透纸背，使人物形象如《书痴》里的颜如玉一样“忽折腰起，坐卷上微笑”。由此，我又联想到中国的传统绝技象牙球的雕刻，三、四十层的象牙球，层层可以转动，并且可以看到最里边的一层，真可算是玲珑剔透了。蒲松龄在他的短篇小说里所运用的方法，也可用“千皴万染，层层镂刻”来比喻。

比如，《邵女》中写柴妻金氏“不育，又奇妒”，蒲松龄便在情节展开过程中层层皴染金氏的“奇妒”。先是“柴百金买妾，金暴遇之，经岁而死”。这是一皴。然后写柴由此事忿怒出走，金又如何花言巧语地骗取柴的“敬爱如初”，她还当着柴的面呼媒媼“嘱为物色佳媵，而阴使迁延勿报”，这又是一皴。后柴得林氏养女，我们看蒲松龄如何再皴染金氏的“奇妒”：

金一见，喜形于色，饮食共之，脂泽花钿，任其所取。然林固燕产，不习女工，绣履之外，须人而成。金曰：“我家素勤俭，非似王侯家，买作画图看者。”于是授美锦，使学制，若严师海弟子。初犹呵骂，继而鞭楚。柴痛于心，不能为地。而金之怜爱林，尤倍于昔，往往自为装束，匀铅黄焉。但履跟稍有折痕，则以铁杖击双弯；鬓少乱，则批两颊；林不堪其虐，自经死。柴悲惨心目，颇致怨怼。妻怒曰：“我代汝教娘子，有何罪过？”

这又是一皴，又是一层精雕细刻。这个奇妒的悍妇的声态动作全都描绘镂刻出来。《红楼梦》中的凤姐在对待尤二姐上，与金氏颇有点相似之处。

可是蒲松龄对金氏还有更进一步的皴染。柴某接着又娶了

美丽、温顺的邵女，邵女对金氏“执婢礼甚恭”，逆来顺受，但仍免不了金氏狂悍的虐待。这里又有一层层细细的皴染。先写柴、金“夫妇少有反唇”，金便泄愤于邵女，“鞭之数十”，由此而“夫妻若仇”，接着又写金氏之悍妒，又嫁怒于婢媼，因此而几遭杀身之祸。当邵女救了金氏之后，金却恩将仇报，她“乘柴远出”，果真对邵女下了毒手：

妻乃召（邵）女而数之曰：“杀之者罪不赦，汝纵之何心？”

女造次不能以词自达。妻烧赤铁烙女面，欲毁其容。婢媼皆为之不平。每号痛一声，则家人皆哭，愿代受死。妻乃不烙，以针刺胁二十余下，始挥之去。

正如冯评：“写到此妒妇之恶已极。”蒲松龄就是用这种层层皴染，层层镂刻的方法，把一个奇妒的悍妇，刻画到了无以复加的程度，不仅活画出了金氏的狰狞、狡诈的面孔，毒辣、凶狠的手腕，而且简直是剖开了她的阴险、悍妒的心肠。蒲松龄不仅写出了人物的外在表现，而且也让我们看到了人物的内心世界。这正是他写人物能够传神之处，很值得我们借鉴。

在《马介甫》一篇中，蒲松龄好象画山、石一样，从两面三面来皴染（古人画论：“石有三面”）。既写尹氏之“奇悍”，又写杨万石有“季常之惧”，从杨万石身上反衬出尹氏之“奇悍”，从尹氏身上又可反衬出杨之惧内，层层皴染，层层剥露，悍妇之形象，万石怕妻子之形象，象是雕刻家那样，雕出了人物的立体形象。开篇将尹氏之奇悍先写一层：

少迁之，辄以鞭撻从事。杨父年六十余而鳏，尹以齿奴隶属。

杨与（弟）万钟常窃饵翁，不敢令妇知。然衣败絮，恐貽讪笑，不令见客。万石四十无子，纳妾王，旦夕不敢通一语。

杨万石结识了马介甫，马造访杨家，下边又渲染一层。

促坐笑语，不觉向夕。万石屡言具食，而终不见至。兄弟迭互出入，始有瘦奴持壶酒来。俄顷饮尽。

坐伺良久，万石频起催呼，额颊热汗蒸腾。俄瘦奴以饌具出，脱粟失饪，殊不甘旨……

既正面写了万石的惧内，又反面衬出尹氏之奇悍。下边，又写了尹氏“褫衣惨掠”妾王氏，“唤万石跪受巾帟，操鞭逐出”。在几层皴染之后，又插入马介甫几次施法术惩罚尹氏，帮助万石，可是尹氏之奇悍，万石之惧内，均依然故我，直到马用“丈夫再造散”（真是“散名奇绝”，又令人笑绝）授万石饮下，使万石狠狠地教训了尹氏。可是：

月余，妇起，宾事良人。久觉黔驴无技，渐狎，渐嘲，渐骂，居无何，旧态全作矣。

又直闹到弟万钟投井死，父霄遁到河南当了老道，家产渐尽，妾也质于贵家。使得那位狐仙马介甫也无如之何，只好把万钟的儿子领走了。

本篇就这样从正面、反面、侧面，从一面、两面、三面，层层皴染，把尹氏之凶悍，万石之惧内，刻画得入骨三分。

《聊斋志异》中还有一些篇章也是用这种“千皴万染，层层镂刻”的方法来刻画人物。比如《婴宁》中反复皴染婴宁的爱笑，《小翠》中层层描写小翠的善谑，生动地描绘出两个纯真无邪的少女形象；《崔猛》篇中反复描绘崔猛的“性刚毅”，“喜雪不平”。其他如《席方平》、《江城》等也多用这种方法使人物形象达到深厚、饱满、传神的地步。

细腻描绘，栩栩如生

蒲松龄在塑造人物形象上，还常用生花之妙笔，细腻描绘，入微地刻画，从细微处揭示人物的神态、性格、思想和情操，使得形象栩栩如生。

比如《辛十四娘》一篇，先写冯生三次见辛十四娘，但都是略写，直到第四次到郡君家，才从几个方面细腻地描绘了辛十四娘。先由青衣人说“渠有十九女，都翩翩有风格”，再由生点出“年约十五余矣”，然后青衣人说是十四娘，于是从姬口中描绘十四娘的媚巧、窈窕。接着十四娘才正式出现在冯生面前：“娉娉而立，红袖低垂。”两句神态如见。姬的细微动作也从侧面写出她对十四娘的喜爱。当姬问十四娘时，女低应曰：“闲来只挑绣。”然后又写她“回首见生，羞缩不安”。这样就不仅把十四娘的身分点出，而且进一步描绘出十四娘的媚巧、窈窕和娴静。但评：“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。”我还可妄加一句：“回首一见百媚生。”这一段从几个方面对辛十四娘做了细腻而婉妙的描绘，使读者也仿佛见到了这位“娉娉而立，红袖低垂”的少女。

我们再看《花姑子》的一段描绘：

安赞其（花姑子）惠丽，称不绝口。叟方谦邑，忽闻女郎惊号。叟奔入，则酒沸火腾。叟乃救止，呵曰：“老大婢，濡猛不知耶！”回首，见炉旁有藟心插紫姑未竟（冯评：“点缀琐事，写小女子性情，都是传神之笔。”）……（安）赞曰：“虽近儿戏，亦见慧心。”斟酌移时，女频来行酒，嫣然含笑，殊不羞慊。安注目情动……谓女曰：“睹仙容，使我魂失。欲通媒妁，恐其不遂，

如何？”女抱壶向火，默若不闻；屡问不对。生渐入室，女起，厉色曰：“狂郎入闼将何为！”生长跼哀之。女夺门欲出。安暴起要遮，狎接臆膺。女颤声疾呼，叟忽遽入问。安释手而出，殊切愧惧。女从容向父曰：“酒复涌沸，非郎君来，壶子化矣。”（冯评：“追魂之笔。”何评：“慧极。”）

用“点缀琐事”的细腻描写，不仅把花姑子的“惠丽”、“慧心”生动地描绘出来，而且写出了花姑子的“道是无情却有情”的情态心理。尤其是后边小小的戏剧性场面，既是追魂之笔，又是达性传神之笔。

蒲松龄的短篇小说精于剪裁，善于铺排情节，语言也极为精练、含蓄。因此，小说的篇幅都不很长，大多在二、三千字左右，短的只有几百字，长的不过四千多字。然而，为了把人物生动形象地刻画出来，作者不惜花费笔墨，占用篇幅，细腻地描绘。在这样短的篇幅中，能把人物刻画得如此传神，蒲松龄自有其生花妙笔。象《捉鬼射狐》、《棋鬼》等不过五百字左右的“超”短篇，也都有如此传神的细腻描写。再如《莲花公主》写窦生见公主后怅然若痴的神态，也作了细腻的描绘。正如冯评：“写有心人视听皆迷，如见。”但评：“神情活现。”确是如此。又如《绿衣女》也不过五百字，可是全篇从头至尾都象是现在刺绣中的双面绣一样，把一个绿蜂化作的女郎的形神、声色刻画得婉妙而神肖，绿蜂与女郎如融为一体，两面实是一面，一面又含有两面。

白描写生，如闻如见

中国画有工笔重彩，有写意，有泼墨等，还有双钩白描的

画法。后者用在人物画上则为人物绣像，如陈老莲的水浒叶子，改七芑的《红楼梦》人物，不施重彩，不做皴染，把人物形象用墨线勾勒出来。中国传统的有“十八描”，如不涂色彩，都属这种白描画法。蒲松龄的《聊斋志异》中也多有这种类似白描写生的“画法”，即对人物的性格特征只做简单的勾勒，不多加笔墨给以渲染和描绘，不借助人物的语言对话。在一篇开始，他有时采用这种白描法简要地先勾出人物的轮廓，即先点出人物的性格特征，并加以“说明”，然后在情节展开过程中再反复、深入地刻画形象，使形象更加饱满和丰富。比如《葛巾》中癖好牡丹的常大用，《黄英》中好菊的马子才，《连城》中“有肝胆”的乔生等，如果说这几篇开始对人物的简单勾勒是为下边加以皴染，施以重彩的话，那么《书痴》一篇主人公郎玉柱的形象，开始的描摹、勾勒就已经很生动而传神：

至玉柱，尤痴；家苦贫，无物不鬻，惟父藏书，一卷不忍置。

父在时，曾书“劝学篇”黏其座右，郎日讽诵；又幃以素纱，惟恐磨灭。非为干禄，实信书中真有金粟。昼夜研读，无间寒暑。年二十余，不求婚配，冀卷中丽人自至。见宾亲，不知温凉，三数语后，则诵声大作，客逡巡自去……

接着是写他如何受“书中自有黄金屋”“书中自有千斤粟”的蒙蔽、愚弄而仍笃信为真。作者用洗练的笔墨勾画出一个对书籍竟酷爱到如此痴的程度的书生，特别是“见宾亲，不知温凉，三数语后，则诵声大作，客逡巡自去”，作者这里仅用“三数语”便神态活现地勾勒出这位书呆子的形象，真是如闻其声，如见其人。读到此便令人忍俊不禁，哑然失笑。再如《阿宝》中开头介绍孙子楚：

性迂纳，人诳之，辄信为真。或值座有歌妓，则必遥望却走。或知其然，诱之来，使妓狎逼之，则赧颜彻颈，汗珠珠下滴。因共为笑。遂貌其呆状，相俦传作丑语，而名之“孙痴”。

这是又一个“痴”的形象，在女性面前或“遥望却走”，或“赧颜彻颈，汗珠珠下滴”，我们读了不难想其“呆”状（但不会做丑语）。

蒲松龄有时还在情节发展中偶尔也插入几笔白描，勾画出人物的神态来。如《青梅》篇写张生家贫而其母托人谋聘王进士家阿喜：“乃托侯氏卖花者往。夫人闻之而笑，以告王。王亦大笑。”作者在这里没有细致刻画阿喜父母的神态，也没有用二人的语言来表达，可是写二人的两笑，则将阿喜父母的那种嫌贫爱富，待价而沽的神态表现出来了。冯评：“两笑字自视为天上人物。”蒲松龄的笔墨真是简练到家了，可是又能给人以想象。

《聊斋志异》，有的全篇以白描手法刻画人物形象。如《于江》篇，写十六岁的少年于江，为报父仇，连毙三狼，情节、语言都极为简练，没有对话，没有描绘和渲染，作者用白描勾勒出一个有智有勇的农民家庭的少年来，与《贾儿》一篇的层层皴染笔法不同，全篇不过三五百字。较长的如《夜叉国》，全篇对话极少，情节于奇异之中出以平淡，主要是运用白描的手法。作者竟能将“牙森列戟，目闪双灯，爪劈生鹿”的夜叉（特别是妻以徐的那个雌夜叉），描摹得非常生动。作者往往用三言两语便将夜叉的神态勾画出来，如开始处写二夜叉粗而憨之态可掬，中间写雌夜叉对徐的保护，后写母夜叉“见翁（指徐）怒骂，恨其不谋”，至最后写母夜叉助子征战：

“母尝从之南征，每临巨敌，辄擐甲执锐，为子接应，见者莫不辟易。”何评：“或问夜叉究不知何状。曰：请思之。”我想读过此篇之后，夜叉之状定能思而见之。

蒲松龄与曹雪芹，一位是短篇小说的巨擘，一位是长篇小说的泰斗。蒲死于一七一五年，而红学界有人推断曹生于一七一五年。殆乎曹之生乃蒲之投胎哉。当然，这后一句是笑谈了。

〔注〕引文据张友鹤所辑《聊斋志异》（三会本）。

《水经注》文学价值浅论

李 知 文

我国的地理学，创始于二千多年前战国时代的《尚书·禹贡》和《山海经》（其中十四篇是战国时代作品，只有《海内经》四篇为西汉初年作品）。到两晋南北朝时代，则有了飞跃的发展。据《隋书·经籍志》载，我国两晋南北朝时代记述海内外山川地理的著作，多达一百三十九种。其中著名的有：西晋挚虞的《畿服经》一百七十卷；南朝齐陆澄集一百六十家之说而编著的《地理书》；南朝梁吴均的《十二州记》十六卷；南朝梁任昉又比陆澄增多八十四家而汇编的《地记》；南朝梁陈间顾野王“抄撰众家之言”所作的《舆地志》。北魏酈道元所撰《水经注》四十卷，则是集当时地理学大成并且具有多方面价值的巨著。

酈道元（466或472——527），南北朝时代杰出的地理学家和优秀的散文家。字善长，范阳涿县（今河北涿县）人。一生好学不倦，博览群书。历任尚书主客郎、州刺史、御史中尉等官职。勤慎吏职，执法严峻，并且具有积极的思想倾向和进步的哲学观点。因侍中城阳王徽进谗，被派遣为关右大使。后为雍州刺史萧宝夤所害。

酈道元的杰作《水经注》，作了二十倍于《水经》的补充和发展。清人胡渭在《禹贡椎指例略》中把它喻为“禹贡之忠臣，班志（按即《汉书·地理志》）之畏友”，在地理学上具有不朽的价值。《水经注》“因水以证地，因地以存古”，为我国保

存了不少亡佚的古籍资料和墓葬、碑刻、古城遗址等文化资料，又具有很高的史学价值。《水经注》以水道为纲，共记河流一千三百八十九条，在我国古代地志中，“水道莫详备于此书”，因而又具有很高的水利学价值。《水经注》又是山水游记的先导、神话传说的集锦、民俗风土的实录。它描绘祖国山川壮丽秀美的景色，同时记述各地的名胜古迹、神话传说、风土人情，文笔深峭，脍炙人口，千余年来一直被人传诵。《水经注》在地理学中正如《史记》在史学中一样，是具有很高文学价值的著述。

本文试从以下几个方面，着重对《水经注》的文学价值加以分析探讨：

(一) 山水游记的先导

《水经注》的文学价值，首先在于它是我国游记文学的滥觞。北宋诗人梅尧臣曾强调说：“状难写之景，如在目前，方是高手。”郦道元正是当之无愧的写景高手。举凡虫、鱼、鸟、兽、山石、清泉、瀑布、绿潭、花草、树木、翠峰、修竹、幽谷、深涧……描状无不穷形尽态，生机勃勃。他或者摄取一个镜头以突现全景，或者以“残霞成绮”式的点染来衬托全景，或者以前无古人的描绘展示出情景交融的画面。例如《河水篇》写吕梁山：

其水西流，历于吕梁之山，而为吕梁洪。其山岩层岫衍，涧曲崖深，巨石崇竦，壁立千仞。河流激荡，涛涌波襄。雷湍电泄，惊天动地。

作者只摄取身临其境时目见耳闻的一个镜头，以寥寥数语加以

描状，就把吕梁山峥嵘磅礴的气势，呈现于读者面前。

又如《庐江水篇》写庐山瀑布：“白水在黄龙南，即瀑布也。水出山腹，挂流三四百丈，飞湍林表，望若悬素，注处悉成巨井，其深不测，其水下入江渊。”其中描绘瀑布的仅当中四句十八字。但是瀑布的气势却被描写得极为形象壮观，不禁使我们联想到李白的名句：“飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”《沅水篇》写沅水，则采取了点染衬托的手法：

沅水又东历临沅县西，为明月池、白璧湾，湾状半月，清潭镜澈，上则风籁空传，下则泉响不断。行者莫不拥楫嬉游，徘徊爱玩。

沅水又东历三石涧，鼎足均峙，秀若削成，其侧茂竹便娟，致可玩也。又东带绿萝山，绿萝蒙幕，颓岩临水，实钓渚渔咏之胜地；渔咏幽谷，浮响若钟，信为神仙之所居。

沅水又东迳平山西，南临沅水，寒松上荫，清泉下注，栖托者不能自绝于其侧。

作者捕捉彼时彼境的景物特征，略加描绘点染，就衬托出了沅水清绮幽美的景色。作者在展示情景交融的画面方面，手法的高超，尤其令人叹服。例如《寇水篇》中写阳城渚：

渚水渚涨，方广数里。匪直蒲笋是丰，实亦偏饶菱藕。至若变婉卣童及弱年崽子，或单舟采菱，或叠舸折芰，长歌阳春，爱深绿水。掇拾者不言疲，谣咏者自流响，于时行旅过矚，亦有慰于羁望矣。

阳城渚幽静、妩媚的景色，浓郁的生活气息，被描绘得淋漓尽致，而又文字省俭，短隽明洁。可谓有声有色，情趣盎然，如诗如画，意境清幽。作者“状难写之景，如在目前”的才能，

在描绘雄伟的孟门山（《河水篇》）和三峡（《江水篇》）中，得到了充分的发挥。他根据身临其境的细致观察，发现黄河在孟门把河床冲击得很深，两岸山势高峻，形成悬流千丈、雷湔电泄的瀑布；岸旁巨石倾侧峭立，其势若将坠入大河；河水倾泻而下，激起的水珠恰似一片轻烟白雾。于是写道：

……此石经始禹凿，河中漱广，夹岸崇深，倾崖返捍，巨石临危，若坠复倚。古之人有言：“水非石凿，而能入石。”信哉！其中水流交冲，素气云浮，往来遥观者，常若雾露沾人，窥深魄悸。其水尚奔浪万寻，悬流千丈，浑洪赑怒，鼓若山腾，浚波颓垒，迄于下口。方知慎子下龙门，流浮竹，非驷马之追也。

长江三峡以景色奇绝闻名天下。唐代大诗人李白曾为它写下“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还；两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”的名句，成为千古绝唱。然而李白这首《早发白帝城》诗，命意正是以郦道元关于三峡的描写为渊源的。李白的诗虽然更洗练概括，但是就传述三峡的神采来说，郦道元毕竟有其不可代替的独创性。他以饱含激情的深峭清绝的笔力，赞叹壮丽幽美的景色，既丰富了我们的地理知识，开拓了我们的心胸，又激起了我们对祖国山河的热爱。请看这久为人们传诵的名篇：

自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩叠嶂，隐天蔽日，自非亭午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿溯阻绝。或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影，绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间，清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。”

这段文字清丽峭拔，有声有色，形象优美，是一首绝妙的散文诗。作者先用“重岩叠嶂，隐天蔽日”八字，刻画出三峡险峭的面貌，给人以凄清幽邃的感觉。又概括用“朝发白帝，暮到江陵”，暗喻三峡形势之险峻和夏季江水的恣肆湍急。然后写“春冬之时”的风光：“素湍绿潭，回清倒影”，“悬泉瀑布”，飞漱绝巘。静穆幽美，景色宜人。最后写秋景，引出“猿啸”。“林寒涧肃”，猿啼哀切，不仅写了景，也写了旅人的心情，情景交融，富于诗意。

上述这些景物描写，之所以使人读来“如在目前”，是因为作者在描状上下了功夫。有些写景的诗文，之所以不能给读者留下深刻的印象，则往往是流于公式化、概念化，没有描状出彼时彼境的景物特征。究其病因，主要有二：作者缺乏“自献径见之心”的责任感，并没有身临其境，而只是凭经验，想当然地去写。此其一。其二，或者虽“身临”其境，而未能潜心观察，既不能把握它与别时别境相比所具有的特点，又缺乏深切的感受。郦道元在写景状物方面，为我们提供了良好的范例。他以“所经之苦，人理莫比”的东晋高僧法显为榜样，跋山涉水，“访渎搜渠”，力避“失志记之本体，失实录之常经”。他的足迹遍及长城以南和秦岭淮河以北的广大地区，历览祖国伟大壮丽的山川。他正是经过观察体验，产生了“深心有感，不容不述”的写作冲动，加以具有深湛的文学修养，才能写出这样丰富多采、历久常新的文字的。他象南朝的谢灵运、吴均、王筠等一样，都是在寄情自然，“山水方滋”的风气中陶冶出来的歌颂自然的优秀作家。

郦道元的一些写景手法，对后人特别是对柳宗元的游记，具有很大的启发作用。正如清代文学家刘熙载所说：“郦道元叙

山水，峻洁层深，奄有《楚辞·山鬼、招隐士》胜境，柳柳州游记，此其先导也。”（见《艺概》卷一）明代文学家杨慎在《丹铅录》卷七中更具体指出：“柳子厚《小石潭记》：‘潭中鱼可百许头，皆若空游无所依’，此语本之酈道元《水经注》‘淶水平潭，清洁澄深，俯视游鱼，类若乘空’（见《洧水篇》）。沈佺期诗：‘鱼似仙镜悬’，亦用酈语意也。”又如，酈道元在《江水篇》中对人滩有如下一段描写：“……人滩水至峻峭。南岸有青石，夏没冬出，其石嵌崟，数十步中，悉作人面形，或大或小，其分明者，须发皆具，因名曰人滩也。”接着又描写西陵峡两岸峭壁的山石说：“绝壁或千许丈，其石彩色形容，多所象类。”柳宗元在《钴姆潭西小丘记》中，对山石则有一段更为生动传神的描写：“其石之突怒偃蹇，负土而出，争为奇状者，殆不可数：其嵌然相累而上者，若牛马之饮于溪；其冲然角列而上者，若熊羆之登于山。”然而追本溯源，柳宗元这段精采的文字，不正是脱胎于酈道元对山石的描写吗？两者所不同的是：酈道元或者把山石比作“须发皆具”的老人，十分形象具体，或者只概述“彩色形容，多所象类”，许多具体形象则留给读者去想象。柳宗元创造性地运用这种手法，把小丘上的那些奇石比作“牛马之饮于溪”，比作“熊羆之登于山”，在“肖其貌”的基础上，力求“传其神”。于是他笔下的那些石头就“活”起来了。酈道元在描绘了“目所履历，未尝有”的西陵峡的奇观佳景之后，借袁山松的话感慨道：“书记及口传，悉以临惧相戒，曾无称有山水之美也。”“既自欣得此奇观，山水有灵，亦当惊知己于千古矣！”柳宗元愿作祖国山水的知己，借美丽山川的被遗弃和埋没，而抒写其对现实的愤激不平，不也是从酈道元这样的抒情文字中受到启发的

吗？故此，明末张岱十分中肯地评论说：“古人记山水手，太上酈道元，其次柳子厚，近期则袁中郎。”

杨銮之的《洛阳伽蓝记》，其文风和骈散结合的语言形式，都受到《水经注》的影响，和《水经注》很相近。《水经注》对白居易的写景散文，也有一定的影响。如《庐山草堂记》描写山泉云：“霏微如雨露，滴沥飘洒，随风远去。”这是借鉴《水经注·赣水篇》中“北五六里有风雨池，言山高濈濈，濈着树木，霏散远洒若雨”的佳句而写的。

《水经注》对徐霞客(宏祖)的影响相当明显。清代学者潘次耕赞扬徐霞客不畏险阻的精神说：“霞客之游……登不必有径，荒榛密箐，无不穿也；涉不必有津，冲湍恶洑，无不绝也。峰极危者，必跃而踞其巅；洞极邃者，必猿挂蛇行，穷其旁出之窔。途穷不忧，行误不悔，瞑则寝树石之间，饥则啖草木之实。”这说明徐霞客之所以具有这种艰苦卓绝的访察精神，除了刻苦自励和母亲的教育外，法显和酈道元的启示也是一个重要因素。潘次耕评赞《徐霞客游记》说：“直叙情景，未尝刻画为文，而天趣旁流，自然奇警，山川条理，颇列目前；世俗人情，关梁厄塞，时时著见；向来山径地志之误，厘正无遗。奇踪异闻，应接不暇，然未尝有怪迂侈大语，欺人以所不知。”这又说明徐霞客严谨的写作态度、真实自然的文风及其游记质朴优美的语言形式，显然也是受了酈道元的影响的。

《水经注》对后世的景物志，也有较大的影响。在记述北京风土景物的书中，明崇祯八年（公元1635年）所刊刘侗、于奕正合著的《帝京景物略》，是出版较早，文学性较浓的一种。清代著名学者纪昀曾予以评价说：“其胚胎，则《世说新语》、《水经注》；其门径则出入竟陵、公安；其序致冷隽，亦时复

可观。”刘、于在《例略》中也曾说：“成斯编也良苦，景一未详，裹粮宿春；事一未详，发篋细括；语一未详，逢襟提问；字一未详，动色执争。历春徂冬，铄铄辘辘而帙成。”可见他们正是以酈道元为榜样，经过辛勤的实地访察和反复推敲，才写成这本书的。

酈道元继承其前人地理志和山川记的成果所撰著的《水经注》，奠定了我国游记散文的基础，并给与自南北朝以来历代山水游记以巨大的影响。

（二）神话传说的集锦

《水经注》的文学价值，也在于它继《山海经》之后写了不少“幽致冲妙，难本以情”的神话传说。在仅有八千四百字的记述今永定河的《灤水篇》中，就有天池、马邑川、道武皇帝遇白狼之瑞、虎圈、火山、汤井、风穴、飞狐口、青牛渊、神泉水、班丘仲卖药、赵襄子杀代王、黄帝战蚩尤于涿鹿、牧牛山、王次仲化为大鸟、桓公泉、穆容偶立铜马像等十七个。书中著名的神话传说，则有《河水篇》的昆仑神异、菩萨降魔、赵简子怒沉栳缴、汉武帝掠取大宛马，《渭水篇》的酈池君、村留神与鲁班语、智囊樗里子，《洙水篇》的杞梁殖妻哭城，《江水篇》的巫山神女瑶姬、女观山，《温水篇》的竹王，《叶榆河篇》的九隆、交趾大蛇，《渐江水篇》的禹得黄帝之遗谶、欧冶子铸剑和曹娥等。这些神话传说，不仅丰富了《水经注》的内容，而且由于描述生动优美，富于传奇色彩，使《水经注》的文学性显著加浓。例如《江水篇》中写巫山神女瑶姬：

郭景纯曰：“丹山在丹阳，属巴。”丹山西即巫山者也，又帝女居焉。宋玉所谓天帝之季女也，名曰瑶姬，未行（出嫁）而亡，封于巫山之阳。精魂为草，实为灵芝。所谓巫山之女，高唐之阻，旦为行云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。旦早视之，果如其言。故为立庙，号朝云焉。

作者把追思哀慕之情，倾注于优美的传说之中，刻画出一个圣洁、灵异的神女，成为历代传诵的神话故事。又如《河水篇》中记汉武帝掠取大宛马的民间传说：

胡马感北风之思，遂顿羈绝绊，骧首而驰，晨发京城，夕至敦煌北塞外，鸣而去。因名其处曰候马亭。今晋昌郡南及广武马蹄谷盘石上，马迹若践泥中，有自然之形，故其俗号曰天马径。

短短几句话，就把那匹得意长鸣，昂首奔驰，四蹄刚劲的骏马的形象，突出地刻画出来了。又如《江水篇》写女观山：

夷道县北有女观山，厥处高显，回眺极目。古老传言：昔有思妇，夫官于蜀，屡愆秋期，登此山而望，忧感而死。山木枯悴，鞠为童赜。乡人哀之，因名此山为女观焉。葬之山顶，今孤坟尚存。

郦道元怀着同情的感慨叙写了思妇登西山绝望、忧感而死的古老而优美的传说。这个传说后来成为诗文中常引用的典故。

神话传说，是反映古代人们对世界起源、自然现象及社会生活的原始理解的故事和传说。神话传说往往表现了古代人民对自然力的斗争和对理想的追求，富于想象和幻想。因此，它是古代文学的重要组成部分，对文学发展起了很大的作用。中国神话传说极为丰富，许多神话传说保存在《山海经》、《淮南子》和《水经注》中。

(三) 风土民俗的实录

《水经注》的文学价值，还在于它写了不少情景逼真、富于趣味的风土民俗。例如，《夷水篇》关于鞭阴阳石以调水旱的民俗：

夷水自沙渠县入，水流浅狭，裁得通船。东迳难留城南，城即山也，独立峻绝。西面上里余，得石穴。把火行百许步，得二大石碛，并立穴中，相去一丈，俗名阴阳石。阴石常湿，阳石常燥。每水旱不周，居民做威仪服饰，往入穴中，旱则鞭阴石，应时雨；多雨则鞭阳石，俄而天晴。相承所说往往有效，但捉鞭者不寿，人颇恶之，故不为也。

此外，如《灋水篇》中关于雁门、神泉二水合而有灵，久旱不雨，人多祷请的习俗，《浙江水篇》关于人们至射的山石室(射堂)，“常占射的，以为(谷物)贵贱之准”的传说，以及《温水篇》中关于当时海南岛少数民族“好徒跣(赤脚)，耳广垂以为饰，虽男女褻露(裸体)，不以为羞”的记述，也都既有时代特点和生活气息，又有引人入胜的故事性。

风土民俗，是研究我国文化史和各民族史的重要资料，是文学具有民族性的重要标志之一。我国古代进步作家都十分重视风土民俗。《晋书·阮籍传》称美阮籍说：“籍平生曾游东平，乐其风土。”郦道元发扬了古代进步作家“乐其风土”的优良传统。这一点，对于我们今天的作家仍有其现实的教育意义。

(四) 骈散结合的文体

《水经注》的文学价值，又在于它以汉、魏、晋的散文，特别是地理志和山川记为渊源，并借鉴《楚辞》、汉赋和南朝骈文，创立了骈散结合的文体。或骈或散，骈散相间，相得益彰，使之臻于真实自然、瑰丽优美的境界，而绝非“混妍蚩而成体”，或者只是所谓“骚赋的支脉”。有的同志认为：“从文学的发展来看《水经注》的渊源，应该是《楚辞》和汉赋，不仅在内容上与《涉江》、《哀郢》、《三都》、《两京》描述山川景物部分相近，即在形式上也是从骚赋发展起来的。”对于这个论断，实在不敢苟同。我认为只是片面强调《水经注》的渊源是《楚辞》和汉赋，而忽视其对先秦散文、《史记》以及魏晋散文的继承，恰恰抹煞了《水经注》骈散结合、“珠璧相照”的特色。总观全书，写景部分多是骈散结合的，仅有少数片段近于骈文。南朝陶宏景的《答谢中书书》、吴均的《与宋元思书》和《与施从事书》等著名的山水小品，多是清丽峻洁的四字句。而酈道元在《河水篇》中对唐述窟的描写和吴均在《与宋元思书》中对富春江的描写，从文风到遣词造句都极为相似：

自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝。……两岸高山，皆生寒树，负势竞上，互相轩邈；争高直指，千百成峰。……

河水又东北会两川，右合二水，参差夹岸连壤，负险相望。河北有层山，山甚灵秀。山峰之上，立石数百丈，亭亭桀竖，竞势争高，远望峩峩……悬岩之中，多石室焉。……”

略加比较，即可看出南朝文风对生活在北朝的酈道元，有很大的影响，也可看出他对辞赋的借鉴。但是它的语言形式仍是骈散结合的。至于纯四字句的片段，固然也有，如《温水篇》：“咸驩已南，麀鹿满岗，鸣咆命畴，警啸聒野。孔雀飞翔，蔽日笼山。”不过我们毕竟不能以这样少数片段的骈文来概括全书。否则，我们便不能对《水经注》在我国散文发展史上的成就和影响，作出正确的评价。

此外，作者在行文中往往巧用俚语、俗谚、民谣、诗、赋等。他在实际调查中，重视访问群众，随时记录耆老之言和“舆徒之说”，自觉地从劳动人民那里吸取营养，以丰富自己的语言。例如，北京市郊在北魏时有两条小河：一条是高梁河，一条是清泉河。高梁河上承蓟城（今北京西南隅）西北平地的水泉，涓涓细流，东南注入灤水（今永定河）。清泉河上承桑乾河，下游支流多而微细，“散漫难寻”，“漫衍入潞河”。对这种特殊的地理现象，作者引用当地十字俗谚“高梁无上源，清泉无下尾”，就把未经治理的高梁河上源和清泉河下游的具体情况，表述得清清楚楚。长江初入宜昌，崖岩陡峭，江流峻急，水道迂回。峡中有一座黄牛峰，“如人负刀牵牛”。旅人在迂深的水道中逆水行舟，历日隔宿，仍然看得见高耸的黄牛峰。酈道元便引用民谣极简切地表述了这种奇异的景象：“朝发黄牛，暮宿黄牛，三朝三暮，黄牛如故。”《沔水篇》记述滂、净二滩说：“汉水又东，谓之滂滩，冬则水浅，而下多大石。又东为净滩，夏水急盛，川多湍洑，行旅苦之。故谚曰：‘冬滂夏净，断官使命。’”八字谣谚，读之令人惊心动魄，既达到了使读者知其险阻的目的，又节省了许多描述的笔墨。《清水篇》记述鲁阳关说：“左右连山插汉，秀木干云。故张景阳诗

云：‘朝登鲁阳关，峡路峭且深。’”作者的描绘加上所引诗句共只二十字，就把鲁阳关的险峻秀美，如同电影的特写镜头，形象逼真地呈现于读者面前。《河水篇》写函谷关山河围绕，易守而难攻的险固形势说：“邃岸天高，空谷幽深……号曰天险。故《西京赋》曰：‘岩险周固，衿(襟)带易守。’”又如，《沽河篇》赞颂教北京人民种水稻的张堪说：东汉初，“渔阳(今密云县)太守张堪，于县开稻田，教民种植，百姓得以殷富。童谣歌曰：‘桑无附枝，麦秀两岐，张君为政，乐不可支。’视事八年，匈奴不敢犯塞”。《淮水篇》赞颂东汉刘陶说：“颍阴刘陶，为(慎阳)县长，政化大行，道不拾遗，以病去官。童谣歌曰：‘悒然不乐，思我刘君，何时复来，安此下民！’”所引俗谚、民谣和诗赋，情真语挚，都起了画龙点睛的作用。《水经注》所引诗、赋既巧又多，诗共二十余首，赋共三十八篇，这更是两晋南北朝时代地理著作和文学著作所不可比拟的。在骈散相间的简洁优美的记叙中，珠联璧合地穿插引用富有生活气息的俚语、俗谚、民谣和意味隽永的诗、赋，使《水经注》具有了形象性和音乐美的诗的特质，做到了浏亮雅洁，格高韵胜，内容切实，文质兼美，富于文学风味，具有吸引读者含英咀华的艺术魅力。

(五) 锤炼语言的范本

《水经注》的文学价值，又在于它堪称语言锤炼的范本。六朝时期，由于骈俪文的盛行，一般诗文往往堆砌词藻，滥用典故。郦道元的文风则与当时一般诗文迥然不同。他注重文字的修饰，崇尚道整明洁，简练恰切，以非常审慎的态度遣词造

句；他反对徒有其形式美的浮靡文风，但又讲求字句的饰洁整齐，音韵的和谐优美。这就形成了郦文“幽深孤峭”，冷艳峻洁的独特风格。作者写景状物，往往几句话、几个字，就能表现出一种境界，勾画出一幅图景。即如描状三峡时，用“夏水襄陵”，刻画出夏季江水暴涨时的情景，用“素湍绿潭，回清倒影”，状写出“春冬之时”幽静澄明，令人悦目舒怀的景色，用“林寒涧肃”和“高猿长啸”，烘托出秋天山林、深涧的萧瑟、凄凉的氛围，描绘出冷寂难耐、哀切惻人的意境。《沅水篇》中经过推敲得来的“浮响”一词，十分准确而形象地描状出渔歌在幽深的山谷中回响荡漾的情状。又如《灋水篇》中以“林渊锦镜”，非常形象地描状出澄澈的深潭，倒映着岸边苍秀的林木，恰如绘有彩锦的明镜。这使我们联想到苏东坡《记承天寺夜游》中的佳句：“庭下如积水空明，水中藻荇交横，盖竹柏影也。”真是情景婉然，各尽其妙。倘把“锦”字易作“明”字，便失去特色，索然无味了。而《渐江水篇》对若邪溪清澈幽美的描写则云：“麻潭下注若邪溪，水至清照，众山倒影，窥之如画”，又绝不雷同。《水经注》中惟妙惟肖的描状，可谓琳琅满目，美不胜收。

作者描写一景一物，总是从观察所得出发，力求准确形象。例如，全书中关于碑刻的描述很多，却绝不给人以重复的感觉：

“碑字素灭，不可复识”；“文辞鄙拙，殆不可观”；“文字缺落，难以复识”；“碑文缺落，不详其人”；“文字剥落，不可复识”；“碑石破落，文字缺败”；“文字灈缺，今无可寻”；

“岁远，字多沦缺”……一字之异，一词之别，反映出作者观察的细致深入和“语不惊人死不休”的遣词造句的审慎态度。这是很值得我们学习和继承的。

酈道元热爱大自然，热爱祖国的壮丽河山，而又好学博览，具有擅用文字写景状物和叙事明理的卓越才能。他的杰作《水经注》，在我国文学史上具有很高的地位。“青山缭绕疑无路，忽见千帆隐映来。”今天，随着四化建设高潮的到来，写作和提高山水游记的任务，已经十分突出地摆在我们的面前。为了促进文学事业和旅游事业的发展，我们应当进一步探讨《水经注》的文学价值，更好地批判继承这份宝贵的遗产。

中国古典戏曲

创作理论中的艺术禁忌

俞 长 江

中国古典戏曲已有八百年发展的历史了。在古典戏曲的发展中,逐渐形成和确立了古典戏曲的创作理论和艺术原则。而艺术创作中的禁忌,就是古典戏曲创作理论和艺术原则的重要组成部分。古典戏曲理论中的艺术禁忌,不仅是古典戏曲艺术经验的总结和升华,而且是古典戏曲创作的绳墨。我们在研究和继承古典戏曲艺术传统时,决不应将这些艺术禁忌摒弃不顾,而应该在立足于当前戏曲发展、尊重古典优秀艺术传统的基础上,对于这些艺术禁忌,去粗取精,去伪存真,割舍禁锢人们思想发展的桎梏,大胆运用适应艺术发展规律的原则。

中国古典戏曲理论家,几乎无一例外,都是戏曲文学的作者,他们的理论,是他们创作甘苦的经验总结。正因为如此,他们的理论很少空泛的论述,而大部分表现为点滴的,然而又是恰中肯綮的艺言要诀。这里蕴含着丰富的文化宝藏,亟待我们去开发。现在,我们只从古典戏曲理论中的艺术禁忌这个方面,谈谈我们的一得。

中国古典戏曲创作中的艺术禁忌,涉及戏曲创作的问题很多,它们不但包括创作方面,而且也包括表演方面。我们只打算从艺术创作的基本规律的几个主要方面谈一谈。

一、从戏曲创作的社会效果来说,有这样几种禁忌:

1. 戏曲要为时而作，忌无病呻吟。

古典戏曲理论家，非常重视戏曲的社会效果，重视戏曲在思想、道德、情操、知识方面对社会的教育作用。他们认为戏曲“要华袞（赞颂）其贤者，粉墨其慝（邪恶）者”。褒扬以时代标准来衡量的真、善、美，鞭扑假、恶、丑，从而“令观者藉劝惩兴起，或扼腕（激愤）裂眦，涕泗交下而不能自己”。这是说，戏曲的华袞贤者，粉墨慝者，不是依靠苍白乏力的说教，而是以艺术作为教育手段，启迪观众的思维，唤起观众的共鸣，扣击观众的心扉，让他们感觉明知是“戏”，却信是“实”，以极大的注意力，关心着戏曲中人物命运的发展，从而爱从心头起，怒自胆边生。这样的戏曲艺术，就达到了应有的社会效果。

不仅如此，清末著名学者王国维在论宋元戏曲时说：“能写当时政治及社会之情状，足以供史家论世之资。”他在前人的基础上，肯定戏曲教育作用的同时，又提出了戏曲对于社会历史的认识作用。

古典戏曲理论家，屏弃那种把戏曲当作玩味世事的消遣，特别忌讳堆垛典实、玩弄词藻的无病呻吟之作。

2. 要雅俗共赏，忌曲高和寡。

古典戏曲理论家，从戏曲艺术的社会作用出发，主张戏曲应该受到三教九流社会各阶层观众的欢迎和赏识。他们认为戏曲创作并非“藏之名山”，而是要“奏之场上”。对于士大夫读书人，能够使“考古者征其事，论世者观其心，游艺者玩其辞，知音者辨其律”；对于一般“田峻女工，山樵野叟”尽可以“知史识，谙掌故”，于瓜棚豆架之下，“话其中故实”。这样社会上的三教九流、五行八作都是戏曲的积极观众。从戏曲中，吸收

他们各自认为有用的内容，从而达到了戏曲寓教于潜移默化之中的社会效果。戏曲忌讳艰深晦涩，壅塞典故。明代戏曲理论家王骥德在《曲律》中论及这个问题，他认为有些戏曲“使僻事、绘隐语，词须累诂，意如商谜”，“徒逞其博洽，使闻者不解为何语，何异于对驴而弹琴乎？”到了这步田地，戏曲也就难说它有什么艺术感染力，也就完全失去了它应有的社会教育作用与认识作用。

二、从戏曲结构方面来谈：

1. 戏曲要千锤百炼，切忌鼠朴自贵。

古典戏曲理论家，很注意戏的结构。明代戏曲家凌濛初说：“戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。”他主张戏曲结构要千锤百炼，反复推敲。他反对那种“裒集故实，编造亦多，草草苟完，鼠朴自贵”。这样的戏曲作品“堪为齿冷”，“总未成家，亦不足道”。从哪些方面锤炼呢？首先要把有“扭捏巧造之弊”的毛病去掉，使戏曲的结构自然完整。他反对戏曲追求离奇的情节。凡是离奇的情节，都应删削殆尽。他认为戏曲忌讳“愈造愈幻，假托寓言，明明看破无论，即真实一事翻弄作乌有子虚。总之，人情所不近，人理所必无，世法既自不通，鬼谋亦所不料”。这样的戏，“演者手忙脚乱，观者眼暗头昏，大可笑也”。凡是不近情理、情节离奇、枝蔓丛生的戏，都要锤炼，决不能敝帚自珍，不忍割舍。

2. 发挥主意，忌不审轻重。

主意，清代戏曲家李笠翁把它叫“主脑”。是一出戏的主要情节和揭示人物性格、发展戏剧冲突的关键所在。明代戏曲家王伯良在《曲律》中说，一出戏“须先定下间架，立下主意”，然后在紧要处，“须重著精神，极力发挥使透”。所谓“透”，就

是指戏曲依靠独特的偶然事件，使不同的人物性格互相撞击出火花，使性格与性格之间的矛盾冲突激化起来，从而深化主题。在发挥主意时，《曲律》提出要“勿落套，勿不经，勿太蔓，一蔓则局懈”。“若无紧要处，只管敷衍，又多惹人厌憎，皆不审轻重之故也”。

3. 要浑然天成，首尾呼应，忌人无着落，折无照应。

戏曲的情节发展，戏剧结构，不但要波澜起伏，扣人心弦，而且要左右映带，首尾呼应，切忌使观众心生疑窦。如果使观众的疑虑直到终场不解，就势必会降低一出戏的真实性与感染力。王骥德（伯良）提出戏曲要“贵剪裁，贵锻炼……毋令一人无着落，毋令一折不照应”。情节的发展，要不落俗套子，不能使人一看就穿，一想就透，要如“烟波渺漫，姿态横逸”，腾挪跌宕，摇曳多姿。而且在情节的错综发展中，“务如常山之蛇，首尾呼应；又如鲛人之锦，不著一丝纰纆”。

4. 定场诗宜稍露才华，切忌深晦。

古典戏曲每场或每折开始，总有定场诗四句或两句。这几句定场诗，或能提掇全场内容，或点拨剧情发展，或暗示人物性格，它一定要紧扣全折内容。象《鲛绡记》中一折的定场诗：

心为黄金黑，腮因白酒红。

休论旧日事，柳絮已随风。

这四句定场诗，就暗示出贾主文的贪婪、忘恩负义、趋炎附势的性格。

《曲律》上提出：“每折先定下古语二句，却凑二语其前，不惟场下人易晓，亦令优人易记。”但是，这定场诗要自然，“用得亲切，较可。”王骥德说：“还有集唐句以逞新奇者，

不知喃喃作何语矣。”“如《浣纱》范蠡遇西施折，用‘芙蓉脂肉绿云鬟’一诗，所谓风乍起，吹皱一池春水，干卿何事？”他还提出：“定场白，稍露才华，然不可深晦。”

5. 结尾宜臻入佳境，余韵无穷，忌狗尾续貂，潦草收场。

一场戏，一出戏的结尾，一般来说有这样几种作用：或者收摄全剧精神，或者提出疑问以开遗响，或者交待事件发展的结局而形成全剧高潮。正因为结尾在戏剧中有着重要的功能，所以历来戏曲家在结尾的研究上是下了不少功夫的。《曲律》认为“尾声以结束一篇，须是愈著精神，末句便得一极俊语收之，方妙”。如果“只是潦草收场，徒取完局”，那么“绝无佳者”。结尾的功力如何，大致可分三等：“以词、意俱若不尽者为上，词尽而意不尽者次之，若词、意俱尽则平平耳。”假若“词未尽而意先尽，亦有词未尽而句已尽，则复强缀一语以完腔，未必‘貂未足’，真所谓‘狗尾续’也”。古典戏曲理论家，讲求一出戏的剧情发展要草蛇灰线，伏笔相承，环环相扣，善始慎终。忌讳枯燥乏味、不得已不结的潦草收场。

三、从戏曲创作风格来说，有这样几种禁忌：

1. 戏曲要情意酣畅，忌干瘁枯涩。

戏曲借助于舞台，以有限的时空，再现生活中的各种尖锐矛盾。但它决不应是生活原来式样的松散、粗糙、拖沓、平淡，而应该是集中、细腻、紧张、奇特的丰富多采的戏剧情节。这就不允许舞台上出现毫无生气的叙述，无精打采的唱、念、做、打，即使十分短暂，但也让人不可忍耐。戏曲艺术要求作家在创作时有充沛的感情，憎者投之以憎，怜者惠之以怜。古典戏曲理论家焦循在《剧说》中记载着汤显祖在创作《牡丹亭》时的故事：“运思独苦，一日忽然失踪，遍索之，乃卧庭中新上，

掩袂痛哭。惊问之，则因填曲至‘赏春香还是你旧罗裙’句，不觉伤心。”这种把自己与所塑造的戏曲人物融为一体的作家创作热情，正是古典戏曲理论对创作上的一贯要求。走上舞台的每一个人物，不管是沉默寡言也好，声色夺人也好；不管是莺、泼辣、凶残、乖戾，还是活泼、拘谨、善良、本分，都必须是情意充沛、生气盎然的舞台角色。应该作到“摹欢则令人神荡，写怨则令人断肠，不在快人，而在动人”。戏曲有了情，才能使戏曲对观众作到“役耳目，易神理，忘晦明，废饥寒……穿金石、动天地……”。戏剧中每一个出场人物都应作到“眉宇现乎外，血性注于内，情缘煎其中”。这样的戏曲，才能是生动的戏曲，这样的舞台，才能是扣荡心扉的舞台。古典戏曲理论家，非常忌讳堆垛故事，“凑插、将就”，法严于词，词拘于法，感情枯涩的戏曲作品。

2. 本色为贵，切忌浓盐赤酱。

所谓本色，指的是戏曲作品风格的质朴、自然、清新、流利。明代戏曲理论家徐复祚在《曲论》中评论《香囊记》时说：“处处烟花风柳，如花边柳边，黄昏古驿，残星破冥……丽语藻句，刺眼夺魄，然愈藻丽，愈远本色。”他对于远离本色的《龙泉记》评价说：“纯是措大袋子语，陈腐臭烂，令人呕秽。”

《曲律》在论及这个问题时说，戏曲“模写物情，体贴人理，所取委曲婉转，以代说词，一涉藻绩，便蔽本来”。张琦在《衡曲尘谈》中也说：“不贵摭实而贵流利，不贵文饰而贵真率肖吻。”这些论述，都是反对戏曲一味地追求风雅，形成绮靡华贵之风，而提倡古朴、自然。古典戏曲理论家推崇王实甫的风格，说他的《丝竹芙蓉亭》杂剧，“通篇皆本色，词殊简淡”，

誉为戏曲的上品；而把词藻浓丽、内容空泛的戏曲，斥为“浓盐赤酱”，只能餍人，而不能给人以滋味。

3. 戏曲应该涵蕴、警辟，切忌浅露、粗俗。

中国传统诗论，在论诗时说，作诗要含蓄、深沉，“语忌直、味忌浅、脉忌露”。古典戏曲理论也讲求蕴含深厚，施言立意要警辟，忌讳粗俗、鄙陋。所谓粗俗、鄙陋，指的是摹景寡淡乏味而意境狭窄，叙事涵蕴浅薄而倾泻无余，论理肤露平庸而又强人所信。这样，势必给人粗俗、浅陋、不堪咀嚼的感觉。戏曲虽然应该“奏之场上，无论士人闺奴，以及村童野老无不通晓”，但是更应该“意新语俊，字响调圆，有规有矩，有声有色，众美具矣”。古典戏曲理论家反对“关目散缓，无骨无筋，全无收摄，即其词出口便俗，一过后便不耐再咀”的作品，推崇的是那种“若凄苦则意象悲壮，欢乐则情怀酣畅，清新如空谷流泉，豪放如天马脱缰，隽逸如远山叠翠”的作品，这种戏曲作品，涵蕴深厚，虽然时过境迁，但是余韵袅袅，绕梁三日，不绝于耳。古典戏曲理论要求戏曲作家要创作情趣高尚，不落凡响的作品。

四、关于戏曲语言方面的禁忌：

1. 戏曲语言应该明白如话，忌酸腐晦涩。

戏曲固然是综合表演艺术，有唱、念、做、打，讲求口、手、身、眼、步，但这之中，主要的艺术手段，还是唱、念，还是口，还是通过语言表达内容。戏曲的演唱为的是使“田畯女工闻之，赧然喜，悚然惧”，是所谓“愚夫里妇可以与知者”，所以一定要注意语言的通俗明白。《曲律》中曾经例举了翟资政翟巽喜作才语的故事来说明这个道理：“有庖者艺颇精，翟每日向同官称之，后稍懈，众以嘲翟。翟呼使数之曰：‘汝以

刀匕微能，数见称赏，而敢疏慢若此，使众人以责膳夫之罪，还责汝主，于汝安乎？”左右竟匿笑，而庖者竟不解作何语。”他认为戏曲的语言，一定要简练明白，千万不能象翟资政那样喜作才语。因为听者“何暇思索，而可涩乎哉！”

王骥德在评价《琵琶记》的语言时说：“只是寻常话头，略加贯穿，人人晓得，所以至今不废。”戏曲语言风格作到简明，他分析有两个优点，一是人人晓得，不费解颐；二是传布广泛，流垂久远。

2. 戏曲语言运用上的诸忌：

在戏曲语言的遣词造句上，古典戏曲理论提出了不少禁忌。这些禁忌，无疑都是从戏曲特点出发的经验之谈。其中对于戏曲创作确有指导意义的禁忌，我们认为有这样一些：

忌陈腐。陈腐则缺乏新采，使人生厌，难以引起美好的联想。

忌生造。生造，既缺少借鉴继承，又无约定俗成，不为观众所理解、所承认。

忌俚俗。俚俗不雅，不能给观众以审美享受。

忌粗鄙。粗鄙则行文不细腻。

忌蹇涩。蹇涩则欠流畅。无论唱腔还是宾白，若蹇涩就难以作到行腔圆润、字音响亮。

忌错乱。错乱，指的是不合章法，语病丛生，失之浅薄，造成概念含混不清。

忌蹈袭。蹈袭则缺乏创意，无清新俊逸之感。若是恰如其分地运用成语和穿插古诗词的名句，则不在此禁。

忌方言。方言乡土气息过浓，他人不懂。专用术语、行业术语也愈少愈好。

忌“请客”。所谓“请客”，就是串意。《曲律》解释为“咏春而及夏，题柳而及花类”。

忌经史语。《曲律》上举例说“如《西厢》‘靡不有初，鲜克有终’类”，深奥难解。

忌学究语。学究语称为头巾气，之乎者也的，太酸气。

此外象重字多、衬字多，堆积学问、错用典实，都在戏曲语言的禁忌之例。

3. 插科打诨最忌牵强。

王伯良在论及这个问题时说，“俳谐之曲，东方滑稽之流也”。“须以俗为雅，而一语之出，令人绝倒乃妙。如徐天池嘲少发大脚伎《黄莺儿》中二句：‘妆台上省油，厮打处省揪，未下妆楼，金莲一步，占着两块大砖头。’”他又说：“插科打诨，须作得极巧，又下得恰好。如善说笑话者，不动声色，而令人绝倒方妙。大略曲冷不闹场处，得净丑间插一科，可搏哄堂，亦是戏曲眼目。若略涉安排勉强，使人肌上生粟，不如安静过去。”插科打诨，一定要掌握火候，多不如少，少不如好。在人们意料之外，警辟幽默，又在情理之中，蕴火得当。

4. 宾白要参差错落，切忌佶屈聱牙。

古典戏曲的术语把对口称作宾，单人叙述称作白。合称宾白。古典戏曲的艺言要诀有“千斤白，四两唱”，足以说明戏曲对于宾白的重视程度。古典戏曲理论要求宾白作到“句子的长短平仄，须调停得好。令情意婉转，音调铿锵，虽不是曲，却要美听”。“诸戏之工者，白未必佳，其难不下于曲。”古典戏曲理论家认为，白口一定要精雕细刻，以独具个性的词句来发展情节和矛盾，揭示角色的内心世界。把那种“洁净文雅，又不深晦”的宾白，推为上乘之作。认为宾白在戏曲中不可穿插

过多，“多则取厌，少则不达，……‘行乎其所当行，止乎其不得止’，则作白之法也”。宾白要讲求炼字炼句的功夫，“下字为句中之眼，古谓百炼成字，千炼成句，又谓前有浮声，后须切响。要极新，又要极熟，要极奇，又要极稳”。戏曲是让观众看和听的，语出声结，含糊不清，就难以收到预期的表达效果，所以应该“意常则造语贵新，语常则倒换须奇。他人所道，我则引避，他人用拙，我独用巧。我本新语，而使人闻之，若是旧句，言机熟也”。要“句句琢磨，毋令有败笔”。戏曲语言一定要精雕细刻，力求简练明白，切忌艰深晦涩，佶屈聱牙。

5. 对偶句要自然工整，切忌矫强偏枯。

戏曲唱词或宾白中的对偶句，句式结构整齐，节奏鲜明，音韵和谐，有很强的概括力，它是中国古典戏曲当中经常穿插使用的修辞手段。古典戏曲理论家认为，这个问题的讲究很多，“当对不对，谓之草率；不当对而对，谓之‘矫强’。对句须要字字的确，斤两相称方好。上句工宁下句工，一句好一句不好谓之‘偏枯’，须弃了另寻。”清初戏曲理论家李笠翁根据韵律，撰写了作对偶句的参考书《笠翁对韵》，搜集编撰了大量的对偶辞语，如：“天对地，雨对风；大陆对长空；山花对海树，赤日对苍穹；雷隐隐，雨蒙蒙，日下对天中；风高秋月白，雨霁晚霞红；牛女二星河左右，参商两曜斗西东；十月塞边飒飒寒霜惊戍旅，三冬江上漫漫朔雪冷渔翁。”古典戏曲理论家很注重作对偶句的锻炼和功力，认为作对偶句“得天成妙语方好，不然反见才窘，不可用也”。

6. 韵宽音亮，忌用险韵。

戏曲以演唱作为其主要的艺术手段，所以非常注意唱词韵律的运用。讲求韵律，唱起来就会有抑扬顿挫的旋律，显得紧

凑集中，协调动听，便于记忆和传诵。唱词要尽量选用宽韵。古典戏曲理论，把音韵归为十三套辙，这十三套辙是发花、坡梭、乜斜、姑苏、一七、怀来、灰堆、遥条、油求、言前、人辰，江阳、中东。在这十三套辙即韵中，有的韵在发音时带有鼻音，唱起来洪亮，挑得高，达得远，能够表达激昂、雄壮的感情，同韵字也多，所以应该多选宽韵，多用亮字。相反，传统的音韵学把“侵、覃、盐、咸”等韵，列为险韵，险韵不但同韵字少，而且发音不够溜亮，特别是叙事的唱词，用了险韵往往使人感到平板呆滞，同字重复，才窘力竭，产生一种厌烦的感觉，所以古典戏曲理论把运用险韵列为一忌。

中国古代文论风格问题学习札记

高起祥

风格论是古今中外文学家、艺术家都很关心的问题，因为它关系到对作家、作品、流派的评价。我国社会主义的文学艺术，提倡政治方向的一致性和艺术风格的多样性的统一，鼓励文艺工作者在为人民服务、为社会主义服务的方向下，发展不同的风格和流派。然而对于什么是风格、风格是怎样形成的、风格的多样性与演变、风格与流派的关系等问题，在认识上却很不一致。因此开展风格问题的研究和讨论，将对繁荣文艺创作、提高欣赏水平、正确开展文艺批评、合理地继承和借鉴古代的和外国的文化遗产，产生积极的影响。特别是在总结建国三十余年来文艺工作的经验教训，大胆探索，敢于开拓的今天，更有重要的现实意义。

风格论是一个范围相当宽广而又十分复杂的问题，本文只是笔者在学习中国古代文论风格问题时所作的若干摘录和随时产生的感想。

什么是风格

自从马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》中未加任何说明地引用了十八世纪法国自然科学家布封的“风格就是人”这一说法后，什么是风格似乎已经有了定论，“风格即人”成了最通行的风格定义。依我看布封的说法并不是准确的和科学的。

因为人是一个既具体又抽象的概念。具体的人数以亿计，成名的文学家、艺术家也不只成千上万。具体的人一人一样，世界上绝没有完全相同的两个人，但是作家的风格并不能认为是有一千个作家就有一千种风格，有一万个作家就有一万种风格，某些人之间总会有共同性和相似之处，不会是无类可归。从这个意义上看，“风格就是人”这一提法，并不能反映风格的本质特征，相反还容易被虚无主义的风格论加以利用，仿佛无风格可言。抽象的人，泛指由类人猿进化而成的能制造和使用工具进行劳动，并能运用语言进行思维的动物。从这个意义上讲，“风格就是人”同样不能反映风格的本质特征，如果加进先验论的某些解释，就会产生唯心主义的风格论。

实际上布封的说法，只不过是迄今存在着的风格的多种定义中的一种。给风格下过定义的人很多，法国的福楼拜认为“风格就是生命，就是思想和血液”。俄国的别林斯基认为“风格是才能本身，思想本身”，是在“思想和形式的密切融汇中按下的自己的个性和精神的独特的印记”。显然他们对于风格的理解与布封相近，都是着眼于作家的主观特性来谈论风格问题的。另一些作家理解则不同，更多地着眼于文学形式本身的特征来谈论风格。例如意大利的吕莫尔认为，风格是“一种逐渐形成习惯的对于题材的内在要求的适应”。德国的黑格尔说得更加明确，他认为“风格就是服从所用材料的各种条件的一种表现形式，而且它还要适应一定艺术种类的要求和从主题概念生出的规律”。

谈论风格的这两种倾向，在我国古代文论中也早就出现过，有些人强调“阳刚之美”，有些人强调“阴柔之美”，就是两种不同的风格观的反映。

魏曹丕是重气轻体的，他在《典论·论文》中说：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”他所说的“气”就是作家的个性和气质，他认为由于作家们的个性和气质不同，创作的风格也就千差万别，不可厚此薄彼或者强求一律，虽然他极力倡导的是清新刚健的“建安风骨”，“以齐气为嫌”。曹丕在这里完全是从作家的主观特性上来探索风格的差异的，至于作家的个性为何不同，他当然不能作出科学的解释，只好归结为先天气质禀赋的不同。

晋代的陆机，在《文赋》中从总的方面注意到了作家的主观特性与所采用的文学形式两个方面，说“理扶质以立干，文垂条而结繁”，但他也认为文学创作应以意为主，以文传意。至于作品风格上的差异，主要还是由于作者的个性不同，“夸目者尚奢，惬心者贵当，言穷者无隘，论达者唯旷”。

南北朝刘勰的《文心雕龙》，继承和发展了曹丕、陆机文论的思想，强调“气是风骨之本”，“吐纳英华，莫非性情”。他认为“神居胸臆，而志气统其关键，物沿耳目，而辞令管其枢机”，作家的风格首先是由气质和个性决定的，因为“才有庸隳，气有刚柔”。他在品评前辈作家的不同风格时也指出：

“才性异区，文体繁诡。辞为肤根，志实骨髓”。

这种以“气”为主，强调作家主观特性的风格论观点，在我国古代文论中一直占统治地位。这样的风格论观点，虽然带有朴素的唯物论的反映论性质，但是如果把它简单化、绝对化，也会产生偏颇。在分析文学现象时，过分侧重于对文艺与社会政治的关系、文艺与作家世界观的关系等“外部规律”的探索，而忽视对文学艺术自身发展的“内部规律”的探索，于是把文学评论变成了文学的政治评论，把对作家的批评变成了给

作家下政治结论，把文学史变成了文艺思想斗争史。这一偏颇在“四人帮”横行时期得到恶性发展，大大阻碍了风格流派的形成，大大妨碍了文学艺术事业的发展。江青公开叫喊“要革命派，不要流派”，规定所谓“样板”，企图使整个文学艺术都纳入他们的模式。

其实古代的文学批评家在评价作家、作品的风格时，尽管有的侧重于主观特性，有的偏重于文学形式，但大多数还是二者兼顾的。《荀子》主要讲的是政治、思想，但在谈到某些文学作品时也说：“《诗》言是其志也，《书》言是其事也，《礼》言是其行也，《乐》言是其和也，《春秋》言是其微也。故《风》之所以不逐者，取是以节之也；《小雅》之所以为《小雅》者，取是而光之也；《颂》之所以为至者，取是而通之也。”这段话的前半部分讲的是在思想内容上表现出的不同风格，后半部分讲的是在表现形式上形成的不同风格。历代的许多诗评也是如此，从汉代的《毛诗序》到南北朝钟嵘的《诗品》，从唐代司空图的《二十四诗品》、杜甫的《戏为六绝句》到宋代陆游、金代元好问的《论诗诗》，以至各种诗话，凡是谈到风格问题时，差不多都是从内容和形式，从作家的主观特性和作品的文学特点两个方面去品评差异。唐代皎然在《诗试》中提出“辨体有一十九字”，其中贞、忠、节、志、德、诚、悲、怨、意九字讲的是作家的主观特性，高、逸、气、情、思、闲、达、力、静、远十字讲的是艺术风格。他认为这十九个字，“括文章德体风味尽矣”，掌握好了就可以“风律外彰，德体内蕴”，写出的作品就可以成为“六经之菁英”，“众妙之华实”。司空图在《二十四诗品》中，把雄浑、冲淡、沉着、豪放、悲慨、飘逸、旷达等不同风格，归结为作家的主观特性不同，把自然、

含蓄、缜密、委曲、形容、流动等不同风格，归结为文学形式本身所具有的特点，有些则是二者兼而有之的。

总观中外古代文论对于风格的种种理解，笔者以为论述风格必须兼顾作家的主观特性和习惯于采取的文学形式的客观特点，以及作家在运用某种形式时所表现出来的特色，二者不可偏废。究竟给风格下个什么样的定义较为恰当？下述提法是否可以成为一家之言：风格是作家在创作实践中表现出来的独特个性，包括思想与艺术两个方面的特征。风格形成是作家成熟的标志。

形成风格的因素

中国古代文论早就对风格形成的原因、条件、过程等进行过多方面的探索。正象对什么是风格理解不一一样，对于风格是怎样形成的也有多种不同的说法。

《毛诗序》主要从时代的政治、道德、风化对作家、作品产生影响的角度论述风格的形成，即所谓“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”。

《礼记》侧重讲人的思想感情与风格形成的关系，即所谓“至诚”才能够“尽性”。

《典论·论文》认为作家的气质与个性是风格形成的主要原因，各有所长，难可兼擅，“巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟”。

《文赋》则偏重于从事物和体裁多样性的角度谈论风格的形成与差异，它立论的出发点就是“体有万殊，物无一量”。

《诗品》还谈到了作家个人经历的不同，影响到作品的风格不同，他认为被压迫的痛苦是产生文学作品的土壤，只有体验到了“或骨横朔野，魂逐飞蓬。或负戈外戍，杀气雄边。塞客衣单，嫖闺泪尽。或士有解佩出朝，一去忘反……”才能够“感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”

《文心雕龙》论述得最为全面，既讲了作家的主观因素，也讲了作品产生的客观条件，还分析了文体与风格的关系。

古代文论中关于风格形成原因的各种论述，都值得我们认真地加以研究。

风格的建立与形成应该看作是一个长期的、艰苦的、复杂的过程，不能只是简单化地贴上时代性、阶级性、民族性的标签，这无助于风格理论的研究与发展。事实已经证明，同一时代、同一阶级、同一民族的许多作家往往具有很不相同的风格，不同时代、不同阶级、不同民族的许多作家在风格上也会有相似之处，同一个作家不同时期的作品风格也会出现变化。因此要想正确地解释风格形成的原因，必须从具体作家、具体的文学现象出发，作出辩证唯物主义和历史唯物主义的分析。

笔者以为探讨某一作家或某些作家风格形成的原因时，要注意以下三个问题：

第一、风格的时代性、阶级性和民族性，原则上只适用于对一个时期、一个阶级、一个民族总的文学现象的解释，而不能把它们当作三顶可以伸缩的帽子，随意扣在具体作家、作品的头上，代替对具体作家、作品风格特点和形成原因的分析。

诚然，文学艺术要反映时代特征、阶级心理和民族生活，但是不同作家反映的深度、广度、角度有所不同，这主要是作家的思想高度问题、生活体验问题，不属于风格论的范畴。

例如时代对风格的影响。时代特征包括作家所处社会时代的政治、经济、文化、道德、习俗等等，这些都要对一个时代的作家产生共同性的影响，从而使他们具有某些共同性的风格特点，这一特点不只是属于那个时代的某一个具体作家。先秦诸子散文，产生于奴隶制社会动摇，新的封建关系兴起，社会的各个阶层都在分化的时代。面临许多重大的政治、经济问题需要解决，士的阶层空前活跃起来，纷纷著书立说，进行辩论，这是我国文学史上第一次百家争鸣带来的第一次散文大发展。尽管诸子百家政治观点不同，学术思想不同，但论辩说理的风格特点是共同性的，不是哪一家所独具的。如果笼统地给儒、道、墨、法、阴阳、杂诸家都简单化地贴上同一标签，实际上是抹煞了诸子百家各自的风格特点。

秦始皇灭六国完成统一中国大业，建立起我国第一个中央集权的封建专制帝国，无疑是历史的进步。但他在文化上采取了钳制政策，致使秦代文化没有什么发展，更谈不上独特风格的确立。

汉初改变了秦的文化政策，“大收篇籍，广开献书之路”，《诗经》和诸子散文的传统得到了继承，辞赋有了很大发展，散文也有了新的提高。因为需要总结秦王朝短命的教训，所以大多具有强烈的政论性质。贾谊的《过秦论》、《陈政事疏》写得富有感情，文笔洒脱，就是汉初散文的优秀代表，但这决不是贾谊一人独具的风格特色。

汉武帝时期，经过六七十年的休养生息，进入了汉王朝的全盛时期。汉武帝需要通过政治、哲学、文学、历史等制造舆论，证明自己统治的合理性和永久性，汉赋的急速发展就是为了适应“润色鸿业”的需要。汉赋大多气魄宏大，反映了汉代声威。

司马相如只不过是表现最为突出的一个。

到了东汉时期，出现了江河日下的局面，人民群众之中酝酿着不满与反抗，东汉的乐府民歌大多现实主义地反映了当时的社会矛盾与人民疾苦。“悲风刺人毛骨”与汉武帝时期气魄宏大的辞赋形成了两种截然不同的风格。

综上所述，时代特点影响着一个时期文学艺术的风格，这种影响是普遍的，不是哪一个作家独具的。所以古代文论在谈到时代与风格的关系时，都是从大的方面着眼的，并没有硬套在具体作家的头上。荀况说：“乱世之征……其声乐险，其文章匿而采。”《文心雕龙》中说：“歌谣文理，与世推移”，“文变染乎世情，兴废系乎时序。”刘勰还从时代与风格的关系的角度分析了陶唐、有虞时代“德盛化钧”、“政阜民暇”，所以“心乐而声泰”；而建安时期“世积乱离”、“风衰俗怨”，所以“雅好慷慨”、“梗概多气”。

阶级性和民族性对于风格形成的影响也是如此。在漫长的封建社会里，文人学士大多同属于封建地主阶级，虽然有上层下层之分、在朝在野之分、得志失意之分，但阶级意识大体上是相同的。他们的作品之所以风格各异，只能从作家的主观特性的不同上寻找原因。在谈论作家风格时，简单化地贴上阶级性的标签同样是有利的，不利于风格论的研究和发展。

第二、作家的主观特性不同，是个人风格不同的主要原因。作家的主观特性包括三个方面：

(1) 思想和世界观。

这是构成作家主观特性的重要因素之一，它在风格形成过程中起着重要作用。

例如唐代伟大诗人李白和杜甫，诗风之所以迥然不同，就

可以从他们的思想、经历的不同上找到原因。李白经历过开元、天宝的升平盛世，除了晚年曾被拘禁、流放了短时间外，一生较为安定平稳，虽然对现实不满，尤其是痛恨权贵，但他没有直接的反抗行动，比较多的是通过奇特的幻想表达自己心中的理想境界。所以李白诗歌富于浪漫主义特色，词章超凡脱俗，语言豪爽奔放，飘逸洒脱，被称为“诗仙”。杜甫则不同，他虽然只比李白小十余岁，却赶上了唐代由盛而衰，特别是经历了八年的安史之乱，亲眼看到了社会动荡、民不聊生的景象。和李白相比，他对现实的不满与反抗更多地表现在敢于正视现实上，所以杜甫诗歌富于现实主义精神，诗风沉郁顿挫，史诗般的作品使他赢得了“诗圣”的称号。尽管历代诗评有的扬李抑杜，有的扬杜抑李，有的认为“不当优劣”，但一致认为“子美不能为太白之飘逸，太白不能为子美之沉郁”，二人风格上的差异是公认的。

即使是同一作家，因为前后期思想经历和世界观不同，作品的风格也会随之有差异。最突出的是南唐后主李煜，他继位时南唐社会已经奄奄一息，他不得不小心翼翼地贡奉日益强盛的北宋王朝，以换取暂时的苟且偷安。同时他沉湎声色，尽情享受为时不多了的皇帝生活。后来南唐终于覆亡于北宋，李煜一下子由皇帝变成了囚徒，终日过着“以泪洗面”的生活。这个急剧变化使李煜的诗词出现了前后期两种截然不同的风格。前期作品反映的主要是宫廷生活的艳丽淫靡和个人与极度欢乐并存的悲愁心情，格调很低。而后期作品则集中表现了一个朝代覆亡的愁苦情绪，词风深沉，感人肺腑，能够唤起一代人甚至有亡国之恨的几代人的同感。《虞美人》词中表现的“雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”

的真挚、深切、哀婉的情感，绝不能产生在过着奢侈淫靡的皇帝生活的前期，只能产生在当了屈辱的囚徒之后的晚期。

(2) 气质和个性。

近代心理学的研究成果表明，每个人都有自己的个性心理特征，包括他的能力、气质与性格等方面与他人的差异性。气质和性格虽然不能决定一个人活动的社会价值和成就高低，但确实影响着一个人的实践活动。在创作实践上就突出地表现为不同的风格特征。《普通心理学》教科书给我们提供了如下资料：“据研究，俄国的四位著名作家就是四种气质的代表，普希金具有明显的胆汁质特征，赫尔岑具有多血质的特征，克雷洛夫属于粘液质，而果戈理属于抑郁质。”对于作家进行心理学的分析，从某一方面说明他风格形成的原因，应该说是必要的和科学的。其实这个问题在中国古代早已有人注意了。孔子曾把人的气质分为“中行”、“狂”、“狷”三类，认为“狂者进取，狷者有所不为”，“中行”者介于二者之间“依中庸而行”。古代医学也有阴阳五行说，对人心理上的差异有所探索。

中国古代文论也十分注意从人的气质与个性的不同上分析作品风格的差异。刘勰的《文心雕龙》在这方面讲得较为详尽，他总的认为作家们“才有庸雋，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑”，这“才”与“气”指的就是气质与个性，由于气质与个性不同，于是“各师成心，其异如面”。他具体分析了贾谊、杨雄、刘向、班固、张衡、王粲等人从人到文的不同风格特征。他说：“贾生俊发，故文法而体轻；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博；孟坚雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故虑周而藻密；仲宣躁锐，故颖出而才果；公幹气偏，故言壮而情骇；嗣宗傲诞，故

响逸而调远；叔夜倜傥，故兴高而采烈；安仁轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐。”刘勰认为，作家的气质与个性是形成独特风格的重要条件，作家与作品总是“表里相符”的。这一分析是很有道理的，可惜现在我们很多论述风格的文章都有意无意地回避了这一重要问题，甚至把对作家的心理学分析斥之为超阶级的人性论。当然刘勰的理论没有完全摆脱先验论的羁绊，他把“才”与“气”完全看成是先天的，不过他所提出的作家气质、个性在风格形成过程中起重要作用的观点，是正确的，应该引起我们的重视。

(3) 学习与修养。

文学修养是构成作家主观特性的重要因素之一，因而在风格的形成中也起着重要作用。这一点中国古代文论普遍地注意到了。例如《文心雕龙》提出的才、气、学、习，他认为学与习比才与气还要重要，“才有天资，学慎始习”，他主张“积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞”，如果“学浅而空迟”就要出现“二患”，即“理郁者苦贫，辞溺者伤乱”。只有日积月累地发奋苦读，才能在写作时从容不迫。当然刘勰所说学与习，还不是我们今天强调的社会实践，主要是继承遗产，“体式雅郑”，“摹体以定习”，但他认识到了“博见为馈贫之粮”还是难能可贵的。

宋代的严羽在《沧浪诗话》中，从“天下有可废之人，无可废之言”的观点出发，主张博采众长，磨练自己的功夫，形成自己的风格。他提出“先须熟读《楚辞》，朝夕吟咏以为本，及读《古诗十九首》，乐府四篇，李陵、苏武、汉魏五言皆须熟读，即以李、杜二集枕籍观之，如今人之治经，然后博取盛唐名家，久之自然悟入。”宋人论诗大多偏重学古，而且带有

形式主义色彩，而严羽强调要在形貌风格上学习、借鉴以至模拟，悟入以后再加以创新，还是有积极意义的。

古代文论在评价诗人、诗作时，很注意谁受了哪位前人的影响，钟嵘在《诗品》中品评的一百二十余位作家，大多指出了“其源出于”某人某体，虽然有的不免牵强附会，但说明他注意到了风格的延续性与继承性的问题。

唐代的柳宗元在《答韦中立论诗道书》中，明确讲了自己文章风格的形成，是“本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动。此吾所以取道之原也。参之《穀梁氏》以厉其气，参之《孟》《荀》以畅其支，参之《庄》《老》以肆其端，参之《国语》以博其趣，参之《离骚》以致其幽，参之《太史公》以著其洁。此吾所以旁推交通而以为之文也”。事实上，任何作家独特风格的形成，都离不开对于前人的借鉴，因为没有借鉴和继承，就没有创新。只不过有的自觉一些，有的不那么自觉罢了。

第三、文学本身的特性，如题材、体裁、格调、韵味、语言、结构等方面表现出来的特点，也是构成风格特征的重要因素。

作家的风格主要是凭借作品来表现的。文学种类繁多，客观特性不同，也往往使风格各异。在这方面中国古代文论谈论得最多，如《典论·论文》说：“奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”《文赋》说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而譎诌。”《文心雕龙》也说：“章表奏议，则准的乎典雅；

赋颂歌诗，则羽仪乎清丽；符檄书移，则楷式于明断；史论序注，则师范于覈要；箴铭碑诔，则体制于弘深；连珠七辞，则从事于巧艳。”刘勰比别人略胜一筹的是，他不仅指出了文体不同风格各异，而且指出了“括囊杂体，功在诤别，宫商朱紫，随势各配”，主张“循体而成势，随便而立功”，这实际上是论述了内容与形式的关系。

除了文学形式外，最能表现作家风格的是语言。成熟的作家，在文学语言的运用上无不各具特色。有的清新流畅，有的犀利隽永，有的坦荡豪放，有的含蓄深长，有的高昂雄浑，有的幽默成趣。

在形象塑造的方法上，也很能够显示出作家的不同风格。有的擅长于工笔重彩，有的习惯于粗线条勾勒，有的喜欢用白描和画龙点睛的手法。

在创作方法上，有的继承了现实主义传统，有的发扬了浪漫主义精神，有的沿用了象征主义的表现手法，有的把多种创作方法结合起来。创作方法不同，也很能表现不同的艺术风格。

当然，题材、体裁、语言、结构、形象等等问题，既反映了文学的客观特性，运用时也还要靠作家的主观修养，才能形成自己的独特风格。不过李白之所以经常采用五七言歌行体，是因为它最适合表现他飘逸的浪漫主义思想感情；杜甫之所以经常采用五七言律诗体，是因为它最适合表达他沉郁的现实主义思想感情。前些年我们对文学的客观属性研究不够，这不利于文学艺术的发展。

风格的多样性与风格的演变

风格具有时代性、阶级性和民族性的特点，这是风格所具有的统一性的一面，某些作家在思想观点、艺术趣味与表现手法上相同或相近，形成流派，也表现了风格的某种统一性。但是在更多的情况下，风格却表现出了独特性、多样性以及可变性。

关于风格的多样性，古代文论多有论述。《荀子》中就提到了音乐风格的多样性和不同的社会效果，荀况说：“齐衰之服，哭泣之声，使人之心悲；带甲婴袖，歌于行伍，使人之心伤；姚冶之容，郑卫之音，使人之心淫；绅、端、章甫，舞《韶》歌《武》，使人之心庄。”许多古代文论都反对因循守旧，主张在风格上创新，使之多样化。明朝的袁宏道在《雪涛阁集序》中针对复古拟古派观点，批判了陈陈相因风格不变之说，他说：“古有古之时，今有今之时”，他主张“于物无所不收，于法无所不有，于情无所不畅，于境无所不取。”清代的蔡燮更加反对模拟，反对因袭，他在《原诗》中大胆地提出了要在继承中创新，根据自己的才、胆、识、力创造出新的风格。清代的袁枚在《答沈大宗伯论诗书》中，指出“子孙之貌，莫不本于祖父，然变而美者有之，变而丑者有之，若必禁其不变，则虽造物有所不能”。他用这个来比喻风格的多样性与演变，反对“貌古人而袭之，畏古人而拘之”。他说：“唐人学汉魏变汉魏，宋学唐变唐，其变也，非有心于变也，乃不得不变也。”他极力主张多种风格并存，坚决反对强调一种风格而排斥另一种风格。

事实上风格也确是多样性的，先秦诸子既是不同的学派，也是不同的流派，他们的散文各具特色，后世都有人师承。屈原、宋玉继承了《诗经》的传统又加以创新，创造了《楚辞》这一别开生面的文学形式。秦汉时期的辞赋、乐府、五言诗也各有特点。魏晋南北朝时期，先是“三曹”、“七子”的建安风骨，后是阮籍、嵇康的魏晋风度，以后又有清谈玄理和与之对立的陶渊明派诗风，开创了田园诗体。南北朝时期更有谢灵运和山水诗派、鲍照等人对七言诗的开拓、梁陈的宫体诗派与以清新著称的庾信诗派开创了五七言绝句等等。唐、宋、元、明、清，就更有数不尽的风格流派出现，有的以题材分，如山水诗派与边塞诗派；有的以创作方法分，如杜甫的现实主义与李白的浪漫主义；有的以表现形式分，如西昆体、江西体，以及神韵派、性灵派、格律派等等。总之是“歌谣文理，与世推移”，“时运交移，质文代变”，“其为物也多姿，其为体也屡迁”。风格的稳定性是相对的，风格的可变性是绝对的。

风格的多样性与演变，在具体作家身上也有体现。宋代诗人陆游，青年时期就有爱国思想和远大抱负，但他受江西派诗论影响很大，过分模拟前人的形式和技巧，没有明显的自己的独特风格。中年入川以后，军旅生活扩大了他的视野，改变了他的社会观点和文艺观点，认识到了“文章最忌百家衣”，终于摆脱了江西派柔弱华靡的诗风，走上了现实主义的创作道路，确立了自己的独特风格。宋词也是如此，李清照是公认的婉约派的正宗，与豪放派词人苏轼有着截然不同的风格。但李清照的词也以金兵入侵、南渡淮河为界，前后期词风有很大变化。前期以歌颂爱情、赞美自然为主，婉约中带有慷慨遒劲；后期抒写了国破家亡和自己的悲惨遭遇，沉痛地反映了南宋的现实生

活，深沉哀婉代替了清新自然。

我们今天的社会主义文艺，尤其需要提倡风格的多样性，这是因为：一、生活是多样的，现实生活的丰富多采决定了文学艺术在内容和形式上都应该是多种多样的；二、文艺工作者的队伍是宏大的，各个都有自己的气质、个性、美学思想，都有自己独特的生活经验和观察问题的方法；三、文学形式是多样的，现实生活还在不断地改造旧形式，创造新形式；四、文艺的服务对象是广泛的，风格的多样化有存在的基础和要求；五、随着国际间、民族间、地区间文化交往的不断增加，各种流派的互相交流，互相影响，必然会使本来就不是单一的风格更加多样化。

我们提倡社会主义文艺风格的多样性，并不是否定风格在形成过程中必然要受到的时代的影响、阶级的制约和民族文化的熏陶，而是主张风格的这种统一性与多样性的结合。片面强调统一性，就会导致对作家创造精神的扼杀；相反片面强调多样性，也会背离时代的要求、阶级的要求、民族的传统和习惯，丢掉了为广大群众所喜闻乐见的中国作风和中国气派，走上脱离群众的道路。群众对已经出现的某些风格流派存在不同看法是正常的，但有一点是应该肯定的，就是他们能否存在和发展，不能由少数人的好恶来决定，要相信群众的鉴赏力，群众自然会决定取舍。

后 记

《创作与鉴赏》一书，是本室同志们的一部分研究成果，也是我们献给读者的一份薄礼。

在党的十一届三中全会精神的指引下，我们的文艺事业开拓了崭新的局面，取得了可喜的收获。但我们要“坚持两分法，更上一层楼”，应当看到无论是创作或理论，还远不能满足广大群众日益增长的需要。因此，我们愿同文艺理论战线的同志们一道，为进一步加强文艺研究和文艺评论工作，竭尽绵薄，为建设社会主义的精神文明大厦，增砖添瓦。

书中的《毛泽东文艺思想与对立统一规律》、《文艺自由与艺术规律》两篇文章，系我们约请外单位同志撰写的；《坚持马克思主义的典型论》一文，已被红旗出版社收进《论文艺与群众》一书，特此一并说明。

由于我们水平所限，书中的缺点、错误一定难免，务请广大读者批评指正，不胜感谢。

北京市社会科学研究所

文 学 研 究 室

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "5Yib5L2c5LiO6Ym06LWPXzEwMTIyNDExLnV2eg==",
  "filename_decoded": "\u521b\u4f5c\u4e0e\u9274\u8d4f_10122411.uvz",
  "filesize": 18617782,
  "md5": "7a8b294576675d9a56fd0136fc32f3cb",
  "header_md5": "5895fc6b5c02e8d547d787652bfe9880",
  "sha1": "16be61428637a3a2498ba8870d850bf334192e19",
  "sha256": "a936ed643a14f7227235a99a11869a5dd2acbcd6c46ec14aa97d2a077654f121",
  "crc32": 2797462007,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 18731597,
  "pdg_dir_name": "\u2524\u2524\u256b\u2248\u2559\u03b4\u255d\u00b0\u2554\u2550_10122411",
  "pdg_main_pages_found": 294,
  "pdg_main_pages_max": 294,
  "total_pages": 298,
  "total_pixels": 1164864712,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```