

作家生活与创作自述

赵树理  
字作生涯

ZHAOSHULIXIEZUOSHENGYA



赵树理  
字作生涯



首都师范大学图书馆



21030420

1030420

## 内 容 简 介

遐迩闻名的赵树理是怎样一个作家？走过了一条什么样的生活道路？他的作品为什么一直受到人们的喜爱？为我们提供了哪些宝贵的创作经验？本书所辑录的作家谈自己生活与创作的文章，生动地回答了这些问题。

## 赵树理写作生涯

董大中 编

---

百花文艺出版社出版（天津市赤峰道124号）  
天津新华印刷三厂印刷 新华书店天津发行所发行  
开本850×1168毫米1/32 印张 6 3/4 插图3 字数150,000  
1984年 10月第1版 1984年10月第1次印刷  
印数1—21,500

---

书号：10151·739

定价：1.30元



一九六三年五月于长治

也寫經驗

趙樹理

近幾年來，~~我~~朋友們常要我  
談寫作經驗，可是我一次也沒有談。一個是  
非專門寫作的人，寫了幾本小冊子，即使有幾  
篇題，也不過是生活和其他工作中的經歷，  
集思廣益，談談，我總覺得不好意思。理  
想又有幾個朋友要我談，我用上邊的題目回答  
了他們。他們有人說：「那叫經驗，也可以談  
談。」大家雖然要你談，你要太困難，人家知要  
談，你還是寫幾篇。——好！我就談吧。

先是談寫作經驗，我的材料太少了，是  
來的，而且，是和材料走得緊，想不談  
也難。不同。因為我的經歷是在高利貸壓迫之下  
由中農變為貧農，我自己又上過幾天學，抗日戰  
爭開始以後，在地方工作，所以每天盡和我那  
幾本小冊子中的人物打交道，而與此者，也  
盡在那些事情中。一方面，例如，小二黑  
和張二諸君都是我小說的陪襯，此外，金  
就是我的工作地區的舊縣，還有才板橋中老  
和和小二黑等人物都是我的鄰居，而且有好

趙樹理手迹

# 序

王 中 青

董大中同志编了这本书，要我作序。我是赵树理老友，说几句话是应该的，因此答应了下来。

我觉得，我们现在对赵树理的研究和评价都很不够。赵树理是我国现代文学史上一位有重大影响的作家，是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后文艺界最杰出的代表，他那新颖独创的大众化风格开了一代新风。可是，无论对他的生平还是创作，评论界都还没有展开深入的研究。赵树理从三十年代初就开始写作，作品很多，有不少发表在《党讯》副刊上。抗日战争开始以后，他编《山地》副刊和《中国人》周刊，上边的许多文章都是他写的。他不仅写小说，还写论说文章，还写剧本。他在戏剧上的成就也很大；他是小说家，也是戏剧家。他还懂得曲艺。他拥有的读者很多很多，他的许多作品人们现在还爱看。这是为什么？这些，都需要很好的探讨。在对赵树理的评价上也远远与实际不符，实际上他是我国现代文学史上的巨星之一，继鲁迅、郭沫若、茅盾之后，跟巴金等大师并列而无愧。

赵树理谈自己不多。建国以后，赵树理成为一位大作家，请他介绍创作经验的人很多，这使赵树理不得不谈一谈自己的

创作，但生平仍然谈的不多，偶尔谈到，也很零碎。现在，董大中同志选出三十几篇赵树理谈他自己生平与创作的文章，编成这本书，我想，是一件很有意义的事。这给广大读者和研究者提供了一份宝贵的资料。

赵树理究竟是怎样一个人、一个作家，他的作品为什么一直受到人们的喜爱，他走过了一条什么样的生活道路和文学道路，对这些问题感兴趣的同志，也一定会对这本书感兴趣吧。

是为序。

1983年8月

## 目 录

|                  |           |
|------------------|-----------|
| 序.....           | 王中青 ( 1 ) |
| 也算经验.....        | ( 1 )     |
| 关于《邪不压正》.....    | ( 4 )     |
| 《金锁》发表前后.....    | ( 8 )     |
| 对《金锁》问题的再检讨..... | ( 12 )    |
| 我与《说说唱唱》.....    | ( 16 )    |
| 忆王春同志.....       | ( 19 )    |
| 决心到群众中去.....     | ( 21 )    |
| 我在创作中的一点体会.....  | ( 25 )    |
| 《三里湾》写作前后.....   | ( 28 )    |
| 给中国作家协会的信.....   | ( 40 )    |
| “出路”杂谈(摘录).....  | ( 41 )    |
| 愿你决心做一个劳动者.....  | ( 43 )    |
| 在文风座谈会上的发言.....  | ( 47 )    |
| 万里同心             |           |
| ——答瓦连津·奥维奇金..... | ( 49 )    |
| 当前创作中的几个问题.....  | ( 51 )    |
| 下乡杂忆.....        | ( 63 )    |
| 《三复集》后记.....     | ( 67 )    |

## 谈“久”

- 下乡的一点体会…………… (70)
- 在长春电影制片厂电影剧作讲习班的讲话…………… (74)
- 文艺与生活
  - 在纪念毛主席《讲话》发表二十周年报告会上的讲话…………… (85)
  - 地方戏和年景…………… (88)
  - 在大连农村题材短篇小说创作座谈会上的发言(摘录)…………… (93)
  - 与读者谈《三里湾》…………… (101)
  - 在北京市业余作者短篇小说创作座谈会上的发言…………… (105)
  - 做生活的主人
    - 在广西壮族自治区文艺创作座谈会上的发言… (109)
    - 生活·主题·人物·语言…………… (115)
    - 谈谈花鼓戏《三里湾》…………… (126)
    - 随《下乡集》寄给农村读者…………… (133)
    - 运用传统形式写现代戏的几点体会…………… (137)
    - 在中华函授学校“讲座”第四学期开学式上的讲话…………… (147)
    - 回忆历史 认识自己(摘录)…………… (151)
    - 谈话摘录(一)…………… (173)
    - 谈话摘录(二)…………… (181)
- 附 录
  - 写在《赵树理文集读编》前面……………康 濯 (184)
  - 赵树理的创作在文学史上的意义……………刘泮溪 (192)
  - 赵树理同志生平纪略……………史纪言 (204)

## 也算经验

近几年来，有些朋友们，要我谈谈写作的经验，可是我一次也没有谈。一个并非专门写作的人，写了几个小册子，即使有点经验，也不过是些生活和其他工作中的经历，作为“写作经验”来谈，我总觉得不好意思。现在又有几位朋友要我谈，我用上边的理由回答了他们，他们有人说：“那些‘经历’也可以谈谈。大家既然要你谈，你要太固执，人家就要误会你是摆架子。”好！谈就谈谈吧！

先从取得材料谈起：我的材料大部分是拾来的，而且往往是和材料走得碰了头，想不拾也躲不开。因为我的家庭是在高利贷压迫之下由中农变为贫农的，我自己又上过几天学，抗日战争开始又作的是地方工作，所以每天尽和我那几个小册子中的人物打交道；所参与者也尽在那些事情的一方面。例如《小二黑结婚》中的二诸葛就是我父亲的缩影，兴旺、金旺就是我工作地区的旧渣滓；《李有才板话》中老字和小字辈的人物就是我的邻里，而且有好多是朋友，我的叔父，正是被《李家庄的变迁》中六老爷的“八当十”高利贷逼得破了产的人；同书中阎锡山的四十八师留守处，就是我当日在太原的寓所；同书中“血染龙王庙”之类的场合，染了我好多同事的血，连我自

己也差一点染到里边去……

这一切便是我写作材料的来源。材料既然大部分是这样拾来的，自然谈不到什么搜集的经验，要说也算经验的话，只能说“在群众中工作和在群众中生活，是两个取得材料的简易办法”。

再谈谈决定主题：我在作群众工作的过程中，遇到了非解决不可而又不是轻易能解决了的问题，往往就变成所要写的主题。这在我写的几个小册子中，除了《孟祥英翻身》与《庞如林》两个劳动英雄的报道以外，还没有例外。如有些很热心的青年同事，不了解农村中的实际情况，为表面上的工作成绩所迷惑，我便写《李有才板话》；农村习惯上误以为出租土地也不纯是剥削，我便写《地板》（指耕地，不是房子里的地板）……假如也算经验的话，可以说“在工作中找到的主题，容易产生指导现实的意义”。

语言及其他：我既是个农民出身而又上过学校的人，自然是既不得不与农民说话，又不得不与知识分子说话。有时候从学校回到家乡，向乡间父老兄弟们谈起话来，一不留心，也往往带一点学生腔，可是一带出那等腔调，立时就要遭到他们的议论，碰惯了钉子就学了点乖，以后即使向他们介绍知识分子的话，也要设法把知识分子的话翻译成他们的话来说，时候久了就变成了习惯。说话如此，写起文章来便也在这方面留神——“然而”听不惯，咱就写成“可是”；“所以”生一点，咱就写成“因此”；不给他们换成顺当的字眼儿，他们就不愿意看。字眼儿如此，句子也是同样的道理——句子长了人家听起来捏不到一块儿，何妨简短些多说几句；“鸡叫”“狗咬”本来很习惯，何必写成“鸡在叫”“狗在咬”呢？至于故事的

结构，我也是尽量照顾群众的习惯：群众爱听故事，咱就增强故事性；爱听连贯的，咱就不要因为讲求剪裁而常把故事割断了。我以为只能叫大多数人读，总不算赔钱买卖。至于会不会因此就降低了作品的艺术性，我以为那是另一问题，不过我在这方面本钱就不多，因此也没有感觉到有赔了的时候。这些就是我在运用语言和故事结构上所抱的态度，也可以算做经验。

我所能谈的经验只此而已，至于每个具体东西的写作过程，都是普普通通不值一谈的，因而也就不多谈了。

（一九四九年六月十日）

## 关于《邪不压正》

我的《邪不压正》发表了之后，先后读到了六篇谈这篇东西的文章——其中也有批评的，也有辩护的，我读了都很感谢，不想再说什么。一篇文章发表出去，有人愿意提出意见，也是重视这篇作品；其所提的意见，作者认为对的，就接受下来，认为不对的不用接受算了。人家又不强迫，何必再去声辩？况且即使自己认为不对，往往也是自己的文章有不周到之处，否则为什么会使人发生不同的观感呢？（反动者的意见自然除外）

最近有个同志劝我写个总的答复，使读者得到我自己一个解答。使读者得到我自己一个解答我愿意，但也不必去把那六篇文章逐一评论一番。我只把我写那篇东西原来的意图和某些必要说明的安排写在下面作为读者一个参考。

我写那篇东西的意图是“想写出当时当地土改全部过程中的各种经验教训，使土改中的干部和群众读了知所趋避”。

当时当地的土改全部过程，简单介绍如下：

一、在土改之前，封建势力占统治地位，流氓甘作地主之爪牙，狐假虎威欺压群众。贫雇农固然直接受其压制，中农也常被波及。

二、发动土改之初期，封建势力受到削弱，但余威尚未消失。这时候其他各阶层之表现甚为复杂：①中农因循观望。②贫农中之积极分子和干部，有一部分在分果实中占到便宜。③一般贫农大体上也算翻了身，只是政治上未被重视，多没有参加政治生活的机会。④有一部分贫农竟被遗忘，仍过他的穷苦生活。⑤流氓钻空子发了点横财，但在政治上则两面拉关系。

三、上级发现了被遗忘了的群众没有翻身，追查其原因，多分了果实的干部和积极分子只说是封建势力尚有残余，而没有说到自己多占了一部分果实，所以只决定了追究残存的封建财产。在追究时，少数占了便宜的干部明知残存的封建财产数目很可怜，怕解决不了被遗忘的贫农的问题，就想把富裕的中农也算到封建势力中去。流氓更喜的是混水摸鱼，惟恐天下不乱。这两下一结合，就占了上风，正派干部反成了少数，群众没有说话的机会，结果残余的封建势力固然被打倒了，而中农也因受了连累，人人自危，无心再过日子，生产也因之停顿。

四、所谓“纠偏”，就是纠正上述现象，其具体过程是追清了错误责任，教育了党员、干部和群众，安定了人心，使农村工作重新走上正轨。

那地方的土改总过程大体如此。我在写那篇东西的时候把重点放在不正确的干部和流氓上，同时又想说明受了冤枉的中农作何观感，故对小昌、小旦和聚财写得比较突出一点。据我的经验，土改中最不易防范的是流氓钻空子。因为流氓是穷人，其身分很容易和贫农相混。在土改初期，忠厚的贫农，早在封建压力之下折了锐气，不经过相当时期鼓励不敢出头；中农顾虑多端，往往要抱一个时期的观望态度；只有流氓毫无顾忌，只要眼前有点小利，向着哪一方面也可以。这种人基本上

也是穷人，如果愿意站在大众这方面来反对封建势力，领导方面自然也不应拒绝，但在运动中要加以教育、逐渐克服了他的流氓根性，使他老老实实作个新人，而绝不可在未改造之前任为干部，使其有发挥流氓性的机会。可惜那地方在初期土改中没有认清这一点，致使流氓混入干部和积极分子群中，仍在群众头上抖威风。其次是群众未充分发动起来的时候少数当权的干部容易变坏：在运动中提拔起来的村级新干部，要是既没有经常的教育，又没有足够监督他的群众力量，品质稍差一点就容易往不正确的路上去，因为过去所有当权者尽些些坏榜样，稍学一点就有利可图。我以为这两件事是土改中最应该注意的两个重点，稍一放松，工作上便要吃亏。我所以套进去个恋爱故事，因为想在行文上讨一点巧。要是正面写斗争恶霸、穷人翻身，少数人多占了果实留下穷苦窟窿，二次追究连累了中农，一直写到整党、纠偏，篇幅既要增长，又容易公式化，所以我便想了个简便的方法，把上述一切用一个恋爱故事连串起来，使我预期的主要读者对象（土改中的干部和群众），从读这一恋爱故事中，对那各阶段的土改工作和参加工作的人都给以应有的爱憎。

小宝和软英这两个人，不论客观上起的什么作用，在主观上我是没有把他两个当作主人翁的——例如刘锡元父子、聚财、二姨、锡恩、小四、安发、老拐、小昌、小旦等人，或详或略，我都明确地给他们以社会代表性，独对于这两个人，小宝勉强还可以代表不当权的小干部（也只是临时加委的），软英则除与小宝有恋爱关系之外，我没有准备让她代表任何一方面。

这个故事是套进去的，但并不是一种穿插，而是把它当作一条绳子来用——把我要说明的事情都挂在它身上，可又不把

它当成主要部分。我在写《李有才板话》的时候，曾以这样的态度来用李有才，这次又用了一下软英和小宝。这种办法，我没有多见别人用过，我也不敢自以为是一种什么手法，只是为了方便起见，偷偷用了一下算了，以后也没有准备再用。

拉拉杂杂说了好多，仍说的是自己主观上的意图和安排，至于客观效果与自己主观愿望相差多远，我一时还得不出准确的结论。

那大小六篇文章的作者虽然都参加过土改，但在写这些文章的时候，又都说的是我们文艺界的本行话，而我所期望的主要读者对象，除了有人给我来过一封信之外，我还没有机会了解到更多一些人的读后感，因此还断不定一般效果如何。不过我这种看法绝没有轻视内行话的意思。我对内行话的重视要超过对一般读者意见的重视，因为内行的感觉是要比外行敏锐的。我的主题及主人翁已经能在内行中引起争论，至少也可以证明是自己没有把它写明确以至于引起不同的看法吧。其所以不能因此作出结论者，我只是怕所看的重点不同。比方作一件棉衣，一个裁缝批评起来，往往是说胸前的棉花厚了些，或下摆宽了些……这些意见没有一条不值得重视。如果发现人家确实说得对，下次就能做得更好一点，然而却不能因此就断定那件棉衣根本要不得或者恰合适，等到穿棉衣的穿上去，你问他怎么样，他如果只说不好挺胸脯或者腰松一点，那就还马马虎虎能穿，如果他说穿不上或者说穿上很凉快，那就算吹到底了。

我的答复就如此了。

此外，我还须写一点声明：我那篇东西是在山里发表的，那时候各个解放区还没有连成一片，各地辗转翻印，有些竟错得一塌糊涂，谁也读不通，希望读者不要算到我的帐上。

## 《金锁》发表前后

《金锁》这篇小说，在《说说唱唱》上发表之后，收到读者的意见如下：

人物不真实，侮辱了劳动人民。

下三烂话太多。

结尾矫揉做作。

摹仿《阿Q正传》。

为了答复读者对《说说唱唱》的爱护热诚，“大众文艺创作研究会”开了三次讨论会，把这篇作品逐字逐句检查了一番，并将检查的结果整理发表。可惜这三次讨论，我只赶上在第二次参加了个会尾巴，有些意见不曾谈出，再加上在编辑过程中我还有值得检讨的地方，现在把它一并写出来，作为对讨论会的一个补充和对作者、读者及其他编委的道歉（其余在讨论总结上提到的，这里不重复。）

### 一、编辑经过

在收到这一稿件后，“大众创研会”小说组的几个人和少数编委传阅了一下，发现了以下几个问题：

1、故事轮廓脱胎于《阿Q正传》。

2、解放以后的尾巴是加上去的（自原文第十章中“七七事变后……”起）。

3、假如删去了尾巴看，主题只在于暴露恶霸的罪恶，而未给被压迫者指出出路。

4、在趣味主义支配下，用了些不必要的人物，强调了些不必要的段落。

稿子传到了我，我主张发表，理由是作者真正了解未解放以前的农村，虽用了《阿Q正传》的架子，其内容并无抄袭之嫌，也没有一般写农村者只写概念的毛病，发表了可使人了解革命势力未到以前自然状态下的农村具体情况如何。

也有人提议改一改，我主张不大改，理由是尊重作者。

主意一定，发稿期也到了，没有和其他编委商量，就那样发出去了。

## 二、自我检讨

处理这一稿件，我有两点错误：

第一是其他编委提出来的意见自己不同意，不和人家再商量，就按自己的意见处理了，在作风上欠民主。

第二是以迁就毛病为尊重作者，其实就是对作者不诚恳。

《金锁》的作者孟淑池曾要求对他这个作品提出意见，我自己和看过这篇稿的编委也曾看出作品的毛病，但在谈话时候，忽然觉得一个作品发表出去能起到一定的进步作用就算了，不必强叫人家和自己的观点完全一致，因此就和人家客气了两句就走开了。现在检讨起来这是个原则的错误——因为正确的观点只能有一个，自己对了就该说服人家，自己错了就该服从人家。从这篇作品上看，局部地从趣味出发，因而损害了对事物

的选择与批判，原是艺术观点上的错误，而我则既不向作者提出，又不在文章上改正，对作者是一种“外气”，对读者也没有负到应该负的责任。

### 三、一点辩护

读者意见中，有一条是说这篇作品中的主角金锁是不真实的，是对劳动人民的侮辱。我以为这是不对的。我所以选登这篇作品，也正因为有些写农村的人，主观上热爱劳动人民，有时候就把一切农民都理想化了，有时与事实不符，所以才选一篇比较现实的作品来作个参照。事实上破过产的农民，于扫地出门之后，其谋生之道普通有五种：“赚”、“乞”、“偷”、“抢”、“诈”，金锁不过是开始选了个“乞”，然后转到“赚”。

“有骨头”这话是多少有点社会地位的人才讲得起的，凡是靠磕头叫大爷吃饭的人都讲不起，但不能就说他们都不是劳动人民。他们对付压迫者的方法差不多只有四种：“求饶”、“躲避”、“忍受”、“拼命”，有时选用，有时连用，金锁也不例外。这些人的出路只有一条，就是参加革命：有的是在革命势力未到以前自动找去，有的是在革命势力到达以后，得到了土地，再加以组织教育，才能挺起腰来。在新解放区的农村，这种人虽不占多数，可也不是个别的，只是容易被一般人（连贫农在内）忽略，因为在一般人的意识中没有给他们列下户口。

作农村工作的同志们，如果事先把农民都设想为解放军那样英雄好汉，碰上金锁这类人就无法理解，其实只要使他的生活有着落，又能在社会上出头露面，他并不是没骨头的，解放军中象金锁这一类出身的人也不少，经过教育之后，还不是和其他英雄一样吗？

这篇作品中对金锁这个人物的处理，最大的缺陷是没有写出他进步的过程——也就是尾巴接得太短了一点，使金锁一类人读了不知道该如何挺起腰来，“瞎闯王”、“么二楞”等农民读了不知道对解放后的金锁在日常生活中应取什么态度，作农村工作的人读了不知道对金锁该如何做工作。虽有这个缺陷，只能说是美中不足。并不能说是没有真实性或是作者故意侮辱劳动人民。

## 对《金锁》问题的再检讨

《说说唱唱》第三第四两期上，发表了淑池一篇题名《金锁》的小说，作者对于农民作了不正确的描写，我在编辑的时候，没有接受其他编委的意见，未把可能改正的地方改正，以致发表出去之后，引出文艺界同人和其他读者好多意见。我收到这些反映后，曾在《文艺报》第十七期上作了检讨和辩护（题名《金锁发表前后》），但检讨得不够详尽，辩护得不够正确，我现在感觉有重新来检讨一下的必要。

### 一、对“检讨”的检讨

我在原来的检讨中，虽然也曾提到原作是“局部地从趣味出发，因而损害了对事物的选择和批判”，也曾提到这是作者的错误，可是只那么略略提到，轻轻放过，其原因是着重检讨自己，不愿多把错误向作者身上推。我在那时对原作的看法是这样的：

从这篇小说的主要内容上看，也不过是“一个流浪的难民，流落在一家恶霸地主家里当长工。恶霸地主欠下他的工资不给，又用公家的粮食骗来了另外一个女难民，名义上是替他这个长工娶妻，实质上别有用心，后来因强奸不从，竟将男女一

同治死。不料男的没有死去，投入解放军，最后把案情弄明了。”要是正正派派写，这个题材没有多大毛病（略有点公式化），可惜作者嫌它不足，故意把主角（长工）丑化了，又加上些除了色情再无其他的低级趣味部分来凑趣，竟弄得这篇东西局部地变了质。

这便是我原来对这篇小说的认识。原检讨中不足之处是没有把“对事物的选择”问题看成立场问题——以为对“金锁”本人的挖苦只是“语言”、“口吻”的无选择。现在看来，这一点是非常不正确的，这实际上是一个立场问题。作者主观上是要替劳动人民说话的，可是因为生活、思想、感情与劳动人民有些脱离（虽然作者原来是农民家庭出身），因而就不能把劳动人民的事当做自己一家人的事来讲。例如：小说中一开始介绍了曹家的“驴宅”（这个词也有毛病，不应把宗族和阶级混为一谈）之后，接着便说“金锁这个人虽然也姓过曹，却不是‘驴’家的正支正派……”这就等于说：“这个忘八蛋与那一伙忘八蛋虽然都是忘八蛋，可是不同种”。这种口吻，贯注于全篇，使人读了不知道作者是站在哪一方面说话。

## 二、对辩护的检讨

我的辩护中需要检讨之处甚多，现在先举两条重要的：

一、好多人指出这篇小说“是对劳动人民的侮辱”，我的辩护说“不是”。大家是对的，我是错误的。把恶霸地主和农民平列起来，一例地挑着眼用俏皮话骂下去，还能说不是侮辱劳动人民吗？

二、说“有些写农村的人……把一切农民理想化了，所以才选一篇比较现实的作品来作个参照”也是错的。指导我作这

样辩护的思想是自己有个熟悉农村的包袱。当时收到的稿件中，《……翻身记》就有好几篇，可惜都好像新闻，看不出农村的生活，而看到《金锁》之后，觉着其中写到的事物有不少地方和我自己观念中已有的事物都相差不多，因此就说它是“比较现实的作品”，还要叫给别人作个参照。仔细一想，别人如果真的参照了这个讥讽农民的风格来写东西，不是都讥讽起农民来了吗？因为自己有了熟悉农村这个包袱，在感情上总觉着千篇一律的概念化的作品讨厌，没有认识到，只有概念或千篇一律固然不好，但是写的人主观上诚诚恳恳的歌颂劳动人民，自己如果比人家多知道一点什么，应该把自己的意见提出来给人家作个参考，为什么要以为人家的作品“讨厌”呢？

### 三、对辩护的保留与保留中的检讨

我所担心的一个问题是作农村工作的人怎样对待破产后流入下流社会那一层人的问题。这一层人在有些经过土改的村子还是被歧视的，例如遇了红白大事，村里人都还以跟他们坐在一块吃饭为羞。我写《福贵》那时候，就是专为解决这个问题。福贵的前期遭遇并不比金锁好，假如只从“现象”上挖苦起来，恐怕要比金锁还难看。我在辩护中说，他们讲不起“骨头”，只是说“讲不起”，并非说他“没有”；说“多少有点社会地位的人”才讲得起，指的是比金锁稍强一点，在社会上还有人愿意跟他谈话的人，而并非指什么能挤到地主边上的人。我对这一层人的分析还认为没有大错，不过要是选举农民代表，当未作过适当工作之前我可也不选他们。

这一段分析不论对与错（错了再研究），写在辩护中也只能算是狡辩，因为《金锁》这篇小说根本不是以解决那个问题

为主题的。根据这种说法推论下来，就得出原辩护中末一段的结论：“……对金锁这个人物的处理，最大缺陷是没有写出他进步的过程……”其实是这样吗？假如补出他的进步过程来，该算一篇呀该算两篇？补出进步过程来就能把前边立场上的错误撤消了吗？显然是不妥的。

#### **四、对作者的认识**

最后，我仍认为作者具有写农村的特殊条件：生活熟悉、文字通俗流利，只要经过相当的政治学习，一定是能写出好的作品来的。

## 我与《说说唱唱》

我与《说说唱唱》已经有二年关系了，趁着这次文艺界整顿思想，我把这二年来在这刊物上经我手弄出来的错误检查一下。

这二年来经过我手在这刊物上弄出来的具体思想错误有三次：第一次是发表了歪曲农民形象的小说《金锁》。发表这个作品的原因，一方面是因为自己的理论水平低和固执着从旧农村得来的一些狭隘经验；另一方面又以为“不必强叫人家和自己的观点一致”（见第一次检讨）。第二次是写《武训问题介绍》中说“有些人”捧场，“有些人”批评，故意把“阶级”观点字样避开。第三次是发表了用单纯经济观点宣传种棉的《种棉记》，以为只要使不愿种棉的人读了去种棉就行，也不必给农民以更高的政治教育。产生这三次错误有一个相同的根源，就是不懂今日的文艺思想一定该由无产阶级领导。因为我们的文艺是要教育人民的；传播了错误的思想，就会把人引到错误的路上去。我们这国家的性质是“无产阶级领导的，以工农联盟为基础的，团结各民主阶级和国内各民族的人民民主专政，反对帝国主义，反对封建主义和官僚资本主义的人民共和国”，要是没有无产阶级领导，就不能彻底战胜帝国主义、封建

主义和官僚资本主义的势力。这个道理，在今天早为参加革命的各阶级人民所拥护。而我自己是个共产党员，反抱着一种糊涂想法，不是去宣传无产阶级在国家生活中的领导作用，而是故意把阶级面貌模糊起来，甚而迁就了非无产阶级观点，以至造成不断的错误。

再一个错误是在选稿问题上，由要求“形式通俗化”走到了“形式主义”。在形式问题上，我们开始只规定“力求能说能唱，说唱出去大众听的懂、愿意听”，并不是一定要用“旧形式”，更不是不管内容，只要能说能唱就行。可是有些作家往往不习惯于通俗的形式，不能多来稿；有些掌握了说唱形式的人，对新的政治生活未必熟悉，写来的东西，在内容上有的太单薄，有的一般化，有的有错误，而我们选稿的时候偏又得从这些来稿中去挑，结果就从形式上比高低，在内容上自然仍以单薄的、一般化的为最多，甚而发表了有错误的东西。这样就把形式放到第一位而把内容放到第二位了。就是单从形式上讲，也只是为了给掌握旧技术的艺人拿去当下可以说唱，并没有多注意到丰富和改变那些通俗的形式，使它们适切的表现生活中的新因素，而符合于毛主席所指示的“从普及基础上求提高”。不论我们编辑者在客观上有什么原因，拿出去的货色大多数既然是这样的东西，投稿者就照样制货，结果每月收到五六百件稿子，大部分是一些《几婿拜寿》、《儿女夸夫》、《某甲翻身》、《某乙改造》的千篇一律的故事加了一些陈腔滥调的敷衍，到了发稿时期无好稿可发，仍旧发的是这些。这真叫做自己搬石头砸了自己的脚面。

还有个错误是事前缺乏计划，弄得完全被动。每逢有了重要的政治任务，就临时请人补空子，补不起来的时候，就选一

些多少与该问题有点关系的来充数，简直有点和政治任务开玩笑。

经过这次整顿思想，我和几位有同样毛病的同志们，深深感到错误的严重，因此就和这几位同志约定，今后努力提高自己的理论水平，加强对读者的责任心，务使不犯旧错，并望文艺工作者和读者诸同志随时加以监督。

## 忆王春同志

王春同志和大众文艺的关系有十九年之久。在这样长的时间内，他又不是专业文艺工作者，自然不是每天管这件事，但也不曾因非本业而忘怀，所以又常常管点事。在这十九年中，他在这方面所作的事，不是我这一篇短短的小回忆所能容纳的。我在这里只举几件事作为例子。

在一九三三年，他读了我半篇未完成的通俗小说（以反对阎锡山搜刮山西的财力人力造成地方的混乱为主题），引起他提倡大众文艺的动机，写了一篇理论性的文章说明其重要性，但以当时山西没有进步的报刊，终于没有找到发表的机会。自那时起，他的兴趣就引到这一方面。

抗日战争开始后（一九三九年），他得到了个编小报的机会，就约我去编副刊（报名《黄河日报》路东版，副刊名《山地》）。便把多年的理想化为事实——其中形式上鼓词、快板、童谣、故事等无所不包，而总的政治内容以发动人民抗日、揭穿阎锡山反共反民主的阴谋为范围。那时的小报与任何报纸的面貌都不一样，贴在各县城的街道上，凡认得字的都愿看看，往往弄得路为之塞。

在一九四四年毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》传到

太行山以后，王春同志更加注意了普及工作。到了一九四六年，太行山的文艺界往往说我们有门户之见，王春同志便将延安所出之《解放日报》和能搜罗到的几份地方报上登载的合乎大众化的短篇小说选了三个集子，以证明提倡并实际写大众化文艺作品的人都是不谋而合的，而绝不是我们要在一处山地里树立什么门户。这种工作乍看来似乎很平常，而实际上则是把好几年来《解放日报》、各地方报上的文艺作品都过一下目才能决定。在作的时候，因为不是岗位工作，不能占工作时间，须在业余挤时间来做，又无编辑费之类的个人报酬，是件比较苦的事。

大众文艺，只是他注意力集中的一个部分，实际上他全面关心的是大众文化，这方面我也举个例：前几个月，他着手编大众字典，往往面对着一个字坐夜，好象一个老和尚坐在那里参禅悟道：有时候则乱打电话找人问计——“老赵，一点两点的‘点’字怎么解释？照几何学上的定义讲，大众不懂；离开那个讲，又错误，……词性又很不统一：一点、两点；重点、要点；优点、缺点……点头、点句、点豆腐……点缀、点心……算了，算了，究竟分几义，让我慢数。请你给我出个主意，用什么语汇来解释？”已著成的文稿，看来果然浅显易懂，各尽其义，的确是群众学文化一部很好的工具书，可惜才著到一半他就病故了。

这些印象数起来是数不完的，容我以后有工夫再给他写个详细的传记吧！

## 决心到群众中去

我近三年来没有多写东西，常常引起关心我的同志们、朋友们口头的和书面的询问，问得我除了感谢之外无话可答。我之不写作，客观的理由找一百个也有，可是都不算理由；真正的原因只有一个，就是脱离实际、脱离群众。现在趁着毛主席发表《在延安文艺座谈会上的讲话》的十周年纪念，我用他这篇划时代的文件的精神来检查一下自己，作一次公开的检讨，以回答关心我的同志们、朋友们的盛意。

毛主席要我们写作者到群众中去吸取养料哺养自己，我究竟把我自己哺养得怎么样呢？为了彻底检查起见，我不妨揭开箱子让大家看一看底，看看这箱子里究竟还装着什么，最缺少的是什麼，最近急须要进什麼货。

一，我是在农村中长大的，而且在参加革命以前，家庭是个下降的中农，因此摸得着农民的底。这是我自以为幸的先天条件。

二、抗日初期（一九三八年）我当过四十天区长，作的是动员群众、组织群众抗日自卫的工作。后来参加了文化机构（报社、书店），作过机关驻地的群众工作。在这中间（一九四八年）又作过八个月的土地改革工作。在作这些工作的时候，

虽然也还是每日和群众接触，可是只能在一些政治场合上相见（多半是开会），对于他们的日常生活和日常工作方面所见就不多。

一九四八年冬我回到我的故乡过了个年，住了两个月，逐户访问了本村的邻里（共五十二户），拜访了六个亲属。这一次，因为有历史关系，群众把十年来的情况变化毫无保留地供给我，可惜这地区在抗日时期是个没有军事意义的接敌区，我方的地方干部照顾得较少，新的力量当时还没有很好地成长起来。

这便是我到北京以前在农民群众中所吸取到的全部养料。同志们、朋友们对我所写的作品的观感是写旧人旧事较明朗，较细致，写新人新事较模糊，较粗糙。完全正确，其所以那样，就决定于这全部养料。我已写出的作品，其题材全部是农村的事。要写什么就得了解什么。我和我写的那些旧人物（自然不是那些个别的真人），到田地里作活在一块作，休息同在一株树下休息，吃饭同在一个广场吃饭；他们每个人的环境、思想和那思想所支配的生活方式、前途打算，我无所不晓。当他们一个人刚要开口说话，我大体上能推测出他要说什么——有时候和他开玩笑，能预先替他说出或接他的后半句话。我既然这样了解他们，自然就能描写他们。对新的人物，大半是在会议时间碰一碰头，如何能发现每一个人的思想性格和各个个人各个阶级各种关系的全貌呢？在会场上的收获也不少，可是只能写非文艺性的报告，不能写文艺作品，因为只能了解到群众生活的某些方面，而不能了解到全面，就是这些方面还只有概念，没有形象，如何谈得到描写呢？会议之外，自然也还有些别的接触机会，例如土地改革中的串连诉苦，生产中

的访问劳动模范等，但所接触者又和开会一样，都是只接触某一方面，而且时间也很短，就事论事写个印象记还差不多，据以写一个又自然又生动又合乎进步规律的新的完整人物是不行的。我并不是每个作品都准备写社会全面，不过人是社会动物，即使只写一个人也要牵连社会几个方面，而这些方面在对那个周围的全面没有个适当了解之前，就不易认识得准确。我在写新人新事的时候，所要涉及的事，哪些在我已有个粗略的形象或已有过个印象的我就略加描写，哪些是我连印象也不曾有过的我就用几句话交代过去。可惜是所有的形象或印象比起需要来太少了。至于那绝有把握的、能象我对旧人旧事那样了解得面面俱到，可以尽情描写的新人新事，可以说更少得很。所以在一个作品中同时新旧都有的时候，新的方面便相形见绌。

在抗日战争中和解放战争中，在新人新事这方面，我自己一向就是养料不足的。一九四九年到北京以后，和群众接触的机会更少了，来源更细得几乎断绝了。为了要挽救这一点，我也曾下过一次工厂，但试验了一个月，觉得路子太生，又想折回来走农村的熟路。折回来了，并且也到了农村了，可是仅仅两个月工夫，临时回到北京来开了个会，又被些不成理由的客观原因拖住没有得返回去。所以除了三年之中写了两个小东西（《传家宝》和《登记》）以外，所存的原料再也写不成个能给人以新感觉的东西。

回顾一下自己从抗日战争以来的历史，可以得出这样个结论：从群众的实际生活中来，渐渐以至于完全脱离群众的实际生活，如不彻底改变一下现状，自己的写作历史是会从此停止的。怎样改变呢？还只有温习毛主席的话：“必须长期地无条件

地全身心地到工农兵群众中去……”自从从群众中来了以后，所参加的群众工作，是短期的、或分一部分精力参加的。在作驻地工作的时候，虽说时间较长，可是自己以帮忙者自居，群众及其直接负责干部对自己也以帮忙者看待。自己随着方便能帮多么大个范围就帮多么大个范围，能帮多久就帮多久，提得起放得下，对方自然没有把全面的情况和问题时时向自己表露的义务和必要。也有全身心参加的时候——四十天区长，两次八个月的土地改革和到北京以后又到农村去的两个月中的一个，都是以全副精力掌握了全面情况做的，可惜为期过短。就这短短的时期中，其收获已算不少，否则比较粗糙的新人新事也不见得能写出来。原因是认真负责地跟着新人物办新事，能得到较深刻的新印象，并把这些新印象自然分成一些系列，形成一些新的印象（虽然为时很短，不够很完整）。回忆一下我所写的东西，其中新的部分，大半是从当区长和作土地改革工作中取得原料的，假如早能长期那样作，可能早已写出较多而较好的作品来了吧？从这些经验教训中也足以体会到除了照着毛主席的话，下决心改变一下自己的现状回到群众中去，是再没有第二个捷径可以保证今后能写出更多而更好的作品来的。

在这个纪念日，我保证立即排除一切客观的理由，长期地、无条件地、全身心地到群众中去吸取养料，写出作品来，用作品来纪念毛主席在延安文艺座谈会上发表讲话的十周年。

## 我在创作中的一点体会

国外的读者朋友们中间，常有人来信要我谈谈我个人的生活，可是我总觉得一个作家来向读者介绍自己的生活，还不如用这个时间多写一点作品来回答读者朋友们的关心更为实际一点，所以对自己的生活一次也没有写过。现在想来，以前的看法也不太对——不正面回答朋友们的关心，在礼貌上也说不下去——所以才又来写这篇短文。

亲爱的朋友们，我的生活，在中国的作家们中间，是比较更幸福的。我出生在一个农民家庭，这就是使我的生活较为幸福的原因。我说得这样简单，你们一定不会懂，让我来作一番解释——我这篇短文，只是为了解释这一点。

作家是人类灵魂的工程师，因此就得多方面和人民接触，不然便很难塑造人类的灵魂。中国古代有一句对诗人的评论是“诗穷（做不到官的意思）而后工”，就足以说明这个道理。在阶级社会里的知识分子，越是政治地位低，就越容易和劳动人民接触，恰好只有劳动人民才是人类的绝大多数，所以越是没有得到特权的人，对人类的接触面、了解面就越广，对劳动人民的同情之处就越多，吸收的由劳动人民创造的艺术成品及半制品也越多，因而其作品也就为多数人所喜爱。和这相反的一

面：和劳动人民接触越少的作者，好象缸子里养的金鱼，不论鱼缸如何美丽，和劳动人民之海比起来是比不得的，所以表现在作品中的，没有鱼缸以外的天地。

在古代的作家，常以自己的自然遭遇为转移——虽然从历史上总结出“穷而后工”的规律，但在事实上只要能得到官做，便不愿意放弃了做官而去当作家。现代的进步作家有了自觉性，知道自动地去到劳动人民的大海中丰富自己的灵魂了，可惜中国在解放之前遇到了蒋介石这个专制魔王，竟专制到不许知识分子随便和广大的劳动人民接近。假如有比较天真的人，要在过路的旅馆里的登记簿上填明自己的职业是作家，要在某工厂或某农村去体验生活，管保会被警察叫到特务机关问话，或者被特务们暗地监视起来；不过作家们谁也知道统治者那一套，从来也不会在未被统治者侦察清楚之前而自己先作一番暴露。

抗日战争开始以后，敌后方有了革命政权，为作家们开辟了深入劳动人民之海的自由天地，不论是我们的老前辈还是初学写作的青年，都爱向我们的革命圣地延安去。这时候的反动统治者，在延安的南边西安，专为往延安去的人设立下许多关卡，把大批的人们堵截回去。不过中国是个大面积的国家，决心找自由天地的人们，绕过了好多路程，终于还是回到了目的地。

至于我自己，在抗日战争以前，家乡就在农村，不用找任何理由就可以常年和农民在一起；抗日战争以后，我的家乡又恰好在革命势力可以到达的敌后，虽然也常有和反动势力斗争的时候（如我在《李家庄的变迁》中所写的情况），可是总比完全在反动势力统治之下的地区去接近劳动人民有保障得多。这

就是我所谓我比别的作家幸福的地方。

一向被封锁在一定范围里的人们，初到了劳动人民的大海中，其思想、感情、生活风度等等，开始总有点不适宜，所以我们的毛主席一九四二年在延安的文艺座谈会讲话中告诉大家应该如何在这大海中锻炼自己。从我的出身看来，我似乎又该是比大家幸福的了，不过在这时候，事实却不如此：我所生活过来的劳动人民大海，到了革命政权之下，时时刻刻起着变化，变化得使我的生活本领不适用起来。我所熟悉的海，是痛苦不堪的海，而后来海渐渐甜起来。吃惯了苦的人会说苦，至于才尝到的甜味，领略得还不深，而且这种甜味时刻不停地在增加着，才要说它如何甜的时候，它就比自己说的更甜了——用作家们常用的语言来说，就是时时觉着自己的作品落在现实之后。在这方面，我除了开始在生活风度上比较容易接近劳动人民之外，别的都和其他作家们一样要从头来锻炼自己，使之适合于在这甜海中生活。

我这样说，一点也不是客气，完全说的是老实话。凡是读过我的作品的朋友们，是会感觉到我所写的新人物没有我所写的旧人物生动、具体，其原因就在于对原来的苦海熟悉而对经常起着变化的甜海还没有来得及象那样熟悉，所以写起来就不能头头是道，还有待于自己的努力，这种努力也包括政治修养和艺术修养，不过长期深入劳动人民之海是其中一个有决定性的项目。

亲爱的朋友们：愿你们对我的努力加以监督。什么时候看到我的新作品中的新人物比旧人物更生动、具体了，那就是我有了新的进步了。

## 《三里湾》写作前后

### 一、为甚么要写《三里湾》

中国革命从反帝、反封建、反官僚资本主义的新民主主义阶段转入以社会主义建设和社会主义改造为内容的过渡时期的开始，全国人民在这种新的历史任务之下都经过了个创造新经验的时期。在这时候，文艺界在创作方面虽曾有一度不太活跃，可是作家们并没有闲着，大部分都到各种社会主义工业或农业建设的业务中，跟着大家摸索经验。我是愿意写农村的，自然也要去摸一摸农村工作如何转变的底，于是就在一九五一年的春天又到我所熟悉的太行山里去。

这地方是抗日民族解放战争初期就开辟了的老解放区，群众觉悟较高，在抗日民族解放战争和第三次国内革命战争时期，长期保证着战争的一切需要，而且在战争中老早完成了土地改革工作；在农业生产组织方面，自一九四二年减租减息（土改的初步）开始后，就出现了初级形式的互助组织。可是在革命由新民主主义性质转变为走向社会主义的过渡时期性质的时候，领导这地方的农业生产工作者也曾有一段觉着工作不太顺手：第一、在战争时期，群众是从消灭战争威胁和改善自己的生活上与党结合起来的，对社会主义前途的宣传接受得不

够深刻(下级干部因为战时任务繁重,在这方面宣传得也不够)所以一到战争结束了便产生革命已经成功的思想。第二、在农业生产方面的互助组织,原是从克服战争破坏的困难和克服初分得土地、生产条件不足的困难的情况下组织起来的,而这时候两种困难都已经克服了,有少数人并且取得向富农方面发展的条件了;同时在这好多年中已把“互助”这一初级组织形式中可能增产的优越条件发挥得差不多了,如果不再增加更能提高生产的新内容,大家便对组织起来不感兴趣了。第三、基层干部因为没有见过比互助组更高的生产组织形式(象农业生产合作社这样半社会主义性质的组织,在这时候,全国只有数目很少的若干个,而且都离这地区很远),都觉着这一时期的生产比战争时期更难领导。

我到了中国共产党的一个地委会(山西长治专区),碰到他们也正在研究上述那个不太容易解决的问题。他们根据当地的情况,又参考了一些苏联和各民主国家的办法,拟定出一种合作的形式,决定在本专区试办十个农业生产合作社。我也参加了他们的拟定办法和动员工作,并于动员之后往两个愿试办的农村去协助建社。

这次新的试验,果然给领导生产的县区级干部开辟了新道路,给附近农村增加了发展生产的新刺激力——虽然生产动力和土地所有制没有变动,但以统一经营的方式增加了土地、劳力、投资等的生产效率,以土地、劳力按比例分红的办法照顾了土地私有制,保证了增加产量和增加每个社员的收入——试验的结果良好,附近农民愿意接受,中央也批准推广。

我从前没有写过农业生产,自他们这次试验取得肯定的成绩后,我便想写农业生产了,但是我在这次试验中仅仅参加了

建社以前的一段，在脑子里形不成一个完整的社会生活面貌，只好等更多参加一些实际生活再动手，于是第二年便仍到一个原来试验的老社里去参加他们的生产、分配、并社、扩社等工作，一九五三年冬天开始动笔写，中间又因事打断好几次，并且又参观了一些别处的社，到今年春天才写成《三里湾》这本书。

## 二、为甚么写了那样几个人

在农村领导农民走社会主义道路的，自然是共产党。有些好党员，在办社的工作中显示出高尚的品质、丰富的智慧和耐心、细致的作风——他们都是不脱离生产的人员，但是能够把领导工作放在第一位、把个人的生产放在第二位，经常为了会议、为了计划、为了解决个别问题……而废寝忘食。他们的文化程度一般都不甚高，但是对人对事都能实事求是地分析研究，作出非常实际的具体对策。千头万绪的事情碰在一个时期，在他们是见惯了的，可以分开轻重缓急一件一件处理，不会弄得手忙脚乱。正因为农村中到处有这样一些好党员，才把推广农业生产合作社形成一种全国性的运动。为了表现这种人，所以我才写了王金生这个人物。

接受党的领导参加农业生产合作社最快的是翻身贫农，而就我所见到的翻身贫农参加社的，更有两种可爱的人：一种是在生产上创造性大的人，这种人每遇到传统的生产技术不如自己想象得顺利的时候，就产生改良工具或改变作法的念头。他们作些新的研究、试验，得到一些成功，从而把自己的兴趣逐渐从生产目的（经济收入）转移到生产工作本身上来；只要新的试验有成绩，赔一点本也满意。他们在个体经营的小块土地上

耕作，那些发明创造一来需要有限，二来试验的地盘太小，三来也得不到鼓励或帮忙，入社以后，社是新扩大了的生产组织，有些地方常感到在经营小块土地时候的传统办法不够用，须要接受一些和创造一些新的事物来补那些空子，领导者把这些责任委托了他们，鼓励他们，给他们必要的土地和材料、用具，使他们发挥其才能，所以他们都觉着参加了社如鱼得水，都以忘我的精神时时为这种新的生产组织增加新的生产效能——这种效能，在动力未变之前，对增加生产是有重要意义的。再一种是心地光明维护正义的人，这种人往往是在解放以前和地主阶级斗争最激烈的人。他们经过了斗争的锻炼，了解放区民主生活的教育。他们在长期斗争中，认识了地主阶级假公济私、损人利己、见利忘义、爱财如命……种种丑恶的品质，并且恨之入骨，久而久之，便给他们自己造成一种疾恶如仇的性格。他们对一般农民的错误也恨，不过很自然地和对付地主阶级有所不同。不论哪个农民，只要想发展资本主义，在思想上就有和地主阶级相同的一面；不过当他还没有发展到变质的时候，他仍然保有与一切劳动人民相同的一面。上述那种维护正义的人，对待一般农民的错误，往往恰好掌握到这个分寸。他们有个说法叫做“对事不对人”。他们对一般人没有什么私仇，只是见到不平的事他们要说话。这种民主精神，大为农业生产合作社这样的集体生产组织所需要；而他们也乐于参加到这种容易发挥民主精神的集体生产组织中来，以便逐渐消灭他们自己所痛恨的事。为了表现这两种人，所以才写王宝全、王玉生、王满喜等人。

在办社工作中还有一种新生力量是青年学生。这些人，不一定生在贫农家庭，自己对农业生产工作也很生疏，然而他们

有不产生于农村的普通的科学、文化知识（例如中国、世界、历史、社会、科学等观念），有青年人特有的朝气，很少有、甚至没有一般农民传统的缺点。一个由半社会主义性质的农业生产组织逐渐向着完全社会主义化方面发展，对这样的新生力量是应该重视的——因为社会主义事业的任何部门都是需要一般知识的。为了表现这种新生力量，我所以才写范灵芝这个人。

但原来的农民毕竟是小生产者，思想上都有倾向发展资本主义的那一面，所谓社会主义改造，正是为了逐渐消灭那一面。但是那一面不是很容易消灭的。目前的农村工作中，几乎没有一件事可以不和那一面作斗争。那一面对农业生产合作化是一种离心力，而这种离心力时时影响着一部分社外群众，侵蚀着一部分社员、一部分青年，甚而侵蚀着一部分党员。在办社工作中，党对于这种离心力也几乎是无时无刻不在斗争。为了批评这种离心力，我所以又写了马多寿夫妇、马有余夫妇、袁天成夫妇、范登高、马有翼等人。

### 三、写法问题

中国在解放以前，文化很不普及，人民大众所享受的传统文艺作品，大部分是通过戏剧和曲艺艺人口头的传播才领会到的；五四以来，中国文艺界打开了新局面，但是过去这种新的作品还只能在知识分子中间流行，广大群众依旧享受的是原来享受的那些东西。这样一来，中国过去就有两套文艺，一套为知识分子所享受，另一套为人民大众所享受。

既然有这个差别存在，写作品的人在动手写每一个作品之前，就先得想到写给哪些人读，然后再确定写法。我写的东西，大部分是想写给农村中的识字人读，并且想通过他们介绍

给不识字人听的，所以在写法上对传统的那一套照顾得多一些。但是照顾传统的目的仍是为了使我所希望的读者层乐于读我写的东西，并非要继承传统上哪一种形式。例如农民在传统上也听评书，也听鼓词，也听识字人读章回小说或说唱脚本，也听口头故事，也唱民歌，也看戏；有创作才能的人，也把现实中的特殊人物、特殊事件加以表扬或抨击，加油加醋说给人听，编成歌曲到处传唱。这一切都是他们自在的文艺生活，我究竟继承了什么呢？我以为我都照顾到了，什么也继承了，但也可以说什么也没有继承，而只是和他们一道儿在这种自在的文艺生活中活惯了，知道他们的嗜好，也知道这种自在文艺的优缺点，然后根据这种了解，造成一种什么形式的成分对我也有点感染，但什么传统也不是的写法来给他们写东西。同时我这种写法也并不能和大多数作家的写法截然分开，因为我虽出身于农村，但究竟还不是农业生产者而是知识分子，我在文艺方面所学习和继承的也还有非中国民间传统而属于世界进步文学影响的一面，而且使我能够成为职业写作者的条件主要还得自这一面——中国民间传统文艺的缺陷是要靠这一面来补充的。

中国民间文艺传统的写法究竟有些什么特点呢？我对这方面也只是凭感性吸收的，没有作过科学的归纳，因而也作不出系统的介绍来。下面我只举出几点我自己的体会：

一、叙述和描写的关系。任何小说都要有故事。我们通常所见的小说，是把叙述故事融化在描写情景中的，而中国评书式的小说则是把描写情景融化在叙述故事中。如《三里湾》第一章写玉梅到夜校去的时候，要按我们通常的习惯，可以从三里湾的夜色、玉梅离开家往旗杆院去写起，从从容容描绘出三里湾全景、旗杆院的气派和玉梅这个人的风度仪容——如说

“将满的月亮，用它的迷人的光波浸浴着大地，秋虫们开始奏起它们的准备终夜不息的大合奏，三里湾的人们也结束了这一天的极度紧张的秋收工作，三五成群地散在他们住宅的附近街道上吃着晚饭谈闲天……村西头半山坡上一座院落的大门里走出来一位体格丰满的姑娘……”接着便写她的头发、眼睛、面容、臂膊、神情、步调以至穿过街道时和人们如何招呼、人们对她如何重视等等，一直写到旗杆院。给农村人写，为什么不可以用这种办法呢？因为按农村人们听书的习惯，一开始便想知道什么人在做什么事，要用那种办法写，他们要读到一两页以后才能接触到他们的要求，而在读这一两页的时候，往往就没有耐心读下去。他们也爱听描写，不过最好是把描写放在展开故事以后的叙述中——写风景往往要从故事中人物眼中看出，描写一个人物的细部往往要从另一些人物的眼中看出。

二、从头说起，接上去说。假如我在第一章里开头这样写：“玉梅从外边饱满的月光下突然走进教室里，觉着黑古隆冬地。凭着她的记忆，她知道西墙根杈丫零乱的一排黑影是集中起来的板凳……”这样行不行呢？要是给农村人看，这也不是好办法。他们仍要求事先交待一下来的是什么人、到教室里来做什么事。他们不知道即使没有交代，作者是有办法说明的，只要那样读下去，慢慢就懂得了；还以为这书前边可能是丢了几页。我觉得象我那样多交代一句“……支部书记王金生的妹妹王玉梅便到旗杆院西房的小学教室里来上课”也多费不了几个字，为什么不可以交代一句呢？按我们自己的习惯，总以为事先那样交代没有艺术性，不过即使牺牲一点艺术性，我觉得比让农村读者去猜谜好，况且也牺牲不了多少艺术性。在每一章与另一章衔接的地方也有这样性质的问题。我们通常读的小

说，下一章的开头，总可以不管上一章提过没有，重新开辟一个场面，只要等把全书读完，其印象是完整的就行，而农村读者的习惯则是要求故事连贯到底，中间不要跳得接不上气。我在布局上虽然也爱用大家通常惯用的办法，但是为了照顾农村读者，总想设法在这种办法上再加上点衔接。如我写《三里湾》的第二章从玉梅回家写起，就完全为了照顾农村读者这个习惯，否则这一章尽可以一开始就写打铁的场面，而且根本不让玉梅在这一章出现也可以——因为这一章没有表现玉梅特点的地方。

三、用保留故事中的种种关节来吸引读者。评书的作者和艺人，常用说到紧要关头停下来的办法来挽留他们的听众（如说到一个要自杀的人用衣衫遮了面望着大江一跳的时候便停下来之类），叫做“扣子”，是根据听书人以听故事为主要目的的心理生出来的办法。这种办法不一定用在每章章末，而有许多是用在中间甚而用在开始的。例如有一本说秦琼打擂台的评书，说秦琼一上了擂台就被早已要捉拿他的官府捉进狱里去，并有消息说第二天午间就要斩头，他的一个朋友听了这消息，就赶往各处通知他的许多英雄朋友第二天到刑场来抢救他，就借着这个机会来一个个地写他的英雄朋友，并且每个人初出现都附带着一些小故事，说起来要说两礼拜的工夫才能说到刑场抢救的事，而在每一段落上又都有些“扣子”。这种办法的作用很大，但有个毛病是容易破坏章节的完整。我在不破坏章节完整的条件下也往往利用这种办法，不过不一定在章末。在《三里湾》中我也试用过一些——明显的如“刀把上”的一块地、一张分单、范登高问题、灵芝与有翼的关系等就是——不过远不如评书伏下的“扣子”那样有力。

四、粗细问题。细致的作用在于给人以真实感，越细致越

容易使人觉着象真的，从而使看了以后的印象更深刻。我们看一张细致的油画，见到画面上的人物神情、服装、所携用具、周围景色以至远处的水光、山色、春天、白云……件件逼真的时候，有时觉着自己也可以进到画中去，看了以后可以很久或终生忘不了。我们读了写得细致的小说也有同感（当然艺术品的细致都应是有选择的而不应是自然主义的堆砌）。不过小说和画究竟有所不同，因为小说是用文字写成的。看一张细致的画，在细看的时候固然一花一草都能看到，但即使在粗心大意的时候，也可以领会了其中突出的事物，而读小说却不能很自然地把次要的事物跳过去而看出突出的事物，因而就要对不同习惯的读者对象作不同的安排，以便于使他们愿意从头到尾——读完以后领会得深浅，也和看画一样是各有不同的，不过要不能使他们读完，就会连个浅的印象也没有。前边谈到叙述和描写的关系中，曾提到中国评话式的小说是把描写情景融化于叙述故事中的，但为了少割裂故事的进展，为了使读者于尽可能短的时间内读完，在通常小说写得细致一点也不算过多的地方，在这种形式的小说中可以简到很少甚而不写。例如我在《三里湾》中第一次写到马家院，只写了它的大门上的栓子、搭子、腰栓、楔子、顶门权、黄狗等而没有写院内秋收时候应有的景物，马多寿家几个人的声音、面貌等。本来院中的景物和这些人物的外观写上去也不为多，有好多地方还可以使人对马家的印象更深刻，但不写上去对于了解马家的影响也不大，而且可以节约读者多读几百字的时间负担。过去的评书艺人在这些地方是描写的，而且有时候写得很长——相传有个艺人说《西厢记》中的莺莺在进一重门的时候，说了一个礼拜还没有进去，而听众还不觉得厌烦。我认为这是过去评书的一种毛病：

过去在茶馆里说书的评书艺人是每说一段收一次费的；而听众又有些是有闲阶级(可以说是职业听众)，每天可以误上整天工夫来听书。这一类听众，要求的是轻松扯淡的小趣味，而并不打算在其中接受什么教育。艺人们为了照顾到这一批长期顾客，有时候就得加油加醋以适应他们的需要。不过一般听众仍是要要求故事进展得快一点，主要的内容厚一点的。今天那样一类有闲的听众没有了，所以写莺莺的时候，写到她突破封建婚姻制度的地方不妨多花点笔墨，而对她的进门的态度，风度尽可以少写，至于有闲阶级要求加入的色情的部分则要去掉，以便于使我们的新的听众尽可能在少的娱乐时间里，接受到一整本足够深刻的《西厢》故事。

究竟什么地方应粗、什么地方应细呢？我以为在故事进展方面，直接与主题有关的应细，仅仅起补充或连接作用的不妨粗一点；在景物和人物的描写中，除和以上相同外，凡是直接的读者层最熟悉的可以不必细写(只要提及几点特殊的东西，读者就用他们的回忆把未写到的给补充起来了)，而他们较生疏的就须多写一点。我一向是这样做的，只是在应细的地方而材料不足的情况下则作得不够。

关于写法我谈这几点。中国评书中的技术有它自己已经形成的比较完整的道理，只是这一套道理还在好多艺人同志们的头脑中，没有人写成书。以后我还准备向他们作一次全面的学习。

此外还有语言问题。我对运用语言方面的看法，一向不包括在写法中。我以为这只是个说话的习惯，而每一个国家或民族，在说话时候都有他们的特种习惯，但每一种特殊习惯中也有艺术的部分，也有不艺术的部分。写文艺作品应该要求语言

艺术化，是在每一种不同语言的习惯下的共同要求，而我只是想达到这个共同要求的条件下又不违背中国劳动人民特有的习惯，结果在“艺术化”方面只是能“化”多少“化”了多少（根据我的能力），而在保持习惯方面做得多一点而已。

#### 四、还有几个缺点

我在抗日战争初期是作农村宣传员工作的，后来作了职业的写作者只能说是“转业”。从作这种工作中来的作者，往往都要求配合当前政治宣传任务，而且要求速效。这种要求本来是正当的，是优点，可是因为自己的努力不够，所以又存在着以下三个缺点：

一、重事轻人。在实际工作中，任何事都是多数人做的，其中虽然也有骨干，而骨干也是多数，每个人发挥出他一部分积极作用就把事办了。在一个作品中自然应该集中一些，节约一些不必要的人物，突出几个有代表性的人物。要做到这一步，自然就应该更深入一些去体会每个人的积极面。我因为在这方面的努力不够，所以常常写出一大串人，但结果只有几个人写得周到一点，把其余的人在故事中用一下就放过去，给人一个零碎的印象。

二、旧的多新的少。在转业之前我接触的社会面多，接触的时间也长，而在转业之后恰好正和这相反，因而对旧人旧事了解得深，对新人新事了解得浅，所以写旧人旧事容易生活化，而写新人新事有些免不了概念化——现在较以前好一些，但还是努力不够。

三、有多少写多少。在一个作品中按常规应出现的人和事，本该是应有尽有，但我往往因为要求速效，把应有而脑子里

还没有的人和事就省略了，结果成了有多少写多少。

这三个缺点，见于我的每一个作品中，在《三里湾》中又同样出现了一遍——如对魏占奎、秦小凤、金生媳妇、何科长、张信、牛旺子……就只是见了见面而没有显示出他们足够的作用。又如写马多寿等人仍比金生、玉生等人突出。再如富农在农村中的坏作用，因为我自己见到的不具体就根本没有提之类。

这一切都只能说是在创作之前的准备不充分。为了迅速地配合当前政治任务，固然应该快一点写，但在写作之前准备得不充分的时候，正确的做法是赶紧把不充分的地方补充准备一下然后再写，而不是就在那不充分的条件下写起来。我愿意在今后努力克服这些缺点，准备以缺点更少的作品和大家再见。

（一九五五年十月四日）

## 给中国作家协会的信

我于十一月三日出发赴太原，正赶上山西省委召开农村工作会议，得于会议中听到各地方（县及基点组长）的报告。十三日随长治地委赴会的同志们到长治专区，十九日才到潞安县的璩寨乡。

这个乡是潞安县的模范乡，有三百户以上的大队，现在正准备转为高级社，今天就要开党团员大会，研究全面规划问题。

这里也和其它模范地区一样，经常住有外来的人。现在这里住有国务院法制局的一个调查小组、北影一个新闻摄制组、河南一个参观团、山西省委一个考查三定的组和副县长、县委宣传部长等多人。谈材料成为干部负担的现象在这里依然存在，现在正想法克服。

我初到这里，一切情况都不熟悉，也不愿再为干部增加任务，所以就旁听一些谈材料、解决问题的会议。我觉得这样足以深入到他们的生活中去。我想在这里住一个较长的时期（一两个月）然后再到别处。

## “出路”杂谈（摘录）

我本来出生于一个农民家庭，从小虽然上过几天私塾，我的父亲可并未打算叫我长大了离开农业，突然在我十四周岁那一年。我的父亲被一个邻居劝得转了念头，才让我上了高级小学。这位邻居对我父亲自然费了很久唇舌，不过谈话的中心只有一个——“出路”。他无非说：“在家种地没出路”，“念书人腿长，说上去就上去了”，“为了孩子的出路，应该花点本钱”……至于“出”到哪里去，“上”到哪里去，他们好象心照不宣，一句也没有解释。我虽是小孩子，对他们所说的“出”和“上”好象也有点懂得——因为听他们说的向上爬的故事太多了——只是不大具体罢了。

等到我上了师范学校，接受了一点革命道理，才理解到他们要我“出”，是要我从受苦受难的劳动人民中走出来；要我“上”，是要我向造苦造难的压迫者那方面去入伙。既然理解了这个，就不想继续完成他们所赋予我的任务，后来革命组织被反动势力破获，我便逃出了那个学校。这时候，我的故乡对我的舆论是这样：“念了一阵书做了个什么？”“命中没有莫强求？”“那孩子落魄了！”……我当时听到这些讽言冷语有点恨他们不懂事。我想：我本来是个学种地的孩子，中间念了几

年书又回来种地，一点也没有降低了身份，怎么叫“落魄”了呢？难道真要我入了压迫者之伙回来压迫你们这些同难的父老，才是我的“出路”吗？然而“出路”的传统的错误的解释，在当时正是他们所说的那样。

除了他们那种错误的“出路”解释而外，在当时真有所谓“出路”问题，因为摆在人们眼前有两条路：一条是维护原有的阶级社会制度，自己在那制度的支配下或者躺下来受压迫，或者爬上去压迫人；另一条则是摧毁那种不合理的制度，然后建立一种人和人平等的无阶级的社会制度。在事实上，中国的革命领导者和绝大多数的人民大众，都先后采取了后一条出路，才推翻了旧的阶级制度，建立起今天的社会主义性质的社会制度。在今天这个制度下的人们，尽管有些人还受着旧制度遗留下来的不良影响，但在这过渡时期的继续改造中会把它们逐渐改掉，而社会主义制度则是肯定了的，因此今天已经不存在“出路”的问题了。

## 愿你决心做一个劳动者

（这是一九五七年九月给我女儿的一封信，后来《山西日报》编辑部的一个同志看到，就加了个编者按，把它发表了。因觉得广建的思想问题，在部分青年中还有一定的代表性，所以把它收在这里，供有类似问题的青年同志参考。）

广建：

多日不见你的来信，不知近来有何进步。

你离开学校已经一年了。在这一年中，你换了三个工作岗位，最后总算“接近”了劳动人民。我想在现在的条件下，你的思想应该有所开展，因而我又想对你一年来的生活、思想情况作一点分析，作为你今后调整生活的参考。

去年你要到新疆，我同意了。在商量这件事的过程中，你驳回了我的好多建议：我要你回原籍参加农业社，你根本不愿考虑；我让你在北京参加服务业，并具体提出当售票员、售货员、理发员等职务，你调皮地说售票、售货只售给爸爸，理发也只给爸爸理，其实自然还是根本不愿考虑。

从这一件事看来，当时我说你是看不起劳动人民，你不服气，现在我想你应该能够认识这一点了吧！自然你当时的心情

是复杂的，不过不论如何复杂，其主导思想只是一种，那就是“看不起劳动人民”。你有两个小小包袱：一个是高中学生，另一个是干部子弟。从旧社会传来一些社会职业评价，认为读了书或当了干部就应该高人一等，认为参加生产和服务业的人是干粗活的，俗人。这种与社会主义极不相容的旧观点，偷偷地流传到很多学生和干部子弟的头脑中，而你不幸也是接受了这份坏遗产的一个人。我相信你的头脑不太笨，学售票或售货还不至于连钱钞也查点不清，学理发也不至于削了顾客的耳朵，而你所以不愿干者是怕碰上你的老师、同学或和我同事的老前辈；要是回原籍参加农业生产，你也要比从来没有见过庄稼的城市青年好得多，而你所以不愿去者，也是怕亲戚们和小朋友们，也从要不得的旧观点出发，说你一声“没出息”。同样的中学生，在生产就业问题上，劳动人民的子女们要比干部子弟好接受得多——他们尽管也接受过对职业评价的旧观点，可是一到了真找不到所谓“高等职业”或升不了学的时候，农民的子民很自然地会去种地，理发师的子女很自然地会去学理发，即使思想上没有真通了，在行动上也会真做了；即使有点不满，也不至于认为见不得人。而干部子弟则往往不能那样开朗，总以为爸爸当干部儿子就不能理发，其实那有什么坏处呢？我当作家你理发，我的头发长了请你理，我写出小说来供你读，难道不是合理的社会分工吗？平等的道理，每一个中学毕业生不但能懂而且会说，干部子弟说得更会周全些，只是要让他们选择一种事业作为终身业务，他们往往偏不选择最大多数人参加的劳动生产，这除了说是“看不起劳动人民”还能再有什么解释呢？

从新疆带病回来以后，我仍动员你不论回原籍、不论到永

济，最好是参加农业社直接生产，你说那是“不现实的”。你所谓“不现实”，似乎是指你的身体不强，又缺乏锻炼，这理由是站不住的。任何劳动生产的组织中，成员们的体力条件都不是非常平衡的，每个人都有一些强弱的差别，因而每人分到的工作和应得的报酬也都有差别。每个农业社中，每个工厂中，都有体力和你相等和比你还弱的人，他们都很现实地参加在生产之中；至于没有锻炼，那只是时间问题，参加进去就是锻炼的开始，这难道还能成为什么不应参加生产的理由吗？

我和你哥哥后来答应你到永济找生产以外的工作，都是说不服你暂时对你的迁就，实际上你是不能当干部的。干部者，群众之骨干也。干部一定要比群众坚强，要有生产斗争和阶级斗争的锻炼。毛主席说过，世界的知识只有两门，一门是生产斗争知识，一门是阶级斗争知识。你和一般中学生都恰巧是缺这两门知识，所以都不适宜于当干部。你前次来信说你现在的任务是动员毕业生参加生产，而你自己却正是应该被动员的对象，难道不成了侯宝林先生说相声的材料了吗？

我相信你在这几个月农村工作中认识了好多劳动人民，懂得了一些生产中的事情，而在感情方面也应该更向劳动人民靠近一些，但我以为应该进一步在一个社里落户，当一个有文化的青年社员。只有真正参加了生产，凭工分过日子，才能深刻体会到我们的社会主义生产建设现在是个什么阶段，在现有的基础上如何前进，才能深刻体会到生产中任何问题都与自己有直接关系——即与广大群众有直接关系。只要你在生产中真有所建树，你是会感到生产本身就有快乐的。

听你的同学说，你近来写了几篇文章（内容我没有打听），我不反对，但也不敢贸然鼓励。我是从二十多岁起就爱好文艺，

而且也练习过，但认真地写还是三十八岁以后的事。业余可以写作，今后的作家大部分仍会从业余中产生，但一定要认识什么是“业”什么是“余”，爱业务的精神应该超过爱写作的精神好多倍。你知道我也爱吹笛子，而且吹得很蹩脚；我不因为吹得不好而不吹，但也永远不争取登台独奏（在家自然只能“独奏”）。这就叫业余。业余的文艺爱好者对写作应抱这种态度——写得好了自然也可以发表，特殊好了也可以转业，也象我的笛子假如吹好了也可以登台演奏或参加乐队一样。有好多参加农业社的青年知识分子给我来信说，他们立志要当个作家，我不同意。农业社可以产生作家，只是把当作家放在第一位，而生产就成了“业余”。农业社参加的这种人多了，也许会把社变成了小的作家协会，只是不容易把社办成个模范社。

不写了！希望你参加生产，把主要兴趣放在主要业务上。

父 示

九月十四日

## 在文风座谈会上的发言

我没有什么准备，就随便扯扯吧。

我有这么个问题：我们嘴上说的语言，写到书上算不算语言，我有些怀疑。往往写到书上就说到口上，语、文有不统一的现象，说的是一回事，写的又是一回事，成了习惯以后，就形成一种风气。这种坏习惯怎么形成的？我没有研究。我们有些党、政领导同志的报告，常常是数字连篇，但听起来生动有趣，我建议咱们文艺界向那些老政治家学习。我们是专干这行的，我们的党、政领导同志们不是专门干这一行的，但是写出的东西反而比我们好懂、有趣，这是值得我们好好学习的。

我的女儿在太行山上小学时，她的语文总在4分左右，到了中学就经常是3分了。后来学了一下别人常说的“伟大的、光荣的……”可是内容空泛的话，就得了4分。女儿回家问我：“照你的，还是照老师的？”我劝她：“还是照我的吧！”这股风对青年、学生都影响很大，现在已有好转。

在文艺界，话剧的语言还好，因为买票的不只限于知识分子，应该承认话剧的文风是接近口语的。

我在太行山时，在新华书店编文艺书籍，总编辑是王春同志。我们大概有些“‘左’倾冒险主义”，凡是在文章中带有

八股气的，一概不予出版，挨了很多人的骂。骂也没用，除非我们不干，你们来了再说（笑声）。后来有同志提意见说，语言向群众转变要有一个过程，不应该这样做。

青年人是照书本学习的，有些人原来只有一两分八股气，慢慢受影响就增加到五六分。譬如一个孩子，在没入学校以前说的是普通人的话，进了学校以后说起话来就不同了。

现在有好多小说是和口语逐渐接近了。诗的方面还不太好，也许是我看得少。在我看来，比较好懂的接近人民口头语言的还不多。歌词的语言也很不接近群众，听唱歌不象听评剧那样，每个字都可以听清楚。如在太行时，群众把“自由之神在纵情歌唱”唱成“自由之神在宗清阁上。”因为他们不懂得“自由之神”和“纵情”是甚么东西。

在理论文章方面，我和克家同志的意见差不多。在毛主席发表《新民主主义论》后，有一篇解释《新民主主义论》的论文，比《新民主主义论》还长，而且难懂得多。老舍同志在人民代表大会上的发言是对的，这恐怕就是思想问题。写文章应该明确对象，写给农民的就让农民懂，如写给知识分子的象“遥远的什么”这类词儿，在语言中是不大有人讲的。

侯宝林同志对语言很有研究，今天怎么没有请他来？（有人回答：他下乡去了）侯宝林在相声中讽刺过我们有些话剧的对白和腔调：“天哪，你让我怎么办哪！”（学侯宝林表演时的腔调，众哗笑）真是妙极了！好，我先就扯到这里吧。

# 万 里 同 心

——答瓦连津·奥维奇金

瓦连津·奥维奇金同志：

感谢你对我们这些下乡的作家们的关心！这种关心，表明我们生长在社会主义国度里的人民脉搏的一致——用我们中国一句老话说，叫做“心心相印”。我们彼此间，可以说是超出个人范围的“知心好友”。

作家下乡参加劳动这件事的重要性，在中国说来，要比你所估计的更大一些。苏联的人民已经有了四十年的社会主义生活史，因而有好多作家是真正从做了主人的劳动人民家庭中生长出来的。我们的社会主义革命还只在开始时期，翻了身的劳动人民的孩子们还没有长大，能动手写作的人，绝大多数虽然也都愿意为劳动人民服务——其中有的已经服务多年——不过差不多都不是从劳动人民家里长大的，因而对了解劳动人民来说，要比你们的作家们差一个原来的基础。你是知道的：用“文艺”来为社会服务多凭的是直接材料，没有哪一方面的观感，便不能描绘哪一方面的事物；不了解什么人，便不能写或者写不好什么人。我们中间，也曾有人提过“不写劳动人民写别的人行不行”这个问题。自然不写劳动人民也不是绝对写不成作品，只是在劳动人民作了主人的社会主义国家里，一个号

称作家的人，避开这些最大多数的社会主人不去写，究竟能避多久呢？在旧的文艺作品中，我们的劳动人民出不了场或占不了正位，难道在劳动人民翻了身之后，我们的作家们还可以不让他们在作品中出场或不让他们占正位吗？自然谁也不能说可以如此。不写不行，要写不摸底，其结果会有两个：一个是写不好瞎写，再一个是到劳动中锻炼。我们不愿意瞎写，所以就非锻炼不可了。

至于你所提到的如何保证创作时间问题，在我们这里也想了一些办法。我们下乡的人，在乡下是以各种身份参与农村生活的——有的当县里的基点工作干部，有的直接当乡干、社干，有的仍以协助工作的身份随时自选重点参加工作……农村的领导者和同事们对作家的生活也都谅解，因而在安排岗位的时候，差不多就给作家们留着机动的余地。不过，作这样的安排，还不是把我们这些下乡的作家看作是无足轻重的人，而是以为有了我们会把工作搞得更好些，我们走了也不会使某一部分工作停顿。在这种情况下，我们既不会因写作而损害农村工作，也不会因放不下农村工作而停止写作。自然每个人在任何一项工作中都有他一定的作用，突然加一个或去一个也不能是一点影响也没有的，只是每一项工作都有它自己的段落，在农村工作特殊紧张的段落中，作家自己也不会想到马上要退出工作而进行写作；等到这个紧张阶段过去了而另一个紧张阶段还没有到来的时候，抽出一个人去写作，对工作影响不会太大。

为了感谢你对我们的关心，我也把我们这点简单的情况告诉你。望你今后仍对我们多加指点。

祝你身体健康，工作顺利，心情愉快！

一九五八年五月二十四日

## 当前创作中的几个问题

### 一、关于表现新英雄人物问题

要表现新英雄人物，先要认得新英雄人物。识别的界限是，要看他是否真正在那里忘我地建设社会主义，有没有为共产主义奋斗的远大目标。在日常生活中，我们常常碰到许许多多这样的英雄人物。他们有远大的理想，一声不响，勤勤恳恳地在那里建设社会主义，别人知道他，也是这样干，别人不知道他，也是这样干。

我是喜欢这样的英雄。例如平顺县的武侯梨，他在一九四四年就当劳动模范。十四年以来，他一直在他的家乡领导群众建设社会主义，不管别人知道不知道，不管别人参观不参观，都是一样干。他的家乡，原先是荒山秃岭，山上有几条条梯田，平时风很大，一下雨又是山洪暴发。他看这种现状不改变不象话，就一心一意领导群众改造山区，要把它园林化。经过十多年的努力，现在这里满山沟都是密密麻麻的果木树、松柏树，山洪也被控制住了。群众的收入，大大增加，平均每年每口人可以得到一百五十块钱。这样的人，我觉得应该好好表扬。现在我国在农业上还不能一下子实现机械化、电气化，他们只凭着两只手，十多年来竟能把山区园林化，改变了山区的旧

面貌，若说宣扬社会主义的优越性，我认为写这样的人最有力量。

表现英雄人物，我觉得要着重写他们的英雄品质。而要想把他们的英雄品质写得象、写得好，就先要了解他们，就要跟他们生活在一起。英雄的品质，存在于每个具体的人身上有多有少，作为文学作品中的英雄人物，就要选择典型的。这就是说，他们既要有社会主义觉悟和共产主义道德风格，又要有充足的干劲和实事求是的精神；既要事事站在群众前头，又要时时刻刻站在群众当中。他们是群众的表率，又是群众的一员。这样才是新英雄人物的特色。而认识新英雄人物的这些特色，就得跟群众经常生活在一起。平常咱们写的英雄人物，有些免不了概念化、公式化，就是因为没有跟群众生活在一起，对英雄人物的品质、生活、形象，不熟不懂，上级有什么号召，就去找什么材料。这种赶任务的办法，往往是写不出好的作品的。有一位领导同志谈“赶任务”问题时候说：人离开了群众，才有赶任务的问题，不离开群众就不会出现这个问题。因为上级作为任务而提出来的号召，都是在群众中早已存在的问题，不过这时只是由领导把它总结出来，再普遍号召下去。如果自己生活在群众中间，自己也出过一份力量，那你只要把自己亲身感受到的新鲜事物写出来，就会和上级的号召相吻合，不致感到突然，也不致感到在赶任务。因此，我觉得在工作中去认识、熟悉英雄人物的办法是最好的。我下乡以后就把写作暂且搁过，一心参加工作。我这样想：虽然暂时不能写出东西来，但在另一方面还是做了些工作，这对建设社会主义也有帮助。假如我们下到那个公社，因为我们和群众一道做了工作，找着了增产关键，粮食多打了几万斤，我觉得这不是件小事；虽然

这时没有写出精神食粮，生产出来物质食粮也不错。

我们一深入了工作，跟群众在一起生活过一段时间，就认识了许多人，熟悉了许多人。在这些人当中，有的很好，帮助过你，你就自然对他们发生热爱；有的不好，甚至你碰过他的钉子，你就自然对他们发生厌恶，这样在思想感情上就会爱憎分明。一九四九年，我在我写的《也算经验》一文中说过：在工作中打过交道的人物，常常在脑子里闪现，想躲开也不行。写跟自己打过交道、认识深刻的人物，就会比较生动。我还说过：自己最受感动的、最拥护的人，逢人就想称道他一番。虽然说话也有技巧问题，但是他真正受了感动的事情，还是会说得很动人。每个人都听过朋友、家属和自己谈心，在谈话中也有他捧的人，也有他骂的人，因为这些人和他打过交道，说得都很生动。如果把他们的谈话用文字写出来，就是作品。因此我说，写英雄人物不只是个写法的问题，主要是自己同英雄结合和热爱的程度如何的问题。如果这个问题不解决，只在写作方法上打圈子，就不好办了。

## 二、如何表现人民内部矛盾问题

任何事情都是在矛盾中发展的，希望一个地方没有矛盾，那是不可能的。既然任何事物都是在矛盾中发展的，我认为什么矛盾都可以写，但不一定要把任何矛盾都写进去，只要把每一个时期的主要矛盾写出就好。到底写人民内部矛盾呢，还是写敌我矛盾呢？我觉得写作的题材是什么性质的矛盾就写什么矛盾，不必机械地划一条界限。因为在一个写作的题材中要涉及的矛盾有的是敌我矛盾，有的纯系人民内部矛盾，有时两种矛盾搅在一起，如果在确定题材之前首先划个界限，只写哪一类

矛盾，有时候也不符合实际社会情况。

一部作品或一篇作品，只能反映一定的社会问题，不可能把社会问题都反映出来。过去曾有一段时间，我们在讨论电影剧本时，往往一讨论，不是没有这个矛盾，就是没有那个矛盾，结果都加上了，什么矛盾也不突出了。文艺作品不是百科全书，不能把什么问题都包括进去。要分清主次，抓主要的东西，省略次要的东西。写人民内部矛盾，也得去抓主要矛盾。只要抓住了主要矛盾，看准了解决主要矛盾的主要动力，怎么写都可以，不必篇篇都要写上个支部书记。运动中出现了问题，是谁来解决的呢？一定是党来解决。干部根据党的政策办事，有了问题，又根据党的原则解决，写上这些，不是也就写了党的领导吗？

写人民内部矛盾和敌我矛盾，我觉得不在于规定哪一种矛盾一定要占多大比例、要有多大幅度，主要是个立场观点问题。立场观点对头了，在处理题材时哪些事情可提，哪些事情不可提，哪些事情该怎样提，哪些事情不该怎样提，这样写对人民有好处，那样写对人民有坏处，自然就有个分寸。譬如同写一个题材，立场对头不对头，结果会有两个样子。我们工作中有成绩有缺点，立场观点正确的，就会热情地肯定成绩，恰当地指出缺点，鼓励人民克服缺点继续前进。反之，就会看不见成绩，专门挑剔缺点，给人民的革命热情泼冷水。现在，在我们同志中间，一般说来，立场观点问题是解决了。可是，在实际工作中，在感情上，有时候还解决得不好。例如，有些人，在理论上承认劳动人民是伟大的，也表示愿与劳动人民同甘共苦，但一和劳动人民接触，又嫌他们这长那短，思想感情与他们格格不入。有了这股情绪，自然就无法把作品写好，对于人

民内部矛盾的处理，也就掌握不住分寸，笔锋常常下偏，伤害自己。

现在就以我写的几篇小说为例来谈谈我的体会。我的作品，我自己常常叫它是“问题小说”。为什么叫这个名字，就是因为我写的小说，都是我下乡工作时在工作中所碰到的问题，感到那个问题不解决会妨碍我们工作的进展，应该把它提出来。例如我写《李有才板话》时，那时我们的工作有些地方不深入，特别对于狡猾地主还发现不够，章工作员式的人多，老杨式的人少，应该提倡老杨式的作法，于是，我就写了这篇小说。这篇小说里有敌我矛盾，也有人民内部矛盾。又如写《三里湾》时，我是感到有一个问题需要解决，就是农业合作社应不应该扩大，对有资本主义思想的人，和对扩大农业社有抵触的人，应该怎样批评。因为当时有些地方正在收缩农业社，但我觉得社还是应该扩大，于是又写了这篇小说。这篇小说里对资本主义思想和右倾保守思想进行了批判，是作为人民内部矛盾写的。有人说其中没有敌我矛盾是漏洞，我不同意。再如《锻炼锻炼》这篇小说，也是因为有这么个问题，就是我想批评中农干部中的和事佬的思想问题。中农当了领导干部，不解决他们这种是非不明的思想问题，就会对有落后思想的人进行庇护，对新生力量进行压制。这种现象虽然不是太普遍的，但在过去游击区和后解放的地区却还不太少。这是一个人民内部矛盾问题，王聚海式的，小腿疼式的人，狠狠整他们一顿，犯不着，他们没有犯了什么法。可是他们思想、观点不明确，又无是无非，确实影响了工作进展。对于他们这一类型的人，我觉得最好的办法是把事实摆出来，让他们看看，使他们的思想提高一步。现在各地虽然都已经公社化了，但这类思想还是存在着的，我认

为写写还有用处。

### 三、普及与提高的关系问题

这个问题，我认为应从两方面来理解，一方面是思想性和艺术性的提高（普及也包括思想性和艺术性）；另一方面是文章的安排，也就是文章的结构、语言问题。毛主席说的从普及基础上提高，我看我们对“基础”二字的含义理解不深。我们搞创作的目的，是为了叫它能够起点作用。然而在这个问题上，却有两种不同的看法：一种看法是先看基础，也就是说先看看群众现在吃的什么精神食粮，再看看自己供给的精神食粮群众能不能吃进去，顺口不顺口。从这里出发，不论思想性也好，语言也好，技巧也好，都要考虑到群众的接受程度，尽量想办法使群众能够接受，然后从这个基础上逐步提高。另一种看法是不考虑群众现在的接受程度，说群众不懂得他的作品，不是他写的不好，而是群众文化程度太低。他说他的作品语言优美，又科学化，群众现在不能接受，将来他们文化程度提高了就会接受，如果从群众现在的基础出发，那就是“迁就”，迁就群众是不对的。我不同意这种看法。我认为写进作品里的语言应该尽量跟口头上的语言一样，口头上说，使群众听得懂，写成文字，使有一定文化水平的群众看得懂，这样才能达到写作是为人民服务的目的。如果把语言分成两套，说的是一套，写的时候又是一套，这样我觉得不大好。《人民日报》上曾经登过一篇《妙语惊人》的相声，那上边说东屋二婶子到他家里来，他很欢迎。但是他不这样说，而是说：“我很荣幸，因为我这古老的房间里，光荣地降临了我们的最亲爱的二婶子。”这种语言不能说不科学吧，但跟日常生活中二婶子到自

己家里时说的话，距离却相差得太远了。即使群众文化程度提高了，在这种场合是不是这样说，我看也不一定。

群众的语言，一定得从现有的基础上加以提高，而且群众的语言一定会跟着生活的需要而不断提高，不断丰富的。比如硫酸氨，从前群众中没有，现在到农村中说硫酸氨，群众都知道。有些语言，开始群众了解的不确切，不深刻，但一跟他们的生活需要有联系，慢慢也会懂得。有人说，群众语言太少，没有知识分子的语言表达力强，其实恰巧相反，群众的语言最丰富。老舍先生有一次讲笑话说，你不要说群众语汇不丰富，在北京大杂院里，找一位老太太，你去跟她骂一架，看谁的语汇多，保管她骂你三个钟头不重样。群众中有很生动很丰富的语汇和说法，为什么我们不多用群众的语言呢？如果不懂，应该努力学习。因此，我觉得能不能多用群众的语言来写东西，恐怕是普及工作中的一个比较关键性的问题。

不论提高的作品也好，普及的作品也好，我认为都要有思想性和艺术性。譬如写一首儿歌，这可以说是普及的作品，但是把它写好很不容易，写好了，艺术价值并不低，就是象“小汽车，滴滴滴，里边坐着毛主席”，也不是随便作的。又如旧剧，在民间很流行，群众喜见乐闻。但是原先在文学上并没有立案，自从毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后才立了案。从前，有些人不承认它，说它没有文学价值，到了“五四”时期，有人只承认一种话剧。陈独秀批评旧剧说：一人独唱，二人对唱；二人对打，多人乱打。又说脸上有谱，还算什么脸！他把广大群众喜爱的旧剧贬得一钱不值。但是我们能说一概没有思想性和艺术性吗？群众喜欢旧剧，我们就应该重视它，逐渐把它改造、提高，使它对群众更有营养成份，不应

该只把群众不喜欢的或暂时不能接受的东西，硬往他们的手里塞。比如，群众现在喜欢吃面条、大米、馒头，我们暂且不要硬叫他们吃面包、黄油。想要他们开开口味，可以在食堂里排上一些让他们选用。但我们不能说，面条、大米、馒头是低级食品，只有面包、黄油是高级食品，你们非吃这个不可，这个“维他命”最多。硬这样做，岂不是强人所难吗？

精神食粮又跟物质食粮不大一样。物质食粮不论这个那个还可勉强凑合，精神食粮就不好办。如果你给他一本小说，上边净写些风呀月呀，又写得离奇古怪不好懂，他就不看了。过去，稍识几个字的农民，常爱看一些二、三流的甚而毒素很大的小说，如《六月雪》、《秦雪梅吊孝》等，下地时候还装到兜里。现在我们印的书，整整齐齐，可是有许多他们就不喜欢看，更不装在兜里，你说该怎么办？我们应该把这个看成一个问题，到群众最多的地方去考察一下，看看有没有我们印的新书。没有，就得想个办法。否则，我们写作是给群众服务的话岂不落空了吗？

为群众服务得好，就得深入群众，对群众的东西感兴趣。不要一看就说人家的东西水平低，感到腻烦，而要细心研究其中的道理，找出群众为什么喜欢看它的原因来。如河南梆子，群众很喜欢，但有人说它很单调，不如西洋歌曲。我觉得河南梆子群众所以喜欢，是因为它唱的每个字都很清楚，想不听清也不行。有些模仿西洋的歌曲，群众说只听得大琴嗡嗡响，听不清楚唱的是什么，戏里边的字都叫音乐“吃”了。因此我想，我们搞艺术创作的人，要为群众服务服得好，就得照顾群众的习惯，使我们的兴趣与群众的兴趣取得一致。我承认知识分子的兴趣与群众的兴趣是两个来路。还以音乐为例，知识分子

一听钢琴响，就进入了这个钢琴的艺术环境，群众一听锣鼓响，就进入了这个锣鼓的艺术环境，来路不同，兴趣各异。劳动群众是否能接受西洋的一套，将来可能接受，但这个不是我们的目的。我们的目的是要改造、提高我们的传统艺术，但提高不是以洋的东西为正宗。我国艺术有精华的一面，也有糟粕的一面，我们要继承与发扬精华的一面，去掉糟粕的一面，使它日臻完美，不断提高。我们不能再象“五四”时期那样，因为反封建打倒孔家店，连不是孔家店的東西也打倒了，孔家店里是包不下这些好东西的。西洋的好东西我们要学习，但不要以为我们自己的东西就见不得人。

解决我们创作与群众的关系，光靠下厂下乡调查一下群众喜欢什么，照着做还不够，我们还必须与群众在一起生活几天，把这项当作我们生活中的一个重要部分。现在我们不是提倡每年有多长时间与群众共同生活吗？这个制度一定要坚持下去，永远这样。这样下去，时间长了，我们的思想感情才能跟群众溶解在一起。思想感情一致了，写文章时候就知道该用哪个字，不该用哪个字，哪句话该怎么说，不该怎么说。这时再写东屋二婶来到自己家里，一定说：“二婶子，来啦？”不会再说：“我很荣幸，因为我这古老的房间里，光荣地降临了我们的最亲爱的二婶子”了。

#### 四、关于写作技巧问题

决定作品的好坏，首先是内容问题，其次才是写作技巧问题。没有内容，只在技巧上打圈子，是写不出来好的作品的。冬烘先生把写文章归纳为波澜擒纵、烘云托月等法，只求气势流畅，音韵铿锵，但看过之后，里边却没有东西，空空洞洞，这

不能算作好文章。有些人写的文章，文字虽然写的不大好，但很有内容，虽然也不能算好文章，但只要在文字方面加以努力，要比只会说空话而无生活锻炼的人进步起来容易得多。

对于写作技巧，我自己没有系统地研究过，我写的作品是不是有技巧，也很难说，所以很难系统地来谈。

写作技巧，我看可以分成两点意思来说：一点意思是指文章上的技巧，这种技巧就是文章的解剖，其中包括对主题的分析，题材的处理、剪裁、结构，等等。这是带有一般普遍规律性的东西，读读文学课本可以解决这个问题。另一点意思是指怎么创作的技巧，这就没有一定的规律了，也没见过这种“操作规程”。如果都按一定现成的规程去创作，那就会变成千篇一律的东西，也无所谓创作了。因此，在这个问题上，我是主张先读一些书，过去的老先生说：“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”。这话有一定道理，的确读的东西多了，自然可以从其中摸索出一些办法来。例如看戏，看的多了，外行慢慢可以变成内行。起初看戏是看热闹，看的多了，自己就对剧团、演员、剧情有了评价。对作品的看法也是一样，读的多了，就能看出它的好坏，写作时也就有了一定办法。如果不读书，就先来研究如何写好文章，那一定会走弯路。

对于喜欢创作的和有一定写作修养的同志，分析一定的文学作品是有好处的。不过我有一个感觉，就是在作文学作品分析时，理论方面举的外国的例子多，中国的少，使人了解比较困难。外国的例子不是不可以举，但同时举些中国的例子来说明，更会使中国人感到亲切。我们中国的文学作品很多，有知识分子方面的，也有民间文学方面的，内容很丰富，而且在技巧方面，历代都有发展，挖掘挖掘这方面的东西，多给大家讲讲，

会有很大益处。特别是在民间文学的技巧方面，我认为宝藏很多，迫切需要研究。最近，我看了一些传统剧目，觉得人家的技巧真高，很值得学习。当然旧剧中也有写得不好的，我们不能要求一切旧的作品都象《红楼梦》。但是有些技巧，《红楼梦》里没有，别的作品中却有。所以多看看传统的东西、民间的东西，是可以从中得到启发的。因为这些东西对我们来说究竟比外国的东西容易接受得多。我常常说，说话各人有各人的习惯，中国人有中国人的习惯，外国人有外国人的习惯。如西洋小说这一章和那一章中间可以没有接连，我们就有接连。比如写过了十年以后这样一个过程，我们的写法就要写上一句“过了十年以后”，人家的写法恐怕就是叙述一下房子换了主人，门口的一棵树已经长大了之类。这种表现方法固然不能说不可以，但写成“过了十年以后”快呀，还是写十年的变化快呀？我认为还是写“过了十年以后”几个字快。至于房子换了主人，就写房子换了主人，那树如果与人有关系就写，没有关系就不写。我们写景，跟人物结合得很紧。《红楼梦》里写林黛玉进贾府，不是专门在写景，而是与人物结合在一起的。如果这节采用西洋小说的写法，就一定是先写贾府的门子是什么样，桌子是什么样，把环境写好之后，然后再提到人。自然我这样说，是指外国作品的一般情况，并不是说篇篇如此，有些大作家也不都是这样写的。但是，我们有些初学写作者学习人家的时候，优点没有学到，恰恰学了公式化的那一部分。

我们还要虚心学习群众创作。群众中有许多天才，他们的创作虽然有很多是半成品，但里边的营养成份很多，它可以给我们许多启发，使我们的脑筋开窍，思路更广。吸收这些营养成份，再来进行创作，会使我们的作品内容更丰富，更有光彩。

创作毕竟是创作，不要人云亦云，亦步亦趋。我在写作上有些别扭劲儿，就是不愿重复别人已经写过的东西。我本来计划写个什么东西，准备怎样写，如果有人这样写了，我就只好改变原来的计划。我在写作之前，也不愿意参考同样性质的作品。土改、复仇、翻身等伟大运动，我没有正面去写，因为我要写的时候别人已经写了好几本。别人把这条道路走了，我将另想别的办法。多看别人的作品，会对自己进行创作有一定启发，但不应该照抄别人的写法。别人这样写，自己就不要再这样写，得另外想新办法，才能算“创作”。对于创作，固然不要把它看得太神秘。认为它是高不可攀的东西，但也不要把它看得太简单，认为一动笔就能写成好作品。要想写出一点好东西，非刻苦钻研、反复磨练不可。

## 下乡杂忆

趁着一个隆重的节日回忆往事，已经成为人们的习惯。在我们中华人民共和国建国十周年的大庆之前，我想谈谈我的下乡。巧得很！我下乡的历史也恰好只有十年——因为十年之前我根本生活在乡间，无所谓什么下不下，自从一九四九年来到我们的首都北京，才把再到乡间去称为下乡。

到了北京之后，我曾担任过一点地方性工作。在这期间，我也曾想就地熟悉一些地方情况，把北京作为我新的根据地，可是略一试验，便觉得写作上的根据地不那么容易创造。不易办到的事，多加努力自然也可以成功，不过我觉着放弃一个自己已经熟悉的地方，再去熟悉一个不太容易熟悉的地方，事倍功半，无大必要，因此才又决定下乡。

我们政治文化中心的首都固然可爱，但粮棉油料产地的农村也是可爱的。假如要问二者相较哪方面更可爱，我以为这如同荷花与菊花哪个更可爱一样——不同类的事物不能作比较。一个写作者不应该是兴趣主义者，可是一个写作者总得对自己熟悉群众生活的根据地永远保持着饱满的兴趣。即从物质享受方面来说，城市和农村也是各有千秋的。例如农民晚上在打麦场上开会，坐在打过麦子的麦秸上。这种坐位使人另有一种舒

服感，要换成北京工人俱乐部的椅子，恐怕还要差一点——自然要把北京工人俱乐部铺上麦秸，就不如椅子合适，不同类的事物不能互换。再如城郊农民头一天把青玉米扳下来，第二天到城里煮着卖，要是又卖到一个农民手里，这个农民啃第一口就知道这玉米是隔了夜的。可是城市人很难吃到当天扳下来的玉米，所以不易尝出新玉米的鲜味。城市人吃饭自然也吃得很细致，但是吃新鲜农产品的机会却少于农村。我从小曾锻炼了一个消化小米的胃口和两条爬山的腿，这两种生理的性能，我将永远不让它退化。也许有人认为将来物质条件提高了，再用不着吃小米和爬山，可我想即使是那样，有爬山的习惯，吃炒小米捞饭的嗜好，也没有什么不好。

田园风趣固然使我留恋，但更值得留恋的还是和我们长期共过事的人。太行山是老解放区，这里的农民，在民族民主革命时期，和我们共同抵抗过国外、国内的敌人，共同消灭过地主阶级的剥削制度；我个人在这些时候曾和他们共过事，又曾写过他们这些斗争，所以才把这地方作为我熟悉群众生活的根据地。当我在一九五一年重新到了在抗日战争时期我们的机关驻扎过的一个山村的时候，庄稼长得还象当年那样青绿，乡土饭吃起来还是那样的乡土风味，只是人们的精神要比以往活跃得多——因为我们有了中央政府，老乡们都以胜利者的姿态来欢迎我这个回来的老熟人。

我曾在其他地方说过，我个人熟悉农村生活的方法就是和人“共事”。毛主席告诉我们说，“只有做群众的学生才能做群众的先生”。我觉着在共事中间，既好做学生，又好做先生。毛主席要我们到群众中去“观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众、一切生动的生活形式和斗争形式……”

这好多“一切”，看来好象千头万绪，不易面面俱到，其实只要和群众长期共事，即使想叫哪一面不到也不行，现实的社会本来就是由千头万绪组成的。我在这十年下乡生活中，不过是和以前共过事的人们继续共事，不同的只是十年以前共的是民族、民主革命之事，十年以来共的是社会主义革命和社会主义建设之事而已。

和这种老战友们共事有个痛快劲儿，那就是他们在长期战争环境中养成了些不计个人得失的忘我精神。例如农业合作化在全国是一九五三年才开始大搞的，而在这个地区则是一九五一年试验、一九五二年推广的；越乡越县互相支援兴修水利在全国是在一九五八年大跃进中的事，而在这个地区则是从一九五六年就开始的。他们虽然都是不脱离生产的农民，但也是些革命的浪漫主义者。他们遇上了新鲜事物，不但顾虑不多，并且兴趣颇大。当一九四七年刘邓大军从太行山南下大别山区作开辟工作的时候，曾组织过他们几万民工随军参战达一年之久。在这一年中间，他们曾拿着扁担押解过俘虏，有的干脆就留在那里作了地方工作，直到现在谈起这段事来他们还认为是很有趣的一段生活。大跃进的劲头，在他们看来只是这种革命精神的继续，一点也不生疏。

十年间，我又曾和这些老战友共过好多事。我们所共的事是：从互助组一直共到公社化，从栽接苹果树一直共到苹果上市场，从扫盲缺教员一直共到乡乡有中学，从两条腿爬山、交通员送信一直共到县县通汽车、村村安电话。和他们共的事多一点，写的作品就少一点，不过我觉着这也不是什么赔本的事——能在实际工作中贡献一点力量，所产生的社会价值不会比作品小；同时，凡是自己认真作过的事，过一个时期大部分都还会

反映在自己的作品中，而且或者还会反映得更准确一点。我将长期地这样做下去。

（一九五九年九月二十三日）

## 《三复集》后记

“三复”的本意是“反复寻味”，而我这里所收入的文章，其“味”十分简单，一目了然，本无可“寻”之处，其所以借用这个名字，只是借用个字面，应解作“再三重复”——因为“重复集”太不象个书名，才借用了这个较雅的“三复”。

重复得最多的是青年知识分子（中学生为多）对“脑力劳动者与体力劳动者的差别问题”的看法，和基于那种看法所产生的学习创作的动机。一个共产主义者要把消灭脑力劳动者与体力劳动者的差别作为任务，而受过旧思想感染的青年知识分子则是想利用这种差别找一点个人便宜。我们的社会需要大量的包括作家在内的脑力劳动者，但是不应该允许把利用脑力劳动者与体力劳动者的差别来找个人便宜作为目的。当我每次接触到抱有这样目的的来访者或来信，我就得重复谈一遍我的意见，见之于文字而收到这本集子里来的只是一部分。

随着一九五八年以来生产上的大跃进，真正的群众创作出现了空前的繁荣景象。作品和作者之多使人无法统计。这些作者，绝大多数都不是为追逐个人名利而是为了歌颂生产上的胜利、鼓舞自己的同伴而写作的；其作品的新鲜、充实，不止是轻视体力劳动专想在写作上找个人出路的人写不出来，就连我

们这些号称专业写作者的人也往往相形见绌。这种到处摆在眼前的事实，已经使学习写作的动机不太正确的青年人们受到了教育、改变了自己的打算。可惜在脑力劳动者与体力劳动者所得到的物质、文化生活上的差别尚未根本消灭以前，那种思想还不能完全消灭，所以我有时候仍然会接到和以前的来信和作一些重复的回答。不过这种情况也正在改变着——以后会逐渐由于生产上的四化、生产技术的革新和革命、劳动人民物质生活的提高、文化的普及、稿费制度的改革、城乡人民经济生活的集体化等关系，使脑力劳动者（包括作家在内）和体力劳动者在劳动强度上和物质、文化生活上的差别缩小到无足轻重的程度。到那时候，就很少再会有人耽搁着学业或应付着职业找机会去利用上述那种差别了。到那时候，我不但不会再重复去说这一种内容的话，而且已经说过的也会完全消失其作用。

再一个重复较多的内容则是写作过程中一些片断经验。我是个半路出家、写的东西又不多的人，实在没有什么值得一谈的写作经验，因此下定决心不谈。可是这种决心很难坚持：每当有人约我谈经验的时候，我总以为经验不足，谈起来象摆架子，可是有些人反以为我的不谈是摆架子。后来我觉着双方都有道理——本来不多，故示丰富是摆架子；虽然不多，连少的也不乐意谈，难道不象摆架子吗？想不使人怀疑自己是摆架子，最好是有甚说甚，说完拉倒。自从改用了这个主意之后，每到一个新地方去，有人要求，有工夫就谈一点，不过往往采用座谈会的形式，以话引话，提起什么来有经验就谈，没有就直接说没有。既然谈的是经验，每次想不重复都不行，不过又不会完全重复，因为以话引话，引出来的重点不同。

文学形式、语言的民族化、群众化，在这本小册子里也是

个重复过多次的内容。不过在这方面我没有作过系统性的理论研究，只是说明我自己在写一个作品之前，总要先注意到毛主席在延安文艺座谈会上所讲的读者对象问题，问一问这东西写给谁读，如何能使读者更多。其所以也有重复的原因，第一是约我写文章或讲话的地方出了同样的题目，第二是附带在其他谈写作的文章中谈的。这问题在绝大多数作家都已经注意了的情况下，在文化迅速普及着的情况下，在群众创作已经开始繁荣起来的情况下是会迅速得到解决的。

不重复的只有前边那几篇小杂感，因为篇幅过少，虽然性质不同，也只好捎带在这本小册子里。

全部内容大体如上。要我自己给它加个评语，我以为用“老生常谈”这个成语十分合适——自己既是“老生”，文章又是“常谈”，其稍可自慰者是我所主张做的事与我做的还大致统一，而且往往是做过才说的。

（一九六〇年四月二十二日）

## 谈 “久”

### ——下乡的一点体会

我衷心拥护陆定一同志代表中共中央和国务院对大会致的祝词，完全同意周扬同志、茅盾同志的报告，并愿遵照这些文件所指示的精神努力奋斗。

我生长在农村，解放后仍然常和农村保持着一些联系。现在让我谈谈我在下乡时候对毛主席文艺思想的一点局部体会：

毛主席要我们“长期地、无条件地、全心全意地到工农兵群众中去”，我是老老实实长期地无条件地全心全意遵照着的。为了避免下去作客，我每到一个村子里，总要在生产机构中找点事做——后来有了干部下放的制度，这事就不需要自己找了。我常把我的做法叫做和群众“共事”——即共同完成一样的事。现在有了“四同”（同吃、同住、同劳动、同商量）的说法，要比说“共事”完全得多了。不和群众在一块作事，群众没有义务向我们报告生活情况；要和群众在一块作事，自己就变成了群众生活中一个成员，重要的情况，想不知道也不行。关于这一点我不打算细说，因为有了下放制度之后，绝大多数同志们已经都有了亲身的体会；比我体力强的同志们在劳动方面还要比我更踏实、更为劳动人民所赏识。

我想着重谈的是“长期性”的作用。按我的体会，到一个地方，应该住个一定久的时间，其好处是：

一、久则亲。到一个村子里，要是只看几片丰产田、几处山林、几个猪场……自然也有一定的收获，这些印象虽然也能引起自己的爱，但是这种爱也象抚摸了托儿所几个娃娃一样，比较单纯。假如我们参加过这个村子里的土改、互助合作、建社、扩社、高级化、公社化、水利建设、工具改革等改变生产力或生产关系的重要工作（或只参加过一部分），每当作完一个段落要离开的时候，都会感到还有若干未完的事放不下手，还有若干安排得不合适的人没有调整得各得其所；每隔几天总还要写封信问一问我们离开之后的变化。对于那地方的人，一想起来就都是在具体事实中活动着的有代表性的人们，其中每个人在我脑子里都已经形成爱憎分明的印象；对其中的重要人物，想忘也忘不了。毛主席解释“大众化”的意思是“我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”。我想在一个村子里和群众共事能共到走不开的程度，就可以说是和群众的思想感情有一定程度的融洽了——自然是更深入就可以更融洽。

二、久则全。农村是个广大而具体的社会面，所包涵和所联系的方面甚广，不待到个相当长的时候，是不容易把它的重要方面都接触到的。即以了解一个人而论，也要在多次共事中才能了解得全面，只共一两件事是只能了解他一小部分的。在集体生活中，多人办多事，每个人的完整的阶级立场、世界观、积极性、作风等等都要在这多次出场中才能表现出来。一个人常好向他最熟悉的人说：“我把你摸透了！”我们要熟悉一个农村，是要把其中有代表性的人物从共事中摸透了的。是

要把其中有决定性的事从工作中摸得了如指掌的。要完成这个认识过程，一定得有个相当长的时候，而且按认识和实践的辩证关系来理解，是愈久愈全面的，愈久愈能随着它的发展趋势来变革它的。

三、久则通。初到一个村子里，发现一个问题，往往会操之过切，要求人家马上来单独解决。看到问题熟视无睹的自由主义态度是不应该采取的，但是只看到一点就作孤立的判断也未免为时过早。一位下乡的同志问一位老农民同志每亩麦子应该下多少斤种子，这位老农民同志反问他：“什么季节种？什么土头？渗土怎么样？种什么麦种？”一般老人对密植可能有点保守，但除了保守的那一面，这位老人提的这几个条件还是应该考虑的。老人对于种麦可以说有融会贯通的全面知识，知道一个条件变了其他条件也应该随着有所改变。他可能是从多次的成功经验和失败的教训中掌握了麦苗在哪些条件下分蘖才有效的规律的。目前农业生产的组织领导经营计划、安排、管理等诸方面的事，其间的互相关联（互相影响、互相促成、互为因果）之处比起种麦子的一件事来要复杂得多，待得时间长了才不至于把某些不易理解的方面理解得简单化了。对现实能作融会贯通的理解，在作品中就容易避免简单化。

四、久则约。每到一个农村，开始往往觉得情况简单，过几天逐渐发现不太简单，再后甚而会感到千头万绪，但是更久了反而又会觉得不过就是那几个重要头绪。我以为从觉得情况简单到千头万绪是感性知识迅速增加的阶段，好象小学生拿到一本新课本，每一课都有足够分量的生字，而这些生字越是马上认不熟就越觉着多。过一个时期是形成类概念的阶段，好象那个学生以前的生字都熟起来，后半本每课的生字数量又少而熟

字反复使用的次数又多，趁这时候便把这些熟字在脑子里分类归了档，所以反而觉着不多了。但这种不多不是简单化了，而正是深刻化了、摸透了而放过了一边。这种深刻化也不是真象把文件放入柜子里一样，而是在继续工作中遇上了与哪一方面有关的事，马上就会联想起那一串材料来，并据以作出对策；在写作中想起它们来，也可以形象分明地在脑子里画成一个或一些轮廓。

待得久了也有两个毛病：第一、对那个具体的地方因为爱之过切，就容易产生本位主义；第二、因为只深入一点，就容易以偏代全，据以推测广大地区的情况。不过我们不能因噎废食，深入还是应该深入，有毛病只说防止毛病。多学习党中央的方针政策，遇事从全国着眼；多读其他各地区农村情况的报道，尊重人家工作的成绩，时时学习各个地区的长处，便可避免上述的毛病。

按我自己的经验，在一个农村里参加一段或几段具体工作，不一定每次都有产生作品的可能——勉强写是什么事情也能写的，只是我们不是为写而写，估计作用不大就不写——但是脑子里的活材料积累得多了，写起来一联系到就是一嘟噜，往往会使人产生一点得劲之感。

我不敢说我这种体会和做法就能合乎毛主席文艺理论的精神，只能说主观上是按照毛主席文艺理论的精神来做的，特提出来就正于诸位同志们。

## 在长春电影制片厂电影剧作 讲习班的讲话

“深入”首先是“身入”，“身入”要长期，要无条件，要以主人而不是客人的身份，参加当地斗争。熟悉了还不行，还要认真研究，要有自己的见解，自己的真实感情。怎样积累素材，这种提法是不大对头的。你要写一个工厂里的英雄人物，你就跑到工厂里去找材料，去积累，这不是好办法。你抱着这样的目的去参加生活，碰上需要的就要，碰不上就不要，这哪儿行呢？你用一个框框（要写一个英雄人物）到生活里去套，合乎你的框框的就要，不合你框框的就不要，真正生活的东西，恰恰不在你的框框里。很多东西，可能现在不需要，但说不准什么时候就需要。所以，到生活里去，不能定什么需要不需要的框框。“身入”生活应该全面，不能片面，全面的熟悉，包括那里的现状和历史，那里和别处的联系，这样才能真正了解人。你在一个生产大队里，住上一年两年，才谈得上初步熟悉，你不妨试试，给每个人写个传记，你摸透了他们，这传记是能写出来的。如果你能写出上百个或几十个人的传记，你也就会知道这个队这个村的历史，知道它的成绩是怎么来的，不够理想或叫做问题的原因是什么，你对这个队也就必

然会产生感情。如果你的看法没有错，那么写出来的东西也就对了。生活所以复杂，就因为人的思想复杂。就说对公家和集体的态度吧，在集体地里干好，自留地里也干好，这当然好；有的人在公家地里干得只要象个样子，能记上工分就行。比如锄草，有一棵草没锄掉，用土一盖就过去了，谁也没有见到，完全能把人哄过去，隔几步埋几棵草是看不出来的；但他在自留地里就决不会这样干。

这类生活现象是容易看到的，仅仅用这种现象去表现人物当然不行，关键是要研究这种现象产生的原因和如何解决现实中的问题。现在的农民有些空虚思想，对自己的前途看不大清楚，我们做思想工作的也讲不清楚。四十岁以上的农民，都当过个体农民，社会制度变了，变成什么了，以后会怎样，没有现成的架子。农民不是光要几个政治口号，他是希望具体化的。在个体生产时，他和富人比，说某人过去是一个小中农，后来发了财，起了家；某人省吃俭用，每年买五、六亩地，二十来年买了几顷地。这些他都很清楚。他想向他们学。某人倒了运的，他也知道，但他不管，眼睛只看着那没倒运发了财的，反正谁强谁就挤过谁。他们的思想在肚皮里，一肚皮发财，一路上倒霉。土改后他们思想上很明确：分了土地能发家。合作化就不太明确了，地入了社怎么办？又不准买卖，什么现代化等等，他不清楚。叫他去参观现代化农场，他不一定和自己联系起来，他只看见自己的村子，自己的家。所以，农民的前途观缺乏具体化；我们做思想工作的，讲抽象的也讲不清楚，更别说具体的了。过去，为了买地，可以几年干几年穿一件衣服，系一根腰带，干活还很卖劲；现在能用什么办法进行教育，使他们直接和生产的劲儿结合起来呢？总觉得缺少具体

的东西。但也总有具体的，比如分到了钱买什么，打听自行车买要多少钱，干几年才能买上？但靠这总不是最好的办法。当然在一个大队里，前途观比较具体、比较正确的人也有，我们到一个村里，就要发现那种前途观比较清楚的人，研究他们是怎样变得清楚的，他们和那些前途观不清楚的人相同和不相同的地方在哪里，如何使不同变成相同。总之，只要真正到生活中去，就能发现每个人都是具体的，千万不要在具体人身上加上概念。每个地方存在的问题也不一样，产生问题的原因，有的在于人，有的在于物，有的在于制度。你上下前后左右跑跑，深入作点研究，总能看出主要问题是什么。看清了这个主要问题，再去进一步看人，人也就看得更清楚了。

旧的东西总好捉摸，新的东西就不大好捉摸。旧的是几十年甚至几百年形成的，而新的是十几年形成的。一般说，无产阶级的私有观念不大，自从这个阶级产生起就是这样。铁路工人不会产生分火车头分铁路的想法，不会想分上一个车头分上一段铁路回家自己开，而农民就想把地分回去自己种。农村中新和旧的斗争非常激烈，封建的、资产阶级的和无产阶级的新的东西，常常微妙地绞合在一起，应该注意到这一点，否则就不会是真实的。

合作化以后，农村的家是个什么样的单位？过去，每家每户是个生产单位，也是消费单位。目前还保留一半，即不再是生产单位了（经营自留地和家庭副业还是生产单位的成份），它还是消费单位。前一阵搞食堂，取消消费单位，事实上，不到一定时期是取消不了的。吃饭来用现在的大锅方式，即便到将来恐怕也行不通。将来凭劳动所得的货币，什么也能得到，衣服、日用品、食品等等，但混在一起吃饭，总还是不行的。

一个家，七口八口，孩子大了，娶了媳妇，经济由父亲控制，还是由大儿子控制呢？媳妇要做件衣服，但婆婆公公不同意。媳妇说，我在外边干活挣一二百工分，做件衣服也不行？一个家都不好组织呢，吃大锅饭能解决问题？其实，吃好小锅饭也不容易。比如说，婆婆总愿意媳妇的形象是按自己的希望来塑造的，上炕下炕或出地，媳妇应该是她的工具。但媳妇还有自己的社会活动，因此就有冲突。发生冲突时，丈夫站在哪一边呢？他可能是团员。要是站在媳妇一边，娘就要闹；站在娘一边呢，媳妇也不饶他。他还有点封建意识，所以在外人面前，对媳妇就不大客气，因为他怕外人笑话，怕娘生气；晚上只能对媳妇说好话，媳妇在外面有社会活动，要做个好团员；回到家里，婆婆要求的是另一码事，和丈夫又谈不在一起，自己满肚子苦衷。这时候，要是外边有思想进步而没有成家的青年给她支持，媳妇自然而然就要倾向外人，旁人再借此起哄，婆婆就有了借口，说媳妇和某人好，等等；这样，自然而然地叫媳妇和别人在感情上有了接近。这类事不属于生产，却是档子要紧事。又如媳妇是整劳动，公婆是半劳动，但当家；小姑上学，很爱穿戴；媳妇就说自己侍候一家人，可花半个钱的自由也没有；人家小姑念书，自己外出开会也要受人管。这样的冲突里又加进了经济内容。

深入生活不能浮光掠影，生去的一个客人，一年半载也不一定给你谈上面这些家庭琐事，也了解不到人与人之间的复杂关系。要谈，也只是一些冠冕堂皇的话，或是就生产谈生产，不会东家长西家短的谈，或是只说一面，不说全面。不到真正成为知心人的程度，事情就了解不透。应该想办法取得这个知心人的资格。这就要不断深入，不断判断，修正判断，这样看到

的东西才会是全面的、深刻的。

在当前农村生活中，当然内部矛盾是主要的，这些内部矛盾表现出的形象，真是千姿百态，千奇百怪。面对这些矛盾和问题，我们要设身处地、感同身受地去着急，去想办法，总之要把自己的真实感情拿出来才行。对一件事情路见不平，可以有各种不同的不平。对媳妇的态度，婆婆的、妹妹与一个共青团书记的态度完全不一样。正确的处理应该如何呢？我认为农村现在急需一种伦理性的法律，对一个家的生产、生活诸种方面都作出规定。如男女成丁，原则上就分家；分家不一定完全另过，只是另外分一户，对外出面；当然可以在一起起灶。子女对父母的供养也有规定。成丁的男女自立户口，结婚后就可以合并户口。首先从经济上明确，这对老人也有好处；婆婆也不会有意见，因为这是国家法律。灶可以在一起，但可以计算钱。这样一处理，关系会好得多。……总之，你能看出很成问题的问题，说明你对这个问题很有认识了，你就会感到非写不可。象这些问题，虽然不直接涉及生产，不直接涉及地里的活儿，却不能把它们当作身边琐事，这是一个重大的社会问题！

《解放军文艺》约我写个短篇小说，给你们动员个人写一篇，他们说可以，只要够水平就行。我去一个部队，找司令员谈了他熟悉的一个人，他也认为可写，便找来政治科的一个同志，让他写一个民兵英雄的故事。这是一个木匠，被阎锡山当成共产党员抓进监狱，出狱后便真的干起共产党的事来了。他当民兵，很英勇，和敌人斗争也很有经验。抗战结束后，就做农村工作，解放后，当村干部，后来在一个生产大队当大队长。三十年的生活，十分丰富，可以好好写一写。这位同志倒

也很有热情，写了一万多字。我看了看，感到有些问题，首先写监狱生活就不真实，当然写监狱不一定坐过监狱，这和写小偷不必先当小偷一样；但写监狱和写小偷还不一样，坐过监狱的多得很。我说，坐监狱这一部分就不要了，把下面两部分写好行不行？但以后两部分的生活他都不熟悉，也就是说他没有经历过，没办法展开描写，只能叙述。这自然成了问题。写古人也许比写今人容易一点，因为写古人是为了教育今人，是给今人看的，所以和事实有点出入关系不大。《三国演义》中把诸葛亮写成能掐会算，其实这是不可能的，但也没有关系。写当代生活就不能这样，作者必须参加到社会生活实践中去。那位部队同志，如果写现代军事建设，写起来就会比较扎实。所以我主张搞业余创作，不要过早搞专业创作。作者在下边有事情做，写起来自然熟悉。各行各业自己干，自己写（当然，各行各业并不是孤立的，而是有着密切联系的），也就把社会面貌写出来了。

有的业余作者，好象很有生活，但就是写不出来，好象他缺少的就是写作方法。一个爱好文艺的人，不要刚听到或看到一点就动手去写。一个爱好京戏的人，不能刚学了几句就去卖票。看人家演的戏很毛糙，台风也不大好；但自己上台就不一定行。一个票友，登台之前，应该怎样不该怎样，他都懂，但自己上台就不行。任何学科，总是先有它的研究对象，然后才有这一行的业务，创作的对象当然是社会生活，是人；但你如果对生活研究得不透，对人了解不深，还是写不出好东西来的。

我们的作品中，写生产的还不少，撇开生产写生活的并不多。写人究竟是在生产中写，还是在生产之外的生活中写？人

是活人，人的生活是多方面的，包括政治、经济、文化等方面的生活。经济生活除了生产，还有消费那一面。在各个生活的总和中，每个人形成了自己的人生观，也就是他的前途观。在不同时期，每个人在生活的各个方面所花的时间精力是不一样的。解放以前，农民以经济生活为主，不饿死就行；解放以后，政治生活就占了很大的比重。不能平均地去写几方面的生活。光写生产写业务是很困难的，写理发师傅，就是剃头剃头又剃头，写打铁的，就是打铁打铁再打铁，这当然不行。业务上也能是人，但不能专写业务。要里里外外去熟悉人，写人；要从人与人的关系中去研究人，研究生活。在熟悉和理解的过程中，人物真正活起来了，再下笔。这中间，什么东西最感动你，使你非说不可，就把这些东西写下来。这一部分，往往能用最少的文字把它写得最饱满。写的时候，通过人物处理几件事情来写，比客观地描写和叙述更高明些，它能用较少的文字取得较好的效果。我写东西都是粗线条的，心理活动很少，这让读者去补充好了。

我写东西也有个提纲，人物有小传。我的提纲只有自己能懂，如《三里湾》中的“高、大、好、剥、拆”。我的人物小传，也只有几百字，有时对人物十分熟悉，连几百字也不要，只要几个字。如“高”，这是翻身过高；但在不同人物身上，翻身过高的表现有几百种，在一个人身上也有几十种，只需挑几种最有代表性的就行。如糊涂涂的箱子里有断了的玉镯子，断了的的眼镜腿，还有几十件东西，但只需这两样有代表性的东西就行了，什么都写上去，反而失去了代表性。

我写东西也总是先有人，后有情节。如果你注意人与人的社会关系和当前的一些社会问题，以及人与人这些问题的关

系，故事就自然出来了。当然需要构思，需要组织。有时，在修改时可以重新换一个故事，而保留那些人物。故事必然是最能表现这些人物的故事。我们对一个人了解到象他的亲人对他熟悉那样，熟悉到从门外经过时就知道是谁，一张嘴就知道他要说什么，碰到一件事，他还没做，就能知道他必定会怎么做。比如一个人去送粪，你就知道他赶的毛驴，决不会走在自己地里，因怕庄稼被踩坏；但驴子拉屎，他会把驴粪蛋踢到自己地里去。如果对人物能熟悉到这样，合乎他性格的情节就不是一个，当然要尽量选择最好的。

过去，《文艺报》有个记者访问我，问我如何写《小二黑结婚》。我回答得很详细，说三仙姑是根据谁写的，二诸葛是根据谁写的，但完全是他们也不一定。结果，这位记者把这段话发表了，造成了不好的影响。这说明，写一个人物最好有模特儿，但模特儿不止一个。三仙姑这种人好写，见过的也多，写起来无所顾虑；不好写的是不爱说话，但肚里的真心话很多的人。任何人都有他自己的心里话，逢到知己朋友想说的话，某人和某人好了，成了最熟悉最知心的人，就能把心里话往出拿。自己所尊敬的人，所憎恨的人，都想向知己朋友说一说。对于自己尊敬的人，说起来该拥护的就拥护，该夸张的就夸张，该隐讳就隐讳，他也有自己的“写作主题”。当然，也不是把每个人的心里话写出来都能成好作品，关键是作者自己的心里话是什么，他究竟想表现什么。

关于《“锻炼锻炼”》的争论，基本观点是两种，一种是实事求是，一种是用概念。从概念出发，他就会提出“这象社会主义的新农村吗？”这样的问题。其实，这不是象不象的问题，你跑去看一看吧，你跟我到一个大队去住几个月吧，你就

不会这样提问题了。如果凭空在想：既然合作化这么久了，农村还有这种情况？这就没法说了，因为从概念出发和从事实出发，结论不常是一样的。一九五五年以前，农村一半还是单干户，合作化到今天，才五年多时间，怎么会没有小腿疼、吃不饱呢？所以，这种争论首先得有根据，没有根据就是瞎说。农村大队里把吃不饱、小腿疼当作讽刺教育的对象，说自己队里哪些人是小腿疼等等，说明这样写还是有作用的。对浮夸，我真恨死了，这是从五六年开始的。我能写上十来八万字，但目前还不能写，外国人要翻译。

我写作用的语言，自然的多一点，加工的少一些。加工在什么地方呢？加工在更合乎“说”这上头。文学语言有个简繁问题，古来文章就有以丰富见胜还是以简练见胜的两种。屈原的《离骚》，语言之丰富是了不起的；清代梁启超的文章，也是以丰富见长。《红楼梦》的语言也是极其丰富的，铺陈展开一个景，总让你看遍看透。有些文章，如宋词，则以简约见胜，古文也是十分简练的。不管丰富还是简练，起决定作用的是生活是不是充实。有的文章，内容不多，文字上故意铺张，耍滑头，桐城派的姚鼐就有这种倾向。我不愿写朝霞晚霞之类的东西。只有害怕作品中写不完你要写的东西，才会顾不上写晚霞。鲁迅的小说，连半页言景的东西也没有。他的感慨太多，鞭挞自己非写不可；他总是把东西压到再不能压才往外拿。这种情况下是繁不起来的。《文心雕龙》上说得很清楚：只有非用不可才写上去。内容不多时就好往外拉。编辑部常发现文顺字通的文章，但读完后没有东西；也有些文章文理不通，杂乱无章，但却有一两个片断是谁也写不出来的。这类文章的初学写作者应该引起注意。修辞固然好，但不要单纯以辞取胜。有

时以排山倒海之势一下子写下去，句子长，气魄足，固然也好，但必须落实（落实到内容）。过去我也喜欢这样写，后来年纪大了，渐渐的落实了。那些十二万分的、最热烈的、最衷心的等等，少用一些为好。但有些人就喜欢这样的东西，这也叫萝卜青菜，各人所爱吧。翻译自然有苦衷，不能要求他译成评书上的语言。英国十六世纪的民歌就是用洋嗓子唱的，不能要求他是中国嗓子。翻译的东西读惯了，受了影响，说话写东西也移植过来，就成了问题，这会限制读者的圈子，限制在知识分子中，工农分子读不了。所以最好是用我们国家的语言，无论文法、字句的接法、章段的接法都是这样。晚霞等等，大概在外国作品中少不了，我们总爱从某人某事开始写起。音乐方面也是这样。家里有钢琴有收音机的孩子们，一听见钢琴响就进入音乐环境，而农村孩子一听见喇叭声就进入艺术环境。独唱独奏，农民是不怎么欢迎的，并不是农民的欣赏水平低。地方戏上北京能演得不错，到农村里一板打错他都能听出来。要使我们的作品读者圈子大，就要使我们的作品符合工农的胃口，所以应该先摸摸他们的胃口，写作时的语言也是如此。少些堆砌，更朴质些，文字就会干净。并不是这种语言好写，还是花花绿绿的东西好写，十分朴素而又有文学气息的语言不好写。工农中有许多话是使人很过瘾的。说话比作文容易，因为说话出口就算，作文一句话可以写几个小时，抹了再写，写了再抹；印出文字后，别人不知道这句话是花了两个小时写的。所以要摸摸群众的口味，看看他们是怎样把语言艺术化的。群众其实很懂艺术，他们表现事物常常是很艺术化的，而且是用自己的方法去艺术化的。这方面我们却常常化不来。在农村中，收音机同时在广播评书或小说，人们一定去听评书，说明

评书里就有艺术。好好研究一下评书有好处。还要很好研究一下过去的东西，传统中有很多好东西。对于现代的语言，单靠多记是不行的，还要多听、多看、多接触、多研究。

（一九六一年九月四日）

## 文艺与生活

——在纪念毛主席《讲话》发表二十周年  
报告会上的讲话

一九四九年我来到北京的时候说过，我的作品的主题是在生活中碰上的。现在我还是这个看法。这就是我深入生活的方法。文艺不能没有想象，没有想象就成了照相和录音。但是想象也还得要有生活做根据。要真正深入生活，做局外人是不可行的。只有当了局中人，才能说是过来人，才能写好作品。《红楼梦》就是这样，曹雪芹并不是为了写作去体验生活，他本来就是局中人。当然，并不是每一个局中人都值得写，同样也并不是每一个参加了局面中的人就一定都能写得好。必须要做生活的主人，对生活真正关心，有感情，以主人公的态度去对待生活中的一切。到了村里，娃娃哭了你要管，尿了也要管。这样才有真情实感，写出来的哭是真哭，笑是真笑。

我写了《“锻炼锻炼”》，还有别的一些作品，人家就说：这是今天的生活吗？这象社会主义的公民吗？这有代表性吗？我是在生活中有了体会才写，我看小腿疼、吃不饱这种人就是存在的。你到农村去，接触了一些人，他们告诉你一些话，听起来都是有理由的。再深入一看，就知道不一定像他说的那样。

所以听一面之词是不行的，要多听多看。

农村反封建是一个长期的任务，不要以为进入社会主义了，就小看这个问题。例如一些老头，就认为我的家就是这么个家，我对媳妇就是这样的要求。他就要求媳妇必须伺候家庭。而男人，有的还跟父母是一种思想。也有跟媳妇是一种思想，都有。老人认为他的思想是天经地义的，儿女就要孝敬他。老人思想也分封建时代的和资本主义时代的两种。封建式的是指把土地、财产等兜住不放，等我死了再说。资本主义式的就是分家，分家以后留有养老地。一种是自己还能劳动，就自己种，儿子帮着；一种是把养老地分给儿子，自己向儿子要工分。婆婆对女儿和媳妇，也是两种态度。一种是把女儿当作外人，嫁出的女儿泼出的水，把娶来的媳妇当作自己家里的人；一种是把媳妇当作外人，把女儿当自己人。有的媳妇被婆家当外人，也被娘家当外人，是两头外人。当然也有两头当自己人的。这些都是些家庭纠纷。农村家庭纠纷是很多的，这对生产是不利的。

巴金写了一本《家》，为了表现农村生活，也可以写本《户》。户是农村的生活单位，生产队就是以户为单位。记工分按人，但生产队的帐目不是以人而是以户为单位的。结算、分配都是以户为单位的。在养老没有社会化以前，户还不能撤了，这对社会主义生产还是有利的。由于户还存在，也有问题，公社、大队、小队都是社会主义所有制，户可不是，在生活上往往还带有封建性。在一个户里，总是教育孩子要为自己家里好。有时也说为集体，也是因为多干可以多挣工分，拿这思想来教育孩子，所以爱队如家的教育是一套，在家里受的教育又是一套。孩子们要听两套教育。

关于户和队的关系：没有按工分分配的时候，劳力足的户，

按劳分配，劳力少的户，有困难，国家负担了。现在以户为核算单位，你不要来找队里了，你这个户的所得部分给你了，生活自己去安排。这样，农村也会发生一些问题，例如有的户，只有一个劳动力，他要负担三口人，生活就很困难。这种情况在土改以前，是不管的，土改以后，有社会救济。现在适当可以动一动公积金部分，帮着解决一下。这个问题五五年、五六年就存在，不是现在才有的。我曾经写过文章，希望引起注意，给《河北日报》，可能记者给搞丢了。

出卖农产品，历史上就有，因为农民需要别的东西，要搞点交换。所以适当的买卖是正常的，这叫自给自足。粮食够吃了，棉花够穿了，为了搞副业，为农业服务的副业，也可以卖点农产品。

（一九六二年四月二十七日）

## 地方戏和年景

今年我又得在我的故乡过了一次端阳节，并且在端阳节之后（阴历五月初七日），到邻村看了一次本地的地方戏。在端阳节之前数日，有一天，看见街头墙上贴着一张海报，才知道邻村确实要演戏；未见到海报之前，只听到一些不曾落实的消息。

这个要演戏的邻村，村名叫“嘉峰”，是由村西边一个突起的山峰得名的。村里在每年的端阳节都起一次庙会，并且要演戏祀神。这里祀的神是五瘟神，神台上并排塑着五尊男像；两旁还塑着两个站像，一个拿着一本帐簿，据说是应得瘟病各户的花名册；另一个一手提了个桶子，一手拿着一把勺子，据说是准备向应得瘟疫各户散布疫苗的。这一帮子混人儿，人们在过去都觉着惹不起，所以要给他们维持香火；解放以后，就在这里设了个卫生站，使他们失了业。他们的香烟断绝了，只是地方上还利用这个时间、地点，把香火会改成了物资交流会。本年的戏也应该在端阳节演，可惜因为剧团过忙，及时请不到，所以推迟了两天。

当我见到海报的时候，村里有人和我开玩笑说：“咱们专区不论哪个剧团都有你的熟人，今年秋天能不能通过你的关

系，请个最好的剧团到咱们村里来演几天戏？”我也开玩笑式地回答他说：“你为什么不早说哩？要早说的话，前二年我就请得来了！”他说：“前二年用不着劳你的大驾，我自己也请得来！”说着彼此都会心地笑起来，在旁边听着的人也都跟着我们笑了。

说老实话：象前二年那种年景，这村里可真演不起戏。看戏买票虽说是各自花钱，可是亲友们到村里来看戏，总不能连一顿饭也不管吧？在那连续几年的灾荒中，要是把度荒吃的那种家常饭拿出来招待客人，谁也不会有那么厚的脸皮；要是另外做一点好饭，就会打乱了度荒的粮食安排，大村演戏招待小村的客人还勉强过得去，而我家所在的村子是个不及百户的小村子，便不敢那样铺排。村里好几年没有演戏了，今年的年景有点好转，麦收以后便想演几天戏，可惜另有个不凑巧的地方——请不到剧团。剧团倒不算太少，只是几年没有演过戏的小村子，今年差不多又都有了演戏的要求，这一来剧团便有点供不应求了。

嘉峰村演了三天戏，我便去看了两天。我是个流动性较大的人，看戏的机会多得很，其所以要去，与其说是为了看戏，还不如说是为了会亲友——借着这种机会，差不多可以把直径十里之内各村庄的亲友会遍了。

这地区演戏的习惯是每日两场——下午的一场似乎是专给老年人和小孩子们演的，青壮年只看夜场。看夜场戏的外村青壮年人，都是在家里吃了晚饭才赶来，散了场又都各自回家，顾不上到亲友家里去作客。虽是这样，各户的客人并不见得少，因为正经亲戚家里的老年人如果不动地来，当主人的也要去把他们接来。

我是自动去的。第一天，当下午的一场戏结束之后，好多亲友要邀我到家里吃饭。我的目的本来是去会见他们，自然要到他们家里走走，只是吃饭的机会太多了也会变成一种负担——每吃一次，起码吃一碗，东一碗、西一碗，跑过几家之后，再吃就只能举行个吃饭仪式了。这一天的饭以饽饽为最多，饽饽之外又佐以油条。这油条大半都是亲戚来时拿的礼物。最后我到在一家，因为吃得过饱，竟连仪式也不能举行了。主人仍然以为我是客气，便指着灶边的一口锅说：“不要客气，你看还剩下多少？”主人怀疑我是客气也不无根据：前二年我也都在故乡住过几天，那时候每逢要到亲戚朋友家里去，在吃饭方面，是抱有那种戒心的，不过自从去年秋后我就安心了，因为我看到了当时的收成已经比前二年好得多。

在剧团方面情况也一样——今年能够得到的供应，在前二年即使愿意加倍花钱也不见得能买到。

连续几年的灾荒，对地方戏的发展固然有些不利的影响，但是和历史上的情况比起来还是很值得庆幸的。在解放之前，这地方演戏还没有卖票制，只演敬神的戏——哪个村敬神由哪个村包场，外村人看戏则是白看。据我的经验，看外村的戏心情比较舒畅，看本村包来的戏，即使是丰年也往往无心欣赏。

敬神的原由大概不外三种：一是本村掌殿之神的出生、逝世等纪念日，一是遇上了水、旱、瘟疫等灾情求神保佑许下的愿，而最普遍的一种则是常年和丰年秋收之后的酬神，前两种除了某些神圣的纪念日不在秋季（如阴历正月初七祀火神、二月十九祀土地、三月初三祀观音之类）外，一般都是尽可能和秋季的酬神仪式一并举行的——在演戏时候加演一天。所以在剧团方面看来，秋季是旺季，其他各季是淡季。

剧团的淡季也正是农民没有收入的季节，村里包了戏，又要花钱又要待客，经济上受到了压力，便把看戏的兴趣给压低了。即在丰年，本村酬神演戏的时候，一般中、贫农看戏的兴趣也不见得高。象现在贴海报那些墙头上，在过去演酬神戏的时候，往往贴着这样的通告：

兹以三时无害，万宝告成，皆赖神圣之灵，风雨之助。报恩崇德，人所应然。本村谨择于×月×日起，洁治樽俎，虔修牲饌，兼督俳优，献戏三日，以酬圣泽，而明感戴……此项费用，按以地亩均摊——每亩耕地，应摊×角×分，仰闾村居民，于三日之内如数扫缴，以光神事！

执事维首×××等白。

这种通告，写得也好像是振振有词、端端有理，可是“闾村居民”所关心的不在“词”与“理”，而在于每亩耕地究竟要摊“几角几分”，看明之后，就须在三日之内，出卖新谷，了此冤债。在这种情势下，还有什么心情去欣赏艺术呢。

不过在那时候，丰年究竟还是好过一点，若是遇上了灾荒，剧团便得散伙，甚而连剧种都有消灭的危险。据我祖父说，这个剧种在两次大灾荒中都几乎消灭了：第一次连他也记不得确切的年月（仿佛是咸丰九年——一八五九年）。那时候的戏班子差不多全散了伙，只剩了一个班流亡到汉口一带，过了几年才又回到本地，而且还学会了汉口一带的地方戏——这种戏至今还流传着，只是汉口一带现在也没有那种唱法了，可能是某一个剧种的老腔老调。第二次是光绪三年（一八七七年）。这一次家乡人口死亡在百分之八十以上，小一点的村庄都全部覆灭，灾荒过后，绝大部分土地都荒芜了；戏班子不但

流散得一无所有，而且连职业演员也死得不剩几个人了。也和上次一样，有几个班子流亡在外省，灾荒过后也有回来的，也有在外落籍的——山东的爪子戏和河北的西路梆子（流传在永年县一带）就是这种流亡班子传下来的。爪子戏已经变得另成一种样子了，河北的西路梆子却还保持着原腔原调。因荒年流亡而得到艺术交流的结果，固然也可以解释为不幸中的收获，只是当年取得这种成果的老辈艺人，就吃尽苦头了。

前二年的灾荒，不论是地域之广、时间之久，都超过了近百年来那两次最大灾荒的程度，幸而政权的性质改变了，对人民利害无人负责的时代过去了，所以剧团的营业在一个短时间内虽说有点清淡，可是尚没有遭到那种失散流亡之苦，而且年景有了点转机，马上就又恢复了象过去的旺季式的经常营业。这在解放以前的历史上是不会出现的景象。

## 在大连农村题材短篇小说创作 座谈会上的发言（摘录）

（八月五日会上发言）

康濯同志昨天提的主流问题，主要问题我的看法是：现在是不是我们建设的低潮？低潮是过去了，五风的十二级台风是过去了，只剩点风尾巴。粮食问题和物资问题，中央对这件事情是准备花大力解决的。现在粮食一般有三百斤。主流，这几年不管怎么过，有的抖起精神过了，有的哭哭啼啼过了，好也罢，坏也罢，有问题过得去的是多数。过不去的局部地区只好单干了，但在全国说不是主流。韧性的英雄，如老坚决、实干家，不是太少数。抗风是各种形式的，因为这些人他没有脱离群众。五八年后，我那个大队增加了两驾大车，开一座油坊，养了蜂，建设一所小学校，这都落下了。外债是借了些，但是抵得住的。产量除六〇年少数减产，没减产的是大部分，对集体基本上是依靠的。自留地增了一定的产，比集体地种得好一点，因为自留地收的完全是自己的。但集体的地并没有耽误了多少。粮食物资好转后情况会变好。这种人物并不是不可以写的。抗风也有调皮捣乱很巧妙的方式。有的还跟县委调皮。但有好多事不好写、不能写。在狂风大浪中闯出了种种生活门路

的还是可以写。对模范县是好“帮助”之风还没有完全过去。模范不能学习，就是因为某些领导的“帮助”坏了。从五五年后我是有这经验，不写模范了，因为模范都是布置叫我们看的。咱们下去生活最好不要看模范、写模范村。领导生产现在有一个假象，瞒产是层层往上堵。在过去是往往夸，但谁夸得多谁的负担重。现在，接受了教训，又走到另一面去了。五二年我们山西出现过“一年早知道”，一年预算生产计划和分红，这个恐怕不准确。五五年北京的《政治学习》小刊物，我还写了个《进了高级社日子怎么过》，他们认为我的文章不够水平，转到《河北日报》登了一下。到了五八年在《山西日报》有人把它提高了一下，搞了个“一年早知道”，这种精神——通过群众逐块下田细查——是可以写的。这是扎扎实实的民主精神。但现在去搞这不行。他有小瞒产，怕你摸底。不过这比浮夸好。分配中有好多有趣的事情可以写，但他用种种方法不叫你看。主流层有好多文章可做。主要问题办内部文艺刊物不好办。可是有些事情还是只能拿整五风的办法解决。如十二条、六十条政策等。但这些问题，如文艺好反映就反映，不好反映就算了。很微妙的来写它，找不到微妙的办法不写也可以。束为同志谈的集体和个人的矛盾很得几年写。

（插话）

八月三日会上，康濯发言中插话：

“农民不是需要什么计划什么，城市要什么就得有什么。不管农民剩不剩下来。”

八月五日会上周立波发言中插话：

“我们乡下一个队十几个妇女，都不愿意嫁农民了。”

“哪里卫星多，哪里没有粮食。”

当周立波谈到写内容矛盾的问题时插话：

“现在迟迟不写，我想知道大家的想法。生活就是生活。干部每天去农村解决各种各样的事就是生活。个人与集体的关系写得很多，也不是因为这是主要的，而是因为好写一些。写人物总要写环境。写吃饭也要写吃饭的场面。现在情况好转了，但究竟靠得住靠不住，这是他们考虑的。一九六〇年时的情况是天聋地哑，走五十里就要带粮票。我想到农村一个是粮食，一个是日用品，过几年大概还是可以写的；但现在写，为什么可以不写这些呢？怎么避得开？我常常一想就碰墙。希望同志们谈谈。”

同次会，李准发言后插话：

“就做一个人物的生活记录来写，行吗？到村里去问农民，近几年你生活得怎样？好象那一段都不好写。我们自己也生活过，自己写自己是不是代表了真正的生活呢？好象也不好写”。

茅盾发言后插话：

“集体和个人这个矛盾、斗争还是多的。比如山西，每村总有这么几个落后的人，但比较消沉。这些人也没什么威信，农民也不听他们。我们村有个人，捣腾了个骡子，三百元的成本，卖给大队就想赚一笔，结果卖不出，还是大队用三百收了。农民现在定自留地，自留地比集体分的还多，对社地就没兴趣了。有这么三五人，对农民出身的队长也不尊重。支书也不认识这种阶级矛盾，不给撑腰，为了三个工分就把队长打了。还是我去那里，公社司法人员来了，有几个人代打人的人作证，被打的，不会讲话的反而不站起来讲话。后来我建议仔细调查才搞清楚。这种斗争，集体与个人是有的。”

接着，邵荃麟发言后插话：

“现在克服五风，集体化也不讲了。我们说优越性，农民会问：‘增多了粮食是不是我们的呢？’过去党员轰轰烈烈，现在正经话都不说了。如果我们老老实实，先把党员组织起来去干，这还好办。去写，就容易带上主观主义色彩。”

八月六日会上李束为发言后插话：

“晋北要是允许开自由地，那他就不会关心集体了。”

“他不种集体地是因为粮食不归他，征购多。”

“你如果把任务都不包下来也不行的。”

“晋南是出麦子的，所以有交换问题。”

（八月十一日会上发言）

我对共产主义思想的写法有些想法。

《小二黑结婚》没有提到一个党员，苏联写作品总是外面来一个人，然后有共产主义思想，好象是外面灌的。我是不想套的。农村自己不产生共产主义思想，这是肯定的。农村的人物如果落实点，给他加上共产主义思想，总觉得不合适。什么‘光荣是党给我的’这种话，我是不写的。这明明是假话，就冲淡了。

我们生活在这个时代，怎么给时代以影响。有些作品是民主革命，还没到社会主义革命。写生产，也还是由集体主义的鼓舞。《套不住的手》这个老头要写社会主义的鼓舞，或写或讲，总觉得不自然。是不是有点自然主义？现在我们写领导人物总不免外加些。《三里湾》的支书，也很少写他共产主义的理论。有些农村人物是符合共产主义的。农民是同盟军，是因为有一部分相同的，我就写同盟这部分，至于其他，就需要外面加进去的。一个队真正有一个人去搞社会主义，就很了不起了。所以，我的作品有时反映不充分，脚步慢一些。自己没

看透，就想慢一点写。

同次会，李准发言后插话：

“很多同志发言，对我很有启发。主席《讲话》发表二十年了，我一方面没有写文章，一方面感到阵地还没有完全占领。为工农兵及其干部的作品倒有，但为工农兵为得怎样？以前我仅看成文字语言问题不能服人，实际上也牵涉到写人物。主席文章是面对普及和提高，是讲得很辩证的。但是我们提高的东西是不是放在普及之上？前十年我这样叫喊了，后来再喊就已引起有的人讨厌。我们有些作品是普及基础上提高了的，也还是很普及的，如话剧《抓壮丁》，是提高了的，实在又是普及的。《白毛女》也是，但仍有美中不足，生活面不够广。鲁迅的《祝福》即广阔，又深入。《阿Q正传》也是，阿Q、小D、假洋鬼子等都很丰富，一点一滴都是生活的真实部分构成的。生活是普遍的，人也是普遍的；但是提高是对他们的认识，社会效果是提高了的。再方面是艺术的手法。自然，生活使他艺术化，再加上语言文字方面。这都是普及基础上提高。有些却不是，也不光是印发份数问题。我写的东西用评话题材完全可以，而我自己还没有这个本领，那个行道也是满丰富的。二来我是那样写了人家不能演，这个关我们没有敢于打破，是不是路，我还抱有如此希望。两方面兼顾，事实上两方面都照顾不到。后来写的这几篇，我知道对象不是农民了，刊物份数一减，很过意不去，因此不写了。艺术形式上我究竟走哪边，我还打不定主意。我要写的《户》，恐怕还并不是给群众看的。另方面大胆提倡评话，在文艺界恐怕要吵一阵子才行，而我又不想跟人家吵这个。我建议通俗出版社成立个改编部，有些东西实在需要改编。还有，作品广大群众都读，是不是把作品降低

了？我看不一定是。有些作者把工农兵估计得过低，如义和团故事，我今天听的，觉得比较讨厌。很多自然主义的说法再加上浪漫主义，不知把我们群众水平估计得多么低。你好比蒸糕撒上胡椒面，辣不辣来甜不甜。不但失去提高意义也失去普及意义。封建势力消灭了，封建文化阵地并不是怎么容易夺到手。县剧团演传统戏，有的把人家情节改样了，原本也没有留下。但是群众每天要看东西。群众喜欢老本，比对改得不好的新本更有兴趣。这个阵地大得很。《三里湾》改湖南花鼓戏改得很好，但花鼓戏现在恐怕改编得不好的占很大成分。对传统节目我是主张先放出后再改，而不要先改了后放出，否则很多好的东西搞丢了。我们作家至少能够供应给群众一些编戏的故事也好。过去《三国》、《水浒》戏的本子很多，广益书局印的。而现在群众能读的小说就少了。到群众中去，说不是我们的事，确实难说。我一人孤军作战实在不行，我的年龄也不行。过去还能叫喊一下，今年五十六岁，再叫十年实在是不是还叫得出来，也不一定。”

（八月十三日下午发言）

今后的作家主要靠什么方式选拔出来？青年作者主要来源是什么，这在我是一个谜。有些青年来信怎么回？

作家这一行道，首先应把这个业务和其他业务平等看待，并不是那么难。天才和好嗓子，千人中必有好嗓子。其他行业也是。人是不是有天才？特长，我承认。但特长用于哪方面完全是偶然的。我十五岁是农村吹打八音会的小票友，十五岁可以打鼓，按自然条件很可以成为剧团乐队的领导人；也可能成为比较有点名的。学理发也许学得很快，成为很好的理发员。作家这一行是不是也需要才能呢？我们重点培养一个人，几年

以后，可以成为比较专门的人材。如梁启超《饮冰室文集》，都是二十几岁写的，是不是不可多得的天才？不过因为他是个世家子弟，考在剧团或许成个马连良、周信芳之类。因此，培养作者，我看也没有特殊的难处。从五四以来都是自由市场方式，来了就算。中国人口这么多，人口和作家要不要成正比例？我有怀疑。要万分之一，就有七万作家，恐怕也用不了那么多，才能一好，在各行业都冤枉不了他。这几年在我们写作中感到是问题，不知青年业余作者怎么样？再，我们的努力差，没有产生《红楼梦》那样的作品；也许还没有发现大的天才。什么都有学校，历史上没有作家学校；但历史上也没有挖煤学校，现在都有了。总之，完全象过去那样靠自然的方式，好象还不好。我收到很多青年作者的信，想做作家，要求告诉方法。我有很多信都没有丢掉，又不好回。真正把那些来信中的好作者，挑四分之一、二，训练七、八年，恐怕也很成个队伍了。恐怕不能这样办，但也兴许可能。为了当作家而产生神经病的，总会有这样的人，在全国说来恐怕也是浪费人力的事。用什么办法培养作家，我也想了二年多的办法，但结论还是糊涂。寄希望于我们大家来研究。

（八月十六日上午会上发言）

刘树德同志发言引起我一些话。过去同志们对我提意见，常说我钻在一点。过去我有个错觉，老以为作家们总是单干户，把单干户看得过死就不好。过去我老跑一个据点，而且比较固执的是，人家说我去的是比较落后的地方，在我看来实际上是比较进步的。但即便如此，多看看也还是对的。会议以前听人家说在农村有单干户，不大相信。现在看来，应看得全面点。这个局面要打开。不只是山西老陈醋，应换点茅台、大

曲。再，我们写作是单干户，总也可以交交朋友，走走亲戚，因为有了这样的关系，也比较容易了解情况。同志们帮我打开了眼界，我过去老觉得生活多而无用，也不能翻旧的，又不服老。其实，生活多，有些还是有用的，旧的也可以写。

再者，觉得参观多了不好，参观项目减一点，或轮班参观行不行？开会是否去些别人不太参观的地方？走亲戚也不必去休养区。如到湖南还是希望立波同志带我到他的据点去，那也是个休养嘛。

## 与读者谈《三里湾》

作家出版社把我写的小说《三里湾》选入《工农文艺读物》里，并且要我写一篇序。这本书本来没有什么深奥难解之处，用不着多加什么介绍，不过既然要作序，总得说几句话，所以就趁这机会和读者同志们闲扯一阵子。

小说是说“人”的书，《三里湾》也是如此。《三里湾》说的是我国在农业合作化初期（一九五二年）山区农村一些人的表现。书中说到的人虽然不一定是真名实姓，不过都是我当时在农村常碰到的。其中我赞成的人，我就把他们说得好一点；我不赞成的人，我就把他们说得坏一点。作者的目的是要争取读者的同情的。同志们读了这本书，如果能同意我的看法，跟着我表扬我所赞成的人、批评我所不赞成的人，我的目的就算达到了（假如不同意我对某些人或某个人的看法，也请来信指出，以便斟酌修改）。

那时候，农村开始建立了初级农业合作社，共产党的农村支部带领着一些有社会主义思想觉悟的人已经走上农业集体化的道路；有资本主义思想的人为了保持个体生产的阵地，便千方百计来阻碍集体化的顺利发展，这样就形成资本主义和社会主义两条道路的斗争。在这两条道路上，各有代表人带领着同

情自己的人作为一个方面摆开阵势，不过因为时代和环境的关系，走社会主义道路是大势所趋、人心所向，有资本主义思想的人，虽然费尽心机，也拖不住农业向着集体化的方向发展，最后他们只得分别认输。《三里湾》书中所说的人，就是在这两条道路上一些有点代表性的人。我们说他们“摆开阵势”，说他们“走的是两条道路”，不过是为了说话方便打的一些比方，实际上这两种势力的区别，不象打仗或者走路那样容易叫人看出个彼此来。尽管是同在一块做活、同在一个锅里吃饭的一家人，甚而是夫妇两口，在这两条道路的斗争中，也不一定同站在一方面。就以一个人说，也有今天站在这方面，明天又倒向那方面，在一件事上站在这方面，在另一件事上又站在那方面的。但是总的看来，阶级出身或思想意识接近的人们，就又是有意无意地互相拧成一股劲。双方都是这样。例如书中的马多寿，为了想保留他朝着富农方向发展的阵地，就借用他家世代相传的封建规矩来控制孩子们，但是因为时代变了，他虽然费尽心机，四个孩子只拖住了一个半；书中的袁天成，在参加党支部会议时候接受党的领导，可是一回到家便要接受他那个“能不够”老婆领导；“能不够”把她领导袁天成的办法传给她的女儿小俊，可是小俊用那办法去领导王玉生，王玉生便不认帐。在这些具体的每个人身上，父子、夫妻都不一定走的是同一条路，一个人在每一段时间每一件事情又表现得不一定统一，但在总的方面，不但“两大份”袁天成和他的“糊涂涂”连襟马多寿愿意亲上做亲，就连村长范登高也能和外来流氓李林虎在抵制开渠那件事上心照不宣地彼此配合。

那时候，我国的农业集体化虽然才开始不久，但是广大农民远在民主革命阶段就接受过党的集体思想教育，受过战争和

土改等集体行动的锻炼，有过互助组的集体劳动经验，所以多数人很快就觉悟到农业合作化对自己有利。在这种形势下，以范登高、马多寿等人为代表的那条资本主义道路上的势力虽然也有它一定的顽强性，可是比起以党支部书记王金生等人为代表的社会主义光明大道上的势力来要弱得多。所以在斗过几个回合之后，他们的队伍就溃散了，最后就连马多寿那样顽固的人也得缴械。

在这种斗争中，不论哪个人，也不论自觉不自觉，他们的思想都或多或少起着变化。一开始就站在社会主义那方面的人有不断的胜利鼓舞着信心，就不必说了；在资本主义方面的人或者只有一只脚踏在这方面的人，每打一个回合就要重新拿一次主意。两只脚踏在两条路上的人，在看清大势之后，会把资本主义道路上那只脚移过来。袁天成的革命属于这一类。原来打算顽强地坚持资本主义阵地的人，后来在抵挡不住的时候，就节节后退、步步为营，直到再无立脚之地的时候才肯缴械。马多寿就属于这一类。挂着先进的假招牌，暗自和资本主义势力联合起来的人，直到露出马脚掩盖不住的时候，才放弃那种勾搭。范登高属于这一类。……不论属于哪一类，在这种斗争中，都起着变化，而且除了该杀的反动分子（本书没有说这类人）之外，都是或快或慢向着好处变的。“社会主义改造”，一方面是改造制度（生产关系），另一方面是改造人。在两条道路斗争中向着好处变的人，也正合乎改造的目的（改造人的主要方法，自然还应该是正面进行思想教育，使大多数人在自觉的情况下进行自我改造）。

总之，《三里湾》这本书，就是叙说那个时候、那个地区、那些人们在那种斗争中的那些表现的。

读者同志们或者会有人问：那个时候，那种斗争已经过去了，再去看那些人们在当时的表现还有什么作用呢？同志们！小说的主要作用不在于帮助读者分析各种人的思想，而在于带领读者在感情上拥护其中应该拥护的人、反对其中应该反对的人。书上写的那个时期、那些事情虽然过去了，可是和当时那些人具有同样思想的人，在另外一些时期和另外一些事情上会以另外一些行动、言论表现出来。知道了他们在历史上各自有过的种种表现，对于对待眼前类似的人们应该抱什么态度，是会有帮助的。况且人的思想改造是长期的，想在一两次讲课中或事实教育中完工是不可能的。《三里湾》书中说到的具有资本主义思想的人们，最后是以他们入了初级社作为缴了械的表现的，其实入初级社只能说是初步放弃了个体所有制这一块阵地，至于入社之后，再遇上某一些关节，他们的资本主义残余思想，还是会各按其改造程度之深浅，或多或少出现的。例如在任劳任怨上、在分配与扣除的比例上、在高级社、公社化运动中、在遭灾歉收的情况下，不但马多寿的表现不会和王金生一样，就是最后能冲出马家包围圈的中学生马有翼的表现，也不会赶得上才上识字班的王玉梅。知道了他们在历史上各自有过的种种表现，对于推测眼前类似的人们在当前某种情况下会作什么表现，也是会有帮助的。我同意把这本书选入《工农文艺读物》里，也正是根据这种看法决定的。

就谈到这里吧！最后要求读者同志们在发现这本书写得有什么漏洞的时候，随时来信指正！

## 在北京市业余作者短篇小说 创作座谈会上的发言

在一切事物当中，作家要抱着当主人的态度，去接触各种各样的人。在生活中、在工作中碰来碰去，你就会觉得哪个人好“共事”，哪个人别扭；你喜欢哪些人，厌恶哪些人，哪些人该批评，哪些人该表扬，这就提供了你写作的素材。

你和人们“共事”了几年，你不想了解他们也不行，日久天长，你听见脚步声，就会知道那是谁从你门口走过，这说明你了解了这个人性格上独特的规律、代表性的动作和代表性的语言。这一点要抓住。在太行山的时候，我们新华日报的同志到大伙房里去打饭，就把煤油桶切成两半来用，同志们都知道我爱做改油桶这个琐事。有一次，有两个同志想做个打饭桶，就故意不找我，叫个小孩去做。我见小孩子剪不齐，掌握不了尺寸，我就拿过来剪了，弄来弄去，最后这个桶子还是我做了。这时候，那两个同志就嘀嘀咕咕地笑了，我问他们笑什么？他们说：“我们就知道这个小铁桶非你做不可。”这说明他们俩掌握了我性格上的规律。大家都知道“张飞卖豆腐，货软人硬”这句歇后语吗？这就是说，张飞卖豆腐，发生了事情，还是张飞式的。就如《三里湾》里的“糊涂涂”，放到公

社化他是一个“糊涂涂”，放到灾荒年，他还是一个“糊涂涂”。每一个人总是按照他自己的性格去对待周围的环境和所发生的事情。

余业作者在创作上不要着急，要用主人的态度认真地在生活当中去积累素材。就如开了个杂货铺，进来各种各样的货物，但不急于卖出，积累愈多，铺底子就愈大，写起作品来就得心应手。

要写和你“共事”的人，要写你熟悉的人，日常生活里多找一些人，多找一些场合共共事，慢慢地你脑子里有了许多人，写到什么场合都可以。写的时候，就忘记了你作品中出现的人物是生活中哪一个具体的人。《小二黑结婚》里的三仙姑，我们村子有这样的人，别的村子里也有这样的人。

（在谈到刚发表的小说《互作鉴定》时）为什么我要写这个不安心生产的中学生呢？原因是我经常接到这样的来信。有一个十七八岁的小伙子，初中二年级，书还念不好，就给我来信赤裸裸地说：“我非常想当一个伟大的作家。”在农村里，有不少的中学生看不起劳动，认为当了中学生，就不能参加农业劳动；在城市里也有这样的人，认为中学生不能当售票员、理发员，中学生不能卖汽水等等。我接到这样的信，碰到这样的青年不少，感情上就觉得很不安，这是因为青年人受了旧思想的影响。我一方面给他们回了信，一方面就琢磨了个头头，想写一篇小说。可是，我总觉得一个老头子跟一个小孩子生气不大好，就让比较安心生产的同学去批评他；这个中学生，对雇工出身的县委书记也看不起，就写个县委书记，最后叫他看得起。因此，我就安排了小说中的主人公给雇工出身的县委书记写了一封信，信上说：“……我不能再在这个角落呆下去

了，他们象黄蜂一样千方百计刺伤我的心灵……”这些语言都是从一些中学生给我的来信中学会的。我先把这封信写完了，就放下了，又考虑了很久，有了个苗苗，放着慢慢长成的。在这个小说的结构上，情节安排上，我曾经考虑了几种写法：一种是先叫这个中学生去种地，去养蜂，去开锅驼机，不好好劳动，受了批评以后，才给县委书记写信，在前面把事情一个一个说明了，这样安排不好；第二种写法，是先来了一封信，县委书记管生产，然后处理这件事，这样安排也不好；第三种写法，就是把信放在前面，县委书记下乡，中间又透露出他的同学对他的爱护，然后通过开会、念信，批评他一系列的行为……。这种形式是倒装的形式。中国的传奇小说，有的是为了奇而奇，为了巧而巧，我不主张这个。可是秦琼打擂，拿到监狱之后，他的朋友就给别的朋友送了信，一个找一个，就把人和事都介绍出来了，最后劫法场，就快完了，群众要明白是怎么回事，看到最后就解决了。这一类倒装的写法多得很，比平铺直叙好得多。另外，我写小说有这样一个想法：怎么样写最省字数。我是主张“白描”的，因为写农民，就得叫农民看得懂，不识字的也能听得懂，因此，我就不着重描写扮相、穿戴，只通过人物行动和对话去写人。在这篇作品中的人物，你叫我说在哪里见到过这个人，说不好，不是在哪一个村子里见到的哪一个具体的人，可是和我“共事”的人，我总忘不了他，我和好几个雇工出身的县委书记共过事，也接触过不少农村的中学生，人，是从生活中来的，虚构，总不是凭真想象的。人物怎么成的，不是从哪一个人物来的，故事怎么成的，也不是从哪一件事情来的。

业余写作，不能要求在很短的时间内就写出什么样的好作

品来，不要因为编辑部退了你的稿子就不写了。齐白石七十岁正是他画得好的时候。一个京戏爱好者，不可能爱好了几个月就卖票。可是，不能因为不卖票就不练功，卖票不卖票，练功要坚持。练习素描对业余作者来说更为重要。一个木匠，有很好的手艺，有很好的锯子，没有大树不行；有了大树有了锯子，没有好手艺也不行。业余作者还要学学理论，但是不能叫理论的框框限住，任何理论都是从实践中来的。自然界有了植物，才有的植物学；有了动物，才有的动物学。你读古今中外的小说，首先要抱欣赏的态度去看，不要一看人家的东西，就拿个理论框框去套，也不要把读的一两篇作品作为尺度。当然，读作品对我们的参考价值很大，可是，不论你写什么东西，参考哪一个人的作品也不行，写的时候，心里要想着：我千万别重复人家的，别成了个套子。

咱们这个国家，这个民族传统（包括文章在内）很长，地方戏曲、中国画、山东快书、评书、竹板书，都可以听听。我自己是学民族的东西。有人听外国音乐、听钢琴、小提琴才能进入艺术环境。听评书的人听了五分钟以后就不想走。我们要用欣赏的态度多听一些，乡下人叫“耳满”了，写起东西来也不知是从什么地方就受了影响。念过旧诗的人，写出来的快板，和没念过旧诗的人写的快板是不一样的。要抱欣赏的态度，跟上群众去欣赏群众所欣赏的东西，多听、多看、多读，日久天长，对自己自然就有了影响，这样，拿起锯来就有树可锯。

（一九六二年十月二十三、二十四日）

# 做生活的主人

——在广西壮族自治区文艺创作座谈会上的发言

## 到群众中长期落户 在工作中认识人

有些同志问我是怎样做起小说来的？其实，我原先并不是干这一行的。在旧社会，我做过小学教员，同时又是农民家庭出身，干过农活，对于种地的活路也还熟悉。那时家境不好，常常受高利贷的盘剥，因此我跟贫苦农民感情上有些沟通，在他们中间有些根子；参加革命后，虽作过几度报刊编辑工作，在这种岗位上，有时候就需要写点什么零星文章；自从写了《小二黑结婚》后，领导上说，你会写，就写吧！以后我就脱离别的工作干起这一行来了。

深入生活的问题，我在开始写小说的时候是不曾意识到的。因为，从前在家里做活路时，总得和当时当地的社会打交道，想不深入也躲不开。象我开始写的那几篇东西——《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》等，大部分素材得自当日的自然生活中。到我被称为专业作家后，困难就来了，虽然还是在农村工作，搞过减租减息、清债反霸，土地改革，可是，当地农民有户口，咱没户口，到底隔了一层。和农民共事一阵，认识了一些人，运动结束了，关系也就断了。所

以，解放以后，我想这关系可不能断，因此，每年都有几个月下乡，虽然时间少，总比没有的好。

我以为深入生活最好是时间长一些。生活在不断变化，时间短了观察得不深刻，也不全面。当然，深入到生活中去，首先还得树立做主人的思想，要参加一定的工作。因为农民没有义务把一切都告诉你，参加了一定的工作，有了责任，有些事情经过自己处理，才有亲身的体会。我觉得最理想的办法是在一定的地方立个户口，和农民过一样的生活，与农民的关系才更密切，不然，至少也要到一个核算单位去，不一定要有什么名义，但必须要有做主人的思想，不能做客人。我曾到全国劳动模范郭玉恩的社里去，因为抗日战争时我在这地方住过两三年，和这里的人有层老关系，当地的干部把我当自己人，给我一点事做。记得建立农业社的第二年，社里要搞经济核算，合理分配，建立一套会计制度，因为我是个有文化的人，他们让我协助管这件工作，还管生产计划的制订。我在那里搞了几个月，摸出了一些分配工作的经验，比如收割时如何边收边分，既不分过头，也不剩太多就找到了办法，我在做这件工作时，就没想过对写作有啥帮助，会计业务都是数目字，跟写作有多大关系呢？可是，我们就是通过这些工作认识农村的人的。要真正深刻地认识一个人，一定得在工作中多次观察，靠一同打鼓唱戏，或者喝酒应酬，是不可能做到的。因为在工作中涉及到各人的切身利益关系时，农民才会鲜明地表示自己的态度，看出他的动向。

### “架上经常有货”

我很羡慕业余作家，业余业余，业余了才写，业不余就不

写。业余作家都担任一定的工作，为了搞好工作自然就注意研究人，比如搞土地改革，为了要斗垮地主，就要研究地主的各种特性，他们对待农民的各种手法，也要研究农民的思想情况，掌握了人物的特点，在工作中就能调动他，即做到知己知彼，才能百战百胜。在工作中能调动的人物，写作时也可以调动他。在现在的一个核算单位中，有几十个人，就有几十个样子，哪些人是真响应号召，哪些人是假响应或者不响应；哪些人肯干工作，哪些人不肯干工作；哪些人爱集体，哪些人光顾打自己的小算盘；……为了要搞好工作，你不想了解就不成。比如赶毛驴往地里送粪这样的小事，有些人路过自己的自留地与集体地交界处，总是赶着毛驴往集体的地上走，可是驴子拉出屎来，他却用脚踢到自己的地里去。要靠这种人拉大车去卖棉花，准靠不住。象这样的事，在工作中不是常碰到吗？要搞好工作能不了解吗！可是，了解了对你的写作有没有好处呢？写东西的人，每到一个地方，每做一件工作，熟悉了一些人，不管你现在写不写他，总是有好处的。不能说有些东西没有写出来就没有收获。这个阶段认识的人，说不定什么时候写作时无形中用进去了；当然，也可能了解的东西成了“滞销货”，一辈子都用不着，那也没有损失。我们搞创作好象当门市部主任那样，要边进边出，架上经常有货，不能卖完一批再进一批。我们的作家不应当平时不注意，到要写作了才去熟悉人。最好长时期地到一个岗位上去生活，首先是搞好工作，工作搞好了，自然水到渠成，写作的素材也就有了。

有人问：我的生活比较丰富，却写不出东西来，恐怕与技巧有关系，这也许是的，但也有些人主要不是技巧的问题。比如有个工人作者，他想写个同行的劳动模范，去访问过几次，还

在他家吃过饭,可是,写出来的东西还是不好。这位同志可能是没有注意写自己最熟悉的东西,他不写自己熟悉的车间生活,却去写自己不熟悉的另一个车间的生活,这是舍己之田,耕人之田。有的人说,我们那里的确没有生活,这话说不通。担任一项工作,就得接触一些人,比如作工会工作,总认识几个工人吧,当业余学校教师,总认识一些业余学员吧,每个机关的人事科长,认识的人更多、更深刻,写这些不行吗?明明是在生活的海洋中,怎能没有生活呢?

### 以主人翁的态度要求自己

还有一个重要问题,就是如何理解革命的现实主义。一个革命作家要以主人的责任和态度要求自己,要做生活的主人。我们的生活中有种种东西,进展与挫折,成就与缺点,令人愉快的和不愉快的,作家要表现生活,首先要看这对革命事业,对人民有利还是有害,下笔要讲究分寸。十九世纪批判的现实主义作家,与当时的社会是对立的,他们可以不顾一切地刻绘,但我们今天不同,我们的作家要对向上的、向幸福方向发展的社会负责,对党负责,对人民负责。“咱的江山,咱的社稷”,遇上了尚未达到理想的事物,只许打积极改进的主意,不许乱踢摊子!

有的同志问:如何把素材提炼成作品!我以为首要的问题是目的性——为什么要写?在生活中过了一段,只要认真做过主人,就会觉得有些什么感触非写不可。这个问题明确了,作品的“纲”就立起来了,根据这个“纲”再去集中合用的材料,就不费事。

## 时刻想到读者

有的同志问：作品的语言如何才有中国气派？我的理解是：作品语言的选择，首先要看读者对象。写给农村干部看，用农村干部能懂的语言，写给一般农民看，用一般农民能懂的语言。如我在写《小二黑结婚》时，农民群众不识字的情况还很普遍，在笔下就不能不考虑他们能不能读懂、听懂。不知你们留心没有？我在《小二黑结婚》里没有用过“然而”、“于是”这类词儿，为什么？因为这在知识分子虽然是习用语，写入作品，当时的农民群众却听不懂、读不惯。可能有的同志会说：“文学作品应当走前一步，担负提高人民群众文化水平的任务呀！难道不可以写得稍深一点么？”我却认为：提高人民群众文化水平的任务是该文学作品以外的各种手段（如学校）担负的。终究说来作品是要求读者即时能读懂，能及时起到它的社会作用的。但这同时，我也注意，不使作品的语言落后于社会语言的发展。例如现在每个生产队都有了中学生，而我在写作中也就不再忌用“然而”、“于是”等词了。此外，在用地方语汇时，也得照顾到不妨碍广大读者的欣赏。比如说：山西农民说话很有风趣，生动、准确，是书本上找不到的。但全用这种山西方言写作，别的地区、风土人情各异的读者群就会看不懂，所以也最好不用。

有的同志问：“你在作品中如何作人物的心理描写？”其实，我过去所写的小说如《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》等里面，不仅没有单独的心理描写，连单独的一般描写也没有。这也是为了照顾农民读者。因为农民读者不习惯读单独的描写文字，你要是写几页风景，他们怕你在写

什么地理书哩！今年四月份《人民文学》登了我的小说《互作鉴定》，是反映知识青年参加农业生产的，例外地对主人翁刘正作了一些单独的心理描写。这是因为近年来接触到不少有关知识青年参加农业生产的问题，见得多了，想写这么一篇激励激励青年，起一点作用；即然是写给青年学生看，单独的心理描写，用用也无妨。何况，作品要反映的是他在参加农业生产过程中的思想斗争，刻画他的心理状况，也是必要的和很自然的。

## 生活·主题·人物·语言

刚才，同志们所提的问题，都是文艺创作上的老问题。有许多已经解决了，现在，我只能谈谈自己的一些体会。

创作与教书不同。教书，书中有什么内容就教什么；创作则不同，没有新的东西就写不出来，创作是书上没有的或有而不足的东西，是来自生活的新东西。

我是从农村来的，懂得一些农民的语言，就用农民的语言写出一些东西。生活积累多了就可以写，我没有什么创作的“捷径”，也没有什么“成型”的经验可谈。

既然来了，总得交换一下意见。先谈语言不好谈，还是从生活、主题、人物谈起吧。古人理解生活和现在所谓的体验生活有所不同，是两回事。曹雪芹写《红楼梦》，他不是要写《红楼梦》才去体验生活，而是生活经历过的东西，感到非说不可，然后才写成小说。主题是从生活中来的，不一定先有了主题才能创作。古人写作也是从生活入手的，不是他事先想写一个什么问题，而是由于生活的启发，生活的需要。曹雪芹写《红楼梦》，那时候没有党，也没有团，他不能入党，也不能入团（笑声），只是把自己体验、感触到的东西写出来。各人感觉到重要的事，不一定写出来都有价值。写得好的东西流传

下来了，得到很高的评价；写得不好的东西就不流传了。

至于先有主题还是先有人物？我也一下说不清楚。我总觉得搞创作，专业不如业余。专业以后，不容易接触生活。我接触生活较早，在生活中形成了主题，人物。有了生活，同时也会有主题和人物的。我过去受过高利贷的剥削，欠地主老财的债，地主逼我还债，每天要和地主打交道，作斗争；也见过地主欺压农民，时间长了，见得多了，对地主产生了憎恨，这就形成了创作的主题。这个主题，有人物在里面活动，主题离不开人物。可见，生活，主题，人物是统一的，并非硬要塑造出一个什么人物来。

我现在是专业化了。刚刚参加革命时，我不是搞创作的。起初，跟随部队到农村去，写些演唱材料，向群众作宣传。在中学时代，我对文学确有爱好，特别对小说很感兴趣，想写些东西，但从未打过要当作家的主意。参加革命，搞地下活动时，要吃饭，在城市没有依靠。要解决吃饭问题，还得写一些东西。为了吃饭，也不能违背自己的意志；写出来，合自己意思的人家又不要，所以只能写一些马马虎虎的东西。当时，搞创作，在上海，“左联”已经有些地盘。我初写的文章在文艺界没有威望，是为吃饭而写。这些稿件都没有保留下来。我曾写了个长篇《蟠龙峪》，十几二十万字，在一个朋友办的小报上发表了；不全发，也不按顺序发，因为我写的每一章都可以独立，连起来可以成为一本。哪个朋友需要就拿一章去。后来报纸丢了，找不见了。

抗战时期，我们办了一个叫《中国人》的小报（有现在四分之一的报纸那么大），有个副刊叫《大家看》，我是主编，每周出版一次。副刊上的文章，各个阶层都有人写。一张小

报，拿给别人读得懂，起到宣传作用，就是我们的目的。过去，没有邮差，脚夫挑出一担去，卖多少算多少。我们的希望是这个小报纸“不翼而飞”，飞到敌后去，结果达到了目的。那小报办在一个山区里，有一定的目的性。稿件来源少，专靠别人写文章是不成的，别人写的也不一定能用，还要自己动手。一个小报只有四千多字，那时都是写短的，一篇一千字左右。报上也发表些小诗。有四、五个题目一版就挤满了。长篇难发表，只写些小小说。但我觉得写一、二千字的短篇，比写一、二万字的长篇还要困难。后来，领导有意思叫我写些长篇，在太行山区党委宣传部的领导下，一九四三年五月，我写了《小二黑结婚》。五个月之后，又写了《李有才板话》。写了这两篇，领导上叫我专业化了。我今年五十六岁，那时只有三十来岁。一个人活了几十年，总是有点生活体验的，那时我脑子里有不少活人，现在也还有那些人。

专业化以后，我在农村没有户口了。这是个问题。有些事情人家就没有向你说的必要了，多是公事公办，了解情况也不比以前深入了。有些人当面讲好话，背后说怪话，私生活也是蛮丰富的，可是我接触不上了。我感到这样不行，要求到农村去。解放后，住在北京，我找了个据点，就是自己的家乡。回到家乡，参加小队劳动，不记工分。我家原是个中农，现在我还能做些农活。乡亲们知道我还能劳动两下，叫我跟他们一起干。可是我力气不够，赶不上他们了。在乡下，工作有的是。他们也需要我帮忙的，例如宣传动员，建立规章制度，算算帐等等。当时农村刚刚搞合作化、办初级社，工作内容多极了。比如“分红”，真是一本算不完的帐。城里的会计帐有总帐，农村没有总帐。北方收玉米，没有那么多地方，很难保管，每

年收几次作物，收一次分一次，十几个人过秤，从早上忙到晚上，搞一天才过完，麻烦极了。劳动分配是一笔糊涂帐，我想应该找出个办法，摸出个规律来。后来，我在一个村子里住了四个多月，想出个表格来，比较简单明了，这个办法后来在全专区都使用了。那个表当时虽然比较简单，现在看起来还是比较复杂的，在这里是讲不清楚的。（笑声）

在农村，订生产计划，算生产帐也是很重要的。农业生产有个问题很值得研究：使用劳动力达到饱和点好呢，还是不要达到饱和点有利？平均使用力量好，还是一般与重点相结合好？要粗放，还是要精耕细作？比如，八万个劳动力，一千亩土地，应如何使用呢？我们在农村就干这些大事，只要解决这些问题就成了。（大笑）

到农村去，用不着你专门去考虑人物性格的创作，你尽管做事就是。把事情干好，什么人物，事件，主题都出来了。

在工作中认识很多人，我很喜欢和他们共事。共事多了就熟悉人了。工作时，不要专门注意如何写这个人，而是和他们认真地工作。共一回事，知一回心，日久天长，人物自然而然地在你的脑子里出现了，那时，你想离开他们也离不开了。

我和别人共事，别人也和我共事。比如《三里湾》中的糊涂涂，和他共事中间，他也把我搞“糊涂”了。如果他会写作，他一定把我写得很坏；他会写小说，一定把王金生一家写成坏人。（大笑，会场非常活跃）常有理也是这样，我也和她共事，她常常爱在家里评论别人。有些人物不是我去找他，而是他找上我，我非和他共事不成。

有一个同志写一篇小说寄给我看，是写一个山东农村的劳模姑娘，嫁给上海一个派出所长的故事。我看后觉得艺术手法

不错，但内容不切实。这个派出所长，原来也是山东农民，后来变了，变得油头粉面的；那个穿着农民装束的劳模姑娘，到大城市去当“太太”，恐怕活动不大方便！（一阵哄笑）人物的性格发展不合情理，是东拼西凑的东西。写作时政治思想修养也很重要，修养高看问题才准；问题看偏了，技巧再好，也是难写出好文章。文章中的主人应当是社会主义的主人。我们平时要加强对政治理论，但到农村后，有很多问题就得先问干部。学了理论，我们的认识也还不一定都很正确。

至于主题和人物，谁先谁后？我的体会是一起有，有了生活就会有主题和人物。我们到生活中去就应该是生活的主人。农村有句话：“小孩好抱，妈妈难当。”小孩哭了，就交给妈妈，小孩的屎尿尿尿，都是妈妈的事。到生活中去，应该以妈妈的态度出现。

我们到生活中去，专门干创作，一定要写什么东西，这样做，我看是不成的。抱一定的目的任务而去，回来写东西的想法，别人可能有，而我从来没有。写东西要打破时间界限，要长期积累，积累多了，以后自然就能写出来。接触生活，深入生活，不要打什么主意。有时有些东西不一定是创作的素材，但我们也应当留心观察、注意收集，不是说没有用就不注意，应该注意观察事物，留心各种各样的事情。

读书，要抱欣赏的态度，欣赏第一，不要先进行分析，不要指手划脚。我记得解放第一年，北京有个学校，每逢看戏，老师都给学生出个题目：要记日记。老师是对的，学生的做法就不一定对，每看到一个人物都要记一记，这怎么成呢！（笑声）

我们要养成读书的习惯。看书时，语言、结构都要注意。

我的文字是北方农民话，写到书里有所加工，有所取舍。写文章和说话不同，说话说了第一句，等五分钟第二句不来，大家就急了。写文章，暂时写不出来，可以想一想，想好了再写。我觉得说话比写文章还困难。（笑声，全场活跃）

我的文章大都是农民的话，因为我是想写给农民看的。写作要看对象，要看写给谁看。要写给农民看，就要写农民的话，群众不懂，就换几个字。上过学校的，学过汉语，知道词语是一个一个的。农民就不一定懂得这些。他们不懂得那么多的“因为”、“所以”；他们不喜欢用“但是”而喜欢用“可是”；不喜欢说“于是”，而喜欢说“因此”。我们写文章时就应当考虑到他们的习惯用语。写景也是这样，比如“晚霞”这个词，他们并没有这么说。农村的语言很丰富，各人说各人的话，有所不同。老太太和小孩子说的不一样，上过城市和未上过城市的说的也不一样，就是一般农民各人的说法也有所不同。

这两年，我写些短篇，文字放宽了一些。因为农村里上中学的人逐渐多了。过去写《小二黑结婚》和《李有才板话》，文艺界的术语、概念，是绝对不写的，现在也不主张放进去，但选用了一些。

有人说中国的词语太少了，应该加些欧化词语，我觉得不对。你试和北京大杂院里的老太婆吵上一架，看你骂得过她们不？（一阵大笑）她骂你的词语可多了！语法可变化得多了！所以，问题在于你是否和群众生活在一起。他们这些词语听得懂，写书不一定都能用上，但积累多了还是好的。

你们大部份都来自农村吧？城市小，和农村接触比较方便，北京就不是这样。

我的作品大部分是写农民，但也不是绝对的。我似乎对农民有些偏爱，总觉得农民的语言比较丰富、粗野、生动。到农村，声音有多大就喊多大，到城市讲文明，有些话就不好讲了。

每个国家、每个民族都有自己的语言文法，都有其优秀的地方，可以互相学习。什么语言都可以写成文章。但中国文学还是运用中国语言为好。中国的作品，有些语言译到外国去，原来的情味就淡了。我们要重视自己的语言文法。少数民族也有自己的语言文法，我不以为少数民族的语言不如汉语，但把它译成汉语就逊色多了。外文翻译也是这样，没有多大味道，或者不够味道。例如《红楼梦》中骂贾蔷的那一段，我真不知道该如何翻译成外国文字。翻译成外文，其情趣不知如何表达啊！

有个相声表演，两个人打赌，一个问一个答，答的人总不能说“好”字，要是说了就算输。这样兜了半个钟头，还是兜不出来。最后问的人说：“我承认输了，我给你一元钱，好吗？”他回答：“好！”结果他输了。（全场大笑）

劳动人民说话不爱说长句子。长句子说起来误事，句子要短些。中国小说是从民间来的，要照顾这一点。各种各样艺术。都有两套传统，一是民间传统，一是外国传统，现在，我们什么都综合运用了。有些同志写曲子，太欧化了，这不好。剧本也是这样，有自己的一套，也有外国的一套，根子不要拉断了。中国的民族传统应当保留，继承和发扬，不能拿外国的东西来代替本国的东西。每个民族的文化都必须在原有的基础上发展起来。比如戏剧，地方戏有地方戏的好处。《白毛女》是好戏，但群众也还反映说它比不上古装戏那么够味道。有点地方戏剧知识的人，看了也感到不够味道。可见吸取传统经验是非常必要的。

我们的小说是由评话来的，几个大部头都是这样发展而来。这是能“说”的小说，后来的小说有不少是离开“说”了。我主张报上的文章，不但是小说能“说”，社论、通讯等也最好是能“说”的。我们在太行山时，办个刊物，各种各样的文章都发表在上面，我们把这些文章都变成“话”了。

学文法主要是检查语言是否有错误，话说得通不通。写文章就不一定按照文法一个一个想了才写。先有话，后才有语法。我国最早的语法书是《马氏文通》（一八九八年），到现在才有六十多年的历史，不够全面，语法还可以逐步丰富起来。文法就是语法。外国有外国的，中国有中国的。对北京话，文法能解决问题，但有些地方话，就未必罗！有些地方语言连发音也不同，相差蛮远呢！

我是山西人，说话非说山西话不可，而写书则不一定是山西话，适当用一点是可以的。作品中适当用方言，使作品有地方色彩，乱用了也会搞糊涂的。作品不要拿个人的语言特色来表现，应该用符合人物性格的语言。什么人说什么话，对象不同有所不同。我写糊涂涂，要他说糊涂话，写常有理，要他说常有理的话。要熟悉人物，熟悉了就知道什么人在什么场合下说的什么话。我在《与读者谈〈三里湾〉》（光明日报1962、9、29）中说：即使到了公社化，糊涂涂也一定仍是糊涂涂，常有理也一定仍是常有理，他们都有自己与众不同的性格。

“足音辨人”是很有道理的。人都是用两只脚走路的，而各有各的走法，各有各的样子。碰到一件事，你知道他怎样去办事。同一个人对一件事有一件事的对付办法。那时他对事物的态度不一样，语言、行动、样子也不同。我是喜欢用语言来表现人物的性格的。我不善于描写农民，是借助于语言，通过性格化

的语言来表达他们对待事物的不同态度。每一个人总是按照他的性格去对付周围的环境和发生的事情的。

语言还有一个问题，是否有民间套子？没有什么套子。读古诗与快板不一样。同是一个快板，读过古诗的人和没读过古诗的人写法也不同。读了不一定能套。我主张写小说的人，多听听“评话”。北方人就是这样，一个人拿一把扇子在那里说，你站在旁边五分钟就不想走开。我们能否把小说写得象那个样子，说起来就听得懂，使人一看就想看下去，这就好了。说评书的人，有一套本领，技术可高哩，听起来津津有味。有位同志，为了把知侠的小说《铁道游击队》改编成评书，曾到铁道上做了几个月的苦工，体验生活，写得很成功，说起来很动听。

说评书的老艺人对旧生活比较熟悉，说到什么就表演什么。说到新社会，体验不深，动作也不多。古人把古人的动作总结成为舞蹈，如抹胡子舞，骑马舞；今人没有把今人的动作化为舞蹈动作，所以我们的桂剧演李逵好演，就因为表演李逵已经总结成程式。演一个区委书记就不容易了，因为如何表现他骑单车或背包袱的动作，尚未成为程式，故不大好演。一定的程式（基本功）是需要的。古代人有古代人的动作，现代人有现代人的动作。如现在舞台上的古装，打仗的将士，穿上一大堆衣服，又很长；实际上过去打仗也没有那么多的长衣长袖的，如果那样，怎么能打仗呢？（一阵大笑）

写小说与写戏剧不同，但写小说的人要看看戏，听听“说唱”，这是大有帮助的。我们可以向说书的人学习语言。唱词富有诗意，没有诗意的唱词是不好唱的。写小说也要有一定的诗意。戏剧、说唱中有不少是经过加工创造的语言，看看，听

听是很有好处的。《刘三姐》的唱词，原来是不是每句都是那样呢？不一定。有些是加工修改提高起来的，有些我们就想象不到。唱词也不是每一句都很精彩，可是其中有许多是我们挖空心思也想不出来的。读书也是如此，不一定每一本每一句都全有用，而不读书就不知道其中有用的东西。读书也象开矿一样，“沙里淘金”。我是把听评书和读书当成一回事来看待的。

有个青年，今年二十五岁，想写作品。他说他认识了一个劳模，并曾多次去访问过，但访问不出什么东西来。这样打主意是不成的。我们在生活中应当是生活的主人，不是客人。当作主人就要负一定的责任，对每件事都有你自己的看法。对别人的看法，你可以赞成，也可以反对，经过你的努力观察，发现它仍在变化中，在变化中也就有了你的生活积累了。你生活了二十五年，总会接触一些人物。要写、应写自己最熟悉的，干嘛一定要写那个只见过一两面的劳模呢？二十五年总会积累了一些东西吧？二十五岁的青年就打算做专业作家，这是不成的，光光懂得一个劳模是不够写的。你充其量不过是二十五岁，不要以为自己毫无成就，没有塑造出一个人物来。一个青年业余作者不要以为一年半载就一定能写出东西来，我是近三十岁才开始写小说的。现在也不是一年半载就有东西可以写出来。对一个人，不要以为不写他就不了解他，了解多了，自然有“人物”，如果没有，那就不写算了。要熟悉一个人，必须有多方面的了解，长时间的观察。因为一个人活动的方面很广，联系的面也大多了。例如，进医院，我们懂得医生护士都是穿白衣服的，如果叫我写白衣战士，我就写不出来，因为我没有在医院体验过生活，仅是那回割盲肠留医了一个多礼拜。（笑声）

这些白衣战士上班时他们穿白衣服，这是他们的业务，工作时可以看得见；下班以后呢？他们脱下白衣服，回家就不知去向。下班后，他们活动的方面就更广，业余生活更丰富多彩，你不了解这些，就是住院一、两个月，也是写不出文章来的。

总之，我们在生活中接触到的人物、事物多了，就形成一种爱憎观念，形象逐渐鲜明起来，然后方能写出东西来。如果规定每年写一个人，这很难办到。比如，写一个“劳模”，不是到写的时候才去找他，而应当从平时和他打交道，积累材料。专业作家不大好办，业余还好些。业余嘛，每天都有事情，都有“业”，创作只是“余”，但有“业”也有“余”，不是光有“业”而不要“余”。这样业余是写不出东西来的。搞专业的有社会义务，如隔一年半载不写，人家就会问这个人去哪里了。这个人怎么了。业余作者没有这个义务，可以自由些。（笑声）有的人工作调动多，调动多也有好处，他可以多方面了解人，多了解一个人总有一定的作用，不要做一个急切的功利主义者。总之，要认真的生活，认真学习别人的东西，在生活中多多体验，多多分析，多多研究。我不带本子记录材料，不是靠记笔记就能写成文章的。写作象演戏一样，先排练好才上场。和社会接触多了，人物形象多了，不记笔记，也写不完。

有些同志现在还在学校里读书，不要着急，学习时候，先打好文化基础，将来到社会上工作，接触多了，自然有东西可写。高玉宝同志开始写东西，有丰富的材料，但文化低，有很多困难；后来，他努力读书，刻苦学习，文化水平提高了，文章也写好了。

时间不早了，就谈到这里吧！

一九六二年十月

## 谈谈花鼓戏《三里湾》

关于《三里湾》，最近作家出版社把这个小说选入《工农文艺读物》时，我写了一个序。我想在这里再重复说一下序文里的意思：《三里湾》写的是农村中社会主义和资本主义两条道路的斗争，但是这个斗争，并不是摆开阵势两边旗鼓相当地打起仗来，也不是说把农村的住户分成一半是走资本主义路线的，一半是走社会主义路线的，或者多一点少一点。实际上，这个阵势不是这么个摆法，有时候在一个家里边，这个人走这条路线，那个人走那条路线；在一个人身上，也可能有社会主义思想，也有资本主义思想，他有时在这一段资本主义思想多一些，到另一段资本主义思想又可能少一些。人都是从旧社会来的嘛！从旧社会带来旧思想的尾巴，有的长一点，有的短一点；有的占了他思想的控制地位，有的已经退到不重要的地位，或者很小的地位。人就是这么纷繁复杂地组织起来的。这样来认识和处理人物，是符合客观的情况的。不过，这些人物都在那里变。假如再写个一九五八年后的《三里湾》，把原来的人物保留下来继续发展，他们都要变，变得也还不一样。比如糊涂涂度荒年，和王金生度荒年一定是两回事。各个人按照原有的思想基础来变，某种条件好一些，变得快一些；条件差

一些，变得差一些。范登高过去比较好，这一段不好，如果思想真正解决了问题，进步更快一点的话，在《三里湾》这个时候比他好的人日后赶不上他的进步，也未可知。这个变也是复杂的。我觉得我们这个戏里头，也应该掌握这个情况。对于一个人，不可能象小孩子那样简单地一眼判定：这是好人，那是坏人。小孩子在某种年龄总是容易把世界上的人分成两类，一类好人，一类坏人。我们处理现实人物，就不能这样简单化地好人好到底，坏人坏到底。人物性格不是绝对地一成不变的。夸张是可以夸张，某些时候也不必把一个只有六分坏的人夸张成十分坏。这当然也要看我们对这个人怎样对待，对待敌人，有时夸张到十二分也可以；对待自己人，就不一定那样做。表现在《三里湾》这个戏里，也应该是这么个意思。

我觉得戏里有几个人物是表演得比较恰当的。比如糊涂涂，他装糊涂，不赞成合作化，但是这个人与凶狠的地主不一样，还没有变得那么坏心眼。他不肯牺牲自己的利益，本来是自己落后，却把落后帽子推给常有理去戴，自己好象很开明。这个人，说话是那么酸酸的，一看就象农村里勉强装糊涂的那种富裕中农。常有理也是这么个味。这两个人物没有往更坏处发展，还是人民内部矛盾，他们是马有翼的父母。原小说也是这么安排的：一方面，他们是那么落后；一方面，他们的儿子，两个是共产党员，一个是青年团员，这个家庭的组织相当复杂。就因为这种复杂关系，使糊涂涂不能把他那真正的落后面貌摆出来：“我就不干！我就是不搞合作化！”这个人后来被我们争取过来了，争取过来以后，他还是咱们干部的爸爸，我们还得承认他，太弄坏了就不好办。

范登高的风度，戏里表现得很对头。他有过一段进步史，

爱摆一点老资格，看去象个老干部；实际上走资本主义路线，做小买卖。不过在演出中这个人身上有两件事失掉了分寸。一件是与糊涂涂订“攻守同盟”。要他去劝糊涂涂拿出刀把丘，他不过是在那里向糊涂涂打官腔，表面上他也在做说服工作，他自己当了村长，又是党员，他不敢把“话把子”露到糊涂涂那里，公开表明他赞成糊涂涂的什么东西，共同来抵抗合作化。这样做是不合乎他的身份的。小说里曾有这么一段，李林虎对糊涂涂说：范登高村长既然会顺水推舟赞成咱们，咱们先跟他联系一下好不好？糊涂涂说：“那可不行！你让他自己说，他会帮着我们说话，要是当面和他说破，他反而不敢帮我们——因为他怕别的党员抓住他的把柄。”另一件事是雇小聚，小聚过去给地主赶过骡子，有点流氓气，但基本上是个长工，靠劳动过日子。他在范登高这里，虽不象过去那种雇工，却还是雇工身份，赚一点工资，被范登高利用起来，跑跑腿搞点小买卖。他和范登高的矛盾还是个雇工与雇主的矛盾，而不是范登高利用了一个坏分子。假如说范登高与一个被斗争过的地主或者面目不清应该劳动改造的人共同搞小买卖，那问题就比较严重了，离他的转变就远了。至于范登高的转变，小说里没有解决，他变是变了，会上大家说服了他，他在发言时说明还要带头，有些丑表功，那个转变不是怎么好。戏里要解决这个问题，是否一定要经过一个诉苦反省的过程呢？“忘本回头”这样的情节，在别的小说或戏剧里是重复得多了一些，是否可以避免不这样处理？我觉得范登高的转变过程不一定非写出来不可，让灵芝来说说，其他的人来说说，说得他半通不通负气地表示表示态度，第二天想起又如何如何……。我的办法一时也想不出来，不过觉得现在的演法有点“僵”，与整个戏的风格不调和。

这段戏不好演。

小俊这个角色，戏里演得还适当。这个女孩，在她妈妈那里接受了一些坏教育，并没有“毕业”，虽然出嫁了，也不能算是变了样的，可以小孩子气多一点。假如写坏了，王满喜是个正面人物，日后和这么一个需要劳动改造的人结婚，也不太好。小俊与玉生离婚，是她妈妈提出来的，她开始时无条件地服从了妈妈，因自己跟玉生生了气。“你衣裳也不跟我买，我跟你干什么？我跟你就是穿衣吃饭嘛！”在负气之下，妈妈一鼓动，就离了。离开以后，想起了玉生的好处，有些留恋。戏里说青年团要去做工作，劝她不离，是不是把她的留恋表现得早了一些？因为说她离的时候就想起了玉生的好处，不愿意放弃，妈妈又劝她，被妈妈拉得强放弃了，不太恰当。没离以前她就想起了妈妈想拉她离，这个妈妈也太坏了，姑娘对自己的爱人还有一些感情，她就来挑拨。

戏里把能不够演成能干婆。这个人物在外观上有城市里旧式的房东太太、妓院里鸨母那么个派头，丑化是不是多了一些？我在《小二黑结婚》里写过一个三仙姑，这个人用我们的家乡话来说是有点妖魔，但她不刁。能干婆一类的人是刁，在农村叫刁人，但她并不妖。三仙姑妖而不刁，能不够刁而不妖，我们掌握她应该刁一点，不要演得太妖了。比方她嗑瓜子那个风度，流氓习气就多了一些。这个人还是把妖气去掉一些好，让她与三仙姑有个分工。同时她是党员的老婆，以后还得改造，还是一家人，不要太弄得不好看。

如果说灵芝当了团支书就不许活泼了，我不同意。青年团与活泼恰恰是联在一起的，当了支书就板起面孔说正经话，也不太好。当然有的时候还是要板面孔说正经话，比方批评马有

翼，看马有翼那个检讨；在其他生活方面，就不应该这样了。小俊离婚，灵芝没有去说服，我看这也不怨灵芝。作为团支书，没有这个责任。小说里金生是玉生的哥哥，是党支书，还处理不了这个事情。这个在村子里已是出了名的事，与灵芝没有多少责任关系。如果小俊不是没离之前就有点留恋的话，更不存在灵芝劝不劝她的问题。不过，我觉得有个情节，前后摆得不合式。灵芝给有翼送糖，应该先是灵芝听说有翼与小俊订了婚，理解成为真的。小说里是这么摆的：有翼“忌生人”，外面的人不知道里面的情况，糊涂涂在外面放空气，又是买布，又是买东西，说有翼订了小俊。灵芝认为有翼真是订了婚，自己与玉生订了婚以后，就去送糖。如果她知道有翼订婚这件事在后，准备送糖在先，灵芝就好象有些刻薄。也许原作有这么个毛病，不管放在什么时候，让她自己去干这个事是不太好。我原来写的时候主观上认为是善意的，客观上也许有点刺激性。原作有毛病，希望同志们给改一下，不要让人认为灵芝有些刻薄。

玉梅的扮相很象农村姑娘，小说里给她安排的情节少了一些，给她写的戏也就少了。这个人物给人的印象是正派、健康、很好的一个形象，我一见她出场，就感觉写小说的时候想到的正是这么个人物，很自然，两个形象碰了头。戏里的人物基本上对头的多，范登高摆老资格的架子，糊涂涂、常有理那个劲等都是。我想象的是那么些形象，扮相是那么些扮相，风度是那么些风度，有些地方经过演出，立体化了，比我写的活泼得多。满喜也符合我想象的人物，跳跳蹦蹦，非常调皮，是个正面人物。不过第一次见面，我觉得写小了一点，他拿着碗对着台下低下去看，头一场就是寻饭锅里有不有面，象个反派、小丑似的，这就和他的本质稍微离开了一点。同时这一场似乎

形成一个“罢工斗争”的场面，也不太好。

至于戏的情节安排，以三对青年的爱情作主线，走《花好月圆》的路子好；还是用别的线索好？小说是从扩社开渠写到渠上开工，但戏里可以大胆些，不必照那个线。小说写了三个部分：第一部分是一夜，从满喜找房子起，到玉生算场上轱辘的大小结束；第二部分是一天，区上工作干部张信去查有不有面，玉生离婚，都是一天的事；第三部分是一月，记者去那儿的那天，好象是阴历七月十五，写到八月十五；《花好月圆》便是从这个观念来的。整个工作从争取刀把丘到扩社，扩了社以后开渠，到水渠开工。我原来计划写四部分，第四部分是一冬，写完三部分，觉得基本问题已经解决，就没有写了。戏里的集体结婚场面我同意，我原有这么个打算，把它写在春节时候。袁天成革命以后，小俊参加了劳动生产。开渠施工中，满喜受了伤，一个人在家里自煮自吃，腿痛得不能动，饭吃不成。领导上派人去照顾他，派的人正是小俊，他们就在那里发生了爱情关系。冬季，县里办了两个训练班，玉生参加水利建设训练班，灵芝参加会计训练班，他们两人在训练班进一步建立关系。经过一冬，几对青年的关系确定，到春节集体结婚。但写过一月之后，主要事情都包括了，不必往下拖了，一冬就并在一月里了。小的地方也许不能省略那么一部分，大的情节从经济打算，少使点文字，也还合式。戏里并没有因为三对青年集体结婚而把扩社开渠的事放弃，虽提得不多，这也不要紧。文学作品不能光去写工作，戏里写多了开渠抬土，是不适合的。农民会说：我们白天在地里抬土，晚上想看看戏，看看别的，台上一出来又是抬土，我晓得上地里抬土，也不要看你的了。我认为扩社开渠在戏里已经解决了，能意识到马多寿已

经入了社，刀把丘拿出来了，基本上问题就解决了，其他的东西少它一点算了。原小说中一个支书，一个主任，戏里把他们合并成一个，删掉了王金生，这样删是可以的。这是个喜剧嘛！假如插入个王金生，他是玉生的哥哥，某些地方可能妨碍喜剧的进展。戏里还删掉了菊英分家一条线，与有翼合上去，也是可以的。改编的戏不一定跟小说一个样，小说是小说，戏是戏，加人减人，加事减事，可以按戏剧的要求来决定。我们要承认，改编也是创作，如果觉得原作中某个情节发展得不够，可以加进自己的创作。只要符合原作精神，没有什么不可以发展的。至于作者本人同不同意，那是另外一回事。

## 随《下乡集》寄给农村读者

农村的读者同志们：

这本小书是专给你们印的，所以叫做《下乡集》，一共八篇——除《实干家潘永福》是真人真事的传记外，其余七篇都是小说：除《登记》外，其余七篇都是一九五八年以后写的。趁着打发这本小书下乡的时候，我想和它未来的读者说几句话，提个要求。

我是农村出身，是在华北的太行山区长大的。我每逢写作的时候，总不会忘记我的作品是写给农村的读者读的；在全国解放以前，常常能直接听到农村读者的议论。可是在全国解放以后，我的作品的主要读者不止是太行山人了；在全国看来，我们的农村人口要占到五亿以上，每一本书的印发数量都无法满足你们那个象大海一样的要求，而你们又都分别住遍我们国界以内任何地方，风俗语言各不相同，因此尽管我主观上是为你们写的东西，实际上能发行到农村多少份，你们哪些地方的人们愿意读、读过以后觉着怎么样，我就知道得不多了。目前在以农业为基础、工业为主导的国家大政方针指导下，各方面都在大力支援农业，我们文艺界也发起一个面向农村的运动，我这本小书便要趁着这个机会去和你们广大的读者同志们见面，这样便给了我一个向你们征求意见的机会。

让我先来谈一谈我自己的主观意图，请同志们读过之后，提醒我一下哪些部分和你们自己的看法一致，哪些部分和实际不符还须要重新了解，再作修改的打算。

俗话常说：“说书唱戏是劝人哩！”这话是对的。我们写小说和说书唱戏一样（说评书就是讲小说），都是劝人的。从前有些写小说的硬说他们自己的目的只是为“写小说”，一提到小说是劝人的他们就火了——他们自以为有了“劝人”的目的就俗气了。其实不论他们自己赞成不赞成，他们仍然是为了“劝人”才写。凡是写小说的，都想把他自己认为好的人写得叫人同情，把他自己认为坏的人写得叫人反对。你说这还不是劝人是干什么？说老实话：要不是为了劝人，我们的小说就可以不写。

劝人有劝对了的时候，也有劝错了的时候。我们的农村，在土改之前，地主阶级占着统治地位，一切文化、制度、风俗、习惯，或是由地主阶级安排的，或是受地主阶级思想支配的，一般农民，对地主阶级的压迫、剥削尽管有极其浓厚的反抗思想，可是对久已形成的文化、制度、风俗、习惯，又多是习以为常的，有的甚而是拥护的，思想敏锐的人们即使感到不合理，也往往是无可奈何的。在那时候说的书、唱的戏、尽管也有好多是反抗旧制度、为人民大众说话，因而得到一般农民真心赞许的，但是绝大部分（只以数量说）是站在地主阶级方面来维护旧制度的旧公式化的东西，农民听了看了也往往跟着地主阶级的观点评长论短。合作化以后，从生产资料的所有权方面看，农村的阶级是消灭了，可是由旧的文化、制度、风俗、习惯给人们头脑中造成的旧影响还没有消灭，因此人们对人对事的认识，就不一定完全符合于最大多数人最长远的利益。要用那种不正确的认识去劝人听从——如把实质上的坏人当作好人劝人去

学习，把实质上的坏事当作好事劝人去继续仿效，便是劝错了。

我们写小说的，想叫自己劝人劝得不出错，就得先端正自己的认识。不过我们也都是从旧社会过来的，谁的思想上也难免受过一些旧社会的沾染，想消灭这种坏影响，一方面要靠学习马列主义，一方面要锻炼自己的思想感情使它和劳动人民的思想感情融洽起来，简截地说来，就叫做政治修养。这种修养工夫是无穷尽的——修养一年有一年之工、修养十年有十年之工，其成果要在事实中考验——对于我们写小说的人来说，就是要把作品送到读者手中去考验，让你们读者同志们广泛地评论一下，发表些观感，我们便可以从你们这些观感中核对一下我们的主观认识有几分是对的。

再者，我们写小说的意图虽说在于劝人，可是和光讲道理来劝人的劝法不同——我们是要借着评东家长、论西家短来劝人的。小说里写的主要人物，没有一个是真名实姓的（人真事不真叫“演义”小说，现在没人写了）；小说里写的事情，也没有一件是真帮实底的（有时候也写真人真事，不过那不叫小说），可是类似那样的人、那样的事，又是随处可以找到的。为什么要那样写哩？因为不用真名实姓和真实事件，便容易把各类人物的特点集合在少数人身上、通过比较简短的故事表现出来，让读者作者都省点事。初看起来，那样写好象比写真人真事自由得多、容易得多，而实际上却是要比写真人真事困难得多。评论一篇小说写得好坏，首先就要看书中的主要人物代表性如何，因此写一个有代表性的小说人物，就不能象写真人那样只了解被写的那个本人，而是要了解性格相同的一大串人；在了解的次序上还不是先了解一个人而再去找寻和他性格相同的人，而是在生活中无意地先后接触到那样一串性格相同的人，

然后才概括成为那样一个人。我们主观上自然是想写出有普遍代表性的人物来的，实际上作到了几分，也是要看我们自己的政治修养、深入生活的程度及概括能力如何来决定的。这也是只有把作品送到读者手里去考验一下才能知道的。

此外，还有个写法上的巧妙问题：写小说不能先和读者订合同，读者没有非读不行的任务，全看作品本身写得能不能把读者抓住。想要让读者读得下去，就得先摸一摸读者的喜好，用说书来比，也就是须要先了解一下听书的人爱听哪一种说法——如怎样说人家便能听到底，怎样说人家听个头便听不下去了。要摸这个底，只有个笨办法，那就是多和读者接触——多在一块读书、听书、看戏，随时注意大家的反应，久久才能摸着规律。摸住读者的喜好了，还须进一步研究大家所喜爱的东西，看看其中哪些说法是高明的，应该学习的，哪些是俗气的、油滑的、调皮鬼喜好正经人厌恶的，学不得的，把值得学习的办法继承下来，再加上自己的发明创造，就可以成为自己的一套写法。我们用的写法，主观上自然也是以为能引得你们读开头就放不下的，可是实际上能达到个什么程度，还是要看我们在理解你们的心理方面、学习前人的成果方面和自己的摸索练习等各方面所下的工夫深浅而定。这也只有把作品送到你们手里听一听普遍的反应再说。

这本小书就要和同志们见面了。在本书各篇中所表现出来的我自己对好坏人、好坏事的认识有几分正确性，所写的人物有多少代表性，在写法（也可以叫“说法”）上能不能引得同志们看下去，统统希望同志们在读之后给我提出些宝贵的意见来，以便于在重印的时候加以改正，在再写新作品时候写得更合乎大家的要求。

（九六三年五月）

## 运用传统形式写现代戏 的几点体会

今天想具体谈谈创作问题。创作(不论演员和编导一样是创作)离不开生活基础。我不爱谈创作经验。创作不多，净谈经验，没什么意思。谈剧本创作经验，也实在差劲。我写过《万象楼》和《开渠》。现在就谈谈《万象楼》的形成过程，然后谈谈理解。

《万象楼》是反迷信戏，主题有广泛的教育意义，是一九四二年写的本，距今已二十一年。写反迷信这一类戏，我有点生活基础。同志们赶不上那个社会，赶不上体验那种生产，只好不体验，也不需要体验。我祖父母是三圣教道会的信徒。我舅父信的是清茶教，我老丈人信的是太阳教。三圣教道会总堂口在磁县，清茶教在阳城固隆。三圣教道会有两支，我祖父信的是三华堂，我随祖父念三圣教道会经，桌上摆九宫，九件器具，每天吃斋，吃饭前打供，每天烧香四次。三圣教领导人叫先生，清茶教叫掌柜——神在柜中，柜中放两半盆清水，清水上放筷，平时不开。教徒不用烟酒葱蒜。每天检查一次水缸。缸里若有了什么东西，如蜘蛛等，认为是得罪了神。柜里筷子受到震动开了叉，也认为是得罪了神。太阳教一年四季大敬神。我

碰上过大敬神，摆大供（素供）完了之后，就吃供献。太阳教会按摩，得了病，请教给治病，治好了病，入教，一入一对，两口齐入，我高级小学毕业就十七岁了，已结了婚，和前妻一起加入。入了之后，也敬神，上过坊口。敬神在楼上，四乡八方都来。各村有位置的小头头可以上楼，其它在下面。新入教时准上楼一次。清茶教敬神不让外人接近。小时在外祖母家，人家敬神，就把我圈起来。我当时所处的环境，就是这样一种宗教的迷信的环境，只好在那里活下来了，没有那种生活的人，不要体验它。“五四”运动时，我在高小。后来上长治第四师范，接受了“五四”精神，才反迷信。在那时，认识了阳城一个王春同志，比我小两岁，但比我高两年级。他是我的启蒙老师。我当时迷信，不吃肉，敬惜字纸，把带字的纸收起，烧成灰，撒到河中。王春开始奚落我，我和他辩论，每次都输，输了才接近他。我二十一岁才开斋吃肉，当时还怕犯咒语。我是半路还俗，到现在是吃肉的半把式。原来我自己是很迷信的，以后才懂得了一些道理。据说，三圣教等二支都是白莲教的遗教，组织农民暴动被镇压下去，就改了名字。立教时还有进步意义，以后被人利用。我从师范回去反迷信，反到舅舅家，被教训了一顿，说不服他。到了抗战开始，我又碰上王春。我被学校开除。王春勉强毕了业回家当了教员，后当了县志的编辑。我在长治参加了牺盟会。他是在阳城参加的。我调回阳城，又碰到了他。有一次我和王春谈起我舅舅在教的事，说不管迷信不迷信，人家还是行善的。他说你还不了解清茶教的底，我给你露露。王春在固隆教书，掌柜的在楼上，王春去打过牌。王耀庭老师也去过。他描写那个楼说，佛前有方桌、有条几。打牌时，把方桌往前移，几桌下，放个尿盆，大家在那盆里尿尿（就在

佛祖位下)。在那楼上，有里外间，里间可以过瘾，可以腐化，可以打牌，佛座前可以尿尿。他们的弟子在河南、湖北都有。远路弟子来了，大敬神，就不让打牌尿尿，收拾干净；徒弟走了，再干。听罢这事，我想写戏，但因抗战开始，没时间。这是一九三八年的事(在这以前，我就编过《巫婆祭灶》一出小戏)。一九四一年到了涉县，黎城离卦道打过抗日县政府，破了案。我当时在太行区党委宣传部工作。领导问我能否写反迷信的戏，我就把迷信、反迷信的材料，作了剧本的主要来源。那李积善是农民，虔城的教徒，这种人我常碰上。受骗，一直受，并没有发现自己受骗的人很多。这个戏，主要素材就这些。

这些天，看了两个新戏，解决了一些同志认为新戏农村没人看，卖不了票，只能配搭的思想，看了这两个戏，情况不是这样。《三里湾》常在晋城演，但上座还是不错。我见到润城的人，听他们说，在乡村也是受欢迎的。听宣传部田部长说，在农村一个台口演三天戏，农民要求得有一天演《三里湾》。《朝阳沟》场场满座。新戏不上座的话靠不住。新戏得是好戏，不好的当然不看。

我今天谈谈运用传统形式创作现代戏的一点体会：

材料的来源，非从生活中来不可，任何作家(不管是戏剧、小说、诗)离开生活不能写东西。在生活中，细心观察人和事，在我看来，这是次要的。作为旁观者，作为观察员是这样，作为生活主人不是这样。每个人都有自己的政治热情，有自己的人生观，碰到和自己人生观统一的，就赞成；不同的，就反对；不是注意不注意的问题。在我迷信时，有人说不信佛，我就和他斗争，维护佛爷尊严。我不迷信了，我就要说明那

些迷信的人，和他们抵触。他忘不了我，我也忘不了他。参加了革命，我就和维护宗教一样维护革命。对革命有利的，参加革命、同情革命的，自然就成了朋友。政治热情放在第一位，注意观察是附带的。和自己主张一致的、反对的，你都忘不了，想忘记也不行。我在一九四九年写过一篇《也算经验》的文章。我说我的人物不是找的，是工作中碰上的，想走也走不开的。一个生活，一个政治热情，一个认识。政治、文化、艺术、学习、生活体验都是经常的。政治认识对了，热情才准确，认识错了，会把事情闹错。如果迷信时，我一定会写个拥护老佛爷的戏。《黄氏女游阴》就是颂扬鬼神的戏。那不是文学？那不是人作出来的？所以说，政治第一位。这几个方面要齐头并进，哪方面有缺陷，在一定时期，就须要突击补课，不补起来不能干。要满怀政治热情，和自己有关系的忘不了，生活细节要观察，但不是主要的。

谈谈主题。主题的确定，写作动机，达到什么目的？这也是政治热情，责任感。碰到离卦道打了县政府，领导上没叫写，也要写。领导上号召某个任务，如果开始就是群众中的一员，时刻注意群众中的政治问题，会比领导发现得早，帮助领导了解群众中的问题。碰到该表扬的就表扬，该批评的就批评。作家应该走到时间的前边，至少对上级的号召，不应该感到突如其来。如反“五风”，知识分子会感到突如其来，还得领导介绍若干材料，才会相信。可是住到有浮夸的地方，就会在中央未发现问题以前先发现问题。中央不知道就应该反映，有没有这种人？有。不然，中央不会知道，也不会有反“五风”运动。正因为有好多责任心强的同志把问题反映到中央，才造成运动，最后还是正气压倒邪气。作家应该早发现早写，不

要等上级号召才去写。《河北文学》上有人写了《老坚决外传》，《火花》上有人写了《四年不改》，都是早发现早写的。这次阶级教育也是这样。几年灾荒，助长了新资产阶级的出现，助长了走资本主义道路的人。弄到钱就剥削人。这些事早就抬头了。我们应该早发现。“当干部不如种红薯”，有好多落后干部因此回了家。地富乘机活动，买卖婚姻，阴阳先生，牛鬼蛇神等等。我们就没看见？写作者的亲戚、邻居不能没有这些事。这次阶级教育，作为全国性运动，如果在生活中早注意就会早发现，不用去找材料。领导上的号召是启发，不是压力。比如说，如何打击投机倒把，建立贫下中农委员会，我们就应该写写这方面的经验。有了上级的启发，应该正合自己的意思。平常不注意滑过去了，受到启发，回忆起来，再写作也可以。如果热情再低一点，平常没有注意生活，到领导上号召时，现去找材料，那整天赶任务也赶不上。每个作者都应有生活根据地，以主人的身份帮助他们把工作搞好。如果谁搞破坏，哪个干部叫人拉跑了，你还感觉不到。如果上级下来了任务，也会感到突如其来。

人物的形成是积累的，我写何有德不是根据一个人。我在涉县一个村里碰到一个收核桃仁的掌柜，谈起话来，总有不遇时之感，总感屈了自己的架子。另外，还有我小时敬神老师的形象；有王春说过的场面。何有德上场那段唱，就是说，没有共产党，没有你们这些人，我是大的。何有功和吴二是流氓，什么人也吃。一个是滑溜溜的流氓，一个是铁杆子流氓。如何有功介绍自己身份那一段，就说明他的流氓性质。何有德和吴二原来是上下级，吴二和日本人勾搭上，地位高了，又来勾搭何有德。如他说作洋官，吃洋饭，当了副队长，便把何有德给

吹住了，铁杆子流氓，好时嘻皮笑脸，翻脸就不认人。当何有功没有答应下来时，他翻脸要去找别人！就是这么个东西！李积善是一般道徒中的小头头，老老实实，受人欺骗。一当他发现被欺骗，报复也是厉害的。我把农民的老老实实的善良性和报复性结合起来。反迷信，最好从内部揭发，现身说法，比八路军揭发说服力更大。事实上从内部出来这么个人物不容易。剩下的人物不说了。

集中人物不是加法，不是这一个加那一个。是某一种人某一类人总起来形成的。访问英雄模范，写不成英雄模范。只能说，不能表演，事过后才去访问是写不出来的，要写出来，必须熟悉生活（也就是要有感性知识）。生活要广泛，要有积累，积累多了就好办了。要爱憎分明，只有爱憎分明才注意的细致，对好朋友，访访他的长处，你会说他一二百件事，这叫摸透了。和他一起上街，你知道他要干什么，到了百货公司，还知道他要问什么东西的价钱；分开了，你知道他要到哪家朋友家去喝酒，到哪家戏院去听戏。对仇人也要摸透了。如向地主借钱，找什么人去说，说什么话，地主才借，说什么话，他就不借，这也摸透了。然后，移花接木，把同一性格的人的事可以移过来。如写李积善，我知道某些受骗的人，发现了自己受骗时的报复性，把报复性给他安上。如《水帘洞》，摸透了猴性才能演猴。

设计题材编造故事。编故事的目的是为了突出人物。从事情发生的过程中，表现人物的特点。故事是为人物而设的。摸透了人，才能任意驱遣他，把他放到任何环境中去。叫“糊涂涂”参加公社行不行？参加了公社还是“糊涂涂”性格。这些人不是死的，有的往坏处发展，有的往好处发展。范登高到了

六〇年能不能破坏？很难说。要看个人的努力和环境的影响。个人努力多了，可以克服环境的影响，努力不够，环境会影响他。《三里湾》可以写到高级社，也可以写到公社。

故事的结构务求集中，在短时间内达到最多的效果。在戏剧上更是这个要求，集中但要具体，这和生活经验有关系。没见过的，不太熟悉的，具体化不了，不能展开场面描写。如战斗场面我没直接参加过，在我的小说中，就没描写。要写自己见过的，类似的生活细节可以嫁接，没有见过的就不行。真正虚构的没有，不是借这块就是借那块。我看四股弦《贺后骂殿》，太宗夹着玉玺来回跑，也是借农民的生活，如正位要求，就和帝王生活脱节。不过用在这里丑化他一下也可。小的细节没见过，总是写不好。戏要求时间集中，前因后果要补叙，但必须尽量避免无感情的叙述，尽量避免人物单纯为叙事服务。叙事要带感情，也可以分开来叙。过去我写过《打倒汉奸》的小戏，演半点钟，都是叙事，这种叙事是带感情的。

戏的分场分幕。一幕，是一个大段落。老戏打一个大回场，也算是一幕。新戏是连续的，一个情节在一个时间内发生。每个段落要使成为一个体系，一个风趣。《雁门关》中，《坐宫》、《探母》、《刺宗》各成一个风趣。《万象楼》让吴二等人出出洋相，叙叙关系也算一种风趣，李积善动员他女儿赴会又是一种风趣，楼上又是一种风趣。有时，戏虽是原场，内容截然不同，还是拆开好。

道具性的人物应压缩到最少的程度。主要人物不应出场过迟。老戏中，有的快完了，又出个主要人物，这不好。总得在一场二场弄出来。

伏笔要伏得稳，正常，不要叫人感到多了一块，自自然然

才好。《万象楼》中伏了满街香上楼。本来她可以不去，为了作证明，把她伏上。伏笔要伏的叫人不太注意，到时候出来。

矛盾双方的人物，在次幕出现时，线索要弄明。老戏中常用一方主帅上场下场，另一方元帅上场下场，然后双方见面打起来。有些戏把子乱用，容易弄错了视线。

突出写人物，无非是语言和行动，再没别的办法。环境是陪衬，是烘托气氛，象《雷雨》中的雷，《四明山》的雷等。主要应是语言和行动。语言要符合人物身份。何有德听见吴二来了，他以过去的绅士派头对下边人物就不在乎。当何有功说吴二穿得光溜溜，可能与日本人有勾搭，他才注意起来，让吴二来见。何有功对吴二的态度不一样。这符合他软性流氓的身份。吴二是巴结人的小人，会应酬，所以他一见何有德就叫局长。何有德正不得意不愿人家叫，吴二就马上转了口气，叫何先生。他会应酬。何有德一发感慨，他就乘机而上。何有功是势利眼，一听说有官可做，马上同意。何有德比他成熟一些，得闻闻吴二有多大的来头，但不便直接问，找了个好称呼的借口，问他担任何职，吴二很精明，知道对方不相信他，就吹了何有德一下。何有德马上改变态度，叫开了吴大人。这是出他的洋相，其实生活中不会这样马上叫吴大人，这是传统戏的夸张办法。话剧中不许这样做。每一句话要符合人物的身份。要设想是谁在这里说，是谁在这里唱。老戏中有“水词”，有时是代表音乐。如“迈开大步把门进”、“钢刀一举人头落”，做了就做了，你说它干什么？在新戏中不要用“水词”，人物的话不能随使用，要逐字逐句考虑到身份。

谈谈风格。传统戏注意它的歌舞性。话剧是从生活中加工。歌舞可要把生活改为歌舞。《万象楼》注意舞蹈性不够。这里

说的舞是指广义的舞，如写信有写信舞，骑马有骑马舞等。歌舞把生活变了。侯宝林先生说：演员骑马把马头马尾砍了，只骑个马肚子。姑娘骑马只能骑上个蝸蝸。那是骑马舞，已经不是骑马了。他又说：“戏上请客，不摆席，菜也不配，连花生仁也不要，一盅酒中什么维他命也有了。”把生活变了，不是生活原样了。歌，等于作诗，不是原话。“静静悄悄，并无一人，待咱下手吧！”“想当年在税局瞒上欺下”等都不是生活中原有的，在生活中不一定说。舞台上有些话是表明心迹，不能算话。何有德上来唱那段是心上的话。道名姓本来不是现实生活。隔着袖子说的话，不能叫对方听见，袖子产生了隔音效果。唱词是念诗，不一定是话。但也有诗里诗外，有些地方还是话。如何有功上楼时唱的，“在楼下听大哥一声呼唤，耽搁我何有功半口大烟，迈开了报丧腿上楼去见，问大哥有啥事与我商谈？”第四句是话，是诗外，而当诗来说的。

行文气势。有的文章谈起来清清利利，有的排山倒海。戏，也要讲戏气。音乐上四十八榔的跌断桥，文章也有突如其来的转折。“文似看山不喜平”。《万象楼》第三场开始闲闲散散，和和随随，一直到何有功想出了计策，改《流水》为《大板》，到李月桂和何有德在场，这是冷场。等吴二出来调戏月桂，到强奸，戏就紧了。什么时候断、什么时候连，我考虑的比较多。戏，有时候想几回就能想起什么时候有劲，什么时候无劲。从李月桂开始戏紧，但也有顿挫，后又紧，但线索分明。

话可以重复三遍两遍。如打抗日县政府，何老二说了又唱，何有德复又向弟子重复了一遍。三遍意思一样。这样重，不讨厌，就应重。文章有繁简，该繁就繁，该简就简。如李月

桂上楼多唱几句，但没那么多事可说，所以就安了四句唱。

词句问题。句句落实。特别是唱词，能不放空，就不放空。在《万象楼》中也有个别句子，如“讲说一遍”，但不多。句句要配合人物感情、口吻，不合人物身份的、没用的，不要放过。要用上下韵，上仄下平。我宁可放一年不写，也不错韵。既是韵文，就要都用韵，不凑韵。《万象楼》中只一句“倒在了平川”。平川是凑韵用的，不是个事，是楼上，不是平川。自己作过的文章，有一个不如意，我能记十年；有时，别扭地方在稿底哪个角落，我都记得。不能凑韵，要返，要妥实。“戴珠冠，穿霞帔，大堂所过”，“所”字就不通。“好把奸贼”的“把”字也是好个奸贼之讹传。有时通了，但不妥实。如“迈开大步把门进”，通是通，不妥实。不要用生僻的字。《三关排宴》中有些词也生僻，如“请示教益启愚顽”，象酸溜溜的老先生说话。有些话是说的，如“互相合作闹生产”就不是唱词。唱与说的关系不是因说的多了，唱一会，唱的多了，再说一会。该说的唱了不得劲，该唱的说了不得劲。到该唱了，哪怕是水词也得唱，水词到那里就不水了。哪怕只有个“嘀咕嘀咕嘀咕”也行。动感情的地方，有诗意的地方，要唱，非唱不可。说理的地方，唱不如说。《蝴蝶杯》、《三堂会审》就是唱不如说。

就说这么多吧！我没有充分准备，只能感想式地想到什么说什么了。

（一九六三年十月十日晋城）

## 在中华函授学校“讲座”第四 学期开学式上的讲话

中华函授学校叫我来参加开学典礼，我觉得很荣幸；叫我来讲话，却实在不敢。因为在座的有许多位都是语文方面的老前辈，我当学生的时候还读过他们的书呢，所以我在他们面前我实在感到没有什么可说的。不过既然要我来说，就只好谈谈前自学语文的经过了。

我小时候没上过初级小学，那时我们山区的文化还很落后，我进的是私塾，听老师讲四书五经，也就是坐“冷板凳”。后来上过两年半初中，学语文也没有新式课本，老师选的讲义，是从《古文辞类纂》上选下来的古文。讲的方法是老师先讲，讲懂了就念，念着念着就作起文章来了。这种办法想起来倒也有效，可是就说不出个道理来。后来就自己读书，所以我学语文主要是靠自学的。

写文章好比走路，也就是说，把我们要说的话用笔写下来，要象走路一样的顺当才好，刚才吕叔湘先生讲的“嚼字”，我有时也干过。我是不会作诗的，可是有时也写一些韵文，类似诗的东西。这类东西文短字少，几句话就要见高低，这就需要嚼字，不断地改，有时睡了觉想起还有不妥当的地方，爬起

来又改。这样改了又改，往往改得一塌糊涂，面目俱非。连我的孩子都问我：“爸爸，你怎么老改！”我深深地体会到要使文章能够准确地达意，就得嚼字，就得认真改。

写起文章来要象走路一样的顺当，我认为这和我小时候坐在板凳上哇喇哇喇地念书有关系。譬如，小时候老师教我们读《庄子》，我们就学到庄子的句法；读韩愈的文章，又学到了韩愈的笔法。各种风格的文章都学，久而久之，我们学会了读别人的文章，说自己的话。读别人的文章固然对自己的说话有关系。可是书读多了就不会单模仿一个人的话了。所以多读是学语文的好办法。函授学校的讲义，我虽没看过，可是我认为不仅要多读，而且要认真钻研和做好作业。譬如吹笛子，笛子有几个洞，哪个洞发什么音，只要个把钟头就能记住，可是你要能吹出个调子来，而且要吹得好听，那可不是一天半天的功夫。所以有许多道理不讲是不行的，可是只懂道理，不能举一反三，不进行锻炼，也是不行的。因此多读固然需要，多写也需要，离开了这两项，语文是学不好的。

有人说，写文章比说话容易，这虽是句玩笑话，可也有它的道理。譬如说，文章写了上一句，下一句想不好，明天可以接着再写；说话可不行，我不能因为一个字没想好就站在这里五分钟不讲话。还有，在说话时多说了“这个”，当你声明“这个”不算数的时候，不但没有把“这个”去掉，反而又添了几个字，而写文章的时候，就可以轻轻地圈了它。因此我们写文章应该要比说话说得更好，不要说一些空泛不着边际的话，更不要走“下笔千言，离题万里”的路。如说大鼓或快板时，有一些江湖话在一段里说几句就可以了，可是有的却噜噜苏苏说了半个钟头，使群众听了摸不着头脑。如走这种路，也就

糟了。

语法，我曾经自学过一些，钻得不深。语法是研究语言合不合规的，可以检查出语言中有没有错误，这对我们运用语言很有帮助，应该学习。

写文章要看对象，要明确是写给谁看的，因此在写的时候要考虑读者懂不懂、感不感兴趣的问题，这跟大家做作业不同，老师看作业是任务，不想看也得看；写的东西可不一样，读者不爱看的话，可不能怪人家，更没法去要求或批评别人。因此，我们在写作的时候，要注意口语化，要使用劳动人民所喜爱的语言，我们不仅要从书本上学习语言，还要去向群众学习语言。我个人在写作时就感到，从口头上学来的语言，要比书本上学来的多一些。

举例来说，歌剧《白毛女》中的唱词：“昨晚爹爹转回家，心中有事不说话。”这既不是古体诗，又不是今体诗，而是一种唱词，是为农民大众所喜爱的。假如把这两句话改为古风的体例：“昨宵父归来，戚然无一语”，农民对这便会感到兴趣不大。如果改为洋腔：“啊，昨晚，多么令人愉快的除夕，可是我那与愉快从来没有缘分，被苦难的命运播弄得终岁得不到慰藉的父亲，竟挨到人们快要起床的时候，才无精打采地拖着沉重的脚步踱回家来。从他那死一般的眼神里，可以看出他有象长江黄河那样多的心事想向人倾诉，可是他竟是那么的沉默，以至使人在几步之外，就可以听到他的脉搏在急剧地跳动着。……”这一段话虽然没有超出“昨晚爹爹转回家，心中有事不说话”的范围，写得细致，感情也丰富，可是乡村里的老头老太太就听不懂，就不感兴趣。这并不是说这篇文章不好，而是说它不合对象。

我们学语文，不论是古人的文章，外国人的文章都需要读，只有多读才能眼界开阔，知识丰富。可是我们写起东西来却要看对象，应该以广大的工农群众为对象。那末知识分子的语言是否要变一变呢？我看要看写什么文章。如写小说、剧本等文艺作品，我认为一定要变。譬如，《白毛女》这个剧本在中国，甚至在世界上都算是较高水平的作品。从语言上说，也不算是低的水平了。但它的语言是在普及的基础上提高起来的；脱离了在普及的基础上提高，群众是不能懂的。这种从普及的基础上提高的语言，在知识分子看来算高的还算低的？我虽然不能代表知识分子，但是从那些看惯了戏曲、戏剧，甚至外国歌剧的知识分子的反映来看，都还觉得好，公认它是名著，并没有人提出应该把它用《西厢记》或者世界名剧的那些语言来写，才算是上乘的。

总之，我们要善于向群众学习语言，我们要善于对语言进行加工，把我们的语言锻炼得要说什么就能恰如其分地把什么说清楚，也就是能把自己要传达的思想感情准确地传达给读者，这也就是我们学习语言的目的。此外，书本上的语言，有好多是别人从群众中取材和加工的结果，也是我们学习语言的重要参考资料。

## 回忆历史 认识自己 (摘录)

### 二、我与文艺

我和文艺的关系，除参加革命行列（脱产）以前，是一个爱好者及有一点质朴的大众化观念外，可分为1、专业化以前；2、入京以前；3、在京时期三个阶段来叙述。

#### 1、专业化之前

我是一九三七年在阳城参加牺盟会工作才投入革命队伍的（以前是教员）。因为我出生于农村，对民间的戏剧、秧歌、小调等流行的简单艺术形式及农民的口头语言颇熟悉，所以，在口头宣传及写小传单方面，有一定的吸引群众能力，也颇为工作接近的同志们所称许。

那时候，山西的政权名义上还是阎锡山的，实际上他的反动统治机构已经失灵。他也觉察到这一点，所以在一九三九年便以什么“同志会”、“突击队”等名义派下一批又一批的反共组织来破坏我们的地方工作。他当时出过个小报叫《黄河日

---

编者注：本文是赵树理在“文化大革命”中写的第一份检查材料。当时的外界压力还不很大，因此内容比较客观。此外，所收系据《赵树理文集》第四卷，又据王中青《赵树理之死》（载《评论与回忆》一书）作了补充。

报》，我们就借用他这个名义（那时还没有和他公开破裂）在壶关办了个《黄河日报》太南版，专门揭发他派来那些虾兵蟹将的劣迹。那小报的一版副刊名叫《山地》，由我担任编辑，我便利用我熟悉的那些民间艺术形式来攻他们。老实说我是颇懂一点鲁迅笔法的，再加上点群众所熟悉的民间艺术因素，颇有点威力。这报专往他们所到的地方张贴，贴到哪里读者挤到哪里。后来主编换了人，新来的主编以为《山地》不够艺术，另换了个名字叫《晨钟》，专登些新诗、新小说，并且另换了编辑，把我调作司务长管伙食去了。

那年冬天，阎锡山发动了十二月政变，和我们公开破裂了，那个小报再没有出的必要，领导上于结束小报时，把我和其它两个编辑调往一二九师的一个小报社（原名《晋豫日报》，后改名《人民报》）。那时这个小报又决定出通俗副刊，我又被委为编辑，文章风格上继续了《山地》之风，内容上则以教育战士为主，由领导上按当时需要授意写，形式上也不多采用文艺形式。

一九四〇年调往《新华日报》社，开始放在《抗战生活》（综合杂志）编辑部，自己很少写什么；不久，报社需增办一个专发敌占区边沿上的小报叫《中国人》，辟了个副刊叫《大家看》，我又担任了编辑，仍继续了《山地》之风，尽情地暴露敌人残暴、丑恶，发挥了点匕首之技。可惜仍是一人包写到底，连一份外稿也拉不到手。

在这三次办小报过程中，也写了几十万字的小鼓词、小小说，小杂文，有些也自以为值得保留下来，可惜没有存稿，再也找不到了。

一九四一至一九四二年敌人对太行扫荡频繁，小报停了

刊。我写过两个剧本，一个就是《万象楼》，那是针对黎城的“离卦道”暴动在太行区党委宣传部领导下写的反会道门的戏。另一个叫《清债》，是清算一个地主的剥削帐的。（油印三百份，发行到平顺南部，现无存稿。）

这一段的特点是有战斗性、群众性，缺点是几乎全是暴露敌人的，而很少有歌颂自己的成份。

## 2、入京以前

由于写了《小二黑结婚》被人称为作家后，接着写过以下一些作品（就记忆所及）：

《李有才板话》，是配合减租斗争的，阶级阵营尚分明，正面主角尚有。不过在描写中不象被主角所讽刺的那些反面人物具体。

《李家庄的变迁》，是揭露旧社会地主集团对贫下中农种种剥削压迫的，是为了动员人民参加上党战役的（这一任务没有赶上），其中虽然也写到党的领导，但写得不够得力，原因是对党的领导工作不太熟悉。

《催粮差》，是挖掘旧日衙门的狗腿子卑劣的品质的。那是一九四六年，我到阳城去，见到好多那一类的人员，到处钻营觅缝找事干，恐我们有些新同志认不清楚，所以挖了一下。

《福贵》，也是在阳城写的。那时，我们有些基层干部，尚有些残存的封建观念，对一些过去极端贫穷、作过一些被地主阶级认为是下等事的人（如送过死孩子、当过捶鼓手，抬过轿等），不但不尊重，而且有点怕玷污了自己的身份，所以写这一篇，以打通其思想。

《地板》（土地面积的意思），这篇是在涉县写的。时间也可能在前两篇之前。那时我们正进行反奸、反霸、减租、退

租运动，和地主进行说理斗争。在一次说理会上，某地主说他收的租是拿地板（即土地面积）换的。当时在场的佃户们对劳动产生价值的道理是刚学来的，虽然也说出没有我们的劳力，地板什么东西也不会产生。可是当地主又问出：“没有我的地板，你的劳力能从空中生产出粮食来吗？”便迟迟回答不出。当时，我们协助工作的干部插话说：“地板不过是被你霸占了的，难道是你造出来的？”这样一来，群众也跟着喊，才把一个冷下来的场面重新扭向热潮。散会之后，仍有一些群众窃窃私议，以为地主拿出土地来，出租也不纯是剥削。为了纠正旧制度给人们造成的这种错误观念，我才写了这一篇很短的小说。故事是借一个因灾荒饿死了佃户而破了产的地主之口来说明土地不能产生东西的道理。

《孟祥英翻身》，这是一篇劳模传记，写于一九四三年。在前三篇之前，内容是一个童养媳解放后翻身的故事。

《庞如林》，这篇也是那时候写的，内容是写一个生产、战斗双带头的英雄，文体是鼓词，曾保存过一个单行本，后来不知谁借去，现无存稿。

《两个世界》，这是一个话剧本，写国民党庞炳勋部队在陵川的血腥统治的，现只有一个存本。

《刘二和与王继圣》，是连载于《新大众》小报上的一篇写抗战开始前后地主与农民对抗斗争的，只写了抗战前的一部分，可以独立存在。后因提纲失落，小报停刊，未再续（有存本）。

《邪不压正》，写土改后期（平分土地）一个流氓乘机窃取权力后被整顿的故事。在老区土改总过程中（包括反奸、反霸、减租、减息历次复查直至平分土地，）不少地方每次运动开

始，常有贫下中农尚未动步之前，而流氓无产阶级趁势捷足先登，抓取便宜的现象。这篇是一九四八年太行新华书店与晋察冀新华书店合并时在平山写的，就是为了提醒这一问题，使结束土改时不上他们的当（可能还存有一本）。

这一阶段的特点：1、读了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，明确了直接为工农兵服务，在普及基础上求提高等一些道理；2、内容上增加了针对群众思想进行教育的比重；3、形式、结构、语言文字上仍保持力求群众便于接受的民间风格。

缺点是：1、对主席讲话接受得有片面性，忽略了“以歌颂光明为主”的最重要一面；2、过分强调了针对一时一地的问题，忽略了塑造正面人物；3、仍没有学会和别人一道干——在《新大众》编辑部虽然也团结了几个编辑，和我有了同样的要求，但后来因借不上外来稿件，他们也就持之不坚了。

（附：这一阶段太行文联是徐懋庸和高沐鸿先后当政的，我的作品除《地板》由《太行文艺》发表外，都是由新华书店直接印出来的。当时的新华书店是我们所在的机关，太行文联领导下的作家、诗人……他们便自办太行文学出版社。）

### 3.在京时期

#### 甲、在戏改局

进京时，我仍是《新大众》小报社一个编辑。这个小报被全国总工会接管后，我就被调往文化部的戏剧改进局（后改为艺术事业管理局）曲艺处当处长。这个局的正局长是田汉，两个副局长是杨绍萱、马彦祥。在他们的领导下，还成立了曲艺研究会。

#### 乙、在北京市文联

不久我便调到北京市文联，被选为副主席。在这一年中，我自己看得多、写得少，只写了一篇宣传婚姻法的小小说名叫《登记》。

### 丙、入部读书

中宣部见我不是一个领导人才，便把我调到部里去（一九五一年）。

胡乔木同志批评我写的东西不大（没有接触重大题材）、不深，写不出振奋人心的作品来，要我读一些借鉴性作品，并亲自为我选定了苏联及其他国家的作品五、六本，要我解除一切工作尽心来读。我把他选给我的书读完，他便要我下乡，说我自入京以后，事也没有做好，把体验生活也误了，如不下去体会群众新的生活脉搏，凭以前对农村的老印象，是仍不能写出好东西来的。

那年秋天，我便重返晋东南，接触了试办农业社的问题，写过电影故事名叫《表明态度》，原写的是试办合作社，后来北京对合作社有争论，不让写，才改为互助组。写的是一个老干部纠正他亲家在全国解放后产生的退坡思想的，未被制片厂采用，后曾在《人民文学》上发表过。来年又到平顺川底住过一个时期，回去才着手写《三里湾》。

### 丁、归队——调作家协会

一九五三年调作家协会后，我便提出我那调整双重待遇问题的建议，如主张取消版税，稿费制可以再评，否则连现有的供给也不应领。

一九五四年继续完成《三里湾》。

一九五五年参加高级化运动，来年春写成《开渠》（秧歌剧本）。虽然毛病也不少，总还算是写出在有了高级社的条件

下，便能促进人们改天换地的积极性，非诬蔑社会主义之作。

戊、公社化前后（仍在作协）

我的思想和农村工作的步调不相适应正产生于此时。

这个时期（一九五六年至一九六四年），对农村工作的观感上，有过五个小段落。

一九五六年——五七年在沁水、高平两地看到高级合作化迅速发挥出来的优越性，具体表现为统一使用人力物力，使本年就达到大幅度增产，同时在合并地块后进行了必要的土地基本建设，兴修了一些小型（高平接近中型）水利。我对这次飞跃的发展是很兴奋的。

可是同时存在着一个几年前就已经出现的问题没有解决，那就是征购（特别是购）任务偏高，而且增产和增购虽有比例规定，事实上很难按规定执行，结果使丰产区多吃不了多少。在这个问题上，我的思想是矛盾的——在县地两级因任务紧张而发愁的时候我站在国家方面，可是一见到增了产的地方，仍吃不到更多的粮食，我又站到农民方面。但是在发言时候，恰好与此相反——在地县委讨论收购问题时候我常是为农民争口粮的，而当农民对收购过多表示不满时，我却又是说服农民应当如何关心国家的。关于前者，地县两级和我熟悉的同志常常听到，关于后者说得虽然很广泛，地县领导同志却很少能听到，也没有什么记录，现在仅有的文字证明，曾有发表于河北日报的一篇短文（年月不记），题为《进了高级社，日子怎么过》。

收购任务不能减少，我是懂得的。我参加过人代会，知道国家每年没有那样多的农产品不能过日子，不能保证某些建设事业必需迅速完成的需要。农业生产潜力之大我也是知道的。合作化以来我就常在基层生产单位跑，参与过好多迅速增产的

试验。就我意识到的这两方面的情况来比较，觉着只要能正常发挥农业生产潜力，完成每年要增加的那点征购任务是不会有问题的，而问题在于农民的生产积极性没有充分发挥、其所以未能充分发挥，原因之一是他们不知道增产之后自己能吃多少。我向领导提的建议以这方面为最多，中心要求是，事先把收购任务定死，不要在估产、核产时临时规定，让国家得到个有限数字，而把争取多产的无限数字让给生产单位自己去争取，以鼓励其积极性。这种建议是基于“物质刺激”而提出的。单纯凭这个来提高农民生产积极性会产生修正主义，可是没有这个物质保证，去发动基层的积极性便没有物质基础。

一九五八年秋前的半年多算一个小段落(第二个小段落)。一九五七年在参观高平、赵庄的大面积丰产田后，冬天又参观了丹河、陈渠两项水利设施，从现场看到了群众的生产积极性，所以对一九五八年报上登的产量数字信以为真，我认为口粮问题彻底解决了，为公社写了建议信。

在新事物鼓舞下，需要马上回县工作。后来因出国任务耽搁了下来。这时期，我出了两次国，一次是赴塔什干参加亚非作家会议，接着便是赴朝鲜访问。在朝鲜看到《人民日报》登载的阳城炼钢放卫星的消息，向朝鲜作家宣传了一番，并作诗把“千里马”和“大跃进”用文字交织起来歌颂了一通。

回国后，便匆匆跑到太原，请求省委安排工作，省委派我到阳城县作书记处书记。

到阳城上了任(第三个小段落)，一接触实际，觉得与想象相差太远。

此后二年(五九年——六〇年)正如七千人的大会所指出的因经验不足而产生过一些问题。人们对这些问题的态度，因

阶级立场、社会地位等差别而各有不同：阶级敌人的煽风点火、兴灾乐祸是意中事，而我们自己的同志为了解决问题把事弄僵了的也不少——例如瞎指挥的人并不认为他的指挥是错的，可是他越认真，坏的事就越大。这时候对阶级敌人的破坏倒还不难对付——我们的政权在握，只要识破其诡计就能整他，而对自己同志们一些错误的做法反而不易说服——旁观的人容易看出问题但不容易想出积极纠正的主意，因为自己更没经验。那时候我正做了这样一个旁观者，——随着别人做吧，觉着人家的做法不对；自己另来一套吧，一来不合乎民主集中制的原则，二来自己也不是确有把握。

我之所以好向有关领导方面提建议，原因也正在这里。一个共产党员在工作中看出问题不说，是自由主义，到处乱说更是自由主义，所以只好找领导。在那时候向领导方面反映工作中的问题是不太容易被重视的，因为浮夸余风尚存，往往足以掩盖真相。再者，无论哪级领导同志都是忙人，我不能时时事事都去打搅他们，要反映的问题都是当时当地工作中成为主要阻力的问题，但由于前一种原因（受浮夸风的影响），我对问题性质的理解往往和领导上已掌握的情况有差距，因此领导上往往不先考虑问题本身，而先来打通我的思想——往往说：

“同志！你所谈的情况也不是没有的，不过是暂时的，局部的，是个别的或很少一部分落后群众的思想表现，是某些同志方法上的疏忽……”，领导上越说这些我越着急——我觉得能否打通我的思想才是个个别问题，最遗憾的是我所要反映的那个重要问题又被搁浅了。

老实说，在那二年，我估计我这个党员的具体作用就在于能向各级领导反映一些情况，提出几个问题，在比较熟悉的问

题上也尽可能提一点解决问题的具体建议。我觉得只要能及时反映真实情况，协助领导及时解决必须解决的问题，也算是对党的一点贡献。我为什么这样估计自己的作用呢？第一，我觉得当时接近基层的干部缺乏调查研究的精神和向党说老实话的精神，好多重要问题很不容易上达。第二，我常把我自己戏称之为“通天彻地”的干部——其实这种说法还不全面，应该说是“通天彻地而又无固定岗位”的干部。这种干部在那时候宜于充当向上反映情况的角色——易于了解下情，又可以无保留地向上反映。我对主席的著作学得固然很差，但碰上问题总还想根据主席所提倡的调查研究精神从多方面看看、想想——也可能因思想方法不对头而偏到一边去，但向领导方面反映情况不能顾虑这个，只能是力求正确，万一因思想水平的限制反映得有了偏差，领导上自然会对自己加以纠正。

从一九六〇年冬天的反五风到一九六二年党中央八届十中全会公报发表算一个小段落（第四个）。在这一段里，我对农村形势的看法是1、煞住了“五风”；2、经过《八字宪法》调整，城乡人口逐步起着变化，农业劳动力恢复，城市用粮减少，解决了紧张关系；3、工业上增加了支援农业的实力。

第五个小段落是八届十中全会公报发表以后，一九六四年作协整风之前。

认为农村的阶级矛盾仍以国家与集体的矛盾以及投机与“灭机”的两条道路斗争为主。后来听了几次大的政治报告及京郊的几个调查报告，看了《夺印》等戏，逐渐认识了地富篡夺领导权的可怕，回到晋东南参加黄碾的试点四清。

黄碾的试点只参加了四十天，就退出去了，原因是所见所闻尽是不想再要的材料。跑到黑山底拼凑了一点先进材料，

回来写了个《十里店》。《十里店》的领导力量本来是可以写出来的，但是因为在形式上不愿意落套，就写不出——第一不愿落“支书不在”之套（在就不能太强，强了就没有和平演变）。支书去受训或养病，村里出了问题，等到他回来把问题解决了也是一法。第二是不愿落从上级解决问题的套。第三种办法倒不是怕落套，而是避不开正面写四清。不采取常用办法，而采取怪办法，是这个戏的致命伤。

在这八年中想得起来的作品有如下几篇：

《锻炼锻炼》，发表在《火花》上，半自动写的。

《灵泉洞》上半部，是写历史故事的，是响应大跃进号召（每个作家都写）写的。我一般不写历史题材。

《老定额》，半自动（《人民文学》约稿，自己也愿写）写的。与《锻炼锻炼》都是反对不靠政治教育而专靠过细的定额来刺激生产积极性的。

《实干家潘永福》是自动写的，是提倡不务虚名，不怕艰苦，千方百计认真做事的精神的。

《互作鉴定》半自动写的，是反对知识青年不安心农业生产的。

《套不住的手》是《人民文学》月刊动员我写的，没有什么针对性，是表扬一个支部书记的父亲（大部分以郭玉恩的父亲为描写对象）的劳动品质。

《张来兴》是纪念主席《讲话》发表二十周年时，林默涵同志要我写的。是通过一个老炊事员写二十年社会变化的。

《山西日报》有人揭发我是借炊事员之口骂党，我实在不知所措，原文尚在，以后仍可分析。

《杨老太爷》是《解放军文艺》动员写的，但也是我愿写

的，也可以说是半自动写的。这篇东西是讽刺有资本主义思想的青年干部之父，故事时间是解放初期，农村有些干部的家长，对孩子在外参加革命工作，仍以“做事赚钱。发展家业”的眼光视之。不给他捎钱便以为是坏了良心，这思想应纠正。

《卖烟叶》，半自动写的。写一个投机青年的卑污行为，是我写的作品中最坏的一篇。

《十里店》，自动写的，而且是自以为重新体会到政治脉搏，接触到了重要主题。

这八年中（公社化前后八年）我的最大错误是思想跟不上政治的主流，没有把我们的国家在反帝、反修、反右倾的一系列严重斗争中用自力更生的精神在生产建设上所取得的不可想象的伟大成绩反映在自己的创作上。但是所写的东西不是站在资产阶级立场上反党的。检查我自己这几年的世界观，就是小天小地钻在农村找一些问题唧唧喳喳以为是什么塌天大事。而对于我们国家采取自力更生的办法突破帝国主义、修正主义对我们的物质封锁、技术封锁创作出我们前所未有的东西（包括核武器）这样震动世界的大事反而注意不够。这是从前的个体农民小手工业者眼光短浅、不识大体的思想意识的表现。做为一个专业作家是有愧时代的。

### 三、关于通俗化

我的语言是被我的出身所决定的。我生在农村，中农家庭，父亲是给“八音会”里拉弦的。那时“八音会”的领导人是个老贫农，五个儿子都没有娶过媳妇，都能打能唱，乐器就在他们家，每年冬季的夜里，和农忙的雨天，我们就常到他家里凑热闹。在不打不唱的时候，就没头没尾的漫谈。往往是俏皮话联

成串，随时引起轰堂大笑，这便是我初级的语言学校。

我在学生时代也曾学过五四时期的语体文（书报语，不能做口头语用）和新诗（语言上属翻译语），而且有一度深感兴趣，后来厌其做作太大，放弃了。

我有意识地使通俗化为革命服务萌芽于一九三四年，其后一直坚持下来。已见本文之前一部分，此处不再重复，而要补叙的则是在北京的时期。

1，在北京因《说说唱唱》的失败而曾有一度把希望寄托于曲艺。开始是在前门箭楼开阔的书场，后因作品过少、过低，不能迎人而罢。

其次是发动人改编新小说为曲艺。这事遇到的困难是作家不干，旧文人干不来，只有老艺人王尊三同志（曲协前主席）改了两本：一本因原小说《老桑树下的故事》有问题；另一本《新儿女英雄传》因作者孔厥犯了错误而废。

再次是职工业余创作会演（全国总工会组织的）时编了选集，好的很多。

再次是部队学曲艺、编曲艺的收获很大，但不归曲艺研究会管。曲艺研究会也选印了一些作品。

其后曲协成立，由陶纯负责，所出杂志及选印单行本，我就没有再管了。

2. 通俗读物出版社成立时候（大约在一九五四年至五五年），我建议他们成立个改编部，将最好的小说改一份通俗的，后因有困难而罢。

3. 不知什么原因，大约在一九六一年（或六〇年）通俗读物出版社停办了。该社编辑部的高鲁、高也夫，提倡办个通俗刊物，要我挂帅，我也同意了。后因种种原因，这个刊物没

有办起来。

4. 以作家协会为主，联合了戏剧、曲艺各出版社一些编辑，编过一部戏曲小丛书，也是由我出名的。

.....

#### 四、我与青年

和我接触过的（包括通过信的）青年分为两大类：一是要学习文艺写作的，一是农村中升学的初中毕业生。现分述如下：

文艺这一行，在某一个阶段（特别是革命取得政权之后）说得过火一点，可以叫做“名利行”；而且好象没有个深浅，不象数学、物理等学科学会多少，就是多少，没有学过的到事实中冒充不过去。过去我对一些有名利思想表现的青年非常敏感，具有深恶痛绝之意。文艺界每谈到发动青年创作，以培养接班人，我也感到重要，可是一遇到上述那些青年来信来稿的钻营乞怜之语，我便觉怒不可遏，不过我对他们的态度仍以说服教育为主，所复之信，也不发表。

收入《三复集》的《答夏可为的信》是《人民文学》编辑部和我商量了发的。我把原信给了他们，并写好了信封，贴了邮票，嘱他们发表时勿提“夏可为”之名，而以“×××代之”。发表之后，代我把原信发出。可是后来还是把夏之名登出来了。好在我于这封信中虽对夏有些批评，可无失理之处。就在此信发表后，同情夏的人从各地来信百余封，对我兴师问罪。“罪”倒判得不能准确，却把他们自己的名利熏心的思想暴露无遗。所以我便又写了个极不平静的总答复——那种态度是错的，总不如平心静气讲使人易于接受。

从那时（记不得哪一年）我对于作家应否专业化开始怀疑，

以后便肯定了不应有专业化的想法，并请示过转业，未被批准。

其次，每逢青年请我讲创作方法，创作经验时，我往往都只讲学习政治、学习文艺、深入生活三个要素，而且劝其安心于业余化，听的人往往是趁兴而来，兴尽而返，对我讲的十分不满意。我接到他们的讽刺信甚多，象“我顶不了你”、“你的经验准备带到棺材里去吗”……之类的话就不知有多少了。

其次是对农村的初中毕业生，他们的家长有个历史上遗留下来的传统观念，以为中学毕业后的前途就是离开农村到外边找事，以为那才是正经出路，在家种地是大材小用，是没有出息，不会找门路的孩子。我对这些学生讲话，要讲大道理，他们听不进去，常是我讲我的，他们互相讲，他们的讲完了散会。

一九五七年（或五六年），《中国青年》约我写一篇批评上述思想的文章，并给了我几封有这种思想代表性的青年来信，作为资料，我便先后写过《出路杂谈》、《才和用》两篇文章，在《中国青年》上发表，也引起过一些学生来信谩骂。其实那两篇文章都是谈农村知识青年应该如何安心农业生产的道理的，都收在《三复集》里。

总之，我对要求学文艺的青年常劝其学习政治、学习文艺、体验生活，并决心从业余上打主意；对其他农村知识青年，常劝其安心农业生产，从发展农业生产上消灭三大差别，而不要利用三大差别去找便宜的主意。

《三复集》不只如上所举的几篇文章涉及上述之意，其它好多篇也有同样的意思。

## 五、对上党戏剧改革

我和上党戏剧的关系，开始于一九三八年。那时候，日军

尚未占领长治，王聪文即领着程联考的落子剧团在中山头演出《大战平型关》。从戏的本身说谈不到成绩（新人旧装，朱总司令穿绿靠），从性质来说是个新事物，我即找他们表示支持，并表示愿与合作。其后又与一个梆子剧团接触，给他们介绍了落子的改革打算，然后把两个剧团动员到一处，合为梆落合作的一个团，就是后来属于太行四分区领导的胜利剧团，亦即现在专一、二团的前身。

胜利剧团当年演出的节目计分四类：1、保留下来的少数传统节目（按当时的政治水平认为无害者）；2、新编历史剧。编过岳飞、黄巢、梁山等故事，也还有观点，但不太有戏；3、改编《白毛女》、《血泪仇》最为成功，略具现有的水平；4、新编生活故事戏，因抓不往正经主题，成就不大，没有保留下来的节目。

以上是一个阶段。

第二个阶段是一九四六年回到长治以后，那时候剧团的特点是政治空气浓厚，保留着在山里的团结精神、民主精神。经济待遇上接近平等（在收入中先扣出每人相同的基本生活费用，剩下的才按评级的级别分配）。我参加过他们回到长治后第一次干部改选会议，那次不提候选人，但选票也非常集中，大家都满意。

我从此和他们分了手，直至一九五一年才又相聚。

在这一段里，他们虽然也学到了些外来的东西，但也走过些弯路，回到长治以后，为了和原来留在敌占区的旧势力对抗，把落子分出来作为专二团（可能又吸收了一些人），梆子与高平一个剧团合并，成为今之一团。

在业务上，请京剧老师教过武功，改过化装和服装、锣

鼓，短时期唱过京戏，接受过《茶瓶计》、《祝英台》等外来传统剧本，改编和新编过一些历史故事剧——因我不在，内情、过程及先后知之不详。

第三个阶段是复古阶段。以前的复古，他们是抗不住旧势力，所以迁就。在这一段，剧协已成立，北京印发来一些文件，加上我回来给他们介绍北京情况，又为讲解文件中所谓“人民性”，就给旧东西添了些所谓理论根据。

后来他们又看了太原一些翻箱底演出（如蒲剧的《五雷阵》、《高平关》等），回来就又抖出《黄河阵》、《九华山》等神神鬼鬼。我在那时又送来好多本本。更助长了此风。

不过我在当时对戏改也不尽是随波逐流，盲从别人的。我还有我一套虽说有错却还成体系的改革道理。我以为成规过多的梆子可以专演历史戏，而以地方秧歌、落子演现代戏。在第一次赴京演出时，我主张以吴婉芝、郭金顺作主角，用高平秧歌排我所写的《开渠》，后来他们不愿那样干，才叫落子排。

我常向戏剧界讲的古人把古人的生活歌舞化了，我们今人也要仿其意，把我们今天的生活歌舞化一番……亦即主席在讲“继承”和“借鉴”时所说：“……古人和外国人根据他们彼时彼地所得到的人民生活中的文学艺术原料制造出来的东西，我们必须续承优秀的文学艺术遗产，批判地吸引其中有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中文学艺术原料创造作品时候的借鉴”之意。我认为戏剧改革应批判地接受民间艺术传统中有关歌舞之部（鼓词、道情、小调、竹马、旱船等）作为我们创作的借鉴。我这些主张，讲得虽然已经惹厌了，可惜收效甚微，被淹没于那些大而古的《红楼梦》、《武则天》及我自己参加过的《三关排宴》的大海中了。

## 六、对民间艺术传统

中国现有的文学艺术有三个传统：一是中国古代士大夫阶级的传统，旧诗赋、文言文、国画、古琴等是。二是五四以来的文化界传统，新诗、新小说、话剧、油画、钢琴等是。三是民间传统，民歌、鼓词、评书、地方戏曲等是。要说批判的继承，都有可取之处，争论之点，在于以何者为主，文艺界、文化界多数人主张以第二种为主，理由是那些东西虽来自资产阶级，可是较封建的进一步，而较民间的高级，且已为无产阶级所接受。无形中已把它定为正统。你若以未能普及为理由去和他们辩论，他们说那只是因为多数人没有文化，只要文化普及工作进行到一定程度，他们是会接受。这种看法不限于维护三十年代传统的那些权威们，凡是学生出身的人都有这点同感。可是这不合乎毛主席所说那从普及基础上求提高，在提高的指导下普及的道理。主席所说那“沿着工农兵前进的方向，……无产阶级前进的方向去提高”，其提高的成品，应该另具有无产阶级文学艺术特有的高度，不能是以资产阶级成品的高度为样板的，而且按那个正统所要求的東西，根本要把现在尚无文化或文化不高的大部分群众拒于接受圈子之外的。

以民间传统为主则无上述之弊，至于认为它低级那也不公平。民间传统有很多使他们相形见绌的部分——例如有些民间唱法能使人想听不清也不行，有些洋唱法，就是神仙也听不清楚。不高是可以“提”的，总比先把一大部分人拒于艺术圈子之外好得多，这个道理强烈反对的人也不多，就是愿意那样做的人太少了。

现在的情况如何呢？受学校教育的学生（从中学起就是）

已经把自己的文章练习得脱离了“语言”，就是在向多数人发言的时候，也以为用口头语不够格，必须作成学生腔的发言稿去念，才觉得交代得过去。在艺术生活方面，他们也只习惯于歌曲、朗诵诗，而对民间传统则无所继承。现在的尚活在中年以上的人心目中的民间艺术，因为没有新词而剩下些陈词滥调不能用了，而学生们弄那一点新东西，在他们看来技术水平不高，引不起较强烈的兴趣。总之，老的真正的民间艺术传统形式事实上已经消灭了，而掌握了文化的学生所学来的那点脱离老一代群众的东西，又不足以补充其缺。

我在这方面的错误，就在于不甘心失败，不承认现实。事实上我多年所提倡要继承的东西已经因无人响应而归于消灭了。学生们所弄来那些东西不论如何简单如何脱离老一代，既然只剩下那个了，就须得承认它，是现在仅有的“普及的基础”。事实如此，不以人们意志为转移也。我尚未完全绝望者仍在语言。学生们作起文来，讲起有稿子的话来尽管洋化了一点，但他们无论自己互相谈话，无论与老一代谈话，基本上用的还是传统语法，有朝一日他们觉着那种书本话的调调不得劲，而想改得自然一点，这种大众语法的基础还存在，采用起来还很现成。

.....

## 八、离京之后

1、写英雄之计；我对创作上没有写出英雄来的错误虽说早有觉察，却还数在北京整风时候（一九六四年后半年）认识得更为深刻，调到山西省文联来便打下了写英雄的决心。

2、到晋城的目的：省里开模范工作者会议时（一九六五

年春），我遇到了常三毛同志，并了解到晋城本年在农业生产上要争取成为四百斤县。这一下和我上述的打算碰了头。我觉得晋城有三个方便：第一是有常三毛这位老雇农出身的县级领导，而且过去也曾有一度认识，再深入理解一下，可以作为将来写县级领导的主要资料；第二是个面上先进的地区，将来借作背景写起来开阔；第三是语言、风俗都和自己的家乡接近，便于深入群众。

3、先说《十里店》。这个戏在一九六四年到太原演出受到许多批评后，自己虽有想不通的地方，可是总算搁下不提了。去年夏天，李雪峰同志到太原开会，不知谁向他提起此事，他说可以到太原去作一次内部演出看看。这时候，我在晋城还只在面上跑，选了峪口那个点，还没有去接头。专梆子团通知我要到太原演剧的消息，要我来帮着再排一下，然后随他们到太原去。我是迷在这本戏里的，老以为别人的批评冤枉了自己，所以听了这个消息，便向县委请了假，来长治和剧团排了几天戏，一道上太原去了。在太原住了将近一个月才演出，演出之后，各方面又都提了好多意见（李雪峰同志的意见没有单独和我谈过，他说他向省委说过了，让省委结合各方面意见，一并告我）。我去找王大任同志，王大任同志把好多意见单子订成一本给了我，并谈了一下总的精神，说要改就需大改，改的时候可把那个本上的那些意见都考虑一下，能接受的就接受（因为有互相矛盾的，所以不一定都考虑进去）。我根据他的指示，住在太原改了一个月，改完之后，去给他送，没有见到他，找到宣传部江萍部长，江部长看了和我谈了他的意见，又送给卢梦部长看，卢看后又指出若干处要改的地方，叫改一下（主要是删）。那时候江萍同志已经往晋东南来，我向

卢梦同志说，改后是否再送他看，他说不用了。我改完了，便回到长治来找剧团重排（因为改动在一半以上，所以排的时候又磨去好多时间）。这次排出之后，地委和江萍同志看了都仍有意见。这样一月、两月、三月，几乎又把半年时间投进去了，除铸成一次大错之外，又妨害了自己正业的计划，等到正式到峪口蹲点去，已是秋风扫尾，秋翻地开始的时候了。

4、点也没有蹲成：到峪口蹲点去，先遇到五个不利条件；（1）县委派人照顾；（2）村里为照顾书记，单独给我找了小房子，减少接触群众机会；（3）吃饭问题；（4）我劳力不行了，和青壮年不能在劳动中相见；（5）县委书记官衔对普遍接触群众不能算有利条件。每天也到地里去、到会场去、到俱乐部去，去谈话、讲课、娱乐，但都是自己说得多，能听到见到的生活面太少。

点上马上得不到结果，年关就到了。过年时候回太原去了一趟，在太原又想到地县两级对《十里店》提的意见，又作了一番“修改”，回到晋城又改排了一次，又耗去一两个月，《十里店》一剧真害死我也。

5、又返到戏剧上来：在抗旱打井时候，又在峪口点上住了个把月，有一次回到县城，见晋城剧团排焦作市豫剧团的剧本《焦裕禄》，觉着在技术上和上党戏有些出入，手又痒痒起来，便决定改编一次。这次本打算只在技术上改得便于上党剧团演出，可是又看了几遍之后，觉着剧本把重点放在焦之死上，便觉内容上也有改动之必要，于是就重新翻阅书报杂志上所有关于焦的材料，重新布局。在写了三场之后，专剧院便打电话约我来改准备参加会演的《两教师》。《两教师》虽没有改成，但在参加这一段工作中，使我了解到，教育改革之重要

性。思想上的收获，在这一年多时间里，可以说是空前的。后来参加改《两教师》的人都散了，晋城也给我贴出大字报，此事便告一段落。

6、新书新人对我的启发：晋城给我写出了许多大字报之后，我找组织谈，组织又不和我谈。我觉问题严重，但不知从何谈起。这时戏也停改了，乡也不便再下。每天除了听一听学毛选的青年们的报告，便读了一本《欧阳海之歌》，这些新书新人给我的启发是我已经了解不了新人，再没有从事写作的资格了。

### 九、一点解释和要求

我自参加革命以来，无论思想、创作、工作、生活各方面有何发展变化，有什么缺点、错误，也就是说是个什么成色，始终是自成一个体系的。入京以后，除在戏改方面受了些感染（也因自己本身就有爱好封建戏曲的弱点）外，其他方面未改变过我的原形，广大人民不了解内情，从某一段社会关系上把我和有些人摆也摆在一处，扫也扫在一处，但我把自己的来踪去迹向党说明之后，要求党在数年之内，经过详细调查，最后把我加一点应有的区别，放到个应放的地方。

我不要求过早地加以区别，此次文化大革命是触及每个人灵魂的事，文化界、文艺界的人们更应该是一无例外的。待到把和我共过事的人都接触到，把问题都摆出来，我本人的全部情况也便随之而出，搜集起来，便是总结。以为这过程可能与打扑克有点相象。在起牌时候，搭子上插错了牌也是常有的事，但是打过几圈来就都倒正了。我愿意等到最后洗牌时候，再被检点。

## 谈话摘录(一)

土地改革以后，我的故乡再不是从前我所熟悉的那个穷相了。

一九四六年夏天，因为是到别的地方去，路过故乡，没有顾上多停，所得的印象不多。其中有一件最动人的事是互助打麦子。那一年麦子特别丰收，打麦场不够用——要按平时打法，要一个多月工夫才能打完。他们发明了一个互助法子，不几天就打完了。这法子是一个组（五六个人、一轱牲畜）同时用两个场子，每个场子一上午打两场（平常同样多的人只能打一场）。在工作的时候，牵牲口的拉着牲口辗了这边辗那边，拿杈子的挑了这边挑那边，拿扫帚的扫了这边扫那边……。木杈、木锨、扫帚……满场飞，远处看见好象演武戏。连平常时候四平八稳走路的老汉们，也跟着青年人嘻嘻哈哈跳来跳去。这种现象是土地改革以前不曾有过的。

去年春天那一次回家是阴历正月，大家都闲，我就挨户拜访了一遍。访问后，我觉得好象已经不是我的故乡。这个村子很小，只有五十二户，从前我最熟悉，那几个人住在哪所房子里我都知道。从前连我自己在内，一村有半村都欠外债，打下粮食来够吃不够吃总得先卖一部分还债，因此有好多户到了春天就

得借粮。日子过得不称意了就讲不起排场，炕上的席子破了买不起新的，反拆着破席点火吸烟，越拆越小、越毛，怕人看着不好看，把窗子堵得黑一点，因此有好多人家，当你初进到房子里总看不见人。这一次我到房子里去的时候，竟没一座是黑的了，不只是有了新席子，席子上又铺了羊毛毯，被子褥子虽是粗布的，却都很新。问起来家家还都有点小积蓄——落花生、芝麻、烟叶子。当时因为城乡关系还没弄好，他们积蓄的东西卖不出去，不过他们都毫不着急，有的能把烟叶子存到二三年。村子里合作社有油房，把芝麻打成油放到家里，价钱不合适就留着自己吃。

最近村里来信，说村子里去年一年买了七头骡子，还有三家修房子的。我想，他们一定是把存的那些花生、芝麻、烟叶子都卖了。总之，土地改革以后我的故乡，再不是我从前非常熟悉的那个穷相了：人也变年青了，黑房子也变亮了，打下粮食不用先卖了，该卖的卖不出去也不着急了，卖出了东西也懂得应该把钱用到什么地方了。

——据新华社《赵树理谈土改后的故乡》（1950年）

“这是一个好剧本，”赵树理同志充满了喜悦的神情说道，“虽然我只仓促地看了一遍，但给我的印象是好的：它使‘爱情’一部分戏比较完整了，小说中的主要人物都写出来了，而且性格也很鲜明。譬如糊涂涂吧！这一类人，不管是在什么样的环境里，他总在打他的‘小算盘’，即使到了高级社，他还是有他的‘办法’的；再如范登高，就是翻身翻得太高了，人的经济地位大变，思想意识也就跟着起了变化，他嘴里讲的是社会主义，而暗地里却做资本主义小买卖。这些人物的特性在剧本里都表现出来了”。

“可是……”记者插了话，“有些人看了剧本以后，有这样一种看法，认为《三里湾》是描写农村现实生活中新旧思想斗争的作品，而现在剧本的主题中心，仅仅是写了三对青年男女的恋爱、婚姻，看不到农村中主要生活面貌了。我们觉得通过青年人的爱情生活和斗争，同样可以看到现实农村的面貌，您觉得怎么样？”

赵树理同志笑了，他把摆在窗台上的那盆海棠花轻轻地端过来，放在沙发前面的玻璃茶几上说：“海棠花总是海棠花，放在窗台上或者茶几上有什么不同呢？小说中的几个主要人物，剧本都写出来了；剧本也很明确地表明它是赞成什么、反对什么的；一个文学艺术作品，主要是它的人物感人，不是让它象合作手册一样去指导办社。读者看了剧本，还是反对糊涂涂、赞成王玉生，还是愿当王玉生、不愿当糊涂涂的，这个我看是转移不了的。

“我这个小说的架子原来也就是这样的：这边是金生、玉生、满喜、灵芝、玉梅……一伙；那边是糊涂涂、翻得高、常有理、能不够等，是个不成阵容的组织。这两组人对待生活都有自己的看法，但他们都处在同一个环境里，就产生了矛盾。有个地方杂志上批评这篇小说，说光写人民内部矛盾。不写敌我矛盾。我想也许我以后会专门写一个有地主的小说，不过在《三里湾》这本书里，我就不准备考虑了。”

赵树理同志亲切地笑起来，他那意味深长的比喻，使我们的眼光转到这盆海棠花上。赵树理同志呷了一口茶，接着谈起他最初创作小说时的情况来。

“在创作的初期，我把小说分成四个部分：第一部分是一夜，第二部分是一天，第三部分是一月，第四部分是一冬。满

喜和小俊结婚的事儿是放在第四部分里的。原来的第四部分准备从开渠开始，在开渠中，一阵风王满喜不但自己积极参加了劳动，而且还动员了妇女去开渠，他动员的办法很多，也很有趣。在开渠中他不幸受了伤，大家就派小俊去照顾他，于是两个人渐渐产生了爱情。其他两对婚姻，虽然早已伏下因素，但也准备到第四部分完成——即写过开渠之后——再写到玉生和灵芝去城里受训，玉生参加技术训练班，灵芝参加会计训练班，他们在学习期间互相帮助，渐渐产生了感情。他们走了以后，村里剩下了有翼和玉梅，有翼思前想后，觉得再追灵芝，恐怕没指望了，就去追玉梅，玉梅原来也一直爱着有翼，而且觉得有翼也有转变了，所以仍然爱他。何科长在小说开始时，到三里湾来过，后来到过阳历年的时候，到村里来看已经完工的水渠，并且参加了几对青年的结婚典礼。这就是原来考虑的第四部分的内容。后来在写的时候，临时改变了主意，把第四部分删掉了，某些情节合并到第三部分里去了。因为我写东西的时候，常常有个替读者考虑的习惯。为农村读者打算，应该使他们花的钱少（书的成本低），花的时间少，而得到的效果大，所以我常把篇幅压缩到最少限度。现在看起来，这个目的是达到了。”他停了停，点燃了一支烟接着说：“当然，如果让我自己来改编这个小说，我很可能把那第四部分戏加上去，并且还按照小说原来故事发展的线索去改编。每个人都有自己的创作路子，过去不是有王实甫的‘西厢记’和董解元的‘西厢记’吗！两种西厢的本子各有千秋，都很好。我想：不能强调改编的剧本和原小说一样，应该图好，不该图相同。”

但是，记者还是要求赵树理同志对剧本提些意见，赵树理同志稍稍停顿了一下，一边回忆起那个剧本，一边说道：

“只是匆忙地看了一遍，而且过了好多天了，如果要提些意见的话，是不是可以从农民欣赏文艺作品的角度来考虑？譬如剧本中的序幕吧！农民观众就不一定能看懂，当他们看了序幕以后，银幕上突然出现了片名，演职员表，以为是换了一个戏了。”赵树理同志模仿着农民在看电影时的姿态说：“咦！那个片子怎么断了？放映队同志！是不是放错了！”他笑了笑，吸了一口烟：“农民看影片，欢喜从头一直看下去。”

“剧本里摔掉了陈菊英这个人物。原来我写陈菊英是为了写糊涂涂、常有理，写他们怎样虐待自己的小辈，同时也借她来写惹不起这个人物。小说中一阵风与陈菊英打扫东屋的时候，不是有惹不起在地下打滚的一场戏吗？那场戏叫‘惹不起遇一阵风。’陈菊英是三伙家，她不但受糊涂涂、常有理的虐待，还受了大伙家惹不起的许多冤枉气，没这些戏，惹不起就变成惹得起了。当然，我这是借场面做戏，用处本来就不太大，拍电影的时候是可以把一些不必要的戏删掉。另外，我写小说总想使农民喜欢读，所以我避免静止地介绍人物和风景，按照过去写小说的习惯，叫做‘带路人’，譬如《红楼梦》里，有冷子兴演说荣国府，林黛玉进荣国府，刘姥姥游大观园等章回。让读者跟随着人物的行动去熟悉环境。古典小说总用这种办法，把环境、人物和故事情节结合起来。《三里湾》开头介绍旗杆院是比较静止的，但是，何科长游三里湾就不是静止的了。电影也可以用我这个办法，也可以不用，而另找一个引人入胜的办法。另外，我觉得有些人物写出来了，有些人物出不来就当个副角算了。不过有一个‘镜头’，我没看清楚，好象是小俊穿起从范登高那里买来的红绒衣给玉生看，这个‘镜头’在画面上很突出，这时候玉生正在专心一意地制作洗场礅的模

型，一个人的心只能专注一件事，突出了小俊的穿绒衣的动作，把观众的注意力牵到小俊身上去了，是不是会不了解玉生这时的心情。总而言之，我觉得这是一个好剧本，尽管它跟原小说不一样。”

……

赵树理同志越谈越兴奋，而且记者也舍不得离开他的书屋，所以忍不住又提出了一个问题：

“您写的小说中的人物，差不多都有外号，而且非常有趣，象二诸葛、三仙姑、糊涂涂、常有理……这些人物的浑名是怎样创作出来的呢？”

“外号啊！有人说太多了。不过我想外号这个东西很好，它便于人们记忆，譬如水浒传里的人物，人人都有一个外号，黑旋风、豹子头、花和尚、及时雨、浪里白条……这些浑名很容易被读者记住。外号常常是人物性格的标志。糊涂涂当然也做过聪明的事儿，但造成他‘糊涂涂’的那段戏，的确是他全部性格的总结；常有理总是要从没理中找理儿，这个她已经习惯了，当然，有时候她也会做出一些真有理的事来的，不过那太偶然了。农民差不多都有外号，但他们不一下子都告诉你，只要你慢慢跟他们熟悉了，他们都会告诉你的，你听得多了，会觉得农民的智慧的确很丰富，取的外号挺适合这个人的性格，我不过是把这些人物每人配了一顶合适的帽子罢了！但我也不主张非有外号不行，不用的时候往往比用的时候还多得多。”

据《中国电影》1957年6月号《赵树理同志谈〈花好月圆〉》

往年春节，戏曲剧团在旺季里照顾业务，差不多总演些拿手的老戏。今年，中国评剧院在春节演出了新改编的《三里

湾》，这可说是打破了老规矩。打破老规矩，人们是最赞成的。

本来小说不是演戏的东西，因为它包括的人物多，头绪多，方面多。可是评剧院竟把它改编成带有歌剧性的评戏，从改编到演出，都是他们自己搞的，这很不容易！

小说里写的纯粹是农村的事，而长住在大城市的演员，把它搬上了舞台，并且大体上反映了农村的现实、表达了农民的感情，这也很难！

在戏里，两条路线的斗争很明显，改编者和演出者对这都抓得很紧，这是戏的一个主要特点。

戏里的“糊涂涂”、“常有理”、“铁算盘”、“惹不起”一家——就是马多寿一家，给我的印象最深。常有理，我写的就是那么一个人，戏里出现的也完全是那么一个人；马多寿也好；惹不起戏不多，但是很动人；甚至戏少的三嫂——菊英，演员也表现出来这个受苦难、有认识、知大体、有斗争心的人物。

范灵芝是在富裕中农家里长大的，为人聪明，心地善良，也有些斗争性。她愿意进步，愿意锻炼，可她没有参加过劳动，没担当过事情，没有深入社会生活。她是爸爸妈妈宠爱的女儿，是嘀嘀咕咕的那末个姑娘。我在小说里就写了这一面，演员演得也符合书中人物。

村长范登高演得不错，副村长张永清，书里写得不多，可演员的表现相当突出。听说扮玉梅的演员是一个新文艺工作者，演得这样，很不易了；在有翼革命的一场，她表现得很好。

戏是新编新排的，有待修饰的地方在所难免。作为小说的作者，我愿意等戏演过些天以后，搜集一些观众反映，再和演员、改编者碰碰头，大家一起谈谈。我想这样将会使这个戏更

完善一些。

——《赵树理谈评剧〈三里湾〉》

（1958年，徐琮记）

我们作家到农村去，就要以农村为家。我自己就是这样的，去到农村，农村就是我的家，这个家我从小一直就没有断过联系；抗日战争中间，因为战争关系，断过那么几年，以后就接上了。我们的村子是一个大队，三个小队，不及一百户人家。我到生产队，群众把我当作他们一个圈子里的人，我既不是支书，又不是队长，但我又象什么都是，那里的干部有什么事情都愿意和我商量，要我出些点子；群众也愿意我在。比如我隔了一个时期回去一次，大家总会想办法召集大会要我讲些什么，即使只过了一个礼拜，也要问问我：你看咱们这里现在变得怎么样？是不是和你想的一样？而我在要走的时候也总喜欢向他们谈谈下一步的事情该怎样怎样做。

我在抗战初期，原没有打算当一个作家，我是在山西省牺牲救国同盟会做宣传工作的，写些什么传单呀，快板呀之类，什么都写，除此之外我没有写作的任务，连业余作者也不是。当时我所写的都不是什么文艺作品。有一次，有个人把汪精卫画成一个猴子被日本人牵着，我在画上提了这样的字：‘做了日本官，好象猴爬杆，一时不听话，就要挨皮鞭，再说不干吧，人家用绳拴，抗战胜利后，怎么到人前’。这说不上是诗，就是宣传品，散到哪里，哪里的群众就念，有的人把它从电线杆上揭下来，往口袋里装，可见有人要这个东西。那时我写得非常多，有些现在都记不起了。我写那些东西是诚心诚意当作革命工作做，因为这对革命有利嘛。

——《作家要在生活中作主人》（1962年11月）

## 谈话摘录(二)

我从六岁起，由祖父教我念三字经和一些封建、宗教道德格言，不让我和其他孩子们玩，并且要我身体力行能为我所理解的那些道德行为，例如拜佛、敬惜字纸、走路不左顾右盼、见人要作揖、吃素等。

因自己家庭寒酸，无力给大同学进贡（送吃的零食），大同学集体来对付我，我的忍辱生活就开始了：他们要我当差，哪一次不从他们的要求，他们便集体到先生面前诬告，说我的坏话，使我挨无辜的打骂。开始也曾反抗过几次，但先生反因此认为我是最顽皮的学生，一和别人发生纠纷，处罚总是无例外地落在我头上……

在这一阶段（指在榭山高小读书时期。——编者），我以学习圣贤仙佛、维持纲常伦理为务，在当时的上流社会人看来，以为是好孩子，可惜“明书理不明事理”。

到拘留所的第三天，我被提去审问。那是一个小礼堂式的房间，地上放着鞭子、木棍等刑具，纠察人员手里端着冲锋枪。我一看桌上放的东西，很好笑。一本郑振铎译的《灰色马》，一本《小说月报》号外，还有几封信，都是我被捕时从我屋里搜去的，再无别的。我看出他们没有拿到真凭实据，心里就踏

实了一些。

问官是武誓彭。武问过姓名、年龄、籍贯等以后，便问我何时参加共产党。我说没有参加过，他故作惊异地说：“怎么呀？没有参加过我们要你来干什么？”接着，他翻开手中一个油印小册子，指给我看上边的名字。就我记得的，重要分子中有常文郁、武尚仁、王春等熟人，一般分子中有我和更多的熟人，嫌疑分子中有史、杨等人。我说：“别人我不知道，我知道我不是。”他也没有一一指问，反问我如不是共产党为什么逃跑（县党部的报告也在卷宗里），我说当时跑了的学生有三分之一，非只我一人，因为我们没有见过捕人，都是被吓跑了的。他又指着史、杨、郜等的信中他们划了红线的地方一一问我，我都作了解释。又问到加入国民党的情形，我也作了回答。最后他说：“你不要糊涂！我们一切都清楚，哄是哄不过的。我们以为你是有用的青年，现在虽然捕了你，只要你讲实话，我们仍允许你作为自首；如不讲实话，明天就把你送到法院。”我说：“最好是送法院！”他说：“暂且下去考虑考虑，不要给面子不要！给你一份表，你只要实实在在填一填，就没有事了！”就这样给了我一份表，把我带下来。

这份表仍是“何时参加共产党、何人介绍、担任什么职务”等等，没有什么可填的，但表后有好几张说明纸，我以为可以大作文章。我考虑，在他们拿到的我和史、杨等人的通信中，虽然没有提到共产党，可是对国民党的不满和讽刺的话还是有的，也提到了“社会主义”和“资本主义”等字眼，对此应如何解释，须费一费神。那时我刚读过梁漱溟的《东西文化及其哲学》，我便说自己是梁漱溟的崇拜者。然后把梁对社会主义的理解作为我的观点谈了一下，借以证明我所以了解社会主义

完全是从梁的书中得来的。对国民党，我知道有左右派之分，便写道：“我愿以左派自居，然左则左矣，恃自命耳，至今恨未能觉得接近左派之门也。”我想用这段话说明我讽刺国民党的原因所在。

我在被捕之前，虽曾有过将近一年的逃亡时期，可是那时候还以为是暂时的，并未作长期打算。被捕以后，开始觉悟到再不能在旧政权下作什么安身立命的打算。这便是我流浪的理论基础。同时，在入狱之后，遇上了比我高明的一些懂马列主义的同志，又和王春打垮我的“江神童思想”一样，很艰苦地打垮了我另一些糊涂思想——其中最主要的是“人格至上”（在这以前，我以为革命的力量是要完全凭“人格”来团结）和“艺术至上”。这对我的帮助是有决定意义的。

在抗日战争开始后，我又用这种语言写作，在太行山的文艺界一直得不到承认，后来被党的宣传部门重视了，把我调到新华书店（太行的）当编辑。那时候王春同志是主任，我们便把延安和其它根据地出的文艺刊物中语言和我们相近的作品编了几个选集，其余欧化一点的文和诗一律不予出版（当时当地的书店只此一家）。太行文联对我们无可如何，才另在长治地区办了个小书店来印行他们的刊物《太行文艺》和单行本作品。这个主意虽是王春同志出的，但我是积极的拥护和参加者。

## 附 录

### 写在《赵树理文集续编》前面

康 濯

《赵树理文集》出版以后，董大中同志又在各方面的支持、帮助下，陆续搜集到未编入文集的赵树理同志各个时期、各种体裁的著作不少。现将一百二十篇结集为这本文集《续编》，仍由工人出版社出版。对这本书中文章的搜集、甄别、编辑等情况，编者另有记述。我应编者之约，看了本书的全部文稿以后，也来写下一点所感所识，不过这并不是本书的“序”；文集已有周扬同志写序，《续编》只是文集的一部分，再要序自是多余。况且我对赵树理和他的作品也写不出什么有意义、有见地的东西，这里只是记下个人阅读本书文稿时的若干回思和联想。

全心全意地热爱农民，这是许多同志都极为称道的，赵树理和他的作品中最突出的特点；这一特点在本书中也同样显著。其中不论是抗日战争以前的作品，或是六十年代谈文艺面向农村、文艺与生活的文章，都无不表露了赵树理这一鲜明的特色。也正是由此出发，牵动我想起了老赵一些令人难忘的言行。

一九五三年冬天，我和老赵同在河北定县农村宣传当时我国过渡时期的总路线，推动国家第一次实行的粮食统购统销工作，并在刚建立不久的农业生产合作社里进行整社和扩社。我

们两个在工作中合作得很愉快，我更向他学到了不少东西。每次不论开过大会或小会后交换意见时，尽管我也能从会议上发现一些重要问题，但主要地是他发现的问题不仅常常比我多，并且考虑得也常常比我长远。我们曾主持搞了一个农业社的年终分配，社员只十三户，由于干部、群众和我们都没多少经验，以至历尽了数不清的复杂而麻烦的过程。我和老赵是都会算帐的，我数学水平略高，整个分配帐归我抓总；但具体算来往往总离不了老赵。其中一个项目，每户社员要算九笔，老赵嫌烦，问我能不能简化；我说不能，老赵又说：

“是不是想想办法？”

“无法可想。”我又说，“要想你想去。”

老赵不吭声，走了。过了半天又来了，居然把九笔帐简化和归并成了五笔，并说：

“不是我想出的办法，是跟几个干部、群众和会计商量出来的。”又说：“你再看看，能不能再简化，归并。”

我仔细看了，想了，发现是由于我对农事和农民生活不如老赵熟悉，以至固执得不肯去考虑简化。而一经他提醒，我们又再找人商量，终于归并成三笔帐就行了的。

再有算全年总收入当然不会太难吧！我和大家反复找出了好几笔漏项，以为再没丢失了，便归了总，除下来年的种籽、饲料、公积金、公益金，就开始按工分算工分值，分到社员个人并归并到各户。谁知赵树理同志对这一总收入可一直不放心拍板，并且后来他也确实又发现社里收了几十斤荞麦没入帐的。这样是不是多少笔帐又得推倒重来？有个干部说：

“算啦！几十斤荞麦加到饲料里就是，叫社员们讨论一下，也会同意的。”

但老赵不同意。他说，不多点荞麦是可以加进饲料里，社员当然要讨论，估计也会同意；不过这总是一个粮食品种的总收入，又是社里的第一次分配，当然还应该仔细分一分，好叫社员们了解一下集体经济的复杂性。就是说，只分帐，不分东西，荞麦还是经社员同意后做饲料。

我和会计们按照老赵的意见，把几十斤东西细细致致算出了工分值，从帐面上分到了各人和各户。效果确也不错，不少社员通过这件小事，对集体经济的了解确也具体地深入了一层。

可见老赵对农民不仅熟悉和了解很深，更主要地是对农民感情深，处处都已无意而习惯地自觉为农民着想；并且也想得较长远，注意引导农民向前看。

赵树理的这一情况，在一九六二年八月的大连创作会议上，他的一些尚不为人所知的发言，也同样处处表露。

这是他在我的发言中的多次插话。一次是我说到大跃进以后的三年困难时期，有些农村的具体政策变得太多、太快。国家在收购上，今天需油料奖油料，需花生核桃奖花生核桃，可是农民不知道第二年还奖励不；因为发生过你正奖励呢，农民刚刚多种多收了一些，却又不冉奖励，叫农民吃亏的事。种植计划也是这样，河北保定一带有两年提倡多种甘薯和高粱，可是多种了以后，农民又只能多吃甘薯、高粱。就是针对这一问题，赵树理同志插话说：

“这样的计划，算不算社会主义的计划经济呀？”

显然这是表现了老赵对农民和农村工作的关心，对我国计划经济问题的重视和思虑。

我在大连会议上的发言中接着又谈收购，说到原来的收购路线断了，熟悉的干部在大跃进中不知调到哪里去了，以至有

些土特产收不上来，同时农村需要的东西也找不到，连小农具也没得买，本地铁匠、木匠也不知搞到哪里去了。这时老赵又插话说：

“农民并不是需要什么就能得到什么。倒是城市要什么就得有什么，农民就得拿出来，不管自己剩下不剩下。”

这是他对城乡关系中的问题一直在考虑的事。上面我在大连的那次发言中曾说到，赵树理一九五三年就讲过北京为什么要挤那么多干部，应该多派些到农村基层去的。老赵当时也插断了我的发言，他说：

“现在大城市的干部还是应该多到农村去。还是农民多，农村需要，问题又复杂、难办。”

老赵深厚的感情和强烈的倾心真是随处可见。记得也是在大连会议上，曾经议论到有人在大跃进中过分估计了农民的进步，好象都在要求马上进入共产主义；而在那一阵三年困难时期，又有人把农民看得过分落后；这当然都是片面性。为此，我曾在发言中说起一个农民老汉，有一阵竟然非要退出农业社，并天天找村支部书记批准他退社；那位支书不理，而且时刻躲他，躲得那老汉十天、半月总也找不到，也就算了，不退社了。这你能说老汉是落后吗？

“不是！”赵树理又接了话，“农村有句话，叫‘泡一泡，就好了’，那老汉就这么回事。许是他碰到了什么不痛快，怏了气，要拿退社出出气吧！过几天，气消了，还不就没事儿了！农民是不会不信党和社会主义，不会轻易退社的。”老赵擦灭了手上不抽的烟头，又道，“不过农民也并不是共产主义者。将来他们会是，现在还不是。现在的农民总是农民，总是中国农民。”

他话语很慢很轻，两只眼也不看人，看着人头上面的墙壁，显露出悠远深长的情怀和思绪。

这是老赵每谈起农民时惯有的情绪。并且，有时兴起，还不只这样，而是甚至还要发迷发醉。一九五三年冬天，我们同在河北农村整社那一次，记得有一回我们几个人绕着村子一边看地上，一边散步，闲话中忽然谈起了农村小调，老赵不觉也上下古今讲开了他家乡的小曲、民歌，还越讲兴致越浓，后来就一个人唱开了。唱了八大景，又唱十段锦，再唱孝子、孝女、好婆媳、送郎、盼妹、上花轿等情歌。边唱边说明，老嗓子低调子，吐字也不大清楚，慢慢好象成了自唱自说；我们开头确是倾心赞美，后来不大懂了，也就半听半不听地议论别的去了。但赵树理却已迷醉得出神入窍，全不理睬我们听不听，照唱不止。直到老赵后来才猛然发现情况不大妙，喊住我们说：

“嗯？你们都不听啦？”可他并没怨言，“只怪我唱得不好，歌词、曲调其实都是好的，都是农民的创作哇！”

一句“农民创作”道出了他的无限情怀，为此他可以唱得发迷入醉忘情，甚至也不顾效果。另一次，大概是一九五七年春天贯彻“双百”方针的时候，清华大学学生请了一批作家去参加联欢晚会。只记得我和老赵去了，还有曹禺同志。我们坐在舞台一侧看节目，忽然台下喊着：“欢迎赵树理同志唱上党梆子！”接着是不断的掌声。老赵没推辞，走到台前一鞠躬，介绍了一段自己是青年时期上台唱过上党梆子的，男扮女装，唱青衣正旦，现在唱不好了，献个丑。然后就唱、做、念白加锣鼓、乐器，一个人全包。五十来岁老汉身子扭个不停，扮青年妇女，憋出个破小嗓，嘴里多种响声连成一气，乍一看，还能笑出个意义，久了就感到有点洋相了。偏偏老赵表演的是一

长段，礼堂内上千的观众，从鼓掌、大笑直到颇有人忍不住、看不下去之势，而最后竟出现了怪笑、怪声。老赵却显得全然不知，久久不止。等他唱、做、念和文、武场全部结束，鞠躬退下后，观众中竟还怪声怪笑静不下。当时我真想对老赵说：

“你搞个把分钟就算了嘛！何必大出洋相！”

然而看着他那一脸古板正经的神色，我哪还能说出话！我这两句话不是格调太低了么！他老赵表演的并不是一般的玩意儿，也不是他会魔术的手变的戏法，而是中国农民的艺术创造，是来自泥深土厚的人民艺术宝库中的节目哇！

赵树理同志就是这样有着独异特色的作家，也就是这样走着具有自己独异特色的文学道路，并且同是这样创造了自己独异的艺术风格和艺术特色。

有这样一种看法，认为赵树理的艺术道路固然具有珍贵的意义，但也未免狭隘了一些；说他对农民尽管满怀强烈的热爱和深厚的感情，却又显然是过分偏爱，以至自己也常有了农民的狭隘性，自己的艺术道路甚至还有点狭隘得近于固执了。这种看法或许不无道理，我也认为老赵有点狭隘、片面和偏爱。不过，上述看法主要是责备老赵艺术上很少吸收我国五四以来的、特别是外国的文学技巧、形式和方法，觉得他过分讲求通俗，艺术上过分简单，并这样狭隘得始终固执不改；对此种观点，我就很不赞成，并认为是很不妥当。试想想，如果老赵在艺术上不论古今中外，这也学学，那也学学，又怎么还会有独具异彩的赵树理呢？不！赵树理所独特创造的艺术本色决不能动摇的；至于我认为他怕也难免于狭隘、片面和偏爱之嫌，只是感到在他所特有的艺术气质和本色的基础上，他的独异的光辉还可以进一步发展得更加广阔和多姿多彩。事实上，他四十、

五十年代创作中所突出而独异的幽默，到了六十年代前后的《套不住的手》和《实干家潘永福》这些作品就已有了变化，即独异的幽默犹存，而突出则已让位于扎实、深沉和内在思绪的悠远了。不过我仍以为，他这种广阔多姿的发展显然还远远不够。

当然这不够只属次要，最主要的本质在于，老赵对自己的艺术道路始终固执地坚持不悔，这自是极其宝贵的。而他的这种固执和坚持，仍然是来于他极其深厚地热爱农民，因而他把自己的文学创作完全当成了为农民服务的武器，并认为自己的作品如果能被人民中的绝大多数所接受，也就必能较好地为全体人民服务。正因为这样，他把自己的小说往往当成“问题小说”，是为提出和帮助解决生活中的问题而写。并且只要人民需要，他是不论什么体裁的文章都写的。抗日时期他曾编过一张主要供敌占区群众阅读的报纸《中国人》，本书第二辑中后面的六十八篇文章，就都是他在这张报上所发表；其中就有诗歌、快板、小调、数来宝以及日记、散文、通讯、杂文、论文等等，而内容更大多是配合当前政治任务。还记得在六二年的大连会议上，我的发言曾谈到，有些农民对“五风”的危害往往千方百计地顶住，以至农民中出了一些“顶风”人物，文艺作品中已开始有人反映，但是不少作家对写这类人物又感到分寸不好掌握，怕写得过分了产生不好的影响；对此，赵树理也感到这种人应该写，应该表扬，并插话说：“不能办个内部顶风月刊？”他认为农村需要“顶风”，作家就有责任描写“顶风”人物，从而为农民服务。

不仅如此。记得五三年冬天在河北农村时，一位和我们一起下乡的作家，有一回曾无意地感叹道：

“唉！有个把月没写一个字了！”

老赵连忙接过话道：“你是说没写创作？可是这个把月，你在农村做了多少具体工作啊！”他不管人家的话是出自无心；而仍然十分严肃地说：“写一篇小说，还不定受不受农民欢迎，做一天农村工作，就准有一天的效果，这不是更有意义么！可惜我这个人没有组织才能，不会做行政工作，组织上又非叫我搞创作；要不然，我还真想搞一辈子农村工作呢！只怕那样我能起的作用，至少也不会比搞写作小！”

赵树理同志这样的观点，我是听过多次的。我以为，这也正好反映了他的为人，并且也可以从中理解他的文学道路，和他艺术创造上的独异特色。就是说，老赵的一切都来于他对我国农民的深厚感情和强烈热爱！有时还甚至有点片面偏爱，但是决不能拿“农民狭隘”的尺子去衡量他。他不是农民，而是无产阶级先锋队的战士，是人民的作家。并且一生的言行还确确实说明了他是共产党员，其次才是作家和文艺工作者。

（一九八三年十月十日于长沙）

## 赵树理的创作在 文学史上的意义

刘 泮 溪

赵树理的生活道路与创作道路，和“五四”以来的一些作家有共同之处，也有自己的特点。“五四”以来的进步作家多半是小资产阶级知识分子，比较长期地受过资产阶级的学校教育，同时也不同程度地受到了一些中国和外国革命思想的影响。他们倾向革命，赞助革命，有的人由于受到党的教育和革命的锻炼变成了无产阶级战士。他们各自用他们的艺术揭露了帝国主义、封建主义和官僚资产阶级的罪恶，描写了人民的苦难和愿望，歌颂了革命的行进及其胜利的前途，在现代文学史上立下了伟大的功劳。由于他们处在封建军阀和国民党政权统治之下，没有和工农大众接近的自由，生活圈子比较狭窄，在思想感情上和劳动人民还有不少距离，对群众的艺术要求也不够理解，因而写出来的作品，读者层主要还是知识界，不易为劳动人民所接受。

赵树理是一个来自人民群众的作家。“是个农民出身而又上过学的人”。亲身受过地主的剥削，深知中国农民的苦难。农村的人和事，他了解得非常深切。他还喜爱民间艺术，能说会唱。“五四”新文学的书也读过不少。这都对他以后的创作

提供了有利条件。他受学校教育的时间并不长，曾在山西省立长治第四师范初级班读过书，因参加反对阎锡山的学潮，被学校开除。

一九二七年以后兴起的无产阶级革命文学运动，要求文学以工农劳苦大众为自己的对象，赵树理受到这种新兴文艺思潮的影响，从一九二八年起，就萌生了以文艺为农民服务的志愿。他感到“五四”以来的新文学在内容方面是进步的，但不为劳动人民所理解，在语言和表现方面也很少接受民间文学传统，以致它的影响范围主要在知识分子中间，和劳动人民没有缘分。他曾把鲁迅的《阿Q正传》念给他父亲听，他父亲只是摇头。他们喜欢的还是民间那些旧的传统文艺，而这些东西又是好的较少，坏的居多。说书的内容也多半是才子佳人恋爱，状元招亲之类。因此他不想做“文坛”文学家，只想做“文摊”文学家，写些小本子夹在赶庙会卖小唱本的摊子里，三两个铜元可买一本，这样一步一步夺取封建文艺的阵地。

一九三〇年开始，文艺界在左联的领导下，先后几次展开了文艺大众化问题的讨论。这种讨论也引起了赵树理深切的注意。在讨论中，有人谈到文艺的通俗化时，把通俗性和艺术性对立起来，提出通俗化的作品只是适应一时的需要，过些时候就不要了。赵树理不同意这种意见。他认为通俗化和艺术性是可以统一起来的。农民理解的作品不一定是低级的作品，谁能说《水浒传》是低级的！农民和知识分子对艺术的爱好不同，谁高谁低，不能遽然就下结论。他把他的主张写成短论投寄当时刊物，未被采用，便自己着手创作。写短篇《铁牛的复职》，发表于山西的《大风报》上。笔名为野小。据作者自述：“野小者，野老之子也。”内容叙一乞儿铁牛给地主放牛，因遍身

生疮，被地主辞退，回到家里，看到他在墙上挂着的打莲花落的板子断了绳子，掉了下来，他又把它穿起，重新拿去讨饭。所谓复职，意指又恢复了讨饭生活，略含幽默意味。一九三三年计划写一个三十万字的长篇《蟠龙峪》，各章可以独立，只写了十几万字（已佚）。内容写阎锡山等军阀混战，每天过兵，催粮逼款，弄得民不聊生。其中有一部分材料，后来吸收入《李家庄的变迁》中。以上所写文章内容主要为暴露封建农村的黑暗，描写农民的受压迫，尚不能指出斗争方向。文笔方面讲求经济，形式象一种小说。一九三四年到太原后，曾在一个小报上发表有关写作语言方面的理论，主张创作要接受为群众喜爱的文艺传统，注重语言，提倡通俗化小册子。有人反对他的主张，但谁也说服不了谁，问题就搁下来了。一九三六年写有韵小剧《打倒汉奸》，文字通俗，文体方面有意学习说鼓词的艺人放在正书之前的“书帽”。抗日战争开始以后，赵树理在担任《黄河日报》副刊《山地》编辑期间（1939），曾用小说、鼓词、快板等形式写了一些东西，深受群众拥护。从一九四〇年开始，赵树理被调到新华日报社工作，并在该报副刊《抗战生活》上写过一些通俗文字。一九四二年日寇在山西“大扫荡”，赵树理调至太行党委工作，写《万象楼》、《万事通》。“大扫荡”后，编过给敌占区同胞看的小报《中国人》。他用各种文体在那上面发表了十几万字的作品，均为短篇，每篇不超过两千字，极受群众的欢迎。

一九四三年五月写《小二黑结婚》，自称为通俗小说，作品以引人入胜的故事情节和朴素明朗的格调，描写了一个刚开始建立新政权的农村里，一对名叫小二黑和小芹的青年男女婚姻自由的故事。崭新的主题和人物，真正喜剧性的大团圆结

局，对二诸葛、三仙姑两位“神仙”的出色描写，大众的语言和具有民族特点的表现形式，构成了《小二黑结婚》的艺术特色。这篇作品标志着赵树理的创作开始走向一个新的阶段。但因毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》尚未传入太行山区，当地文艺界中不少人尚存在着轻视普及的倾向，对赵树理的作品不予重视。经根据地领导同志推荐将这篇小说出版后，于是轰动一时。群众自动改编成剧本，搬上舞台。小二黑结婚的故事在太行山一带，几乎无人不知，无人不晓。继《小二黑结婚》之后，作者又继续写了《李有才板话》、《李家庄的变迁》、《孟祥英翻身》、《地板》、《福贵》、《传家宝》、《田寡妇看瓜》等。这些作品有的描写农民和民族敌人、阶级敌人的斗争，有的反映民主政权下环境和人物的变化，有的歌颂劳动英雄的事迹。他的这些创作的确做到了“老百姓喜欢看，政治上起作用”。

在现代文学史上，对于一些革命作家的创作道路来说，1942年的延安文艺座谈会是一个伟大的转折点。在这以前，抗日根据地的一些作家，由于他们大多是在抗战开始以后陆陆续续从国民党统治地区到根据地来的，他们主观上也想用文艺为抗战服务，有些在抗战初期也写过一些歌颂抗战、歌颂解放区光明的作品，但因思想感情未能得到根本改造，到抗战进入艰苦持久阶段的时候，沉淀在一些人灵魂深处的小资产阶级思想意识，不知不觉地流露在字里行间，使作品蒙上一层寂寞、悒郁、梦幻的阴影。有些人把自己的作品当作小资产阶级的自我表现来欣赏。即使描写工农兵，或则文弱无力，或则歪曲生活，或则衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。对于这样的作家，要求他们用艺术为革命的政治服务，有一系列

的问题需要解决，其中关键性的问题乃是作家立场和世界观的改造。毛主席在延安文艺座谈会上的讲话对他们敲起了警钟，指出了方向，恳切地说明：小资产阶级知识分子的作家必须深入群众的生活和斗争，学习马克思列宁主义，经过改造，才能转到无产阶级队伍来。“一切革命的文学家艺术家只有联系群众，表现群众，把自己当作群众的忠实的代言人，他们的工作才有意义”。抗日根据地的文艺工作者遵照毛主席的指示，经过整风运动，在学习马克思主义和深入工农兵的生活与斗争中改造思想，从群众的生活和艺术中吸取丰富的营养，学习群众的语言，了解他们对文艺的要求，经过一定时期的努力，一些新鲜活泼的为群众喜闻乐见的作品便陆续涌现。不少作家就是经过这样的道路的。

赵树理在文坛上成名之前，就已经生活在解放区群众之中，在党的领导下从事群众文化工作，在工作中逐步克服了学校教育给他的一些妨碍与群众结合的影响，和劳动人民能够打成一片，对群众的生活、心理、风俗习惯有足够的知识，对群众的艺术要求也有深切了解。而且注意到了群众语言和为群众易于接受的传统文艺表现形式。由于他所受到的资产阶级学校教育的影响较轻，又从小就和劳动人民有密切联系，因而改造起来较快。作为一个革命的知识分子作家，他比一般人的改造完成得早。也比其他作家较早地写出了为老百姓喜闻乐见的通俗作品，这并非单靠个人的聪明才智所能奏效，而是由客观环境条件促成的。

赵树理老早就有以文艺为农民服务的志愿，并具有一定的艺术修养，但在抗战以前并没有得到很好的发展。抗日根据地的存在，解放区劳动人民的生活与艺术的哺育，觉醒了的劳动

人民对于普及的作品要求的迫切，尤其是毛主席思想的教导和鼓舞，使他的夙愿才得以实现。在他学习《讲话》以前，毛主席著作中对知识分子和文化工作的一些宝贵指示，诸如关于知识分子与群众结合的必要性，创造“民族的科学的大众的文化”，使之具有“新鲜活泼的为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”等言论，在党的政策中已有所贯彻，已给予他以深切影响。《讲话》更加激发了他用艺术为劳动人民服务的自觉性，使他对文艺与政治、生活与创作、普及与提高、继承与革新的关系，有了一种新的认识。《讲话》指出了文艺必须为工农兵服务以及如何为工农兵服务，大众化是作家的思想感情与工农兵群众的思想感情打成一片。作家在创作道路上，只有遵循《讲话》的指示，苦心经营，他的作品才能赢得广大群众的喜爱。赵树理较早地从生活实践和创作实践方面体现了《讲话》精神，证明了毛主席所确定的文艺为工农兵服务的方针的无比正确，从而显示出这个方针既总结了“五四”以来和抗战前期革命文艺运动的经验，同时也具有深厚的群众基础。

“五四”新文学大多是反映知识分子生活的。在反映农民问题方面，主要描写了中国农民的悲惨命运和不幸遭遇。其中虽然也有一些反抗，但多半是自发式的，而且那种反抗方式很难冲破黑暗环境的压力，结果不是屈服便是做了“示众”的材料。

一九二七年以后土地革命时期那种如火如荼的暴风雨式的农民运动，在蒋光慈的《咆哮了的土地》（即《田野的风》）和叶紫的《丰收》、《火》等作品中得到了初步反映。那时的革命势力还遭到强大敌人的包围，革命农村的政治局面很难稳定，可是农民那种轰轰烈烈的从自发走向自觉的斗争气势，反

映在文学上，使创作的主题和农民形象也有了进一步的发展。赵树理的创作反映的是一个全新的时代。他把抗战发生后解放区的农村变革以及农民的生活与斗争列为创作的重要题材和主题，深刻描写了农民的觉醒过程和在人民政权下农民生活的新面貌，并带有浓重的地方风俗画色彩。象鲁迅小说中所描绘的那种凝固的阴郁的农村景象，以及阿Q、闰土、祥林嫂那种终生不幸的农民形象，在赵树理的笔下和在解放区的现实生活中一样，已不复存在，代替的是一种突破云翳出现的光明的生活图景。不论作者正面描写农民与豪绅地主之间的斗争（如《李有才板话》、《李家庄的变迁》），或从一种生活侧面反映环境和人物的变化（如《传家宝》、《田寡妇看瓜》），光明的新生的东西始终是作品中支配一切的基调。觉醒了的农民是生活也是作品的主人公。如小二黑、小芹、“小字辈”人物、铁锁、冷元、白狗、孟祥英、金桂等，他们对党和人民政权如此信赖，对创造新生活的坚强意志和乐观情绪，是在过去描写革命农民的作品中未曾见到的。

以中国农村变革和农民的生活与斗争列为作品的题材和主题，是构成赵树理的创作民族化、群众化的重要因素，但作品的民族化群众化，不仅表现在作者写的是什么故事和人物，还表现在作者怎样叙述描写他的故事和人物，作者是站在什么角度上观察问题，分析问题，采用的是一种什么样的语言和表现形式。由于觉醒了的农民是赵树理作品中的主人公，也由于作者痛恨压迫者，热爱农民，深刻理解农民的生活、思想、感情，并有一种用文艺为他们服务的创作欲望，使他在描写人物，叙述事件，绘状景物时，多半以农民的感觉、印象为基础，用他们的眼睛来观察，用他们的心灵来感受，不写他们不感兴趣

的问题，处处带有觉醒了了的农民的思想感情的印记，这又是比过去描写同类问题的作品的优胜之处。在《李家庄的变迁》中，当农民在龙王庙把汉奸地主李如珍活活处死的时候，也许有人感到农民的报复太残忍了，但作品中却正确表达了群众的看法：“人家杀我们的时候，庙里的血都跟水道流出去了！”在《李有才板话》中，群众的意见和情绪通过农民天才歌手李有才的快板正确反映了出来，实际上这些快板正体现了作者的倾向。

在人物形象的塑造上，作者吸取了古代小说和民间说唱的长处，对人物的性格和心理不作冗长的静止的描写，多半将人物性格的发展紧扣着矛盾斗争（故事情节）的发展，并通过人物自身的行动与语言加以表现。《李有才板话》中的老杨，堪称一个杰出的农民领导干部的形象，这一人物形象在艺术上的创造是相当成功的，其主要原因在于这一人物本身富有行动性。他那全心全意为劳动人民服务的性格，他的政治立场和政策水平，是从他和地主阎恒元的“狗腿”、“小字辈”人物的接触当中，从他引导、组织群众进行斗争当中，从他的行动语言和声音笑貌中表现了出来。一点没有概念化的感觉。作者有时不从正面描写，而是通过这一人物的体态、行动、举止在别人眼里的反映表现出来。如小二黑的漂亮，小芹的俊俏，三仙姑那种老来俏的打扮和在区上的狼狈样相，都是从群众的眼里显出来的。这些吸收了民族民间文学优良传统的描写人物的方法，更易为群众所接受。

比起对新人物形象的塑造来，作者对创造落后农民形象也很见长。如三仙姑、二诸葛、李成娘、田寡妇等，给读者留下了难忘的印象。但赵树理笔下的落后人物与过去许多作者所写

的又有不同。带有新时代落后农民的特点。过去农民落后是一种普遍的现象，是帝国主义、封建势力压迫催残的结果，他们和旧社会的统治者处于对立的地位。不与工人阶级结合，不改变社会状况，他们的落后状态是很难改变的。新社会的落后人物只是少数，他们对新政权是拥护的。只是他们根深蒂固的旧意识旧习惯障碍着他们对新事物的理解，往往用旧眼光看新事物。赵树理善于以讽刺幽默的笔触，着力描写落后人物与新环境的不协调处。他们对旧的一套越坚持，就越显示出他们的不合时宜，愚蠢可笑。二诸葛、三仙姑在区长和群众面前，李成娘在她闺女、女婿和媳妇面前，他们的音容举止，是多么显得尴尬。但作者对他们用的是善意讽刺，与用于反面人物者不同，讽刺的是存在于他们心中的那种习惯势力和新事物格格不入之处，同时使读者相信：在新社会环境影响下都有转变的可能，而且在作品的结尾已经开始了转变的第一步。

“五四”以来新文学的语言主要来自书面，赵树理作品中的语言，系从人民口头语言的基础上进行了艺术加工，同时也吸收了说唱语言的精华。清新活泼，平易自然，无矫揉造作痕迹，给现代文学语言带来了新生命。人物语言力求其适合每个人物的特殊身份和心理，充分表现人物的性格。“命相不对！”“恩典恩典”这种语言，只能从一个具有宿命论思想的虔诚相信阴阳八卦的老农民口里说出。在阎家山改选村政权的斗争中，阎恒元的干儿刘广聚比陈小元只多两票，虽然当选村长，这种新旧力量对比的变化却引起了阎恒元的惴惴不安。他对陈广聚说了下面一段话：“孩子！以后要小心！情况变得有些不妙了！老槐树底人也起了反了！”说着伸出两个指头来道：“你看危险不危险？两票！只差两票！”这就把阎恒元那种狡

猾、阴险、奸诈而又惊惧怯弱的心理状态维妙维肖地描画了出来。在赵树理的创作中，不但人物语言是口语化的，作者叙述与描写时所用的语言，也是干净利落，琅琅上口，易于为群众所理解，与人物语言十分相称，且具有独特的幽默风趣。

赵树理创作中还有一个特点，是结构布局方面的民族化。这也和他接受民族文学优良传统有关。群众是爱听有头有尾的故事的。“五四”以来有一些小说一开头写了一大段背景或一大片景物，迟迟不见人物出现；也有一些小说一开始就是对话，看了半天，还弄不清故事的线索。这对老百姓来说是很难接受的。赵树理在作品中有意地增强故事性，以故事叙述为主（并不忽视刻画人物），把场面、情景的描写溶合于故事叙述之中。他把故事的叙述作为一条线索，用以贯穿起出现在不同时间、不同地点的典型情节，在这中间展开生活的画面，人物的行动，各种社会势力的矛盾与斗争。故事首尾分明，脉络清晰，不从半截腰开始或戛然中止。一开始就点出什么人做什么事，然后沿着故事发展的线索引出主要人物，同时出现了情节。人物有来龙去脉，对主要人物的结局都有交代。故事发展跌宕交错，有时用保留故事中的种种关节来吸引读者。但不象旧章回小说一味靠“未知后事如何，且听下回分解”来承接，而是靠情节的内部联系紧扣读者心弦。

《小二黑结婚》第二部分结尾时作者说：“三仙姑有什么本领能团结这伙青年呢？这秘密在她女儿小芹身上”。到底这秘密是怎么一回事，读者急于知道它的究竟，使读者心中产生一种非一口气把小说读完不可的强烈欲望。赵树理的创作适当满足了群众这种审美要求。

新民主主义革命要求创造民族的科学的大众的文化，也要

求现代文学一开始就沿着大众化的方向前进。大众化与民族化是不可分割的。只有具有新鲜活泼的中国作风和中国气派的作品，才能为老百姓喜闻乐见。“五四”新文学是在民族文学优秀传统基础上，接受了外国进步文学一些有益的影响，这一点应该肯定。在话剧、小说、诗歌的形式和表现方法上，吸收的外国东西更多一些。这些东西，必须根据内容的要求，根据群众的需要，把它和民族的成分溶合起来，才能变成自己的民族形式，才能为群众所理解与喜爱。“五四”新文学之所以没有和群众结合，除去作家未能与群众结合这一关键性问题而外，就文学本身说，内容没有充分而真实地描写出大众的生活，语言的欧化和知识分子腔，表现形式和方法没有很好接受民族民间优秀文学传统，也是重要原因。这种情况需要改变，乃是历史的客观要求，但在国民党统治地区是不可能解决的。只有在人民当家作主的根据地，作家有了充分接近人民的条件，作家也自觉地向这方面努力，同时在政治生活经济生活上已经有所改善、在斗争中表现出非凡的勇敢与才能的人民大众，又不断给文学以刺激，迫切要求在文学上有所反映的情况下，这种要求才有实现的可能。

赵树理从抗战以前开始文学生涯起，就注意到了新文艺不为群众所接受这一问题，但时代并没有给他提供解决这一问题的条件。中间经过较长时间的探索，直到抗战以后他所生活的环境变成了根据地，现实给他的创作提供了新的生活内容，在他从事文化宣传工作的过程当中，又不断受到党的教育，受到毛主席思想尤其是《讲话》的启示，经常与农村的各种人物接触，并深切了解群众的艺术趣味和欣赏水平，他过去的生活经验与艺术经验在这时充分发挥作用，经过精心创造，才从创作

实践方面初步解决了这个问题。选择新的题材，确定新的主题，运用群众语言，表现新的生活、新的人物，继承了新文学的革命传统，接受了“五四”新小说的形式，把民族民间文学的优秀传统溶合于新小说的形式之中，使新文艺与民族民间形式达到了有机结合，真正表现出为老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派，把文艺性和大众性相当高度的结合了起来，突破了“五四”以来新文艺与劳苦大众没有缘分的界限，使新文艺以一种崭新的姿态开始深入于群众之中。赵树理的创作是在普及的基础上提高了一步的东西，是走向民族形式的一个里程碑，是毛泽东文艺思想在创作实践上的一个胜利，对当时解放区的创作有示范的作用。

一九四九年全国解放后，赵树理沿着文艺为工农兵的方向继续前进，他用文艺为农民服务的信念至今坚持不变。又先后写了小说《登记》、《三里湾》、《锻炼锻炼》、《套不住的手》、《张来兴》和《互作鉴定》等。他的作品仍以写农村的生活和斗争为主要内容。有的反映新农村的人民内部矛盾，有的反映农村中社会主义和资本主义两条道路的斗争以及农村在走向社会主义道路中农民在生活和心理上所起的巨大变化，他歌颂了社会主义建设的胜利与农民在社会主义建设中的高贵品质。也批判了某些干部的不良作风和一些具有错误劳动观点和劳动态度的人。在他所塑造的一些正面人物形象身上，比以前的作品更多的集中了集体主义和社会主义的因素。这都足以说明赵树理的创作有了进一步的发展。……

原载《山东大学学报》1963年1月号。编者作了删节。

## 赵树理同志生平纪略

### 史 纪 言

赵树理同志一九〇六年生于山西省沁水县尉迟村。家中有六口人，十六亩土地，原系下中农，后降为贫农。祖父、父亲都识字，都念过医卜星象的书。父亲除种地外，兼编柳条家俱。赵树理同志小时跟祖父学字。

一九一四年，八岁，学会打上党戏的梆子。

一九一七年，十一岁，入本村私塾念“四书”。据赵树理同志说，正当“五四”运动提出打倒孔家店的时候，他却在私塾读孔子的书，学过后背诵如流。在以后的几年学校生活中，也是受封建阶级、资产阶级教育。

一九二〇年，到离家三十里的一个高级小学读书，一九二三年毕业。

一九二一年，十五岁，学会打上党戏的鼓板。

据赵树理同志谈，鼓板是指挥其他乐器的，要掌握全剧的缓急节奏，因而往往要把唱、白台词全部背诵下来（至少在大关节处能如此）。他是能背诵一些的，直到晚年也不忘。

赵树理同志很喜欢看戏，他说过，十五里远的邻村演夜戏，他也去看。

在曲艺方面，赵树理同志不是全把式，但曲艺专业人员到

村里演唱时，他往往能帮一手乐器，因而对曲艺内容也记诵了一些。至于其他象民歌、快板、小曲等，因为性质相近，也就无所不爱。这些民族遗产在赵树理同志后来的写作上，起了借鉴作用。

赵树理同志还说，他的正业不是搞戏的，但对戏的兴趣有时要超过写小说。几十年来他和上党梆子没有断过关系。

一九二四年，在沁水县柏掌村教小学，一年后离职。

一九二五年上半年，在阳城县西冯村教私塾半年。

一九二五年暑期，考入山西省立第四师范学校（在今之长治市）第十九班。第四师范学校学生的家庭虽然比不上第四中学学生的家庭富裕，但绝大多数仍是地主富民家庭。新生入校带被褥，家里大都用车马送到学校。赵树理同志的行李家里没有送，是他自己用扁担挑到学校的。这件事说明赵树理同志的家庭是比较贫寒的，后来了解他家是贫农。

赵树理同志当时给人突出的印象，一是说话幽默，二是喜欢唱戏。

一九二五年至一九二七年，正是北伐战争时期，也是国共合作时期。赵树理同志那时信仰三民主义，在信仰三民主义、爱好新文艺和音乐上，交了一些朋友。第十九班有常文郁、史纪言，第十八班有杨蕉圃，下一个年级有王中青，上两个年级有王春、赵克宏。王春同志是山西阳城县人，在学校读书很多很广，能文善写，被誉为学校的才子。在一次驱逐校长姚用中的学生运动中，《驱姚宣言》是王春同志执笔的，赵树理同志是领导骨干。

一九二七年春，赵树理同志加入中国共产党，入党介绍人是王春、常文郁。

一九二七年蒋介石叛变革命后，国民党实行“清党”，抓捕共产党员。一九二八年春，第四师范学生中常文郁等几个共产党员被捕，王春同志、赵树理同志便相继离开学校了。

逃离学校后，不敢回家。赵树理同志懂得一些治病偏方，便商量好到一些山区以行医谋生。他穿长衫，摇串铃，人称杨大夫。先后到过安泽、沁水、阳城和河南济源边界山区。

一九二八年放暑假后，王春同志在老师的帮助下，回到学校单独补考了毕业，回本县担任“游山、玩景、骑驴、吃面”的联合校长。赵树理同志却在学校学习了近三年之后，再不能回到学校学习了。同时，他的共产党员的关系也失掉了。

一九二八年后半年，赵树理同志研究了王春同志补考毕业平安无事的情况，便回到了家中。年底，沁水县招考小学教师，赵树理报考被录取，名列前茅。

一九二九年春，到沁水县城关小学教书，每月薪金十元。开学一个月后即被捕。在县看守所扣了四、五个月，不审不问。夏天，由一个绅士贾恒礼送到太原国民党山西省党部扣了十天，审问过两次。

被捕的原因，据赵树理同志分析，有两个可能，一个是：一九二八年春赵树理同志逃离学校后，沁水县的知识界就有人猜测，赵树理同志可能是共产党员。任城关小学教师后，月薪十元，被认为是小学教师中的肥缺。小学教师中有人就眼红了，竟用粉笔在大街上写“赵树理是漏网的共产党”进行陷害。一个是由于常文郁同学被捕而引起。在国民党省党部审讯之后，判断为前一个原因而不是后一个原因，即是以共产党嫌疑分子被捕的。因为敌人审讯时依据的材料，一是在办公室搜查到的两本书——俄国的写虚无党的《灰色马》（郑振铎译）、《小

说月报号外》；二是同学杨蕉圃、史纪言来信中用了一些浑号（如赵树理同志的浑号是“赵子曰”，另一个同学的浑号是“大而松”），并未涉及被捕的常文郁同学。赵树理同志根据敌人所掌握的材料，机智地和敌人进行周旋。审讯后，因无证据不能判刑，即送入所谓“自新院”。

一九三〇年春，赵树理同志从“自新院”出来，当即回家住了两三个月。

据赵树理同志谈，他住“自新院”后，他父亲曾到太原看他。他父亲找到解送赵树理同志的那个贾恒礼（在太原当教师），贾答应以乡亲之谊可以照顾赵树理同志，让他父亲每月寄五元钱给他。钱前后寄了五十多元，贾只给了赵树理同志十二元，大部分他都中饱了。赵树理同志回家后，家中已负债累累，连命根子毛驴也卖了。当时二百斤谷子才能卖到五元钱，几十元钱在一户贫下中农家庭是很大的负担。赵树理同志的家庭，由下中农下降为贫农，可能这是一个很大的原因。

一九三〇年暑假前，第四师范有一部分思想比较进步的同学，商量好要照一张像。适在照像之前，赵树理同志流浪到校，他和大家一起照了像。他接受大家的委托，写了一个题词，内容是：“萍草一样的飘泊，或许是我们的前程。此间一度的欢聚，不知何时再会。朋友们，我们的归宿，让我们分头找去。一九三〇、六、潞安。”这个照片，王中青同志现在还保存一张。

一九三〇年后半年，在太原过流浪生活，写讲义糊口，每张八分钱，一天可写三张。又曾代一个中学教师批改语文卷。在此期间，写过一首《打卦歌》。一九三〇年冬天，由史纪言带到北平投给北平《晨报》副刊，该刊迅即发表。这首七言古

诗写一个侠义的流浪青年问卜，开头四句是：“铃铃金钱旋案落，憔悴游人来问卜。一掷再掷已六番，卜士敬问座上客。”其余已记不清了。⑥

约在一九三一年冬，太原出版《大风报》，赵树理同志曾向该报副刊投稿。该报两三个月即停刊。

在此前后，用章回小说的风格写过一些东西，有的人肯定，说是旧瓶装新酒（即旧形式新内容），有的人反对，说“内容决定形式”，旧形式不能写新内容。共产党员李延年同志表示支持。李延年同志当时是地下党员，抗日战争初期在太行区党委工作，因患肺病早逝。

一九三三年下半年，到太谷县北洸村教小学，代替杨蕉圃同志，约有一年。

约在一九三三年，太原新创办一个报纸，王中青和史纪言被邀主编副刊，稿费千字五角。约在一九三四年，赵树理同志流浪到太原。他给这个副刊写了很多稿子，有《铁牛的复职》、《盘龙峪》、《有个人》等，内容已记不清了。据赵树理同志谈，前后在太原流浪期间，他写的稿子，约有二、三十万字，内容主要是暴露军阀统治下旧社会的黑暗。

一九三六年夏天，王中青、史纪言到长治“上党公立简易乡村师范学校”（四年制）办教育，聘请赵树理同志到学校任语文教师，他欣然到校。他不但是一个很有水平的语文教师，而且是一个革命思想的传播者，很受学生欢迎。在乡师上过学的学生，现在虽然已经年过半百，但是说起他们的赵老师来，还流露着喁喁之情。

一九三七年“七七事变”后，上党乡师停办。赵树理同志先参加长治县牺牲救国同盟会的工作队，秋天，由特派员宋乃

德介绍到阳城县牺盟会（特派员要崇德、县长李敏之）。

在阳城牺盟会工作不够一年时间，先后担任第四区牺盟会特派员、新编第八区区长、县公道团长等职。

一九三七年八、九月间，重新参加中国共产党，介绍人要崇德、桂承志。对过去被捕问题作了交代。

一九三八年夏，被调到长治牺盟中心区工作，担任第五专署民宣科烽火剧团团长。

一九三九年夏，被调到《黄河日报》“路东版”编副刊，主编是王春同志，编辑有何畏、白浪等同志。一九四〇年春，又将“路东版”与《晋豫报》合并，改为《人民报》，赵树理同志仍主编副刊。

一九四〇年夏，到华北《新华日报》社学习，又留下作校对工作。冬天，创办《中国人》报，担任副刊编辑，负责人是林火同志。这个报纸是专门向日寇占领区的群众散发的。

据赵树理同志谈，从一九三九年到一九四〇年这两年中，编过三个小报副刊，写过二、三十万字。

一九四一年冬，太行区抗日民主根据地文联，举行文艺创作座谈会。赵树理同志在会上大声疾呼，要写群众喜闻乐见的通俗化作品。他是这样说的，也是这样做的。

据赵树理同志谈，对于创作，他有三点体会比较深刻，即民众语言、民族形式、深入生活。这样，才能写出通俗化作品。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以前，他常与人辩论文艺大众化问题，虽然文艺界不给他立案，他却一直坚持。

《讲话》传到太行山根据地以后，他读了非常兴奋，他认为毛主席批准了他的主张。

大概就在上述创作座谈会以后，被调到太行区党委宣传部

工作，专门搞大众化的文艺创作。在一两年中，写过三个剧本，即《清债》（写一个新发户地主在旧社会怎样剥削农民，减租减息时农民如何同他算剥削帐）、《神仙世界》（就是《小二黑结婚》故事的一半，没有写完）、《万象楼》。《万象楼》里的古佛道，正是《神仙世界》里小芹他娘信的那个道，这样就把《神仙世界》的内容占去了一大部分，《神仙世界》就没有写完。

一九四三年夏，到中共中央华北局党校学习。这时毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》传到太行山区。学习了《讲话》，动手写小说。把《神仙世界》的题目改成《小二黑结婚》，人物也换了。写了一个多月。

一九四三年五月，《小二黑结婚》发表，彭德怀同志为之题词。题词是：“象这样在群众调查研究中，写出来的通俗故事，还不多见。彭德怀手书。”

一九四三年秋，到华北新华书店工作，任《新大众》报编辑。主编是王春同志，编辑有张戎、曲辑五、彭庆昭。一直工作到一九四九年全国解放。《李有才板话》、《李家庄的变迁》在此期间写成。

一九四三年十月，发表《李有才板话》，李大章同志写文章作了介绍。

一九四六年，周扬同志发表《论赵树理的创作》。

一九四七年秋，中共晋冀鲁豫中央局召开土地改革会议。赵树理同志以文艺界代表身份参加会议。在此期间，《人民日报》发表新闻，称他为“农民作家”。

一九四九年北平解放后，随《新大众》报编辑部入京。《新大众》报后改为《工人日报》，留该报编辑部工作。领导

上曾让他写反映工人生活的小说，无收获。

一九四九年冬，北京市成立大众文艺创作研究会，赵被选为执行委员，并主编《说说唱唱》。一九五〇年夏被选为新成立的北京市文联副主席。

一九五一年，到中央宣传部，担任文艺干事，任务是学习。当时，中央宣传部领导感到赵树理同志政治上、文艺理论上需要深造。学习内容《新民主主义论》、《在延安文艺座谈会上的讲话》、列宁论文艺摘录、几本苏联小说等。

学习了一段时间，赵树理同志要求下农村，夏天，到了晋东南。那时，晋东南正试办初级合作社，在那里写成电影故事《表明态度》。

据赵树理同志谈，一九五一年以前，主要精力放在写作上，除写作外，其他言论很少。一九五一年以后，下乡多了，言论也多起来。

一九五二年，到平顺县川底合作社住了半年，回北京打算写《三里湾》。

一九五三年，被调到中国作家协会工作，作协负责人是丁玲同志。在此以前，赵树理同志一直不愿当作家，因而不愿到文艺单位工作。继续到晋东南下乡。

一九五九年，邵荃麟同志代替丁玲同志在作协的工作。他对赵树理同志的创作检查较严，对生活也多所关心。

一九五九年，中国作家协会整风时，邵荃麟同志对赵树理同志对农村工作的看法，作了批判。

一九五九年，给《红旗》杂志写了一篇稿子。主要意思是国家对集体生产的部署，只管其应该向国家交售的商品部分，其他不要管。

一九六二年，作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会。会上，赵树理同志作了长篇发言，发了一天。发言内容类似给《红旗》杂志所写稿子。邵荃麟同志在会上说，一九五九年对赵树理同志的批评是错了。

据赵树理同志说，一九五一年以后，下乡多了，对农业生产合作社的兴趣高了，对写作品的兴趣却逐渐减低。一九五三年被调到作协后，觉得作品总还要写，从着手写《三里湾》起，写成几篇。

一九五八年，写成《锻炼锻炼》，是写反对用调整定额的经济效果来刺激社员的出勤率的。一九六三年，写成《卖烟叶》，是反对投机的。《卖烟叶》受到批评后，决心要写一个描摹英雄人物的作品，来挽回影响，写了《十里店》，一九六四年写成。

一九六四年，被调到山西省文联工作。同时，为了深入生活的方便，中共山西省委决定赵树理同志兼任中共晋城县委副书记。从一九六五年三、四月间到晋城县工作到文化大革命开始，在晋城县工作一年多。

一九七〇年九月十八日，赵树理同志最后一次被揪参加批斗大会，五天后，即九月二十三日含冤逝世，终年六十四岁。遗有老伴，三子一女。

原载《汾水》1980年1月号

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "6LW15qCR55CG5YaZ5L2c55Sf5ravXzEwMTIyMzM5LnppcA==",
  "filename_decoded": "\u8d75\u6811\u7406\u5199\u4f5c\u751f\u6daf_10122339.zip",
  "filesize": 14117134,
  "md5": "f2c04b03b63d262254b8c8a18d37b87c",
  "header_md5": "81d6093314933ff2b7b209e8a83a9855",
  "sha1": "f46981d5b0cda20f0cda05acaea2960b7e92edb3",
  "sha256": "b60d6a1743941ef2395bd52bc58aea11e63f1898bf19c6ee50eaac3abdba315b",
  "crc32": 2511412499,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 14509646,
  "pdg_dir_name": "\u2552\u2558\u2569\u2248\u2514\u03c6\u2568\u2524\u256b\u2248\u2554\u00b7\u2564\u2500_10122339",
  "pdg_main_pages_found": 212,
  "pdg_main_pages_max": 212,
  "total_pages": 222,
  "total_pixels": 858996061,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```