

短篇小说结构理论与技巧

高尔纯 著

西北大学出版社



短篇小说结构理论与技巧

高 尔 纯

首都师范大学图书馆



21011691

西北大学出版社

1011691



内 容 简 介

这是一部专门研究短篇小说创作理论与技巧的著作。作者独辟蹊径，从结构入手，系统地分析了短篇小说的具体形态，对短篇小说的人物、情节、环境的创造规律及表现技巧进行了较深入的探讨。

7075/20

短篇小说结构理论与技巧

高尔纯 著

西北大学出版社出版

陕西省文化文物厅印刷厂印刷

陕西省新华书店发行

787×1092毫米 1/32 9印张 190千字

1985年3月第1版 1985年3月第1次印刷

印数：1—22,000

统一书号：10320·2 定价：1.20元

1.40元

目 录

前 言	(1)
第一编 结构总论	(8)
第一章 短篇小说结构形式的一般特征	(9)
第一节 短篇小说与故事的比较	(9)
第二节 短篇小说与中长篇小说的比较	(15)
第三节 短篇小说结构形式的一般特征	(19)
第二章 短篇小说结构的三种基本类型及成因	(22)
第一节 故事小说	(24)
第二节 性格小说	(31)
第三节 心理印象小说	(39)
第三章 短篇小说结构的艺术技巧	(49)
第一节 对短篇小说结构技巧的实质性理解 ——关于结构的点线面	(51)

第二节	短篇小说结构技巧谈·····	(59)
第三节	结构技巧的美学观·····	(75)
第二编	人物论 ·····	(86)
第四章	短篇小说中的主要人物和次要人物·····	(87)
第一节	主要人物·····	(88)
第二节	次要人物·····	(92)
第三节	主次人物关系的把握与表现·····	(97)
第四节	关于作品中的“我”·····	(102)
第五章	在矛盾冲突中写人·····	(107)
第一节	冲突逼出“这一个”·····	(107)
第二节	性格在高潮中的亮相·····	(112)
第三节	给人物“出难题”·····	(116)
第六章	人物塑造的辩证法·····	(120)
第一节	单纯与多样·····	(120)
第二节	稳定与发展·····	(125)
第三节	貌合与神随·····	(130)
第三编	情节论 ·····	(136)
第七章	短篇小说的情节及其形成·····	(138)
第一节	短篇小说情节概述·····	(138)

第二节	短篇小说情节的形成·····	(141)
第八章	短篇小说情节的典型化提炼·····	(148)
第一节	主题思想的深化·····	(149)
第二节	作家独特情感的对象化·····	(152)
第三节	人物行动的个性化·····	(157)
第九章	短篇小说的细节·····	(163)
第一节	短篇小说细节之价值观·····	(163)
第二节	细节价值的具体表现·····	(167)
第三节	价值细节的撷取·····	(174)
第四编	环境论·····	(181)
第十章	短篇小说环境的真实性和典型性·····	(183)
第一节	环境的真实性·····	(183)
第二节	环境的典型性·····	(188)
第三节	创造真实而典型的具体环境·····	(193)
第十一章	短篇小说环境的集中性——谈短篇 小说时空的设置与表现·····	(200)
第一节	短篇小说时空设置的特征·····	(200)
第二节	时空表现方式举隅·····	(204)
第三节	最灿烂活跃的“一瞬”和“一隅”·····	(209)
第十二章	短篇小说中的景物描写·····	(215)

第一节	景与境·····	(215)
第二节	景与事·····	(219)
第三节	景与人·····	(224)
第四节	景与情·····	(230)
第五编	附录：语言及意境·····	(236)
第十三章	短篇小说尤重白描·····	(237)
第十四章	短篇小说意境探微·····	(250)
第十五章	试论短篇小说情节的“空白处”·····	(266)
后 记	·····	(279)

前 言

短篇小说成熟于诗歌、散文之后，是一种发展迅速、前途广阔的文学体裁。它短小精悍，灵活多样，反映现实生动敏锐，因此，格外受到世人的推崇与偏爱。天许斋在《古今小说题辞》中说：“小说如《三国志》、《水浒传》称巨观矣。其有一人一事，足资谈笑者，犹杂剧之于传奇，不可偏废也。”①鲁迅在《〈近代世界短篇小说集〉小引》中说：

“……在巍峨灿烂的巨大的纪念碑底的文学之旁，短篇小说也依然有存在的权利。不但巨细高低，相依为命，也譬如身入大伽蓝中，但见全体非常宏丽，眩人眼睛，令观者心神飞越，而细看一雕阑一画础，虽然细小，所得却更为分明，再以此推及全体，感受遂愈加切实，因此那些终于为人所注重了。”②别林斯基曾这样来形容当时短篇小说风靡俄国的盛况：“没有它，杂志就象是一个人在大庭广众间不穿鞋子，不打领带一样，今天大家都在写它，读它，它占据着上流妇女的闺房和著名学者的书桌，最后，似乎连长篇小说都要给排

挤掉……”③

在我国，短篇小说拥有世界上最广大的读者群。千百年来，它深深扎根于民族土壤之中，和时代，和人民，保持着最密切的联系。特别是近年来，短篇小说在复苏后的叙事文学原野上，如春花竞放，斗艳赛奇，举世为之瞩目。每有佳作问世，人们辄争相传阅，先睹为快，大有“倾国倾城”之势。这在我们民族文学发展史上也是空前鲜见、蔚为壮观的。

“春路雨添花，花动一山春色”——短篇小说为万紫千红的社会主义文苑之春，凭添了无限生机！

桃李不言，下自成蹊。短篇小说的发展，自然也引起广大创作理论工作者的普遍关注和浓厚兴趣。他们在探讨研究短篇小说的艺术特征和创作规律方面，孜孜以求，倾注了大量心血和汗水，其成绩是应当充分肯定的。但也要看到，我国短篇小说的理论研究工作，目前还处于初级阶段，许多方面还相当薄弱。建国以来，诗歌、戏剧、电影等都有较系统的理论著作出版，唯独短篇小说例外。虽有小说理论著作，但并未把短篇小说独立出来作专门论述。报刊上的一些谈短篇小说创作的文章，又往往局限于对某一具体作品的评论和某些技巧的赏析上，尽管这些文章或多或少也能使创作者获益，但毕竟零敲碎打的多，还不足以形成一个较完整的学科体系。从另一方面看，长期受“左”的思想束缚和某些因袭偏见的影响，短篇小说的理论研究工作还有不少阻力。比如，谁一提创作理论或艺术规律、艺术法则，就很容易被别人讥讽是在炮制“小说作法”或兜售什么“创作秘诀”之类。不少人只相信“文无成法”，而不愿痛快地承认“定体则

无，大体须有”，甚至有个别作者以不谈、不写有关理论文章为荣。这种现状与繁荣短篇小说创作的客观需求是极不相称的。尤其在当前各种文艺样式竞争激烈，短篇小说面临严峻挑战的情况下，理论研究的薄弱，已经成为短篇小说生存、发展、突破、创新的潜在危机。许多有识之士都意识到了这一点，这绝不是什么杞人之忧。

英国著名作家菲尔丁曾说过一段很值得玩味的话，他说：“作家不应当把自己看作是阔人，在设私宴请客，或在施舍粥饭，他应当把自己看作是开便饭馆的老板，只要出钱，欢迎人人来吃。……人家出了钱来吃饭，不管人家口味多么挑剔，多么异想天开，人家都坚持要吃到合乎口味的菜。如果上的菜样样不合口味，他们就有权利毫不节制地加以批评、责备、甚至谩骂。”④各种样式的文艺作品最终都要经过读者的检验，或被推崇，或被冷落，是不以作家的主观意志来决定的。竞争是事物发展的外在动力，适者生存又是不可抗衡的自然法则。短篇小说要想保持蓬勃发展的势头，只有不断地提高创作质量，发挥自己的优势，增强竞争能力，别无他路。提高短篇小说创作质量，不仅是广大创作者的任务，同时也是我们创作理论工作者不可推卸的光荣职责。从战略的眼光看，一个思辩能力贫乏、创作理论薄弱的国家和民族，要达到文艺创作的高度繁荣是不可能的。我们目前的短篇小说创作，虽然数量可观，成就斐然，但存在的问题也确实不少，比如“短篇不短”的问题已喊了多年，至今未能从根本上解决，似乎有越写越长的趋势；许多“短篇小说”缺乏文体感，写得“四不象”；有些虽然篇幅不长，但短而不

精、短而无味，不能以少胜多，以小见大；在人物塑造、情节提炼、环境安置等方面，问题就更多。因此，一切从事短篇小说创作理论研究的同志没有理由放松自己的努力，没有理由回避创作实践所提出来的各种矛盾，没有理由不把短篇小说创作理论的研究提到一个新的高度。

探讨短篇小说的艺术规律，固然可以通过不同的渠道，从不同的角度入手，但我认为，结构理论与技巧的研究，是其中最重要最基本的途径之一。

结构是事物的“骨骼”，是构成事物的各种要素按一定的地位相互作用、相互联系的形式。从宏观世界到微观世界，从无机界到有机界，从大自然到人类社会，任何事物都不可能脱离一定的结构形式独立存在。从“结构——功能”的角度看，一个特定的结构总是规定着一个特定事物的性质及功能。组成事物内部结构的基本要素不同，事物的性质和功能就不一样；组成事物内部结构的基本要素相同，但要素间相互作用和联系的方式（结构关系）不同，事物的性质和功能也迥然有别。如金刚石和石墨同是碳的单质，但由于碳元素排列组合的方式不同，金刚石就是一种异常坚硬的晶体，石墨则呈黑色粉末状，光滑而柔软。可见，只有从事物的结构研究入手，才可能认识事物的性质和功能，从而把握事物发展的某些规律性。

结构问题，我们的前人早就注意到了。我国清代著名的戏剧家李渔就曾提出过“结构第一”的理论命题。但他所谓的结构，是指情节结构，主要从作品内容的外在形式上着眼的，和广义的哲学范畴的结构概念还不完全一样。把“结构

一功能”概念自觉引入哲学范畴，并广泛应用于自然科学和社会科学的研究领域中去，还是本世纪以来的事。现在，国外对文学结构理论的研究非常重视，甚至出现了文学结构主义的理论流派。当然，西方某些资产阶级学者，受其世界观和方法论的囿限，在用他们的结构理论模式解释纷繁复杂的文学现象时，难免有形式主义、唯心主义的倾向，可是他们重视事物内部结构系统性的研究，从中寻觅文学发展的某些规律性，仍然是难能可贵的，对开拓我们的研究视野，也很有启示。

短篇小说就其内容而言，不外主题和题材两个方面，但作为形象结构的内容主要是指题材而言的。短篇小说的结构，就是作家依据主题表达的需要，对题材三要素，即人物、事件(情节)和环境进行有机组织和安排的形式。较之其它文艺样式，短篇小说的结构要素和结构方式都有它的特殊性，这是形成短篇小说特性和特殊艺术表现功能的内在依据；短篇小说自身的发展规律和创作规律，都和三要素在结构中所处地位和相互关系的变动紧密联系着；短篇小说创作中需要解决的种种复杂关系，诸如人物同情节、环境的关系，情节同人物、环境的关系，环境同人物、情节的关系，还有人物、情节、环境自身的关系，如主要人物与次要人物、主要情节与次要情节、环境的真实性、典型性与集中性的关系等等，都是结构论研究的内容和范畴。所以结构学就是关系学，结构论也就是关系论。唐弢先生曾说过：“短篇小说的结构，决不是一个无足轻重的问题。说豆棚瓜架，搭起来就行，那是一种极大的误解。材料的取舍，生活的剪

裁，人物的塑造，场面的安排，直到一个新的生命——作品胚胎的诞生，都和艺术结构有关。”⑤

结构是客观存在的，而且，任何事物的结构都是一个多层次多因素的复合体。每当我们深入到一个新的层次，对事物的认识就会深化一步。同时，各种结构因素又以一定的地位和方式相互影响、相互制约、相互联系、共处于一个暂时平衡的统一体中。从结构的客观性、递进性、辩证性出发，是研究事物结构的原则和方法，无疑也是短篇小说结构研究所应依循的原则和所应采用的方法。

本书分为五编。第一编为结构总论，是全书的纲领部分，主要是从短篇小说结构的总体形态上来研究的。其后三编，分别为人物论、情节论和环境论，是以每一要素为具体研究对象，进一步探索短篇小说深层结构的。为防止内容叙述上的前后重复，第一编着重于理论阐述，后三编注重作品实例的剖析；每一编所谈的问题，尽量突出重点，力避面面俱到。第五编是附录，谈短篇小说的语言及意境。在各编的开头，都加了一小段导语，提纲指要，承上启下，以便读者阅读。

本书仅仅是一种尝试。歌德说得好：“凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的；我们必须做的只是试图重新加以思考而已。”⑥在本书写作过程中，尽管我要求自己努力在汲取前人研究成果的基础上，能有所发现，有所前进，但限于学识浅薄、理论修养和实践经验的欠缺，不少地方还流于老生常谈，纰漏和谬误处想必也很多，我恳切期望能得到广大读者和有关专家的批评指正。

去年，我曾收到一位同行的来信，他鼓励我说：“要建立有中国特色的马克思主义的艺术理论的学科体系，只能经过千万人脚踏实地的艰苦努力。众人拾柴火焰高。现在要紧的是拾柴。”他的话是很对的，一把柴草微不足道，但无数把柴草堆积起来，就能点燃起熊熊烈焰。我愿永远做一个虔诚而勤奋的拾柴者！

注 释：

①引见《中国历代小说论著选(上)》，江西人民出版社一九八二年版，第228页。

②《鲁迅全集》第四卷，第104页。

③《别林斯基选集》第一卷，第159页。

④《汤姆·琼斯》卷一，第一章。

⑤《短篇小说的结构》，原载《人民文学》一九七九年第三期。

⑥引见《歌德的格言和感想集》(程代熙、张惠民译，中国社会科学出版社一九八二年版)第3页。

第一编 结构总论

短篇小说的结构是短篇小说的“骨骼”。短篇小说的性质和它反映现实生活的独特艺术功能，都同它的结构特征密切相关，并且主要是通过它的结构特征集中地表现出来的。研究结构的目的是，在于从本质上和整体上把握短篇小说内在的规律性，从而使我们在创作实践中能够更好地发挥这种文学体裁的艺术效能。

人物、事件（情节）、环境，既是短篇小说题材的要素，又是作品形象结构的具体内容。三要素的存在状况及其运动、变化特征和规律，是本编探讨的中心，也是全书的重点。本编论述的内容是：短篇小说结构形式的一般特征；短篇小说结构的三种基本类型及成因；短篇小说结构的艺术技巧。

第一章 短篇小说结构形式的一般特征

短篇小说既然是一种独立的文学体裁，它在结构上就必然有区别于其他文学样式的特征。短篇小说结构形式的特征究竟是什么呢？我想通过短篇小说与故事、短篇小说与中长篇小说的比较来加以说明。因为故事、中长篇小说与短篇小说在结构要素上完全相同，即都由人物、事件（情节）、环境组成，而且结构形式也极为相似，以致不少人误以为短篇小说就是短故事，或者是中长篇小说的压缩。不把它们之间的区别搞清楚，短篇小说结构形式的特征将无法被准确地描述出来。

第一节 短篇小说与故事的比较

短篇小说与故事有着天然的、密切的血缘关系。从文学发展的历史看，故事是孕育、滋生短篇小说的直接母体。鲁迅在谈到文学艺术起源时曾指出：“我想，在文艺作品发生的次序中，恐怕是诗歌在先，小说在后的。诗歌起于劳动和宗教。……至于小说，我以为倒是起于休息的。人在劳动

时，既用歌吟以自娱，借它忘却劳苦了，则到休息时，亦必要寻一种事情以消遣闲暇。这种事情，就是彼此谈论故事；而这谈论故事，正就是小说的起源。”①

故事是古代文学中发达较早的体裁之一。曾被马克思高度赞誉、显示出永久魅力、给我们以艺术享受的古代希腊神话故事，“……不仅是希腊艺术的宝库，而且是希腊艺术的土壤”②。埃及最早的故事作品产生于公元前二十七至前二十二世纪的古王国时期，如《魔术师的故事》（亦称《怪异的故事》）。中王国（公元前二十二至前十六世纪）时期和新王国（公元前十六至前十一世纪）时期，又出现了象《乡民与雇工》、《遭难的水手》、《厄运被注定的王子》那样的故事。被高尔基称作世界民间文学史上“最壮丽的一座纪念碑”的《一千零一夜》，虽成书在公元十六世纪，但其中的故事早在公元六世纪左右便已经在当时的阿拉伯国家流传了。印度在公元前六世纪左右的奴隶制时期就开始编撰寓言故事和其他各类故事。最著名的故事集有《五卷书》，其后又有德富所作的《伟大的故事》（亦称《故事广记》）。以诗为正宗的我国古代文学，故事作品依然汗牛充栋。从《山海经》、《穆天子传》以及先秦散文中的寓言故事发展到魏晋六朝文人编撰的《世说新语》、《搜神记》等，故事体裁上下几千年，延绵不断线。据史家考证，远在秦汉之前，我国就有了专业化的讲故事的人——俳优侏儒，到了宋元时代，说话成为市民文艺的主宰。

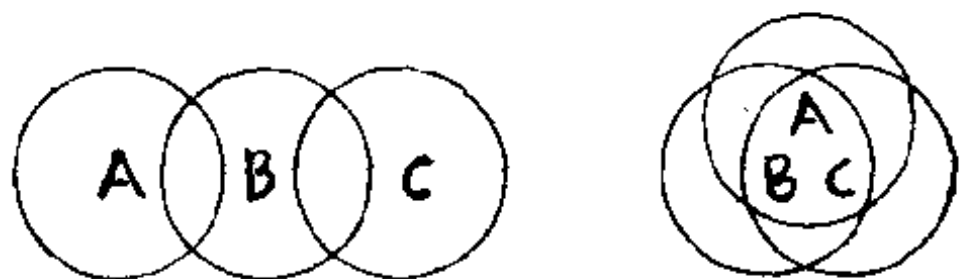
许多短篇小说都是在故事基础上加工提炼成的。文艺复兴时期薄伽丘的《十日谈》，主要取材于古行吟诗人的传说

和东方故事集《一千零一夜》、《七哲人书》等。法王路易十一世作太子时责人编撰的《新故事百篇》，大量吸取了民间传说，成为法国较早的短篇小说集。我国清代短篇小说家蒲松龄在《聊斋志异》序中明确承认，他的作品大多是听故事听来的：“才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼。闻则命笔，遂以成篇。”短篇小说不仅在取材上得力于故事，而且许多作品的诞生也是由讲故事的形式讲出来的。在美国资本主义发展时期，大批白人涌向西部去淘金、拓荒，在旅途中和劳动之余的聊天闲扯里产生了许多所谓边境故事，勃来特·哈特和马克·吐温最初的小说就是在那个环境中出世的③。更有趣的是，世界短篇小说大师莫泊桑的成名作《羊脂球》及左拉的《磨坊之役》，居然也是他们在难忘的“梅塘之夜”讲故事的产物④。

由于短篇小说与故事这种特殊的渊源关系，致使不少国家至今仍然袭用“故事”或“短故事”来称谓“短篇小说”。

尽管如此，小说毕竟不等于故事，短故事亦不能与短篇小说混为一谈。故事属于民间文学（或口头文学）的范畴，短篇小说则属于文人文学（或案头文学）的范畴。故事一般具有集体性、口头性、变异性、传承性特征，它的服务对象是听众。引人入胜、晓畅易记是讲故事人在结构故事时首先要考虑的。因此，故事和短篇小说在结构形式上也就有了显著区别，如果我们以A表示人物，B表示事件，C表示环境，那么故事的结构可以看成是一个以事件为中心环的连续三环形图象，而短篇小说则是一个交叉

三环形（如图示）：



它们之间的区别可以概括为以下三个方面：第一，三要素联系的紧密程度不同；第二，三要素联系组合的方式不同；第三，三要素的构成量不同。

在故事结构中，人物、事件、环境之间虽有勾连，但缺乏十分密切的有机交融，其中人物与环境的游离性最大。一些故事在流传中，尽管所叙述的事件大体相同，故事中的人物与环境却可以作某些变换，然而这种变换并不对事件本身产生根本性影响，也不会破坏故事结构的完整统一。比如“牛郎与织女”的故事，在汉族与“七夕”的民俗结合，在苗族，则与苗家独处的自然环境（清水江畔的牛头山）联系起来，故事大同小异，环境、人物相去甚远。再如冯梦龙编撰的《广笑府》卷十中有一个“怕老婆”的故事，大意是：一人被妻打，无奈钻在床下。妻呼曰：“快快出来！”答曰：“男子汉大丈夫，说不出来，定不出来。”这个笑话至今还在民间流传，但人物和环境却不断变来变去。短篇小说则不然：人物、事件、环境在结构中的联系异常紧密，三要

素相互作用，相互制约，交融一体，难拆难分。离开特定人物、特定环境，特定的事件就不会发生；离开特定环境、特定事件，特定的人物也不复存在。每一要素都制约着其它两种要素，牵一发而动全身。特别是人物与环境的游离性极小，正象老舍先生所说的那样：“在民间故事里，往往拿‘有那么一回’起首，没有特定的景物。这类故事多数是纯朴可爱的，但显然是古代流传下来的，把故事中的人名、地点与时间已全磨了去。近代小说就不同了，故事中的人物固然是独立的，它的背景也是特定的。……它与人物故事都分不开，好似天然长在一处的。”⑤在故事结构中，环境往往通过事件间接作用于人物，人物形象与性格的表现主要取决于讲故事人在铺陈事件时所提供的机会，很少通过环境直接展现人物的性格与心理。在短篇小说结构中，环境在说明事件时，也直接为刻画人物性格和心理服务。在事件（情节）与环境的双重作用下，短篇小说的人物一般要比故事鲜明得多也突出得多。

从三要素排列组合的方式看，事件在故事结构中始终处于中心地位。作品的选材与剪裁着重在事件上，通过叙述生动有趣的事件完成主题表达任务。人物与环境被粘结在事件中心环上，受制于事件并为事件服务。当人物、环境的描述同事件的叙述发生冲突（如人物与环境描述过多，对事件进展形成滞留或对其生动性趣味性有所削弱）时，作者宁肯舍弃人物或环境的某些描述，绝不在事件叙述上作迁就。与故事不同，短篇小说依据主题表达需要，作家可以突出与强调三要素中任何一个要素，使其处于中心地位。比如，可以通

里《焦湖庙祝》的故事⑧，主题也和它基本一致，但由于结构不同，三要素量的多寡不同，在情节的完整性、具体性，人物形象与环境形象的鲜明性、生动性上，就远远超过了《焦湖庙祝》。另外，在故事结构中，为了适应听众顺序记忆的习惯，特别强调顺序展开，首尾贯通。“三段式”（事件怎样发生，经过如何，结局怎样）和“重复式”（个别情节和细节往往需要重复出现）的结构形式是最基本、最常见的。而短篇小说的结构方式则灵活多样，不拘一格，只要读者能够理解，则越含蓄越富于变化越好。

这里需要说明的是，以上所谓的“故事”是严格意义上的概念，主要指以听众为对象的口头文学故事或者虽以读者为对象但仍保持了口头文学朴素面目和结构特征的案头文学故事。某些名曰“故事”实则“小说”或其他文学样式的作品，自然不在此列。

第二节 短篇小说与中长篇小说的比较

如果把短篇小说比作故事的“亲生儿”，那它又可称作中长篇小说的“孪生姊妹”。它们之间的相貌更加相似。长期以来，短篇小说定义上众说纷纭、莫衷一是现象的存在，从某种程度上反映出人们难于将它们作严格区分的窘境。

有人说，短篇小说的主要特征在于取横断面写法。我国最早提出这种观点的是胡适。他认为：“短篇小说是用最经济的文学手段，描写事实中最精彩的一段，或一方面，而能

使人充分满意的文章”，“譬如把大树的树身锯断，懂植物学的人看了树身的‘横截面’，数了树的‘年轮’，便可知道这树的年纪”⑨。解放后，许多研究者袭用了这种观点。横断面是比较而言的。任何小说都不能照录生活，总要有所截取，即使中长篇小说，也只是在整个时间与空间中，取用有限的一部分加以描绘，不同样也是“横断面”吗？我国古典短篇小说，大多取生活纵剖面，写人的一生所历，甚至“几世”遭逢，如果按“横断面”区分，必然得出中国古代没有短篇小说的结论。茅盾先生认为，“短篇小说主要是抓住一个富有典型意义的生活片段来说明一个问题或表现比它本身广阔得多、也复杂得多的社会现象。”⑩“片段”比“断面”增加了厚度，可以把纵剖面写法的我国古典小说囊括进来，但同样不能把短篇小说与中长篇小说区分开，因为没有人能说中长篇小说不是在写生活的“片段”。

魏金枝不同意“横断面”说，提出了一个“纽结”说。他认为，“……现实生活中的关系是非常复杂的，而且往往夹缠在一起，其中有大的矛盾，有小的矛盾，有这方面与那方面的矛盾，也有内部与外部的矛盾，然而仔细加以观察，也往往自成为一个纽结。而这个纽结，也就是一个单位或个体，对作者来说，取用那个大的纽结，就是一个长篇，取用那个小的纽结，就成为一个短篇，这里并没有什么横断面和整株树干等等的分别存在。”⑬“纽结”说显然是从题材的选取上加以划分的。题材固然对短篇小说的形式有重要影响，但还无法决定形式的采取。《红楼梦》取材于封建贵族日常生活的“小组结”，却是洋洋大观的长篇小说。

也有人说短篇小说的特征在于一个“短”字上。应当承认，这种解释尽管有望文生义之嫌，却更接近于短篇小说的实际。一般说，短篇小说的篇幅就是要比中长篇小说短些。但应看到，“短”是短篇小说结构功能的外在表现，是由它内在的结构特征决定的。如果不从内在特征上去认识，单纯用篇幅短作为划定短篇小说的依据，有时则不能自圆其说。比如，莫泊桑的短篇小说《羊脂球》长达两万余言，比某些中篇小说的篇幅并不短，我们却不能因其长就否认它是短篇小说。有人把十万字以上定为长篇，二万至十万字为中篇，二万字以下划为短篇，未免过于机械。至于阿伦坡认定短篇小说是“阅读时需半点钟至一两点钟的散体记叙文”^⑫就更显得有些滑稽了。

任何事物都有多方面的意义。从不同角度对短篇小说进行探讨，将有助于揭示短篇小说内容与形式的复杂性，揭示其区别于其他文学样式的某些特点。但要科学地把握其特征，我认为还主要借助于结构分析。

别林斯基在《诗底种类和形式划分》里写道：“叙事诗的容量决定于事件本身的容量。中篇小说也就是长篇小说，只是容量比较小罢了，这种容量，是由内容本身的实质和容量来决定的。”^⑬所谓容量，就是指作品题材所展示的社会生活内容的丰富程度。“容量”说，无疑是客观的、比较符合唯物主义的正确解释。

短篇小说在结构要素上与中长篇小说完全相同，但在人物、事件、环境三要素构成量上存在显著差别，并由此决定了它们在结构方式上也不尽相同。

首先，从三要素构成量上看，长篇小说最大最多，中篇次之，短篇小说则最小最少。中长篇小说有众多人物出场，短篇小说出场人物则很少，作家通常只着力表现一两个主要人物；中长篇小说展现人物与人物、人物与环境、性格与命运矛盾冲突的事件较多而且较为复杂，短篇小说的主要事件只有一个，事件本身也比较单纯；中长篇小说的环境非常广阔，时代氛围、历史特征、社会风貌、自然景物都有相当充分的描写，短篇小说的环境则高度集中概括，相对狭窄。在三要素构成量的对比中，事件的多寡与繁简以及环境的集中程度最为明显。莫泊桑的《羊脂球》之所以被称为短篇，从量上分析，关键是情节单纯，环境集中，只写了一个主要事件，并且这一事件发生在一辆逃难的马车上。鲁迅的《阿Q正传》称为中篇，人物并不比《羊脂球》多，但情节要复杂得多，环境也广阔得多。

正因为三要素构成量上有显著区别，支撑与维系三要素的结构框架也就不同了。中长篇小说往往需要几条结构线组织矛盾冲突，（如托尔斯泰的《战争与和平》一条主线四条副线。姚雪垠的《李自成》一条主线五条副线。）呈现为主副贯穿、经纬交错、多面照应的比较庞大的复合体系。吉尔波丁说：“长篇小说能够容纳庞大的写作计划，它的故事能够环绕着好几组主人公来发展，主人公的总和就创造了各式各样的、关系复杂的、全面性的生活描画。长篇小说这种形式的柔韧性，使艺术家能够环绕着主人公而尽量地展开一幅世界的图画。”^⑭短篇小说的结构线一般只有一条，即使有双线结构的情况，副线也多用暗线处理。由于它线索单

纯，矛盾冲突的范围集中，延伸与扩张幅度狭隘有限，因此是一个最经济最单纯的结构体系。短篇小说与中篇小说相比，结构轻巧灵便，正如卢卡契所说：“短篇小说可以借未被充分展开的形式，多面地描写社会关系或是创造社会全体底情景。”⑮

第三节 短篇小说结构形式的一般特征

经过上述比较之后，短篇小说结构形式的特征就比较清晰了。

短篇小说起源于故事，但比故事精细得多，组成结构三要素的人物、事件、环境有机统一，不可分割地联系在一起，并根据主题需要可以有所侧重。它展示给读者的不是粗糙的梗概式的故事框架，而是一幅有着鲜明人物形象和环境形象的现实人生图画。

短篇小说虽然是中篇小说的孪生姊妹，但它比中篇小说要单纯得多。短篇小说结构三要素的构成量最小最少，一般只表现一两个主要人物，一个主要事件，环境高度集中概括。三要素之间的联系，一般只用一条线索贯穿，同中篇小说庞大的复合体系相比，短篇小说是最经济最单纯的结构体系。

短篇小说由于比故事更精细，又比中篇小说更单纯，结构形式的轻巧性、灵便性非常突出，取材、剪裁与布局更为自由，是反映现实生活最迅速、最敏锐、最生动的一种叙事文

学的小形式。“它的形式可以包罗万象——轻松的风俗素描、对于人和社会的尖刻的讽笑、灵魂的深刻的秘密、以及激情的残酷嬉戏。简短的和迅速的，轻松的和深刻的混杂在一起，它从一个对象飞渡到另外一个对象，把生活压成碎块，从这本生活的大书里扯下几页来。试把这些页张放在同一个装帧下面，这些页张会构成一部多么广阔的书，多么规模宏大的长篇小说，多么错综复杂的长诗！”①⑥

当然，对短篇小说结构形式一般特征的概括，还不能视作短篇小说最完整最严密的定义。但作为这种体裁的主要特征，应当说已经被描述出来了。

从结构的客观性出发，总结与概括短篇小说结构形式上的特征，仅仅是我们研究短篇小说结构的第一步。我们还需遵循递进性的原则，由表及里、逐层深入地予以考察。短篇小说虽然在结构形式上具有上述共同特征，但由于不同作品结构三要素的比重、地位存在差异，还可以分化出不同的结构类型。短篇小说主要有哪几种类型？每种结构类型又有哪些特征？它们是怎样形成的？这些问题，将在第二章作具体分析研究。

注 释：

①鲁迅：《中国小说的历史变迁》。

②《马克思、恩格斯论艺术》（一九六〇年版）第195页。

③参见王佐良《〈美国短篇小说选〉编后序》。

④参见莫泊桑《〈梅塘之夜〉这本书是怎样写成的？》。

⑤《老舍论创作》（上海文艺出版社，一九八〇年版）第75页。

- ⑥《小说的创作和鉴赏》(木村毅著, 高明译, 神州国光社一九三三年版)第90页。
- ⑦佛斯特:《小说面面观》(花城出版社一九八一年版)第70页。
- ⑧《焦湖庙祝》全文: 焦湖庙祝有柏枕, 三十余年, 枕后一小坼孔。县民汤林行贾, 经庙祈福。祝曰: “君婚姻未? 可就枕坼边。”令林入坼内, 见朱门、琼宫、瑶台, 胜于世。见赵太尉, 为林婚。育子六人, 四男二女。选林秘书郎, 俄迁黄门郎。
- 林在枕中, 永无思归之怀, 遂遭违忤之事。祝令林出外间, 遂见向枕。谓枕内历年裁, 而实俄忽之间矣。
- ⑨胡适:《论短篇小说》, 见王子坚编《现代百科文选(三)》第1192页。
- ⑩见《试谈短篇小说》。
- ⑪《漫谈短篇小说中的若干问题》, 见《论短篇小说创作》, 人民出版社一九七九年版。
- ⑫转引《小说的研究》(韩德生著, 宋桂煌译, 光华书局一九三〇年版)第102页。
- ⑬转引索斯金《论短篇小说体裁的运用》, 见《论短篇小说的写作》第36页。
- ⑭转引吴调公《文学分类的基本知识》第97页。
- ⑮见《小说》(以群译, 生活书店一九三八年版)第39页。
- ⑯别林斯基:《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》。

第二章 短篇小说结构的三种 基本类型及成因

任何事物的结构都有变异性和历史性的特征。事物内部结构要素不是凝固静止的，而是运动变化的。这种运动变化，必将改变各种因素间的相互关系，促使事物的结构发生变异。结构的变异注又必然呈现出历史性特征，标志出事物结构发展的历史过程。

当我们把短篇小说作为一种发展过程中的结构形态进行研究时，可以看出，它的结构三要素常常处于运动变化状态。当某一要素在结构中所占的比重超过了其他两种要素，并取得主导地位时，就形成了一主二从的格局，整个结构形态就会发生某种变异。

我认为，短篇小说从结构形式上，大体可以划分为三种基本类型：（1）故事小说（即以事件为中心表现主题的结构形式）；（2）性格小说（即以人物为中心表现主题的结构形式）；（3）心理印象小说或叫环境小说（即以环境为中心表现主题的结构形式）。短篇小说结构的变异，从宏观角度看，在一定程度上反映出短篇小说结构发展的历史过

程。不过，一种作为主流的新的结构形式的确立，与一种行将作为支流的旧的结构形式的衰落，需要漫长的历史过程。同时，任何一种新的结构形式的诞生并不是消灭旧的结构形式的结果，而是一种批判的继承，是对旧结构形式功能在某一方面强调、完善或补充。当新的结构形式出现后，旧的结构形式依然存在、发展。结构类型的产生与流变，使结构样式更加丰富和多样化了。

结构的变异是有条件的，除了内在因素运动变化的原因外，还受外界环境的影响。短篇小说作为一种文学体裁，它的结构变异原因更为复杂，既有内在的，又有外在的；既有作家主观方面的，又有社会生活客观方面的。

文学是人学。“但是，人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”①文学的发展过程，在一定程度上(本质或非本质地)体现着作为审美主体的人(作家、艺术家)对审美客体的人(社会关系的总和)认识的程度。高尔基认为：“艺术家是这样的一个人，他善于提炼自己个人的——主观的——印象，从其中找出具有普遍意义的——客观的——东西，他并且善于用自己的形式表现自己的观念。”②短篇小说结构形态同作家对“人”的认识发展过程不可分割地联系着，并成为他们“表现自己的观念”的“自己的形式”。而作家的审美认识，又受到社会物质生活的生产方式及由此产生的社会经济、政治及意识形态的制约。

然而，精神生产与物质生产之间存在着既相适应，又不平衡的现象，正如恩格斯所指出的那样，任何一种精神活动发展曲线的中轴线，接近于经济发展的轴线，但不会绝对同它平

行和重叠。可见，结构的发展还有更复杂的原因。比如，作家艺术风格、创作个性对结构的影响，民族文学传统以及文学样式间相互渗透、借鉴对结构的影响等等。

总之，我们需要从历史唯物主义和辩证唯物主义立场出发，从文学发展的实际出发，去研究短篇小说结构变异的客观因素。

第一节 故事小说

在前一章已经谈到，故事是小说的直接母体，故事在古代文学中出现较早，并拥有广泛的群众基础。最初的短篇小说作者对故事这种为广大听众所喜闻乐见的形式以及它巨大的传统影响，是有清楚认识的。他们开始创作短篇小说时，并没有意识到在创造一种新的文学体裁，与其说有意为小说，不如说有意编故事更恰当些。如果我们把十八世纪末叶以前的短篇小说与故事作一比较可以看出它们在结构上共同之处颇多：它们都是以事件为中心来表现主题；事件发生发展的时间顺序即故事线，作为作品的结构线，纵剖面写法成为最普遍的结构叙述方式。不同的是，短篇小说家特别注意了人物、事件和环境的有机统一，并且在时间链条上强化了情节因素（即事件连缀的因果关系），从而使人的行动和行动中的人的形象较故事更为鲜明、突出。我们姑且把这种小说称为“故事小说”。

故事小说保留了它的故事母体最深刻的胎记，也是短篇

小说由故事脱胎后的最初形态。我国古典短篇小说大多属于故事小说类型，欧洲较早的短篇小说如薄伽丘的《十日谈》、那伐尔的《七日谈》、塞万提斯的《训诫小说》以及乔叟的《坎特伯雷故事集》等也都取故事小说为结构形式。

短篇小说在封建社会里，是伴随城市的出现、市民阶层的兴起和反映市民生活的市民文学的发达而逐步成熟起来的文学体裁。反对封建势力在物质精神上对人的剥削和压迫，恢复人的生存权利和道德尊严，是当时短篇小说共同的积极主题。由于世界各国历史发展情况不同，短篇小说作者阶级成分即经济地位不同，在揭示封建制度下人与人的关系上有着很大差别；但又由于他们都处于封建社会的客观环境中，所以，对人的认识视野不可能超越封建社会经济、政治和意识形态等所造成的历史局限，并且由于这种局限，使得世界各国的短篇小说在结构总体特征上有可能趋于相似或相近。

我国古典短篇小说的作者多是些出身于中小地主或家势没落的封建文人，他们同市民生活接触比较密切，基于他们自己与豪门权贵的矛盾，对下层市民的政治经济状况更多地寄予关心和同情，在客观上代表了市民阶层朦胧的民主思想和冲破封建樊笼的进步要求。王锺麒说古典小说家的创作动机“盖因有三”：“一曰忿政治之压制”，“二曰痛社会之混浊”，“三曰哀婚姻之不自由”③。古典短篇小说通过真实地反映现实生活，形象地描绘了封建社会人与现实的复杂关系，揭示了封建社会的若干本质方面，取得了现实主义的卓越艺术成就。然而，古典短篇小说家朦胧的民主思想，还没形成足以与封建思想相抗衡的明确完整的思想体系，市民

阶层的民主要求、愿望，不得不暂时包容在封建思想的容器内。他们把封建社会中下层人民的不幸遭遇和善良人们的悲剧命运的根源，归结为礼崩乐坏、纲纪不遵、人心倾颓、道德沦丧上，归结于“个别”恶人的“个别”恶行上。他们认为惩恶劝善是医救社会的唯一良方。寓惩劝于奇闻谐谈，“颇存雅道，时著良规”④，通过宣扬宿命论和因果报应，达到“喻世”、“警世”、“醒世”的目的。鲁迅在论述宋代话本小说的起因时，曾一语中的地指出：“以意度之，则俗文之兴，当由二端，一为娱心，一为劝善，而尤以劝善为大宗，故上列诸书，多关惩劝。”⑤

欧洲短篇小说的兴起是在文艺复兴时期。这是封建制度走向没落、资本主义在封建制度内部孕育的时期。新生的资产阶级在这场反封建反教会斗争中扮演了主要角色。“人文主义”是他们斗争的武器和旗帜，同时也是他们对封建制度下人与人关系的总的认识。人文主义者主张一切以“人”为本，来反对神的权威。因为“中世纪把意识形态的其它一切形式……都合并到神学中”⑥，“一般针对封建制度发生的一切攻击必然首先就是对教会的攻击”⑦。人文主义作家歌颂人的个性解放，认为人的本性不应该加以遏止，人的欲望不应受到限制，因为它是自然的，应当得到适当的发展。反之，中世纪的神道，苦行禁欲和一切封建礼教都被否定，僧侣、贵族在文学中成了讽刺对象，普通人受到歌颂，被称为宇宙的精华，万物的灵长。新生的资产阶级作家对“人”的这种认识高度，显然是封建阶级文人所无法企及的。尽管如此，资产阶级作家对“人”的认识还是受到了历史和阶级的局限，

他们在政治斗争中，仅追求个性解放，对封建制度本身的批判带有明显的妥协性和软弱性，他们对神权挑战，目的仅仅在于冲破神学枷锁，唤醒社会对“人”的存在和价值的重视，向封建教会夺回人权，仅仅在于为资产阶级新“人”的社会存在争得合法席位。还没有来得及去深入挖掘“人”的个性的真正本质。如果说封建阶级短篇小说作家的作品正面树立的是圣明君主、贤臣良将、道德“完人”的功德碑，那么，在资产阶级短篇小说作家的作品中则是记录资产阶级富有浪漫色彩的理想人物的理想行为。

可见，十八世纪末叶以前无论封建文人的短篇小说还是资产阶级文人的短篇小说在内容深刻程度上尽管不同，但在侧重事件描述即突出人物行动上具有共同点，而这种共同点，导致了他们在为内容选择寻找恰当的外壳时把目光不期而然地投向“故事小说”。正如《十日谈》作者薄伽丘所说的：“虚构故事的美能够吸引哲学证明和辞令说服所不能吸引的听众。”^⑧当然，我们也可以从内容和形式的关系上进行解释。当新内容刚刚产生，还没有力量迅速找到和创造新形式时，也不得不暂时利用旧形式为自己服务。

如果仅以此来说明十八世纪前短篇小说结构特征形成的原因，还是非常不够的。各国具体情况不同，还有其他方面的原因。

在欧洲，传统的美学思想对故事小说的形成、确立的影响非常明显。亚里士多德的艺术摹仿说是他的美学思想的核心，他认为艺术的摹仿能引起人们的快感，并以此建立了自己完整的美学体系。在谈到悲剧时，他认为“悲剧是对于一个严肃、

完整、有一定长度的行动的摹仿”^⑨，“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂；‘性格’则占第二位。悲剧是行动的摹仿，主要是为了摹仿行动，才去摹仿在行动中的人。”^⑩亚氏认为在组成悲剧的六个成份（即情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲）里，“最重要的是情节，（主要指情节结构——引者）即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福，〔（幸福）与不幸系于行动〕……他们不是为了表现‘性格’而行动，而是在行动的时候附带表现‘性格’。”^⑪他在解释行动“完整”和“一定长度”时说，“所谓‘完整’，指事之有头、有身、有尾。……不能随便起讫，而必须遵照此处所说的形式”，“就长度而论，情节只要有有条不紊，则越长越美；一般的说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了。”^⑫亚氏的艺术摹仿说及偏重行动情节的悲剧理论，从中世纪、文艺复兴到十七、十八世纪，一直为许多美学家、艺术家所信奉。车尔尼雪夫斯基说：“亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。”^⑬欧洲“故事小说”结构类型的形成，无疑是适应了由亚里士多德奠定的传统美学原则。

我国古代美学中，与欧洲强调客观再现不同，突出强调作家主观情感与意蕴的表现。然而由于我国向来以诗歌为正宗，诗歌中又主要以抒情诗为主，所以主观表现集中在诗歌的意境创造与追求上。以叙事为主的小说不为士大夫阶级所重视，短篇小说的创作与诗歌相比，受传统的美学思想的影

响要小些，并且主要反映在人物形象塑造上，如形神相兼、以形传神等传统手法的运用及语言表现的技巧等方面，结构形式则基本没有受到它的限制。对短篇小说结构影响最大的应该说是“说话艺术”。以“唐传奇”为标志的我国短篇小说成熟后，它的生存发展面临着一个严重的问题，即传播工具问题。在欧洲，现代印刷技术采用较早，杂志的发行也较早，为小说的发展，特别是短篇小说的发展创造了优越条件。我国现代印刷技术的采用和杂志的流行是比较晚的，同时由于统治阶级对小说的排斥，国家出版部门不可能给短篇小说的印刷提供更多机会，短篇小说不得不从民间寻找出路。而宋代以来说话技艺空前繁荣，给短篇小说的生存与发展提供了得天独厚的机会，短篇小说附丽在说话形式上发展起来。由于“说话”的具体艺术需要，完整生动的故事性自然就成为当时短篇小说的最显著特征。这一特征也恰恰是故事小说的特征。我国故事小说与欧洲相比，结构上基本上是相同的，但由于说话艺术的特殊需要，增加了同诉诸听觉相关的艺术特色。如作品开头都有“引子”（“入话”），先念一首诗词或讲一个故事，或二者兼之，如“得胜头回”，其作用固然有点题的意义，但主要在于拖长时间，等候听众到齐。《十日谈》的每篇故事之前虽有点题性的概述，却不是为了等候听众而是为了指明读者，一般不用故事做铺垫。我国故事小说作者的观点，是由作者本人通过诗词或议论（如《聊斋志异》的“异史氏曰”）的形式在开篇或尾处直接说出。而欧洲故事小说，更多地是采用小说中“讲故事人”的嘴说出的。我国故事小说一般

采用第三人称，而欧洲故事小说除第三人称外，也大量采用第一人称。我国故事小说出场人物都有较多的背景交待，并有明确的归宿，不留悬案，欧洲故事小说虽也强调主要人物行动的完整，但并不强调作品中次要人物的来龙去脉。为了吸引读者、听众，不一次把故事讲完，我国故事小说常在紧要之处戛然而止，“要知后事如何，且听下回分解”，因此，有些短篇小说也分篇分章，如《碾玉观音》就分上下两篇，这在欧洲故事小说中是少见的。这些区别，既是“说话”的痕迹，又是我国故事小说民族化特色。我国故事小说的结构，受到说话艺术的磨砺，成为我国古代短篇小说最完美的形式，它有力地表达了主题，并为广大读者（听众）所喜闻乐见。绿天馆主人在《古今小说序》中说：“试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲捐金；怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下。虽小诵《孝经》《论语》，其感人未必如是之捷且深也。”^⑭因此，短篇小说作家没有必要改变这种结构形式。在漫长的中国封建社会中，尽管短篇小说经历了唐传奇、宋元明话本、拟话本小说、明清文言小说等不同阶段，却没有导致总体结构形式的变革。

故事小说的结构特征，决定了作家在结构技巧上必然侧重于故事情节完整性、生动性及趣味性的表现上。作家既要用细针密线穿缀情节，使读者获得清晰的时间感和空间感，又要注意将必然性放在偶然性中显示，使读者入乎情理之中，出乎意料之外，产生引人入胜的魅力。故事首尾的衔接照应，情节节奏与密度的控制，矛盾冲突过程中悬念的设

置、巧合的运用等，是故事小说结构技巧最突出的方面。

第二节 性格小说

十八世纪末至二十世纪初，世界短篇小说进入空前繁荣和发展的新时期。短篇小说作家如雨后春笋般地涌现，象法国的福楼拜、莫泊桑、法朗士、梅里美、都德、左拉，英国的哈代、史蒂文森、乔治·吉辛、萨奇、毛姆，美国的欧·亨利、霍桑、马克·吐温、杰克·伦敦、欧·亨利，俄国的普希金、果戈里、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰、迦尔洵、契诃夫、高尔基以及中国的鲁迅等。特别是莫泊桑、契诃夫、高尔基、鲁迅等大师巨匠在短篇小说上的突出成就，几乎代表了这一时期小说艺术的最高水准。

这一时期短篇小说结构形式发展的重要标志是性格小说的崛起。故事小说虽继续存在发展，但它长期以来所占据的独尊地位被打破了，逐步确立了以性格小说为主流、多样化发展的新局面。

性格小说在结构类型上不同于故事小说。在性格小说中：（一）塑造人物的形象，表现人物丰富鲜明的个性，成为作品结构的中心，情节与环境完全服从人物性格塑造的需要，情节是人物性格的历史，环境是人物性格表现的舞台。

（二）纵剖面写法不再是作品结构的主要表述方式，横断面写法受到作家的特别重视与强调。即使用纵剖面写法，也与传统的故事小说不同，在情节纵向进展中，横向的扩张面显

著加大了。（三）作家不仅可以写出人物做什么，还可以用充裕的笔墨写人物怎么样做。人物、情节和环境的具体描写更加细腻入微。

从情节结构方式看，性格小说还可以分为“戏剧式”的和“非戏剧式”或“反戏剧式”两种类型。

“戏剧式”结构是指与“戏剧结构”有相似之处。“戏剧的基本特征是社会冲突——人与人之间、个人与集体之间、集体与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突；在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标，它所具有的强度应足以导使冲突到达危机的顶点。”^⑮“戏剧式”性格小说，在情节结构上，常常围绕某一特定的公开的和外在的冲突展开。最后，通过冲突的爆发即高潮的出现，使人物性格作集中亮相。读者在阅读作品时，始终处于紧张的期待中，为主人公命运牵肠揪心，急于了解冲突的趋势与结果。悬念（或者叫“包袱”、“扣子”）的设置、偶然事件的插入，在冲突过程中起着“催化剂”的作用。戏剧式性格小说具有明显的故事性，可以认为它是故事小说的演进。如欧·亨利的《麦琪的礼物》、哈代的《三怪客》等。

“没有冲突就没有戏”，这对一部分性格小说是适用的。但在性格小说中，我们还经常看到另一种情形：有冲突，但没有“戏”。作品中人物性格与环境的冲突不是表现在人物与人物间具体的行动冲突上，而是表现在与整个社会环境的广泛的冲突上。与“戏剧式”结构相比，它没有引人入胜的戏剧性效果，完全靠对人物内心世界的层层剥笋，去拨动读

者情感之弦，造成强烈的情绪感染。我们姑且把这种小说结构称为“非戏剧式”或“反戏剧式”的结构。如福楼拜的《一颗简单的心》、鲁迅的《祝福》等。

对两种不同结构的短篇小说，许多作家很早就注意到了。莫泊桑在谈不同流派的小说创作特征时就谈到，有些作家的小说布局：“……只是一连串巧妙地导向社会结局的匠心组合。事件朝着高潮和结局的效果安排、发展，结局是一个带有基本性和决定性的事件。它满足作品开端所引起的一切好奇心，使读者的兴趣告一段落，并且把所叙述的故事完全结束，使人不再希望知道最令人依恋的人物的下文”。另一些小说家则不同，“他的布局的巧妙决不在于有激动力或者令人可爱，决不在于引人入胜的开端或者惊心动魄的收煞，而在于那些表现作品明确意义的可信的小事的巧妙组合。”^{①6}

性格小说的崛起及其主流地位的确立，有着深刻的社会历史背景。一七八九年，法国爆发了震撼欧洲的资产阶级大革命。从此，资产阶级取代了封建阶级，以统治阶级的面目出现在世界政治舞台上。在法国革命的冲击下，欧洲社会剧烈变化，开辟了资本主义在欧洲广泛发展的新时期。资产阶级取得政权后，出于阶级本性，对内向工人农民和小资产阶级进行残酷压榨和剥削，对外进行疯狂的掠夺和扩张。“资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、宗法的和田园诗般的关系都破坏了。它无情地斩断了人们束缚于天然首长的形形色色的封建羁绊，它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了。……总而言之，它用公开的、无耻的、直接的、

露骨的剥削代替了由宗教幻想和政治幻想掩盖着的剥削。”^⑭因此，激起了欧洲民主运动和民族解放运动的高涨。不仅如此，资产阶级还“抹去了一切向来受人尊崇和令人敬畏的职业的灵光”，把作家艺术家“变成了它出钱招雇的雇佣劳动者。”^⑮资本主义冷酷无情的现实存在，使得这一时期的作家在对“人”的审美认识上进一步深化。特别在资产阶级“理性王国”遭到破灭，自己的“自由”受到限制，昔日的尊严遭到公开践踏时，对资本主义不合理的社会现实产生了无法遏制的失望和愤怒。他们强烈要求表现被压抑了的“自我”，表现被扭曲了的人的种种复杂的个性。

资产阶级作家这种表现自我、表现人物复杂个性的要求，又同当时欧洲美学思想领域中所发生的深刻变革相联系。从古希腊到十八世纪，欧洲传统美学对典型的理解往往停留在类型上。所谓人物行动摹仿是从人物某种固定不变的性格出发的。亚氏认为人物“性格”必须“善良”、“适合”、“相似”和“一致”，显然侧重于人物的共性、普遍性，忽视个性、特殊性。后来，贺拉斯、布瓦洛把它发展到极端，提出了完整的类型说，完全从量的普遍性出发，把某种思想、品质、兴趣、习染等等当作合成某种类型人物“性格”的“配料”。贺拉斯认为，儿童、青年、老人都有他们不同的固定的性格：“我们不要把青年写成个老人的性格，也不要儿童写成个成年人的性格……”^⑯布瓦洛说“写每一个人都要抱着他的本性不离”^⑰。尽管文艺复兴和启蒙运动时期的理论家和艺术家对类型说进行过程度不同的冲击，但限于当时历史条件，都未能提出较完整的理论来代替它。十八

世纪末以后，德国古典哲学的出现以及后来马克思主义哲学的诞生，浪漫主义、现实主义作为新的文学思潮和美学思潮的相继形成，终于促成了欧洲传统美学思想的深刻变革。重视个性、特殊性的典型理论，终于取代了类型说的统治地位。黑格尔在《美学》中十分明确地指出，“性格就是艺术表现的真正中心”，而这种性格不是“寓言式的抽象品”。他在说到人物性格的关系时说：“情致（即引起动作的普遍的有实体性的力量——引者）既然是在一个完满的个性里显现出来的，所以情致在它的得到定性的状态中不复是艺术表现的全部的和唯一的兴趣，而变成只是发生动作的人物性格中的一个方面，尽管这个方面是主要的。因为人不只具有一个神来形成他的情致；人的心胸是广大的，一个真正的人就同时具有许多神，许多神只各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里，全体奥林匹斯都聚集在他的胸中”②①。

“一个性格之所以能引起兴趣，就在于它一方面显出上文所说的整体性，而同时在这种丰富中它却仍是它本身，仍是一种本身完备的主体”②②。俄国革命民主主义美学家别林斯基对发展典型理论作出很大贡献，他认为，“创作独创性的，或者更确切点说，创作本身的显著标志之一，就是这典型性——如果可以这样说的话，——这就是作者的纹章印记。在一位具有真正才能的人写来，每一个人物都是典型，每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者。”②③

由于上述原因，造成了短篇小说结构形式发展的新的契机。当然，这一时期浪漫主义与现实主义两大文学潮流所施于短篇小说的影响，也是不能忽视的。浪漫主义强调人的

主观精神对社会环境的反作用，对鼓舞短篇小说作家塑造独特的个性化的理想人物起到积极的推动作用。现实主义则把社会对人的制约力量提到重要地位，对引导短篇小说作家把人物性格塑造放到广阔社会背景上，创造典型环境中的典型性格具有重大意义。这些，无疑对性格小说的形成与确立都是有利的促进。

要塑造人物，表现人物的个性化特征，传统故事小说的结构显示出无法避免的严重局限性：（一）以事件作为结构中心，作家的注意力往往停留在故事情节本身的生动有趣上，而不可能放在人物身上，重“事”轻“人”，在所难免。（二）人物的个性特征需要足够的经过典型化提炼的行动情节和细节来展现，而故事小说结构给作家提供的这种机会是有限的：一方面，为保持故事的完整性，作家不得不在选用对刻画性格最重要的“有价值生活”的同时，也把大量的“时间生活”塞进作品，形成单纯为连缀情节的“过场戏”。这种非典型化的叙述性情节如果太多，是不利于人物性格刻画的。另一方面，人物性格的展开，需要有足够的空间，但故事小说由于重视事件的纵向连缀，不能给人物性格在横的展示方面以更大的地盘，更不允许情节发展挣断纵的时间链条，孤峰突起。作家在叙述情节时，必须迅速地在纵向上向前推进，横的扩张不可能有太大幅度。情节就象穿在一根粗线上的小珠子，作家只能抓住故事叙述过程中每一小的隙缝，精选具有多种职能的细节，完成必要的人物描写任务，大大限制了他们施展本领的机会。（三）故事小说中的环境，虽然也起着烘托人物性格的作用，但主要还在于交待

故事发生的原因，一般的自然场景和生活场景往往压过了决定人物性格本质特征的社会环境的描述。我们并不否认，优秀故事小说中也塑造了不少性格丰满感人的典型形象，但总体观之，同大量的类型化的扁平人物相比，充满复杂个性的凸圆型人物实属凤毛麟角，人物复杂的个性往往被简单化的共性原则取代了。卢卡契在评论《十日谈》时指出“薄伽丘短篇小说的结构——是主观的故事的结构，虽然象剪影一样地明瞭，但也象剪影一样地是静的性格的葛藤。”作者的注意力“集中在那类有着唯一目标的行动当中的人物的描写上”②。

性格小说恰恰在结构上弥补了故事小说的不足，成为这一时期作家表现他们审美意识的最理想最完美的形式。性格小说要求作家在结构技巧上，偏重于矛盾冲突的组织、高潮的表现、情节展开角度的选择，以及对展示典型人物性格的典型环境的精心设置等等。

性格小说的崛起适应了作家感知社会现实的新形式以及作家与读者之间的新关系。特别在十九世纪末资本主义走向没落，新的生产关系迅速壮大发展的历史进程中，以性格小说为主流的革命现实主义短篇小说，成为无产阶级向资产阶级和封建势力奋勇进击的有力武器。性格小说象锐不可挡的洪流，在世界短篇小说长河中奔涌向前。在它的冲击下，我国长达一千多年的故事小说的单一化的结构形式，逐步分化、解体，新兴的性格小说象喧啸而来的春潮挟着那些尚未完全溶解的“故事小说”的冻块，也历史地注入其中。

在这里，还需要稍稍对我国性格小说的形成作简要的回

顾。我国短篇小说在发展中两大支脉，一是白话话本小说，一是文言笔记小说。话本小说由于受具体服务对象和传播工具的限制，不可能把人物性格的塑造置于故事情节的表现之上。文言笔记小说虽然有一些作品重视了人物性格的刻画，如《聊斋志异》中的《婴宁》、《小翠》等，但并不多见。真正有意识地重视人物性格的塑造并把它明确地置于故事情节之上的是长篇小说《红楼梦》。他的作者曹雪芹从现实生活的真实出发，着意刻画人物丰富的个性，摈弃了历来文人所惯用的“千部一腔，千人一面”的类型化表现方法，“其间离合悲欢，兴衰际遇，具是按迹循踪，不敢稍加穿凿，至失其真”^{②5}。结构形式完全突破了故事小说的陈规俗套。所以鲁迅说“……自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和写法都打破了。”^{②6}可惜曹雪芹的精辟见解和宝贵实践没有被当时短篇小说的创作者们充分理解和吸收。我国漫长闭塞的封建社会没有给性格小说的发展提供更充分的条件，在腐朽僵化的封建意识形态束缚下，绝大多数短篇小说作家对“人”的审美认识还不可能达到打破传统离经叛道的高度。作为内容的结构形式自然不会有瞩目的突破和创新。直到彻底的反帝反封建的“五四”运动发生后，我国短篇小说的面貌才为之大变。“五四”新文学运动的伟大旗手鲁迅，在促进中国短篇小说的发展，特别是性格小说的确立方面，披荆斩棘，筚路蓝缕，无论是在创作实践上还是在创作理论上，都建立了无与伦比的丰功伟绩。我在和王富仁同志写的《试论鲁迅对中国短篇小说艺术的革新》^{②7}一文中，已进行了详细探讨，这里就不再赘述。

第三节 心理印象小说

二十世纪初以来,世界短篇小说结构形式的发展,呈现出以往任何一个时期所没有过的百流并涌的局面,作家对形式探索的兴趣在某种程度上不亚于对内容的追求。古典的与现代的,传统的与创新的,此落彼起,交相辉映。在这一时期,性格小说仍然保持了蓬勃发展的势头,曾经一度相形见绌的故事小说,也获得了新的生机,如推理小说成了西方国家畅销读物之一。当然最使人注目的,是在性格小说基础上发展起来的尤重人物心理解剖和感官印象的一种小说——心理印象小说。

心理印象小说,从结构上应当称作环境小说。在这类小说中,环境的比重和作用受到突出的强调,它既是展现人物心理、意识变动的主要手段,又是结构的主要目的——使读者获得对客观环境的最直接最强烈的感官印象。(一)环境成为结构的中心,人物与事件(情节)退居从属地位,作品主题表达的任务主要不是依靠人物性格塑造和完整生动的故事情节叙述来完成,而是主要借助环境的展示来实现的。

(二)环境变化的程序是作品的结构线索,与人物的活动、人物心理意识的流程相契印。结构线既是心理意识线,又是环境线。(三)环境部分地取代了情节职能,成为事件与事件衔接的纽带。在故事小说和性格小说中,人物的行动是由一系列具有因果关系的事件即情节来维系的;而在心理印象小说中,表现人物某些行动如做什么、想什么、怎样做、怎

样想等一系列事件，则主要靠时空的变换即环境来连缀，环境成为情节表现的一种特殊方式。

我们把心理印象小说的出现看作短篇小说结构发展的一种新形式，并不是否认在故事小说和性格小说中也有人物心理和印象的表现。事实上，任何作品，在表现人物行动和性格时，都不可能完全脱离对于人物心理及感官印象的展示。特别是十九世纪俄国作家的一些作品，细致入微的心理刻画，还成为显著的普遍性特色之一。屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、列夫·托尔斯泰等人无愧为擅长心理描写的大师。车尔尼雪夫斯基说：“那些难以捉摸的内心活动是异常迅速而且千变万化的，托尔斯泰伯爵却能巧妙自如地表现出来。……托尔斯泰伯爵才华的新奇独创的特点也就在乎此。”^{②⑧}如果我们从托尔斯泰的短篇小说《卢塞恩》、《舞会以后》等作品来看，车尔尼雪夫斯基的评价是完全中肯的，并非溢美之辞。但是，故事小说和性格小说对人物心理的剖析，对感官印象的展示，是在描述故事情节和刻画人物性格的同时表现出来的，未能通过结构的全部链条直接、充分、集中地予以显现。心理印象小说与传统的故事小说及性格小说既有联系，又有结构上的根本区别，是故事小说、性格小说在心理描写与感官印象展示方面的强调化和突出化。它的产生，反映了作家对“人”的审美视野的扩大，不仅注意到人的复杂个性及外在表现，而且还深入到人的意识甚至潜意识领域中，探索人与社会间更为复杂微妙的联系。

心理印象小说作为一种新型结构样式，同故事小说、性格小说的出现一样，也有其社会历史发展方面的原因。

十九世纪末至二十世纪初，西方资本主义发展到垄断资本主义，即帝国主义阶段，垄断代替了自由竞争，但并没有消灭竞争，垄断组织内部以及外部你死我活的角逐与倾轧更为加剧。资本主义国家里无产阶级与资产阶级的矛盾，殖民地、附属国同帝国主义之间的矛盾，帝国主义国家之间的矛盾日益激化。资本主义经济危机愈加频繁，破坏作用愈加强烈。伴随着经济危机而来的是空前严重的精神危机。经过两次世界大战和无数大大小小的局部战争，资本主义世界在人与社会、人与人、人与自然、人与自我四种基本关系上发生了更加严重的对立。“一切固定的古老的关系以及与之相适应的被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。人们终于不得不用冷静的眼光来看他们的生活地位、他们的相互关系。”^{②9}美国当代评论家伊哈布·哈桑对美国文学面临的现实曾作过这样的描绘：“如何生存下去，看来确实是当代人心头的秘密和重大的困惑。特别是美国，那里的变革以使人发晕的速度变动着；人向着一个充满决定性问题的命运冲进得比以前更快了。这些问题不仅仅是和毁灭世界的炸弹有关的。从奥米维茨到广岛大毁灭的记忆、从朝鲜到越南一连串战争、多次地下爆炸、对自然环境的蹂躏、对美国贫困的新认识、种族歧视和性别歧视、各种各样的政治抗议——所有这一切使一种危机感持续下来，这是没有一个作家能够完全忽视的。”^{③0}

在东方，俄国十月社会主义革命的成功以及社会主义制度在许多国家的相继建立，使世界政治经济结构发生了历史

性巨变。本世纪中叶以后，国际共产主义运动又出现了严重分裂，社会主义与资本主义的斗争、被压迫民族和国家同霸权主义的斗争从未停息。在我国出现了林彪、“四人帮”为代表的反马克思主义、反社会主义思潮的严重泛滥，造成了灾难空前的十年浩劫。随着林彪、“四人帮”封建法西斯统治的垮台，思想解放运动的深入，我国长期封闭着的同西方物质与文化交流的大门打开了，人们长期处于僵化与半僵化的头脑，与迅速变化着的环境间的矛盾异常突出。

东西方国家尽管社会制度不同，人与环境冲突的性质不同，但社会环境的急剧变化对文学艺术提出的重新估价人、认识人的任务是共同的。强大的环境势力迫使作家艺术家通过自己的作品去认识、判断和表现人与客观环境的新关系。对人的复杂的精神世界的深入探索，成了时代性主题，并对文学作品内容与形式都产生了重大影响。

对短篇小说具体表现形式特别是结构特征的影响，还有其它方面的原因。由于现代科学技术和文化的发展，短篇小说与传统的文艺样式之间以及与新兴的文艺样式间的竞争也加剧了。特别是家庭电视的普及，中长篇小说的发达，对短篇小说提出严重挑战。安尼塔·施里夫在《苦斗中的美国短篇小说》一文中谈到，“电视是短篇小说读者锐减的罪魁祸首。它夺走了大批短篇小说的读者，人们与其坐在书房花半小时看一部短篇小说，还不如躺在床上看电视来得惬意。另一个原因是书局热衷于出版畅销的长篇小说，面对出版短篇小说集毫无兴趣。”^{③④}短篇小说这种“不景气”的现象，其它国家也多有发生。比如苏联，有人就悲观地认为，短篇小

说已经不像当年那样成为文学中的主要体裁了。许多人虽不同意短篇小说发生危机的说法，但也承认阻力很大。纳吉宾指出，虽然有相当数量的现代短篇并不逊色于苏联文学史上任何一个时代的作品，但历史的不公在重演，短篇小说再次遭到冷遇，成批已经排好的作品集被搁置起来，批评家B·古谢夫认为短篇小说所出现的阻力，多半是因为现代文学的新特点和读者趣味方面的原因造成的。兰希科夫认为，时代生活使文学爱好者往往被系列影片和大部头作品所吸引；现实生活（特别是城市生活）使他们习惯了疯狂的节奏，他们就在大部头的文学作品中搜索和追求这种节奏，以填补精神的沟壑。恰好，多数作家在积累大量的生活素材之后，都希望写些篇幅大的作品。作家和读者这种趣味的巧合酿成了短篇小说的危机^②。上述情况表明，短篇小说要生存发展，必须迅速适应读者群审美趣味的需求，使他们在纷呈杂出的各种文艺样式面前，能从短篇小说的内容与形式中获得其他样式难以找到的新东西。心理印象小说，不仅在结构方式上给人以别开生面的新鲜感，而且由于它擅长剖析和反射人物潜在隐匿的心理意识，集中人物一瞬间的感官印象，促使读者对周围环境作更为客观的深长思考，因此，在一定程度上也为短篇小说增添了新的竞争能力。当然，这并不是说，只有心理印象小说才符合读者的审美趣味，因为读者的口味并不是完全相同的。性格小说，甚至故事小说依然拥有它广大的读者群，只是人们并不仅仅以此为满足而已。在我国，至少目前还没有出现那种所谓的短篇小说的危机感。但我们也明显感到，读者的审美趣味、审美心理同粉碎“四人帮”以前相比，正在发生显著变化。广大读者，特别是中青年读者，越

来越厌恶和不能容忍公式化、概念化的倾向，他们希望作家能成为帮助他们进行独立思考的朋友。这种变化，无疑对心理印象小说的生存发展是极为有利的。近年来，一批中青年作家所创作的心理印象小说，在读者群中颇有影响并受到肯定，如红杏出墙，独具风采，引逗人们驻足顾盼，绝不是偶然的。可见，心理印象小说令人瞩目的发展，不仅有社会历史方面的原因，而且与读者审美趣味、审美心理的发展变化也有很大关系。

心理印象小说是从结构总体类型上归纳的，实际上，同属心理印象小说类型的作品又有各式各样的品种。我想着重谈谈其中具有代表性的三种：意识流小说、“情绪结晶”式小说、和“世态素描”式小说。

西方意识流小说，是西方资本主义世界非理性生活和非人化社会现象的艺术再现。首先使用“意识流”概念的是美国实用主义哲学家詹姆斯，他认为“意识并不是片断的衔接，而是流动的。用一条‘河’或者是一股‘流’的比喻来表达它是最自然的了。此后，我们再说起它的时候，就把它叫做思想流、意识流，或者是主观生活之流吧。”^③意识流小说借用了詹姆斯的概念，熔进了弗洛伊德心理分析说的内容，在文学的园圃中破土而出。它的哲学和美学基础是尼采、柏格森以及弗洛伊德等人反理性的直觉主义。梅尔文·弗拉德曼说：“二十世纪某些小说家显著的特点是，他们企图把全部意识直接地和戏剧性地和盘托出。”^④内心独白、内心分析、感官印象是意识流小说三种主要表现方法，回忆、联想、梦境、幻觉、闪念、欲念等心理活动是它主要的表现内容。它把人物的“意识流”作为环境展示的线索，通

过时空颠倒、象征暗示，揭示人物心理和精神世界深处的隐秘。英国作家乔伊斯的《尤利西斯》被认为是意识流小说的开山作，此外还有沃尔夫，美国的福克纳、法国的普鲁斯特等也被尊为大师。西方意识流小说，由于它独特的生成背景，内容上尽管曲折反映出资本主义现实的某些真实，但又往往流露出作者浓厚的颓废绝望情绪，在强调向人物内心世界和“下意识”领域深入开掘的同时，又往往走上夸大直觉否定理性的极端。四十年代以后，意识流小说作为一种文学流派早已由盛而衰，不复存在，但作为一种创作方法和结构方式，仍然为许多作家继承和借鉴。当然，意识流小说并非西方文苑中独有的奇花。正如有的同志所指出的，鲁迅先生的《狂人日记》就是中国现代文学史上最早的意识流小说，比乔伊斯的《尤利西斯》还早出现四年。近年来，王蒙等许多作家也采用意识流手法来结构短篇小说。我国的“意识流”与西方的“意识流”小说相比，不仅内容上而且在形式上都是一种民族化了的创新。它们摒弃了西方此类作品形式主义、神秘主义和荒谬怪诞成份，使之成为现实主义文学创作的一种新的结构流派。王蒙说他之所以采用意识流小说的结构形式，完全是由内容决定的。他要表现的内容是“故国八千里，风云三十年”，时间比较长，空间比较宽，按一般结构表现，时间空间就成了一个无法突破的硬壳。“所以，我既要重视空间和时间的特点，又要突破时间和空间，因为不突破就没有办法表现更广阔的生活，没有办法表现生活中含有的丰富思想。”“怎样才能突破？我到现在为止能找到的一个方法，就是写情绪，写人的内心活动、人的灵魂。”③

“情绪结晶式”小说在整个心理印象小说中所占比例较大。这种结构可以看作是“非戏剧式”或“反戏剧式”结构的性格小说的进一步发展。“情绪结晶式”小说不仅没有戏剧冲突，而且情节本身也被大大减弱了。“作者想不靠故事情节这层台阶而直接走向主题的中心，……减弱故事情节的作用甚至彻底取消故事情节，正是新文学的特点。”^{③⑥}“非戏剧式”或“反戏剧式”性格小说，虽然也在减弱情节，但人物性格还是鲜明的，如契诃夫的《哀伤》，而“情绪结晶式”小说的人物性格同人物心理的描绘相比则要模糊得多。许多小说能使人清晰地看到人物心理的变动，却无法概括出人物性格的特征。如美国以写“情绪结晶式”小说为擅长的女作家尤多拉·韦尔蒂的《一条新闻》，通过主人公在阴雨天从旧报上偶然发现的一条其实与己无关的新闻所引起的心理波动，反映出一种情绪，至于主人公是什么性格的人，我们并不大清楚。这类小说之所以造成性格模糊、心理清晰的印象，是由于作家在结构中没有提供更多的足以展现人物性格的行动情节。虽然，环境也有助于塑造性格，但环境的塑造是静的造型，不是动的造型。环境同情节相比，更宜表现人物心理，因此，减弱情节、突出环境只能使人物心理比人物性格得到更充分的展示。心理也属于性格的内容，不过是内在的，隐现的，它丰富了性格的内容，把它丰富到不能使人一眼看出一语道破的程度。

世态素描式小说与前述两种稍有不同。意识流小说和情绪结晶式小说对环境的展示是由内向外，以人物的主观意识乃至潜意识和人物情绪的变动为轴心，放射开来或投射出

去，自由灵活地连接一系列相关或不相关的环境画面，而世态素描式小说则是由外向内，通过真实客观的环境的展示，反衬出人物的主观意识、心理和情绪，给读者造成更为强烈和更为直观的印象。如果说，意识流小说和情绪结晶式小说中的环境是附着在人物心理意识线上充分展示的话，那么，世态素描式小说中环境的变动，则成为人物心理意识和感官印象所依附的主线。这类小说时空范围比较集中，顺序性也较强，更接近于传统小说的展现人物内心世界的方式，所不同的是，它以特定时空中纷繁多姿的社会环境群体形象作为反映内容，把读者一下子推到环境面前，而不借重情节的铺陈渲染和人物性格的塑造来达此目的。鲁迅的短篇小说《示众》即如此。这篇作品由众多的人物（包括视点人物——卖包子的胖小孩在内）组成了特定的社会环境的群体形象。写了一个燥热的午后，路上行人争相观睹犯人被警察押着游街示众的场面，真实而客观地勾勒出当时愚昧的国民们精神空虚、百无聊赖、麻木不仁、寻求刺激的社会相。这是对半封建半殖民地旧中国普遍的国民心理入木三分的剖析，给读者的感官印象是非常强烈的。

心理印象小说的结构技巧，突出表现在环境的灵活运用方面。它是人物心理和印象反射的物质屏幕，同时又是粘结人物行动情节的“胶片”。人物现实的行动，过去的回忆，未来的想象，通过它紧紧地连接在一起。

心理印象小说虽然是一种新型的结构样式，但无论在在我国，还是在其它国家，都远远没有形成“主流”的地位，似乎将来也不大可能独占鳌头。然而，在百流并涌的形势下，由于它的特殊审美价值，越来越不容忽视，则是毋庸置疑的了。

注 释:

- ①马克思:《关于费尔巴哈的提纲》。
- ②《给康·谢·斯坦尼斯拉夫斯基》,见《高尔基论文学》第6页。
- ③见《中国历代小说史论》。
- ④凌濛初:《〈拍案惊奇〉原序》。
- ⑤鲁迅:《中国小说史略》。
- ⑥恩格斯:《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》。
- ⑦恩格斯:《德国农民战争》。
- ⑧转引《欧洲近代文学思潮简编》第19页。
- ⑨⑩⑪⑫⑬见《西方文论选》上卷第57页、60页、59页、62页、106页。
- ⑭⑮引见《西方美学史》上卷第66页、190页。
- ⑯见《中国历代小说论著选(上)》第217页。
- ⑰见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》
(劳逊著,邵牧君、齐宙译)第213页。
- ⑱引见《西方古典作家谈文艺创作》第605页、606页。
- ⑲⑳㉑见《共产党宣言》。
- ㉒㉓㉔引见《西方文论选》下卷第295页、296页、427页。
- ㉕别林斯基:《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》。
- ㉖《小说》(以群译,生活书店一九三八年版)第22-23页。
- ㉗《红楼梦》第一回。
- ㉘引见《鲁迅论文学艺术》第171页。
- ㉙《文学评论》一九八一年第五期。
- ㉚《当代美国文学》(上)(陆凡译,山东人民出版社一九八〇年版)第2页。
- ㉛载《环球》一九八一年第七期。
- ㉜参见《外国文学动态》一九八一年第三期。
- ㉝㉞梅尔文·弗拉德曼:《〈意识流〉导论》。
- ㉟参见《文艺情况》一九八〇年第十四期。
- ㊱普实克:《鲁迅〈怀旧〉:中国现代文学的先声》。

第三章 短篇小说结构的艺术技巧

短篇小说的结构有其内在规律。埃德温·缪尔认为，小说的结构规律是不以作家意志为转移的客观存在，作家“可能不了解它们，但重要的是，他必须服从它们。”^①

我们通常所说的“结构”，实际包含了两层意思：一指内容的具体存在形式，即既成作品的结构；一指内容向某种结构形式转化的方式方法，即作品结构的创造。客观存在的结构以及结构的创造，都有其规律可寻。前两章我们探讨了短篇小说客观结构的某些规律性，主要是从“结构—功能”这一角度谈的，本章则主要从结构内容和结构形式的关系上研究结构创造的某些规律性问题，重点是对短篇小说结构技巧的理解、运用与把握。

结构技巧属于结构理论与实践体系的有机组成部分。结构技巧绝非某一结构框架上的点缀品或装饰物，它直接参与整个创作过程，渗透在从结构构思到结构竣工的每一环节中。结构技巧对短篇小说这种叙事文学的小形式来说，更显得重要。日本小说研究家木村毅说：“短篇是技巧的”^②，我国著名作家老舍也说过：“短篇小说是后起的文艺，最需要技巧，它差不多是仗着技巧而成为独立的一个体裁。”^③

结构技巧在短篇小说所有技巧中举足轻重，一个作家能否写出合格的短篇小说，和他对结构技巧的理解、运用与把握关系极大。在结构技巧上的任何粗漫、疏漏，都可能导致结构的走型。近年来，我国短篇小说内容与形式都有了新的发展和突破，产生了不少脍炙人口的精篇佳制，但忽视结构技巧依然是一个值得重视和较为普遍的问题。唐弢同志曾在一篇文章中一针见血地指出，粉碎“四人帮”后不久涌现出来的一批短篇小说，包括某些获奖小说，结构弊病甚多，“绝大部分都是压缩了的中篇。”④日前，短篇小说不“短”，“长”风难刹，也多与结构技巧有关。可见，对短篇小说结构技巧的研究，具有十分重要的现实意义。

前章谈到，短篇小说发展的不同历史阶段，由于结构总体特征的不同，客观上限制了作家在结构技巧上施展本领的天地。随着内容与形式的发展，结构技巧也处于不断丰富、完善和创新的过程中，不可能存在万古不变的法规；即使同属一种类型的短篇小说，也因民族的特点，作家个性与风格的不同以及具体作品主题题材的差别而各异其趣。无论怎样的天才，都无法开出一张包罗万象的结构技巧清单。

结构技巧是说不尽的。然而，并不妨碍我们对短篇小说的结构技巧作总体性研究。因为结构技巧万变不离其宗，都受内在结构规律的约束。从结构及其创造规律出发去研究技巧，就可能避免挂一漏万或作茧自缚。我想引用劳逊先生的话说明我的观点：“本书（指劳逊所著的《戏剧与电影剧作理论与技巧》——引者）所用的方法和那种将技巧的处理习惯地当作一堆规则，只要背熟了就可以如法炮制的方法不

同，它不是那么简单的。……只有深切地了解创造的过程，才能有希望掌握技巧。”^⑤因此，本章论旨不在于开辟一个结构技巧的展览橱窗，而在于寻找一条能够从理论上认识与把握结构技巧的途径，透过结构规律的“树干”去观照技巧的“枝叶”，为结构技巧的采用、借鉴和创新，尽可能找到创作理论和美学上的依据。

第一节 对短篇小说结构技巧的实质性理解 ——关于结构的点、线、面

辩证唯物主义的认识论告诉我们，对任何事物的本质认识，取决于人们对该事物矛盾运动特殊规律的把握程度。短篇小说作为一种独立的文学体裁，不仅结构的外部形态有别于其它文学样式，而且结构创造的内在规律也是独特的，由此决定了短篇小说结构技巧的某些特征。在此，我想着重谈谈短篇小说结构点、结构线与结构面，以及它们之间相互关系的问题。我认为，这可能是打开短篇小说结构创造规律奥秘大门的一把钥匙。

一、短篇小说结构的“点”、“线”、“面”

“结构是主题的发展逻辑。”^⑥作家根据主题表达的需要，按照一定的方式，把题材组织起来，形成完整的艺术统一体，这就是作品的结构过程。主题发展的逻辑，是通过结构的创造过程体现出来的，为了把这一过程具体清晰地描述出来，我想使用结构点、结构线与结构面的概念来说明。

首先谈谈结构点。任何作品结构的形成，都是由某一点上开始的。作家在观察体验生活的过程中，常常被现实生活中的某个人物、某个事件或某种环境所感动，并在对素材的提炼中发现了它们与现实生活的某种本质联系，产生了强烈的创作冲动，急于把自己这种新的发现以及由此激起的独特而强烈的情感，通过最适合的体裁形式传达给读者，于是，结构创造过程也就随之开始了。那么，引起作家创作冲动、蕴藏着巨大的主题能量、潜伏着对读者施行最有力的艺术打击机制的某一事实或某些事实就是作品的结构点——结构生发之点。

曾经响亮地提出“结构第一”口号的我国清代戏剧理论家李渔关于“立主脑”的主张，有助于我们对结构点的理解。李渔说：“古人作文一篇，定有一篇之主脑。主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾；原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文；原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。”⑦如果不抱偏拗地理解，李渔所谓的“主脑”，应当是最能体现作家“立言本意”的“一人一事”。这和我们所说的“结构点”的概念基本上是一致或相近的。

结构点与主题、题材的关系怎样呢？结构点不是抽象的主题思想，而是思想与形象初步结合的意象实体。比如鲁迅的《药》所要表现的主题思想是，辛亥革命时期“群众的愚昧，和革命者的悲哀，或者说，因群众的愚昧而来的革命者的悲哀”⑧。但仅凭这样一个抽象的主题思想还无法结构作

品。实际上，《药》的结构点是“革命者的血被愚昧群众当药吃掉了”这样一个触目惊心的事实。在这个事实中，蕴藏着主题思想的巨大能量。结构点是随着题材的确定而确定的，但它不是一般的题材，而是题材中最核心的东西，它本身具有高度的吸引力和粘合力，能够象磁石吸铁一样，把题材中所有内容紧紧地吸引、粘合在它的周围。

现在，我们对结构点，可作这样的概括：结构点是结构的生发点，是作家立言的本意，作品的主脑。它不是抽象的主题思想，也不是一般的题材，而是蕴藏着巨大主题思想能量并对题材中所有内容具有高度吸引力和粘合力的主要事实。在作家结构作品时，它已明确地存在于作家头脑中，是一个思想和形象初步结合的最富于启示力与表现力的意象实体。正象歌德谈《浮士德》创作过程时指出的那样：“这意象是诗人作这部作品的灵魂，是使这部作品片断方而得以联结为整个事物的主干，是为各部分的律则，是界与各部分以一贯意义的。”⑨

短篇小说的结构点只有一个单纯的事实，即一个集中的矛盾冲突，而且，这一矛盾冲突本身蕴藏着丰富的主题能量。上面所举的《药》的结构点就是这样。再如，陆文夫的《围墙》（原载《人民文学》一九八三年第二期）的结构点是“而对亟待重修的围墙，建筑设计所的几派专家各持所是，长时间扯皮，议而不决；一旦围墙被别人修好并受到外界高度评价时，他们又一个个争相表功，当事后诸葛”，何士光的《种包谷的老人》（原载《人民文学》一九八二年第六期）的结构点是“一个垂暮之年幸逢盛世的老农，本来享

受‘五保’，衣食不愁，偏拣一块半荒的山坡地种包谷，为的是在去世前了却一桩宿愿：用自己的汗水给困难时期出嫁的闺女补办一份嫁妆”等等。中长篇小说的结构点往往由数个事实，即数个矛盾冲突组成。比如长篇历史小说《李自成》，围绕明清变动之际的社会斗争，展开了六组矛盾冲突。其中，以李自成为首的农民起义军同以崇祯皇帝为代表的封建地主反动势力的斗争，是作品的主要矛盾冲突。此外，还有明清两个王朝之间的民族矛盾冲突，明王朝统治集团内部的矛盾冲突，李自成起义军同张献忠起义军的矛盾冲突，张献忠起义军同明王朝的矛盾冲突，李自成起义军营垒中革命力量同流寇思想和叛乱分子的矛盾冲突。六组矛盾冲突有主有次，盘根错节，纵横交织。要完成如此宏大的结构，显然按照短篇小说那样以一个主要事实为结构点是不可能的，它需要有众多的事实来支撑。作家在开始结构时，虽然无法将所有大大小小的矛盾纠葛都考虑成熟，但对集中表现上述六组矛盾冲突的几个重大事实是成竹在胸的，这些事实就是整部作品的结构点。

另外，由于导致结构点形成的直接基因不同，短篇小说结构点的事实也不一样，它可能是一个生动有趣或惊心动魄的事件，也可能是一个感人至深的性格，还可能对某种环境所产生的一种特殊心理或印象。我国古典短篇小说，大多以一个生动有趣或惊心动魄的事件作为结构点。比如，为一只画眉鸟，惹出七条人命案（《沈小官一鸟害七命》）；用两个桃子就叫“有诛龙虎之威，力敌万夫之勇”的三员猛将自戕堂前（《晏平仲二桃杀三士》）；因十五贯巧合，崔宁枉

死冤狱（《错斩崔宁》）；海外经商的倒运汉，偶获蛟龙壳大发横财（《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破蛟龙壳》）等等。现代性格小说结构点形成的直接基因，则是人物某种独特的感人至深的性格或命运。比如，在处理一件极寻常的民事纠纷中，巡官奥楚蔑洛夫见风驶舵、趋炎附势、反复无常、变来变去的丑恶表演，是契诃夫《变色龙》的结构点；受封建科举制度毒害，既迂腐懒惰又善良懦弱的孔乙己，终于因偷书被丁举人打断腿含愤而死的性格悲剧，是鲁迅《孔乙己》的结构点。心理印象小说又有不同。威廉·福克纳的《熊》主要写一个孩子在同大熊对峙时的独特心理感受，神奇的大熊和它出没的那个神奇的环境，是作品结构点形成的直接基因。海明威的《乞力马扎罗的雪》的结构点是由积雪耀眼的乞力马扎罗山巅以及讨厌的大鸟、鬣狗等构成的象征着死亡的特殊环境，在一个生疽垂死的病人头脑中所激起的独特意识流。王蒙的《春之声》则是写一个工程物理学家过年回家，乘坐闷罐车时，那种纷至沓来的不协调的色彩、声音、形象，使他产生的心理意识和强烈的感官印象。

既然作品的结构点是一个或数个事实，那么，结构点运动的轨迹（即事实展示的顺序）自然就形成了一条逻辑发展的线索，这就是结构线。刘熙载说：“惟能线索在手，则错综变化，惟吾所施。”^⑩短篇小说一般只有一条结构线，中篇小说往往有数条结构线。短篇小说的结构线因结构点的事实不同，又可具体分为：（1）故事情节线——按照故事情节发生发展的逻辑顺序所设置的线索；（2）人物性格线——按照人物行动和性格发展的逻辑顺序所设置的线索；

（3）心理意识线（或叫环境线）——按照人物心理意识发展的逻辑顺序设置的线索（因为人物心理意识的流程与环境变换的程序是一致的，也可以理解为时空环境变换的逻辑线索）。

在故事小说中，结构中心在于突出生动有趣的事件，矛盾冲突的发展完全依附在事件推移的时间和因果关系的链条上，因此，故事小说的结构线就是故事情节线。性格小说的结构中心，在于突出人物形象和性格的特征，矛盾冲突依附在人物行动和人物性格发展的内在逻辑上，因此，性格小说的结构线就是人物性格线。同样道理，心理印象小说的结构线必然是心理意识线（或环境线）。

短篇小说的结构线还有“形双而实单”的情况。比如，鲁迅的《药》就是华老栓和夏瑜两条人物线，但华线作明线处理，夏线作暗线处理，实际上仍是一条结构线。莫泊桑的《项链》，既有女主人公的人物性格线，又有故事情节线，但两条线是重叠在一起的，故事情节线伏在人物性格线上，人物性格的展现过程就是故事情节的展现过程，实际上也是一条结构线。

结构线是结构点运动的轨迹，必然有纵向的延伸和横向的扩张。在延伸与扩张中，作品的题材被固定在一个具体的时空范围内，这就是结构面。短篇小说的结构面是和它的结构点、结构线对应的。与中长篇小说相比，它的面积最小，所囊括的人物、事件、环境也最少，正象别林斯基所说的，是一个最“狭隘的框子”。当然，不同作品的结构面，三要素所占的比例也不均衡，故事小说侧重事件的铺叙，性格小

说侧重人物形象与性格的刻画，心理印象小说则侧重环境表现。

二、“点”“线”“面”的内在联系

结构点、结构线和结构面在结构创造过程中互为依存，紧密联系。人物、事件、环境结构三要素，首先通过结构点凝聚为一个或数个事实（意象实体），然后通过结构线展开，最终转化为具体的有机统一的结构面。

结构点是结构创造的核心，它对结构线与结构面有着特殊的规定性。结构点的特征、性质，规定着结构线、结构面的某些特征和性质。有什么样的结构点，就应当有什么样的足以体现它的特征和性质的结构线、结构面。

结构线是结构的经络，作品结构的具体方式，是结构点的条理化、逻辑化。结构线的延伸与扩张，形成了结构面。它决定着结构面的幅度。

结构面是作品结构的既成形式；反映着作品结构的总体面貌和特征。结构面是结构线的固定化与形象化，同时，又体现着结构点的全部内容，起着吸收、溶解、渲染结构点的作用。结构点借助结构面变本加厉，踵事增华，由意象实体（通过语言）转化为形象实体。

结构的成败得失，要通过结构面来检验。结构面是结构创造的结果，也是结构创造的目的。

结构面的形成受结构点与结构线的共同制约：（一）结构点事实的单纯与复杂以及它所蕴藏的主题能量的多少，决定结构面的规模大小和内容的深广程度；同时，结构点的性质特征也决定结构面上题材要素（人物、事件、环境）的比重和

地位。(二)结构线的数量及延伸扩张幅度,直接决定结构面的大小,结构线在时间空间上的范围决定着结构面的具体规模。从这个意义上说,结构的创造过程,就是通过最理想的结构点和结构线创造最理想的结构面的过程。

三、对短篇小说结构技巧的实质性理解

结构点、结构线和结构面的具体特征以及它们相互间的内在联系,在一定程度上规定并影响着某种文学样式结构技巧的采用和发挥。

短篇小说的结构技巧,就是为创造一个最理想的(即最能充分体现其形式特征、发挥其以小见大艺术功能的)结构面选取最理想的结构点与结构线的技巧。结构点与结构线选取的过程,就是结构创造的过程,结构艺术技巧表现施展的过程。

从短篇小说的结构特征和结构创造规律出发,处理好点、线、面的关系,即点与线、点与面以及线与面的关系,是短篇小说结构技巧的主要内容。如何既能充分体现点的内容,又能严格有效地控制线的延伸扩张幅度,确保面不超过短篇小说结构所框定的限界,使点、线、面结合适度,恰到好处,达到浑然天成的境界,产生“只顷刻间,仍可借一斑而略知全豹,以一目尽传精神……”“……细看一雕阑一画础,虽然细小,所得更为分明,再以此推及全体,感受愈加切实”^①的艺术效果,便是结构技巧的精妙所在了。我认为,这就是对短篇小说结构技巧的实质性理解。

第二节 短篇小说结构技巧概述

基于对短篇小说结构技巧的实质性理解，我打算着重谈谈结构点的选取确立，以及结构线的设置表现问题。这两方面的问题，实际上已经包括了短篇小说结构技巧的主要内容。

一、寓丰富于单纯

短篇小说的结构点是整个结构大厦的基础，它的选取与确立，对短篇小说结构的成败，具有决定性意义。任何短篇小说的作者，在他们施展结构技巧的本领时，首先要在结构点的选取与确立上立竿见影，并被区分出优劣高下。

短篇小说的结构点是一个单纯的事实，而在这个单纯的事实中，必须蕴藏着丰富的主题能量。因此，结构点的选取与确立，同作品题材和主题的选取与确立相辅相成。

题材是结构的内容，也是结构点“入选”的对象。不同的文学体裁和文学样式，对题材的需求是不一样的。“如果题材不适合，一切才能都会浪费掉。”②短篇小说的题材较之中长篇小说更为广泛。

中长篇小说属于叙事文学的大形式，往往选取某一国家、民族在某一历史时期的重大政治军事等阶级斗争事件为题材。托尔斯泰的《战争与和平》描写十九世纪俄法战争的历史，罗贯中的《三国演义》，记述了东汉末年至晋朝统一期间，魏、蜀、吴三国割据、对峙、争霸的历史。即便以日常生活为题材，也需要有足以概括与再现一个时代社会风貌

的特征，或者说历史整体性展现的特征。一部《红楼梦》虽然写的是儿女情长，家庭琐事，但以此所展现的内容，却是我国封建社会由盛到衰的历史。短篇小说的题材一般不具备历史整体性展现的特征，仅仅是现实生活激流中的一朵浪花，一支插曲。它与戏剧的题材也不相同，戏剧题材的特征是行动中人物的冲突。缺乏戏剧冲突的题材能够写短篇小说，却不能写成戏剧。因此，别林斯基在论述中篇小说（即短篇小说）的题材特征时，十分精辟地指出：“有一些事件、一些境遇，不够拿来写戏、长篇小说，但却是深刻的，在一瞬间集中了这么多的生活，在一世纪里也过不完，中篇小说抓住它们，把它们容纳在自己的狭隘的框子里。”⑬

短篇小说题材的广泛性，可以概括为“少”“小”“碎”“杂”四个字。“少”指题材所包含的事件少、人物少、背景场面少；“小”指题材所反映的矛盾纠葛小，用魏金枝的话说是现实生活矛盾纠葛的“小组结”；“碎”指题材通常不是一个完整的故事，而是一些生活的碎块和片断；“杂”指构成题材的素材比较杂，“嬉笑怒骂，皆成文章”。

由于短篇小说题材具有广泛性特征，所以，在确定为作品题材的生活素材中，自然不乏单纯的事实。可是，单纯的事实并非都能作为结构点。鲁迅曾说过：“不可将一点琐屑的没有意思的事故，便填成一篇，以创作丰富自乐。”⑭短篇小说的结构点具有丰富的主题内涵。单纯而不丰富的事实，充其量不过是一些耗干油水的渣滓而已。当然，题材作为写进作品的一组生活素材，已经过作家的加工提炼。然而并不是所有的人物、事件或环境，都可以任意地确定为作品

的结构点。结构点是最强烈地引起作家创作冲动、潜伏着对读者施行艺术打击机制的、本身具有对题材中的其它内容产生吸引力和粘合力的核心部分。而这样的结构点，只有在作品主题思想基本形成和确定的前提下，才会真实存在。高尔基说：“主题是从作者的经验中产生，由生活暗示给他的一种思想，可是它蓄积在他的印象里还未形成，当他要求用形象来体现时，它就会在作者心中唤起一种欲望——赋予它一个形式。”^⑮可见，结构点选取确立的过程，同时也就是作品题材选取与作品主题确立的过程。

理想的结构点，不是海边的贝壳，可以凭游人俯拾可得，它要作家象采矿工人那样，深入到生活的底层中一锹一镐地去挖掘；又要象冶炼工人那样，把生活中得到的“矿石”，放进作家审美理想或者说主题的“熔炉”中一次又一次地去锤炼。短篇小说结构点选取与确立的技巧，不妨认为就是为单纯的事实“熔进”丰富的主题思想或者为丰富的主题思想“寻找”最单纯的事实的技巧，一言以蔽之：寓丰富于单纯。

寓丰富于单纯，需要作家慧眼独识，从日常生活的凡人小事中，发现与社会本质的某种不平凡的联系。契诃夫说，作家必须把自己锻炼成一个目光敏锐、永不罢休的观察家，在观察中，“得到自己的发现，而不是别人的、已经陈旧的东西。”^⑯他从一个喷嚏，想到奴性十足的小人物在等级森严的沙俄专制下的可悲命运（《一个公务员的死》）；从一个农民拧下铁道枕木下的螺丝钉当钓鱼坠子，而不知是犯法，看到了统治阶级残酷的精神文化掠夺给农民造成的愚昧

和无知（《凶犯》）；从两个朋友一次邂逅的表情变化上窥出金钱地位决定一切的社会里人性和人格的扭曲、变形（《胖子和瘦子》）。正象别尔金所说的，契诃夫能够“……朴素地、精确地、简洁地表现出平凡的、日常的生活真相——虽然这种生活在表现上没有什么值得注目的地方——是在于他能够表现出并不著名的平凡人物的真面目和他们的一举一动，因此而叫你从平凡的生活方式中、从生活的琐屑现象中揣摩到深刻的社会意义和历史意义。”①⑦

寓丰富于单纯，还要求作家善于对比，善于把不同事件撮二而一。巴尔扎克说：“艺术家的使命在于能找出两件最不相干的事物之间的关系，在于能从两件最平凡的事物的对比中引出令人惊奇的效果。”①⑧在辛亥革命时期，革命者被杀头示众是司空见惯的，群众由于愚昧，以为人血能治痼病也不足为怪，但鲁迅却从这两件平淡无奇而且互不相干的事件中找到了联系，产生了《药》的结构点。由于结构点本身蕴藏了丰富的主题能量，所以在揭示辛亥革命严重脱离群众的本质真实上，达到了同时代的现实主义作家们叹为观止的高度。

寓丰富于单纯，并不是强迫作家的眼睛只盯在身边琐事上，对于矛盾复杂的重大政治斗争事件同样不能放过。所以，结构点选取确立的技巧还表现在作家从某一小的角度观照大事件、使之单纯化的功力方面。张勋复辟是中国近代历史上轰动一时的大事件，鲁迅耳闻目睹了这一事件的始末，为了现实斗争的需要，鲁迅既不因事件本身矛盾的复杂而回避它，也不因创作急需硬把这样复杂的矛盾冲突塞给短篇小说。他

巧妙地从主要矛盾旋涡的外围，摄取了一个极小的涟漪——一条辫子去留问题上引起的风波，写成了非常出色的短篇，将这场复辟闹剧的反动本质及历史教训揭露无余。

结构点的确立，是作家艺术构思成熟的标志，说明一个思想与形象初步结合的意象实体已成竹在胸了。

二、集冲突于一身

短篇小说的结构线，显示着由结构点所确定的矛盾冲突（事实）发生发展的必然过程，同时，又具体规定着结构面的总体轮廓。从结构点来看，矛盾冲突过程展示得越充分越好；从结构面来看，矛盾冲突过程则展示得越集中越好。

不同类型的短篇小说结构线尽管不同，但都是通过作品中的人物展开的。是人物行动、性格、心理同客观环境（这里指广义的环境）矛盾冲突发展的逻辑线。以主要人物来设置结构线，是集中矛盾冲突的最好办法。

主要人物代表了矛盾冲突的主要方面。在主要人物身上集中熔铸了作家的审美理想、爱憎感情，作家通过主要人物的行动、性格、心理的展示，表现对现实人生的主观理解和评价。主要人物是整个作品“秤杆”上的“准星”，由它决定出作品主题的价值和份量。因此，有人把主要人物称为“主题性人物”。契诃夫说过：“人在写小说的时候，总是不由自主地先忙着搭好它的架子；从一群人物里只取出一个人物——妻子或丈夫。把这人物放在背景上，专门描写他，使他突出，把其余人物随便撒在那背景上，象小铜币一样，结果就成了一种象是天空的东西；中间是个大月亮，四周是一群很小的星星。”^{①9}将矛盾冲突集中于主要人物身上，既是突出结构点

的要求，又是缩小结构面的必然。短篇小说主要人物的行动、性格、心理意识发展的轨迹，无疑应是作品矛盾冲突的本身。

集冲突于一身，就是围绕主要人物展开矛盾冲突，不允许次要人物和主要人物平分秋色，更不允许以次要人物为中心，另辟矛盾体系。《羊脂球》写了十来个人物，但主要人物只有一个：妓女羊脂球。矛盾冲突完全集中在她一个人身上，以她在逃难旅途中的一系列行动构成了作品结构线索。

集冲突于一身，并不是排斥作品中次要人物的存在和作用。次要人物对表现主要人物、协助主要人物完成主题表达，也有不可忽视的作用。短篇小说中的次要人物，常常构成了主要人物活动的社会环境。如《祝福》中的鲁四老爷、四婶、柳妈、卫老婆子、祥林嫂婆家的人等等，构成了体现封建“四权”的环境形象。次要人物还担负着介绍主要人物的作用，读者可以通过他们的介绍，更准确地理解主要人物的行动、性格和心理特征。总之，次要人物是为突出和表现主要人物而设置、而存在的，对主要人物起着烘托作用。对于次要人物的表现是通过他们对主要人物的一系列行动所采取的态度、做法来描述的。他们的行动、性格、心理发展是勾连在主要人物线索上的，自身不作为独立结构线存在。有时候，为了表现主要人物，也需要对次要人物的身世、经历或者某种行动作必要叙述，但这种头绪一般不宜过多，否则，就要造成与主要人物夺戏的局面，使结构线分散了。当然，减头绪主要还应从削减次要人物入手，短篇小说应当把次要人物削减到舍此就无法表现主要人物的程度。有些作品甚至

可以不让次要人物出场，或者只在背景中交待一下就可以了。

有些作品，主要人物也不止一个。在这种情况下，作家就需要运用主线、副线或明线、暗线来加以调整。可以把其中某个主要人物作主线、明线，而另外人物作副线、暗线处理，并使这两条线紧紧归结在一起，形双而实单。前面，我们已举到过这方面的例子，此处不再重复。

三、趋一线于一点

短篇小说结构线的表现，除集冲突于一身外，还应当趋一线于一点——使矛盾冲突沿着一条结构线向高潮点迅速趋进。

高潮点又称焦点，是矛盾冲突的集中所在。当矛盾冲突的发展达到高潮点时，人物行动、人物性格和人物的心理印象，才能获得最充分、最清晰的显现；结构点所蕴藏的主题能量，才能最集中的释放出来；从而，读者才能在情感与理智上，受到一次强烈有力的艺术打击。趋一线于一点，既能突出结构点，又可避免结构线因目标不集中而枝蔓过多。

趋一线于一点，需要选择能够尽快接近高潮点的冲突展现角度。一般有两种角度：顺叙角度和倒叙角度。

顺叙角度就是从矛盾冲突开端向高潮推进，从因到果。用这种角度展开矛盾冲突，比较自然，随着矛盾冲突出现、发展而步步激化，象运动员百米冲刺，一口气跑到终点。但用这种角度，起点必须具有足够的推动力，否则，就不可能迅速接近高潮。

倒叙角度是从矛盾冲突的结局向高潮推进，从果到因。用这种角度展开矛盾冲突，可以简化冲突过程，只将矛盾激

化的主要原因交待清楚就可以了。作家组织冲突的灵活性也比较大，既可用直接铺叙的方式，也可以用回忆插叙的方式。但这种角度，要求矛盾冲突的结局必须有足够的反冲力，一般应是一个引人注目或出乎意料的事件。如果结局很平淡，就不可能迅速接近高潮，反而会成为一种障碍。

角度的选取，需要视题材的内容而定。契诃夫的《胖子和瘦子》，只能选取顺叙角度，而采用倒叙角度则不合适。有些题材既可以采用顺叙角度，也可以采用倒叙角度，比如《杜十娘怒沉百宝箱》，作者采用了顺叙角度，从杜十娘与李甲相遇相识相爱一直写到孙富挑唆、李甲背叛、十娘投江。也可以采用倒叙，先写十娘饮恨投江，而后追溯经过。可是用倒叙，故事效果就会大大削弱。所以角度的选取，又不能不考虑结构目的。鲁迅的《祝福》本来可以用顺叙角度展开矛盾冲突，从祥林嫂出生写到她死，但作家却采用了倒叙的角度，由结局——祥林嫂的死开始写起，然后追叙她死的原因，使矛盾冲突迅速达到了高潮。《祝福》如采用顺叙角度，很明显可以增强作品的故事性，但作家结构目的在于追究逼死祥林嫂的社会原因，所以，采用了倒叙。

迅速向高潮推进，还需要解决动力问题，即激化矛盾冲突的手段。大体也可以归纳为两种：外在推动力和内在推动力。

外在推动力，就是通过一系列偶然事件的插入，造成某种“悬念”“危机”，迫使矛盾冲突激化，将情节推向高潮。这就是所谓“巧合”的运用。莫泊桑的《项链》，写女主人公突然接到一封教育部长的请柬，邀她去参加舞会，这一偶然事件的

插入，迫使情节向前发展，是去还是不去？女主人决定去，这种选择是偶然的（因为她可以不去）；既然去又没有项链，借还是不借？女主人公选择了借，仍是偶然；在舞会上她大出风头，不巧回家发现项链丢失，又来一个偶然。矛盾冲突正是通过这一连串偶然事件的插入，不断激化。我国古典短篇小说使用巧合更为普遍，“无巧不成书”。正如有的同志所指出的，“三言二拍”里写尽了巧骗、巧言、巧会、巧遇、巧计、巧赚、巧勘、巧解。以外力推动，并不是完全排斥内在的必然性，如果《项链》的女主人公不爱虚荣，也就不会发生借项链、丢项链那些偶然事件了。可是，并不是所有偶然事件都有必然性，如丢失项链就缺乏必然性，但它却是激化矛盾的最关键性的事件。采用外在推动力，往往造成情节的突变和跃进，有利于加快向高潮推进的速度，但，由于动力来源主要靠外力提供，矛盾冲突的内因的发挥与表现受到了限制，同时，如果偶然事件选用不当，推动力就变得微弱和浮泛，不仅不能激化矛盾，反而弄巧成拙。

内在推动力，是靠矛盾冲突的内在必然性，促使情节向高潮推进。在矛盾发展过程中，虽然也有偶然事件的插入，但偶然性事件本身不会对情节进展发生根本性影响。契诃夫《一个公务员的死》写主人公看戏时，一个喷嚏打在一位将军的脑顶和脖子上。这个冲突发端具有偶然性，但在冲突向高潮推进过程中，偶然性并没有成为矛盾激化的根本原因。小公务员四次向将军赔礼道歉，以致一命呜呼，完全出自一个奴性十足的小人物性格发展的必然逻辑。鲁迅的《祝福》也是采用内在推动力，将祥林嫂的性格、命运与环境的冲突

推向高潮。内在推动力不乞灵于巧合，但并不排斥巧合的运用。正如马克思所说过的：“如果‘偶然性’不起任何作用的话，那么世界历史就会带有非常神秘的性质。这些偶然性本身自然纳入总的发展过程中，并且为其他偶然性所补偿。但是，发展的加速和延缓在很大程度上是取决于这些‘偶然性’。”^{②⑩}《一个公务员的死》中，主人公的喷嚏偏偏打在将军头上而不是别人头上，《祝福》中祥林嫂搬动祭器恰好被鲁四婶撞见等，多少有些偶然性，为激化冲突起到了一定的加速作用，但这些偶然性仅是在个别情节链条上的出现，尚未形成一条完整动力线。内在推动力，靠情节自身的力量向高潮推进，以量变促成质变，一般说不如外在推动力那样迅速显著，却比外在推动力强劲深沉，对一些矛盾冲突构成因素相对复杂的作品，用这种推动力尤为适合。

四、聚时间于一瞬

当作家将矛盾冲突迅速向高潮点推进的同时，又必须严格控制它在纵横两个方面的延伸与扩张。时间和空间，是矛盾冲突的存在形式，压缩矛盾冲突的时空范围，是限制结构线延伸扩张的最有效措施。控制结构线纵的延伸，在于时间区间的合理框定上。聚时间于一瞬，是它的表现技巧。

短篇小说对矛盾冲突的截取，一是用纵剖面写法，从较长的时间链条上，截取几个点，纵向地展示人物和事件发展的历史；一是用横断面写法，从时间链条上，只取一个点，横向地展示人物与事件的某一片段。当然，纵剖与横断，都是相对的，矛盾发展的纵的流向再长，也只能集中地表现在几个横向展开的时间点上；同样，横的扩张再短，也有纵的时间

延伸。作家在选取一种写法时，又常常杂以另一种写法。如普希金的《驿站长》，采用纵剖面写法，记述了主人公的不幸遭遇，但在纵向叙述中，把主人公历史集中在两个横断面上：一个是女儿被骠骑兵拐走的那一段时间生活，一个是主人公临死前那一段时间生活。茨威格《一个陌生女人的来信》，作品的时间只是从小说家R读信到读完这封信为止，显然是横断面写法，但信的内容却是痴情而不幸的女主人公一生所历，又是纵剖面写法了。

短篇小说时间概念的显示可以用不同写法，但必须高度集中在一点或几点上。这一点或几点与矛盾冲突的整个时间链条相比，只能是短暂的一瞬。作为短篇小说时间概念的一瞬既是短暂的一瞬，又是具有最大概括力的一瞬。

契诃夫的《哀伤》，写旋匠风雪之夜送老伴就医，中途发现老伴死了，他自己最后也被冻僵。旋匠夫妇在贫病冻饿中的悲惨结局，在他们的一生中，只是极其短暂的一瞬，而作家异常敏锐地发现了这一瞬间所包含的丰富内容，并把这一冲突紧紧地嵌进这一瞬间，使之成为两个小人物全部生活的写照。作家感到这一瞬足以载荷结构点的全部内容，便果断地剪掉时间链条上的一切多余的部分，情节结构显出惊人的凝炼和集中。乔治·吉辛的《门房的女儿》，写一个充满资产阶级虚荣心的姑娘和她低贱的社会出身之间的矛盾冲突。作家把这一冲突聚集在主人公回乡探亲的短短几天时间内，通过她在这瞬间的所见、所闻、所为，突现了矛盾冲突的全部内容。

《哀伤》和《门房的女儿》是用横断面写法。我们再看

用纵剖面写法的作品，如契诃夫的《宝贝儿》反映了一个精神空虚、缺乏独立生活见解和明确的生活信念、一味追求精神寄托的女主人公无聊平庸的一生。作品的时间是主人公生活时间链条上的五个点，在这五个点上，概括了主人公全部的生活内容：出嫁前，她爱父亲、姑妈、法语教师；结婚后又爱丈夫；丈夫死后，又爱上一个木材商；木材商人死后，又爱上一个兽医；兽医死后，她又把爱寄托在兽医儿子的身上。莫泊桑的《一个女长年的故事》也取纵剖面写法，把主人公不幸遭遇集中在婚前被人遗弃、婚后受丈夫虐待两个时间点上。

纵剖面写法，既要反映出矛盾冲突的过程，又要避免琐碎，时间的切点不宜过多；同时，每一切点上所反映的生活必须是“价值生活”，而不是单纯的“时间生活”。因此，时间的切点，常常就是事件和人物性格发展的转折点（《一个女长年的故事》），或者是人物命运的支撑点（《宝贝儿》）。

横断面写法与纵剖面写法比较，前者更有利于时间上的集中，所以短篇小说表现矛盾冲突取横断面写法比较普遍。但纵剖面写法也有横断面写法所不能替代的长处，即能比较清晰地展现故事和人物性格、心理发展的脉络，因而也常为短篇小说所采用。

如果把短篇小说结构面的容量，看做是一个不变的常数，那么，时间的切点与它所展开的生活断面是成反比的：时间的切点越少，所展开的断面越大，每个点上概括的生活内容越广泛；时间的切点越多，它所展开的生活断面越小，每个点上

所概括的生活内容也越狭窄。因此，在保证短篇小说结构面容量不变的前提下，只有两个办法：一是扩大生活断面，减少时间切点，这是最常见的；一是增加时间切点，缩小生活断面。日记体、书信体、编年体、故事体小说多采用后种办法。如果既不减少时间切点，又要扩大生活断面，必然使短篇小说的结构走型。一些初学写作的同志之所以常常爱用纵剖面写法，而又常常失败，这是一个很重要的原因。

五、缩空间于一隅

短篇小说的空间概念，指矛盾冲突发生发展的地点。一个地点可以是一个场面，也可以是几个场面。中篇小说一般有较多的地点（场面）的变换，而短篇小说只能选择一个或几个最主要也是最必要的地点（场面）作为空间环境。能在一个地点、一个场面解决的，绝不放在一个地点几个场而去解决；能在一个地点几个场面解决的，绝不放在几个地点几个场面去解决。地点（场面）的选择与安置，既要合情合理，又要十分经济，有利于组织和集中矛盾冲突，造成高浓度、高效能的生活横断面。

缩空间于一隅，是作家对环境形象进行典型化提炼的结果，包括了量的精简和质的扩充这样两方面的内容。作家从矛盾冲突发生发展的众多地点（场面）中，仅选出一两个地点（场面）作为作品的空间环境；而且，这一两个地点（场面）又具有高度的概括性和普遍性，具备了矛盾冲突发生发展所需要的一切客观条件。所以，缩空间于一隅，能起到以一当十、以少胜多的作用。我想以何士光同志的《乡场上》为例，作简要分析。作品的故事情节并不复杂，但矛盾冲突所表

现的生活内容却是非常丰富的，几乎记述了冯么爸和罗二娘各为代表的两种人物命运的兴衰史。作者完全可以把这一矛盾冲突放在不同的地点（场面）去展示，但作者经过精心筛选、提炼，最后以梨花屯乡场作为空间环境，只用一个地点一个场面就轻而易举地达到了目的。乡场虽然狭小、偏僻、边远，毕竟是梨花屯唯一的“闹市”，对那里的庄稼人来说，“这仿佛就是整个人世”。作者是将这“一隅”当作现实农村的一个缩影来描写的。十年浩劫，被贫困折磨的庄稼人无钱无粮，无副业产品到这里出售和交换，象主人公冯么爸这样的“漏斗户”，更羞于在乡场上抛头露脸，长期以来乡场变成了罗二娘之流搞特权、搞不正之风的一统天下。粉碎“四人帮”后，党在农村的各项政策给农民撑了腰，壮了胆，使他们在经济上翻了身，冯么爸和所有的庄稼人再也不必“破帽遮颜过闹市”了，他们挺直了脊梁，同罗二娘及其后台所代表的特权思想、不正之风作斗争，扬眉吐气地出现在乡场上，成了乡场真正的主人。作者通过乡场这一特定的环境，把梨花屯各阶层的人物集中在一起，矛盾冲突在这里展开，人物性格在这里碰撞、闪光，造成了一个高浓度、高效能的生活横断面。作品象一出有声有色的独幕剧，给读者留下异常鲜明的印象。

短篇小说的场面有时不止一个，但作家必须把展示冲突高潮的场面作为主要场面来着力刻画。主要场面之前的一些场面，一般作为高潮的铺垫场面，主要场面之后的场面，一般是冲突的尾声场面或结局场面。场面与场面之间通过结构线连缀，造成纵的时间感和一个完整的空间概念。

在谈到时间与空间时，还不能割断自然场景（如地理形势、气候特征、自然风物等）、社会场景（人物关系和时代氛围）同它们的联系。自然与社会场景展示在时间与空间里，使时空具体化形象化。离开了时间空间，自然场景与社会场景就无所附丽，抽去了自然与社会场景的具体内容，时空也无法显现。王汶石的《风雪之夜》，着力刻画了渭河平原风雪夜的自然场景，在人与环境的冲突中，展现区委书记严克勤热情、乐观的性格和为合作化事业不辞劳苦、一丝不苟的感人品德。作家对风、雪、夜的具体自然场景的设置，本身也限制了矛盾冲突伸缩扩张的范围。莫泊桑的《月色》用细腻的笔触，描绘了大自然的投影，刹那间在马里尼央长老心灵深处所引起的波动。作品把人物内心的冲突，紧紧限定在月色这一特定的自然场景中。社会场景不仅是一种有形的限定，而且，还是一种无形的笼罩，好象从舞台主灯上投下来的一束“追光”，跟踪着人物的每一个行动（包括外在的与内在的，意识的与潜意识的）。它是作品人物某种性格、某种心理印象社会属性的主要根据。社会场景在作品中可以是明朗的，即通过具体人物与具体人物的矛盾关系构成；也可以是朦胧的，即通过一定社会的思想、意识、风俗习惯、道德、心理、情绪等汇成的时代氛围暗示给读者。菲律宾作家凯克尼奥的《只属于她自己》，写一个母亲在想象中与未来“儿媳”争夺儿子的爱的冲突，其实，她的小儿子才刚会走路。作品的社会场景，完全是一种朦胧的时代氛围，表现出作家对资本主义社会严重的社会道德问题的忧虑与关注。尽管社会场景同自然场景都附丽于时间与空间，并

作为内容使时间与空间环境具体化，但社会场景对作品的内部结构影响更大更深些，对自然场景也起着着色的作用。鲁迅的《故乡》开头，那种阴郁、凄冷、萧索的风景描绘，正是当时社会场景所特定的色调。至于《祝福》中鲁四老爷书房的陈设，普希金《黑桃皇后》中伯爵夫人那张镀金剥落的长沙发，契诃夫《嫁妆》中女主人公那扇永远关闭着的百叶窗，更是社会化了的自然场景，这里就不多说了。

在现实生活中，矛盾冲突无时不有，无处不在，但短篇小说只给矛盾冲突时间上的一瞬，空间里的一隅，而且在这一瞬一隅中，又有着具体的自然场景与社会场景的严格限定，因此，对整个作品结构所产生的约束力之大，是不言而喻的。

艺术都是局部的片段的人生描写，任何富有概括性的形象都无法与整个社会人生相比。史蒂文森说：“小说并不是因其精密而被加以价值判断的人生的誊写，小说乃是人生的某个侧面，某个角度的单纯化。”^{②①}小林多喜二用“画框”作比喻，说“正象画家由田野山河、无数的风景之中，仅选一个场面，镶到‘画框’里那样，我们是把无数的经验选择取舍，重新组织，把它镶到叫作‘小说’的框子里去”^{②②}。短篇小说不过是一个最狭隘的艺术“画框”罢了。然而，正因为它是狭隘的，又是艺术的，所以，才具有以小见大的特殊艺术功能。王朝闻说：“好的作品，其形象具备较高的概括性，被容纳在画框里的局部生活，要显得出它和画框之外的生活的关联，而不使它死在画框里。”^{②③}无疑，短篇小说的结构技巧，对创造一个能够以小见大的狭隘的艺术画框所

发挥的作用，是十分重要、不容忽视的。

第三节 结构技巧的美学观

短篇小说的结构技巧，是同短篇小说结构创造的特殊规律相联系的。要运用和把握短篇小说的结构技巧，首先应当从认识理解短篇小说结构创造的特殊规律性入手，这是毫无疑问的。但是，短篇小说毕竟是文学样式的一种，在它结构创造的特殊规律性中，必然也包含着文学作品结构创造的共同规律性，适应着文学作品所共同遵循的某些美学原则。这些，同样是不能忽视的。否则，就会把短篇小说结构及其技巧的研究孤立化、绝对化、神秘化，尤其在对结构技巧的把握方面，容易脱离辩证法，陷入形而上学的泥沼。

任何结构技巧都不是孤立的、绝对的，短篇小说也不例外。所以，当我们对短篇小说结构技巧问题，作了上述探讨之后，还需要从另一个角度，即文学作品结构创造的美学角度，予以观照。结构美学所牵涉的问题很多，非本节所能言尽，我想只从意境的角度，谈谈对短篇小说结构技巧的理解和把握。

“艺术要通过一种完整体向世界说话”^{②4}。文学作品的形式是为内容服务的，好的形式必然是最适合内容表现的形式。内容与形式高度完美的统一，提到美学高度来认识，就是意境的创造与表现问题。

王国维认为：“文学之事，其内足以摅己而外足以感人

者，意与境二者而已。上焉者，意与境浑，其次或以意胜，或以境胜。苟缺其一，不足以言文学。”^{②⑤}短篇小说同诗歌、散文一样，存在着独立的意境。短篇小说的意境，就是指作家的主观情意与客观物境（即作品中人物与社会、自然环境的总和）有机完美的交融契合，通过作品的整体工程并借助读者想象，所表现出来的具有立体感和耐人寻味的形象图画。这种图画是主观与客观、思想与形象、内容的有限性与无限性、形象的直接性与间接性的高度统一。它高于客观存在的“第一自然”，是现实生活的升华、飞跃。意境浓郁的短篇小说，总是把作家深刻丰富的意蕴、强烈充沛的情感，物化为具体而鲜明的境象，具有强大的艺术感染力，它可以开拓读者联想、幻想的广阔天地，产生“言外之味，弦外之响”^{②⑥}。关于这个问题，我已在《短篇小说意境探微》一文（见本书第五编第十四章）中作了较详细的说明，此处从略。

短篇小说结构技巧必须有利于作品形式与内容的统一，达到意境的美学高度。

结构是作品的骨骼，结构的生发是与作品的意蕴核心相契相印，结构点就是作家的意蕴核心所在。结构点的形成与意蕴核心的形成是完全一致的。首先，都是形象思维规律使然。从概念出发、“主题先行”等等一切“人为”设置的结构点都会破坏作品意境的形成。别林斯基认为“创作是无目的而又有目的，不自觉而又自觉，不依存而又依存的：这便是它的基本法则。”^{②⑦}现实生活是结构点形成的基础。如果作家不是从真实丰富的生活出发，也不受由此所产生的强烈的真情

实感所驱使，结构点也就变为空中楼阁。只有从生活出发，不停顿地研究生活的人，才有可能成功地找到理想的结构点，并创造出深邃的意境来。

短篇小说的结构面，虽然不等同于境象画面，但它却是境象画面中最重要的部分之一。作品意境的烟云，首先要缠绕在结构大厦的梁柱间。好的结构面，一定是意蕴深藏的结构面。境象画面对意蕴核心有着高度的溶解力、渲染力，结构面对于结构点也是这样。由结构面所框定的题材内容，理所当然的是构成境象画面所必须的典型环境和典型人物。

意境创造的最高标准是意境浑成。这也是结构点与结构面结合的最高美学标准。当点大面小或点小面大时，就可能出现或以意胜、或以境胜的情形。完全没有结构点与结构面的“短篇小说”，意境全无，“不足以言文学”。意境浑成的手段里，必然包括了结构技巧。因此，意境又是检验结构技巧成败得失的重要审美尺度。短篇小说结构技巧的美学意义正在于此。

造成结构的形式美，是意境浑成的重要条件之一。没有完美的结构形式，不可能有完美的意境。

我认为，结构的形式美，主要表现在结构的完整、和谐统一、匀称等方面。

短篇小说，虽然反映生活中的某个片段，但它在作品中是以一个完整的矛盾冲突过程出现的。我国古典话本小说特别强调有头有尾，首尾联贯，这不仅是说话艺术的要求，而且也是结构形式美的要求。现代短篇小说，在表现冲突过程时，不一定象我国古典短篇小说那样，详细展示过程细节，

但矛盾冲突的发展脉络应当是完整的、清晰的。比如结局，在现代短篇小说中常常不作为一个独立部分，而是与高潮结合在一起。契诃夫的《无题》、《谣言》等，高潮本身就是结局。这种情形，不能视为结构不完整。但有些作品，在矛盾冲突还未得到展现时，就不了了之，这就是结构上的缺陷了。当然，这里需要说明，结局并非是作者对于他所提出的矛盾冲突的具体解决办法或现成答案，而是作品中反映的矛盾冲突过程的自然收结。

和谐统一，是结构形式美的另一表现。和谐和统一指结构必须节奏和谐，格调统一。现实生活中，任何矛盾冲突发展的轨迹，都不是一条直线，而是一条波浪起伏的曲线。短篇小说反映现实矛盾冲突，不仅反映生活节奏，还要使之更加理想化、典型化，使之更富有韵律的美感。“文章最要节奏，譬之管弦繁奏中，必有希声窃渺处。”^{②8}张与弛、动与静、轻与重、缓与急、重复与对比、突转与延宕等，都要保持适度。美国学者菲尔认为，鲁迅的《示众》集中体现了鲁迅小说结构的四个特征：（一）反复重叠——民族式地让同一词汇、同一道具或同一人物在小说中反复重叠地出现（如卖包子的胖小孩以及“热的包子咧，刚出屉的……”的喊声），用以建立起故事的基本框架。（二）运用“封套”——把上述反复重叠的词汇、道具、人物有意识地放在故事或情节的开始和结尾，使之起到如戏剧开场和终场时拉幕和闭幕的作用。（三）音响和寂静相对比——音响在寂静中爆发，表示故事开始，由音响再回到寂静，表示故事结束。

（四）静止和行动相对比——故事开始后，种种人和事纷至

醒来，进入行动，故事结束时，又回到静止状态。节奏的和谐统一，要与情节发展相适应，也要与情感的起落相合拍。

《促织》写成成名因捕不到促织，未能如期纳贡，被打得“两股间浓血流离”，这是情节的急处，也是情感的悲处；后来终于捕住一只，情节又由急变缓，情感由悲到喜；谁料刚捕到一只促织，偏偏被不懂事的小儿子弄死了，儿子怕父见责，投井而死，此又由缓变急，由喜变悲；儿子虽死，成名却意外捕到一只善战的促织，并因此得到许多好处，情节又由急变缓，又由悲到喜；成名夫妇庆幸之余，突然发现那只促织原是小儿子的精灵所化！此又由缓到急，由喜到悲。讲究情节、情感节奏的和谐，是我国古典短篇小说的普遍特色，所以才能产生“说国贼怀奸从佞，遣愚夫等辈生嗔；说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪；讲鬼怪令羽士心寒胆战；论闺怨遣佳人绿惨红愁……”^{②9}那样强烈的艺术感染力。短篇小说情节结构技巧在于迅速向高潮推进，但从形式美考虑，又必须注意节奏感。如果毫无波澜，平铺直叙，就会破坏结构的和谐统一。

短篇小说结构的和谐统一，还表现在结构格调上。我国古典美学所谓“阳刚”之美和“阴柔”之美，就是不同的格调。格调反映在语言表现方面，也反映在结构方面。不同作家或同一作家的不同作品，结构格调不尽相同。鲁迅的《药》、《高老夫子》、《伤逝》格调不同，但在每一篇作品中格调又完全一致。孙犁的作品，大多采用抒情诗格调，轻松，自然，结构散而不懈，作品中，没有惊人的大波大澜，却有动人的涟漪小涌，用谈笑从容的态度来描摹风云变幻。他的

《荷花淀》从始至终保持了这种格调。倘若把水生夫妇月夜话别换成小两口慷慨激昂的支前挑战，或把饶有风趣的淀上伏击变为与敌人的白刃格斗、壮烈拚搏的场面，那就完全破坏了结构格调的和谐统一。有些作品在形象结构中，常常加入抽象的议论，这本来无可厚非，关键在于结构格调是否和谐一致。左拉的小说议论很多，但我们不感到生硬，可是有些同志作品中的议论却使我们读了很不自然，格格不入。

结构的形式美还在于匀称。表现在短篇小说中就是情节密度的控制问题。短篇小说的结构面是一个狭隘的艺术画框，结构过疏，内容容易松散，结构过密，内容又容易拥挤板结。如何巧妙剪裁，疏密有致，撒得开，收得拢，确是结构技巧的重要问题。马卡连柯说：“在结构中，最使我感到困难的是故事的密度。我所了解的密度是在一定的篇幅里，比方说一页或一章里所包括的内容……”^③有些作品，题材内容比较分散，为了防止结构过疏，作家就需要“密植”，对题材适当做纵的收缩和横的扩张。相反，有些作品题材内容比较集中，为了防止结构过密，作家又需要“间苗”，对题材适当作横的压缩和纵的延伸。这样才能保持合理的密度，造成结构匀称。

意境是作家所描绘的特定艺术形象及其所触发的读者形象思维的总和。阿·托尔斯泰曾把读者形象地比作“第二磁极”，它与作者之间通过作品的“磁场”，进行情感交流。如何适应读者的审美心理，发挥和开拓“第二磁极”的形象思维即想象、联想、幻想的作用，是结构技巧运用与把握的另一个方面。

短篇小说叙述角度的选择，主要是从这个意义上考虑的。木村毅认为，短篇小说的价值“总要看作品在读者心里唤起的情绪的反动（即情绪反应感染——引者）的多少而决定。……所以作者在动笔创作的时候，总要先想一想如何便能在读者心里无疑滞地唤起这情绪的反动。是主观的态度好呢，还是客观的态度好呢？还是写成一篇第一人称小说呢？还是写成一篇第三人称小说呢？还是取全知的态度呢？还是借用一个作品中人物的视点的形式呢？”③广泛的第三人称角度，叙述人是作者自己，叙述人完全站在客观的立场上，同时又不被读者发现，读者在看不到叙述人的情况下，仿佛是武陵人无意闯入桃花源一样，使结构保持完全的客观。而且，叙述人是个全知全能的角色，它的视点不受任何限制，可以满足读者的一切好奇心。但用这种叙述角度时，情节内容必须使读者感到兴味，完全缺乏故事兴味的作品，难于吸引读者。同时，读者看不到叙述人的形象，听不到叙述人的语调，有时会象跋涉长途缺少旅伴的游客，难免产生一种寂寞感。第一人称角度，叙述人是作者或作品中的一个人物，叙述人以“我”的亲身经见向读者侃侃而谈，读者对叙述人看得见，听得着，随时可以用理智和感情同他交流（或交锋），具有广泛第三人称所缺少的亲切感。但是，选用这种叙述角度，读者的视野被限制了，只能见“我”之所见，闻“我”之所闻。如果“我”的叙述不与读者的心理契合，读者发现叙述人是一个絮絮叨叨俗不可耐的碎嘴女人，那么所产生的失望与沮丧决不比由于缺少旅伴所产生的寂寞更好受些。特定的第三人称，兼备了前两者的长处，叙述人是作品

中的某一特定人物，不是作者自己，也不是作品中的“我”，所以，读者既感到结构的客观真实性，又感到一种亲近感。当然，在吸收了前两者的长处时，也无法避免它们各自的短处：在视野开阔上不如广泛第三人称，在亲切感上又不及第一人称。除以上三种叙述角度外，还有变化人称角度，即在一篇作品中，叙述人不只一个。由于叙述人的形象、语调不同，给读者造成一种新鲜感。但如果变换过于频繁，结构的稳定与平衡不好控制，也难以和读者心理节奏合拍。因此，必须根据题材的特征，选用最恰当的叙述角度，以适应读者的心理。

与叙述角度选择具有同样性质的，还有作品的开头与结尾的处理问题。开头开得好，对读者就有强烈的吸引力，开头开不好，读者会兴味索然。“若起不得法，则杂乱浮泛。一篇之中既不得机势，虽善于承接亦难生色。”^②优秀的短篇小说作家象有经验的渔夫，总是把最能勾引读者上钩的香饵，放在作品首处。如陀思妥耶夫斯基《圣诞树和婚礼》开头：“前几天，我看了一次婚礼，……啊，不！我不如跟您谈谈那棵圣诞树。那次婚礼很出色，我非常喜欢；不过，另外有一桩事情更其出色，不知怎么，我眼看着婚礼，心里想起了那棵圣诞树。事情是这样的……”这种开头对读者产生的诱惑力之大是可以想见的。还有些开头，单刀直入地展开情节的主要画面，使读者的好奇心一下子被故事情节本身所吸引。如契诃夫《普里希别叶夫中士》一开头，就由法官宣布主人公的罪状：“普里希别叶夫中士，您被控在九月三日用言语和动作侮辱了乡村巡官席京、乡长阿里亚坡夫……您

承认犯了这些罪吗？”读者随着情节的开始，兴味油然而生。当然，引起读者的兴趣，远非作者的根本目的，放饵是为了引鱼上钩，一旦读者上钩，就不由自主地被纳入作家的结构意图了。结尾与开头的作用有所不同，“起句当如爆竹，骤响易彻；结句当如撞钟，清音有余。”^③从读者审美角度看，它是向读者心灵之钟发出的最后的有力一击。对于意境“大坝”的合龙，对于激发“第二磁极”的想象、联想、幻想，起着重要作用，也标志着由作品产生的艺术打击任务最终完成。艺术的结尾，同非艺术的矫揉造作的结尾不同——如果用标点符号来比喻的话——它不是一个平平淡淡的句号，而应是一个出人意料的惊叹号，发人深省的问号，或者是言有尽而意无穷的省略号。它不是画蛇添足，狗尾续貂，而是锦上添花。《项链》的结尾，给故事和主题增添了意想不到的新鲜内容——主人公为之大吃苦头的项链原来是假的！这不仅对矛盾冲突的高潮是一个闪光的照应，而且，也把读者推入巨大的想象空间，使他们怀着激动的心情去体会言外之味，弦外之响。鲁迅的《长明灯》的结尾，则是一个与矛盾冲突似乎无直接干系的画面——一群孩子猜谜，并把疯子扬言“吹灯”“放火”作为笑料编入他们的儿歌中，作品在孩子们的嬉笑声中结束。这一结尾不同凡响之处，在于用孩子们无知的嬉戏同疯子“吹灯”“放火”的行为进行对比，在疯子这个革命者看来是壮举的行为，而在孩子们眼里不过是好玩的笑料！这个结尾不仅使读者受到深刻的思想启迪：要彻底吹熄“长明灯”，必须唤起精神麻木的民众，特别是青少年！而且，读者形象思维的琴弦也深深为之拨动，

至此境界全出。

结构技巧满足读者的审美心理，还需要考虑民族的审美习惯。比如，我国读者喜好听故事，并把有无故事性作为衡量作品艺术性的一个尺度。“……在旁观者看来是一种不可捉摸的东西，但它既然表现在一个民族的共同文化的特点上，它就是可以捉摸而不应忽视的东西了。”^{②④}当然，我们不可能要求作家在性格小说和心理印象小说中都去表现完整有趣的故事，但在可能的条件下，尽量兼顾一下故事性，恐怕不能说是苛求吧。

冈察洛夫说：“单是一个结构，即大厦的构造，就足以耗尽作者的全部智力活动……总而言之——象喝干海水一样困难！”^⑤短篇小说结构技巧是一个非常复杂的问题，有待于我们从理论与实践上进行不懈的探索。海水是不会喝干的，但短篇小说结构技巧的规律却一定要找到，而且一定能够找到。

注 释：

①《小说结构》（一九三八年，伦敦英文版）第12页。

②③《小说的创作和鉴赏》第99页、143页。

③《我怎样写短篇小说》。

④《短篇小说的结构》，见《人民文学》一九七九年第四期。

⑤《戏剧与电影的剧作理论与技巧》第2页。

⑥《文学创作座谈的片断》，见《文艺报》一九五六年第二期。

⑦《李笠翁曲话》。

⑧孙伏园：《鲁迅先生二三事·药》。

⑨⑩⑬⑮引见《西方古典作家谈文艺创作》第148页、639页、313页、429—430页。

⑪《艺概》。

⑫鲁迅：《〈近代世界短篇小说集〉小引》。

⑬⑭《歌德谈话录》第11页、137页。

⑮⑯见《别林斯基选集》第一卷第143页—207页。

⑰鲁迅：《关于小说题材的通信》。

⑱《论文学》（人民出版社一九七八年版）第334页。

⑲《契诃夫的现实主义》，引见《文艺理论学习小译丛》第六辑合订本第282页。

⑳转引汪漪洋《加倍的简炼——契诃夫短篇小说的艺术特色》，见《南京师院学报》一九七九年第二期。

㉑马克思：《致路·库格曼》。

㉒转引李何林《小说概论》第39页。

㉓小林多喜二：《小说写作法——写小说的方法》。

㉔《新艺术创作论》第193页。

㉕见《人间词乙稿序》。据赵万里所撰王氏年谱，此序是王国维托名樊志厚作。

㉖王国维：《人间词话》。

㉗刘大槐《论文偶记》。

㉘罗烨：《醉翁谈录》。

㉙《和学习写作者的谈话》，见《论写作》人民出版社一九五五年版。

㉚陶明潜：《诗说杂记》。

㉛谢榛：《四溟诗话》。

㉜斯大林：《马克思主义和民族问题》。

第二编 人 物 论

在结构三要素中，人物占据着首要的位置。

茅盾先生曾经说过：“‘人’——是我写小说时的第一目标。我以为总得先有了‘人’，然后一篇小说有处下手。”①小说之“说”，旨在“说人”，长中短篇，概莫能外。

短篇小说反映社会生活，是通过塑造形形色色的人物，表现人与人之间错综复杂的关系实现的。不论故事小说、性格小说，还是心理印象小说，也不论它们在题材表现上各自有怎样不同的侧重，但都要写人，写人的故事，人的性格，写人在特定环境下的心理印象。短篇小说实在应当称作是“短篇说人”。正因为通过“短篇”的形式“说人”，所以也就产生了某些与中长篇“说人”不尽相同处。

本编着重谈三个问题：（一）短篇小说人物的构成，即主要人物与次要人物的确定以及主次人物关系的把握和表现。（二）矛盾冲突与人物塑造的关系，即短篇小说是怎样最有效地利用特定矛盾冲突为塑造人物服务的。（三）短篇小说人物塑造的辩证法，即在创作过程中如何处理好人物单纯与多样、稳定与发展、貌合与神随的关系。

第四章 短篇小说中的主要人物 和次要人物

在短篇小说中，出场人物较少；而且在极有限的出场人物中，又不能不有所侧重。如何正确地设置主要人物和次要人物，处理好它们之间的关系，是短篇小说创作中一个很值得重视的问题。

主要人物和次要人物，是在作家对题材的选择提炼过程中，按照主题表达的需要逐步确定的。确定人物主次的理论依据，乃是人物对作品主题表现的实际价值。

主题在作家的经验中产生，是对题材思想意义的概括、开掘与升华。同时，主题又借助题材的表现而表现。作为题材要素的人物，对作品主题的表现都有一定的价值，但由于每个人物在特定的矛盾冲突中所处的具体地位不同，因而他们对主题表现所承担的任务和起到的作用——即价值的大与小，直接与间接，决定性与一般性——也就不同了。作家总是把对主题表现具有最大、最直接和最有决定性价值的人物，设定为主要人物，其余作为次要人物处理。正象老舍先生说的那样：“短篇中的人物一定要集中，集中力量写好一两个主要人物，以一当十，其他人物是围绕主人公的配角，

适当描画几笔就行了。”②

当然，问题并不这么简单。在实际创作中，主次人物设置不当、处理不当的情况是比较普遍的，特别对初学短篇创作的同志，常常感到棘手，因此，有必要作专门论述。

第一节 主要人物

恩格斯在《致斐·拉萨尔》信中，曾谈到“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。”③在主要人物身上，集中地熔铸了作家的审美理想、爱憎情感，寄托着作家对现实人生的主观评价。作家通过主要人物的塑造来表现主题，读者通过主要人物来认识主题，因此，主要人物理所当然地也就是“主题性人物”。

在故事小说中，主要人物是故事的主角，主要人物的际遇遭逢，命运归宿，常常联系着社会生活的某种本质，显示着作品主题的价值。如薄迦丘《十日谈》里第一天的第一个故事，写一个歹徒——夏泼莱托，生前无恶不作，按照基督教的教义，这样的人死后只能下地狱，但事实却恰恰相反，只因为他在临终前编造了一篇忏悔，就被教会吹捧为“圣徒”，还特地为他举行了最隆重的宗教葬礼，从此，“圣名”遐迩，成为无数信男信女们顶礼膜拜的偶像。歹徒升天的故事，深刻地揭露了封建教会的反动虚伪以及它对广大人民群

众的愚弄。

在性格小说中，主要人物是某种典型性格的代表和化身。这种典型性格及其生成发展的刻画描写，是作品主题所要展示的内容。契诃夫《套中人》的主人公，与世隔绝，不敢也不愿正视现实，成天把自己装在“套子”里，同时，又极端恐惧和仇视现实的发展变革，他象幽灵一样，禁锢着周围人们的思想、精神，使他们失去起码的自由和人权。“套中人”的性格，集中地再现了沙俄专制时代的生活真实，揭示出这种由专制制度产生，客观上又为专制制度帮凶，逆历史潮流而动的人物所具有的本质特征。

在心理印象小说中，主要人物是特定环境的主要感受者和由此产生的特定心理印象的主要反映者。主要人物的心理印象，往往具有对特定社会环境客观认识的普遍价值，是作品主题所在。如鲁迅《狂人日记》中的狂人，在封建势力的迫害下所产生的独特心理感受和感官印象——“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字‘吃人’！”以及“救救孩子……”等，无疑是作家要突出表现的主题。

主要人物肩负着表现作品主题的主要任务。因此，他的选取与设置就不能等闲视之了。特别是对于短篇小说，成败的关键，几乎全系在一两个主要人物上。主要人物选对了，写好了，能立得起来，整个作品就有成功的把握；倘若主要人物选择不当，没有写好，立不起来，整个作品就要归于失败。

从短篇小说创作的一般情况看，主要人物与最初引起作家创作冲动的某个人物是一致的，柳青说，他的作品“大多是由一个人引起的。并不是一个平素的印象，而是他的一种突出的行动触动了我的思想。他这种行为的意义在我头脑里酝酿的结果，使我想起了更多的人和事，这就变成了创作冲动。”④鲁迅说他在写《阿Q正传》之前，阿Q这一主要人物在他头脑中“似乎确已有了好些年。”⑤陈世旭《小镇上的将军》（原载《十月》一九七九年第三期）里的主人公，其原型，是他生活过的某个小镇上的一位“离职休养”的将军。这位身经百战、戎马一生的革命老战士，在“文化大革命”中遭受林彪、“四人帮”一伙的迫害，但他身陷囹圄，仍然保持着一个革命军人对人民群众的强烈责任感，“他似乎毫不介意自己可悲的身份，从小镇的公共卫生到群众的婚丧嫁娶，从肉铺到医院，他几乎关心并干预着一切。他愤怒地斥责‘走后门’、道德沦丧以及种种诸如此类的不端行为，而最主要的，是他有着老革命家的壮烈情怀！”⑥作者正是被这一人物深深感动，激起了强烈的创作欲望，并把他确立为作品的主要人物。

当然，也有另外一种情形，作品的主要人物并不是最初引起作家创作冲动的那个人物，而是在构思中，突然跳出来的另一个人物。柯云路的短篇小说《三千万》（原载《人民文学》一九八〇年第十一期）即如此。他最初感兴趣并想把他作为主要人物来表现的是预算专家钱工。作者企图通过这样一个角色在审查预算中的遭遇来深刻揭露社会中的矛盾和斗争，揭露纵横交错的社会时弊；并且通过钱工性格由懦弱

到坚强的转化，揭示他思想中光明、积极的东西，展示人物思想深处蕴藏的力量。但在构思过程中，作者发现仅靠钱工这样一个知识分子去顶住不正之风的巨大压力，毕竟太软弱了，也不符合生活真实，必须有强大的支柱作为斗争的靠山，这就是相信群众、依靠群众，并把人民力量组织起来去移山倒海、旋转乾坤的党，没有党的领导，揭露时弊，拨乱反正，迈出经济改革的步伐只能是空话。于是，轻工局党委书记兼局长丁猛这个人物就出现了。作者说：“丁猛这个人物在我的构思中一出现，就栩栩如生，很有生气，我虽然还没意识到这将是小说中真正的主要人物，也还没想到小说在发展中将出现什么样的具体情节，但是我强烈感到这个人物很不安宁，很有活力，渴于行动，感到他的出现使小说出现了新的剧烈的内部冲动力。”⑦经过反复推敲、酝酿，丁猛成了《三千万》的主要人物，而钱工退居为次要人物。从这里，我们也可看出，主题对主要人物的确立有多么重要的影响，主次人物的易位，正是主题变动、深化的结果。

如果从作家的世界观与创作的关系看，主要人物的确定，又不能脱离一定的世界观作为指导。因为主题的正确与错误，深刻与浅薄，与作家的世界观即对客观世界的总体性认识与把握有密切关系。它在一定程度上，指导和促使着作家对主要人物的选择。当然，这并不是说，主要人物必须是正面人物或英雄人物，实际上反面人物或者平凡的小人物也同样可以充任作品的主要人物。但是作家在为什么要选择“这个”或“那个”上，常常反映出世界观方面的差距。有的同志谈到，在我们目前的短篇创作中，“有些同志从否定

‘高大全’的人物，走到否定写英雄写先进人物。有些作者，回避重大的社会主题和奔腾的生活激流，竭力去发现少为人知的生活角落，从中写小小的悲欢离合。有些作品，所写的其实还不是凡人小事，而是不折不扣的庸人俗事，目的不是暴露、批判，而是展览、欣赏。”^⑧我认为，这是应当引起我们重视的。所以，确定主要人物，不仅要符合作品主题的一般要求，而且还应当自觉地接受马克思主义世界观的指导。惟其如此，才能敏锐地洞察现实中人物的意义，把那些深刻反映了我们时代、社会本质，有利于引导人们更好地辨明真假、善恶、美丑的人物作为主要人物，去歌颂或暴露，从而推动社会主义两个文明建设的进程。特别是对于我们时代那些已经或正在涌现出来的一代新人，更应给予极大的关注和充分的表现。正如阿·托尔斯泰在苏维埃政权建立初期所指出的：“至于文学中迄今还默默无闻的那些新的典型，有的在革命的火焰中发出过光辉，有的还正在用幽灵的手叩击那睡不着觉的艺术家的窗门——所有这些都还有待加以体现。我就是想知道这样的新人。我就是想知道今天的自我。”^⑨

第二节 次要人物

次要人物在短篇小说中，虽然不是作家重点表现的对象，但也不是可有可无的点缀，它的存在绝不是消极的、被动的。次要人物在突出主要人物、协助主要人物共同完成主

题表达中，有其不容忽视的价值。离开次要人物，主要人物的作用也不可能得到发挥。就象主要人物不能替代一样，次要人物在作品中也是经过精心选择而不能随意替代的。

次要人物往往是作为主要人物活动的社会环境形象出现在作品中，他们和主要人物有着千丝万缕的联系；有的是主人公的对立面，有的是主人公的同情者、支持者，有的则是处于中间状态的人物。当然还可以细分，如，同是对立面的人物中，有的是阶级利害的根本对立，是剥削与被剥削、压迫与被压迫的关系，有的则是在思想、道德、信仰、处世哲学等方面的对立，还有的是正确与错误、先进与落后的对立等等。同时，次要人物对主要人物的关系也并不是凝固不变的，中间状态人物自不必说，对立面人物在某种情况下可能转化为主人公的同情者、支持者，同情与支持者在某种情况下，又可能转化为主人公的对立面。这种错综复杂的矛盾对立统一和转化，构成作品具体环境和冲突，为主要人物行动、性格和心理印象的展示，提供了最可靠的依据和最广阔的舞台。

莫泊桑的《羊脂球》，写普法战争爆发不久，法军败退，在法兰西面临生死存亡的时刻，一辆载着十名旅客的长途马车，准备逃到法军防守区避难。妓女羊脂球是作家着力表现的主要人物，而其他九位乘客则是次要人物，但这些次要人物却构成了作品的具体环境，他们当中，有经营葡萄酒的奸商乌先生夫妇，有棉纺业大亨、省议会议员加雷一拉玛东先生和他的太太，有老绅士布雷维尔伯爵和夫人，此外还有两个修女和一个别号“民主党”的高尼岱。这九名乘客几乎

代表了当时法国中上层社会的各个方面，羊脂球是属于社会下层人物的，可以说，作家是把一个法国社会装在这一驾马车上了。作品的矛盾冲突正是在主要人物与次要人物之间展开的。路上，乘客们把羊脂球携带的一筐食品瓜分一空，出境时，普鲁士军官提出要羊脂球陪他睡觉，作为放行条件。在眼见同胞遭受敌人蹂躏情况下，同车的九名乘客为了保命，竟为虎作伥，不顾廉耻地向羊脂球发动攻势，威逼、利诱、欺骗，无所不用其极，结果羊脂球终于做了他们的牺牲品。当她为同车人解围后，同车人非但不感激她，反而把她当作最肮脏的物件抛开了。羊脂球的性格、命运，正是在她同其他九位乘客的联系和冲突中显示出来的。没有这些次要人物所组成的典型环境，也就没有羊脂球这一典型人物，作品主题也就无从体现了。

恩格斯在评论拉萨尔剧作《弗兰茨·考·济金根》时，曾指出：“如果把各个人物用更加对立的方式彼此区别得更加鲜明些，剧本的思想内容是不会受到损害的。”^⑩鲁迅先生也说过类似的话：“优良的人物，有时是要靠别种人来比较，衬托的，例如上等等与下等，好与坏，雅与俗，小器与大度之类。没有别人，即无以显出这一面之优，所谓‘相反而实相成’者，就是这。”^⑪次要人物除了在客观上作为环境、构成冲突内容外，在主观上又起着对主要人物的对比、衬托作用。

陈建功的短篇小说《他们是瞎子》（原载《人民文学》一九八二年第九期），写了一对青年男女由疯狂的热恋，匆促的结合又很快分手，象一阵旋风似的“爱情”。作品在勾

勒这一出爱情闹剧进程中，不动声色地插进两个次要人物，他们是一对盲人夫妇，虽然双目失明，却心心相印，相依为命，每天手拉手地上班，倔强而充满信心地蹒跚在人生道路上，在盲人夫妇的对比和衬托下，作品男女主人公虽不是盲人，却不懂得爱情的意义和价值。他们在生活道路上瞎碰乱撞，自食苦果，不啻是真正的“瞎子”！

次要人物的对比作用表现在两个方面，一是外在特征的对比，如肖像仪表、性情癖好、一般品德等，再是内在特征上的对比，即由人物的阶级素质、文化教养、生活习染、特殊经历所形成的性格、心灵结构的对比。这两种对比都是必要的。作家往往通过人物外在与内在诸特征的对比，使主要人物的个性更加鲜明突出，从而更有力地揭示主题内容。

次要人物在作品中，还有介绍主要人物的作用。由于次要人物与主要人物有某种特殊联系——如同情或反感，因此他们对主要人物的介绍评价，就带着浓重的主观色彩，从不同次要人物的眼里看到的、嘴里说出的主要人物形象，往往可以互为补充、互为验证，从而读者可以从他们相同、异同甚至完全相反的评价中，较为全面准确地认识和把握主要人物，收到比作者出面介绍更为生动、逼真、强烈、鲜明的艺术效果。鲁迅《药》中写了两个主要人物，一个是为儿子治病求医买药的华老栓，一个是革命者夏瑜。夏瑜在作品中没有出场，他的思想、性格、行为完全由次要人物介绍出来，介绍人是刽子手康大叔。当然还应包括老栓店中的茶客。

……花白胡子一面说，一面走到康大叔面前，

低声下气的问道，“康大叔——听说今天结果的？一个犯人，便是夏家的孩子，那是谁的孩子？究竟是什么事？”

“谁的？不就是夏四奶奶的儿子么？那个小家伙！”康大叔见众人都耸起耳朵听他，便格外高兴，横肉块块饱绽，越发大声说：“这小东西不要命，不要就是了。我可是这一回一点没有得到好处；连剩下来的衣服，都给管牢的红眼睛阿义拿去了。——第一要算我们栓叔运气；第二是夏三爷赏了二十五两雪白的银子，独自落腰包，一文不花。”

……

“夏三爷真是乖角，要是他不先告官，连他满门抄斩。现在怎样？银子！——这小东西也真不成东西！关在牢里，还要劝牢头造反。”

“啊呀！那还了的。”坐在后排的一个二十多岁的人，很显出气愤模样。

“你要晓得红眼睛阿义是去盘底细的，他却和他攀谈了。他说，这大清的天下是我们大家的。你想，这是人话么？红眼睛原知道他家里只有一个老娘，可是没有料到他竟会那么穷，榨不出一点油水，已经气破肚皮了，他还要老虎头上搔痒，便给他两个嘴巴！”

“义哥是一手好拳棒，这两下，一定够他受用了。”壁角的驼背忽然高兴起来。

“他这贱骨头打不怕，还要说可怜可怜哩。”

花白胡子的人说：“打了这种东西，有什么可怜呢？”

康大叔显出看他不上的样子，冷笑着说，“你没有听清我的话，看他神气，是说阿义可怜哩！”

听着的人的眼光，忽然有些板滞，话也停顿了。小栓已经吃完饭，吃得满身流汗，头上都冒出蒸气来。

“阿义可怜——疯话，简直是发了疯了。”花白胡子恍然大悟似的说。

“发了疯了。”二十多岁的人也恍然大悟的说。

康大叔是亲手屠杀革命者的刽子手，他对主人公夏瑜的介绍，充满了统治阶级帮凶对革命者的愤怒、仇恨和敌意。至于茶客，他们虽然与康大叔不属同一阶层，但由于精神上的麻木和愚昧，也认为夏瑜的行为是“发疯”，他的被砍头是罪有应得。这样就从不同次要人物的“介绍”中，使我们深刻地认识了主要人物夏瑜的思想与性格，并感受到革命者牺牲的壮烈与悲哀。

第三节 主次人物关系的把握与表现

在短篇小说中，主要人物与次要人物的关系，是由他们对主题表现的价值决定的。千方百计突出主要人物，并根据突出主要人物和表现作品主题的需要写好次要人物，是处理

主次人物关系的一条准则。

首先，应以主要人物为中心，设置结构线索，使作品的矛盾冲突紧紧地有条不紊地围绕主要人物展开，这就是所谓“集冲突于一身”。在矛盾冲突中，主要人物始终占据着矛盾的主要方面，它规定和制约着矛盾冲突的范围和发展趋势。次要人物则处于次要方面，它不能决定矛盾冲突本身，只是在矛盾冲突的发生、发展、解决的过程中，起某种促进或促退、强化或弱化的作用。因此，情节的重场戏必须由主要人物承担，次要人物不能与主要人物夺戏，或平分秋色，更不允许脱离主要人物，以己为中心，另辟矛盾体系。否则，就会出现多中心、多头绪，使主要人物淹没在次要人物之中。

为了防止出现多中心、多头绪的情况，短篇小说特别注意矛盾冲突的集中，即着力展现一个主要矛盾冲突，并使主要人物成为这一冲突的主角，进而把所有次要人物“吸引”到这一冲突中来，凡是与此无关的次要人物一律舍去。同时，在不影响主题表现和情节完整性、合理性的前提下，尽可能精减次要人物，用能贯穿情节始终的次要人物，代替那些仅仅为了临时需要而信手拈来的过场性人物；用较典型的次要人物代替一般性人物；用不出场的人物代替出场人物，甚至完全删掉次要人物。

在用墨的详略上，也应当有所区别。对次要人物一般不作过多交待，除非有特殊必要。如《药》中对康大叔这一次要人物用笔墨较多，但对其他次要人物如“花白胡子”、“驼背五少爷”、“二十多岁的人”等则一笔带过。作家的

主要笔墨应花在对主要人物外在和内在特征的刻画方面。

短篇小说的主要人物通常只有一个，但也有不止一个的例外情况。在这种情况下，为了集中矛盾冲突，就需要用主线、副线或明线、暗线的复线方式进行处理，即将其中某个主要人物（如欧·亨利《麦琪的礼物》中的妻子德拉，鲁迅《药》中的华老栓）用主线或明线表现，而把另外的主要人物（如《麦琪的礼物》中的丈夫杰姆，《药》中的夏瑜）用副线或暗线来表现。而且，副线与暗线是附着在主线和明线之上的，通过交叉点，使主线与副线、明线与暗线，天衣无缝地归结在一起。如《药》中的两条线索就是通过买药、吃药、议药和上坟这样四个交叉点合二而一的。倘若把所有主要人物都用主线和明线来表现，势必就要构成两组以上的矛盾冲突，形成庞大的复合体系，那将是短篇小说结构无法承受的。这也是短篇小说结构不同于中篇小说的主要区别之点。

突出主要人物，除了上述外，我认为最关键的是要写好次要人物。“四人帮”时期，在文艺创作上，大肆标榜“样板戏经验”，硬性给人物排队编号，贬低次要人物，用以抬高和神化主要人物。他们把封建社会君臣父子的关系强加在文艺作品的人物关系处理上，并在客观上形成了一种公式，如“女的好，男的坏，老的都是走资派”，“大队长犯错误，支部书记来帮助，贫下中农忆段苦，最后揪出老地主”等等。次要人物完全成了没有生命、没有性格、蜷伏在主要人物（所谓英雄人物）脚下的木偶人。当然，随着“四人帮”的垮台，他们这一套唯心主义的创作模式，早已被人唾弃，

扫进了历史的垃圾堆，但由此给我们提供的反面经验，却值得我们永久深思和记取。我认为，要写好次要人物，必须处理好解决好以下几个问题：

其一，次要与必要。

次要人物是相对主要人物而言的，惟其必要，才有价值。契诃夫说：“在小说里不要有多余的东西，就象在战船甲板上一样……”^⑫次要人物，都应该是必要人物，没有必要的人物，只能是多余人物，而不是什么“次要人物”了。所谓必要性，系指次要人物在突出主要人物、表现主题方面的必要性，这是选择和设定次要人物的前提。

其二，依存与独立。

次要人物是为了突出主要人物设定的，它依存于主要人物，但这种依存不是作为主要人物消极的附庸出现在作品中，其本身也有相对的独立性，就是说次要人物在作品中同样是作为有思想、有性格、有血肉之躯的活生生的人而存在。否则，作品就成了木偶与人同台演出：主要人物活灵活现，次要人物则呆若木鸡，他的一举一动，都靠主要人物牵引，而自己却不能用自己作为“人”的性格心理去立身行事。黑格尔说：“每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每一个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立性格特征的寓言式的抽象品。”^⑬我想，这绝不单指主要人物，对于次要人物同样适用。由于短篇小说容量所限，我们不能苛求作家，把每个次要人物都写成典型人物，但也不是主张只有主要人物才能写成典型。次要人物虽然不全是典型人物，但必须具有一定的典型意义，不然就无法构成作品的

典型环境。

其三，详写与略写。

要表现次要人物相对的独立性，揭示其某一方面的典型意义，是否必须详写而不能略写呢？我认为不能简单而论。短篇小说中，作家的笔墨主要用在了主要人物身上，不可能给次要人物更多的笔墨，就象老舍说的“适当描画几笔就行了”，但我认为这不能成为写不好次要人物的借口。实际上，许多优秀的短篇小说大师，常常是寥寥几笔就把某个次要人物写活了。鲁迅《离婚》中写七大人这个封建势力的代表者，只突出了他打喷嚏时的怪样子，而且仅仅这一个喷嚏的“威力”，便决定了爱姑的命运，使她不敢再提出离婚。我们前边举到的《羊脂球》，作者对其中两个修女用的笔墨也十分简略：

伯爵夫人旁边却还坐着两位修女，她们手掐着长串念珠，嘴里嘟哝着圣父经和圣母经。其中的一个年纪已老，满脸都是麻子，仿佛就近中了几发霰弹似的。另一个身子很瘦小，一张好看而带病容的脸长在一个痨病胸部的上面；这个胸部正被一脸使人甘心殉教、超凡入圣的贪婪的信心蚕食着。

这真是入木三分的肖像刻画，我们不仅清楚地看到她们的外貌，还分明感受到这两个被宗教薰陶变得麻木不仁的冷血动物的思想与性格。

第四节 关于作品中的“我”

在探讨短篇小说主要人物与次要人物时，还有一个问题值得研究，这就是经常出现在作品中的“我”。这个人物一身而二任，既是作品中的一个人物（主要人物或次要人物），同时又是作品的叙述人。因此，对“我”的认识与表现就不同于一般的主次人物了。

以“我”作为主要人物或次要人物，较之以第三者作为主要人物或次要人物，有明显的长处：一是亲切自然，“我”是局中人，整个作品就是“我”的所作所为，所见所闻；二是易于集中人物结构，“我”起着穿针引线的作用，把分散的人物与事件、环境，由“我”穿缀在一起。三是有利于人物内心世界的充分展示，凡是“我”心里想的、愿意讲的，都可和盘托出，不必借助他人之眼，他人之口。

当然，以“我”作为主要人物或次要人物也有它显而易见的短处。最主要的短处是，“我”的视野和活动范围被极大地局限了。“我”不可能叙述非“我”亲身经见的任何情况，对于其他人物的心理活动也只能“猜度”而已。此外，在表现人物时，不得不考虑作为叙述人的任务，特别是“我”作为主要人物时，叙述的语调必须与人物性格保持一致，而要做到这一点是很难的，比如，一个真正的无名英雄，并不愿把自己的崇高思想与行为滔滔不绝地讲给人听，同样，一个阴险狡诈的反面人物，也常常严闭城府，对其肮脏的灵魂

和秒行，掩犹不及，很难“供认不讳”。

我认为，要写好“我”，就需要清醒地认识上面所谈到的长处与短处，尽可能地扬其长而避其短。

首先，要根据人物性格的塑造和主题表达的需要，恰如其分地确定“我”在人物关系中的位置，是作为主要人物好呢，还是作为次要人物好？比如，肖克凡的《看车姑娘》（原载《新港》一九八三年第三期）写了一位在平凡的岗位上（看管自行车）默默无闻而又周到细心地为人民服务的待业青年。她办了好事常常不为人知，还使人产生误解。比如她每天主动同存车人搭讪，以便加强车辆保养，发现毛病好及时通知本人，结果被认为是“寂寞无聊，故意攀谈几句，以填补心里的空白”，或者为了招得某个刚从大学毕业分配到设计科的小伙子的青睐。要表现这样一位看车姑娘的思想和性格，进而揭示主题，显然，以“我”作主要人物（即看车姑娘本人）和叙述人是不适宜的。因为她的可贵之处恰恰是不声不响地为别人服务而不求报偿，如果把她的所作所为所想，通过自我叙述的方式表现出来，反而失真，既损害了人物形象，又妨害了主题的表达。美国著名犹太作家辛格的短篇小说《傻瓜吉姆佩尔》就完全不同了。这篇小说的主人公吉姆佩尔是一个甘心受人捉弄的小人物，他把人们对他的羞辱当成了家常便饭，津津乐道，阿Q精神十足。他不仅逆来顺受，还能宽容一切，包括自己老婆偷汉这样一般人都难以宽容的事情。从这一人物身上，我们可以看到资本主义社会冷酷的现实对于人格的扭曲。因此，作家以“我”作为主要人物就非常得体。因为没有比从一个忍辱屈从、甘愿戴着

“绿帽子”的“我”的嘴里，不知羞耻地谈论“我”的遭遇更能突出人物性格了。

其次，在刻画人物上，应充分发挥第一人称宜于表现自我的长处，用以弥补视野受到局限的不足。如果“我”是主要人物，那么次要人物想什么，“我”只能通过他们的行动去猜测。如果“我”是次要人物，那么主要人物的内心世界，也只能靠“我”所想到的主要人物的外在活动去展示。由于“我”的活动范围有限，要把人物写活、写深刻，要突出主题的价值，就必须设法识破并表现出人物内心的隐秘，而要达到此目的，只能用“已知”来显示“未知”，用“我”的思想、心理（已知），把别人隐藏的思想、心理（未知）反衬出来。写“我”本身也就是在写“他”。鲁迅的《一件小事》，主要人物是人力车夫，这个人物的思想品德是从他对那个被车把挂倒的老女人的关心上表现出来的。但仅仅靠车夫的扶起老女人、并主动找警察承担责任还不足以揭示人物崇高美好的精神世界，这就需要由坐在人力车上的“我”去表现，通过“我”的内心活动，去反射人力车夫的内心活动，以“我”的自私、渺小，反衬出人力车夫的无私高大。《看车姑娘》中，“我”是个有大学毕业文凭、有固定职业和理想工作条件的幸运儿。看车姑娘主动询问“我”的职业、电话号码，嘱咐“我”去给车打钢号等，引起了“我”的反感，“并非我为人淡漠，对这种喜说好讲的姑娘，少搭讪为佳”。当她用电话告诉“我”“我”的新车出了毛病时，“我”想到的“一定是看车人失职，哗啦啦倒了一大片，把我的车子砸在最下边！链合瘪，大腿弯，车把歪，漆皮落……”当

“我”偶然发现了小木屋墙上记录着检修情况的小黑板和密密麻麻记着“钢号、姓名、单位、电话号码”的大本子时，才恍然大悟。“我”终于明白，“她为什么不顾一个姑娘的矜持，每天都在主动地向成百上千辆自行车的主人们搭话，包括我这个妄自尊大的小伙子、大学毕业生、技术干部”。作者正是通过“我”的心理活动，把主人公的思想性格突出出来了，不仅深刻地揭示了主题，而且还收到欲扬先抑、波澜起伏、引人入胜的艺术效果。

另外，在执行“叙述人”的使命时，一定要注意不要把“我”写成一个没有性格的“向导”，时时不要忘记“我”也是作品中的一个人物！上面，我们谈到，写自己的自我心理、自我感受，客观上是反衬别人，同样，向读者介绍别人，也恰恰是在介绍自己，是对“我”的塑造。歌德说过：“最足以显示一个人性格的，莫过于他所嘲笑的是什么东西。”⑭“赞美别人就是把自己放在同他一样的水平上。”⑮“我”的叙述越主观，语调越带个人的感情色彩，那么，“我”的形象就越客观、越真实、越容易写活。契诃夫《胜利者的胜利》中的“我”，是一个正在向世俗的深渊亦步亦趋的少年。在他看来，要想向上爬，就得学会趋炎附势，谄媚取宠这一套本事，曾经靠这一套爬上去的柯祖林就是他的榜样。所以当柯祖林要他和他的父亲绕着桌子，边跑边学小公鸡叫时就欣然照办了。“我”对柯祖林、爸爸等人物的介绍，充满了由衷的称赞，渴慕之情溢于言表。这样，读者就不仅从“我”的叙述了解了整个作品的情节，而且还从“我”的叙述中看到了“我”的形象和性格。

注 释:

- ①《谈我的研究》，见《茅盾论创作》（上海文艺出版社一九八〇年版）第24页。
- ②《人物、语言及其它》见《小花朵集》，百花文艺出版社一九六三年版。
- ③⑩《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》（北京大学中文系文艺理论教研室编，人民出版社一九八〇年版）第98页
- ④《答学习者》，中国青年出版社一九五五年版。
- ⑤《华盖集续编·阿Q正传的成因》。
- ⑥《写人民之所爱》，载《十月》一九八〇年第二期。
- ⑦《展开广阔的社会风貌的图画》，载《小说选刊》一九八一年第五期。
- ⑧滕云：《关于写“凡人小事”》，见《人民日报》一九八二年九月二十九日。
- ⑨《论文学》第17页。
- ⑪《且介亭杂文·论俗人应避雅人》一九八一年版《鲁迅全集》第6卷第204页。
- ⑫转引《西方古典作家谈文艺创作》第648页。
- ⑬《美学》第295页。
- ⑭⑮《歌德的格言和感想集》（程代熙、张惠民译，中国社会科学出版社一九八二年版）第52页、58页。

第五章 在矛盾冲突中写人

要在较短的篇幅内把人物写活，使之性格鲜明、个性突出、栩栩如生、呼之欲出，确实是短篇小说人物塑造的一大难题。我认为，这需从多方面去努力、去解决，但最根本的一点，是要写好矛盾冲突，在矛盾冲突中塑造人物。

第一节 冲突逼出“这一个”

马克思指出，人的本质，“在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”（《关于费尔巴哈的提纲》）因此，只有在人物与各种社会的联系即矛盾冲突中，人的本质才能得到最充分的显示。泰纳在他的《艺术哲学》里说过：“……艺术家必须使人物的遭遇与性格配合。……他们所谓线索或情节，正是指一连串的事故和某一类的遭遇，特意安排来暴露性格，搅动心灵，使原来为单调的习惯所掩盖的深藏的本能，素来不知道的机能，一齐浮到面上，以便象高乃依那样考验他们意志的力量和英雄精神的伟大，或者象莎士比亚那样揭露他们的贪欲，疯狂，暴怒，以及在我们心灵深处盲目

蠢动，狂嗥怒吼，吞噬一切的妖魔。”①唐弢在一篇专门谈论人物创造的文章里，讲得更为明确，深刻，他说：“文艺作品要表现生活，当然应该描写矛盾冲突，但是，如果把这一点仅仅理解为纯客观的消极的反映，理解为使故事演进获得动力，能够曲折变化，这就忘记了文艺的特性，忘记了文艺作品的首要任务是写人，是人在面对这些矛盾和冲突。因此，描写矛盾冲突的积极意义还在于锻炼人物的性格，使人物性格通过矛盾冲突的发展，逐渐地趋向明朗，矛盾冲突展开得越充分，人物的性格也就越突出。”②

可见，人物的性格和心理特征，都是由矛盾冲突“逼”出来的。没有矛盾冲突，就不会有典型人物，不会有黑格尔老人所说的“这一个”。

固然，一切文艺作品的人物塑造，都离不开“逼”，但对短篇小说来说，这个“逼”更有特别强调的必要。因为，它毕竟篇幅有限，矛盾冲突的过程不能拉扯得太长，从容不迫地“逼”是不行的，必须用最经济的手段，尽快达到目的，这也就是短篇小说塑造人物上的特点了。

“逼”有不同的逼法。

“黑云压城城欲摧”是一种“逼”，“可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒”也是一种“逼”。前者把人物推入与环境的直接冲突中，迫使人物明确表态，采取突出鲜明的应变行动，从而显示人物的性格特征。后者则是将人物与环境的冲突引向人物的内心世界，激起人物情感、情绪、心理上的狂涛巨澜，以此揭示人物丰富的个性。外在的“逼”同内在的“逼”，又常常交叉使用，双管齐下，象挤牙膏一样，使人

物外在与内在的特征暴露无遗。

一九八三年获奖短篇小说《抢劫即将发生……》（作者楚良，原载《星火》一九八三年第八期），作品一开头就把主人公——新提拔的公社党委副书记余维汉，推进了一场迅雷不及掩耳的矛盾冲突中：马家口的社员要哄抢供销社的一百袋化肥了！抢劫即将发生，千钧系于一发！时间刻不容缓，冲突逼他亮相。

怎么办？向党委汇报去？可这十足是道听途说啊——两个女人在厕所里的私房话。一个堂堂的汉子，这且不论，一个新提拔的副书记，这也不说，一个有知识教养的大学生——从一个厕所里偷听到一个重要“情报”，拿到党委会的桌上去？它的可信程度有多大？不可造次。“多一事不如少一事，见祸绕道走，明天同他人一起去谈论关于这场抢劫案的新闻？呸！卑劣！良心何在？党性何在？”为人的良知支配着他，党员的责任感支配着他，他要证实自己的第一个判断，时间不容许他犹豫。他自觉进入了起跑线，与他争时间、斗智力的是他熟悉的对手——一个敢说敢为的莽撞青年农民赵号子。他要在最短的时间里证实并制止这场由赵号子为首的聚众哄抢。不然就是渎职，一个共产党员的渎职——虽然只有上帝才会揭发他。

作品正是让主人公在这场突如其来、严峻复杂的矛盾冲

突中经受考验，作充分表演，刻画出一个无私无畏、砥柱中流、力挽狂澜的共产党员的感人形象。

辛格的《泰贝利与魔鬼》，把正当的爱情同宗教势力、封建习俗的冲突，引向人物的内心世界，突出泰贝利和阿尔乔农在畸形、荒诞的爱情生活中的矛盾心理。泰贝利的丈夫在丧儿失女后，皈依宗教，变成一个纯粹与世隔绝的禁欲主义者，作为妻子的泰贝利实际上成了无法再婚的“寡妇”。阿尔乔农是一个教师的仆人，他同情泰贝利，倾心泰贝利，但由于严酷的宗教教条和封建习俗，无法以正当手段得到泰贝利，只好假作“魔鬼”，才占有了她。泰贝利爱“魔鬼”是因为“魔鬼”有人性，而阿尔乔农之所以能得到人的爱情，恰恰因为自己暂时充当了非人的“魔鬼”。为了使这种奇特的爱情维持下去，泰贝利必须永远忘掉对方是“魔鬼”，阿尔乔农又必须时时提醒自己不能露出半点人的本相。人物的本质特征，就通过这种特殊的心理冲突被“逼”出来了。

鲁迅《祝福》中，对祥林嫂的塑造，既有外在的“逼”——丧夫失子，婆家强迫她改嫁，柳妈“鬼话”的恐吓，鲁四老爷一家对她的歧视冷淡，驱逐，又有内在的“逼”——既想死后与丈夫、儿子团圆，又担心下地狱被“二鬼分尸”。正是在矛盾冲突内外相逼之下，主人公的悲剧性格才生动活脱的展示在读者面前。

不论哪种“逼”，应都具有一定的强度和力度，就是说，它能造成人物性格特征迅速而充分显示的机会。

这种强度和力度，首先取决于矛盾冲突本身的典型化程度。冲突越典型，逼的强度和力度越大。已故的著名作家柳

青，在解释恩格斯关于“典型环境”和“典型人物”的概念时说过：“我认为有理由把典型环境解释为典型的冲突。实际生活中，每个具体环境里所包含的因素，包括民族的、社会的、阶级的、自然的、风土人情的和生活习惯的种种因素，只能是创造典型性格的因素，不能和创造典型环境混为一谈。……我们马克思主义者要求的典型性格，必须在典型的冲突中表现出来，而不可能在一些非典型的冲突中或静止的状态中表现出来。”③柳青的理解是精辟独到的，因为人的本质，并不单指作为“自然人”的七情六欲，这种生理本能，几乎在任何冲突中都可以流露出来，文学作品所要表现的人的本质远远比这要深刻得多，同样是“七情六欲”，但不是纯粹生理上的缘故，还有它深刻的社会性内涵。比如，一个人特别爱笑，或特别爱说爱道，应当说，这只是人物性格的一个方面，仅仅表现这一点，还不足以揭示人的本质，如果把它放在典型冲突中，特别爱笑和特别爱说爱道就成为人的本质的突出标志了。《聊斋志异》中的《宁婴》和宋元话本《快嘴李翠莲》中的主人公塑造正是这样，宁婴的笑，李翠莲的快嘴，是在封建礼教不允许妇女在人前无拘无束地笑和说的典型冲突中表现出来的。因此，这种爱笑喜说，便成了揭示人物本质的主要内容。离开矛盾冲突的典型化，人物的真正的本质特征就“逼”不出来。当然，强调人的本质，并不是把人物概念化，而是把共性、普遍性与个性、特殊性有机交融在一起，不要用人自然属性片面地取代人的社会属性而已。

其次，在冲突中偶然性的合理运用，也是构成“逼”的

强度与力度的重要因素。文学作品都是用偶然来显示必然的。人物性格、命运的必然性，需要通过冲突的偶然性得到表现，这种偶然性，既表现在整个冲突的构成上，又表现在冲突过程的每个环节上，通过偶然把人物逼到一个特殊的情景中，使人物与环境的冲突，“一下子”紧张起来，或“一下子”缓和下去，以此增强对人物考验的机会，逼迫人物性格迅速显示。王汶石的《卖菜者》，写受旧思想、旧意识、旧习惯束缚的王云河老汉同新的社会道德风气之间的冲突，其中写黄风吹散菜市场 and 傍晚风定“集又圆了”就是两个偶然。前一个偶然，打乱了主人公的如意算盘，使这个被称为“圣人”的精明老汉“聪明反被聪明误”；后一个偶然，又引出主人公往青墓上浇水以耍弄买主，结果被买主识破，当众出丑。两个偶然把主人公的性格和心理展示得淋漓尽致。

第二节 性格在高潮中的亮相

精心组织冲突高潮，让人物性格特征尽快在高潮中集中亮相，是短篇小说塑造人物最常采用的方法。任何矛盾冲突，都有一个发生发展的过程，当冲突发展到高潮时，冲突双方狭路相逢，尖锐对峙，无法回避，形成人物性格集中亮相的最佳时机。

莫泊桑《我的叔叔于勒》中，“我”的父亲和母亲的虚伪、自私、势利、冷酷的性格，就是在冲突高潮中展示给读者的。父亲的同胞弟弟于勒，从前因挥霍遗产，侵害到父亲

的利益，被全家视为“恐怖”、“祸害”，后来于勒离家出走，到美洲去谋生路，居然在那里发了财，成了阔佬。全家人自然对他刮目相待。他写给兄嫂的信成了全家人的福音书，于是全家人都日思夜盼，希望他早日荣归。不料，在一次偶然的旅游途中，于勒奇迹般地出现在全家人乘坐的轮船上，但他并不是全家人想象当中的阔佬、富翁，而是一个衣衫褴褛的叫花子。原来，他在美洲经商破产，回国后无颜见兄嫂，沦为卖牡蛎的流浪汉。邂逅巧遇，冲突进入高潮，父亲和母亲不仅不认这个同胞兄弟，而且对孩子们买牡蛎时多付了半个法郎小费竟暴跳如雷，人物性格特征就此作了最充分最集中的亮相。

由于高潮对于人物性格的集中亮相有特殊作用，所以短篇小说把高潮作为情节的主要内容，以高潮为情节核心，展示矛盾冲突。高潮同所谓的“焦点”是一致的，当情节进入高潮时，情节潜能所释放的光热，不仅照亮情节结构，而且使主要人物性格一下子燃烧起来，产生强烈的艺术感染力。列夫·托尔斯泰说：“艺术品中最重要的东西，是它应当有一个焦点才成，就是说，应当有这样一个点：所有的光集中在这一点上，或者从这一点放射出去。”④

有的作品，一开头就立即进入冲突高潮，前边提到的《抢劫即将发生……》即如此。再如契诃夫的《变色龙》，狗咬了人，该如何处置？是站在狗的一方，维护狗主人的利益，还是站在被咬人一方，替他申张正义？作品一开头就把主人公推到矛盾冲突的旋涡之中，迫使作为警官的主人公对这起民事纠纷表态。但由于不知狗主人是谁，所以在裁决

时，主人公变色龙的性格便作了充分亮相，一会这样说，一会又那样说，丑态百出。

大部分作品，高潮出现在冲突的后半部，这是因为高潮出现需要一定的铺垫和酝酿，即聚焦。如梅里美的《玛特涅·法尔高纳》，作品冲突的高潮，出现在儿子因受政府军一只金表的诱惑，出卖了越狱潜逃的起义者之后。是袒护儿子，还是维护正义？主人公果断作出抉择，以亲手处决爱子的行动，表现了疾恶如仇、大义灭亲的鲜明性格。聚焦的过程，是集中矛盾线索的过程，同时，对人物性格在高潮中的亮相也作好必要准备，使读者感到既出乎意料之外，又尽在情理之中。

还有的作品，高潮在结尾处。如契诃夫的《歌女》，主人公巴霞是个出身低贱的歌女，她和有妇之夫考尔巴科夫姘居后，不料姘夫的妻子气势汹汹地找上门来，这个上流社会的女人，软硬兼施，无耻地进行敲诈勒索，把歌女仅有的—些积蓄洗劫一空，扬长而去。“妻子”走后，一直躲在隔壁房间里的考尔巴科夫出来了，冲突进入了高潮。考尔巴科夫非但不同情歌女的遭遇，反而为妻子抱屈，大骂歌女是“贱货”，厌恶地推开巴霞，出去了。“巴霞躺下来，放声大哭，她已经后悔不该一时赌气拿出许多东西来了；而且她觉着委屈。她想起三年前有一个商人无缘无故地打她，就哭得越发响了。”至此，主人公既虚荣、痴情，又善良、懦弱的性格和她被侮辱被损害的不幸命运得到最突出最集中的显示。

短篇小说注重人物性格和心理在高潮中集中亮相，但并

不是把高潮作为人物性格和心理唯一的显示机会和方式，在通向高潮的过程中，作家往往还故意设置“路障”——冲突进行中的某些转折和突变，使人物性格和心理在越过“路障”时，渐次地渗透出来。这种渐次渗透与集中亮相相辅相成，形成人物性格和心理发展的脉络。

老舍的《月牙儿》，写了一个妓女的悲惨遭遇。她的父亲死后，母亲改嫁，结果被对方抛弃，当了妓女。她恨母亲，又为她感到耻辱，想通过读书，自食其力，然而命运又不由自主地把她逼上自己曾厌恶与诅咒的母亲的谋生之路——当妓女。她当了暗娼后，受尽凌辱，得了病，末了，因她是“暗门子”，不是正式妓女（正式妓女要纳捐）被巡警抓到感化院，后又被关进监狱。母女殊途同归。作者抓住主人公在与环境冲突过程中几处较大的生活转折、命运的突变，来渐次展示人物性格和她的不幸命运。她由爱母亲，转向恨母亲，当自己沦为暗娼后又对母亲产生了同情和怜恤，并且效法母亲。当她饱经人生的忧患后，终于完全理解了母亲。

当然，渐次渗透，要特别注意转折点、突变点的选择，不能设置得过多，否则就容易使短篇小说的结构走型，造成人物塑造上的叠床架屋。有些作品，情节虽然曲折，而人物形象性格却不够鲜明突出，很重要的一个原因就是转折点与突变点过多，而这些转折点和突变点又不能很好渗透人物性格和心理，成了人物塑造的赘笔。所以，渐次渗透，更要考虑手段的经济。

第三节 给人物“出难题”

既然人物的个性特征是由特定的矛盾冲突“逼”出来的，那么，作家在塑造人物时，就应当有勇气把人物推到矛盾冲突的旋涡之中，接受考验，而不是避重就轻，或远离冲突。一些初学写作的同志，往往缺乏这种勇气，他们虽然也想把人物写活，但又不给人物充分显示自己性格特征的机会，或者虽写了冲突，但强度与力度不足，只是隔靴搔痒。因此，所创造的人物仍然是一个“死胎”。

对作品人物的考验，实际上也是对作家创作功力的考验。有功力的作家，常常主动地给人物“出难题”，把人物投入窘境，使之进退维谷，不得不在冲突中亮相、挣扎、拼搏，或者战胜环境，改造环境，或者向环境屈服，与世俗同流。俗话说：“屋漏恰逢连阴雨，船破偏遭顶头风”，这也正是作家利用冲突逼迫人物显示性格特征的技巧和手段。这样的例子比比皆是：本来是一个潦倒寒酸的穷光蛋，作家偏偏让他去体验百万富翁的豪华生活（马克·吐温《一百万镑的钞票》）；本来是一个贩卖同类、虐杀成性的黑人奴隶主，作家偏偏让他去当奴隶，经受被贩卖、被宰割的滋味（梅里美《塔芒戈》）；分明是一个尚武自负、满腔爱国热血的退役军官，作家偏偏让他躺在病榻上，遍尝兵败城陷的熬煎（都德：《柏林之围》）；分明是一个正直本分的记者，作家偏偏让他去干编造谎言、搜集黄色新闻的营生（台

木尔：《成功》）。高晓声“陈奂生系列”短篇中的主人公，也是如此。这位勤俭为本的农民，深知一分钱得来不易，作家偏偏安排他去住一夜要花五元钱的高级招待所（《陈奂生上城》）；这位老实厚道的庄稼汉，不善交际，作家却偏偏让他去干采购员的差事（《陈奂生转业》）。我们能责怪作家的“无情”么？我们只能叹服他们纵横捭阖、驾驭冲突、塑造人物的功力。

给人物出难题，还表现在作为对立面人物的刻画上。如果把对立面写得过于软弱无能、不堪一击，人物的性格特征也不容易表现得充分真实。试想，景阳冈上的武松，打的不是“吊睛白额大虫”，而是一只脱毛赖皮狗，不是通过反复较量而是一拳毙之，那么武松的神勇又何从显示？当然，把对立面过分夸大也不可取。比如，景阳冈上的老虎打而不死，反而吃掉了武松，那么武松也就不成为英雄了。可见对立面的刻画，一定要分寸得当、真实可信，不可人为地夸大拔高或削弱贬低，冲突的双方不仅有交锋的机会，也应当有交锋的“资本”。即使强弱悬殊，也要尽量写出弱者有利处，强者不利处；弱者的失败是拼搏后的失败，是无数希望破灭后的失败；强者的胜利也是拼搏后的胜利，是无数失望被克服后的胜利。如克莱斯特的《智利地震》，写了两个门第悬殊的男女青年的爱情悲剧。出身名门的大家闺秀瑛秀娥不顾父亲的反对，毅然同家庭教师叶罗尼莫相爱并怀了孕，恰恰在圣体节临产。主教大人认为这是亵渎神灵，大逆不道。结果，瑛秀娥被判处死刑，叶罗尼莫被投进监牢。正当瑛秀娥走上断头台的时刻，一场史无前例的大地震发生了，这一对

青年侥幸获得自由。然而，地震过后，幸存的僧侣以及那些被宗教愚昧化了的群众惊恐方定，便又立即对两个“罪人”进行缉拿严惩。琰秀斌和叶罗尼莫虽有侠肠义胆的费南铎先生舍身相救，但最终还是死在无情的棒槌之下。这篇作品好就好在没有把冲突双方简单化，没有让对立面一下子就置男女主人公于死地，而通过地震的偶然爆发，给了他们死里逃生的机会，在地震中，主教大人被砸死了，执刑的队伍被冲散了，监狱化作了灰烬，冲突在表面上得到了缓和，然而，对立面并未消除，顽固的宗教徒以地震是上帝对伤风败俗的惩罚的谎言蛊惑人心，重新集结，反而加强了反扑的实力。男女主人公因为侥幸获得自由而放松警惕，很快被人认出，生面复死。作品正是通过冲突双方此消彼长，反复较量，才使人物性格命运得到酣畅尽致的表现。

作家敢于给人物出难题的勇气以及利用冲突来显示人物性格特征的艺术功力，同作家对他的人物的熟悉程度紧密相关。如果作家对自己笔下的人物只相识而不相知，没有达到了如指掌的地步，是不会有上面所说的勇气和功力的。只有当作家完全掌握了人物的一切内心的秘密，深入到人物的灵魂中去，准确地知道人物在特定冲突中必然采取的一系列行动，包括想什么、做什么、说什么，以及怎样想、怎样做、怎样说的时候，才有可能利用冲突为塑造人物服务，把情节自觉纳入人物性格的表现中去，达到主观与客观的统一，情节冲突与人物性格的统一。屠格涅夫说：“当他还没有成为我的老相知之前，当我还没有看见他、还没有听到他的声音之前，我是不动手来写的。”当然，人物性格特征是“这一

个”所固有的，而不是作家臆造的。在创造过程中，作家有时“自己也不知道人物五分钟之后会讲些什么”⑥，这并不意味着作家可以不去熟悉他的人物，而是说明，作品中人物性格的发展有其自身的逻辑，作家不能违背它，只能顺从它，说明作家更有必要通过对人物性格的进一步深刻把握，以在冲突中找得人物最合理的行动目标和方式手段。

注 释：

①《艺术哲学》（傅雷译，人民文学出版社，一九八一年版）第397页。

②《人物创造杂谈》，见《谈小说创作》，作家出版社一九六二年版。

③《谈典型》载《延河》一九八三年第七期。

④⑤转引《西方古典作家谈文艺创作》第575页、743页。

⑥阿·托尔斯泰《思想、见解、形象的节日》，转引《外国作家谈创作经验》第1398页。

第六章 人物塑造的辩证法

短篇小说的人物塑造，离不开特定的矛盾冲突。没有冲突，或没有一定强度与力度的冲突，人物性格和心理就得不到迅速充分显示的机会，写好冲突是塑造人物的前提。但是，在特定矛盾冲突之中，要把人物写活，还需处理好一系列辩证关系，写出人物自身的（或者说心灵结构的）矛盾特征。本章仅就人物塑造的单纯与多样，稳定与发展，貌合与神随三个问题作一些具体分析。

第一节 单纯与多样

短篇小说由于受它自身结构容量的限制，不能象中篇小说那样，塑造众多的人物，也不能象中篇小说那样，通过错综复杂的矛盾纠葛和广阔宏大的背景场面，用充裕的笔墨去多线条、多层次地展示人物性格的各个方面；它只能集中力量写好一两个主要人物，并且还要用最经济的手段突出人物性格的主要特征。因此，短篇小说的人物性格是相对单纯的。但是，单纯又不能与单调同解，突出人物的主要性格

特征不等于“净化”掉人物丰富的个性，不注意这一点，将会把人物写成“时代精神的单纯的传声筒”（马克思：《致斐·拉萨尔》）或者“某种孤立性格的寓言式的抽象品”（黑格尔：《美学》）。实际上这两种倾向，在短篇小说人物塑造时都可能发生。

短篇小说通过一两个主要人物的塑造来揭示主题，人物性格如果不突出、不鲜明，读者很难从他们身上发现与社会本质的普遍联系。要使人物性格突出鲜明，就必须把人物性格的主要特征写深写透，不可主次不分，面面俱到。巴尔扎克说：“‘典型’这个概念应该具有这样的意义，‘典型’指的是人物，在这个人物身上包括着所有那些在某种程度跟它相似的人们的最鲜明的个性特征；典型是类的样本。”①我们以鲁迅作品为例：孔乙己的迂腐（《孔乙己》），四铭的假道学（《肥皂》），祥林嫂在封建势力戕害下哀哀无告（《祝福》），华老栓的愚昧麻木（《药》），对揭示当时社会的本质，都具有一定的普遍性，是最典型的“类的样本”。作家为了把这一点明白无误地告诉读者，就千方百计地突出它，强调它，使之成为人物性格的主体和主导方面，以此构成读者对人物的总体印象——只要认识到这一点，就基本上认识了这一人物，把握了这一人物的面貌。

然而，每个人物又毕竟都是一个完整而独立的世界，人物性格不论多么单纯，都是通过具体特殊的个性显示出来的，没有个性就没有性格。而个性则是无限丰富、多种多样的。同类性格表现在不同个性的人物身上，就会给读者留下不同的印象。个性是人物性格相互区别的纹章印记。《水

浒》里写了许多性格粗卤的人物，但由于个性不同，所以人物性格尽管相似，但绝不雷同。“如鲁达粗卤是性急，史进粗卤是少年任气，李逵粗卤是蛮，武松粗卤是豪杰不受羁勒，阮小七粗卤是悲愤无处说，焦挺粗卤是气质不好。”②长篇如是，短篇亦然。如鲁迅笔下的四铭、高老夫子、鲁四老爷都是“假道学”，但四铭的假道学是淫荡下流，高老夫子的假道学是不学无术、庸俗可笑，鲁四老爷的假道学则是表里一致、一本正经地维护腐朽虚伪的封建统治的尊严。

可见短篇小说要突出人物单纯的性格，非但不可抛弃人物多样的个性，而且还应当努力通过多样的个性去显示单纯的性格，使人物既是“类的样本”，具有普遍的社会意义，又是活生生的个别存在，具有典型人物的特殊审美价值。

单纯与多样的统一，是性格与个性的统一。性格不等于个性，但又不能脱离具体的个性而抽象地存在。因此，作家在塑造人物时，既要挖掘人物性格特征的普遍社会意义，避免自然主义的个性摹写，又要使具有普遍社会意义的性格充分地个性化，使共性寓于个性，不能把人物“……丰富的个性消融到原则里”（恩格斯：《致敏·考茨基》）。说得具体些，就是从多样的个性中提炼单纯的性格，再把这种单纯的性格“回归”到丰富多样的个性中加以显现。

处理好单纯与多样的关系，是写活人物的重要枢纽。歌德说：“……艺术的真正生命在于对个别特殊事物的掌握和描述。此外，作家如果满足于一般，任何人都可以照样摹仿；但是如果写出个别特殊，旁人就无法摹仿，因为没有亲身体验过。你也不用担心个别特殊引不起同情共鸣。每种人

物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性；因此各种现象都经常复现，世间没有任何东西只出现一次。”③高尔基说：“当作家在他的任何一个人物身上都能发现和强调出讲话、手势、面貌、微笑、眼睛的表情以及其它等等所独具的、表现出性格的特征时，他的各个人物才会是活生生的。”④

孙犁的短篇小说《嘱咐》，成功地塑造了一个具有高尚道德情操和一定革命觉悟的农村妇女形象。丈夫上前线同敌人作战，自己勇敢地挑起全家生活的重担，在漫长而艰苦的岁月中，她伺候老人，抚养儿女，默默地盼望丈夫早日归来。当阔别了八年的丈夫偶然回家探亲时，她并没有拖丈夫的后腿，丈夫只呆了半夜，她就亲自撑船送他回前线去了。主人公坚韧刚强、深晓大义，不仅具有我国劳动妇女传统的美德，而且强烈地体现出鲜明的时代精神。作家充分突出了人物性格这些主要特征，同时又把这种具有普遍意义的单纯性格融汇在多样化的个性中去表现。在她身上有爱、有恨、有矛盾、有痛苦；坚韧刚强中透露着温柔善良、勤劳敦厚，深晓大义里也不乏夫妻恩爱、儿女情长。在性格表现方式上和那些与她同类的妇女殊然有别，请看作品对夫妻见面时情景的描写：

他在门口遇见了自己的女人。她正在那里悄悄的关闭那外面的梢门。水生热情的叫了一声：

“你！”

女人一怔，睁开大眼睛，裂开嘴笑了笑，就转

过身子抽抽打打的哭了。水生看见她脚上那白布封鞋，就知道父亲准是不在了。两个人在那里站了一会。还是水生把门掩好说：“不要哭了，家去吧！”他在前面走，女人在后面跟，走到院里，女人紧走两步赶到前面，到屋里去点灯。水生在院里停了停。他听着女人忙乱的打火，灯光闪在窗户上了，女人喊，“进来吧！还做客吗？”

女人正在叫唤着一个孩子，他走进屋，女人从炕上拖起一个孩子来含着两眼泪水哭着说：

“来，这就是你爹，一天价看见人家有爹，自己没爹，这不现在回来了。”说着已经不成声音。

我们再听听她对丈夫的临别“嘱咐”吧：

“你知道，我现在心里很乱。八年我才见到你，你只在家里呆了不到多半夜的工夫。我为什么撑得这么快？为什么着急把你送到战场上去？我是想，你快快去，快快打走了进攻我们的敌人，你才能快快的回来，和我见面。”

主人公掏自肺腑的话，虽然没有高深的理论，没有豪言壮语，却浸透着她对革命与家庭、大我与小我的独特理解，烘托出主人公无限丰富美好的精神世界。作者正是把单纯的性格与多样的个性完美地融合在一起了，使人物在我们的面前，在我们的心中，活生生地站立了起来。

第二节 稳定与发展

短篇小说常常反映人物生活的某个片断，矛盾冲突及其时空范围高度集中，人物性格是在冲突的“一瞬间”“一隅中”展示给读者的，主要告诉读者这是一个什么样性格的人，或者这个人有着怎样的性格，至于写不写出人物性格的发展——性格中质的显著变化，则不强求一律。茅盾先生在谈及短篇小说与长篇小说区别时，曾说过：“短篇小说不一定有性格的发展，长篇小说的人物却大都有性格的发展。”⑤“不一定有”，就是说，短篇小说有的可以写出人物性格的发展，有的则可以不写人物性格的发展。我认为，这是比较符合短篇小说客观实际的。

但从人物性格本身来看，发展与不发展——稳定，又总是相对的，难以截然分开。稳定中有发展，发展中又有稳定。不然，“稳定”就成了凝固僵化、绝对静止，“发展”便成为乖戾无常、捉摸不定的了。它们的关系用一句通俗的话概括，就是“不变中有变，变中有不变”。不变中有变，才能显示性格的生机与活力；变中有不变，才能保持性格的完整性和统一性。

如何写出“不变中有变”呢？我认为，就是要正视性格中的对立因素，敢于写出人物性格自身的矛盾冲突。人物性格之所以没有发展，是因为性格的量变还未达到质变的程度，并不意味着性格中矛盾对立因素不存在。黑格尔说：

“……人的特点就在于他不仅仅担负多方面的矛盾，而且还忍受多方面的矛盾，在这种矛盾里仍然保持自己的本色，忠实于自己。”⑥任何性格都不是铁板一块、死水一潭。“……人们是形形色色的，没有整个是黑的，也没有整个是白的，好的坏的在他身上搅在一起了，——这是必须知道和记住的。”⑦席勒说：“当我劝告人们在一只老虎面前要怀有戒心的时候，我不能不把老虎的美丽发亮的斑纹也指出来，否则人们就会遇见老虎而不知道是老虎了。”⑧列夫·托尔斯泰的《舞会之后》，通过上校毒打士兵揭示主人公粗野残暴的性格，同时又通过舞会，写了上校彬彬有礼、文儒尔雅的风度，使读者感到这种对立和不协调，恰恰是人物性格固有的本质：彬彬有礼、文儒尔雅无非是掩盖粗野残暴的面纱，粗野残暴又是他的本来面目。

当然，“不变中有变”，还不止于罗列出人物性格中的对立因素，还应当在情节的推移时，写出对立因素的此消彼长。蒋子龙同志的《乔厂长上任记》（原载《人民文学》一九七九年第七期），全力突出主人公作为企业革新闻将、四化实干家的大刀阔斧、凌厉果断的性格，同时，也不故意隐讳主人公面对困难重重、积重难返的严峻现实所流露出来的犹豫动摇和悲观失望情绪。但是，主人公乔光朴既是常人又超出常人的地方，正是在性格对立因素的内在冲突中，不断地战胜了犹豫动摇和悲观失望情绪，始终把握着斗争的主动权。如果从质量互变的规律看，质变以量变为基础，量变中随时都有部分新质产生，这种部分的质变，虽然还暂时包含在旧我中，却为新我的出现创造了条件，这本身就是一种“变

展”。比如，上任后的乔光朴，几番冲突，性格中极富光彩的主导部分更加坚定、强化，与之对立的消极方面逐渐削弱。虽然还是上任前那个乔光朴，性格深处却发生了微妙的变化。这不是“不变中有变”吗？如果不这样写，而是把人物性格凝固化，让乔厂长的性格完全净化，纤尘不染，没有性格自身的矛盾冲突，自觉而本能地去拨乱反正，旋乾转坤，企业可能“活”了，但人物却为此失去了“生命”。

“变中有不变”，是指作家在写人物性格发展时，要与人物性格的基点保持稳定的联系，性格的变化能从这种稳定的联系中找到依据，使人感到性格的发展变化虽然显著，但不突然，更不生硬牵强。万变不离其宗，变来变去，仍然是“这一个”！正如托尔斯泰所说的，人物有时变得“不象他自己”，其实他“仍旧是他原来那个人”。

翎云、王毅同志写的《笨人王老大》（原载《北京文艺》一九八〇年第七期），是近年来出现的优秀短篇小说之一。主人公王老大是个出了名的“笨人”，他“手笨、嘴笨、脑子笨”，却有一颗“比金子还要贵重的心”。多年来，他遵纪守法，勤勤恳恳，任劳任怨，拼死力干活，生活再苦也不向生产队伸手，不要队里救济，在他身上处处流露出一种当家做主的朴素的自豪感、责任感，对社会主义制度，对上面的政策可以说是忠诚不二。他常说：“新社会啦，咱们都得什么点！”但是文化大革命来了，在极“左”思潮的重压下，王老大靠力气干活，养家糊口的道路被堵塞了，任凭他怎样蛮干死受，也不能养活全家，于是王老大由过去对上面政策忠诚不二，逐渐动摇怀疑，从一贯遵纪守法，变得

突然要铤而走险：

他想起近来常听到的一句话：“形势大好，形势逼人！”笨人自有笨人的联想：逼人，逼人，竟把人逼到这份上了！砍柴，买布，给孩子做衣裳，有啥罪？不偷，不抢，卖力气换钱，犯啥法？我招谁惹谁啦？干嘛老跟俺们种地的过不去？儿子光着屁股叫爸爸，我有啥脸答应？宁愿老子斗死，不让儿子冻死！

蔫人出豹子，野猫急了也咬人，王老大又要玩邪的了！

终于，王老大不顾上面的“禁令”，冒着风雪上山砍柴，最后摔死在崖下。主人公性格的发展变化是非常显著的，而这种发展变化又是那样符合人物性格自身的逻辑，他对当时政策的怀疑不满，仍然基于对社会主义制度——真正的社会主义制度的满腔热爱；他铤而走险虽然用当时“左”的错误路线和政策来衡量，是大逆不道，违法乱纪，但是在笨人眼里这不偷不抢、不危害集体利益的行为又是合理的；他被迫“玩邪”，是出于善良的本性，不忍心眼见着妻儿号饥号寒。总之，这种发展变化与笨人的本质有着稳定的内在联系。如果换一种写法，假使王老大不是上山砍柴，而是去搞投机倒把，那么这种变化就脱离了人物性格的真实，破坏了性格的完整性、统一性，变得不可思议了。

短篇小说人物性格的发展变化，有时表现在人物原有品

质的根本性背叛上。比如皮蓝德娄的《西西里柠檬》的女主人公，是由热情纯真变为冷酷自私；莫泊桑《项链》的主人公则是由追慕虚荣变为朴素务实。这种变化，尽管有“判若两人”之感，但不是凭空而生的，它和性格中某些固有的因素，仍然保持着稳定的联系。王汶石《卖菜者》里的主人公王云河老汉，其思想性格的转变，是赫然醒目的质的转变，尽管这种转变还是个开始，但同长期受个体所有制桎梏的一般农民有了划时代的区别，他的公有制观念不仅突破了家庭所有制的囿限，而且还冲出了打着农业社旗号的本位主义的樊笼；他不仅是被新的社会潮流裹挟着前进，而且还清醒地认识到改造主观世界是“小我”向“大我”转化的前题，正如主人公所说的：“人生一世，就象朝华山，要想修成‘真人’，走上‘天堂’，就得上一级，再一级；登一山，再一山啊！”如此巨大的转变，一方面依靠外界环境即社会新思想、新道德、新风气的“催化”作用，另一方面，而且是最根本的方面，在于主人公有着完成这样转变的内因。作家在叙述人物性格发展过程中，始终突出了人物性格中相对稳定的部分，这就是他虽然既忠厚又狡黠，既精明又自私，但绝不顽固保守，对新的社会潮流有着阶级本质所赋予的适应性。如果没有这个“不变”作基础，主人公的性格发展就十分唐突生硬了。

第三节 貌合与神随

在短篇小说人物塑造中，还有一个重要的问题不能忽视，这就是“形”与“神”的关系。形与神的统一，即既要貌合，又要神随，是短篇小说人物形象塑造所追求的目标。马卡连柯认为，人物的外貌描写，“是小说中最困难的一个部分”⑨。老舍说：“在短篇小说中，须用简净的手段，给人物一个精妥的固定不移的面貌体格。”⑩成功的外貌描写，包括人物五官、仪表、举止、风度、笑貌、音容、服饰、穿着等等一系列外在特征的勾画，是写活人物的重要手段，而蹩脚的、失败的外貌描写，则会成为人物塑造的冗赘，导致整个人物形象的失真。

所谓貌合，是指外貌描写必须吻合人物的实情，如性别、年龄、民族、阶级、职业、健康状况、文化程度、生活习惯、性格特征等等。不能把爱姑“钩刀样”的脚、闰土“象松树皮”的手，加在《伤逝》里的子君身上，也不能让阿Q打着肮脏的领带、穿着破旧的牛仔裤出现在清朝末年的咸亨酒店里。但，仅仅满足于“貌合”，也是不行的。茅盾说：

“专一临摹某一个人的面貌以求逼真的，只是真容画师的伎俩；艺术家的使命高于真容画师多得多，艺术家不是真容画师。”⑪法国伟大的雕塑家罗丹说：“如果艺术家象照相所做到的一样，只画出一些浮面的线条，如果他一模一样地记录出脸上的纹路，而并不和性格联系起来，那末丝毫不配受

人的赞美。应该获得的肖似，是灵魂的肖似，只有这种肖似是唯一重要的。”⑫我国古典画论中对形与神的关系论述最多，清人沈宗骥在《芥舟学画编》里曾十分精辟地指出：

“不曰形曰貌而曰神者，以天下之人，形同者有之，貌类者有之，至于神则有不能相同者矣。作者若但求之形似，则方圆肥瘦即数十人之中且有相似者矣，乌得谓之传神？今有一人焉，前肥而后瘦，前白而后苍，前无须髭而后多髯，乍见之或不能相认，既而视之，必恍然曰，此即某某也。盖形虽变，而神不变也。故形或小失犹之可也，若神有少乖则竟非其人矣。然所以为神之故，则又不离乎形。耳目口鼻固是形之大要，至于骨格起伏高下，皱纹多寡隐现，一一不谬，则形得而神自来矣。其亦有骨格皱纹一一不谬，而神竟不来者，必其用笔有未尽处。”⑬形与神的关系，是人物表与里，形式与内容，形象与性格的辩证统一，神以形传，形以神立，形神相兼，貌合神随，才能使人物气韵生动，如立纸上。

刘心武的《班主任》（原载《人民文学》一九七七年第十一期），对宋宝琦的外貌刻画就很成功：

他上身只穿着尼龙弹力背心，一疙瘩一疙瘩的横肉，和那白里透红的肤色，充分说明他有幸生活在我们这个不愁吃不愁穿的社会里，营养是多么充分，躯体里蕴藏着多么充沛的精力。唉，他那张脸啊，即使是以经常直视受教育者为习惯的张老师，乍一看也不免浑身起栗。并非五官不端正，令人寒

心的是从面部肌肉里，从殴斗打裂过又缝上的上唇中，从鼻翅的神经质的煽动中，特别是从那一双一目了然地充斥着空虚与愚蠢的眼神中，你立即会感觉到，仿佛是一个被污水泼得变了形的灵魂，赤裸裸地立在了聚光灯下。

宋宝琦是十年浩劫的受害者，是一个文盲加流氓的形象。他灵魂空虚，愚昧无知。作者在刻画人物的外貌时，很好地抓住了人物的个性特征，而且写得很分寸。

何士光的《种包谷的老人》（原载《人民文学》一九八二年第六期）对主人公的形象刻画，也做到了貌合神随，很见功力：

刘三老汉七十多岁，脸、脖颈和手，都干枯了，是深褐色的。许多年了，他似乎总是一个模样，仿佛他不曾年轻过，也不能变得更老。象这里的许多上了年纪的庄稼人一样，他不穿别的衣裳，还按照原来的样子，终年穿一件长布衫，在头上缠一块很长的白布帕，在腰间束一根揉皱的白布带，似乎这样很自在、很好，不希求别的了。人们不曾见过他分外地高兴或者忧心。他默默地，神情总是那样和蔼。白了的山羊胡微微翘着，眼睛时时眯起来，眼角那儿的皱褶深深的、弯弯的，隐约着静静的笑意。仿佛他满意日子，感谢人们和土地，之外就没有别的心事了。

通过人物外貌的集中刻画，把刘三老汉在只身独处的生活中，勤劳、俭朴、善良、与世无争、知足者常乐的性格显示得非常充分。

为了做到貌合神随，作家还经常采用比喻夸张等修辞手法，来渲染效果，把细线描摹同粗线勾勒结合起来。如契诃夫在《醋栗》中对主人公的刻画：

他在床上坐着，膝上盖着一条被子；他老了，胖了，皮肉发松；他的脸颊、鼻子、嘴唇，全部都突出来，看样子好象他要跟猪那样咕咕叫着钻进被子里去似的。

作者把主人公比作猪，实在是貌合神随，因为他不仅身体蠢胖如猪，而且内心世界也象猪一样庸俗渺小，只要吃着自已庄园里又酸又硬的醋栗就心满意足了。

短篇小说人物外貌的刻画，有的采取集中描写方式，也有的是在人物行动过程中渐次地显示给读者的，这样写往往可以收到动静交错的艺术效果。另外，外貌描写与人物性格命运的发展变化也是相契印的，人物性格命运的变化也常常通过外貌的微妙变化显出端倪，如鲁迅对闰土和祥林嫂的外貌描写即是。

要做到貌合神随，必须注意防止脸谱化，即把人物性格中具有社会属性的阶级特征，思想品德特征等，用某种固定的外型标志出来。形与神的统一，既有顺常的情形，也有逆常的情形，比如英雄、贤达，可能是“身材魁梧”、“剑眉

高挑”“目光炯炯”，坏蛋小人可能是身材矮小、干瘦畸形，或者是“鹰鼻鹞眼”、“尖嘴猴腮”。但有的英雄贤达可能外貌丑陋不堪，坏蛋小人反而相貌出众。莫泊桑的《怪胎之母》和杰克·伦敦的《在甲板的天篷下面》，两篇小说的女主人公，都是标致、风雅的美人儿，实际上她们都是虐杀儿童的刽子手，前者靠生“怪胎”出卖畸形儿童发家致富，后者为了满足自己残酷的好奇心，竟用一枚金币作为诱饵，让一个小孩在鲨鱼出没的海里表演跳水，眼睁睁地看着鲨鱼把小孩咬成两半。无论顺常还是逆常，都凡形与神的完美统一，只是在统一的方式上悬殊不同而已：一个是蜜上加糖，雪上加霜，互为补充；一个是以黑显白，以白显黑，相反相成。

和防止“脸谱化”稍有些连带关系的还有给人物起名的问题。给人物起个恰当的名字确实很有必要。巴尔扎克就说过：“……名字跟这个人对不起头，就象齿龈对不起牙齿、毛发对不起发根、指甲对不起肉一样。”^⑭鲁迅说：“创作难，就是给人起一个称号或浑名也不易。假使有谁能起颠扑不破的浑名的罢，那么，他如作评论，一定也是严肃正确的批评家，倘弄创作，一定也是深刻博大的作者。”^⑮鲁迅先生给他的人物起名字就十分讲究，如阿Q、孔乙己、高尔础、闰土、华老栓等，名字本身就给人一种形象感，那个“Q”字，使人忆起主人公光秃头上留着一条细黄的小辫；“孔乙己”又使人联想到主人公的酸文加醋、满口之乎者也；“高尔础”把主人公仰慕俄国文豪高尔基的虚名而自己却不学无术的丑态巧妙点出；“闰土”、“华老栓”又分明有着旧中国

农民封建迷信和宿命论的烙印。但名字同人物的社会本质毕竟不能等同视之。“四人帮”时期，在文艺创作上大搞形而上学，高、洪、耿等成了英雄人物的常用姓，而赖、刁等则成了“地富反坏”的代称。这种荒谬透顶的贴标签式的脸谱化的取名法同我们说的貌合神随毫无共同之处，是我们必须摒弃的。

注 释：

- ①《〈一桩无头公案〉初版序言》见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义(二)》第113页。
- ②金圣叹：《读第五才子书》，见《中国历代小说论著选》第285页。
- ③《歌德谈话录》第10页。
- ④⑦《高尔基论文学》(林焕平编，广西人民出版社一九八〇年版)第38页、42页。
- ⑤《试谈短篇小说》，原载《文学青年》一九五八年第八期。
- ⑥转引《西方文论选》第300页。
- ⑧席勒：《〈强盗〉第一版序言》。
- ⑨《和初学写作者的谈话》，人民出版社第37页。
- ⑩《老舍论创作》第87页。
- ⑪《茅盾论创作》第469页。
- ⑫《罗丹艺术论》第66页。
- ⑬《芥舟学画编》卷一《传神·传神总论》。
- ⑭转引戈日朗《巴尔扎克怎样给人物取名字》，见《文艺理论译丛》第二期，人民文学出版社一九五七年版。
- ⑮《且介亭杂文二集·五论“文人相轻”——明术》

第三编 情 节 论

在第二编中,我们分析了矛盾冲突与人物塑造的关系,概括起来不外两句话:在矛盾冲突中写人,写出人物自身的矛盾冲突。我们知道,作品中的矛盾冲突及其发生发展过程,都是由人物的一系列行动构成的,人物的行动(即由一系列能显示人物与人物、人物与环境之间的复杂关系的具体事件)就是作品的情节。

从短篇小说发展历史看,人们对情节的认识是先于人物和环境的,但随着短篇小说结构形式的不断演进,人们对情节的认识和对它的作用的理解,也在不断丰富和深化。

在故事小说中,情节的主要作用在于创造完美的故事;在性格小说中,情节又是展示人物性格的主要手段;在心理印象小说中,情节的作用则主要表现在为展示客观环境、充分反映人物在特定环境下的心理印象服务。正因为如此,情节的形成,就出现了多种渠道,如因事附事、因人附事、因境附事等等。

情节结构在整个短篇小说结构创造中占有突出地位。这不仅仅表现在一般论者所说的对于事件开头、发展、高潮和结局的艺术处理上，更重要的是表现在对情节本身的典型化提炼方面。唯有经过主题的深化、作家独特情感对象化和人物行动个性化的情节，才能使短篇小说象精金美玉那样放射出璀灿夺目的光彩。短而无味，短而不精的作品，绝不是短篇小说追求的目标。

在短篇小说的情节结构中，细节有着特殊的价值和作用。没有成功的、生动感人的细节描写，也就没有成功的生动感人的短篇小说。本编所要论述的具体内容，率如上述，即：（一）短篇小说的情节及其形成；（二）短篇小说情节的典型化提炼；（三）短篇小说的细节。

第七章 短篇小说的情节及其形成

情节性是一切叙事文学的共同属性。没有情节的叙事文学作品是不存在的。短篇小说尽管是叙事文学的小形式，其情节性也是十分明显、不容置疑的。本章着重谈谈对短篇小说情节概念的理解以及短篇小说情节形成的几种主要渠道。

第一节 短篇小说情节概述

黑格尔在《美学》中谈到情节与人物性格、环境的关系时，有一段十分精辟的论述，他认为：“第一，一般的世界情况，这是个别动作（情节）及其性质的前提；第二，情况的特殊性，这情况的定性使上述那种实体性的统一发生差异对立面和紧张，就是这种对立和紧张成为动作的推动力——这就是情境及其冲突；第三，主体性格对情境的掌握以及它所发生的反应动作，通过这种掌握和反应动作，才达到差异对立面的斗争与消除（矛盾的解决）——这就是真正的动作或情节。”①用通俗的话来讲，“一般的世界情况”，系指

作品情节（人物动作过程）所处的时代、社会和历史的大环境，它为情节的展示提供了最可靠的依据和最广阔的舞台。

“情境及其冲突”，系指人物动作的具体环境，它是由人物与人物之间、人物与环境之间的具体矛盾冲突构成的。如果说“一般的世界情况”是情节形成的客观因素中带有普遍而广泛性成份的话，那么，“情境及其冲突”则是特殊而具体的成份了。“主体性格对情境的掌握以及它所发生的反应动作”是情节形成的主观因素，即内因，也是情节个性的标志。不同的主体性格，对情境的掌握以及它所发生的反应动作是迥然不同的。叙事文学作品情节的特殊性以及彼此无法模仿、不可替代的根本原因也恰恰表现于此。因此，我认为要全面地给情节下定义应当是：作品中的人物在一定的社会历史条件下，在具体的矛盾冲突中，由其主体性格所表现出来的个别和特定的行动过程。

上述情节概念，也完全适合于短篇小说。不论是哪种类型的短篇小说，都不能也不可能脱离这种情节而存在。在这里，不可避免地牵涉到一个对所谓“行动”的理解问题，一般说，行动是外在的，即人物说什么、做什么以及怎样说、怎样做等，这是构成行动的基本面。但是，还有另一种情况，即人物除了说什么做什么、怎么说怎么做之外，还有人物想什么以及怎样想，这种人物内在的心理活动（包括意识的和潜意识的）我认为也应当划为情节范畴。在现代心理印象小说中，这种情形更为普遍。其次，“行动”也不能和行动的效果混淆起来，否则，就会把情节简单地理解为“生动有趣”或“惊心动魄”的“故事”，而把除此之外的情节排斥掉。

在结构论中，我们谈到短篇小说结构类型的历史流变时，已经指出，不同类型的短篇小说中情节（事件）在结构中所处地位和作用是不尽相同的，故事小说是短篇小说自它的故事母体脱颖而出后的最初形态，情节虽在客观上有为塑造人物性格、刻画人物形象的作用，但它主要的目的，还在于使事件的叙述具有完美的故事性，从而引人入胜，情节本身就是生动有趣的故事。在性格小说和心理印象小说中，情节的主导地位便由人物和环境取代了。作家为了突出人物性格、心理，突出现实环境，有时取用那些具有故事性的事件，有时（或者说更多的情形下）则是取用那些日常平淡、没有故事趣味，但对表现人物性格、心理和现实环境又是非常典型的事件作为作品的情节。比如契诃夫的《胖子和瘦子》，鲁迅的《示众》等，情节平淡无奇。如果用习惯的传统的故事小说情节的尺度去衡量，很容易得出“没有情节”的错误结论。

苏联评论家索斯金在《论短篇小说体裁的运用》一文中，曾对所谓“没有情节”的提法作过详尽深刻的分析批驳。他说：“短篇的情节，也就跟任何一种作品的情节一样，完全不是什么‘奢侈品’，不是一个作家为了图方便或引人入胜才随便采用的布置插曲的公式。……没有情节的作品，这只是一个时机的拍照，只是物体底表面的描绘。要想在文学作品中充分深刻地描写对象，没有情节是不可能的，因为世界和它一切的现象，都是处于不断的运动中和发展中的，而这种发展的趋向和它的强度，也就是衡量该现象及其对现实的意义的主要尺度。”②“说一篇作品是‘没有情节

的’，这对它便不啻是一种非常严重的指责，一种足以判“死罪”的控告，因为它不反映生活底运动和发展。”③

当然，各种叙事文学体裁样式的结构特征不同，对情节的创造又有不同的要求。短篇小说的情节主要表现为相对单纯和高度集中。情节所包含的事件极少，通常只侧重铺叙一个主要事件，并用一条结构线索贯穿。人物行动被具体环境这个狭隘的艺术画框规定在一个极为有限的时空范围内，情节的扩张幅度不能过大。但情节本身又必须保证有利于整个结构“以小见大”艺术功能的发挥。这样，就给短篇小说的创作者们设下一道难度较大又必须跨越的障碍，象鲤鱼跳龙门一样，只有跃过这一障碍，才能达到理想的境界。

第二节 短篇小说情节的形成

短篇小说的情节，同一切叙事文学作品的情节一样，都是来自生活，来自作家的直接经验和间接经验，是现实生活中人物活动的艺术再现。从创作过程看，它是随着整个作品的结构点的形成而形成，随着结构线的展示而展示的。

丁玲的《一颗未出膛的枪弹》写的是一个掉队的红军小战士被东北军抓去，敌人要枪毙他，他却临危不惧，冷静而从容地说：“还是留着这颗枪弹吧！留着去打日本，你们可以用刀杀掉我！”小战士铿锵如金石般的语言和他深晓民族大义、愿以一己死唤彼民众起的崇高果敢行为，对那些国破家亡的东北军官兵起到振聋发聩的作用，使他们在这位英雄

的红军小战士面前羞愧得无地自容，终于掉转了枪口。这一事实，无疑是引起作家创作冲动的基因，是作品结构的生发点。然而这一事实还不足以构成作品的整个情节，尽管它包含了作品主题和未来情节的最有价值的部分。于是作家就立足于这一结构点，通过一条故事发展的线索，把小战士的一系列动作连接起来，先后写了小战士的掉队、乡亲的掩护、小战士利用一切机会宣传抗日，直到被东北军抓去以及在敌人面前的表现等等，有开端，有发展，有高潮，有结局，环环相连，丝丝入扣。

从情节形成的具体情况来看，大体有以下三种渠道：

第一，因事附事。就是说，作品的结构点是作家在现实生活中，被某一真实事件所感动、所点悟而形成的。作品情节大体保持了生活实事的原型，当作者依照一定的主题进行表现时，又对情节链条上的不足部分作了适当增补和改造。情节结构的线索，基本上就是故事发展的线索。为大家所熟知的果戈理的《外套》的情节就是作者根据一则官场逸闻敷衍而成的。屠格涅夫的《木木》，其基本情节取之于他的母亲的庄园中所发生的一件真实事件。契诃夫的《凶犯》情节是作者直接从生活中得到的，作者还与主人公有过多接触。迦尔洵在一次参加同土耳其士兵的战斗中，偶然发现了一个半死不活的伤兵，两腿被榴弹打断，在矮树丛里躺了五昼夜。他的小说《四天》的情节反映的正是这一真实见闻。当然，生活不等于艺术，情节比生活本身更集中、更典型、更加理想化了。当作品的结构点形成后，展现在作家头脑中的情节蓝图，已经跳出了生活本身的圈子，从外观来看，它似

乎就是生活本身，但从内在来看，它完全为统一的主题服务，听从作家艺术构思的调遣了。不是情节迁就了生活，而是生活服从了情节。多宾说：“从一连串的事件，冲突和命运中，艺术情节反映了关于社会、关于人、关于生活矛盾、关于那些支配人的命运的力量的思想。即使在情节几乎是从生活中的实事照搬过来的场合下，原则性的差别也会把它们区分开来。因为艺术情节是对现实的深刻的了解，是对现实的思想评价。它就是现实生活的哲学结晶。”④

已故著名作家赵树理说过，他的作品题材“……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。”⑤这句话，曾被一些妄图在创作上走捷径的初学写作者所误解。他们把情节构思的低能归结为没有赵树理那样的“机缘”，抱怨生活对自己的薄待。岂不知，赵树理的话，一方面固然反映了题材（包括情节）获得的一种特殊情况，另一方面还有很大的幽默成份在内。《智取威虎山》中的杨子荣，分明是自己经过一番搏斗，才打死猛虎，偏说是老虎碰到了他的枪口上。这不是同样的意思吗？长期积累，偶然得之，是创作上的一条规律。一切艺术情节的产生也莫不如此。没有长期积累刻意追求的功夫，单纯抱着“守株待兔”的侥幸心理，是不会有赵树理所说的那种意外机缘的。

短篇小说情节之所以称为艺术情节，就在于它不是刻板的照抄生活，否则，那就成为“新闻报道”或叫别的什么东西了。可以肯定地说，一切来自较理想的生活原型的情节，都必须经过一番因事附事的改造加工，有的改造加工任务还很大。如果用“脱胎换骨”来比喻的话，那是最恰当不过的

了。这些作品的艺术情节正是从生活实事的原“胎”中“脱出”，而后被作者“换上”自己要表现的主题之“骨”的。正如鲁迅先生所说：“所写的事迹，大抵有一点见过或听到过的缘由，但决不全用这事实，只是采取一端，加以改造，或生发开去，到足以几乎完全发表我的意思为止。”⑥果戈理的《外套》的情节，取材于他听来的一件官场逸闻：一个很穷的小官吏酷爱打鸟，他通过节衣缩食，攒了二百来个卢布，买了一支很好的猎枪，不料在一次打猎中被河湾的芦苇带到水里丢掉了。小官吏为此害了一场大病，险些送了命，亏得同僚们凑钱又给他买了支猎枪才算得救，事后他一想到这件事就谈虎色变。果戈理把它加工为情节时，尽管大体保持了事实的原型，但作了三处大的改动。首先，情节线索的主要道具（或叫“戏胆”）变了，小官吏丢掉的不是一支作为消遣品、奢侈品的猎枪，而是一件日常生活中迫切需要的外套；其次，人物生活的环境变了，小官吏所处的官场，不是什么乐善好施的机关，而是由“又冷酷又专制”的上司和专爱拿人的不幸取乐的同僚所构成的弱肉强食之所；最后，小官吏的结局也变了，不是外套失而复得、主人公起死回生的喜剧收场，而是以主人公的彻底毁灭告终。这种因事附事的加工，不仅是量上的变动，而且更重要的是质上的变化，这与原来的官场逸闻是不可同日而语的。

第二，因人附事。这种情况在短篇小说创作中较为普遍。作品的结构点，是作家在现实生活中被某种具有深刻社会内涵的性格所启示而形成的。作品情节，并不依赖于现实生活所提供的真实事件，而是根据作家对人物主体性格透熟

的把握，按照性格自身发展的必然性和可能性，把已经或可能发生的一系列行动连缀起来。情节结构的线索，基本上就是人物的性格线。这就是老舍说的“人物领导着事实前进”⑦。高晓声的《陈奂生上城》的情节，可以说就是因人附事的产物。由于作者对主人公的生活有亲身体验，对他的性格了如指掌，无论在什么“情境”中，他都能想象和推断出主人公会采取怎样的反应动作。如果说《“漏斗户”主》这篇小说中的情节还有较多的生活“实事”的话，那么在《陈奂生上城》中则是“真人虚事”了。作者曾坦白地承认“……写陈奂生的事情，并不发生在他身上。去年我回到家乡，刚碰到闲季，发现不少农民都在做油绳卖，卖一天可以赚三元多钱，农民一天赚三元多钱是很高兴的。于是我想到了让卖油绳的农民来住一夜招待所，看看他有什么意见。当时就想了这么多。但这里面显然要补上一些漏洞。如他为什么要来住高级招待所，难道发痴了吗？是谁介绍他来的？因此，要让陈奂生住进来就要解决一系列的问题。起码要解决二个问题，一是他不得不住，二是有能够介绍他来的人。后来我在小说里那么解决了，让读者觉得合乎情理。等陈奂生住进去了，那就让他自己去表现性格，让生活自己去说话了。”⑧

第三，因境附事。这与前两种情况有较大区别。作品的结构点形成的直接基因，是对某种环境所产生的一种特殊心理印象，或者是一种特殊的情绪。作品情节除了人物对环境外在的反应动作外，更多的是内在的微妙心理活动。这种活动是特定环境激起的。环境的变动引导着人物外在与内在动作的行进，情节结构的线索是人物心理意识线（或叫环境线）。

鲁迅的《狂人日记》，写的是一个被封建势力迫害致狂的主人公在那种一方面是张着血盆大口的吃人的封建势力，一方面广大民众尚在铁屋中昏睡的社会环境下的独特心理感受。作品的环境融化在狂人的意识流动之中，同时，又引导着人物的意识之流不断地跳跃奔涌：月光、赵家的狗，赵贵翁的眼色、街上打孩子的女人，一碗张着嘴的蒸鱼，大哥、看脉的老头子……这些看上去杂乱无章、互不相干的环境的变换，把情节（人物心理意识的活动）的线条徐徐展开，环境裹着情节，情节拽着环境，象滚雪球似的越滚越大，难解难分。王蒙的《夜的眼》、《海的梦》、《春之声》等许多短篇小说的情节也是这种“因境附事”而成的。

上述的三种情况，是短篇小说情节形成的主要渠道，但这三种渠道又常常相互沟通，在作家构思情节时，往往是人、事、境俱来，很难断言作家的某篇作品的情节形成纯粹是一种渠道。比如一些哲理性、寓言性的小说，既不是纯粹“因事附事”，也不是纯粹“因人附事”，更不是纯粹“因境附事”，从某种意义上倒可以说是“因理附事”的。老舍说他的短篇小说《黑白李》、《铁牛与病鸭》、《末一块钱》、《善人》等就是“先有了个观念而后去撰构人与事”，“全是一个观念的子女”，“经验丰富想象，想象确定经验”⑨。萨奇的著名短篇《托勃莫雷》，写的是一只会说话的猫的不幸遭遇，情节充满了荒诞的传奇色彩，生活中是不可能发生的。但它却客观地反映了资本主义社会的某种本质真实，即道貌岸然的上流社会，充满了争名夺利、男盗女娼的丑闻，大家互相包庇，沆瀣一气，一旦有人起来揭露时，

便会遭到上流社会无情疯狂的围攻，对他们的隐私知道的越多就越容易招来杀身之祸。这篇作品的情节正是由此而衍生。但从创作实际看，仅凭抽象的“理”是无法产生情节的。我们只能把它看作是对现实生活曲折的反映，情节形成的基础仍然是现实生活中的人、事、境。因此，“因理附事”同样是“因事附事”、“因人附事”、“因境附事”的结果，只不过情形比较复杂罢了。

注 释：

- ①黑格尔：《美学》（朱光潜译，商务印书馆一九七九年版）第一卷，第228页。
- ②③见安东诺夫等著《论短篇小说的写作》，（上海文艺出版社一九五六年版）第60页、61页。
- ④引见《外国作家谈创作经验》（武汉大学中文系编）第994页。
- ⑤《也算经验》，见《中国现代作家谈创作经验》（山东人民出版社一九八〇年版）第582页。
- ⑥《南腔北调集·我怎么做起小说来》，见《鲁迅全集》四卷，第394页。
- ⑦⑧《老舍论创作》第90页。
- ⑨高晓声：《创作谈》（花城出版社一九八一年版）第76页。

第八章 短篇小说情节的典型化提炼

短篇小说情节的形成，不外乎“因事附事”、“因人附事”和“因境附事”几种情形，但它具体的形成过程绝不是靠简单的拼凑和撮合就能了结。比如，选用什么样的动作来构成情节？怎样才能使有限的情节载荷较大的思想与艺术容量？这就要靠情节的典型化提炼来解决了。

典型情节是指那些在思想和艺术上有较大的概括力和表现深度的情节，它是作家创造性劳动的结晶。情节的典型化，就是把普普通通的生活事件，“化”为典型情节的过程。在这一过程中，作品主题思想的深化，作家独特情感的对象化，人物行动的个性化是其主要内容。换言之，情节的典型化提炼过程，就是作品主题思想深化的过程，作家独特情感对象化的过程和人物行动个性化的过程。

诚然，一切叙事文学作品的情节都要经过这样的典型化提炼，但对短篇小说来说尤为重要，因为，“短篇小说不可能有许多情节，因此，必须选择了又选择，选出最激动人心的事件，把精华写出来。”^①短篇小说情节的单纯性特征，要求它的情节必须是高度典型化了的。

第一节 主题思想的深化

短篇小说情节的典型化，首先要依赖于作品主题思想的深化，二者是取同一步调的。

主题是作品的灵魂，是情节的内核，情节则是主题的外在表现形式；情节的典型与否，从根本上取决于作家感知现实、发见现实本质的能力。如果一个作家把他的眼光仅仅停留在生活现象的表面，看不出其中所包含的带有某种普遍意义的内核，就不可能突破真人真事的局限，这样的“情节”，充其量不过是现实生活表面的浮光掠影而已，没有典型意义可言。中外古今优秀的短篇小说家，在他们的创作过程中，总是自觉地把主题思想的深化，作为情节构思的中心环节。否则，宁可把题材搁置起来，绝不轻易动笔。据说，列夫·托尔斯泰的一个短篇小说《舞会以后》，其情节基础，是作家的哥哥十九世纪四十年代在喀山大学求学时的一段经历，而作者直到一九〇三年才把它写出来，在作家的“材料库”中积压了半个多世纪！我国著名的短篇小说家王汶石同志，在一篇谈创作经验的文章中说：“主题思想的每一次深化、变动，其他那些方面，也必然会跟着变动和深化起来。有些作品在写作过程中，写着写着，配角变成主角，主角变成了配角。有些人物退出了作品，有些原先没想到的人物闯进来了，情节故事也出现了新的变化，有些原来想好的很得意的情节被排出作品，有些根本没有想到的章节揭开来了，这都

是主题提炼加深、变动之后跟着而来的各方面的变化。”②张弦的《被爱情遗忘的角落》（原载《上海文学》一九八〇年第一期）反映的是农村青年的婚姻恋爱问题，作者曾经构思了两个故事都没有写成，原因是作者“苦恼于看不到他们的出路”。后来，党的十一届三中全会公报的发表，使作者豁然开朗，终于“找到了这个‘角落’‘被爱情遗忘’的根源”。他认识到，“爱情是需要物质文明和精神文明的共养才能生长的”。随着主题的深化，情节的提炼找到正确方向，放出了夺目的异彩。

屠格涅夫的短篇小说《木木》的情节提炼，更是一个有力的佐证。这篇小说的情节来源，是发生在他母亲庄园中的一个真实的故事。屠格涅夫出身于一个贵族世家。他的母亲瓦尔瓦拉·彼得罗芙娜，是个粗暴任性的女地主，她选用一个身强力壮、温顺憨厚的哑巴农奴安德烈作她的看门人。安德烈养了一条小狗，叫“木木”，安德烈非常喜欢它。不料，在一次女主人引逗木木时，木木居然龇牙咧嘴，大大冒犯了女主人的尊严，于是女主人就强迫安德烈亲手溺死了他的爱犬。这件事给屠格涅夫留下了深刻的印象。他从这件平凡的事件中，感到它所包含的不平凡的意义，这就是奴隶制的冷酷和残忍。但是，作家的认识并不到此止步。他在对现实生活的观察中，敏锐地发现，农奴制的残酷，仅仅反映了当时俄国社会现实的一个方面，还有一个非常重要的方面尚未被人们充分认识和表现，即在残酷的农奴制压迫下广大农奴的日益觉醒和蓄积在他们当中越来越激烈的愤怒与仇恨的风暴——这场风暴必将最终导致整个农奴制的崩溃。而这

些，才是作家真正需要表达的主题。当作家站在这样的现实主义高度，再来观照原始的生活事件时，就发现了这一事件与他要表达的主题思想之间存在着不可调和的矛盾：生活中的哑巴农奴在溺死爱犬后，对女主人并无怨恨，仍然一往情深，忠心耿耿地为女主人效劳，直到去世！屠格涅夫果断地突破了真人真事的局限，把溺狗事件的前因后果作了根本性的改动：首先，增加了哑巴农奴同洗衣女仆达吉亚娜爱情悲剧的情节，有力地暗示了哑巴农奴喜欢木木并不是他有爱狗的癖好，而是被专横的女主人无理剥夺了爱情权利的结果。其次，彻底改变了生活事实本来的结局，哑巴农奴在木木被溺死后，不是继续留在庄园里当顺奴，而是怀着满腔怒火，愤然出走，表现了对农奴主的憎恨和反抗。经过这样的改造和提炼，作品情节便产生了巨大的典型意义：腐朽的农奴制尽管残酷，但广大农奴在忍无可忍的情况下，终于喷出了复仇的烈焰。看，连不会说话的哑巴农奴也起来反抗了！历史将证明，他们不再是任人宰割的“哑巴”！英国著名作家高尔斯华绥，读了《木木》后曾写道：“艺术中所描写的对残暴行为的抗议，从来没有比这更激动人心的了。”

可见，没有深刻的主题思想，就不可能产生典型化的艺术情节；作品情节的现实主义的感召力，也并不是单靠对现实生活有声有色的描绘所能奏效的。对这一点，我们可以把莫泊桑的《骚姑娘》同屠格涅夫的《木木》加以对照比较来认识。《骚姑娘》的情节与《木木》有不少相似之处，故事梗概是这样的：马伏法朗梭亚，有一天得到一条可爱的小狗，取名为“骚姑娘”，但这是一条整年性欲旺盛的母狗，

经常招引一些公狗围着它转，惹出许多麻烦，为此，马伏的主人吩咐他把“骚姑娘”带到远方扔掉，马伏照办了。可是不久，这条狗又跑了回来，马伏不得不在它的颈项上拴块石头，扔进河里。后来，法朗梭亚一次在河里游泳发现了“骚姑娘”的尸体，伤心至极，就发疯了。尽管莫泊桑在情节叙述上娓娓细腻，但它所揭示的思想意义却肤浅得很。人们读后除了对马伏的可悲命运产生一些同情和怜恤之外，并没有留下多么深刻的印象。这与《木木》的情节效果是迥然不同的。很明显，它们的差距，并不在情节叙述的技巧方面，而恰恰在主题思想的深度上分出高下。这对我们来说，是一个十分有益的教训和十分宝贵的启示。我们常常看到一些作者，一心想在情节上一鸣惊人，赢人一筹，却不屑在主题的深化上下苦功夫，这种作法无异于南其辕而北其辙。

第二节 作家独特情感的对象化

上面我们分析了情节的典型化与主题思想深化的关系，可以看出，作家对它所表现的生活事件本质认识得越深刻，情节的提炼就越典型。当然，我们不能由此偏执一端，认为短篇小说的典型化提炼只消找到一个深刻的主题就万事大吉了。实际上并非如此。文学创作之所以不同于撰写哲学论文，是由于它采用形象思维，而形象思维的显著特征是具有鲜明的形象性和强烈的情感性。不论作家对现实生活有多么深刻的认识，都不能完全采取理念直白的形式，通过概念、

判断、推理去说服读者，只能通过充满情感的具体形象打动读者、折服人心，进而引导读者在不知不觉中接受和领悟作品主题所揭示的深刻意义。

人是感情动物。作家的审美过程，始终伴随着强烈的感情活动。不同的审美判断，会引起作家不同的情感反应。作品无疑是作家这种情感反应的艺术传达。列夫·托尔斯泰认为：“艺术感染的深浅程度决定于下列三个条件：（1）所传达的感情具有多大的独特性；（2）传达这种感情的清晰程度如何；（3）艺术家真诚的程度如何，即是说，艺术家自己体验他所传达的那种感情的力量如何。”③托尔斯泰强调了作家情感在艺术创作中的特殊地位，这是非常精辟独到的。当然，他在《艺术论》中断言“人们用语言互相传达自己的思想，而人们用艺术互相传达自己的感情”，把思想与情感截然分开，又陷入片面性了。正象普列汉诺夫指出的那样：“艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现。这就是艺术的最主要之点。”④思想与情感的传达在创作过程中是相互联系不可分割的。当作家要把他对现实生活的独特的思想、认识，溶进作品主题时，也必然要把他在审美过程中产生的独特的情感传达给读者，正象老舍所说：“小说，我们要记住了，是感情的记录，不是事实的重复。”⑤就短篇小说创作而言，在它的结构点中，不仅包含着巨大的主题能量，而且也凝聚了作家的独特情感。当结构点通过结构线转化为具体情节时，作品的主题思想和作家的独特情感都得到有机的渗透溶解和进一步的扩张强化。因此，情节的提炼既依赖于作

品主题的深化，同时又取决于作家独特情感的对象化，即以情节为物质对象，通过情节寄托并传达作家的独特情感。

我们在前边已提到过果戈理《外套》的创作。听了穷官吏丢失猎枪、险些一命呜呼的“逸闻”后，别人都哈哈大笑，唯独果戈理低头不语，陷入悲哀的沉思中。可见，果戈理由这件“逸闻”所产生的情感是独特的异乎常人的。他从中得到的不是一个无聊的谈资笑柄，而是看到了一个被侮辱被损害的形象，一个小人物的悲惨命运。在他心中充满了对小官吏的同情、怜悯，同时又交织着他对那种残酷的炎凉世态所产生的憎恶与愤怒的感情。《外套》的情节，忠实地“记录”了作家这种独特情感，并保持了它的基调。作品之所以感人至深，除了主题思想的深刻外，情感的作用也是显而易见的。正因为作者把他的独特情感通过情节，有效地传达给了读者，才产生了那样强烈的艺术效果。

当然，并不是作家一切“独特的情感”传达，都能促进作品情节的典型化。有时，某种“独特的情感”反而会损害以至破坏作品情节的典型化。老作家孙犁曾说过：“按照字面来讲，作品的情节，应该是合乎人情的。这种情理或人情又是应该合乎一个时代的伦理观念的”⑥列夫·托尔斯泰在批评莫泊桑一些作品时，曾这样指出：“他具有一种真诚，绝不假装着是爱或是恨，而确确实实热爱或是憎恨他所描写的事物。但遗憾的是，因为他缺乏一部艺术作品的价值所凭借的第一个条件，而且恐怕还是主要的条件，即缺乏对他所描绘的事物的正确的道德态度，缺乏辨别善恶的知识，所以他就喜爱而且描绘了那不应该喜爱、不应该描绘的东西，而

独不爱也不去描绘那应该爱、应该描绘的事物。”⑦他举了莫泊桑的短篇小说《郊游》，“在这个短篇里，作者以最动人的笑谈形式，详细地描画了两个裸着臂膀划船的先生怎样同时地一个玷污了年老的母亲，一个玷污了年青的姑娘、她的女儿。很明显，作者的同情一直都是在这两个流氓方面而且竟到了那种程度……”⑧可见，“独特的情感”不仅仅是作家独特的真情实感，而且还应是积极健康的，就我们今天来说，它应当符合社会主义的道德规范，有利于两个文明建设，而不能削弱它。近年来，我们的短篇小说创作，也出现了一些不好的苗头，个别作者把西方某些作家鼓吹的所谓“创作就是表现自我”看得神乎其神，没有自觉地把自已的主观情感纳入社会主义道德规范，热衷于一些凶杀、恐怖、色情的情节描写，这是应当引以为戒的。因此，作家独特情感的提炼，是对象化的先决条件。这种提炼从本质上说也是一种对象化，因为作家是把“情感”作为再认识、再体验的“对象”了。

作家独特情感的对象化，正是要求把这种经过提炼的情感有味无痕地注入到情节的描绘中去，使情感表现的逻辑与情节发展的逻辑相契印，达到水乳交融的境界；情感只能是情节中流露出来的情感，情节也只能是情感化了的情节。美国作家阿纳·邦纳的短篇小说《夏天的悲剧》写的是一对老年黑人夫妇，在贫病交加中走投无路、双双自杀的悲剧，虽然情节并不复杂，但读来动人心弦。黑人杰夫·佩顿老汉和他的妻子珍妮，被地主史蒂文森老爷榨干了骨髓，他们的五个孩子又不幸先后夭折，杰夫的眼病一天比一天严重，身体眼

看就要瘫痪，而他的老伴珍妮又是个双目失明的盲人。杰夫想到，倘若自己瘫痪在床，要一个脆弱的瞎眼女人来服侍他，真比死了还要难受。于是两个人就商定好去乘车自杀。作品情节就是写他们自杀的过程。在美国，黑人遭受阶级压迫、种族歧视，被迫自杀的事件时有发生，屡见不鲜，但作家在这篇作品中，并未极力渲染死的恐怖，而是着重表现生的可畏，写生比死更痛苦，杰夫和珍妮的自杀是从容不迫的，这种情节安排表现了作家独特的情感。这里面既有对主人公不幸命运的同情，又有对主人公坚定果敢行为的赞颂。作品的主人公在人生的最后一幕中扮演的不是可怜虫的角色，拿杰夫自己的话说就是“咱们得硬气一点，咱们不能垮下来”。这篇作品三分之一的篇幅是叙述动身前的准备，开头就写杰夫笨手笨脚地打花领结，他的手指颤抖着，那又高又硬的衣领卡得他的喉咙不舒服，他自己打不成，只好求助于双目失明的妻子。

珍妮坐在床沿上，杰夫·佩顿老汉一个膝盖着地跪在床边，让她系领结。她的眼力不行，又是这么个别扭的姿势，因此系得很慢，他们俩都折腾得够呛。杰夫的骨头嘎嘎响，好象要裂开，膝盖疼痛难忍。珍妮试了六七次，才勉强把领带打成个蝴蝶结的样子。

记得贺拉斯说过：“你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑，同样，你自己得哭，才能在别人脸上引起哭的反应”⑨

《夏天的悲剧》的情节，表面上看来是那么从容客观，却潜藏着作家炽烈的情感，使读者读后，想笑笑不出声，想哭掉不下泪，只是感到心头强烈地为之震颤。这种独特的情感反应，恰恰是作者独特情感的有效传达，说明作者独特情感的对象化已达到完美自如的程度。

作家独特情感的对象化，往往使那些平淡无奇的情节变为典型化情节，产生巨大的艺术魅力，达到“悠然心会，妙处难与君说”（张孝祥《念奴娇·过洞庭》）的境界，这样的例子是举不胜举的。高尔基读了福楼拜的《一颗简单的心》之后说，他“完全被小说迷住了”，他惊叹：“这里一定藏着不可思议的魔术”，甚至把书面向太阳照着望，想在作品的字里行间“找出魔术的秘密”^⑩。他读了茨威格的《巫山云》后，写信给作者说：“您写得真好！由于对您的主人公的同情，由于她的形象及其悲剧的心曲使我激动得难以自制，我竟丝毫不感羞耻地哭了起来。”^⑪

第三节 人物行动的个性化

短篇小说情节的典型化提炼，除了以上所说的主题思想深化和作家独特情感的对象化之外，还有一个十分重要的内容，就是人物行动的个性化。

情节是人物行动的过程。人物行动，固然受客观环境和具体情境的制约，但从主观方面讲，他是受人物性格支配的。在同样的环境和情境下，人物性格不同，他们的动作——

卸黑格尔所说的对情境的掌握以及它所发生的反应动作是各不相同的。《喻世明言》里有篇小说《沈小霞相会出师表》，讲到当朝奸臣严嵩之子严世蕃，仗势欺人时，记述了这样一个情节：一次举行公宴，严世蕃为了寻开心，索巨觥飞酒，规定饮不尽者要当众受罚。这种特制大酒杯“约容酒斗余”，别说不会饮酒的人，就是平日有些酒量的人也望而生畏。在这种特定情境下，客人们的反应动作是不一样的：

……两坐客惧世蕃威势，没人敢不吃。只有一个马给事，天性绝饮；世蕃固意将巨觥飞到他面前，马给事再三告免，世蕃不依。马给事略沾唇，面便发赤，眉头打结，愁苦不胜。世蕃自去下席，亲手揪了他的耳朵，将巨觥灌之。那给事出于无奈，闷着气，一连几口吸尽。不吃也罢，才吃下时，觉得天在下，地在上，墙壁都团团转动，头重脚轻，站立不住。世蕃拍手呵呵大笑。沈炼一肚子不平之气，忽然揎袖而起，抢起那只巨觥在手，斟得满满的，走到世蕃面前说道：“马司谏承老先生赐酒已沾醉不能为礼，下官代他酬老先生一杯。”世蕃愕然，方欲举手推辞，只见沈炼声色俱厉道：“此杯别人吃得，你也吃得。别人怕着你，我沈炼不怕你！”也揪了世蕃的耳朵灌去。世蕃一饮而尽。沈炼掷杯于案，一般拍手呵呵大笑。唬得众官员面如土色，一个个低着头，不敢则声。

请看，不同的性格对情境的把握以及它所发生的反应动作是多么悬殊！马给事性格懦弱，在强权面前，逆来顺受，甘愿以自己不可名状的痛苦换取主人的兽性般的快感；沈炼则不然，他刚直不阿，见义勇为，浑身是胆，竟敢以其人之道还治其人之身；其他官员呢，一个个胆小怕事，对严世蕃的以强凌弱忍气吞声，对沈炼正义行为却吓得面如土色。

高尔基说：情节“即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——某种性格、典型的成长和构成的历史。”^⑫这是很正确的。情节的提炼，脱离了人物性格，就是违背了生活真实和艺术真实，就不能是典型的。一九八〇年获奖短篇小说《西线无战事》（原载《人民文学》一九八〇年第一期）发表后，有人把它改编成广播小说，但改编后的故事情节与人物性格多处相悖。原作中的主人公刘毛妹，是在十年动乱中成长起来的女孩子。他和其他青年一样有过苦闷、迷惘、忧愁，对待许多事物常常陷于冷淡、悲观和偏激。她对争取入党有消极看法，甚至有些言语不恭，但改编本却把人物说成有强烈的入党要求，只是“不愿挂在嘴边”才偏偏不提出入党申请。改编者的意图是想使人物行动更加闪光，结果适得其反，严重损害了人物性格。正象原小说作者徐怀中同志所指出的那样：“如果需要对一个人物加工塑造，应该着力的是如何使之更准确、更丰满，而不是先拿来‘净化处理’一番。改编本可以说是对刘毛妹作了较为彻底的‘净化’。而洗去的不是灰尘污垢，是经受过风雨烈日的人体的自然色泽，变得惨白惨白的了。如果事先有可能看到改编稿，我会恳切呼吁，请不要洗去人物的本色！”^⑬

短篇小说的情节典型化提炼，必须把握人物性格发展的逻辑，人物的一举一动都必须纳入它的规范，使之个性化，就是说，这些动作只能由“这一个”而不是可以由别人来完成。情节的个性化程度越高，它的典型性就越强。普希金的《驿站长》，写了一个令人同情的小人物的悲惨命运。主人公职务低微，却安于天命，他心地善良，却忍辱屈从。当他的女儿被骠骑兵大尉明斯基拐骗走后，他最先想到的是找到女儿，把这只“迷途的羔羊带回家来”。他第一次找到明斯基，恳求他“大人……请行行好吧！”“过去的事情就算了，至少，请您把我可怜的杜妮亚交给我吧。您已经把她玩够了，别白白无故地毁了她吧！”结果，遭到无理拒绝，临走，明斯基“把一样东西塞到他的衣袖里，打开了门，驿站长自己也不记得，他是怎样到了街上的”，“他呆呆地站了好久，最后在自己衣袖的折袖里看到一卷纸；他抽出来打开一看，是几张揉皱的五十卢布的钞票。泪水又涌到他的眼睛里，是愤慨的泪水啊，他把钞票揉成一团，扔在地下，又用鞋跟踩了一脚，走了。……走了几步，他停下来，想了一想，又回转身来……但是钞票已经不见了。”第二次，他又去找明斯基，这次他已经对找回女儿不抱希望了，只是想看看女儿，“哪怕看一次也好”，结果，吃了闭门羹。第三次，他找到了女儿的住处。他终于隔着门缝看到了女儿。可是明斯基并未给驿站长父女见面叙谈的机会，竟粗暴地把他推到楼梯上。回去后，许多朋友劝他去控告，但驿站长“想了一想，把手一挥，决定让步”。两天后，他从彼得堡回到驿站，又履行自己的职责。驿站长在失去爱女的凄凉生活

中，只能以酒浇愁，暗自流泪，终于默默死去。这篇小说中人物的行动完全是个性化了的，情节的典型化得到充分显示。由于作品第一次真实地描写了俄国被侮辱与被损害的小人物的性格和命运，所以高尔基称誉它“开创了俄国文学中的现实主义”。

综上所述，短篇小说情节的典型化提炼，包括作品主题思想的深化，作家独特情感对象化和人物行动个性化这样三方面的内容。这三方面的内容又是联系在一起的，作家在提炼情节时，既要考虑到它必须符合主题思想的逻辑，情感的逻辑，又要考虑符合人物性格发展的逻辑，舍弃任何一个方面，都会造成情节提炼上的欠缺和不足，都不能达到典型化的目的。契诃夫的短篇小说《新娘》在手稿中，安排了主人公去参加革命，他的朋友看了之后，认为这一情节是不真实的，契诃夫仔细斟酌后，发现朋友的想法是对的，因为这个情节虽然提高了主人公的思想境界，但不符合社会生活的客观真实和人物性格的发展逻辑。他在定稿中，没有让女主人公去参加革命，而只是朦胧地憧憬着美好的生活。

唐朝诗人刘禹锡在一首诗中曾写道：“千淘万漉虽辛苦，吹尽狂沙始得金。”我认为，短篇小说情节的典型化提炼，正象沙里淘金，虽然需要付出艰辛的劳动，但得到的却是真金——典型化的艺术情节。

注 释：

- ①老舍：《人物、语言及其它》，见《小花朵集》，百花文艺出版社一九六三年版。

- ②《漫谈构思》，见《中外作家谈创作(上)》，山西人民出版社一九八〇年版。
- ③⑦⑧《列夫·托尔斯泰论创作》（戴启萑译，漓江出版社一九八二年版）第24页、85页、86页。
- ④《论艺术——没有地址的信》（三联书店，一九六四年版）第4页。
- ⑤《论创作》第91页。
- ⑥《艺术短论》，转引《写作格言轶事集锦》（重庆出版社一九八二年版）第31页。
- ⑨转引《西方古典作家谈文艺创作》第52页。
- ⑩《文学书简》（上）第307页。
- ⑪《三人书简》（湖南人民出版社，一九八〇年版）第139页。
- ⑫《和青年作家谈话》，见《论文学》第335页。
- ⑬《请不要洗去人物的本色》，见《获奖短篇小说创作谈》，文化艺术出版社一九八二年版。

第九章 短篇小说的细节

细节是情节的基础，也是构成情节的具体内容。唐弢曾说过：“我们通常所谓的情节，指的是一个完整的概念，既有情（故事情况），又有节（生活细节），曲折的是情，深厚的是节。”^①对短篇小说来说，细节的价值、作用及其表现，特别值得重视和强调。细节不仅使短篇小说的情节组成一个完整的形象实体，而且也是短篇小说光彩焕发、生意盎然的奥妙所在。从某种意义上说，细节同作品的生命共存亡。“这正如折花者，除尽枝叶，单留花朵，折花固然是折花，然而花枝的活气却灭尽了。”^②我想，借用鲁迅先生的这一比喻来说明短篇小说细节的必要性和重要性，也是十分恰当的。

第一节 短篇小说细节之价值观

短篇小说之所以被称为“雕栏”“画础”，是因为它短而精，短而细，读者能于细微处见精神，于纤尘之中见大千。在一个短小而单纯的情节结构中，要展示较为丰富多彩

的生活画面，给读者留下一个较为深刻感人的印象，如果舍弃必要而精到的细节描写，将一筹莫展。

许多短篇小说并没有曲折的“故事情节”，却同样感人至深，甚至历久弥新，在很大程度上得力于细节的成功刻画。老作家孙犁的短篇小说即如此。我们一旦想起读过的他的某些作品，其中无数感人的形象就会象“过电影”似的，立刻浮现在眼前：

“菜是下口的东西呀！你在上流洗脸洗屁股，为什么不脏？”

“你怎么骂人？”我站立起来转过身去，才看见洗菜的是个女孩子，也不过十六七岁。风吹红了她的脸，象带霜的柿叶，水冻肿了她的手，象上冻的红萝卜。……

哦，这不是《山地回忆》中的妞儿么？

水生小声说：“明天我就到大队部上去了。”

女人的手指震动了一下，想是叫苇眉子划破了手，她把一个手指放在嘴里吮了一下。

哦，这不是《荷花淀》中的水生嫂么？

孙犁在八二年还写过一个短篇，叫《亡人轶事》，只有二千多字，写的是作者对亡妻的回忆片断：订婚、结婚、婚后生活，直到她的去世，平淡得不能再平淡了。然而，读者并不因此而感到乏味，反而在平淡之中感受到有无限的魅力。

我在北平当小职员时，曾经买过两丈花布，直接寄到她家。临终之前，她还向我提起这一件小事，问道：

“你那时为什么把布寄到我娘家去啊？”

我说：

“为的是叫你做衣服方便呀！”

她闭上眼睛，久病的脸上，展现了一丝幸福的
笑容。

尽管作者努力“选择一些不太使人感伤的断片”，写进作品，但读者还是被深深地打动了，禁不住要陪作家一起捧出一掬热泪。

这种魅力，无疑是细节的魅力。许多作品，我们可能记不起它的全部情节，却怎么也忘不掉其中某几个感人的细节，这是常有的。相反，有的作品虽然情节结构很好，但由于细节不充分，就象一个贫血病患者，苍白无力，尽管五官端正，体形匀称，也不能称之为美。斯特林堡的《半张纸》，通过几个电话号码，把女主人公的生活片断串连起来，结构之精巧无可挑剔。但我觉得，要与孙犁的《亡人轶事》相比，就略逊一筹，因为它给人的印象太肤浅、太淡薄了。可以说是得之于结构，失之于细节。可见，细节在短篇小说中举足轻重，忽视不得。

然而在我们今天的短篇小说创作中，忽视细节的现象，所在多有。

粉碎“四人帮”后，创作思想大解放，题材有了重大突

破，在情节上也一改千部一曲的僵化程式，不少作者在情节上刻意求新，写出了许多内容深刻、艺术水平较高的好作品，这是不容抹杀的事实，也是短篇小说创作的主流。但是，也有些作者，一方面把情节的曲折离奇当作自己的艺术追求，另一方面又忽视细节，以至不顾违情悖理，胡编乱造，脱离生活真实，好象只要有一个标新立异的故事就能一鸣惊人了。所以，当一阵浪头过后，眼见一个个美妙的情节被别人写完，只好喟叹“江郎才尽”，陷入创作苦闷。这种情形，绝不是个别的。

重视“故事情况”的曲折，无可厚非，但情节的典型化，并非专指那些曲折离奇或惊心动魄的故事而言；凡人小事，日常生活，虽不曲折，但只要能反映出时代本质、人生哲理、生活情趣，也不失为典型情节。如契诃夫的《万卡》，无非写了一个作鞋匠学徒的小孩子怎样给祖父写信。他偷偷摸摸地写，态度极为认真，满心期望祖父看到他的信后，能接他回去，从而摆脱不堪忍受的悲惨处境。可是他毕竟年幼无知，在信封上只写了“寄乡下祖父收”。作品正倚重这一细节，而使情节高度典型化了。契诃夫还有一个短篇叫《乡间小屋》，写的是一对新婚夫妇，旅居乡下度蜜月，不料他们的舅舅率家小造访，新婚夫妇感到这些不速之客将会给他们的吃住带来麻烦，干扰他们安逸悠哉的蜜月生活，不由得十分恼火，但是表面上还不得不装出一副欢迎的样子。这是资本主义社会人情风俗的一个小镜头。这两篇作品的“故事情况”平平常常、普普通通，本身就是现实生活的细枝末节。如果放在中长篇小说中，这样的“情节”只配称作“细

节”，而在短篇小说中却以“情节”的面目出现。难怪别林斯基说短篇小说是“分解成许多部分的长篇小说，是从长篇小说中摘取出来的一章”③呢！忽视细节的价值，片面追求情节的曲折离奇，其结果，必然会割断文学同现实生活的血肉联系，钻进创作的死胡同里去，不会有什么出路的。

巴尔扎克曾经在《〈私人生活场景〉序言》中写道：“天才的出类拔萃的标志无疑是发明。但是，在今天，一切可能的组合看来都已被发掘完，一切情况看来都已被描写净尽，连无法做到的事情都已尝试过了，本作者坚信，今后唯有细节能够构成被不确切地称为‘小说’的作品价值……”④我们姑且不去评论巴尔扎克这一预见性论断本身的科学性，也不必急于考察他自己作品中那些大量的物质生活细节描写是否都分寸得当，但有一点可以确信：作家是用他全部的创作实践经验，向我们真诚地呼吁：不要忽视和低估细节的价值！巴尔扎克的话，对我们今天的许多短篇小说作者，难道不是一种有益的忠告和宝贵的启示吗？

第二节 细节价值的具体表现

短篇小说细节的“价值”，表现在什么地方呢？

首先，它表现在情节结构上，前边已经提到了。短篇小说的主要情节，很多就是现实生活的细枝末节。这种特殊的价值，是中长篇小说所不具备的。寸有所长，尺有所短，一两个生动的细节在中长篇小说浩大的情节海洋里，常常容易

被淹没，而在短篇小说中往往是具体情节的主干。没有曲折故事情况的中长篇小说很难成立，但没有曲折的故事情况，只有几个生动感人的细节的短篇小说，则很普遍。

第二，它使短篇小说具有对特定社会历史的认识价值。

短篇小说中人物的每一行动，都打着鲜明的时代烙印，是特定社会历史的产物。作品要展示时代风貌、时代精神、时代气息，必然要借助人物行动的具体描绘。“……不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”⑤

赵树理在《小二黑结婚》中，写小二黑与小芹自由恋爱，被双方父母阻挠，一天夜里，他们“悄悄拉着手到一个大窑里去商量对付三仙姑的法子”，结果被金旺、兴旺一伙无辜捆绑。作者写道：

前庄上的人都还没有睡，听见有人吵架，有些人就跑出来看，麻杆火把下看见捆着两个人，大家不问就知道了八九分。二诸葛也出来了，见小二黑被人家捆起来，就跪在兴旺面前哀求道：“兴旺！咱两家没有什么仇！看在我老汉面上，请你们诸位高高手……”兴旺说：“这事情，我们管不了，送给上级再说吧！”小二黑说：“爹！你不用管，送到哪里也不犯法！我不怕他！”兴旺说：“好小子！要硬你就硬到底！”又逼着三个民兵说：“带他们走！”一个民兵问：“带到村公所？”兴旺说：“还到村公所干什么？上一回不是村长放了的？送给武委会主任按军法处理！”说着就把他两个人捆上走了。

我们再看看张弦在《被爱情遗忘的角落》里，写存妮和小豹子发生关系败露后，被人抓获的情况：

那是玉米长出半人高的时节，累了一天的社员，晚饭后聚集在队部，听许瞎子凑着煤油灯念“孔子日”。荒妹没等开完会，早就溜回了家，照应三个妹妹睡下，自己也去睡了。但不一会就被一阵喧嚣惊醒：吵嚷声、哄笑声、打骂声、哭喊声、诅咒声，夹杂着几乎全村的狗吠和山里传来的回声，从来也没有这样热闹过。荒妹惊慌地捻亮了灯，可怕的喧嚣越来越近，竟到了大门外面。突然，姐姐一头冲进门来，衣带不整、披头散发，扑倒在床上嚎啕大哭。接着，光着脊梁、两手反绑着的小豹子，被民兵营长押进门来。在几道雪亮的手电光照射下，荒妹看到他身上有一条条被树枝抽打的血印。他直挺挺地跪下，羞愧难容，任凭脸色铁青的父亲刮他的嘴巴。母亲这时已经瘫坐在凳上，捂着脸呜咽着。门外，黑压压地围满了几乎全村的大人和小孩。七嘴八舌、谥骂、耻笑、奚落和感慨。……吓得发抖的荒妹明白了：姐姐做了一件人世间最丑最丑的丑事！她忽然痛哭起来。她感到无比的羞耻、屈辱、悲恨和愤懑。

这两段情节很有些相似，但所反映的社会历史背景却迥然有别。无须作者特别说明，我们通过细节描写，就会强烈

地感受到。

前者，发生在解放初，新的民主政权刚建立不久，农村虽然还很落后，但反对封建包办婚姻，要求婚姻自主的浪潮奔涌而来，方兴未艾；顽固的封建旧势力尽管还嚣张一时，毕竟属于强弩之末。作家着力刻画了小二黑和小芹被无辜捆绑后，在场人物的语言和行动细节，如二诸葛的求情，小二黑理直气壮、无所畏惧的神态，兴旺既蛮横霸道又作贼心虚、色厉内荏的表现等，使读者对当时农村阶级斗争的形势，有了比较清晰的认识和理解。

后者，则发生在三十多年后的“无产阶级文化大革命”中，更具体点说，是发生在“批判孔老二”的那场政治闹剧中。空前的浩劫，使农村经济一贫如洗，精神文化上的荒芜更达到惊人的地步。小豹子和存妮的悲剧，恰是这一时代结出的苦果。作者不仅通过许瞎子念批判材料时，将“孔子曰”误读为“孔子日”的细节，向读者作了明确的提示，而且还通过小豹子遭毒打后由民兵营长押进门来，跪在地上任凭存妮父亲刮他嘴巴，以及全村男女老少乱哄哄地争着来看“热闹”情形的具体描述，进一步形象地点染出那个充满愚昧、恐怖、混乱和荒唐的社会氛围。

两处细节，给我们展现了两幅截然不同的社会历史画面，它们各自所揭示的社会历史本质和具体的时代特征，使我们视野大开，感触良多，印象极深。

第三，短篇小说细节的价值，还表现在塑造人物与揭示主题方面。它既是塑造人物性格的手段，又是帮助读者认识和理解人物性格、从而领悟作品主题的形象的媒介。

请看，鲁迅《故乡》中写“我”与闰土阔别重逢的一幕：

……虽然我一见面便知是闰土，但又不是我这记忆上的闰土了。他身材增加了一倍；先前的紫色的圆脸，已经变作灰黄，而且加上了很深的皱纹；眼睛也象他父亲一样，周围都肿得通红，这我知道，在海边种地的人，终日吹着海风，大抵是这样的。他头上是一顶破毡帽，身上只一件极薄的棉衣，浑身瑟索着；手里提着一个纸包和一支长烟管，那手也不是我所记得的红活圆实的手，却又粗又笨而且开裂，象是松树皮了。

我这时很兴奋，但不知道怎么说才好，只是说：

“啊！闰土哥，——你来了……？”

我接着便有许多话，想要连珠一般涌出：角鸡，跳鱼儿，贝壳，猹，……但又总觉得被什么挡着似的，单在脑里面回旋，吐不出口外去。

他站住了，脸上现出欢喜和凄凉的神情；动着嘴唇，却没有作声。他的态度终于恭敬起来了，分明叫道：

“老爷！……”

在这里，作家对闰土外貌、衣着、表情、动作、语言作了细致入微的描写，层层深入地展示出人物性格特征，并用

对比手法，突出了人物性格的惊人变化。通过这些细节，读者不难看出万恶的封建势力对一个勤劳本分的农民，在肉体上折磨和精神上摧残的程度。“多子，饥荒，苛税，兵，匪，官，绅，都苦得他象一个木偶人了。”这也正是作品要表达的主题。

第四，细节描写是作品形象化的重要手段，在创造短篇小说特定的意境和色调方面，有它不容忽视的价值。

短篇小说中的人物、环境和故事情节，都是通过具体可感的形象呈现于读者面前的。细节描写，可以使读者如见其人，如临其境，如经其事，从而触发读者的形象思维：实以形见，虚以思进，实虚相生，联累无穷，产生某种意境。

波兰著名作家显克微支的短篇小说《音乐迷扬科》，写了一个对音乐有着特殊癖好和惊人天赋的穷孩子，终于被黑暗现实毁灭的悲剧。年仅八岁的扬科，最大的愿望，是能有一把真正的小提琴。一次他为摸一摸别人的小提琴而惨遭毒打，当母亲把他抱回家时，已奄奄一息。作者写道：

这时候，干瘪的胸中还有呼吸，脸上的表情象是在倾听窗外传来的村子里的声音。因为是傍晚，割草回来的姑娘们唱起了《啊，在绿色草地上》这支歌，从溪水那边也传来了阵阵笛声。这是扬科最后一次在听村里的音乐了。在他身旁的棉布毯上放着他那把薄木板做的提琴。

垂死的扬科脸上忽然发光了，从他苍白的嘴唇里发出了轻微的声音：

“妈妈！”

“什么呀，我的儿子？”母亲噙着泪水回答。

“妈妈，在天堂那里，上帝会给我一把真正的小提琴吗？”

“会给你的！孩子，会给的！”母亲回答说。

她再也不能说下去了，因为从她那结实的胸中突然迸发出郁积的悲痛，她只能呻吟地哼着：“啊，耶稣！耶稣！”……

这一段出神入化的细节描写，倾注了作家丰富而真挚的情感。一个未谙世事的孩子，带着他在人世中永远不能实现的幻想，卒然离去，他希冀在渺茫的天国中得到梦寐以求的小提琴。可是，冷漠的宇宙间，哪里会有穷孩子的“天堂”呢！形象的细节描写，把读者引到一个深邃的意境中，使我们回味无穷，感慨不已。

当然，细节所产生的意境，还不等同于作品的整体意境，它常常是零碎的、浅层的，但是它又是酿成整个作品意境的有机组成部分，特别是作为情节核心的细节的描写，往往是作品整体意境画面中最精彩的部分。

细节有助于作品整体意境的表现，同时，也赋予作品以特定的色彩和格调。鲁迅《药》中，最后上坟一场的细节描写，对整个作品凄清、冷寂的色彩与悲怆、深沉的格调表现起到了明显的强化作用。

我们不妨再举意大利作家皮蓝德娄的《西西里柠檬》为例，加以说明。乡村长笛手密库乔是歌星苔莱季娜的未婚夫

和救命恩人，也是她走上艺术生涯的引路人。但苔莱季娜成名后，便完全堕落，忘恩负义。当密库乔拿着西西里柠檬特地看望她时，竟遭到无情的冷遇，密库乔只好愤然离去。苔莱季娜不仅在良心上未感到任何不安，反而用未婚夫送她的柠檬去讨好那些专为她捧场的客人。

“你看看，”母亲对她说道，已经不再用餐巾拭眼泪，“他给你带来柠檬。”

“多好的柠檬啊！”苔莱季娜箭步跳过去，感叹地喊道。

她一只手捂在胸前，另一只手尽可能多地抓一捧柠檬。

“别哟，别拿到那边去！”母亲强烈地反对说。

可是苔莱季娜耸了耸肩，一边喊着一边跑向客厅：

“西西里的柠檬！西西里的柠檬！”

寥寥几笔，就入木三分地勾勒出苔莱季娜冷酷的性格，同时也一锤定音，使作品在悲愤中抒情、在对比中讽刺的特殊色调，深深地打入读者印象中。

第三节 价值细节的撷取

以上我们探讨了短篇小说细节价值表现的几个方面。那么，什么样的细节才能表现出上面所说的价值呢？

首先，我认为细节必须真实才会有价值。

巴尔扎克认为，小说不同于历史，小说描写的是一个更美满的世界，它必须借助于艺术虚构。从这一意义上说，它是“庄严的谎话”。但是，故事可以虚构，细节却不能编造。他说：“如果在这种庄严的谎话里，小说在细节上不是真实的话，它就毫无足取了。”^⑥因为，艺术虚构就其实质而言，是生活真实的集中概括，而不是生活真实的歪曲伪造，它不仅不能抛弃生活真实，反而必须以生活真实为基础，用以维系生命。如果在细节上失去了真实，整个作品的生命就停止了。恩格斯在阐述现实主义原则时，特别指出：

“……除了细节的真实以外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”^⑦在恩格斯看来，细节真实是现实主义毋庸置疑的前提。正因为如此，许多现实主义作家十分珍视并恪守细节真实的原则。契诃夫说：“作家应当样样都知道，样样都研究，免得出错，免得虚伪”，他说，“这种虚伪一方面会使读者不痛快，一方面又会损害作者的威信。例如我们的小说家某某，他是描写大自然的美丽的专家，他写道：‘她贪婪地闻着鹅掌草的醉人的香气。’可是鹅掌草根本没有气味。不能说芬芳的紫丁香花束和野蔷薇的粉红色花朵并排怒放，也不能说夜莺在清香的、开着花的菩提树的枝头上啼鸣——这不真实，野蔷薇开花比紫丁香迟，夜莺在菩提树开花以前就不叫了。我们的作家的本分就在于观察一切，注意一切。”^⑧鲁迅在写《阿Q正传》时，对阿Q应戴什么帽子，都有严格的选择。他说：“只要在头上戴一顶瓜皮小帽，就失去了阿Q，我记得我给他戴的是毡帽。”^⑨巴尔扎

克的《欧也妮·葛朗台》，在一八三三年原版本中，他给老葛朗台系的是一条白领带，但在--八三九年的版本中，又改为黑领带，这不是简单的颜色改变，而是使细节更符合人物真实。

其次，细节越典型，其价值越大。

所谓典型，是指细节对于他所表现的对象有较大的代表性和较强的概括力，而不仅仅停留在对对象的刻板的摹写上。凡是真实的细节都有一定价值，但只是反映一般真实的细节其价值是极为有限的。因为细节的一般真实，往往再现的是对象的外在形态，还缺乏与对象本质的深刻联系。典型细节就不同了，它不仅真实地描摹出对象的外部形态，还能真实地揭示出对象的本质，是形似与神似的高度统一。这样的细节内涵深厚，能够见微知著，以一当十。

泰纳在分析巴尔扎克细节描写的得失时，充分肯定了作家在反映生活真实方面所取得的巨大成功，并且也指出一些冗长而琐碎的细节描写，有时“打破了印象的完整”。他举例说：“两只眼睛上边，轩起两道细描过的弧形的眉毛，眼睛里有时闪着象恒星一样的火焰，眼白不是淡蓝，也不是纯白，也没有红丝布在上面；它带着角质的硬度，然而又含着热意。眼珠周围有一个桔红色的圆圈，中间青铜，外绕黄金，但是活的黄金和富有生气的青铜。这眼珠有它的深度；它不象有些眼睛似的，里面衬着一层锡泥，能把光线反射出来，使人看去，象老虎或猫的眼睛一样。它深不见底，正象有些镜面眼睛的光度一样，有它的绝对性。”这段人物肖像描写，可以说再“真实”不过了，但读后，使人很难“说

出这是一个活的女人，还是一件解剖学习作”⑩。

鲁迅曾说过：“忘记是谁说的了，总之是，要极省俭的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。”⑪也正象法国雕塑大师罗丹所说的“应该获得的肖似，是灵魂的肖似——只有这种肖似是唯一重要的。”⑫鲁迅说的“画眼睛”，罗丹说的“灵魂的肖似”，虽然指的是人物肖像细节，但对一切细节都是适用的，是指那些能够传达本质真实的典型细节而言的。鲁迅在《风波》中有这样一段细节描写：

六斤的双丫角，已经变成一支大辫子了；伊虽然新近裹脚，却还能帮同七斤嫂做事，捧着十八个铜钉的饭碗，在土场上一瘸一拐的往来。

这篇作品反映的是“张勋复辟”在一个江南农村引起的一场小小的“风波”。辛亥革命只割掉了人们头上的辫子，但未从根本上动摇几千年的封建统治，并且终于向封建势力妥协，以失败告终。六斤头上的“双丫角”，又变成一支“大辫子”，“十八个铜钉的饭碗”照样使用，而且，从六斤“新近裹脚”，“在土场上一瘸一拐的往来”更说明辛亥革命后，广大农民特别是妇女仍然承受着封建势力摧残的真实状况。这一细节对揭示当时社会环境的本质真实，具有重大的典型意义。因此，它的价值就非同一般了。别林斯基说过：“艺术性在于：仅用一个特征，一句话，就能够把任你

写上十来本书也无法表现的东西生动而充分地表现出来。”^⑬典型细节的作用正是这样。

由于典型细节对表现对象有较大的代表性和较强的概括力，所以在短篇小说的情节典型化提炼中，也理所当然地把细节的典型化提炼作为其中一个重要内容。当然，这并不是说，除了典型细节外，其余“非典型”细节就毫无存在的价值。有时，一些细节，虽然还不够典型，但它比较真实，能够丰富读者想象，开阔读者视野，提供某种生活情趣，因此，也是必要的。如鲁迅《故乡》中回忆少年闰土教“我”捕鸟、刺猹的细节即是。

决定细节价值及其大小，除了真实、典型外，还必须视其与作品其它部分的联系程度而定。就是说，它必须为统一的作品主题服务，而不允许游离于主题之外，否则，它的价值也就无从谈起了。

姚雪垠在《〈李自成〉创作余墨》中说：“一部小说由细节构成情节，由情节构成故事整体。整体与情节或小小的细节，都是有机联系，符合事物的内在逻辑。”^⑭短篇小说的细节从表现内容上看大体有三类：一是人物细节，它包括对人物肖像、服饰、表情、癖好、习染等具体描写；二是环境细节，它包括自然环境和社会环境的具体描写；三是行动细节，它包括人物的外在动作（做什么、说什么、怎样做、怎样说）和人物的内在行动（想什么、怎样想）等具体描写。但三类不同细节，不是一盘散沙地堆砌在作品中，而是受作品主题统帅、有机地精心地被安置在统一的结构体中。它们在各自不同的部位上，为塑造人物、表现主题、完成作家的

整体创作构思服务。

车尔尼雪夫斯基说：“只有在作品中体现了真实的思想，而其形式又完全适合于思想时，才是艺术性的。为了解决后一问题，就应当看一看作品的一切部分和详情细节是否真实地以作品的主要思想为依据。某个详情细节——场面、特性、插曲——本身无论是如何的奥妙或美丽，但是，如果细节不用于最充分地表达作品的思想，那么，它就会损害作品的艺术性。”⑮

综上所述，细节对于短篇小说有着不容忽视的重要价值，它不仅表现在这种体裁的情节结构方面，而且表现在对特定社会历史的认识以及对塑造人物性格、突出主题和构成作品意境、色调等方面。为了发挥细节的价值作用，作家必须在细节的撷取提炼上下功夫，既要真实、典型，又要注意它和整个作品的协调一致，以保持有机的内在联系。可见，要写好细节并非易事。老作家沙汀说，“编故事容易，找零件难。”这确是渗透着创作甘苦的经验之谈。

注 释：

①见《创作漫谈》第115页。

②《华盖集·忽然想到(二)》，见《鲁迅全集》第三卷第12页。

③《别林斯基选集》第一卷115页。

④⑥⑩转引《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二)105页、103页、188—189页。

⑤⑦引自《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》(人民出版社一九八〇年版)第98页、135页。

⑧《契诃夫论文学》第399页。

- ⑨《且介亭杂文·寄〈民〉周刊编者信》见《鲁迅全集》第六卷。
- ⑩《南腔北调集·我怎么做起小说来》，见《鲁迅全集》第四卷第395页。
- ⑪《罗丹艺术论》第66页。
- ⑫《同时代人》。
- ⑬《中国现代作家谈创作经验》第867页。
- ⑭《车尔尼雪夫斯基论艺术》，见《文学理论学习参考资料》第334页。

第四编 环 境 论

环境，亦称背景，是短篇小说形象结构的三要素之一。

环境在短篇小说中，既可以作为辅助性手段——如故事小说、性格小说中那样——通过突出故事情节或人物性格去表现主题；也可以作为主要手段——如心理印象小说（即环境小说）中那样——直接肩起主题表达的任务。人们对环境价值和作用的认识，从哲学角度讲，也就是人们对物质决定精神、客观存在决定主观意识这一唯物主义基本原理的认识。因为，离开了具体的物质环境，离开了特定的时间空间，无论什么样生动的故事也不会发生，无论什么样的优秀人物也不会出现。人物、事件（情节）同它们赖以生存的环境鱼水相依，须臾不可分离。环境决定人物，同时，又被它所产生的事物适应着、改造着，推动着前进。人与环境的冲突，构成了现实社会生活的客观面相。短篇小说作为现实生活的艺术再现，不论其内容如何千差万别，都是反映人与环境的关系的。不同的人物，不同的环境，构成不同的社会关

系，由此才展现出作家笔下一幅幅形形色色的“使味之者无极、闻之者动心”的生活画面，成为“人类命运无穷的长诗中的一个插曲”。

环境要素在不同结构类型小说中的作用和地位，已经在第一编作过详细论述，兹姑不赘。本编着重谈谈环境的真实性、典型性和集中性问题，这是短篇小说环境创造理论与技巧的核心。此外，针对短篇小说在景物描写上易于出现的弊病，也具体剖析一下景与境、景与人、景与事、景与情的关系。

第十章 短篇小说环境的真实性和典型性

短篇小说环境的设置与表现，较之中长篇小说难度更大些。因为，它需要用最经济的手段，把现实生活环境的素材加工改造成适合于作品人物活动和主题表达的具体环境，使之比现实生活“……更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”①。本章谈谈短篇小说环境的真实性与典型性问题。

第一节 环境的真实性

短篇小说所有的美学价值，都是建立在真实性基础之上的。读者绝不会因其“短”而放宽“真”的尺度，也不会因其“短”而迁就一篇内容虚假的作品；相反，越是“短”，读者越有充裕的时间去细心研读，挑出一颗颗混迹于“珠”群中的“鱼目”。有的同志以为“失真”系指“细节”而言，这是片面的。实际上，最大的失真，莫过于整个环境设置上的失真了，因为其后果，远比某一细节失真要严重得多。这一点也最容易被人忽视。

细节上的失真，即作品中人物、事件、环境的具体描写与生活实际情形明显不符，违情悖理，虚假错误，往往是作家对生活不熟悉，没有准确把握描写对象的全部特征所致。这种失真一般是部分的，也是表面的，容易发现也不难矫正；而整个环境设置上的失真，则是根本性的，它直接动摇着作品生命的支柱。因为，环境的虚妄，将彻底否定故事情节和人物性格发生发展的可能性。试想，如果作品讲的是一个与其环境毫无内在联系的故事，或者塑造的是一个缺乏环境依据的人物性格，它怎么会有艺术的生命力呢？即使某些细节写得很真实，很生动，也难以补救。如写一篇反映以“文化大革命”为背景的短篇小说，完全不顾当时环境的真实，偏偏写成一派“现代的中国人并无失学、失业之忧，也并无无衣食之虑，日不怕盗贼执杖行凶，夜不怕黑布蒙面的大汉轻轻叩门，河水涣涣，莲荷盈盈，绿水新池，艳阳高照”的升平景象，谁能相信！

环境的真实性，意味着环境有充分的理由说明作品中人物与事件发生发展的可能性与必然性。卢新华同志的处女作《伤痕》，就其艺术表现手法来看，还十分稚嫩，个别细节的失真处也很明显，如主人公王晓华在匆匆返沪的火车上照镜梳妆的描写就欠真实。但是通观全篇，作者是把人物和故事的总体构架放置在一个真实的特定的环境中来表现的，所以，我们在读完这篇作品之后，仍然被主人公的性格和遭遇深深地感染了，打动了。它使读者感到，在“四人帮”肆虐的时代，产生骨肉拆散、母女变仇敌、八年不能相认、相认却是死别的悲剧，是完全真实可信的。这篇作品之所以能开

“伤痕文学”之先，受到全社会的关注，我认为在很大程度上得力于环境设置的真实性上。

环境是舞台，是土壤。离开了舞台，人生的悲喜剧就无法演出；离开了土壤，人物性格就不能产生、发展。环境真实了，故事和人物才能站得住，立得牢。有的作品，尽管叙述的是一个荒诞离奇的故事，但由于环境真实可信，读者对于故事本身也便宁信其有，不信其无。奥地利作家伊尔斯·艾青格的著名短篇小说《被捆绑的人》就是一例。这篇小说的主人公，是个没有职业的流浪汉。一次，他露宿野外，遭到强盗打劫，还被强盗用绳子捆住了双脚、双腿和臂膀。当他从昏迷中苏醒后，发现自己置身旷野，四处无人，几次挣扎着想摆脱绳子的束缚，都完全徒劳；但求生的欲望，促使他渐渐地适应了环境，他终于试着站立了起来，并用蹦跳的姿势，向有人烟的方向移动步履。恰好被住在郊外的马戏团老板发现了，觉得他动作“出奇的美”，竟录用他作了马戏团演员。在舞台上，他跪下、起立、蹦跳，把大车的轱辘推得骨碌碌满台转，极大地刺激了观众的好奇心，加上他刻苦练习，很快成为遐迩闻名最走红运的演员。为了保持住自己的谋生手段，他每次演出后都不解开绳索，连睡觉、洗澡也不例外，绳索非但不能约束他的行动，反而使他插上翅膀，使他的蹦跳显得怪有意思。有一次夜里睡觉，他居然徒手扼死了一只从马戏团逃走的幼狼。为了获取更大的票房价值，马戏团老板在观众的要求下，让被捆绑的人当众表演与狼搏斗。好心的老板娘，出于同情和怜悯，在他与狼搏斗最紧张的时刻，割断了绳索。狼最后被击毙了，但他也从此失去了

观众，失去了谋生手段，带着一腔怨愤逃走了。这篇作品的情节显然是作家虚构的，充满了传奇色彩，但由于环境设置得非常真实，所以读者并不感到荒诞不经，反而觉得真实可信，娓娓动人。它有力地揭露了资本主义社会的本质真实，反映出资本主义社会底层的人们为了生存，情愿把自己变成两足动物供人取乐的悲剧。

细节真实不等于环境真实，但二者又是相联系的，环境真实必须借助细节真实去显现。智利作家利约的《十二号风门》，描写一位老矿工，因生活所迫，让八岁的儿子下矿井当童工的悲惨故事。作品通过一系列真实细节的刻画再现了那个暗无天日，阴森恐怖的地狱般的环境：

小巴勃罗本能地紧紧扣住他父亲的双腿。他的耳朵在轰鸣，罐笼的底好象要从他脚下逃脱，使他产生一种异样的难受的感觉。他在钻进罐笼的时候，隐约看到了竖井乌黑的大口，他觉得自己已经被投入那个黑暗的深渊。

.....

他们走到离开竖井四十米地方，在岩石中凿出的一个洞窟前停了下来。洞窟的坼裂的顶板，颜色象煤烟一样发黑，上面吊着一盏洋铁皮的灯，微弱的灯光使它显得象墓穴一样阴暗，阴影幢幢。

在这样的环境中，小巴勃罗的命运与归宿，是可以想象的了。

真实的细节描写，不仅可以使环境形象化、具体化，还可以开通读者的联想，把某种艺术的虚境转化为实境。蒲松龄的《聊斋志异》，故事背景大多是狐鬼妖魅出没的虚幻世界，由于作家借助细节真实来展示，所以读者并不感到陌生，反而觉得就是现实环境本身。《席方平》，写冥府的残暴、昏愤、贪脏枉法，草菅人命，官官相护，正是清代社会官场秽形的再现。席方平替父伸冤，连遭城隍、郡司的迫害，但不甘心，又“遁赴冥府，诉郡邑之酷贪。”

冥府立拘质对。二官密遣腹心，与席关说，许以千金，席不听。过数日，逆旅主人告曰：“君负气已甚，官府求和而执不从，今闻于王前各有函进，恐事殆矣。”席以道路之口，犹未深信。俄有皂衣人唤入。升堂，见冥王有怒色，不容置词，命笞二十。席厉声问：“小人何罪？”冥王漠若不闻。

这就是主人公面临的具体环境。城隍、郡司作贼心虚，想用金钱收买席方平，使大事化小，小事化了，偏偏遭到拒绝。席方平把伸冤昭雪的希望寄予冥界最高统治者，没想到冥王与那些贪官污吏一鼻孔出气，不问青红皂白，先把席方平安了一通。这种情景，不就是当时社会环境的真实写照吗？

综上所述，真实性是短篇小说环境构成的首要必备的条件。环境的真实性体现在两个方面，一是必须有充分理由说明作品中人物与事件发生发展的可能性与必然性；二是必须

有足够的真实的细节予以显现。这两方面相辅相成，缺一不可。忽视了前者，单凭细节的真实不可能创造出真实的环境；同样，完全忽视细节真实，即使整个环境设置有充分理由说明作品中人物与事件发生发展的可能性与必然性，也不能变为真实的环境存在。

第二节 环境的典型性

构成短篇小说环境的第二个必备条件是典型性。

短篇小说环境的真实性与典型性是相互联系，不能分割的。环境的真实，为人物和故事情节的发生发展提供了可靠的依据，但要使人物故事突出生动，发挥作品以小见大的艺术功能，还必须使一般的生活真实升华为艺术真实，使人物和故事发生发展的环境充分典型化。

恩格斯在评论哈克奈斯的《城市姑娘》时，曾向作者指出：“您的人物，就他们本身而言，是够典型的；但是环绕着这些人物并促使他们行动的环境，也许就不是那样典型了。在《城市姑娘》里，工人阶级是以消极群众的形象出现的，他们不能自助，甚至没有表现出（作出）任何企图自助的努力。想使这样的工人阶级摆脱其贫困而麻木的处境的一切企图都来自外面，来自上面。如果这是对一八〇〇年或一八一〇年，即圣西门和罗伯特·欧文的时代的正确描写，那末，在一八八七年，在一个有幸参加了战斗无产阶级的大部分斗争差不多五十年之久的人看来，这就不可能是正确的

了。”②虽然恩格斯在此评论的是一部长篇小说，但对我们理解短篇小说环境的真实性与典型性的关系问题，也是很有启示的。

我理解，环境真实性的范畴，要比典型性宽泛得多，只要通过真实细节，原原本本地描绘出客观存在的环境形象，不歪曲，不走样，使作品中的人物事件找到可靠的现实依据，就可以算得上环境真实了。但是，环境的典型性并不包含在全部的生活真实之中，只是在个别的生活真实中得以显示。有的环境可能是真实的（如《城市姑娘》中所描绘的伦敦东头的工人生活环境），但不是典型的。典型的环境虽然也是个别真实，但在“个别”之中，却体现着作为一定时代的社会生活环境的普遍性。一般的生活真实往往滞留在对生活环境局部、偶然和现象的描绘上，典型的真实则能在局部、偶然和现象的描绘中，反映出整体、必然、本质的东西。正如柳青同志所说的：“按照一定历史时期的广阔历史背景创造的环境就是作品的典型环境，这个环境就既有普遍性，又具有特殊性了。”因此，“有理由把典型环境解释为典型的冲突。”作家应当“把矛盾和斗争典型化，不是把矛盾和斗争鸡毛蒜皮化”③。我认为，这样来理解“典型环境”，基本上是符合恩格斯本意的。

短篇小说环境的典型性，具体表现在哪些方面呢？

首先，环境的典型性必须具有对特定社会历史本质的概括力。短篇小说中，环绕主要人物并促使他们行动的具体环境是极为有限的，较之整个社会生活环境只不过是无限时空中的一瞬和一偶。然而，这一具体环境与整个社会生活环境之

间在质上又是相通的，是时代斗争的大波大澜飞溅到作家笔下的一朵浪花，浪花不能与大海——整个社会生活环境相提并论，却能传达海的消息、海的风貌和气息。因为，联系浪花与大海的不是现象而是本质！只有找到这种本质联系，具体环境才能成为典型环境，从而以小见大，以部分显示全体，以有限的一瞬一隅，概括无限的时间空间。

王蒙的《春之声》，写的是一个过年回家探亲的科技干部，坐在一列条件恶劣的闷罐子车里，本来有些不快，但没想到在闷罐子车上还有人放约翰·斯特劳斯的《春之声》的录音、学德语，这又使他快活起来。作品的具体环境就是主人公乘坐的闷罐子车。如果说，莫泊桑的《羊脂球》是把普法战争时的法国社会“装”在一辆逃难的马车上的话，王蒙是把粉碎“四人帮”以后的中国社会“装”在这列闷罐子车上了。有着几千年悠久历史的祖国，刚刚从“文化大革命”的严冬中苏醒，中国人民在党中央领导下医治十年浩劫留下的创伤，百废待兴，百业待举，尽管困难重重，残冬的痕迹随处可见，然而振兴中华的时代的春潮正在激荡汇涌，不可阻挡，这就是作品具体环境所概括的特定社会历史的本质。正象作者所说的：“在落后、破旧的、令人不适的闷罐子车里，却有先进的、精巧的进口录音机在放音乐歌曲，这本身就够‘典型’的了。这种事大概只能发生于一九八〇年的中国，这件事本身就既有时代特点也有象征意义。”④

近年来，反映农村大好形势的优秀作品很多，这些作品取材各有千秋，但都是从不同角度、不同侧面，反映了社会生活的本质。在环境的典型化方面都有值得称道的地方。如

李叔德同志《赔你一只金凤凰》（原载《长江文艺》一九八二年第一期），写的是在一个普通农民家庭发生的姑嫂冲突，表面上看并无新奇之处，但仔细剖析冲突本身的社会内涵，就会发现作者在环境典型化提炼上下了功夫。党的十一届三中全会以后，新的农业经济政策极大地解放了农村生产力，广大农民觉得有了靠山，有了奔头，一代有文化、有理想、有抱负、对新生活充满了自信心和自豪感的新人正在成长，他们不仅自己全身心地投入到建设新农村的事业中，还努力改造着家庭，改造着环境，让更多的人都能这样做，主人公董舜敏就是这样的一个人形象。她过门后就大胆改革了传统的“家规”，让婆婆在家里织草袋，打发公爹到社办单位去守夜，取消了俩老几乎是被罚定的照看外孙的“义务”，还断然拒绝请队干部吃吃喝喝。她的行动遭到了三姑娘陶姮的反对，因为陶姮在城里当工人，丈夫又是副局长，过去一直凭借自己的优越条件，在家庭保持着说一不二的独尊地位。如今农村形势变了，人的精神世界也变化了，她还用老眼光看待一切，所以姑嫂之间不可避免地产生了冲突。这一冲突表面上是争夺家庭的领导权、指挥权，实际上是反映新形势下新与旧、革新与保守、前进与倒退两种思想、两种社会势力的斗争。因此，构成了具有普遍社会意义的典型环境。

湛容同志的《弯弯的月亮》（原载《人民文学》一九八二年第十期），是从另一角度，即广大农民特别是青年人在物质生活条件改善后，渴望和追求丰富多彩的精神生活的角度来展示农村现实环境的。主人公金泉和小莲，割完麦，夜里到县城看电影，回来时没搭上车，半路被公社何主任撞

兒，认为是出了格，第二天打电话让大队到公社领人，吩咐“要抓紧对他们进行教育”。作品的具体环境也是很典型的。

再如，美国作家艾萨克·巴什维斯·辛格的《皮包》，写主人公由于失落了一只装有旅行支票和朋友住址的皮包，而处处遭人白眼冷落，狼狈不堪，后来皮包找到了，又立刻身价百倍。人的价值全系在一只皮包上！这一具体冲突所展示的典型环境，充分概括了资本主义认钱不认人，“有钱能使鬼推磨，无钱便作推磨鬼”的社会本质。

其次，环境的典型性还必须具有鲜明的个性特征。什么是环境的个性特征呢？我认为，一方面是指冲突本身的特殊性，另一方面是指冲突展现的时间与空间的特殊性。

社会冲突的普遍性总是通过作品具体环境构成的矛盾冲突的特殊性显示的。如粉碎“四人帮”后，代表落后的陈旧的“冬之迹”，与显示着先进的、新生的“春之声”的冲突，是通过《春之声》里的主人公在乘闷罐子车所构成的特殊的冲突来表现的。农业生产责任制落实后，代表新旧两种思想两种势力的普遍冲突又是通过《赔你一只金凤凰》里发生在姑嫂之间以及《弯弯的月亮》里发生在小青年金泉、小莲与公社何主任之间的特殊冲突来表现的。

特殊的冲突又与它特殊的时间空间相联系。如《春之声》里的主人公春节期间乘坐的闷罐子车，《赔你一支金凤凰》中姑嫂为母亲七十诞辰祝寿的场面，《弯弯的月亮》中那个秋收后令人难忘的月夜，都有着不同的时空特点。

老舍的短篇小说《上任》是他解放前的作品，写地痞出身的尤老二当上了稽察长，他既贪财又怕死，既想抓大案要

犯向主子讨赏，又怕得罪了上座朋友，自我倒霉，经过权衡利弊，终于放弃明官不做，痛痛快快地重操旧业，当地痞土匪去了。作品所反映的矛盾冲突及其展现的时空都是特殊的，有其鲜明的个性特征。

冲突的特殊性是短篇小说环境的内容，时空的特殊性是它存在的形式，二者有机统一，构成环绕人物促使人物行动的具体环境，并使这一环境具备了鲜明的个性特征。

环境的个性特征，是环境独创性的主要标志，它同人物的个性一样，是本身固有的属性，不会雷同也不能相互替代和置换的。如鲁迅的《孔乙己》，反映在半封建半殖民地的旧中国里，一个受科举制度毒害的知识分子的悲惨遭遇。作品的环境具有鲜明的个性特征：无论是“曲尺形的大柜台”，还是酒店里那些“短衣帮”和“穿长衫”的酒客们喝酒的情形都有着时代、地域、风俗习惯等显著特色，使我们既感到真实可信，又觉得不同一般。

当然，环境的个性化，并不是以特殊性代替普遍性，而是把普遍性溶化在特殊性之中；通过特殊个别来反映普遍一般。所以，个性化了的环境，就其表现社会生活环境的深度与广度而言，更富有典型意义。

第三节 创造真实而典型的具体环境

短篇小说环境的真实性与典型性，是作家在对题材的开掘提炼过程中获得的。任何一个真实而典型的具体环境的创

造，都需要作家备尝艰辛，付出大量心血。如果作家对他要表现的社会生活环境不熟悉，不亲自感受，要写出一个既真实又典型的具体环境那是不可能的。毛泽东同志曾谆谆告诫作家要“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，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程”⑤。

据说法国著名画家柯罗，有一次到野外写生，只用了五分钟就把两头牛顶架的一幅速写画好了，放牛的孩子很羡慕，他也学着画，可怎么也画不象，他请教柯罗，柯罗对他说，我虽然画了几分钟，可是我二十年的功夫就用在这几分钟上面了，你没有二十年的功夫，怎么能有这几分钟呢？这个故事对我们很有启发。我们常常惊叹一些短篇小说大师精湛的环境刻画，似乎信手拈来，全不费力，岂不知那是他们“长期积累，偶然得之”的结果。高尔基短篇小说中环境的设置与描写非常出色，这是因为他本人就曾生活在社会底层，对失业工人、贫困农民、流浪汉，甚至小偷、妓女、乞丐的生活环境有着真切感受的缘故。他是俄国农奴封建社会黑暗现实的目击者，也是千千万万被剥削的人们当中的一员。伴随着流浪生活所经历的车站、码头、手工作坊、农村田野、草原牧场、山峦大海，都给他留下难以磨灭的印象，成为他记忆仓库中含泪的珍藏，一旦提起笔来，这些环境形象就接连不断地涌向笔端，任凭他取舍和遣使。象《大灾星》、《一个人的诞生》，从故事到环境，几乎就是他所经历过的环境的实录。我国著名作家沈从文谈到他早年小说创作时说过：“笔下涉及社会面虽比较广阔，最亲切熟悉的，或许还

是我的家乡和一条延长千里的沅水，及各个支流县份乡村人事。这地方的人民爱恶哀乐、生活感情的样式，都各有鲜明的特征。我的生命在这个环境中长成，因之和这一切分不开。”⑥可见，熟悉生活，永远是第一义的。林彪、“四人帮”时期在创作上曾有一种谬论，认为只要是“路线斗争”的需要，作家不但要写他熟悉的生活，而且还要大胆地去写他不熟悉的生活，害得不少人走进了创作的死胡同。有一位很有才气的作家，本来对北方农村生活很熟悉，却偏偏去写他所不熟悉的反映西沙之战的题材，他对海南风情、渔民生活、海战情形，知之甚少，全靠走马观花、道听途说得来的零星半点的材料，强拉硬凑，结果造成作品环境的严重失真，这确是个惨痛的教训。当然，作家不是万能的上帝，他并非对所有的环境都有亲身经验，这就需要作家花更大的气力，通过各种渠道去了解它、熟悉它，把生米煮成熟饭。而且，即使在这样的作品中，也必须加入作家的某些直接经验。完全否定作家亲身体验的必要性，环境的真实性与典型性也是难以表现的。郁达夫说：“我觉得没有这一宗经验的人，决不能凭空捏造，做关于这一宗事情的小说。”⑦有人反驳他，“那么许多大文豪的小说里，有杀人做贼的事情描写在那里，难道他们真的去杀了人做了贼么？”他这样回答：

“我觉得他这一句话，仍旧是驳我不倒。因为那些大文豪的小说里所描写的杀人做贼，只是由我们这些和作家一样的也无杀人做贼的经验的人看起来有趣而已，若果真教杀人者做贼者看起来，恐怕他们不但不能感动，或者也许要笑作家的浅薄哩！”⑧王愿坚在谈他的短篇小说《党费》创作时，曾

谈到作品环境的表现问题。他说：“卢春兰的故事发生在一九三五年，那年我才五六岁，对于当时的时代背景、斗争情势、生活风貌不了解，对于人物的精神状态不理解，摆在我面前的就这么个孤零零的故事，可怎么能写得不失真、不歪曲，把故事所表露的动人的美表现出来？苦恼了好久，我想到这么个问题：这时期的斗争，虽然和以后的抗日战争、解放战争有区别，但斗争形式、生活情景、人物的精神状态等主要方面，还是有相同之处的。”⑨于是，作家通过调查访问，并“从自己的生活经历中找寻些相似的生活感受来作为通向当时生活的桥梁”⑩，才把“生米”煮成“熟饭”。

熟悉生活环境是创造具体环境的前提，但熟悉，还需要同不停顿的分析研究结合起来。因为，“感觉到了的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才能深刻地感觉它。”⑪老舍说得好：“一个地方的邮差比谁知道的街道与住户也详细吧，可是他未必明白那个地方。”⑫作家不能把自己降低到“邮差”的水平上，他不仅要了解环境的表面情形，记住门牌号数，还要对环境的本质作深入探究，“用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。”⑬法国著名作家左拉曾慨叹“……有些小说家甚至在巴黎生活了二十年，却仍然是个外省人。他们在对自己乡土的描绘方面是出色的，但一接触到巴黎的场景，便寸步难行了。他们总是不能对某一种环境加以准确的描绘，虽然他们在这个环境里已经生活了好些年。”⑭左拉说的这种情况，绝不是个别例外的，造成“视觉瘫痪”的原因，很重要的一条是作家只浮在生活面上，缺乏对生活环境的深入分

析研究，熟视而无睹。

在现实社会中，人们所处的，既有特定时代和社会历史的大环境，又有各自不同的小环境，用黑格尔的话来说，前者属于“一般世界情况”，后者属于具体冲突、具体“情境”。在对环境的分析研究中，只有清醒地认识“一般世界情况”，才能站在时代和历史的高度衡量出现实冲突以及冲突中的人的实际价值，即具体环境的普遍意义；只有深刻地了解每个人物生活的具体“情境”，才能准确地把握环境的个性特征，即作为“这个”人物只能这样而不能那样的内在逻辑。比如鲁迅的《药》所反映的是辛亥革命前后旧中国的黑暗现实，承袭了几千年的封建统治，尽管处于风雨飘摇之中，但它的势力依然顽固强大，它一方面挥舞屠刀，残酷镇压从事资产阶级民主革命的爱国志士，另一方面又用封建迷信来毒害广大人民群众，致使他们对革命志士的牺牲麻木不仁，缺乏理解。资产阶级革命的狭隘性不彻底性以及人民大众精神状态的极端愚昧，酿成了整个时代的悲剧，这就是《药》的主要人物所处的“一般世界情况”。但华老栓的性格和他在作品中的一系列行动，又有其特定的“情境”：他依靠卖茶为生，唯一的儿子小栓患了痨病，久治不愈，危在旦夕，这就促使华老栓非得寻找一种能够根治小栓痨病的良药不可。而革命者夏瑜的牺牲，使他意外地得到了买人血馒头为儿子治病的机会。鲁迅先生正是分析研究了这两方面的情况之后，才创造了《药》的具体环境，使读者感到既真实又典型。

要达到短篇小说环境的真实性与典型性的统一，还需要借助作家的艺术想象和艺术虚构。郁达夫说：“……无论哪

一本小说里的背景，从没有完全和实在的背景一样的。作家的想象，大抵对于一个背景创造的时候，总要费许多组合和分割的劳。如有不足的地方，他要设法增加，如有不合用的地方，他要设法裁减。”^⑮我们还用《药》来作例，在当时，用人血馒头治痨病的情形并不鲜见，革命者流血牺牲的事件也时有发生，但是华老栓为儿子寻药、买药、小栓吃药，与革命者夏瑜（暗示秋瑾）的被捕、牺牲在时间上的巧合，以及在空间上的巧遇——老栓买药、夏瑜牺牲同在同古口亭口，老栓给儿子吃药、康大叔谈药的由来同在茶馆里，小栓和夏瑜死后都葬在同一坟场，则是作家的艺术想象和艺术虚构的产物了。而这一特定的时空和特定的冲突，恰恰是作品环境的真实性与典型性所在。作家通过艺术想象和艺术虚构，使一般的生活真实，飞跃到艺术真实的境界，使矛盾冲突及其时空范围更加集中，更加理想化，“他可以在想象中非常容易地越过空间，就象他从前窥察到的一切在他心中非常忠实地再现，——美的仍象他初见时那样动人，可怕的仍象他初见时那样骇人。”^⑯通过想象和艺术虚构所创造的具体环境能更有力地表现作品主题，深化作品的社会意义。鲁迅的《阿Q正传》发表后，有人断定作品中的具体环境“未庄”就在绍兴，鲁迅对此很不以为然，因为“未庄”的风土人情，自然状貌，确有作者曾经生活过的绍兴地区的影子，但“未庄”毕竟是虚构的环境，来自生活真实又高于生活真实。鲁迅说：“中国人几乎都是爱护故乡，奚落别处的大英雄，阿Q也很有这脾气。那时我想，假如写一篇暴露小说，指定事情是出在某处吧，那么，某些人恨得不共戴天，非其

处人却都无异隔岸观火，彼此都不反省，一班人咬牙切齿，一班人却飘飘然，不但作品的意义和作用完全失掉了，还要由此生出无聊的枝节来，大家争一通闲气……上面所说的那样的苦心，并非我怕得罪人，目的是在消灭各种无聊的副作用，使作品的力量较能集中，发挥强烈。……由此开出反省的道路。但我看历来的批评家，是有一个注意到这一点的。”^⑪

注 释：

①毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。

②⑤引见《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第135页。

③以上引文均见柳青《论典型》一文，载《延河》83年第七期。

④《关于〈春之声〉的通信》，见《获奖短篇小说创作谈》第185页。

⑥《沈从文小说选·选集题记》，人民文学出版社一九八二年版。

⑦⑧《五年来创作生活的回顾》，原载《创作的经验》，上海天马书店，一九三五年版。

⑨⑩《在革命前辈精神光辉的照耀下——谈几个短篇小说的写作经过》，见《创作经验漫谈》，人民出版社一九七九年版。

⑪毛泽东：《实践论》。

⑫《老舍论创作》第180页。

⑬罗丹《艺术论》第5页。

⑭《论小说》，引见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》第128页。

⑮《小说论》（上海光华书局一九三一年版）第68页—69页。

⑯巴尔扎克：《〈驴皮记〉初版序言》。

⑰《且介亭杂文·答〈戏〉周刊编者信》，见《鲁迅全集》第六卷。

第十一章 短篇小说环境的集中性

——谈短篇小说时空的设置与表现

短篇小说环境的创造，除了真实性与典型性之外，还有一个必备条件不容忽视，这就是集中性。

作家对环境去伪存真（突出真实性）和去芜存菁（突出典型性）的提炼过程，虽然也是一种“集中”，但这种“集中”，主要表现在对环境社会内涵的深入开掘上，而我们这里所说的集中，则是专指对环境的时空限定。这是由短篇小说结构特征所决定的。

时间和空间是运动着的物质的存在形式。列宁说：“世界上除了运动着的物质，什么也没有，而运动着的物质只有在空间和时间之内才能运动。”①短篇小说反映的任何矛盾冲突，都是特定时空中的存在。矛盾冲突的伸缩范围，取决于环境在时空上的集中程度。环境的集中性也就是时空的集中性，这是短篇小说环境区别于中长篇小说环境的显著标志。

第一节 短篇小说时空设置的特征

任何文学作品所反映的矛盾冲突内容，即作品的生活容量，同它存在的时空范围总是成正比的：容量越大，时空范

围越大，容量越小，时空范围越小。

短篇小说作为一种独立的、与中长篇小说相区别的文学体裁，它的容量是最小的。鲁迅说过：“以一篇短的小说而成为时代精神所居的大宫阙者，是极其少见的。”②因而，短篇小说时空范围也最为樽节集中。不可能象中长篇小说那样，通过较长的时间、较广阔的空间，较充分地展示矛盾冲突的丰富内容，只能“聚时间于一瞬”“缩空间于一隅”

（见本书第一篇第三章第二节），在最小的时空范围内，用最经济的手段来展示。

我们举一个例子来说明。一八七〇年，欧洲爆发了普法战争。这场战争导致了法兰西第二帝国的灭亡，给法国人民带来无穷的灾难。左拉用三十余万字的长篇小说《崩溃》，描绘了这场战争发生、发展的过程，时空范围大，矛盾头绪多，上至宫廷贵族，下至平民百姓，对当时法国的政治、经济、军事各个方面几乎都涉及到了。另一名法国作家都德，却是用短篇小说的形式反映的。他写了四个短篇：《最后一课》、《柏林之围》、《打完这盘台球》和《做间谍的孩子》，总共只有万把字。这四篇小说在时空设置上与左拉的《崩溃》截然不同。《最后一课》写的是小法朗士上的最后一堂法文课；《柏林之围》写的是儒夫老人在普军开进巴黎时的表现；《打完这盘台球》写的是法军等待出击命令时，都雷纳元帅在他的指挥部中的所为；《做间谍的孩子》写的是一次无意中做了普军间谍的小斯台纳同他父亲的冲突。可以说，作品所反映的不同的生活内容都是在“一瞬间”“一隅中”展现的。

由此我们可以看出短篇小说时空设置的一个最明显的特征，即高度集中。

所谓高度集中，首先是指把矛盾冲突的发生发展的时间和地点场面聚集、压缩在一个最小的范围内，使“一瞬”

“一隅”具有最大的概括力。如，普军入侵法国后，在他的占领区称王称霸，烧杀抢掠，无所不为，最恶毒的是强制推行文化奴役政策，不容许法国人学习本民族的语言，所有学校一律改学德语。这对酷爱本民族语言的法国人民是个莫大的侮辱和刺激，引起他们强烈的愤怒和不满。《最后一课》所反映的正是这一矛盾冲突。作家把时间、空间聚集压缩在小法朗士上的最后一堂法文课上。小法朗士过去对学习法文不用功，常常逃学，但他看到老师、同学以及赶来听最后一堂法文课的村民们所表现出来的强烈民族意识和被迫向法兰西语言告别那种痛苦的感情时，深感内疚，追悔莫及。再没有比这一瞬一隅更能概括出在侵略者文化奴役政策下的法国人民的真实感受了。

其次，高度集中，是指去繁就简而言的，即矛盾冲突的时间越短越好，地点场面越少越好。能在一个时间、一个地点说明的，绝不放在几个时间、几个地点去展示。上面所提到的四个短篇就是这样。在现实生活中，任何矛盾冲突的发生发展，往往都不是只在一个时间、一个地点场面，但短篇小说所截取的时间、所选择的地点场面则是对矛盾冲突的发展起最关键作用的“一瞬”和“一隅”。其余的时间和地点场面，虽然与矛盾冲突有关，但不是最关键的，从面一概从略不取。换句话说，短篇小说的时空是构成矛盾冲突的

“最低量”。如《柏林之围》，作品的主人公儒夫老人，曾经是拿破仑帝国时代的军人，有着强烈独特的荣誉感和爱国观念。在他的心目中，法国军队永远是攻无不克、战无不胜的，所以战争一开始，他就把家搬到明星广场面对凯旋门的一套有阳台的住房里，为的是能亲眼看到法军的凯旋仪式。当最初法军失利的消息传来后，他精神上受到刺激，中风瘫痪，他的孙女为了安慰老人，只好把接踵而来的法军惨败的消息瞒过，哄骗他法军已胜利地挺进了德国，正在围攻柏林。当普军攻陷巴黎时，儒夫老人竟以为是法军凯旋归来，在一种突如其来的力量支配下，他头顶钢盔，腰挎大马刀，身着古老军装，挣扎着离开病榻，站在阳台上，准备目睹法军凯旋的壮观场面。最后真相大白，儒夫老人的幻想彻底破灭，当即死去。这篇作品的时空设置，从时间上只切取了巴黎陷落的一瞬间，在空间上，只选取了一个地点——儒夫老人的住所。无论是时间还是空间，对作品矛盾冲突的发生发展都是最关键最必要的，再少则不足，再多则为赘，恰到好处，精当至极。

短篇小说自身的容量，决定了它的时空范围必须是高度集中、高度经济的“一瞬”和“一隅”，反过来，时空设置又规定和限制着作品矛盾冲突的范围，约束着作品的容量，要求矛盾冲突必须适应短篇小说时空设置的特征。别林斯基说：短篇小说把不适于构成中篇小说或戏剧，“但却是深刻的，在一瞬间集中了那么多的生活，在一世纪也过不完”的“一些事件、一些境遇”“容纳在自己底狭隘的框子里。”③时空设置发挥着“画框”的作用。从创作实际看，

“容量”是相比较而存在的，很难说清短篇小说的容量究竟小到什么程度为宜。作家对容量的把握，主要借助于形式，借助于对短篇小说结构形式特征的正确理解。其中，时空的设置是很重要的方面。就象用容器盛水一样，容器的容积有一定的限度，那么它的水容量是多或少，当出不了大格，或者说：“虽不中，不远矣”。同理，我们把短篇小说的时空限度定为高度集中高度经济的“一瞬”和“一隅”，用它去截取生活，就等于在作品容量的把握上找到了一个大体相宜的容器。

我们常常看到有些作品，仅仅把时空环境作为人物性格和人物行动（情节）的原因说明去介绍，不善于发挥时空的“画框”作用，以为时间拉得越长、空间放得越大越好，结果写出来的东西，非驴非马，结构走型，看不出是“短篇小说”的特征来。

无规矩无以成方圆。短篇小说虽不能象欧洲古典主义戏剧那样，把“三一律”奉为至上清规和僵死教条，但也不能不受任何限制。限制并不是消极的。要驾驭这种文体，就必须把握短篇小说时空设置的特征并发挥它的“画框”作用。

第二节 时空表现方式举隅

短篇小说时空表现的具体方式，大体可以归纳为下述四种：

第一，矛盾冲突是在同一时间、同一地点或场面发生发

展的。

匈牙利作家莫里兹的《七个铜板》，写一个生活贫困，捉襟见肘的农妇，一次洗衣服时，连买半磅肥皂的钱都没有，全家人翻箱倒柜，才找到六个铜板，还差一个铜板没有着落。恰好，这时一个乞丐正从门前经过，把自己讨来的一个铜板转而“施舍”给这位农妇，才算凑足了买肥皂的钱数。主人公生活的窘迫，命运的悲惨，窥此一斑而知全豹。这篇作品的矛盾冲突就是在一时一地展示的。

俄国作家契诃夫的《胖子和瘦子》，在深刻揭露资本主义制度下由金钱地位决定的人与人的关系时，着重刻画了瘦子这个小人物奴颜卑膝的性格。瘦子和胖子原是老朋友，一次在火车站邂逅相逢，亲热得不得了，“互相拥抱，吻了三回，彼此打量着，眼睛里满是眼泪。两个人都感到愉快的惊奇”。可是，当瘦子一旦得知胖子“已经做到三等文官”时，态度与表情骤然变化，“他脸上的肉很快的向四面八方扭动，做出顶畅快的笑容……他耸起肩膀，弯下腰，缩成一团”，口气也变了，肉麻地称胖子为“大人”，“大人的恩情……有如使人再生的甘露”。临末，伸出三个指头握胖子的手，全身偻下来鞠躬，谄媚的丑态，令人作呕。作品让人物性格在同一时间、同一地点场面里作了最充分的亮相。

第二，矛盾冲突是在同一时间、几个不同的地点或场面发生发展的。

美国作家欧·亨利的《警察与赞美诗》，作品的矛盾冲突发生在同一时间——一个严冬将至的夜晚，但地点场面不止一个。主人公苏比是个没有职业的穷汉，无家可归，往日

都是在麦迪生广场的一条长凳上过夜。这时，他忽然想到，严冬逼来，在长凳上过夜不是常法；必须尽快找一个过冬的处所才好。到哪里去呢？想来想去，他觉得还是他曾经呆过的莱克威尔岛监狱最好，至少不用花房租钱，吃饭也有保证。但要进监狱，必先犯罪，让警察拘捕、判刑。于是，他就开始了有计划的“犯罪”活动：在“六马路拐角”，砸碎一家铺子的玻璃橱窗，“过了五个街口”调戏那里的一个年轻妇女，在剧院前的人行道上，象醉鬼一样大吵大闹，还闯进一家雪茄烟店抢劫一个顾客的伞，但都未引起警察的注意。最后，他来到一座古老的大教堂前，由里面传来的赞美诗的音乐声深深地打动了，催他自新，做一个好样的人。就在他准备弃旧图新的一刹那，巡夜警察以莫须有的罪名，拘捕了他，并判他蹲三个月的监狱。

法国作家菲利伯的《五只小狗》也属此类。罗赛勒原来的住房破旧不堪，房东只收房租，不管修理，在万般无奈的情况下，罗赛勒只好另租房住。由于他有五个孩子，没有一个房东肯把房子租他。当然，真正的原因还是嫌他太穷。罗赛勒几次碰壁后，不得不向另一位房东扯谎，说他没有孩子，“只有五只名贵的小狗，都穿着狗衣。”还是“一位伯爵夫人”送的。房东信以为真，很痛快地把房租给了他。这是一出含泪的喜剧，使我们看到资本主义社会中穷人家孩子不如富人家的狗这样一种不公正的现实。作品的时间集中在罗赛勒为租房而奔波的一瞬，但地点场面不止一个。

第三，矛盾冲突发生在几个不同的时间里，但地点或场面只有一个。

契诃夫的《嫁妆》，写了“我”对女主人契卡玛索娃和她女儿的三次造访。第一次去，母女正做嫁妆。第二次去，女主人的丈夫已经去世，女儿红颜凋落，尚未出嫁，原来的嫁妆早被亡人生前变卖光了。第三次去，女儿也离开人间。女主人成了神志恍惚的老太婆。作品通过“我”的三次造访所见，深刻地写出了俄国小市民阶层生活的单调、苦闷和平庸，暗示了当时俄国的社会氛围。时间跨度较长。第二次和第一次相隔七年，第三次是“一年以前”去的，又隔了好多年。时间不同，但地点场面只有一个，即女主人的家里。

第四，矛盾冲突发生在几个不同的时间和不同的地点场里。

福楼拜《一颗简单的心》，记述了女仆全福平凡的一生。作者曾这样叙述作品的故事梗概：“《一颗简单的心》的故事，质直地叙述了一个隐微的生命，一个乡间的穷女孩子，虔诚而神秘，忠诚而不激扬，而且和新出屉的馒头一样地柔和。她先爱一个男子，其后她主妇的儿女，其后一个外甥，其后一个经他收养的老汉，其后她的鹦鹉和圣灵。”④作品时间跨度较长，地点场面几经变换。

契诃夫的《打赌》，写一个银行家同一个法学家打赌，如果对方能在一间小屋里与世隔绝地生活十五年，甘愿输掉二百万元赌金。结果法学家胜利了，十五年没出屋，但他通过读书，看破了红尘，视金钱如草芥，终于在约定期满前的几小时越窗而走。作品的时间地点不止一个。

比较上述四种表现方式，第一种最易时空上的集中，第二、第三种次之，第四种难度最大。前两种是典型的横断面

写法，即由同一时间切点，横向展示矛盾冲突。第四种是典型的纵剖面写法，即由几个不同的时间切点，纵向展示矛盾冲突。第三种介于横断面与纵剖面之间，由于地点、场面固定，对那些时间切点虽多，但时间跨度不长的作品一般也称为横断面写法。如果时间跨较长，时间切点又多的，又可归于纵剖面写法类了。

取纵剖面写法的，特别是时空相对分散的作品，对时空的把握尤为重要。处理不好，结构最易走型。能否正确地采用这种时空表现方式的关键，在于合理调配时空比例。如果把短篇小说的结构容量当作一个不变的常数，那么，时间与空间应当是成反比的：时间跨度越长，时间切点越多，就需要在各个时间切点上适当压缩空间的扩张幅度。《一颗简单的心》就是采用多切点小空间的方法。尽管题材零散，时空多变，仍很好地保持了短篇结构的特征。正象李健吾评论的那样：“把这写成小说，写成一篇结构紧严的短篇小说，在福氏以前，几乎没有作家想到、或者敢于一试；这里一点没有传奇的性质，而且全福自己，本身就是一块甚于散文的阴沉的顽石。”^⑤当然，也可以采取少切点的方法，适当扩大每一时间切点上的空间扩张幅度，《打赌》即如此。这篇作品尽管时间跨度长，写了十五年的事，但时间切点只有三个，打赌的情形、狱中生活和十五年后的结局，人物的主要活动集中在这三个切点上。如果不这样处理，既要多切点，又要大空司（即地点场面多），势必突破短篇小说结构容量的限度。

第三节 最灿烂活跃的

“一瞬”和“一隅”

前两节中，我们谈到短篇小说时空设置的特征和时空表现的几种方式。应当指出，时空的设置绝不是削足适履，而是为了更好地突出作品内容。符合短篇小说时空设置的特点，采用适当的表现方式，这是最起码的要求，只做到这一点还远远不够，我们还需要进一步探讨在有限的时空内，如何扩充作品的生活容量与艺术容量问题。作家冰心说：“我觉得短篇小说应该是在比较短小的篇幅中，用最经济的手法，极其精炼地写出故事中最精炼最生动的一个场面，如同慧星在长空中划过，我们所看到的最灿烂活跃的一段。”⑥毫无疑问，短篇小说展示的“一瞬”、“一隅”应当而且必须是最灿烂活跃的“一瞬”和“一隅”。

当然，这首先取决于题材的选取，情节的典型化提炼，取决于构成典型环境的矛盾冲突本身的容量。但有了好的题材、好的情节，有了典型的矛盾冲突，还需要在时空设置与表现上匠心独运，否则仍然不能达到作家预期的目标。那么，我们应当注意哪些问题呢？

第一，必须选择最有利于矛盾冲突激化的“一瞬”和“一隅”。

人物的命运、人物的性格、人物的心理印象，只有在矛

盾冲突中才能表现，矛盾冲突越尖锐，人物的命运、性格和心理印象也就展示得越充分。因此，短篇小说时空环境的设置，必须有利于矛盾冲突的激化。

美国作家毕尔斯的《空中骑士》，写美国内战中的一个镜头。父亲和儿子分别在两个敌对的营垒中服役，又在同一战场上相逢。在一次战斗中，担任北军警戒哨兵的儿子，突然发现一个策马跃上山崖、窥探他们军事布防的南军军官，正是他的父亲。如果让这位“空中骑士”生还，自己的部队就有全军覆没的危险。但这个敌人毕竟是自己的父亲，他恨敌人，可是对父亲又一直怀着深深的爱。于是，在这特定的“一瞬”“一隅”中，亲与敌、爱与恨的矛盾冲突骤然激化了，强迫主人公作出选择。儿子想到了临别时父亲的话：

“不管发生什么情况，尽你认为应该尽的责任。”军人的天职和责任心促使他开了枪，击毙了作为敌人的父亲，突出了人物的性格。

促使矛盾冲突激化的时间与空间，既是偶然的，又包含着必然性在内。如果父亲与儿子不是在战场上，不是敌我关系，或者儿子不是担任警戒任务，父亲也不亲自拍马上山侦察敌情，那么这“一瞬”“一隅”的出现，就缺少了合理性的依据。艺术匠心表现在合理而巧妙上，合理是必然性，巧妙是偶然性。

再举陈建功的短篇小说《盖棺》（原载《北京文艺》一九八〇年第六期）。过去在长期极“左”思想的束缚和社会不正之风的影响下，有些干部习惯戴着有色眼镜看人，良莠不分，认为那些能说会道、善于投机钻营、溜须拍马的人是

识时务的“俊杰”，而对那些秃嘴笨舌，只知埋头苦干，老实巴交的人，则认为是“傻瓜”“熊包”。自然，这只代表一部分人的看法，另一部分人则不这样认识。但两种观点、两种认识所构成的矛盾冲突，只有在特定的时空场合里，才能激化起来。《盖棺》把这一矛盾冲突，设定在一个追悼会上，棺材里躺着两个因工伤事故而死的矿工，就是上面所说的两种类型的人物。平日里人们尽管有不同议论，但还未达到尖锐化的程度，现在要开追悼会，领导要致悼词，死者的家属要讲话，参加会的人自觉或不自觉地都要对死者一生的功过作出评价。于是，蓄积已久的矛盾冲突自然就找到了爆发的“燃点”，《盖棺》时空环境设置的艺术匠心正在于此。

第二，必须选择人物的全部生活时空中最有表现价值的“一瞬”和“一隅”。

人的一生，都是在自己的时空链条上活动，任何时间空间对他个人来说，都存在着某种“价值”。但这种“价值”并不都值得文学作品去表现。文学作品反映的是具有普遍意义和审美价值的个人生活。因此，短篇小说中的“一瞬”和“一隅”，是人物全部生活中最有表现价值的“一瞬”和“一隅”。否则，就不成为“最灿烂活跃的一段”。

法国作家安德烈·莫洛亚的短篇小说《在中途换飞机的时候》，写一个丧偶的法国少妇，准备飞往美国纽约，同一位有钱有势的银行家结婚。中途，飞机出了故障，停留在英国伦敦机场。就在等候换机重新启航的时候，她偶尔遇到一个对她十分友好，谈吐不俗，循循善诱的英国男子。她被这

个英国人的思想品德以及富有哲理性的人生见解折服了。第一次清醒地意识到自己在婚姻问题上的盲目性，毅然改弦易辙，解除了同那位银行家毫无爱情基础的婚约，由伦敦直接飞回法国去了。主人公的婚姻观和她当机立断的性格，代表了资本主义国家妇女解放运动新的潮流。作品正是把这最有表现价值的“一瞬”“一隅”，从她全部生活的时空链条上摘取下来，展示给读者的。

墨西哥作家伊内斯·阿莱唐多的《书念处女》，写了一个少女命运的转折点。故事情节是这样的：少女接到姨父病危的电报，匆匆回到家里，她对奄奄一息、身边又无儿女的老人充满了同情和悲伤。她一片赤诚地侍候着老人，希望他在人生的最后一瞬间感到温暖。没料到，老人居然提出了要同她结婚，以便使她成为遗产的合法继承人的要求。她起初不同意，但经不住亲友们的诱逼，她完全是在一种同情怜悯和“逢场作戏”的心理支配下，答应了老人的要求。谁知，老人竟奇迹般地起死回生了，逐渐暴露出贪婪淫邪的本相，顺理成章地占有了她。后来她愤然出走，老人也一命呜呼。但主人公由此落下的坏名声，永远也洗刷不掉，一个少女的贞操和美丽的青春就这样被葬送了。少女命运在这一瞬一隅中的巨大转折，对揭示资本主义婚姻制度的腐朽和丑恶，起着突出的作用，因此也最有表现价值。

第三，选择最有利于作品典型化的“一瞬”和“一隅”。

现实生活中，有些矛盾冲突，可能在此时此地发生，也可能在彼时彼地出现。矛盾冲突发生在何时，出现在何

处，对整个作品环境的典型化有着重要的影响。短篇小说的时空应当选择最有利于作品环境典型化的“一瞬”“一隅”，从而为塑造典型人物、典型性格创造有利条件。

都德的《打完这盘台球》，写一位打台球成癖的法国元帅，一旦打上瘾，什么都不顾。他的副官们，投其所好，极力奉迎，以便将来在晋级荣升时捞到好处。这样的事，如果放在一般时空中，虽然有些意义，但还不够典型。这篇作品则不同凡响，把打台球同普法战争联在一起了。普鲁士侵略军马上要向法军阵地扑来，前沿阵地的法军战士忍饥挨冻，作好一切进攻准备，只待元帅一声令下就发起冲锋。但命令迟迟没有下达。原来他们的元帅正在打台球！敌人的炮火越来越近，元帅的球兴越来越浓，传令兵接二连三跑来报告，都被拒之门外。球台上，元帅的积分不断增加；战场上，法军士兵整百整百地死去。元帅只差一分就赢了这场球。可是，敌人最后一颗炮弹不等这盘台球打完，就在元帅指挥所前炸响。元帅的部队全军覆没，一败涂地。作品把时空设置在这样特定的“一瞬”“一隅”中，就使展现矛盾冲突的具体环境高度典型化。没有任何时间地点更能揭示法军首脑人物的骄奢、昏愦、腐败、无能了。在这样的元帅指挥下，法军的惨败是必然的。

契诃夫的短篇小说《头等客车乘客》，对时空环境的设置也非常典型，作品揭露了沙皇专制下社会风气的愚昧庸俗：一个对社会物质文明作出重大贡献的知识分子，反而不如一个出卖色相的歌妓更受人重视和欢迎。主人公克里库诺夫是个很有才华的建筑工程师。有一次，某地为一座新竣工

的由他设计建造的桥梁举行开通典礼，他赶去参加，满以为所有人的眼睛都会望着他。后来才发现，人们争相注目的不是他，而是与他姘居并随同他一起来参加典礼的“歌星”（实际上是妓女）。他问旁边的人，这座新桥是谁设计建造的，都说不知道。又问K城的教堂是谁设计建造的，仍然没有一个答得上来。最后，他问：“这个女歌唱家和谁同居呢？”人们立刻告诉他，“跟一个姓克里库诺夫的工程师”。翌日，地方报纸在报道新桥开通典礼时，竟只字不提工程师的名字，反而突出报道了“天才女演员”惠然光临K城的重大新闻。一个建筑工程师如果在别的场合受冷遇，也许对社会生活的揭示还难见深刻，但在由他设计的新桥开通典礼上受到如此冷遇，那就十分典型了。

注 释：

①见《列宁全集》（人民出版社一九七二年版）第二卷第117页。

②《三闲集·〈近代世界短篇小说集〉小引》。

③《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》，见《别林斯基选集》第一卷。

④⑤转引李健吾：《福楼拜评传》第303页、307页。

⑥见《冰心论创作》第124页。

第十二章 短篇小说中的景物描写

景物描写，即作品中人物活动的社会生活场景和自然场景的具体描写，是短篇小说环境具体化、形象化的重要手段，“不是可有可无的装饰品”（茅盾语）^①。以环境为中心内容的心理印象小说（环境小说）自不待言，就是不以环境为中心内容的故事小说、性格小说，也不能无视必要的景物描写。

景物描写的成功与失败，绝不单纯是技巧问题，它与作者对景物描写作用的认识理解有很大关系。本章拟就景与境、景与事、景与人、景与情的关系问题，作一些具体分析。

第一节 景 与 境

首先谈谈景物与环境的关系。

短篇小说中的具体环境，是一个广义环境（人物所处的时代、社会背景）与狭义环境（人物活动的生活环境）相统一的整体形象，具有鲜明的真实性、典型性和集中性特征。景物描写，则属于构成环境整体形象的细节部分，无论社会

生活场景的具体描写，还是自然场景的具体描写，都不能与环境相提并论。然而，景物和环境又是紧密联系着的：环境是一系列社会生活场景和自然场景的艺术概括，景物是环境构成的具体内容。“不积细流，无以成江海”，没有场景描写，环境就无从显示它的存在。凡是注重环境形象塑造和表现的作家，无一不注重景物描写。在短篇小说中，出色的景物描写，对环境常常起着画龙点睛的作用。

茅盾的短篇小说《春蚕》，反映的是旧中国三十年代江南蚕农的生活。当时，帝国主义经济侵略加剧，半殖民地化日深，政局动乱，民族工业凋敝，蚕农生活每况愈下，苦不堪言。这一特定的环境，是由作品的一系列景物描写暗示给读者的：

离老通宝坐处不远，一所灰白色的楼房蹲在“塘路”边，那是茧厂。十多天前驻扎过军队，现在那边田里留着几条短短的战壕。那时都说东洋兵要打进来，镇上有钱人都逃光了；现在兵队又开走了，那座茧厂依旧关在那里……

……

呜！呜，呜，呜——

汽笛声突然从那边远远的河身的弯曲地方传了来。就在那边，蹲着又一个茧厂，远望去隐约可见那整齐的“帮岸”。一条条柴油引擎的小轮船很威严地从那茧厂后驶出来，拖着三条大船，迎面通而老通宝来了。满河平静的水立刻激起泼刺刺的波

浪，一齐向两旁的泥岸卷过来。一条乡下“赤膊船”赶快拢岸，船上人揪住了泥岸上的树根，船和人好象在那里打秋千。轧轧轧的轮机声和洋油臭，飞散在这和平的绿的田野。……

洋鬼子怎样就骗了钱去，老通宝不很明白。但他很相信老陈老爷的话一定不错。并且他自己也明明看到自从镇上有了洋纱，洋布，洋油，——这一类洋货，而且河里更有了小火轮以后，他自己田里生出来的东西就一天天不值钱，而镇上的东西却一天一天贵起来。他父亲留下来的一份家产就这么变小，变做没有，而且现在负了债。

上面的景物描写与老通宝的自况，一下子把读者带进那个特定的环境中去了。作者虽未直接标明故事发生在何时何地，但读者不难理解。

再如李准同志的短篇小说《芒果》（原载《人民文学》一九八〇年第十期）中的景物描写，也是如此。作品通过老工人潘朝恩“瞻仰”芒果的所见所闻，辛辣地嘲讽了林彪“四人帮”一伙现代造神狂、封建复辟狂们，如何利用芒果小题大作，愚弄群众，强迫人们顶礼膜拜的丑剧。作家在展示这一特定环境时，注意抓住最能显示这一环境特征的景物进行描绘：

师徒二人正说得热闹，忽然厂里大广播喇叭响起一个刚冷雄脆的女广播员声音：“紧急通知，紧急

通知！最高指示：‘毫不利己，专门利人’，‘古为今用，洋为中用’。全厂革命职工同志们，为了迎接伟大领袖毛主席从北京给我市工人阶级送来的珍贵礼品——芒果，全厂职工九点钟在厂门口大批判栏前集合。要注意以下事项：一，每个人要带红宝书，佩带领袖像章。二，必须衣帽整齐，不准带网兜背包。三，提高警惕，严防阶级敌人破坏……”

广播员的话音还没有落地，厂办公楼下的锣鼓已经敲打起来。……

……

车站的出站口前一阵骚动，几十面红旗转了半圈，排成两行动起来，芒果车过来了！……

走在最前面的是铜管乐队，吹奏着“语录”歌，迈着整齐的步骤……

一辆十轮大卡车缓缓地开了过来，车上站满了荷枪实弹的年轻战士。卡车前边摆了一张桌子，桌子两旁站着两个佩着红彩绸、带着大红花的工人。他们是从北京护送芒果来的，脸红扑扑地露出幸福的微笑，好象已吃了芒果的样子。

作家借助景物描写，生动逼真地再现出当时社会环境的氛围，使读者产生一种身临其境的感觉。

我们知道，作品中所反映的任何矛盾冲突，都需要有一定的时间和空间，而景物正是特定时空的标志。从时间上

说，时在景在，时过景迁；从空间上说，移步换形，景因地异。短篇小说是“生活的大书”里的一页（别林斯基语），每一篇作品都是一个向读者启开的窥探社会的“窗口”。短篇小说的社会价值，正在于帮助读者正确地认识环境，从而“使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”②。而五光十色、气象万千的社会生活环境，又是通过标志着特定时空观念的景物描写呈现于读者面前的，因此，写好景物，至关重要。

初学写作的同志，在处理景与境的关系时，最易犯景境分家的毛病：或者取消景物描写，代之以抽象乏味的背景说明；或者不顾环境塑造的全局需要，动辄来一大段写景凑趣，以炫耀“文彩”，这都是有损于环境形象的。

第二节 景 与 事

史蒂文森说过：“在人生，环境是招来行为的。事件和它发生的场所之间，有一种适合性在里面。见了心爱的园亭，便想坐下来；见了某个场所，便想工作；见了某个场所，便想偷懒；又在某个场所，便想早起在露中做长的散步。夜，流水，灯火辉丽的街市，日出，船，大洋等等给的影响，在各人心中，能使人想起种种欲望和享乐。”③

特定的景物，常常触动作家的创作构思，“晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。”（刘禹锡《秋诗二首》之一）因景生事，景牵事来。屠格涅夫曾谈到他的短篇小说《阿霞》的

构思经过：“我路过莱茵河畔的某个小城市。晚上，因为无事可做，我想去划船。这是一个非常美妙的夜晚。我躺在小船里，什么也不想，呼吸着温暖的空气，浏览周围的景色。我们从一个不大的火砾场边经过；火砾场的一旁有座两层楼的小屋。一个老太婆从下层楼的窗子里朝外张望，上层楼的窗子里探出一个标致的姑娘的头颅。这时我忽然被某种特别的情绪控制住了。我开始思索，我想着，这个姑娘是谁，她是怎样一个人，她为什么在这个小屋里，她跟老太婆是什么关系——就这样，我在小船里就立刻构思好了短篇小说的整个情节。”④巴金的短篇小说《狗》的故事情节，也是即景而生的。“那天下午《小说月报》的编者托人带口信，希望我为他们写一个短篇。我吃过晚饭后到北四川路上走了一阵。那条马路当时被称为‘神秘之街’，人行道上无奇不有。外国水手喝醉了，歪歪倒倒地撞来撞去，调戏妇女，拿酒瓶打人。有时发了火，他们还骂人为‘狗’。我散步回家就拿起笔写小说。”⑤

特定的景物，不仅触动作家的创作构思，它在具体作品中，还诱发着人物的行动，从而推出故事情节。因此，景物描写可以使读者从中找到故事发生发展的诱因。我们举两篇作品为例：

一篇是鲁迅的《风波》。作品开头，就对江南水乡的“临河土场”黄昏时的景物作了生动的描绘：

临河的土场上，太阳渐渐的收了他通黄的光线了。场边靠河的乌柏树叶，干巴巴的才喘过气来。

几个花脚蚊子在下面哼着飞舞。面河的农家烟突里，逐渐减少了炊烟，女人孩子们都在自己门口的土场上泼些水，放下小桌子和矮凳；人知道，这已经是晚饭的时候了。

老人男人坐在矮凳上，摇着大芭蕉扇闲谈，孩子飞也似的跑，或者蹲在乌柏树下赌玩石子。女人端出乌黑的蒸干菜和松花黄的米饭，热蓬蓬冒烟。河里驶过文人的酒船，文豪见了，大发诗兴，说，“无思无虑，这真是田家乐啊！”

另一篇是何士光的《乡场上》，作品写道：

瞧，我们这乡场，是这样的狭小，偏僻，边远，四下里是漠漠的水田，不远的地方就横着大山青黛的脊梁，但对于我们梨花屯的男男女女来说，这仿佛就是整个的人世：比方说，要是你没有从街上那并唯一的店子里买好半瓶煤油、一块肥皂，那你就不用指望再到哪儿去弄到了！……但是，如果你得罪了罗二娘的话，你就会发觉商店的老陈也会对你冷冷的，于是你夜里会没有光亮，也不知道该用什么来洗你的衣裳；更不要说，在二月里，曹支书还会一笔勾掉该发给你的回销粮，使你难度春荒；你慌慌张张地、想在第二天去找一找乡场上那位姓宋的书记，但就在当晚，你无意中听人说起，宋书记刚用麻袋不知从罗二娘家里装走了什么东西！……不，这小小的乡场，好一似由这些各执一股的人儿合股经营的，好多叫你意想不到、叫你一筹莫

展的事情，还在后头呢！

这两篇作品，通过各自特定的景物描写，给我们展示出两幅截然不同的环境画面，暗示出故事发生发展的诱因。在《风波》里，“临河土场”是作品人物活动的主要场所，从景物描写中，我们可以得知，人们在这里吃饭、纳凉、闲谈。由于临河而居，人们借过往船只之便，很容易听到从城里传来的各种消息。张勋复辟“皇帝坐了龙廷了”，以及后来这场闹剧失败“皇帝又不坐龙廷了”的传闻，之所以能不胫而走，并在此发生一场小小的风波，是完全合情合理的。《乡场上》所反映的时代、地域特征与《风波》大不相同，这是二十世纪八十年代初地处乌蒙山区的农村环境。《风波》的景物描写，突出其“临河”的特点，环境较为开放，而《乡场上》则极力突出其“面山”的特点，环境较为闭塞。前者由河沟通了城乡情况，后者由山隔断了与外部世界的联系。《乡场上》的故事，正是发生在这样一个“山高皇帝远”的环境中，由于闭塞，与外界联系较少，罗二娘才可能凭借她的“地利”“人和”，在粉碎“四人帮”后的一段时期内，仍然施发淫威，目中无法，目中无人。由于这种特殊的环境，主人公冯幺爸同罗二娘的斗争才显得更有典型意义。因为，他挺起腰杆作人，理直气壮地伸张正义，并非是受了外界的鼓动，恰恰是党在农村的新的政策，以及自己物质生活的显著改善这些内在的因素在他这个偏僻山区的普通农民身上发挥了主导作用。

景物描写往往预示着作品故事情节的发展和转折，是构

成故事情节的不可缺少的组成部分。比如果戈理的《外套》中，有这样一段景物描写：

不久，那几条荒僻的街道又展现在他的面前，这些街道甚至在白天也不十分热闹，更不用说晚上了。现在它们变得越发偏僻冷清。街灯越来越稀少——显然，上面发下来的灯油减少了；街两旁是木头的房屋和板墙，一个人影也没有，只有满街的积雪在闪闪发亮，低矮的小屋放下了窗板，已经入睡，投下凄凉的黑影。他走到一处地方，这里一条街道被象可怕的沙漠一样的渺无边际的广场所隔断，广场的对面有一些房屋隐约可见。远处，天知道是什么地方，一个岗亭里闪动着微弱的火光。阿卡基·阿卡基耶维奇的一股高兴劲，不知怎么的到了这儿就减弱了一大半。

作品通过偏僻、冷清、黑暗、恐怖的夜色描写，向读者暗示了一个不幸的事件即将发生。果然，阿卡基就是在此时此地被人抢走了外套，酿成命运的悲剧。故事的景物描写与故事情节的发展融为一体了。

在短篇小说中，作家多在叙事中穿插景物描写，景与事很难截然分开。如鲁迅的《一件小事》中的写景，本身就是情节的内容，因为“大北风刮得正猛”，“我”才雇车到S门去，因为后来“北风小了，路上浮尘已刮净，剩下一条洁白的大道来，车夫也跑得更快”，而老女人“破棉背心没有

上扣，微风吹着，向外展开，所以终于兜着车把。”此处既是写景，又在叙事。

特定的景物，在短篇小说中，还经常作为线索（或叫戏胆）出现，使较分散的故事情节由某一特定景物集中统一起来。老舍的《月牙儿》，就是以“月牙儿”这一特定景物作为作品线索的。“是的，我又看见月牙儿了，带着点寒气的一钩浅金。多少次了，我看见跟现在这月牙儿一样的月牙儿；多少次了。它带着种种不同的感情，种种不同的景物，当我坐定了看它，它一次一次的在我记忆中的碧云上斜挂着。它唤醒了我的记忆，象一阵晚风吹破一朵欲睡的花。”月牙儿的描写，在作品中先后共出现过十三次，作者以此把主人公的较零碎的生活片断穿缀在一起，集中展示了她悲惨而坎坷的身世。

第三节 景 与 人

景物描写，在短篇小说中更多地用来为刻画人物形象、塑造人物性格、展示人物心理服务。

我们在前边已经谈到，景物描写是作品特定环境的具体化、形象化的重要手段，而环境又是人物行动的可然性与必然性的依据。景物描写越典型越生动，即与人物行动的内在联系越紧密，人物形象就越突出、越鲜明。优秀短篇小说中的景物描写，常常是与人物形象一起打入读者印象之中的。俗话说：“龙从云，虎从风”，“马上看将军，花间看美人”，

讲的正是这个道理。如鲁迅《故乡》中，用这样的景物描写来烘托少年闰土的形象：

深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月，下面是海边的沙地，都种着一望无际的碧绿的西瓜，其间有一个十一二岁的少年，项带银圈，手捏一柄钢叉，向一匹獾尽力的刺去……

作者通过“深蓝的天空”、“金黄的圆月”、“海边的沙地”、“一望无际的碧绿的西瓜”这些景物描写，不仅标明了人物行动的特定的时空，而且也起到某种“显影”的作用，使少年闰土英姿勃勃的可爱形象，生动活脱地呈现在我们面前。

由于环境与人物、景物与环境的特殊关系，给作家展示人物性格，提供了一个非常经济的手段。这就是用特定的景物暗示人物的某些内在特征，从而大大俭省了情节叙述上的笔墨，使结构更为精炼。我们还以鲁迅的作品为例。他在《祝福》中，对鲁四老爷书房的描写，就起到这样的作用：

我回到四叔的书房里时，瓦楞上已经雪白，房里也映得较光明，极分明的显出壁上挂着的朱拓的大“寿”字，陈搏老祖写的；一边的对联已经脱落，松松的卷了放在长桌上，一边的还在，道是“事理通达心气和平”。我又无聊赖的到窗下的案头去一翻，只见一堆似乎未必完全的《康熙字典》，

一部《近思录集注》和一部《四书村》。

作者虽未直接言明鲁四老爷是个怎样的人，但从他的书房描写中，我们不难看出这是一个食古不化、抱残守缺的封建遗老的形象。

在现实生活中，人被环境支配的同时，也在用自己的世界观改造着环境，千方百计使环境与自己的生活旨趣、习惯相适应。环境的变化与人物思想性格的变化有某种微妙的关系。因此，景物描写往往又是显示人物思想性格变化端倪的一种方式。王汶石的短篇小说《春节前后》，写大姐娃思想的前后显著变化，就巧妙地借助了景物描写。当大姐娃的思想结着疙瘩，不理解丈夫当饲养员的行动时，作家对人物的生活场景是这样描写的：

她漠然地望望大门，大门静静地合着，插着木闩，扣着铁环，那木闩铁环，默默地忠于它们的职务，守住大门，连美丽的春天也不放进来。那被关在门外的春天，只能徘徊墙外，或悄然爬上白杨，向院内窥望。院内，杂乱而邈邈，一堆堆柴，一堆堆草，被鸡刨猪攻，撒布遍地，一摊摊猪粪鸡屎，斑斑点点，点缀其间，呈现着荒凉的景色，就连铺在其上的阳光，也象冰霜一般淡薄、苍白、清冷。

后来在丈夫行动的感召和教育下，她思想上的疙瘩解开了，不仅愉快地支持了丈夫的行动，而且自己也积极投身于

热火朝天的农业社生产劳动中去了。这时，人物的生活场景与前天大不相同：

三天以后，大姐娃家的北墙上，出现了一个小土门。这个小土门，把大姐娃的小天地与外间的大世界接连在一起了。土门北边，就是红旗农业社的饲养室，靠北有东西两排草房，一排喂牛，一排喂骡马。两排草房之间，有大车门，从敞开的大门外望，越过巷道，越过一片空园，一直伸向渭河岸边，是一片广阔的麦田。残雪已消尽，麦苗已发绿，社员们男男女女，三五成群，在田间开始春耕，和暖的气流，在田野和村巷里荡漾，饲养室的院落宽敞，阳光艳红，赵承绪脱掉棉衣，穿一件单褂，忙着推干土。大姐娃依在槽边，右手拿着三天前被她摔过墙头的那根料棍，左手拿着麸料斗，给牲口拌水草。他们的孩子，坐在干草堆上玩耍，晒太阳。

通过景物的变化，可以表现人物的思想性格，同样，通过景物的“凝固”，也可以表现人物的思想性格。契诃夫的短篇小说《嫁妆》中主人公彼得·谢敏内奇将军夫人和她的女儿的生活场景就充分突出经年历月、长期不变的特点，而对“凝固”的景物描写，正在于表现主人公思想与性格的僵化。

景物描写，对人物的作用，除了上述外，还有一个很重要的方面，就是它极善于展示人物的心理，烘托人物的心

境。高晓声的短篇小说《周华英求职》，记述了主人公周华英求职的始末。她原是公社纸盒厂工人，丈夫在外地工作，因为工资低，生活困难，要求把户口迁到丈夫那边去，未能办到；周华英只好带着孩子，赖在娘家住。后来婆家发生了不幸，她丈夫的弟弟被长途汽车轧死了，作为善后处理，公安局答应接纳她的户口，同时，公社民政股也答应安排她的工作。户口迁来后，原纸盒厂的工作丢了，这边的工作却迟迟不能落实。公社干部互相推诿不负责任，她求职的事一再被拖延，眼见两年多又过去了，仍无着落。作品是从最近一次到公社求职去写起的。作家在展示人物失望与希望交织的复杂心理时，没有采用内心独白的方式，而是通过主人公的眼中之景——杨股长办公室的椽间网砖上一幅幅由于风化潮解而形成的“无字天书”般的“图画”的变化，向读者作了最充分的揭示：

在这一千一百五十五块网砖中间，有幅周华英特别喜爱的图画，嵌在第二步从东数起第七椽第五块砖面上。那是一个老人的头像。周华英多次反复地仔细审察过，这个头像酷似她的婆婆。……

今天，周华英也不例外，她一件件数过去，一幅幅看过去。最后，终于惊喜地要去看那幅画了，她的眼光刚投上去，就觉得眼皮一跳，随即惊得目瞪口呆。她分明看到，她婆婆的（像）眼睛闭上了。不知是几时下的雨，有一线雨水从瓦缝里渗进来，挂到砖面上，对准了那双传神的眼睛横淌过去，划

出了一条水痕。于是一切都破坏了，那个精神抖擞的头像变得毫无生气，犹如呼出了最后一口气的样子。

周华英的心象丢进了冰窟里，冷得浑身发抖。她想起婆婆今年已经七十一岁，身体已大不如前，抱孩子的手都颤抖了。也许不久就会同她永别，两个孩子将丢给她独自照料。那时候，即使有了工作，她又怎样去上班呢！

这头像的变化不是好兆啊！

这几段景物描写尽管较长，但写得相当出色，可以说是神来之笔，卓尔不凡！墙壁上那无字天书般的图画，一般人是很少留意的，但对于百无聊赖、忧心忡忡的周华英就不同了。她是个心地善良、思想单纯、性格懦弱的女人，经不住三句好话哄骗，尽管那些干部对她一味搪塞、推诿、甚至愚弄，她却信以为真，从不怀恨，有时还情不自禁地流下感激的热泪。但现实对她又那样严酷，为了生计，她不能不等待，面对一次又一次希望的破灭，她又不能不抱怨自己的机遇和命运。因此，高深莫测的图画，自然成了她占凶问吉的“天书”了。她对这一特定景物微妙变化的留意，与她的心理和心境完全交融在一起。雨水破坏了“婆婆”的“头像”，一下子引起她的恐惧不安，完全契合人物的心理。作家正是通过这一特定的景物描写，把周华英的异常复杂的心理活动精细入微地揭示出来了。

特定的景物，有时也被作家作为借喻对象，以景喻人，

以景比人，加深读者对人物形象和性格的理解。如张抗抗的短篇小说《白罌粟》（原载《上海文学》一九八〇年第八期），结尾时，对凄凉坟地上白罌粟的描写，既是对“我”沉痛的负疚心情的刻画，又是对绰号“二劳改”的老司头这一人物的写照：

我办完关系离开连队的前一天，曾一个人悄悄到土坡上去了一次。我想到老司头的坟上去看看。可是哪象个坟？长起了青草的土堆前面，连个木牌也没有。只有老鸱在松林上盘旋，凄厉地叫着，好象忠实地在为死者唱着哀歌。只有那漫坡如雪的白罌粟，洁白纷繁一片，水一般柔顺的花瓣，在荒野上无声地摇曳……

还有的作品，把景与人完全熔化在一起了，写某一特殊景物本身就是写人。如台木尔的短篇小说《小耗子》中对小耗子的描写，乌热尔图的短篇小说《七岔犄角的公鹿》中对七岔犄角公鹿的描写等即是。

第四节 景 与 情

最后再谈谈景与情的关系。

刘勰说：“岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”⑥在抒情类文学中（如山水诗），作家经常是见景生

情，体物赋情，景物描写是传达作家独特情感的主要手段。短篇小说作为叙事文学，当然不可能把抒情言志的任务全部寄托在写景上，但由于写景对环境、情节、人物有不可分割的联系（正如我们在前边谈到的那样），所以，作家又不能忽视通过景物描写来抒发情感。

短篇小说的基调，或暗或明，或冷或热，或低或高，或抑或扬，实际上也就是作家情感的基调，即作家对它笔下所展现的具体矛盾冲突和人物性格命运的情感反映，短篇小说的景物描写，从总的方面来说，不能脱离作品统一的基调。这在采用广泛第三人称叙述角度的短篇小说中，体现尤为明显。因为叙述人就是作者自己，作者的主观情感与作品中客观的景物描写融成一体了。如埃林·彼林《未收的麦田》中的景物描写：

在八月冷漠的天空下，辽阔的田野寂静无声。炎热已经悄悄地溜走了；农忙后的田野，留下一片凄凉的景象。一眼望去，道路两边全是光秃秃的麦茬地，看不见麦捆和麦垛。收割过的牧草地里，牲口垂头丧气地在来回走动。成熟了的玉米忧郁地发出沙沙的响声，成群的灰雀不时象一片乌云似地从玉米地里腾空而起，又象下雹子似地纷纷散落在满是尘土的道路上。百舌鸟在割过的牧草地上空低飞盘旋。突然，在你头顶的上方，一只乌鸦绝望地叫了一声飞走了。于是一种惆怅的感觉就会向你的心头袭来，勾起你无限的愁绪。

收割期早已过了。

但是，在村外远处，在空荡荡的田野里，却有一块孤零零的尚未收割的麦田，麦穗低垂着，已经发黑了。

这篇作品所记叙的故事情节是这样的：一个佃农的妻子遭到财主的多次凌辱和纠缠，在忍无可忍的情况下，她将实情告诉了丈夫，丈夫一气之下，杀掉了财主，结果被捕入狱。但是妻子并没有屈服，她承受着巨大的悲痛，照料一身重病的公公和刚出世不久的婴儿，挥镰收割未收的麦田。作家对女主人公的命运充满了同情和怜悯。沉郁、愤懑和悲怆，汇成了作品的基调，景物描写正是突出了这一基调，对故事情节的叙述、人物形象的刻画，起到有力的烘托作用。

在采用第一人称和特定第三人称叙述角度的作品中，景物描写的感情色彩，与采用广泛第三人称叙述角度的作品略有区别，因为叙述人是作品中的“我”或其它一个特定人物。由“我”或特定人物眼中所见的景物，具有浓重的个人色彩。人物所处的情势不同，眼中之景就各不相同。前边举到的《周华英求职》是特定第三人称角度，景物描写的个人情感色彩很浓。鲁迅的《故乡》是第一人称角度，作品中由“我”眼中看到的故乡景物，充满了悲凉的色彩：

时候既然是深冬，渐近故乡时，天气又阴晦了，冷风吹进船舱中，呜呜的响，从篷隙间向外一望，苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没

有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。

这同作品中的“我”当时的心境、情绪是合拍的，“我”此次回乡是为了永久地告别故乡和熟识的老屋，“搬家到我谋生的异地去”。由“我”眼中所见到的景物自然蒙上了一层悲凉的色彩。在《社戏》中就不同了。“我”生活在一群天真纯朴、灵魂净美的农村少年朋友中间，和他们一同去看社戏，内心充满了欢乐，所以景物描写格外优美迷人，令人心旷神怡：

一出门，便望见月下的平桥内泊着一只白篷的航船，大家跳下船，双喜拔前篙，阿发拔后篙，年幼的都陪我坐在舱中，较大的聚在船尾。母亲送出来吩咐“要小心”的时候，我们已经点开船，在桥石上一磕，退后几尺，即又上前出了桥。于是架起两支橹，一支两人，一里一换，有说笑的，有嚷的，夹着潺潺的船头激水的声音，在左右都是碧绿的豆麦田地的河流中，飞一般径向赵庄前进了。

景物描写尽管因叙述人的情感变化而变化，但在总体上，还是与作家为整个作品确定的基调相和谐的。茅盾在谈到卡达耶夫的作品《时间呀，前进！》时说：“全篇调子是紧张、热烈、跳跃迅速的，作者很巧妙的使结构和背景都适合这个主导的调子。从此处可以看出他的技巧来。”⑦

景与情的交融，不仅有利于作品的情节展开和人物塑造，而且作为“诗料”，也有助于烘托短篇小说的意境。通过特定的景物描绘，藏不尽之言，寓不尽之意，使作品的艺术容量因之而扩充。张弦同志的《被爱情遗忘的角落》结尾写道：

三亩塘的水面上，吹来一阵轻柔的暖气。这正是大地回春的第一丝信息吧！它无声地抚慰着塘边的枯草，悄悄地拭干了急急走来的姑娘的泪。它终于真的来了吗，来到这被爱情遗忘了的角落？

这幅情景交融的画面，是作品的点睛之笔，给读者留下深长隽永的回味。春风抚慰着塘边的枯草，党的政策将爱情的春雨洒向曾经被它遗忘的角落，读者的心怎能不为之激动，不为之感慨系之，思绪奔涌呢！

以上我们从四个方面，分析了短篇小说景物描写的作用和职能。可见，景物描写与无聊文人嘲风弄月的无病呻吟，毫无共同之处。有的作者写景，常常失败，主要是对写景的作用与职能缺乏正确理解的缘故。当然，对景物描写的作用职能有了正确理解之后，还需要从作品的全局统筹考虑，防止顾此失彼，繁简浓淡也要恰到好处，这些则属于语言表现技巧的问题了。

注 释：

①《茅盾评论文集》(上)第67页。

②毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。

③转引李何林《小说概论》第117—118页。

- ④奥斯特洛夫斯卡娅《回忆屠格涅夫》，见《古典文艺理论译丛》第三册（人民文学出版社一九六二年版）第194—195页。
- ⑤《巴金论创作》（上海文艺出版社一九八三年）第304页。
- ⑥《文心雕龙·物色》。
- ⑦见《茅盾论创作》第571页。

第五编 附录：语言及意境

短篇小说的语言表现和意境创造，虽不属本书论述的范围，但考虑到它们是短篇小说创作理论中比较重要的两个问题，不能完全回避。当然，要全面展开，一一论及，将与全书的整体构架相抵牾，也无必要，故此，把这两个问题并为一编，择其要而论之，权作“补白”。

本编三章，均独立成篇，彼此无启承关系，之所以标示以“章”，主要是为了与全书编排体例相宜。前两章曾分别在《文艺研究》（一九八三年第三期）和《西北大学学报》（一九八一年第四期）上发表，此次辑入，又在标题和个别文字上作了少许改动。第三章原是“情节论”内容，考虑到与“意境”的内在联系更紧密些，所以也把它插入本编了。

第十三章 短篇小说尤重白描

一

“白描”，古谓“白画”，是中国画线描造型的基本技法。它的特点是，只用墨线勾描形象，不赋其它色彩。如清人郑绩论画时谈到，“曹云西写牛毛皴多用水墨白描不加颜色，盖牛毛皴乾尖细幼，笔笔松秀，若加重色渲染则掩其笔意，不如不设色为高也。”①

“白描”最初只用于勾描“粉本”（古代中国画施粉上样的稿本），北宋李公麟在继承顾恺之、吴道子等前人技法基础上，大胆创新，试用墨线的浓淡、虚实、轻重、刚柔来表现形象，使“白描”发展为一种独立的绘画创作形式。我们从他的《五马图》、《临韦偃牧放图》等作品可略窥一斑。

文学上的白描手法，是从绘画艺术中借鉴而来并扩而大之的广义概念，是对文学创作中那种近似或类似绘画白描的语言表现方法的集中概括。鲁迅先生于一九三三年所写的一篇杂感中曾提到“白描”，他说：“‘白描’却并没有秘诀。如果说有，也不过是和障眼法反一调：有真意，去粉饰，少做作，勿卖弄而已。”②许多同志在谈白描手法时，多引此为据。其实，这句话还不能视作白描手法的现成定义。联系全

文及写作背景，鲁迅意在提倡一种朴实的文风。“当时上海文化界的一批遗老遗少，曾煽起一股复古逆流，劝人学篆字，写旧诗，读《庄子》《文选》，配合了国民党反革命文化‘围剿’；报刊上也充斥陈腐难懂的祭文、挽联、宣言、通电之类，这是国民党反动派政治上的‘捣鬼术’在文化思想和文风上的表现。”③鲁迅在讽刺揭露了这种文体内容的反动和形式上的故弄玄虚后提出“白描”，是从文风的高度和意义上加以说明与强调的。

文学上白描手法的内涵及外延，应当主要从它所借鉴的母本——绘画白描里去揣摩领会，也需从一些文学创作者借鉴绘画白描所取得的成功经验中去探求。

我认为，文学上的白描手法，是指作家在描绘形象（人物形象与环境形象）时，善于抓住表现对象内在与外在的特征，用质朴的语言作简劲勾勒，较少陪衬和作过细雕琢，而能达到传真效果的一种语言表现方法。朴素、简洁、省略、传真及其高度统一，是白描手法的主要特征。

白描手法在叙事文学中运用较广泛。特别是叙事文学“小形式”的短篇小说尤重白描，道理很明显：小说语言本身丰富性与行动性（或运动性）的艺术要求，在短篇小说中更突出，往往需要作家寥寥几笔就把形象写活，如立纸上。所以，在很短的篇幅中，要圆满地完成写人、状境的任务，完全忽视语言的朴素、简洁、省略、传真，是不可思议的。另一方面，对短篇小说的创作者来说，掌握了白描手法，再去学习其它表现手法，就象练好楷书再学行草那样，有了扎实的功底，也就容易得多。从以上意义说，白描手法的运用

与把握，则是短篇小说语言表现艺术的基本功。

二

白描手法既是短篇小说语言表现艺术的基本功，同时又是语言造诣达到炉火纯青境界的标志。我国清代诗论家袁牧说过：“诗宜朴不宜巧，然必须大巧之朴；诗宜淡不宜浓，然必须浓后之淡。”（《随园诗话》）白描正是“大巧之朴”、“浓后之淡”。白描手法本身，蕴藏着深刻的辩证法精髓。朴素、简洁、省略、传真，在语言表现中都不是孤立的、不相关联的存在，而是有机联系，互为依存，具有不可分割的统一性；每一特征与它的对立面之间也是通过同一性的桥梁存在于一种谐和的形式中。我们不妨举例加以说明：

一、朴素——寓华于朴

象人们惊叹雷雨后横跨山涧的彩虹而不屑一视普通的“没有色彩”的阳光那样，一些初学写作者常常重华轻朴，甚至把白描手法同“缺乏文彩”等同起来，确是一种可悲的误解。白描之“朴”绝非文采干竭，而是寓华于朴，恰如实际包藏了赤橙黄绿青蓝紫七彩的阳光，平时只有透过艺术的“光谱分析仪”才能尽见其妙。

有些初学写作者一味追求语言的“典雅”“华丽”，不惜滥用比喻，生造词汇，对环境与人物形象的描述不仅背离了主题表达和情节发展的需要，同时严重地损害了形象的真实性与感染力，给人一种模糊杂乱、不知所云的感觉。

我们看高晓声的《陈奂生上城》，在语言表现上是朴实

无华：

“漏斗户主”陈奂生，今日悠悠上城来。

一次寒潮刚过，天气已经好转，轻风微微吹，太阳暖烘烘，陈奂生肚里吃得饱，身上穿得新，手里提着一个装满东西的干干净净的旅行包，也许是力气大，也许是包儿轻，简直是拎了束灯草，晃晃荡荡，全不放在心上。他个儿又高，腿儿又长，上城三十里，经不起他几晃荡；往常挑了重担都不乘车，今天等于是空身，自不用说，何况太阳还高，到城嫌早，他尽量放慢脚步，一路如游春看春光。

作者完全用白描手法，语言朴素自然，环境与人物形象却清晰、真切，栩栩如生。“扫除腻粉呈风骨，褪却红衣学淡妆”（鲁迅诗句），白描手法当如是。

亚里士多德早在两千多年前就说过：“没有构图而任意涂抹的最鲜艳的颜色比最简单的人体底轮廓所给予人们的愉快，要少得多。”④刘勰在《文心雕龙》中也说过：“是以联辞结采，将欲明经，采滥辞诡，则心理愈翳。固知翠纶桂饵，反所以失鱼。”⑤短篇小说并不排斥华辞丽藻（在特定情势下，也是必要的），但，不顾及内容与表现对象的需要，片面地追求华饰，卖弄文采，则是短篇小说语言表理的大忌。所以，契诃夫十分强调“短篇小说的首要魅力是朴素和诚恳。”⑥这也是白描手法的基础和出发点。

二、简洁——言简意赅

几乎所有作家、文学评论家都提倡行文简洁。莎士比亚称简洁为“智慧的灵魂”，契诃夫比作“天才的姐妹”。我国清代散文家刘大櫆，把简洁说成是“文章尽境”，他说：

“文贵简。凡文笔老则简，意真则简，辞切则简，理当则简，味淡则简，气蕴则简，品贵则简，神远而含藏不尽则简，故简为文章尽境。”⑦短篇小说作为短小的叙事文学样式，特别重视语言的简洁性。老舍曾幽默地说：“浩浩荡荡的文字，用之于长篇，可能成为一种风格。短篇里浩荡不开。”⑧

简洁不是苟简，而是言简意赅。白描手法不仅要求语言朴素，也同时要求行文简洁，以简载朴。“一言而巨细咸赅，片语而洪纤靡漏”（刘知几：《史通》）。

我国古典文言短篇小说中白描手法的简洁是堪称典范的。如杜光庭的《虬髯客传》，写红拂女、李靖与虬髯客初见时的场面：

行次灵石旅舍。既设床，炉中烹肉且熟。张氏（即红拂女）以发长委地，立梳床前。公（即李靖）方刷马，忽有一人，中形赤髯如虬，乘蹇驴而来。投革囊于炉前，取枕欂卧，看张梳头。公怒甚，未决，犹亲刷马。张熟视其面，一手握发，一手映身摇示公，令勿怒。急急梳头毕，敛衽前问其姓。卧客曰：“姓张。”对曰：“妾亦姓张。合是妹。”遽拜之。问第几，曰：“第三。”问：“妹第

几？”曰：“最长。”遂喜曰：“今夕幸逢一妹！”

张氏遥呼：“李郎且来见三兄！”公骤拜之。

作者用白描手法，动中写人，语言简洁洗炼，通过人物行动细节和语言的刻画，在同一场面里，展现了三个人的不同性格：虬髯客的豪爽放诞，不拘小节，红拂女的机敏通达，善于知人识人，李靖的正直端重，但在识人上又比红拂女略显迟钝，都生动活脱地跃然纸上。人们常说“淋漓尽致”，以为非泼墨如云不能奏效；其实，简洁用笔，同样能达到目的。如上例，寥寥数语，意已述备，何尝不是“淋漓尽致”呢！

鲁迅先生在继承我国传统的语言表现手法，特别是白描方面，成就是最突出的。他的作品语言，一般都很简洁，也正象先生所言“力避行文的唠叨”⑨，“写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。”⑩

鲁迅对白描手法的运用纯熟自如，有时不用几句话，而用几个字就把人物丰富的内心世界勾画出来。如《离婚》中，写两个撷着念珠的老女人在船舱评论爱姑的神态，只用了六个字：“互视，努嘴，点头”而已。

简洁与否，固然表现在文字的多寡上，但又不能绝对化。有时，看来是“赘笔”，却不失为一种简洁。契诃夫的《草原》中有这样一句：“在她没有去世的时候，她是活着的。”他的一个朋友看后，很不以为然，建议改掉，契诃夫却坚持未改。从字面看去，这不是多余的废话么？可当你认真联系整个作品，并从作者特定的观察角度——一个小孩子

对祖母的死所见所感所想来考察时，反而会惊叹作者简洁的天才了！试想，还有什么语言，能如此简洁地表现出一个孩子的幼稚而深沉的心理感受呢？

三、省略——以一当十

简洁的最好办法是省略。作家描绘任何事物都不可能面面俱到，只能突出最主要的方面，即使语言文字相对宽绰的中长篇小说，也不过是在主要方面或比较主要的方面写得稍详细些罢了。否则，就不是艺术描写，只能是一张人物体格检查表或一份自然物的鉴定说明书。别林斯基说：“艺术性在于：仅用一个特征，一句话，就能够把任你写上十来本书也无法表现的东西生动而充分地表现出来。”^⑪短篇小说语言的简洁性与省略性密不可分地联系在一起，这也是白描手法的具体要求。

事物间的根本区别，不在现象而在本质。白描手法所省略的不是本质，而只是“拔掉事实的非本质的杂毛”（高尔基语）。省略后的形象，本质特征更为突出，因而也更能收到以一当十的艺术效果。“斫去桂婆娑，人道是清光更多。”

（辛弃疾：《太常引》）

鲁迅说：“忘记是谁说的了，总之是，要极省俭的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我认为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使细得逼真，也毫无意思。”^⑫

“画眼睛”即是突出形象本质特征的省略。鲁迅笔下的人物形象，很少作从头到脚的全而展示，总是突出一两点，省略其余。《祝福》中祥林嫂，突出她的“眼睛”；《风波》中的赵七爷，突出写他解而复盘的“大辫子”和脱而复穿的

“宝蓝色竹布长衫”；《明天》中的何小仙，突出写他“足有四寸多长”的“指甲”；《离婚》中的爱姑，则突出写她那两只“钩刀样的脚”。尽管眼睛，辫子和长衫，指甲，脚，仅是人物形体极小的一点，但我们感受到的却是人物的整体形象。从祥林嫂眼睛的几番变化，可以想到她的不幸遭遇和在封建礼教戕害下所形成的悲剧性格；从赵七爷辫子和长衫的变换里，可以看清这个既恐惧革命又投机革命，骨子里仇恨革命的变色龙嘴脸；从何小仙的指甲，使人自然忆起旧社会那些不学无术、专靠故弄玄虚招摇撞骗的巫婆神汉、江湖庸医；从爱姑的脚，又使人分明看到一个不受封建闺范约束，颇有反抗精神的农村劳动妇女形象。还有些人物，干脆不标姓名、不画须眉，只用某种特征称呼。如《药》里的“花白胡子”“驼背五少爷”，《伤逝》里的“鲇鱼须”，《理水》中的“鸟头先生”等。

写人如此，状物亦然。我国古典短篇小说受“说话”影响，一般不作孤立冗长的景物描绘，景物描写常常是与人物心理心境的表现浑然一体，既简又省。如《杜十娘怒沉百宝箱》，写杜十娘投江后的景物只用一句话概括：“但见云暗江心，波涛滚滚，杳无踪影”。契诃夫在给他大哥亚历山大的信中，曾提到关于“月色”的描写，他认为“只要写破瓶的颈子在堤堰上闪着光，磨坊的巨轮投下一道阴影就够了”^⑬。他在《嫁妆》中，对主人公生活环境的刻画，突出写小房子的百叶窗：

这所房子的百叶窗永远是下着的；房子里的人

不需要阳光。阳光对他们没用处。窗子也从不开来，因为这所小房子的住客，不喜欢新鲜空气。……夏天，房里闷热，透不出气；冬天也热得跟澡堂一样，满是煤气，而且，那么乏味，乏味……

作者通过对主人公不分寒暑一概紧闭着的百叶窗的描写，显示了作品环境的主要特征，使读者一下子就感受到那种无聊乏味、令人窒息的时代气氛。可见，省略不仅是形式上的删繁就简，还应当是对形象的艺术典型化提炼在语言上的直接表现。

四、传真——形神相兼

真实乃是一切文学作品的生命之源。白描手法的根本任务，在于准确地描绘和再现客观形象的真实。因此，传真不仅是白描手法的主要特征之一，而且是维系朴素、简洁、省略诸特征的一条生命线。离开传真，朴素、简洁与省略都将是无源之水，失却了存在价值。当然，传真又不是以传达一般的生活真实即“形似”为满足，还要达到艺术真实，即形神相兼的目的。正如明代李贽所说的那样：“画不徒写形，正要形神在”。宋代画家梁楷所作《太白行吟图》，用极简洁省略的笔墨，几笔就勾勒出大诗人李白行吟时神态，以形传神，气韵生动，形象逼真，几可与罗丹的巴尔扎克雕塑像媲美。李公麟笔下之马，线条朴素，骨力深藏，活灵活现。这种形神兼备的传真画法，给我们把握白描手法的传真特征，提供了丰富而宝贵的经验。

契诃夫的《磨坊外》，塑造了一个贪婪、吝啬，连亲生

母亲都不愿赡养的守财奴形象。作品中有这样一段描写：

他手里卷着那把钱，揉搓着。不知什么缘故，他回头看了看修士们，然后又揉搓那些钱。票子和银币从他的手指中间漏下去，一个连着一个的回到皮夹里，只有一枚二十戈比的钱币还留在他的手里……磨坊主人瞧着它，用手指头摸一摸，然后嗽了嗽喉咙，脸涨得发紫，把那个钱递给他母亲了。

作者在刻画磨坊主人掏钱的行动细节时，由于准确地把握了人物心理活动和性格特征，把朴素、简洁、省略同传真紧密结合在一起，达到了形神相兼的艺术真实，使我们如见其人，如闻其声。

作家传真的功力，固然取决于对形象内在与外在特征的把握程度以及对富有特征性的生活细节、行动细节的筛选提炼上，同时，也与作家能否寻找最精当的词汇予以表现，有很大关系。刘勰说：“善为文者，富于万篇，穷于一字。”一个词、一个字用得恰当，常常能写活一个形象。

鲁迅《阿Q正传》中，写到阿Q从城里发财回来，未庄人对他刮目相待，连赵太爷、赵秀才、秀才娘子这些有身份的人也都恭维他，想从他那里讨些便宜东西买。当阿Q说明只剩下一张门帘时，赵太爷有些失望，赵秀才生怕连这笔交易也落空，便忙不迭地说出“价钱决不会比别家出得少！”作者接着把笔锋一转，写了秀才娘子的态度：“秀才娘子忙一瞥阿Q的脸，看他感动了没有。”这里只用了一个瞥字，便把

秀才娘子那种复杂的心理非常逼真地勾画出来。如果将“瞥”字换成“瞧”“看”“瞅”“望”或别的字眼，决不会收到如此传真的效果。

契诃夫在《套中人》中，写别里科夫陪女朋友看戏：“她旁边坐着别里科夫，身材矮小，背脊拱起，看上去好象刚用一把钳子把他从家里夹来的一样。”其中“夹”字用得十分精当！它把别里科夫瘦小、委琐的形象和他长期与世隔绝、从不主动与人交游的“套中人”性格，维妙维肖地“夹”到我们眼前了。无怪乎高尔基曾惊叹契诃夫“只要用一个词就足以创造一个形象”⑭！

三

以上我们从四方面分别阐述了白描手法的主要特征及其在短篇小说中的运用。尚须说明的是，任何一种表现方法都是为其特定的目的服务的，必然带有某种局限性与规定性。白描手法也不例外。如前所述，白描手法是描写人物形象与环境形象的一种语言表现手法，对静态描摹剖析人物心理及抒发作者主观胸臆，夹叙夹议，则鞭长莫及；同时，在某种特定情势下，描写人物与环境形象也可采用与白描迥然不同的工笔重彩的渲染法和细腻入微的精雕法。因此，强调重视白描手法在短篇小说语言上的运用与把握，绝不是把这一手法绝对化，或者把它与其它表现方法割裂开来，夸大到可以代替一切表现方法的程度。但，白描手法在短篇小说中运用

比较普遍，而一些作者常常忽视这种手法，在该用白描时弃而不用，或想用白描却不得法，不能很好地实现语言表现目的，则是目前短篇小说创作中一个明显的事实。认识白描的作用并把握其特征，对提高短篇小说语言表现力，使之更加适应与吻合短篇小说以小见大、以少胜多的总特征会大有裨益。

掌握白描手法，离不开借鉴，特别是通过研读一些名家作品，学习他们的语言表现之长，是完全必要的；但又不能把白描手法的掌握视为纯文字技巧的东西。老舍说过：“从生活中找语言，语言就有了根；从字面上找语言，语言便成了点缀。”^⑮古人说“工夫在诗外”，也是这个道理。短篇小说的语言表现方式归根结蒂受内容的制约；而社会生活的内容是不断发展变化的。因此，作家只有在不停顿地研究、分析、认识生活的过程中，才能从直觉到精神都能准确地把握住描写对象丰富的本质和独特的存在形式，从而获得白描手法的经验，又在现实生活的砥石上反复磨砺，才能使这种手法在他的作品中生气灌注，常用常新。其次，严肃认真的创作态度也至关重要。孙犁说过“从繁琐到单纯，要经过很多苦心。我们要避免的是造作。什么是造作？就是在一个人物之上，强加形容，滥作猜测；在一个环境之上铺张涂饰，不分黑红。例如，一个人物，本无必要，我们却强要他做几个动作，算作描写，以示生动；一个人说话的时候，本无必要，我们也强要加一两点形容。”^⑯“有真意”才会“去粉饰”。倘为卖弄文采而轻掷笔墨，为多赚稿费而拉长篇幅，白描手法自然会受到鄙视和冷遇。当然，这是极为个别的情况了。

如何在较短而有限的篇幅内扩充作品的艺术容量，是短篇小说的研究者们长期关注和探讨的重要课题，也是短篇小说艺术创作规律的核心问题。笔者认为，这个问题的解决，需要从多方面努力，重视白描手法的运用，把短篇小说的语言锤炼得精粹、更精粹些，无疑也是其中一个重要方面。

注 释

- ①郑绩：《梦幻居画学简明》，见《中国画论类编》第969页。
- ②鲁迅：《南腔北调集·作文秘诀》，全集第四卷474页。
- ③见人民文学出版社一九七八年版《南腔北调集》233页注释。
- ④亚里士多德：《诗学》，天兰译，一九五二年新文艺出版社版第20页。
- ⑤刘勰：《文心雕龙·情采》。
- ⑥契诃夫：《致阿·尼·普列谢耶夫》，转引自《西方古典作家谈文艺创作》第638页。
- ⑦刘大槐：《论文偶记》。
- ⑧老舍《越短越难》。
- ⑨鲁迅：《南腔北调集·我怎么做起小说来》，全集第四卷393页。
- ⑩鲁迅：《二心集·答北斗杂志社问》，全集第四卷289页。
- ⑪别林斯基：《同时代人》。
- ⑫叶尔米洛夫：《契诃夫传》125页。
- ⑬高尔基：《给安·巴·契诃夫》，见《文学书简》第27页。
- ⑭老舍：《我怎样学习语言》，见《中国现代作家谈创作经验》第188页。
- ⑮《文学短论》，人民文学出版社，一九七八年版，第84页。

第十四章 短篇小说意境探微

一

短篇小说有无“意境”可言？这是首先应该搞清的问题。有两种截然不同的意见：一种认为“意境，这形象思维所开放的花朵，是任何形式的优秀文学作品所共有的。”①

“……意境非诗歌、图画所独有，作为形象思维的产物，小说、散文也有。”② 另一种则认为“意境是诗歌所独有的艺术特征，而不是‘任何形式的优秀文学作品所共有的’”，

“至于其它文学作品如小说、散文等，也有诗的某些特征，有某种意境，那是各种体裁的相互渗透，是各种艺术手段的相互借用，不能因此就否认它们各自的艺术特征。人们对这样的作品往往说它富有诗意，就是这个道理。”③

这两种认识的根本分歧在于：承认不承认除诗歌外，其它样式的文学作品也存在独立的意境？持否定论的同志，坚持意境只从属于诗歌，是诗歌独有的艺术特征，而短篇小说等其它样式的文学作品则无独立意境可言，即便有“某种意境”，也是因为作品包含了诗歌的“某些特征”所致，换言之，这种“意境”仍然是诗的意境。

我认为，“意境”绝非独结于诗树上的奇花异果，而是反映形象思维规律的具有普遍意义的科学概念。作为形象思维产物的各种样式的文学作品，都可能产生意境，尤其是在优秀的短篇小说中，意境的存在是独立的、完整的，也是客观的、显而易见的。

王国维曾把“意境”作为衡量文学作品的一条重要并且具有普遍审美价值的尺度。他说：“文学之事，其内足以撼已而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者，意与境浑，其次或以意胜，或以境胜。苟缺其一，不足以言文学。”④他还对“意境”内涵作了说明：“故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”⑤早在王氏之前，还有钟嵘之“滋味”说，老杜之“神”“兴”说，司空图之“诗味”说，严羽之“兴趣”说，王士禛之“神韵”说，都是对“意境”的探讨。虽在理解分析上不及王氏系统科学，但对“意境”概念的内涵及其实质的认识，基本上是趋于一致的，即承认只有作者的主观情意与作品中所描绘的客观物境相融合，才能有强大的审美力量，才会产生所谓“滋味”、“神”“兴”、“诗味”、“兴趣”、“神韵”等等。固然，古人对意境的探讨，主要从诗画，特别是从诗歌的创作实践出发的，但由此而抽象出来的意境概念，却反映了形象思维创作的普遍规律性。就象十九世纪风行欧洲的现实主义那样，主要是总结了当时小说戏剧创作实践的结果，却并不能因此而认为现实主义只从属于小说、戏剧。在诗歌和其它样式的文学作品中，不是也同样存在着现实主义创作方法吗？

短篇小说成熟于诗歌之后，诗歌对其形成发展产生过多

方面的影响；短篇小说与诗歌间相互渗透、借鉴也是不容置疑的。但短篇小说对诗歌艺术表现上有益经验（包括“意境”创造）的借鉴吸收，绝不是简单的混合，而是一种有机的化合，一旦被借鉴吸收，就脱离了原来的诗歌母体，变成短篇小说表现特征不可分割的部分了。在短篇小说中，从未存在孤立的可以抽取出来的“诗的特征”。把短篇小说的意境仅仅归结于“那是各种体裁的相互渗透，是各种艺术手段的相互借用”是不够的，或者说是片面的。

持否定论的同志还用短篇小说中自然风景的描绘，与诗歌中的意境相比较，来证明短篇小说无独立意境⑥，这也是不能令人信服的。短篇小说是以叙事为主的文学体裁，自然写景在整个篇幅中所占比例很小，怎么能与以抒情为主的诗歌机械划一呢？就以诗而论，诗的意境也不能完全与诗中的风景描绘等同吧！有的诗无具体的自然景物描绘，却意境犹在。如陈子昂《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而涕下。”“景”在何处？王建《新嫁娘》：“三日入厨下，洗手作羹汤。未谙姑食性，先遣小姑尝。”又有何“景”？可见，无论诗或小说，意境都不能狭隘地理解为自然风景的描绘。王国维曾明确指出“境非独谓景物也”⑦，他认为只要能写出“真感情”与“真景物”的，都可以造成意境。

二

那么，什么是短篇小说的意境呢？

我认为，短篇小说的意境，就是指作家的主观情意与客观物境（即作品中人物与社会、自然环境的总和）有机完美的交融契和，通过作品的整体工程并借助读者想象，所表现出来的具有立体感和耐人寻味的形象图画。这种图画是主观与客观、思想与形象、内容的有限性与无限性、形象的直接性与间接性的高度统一。它高于客观存在的“第一自然”，是现实生活的升华。意境浓郁的短篇小说，总是把作家深刻丰富的意蕴、强烈充沛的情感，物化为具体而鲜明的境象，具有强大的艺术感染力，它可以开拓出读者联想、幻想的广阔天地，产生“言外之味，弦外之响”⑧。

鲁迅先生的短篇小说，大多是意境深隽的杰作。如《药》，以华老栓买人血馒头给儿子治病为线索，把革命者的血同愚昧者的“药”微妙地纠葛在一起，通过对人物和客观环境的描绘，造成一种熔铸着哲理的深邃意境，不仅言外之意耐人寻味，如人血馒头治不了小栓的病，没有唤起民众的资产阶级革命，也绝然根除不了中华民族的顽痼沉疴等等，而且象外之象更难以言传：政治的黑暗，人民的愚昧，革命者牺牲的孤独与悲哀，以及虔诚的求“药”者们追求、失望和希冀……都通过作品呈现给读者，唤起读者对当时社会氛围的深长体味与联想。在外国优秀短篇小说中，也不乏意境深刻之

作。看看安徒生《卖火柴的小女孩》为我们创造的形象图画吧：除夕之夜，“所有的窗子都射出光来，街上飘着一股烤鹅肉的香味”，就在富人们尽情享受节日的欢愉，称颂上帝赐福的时刻，卖火柴的小女孩为了生计，不得不赤裸着一双冻得又红又青的小脚，蹒跚在风雪严寒的街头，她没有卖出一盒火柴，不敢回家，只好蜷缩在一个避风的角落里，点燃几根火柴取暖。在火柴发出的微光中，她看到了现实生活里可望而不可及的一切：温暖的火炉，美味的烤鹅，幸福的圣诞树，慈祥的老祖母……然而现实终于把她的幻想的权利也剥夺了。第二天，人们发现了她冻僵的尸体。作者最后这样写道：“‘她想给自己暖一下。’人们说。谁也不知道：她曾经看到过多么美丽的东西，她曾经多么幸福地跟着她的祖母一起走到新年的幸福中去。”这篇小说把现实的图画与幻想的图画叠印在一起，交织成一种哀切动人、联类无穷的意境。火柴给人们带来光明和温暖，卖火柴的小女孩偏偏在没有光明、没有温暖的除夕之夜，被黑暗与严寒吞噬了，这是多么不公的悲惨世界啊！

三

如果我们对短篇小说的意境再作一番具体剖析，可以发现，意蕴核心、境象画面和意境浑成的途径与方式是构成短篇小说意境的三个最基本的条件。

第一，要有一个贮存较大主题能量的意蕴核心。意境之

“意”，是情与理的统一。在意境创造中，作家依循形象思维规律和典型化原则，主观情意不是抽象思想概念的直白，也不是自我情感漫无边际的蒸发，往往通过思想与形象的最初联系物——意蕴核心凝聚起来。这种意蕴核心贮存着较大的

的主题能量，但又不是主题本身。它不是抽象的思想概念，而是通过作家形象思维可以朦胧感触到的东西。这种意蕴核心虽然不同于主题，但毕竟是作家构思中主观的东西，因此，与所谓的“情节核心”（即作为情节支柱的事件）不

同。简单地说，意蕴核心就是作家主观情意的一块实实在在的“根据地”。没有这块“根据地”，意境将无法形成。

“革命者的血，成了愚昧者的药”，是鲁迅《药》的意蕴核心；“卖火柴的小女孩，在没有光明与温暖的除夕之夜，被黑暗与严寒夺去了生命”，则是安徒生《卖火柴的小女孩》的意蕴核心。我们还可以举出许多：契诃夫《苦恼》中的马车夫死去儿子的痛苦得不到人类的同情，只好向兽类——他的小马去倾诉不幸；欧·亨利《警察与赞美诗》，写一个人干坏事进不了监狱，想干好事却成了囚犯等等。意蕴核心既丰富又单纯，它有丰富的内容，而这些内容却由一个单纯的事实辐射出来。“丰富、充沛、光辉四射都可能属于单纯。太阳就是单纯的。”⑨意蕴核心正是照耀意境构思的太阳。短篇小说反映现实的深刻性、丰富性，即主题开掘的深广度，通过它得到最突出的表现。

第二，要造成一个能消化吸收和渲染扩张意蕴核心的景象画面。叶圣陶先生曾在一九四四年写的一篇评论文章中说

过：“构成意境和塑造人物，可以说是小说的必要手段。意境不仅指一种深善的情旨，同时还要配合一个活生生的场面，使那情旨化为可以感觉的。”⑩境象画面并不是一般的生活再现，它是经过作家精心规划设计，并借助读者的想象力所表现的艺术整体。“艺术要通过一种完整体向世界说话”⑪在我国古典诗歌中，常常一两句话就能构成一幅完整的境象画面，如王维诗句“大漠孤烟直，长河落日圆”，“明月松间照，清泉石上流”，诗中有画，意蕴其中。短篇小说的境象画面则是由作品人物、环境描述的整体工程构成的。象什么溶液能溶解什么物质一样，一定的境象画面也只能使一定的意蕴核心得到溶解。短篇小说的意境创造，同塑造典型人物并行不悖。典型环境中典型人物的塑造过程，同时也是意蕴核心被消化吸收乃至进一步渲染扩张的过程。当然，二者不能完全等同，意境深刻的短篇小说必然是塑造了典型环境中典型人物的作品，但塑造了典型环境中典型人物的短篇小说，并非全是意境深厚之作。这要看它是否着意表现并融汇了一个贮存着较大主题能量的意蕴核心。可见，构成意境的境象画面，是融汇了意蕴核心的由典型环境、典型人物组成的艺术整体。《药》和《卖火柴的小女孩》所塑造的典型环境、典型人物，构成了能够很好溶解各自意蕴核心的境象画面。

第三，要有达到意境浑成的具体途径或方式。短篇小说向读者展现的，主要是社会风俗画，不是自然风景画。因此，作家在主观情意与作品的客观物境（如前所说，是人物与社会、自然环境之总和）达到交融契合的具体途径与方式上亦

有自己的特点。比如：

以情节线索作媒介，沟通意与境，在线索的穿插隐显中达到意境融合，这是较常见的一种。莫泊桑的《项链》、欧·亨利的《最后一片叶子》、鲁迅的《药》、郁达夫的《迟桂花》，以及茹志鹃的《百合花》、冯骥才的《雕花烟斗》、李陀的《香水月季》、贾平凹的《泉》、成一的《绿色的山岗》等，都属此类作品。线索有明有暗。《最后一片叶子》是明线索，作品始终围绕一片长青藤的叶子，生发情节，把读者引入佳境。在对老画家舍己为人行为的描述中，造成一种委婉深长、令人一咏三叹的意境。成一的《绿色的山岗》则是暗线索，绿色的山岗同情节的发展并无外在的必然纠葛，却有内在的本质联系，正是这绿色的山岗，复苏了女青年对农村生活的眷恋及对纯真爱情的向往。农村虽苦，但苦中有甜，有美，有乐，有爱，有希望。读后象雅曲方终，余音袅袅，经久回旋于耳畔。

借助于形象的直接性与间接性的对立统一，造成意境契合，也是常用的手法。形象的直接性中包含着形象的间接性，直接性属“境”，间接性属“意”，二者对立统一。形象的间接性不是抽象的思想概念，而是由直接性所生发出来的通过想象可以感触到的境象画面。借助作品中形象本身及形象之间直接性与间接性的对立统一，可以造成意与境的交融契合。西班牙作家伊巴涅思的《凄凉的春天》，写一个靠种花、卖花为生的少女的悲惨命运。她呕心沥血地培育着春天的花朵，自己青春的花朵却过早地萎谢了。作品把春天的美（直接性）与少女劳作之苦和悲惨的死（直接性）对照描

写，于是产生了一幅“凄凉的春天”的画面，使人具体感受到春天越美丽反而越凄凉（间接性）。安徒生《卖火柴的小女孩》也是采用这种方式。

有的作家则擅长用“诗料”的烘托作用，达到意境交融。作家孙犁就很善于从生活中捕捉与掘取诗料，他的作品随处可见这种“诗料”（即富有生活情趣的典型细节）的闪光。他的脍炙人口的《荷花淀》，在水生夫妇月夜话别的场面中，在别开生面的淀上伏击战里，作家运用了不少生活的“诗料”，如写战斗结束，“战士们已经把打捞出来的战利品，全装在他们的小船上，准备转移。一人摘了一片大荷叶顶在头上，抵住正午的太阳”。这是多么诗意盎然、情趣横生的描述！作家通过精心挑选，把这些“诗料”的贝壳镶嵌在一起，构成一件玲珑剔透的艺术品，烘托出整个作品清新隽秀的意境。当然，“诗料”本身不能独立，如果离开了烘托的目的，喧宾夺主，以为诗料越多越好，反而会破坏意境的和谐。不少孙犁风格的模仿者，其作品与孙犁相比，常常形似而神离，恐怕与单纯或片面追求“诗料”的堆砌不无关系吧！

还有的采取“曲径通幽”的方式，先把读者引上一条曲折迷离的小径，当走完这条小径，意与境也就在不知不觉中融合，使人恍恍然若有所悟。海明威的《桥边老人》，写西班牙内战中一个极小的镜头：“我”过桥去侦察敌情，看到桥头坐着一位老人，“我”奇怪，仗马上就打起来，为什么他还迟迟不肯走开？通过和老人对话得知，老人正担心留在家中无人照料的“两只山羊，一只猫，还有四对鸽子”，特

别是既不会逃走又不会飞去的山羊的命运。乍读时，好象作者在写一个脾气古怪的老人面临敌机狂轰滥炸时对小动物的挂念，可是读完全篇，才猛悟到，写动物就是在写老人。那既不会逃走又不会飞去的山羊，不正是备受战火熬煎的无辜老人的形象么？老人尚且想到小动物的命运，发动战争的法西斯匪徒何曾有过屠杀生灵的不安呢！作品使我们看到一幅战争灾难的真实图画，作者的反战之情与眼前之境在不知不觉中浑成一体，柳暗花明，别具滋味。

短篇小说意境浑成的途径方式绝不止上述几种。由于题材的不同，风格的差异，不同作家及同一作家的不同作品所采取的途径方式都是千变万化、千差万别的。意境的风格化或个性化，主要也表现在作家所采取的意境浑成的途径或方式上。

四

短篇小说意境的创造是艺术构思中的一个质的飞跃，它是由许多因素的量的积累促成的。不妨说，意境的创造过程就是作家对生活的感受能力和艺术表现能力的集中“亮相”。

作家的真情实感是短篇小说意境创造的前提。创作不否认“灵感”，艺术构思，包括意境创造的“闪电”，常常需要灵感去刺激，“……一次邂逅、一句记在心中的话、梦、远方传来的声音、一滴水珠里的阳光或者船头的一声汽笛……我们周围世界的一切和我们自身的一切都可以成为刺

激。”^②然而，灵感绝不能代替作家对生活的真切感受，相反，作家的生活感受越具体真切，这种灵感也就越能自觉迅速地产生。“意蕴核心”偶得一瞬，却是作家长期生活感受的结晶。鲁迅先生的《药》的意境构思，虽然受安特莱夫作品的影响和启迪，但归根结蒂是对当时社会生活亲自作了大量观察、体验，并为自己的真情实感所驱使的结果。一九〇七年秋瑾烈士英勇就义，给鲁迅留下难忘的印象，群众的愚昧落后，在铁屋中昏睡，更是鲁迅熟睹并痛心疾首的事实。早在《狂人日记》里，鲁迅就写道“去年城里杀了犯人，还有一个生痲病的人，用馒头蘸血舐”。这些，无疑是形成《药》的意蕴核心的决定性因素。一个对生活隔绝或冷漠处之的作家，凭浮泛矫作的情感去无病呻吟，靠天马行空的“灵感”去从事创作，“为赋新词强说愁”，怎么会有意境呢？我们强调“真情实感”，并不排斥“理”对“情”的规范作用，恰恰在这一点上，我国古代文论中的意境说，比现代西方某些资产阶级理论家所鼓吹的艺术就是无限制地表现自我，“自我的中心内核就是欲望”^③要高明得多。在意境创造中，作家的自我情感不是自然主义的摹写，总要在“理”的规范下，进行典型化提炼。因此，它比一般的欲望、冲动更为深沉有力，同时也更为真实。

形象和含蓄是意境创造的普遍原则。在短篇小说意境创造过程中，丰富的意蕴是由作家头脑中纷至沓来的形象汇涌撞击产生的。所谓意境浑成绝不等于抽象意念与具体直观形象的简单相加，抽象的意念总是化为具体可感的形象出现在作家头脑中。也就是说，意蕴始终是形象的意蕴，它一旦离

开形象外壳，以理念形式直白，就立刻变成枯燥 蹩脚 的说教，境界全无。艺术的美感是“理性和直觉、思想和感情和谐的统一”^⑭。康德强调文艺作品通过“无目的合目的性”的审美形式表达道德观念，造成浑然天成的“第二自然”，我认为，这也是短篇小说意境创造所应当借鉴的。契诃夫说：“活生生的形象创造思想，而思想却不创造形象。”^⑮形象和含蓄是刻意追求意境的作家难度较大，但又必须达到的目标。用形象说话，含而不露，引而不发，就如雾中看花，强烈吸引读者反复思考玩味；又如强弩在弦，使人感到有想象不到的艺术打击力量。

发挥和开拓“第二磁极”的联想作用，是意境创造成功的关键。如前所述，短篇小说典型环境、典型人物本身还不能称之为意境，只有典型环境和典型人物所组成的境象画面消化了意蕴核心，触发了读者的联想，使读者透过由它组成的境象画面体察到言外之味、弦外之响，才形成意境。我赞成蒲震元同志的观点：“……意境是特定艺术形象及其所触发的艺术想象（包括幻想与联想）的总和。”^⑯阿·托尔斯泰曾把读者形象地比作“第二磁极”，它与作者之间通过作品的磁场，进行感情交流。读者总是带着自己的生活经验、情绪记忆来欣赏作品，当生动的境象画面唤起了读者的生活经验和情绪记忆，读者作为审美主体才会产生丰富的联想与幻想，才能进入作品的意境中去。因此，作家在创作过程中的“对象化”，不仅表现在暂时化作描写对象，而且还需要化身于鉴赏作品的读者——从“第二磁极”去观照创作。如何最大限度地发挥开拓读者的想象力，牵涉到复杂的文艺心

理学问题，不是本文所能解决的。从短篇小说意境创造的角度，我认为至少两点必须注意：一是注意题材新颖而不过分生僻。如果题材脱离生活真实又为大多数人不理解、不熟悉，就不可能引起读者的丰富想象。王国维在谈意境时，提到“隔”与“不隔”的问题，认为“语语都在目前，便是不隔。”^{①7}只有不隔，才有“真景物”，才能引人入胜。当然，注意取材不过分生僻，并不是主张作家不要驰骋幻想之笔。蒲松龄的《聊斋志异》虽写花妖狐魅，但反映的生活，读者并不陌生。相反，有些写“人”的作品，由于使用了大量专业术语，描述了许多科研或生产细节，内行人索然无味，外行人不知所云，根本引不起人们的联想。至于那些歪曲违背生活真实的作品，就更不待言了。二是尽量采用虚实隐显交相辉映的手法，力避直白浅露，“我们愈看下去，就一定在它里面愈能想出更多的东西来。”^{①8}都德的《柏林之围》本来反映巴黎被普军围困的情形，作品偏偏把主要笔墨用在描写一个卧病的老法国军人想象法军围攻柏林的场面，以想象中的胜利，写现实的失败，给读者留下巨大的想象空间。唐人小说中的《王知古》，写藩镇张直方的朋友王知古遇狐的故事，从而反映张直方专横暴虐。不仅人怕他，讨厌他，连野兽都怕他，讨厌他；不仅他的名字使人闻而生畏，就连见他的朋友，人们也退避三舍，唯恐招来无妄之灾。这种写法，收到了“不著一字，尽得风流”的艺术效果。

五

“意境”是短篇小说重要的审美尺度（当然，不是唯一的尺度）。就意境而量，属上乘者，意境浑成；次之，或以意胜，或以境胜。完全没有意境的，不能称为艺术品。有的小说由于提出了社会普遍关注的重大问题，受到读者群的重视；有的由于刻画了鲜明的人物性格，描绘了生动的社会风情，给人留下深刻印象。这些小说都不失为优秀之作，但就意境而言，前者以意胜，后者以境胜，并不一定都是意境浑成的上乘佳品。只有形成了贮存较大主题能量的意蕴核心，并完全融汇于典型环境典型人物所构成的境象画面中，才是意深境远的精篇佳制。可见，意境的追求，是短篇小说艺术攀登的更高目标。

以小见大，借一斑而窥全豹，是短篇小说最本质的特征和长处。通过意境的创造，迫使作家缜密构思，必然对作品结构起到有力的浓缩、凝炼作用，避免杂芜枝蔓，是解决“短篇小说不短”的根本措施之一。短篇小说的意境创造，使作品透过“狭隘的框子”（别林斯基语），呈现出无比丰富的画面，可以大大扩充短篇小说自身的容量，更好发挥以小见大，以少胜多的长处。意境的创造，与典型环境、典型人物的塑造并行不悖，讲求形象含蓄，这对克服短篇小说创作的公式化概念化倾向也是十分有利的。

意境说是我国民族文艺创作理论的宝贵遗产，认真发掘

探讨并科学地运用于短篇小说的创作实践，必定对提高短篇小说的艺术表现力大有补益。现在，不少同志努力学习借鉴外国特别是西方现代派小说的表现手法，这是无可非议并值得继续鼓励的，但也不必望“洋”兴叹、自愧弗如。我们民族创作理论的许多珍品，至今仍然闪烁着不灭的光彩，受到西方文艺理论家越来越多的重视。凌濛初《初刻拍案惊奇》中讲过一个故事，中国商人文若虚得了宝贝而不识宝，直到波斯商人给他指破才恍然大悟。我们切不可作那个文若虚，要鼓起勇气自己来指破。这当然是题外话了。

注 释：

- ①李元洛：《诗的意境》，见《诗刊》一九七八年四月号。
- ②金宏达：《谈短篇小说的意境创造》，见一九八〇年十一月十二日《光明日报》。
- ③⑥袁忠岳：《意境问题质疑》，见一九八〇年十一期《诗刊》。
- ④樊志厚：《人间词乙稿序》，据赵万里所撰王氏年谱，此序是王国维托名樊志厚所作，参见《中国历代文论选》第4册第388页。
- ⑤⑦⑧均见王国维《人间词话》。
- ⑨雨果：《论文学》第163页。
- ⑩见《读〈虹〉》，始载於一九四四年《中学生》战时半月刊第七十二期，后收入《叶圣陶论创作》（上海文艺出版社一九八二年版）一书，此处引文见该书第544页。
- ⑪歌德：《谈话录》第137页。
- ⑫莱·巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》第39页。
- ⑬帕克：《经验与实体》第46页。
- ⑭见《高尔基文学论文选》第327页。

⑮《同时代人回忆契诃夫》(俄文版)第188页。

⑯蒲震元：《写川欲浪图石疑云——浅探意境兼评几种流行的说法》，见《文艺研究》一九八〇年第五期。

⑰莱辛《拉奥孔》第18页至19页。

第十五章 试论短篇小说情节的“空白处”

人们习惯把情节比做“链条”，是说它有完整性和连续性特征。但严格地说，这种比喻并不是十分妥贴的。因为，“链条”从始至终必须是实实在在的，而情节则有实有虚，“链条”无一环不紧扣，无一节不勾连，而情节则有时可跳过某一中间环节，径直由第一事件转入第三事件中去。情节的虚处，跳过处，即情节的“空白处”。

黄宾虹论画时曾说过：“看画，不但要看画之实处，并且要看画之空白处。”^①我想，对叙事文学作品亦应如此。不少论者，在分析作品情节时，往往只重视其实写处，而忽略其“空白处”，这不能不说是一个很大的疏漏。

在此，我仅就短篇小说情节的“空白处”问题，作些粗浅的探讨与分析。



短篇小说情节，是作品人物在特定历史背景和特定情境（即具体矛盾冲突）中，由人物主体性格使然的一系列行动的过程，它肩负着表现作品主题、传达作家独特情感和展示

人物性格与心理特征的重要艺术使命。短篇小说的创作者们总是在情节的选择和典型化提炼方面惨淡经营，煞费苦心，把那些最富艺术表现力的人物行动作为情节内容。但是，人物行动的过程不论长与短，都有开端，有发展、有高潮、有结局，如果不分主次巨细，一一诉诸笔墨，情节就变成“流水帐”，因此，必须对人物行动作某些舍弃。

一是舍弃那些单纯标明人物时间生活的“过场戏”。

人物行动有着明确的时间观念，时间把人物行动连接为一个完整的过程。但人物的“时间生活”并非都具有表现价值；只有包含在人物全部时间生活中的部分“价值生活”，才是短篇小说情节表现的内容。福斯特说：“价值不用时或分来计算，而是用强度来度量。所以当我们回顾过去时，过去并非平坦地向后延伸，而是堆积成一些醒目的山岭。未来也如此：仰瞻前程，不是高墙挡道，就是愁云逼目，再不就是阳光灿烂，但绝不是一张按年代顺序排列的图表。”②

有些作品情节所反映的人物价值生活，恰好集中在人物时间生活链条的某一个切点上，如契诃夫的《变色龙》《万卡》那样，时间生活本身就是价值生活，但也有不少作品，人物的价值生活则分散在时间生活链条的几个不同切点上，那么在这几个时间切点外，必然充溢了大量的无“价值”的时间生活，即“过场戏”。短篇小说为了突出人物的价值生活，往往需要把这些单纯标明人物时间生活的“过场戏”舍弃掉。

如铁凝的获奖作品《哦，香雪》（原载《青年文学》一九八二年第五期），写了一群山村少女每天到村外看火车，

而火车只在这个新站点停留一分钟。就在这一分钟之内，主人公香雪和她的同伴们，惊讶地发现了她们与山外大千世界的差距，发现了她们见所未见、闻所未闻的新天地，内心深处被激起层层波澜——有迷惘、不安，有焦虑、兴奋，也有美好的憧憬与追求，还有在对比中所产生的自豪和信念。不用说，这每天里的“一分钟”，便是人物的价值生活。一天二十四小时，每小时六十分，一天就一千四百四十分钟！那么，每天除了这一分钟外其余的一千四百三十九分钟呢？作家没有写，完全给舍弃了。

二是舍弃那些不宜具体展现的价值生活。

文学作品要给人以美的享受，就不能不考虑它的审美效果。即使有些不属于“过场戏”，而是属于人物的价值生活，但出于审美效果的考虑，作家不宜于实写，如表现人物凶杀、奸淫的行动，一般男女之间的性行为等。这些行动，虽然也能或多或少地反映出人物的性格和命运，但毕竟是不能进入艺术领域的生活真实，实写了，反而有损于情节的完美性，典型性，所以也只能将其舍弃掉。

这类情形在短篇小说中也较为多见。如，威廉·福克纳的《干燥的九月》，写一个年纪老大尚未出嫁的白人小姐明妮，出于莫名其妙的变态心理，捏造出她被威尔·梅斯强奸的谣言，而当地的白人军官麦克伦登听信后，不问事实真相，残暴地追杀了那个无辜的黑人。作品在展示麦克伦登这个虐杀成性的种族主义者的一系列行动中，只对其杀人前的言语行动和杀人后的表现作了具体描绘，而对其中令人恐怖的凶杀场面则未实写。

三是舍弃某些“道具式”人物的行动。

短篇小说的情节不仅是人物的价值生活，而且还应当是主要人物的价值生活。对于次要人物的行动，除非十分必要（即不写就无以突出主要人物行动）时，才作具体描述，一般尽量从简从略。至于纯属“道具式”人物的行动，则一概予以舍弃。

所谓“道具式”人物，是指作品中为了某一场面的需要，临时被作者拈进作品的人物。这些人物往往只有一两句“台词”，一两个简单的动作，或者既不说，又不做。他们的行动过程，来龙去脉，常常不作交待。

上述三种情形，是短篇小说情节“空白处”形成与表现的一个方面。“空白处”即是对某些人物行动的舍弃，被舍弃的人物行动是情节结构中多余或对主要情节有妨害的部分。通过这种拨冗除繁、去芜存菁的艺术处理，作品的主要情节变得凝炼集中，更富表现力。读者于“空白处”能够看到作家选材、剪裁的手段和技巧。

二

然而，“空白处”的形成与表现还有一个方面，并且也是最重要的方面：“空白处”恰恰是作家要着力表现的重要情节内容！

既然要着力表现，为什么不用实写呢？这是因为，实写有实写的好处，但实写也有它的不足，写得太实，把什么都

交待得清清楚楚，有时反而束缚了读者自由想象与联想的翅膀，削弱了情节的丰富性，倒不如留下空白，让读者自己去体味更好。所谓“道向虚中得，文从实处工”，“不著一字，尽得风流”，“此时无声胜有声”，正是这个道理。

我们先以鲁迅的《孔乙己》为例，作具体说明。这篇作品的情节，是通过孔乙己的一系列行动构成的。他穿着破旧的长衫，站在柜台前喝酒；蛮有兴致地教小伙计茴香豆“茴”字的四种写法；有时分豆给邻舍的孩子们吃，当孩子们仍然不散时，他又着了慌：“不多不多，多乎哉？不多也。”；他手头拮据，却从不拖欠酒帐；他生活无着，却好吃懒做，偶尔也干些行窃勾当；替人抄书，“坐不到几天，便连人和书籍纸张笔砚，一齐失踪”；他对别人的嘲弄、诟骂不以为然，辄以“窃书不能算偷”、“君子固穷”之类为自己进行拙劣辩护。偷了丁举人家的东西，被打折腿，仍然爬到酒店来喝酒；最后在穷困潦倒中死去。作家在展示人物一系列行动时，对孔乙己几次在酒店的表现，作了实写；对他平日的生活动以及偷丁举人东西被打折腿，采用间接叙述和概括交待的方式，可以说是半虚半实；对他的死，却完全“虚”掉了。这是作品情节结构中的“空白处”。作品里是这样写的：

自此以后，又长久没有看见孔乙己。到了年关，掌柜取下粉板说，“孔乙己还欠十九个钱呢！”到第二年的端午，又说：“孔乙己还欠十九个钱呢！”到中秋可是没有说，再到年关也没有看见他。

我到现在终于没有见——大约孔乙己的确死了。

孔乙己下落如何？他究竟是怎么死的？作者故意给我们留下悬念。

难道孔乙己的死不值得一写吗？当然不是！只要我们认真分析一下作品，就可以看出，孔乙己的死，不仅是人物性格和命运的必然归宿，而且是整个情节线索上极为重要的环节。孔乙己好逸恶劳，四体不勤，被丁举人打折腿后，连“行窃”的可能都没有了，环境把人物逼上了绝路，人物性格与环境的冲突达到了顶点。作者完全有理由用实写的方式，向读者展示这最悲惨的一幕。既然如此，为什么作者偏偏要留下“空白”呢？

我认为，这正是作家在情节表现上不同凡响、高人一筹的地方。

不要忘记，孔乙己在作品特定的环境中，是个顶没有价值的角色。他出现在酒店里，只是充当了酒客们的笑料，使“店内外充满了快活的空气”。孔乙己的命运，除了“我”——酒店小伙计，略表同情外，其余人对他则完全冷若冰霜。他被丁举人打折腿，是由一个酒客嘴里漫不经心地说出来的，至于酒店掌柜记起了孔乙己，那是因为孔乙己还欠他十九个酒钱的缘故。可见，孔乙己对那个特定环境中的人来说是无关紧要、微不足道的。酒客们即使知道孔乙己之死的实情，由于平淡而无趣，也不可能提及。这完全符合客观真实。作家没有写他的死，正说明了现实的冷酷无情。这一

“空白处”，归根到底是由那个不合理的社会造成的，是它有意无意地“隐瞒”了孔乙己的死情。“空白处”充溢着作家独特的情感，既有对黑暗现实仇恨的火焰，也有对主人公同情的泪水。

其次，这一情节空白，也是完成孔乙己人物性格塑造的重要一笔。他苟活于人世，生前不被人重视，死了也不被人念及。他是在人们不屑一顾中无声无息而又窝窝囊囊地死去的，这不正是孔乙己人物性格所使然的独特的死的方式么？如果换一种方式，设想他是持刀复仇，与丁举人格斗而丧生，或者发表一个轰动一时的绝命书再与人世诀别，就不成其为“孔乙己”了。

此外，“虚”掉孔乙己的死情，在艺术上还有以虚显实、以虚“撞”实的妙用，它开拓了读者的形象思维，牵引出读者的丰富联想，同时，对作品前面所叙的情节，是一种无形的撞击，客观上强化了情节的力度，把读者对主人公的同情，对黑暗现实的憎恨与愤懑，进一步加深了，扩大了。鲁迅在《阿Q正传》里，写阿Q被拉去处决时，曾吸引了不少观众，但“他们多半不满足，以为枪毙并无杀头这般好看；而且那是怎样的一个可笑的死囚呵，游了那么久的街，竟没有唱一句戏：他们白跟一趟了。”而孔乙己的死，当然就更比不上阿Q。如果说，孔乙己生前还能充当人们的笑料，那么他的死，竟连这一点价值都丧失了。他的不幸的死，在一般人眼里居然平淡到了不值一提的程度。我们不难想见，这是一个多么可怕而又可悲的社会环境啊！

欧·亨利的著名短篇《最后一片叶子》写了这样一个故

事：女画家琼西不幸身染时疫，陷入绝望的深渊，她悲观地认定，当窗外最后一片长青藤叶子被秋风扫落时，便是自己生命的末日。老画家贝尔门，为了拯救琼西，忍着病痛，画了一只藤叶，并且在一个风雨交加的夜晚，悄悄地把它挂在树梢上。琼西终于得救了，而老画家却为此付出了生命的代价。老画家舍己救人的行动，无疑是作品着力表现的情节，然而作者却没有实写。

下午苏跪到琼西的床前，琼西正躺着，安详地编织着一条毫无用处的深蓝色毛线披肩。苏用一只胳膊连枕头带人一把抱住了她。

“我有件事要告诉你，小家伙，”她说，“贝尔门先生今天在医院里患肺炎去世了。他只病了两天。头一天早晨，门房发现他在楼下自己那间房里痛得动弹不了。他的鞋子和衣服全都湿透了，冰凉冰凉的。他们搞不清楚在那个凄风苦雨的夜晚，他究竟到哪里去了。后来他们发现了一盏没有熄天的灯笼，一把挪动过地方的梯子，几支扔得满地的画笔，还有一块调色板，上面涂抹着绿色和黄色的颜料，还有——亲爱的，瞧瞧窗子外面，瞧瞧墙上那最后一片藤叶。难道你没有想过，为什么风刮得那样厉害，它却从来不摇一摇，动一动呢？唉，亲爱的，这片叶子才是贝尔门的杰作——就是在最后一片叶子掉下来的晚上。他把它画在那里的。”

琼西的朋友苏，在这里只给我们简单透露了贝尔门画藤叶而死的事实，却没有把贝尔门的行动具体地实写出来。在情节结构中留下了一块大空白。然而空白不空，读者由此产生的丰富联想，不仅弥补了情节空白，而且使情节本身更加典型化、理想化了。我们仿佛看到了风雨夜中老贝尔门的形象，看到他的一举一动，感受到了这一人物心灵深处的美。这种由读者想象和联想所创造出来的形象，是任凭作家花费多少笔墨也无法描述出来的。

可见，上述的这种“空白处”，并不是“真空”，而是自有其实际内容在，它同实写处一样，是情节表现的一种手段，只不过在方式上较为特殊罢了。刘熙载说：“文有以不言言者。”^③我想，这种“空白处”当如是。

同“空白处”形成与表现的前一种情形相比，这种“空白处”的运用，在难度上就更大些。它不仅要求作家有娴熟的情节结构技巧，而且还必须具备深厚的美学和文艺心理学造诣，能非常准确地把握触发读者形象思维的机制，处理好虚写与实写、不言与有言的关系，使情节空白恰到好处。黄宾虹说：“古人画诀有‘实处易，虚处难’六字秘传。老子言，知白守黑。虚处非先从实处极力不可。”^④因为，虚与实，无与有，是相互依存，相互转化的，“空白处”常常要靠实写处作触媒，作索引，才能产生以虚显实、无中生有的审美效果；完全抛弃实写，一切皆空，情节也就化为子虚乌有了。同时，不同的作品，对情节的虚实表现又有不同的要求和规定。阿甲在谈到戏曲舞台艺术的虚实表现时曾说：“张飞胯下之驴可虚，而手中之枪不可虚；孙玉姣绣花穿针引线

可以虚，而拾玉镯的玉镯不可虚；战场环境可虚，而两军交锋时你一刀我一枪不可虚；室内的门、窗和楼台阶梯可以虚，而桌椅不可虚……绝对的虚拟是没有的。”⑤短篇小说的情节也有类似情况，有的人物行动只能实写或只能虚写，有的则既可实写又可虚写，这就要区别情况，具体对待了。

三

“空白处”是情节表现艺术的重要内容。对短篇小说这种叙事文学的小形式来说，合理而巧妙地运用“空白处”，尤其重要。

首先，运用“空白处”可以使情节变得更为集中凝炼。

短篇小说受其结构特征的制约，情节的伸缩范围极为有限，不可能象中篇小说那样铺排放纵，恣肆汪洋。作家如果运用“空白处”，尽可能多地舍弃那些单纯标明人物时间生活的过场戏，舍弃那些不宜实写的“价值生活”以及“道具式”人物的行动过程，就从选材与剪裁上把住了一道重要关口。否则，就可能造成枝蔓过多，喧宾夺主的局面，阻滞或损害主要情节的展示。我国古典白话短篇小说常有此弊病，如《白娘子永镇雷峰塔》（见冯梦龙《警世通言》第二十八卷）中，写许宣与白娘子西湖初会时，先写“许宣离了铺中，入寿安坊，花市街，过井亭桥，往清河街后钱塘门，行石函桥过放生碑，迳到保叔塔寺。寻见送馒头的和尚，忏悔过疏头，烧了箆子，到佛殿上看众僧念经。吃斋罢，别了和

尚，离寺迤逦闲走，过西宁桥、孤山路、四圣观，来看林和靖坟，到六一泉闲走。不期云生西北，雾锁东南，落下微微细雨，渐大起来。”这才转入主要情节。其实，这许多“过场戏”并不是都有实写的必要，完全可以用“空白处”表现。

契诃夫说过，只消给他一个好的开头和结尾，就能写出一个好的短篇小说。这话固然是在强调开头与结尾的重要性，但我们从中也可以看出作家运用“空白处”的技巧来。如他的短篇小说《无题》，辛辣地讽刺了教会宣扬禁欲主义的虚伪。一群年青的教士，听了老神父对城里人种种“伤风败俗”的行为的叙述和斥责后，不但不反省深思，引以为戒，反而在第二天早晨一个不剩地全都偷跑到城里寻欢作乐去了。作者确实只写了一个开头和一个结尾，至于中间过程，如他们是怎样评论老神父禁欲主义观点的，又怎样密谋策划进城的种种行动，全都省略了。由于运用了“空白处”，情节的集中凝炼，达到惊人的程度。

其次，运用“空白处”，有利于作品意境的形成，从而极大地扩充情节自身的艺术容量。

扩充情节自身的艺术容量，是发挥短篇小说“以小见大”艺术功能的基础。短篇小说的情节极为单纯、有限，要使单纯而有限的情节载荷较大的思想与艺术容量，必然要在情节的典型化提炼上下功夫，使作品中人物的活动尽可能都是价值生活，然而，仅凭这一点还是不够的，还需要把实写与虚写有机地结合起来，让“空白处”也发挥情节的职能，这样才能使情节的“单纯”不致流于“单薄”，情节的“集

中”不致形成简单的价值生活的“集合”。正象作家陆文夫在一篇文章里说的：“短篇小说就是那么一榔头，能砸出火花来便可以，不能把许多东西都写得清清楚楚的。短篇小说是写出来的少，没有写出来的要比写出来的多几十倍，所谓小中见大，那个大不是可以看见的，而是可以想见的。”⑥

以实生虚，化虚为实，从美学角度看，这就是意境创造的问题了。短篇小说是以叙事为主的，如果写得太实，反而会妨碍意境的产生。因此作家既要写实，又不能把实写尽、写死，总要给读者留下想象和联想的余地，这样才能产生弦外之音、味外之味、象外之象，才能言有尽而意无穷。秦观诗曰：“别后悠悠君莫问，无限事，不言中。”⑦如果“无限事，尽言中”，那还有什么味道呢？还有什么意境可言呢？

再次，运用“空白处”，也可以造成情节的波澜，避免平铺直叙。

刘熙载说过：“问短篇所尚，曰：‘咫尺应须论万里。’问长篇所尚，曰：‘万斛之舟行若风。’”⑧“长篇宜横铺，不然则力单；短篇应纡折，不然则味薄。”⑨“大起大落，大开大合，用之长篇，此为黄河之百里一曲，千里一曲一直也。然即短至绝句，亦未尝无尺水兴波之法。”⑩短篇小说的情节要吸引读者，短而有味，“尺水兴波”是完全必要的。情节结构中的“空白处”，客观上形成了“突转”“悬念”，象高山流水，忽而瀑布飞溅，雷鸣贯耳；忽而潜入地穴，悄然无声；忽而挟砂走石，一泻而下；忽而又迂回婉转，款款细流。虚实交错，隐显相间，似断实连，波澜生

焉。可见，“空白处”正有着“尺水兴波”的妙用。

注 释：

①③④见王伯敏编《黄宾虹画语录》，上海人民美术出版社一九六一年版。

②见《小说面面观》，花城出版社，一九八一年版，第22—23页。

⑤《关于戏曲舞台艺术的一些探索》，见《美学问题讨论集》第五辑，作家出版社一九五九年版。

⑥《短篇小议》，见《文艺报》一九八四年第五期。

⑦秦观：《江城子》，见《全宋词》第458页。

⑧⑨⑩《艺概》，上海古籍出版社，一九七八年版。

后 记

本书是在我的毕业论文和硕士学位论文基础上写成的。从动笔到定稿，大约花了两年多时间。

在写作过程中，我得到西大中文系郝御风教授的热情关怀和郑定于老师的具体指导。郝先生今年三月底不幸病逝，郑老师也调离西大，此书在付印前未及请他们过目，实在是一件很遗憾的事。我的许多老师及学友也都曾为此书的写作提供过多方面的支持和帮助，西大出版社的同志又为它的审定出版，付出辛勤的劳动。在此，我怀着无限感激的心情，谨致谢忱！

作 者

一九八四年十一月九日于西北大学

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 短篇小说结构理论与技巧

作者 =

页数 = 2 7 9

S S 号 = 0

出版日期 =

V s s 号 = 7 5 4 2 1 6 8 5

封面页	
书名页	
版权页	
目录页	
前言	
第一编	结构总论
	第一章 短篇小说结构形式的一般特征
	第一节 短篇小说与故事的比较
	第二节 短篇小说与中篇小说的比较
	第三节 短篇小说结构形式的一般特征
	第二章 短篇小说结构的三种基本类型及成因
	第一节 故事小说
	第二节 性格小说
	第三节 心理印象小说
	第三章 短篇小说结构的艺术技巧
	第一节 对短篇小说结构技巧的实质性理解 - - 关于结构的点线面
	第二节 短篇小说结构技巧概述
	第三节 结构技巧的美学观
第二编	人物论
	第四章 短篇小说中的主要人物和次要人物
	第一节 主要人物
	第二节 次要人物
	第三节 主次人物关系的把握与表现
	第四节 关于作品中的“我”
	第五章 在矛盾冲突中写人
	第一节 冲突逼出“这一个”
	第二节 性格在高潮中的亮相
	第三节 给人物“出难题”
	第六章 人物塑造的辩证法
	第一节 单纯与多样
	第二节 稳定与发展
	第三节 貌合与神随
第三编	情节论
	第七章 短篇小说的情节及其形成
	第一节 短篇小说情节概述
	第二节 短篇小说情节的形成
	第八章 短篇小说情节的典型化提炼
	第一节 主题思想的深化
	第二节 作家独特情感的对象化
	第三节 人物行动的个性化

	第九章	短篇小说的细节
	第一节	短篇小说细节之价值观
	第二节	细节价值的具体表现
	第三节	价值细节的撷取
第四编	环境论	
	第十章	短篇小说环境的真实性和典型性
	第一节	环境的真实性
	第二节	环境的典型性
	第三节	创造真实而典型的具体环境
	第十一章	短篇小说环境的集中性 - - 谈短篇小说时空的设置与表现
	第一节	短篇小说时空设置的特征
	第二节	时空表现方式举隅
	第三节	最灿烂活跃的“一瞬”和“一隅”
	第十二章	短篇小说中的景物描写
	第一节	景与境
	第二节	景与事
	第三节	景与人
	第四节	景与情
第五编	附录：语言及意境	
	第十三章	短篇小说尤重白描
	第十四章	短篇小说意境探微
	第十五章	试论短篇小说情节的“空白处”
	后记	
	附录页	