

安東諾夫著 門林仁 等译



短篇小说写作技巧



重 庆 出 版 社

短篇小说写作技巧

〔苏联〕谢·安东诺夫 著

白春仁 等译

首都师范大学图书馆



21044196

重 庆 出 版 社

一九八五年·重庆



1044196

С. Антонов «Письма о рассказе»

据苏联作家出版社，莫斯科，1964年版译出

短篇小说写作技巧

〔苏联〕谢·安东诺夫 著
白春仁 等译

重 庆 出 版 社 出 版（重庆李子坝正街102号）
新 华 书 店 重 庆 发 行 所 发 行
重 庆 新 华 印 刷 厂 印 刷

*

开本：787×1092 1/32 印张 8 插页 2 字数155千
1985年8月第一版 1985年8月第一次印刷
印数：1—8,200

书号：10114·187

定价：0.92元

内 容 简 介

常见的一般写作教程，由于作者自身缺乏创作的 actual 体验，写来往往流于空泛，反之一般的创作经验谈，则又由于作者局限于自身的经验而显得理论色彩不足。本书避免了一般写作教程与创作经验谈二者之短，将理论与实际较好地统一了起来，从主题、人物、情节、角度、细节、布局、语言七个方面，结合作家自身的经验，分析了众多作品的实际得失，并使之上升到有说服力的理论高度，系统地探讨了短篇小说创作的技巧问题。是一部理论和经验兼备之作，值得借鉴。

前 言

谢尔盖·彼得罗维奇·安东诺夫(1915年生)是苏联文学界公认的“短篇小说大师”，同时也是一位成绩斐然的文学研究家。

安东诺夫是四十年代后期登上文坛的。1947年，他的第一篇短篇小说《春》刚一发表，立即引起苏联评论界和读者的注意，接着，他一篇接一篇连连不断发表作品，以明快、风趣的抒情笔调，写出形形色色普通人的美好心灵，给战后相当沉寂的苏联短篇小说园地吹进了一股清新活泼的春风。1950年，安东诺夫出版了三部短篇小说集《汽车在道路上行进》、《和平的人们》和《波杜宾斯基地方的歌谣》，第一部作品《汽车在道路上行进》于1951年获得斯大林奖金。一个仅有三年创作经历的年轻作家，一跃而为国家奖金获得者，这在苏联文学史上是罕见的。五十年代是安东诺夫短篇创作的高峰。1951年，他发表了引起激烈争论的短篇小说《雨》，这篇尖锐地触及现实矛盾的作品标志着作家的创作进入了一个新的阶段，其主要特点是对社会生活中紧迫问题的关注，大胆触及

带有普遍意义的现实矛盾，揭示社会生活和人的性格的复杂性，题材的扩大和深化等。这一时期的作品收集在小说集《第一个职务》、《谈话》、《斑斓的石子》、《银婚》、《三勇士》里面。

到了六十年代，安东诺夫在进行文学创作的同时，致力于短篇小说艺术的研究，并一直在苏联高尔基文学院执教，在该院开办的培训青年作家的“高级文学进修班”任课，还经常指导初学写作的文学青年。在研究工作和教学的基础上，安东诺夫写出了三本著作《短篇小说写作技巧》(1964)、《我读短篇小说》(1969)和《以第一人称讲述》(1972)。《短篇小说写作技巧》原名《关于短篇小说的通信》，这本书是以初学作者和青年作家为对象，以书信的形式写的。虽然书中也涉及文艺理论的一些有争论的问题，但主要不是从理论角度研究短篇小说，而是从实际作品出发，比较系统地探讨了短篇小说的艺术技巧问题，其中既包括作者自己的创作经验和体会，也包括对其他短篇名家艺术成就的分析介绍；作者旁征博引，以具体作品为例证，通过分析比较，评论其得失，总结出经验，不乏独到的见解和成一家之言的论点。本书的部分章节曾在《苏联文艺》杂志上刊出，受到读者的热烈欢迎，如有的读者来信说：“安东诺夫深入浅出的文学理论使我们茅塞顿开，就象面对作家本人，在听他娓娓道来，生动、具体，很有实用价值，读这样的文章不亚于读一篇引人入胜的小说。”“……好象在当面聆听行家里手的创作指导课和举一反三的精当点拨。”更多的读者则要求全文出版这本书的中译

本。现在这本书已全文译出，并经《当代苏联文学》（即原《苏联文艺》）编辑部校订，我们将它推荐给爱好写作和希望提高文学鉴赏力的读者。

编 者

目 次

一、立意和材料·····	1
二、人物肖像、性格·····	84
三、情 节·····	103
四、角 度·····	126
五、细 节·····	139
六、布 局·····	159
七、语 言·····	206

一、立意和材料

你可曾思考过作家劳动的意义在哪里？你可曾问过自己：艺术是什么？艺术怎样影响人，教育人？

这些都不是新问题。两千多年以来，各式各样令人信服的答案，已经不计其数了。

可就是这些问题，现在仍然一再地提出来。

看来，在不同的时代，在不同的社会条件和社会环境中，为适应时代的迫切需要和人民生活的具体情况，人们对待艺术问题，有着不同的做法，不同的角度，不同的立场。

既然如此，也就毫不奇怪，为什么我们当今的文学家也试图思索领悟什么是艺术（我们新型的苏维埃艺术），它通过什么手段来影响人们（我们新型的苏维埃人）的心灵。

任何一个从事艺术活动的人，只要他对周

围，对我们国家发生的一切不是充耳不闻，不是视而不见，那他一定要寻找这些根本问题的答案。我觉得这是极自然的事。

在我们所处的火热而幸福的时代，作家在教育人民方面起的作用已经空前提高了，而且还在与日俱增。当然，生活是个主要的、伟大的教育家。但献身艺术的人们倘若干得好，就会大大加快迈向共产主义的进程，或者干得不好，便可能阻碍这个进程。

进行艺术方面和道德方面的教育，教育将要生活在共产主义社会里的一代人们——这是多么高尚而巨大的任务啊！

视文学为己任，为终生事业的人，应该深刻地、真正地领会这一任务的伟大意义，认识自己为实现这个任务所承担的个人责任。

如果具有这样的责任感，他迟早一定会给自己提出一个问题：艺术到底是怎样教育人的呢？

我读了新近有关这个题目的一些文章，从中可以得出结论说，这个问题还远未解决。一九六一年的《文学问题》杂志上，有位学者这样说：“今天我们美学面临的中心问题，是创立关于美学教育的广泛理论。这一点恐怕大家都是同意的。现在该是从申述转入研究工作的时候了。”

趁着学者们组织这件重要工作的时候，我们当作家的，也不妨根据自身的实践来交换一下意见。

首先，艺术作品是通过榜样来教育人的。一般说，人读过一本书，就会努力照他喜爱的人物去行事。

这里必须明确一点，作者对于描写的对象，从来都不是无动于衷的。作者要是描绘一种情境，不管他愿意与否，定会用这样或那样的艺术形式评说这一情境，总有一种态度，并且力求把自己的态度“强加”给读者。

这是艺术教育人的第二种方法——用作者对描写对象的态度来教育人。实际上，凡是积极的创作家向来都追求让观众或读者用他的眼光看世界，也即是努力想把读者或观众变成和自己一样的人。

最后，艺术以美的力量作用于人的心灵，即通过作品的形式，使人变得更敏锐、更高尚、更美好。我想这里无须声明，我区分了描写对象(材料)、作者对描写对象的态度、形式这三者，仅仅为的讨论起来方便。事实上，只有这三个组成因素结合成为一个和谐的整体，相互渗透，相互补充，作为一个统一体存在，这样作品才真能成为艺术品。

由于各种不同的客观和主观条件的影响，这三个要素中有一个可能在艺术作品中占据优势，获得主导地位。那时和谐便要遭到破坏。

偶尔这会带来好处，但更多地是造成损害。

我觉得在当前，许多青年作者过分夸大了纯图解式“反映”生活的作用，夸大了“材料”在艺术作品中的作用，却不考虑这种材料是否通过了艺术家“活的心灵”的透视。

比方说，我们大家都十分清楚正面人物的重要性。可是，并非任何一个正面人物读者都喜欢模仿。

列宁同民粹派论战时写道：“……你说你在谈论‘个人’，

但实际上你当作出发点的并不是具有确实由他们的生活条件，由该一生产关系体系所产生的‘思想和感情’的‘个人’，而是木偶，并且你把你自己的‘思想和感情’装进它的头里。显然，这样的做法只能产生天真的幻想；生活脱离了你，而你也脱离了生活。”^①木偶是教育不了人的，要教育人只能是体现着生活中现实倾向的正面形象，他不是抽象的，不是臆造出来的。例如，拉赫美托夫的形象（小说《怎么办？》）之所以有感染力，不在于它的艺术“表现”完美无缺，而首先是在于车尔尼雪夫斯基了解到并且艺术地表达出当时革命民主主义青年的情绪和时代的进步倾向。普列汉诺夫说过：“不能不对车尔尼雪夫斯基的敏锐感到吃惊，他多么精到地发现了、多么准确地描绘了当时刚崭露头角的典型，至少是这种典型最主要的一些特征。”^②

可有的时候，艺术家因为不理解一个国家里占主导地位的进步思想倾向，就感到迷惑不解，为什么他的作品收到的效果，竟同自己预期的大相径庭。

举例说，布留洛夫的画《庞贝城的末日》就是这样。这幅画是在罗马创作的，遵循了严格的古典传统派的笔法。可是对刚刚经受了处在十二月党人事件而仇恨尼古拉·巴尔金的那些彼得堡进步人士，这画却出人意料地起到了革命宣传的效果。旅居国外十年之久的布留洛夫，显然感到迷惑不解。

① 《列宁全集》，第1卷，第388页。

② 普列汉诺夫《文学与美学》，第2卷，国家出版社，莫斯科，1958年版，第131页。

其实这毫不足怪。照赫尔岑的话说，只不过因为观众们在想象之中，看到了画面以外的同样的死亡景象。

总之，艺术家应该敏锐地察觉自己时代里的社会倾向，并且自觉地作出反应。

简单说，艺术家在自己的创作中应该有党性。

我国艺术家们看世界，有着以共同的世界观为基础的马克思列宁主义的观点。这种观点上的一致，是我们进步的新艺术的力量所在，特征所在，是它同从前一切时代和民族的艺术根本不同之处。

但是，共同的世界观绝不意味着艺术思想、手法和风格的千篇一律。

恰恰相反，在我们唯物主义者看来，世界是无限丰富而多样的。因此毫不奇怪，在我们的艺术作品中，利用同一个素材可以表现出千百种不同的倾向，表现出个人独到的评价和见解。

观察现实具有新颖独到的眼光——这是天才作者必不可少也是最为宝贵的特征。

还特别需要指出，艺术家看待事物或事件能够独具慧眼，直接取决于他认识生活的深度，以及他的胆识，他的勇气。

通过表面的临摹来表现事物，就是一个冷漠而怯懦的人也做得到。可要是表示出自己对事物的态度，表现自己的面貌，自己的灵魂，这就必须有胆量了。有的时候，甚至要相当大的勇气。

作家应该热心于所描写的事物，要情动于中，全神贯注。

创作者的激情，排除了自然主义的摹写；它能使人产生勇气，能帮助人明确地表现出立意。无论怎样貌似慷慨激昂，无论怎样堆砌文学手法，以此自欺欺人，但总能看得出来这材料是在艺术家心灵里改造加工过了的呢，还是心不在焉的工匠仿造出来的。一篇小说也好，一幅画也好，你总可以区分开，哪个是真正的、注进心血的艺术品，哪个是从现实，从生活表层拓印下来的毫无生气的图像。

自然主义的无动于衷的描摹，最好的情况下也只能是重复众所周知的东西。

事物一通过艺术家的感受，就仿佛获得了新的质，变得丰富而且深刻了。不仅如此，事物的某些方面也只有同艺术家的心灵交融时才会显现出来，正好象电火只能在两线接触时才会迸发一样。不然这些方面便永远不会被人们了解揭示。

这样一个对文学家远非无足轻重的道理，费尔巴哈早已作过通俗的解释：

“……我的味觉神经，正如盐一样，也是自然界的产物，但是不能因此就说：盐味本身直接就是盐的客观特性；盐在仅仅作为感觉对象时……是怎样的，它自身……也就是怎样的；舌头对盐的感觉是我们不通过感觉而设想的盐……的特性……”^①

一个有才华的作者，会在作品的一切方面都留下自己个

^① 引自《列宁文集》，第14卷，第106页。

性的鲜明印记，从主题的选择直到最小的细节。

要能够把一个作家同另一个作家区别开来，首先也是最快的办法，是看作家采用什么手法把现实中的素材变成艺术的对象，看用什么形式表现现实生活的材料，简言之，就是看形式方面的特点。

用不着仔细琢磨，仅仅根据形式上的差异，你一眼就可以看出哪个是克劳德·莫奈创作的《蛙缸》，哪个是雷诺阿几乎从同一视角画出来的同一个《蛙缸》。

独具一格的形式，差不多总是意味着创作者对描写对象有一种十分确定而又独立不羁的态度。（当然有种情形除外，那就是骗子和无赖利用时髦的形式，实则空洞无物。他们心灵是空虚的，有的只是贪得无厌的欲念，要掏光那些单纯老实的“行家”的腰包。）

下面我们的任务就是，考察一下当艺术作品三个组成要素（材料——作者对材料的态度——形式）之一所占比重过于膨胀或者过于紧缩时，会出现什么情况。

为了论述的方便，我们不得不把这几个密不可分的要素单独提出来研究。

说实话，我现在着手完成这个任务，心里有些惴惴不安。

第一，这任务很困难；第二，把不可分的要素分割开来，纵使片刻的工夫，也会多少歪曲了真象；最主要的是第三，不管你事先怎样声明：把艺术作品的材料同作者态度分割开来只是暂时的，只是为了论述的方便，而实际上它们是

不可分的，是相互渗透，存在于一个整体之中的，即便如此，总还会有批评家冒出来写上这样一番话：“这样来提出描绘手段的积极作用问题，其结果则是：作者立场同所反映的现实生活材料两者之间有着怎样的相互制约的关系，仍然完全模糊不清……把反映生活和艺术家表现自己思想的努力对立起来，根本上是不正确的，因为二者密切联系在一起。”批评家写完这段教导人的话，再冠上一个诱人的标题，比方说《在创作的旺盛期里》，然后拿出来一发表，便将给我们讨论的这个本来不很清楚的问题，罩上一层更浓的雾障……

不过我们还是言归正传吧。

(一) 材 料

让我们先来看看短篇小说的根本，也就是材料在短篇创作中的作用。

在我们今天青年作家的作品中，有一个无须争论的长处：他们大多数人十分了解自己所写的事物。他们熟悉材料。

不过，熟悉丰富的材料在创作初期会产生一种典型的弊病：青年作家匆匆忙忙，不加考虑地往短篇小说里塞进一大堆丰富、宝贵然而却根本未经思索和组织 的材料。他们认为，材料如果不能说是作品唯一的成份，那至少是最主要的成份。

这种误解导致的结果，小说中贬低了立意的作用。

这个弊病简直比比皆是，弄得有些读者也习惯于认为材

料就是立意了。

例如有位退休上校这样写道：

“格·别廖兹科这本书(《比原子更有力量》)的中心思想，是表现苏军中进行的十分巨大的教育工作。”

来信的这位上校，受到我们蹩脚的评论的熏陶，没能理解别廖兹科这本好书的主题思想在于教导人们要信任人，要坚信苏维埃人美好的道义力量，因为他们是在我们整个的生活环境中接受教育，而不断完善起来的。

上校把材料(军队中的教育工作)误认为是作品的立意，所以在读到一位战士的妈妈来队并劝儿子去跳伞之后，得出了下面的结论：

“我们能够从这个情节中看出部队环境所起的教育作用吗？我想不能。”

以材料取代立意，这种情况深深渗透到各个出版单位和与艺术有关的业务部门，渗透到出版社和制片厂的选题计划当中。

处于这种状况，久而久之就可能习惯于一种看法：艺术作品中的材料比立意更为重要。那些对于主题思想还存着三分敬意的人们，有的对这个术语的理解，竟幼稚到了可笑的地步。请看一篇文章是怎样说明马·克弗里维捷《病房中有两个人……》一诗的立意的：

“还有什么能比下面这样一条道德规范更平淡无奇呢——要尊敬长者，见人起立。可是这里有一首诗，它的内容、思想、艺术的中心，就是这条规矩，然而诗却写得那么响亮

有力，情意幽婉！”①

文章接着引述了原诗的一部分内容。

“母亲在医院病房中生命垂危。七个昼夜来她奄奄一息地挣扎着，七个昼夜里她儿子一直守在身旁。他们把话已经说尽，最后这一刻只是相对啜泣，却又藏着不让对方看到自己的眼泪。突然母亲示意要儿子走过来。她的双眼睁得很大。儿子明白她要说最后诀别的话了。

忽然间双门大开，
一位白发医生迈步进来，
母亲看到了，
我却坐着不知，
因为背脊朝着门外。
妈妈呀妈妈，全都忘了
欲诉未诉的情怀。
她忙说：“这不好……孩子呀，快！
快点站起来……”
这便是她临终的话语，
叫我怎能忘怀。

诗写得确实不错。可是它的立意果真在于宣传一条规矩——长辈来了要起立——吗？！

① 《文学问题》，1960年版，第10期。

在初学写作阶段，我遇到的主要障碍便是如何通过立意来组织材料的问题。我觉得自己可以写出短篇小说来，我写小说的素材很多很多。但应该如何立意呢？在小说的什么地方加进主题思想呢？那个时候我把立意理解为就是作品中劝喻的话，是寓言结尾处的训诫。

还记得我写了三个短篇，每篇尾巴上通过人物之口塞进一个“立意”，然后就把作品拿给尤·里别钦斯基看。

令我吃惊的是，尤里·尼古拉耶维奇·里别钦斯基把三个“立意”全给勾去，冷冷地说“这样好点。”几篇小说他都不很喜欢。

原因很简单，就是我那时还没有对写作感觉到内在的需要。我的材料是信手拈来的，再加上一个臆造的主题思想。这样的“立意”当然不可能和材料融合成一个整体，只能游离于作品之外，如油浮在水上，互不相容。

我手头有一个十分突出的例子，很能说明如何把立意生硬地贴到材料上面去。这里我打算举出来讲讲，尽管这例子和文学没有直接的关系。

国际性的棋艺杂志《FIDE》，有一期登了象棋能手特·戈尔基耶夫的一个棋局。

不过这不是你在报章上随处可见的单纯有兵、马、王等等的棋局。原来这个棋式还包含着一个艺术的主题：《布琼尼骑兵的大捷》。

戈尔基耶夫解释说：“棋盘上反映出了那个阶段的情况：相当一部分国土落在外国干涉军手里（敌方占据整个王棋的

侧翼和部分王后侧翼)。白子棋王象征年轻的苏维埃共和国，被挤到棋盘的一角。但苏维埃国家正组织力量同敌人搏斗。小卒前出变成了大牌。白棋把马调到小卒原来的位置上，为形成强大的骑兵打下了基础(即指第一骑兵集团军的建立)。”

类似这样生编硬造，牵强附会，并非从行为中引出来的推演，却同样出现在短篇小说和电影当中。

那末在艺术作品中，到哪里去找主题思想的自然居住地——“常住户口”——呢？

过了相当长的时间，我才明白了这一点。

巴尔扎克曾经说过一句很精辟的话：主人公——这是变成了人物的主题思想。

这一点我们在下面还要详细讨论。这里只想指出：立意应该体现在小说主人公的形象之中。

的确，当我们想到契诃夫笔下的套中人时，清清楚楚看到的不仅仅是戴黑眼镜、穿高套靴的一个教员，而且还有这人物所体现的中心思想。请你再想一想唐·吉珂德、浮士德、哈姆雷特、奥勃洛莫夫。

主要人物——这是作品立意深度的试金石。

当然，立意体现在主角身上，并非是一条绝对的规则(幸亏艺术中没有什么绝对的规则，天才便往往蔑视艺术上的成法)，不过相当多的情况下是这样。

让我们拿尤·库拉诺夫的短篇小说《归来》为例，看看主人公形象写得含混会怎样影响立意。

作品不长，我们把它全文录下来。

归 来

结婚前一个星期，帕芙拉抛弃了连卡，同坎特拉得·维尔斯塔一道离开了林业运输队，受雇到远处农庄里割草去了。当天晚上，连卡的蓝眼珠因为喝了酒变得发黑了。在圆木铺起的路面上驾车回来时，连卡开足马力，辗得圆木在干裂的土地上嘎吱嘎吱响。在拐弯处他没有减速，车冲进了云杉树林，在最后一秒钟他总算从驾驶舱里跳了出来。

在开满柳叶菜红花的远处草地上，帕芙拉得到了连卡被捕入狱的消息。这是一个女孩采悬铃子回来偶然路过告诉她的。

帕芙拉扔下草不割了。她回到草棚，把镰刀在草垛上放好，穿上了靴子。

坎特拉得听得一清二楚，扔下镰刀，转身默默地望着远去的姑娘。

我们那个小村就在帕芙拉回来的路上。第二天她就到我的一位女邻居家里要水喝。她的眼睛同连卡一样，也是湛蓝湛蓝的。帕芙拉眯起白色的长睫毛，问道：

“连卡恐怕已经送到科斯托罗姆了吧？”

“带走三天啦。”邻居说完，稍一停顿又问，“坎特拉得上哪去了？”

“在割草呢，魔鬼！”

帕芙拉坐到地上把靴子脱掉，低头解开辫绳，一头灰发就垂到了膝上。

“你现在干吗去找他？以前没有认清人吧？”邻居女人生硬地问道。

帕芙拉拢起头发，扎成小辫，站起身来也不看一眼就回答说：

“监狱又不是坟墓。只要有人等他，他就能挺过来。”

她解下腰带，把两只靴子拴好，往肩上一搭，也不告辞便走了。

我喜欢短小的作品，但这篇太短了。基本的、中心的思想是什么，模糊不清。小说的主意之所以感觉不明确，是因为捉摸不到帕芙拉个性的准确特征。作者给读者据以勾勒出人物内在面目的支点太少了。

你可以做这样一个试验：设想在这个帕芙拉的地位上，是某个古典的鲜明清晰的性格。譬如说是契诃夫写的那个《宝贝儿》，她会纯为“怜悯”而去追赶连卡；或者是莎士比亚笔下性情乖张的凯特琳，喜新厌旧在她来说是家常便饭，最后也可能是《卡拉马佐夫兄弟》里的戈鲁申卡，她充满爱恋和悔恨，为人真诚，不怕办错事和承认错误。你试着把她们依次摆到帕芙拉的地位上，就会看到小说每次都将改变色彩，而“监狱又不是坟墓……”这句话的语调，每次也要发生变化。

但最为主要的，是你会感觉到，随着主要角色的性格不同，作品的基本思想，中心思想，将跟着变化，作品的立意也便不同了。

有的作家夸大材料教育读者的作用，依我看他们在这里

又犯了一个大错误。这个错误就是有意无意之间把现实生活简单化了。

一个时期很流行“粉饰”这个术语，尽管它鲜明醒目，却还不能包含我要表达的全部内容。

得了“粉饰”之名的病症，并不在于我们把苏维埃现实描写得太美，把我们的人描写得太有魅力了。

倒是相反，我们的许多青年朋友，对我们周围世界的伟大和美好缺乏敏感。我们中间许多人，当发现一个心灵非常高尚的人时，不知为什么倒不敢高兴，好象对什么总有点怀疑……

不是的，粉饰不是指从外表上美化现实。

粉饰，这首先是说环境虚假，不真实可信。

这种粉饰的毛病，至今还常见。直到当前的小说创作中，有的人物（有正面人物也有反面人物）只象影子一样晃来晃去，他们的心是泥捏的，过不了几小时便会改变习惯，改变生活态度，甚至改变与生俱来的性格特征；他们听到同样是泥塑心灵的“老同志”讲上几句貌似高深的空洞说教，或者受到微不足道的一桩小事的感召，就“完全转变”了。

你大概还记得阿·库兹涅佐夫的小说《尤尔卡》。里面写一个农村司机戈尔洛夫，三十三岁的单身汉，寡廉鲜耻，到处弄钱，还加上是个酒鬼。有一次他开车进城，上路时带了一个女教师的七岁男孩子尤尔卡，还得为这孩子在城里买件上衣。

阿·库兹涅佐夫逐步向读者展开了他很幸运地发现的小

说主题，写得颇有才气。作家描写这个好斗的酒鬼如何过晚地萌生了童心，其实他不曾有过童年（“没娘的孩子”）。他带着尤尔卡一起去木偶剧院，一起吃点心，差一点没给孩子买了一辆儿童自行车……这样，戈尔洛夫的心变得温暖了，受到了感动……如果不是阿·库兹涅佐夫有时失去了分寸感，那末这会成为一篇极好的作品。他写到戈尔洛夫有感于中，再看世界也另是一番样子了。“世界是那么动人，那么美丽，充满了生机，就象在童年，在热恋的日子里”，这都还可以同意。可是当写到这个浪荡成性的酗酒之徒在由城里归来的路上，突然决心从此戒酒，并且分文不取地让几位妇女搭车，这便未免过分了。

类似的粉饰之弊，至今仍给我们带来不小的害处。这害处表现在，教育人的工作本来很艰巨，传播共产主义思想本来是很复杂的长期工作，需要花极大的气力，需要真诚直率，要有创造性、策略性和耐心，然而有时竟让人觉得是件易如反掌的事了。

为了使艺术作品深刻而严肃，必须全力以赴地去表现正面事物。

与此同时，也要同样严肃、勇敢、全力以赴地去表现反面事物。

但是要想让那些把材料和立意混为一谈的人相信这一点，可不很容易。他们的逻辑是：既然艺术作品用榜样教育人，那么电影里就不该演打架，因为这正是宣扬斗殴。

到现在，讨论电影脚本时还得论证某些内容本极明白的

场面如何如何必须保留，因为有人批评这些情节，根据倒不是它们妨碍了主题思想，仅仅是因为它们表现了生活中的消极现象。

照某些评论家的意见，我们的电影里就是雅加婆婆^①也得成为正面人物。有一篇讲动画影片的文章就明白无误地说，“导演们根本不该害怕把雅加婆婆拍成一个正面形象……这样处理比含含糊糊地暗示雅加和柯谢伊两人关系破裂，要更有说服力。”

掩饰缺点，回避难以与之斗争的现象，使我们许多的艺术作品减弱了积极作用。

有一次我写了一个短篇小说《赶车人》。小说的中心是个反面人物。它的原型确有其人，是住在莫斯科近郊农村的一个老头。他在集体农庄里俨然是个皇帝，一直到1953至1954年。那时农庄的经济一团糟。他所以象皇帝，就是因为喜欢批评缺点。大家都说：要是咱们每个人都象老爷子那样替农庄操心，那就好啦。过了一年，农庄缓过劲来，比从前干得好了。可老爷子啥也不干，还是照老习惯叨叨个没完。农庄新主席（一个好小伙子，共青团员）对他说：你别光是抱怨，你干点事来纠正缺点吧。但是老爷子不爱听这个，他不喜欢干活，只喜欢“批评缺点”。这么一检验，他原是个双料的懒汉。我写完了这个老头，把稿子交给杂志编辑部便到外地去了。

① 俄罗斯民间故事中的妖婆。

稿子审改时我不在，结果是朝哪个方面改了呢？我原来写老爷子不满意新的农庄主席，嘟哝说：“看落到了啥地步！打城里给派来了个主席，是花一千卢布雇来的。”编辑部把“是花一千卢布雇来的”这句删掉了。

老头叨叨说：“你看他们这些人……把马给累成什么啦！”编辑部删去了“把马给累成什么啦！”一句。

小说里老头抱怨：“这算啥缰绳呀？原来是熟皮做的，后来是生皮做的；生皮的没有了，就用线绳做，现在可倒好，拿什么纸做起缰绳来了……”

付排前这句话也给划掉了。

改稿的人应该说是出于好心，想使现实生活美好一些，却把我这位老爷子“改得更好”了，但同时也葬送了小说的立意——就是揭露一个乘困难之机夸夸其谈而游手好闲的人。

为了同生活中的消极现象斗争，文学应该不怕表现这种消极现象。表现的目的不是纪实，而是同它斗争。可有的青年作家对反面人物是如此地疾恶如仇，他们的耐性只够给反面角色想出一个姓名，然后就被愤怒遮住了眼睛，于是把人物描绘成了简单可笑的混蛋。

很有才能、惹人注目的作家维克托·阿斯塔菲耶夫，决定在短篇小说《扎哈尔卡》中揭露一个贪财的人——面包师阿努弗里。

这个阿努弗里是个很坏的人。用作者的话说，他把北极圈内一个小村镇的所有居民都攥在自己手心里。事情发生在战后不久，粮食实行供应制。阿努弗里高兴发面包就发给人

们，不高兴发就不发。人们又无处告状，因为离农庄管委会和村苏维埃有一百多公里路。

作者交代了村镇居民这种无可奈何的处境之后，便让这个自然“臀部大得如婆娘”的反面人物面包师打猎去了。同时有个很好的男孩子缠着也跟了去，这就是十二岁的扎哈尔卡。

扎哈尔卡连续不断地打了不少大雁和鸭子，可是坏蛋面包师作为反面人物，理所当然地“只是碰巧打中一只大雁和几只鸭子”。

狩猎到最后，发生了这么一件事：

“扎哈尔卡打下了最后一只雁。他在低处走，枪瞄得很准。大雁掉在前面稍远的地方，却挣扎起来想靠一只翅膀飞走。扎哈尔卡迎着冲了过去，这时忽听啪的一声，几乎贴着扎哈尔卡的脚飞过一颗霰弹。孩子一下愣住了。

面包师从隐蔽处跑出来，举起两个拳头朝扎哈尔卡大嚷起来：

‘你干吗要追别人打下来的大雁？看你真麻利呀……我打中了三只，两只往叶尼赛河那边飞了，掉下来这一只……你可倒好……’

扎哈尔卡看得明白，面包师在扯谎。他从表情上看出来了，也从声音里听出来了：这人是在耍无赖。

‘亏你说得出口！’扎哈尔卡摇了摇头，马上对他叫起‘你’来。‘抢起孩子的东西来啦……’

面包师一听这话，气得喘不过气来。他听惯了别人的恭维，听惯称他为“您”，可现在受着点吧！

‘好哇，你这小杂种！’他朝扎哈尔卡挥起了拳头。‘你等着吧！我要象你死去的父亲一样，揪住你耳朵撵走你！……’

‘贪财的傢伙！’扎哈尔卡厌恶地皱起眉头。‘象父亲一样……我爸爸要活着，怕你不敢抢孩子弄来糊口的东西呢！我这还有半个子弹带没用。你敢怎么样，我就给你个枪子儿吃。坏蛋！’”

这位年青作者感觉到人物写得不成功，于是设法求助于渲染情绪。阿努弗里单单因为孩子没称他“您”，就喘不上气来，挥拳动武。有谁会相信这是真实的呢？

这么一来，扎哈尔卡这个正面人物又怎么办？愿意不愿意只得同阿努弗里不真实的简单化了的形象周旋，自己也变得不真实而且简单化了。

请想想，一个孩子冲着大人喊叫“贪财的傢伙”，可信吗？“抢孩子弄来糊口的东西”，不显得是矫柔造作的议论吗？扎哈尔卡声言要朝面包师开枪，难道真实吗？

所以，反面人物一写得简单化了，马上就影响到正面人物的塑造。这也并不奇怪，置身在愚蠢呆笨的半痴人中间，又哪里能表现出自己正面的品格呢？

为什么有时电影里和文学中一些党的领导者的形象，显得没有说服力呢？只要我们把现实生活还写得那么简单，那么顺当，而不反映首先是要这些党的干部去解决的种种矛盾，那么我们笔下的这些领导者的形象便永远不会成功，不会令人信服。

为了能有成效地同反面现象作斗争，单单“鞭笞”坏蛋是

不够的 还要寻根究底，要明白他是怎么来的；火力不仅指向结果，还得指向导致罪恶产生和存在的根源。为此，一个艺术形象（不只正面人物，还有反面人物）就应该是一项研究成果，是一项发现。

请维克托·阿斯塔菲耶夫不必灰心。即使某些年高望重、经验丰富的作家，也不太会刻画准确可信的反面人物。

格·马尔科夫的长篇小说《大地的精华》里，描写一个叫格里戈里·别涅基特金的人，他偷偷把他妻子发现的科学定律抄走，塞到了自己的论文中去。

等妻子知道了这件事，出现了如下的场面：

“格里戈里哪里会知道她内心的活动。因此他雄纠纠地蹬着皮鞋在房里转了一圈，停在书架旁边又讲了起来。可他刚说了一句话，玛琳娜把拳头往沙发扶手上猛力一拍。

“‘你住嘴！马上住嘴！你干了卑鄙的事还想拿共产主义来狡辩。咱们以后只能到党委会和学术委员会上去评理！’

“玛琳娜霍地从沙发上站起，挺直腰板，满脸怒气，凛然不可侵犯。格里戈里瞟了她一眼，明白自己白费了力气。但剩下最后一招，别吝惜自尊心了。他扑通一声跪下，伸出两只手朝她挪过去，口里嘟哝着：

“‘看我们生活中幸福时刻的分上，求你原谅我吧！饶了我吧！饶了我吧！……’

“他抱住了她的腿，企图不惜一切地求得她的宽恕，可玛琳娜听不得他的话。她用力甩开丈夫朝门口走去。

“他望着她的背影不知如何是好，接着向后一倒，头重重地碰到地板上，呻吟了一声，装作犯了心脏病。”

这里又是如此：一方面是杜撰出来的病态的混蛋表现出了极不自然的非洲式的冲动，另一方面是无可奈何的正面人物发出来呓语般苍白无力的训斥。

用“材料”这一概念偷换“立意”的概念，在我们的现实中还造成一种毫无道理的情况：只要谁写一个反面的消防队员，消防队就群起而攻之。只要谁写一个反面的会计，会计们又要抱怨。这样的读者，不去寻找作品的立意，却一味追问为什么把他的职业写得这么坏？

讲到材料，还不能不谈到现在性的问题，以及对这个概念过分狭隘的不准确的解释。谁也不会否认这样一个事实：用现代的材料比较容易说服人，教育人。材料如果是读者所熟悉的，对读者的思想和想象总是产生较为深刻的影响。但尽管如此，这绝不意味着，我们必须把所有的立意都塞进现代材料的框子里。

现实性的基础应该是现代的思想，是作者对描写对象的现代的态度。关于这一点，米·普里什文讲得很好：“如果没有蕴含在作品中的现代精神，对读者就不会产生影响。

作品不论写的什么，也不论离现代题材多么远，它内在的主题总是现代的。”

如果把现实性仅仅理解为现代的材料，那么怎样看普希金和果戈理呢？他们的作品起不起教育作用呢？有一个共和国的文化部，按照它自己的观点很合乎逻辑地宣布一些作品

内容已经过时，其中有普希金的《茨冈》、《驿站长》、《高加索囚徒》和车尔尼雪夫斯基的作品。

到了我们今天，又有位文学教员写文章，兴高采烈地说，中学教学大纲里已把冈察洛夫的小说《奥勃洛莫夫》作为没有现实意义的作品取消了，又说可以设想很快将会轮到果戈理！

高尔基在号召作家们写过去的材料时指出，这样的作品“能帮助我们更加广泛深刻地理解今天的成就和未来的要求。”^①

伟大作家的这番话，有时候很需要提醒那些太热衷于所谓“现代题材”的人们注意一下。

（二）创作者的个性

在1956年于纳谟尔(比利时)召开的国际控制论会议上，英国学者哥德凯尔作了一个题为《机器能否制作艺术作品?》的报告。

根据报告人的见解，一位艺术家的作品只有当表现了社会成员共同的“脉冲”时，才能为社会成员接受。他于是设计制造出两台机器。一台机器模仿所谓带有社会脉冲的社会成员，另一台则模仿能将这些脉冲转化为具体东西的艺术家。

两台机器都开动了，也获得了某种结果，虽然据这位教

① 高尔基：《论文学》，作家出版社，莫斯科，1953年版，第1723页。

授宣称，所得产品不一定都很“漂亮”。

哥德凯尔的研究工作当时没有给人们什么希望，人们认为在很长的时间里都不会超越试验的范围。

结果竟出人意外。一个瑞士人让·季热里到1959年就在巴黎展出了自己的机器人“麦塔-马季克17号”，它画出了约三万八千张画，自然都是抽象派画。

关于让·季热里，流传过一些奇闻。克纳乌尔编的辞典里称他是天才，并担保这位瑞士人将会展出一台新机器，它一经开动便会自己拆毁自己……

但我们感兴趣的不是这类神话。

我们应该关心这样一个问题：从原则上来说是否可能有创作艺术作品的机器？这个任务会不会是象制造永动机一样无望之事的又一翻版？

让我们请教一下最是不偏不倚的裁判家——创作实践。

《十月》杂志上有篇编辑部文章，题目叫《何必如此?!》，里面说：

“谁会否认诗人的创作个性，否认他独树一帜的权利呢？在我们今天，你到哪儿能找到这样的人？”

这个诘问散发一种高枕无忧、沾沾自喜的味道！

事实上，否认创作个性，否认个性有权独树一帜，是确有人存在的。这种人在哲学家当中有，在评论家当中也有，甚至在艺术家、作家、诗人自己的队伍中就有。

请看斯·别尔米亚科夫在《哲学问题》杂志(1961年第5期)上是怎么说的：

“从本质上看，抒情诗同任何艺术作品一样，其社会价值不在于诗人的表现自我，不在于他善于表现自己、自己对世界的感受，而在于他善于反映生活中客观上至为重要的方面。”

而《马克思列宁主义美学基础》一书(总的说是本有益有趣的书)，讲到列宁的文章《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》时说：列宁所以称托尔斯泰为俄国革命的镜子，是因为这位伟大作家在自己作品中反映出了革命的某些重要方面。

该书的作者们认为这个解释就足够了。

可是问题恰恰在于，列宁之所以把托尔斯泰称为俄国革命的镜子，并非仅仅因为托尔斯泰反映了时代的主要特征和现象。

只要仔细读一下列宁论托尔斯泰的任何一篇文章，就不难发现他在所有文章中(恐怕只有《列·尼·托尔斯泰和他的时代》一篇例外)总是分析托尔斯泰的作品本身，分析作家所反映的生活中客观上至为重要的方面。所有论文的精神，都在于肯定这样一个观点：作为个人、主体的托尔斯泰自己，他观点上、世界观上、哲学思想上的矛盾，便是俄国革命的一面镜子。

“托尔斯泰的思想是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜子，是宗法式农村的软弱和‘善于经营的农夫’迟钝胆小的反映。”^①

① 《列宁全集》，第15卷，第184页。

对大艺术家的作品，其中也包括托尔斯泰，如果看不到他书中的客体（即艺术地反映出来的现实）和主体，即创作者，以及他对现实的态度，如果不同时着眼于这两个方面，那末是不可能达到真正的理解的。

列宁在论托尔斯泰的另一篇文章里又写道：“他作为艺术家的世界意义，他作为思想家和说教者的世界名声，这两者都各自反映了俄国革命的世界意义。”^②

艺术作品中蕴藏着作者的个性，不承认这种个性具有积极的教育作用，就意味着自觉或不自觉地宣扬艺术是无原则的。

毫不奇怪，公开否认艺术中个性作用的观点，在欧洲资本主义国家和美国极为盛行，并且得到理论上的论证。同时还出现一种很典型的情况：与上述理论和睦相处的，又有一种同样片面却恰好相反的观点，宣称创作者主体的“自我表现”乃是艺术作品的唯一的内容。

这个术语，即自我表现，自我解剖，自我显示（die Selbstoffenbarung），在资产阶级唯心主义美学中，早有所见。奥·别尔戈丽茨在这之后正确地宣称“自我表现”是苏联诗人的一件武器。她对这个术语作出了完全相反的解释，说这是指表现社会主义社会先进人物的理想。

几年以前我有机会同美国人亨特讨论这个题目。他是声名狼藉的《色彩》杂志的一个撰稿人。

^② 《列宁全集》，第16卷，第293页。

“我明白您的意思，但我完全不能同意您的见解。”这位美国记者听我说完这样回答。

“为什么呢？”我问他。

“因为存在着这样的伟大艺术作品，它们不带任何倾向性，没有任何‘作者的态度’。”

“比方说哪些作品呢？”

“就举米洛斯宫里的维纳斯塑像吧。”

“是这样！您以为米洛斯的维纳斯仅仅是美丽的希腊女性的一个逼真的复制吗？是仅此而已吗？当您看这个作品的时候，难道感觉不到作者的心灵吗？”

“感觉不到。”

“您听我说！比方说，假如把米洛斯的雕塑所依据的模特儿摆在您面前，你真的感觉不出差别吗？”

“那我宁可看真人。”他这样回答。

再谈下去，已经没有意义了。那时我还不知道格·乌斯宾斯基有一篇小说，否则一定会引用这篇东西。

格·乌斯宾斯基是这样讲到维涅拉·米洛斯卡娅的：

“……无论你怎么细致地从‘女性美’的角度去分析这件伟大的艺术品，你不能不处处都信服地感到，这件艺术品的创作者有着某种别的、更高的目的。

的确，他正因为这个缘故（我是这样感觉的）塑到腰部便结束了，不让观者有可能根据对女性美的俗见而触发起通常陈陈相因的念头。

作者需要给自己时代的人们，给世代代的各国人民，

在心灵中和理智上永久地牢固地刻上人的宏大的美，让人们（不管男人、女人、孩子、老人）感受到作为人的幸福，向我们大家展示出使自己变得美好的显而易见的可能性，并以此唤起我们的喜悦。正是这样一个大目标攫住了作者的心灵，支配着他雕塑的手。”

所有这一切，我的美国论敌都没有感觉到，或者是不愿意感觉到。

与此相关，又产生这样一个问题：作家是应该努力帮助读者看到作者的个性呢，还是应该照福楼拜的劝告去做？据莫泊桑说，福楼拜“认为绝不应该叫读者哪怕是隐隐约约地猜到作者在想什么”。

应该指出，福楼拜提出的任务是艰巨的。

一个真正的作家，不管他愿意与否，在自己的作品里总是必不可免地作为特定的世界观的代表，作为特定的个性，同他所描写的人物一起，被读者看出来。他反映周围世界越深刻，情绪越强烈，才华越是鲜明而独特，那末读者感觉到的作家也就越清晰，越全面。

因此，问题不在于文学作品中是否反映了作者的观点。

问题出在下面一点上：是应该有意识地努力把自己对描写对象的态度表现得非常清楚呢，还是说这样做同文学作品格格不入，应该相反？

伟大的俄罗斯作家们，几乎从来不害怕对他们描写的事件径直地明确地表示自己的意见。

我们不妨回忆一下果戈理的《外套》。这里是讲一个可怜

的小吏，作品仿佛是由同一官僚阶层的人，同情而又讥讽地叙述许多生活细节。可是笔锋突然一转，变成了作家庄严的类似训戒的独白：“于是可怜的年轻人用手捂住了自己的脸。后来在一生中，他有多少次看到人身上竟有这么多违反人性的东西；天哪，就连上流社会公认是高尚正直的人，他身上也藏着这么多疯狂的粗暴和矫揉造作的虚情假意。每次看到这些，他不由得浑身战栗。”

我们又记得高尔基的短篇《可怕的事》，是以出自作者口中的一句话收尾的：“我急忙离开院子走了，紧咬着牙，怕放声哭出来。”

我们的许多作家，有年轻的也有不年轻的，都遵循着这个传统。

谢·尼基京小说《达莎》的结尾有这么一段话：“我觉得由于结识了这个女人，内心感受到了她心灵中对人们的无限热情，自己也变得美好而充实了。”同一位作者在短篇《姆沙尔的秋日》中是这样结尾的：“我不由地环视了湖面、森林、明朗的秋空、矮丛和大树，环视了整个这静悄悄的狭小世界。刚才我觉得这世界对人心的悲哀是那么无动于衷，现在它似乎还是老样子，可却唤起我完全不同的情思。”

不过，也可以举出许多客观的短篇小说，作者在这里不介入到叙述中去，也不直接地明显地表现自己的观点。

尽管如此，作品倒是成功的。

这种情况有一次使米·普里什文感到不解。他说：“……有时我不过是记下来一只松鼠怎样从圆木上跑过去，同内心

没有任何关系；可是不知什么道理，读读也觉得不错。应该多做点这样的练习，因为对我来说这已经不是什么自然主义了，这是某种看上去简单实则非常复杂的现象。”

关于米·普里什文的迷惑不解，我们很快会回过头来说。现在我们先要指出，“客观”的小说也有不同的情形。有些“客观”的小说，读起来马上就开始感觉到作者的立场，开始明白他喜欢什么，谴责什么；透过叙述的字里行间，我们很容易便深入到作者思想的一切精微之处，准确无误地把握到作者唯一可能的语气；如果作者来朗读自己的小说，他一定是这个语调。

但也会见到另一种“客观”小说。这里作者对描写的事物所持的立场和感情含混不清，模棱两可，好象他躲在自己人物的背后，尽量掩盖自己对事件和人物的评价，而让读者独自去分析什么好，什么不好。

梅里美的某些短篇，便可归于这一类。他认为把作家本人带进文学作品会损害这部作品，因此当出版自己一本集子时，竟走到这种地步：把一张穿女装的作者像印了上去。应该说，梅里美为了达到自己的目的干得很出色。你不妨读读《伊利的维纳斯》，一定会产生问题：“为什么写这个呢？作者想表现一个什么思想？作者是怎么一个人？他的作品意义何在？”

作者有意把自己对所写对象的观点藏而不露（或者没有自己的观点），是不是文学作品的一个优点呢？这个问题并非一般人想象的那么简单。要知道，作家的倾向性必须建立在

他相信自己能够正确认识周围世界的基础上。而相信到什么程度，就要取决于作家的世界观。

可世界观是不一样的。

例如，照实证主义者看来，人类的思想是远不完善的，人不可能正确评价事实，不可能在研究事实的基础上得出客观的结论。

另一个时髦的文学哲学流派(它有个佶屈聱牙的名称——存在主义)，宣称人类的生存没有任何逻辑和意义。

所以就不必奇怪，站在实证主义立场上的美学家根本看不起作者的个性，因此他们才认为：“以艺术家个性为对象的研究工作，对于揭示作品不会有什么补益”，“艺术家一到艺术作品中便消失了”，“作品要把作者的主观性剥下身来，扔到不为人到的角落”。^①

苏联作家的伟大力量，在于他们有马克思列宁主义认识论的武装。

我们知道，我们对周围世界的感觉和认识是可靠的，这种认识是客观现实的反映。

我们知道，生活里五光十色的现象不是相互隔绝、相互孤立的，而是联系在一起，相互制约的。

我们知道，生活现象具有内在的矛盾，事物发展过程的内容就是新(有时是弱而不显的)同旧(有时还貌似新东西)的

^① 纳·哈特曼《美学》，外文出版社，莫斯科，1958年版，第369页。

斗争。

苏联作家的创作活动，同研究现实，同认识现实的规律是不可分割的。

假设你在收割季节来到了集体农庄。一见面人们就向你抱怨说，拖拉机活干得不好，秋耕地还没翻完，有一半得留到春天再耕了。等你一同拖拉机手们交谈，便知道他们都是先进生产者，计划已经超额完成。当你走过巨大的拖拉机旁，走过五铧犁旁时，会为这精良的机器感到委屈不快……农庄的田里出现了某种混乱，可实质何在你还不理解。

在认识现实的这第一阶段上，能够写出反映农庄情况的小说来吗？

“能够。”认为事件本身并没有什么逻辑和意义的人 会 这样回答。

“不能。”你则要这样回答，因为 你知道自己只处于认识现实的第一阶段。

你开始在农庄里生活，日复一日地观察工作的进程，早出晚归到田间去，同农庄主席和拖拉机手交谈。

有个拖拉机手告诉你，农庄派最坏的马去运水，而且燃料也供应不上。

另一位抱怨午饭质量太差。队长则说到今天拖拉机手还没有象样的住处，淋了大雨之后小伙子们没地方烤烤衣服，只好跑十公里路回家去。

这话后来给农庄主席听到了，他大概会反驳说：“要是再给你们草垫子和收音机，那人们非把我吃了不可。现在就

骂不绝口啦：一劲儿地拖拉机长拖拉机短，就认你的拖拉机。”这么一来，你开始把握到事情的本质了。

你开始明白 这个农庄里有轻视机器的人；你开始懂得：轻视甚至仇视机器的根源，应该追溯到个体农民敌视城市的陈旧观念……

你清楚了这一点，便上升到了认识现实的第二阶段：从观察个别事物到弄清现象间的内在联系。

到这时，再问能不能动笔写你就觉得是多余的了。你一定欣然命笔，努力表现出令你激动的思想，并把它传达给读者。你多半要把从一个拖拉机手口里听来的一句话写进小说里去：

“我们手里掌握着宝贵的机器。如果你只给我们派最孬的马，又不按时送水和燃料，就得停工。拖拉机手一停工意味着什么呢？要是他躲到树荫底下睡大觉，机器停着，那可不是他一个人睡觉啊，那是三十匹马力在睡觉！”

这样，一篇小说已经写好了。我给你讲的是瓦·奥维奇金《拖拉机手》的部分内容。

小说的这一部分所以引起我们的兴趣，是因为全用人物的对话表现的。几乎没有一个字是作者说的。虽然如此，读者却自始至终明白作者对事件抱什么态度，他站在哪一边。

这是什么道理呢？

第一，作者在描绘“吝啬”的农庄主席（他视拖拉机手为“外人”）和其他人的形象时，只是选取了（顺便指出，完全是以对话形式表现的）最能鲜明地表现小说立意的那些特征。

第二，因为把选定的事实对比着写出；而一经比较，生活发展的逻辑便清楚了；不仅个别事实，连它们之间的联系和相互作用都明明白白。

作者的立场，他对现实的观点和态度，这些首先就表现在对现实生活材料的选择和比较上。只要看看作者选择什么和怎样安排比较，便可以制定他的意图和倾向。

我以为，这正是解决米·普里什文疑问的钥匙。

仅仅根据艺术家把目光投向何处，只须把握住他在什么范围中采撷生活素材，就根容易感觉出他的独特个性。

发现一只松鼠跑过圆木，这谁都可以做到。但是，从周围整个环境中突出这只松鼠和这根圆木，使它们成为画面的中心(这个过程本身便已是艺术创作活动)，这只有普里什文类型的人才做得到。

这里是艺术作品两个组成要素——材料和作者个性——的接合点。

选择事实和比较事实，是作家无法回避的必须要做的工作。然而，创作艺术品这一复杂的工作，又远非只是选择和比较事实。

我们试着考察一下，是哪些原因妨碍艺术家充分表现自己的观点和情绪，尽管他已经深入观察了现实；我们试着分析一下，为什么读者有时读了小说得出错误的印象，读出了不完全是“作者想说的东西”。

我们只讲讲对青年作者有代表性的某几个原因。

但为了不让青年作者泄气，我们选取已不年轻而公认有

成就的作家的某些中短篇，作为例子来分析一下。

评论家叶·奥谢特罗夫读过尤里·卡扎科夫的短篇《进城》后得出结论说：这篇小说的作者“对描写的对象可惜没有正确的态度”，

什么在叶·奥谢特罗夫看来算是“正确”的态度呢？尤里·卡扎科夫的哪一点不中他的意呢？

小说描写了一个被叶·奥谢特罗夫概括为“活尸”的人——学坏了的农庄庄员瓦西里·卡马宁。这个可悲的庄员，一门心思想着怎么永远跑进城去生活。“城里人他实在看不上，觉得他们全是吃闲饭的；可城里的生活，公园呀，电影院呀，体育场呀，他可喜欢得很，连做梦也只梦见进城。”

“瓦西里·卡马宁是难以攻破的恶势力，”这位评论家写道，“因为他的所作所为，几乎没有任何一点可以诉诸法律加以制裁。尽管如此，这个人物应该激起读者强烈的忿忿之情，而这恰恰是小说所缺少的。”

这就是说，评论家找不出通常对待反面人物的那种“揭露”的态度，深为失望。

其实，许多作品的命运都是如此。

作者的才赋越高，他对描写对象所持的独特态度，开始时越是常常同司空见惯的所谓“正确”态度发生矛盾。

情况正是如此。作者在小说中表现出来的对卡马宁的态度，较之叶·奥谢特罗夫建议的“忿忿之情”，要复杂得多，深刻得多。

“集体农庄可给了我啥呀？我有了文化生活吗？连喝个

酒都没去处。”卡马宁这么说。我们已经非常清楚，他的需要实际是个什么水平，也很明白他的思想是多么粗俗。

农庄主席的回答是：“这么说，你的日子很寒碜了是吗？”这表明他对苏维埃人的文化需求，理解得也不比卡马宁之流高明。

由于我记忆犹新，此刻仿佛又听见文学界护法天使的喊声：“你在哪儿看见了卡马宁之流？这是对我们那些农庄主席的恶意中伤！”

有什么办法呢？到共产主义只剩下不足二十年了，可我们许多农庄的领导者，把“文明”这一概念包含的全部复杂的工作，完全置诸脑后。这类集体农庄的情况，作家们知道，不只是作家们知道，护法天使们也知道。

这样的农庄尤里·卡扎科夫同样看到了，他明白在我们今天忽视文化需求是不可饶恕的目光短浅。

在尤里·卡扎科夫描写的农庄里，文化工作搞得一塌糊涂。得出这个结论不仅仅因为这里的俱乐部需要翻修，或者庄员们纷纷往城里跑。一个集体的文化教养水平高低，可以准确无误地从人与人关系的性质上判断出来。

你从这个角度反复读读卡马宁同农庄主席的对话，仔细琢磨一下农庄主席和妻子的交谈，再观察一下他们的行为，就会看出这农庄不是一个劳动者的和睦家庭，而是由不知互相尊重、心里满是憎恨的人拼凑起来的。虽然小说里只字没提这个话，我却相信这里远远不是一个先进的农庄。

卡马宁又了解到他所处的环境并不普通，同我们的生活

是不合拍的，因之他的苦恼和怨恨也越发强烈。他到过城里，在一个大工程的工地上干过活，知道人们并非到处都象莫霍瓦特卡生活得这样索然无味。

卡马宁的苦恼，是一个被无端剥夺了文化享受的人所产生的苦恼。

不错，就连对文化的要求，卡马宁也是从满足个人的观点、从消费的观点出发的。但这又怎样呢？第一，他不知道有别的更高雅的文化享受，责任不全在他。第二，卡马宁盼着能“尽情享受”别人的“服务”，难道这里面感觉不出有一种本能的远为高尚的向往吗？——向往受到别人的尊重。

要尊重人——这是卡马宁所缺乏的，也是农庄主席所缺乏的，而且看来是莫霍瓦特卡村其他许多庄员所缺乏的。

因此，作者的意思不在于揭露和消除卡马宁，说得笼统点是在于加强农村的文化工作。为了达到这个目的，卡扎科夫向读者表明了如果把文化工作弃置不管，人会变成什么样子；通过这种描写，来打动读者的心。

《进城》这篇小说写得很有分量，从中可以感觉到完整的风格，这一长处是要坚韧的劳动和长期的学习才能达到的。

与此同时，在这篇小说里和在表现了同样情绪、同样态度的《面包味》、《无声无息》中一样，总觉着有点什么同这个主题格格不入，和现代作家不相协调，某种人为的和多余的东西。

为了弄清楚这东西是什么，让我们用点时间先看一看另一部作品，即弗·索洛乌欣以农村生活为素材的中篇小说

《一滴露水》。

有几位评论家把这部中篇称做村中童年的百科全书。在这个呆板无神的定义里，我们重又发现了已经熟悉的一种误解：用材料取代作品的立意。

当你还没有透过这书的字里行间看出作者的面目时，《一滴露水》对你来说只是一部三十年代农村童年的百科全书，仅此而已。象对待任何百科全书一样，把这本书拿来从头到尾地读，是毫无意义的。

但只要你把作者的态度“加到”材料上面去，便立刻开始感到有一种沧桑巨变的欣喜；对于种种缺点会突然萌生既是讽刺又很快活的情绪，觉得这些缺点寿命不长，转眼就要过去；你忽然重又感到了中部俄罗斯大自然的美丽和慷慨。这部中篇具有深度，因体现出一个现代的思想而增添了生气，于是你突然感到在过去的三十年间奥列皮诺村民有了怎样长足的进步。

这一主导思想决定了全书的情调，它贯穿在带着哀愁的沉思中，在抒情的追忆里，在对待某些村人的讥笑中，在酣畅淋漓、生机勃勃的风景描写中，在作者看到一时的不足时那种温情的微笑中。

“正当一家人坐下喝茶的时候，队长犹犹豫豫地走进屋来。

“‘这个嘛，安娜·伊万诺夫娜，怎么说呢，一句话，得出工去刨土豆。’

“‘哎呀，你可真好意思！行，等着瞧吧！我这不刚刚把

鞋换了，走路舒服点。他又让去刨土豆了！我自己还有块地没刨呢。快走吧，快走吧，别再登我的门！我说了不出工，就是不出工！’

“队长听了却没走，反倒坐到长凳上，向主人要了点烟叶，东拉西扯地聊起来。

“‘这样吧，安娜·伊万诺夫娜，我走啦。这个嘛，土豆地在马棚后面，该刨了。’

“‘你用不着说了，我反正不去，宰了也不去。’

“‘那好吧，扣你五个劳动日，’队长不紧不慢地说，连他自己也不大相信真会这么惩罚。

“‘谁希罕你的劳动日呀？扣五十个也成啊！’那女庄员又来劲儿了。

“‘好哇！这个嘛，等开春你要翻自己园子的时候，找我借马我可不给呀。要么是冬天去拉柴火，也得要马呢。’

“‘你准会给的，’女庄员笑起来。‘我摆上半升酒你就给了，你当我不了解你呀？！’

“不过她的心软下来，看样子今天很可能给农庄出工。

“‘这样吧，安娜·伊万诺夫娜，我走啦。那块地就在马棚后面，说不定已经开始刨了。’”

常去农村的人，都不止一次见过农庄主席同调皮的庄员吵嘴。我每次遇到这种场面，总有倍受压抑的感觉。可这一段真实得好像速记下来的骂骂咧咧的对话，却引人不禁微笑，因为从一开头我就觉到了作者亲切的、嘲讽而又宽厚的态度。作者知道，这种摩擦没有什么严重的缘由，根子并不

深，这其实也不是骂人，只不过是骂人的架式，是从前辱骂场面的遗迹。作者知道队长和安娜·伊万诺夫娜两人都很明白，她会去刨土豆的。……

如今我们回过来再说尤里·卡扎科夫的小说《进城》，接着看卡马宁同农庄主席的争执。

瓦西里·卡马宁邀农庄主席去喝杯啤酒。

“‘去喝一杯可以。’农庄主席微笑着说。

“瓦西里高兴了，连忙接上去说：‘达尼雷奇，我下了决心，离开农庄再不回来了。’

“‘这是什么意思——再不回来了？’农庄主席收起了笑容。

“‘就是这个意思，’瓦西里鼓起勇气，转着眼珠子说。‘就是我再也不愿意在这儿干活了。老婆有病，女儿来信叫我去……我干嘛要留在这儿呢？再说我早就打算……老农庄主席答应过让我走，你可以随便问问哪个人。让别人在这儿干好啦，我可够了。我这干木工的，在城里总能找到活做。在这儿有啥干的？’

“‘怎么在这儿有啥干的？’农庄主席上下打量了一番瓦西里，好象第一次见到他。‘你怎么，忘了管委会讲过的话了？’

“‘管委会和我有什么相干……’

“‘你等等，别总是有什么相干！你不说没活儿吗？秋天我们要给牛犊盖个牛棚，这不是你的活儿呀？再往后要翻修俱乐部，不也是你的活儿吗？还有盖暖窖，不算活儿吗？’

“‘这话是对，不过叫别人干吧。你别不放我，反正我得走。现在我知道自己有什么权利了。’

“‘你知道了？那集体农庄人手不够，你知道不知道？’

“‘这和我不相干。这得由你来操心，要想法子别让任何人从集体农庄跑掉。什么地方好就没有人跑！说不定我还想过得象个样子呢，我可不是躺在火炉上边的老不死。集体农庄可给了我啥呀？我有了文化生活吗？连喝个酒都没处去。’

“‘这么说，你的日子很寒碜了是吗？’农庄主席象猛兽一般弓起身子，脸色变得蜡黄。‘你是给农庄干活吃了亏？’

“‘你别冲我叫喊！’瓦西里说着拧起了眉毛。你叫喊什么！用不着对我挑刺儿！我有点东西都是自己干活挣的，从你的农庄冬天连捧雪也要不来。’

“‘是这样……叫别人去干，叫别人去奋斗，你自己进城去？’

“‘我老婆病得要死，’瓦西里脑子里嗡嗡响，气也透不过来。‘得送她进城吧？这不对吗？’

“‘我们给你套匹马去。’农庄主席站了起来。

‘这么说你不放我走了？’瓦西里也站起来问道。

“‘看得出，你是发了财了吧？’

“‘钱我确实不缺。’瓦西里很认真地证实了这一点。

“‘好哇！’农庄主席大声喘起气来。‘捞外快是把好手。你先给我们盖好牛棚，还有俱乐部、暖窖，别的到那时再说。’

“‘盖牛棚？这个你要吗？’瓦西里抬手做了个不敬的手势。

“农庄主席朝窗口转过身去。

“‘咱们的谈话到此为止。你滚吧！党的决议你知道不知道？你认字吧？好啦，不谈了。我们要请你到管委会去，到那再谈！’

“‘好么！’瓦西里把帽子往头上一扣。‘好么！去你妈的……咱们走着瞧！就是你，总也有办法治的！’

“他把门一摔，出了过道，噔噔走下台阶。他气得直抽鼻子，吸烟熏黄的牙齿格格咬着，快步走过大街，惊起了栅栏底下的鸡群。

“‘白费了吐沫……’他嘟哝着擦了擦汗湿的脸。‘明摆着嘛，不来上半升酒，能谈成什么呀！’”

把两位同样引人注目的作家写成的片断加以比较，不可能不感觉到他们很不一样，对现实生活的感受各自不同。

这里有许多差别，我们既没时间也没篇幅一一来分析，所以只想指出一点。与弗·索洛乌欣不同，尤里·卡扎科夫的作品时常有种奇怪的情调，虽说不很明显，隐隐约约，总也还听得出来。这是一种无可奈何的失望情绪，是与小说的战斗倾向背道而驰的。

大家都知道，我们今天的农村和三十年前的情况根本不同了。尤里·卡扎科夫所描绘的情景，是因为农村发生了积极向上的变化才造成的，不管这听起来是多么不可理解。

当然，没有必要在小说中提到所有这些变化，重要的是了解并且理解现实中发生的事情。尤里·卡扎科夫不可能不了解、不理解这一点。

可是，既然作家了解这些，也理解这些，却为什么把一种无可奈何的绝望情绪写进小说里了呢？

或许，这种情绪的产生出乎作者的意外，不是他的愿望？

我感觉，事情恰是如此。

如果我说尤里·卡扎科夫喜欢蒲宁，学蒲宁的笔法，这算不得我的发现。卡扎科夫自己不止一次对我说过这个话。不难看出，是因为深入钻研了蒲宁高超惊人的小说，学到了他那体察入微的艺术家的感受能力，才鲜明地刻画出卡马宁和他妻子的形象，刻画出自然景致的特色。

“瓦西里低下头沉思起来。他想妻子很快要死了，应该钉口棺材，最好早些准备点好木料。”

“阿库莉娜瘦削得厉害，无神的黑眼睛狂乱地观望着，却仍然透着俏丽。她端上饭来，倚到墙上，张大发黑的嘴唇艰难地喘息。”

“前面是条很脏的乱糟糟的路；草垛影影绰绰，一副无精打采的样子；低沉的天空直到地平线是一片灰濛，不见一点光隙，毫无希望盼出太阳。”

用不着争论，这些语句都极生动有力。毛病在于太近似蒲宁，太露模仿的痕迹；无论节奏、词藻、取喻，都一再叫人想起给贵族庄园唱挽歌的蒲宁笔下的形象。

尤里·卡扎科夫用蒲宁的语句而再创造的功夫不足，难免就使自己的小说感染上蒲宁无可奈何的绝望之情的病毒，而这种情调是与作品立意相牴牾的。

从这个例子里应该引出一个重要结论。

尽管任何艺术作品都是生活现象同作者精神的交融，尽管作者的判断，他对世界的看法，他的个性必不可免地表现在作品中而不取决于他的愿望，但决不可由此得出结论，认为作者完全不必操心把自己的观点表达得明确无误，不生歧解。

文学——是个细腻的东西。有时，一点微疵没及时发现，会象皂泡落在镜面上，歪曲了作者的面目。

总之，过分“顺从”地师法蒲宁作品中的形象，使尤里·卡扎科夫一篇很好的小说带上了一种完全多余的情绪。

作家是在通过了火与血考验的智慧的民众面前，提出自己对生活事实的裁决，因此他应该感到巨大的责任；不仅有责任使描写符合现实，而且有责任使作者对现实生活的解释不出错误。

下面我们以《这位是巴卢耶夫》一书为例，从这个角度来考察一下作者对描写对象的态度。这部中篇有一点我很喜欢：这里是在劳动中写人，这里的人物全心全意想着劳动。生活就是这样，瓦·柯热夫尼科夫的书也正是这样写的。它完全不像有些冷僻难读的长篇大作，那里是千篇一律的爱情场面掺上同样千篇一律的生产场面。小说《这位是巴卢耶夫》，写的是作为劳动者的人和作为人的需要的劳动。

我开始读这部书的时候，觉得很喜欢工长巴卢耶夫。可到了末尾他引起我一种奇怪的说不清楚的反感。

作者认为巴卢耶夫是个具备了共产主义社会新人特征的

角色。我是相信作者的，于是又开始重读，目的是弄清楚我究竟为什么不喜欢他。

我发现有这么一段描写巴卢耶夫的文字：

“帕维尔·加弗里洛维奇定了一条规矩：每来一个新人，都一定要同他谈次话……

“帕维尔·加弗里洛维奇认为，在今天这个时代，一个经济领导者对人们心灵应负的责任，不亚于对技术状况应负的责任……在好的人手里，机器的状况也总是好的。而如果机器的状况不好，要修首先得从人开始。

“这就是为什么巴卢耶夫十分了解所有自己属下的人。”

原来巴卢耶夫了解自己的人，最终目的仅仅是修好机器！

接下去又这样写道：

“巴卢耶夫几乎参加了本组工人的所有家宴。他觉得自己这样做，比去出席某些业务会议更加必要。”

倘若巴卢耶夫真心实意地去工人家里作客，同工人一起轮几杯酒，我也许会喜欢他的。可要是一个人去作客另有打算，为了尽到责任，“为了把机器转动起来”，那就完全是另一码事了。

正是解决心灵问题上的这种功利主义，使我不大喜欢巴卢耶夫。

不错，细心读这部作品，偶尔会在巴卢耶夫的举止言谈中隐约感到一种狡黠，一种稍带粗鲁的讥讽。在这背后，他这位经验丰富的领导者隐藏着自己一颗真正善良的心，似乎

出于羞怯而不肯表现出自己的“正面性”。

这位出色的作家敏锐地捕捉到了这一性格特征，依我看以这个特征为基础本可以塑造出我国文学中崭新的非常生动的形象，可惜作者对巴卢耶夫的行为和言教没有给以准确的交代。

我觉得作者过于谨慎，过于担心怕把自己的解释强加给读者。因此对巴卢耶夫的许多话，读者能够随意理解，或者认为出于巴卢耶夫特有的矜持，或者以为是他当真说的。

例如巴卢耶夫对儿子讲到关心人时说过这样的意思：

“每个人都应该爱护别人，为了自己也要爱护别人，因为大家都是为所有的人在工作，大家都是休戚相关的。由此得出一个道理：每个人的道德面貌如何，决定着我的物质福利，生活水平。所以，你要为每一个人去奋斗，如同为自己的个人幸福奋斗一样。”

如果说共产主义教育要求培养同志间的合作友爱和相互理解，要求有集体主义的高尚道德品质，那末巴卢耶夫恰好相反。他摆在首位的是“我的物质福利，生活水平”。换句话说，他求助于个人主义，利己主义。

最后一个词“利己主义”，我在同别人辩论瓦·柯热夫尼科夫这篇有趣作品时，曾尽量避面不用。这个词在我的感觉中是过于厉害，过于刺人了。

可是说来也怪，突然一个维护巴卢耶夫形象的人，也用了“利己主义”这个词。雅·埃利斯别尔格在《巴卢耶夫是利己主义者和官僚吗？》一文中反驳我时宣称：“的确，巴卢耶夫

是个利己主义者，但这并没什么不好。”讲到巴卢耶夫教导儿子的话，雅·埃利斯别尔格写道：“恐怕不需要证明，巴卢耶夫这里以自己的方式表述了‘理智利己主义’的理论，这理论还是大约一百年前伟大的车尔尼雪夫斯基论证过的。”接下去雅·埃利斯别尔格依赖卢那恰尔斯基、车尔尼雪夫斯基、捷尔任斯基的权威，企图证明理智的利己主义是共产主义社会中的一种品格。

要不是我偶然发现了一本书，也许雅·埃利斯别尔格的论据会对我产生影响。这本书是1913年在圣彼得堡出版的，题名是《绅士》（《美男子手册》）。其中有如下一段话讲到“健康的利己主义”：

“绅士的座右铭是——遵循自己的原则、爱好和要求生活，即指获得自己个人的利益和好处。

“毋庸置疑，这种观念是利己主义的，但这是健康有力的人们为取得生活享受的权利所表现出来的自然的利己主义。绅士并不掩饰这种正当的利己主义。而对不如他胆大有力的人们，绅士提供一种假定的道德规范——利他主义；这一利他主义多数情况下变成了虚伪的东西。”

这样评价巴卢耶夫，不只是我一个人。

小说中的一个角色奥丽加·德米特里耶夫娜，有次对巴卢耶夫说：

“您待人和善并不是因为向来如此，而是因为您认为现在和善些最适宜，最需要。”

我觉得奥丽加·德米特里耶夫娜对巴卢耶夫的评价比作

者更中肯，作者硬要读者把他写的这个人物看做是未来的新人。象巴卢耶夫这样的领导者在生产部门不乏其人，描写他们是需要的，只是作者自己对他们应该采取分析的态度。

应当说，远不是所有的人读了这本有趣的书都同意我对巴卢耶夫的看法。

列宁格勒读者伊·谢果列夫的来信就很有代表性。信中说：

“巴卢耶夫到处都去，参加别人的家宴，所有这些并非出自个人的好感，而是出自一种认识：他做为党员领导干部对他属下人们的生活和工作负有责任，所以应该这么做。

“这恰恰不是私心，不是利己的动机，而是受他心里共产主义思想的驱使。他这么做不是为了什么冷静的计算，是出于真心。他认为自己不只是个行政领导，而是自己所有工人的‘父母官’，他们一切的操心事，无论工作、家庭、生活以及个人私事，他都看做是自己的事。他待人诚恳，尊重别人，这在书中许多地方都有鲜明的表现。”

伊·谢果列夫同志是看了我在《文学报》上对巴卢耶夫这一形象的评论之后，寄给我这封信的。看来他似乎不同意我的意见。

可是他在信的末尾又说：

“至于说作家没能始终一贯地非常清楚地表现他这一特点，以致可能引起您那样的理解，那是另一回事了。作家写巴卢耶夫时，反映了巴卢耶夫对自己的看法，也反映了周围人们对他的评价，而作者自己却没有完全理解这个形象，没有完全

交待清楚，不免就产生了误解。”

实际上我同这位读者没有任何分歧。我只须强调一下，作者对所写对象的态度是否清楚，是否令人信服，直接取决于他认识生活的程度，他对描写对象研究的深度。

在思考作者阐释生活的问题时，还有一点不容忽视，就是作者褒贬自己人物所站的思想高度。

有一回我在一个小型影院里看根据契诃夫小说改编摄制的影片《脖子上的安娜》。邻座上有三个姑娘，一边吃巧克力冰淇淋，一边大声交换感想。

电影越往下演，我越感到惊讶。安娜从一个沉静可爱的小姐变成了凶狠贪婪的小人，对她该是谴责，惋惜才对，可这几个姑娘却羡慕起她来。

这是怎么回事呢？

原来出现了远非绝无仅有的情况，导演做了轻率的处理。这表现在他把一部著名作品搬上银幕时，只关心把材料移植到胶片上，完全忘记了要把作者对材料的阐释传达给观众。

在《脖子上的安娜》这部影片中，契诃夫原作里很高的道德境界被一种极为低下的水准代替了。请恕我直言，导演做了庸俗的解释。所以我们三位苏维埃时代的姑娘走出影院时，对于富商驾的雪橇，饮香槟酒的舞会，对从前的“豪华生活”，充满了羡慕之情。

倘如安东·巴甫洛维奇^①在世看到这种情景，该如何大

^① 契诃夫的名字和父称。

失所望啊！

事实上，要一部由人们集体拍摄的影片表现出原作者统一的态度来，比起一个人创作文学作品，那会困难得多。

我记得在导演格·丘赫莱摄制《士兵之歌》时，艺术委员会某些成员劝他说：“你干吗非叫影片的主角死去呢。他是个好青年，是个年轻的战士。让他打完仗回家去好啦。”

说实在的，样片试映时我也曾犹豫不定：也许真的不需要让这个士兵战死，这叫人看了太悲惨了。丘赫莱一连想了三天，三天之后他说：“我不知道为什么，但应该让他牺牲。”只是当影片最后完成的时候，才看清楚这一死才能够准确无误地表现作者对主人公崇高的人道主义态度，从而使所写事件的意义，高出了普通的故事……

让我们再回到开初提出的问题：“机器能否制作艺术品？”

我想不能。

不管这种机器的构造怎样奇巧惊人，里面永远也不会有艺术作品不可或缺的一种东西，就是作者独一无二的心灵。

让·季热里的遭遇比我们的议论更令人信服地证实了这一点。不久前报上说季热里带着自己的《麦塔—马季克》在巴黎街头流浪，出售他创造出来的杰作，一个索价一法郎。

作品中的作者个性——这是一个重要的大课题。遗憾的是我们的评论界还很少研究。

不错，近年来出现了一些文章，研究所谓“个性在艺术作品中的作用”。围绕这一课题发表的一系列文章，都导源于

勃·鲁宁的一篇论文《争论应继续下去》。可是这场讨论浅尝辄止，进展不大。《新世界》编辑部的总结文章，尽管不否认艺术作品中客体的作用，却强调主体的重要性。而《十月》杂志的编辑部文章，不否认主体的作用，但强调客体的重要性。虽然《十月》以严父的口吻教训《新世界》，说它不会写总结文章，但就主要问题论争的情况看，却很象两个朋友讨论某个美女的眼睛：甲说她有只眼比另一只大，乙则反驳说：“相反，她有只眼比另一只小！”

这样收场，确是一件憾事。

如果能够心平气和，不感情用事，不互相讥笑，不对骂为主观主义者，而是选取优秀作品，首先是社会主义现实主义的优秀作品，以新型的公开表现倾向性的具有党性的艺术品为材料，探讨作者积极的思想及其个性如何渗透到作品中去，渗透到作品所有各种要素中去，其中也包括如何渗透到作品的艺术形式中去，如果当时能这样做，那该多好啊。

（三）形式和失形

最后我们该讲第三个要素了，没有这个要素，无论短篇长篇，任何艺术作品都是不可思议的。这便是形式这个概念。

资产阶级学者因为不掌握马克思列宁主义的方法论，面对这个复杂困难的课题，简直可以说是束手无策。例如不久前(1950年)德国哲学家纳·哈特曼这样讲到艺术的形式：

“……我们对它现有的了解，同我们想要知道的比较起来，同它本身的奥秘比较起来，那是微乎其微的。”他甚至说：“……它的奥秘究竟何在，这个问题难以回答。”^①

可见这是个难题，是个费力不讨好的事情，对我们来说如此，对首先要读我这信稿、核对引文的编辑来说也如此。可这个问题又是回避不了的；每个年轻作家，甚至每个爱好艺术的人，都必然要碰到形式问题，就不能不思考它，不能不在工作过程中思索解决许多有关形式的问题。

我第一次接触到同形式有关的问题，还是在大学学习时，在看了伦勃朗创作的名画《神圣家庭》之后。即使你没去过艾尔米塔什博物馆，根据复制品当然也知道这幅画。你记得那是光线暗淡的穷困的小屋，年轻的母亲放下圣经，给睡在吱吱作响的编织摇篮里的婴儿，轻轻盖上被子。一切都很好懂，画得也逼真。只有翱翔在屋顶的小天使，表示出这幅画的宗教主题。

记得我走近的时候，这幅画前站着一些游览者。一位拿着细棒的女士，正讲到这个天使是艺术家照着自己儿子季图斯的样子画的。创作这幅画时（1645年），季图斯才满三周岁。恐怕因此画面上才鲜明地体现出亲子之爱的思想吧……

我仔细一看，发现小耶稣睡得正香，噘着松软的小嘴唇，锁起茸茸的睫毛，嘴角甚至还可见流出的口水在闪亮。孩子睡得那么沉，父亲可以从容地在木工台旁用斧子削一块

^① 纳·哈特曼：《美学》，外文书籍出版社，莫斯科，1958年版，第372页。

木头（这是个惊人的细节，表明画家十分熟悉荷兰平民的生活方式）。

等游览者向前走去，我凑近看看孩子的面容是怎么画出来的，竟不禁为之瞠目。根本就没有脸庞，没有嘴唇，没有睫毛，没有眼皮。面部原是赭石颜料染成的一片粗糙的黄色，上面画了二笔，一道是硃砂，一道是黑色颜料。

我至今还不能明白，这寥寥几笔何以有如此神奇的力量，能造成孩子酣睡的印象。看来是这幅画的所有要素结合起来，才产生这种力量。这里既包括恬静幽暗的色调，也包括年轻母亲小心翼翼的姿势……

这样我头一次懂得了画家要传达景物的印象，不是通过准确地摹写这一景物，而是采用某些别的手段，好比是迂回的办法。

那么，是不是可能有两种艺术呢？也许如果维妙维肖地描摹出孩子睡梦中的面容，会得到同伦勃朗一样的效果。中国画过去不就有两种平起平坐的画法吗。一种叫“写意”（翻译出来就是：表现立意），用大胆而洗练的墨笔点染，象征而概括地表现自然景物，大体上可说遵循伦勃朗式的笔法。另一种叫“工笔”（勤勉的画笔），力求准确地描摹景物，以细腻见长，就其手法来说大体上接近拉克吉欧诺夫。

伟大的中国画家齐白石兼通两种画法，并且掌握了一幅画融合两种笔法的奥秘，然而他还是告诫说：“太似为媚俗。”

我对这个思想深为叹服，说来奇怪，是在伦敦的杜梭女士蜡人陈列馆里。那里有几百个人体模型，分别塑成了皇帝

和高等妓女，总理和伪造钱币的骗子，电影名星和强盗，做工简直可说极为拙劣。其中偶然也有同真人面孔酷肖的。我于是发现一个有趣的现象：蜡塑的外表越是象它的原型，这种毫无生气的酷肖越是引起人的反感。我国优秀画家瓦西里·别罗夫写道：“当然，谁也不会把单纯传达外形（即或酷似得真假难辨）看成是真正的艺术。可是十分令人遗憾，观众、业余爱好者，有时甚至是画家自己，都摆脱不了这种诱惑。这些画家时常因为看到写生画的一顶帽子，便兴高采烈地大加赞赏，那神态叫人看了真想朝帽子吐口唾沫。……”

另一位优秀画家瓦连基·谢洛夫呼应说：“展览会上有梅桑耶的画……这些新画同过去的作品毫无二致。仍然是那么精雕细刻的画法。这点看来很受观众喜爱……正象莫斯科人们说的，一切都清清楚楚……太接近照相的味道，叫人受不了。一张小小的肖像画上，单是花边我想他就得花上一年半的时间。”

总之，仅仅是复制模型，不管做得多么细致巧妙，还远远不能创造出艺术品来。这原因也很简单。要知道一个画家在自己的画布上（同我们在自己的小说中完全一样）所表现的，不只是对象本身，还有画家自己对这个对象的态度，他要表现立意，同时也表现自己的世界观，自己的个性。

当然，有一点是清楚的：对描写对象的态度，作品的立意，不是某种添加物，可以游离于描写之外，也不是打在括弧里的注解或者镶到金边里的书名。

不是那样。作品的立意存在于描写之中。如果艺术家情

动于中，不能自己，那么他的立意，他的态度，他的阐释便会使描写富有生气，渗透到作品的所有方面，表现在他落下的每一笔上，而他的笔墨又是自己独特的，正如手指的纹路一样。

“那结果会是怎样呢？”你要问。“照这么说，假如一座山由四位不同的画家来画，结果要出现四座各不相同的山啦？”

不错，事实正是这样。

画家路德维希·里希特在自己的回忆录中恰是讲了这么一件事：四个人都画一个风景，结果创作出四个各自不同的艺术品。

试问哪一个更象现实呢？

这个问题可以这样回答：如果四个人都富有才华，那么任何一幅画也不会是简单地临摹现实。

为了突出立意，以便传达出自己的观点，自己的阐释，也为了向观众证明自己见解的正确，真正的艺术家总要在某种程度上改变现实——改变它的形态。

维里雅姆·贺加斯在梵蒂冈观赏安基诺和阿波罗的塑象时，有一点令他十分惊讶：第一个塑象他不知什么原因只是喜欢而已，对第二个塑象却感到有种“超人的雄伟”。而安基诺雕象的形体更符合贺加斯认为能造成形态崇高美的那种“美的线条”（见他著的《美的剖析，为明确关于趣味的几个模糊概念而作》），这就尤其使他所获得的印象奇怪莫解。

贺加斯思考这一矛盾的现象，发现创作别尔维特宫的阿波罗雕象的无名雕塑家，有意地把这位古希腊神人的双腿和

胯股不成比例地放大了许多，也就是说改变了正常人体的形态。可阿波罗并没有因此变得丑陋不堪。相反，正是通过变形造成了雄伟的印象，传达出了雕塑家的立意。

我想你没有疑问明白了我的意思。

可是还得让其他读者能正确理解我们的意见，他们之中可能有的人既不写小说，也不画画。所以还应该强调一点：艺术家改变物体的形态，只有在一种情况下才是合理的，那就是改变形态的目的在于深化对现实的认识，在于揭示作者对现实的见解，揭示作者的立意。

如果怀着别的目的改变形态，那便是扭曲现实，是或明或暗的形式主义。喜欢搞这种“肆意变形”的人，在西方比比皆是。试看法国评论家安德烈·劳特是怎样说明塞桑晚期作品的吧。

“这算什么桌子呀？被椅背和滑下的台布隔成两段的桌面边线，成了互相错开的两条直线，按照木工活的起码要求是根本连接不到一起的。这又算什么盘子呀？只有正面的边缘上下成条直线，其余几面全是歪歪扭扭的。就连瓶子也不能幸免，一面是直的，另一面则是鼓出来的，而且画成倾斜状，象要倒下似的……”

这思评论家安德烈·劳特仿佛学着墨守成规者的不满腔调，讥笑他们不理解新型的绘画。

而安德烈·劳特本人对于塞桑的尝试，态度是非常严肃的。他写道：

“塞桑发觉物品的易变，不单在颜色上，在形式上……

尽管属于不同的物质材料，台布、盘子和瓶子却都可以具有同样灵活的形态，其结果不妨说它们不过全变成了一些名称而已。”他还说：“塞桑逐渐发现，人们平时只会看见一般物品表面的颜色，如白色台布、灰色石头、黑色衣服、红色苹果、绿色凉菜，其实在这背面还隐藏着长虹般斑斓的色彩，或者用他自己的术语来说就是‘变调’，这种变调会改造物体的外形，以至于到无法辨认的程度。”^①

这里恰好表现出现实主义者和形式主义者对改变形态的明显不同的理解。对于现实主义来说，艺术作品改变事物的形态有助于说明现实，是认识现实的一种手段。在形式主义者看来，改变形态无非是扭曲事物，使事物纯然“变成一些名称而已”，“以至于到无法辨认的程度”。这里怎么能够不叫人想起睿智的齐白石，他在说完“太似为媚俗”之后又讲了第二句话：“不似为欺世”。

我以为每一种艺术都有它自己独特的合理改变现实形态的方法，每一种艺术的表现手段都有它的一套程式。米开朗琪罗表现出《大卫》的强大有力，是通过出奇地放大他双手的办法。但假如你在自己的小说中这样写：“站着一位漂亮的青年男子，垂着两只大得出奇的手。”——这给读者留下的印象恐怕不会是你所预期的。

无论绘画、雕塑或者演戏，如果是老老实实在地照实描摹，很容易把艺术品变成可笑的漫画。人们偶而使用这种很不可

^① 见F·马西《印象派画家的世界》，伦敦，1961年版，第140—141页

取的办法，是为了把自己厌恶的东西置于死地。

下面便是这样一个例子。

“在这方面很典型的是罗特达姆市滨河街上耸立的雕塑——牺牲在法西斯手里的殉难者的纪念碑。炸飞的钢铁残片远远望去好似一个伤残的人形。由于忽视了艺术的形象特点，结果出现了惊人的矛盾：法西斯反人性势力的牺牲品，自己实际上成了反人道、反人性、反美学的形象。人为地改变事物原型的倾向，破坏形象性的倾向，加上对程式化表现手段的崇尚，导致了无法揭示描写对象所包含的社会的、伦理的和美学的内容。”

我的这段引文的作者，即评论家恩·马拉霍夫，显然只是从照片上看到了这个雕塑品。这个塑像并不是法西斯杀害的殉难者，它象征的是一九四零年被法西斯空军夷平的城市罗特达姆。它也不叫法西斯的牺牲者纪念碑，而是叫“毁坏的城市”。它不在滨河街上，而是竖在一个大广场的中心，确切些说是在一片荒芜中间。法西斯狂轰滥炸之前这里本是许多幽雅的荷兰民房。

一个雕塑品如象恩·马拉霍夫描绘的那样，远远望去好似“伤残的人形”，确实要给人以厌恶的感觉。可是当一群苏联游客（其中有工程师、工人、作家、图书管理员、医生，甚至象棋手等极不相同的人）来参观时，看见塑出的人体中间心已给炸了出来，双臂伸向天空，仿佛想挡住投来的炸弹，无不获得了深刻的印象。

城市被法西斯占领者毁坏得满目疮痍，连心脏都失去

了，却仍顽强不屈，生命不息——这一崇高的人道的反战主题在雕塑家手里表现得异常鲜明。

十分明白，把失去内脏、腔中空空的受难者雕塑得越是一如真人，形同解剖，那末这塑像越是引人反感。

在艺术作品的立意和形式两者之间，总是存在着某种深藏而难以看到的有机联系。在优美的作品中，“主题……深入到形式内部，再从那儿散播到形式的所有角落，给形式以热力和光辉。这个主题具有生命力和创造力，它是直接产生的，而非通过理性；它是同形式相伴而来的，不是独自出现……”^①

你对现象认识得越深刻，现象的新侧面越使你惊讶，那末你的作品的形式便越鲜明而不落俗套。

同时，要想感觉到作者独特的个性，感觉到作者对所写事件或事物的态度，恐怕最快最短的传达渠道就是作品的形式。

你读一下这样一个开头：“在一个司里……噢，最好还是不叫出它的名字吧。”你虽然还不知道作品的情节，不知道它的立意，却会一下子猜到这是果戈理写的。

据我看，在艺术作品中对事物形态做些改变（当然是在一定的合理的限度之内），这不是歪曲事物，相反是善于把握现实的一种标志，是开拓现实中新的方面的一种标志，是给现实定形的方法。

^① 《别林斯基全集》，第5卷，苏联科学院出版社，莫斯科，1951年版，第504—505页。

但这种看法是不是形式主义的复活呢？

不，不是，因为“我们表象的对象和我们表象有区别，自在之物和为我之物有区别，因为后者只是前者的一部分或一方面。”^①而且作家特别要注意到：“每一个人难道不是按自己的意思、按自己的方式去了解另一个人的吗？”^②

我们生来就是如此：一个人对现象的一个侧面看得比较清楚，另一个人对另一侧面看得比较清楚，这个差别任何情况下都不应忽略。综合起来全面地看待事物，这也正是人们的认识过程，无论艺术或科学的认识过程都如此。

由于存在着不同的观察角度和不同的观察方法，不要自我陶醉，以为我在脑海里赋与事物的那种形式、反映出我对事物态度的那种形式，会立即无例外地得到所有的人的理解和接受。

譬如我就觉得某些知名作家、作曲家、画家的作品枯燥乏味。我知道这责任不在他们身上，但究竟问题何在，我分析不透。

的确，比方说有两个共青团员，他们的年龄、民族、生活道路、职业、命运都是相同的，可为什么艺术上的爱好完全不同呢？

为什么格·季托夫喜爱的书中有《欧根·奥涅金》，而尤·加加林爱读的一本书是《真正的人》？同样是有教养的人，他们的鉴赏力又是受什么决定的呢？著名的图书学家恩·卢巴

① 《列宁全集》，第14卷，第106页。

② 费尔巴哈语，转引自《列宁全集》，第14卷，第107页。

金赞同这样一种见解：“如果作者的心理气质同读者的心理气质接近，这位作者的书就会给这位读者留下极深的印象。”

恩·卢巴金引用的是一位法国学者的话，虽然这种看法失于天真（例如我就同样酷爱列·托尔斯泰和果戈理，诗人中我极喜欢叶赛宁和马雅可夫斯基，而这些作家和诗人的心理气质是大相径庭的），人们对艺术作品的感受千差万别，是确实存在的事实，不应该不加理睬。

否定和拒绝别人的形式，这在艺术家自己身上表现得尤其突出。大家都知道，列·托尔斯泰对戏剧深恶痛绝。莎士比亚他是极不喜欢的，而对契诃夫有一次竟说：“您写的剧本比莎士比亚还要差……”

在我们同形式主义这一西方反动艺术的产物做斗争的同时，不由地忽略了一个东西。我以为，我们忽略了问题的另一个方面，也就是失形现象，对此应该以同样的努力进行斗争。

在当今的西方，与形式主义同时还流行着极本否认艺术作品中一切形式的种种理论。

今天绘画中的抽象主义，恰好就是对形式的咄咄逼人的否定。你该记得意大利那些似乎患了狂呼症的女人，她们以号哭尖叫取代了歌唱，你也该记得不成样子的特维斯特^①如何破坏了舞蹈。

英国作家弗朗克·诺里斯宣称：“你们随便闲聊好了，让

① 美国一种现代舞蹈。

自己的风格见鬼去吧。我们不需要文学，我们需要生活。”按照法国评论家马塞·马丁的观点，最有前途的是所谓“直接电影”，换句话说就是没有情节的记录式的自然主义的表现，在“生活措手不及”时把它复制下来。

形式主义和失形现象——这是一个弊病的两个方面。这弊病的实质在于回避自己的思想，在于害怕解释世界，因为世界日益明显地转向社会主义和共产主义；在于不敢从这种解释中引出结论。

一个人如果想要向别人论证使他激动的思想，交流自己认识世界的喜悦，就不能不碰到探索相应的形式这一课题。

小说《战争与和平》开头的手稿，便是这方面极典型的例子。

不过我们还是举一个较近的例子吧。

从《一滴露珠》这本书中我们知道，它的作者弗·索洛乌欣回到了奥列皮诺小住；面对家乡和人们心灵上发生的种种变化，他感到又惊又喜。

于是弗·索洛乌欣决定写一本书，反映这重大的变化。可通过怎样的形式传达自己的感受，表述自己的思想呢？这个问题当时出现在索洛乌欣脑海里，未必是这样明确（再说他已经有了写作《弗拉基米尔小路》的经验）。更可能是这书的立意从一开始便选准了正确的方向。

不过我们还是来考察一下应如何为这本书寻找一个相应的形式，即所谓根据经验作出推论。这里不妨假设由我们来干这件事。

首先我会自然而然地想到写部长篇或者中篇（短篇小说单从容量上看就不合适）。不过越是记实性强，真实性大，直到使用真实姓名，引用集体农庄的表报，这样来叙述实有之事，构思中的这本书的立意才会有更强的说服力。就这本书的立意来说，记实性是最可宝贵的特点。因此，塞进许多虚构成份的中长篇小说的形式，在这里用处不大。

那末我们来看看特写这种形式吧。特写是严格记实而又说理的。这一多灾多难的体裁倒是能容纳许多内容，如片断的生活画面，作者公开的评述。但这里也有一个难处。难处在于这本书的立意要求作者不单做个评述者出现，而首先要做为一个积极的主人公。他自己的经历，便是一个最鲜明的例子，说明在奥列皮诺这个鸟巢里哺育出了怎样的高天展翅的鹰雏。曾几何时弗·索洛乌欣还和同学们结伙游戏，如今成了不同刊物的编辑委员、主席团成员，驰名的诗人和作家。可这些怎么好强调呢，尤其是在特写当中。难道不是很清楚吗，不管他怎样小心而客观地写自己的经历，结果绝不会好，自我欣赏的痕迹一定要把这本书毁掉……

要不也许应该排除所有这些形式，老老实实，直捷了当地写一篇自传？

现在我们请弗·索洛乌欣自己来谈谈吧。

在这书的开头，作者同朋友有这么一段对话。

“好啦，现在你说说正写什么呢？”

“写一本书。”

“中篇小说？”

“不——不全对。”

“长篇？”

“不是，这绝不能叫长篇。”

“啊，我明白了。你又在写特写。”

“未必……”

“那末看来这是自传体的啰？”

“这要看怎么理解自传了。要写好自传，不能不讲到一生中接触到的许多人。自传不在于描写自己一个人，而是要写你在世上看见的喜欢的一切。”

终于，立意体现在一种确定的对作者来说恰到好处的形式中了，虽然它目前在我们这里还是比较少见的。这是一种较为自由随便的讲述方式，既有抒情插话，又有收成的数字；既有童年的回忆，又有特写的场而，别致之处有些象拉基舍夫的《游记》，又好似十九世纪初英国作家赫兹利特式的叙述体。这种形式兼蓄诗情和政论，作者面目通过他的议论很容易辨认出来。

我们分析了同形式有关的一个最简单的问题——体裁的选择。这件事一般说并不构成困难。再说情况往往是这样：不是作者寻找诗神，而是诗神寻找作者。当然，形式问题不是选择好体裁便万事大吉了。在创作过程中艺术家每前进一步都还得解决许多有关形式的复杂而具体的问题。

我这里讲到体裁问题，不是偶然的。我深信，只有当艺术家十分明确应该用哪种体裁（甚至一种体裁内的哪种格调）表现某一主题时，创作才能走上正确的途径。虽说如此，却

常常可以碰见这样的剧作家，他们写好了电影脚本但说不出脚本的最一般的体裁类型，即不能肯定形式上是喜剧、悲剧，还是正剧。不久前我看到一个脚本，甚至起名叫《为电影院写的剧本》。所以会如此，并不是因为剧作家们腻烦了塔莉娅和梅里波美娜^①一对姊妹，转而倾心于一位不曾相识的新诗神。依我看原因要简单得多，无非是某些剧作者形成了一种意识，以为他们的产品仅仅是“半成品”，至于要赋予它完美的形式，那纯粹属于导演的事了。^②

不能正确选定体裁，在大艺术家那里也时有所见。

五十年代初，米哈依尔·左琴科给我们编辑部寄来几个新写的短篇故事。我马上读起来，可越读越感到失望。

我非常喜欢这位作家，从他那儿学到不少东西，但他这几篇小说却一篇不如一篇。

这几个短篇是左琴科计划创作的一本书《精采的答案》里面的一部分。根据作者的想法，这本短篇集应是作者同各式各样人物的谈话。他向所有的人提出了一个共同的问题：“什么东西使你最感惊讶(或奇怪)，并因此使你十分激动？”答案五花八门，涉及许多方面，于是左琴科打算分成几个部分：“我们今天”、“过去”、“很早以前”等等。

所以这里问题不在于题材。所有的短篇都没有个性，没

① 希腊神话中代表喜剧和悲剧的两位女神。

② 再说制片厂无意中也鼓励了脚本体裁无定这一现象。制片厂选题计划规定的体裁，除喜剧和悲剧之外，还有“儿童片”、“惊险片”。似乎儿童片便不能是喜剧，而惊险片既非喜剧、悲剧、也非正剧。——原注

有定型，缺少相应的形式，好象有点拘谨……

为了能让你自己判断，我引用其中一篇的开头。那大意是讲处于未来的齐姆梁人造海岸的一个大镇上，有位年迈的庄员，担心海水会渗入地下，将来人造海可能干涸（故事是以老人的口吻写的）。

“我们的村镇正在引水区里。按照建设计划说，它将来恰巧是海底。

“我们不得不从引水区搬迁到一个新地方去。

“我们有些木房拆开了运走，有些小屋囫圇个地搬迁了。拖拉机用吊车把房子提起来，放在压路机上拉走。

“一切损失都补了我们钱。一个板棚，一口井，一棵树，凡是带不走的都作了价。

“到了新地方，我们把房子盖得挺漂亮，挺结实，也不象从前不少人家挤在一起。

“可我觉着惊奇的倒不是这次搬迁。我惊奇的是造海的人们指给我们看，将来的海边能在什么地方。

“这么一来，我们许多村镇和庄子就给自己靠边的大街起了名字，叫滨海街、海岸路。”

读了这篇小说，根本看不出作者是米哈依尔·左琴科。

我实在无法理解，这位作家自己创造了丰富多彩的幽默的修辞艺术，可以说已是运用自如，可为什么竟想把明显的幽默题材硬塞进严肃的形式里去。米哈依尔·左琴科本人是这样解释的：“今天现实中的某些问题（和平运动、战争贩子），无法‘塞进’普通的小说形式中去。说得更厉害些，这样

的小说会是很牵强做作，叫人不能卒读。”看样子作者自己也感到这种解释未必准确，因为不久他就要求不要发这几篇小说（那时小说已经被称做“原稿”了），并且说准备彻底改写。

时光荏苒。不久以前我在米哈依尔·左琴科谢世后出版的一卷集中，读到一个短篇《23.8》，发现里面有一个熟人。

“从前有个上了年纪的庄员，和他老伴住在庄子里，就是现在齐姆梁海的地方。

“三年前这个庄子按照建设计划正好属于引水区。人们不得不迁到新地方去，以免剩在未来的海底里。

“老婆子面对这么巨大的变化，心里很不是滋味。可是费道尔·费道洛维奇老头对这事表现得挺镇定。他去看了看新地方，觉得满意，便悄悄做起搬迁的准备了。

“说实在的，看到拖拉机用吊车把他那间小房叼了起来，放到压路机上拉到二十公里远的地方去，他并没有流露出吃惊的神气。但是搬迁中有一个小事倒确实叫老爷子惊讶不止。到了新住地，建设者们给居民指出了将来这海水的岸边落在哪里，老头一听感到太神奇了。

“就因为建设者们这么一指，我们这位老头大为惊奇。他走遍了新住地的许多庄子和村镇，发现到处都划定了将来海水的边界。由于海岸划得十分准确，有些村镇早就给自己靠边的街道起名叫‘滨海街’了。”

显而易见，前后差别是很大的。

这里改变了排除作者声音的第一人称叙述方式。

开头两行隐约地模仿了传统的开篇方法：“从前有个老头

和老婆……”。这使读者一下子就感到叙述是采用善意而诙谐的语调。

下面有一句貌似深思熟虑的话，“人们不得不迁到新地方去，以免剩在未来的海底里”。它给整篇的叙述定下了一个从容不迫、侃侃而谈的架式。我们越往下读，越明显地感觉到人所共知的“左琴科式”的善良而机智的格调，几乎是如闻其声，如见其人。

当然，即使改写之后的小说，也没能达到左琴科优秀作品的水平，不过这已经不是形式的过错了。

总之，艺术作品中作者的个性及其对现实的评价，是通过形式表现出来的，通过形式才能辨认。

与此同时，如果从一定时期里创作的许多优秀作品中能够分析出某些共同的相似的形式方面的特点，那么这些共同的形式特点所能说明的问题，便远远超出了一个作者的个性。

这些共同的形式特点综合起来表现为某些规律和成法，决定着占统治地位的风格；它同艺术作品的内容一起，反映着主导的社会倾向、时代的精神。

艺术风格归根结底是从生活的物质条件中产生的，但它获得自己完整的形态是在优秀的艺术作品里，并且又反转来回到生活中去，返回到产生了它的人民的生活中去。我们随处都可见到一种风格的典型特征，如在建筑物的正面装饰上，在汽车车身的流线型式上，在瓷碗的图案上，在衣服的剪裁上，在鞋跟的式样上，甚至在人们讲话的习惯上。

一种艺术风格十分兴盛而有它固定的规律和成法，并不妨碍相反是有助于鲜明地表现作者个性。以一种固定的风格做为背景，能够更突出地看到与习惯的方法不同在什么地方，更容易确定摆脱成法的合理界限，更有把握肯定探索新形式的正确方向。以一种固定的风格为背景，又可以更清晰地看出某一时尚的可爱之处，以及它偶然带来的丑陋和过分，更强烈地感觉到模仿的缺乏生气。

社会主义现实主义本能地同那种无动于衷的反射、映像格格不入，它的主要特点便在于必须做出进步的社会主义的阐释。

由于这种令人信服的易于接受的阐释不可能离开形式、越过形式来实现，那就自然地期待着在作家们的创作中，探索适应新内容、新阐释的新鲜形式，应该占有相应的地位。

可惜实际情况并非如此。

造成这种局面的原因，是有太多太多的人企图把本质上是创新的社会主义现实主义，塞到旧的形式里去。

“现代的俄罗斯作家，至今大多数还穿着果戈理和普希金的‘外套’，其中也包括肖洛霍夫和特瓦尔朵夫斯基在内。倒还过得去，并不显得瘦小，读者也不抱怨。外套嘛，总还是自己的呀，是俄罗斯的，不是别人的，道理就在这儿。”

这几句着实振聋发聩的话，是领导美术研究院多年的画家阿·格拉西莫夫，非常严肃认真地写出来的。

就在前些日子，我曾同一个人谈话，他觉得莫斯科会议大厦那样庄重那样现代化的形式，同伊万雷帝的像摆到一

起，简直是一种褻渎。这种形式他认为是“外来的”，“非俄罗斯”的。象他那样以为只有花岗石宫殿带着粗大圆柱才是俄罗斯形式，并非是绝无仅有的怪人。这里有一封信为证，是一些以现实主义态度考虑问题的建筑学家在《真理报》上发表的（见1962年5月11日的报纸）。

非常遗憾，没有一种仪器可以测验出形式上的保守派给我们的艺术、我们的人民造成了多么巨大的损失。而只相当于一小部分精神损失的数以百万计的物质损失，倒还能够估算出个大概来。例如可以估计一下三十和四十年代莫斯科新建楼房里那些笨重而毫无意义的花岗岩料二层楼道的成本花费了多少，高层楼房和旅馆里那些青铜和橡木的室内装饰又花费了多少。

列夫·托尔斯泰独具卓识地指出：“广阔意义上的艺术，渗透到了我们生活的一切方面，我们则只是把这一艺术的某些表现称之为艺术，是在较为狭窄的意义上理解这个词的。”^①

有人极力把形式禁锢在旧传统的狭小天地里，他们这样做不仅影响了艺术的正常发展，而且阻碍了艺术趣味的提高，致使在我们生活的许多领域中，一再出现不顾形式的现象。

失形弊病的苦果，我们每走一步便可以感觉到，譬如粗笨的家具、单调乏味的服装款式和颜色、粗糙的碗勺、拙劣

^① 《托尔斯泰全集》，第30卷，国家文学出版社，莫斯科，1951年版，第66页。

的玩具、食堂里俗气的摆设、臃肿拖沓的长篇小说——它们的根源都是一个。

我不愿在这里摘引不成形式的小说，这样做太乏味而又无益。你自己可以毫不费力地找到这类短篇小说。它们主要的区别于一般的特征，就是枯燥得催人欲睡。读这种小说，离不开提人精神的别针。

为了说明问题，我们倒更需要这样一个短篇，它几乎就要完成，可以说处于成形和不成形两者交界的地方。作者差不多接近完稿，人们已经能感觉到清晰的雕琢过的形式，仿佛呼之欲出，也许只要再抄一遍就大功告成了，但是由于某种原因这个工作没有做，结果在这篇颇有意思的小说中，尽管有许多东西是清楚明白的，甚至猜得出更多的弦外之音，读来仍然不时地碰到失形的现象。

我以为列昂尼德·帕先纽克的短篇《台风的眼晴》，就属于这一类功亏一篑的作品。

作品一开头，是无线电报话员通知渔业农庄的队长涅维德罗夫，台风即将袭来，须要采取措施。

“我要什么措施呀？……让农庄主席去采取措施好了。”涅维德罗夫说。由于对话是照实直录的，形式上没做任何加工，没有溶进作者的品评，所以主人公显得一肚子怨气，对人们毫不关心。从下文来看，情况其实并非如此。

写短小作品的作者，没有许多时间可以摇来摆去。重要的是从开头就定准调子，使读者体会到作品的形式，好比是同读者商定作者对生活抱怎样的态度，他用怎样的方法来阐

释生活。

写完涅维德罗夫同报话员的对话之后，作者接着描写主人公过去的生活。我们得知涅维德罗夫出生在克尔恰。战后（他是在远东作战的）他同妻子索尼娅在千岛群岛的某岛屿上已经住了十五年。他们有两个孩子。孩子寄养在克里米亚涅维德罗夫的双亲那里，索尼娅也正准备回老家去。在千岛这里她总生病……

在短篇小说中不厌其烦地大写生平经历，叫人感到好象是没有及时拆除的脚手架。这样引开来交代生平，常常并非出自必要，从而带来一些典型的特点，即结构紊乱，形式残缺。

清晰明确的形式总会提醒你，应该在哪些引人注目的情节中十分自然又不知不觉地分散着交代出主人公过去的情况。

讲完过去的经历，作者便叙述故事了，这其实才是小说的开头。

涅维德罗夫回到家里，看见了窗外的热尼娅·拉伊德——“当地的美人鱼”。“她长得娇嫩，恰似一条美人鱼，十八九岁的样子。”作者这样介绍。她原在某处读书，如今回到母亲这里什么事也不做，穿双凉鞋，脚趾甲也是修过的，挎着漆皮手提包，在码头上闲逛。

涅维德罗夫知道，“正是他这个三十八岁的汉子不知为什么中了她的意。”不过很快就解释了为什么。有一回在码头上偶然相遇，她对他毫不掩饰地说：“我喜欢狠心的人。”涅维

德罗夫把她撵走了，但朝她的背影望了很久。“红色的凉鞋攥在她的手里。她用白嫩的给水泡皱了的脚跟，踩在空蟹壳上，轻微的断裂声同潮水的低语融合到了一起。”

这长句的末尾虽然稍嫌牵强做作，不过从词序的倒装和人称代词的重复使用上，你不会听不出一一种生动的语调。这语调终于渗透到全篇之中，成为我们认识作品形式的一把钥匙。

从这一语调中听得出，涅维德罗夫本人对这个修了脚趾的美人鱼也不是无动于衷的。但作为一个性格完整、心地纯洁的人，他进行着自我斗争，尽力不屈从于诱惑。他性格的力量决定了他在内心斗争中的顽强。这位队长精神上很痛苦，了解他的心情，回过头来现在就很容易解释为什么同报话员讲话时他那么暴躁易怒。

可是作者在写他同报话员的对话时，没有找到相应的叙述形式，应该通过叙述的形式暗示出来：这里不全由于人物阴郁的性情，还有更深刻的原因。结果读者给弄糊涂了，只好在浅水中浮游，何况涅维德罗夫的性情确并不怎么好，难怪给他想出了这么一个阴郁的姓来。^①

在接下去的一些细节中，我们看到了相似的情况。作者本来应该找到一种表现形式，把涅维德罗夫的“内心痛苦”渗透到他的日常生活中去，渗透到初看起来同他内心的思索和情感毫不相干的事情中去，可是作者却好象忘记了这篇小说

① 涅维德罗夫一词词源含有“阴雨天”的意思。

的主旨，意心不在焉地向读者讲起了杂七杂八的闲话。

下面一个情节同样证明了这一点。

涅维德罗夫出海打鱼。作者又忘了主要的东西，想给读者讲讲怎么捕捉神秘的鲑鱼：“大网里鼓鼓地挤满了鲑鱼，连网口都难以打开。倒鱼时每次都得抖下挂到网眼上的鱼，用钩子捅，好让鱼能流出来……”

罗列生产过程本身而与作品主题、立意毫无关系——这是失形弊病的又一个典型标志。这时支配作者的根本不是什么艺术上的考虑；他要么是为了照顾一下“劳动主题”，要么是为了满足自己炫耀专门知识的虚荣心。

其实，如果不忘记小说的主题，如果能在捕鱼的同志们中间，在紧张的情节当中表现主人公，那么是会写出一个精彩的绘声绘色的劳动场面来的，因为事情发生在太平洋的渔帆船上，在风暴即将袭来的时候。

不错，作者也有所察觉了。他透过涅维德罗夫的眼睛观察周围，然后写道：“在远处靠近中国和日本海岸的水面上，离我国的滨海区和萨哈林岛不远的地方，飓风已经展开了翅膀。这里还比较平静，于是觉着整个世界都是平静的，每个人的心境也十分安宁。可是人人心里（至少在岛上如此）实际上无不悄悄蠕动着有一股风暴。于是整个世界便也象有一股风暴的潜流。”

可接着渔船就回到了码头，前面那段引文徒然只成了一番含混不清的表白。

涅维德罗夫离开码头没有回家，却去找一个老大娘卢基

尼奇娜。但为什么突然去找她，暂时还不清楚。让我们看看主人公干什么吧。也许他的行为会帮助我们弄明白这一点。

起初卢基尼奇娜给他讲了自己儿子阿纳托利淹死的经过。她是用这样的语言讲的：“我说：孩子呀，你甭出海了，让大海见鬼去吧。他说：不行，妈妈，我得去挣钱啊，因为你要治病。他对我说，啥时候我头疼，他带我到大陆上去看医生。”作者接下去说：“涅维德罗夫不止一次听卢基尼奇娜讲这件事，事情实在惨不忍闻。他全神贯注地听着，因为海上的灾难可能降临在任何一个身上。在灾难降临之前，应该能嗅出它的气味，看出它的颜色。应该知道这灾难会给出海的人带来什么，又会在岸上引起怎样的反应。是啊，在岸上会起怎样的反应啊！”

涅维德罗夫通知老大娘说马上要来风暴，说完就走了。

最终我们也没弄明白他为啥去看望卢基尼奇娜，他和阿纳托利过去有什么关系，他内心悄悄出现的风暴是减弱还是加剧了。更主要的是作者何必在自己拖沓的故事里又引出一个新的人物来。

我们再看看卢基尼奇娜那段话。文学作品中的人物语言，一般都不是“自然主义”的照录，不是速记式的复制。作者在把生活语言写进小说时，总要进行艺术加工，即突出一些词语，删削一些词语。作品如果获得了确定的表现形式，它会帮助你在讲某个题目的段落中正确地选择语词，也会帮助你掌握人物语言个性化的分寸。《台风的眼睛》这个短篇的作者没有做到这一点，原因就在于作品的形式游移不定，卢基尼

奇娜那段速记般的讲话，给人造成作者有意讽刺的印象。

涅维德罗夫和作者关于“海上灾难”的思索，表现出失形现象的又一有趣而典型的后果。

材料如果得不到作者确定的明晰的形式，它就要自发地演化成某种形态。而偶然得来的形式，与主旨无关的大小形式，犹如一股大水，如果不用堤坝的明确界限加以限制，它就随地漫流，钻进所有的水坑和深沟，结果会出现一条奇奇怪怪偶然形成的河道。

这里也是如此，关于海上危险的议论同上下文义极不和谐，突如其来地“形成”了某种多余的马尔林式感伤的曲调。表面上似乎思想很深刻，仔细一想，不是那么回事，而且堆砌了一些空洞无物的词藻，象“惨不忍闻”，“全神贯注”之类。

回过头来看作品。

从卢基尼奇娜家里出来，涅维德罗夫遇见了热尼娅的母亲玛特廖娜，是个又高又胖的女人，面孔很象军事家库图佐夫。让人物街头相遇，是为了玛特廖娜有个好机会讲讲自己不幸的家庭生活。她丈夫是个皮鞋匠人，原来特别能扯谎骗人。热尼娅还没出生，他就跑回亚美尼亚的老家去了，过了不久亲戚来信通知玛特廖娜，说他去世了。作为证据，随信寄来一张她亡夫躺在棺材里的照片。事实上，来信和照片纯粹都是骗人，鞋匠以为这么一来就可以摆脱家庭的束缚了。涅维德罗夫听着玛特廖娜的话，把她同卢基尼奇娜加以比较，心里想：“……她们两个太不相同了，可她们的子女，阿纳托

利和热尼娅，性格上行为上倒有的地方很接近。真奇怪，是怎么回事呢？……”

读到这儿你不由地会想：也许正是在这里隐藏着作者内心深处的宗旨？也许他想去卢基尼奇娜家是由于她的儿子在某些方面很象热尼娅？真奇怪，是怎么回事呢？……

根据作品内容而决定采用的任何形式，都要求遵循一条规律：严格节约艺术手段，严格选择艺术手段。这一规律适用于短篇小说的一切要素，直到小说中人物的数目。

要是短篇塞满了次要人物，目的仅仅是给主人公“伴奏”，那末这也是失形的一种表现。

应该强调说明，这里的问题不在于“有效系数”很低的人物绝对数量是多少，而在于这些人物是否确实需要。在蒲宁一个篇幅不大的短篇《卡齐米尔·斯坦尼斯拉沃维奇》中，既有穿着镶金边的油污制服的年轻看门人，又有喝醉酒的一位先生，高喊整个俄国的有识之士都认得他；既有说话时带着莫斯科人敏捷劲儿的侍者，又有一头卷曲白发的格鲁吉亚人，他洋洋自得咬着烤肉串；既有大口大口嚼梨的女郎，又有弓着腰身的马车夫；还有一个很象《狂人日记》里蹩脚演员的老头。但所有这些人物不是妨碍，而是帮助我们感受到主要的东西——卡齐米尔·斯坦尼斯拉沃维奇的孤独。

作者在引进“陪衬”人物时，应该找出描写到何等详尽程度的合理界限，使之同作品整个结构协调一致。清晰明确的形式有助于找到这一界限。

在伦勃朗的《浪子回头》这幅作品里，一共画了六个人，

其中每个人着笔多少的比例都异常鲜明。

卢基尼奇娜这段情节作者描写得过细，以致变成了短篇小说中的一篇独立的小小说，过分冗长而又无关宏旨。倘如作者能勤奋地对自己作品的形式做些加工，他自然会大大压缩这一情节，或者完全删去。

再往下看我们的主人公。

同玛特廖娜谈过话之后，涅维德罗夫进了食堂。这里他见到了普里兹马佐诺夫。这是个半秃顶的大胖子，用作者的话说，“受过教育可尽干些鸡毛蒜皮的事，不肯出力气”。普里兹马佐诺夫讲起自己不幸的家庭生活。他的妻子成了“市侩”，他就离婚了。“你从前的老婆为人如何我不知道，你可是个地地道道的市侩，小市民，不堪救药！”涅维德罗夫心里这么想。但是我们感觉，他得出这么绝对的结论，是缺乏根据的。无论是普里兹马佐诺夫酒后的议论或行为，都不足以说明这一结论。

不过我们还是不同作者争论吧。

《同普里兹马佐诺夫的谈话》这一节在另一个方面对我们有所教益。通过这个例子看得很清楚，在一部缺乏清晰形式的作品里，形象和比喻都会黯然失色，显得琐细、偶然，没有说服力。

涅维德罗夫和普里兹马佐诺夫分手后，走出食堂看到这样的景色：

“天空还留有最后一线光亮，真象一只眼睛。它一闪一闪，发出磷光，叫人想起普里兹马佐诺夫送进嘴里的一颗鱼子。

它显出一种朦胧的淡蓝色，带着寒意，充满阴雨的气氛……”

一个喜欢千岛不亚于家乡克尔恰的人，怎么竟会产生如此荒唐的联想，它丝毫也无助于使读者预感到危险的降临。

有时作者又跳到另一个极端，追求比喻的华美：“尖顶火山姿态幽美，仿佛是用清脆的浅蓝洋瓷吹制出来的。”以洋瓷做比，这里显然不妥，且不说洋瓷产品是烧制的而不是吹制的。

当然，一件东西可以和几百个不同事物比较。而几百个比喻中每一个都有它的价值，在一定场合可能成为唯一需要的譬喻。那么在众多的比喻当中应该选择哪一个呢？在这方面，最为准确可靠的技术检验标准，就是明确规定的作品形式。不仅如此，清晰的形式有时还帮助作者的联想选择正确的方向，能象某种音叉一样提高作者的分寸感，掌握艺术上的火候。如果列帕先纽克在作品形式方面达到了成熟阶段，恐怕他不会留下这句话，而要从小说中删去：“嘴唇贴到茶杯边缘，象章鱼的触角紧紧吸在上面，响起一阵咕嘟声，普里兹马佐诺夫满意地咂咂嘴。”

没有一定形式的作品，它的比喻，都无助于完成创作的主要任务，不能使人们更加深刻地认识事物。这些比喻总带点“傻气”，失之浮浅，不过是偶然记录了事物表面的相似之处。

热尼娅的母亲玛特廖娜，长得象库图佐夫。作者十分强调这一点，甚至说她一只眼上也包着黑布带，人们在大街上朝她喊：“万岁，库图佐夫！”

这一切的意义何在呢？这个比喻又怎么帮助读者理解玛特廖娜呢？恐怕就是库图佐夫本人，也理解不了吧！

小说接近尾声了。

涅维德罗夫在回家的路上碰见热尼娅。热尼娅先讲了普里兹马佐诺夫向玛特廖娜求婚，然后出乎涅维德罗夫和读者的意外，要求收留她到渔船上去干活。虽然姑娘真心诚意地说：“国家需要鱼，我就该干这个。”涅维德罗夫却拒绝了，显然是怕同年轻美貌的姑娘一起干活受到诱惑。

家里又出现了新的意外。妻子索尼娅决定不回老家克尔恰，而要写信叫孩子们来。“今天她定是出了什么事，思想也变了，但他又找不出原因”，作者这样交代。

读者们，说实在的，我也找不出原因来。

不过索尼娅的决定给涅维德罗夫增添了自信心，于是他决心吸收热尼娅到渔船上工作。

小说的尾声不仅是讲台风，也暗示着涅维德罗夫内心的风暴，使用了乐观的语调。

“直到最后几分钟，涅维德罗夫还盼着大风把灾祸吹走。现在他不作非分之想了，他振作精神，重又感到聚集起了浑身的力量，

他出门走到台阶上。天空已经沒有一丝光亮。什么样的‘眼睛’都不见了。面目模糊的黑色台风，铺天盖地向岛上袭来。”

我求列昂尼德·帕先纽克原谅这样解剖了他的作品。如果整个通读一遍这篇小说，当然印象会好得多。从作品中感

觉得到作者熟悉所写的对象和地方，主人公的形象很吸引人，细节写得准确（例如涅维德罗夫遇见热尼娅时，总把手往自己工作服口袋里塞，还一根接一根地拿出火柴来用手折断……），最后还有一点，小说的主题很好。

但是，倘如作者努力赋与小说严整清晰的经过雕琢的形式，那末作品定会比现在高出许多。

“说来说去，这个讨厌的形式照你的理解究竟是什么东西呢？”我听到有人不满地问。“这个形式或许是一只神秘的口袋吧，只要能够找到它，把内容往里一装就成了。”

依我看，形式就是某类艺术所拥有的艺术手段的总和，这些艺术手段能使作者在描绘事物的同时，表现出他对描绘内容的态度。

因此用不着去寻找什么“口袋”。而是应该在自己身上培养对事物明确而强烈的自己独有的态度，然后努力把它表现出来。那时形式必然要应运而生。当你对事物还淡然处之的时候，当你对事物还没有确定清晰的态度时，你最好不要动笔。最好再等一等，再生活一段时间，再想一想。

要知道审美的享受不仅仅是感到事物之美。在感受事物之美的同时，还要感到形式之美。

感觉出白桦树丛之美，这还不是审美享受。而当你喜欢库英吉画的《白桦树丛》时，你才是获得了审美的享受。

你越是清清楚楚感到形式恰到好处地起着组织作品的作用，感到它同内容的有机联系，越是在观察艺术作品时能深入体会形式，发掘它的本质所在，那末你得到的审美享受也

就越大。

当我问自己为什么喜欢莫斯科透明的会议大厦的雄姿，纽约螺旋状的加根赫伊姆绘画馆，或者罗马车站广场上的斯达采奥·德尔米，回答并不困难：因为我感觉到了形式的合理和适宜。

弄清楚形式是怎样构造出来的，便可以激发起审美的享受。这方面有一个最简单的例子，就是歌曲中一些叠句的反复重唱，这种反复会刺激人放声歌唱，刺激人寻求节奏。

艺术地认识世界——这是审美享受的不可缺少的组成部分。正是通过了蕴含着作者褒贬的形式，你才能深刻地积极地认识世界。

这样领会艺术作品，当然不是一下子便可做到的，为此需要有很高的艺术鉴别力。

但是不可由此得出结论，说我们只应该使用粗糙的形式。

我们的艺术，不能去迁就所谓“中等”的、“一般人的”、“普通人”的水平，而应是教育一般人，培养他们具有在建设共产主义的宏伟纲领中指出的高尚的精神品格。

西方许多理论家用怀疑的眼光看待艺术的教育作用。例如利罗切教授写道，艺术教育人的能力“不会比几何学更大”，而且“难以理解为什么艺术应该做这件事”。

我们则相信艺术具有教育的作用，我们知道自由和美将年复一年越来越有力地激发人们的劳动热情。

我的信拖长了，而这个题目是没有完结的。

冒着被人怪罪我失形的危险，还是到此打住吧，最后让

我引用伟大的英国人查尔兹·达尔文一段话作为结束。

“如果我能够第二次度过我的一生，”他在自传中写道。“我一定给自己立下规矩，每周至少一次读诗和听音乐。那样我大脑中现已衰退的部分就会保持住自己的活力。失去这种爱好，便意味着失去一部分幸福，很可能有害地影响到智力，更可能影响到精神品格，因为这削弱了我们个性的情感方面。”

（白春仁 译）

二、人物肖像·性格

短篇小说中的主要人物(即作品的主人公)是素材和主题思想交织的中心，是它们形成完整统一体的成果。

我在写最初几篇短篇小说时，对此是不了解的。当然，我那时也是依据了一条重要而必不可少的原则的，那就是：小说写来应该妙趣横生。这条原则本身是无可非议的，但我向这个目标前进时，却走了一条弯路。我总想通过离奇的情景和情节上的一些噱头来引起读者的兴趣。我把一个个令人费解的纠葛和莫名其妙的事件搅成一团，最后，弄得我自己也如堕五里雾中，无法自圆其说，都不知道该如何处理我那些层出不穷的人物了。有一次，我绝望之极，拿起一本契诃夫的集子，发现一篇短篇小说的标题颇符合我当时的心情，这就是短篇小说《悲伤》。我欣喜地读完后开始思考起来，契

河夫通过什么引起了我真的、由衷的兴趣呢？车夫姚纳运载客人，总想对人们诉说丧子的心情，这有什么“有趣之处”？究竟是怎么回事呢？我一直未能找到答案，后来我重读了高尔基的短篇小说《大灾星》才领悟了。在小说的开头，一个似乎永远失去了人的模样的人，在小说结尾时却突然向你表现出他全部的心灵美。

这篇作品的主要感人之处，不是情节安排得巧妙，而是主人公的形象——你在作者的帮助下开始对这个人物逐渐有了更深的了解，开始在他身上发现了新的、意想不到的特性。你一页接一页地读下去，一个不幸的女人的形象便仿佛在一道神奇的光线照耀下越来越鲜明地显现出来，于是在你的脑海里，好象并不是由于作者的引导而是自己产生出一种想法：“人——是多么伟大而卓越的生灵。尽管他一贫如洗，饥寒交迫，尽管他身遭诽谤，蒙冤受屈，而心灵，倘若仔细观察，却仍然是纯洁而完美的。”接着，你就会想起贯穿高尔基全部作品的思想：人！这个字听起来多么令人自豪！这就是说，你通过艺术形象，通过人物，领会了小说的主题思想。抽象的思想在文艺作品中长出了血肉，变成了人，正是这一点使文艺作品有别于哲学论文。艺术家创造的成果——就是变成了人物、角色，“他们时代的一定思想”^①的代表者的主题思想。即使你很久没有重读《套中人》这篇小说，甚至忘记了别里科夫故事的全部细节，但是只要想起这篇短篇小说的主题思想，

① 见《马克思恩格斯全集》，中文版，第29卷，第583页。

想到那些害怕新事物的人，便立刻会有一个弯腰躬背、穿着胶皮套鞋、大衣领高高竖起的胆小怕事的人的形象，出现在你的面前。

我认为，人物越能清晰地表现主题思想，主题思想越多地体现为人物，这样的作品艺术性就越强。

反过来说，“偏移出”主题思想的人物性格，就象有一种颜色没有套准的多色画一样，叫人看了不舒服。

阿·费先科在他的短篇小说《到区委去》中这样描写一位区委书记的外貌：

“他的脑袋硕大而沉重，两鬓开始发白，头总是微微偏着。左眼上端正地蒙着一个黑丝绒眼罩；可右眼却神采奕奕，机敏锐利，闪闪发光，不时眯缝着，好象在询问、提出要求。”

我们完全可以提这样的问题：如果这位书记脑袋没有那么“沉重”，而且是有两只正常的，而不是一只“不时眯缝着的”眼睛，那我们对这位精明强干的区委书记的看法不是会更好一些吗？

不能说阿·费先科根本不会描写人物的外表。就在同一篇小说中，他用下面的一些词语来刻画集体农庄主席：“一看见莫斯科人牌小汽车^①，马克西姆总是感到吃惊：库兹马·彼得罗维奇竟能把自己肥胖笨重的身躯挤进车内，竟能在那里握方向盘……”这一切都描写得绘声绘色。可惜这些描写都白费了劲，因为库兹马·彼得罗维奇的胖瘦跟主题的发展毫

① 莫斯科人牌汽车是一种体积很小的汽车。

无关系。

了解人，并且把他塑造为短篇小说中的人物——这是一项非常重要的课题，解决它远不是对你周围那些活生生的人作一种简单的、自然主义的“临摹”所能奏效的。

写到这里，作家维·马托夫^①打断了我一下，提了个问题：“原型究竟是什么？”（《新世界》杂志，1953年第9期）。他接着说：“难道列夫·托尔斯泰是先构思了娜塔莎·罗斯托娃的性格，然后才在妻妹贝尔斯（即以后的库兹明斯卡娅^②）身上发现了那些对已构思出来的娜塔莎的形象很合适的特点，再把它们固定下来的吗？当然不是。”为了证实这一点，马托夫引用了T·库兹明斯卡娅的一段人所共知的回忆，这段回忆说明，库兹明斯卡娅就是娜塔莎·罗斯托娃的原型。

应该承认，库兹明斯卡娅在《战争与和平》中除了自己外还发现了许多原型（罗斯托娃伯爵夫人——即健在的妈妈，鲍里斯——即波里瓦诺夫，等等）。

但对上述这些断言不必过于相信。

倘若你十分明确人物体现主题思想的真谛，那么你显然会明白，作家的的工作不是简单的真人写生。他的任务并不在于简单地使人物与原型酷似（即使生活中有这个原型），而是比这要复杂得多，重要得多。

① 维·马托夫（1898年生）。——苏联作家

② 特·库兹明斯卡娅（1846——1921）——俄罗斯女作家，是列夫·托尔斯泰的妻妹与好友。她一生中有许多时间是在托尔斯泰家中度过的。1908年曾出版过她的有关托尔斯泰和他家的忆录。

可以说，作家的任务是与如实摹描恰恰相反的。作家的任务是要从人物的面貌中去掉那些妨碍表现主题思想的细部，并以有助于更充分、更鲜明地表现主题思想的特征和细部来充实人物形象。

在此取舍过程中，人物身上必然会反映出作者自己，表现出他的爱憎、他对生活的看法和他的世界观。

“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。”^①

因此，你不要把阿列克谢·托尔斯泰和梅列日科夫斯基各自长篇小说中彼得一世形象上的差异认作是沙皇性格的不同表现，而应首先认为这是对沙皇形象认识上的差别，这种差别来自作者世界观的不同。

至于《战争与和平》中主人公们的“原型性”，列夫·托尔斯泰对此说得十分明确：“如果我的全部劳动就是临摹人像，那我将耻于发表作品。”^②托尔斯泰在提到只有阿夫罗西莫夫和杰尼索夫是他真正相识的人的姓名后，接着说：“所有其他的人物都完全是虚构的，连我自己也不知道有什么原型，无论是传说中的还是现实生活中的。”^③

许多人之所以乐意认为自己是文学作品中的“原型”，是

① 见《别林斯基选集》，中文版，满涛译，人民文学出版社，1958年版，第1卷，第186页。

② 《列夫·托尔斯泰全集》，俄文版，第16卷，第80页。

③ 同上，第16卷，第9页。

因为完美的艺术形象能够鲜明地显示典型的特征，即许多人所共有的特征。

安德列·普洛特金被认为是肖洛霍夫笔下人物达维多夫的“原型”，他对此曾风趣地作过解释。普洛特金（现在是莫斯科近郊一家工厂的厂长）三十年代曾参加过顿河地区的农业集体化运动，并结识了肖洛霍夫，当然有助于作家发现达维多夫这个形象。但是，普洛特金在反驳那些认为他就是达维多夫“原型”的人时写道：“肖洛霍夫的作品如此典型和真实，以致不止一个人可以在达维多夫以及梅谭尼科夫、舒米卡及其他人物身上看到自己。但这并不意味着可以把《被开垦的处女地》一书中的主人公们蜚声已久的名字这样随随便便与某些个人联系起来。”

维·马托夫谈起原型的问题不是偶然的。在他看来，如果作家是根据主题思想，而不是根据活生生的人来“设计”自己的主人公形象，那么，这个形象将是公式化的，没有生气的。

然而问题在于，作家脑子里的思想不是随意产生的，它来自周围的现实生活。创作过程可以大致作如下的表述：研究数百个同样的个别生活现象，对它们进行思考，产生主题思想，再把主题思想变为一个概括性的艺术形象。也可能是相反的过程，从形象到主题思想，也可能是艺术家的创作思维活动同时进行，但事情的本质不会因此而改变。例如，我在一次党的代表会议上听了区执委会主席甲同志的讲话。

“在一次党的积极分子代表大会上”，甲同志说，“我批评了边区执委会主席和边区党委执行局委员乙同志对农业的领导软弱无力。这以后，乙同志立即改变了对我的态度，在我周围制造敌对的气氛，而且还千方百计地恫吓我。”

后来我听了乙同志的一次粗暴的讲话。

如果这样的讲话我是头一次听到，也许我不会在意，只当它不过是个不正常的偶然现象。但是，如果我知道这类讲话会产生什么后果，我就不能不感到气愤。我一定要描写一下那些压制批评的人是如何阻碍前进的，一定要把压制批评者的形象用讽刺的形式公之于众。

然而在动笔之前，我还要尽量对这种人作更进一步的了解。他可能有许多优点：也许他受过高等教育，喜爱读诗，也喜欢批评人等等。但我的任务应该是发现并揭示出能反映未来短篇小说主题思想的那种性格特征，即压制批评这一特征，并在人物的举止、谈吐、衣着、外表方面找到最能强烈表现这个可厌的人物的色调。当然，在未来的短篇小说中人物不能用他生活中的真名真姓，我得把这种个别现象变成比“原型”意义更广泛的东西。

于是，短篇小说写成了。什么是它最先的基础呢，是思想还是“原型”？这个问题在我看来，就如同先有蛋还是先有鸡的问题一样，是无法解决的。

根据马克思的看法，人的性格是由环境造成的。如果作家硬要去“编造”主人公的性格，那他注定是要失败的。

只有当读者能在人物身上看到自己所熟悉的特点，只有

当这些特点综合起来能表现出作者的深刻思想时，人物才会生动而有吸引力。

当然，这不是一件容易的事。

杜勃罗留波夫写道：“把最高尚的哲学观念自由地转化为活生生的形象，同时也对人生之中每一桩事实（即使是最特殊的和最偶然的）的较高的、普遍的意义获得深刻的了解，这是科学和诗歌之间完全融合的最高理想，直到现在还没有人能够达到这个境界。”^①

上述这些话是杜勃罗留波夫很多年以前（1895年）说的了，用马克思列宁主义的认识论武装起来的苏联作家，应该向自己提出这项任务。

不久前，我同一位文学家朋友谈论过这个问题。他说：

“假若今天我们有幸出现了一百个天才，而且他们都去描写，比如描写完美的突击手的典型，他们要都去追求杜勃罗留波夫所说的那种理想境界的话，将是很可怕的。如果他们全都达到了那种理想境界，那我们的文学中将会出现一百个彼此相似的人物，就象一百个孪生兄弟那样。”

这种担心当然是多余的。描写典型性格，绝不意味着只能描写一定社会集团具有的一种主要特点或几种特点，而排斥个人的特点，如这个人的个性、特征、习惯，以及民族的、年龄的、职业的特点等等。仅从人物具有不同的生理气质这一点，就可在同一社会典型内部把人分成各种各样的类型。

^① 杜勃罗留波夫《论艺术家和他的世界观》，译文见北京师范大学编辑的《文学理论学习参考资料》，高等教育出版社，1956年版，687—690页。

《死魂灵》中的诺兹德廖夫——性子暴躁的人，沙巴凯维奇——性子冷漠的人，乞乞可夫——性格活泼的人，坚捷特尼科夫——性格忧郁的人。失去个性特点的主人公难免平淡、苍白或者如我们惯常说的“公式化”。

恩格斯写道：“……每个人都是典型，但同时又是一定单个的人，正如黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此。”^①即使在某一社会集团所固有的主要典型特点当中，善于观察生活的作家也能找到性格方面的种种差别，根据这些差别，他一个人就能塑造出一系列属于这一集团的、彼此不同的代表人物。

有才能的艺术家不会去重复已经发现了的和已经认识了的事物。他总是竭力按自己的方式来观察人，丰富我们对人的认识。

作曲家威尔地在同画家摩列里就雅各^②的外型进行争论时说过：“你想把他画成一个矮小的，如你所说的不太体面的样子，假如我没有理解错的话，他就是那种毒如蛇蝎的狡诈之徒……而如果我是演员，要演雅各这一角色，我宁愿要这样一副扮相：瘦高个儿，薄嘴唇，一对小眼睛跟猴子眼那样紧挨着鼻梁，高额头，极为发达的后脑勺，举止有点心不在焉、随随便便、冷漠无情，好怀疑，好嘲笑人。这种人才可以骗过所有的人，甚至自己的老婆。矮小面凶狠的人只会引起大家的疑心，谁也骗不了……”

① 《马克思恩格斯全集》，中文版，第36卷，第384页。

② 雅各——莎士比亚戏剧《奥赛罗》中的人物，以阴险狡猾著称。

顺便说说，我们的许多短篇小说，糟就糟在小说的主要人物要么只具有对大范围的社会集团有代表性的特点——这样一来，人物就变成了没有生命力的公式化形象，正如恩格斯所说，“个性……消融到原则里去了”^①；要么就只具有偶然的、个别的特点——这样一来，主人公就会变得索然无味，失去了思想的深度。

未来作品的主题思想，是通过形象、典型、出场人物来体现的。为了把主题思想变成形象，作家要动员一切他能用的艺术手段，通过主人公的外貌、衣着、房间的陈设、主人公的谈话来突出典型的特点。为了达到这个目的，甚至常常利用主人公的名和姓（你一定记得亚卡基·亚卡基耶维奇^②的不幸是从他择名时就开始了，而毕巧林与奥涅金彼此近似，就象寒冷的伯朝拉河近似寒冷的奥涅加河一样^③）。

在读初学写作者的手稿时你会发现，年轻的作者们不知为什么对人物的外表、肖像这样一些重要的形象特点运用得很差。

尼·车尔尼雪夫斯基在论莱辛^④的书中引证了法国人居

① 《马克思恩格斯全集》，中文版，第36卷，第384页。

② 亚卡基·亚卡基耶维奇是果戈理的短篇小说《外套》中的主人公。他的姓施马奇金系从“鞋子”一词变来，喻其一生受人践踏。其名和父称发音古怪，令人发笑。小说中叙述了家人为他取名的不顺利经过。

③ 毕巧林是莱蒙托夫的中篇小说《当代英雄》中的主人公，这个姓与河名伯朝拉在构词上是同根词；奥涅金是普希金的长诗《叶甫盖尼·奥涅金》中的主人公，这个姓与河名奥涅加在构词上是同根词。

④ 莱辛(1729——1781)——德国启蒙运动时期的思想家、文艺理论家和剧作家。

博的一段话：

“有一次我到祖利采夫那里，正碰见他跟另一位熟人贝格林站在一幅刚刚完成的巨画跟前。我对这幅画产生了极好的印象。我们坐着，聊着，可是我的眼睛却不由自主地总盯着那幅画。画上画的是一个男子的像。‘您好象对这幅画很感兴趣？’贝格林说道。‘您对它有什么看法？’‘我敢打赌，’我说，‘这是某个人的肖像，想必肖像跟本人是十分相象的。’‘为什么您有这种想法呢？’‘因为他的面部有许多地方酷似真人写生。’‘那么您谈一谈，您根据这幅肖像，对被画的这个人有怎样的认识呢？’‘这个男子应是一位智力过人、精力充沛、活泼热情的人。这些品质也应表现在他的性格上。除此以外，他的性格还应是非常坚毅的，是个天生的乐天派。他心地宽厚，喜好娱乐，为人正直，可是要触犯了他的信念或成见，那就得小心。’‘这么说，您认识这个人？’‘不，我从未见过这幅画上的人。’‘可您把他的优缺点说得如此准确，就好象您跟他生活了一辈子似的。这是莱辛先生的肖像，出自格拉弗先生之手。’‘这是格拉弗先生的莫大荣幸，因为我从来没看见过莱辛先生。’”^①

不必夸大宫廷画师的成就，因为莱辛的肖像与格拉弗应德累斯顿书商订货而作的那些照相般酷似的赫尔德肖像、席勒肖像、维兰肖像相比，并无十分出色或十分逊色之处。不过，假若你仔细地看看这幅肖像（在苏联百科全书第二版第

① 《车尔尼雪夫斯基全集》，俄文版，第4卷，第218页。

二十五卷里可以见到)，就会对它特征刻画的准确性确信无疑。

直视着你的是这样一个人：他脸型平常，一双聪明而好奇的眼睛，随时都象要笑，同时又显出刚毅和果断的神情。

就是这个人，在碰到典型和个别的统一，按他的看法，处于无法解释的矛盾之中时，就会露出一副孩子般真诚和懊恼的神情写道：“无须把所有的困难都解决，留待读者自己去思考吧……”

通过具体挑选出来的个人外表上特有的细节，来塑造突出的典型形象，这一创作思想的优秀范例莫过于《当代英雄》中对毕巧林的描写。

你仔细注意一下，作家是如何巧妙地把主人公的外表特点同他内在的心理特征联在一起的。

“他身材适中，匀称而苗条的躯干和宽阔的肩膀，证明他有一种足以忍受流浪生活的一切困苦和气候的变易，无论首都的淫逸生活和内心的暴风雨都不能征服的强健体格；他那只扣住底下两个钮扣的满是灰尘的天鹅绒外套，让人瞥见那显露出上流人习癖的干净耀眼的衬衫；他那已经弄脏的手套，看起来就象特地为他那贵族的纤手织就似的，当他脱下一只来时，他那苍白的手指的瘦削样儿使我颇为惊异。他走起路来带着懒洋洋的、心不在焉的样子，但是我留意到他并不摆动两手——这是性格相当缄默的可靠标志。”^①

① 引自翟松年译《当代英雄》，人民文学出版社，1978年版。

你必须根据你所面临的课题，挑选出有助于看清主人公内在本质的他的肖像特点。这些特点可能是各种各样的。要避免仅仅记录一堆偶然的、什么也说明不了的特点。

必须记住，人物身上一颗在生活中本是毫不惹眼的胎痣，只要在短篇小说中提到了它，它就会马上变成一个含义深刻的细节。

人物外表上那些偶然的特征会把读者弄糊涂，不管作者的意图如何，它都会造成一种对人物的错误印象。

特·泰丝^①在其短篇小说《库济亚》中对工程师的妻子作了这样的描写：“她……微微张开象猫嘴般温柔小巧的嘴，打了个哈欠。”尽管并非出自作家的本意，可是却给读者造成一种印象，仿佛这个女人是个凶狠的、“好咬人”的悍妇。而实际上，从下文看，工程师的妻子是一位善良、聪明的妇女。

年轻的作者在描写自己的主人公时，常常赋予他们某些笼统的和不必要的特点。

例如描写主人公是个高个子，可是给你的感觉，即便他是个矮个子对短篇小说也不会有什么影响；写主人公三十岁，可是看得出，他就是二十岁或五十岁也无关紧要；写主人公鼻子上有一颗疣子，可让你觉得，他没有这颗疣子，一切也都照样能行。

主人公形象模糊的原因常常是作品的主题思想不够成熟。模糊的主人公形象总是伴随着模糊的主题思想。

^① 苏联女作家特·索秀拉(1906年生)的笔名。

你对材料研究得越深，你意识中的主题思想随之越清晰，
那你想像中的主人公，连同他有代表性的、出人意料的特点，
就会显现得越分明。

如果主题思想不是过于简单，也不是借自他人的作品，
而是在你的心中自然而然成熟的，那么，你对主人公就会有
自己的看法，就会在他身上看到别人发现不了的东西。

对主人公有独到的观察，是一个有才华的作家必须具备
的素质。

请看契诃夫在车厢里遇到一位意外的女旅伴时所作的一
番有趣的描写：“她脸上的皮肤绷得很紧，因此，她要睁开
眼睛就得闭上嘴，而要张开嘴，又得闭上眼睛。”^①列夫·
托尔斯泰也有一句入木三分的描写：“鼓腮脸，鼓鼻子鼓眼
——厚颜无耻的家伙。”^②

作家在描写主人公时，也是在描写自己。

青年作者们的典型错误，就是他们对主人公的描写常常
是肤浅的。很久很久以前，在古代的戏剧和古代的文学作品
里，有一套必须遵循的、用于一定人物的标准品格的公式。
古希腊戏剧里就有体现各种意象（如死亡、暴力、信念）的面
具。在一千零一夜的故事里，美女常常被描写成这样：“……
她的眉毛又细又长，眼睛跟羚羊眼一样。她的鼻子似剑刃，
香腮就象银莲花，小口好似苏莱曼的印铃，皓齿如同一串珍
珠，肚脐眼能装下一盎斯核桃油。”

① 契诃夫《作品与书信全集》，俄文版，第17卷，第214页。

② 《列夫·托尔斯泰全集》，俄文版，第8卷，第53页。

这一套并不复杂的描写公式，在童话中因袭相传。

现在某些青年作者的作品中，也能碰到类似的东西。

正面人物，必定是眉清目秀，漂亮潇洒，头发卷曲；反面人物，总是阴沉寡合，眼睛不住地东张西望，特务脸上则常有伤疤。

为了表现人物的典型特点，必须仔细地研究人，因为这些特点平常并不都露在外面，它们有自己的个性，是不能塞进“正面”和“反面”这样一套标准的刻板公式中去的。非常好的人也许外表阴沉、孤僻，而心灵空虚的女士倒可能“各方面都招人喜爱”。

让我们来看看格·拉多夫^①在他的短篇小说《彼得·叶戈雷奇》中是如何描写一位上了年纪的五金工人。“这是一个颇为古怪的人。外貌显得并不老，高个儿，象许多五金工人那样，背有点儿驼。毛发过多；眉毛成绪地挂在眼帘上、遮住了鼻梁，就这样，地方还不够用，又垂到了颧骨上。两眼明亮、清澈，呈浅蓝色，跟他那严肃的体态完全不相配。你瞧他：白发无一根，皱纹无一条——完全象个四十来岁的人。可你听他说：‘1912年我就在机车库打下手……’你一估算：‘好家伙！大叔，你都五十好几了！’他为人谦逊，不好靠前。一开会就躲到远远的角落里，皱着眉头，似睡非睡、似听非听地呆着。”

接下去讲的是这位墨守陈规、习惯于按老一套办事的人，

① 格·拉多夫(1915年生)——当代苏联作家。

如何变成了一个推广新工作方法的倡导者，讲他的内心变得年轻了，而他的外表仍象小说开头时那样，一副毛发丛生、虬须如棘的样子。这篇短篇小说就它对主人公描写的真实性及其与整个作品主题思想的一致性来说，都是十分成功的。

大家都知道，描写人物的生活环境是介绍人物特征的一种好办法。我们还记得，普希金曾用一个句子就描写了《黑桃皇后》中老伯爵夫人过的那种停滞不前、一潭死水似的生活：“靠墙对称地摆着几把褪了色的花缎扶手椅和几张上面放着几个羽绒垫子、镀金早已剥落的长沙发，凄惨地立在那里。”这种把环境描写与对主人公特点的刻画合而为一、表现力丰富、因而对短小体裁作品非常适用的手法，很遗憾，我们的作家很少采用。

在读帕·扎格列别利内和尤·波诺马连科^①合写的短篇小说《僻静的角落》时，你可以从下面的描写中，了解到许多关于废弃的采石场的看守人安德列·马克西莫维奇的情况：“办公室里还保留着一张战前的、铺着一块破呢子的写字桌，桌面上有一摊向周围浸开的黑糊糊的墨水迹。，还有一架带大听筒的‘奥尔多南斯’型老式电话机。电话由于不用已经掐断，就在这架电话机旁坐着一个退出了现实生活的看守人，他无事可做，感到忧伤无聊，常常一个人出声地自言自语。”

顺便再说几句关于对话的问题。某些作家在写对话时，

^① 均系当代苏联作家。

关心的只是尽可能鲜明地把谈话的主题表现出来，而忘记了在人物的对话过程中也应该同时介绍人物的特点。这里说的不是要用特殊的词语和俏皮话去“丰富”对话，而是要懂得人物的特点主要是通过他谈话的含义以及说话的方式被表现出来的。

在上面提到的拉多夫的短篇小说《彼得·叶戈雷奇》中，有如下的一段描写：

“在契尔卡索夫工段也常常出事故。女铣工不是干活走神用错铣刀，结果弄出了废品，就是忘了收拾车床，要不就是接班晚点。于是主任又来找彼得·叶戈雷奇：

‘你看，为了吓唬吓唬她，是给她一个警告还是申斥？’

‘您瞧着办吧，’契尔卡索夫慢吞吞地说。‘可您了解她是个什么样的人吗？’

‘什么样儿的？’

‘是个挺不错，工作挺认真的人。’

‘那照你的意见怎么办？给她发奖金？’

‘您瞧着办……’

‘过失她总是有的吧？’

‘有过失。’

‘该不该处分？’

‘您瞧着……’”

看，这里没有一个特殊的字眼，话也不多，而彼得·叶戈雷奇·契尔卡索夫的性格却跃然纸上。

而阿·费先科在他的短篇小说《到区委去》中，写到区委

书记劝说生产队长来领导整个集体农庄时，却用了这样一些话：

“目标明确，任务清楚！那就前进吧！只能一往直前！”

“困难才能考验一个人。”

“认真学习与广泛的实践相结合——这正好是你所必需的！”

是这么回事，斯扎尔波夫。你得明白：大家把这样重大的事托付与你，大家相信你。区里的共产党员相信……”

虽然从小说里看，最后区委书记说服了队长，可是我既不相信这场谈话，也不相信这场谈话的效果。

短篇小说中的对话应该简短、鲜明。短篇小说不是长篇小说，它不能容忍那种长长的议论。我越来越主张把逐字逐句传达过分好说话的人物的争论和思想活动，代之以简述他们的谈话内容，不是传达谈话本身，而是表达这一谈话应该给读者造成的印象。例如，无与伦比的短篇小说巨匠契诃夫就是这样做的：“她说的话很多，提的问题也不连贯，连她自己立刻就把自己问的内容忘得一干二净。”当然，这并不是要否定那些几乎完全靠对话构成的短篇小说。

刻画人物性格的重要手段之一，是描写人物的活动，这是不在话下的。刻画人物活动时，需要注意的不仅是他在做什么，而且还要注意他是怎样做的。可以说，主人公的性格最明显地表现在这样的时刻，即当他碰到与自己的性格“相矛盾”的情况时。例如，亚卡基·亚卡基耶维奇的个性，在他向一位“要人”诉说自己的外套被窃时表现得最为鲜明，而

《套中人》的主人公别里科夫的个性，则充分表现在他突然想到要结婚的时候。列夫·托尔斯泰在构思他未来的长篇小说《战争与和平》时说过：“既然我们的胜利不是得之于偶然，而是有俄罗斯人民和军队的性格作其基础，那么，这种性格就应该在挫折和失败的岁月里表现得更加鲜明。”

可是在这里，我们就进入了一个新的广阔的领域，那将是我下一封信中要谈的内容。

（林明虎 译）

三、情 节

文艺作品的主题思想要由人物来体现，通过人物，我们可以了解主题思想。

一般说来，短篇小说中的主人公都不是孤立的一个人，而是象在现实生活中那样，他的周围还有一些别的人，他同这些人发生各式各样的关系。契诃夫写道：“……你要从为数众多的主人公或半主人公当中只选择一个人物——妻子或丈夫，给这个人物配上背景，只描绘他，突出他，而在背景上再点缀上一些其他人做陪衬，这景象正象苍穹中的众星捧月一样。”^①

在前一封信中我们谈过刻画主人公的某些方法，其中也包括人物画像的问题。

然而，要想了解一个人，莫过于根据他的行为，看他怎样活动。

^① 《契诃夫全集》，俄文版，第14卷，第209页。

“我们应当按哪些标志来判断真实的个人的真实‘思想和感情’呢？”列宁先是提出了这样一个问题，接着他回答说：“显然，这样的标志只能有一个，就是这个人的活动……”^①

短篇小说的情节是由主人公的行为构成的。

因此，情节本身并不是目的。安排情节是为了把人物刻画得更为突出，从而更清楚地表现短篇小说的主题思想。安排情节是为了把人物置于适当的环境，使他能最充分、最清楚地表现他的典型特征，使他“所处的地位，能最充分地披露内心世界的各个方面”（伊·克拉姆斯科伊^②）。当然这并不是说，只有当作家在自己的脑海里已经有了明确的人物形象之后，才开始构思情节。一般说来，作家不是把未来小说中的人物看作是脱离现实生活的，而是把他们看作社会事件的参与者，对于未来主人公的最初印象，往往不是对他们的外貌进行直接观察的结果，而是从偶然的谈话中了解到了他们的行为，于是这些行为便成了情节的主线。作家在把主人公“移植”到短篇小说中，把他变成小说中人物的时候，不能使他脱离母土，而是要象园丁一样，在把自己心爱的一株树木移植到新的地方时，小心翼翼地把树根周围的土壤也一道移植。然而，仅靠这部分土壤往往还不足以使树木长得花繁叶茂。这时，只得再追加一些人为的土壤，也就是说，再假想一些情节。一般说来，没有这种假想的情节，不扬弃一些虽然存在于现实生活中但平淡乏味的偶然事件，是不行的，

① 《列宁全集》，中文版，第1卷，第383页。

② 伊·克拉姆斯科伊（1837—1887）——俄国著名画家。

即使是在人们所说的，人和环境“可以直接进入短篇小说”的情况下，也不例外。

只有当活生生的人物形象和主题思想在你的脑海中已经完全明确了之后，你才能铺排细节和跌宕起伏的情节。如果你在确定故事的主人公之前，就开始考虑情节的进展，那么就有可能出现这样的情况：为了迎合规定的情节而使主人公增加一些特征，但这些特征不仅不能突出，反而会削弱主题思想。结果，人物性格，就会象杜勃罗留波夫所说的那样，“象是人工喷泉一样，虽然赏心悦目，但是它的喷射却受另一个机关的操纵”。

在通盘考虑情节的过程中，与其说你应当了解主人公的性格，不如说，你应当力求表现已经酝酿成熟并融会贯通的主人公的典型性格。

杜勃罗留波夫在进一步发挥自己的思想时，谈到了奥斯特罗夫斯基的《大雷雨》中卡捷琳娜的性格。

“相反，卡捷琳娜可以比作一条汹涌的河流，它顺应其天性，奔流向前。河流的性格虽然因流经地区的不同而有所不同，但它永不停息；当河底平坦时，水流也平稳；通到巨石，它便激溅而过；遇到断崖，它就倾泻为瀑布；受到堤坝阻截，它就奔腾咆哮，在另外的地方决口。河水奔腾咆哮，不是因为它突然想喧闹，或是因受阻而发怒，而仅仅是因为受到天性的驱使，是为了继续奔流。”^①这段话包含着一个重

① 《杜勃罗留波夫全集》，俄文版，第2卷，第358页。

要的思想，即性格因环境不同而有不同的表现。对于短篇小说来说，最好是有一个情境，一个事件，能使人物得到最典型的表现。契诃夫就善于发现这种独一无二的事件。然而，如果一个短篇小说的结构中包括几个相互联系着的事件，这也并没有什么可怕的。只是在这种情况下，切忌使主人公所处的环境千篇一律，否则势必造成主人公性格单调，读者早已熟悉，故事也会索然无味。

伊·梅特尔的短篇小说《工作队长》就是一例。小说描写的是区通信科长的女儿热尼娅，一个十二岁的活泼伶俐的小姑娘。

热尼娅所处的环境，实际上是通篇一律的：只要热尼娅一有点什么要求（有时带着一股和她年龄不相称的犟劲），人们总是说她乳毛未褪而予以拒绝，说什么“每个小姑娘都会指手划脚”，“你的工作队还没从娘胎里落生呢！”“小不点儿”，“哪儿来的这么一位女主人！”

所以小说的后半部读起来比前半部要差，甚至使人觉得是前半部的翻版。

只有当事件一环扣一环，后一个事件中的主人公形象不是前一事件中主人公形象的简单重复，而是不断深化，表现得越来越鲜明的时候，才能引人入胜。

在一连串的事件中，每个场景都应当有两种功能。每个场景的主要功能是通过某种方法刻画主人公。除此之外，每个场景还有一种辅助功能，即为下一个场景作铺垫，就是说前一个场景应当引出后一个场景。

当然，短篇小说中有些场景有时只有其中的一种功能，但是这样就要多费笔墨，对短篇作品来说，是不可取的。

如果一个场景只刻画了主人公，而没有为下一个场景作准备，那么整个故事就会肢解成几段，用编辑的行话来说，就是在小说中“出现了缝隙”。如果场景仅仅是为后面发生的事件作铺垫，而让“主人公”在一旁“休息”，也就是说，没有表现出任何新意，那么，故事就会拖得过长，使人们兴趣减退。

如果在短篇小说中描写的只有唯一的一个事件，它能表现主人公，因而也能清楚地表现主题思想，那末，小说的大部分篇幅就要用于为读者正确领会这一事件作好思想准备，用于提出事件发生的因由，为事件的发生作好铺垫，只要成功地解决了这一任务，那么结尾只要轻轻几笔，就足以交待反映主人公本质的行为了（契诃夫的短篇小说《小公务员之死》就是一例）。

然而，并非任何铺垫都有助于揭示人物的性格。

塑造典型性格，还需要有典型的铺垫。为了说明典型的铺垫所起的巨大作用，我们试把屠格涅夫的《木木》和莫泊桑的《珂珂特小姐》两个短篇加以比较。

先来回忆一下《木木》的故事梗概。

在莫斯科的一条偏僻的街上，一位有钱的太太家里有个打扫院子的仆人，名叫盖拉新，是个乡下人，体格魁伟，生下来就聋哑。一天，盖拉新在河边走着，看到一条落水的小狗，便把它救了上来，带回自己那间盖在厨房上面的阁楼。他给小狗起了个名字，叫“木木”。木木非常聪明。

太太非常讨厌这条小狗，于是便下令把它赶走。管家背着盖拉新偷偷把木木送给了别人，但是木木不久就回到了原来主人的身边。后来，盖拉新来到河边，在木木的脖子上系上了一块石头，把它抛进水里。

在这之后他拿了一根棍子，扛上装了个人什物的口袋，回到自己的家乡去了。

现在再看一下《珂珂特小姐》的故事梗概。

在巴黎近郊区一家很富有的资产阶级人家里有个赶车人——佛兰琐。他是个“乡下汉子，有点粗野，但是心地善良，头脑简单。”

某一天傍晚，有一条狗跟上了他。于是佛兰琐便把它带回，安置在自己的马厩里。

这条狗唯一的缺点是它有惊人的生育力。根据主人的命令，佛兰琐托付一个赶车的人把“珂珂特小姐”带到远一点的地方，抛到田野里。但是很快它又回来了。

佛兰琐来到河边，把一块石头系在“珂珂特小姐”的脖套上就把它扔到河里了。

在这之后，他整整病了一个月，后来终于好了，于是主人把他带到城外的庄园去了，是在卢昂那一带。

佛兰琐在塞纳河洗澡的时候，看到了“珂珂特小姐”的尸体，从此他就疯了。

两篇短篇小说中描述的是实质上相同的事件。显然，两篇小说中都应当为主人公的两次行动作好铺垫：为什么他们想把狗带走？为什么他们都把狗淹死了？

在莫泊桑的这篇小说里几乎没有为主人公的第一次行动提出任何因由，作任何铺垫，只是说：有一条狗跟上了佛兰琐，他想撵走它，但是，最后“那畜生的那副可怜的样子使他生了恻隐之心”，便把它带到自己住的马厩。

屠格涅夫的小说则不是这样。小说的前半部都是用来说明为什么严肃、稳重的盖拉新会领来一条小狗。小说的前半部讲的是盖拉新爱上了洗衣服的女佣人塔季雅娜。塔季雅娜“是一个二十八岁光景的女人，瘦小的身材，浅黄色的头发，左边脸颊上有几颗痣。俄国人认为左边脸颊上的痣是凶兆——是苦命的预兆……”屠格涅夫这样写道。盖拉新对塔季雅娜的爱是感人的、纯洁的，“不管她走到哪儿，他都会跟到哪儿，迎面走过去，对她微笑，发出哗哗的声音，挥动着双手，突然从怀里扯出一条饰带塞到她的手里，用扫帚扫去她前面的尘土。”盖拉新本打算和她成亲，可是性格乖张的太太却突然决定要把塔季雅娜给酒鬼卡皮统。屠格涅夫用几句话就表达了盖拉新默默无言的深切悲哀：“在举行婚礼的那天，盖拉新仍旧和平时一样，只是从河边回来时并没有带回水来；他在路上不知怎么把水桶弄坏了；夜里他在马厩里拚命擦洗马身，弄得那匹马象风中弱草似的摇晃起来……”一年过去了，卡皮统成了一个无可救药的酒鬼。于是太太把他，还有塔季雅娜一道打发到乡下去了。盖拉新“原想把她一直送到城门口，便随着她的大车走了一段路，可是走到克里米亚浅滩地，他突然停下了脚步，挥了挥手，就顺着河边走了。”

毋须多讲，这是一段非常深刻、非常出色的铺垫。正因为盖拉新的爱情被性格乖张的太太破坏了，正因为盖拉新强压住自己的悲哀，认为找老婆已经无望，正因为在这个善良而孤独的人的心灵里仍然有着爱情的要求，所以他才把木木带回自己的阁楼。“盖拉新精心照料他的‘养女’，超过了任何一个照料自己孩子的母亲。”屠格涅夫这样写道。

然而，这一简短的铺垫不仅有助于说明为什么盖拉新的身边会出现木木。这段铺垫还使得淹死木木的场景催人泪下。这个场景很短，只用了很少的几句“平平常常”的话：

“盖拉新赶忙直起腰来，脸上带着一种痛苦的愤怒，他把他拿来的两块砖用绳子缠住，把绳子做了一个活结，套在木木的脖子上，并把木木举在河面上，最后一次看了它一眼……它信任地，而且没有一点恐惧地望着他，轻轻地摇着尾巴。他掉转头去，眯着眼睛，放开了手……”

莫泊桑的那篇短篇小说中就没有这类铺垫，所以虽然也出现了类似的场面，却没有给人留下这样深刻的印象，尽管用了整整一页的篇幅，叙述了种种细节，例如：

“他(佛兰琐)把绳子的一端系在那个漂亮的皮圈上，又用绳子的另一端系上一块大石头，随后把‘珂珂特小姐’抱在手上，发狂般地吻它，就象将要和一个人分手似的。他把它搂在怀里，左右摇着，口口声声‘我美丽的珂珂特，我的珂珂特……’”

现在我们再回到第二个起事因由，第二个铺垫上来：为什么佛兰琐和盖拉新要把自己的狗淹死？

在莫泊桑的小说中这段铺垫的情节带有偶然性，甚至有些荒唐可笑：珂珂特小姐身上暴露了一个可怕的缺点，“它一年到头都在发情”。一些公狗日夜围着它转。“那真成了一种外族的入侵，一种灾殃，一种祸害。”所以后来当主人大发脾气，命令佛兰茨把它淹死的时候，也就毫不足怪了。

造成木木之死的原因则更为深刻。木木在盖拉新身边呆了整整一年。一天太太突然看见了它，便叫人把它带过来。木木对太太很不礼貌：太太正要抚摩它的时候，它露出了它的牙齿。于是太太的好兴致一下子全没了。她先是让人把它赶出了家门，但几天之后，木木又跑了回来，这使得太太歇斯底里大发作。最后盖拉新只好把自己心爱的狗淹死。

这段铺垫既典型，交待得又清楚，因此屠格涅夫能够编造出盖拉新这样一个典型人物。当我们读到小说的最后一部分，读到盖拉新对任何人都一语不发，“好象一头雄狮，精神抖擞地”踏着大步走向自己的家乡时，我们不仅清楚地看到了盖拉新的外貌，也清楚地感到了这个农奴的内心充满了对老爷太太们的刻骨仇恨。

确实，如果屠格涅夫不是自由派作家，而是民主派的作家，他在写到盖拉新向农村走去，就会停笔，而不会再为他日后的生活多费笔墨。但屠格涅夫却写道：“盖拉新一直到现在都只身一人，住在他自己那间孤零零的小屋里面，过着贫困的生活；他跟从前一样的健壮、有力，跟从前一样，一个人干四个人的活，而且跟过去一样严肃、稳重。”盖拉新决定擅自离开太太那里，是这个农奴的第一次抗议行动，同时

也是为他后来的行为作铺垫。人们原想，盖拉新回乡后会大变样，他的生活也会大变样。如果故事的结束没有上面引的那段话，读者在考虑盖拉新后来的遭遇时，在自己的想象中描绘的画面就会比屠格涅夫描绘的（也许是不得已描绘的）更符合实际，而更少田园风味。

研究短篇小说的结尾可以得到许多有趣的和有益的东西。

您当然知道契诃夫的短篇小说《不愉快的故事》。这个小说的中心内容，简单说来就是：有个叫热尔科夫的，一天他醉醺醺地来到他的情妇娜杰日达·奥西波芙娜的别墅。女仆对他说，女主人的丈夫突然从巴黎回来了。热尔科夫进退两难：夜里下着大雨，离城很远，又没有马车。最后，他又一次按了按门铃，装成一个给女裁缝跑腿送货的（他带来了太太的衣服），就进了宅门。他同娜杰日达·奥西波芙娜的丈夫，一个叫亚克的法国人聊了几句。亚克并没有睡在卧室里，而是睡在客厅里，用几把椅子拼起来搭了个铺，上面放着一个很薄的床垫。

后来，睡眼惺忪的夫人走进来。小说的结尾是这样：

“你大概怕亚克吧！我忘了预先通知杜尼雅霞……你们不认识吧？这是我的丈夫亚克，这位是司杰潘·安德列伊奇……衣服带来啦？好的，谢谢^①，朋友……跟我来吧，我困得很，亚克，你睡吧……”她对丈夫说，“你在路上累了。”

^① 这个词是用法语说的。

亚克吃惊地看了热尔科夫一眼，耸了耸肩，面带怒容地拿酒瓶去了。热尔科夫也耸了耸肩，跟在娜杰日达·奥西波芙娜的后面走了。

他望了望阴云密布的天空和泥泞的道路，心想：

“真肮脏！恶魔会把一个有知识的人引上什么样的邪路呀！”

他开始想到什么是道德，什么是不道德，想到纯洁与污秽。处境不佳的人往往都是这样。他怀念起自己的办公室和办公桌上的文稿来，一心想回家去。

他悄悄地穿过客厅，从睡着了的亚克身边走过。

一路上他一直沉默着，尽量不想亚克，但不知为什么，亚克却总是浮现在他的脑海中。他同马车夫连一句话都没说。他心里和胃里一样感到不舒服。”

这个短篇小说发表在1887年的《彼得堡报》上。后来契诃夫并没有把它收进自己的文集。

如果你把这个短篇小说从头到尾地读上一遍，那么就不能不为全篇的戏谑、幽默的语调与严肃的宣扬道德的结尾两者之间的极不协调而感到吃惊。

维·维诺格拉多夫院士也提到了这一点。他认为：“不由使人产生怀疑：不是编辑对契诃夫的这个短篇小说进行了生硬的压缩，就是编辑对它进行了彻底的加工，以致破坏了它的整个结构。”^①

^① 维·维诺格拉多夫《论文艺作品的语言》，苏联版国家出版社，1959年版，第348页。

当然，这篇小说并没有被彻底加工过。当时没有对手稿进行加工的习惯。对手稿只要看不顺眼，就扔进纸篓了事。说结构遭到破坏也是过份了。依照契诃夫的写作风格来看，整个小说的结构是完整的，只是结尾部分不够协调。维诺格拉多夫认为，热尔科夫，在一开始时被称作“德密特里·葛里高里奇”，在结尾时又被尊称为“司杰潘·安德列伊奇”，是不合情理的。但是把热尔科夫称作“司杰潘·安德列伊奇”的并不是作者，而是太太把他介绍给自己丈夫时的称呼。简单说来，这种“不合情理”并不是因为编辑修改时的疏忽，而是风流老手娜杰日达·奥西波芙娜的机警。

可以满有把握地肯定，小说并没有经过编辑的生硬的压缩。

契诃夫在给他弟弟的一封信里列了一笔帐。从这笔帐中可以看出，契诃夫因1887年在《彼得堡报》上发表几个短篇小说，应有一百六十一卢布八十八戈比的收入。契诃夫在这封信中写道：“六月份我只剩下一个星期一了，那就是六月二十九日，这一天没能计算在内。到了六月二十九日，我还会有一个短篇小说……这就是说，六月份我在《彼得堡报》有二百卢布的收入。”^①

这里指的是《不愉快的故事》。契诃夫认为，这个短篇小说可以使他有将近三十八卢布的收入。

当然，信中列举的六月份稿费总数只是个约数，但是一

① 《契诃夫全集》，俄文版，第13卷，第246页。

向办事认真的契诃夫，当时经济又十分拮据，因此他谈到的约数同实际数字是不会相差太远的。加上，他这个人很善于掌握文章的篇幅，非常准确地满足了胡杰科夫的请求：每个短篇小说的篇幅都不超过两栏（约三百二十行）。

短篇小说《不愉快的故事》占了报纸版面的三百三十七行。稿费每行十三戈比，共四十卢布四十四戈比——略高于契诃夫所估计的数字。

由此可见，这笔帐决不能证明，小说遭到压缩。从全文中也得不出这样的结论。但是小说的结尾部分在意思上和修辞上都与前面不协调。

为什么会这样呢？

如果把这个短篇同题材类似的两个短篇《阿尔比昂的女儿》（1883）、《在陌生的国土上》（1885）加以比较，就可以看出，契诃夫是故意使它们猝然中止的。

作者描绘了愚昧而又带有种族偏见的市侩老爷的那种令人憎恶的傲气，描绘了他自鸣得意地嘲弄那些不能反唇相讥的人，描绘得非常鲜明、突出，结果竟使情节本身同宣扬道德的结尾对立起来。而貌丑陋的英国女人和当家庭教师的法国人受到的折磨一个接着一个，没完没了。因此，也不可能有美好的结局。

《不愉快的故事》的结尾之所以是失败的，看来是由于两方面的原因。第一，读者的注意力被引离了主题，他没有任何理由去同情一个陷入“肮脏”处境的“有教养的人”的内心痛苦。其次，这些“内心痛苦”又是不足信的；热尔科夫的道德

原则，正如作者所写的那样，和娜杰日达·奥西波芙娜的并无区别。

我越来越倾向于认为，小说的最后一句话应是“热尔科夫也耸了耸肩，跟在娜杰日达·奥西波芙娜的后面走了。”再往后，就都是在契诃夫（当时住在巴布金）不知道的情况下，由《彼得堡报》的出版人胡杰科夫或他的同事列伊金添上去的。列伊金曾经不止一次地为契诃夫的作品（例如《玫瑰色的袜子》）画蛇添足。”

增添的用意十分明显：把情节改为一个有教养的人的崇高的内心痛苦，使过于露骨的场面有所缓和（这样做当然不是为了应付读者，而是为了应付猖狂一时的检查委员会的老爷们）。

契诃夫也同高尔基一样，不喜欢小说有个“大团圆”的结局。他在通信中对写这类作品的作家提出了批评，语气十分尖锐，它出自契诃夫之口，令人吃惊。他说：“资产阶级十分喜爱所谓的‘正面’典型和有美满的结局的小说，因为它们可以使资产阶级安于既能赚钱发财，又能保持清白无辜，既有兽性，同时又有幸福。”^①

当然，也不能由此就得出结论说，短篇小说可以草草结束。

就是上面提到过的那个胡杰科夫，他对没完没了地刊登根茨的长篇小说《娜娜》感到厌烦了，便增加了一个情节：让

^① 《契诃夫全集》，俄文版，第16卷，第240页。

女主人公死于马蹄之下。吃惊的作者只好把小说结束。

长篇小说《公民》的编辑麦谢尔斯基为了结束纳扎里耶娃的这部连载小说，给小说中描写划船的那一章加了个注：“下期停止刊登，因小说主人公落水身亡。”

对这类小说是可以采取上述办法的，因为它们缺乏思想。

应当使人感到短篇小说的结尾不是情节的结束，而是思想的成型。情节的结束或思想的成型有时可以是一致的，但也有时不一致。仔细想来，《带叭儿狗的女人》正是在情节发展到最引人入胜时戛然中止。《外套》可以因亚卡基·亚卡基耶维奇的死而完满结束——如果对主题思想的理解比果戈理肤浅的话。

在青年作家的短篇小说中很明显的是想在故事的结尾部分“加马力”，突出结论，“寓意”，揭示主题思想。

如果是“借用”情节，那么往往需要这种解释性的结尾。

作家应当善于从大量的生活素材中选择与他的天分、他的内在素质相适应的情节，并且善于放弃对那些尽管吸引人，但有悖于他的本性的情节进行加工。

卡达耶夫写道：“在我的头脑中无论是过去，还是现在总是在酝酿着许多情节，它们现在还没有最后定型，可能它们永远定不了型。我非常愿意把它们介绍给别人，就象过去我把《十二把椅子》的情节介绍给了伊利弗和彼得罗夫一样。我认为这个题材是好的，但不适合我写，只有当我感到

内心有一股力量在推动我，而一点也无需紧张就能写的时候，我才取这个题材。”

仅仅使读者注意情节的发展是不够的。

必须使读者能跟着你的思想走。

现在我们举个例子来看看。有个短篇小说，在描述了烘托主人公的铺垫和事件之后，又为下一个事件作了铺垫。

故事到此戛然中止。

可能有人认为，故事还没写完。但是既然主人公的性格已经被充分揭示出来，读者自己便可以想象出没写完的那部分，于是读者自己也成了创作的积极参与者。

谢·尼基京的篇幅不长的小说《达莎》就属这类性质的。小说中描述了一个年轻的寡妇，一个女庄员。达莎的爷爷告诉记者说，孙女是在战争爆发的那一天出嫁的：“……一对新人准备去城里办理结婚登记。突然收音机里广播说，战争开始了……当然啦，大家都走出屋来，汽车停在外面。车上撒满了鲜花——谁还需要这些鲜花呢？达莎问伊利亚说：‘咱们走着去吧？现在顾不上打扮了……’我说：‘亏你想得出！你想当寡妇吗？’她象是没听见我的话，眼巴巴地望着伊利亚。伊利亚低下了头，看看地面。‘是啊！’他说，‘达莎，要是真的发生了不幸，突然问我被打死……’‘那我就当寡妇呗！’她回答。”伊利亚在前线受了伤，战后死去了。“战前她喜欢唱歌，战争期间她不唱了。”爷爷介绍达莎的情况时说。但是对伊利亚的爱情仍然照亮着她生活的道路，只要是和达莎见过面的人都受到这种崇高的爱情的感染。

这个小说里，既没有动人的情节，也没有“结局”，但是纯洁忠贞的俄罗斯妇女的崇高形象却给人留下了深刻的印象。

有时在短篇小说的情节中加上一条爱情的线索，可以很快就刻画出鲜明的“人”性。尼基京的小说中达莎的形象是通过真正的炽烈的爱情塑造出来的。爱情那条线应当同主题思想融合在一起，应当同小说的其它组成部分一样，帮助表现主题思想。例如短篇小说《黑桃皇后》^①。其中的格尔曼确实爱上了莉莎，几次找机会同她幽会。他“情不自禁地”“竟然直接用德文”给她写了一封又一封的情书。但是，一次在约定幽会的时刻并且是在进了宅门之后，格尔曼突然忘掉了莉莎，而走到伯爵夫人的房里，想知道三张牌的秘密。这个小说的情节非常简单，却非常清楚地表现了一个长相和拿破仑一样的人的丑恶灵魂。在他的灵魂深处，对钱财的贪婪胜过了爱情。如果你从《黑桃皇后》中抽掉了这条主线，格尔曼的形象就会黯然失色，而作品的主题思想也会变得模糊不清。有时短篇小说中生硬地加上一些爱情的波折，而与表现主人公性格和主题思想的主要情节脱节。这样的作品中的主人公势必面目模糊，丧失个性，他对待自己心爱的姑娘的种种表现不仅无助于，反而妨碍人们领会作品的主题思想。因此，去掉那些显然是为了“有趣”而描绘的爱情，只能提高小说的质量。

① 普希金的著名短篇小说。

生编硬凑一些有关爱情的情节会使人们不能象作者预期的那样领会主人公的性格，因而也就不能正确地领会小说的主题思想。

伊·叶戈罗夫的短篇小说《箭》中讲的是钳工瓦夏·鲁布廖夫爱上了邻村的一个女庄员，尼娜·阿卡托娃。他们在一起散步的时候，两个人都“感到有一种说不出的激动”。一次，瓦夏看到他的邻居，一个小伙子同尼娜荡舟湖上，便决定自己造一只摩托小艇。冬季里，瓦夏用了两个月的时间，每天晚上背着大家做小艇，并且准备给它起个名子叫“尼娜”。在小艇做好之后，瓦夏的尼娜已经嫁给手风琴手巴维尔·洛莫季科了。

为什么作者要这样惩罚瓦夏呢？原来是因为，“一个人不应当躲在自己的小窝里，置身于人们之外，”——小说中是这样写的。“但是，对不起！”读者可能会反驳说：“瓦夏并不是一个自私自利的利己主义者，正象您所写的那样，他是个优秀的先进生产者，他造小艇是为了自己的心上人！”“这对一个共青团员来说是不够的。”——小说中写道。“共青团员应当时时刻刻参与村里的社会政治生活，共青团员应当是文化战线的活动分子。”

作者就是这样地把“文化战线”的活动同爱情对立起来，无意中却损害了小说的重大主题思想。

这个短篇小说在其它方面也有其代表性。它歪曲了主题思想，是因为它不正确地、虚假地描绘了表现这一主题思想的主人公。实际上，瓦夏在做小艇期间，为什么同尼娜会面

一次的时间都找不到呢？我们假设，瓦夏去尼娜的村子要走七公里的路，这对他说来，很吃力，尽管这种假设只能引起真正恋爱着的人们发笑。但是，实际上尼娜就在瓦夏住的那个村里呆了十天（参加学习班学习），并且每天晚上都在俱乐部练习合唱。对于尼娜，我并没有什么奢求。显然她对瓦夏的感情是短暂的，并不深。但为什么为她造摩托小艇的瓦夏却一次也不打算同自己的心上人会面呢？

出现在读者面前的瓦夏完全不是个热恋者——他是个浅薄寡情的人。

不知为什么，我们的某些青年作家在描写恋人的时候，总是带有一种不可理解的畏葸的心理。不敢淋漓尽致地描写这种崇高的感情，却安排一些最粗浅的情节，往往是“三角”。这种“三角”，有别于古典的“三角”，三个恋人从始至终都是善良的人，都能“保持自制”。这种“三角”也使伊·科坚科的短篇小说《最后的风暴》受到损害。小说一开始对萨尔草原的沙暴作了精彩的描述。风暴期间斯捷潘·卡拉昌采夫的巨步式挖土机在继续工作。突然间钢索断了。斯捷潘便去基地取新的钢索。

到此为止，小说写得既有趣又真实。但是下面却硬插进一段爱情的故事，小说开始出现了杂音。

斯捷潘在走过耕地的时候，发现地上趴着一个人。走近之后，他认出来了，那是女庄员娜斯佳，水浇地实验田的生产队长，他为这个姑娘正害着单相思。为什么她趴在那里，把脸贴在地面上？莫非是她用这种方法躲避风暴。原来不是。

是娜斯佳“正在难过”，生怕风暴毁掉秋播作物，看见了斯捷潘，她站起来说：

“这里有一百二十公顷……是我们去年八月十四到十五种的，用的是优良种籽……今年三月十三通通追了一次肥……后来又耙过……”

娜斯佳讲了这些情况之后，“突然双手捂住脸又趴在了地上。她的双肩不停地抽动着。”在风暴期间，娜斯佳一直都是按照李尔王^①的姿式趴在地上，直到斯捷潘把她扶起，用两只手抱着她走。在“小灌木、麦秸、青草”漫天飞舞的时候，抱着一个人在田里走，当然不是一件容易的事，但是常言说得好，爱情能使人力量倍增。

作者为什么要臆造出这样一个生硬的场面呢？原来，这是为吃醋作的铺垫。因为农业机器站的技师安德烈爱上了娜斯佳，而且人们都传说娜斯佳是安德烈的未婚妻。正当斯捷潘抱着娜斯佳走上大路的时候，尘雾中出现了胶合板车身的汽车。驾驶汽车的是安德烈。他看见斯捷潘双手托着一个姑娘，就下了汽车，并且吃起醋来。虽然，在作者描绘的情况（风暴）下，更自然的场面应当是他的心情十分紧张，以为娜斯佳发生了不幸……但却是安德烈醋意大发，娜斯佳让他把斯捷潘顺便送到基地的话，他连听都不想听。最后，安德烈把他们送到了农机站并且给了斯捷潘一副巨步式挖土机用的新钢索。

① 指莎士比亚名剧《李尔王》的主人公。

现在我们就来看一看娜斯佳在这一情节中的表现。开始，他们在汽车里的时候，娜斯佳对安德烈的醋意感到十分恼火，对他说：“怎么？我难道是你的未婚妻吗？你少来这一套！”后来，当安德烈给了斯捷潘一副钢索的时候，她又吻了安德烈。从这样的描述中很难看出，娜斯佳究竟意属何人。

或许斯捷潘会告诉我们？斯捷潘回到自己的挖土机旁时，对自己那位年轻的助手说：

“看来，你什么也没懂！……注意看看，田野是绿油油的一片！幼苗都长得很齐，就连这样大的风也没有把它们连根拔起。可你知道为什么吗？因为浇了水！是呀，老弟，是浇过水，连我和安德烈也参加过。是娜斯佳她们那帮姑娘请我们去的。是呀，是从井里打水，用桶浇的，说是什么搞试验。结果呢：没浇过水的死了，可这些都完好无损……你懂吗？人们看到这批幼苗会产生多么大的信心啊！”

但是读了这一段之后，我什么也没弄懂。也许，斯捷潘就幼苗发表的这通议论有它的寓意？

不是的。我认为，这些幼苗什么也象征不了。在娜斯佳、安德烈和斯捷潘之间的关系上的迷雾并没有消失。因为作者并没有打算淋漓尽致地描述两者之中遭到娜斯佳拒绝的那个人的痛苦，而是努力避开“锐角”，努力使每个人物都一样地善良幸福。

不能反对在短篇小说中运用“三角”的情节。“三角”是在生活中存在的，因此小说中是可以描述的。

但，是不是一定要这样经常地运用这古老的公式化的情

节呢？难道我们新社会中男女关系中出现的，并且无时不在出现的新的内容还少吗？现在甚至连评价爱人的标准也发生了变化。例如，现在爱一个小伙子或姑娘，在考虑道德品质时，主要有一条，那就是热爱劳动，是共产主义的劳动态度。农村姑娘们编唱的成千的歌曲都证实了这一点。

现在有许多对夫妇不得不长期分离：去考察队或工地工作；在选择对象时，小伙子或姑娘工作单位人们的意见往往比父母的意见起的作用还要大，等等等等。其中的每一种情况难道不是都能给作家提供新的素材吗？

用车尔尼雪夫斯基的话来说就是“感情上的诗意和思想上的诗意是同样重要的”。^①

短篇小说的青年作家们为了刻画人物很少采用恋爱的情节，这究竟是为什呢？即使采用了，在描述恋人的时候，也是摆出一副心存嘲讽而又故示宽容的旁观者的姿态，但同时又予以讥笑：“瓦夏拉着尼娜的一个小姆指，把她的手臂荡来荡去，她并没有挣脱。一个小姆指，如果从一旁来看，本来不算什么。可是，难道你在一旁能看出什么来吗？”（叶戈罗夫《箭》）。往往给人一种印象，那就是某些作者把爱情当成是人的一种弱点。或许就是因为这个缘故，在近几年的短篇小说中作者总怕使肩负着党政重任并在群众中享有威望的人，例如州委书记，受到爱情的“连累”。万一不幸，这位书记突然爱上了某个人，那他的举止就会一反过去，突然“因

① 《车尔尼雪夫斯基全集》，俄文版，第14卷，第322页。

为一种什么爱情”而闹起情绪来。

不够重视或者忽视恋爱的情节，就会放过清晰地描绘苏联人灵魂的高尚、灵魂的力量和灵魂的美的机会，因为，正如恩格斯指出的那样，“最崇高、最高尚、最富有个性的痛苦是爱情的痛苦。”^① 一个人的内心世界越丰富，爱情在他身上留下的痕迹也越深刻，越清晰。

在总结上面讲过的关于当代短篇小说情节的一些看法时，必须指出，不考虑未来作品中主人公形象的思想，情节和结构就不可能严谨和明确。“一旦他(艺术家)懂得了这一思想的核心所在，剩下的就是造型了，结构也就自然形成……”^② 克拉姆斯科伊的这些话也是直接针对作家说的。

(蔡毅译)

① 《马克思恩格斯论艺术》，俄文版，第2卷，第558页。

② 《艺术大师论艺术》，俄文版，第4卷，第272页。

四、角 度^①

革命前的一位小说家和剧作家伊·谢格洛夫在他的回忆契诃夫的文章中写道：

“……自然，连太阳也有黑点。有一次，我和契诃夫谈《草原》这篇小 说谈得兴 致正浓时，我就向他 指出了 一个微不足 道的修 辞上的疵点。当时不知怎么忽然 想起在小说 的开头（讲到祖母去世的那一段中）有一句话，我第一次读它时觉得拗口。‘她在死以前一直活着……’大致就是这样一句话。

“‘决不可能！’契诃夫喊了起来，转身从书架上取来书，找到了这句原话，‘在她没有死的时候她一直活着，常常从集市上买回松软的面包圈。’契诃夫放声大笑起来。‘确实如此，我怎么竟没有注意到。可是话又说回来，现在人

① 此词直译为“视点”。

们读到的作品比这还差得多呢。真的！’

“说完他就若无其事地合上了书。”

谢格洛夫同契诃夫的最后一次会面是在1897年，而契诃夫在把《草原》收入1901年出版的全集第四卷时仍然没有把这个“修辞上的小疵点”改掉，这究竟是什么原因呢？大家都知道，契诃夫在汇编自己的全集时，是何等一丝不苟、严肃认真地对作品进行修改，连对待删节号也是这样。

还是让我们来读一读《草原》这篇小说中的有关段落吧。

“耶戈鲁什卡回想起，每当樱桃开花的季节，这一个个白点^①就同櫻桃花溶成一片白色的海洋，而到櫻桃熟了的时候，白色的墓碑和十字架上就洒满血红的斑点。在墓园里的櫻桃树下，耶戈鲁什卡的父亲和祖母季娜伊达·达尼洛芙娜日日夜夜睡在那里。祖母死后，就被放进又长又窄的棺材，用两个铜板遮住她那不肯合上的双眼。在她没有死的时候她一直活着，常常从集市上买回松软的面包圈，上面撒着罂粟籽，而现在她却睡呀睡的……”

在这段话中谢格洛夫也许还可以发现几个类似的“小疵点”。比如，他可以说，耶戈鲁什卡的父亲和祖母不是睡在櫻桃树下，而是躺在坟墓里，形容棺材“又长又窄”，就如同说椅子有四条腿一样，令人感到奇怪。

看来，谢格洛夫没有注意到，《草原》中的这段话大致是按照耶戈鲁什卡这个九岁孩子的想法写的，就是说是采取耶

① 指墓地里的墓碑和十字架。

戈鲁什卡的角度写的。这段话之所以用“耶戈鲁什卡回想起”这几个词开头是不无原因的。

从谢格洛夫回忆的字里行间可以想见，他的意见当时使契诃夫颇有点尴尬，契诃夫为了顾全情面，就合上书，连忙把话题岔开……

为了弄清这种表达方式的特点，先得把完全从作者角度写的小说与直接或间接从某个人物的角度写的小说区别开来。后一类小说的特点是：故事不是从“旁观者”的角度叙述出来，而是从某个人物的角度来描绘，其中渗透着这个人物的感受和态度。这类小说的另一个特点是：从作者使用的词汇和语句中可以明显地感觉出那些为作品人物所特有的词汇和语句。

采取人物的角度写的小说又可分为有明显区别的两类。第一类小说是直接以人物的口吻、用第一人称的形式写的，这类小说实际上就是人物的独白。例如斯捷凡·茨维格就喜欢用这种手法来写作。这类小说还常用主人公书信的形式或人物之间通信的形式来写。

第二类小说就比较复杂。这类小说是以作者的口吻写的，但作者仿佛同人物溶为一体，借人物自己的话来表达人物的思想，按人物的习惯说话和思考，用人物的眼光来观察所发生的一切。刚才所引的契诃夫的《草原》中的那段文字，就可作为这种描写手法的一个例子。

我这番话全然不是评论叙述角度不同的各种小说的优劣。然而应当指出，用第一人称写小说时，作家一开始就必

然会感到难以着笔描写那些主人公不在场的事情。此外，他必须用主人公的语汇，从主人公的知识水平和性格出发来叙述，有时会在使用“文学性的”明喻、隐喻、细描、写景等方面受到限制，即必须时刻留意，不能让主人公用作者的语言来说话。阿·罗津的短篇小说《来自齐姆拉的问候》恰恰就是疏忽了这一点。这篇小说是以一位挖泥船司机讲述的形式写的。当他讲到心爱的姑娘时居然说了这样一段话：“此刻我仿佛看见她站在发电站控制大厅的操纵台旁，看见了她的脸，看见了她那被爱情的光芒照亮的笑容。这光芒穿过万水千山的阻隔一直射到我的心中……”

只要作家能避开上述的困难，那末用第一人称写小说就能迅速、鲜明地揭示人物的性格，展示人物对事件的态度。

由作者叙述却又从主人公的角度写的小说具有第一人称小说的优点，面行文则灵活和自由得多。因此正是这种形式为我们的作家所经常采用，这决非偶然。但是属于这一类的许多小说的一个相当明显的缺点是，读者远不是一眼就能看出作品反映的究竟是作者的角度还是人物的角度；如果是人物的角度，那末这个人物又是谁。

在短篇小说中，没有时间作冗长的、角度含糊的开场白，描述的角度应该从一开始就毫不费解、一目了然。契诃夫的《厨娘出嫁》就是这样开头的：

“格里沙，一个七岁的小胖子，站在厨房门口一面偷听，一面凑着钥匙孔向里张望。厨房里正在发生一件他觉得很平常、从未见过的事情。厨房里平时切肉、剥葱的那张桌子

旁边坐着一个身躯粗大的乡下人，穿着一件车夫的长上衣。红头发，大胡子，鼻子尖上有一大颗汗珠。他张开右手的五个指头托着茶碟喝茶，嚼起糖块来声音大得使格里沙直打寒颤。在他对面的一张脏板凳上坐着老奶奶阿克西妮娅·斯捷潘诺芙娜，她也在喝茶。老奶奶的脸色一本正经，却又带着几分得意的神气。佩拉格娅在炉灶旁忙个不停，看得出她是有意要把自己的脸躲开。格里沙看到她脸上在不断地变换颜色……”

从小说开头的字句起我们就感觉到了作者所选定的叙述角度，我们就同格里沙一起注视着人物，同格里沙一起听见了马车夫嚼糖块的声音，同格里沙一起看见了佩拉格娅脸上害羞的红晕。

这种用某个人物的角度进行描述的方法有一个很重要的特点。采用这种手法作者可以从不寻常的、意想不到的侧面去展示早就熟悉的事情和人物，使人觉得似乎是第一次看见。而更重要的是，这种手法可以使作者用最少的笔墨把人物性格的本质特征十分清晰地传达给读者。

多各罗什在短篇小说《买汽车》中大量描绘了一位旅客从乌克兰到莫斯科沿途所见的风光景物。

“离哈尔科夫愈近，旅途就愈热闹。遇到的汽车愈来愈多。谢苗·波利卡尔波维奇只要看到一辆溅满污泥的胜利牌轿车就知道它是从僻远的区里开来的；如果看到只是车身后部蒙了一层象是用喷雾器喷的细细的泥水点，那末这准是一辆从城里，从哈尔科夫开来的车……”

骤然看来，描写旅途见闻与刻画人物性格有什么相干？但是小说中所有类似的风光景色都是从农庄主席谢苗·波利卡尔波维奇的角度来描写的。一位头脑聪明、目光敏锐、老当益壮的农庄主席形象就渐渐跃然纸上。

鲍·波列伏依在短篇小说《童话》中正确地选择了叙述的角度，使他能够清晰而鲜明地表达出作品的主题思想，细致地描绘出人物形象。

这篇小说的情节并不复杂，讲的是医学教授叶卡捷琳娜·费多罗芙娜·雅科夫列芙娜休假期间去到某个大建筑工地女儿家作客，生平第一遭以外祖母的身份去看看从未见过面的小外孙女。

下面就是两人见面的情景。

“‘阿廖娜，’小女孩煞有介事地自我介绍说，一面向外祖母伸出她那指头又细又长的小手。叶卡捷琳娜·费多罗芙娜一见这手就闪过一个念头：‘外科医生’的手指头！”

接着就改为从阿廖娜的角度描写她对外祖母的印象。

“小女孩惊奇地发现这个怪姥姥对造房子的事什么也不懂，又想起母亲说过姥姥是个什么很大很大的大夫，于是她就改变话题，讲起她在秋天怎么嗓子痛，怎么打针吃药的事来。”

应阿廖娜的请求，外祖母几次三番想讲个童话故事，可是怎么也讲不出来，于是她索性讲起自己的青年时代和国内战争来。作者将两个人对同一事物的不同角度交织在一起，鲜明地展示出时代的变迁、人物性格的差异和对周围世界的

不同感受。

“‘为什么叫作白匪？是因为他们都穿白衣服吗？’

‘不，孩子。打老百姓、拥护皇帝的军队就是这么叫的。’

‘拥护达东皇帝^①？……’”

一般地说，波列伏依对这一手法使用得很多，也很擅长，从而使他的小说丰富多彩，表现力强。

以前的许多作家也都认为这种表现方式十分重要，对于篇幅短小的短篇体裁来说尤其如此。

“为了用七百行字刻画一伙偷马贼，我必须随时用他们的腔调来说话，用他们的方式来表达思想感情，不然，要是掺进一点主观的成分，那末形象就会变得模糊不清，小说就不可能写得象一切短篇小说应有的那么紧凑。”^②

有时在短篇小说中加进一个人物仅仅是为了从他的角度来叙述。契诃夫之所以在《厨娘出嫁》这个短篇中加进七岁孩子格里沙这个既非说明主要人物所必需，又与情节发展无关的局外人。其用意就在这里。要是你重读一遍这篇小说，把为数不多的有关格里沙的词句统统略去，你就会发现，小说的故事同样明白易懂。不过由于少了一个观察事物的独特角度，故事给人的印象就会大大减色。小说的结尾有这样一段话：“佩拉格娅从来生活得自由自在，不受什么人管束。忽然间无缘无故来了个陌生人，不知凭什么管起她的行动和钱财来了。”这段话以孩子的稚气表达了小说的中心思想。可是一

① 达东皇帝是俄罗斯民间故事中的一个又蠢又丑的人物

② 《契诃夫全集》，俄文版，第15卷，第51页。

旦略去格里沙的观察角度，这段话就根本无从说起了。

为了达到创作目的，所选择的描述角度必须有助于将形象和现象的隐秘方面突然显露出来，有助于将形象的典型本质和现象的内在矛盾出其不意地展现出来。

要做到这一点，选择描述的角度必须不落俗套，出奇制胜，具有胆略。

伊·柯坚科的短篇小说《最后的暴风雨》的缺点之一，就在于作为故事叙述角度的人是技工学校毕业生谢尔盖·戈尔巴乔夫，是一个缺乏个性的人物，因此他的想法和感受不是令人厌烦地重复读者和作者的想法和感受，就是使人觉得矫揉造作。然而作者之所以在小说中安排谢尔盖·戈尔巴乔夫这个角色，就如同契诃夫安排格里沙一样，仅仅是为了从他的角度来观察事物。如果说契诃夫的小说《厨娘出嫁》一旦去掉格里沙必将大为逊色，那末如果把柯坚科的《最后的暴风雨》这篇小说中涉及谢尔盖·戈尔巴乔夫及其感想的词句一概删去，其结果小说反而只会更好。

上面我们探讨了完全用第一人称(以某个人物的口吻)或是完全从人物的角度写的小说。目前我们各种杂志上发表得更多的则是另一类小说，即以作者的身份讲述故事，不知不觉中就渐渐过渡到从人物的角度进行描述，接着又以同样的方式恢复到作者的身份进行讲述；而且一篇小说中这样的转换可能出现几次。只要这样的转换符合逻辑和感情发展的需要，读者就会顺从地跟随作者，不知不觉地从作者的角度进入人物的角度，又从人物的角度回到作者的角度。

我们不妨以勒·斯米良斯基的短篇小说《翅膀》中的一个片断为例加以说明。小说写的是集体农庄女庄员乌里扬娜同即将去修建哈萨克水电站的女儿甘卡离别时的心情。

“声音沙哑的小公鸡已经叫过一遍。低低的月亮从窗户直照进来。乌里扬娜光着脚悄悄来到小间，在女儿床头边的小板凳上坐下来。

屋子里很热。甘卡摊开手脚躺在床上，睡得正香。她那淡褐色的头发垂到地板上，嘴角好象还挂着微笑。乌里扬娜心想，女儿是在向自己笑呢——睡梦中，她脸上的表情多么恬静，又多么亲切！她从地上撩起甘卡的头发，双手捧着，把脸贴在头发上。这头发她昨晚亲手给女儿用碱水洗得干干净净，又软又松。她这一去就不会再回来了，顶多也就是回来看一眼母亲。唉，要不是年老多病，自己也到那里去了！可惜安德烈已不在人世，要不然一家三口一起去修建一个二十五万千瓦的该有多好。可真是了不起！在维索科耶建成了一个十二万千瓦的，就使人们的手上能少磨好多水泡。打从村里建立共青团以及后来成立劳动组合那些年起，就一直盼着用上电。而如今……甘卡真是好样的！……‘妈妈，’她说，‘难道天地就只有自家院子这么点大？现在心都长了翅膀，院子、村子都容不下它了。别拦我吧！’飞吧，我的宝贝，飞吧，我的心肝，什么时候碰上大喜事，心里高兴，你就变成一只鹌鹑，拂晓从咱们房上飞过，叫上几声，我作妈的就知道是你，就会知道……

她一面把姑娘松软的头发紧紧地贴在脸上，一面吻着她

伸开的手，两眼望着女儿，怎么也看不够。

罗斯河对岸传来了隐约的汽笛声。母亲还没有明白是怎么回事，女儿就从床上跳了起来：

‘妈，快起来！你在哪儿？还睡着吗？哦，原来你早醒了……’”

现在我们来仔细分析一下这段文字。

开头几句直接以作者身份说的话已经为过渡到以乌里扬娜的角度来描述，过渡到下文中的“准直接引语”作了准备。这表现在作者的话里已经悄悄地加进了象“小公鸡”、“小间”这样一些与其说是作者的，倒不如说是乌里扬娜的惯用词语，还表现在作者已开始让读者去体验乌里扬娜的感受（“屋子里很热。”）。在这之后，就转而用大段文字描写乌里扬娜起伏的思绪了。这时，作者似乎把笔交给了女主人公，由她自己用她特有的语气和她惯用的词语（“飞吧，我的宝贝，飞吧，我的心肝！”）写下去。读者也随之渐渐忘记了故事仍然是作者在讲述，当读者读到“从咱们房上飞过”这句话时，就觉得这样说是理所当然的。这就是说，读者已开始从乌里扬娜的角度来看待事物，按照作者的意图，自己也暂时变成了小说中的人物。

从“她一面把姑娘的头发紧紧地贴在脸上”这句话起，又开始过渡到直接由作者讲述，而这一过渡同样处理得十分自然，不露痕迹。这句话中有意没有使用“乌里扬娜”这个名字，以便使叙述角度的转换天衣无缝。

不难看出，我们已经从叙述角度问题谈到了小说的语言

问题。

在研究小说的语言时，不能不考虑整个小说或其中某个片断是从什么角度写的。

小说的语言特点在用第一人称或模仿第一人称写的小说中最为明显。举例来说，尤·扬诺夫斯基的小说《慷慨的夜晚》就属于后一类。“亚夫图赫·卡连尼科维奇在街上走着，身上的羊皮袄敞着，头上戴着一顶羔皮帽。他就喜欢独自到处溜达！什么鬼都不会来打扰思路！他边走边欣赏周围的冬天景色。亚夫图赫自以为他走得从容不迫。可是人们却看到他一路急急忙忙，象是在追逐他那飞得老远的思想。他走得那么急，一会儿滑一下，一会儿绊一脚，可他自己却只是纳闷，怎么无缘无故忽然心跳得这么厉害。”

整篇小说都是用这样的语调写的，正是这种语调使我们看到了一个朴实、乐观、干劲十足的农庄主席的形象。

但是有的句子（固然为数不多），例如“在他四周洁白的雪原上向远处伸展的红土耕地已经明显地失去了鲜艳的色泽”这句话，就不可能出自亚夫图赫·卡连尼科维奇之口，从而破坏了前面的印象，所以作者就应该将这类句子删去。契诃夫在修改《厨娘出嫁》这篇小说时，之所以从中删去了“厨房里的独角戏演员”（指佩拉格娅）这一词语，就是因为这种说法同七岁孩子格里沙的叙述角度格格不入。

当小说不是一目了然地从人物角度描述或是当人物角度的描述同作者直接的描述交织在一起时，它的语言特点就比较复杂。

波列伏依有一篇题为《不寻常的音乐会》的短篇小说，写的是一个名叫米哈伊尔·西雷奇·马特维耶夫的著名独唱演员来到某个大工程的工地进行演出的故事。“‘不，是偶然的，听人说起过，在报上看到过。’当有人问起米哈伊尔·西雷奇是怎么知道有名的掘土机手的时候，他不知为什么撒了个谎。”在这里“撒了个谎”这几个字听起来之所以不觉得刺耳，是因为它恰恰突出了这位演员的粗犷的性格。但是小说中却有这样的句子：“米哈伊尔·西雷奇在空无一人的播音室里唱着，沉醉在远方建筑工程的幻觉之中。”“一个身材高大、皮肤黝黑、头上盘着辫子的妇女递上一束艳丽的玫瑰花，花瓣之间似乎还闪烁着清晨的露珠。”对于这篇小说来说，这些句子就未免过于庄重，过于华丽。

读者也许会反驳说，这几个句子都是引自以作者身份写的段落。不错，在这篇小说中演员的角度常常同作者的角度相互交替。但即使在只是局部地用某个人物的角度所写的小说中，作者的话也不能丝毫不受人物的语汇和性格的制约，这正是这类小说的一个特点。

作者所选定的某个人物的叙述角度总是在作者的话中所使用的词汇、语句、词的语法形式，甚至语义上也留下印记。人物的叙述角度总是赋予作者的话以某种特别的情调，总要给它增添一层特别的色彩。

从人物的角度写的小说能使读者无形之中变成这个人物，从这个人物的角度去观察一切，思考一切。这是这类小说特有的心理影响。

在《不寻常的音乐会》这篇小说中，选作叙述角度的人物是一位性格粗犷憨厚的，工人脸型的独唱演员。当这样一个人物使用“幻觉”、“艳丽的玫瑰花”这样一些“华丽”的辞藻时，必然会带几分讥讽的口吻。这种讥讽态度也必然会传达给读者。

在从某个人物的角度写的小说中，凡是成功之作，作者的话总是同这个人物的话水乳交融地溶成一体。列夫·托尔斯泰的短篇小说《东家和雇工》的第四章是这样开头的，“瓦西里·安德烈伊奇来到的这一家是村里最有钱的一户人家。自家就有五块份地，还买了别人的地。家里有六匹马、三头母牛、两只牛犊、二十来只绵羊。全家有二十二口，四个成了家的儿子、六个孙子，有一个已经成亲，还有两个曾孙、三个孤儿和四个生了孩子的儿媳。”

尽管这段话是“以作者的身份”讲的，但显然可以预感到，下面马上就要改为用村里某个人物的角度来进行叙述了。果然，紧接着讲述角度就转到了尼基塔身上。

当然，作家在小说中所使用的词语可以同他所选定的主人公的角度不相符合，甚至可以截然相反。问题的实质在于当作家这样做的时候，他必须具有明确的目的，必须知道这些词语放在作品中会带上什么色彩。《厨娘出嫁》这篇小说结尾有这样几句话：“格里沙感到很伤心。他心里涌起一个强烈的愿望，连眼泪都忍不住要流出来——去安慰那个他觉得是受人虐待的牺牲者。”由于小说是从格里沙的角度写的，所以作者的这段话流露了契诃夫所特有的那种善意的嘲讽。

（朱伯敏 译）

五、细 节

有时人们问：短篇小说的构思是怎样产生的，写作的第一个推动力是什么。我总是开个玩笑来代替回答，不是因为我不严肃地回答，而是因为，构思有时是由一些谁也不会相信的、荒诞的偶然事件产生的。

短篇小说《在电车上》的推动力，是我在情绪忧郁的时候翻阅笔记本看到的一个句子。这个句子是这样的：“她在行驶着的电车上向车门口走去，就象走过小河上的独木桥。”

什么时候、因为什么我写下了这个句子，我不记得了。但正是这个句子引出了小说的主题，也引出了小说的抒情的调子。我开始写作后，这个细节不知从什么地方手挽手地又领来了她的十个女友——其它十个细节，这些细节没有记入笔记本，在生活中也从来没有见过。

伊·蒲宁曾说过，他那优美的短篇小说《轻

微的气息》是在偶然看到坟头十字架上一个小姑娘的照片以后产生的……其他的人物：奥莉娅·麦谢尔斯卡娅、女班主任、军官、马柳京，都是虚构的……如果我没有读过蒲宁的说明，我到现在也不会承认细节的奇妙作用。

看来，似乎没有什么特别的东西：十字架、长着一对快活眼睛的小姑娘的遗像。但结果这个细节给了创作想象力巨大的推动力，产生了一个迷人的姑娘的形象，丰富了文学。

艺术细节究竟是什么样的奇妙东西呢？

苏联大百科全书下了这样的定义：“（艺术中的）细节是整体（这里指艺术作品）的一个小小的部分，是生活中的细枝末节，是局部。”

根据这一定义判断，艺术中的细节和一部机器的零件，和螺丝或小螺钉没有什么差别，和生活中的细枝末节，和局部是相同的。是这样吗？我想，不是！艺术作品中的细节是罕见的现象，是很难得的。不能想象，一篇短篇小说能由一个紧接一个的细节构成。这样的细节是不能起应有的作用的，就象体操运动员挤成一团，不能自由地舒展一样。细节要求一定的自由天地，要使读者有领会它的准备。

为了对下面要讲的问题有共同的理解，我们先假定，细节是指能使人了解整个事物的生活中细枝末节的艺术表现。

这个定义不是非常准确的，也不是非常完整的。但是它足以分清，在下面所引的片断中什么是生活中的细枝末节，什么是细节。

“我们在农村共青团委员会工作。

我们共五人。

职位编制名单上第一个名字是基姆·奥索金，我们的第一书记。我们都管他叫总书记，这不是没有缘由的。总的说来，基姆·奥索金是一个很不错的小伙子，只是脾气有点怪。例如，他爱摆点架子。他要求我们机关工作人员都叫他的名字和父称：基姆·罗曼诺维奇。可是我们没有听从他。我们对他说：‘那就应该用全称：青年共产国际^①，但是怎么称呼罗曼诺维奇呢？要么干脆尊称：罗曼诺维奇国际。基姆生气了，擦着使他未能参军的厚厚的眼镜片。为了显得神气，他还置备了一个商用保险柜。由于没有贵重物品和国家机密，保险柜里保存了一本集邮簿、共青团员登记工作细则和关于种植玉米的招贴画（那时我们那地方还不播种玉米）。可是办公室却显得很神气，怎么不神气呢——有保险柜！在其它方面，基姆·罗曼诺维奇和我们亲密无间，是我们的自己人。

索尼娅·萨比罗娃是第二书记。她正好相反，如果叫她的全名——萨比拉·玛赫穆托芙娜，她就生气。大概是因为她个子不高，象中学生一样梳着两条辫子，看起来显然不象一个书记，而象一个十年级的女学生。索尼娅经常唱歌，甚至开会的时候有时也忘乎所以，低声哼哼、这时基姆虽然为了维护这位书记的威信不提什么意见，但总要严厉地瞪她一眼，这样她才停止唱歌。

^① “青年共产国际”的俄文缩写字和“基姆”同音。同志们称基姆为青年共产国际，是和他开玩笑。

名单上第三个人是尼娜——稽核主任，所有经管基层组织团费的人都怕她，她铁面无私、事无巨细，都向州委汇报，我们是多么厌恶她那些汇报啊！

我是他们三人的下属——掌管一切问题的区委指导员。

我们四人加起来共约一百岁。如果说实话，还要少一些——八十六岁。基姆满了二十三岁。其余的岁数我们平分。

可是瓦莉娅大婶已过了五十三岁。瓦莉娅大婶是我们的‘第三书记’，‘总务主任’。而她的职务是清洁工和看门人。当我们到各集体农庄去的时候，瓦莉娅大婶就在区委发号施令：在电话里骂基层组织的书记，给泪痕满面的姑娘们讲处世之道，接受关于废铁收集情况的汇报，有一次甚至向州委报告我们的总结大会是在哪里举行的。我们怕瓦莉娅大婶比怕基姆厉害得多，特别是秋天我们因弄脏了靴子而挨她骂的时候。”

这里我引了瓦列京·叶拉绍夫的短篇小说《我们共五人》^①的开头。

现在你们还不知道作者的构思，也不知道小说的情节。但是你们已置身于共青团区委友爱的、穿插着愉快的玩笑和没有恶意的讥笑的气氛和忙碌的工作中了。

为什么会这样？作者运用了什么艺术手段使人产生这种感觉？回答这个问题并不难。首先是由于准确地选择了说明人物特点的适当细节，使人感到幸福的微笑时刻伴随着这群

① 瓦·叶拉绍夫短篇小说中的这个例子和其它例子都引自这位作家的第一部短篇小说集《河上的黎明》（加里宁格勒出版社，1958年版）。——原注

幸运的、对前途充满信心的青年人。

人物以及一切研究和描写的对象都有无数能这样或那样说明他的细枝末节。似乎这样的细枝末节越多，呈现在读者眼前的描写对象就越清晰。但实际上并非如此。

在瓦·叶拉绍夫的短篇小说《河上的黎明》中是这样描写一位姑娘的：

“……我永远记住了她后面剪得短短的一簇淡黄色头发，睁得大大的、明亮的、淡蓝色的，象黎明前的天空一样淡绿的眼睛，几乎看不出来的眉毛，我还记住了覆盖着一层柔软的细绒毛、被不眠之夜驱走了红晕的脸颊，嘴角上隐约可见的善良的微笑和丰满的嘴唇。”

尽管作者把脸上各部分都描绘得极其详细，但是人们的想象力还是很难把它们联成一个统一的、完整的形象。

为了看清短篇小说《我们共五人》中的索尼娅·萨比罗娃的形象，只要提到她开会时低声哼歌和作者描写她外貌的两点简单暗示（她个子不高，梳着中学生的辫子）就够了。

细节的长处和特点之一是它能使人立即认识事物，象认识现实中的事物一样。

当然，了解事物首先要积累生活中的细枝末节。但是把许多偶然的、显而易见的局部写下来，还不能算是创作活动。

当你突出生活中某一个细枝末节的时候，必须弄清，你突出它的目的是什么。

列宁写道：

“如果现在我需要把玻璃杯作为饮具使用，那末，我完全没有必要知道它的形状是否完全是圆筒形，它是不是真正用玻璃做成的；对我来说，重要的是底上不要有洞，在使用这个玻璃杯时不要伤了嘴唇，等等。如果我需要一个玻璃杯不是为了喝东西，而是为了一种使用任何玻璃圆筒都可以的用途，那末，就是杯子底上有洞，甚至根本没有底等等，我也是可以用的。

学校里讲的形式逻辑(学校里只能讲形式逻辑，而且只应当对低年级讲，并且在讲解时还要加上修正)是根据最普通的或最常见的东西来下形式上的定义，而且只是这样下定义。如果在这种情况下，拿两个或更多的不同的定义，把它们完全偶然地拼凑起来(既是玻璃圆筒，又是饮具)，那末我们所得到的就仅仅是一个指出事物的各个方面的折衷主义的定义。”^①

有的青年作者以各种各样的细枝末节充塞他的小说的篇幅，其唯一目的就是为了多得到一些印刷符号，这样的青年作者应该经常记住列宁所说的“仅仅是”。

我们有的作者不是简单明了地写“彼得生起了篝火，”而是这样写：“彼得到树林中去，收集了枯树枝，在离大路不远的林中旷地上堆成一堆，擦了一根火柴。篝火没有立刻燃烧起来。它起先只是劈劈啪啪地冒烟，后来树枝上才掠过淡蓝色的火花，燃起欢快的、炽热的火焰。”(这个例子不是引自

① 《列宁全集》，中文版，第32卷，第166页。

瓦·叶拉绍夫的短篇小说。)

罗唆、不痛不痒的闲话至今依然是许多作品的主要缺点之一，而偶然的细枝末节的堆砌正说明对所描写的事物缺乏热情，没有深思熟虑和脑子懒惰。

这里读者可以打断我的话，可以举出许多或长或短的短篇小说，说这些小说中充满未经筛选的日常生活中的细枝末节，这些细枝末节并不追求起“细节”的作用，但是却能产生鲜明的印象。

“一部分一部分的”外貌描写，刚才我引的瓦·叶拉绍夫的短篇小说《河上的黎明》中的那种外貌描写方法，在屠格涅夫、库普林和其他经典作家的作品中也能找到。

例如，契诃夫的短篇小说《美人》中的一个片断：

“如果象通常的写法那样一部分一部分描写她的外貌，那么她只有披散的、用黑色的绦带结扎在头上的、卷曲而浓密的淡黄色头发是真正漂亮的，其他的一切或者是不端正的，或者是很一般的。不知是由于卖弄风情的特殊姿态还是近视，她的眼睛总是眯缝着，鼻子微微翘起，嘴很小，脸的侧而缺乏线条，肩膀瘦削得和她的年龄很不相称，但是这个姑娘却能使人觉得她是一个真正的美人……”

这里列举的细枝末节大概不比叶拉绍夫短篇小说中的那个片断少，但它们却不难汇集成为一个完整的、清晰的形象。

我觉得，这里问题在于，所有细枝末节毫无例外，都是围着作者的统一而鲜明的思想转的，就好象围着一根轴转一样。作者的思想是——不漂亮的局部可以形成漂亮的整体。

作者的这一意思象磁铁一样吸引着许多细枝末节。把它们“粘在”一个统一的形象上。

这个中心意思产生了整体感，并起着看不出来的、不明显的细节的作用。

在我看来，艺术作品中明显的细节的合理性问题也应该这样解决。如果我们回过来看叶拉绍夫的短篇小说《我们共五人》中的那个片断，那么我们可以看到，细节的作用决不限于说明这个或那个人物。如果仔细阅读这一片断，不难发现，这些细节起着另一种更重大的作用，就说是“战略”作用吧。作者抓住了努力工作的共青团区委会的形式主义和青年人的热情之间可笑的不一致。因此小说中提到了存放着集邮簿的保险柜，提到了要求别人尊称他的名字和父称的区委书记，开会时低声唱歌的索尼娅……您可以看出，所有这些细节除了说明人物以外，仿佛坚决要达到一个目的：强调小说的中心思想。

当然，为了说明人物，也可以找到其它也许更有效的细节。但是作品的思想象一个任性的姑娘一样，老是站在作者的背后，只挑选适合于自己的细节。

老实说，我很久都没有能理解这个简单的真理。有时你感到，短篇小说写得干瘪、苍白，便想以备用的细节“修补”它，天真地希望，这样一“修补”，小说就能变得“更艺术”。可是结果，写成的却是一种修修补补、支离破碎的东西，尽是些不加选择的，格格不入的话：“他们动身到树林里去。白杨的树枝击打着司机舱。落下的树叶象青蛙一样在汽车后面

跳跃。稀疏的雨开始淅淅沥沥地下起来，但是太阳仍照耀着大地，雨滴在尘土飞扬的大路上滚动，象水银一样。”（我的短篇小说《莉达》）你这样写，可是读者必然感到莫名其妙：这里为什么要写青蛙和水银呢？作者怎么联想到了这些东西呢？

“我们大多数作者都喜欢炫耀自己的细致的观察力，以至使读者厌烦。例如，写什么锅底里滚动着鸡蛋的锅子。其实根本不需要把注意力吸引到不应加以注意的东西上去。我等待着有关这只不相干的锅子的下文，但是，当然，什么下文也没有，可是这妨碍我读下去，使我离开主要的东西。”伊·伊利弗这段话说得对。

总之，如果一千个细枝末节中有一个细枝末节符合总的思想，并有助于阐明这一思想，那么它就不再是细枝末节，艺术的意志使它提高到细节的荣誉地位。

这种难得的、某作家特有的细节不是轻易能到手的。在艺术上把握事物，要求耐心地了解生活，弄清该事物与周围世界的联系，深入该事物的本质。

艺术家挑选的任何细节都是客观的，因为它能帮助人们艺术地认识客观世界的现实性。如果把细节理解为能揭示整体的局部，那么，在无限纷繁的现象中这样的局部大概有很多很多。同时，每一个作家从生活中汲取的细节总是他这个作家认为符合他这个作家的思想体系和艺术趣味的唯一的、最有说服力的细节。

不仅如此，一个作家认为这个细节是难得的发现，而另

一个作家却认为简直是不能容忍的，尽管这两位作家的思想立场是相同的。

有一次(在短篇小说《雨》中)我写道：“起风的时候，云杉可笑地互相点头行礼”这个并无大错的句子引起米·普里什文的意见：“安东诺夫的短篇小说中有一处说：‘云杉可笑地互相点头行礼……’我认为：云杉之所以是云杉，就因为它永远也不会点头行礼。‘此语出自安东诺夫之手，就更为‘可笑’了。’”^[1]补充说。在这之后，我们开始寻找植物生活中出现可笑的情景的情况。但我们没有能找到。”

每一个作者不由自主地(甚至可能他并不想这样)总是挑选不仅能说明事物，而且能说明作者本人的细节。因此，真正的细节总是会产生生活的节奏感，新鲜感、独特感和突然感。经过作家心灵筛选的细节仿佛既是平常的，同时又是出人意料的，既是早已熟悉的，又好象是第一次发现的。例如：“季姆卡在书里看到，人们在不幸的时候眼看着会变瘦。可是母亲在一夜之间却发生了不可理解的事情：她因哀伤而变胖了。”(瓦·叶拉绍夫《马合烟》)

真正的细节和生活中的细枝末节不一样，除了体现客观的艺术功能外，还带有作者个性、特点的印记，并使整个作品具有能赋予事物“不一般面貌”的宝贵色调。

我有时听到人们怀着最良好的意愿说我的某些短篇小说中有“契诃夫式的细节”。老实说，听到这种赞美我总是有点忧愁。实际上，这句话只是说，我还是如俗语所说的“不成熟”，我没有足够的力量摆脱对契诃夫的模仿。

不过，使我聊以自慰的是，这种模仿一般说来是不可能的。

我记得，在我开始文学习作的时候，我喜欢读那些年刊载在《三十天》杂志上的尤·奥列沙的短篇小说。我常常跃跃欲试地想把尤·奥列沙的某一惊人的细节搬到自己的小说中去。应该说，这样的努力从来没有产生任何好的结果。他人的细节是不可能驯化的，只能夭折在异乡。

有时个性在细节上的痕迹是这样清晰，以致敏感的读者甚至没有读完作品，只凭一个细节就能认出作者来。

例如，对春天的布尔列斯克^①式的描写：“一个穿皮袄的人骑着自行车，穿过大奥尔迪卡的水洼，掀起巨大的波浪。所有扫院子的人都在后面向他高兴地叫喊，同时挥舞着扫帚。”根据这种描写，可以正确无误地猜出，这出自伊·伊利弗之笔。再看蒲宁的短篇小说《春天的黄昏》初稿中的水彩画式的、令人忧伤的细节：“池塘中水满得溢出来，呈现亮晶晶的肉色，微带发红，很漂亮，虽然池塘中还漂浮着一块满是棕黄色牲口粪的淡绿色冰块。”

又例如契诃夫的一个很好的引人发笑的细节（摘自1896年4月17日致玛·帕·契诃娃的信）：“上一次罗曼不敢坐跑车去……路途上很艰苦，田野里几乎没有雪。如果莉卡要去，一路上她会不断地尖声喊叫的。”^②再看列夫·托尔斯泰

① 布尔列斯克诗——滑稽的诙谐诗之一种，常以幽默的语言叙述重大的主题，或以庄严的词句描写滑稽的场面。

② 《契诃夫全集》俄文版，第16卷，第323页。

日记中记下的粗俗的、庄稼汉式的细节：“静悄悄、湿漉漉、阴沉沉的晚上，散发出五月间畜群的气味，到处是稀薄的粪便，闪闪发亮的蛆虫。”^①一幅多么广阔的、充满细枝末节的农村春天傍晚的景色呈现在你的面前。你可以十分清楚地看到，农民的母牛经过一冬的挨饿变得瘦骨棱棱、羸弱不堪，正贪婪地吃着嫩草。

也是在那篇日记中记下了初看起来完全不值得注意的小事：“下雨时村妇赤着脚”。但是当托尔斯泰紧接着加上：“下雨时老爷在家里冷得要命”^②，句子的内涵就好象爆发出来了，农妇的赤脚成为深刻的、真正托尔斯泰式的细节……

细节的主观性是它最宝贵的特性，因为由于有这种主观性，我们就能不知不觉、毫不费劲地认识作者的心灵、他对事物的态度、他对生活的看法。

说到这里，我们再回过头来看看叶拉绍夫短篇小说中的那个片断。除了作者挑选的细节简明扼要地说明人物以外，除了这些细节有助于阐明总的思想以外，所有这些细节都是“叶拉绍夫式的”，不怀恶意的，笑容可掬的。这些“笑容可掬”的细节给整个片断渲染了一种特殊的色调，作家个性的色调，使它别具芬芳。当你读到四个共青团员，读到怒气冲冲的清洁工瓦莉娅大婶，便不由得想起青春的年代，想起初次的工作，想起急于表现出大人气的轻率的愿望，和第一次抽烟时的苦味……

① 《托尔斯泰全集》俄文版，第48卷，第180页。

② 《托尔斯泰全集》俄文版，第48卷，第179页。

如果是怒气冲冲的瓦莉娅大婶开始写这篇短篇小说，那么说明人物的细节就会是另外一些细节，也许同样准确，但是是另外的细节，虽然所写的归根到底还是那些事，还是那四个共青团员，但是在读者的心中会产生不同的感觉。

对短篇小说的体裁极为重要的细节的特性是：细节能给予理智和心灵的东西，比表现这个细节的句子的光秃秃的文字，思想内容多得多。和生活中的细枝末节不同，放在适当地方的细节听起来象多次重复、各不相同的山谷回声。它能在读者的意识中引起许多联想。这些联想有时是这样深刻和出人意料，有时作者从评论文章中了解到这些联想，自己都十分惊讶。

有时细节的效果是如此巨大，以致它的效果本身似乎是不可理解的。

我的一个朋友(作家)惊异地承认：

“我无论如何也不能明白，为什么契诃夫的《大主教》中的一个句子能使人产生这样的思想和想象：‘店铺都已关门，只有百万富翁、商人叶拉金一家在试用新安装的电灯，灯光时明时灭，附近聚集着许多人。’”

不知为什么，叶拉绍夫的短篇小说《河上的黎明》中的下面三行文字给了我很多感受：“我束紧那条旧的、也是父亲的皮带，又到外面去了，皮带的外面满是裂纹，另一面被剃刀磨得锃亮锃亮。”

当然，同一个细节不同的人理解的深度是不同的，但可贵的是细节能激起读者的创作动力，把读者变成创作的参与

者。

十岁的小学生费季卡的作文中一个句子“教父穿上一件女人的皮袄”就属于你不能立即理解、不能立刻解释何以能激起读者的创作动力的细节，属于“第四度空间”的细节。列夫·托尔斯泰写道：“你没有立刻领会，为什么穿的正是女人的皮袄，可是同时你感到，这很妙，不可能不是这样。”接着托尔斯泰解释为什么这个细节很妙：“教父穿着女人的皮袄，使你不由地想到，这是一个孱弱的、胸部瘦削的庄稼人，显然，他也必须是这样的人。女人的皮袄胡乱地扔在炕上，教父垂手可得，你可以由此想象农民冬天晚上的生活习惯。你会不由自主地由这件皮袄想象出：晚上，农民脱下外衣，坐在松明的亮光下，农妇进进出出打水和照料牲口，想象出杂乱无章的农民生活，在农民家里没有一个人有固定的衣服，没有一样东西放在固定的地方。”①

请注意，甚至列夫·托尔斯泰在读了关于女人皮袄的那个句子以后都没有立刻想象出这幅充满鲜明的细枝末节的农民生活图画，而是在经过较长时间的思考以后才想象出来的（“你没有立刻领会，为什么穿的正是女人的皮袄”）。但是在思考之前，他已感觉到费季卡找到的细节是很妙的。

① 这个例子引自列夫·托尔斯泰的文章《谁向谁学习写作，是农民的孩子向我们学习呢，还是我们向农民的孩子学习？》我国第一次找到这个例子是在K·罗日杰斯特文斯卡娅的《在圆桌旁》一书中（彼尔姆，1960年，印数五千册）。在这位经验丰富的出版社编辑所写的这本书中有许多向青年作家提出的有趣而中肯的意见。这本书对我写作《关于短篇小说的通信》很有帮助。如能增加K·罗日杰斯特文斯卡娅的这一著作的印数，不仅使青年作家，而且使爱好文学的青年读者都能读到这本书，将是有益的。——原注。

总而言之，细节的价值不在于能否产生丰富的联想，不在于能否引出一长串概念和形象。如果作者把这一长串概念和形象全部写出来，那么它们也只能在读者心中再现作者所体验到的感觉。

成功的“第四度空间”的细节的特性就在于：它能使读者立刻产生这种最终的感觉，读者仿佛越过所有循序产生、合乎逻辑的一长串概念和形象，下意识地、异常迅速地感觉到认识事物过程的所有中间阶段。

作了这些论证以后，就可以试试修改我们所下的细节的定义，把它稍稍扩展一些了。

细节是生活中细枝末节的独特的、鲜明的艺术表现，它能引起迅速的连锁反应似的联想，使人对整个事物或现象产生和作者同样的感觉。

可以看出，细节是能起很大作用的。运用细节应该慎重小心。美术家谢·格里戈里耶夫讲过，在他的名画《归来》的一个稿本中，他想在房间墙上画一条缝。这似乎没有什么特别的地方——丈夫离开了妻子，在妻子所住的房间里，灰泥裂开了，如此而已。然而这个不复杂的细节出乎意料地变成了无味的讽喻，变成了家庭生活“破裂”的某种象征，当然，画家在定稿中删去了这个细节。

还必须注意使细节在文中安分守己，不标新立异，沾沾自喜。读者一发现作者自己在欣赏他找到的有才气的细节，作者自己竭力以各种方法炫耀这个细节，那就一切都完了。例如，鲍·别德内依在短篇小说《年纪大了》中找到了一个很

好的细节：“不久前谢苗·格里戈里耶维奇发现，机灵的叶卡捷琳娜·扎哈罗芙娜特别注意收听天气预报广播。天气预报中常常提到她的孩子们所在的城市和地区，这使她很高兴。”这很好。本应到此为止了，但作者大概不愿和他心爱的细节分手，他继续写道：

“……谢苗·格里戈里耶维奇下班回家总要问：

‘喂，那里怎么样……天气？’

叶卡捷琳娜·扎哈罗芙娜便立刻告诉他：

‘维拉那里零下二十度；大概她已穿上毡靴了。瓦夏那里风力中等，没有重大的降雪过程。格里沙那里的天气今天没有预报。费尼亚那里有雨；可能他又要伤风了。而萨沙到现在还自由自在穿着夏天的衣服；零上十七度，他算是找了个好地方，比谁都聪明！……’”

对话中的这个细节似乎应该比作者行文中的细节更富有表现力，更鲜明，但是没有产生这样的效果——由于反复使用，细节令人腻烦了。提到维拉、瓦夏和格里沙，大概还可以忍受，但费尼亚和萨沙显然是多余的。

顺便说说，应该看到，把细节从作者的行文中挪到对话中有时能加强细节的艺术力量。

不久前我读过一位初学写作者的手稿。我已不记得短篇小说的内容了，但小说中有一个句子长期铭刻在我的思想中：

“他们有什么文化，在农村里……电影是断断续续地放的。”小说中的一个角色说。

我写信给作者说，“电影是断断续续地放的”——好极了，他不明白这有什么好的。然而他有足够的艺术嗅觉，能从生活中提取出这个句子，把它变成艺术事实，除此以外，使用这个句子的地方适当，它用在人物的话语中。

当你读这个带有鄙薄意味的句子“电影是断断续续地放的”时，你的眼前会出现一个上唇刚刚长起绒毛的小伙子，他住在一个不很富裕的集体农庄。在这里，电影巡回放映队的到来是一件大事，在拥挤的俱乐部里每放映完一匣片子，就要把电灯打开，重新装胶片，孩子们排着队，等着让自己倒胶片的……现在这个小伙子看来已转到了城里，但城市生活暂时还没有使他受到教育，还没有形成他的性格，否则他就不会这样高傲地对待故乡的集体农庄了。

安排在对话中适当地方的细节除了起它原有的作用外，还能鲜明地、清楚地说明人物。

在《外套》的最初一个稿本中提到一个不起眼的细枝末节：亚卡基·亚卡基耶维奇的旧外套象女人在家里穿的肥大长袍。原来是这样写的：亚卡基·亚卡基耶维奇把自己的鼻子深深地藏在“一件不太象外套而更象女人在家里穿的肥大长袍的衣服里”。但是果戈理太疼爱他那可怜的主人公了，不愿这样嘲笑他的衣服。在定稿中是这样写的：“要知道，亚卡基·亚卡基耶维奇的外套也成了官吏们嘲笑的对象：他们甚至剥夺了外套的高贵的名字，称之为女人在家里穿的肥大长袍。”

找到细节还不够。还要考虑：这个细节是谁看到的，是

谁说的。

当我说寻找细节时，我希望读者会感觉到这个概念完全是相对的，有条件的。对于视文学为生命的人，对于经常在紧张地进行创作的人，对于有强烈的愁和爱、以心血写作的人，细节是会自行到来的。缺乏热情的匠人写作只是为保持自己的“物质水平”，选择的是不能使血压升高的主题，这种人宁愿以代用品自吹自擂地蒙混人；真正的艺术细节对他没有好处——在他平铺直叙、单调乏味的行文中它会立刻拚命喊叫“救命！”

细节的丰富和深度与认识材料和理解材料的深度是成正比的，是和作家的激情成正比的。

深切地了解材料，了解主人公专心致志的事，看来是对文学家的起码要求，但实际上青年作者并不是都能做到。这种了解能使文字有说服力，能以准确的细节充实作品，而准确的细节能使读者对所描写的事物确信无疑。请看叶拉绍夫的优秀短篇小说《马合烟》中的一个简单的例子。

“基姆卡把轡鞍扔到马背上，再用钳子把一个没有包上皮子的毡颈圈向上套在马脖子上，转动几下，然后把拱形的轡穿进皮环中，从另一边用皮环把轡套住，用膝盖撑着，抽紧颈圈下的结绳，扣上马肚带，穿进环里，把搭腰绑在车杆上，抓起绳，使它成8字形。最后一件事是把拱形的轡穿进环里，然后放下来，把缰绳的头缠在车杆上。”

看来好象是细枝末节的堆砌。但是如果想到基姆卡至多只有十岁，那么这个长句就仿佛是繁花似锦，眼前出现一个

勤劳而机灵的聪明孩子，现代的“小庄稼汉”。

是的，细节当然是自行到来的。但是我并不主张坐在家
里等待细节来临。要经常不倦地锻炼作家的敏锐的眼力、观
察力，在生活中寻找典型的东西，即使还不知道见到的事物
有什么用，也不要懒于把它记下来。我知道，在这里我和帕
乌斯托夫斯基这样的大师的意见是有分歧的，他是否定笔记
本的。但是我认为，在这种事情上是没有万应灵药的。记忆
感情和记忆想象的能力都很强的人也许不需要记笔记。但是
如果我在生荒地之行(1959年)和西伯利亚之行(1958年)期间
不经常记笔记，那么我就写不出《阿廖卡》(1959年)，也写不
出《跑空车》(1960年)。

青年作家至少在他还是一只“瞎猫”的时候应该记笔记，
至少它能帮助你培养观察力。

青年作家如果要使细节欣然自行来到他的作品中，还有
一种品质应该培养，这就是喜爱简练。

我亲爱的青年朋友们！亲爱的青年作家们！

我，作为读者，请求你们，请你们写得简短些！为什么
你们认为我如此迟钝，以致象《少先队员之友》一样详尽无遗
地用成页的篇幅解释怎样生篝火或怎样生炉子呢？

到什么时候你们才能不用冷漠的描写、无用的引言、冗
长的人物传记充塞你们的作品呢？这些描写使你们的短篇小
说变成十五世纪的古老火枪一样的东西，这种火枪要用一刻
钟的时间装填火药才能发射出去。

印度有一句格言说，语法专家为省略词中的每一个元音

而高兴，就象为生了儿子而高兴一样……你们之中很多人还没有儿子，你们现在还不能理解这种喜悦。那就应该培养，如果不能培养喜悦，至少也应该培养因删去了一行文字而感到满意的感情。你们应该培养一种羞愧的感情：你们迫使人们分出宝贵的时间花费在阅读你们的作品上，而他们本来可以用这些时间去阅读荷马、拉伯雷、塞万提斯、歌德、马克思、托尔斯泰、列宁、高尔基的作品，一想到这里，你们就应该感到羞愧。

不滥用艺术手段是普遍的艺术法则之一。简练是才华的姐妹。这是真理，亲爱的同志们。这里问题决不是要你们少写几页。问题是要使每一页都最大限度地饱含思想和感情。

当你们学会真正喜爱简练的时候，当你们把简练提高到创作法则的时候，你们就会马上感到没有细节不行，尤其是在短篇小说中。细节将成为你们必不可少的东西。

一个作家的作品中是否有真正的、质量上乘的细节，常常能帮助我判断他的才华和成熟的程度。

我在这里引了短篇小说家瓦·叶拉绍夫作品中的细节，他无疑是一位有才华的作家。他那些象《马合烟》或《维坚卡的爱情》这样的短篇小说能使最苛求的鉴赏家得到快感。

（吴育群 译）

六、布 局

在一次青年作家的讨论会上，与会者曾谈到这样一个问题，在什么前提下，文学作品才能让人觉得艺术上是完整的；一部不允许作丝毫的增删，否则便会损害其整体和谐性的好作品，是如何诞生的。

围绕这个问题与会者提出了许多饶有趣味的见解和设想。当时我就决定把这些发言记录下来。

但是现在，当问题提上了议事日程，由我着手做这个复杂而又不易弄清楚的题目时，心里不免有些发怵。我甚至无法准确地予以命题。起初，我用了《短篇小说的结构》这样一个规范的标题，看上去庄重得体，似乎亦与本文涉及的内容一致。但是，越深入文章的内容，就越觉得这个标题有毛病，于是我又用了一个费解且又含混不清（在笔者对问题的实质尚未

考虑成熟之前这是难免的)，但却颇有点科学味道的名词“构造学”代替“结构”，权作待定的标题之一。

文章的初稿写出之后，我在反复阅读果戈理的作品时，才偶然发现了这么几个字：“文章的布局”，它们非常准确地表达了本文所要叙述的内容。

可能有人以为，我这是故弄玄虚，有意夸大问题的复杂性。的确，初一看问题很明白。任何一个人对任何一件人所制造的作品，不管是一部长篇小说还是一只茶杯，都能感觉到它的完整性。这是人的本能。

当然，要想领会和感受到《战争与和平》的和谐一致，比起在艺术上把握篇幅有限的短篇小说来，必须具备更高的文化水平。在短篇小说中一切都显而易见，小说越短，其和谐的美与不协调的丑就表露得越明显。

经验表明，与长篇小说和中篇小说相比，短篇小说的成败优劣在更大程度上取决于它的完整性。

我想起在列宁格勒作家宫举办的一个文学小组，我们在诗人罗日杰斯特文斯基的指导下学习创作，至今几乎一十五载过去了，我们那些文学小组的同学们的名字，象列昂尼德·肖明、巴维尔·佩杜宁、尤里·波莫佐夫、谢尔盖·沃罗宁，都已为读者所熟知。我们当中现在有人写长篇小说，有人写中篇小说，还有人从事特写的创作。然而当时大家都听从罗日杰斯特文斯基的建议，先写短篇小说。唯独有一个犟性子例外，大约有一年的时间在他的口袋里总是揣着个本子，上面写着“第一卷，第一部，第一章”，结果只有他销声

匿迹了，尽管他的才气并不比其他人差。

也许这纯属偶然，但有一点是清楚的，那就是有限的篇幅不允许青年作家想入非非，可使他们免受诱惑，不至于变成一个象萨尔蒂科夫—谢德林笔下的那个饶舌家。

“若是有人给他一个情节，他便遵守着语法和句法的规则，不紧不慢地扯个没完；要是情节无人提供，他尽管不再饶舌，嘴巴却依然不肯闲着，总还要嘟嘟囔囔。”^①

好吧，短篇小说的初稿已经“草就”，然而让人隐隐约约地觉得它犹未完成。稿子中哪里写得不好，何处需要删去，什么地方可以保留？哪一部分有待展开，哪一部分尚需压缩？

不知别人怎么样，我在确定作品的主题思想之前是无法回答这些问题的。我的大部分短篇小说的创作，开始时都是心灵受到了某种莫名的推动，当时头脑中还远未形成一个明晰的主题思想。我之所以要写（包括写这几封信）几乎总是出于一种要更加深刻地认识生活现象并将激动我的思想、看法在头脑中确定下来的愿望。

读完我的这段话，或许你们会不以为然地报之一笑。那又有什么办法呢？作家并非神仙，而是肉身凡胎的普通人，决不能象宙斯生雅典娜那样，凭空从脑袋里造出一个真理来。为了接近真理，需要对生活现象进行长时间的比较和紧张的思索（如果说从某些短篇小说中看不出这一点，那么这

① 《谢德林全集》，俄文版，第5卷，第273页。

些短篇小说就很难说是成功的)。

我想，如果我以短篇小说《波杜宾斯基地方的歌谣》为例来说明我的上述看法，你们不会反对吧。

我曾经当过工程师，那时候抄录了不少民间歌谣。至于有什么用，我自己也说不清楚。我喜欢这些短小的民歌，很爱听就是了。随着岁月的流逝，我的小小本本上积累了大量的四句歌词的歌谣——有姑娘们和着明快的萨拉托夫手风琴声咏唱的，节奏缓慢的，西伯利亚、乌拉尔山区、伏尔加河畔的妙曼和忧伤的小曲，有沃龙涅什的民谣，有弗拉基米尔的小调，有“踏着靴点”、边唱边跳的低沉的库尔斯克民歌，有节奏急遽的绕口令和两句歌词的男声歌曲——总而言之，这是民歌瑰宝的集锦，其中饱含着人民的智慧和幽默，洋溢着欢乐与俏皮、哀伤与机智的情绪。我忽然心血来潮写了点东西，这便是后来《波杜宾斯基地方的歌谣》中第一小章的主要内容。事情是这样的：《文学报》编辑部派我出差去搜集有关合并集体农庄的材料。当我来到离莫斯科不远的德米特洛夫地区的“谷穗”集体农庄时，天色已经很晚了，我被领进了一座招待所。客房里阒无一人。桌上放着一本留言簿，我在那第一小章里对它也曾提及。窗外歌声琅琅……

把采访的特写寄出之后，我回到家里就开始打字（的确不是用手写，而是用打字机打），叙述我怎么在招待所住下，如何浏览旅客的留言簿，怎样坐在窗前聆听姑娘们的歌声。我写起来兴味十足。我很想在心中重温在集体农庄听民歌时所体验到的那种清新的欢悦和忧伤……此外，还有另一个原

因在驱策着我：我刚买了一台半旧的“奥林匹亚”牌打字机，迫不及待地想尝试一下阿列克谢·托尔斯泰的写作方式——不浪费时间浪费在钢笔书写上，而是在打字机上随即把稿子打出来。头几页我打起来并不觉得特别吃力，所以急急忙忙来到出版社，稀里糊涂地写了交稿计划，在出版合同上签了字，这种迫不及待的心情对于一个作家协会的新会员来说，是可以谅解的。然而往后事情就糟了。稿子一页页写下去，我的心情却越来越惴惴不安起来。我写了一章又一章，心里一点也没数：写这些东西到底有没有用，风景描写有无必要，作者的议论恰到好处还是画蛇添足。

最后我对自己失去了信心，干脆关上“奥林匹亚”，开始改用蘸水笔写了。

可是，这也无济于事。我不得不搁下笔，思索起来。

蓄积在我心中的其实不过是对民间歌谣及其作者们——乡村的小伙子和姑娘们——的一种难以遏止的喜爱。正是受这种爱的驱使我才写下了第一章。然而，要把小说继续写完，我还缺乏对作品主题思想的一种明确感受，还没有一种能将七零八落的情节和景物组织到一起的明晰的思想。我对自己写的东西是否为社会所需要，也还认识不清。

简而言之，我焦急不安，束手无策了。一个月后，我在完全失望的心情中丢下手稿，又踏上了出差的旅途。令我始料未及的是，当初对手稿的涂抹修改全然不是徒耗时间、劳而无功，而恰恰是在做一件必须要做的事情：从素材中发掘主题思想……

这一次我来到敖德萨州一个叫卡捷琳卡的村庄。在那里基于对民歌的共同爱好，我结识了集体农庄托儿所的一位年轻的保育员。这是一个金发碧眼的姑娘。突然，不知怎的，她脱口便唱了起来，活象一只引吭高歌的雄鸡。她唱的都是些令人伤感的歌。比如，有一首歌的歌词是这样的：

在那过去的时光，
我曾把各种歌儿唱，
可如今啊，亲爱的姑娘们，
我再也难将口儿来张。

命运迫使这位姑娘漂泊异乡，她离开了能歌善唱的中部俄罗斯地区，好象是梁赞附近的一个地方，来到乌克兰。她住在“租来的住房”里，时刻思念着家乡。她的父母都在战争期间惨死，战争也在她的身上留下了印记，她被弹片炸断了一条腿。每当有小伙子在场，姑娘总是笨拙地想把腿疾掩藏起来。村里的妇女们都可怜她，私下称她“可怜的跛子”，也不因为她喝酒而指责她。

卡捷琳卡是个很大的村落。村里有两个集体农庄。我来到这里时正赶上两个农庄准备合并。集体农庄的庄员们开玩笑地把合并叫做“结婚”。后来，我也把我写的那个既是特写，又象小说的东西称之为《结婚》，我想把我亲眼看到的庆祝农庄合并大会那激动人心的场面描写出来。

大会结束后，以那位来自异乡的小保育员为首的姑娘们

一路行走一路歌，长长四公里的乡间大道上歌声不断，歌词表达了对刚刚当选的新的农庄管理委员会的期望。这都是些即兴编成的一流水平的民歌，歌中指名道姓，不乏俏皮的暗示和诚挚的祝愿。

我听歌入了迷，竟然忘记将它们记录下来。倏然，我以往苦思良久，却又未能领悟的一切顿时仿佛集聚在了一个焦点上。

无法遏止的社会舆论的力量……高度的主人翁精神……不可压制的对缺点尖锐的批评……民间的创作——这一切都汇聚在了一个共同的中心思想上。由作者本人一本正经地谈他的作品主题思想未免不妥，似乎有点违悖常理。因为不管你表达得多么深中肯綮，它也总是不准确的和片面的^①。重要的一点是——我明确地感觉到了主题思想的所在。于是，素材立刻以一种新的面貌出现在我的脑海里。先前我珍惜的一部分材料看来已经多余，它们自然而然地从稿子中被淘汰，另一部分有待扩展，还有一部分则需要作根本的修改。

原因全然不在于我“丰富了素材”，尽管采访卡捷琳卡村和结识了年轻的保育员之后，托儿所、战争、女主人公碧蓝的眼睛、合并集体农庄，这些细节都出现在《波杜宾斯基地

① 对那些象从牛奶表面刮奶皮那样轻而易举地揭示作品主题思想的评论家们，我至今依然羡慕不已。这里不妨试举一例，别·斯科里诺在《普通人真的那么普通吗？》一文中把短篇小说《绚丽多彩的宝石》的主题思想归纳如下：“他（即我——安东诺夫注）在短篇小说中似乎告诉人们，对‘普通老百姓’提出的高标准要求不过是某种‘理想化’的公式，这种公式是经不起日常生活检验的。”接下来，斯科里诺夫提出一个问题：“然而，事情真是这样的吗？”对此我是毫无办法的，我只能摊开我的两手并用评论家提出的问题去回问他。——原注

方的歌谣》里(不知为什么,我非常希望那位保育员能读到这些段落)。关键在于,在对初稿进行长时间加工的过程中,我的注意力已经集中在思索所掌握的生活现象和确定其相互的因果关系方面了。

一句话,我重新觉得自己信心十足了。我甚至十分自信地把我自己编的、象《月儿白白地发出皎洁的光》这样一些歌曲充作民歌写进了稿子。当然,就这也足以使我汗流浹背了。出版后的短篇小说放到十年后的今天来读,其完整性也并不尽如人意,不过我现在并非在评价作品的优劣,而是讲要接近浑然一体的理想境界应具备一些什么样的条件。

当然,每个作家都有他自己的写作方法,但我的体会在伊·诺维科夫的文章中得到了印证。

“在写作的这个最后的环节,”诺维科夫写道,“会出现类似人们长时间攀登之后通常所发生的那种峰回路转的情形:突然,再攀上几步,你就会登上雄伟的峰顶,出现在高高的山口,你所梦寐以求的使‘局部与整体的比例’达到理想境界的那整个王国会豁然展现在你的面前!其实,所有这一切在整个写作过程早就孕育在作者的胸中,苦苦地折磨着作者,最后,虽仍在创作的‘途中’,即仍在那个创作过程中,但已是某个关键的创作阶段,终于显示出来”。^①

“那么象我这样的年轻作家,从这些话里可以得到一些什么有益的启示呢?”性急的读者会问,“为了把我的短篇小说写

① 伊·诺维科夫《屠格涅夫——语言艺术家》，俄文版，第6页。

得完整，我应该做些什么呢？”

“加工，加工，再加工。”

假如有人不爱听这样的回答，那么悉听尊便，把我的这些随笔丢开就是，因为“加工，再加工”这样的老生常谈在每作出一个结论之后无疑都还是要说的。

在对文稿作最后的润色加工时，纯“技巧性的东西”往往会取代直感而越来越占主导地位，这时切忌“为迎合主题思想的需要”去修改小说，把引起创作冲动的原始感情中那极为珍贵的馨香和清新的美给毁掉。当你已经疲惫厌倦，当你恨不得早点脱稿，读给你的朋友听，急着把打字清稿送交出版社的时候，尤其要注意。那么，文学作品达到和谐一致的最基本的标志是什么呢？

柏拉图认为，一切人类的创作，无论是音乐作品还是帕耳忒侬神庙^①，其和谐都取决于整体与局部的比例。

“比例”这一术语在柏拉图学派看来是一种纯数学概念，这位古希腊先哲认为，万物的本质，任何本质，甚至美的本质，都存在于数的奥秘之中。

果戈理在《与友人书信选》中，曾就《死魂灵》说过这么一段话：

“我感到惊讶的只是，对艺术技巧的责难实在太少了。愤怒的情绪以及缺乏仔细研究文章布局的习惯使得我的评论家们难以做到这一点。应该指出，作品中哪些部分过于冗长，

^① 为纪念希腊智慧女神雅典娜于公元前432年在雅典修造的古建筑，以完美的比例和精湛的建筑艺术著称。

作家在什么地方没能保持他一经采用的、他自己独特的写作的基调，而背叛了自己。竟然没有一个人发现，作者在作品后半部分下的功夫不如前一半。其中有很大的漏洞，一些主要的和重要的情节被压缩，次要的和从属的却铺叙过多，整个作品的内在精神并不鲜明突出，映入眼帘的倒只是令人眼花缭乱、支离破碎的各个部分的堆砌。”

我们不想就果戈理对他的巨著所作的贬抑性的和不公正的评价发表反驳意见。因为别林斯基和叶尔米洛夫对此已有论述。我引用这段话的目的在于告诉大家，果戈理是如何理解好的“文章布局”所应具备的前提的。

这前提之一，就是必须保持作者一经采用的、他自己独特的写作基调，对篇幅短小的短篇小说来说，这尤为重要。

请允许我谈谈我的理解。

数年前，我要写一篇报导莫斯科建筑工人的特写。在斯摩棱斯克广场的建筑工地上，我经人介绍认识了年轻的工地主任——一位建筑工人的妻子。她大学毕业，热爱并懂得绘画和戏剧，会弹钢琴，业余时间写关于预制板块建筑的副博士论文。在我们的第一次谈话之后，她把她的少女时代写的大都是对爱情和艺术的看法的日记交给了我。

此举不管是告诉我，她无暇与记者交谈。我对她的日记发生了浓厚的兴趣，所以再也没去工地就把特写完成了。结果，特写写得很糟糕，语气幼稚可笑。。失败的原因在于，我完全被一个充满遐想的少女倾诉衷肠时所采用的那种亲

切、信赖的语调所左右，难以摆脱。我报废了不成功的特写，坐下来改写短篇小说，不料，写出来的东西还是那种语气——一位姑娘给她的知心女友写信的语气。短篇小说叫做《北极光》，其中有些段落几乎一字不差地摘自日记。当然，女主人公的名字和职业不得不改换。这篇书信体的小说描写一个名叫鲁霞的女大学生向女友披露自己的心事：一位年轻的商店经理爱上了她，她高兴得不得了，但后来年轻人发现鲁霞并不真正地爱他，她之所以愿意和他在一起是因为她喜欢作一个有人爱的姑娘，于是，他毅然永远离开了她。

短篇小说是以一封信的形式发表的，信首第一句话是：“我的聪明的奥莉卡”，我觉得这不太象样，就编了个开场白，说我来到了北方，住在朋友家，夜晚，当天空出现了北极光，我们正在谈论爱情的时候，我的朋友妻子拿出了这封信……

当时我还不懂，开场白所采用的这种小说虚构式的语调再加上我千方百计想赋予它某种寓意的企图，不仅与书信体那种倾诉衷肠式的亲切、信赖的语调难以协调，而且简直可以说大相径庭，格格不入，十分刺眼，就象在一件绿衬衫上系上了根黄领带。我记得，费多尔·革拉特科夫曾拉着我的手，在我耳边轻轻地说：“您的那篇小说我可不喜欢。”

幸好，评论界没有注意到这篇小说。

后来，我又重新修改了短篇小说，对北极光的描写和带寓意的开场白统统被我砍去，小说在文集中取名《女友》。

不过，话又说回来，果戈理提出的保持一经采用的写作

基调的要求也不是绝对的。有时，为了使作品更加完整，作者有意变换写作的语调以强调某种思想或渲染某种气氛，果戈理本人就是这么做的，他曾突然中止对亚卡基·亚卡基耶维奇的描述，而对人的不人道行为进行慷慨激昂的抨击。

现在我们来谈谈果戈理指出的另外一点——作品的内在精神，换句话说就是作者的激情。

我们试把伊·蒲宁在1900年创作的短篇小说《安东诺夫卡苹果》^①的两种版本加以比较。一种是最初的版本，另一种是多年后经作者修改过的版本。这篇美妙的短篇小说的激情在于对往事，对永不复返的、衰败没落的贵族庄园生活的留恋和哀伤。贵族庄园的生活是多么美好啊——蒲宁这样回忆道，他以凄怆的柔情描绘珊瑚色的花楸果，金色的田园，钻石一般的星星，绿宝石一样的天空和“洁净得仿佛不存在似的”空气……小说最后的整整一章似乎都在强调妙不可言的昔日与“穷困不堪的小地主王国”的“今天”之间的天壤之别，在这个小地主的王国里到处是远远地望去酷似粪堆的小村落，肮脏邈远的乡警和醉眼朦胧的村妇。

五十个春秋过去了。穷困不堪的小地主的生活也早已成为遥远的往事……留恋和凄怆的伤感这种“内在精神”进而渗透在对小地主的家园的描写之中，蒲宁毫不惋惜地将在这章里曾描绘过的整个阴郁和丑陋的画面直至砖灰剥落的炉炕，一古脑儿删去。蒲宁在把整整一页绝妙的描写划掉之后，添

① 安东诺夫卡苹果是一种冬季成熟的特殊品种的苹果。

上了如此执着的一笔：

“然而，即使是这种穷困不堪的小地主的生活也是美好的啊！”

关于作者一经采用的、独特的写作基调以及内在精神这样两个概念我们以后还要谈到。

现在，我们来谈谈另外一个问题。果戈理认为文学作品是由若干个部分组成的，作品的优劣在很大程度上是由局部与整体的比例决定的。

故此，我们也只好暂且按照这个思路探讨下去，“用数学的概念检验和谐性”，把短篇小说分成几个部分来分析。

那么，什么叫作品的组成部分？一篇短短的小说是由哪些部分组成的呢？

通常认为，一篇篇幅不大的文学作品由相互紧密联系着的三部分构成：开端、高潮和结局。

教育科学院院士列·季莫菲耶夫教授主编的《简明文艺学术语词典》对上述术语作了如下的定义：

“开端——文学作品里故事的起始事件，由此引出随后的各个重要事件。

高潮（源自拉丁文Culmen，高峰）——文学作品里故事情节发展到最紧张的时刻。

结局——文学作品所描绘的各个事件发展到最后造成的人物状况，终场。”

上述定义和名称不仅确定了文学作品三个部分的各自的特点，而且还表明了它们的承续关系，这与亚理士多德在

《诗学》中的有关论述是完全一致的。

其中，亚理士多德说过这么一段话：“……所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然地上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’指事之承前启后者。”^①

在公元前四世纪，上述箴言想必是相当深刻的，然而到了现在，当你翻阅学术文章时，竟仍意想不到地常常遇到类似的论断，人们不禁会产生这样一种想法：我们的文艺学的发展确 太缓慢了！……

但是，上述把文学作品分成若干部分的想法丝毫也帮不了你我的忙。

第一，开端，高潮和结局并不能包罗短篇小说所有的组成部分，即使是在一篇最短的小说里，开端（故事的起始事件）与高潮（最紧张的时刻）之间时常会出现一个或数个“难以称谓”，但又缺之不可的部分。

第二，亚理士多德的承续关系说对我们绝不是非遵循不可的。叙述可从高潮开始，然后再交代事情发生的经过，反之亦无不可。

最后，短篇小说不一定非得有三个组成部分。谁能在《带叭儿狗的女人》中找到结局？这篇小说没有遇常意义上的结局。契诃夫这篇小说的魅力及其巧妙之处 恰恰就在这里。

① 亚理士多德《诗学》，人民文学出版社，1962年版，第25页。

蒲宁的短篇小说《安东诺夫卡苹果》既无开端和结局，也无高潮，然而作品给人的印象却惊人的完整。

曾在某所武备中学教俄罗斯语文的一位退休教师在评论阿·康·托尔斯泰伯爵的作品《谢列勃良内公爵》时这样写道：

“阿·康·托尔斯泰伯爵的长篇小说的外在结构完全符合写作课讲授的规则。作品有开端（读下去我们会发现，作品中甚至还不只一个开端，而是好几个，从而使得读者迫不及待地想把长篇小说看下去），故事情节由此逐渐展开，发展，直至最后进入高潮；高潮过后故事的进展趋于低落并不知不觉地在结局中收场。”^①

萨尔蒂科夫—谢德林杜撰了这样一位教师并以他的名义在《现代人》杂志上发表了一篇讽刺性的书评，他尚在一百年前就以这种方式既嘲笑了对待文学作品机械迂腐的态度，同时也讽刺了按刻板的程式创作的作品。

值得庆幸的是，这所武备中学的退休教师已经寿终正寝。“可怕的瘫痪症，”萨尔蒂科夫—谢德林这样形容道，“过早地结束了他的一生。”可是，在我们苏维埃的学校里，有人至今仍在用那位退休教师用过的各种术语填鸭式地灌输给我们的孩子们。可悲啊！……

那么，短篇小说到底由哪些部分构成呢？

① 《谢德林全集》，俄文版，第5卷，第301页。

短篇小说——篇幅短小的叙事性文学作品，由描述事件和对事件发生的原因作典型的铺垫这样两部分构成。

我心里完全清楚，本人所下的这一定义显得不那么庄重得体。尽管我借用古希腊文学学术语“叙事性”的目的，就是要赋予其科学性，但看来也是于事无补的。如果用此定义去衡量所有的短篇小说，那么说不定会有些作品与此不符（《安东诺夫卡苹果》便是一例）。但还能有什么办法呢？好在我们探讨的不是原子核裂变，而是文学。假如定义毫不适用，丢开它就是……反正我下定义的目的不是为了谋取学位，而是为了让读者能比较容易地了解我的思路。

有言在先，我们并不按照《简明文艺学术语词典》的解释来理解铺垫（“铺垫——作品的一切形式的因素对于内容的依从关系”）。

我们说的铺垫完全是两码事。

短篇小说的铺垫——这是一连串的事实和结论，作者借助于它们帮助读者深入地，更重要的是从新的角度认识小说所描写的事件的实质。

短篇小说的铺垫部分一般安排在叙述主要事件之前，亦可在其后（例如，大部分侦探小说就是这样），也有居其中而与主要事件交替叙述的。

根据作品的铺垫部分可以判断作者认识生活的深度，他的世界观，党性，才智，激情……

我曾试图以屠格涅夫的短篇小说《木木》和莫泊桑的短篇小说《珂珂特小姐》为例说明典型、深刻的铺垫与偶然、可笑

的铺垫是多么不同，前者是多么重要^①。我越来越坚信，短篇小说的艺术价值直接取决于铺垫的典型性。

下面我们还将谈到，铺垫有时是复杂的，多层次的。倘若担心读者对事件的理解与作者所欲表达的意愿不完全一致，那么尽可将铺垫部分充分展开，在任何情况下都用不着有顾虑。

短篇小说的完整性在很大程度上取决于铺垫部分的叙述是否充分，是否令人信服和有感染力。

莫泊桑写过一篇短篇小说《月光》。小说描写的主要事件是：马利尼昂长老终生仇视女人，他认为，女人勾引男人，使男人堕落，他的仇恨是如此强烈，以至会无缘无故地抡起木棒对正在恋爱的外甥女滥施淫威，可是这个年纪已经不轻的长老却出人意料地突然对女性的爱情改变了态度。

对这位长老心灵中发生突变的原因所作的铺垫大致是这样的：

起先，“在他看来，大自然中的一切都是按照一种绝对的、奇妙的逻辑创造出来的。有一个‘为什么’就有一个‘因为’，它们永远是互相平衡的。创造晨曦是为了使人们一觉醒来感到身心舒畅，创造白日是为了使庄稼成熟；创造雨水是为了浇灌庄稼；创造黄昏是为了促进睡意；创造黑夜是为了安眠。”^②

① 我举的这个例子受到了尤·达尼林所著的颇有教益的《莫泊桑》一书的启发。——原注

② 引自《莫泊桑中短篇小说选》，人民文学出版社，1981年版，第214—243页。

可是，被皎洁的月夜那崇高而宁静的美所打动的长老，当他擎着木棒窥伺着外甥女的时候，却感到一阵疑惑和朦胧的不安。

“天主为什么这样做？既然黑夜是为了睡眠，为了无思无虑，为了休息，为了忘掉一切而造的，那么为什么要把它造得比白昼更可爱，比黎明和黄昏更温柔呢？而这颗缓缓而行的具有魅力的星球，比太阳富有诗意，是那么安分知趣，好象是专为照那些对强烈的阳光来说过于微妙、过于神秘的东西而设的，为什么它却来把黑暗照得那么通体透明呢？……

既然人们睡在床上，看不见了，为什么还要显示这些诱人的东西？这崇高的美景，这从天上降落到人间的大量的诗情画意究竟是为什么人安排的呢？

长老实在理解不了。”①

就在这时，一对恋人出现了。

“这静止不动的景致，好象是专为他俩安排下的一个美妙的背景，把他俩包围起来，他们的出现突然使得那景致有了生气。他们朝着神父缓缓走来，宛如一个活的答案，正是他的天主答复他那个疑问的答案。”于是，长老“逃走了，不但心慌意乱，而且几乎感到羞愧，就仿佛他曾闯入了一座他无权进入的庙堂。”②

这里我有意只叙述了短篇小说铺垫部分的逻辑梗概，不

① 引自《莫泊桑中短篇小说选》人民文学出版社，1981年版，第249页。

② 同上，第249—250页。

过，铺垫若只是这么一个干巴巴的逻辑梗概就毫无价值了。

作者应注意的是，铺垫部分不仅要解释事情发生的因由，还要在情绪上给读者以感染，为读者正确领会主要事件打下感情基础。莫泊桑写景是吝简的，但在短篇小说《月光》中他几乎足足用了两页的篇幅去描绘月夜的“神奇”和“壮丽”。然而，这两页的写景在短短的小说中并不显得冗长，因为读者感到它们有机地服从于一个总的创作构思。

可我们年轻的作者们却常常忘记，铺垫应具有浓烈的感情色彩，它不仅要晓之以理，更要动之以情，使读者受到感染。在我们的许多短篇小说中那种草率从事，内容空洞的铺垫是屡见不鲜的。

阿·科瓦连科夫的短篇小说《爱之上》所描写的主要事件是：一个叫娜佳的女人决定与丈夫决裂，她在给丈夫留下一封信后，离去了。信是这样写的：“安德留沙，我什么都明白了。是的，我早就明白了。我不是你所需要的那种女人。请原谅我吧，那所谓的背叛全是我的编造，那是为了你免受感情的折磨。现在，我始终是忠贞于你的。原谅我的不辞而别。望你别为此自责。多多保重，我的唯一的，亲爱的人。永别了。娜佳。”

是什么原因导致仍然非常爱着自己的安德留沙的娜佳迈出了这决定性的一步呢？

对事情的起因所作的铺垫实在太简单了，我们不妨将其全文摘出。安德烈对他的朋友说：

“和她一起生活我感到愉快和幸福。但她的水平不够高；

懂吗，水平不高……你们知道，我是研究气象学的。我告诉她如何预测天气，我们将来如何呼风唤雨，根治干旱，她可好，竟哼起歌来，唱什么‘毛毛雨呀，毛毛雨……’还回想起在斯维尔德洛夫斯克带着孩子去河里游泳的事来。我好象不是在同妻子说话，倒象是与女儿、侄女谈话似的。无奈，我只有去找别的女人，找与我有共同语言的女知音。奇怪，她竟然无动于衷，毫不吃醋……’

‘她在家就做做家务吗？’叶尔莫拉耶夫问。

‘是的。不过，模范主妇可说不上。’

‘行了，你不用再说了。法官们已经一清二楚了。’”

这就是一个内容空洞的铺垫的例子。“法官们”一清二楚了，可读者——仍一无所知。作者甚至连想都没想过，怎样让读者为娜佳的出走感到难过。他以为这种简短的、法庭传讯记录式的解释就足够了。

我不知道，作者把他的安德烈当作正面人物还是反面人物，在小说中是看不出作者明显的倾向的。但是，谁没见过这种借口妻子“水平不高”而外出寻找“女知音”的“有教养的”无耻之徒呢；瞧，她既对天气预报不感兴趣，做的饭也不如“模范主妇”做的那么可口。

安德烈这个人物毫无独特的可爱之处。离开这样的男人不仅可以，而且应该。但娜佳在信里说的那番话作何解释，“我不是你所需要的那种女人”，“我的唯一的、亲爱的人”——这仍然是个谜。本来科瓦连科夫应对事情的来龙去脉作个交待，但他却在安德烈的两个枯燥乏味和毫无必要描写的

朋友身上，在安德烈与娜佳相识的过程上大作文章。这样一来，五六页打字稿的短篇小说便显得拖沓冗长，令人生厌了。

铺垫部分的感染力是非常重要的。描述部分在艺术上是否令人信服归根结底取决于它。

如果成为短篇小说基本内容的事件，的确感染了作者，使作者受到震动，如果他确有那种欲罢不能，一吐为快的心情，那么经过一段时间后，自会有深刻的，令人信服的，自然的，具有强烈艺术感染力的铺垫涌现出来。

相反，一个缺乏创作激情的作者则会千方百计地节省自己的感情和才智，想方设法选取一个时髦的，却根本有悖于他气质的题材，这样他就不得不搜索枯肠杜撰一个牵强附会的铺垫。

1960年第6期的《涅瓦》杂志上刊载的第一篇短篇小说是维·洛吉诺夫写的《小姑娘》。作者描写的故事的确不同凡响：二十二岁的女大学毕业生塔霞来到国营农场当畜牧场场长。就是这位塔霞在上班的第一天，我再强调一下，仅仅在一天的时间里，她就赢得了大家的信任，她制服了屡教不改的流氓，下流胚米季卡，教育好了与米季卡姘居私生了一对双胞胎、对生活失去了信心、胡作非为的女亡命徒索尼卡，挽救了国营农场办公室主任，酒鬼拉祖姆内。

对这个身高仅一米四九，被人称作“小不点儿”，连小青蛙都怕得要命的小姑娘塔霞所具有的这种堪称神奇的感化力，作者是如何进行解释的呢？

她制服米季卡的办法是她毫无惧色地把他弄来的一只小青蛙扔到了大街上。作者郑重其事地试图让读者相信，米季卡看到塔霞这一英勇的举动之后羞愧难当，惊讶万分，甚至爱上了她。

塔霞争取索尼卡的过程更为简单。当索尼卡问她用不用为双胞胎行洗礼时，塔霞回答说：

“‘别再干这种傻事了，这是旧风俗习惯。告诉你，我就没受过洗礼，从没因此觉得有什么不好。’

‘那好吧，我就不去了，’索尼卡说。‘有人要问，我就说您不主张我去。’”

塔霞对拉祖姆内的挽救简直是轻而易举。塔霞看到他烂醉如泥，在上班时呼呼大睡，便往他身上浇了一桶凉水，等他醒来时对他说：

“眼看就到七年计划的第二年了。可你还在上班时间喝酒，这是可耻的，即使是象你这样的受人尊敬的有功之臣……”

经过这一番奇妙的教育，反面人物一个个迅速地转变了，作者形容说，他们彻夜难眠。

难道还需要赘述吗，这种牵强附会的解释是说服不了任何人的。

不管作者如何煞费苦心，不管他通过对被云彩遮蔽的斑驳昏暗的天空的描写和其它美丽色调的渲染把文章点缀得多么花哨，铺垫依然是僵死的，短篇小说给人的印象是畸形的，公式化的。

我们再来看看被别林斯基称为“果戈理最深刻的作品之一”的《外套》是怎么写的，特别注意一下作品的铺垫。

不用说，大家都会记得这部中篇小说的主要事件：由于外套的被盗，亚卡基·亚卡基耶维奇，这位可怜的小文书的一生连同他的性命都彻底完结了。亚卡基·亚卡基耶维奇病倒并死去。

许多人都知道帕·阿年科夫有一篇回忆录记述了直接引起果戈理写这部不朽中篇的创作冲动的一件事。

“有一天，有人讲了一则发生在某机关的关于一个可怜的小官员的笑话，果戈理当时也在场。这个人酷爱打鸟，平常十分节俭，他承担了许多额外工作，没日没夜地拼命干，终于攒够了一笔钱，买了一支价值二百卢布纸币的上好的进口鸟枪。他生平第一次划着他的小船去芬兰湾打鸟，把那支珍贵的鸟枪放在面前的船头上，他自己说，一时兴奋得忘乎所以，等到清醒过来，一看船头，发现新买的鸟枪不见了。原来，当他划着小船在密密的芦苇丛中行驶的时候，枪被芦苇挂进了水中，他费了九牛二虎之力还是没把枪找着。这位小官员回到家中，倒在床上，发起了高烧，一病不起……”接着阿年科夫写道：“大家都被这个大体真实的故事逗笑了，唯独果戈理一人低着头，若有所思地听完了故事。”

果戈理在想什么呢？现在，当我们看到了摆在面前的《外套》，再来回答这个问题就比较有把握了。

“先生们，你们在笑什么呢？”果戈理在沉思。“在这个穿着低级文官制服的人身上，你们发现了什么笑料？你们还要

这个可怜的人儿怎么样呢？他和你们诸位一样，他是你们的兄弟啊。上帝赋予他的那颗心与你们的心也是一样的，会因欢悦、恋爱和失恋、自豪、高尚的感情冲动以及其它各种细微的感情而颤栗。也许你们觉得可笑的是，他怎么把人的全部情感倾注在那琐细的、鸡毛蒜皮的小事上，他为什么两眼只盯着副科长根本不会在意的公文中被抄歪了的字母上？但是，请问，尊敬的先生们，这是谁之罪，为什么九品小文官心灵的全部激情倾注在了那琐细的、鸡毛蒜皮的小事和公文中被抄歪了字母上？难道不是你们吗，各级的科长先生，高等文官大人，官衔在科长之上的文官老爷。难道不正是你们这些百事不闻不问的瘟官吗？！不正是你们为了让人不至于饿死，还能继续为你们誊抄公文，用年薪四百卢布打发他，不正是你们剥夺了他生活中的欢乐，使他只能拘囿在琐细的、鸡毛蒜皮的小事上，在昏暗的小天地里苟且偷生吗？！……坑人的是你们——对他们调侃的还是你们，先生们，你们的行为并不高尚，并不高尚啊……”

于是，把关于这个可怜的小文官的趣闻诉诸于众的任务就落在了果戈理的肩上，要写得使那些懒于思索、开心快活的读者觉得可怕。还要让某些人感到可怕而又羞愧不安。

要完成这样一个任务是非常困难的。第一，这样的题材尚无人涉笔。第二，一切要写得既让人一看就懂，又似乎难以琢磨，使得书报检查机关无法在文稿上打红叉叉。

果戈理就这样着手写作了。让小文官把鸟枪丢了？不妥，不管怎么说，鸟枪对一个终生官衔只九品的小人物来说毕竟

是件奢侈品。务必要让他失去一样普普通通但又必不可少的东西。比如，外套……

凛冽的寒风“刺痛”了严冬在彼得堡大街碎步小跑着的九品文官的脊背和肩膀。“众所周知，对这样的九品官，各式的作家曾竭尽嘲笑挖苦之能事，因为这些作家有一种值得称道的习惯，就是专爱侮慢无力反抗的人。”

亚卡基·亚卡基耶维奇来到裁缝铺，请裁缝为他那件外套缀上个补钉。可是外套实在太破，裁缝彼得罗维奇断然拒绝再补。出现了第一次心灵的颤栗：“亚卡基·亚卡基耶维奇看到非做新的外套不可，这一下可愁煞了。”

“这样的描写是否太过分了？”读者会提出疑问。“如果他没钱，总能找点东西去当，要是实在没东西可当，还可向自己的同事借嘛……”

果戈理在他的一部手稿里，把彼得罗维奇这一场景写完之后，又重新回到小说的开头，加进了一段大家熟悉的为主人公选名字的引子，读完这段引子就会明白，原来亚卡基·亚卡基耶维奇自幼时乖命蹇，他在受洗礼的时候，“哇地一声哭了起来，露出一副难看的怪相，仿佛他已经预先知道他要去做九品官似的。”

这段引子旨在引起读者的同情，为下面描写他在彼得罗维奇处那一场景作好了过渡。

在小说中常常自己登场直抒胸臆进行解释和议论的果戈理，这一次却安然地让他的主人公与彼得罗维奇单独在一起，自己退居幕后，他相信读者现在决不会再觉得亚卡基·亚卡

基耶维奇软弱无能的话语可笑了，而会去同情他，可怜他。

在这里，作者的描述才第一次变为人物自己登场表演。

在其它类似的场合人物自己表演所达到的效果总比作者的描述来得强烈。莱辛说过：“叙述某人的叫喊与叫喊本身给人的印象是完全不同的。”这一点写小说的人应时刻记住。

犹如一个画家在作画时要根据结构的规律分配亮、暗色一样，短篇小说也不应该采用均匀的、单一的亮色。根据内容的需要，有些部分应用浓墨重彩，其余部分则可淡写轻描。

《外套》这个例子对于深入探讨果戈理在叙述故事的过程中如何以及在什么场合改描述为戏剧化的场景是颇有教益的。在这方面不可能有什么规律可循。掌握这门艺术只有靠高度的审美感，分寸感和对作品的融会贯通。

那么，亚卡基·亚卡基耶维奇的确非缝制新外套不可了。现在让我们来看看，他是从哪儿弄来这笔钱做新衣服的：“亚卡基·亚卡基耶维奇有个习惯，他每花一个卢布，就存放一个铜钱，”所以他“积蓄的数目已经超过四十卢布了。”

为了在年薪四百卢布的收入中攒下四十卢布，亚卡基·亚卡基耶维奇如此存放铜钱已经二十年了。最近几个月里，他不用茶，不点蜡烛，在街上走路时“尽可能轻轻地”迈步，为了让鞋底不会很快地磨破——他已经俭省到近乎荒唐可笑的地步……

如果《外套》用这个情节开头，有的读者会觉得有趣，好玩。但是读了前面的那些描述，了解了愁肠百结的亚卡基·亚

卡基耶维奇并对他深表同情的读者是不会发笑的。他一定会满怀同情和希望关注着主人公如何积攒那笔急需的钱。

一个情节给读者留下什么样的“感情基调”，对于正确领会这个情节绝不是无关紧要的。有时纯粹为了给读者打下一个感情基础，以便于他们正确领会随后的故事情节，还不得不在重要的段落前加上一些抒情插叙或风景描写，这样才能使作品更加完整。

现在，也许就可以来描述外套的被盗了吧？不。为了让那些嘲笑可怜的小文官的人们感受到亚卡基·亚卡基耶维奇遭到打击后的全部悲苦，还要让他们懂得新外套对于他的价值。

彼得罗维奇把外套送来的那一天，“对亚卡基·亚卡基耶维奇就仿佛是最隆重的盛大节日似的，”果戈理这样写道。他还犹嫌不足，详详细细地、整整用了数页的篇幅描绘这位小官员的幸福的心情，让读者也被他欢悦的心情所感染。

接下来的一个情节——亚卡基·亚卡基耶维奇在副科长家作客。在这里主题又一次得到充分的揭示，它表现在主人对亚卡基·亚卡基耶维奇的鄙视和侮慢，此外，还描述了亚卡基·亚卡基耶维奇的无人理睬，非常细腻而深刻地表现了亚卡基·亚卡基耶维奇的不善投官吏们的所好，最后写出了这位孤独的人儿被压抑的感情的复活，他因拥有一件新外套而倍感幸福，“甚至忽然不知为什么竟想跟着一个妇人跑去，这位妇人闪电似地从他身旁走过，她浑身上下都作出不平常的动作。”这个情节顺便也为外套被盗的直接原因作了铺垫。

这样，虽然仅仅是一个情节，但如果对它作细致的分析，就会发现，这个情节是复杂的，是由多个主题层次构成的，仿佛一层裹着一层，就象套叠的木偶玩具一样，揭开一个——你会发现第二个，揭开第二个——还会发现第三个……

我举《外套》这个例子是想证实下面两个重要的结论。

第一个结论是，作者只有努力去揭示各现象之间的隐秘的联系，对事件不是人云亦云，采取那种流行的看法，而是深化并赋予它以新意，才能使铺垫部分得到开拓并显得新鲜生动。

铺垫若只是为了证实一些人人皆知的道理，那就完全失去了它的作用，这样的铺垫会使作品变得空洞和拖沓。

伊·萨勃丘克写过一篇叫《错》的短篇小说（《青年近卫军》杂志1960年第2期）。小说描写了年轻的女工程师斯维特兰娜是如何与她相爱过的工地主任沃洛佳决裂的。决裂的原因是，沃洛佳发现工程基础的安装有错误，但又害怕承担责任，就向领导诬告了无辜的斯维特兰娜，原来他不过是个卑鄙之徒。“这又说明什么问题呢？”读者因为白白浪费了时间而感到懊丧，会这样发问：“您向我揭示了些什么新东西呢？一点也没有。”

第二个结论是，在一部真正的艺术作品里，铺垫部分中的每一个环节都会洋溢着一种普普通通的，或者换句话说，“为大家所能理解的”情感：惋惜，同情，不安，怜悯，兴奋，孤独，恐惧。假若作者意欲强行激起一种与他所描绘的情节根本悖逆的情感，那么小说就会遭到破坏，就会失去果戈理

称之为“作品内在精神”的东西。

让我们来看看斯·切尔卡申写的短篇小说《良心》(《涅瓦》杂志1960年第三期)。

军舰领航员什帕科夫斯基娶了他的已经牺牲了的朋友，大副斯捷潘的寡妻。水兵们把什帕科夫斯基的这一桩婚姻视为大逆不道的丑行，作者对此亦完全赞同。

“谁也不理睬我，”什帕科夫斯基说。“大家都象躲避麻疯病人似的躲着我……即使因为工作需要和我见面，也总是尽可能快点走开。”

什帕科夫斯基追悔莫及，结果只好调往别的舰队。

这篇小说讲的是一种崇高的道德原则，然而遗憾的是，不管作者如何用尽了心思，也不管舰艇上的全体人员如何义愤填膺，读者对什帕科夫斯基却怎么也恨不起来，对他内心的痛苦也无法理解，尽管觉得他同托尼娅的婚事办得的确太仓促了些，因为他的朋友死了才十九天。

为了弄清事情发生的起因，让我们来看一看，这由两个活人和一个死人构成的独特的“三角关系”到底是怎么回事。

斯捷潘是怎样的一个人呢？不得而知。作者根本没去想过，如何才能在读者的心灵中激起与全体船员相同的那种对斯捷潘的好感，根据作者的旁白是可以体会到船员们的这种感情的。甚至连大副的死都有点叫人觉得蹊跷：他是在训练时不明不白地从甲板上掉下海里的。

什帕科夫斯基又是何许人呢？经验丰富的、读过点书的

读者都会有所警惕：正面人物是不大会起这种姓名的。^①那么，他又坏在什么地方呢？原来他坏就坏在真心诚意地爱着已故朋友的妻子托尼娅。起码作者是这样认为的。可是，难道作者不懂得，一切真挚的爱情（其中包括对业已牺牲了的英雄的寡妇的爱情）甚至会引起一个感情最迟钝的读者的同情和关切，而决不是轻蔑。

那么，托尼娅又是怎样的一个人呢？在全体船员的心目中，她也许是斯捷潘优秀品质的化身，似乎是为了让人们怀念斯捷潘而存在，仿佛是英雄反射出的灵光，一位纯洁无邪的女性，触及她就意味着对神灵的亵渎，对死者美好的记忆的污辱。事实全然不是这样。“于是，她突然在心中暗暗地将斯捷潘和什帕科夫斯基作了比较，”作者这样描写道：“科斯佳^②更漂亮，身材更匀称，书也读得更多……”说穿了，托尼娅不过是一个平庸、浅薄的市侩。即使是她那按读书的多少来评价男人“质地”的标准，又有什么可让人称道的呢……

这样，尽管作者千方百计要把鄙视什帕科夫斯基的情感强加给读者，但读者除了困惑莫解之外，又能有什么呢。

现在我们来探讨一些技巧性的手法，它们有助于使短篇小说渐臻紧凑和完整的佳境，减少作品的杂乱感。

我们以尼·列伊金在一八八零年写的短篇小说《跳棋手》为例。尼古拉·列伊金是幽默杂志《花絮》的编辑，契河夫的同时代人，一个非常多产的作家。“他写起短篇小说和小剧本

① 什帕科夫斯基一词的词根什帕科系革命前军人对文职人员的蔑称。

② 科斯佳是什帕科夫斯基的名字康斯坦丁的昵称。

来十分轻松自如，”他的一个同时代人说。“通常是两三个钟头他就能写完一篇小说。”列伊金共写过一千多篇短篇小说，其中许多小说写得非常出色，萨尔蒂科夫—谢德林，出乎主人意料之外地来到列伊金的住所，以他个人和涅克拉索夫的名义请他为《现代人》杂志撰稿。

短篇小说《跳棋手》有两个特点深深地吸引住了我：一是短，二是糟。

下面是列伊金的短篇小说《跳棋手》。

1

市场上。一月油漆染料铺里，用木板隔开的帐桌旁，高高的凳子上坐着一个肥胖、面善的商人。他长着一个蒜头鼻子，蓄着一副蒙古人那样的稀稀拉拉的长胡子，肩上披着一件貉绒皮绒，头上戴一顶已经有点发红的大檐海狗皮帽。商人对面，两肘支在帐桌上，站着一个外国商行的代办，他在向商人推销货物。代办身穿一件海狸皮领大衣，头戴一顶所谓交易所式的、高高的长毛绒大礼帽，鼻梁上架一副夹鼻眼镜，从鬓角一直长到颧骨的灰色络腮胡使劲向两边翘着，他的这副模样活象一只山魈。

“您看怎么样，最可尊敬的费多谢依·阿莫瑟奇？”代办操着浓重的德国腔俄语说道。“订购靛蓝染料的事您还是决定下来吧，谁也不会卖得比我便宜。”

“价钱不合适。要是按我出的价，那我就买你的，”商人回答。“瞧，卡尔·鲍格丹内奇，我们出这个价！”

嗒的一声，商人在算盘上拨上几个珠子，指给代办看。

“这个价我不卖。这样吧，磨盘按您出的价，靛蓝染料按我出的价。算了，拍板吧！说实话，换个别人，我便宜个百分之三也就卖了。可您为什么要跟我为难呢？不久前，您谈起我来还说呢：‘卡尔·鲍格丹内奇那个德国人还真不错，逢到斋戒日还跟我们一块儿喝茶，吃蜜呢，连素油馅饼也肯吃。’哪怕看在素油的情分上，您给点面子吧！”

“已经不可能的事，还谈它干什么，”商人冷冷地说。

“那么这样吧，我一普特再少收这么多，”代办指着一颗算盘珠说。

“别再讨价还价了，不必再劳神了！”商人打起了哈欠。

2

“已经把鲍别尔从尼古拉市场领来了，”店员朝板壁后面望了一眼，禀报道。

“好极了！他终于来了！”商人高兴地喊道，脸上容光焕发。

他跳下高凳，忙乱起来。

“要不我把磨盘的价钱再降点，但靛蓝染料不能再便宜了，”代办依然不死心。

“好了，好了，卡尔·鲍格丹内奇，现在你别来打扰我了！已经把著名的跳棋手给我领来了。你早没跟我做成买卖，现在就更做不成啦。你那批货呀，我瞧都不愿瞧！”

“我同意您出的价，请您就开订货单吧，”代办终于投降

了。

“去，去，去！别在这里碍手碍脚的！告诉你，现在已经晚了。我要去下棋了。现在你可别来碰我，不然，说不定我会……为了跟鲍别尔下棋我已经准备了三个月。你知道鲍别尔是谁吗？一个大老粗，尼古拉市场的搬运工，可是论棋术，那他在全彼得堡数第一。他让我两步棋，如果我能赢他，我的棋艺也可称得上第一流了。不过，在我们这个市场上我还真找不出一个对手。再会！”

商人抓住代办的手，摇晃了几下，疾步跑出店铺。

3

鲍别尔站在市场后面的一排店铺旁，这是一个高大魁伟的汉子，胡子花白，脸色严峻。他穿着老板羊皮袄，系着围裙，腰带下露出一束绳子，绳端拴着一个塞满鬃毛的皮垫圈，这种垫圈是每个用脑袋运货的脚夫时刻带在身边的。他很神气。从各店铺走出来的店员们聚集在一起，讨好地望着他。人们问东问西地向他打听著：

“你真和将军本人下过棋？”

“当然，有两回还逼得他无路可走。不过，将军下起棋来也不是个草包。”

“鲍别尔，你怎么到他那儿去了？”

“是一个侍役打扮的仆人来请我的，他让我坐上雪橇，我就去了。”

“你把将军逼死那两回，他大概大发脾气了吧？”

“他不但没发脾气，反而还用他那将军的手握住我的手说：‘鲍别尔，你这个彼得堡的第一棋手，真是名不虚传呀，’说着，他还掉下了眼泪……”

“请你吃饭了吗？”

“用银杯子请我喝了茶，后来还端上了两杯香喷喷的伏特加。我们是在他书房里下的棋，书桌上放着一个插十支蜡烛的烛台，漂亮极了。”

4

商人来到鲍别尔跟前。

“你好，千人捧万人抬的棋手！”他说。

“你好，维尔齐洛夫商人。我们早就听说你是位高明的棋手，所以特来与你比试比试，”鲍别尔向商人伸出手，答道。

“向大名鼎鼎的棋手致敬！”商人握了握汉子的手，问：“能多让我几步棋吗？”

“让你一个子。”

“只让一个子，你不觉得害臊吗！你可是个枕着棋盘睡觉的人。让两个子吧。”

5

这时代办又急急忙忙跑到商人跟前。

“费多谢依·阿莫瑟奇，请您订货吧，我再降价百分之二，”他说。

“哎，伙计们！把这个德国人给我轰走！”商人喊了一声。

“这算怎么回事！”

“这就是说，现在你别来缠着我。我的手打起人来可是够狠的。滚开，听见了吗，你就是再打电话来，我也绝不会理睬你。”

“可您这是到嘴的肥肉不吃啊。”

6

商人没理他，而是转过身去问鲍别尔：

“我们拿什么赌输赢呢？”

“拿你的耻辱。我不想拿什么别的东西赌输赢，你的钱本来就不少。就是赢我个把卢布，对你又有什么意思？没有一点意思。可是你却能得到无上光荣，因为赢的是鲍别尔。我呢，只想出出你的丑。如果我把你赢了，那你就把我让上雪橇，不用马，由你拉着我，经过所有的店铺门口，让你的左邻右舍都看到你在拉我，这我就够了。”

商人沉思起来，搔了搔后脑勺。

“用一张二十五卢布的票子换回我的耻辱吧，”他说。

“那要是我输了呢？我是付不起你二十五卢布的。当然，输赢条件应该对等。下棋不应当贪便宜，这就是我的信条。如果我收别人的钱，那我不配下棋。你赢了，你就因此而光彩，我赢了，那就请献上你的耻辱。”

“让我两个子我就干。”

“拿去！”鲍别尔斩钉截铁地说。

两人在市场后面的一排店铺旁坐定，杀了起来。他们把就坐的长凳当棋盘，在长凳上画了些方格格。两个弈者的周围站满了人。两人默默地下着棋。商人久久地斟酌着每一步，边想边把一只棋子放在嘴里咬着。气氛显得有些紧张。德国代办又想挤进来找商人谈生意，但让观棋的店员们拦住了。

“您这是发疯啦！在这个节骨眼上他会二话不说地给你吃一顿耳光的！”

德国人退到一边之后，马上又神气起来。

“他要敢动手，那就得到班房蹲几天。”他说。

“班房又怎么样？为了下棋，他就是蹲班房也不在乎。他呀，深更半夜地爬起来，摆上棋子就下，谁也没他下棋的瘾头大。”人们告诉他。

商人的运气来了。他露出了微笑。虽然天气很冷，他却全身发热，出了一头汗。

“鲍别尔，要是我赢了你，送你一顶上好的海狸皮帽，”商人说。

“礼物我倒可以收，但赢钱，我决不会干！”鲍别尔回答。

突然，商人走了一步漏着，鲍别尔吃掉了他的棋子。商人的脸唰地白了。

“老板，你被逼到墙脚了，”鲍别尔说完便用他的棋子把商人的一个子逼死了。

不一会儿，这盘棋就下完了。商人输了。

“哥儿们！把雪橇拉来！”鲍别尔喊道。

“费多谢依·阿莫瑟奇，当真让我们去拉雪橇？”周围观棋的人问。

“好吧，”商人好不容易说出了这句话。

雪橇拖来了。鲍别尔坐了进去。商人拽起绳子，拉着鲍别尔沿市场的各家店铺门前走着。他的脸红了又白，白了又红，眼睛里涌出了泪水。鲍别尔神气地坐着，突然喊了一声：

“乌拉！我赢了高贵的商人，现在我让他出尽了洋相，我太高兴啦。”

以上是短篇小说的全文，未作任何删减。我只是为了引文的方便，将各部分编上了序号。

这篇小说固然有它的一系列优点。无论是鲍别尔，还是把算盘珠拨得嗒嗒作响，讨价还价的商人，甚至连那条画上棋盘的长凳都写得有特色。但是，倘若仔细地再读一读，就会发现，这些优点充其量不过是局部的，或者说“战术的”，不过是描写环境和对话的一些准确的细节而已。这位作家童年时代就整日坐在做交易市场商人的父亲、叔叔、伯伯们的批发行里，写出这些细节，并没有什么值得奇怪的。总的来说，小说写得很粗糙，篇幅虽然很小，但却支离破碎，作品的几个部分各自独立，相互缺乏联系。果戈理谈到的“眼花

缭乱的、支离破碎的各部分的堆砌”这一缺点在小说中暴露得十分明显，任何一个读者都可以毫不费力地将这一部分与那一部分分开。

现在让我们来看看短篇小说这些各自独立的部分，试一试确定它们在作品中的作用。

第一部分交待环境。作者勾勒了故事发生的环境，烘托了短篇小说的“市商气氛”。

就此，我们暂且指出，象《跳棋手》这样一类篇幅短小的短篇小说，如果把环境作为独立的部分来写，并把它与故事的开端割裂开，是不经济的。我认为，短篇小说这样来开头无异于剧场里幕启之后才开始安置布景。

第二部分展示了商人偏激、暴躁的性格，这部分我们暂且不谈。

第三部分描写主人公。不知道你们的看法如何，我觉得这部分写得很糟。鲍别尔是在一个平平淡淡的、偶然的场景里，在与一些面目不清的人的询问性的谈话中亮相的。

问题的关键在于，作家对鲍别尔这个很有意义的形象，这个应该决定“全文的内在精神”的形象还思考得很不成熟。确实如此，请看看这个骄傲的、品质高尚的、懂得自身价值的搬运工，他在谈到将军的仆人时，流露出一种鄙视的语气，不料他自己突然也开始用与他性格完全相违的奴仆的腔调说了这样一席话：“用银杯子请我喝茶……”，“还端上了香喷喷的伏特加……”。于是，这一形象“分裂”了，读者无所适从。

请读者注意，我们已经分析了小说篇幅的一半，可是仍然还在作为引子的次要部分里打转转。我们可以看到明显的比例失调，开端拖沓冗长，这是当今的某些短篇小说典型的毛病。

大家也许都听说过这样的忠告：“当你写完小说之后，请将开头删掉。”这种说法是有道理的，其道理在上述示例中可以轻而易举地得到验证。

鉴于第六部分提供的材料出人意料地、有力地表现了鲍别尔行为的主要方面，所以可以毫无顾虑地将第三部分的整个对话统统删去。但是，第一、二部分如果只作机械的删减，就未必奏效。我认为，这里采用一个简单的方法来处理是有效的，那就是设法将第二部分的“实质性”内容纳入“交待环境”的第一部分里。

与此同时，商人与德国人的对话是否可这样来改写（括号内数字为短篇小说各部分的序号）。

“……价钱不合适。要是按我出的价，那我就买你的，”商人回答。“瞧，卡尔·鲍格丹内奇，我们出这个价！”

嗒的一声，商人在算盘上拨上几个珠子，指给代办看。

“这个价我不卖。这样吧，磨盘按您出的价，靛蓝染料就按我出的价……”（1）

“已经把鲍别尔从尼古拉市场领来了，”一个店员禀报道。

“好极了！他终于来了！”商人高兴地喊道，脸上容光焕发。（2）

“算了，拍板吧，”代办继续说。“说实话，换个别人，我

便宜个百分之三也就卖了。”(1)

“卡尔·波格丹内奇，现在你别来打扰我了，”商人跳下高凳，忙乱起来。“已经把著名的跳棋手给我领来了……”

“要不我还是把磨盘价再降点，”代办依然不死心。(2)

“你知道鲍别尔是谁吗？……一个大老粗，尼古拉市场的搬运工，可是论棋术，那他在全彼得堡数第一。(2) 他和将军本人下过棋……有两次还逼得他无路可走。(3) 如果我能赢他，我的棋艺也可称得上第一流了……(2)”

“那么这样吧，我一普特再少收这么多，”代办指着一颗算盘珠说。(1)

“去，去，去！别在这碍手碍脚的！现在你可别来碰我，不然，说不定我会……你知道我是什么人吗？在我们这个市场上我还真找不出一个对手……”(2)

把小说的头两部分，有时甚至是前三部分合成一个部分。我们文学讨论会上的一个同志开玩笑地把这种方法称作齿轮契合法。

恰到好处地，巧妙地运用这一方法可以收到很好的效果。文章简短了，情节具备了更丰富的蕴含，显得更加鲜明，更富有运动性。大家再去读一读契诃夫的《波莲卡》吧。在这篇小说中这一方法就得到了很好的运用，作品因此获得堪称经典的简洁性，清晰的条理性。

我们先不谈第四、第五部分，而直接来谈第六部分。

这一部分集中表现了短篇小说的中心思想，为一个不寻常的，简直可以说具有民间口头文学色彩的情节埋下了伏笔；

商人将当着所有的正直的人们代马驾辕，拉着一个普普通通
的脚夫在市场穿行。

请注意，鲍别尔给出这样的条件不是想侮辱商人，而完全
是出于公正的原则。

“我是付不起你二十五卢布的，”他说。“当然，输赢条件
应该对等。下棋不应当贪便宜，这就是我的信条。”

按照情节自然发展的需要，也许就应该写一写费多谢依·
阿莫瑟奇如何脸红脖子粗地大谈输赢条件，因为他既然是一个
商人，那他必然就有其“生意人”的自尊，尽管他酷爱跳棋，
但要他同意当众受辱也并非易事。最好还应该写一写鲍别尔
如何拒绝用钱作输赢，又怎样坚持自己的主张。如果把这一
情节展开来写，那么由于艺术的渲染，高尚、骄傲的鲍别尔
与斤斤计较的商人之间的品格差异就会表现得更加鲜明，两
个有点滑稽的人物就会变成清晰的、社会内容明显的、相互
对立的人物典型。

可惜如此重要的一个思想却犹如昙花一现，刚刚露头便
转眼即逝了，这样一来，整个部分给读者留下了一种欲言又
止，意犹未尽的憾缺感。

但是反过来，如果把小说这一部分再展开些，写得再具
体些，那么它会不会不成比例，显得篇幅过大而又臃肿不堪，
会不会在全文中过于“突出”呢？

由此我们又可以直接得出一个重要的结论：作品的完整
性在很大程度上取决于作者对他所写的对象的思想观点的明
确性，归根结蒂，取决于他世界观的明确性。

显然，列伊金，这个被他的朋友称为“缺乏思想的，写日常生活的幽默作家”，是缺乏这种思想观点的明确性的。他始终未能克服他思想中的小市民式的恐惧，何况他那远非勇敢的天性又受到了“以流放相挟”的沙皇书报检查机关千方百计的压制。

“糟透了，”他给契诃夫的信中写道。“要是没有备版待用，我简直就无法出刊。稿子被弄得一塌糊涂。书报检查官到处打满了叉叉……一大清早我就被叫到书报检查委员会，从莫斯科来的委员会主席科茹霍夫向我宣布说，如果我不改变杂志的方向，杂志将被勒令停刊……他还对我说，出版事业管理总局局长从来就反对出版讽刺杂志，不认为这类杂志有出版的必要……这种伤脑筋的事弄得我身体不适：神经受到损害，发起了寒热，夜里睡不好，恶梦不断……”^①我们还可以对此再作点补充，尼·列伊金“在他的日记中时有提及，突然的敲门声会无缘无故地引起一种奇怪的恐惧感。”^②人们由此不难明白，对他的短篇小说是不应有过苛的要求的。

谈到这里，我想说几句题外话。

我们的国家为人们进行卓有成效的文学创作提供了一切条件。苏联作家可以大胆地，真实地，在受到赞许和身心自由的气氛中进行创作。

然而，令我感到惊讶的是，在年轻作家的众多手稿中常常可以读到这样一些短篇小说，它们流露出言犹未尽的胆怯，

① 《尼古拉·亚历山德罗维奇·列伊金回忆通讯录》，俄文版，第240页。

② 同上，第258页。

畏首畏尾的缄默，闪烁其词的狡黠，总而言之，寄居在某些作家心中的“内部编辑”散发出一种强烈的、令人窒息的硫磺气味，阿·特瓦尔多夫斯基曾在他的长诗《山外青山天外天》里将这种“内部编辑”暴露在光天化日之下，并给予了彻底的批判。

当你读到这种散发着“硫磺气味”的手稿时，你就会发现，年轻的作者写作伊始就未能全神贯注，因为他受到某个胆小怕事的“掣肘人”的制约，对他自己臆造出来的、虚构的“书报检查官们”和“编辑们”怀着一种惶恐心理。尽管短篇小说写得苍白无力，但作者照例会对公正的批评抱怨叫屈，嘟嘟囔囔，说什么：

在那么一个地方，
有那么一位抑或是那么一事，
将我的创作妨碍……

一个还未曾发表过一点东西的年轻作家天晓得从哪儿沾染了这种毛病，我真是百思不得其解。

现在回到列伊金的短篇小说上来。

我以为，最好把第五部分稍稍拖后些，放在第六部分的后面，紧接在商人与鲍别尔谈妥输赢条件之后。

让代办在这个时候出现可以起到一种延缓节奏的作用，在毫不相让的厮杀开始之前的这个地方运用这种延缓节奏的方法是适宜的……

有些年轻的作者没有考虑到，要在读者心中激发任何一种情感，或形成某一种思想，需要有一段时间的酝酿才能达

到成熟或被接受。一些菩萨心肠的作者们往往在读者产生恐惧心理之前就急着去安慰他，似乎担心读者会过于“难受”。

采用延缓叙述节奏的方法，即延缓法，就是为了增加所谓的“感受时间”。

在尤·奥列沙的短篇小说《链条》中，作品的叙述者，一个小男孩，想骑车玩，就向大学生借了辆自行车，却把链条弄丢了。

“倒霉的事情就这样发生了。

我想象着这样一种情景：

……我装作若无其事地回到别墅。我推着已经无法骑的自行车，把它靠在敞廊的栏杆上。大家在喝茶：爸爸、妈妈、薇拉和大学生奥尔洛夫都在。喝茶时还端来了李子酱的馅饼。这是一种薄薄的涂有紫色果酱的圆饼。我与大学生面对面地坐着。情况就是这样：自行车是大学生的，我又恰恰把这辆车弄坏了……天色已近黄昏。我暗自想：天黑了，点上了灯，妈妈那饰在外衣胸襟上的玻璃珠子在月光的映照下闪闪发光。大学生站起身，说：

‘我走了。’

他朝自行车走去。

接着便是死一般的静寂。”

正象我们所引的这段文章一样，延缓节奏的效果往往是通过小说内容重新作一些调度而获得的。

与此有关，我还想再指出一点，我们当今的许多短篇小说的结构非常单调。作者通常是顺从事件发生的先后次序来

叙事的。不知为什么，很少有作者敢于打破一本正经的叙述次序，比如，将发生在最后的事情放到开头来写，普希金在《射击》和《暴风雪》中就采用了这种方法，从而使作品更加富有动感，冲突也显得更为尖锐。

我们的分析已接近尾声。短篇小说的第七部分描写了下棋的经过，最后，第八部分是短篇小说最有感染力的、最实质性的部分，作者之所以要动笔写作，恰恰就是为了写出这个事件来。

但是，这个事件写得多么枯燥乏味！简直象个匆忙写就的消息报导，完全没有展开，即使与读者被激起的想象的内容相比，它也是毫无生气的。鲍别尔的感叹多么空洞死板，简直有点蠢，人们甚至会怀疑，难道他真的能下赢这盘棋。

所有前面的七个部分似乎是为描写主要的、基本的事件作准备的，可是这样一来就显得虎头蛇尾，整篇小说显露出一种不完整的迹象。

我不由得又要来谈谈果戈理的《外套》，以便作一下对比。你们看，果戈理在描写主要事件时展开得多么广阔，而且采用了一种多声部的手法：既写了也许是故事中最鲜明、最富有戏剧性的场面——亚卡基·亚卡基耶维奇到“要人”处告状，也写了亚卡基·亚卡基耶维奇的生病，写了他的死，还写了他死后发生的一切，写了“要人”事后的悔过。作家作了精心铺垫的事件的感染力是非常强烈的，斯特罗加诺夫伯爵读完果戈理的中篇小说后说了这么一句话：“出现在桥上的这一个幽灵简直把我们每一个人身上穿的外套都给扒了下来。”

相反，《跳棋手》中所叙述的事件却凌乱不堪，不能给读者留下任何印象。

当然，我并不是说要求把事件再写得长一些。契诃夫在短篇小说《小公务员之死》里虽然只用一句话来叙述主要事件（“他精神恍惚地走到家里，没有脱制服，往沙发上一躺，就……死了。”），却以令人难以想象的简洁产生了强烈的喜剧效果，作者希望读者与他一起来嘲笑唯恐奴颜卑膝不力的切尔维亚科夫的奴性，他所追求的这一效果达到了。

《跳棋手》所描述的事件之所以缺乏感染力，原因在于作者本人或者不懂得，或者怕告诉人们，应如何去认识这一事件，指出作品的人物当中谁个可爱，哪个可憎。这样我们就又回到文章开头谈到的那个问题上来了一—作者要有明确的思想立场。①

① 试比较，一个毫无必要掩饰自己的“爱与憎”的讲故事人，一个无人知晓的农民，把类似的情节转述得多么新鲜有趣。

“老爷问车夫：

‘拉四轮马车和提着马轮行走，哪个活更累？’

车夫说：

‘这还用问吗，您自己也知道，套在四轮马车上的马，它的身上可是从不出汗的，可是马轮的下面却总是湿淋淋的。这不正说明马轮重吗？’

‘那好，车夫，你来提马轮，我来拉车；我提重东西提不动。’

车夫一手挎着一个马轮，轻轻松松地走了。可是老爷却吃力地弯着腰，拉着四轮马车，全身大汗淋漓。老爷远远地落在车夫的后面，眼看着车夫就不见了，他喊了起来：

‘等一等，等一等！’

车夫停下来等着老爷。老爷拉着马车走到他跟前，说：

‘你把马轮放在车子上，我俩一起来拉吧。’

车夫把马轮放进车，往每个车轮塞进了一根棍子，懒洋洋地推着。老爷使足了力气，马车却纹丝不动。

‘不，’他说，‘还是你提着马轮，让我来拉车。’”

——原注

假如作者对事件的思想倾向不明确，那么就会导致短篇小说的整个铺垫部分缺乏明晰的中心思想。

我们的一个短篇小说作家有一次对我说，他觉得先修改短篇小说的结尾部分，也就是首先把主要的事件写好，然后再去写其它部分，有时反而还更方便。

这种说法是有道理的。主要事件是短篇小说最有感染力的，最实质性的部分，用果戈理的话来说，它决定着“全文的内在精神”，它要求作者立即明确地表明他的立场和思想倾向。

最后，我还想再提醒一句，对一部文学作品的完整性与和谐性的感受，不仅仅在文学创作的实践过程中才能培养，欣赏音乐、绘画、建筑同样会潜移默化地给作者带来很大的益处。

(张建华 译)

语言应当是优美的。

列夫·托尔斯泰

七、语 言*

(一)

战前,在列宁格勒的卡普拉诺夫文化馆,每逢星期三有一个文学小组来活动。他们聚集在棋室里。参加者有电力厂的共青团员,两个要好的中学女教师,斯科罗霍德厂的年轻人,门得列耶夫工厂的一位文化不高而才华出众的锅炉工人,还有我们公路工程学院的学生。

这是一些极不相同的人。有的初学作诗,带着自己写的象信那样不分行的小诗来参加。也有“野牛”(我们称那些发表过作品的幸运儿为“野牛”)。他们把自己的诗作从报上剪下来贴在诗册里。

我把自己的题名《生活的开始》的小说交给

* 本篇涉及俄语本身的特点部份作了删节。——编者

其中的一位。他就在小组活动时从头至尾读了一遍我的手稿，然后坦率地对我说，这不成其为小说。

“动词太多，”他解释说。

“怎么，动词多了不行？”

“你说呢？文学作品的核心是形象。而动词无非就是动词。它不提供形象。“Быть”^①一词，在你的作品中一页就用了八次。你要不信，自己数一数。”

那时我总以为，存在着一种我所不知的文学写作的诀窍。一旦找到了这珍秘的“金钥匙”，长篇小说也好，长诗也好，写起来就会得心应手，左右逢源。

现在这把金钥匙终于找到了！只需删掉几个动词，小说就可发表，就可搞个本子来贴剪报。如果确实下点功夫，写出一篇根本不用动词的作品，那将有多好啊？！

我课也不听了，学年设计也先搁下来，专心去修改小说。描写童年本是我的一个小小目的，这时我也把它忘了。从文章中删除动词成了主要任务。我仿佛得了一种莫名的怪症，感到文学的本质不是描写生活，传递思想感情，而是寻找词的“合乎规则”的搭配。

真不知道，无缘无故跟动词“быть”过不去的作法，会把我引向何方。有一次，我翻开偶然落到手中的一本书（那时我在工科大学攻读，从来不看文艺作品），发现第一段竟是这样的：

① 俄语中“быть”这个动词有“是，有，存在”等意义，也可用作表示时间的系词。

“那是七几年的事，发生在冬季尼古拉日的第二天。全教区都在过节。乡村客栈老板，二等商人瓦西利·安德列伊奇·布列胡诺夫却无法离村：他得留在教堂（他是教堂总管），又得在家里接待和宴请亲友。”^①

列夫·托尔斯泰的短篇小说《老板与伙计》就是这样开头的。我大为惊讶，心里开始怀疑自己的做法对不对。但我马上把疑心压了下去，继续着了魔似的去干那毫无意义的文字修改。不管怎么说，我仍觉得这是一把“金钥匙”，不愿轻易放弃……

我当时那种固执劲儿，现在多少可以理解了，因为它有更为深刻的原因。那年代，专心搞无谓的词语搭配，比分析复杂的现实生活，要保险得多。

说来也怪，我居然久久认识不到一个简单的道理：修改小说不应由外（从语言）而内，而应由内（从生活体验、思索、感情）而外。

战争结束以后，我跟一位复员军官（他是焊工）交了朋友。他头部负伤，视力一天天减弱。医生要他改变职业。

有一次他对我说：

“战争，对你来说是结束了，而对我则不是。”

战争在它结束后很多年，还能杀害人，我觉得这是一个极其新鲜的思想。

我立刻坐到桌边，也顾不得用了多少动词，动笔就写题

^① 俄语这一段中动词“быть”出现了七次。

为《眼睛》的短篇小说。我写得很快，没有涂涂改改，个别地方连自己也感动得几乎落泪。

当天我就把小说交给《接班人》报。

它没有登出来。

“文字通顺，但不感人，”报纸编辑对我说。

的确，小说的文字读来通顺。文艺部的编辑懂得我的每句话的意思，然而他们却没有被感动。

我自然不服气，拿着被退的稿子高傲地离开了编辑部。

我又试投了几次，都被退了回来。这时我不得不好好想一想了。

原来，有些句子甚至个别词语，我认为是生动的，感人肺腑的，而读者看来，却是空空洞洞，毫无激情。

但这是怪事吗？

例如，小说中用了“焖肉罐头”这个词。那时它总叫我想起战争，头脑里出现战时的情景，因而它赋予句子强烈的感情。但我为什么认定，“焖肉罐头”这个词，那位文艺编辑，一个从未到过前线的姑娘读了，一定也会产生相同的感受呢？……

再举一个更为突出的例子。

“koca”^①这个词，会使农庄里的老人想到春泛水淹的草地，鲜嫩肥厚的牧草，磨镰刀时发出的霍霍之声。海员见了会想起各种沙滩，引起对远航的遐想。至于年轻的挤奶姑娘

① 俄语中“koca”可指长把大镰刀、长形沙滩或姑娘的发辫。

呢，她会想到有三排琴键的手风琴，卡德里尔舞，以及其它使她高兴的事，正是为了这些她才需要留条辫子。

看来，要让一个词在读者心中引起和我心中同样的感受，并非易事。

那么如何才能做到这点呢？

我认为，没有一个文学家不曾这样那样地遇到过这一难题。

学会发掘一个词的全部潜在意义，对我们这些写短篇小说的人来说，尤为重要，因为短篇小说的作者用以拨动读者的心弦，使之与作者合拍共振的时间和篇幅实在有限。

(二)

一个词写出来或念出来，远不能在任何读者心中引起作者所指的那些联想和表象。

文学家为了影响读者的感情和思想，总是力图在读者头脑中清晰地再现他自己在认识现实过程中产生的那些事物间的联系。

为解决这一棘手任务，为把读者的思想流和感情流引导到必要的方向，作者经常地广泛地运用所谓联想。

要划出一条定向的直线，至少必须有两个定点。要使读者的思想两极化，也必须有两个点：第一个点，即始点，就是作品中谈到的新现象；第二个点，即终点，就是从这个现象可以联想到的读者有感性体验的已知事物。

没有定向联想，便不可能有艺术的形象思维。

某一现象，只有经过作家的创作加工而获得引起定向联想的能力时，它才能成为艺术形象。

文学评论家维·纳扎连科在《艺术语言》一书中，从瓦·科热夫尼科夫的优秀中篇《迎着朝霞》摘录了一个句子，用删节号把它分成几部分：“抚爱地吻了吻季马的额头……双手深深插进口袋……走了……从他右脚的已经穿烂的毡靴中……漏出一段裹脚布拖在雪地上。”

这位评论家把这个艺术句子撕裂之后，问道：“叙述结构中这些大小不等的环节是什么呢？”

他接着回答说：“自然都是一个个形象。”^①

这样，“漏出来的一段裹脚布”，按维·纳扎连柯的说法，也是个完整的形象了。

一个文学评论家持这种观点，自然是很糟的。但是如果青年作家也这么想，以大量无用的细枝末节充塞自己的小说并把这些废物统统称之为“形象”，事情就更为糟糕了。

游离于上下文的“漏出来的一段裹脚布”（以及其它的“走了”，“吻了吻季马的额头”等），当然，既不是完整的形象，也不是一般意义上的形象，因为它离开上下文并不引起任何定向的联想。

这个细节，只有当它处在作品的上下文中并被当作整句的一部分来理解时，它才能发挥艺术功能，强烈表现对季马

① 维·纳扎连科《艺术语言》，苏联作家出版社，1961年版，第19页。

父亲又爱又怜之情。

现在我们对此作较为详细的分析。

马雅可夫斯基决意要你把诗篇看作一种能起积极作用的力量。为了把你的思想引上这条思路，他把一行行的诗比作士兵的队列，比作威力很大的武器：

象检阅一般地
摆开我的书页的大军，
我走过
一行一行的阵线。
诗歌站立着
象铅块般沉重，
它们准备去死，
去建树不朽的光荣。
长诗默不作声，
那瞄准好了的、
张开大嘴的诗题的
炮口紧靠着炮口。

这里，始点是诗，终点是关于军队的联想。

涅克拉索夫谈到诗的时候，他把你的思想引到另一方向。他觉得自己的诗无力影响人们的铁石心肠，他要把由此产生的痛苦和愤慨传给读者：

我的诗篇；血泪世道的
活的证人！
你生于心潮翻腾的
苦难时辰；
你扣敲人们的心扉，
犹如浪涛拍击山岩。

这里始点也是诗，终点是浪击岩石的联想。

联想是各种类型的所谓辞格的基础和灵魂。在上引马雅可夫斯基的几行诗中，关于军队的联想产生辞格的具体类型：比喻（书页一大军），隐喻（长诗默不作声），修饰语（瞄准好了的、张开大嘴的诗题）。文学用语中有许多辞格：借喻、提喻、逆喻^①、拟人，等等，在此一一全部列举，当然无此必要。

死记硬背这些辞格是毫无意义的。

要懂得主要之点：作家运用某种辞格，是为了揭示自己联想到的事物之间鲜明的、非同寻常的联系。

正如文明国家里的铁路网日益稠密，使人们能迅速方便地从一处到达另一处一样，文学家观察生活、思考生活的脑子，也不断发掘事物间的联系，建立新的联想，从而愈来愈充实丰富起来。

一个作家越有才华，他的联想也越丰富多彩，具有卓见。

^① 如：活尸、乐观的悲剧等。

如果文学家表达的联想准确而能服人，那么读者必能领会，在他头脑里必将产生和建立相同的联想，而这一联想将在不知不觉间影响他此后的全部精神活动。

因此，对待比喻、隐喻、修饰语必须极为慎重，毫不怜惜地删除那些生造的、并不表达心声的东西。“为了华丽”而挖空心思想出来的比喻，只能折磨读者，迫使他去进行徒劳无益的思维活动。

屠格涅夫在短篇小说《霍尔和卡里内奇》中扼述主人公的性格时写道：“……一句话，霍尔更象哥德，卡里内奇更象席勒。”果戈理的天才的巨大影响，不时在年轻的屠格涅夫短篇小说中显露出来，然而在这里却是有害无益。这个比喻仿佛要读者对这两个农民持某种揶揄态度。

后来，屠格涅夫在整理《猎人笔记》书稿付印时删去了关于哥德和席勒的句子，以严肃的笔调描写霍尔：“他的脸型很象苏格拉底：高突的额头，细小的眼睛，翻翘的鼻子。”这个比喻符合小说的整个基调。列夫·托尔斯泰就曾指出这一点。他读了小说，赞叹不已：描写俄国农民，“不仅可以带着爱，而且可以怀着敬意甚至崇敬心情”。

在阿·格列博夫的构思巧妙的短篇小说《逗号》中写道：“奇利金颧骨上两团突起的肌肉颤动起来。一个黑痣明显地一跳一跳，宛如急流中漂浮的一个去年的已经发黑的桦实花萼。”

有什么理由要用诸如河流、柞树林、去秋的霉烂果实等

表象来破坏党的监察委员会会议的严肃、务实的气氛，作者未必能够作出令人信服的解释。

格列布·戈雷申在一篇小说中写道：“河流多喝了一杯，水满两岸奔腾而去。”

我并不认为，作者的目的是要在读者头脑里造成一条“醉”河的表象。“多喝了一杯”，只是信笔写来。这个流行的句套所引起的联想，根本不是春景的抒情画面，人们读了一时摸不着头脑。

也许有人认为，这统统无关紧要。它归根到底无妨理解，无妨获得小说中所写的主人公的表象。

确实如此。然而仅仅理解和获得关于主人公的表象，是远远不够的。一个有素养的敏锐的读者，除了了解情节，他还要有意识地或下意识地去体会作者的丰富联想，感情的辩证发展，形象思维的运动过程。譬如说，我们读《塔拉斯·布里巴》的时候，就能魔术般神奇地随着果戈理一起进入崇高的浪漫的思维过程，用果戈理的目光来观察世界。

换句话说，读者阅读文艺作品时，他要了解作者的思维运动的系统过程，了解体现作者高尚情操的一系列联想（这些联想表现为作者智慧所发掘的事物之间丰富多彩的有条件联系），读者往下阅读，这些联系在他的脑子里不断重复，遗留下来，长久地甚或永远地存在下去。理解文学的教育意义的关键，正在这里。

了解作家思维运动的来龙去脉的一个重要手段，就是通观他的风格，个别地分析构成他的风格的各个因素，直到句

中的词序，乃至某些词的使用频率这样的细微之处。

上述说法暂时还难以服人，尤其因为某些学者根本不同意这一观点。

凯萨尔教授这样认为：

“如果一比零——一八三二年出现的 全部作品，传到我们手中时统统是隐名的，那么任何企图在这堆乱书中寻找哥德（作为有个性的个人）的作品，必将白费力气。即使我们知道他的全部非语言作品，他的生活境遇，他个人周围的反映他个性的各种杂物，事情亦是如此。”^①

应该如何看待这个问题呢？让我们先作一个极简单的心理实验。我们说出某件东西或某个概念，立刻请受试者回答头脑里最初出现的那个词。受试者反应的词只是在形式上看是偶然的，实际上，我们说出的词（即信号）刺激存在于第二信号系统中的条件联系，引起规律性的反应。受试者回答的词仿佛向我们指出乱线团般的条件联系的第二终端。这样，根据受试者的回答，如果这种回答积累到足够数量，就可能大致地想象出受试者头脑中条件联系的结构，捉摸到他的思维运动构造的特点。

这一所谓语言的或联想的实验，早在一百多年前（比巴甫洛夫发现第二信号系统早得多）就有人提出，至今成功地应用于精神病诊断。

下面就是这类实验的一个结果（潜伏期指反射的整周

① W·凯萨尔《语言的艺术作品》，伯尔尼，1956年版，第287页。

期)：

词—刺激物	回答潜伏期 (秒)	回 答	附 注
1. 房 子	1.8	窗户	露出不好意思的 表情，脸微红
2. 花 园	1.6	画	
3. 而 包	1.6	小白面包	
4. 爱 情	2.4	太阳	
5. 城 市	2.0	塔楼	
6. 湖	1.4	塘	脸红
7. 助学金	1.0	“哟”，6秒后答，“钱”	
8. 树	2.6	树，树枝	
9. 报 纸	1.6	《真理报》	

现在我们根据这个实验素材试作关于受试者个人特点的
几个结论：

首先，一望便知，回答问题者是个大学生（见第7个回答），而且他在经济上有困难。这个大学生显然是位姑娘，性格有点浪漫（第4个回答），在苏联学习（第9个回答），她的专业距农业较远。根据是：“树”这个词并未在她头脑里引起具体的表象，而“花园”这个词也没有使她联想到现实，而首先是反映式地即通过艺术品与“花园”联系。姑娘显然生于或住在城市，塔楼是该城的典型古迹（可能是塔林^①）。

上表引自《人的高级神经活动生理概论》一书。实验是在

① 苏联爱沙尼亚共和国首都。

生理学课上对一个女大学生进行的，这是书里写着的，其他结论是我的推测。

问题不在这些推测有多大程度的可靠性。我不过借助一个简单模型试图描述人的下意识活动过程，而读者正是通过这样的下意识活动去认识作者的。

(三)

基于相同目的，我们从生理学实验转向文学，试比较选自不同作品的两段文字。

第一段：

“‘嘎斯’牌汽车摩地路中一股粗壮的烟尘 沿着石套船

辞格，但除了引起读者的疑惑，实在是一无所获。

我们阅读尤·库拉诺夫一段描写时则有另一种感觉。把飞机的航迹比作螽斯的跳跃，你大概是想不到的，这首先因为你在这方面比作者知道得少。这段描写微带幽默色彩，这点作者既不强调，也不说明，而是对读者怀着尊重和信任，他相信读者自己也能体会这个色彩。作者无需担心读者不懂，因为把飞机比作螽斯不是臆想出来的，不是为了装点门面而杜撰的，它是飞行者的亲身体验，他确实见到了“闪着金色阳光的斑斑空地”，感受到了农村机场柔软的繁茂嫩草。确实，我们的头脑里获得了一个准确而鲜明的印象：区内空运已是生活中的常事，飞机不大，飞行路线很短，刚刚爬高就要下降。

我们眼前有两只“螽斯”，两个同类的比喻。第一个比喻叫人感到是个陈词滥调，这并非因为我们以前曾在什么地方听说过，而是因为构成这种比喻的方式过于平淡无奇，已为人所共知。第二个比喻则显得新颖、风趣。作者以幽默的口吻把自己的经验传达给我们，使我们对生活的感受变得丰富了，也就是说，我们的头脑里建立了新的条件联系。

一个不勤于思索、缺乏激情的人，他的思想照例是沿着老一套的思维活动陈迹进行的。这种作者所写的往往是随手捡来的毫无个性的现成句子，读了它的开头就足以猜到它的结尾的某种僵化句子（“伏尔加河流入……”，“请你把钱存入……”）。

人类活动的每个领域，都有一套定型的词语和句子。在

所谓“学者”语言中，它们之多常使专业词典比一般词典还要厚。

应当尊重专业语言中定型的句子。在需要表达准确的不容歪曲的思想，确凿的报导、明确的命令的场合，即在语言的主观感情色彩有害无益的所有场合，程式化的句套是不可替代的。玛丽埃塔·莎吉娘^①完全不必指责数学百科全书的编者收了许多人们不懂的习用语。如果这要指责，那么同样可以责问，古兰经为什么要用阿拉伯文来写。

专家手头有一本常用语句（语言公式）汇编，他将得益非浅。这本书可以消除概念的歧义，节省神经活动的能耗，从而使专家的脑子能够“更加有效地”工作。

学者的语言能以最纯的形式表达思想，本是件好事，但如果把它用于截然相反的目的：装璜陈词滥调，掩饰空泛议论，那就应作别论了。

试举这么一个大句子：

“走上社会主义现实主义轨道的或接受社会主义现实主义影响的当代进步文学，能够特别完整地多方面地继承和发扬无论古典艺术还是当代艺术的优秀传统和特征，以崭新的综合形式（从质上改变着各个组成部分）反映我们时代先进人物的各方面的成长，反映人类艺术发展的丰富多彩，并有助于加速这些过程。”^②

① 玛丽埃塔·莎吉娘(1888—1982)——苏联俄罗斯女作家。

② 《为贯彻社会主义现实主义而斗争》，苏联作家出版社，1959年版，第236页。

如果剥去“各方面”，“多方面”、“综合形式”和“过程”等的菜叶子，看清实质，那么摆在我们面前的原来是十分干瘪的思想的菜心，归结起来，无非是说描写先进的当代人的文学，比之非进步文学，更能创造性地运用艺术传统。

应当指出，在这类文章中，就连那些普通词语，也不免沾染假科学的气味。甚至象“特征”这样普通的词，也显得故弄玄虚。

我在为程式化语言辩护时，绝无把这种辩护推而广之用于文学语言的意思。

恰恰相反。如果说，在军事上程式化的特定的用语用来发布命令可以收到简洁、迅速的效果，那么，这种出于一个模子的“刻板公式”会置文学作品于死地。

作家运用本族语的各种手段，不仅仅是描述事件，同时也用这些语句评论事件，表达个人对事件的态度。

文学作品中的句子，哪怕是最简单的句子，也总是带感情的。即使你竭力想写得不动感情——“是善是恶，无动于衷”，那么这“不动感情”不会被理解为真正的“无所谓”，而被认为是作者的一定态度。

作家的每句话都应独创的。它是作者精神活动、苦苦求索的结果，是新的联想的结果，亦即作者大脑皮质中建立新的联系的结果。

此时大脑中进行的神经活动过程，我们称之为感情。

如果作家对所写事物淡漠无情，那么他的作品必将满篇是程式化句子，用滥了的比喻和隐喻。

而创作过程（思维）必须以建立新的条件联系为前提。

如果你急切地要告诉人们一件新鲜的有特别感受的事，那么，第一，你一定会对陈腐之词不屑一顾，讨厌随手可得的老一套句式，而去深入挖掘祖国语言，你必有办法神奇地使用滥了的词语重新焕发青春活力。

第二，你对语言中久已存在的词语新获得的现代色彩含义会格外敏感。

第三，你对词语的灵活性将会格外敏感。你会大胆地使用后缀或前缀去丰富词汇，觉得自己不是语法规则的奴隶，而是它的主人，用屠格涅夫的话来说，你将朝着语法和句法的鼻梁猛击。

第四，你对词的音乐感将大为增加，于是就会努力使句子的旋律符合它表达的意义。你必定要求读者象你自己朗读句子那样去默读句子，而不允许有另外的读法。

在词中（与在谚语和俗语中一样）往往隐含着辞格——比喻、修饰语、隐喻等，这种情况之多，出乎意料。有时词所含的辞格难以发现，只有经过解释才能看出来；有时它就在面上，我们只是由于无需知道而视而不见。当我对朋友说“你不假思索就开了一炮”时，无论他还是我，都没有感到隐含在“开了一炮”中的形象——冒失地突然射击。

词的形象，就象水的一滴，反映着人民的性格，人民的生活方式……

由形象产生的词具有非凡的表现力。这样的词本身，就

是一部微型文艺作品。

词在反复运用的过程中词义不断扩大，逐渐偏离最初形象。你甚至可以发现：一个词，它的最初形象愈是鲜明，它愈是具有“天赋”，它就愈易脱离原有的形象。无怪有人把词典叫作优美隐喻的坟墓。

一个词偏离它的最初形象，是合乎规律的必然过程。

“трагедия”(悲剧)一词源于希腊语“трагос”(山羊)(古代祭奉希腊神话中酒神狄奥尼索斯时，扮演萨提罗斯^①的歌手们身披羊皮)。当我们提到“悲剧的”一词时是否在一场合都要想到上述形象呢？当然无此必要。最初形象使词的使用范围缩小，使用受到限制。它迫使思想沿着一个定向的联想运动。

谚语的情形亦是如此。阿·尤戈夫指责文人滥用了“莫斯科在伐木，碎木片却向我们飞”这个谚语，这是不足为训的。在尤戈夫看来，“砍伐树木就有碎木片飞出”这样的谚语是“毫无意义的”，而我则认为，后者比前者好得多。这不仅因为后者更象箴言，主要是因为它更具概括性，广泛适用。

隐蔽于词中的最初形象之所以逐渐失色和消失，还有一个重要原因。那就是，任何辞格总以一定的感情色彩为前提。时过境迁，人们对词所表达的概念的态度变了，从而使形象暗示的最初感情色彩不再符合概念的新的“寓意”。于是我们宁肯不去注意过时的形象根源，因为它象阑尾一样变成

① 酒神的淫荡伴侣。

了无用之物。我们说“спасибо”^①（谢谢），无意要人产生在庄严场合说“спаси бог”（上帝保佑）时那种感情。

这就是词的命运。一个词总是从产生它的具体形象逐渐走向词义扩大，走向抽象。

脱离最初形象而变得抽象的词，它具有许多优越性，却也隐含着巨大危险。

抽象可以引出同类型的、适用于多种场合的词的组合，从而为雷同的俗套打开大门。青年作家，如果他立志成为一个真正的作家，就应竭力摆脱这个困循陋习。他应当培养对刻板的用滥了的词组的特异反应。

然而只有常记词的原始的美，它的最初形象，才能培养出这样的特异反应。

为此目的（与雷同的俗套作斗争），就要不断扩大词汇量，欢迎生活中出现的新词，善于感受常用的旧词获得的新的意味。

为了使词在你笔下重新获得活力，你得养成一种对轻易就想到的现成词组不以为然的习惯，不要让流行的滥调取代你的想象，让它把你对事物的独具观察落入窠臼。你在动笔之前，要深入审视、体验你想写的东西。列夫·托尔斯泰有这样的描写：“他把一条细细的腰带围在腰间，收缩本来就瘦瘪的肚子，使劲勒紧短皮袄。”我们当中有许多人，写上“他紧紧围上腰带”一句就颇感满足了。

^① 俄语中此词由“спаси бог”（上帝保佑）变化而来。

有时，读者本以为他将读到一个常见的程式化的句子，突然在他熟知的结构中看到一个意想不到的说法，这就足以使最普通的词获得新意。B·索洛乌欣的作品中有这样一句：“奥利娅大婶总是设法开点玩笑来掩饰饭菜的贫乏……”在这里，一个普通的词“掩饰”突然变得富有深意。

刻板句式和陈俗形象，乃是文学的祸患。但就是这些陈言俗套，丧失形象的形象也可以成为作家的朋友和助手，如果他确实感到它们是陈言俗套，它们早已丧失形象。

(四)

你是否曾经遇到这样的引人深思的情形：一个看来十分清楚明白的句子，在上下文中为什么却显得不那么协调？你反复修改，斟酌推敲，调动词的位置。一切似乎都已完美无缺：思想明确，恰当的修饰语能把读者引向作者的思路，可就是有什么地方不甚自然。于是你又去着手删掉那些尚欠妥贴的词语，或者把句子拉长，或者寻找更为合适的同义手段。

这究竟是怎么回事儿？你感到不满的是什么？

原来你是力求表达你所体验的感情，而写出来的句子却不能一下子与你心中回荡的旋律相吻合。你十次二十次地修改初看起来明白易懂的句子。其目的就是要使句子具有音调，具有你所需要的音调，使它的音调正好与作品的旋律合拍入扣。

蒲宁说，无论写什么，动笔之前他首先应“找到音响”。康·帕乌斯托夫斯基也说，“一旦我找到了音响，其它就都迎刃而解了。”他接着问道：“找到音响”是什么意思呢？显然，蒲宁这里说的，比我们望文生义所理解的要深刻得多。

“‘找到音响’是指找到小说的节奏，找出小说的基本声调，因为散文与诗和音乐一样，也具有内部旋律。”

我不敢用“小说的节奏”这几个字。我认为，这样说会使问题的实质简单化。

同样，孤立地说“音响”或“节奏”也是片面的。

为了便于说清楚，让我们把下文将要使用的三个术语作统一的理解。

最易理解的，特别对那些写诗的人来说，就是“节奏”这个术语。

契诃夫的短篇小说《睡》是这样开头的：

“夜间。小保姆华里卡，这个十三岁的姑娘，正在摇一个摇篮，里面躺着一个娃娃；她哼着歌，声音低得刚刚听得见：

睡吧，好好睡，
我来给你唱个歌……

神像前面点着一盏绿的小长明灯；房间里从这一头到那一头绷起一根绳子，上面挂着娃娃的襁褓和又大又黑的裤子，天花板上有神像前而那盏长明灯照出来的一大块绿斑，襁褓和裤子在火炉上、在摇篮上、在华里卡身上投下长长的阴影

.....”①

尽管节奏，按我们的理解，只在华里卡的摇篮曲中才有，但整个开头贯穿着统一的音乐上的小调情调，这是可以明显感到的。

这个从头至尾贯穿整篇小说的总的基调，正是蒲宁所说的“音响”，马雅可夫斯基称为“轰响”，而帕乌斯托夫斯基叫它“小说的节奏”。

“总的基调”这一概念，比节奏更为复杂。

它无法测量，也不能用数学来计算。

但这个总的基调确实存在，存在于一切艺术之中。在建筑上，当你望着雾中黑乎乎的建筑物轮廓时，你感觉得到它的存在；在绘画上，你对比一下鲁本斯②和伦勃朗③的作品，你感觉得到它的存在；在音乐上，它表现为调式，表现为调式的两个极端——明快的乐观的大调和忧郁的深沉的小调。

我们把这个概念称为旋律。

跟作曲家一样，短篇小说的作者也力求一开始就让读者感受到作品的旋律。高尔基说：“开头，正是第一句话，是最难写的。跟在音乐中一样，它要给整个作品定下调子。”④这点我们在上面举的例子短篇小说《嘲》中已经看到。

① 引自汝龙译《契诃夫短篇小说选》。

② 鲁本斯(1577—1640)佛兰米米写生画家。

③ 伦勃朗(1606—1669)荷兰名画家。

④ 高尔基《论文学》，俄文版，第420页。

下面我们来更仔细地谛听这篇小说的旋律。

“摇篮怨艾地吱吱嘎嘎响，华里卡哼着——这一切合成一支夜晚的催眠曲，要是躺在床上听，可真舒服极了。现在这曲子反而招人生气，使人气闷，因为它催她入睡，她却万万睡不得，要是华里卡睡着了(求上帝别让她睡着才好)，主人们就要打她了。”

作品的旋律归根到底决定于作品的主题。

有趣的是，在作品的旋律中可以听到作者的声音，感到他的个性，他的性格。你读一部作品，立刻就能知道哪是果戈理的旋律，哪是屠格涅夫的旋律，哪是托尔斯泰的旋律。

虽然整个作品有一个总的旋律，但这决不意味着，你在朗读小说时，自始至终要单调地重复这个旋律。

有些句子你将根据它们的意义和由此产生的内心感受读得“富有情感”。在总的旋律背景下，句子的表意语调就显得更为突出。

因此，有别于旋律，我们还要使用另一个概念——语调。语调与旋律的关系，犹如策略之与战略。

以总的旋律为背景，个别句子和词语，与这个旋律不协调，仿佛与之“对立”，因而听起来就特别鲜明。例如，

“华里卡接过娃娃来，把他放在摇篮里，又开始摇那摇篮。绿斑和阴影渐渐不见了，现在没有什么人钻进她的脑子里，弄得她的脑筋昏昏沉沉了，可是她还是咽，咽极了！华里卡把脑袋搁在摇篮边上，摇动自己的全身，想把睡意压下去，可是她的眼睛还是睁不开，脑袋沉甸甸的。”

“‘华里卡，把炉子生上火！’她听见门外传来老板的声音。”

文艺作品是充满感情的，不带一定音响的句子在小说中无权存在。

蒲宁的短篇小说《轻微的气息》是这样结尾的：“如今这轻微的气息又在世界上、在这布满阴云的天空中、在这寒冷的春风中消散了。”让我们设想一下，假如小说因“版面容纳不下”（这也是常有的事），我们要缩减一行，变成这样：“如今这轻微的气息在世界上、在这布满阴云的天空中消散了。”结果怎么办呢？

意义无甚变化，但你会感到意犹未尽。

音乐家会说，句子没有“终止”，即没有造成终结感的节奏小段。

作家在斟酌句子的语调时，他追求的不仅仅是起码的完整和终结。他要调动各种音调变化手法以表达思想的转折、感情和感觉的最细微差别。正确明晰的语调有助于更加鲜明地展现事物和现象，它是表达作者对事物和现象的态度的手段。

正因为如此，作家呕心沥血，力求句子具有他认为是必需的唯一的语调。

句子的语调模糊不清，在一定的旋律结构中出现不必要的语调或各种语调都适用，在我看来，这常是作家尚未完全把握所描写的事物，理解、感受不深，从而不能鲜明地确定自己对它的态度而造成的结果。

我们越是深入现象的本质，头脑里形成的思想越准确、鲜明，我们的句子，就象探雷兵耳机里的信号，听起来就越清楚、分明。

普希金在一八三零年秋写的《片断》中描写了一位诗人，“当他有了这种胡思乱想（他如此称呼灵感），他就闭门不出，躺在床上从清晨写到夜晚，然后匆匆穿上衣服，到饭馆吃饭。他外出约摸三小时，回来以后就又上床，一直写到鸡叫。”

作者往下写道：“这样连续两礼拜，三礼拜，好几个月，一年总有这么一次，常常是在秋天。”这句以后，最初是这样写的：“我的朋友告诉我，如果他什么时候感到幸福……”这里显然是指灵感来临时写诗的幸福。但普希金未把句子写完就划掉了最后几个词。无论是思想还是语调，他认为都不准确。因为这位“凡俗”诗人一定还有另一种公认为幸福的愉快的时刻。在第二稿中句子改了：“我的朋友告诉我，他感到真正的幸福只有在这个时候。”“真正的”一词立刻使思想精确了，区分了诗人创作的高尚幸福与转瞬即逝的“非真正的”幸福。但就是这样改普希金仍不满意。也许，这里提到时间显得十分牵强，这是因为幸福不应决定于时间，而应决定于诗人从事的事业。

在最后定稿中句子改为：“我的朋友告诉我，只有那时他才体会到真正的幸福。”

“只有那时”四字终于充分地表达了理想，作家把它置于句中，赋予句子决然肯定的语调，仿佛是引了朋友自己的话而听来铿锵有力。

语调的变化取决于作者的思想感情。一个对句子的音乐性敏感的作者，通过适当地安排和调整词语的位置，既可正确表达思想，同时又能传达符合作品总旋律的语调。而且，语调也不是消极的，无所作为的。它一旦在文中形成和确定之后，就能使词语充分显示其优美，使句子呈现特别的色彩，使词语放出特异的芬芳。

在初学写作者的小说中，常可发现，人物对话与“以作者身份”写的各种描写之间，存在着巨大差别。一般说，对话比描写写得好。这显然因为，青年作家在写对话时用的是活的口语，它富有准确的语调，而在描写时，他常常“落入”毫无新意的书面词语的窠臼。

如果青年作家更坚决地采用活的口语去描写人物外形、感情、景色、环境等等，那将大有裨益，因为活的句子（它与许多磨平棱角的结构不同），可以说是全句都具有鲜明响亮的语调。

（五）

不应忘记，上述一切：旧词新用，词的细微色彩，句子的语调，都不过是辅助工具。

切勿以为你只要运用这个并不复杂的窍门，就会在纸上自动地、自然而然地形成你心灵中所缺少的炽烈的、真挚的感情。这样想无异认为，风的产生是因为风磨的翼片在转动。

伊·巴甫洛夫指出：“……词过去和现在仅仅是现实的第二信号。可是我们知道，有许多人，他们只靠利用词，不接

触现实，就想从中得出结论，认识一切，并在此基础上去指导自己的和公众的生活。”^①

生活实际只有经过艺术家在意识中、在心灵中的加工，才能获得丰富的思想感情，这些思想感情准确地，不是矫揉造作地反映于作品中，才能打动读者的心。

用文学技巧，词句把戏去取代(有意识的也好，无意识的也好，都一样)作家本人的真实感情，对一个刚刚走上创作道路的作家来说，也许是莫大的诱惑。

这个诱惑之所以特别有害，是因为某些缺乏鉴赏能力的读者，对文学的外表效果，总是一概称赞。

这个诱惑的产生，还因为词(作为信号的信号)必然是抽象物，是从现实中抽象出来的。

在利用词这个抽象物的种种优点时，必须十分小心，一时一刻也不能忘记，由词引起的许许多多刺激，会使你在第二信号系统中想入非非而远离现实。

词是抽象物，但作家写出来的每句话背后，却有生活中的现象，对现象的判断，感情，这三者往往结为一体。一个极普通的词，它在巧妙的上下文中会变得分量很重、鲜明突出、富有内容，它仿佛浸透着作家的个性，从而获得既切情又切景的特别具体的细微色彩。

有时阅读青年作者的手稿，可以看出：在他看来，词不是传达思想感情的手段，不是客观现实的信号，而是某种充

^① 《巴甫洛夫全集》，俄文版，第3卷，第2分册，第345页。

有感情之电的蓄电池。

根据这种观点(它不仅在青年作家中流行)，词有美与不美之别，前者如“珊瑚”，后者如“臭气”，“厚颜无耻”。

如果这种观点是正确的，那么我们的任务就会变得极其简单只需按照语法规则把合适的词排列起来，感情就会自动产生。果真如此，那么借助程序控制的机器，大规模生产艺术作品，就不是什么难事了。

但是蒲宁却在描写吊死一条狗的令人厌恶的场面时，认为可以用“美的”词“珊瑚”。你也许还记得仆人遵奉气得发疯的主人的命令把狗吊死的情景：“狗的紫黑舌头从嘴里拖了出来，难看地露出两排珊瑚般牙床。”

而列夫·托尔斯泰却利用“不美”的词描绘夏日草原百花盛开的美好景色：“艳红的、雪白的、绯红的、芳香的、毛茸茸的三叶草；厚颜的雏菊，乳白色的中心鲜黄的“爱情”花发出难闻的霉烂怪味。”

乐器的名称，远自杰尔查文^①时代起，就被列入“美的”、“敏感的”一类词了。在上一世纪的诗篇中，不时可以读到“里拉(七弦琴)”、“竖琴”、“芦笛”等词；现在我们掌握的乐器品种就更多了：

海洋的乐章！风琴隆隆，
大提琴低声歌唱，

① 杰尔查文(1743—1816)——俄国诗人。

小号狂风般尖叫，
长笛奏出跳动的心声。

(斯·奥斯特罗伏依)

虽然纳德松^①就已经常把海涛比作风琴的琴声，但今天的读者不会认真去想，诗人如何从海浪声中能听出长笛的乐声，甚至不是乐声，而是某种“心脏跳动”之声。读者多少有了经验，他们知道，诗人们常爱玩味空洞的响亮词藻，就原谅了他们这本来不该原谅的癖好。

在严肃的、处处应有思想的散文作品中，“美丽的”词藻更是不伦不类了。让我们仔细地一字一句地读一遍弗·科切托夫的长篇小说《州委书记》中一段关于早晨的描写：

“后来，在朦胧的、沉思般的蓝湛湛的底色上，洒下了最初几滴欢乐的蛋白色的水珠，并且逐渐浮泛开来。于是出现了小号的声音。它们逐渐变得宏大，变得清朗，使玫瑰黄愈聚愈浓。那金黄色的、一路上扫荡着一切的、火焰般的箭矢的喷泉，扇形飞向天空。这是几千支铜号在高声齐奏，于是在巨鼓的隆隆声中，在金黄色的火焰中，出现了太阳。开头，它只在地平线上露出自己的额头和一只眼睛，好象在询问：大地上有什么新鲜事物，是否一切都很好？只是在这时，它才抬起自己那灼热炫目的脸庞。”

读着这样的描写，你情不自禁地想起伊·巴甫洛夫的一句话：“如果你想使用这个那个词，你时时刻刻都要想象到这

^① 纳德松(1862—1887)——俄国诗人。

些词所指的现实。”^①

怎么想象太阳的额头和一只眼睛？小号如何积聚玫瑰黄？巨鼓是什么？

“那金黄色的、一路上扫荡着一切的、火焰般的箭矢的喷泉，扇形飞向天空”这一句，到底指的是什么？仔细琢磨起来，这段描写根本不能表达安谧的美妙晨光。不管你怎么想象，扇子、喷泉、金黄色的而且还是火焰般的箭矢，无论如何也连不成一个统一的形象，你想在这个形象中去感受“几千支铜号在高声齐奏”和“巨鼓的隆隆声”，那必将一无所获。

我知道，我这些论点不能使人人信服。

有人可能这样来反驳：

在艺术中，一个形象具有强烈感染力，但无法对它作直接的逻辑解释，那是常有的事。正是这种遥远的、朦胧的、无法进行逻辑解释的艺术联想，构成了真正的诗的本质。让我们回想一下，谢尔盖·叶赛宁是怎样描述乡村童年转瞬即逝的感觉的：

我仿佛在喧嚣的春天清晨
骑着玫瑰色骏马匆匆驰骋。

你试用合乎常理的语言，来充分地传达诗人借助一个并不复杂的辞格“玫瑰色的”所表达的丰富感情色彩，就会发现，

^① 《巴甫洛夫的星期三》，俄文版，第3卷，第163页。

你的解释将是何等苍白无力；读叶赛宁的诗句会感到回音久久萦绕于耳，而你的解释却是随读随忘。有一个小歌谣这样开头：

飞机，钢铁的翅膀
银色的翱翔……

在收入集子的时候，咬文嚼字的编辑把它改了：

飞机，钢铁的翅膀，
迅捷的翱翔……

大笔一挥，使诗句变得“合乎常识”了，然而同时也就彻底毁了诗，使诗意丧失殆尽。

事情就是这样。

但是联想是复杂的现象，不能靠简单的逻辑来说明，于是就有产生不由自主的、无意识的虚假联想的危险。当一个缺乏经验的作者，他的心中还没有炽热情感的时候，空洞的毫无内容的比拟，便会以其外表华丽或非同寻常使他误入歧途。

对事物没有深刻理解和缺乏真实感情，最易把思想引上但求语言形式的邪路，这时你所想到的首先是留存于头脑中某时见过、读过或听说过的别人作品的印象，而不是客观现实。这是个典型现象！当作者乘兴想写一写大海或日出的美

景时，他脑子里展现的不是真正的大海或日出，而是曾经听到过的《瓦良格客人之歌》或者《莫斯科河之晨》，于是就出现短号、长笛、大号和其他弦乐器、管乐器、噪音乐器，这种种乐器，如果不由穆索尔斯基^①或里姆斯基—科萨柯夫^②赋予音乐生命，它们本身只能给读者一片嘈杂喧嚣之声。

(六)

还有这样的情况：为使淡漠的死气沉沉的文字获得生命，作者人为地强使自己感到激奋。

这种虚假的强作的激奋，其结果常是矫揉造作的旋律。

读者通常一下就能感到这一点而一笑置之，但对作者说，不自然的旋律是有害而危险的。

如果说搔首弄姿的华丽词句产生局部的缺点，那么这样的旋律会使作者昏昏然，使他的审视眼光迟钝，诱使他夸大感情，杜撰情节，作出不合实际的结论，追求言过其实的比喻和讽喻。

不正确的旋律照例导致失真的语调。

失真的语调却不一定是不正确的。

正确但夸张的语调也会使人感到失真。

前不久我读了谢·格林卡^③的《1812年笔记》。书是从图

① 穆索尔斯基(1839—1881)——俄国作曲家。

② 里姆斯基—科萨柯夫(1844—1908)——俄国作曲家。

③ 谢·格林卡(1775—1847)——俄国作家。

书馆借的，出版于一八三六年。边页上有本书第一位主人用铅笔写的有点模糊的批注。看来他熟知一八一二年发生的事件，这就使我不但可以指出格林卡的语调是失真的，而且可以看到他的同时代人对这种语调的态度。

格林卡描写从莫斯科撤退的情形，末句是这样的：“我还没走到亚乌斯基桥，就摘掉了带十字的帽子；我面朝金顶的克里姆林宫，画了个十字，又急忙转过身来向着莫斯科河，从身上摘下军刀，把它扔进河里，说道：‘你去吧！永远葬在莫斯科河底：不要让任何人得到！’”

没有理由怀疑，格林卡确实这样做了，而且那些目睹“莫斯科民团第一名战士”的情怒、绝望之情者，显然对他极为同情。然而最后几句高亢的朗诵式语调（部分地是受当时风靡的浪漫体影响）一下就把这一爱国举动变为可笑而愚蠢的滑稽行为。

该书主人在此处作了如下评论：“真是个小丑！”下面还写了个小寓言：“一个汉子因为妻子的事也受了侮辱，他在暴怒之下说：既然我老婆当了娼妇，那就让猪猡们去吃白面吧。”

过分高昂的语调，通常伴有过分庄重的词语：“带十字的帽子”，“金顶的克里姆林宫。”^①

可见，这样做并无益处，反而引起可笑的效果。请注意：如果说，平庸的文学作品，读者读了感到乏味，无动于衷，那么读了上面的例子，读者却不是无动于衷，而是有积极反应，这反应正好与作者力图激起的感情完全相反。

① 这两个词组在俄语中带庄重、崇高的色彩。

我们大家都有过不少这样的体会：在文章中读到或者在报告中听到空洞而又虚张声势的句子时，我们就想故意模仿来取笑它。

这个奇怪的人类特有行为，我们可以在伊·巴甫洛夫发现的刺激力极限规律中得到解释。巴甫洛夫在研究相互诱导的规律时发现，信号的加强并不总是引起反射活动的加强。在大脑皮质细胞里有某种界限——类似电的保险插头，超过这个界限，采用更强的刺激物就不是增大，而是减少反应（反常的阶段）。引起抑止作用（与预期的正作用相反）的信号，巴甫洛夫称为超极信号，他指出，“激起一个表象的刺激过强（超极限的——引者注），它反而延缓它的出现，由此诱出相反的景象。”^①

同一个词，在不同场合和随着人的情绪的不同，可以是正常的刺激物，也可以是超极的刺激物。

指挥员的高呼“为了祖国！”，在战场上能鼓舞士兵冲锋，这是个极强的正信号，能使人克服死亡的恐惧。但如果把它用于日常环境，用于神经系统处在另一种状态时，这听起来过分庄重，从而引起所谓“负”反射。

经验表明，我们大家十分珍视的、表达最高尚、最崇高概念的词，也可能成为超极刺激物。因此对这些词必须怀着崇敬心情，使用它们要特别小心谨慎，用于恰到好处的地方。

而有些写作匠却企图用崇高的词语来提高自己的不成熟

^① 《巴甫洛夫全集》，俄文版，第3卷，第2分册，第249页。

作品的价值。他们应当懂得，象“和平”、“共产主义”、“祖国”、“自由”这样一些词具有x光透视机般的特性。感情本已十分贫乏，你再用这些词来掩饰，那些透过这些词就越清楚地显示出作者心灵的贫乏。

当然，也应考虑相反的情况：生活中（因而也在文学作品中）有些场合，人们的思想情绪庄严肃穆，这时崇高的词、庄重的语调不会感到刺耳，而平平淡淡的句子、叙家常的口气就显得气氛不足，有负于人们的感情。

（七）

以上我们分析了几个例子，说明运用语言技巧倘若不是为了借以鲜明地传达我们的思想感情，而是指望这些技巧本身会创造出某种我们心中（说得婉转一点）尚未成熟的思想感情，我们的作品就会显得虚假。

这种伪造当然不是自觉的。你在动笔写作的时候，你感到自己一片诚心，最准确最合适的词句从你笔下源源而出……

产生这种“自我陶醉”的原因有二：

第一个原因：作家因其工作的特殊性实际上常常相当长期地脱离现实，他面对的无非是一张白纸，他的主要材料是词——某种难以捉摸的东西。

这些词可由作家任意编成句子，但它们表达的不一定是他今天的思想。作家常需“追忆”多年前曾经感动过他的事物，谈话细节，本人感受，重新激起久已淡忘的感觉，有时还需

再现他自己从未亲身经历的情境和感情(哥德称之为设想)。

这样的活动可以理解为大脑的特殊工作,即第一信号系统处于低度积极状态而第二信号系统处于高度积极状态。此时脱离实际和歪曲正常思维的危险特别大,因为“伴有现实感觉的正常思维,只有在两种信号系统同时参加活动的条件下才有可能。”^①

第二个原因:作家对艺术语言非常敏感。他自中学时代以来读过的数以百计的书,在他的脑子里,即第二信号系统的结构中,积留下许许多多富有音乐感的形象语句,诗的片断,含有哲理的和不含哲理的格言。当这样博览群书的作家着手创作时,如果他没有足够的内在冲动,他为之感动的(并不自觉)“不是直接的生活,而是间接的已经体现为艺术的生活”。在他的作品中就会出现他大概早已遗忘那是来自他人佳作的句子,别人的词语,别人的、不属于他本人的感受。不仅是单个句子,而且成篇甚至全书都可能是用别人语言写成的。这种危险不仅平庸的作家,即使优秀的颇有才华的作家也都难以避免。不妨回忆一下年轻果戈里的《甘斯·丘赫利加尔坚》和年轻涅克拉索夫的《理想与音响》。

柳·乌瓦罗娃的短篇小说《旅馆的老板娘》中有一段描写:“撒满银丝的深褐头发,凹陷的面颊,额头有一条分明的垂直皱纹——多年思索的痕迹,也许是逝去岁月的痕迹。”我一看就知道,这句话不是来自作者的生活和感觉,而是来自某

① 《巴甫洛夫的星期三》,俄文版,第3卷,第319页。

些远非高明的过时作品。

这类蹩脚货表明作者对所写事物并无自己的态度，仅此一点就使作品不会对读者发生影响。列夫·托尔斯泰写道：“……艺术印象，也就是感染，只有当作者本人按自己的方式有所感受并把它传达出来的时候，才能产生；如果作者传达的是别人的、转手获得的感受，就谈不上感染。这种取自诗的诗不可能感动人，它只能是艺术著作的赝品。”^①

不自觉的仿效别人作品，是由于第二信号系统活动强化造成的，发生这种情况也不限于缺少经验的作家或者不善写作的人。

显然，要一劳永逸地根绝这个毛病是不可能的。

因此应该勇于正视自己作品中的虚假句子，要将改造或改变别人的东西视为某种享受。

虚假的句子归根到底源于第二信号系统活动过分紧张而第一信号系统活动不足，好象在大脑活动中第二信号系统发生了“越权”行为。

需要指出，两个信号系统相互关系中出现某些不平衡，不能认为是什么不正常现象，更不能据此评判一个人智力水平的高低。

伊·巴甫洛夫写道：“……一个人善于思考，但不具体，不顾现实，他的第一信号系统和第二信号系统间的联系颇为松散；反之，另一个人也聪明地合乎逻辑地思考，但总是有

^① 《列夫·托尔斯泰全集》，俄文版，第30卷，第113页。

意识地透过词看到现实的印象，即第一信号，则后者与周围现实的联系强于前者。所以即使对头脑都是正常的人来说，思考与现实的联系程度如何都要表现出来；两人同样聪明，但一个的思想远离现实，另一个的思想却真正反映现实。显而易见，第二信号系统与第一信号系统的联系，在一个人身上是紧密的，在另一个人身上，却是松散的。”^①

对一个以语言作品生产为其基本活动的人而言，他头脑中的第二(语言的)信号系统与现实的最近导体——第一信号系统经常地正确地保持接触，尤为必要。

两个信号系统间关系的形成与变化，是受一个人怎样生活、从事何种活动、主要兴趣在哪方面等因素制约的。

人的脑子比人的机体的其他许多部分，更易接受有目的的训练。

这个训练不可理解得过于简单，把它当作某种早操似的活动(尽管说成做操也并无妨碍)。

为了正确表述我的思想，也许“培养”这个词更为合适：培养的目的在于达到和保持思想与感情的高度和谐。

许多大作家并不把自己的创作过程视为秘密，不愿从自己的挫折和失败中汲取教训，也不用神秘的烟幕来掩盖创作的心理活动。他们的日记、谈话、书信表明，他们不是在手稿上呕心沥血，他们的功夫，用时髦的说法，是下在“自我修养”上。他们的忠告对我们颇有裨益。应当说，这样的作家

^① 《巴甫洛夫的星期三》，俄文版，第3卷，第320页。

(学者，艺术家，还有演员)，为数甚多。

我们首先想起列夫·托尔斯泰，他的文章与其说是解释什么是艺术，毋宁说是他如何理解艺术。安东·契诃夫认为文学是极其严肃的事，因此他对青年朋友、同行只能以玩笑口吻提些参考意见，而高尔基直截了当地把作家劳动叫作手艺。

试举高尔基的短文《谈谈我怎样学习写作》为例。

先要指出，这位伟大作家也曾受到过现在数以百计的青年作家正在努力克服的那些诱惑：“柯罗连科未能治愈我偏爱‘有韵律的’散文的毛病，过了四、五年，有一回他对我的短篇小说《阿尔希普爷爷》夸奖一番之后说，我不该把‘一种象诗的东西’掺进小说。当时我不信他的话。但回家重读了一遍小说，才痛苦地承认，确有整整一页（描写草原上的骤雨）正是用这种该死的‘有韵律的’散文写成的。这种文体长期迷了我的心，它不知不觉地不分场合地渗透到我的小说里……总之，我是尽力想写得‘美’。”^①

那么高尔基告诫我们的究竟是什么呢？他说：“思想产生于事实之后。”^②这就是说，如果你禁锢于斗室之中，紧闭所有气窗，坐下来臆造杜撰，那么你的作品将是拙劣不堪，因为它没有思想。

为了加强与生活的联系，除了写作，同时在某个地方担任点普通工作，将大有好处。但是，说句实话，我也难以设

① 高尔基《论文学》，俄文版，第326页。

② 同上，第334页。

想，一个作家可以身兼两职：既从事艰苦的创作劳动，又在另一领域全力以赴地干一行。

但对任何作家，年轻的也好，年大的也好，社会工作却是必不可少的。高尔基说：“社会活动，哪怕是微不足道的社会活动，也不会是徒劳无益的。”^①

社会工作的价值，在于它使作家与各式各样的人物保持直接接触，使作家与生活的联系内容丰富，并使作家积极参与实际的（而非臆想的）现代生活中各种问题的解决。

高尔基经常提醒我们：“语言是人民创造的。”^②

祖国语言的主要老师是人民。

我们要在活跃的言谈中、务实的意见交换中、热烈的争论中去领会语言的精髓。只有这样，我们才能真正感到，俄罗斯人如何本能地鄙视空洞无物的大话，如何辛辣地讥笑装腔作势的高论，又如何百般嘲弄千篇一律的老生常谈，陈词滥调。

（赵陵生 译）

① 高尔基《论文学》，俄文版，第481页。

② 高尔基《论文学》，俄文版，第328页。