

目录

上编 创作景观

- 第一章 短篇小说：从《荷花淀》到《芸斋小说》……………（6）
- 第二章 中篇小说：从《村歌》到《铁木前传》……………（32）
- 第三章 长篇小说：唯一的《风云初记》……………（54）
- 第四章 散文：从《农村速写》到《如云集》……………（68）
- 第五章 诗歌：从《白洋淀之曲》到《孙犁新诗选》……（87）

下编 风格因素

- 第六章 创作风格的特征……………（114）
 - 一、平淡自然……………（115）
 - 二、景物一体……………（128）
 - 三、流动超逸……………（134）
 - 四、情理兼备……………（140）
 - 五、简洁漂亮……………（151）
- 第七章 创作风格的成因……………（166）
 - 一、文学之路与生活之路的融合……………（168）

二、为人生效力的创作愿望·····	(182)
三、真诚明净的思想意态·····	(196)
四、自觉的文化修养与艺术师承·····	(219)
校读后记·····	(244)

上 编

创 作 景 观

经过多年周折，出版社终于给他送来了煌煌八大本《孙犁文集》。这是他近年来心心念念的一件事。到今年——1993年5月，他已经度过整整八十年艰辛而漫长的岁月。他是希望在晚年，能够及早看到，自己半个多世纪劳作的结晶。他的愿望实现了。

印工精制、装帧气派的文集珍藏本，在书柜中排列展现，顿使孙犁的陋室熠熠生辉起来。一连两三天，他面对自己的文集，伫立凝神，反复地观赏着、沉思着……此时此刻，当他回想起自己在半个多世纪中，走过的人生之路和文学之路，心情是不会平静的。

在这里帮助做饭的女同志，不解地问：

“大叔，就这么几本书，您已经看了两三天了，这是怎么啦？”

“我一生什么也没有，就有这么几本书。”

“那也不至于这么看呀、看呀，好像看不够似的。”

“唔——”他想，这位女同志，可能不会理解自己此时此刻的心情，只好这样含糊其词地应对了。

已经好久不见孙犁同志了。一天，我去看望时，他说了上面这些情形。并说：“你能理解我这种心情吧！”

“我能理解。的确，您这一生，别的什么也没有。和您同时期参加革命工作的不少人，做官做到了省市一级或中央的部长、副部长。您担任过的职务，最高才是一名科长，还是副的。这是因为，您的志趣在文学，全部心血，也用到了这方面。您看您家里，除了书，连件像样的家具也没有。怪不得人家说您‘孙犁搬家——总是输（书）’了。而这些个旧书柜，也大大小小，高高低低，不成规模。不过，您是完全可以欣慰的。一生能留下这么一套文集。”

“现在出书相当困难。这次百花出版社能为我出文集珍藏本，我心里确实非常高兴。”

“我也为您高兴。这是广大读者和文学界，对您数十年文学劳动的一种认同，一个总体性评价。文学圈里的人不必谈了。我认识一位工作岗位与文学毫无关系的同志，据他说，他们机关里有几个人，非常喜欢您的文章，经常聚在一起议论交谈。近年来，他们时

常打听您的文集续编，什么时候出版。”

“……”

“见了这套文集珍藏本，我就想，中国作家，列名全国会员的，也有好几千吧，加上地方会员，可以说是成千上万了。但有多少人，到头来，能够出版一套文集？更不用说印成珍藏本了。作家队伍的构成和创作成果，从总体上说，其格局犹如一座宝塔。处于塔基与塔身的是大多数，能登上宝塔最高层的，则是极少数。当然，处于塔基与塔身的作家，他们自有其不能忽略的贡献。能够在文学史上留下一二行记载，已经很不容易了。况且，没有塔基与塔身，也不会有宝塔的尖顶啊！”

“不是这个意思。我自己可以欣慰的是，写了几十年，没有一篇文章是粗制滥造的，也没有一篇说的不是真心话。”

“这正是您一生什么也没有，而能留下这套文集的原因了。”

……………

孙犁这位被广大读者喜爱的作家，从四十年代中期蜚声文坛，除了因为疾病，或因为遇上十年浩劫，始终在文学岗位上，默默地探索着、耕耘着，不断地奉献出一批又一批精心之作，随着时间的推移，他的创作，越发炉火纯青了。

文学界是注意到了孙犁，但以笔者看，对他的评价还不够充分，还没有把他放到他在中国现当代文学史上，理应享有的位置。以孙犁的实际成就与贡献，他属于中国现当代文学宝塔顶层上，为数不多的作家中的一个。

孙犁的成就与贡献，不单单表现在，他为读者们创造了一批精湛之作，还在于：他作为一个独具风格的创作家，为真正意义上的，文学的创造性劳动，提供了宝贵的经验。这些经验，无论对建立有中国特色的风格学理论，还是对有意在创立风格的青年艺徒们，从事有效的实践活动，都有不可忽视的价值。

在这本小册子中，我们拟从孙犁具体作品谈起，再从理论与实践的结合上，探讨他创作风格的特征及其成因的一些主要方面。

第一章

短篇小说：从《荷花淀》到《芸斋小说》

1939年11月，孙犁在山西省灵丘县境内，写出第一篇短篇小说《一天的工作》；此后一年多时间中，陆续写了《邢兰》、《战士》、《芦苇》、《女人们》（三篇）、《懒马的故事》等作品。这是孙犁创作生涯的发端和第一批成果。在写了《懒马的故事》后，由于有病和返回家乡一段时间，并参与编辑《冀中一日》，一年多没作小说。1942年春天，重返晋察冀边区机关，才继续创作，并发表《走出以后》、《琴和箫》、《丈夫》、《老胡的故事》、《黄敏儿》等作品。1945年在延安发表《荷花淀》、《芦花荡》等名篇，并以此蜚声文坛。抗战胜利后到新中国建立初期，孙犁又创作了《碑》、《“藏”》、《嘱咐》、《光荣》、《吴召儿》、《山地回忆》等引人瞩目的短篇小说。

从发表《一天的工作》，到创作《婚姻》一作，在十年有余的时间中，孙犁一共写了四十多篇短篇小说，约二十万字。和那些创作数量较多，又惯于短篇不短的小说家相比，孙犁作品的数量并不是很丰盛的，平均每年三五篇，两万来字。但就是这些数量不能说很多的作品，以其篇幅的短小和思想艺术上的独特追求，奠定了作者在中国现代文学史上短篇小说名家的地位。而在间断了三十多年后，从八十年代初开始，孙犁又以一组形式别致的芸斋小说，在短篇小说的文体上进行了新的开拓，引起了创作界的注意。

以下，拟将孙犁短篇小说的创作景观，分成两个阶段加以描述：第一阶段，从开始写作，到新中国建立前后；第二阶段，八十年代

后创作系列作品芸斋小说。

孙犁经历了严酷战争生活。在他第一阶段短篇小说中描写的大都是战争年代的人物和事件。但一般来说，他不从正面去描写战争场景，更不去着意叙述和渲染战争的残酷。孙犁是这样的一个短篇小说家：他把战争年代的风云变幻，凝聚在人们思想精神生活的一些侧面上；集中描绘的，是人民群众爱民族、爱国家、爱同志的高尚思想和优美情操，以及他们的革命乐观主义精神。有时，他也描写某些假、恶、丑的事物，但只是为了衬托、突出那些真的、善的和美的事物。孤立地去揭露，或故意地去渲染假、恶、丑的事物，在孙犁小说中是见不到的。《荷花淀》、《嘱咐》、《光荣》、《丈夫》、《“藏”》、《碑》、《山地回忆》等作品，是最能体现孙犁创作思想的几个短篇。

我们可以把《荷花淀》和《嘱咐》当作姐妹篇来读。两篇中的主要人物，都是水生夫妇。作者的构思是别具意味的：前一篇描写丈夫奔赴前线时对妻子的嘱咐。嘱咐她，在民族生死存亡的关头，什么事也不要落在别人后面，要把“千斤的担子”挑起来，“不要叫敌人汉奸捉活的。捉住了要和他拼命。”妻子答应了。后一篇描写的是，八年之后，妻子对丈夫的嘱咐了。嘱咐他，在妄想把活着的人完全逼死的国民党反动派面前，应该记住老人的话，“向上长进，不要为别的事情分心，好好打仗”，“一定要把他们完全消灭！”丈夫在妻子的鼓励下，又一次走上了革命的征途。《荷花淀》和《嘱咐》着重描写的，是水生女人的志气。虽然，孙犁没有正面地和详细地展现出，广大农村妇女，在八年抗日战争中如何地经受了严峻的考验，但从水生女人开始答应丈夫的嘱咐，到后来嘱咐丈夫的过程，读者看到了她们“深藏的志气”。夫妻别离，尤其是战争年代的别离，不能不是依依难舍的，“藕断丝连”的，甚至是不无伤感的。你看，正在编席的水生女人，第一次听说丈夫要外出打仗时，“手指震动了一下”，“鼻子里有些酸”，和丈夫话别时，还“流着

眼泪”。但她深深懂得，民族大义和身家性命的可贵，懂得两者不可分割的关系。因此，她丝毫不想用家里的难处拖丈夫的后腿，她只是要求丈夫理解这些难处“就好了”。而当丈夫明白、体谅之后，她还盼望着丈夫更多地嘱咐嘱咐自己哩。她也答应了丈夫提出的，那些远比承担家中千斤担子重要得多的意愿。在作这些描写时，孙犁并没有让水生女人发表那种慷慨激昂的誓言，只是用夫妻间心心相印时特有的几个“嗯”字，含蓄深沉地写出了她此时此刻的思绪和决心。

《荷花淀》中描写的，是抗日战争刚开始时的夫妻离别。《嘱咐》中描写的，是经过了八年之后的又一次夫妻离别。如果说，前一种遽然离别，尽管也是“藕断丝连”的，但毕竟由于对未来岁月中将会遇到的苦难还没有切身体验，再加上风起云涌的抗日热潮的推动，这种离别，也还比较地容易一些。那么，在经历了八年千辛万苦之后，特别是在盼等了八年，相聚不到一个晚上，马上又要离别，这对水生女人来说，就不是很容易的事了。当听到傍晚才回来的丈夫说，明天一早就得返回部队时，她确实有些“呆了”，“无力的”仄在了炕上。但她还是飞快地撑起了冰床子，再次把丈夫送上了征程。并且，这一次不是要求丈夫多嘱咐她几句，而是自己在叮咛着丈夫了。从第一次答应丈夫的意愿中，我们已经看到了水生女人的崇高思想境界。她想的，不仅仅是家务事儿女情，她还考虑着更为重要、更为神圣的民族大义和阶级利益。而现在，从其对丈夫的嘱咐中显示出来的她的思想境界，又有了新的升华。

在有关民族、国家的荣辱存亡和劳苦大众的安危生死，这样重大的问题面前，一个人能否视死如归、英勇捐躯，固然最能表现出节操的高下，思想境界的宽窄，但崇高的节操，宽阔的思想境界，又常常反映在如何处理好夫妻之爱、父子之情和道德风尚等一类事情上。孙犁短篇小说的笔触，主要就在这后一个方面。他不仅在《荷花淀》和《嘱咐》中，从正面描写了水生女人、水生父亲，顾大局识大体的崇高思想和宽广胸怀，也在《光荣》、《丈夫》等作品中，

从两种思想、两种伦理观的对比中，以及人们思想认识的发展中，深入一层地肯定和赞扬了这种节操和思想境界。

参加抗日战争，是神圣而光荣的事。但《光荣》中的小五却认为，这种“光荣”，“不能当衣穿”，也“不能当饭吃”，更不能当男人一起过日子。在这种思想支配下，丈夫原生外出不几年，她就不安生了，不能等待了。由于坏人的挑唆和怂恿，小五始则迁怒于秀梅，继则跑回娘家，最后，吵吵闹闹地逼迫公婆，让她离婚走了。从小五身上，我们看到了善良和美好事物的对立面。但在《光荣》中，作者加进这些描写，主要不是为了要去塑造出小五这样一种落后人物的典型形象。写她，是为了更好地衬托出秀梅的高尚思想和优美情操。就是这个秀梅，她时时想着的，是“比吃饭穿衣更光荣的事”。她把抗日光荣“看的比性命还要紧”。她懂得，只有大家一起“给前方的战士助劲”，胜利才能来得更快一些。为了尽心尽力于抗日事业，她推迟了自己的婚事。完成了自家的劳动，还主动去帮助原生父母料理家务，耕耘田地。在一般人看来，小五离婚走了，秀梅这样做，也许是为了要获得原生的爱情。确实，作为从小一起长大的伙伴，秀梅对原生是有美好的感情的。但她现在这样做，不是为了要得到原生的爱情。她的精神境界，远比世俗的爱情宽广得多，高尚得多。面对小五的恶意中伤和一般人可能会有的误解，秀梅赤诚坦率地说过：“我不是等着他，我是等着胜利。”是的，为了让胜利早日到来，她才日夜不停地竭尽自己的力量。也正因为有无数像秀梅这样能够尽心尽力、甘愿牺牲个人利益的人，我们才取得了抗日战争和解放战争的胜利。秀梅作出个人牺牲，和采取那样的一系列行动，原意不在为了换取原生的爱情。但她的宽广胸怀和优美情操，却使她获得了真正的爱情。

爱情和婚姻纠葛本身，并不是《光荣》所要描写的重点。从这一纠葛中，表现和赞扬秀梅的高尚思想和优美情操，才是小说的主旨。爱情、婚姻和家庭，在人们的精神生活中，是一个内容十分丰富而又复杂的领域。由于生活的目的、思想情操和意趣的不同，人

们对爱情、婚姻和家庭生活的观念，也是千差万别的。但究竟什么是真正可以称之为崇高的爱情、美满的婚姻和幸福的家庭呢？又怎样才能获得这样的爱情、婚姻和家庭生活呢？在这些方面，《光荣》就包含着深刻的美学和伦理学的意义。它通过秀梅、原生、小五三个青年人之间的思想纠葛，特别是通过秀梅和小五的不同精神境界的对比描写，形象地说明了这样一个生活真理：只有那些把民族、国家、人民的利益置于个人利益之上的人，在政治思想上有远大目标的人，才能自然而然地获得真正的爱情和婚姻上的幸福。——“就好像雨既然从天上降下，就一定是要落在地上，那么合理应当。”

在揭示两种思想、两种伦理道德和两种节操观念的矛盾和斗争上，《丈夫》是一篇更为深刻的作品。它从对比中和发展中，写出了人们在大是大非面前，思想上和情操上的不同状态及其变化。作品中的“她”，看到大姐的女婿能说能玩，找他去热闹的青年子弟很多，是一个场面上的活络人物；而自己的丈夫，却整天翻书本、抄字书，很少和人交游往来，多么呆气，多么孤僻。日本侵略者来了，大姐的女婿守着女人孩子过日子，帮助做许多家务事；而自己的丈夫，却一反常态，东奔西跑，忙于抗日的事，很少在家呆上一天。在这种对比下，她很羡慕大姐的幸福，觉得自己真倒霉，没兴致。更使她感到委屈的是，每当和丈夫提说这些事，并用大姐的女婿作比时，丈夫总是埋怨她“不懂事”，批评她“真糊涂”。但是，慢慢地，她看到了这样一系列事实：大姐的女婿，由于贩卖白面，参加伪军，受到了八路军的惩罚和乡亲们的白眼、斥责；过去得意忘形的大姐，现在却萎靡慌张，没有了精神；母亲也觉得，大姐女婿的行为不光彩，她自己，更逐渐感到，有这样一个姐夫，是很脸红的事情。再看看自己的丈夫，越来越得到村里的尊敬，许多人找到家来问东问西，同志和朋友也经常找来谈谈笑笑了。这就使她感到，有这样一个丈夫，实在是很有荣耀、很光彩的哩。她觉得，生活也变得有了新的意趣和新的力量了。就是这样，作者坚实有力而又

层次清晰地写出了一种新的、美的思想感情和道德情操的生长过程。也正是这种从现实生活中逐渐生长起来的，广大人民群众普遍具有的新的、美的思想感情和道德观念，汇成了我们的革命事业不断取得胜利的力量源泉。

《“藏”》一作（还有题材、情节相似的《第一个洞》），在描写爱情与时代风云的关系上，比《丈夫》又有更深一层的开掘。小说主人公新卯和浅花，结婚头二年，“感情好像不十分好”。浅花心胜好强，干活利索，说话也多；新卯不但“话贵”，还有些“邋遢”。“夫妇间容易想到对方的好处，也高兴去迁就”，俩人慢慢地也就融洽了。浅花以为，新卯“不好说不算什么，只要心眼实在，眉眼里有她也就够了”。只是觉得，要是新卯在村里再当个干部，自己更体面一些。不久，新卯真的当上了干部，忙得很少在家里照面。浅花问他在外边做什么，他也不说。他的这样一种行为方式和体力状态：晚出早归，白天睡觉；临走要吃好的，回来时疲惫不堪，引起了浅花的疑虑。再由多嘴的村妇说三道四，浅花以为，新卯在外面有了新欢。俩人的纠葛骤然紧张起来。一次，浅花撂下了这样决绝的话：“今黑夜你就不能出去，你出去我就死在你手里！”实际情形是：为了掩护抗日干部，新卯成夜成夜地在田野里开挖藏身的地洞。浅花在跟踪新卯之后，明白了真相，觉得自己错怪了他。“丈夫有这么一个别人赶不上、自己也赶不上的大优点”，该值得骄傲，值得支持啊。从此，便是有人借着浅花怀孕，逃难时缺乏照料，对新卯说些责怪的话，浅花不但没去麻烦丈夫，还偷偷地给他和他的战友送些吃喝。小说由一对青年夫妇，因误会而产生的感情纠葛及其演变发展中，既别开生面地描写了时代风云对爱情生活的渗透，将其升华到一种全新的境界，也表现出境界升华了的爱情，对时代风云的推动，独特地展示了农民群众，抗日情绪日益增长的真实情景。

孙犁在他的小说和散文中，反复表达过这样一个意念：他非常怀念战争年代，在晋察冀经历过的那些战斗的岁月，生活过的那些

村庄，作为伙伴的那些战友和人民。因为，在那个年代和那个地区，孙犁不仅经历了风雪、泥泞、饥寒、惊扰和胜利的欢乐，还铭心刻骨地感受到了人民群众对革命战士的热爱，感受到了“同志们兄弟一般的感情”。他从人民群众的阶级友爱和“战斗伙伴的关怀和温暖”中，看到了人世间的真正的人情美和人性美。这种美好的情操，使他终生难忘。随着岁月的流逝，也变得更加珍贵起来。而作为一个作家，自己的职责，就是要“如实而又高昂浓重地”，把这种人情美和人性美渲染出来，歌唱出来，使之成为更多人的精神财富。这样，描写人民群众和革命队伍内部的人情美和人性美，在孙犁的短篇小说中，也就很突出了。其中《碑》、《浇园》和《山地回忆》三篇，特别动人心弦。如果说，在以上提到的那组作品（《荷花淀》、《嘱咐》、《光荣》、《丈夫》和《“藏”》）中，作者着重描写和歌颂的，也是一种人情美和人性美的话，那末，它们的描写和歌颂，更多的是在家庭生活的范围内进行的；而《碑》、《浇园》和《山地回忆》，则是在更广阔一些的社会生活的背景上，进行这种描写了。

《碑》中赵老金的老伴，像熟悉自己的儿女一样，能说出在她家住过（哪怕只住过一个晚上）的每个八路军战士的容貌、声音和脾性；像关心儿女的婚事一样，惦记着他们是否有了对象；像思念远行的儿女一样，望眼欲穿地盼等他们早早归来；而当他们一旦路过，她又像见到了久别重逢的儿女，惊喜得“出溜下炕来，把纺车也带翻了”；听说他们就要走，她“眼里有些酸”，“求告”似地非让吃点东西喝口水不可……通过这些充满着人情美和人性美的细节描绘，小说写出了人民群众和八路军之间亲如一家的关系。而赵老金，当战士们沉浸冰河以后，他每天在战士们牺牲的地方敲打着，然后又打捞着，硬是不让河水冻结起来。他明明知道，这样做，也许是徒劳的，但还是在虔诚地、不停地动作着。他觉得，英雄们的力量是可贵的，他们的灵魂是至高无上的，永生的，应该把他们打捞上来，让其永留人间，流芳百世。只有这样做了，才能使自己的心情，平静一些，熨贴一些。赵老金的心理和行动，是很奇特的，

但又完全是真实的，合情合理的。通过这样一种心理和行动，小说淋漓尽致地写出了人民群众对革命战士如同亲子之爱一般的深挚情感。什么叫人情味、人性美？从赵老金和他老伴的心理和行动上，我们看到了最典型的表现。在描写同类题材、表现同类主题的新文学作品中，孙犁的《碑》，无疑是杰出的篇章之一。

《浇园》写的是香菊姑娘，无微不至地照料子弟兵伤员李丹的故事。家里住进了伤员，香菊夜里和邻居家嫂子作伴，一早回来就问妹妹二菊：“他轻些了吗？叫喊没有？”二菊到窗台上鸡窝里去摸鸡蛋，鸡飞叫着，心里害怕姐姐责怪她，托着鸡蛋进来，叫姐姐看。香菊叮嘱说：“鸡下了蛋就把它赶出去；有人来捶布，叫他到别人家，不要惊动病人。”李丹的病情不见好转，香菊愁眉不展，在炕边呆呆地站一会，又在窗台下呆站一会。心里沉重得厉害，饭吃得少了，做活也不上心。李丹终于睁开了眼睛，“望着窗户外面早晨新开的一枝扁豆花”，香菊高兴得不知道说什么好，“竟是要哭了”。李丹想吃辣椒，香菊说：“你的伤还没好利落，给你摘几个茄子带回去。”路过一块棒子地，她拔了一根甜棒交给李丹，李丹问甜不甜，她就说：“你尝尝呀，不甜就给你？”小说所写的，都是这类平淡而琐碎的日常生活中的事，但就是在这些细节琐事中，透露了人民群众对子弟兵的一片深情。后半部写香菊浇园的情景：由于严重干旱，她不停地摇动着辘轳，倾倒着水斗。她知道，如果停下来休息一会儿，好容易才灌满了的垄沟，断了流，就得费更大的力气。李丹触景生情：“要吸收多少水，才能止住这庄稼的饥渴？要流多少汗，才能换来几斗粗粮，供给我们吃用？”他深深地感觉到了自己战斗流血的含义，对香菊的辛勤劳动，无比地尊敬起来。这样地描写与抒发，富有象征性。将小说所写的，人民群众对子弟兵无微不至的关怀，转化成为浇园的情景，不只使其获得了完整的形象化的含蕴，更将这种含蕴深化并哲理化了。

《山地回忆》中，对人民群众关切、爱护子弟兵的描写，也是感人肺腑的。乍一看，妞儿的性格，也许过于直爽了一些，但她的

直爽，正是心地纯洁、对人赤诚的一种独特表现。你看，正在和“我”争吵的当儿，她一见到天气这么冷了，“我”还没有穿上袜子，就立即心疼起来。主动提出，要用家中剩下的一块布料，马上为“我”做一双袜子。后来，又要“我”每天去她家，用热水洗脸。与《碑》中的赵老金相比，妞儿的行动要平淡一些，但是，不也生动地体现了人民群众对革命战士的无限温情么？而这种温情，在《山地回忆》中，由于是通过妞儿的独特的个性形式和在特定的情景中表现出来的（这一点，下面还要详细谈到），也就特别地激荡人心，令人难以忘怀了。

描写、歌颂战争年代，广大人民群众（孙犁写的，主要是农民，其中又主要是妇女）爱民族、爱国家、爱同志的高尚思想和优美情操，是孙犁短篇创作主要的题材和主题。以上提到的，是其中最突出的一些篇章。另外一些作品，如《邢兰》、《小胜儿》、《看护》、《吴召儿》、《蒿儿梁》等等，虽有各自的题材和主题，但在故事情节地开展中，也无不包含着这方面的描写和歌颂。可以说，孙犁的短篇小说，是革命人民高尚思想和优美情操的赞歌。

在第一阶段的短篇小说中，还有其他一些引人注目的篇章，如《琴和箫》，如《钟》等等，从另一些侧面，反映着时代的生活风貌，以及交织于特殊人际关系中的，种种思想感情纠葛。《琴和箫》，借一对青年夫妇在抗日前后精神状态的变化，丈夫的牺牲和两个女儿的遭际，倾诉了作者初到山地时的思想情绪。《钟》里叙述了一个尼姑出身的女人，在爱情、婚姻上的坎坷经历。这两篇小说，由于在情调上，不似作者其他作品昂扬热烈，在发表的当时和以后很长一段时间，曾经引起过某此论者的非议。但现在看来，并无什么严重问题。从中见出的，同样是作者一贯忠实于现实生活的严谨态度，描写中自然流淌的真诚的情感。这里，作些较为详细的剖析。

在孙犁这一阶段的短篇小说中，《琴和箫》是唯一一篇主要以知识分子思想感情的变迁作为描写对象的作品。这不只是指它叙写的人物，以及由他们的心理、心态的变换构成的主要故事情节，也

包括交织于叙事之中的，第一人称叙事者的思想情绪。小说独特的构思方式，带来了浓重的抒情色彩。钱智修夫妇，一对琴和箫的爱好者，每当演奏的时候，就会使人觉得，在他们的心里，“有一种共同的东西在交流”。他们之间养成了一种习惯：女人与其和丈夫诉说什么，宁可拿过箫来，对着丈夫吹奏一支曲子；丈夫也能在中国古老的乐器音节里，了解到妻子的要求和心绪。反过来也一样。在过去二十八年里，在抗战之前，他们的生活，“很少有任情奔放的时候”；在他们的演奏中，流荡着的，往往是个人“旧日苦闷”的心声和时代的哀音。抗战军兴，钱智修夫妇投入了抵抗侵略者的行列。这该是他们情绪振奋的契机了。然而，不久就丧失了南胡的演奏者。大菱和二菱——钱智修夫妇的两个女儿，令人惊奇地承继了父母的特长，成为琴和箫的第二代演奏者。她们奏出的，却是悲悼亡父的旋律。小说后半部，由船夫叙述两个也叫大菱、二菱的女孩子，在白洋淀惨遭日寇伏击的场景，引出了第一人称叙事者对钱智修两个女儿的怀念：生耶？死耶？令人忧虑。小说结尾写到：第一人称叙事者，面对斗争的现实和“无数花彩”，“将扫除一切哀痛的回忆”，并想象着大菱和二菱会在舞台上演奏的场面。但由于构成整篇小说的，是这样一些主要环节：钱智修夫妇的苦闷之音——大菱、二菱的悲悼之声——老船夫回叙两个女孩惨遭枪杀的情景；贯串于这些环节之中，作为作者化身的第一人称叙事者的情绪，又并不是那么欢畅的，这样，在当时特定的历史条件下，整篇小说，就很容易被人理解为“有些伤感”了。

实事求是地说，所谓“有些伤感”，从特定的时代背景和作者当时的创作心理情绪上考察，不是没有来由的。

关于这个问题，作者曾两次谈及过。一次是在1962年所写的有关后记中。他说：“我重读了一遍，觉得并没有什么严重的伤感问题，同时觉得它里面所流露的情调很是单纯，它所包含的激情，也比后来的一些作品丰盛。这当然是事过境迁和久病以后的近于保守的感觉。它存在的弱点是：这种激情，虽然基于作者当时迫切的

抗日要求，但还没有多方面和广大群众的伟大的复杂的抗日生活会贯通。”作者自己所谈的弱点，该怎样理解呢？我们意会是：《琴和箫》在描写钱智修的牺牲及其两个女儿的命运时，虽然充溢着对侵略者的满腔仇恨，以及由此激发的第一人称叙事者“迫切的抗日要求”，但由于小说故事情节，主要是在钱智修及其两个女儿的命运遭际上展开，说得直截一点，主要是围绕着个人的命运展开描写的；第一人称叙事者的抒发，主要也是由有关人物的个人命运所触发的。这样，也就带来了作者自己所说的弱点：他所要表达的激情——“仇恨”和“要求”，暂时“还没有多方面和广大群众的伟大的复杂的抗日生活会贯通起来”。并不是说，个人的或家庭的命运无关紧要，反对入侵者，正是为了每个人和每个家庭的安全、幸福，但首先是保卫国家、保卫民族的命运，然后才是个人或家庭的命运。也不是说，《琴和箫》在一味拘囿于个人或家庭的范围里，只是说，它较多地着眼于这方面的描写，因而又如作者自己所说：“在战争年代，同志们觉得它有些伤感，也是有道理的”了。再从作者当时的情绪和创作心态上看。在八十年代写出的一篇题为《宴会》的芸斋小说中，作者回忆到，他“过路（引者按：指1939年过平汉路去阜平晋察冀边区机关）以后，心情并不很好。生活苦，衣食不佳，远离亲人，这些还都在其次，也是应该忍受的。主要是人地两生，互不了解”。这时，又“见到两个同学”，因莫须有的“托派”问题遭难，“又不能向别人去问究竟，心里实在纳闷”。在这种情形底下，他“写了一篇内容有些伤感的抗日小说，抒发了一下这种心情”。这里所说的小说，就是《琴和箫》。小说中的人物命运、故事情节，和作者当时的处境，以及在现实生活中见到的人和事，并无关系，但作者在那种处境下和由那些人和事引起的心理状态，思想情绪，却是促使其构思创作《琴和箫》的契机。这种契机，既是创作的起因，必然会渗透到和延续于小说的创作过程，并遍布于整个篇章结构和字里行间了。这是造成《琴和箫》“有些伤感”的更深层次的原因吧。作者在回忆《琴和箫》的创作过程并总结经验

时，想到了创作上的一些理论问题。比如，他由这篇小说使人觉得“有些伤感”，想到了创作上的激情问题，体会到：“真正的激情，就是在反映现实生活时所流露的激情，恐怕是构成现实主义文学作品的重要因素。”（《秀露集》后记）这种体会，是很值得创作人员重视的。

抗日战争、解放战争，是三四十年代文学创作上的两大题材。与此相辅相成，还有民主改革的内容。概括起来，构成为中国现代文学反帝反封建的总主题。关于民主改革，反对封建主义，孙犁在这一阶段创作的短篇小说中，也有相应的表现。在这一主题的映照下，他的有些作品，描写着诸多价值观念的变化及其在精神面貌上的反映。如《正月》，围绕多儿的婚事，描写了年青一代获得婚姻自主的喜悦。如《秋千》，既写了合情合理的土改政策，给大绢姑娘带来的温暖，也表现了她在人生观念上的升华。还有些作品，如《石猴》、《女保管》、《婚姻》等等，揭示了民主改革过程中出现的，新旧思想的交锋和人际关系的复杂形态。在这一题材与主题——民主改革、反对封建主义范围内，以《钟》一作写得最有力度、最能牵动读者的情绪。

《钟》是孙犁短篇小说中，篇幅最长的一篇（约一万四千字）。但由于它结构巧妙，仍能给人以紧凑集中之感。小说以尼姑庵中那口小铁钟的变迁为征候，层次递进地叙写了尼姑慧秀与长工大秋的爱情故事。两人的爱情，经历了种种波折与磨难，其间，始终交织着时代的风云变幻，而那口小铁钟每次关键性的出现，既与慧秀大秋的爱情遭际有关，又和时代的风云变幻紧密相接——它是特定岁月的历史和慧秀大秋爱情历史的见证。小铁钟摘下、掩埋、起出、再挂到外面，在小说中一共出现了五次，每次都牵连着不同的故事、人物命运的内含。第一次，是在抗战爆发的那年。作为一个历史新时期的标志，它那“洪亮”的声音，宣布着长工大秋当上了工会主任；也唤醒了正在深庵密室中苦修苦熬的慧秀的感情，她与长工大秋悄悄地相爱了，并很快有了身孕。第二次，它被地主恶霸、企图占有

慧秀而不得的林德贵敲响的时候，正值慧秀临盆之际。它的声响，不是振奋人心的召唤，是一种罪恶的象征。慧秀倒在了血泊中，婴儿被老尼姑扔到了苇坑中。大秋的心，也被“敲碎”了！第三次，已是抗战第二年。慧秀得知敌人正在搜罗破铜烂铁，主动找到大秋，把小铁钟埋进了苇坑深处。自从遭遇大难，慧秀对大秋，虽有依恋，又不无怨恨。经过这次坚壁行动，各自体谅了对方。第四次，是在日寇进村搜查时，慧秀为了掩护大秋和小铁钟，作出了极大的牺牲。她被鬼子刺伤，再次倒在血泊中。这一次，通过小铁钟，既写了敌人的罪恶，又写了人民奋起斗争，坚强不屈的精神。最后一次，是在慧秀和大秋已经结婚，抗战已经胜利的时候，小铁钟又挂了出来。它这次出现，它现在的声响，既是一个时代胜利和喜悦的象征，也是一种“祝贺”——“祝贺一个女人，她从旧社会火坑里跳了出来，坚决顽强，战胜了村里和村外的仇敌”。

虽说《钟》主要描写的，同样是个人的命运，也是感情领域中的事，由于它将个人的命运与情感经历，多方面地“和广大群众的伟大的复杂的抗日生活融会贯通”了起来，并将民主意识的觉醒，和民族意识的生长交而出之，也就写出了个人命运得以改变、感情得以满足的深刻根源。它从个人命运的转变反映出了人民群众抗日情绪不断高涨的内在和外在的原因。而从恶霸林德贵与日寇相互勾结、狼狈为奸，这样的背景上展开故事情节，显然要比单写林德贵欺压百姓，或单写日寇的蹂躏作恶，更能真实地写出时代生活内容的复杂性，也更加符合慧秀思想性格及其命运、情感的发展。《钟》的意蕴是丰厚的、深沉的。作者由尼姑庵中推出慧秀的人生遭际和她所面对的人际关系，不但表现了特定历史时期的社会内容，也写出了人性的觉醒——慧秀的渴望爱情，与人性的扭曲——老尼姑一边扼制着慧秀，一边却在干着令人作呕的风流韵事。

关于《钟》这篇小说，也曾有过非议。主要是说，在慧秀遭难、需要保护的时候，大秋避开了她，这是不合情理的，有损长工形象的。意思是说，这样描写大秋，是对这一先进人物的歪曲。如此看

待小说中的有关情节，脱离了人物所处的具体生活情景。在当时的历史条件下，村民的民主意识，虽在逐渐生长，但对一个抗日积极分子与一个尼姑恋爱并生下孩子这样的事，恐怕还不能接受吧！大秋暂时避开慧秀，在他，也许是很内疚的，但又是无奈的，不能责备他无情无义；况且彼时彼地，他考虑得更多的，是不能因为自己的行为失检，对抗日工作造成不良影响。在当时那种复杂情景下面，他只能那样去处理个人生活上的事。慧秀终于原谅大秋，说明她还是理解他的行为方式的真意的。讨论作家整个创作需要知人论世；评估具体作品中人物的言行，也应作如是观吧。

从思想内容和艺术手法上看，孙犁第一阶段的短篇创作，大体上经历了这样一个发展过程：以《一天的工作》等为标志的第一批成果，文字朴实流畅，有时代氛围弥漫其间；在单纯，有时也显得有些简单的情节和特定情景中，包含着人民群众发自内心的，抗击日本侵略者的思想情绪。善于场景和细节描绘，预示了孙犁小说创作在艺术上的特长。但这些作品，还只是即景式的生活速写，情节的简单，限制了思想的丰满；直线的和单向式的结构，又影响了开掘的深入。参与《冀中一日》编辑工作，扩大了孙犁生活和写作的视野。这期间，针对初学写作者存在的问题，孙犁钻研了一批中外小说名著。在此基础上，写了一本《区村和连队的文学写作课本》（后改名为《文艺学习》）。这项工作，既是对初学写作者的一种辅导，也是对自己的创作，进行一次回顾与总结的机会。可以看出，他返回晋察冀边区后，写出的《走出以后》、《琴和箫》、《丈夫》、《黄敏儿》等作品，在思想和艺术性上，比起初创期的一些作品，有了明显的提高。突出地表现在：将人与人的思想感情冲突，有机地引入了小说，并以此作为构成和推动其情节发展的主线，人物心理刻画深入细腻、起伏有致；情节形态依然是单纯的，但已无简单之嫌，也不再径行直遂了。这些方面，说明孙犁在短篇小说文体意识上的自觉。也可以说，从《走出以后》等作品开始，他已在自觉地把握着短篇创作的规律了。及至《荷花淀》等名篇问世，在短篇

艺术上更形成熟，并有所创新了。

从如何把握短篇小说创作规律上说，孙犁的以下两点经验，值得重视。——

一，善于从时代生活中，捕捉到一种非常具体而独特的生活情景，并有意识地将人物安置到这一情景中去加以描写。短篇小说的篇幅有限，如何在有限的篇幅中，充分地表现出人物富于时代色彩的，或真善美，或假恶丑的思想性格、精神风貌、道德情操，历来是短篇小说创作规律上的一大难题。有些作品，往往只从大背景着笔，忽视了具体生活情景的选择；另一些作品，又以一味地罗列相同事例，充当人物思想性格的刻画、精神风貌的渲染。在这样两类作品中，前者显得空疏，大而无当，后者繁杂臃肿，不得要领。而篇幅冗长，形象模糊，则是它们的通病。诚然，短篇小说应该充分地写出事物的极致形态，但它所能涉及的，只能是社会生活中的少许片断。如何在少许片断中，实现其创作目标——写出事物的极致状态，也就成了短篇小说能否写得短小精悍的关键之一。孙犁关于事物的极致状态，唯有在某种特定的具体的生活情景中，才能得以充分发挥的见解，以及他在这一见解下进行的创作（如《山地回忆》、如《嘱咐》），从理论和实践上，为我们提供了可以操作的依据。

二，善于抓住鲜明夺目的环节，编织闪光完整的艺术环链。这是前一点的延伸与发展。但二者侧重点有所不同：如果说，前一点偏重于短篇小说的取材方面，那么这一点，更多的属于短篇小说的篇章结构范畴了。

读孙犁短篇小说（中篇也一样），可以体会到，作者在整个创作过程中，先是将特定的时代和社会生活，视为一个由一系列环节组成的完整的环链，从这个环链上，抓取其中带有本质意义和时代特征的一环，也就是前面所说的，抓取其中某一个特定的具体生活情景，作为整篇小说故事情节的主体。这一主体，对整个时代和社会生活环链来说，只是其中特定的、具体的一环，而就其自身即一篇短篇小说来说，又是一个自足的、完整的艺术环链，即整个时代

和社会生活大环链上的一个小环链。自身既是一个环链，当然也是由一系列较小的、鲜明夺目的生活环节，即通常所说的生活片断，有机地编织起来的。

孙犁在创作中，将一系列生活环节、生活片断，编织成一个完整的艺术环链时，在艺术上，有其独特的追求。当有人问到，他的短篇小说何以写得那样集中、完整而鲜亮时，孙犁说，他在抓住“一个事物的最重要的部分，最特殊的部分，和整个故事内容、故事发展最有关的部分”以后，在描写中，就反复地“强调它、突出它，更多地提出它，用重笔调写它，使它鲜明起来，凸现出来，发射光亮，照人眼目”。（转引自吕剑：《孙犁会见记》）在孙犁的小说中，反复地“强调”和“突出”的，更多地“提出”和“用重笔调”描写的，有时是人物的一句话，如《邢兰》中主人公第一次与“我”见面时所说的，“我知道冷了是难受的”；有时是人物的一种思想，如《光荣》和《丈夫》中，女主人公对“光荣”与“幸福”的认识；有时是人物的一种姿态，一种动作，如《黄敏儿》中，主人公在三个不同场合，都“把两手插在衣服两边的口袋里，黑白分明的大眼睛望着前面”，“好像一个将军，刚刚从飞跑很久的马上跳下来走在大街上的样子”；有时是某一个物件，如《钟》一作中，那口小铁钟的五次出现，等等。孙犁的每一篇短篇小说，作为一个完整的艺术环链，据以编织的生活环节、生活片断及其编织方式，是很不同的。但每个生活环节、生活片断，一旦进入环链之中，读者都能看到“全面的生活”，受到“全面的感动”。这也是他的小说故事性不强，却能给人以紧凑集中、生动跃如、时代气息充溢的又一原因了。

孙犁在 1950 年写了《婚姻》一作后，中断了短篇小说的创作。当他作为短篇小说家再次活跃于文坛的时候，已是三十年后的八十年代了。

从八十年代初开始，近十年间，孙犁陆续发表了三十多篇芸斋小说，并以此为名结集成书。有论者称之为“新笔记小说”。其实，

是不能这样称谓的。小说就是小说，不是别的什么文体。要说芸斋小说与一般小说有何不同，笔者以为，这是一组纪实性很强的小说。但只能说是纪实性很强的小说，不能直接称之为“纪实小说”，因为这种称谓，又不符合小说这一文体的艺术规律。

中国文学史上，是有“笔记小说”的名称，但那是一种含混笼统的称谓。尽管有所谓笔记的小说或小说式的笔记，但笔记是笔记，小说是小说，二者是两回事。它们是有严格区别的：笔记是一种纪实性文体，且以记载史实和一朝一代的文献典故为主，即有写人物思想言行的笔记，仍以事实为依据，其作用，亦在补正史之不足。而小说，则以描述人物性格、风貌为主，即以有一定史实根据、号称记载真人真事的笔记小说，其间亦多作者主观的渲染增华和想象寓意，从文体规范上说，它已靠近了小说，不能再称之为笔记。小说是创作，需要想象虚构，笔记是载记，虽然有些笔记，也不乏文学意味，但它仍重在史实的依据。历史上，将笔记与小说不加区别，笼统地称之为“笔记小说”，乃是文学意识尚未充分觉醒或混淆了纪实与创作的表现。孙犁的芸斋小说，虽有某些传统小说式笔记的特征，如记载的大都是作者亲历亲闻的一些人和事，但当作者将其摄入作品之时，主要考虑的，不是如何准确无误地再现人物和事实的原貌及其来龙去脉，而在它自身是否具备了一定的类型性和典型性。人物和事实的来源，仅仅是建构芸斋小说的一种契机；作者强调其所写，是亲历亲闻的人和事，即它的纪实性因素，乃是为了突出其小说所取类型和典型的真实性程度，不是要读者们深信其所写，全是真人真事，更不是暗示他们去按迹寻踪，与实生活中的某人某事一一靠拢，两相对号入座。况且，芸斋小说所记人物，不似历史上的笔记小说，它们的名字多数是虚拟另起的，不再等同于实生活中的原型。所以说，尽管它有很强的纪实性因素，却又不能将芸斋小说直称为“纪实小说”。正如作者所说，面对这些小说，“打破镜子摘采花朵，跳进水中捞取月亮，只有傻瓜才肯那样去干。”（《谈镜花水月》）

是小说，就不能以纪实性作品视之。不是说，小说就一定排斥纪实性因素，而是说，按照其艺术规律，如果小说家没有深厚的思想艺术功力，主要仰仗于纪实性因素，不易构成文体规格上的小说。孙犁的创造性在于：能够以其对人生世态的敏锐的洞察力和深刻独到的体验，并从小说艺术规律上把握到实生活中那些真人真事本身，所具有的类型性与典型性。如此，他创造了芸斋小说，这样一种既有小说特征，又有较强纪实性成份的小说形态。这首先是特殊的历史生活，给他提供了启示。

这是一组广泛地描绘了人情世态的小说。作者笔下的人物，可以说是三教九流，五行八作，无所不有。小说的时空，又几乎横跨了作者从童年到老年，整个人生之路的范围。是从其亲身经历中摄取与提炼出来的人物和故事。每一篇构思的触媒，虽各不相同，但其深层的根源，都来自作者对某种现实人情世态或人生价值观念的领悟。——并非一般性的领悟，是经历了一劫人生“文化大革命”之后，重新审视历史与现实得来的全新的体验。

最早和较多地推动作者创作芸斋小说的，是“文化大革命”中遇到的人和事。“文革”的起因是政治性的，这一政治性动乱的错误及其造成的危害，已无须多说。从这一方面结构篇章的小说，为数也已不少了。有的，可以说是写得场面宽大、情节曲折、气氛残酷而激烈。但在总体上和深层次上，还不能说，关于十年动乱的描写，已经很充分、很深刻、很周全了。孙犁芸斋小说中涉及到“文革”的一些篇章，单从形式上看，无论在题材还是描写规模上，都不及那些篇幅较长的小说，容易引起读者的注意与兴致。但就是这些每篇仅有二三千字的小小说，不落“文革”题材的窠臼，不走批左的老套（不是说不批左，是说批左也应该有新的开掘与深入），而是从人性、人格和意识中善与恶、高尚与卑下之间的争斗，这样一个独特的角度，开拓了小说描写“文革”题材的新局面。D司令（《小D》）和他的同伙（《言戒》中的那个值班室人员），一个生长于惯出青皮的津门南市，从小沾染了流氓无赖的习气；一个进城之前，曾

在农村犯过错误，被开除党籍。钱某人（《鸡缸》），解放前经营过文物买卖，“专门坑害人”，解放后混入机关，当了传达，“内心对共产党当然是仇恨的”。这些人，在五十年代至“文革”前那段历史时期，原来的恶习劣质，收敛隐蔽了起来，“文革”兴起，他们又原形毕露，将过去位处下层的积怨旧恨，统统喷射到老干部们的身上，并耍尽了此一时非彼一时的威风气派。《冯前》、《罗汉松》、《修房》等篇什，描写一些原先有地位有影响的头面人物，为了保护自己，在造反派面前，不惜自毁人格，吹拍奉迎，奴颜卑膝，甚至驾祸于人，由遭受迫害到积极配合迫害者的言行心态。孙犁在芸斋小说中，揭示了这样的主题：“文革”是诱发小 D 等一类宵小之徒，固有的人性、人格和意识大暴露、大还原的温床；反之，此类人物卑劣的人性、人格和意识的暴露与还原，又是“文革”得以广泛漫延、遍及国中的深刻根源之一。这是芸斋小说，在题旨上超越一般“文革”题材的作品之处。孙犁还在《1976 年》等芸斋小说中，变换角度，深入开掘，从受迫害者的心理变化入笔，描写其由疑惑、愤慨，到接受现实、麻木不仁，以致灵魂渐形沉落的过程。是粉碎“四人帮”的历史性转变，使“这个灵魂沉落的过程”，“才得停止，才得到挽救”。以一个过来人的切肤之痛，如此揭示出“文革”的危害性，更是芸斋小说的独到处。这种灵魂的沉落，作为一个“文革”的受害者，是不自觉的，更不是自己所愿意的，但日后回想起来，毕竟是意志销损的表现，是一种令人后怕的现象。超越遭受迫害的痛苦，将笔触深入受苦者的灵魂，并予以一定的鞭挞，写作此类小说，如果作者没有自我解剖的勇气，恐怕很难作出无情的描写吧！

在“文革”的背景上，暴露了卑琐灵魂的，不只是某些“造反战士”或风派人物，也有其他各色人等。像李槐（《高跷能手》）、杨秀玉（《女相士》）等一类人物，在旧社会的表现，照理说，也不必去追究与纠缠了。但作者描写他们，并非仅仅从一般意义上，在揭露“文革”之残害生民，而是别有含义的。他们之引起作者的注

视，不在于同样遭受了迫害，而在及至关进“牛棚”，对自身在旧社会的那些并不光彩、正道的言行，依然不无神往留恋之情。当然，他们是在难友询问下追忆往事，但李槐谈及献技敌酋、杨秀玉叙说相面敛财的兴致神态，确也暴露了其灵魂不净的一面。《幻觉》一作中的钱姓女子，在与小说第一人称叙事者的结合与离异过程中，唯以金钱与政治情势为转移。由此，小说典型地勾勒了这一类女性，在特定历史时期中的婚姻观与人生观。这不同样是对卑琐灵魂的解剖吗？

孙犁创作芸斋小说，是由现实感受、现实题材开始的。而当其从十年动乱中，进一步体验了人生况味，尤其对过去接触到的各类人物，有了更为清晰的印象时，他的芸斋小说的题材，也得以开阔扩大了。他从现实与历史的交融中，绘下了一些具有不同人生道路、生活哲学、生命意识的人物形象。在描写中，突出了人的志趣、思想性格与社会环境的关系：或顺应客观，或主观能动，或置身事外，关系上的不同，遂有人物命运之差异。

杨墨（《杨墨》及其续篇）和张姓朋友（《一位朋友》），是两个属于主观能动型的人物，但他们在人生途中，屡遭挫折，潦倒落泊。杨墨与周围环境，总是保持着一定的距离，显得格格不入，由任性使气，发展到游戏人生，玩世不恭，以致抛却社会，也被社会所遗忘。他外表上个性唯上，力主能动，内里却缺乏进取实干的精神，对社会也不想负什么责任。比起杨墨，张姓朋友倒是以积极的姿态投入了社会，但他的能动性，又被其一贯的志趣——不正当的经商误导了方向。一个很早投身革命队伍，担任过重要领导工作的人，硬是步步下滑，不思改过，跌入行商坐贾者的行列。又终于在“文革”中自缢身亡，后来也没听说平反昭雪。虽然说，作者回忆青年时期结伴的友人，重在纪念难忘的情谊，不在评判他们的功过得失，但小说写这两个由延安时期过来的老干部，会有那等命运经历，恐怕另有人生启示，包含其间吧！是的，人之贵有个性，贵在主观能动，不能一味地屈服于客观；然而，如果当其秉有的个性和

能动性，作用于客观实际时，不能推动它正常运行，此类个性与能动性，不但无补于客观，于个人命运也是可虞的。作者从杨墨、张姓友人的命运结局中，透露出来的人生教训，值得当今正在强调着和实现着自身人生价值的人，认真记取。

无论杨墨还是张姓友人，看似与社会环境隔着一层，实际上是执著于社会环境的另一种表现。与他们二人不同，小混儿（《小混儿》）才是一个在社会环境面前，真正独来独往、我行我素的人。他活了几十年，一贯奉行的，是那种“自己吃饱了，就算一家子不饿了”的人生哲学。社会环境是什么样子，有什么变化，变好了变坏了，在他眼中，一律与己无关。从其个人志趣上说，对人对己对社会，并无特意的——比如名啊利啊，等等——追求，自己吃饱了，喝足了，玩够了，一切都有了。就是这样子的一个小混儿，活了个命久寿长！作者绘写出这样一个人物形象，除了让读者领略人生世相之多样，也有某种生活哲理在。排除其处世态度、生命意识上的消极颓唐的因素，小混儿顺应自然、自得其乐、“清静无为”，得以寿长命久的生活哲学，不是也可以作为那些在社会环境面前，不能作自我超越、自我调适，孜孜于争名逐利者的一种借鉴吗？

孙犁是以创作真善美的颂歌著称的，芸斋小说中依然回荡着这种声响。从创作风貌说，与其先前的作品较为接近的，是《葛覃》、《石榴》、《无花果》、《蚕桑之事》、《春天的风》、《我留下了声音》等篇章。

《葛覃》，这篇以主人公名字命题的小说，从漫长的历史行程中，和从个人命运、人生价值与国家、民族的关系上，写了一个令人崇敬的知识分子形象。以其参加革命工作的资历，他所拥有的人事关系，如果稍有一点私人的索求，葛覃想要离开白洋淀边那个小小的村庄，改变一下生存环境和社会地位，并不是一件多么困难的事。但这个曾经写过诗歌，富于青春热情和抗争精神的南方人，自1942年下乡走与工农相结合的道路以后，数十年来离乡背井，单身一人，默默地生活在一个偏僻的村庄，与当地群众同甘共苦，度

过了残酷的战争岁月，也经历了政治斗争的风风雨雨。他虽然没有再当诗人，却为村子里培养了数不清的学生。他“创造不息，克尽职责”，为人老实，人缘也好，历次政治运动，群众都没有难为过他。作为一个知识分子，葛覃和群众打成了一片，从完全意义上，成了村中的一员。作者说，葛覃“不是我们这个时代的隐士，他是一名名副其实的战士”。这不只是指他在本职岗位上兢兢业业，常年不懈，也包含着他对整个民族和国家命运的关切。他不是一个两耳不闻窗外事的平庸的教书匠，还在“四人帮”当道时，他就对曾经共事过的张春桥之流，提出了疑问。但他又是个并不直接介入政治的人，正像“他不愿再写诗，可能是觉得写诗没有什么用，是茶余酒后的玩艺儿”，他也觉得一切大话空话都是于事无补的。对他来说，唯有“一字一句地教学生读书，朗朗的书声，就像春天的雨水，滴落在地下，能生菽粟，于人生有实际好处”。作者在评价葛覃的行为方式时说：“白洋淀的那个小村庄，不会忘记他，即使他日后长眠在那里，白洋淀的烟水，也会笼罩他的坟墓。人之一生，能够被一个村庄，哪怕是异乡的水土所记忆、所怀念，也就算不错了。”这段从葛覃其人其事引发出来的话，富于哲理意味，蕴含着生命意义的奥秘。

一个时期以来，在我们的文学创作中，有意识地正面地描写真的善的美的人物和事物的作品，逐渐稀少了。孙犁的《葛覃》，不只塑造了一个美好的形象，在创作思想上，也为我们提供了一些启示。什么是人的价值，什么是生命意义，这是八十年代以来的热门话题，更是文学界反复鼓噪的主题。孙犁以其成功的描写，通过葛覃的行状，作了深刻的回答。在这类问题上，抽象的谈论，或徒作大言，毫无实际价值；某些创作中，离开了国家和民族的命运，突出和强化人物个人欲望的写法，更是差之千里了。

孙犁在《蚕桑之事》中说：“是的，我们老了，每个人经历的和见到的都很多了。不要责备童年的伴侣吧。人生之路，各式各样。什么现象都是可能发生，可能呈现的。美丽的梦只有开端，只有序

曲，也是可爱的。我们的童年，是值得留恋的，值得回味的。”这段话，大体上可以概括作者结撰本篇以及《石榴》、《无花果》等篇章时的创作心境。从中可以看到，及至老年，孙犁依然保持着对美的事物的憧憬和人生理想。如果说，在以往的创作中，他所歌颂的，大都是当前的人和事，《蚕桑之事》等作品，则是对逝去了的美的追忆与怀念了。这或许是他对现实中的缺憾有所感触吧！现实中的缺憾，触发他对人生历程中某些美好事物的回忆，并形之于篇章之间。《蚕桑之事》：童年时喂养几条蚕，希望获得一片薄薄的丝绵，铺在墨盒里，“写好了字，做好了文章”，就会有锦绣前程。《石榴》、《无花果》：青年或中年时期遇到的纯净美丽的青春女性，有如“花被晨雾笼罩，月在云中穿度”，那般朦胧，不可捉摸；或者自己曾经有过感情上的纠缠，有过迷惘和失望，这都已无关紧要了。重要的是，她们散发的“使人目不暇接，废寝忘食，甚至奋不顾身”的那种强烈的吸引力，却是值得留恋的。便是“邂逅之情谊，无心之施与”，青春的魅力，总是令人神往的。因此，“凡是姑娘们叫我做的事，我总是乐意去做，不叫她们失望。即使她们有什么不对的地方，我也能很快原谅她们，同时容易引咎自责，先检讨自己。”比如《我留下了声音》一作所写：几位姑娘找上门来，又录音、又照相，事后叮嘱她们将照片寄来，她们却未能兑现承诺。过了一段时间，又来要求录像，“我”依然积极配合，事后，当事者又杳如黄鹤一无音信了。虽如此，作者记述这些经历时的心情是喜悦的，情绪是振奋的。因为，即使“赏心悦目，在一瞬间”，能够感受到青春的魅力，总是令人愉快的，“至于个人之留存，其沉埋消失，必更速于过眼云烟矣。”这种情景，与其说是“我留下了声音”，不如更确切地说，是姑娘们留下了令人神往、值得记忆的青春的魅力。还有一篇《春天的风》：在作者看来，既然青春是富于魅力的，令人神往的，人们应该珍惜并设法增添其力度和深度。基于此种观念，当那位患有神经衰弱症的女青年，前来探问人生之路时，他就用自己的经验，循循善诱，开导点拨。这里描写的，是孙犁给予来访者，

送上了一阵欢畅怡人的“春天的风”，意在焕发其应有的青春的魅力。孙犁不单是美的欣赏者、歌颂者，也是美的创造者。老年作家而有此等生活和创作心境，说明彼时彼刻的孙犁，对人生、对文学，依然热情不减，活力犹在。

确实，与作者以往创作比较，芸斋小说是有些不同的。表现在：它较多地涉及了恶丑的人和事，有时还将其作为描写的主要对象。于是有论者说，这是孙犁创作思想的明显变化，是其现实主义创作深化的一种征候。意思是说，一向歌颂真善美的事物，并以此构成其风格因素的孙犁，终于将假恶丑作为主要描写对象了。笔者以为，这是对孙犁创作思想及其一贯遵循的现实主义原则的误解。

误解的原因在于：某些论者，既割裂了孙犁一贯的美学思想，也割裂了他的创作实际。诚然，歌颂真善美，是孙犁创作美学的主导思想和以往作品的主要风貌。但孙犁一向是在真善美与假恶丑的对立和统一中，从理论上提出其创作美学，并贯彻于创作实践的。在以往的创作中，他着重描写真善美的时候，并不回避假恶丑，只是将其作为陪衬罢了。而在芸斋小说的某些篇章中，假恶丑的人和事，从结构关系上说，它们是处在了被主要描写的地位。但这也只能说是现象上的差异，而不是孙犁创作思想的实质性变化。芸斋小说的某些篇章，表面上是在着力于对假恶丑的抨击，内里沉潜的，依然是作者对真善美的执著追求。质言之，孙犁的揭露和抨击假恶丑，恰恰是对真善美一往情深的表现。至于将其主要揭示着假恶丑的写法，看成为孙犁现实主义创作深化的征候，同样是一种皮相肤浅之见。现实主义创作是否深化，不能简单地表面地观察其有没有将假恶丑安放到了主要描写的地位上；深化与否，关键在于有没有从真善美与假恶丑的矛盾对立中，激发出一种引人向上的宏大的节奏力量。片面地从一个方面（或单从写了真善美，或单从写了假恶丑），和从不从最终效果上去评估现实主义创作的深浅与否，都是有背于这一创作方法的真谛的。更何况，孙犁芸斋小说中有不少篇章，在突出地抨击假恶丑的时候，依然描写着真善美的人和事。

《修房》中写到的王兴，遭受迫害，妻离家散，一人独处，但他坦然无愧，不卑不亢，既无难色，更无戚容。在极左思潮泛滥时期，“劳动改造”对知识分子来说，是一种难以忍受的精神上和肉体上的苦难历程。与某些受难者有灰败气象不同，王兴能够超越这种苦难。他在劳动中，“学一行会一行，几年功夫，电工、水暖工、泥瓦工，都可以说成了熟练工人”。他还是一个娴熟的架子工。更可贵的是，他在修房中，主动而不露声色地处处为难友着想考虑。即在受难中，王兴依然保持着积极向上的热情，并给人间输送着温暖。如果说有现实主义深化的话，这样地描写王兴其人其事，正是孙犁创作深化征候之所在。

还有《三马》一作的情形。从特定意义上说，“文革”是一场炼狱，一些人露出了丑恶的本相，另一些人则闪现了灵魂圣洁的光芒。《三马》中写到，“我”被扫地出门，连夜搬到一处谪所。面对周围的白眼，有形无形的监视，一家人生活的困难和精神上的压力，可想而知。就是在这种“没人愿意理我们也不敢理”的情景下，唯独一个十六七岁的男孩子三马，主动前来对“我”老伴说：“大娘，你刚刚搬来，缺什么短什么，就和我说吧！”后来又确实帮了“我”家不少忙。因此，“在很长一个时期，我甚至认为他是唯一对我家没有敌意并怀有同情之心的人了”。然而，这样一个心地善良，灵魂圣洁的未成年者，仅仅为了住房的事，在被人殴打后，服毒自尽了。作家在云开天朗、拨乱反正之际，有芸斋小说《三马》一作，既是对美的被毁灭表示悲悼，更是对美的一种张扬。人们读《三马》时，悲痛中会有这样的信念涌现：再恶劣的情景下面，美好的人物和事物是不会灭迹的。如果说孙犁的现实主义创作有所深化的话，这才是其真正的征候呢。

孙犁的芸斋小说，全以第一人称叙事角度出之。这不单是由于每篇所写，都是他人生历程中遇到的人和事，如此叙写，也是为了便于抒发其切身的感受，表达其对人情世态的领悟。与某些小说仅仅将第一人称作为故事目击者不同，芸斋小说中的“我”，即为故

事情节的直接参与者。这样，以第一人称出现的作者，就能在故事情节的进展中，随时将所思所感淋漓尽致地抒写出来。这类抒写，不是作者有意外加的东西，而是作为小说人物的“我”，在故事情节的推动下，自然产生的一种情绪、一种体悟、一种思考；是故事情节发展中的一种“水到渠成，大势所趋，是艺术上的胜利突破”，因此，它是整篇小说结构的有机组成部分。

有了直接交融于小说故事情节中的各种议论抒发，作者仍觉意犹未尽；或者说，他之创作芸斋小说，所要表达的思想感情和人生领悟，要比故事情节所能直接表现的，丰富得多和高远得多。为了实现自己的创作目标，他借鉴了《史记》、《聊斋》等表现手段，在多数篇章的末尾，加了一段“芸斋主人曰”的文字。或叙写创作的由头，或补充故事情节，或继续抒情明志，或引申人生哲理……既是正文的一种发展，更是对正文意蕴的一种升华。总之，这些文字，有机地提高了整篇小说的思想艺术境界。

第二章

中篇小说：从《村歌》到《铁木前传》

《村歌》和《铁木前传》，两部中篇小说的写作年代，前后相差七年：前一部，写于新中国成立之前（1949年9月），后一部完成于五十年代中期（1956年夏），在小说情节的时代背景和题材上，却有一定的承续性。《村歌》写老解放区土改和生产互助过程中的人和事；《铁木前传》人物间的感情纠葛，虽说源头遥远，潜伏很久，但其出现矛盾，以致分道扬镳的关节，和作为据以表现时代主题的背景，正好接上了《村歌》中人物，也可能面对的生活行程，即土改以后，由于各自所处的地位有了差异，人际关系发生了意想不到的变化。

作为时代背景，《村歌》所写，更逼近现实。作者据以表现人物思想行为的，是正在展开的，当时农村生活的主要内容；人物的思想和行为，与当时社会生活的大主题，更加密切一些。在这方面，《铁木前传》要疏远得多。这与作者创作时的生活环境、体验感受的重点和创作意向有关。

《村歌》系作者参加老区土改和生产互助工作的直接产物，所写人物思想、风貌的变化过程，紧连着这一社会变革本身，或者说，作者所要表现的，即为这一社会变革中人物思想风貌的变化，而变革本身，在小说中亦占有较多的比重。《村歌》主题的形成及其依凭的题材，有比较直接的来源。——老区土改和生产互助工作，在小说中，不只构成人物活动的背景，其本身，也是作者所要着重表现的方面。《铁木前传》则不同。虽然作者这样说过：“小说进一步

明确了主题，它要接触并着重表现的，是当前的合作化运动”（《关于〈铁木前传〉的通信》），但无论从其主题的形成过程及其凭借的题材范围，还是从其实描写内容上说（由于作者未能写出“后传”，我们只能就其已写的“前传”而论），都与发生在人物周围的、当时正在酝酿或已在进行的社会变革——合作化运动，较少直接的关系；便是从人物活动的时代背景上说，作者对合作化运动的描写，也是若即若离、若隐若现的。要问人物的思想行为和小说的主题，与小说创作时农村现实社会生活，有何关系，只能这样回答：作者只是想从现实人际关系何以发生急剧演变这个角度，呼唤或印证当时正在酝酿或正在进行的，那场社会变革——合作化运动的必要性。也只能说是从一个特定的角度，予以呼唤或印证，因为按照作者的创作意向和实际描写而言，《铁木前传》不是在表现、更不是要去配合合作化运动，这一社会变革本身。

诚然，从小说主题的形成过程到题材的来源上考察，《村歌》和《铁木前传》所写的故事情节，与当时社会生活中正在进行的变革，呈现出或近或远、或疏或密的关系，但就作者一贯的创作思想和两部小说的实际内容来说，直接也好，间接也好，写到现实生活中正在进行的社会变革，并不是作者创作的目的；描写特定历史环境中的人物命运、人际关系的变迁，才是这两部小说所要完成的任务。

在谈到文体特征时，孙犁从五个方面，提到了中篇小说与短篇小说的区别。其中头两个，也是最重要的区别是：“一、中篇小说应该极力创造典型人物”；“二、中篇小说要向读者展示一个较完整的历史面貌，短篇小说，有时却不可能。”（其它三个区别是：“三、中篇小说有可能塑造较多的人物，作品中的主要人物的活动，必然要和社会上的各种人物发生联系。”“四、中篇小说，有较多的情节变化。”“五、中篇小说的写作手法要单纯明朗。”——《关于中篇小说——读〈阿Q正传〉》）《村歌》和《铁木前传》的成就，最突出的，也是表现在典型形象的创造和社会历史面貌的展示上。

在两部小说中，作者着力创造的主要典型人物，是女性形象——《村歌》中的双眉和《铁木前传》中的小满儿。这是两个在新的社会环境中成长着的青年女性，但她们的发展方向、所走的人生道路，却是很不同的。所谓新的社会环境，是就不同于旧社会而言，并不是说，在这个环境中，除了新生的、发展的因素，不再有旧社会遗留下来的落后的因素。孙犁在塑造双眉与小满儿的形象时，从人物与环境的辩证关系上，既描写了不同环境对人物人生之路的影响，也写了人物思想性格、道德品质、人生价值观念，对周围环境的反拨；对人物思想性格的刻画，不取单向的、直线式的、简单化的方式，在突出其基本特征的同时，也写了她（她）们在另一向度上的表现形态。如此，作者在两部小说中，创造了双眉、小满儿等一系列堪称真实可信、栩栩如生的典型人物。

《村歌》以老区土改、生产互助为背景，描写新型女性双眉的成长过程。它跳出了同类题材小说创作的窠臼。在下篇《复查以后》的情节发展中，写到双眉只身一人，勇敢地阻止与斥责地主郭老太，在已被没收的地块里砍削谷子，发泄仇恨的行径，这样一个斗争场面。从表现双眉的阶级品性上说，这就足够了。作者借以创造这一人物的重点，不在她与封建势力的直接斗争，而在她摆脱传统习俗、冲破陈旧观念方面。围绕着这个重点，多方面地描写了双眉的思想风貌。

双眉心灵手巧，干活仔细快当，是个劳动能手。就说织布吧，一般妇女，一天只能卸一个半，她能卸三个；她能织出各种新鲜的花样，一道街上，都向她讨换布样子。

双眉多才多艺，能文能武。喜欢唱歌演戏，也能自编自导。在当时的冀中区，除了火线剧社，就属由双眉领衔的张岗剧团了。她的嗓音，她的长相，她的走相，在周围几十里，无人可比。她是当地观众崇拜的名演员。双眉还当过妇女自卫队长，队员们都有些怕她。可是每当区上比武，就是她领导的队伍总得第一，所以姐妹们又觉得离不了她。

双眉“好说笑，好打闹，好打扮”。但她的生活作风，还是严谨的。在恋爱婚姻上，也有严格的要求。她家开的是小店，来往人多。地主郭老太的侄子郭环，趁机就往她家里跑，最后一次被她骂了出来。王小兴参军没几天跑了回来，村里人讥笑他，坏人也借机滋事。双眉严厉地批评了他，也有意疏远着他。王小兴自觉没趣，决心返回部队，双眉才表示和他继续保持恋爱关系。

双眉并非平平淡淡，碌碌无为的人，更不是传统观念上看重的那种温柔纤弱的女性。她在村里引人注目，不单因为年青漂亮，还由于她独特的品性和行为方式。她热情泼辣，争胜好强，却又无所顾忌，锋芒毕露，浮躁不稳。对于这样一个成长中的新女性，赞誉者有之，訾议者亦有之。出现争议，有些是双眉自身思想性格上的弱点所致。比如，她手里常常提着一根青秫秸，究竟有什么用处，使人不解。她说是为了在斗争会上训教地主富农，在地里训教落后顽固队，可是，她也拿着它指到互助组一些组员的鼻子上。这样地不分个“里外码”，就叫人有些反感了。再如，双眉不怕困难，勇于进取的精神是可贵的，但在进取当中，又不无爱出风头、赌气争强的因素。工作组的王同志，听信了谣传，不让她参加互助组，区长经过调查研究，弄清了真相，认为应该让她参加。王同志出于偏见，把她和一些落后妇女编在一个组里，还叫她负责。双眉有些不快。区长动员说：“做工作不能挑拣同伴。她们落后，我们帮助她们，要紧的是做出成绩来。”双眉赌气地表示：“是，我要叫她们看看！”还比如，她爱唱歌爱演戏，可又常常不看时间、场合，农忙时，也演唱到深更半夜。在存放胜利果实的场所演唱，引来那么多人，不利于安全保卫。像这些地方，引起非议，是不能责怪别人的。但有时招来非议，确实不能由双眉负责，她也没有什么不对。比如说，她在深夜里，跑到牲口棚，帮助保管员接生小牛的行为，本来是热爱集体的表现，一些人却表示愤愤，认为一个十八九岁没出门的大闺女，这样做，有失体统。这是“群众的老理”了。还比如，一些人对双眉爱唱歌演戏，硬是看不惯，不顺眼。也是传统落后观

念的表现。

在小说的情节进展中，作者常常将双眉的优点与缺点并而出之，将她个人的思想性格与群众的意识形态共时描写，真实地写出了一个正在从传统观念和习惯势力中脱颖而出，又有待热情培育的新人形象。但并而出之也好，共时描写也罢，作者的笔触并不是平分秋色的。整部小说所要突出的，是双眉在人格上的独立与自强，这是她作为新型农村女性的主要标志，也是作者塑造这一人物形象的核心所在。其间，最重要的是，作者及其描写对象——双眉，在“名声”问题上的态度。有关贞操的名声问题，对一个青年女性来说，是异常重要的。不少弱女子，往往在莫须有的罪名下面，自形惭秽，退避三舍，有的还走上绝路，含冤而死。他人的误解、坏人的轰传，当然要负主要责任。但她们自身的软弱和不敢抗争，也是导致悲剧命运的原因之一。作者赞赏的是，双眉在被人扣上“流氓”恶名之后，没有退缩自卑，销声匿迹。她自信身正不怕影子斜，当着区长的面，有理有据地批驳了对她的种种侮辱、误解。她能这样做，新的社会环境，固是一种因素，但更重要的，是她能自觉到人格的尊严，并意识到，自己就得维护这种尊严，自强自立。通过双眉这一形象，作者表现了旧时女性所不易有的，新的人格素质和精神力量。

作为一个新型的青年女性，双眉的成长，确实又与社会环境分不开。小说情节是以区长老邰“发现”双眉起始的。当时，因为一些人误解，双眉被整出互助组，也被剥夺了参与其它公众活动的权利。老邰对她遭受侮辱和不公正待遇明确地表明了态度，让她重新回到了互助组的行列。这对双眉以后思想感情的正常发展，迈上健康的人生道路，是至关重要的。支部书记李三，是双眉成长过程中的诚挚的引路人和人生的榜样。他对双眉暴露出来的一些弱点，时常加以点拨开导。他的耐心、细致、入情入理的话语，加上在实际生活中的模范行为，使双眉心悦诚服，如坐春风。她感觉到：“听三哥的”没错。也是这位“三哥”，当有人从传统习俗和观念

上挑剔双眉时，又是非分明地为之申辩，保护了她的积极性。如果周围没有老邴、李三这样一些领导人的关心、爱护、扶持、引导，才貌双全、渴望新生活的双眉很可能在整出互助组之后，逐渐消失、枯萎了。她个人即有自强不息的精神，也可能会被人侧目而视呢！也不能排除，会像《铁木前传》中的小满儿那样，在自暴自弃中沉沦下去。因此说，《村歌》一作，不但从一个特定的社会环境中，令人信服地写出了双眉的成长过程；单就社会环境对人的影响上说，《村歌》的描写，也有独特的启示意义。

作为一部描写新生活新人物的小说，《村歌》在情节的进展中，充溢着一种正气升腾的热烈情调和欢快向上的节奏。这是由时代生活本身呈现的态势、作者相应的感受所决定的。但如果与《铁木前传》相比较，它在艺术整体效果上，不及后者深阔有力，撼动人心。除了题材与题旨不同，恐怕也与它的布局结构有关。《村歌》中包含着不少新旧观念的矛盾，以及由这些矛盾造成的或大或小的冲突，但似乎未能将这些矛盾与冲突，围绕人物形象的塑造和主题的表达，进一步集中、凝聚成几个贯串始终的情节，并加以强化与扩充，而是散置在众多场面之中，从而有些淡化与弱化了。这就在一定程度上，减弱了典型人物的刻画，也影响了题旨的开掘。再有，《村歌》之描写人物，未能像《铁木前传》似的，将笔触深入到内心中去。双眉与李三等人物形象是鲜明的，还不够突出引人；小说的题旨富于现实意义，还不够深远宏大。

孙犁在谈到《铁木前传》的成因时说：（解放初期）“进城以后，人和人的关系，因为地位，或因为别的，发生了在艰难环境中意想不到的变化。我很为这种变化所苦恼。”这是由生活引起的，促使他创作《铁木前传》的一个“朦胧的念头”，一种“创作的萌芽状态”。孙犁又说，为了提炼和升华主题，作家必须使自己的“朦胧的念头”、“创作的萌芽状态”，“一步步成长、成熟”，“像黎明”一样，“逐步走到天亮”。经过这一过程，他对即将创作的小说“进一

步明确了主题，它要接触并着重表现的，是当前的合作化运动。”

（以上引文均见《关于〈铁木前传〉的通信》）既从自己的深切感受中发现创作的主题，在提炼过程中，又把自己的创作主题紧扣于时代生活的主要内容和时代前进的方向，这就使孙犁的《铁木前传》，以其独特的角度和方式，反映了五十年代初期，我国农村的社会生活及其正在掀起的合作化运动。其独特性的具体内容是：《铁木前传》“要接触并着重表现的，是当前的合作化运动”，它的主要故事情节，却是铁木两代友情的演变；合作化运动本身，只是在小说中间部分和结尾处，隐隐约约地提及了一两次罢了。

父辈友情的变化过程，构成了小说情节的主线；儿女们的感情纠葛，为其副线。在过去的苦难岁月中，傅老刚与黎老东，“共同给人家做工，那是兄弟般的，手足般的关系”。他们的交情，不是一年二年建立起来的，而且经过了多次患难的考验。有一年，俩人给一家做活，黎老东心情不好，一时失手，砍伤了一只脚。离家在外，举目无亲，手里又没有多少钱。在他养伤的几个月时间里，是傅老刚请医生，花药钱，背出背进，给水给饭。也是在这一年，傅老刚被烫伤，黎老东同样精心地服侍了他。铁木二人，曾经是这样一种生死之交的关系。不管“干”的，还是“湿”的，他们以“亲家”相称了几十年。旁人，或是他们自己，谁也没有想象到，在解放后不久，二人的关系发生了变化，以致分道扬镳，不再交往。

小说紧扣黎老东打制大车这一事件，既从铁木各自的感觉上，又通过周围人的反应，写出了二人友情破裂的深刻性。在傅老刚，“越来越觉得黎老东不是在同自己合作，而是在监督着，赶工赶得过去，简直连抽袋烟，黎老东都在一旁表示着不满”；“过去多年来，他和黎老东共同厌恶、共同嘲笑过的那种‘主人’态度，现在是由他的老朋友不加掩饰地施展起来了，而对象就是自己。”最使傅老刚“气闷的”，是“自己远道赶来，黎老东却再也不说九儿和六儿的婚事，好像他从前没提过似的”。实际是，前次分别的那天晚上，黎老东曾经请求过。看惯了以往铁木合作情景的村人们，现在又是

一种什么样的反应呢？“过去，他们来是同时观赏黎老东和傅老刚的手艺的；今天，在这些人的眼里，傅老刚的手艺，和黎老东的家业，被分别了出来。”最后，黎老东在饭桌上的一句话：“这些日子，就当你们是在老家度荒年吧！”十分地激怒了傅老刚。他立即推开饭碗，在气愤地说了“我不是到你这里来逃荒呀”之后，叫出女儿，提起水桶，泼灭了炉火，打整好小车，推到了街上，离开了黎家大院。很多人来劝说，傅老刚说什么也不再借住在黎老东的家中，更不愿与其合作了。——铁木之间，几十年可歌可泣的情谊，就这样惊心动魄地破灭了！面对这种“决绝”，黎老东的内心矛盾重重，既觉得这样也好，又不无痛惜羞愧。然而，无论是对傅老刚的如此“决绝”，还是对自己的内心矛盾，他始终未能理解到，这“究竟为了什么？”

黎老东打制大车的过程，以及由此触发的铁木友情的“决绝”，这一事件，是整部《铁木前传》故事情节的中心一环。在这一环节中，包含着整部小说所要揭示的，一幕人生悲剧的丰富的社会内容，也预示了它的未来发展。围绕着这一环节，小说前半部，层次清晰地揭示出造成铁木友情“决绝”的原因，即导致这一人生悲剧的深刻根源：几千年传下来的私有制的传统习惯和思想观念的潜在影响。

小说描写了黎老东的一系列言行：在贫穷的处境中，为儿子求婚时所说的那类话（“养女儿总是要攀个高枝儿的”），发家后，在同一件事情上的心理活动（“凭眼下这日子光景，再求婚也就理直气壮了”，不只是“理直气壮”，他的不再主动提起，实际是在等着傅老刚来求他了）；和四儿拉锯解树，一个劲地显摆着富贵人家的气派，不自觉地流露着羡慕心理；买房、搬家过程中，逼走老寡妇的行为；阻止四儿参加互助组和青年团的集体活动；傅老刚父女风尘仆仆从老家赶来，他首先考虑的，不是让父女俩进屋休息，而是“十分得意”地，在傅家父女面前，炫耀着儿子为他新制的，“高高翻起的新黑细布的大毛羔皮袍”，致使傅老刚“忽然觉得身上有

些寒冷似的”；他忙着带领傅老刚父女参观他的新居，迫不及待地宣布着个人发家致富的计划；傅老刚提醒他，要支持孩子们进步，对他们要管得严一些，他却说：“我们过日子，还得按老理儿”……等等。所有这些描写，都或隐或显地在透视着，积淀于黎老东头脑中的，传统习惯和思想意识。也无不直接或间接地连接着，铁木“友情决绝”这一中心环节；或者说，这些细节描写，都在向这一中心环节靠近和聚拢，都在揭示着这一中心环节出现之必然性。有前因必有后果。在这一中心环节之后，小说着重描写铁木二人，对待互助合作事业的不同态度：傅家父女离开了黎家的破碾棚，心情有些沉重，但他们很快投入了互助合作化事业，从中找到了新的生活乐趣、新的寄托；黎老东却固执地在实现着个人发家的计划，对正在掀起的社会改革，不时流露出抵触情绪。这里，从情节结构上说，围绕铁木分裂这一中心环节，前前后后出现的众多细节，有如上游下来的条条支流，终于汇成了大江大河，又在下游分派为两条方向不同河流一般。

铁木分裂这一中心环节，连接着小说总体构思及其所要完成的总主题：揭示出合作化运动的必要性和艰巨性。从铁木友情的破裂中，读者们看到，在当时的历史条件下，如果不进行所有制的改造，农村必然会出现两极分化的现象。而在这种改造中，传统的习惯势力和意识形态，成了主要的阻力。由于它的存在和深刻影响，便是曾经患难与共、生死相依的知交老友，也会自觉不自觉地站到互相对立的地位，以至于一方去欺压、剥削另一方。从表面情节看，小说主要描写的，是铁木友情的演变，但通过这一演变，所要完成的，并非仅仅是一个人伦道德的主题。小说对五伦之一的友情演变本身的描写，无疑是撼动人心的。然而，如果将笔触拘囿于人伦道德范围，不单会削弱了对友情演变本身描写的深刻性和时代色彩，使其仅仅成为一部悲叹世态炎凉、人情浇薄的感伤小说了。孙犁从来不是一位脱离历史环境，孤立地描写人生世态的作家。他既从历史的长河中，体察着人生的机微，又从时代和社会总主题上，进行着这

种体察。这样，他对人生机微的体悟，构成了一种揭示时代和社会总主题的独特视角。整部《铁木前传》的独特性，就在这中间形成。

作为小说情节的副线，几个年青人——主要是六儿、九儿、小满儿之间的友谊和爱情的纠葛，以及围绕这一纠葛引出的，其他一系列人物的思想行为、相互关系，也都或直接或间接地连接着小说的总主题；或者说，通过这条副线，从更多的侧面，深化了小说总的主题。六儿和九儿，这对童年伴侣，不但未能发展出爱情的关系，原有的情谊，也销损无几了。这种情景，与其说是由于六儿受了周围环境的影响，不如更确切地说，是黎老东教育的结果。小说写六儿的不走正道，是对黎老东思想演变情景的一种补充。而对小满儿的一系列描写，好像与小说所要完成的总主题无关。其实不然。小满儿之日渐沉沦，主要是由于传统习惯势力和思想意识形态，阻遏了她对恋爱和婚姻的自由向往（这点，下面将详细谈论）。单是从为了让小满儿们的愿望得以实现这个角度说，也得要通过一次大的社会变革，以改变传统的习惯势力和思想意识形态。反过来说，小满儿的日渐沉沦及其产生的不良影响，又说明了一切社会变革的复杂性和艰巨性。唯有与思想领域中的变革结合起来，社会变革才能成功。

互助合作化运动，作为一次重大的社会变革，五十年代初早就提出，并有初步实践。我们在前面已经提到，孙犁在五十年代中期予以反映的时候，没有直接地去加以描绘。他从自己进城以后，切身感受到的，人际关系的新变化出发，抓住友情演变这一具体社会现象，并把他对这一社会现象产生的根源所作的剖析和否定，与合作化运动的必要性，或直接或间接地联系起来。这样，不只使友情演变情节本身，赋有了鲜明的时代色彩，更使小说所要着重接触的合作化运动的主题，获得了一个独特的表现角度。如此，《铁木前传》也就具备了较为长久的艺术生命力。合作化运动，早已成为历史的陈迹，《铁木前传》却仍在吸引着广大读者。今天的读者品赏

这部小说，固然有其了解历史的需求，但更使他们有所回味的，是小说对友情演变的描绘与剖析。可以预料，以后的读者，在这方面，还会产生浓厚的兴趣。《铁木前传》的创作路子，提供了一个美学上的经验。就是：既不能抽象地提倡文学要去描写所谓永恒的主题，唯有把所谓永恒的主题，与现实生活中正在提倡的方向，有机地联系起来，才能使作品具备鲜明的时代色彩和现实意义。但也不能一般地反对文学描写各种永恒的主题。唯有在时代和社会生活的大主题、总主题中，交织以人们能够长久地感到兴趣和关注的，例如友谊、爱情等一类永恒性的人生题旨，或者将前者具体化为后者，由后者折射、映衬前者，这样的作品才能保持较为长久的思想艺术力量。

《铁木前传》在人物塑造上，写得最为成功的，是九儿和小满儿两个女性形象。尤其对小满儿这一典型人物的刻画，在创作上，具有普遍的美学意义。

在九儿的形象中，体现着作者的美学理想。《铁木前传》不仅热情地赞扬了九儿的美好行为，更着重于揭示着她那心灵上的美质及其由来。小说在一些关键性的情节和细节中，在真善美与假恶丑的分界线上，描写着这个少女的思想境界和内心活动。俩人一起拾柴禾，六儿游游逛逛，贪玩找乐，以为“就是一天拾三筐，也过不成财主”；九儿则想一人多拾一筐，不是更好吗？在家玩田鼠，田鼠钻进了洞里。六儿忙从咸菜缸里掏来盐水，灌进洞口，九儿说：“大叔回来要骂了，盐是很贵的。”六儿躺在大空扇车里，悠然睡去；九儿却面对着现实，她想的是，自己的父亲，现时正在外面的大风里工作着。六儿和小满儿在远处行围射猎，恣意狂欢；身材单薄的九儿，为了扩大水浇地，缩小旱地，却在高高的滑车上，努力攀登着，并思考着人生的真谛，……在小说中，这是些很小的情节和细节，但由此鲜明地写出了九儿勤劳朴实的品德和深沉的气质。通过这类对比性的描绘，九儿的形象，有如乃父傅老刚炉中的火花，闪烁生辉，给人以温暖和希望之感；九儿心灵中闪出的光亮，也照

出了另一类人的卑琐与可怜。

小说在描写九儿的思想情操和内心活动时，还采用了富于诗意的比喻象征方法。比如，写到她在滑车上努力攀登的姿态，将她比喻成“像一个勤奋的小昆虫在清晨和黄昏的时候工作”，这一比喻和象征，贴切而独特地写出了九儿的品质和奇异动人的形象。再如，在小说结尾处，以圆月里活泼可爱的小兔儿，喻写九儿在彼时彼地的心境。九儿为黎老东一家，未能和她父女一起加入合作社，特别为六儿与自己日渐隔膜，以致分道扬镳，不能说没有惆怅和惋惜，但她并没有被个人的情感所纠缠，更没有驻足不前。她曾经为引导六儿做过不少工作，没能收到期望的效果，那是六儿的过。因此，对眼下这种结局，自己是问心无愧的。她的心境是无私的，她的姿态，也是活泼轻快的。此时此刻，小说用净朗的夜空、圆月中的小兔儿作比，进一步提升了九儿的优美性格和心灵的品位。

在九儿身上，小说既写出了她承继于父辈的美德和深沉蕴藉的气质，也表现了她能够超越父辈，热烈地追求着未来；在刻画其品德与气质时，既揭示了以往贫困生活对她的锻冶，也描述了时代风云对她的推动。小说在一个地方写道：

（抗日战争中）傅老刚和女儿，给来往不断和越聚越多的骑兵打钉马掌。九儿兴奋地工作着，有一次她只顾观望那过往的部队，被一匹性劣的马踢了一脚，从此在额角上留下一块小小的伤痕。当时，部队上的卫生员替她包扎好，她连一声也没哭。以后，大家公认，这块小伤痕，不但没有损害九儿的颜面，反而给她增加了几分美丽。

在这里，与其说作者是想写出时代风云为九儿留下了纪念，不如更确切地说，是在揭示着时代风云，使九儿的心灵变得更加美好和坚贞了。小说在另一个地方，描写九儿和伙伴们打制掘井工具的情景，有这样一段文字：

现在，热汗在严寒的早晨，透过她单薄的衣服。这种同自己的伙伴们在一起，按照集体讨论的计划来工作，对她来说，还是第一次。这些青年伙伴们，在工作面前是争着做的，抢着做的，是互相关怀和协同动作的。因此，九儿感到特别振奋和新鲜。据她看来，父亲也是振奋的，在他那漫长的劳苦和跋涉的一生里，现在的工作场景，是做梦也不会梦见过的啊！

正是在这种集体劳动中生长起来的，“振奋和新鲜”的感觉，开启了九儿的心境与视野，使她懂得了究竟什么是幸福，应该怎样去找到这种幸福。从而淡化了由于六儿的日渐远去，在她心境中触发的惆怅情绪。

在九儿这一人物形象中，孙犁正面地和溢于言表地表达了创作上的美好理想；而在小满儿形象的刻画中，又显示了他美学理想的深邃。一些读者，包括某些评论家，往往把小满儿这一艺术形象，简单地看成为作者批判和否定的人物。殊不知，正是在这一人物身上，作者更执著地表现了他对真善美的追求和维护。

孙犁笔下的小满儿，是一个思想感情、精神风貌相当复杂的人物。如果单从表面上观察，小满儿是个放荡不羁、不走正道的人。她公然宣称，她那“明丽媚人的脸”，是她作为女人的真正的“法宝”；她也确实时常在凭借着自己的丰姿艳态，抛头露面，招蜂引蝶。她那难以抑制的、时时腾起的幻想和冲动，促使其有如“喜欢在夜晚出来活动的飞禽走兽”，整夜整夜地在野外踟躅徘徊，把那“无限的”青春和“宝贵的年华”，任意抛却，任意浪掷，“在危险的崖岸上回荡”。她不知羞耻地当着六儿的面，“把两只外国种鸽子的翅膀别起来，……一会儿叫它们亲嘴儿，一会，又叫它们配对儿”。她可以“俯着身子在干部头起翻腾着”，“胸部时时摩贴在干部的脸上”。其不规行为被人察觉之后，又可以毫不脸红地责问人家有什么证据：“抓住了男的，还是抓住了女的？”……

是的，作者在小说中，时常批评着和否定着小满儿放荡不羁，不走正道的行为。如果我们单从一面上观察，她也真可说是一种邪恶人性的象征了。但更应该注意到，小说描写的小满儿的另一面，并注意到，为什么要作那样的描写。

有着桃花般华耀的颜面，又有着如同“春天的薄冰，薄薄的窗纸，一指点就透”，那般聪明心智的小满儿，并非从来就是个自甘沉沦、不知羞耻的人。她有过美好的追求，希望能够按照自己的意愿，选择伴侣，欢度青春；稍有一点儿可望如愿以偿的条件与机会，她就会情不自禁地在企盼着、争取着。你看，就是这个很少参加会议的小满儿，听说村里要宣传贯彻婚姻法的时候，她主动到会，请人给她读报，“正正经经地沉默着、思想着”；“那些文件上说明：女人和男人是平等的，她们已经做了很多工作，将来还会对国家有更大更多的贡献”，听到这些，她是多么地神往啊！小满儿是很放荡不羁的，但即在扭曲的方式下面，她仍在执著地追求着，与一般世俗婚姻不同的爱情生活。六儿逮了杨卯儿的一对外国种鸽子，对小满儿说：“卖了它，给你买一件棉袄。见面分一半，何况你帮了我不少的忙。”小满儿却认真地回答：“你和我的交情并不在吃穿上面。”她要求的是感情上的满足，不是物质上的享受。确实，在不少人眼里，小满儿是一种邪恶的象征。然而，我们还应该看到，在夜深人静、男女相处，普通人引为嫌疑的时候，小满儿“脸上的表情是纯洁的，眼睛是天真的，在她的身上看不出一点儿邪恶”。小满儿对母亲和姐姐包办的婚姻，始终不想就范，并进行着公开的反抗。反抗无效、意愿难抒而走着邪路的时候，她也并非真正愿意就那样地浑沌下去：“她了解自己，可怜自己，也痛恨自己”；有时，她在“回味着人们对她的批评和劝告”，并反省着自己“过去的路是走错了吧？”……在五十年代初期，封建婚姻方式及其观念形态，还很流行的特定历史条件下，上述小满儿在某些方面表现出来的思想风貌，应该说是新颖的，值得赞扬的和支持的。对其不甘沉沦、愿意弃邪归正的一面，也是需要加以鼓励和引导的。但在《铁木前

传》结尾的时候，小满儿终究没能回到正道上，坐上六儿家新打制的大车，到城里继续游逛荒废去了。这是多么令人不安的前景啊！

孙犁笔下的小满儿，并不是一个能用某种绝对化的词儿，一言以蔽之的人物。在小说“前传”中，她是个思想精神面貌较为复杂的人，问题是，作者写出这一人物的双重性，究竟是为了什么？在整部《铁木前传》中，对这一人物运笔的重心，究竟何在呢？难道是为了写其复杂性而写其复杂性吗？写其双重性而写其双重性吗？或者，仅仅是为了写真实而写真实吗？都不是这样的。小说运笔的重心，是在小满儿两种思想精神面貌的交汇点上，意在挖掘出造成这一交汇点的，特定的社会环境的底蕴。是在形象地揭示出，阻遏、压制、腐蚀小满儿，使其不走正道的周围环境上面。进行这种揭示，在作者，则是为了继续表达其一贯的美学理想。

作者在小说中突出地写到，小满儿从小就生活在那个包娼窝赌不务正业的人家，母亲和姐姐的男女关系本来就乱。这对她是有严重不良影响的。小满儿在反驳母亲时说过：“名声不好听，也不是从我开始，是你们留给我的好榜样呀！”她那“既丑且怪”的姐姐，以她作幌子，招徕顾客；还说她够不上当她的徒弟，嘲讽她和六儿恋了一冬天，“连条新裤也没穿上！”近朱者赤，近墨者黑。生长在这样一种家庭环境中，难免会染上邪气恶习。包办的婚事，加上当时仍很浓重的封建传统意识、原始落后习俗，以及人们不能正确地理解和看待像她这样一个思想感情和处境非常特殊的人，等等诸多因素的综合，势必使小满儿原有的一点美好理想，也难以正常地实现，从而一步步地走上了邪路。

小说中有两处描写值得注意。一处是，第十七章中写到：那位下乡干部带领小满儿去参加青年团学习会，路过一座大庙，小满儿对干部说：“同志，你没有赶过四月初八的庙会吧，这个庙会太热闹了。那时候，小麦长得有半人高，各地来的老太太们坐在庙里念佛，她们带来的那些姑娘们，却叫村里的小伙子们勾引到外边的麦地里去了。半夜的时候，你到地里去走一趟吧，那些小伙子和姑娘

们就像鸟儿一样，一对儿一对儿的从麦垅里飞出来，好玩极了。”她还说：“那么热闹的时候，我并没有赶上。”在一位生人面前，如此赤裸裸地、心羨地叙说这类事，仅仅是天真幼稚而不知羞耻吗？虽不能排除这种因素，但更应该说，这是在企望冲破禁锢于封建关系中的人性形式，并追求另一种性爱的表现。此时此刻，小满儿是在以扭曲了的形式，直白着自己的迫切意愿。在其变形的外表下面，深藏的迫切意愿，像她那般年华，是很自然而正当的。也是应该予以谅解的。另一处描写是在第十四章中。母亲和姐姐，催促她赶快回婆家去，见她的男人。小满儿坚不从命，和她们发生了争吵。她一摔门帘，走了出来，来到姐姐家那个被沙岗侵蚀了的菜园里。这时，小说写道：“园子里有一棵小桃树，也叫流沙压得弯弯地倒在地上。”小满儿触景生情，“用手刨了刨沙土，叫小桃树直起腰来，然后找了些干草，把树身包裹起来”。这是对美的一种维护，是小满儿内心要求的一种流露方式。此后，小说进一步写到，小满儿“忽然觉得很难过，一个人掩着脸，啼哭起来”。这又所为何来呢？小满儿对美的事物，是那样一种向往和珍惜的态度，可是，她自己的处境和遭际呢？“她明白自己的身世：她是没有亲人的，她是要自己走路的。”想到这点，怎能不悲从中来呢？

把上述《铁木前传》中的两处描写联系起来，就能看出，作者塑造小满儿这一人物形象的用心之所在，对小满儿基本态度之所在，描写时运笔重点之所在。面对这个特殊人物及其所处的周围环境，作者是在感叹着美的被扭曲、被毁灭，是在抨击着扭曲了和毁灭了美的种种社会不良现象。如果将小满儿与《村歌》中的双眉加以比较，就更可看出作者塑造这一人物形象的深意。双眉的个人条件和家庭环境，与小满儿有些相似。而且，她也曾经被人误解过（当然情形与小满儿有些不同）。她能继续上进，日渐成熟起来，固然与她个人能对封建习俗敢于斗争，与她自觉地维护人格尊严分不开，但更与她所处的社会环境有关。双眉当时的农村环境，正在变革之中。围绕她的，是一股奋发向上的社会风气。在她周围，还有

像老邛、李三等创造着新生活的带头人，他们在关心着和引导着她。而在小满儿周围，尽管不无积极向上的力量，然而在其所处的环境中，一股邪恶的力量，正不断地腐蚀着她。正面力量与反面力量，在争夺小满儿这一人物时，呈现的是正不压邪的局势。当然，这也是由于两部小说立意和描写角度有所不同。同样有关青年女性的生活和命运之途，《村歌》写双眉的健康发展，从正面赞美着美的生长与发扬；而《铁木前传》，更多的是从痛惜美的被歪曲、被毁灭组织故事情节的，意在表现出小满儿的不走正路，周围的人们，也有不可推卸的责任。

小满儿是一个思想感情、精神面貌复杂的人物，但并不是一个“性格的大杂烩”，不是两种相反性格机械地相加和混合。作为典型人物，在她复杂的外在表现中，自有其内在的规定性，自有其基本的倾向。这是一个正在执著地追求着自己的生活理想，而未能找到正道的人物；即以扭曲的形式表现，在扭曲的形式底下，依然折射着她思想性格的这一基本方面。作者没有为了写其复杂性而在写其复杂性，以致模糊了、消失了这一典型形象的基本特征。寄以同情与惋惜，为她呼吁，为她呐喊，这是孙犁在描写这一人物时，一以贯之的态度与倾向。

八十年代后中国文论界，有论者为了破一破人物形象塑造上的公式化、雷同化、概念化倾向，提出了描写人物性格复杂性、多样性的主张。意思是可以理解的。但他们在强调复杂性、多样性的同时，忘掉了人物性格的规定性和统一性，将典型性格看成了“性格的大杂烩”。个别论者，又把人物性格的所谓复杂性，抽象化为处于两个极端状态中的两种矛盾性格，在同一个体中的“组合”。似乎只有这样描写，才能避免人物性格的简单化、公式化，才能创造出典型形象。殊不知，如此一来，不但将文学作品中的典型形象变成以上所说的“性格的大杂烩”，也导致了人物塑造上的另一种公式化、雷同化和概念化。同是“大杂烩”，各自又有什么独特性呢？而每个人物性格如果都按照那种将处于两个极端的矛盾性格加以

组接的方式去写，岂不又是千人一面，千部一腔吗？

针对将典型性格曲解为“复杂的性格”及其产生的不良后果，孙犁在《文林谈屑》之一《“复杂的性格”论》中，谈过自己的看法。他说：

我对典型性格的理解是：既是典型，就是有一定范畴的型，既是有一定范畴的型，就是比较单纯的、固定的、不同于别人的型。

比如说贾宝玉，这是大家公认的典型人物，他的性格，就是贾宝玉的型，它有什么复杂性呢？林黛玉的性格，也是如此。如果在林黛玉的性格以外，再加薛宝钗的性格，王熙凤的性格，这样复杂化是复杂化了，那这三个人物又如何区别呢？又何以能称得起典型性格呢？你的性格也复杂，他的性格也复杂，那不成了性格的大锅饭吗？

这种理论……出现的时候，正是一些人忽视现实生活对创作的规定性作用的时候。有些青年，认为只凭主观想象，也可以创作出伟大的作品，也可以塑造出成功的典型。有这种想法，又碰上了这种理论，于是凭空设想，把人物写得很复杂。这种复杂，当然不是根源于现实，而是随心所欲，剪贴拼凑而成。都是沿着亦好亦坏，亦英雄亦不英雄的路子去写。一时文坛上出现了那么多反现实主义的作品，甚至是有害的作品。

……人为的简单化固然可以产生概念化的作品，人为的复杂化，同样也会产生概念化的作品。

所谓典型，其特征，并不在于复杂或是简单，而是在于真实、丰满、完整、统一。复杂而不统一，不能叫做典型，只能叫做分裂。而性格的分裂，无论在现实生活中，或是小说创作上，都是不足取的，应该引以为戒的。

所谓复杂，应该指生活本身，人物的遭逢，人物的感情等等而言，不能指性格而言。……

究竟怎样去看待人物的遭逢、思想的复杂性、多样性，又怎样才能写出堪称典型的人物形象呢？孙犁的上述议论及其在《铁木前传》中，对小满儿这一人物形象的描写方法，是值得注意的。

孙犁还在《答吴泰昌问》中说：“对于我，如果说也有幸福的年代，那就是在农村度过的童年岁月。”在《关于〈铁木前传〉的通信》中则说：“这本书，从表面看，是我一九五三年下乡的产物。其实不然，它是我有关童年的回忆，也是我当时思想的体现。”

作者“有关童年的回忆”及其“当时思想感情的体现”，这一点，也是在考察《铁木前传》一作时，不应忽略的。而且，从这个角度，更可见出此作的成因和创作意向之所在。

《铁木前传》的成因，是作者的现实感触。它的构思过程，却是逆向式的回溯，即由现实的感触，勾起对童年生活的追忆；表达时，又从源头顺流而下，即由童年开端，步步往下推移。这样，在同一描写中，往往并存着作者的两种视角、两种情感：过去的即童年时代的视角与感情，和现实的即进行创作时的视角与感情。

小说第一章中对铁木劳动场面的描写：

……那一家正在请一位木匠打造新车，或是安装门户，在院子里放着一条长长的板凳，板凳一头，突出一截木楔，木匠把要刨平的木材，放在上面，然后弯着腰，那像绸条一样的木花，就在他那不断推进的刨子上面飞卷出来，落到板凳下面。孩子们跑了过去，刚捡到手，就被监工的主人吆喝跑了：

“小孩子们，滚出去玩。”

然而那吱吱的声音，多么诱人！木匠的手艺，多么可爱啊！还有生在墙角的那一堆木柴火，是用来熬鳔胶和烤直木材的，那噼剥噼剥的声音，也实在使人难以割舍。而木匠的工作

又是在冬天开始，这堆好火，就更可爱了。

在这个场合里，是终于不得不难过地走开的。让那可爱的斧凿声音，响到墙外来吧；让那熊熊的火光，永远在眼前闪烁吧。……

……………

……希望是永远存在的，欢乐的机会，也总是很多的。如果是在春末和夏初的日子，村里的街上，就又有叮叮当当的声音，和一炉熊熊的火了。这叮叮当当的声音，听来更是雄壮，那一炉火看来更是旺盛，真是多远也听得见，多远也看得见啊！这是傅老刚的铁匠炉，又来到村里了。

……………

傅老刚是有徒弟的。他有两个徒弟，大徒弟抡大锤，沾水磨刃，小徒弟拉大风箱和做饭。小徒弟的脸上，左一道右一道都是污黑的汗水，然而他高仰着头，一只脚稳重地向前伸站，一下一下地拉送那忽忽响动的大风箱。孩子们围在旁边，对他这种傲岸的劳动的姿态，由衷地表示了深深的仰慕之情。

“喂！”当师父从炉灶里撤出烧炼得通红的铁器，他就轻轻地关照孩子们。孩子们一哄就散开了，随着叮当的锤打声，那四溅的铁花，在他们的身后飞舞着。

还有，第二章中，九儿与六儿，两个新结识的小伙伴，一起拾柴禾，玩田鼠，一个坐在碾台上，一个睡在扇车里；第三章中，抗日战争时期，九儿和六儿，在逃难的日子里，结伴壮胆，相依相靠，完成着他们“可珍贵的童年的历程”，等等景象。那个时候，农村的物质生活和精神生活，是极端贫乏的，时势又是艰难的，但在这些回忆性的描写中，充满了作者对童年时代所能获得的，仅有的那点欢乐，以及从中生长起来的友情的深挚恋念。以上列举的那些场景，作者是从童年的视角和情感形态上加以描叙的。而像第一章开头的设问，第三章末尾富于人生哲理的体悟，第十六章以九儿的回忆所

作的象征性暗示，等等，则是以作者创作时的视角和情感形态出之的，是对童年时期的欢乐与情谊价值，所作的一种强化。

不只有九儿与六儿童年时期的生活与友情，在描写他们青年时期以至他们的父辈铁木二人的生活史和友情史，这一全过程中，《铁木前传》都采取了双重视角与感情形态并存交迭、互出互入的表述方式。这样，作者既能逼真地再现人物每一时期的生活情景，再现他们在彼时彼地对人对事的思想情感，又能从人物彼时彼地的情景与感情中超越出来，以过来人的眼光，重新审视与评估小说人物以往所经历的，或自行珍惜，或自行悲愤，却又未必真正了解了一切。值得注意的是，在两种视角与两种感情形态中，贯串小说情节层面的，是与人物身份相称的视角与感情形态；作者创作时的视角与感情形态，则就隐藏于情节内层之中。这就保证《铁木前传》，既能写得真实生动、血肉丰满，在步步归趋和呈现预先设定的创作主旨时，又不显出主题先行的痕迹。

同是中篇小说，《村歌》只是写了一个村庄在夏季一两个月中间发生的故事，《铁木前传》的情节时间延续了十四五年的（加上以回叙方式道出的铁木友情的建立过程，包含的时间更长）。从组织结构上说，故事时限较短的《村歌》，好像容易写得集中紧凑些，但实际上，这部中篇有些散漫平淡了，不及《铁木前传》丝丝入扣。原因可能是，缺乏一个突出的，贯串始终的题旨。双眉的成长过程，以及围绕这一过程出现的，新旧思想的矛盾冲突，虽在小说情节中占有较多的份量，但作者多方面表现土改后农村变化的意图，又淡化了这些矛盾冲突。有些冲突性场面，虽有一定的内含，也很紧张激烈，但由于全篇题旨的分散，显得有些孤立和失调。《铁木前传》时间跨度较大，但写得紧凑集中，且有起有伏，富于节奏。主要是：由于作者自始至终抓住了铁木两代人友情变迁史，这一完整的环链，爱情上的一些纠葛，也都有机地紧连着这一环链。故事在实际生活中延续的时间很长，但作者将其建构成小说情节时，不单只取关键性的，即能够借以表现人物在历史转折期思想感情的那些细

部，而且，还采用了跳跃式的结构，以适应时间跨越较大的维度。再有，在情节的前后安排上，一张一弛，张弛相继，迭宕多姿，读来引人入胜。《铁木前传》的思想艺术，远胜于《村歌》。它是孙犁在小说创作上的一大突进。便是放眼于整个中国现当代小说史，《铁木前传》亦堪称不可多得之优秀之作。孙犁在文学上赢得的崇高声誉，与他创作了这部优秀之作有关。

第三章

长篇小说：唯一的《风云初记》

《风云初记》，是孙犁唯一的一部长篇小说，也是中国现当代文学史上，独特地描写了抗日战争的一部小说。

中国人民反抗日本侵略者的斗争，是三十年代以后，长篇小说描写的一个突出题材。在孙犁创作《风云初记》之前，同类题材的长篇，已有过多部，如：萧军的《八月的乡村》，萧红的《生死场》，端木蕻良的《大地的海》、《科尔沁草原》，齐同的《新生代》，吴组缃的《山洪》，沙汀的《困兽记》，艾芜的《山野》，马烽、西戎的《吕梁英雄传》，孔厥、袁静的《新儿女英雄传》，等等。这些作品，以其各自的方式，表现了中国人民民族意识逐渐觉醒和反抗外敌的情绪，在艺术上各有特色。但在这些长篇中，除了《八月的乡村》、《吕梁英雄传》和《新儿女英雄传》等少数几部，直接地和在比较宽广的背景上加以表现，其他作品，不是间接的描写居多，就是故事情节涵盖的时空有限。《风云初记》则在描写的视角及其广度和深度上，有了较大的进展。

作者在为该书外文版所写的序言中说：“一九三七年秋季，日本帝国主义者，侵入中国的华北地区。那时我正在家里，亲眼见到了冀中人民在中国共产党的领导下，掀起的巨大的抗日战争的怒潮。人民的抗日情绪，是一呼百应的，奋不顾身的，排山倒海的。”又说：“这一年的秋季到冬季，可以说是人民抗日战争的动员、组织时期。在这一过程里，村庄的局面，开始是动荡不安的，经过党领导的一系列的宣传、组织、教育工作，使人民的抗日的意志和力

量统一起来，更高地发扬起来，集中而有力地抗击侵略者。”“小说的前二十章的情节可以说是自然形成的，它们完全是生活的再现，是关于那一时期我的家乡的人民的的生活和情绪的真实记录。”这些话，大体上概括了《风云初记》题材的依据、题旨的内涵，以及它在艺术上采用的表现方法。

小说以滹沱河畔两个村庄——子午镇和五龙堂为背景，展现了七七事变发生后二三年间，冀中地区人民，在党的领导下，组织人民武装，建立抗日根据地的壮阔画面。虽不以某些重大事件作为故事的主干，所有大大小小的情节，也并非都发生在同一范围的空间，后半部的情节，延伸到了五台山脉、雁北地区，但整部小说，主要来自两个村庄的高（高庆山、高翔）、吴、田、蒋四姓五家的故事为情节的网结，以四姓五家成员以及与他们有关的人物思想行为作网线，在点面结合中，组成了一个既错综纷繁，又线路清晰的网络结构。有些散漫，还不能说枝蔓无归。小说中的四姓五家及其他有关人物，以高庆山、高翔为一方，包括吴家两代人、田家几个长工，以及与封建家庭决裂的田家儿媳李佩钟等等；以田大瞎子、田耀武父子为另一方，包括蒋氏父女、土匪高疤，以及他们的幕后牵线人张荫梧等等，组成这样两条壁垒分明的阵线。这两条阵线，又紧连着整个华北地区敌我斗争的总的情势。小说多方位、多侧面地描写了整个斗争情势的变化与发展。并力求揭示出这种变化、发展的，历史的和现实的深层根源。围绕着两条阵线的形成起伏，双方的争斗进退，细致地勾勒出，随着入侵者的日渐逼近，冀中平原各个阶级、各个阶层的生存状态、思想动向和精神面貌。

小说着力表现和逐步推展的，是广大农民渐形高涨的抗日情绪。在头几章中，也描写了抗战初期，冀中地区国民党官兵不作抵抗南撤逃跑，由东北蜂拥而至的过路难民，在大水滔天中遭遇敌机轰炸，土匪与封建顽固势力趁机敲榨勒索，等等混乱恐慌的局面。沉郁的调子中，包含着激愤的情绪。与这些场面相交织的，是秋分、

春儿姐妹盼望庆山归来；春儿、芒种从国民党逃兵手中换来枪支，渴望投身抗日行列；高四海不顾个人安危，冒着敌机轰炸和汹涌翻滚的洪流，抢救难民收养遗孤等另一番情景。小说不仅描写了正义力量在现实中的表现，还写了他们从光荣的历史事件——一次农民暴动中汲取着战斗的意志。开头写抗战初期一时混乱、恐慌的场面，正是为了反衬出地火依然在运行的迹象；随着人民自卫军的建立和抗日政权的出现，这片地火，迅速地在冀中平原上奔突燃烧起来。高四海、秋分、变吉哥等地下党员，十年前在农民暴动中，曾与阶级敌人进行过殊死的搏斗。今天，当他们面对民族的敌人，又自觉地成了引导群众奋起反抗的带头人。春儿和芒种，作为年青的一代农民，一开始就表现了积极抗日的热忱。排除田大瞎子父子的阴谋不说，当春儿信以为他们是为了抗日而派款买枪时，她立即说：“打日本，我拿。”由延安过来的高庆山一回到村里，她又催促着芒种，快到姐夫那里报名参军。芒种顶住了田大瞎子的软硬兼施，“说干就干”，“决绝地离开了田家大院，背起春儿给他的枪支，成了人民自卫军的一名通讯员”。还有长工，也是地下党员的老常，在田大瞎子拒绝合理负担踢伤长工老温事件发生后，带头成立起工人抗日救国会。他挺身而出，支持春儿与田大瞎子对簿公堂，迫使对手接受下赔礼道歉的判决，为工人伸张了正义。也从舆论上和心理准备上，为子午镇、五龙堂这一地区的抗日事业，创造了环境气氛。

农民群众或革命阵营内部，反抗入侵者、保家卫国的决心和积极性，也有先后之别和程度上的不同。《风云初记》的作者，严格地忠实于生活的实际，以富于层次的笔触，写出了这种差异性。长工老温，虽说与高四海、老常、春儿，同属一条阵线，但在行动上，显得迟缓一些。在田大瞎子推倒春儿的当口，他站出来秉持正义，还说了“我们不能盼望外国人，我们不想当汉奸”一类话语，表现了他一定的民族情绪。但这种情绪，在很大程度上，来自自发的阶级意识，暂时还未能转化为自觉的直接的抗日行动。就是说，作为

一个长工，此时的老温，仅仅由于自发的阶级意识所使然，在一些大是大非面前采取的态度，也还停留在与东家对峙的层面上。养好伤势以后，他又回到田家大院，继续去做长工。敌伪势力一时得逞，田耀武在村中恢复了旧秩序，实行阶级报复，对老温施以残酷吊打。直到这时，老温才意识到，像他这样的穷苦人，唯有直接参加抗日事业，才能自己掌握自己的命运。孙犁小说中歌颂的正面人物，其自身的思想起点，大都层次较高，经过一番磨难之后才觉醒的现象较少，像老温这样的人物形象，并不多见。

民族矛盾总是与阶级矛盾相互交织，相互影响，而且，在一定的历史条件下，前者往往以后者的特殊形态表现出来。孙犁以前的小说，除了《黄敏儿》、《钟》等个别短篇或其它作品中的局部情节，写到过交织于民族矛盾中的阶级斗争的形态，就其多数作品（这里是指他表现抗日题材的作品）而言，侧重点在歌颂广大农民的爱国主义精神。这固然由于作品体制规模上的原因，但也与他那一时期坚持的，创作思想的重心有关。而在长篇小说《风云初记》的创作中，他才有可能，也有意识地要去叙写与题材范围相称的，生活本身的复杂形态。这部小说，由各个阶级和阶层，对待入侵者的不同态度，真实地呈现了抗战初期，民族矛盾与阶级矛盾错综纷繁的情势。在这一描写领域中，小说的成功，也表现在同样没有采取简单化的方法。它既从历史的总格局上，写出了当时国共两党、广大人民群众、封建顽固势力，几种政治力量对待入侵者的不同态度，也写出了某些特殊阶层的前后变化。田大瞎子父子，以及代表、支配他们的张荫梧、石友三等反动顽固势力，为了维护其统治地位，由短暂的观望到推行国民党政府妥协投降的方针，再到主动积极地配合日寇的侵华行动，将矛头直接指向抗日力量。这些，在小说中都有具体形象的和富有历史概括性的描写。但如果仅止于此，《风云初记》在这一描写领域中，仍会显得有些一般化和难以深入了。按照历史生活的情景，小说以较多篇幅，描写了土匪高疤、二流子蒋

氏父女，这组人物在时代风云中的演变过程。高疤原先是个偷盗抢掠，杀人越货的土匪。抗战军兴，迫于形势，接受改编，成为人民自卫军的一名团长。但他匪性不改，与人民军队的纪律格格不入，政治上也动摇不定。在一次战斗中擅自行动，致使部队遭受重大伤亡。上级决定将他暂时调离岗位，到山里学习一段时间。这本来是革命一方对他的爱护与关怀，他却以为是在整他，把他送上绝路。正在一旁窥伺其动向的敌伪势力，无须做更多的劝诱策反，轻易地控制了他。高疤叛变后，在张荫梧、田耀武的指使下，带领一批乌合之众，冒充人民自卫军，偷袭县城，冲散了建立不久的抗日政权，接着，又把县城拱手让给了日本侵略者。如同其他叛徒一样，高疤其人，也不会得到张荫梧、田耀武等敌伪势力的信任。不给他提供给养，只许他和唆使他去偷去抢，去扰乱社会的安宁。高疤重新过上了响马生涯，成为敌伪势力的一个特殊组成部分，起着张荫梧、田耀武和侵略者不能起到的作用。《风云初记》有对妥协投降派的揭露与抨击，但在描写敌我双方的较量时，以较多的笔触，写了土匪高疤的恶劣行径。这对反映抗战初期斗争情势的复杂性，是一种独特的构思与描写。

串连在高疤线上的，是他的丈人与老婆蒋氏父女。老蒋属于有奶便是娘一类渣滓，谁能供他吃喝，哪怕一杯剩酒残羹，他就吹拍谁，眼下谁的势力占上风，他就跟谁走。在人民自卫军未成立时，田耀武与高疤争夺地方上的控制权，他见田家有张荫梧作后台，就按田家的计谋行事，挨家挨户收敛买枪的钱。不久，高疤夺走了田耀武的枪支款项，扩充势力，霸占一方，又娶了俗儿为妻，接受改编后，还当上了人民自卫军的团长。这时的老蒋，俨然以抗属和高疤的老泰山自居，在田大瞎子面前摆起架子来。及至高疤叛变，田耀武还乡复辟，他又投入田家的怀抱。这是个完全以个人利害为转移，丧尽了廉耻的小人。有其父必有其女。俗儿的堕落与破坏性较之乃父更甚一层。如果排除其以色相作为生存的手段，以及看风使

舵等劣根性，俗儿在抗战初起时，也还表现了顺应时代潮流的一面；在高疤叛变、田耀武还乡后，她则自觉地成了傍虎吃食以至与虎共虐的地方一害。绑票抢劫，炸毁河堤，制造谣言，损害自卫军声誉，等等，干尽了坏事。不是老常的劝阻，俗儿差点被愤怒的村民们溺死在翻滚的洪流中。只因有蒋氏父女这种人，张荫梧、田耀武、高疤等敌伪势力才能猖獗得逞于一时。与封建顽固势力和一味妥协投降的张荫梧、田家父子不同，高疤与蒋氏父女这组人物的行为，是抗战初期出现的一种特殊现象。这组人物的不断变化，渐趋堕落，最终和敌伪势力纠结合流，在《风云初记》的整体构架中，成一贯串始终的、突出的情节线索。以此，小说揭示出一个特殊阶层，在民族危亡时刻的特异表现。依凭这一情节线索与整体构架中主要情节的相互交织，小说写出了抗战初期民族矛盾、阶级矛盾以及由此造成的社会情势的复杂形态。一般抗日小说，写抗日力量与顽伪势力的交锋，涉及到的矛盾双方的代表人物，都有较高的社会地位，交锋的阵势，大都也在这类人物间展开。《风云初记》中也写了人民自卫军军部一级和支队一级人物（如高翔、高庆山），与张荫梧、石友三（还有更高一级的鹿钟麟）等顽伪势力代表人物之间面对面的交锋。这也是小说对当时斗争形态的一种反映，并以此在较大的空间中，开阔了和概括了华北地区复杂的抗日情势。但《风云初记》在这方面的描写，与其他小说相比，并不占有独特的优势。恰恰是对乡村基层斗争情势的描写——如子午镇、五龙堂的村民们与田大瞎子父子、与蒋氏父女间矛盾冲突的描写，更能显示出它与其他小说的不同处。这与作者的生活范围，与他一贯的创作思想有关。

每个时代的生活，都有其特定的总的主题；但任何时代的生活，又是个复杂的、综合的整体，除了其突出的，易为一般人所把握，也需要努力把握的总的主题内容，也还有其他诸多侧面的生活内容。这些生活内容，无不直接或间接地包孕着、反映着时代的总主题；或者说，每一时代的总的主题，除了直接表现于构成这一时代

特征的重大的生活事件，也无不反映在一系列间接的、日常的生活之中。《风云初记》，主要是一部描写抗日战争的小说，但无论在题材的构成，还是题旨的开掘方面，它都没有局限于此。作者对小说所写时代的生活，进行了综合的、整体性的体验，也以综合的、整体性的方式，予以表现。他是要写出，抗日战争对农村社会生活广泛而深远的影响。也可以说，在他的整体艺术构思中，写出这种影响，恰恰是为了更充分地表现出，抗战得以进展的深刻的社会根源。

所谓影响，是指人际关系、生存形态、思想观念等等的变化。在当时的社会历史条件下，人际关系的变化，最重要的是阶级关系的新变化。由侵略与被侵略造成的民族矛盾，从本质上说，也是一种阶级矛盾，因而反抗入侵者的斗争和民族解放斗争，常常表现为特定形式的阶级斗争。这类斗争的形式之一是，广大人民群众与封建顽固势力和妥协投降派的矛盾与冲突。这在前面已经谈过了。另一种斗争形式是，与抗日战争始终相伴随的民主建设。在农村中，它的具体表现是，贫雇农与地主阶级的关系，有了一定程度的调整。

《风云初记》写春儿、老常与田大瞎子对簿公堂，并以前者胜诉结局，写老常当村长，写他在吴大印、老蒋、田大瞎子瓜田纠葛中的立场、态度等等，这都是很重要的情节内容。说明抗日战争中建立起来的民主政权，是主持正义与公道的，是代表广大被压迫者的利益的。在这些情节中，作者着重地描写着春儿、老常、老温等人的情绪反应，并把这种反应，与他们的抗日行动交汇出之，这就有力地揭示出，广大农民群众抗日热情不断增长的内在因素之一。

《风云初记》描写了春儿与芒种、李佩钟与田耀武、老温与寡妇等几对人物的爱情婚姻生活。从这些人物各不相同的爱情婚姻形态中，既写了在时代总主题的影响下，伴随着民主建设而来的，人们的思想观念，尤其是生命价值观念，以及生存方式、行为方式上的变换。也写了这种变换，对有关人物投入时代洪流所起的推动作用。

春儿与芒种，都是雇农的后代。芒种还是由春儿父亲在田家当领青时引进的小长工。由于这层特殊关系，随着年龄的增长，俩人产生了爱情。与老辈人的观念不同，他们是自行相爱。但又和多数农村贫苦的青年男女一样，他们爱情的内容与表现，开始是很单纯和简单的，不过是在劳动上相互结合和在吃穿上相互关心罢了。而就是这种结合与关心，也需要有起码的生存条件，所以也不是很容易实现的。芒种与春儿在柳子地里表达心迹，芒种问：“我们能不能成了夫妻……”春儿说：“成不了。你养活不起我。”芒种又问：“要是庆山哥回来了呢？假如我也有了出头之日……”春儿就说：“那我们就指望着那一天吧！我又没有七十八老，着什么急哩！”他们都知道，要是时代与社会环境没什么变化，俩人是很难成为夫妻的。这就是为什么人民自卫军高庆山支队一成立，春儿立即主动地将芒种送去参军的原因了。芒种临走时，春儿嘱咐他得跟自己的姐夫高庆山学习，“还要比他好，别叫姐姐笑话我们”。之后，又要他留下永不变心的“凭据”。什么“凭据”呢？芒种想了半天，才明白过来，“把春儿的头轻轻抱起来，把嘴放在她的脸上”。春儿说：“好了！就这样。你走吧，我反正是你的人了。”紧接着，小说中有这样两段抒写：

芒种从春儿家出来，追赶队伍去。这年轻人，本来是任什么牵挂都没有的，现在觉到有一种热烈的东西，鼓荡着他的血液，对一个这样可亲爱的人，负起了一种必要报答的恩情。

这以后，在战争和革命的锻炼里，这孩子渐渐知道什么是精神的世界。尽管他长年只有脚下一双鞋和一身粗布衣裳，一支短短的铅笔和一个小小的白纸本，他的思想的光辉却越来越丰盛，越来越坚强。他坚持了连续十几年的、不分昼夜的艰苦战斗。在祖国广漠的幅员上，忍受了风霜雨露、饥饿寒冷和疾病的折磨。在历次的战斗受伤、开荒生产、学习文化里，他督

促自己，表现了雇农出身、青年共产党员的优秀品质。在他的眼前只有一面旗帜和一个声音，飘展和召唤。祖国的光荣独立，个人的革命功绩，和来自农村的少女的爱情，周转充实着这个青年人的心。

这两段描写，大体上可以概括整部《风云初记》中，有关芒种与春儿的爱情经历，这一情节线索所包含的意义。以后写到的一些细节，如二十九章中，芒种在军务之隙，探望春儿，春儿在问到她年龄时的那般依恋、那般向往；四十四到四十八章中，芒种受伤后，春儿的悉心照料；六十五章中，俩人即将久别，春儿在暗示中表现出来的渴望，以及贯穿于这些细节中的，俩人的相互激励，等等，都是对上述两段抒写的具体化的补充和深化。芒种与春儿间的爱情，既是他们自身民主意识逐渐觉醒的表现，更是他们生活于其中的时代与社会环境变化的一个具体方面。如果没有伴随着抗日战争一起生长的民主条件、民主意识，这两个雇农后代间的爱情，是很难发育成熟的。而在小说描写的，芒种与春儿的喜悦和幸福的感觉中，包含着由爱情激发的，相互督促，相互鼓励，努力于抗日事业，这样鲜明的时代色彩。

老温与寡妇的爱情婚姻纠葛，也是抗日战争，以及伴随而来的民主建设中出现的一种新颖生态。小说在几个章节中，描写了这一生态的形成、发展过程，是有特定含义的。房无一间、地无一垅的雇工老温，不是村里来了共产党、八路军，他也不会与寡妇发生爱情，便是发生了，也难以结婚成家。他们最初的爱情方式，有较多的落后成份。这就带来了一些不良后果。他们的私生子，被田耀武、俗儿等作为损伤八路军声誉、打击抗日干部的材料。寡妇愚昧，固是原因之一，而老温的缺乏勇气，不敢面对现实，也为敌人提供了可乘之机。妇救会借机宣传婚姻自主，揭露敌人的阴谋，并申明抗日政权可以为他们作主，帮助解决困难，俩人才摆脱了“老理儿”

的束缚，名正言顺地结合成家。婚后第二天，老温就参军抗日去了。小说写他新婚之夜的心态说：

从这一天起，老温就有了老婆孩子。一夜的时间很短，多半辈子在田地里操劳过去的汉子，从窗纸的颜色，看出天就要亮了。从幼年起，他的两只粗手，只是在风沙的田野里，抚摸着青苗和黄谷，泥土和草根；只是在炎热的太阳下面，操持着鞭把和镰把，犁杖和锄头。现在抚摸着的是身边的妻子。从幼年起，在他耳边响动的只有大道上车马的声音，水井边轱辘的声音。现在听到了女人轻轻的嘱咐。除去田大瞎子的吆喝，老少当家们的白眼，在天地之间，原来还有这样可爱的声调和欢喜温柔的眼色。

然而，他还是很早就起来了。穿好他新做的服装，告别了新婚的妻子，到城里找芒种去报名参军了。

因为，有了妻子，就有了牵连，也就有了保卫她们的责任。生活幸福，保卫祖国的感情也就更加深了。

《风云初记》写长工与寡妇的结合，不单是为了反映抗日根据地民主建设中出现的新气象，其用意，更在揭橥出，抗日战争能够获得胜利的深厚的民众基础。

还有关于李佩钟婚姻生活的描写。《风云初记》写了几种人物的爱情婚姻生活，其情形、其内含是很不同的。李佩钟是又一种生态。

诚然，春儿与芒种、老温与寡妇，他们的爱情和婚姻生活，与国家民族的前途紧密相连，他们也在积极地投身于伟大的抗日事业，以实现或保卫着自己的幸福。这使他们的爱情和婚姻生活的前景，有可能获得一个较好的结局。但就他们爱情和婚姻生活的本身含义而言，仍然没有突破人的生存需要这一层次。李佩钟在爱情婚

姻上的追求，就有些不同了。这个知识女性，出身于封建班主之家，母亲被班主霸占后当了小婆儿。庶出的孩子，本来就矮人一头，没有人格尊严，由父母将她许配给田耀武，更多了一层爱情婚姻上的不幸。像同时代众多知识女性一样，李佩钟投身抗日事业的原因之一，也是由于封建家庭所造成的，没有人格尊严和爱情婚姻上的不自由。她的参与民族解放战争，是与反抗封建秩序交织在一起的。从爱情和婚姻追求上说，李佩钟作为一个知识女性，没有芒种、春儿那样简单，她的向往要比他们高一层次。对她来说，生存需要，一般人性要求，已不是人生道路和爱情婚姻上的主要问题。她所渴望的，是通过投身抗日事业，获得人格上和感情上的独立。随着民主建设的推进，她实现了自己的愿望，情绪上振奋了一些。《风云初记》描写这样一个知识女性的心路历程，也是富有时代特征的。

关于李佩钟这一人物形象，需要多说几句。当然不能说，李佩钟之投身抗日事业，仅仅是为了摆脱封建婚姻的羁绊。但小说又确实较多地是从这方面落笔的，并且较多地描写了她自觉不自觉地流露出来的内心痛苦。这样，有关她的情节线索，常常使读者或隐或显地感觉到，乃中有些感伤情调。写到后来，作者也可能察觉到了这一点，于是在文尾又专门提及了她，意在提醒读者，应该公正地去评价这个人物。小说中是这样写的：

……有些细心的读者，除去关心芒种和春儿是否已经结婚，也许还关心着她的命运。李佩钟自从那年受伤（引者按：在敌人偷袭县城，抗日政权匆忙撤退时，李佩钟被其原先的丈夫田耀武枪击受伤）之后，身体一直衰弱。同年冬季，敌人对冀中区的“扫荡”，非常残酷，一天夜里，地委机关人员被敌人冲散，李佩钟从此失踪，很长时间，杳无消息。后来就有些传言，说她被敌人俘至保定，后来又说她投降了敌人。第二年春天，铁路附近一个小村庄，在远离村庄一眼土井里淘水的

时候，打捞出一个人的尸体。尸体已经模糊，但在水皮上面一尺多高的地方，有用手扒掘的一个小洞，小洞里保存了一包文件。这是一包机密的文件，并从文件证实了死者是李佩钟。这样就可以正式判定：当她们那一队人，被敌人冲散以后，夜晚，李佩钟一个人徘徊在铁路旁边，想通过沟墙到山地里去。据同时失散的人回忆，那一夜狂风吼叫，飞沙走石，烽火遍地。李佩钟或是寻求隐蔽；或是被敌人追逐，不得已寻死；或是在荒野里奔走，失足落到这眼土井里。土井里水并不深，也许是她太疲乏了，太饥饿了，太寒冷了，她既不敢呼喊求救，也无力攀登出险，就冻死在水井里，她的生命，就这样结束了。但在死以前，她努力保存了这包文件。

作者在描述她的时候，不是用了很多讽刺的手法吗？但是，她那苗细的高高的身影，她那长长的白嫩的脸庞，她那一双真挚多情的眼睛，现在还在我脑子里流荡，愿她安息！

现在回想起来：在那样严重的年月里，残酷的环境里，不管她的性格带着多少缺点，内心里带着多少伤痛——别人不容易理解的伤痛，她究竟是决绝的从双重的封建家庭里走了出来，并在几次场合里，对她的公爹和亲生的父亲，进行了针锋相对的斗争。这也是一种难能可贵，我们不应该求全责备。她参加了神圣的抗日战争，并在战争中牺牲了她的生命。她究竟是属于中华民族优秀儿女的队伍，是抗日战争中千百万烈士中间的一个。

她的名字已经刻在她们县里的抗日烈士纪念碑上。

这里，笔者多作引述是有原因的。一则，这几段，是《风云初记》，也可以说是孙犁所有作品中最具感情色彩的文字之一。其间，倾注着作者的全部情感与笔力。是他对李佩钟的发自肺腑的钦敬与赞

颂。有动人魂魄、荡气回肠的艺术感染力量。笔者引录时，亦禁不住热泪盈眶，深感千百万革命先烈的业绩，确有大书特书之必要。像李佩钟这样一个带着无限伤痛投身革命的年轻女性，虽无叱咤风云的表现，但在那样孤绝无援、已无生还可能的情景下面，努力地保存下了那包文件，这种行为，不是人人都能做出来的。小说这样结尾，并非作者的想象与虚构，它依据的是诗人远千里爱人的事迹（参阅《远的怀念》）。与事实联系起来阅读，就更能感受到它所蕴含的，撼动人心的思想艺术力量了。二则，这个结尾的写作年代——1962年值得注意。当时，以及过后不久，中国文学界，在作品人物，特别是英雄人物塑造问题上，求全责备的极左思潮，日渐盛行起来。联系到这一时代背景，作者在久病稍愈之际，为《风云初记》重写这样的结尾，恐怕不单是希望人们能够正确理解李佩钟这一具体形象，还包含着对文艺创作问题的见解吧！

《风云初记》中有些描写敌我交锋的战斗场面，如五龙堂保卫战、县城争夺战等等，氛围炽烈，有声有色；有关贺龙一二〇师千里穿行与敌周旋的情景，也铺叙得笔酣墨饱，气势壮阔。但就整体而言，这部小说直接绘写敌我争战的场面并不多。而且，这也不是它在艺术方面的追求。作为一部反映群众抗日情绪和乐观主义精神的小说，《风云初记》是以一系列细节、场面，尤其是日常生活细节、生活场面的描绘，完成其题旨的。它艺术上最吸引人的地方，是在那流贯于日常生活细节和生活场面中的，真实的群众生活的情调。

有些战争题材的小说，往往以某一战役的前后经过，作为构架成篇的主体，或者反复地在描写着敌我争斗的种种场面，这类写法，也许能紧扣心弦吧。读者如果进入了小说情节的规定情景，其注意力，一时会被“且听下回分解”式的种种悬念和人物的生死结局、争斗双方的胜负所左右；但从阅读的持久效果上看，这类艺术描写方法，在卒读掩卷之后，是很难继续保持的。读者的情绪反应，可

以说是其兴也快，其退也迅捷的。它缺乏阅读时的回味性和反复阅读的耐久力。相反，那些以看似普通平淡的生活场面和生活细节表现战争风云的小说，倒有别一种咀嚼回味的艺术耐久力。且不说艺术表达方式上的不同，前一类小说的作者，更多需要的是战争生活的直接体验（如果是一个忠实于生活的严肃的作家的话），攻防进退、排兵布阵、地形地貌、枪炮舰只等等军事知识，以及安排组织故事的技巧。这些，有时是可以学而知之、操作成熟的。后一类小说的成功，就得依靠作者的长久深厚的生活功力，尤其是对日常生活（这种生活中的人与事）敏锐的、颖异的艺术感觉能力。而这是很难学而知之的。它主要来自作者的才情。孙犁及其《风云初记》艺术的成功，就属于这后一种情况。

第四章

散文：从《农村速写》到《如云集》

三十年代末，四十年代初，孙犁开始写小说时，也陆续发表了一些散文。五十年代初结集的《农村速写》，汇集了先前写作的近二十篇散文。接着又写了一组城乡速写。此后二十多年间，由于个人健康原因和社会历史环境所致，孙犁没有发表过小说，散文创作也基本中断了。

在中国现当代文学史上，孙犁是以小说家和散文家并称的。从其整个散文创作历程上考察，如果说，四十年代是第一个高潮期，五十年代前期和中期为第二个高潮期，七十年代后期开始，则是第三个高潮期了。由于在前两个高潮期中，孙犁对中国现当代文学的贡献，主要在小说创作方面，相对来说，他在散文创作领域的成就，没有那样突出。但要研究其整个散文创作，他在第三个高潮期以前的作品，也是不能忽略的。为了叙述上的方便，也考虑到创作背景和作品本身的内容，这里先综合地叙述第一个高潮期，即新中国成立以前写作的散文，后两个高潮期中的作品，拟在后面一并叙述。

与其小说创作一样，孙犁在第一个高潮期中写作的散文，主要表现的，是革命老根据地人民的斗争生活和思想情绪。由于时间上横跨两个不同的战争年代，前半期的作品，与抗日风云有关；后半期作品的内容，则是在解放战争的背景上展现的，但也交织着前一历史时期（抗日战争）的感情余波。虽说与战争年代有关，但孙犁的多数散文采取的是间接的描写。《投宿》一文，写作者两次在同一个房东家里的见闻：第一次见到了那位新媳妇，虽说丈夫去了前

方，她对针线还是很有兴趣，“有时候女孩子们来找她出去，她常常拿出一两件绣花的样子给她们看”；第二次，不见了新媳妇，老人让作者住进那间贴有红对联“白玉种蓝田百年和好”的新房，还大声地骄傲地说：“我那孩子去年升了连长，家来一次，接了她出去。孩子们愿意向上，我是不好阻挡的。”“两个爱慕的娇憨的少年人”，原是双双进进出出的，“侵略者来了，少年的丈夫推开身边的一个走了，没有回顾”；现在，她也“扔下那些绣花布”，追随丈夫去了前方。这种情景，在抗日战争中，原是很普通很平常的。《投宿》一作，因了描写角度的新颖：从作者对新房独特氛围的感受中，引出一对新婚夫妇生活变化的故事，以极少的文字，巧妙地勾勒出同类人物，在国家、民族危难时期的态度，及其积极向上的青春活力。深厚赤诚的报国之心，以轻快热烈的情调出之，形象准确地传达了，流贯于艰难岁月中的乐观主义精神。不到一千字的《相片》，写一位抗属请“我”代笔，给她前方的丈夫去信，里面附上一张盖有“验讫”字样的，残破的相片。那是从敌人发放的“良民证”上撕下来的。只见将一个原本年轻活泼的形象，拍成了一副哭丧脸，边角上还有刺刀晃动的白光。敌人败退了，老百姓焚毁了代表一个苦难时代的“良民证”，为了忌讳，撕下了自己的相片。这是可以理解的。但眼下这位抗属，不会另照一张寄给丈夫吗？她的回答是：“就给他寄这个去，叫他看一看，有敌人在，我们家里受的什么苦楚，是什么容影！”她还指着照片上的白光说：“叫他看看这个！叫他坚决勇敢地打仗，保护着老百姓，打退蒋介石的进攻，那样受苦受难的日子，再也不要来了！”《相片》从日常生活细节入笔，写出了一个历史时代，人民迫切盼望解放与自由，这样一种“崇高的心意”。

在第一个高潮期的作品中，较为直接地描写了战争生活的，有《游击区生活一星期》、《白洋淀边一次小斗争》、《采蒲台的苇》等篇章。前两篇作品，发表于1945年5—6月间的重庆《新华日报》，以其报道了解放区的生活情景，使身处大后方的读者，感到新鲜与

别致。

晋察冀边区，尤其是冀中腹地，抗战时期开展的地道战，在极其艰难困苦的条件下，抵御了日本侵略军的疯狂扫荡，创造了人民战争的奇观。孙犁于1944年3月间，曾到曲阳游击区的地洞中生活了一星期。由曲阳返回华北联大，他就去了延安。从写作时间上看，《游击区生活一星期》，是他一到延安就动笔的。由于此前身临地洞的种种印象，依然如在目前，种种感觉，依然鲜明强烈，全文写得真实、具体、细腻，情景宛在，感情洋溢。初次入洞时动作的笨拙僵硬，洞中窒闷潮湿，喘不过气来，出洞后对阳光空气的贪婪以及这样的印象：从什么方向传过来一种细细的嚶嚶的说话声，“这声音不知道是从地下发出来，还是从地上面发出来，像小说里描写的神仙的指引一样好像是从云端上来的，又像是一种无线电广播，但我又看不见收音机”，等等，——此类文字，都非身临其境者不能写出。在处身地洞的几天中，作者遇上了一次敌人的“清剿”和“扫荡”。作品中描写了游击组和村民们沉着抵抗的具体情景。还有这样含义深远的一幕：一个脸面俊俏，穿着花格布上衣的少女，从地洞中跳上来时，摘下了头上戴着的一顶白毡帽，抖一抖墨黑柔软的长发，扔掉了脚上穿着的一双破棉鞋，露出了浅蓝色的时新的鞋。作者从少女在生死关头，依然不忘保持身体服装整洁等一类细微处，写出了“游击区人民生活的情绪”和“脉搏的跳动”。并以下述一段抒发性文字，概括了他的总体感受：“我感觉到了这脉搏，因此，当我钻在洞里的时间也好，坐在破炕上的时间也好，在菜园里夜晚散步的时间也好，我感到在洞口外面，院外的街上，平铺的翠绿的田野里，有着伟大、尖锐、光耀、战争的震动和声音，昼夜不息。生活在这里是这样充实和有意义，生活的经线和纬线，是那样复杂、坚韧。生活由战争和大生产运动结合，生活由民主建设和战争热情结合，生活像一匹由坚强意志和明朗的智慧织造的布，光彩照人，而且已有七个整年的历史了。”《游击区生活一星期》的价值及其引人处，在于它使大后方的读者，切实地领略了地道战的

风景线，感受到了平原人民独特的生活样式和战斗情绪。

紧接着写出的《白洋淀边一次小斗争》，与《游击区生活一星期》相映成辉。两篇作品同是表现人民的抗日斗争，一写淀边，一写平原，有异曲同工之妙。写淀边的这篇，顺着撑船老头儿的叙述一路下笔：从他好打比方开始，引出鱼鹰的遭际；由鱼鹰扯到鬼子的枪击公鸡；由公鸡的飞躲苇垛，引出三个姑娘与鬼子的一场较量；由姑娘们顽强抵抗获得胜利回到老头儿的好打比方，以此作比，申述其对时局的乐观态度；最后又回到老头儿对鱼鹰的怀念上来。全文所叙内容，在第三人称老头儿来说，似是思绪的自由流淌，随口说出，第一人称叙事者，却把这些内容，转述得环环相扣，紧凑集中，转接自如，一气呵成。又有疏有密，详略有致，迭宕起伏，引人入胜。姑娘们与鬼子的斗争场面，是全文描写的重点。前面的所有叙述、转换，都是为了引出这一重点场面的铺垫性文字。也可以说是在创造着氛围、积蓄着文势。而在重点场面中，那个穿着褪色红布褂的姑娘，直立在高高的苇垛上，投掷手榴弹的形象，尤为清晰动人。它似一尊塑像，印进了读者的脑海。

《采蒲台的苇》，常为论者所提及，作为孙犁散文具有地方特色和“诗情画意”的代表作之一。这是不很准确的。孙犁作品中常常出现的白洋淀风光本身，以及作者的有关描绘，确有独特引人处，诗情画意处。但单是风光本身，或单是对风光的渲染，究竟是轻飘的，肤浅的；风光以及有关风光的描写，唯有与特定时代的生活内容互相交融，才能显示出风光本身和有关描绘的深沉厚重之一面。作者在《采蒲台的苇》中就说过：“关于苇塘，就不只是一种风景，它充满火药的气息，和无数英雄的血液的记忆。如果单纯是苇，如果单纯是好看，那就不成为冀中的名胜。……每一片苇塘，都有英雄的传说。敌人的炮火，曾经摧残它们，它们无数次被火烧光，人民的血液保持了它们的清白。”在题为《论农村题材》的文论中又说到，历史上很多伟大作品中间，常常有一条河流，“差不多每一个民族的著名的文学都和它的著名的河流发生过关系”。但是，文

学作品中的河流，要给人留下印象，在描写它的时候，不能只写太阳“照在这条河上了”，应该写出“主要的是照见了这一带人民的复杂的繁重的斗争”。《采蒲台的苇》一作，体现了作者的这一美学观点。它描述了采蒲台人民与日本侵略者进行殊死斗争的场面。十几名干部和全村男女老少，被敌人围困在冰面上，搜查武器时，妇女们机智地把怀里的孩子递到干部手中，暗示他们枪支就插在孩子的裤裆里。搜查干部时，他们又把孩子递给了女人们。“十二个女人不约而同地这样做了。仇恨是一个，爱是一个，智慧是一个。”唯有同仇敌忾的爱国之心，才能产生这种神奇的默契和机智行为。枪支是掩护过去了。一个从苇塘回来的村民，却被敌人捉住，逼迫他供出干部的形迹。无论怎样逼迫摧残，他都以“没有”回答。直到被砍断了半边脖子，“歪着头，血流在胸膛上”，他还是不透露一点点蛛丝马迹。“没有！没有！”妇女们难以抑止的愤怒声，立时响彻了苇塘四周。“最好的苇出在采蒲台。”——这是一语双关的话。采蒲台之成为冀中名胜，不就是由于“每一片苇塘，都有英雄的传说”吗？如果说到孙犁散文的“诗情画意”，将人民的斗争意志，融贯于如画的景色中，就是它的核心所在了。

除以上提及的篇章，孙犁在第一个散文创作高潮期的作品，还有一些是反映老区新风貌的通讯文字。它向读者们报告了这样一类信息：政权更替，土地改革，开始改变着农民的生存状态，和精神面貌。作者在描写中，着力于剖析有关人物，在新旧时代交替时心理心态的变换，如此，这些短小的通讯式文字，具备了一定的文学上的价值。文学要突破一定的社会、历史的局限，就得有其自己独特的描写领域，但任何文学，又都是一定社会、历史环境下的文学。今天的读者，对孙犁这些通讯式文字，仍有阅读的兴趣，主要由于它从文学的，即从人物尤其是女性命运的角度，表现了特定历史时期的某些社会面貌。具有代表性的篇章是《香菊的母亲》和《王香菊》。香菊的母亲，一个年仅三十七岁的女人，“既辛劳又充满内心的痛苦”。关于她的命运及其整个家庭，作品中交待了这样一种人

物关系：六七岁，父亲把她卖给比她大二十岁的男人，作为妻室。她的丈夫，并不是一个有钱的人，做了一辈子长工，现在已经六十多岁，又有病，不能再在刚刚分得的土地上劳作了。每到吃饭的时候，他总是端着一只大碗，加上些菜，一个人到大门外边蹲着去吃，妻子儿女，好像不是他的一样。香菊的叔叔，四十一岁了，没有单独成家。香菊有个小弟弟，才三岁多，整天抱在叔叔怀里，却从没见过那年老的父亲，引逗爱抚过他。除此之外，作品有暗示而没有具体地去描写，发生在这些人物关系中的某种悲剧性的故事。只是说：“农村的贫苦人家是充满悲剧的，有妻室常常更加深了这悲痛。外人没法体验，也不能判定：香菊母亲内心的悲痛深些，还是父亲的悲痛深些。”悲痛的来源，就是贫穷。但“有些人还好在赤贫的妇女身上，去检查‘道德’的分量。追究她们是否偷过人家的东西，是否和丈夫以外的人发生过爱情，是否粗鲁和不服从。他们很重视这点，惋惜这是穷人本身的一个大缺点。在道德上，他们很可能欣赏那些地主的女儿，大家的闺秀。”作为暗示性故事的延伸，这些话，不但从社会学角度，深刻地剖析了农村中某些悲剧性故事的根源，字里行间，也充满了由现实所激发，所升腾的人道主义精神。关于王香菊除了描写她翻身后焕发出来的生产热情、政治热情，更写了她“翻心”，也就是对人格平等、人格尊严的追求的过程。这种“翻心的过程”，在香菊，是“特别值得珍贵”的。作品将笔触着力于此，也就写出了她能彻底翻身及其翻身后焕发的精神面貌的真实基础。

在这一阶段写作的“农村速写”中，有一组描写生产互助过程中人际关系的文章。从比较中可以看出，这些作品所写的内容，实际上是后来创作中篇小说《村歌》素材的一部分。这里就不作具体介绍了。

在散文创作的第二个高潮期中，孙犁写过一组城市速写（结集为《津门小集》），一组农村速写（部分收入了《农村速写》）。但有如上述，他在这一创作高潮期中，主要的贡献，仍在小说方面，散

文创作的成就，并不十分突出。孙犁作为散文大家，他在从七十年代末开始的第三个创作高潮期中，收获最丰盛，成就最辉煌。

1976年，当祸国殃民、践踏文苑的“四人帮”覆灭之时，孙犁已步入老年。但正是从那时起，他的创作情绪，再次进入了最佳状态。在十多年时间中，接连推出了《晚华集》、《秀露集》、《澹定集》、《尺泽集》、《远道集》、《老荒集》、《陋巷集》、《无为集》、《如云集》等九本集子，字数在百万以上。一个老作家，年过六旬之后，能够平均一二年写作出版一本近十万字的散文集，每本出版后，又都在读书界引起反响，这确是中国当代散文创作界的一大景观。

连同第二个高潮期中的创作，近四十年间，孙犁写了三百多篇各种形式的散文作品，从题材内容上看，大体可以归纳为以下几个方面。

（一）新的生活和精神面貌的热情赞歌。

这类作品，主要写于作者的第二个创作高潮期。

作为一名新闻工作者和文学工作者，孙犁在五十年代初期和中期，以其敏锐的感觉，迅捷地记下了工人农民的生活，特别是他们的心理状态和精神面貌的变化。这些作品，好像是走马观花式的记录，实则不然。由于作者的感觉，来自新旧生活的强烈对比，因此，在对新生活和精神面貌所作的热情洋溢的赞颂中，蕴含着一种深沉的历史感。这种历史感，不一定就直接显露于字面，却时时在引发着读者的联想。从表现手法看，作者非常注意，也善于选择与勾勒日常生活细节和场景。当其从中真切地感受到新生活的内涵与旋律，他就举重若轻地抓住那一点一滴，并以轻快活泼，小溪流淌般的语言形式表现出来，简洁、清新、明快，又富于绵长的韵味。如《团结》中写大雨过后的场面：（纺织厂女工）“她们从工厂出来，担心脚下的大白鞋。而在工厂的大门外，家属们早提着雨鞋，抱着雨伞等候她们了。送鞋送伞的，都是年幼的弟妹，他们从家里赶来，光头光脚。这些孩子们非常满意这个差事，很愿意给做工养家的姐姐服务，很愿意到姐姐做工的地方观光。”“他们在工厂的门前，排

成两行，让小雨淋着光头顶，却不肯把伞张开。工人下班出来，他们就不断探问：“看见二姐吗？二姐下来了吗？”一见姐姐出来，他们就跑过去完成任务。姐姐把雨伞张开，就回身招呼她们的伙伴们，她们有的三个围在一个雨伞下，有的两个披着一件雨衣，在大雨滂沱中谈笑着回家去。”这是解放才一年多，工厂大门外的场面，退回一年去，或许也有家属在等候，但决不会是这等欢畅轻快的情景。作者从眼前的场面和细节中，感受与意欲表达的，是那种充溢于人群之间的，完全崭新的时代氛围。再如《保育》一作，通篇渲染着工厂保育室整洁、静谧的环境，末了又加上这么一笔：“我们有一所设备完善的小学校，通着工人的宿舍。在游戏场的后面，还有一带园林，孩子们在黄昏的时候，可以看到芦苇的飘动，听到潺潺的溪流，一只黑色的螃蟹，吊在一棵野稻上。”这精细别致的一笔，画面清新，余韵悠远，不只预示了婴儿们的未来，也扩展和绵延了安定宁静的情调。

从正面着力于描绘现实生活中涌现的，真的、美的、善的人物和事物，是孙犁五十年代中期以前的主要创作风貌。这并不意味着作者对假恶丑事物的视而不见，或在作品中有意回避。与他以往的散文创作一样，孙犁写于五十年代的一组城乡速写，也全面地和辩证地体现着他的创作主张和美学理想。如在《齐满花》中，写了满花的姐姐与姐夫，那是两个浑身散发着假恶丑气息的人物。但那些描写，只是为了衬托满花的可爱形象，为了更有力度地，丰满地写出这一人物的成长过程。作品写了真美善与假恶丑的一番较量，并将结局归趋于真善美的胜利与发扬。

（二）作家个人生活、文学道路的回顾与总结。

十年浩劫，人妖颠倒，凶残无道，给孙犁带来的，不单是肉体上的痛苦，更有精神上的折磨。那种情景，与他个人和一切仁人志士所追求的理想，并为之而艰苦奋斗的历程，完全背道而驰。但这并不能模糊和动摇他所恪守和奔赴的人生目标。《保定旧事》、《同口旧事》、《平原的觉醒》、《在阜平》、《吃粥有感》以及《服装的故

事》等作品，分别叙述了作者不同时期的生活经历和文学生活，贯串于篇章之间的，是对以往战斗历程和思想感情的珍惜与恋念。那是铭心刻骨没齿难忘的，是与血肉生命同在的；它溶入于当事者的一思一虑、一动一念，以致于今天喝着胡萝卜棒子面稀粥的时候，也会勾念起战争年代以几个胡萝卜充饥的情景。事隔四十多年，那几个胡萝卜的“香美甜脆”，“还好像遗留在唇齿之间”。（《吃粥有感》）便是未入革命征途之前，过的是一种黄卷青灯式的生活，但同样付出了一片真诚，进行着对人生和文学的执著求索（《保定旧事》、《同口旧事》），因而也是不会轻易忘却的，不能容忍有人加以亵渎和否定的。

真诚的回忆，不会是无因而生，无的放矢，也不会是对历史的单纯记念，它起始于现实的触发，是对歪曲历史的现实行为的一种反拨，是对现实缺憾的一种补偿。孙犁说：“真诚的回忆，将是明月的照临，青风的吹拂，它不容有迷雾和尘沙的干扰。”（《在阜平》）这里，透露了孙犁从七十年代后期写作回忆文章的动因。——十年浩劫中，造反派们的诽谤诬蔑，自有其不可告人的目的，那未被诽谤、被诬蔑者，对自身的历史，是否作了肯定的回答呢？而作为作家，孙犁之回忆以往所经历的一切，也还有另一番用意。通过回忆，他是想全面地总结自己的生活之路和文学之路，并找出由前者向后者转换的契机。孙犁在文学创作的境界和艺术风格上，是有自己的追求的。他在这方面写下的一系列回忆文章和杂谈式的文论，展示了他求索的过程。这部分文字，对于青年文学创作者来说，特别值得留意。

（三）痛惜一代英才的亡故殒灭。

这类作品，除个别篇章写得较早（六十年代），多数系粉碎“四人帮”后的创作。这是有原因的。

“四人帮”作恶多端，其最大的罪孽，莫过于对人的迫害与摧残。作者青年时代结识的不少文艺界的英才彦俊，就因了那场劫难含冤去世。为文悼念他们，并非仅仅出于友情，秉于礼仪，更重要

的，是对作恶者表示一种强烈的义愤与控诉。但这是一组伤感而欲哭无泪的文章。作者在痛定思痛中，以极平静的笔触，追忆着与友人的交往；行文时又与先前晤对一样，肺腑洞开，至情至理。其文章的动人处，也在这里。

通常悼念性文字，由于对亡故者，只言其大，不言其小，多概括性叙述而少细节描绘，或一味地歌功颂德，有意不及亡故者的缺憾，往往给人以空疏干巴之感，不能重现亡故者有血有肉的形象。孙犁的文章，则从平凡处和细小处着笔。如《清明随笔——忆邵子南同志》中写到，一次，邵同诗人田间，一起来到孙犁的工作单位。孙犁带着两手油墨，和他俩握了手。田间照例只是笑笑，邵却高声地说：“久仰——真正的久仰！”文章结尾时又写道：

……记得那年，我们到了延安，延安丰衣足食，经常可以吃到肉，按照那里的习惯，一些头蹄杂碎，是抛弃不吃的。有一天，邵子南同志在山沟里捡回一个庞大的牛头，在我们的窑洞门口，架起大块劈柴，安上一口大锅，把牛头原封不动地煮在里面，他说要煮上三天，就可以吃了。

通过这类细节，活灵活现地写出了邵子南日常兴高采烈、高谈阔论、热情洋溢、锋芒毕露的神态。再如《悼画家马达》中，有这样一处描写：

一九六六年冬季，有一群人，闯进了他的住宅，翻箱倒柜。马达俯在他出生不久的儿子身上，安静地对进来的人说：
“你们，什么东西也可以拿去，不要吓着我的小孩！”
他在六十多岁时，才有了这个孩子。

解放后，马达远隔红尘，离群索居，孜孜以求的是艺术。但此时此刻，他视之为最高境界的，不再是艺术——艺术也不再高贵，而是

他的孩子。这样去描写特殊环境中的马达，才是真实可信的：马达同样是一个有血有肉、富于人之常情的普通的人；他想远隔红尘，离群索居，红尘却没有远隔了他，一些“群众”也终于不能放过他。

（四）体悟现实生活中的人生哲理。

这类文章，或以写实为主，以事达理，随着对生活现象的完成描绘，推衍、归纳、生发出某种人生哲理；或从某种哲理起笔，夹叙夹议，以现实生活形象地说明、印证、发挥有关论点。前者类近小品，如《菜花》、《成活的树苗》、《鸡叫》、《火炉》等；后者则为通常称谓的杂文，如总题《芸斋琐谈》中的多数篇什。

以借物言志之作《菜花》为例。作者从日常生活中的雅兴写起，说他每年春天，将怀胎的大白菜菜根放在水盆里，安置在书桌上，作为一种开春的景观。这种菜花：

……亭亭玉立，明丽自然，淡雅清静。它没有香味，因此也就没有什么异味。色彩单调，因此也就没有斑驳。平常得很，就是这种黄色。但普天之下，除去菜花，再也见不到这种黄色了。

作者说，今年春天，因为忙于搬家，没空闲培植这样一株白菜花。也没像童年时那样，将鲜红的大旱萝卜，雕刻成花篮，贮水倒挂起来，只是胡乱地把它埋在一个花盆里了。虽说一开春，它竟一枝独秀，拔出很高的茎子，开了很多的花，还招来不少蜜蜂儿；但正当它花盛之时，被邻家小孩子揪得七零八落了。“花的神韵，人的欣赏之情，差不多完全消失了。”这是一种缺憾。在作者的感觉上，总若有所失似的。因此，当他有意无意间发现，厨房桌案下面，一株白菜花，正从根部挺秀玉立时，其兴致可想而知，立即把它移栽到小盂里。这一“天赐之物”的出现，补偿了作者先前的缺憾，也触发了他一系列人生联想和写作的契机。并将其素有的雅兴，提升到了富于人生哲理的境界。——

人的一生，无疑是个大题目。有不少人，竭尽全力，想把它撰写成一篇宏伟的文章。我只能把它写成一篇小文章，一篇像案头菜花一样的散文。菜花也是生命，凡是生命，都可以成为文章的题目。

《菜花》一作，不只表露了孙犁及至老年，依然向往春天般充满活力的生命愿望，更表达了他包含于这一愿望之中的，生命的价值观念。也体现了他在文学艺术风格上的追求。“写成菜花一样的散文”，“明丽自然”，“淡雅清静”，这是孙犁为人作文的一贯追求及其达到的境界。

《芸斋琐谈》中的杂文，一样是对现实生活的体证与升华，但其表达人生感悟的方式，与《菜花》等一类小品不同。以《我的位置和价值》为例。一开篇，作者就将本文论述的范畴摆了出来。他说：“我活了这么多年，过去竟没有发现自己，也不知道自己的价值如何，位置在哪里”，由于现实生活的感发，现在要用回忆的方法，“重新发现一次”自己。在反讽式的起笔与点题中，作者循沿自己的人生历程，历数了在几个历史环节上，自己所处的实际“位置”、获得的实际“价值”。幽默俏皮的议论，与形象的生活描绘交融一体。通过层层描写与剖析，最后作出了富有说服力与现实意义的结论：“价值与位置，是辩证的统一，其基础为经济与政治。通俗言之，即金钱与时运。一般人，不能自我发现，皆由社会或旁人发现。”关于人的价值与位置，孙犁这一富有人生根据的发现方式与立论方式，与时下那些空洞的、喋喋不休的，以至声嘶力竭的议论相比较，要切实得多，高明得多，也深刻得多。而文章结尾的两段话与开篇相呼应，无疑又是对时髦理论的有力针砭：那种自我膨胀的方法，永远发现不了自己的真正的价值和位置。如果说，在孙犁的杂文中，《我的位置和价值》等一类作品（《谈稿费》、《谈“补遗”》、《谈通俗文学》、《官浮于文》、《诗外功夫》，等等），引起写

作动机的，是一系列同类社会现象（文学现象即为社会现象之一）的触发，写下这类文章，为的是表达自己对该类现象的见解与针砭；那么，像《谈妒》、《谈名》、《谈谏》、《谈慎》、《谈忘》、《谈迂》、《谈师》、《谈友》等篇章，更多的，则是作者自身有深切的人生感受，郁结在心，不抒不快的表现了。作出此类抒写，是想将自己的切肤之痛昭告于读者，使他们领悟一点人生的教训。孙犁杂文，批评时弊的率直、泼辣，行文论说的幽默、俏皮，可以说是得了鲁迅风的真传。

（五）议论文坛现状，申述美学理想。

中国当代文学，从七十年代末，八十年代初以来，取得了引人瞩目的成绩，但也毋庸讳言，在创作思想与实践中，出现了一些新的不良现象。主要表现为，对“国民性”的片面认识，对民族优秀传统文化传统有所忽视和对外来文化不能严加择取；再有，由于受西方不健康的思潮、拜金主义的影响，一些作家的素质及其创作境界的下降，一些出版单位不重视社会职责。孙犁的热情肯定、称赞新时期创作成果（如他对铁凝、贾平凹等创作的最早的推崇）的同时，以数十年生活、创作实践获得的经验和洞察力，对艺术境界的一贯追求，力排流俗，张扬高洁，写了大量批评文坛弊端，申述其美学理想的议论性文章。孙犁议论、抨击的那些倾向，在当时，或仅仅风起于青萍之末，刚露苗头，不易察觉，有的还正在被当作新的观念、新的崛起欢呼着、推崇着；或已形成一股潮流，众多作家与评论家，正趋之若鹜，耽溺其间。一个作家，处此环境，个人能够保持清醒的头脑，不为泥沙俱下鱼龙混杂的世态和文态所左右，一以贯之地坚持文学创作应有的崇高职责，已属不易。孙犁的可贵处在于，他以冷静的态度，严峻的笔触，直言不讳地批评着剖析着，文学界的种种不良现象。在当时，他的批评，可以说是不合时俗的独唱。为此，他曾遭到某些时髦文士的非议与愤愤。但他始终无悔，不改初衷。从《文林谈屑》、《风烛庵文学杂记》到《庚午文学杂记》等，这类随时记下的札记、杂感中，读者们可以看到，孙犁面对文

坛现状，在思考着它的发展前景。也可以看到，以追求、维护、宣扬真美善为唯一宗旨的，孙犁的那颗艺术家的良心。这类文学笔记，对某些不良现象的批评，具体形象，笔锋犀利，直逼要害，并富预见性，表现了作者对文学艺术规律和多数读者心理的深切理解。

《谈美》、《谈作家立命修身之道》、《谈作家素质》、《和青年作家李贯通的通信》等文章，系作者八十年代以来，申述其美学理想的部分篇什，是与青年创作、研究人员倾心交谈，虽说是正面性的文字，又都富于针对性与现实性；论点的准确明晰和新颖独到，于当时泛滥文坛的，那类不知所云、故作高深的玄学空论，适成鲜明比照。在其循循善诱、反复告诫中，将自己的人生经验和创作经验，无保留地传授给青年一代。这又表现了孙犁的另一种高洁品性，表现了他对整个文学事业的热忱。

（六）农村凡人小事的素描。

这是一组系列性散文：《乡里旧闻》。这组作品，除了个别篇章，多数写的是人的心态和生态。一篇之中，集中写一个人物并连及其家庭成员。这些人物形象之久留于作者脑海，或以其生理，或以其品质，或以其性格，或以其生存方式，或以其经历与结局，或因了与自身的特殊关系，总之，都有其各自的特征。作者的描写，以其童年的直接见闻为主，又整合了后来得知的素材。这就为每个人物，完整地勾勒下一部生命小史，从众多人物生命史中折射出来的，则是数十年间农村社会、人际关系、人伦道德、风情习俗的变迁。

这是一组纪实性作品。作者的描写，可以说是直录式的。唯其如此，它就具备了一般经过概括、集中、想象、虚构的作品，不易有的品质。它能使未曾接触过中国农村生活的读者，真切地看到近一个世纪，中国普通农民的命运。作者的家乡，地处偏僻，一百多年来，毕竟也还有过时代风云的影响；但就是生活在这里的多数农民，其生存方式，常常连生物式地延续生命的状态，都难以保证。多数人无声无息地来到世上，又无声无息地离去。即有畸人畸行，或意外的人生结局，在小小的村庄中，耸动过一时的听闻，也很快

被周围的人们所忘却，周围的环境，也很快地复归于平静。人们依然按照常规，年复一年地苟且下去。不是说，在芸芸众生中，没有出现过抗争的人和事，而是说，惯性的生存方式，周围的环境，以及弥漫于其间的愚昧落后的意识形态，无形中泯灭了那些不安于命运的人物的意志，或扭曲了他们的人生之路。凤池叔（《凤池叔》）的叔父瞎老亭，曾经与英法联军战斗过。他本人，也是个能干好胜者，“从来不向别人乞求一口饭，并绝不露出挨饿的样子，也从不偷盗，穿着也从不减退”；按作者的感觉，“如果他的运气好，在军队上混事，一定可以带一旅人或一师人。如果是演员，扮相一定不亚于武生泰斗杨小楼那样威武。”可就是这样一个人，也终于在事先卖掉了三间北房，才由乡亲们为他出了“一个体面的”殓，了此一生。还有那个“论人才、口才、心计，在历史上，如果遇到机会，她可以成为赵飞燕，也可以成为武则天”的玉华婶（《玉华婶》），在被人连蒙带骗中嫁给一个羊倌之后，虽有跳井一类反抗行为，也只能“织织纺纺，下地劳动”，生儿育女罢了。至于那个容颜“特别引人注目”的小杏儿（《木匠的女儿》），她“那幼小的心灵，先是向命运之神应战”，但终于屈服了它。在绝望之余，她从一面小破镜中发现了自己的容色，就将自己的青春，当成了改变命运的砝码。从此，“灵魂一步步往下堕落！”其间，她也曾与抗日县长相好过，但唯以物质利益为准则的思维方式，终于使她发展到与汉奸局长姘靠的地步。这个“小小村庄的一代风流人物”，在烽烟炮火的激荡中，“几乎还没来得及觉醒，她的花容月貌，就悄然消失”，不再有人想到了。诚然，人生的命运，要靠个人掌握，但个人的作为，往往受到生存环境的左右。凤池叔、玉华婶、小杏儿等人物，都未能摆脱了环境的羁绊，也没能找到摆脱的途径。这类人物的命运尚且如此，其他那些名副其实的芸芸众生，在生存环境未行改变，他们也未自觉地起来参与变革之前，自然不会有更好的命运。这类描写，读来令人喟叹。

作者有两句诗：“梦中每迷还乡路，愈知晚途念桑梓”，表明了

写作这组“乡里旧闻”的心迹。他还这样说过：“我很爱我的故乡，虽然它经历了长期的苦难和贫困，交通不便和文化落后。经历了频繁的战乱和天灾，无数农民流离失所。但我一直热爱它，留恋它，怀念它。直到现在，我已经很老了，还常常不断地做梦，在它那里流连忘返。”（《文学与乡土》）虽说是热爱与怀念，牵引其在梦中流连忘返的，是当年的人和事，但在描写中，作者是很冷静与客观的。这是由于，所忆所写，尽管人事照旧，情景不变，作者亦依然那般童心童趣，其内涵，却已并非当年所理解的情景了。以数十年丰富的人生历练、人生体验，再度显现童年的所见所闻时，与热爱、怀念相交织的，是一种深沉的人生感叹，对人物命运的思索。在描写诸色人等时，将其人生的种种遭际之因，或隐或显地归结于社会环境和人情世态的影响；即对光棍一类人的生存方式，也往往从“门风”上加以解释与宽容。这就独特地写出了人们对故乡特有的热爱与留恋——一种“爱屋及乌”式的奇特的爱。至于对小杏儿一类人的命运，作者的描写，与其说是在指摘她的堕落，不如说，更多的是在悲叹社会历史环境，导致了一个年幼灵魂的毁灭。社会生态，不会是单向式的，在同一时代，人们的思想也不会上升到同一个层次，更不可能，也不能要求，人人都出现在时代的前沿。如果说，孙犁在此前的写作中，当他写到乡土生活时，侧重于表现其闪光的一面，那么，《乡里旧闻》中描绘的，则是导致其未能或未及闪光的众生百态了。流贯于这种描写中的，是另一种对乡土的爱。——类似鲁迅写其家乡人物时表现的“哀其不幸，怒其不争”，那样一种深沉的爱。

《乡里旧闻》的引人入胜，还在于它逼真地描绘了中国北方的乡俗乡情，充满了扑面而来的泥土气息。例如下面一段描写：

那时用的都是独木轮高脊手推车，车两旁捆上菜，青枝绿叶，远远望去，就像一个活的菜畦。

一车水菜分量很重，天暖季节他总是脱掉上衣，露着油黑

的身子，把绊带套在肩上。遇见沙土道路或是上坡，他两条腿叉开，弓着身子，用全力往前推，立时就是一身汗水。但如果前面是硬整的平路，他推得就很轻松愉快了，空行的人没法赶上他去。也不知道他怎么弄的，那车子发出连续的有节奏的悠扬悦耳的声音，——吱扭——吱扭——吱扭扭。他的臀部也左右有节奏地摆动着。这种手推车的歌，在我童年的记忆中，留下了深刻的印象。这是田野里的音乐，是道路上的歌，是充满希望的歌。有时这种声音，从几里地以外就能听到。他的老伴，坐在家，这种声音从离村很远的路上传来。有人说，菜虎一过河，离家还有八里路，他的老伴就能听见他推车的声音，下炕给他做饭，等他到家，饭也就熟了。在黄昏炊烟四起的时候，人们一听到这声音，就说：“菜虎回来了。”

读过《菜虎》一作，主人公手推独轮车奏出的“田野里的音乐”、“道路上的歌”，长久地回响在我们的耳边。它如《吊挂及其它》中写新年的吊挂，写谢雨赛会的场面，写节奏、花点多变的锣鼓；《瞎周》中写孝子打幡摔瓦的情景，等等，具有民俗学的意义。

当代散文创作，无论在题材、内容，还是表达形式上，都存在着较大的局限性。这固然是由创作者生活实践的时空与深度决定的，但也与创作界和评论界流行的文体观念有关。多年来，好像只认那种与通常小说有些类似的，叙事抒情式的文体才是散文。这就把这一文体的品种、形式、功能及其表达方式，弄得越来越狭窄了。照理说，任何文体的品种、格式、功能及其表达方式，都应该是开放的、变化的、发展的，散文一体尤应如此。在中国历史上，除了韵文，几乎一切文字形式，都被归入散文一类，连后出的小说，也曾包括在里面。那种将散文定于一格一式的观念与做法，非唯从形式上限制了它，更从题材内容上拘囿了它的拓展。

孙犁写作散文，在题材内容与表达方式上，从无划地为牢、自

树樊篱的现象。只要确有深切的感受，现实情景的感发，往事旧闻的忆念，人生机微的思索，天地自然的体悟，文学艺术的品赏……他所经历的社会人生的一切，都可以成为描绘抒写的对象。采取何种载体，形制的大小，全以充分地表达其所见所闻所感为依归。在孙犁的散文中，既有狭义范围上的那种文体，即所谓叙事抒情散文，更有广义的或时下有人称之为“大散文”的种种格式，如速写、素描、小品、杂记、随感、语录、杂文、后记、题跋、评论、通信、书简、日记（《书衣文录》中的不少条目实为日记的变体）、读书记，等等。他的有些散文，在格局上，又与短篇小说类似。如《报纸的故事》，就被有些报刊当作小说选载并加以评论。

孙犁是一位富于创造性的文体家。文体上的自我解放和高度自觉性（从另一角度，也可用新名词称之为“模糊性”），为他带来了抒写的自由。一切想告诉人们的生活实感、心灵激荡、感情波澜、思维成果，他都可以找到与内容相适应的表达方式。而且善于变化，不拘一格。例如同是人生哲理吧，如果是从众多相类的社会人生现象中概括、升华而来，他就采用夹叙夹议的杂文方式；如果是由某一生活现象或具体物象引发的思索，他就运用情景、理趣相得相胜的小品方式。在孙犁，固然文章的内容决定形式，他更自觉地在利用形式，激活着自己的思路，以开阔其表现的领域。随感、杂记等一类形式，一文之中，不一定非有一以贯之的内容，行文亦可随意。如果是一位在写作上形式单调，又不善于发挥形式主动性的作家，就会将随时产生的点滴感触不加留意，轻易抛弃。孙犁则不然，他好像有意识地在利用这种形式的特点，每有感触，随手记下，过了一段时间，将其整理归纳，条列成文。于是，同是对文艺现状的议论批评，既有《谈作家的立命修身之道》、《谈作家素质》等比较规格系统的文章，也有《文林谈屑》、《风烛庵文学杂记》等一类集纳式的作品。

孙犁的作品启示我们，无论在内容还是形式方面，要想构造起多姿多彩的散文景观，创作者还需放下架子，转变散文的规格意识。

在《澹定集》中有这样三篇文章：《〈文艺增刊〉致读者、作者》、《〈文艺增刊〉辟栏说明》、《〈文艺增刊〉更名、缩短刊期启事》，每篇只有二三百字。这类内容与形式的文字，在当今某些散文家，或许会不屑一顾。也可能不会承认，这也是散文家族的一个品种哩。

就整体而言，孙犁散文写作方法的特点，主要表现在两个方面：一是避虚就实，虚实结合，情理兼备；二是所见者大，取材者微，微中见大。这是作者继承中国传统散文写作方法的结果与发展。这一点，我们将在下编中谈及其艺术师承时，再作详细论述，此处暂不展开了。

第五章

诗歌：从《白洋淀之曲》到《孙犁新诗选》

从艺术气质上说，孙犁是一位诗情浓郁的作家。这不单单有如人们一再称颂的，作为一位小说家与散文家，他的作品，充满着诗情画意；还因为，孙犁也是一位名副其实的诗人。他从事文学创作以来，各个时期，写过数十首形式多样的诗歌作品，出版过《白洋淀之曲》、《孙犁诗选》、《孙犁新诗选》等专集。

孙犁的诗歌创作，主要集中在两个阶段：三十年代末至五十年代初为第一个阶段，八十年代后为第二个阶段。

孙犁第一阶段的诗歌创作，从社会历史进程上说，经历了抗日战争和解放战争两个时期。是作者对这两个历史时期所作的诗的反映。是诗，其中必有诗人自己的情感。孙犁在这一阶段的创作中，或发赞叹，或抒愤懑，或写抗争，表现了他由生活所激发的多种情感形态。这些情感形态，是与同时期人民大众的情绪意向同步一致的。或者说，是他以诗的形式，反映着人民大众的感情形态和情绪意向。但就总体而言，孙犁这一阶段的诗歌创作，抒写的重点在客体，不在主体。就是说，他主要通过抒写包溶于客体中的情绪意向，同时表达着与之相应的自己的情感形态。质言之，孙犁在第一阶段的诗歌创作中，尽管也有自己的感情形态在里面，但其中包含的，更多的是对客体情感形态与情绪意向的反映，较少直接来自诗人个人的生活体验与感受的因素。这是由当时的时代生活与诗人个人的生活经历所决定的。

当时的时代生活，需要孙犁那样的诗，以振奋与激励人民大众

的斗争情绪，坚定他们战胜敌人的信念。这一阶段的作品，可以《儿童团长》、《梨花湾的故事》、《白洋淀之曲》、《山海关红绫歌》、《小站国旗歌》等小叙事诗，和另一首寓言诗《大小麦粒》为代表。

从同是叙事性体制上说，叙事诗与小说一样，需要故事情节，需要塑造人物形象，但它更需要表现人物的思想情感。孙犁诗歌中的叙事性篇章，从特定的情景中描写着人物的活动，更突出地描写着他们强烈而鲜明的感情色彩。《儿童团长》在写了小金子出场时的神态，写了她安排工作周密之后，将其主要行为过程，集中在一个山风呼啸、雷雨交加、怪影迭出的夜晚，与其工作任务——查岗哨有关的，又是个腿脚不便的人物。情景的独特为表现小金子的心理活动、思想情绪提供了契机。风雨、电闪、雷鸣中，似有千百妖精出没舞动，小金子“心里有些跳”，他——

闭上一会眼，
身上紧接着来了几阵寒战。
但是一个想念，
像一条火绳，
闪耀在他眼前，
“我是在抗日呵！”

想到这一层，小金子犹如“握住了降妖精的法器”。“怕什么鬼呢？/你怕日本鬼么？/他自己和自己，/小声开着玩笑，/前进了。”“想念”转换，情绪也随之转换。转换处，诗作又用排比强化的手法，进一步凸现了小金子彼时彼地的情绪形态。——

他加速地前进，
忘记了雷，
忘记了闪，
忘记了打寒战，

忘记了跌跤，
忘记了脚被石子刺破了。

往下的情节，写小金子以玩笑方式检查岗哨，小拐五叙述他对我方夺回陈庄的情绪反应；最后，以小金子在异常兴奋状态中，关怀小拐五的情景（“他说：/‘小拐五你冷不冷？’”）结束。整首诗篇，有环境，有情节，有完整的故事结构，也有鲜明的人物形象——抗日小英雄的形象。但在种种描写中，作者所要强化凸现的，是人物“我是在抗日呵”的“想念”与亢奋的情绪，以及人物的思想与情绪在特定情景中的转换过程。

《白洋淀之曲》，是孙犁这一阶段诗歌作品中，规模最大、情绪最充沛淋漓的叙事诗。在曲分三部的章节中，层次分明，又步步递进地描摹了人物——菱姑抗日情绪的发展状态。三个章节，依次相应地表现着这种情绪，由孕育，到饱和，到喷发的过程。第一部系铺垫性笔墨。其作用，从表现人物情绪层次上说，属于孕育阶段。意在写出菱姑听到丈夫水生“受伤”（实际上已经死去）后的急切心情：“拿起铁尖的木棍，/菱姑两脚/像飞一样，/跳上了冰床”；“只用木棍在冰上一点，/冰床就开始奔跑，/像箭离开了弦。”与冰床急速滑动的情景相交织，诗作第一部中写了菱姑的回忆及其面对的现实景象。——

菱姑低着头，
望着脚下的冰，
半月前她曾在这里行走，
她认识每条冰的裂缝。

那天是水生撑着冰床，
而她坐在床的中央，
身上没有战栗，

面对着阳光。

那一次，
水生送她一顶黑绒帽；
她记起水生亲手给她戴好，
她是笑了一个怎样动情的笑！

在菱姑的回忆中，有与水生从认识到结婚的经过，更有“……和他在水上生活，/在夜晚，梦里听着淀水拍着船板，/看着白条从水里往上翻”的难忘情景；还有“水生有时温柔，/但有时更粗暴”的情由。回忆，加剧了菱姑情绪的急迫度：

想起这些，
只使她更加焦急，
她恨不能像水鸟一样，
一刻就飞到水生那里。

诗中有关打冰捉鱼的场景和打渔人悲歌的描写，从双重效果上，渲染与暗示了菱姑情感的走向：她那急盼见到水生的思念之情，将被无情的事实——水生为保卫家乡而战死——转换成大悲和大痛；而她那大悲和大痛，又必将转换成鼓舞其战斗拼搏的满腔沸腾的热情。现实情景提醒着她，不单她菱姑个人，白洋淀的众多百姓，都在遭逢苦难，叹吟悲歌。

诗作第二部，从出殡场面中，写菱姑的大悲和大痛。人物的情绪层次，已到饱和状态。遇到这种情景，如是凡手庸笔，或许会直接地和反复地，抒写主人公的悲痛嚎哭了。孙犁则不然，他写得极有节制，也写得异常巧妙。诗中反复抒写的，是战友们以“冰块炸裂”般的声音，向死者的哭诉。声声哭诉中，有对死者的称颂，对死者的怀念，更有对死者的誓言和慰安。感情浓重，气氛悲壮。关

于此时此刻菱姑的情绪状态，仅有八行诗句：“跟在后面，/菱姑紧紧抓住木棺，/把头在棺盖上碰撞，/用湿透的白巾盖住脸。//她简直是被棺拖走，/两条腿再没有了力气/眼泪从她眼里流干，/她叫着水生哭泣！”只说她在哭泣，只写她哭泣的行状，关于哭泣的内容，不置一词。作者在主人公感情发展到此等时刻，这样地惜墨如金，是有原因的：一则，大悲和大痛，未必就有心声的倾诉；二则，菱姑此时需要倾诉的内容，在前此铺垫性描写中，已有提及，战友们的哭诉又作了补充与提升；三则，更为重要的，《白洋淀之曲》所要抒写的感情重心，并非菱姑的悲痛，而是她那由丈夫之死激发升腾的战斗情绪，即在菱姑情绪发展三部曲的第三部。

在第三部中，“菱姑被抬回了家中，/她伏在炕上，/在黑夜，/好像做了个梦。//天明，/跑到八个人那里，/她说：从今天要练习射击！”她“从一个弟兄手里，/拿过水生的驳壳枪。”从此，以其满腔的悲愤，投入了为水生，也为众多死难者报仇雪恨，为保卫家乡白洋淀，也为保卫祖国美好河山的战斗。——

过去她拿起水生的枪，
曾经手颤；
现在握住枪，
就像按住了水生跳动的心房！

.....

伴着水生，
菱姑走上战场；
在战场，
就像两人生活在船上。

握住水生，

菱姑忘记什么是死和生；
枪一响，
就是水生活的生命！

热恋活的水生，
菱姑贪馋着战斗；
枪声一响，
她的眼睛就又恢复了光亮。

一声枪，
水生给她命令：
“菱姑，
要像我一样英勇！”

连发枪，
水生向她密语：
“菱姑，
眼泪是谁给你的？”

夜晚，
菱姑抱着枪睡觉；
白天，
把枪插在丰满的腰。

子弹，
一颗颗向敌人射击；
敌人，
在冰冻的地上倒下去！

诗人以相应充沛炽热的情感，比照、排比的艺术手段，抒写了菱姑此时此刻的情绪状态。经过反复渲染，层层推进，结尾一节“热恋活的水生”，与先前的节奏相呼应，情绪的回环周转、步步上扬，造成了回肠荡气、炽烈壮阔的气势，淋漓尽致地表达了菱姑亢奋激越、义无反顾的斗争热情。

孙犁的不少诗篇，采用了叙事诗的体制，但故事情节，只是宣泄人物情感的载体，推动与控制其进程的，自始至终是人物的感情因素及其节奏。而故事、情节，依凭特定的情景，步步推进、渐形展开着人物的感情和诗人的感情。不但《儿童团长》和《白洋淀之曲》，还有抒写人民群众急盼解放或欢庆解放的《山海关红绫歌》和《小站国旗歌》等篇章，都是这样创作成功的。即以寓言形式写出的《大小麦粒》，拟人化的大小麦粒，在叙述其遭际经历时，突出呈现的，也是它们对主人的倾心与感激，对赖以生存的土地的依恋与怀念，对抢劫、迫害它们的“判官”——日本鬼子的恐惧与憎恨，等等情感。而作者凭借拟人化手法折射的，则是相应的，对养育了自己的祖国、土地和人民的一片忠诚，对破坏自己生存条件的入侵者的强烈愤慨。

自创作《小站国旗歌》，三十来年间，孙犁没有发表诗作。从七十年代末写作《寄抗日时期一战友》、《悼念小川》，及至1986年的《天使》，又陆续发表了近二十首。这是孙犁诗歌创作的第二阶段。

这期间的最早两首诗（《寄抗日时期一战友》、《悼念小川》）及另一首《吊彭加木》，抒写了对战友的怀念，对早逝的一代英才的悲悼。从讴歌的形象、怀念的内容看，《寄抗日时期一战友》中写到的那位战友，当是与作者在晋察冀边区共同生活战斗过的著名诗人田间。诗中说：

每想到你，
不是现在，

不是北京。
每想到你，
是在晋察冀，
是青春
和战斗交织并长；
是大山深谷，
风沙呼啸，
河水铿锵；
是你奋步前进的
独特姿态。

还说：

在大柳树上，
在大岩石上，
都留下你战斗的诗句，
短小而锋利，
匕首投向敌人！

写作这首诗的时候，粉碎“四人帮”才三个月。孙犁有此讴歌，有此怀念，是对刚刚过去的十年浩劫的抗议与反拨，是对自己经历过并作过贡献，在“文革”中却被颠倒了的历史的再颠倒；是对曾在历史上发挥过重大作用，在“文革”中又被歪曲了的革命文艺，所作的适时的和理直气壮的肯定与赞许。《悼念小川》，除了与《寄抗日时期一战友》相同的题旨，在对比性的抒写中，还包含着对“文革”文艺的嘲讽与讥刺。诗中说，一切“口出狂言，欺世盗名”，“言不由衷”的所谓诗歌作品，到头来，只能像“乡下人叫做贼星”的流星，“转瞬即逝”，顿成虚空，“人们从不知道它的来路，/也不关心它的去踪”。在对假大空文艺进行嘲讽与讥刺的同时，表达了

对真正发自肺腑的，像郭小川那样的心声之作的欣喜与赞赏。

孙犁八十年代后写作的诗歌中，最具震撼力和感染力的，是抒写其“人生体验”、“生命体验”和“艺术体验”的篇章。有如上述，作者在此前的诗歌作品中，作为创作主体的诗人，他的感情形态和情绪意向，主要包蕴于客体之中，是与客体一起流露出来的。八十年代后创作的诗篇，抒写的重点，更多地和直接地移到了抒写者本身，即诗人自己。这是可以从抒写时常常采用第一人称的表达方式见出的。便是那些并不直接以第一人称方式出之的篇章，也可明显地感觉到，无处不在的作为抒写者的主语。这一重大转换是有来由的。作者在十年浩劫中，遭受了诸多苦难。这对个人来说，确是不幸的和不公正的，但遭遇本身，也加深了他的“人生体验”、“生命体验”和“艺术体验”。当其意会到，这些体验所得，不只对个人是一种精神收获，对他人也有启示意义时，就将它们提炼，生发成一首首意蕴深刻的诗歌。——这是从炼狱中开出的诗歌之花。这些诗歌，既是诗人个人感受的升华，又以个人直接感受的形态出之，作为抒写者的主体，自然成了抒写的重点。这些诗歌，与先前之作迥然有异，它们是从主体自身的直接抒写中，在折射着客体了。

先从《灵魂的拯救》一作谈起。这是作者这一阶段创作中，最具震撼力与感染力的作品。其中铭刻着他在十年浩劫中，切身感受到的最痛苦、最深切的人生体验。说是最痛苦、最深切，不只由于这种体验和一般的人生认知有关，更因了它曾经触动过，作者几十年来一贯奉行的创作上的美学理想。

像不少人所说的那样，孙犁在其作品中，“曾经对祖国的妇女作过呕心沥血的歌唱”；他本人也是认同这一说法的。《灵魂的拯救》一诗，开始就这样明确地写道：

是的，对于她们
我曾经低声下气
卑躬屈膝

小心奉承
求得她们对我接近
以便把她们可爱的形象
特别是她们的崇高的心灵
写进我的诗的篇章

其间，也曾经被人嘲笑过、误解过，但作者“对妇女们的崇敬之心并未稍衰”。他依然“注视着她们，追逐着她们”。为何要作那样的“注视”与“追逐”，并倾其全力加以讴歌呢？只因他在以往的生活，尤其在革命战争时期的生活中，从广大妇女特别是青年妇女身上，看到了令人崇敬的高贵品质，令人欣羡的优美形象。然而，十年浩劫，他个人不但“跌入了地狱”，遭受了苦难，心灵上受到的打击尤为深重。是自身的遭际，几乎动摇了他数十年来的人生认知，创作理想和美学追求。他在诗中写道：

佛教的地狱
但丁的地狱
都没有我跌进的地狱可怕
我遇到的鬼怪
都是人间的流氓、混混儿、小瘪三

这且不说。还有更令他感到怵目惊心、锥心刺骨的景象：

那里面居然也有妇女
她们辱骂我，抄我的家
投掷砖瓦
在我身上唾吐沫
她们的脸型神态都变了
其中包括打扮得很俏丽的少女

我痛哭失声
我不只为党和国家悲痛
为自身悲痛
也为妇女悲痛

身受的侮辱，眼见的情景，已使诗人“痛哭失声”、悲苦难已；但他还在以自己以往的人生体验评估着目前的一切，觉得前后反差实在太大。不可能全是这样，继续这样吧？！他还留存着一丝美好的幻想。诗中有这样一个小小的回旋：

我以前的浪漫蒂克
还没有完全消失
面对着唾吐沫的少女
我忽然想起了
“烂嚼红绒”的故事

但在万人疯狂、众皆昏昏的岁月，这只能是一种浪漫蒂克的设想，不会是事实。事实是严酷无情的，令人不堪回首的。诗人竟看到了这样的情景：

前面是一队妇女
她们胸前都挂着一面像镜
她们都扭着忠字舞
唱着忠字歌
作为排头的
是我认识的一位大家闺秀
平日是非常斯文害羞的
现在却作弄着这般丑态

.....

天啊
这就是中国的妇女吗
这就是我讴歌过的妇女吗
拯救我吧
拯救我的灵魂吧

但是，在这般当儿
叫天叫地都不灵
人的命运
只能听命于一纸社论
听命于一个人的一句话

诗人仅有的一点幻想，终于被严酷的事实所粉碎。他的感情，在一时的小小回旋之后，出现了大的震荡；又由大的震荡，归于沉默与绝望。诗中说：

我沉默了
我绝望了
我什么也不再想了
我什么也不再写了
甚至，什么也不想再看了
不看月圆月缺
不看花开花谢
不看雪降雪消
不看浮云流水
我把门紧紧关了起来

古人说，哀莫大于心死。如果可以借用的话，诗人这时的心态，正有此等情景了。当然，能够意识到这种心态的出现，说明自身并非真个如此。这样描写，只是为了以自己的体验，写出彼时彼地众多人的莫大悲哀。诗作题为《灵魂的拯救》，内文中也出现了“拯救我的灵魂吧”这类句子，含有反讽意味。真正需要拯救的，是诗人目睹过的，那些表演着各种丑态的灵魂。作者所以采用这种反讽式抒发，一则，为了写出自己被逼入“地狱”后曾经有过的，什么都“不再想”、“不再写”、“不再看”，那样一类“沉默”与“绝望”的心态；将此种心态说成为自己灵魂的“沉落”，正是为了衬写出将其推入“地狱”的，那些真正沉落了灵魂。二则，也为了在以后的诗行中，衬写出那位“苗条俊丽”、“容光照人”、“芬芳四溢”的善良少女。是她，从“危难”、“绝望”中，拯救了诗人“沉落”的灵魂。这后一个方面，也是孙犁创作《灵魂的拯救》一诗的用意之所在。

诚然，孙犁创作《灵魂的拯救》一诗，真正的用意，是在以上所说的后一个方面；运用诗歌形式，托出这个用意，也又一次说明，即使历劫遭难，他依然看到，并有意在追踪着人间的美，从而，也依然在歌颂着美。但是，无论从揭示社会丑恶现象的力度上，还是表现社会丑恶现象在诗人（应该说是众多的人）灵魂中引起的振荡幅度上，或从描写诗人（也应该说是众多的人）在“文革”中的心路历程的深刻性上看，在孙犁的所有诗篇中，《灵魂的拯救》一作，确是最具震撼力的。由于诗人依据自身刻骨铭心的人生体验，写出了感情的起伏、心态的变化，以及由此造成并贯串全篇的节奏，这又增强和提高了震撼人心的力量。

孙犁八十年代后创作的其他一些诗篇，有的，富于人生的或艺术的哲理性；有的，充满着一位老诗人，对崇高的人生和艺术境界的追求。

如《燕雀篇》中写到，在农村，燕子历来像“远方来客”，得

到人们的看重与爱惜。在燕子，也就“以为自己无害于人/以为在蓝天之下/大地之上/不管飞到哪里/人们都会对它们友好”。因此，在它们的感觉中，没有了“后顾之忧”。相反，人们对待家雀，态度全然不同，“每个小孩，人手一只/或大或小/不分冬夏，玩死为止”。燕子与家雀，由于以往的境遇有异，导致了它们以后各不相同的生命形态。燕子的幻觉，使它失去了自卫、自存的能力，一遇到以其充当菜肴的铁雀的捕捉者，仅仅为了同情几个受难的同伴，竟成群结队地自投了罗网。麻雀就机灵多了。遇到围剿，“或飞向深山岩洞/或在老窝潜伏”，危机一过，“又飞了出来，飞了回来/仍旧唧唧啾啾/满檐满树/食麦啄谷”。在粉碎“四人帮”后不久，作者如此描写燕子家雀的不同生命历程及其各自的前景，除了一般的人生哲理，乃中也包含着从十年浩劫中感悟到的，深切的人生教训。

《眼睛》一诗，既从眼神的变化中，揭示了人之一生，呈现出不同生命形态的奥秘，也写出了“人生的过程”，尽管“不是世界的过程”，客观世界的意志是不能违悖的，人类却不会停止探索其运行规律的生命进程。与《眼睛》诗意相连的，是《老树》和《海边》。这两首诗，写的是人生四种生命形态（婴儿的清纯、青年的热烈、中年的惶惑、老年的呆滞）中的最后一种，即老年人的生命形态，也是已到老年的作者的自我抒写。便是还有许多美好的愿望吧，比如希望小鸟多停靠一会儿，也甘愿为它“效劳致敬”；比如愿为脚下生出的小花祷告，希冀阳光雨露多多施惠，以延续小花的生命，等等。但毕竟犹如老树，自己也衰老了，种种愿望，“近于枯朽的老干上”长出的新枝，再青翠新鲜，终究经不起风雨的吹打，“严寒酷暑”的冲击。况且，小鸟儿也常常并不久驻老枝，“略停一刻”，“起翅飞走了”；由于无力保护，小花也“没有开满就枯萎了”。——老年人如老树一般，“周围没有花红柳绿/一片荒凉/它寂寞地生活着”。《老树》一作的动人处，不在写出了一般老年人的生命形态，而在它表现了作者老而弥坚，生命不息，奋斗不止的心

态。诗作以老树自况：

它也不再自做多情
它要聚精会神
一如既往
有始有终
完成自己平凡的生命

在《海边》中，作者又表达了他所追求的最后归宿的境界：

我，一生实在平平
遭遇多不幸
晚年稍安宁
却又不免痛定思痛

河流向我催促
大海向我呼叫
天色已晚
我无暇多去思考
跳上我的小皮筏
冲进大海的波涛

在孙犁的生命观念中，充满着深邃辽阔的宇宙意识。以他的观念，所谓生命的归宿，是另一种形式的运动。不是归于黄土，无影无踪，而是跳上小皮筏，“冲进大海的波涛”，将自己的生命与大海的波涛融为一体；是以大海的波涛，不断激活自己的生命，也以自己的生命，为大海波涛增添新的壮丽景观。孙犁心目中的归宿，不是生命的终结，而是生命的继续，是一种更其宏大壮阔、更其汹涌澎湃的运动形式。唯有真正热爱生命，深信宇宙间生命运动永不止

息的人，才能像孙犁一般，以生命的乐观主义，去看待个人的最后归宿。也才能到达人们所追求的不朽境界。读一读《海边》这样的诗，你会对生与死的含义，获得一种全新的认知。

作为作家与诗人，孙犁在体悟人生、体悟生命奥秘的同时，也在体悟着艺术的真谛。更确切地说，他越发深入地体悟了人生、体悟了生命的奥秘，也就越发深入地体悟了艺术的真谛。《猴戏》是一篇童年纪事。其所记是作者六十多年前在农村见到的景象。过了这么长时间，为何要作此纪事？乃中又包含着什么样的艺术真理呢？作者在跋语中点出了诗旨：那时的“种种景象，仍宛然如在目前。特别是猴子的那种惊恐眼神，卖艺人手中皮鞭的抖动，思之令人身冷。”当然，不仅仅是为了记述“令人身冷”的难忘景象，更重要的，作者在经过了漫长的人生与艺术道路之后，回顾了个人和整个社会，在这两方面的实践经验及其教训时，从儿时看到的手艺人耍弄猴戏的景象中，体悟到了这样一个与艺术创造关系至巨的真理：“吴承恩创造了一个美猴王，以后有许多演员，以人去演猴戏，皆能成为艺术。然以猴演人，铁链、皮鞭训练出来的表演，并非艺术，乃生财糊口之道耳。猴子并未进入角色，所思当在山林同伙之间，腾攀掷跳耶？”这一体悟，除了欲当“演员”者（一切有意从事艺术创造的人）值得深思，对那些“训练”（或者说管理、领导）“演员”的人，也至关重要吧。

一般历尽磨难过来的过来人，易将人间视为一片漆黑，无可珍爱，或意兴阑珊，万念俱灰。孙犁经过十年浩劫之后，并没有对人生和艺术理想产生动摇。苦难的经历，严酷的事实，从反面坚定了他对人生的信念，对真善美的向往及其在艺术上的表现。《海鸥》一诗，由海鸥牌号的马蹄表，联想到真正的海鸥，再由海鸥的品性联想到自身的际遇。全诗通过层层联想和比照，既嘲讽了现实人生中，以寒暑定趋避的行为，也抒写了诗人的人生态度。他对“并非候鸟”、“不在寒暑之间趋避”，“能与风雨相狎、相习”的海鸥，表现着倾慕，更对大海中的岩石深深地向往。——

大海当然无所不包，
因为通向它的身上，有无数河流渠道。
流到这里的，有清有浊，有美有恶。
大海的波涛滚动，也是来自它的核心，
它的呼唤，就是潮汐，
配合着日月的消长。
它冲击岩石，然而岩石不动。
凡是动摇的东西，都被海水冲垮了，
岩石挺立在海岸，
海水对它无可奈何。
海水冲上来，又退下去了。
你说是冲击也好，爱抚也好，亲吻也好，告别也好，
海水存在，岩石就存在。
夜晚：我在海边散步，
海水的声势多大，多么吓人，
水不断溅到我的衣服上，
我想到的不是自己，
而是岩石。

在孙犁的意念与理想中，生活有如大海，自己该是大海中的岩石：不论海水如何对待（冲击、爱抚、亲吻、告别）自己，岩石永远以应有的姿态挺立海岸。《海鸥》写于八十年代初，是作者经历了十年浩劫之后的创作，也是第一首以第一人称方式，借物言志之作。当时，社会上和文学界一些人，在欢庆胜利的时候对生活、对历史，常常抱有消极吸取教训的疑虑。孙犁则表现了积极进取的姿态。也以诗的形式，回答了误解他看破红尘的人们。

在《一朵小花》中，以小花在自己心目中的地位与分量作比，形象地表达了他这样一种人生观念：对人类而言，真善美是不可或

缺的。诗中说：

从我出世那一天
它始终没有离开过我
无论我在沙漠里跋涉
在大海上漂流
在高山上攀登

其间，它虽一度消失，也没有引起诗人的怨恨，因为它可能正在祈祷，以拯救自己“沉落的灵魂”。及至晚年，诗人已“老眼昏花”、“感觉迟钝”，但他“看它看得更真切了”。——

它是那样的风流妩媚
容光逼人
那样富于诱惑力
就像是新酿的香醪
新割的蜂蜜
少女的丰唇
诗人的新作

它使我顿然领悟
它并不属于我一个人
它是属于永恒
属于宇宙
属于全人类的
一朵小花

在七十自寿诗《希望》中，孙犁有更直接、更热烈的表述：

我回顾了一下
我的一生
我同时向前面瞻望
我的为人
也有所谓道乎

我总是放一个希望
在我的眼前
它可以是一只风筝
可以是一泓秋水

可以是不管什么山头上的
一片云
什么林苑里的一团雪
黄昏或是黎明
天边悬挂的一弯新月
它们都能给我一种希望

希望是梦幻
也无关紧要

.....

所有的梦都忘记了
唯有希望的梦在我的前面

.....

希望总是在我的前面
希望牵引着我的灵魂向上
当我最终闭上双眼

希望也不会消失

读孙犁这些诗作，从人生观与艺术观上，可以获得这样的启示：生活中不会没有丑恶，回避丑恶的艺术，是虚假的，没有力量的，欺人的；然而，生活中也不会没有花朵与希望，不愿歌颂本身存在的花朵，不想表现人们心存的希望，单单注目于丑恶的一面，这样的艺术，只能是灰色的，卑琐的，没有力量的。

和过去的创作一样，孙犁在晚近的诗作中，当其歌颂真善美，表达人生和艺术理想时，常常描写着动人的、优美的少女形象，描写着这类形象，在他心灵上引起的反应。如《天使》一作写道：“我也曾奔赴疆场/参加革命/经历劫难/九死余生/最后成为我心中天使的/就是姑娘你/你是当前美和善的化身/我生活中的阳光雨露”，“你是瓦砾中的碧玉/荆棘丛中的花朵/恶声中的美声/朝朝暮暮/我在思念着你/注视着你/希望你的青春的光辉/能完善我的余年。”诗中也有为天使遭逢不幸的悲哀，而这种悲哀，正反映了作者对美和善的执著。前面提到的《灵魂的拯救》，虽以较多篇幅写了妇女群中的丑恶形象，但那是反常历史条件下的现象，而且所作描写，也是为了最后托出，那个拯救了诗人灵魂的，优美动人的少女形象。还有《印象》一诗，通篇对那个酣睡大树下、小道间的少女所作的精细描绘。如果将《一朵小花》与《灵魂的拯救》参照阅读，那么前篇中所写的小花，也可以说，它象征着作者心目中的，优美动人的少女形象。

怎样看待孙犁对这类少女形象的描绘与讴歌呢？这是不能从作家描写人物的一般爱好上，也不能从其创作的一般特征上去理解的。至于有人将其归结为弗洛伊德学说的影响，不免有些庸俗了。作者之反复描写她们，倾注其全部热情心力讴歌她们，从其整个社会哲学思想和美学思想体系的构成上说，她们是体现作者心目中人性美、人格美的一种象征。从其文意、诗意和整个文本构成上说，这类形象，则是体现着诗人心目中，人间真善美极致状态的一种符

号。基于此，在孙犁的观念中，有些时候，竟导致了这样的人生认知与创作情景：如果不见了优美动人的少女形象，人间将无真善美可言，文学中也将无真善美可写；或者说，作品中一旦不写优美动人的少女形象，真善美将无所附丽了。这种人生认知和创作情景，是否有些偏颇，暂且不说，但孙犁在认知人生、表现人生时，确实常常秉持着这样的思维逻辑和艺术逻辑。

孙犁善于叙事诗的创作。也看重叙事因素，在诗歌体制中的作用。在他的诗作中，从无空疏无当的抒发；其所感所思，其所抒所发，都来自具体生活情景的触发，也表现于具体生活情景之中。孙犁的诗作，也有与其散文创作相同的地方。即：善于将人生哲理与现实生活，形成为血肉一体的艺术。

不说那些类属叙事诗的作品（如《儿童团长》、《白洋淀之曲》、《山海关红绫歌》、《小站国旗歌》、《柳絮篇》、《窗口》等等），即以抒情述怀言志说理为主的篇章，孙犁的诗歌，或情景交融，或托物比兴，深沉的思考、真诚的情感与具体的形象描绘相结合，构成了独特而深邃的意境。这里以《印象》为例，以见其诗作意境构成之一斑。

诗中写的是，1944年初夏，作者在山西境内行军，路过山顶一个小村庄时，在一棵大树下面留下的，对一位少女的印象。这是当时看到的情景：

她穿着绿色的军装
裤脚挽了起来
袖子也挽了起来
在树的荫凉下
仰面朝天
睡得很香

她很疲乏了

汗水浸湿的军衣
渐渐被风吹干
她的黑发茂密
脸色黑红
她把两只手合拢起来枕在头下
健壮的身体放得很平

时间已是中午
树影慢慢转移
太阳照射着她的胸部
呼吸非常匀称
山村也在炮火中暂时休息
街上没有一个人
连一个小孩子也没有
有几只母鸡
在她身边啄食谷粒

她睡在小道的中间
只有这个地方
稍微舒适平坦
我从她身旁绕过
向她注视
她是我见过的一位演员

在那样一种特定的情景中，炮火暂息，村中寂静，四周无人，一个少女，独自酣睡在大树下面，小道中间。此情此景，已是令人难忘。作者又加上一笔：几只老母鸡，在少女身边啄食谷粒，似在卫护着她。这一奇特传神的细节渲染加浓了彼时彼地的少女的形象，更深刻于读者脑海了。但当时留给作者的印象，所以难以忘怀，

并非仅仅是那个少女，在特定情景中呈现的独特姿态，还因为，作者以往见过这位少女，也知道她的一些事迹。她是“早已扬名敌后”的歌手，作者在家乡就见过她的演出。她写的一首抒情歌曲，在她来到之前，早在作者的家乡传开了。在山西山村那种特定情景中，再次见过之后，作者和战友们向前走去的时候，边走边唱的，又正好是“她谱写的歌”。再后来，又了解了她的一些战斗经历。作者在诗中追述少女的经历时，字里行间，充满了崇敬与钦慕之情。还是以这样的诗句，抒写着她：

一个少女
在山顶的小村庄
在将近中午的时候
坦然地睡着了
这是战士的睡眠
既没有欢乐
也没有痛苦

那时的梦里
不会有名利
不会有高官厚禄
高楼大厦
高档商品

她在梦里追逐的是民族的命运
也可能是个噩梦
正在和敌人搏斗
作为诗人
她的生活是这样积累起来的
作为歌手

她的感情是这样发扬起来的

这一系列抒写，与先前描摹的景象（再加上对她的历史回忆）相结合，构成了《印象》一诗的完整独特的意境。有了后续的一系列回叙、抒写，才充实和提高了先前描摹的，少女睡姿的景象所包含的意蕴。否则，少女躺在大树下小道间的行为方式，岂不成了畸人异行？

孙犁写诗，有时不讲究押韵。他往往以散文的句式写诗。从传统的、通常认同的诗体机制上说，也许是一种缺陷。孙犁老战友、著名诗人曼晴就直率地说过：“孙犁的诗，有时不押韵，读起来不够顺口，觉得有些不合我的脾胃。”但他又准确地指出：“孙犁诗思敏捷，才气纵横。行文时，气势磅礴，似行云流水，舒卷自如，诗的形式，是难以约束他的。”（《孙犁诗选·序》）的确，一些诗的形式，是难以约束孙犁的。他也不会让诗歌的形式，约束了自己的诗情诗意。孙犁写诗，全渊源于深厚而洋溢的诗思诗情，行文中，又一任其诗思诗情的喷发流淌。对待格律与节奏的态度，也以这一创作情景为转移。在孙犁，诗的格律与节奏，不是外在的形式构成，是感情的内在要素。在他的诗作中，形式上的格律与节奏，已与感情的节奏、表达感情的语调整奏融成了一体。也可以说，他的诗歌的格律与节奏，主要是由感情的节奏，表达感情的全部行文的语调整奏（不仅仅是某一个字的声调）来表现的。这一艺术特点，只要阅读一下他的《儿童团长》、《白洋淀之曲》、《灵魂的拯救》、《印象》等篇章是很容易体会出来的。也正是从这一角度（以及前面提到的意境的营造）上说，有时候，孙犁像是在用散文形式写诗。但他所写的，是真正的诗。又正如人们赞赏的，孙犁的小说与散文中，确实也都充满了诗的因素。所以我们说，在艺术气质上，孙犁是一位诗情浓郁的作家。

下 编

风 格 因 素

文学艺术的风格，有作家风格与作品风格之分，二者既有区别，又有联系。前者是就作家的创作个性及其在创作上呈现出来的总体风貌言，它影响以至主导着该作家的全部创作活动和艺术追求，而又由于创作环境的变化，以及具体作品在题材、体裁、内容和随之而来的形式上的相应变化，同一作家的创作风格，在不同的作品中，往往会显露出一定的差异性。对一个成熟的、真正创立了独特艺术风格的作家来说，这种差异性，是其统一的创作风貌的同中之异；或者说，他的诸多作品之间，在风格上虽有某些差异，差异之中，又无不渗透着该作家的总体创作风貌。只有那些在总体上，尚未形成自己一贯的、独特的创作风貌的作家，才会在不同的作品中，表现出斑驳陆离、不相谐和的创作色调。对于他们，评论家们言其“作家风格”，或者说是整体艺术风格，是不适宜的。

孙犁是一位高度成熟的，真正创立了自己独特的整体艺术风格的作家。

中国古典文论，每谈及作家的整体风格或作品的具体风格，常用一个形容性的词组加以表述。最著名的有刘勰《文心雕龙·体性》中列出的“八体”（典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡）；司空图《二十四诗品》中标举的“二十四品”（雄浑、冲淡、纤浓、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动）。这种表达，好处在高度概括，简捷易记。但也有弊病，一是，过于抽象空洞，读者不易把握其具体内含；二是，采用的大都是中性词语，难以看出作家的美学理想和创作格调，而创作风格，不单是艺术上的特征，也与作家及其作品的思想倾向有关；三是，将无数作家或作品的风格，归纳为“八体”或“二十四品”，这类理论归纳方式，既是一种局限（“八体”也好，“二十四品”也罢，即为数量上的限制），也是一种含混与泯灭（同属“八体”或“二十四品”之一的作家风格或作品风格，相互间不会划一雷同，没有差异）。还有，观察、玩味、归纳作家及其作品的风格，有时

可以着眼于作家的兴趣和人生态度，有时可以着眼于作品的选材视角、选材方式，有时可以着眼于作品的意蕴和格调，更多的时候着眼于艺术表现方法，总之，考察的角度是很不同的。而风格包含的因素是多方面的，简单地用一两个词组加以概括，很难周全与圆满。基于这些考虑，我们在下面谈论孙犁创作风格时，既借鉴了古代文论的表述方式，也力求避开其固有的弊病，尽可能地叙述得具体充实一些。

本编探讨的孙犁的风格因素，包括两个相辅相成，密不可分的方面：一是孙犁创作风格的特征，二是孙犁创作风格的成因。

第六章

创作风格的特征

孙犁创作艺术的整体风格，可以用两对词组加以概括，即：朴实真挚，淡雅高远。这两对词组，紧密相连，相互渗透，是一个完整的意念结构。较为具体的表述是：朴实真挚，高远出自现实生活的自然精细的描绘；纯净淡雅，绚烂归于平淡的美的极致。如果一定要指出，构成孙犁整体风格意念的两对词组，在含义上有何区别，可以这样说：后一对词组“淡雅高远”，侧重于形容孙犁创作所追求，并达到的思想境界；前一对词组“朴实真挚”，则是到达这一思想境界所采取的艺术表现方式。但这只是说二者侧重点有所不同，并非要把一个完整的风格意念，截然分为思想、艺术两个部分。

在日常生活中，常用“风格高尚”或“风格低下”的说法，形容某些人的思想风貌。可见，“风格”一词本身，虽是中性的，但当它用来品藻人物时，就不能以中性形态出之了。风格既是人的道德品质、思想行为的一种征候，它有崇高卑下之分。当其用来品赏作家的创作个性和作品特征时，情况虽有些不同，但文学艺术上的风格特征，也是而且首先是一种思想境界上的特征。中国古典文论，在归纳风格类型时，往往与“品”字、“格”字相连，如钟嵘、司空图的“诗品”说，李峤、王昌龄的“诗格”说，等等。“品”是“品位”，“格”是格调或规格，“诗品”、“诗格”中，包含着高下、优劣的褒贬之意，而且，大都是从思想境界上加以区别的。只是由于约定俗成的缘故，只承认具备正面性、肯定性思想境界的作家和作品为有风格，将那些思想境界低下萎琐的作家和作品，排除在风

格领域之外。这才出现了艺术风格的不分高下优劣的说法。久而久之，也就模糊了以至泯灭了，艺术风格在思想倾向和思想境界上的差异。实际上，便是类似的艺术风格，呈现的客观效果也是很不同的。例如，同是冲淡、高远或飘逸类风格的作品，有的，读来令人物我两忘、万念俱寂；有的，使人感到，作者在无可奈何中，依然保持着对现实人生的执著，所谓冲淡、高古、飘逸等等，不过是作者执著于现实人生的另一种表现罢了。这类情形下表现出来的同一种风格，从思想境界的品位、规格上说，能不加区别吗？

作为孙犁创作风格总体特征的淡雅高远，在思想境界上，自与古典文论中所指的冲淡、高古、飘逸等等，明显不同。古典诗文中的这类作品，具体形态或有差异，就其总体而言，大都脱离现实人生，不涉人间烟火。那些反复叹咏、神往不已的高雅情趣，也往往拘囿于花草鱼虫、山林岩穴、溪涧江湖的品赏而已。品赏的结果，是对现实人生的间离疏隔。孙犁创作中呈现的淡雅高远，则是一种既现实又理想化了的，充满着执著和信念的人生境界。这种境界，高远而宏大，以其并非轻易就能到达之故；但它又是朴实的和平淡的，以其本身就包孕在现实的日常生活和人际关系之中，只是未行显著昭彰也。它是一种既扎根于现实，又在现实的基础上，升华和提高了的，更加符合现实发展要求的，理想的人生境界和思想艺术境界。

朴实真挚，淡雅高远，孙犁创作的这一整体风格，又具体地表现为以下几方面的艺术特征。——

一、平淡自然

这里包含着两个层面：一是孙犁作品描写的内容，二是孙犁的写作态度和艺术表现方式。

孙犁创作，据以形成其淡雅高远境界的载体，是众多人曾经经历过或正处身其中的日常生活。这种生活样态，无论作者，还是读

者，都不会有间离陌生的感觉。在孙犁的作品中，很少有紧张激烈、惊心动魄的情节或引人注目的重大事件。喜欢曲折繁复的故事、惊世骇俗之论的读者，或许会觉得孙犁的小说和散文，不合口味。但历史已经证明，他的作品，是经得起咀嚼与玩味的；也唯有反复地咀嚼与玩味，方能从其描叙的人物和事件中，欣赏到深长的意味。杜甫有名句：“随风潜入夜，润物细无声。”这两句诗，正可以用来形容孙犁作品与环境、与读者的关系，尤其可以用来形容孙犁的作品，在读者心理上引起的感觉、潜移默化的影响。

所谓平淡，是指那些在日常生活中发生，人人可见的事件的品性。水生女人两次送丈夫出征（《荷花淀》、《嘱咐》），妞儿帮助战士做一双袜子（《山地回忆》），香菊照料伤员（《浇园》），等等情景，在战争年代，与金戈铁马、拼杀鏖战的场面比较起来，确实并无惊人之处。有些事，就其本身的份量，及其在当事人的生活历程中，不能说是普通平淡的，但作者或当事人，却往往以平淡的口吻或笔触出之。《种谷的人》中的那位老人，毁家纾难，帮助革命，他的女儿与女婿，又先后牺牲。这本是动人魂魄的故事，作者却以举重若轻的笔法，将其交融于老人招待来客的生活场面之中，并重点去写两个遗孤的志气、写老人对目前形势的关注。小说题目有象征意味：老人像播种谷子似地，培育着人才，为革命作出了贡献，令人肃然起敬，但在他的意识上，以为自己所做的事，也和老农种谷一样，是极其平淡普通的，不值得大书特书。作品的写法，与所写人物思想境界之间，取得了完全一致的高度融合。从美学理想与创作方法上说，《种谷的人》一作，在孙犁作品中，具有代表性意义：除了生活经历所致，这位作家，在取材、描写视角上，有其独特的追求。

作为抗日题材的长篇小说，《风云初记》自有其敌我之间反复较量的一系列斗争情节存焉，但这部小说写得最动人的，是与当时严重的斗争情势比较，相对来说属于日常生活的那些场面和细节。甚至可以说，作者有意将重大的矛盾斗争，融化到了平淡的日常生

活情景之中。它没有写冀中抗日战争题材的《敌后武工队》、《平原烈火》、《烈火金钢》等等小说，那样紧张曲折、复杂火炽的情节，但它写得血肉丰满、丝丝入扣，主要就得力于对那一时期，冀中的风情习俗、日常生活样式的逼真描绘。

不能认为，孙犁在有意回避时代的重大矛盾，淡化故事情节。一般来说，正面地或直接地从时代重大矛盾冲突中取材，具体的情节形态可能有所差异，但其包含的题旨，容易流于情节的表面，容易雷同。如果摆脱了由重大矛盾构成的曲折紧张的情节牵制，将取材和描写的角度，转向普通的日常生活，从这一角度去折射时代的风云变幻，反倒有可能开掘出新颖的题旨。孙犁所走的，正是这样一条创作路子。当然不是说，他从来 not 写矛盾冲突较为激烈的生活形态，不写战争情景，而是说，即在较为直接地描写群众对敌斗争的场面，也力求写出与他们日常生活（包括他们的劳动）形态结合在一起的，那种独特的斗争形式。例如《芦花荡》，在孙犁的短篇小说中，是一篇较为直接地描写了革命斗争生活的作品。它所描写的，是一种很独特的群众对敌斗争的形式。小说中那个“老头子”，是个渔民出身的“老交通”。他与敌人作斗争时采取的形式，是与日常生活（包括劳作）形态紧密地结合在一起的。关于他和日寇周旋、斗法的情形，作者只是接连地描写：他穿着一条破短裤，站在船尾上，船头上放着一大捆新鲜的莲蓬；他“有一篙没一篙的撑着，两只手却忙着剥那又肥又大的莲蓬，一个一个地投进嘴里去”；望见了正在洗澡的鬼子，他也只“向他们看了一眼，就又低下头去”，“还是有一篙没一篙的撑着船，剥着莲蓬”，无意似地把船撑向鬼子那里；离鬼子还有一箭之地，好像他才看出洗澡的是鬼子，“只一篙，小船溜溜转了一个圆圈，又回去了”；鬼子紧逼紧追，眼看就要扒上船来，他“又是一篙，小船旋风一样绕着鬼子们转，莲蓬的清香，在他们的鼻子尖上扫过”；争抢着莲蓬的鬼子，终于一个一个地被锋利的钩子穿透了大腿，这时，“老头子”就“一撑来到他们的身边，举起篙来砸着鬼子们的脑袋，像敲打顽固的老玉米一

样，狠狠地敲打”中，他“向着苇塘望了一眼”，因为此时，二菱正在苇塘边的芦苇丛里观看他的“表演”呢！他要向二菱证明自己的撑船技术之高超，并能利用这种高超的技术，向敌人报仇雪耻。小说竭力描写“老头子”的撑船动作：精到的技术和飘逸的姿态，通过这些描写和渲染，形象地剖示了他那自信、自尊和争强好胜的独特心理；而这一切，又是在水乡人民所特有的对敌斗争的形式中剖示的。金圣叹在评点《水浒》时说，小说要写得引人入胜，就得以“极近人之笔”去写“极骇人之事”。其要点是：作品欲使人感到真实合理、亲切可信，就得接近生活一些，平易近人一些。这不单是选材谋篇问题，也有写法问题。孙犁采用的，正是这种“极近人之笔”。

所谓平淡，不是单薄浮泛，不是淡而无味。孙犁描写的日常生活形态，看似平淡无奇，咀嚼中却能耐人寻味。这种艺术效果，主要得益于作者描摹的一系列精采纷呈、血肉充盈的生活细节和生活场面。例如，在短篇小说《吴召儿》中，围绕着主人公吴召儿，带领八路军一小队人员转移的过程，描写了吴召儿和战士交换吃食，飞石击枣，把红枣送到肚饿而躺在地上的战士嘴里，在姑妈家请战士们吃倭瓜，等等一系列生活细节，就使这篇较为直接地描写革命战争的小说，散发出一股醇厚暖人的，“真实的群众生活的情调”。这类生活场面和生活细节，在长篇小说《风云初记》中，就更丰富多采了。孙犁小说（散文也一样）所写的生活形态，看似平淡无奇，却有耐人咀嚼的韵味，其得益于这种日常的生活场面和生活细节，以及流贯于其中的真实的群众生活的情调者多矣。这也是他创作风格一个非常突出的表征。

那么，流贯于《吴召儿》、《风云初记》和孙犁其它作品中的，所谓“真实的群众生活的情调”，究竟是怎样的呢？作者又如何地表现出了这种情调呢？由于“情调”一词比较抽象，又常被一些人弄得玄妙莫测，难以把捉，以笔者的能力，更不易把它说清了。为了免于谈玄说空，还是请读者从孙犁作品中去直接欣赏玩味吧。《风

《云初记》六十五章中，有这样一段场面描写：

……下午，他（指变吉哥—引者注）又盘腿卧脚地坐在老乡家的炕头上，编写明天演出的新词了。

他的窗外，有一盘石碾，这也像一个农民，每天从早晨起一直忙到天黑。现在，有一位粗腿大脚的中年妇女在那里推碾。她已经推好一泡儿玉米，又倒上了一泡儿红粮。

这时又来了一个青年妇女，背着半口袋粮食。她的身段非常苗细，脸上有着密密的雀斑，可是这并不能掩盖她那出众的美丽。

“让给我吧，大嫂子！”她放下口袋喘着气说。

“你的脸有天那么大，”中年妇女笑着说，“我好不容易摸着了，让你？”

“你是推糝子吗？”青年妇女问，“那我就等一会儿。”

“我推细面，晚上烙饼吃。”中年妇女说。

“那你就让给我吧，”青年妇女跑过去拦着她的笤帚，“我的孩子好不容易睡着了，就是这么一会儿的空。”

“我就没有？”中年妇女说，“三四个都在村南大泥坑里滚着哩！你图快，就帮我推几遭。”

“呸！”青年妇女一摔笤帚离开她，“你这家伙！”

“我这家伙不如你那家伙！”中年妇女摊开粮食，推动碾子，对着青年妇女的脸说，“你那家伙俊，你那家伙鲜，你那家伙正当时，你那家伙擦着胭脂抹着粉儿哩！”

青年妇女脸上挂不住，急得指着窗户说：

“你嘴里胡突噜的是什么，屋里有人家同志！”

“同志也不是外人，”中年妇女说，“同志也爱听这个。”

青年妇女跺跺脚，背起口袋，嘟念着：

“我是为的快交公粮，谁来和你斗嘴致气呀！”

“你说什么？”中年妇女咯噔一声把碾子停了。

“公粮！”青年妇女喊叫着。

“你的嘴早些干什么去了？”中年妇女赶紧扫断了推得半烂的粮食，“你呀，总是吃了这不好说的亏！来，你快先推。”

青年妇女转回来，把口袋里的金黄的谷子倒在碾盘上，笑着说：

“醒过人味儿来啦！”

“我是看在那些出征打日本的人们的脸上，”中年妇女说，“这年头什么也漫不过抗日去！”

她头上顶着一个簸箕，左胳膊挟着一个簸箕，右手拿着笤帚，挺挺直直的走了。走了几步，又转过身子来，说：

“大妹子，你可把米碾细点。你的汉子和我的汉子全在前方，他们穿的还是我们织的布，吃的还是我们种的谷。”

“你那高粱还推不推？”青年妇女问。

“不推了，这样贴饼子正合适。”中年妇女走着说，“为了他们呀，我在家里吃糠咽菜也甘心！”

青年妇女默默地把谷铺好。她的身子很单薄，推着碾子有点吃力，天快黑了，有几只麻雀飞回来，落到碾棚的檐上，它们唧唧的叫着，好像在催促。

后面，小说还写到，一个女孩子跑来帮助青年妇女推碾磨面。天黑了，小女孩扒着变吉哥的窗台来借洋火。变吉哥问她：

“你和她是一家？”

“不是。”小姑娘说。

“你们经常互助？”变吉哥又问。

“嗯。”小姑娘笑着答应，“我这个嫂子是抗属，我应该帮她做活。你问我们这个干什么呀？”

“唔，”变吉哥说，“我可以给你们编写一个剧本。”

在这之后，小说在第六十六章的开头说，变吉哥所编的每一个小戏里，都有一种“真实的群众生活的情调”。有心的读者，只要把小说的这两处描写联系起来，就可以真切地体会出，所谓富有“真实的群众生活的情调”的描写，究竟是一种什么样的描写了。也可以领悟到，如何才能获致这样的描写。

从小说中写到的，两个中青年妇女，以嬉戏逗闹的方式，由争抢使用碾子的先后，到相互推让，知心关切的场面来看，孙犁所追求的，所谓富有“真实的群众生活的情调”的描写，应该是这样的一种描写：无论是人物的身态心态，语言口气，举止行动，或是人物正活动于其中的环境、场面，相互间思想感情交接反应、通感周流所特有的方式，情节的行进、节奏的变换，以及由这一切交流融汇而成的氛围、韵味，在作者笔下，不只惟妙惟肖地保持着生活本身的形态，逼真传神，自然舒畅，一无编造、矫作之痕迹，更能传达出一定地域中人情习俗上的奇异风采，以及特定的时代风貌、道德风尚力量在人物思想精神上的投影及其独特的反射方式。两个妇女，一中一青，作者连她们的名姓都没有写明，也没有明说其思想性格的特点；但通过对她们的身态心态、语言口气、举止行动的自然表现，一个泼辣率直、豪放粗犷，一个羞涩蕴藉、沉静文雅，俩人各自的神态风貌，活跃于我们的眼前。她们原无一丝介意过节，相互间心窗大开，互出互入，但作者并不直说她们如何亲密无间、知心关切，而是按照实际生活中常有的样子，让俩人思想感情的交流，采取了嬉戏逗闹、斗嘴致气的方式。抗日事业，在俩人的内心深处，本都一样地占有头等重要的份量，但作者，不直接去描写她们如何关心重视的情景，而是以生活中常有的小闹剧、小波折的形式出之，让她们经由误会，再到释然，互相体谅，互相关照。及至写到中年妇女恍然大悟，也没有让她用概念化的豪言壮语，表达其识大体、顾大局的崇高精神，只是让她说了“你的汉子和我的汉子全在前方，他们穿的还是我们织的布，吃的还是我们种的谷”，“为了他们呀，我在家里吃糠咽菜也甘心”，这样一类相当实际的话语。

而俩人在整个的这场小闹剧、小波折中的语言及其意蕴，更完全是特定的时代、地域和环境才有的那种内容和形式。——总之，在整个的描写中，孙犁是把特定时代的思想精神、道德风尚力量，与特定地域、特定情景中生活本身的风采、情趣水乳般交融在一起了。这就是他在艺术表现上所追求的那种“真实的群众生活的情调”吧。

这类描写，在《风云初记》中随处可见。它如：高翔媳妇在柳树下盘问高庆山，为什么不带路条时，与他媳妇秋分的嬉戏；一位老大娘，见到春儿正骑着芒种的高头大马，故意和她逗笑的插曲，问她是否看见小孩子们赶走了一对雀儿，知不知道西庄的花轿铺把花轿都拆卸了；正赶去参加入党仪式的春儿，路过瓜园，看瓜的一对青年夫妇，请她吃瓜开园以示喜庆的情景；春儿路过伍仁桥，一家饭馆的姐妹俩，以丰盛的饭菜，免费招待她的场面；变吉哥体弱多病的妻子，向春儿述说“送郎上前线”的思绪活动，以及长工老温简朴而庄重的婚宴，等等众多生活场面和生活细节，不唯使整部《风云初记》血肉丰满、乡土味浓烈，更透出了一阵阵既风趣愉悦，又清新向上的群众生活的情调。在这部小说里，除了完整的场面与细节，有时仅仅人物的一两句话语、一两个动作，亦使情调全出，并流溢于此前此后的字里行间。有如杯水之中，加进一勺蜜糖，顿使全杯甘美无穷。例如，有一次，戎马倥偬的高庆山，处理完一件军务，路过自家门口，没有进屋，妻子秋分送他时小声问：“晚上你家来睡觉吗？”高庆山说：“不回来了，情况紧一点，工作很忙。”说完就走了。小说也没再写秋分又说了些什么，心理活动如何。而就在这真正生活化了的一问一答中，朴实地写出了这对结婚十年，在一起的时间不超过十天的青年夫妇，在特定情景下，相互间深沉依恋，又胸襟开阔的情绪反应。再如，小说写乡亲们送别八路军的场面，有这样一笔：战士们已经“站好了队形”，“大伯还不断猫着腰跑过去，和战士们小声说话，说两句就赶紧退回来。大娘也赶来了，着急百赖的在一个战士手里塞上了一个热乎乎的大鸡蛋！”所写的动作、身态，全是群众化和生活化的，而在这些动作、身态中，

不也包含着普遍于根据地人民与子弟兵之间的，那种融洽无间、暖人心脾的情调吗？

对于孙犁作品中的“真实的群众生活的情调”这一艺术上的特异风采，需要特别指出的一点是，如果我们仅仅把它看成是一种作品所包含的生活风趣，而忽略了它那相当内在、又处处放光的时代精神和道德风尚力量，就会降低了它的格调和品质。按着这样的理解去创作，写得好的，充其量，也只能具有某些民俗学和风俗学上的意义，而与我们所要求的深刻的社会历史内容，仍是相距很远的，更不要说是那些等而下之、流入庸俗一途的描写了。《风云初记》之所以独特而又耐人寻味，就是由于作者能在意趣盎然的日常生活画面之中，没有痕迹地写出了人民群众积极向上的思想情绪和生活意向，溶入了重大的时代主题和深刻的社会历史内容。这也就使他的作品，既风趣横生，又决不流于轻佻肤浅，既严肃深刻，又不失于呆板枯燥和概念化。

在创作上，如何去获得那种“真实的群众生活的情调”呢？关键是：对于描写对象，作者除了要从时代的高度去把握其内含的意义，还要从群众生活中去亲身观察和体验。我们并不认为，曲折的故事情节，是可以任意编造的，它也必须有一定的生活依据。不过，在作者，只要熟悉了某一种生活，把握了人物和事物的基本特征，及其矛盾运动的形态和发展规律，有些故事情节，确是可以想象、推测和虚构出来的。然而，像以上引述的孙犁《风云初记》中的那类融贯着“真实的群众生活的情调”的场景、风尚、习俗、氛围、语言、心态等等，却是想象不出和虚构不出的。如果不以群众生活，尤其是为作者所亲历、亲闻和亲见的那种生活情景本身的真切了解作基础，实在难以把握到和传神地加以描摹表现的。这一点，在孙犁《风云初记》一作对变吉哥创作活动的描绘中，也已经作了形象化的说明。小说第六十五章结尾说，变吉哥正是在目睹耳闻了，那两个妇女由斗嘴致气到相互关切的情景之后，才产生了要根据这一情景编写一个剧本的愿望；作者也正是在这之后，在小说第六十六

章开头，赞扬了变吉哥的剧本创作，富有“真实的群众生活的情调”。这就形象地说明，变吉哥的剧作之所以能够具备这一艺术特色，主要的，就是由于他对有关的群众生活，确实有过深入、真切的体验。而孙犁之能够在《风云初记》的有关描写中，字里行间，充溢着那样浓重的群众生活的情调，同样也是他对有关生活，有过深入、真切的体验的缘故。孙犁在抗战学院工作期间，就曾经像变吉哥那样，带领剧团，在农民中间边生活、边创作、边演出过。因此，可以肯定地说，小说中有关那两个妇女的行动举止和感情交流方式的描写，是从其亲身体会过的类似情景中提炼、概括出来的。

诚然，艺术来源于生活，又不能等同于生活，但艺术作品中所写的生活，如果不能保持实际生活原有的韵味，不能让读者产生身临其境的质感，在效果上难免给人以虚假的印象。这是一条人所共知，也最难掌握的艺术规律。一般作者，在处理艺术与现实的关系时，过多地追求二者的差异，以表示其创作高于现实的一面。这种矜高夸诞的创作态度，无意中增添了虚假与造作。这类弊病，在强调情节因素并专在情节编织上费工的作品，尤为多见。

艺术贵在高于生活，也贵在自然。所谓自然，是指作品在反映现实生活时，能够不留下编造斧凿的痕迹。孙犁偏重于描写平淡的日常生活形态，不那么着重事件的安排，情节的编织。这首先从取材的角度，为他的作品能够写得朴实自然，创造了条件。但取材的角度，并不能完全保证写得自然。要写得自然，还需要有一定的表现方式。

孙犁在谈到短篇小说《荷花淀》写作时说：“它不是传奇故事”，是那一时代，“我的家乡，家家户户的平常的故事”；“我是按照生活的顺序写下来的，事先并没有什么情节安排”。（《关于〈荷花淀〉的写作》）关于长篇小说《风云初记》又说，他写这部作品时，“没有任何夸张，它很少虚构的成份，生活的印象，交流、组织，构成了小说的情节”；“那一时期的情景，就像泉水一样在我的笔下流开来”。（《为外文版〈风云初记〉写的序言》）这两段自白，不只道出

了《荷花淀》、《风云初记》的创作方式，大体上也可以用来概括孙犁在表现方式上的特点，即：他的创作，大都是“生活的再现”；“生活的印象，交流、组织”，“就像泉水一样”“自然形成”了作品的节奏与走向。

“按照生活的顺序”去写，主要是按照人物思想情绪的变化过程去写。这在《荷花淀》的写作中，有突出的表现。在谈到抗战初期农民思想情绪的变化时，孙犁说：“农民的乡土观念是很重的。热土难离，更何况抛妻别子。”但是，“他们知道：凡是敌人，如果你对他抱有幻想，不去抵抗，其后果，都是要不堪设想，无法补偿的。”因而，他们走向抗日，虽有过思想情绪上的波动，又是“完全出于自愿的”；“他们热爱自己的家、自己的父母妻子。他们当兵打仗，正是为了保卫他们。暂时的分别，正是为了将来的团聚。父母妻子也是这样想。”（《关于〈荷花淀〉的写作》）为了保证所写农民的这种思想情绪和生活意向的真实性，《荷花淀》的布局行文，严格地遵循了农民群众流露这种思想情绪和生活意向的过程。小说开头，写正在编席的水生女人，一听说丈夫参了军，她的“手指震动了一下”；水生跟她谈着有关参军的事，她却沉默着，过了一会儿则说：“你走，我不拦你，家里怎么办？”这就写出，水生女人在这种情景下很自然地会出现的内心活动。接着，写水生女人“鼻子里有些酸”，但“她并没有哭”，只是告诉丈夫：“你明白家里的难处就好了”；又写她要求丈夫嘱咐自己；而当丈夫嘱咐她“要不断进步，识字，生产”，“什么事也不要落在别人后面”，最要紧的是，“不要叫敌人汉奸捉活的。捉住了要和他拼命”时，她“流着眼泪”，答应了丈夫的要求。这些描写，不只依照着生活本身的顺序，也合乎人物思想情绪转折发展的逻辑。从这中间，小说自然而然地表现出广大青年妇女顾大局、识大体的高尚品质和献身精神。再以后，又写水生女人和其他三个处于同样情景中的青年妇女，如何地“有些藕断丝连”，商量着一起去探望参军刚走的丈夫，以及通过探望，她们又如何地萌生了要成立妇女游击小组的意愿。通过

这些描写，小说表现了广大青年妇女积极向上的乐观主义精神。而无论是“藕断丝连”的情景，还是探望的过程，以及通过探望所产生的意愿，所有的情节、细节的展现，人物思想情绪的转换、升华，也都依照着生活本身的顺序，人物彼时彼地思想情绪本身的发展逻辑，因而是自然的，真实可信的。

“自然”一词，具有双重含义：一是指客观存在本身，二是指客观存在与运动的形式。有所谓“任其自然”的说法，就是要让某一客观事物或事件，按照其自身的存在形式自行运动与发展，不加任何人为的强制。文学作品中的所谓写得自然，除了描写对象应该是一种“自然”的即客观的存在，而不是纯属创作主体的任意编造，即按照“自然”的第一含义去确定描写对象，还要按照客体自身的存在与运动形式，即以“自然”的第二含义去加以表现。孙犁作品，不仅有第一含义上的“自然”，亦有第二含义上的“自然”。正是这种自觉地在第二含义上表现出来的“自然”，使他的创作，真正杜绝了一般作品所常有的斧凿痕迹。这种创作上的自觉性，并不是容易确立的。创作是一种思维过程，本身就带有很强的主观性，加上作家总是要顽强地表现自身的主体性，总是想把客观的存在形式，纳入他的创作意图，使其改变原有的形式。于是，就有了作品写得不自然的种种窘境。

苏东坡崇尚文章朴实自然。他认为，文章之法，“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生”。（《答谢民师书》）以行云流水比拟文章写得自然流畅，是很确切的。苏还以水流与山石的关系形容文章的形态。认为应像流淌的河水，遇到“山石”一类障碍，自能“随物赋形”，继续前行，“曲折”迂回中，依然不失自然之态。（见苏东坡《自评文》）没人能对完全处于自然状态中的行云流水，作出某种规范；日常生活形态，也拒绝强制性规划，一经强制，必会刻板呆滞，毫无生气，致使处身其间的人，思想感情不易自然真挚地流露了。孙犁将这种对生活形态的认识，运用于为文一事，创造了“按生活顺序写下来”

的写法，使他的作品，富有了自然流动的艺术魅力。他在布局结构和叙述方式上追求“泉水一样流开”的效果，以写出生活本身原有的自然形态。这是一种顺应天然的写法，一种排除了硬性手段和做作痕迹的，不作安排的安排。也是一种在艺术表现上难度更大的手法。对生活不够熟稔，或者缺乏真诚，是很难创造出这种艺术的。生活顺序中，包含着种种矛盾和冲突，以及由此形成的种种曲折。所谓按生活顺序去写，并非要回避它自身行程中遇到的诸多障碍。是说，即在写到障碍时，也应像苏东坡所主张的，依照生活本身的样子，改变行文的形态，以达到“随物赋形”的艺术效果。

在艺术上，真实与自然相连；唯有写得自然，才能写得真实，令人可信。反之亦然。读者常常要求文艺作品，能使他们产生身临其境之感。不单有身临他们曾经或正在处身其间的那般情景的感觉，便是没有经历过的生活，由于作品的描述，在感觉上，亦如处身其间一般。要达到这种艺术效果，将生活本身的形态及其运行方式，作为安排、结构、描摹的出发点，孙犁这种“按生活顺序写下来”的写法，是很值得重视的。

孙犁作品写得自然真切，这与他的写作态度有关。以平淡的日常生活形态构成作品，并非孙犁一家，但最终的艺术效果是很不同的。除了生活本身的质量、品位、境界多有参差，有些作品给人这样的感觉：作者的态度是矜持呆板的，或者有意无意间摆出一副居高临下、莫测高深状；有些作者，本来是所写生活的过来人，但他在落笔时，却又采取了冷漠旁观的，甚至玩弄游戏的态度。这样，作者将本来与自己没有间离的生活内容，变得陌生遥远起来。另有些作品，写的也是日常的平淡的生活形态，作者却在美其名为“保持原生态”的写作方式下，不加择取淘洗、精审细察，充满了卑琐的细节、不洁的语言，将粗俗浅薄，误以为自然真切。还有些作品，虽在描写日常生活，却又装腔作势，故放高言。造成这些弊病的原因各异，作者无真诚之态则一。改变这种文风的难度在于：无论为人还是为文，必不可少的真切自然，既是一种态度，也是一种品格；

这种态度与品格，既来自作家的修养，也源于作家的自然品性，并非全靠有意为之，即可获得。心存勉强，故作自然，只能适得其反。

读孙犁作品，我们的感受是：无论是否采取了第一人称的叙述方式，作者就活动在他所描写的日常生活形态之中，始终交织在所写的人物关系里。他与他所写的正面人物，同一欣喜，同一悲愤，同一爱憎；对他们所取的，是一种平等的关系。这样，写到他们的美好品质，绝无故作赞叹的架势，完全是一种出自内心的自然的流露；批评他们的缺点，也不取严厉寡情的姿态。便是抨击那些恶言秽行，作者在行文时，也把自己放在和自己赞颂的人同等的位置，与他们一起抨击着，撻伐着。

孙作之写得真切自然，平易近人，除能消除创作主体与外在客体间的对立与疏隔，最终实现了二者的融合，还与他真正消解了创作主体自身的矛盾，实现了为文与为人的统一有关。一个作家，当其还未投入创作过程（将构思形成文字）时，与其他人一样，是个实际生活中的普通人；而一旦投入创作过程，他就具备了创作主体的身份，这一身份，与先前的身份（即实际生活中的普通人），可能会出现这样或那样的矛盾。这种矛盾，自觉不自觉地会影响到艺术表现上的真切度与自然度。比如，有些作家，在实际生活中，并无真善美可言，甚至正在与假恶丑相伴。当其进行创作时，却在作品中假门假寺地张扬着真善美，其效果，难免造作虚假之嫌。在孙犁作品中，无论是对真美善的张扬，还是对假丑恶的鞭笞，无一不是作者在实际生活中的，有关体悟及其自身表现的反映。正是这种创作主体自身的，内在心境与外在表现的和谐统一，既保证作者得以真切自然地流露自己的思想感情，由此，也最终消解了与客体之间的对立和疏隔，从而保证了客体描写的真切与自然。

二、景物一体

孙犁在《黄鹂——病期琐事》一文中说：“各种事物都有它的

极致。虎啸深山，鱼游潭底，驼走大漠，雁排长空，这就是它们的极致。在一定的环境里，才能发挥这种极致。这就是形色神态和环境的自然结合和相互发挥，这就是景物一体。典型环境中的典型性格，也可以从这个角度来理解吧。这正是在艺术上不容易遇到的一种境界。”这里，孙犁道出了他在创作上的，一种独特追求和艺术表现方式。

孙犁所说的“景物一体”，其“景”，主要指“典型环境”，“物”是指人物及其思想性格、感情色彩。而他所说的“典型环境”，固然包括整个时代、整个社会的大环境，但更多的，是指某种特定的具体的生活情景；他所说的“典型性格”，固然也与整个时代、整个社会环境有关，但更集中、更突出地呈现于特定的具体生活情景之中。如果说，在长篇小说、中篇小说中写人物性格，除了需要勾勒出人物生活于其中的整个时代、整个社会环境，需要将其安置于一系列特定的具体生活情景之中，那么，短篇小说和散文写人物，尤其是写出某种思想境界的极致状态，就更需要捕捉某一特定的具体生活情景了。——这正是孙犁艺术追求之所在。

《红棉袄》是一篇只有两千余字的短篇小说。作者将山村姑娘的感人行为，集中在一个特定的生活情景中：风雪、严寒的冬夜，两位八路军战士前来投宿。其中一位仅有十五岁的小战士——顾林，正遭受着“打摆子”的折磨。姑娘家位处偏僻的山坡，今晚，又只她一人在家。仅有的那条棉被，像纸张一样单薄。小战士盖上这条棉被，又盖上同伴的军服，还是不能驱寒却冷。姑娘见此情状，主动脱下当天才穿上的红棉袄，盖到小战士身上。她自己，只留了一件花条小衫。可以想象，在风雪之夜，孤村独处这种情景中，一般人，特别是女孩子，是否都能作出小说中那个女孩子的行动呢？在这种特定情景下面，她的行为方式中，透示了她对子弟兵的无限信赖和一片赤诚。可以说，她的思想情操，以及由她的行为方式所象征的，人民群众与子弟兵的鱼水之情，在这种特定的生活情景中，发挥得淋漓尽致，达到了“景物一体”的境界。小说第一人称叙事

者，目睹了姑娘的行为，有这样两段抒写：“对这个举动，我来不及惊异，我只是把那满留着姑娘的体温的棉袄替顾林盖上，我只是觉得身边这女人的动作，是幼年自己病倒了时，服侍自己的妈妈和姐姐有过的。”“我凝视着那暗红的棉袄。姑娘凝视着那灶膛里一熄一燃的余烬。”这两段抒写，将前此情景中所含的意蕴，作了进一步提升与绵延。

送子参军，送夫出征，离别重逢，这种事，在革命战争年代，是经常发生的，很普遍的，不少小说中也有过描写。而孙犁在《嘱咐》一作中，却把一个青年妇女再次送夫出征及其思想感情的反应，安置在久别重逢旋即离别，这样一个非常具体、非常独特的生活情景中加以描写，这就充分地显示了她那思想情操的不同一般。——可以说，是一种到达了极致状态的思想情操。抗战胜利了，不少战士可以回到日夜盼望的家乡，见到久别的父母兄妹妻子儿女。水生女人，与丈夫分别了八九年，也好不容易等来了重逢的机会。那是在什么情景下的重逢呢？丈夫傍晚才到家，相互间还来不及倾诉相思之苦，又得马上离别。丈夫在家里呆了不到多半夜的工夫，第二天早上，再次上路出征了。在这种特定的生活情景下面，小说女主人公的反应是，她不只在倾诉思念时说：“我们想你，我们可没有想叫你回来”，第二天一早，还驾着冰床子送走了丈夫。这种特定情景下的离别，在一般青年妇女，难免会依恋而蹉跎踟躇，但小说中的主人公，却把冰床子撑得飞快。丈夫警告她：“你慢一些，疯了？”她则说：“同志，我们送你到战场上去呀，你倒说慢一些！”还嘱咐丈夫：“你应该记着爹的话，向上长进，不要为别的事情分心，好好打仗。八年过去了，时间不算不长。只要你还在前方，我等你到死！”八年不见，一夕重逢，旋又离别，这在一般人该是多么难舍难分的时刻啊！对小说家来说，这中间，又会有多少难舍难分的故事情节可供描写呢。孙犁却抓住了这一特定时刻中发生的别一番夫妻离别的情景，突出地刻画了与久别的丈夫，相聚不到多半夜的水生女人，急于把丈夫送走的一系列独特而崇高的心理和思

维。这就使我们从水生女人身上，领略了人民群众渴望翻身解放，和将个人的安乐幸福，融汇于国家民族命运之中的，那样一种思想情感和道德情操的极致。

《山地回忆》一作，从素材来源到最后结构完成，既说明了孙犁着重表现的，是何种性质的极致状态，也可窥见其怎样依据生活的主流、自己的创作理想，创造了能够表现人物思想和情感极致状态的艺术形式。

作者在《关于〈山地回忆〉的回忆》中谈到：1944年春季，他和华北联大高中部的六七位同事和几十个学生，从河北阜平结队出发，前往革命圣地延安。不久，路过山西忻县一带农村，那里接近敌人的据点。一天中午，他们在一家宅院里赶快做熟了饭菜。饭菜是很简单的，东锅焖小米饭，西锅煮菜汤。吃了饭，大家围在西锅那里，各自洗涮饭碗。孙犁说，他有一个“难改的毛病”，就是“什么事都不愿往上挤，总是靠后站”。等到别人洗好碗，都到院里休息了，他才上去洗。正当他弯着腰低着头，在又少又脏的水里涮洗时，忽然“嗡”地一声，锅飞了起来，屋里烟尘弥漫。他被敌人预先埋下的一枚手榴弹，炸得一脸血污，额上翻着两寸来长的一片肉，用手一抹，那些可怕的东西，竟是污水和菜叶。于是不得不到村外小河水里去洗一洗。在洗脸的时候，遇上了一个正在下游洗菜的妇女。那妇女蛮不讲理，硬说在上游洗脸，会弄脏了她洗菜的水。孙犁“非常气愤，和她吵了几句，悻悻然回到队上，马上就出发了”。事后，同事们只是把孙犁遇险的场面，作为一种笑料，庆幸他命大罢了。至于那刁泼的妇女，也很快被人遗忘了，在当事者孙犁，却对这次遭遇的前前后后，留下了难忘的记忆。但在当时，他并没有把那些情景，直接转化成小说；五年以后（1949年），当其再次回忆起这次遭际并准备写点儿什么时，也没有胶滞于彼时彼地的实际情景。在他看来，敌人在锅台底下埋藏手榴弹，只是一种司空见惯的小小阴谋而已。以此作为素材写成小说，是很难写出深刻的社会内容的。描写那个刁泼的妇女呢，也不会有多大的思想意义，还可

能产生相反的社会效果。那样去写，既不符合抗日时期军民关系的主流和本质，与作者那一时期在军民关系上的切身感受，以及他在创作上一贯坚持的美学理想，更是大相径庭。孙犁说，那个实际遇到的妇女，“很刁泼，并不可爱。我也不想去写她。我想写的，是那些我认为可爱的人，而这种人，在现实生活中间，占大多数。她们在我的记忆里是数不清的。洗脸洗菜的纠纷，不过是引起这段美好回忆的楔子而已。”

在最后完成的形态中，《山地回忆》所写的人物——妞儿，她的思想和行动表现出来的，已是一种美的思想情感和道德情操的极致状态。能收到这种思想艺术效果，也是因为作者把这一人物安置到了一个特定的生活情景中的缘故。在严寒的早晨，妞儿为洗脸洗菜的方位问题，与“我”发生了争吵，还说了些不无骂人意味的话。而就在这种特定的生活情景中，当她看到“我”还没有穿上袜子，并知道“我”又无法购买和求人帮忙时，爽快地主动地提出，为“我”做一双袜子。所能利用的，又是她家那块早已派定了用场的布料。她还请“我”以后到她家里用热水洗脸，不要一大早再来河边挨冻了。在本篇小说所写的特定情景中，像妞儿这样的思想和行为，在一般人恐怕难以做到吧，她却做到了。这就显出了她那不同一般的美的思想情感和道德情操。从创作方法上说，《山地回忆》一作，也是由于作者通过特定的生活情景，描写了人物的思想行动，才使这一人物美好的思想情操，得到充分的发挥。

“各种事物都有它的极致”。这是说，事物的极致状态，有真假、善恶、美丑之分。及至新中国成立前后，在孙犁作品中，主要描写和歌颂的，是真善美的极致。所以说是一种极致，从上面举出的例子来看，这种真善美与特定情景相连，犹如深山之于虎啸，潭底之于游鱼，大漠之于骆驼，长空之于排雁，是在特定情景中的表现；或者说，正因为它是在特定情景中的表现，才显出了不同于寻常的、极致的形态。对于孙犁作品中描写和歌颂的，人物的那些思想和情操，如果单单着眼其本身，不能同时考虑它是在一种什么样

生活情景中的表现，或许会觉得并不是很突出的事例，更说不上是惊天地泣鬼神之举。然而，孙犁所描写和歌颂的那些人物的思想和情操，确实又是一种发挥到了极致状态的真善美，它是在一种特定情景下的呈现，一般人处在相同情形底下，未必都会有类似的举动。真善美是崇高的，它的极致状态，更是异常神圣的。但它又是非常具体的和切实的，不是不可把握的。某些属于真善美范畴的思想、感情和行为，从其自身来说，是很普通平凡的，只是当其呈现于特定情景中的时候，它就显得崇高而神圣起来，并且可以说是达到了极致状态。孙犁发现的这一美学现象，据此提出的创作理论，及其相应的创作表现，在理论上和实践上，是极有价值的。在以往典型化理论及其创作实践中，常常把典型环境大而化之为时代的和社会的环境，把典型性格简单化为奇异的怪物（如果是英雄，则被写成高、大、全式的神人）。如此产生的作品，在读者，难免疏隔之感。孙犁提出的“景物一体”的理论和他的创作实践，将典型环境和典型人物，拉回到实际生活当中，复归为可触可摸的描写对象。这是他的作品，平淡中有高雅的一个原因。

孙犁所说的“极致状态”，并非极限的意思，它是指人物和环境间的一种特殊关系，以及在这种关系中，人物思想感情得以充分发挥的情景。这里包含着两层意思：一是，人物在作品中所处的环境，既是具体的，又是典型的。处此环境，他（她）那真善美的思想情操，即能作自然的、动人的流露。二是，人物在这种特殊环境中表现出来的，真善美的精神状态，犹如孙犁小说《“藏”》一作中所写的，浅花在地洞口呈现的那般思想情景：她顿时觉得，“好像上到了摩天的高山，走进了庄严的佛殿”。高山连接的，是无穷的天宇；佛殿中充溢的，是玄远的灵光。孙犁作品所写的，人物在特定环境中流露的真善美的思想情感，其极致状态，其具体情景，正与此仿佛。所以说，这种极致状态，既是具体的、普通的，又是宏大的、高远的。所谓“极致状态”，当然不只限于真善美的事物，假恶丑的事物也一样。而假恶丑的极致状态，同样是在某种特定情

景中，才能充分暴露出来，创作上要加以描写，也必须把握到它与特定情景的关系。

三、流动超逸

前面说到，孙犁的作品，较少夸张与虚构的成份。人物或事件，以及由此触发的作者的思想情绪，大都有其现实生活的依据。（后面还将谈到，这种现实生活与作者的自身经历密切相关。）这样说，并不是要把孙犁的作品，与实际生活等同起来。而是要强调，孙犁是一位严格的现实主义作家。值得注意的是，那些来自实际生活中的人和事，一到孙犁笔下，立即显得面貌全新，神采飞扬。什么原因呢？这是由于：孙犁在整个创作过程中，既能脚踏实地，从来不写自己没有深切感受过的生活；而当他面对自己感受过的生活时，又能不尚胶滞，贵于玄远，于静止凝重之中，能作流动超逸之想。

能作流动超逸之想，在孙犁的创作中，表现在两个方面：一是，就某篇作品的取材构思阶段言，他在一时一地遇到的具体生活素材，作为其进行艺术观照的对象，和触发其创作欲望的契机，是一种个别的和静止的存在。但他决不拘囿于这种生活素材和观照对象，更不把这种素材和对象，简单地、直接地转化为某篇作品。他在一定的美学理想指导之下，以自己的全部生活经验为基础，加以联想生发，对一时一地遇到的生活素材，进行艺术上的再创造；意在使那即将动手写作的作品，得以包蕴进更加深广的社会内容，揭示出生活的本质及其流向。二是，在已经确定的创作构思之内，既能不满足于外在的和形似的摹拟，力求表现出所写生活的神韵；又能不使自己的思想和笔墨，伸缩和局促于特定的和有限的生活层面，而是随时伴之以“流动超逸之想”，力求在那特定的和有限的生活内容中，回响着弦外之音，以收“绕梁三日”之效。

短篇小说《山地回忆》、中篇小说《铁木前传》的形成过程，生动地说明了孙犁于创作取材、构思阶段，不尚胶滞、善作“流动

超逸之想”的艺术思想和艺术方法，在造成其作品富于高远开阔境界时所起的独特作用。关于《山地回忆》的形成过程，前文已经谈过，无须赘述。需要强调的一点是：如果作者胶滞于那次洗脸洗菜的纠纷和那个刁泼妇女的言行，不作流动超逸之思，就不可能将属于“尘嚣市声”之类的生活现象，转化成一种美好情操的极致。

创作《铁木前传》的起因，也与作者在特定环境中产生的具体感受有关。可以设想，如果作者以当时当地自己遇到的，那一系列为之“苦恼”的实际情景作依据，再用与之相反的战争年代的某些情景作对照陪衬，也可以结撰成一篇具有一定生活容量和思想意义的小说，但孙犁不是那种浅尝辄止的作家。在创作中，他从不拘囿于一隅一物，或胶滞于眼前遇到的那些生活情景和自己一时的感受。他意识到，一时一地产生的感受，往往只是一种“朦胧的念头”、一种“创作的萌芽状态”。唯有促使其一步一步地成长和成熟，像“黎明”一样，“逐步走向天亮”，方能进入创作，并具备玄远开阔的思想艺术境界。而要到达这一步的关键是，作者必须摆脱一时一地的生活和感受的拘囿，能作“流动超逸之想”。孙犁有意识地把自己在当时当地遇到的那种具体情景和产生的具体感受，与自己的全部生活经验联系起来。通过这种联系，他“想到了朋友”；“因为朋友”，“想到了铁匠和木匠”；“因为二匠”，又“回忆了童年”。这样，他就有了“《铁木前传》的开头”。诚然，在这之后，只要围绕着铁木友情这条线索，沿着历史的顺序，从童年开始一路写来，直到俩人关系的破裂，也可以写成一部友情变迁史。但如果作者真的仅仅围绕着友情去写，那就非但难以写出其何以变迁的历史渊源，更不易揭示出这种变迁的深刻而广阔的社会现实原因，作品也就失去了强烈的现实色彩和宽广的思想艺术境界。孙犁意识到了这一点。于是，他又把那在历史的回顾中进行的“流动超逸之想”，引向了现实领域，从而进一步明确了小说的主题：“它要接触并着重表现的”，应该是“当前的合作化运动”。（以上引文均见《关于〈铁木前传〉的通信》）

但就是到了上述这一步，孙犁的构思活动仍然没有停止，还在继续着他那“流动超逸之想”。因为，在他看来，文学不应该仅仅是对某一社会政治运动的简单的、径直的反映，它着重表现的，应该是人物的命运，即他们在各种各样社会关系中的遭际及其爱憎。这样，《铁木前传》在反映合作化运动时，又把主要笔触放在人与人的关系上面，并把这种关系溶汇于社会历史的长河之中。

孙犁的思路，由得自现实生活的某种具体感受出发，返回到历史，再由历史的顺延扩展到现实；从一般的现实生活领域，集中到当前的社会变革；从当前的社会变革，又集中到人与人的关系的变化；人与人的关系的变化，又或紧或弛地连接着当前的社会变革……。经过了这一系列“流动超逸之想”，他所结撰出来的《铁木前传》一作，与最初触动他创作欲望的那种具体生活情景和感受相比，无论在思想容量或在艺术境界上，两者都不能同日而语了。

孙犁的创作实践说明，对现实生活中某一具体情景的感触，可能成为诱发作者进行创作的一种契机。但契机并不就是创作的题材和构思，更不能简单地和直接地把它转化成为作品。唯有抓住了契机，以自己的全部生活经验作基础，展开“流动超逸之想”，“思接千载”，“神游万里”，才能创造出玄远幽深的思想艺术境界。

从创作过程上说，主题一经确立，有关题材、人物、事件，等等，带有了一定的稳定性和静止性。不然，作者就无法有头有序地捋管摘章，徐徐道出。但是，这种稳定性和静止性，只是相对的，不是绝对的，不能让其束缚了作者的手笔和思路。孙犁艺术造诣之高，他的作品境界之幽深玄远，突出的原因之一就在于：他能够把在取材、构思阶段已经开始的“流动超逸之想”，一直继续下去，使之贯串于整个创作过程。他既不被已有的立意、构思所束缚，也不使自己的思绪和笔触，拘囿胶滞于已经选定的题材和构思的故事上面；他总是力求要在一般的题材和情节中，开掘出不一般的含义，在特定的题材和故事情节中，表现出一般作者难以道出的思想。孙犁从不在作品所写的具体事件与思想艺术境界之间，划一等号，把

它们变成简单的一与一之比的关系。他既不使自己的手笔和思路被事件和情节所框死，也不把自己所写的事件和情节，拘囿在某种固定的思想艺术境界里面。他追求的是，不只最大限度地表现出有形的（即作者用文字直接描写了的）事件和情节中所包含的思想，还要开掘出除此之外的意蕴。

从其作品中可以体会出，艺术上的所谓不尚胶滞，贵于玄远，在孙犁，是指这样一个完整的创作路子和创作过程：作者思想和笔触，不能拘囿于一时获得的题材和故事情节，更不能把这些题材和故事情节的内涵，局限于某种固定的思想范围和一般的水平线。而是要在一定的美学理想指导下，以自己的全部生活经验为基础，使之融化，使之拓展，使之升华，使之超逸。也可以这样说：从独特的角度鲜明地写出题中应有之义的同时，还要表现出尽量充沛的言外之意和弦外之音；这种言外之意和弦外之音，既是对题中应有之义的一种补充和丰富，更是对它的一种升华和超逸。孙犁作品之富有幽深玄远的思想艺术境界，除了在整个创作过程中，能作“流动超逸之想”，还与作者采用“注彼而写此，目送而手挥”，以及象征、点化等具体艺术手法有关。艺术上“注彼而写此，目送而手挥”，这一手法的特点是，作者所要表现的思想，往往不在其表面的和直接描写的事件、物象、情节中，而是萦绕回响于事件、物象和情节之外。作者在表面上所作的那些直接描写对其所要表现的思想来说，只是一种“暗示”、一种“隐喻”，不是简单的和浮面的演绎。由于是在事件、物象、情节之外的一种回响，由于事件、物象、情节只是一种“暗示”、一种“隐喻”，这就使作者所要表现的思想，有可能突破那些有形的事件、物象、情节的界限，不受它们的胶滞和拘囿，从而在最终的效果上，可以变得更加宏大和深远起来。短篇小说《浇园》一作，突出地说明了孙犁艺术表现的这一特点。小说所要描写的，是解放战争时期人民群众对子弟兵伤员无微不至的关怀。如果是在一般作者手里，故事情节，很可能会仅仅围绕着主人公照料伤员的过程去展开。当然，那样写，如果情节丰富，细节

独特，并非不能写得生动感人。但那种写法，一则，构思落了俗套，太一般化；二则，对一篇短篇小说来说，很可能由于作者被那特定的故事情节所限制，写得局促拘谨，除了故事情节层面上的内容，很难再有其他令人回味的余地。孙犁则不同。他在《浇园》中，虽也写到了主人公香菊姑娘对伤员李丹的悉心护理，甚至也写到了她那暖人心田的缕缕柔情；但作为一篇表现人民群众热爱子弟兵的小说，其主要篇幅所写的，却是香菊姑娘浇园抗旱的劳动情景及其成果。并把初步复元了的伤员李丹，引向香菊劳动的场所，写了他的触景生情和思绪活动。这种“注彼而写此，目送而手挥”的写法，不但没有减弱了小说的主题，反倒增大了它的容量，开阔了它的境界，使之提升到富于哲理的高度：子弟兵安危之系于人民，有如久旱的庄稼之急待雨水；人民群众之关切子弟兵的安危，又有如给那久旱的庄稼引来了清凉的泉水。这真说得上是，不写关切而关切的情景、价值及其深阔的程度自现。可见，采用这种写法所呈现的思想，其内含的广度和深度，其境界的开阔和玄远，显然胜过那种一味胶滞于直接表现主题思想的故事情节的写法。

在孙犁，创作上的所谓不尚胶滞，贵于玄远，能作“流动超逸之想”，和不止于形似而求神韵，是同一个意思。而从其创作来看，他不只在描写人物、事物时，能够不尚形似，求其神韵，对整篇作品主题思想的表达，亦能作如此追求。比如，他从不拘泥于小说的主题与故事情节，以及故事情节与故事情节之间的外在联系。只要能在更高的境界上，表现出主题的“神韵”，即内在的意蕴，他对于故事情节是否与主题之间存在着形式上的联系，它本身是否连贯，等等，并不是那么看重的。《浇园》一作，意在表现人民群众对子弟兵伤员的关切，表面情节更多描写的，却是香菊姑娘浇园抗旱的情景。而就是在这种写法中，小说真正地写出了主题的“神韵”。

孙犁创作富于“流动超逸之想”，还表现在：经常在一篇作品的特定位置上，通过对某种富有象征性的场景、细节、物件等等的描写渲染，使作品的主题思想，得以点化，得以升华。因了这种点

化与升华，其容量，其境界，忽焉增大起来，开阔起来，从总体上，具备了宏大玄远的思想艺术力量。《嘱咐》中有这样一段描写：

……孩子睡着了，睡的是那么安静，那呼吸就像泉水在春天的阳光里冒起的小水泡，愉快地升起，又幸福地降落。女人爬到孩子身边去，她一直呆望着孩子的脸。……

这段看似闲文的细节描写，对开掘作品主题，揭示人物的内心活动，具有神奇的点化作用。水生女人与丈夫离别八年，相聚了仅仅多半夜的工夫，又飞快地撑着冰床子，送走了丈夫。她为什么能这样做？读者可由上引这段描写产生的联翩想象中找到答案。《浇园》的结尾是：“天空里只有新出来的、弯弯下垂的月亮，和在它上面的那一颗大星，活像在那旷漠的疆场，有人刚刚弯弓射出了一粒弹丸。”月亮，星空，弯弓射出了一粒弹丸，多么辽阔宏大的气象！作者用这一气象，比喻着香菊与李丹——确切地说是人民子弟兵的关系，及其内含的力量。正是有了这段文字，这种比喻，小说在前面描写中逐步形成的思想艺术境界，再次提高、开阔了一层。还有《铁木前传》第十九章，以一个特定的场景和象征物，这样抒写着九儿在经过父辈友情的破裂、个人爱情的挫折后的心理活动：

今天夜里，天晴得很好，月亮很圆，很明净，九儿在院里停站了一会儿，听了听，父亲在吹灯躺下以后，并没有像往常那样咳嗽。她的心情也明快平静下来，她觉得她现在的心境，无愧于这冬夜的晴空，也无愧于当头的明月。她定睛观望，好像是第一次看清了圆月里那只小兔儿的可爱的活泼的姿态。

由于周围发生的，种种令人沮丧忧虑的事，在前此的一系列情节中，九儿的心境，乃至整部《铁木前传》的氛围，并不是很欢快的。而上引这段抒写不只逼真地传达了九儿，由其父女两代人的感情波折

所开启的，对人生的体悟。——正是这种体悟，开阔了这个人物的感情境界，也使整部小说，所要追求的人生境界，晴朗辽阔起来。

《嘱咐》、《浇园》、《铁木前传》等作品中，这类在特定位置上的象征性描写与渲染，其所作比喻之新颖、确切，自不待言。笔者惊叹的是，这类描写渲染所起到的，神奇的点化与升华作用，好像在当今其他作家的作品中，还很少遇到过。这就是孙犁所看重的，创作中“流动超逸之想”所产生的思想艺术力量了。孙犁的这一创作艺术，可以说是鲁迅所推崇的，唐人传奇“飞动之致”这一艺术思维的真传吧！

在叙事性作品（尤其小说）的创作中，历来有“事跟人走”和“人跟事走”的说法，并以前者为准则，后者为弊端。要在强调叙事性作品，对人物思想性格的刻画。这是对的。但人物思想性格的刻画，毕竟离不开事件的描写。于是有些作品，尤其故事性较强的小说（不一定就是情节小说），仍现胶滞之态，而少灵动之气。原因还在创作者过多地注目于事件的发展过程（即讲究因果性，或追求有头有尾的连贯性），及其与人物性格的关系，对小说（或其他带有叙事性因素的作品）整体结构的作用。孙犁的创作，有所不同。从结构的形成过程上说，这位作家更多看重的，是感情——人物感情和创作者感情的因素。就是说，孙犁主要是以人物的和创作者的感情及其波动与流向，形成作品的结构的。因情走笔，缘情成文，以情统率全篇，这是孙犁小说和散文结构艺术上的突出特点。他还常常在行文关键处，坦呈人物彼时彼地的感情激荡，或者直抒自己的胸臆。正是因了注重于感情的流向在结构中的作用，以及后面将要谈到的，适时而至、天衣无缝般地抒写人物或创作者自身情感的波动，这样一种结构与表现方式，既使孙犁的作品，在整体上呈现出轻快灵动之态，——也就是人们所称道的，孙犁的文章有一种流动的美，——又从整体上扩展了它的思想艺术境界。

四、情理兼备

这是前一种创作艺术的延伸。也可以说，抒情性、哲理性和现实生活的精细描绘相融合，是孙犁作品创造淡雅高远境界的具体途径。

孙犁在创作中，重于抒情，也善于抒情，重于状景，也善于状景。其作品浓重的抒情色彩，除了从整体结构中呈露流溢，还常常表现在独特的景物描写中。状景和抒发的有机融合，构成了孙犁作品独特的意境。

孙犁往往在文章进展的关键处或人物思想感情转折处、激荡处，以其优美的文笔，描绘着山河草木、春光秋色，创造出一种情景交融、情景一体的意境。从这类意境中，渲染出人物的思想和情操，也表达创作者的情感倾向。孙犁状景抒情的手法，是多种多样的。主要有下列四种。——

一是，把人物特定的情感融化于相应的景物，借景抒情，景中出情。如短篇小说《正月》中有这样一处描写：

第二天，就是好日子。天空上只有小朵白云，它们飘过来，前后追赶着，并排浮动着；阳光照着它们，它们迭在一起，变的浓厚，变的沉重，要滴落下来的样子。

这是在衬写迎亲（小金子与多儿结婚）的场面。从中，读者们可以感受到，一对新人的浓重的情意和美好生活的韵味。作者并不直接去描绘人物在特定情景中特定情感的表露形式，也不去直接点出这种情感活动的内涵，只是描绘着自然景物本身。通过这种描绘，人物情感活动的具体情景及其内涵，自然地、惟妙惟肖地呈现了出来。形为写景，实为抒情。

二是，把景致物貌隐藏于直接的抒发，以情写景，情中有景。如长篇小说《风云初记》中的一段文字：

亲爱的家乡的土地！在你的广阔丰厚的胸膛上，还流过汹涌的唐河和泛滥的滹沱河。这些河流，是你身体里沸腾的血液，奔走和劳作的动脉；是你的奋发激烈的情感，是你生育的男孩子们的象征。你的女儿是沉静的磁河和透明的琉璃河。她们在柔软的草地上流过，娇羞得不露一点儿声色，她们用全身温暖着身边的五谷，用乳汁保证了田园的丰收。她们摇动着密密的芦苇，飘载着深夜航行的小船，她们给了人们多少慰藉和恩情啊！看见她们，就看到你的美丽，也看到你的孕育的伟大和富庶了。

这是在写小说人物春儿，跟随贺龙将军的一二〇师，走遍冀中时的思想情绪。文字重于直接抒情，其中虽然点出了田园、河流、庄稼、小船，但未作具体描绘。然而，文中抒发的那种豪情壮志、风发意气，正来自于祖国大好河山的触动和激励。即使没有直接加以描写，作者心目中、文字间，自有祖国大好河山在；读者也能从作者的抒发中，形象地联想出它的风姿神态。也在这个过程中，开阔了和加深了，作者所要构成的特定意境的内涵与外延。

三是，人物情感活动的直接剖析，与相应的景物描写有机地结合在一起，以景衬情，情动景中。如中篇小说《铁木前传》的一处描写：

她（引者按：指小满儿）一个人走到她姐姐家的菜园子里，这个菜园子紧靠村里的大沙岗，因为黎大傻一家人懒惰，年久失修，那沙岗已经侵占了菜园的一半，园子里有一棵小桃树，也叫流沙压得弯弯地倒在地上。小满儿用手刨了刨沙土，叫小桃树直起腰来，然后找了些干草，把树身包裹起来。她在沙岗的避风处坐了下来，有一只大公鸡在沙岗上高声啼叫，干枯的白杨叶子，落到她的怀里。她忽然觉得很难过，一个人掩着脸，啼哭起来。在这一时刻，她了解自己，可怜自己，也痛恨自己。

她明白自己的身世：她是没有亲人的，她是要自己走路的。过去的路，是走错了吧？她开始回想着人们对她的批评和劝告。

在这处描写中，既直接地剖析了人物（更确切地说是人物的自我剖析），在当时当地波澜起伏的情感活动，又把这种情感活动，交织于景物描写之中，用后者进一步衬托前者。聪明伶俐、桃花般绰约多姿的小满儿，她的日渐沉沦、滑向下坡，自有其本身不上进、不争气、不以为耻的一面；然而，正如我们在前面强调的，她当时所处的特殊环境，在她不走正路的过程中，也起了推波助澜的作用，致使其思想情感，并不是那么单一和固定了。她既有自责、愧悔和向往，又有悲伤、叹息和不平。在上引这段文字中，作者不只是为了形象地和充分地显示出，人物自我解剖的情感活动，才写了荒漠的菜园、歪斜的桃树、干枯的杨树叶子，也是要创造出一种特定的意境，从这意境中，渲染出悲叹辛酸的歌。

四是，状景与抒情交织并进，互出互入，情动而景至，景现而情出，情与景交融一体。如短篇小说《蒿儿梁》中，有这样几段文字：

杨纯站在山顶上，他觉得是站在他们作战的边区的头顶上。千万条山谷，纵横在他的眼前，那山谷里起起伏伏，响着一种强烈的风声。冰雪伏藏在她的怀里，阳光照在她的脊背上。瀑布，是为了养育她的儿女，永远流不尽的乳浆，现在结了冰，一直垂到她的脚底！

杨纯想到：他的同志们，他的队伍，正在抵挡这寒冷的天气，熬受着锻炼，他们穿着单薄的军衣，背着粗糙食粮，从这条山谷，转战到那个山头，人民热望他们胜利。

远处，那接近冀中平原的地方，腾起一层红色的尘雾。那里面有杨纯的家。他好像看见了他那临河的小村庄，和他那两间用土坯垒起的向阳的小屋，那里面居住着他的母亲。

.....

……她们前面有一条小河，河面上已经结了冰，还盖上了很厚的雪，但是那小小的山溪冲激得很厉害，在厚厚的冰下面，还听到它那淙淙的寻找道路，流向前去的声音。

在这几段描写中，作者用散文诗一般的、饱含着激情的语言，写出了鼓荡在革命战士和人民群众胸腔中的，热爱生活、热爱祖国的深挚情感，和定要冲破种种艰难险阻，争取胜利的顽强的战斗意志。

不能用“寻章摘句”、“断章取义”的读解方式，看待孙犁作品中的景物描写，或只是注意其描写时的优美文笔，以为那就是“诗情画意”。孙犁在创作中，善于从总体上把全篇组成一个独特的意境结构；而一系列由状景抒情手法构成，自形完整、姿态各异局部性意境结构，又有机地充实和扩展了总体的意境结构，使其更加玄远开阔起来。因此，只有将那些细部性的景物描绘和情感抒发，与整篇作品所反映的生活内容相联系，与其从整体上创造的境界相联系，才能真正探得孙犁创作中诗情画意的真谛。

孙犁作品，不但富于浓重的抒情色彩，且有深邃的哲理性。

正如我们在前面所说，孙犁创作，其素材都有实际生活的依据，但作者在构思与表达过程中，从不胶滞于实生活中的一事一物，或一时一地的具体感受，而能生发开去，作“流动超逸之想”，以摆脱真人真事的局限，达到典型化的高度。在确定了一篇小说所要描写的具体题材和故事情节后，又不满足于仅仅写出其题中之义，或直接写出某种非常具体、非常切近的思想，而是力求表现出某种言外之意和弦外之音，使那有限的题中之义进一步得以升华、得以超逸。就是说，孙犁从不停留于一题一义上面，而是把某一题材和故事情节中所包含的思想，上升到有关社会人生的哲理上来。这就使他的作品，不但富有了飘逸的灵动之气，也具备了玄远幽深的哲理性。如果单是表面地去解释其具体的题材，和故事情节中直接写到的东西，不去体会它言外之意和弦外之音中所要表达的，有关社会

人生的哲理，也不能真正地理解孙犁的作品。

孙犁不但能从总体上，将一篇作品的题旨，提高到富于哲理的高度，还往往在作品的细部和关键处，以抒情与哲理相融合的手法，揭示着和剖析着社会人生的奥秘。通过这类抒写，进一步拓展了整篇作品的思想境界。这类手法，主要有以下两个特点。——

特点之一是，善于把抒情和哲理融合为一，相互渗透，相互发挥。

触景生情，应物斯感，古已有之；抒情性或哲理性，亦并非孙犁创作所独有。但是，能把抒情和阐理有机地结合起来，在浓重的抒情中，包含进内涵深邃、外延开阔的哲理，或在洞幽探微间，伴之以浓重的感情色彩，在艺术表现上做到“你中有我，我中有你”，这却是孙犁创作所特有的风采。

一些作家的作品，或以抒情取胜，或以哲理优先，各各显示着自己的艺术特色。这种艺术风格上的多样性，是十分可喜的。但我们在审美过程中，又常常感到某种不足。有些作品，由于在抒情和阐理间，明显地偏向一端，不善于将二者熔于一炉，就在一定程度上，或局限了抒情的深度、广度及其艺术魅力的持久性或其阐发的哲理失之于枯燥和空洞，缺乏一种能够调动读者感情的冲击力。在文艺创作或审美过程中，不但有触之生情的景物，更有物移而情迁的事实。作家于一事一物一景前，如果仅止于一时触发的情感（等而下之者，有的只是在表现着某种动物性的感觉），且不说那样的抒发难免流于肤浅轻薄，更不能保持其长久感人的艺术魅力。情感是瞬间性的、多变的，理性才是长久的和稳定的；而哲理，比之某种对具体情景的认识，其内涵和外延，更具有普遍性和广泛性了。文学艺术作品在抒发情感时，唯有用理性之光点化和升华一时的冲动，并从哲理的高度加以统率，才能使它的内涵深厚有力，外延玄远宏大。并由于其包容的普遍性真理，能在长时期中引起人们的反复回味。但文学艺术作品中的哲理性，如果不能伴之以一定的感情色彩，也难以撼动读者和观众的心弦。孙犁在创作中，正是由于把

二者（抒情性和哲理性）有机地结合了起来，从而不但使作品中的抒情色彩，与某些作者作品中的那种仅止于感性的，甚至只是瞬间冲动的所谓抒情性，明显地区别开来，使其整篇作品获得了较为长久的艺术生命力量。例如，上面引述的中篇小说《铁木前传》中写到的，当小满儿与其母亲和姐姐争吵之后，来到菜园中的那番情景，就属于这样的描抒和阐发。通过那棵被荒沙日渐埋没、无人理睬和维护的小桃树的遭遇，以及小满儿用干草加以包裹时触发的感情波澜和思索活动，写出了她目前的处境和心绪。也形象地阐发了这样一个急待实现的生活哲理和美学原则：美的事物需要与之相应的美的社会环境，才能正常地发展；否则，它会像幼小的桃树被荒沙埋没，不能开出艳丽的花朵，结出诱人的果实。而以小桃树的遭遇到比喻、象征小满儿的命运，以及特意写到小满儿对小桃树的悉心爱护，这一描写本身，还包含着作者对主人公的同情、惋惜和期望的深切情感。有了这种情感，才使作者所要阐发的生活哲理和美学理想，不再是干巴巴的、枯燥无味的说教，而是具备了既能拨动人的理智，又能冲击人的情感，那样一种真正的艺术感染力量。

在长篇小说《风云初记》中，孙犁通过变吉哥这个人物，细致地描写了文艺工作者思想感情的发展过程，以及由此带来的创作风貌的变化。尤其在临近结尾的八十六、九十两章，集中地抒写了变吉哥，在与人民群众亲密相处中激发的，感情波澜和创作冲动。但作者的笔触，并没有到此为止。与此同时，他还描写了变吉哥在创作问题上逐步深入的认识活动。八十六章中写到，变吉哥为了在自己的画幅中，传神地表现出“那支配一切、决定一切的，蕴藏在女孩子内部的那种精神”，他几乎每日每时地在追踪着房东女儿的一切活动。“然而，日子越长，只是加重了他对女孩子的好感，后来竟变成这样一种情况：女孩子一旦在他眼前消失，他就再也描绘不出她的形象来。”在这之后，小说中有如下一段文字：

艺术啊，你那无往不胜、超众出凡的力量，究竟表现在哪

里？通往你的殿堂的道路，为什么也这样曲折迂回？我怎样才能克服你那层层阻力，难攻的堡垒？我应该像作战一样，在战略上要长期经营，也就是精雕细琢，而在战术上采取出奇制胜，大笔一挥吗？

这段文字，以第一人称的笔法，描写了小说人物变吉哥在彼时彼地的感情波澜，是一段直陈胸臆的抒情文字。但是，它又不仅仅是一段抒写人物感情波澜的文字。作者把变吉哥的感情抒发和在艺术问题上的思索活动交织在一起，使那感情波澜升向了艺术哲学的高度。在这里，作者是在抒情乎？是在阐理乎？二者兼而有之，融为一体。它既是对一种特定感情的抒发，又是对文艺创作中，一种带有规律性的艺术哲学的阐发。——即要把长期积累和一挥而就辩证地结合起来。

在九十章中，作者以变吉哥成功地创作了一首诗歌为由头，更加细致地描写了，他在创作问题上的一系列情感活动；同时，又反复地阐述了变吉哥在诸如怎样才能把作品写得真诚朴实、传之久远等艺术问题上的认识活动。整章小说，既充满着浓重的抒情色彩，又包含着深刻的艺术哲学。

善于把抒情和哲理融合一体的写法，在孙犁散文创作，尤其在他八十年代以后的创作中，就更随处可见了。如《火炉》，由抒写火炉的品性及其与作者的关系，表达了理想人格和人际关系的观念；《菜花》，由对于菜花的欣喜，引申出了作者所向往的生命价值与生命意义的内含，等等。不必多加举例，读者自会一一体会出来。

特点之二是，善于把二者（抒情与哲理）一并隐含于现实情景的精细描绘之中。

孙犁在创作中，无论是抒发感情，还是阐明哲理，总是力求以具体的、活生生的形象出之，做到情有所寄，理有所托。这就避免了空洞的呼号，防止了抽象的说教。在这里，也显出了他创作的质朴与真挚。如《铁木前传》第二章中有如下一段描写（当六儿和九

儿玩过小田鼠之后)：

风越刮越大，他俩躲到破碾棚里去。那座不常有人使用的大石碾，停在中间。碾台上蒙着一层尘土，九儿坐在上面。六儿爬到那架大空扇车里面，卷起身子像只虾米一样，仰天睡下了。他招呼九儿：

“你也进来吧，盛得下。”

“我不进去。”九儿说。

她在思想，面对着现实。外面的风，刮得天黑地暗，屋顶上的蜘蛛网抖动着，一只庞大的蜘蛛，被风吹得掉下来，又急遽地团回去了。她没有母亲，她的父亲，现时在外面的大风里工作着。她新结交的小伙伴，躺在扇车里睡着了。童年的种种回忆，将长久占据人们的心，就当你一旦居住在摩天大楼里，在这低矮的碾房里的一个下午的景象，还是会时常涌现在你沉思的眼前吧？

这是一幅普通的日常生活的图画。凡在农村度过了童年的人，都会有过这样的境遇和体验吧！而作者在描写人物童年生活的情景时，不但笔端流溢着浓烈的情感，也道出了人生的一种哲理。那就是：童年时期的经历，对一个人的思想品质的形成，他所能走出的人生之路，其影响是深刻而长久的。《铁木前传》第十六章中，对比着描写两种截然不同的人生画面：一边是小满儿、六儿等人正在射猎狂欢，另一边却是九儿、四儿、锅灶等一群青年人正在挖井劳动。在这之后，小说有如下两段抒写：

人们惯于把偶然的见闻当作笑谈，并不注意，在当事人的心里，正像千斤石一样沉重。九儿坐在那里，望着空漠的沙岗出神。她继续回忆着幼年时的家乡的影子。在母亲去世以后，她常常一个人坐在小窗的前面。窗外有一棵枣树，因为避风向

阳，常常有些小鸟儿在枝头来聚会。鸟儿们玩起来，显得非常亲密。那站在一起，唧唧喳喳的也许就是最亲密的吧，不久，有一只跳到了别的枝头。遇到一阵风，它们竟各自飞散了。门前还有一片小小的苇塘，河水小的时候，那些小鱼儿们聚在一起，环绕着一枝水草，到了夏天河水涨满，谁也不知道它们各自的前程如何！

（当锅灶提出：六儿“他为什么一直不能改变过来呢？”这一问题之后）……四儿说：“只凭我们几个人的力量去改造人，是不容易收到效果的。人怎样才能觉悟呢，学习是重要的，个人经历也是重要的，但更重要的是社会的影响。我有这样一个比方，六儿的心，就像我们正在改造的旱地。我们工作得好，可以在这块地上开发出水泉，使它有收成，甚至变成丰产地；可是，四外的黄风流沙，也还可以把它封闭，把它埋没，使它永远荒废，寸草不长。我们要在社会上，加强积极的影响。这就是扩大水浇地，缩小旱地，开发水源，一直到消灭风沙。”

通过前一段抒写告诉人们，生活是复杂多变的，在激荡的时代风云中，人们之间的关系，不可能永远像小鸟儿聚会在同一个枝头、小鱼儿环绕着同一棵水草那样，他们各自在奔走着自己的人生之路。时过境迁，物非情移，这当然是很令人惋惜的；但又无须因惆怅悲叹而踟蹰不前，生活本身的辩证法就是如此，最关键的是要找准自己的生活目标。在后一段抒写中，则又包含着这样的社会哲理：只有当全社会、全人类自觉地进行共同的、持久的努力，才能真正实现对人对己的改造，单是细小的、局部性的、一时的权宜之计，不但收效甚微，往往还会前功尽弃，一无所获。

孙犁创作艺术的高明处在于：能把感情的抒发、哲理的阐述、日常情景的描绘，三个方面融汇贯通，合而为一；在孙犁的作品中，抒情中有哲理的阐述，哲理的阐述伴随着感情的抒发，感情的抒发

和哲理的阐述，又都一起融汇在对现实生活的精细描绘之中。一石三鸟，一笔三致，这是既简约，又具体，又玄远的，抒情、阐理、描写相结合的艺术方法。

在以上引文中，我们经常提到，孙犁的作品，表现了真善美的极致，具有宏大玄远的思想艺术境界。这究竟是指什么呢？它与作品中所写的种种具体意象之间，又是一种怎样的关系呢？

作为一位现实主义作家，孙犁的创作，既有坚实的现实根基，又能摆脱某一特定事物的拘囿，这就使他的作品，具备较为长久的艺术生命力。原因是：孙犁在看取与表现社会人生的运动变化时，从不拘泥于某一特定的感知上面，他有一个开放广阔的心灵世界。在这个心灵世界中始终关注的是，什么样的人性和人格，才算是真的、善的和美的？人生和生命的真正价值何在？怎样的人际关系才是正常的和理想的，等等，这样一类重大的哲理问题。说得再概括、再简要一点，在孙犁的心灵世界和艺术世界中，着重探索的，是理想的人和人生的真谛。当他用这一观念去观照、把握和表现现实社会生活，及其运动变化时，他就打开了具象层面的自我隔离，突破了种种现实要求的限制与短视，将其导向一个辽阔玄远的思想艺术境界，而作品的题旨，一旦上升到了这一境域，就从特定的时空中超脱了出来。但人和人生，又是非常现实的和具体的，即为理想的人和人生，也总是首先表现为特定现实所要求的思想与行为，只是在层次上，要比普通的一般的表现更高一级，还能不停留于特定的现实要求上面。孙犁小说散文中描写的，具有真善美品性的人物，他们的情绪言行，都与一定的社会历史环境（或抗日战争、或解放战争、或“文化革命”等等）相连。说他们是真的、善的和美的人和人生，因为他们实现着一定社会历史的要求，或抵御了反历史的种种倒行逆施。但作者在描写他们时，没有简单地将他们的真善美的品性，完全等同于或局限于现实要求的层面，而从人性美、人格美、人生和生命的崇高价值，等等这类高层次上，描写了他们的现实情感和行为方式。涉及到应该抨击的对象，也不是仅仅从现实性

上去揭露其丑恶行为，而是同样把他们的表现，上升到有关人性、人格、人生和生命含义等层面。这样，孙犁的创作，就有可能摆脱现实和具象的范围，进入开阔、高远的思想艺术境界，从而获得较为长久的艺术生命。

五、简洁漂亮

这是指孙犁创作的语言风格。

孙犁文章耐人寻味，除了能于平淡的生活形态中，生发人所不见不察的意蕴，还得力于炉火纯青的语言功力。

语言既是艺术内在力量的表现手段，不单单是形式的表征，要识得孙犁在语言运用上的特色，就要从其作品内在构成上着眼。

孙犁语言简洁漂亮，首先表现在整体行文的凝练干净，流动跃如。需要特别指出的是，作为小说家散文家，孙犁往往把两种文体综合为一，不作严格的界分。从语言运用上说，这对他的小说创作，带来了轻捷快当的长处。孙犁小说，不以事件重大、情节繁复取胜，而以表现人物心理、思绪、感情见长。这种描写，主要由日常细节、生活场面中体现。不是说，孙犁的小说，没有特定的事件，特定的情节。而是说，孙犁不像有些作者，一味地用某一突出事件串连全文，组成有始有终的情节结构。他往往将故事情节消解为若干片断，化入生活细节和场面之中，细节与细节、场面与场面之间，有较大回旋的空间，给人以若有若无、若断若续之感。这就造成了一种特殊的艺术效果。即：由于细节与细节、场面与场面之间，在外在形态上，不一定存在明显的联系，转换推移中，就有较大的跳跃性，内里又无不连接着隐约存在的某一故事情节的过程，或某一生活进程的始末。更确切地说，孙犁小说，在多数情况下，是这些跳跃性地呈现的细节与场面，连接成了若有若无、若断若续的，孙犁小说所特有的故事情节（以及他所特有的散文描写实体）。正是这样的表现方法，避免了那种从外在形式上强调叙事性、情节性的小说、

散文写法，终被故事性、情节性所累，从而越写越长的弊病。假如以传统的小说观念、习惯的小说读法或散文读法，过多地着眼于事件和情节，去看待孙犁的作品，其所写细节和场面本身，固已异常简练，仍可能被误认为是行文上的琐碎，是枝蔓。但只要抓住了这位作家的“内心写法”（这点下文将有详细介绍）和重于抒情文章风格，就会真正领略到，他笔下的细节和场面，对于表现人物心理、思绪、感情，不只是不可或缺的，还是其主要的手段与形式。又由于作者选择、安排这些细节和场面时，在空间上具有的灵活性和自由度，为他的整体行文，创造了简洁干净的前提。有些时候，作者虽在反复抒写，再三申述，读者但觉其胸臆直抒，痛快淋漓，却无罗嗦多余之感。又有些时候，如果单从形式逻辑上着眼，觉得作者仍可放笔写去，他却惜墨如金、戛然而止，而细细玩味前此已有的文字，仍不失读者期待中的余韵。

孙犁文章，叙事简练，出神入化。无论小说，还是散文，叙事为了写人。如果把叙事与写人分割开来，或者只是作者所作的叙述介绍，非唯读者所得的印象是间接的、模糊的，文字本身也会显得拖沓繁冗，平板呆滞。即在写人了，又将与事件有关的众多人物，或将他们的外在形态与内心活动分开描写，同样不能保证文字简练。孙犁是如何叙事写人的呢？这里以《铁木前传》第六章为例，作些剖析。

本章文字，集中描写了发生在碾磨旁的一场紧张激烈、牵人心弦的矛盾冲突。斗争是由那个“名叫大壮而实际上非常胆小的青年”引起的。由于他耐不过一时“沉寂的场面”，又“实在心疼”正在独自吃力地推碾磨面的小满儿，便“鼓足勇气去抓起了那根闲着的推碾棍”，他想帮帮小满儿的忙。他这种“异乎寻常的举动”，“使得全体青年吃了一惊”，还在其次。严重的是，由此引发了一场既动嘴，又动手的纠纷。作者用不到两千字的文章，描写了这场纠纷的全过程，可以说异常简练了。更令人赞叹的是，在这简练的描绘中，将造成这一局势的三个主要人物——小满儿、大壮媳妇、黎大

傻女人的形象，栩栩如生地刻写了出来。其要点是：作者于描写人物行动之际，以同步的行文，共呈现出人物的声音、神色、心理、姿态、容貌，还有特定的氛围。

先看关于小满儿的描写：

小满儿头上顶着一个大筐箩，一只手伸上去扶住边缘，旁若无人地向这里走来。她的新做的时兴的花袄，被风吹折起前襟，露出鲜红的里儿；她的肥大的像两口大钟似的棉裤脚，有节奏的相互磨擦着。她的绣花鞋，平整地在地下迈动，像留不下脚印似的那样轻松。

她那空着的一只手，扮演舞蹈似的前后摆动着，柔嫩得像粉面儿捏成。她的脸微微红涨，为了不显出气喘，她把两片红润的嘴唇紧闭着，把脖子上的纽扣儿也预先解开了。

她通过这条长长的大街，就像一位凯旋的将军，正在需要通过他检阅的部队。青年们，有的后退了几步，有的上到墙根高坡上，去瞻仰她的丰姿。

小满儿来到石碾旁边，一转身，把大筐箩放在了地下。然后，她掠了掠齐肩的油黑的头发，向青年们扫射了一眼。

她是来碾米。她把谷子铺在碾盘上，等候着她的姐姐。她姐姐叫什么事耽搁住了，一直没有来，她就一个人推动了石碾。

她心里明白，不会没有人来帮她的忙。但是今天，青年们都在观望着，做着各种丑态，甚至互相推挤，却谁也没有勇气上前。

这里，有姿态的描绘，有穿着的摹写，有容貌的刻画，有心理活动的剖析，有行为方式的形容，亦有对周围一群青年人最初反应的渲染。通过这些描绘、摹写、刻画、剖析、形容和渲染文字，一个有意抛头露面、招蜂引蝶的青年女子的形象，活灵活现地站在读者面前。也预示了一场人际关系的暴风雨，即将来临。在以后出现的冲

突中，作者又怎样描写了这一人物呢？小满儿这个女孩子，“过去在多少男人面前，也是号称难惹的”；但今天，当碾场上的斗争一展开，又明明是围绕着她进行的，她“却低着头，连一句话也没有讲”，即在被姐姐“吆喝”以后，她也不开口。这里，不写她的反应，决不是作者的疏忽，是一种真正言简意丰的写法。从小满儿的无声中，读者们听到了她此时此刻内心的声音：作为一个自己也正在热烈追求着爱情和幸福的人，对大壮媳妇的恼怒，自己是理解的，同情的；大壮帮助自己推碾，虽说有些出乎自己的和旁观者的意料，有些唐突，但那毕竟出于对自己的爱护与倾慕，作为受惠者，除了心喜和满足，还能说些什么呢？自己的姐姐，虽说是在为自己打抱不平，但纠纷的引起，毕竟与自己有关。既然如此，自己也没有必要和姐姐一起去吆喝、去斗殴。小满儿尽管轻佻放荡，但在场面上，她是个讲理的人。此时此刻，“连一句话也没讲”，这在小满儿，正是合乎情理地表达其声音的一种独特方式；在作者，则是个如何写出人物内心声音的问题，而不是写没写出这种声音的问题。——于无声处写声音，也是描写人物声音，并能更充分地写出其声音的一种方式。唯其采用了以无声写有声，这样一种叙事写人的简练手法，才把小满儿写得形象逼真，栩栩如生，也才使读者完整地看到了她的性格特征。

再看关于大壮媳妇的描写。——

当大壮刚刚向小满儿说出“怕还不行吧”，刚刚抓起那根推碾棍，还来不及迈步推碾时，“忽然从街东头传来一声喊叫”：

“你这个不要脸的东西！”

这是早在不远处窥伺动向的大壮媳妇的声音。正如小说描写的：“这一声喊叫，就像在冬天的夜晚，有黄鼬来拉鸡，孤处的女主人从梦中惊醒，喊叫出来的那种声音一样凌厉吓人。”大壮媳妇的这声喊叫，是在急急忙忙中，边奔跑着边喊叫出来的，几乎与周围的人，

刚听到她喊叫的同时，她也已经赶到了出事地点，走到了当事人中间。作者为了在同步上写出大壮媳妇的动作姿态与喊叫，以造成声态并作的艺术效果，故意先渲染了一番她那第一声喊叫的“凌厉吓人”，及其周围人群的反应，然后再去写出其喊叫的具体内容，再去接着写她往下的一系列话语，并把那些话语，交织在周围人群的反应之中。让我们接着上面的介绍，完整地读一读作者的有关描写：

“你这个不要脸的东西！”大壮的女人急急走过来说，“快做晚饭了，你不去担水，跑到这里来干什么？”

“唔？”在众人面前，在女人的盛怒之下，大壮不知道怎样回答才好。

“你是哑巴，是聋子？”大壮女人的声音更严厉了，“我问你跑到这里来干什么？你年下就十八岁了，不学正经！”

“他还小哩，原谅他这一次吧！”青年们在一边打哈哈。

“他还小？”大壮的女人最不喜欢别人说她的丈夫年纪小，“什么才叫大人？你们小吗？吃屎的孩子，也干不出这样没出息的事儿来！你们是一群狗，有一只小母狗儿，在街上夹着尾巴一遛达，就把你们都引出来了！就把你们的脖子勾引得硬了，就把你们的眼睛勾引得直了！我在那边瞧了老半天，看看你们那下流样子！你们自己不觉？快到井台上，弄点儿水来照照吧！”

她这种不分敌友，一律混杂的教训，引起了青年们的极度不满，但是没有人愿意在这个时候和她冲突。他们用眼睛、用咳嗽鼓励大壮，很希望大壮就手抽出那根大推碾棍来。但是大壮连丝毫反抗的意思也没有，他甚至移动脚步，要想回家去了。

在这些文字中，大壮媳妇的声、色、态，以及她的醋意、恼怒、愤慨和辛酸，种种心态情绪，都被淋漓尽致地描绘了出来。如此，这个人物形象，对读者来说，真可称得上是如闻其声，如见其人了。

由于这一人物，是在与另一人物黎大傻女人的斗争中突现来的，所以随着下文对黎大傻女人的描写，她的形象，更加鲜明突出，声态俱现了。

再来看一看，对黎大傻女人的描写：

斗争总是要展开的，她的姐姐已经在西街口那里出现。她之奔赴这里来，就像抢救水火一样迫切。因为肥胖，因为她的一只脚有点毛病，特别因为她的视力不能集中，她那奔跑的姿势，就像足球场上，带着球奋勇突击的前锋一样：一时曲偻着上身，一时弯架着胳膊，一时左右脚交攀着，一时在地下滚动着。

“你说谁是小母狗？”她在离大壮的女人还有十码远，就发出了战斗的檄文。

“谁自认，我就说的是谁！”大壮的女人挺着身子说。

“我的妹妹是黄花少女！”黎大傻的女人说，“她的屁股也比你的脸干净！你管教你的小女婿行，欺侮我的亲戚就办不到！”

她跑到石碾那里抽出一根棍，但是叫小满儿给拦住了。

“你怎么变得这样老好子？”她吆喝着妹妹，“叫你把我的人都丢净了！”

她举着大棍，奔向大壮媳妇，大壮媳妇以逸待劳，接住棍头，往怀里一带，黎大傻的老婆就来了个嘴啃地。

开头一段，描写的是黎大傻女人奔赴斗争前沿的那种紧迫劲儿。作者把她那令人可笑的奔跑姿势，写得历历在目，有声有色。值得注意的是，在写她奔跑姿势和紧迫劲儿时，又是在同步上，写出了她的声音和神态。小说中说，“她在离大壮的女人还有十码远”，就发出了“战斗的檄文”。这就可以想象出，黎大傻女人的“战斗檄文”，是在她那么古怪、那么可笑地，往大壮女人这边“滚动”的过程中

发出来的；她的声音，是伴随着她的身子，一起“滚”过来的。这个地方，黎大傻女人的行动、姿态、声音，容貌和神色，是在同一个时空中写出来的。在紧接着描写她和大壮媳妇全面展开唇枪舌剑的冲突时，其声音，其姿态，其动作，其神色，也是一并托出的。

在实际生活中，人物的行动、声音、姿态、心态、神色，常常是在同一时空中呈现的。而小说家的一支笔，很难同时二用，往往有待他一一抒写，分别道出。但并不等于说，一定就不可能做到同时二用。这要看作家艺术功力的高低了。从上述分析看，孙犁在创作中就做到了这点。他的主要经验是：（一）在创作者的意象中，首先就要把人物的行动、声音、姿态、心态、神色等等，作为能在同一时空中呈现的整个体系加以把握，不能将它们分割开来；（二）在具体行文时，通过巧妙的布局结构，安排章句，给读者造成一种人物的种种表现，是在同步间完成的感觉。孙犁如此简练而传神地写出小满儿、大壮媳妇、黎大傻女人等形象、性格，就与他采用这种声态并作，内外共呈，一石多鸟的写法有关。

孙犁说：“文学艺术的主要标志，就是用最少的字，使你笔下的人物和生活，情意和状态，返璞归真，给人以天然的感觉。”什么样的文字是简练的和天然的呢？他以唐代文章为例说：“唐人纪事，一出天然。朴实无华，而真情毕见。作者能用最简练的文字，表达人物最复杂的心理。不失其真，不失其情。读者并不觉得他忽略了什么，反而觉得他扩充了什么，使人看到生活的精华（引者按：这里的“精华”二字，除其本义，尚有“核心”的意思吧。）和情感的奥秘。在描述中间，使读者直面事物，而忘记作者的技巧；只注意事物的发展变化，绝不考虑作者的情节构思。这才可以叫做出神入化。”（《读〈沈下贤集〉》）笔者以为，上述介绍的《铁木前传》第六章的有关描写，称得上是简练无华、出神入化的文字。而这类文字，在孙犁的小说、散文中是随处可见的。

孙犁文章中对话语言的简洁漂亮，也是有口皆碑的。其特色有以下几点：

1、采用“日常生活里的习惯话”，保持着“口语的面貌”。是一种与人物处身其间的生活场景，与其在特定场景中流露的思想感情紧密相连的，表情达意的语言方式。它既保持着日常用语所特有的生活情趣，又不是日常用语的一应照录。是一种在内涵与形式上，都经过选择与提炼的，真正生活化和文学化的语言。有日常生活用语的活脱与韵味，无其粗俗与罗嗦；有文学语言的洁净与准确，无书面语言的沉闷与呆滞。读一读《风云初记》第二十九章和第六十四章，春儿与芒种这对恋人两次离别的交谈，第六十五章中，两位青年妇女在推碾子先后问题上斗嘴致气的情景，可以看出孙犁作品对话语言的这一特点。

2、富于动作感和行进感。孙犁常常把一般由作者另行描写的人物行动，通过人物对话予以呈现。在他的作品中，人物对话的内容，往往就是对正在同步上进行的某一行动的描述。如此，在时间和空间上，对话和行动，一而二，二而一，二者既没有间隔与差异，也就无须再由作者另行表述。读孙犁作品中的人物对话，你感觉到的，不仅仅是每句对话本身的内涵，也会具体地、可触可摸地感受到，人物正在行动，事件正在推进，人物思想性格正在发展，形象正在充实与完美。例如名篇《吴召儿》，写主人公与八路军战士转移途中的交谈：

（吴召儿……领我们走的是东山坡一条小路。靠这一带山坡，沟里满是枣树，枣叶黄了，飘落着，树尖上还留着不少的枣儿，经过风霜，红的越发鲜艳。吴召儿问我：）

“你带的什么干粮？”

“小米炒面。”

“我尝尝你的炒面。”

我一边走着，一边解开小米袋的头，她伸过手来接了一把，放到嘴里，另一只手从口袋里掏出一把红枣送给我。

“你吃枣儿！”她说，“你们跟着我，有个好处。”

“有什么好处？”我笑着问。

“保险不会叫你们挨饿。”

“你能够保这个险？”我也笑着问，“你口袋里能装多少红枣，二百斤吗？”

“我们走到哪里，吃到哪里。”她说。

“就怕找不到吃喝哩！”我说。

“到处是吃喝！”她说，“你看前头树上那颗枣儿多么大！”我抬头一望，她飞起一块石头，那颗枣儿就落在前面地下了。

“到了神仙山，我有亲戚。”她捡起那颗枣儿，放到嘴里去，“我姑住在山上，她家的倭瓜又大又甜。今儿晚上，我们到了，我叫她给你们熬着吃个饱吧！”

.....

在中国古小说上，关于人物说话与动作同步进行的情景，常用一句“说时迟那时快”来描述；孙犁小说中人物对话与行动的时空关系之紧密，也可以用这句话来形容。采用这种人物言行同步描写法，又省却了多少文字！还有：它避免了一般对话语言所常有的呆板与沉闷，能使整篇作品明快流动起来。

3、富于言外之意和弦外之音。通过对话，表现人物复杂微妙的心里，可以采取直接的或间接的两种途径。直接的途径较为容易，作者只要把握了人物心理的特征和发展逻辑，由其自身直抒胸臆，直陈心曲，即可达到目的。但这是一种表现性的描写方法。尽管它可以从字面上反复抒写，却往往由于写不胜写，反倒有了一定的局限，难尽人物心曲。间接性描写的途径，由于追求的不是字面上的东西，而是言外之意、弦外之音，反能曲尽中心，达其奥秘，且有韵味。又由于它能包含言内言外、弦内弦外两层意思、两种声音，自然也是一种简洁而意蕴丰厚的写法。孙犁作品中的人物对话，更多采用的，是后一种途径。他笔下的那些对话，在人物好似随口说

出，自然无痕，在作者，却是经过了反复选择、精心掂量的，目的是，既要传达出人物自己在字面上说不出的东西，又要倾泄其由目前情景触发的隐秘的情感。且举《铁木前传》第八章中的一例。四儿和九儿，在村边一处大场院里，遇上了六儿和小满儿。六儿正要上树捕捉杨卯儿的那对外国种鸽子，于是，四个人有了这样一番“唇枪舌剑”：

“这样黑天，你要玩命？”四儿说，“我回家叫父亲去！”

“少在这里拿大哥架子吧！”小满儿说，“抓住一只三十万，抓住两只，你学习好，给算算是多少钱？”

“六儿，”九儿忍不住，说，“你不要冒这样的危险吧！”

“好。”小满儿啧啧着嘴儿说，“心疼你的人儿发言了。”

“你是什么人，”九儿说，“我们从来又不认识，和我犯嘴？”

“我是什么人？”小满儿冷笑着说，“我是和你一模一样的那种人。”

劝阻无效，四儿和九儿离开场院，背后又传来那俩人的一唱一答：

“也好像是一对儿哩！”小满儿放长声音说。

“你说什么？”六儿在树上问。

“我说的是鸽子啊！它们在靠南边的那一枝儿上。”

在前此的故事进展中，当小满儿敏锐地感觉到九儿也在恋着六儿时，产生了一种强烈的嫉妒心理。她既要让九儿意识到，六儿是她的人，又不能明白地说出这一点；既要维护自己感情需要的正当性，又要阻遏已经遇到的危险，这就使她在说话上，采取了一种话外有话、反话正说的独特表达方式。她的强烈的嫉妒心理和防卫意识，单从上引例文中“心疼你的人儿发言了”、“我是和你一模一样的那

种人”、“也好像是一对儿哩”，这三句话的字面上，也是看不出来的。然而，就在这三句话的言外之意和弦外之音中，又确实淋漓尽致地传达出，此时此刻小满儿不能明白说出的，这样一种心理：我小满儿正在恋着六儿哩，不许你九儿插足其间！

4、直陈对话语句，不作状态写情的形容，话语本身又极干净利索。如《报纸的故事》中，为订一份报纸，作者与其新婚的妻子，有两次交谈，一问一对，言少意多，含而不露，却把少年夫妻之间，那种戏而不谑、讽而不刺的亲昵关系，惟妙惟肖地表现了出来。人物话语的含义，有一半包含在一来一往的转换中，虽没直接说出，对话双方和阅读者，都是能意会到的。孙犁把握了这一规律，也就避免了对话的冗长繁琐。

孙犁语言简洁漂亮，还表现在写景状物，既明畅细致，逼真传神，又精约清纯，含蓄蕴藉。他在这方面的语言能力之强，早已有口皆碑。例如下面一些文字：

……那一望无际的密密层层的大荷叶，迎着阳光舒展开，就像铜墙铁壁一样。粉色荷花箭高高地挺出来，是监视白洋淀的哨兵吧！

——《荷花淀》

春天过早挑动了小桃树，小桃树的嫩皮已经发紫，有一层绿色的水浆，在枝脉里流动。

——《正月》

（八路军伤员李丹，站在正浇园的农村姑娘香菊对面，把拐杖支稳，低头一看：）那是一眼大井，从砖缝里蓬蓬生长着特别翠绿的草，井水震荡得很厉害，可是稍一平静，他就看见水里面轻微地浮动着的晴朗的天空，香菊和鬼子姜的影子，还有那朵巍巍的小白葫芦花。

——《浇园》

（吴召儿）她登在乱石尖上跳跃着前进。那翻在里面的红棉袄（引者按：此时，她的红棉袄是反穿的），还不断被风吹卷，像从她的身上撒出的一朵朵的火花，落在她的身后。

——《吴召儿》

人们常在称道着，孙犁是一位写景状物的高手，但实在说来，他用在这方面的文字，与某些人漫无边际、神色恍惚的描写相比，并不是很多的。他的这类文字，既有工笔的精细逼真，也有写意的疏放飘逸。他既不将客体静止化，善于从动态中加以描摹；也不使客体与主体间隔对峙，一切从描写者及描写对象（人物）的感觉中出之。这才是真正的，以少胜多的状物写景的方法。

孙犁文章，叙事、对话、状物、写景、抒情、议论，都语句简短，生动跳跃，富于节奏。很少有长达二三十个字组成的句子，多则十来字，通常每句只有七八个字词。在有些作者要用几十个字组成的句子，孙犁则采用变换语句的结构方式，将其分成若干短句，避免了长句子固有的，拖沓、沉闷、绕口、呆滞的弊病。（顺便提一下：这也可能是孙犁行文，极重视标点符号的原因之一。）非唯小说散文，理论文章也一样，孙犁看重的，是表情达意的顺畅快适、简洁有力，不是语言文字的外在逻辑，语气语调的外在表征。为了创造出自由抒写、节奏跳荡的语言空间，孙犁在语意、情感的转折处，很少使用佶屈聱牙、拖泥带水的虚词，作为连接的手段，而是干净利索地直达下文。这类语言文字上的表达方式，与他写作时思路清晰、感情充沛迭宕有关。也与他一贯追求，以口传心、以手写口的口语化表达方式有关。

孙犁文章句式多变，错落有致。善于将古代骈文句式，引入散文写作，形成亦骈亦散，骈散结合，规整中有变化，变化中有规整的语言文字系统，既丰富了思想感情的表现力，亦使整体文章，呈

现出生动活泼，流光溢彩的姿态。

在文章关键处，尤其在结尾处，为了浓化感情色彩，加大内含力度，留下绵远回响，孙犁在行文中，往往变换语体或修辞方式。前者如《乡里旧闻·木匠的女儿》，在叙述小杏从少掌柜那里，吃到少许甜头之后，作者以议论方式，写下一段对人情世态的见解：“女人一旦得到依靠男人的体验，胆子就越来越大，羞耻就越来越少；就越想去依靠那钱多的，势力大的。这叫做一步步往上靠，灵魂一步步往下堕落。”这段由叙事转向议论的文字，既起了承上启下的作用，也加深了全文的蕴含。后者如《某村纪事》，在叙述了一个“脱鞋”——“妥协”者的新房氛围之后，接着写道：“柳宗元有言，流徙之人，不可在过于冷清之处久居，现在是，革命战士不可在温柔之乡久处。我忽然不安起来了。当然，这里没有冰天雪地，没有烈日当空，没有跋涉，没有饥饿，没有枪林弹雨，更没有入死出生。但是，它在消磨且已经消磨了一位青年人的斗志。我告辞出来，一个人又回到那冷屋子冷炕上去。”这段行文中，既有一般性叙述句，又有对称句、排比句，通过修辞方式的不断变换，充分地表达了作者彼时彼地的感受和思考。这类语体和修辞方式的变换，绝非单纯的技巧问题，更不是作者故意为之。在文章本身，是大势所趋，水到渠成，自然流溢；在作者，则是触景生情，感情涌动，浮想联翩，不如此表述抒写，难以畅怀适意。

孙犁文章，在描写抒发过程中，充满了奇思妙想、神来之笔。《悼万国儒》一作中写到，万在临终前，还在为“有人要把水搅浑”，耿耿于怀，气愤难消，要给上级写信，表示不平。行文至此，作者有如下一段抒写：

这也是国儒的忠诚老实之处。如果是我，我如果是一条鱼，看见有人把水搅浑了，我就赶紧躲开，游到远处去。如果躲不开，我就钻到泥里草里去。不然，就有可能被钓住，穿在柳条上，有被出卖的危险。我也不会给上级写信。

在这段看似“节外生枝”的文字中，作者将其一生立身处世的人生哲学和积郁已久的现实悲愤，作了酣畅无滞的宣泄。除了这类出奇制胜的描写，孙犁还善于运用比喻格、联想格等修辞手段，将抽象的、朦胧仿佛的意念形象化，或将具体情景诗意化。所作比喻和联想，不但意象新颖独特，色彩鲜明，词藻亦相形相副。其在文中或在文末出现，全是情思与文势的自然归趋，绝无故意为之的痕迹。如前面引过的，《“藏”》一作中，以“上到了摩天的高山”、“走进了庄严的佛殿”，喻写浅花心胸豁然开朗，意念瞬间庄重起来。再如《“帅府”巡礼》中，用“像一滴晶莹的露珠，旋转在丰鲜的花朵里”，比喻敏捷聪明的孩子，在美丽健庄的少妇手里旋转；《嘱咐》中，用“像一只雨后的蜻蜓爬上草叶”，比喻女主人公跳上冰床子后尾的轻盈动作，等等。这些新颖的比喻，也可以说是一种联想。在行文中，孙犁还往往采用系列化比喻和联想，强化情感和文章气势。如《戏的梦》中，写真善美的被损害：“这就像风沙摧毁了花树，粪便污染了河流，鹰枭吞噬了飞鸟。美良的人们，不要再责怪花儿不开、鸟儿不叫吧！”《与友人论学习古文》中，写人在青少年时期感情的神秘莫测：“那时的感情，确像一江春水，一树桃花，一朵早霞，一声云雀。”这类比喻或联想，在文中涌现时，此前此后的全部文字，即呈飞动之势、璀璨之态。而当其闪耀于文尾时，如《鸡叫》：“彩云流散了，留在记忆里的，仍是彩云。莺歌远去了，留在身边的还是莺歌”，则使整篇文章，余韵缥缈，悠远而久长。

孙犁在《读唐人传奇记》中说：“文采与意想，是文学创作的精魂。”富于“意想”的创作，必能超逸事实的拘囿，而呈“飞动之致”。又说：“所谓飞动，就是‘逸兴’和‘壮思’的出现。就是在事实之上，出现的创造。或是在描述现实时，突然出现的奇思妙想。这些奇思妙想的连续，就形成了作品的‘飞动之致’。”“所谓飞动即日常所谓神来之笔，得意文章。”“文学的飞动，不只靠奇思妙想，而且还要靠足能传达这种奇思妙想的词藻。”也就是说，还

要有文采。诚然，孙犁文章的飞动之致，主要得力于整体构思与表现上的超逸流动，即在处理艺术与现实的关系时，能够不胶滞于生活，富于玄远之想。但也不能忽视，作者在具体描写中的一系列奇思妙想、神来之笔，以及相形相副的新鲜、精妙的词藻文采，对造成其整体文章的“飞动之致”，所起的点化、生色作用。这也是人们欣赏、叹服孙犁文章之美的一個具体方面。

孙犁说，所谓漂亮的语言，“都非强作美词，眩人眼目。而是逐景生情，发自作者心中，所以感人，并呈飞动之致。”对他的文章语言，也应如是观。

总的印象：孙犁文章，没有架空的描写，也不作勉强的抒发，一字一句，都有其坚实生活与思想感情的依托；遣词造句，又力求口语化、群众化。这是孙犁文章的质朴。但他的语言，又清新淡雅，雅有底蕴，是经过精心淘洗、提炼、规整了的文学语言。他在口语化、群众化的整体行文中，恰到好处，锦上添花般地融入某些古典书面语言的词汇与结构方式，把质朴与典雅无间地结合起来；有蕴藉丰赡、文雅大度的书卷气，而无堆砌词藻、沉闷滞迟的书生腔。读孙犁文章，处处使人感到，他是一位真正从群众语言（尤其是冀中一带的群众语言）中汲取营养，又以数千年中国文学语言之精华，提升、纯净、点化群众语言的作家。他洗净铅华，呈现的是天然神采；磨去瑕疵，留下的是晶莹美玉。——单从这方面说，孙犁作为中国现当代文学史上一位杰出的语言艺术家，确是当之无愧的。

第七章

创作风格的成因

孙犁作为一位公认的，有独特艺术风格的作家，他的创作，引起了广泛的注意。尤其在中青年作家中，有不少人，曾经追步过，或正在追步着孙犁，意欲学到他的艺术风格，成为评论界名之为“荷花淀派”中的一员。究竟是否已经形成了“荷花淀派”作家群，这里暂且不谈。笔者以为，从如何学习孙犁创作这个角度上说，探讨其艺术风格的成因，要比表面地模仿其文风，更为有益；唯有把握了形成其风格的种种因素，才能找到学习的途径，并从模仿走向创造。便是有人惟妙惟肖地学到孙犁的风格（其实，只是学习了文风），从风格学上说，其作品的价值，也是有限的。艺术风格是一种创造性成果，不能由模仿而来；任何仅止于模仿的行为，也永远不会造就自己的艺术风格。孙犁在现当代文学史上的价值，不单在于他创作了众多有独特风格的作品，更重要的是，他为创作界提供了，一个作家如何形成其风格的途径。

除了小说、散文、诗歌，孙犁还写了大量总结其艺术实践经验的文章，直接或间接地谈到了艺术风格的创造问题。将这些文章，与其小说、散文、诗歌等创作联系起来，有助于进一步理解，我们在上一章中谈到的，孙犁艺术风格的一些主要特征，也可探得其风格的种种成因。

关于艺术风格的成因，孙犁在一系列理论文章中，有过直接的表述。其中，《论风格》一文，可以说是他阐述其风格观的纲领性文章。主要论点为：“风格形成的主要根基是：作家的丰盛的生活

和对人生的崇高的愿望。丰盛的生活迫使他有话要说，作品充实；崇高的愿望指导他的作品为人生效力。”“风格的土壤是生活，作家前进的思想是它吸取的雨露。”“风格是一种道德品质。它包含在作品中间，贯彻得无微不至，如同在一个人的思想行为上所全部表现的那样。风格的高下自然不取决于题材的高下，不取决于所写的是高贵的人物或是低贱的人物。然而同样一种生活，同样一个人物，《红楼梦》的描写，给读者的感觉是热烈同情的，力量是鼓舞向上的，心理是陶冶教育的，境界是炉火纯青的。同样是群众的语言，《红楼梦》的语言是洁净的，美丽的，活泼的，温暖的。而我们读起《金瓶梅》来，则像吃了腐败的食品一样，……因为艺术效果会有这样的不同，有人就把作品的风格和作家的人格联系起来。”这些论点，孙犁在其他文章中，又作过更加具体的发挥。例如，在《答吴泰昌问》中说：“风格的形成，包括两大要素，即时代的特征和作家的特征。时代特征的细节是：时代的思想主潮，时代的生活样式，时代的观念形态。作家特征的细节是：个人的生活经历，个人的性格特征，个人的艺术师承爱好。”在《谈作家的立命修身之道》中说：“风格绝不是形式”，“其中最重要的是态度，即作家的‘创作用心’。用心的高下、宏细、强弱、公私、真伪的分别，形成风格的差异。”在《致丁玲》中说：“生活是主宰，作家的品质决定作品的风格。”等等。

综合以上所引，在孙犁看来，形成风格的主要因素，一是，作家在时代生活中的独特经历；二是，在普泛的时代思潮、时代观念中，作家所崇尚和坚持的美学理想；三是，作家的个性、气质（包括生理病理的影响）、品格以及创作用心、创作态度；四是，作家的文化修养、爱好和艺术师承系统。这些方面，孙犁都有具体的阐述。下面，我们以他的有关阐述作参照，结合其创作实践，探讨他个人艺术风格形成的具体情景。

一、文学之路与生活之路的融合

文学作品，无论属于哪个流派，采取何种写法，作为意识形态，归根结底，都是社会生活在作家头脑中的反映的产物。纯客观的反映是没有的，其中必有作家的主观成份。然而，作为反映者，作家的主观状态，其主要方面，也是由个人在时代和社会生活中的实践所决定的。因此，文学上任何流派、任何风格的创作，其根基，都是现实主义的；或者说，它们都是在现实主义创作方法的基础上派生出来的。

所谓现实主义的创作方法，就是要真实地描写特定时代的社会生活。而作家想要作出真实的反映，作为反映者，他首先就得面对并参与时代生活的实践活动。这是从事文学创作的前提条件。孙犁走上文学之路的情景，也说明了这一点。

还在上中学的时候，孙犁就爱上了文学写作。他在母校——保定育德中学主办的《育德月刊》上，发表过多篇短篇小说，也写过独幕剧等其他体裁的作品。高中毕业后，家庭经济困难，没能继续上学，在北平流浪了两三年。这期间，他向报刊投过稿子，想从这方面打开一条生活之路，并想成为一名作家。但据他自己说，只有《〈子夜〉中所表现中国现阶段的经济的性质》、《北平的地台戏》、《我决定走了》等少数几篇很短的文章和诗歌发表出来。孙犁在创作上的暂时不能到位，除了其他原因（比如说，他还处于起步摸索的阶段，缺乏足够的写作经验，等等），主要还是因为社会阅历、生活经验不够丰富。直捷地说，三十年代初期的孙犁，作为文学写作的爱好者，还没有真正投身到时代生活的洪流中去。想当作家的梦未能实现，他由北平回到了家乡（河北省安平县）。1936年暑假后，到本省安新县同口镇小学，当了一年小学教员。同口镇位于著名的白洋淀沿岸。孙犁在教学之余，初步了解了这带水乡的风土人情和群众生活状态。——这对他日后的文学创作，产生了一定的影响。但在同口教书期间，除了阅读新兴文学作品，仍然没有促使他

走上创作之路的契机，可以把握。就是说，他还不具备从事文学创作的主客观条件，即时代对他的推动和生活对他的触发。

1937年夏天，“七七”事变发生，孙犁随即投身于伟大的抗日战争。开始，他和几个过去的同事，一起从事宣传方面的工作。为了鼓舞群众的斗志，他辑录了一本中外革命诗人的作品选《海燕之歌》；在《红星》杂志和《冀中导报》上，发表了《现实主义文学论》、《战斗的文艺形式论》、《鲁迅论》等几篇文学论文；还编写出版了名为《民族革命战争与戏剧》的小册子。1938年春天，冀中地区成立人民武装自卫会，孙犁担任该会宣传部长，正式参加革命队伍。不久，被派往设在深县的抗战学院，担任教官，讲授抗战文艺和中国近代革命史等课程。1939年春天，由冀中平原调到平汉路路西的阜平山地，分配在晋察冀通讯社工作。环境熟悉以后，孙犁在做好《文艺通讯》的编辑和指导工作的同时，以较短的时间，根据实地采访和日常生活中的见闻体会，写出了《儿童团长》、《梨花湾的故事》、《一天的工作》、《白洋淀之曲》、《识字班》、《邢兰》等篇诗歌、散文、小说作品。这批抗日题材作品的创作发表，标志着孙犁开始走上了文学之路，并很快取得了一些成果。

文学创作，离不开主观和客观方面的诸多条件，但从根本上说，是时代造就作家，是生活成全创作。孙犁在投身时代洪流之前，虽已抱有当个作家的愿望，在北平流浪期间，也作过这方面的尝试，但效果已如上述，很有限的。而在参加抗日战争，尤其到阜平山地不久，他就有了第一批可观的收获。这种创作景观的出现，除了他主观方面的勤奋努力，更不能忽视客观方面，即时代和生活对他的恩赐。

阜平一带，号称穷山恶水，土瘠地贫，加上敌人的不断围困、扫荡，生活、工作环境，极其艰苦。及至1944年调往延安，孙犁在那里坚持工作了四五年。环境尽管恶劣，这四五年的生活经历，对他的文学之路来说，却是至关重要的。正是在这四五年当中，孙犁在创作上，不断地取得了成果，并引起了文学界的关注。这就是

为什么他在四十多年后的回忆文章中，深情地对自己参与的抗日斗争生活，反复加以表述的原因。——

我们生活在这个世界上，是受这个客观世界，受时代推动的。学生时代我想考邮政局，结果愿望没达到，我就去教书。后来赶上抗日战争，我才从事文学工作，一直到现在。……

——《文学和生活的路》

学校毕业以后，我也曾有靠投稿维持生活的雄心壮志，但不久就证明是一种痴心妄想，……

生活在青年人的面前，总是要展开新的局面的。伟大的抗日战争爆发了，写作竟出乎意料地成为我后半生的主要职业。

——《文字生涯》

我非常怀念经历过的那一个时代，生活过的那些村庄，作为伙伴的那些战士和人民。我非常怀念那时走过的路，踏过的石块，越过的小溪。记得那些风雪、泥泞、饥寒、惊扰和胜利的欢乐，同志们兄弟一般的感情。

在这一地区，随着征战的路，开始了我的文学的路。我写了一些短小的文章，发表在那时在艰苦条件下出版的报纸期刊上。它们都是时代的仓促的记录，有些近于原始材料。有所闻见，有所感触，立刻就表现出来，是璞不是玉。生活就像那时走在崎岖的山路上，随手可以拾到的碎小石块，随便向哪里一碰，都可以迸射出火花来。

——《在阜平—〈白洋淀纪事〉重印散记》

……我经历了我们国家民族的重大变革，经历了战争、乱离、灾难、忧患。善良的东西、美好的东西，能达到一种极致。在一定的时代，在一定的环境，可以达到顶点。我经历了美好

的极致，那就是抗日战争。我看到农民，他们的爱国热情，参战的英勇，深深地感动了我。我的文学创作，就是从这个时候开始的。我的作品，表现了这种善良的东西和美好的东西。……

——《文学和生活的路》

这里，笔者之有意多作引述，正如孙犁要反复回忆一样，因为在这些话语中，包含着文学创作的一个普遍规律，即：作家的生长及其风格之形成，离不开时代和生活的推动。伟大的抗日战争，在文学上给了孙犁一个实现愿望（想当作家的愿望），施展才能的机会。他在这场神圣战争中获得的深刻体验，特别是他所感受到，并在作品中着力表现的，广大农民群众焕发出来的，那种真善美的思想情操的极致状态，从艺术格调上，为其逐渐形成的创作风格，奠定了深厚的基础。

作家总是带有时代的烙印，作品及其艺术风格，也总是带有时代的特征。但是，艺术风格的标志，除了时代的特征，更主要地表现在作家的创作个性上面。一个有艺术风格的作家，他的作品，应该明显地与同时代的其他作家有所区别。假如只是一般地反映着时代的社会生活，尽管也有一定的时代特征，却未必就有独特的艺术个性、艺术风格。作家在反映时代生活的时候，唯有自觉地从自身参与的那部分实践活动出发，以此为基础，再扩充涵纳，联想引申，并将自己的感受、情绪、观念融汇其间，他的创作，才有可能具备自己的艺术个性、艺术风格。孙犁创作之独具个性、独具风格，原因之一，就在他有这种自觉性。

孙犁反复说过这样的话：“作家之不同，生活经历，起主导作用”（《〈李杜论略〉读后》）；“作品里总有作家的经历”（《怎样体验生活》）；“创作最好是写自己的亲身的体验，或身临其境的事”。（《关于中篇小说》）关于自己的创作，孙犁又说：“不管文章长短，题材如何，大都是我亲身经历，亲眼所见，思想所及，情感所系”（《关

于散文创作的答问》);“在我的作品里,大部分的人物是有真人做根据的。有时因为我对那一种性情的人物有偏爱,因此,在我的作品里,也常有类似的人物出现。我以为,幼年的记忆,对作品的影响最显著。本村本地的人和事,对作者的影响最深”。(《答〈文艺学习〉编辑部问》)关于自己的创作,孙犁还明确地说过,“自传的成份多”(《答吴泰昌问》);“芸斋小说,就带有很大的自传性质。里边有很多地方写到我,都是第一人称。那里边,虚构的不太多,主要都是事实。还有一些散文,那就更明显了,……《乡里旧闻》,也都是关于我的历史方面的”。(《和郭志刚的一次谈话》)在这些表述中,孙犁不仅道出了,他在处理艺术与时代,与生活的关系时,采取的具体方式,也包含着他对艺术风格成因的深刻理解。他的理解,可以说是来自曹雪芹等大师名家的启发。《论风格》一文,在阐述艺术风格成因时,特别提出了曹雪芹的现实主义创作纲领。开头两条是:“(一)只按自己的事体情理反倒新鲜别致。(二)半生亲见亲闻。”[另外两条是:“(三)其间离合悲欢,兴衰际遇,俱是按迹寻踪,不敢稍加穿凿,致失其真。(四)洗了旧套,换新眼目。”]

诚然,每个时代的社会生活,是复杂而多样的,作家只要真实地加以描绘,就有可能写出一定特色来。但从艺术上说,这种特色,也还是表面的,仅仅是题材上的不同(与另一时代或与同时代作家相比)罢了。创作上经常出现的弊端之一是,一个时代的社会生活,它的复杂性与多样性,往往被掩盖在大体相同的生活样式和观念形态之中。如果作家的观察与表现,仅止于时代生活的一般性进程及其表面现象,其作品,很难避免雷同化与一般化。文学作品,单是客观地反映时代生活,是很不够的。在客观地反映中,还要写出作家对时代生活的独特的感受、情绪与见解。而这种创作上艺术风格得以成立的,作家独特的感受、情绪与见解,主要来自自身在时代生活中的行为过程、行为方式,是作家个人经历与时代生活,或相互撞击,或相互融合的产物。作家远离了时代生活,自不能产生真实的作品;而面对或参与了时代生活,不能以个人的经历、感受、

情绪和见解为依据，即有创作发生，也很难写出与众不同的艺术风格。因此说，孙犁能够自觉地，以其个人在时代生活中的经历、感受、情绪和见解为基点，这一创作路子，对他艺术风格的形成，是至关重要的。而这一创作路子，恰恰是以坚持和贯彻真实地反映现实生活为己任的，现实主义创作方法的最佳途径之一。所以说，孙犁艺术风格的形成，又是以现实主义创作方法为基础的。

下面，从文学之路与生活之路的契合上，看一看孙犁的个人经历，对他的创作及其风格形成的影响。

正如孙犁自己所说，他作品中写的，大都是他个人的“亲身经历，亲眼所见，思想所及，情感所系”。散文作品不必说了，他的小说创作，同样如此。我们只要将他的小说，与其《〈善阁室纪年〉摘抄》和大量回忆往事的散文，作一比较性阅读，就可以明晰地看到这一点。

前面已简略地介绍过，孙犁从当小学教员到投身抗日战争的过程。这里，有必要再叙述得详细一些。特别需要提到一些有关的人和事。

1937年暑假后，孙犁由白洋淀同口镇，回到家乡安平县子文镇。不久，即发生“七七”事变，冀中平原开始动荡不安。秋季，滹沱河又发了一场大水。接着，传来了日本人已攻到保定的消息。这时，无法重返同口教书的孙犁，剪去了长发，改作农民打扮，每天站在村北大堤上，怅望着茫茫流水，只见：众多逃难的人们，扶老携幼，惊悸不安，从北面涉水而来，和站在堤上的人们简单交谈几句，又慌慌张张地向南走去。还看到国民党的军队，弃下河南岸防御工事，大批大批地南撤着。县政府的官员们，雇了许多大车，也在逃窜。日本飞机，在狂轰扫射，不少老百姓死在河水中。农民们目睹这般惨象，哎声叹气地说：“就要亡国了吗？”他们急切地盼等着，能有人出来领导他们奋起反抗。就在这时，青年将领吕正操，顶住妥协投降的逆流，在冀中成立抗日人民自卫军，扛起了抗

击日本侵略者的大旗。自卫军政治部就驻扎在安平县城里。这年冬季，孙犁经常往返于他的村庄和县城之间，从事抗日宣传工作。在这过程中，对吕正操领导的人民自卫军有了初步了解。

这年冬季，孙犁接到由本县抗日政府转来的侯士珍来信，请他去肃宁看看。侯是孙在保定育德中学的同学。此人在当了一段时间教员后，曾去南方从军，不久又回到保定。孙就因他的推荐，在同口小学，与其共事过一年。那时，从一些迹象上可以看出，侯已是共产党员，但好玩弄权术。“七七”事变后，他在同口、冯村一带，同孟庆山组织抗日队伍成立河北游击军，还当上了政治部主任。孙犁在接到侯士珍请他去肃宁的信件后第二天，奔赴安平县城，见到了县政指导员李子寿。李说司令部来电话，让他随新收编的杨团长一起前往肃宁。杨团长系土匪出身，队伍更不堪言，长袍、袖手、无枪者甚众，疲疲塌塌，散漫无章，致使被拒于肃宁城外。孙在肃宁见到了侯士珍，侯并没有请他留下，说是那里太混乱，他不会习惯的。于是，第二天，孙又随吕正操的阎参谋长，经安国回到安平。

1938年春天，孙犁参加革命工作后，在高阳、蠡县等地从事组织、发展人民武装自卫会的分会工作，有机会接触到不少县政指导员，熟悉了他们的工作情况。这时，吕正操的人民自卫军司令部，转来安平黄城（孙犁妻子的娘家就在黄城）一带。孙犁有机会进一步了解、熟悉了这支抗日队伍的战斗历程。这期间，侯士珍忽然骑着高头大马赶来安平，告诉孙犁，他将调到山里去学习。8月间，孙犁也由安平调到深县，担任刚刚成立的抗战学院教官。在讲授文艺课程时，孙犁口头上经常出现“典型”这个名词；而另一个讲哲学的教员，又好用“矛盾”这个词儿。一天，两人相约郊外试马。孙犁不善此术，在马背上总也坐不稳，险些摔下来，惹得围观的学生们，拍手大笑，向他高呼着“典型”——“典型”（向另一教员则高呼“矛盾”——“矛盾”）。这年秋冬之间，敌人占据了深县周围几个主要县城，形势骤然紧急起来。抗战学院，在作打游击的准

备。为了取些御寒衣物，孙犁回了趟老家。到家时得知，贺龙将军领导的一二〇师，正驻扎在他们村子里，参谋长周士第，就住在他三祖父家的南房里。抗战学院的一群学生，又正在村里慰问这支英雄的部队。孙在学生的引荐下，见到了参谋长周士第。（后来，孙在去延安途中，在绥德又见了贺龙。）回深县后，学院即行疏散。孙犁带领一个流动剧团，在乡下活动了很短一段时间，编入冀中区直属队，跟随各抗日团体，作大规模的游击转移。白天隐蔽，黑夜行军，几乎走遍了冀中平原。而带领千万军民，与敌周旋的，就是贺龙同志。队伍再次疏散，孙犁和同乡陈肇一起活动。一天，他曾冒险回家。夜晚到家刚刚躺下，听见枪声响起，还有人在招呼敛钱。就在这夜，本村孙山源其人被人绑出去枪毙了。此人原为县教育局长，“七七”事变后，随张荫梧南逃。最近敌人占据县城后，又跟张荫梧回到本地，从事破坏抗日的活动。那天晚上，他正住在本村妍头小杏家里。被绑后，村里曾有人挨户借钱，有意把他赎回来。但交了钱，他还是被枪毙了。

1939年春天，由作家王林与冀中区党委联系，孙犁调往阜平地。临行前，王林出于好意，以地委书记的名义，为他写了一封介绍信。孙见信上有过多吹嘘自己的言词，以为既是抗日，到处通行，“何劳他人代为通融”，就将信件丢弃了。过平汉路的那天晚上，正下大雨。孙犁和两位同行者，冒雨爬了一夜山，冀中平原的鞋底，为之洞穿。到阜平不久，孙往雁北采访，旧历年关才回到单位。他交了一篇题为《一天的工作》的文艺通讯，写河北与山西交界处，一个交通站一天的工作情景。

这里，较为详细地叙述了，孙犁在“七七”事变到1939年冬天，这段时间中的个人经历。材料来源，除他的《〈善阁室纪年〉摘抄》，还可参看《同口旧事》、《平原的觉醒》、《回忆何其芳同志》、《“古城会”》、《在阜平》、《第一次当记者》、《〈二月通信〉后记》、《和郭志刚的一次谈话》等散文作品。将这些散文作品里提供的孙

犁传记材料，与《风云初记》对照阅读，可以得出一个明晰的印象，即：这部长篇小说的框架，是以作者 1937 年夏到 1939 年冬，这段人生历程建构的。不只整部小说情节的发展线路，与作者个人的人生经历相吻合，其间不少人物、故事，以至场面、细节，也由作者的所历、所见、所闻，扩展、衍化而成。尤其在张教官的形象中，包含着作者当时人生历程的诸多侧面。除了这段经历，作者还写进了他童年时的一些人生见闻。例如，在那个好赖人张老冲身上，就有《乡里旧闻·老焕叔》中写到的老焕叔的影子；而《乡里旧闻·木匠的女儿》中的小杏，以及与之交往的一些人物，不就是小说中俗儿及其周围几个反面人物的模特儿吗？当然，不能把小说中的人和事，与实际生活的人和事，完全等同起来，作者也不会将后者简单地移植到作品中来。例如，侯士珍的一些经历，被分别写到了高庆山、高翔身上，但这两个人物，并无侯的那些积习。“七七”事变后，作者如果没有那段人生经历，或不以那段经历为主要依据，很可能不会写出《风云初记》一作；而作者如果拘囿于自身的那段经历，不能进入艺术创造的过程，充分发挥文学创作必不可少的联想、概括、提炼、集中的功能，也不会有我们所看到的这部小说。

我们还可对孙犁的小说创作，与其生活经历的关系，进行更广泛的比较性阅读。——

1941 年秋天，已在路西工作了两年多的孙犁，曾回冀中一次，滞留了将近半年。这期间，除与王林等编辑《冀中一日》，还与作家梁斌、李英儒、诗人远千里等，到蠡县等地活动，了解初期开挖地洞的情况。1943 年 5 月，他写了报告文学《第一个洞》（此作在后来的结集中归入小说类，但在以下即将提到的另一篇报告中，作者也将其称之为“报告”）。越年 3 月，孙曾到阜平邻县曲阳游击区走了一趟，有通讯《游击区生活一星期》，其中写了他这次在地洞中的亲身体验。1946 年，孙到蠡县刘村深入生活，认识了村里一位叫锡花的女干部。后来写小说《“藏”》一作时，“女主人公借用

了锡花的名字”（小说人物叫浅花，当是锡花的谐音）。这篇小说，实际上是“报告”《第一个洞》的充实、丰富与发展。也可以说，后者（还有《游击区生活一星期》）所写作者的有关经历、见闻、感受，是前者得以成功的基础。

从1942年5月起，日本侵略者加紧了对晋察冀边区的扫荡围剿。边区军民的生活环境，异常艰难困苦。第二年冬天的一次反扫荡中，孙犁所在的一支华北联大小分队，到了山西繁峙县境内的一个小村庄。一天，孙觉得自己头发太长了，请人借来老乡的一把旧剪刀，给他剪了剪。可能是剪刀不干净吧，感染了皮肤，发起烧来，脖颈和脊背的上部，起了很多水痘。领队见他病了，不能再跟着大家一起行军，派了一位康医生，一位刘护士，还有一位学生，护送到一个隐蔽安全的地方去养病。孙和照料他的人，在一个兀立于高山之顶，名叫蒿儿梁的小村子里，住了两三个月，得到房东和村干部们无微不至的关怀。1949年进城前夕，孙在河北胜芳镇，写成短篇小说《蒿儿梁》。有材料证明，这篇小说，主要写的是作者在蒿儿梁的那段人生经历。小说以作者养病的村庄命名，不必说了。其中不少情节、细节，也直接来自实际生活。1950年5月，作者曾为中学生们作过一次讲革命故事的报告。讲话稿发表时的正题为《看护》，副题是《在天津中西女中讲的少年革命故事》。既为中学生讲革命故事，所讲内容，应是纪实的。八十年代初，孙在答覆山西繁峙县县志编委会的《关于小说〈蒿儿梁〉的通信》中，也证实了这点。将小说《蒿儿梁》，与《看护》、“通信”相较，就可见出它与作者自身经历的关系了。

沿着孙犁的生活之路和文学之路，继续往下探寻，我们将进一步加深对其“二路”（生活之路和文学之路）之间相互关系的印象。紧接着看到的，就是孙的两组“农村速写”和其他一批纪实性很强的作品，与其中篇小说《村歌》、《铁木前传》的关系。

1947年春，孙犁以记者身份，随同吴立人、孟庆山，到安平

一带检查土地改革和生产互助工作，写有《访问抗属》、《小陈村访刘法文》、《曹蜜田和李素忍》、《张秋阁》、《张金花纺织组》等访问记。夏天，又随工作团到博野县大西章进行土改试点，认识王香菊一家，写出有关的短文两篇：《王香菊》和《香菊的母亲》。冬天，孙分配到饶阳张岗小区，“吃派饭，发动群众”，为推进土地改革和生产互助整天奔忙。一两年后，依据这段生活经历，孙写出了中篇小说《村歌》和短篇小说《种谷的人》、《浇园》、《石猴》、《女保管》等作品。

这里的一组“农村速写”文字简朴，笔带感情，作为散文，艺术上自有独到之处。但从其纪实性角度上说，它们又是作者据以形成相关小说的素材。

中篇小说《村歌》一作，其中的一些人物、情节、细节，可以从《张秋阁》、《王香菊》等一组“农村速写”中，找到它们的生活原型。例如，从《张秋阁》中所写的郭忠、郭忠老婆大器和他们的女儿大妮身上，我们看到了《村歌》中主要人物郭双眉形象的来源。不单是双眉的肖像描写，酷似大妮的外貌和神态，她和“弯眉大眼”的大妮，同样地美丽动人。她的性格和行为特征，也脱胎于大妮的日常表现。她和喜欢“说说笑笑，打打闹闹”的大妮一样，是个热情好动的姑娘；她也和大妮一样，尽管手勤艺高，聪明伶俐，但由于人们拘于旧规陋习而遭误解冷遇，一些人不愿吸收她参加互助合作生产小组。（作者在八十年代写过一篇回忆往事的芸斋小说《石榴》。其中小花姑娘的原型小红，很明显，也是作者塑造双眉形象的依据之一。双眉的外貌、感情纠葛中，有小花——小红姑娘的影子。）作者在描写双眉的家庭时，更是以大妮家为蓝本的。双眉的父亲和大妮的父亲，不只同名同姓，都叫郭忠，也都在开着小店，他们的生性脾气，都一样地勤谨憨厚，沉默寡言。双眉的母亲，从其出身、经历、长相和性格行动中，读者也可以清楚地辨认出大妮母亲大器的影子。再如，《张金花纺织组》和《曹蜜田和李素忍》

中写到的，两个互助组成立时出现的问题，后来经过作者改造，用来表现双眉生产组所出现的矛盾纠葛。而《王香菊》、《张金花纺织组》和《曹蜜田和李素忍》中的一些人物，后来也都活跃在《村歌》一作中，连名字都没有变化。《诉苦翻心》中冬学参军开小差，地主老欠以此嘲讽他母亲，并企图反攻倒算等情节，也经作者略加改造，用来描写《村歌》中双眉和兴儿的形象了。

1953年，孙犁在安国县一个名叫长仕的村庄，住了半年。这个村庄，距离他的家乡，有五十里路。村里有座名闻四乡的庙宇，在旧社会香火很盛。孙犁童年时，他的母亲和其他信佛的妇女，每逢这里有庙会，总是头天晚上，徒步走来，在寺院里听一整夜的佛号，自己也跟着念佛。受母亲影响，孙犁对长仕这个村庄，一直抱有向往之情。这次在村里住了一段时间，熟悉了不少人和事。当时就写了与这个村庄有关的一组速写：《杨国元》、《婚俗》、《家庭》、《齐满花》；还到邻县博野大西章村访问了五年前的老房东，写了《访旧》一文。1956年，孙犁创作的《铁木前传》，就是前三年在长仕“下乡的产物”。在那组农村速写中，《家庭》与《齐满花》两篇，与《铁木前传》有关。实际生活中的齐满花其人其事，可以说是小说人物小满儿形象的主要来源。当然是相关而已。例如，后者的形象中，包含有前者的某些美好的方面，前者却无后者的一系列负面性行为。作为典型形象来源的原型，不会是一个。《铁木前传》所写，也绝不会局限于长仕一地。作者在塑造小满儿思想性格及其成因时，并没有被齐满花其人其事所拘囿，其中还整合了他童年时代所熟悉的，玉华婶等一些乡邻妇女的思想性格，和她们的某些家庭关系。作者在长仕，并没有遇到过木匠和铁匠。在来到这个村庄之前，他还在安国城北一个村庄，住过一段时间。在那里，他住在一位木匠家里。而从八十年代初写作的《乡里旧闻·木匠的女儿》来看，作者在童年时代，就了解了木匠这类手艺人；本篇中着重描写的，作者童年时熟悉的小杏这一人物，她思想品格的某些方面，

也为他后来创造小满儿的形象，提供了一定的生活根据。

阅读孙犁的作品，可以发现：他在创作某篇（部）小说之前或之后，往往有更接近于生活原型的散文或速写出现。这类作品，如果先于相关的小说，它们是创作小说的一种准备；如果在后，则是作者意有未尽的再次流露。

这里，将相关的作品，进行比较性阅读，想说明的是，一，孙犁的文学之路，是随着他的生活之路不断发展的；二，他的所有创作，都有坚实的生活基础。他某一个时期的作品（这里主要指小说），尽管由同一时期的生活为主要依据，但作为创作，又是他此前的全部人生历程的艺术表现。孙犁在小说创作中，十分重视题材与人物的现实性来源，又从不拘囿于一时一地或某个模特儿上面，他能作广泛的联想。但更值得注意的是，即有广泛的联想，在孙犁总是以自己的所历、所见、所闻、所感作基础的，是在这一基础上，自然出现的升华。升华的结果，不是间离了生活，淡却了生活气息，而是更加逼真地传达着生活之流的神韵。这就是孙犁的作品，既有名副其实的真實性、可信性和质朴性，又神采飞扬、韵味悠远的原因。孙犁创作，在情节与细节，故事与场景之间，更加看重的是后者，即细节与场景的描写。对孙犁创作中呈现的这一艺术特点，不能从一般性意义上去加以理解。孙犁小说中的这类描写，有作者一再赞扬过的，唐宋传奇那样的艺术效果：能“使读者产生直面事物，而忘记了作者的技巧；只注意事物的发展变化，绝不考虑作者的情节构思”。（《读〈沈下贤集〉》）通俗地说，就是能使读者产生身临其境之感。这样的描写，主要不能依靠想象和联想，只能从实际生活中去提取。艺术上欲使读者产生身临其境之感，作者必先身临相关的实际生活之境。想象、联想等等，仅仅是作者对其身临的实际生活之境所作的，一种引申、补充和完善。孙犁小说描写人物，重视模特儿的依据，原因也在这里。在孙犁，重视模特儿，就是重视创作之于作者人生经历的关系。模特儿对他小说人物来说，其价值，

主要不在外貌的特征，是在与众不同的思想性格、人生道路，而后的把握，只能依靠与作者经历有关的，直接的生活体验。

突出地强调孙犁的文学之路，与其生活之路的关系，并有意识地将他某些小说，与纪实性较强的作品进行比照，决不是要将艺术等同于生活；更不是说，孙犁的小说，是对生活的一种简单的直接的转换。作这种强调，作这种比照，是想从根本上说明，孙犁的作品（尤其小说），为什么能写得那样真实、质朴、神采飞扬。由此，提请读者们注意到，生活之于创作的重要；孙犁创作之成功，首先就在他坚持了忠实于生活的现实主义创作原则。

从风格学上说，既然风格的土壤是生活，那么探究一个作家创作风格的形成，首先要注意到，他的漫长的整体的生活行程，以及贯串于这一行程中的，他个人不同于别人的行动方式。从其投身革命后的历史来看，孙犁始终与时代的风云变幻，与国家民族的命运紧密相连。但又正如他自己反复申说的，几十年来，他从事的，主要是教书、写作和编辑报刊。他这类工作所处的环境，即在战争年代，往往也是离前线较远一些的，相对安定的处所。从安平到深县，到阜平，到延安，……孙犁在战争年代，并未直接参加过正规的战争。他也没有机会更直接地经历冀中“五一”反扫荡，那种惨酷而壮丽的场面。他要描绘战争年代的生活，以推进正义战争的进程，鼓舞人民群众的斗志，但他只能从自己所接触到的生活情景出发；作为一个严谨的现实主义作家，他又严格要求自己必须这样做，决不去写自己不熟悉的生活。他所熟悉的和了解的，是与前方战争情景不同的，相对稳定一些的日常生活，以及广大人民群众尤其是青年妇女们，在这种生活状态中，表现出来的爱国家爱民族的高尚情操。这种描写和这种歌颂，同样是时代生活的一种反映；而当其他作家，都在正面描写着战斗场面，歌颂着血与火的考验中涌现的英雄人物时，孙犁的这种写法，反倒显出了自己的独特性。我们无意将各种写法，分个孰高孰低，谁优谁劣，只是想说明，孙犁创作风

格的形成，首先是与他的生活之路紧密相连的。他又有这样的自觉性：将创作牢固地建立在自己的生活之路上面。能否形成创作风格，和有没有这种自觉性，关系甚大。孙犁的成功，首先得益于这种自觉性。——他把自己的生活之路与文学之路，有机地融合了起来。

二、为人生效力的创作愿望

孙犁说：“凡是伟大的艺术品，它本身就显耀着一种理想的光辉。这种光辉，当然是创造它的艺术家，赋与它的。这种理想，当然来自艺术家的心灵。”“理想、愿望之于艺术家，如阳光雨露之于草木。艺术家失去理想，本身即将枯死。”“理想就是美，就是美化人生，充实人生，完善人生，是艺术的生机和结果。失去理想，从反映现实，到反映自我；从创造美到创造丑；从单纯到混乱，不只是社会意识的退化，也是作家艺术良知的丧失。”（《风烛庵文学杂记》）这是就文学创作的一般情况言之。要想在创作上建树独特的风格，就更离不开崇高的理想与愿望了。对此，孙犁是有明确的认识的。

关于创作风格与作家思想的关系问题，除以上引述的，孙犁还这样说过：“带给作家风格的，是现实生活本身。曾经为现实生活努力，在斗争中体验过甘苦的作家，很自然地就能体现现实的生命和面貌。”“但就是生活经历丰富的作家，也不是很容易地获得了风格。”这又是为什么呢？原因是：风格不但与作家的生活实践，也“永远和作家的思想”“形成一体”（《论风格》）；“赋予艺术生命的是通过人物和生活表达的思想。思想的高度是艺术成就的重要基础，思想不只构成作品的面貌和深度，而且形成作为艺术要素的风格，就是作品的气质和灵魂。”（《〈红楼梦〉的现实主义成就》）

孙犁创作风格得以形成的因素，首先是他所经历的，独特的生活实践及其在作品中的表现。这在前面已经谈过。从风格与作家思想的关系上说，在孙犁的创作中，又是一种什么样的情景呢？

所谓作家的思想，当然包括对生活的认识与见解，但更主要的，是他的创作愿望和美学理想，以及由此决定的，观察生活和表现生活的角度。

作为现实主义作家，孙犁一贯坚持，文学必须真实地反映生活的创作原则。自觉地将自己的生活之路与文学之路融汇贯通，相合无间，则是他所找到的，贯彻这一原则的最佳途径。但孙犁并不像有些作者与论者那样，以为真实性原则，是文学创作的唯一的和最高的原则。他看重文学描写的真实性，更着意于把这种真实性，与整个文学的崇高使命和作家的神圣职责，有机地联系起来，并能从后者的高度上，加以把握和处理。

什么是文学创作的崇高使命和作家的神圣职责呢？孙犁的看法是：“写作，是为了丰富现实生活，更提高人们的思想情感”（《作品的生活性和真实性》）；“文学作品不只反映现实，而是要改善人类的道德观念，发扬一种理想”（《答吴泰昌问》）；现实主义文学的征候之一是，“贯彻整个作品的力量，是向上的，奋发的，具备崇高的陶冶性能，能提高读者的思想感情”。（《〈红楼梦〉的现实主义成就》）……从这一系列话语中，可以看出，孙犁在处理文学与生活的关系问题时，不只坚持将自己的创作，牢固地建立在现实生活的基础上，还力求在描写的真实性中，暗示出宏大向上的节奏力量。

孙犁在谈到现实主义与人道主义相互渗透、相互结合的关系时，尤为深刻地表述了，他对现实主义文学的特征、使命和作家职责的理解。

在通常的创作观念中，文学上的现实主义与人道主义，没有必然的联系。一般认为，前者是一种创作方法，后者更多的是指作品的思想内容。在谈到历史上的某些文学作品时，虽也有人指出了它们宣扬的人道主义精神，但未能有意识地把现实主义和人道主义，这样两个分别属于不同范畴的概念，从创作规律的高度，有机地结合起来。孙犁则认为，像《红楼梦》这样一部现实主义的伟大杰作，同时也是“一部伟大的人道主义作品”。这部作品之能在长时期中，

激动着无数读者，其主要之点，就在作者把现实主义创作方法和人道主义精神，有机地结合了起来，使之通篇“具备一种高尚的道德力量”。作为现实主义作家曹雪芹具有“伟大的艺术家的良心”，写作《红楼梦》，其主题是“批判人性、解放人性、发扬人性之美”，“维护”和发扬那些美好的、纯净的和善良的性格，使读者读了以后，“不会产生厌弃人生的思想”，相反，能“对生活充满信心和热爱”。（参见《〈红楼梦〉的现实主义成就》、《〈红楼梦〉杂说》、《论风格》等）

在谈到十八和十九世纪西欧、俄国和东北欧弱小民族现实主义作家的作品时，孙犁也认为，它们除去“深刻的现实内容”，“皆富有伟大的人道主义精神，个性解放思想，社会进步要求”。（《读作品记（一）》）为了说明现实主义与人道主义的关系在文学上的表现，孙犁还多次举出安徒生的《丑小鸭》、普希金的《茨冈》，说：“这两篇作品都暴露了人类现存观念的弱点，并有所批判，暗示出一种有宏大节奏的向上力量。能理解这一点，就是知道了文学三昧。”（《文学和生活的路》）

依据对中外古典名著的体会，孙犁得出了这样的结论：“凡是伟大的作家，都是伟大的人道主义者，毫无例外的。他们是富于人情的，富于理想的。他们的作品，反映了他们对于现实生活的这种态度。把人道主义从文学中拉出去，那文学就没有什么东西了。”“……文艺这个东西，应该是为人生的，应该使生活美好、进步、幸福的”，它要“提高或纯净的，包括人类道德、理想、情操，各种认识和各种观念”。（《文学和生活的路》）

从文学的崇高使命、作家的神圣职责出发，并结合着文学史的事实，孙犁合乎逻辑地将“改善人类的道德观念”的人道主义精神，溶入现实主义文学之中，使之内在具备了一种激发热情、追求光明的理想色彩和鼓舞力量。但在孙犁看来，这种理想之光和鼓舞力量，决不是作家的主观幻想和任意呼唤，所能形成的。他说：“所谓文学上的人道主义，当然不是庸俗的普渡众生，也不是惩恶劝善。

它指的是作家深刻、广泛地观察了现实，思考了人类生活的现存状态，比如社会关系、社会意识，希望有所扬弃。作家在作品中，通过对社会生活的刻画，对典型人物的创造，表达他这种理想。”所以说，“只有真正的现实主义作家，才能成为真正的人道主义者。”而一旦成为伟大的人道主义者，他的作品就成为伟大的观念形态，这种观念形态，对于人类固有的天良之心，是无往而不通的。”（《文学和生活的路》）由此，可以这样说，人道主义作为一种理想之光、一种道德精神，它是创作的先导，它给现实主义创作方法，灌注了一种思想力量，使之富有了亮色与光辉；真诚的现实主义创作，则是产生和体现这种理想、亮色与光辉的基础。而既然文学上人道主义精神的提倡和发扬，必须以现实主义为基础，它是作家全面、深入和具体地考察了社会生活的结果，那么孙犁所说的人道主义，当然不是超时代、超社会、超阶级的抽象的东西。这从他自己的创作中，是可以看得很清楚的。

在孙犁看来，文学创作要能丰富生活，提高情感，引人向上，创作者首先就得具备一定的美学理想，然后才能在作品中，为读者树立一种心向往之、身体力行的目标。这样，孙犁又从文学的崇高使命、作家的神圣职责，从现实主义与人道主义的有机联系出发，进一步确立了他在创作上的美学理想。其核心是：对真善美的执著追求和热情宣扬。他说：“文学的职责是反映现实，主要是反映现实中的真的美的善的，古今中外的文学作品，都是这样”（《文学和生活的路》）；艺术家的特异功能之一，“是在能于事物隐微之处，人所经常见到而不注意之处，再现美、善；于复杂、矛盾的人物性格之中，提炼美、善”。（《谈美》）孙犁创作上的这一美学理想，既来自于他对文学艺术历史优秀传统的深刻体察和学习继承，也得益于自己特殊的生活实践。（还有他的特殊气质。这点后面再谈。）他说，走上革命道路以后，他在战争年代看到的人民群众爱民族、爱国家、爱同志的高尚思想、优美情操和革命乐观主义精神，以及由这一切所产生的巨大精神力量，使他深受感染，加强了他原有的爱

好真善美的气质，并进而加深了在创作上追求和表现真善美的信念。孙犁反复表述过这样的观点：“风格是一种道德品质。”这里所说的道德品质与风格的关系，包含两个相互关连的方面，即创作者的道德品质与作品风格的关系，和被表现者（作品中人物）的道德品质与作品风格的关系。前一个方面，下文再谈。关于后一个方面，孙犁的说法是：“文学作品中的人物形象，不只有艺术高下的区别，也有艺术风格上的区别”；一个作家，只有在他“看见了自己的最可爱的人，展开全部思想赞美了她的宝贵价值”时，才有可能获得自己的创作风格。（参看《谈作家素质》、《论风格》）孙犁发现了他的可爱的人物，并用感情浓重的彩笔，热情地将他（她）们“推向阳光照射之下，春风吹拂之中”。（《关于〈山地回忆〉的回忆》中语）这是形成他创作风格的因素之一。

以其一贯的美学理想，孙犁的创作，主要反映和描写的，是现实生活中的真的美的善的人和事。但这并不意味着，他主张对假恶丑的人和事闭上眼睛，不加揭露和抨击。在谈到《红楼梦》一作时，孙犁的分析是：曹雪芹不仅看到了体现在那些女孩子性格中的，美好、纯洁、善良的一面，也看到了现实生活中丑恶的一面，更深刻地了解了后者对前者的压制和摧残；而只有全面地体察了人生，并在全面的人生现象中加以表现，曹雪芹才更加真实生动地写出了那些女孩子的可爱形象。在总结自己创作经验的文章中，孙犁也反复说过这样的意思：“我们的生活，所谓人生，很复杂，充满了矛盾和斗争。现在我们经常说真美善和假的、邪恶的东西的斗争。我们搞创作，应该从生活里面看到这种斗争，体会到这种斗争”；在文学作品中，不准写或不去写阴暗面，“光明面也就没有力量，给人的感觉是虚伪的”。（《文学和生活的路》）孙犁的创作，也并非片面地仅仅在描写着真的美的和善的事物，对假恶丑，同样有所揭露与抨击。长篇和中篇小说不必说了。便是在短篇小说中，对某种优美情操的歌颂，也常常是与抨击相反的思想行为并而出之的。例如《丈夫》、《光荣》、《黄敏儿》等作品中的有关描写。至于晚近所作的芸

斋小说，就更突出了。但就孙犁创作的整体面貌，就其构建作品时的取材、描写时的角度而言，是以表现和歌颂真善美为重点的。这是由他一贯坚持的，创作上的美学理想所决定的。基于这种创作理想，有些时候，孙犁即在看到了某种落后的人物和事物时，也往往反其意而用之，将它转换成值得歌颂的人物和故事。《山地回忆》的成篇过程，典型地说明了这一点。

在具体表现过程中，孙犁也为自己确立了高标准的要求。一是，他在《黄鹂》一作中提出的，力求创造出“形色神态和环境的自然结合和相互发挥”的艺术境界。孙犁在创作中，能不止于描写一般性的真善美的事物的层次。在构思阶段，不胶滞于一时一地、真人真事上面，而是以此为契机，展开联想，以此及彼。孙犁又能不满足于对真善美的事物，仅仅作出一般性描绘。他在现实生活提供的素材的基础上，经过选择、概括、集中和加工，为人物创造出一种特定的、能够充分发挥其形色神态的典型环境。二是，在《谈美》一文中谈到的，“凡艺术，皆贵玄远，求其神韵，不尚胶滞。……艺术家于生活静止、凝重之中，能作流动超逸之想，于尘嚣市声之中，得闻天籁”，以增强其艺术的感染力量。这是说，孙犁在表达作品的意蕴、作者的思想感情时，能不囿于既定的艺术格局，力求使自己的作品，多含蓄，多言外之意，犹如“音乐中之高山流水，弦外之音，绕梁三日”的境界。（《谈美》）

以孙犁的看法，创作风格得以形成的因素之一，是作家的创作愿望和美学理想，与此密切相关的，是作家的创作用心和作家站立的位置。

关于风格与“创作用心”，孙犁说：“有人把风格看成是形式，说成是外在的东西，实是皮毛浅见。其中最重要的是态度，即作家的‘创作用心’。用心的高下、宏细、强弱、公私、真伪的分别，形成风格的差异。”（《谈作家的立命修身之道》）

关于风格与作家站立的位置，孙犁则说：“生活、题材，在有些人的口头上，是多么简单的一回事！但读过他们的作品，并没有

感动我。最初，我以为他们是吹牛。后来一想，也不尽然。他们是有生活，也有体验的，但对于生活，没有选择，没有取舍。他们的体验是偏狭的，卑琐的。没有经过提炼。作家站立的位置太低了。”

“既然从事此业，就要选择崇高一点的地方站脚。作品不在多，而在能站得住。要当有风格的作家，不能甘当起哄凑热闹的作家，不充当摇旗呐喊小卒的角色。”（《谈作家的立命修身之道》）

从其《谈作家的立命修身之道》等文章来看，孙犁所说的作家的“创作用心”、作家“站立的位置”，最突出的表现在以下三个方面。——

（一）创作与民族命运的关系。孙犁说：“作家必须与自己的民族的命运，紧紧联系在一起。他要表现的，包括民族的兴衰、成败，优点和弱点，苦难和欢乐。”因此，作家要有“对自己民族的赤子之心”。（《谈作家的立命修身之道》）“忧国忧民，是中国文学的一个显著的传统，从古代歌谣，就充分表现出来了。”（《谈文学与理想》）孙犁的创作，继承与发扬了这一传统。

孙犁的文学之路，是与伟大的抗日战争同步的；他个人的命运、他的文学创作，是和民族命运“紧紧联系在一起”的。在谈到他的创作时，孙犁说：“当我的家乡，遭遇到外敌侵略的时刻，我更清楚地看到了中华民族的高贵品质。在八年的抗日战争里，我更深刻地了解到中国农民勤劳、勇敢的性格。他们是献身给神圣的抗日战争的，他们是机智、乐观的。就是在最困难的时候，在最危险的时候，他们也没有低下头来。他们是充满胜利的信心的。这种信心，在战争岁月里，可以说是与日俱增的。……我的作品自然反映了这种精神。”（《为外文版〈风云初记〉写的序言》）“我写出了自己的感情，就是写出了所有离家抗日战士的感情，所有送走自己儿子、丈夫的人们的感情。我表现的感情是发自内心的，每个和我生活经历相同的人，就会受到感动。”（《关于〈荷花淀〉的写作》）正是有了这种和民族命运紧密相连的创作立场和创作用心，并有意识地从正面着重描写人民群众爱民族、爱国家、反抗内外压迫者的斗争精

神，孙犁才写出了一系列热情洋溢、格调清新、催人奋进的作品。

对于民族的弱点、传统的痼疾，作家应该加以揭剔与批评；孙犁作品中，也不乏这方面的内容。他进行这类描写，为的是引起疗救的注视；从阅读效果上说，为的是在读者们心里，掀动起一股热忱，——为了民族、国家的生存、进步与发展，肩负起变革历史积弊的重任。孙犁在作品中，还描写了这种变革的过程。（如短篇小说《丈夫》、《光荣》，中篇小说《铁木前传》，长篇小说《风云初记》等等，写了农村某些落后的风情习俗、价值观念的变迁，以及前行的运动趋势。）这对读者参与变革（包括自身的变革）的历史进程，无疑会有潜移默化的作用。

但是，一个作家，如果不能看到自己民族的优良传统，只是一味地在作品中，津津乐道着它的弱点与痼疾，读者看过之后，引起这样的叹息：“哎！，我们的民族，原来是这样落后的民族！”如果是这样的思想艺术效果，就很值得忧虑了。而有些人，却把这种创作现象称之为真正的现实主义。其间，还有些媚外的意味。对此，孙犁在《风烛庵文学杂记》“续抄”、“三抄”中，曾有过一针见血的批评。他说：

一个作家，如果公然著书立说，丑化自己祖国的历史及其文化，并以为当今天下读书人，都成了聋哑或趋炎附势之徒，不能或不敢对其作品有任何非议，其设想，正如其作品一样，可谓狂妄荒诞。

……另一作家谈：我们的革命英雄主义等等，外国人并不理解。写些真实自然的生活，即使暴露一些阴暗面，却会达到较好的宣传效果。人家看了会觉得可信。还说明中国真的民主开放了。这样的宣传，其作用比作品本身还要大云云。

……为什么在外国，英雄主义就不可信，阴暗面就可信呢？外国人认定我们这里不会有英雄主义，只会有阴暗面吗？

怎么说，有了阴暗面，就证明中国民主开放了呢？起宣传作用的，应该是书。又怎么说，这样的宣传，其作用比作品本身还要大呢？

……不是有很多外国作家，也辛辛苦苦，到中国来，访求我们的进步、光明和英雄主义事迹吗？

作家之要与民族命运紧密相连，这不单因为作为民族的一员，他应有一颗与之同舟共济、生死相依的赤子之心，还因为作为民族的一名独特的成员，唯有与之息息相通，才能真正地体察、感受和表现它的生活样式、思想情绪。这是决定其艺术风格的根本。真正的艺术风格，都是富于民族性的。古今中外文学史上，没有那样的作家：他的“创作用心”和“立脚点”，与自己民族的命运若即若离，或者采取旁观者的态度，其所写作品，能够具备值得称道的艺术风格。

（二）创作与伦理道德的关系。这是前一个方面的延伸与具体化。孙犁说：“任何民族，因为生活的需要，也可以说是生活的总结，形成了本民族的道德观念，用这一道德观念，去评论是非，维系人心，保持民族的团结，保证民族的发展。这种道德观念，反映到政治上，当然也反映在文学上。”虽说文学的作用，不能仅止于劝惩、教化的范围，但“惩恶扬善”，毕竟也是它的题中应有之义。忽视文学对读者熏陶教化作用，“把小说创作，看作是无目的，随心所欲的西方现代派观念，是不足为训的，不符合中国小说的传统的”。（《小说与劝惩》）

这里，将文学应为提高民族伦理道德水准尽到责任这一点，单独强调出来，原因是：一般作家，在民族生死存亡关头，较为注意张扬高尚的人伦关系和道德情操，及至刀枪入库马放南山，就会有所忽视了。八十年代以来，有不少作品，不正在赤裸裸地宣扬着金钱美女声色犬马吗？还有些作品，“把我们这个古老民族，压在箱底多年的，人们早已忘记的种种怪事奇谈，都翻腾出来了。重加粉

饰编排，向新的一代青年抛售出来。其中包括皇帝、宦官、大盗、女特务、怪胎、尼姑、和尚等等。其内容，正像旧社会电影广告上大书特书的：惊险、火炽、曲折、肉感。其理论为：以小养大，以通俗养正统；先赚钱后办正事等等。”（《和青年作家李贯通的通信》）针对这类创作现象，孙犁反复说：“虽然现在已经有不少人，不愿再提文学对于人生，有教育、提高的意义，甚至有人不承认文学有感动、陶冶的作用。但是，我们也不能承认，文学只是讨好或迎合一部分人的工具。文学不要讨好青年人，也不要讨好老年人，也不要讨好外国人。所谓讨好，就是取媚，就是迎合迁就那些人的低级庸俗趣味。文学应该是面对整个人生，对时代负责的。”作家应该为转变污浊的社会风气努力，不能去“挖掘使人沉沦的陷阱”。（《谈作家素质》）“娱心，是文学作品的一种作用，问题是娱什么样的心，和如何的娱法。”（《再谈通俗文学》）

在取媚迎合的创作浪潮中，色情文学（其中不少是只有色情而无文学）的泛滥，对人伦道德的销损，最为令人担忧。按照孙犁的说法，作家的“创作用心”和“立脚点”，最容易在这个问题上，显出高低。他在总结中国哲学思想、道德伦理观念和文学传统时说：“无论儒家、道家、佛教，都不能否认男女关系，即两性关系及其自然的要求。特别是儒家，明确指出：食、色性也。饮食、男女，人之大欲存焉。把两性关系，提高到与吃饭相等的程度，这证明古代圣人是非常通情达理的。……因此，把古代歌谣中的男女相慕之情，也作为神圣经书的内容，任人吟咏。”又说：“色也好，情也好，小说中总是避免不了的，有时是重要的题材。问题是作者对待色情的态度，和描写时的艺术手法。”中国古代严肃的文人，在他们的作品中，有关男女关系的描写，都是含蓄的，隐约的，有节制的，“宁缺毋滥，不尚繁琐渲染的”。这固然他们尊崇的是孔孟之道，但更与其自觉到的职责，重视其作品的社会影响有关。——“他们尽心于艺术，忠实于生活，赋予男女人物以更高尚更美好的形象。……他们描写色情，不是为了投合低级趣味，取悦庸俗读者。

他们描写的色情是艺术化了的色情，是整体艺术的一部分。”（《小说与色情》）

在色情描写问题上，孙犁举出的众多例子，是有启发性的。《水浒》写了几个淫乱妇女，社会人情，都写得传神逼真，“但还是很有分寸的，是文学”。《红楼梦》写了各种人的男女关系，包括贾琏、薛蟠的不堪情状，“但还是化腐朽为神奇的笔墨，不能删除的”。笔记小说《汉杂事秘辛》，是明朝人杨慎的伪作，可以说是赤裸裸地写了一个少女的体态，“但令人看来，还是一个艺术形象”。而《金瓶梅》一书，虽不能说是泛滥色情的典型，但被历代列为禁书，并非都是出于道学思想，那些游离于整体结构、犹如赘瘤一般的猥亵场面，“确不利于读者，是道地的伐性之斧，而且不限于青年人”。还有乱伦的题材，不是不能写，问题在为什么写它和怎样去写。高尔基写作《在筏上》，是想通过乱伦的故事，追求一种“雕塑般的‘力’”，因而令人“读后的感觉，是坚强有力的”。而题材相似的蒲宁的《乌鸦》一作，虽然“写得很熟练，但写得很肤浅，写成了父子间的争风”，“给人的感觉是虚无的，没有是非的，没有希望的”。

（以上参阅《小说与色情》、《〈金瓶梅〉杂说》、《小说的精髓》）《金瓶梅》之不能与《红楼梦》相比，蒲宁之逊色于高尔基，原因之一就在：同样是在写色情，前者的落脚点太低了。

孙犁在文学作品描写男女之情这一问题上，所持的基本上是中国儒学中不无辩证思维的道德伦理观念。具体描写中采用的，则是《红楼梦》等中国优秀古典小说的传统艺术手法。在他的小说中，男女之情，常以旁敲侧击、暗示隐喻之法表现的，洁净含蓄、脱俗优雅，然多真情切意和生活韵味。且与人物思想感情的变化发展紧密相连，成为整篇作品主题深化过程的，有机组成部分。《风云初记》写春儿与芒种的恋情，由相互倾慕到剖白心迹，到定情誓约，字里行间充满着这对青年男女的爱情渴望；但即在写到俩人情意浓烈时，着重描写的，依然是他们从爱情中激发、升华出来的，对于战胜民族敌人的信念。其中，芒种在柳子地里拉着春儿的手，表示

爱情；芒种参军，春儿要他留下永不变心的证据；在深县郊外荒岗上，春儿对婚礼的憧憬，等等场景，小说中都写得极有节制，极有分寸。这些地方，要是遇到某些作家，不正是施展其大写特写男女爱、发泄情欲的极好机会吗？孙犁却仅仅相应地写到，芒种把春儿拉进了柳子地，春儿有些害怕似地哭了起来，事后又感到有些不满意；芒种在春儿脸上亲了一下，春儿就说，从今往后是他的人了，芒种则意识到，他对这个女孩子的一生负有了责任；春儿问芒种多大了，芒种说十九了，她则说，大人了；春儿在荒岗上用泥沙堆积成乡间举行婚礼的香案，以表示她在彼时彼地的心理状态，等等，大都是含而不露，露而不滥的写法。俗儿的浪荡，不是不可以作些渲染，孙犁却只用“就热锅”之类的词句，点到为止。有人说，孙犁不善于描写男女之情，情形恐怕不一定全是这样。他采取的，是他所特有的，那种净化的、道德化的写法。孙犁小说中，也写到过女性的体态及其有关人物的感觉反应。例如《石榴》中有这样的场面：

我走回小花家，家里人都去地里干活了，小花正在迎门的板床上歇晌。她穿一身自己织纺的浅色花格裤褂，躺得平平的。胸部鼓动着，嘴唇翕张着，眉上的那块小疤痕，微微的跳动着，她现在美极了，在我眼前，是一幅油画，一座铜雕，一尊玉佛。

既勾勒了小花的美态，也表现了作者当年曾经有过的，那种“废寝忘食，甚至奋不顾身”的“感情纠缠”。干净简洁的文字中，有令人欣羨向往的美感，无诱人想入非非的俗态。与同时期的或当下某些描写男女之情的泛滥恶俗的文字相比，孙犁的写法，可以说是“惜墨如金”了。这还得从他的“创作用心”上去理解。他所要表现的，是对纯净的、朴素的美的渴念，所用文字，自然是相形相副的了。说孙犁不会写男女之情，恐怕是离开了他整个创作理想，孤立地看待其有关文字的缘故吧。

八十年代后文坛上出现的低下的色情文字，不但多数脱离了整篇作品所要表现的主题，也不能作提炼与升华，有的还将色情描写，充当了作品的主干。原因是，一些作者，在冲破禁区的过程中，从一个极端走向了另一个极端。以往笼统地禁止有关性的描写的做法，确是片面的，无助于读者认识生命构成的奥秘。但有人在探索生命内涵时，又把人的本性还原成了动物的本能，将情欲（性欲）要求，这一人性内涵的个别部分，加以无限的扩充、膨胀，以致混灭了作为人性标志的，其他更主要的方面。如此以偏概全的结果，男女关系、男女感情的交流，单剩下了满足情欲一事。这是哲学观念，社会学、伦理学观念的混乱，反映在文学创作中，则是作家文艺观念上的某种倒退。也是作家素质不高的表现。

（三）创作与政治的关系。孙犁说：“文学，就其终极目的来说，歌颂人民精神世界中高尚的东西，是它的主要职责。”（《谈作家的立命修身之道》）如果都认同这一提法，文学创作上的很多问题，是可迎刃而解的。在孙犁的这一命题中，既包含着文学的泉源，也包含着它要表现的主要对象及其所要完成的使命。这并不等于说，文学与政治是没有关系的。

文学并不排斥政治，宣传一定的政治主张，也是文学的功能之一。但文学的描写对象及其职责，要比特定时期的政治（政治总是带有时间性和阶段性）宽广得多，长久得多。这是一。二，政治尽管常常左右着文学，但其取向与措施，有时与文学所要完成的主要职责并行不悖，有时则并不一致，甚至互相抵牾。与此相应，文学有时可以去实现同一时期政治上的部分任务，有时则可能不理睬政治上的要求，以至唯有反其道而行之，才能不失其文学之为文学的品质。三，即在担当同时期部分政治任务时，文学也不能将自己变成了政治的传声筒。它是在确保自身的主要品质及其职责的前提下，才去完成一定的政治任务的。这就出现了作家在处理文学与政治关系时的用心问题和文学如何表现政治的问题。

孙犁在这个问题上的总的见解与态度是：文学不能脱离政治，

而要离政治远一点。这里包含着三层意思：一层是，文学是不能脱离政治的，但又并不等同于政治。另一层是，某一项政治措施正确与否，只有等到它在现实生活中实行以后，才能加以判断。因此，文学不能亦步亦趋地紧跟政治。再一层是，文学表现政治，既不能即时的当下的，也不能是直接的，它是有自己的规律的。孙犁的说法是：“既然是政治，国家的大法和功令，它必然作用于人民的现实生活，非常广泛、深远。文艺不是要反映现实生活吗？自然也就要反映政治在现实生活里面的作用、所收到的效果。这样，文艺就反映了政治。……政治已经到生活里面去了，你才能有艺术的表现。不是说那个政治还在文件上，甚至还在会议上，你那里已经出来作品了，你已经反映政治了。你反映的那是什么政治？”后面这种做法，说轻了，是“把自己对政治的揣摩，罩在生活上面，冒充现实”，是一种“赶浪头的写法”；说得重一点，是在投政治之机、时代之机。（参阅《文学和生活的路》、《运动文学和揣摩小说》）在上述孙犁的这段阐述中，政治→生活→艺术，是一个完整的、自然推衍的过程。其间，“生活”是决定将政治转化成艺术的、至关重要的中介环节，离开了这一环节，就会导致将政治直接充当艺术、将艺术等同于政治的歧途。孙犁所谓离政治远一点，就因为从政治到文学（艺术）需要经由生活这一中介环节的转化（当然，也是由于文学与政治，属于不同层次的两种意识形态之故）。而在从政治到文学的转化过程中，出现忽视生活这一中介环节的现象，除了简单化的原因，在某些作者那里，则是由于创作用心与创作立脚点有问题。

孙犁在《真实的小说和唬人的小说》一文中说：

我有时想：我们的时代精神，时代前进的脚步声，不就是存在于这些平凡的人们的日常生活和工作之中吗？他们的心声，不就是我们时代和社会的心声吗？我们还要到哪里去寻找新的生活和新人呢？

文学是反映生活的艺术，如果各个生活角落，各个平凡的、

的小说创作，不是就可以称得起很丰富，我们的先进人物、英雄人物，不是也就随之坚强地树立起来了吗？

这两段话，加上上述孙犁处理文学与政治关系的方法，大体上可以概括，他在实现文学创作的崇高愿望、主要职责时的态度、用心和出发点。孙犁善于从自己熟悉的日常生活出发的创作路子，使他的作品具备了朴实真挚的特点；而他着力于描绘人们精神世界中平凡高尚的东西，又为他的创作，带来了纯净高远的境界。

三、真诚明净的思想意态

孙犁是一位坚定的现实主义作家。他的艺术风格，属于现实主义范畴的艺术风格。其作品的真实性思想性，是经得起历史的检验的；其艺术风格，是稳固而明晰的。能够获得这种创作效果，除了他始终坚持从自己熟悉的生活出发，具备崇高的创作理想，还与他在主体（作家）和客体（生活）关系，这一现实主义创作问题上的理解和实践有关。质言之，他准确地和深刻地把握了主体一方，在创作过程中的重要性。

现实主义创作，要求真实地反映生活，或者说，它应该写出生活的真实。这已是大家所公认的了。但是，究竟怎样才能深刻地反映出生活的真实呢？所谓作品的真实性，包含着哪些方面，深刻的思想性又从何而来呢？

从唯物主义反映论的观点来看，现实主义创作一个最基本的特征，应该是：它的内容，都是主体（作家）反映客体（生活）的结果。这样，判断一部作品是否真实地反映了生活，真实到何等程度，以及思想性程度如何，就需要从主体（作家）和客体（生活）两方面的联结中加以考察。

在以往现实主义理论探讨中，不断地强调着作品的真实性和思想性，这当然是重要的和必要的。但议论归议论，创作归创作，作

品真实性和思想性问题，往往不能切实地解决。论者们常常满足于一般性的抽象的议论，或孤立地、笼统地仅仅用客体（生活）本身的状况，去评判作品中所写的内容。遇到与客体的状况符合或不符合的情形，只以“真实”或“不真实”的简单结论了事。未能进一步探究出，何以这样会真实，那样就会不真实的原因。有时，又把作品真实性问题，简单地归结为或暴露黑暗，或歌颂光明的问题。一部分人说，唯有揭露了黑暗，才算得上真实；另一部分人则说，只有歌颂了光明，才能达到本质的真实。然而，无论是暴露性的，还是歌颂性的，其中都有一部分作品，总给人以虚假编造之感。在谈到作品思想性来源时，也是仅止于作家的一般的政治见解、世界观和人生观上面。其结果是，新颖独特的作品难以出现。造成这些情况的原因，当然是多方面的。其中之一是：在探讨文学作品如何达到真实性、可信性和高度的思想性、艺术性问题时，忽略了对作家思想意态的研究。在主体（作家）和客体（生活）、反映者（作家）和被反映者（生活）的联结中，轻忽了主体或反映者的状况，对造成作品真实性、可信性和思想性、艺术性程度的深刻影响。再有，在很长一段时间中，对主体性和客体性本身的理解，又往往是混乱的、不确切的。这也影响了创作的真实性和深刻性。正如孙犁所说：“多少年来，我们过分强调了客观的东西，（其实是强调了主观的东西。）固然对创作有不利之处，束缚了创作。但像今天，有些作家所实践的，过分强调主观的方面，（其实是强调了自然的方面。）成功的希望，反而更觉渺茫了。”（《谈作家素质》）

孙犁在理解、把握现实主义创作的真实性、思想性和艺术性问题时，与众不同。他的这样一个观点很值得注意：“创作的命脉在于真实。这指的是生活的真实，和作者思想意态的真实。这是现实主义的起码之点。”（《致铁凝信》）孙犁不仅从主体（作家）和客体（生活）的相互联结中进行着探讨，而且，把这种探讨的侧重点，更多地放在了主体和反映者即作者的思想意态上面。他深刻地意识到，作品中所写的生活内容，是否真实，或真实到什么程度，能否

达到高度的思想性和艺术性，首先取决于作家对人生、对创作的思想意态的状况。在他看来，生活固然是第一位的，但是，要把生活的真实转变为文学艺术作品中的真实，进而达到高度的思想性和艺术性，都得经过作家的头脑这个加工厂。孙犁说：“通过故事表现人物，或通过人物表现故事，作为文学，是一个创造过程。人类的创造过程，都是以他所生活的时代和环境，作为创造的对象和根源。但我们研究一部文学作品的时候，不能忽视作家主观方面的东西。即他在创造故事和人物时，注入到作品中的，他自己的愿望，他本身的血液。人物是靠作家的血液孕育和成长的。没有主观的输入，作品中的人物，是没有生命的，更谈不到丰满。”（《谈作家素质》）这是说，作为反映者的主体——作者思想意态的状况如何，是影响作品整体面貌的真实性、思想性、艺术性程度的，一个中心环节。孙犁意识到并抓住了解决问题的关键所在。这个关键所在的具体内容，主要的是作家思想意态的是否正直与真诚。

孙犁先是把真实性，具体地分成为两个方面：一是“生活的真实”，二是“作者思想意态的真实”，这已经比抽象地议论真实性问题，或者把真实性仅仅归结为一个方面，即“生活的真实”的提法，具体而深入了一层。进一步，他又指出了所谓“作者思想意态的真实”的具体含义。再进一步在生活是创作源泉的前提下，把实现真实性的关键，最终归结为作家对待人生、对待创作的态度是否正直与真诚。这样，他在主体（作家）与客体（生活）、反映者（作家）与被反映者（生活）的相互关系，在从生活的真实到艺术的真实，这一创作的全过程中，把作家思想意态的状况，有意识地强调了出来，突现了出来。这就在解决创作如何达到高度真实性问题的同时，揭示了创作怎样才能获得独特的思想性和艺术性的奥秘。也透露了他个人艺术风格成因的或一方面。

个别自轻自贱，难称作家者不论。一般创作家，无不标榜自己的作品，富有美好的理想、崇高的愿望，然其思想艺术效果，仍是

很不同的。有的，往往为始料所不及，事与愿违，适得其反。这又是为什么呢？原因就在作者的思想意态上面。

所谓作家的思想意态，除了创作理想、创作愿望，还有作家的心理、人格、情操、人伦道德观念，等等，也就是其个人的品质状况，和由此而来的创作态度。而这些方面，在创作的整体风貌和艺术风格的形成中，带有关键性的意义。孙犁有言：“文章写法，其道则一。心地光明，便有灵感，入情入理，就成艺术”（《文学和生活的路》）；文章“意境有高下，正如作者修养有高下，胸襟有广狭，志趣有崇卑，不可勉强。……总之人心之不同，有如其面”（《关于散文创作的答问》）；作品“能不能流传，不只看写的是谁，还要看是谁来写”（《听朗诵》），因此，“培养高尚的情操，是创作的第一步”。（《谈作家素质》）欲在作品中表现美好的理想、构成高远的意境，作者自己，首先就得是一个高尚的人。要创造出给人以美的享受的艺术风格，同样如此：“生活是主宰，作家的品质决定作品的风格”（《致丁玲》）；“悲愤的也好，抑郁的也好，超脱的也好，闲适的也好”，凡是真有风格的文章，“都会给人以高尚情操的陶冶”，而这，也是由作家的情操所决定的（《〈贾平凹散文集〉序》）；由于作家在道德、道义上的差异，其各自的文章，不只有“内容”、“理想”上的不同，“风格”亦“自不相同”。（参看《读唐人传奇记》）

从其理论阐述和创作实践上看，是以下一些人格、品质、情操、人伦道德方面的因素，决定着孙犁的艺术风格。

（一）唯其正直与真诚，才有真实感人的艺术魅力。

真实性原则，是现实主义创作的重要原则；孙犁创作之能经得起时间的考验，原因之一，也在他的作品，具有高度的真实性。但究竟怎样才能达到高度的真实呢？孙犁在总结我国文学艺术的现实主义传统时说：“这个传统的特点之一，就是真诚，就是文格与人格的统一和相互提高。”（《关于〈铁木前传〉的通信》）

诚然，创作是对现实生活的反映，但生活本身是纷繁复杂而多变的。一个作家看到了某些生活现象，看到了被同时代一些人称颂

的“重大事件”或“英雄人物”，如果他一味地按照现象本身的样态，和时下流行的观念去描写，其作品，就一定会有真实性吗？孙犁在《文学和生活的路》一文中，举出这样的例子：“大跃进”的时候，到处都在放“卫星”报“高产”，从现象上看，当时谁能说，这不也是一种现实生活的形态呢？一些作家所作的相应描写，在当时，又有谁能说不是现实生活的反映呢？但不久就证明，他所作的反映，并不是真实的。孙犁说：“你写那么大的红薯，稻谷那么大的产量，钢铁那么大的数目，登在报上。很快就饿死了人，……你的作品就是谎言。”由此看来，便是在描写着某种现实生活的样态，并不就能保证你的作品，一定会具备真实性的品格。为什么？除了那类生活样态是伪造的，更深层的原因，还在作家自身的思想意态有问题。稍有科学头脑和尊重客观规律的人，都知道那类生活样态是不真实的。作为作家，你为什么要去加以渲染和鼓吹呢？为什么要跟着一起说谎话呢？

对作家来说，他的思想意态中，最重要的是：要有正直与真诚的品格。所谓正直与真诚，其含义之一，就是要敢于揭出事物的本来面目，说出对事物真相的看法。也就是要有人的良知良能，对国家、民族和人民负责的一片赤子之心。说真话，并非易事，在近半个世纪的现代中国，有时是一件艰难的事。在《关于文学速写》一文中，孙犁以如何对待“文革”中张铁生一类人一类事为例子，说明创作者的思想意态中，有否正直与真诚的品格，对于创作真实性程度和整个创作风貌的重大影响。他说，可能有这样三种情况：

一、是你和他接触了一段时间，听到了群众的一些反映，你很快就发觉他是一个假英雄，是鲁迅所说的不能进入创作的虫豸。于是你信心不足，摇摇头离开了他。这你还不失为一个正直的人。

二、是你完全听信了“四人帮”的话，一定要把张铁生吹成“英雄”。于是你就只能造谣、说谎、吹牛。用吹牛陪衬说

谎，或用说谎陪衬吹牛，完成他们的所谓“三突出”。

三、是你完全站在党的立场，为了无产阶级的利益，对张铁生进行了深入细致的观察、分析，认清了他的本质：这一种人，在“四人帮”的怂恿之下，出于对共产党的刻骨仇恨，如何利令智昏，如何由不知天高地厚到胆大包天，在伪装革命的叫喊中，对革命力量进行迫害、摧残、绞杀。写出这些，不是很有意义吗？在当时能做到这一点，自然是很困难的。

孙犁在“白卷先生”一类人、一类事面前的态度是：保持沉默。他说，在那一时期，“我不仅没有和那些帮派文人一较短长的想法，甚至耻于和他们共同使用那些铅字，在同一个版面上出现”。（《文字生涯》）

作家艺术家，都是希望自己的作品长久流传的。能不能流传，关键不在所写的生活，而在作家融汇于其中的思想意态，是否正直与真诚。孙犁反复告诫晚辈们说：“文章的可信与不可信，常常不在所写的对象如何，而在于作者本身的修养”（《谈“印象记”》）；“著述要修辞立诚，立身尤其要谨慎端正”（《谈笔记小说》）；文章“能否传世，现在姑且不谈。如果我们能够，在七十年代，把自己六十年代写的东西，再看一看，或是隔上几年，就把自己过去写的东西，拿出来再看。看看是否有愧于天理良心，是否有愧于时间岁月，是否有愧于亲友乡里，能不能向山河发誓，山河能不能报以肯定赞许的回应”。（《文学和生活的路》）关于鲁迅《为了忘却的纪念》一文，孙犁说：“白莽柔石，在当时，并无赫赫之名，事迹亦不显著。鲁迅也只是记了私人的交往，朋友之间的道义，都是细节，都是琐事。”然而，在这篇充满血泪的文章中，饱含着鲁迅对白莽柔石的“真诚而博大的感情”。正是这种感情，使鲁迅这篇文章，长久地流传了下来；“文章与道义共存。文字可泯，道义不泯。而只要道义存在，鲁迅的文章，就会不朽。”（《听朗诵》）在谈到萧红时，孙犁说：“萧红可爱之处，在于写作态度赤诚，不作自欺欺人之谈”；

这正是她“不想成为作家”，而写出了传世之作的奥秘所在。（《读萧红作品记》）

作家的正直与真诚，还包括实事求是的创作态度。既不违反客观的真实，也不超越创作者本身已有的阅历与识见。这不是说，创作不需要想象与幻想，不需要扩大自己的阅历、提高自己的识见。而是说，即有想象与幻想，超越与提升，也应以自己已有的阅历与识见为基础。强不知为已知，虚伪造作，胡乱畅想，好大喜功，华而不实，等等，不以自己的阅历与识见为依据，这些现象都是在创作上虚假和不真诚的表现。自然也就不可能获得作品的真实性。所以孙犁又反复告诫说：“一个作者，有几分见识，有多少阅历，就去写同等的生活，同类的人物，虽不成功，离题还不会太远”（《〈三国志·诸葛亮传〉》）；“没有看到的，我们不要去写，还没有看真看透的东西，暂时也不要写，而先去深入生活。我们表现生活，反映现实，要衡之以天理，平之以天良。就是说要合乎客观的实际，而出之以艺术家的真诚。”（《克明〈荷灯记〉序》）在文学史上，凡是正直与真诚的作者，无不从自己已有的阅历和识见开始创作，并随着阅历的丰富、识见的深入，逐步扩大表现领域。这是保证其创作不断提高的，最切实的途径。也是形成其风格的因素之一。

还有个作家表现自己的问题。孙犁说：“作家表现自己，这是不足为奇的。……作品之能具有一些生命力，恐怕还离不开这一点。”（《关于〈铁木前传〉的通信》）作家从事一次创作活动，与其说，他是要向读者展示某种人生世相、社会变迁，不如说，他是在申述、发泄自己对这些描写对象的思想情感；而大凡成功之作，都是作家感到如鲠在喉，不吐不快，满腹郁积，不抒不畅的情景下的产物。正直与真诚的创作，不单单表现出，它在客观地和真实地反映着生活，也要如实地和确切地写出创作者自己，对所写人物和事物的感情和态度。这是说，文章要感人，要有生命力，就得有作者自己的感情在里面。这种感情，应该既是真实的，也是高尚的。“所谓感情真实，就是如实地写出作者当时的身份、处境、思想、心情，

以及与外界事物的关系。”孙犁说：“写出这些，这本来是很自然的事情，但一触及文字，很多人就做不到。”为什么？这是因为，“文字是很敏感的东西，其涉及个人利害，他人利害，远远超过语言。作者执笔，不只考虑当前，而且考虑今后，不只考虑自己，而且考虑周围，困惑重重，叫他写出真实情感是很难的。”“只有忘掉这些顾虑的人”，才能写出真诚的文章。不能忘掉种种顾虑勉强抒情，无异于无病呻吟；而“感情低下，不如不抒。面对大好河山，内心营营苟苟，故作堂皇之言是对河山的不敬”。须知：“读者和作者一样，都具备人的良知良能，不会是阿斗。你有几分真诚，读者就感受到几分真诚，丝毫作不得假。”（以上引文，见《关于散文创作的问答》）

文字效果，是很微妙复杂的。有时，作者便是在作品中，表达了某种正当的爱憎情感，只是由于作者在实践生活中的言行，与这种情感并不一致，也会影响到作品的可信性程度。这就是孙犁在谈到作者思想意态中正直与真诚的品格时，把它和“文格与人格的统一”，相提并论，并且认为，二者是一个意思的原因所在了。他还在《谈笔记小说》一文中，举出两个例子加以印证。一个例子是说，金代刘祁，在其《归潜志》一书中，载有《录崔立碑事》一则，对自己参与为叛将撰写碑记的行为，详述经过，并作自我反省。“人以为诚信，推崇其著作，所记史实，多为正史所收取。”另一例子则说，清代陈康祺的《朗潜纪闻》一书，虽文字流畅，叙述生动，能吸引人，但有读者，在该书上加了两处眉批。一处记作者经历，眉批曰：“毫不知耻，抑何厚颜！”一处记他人事迹，眉批曰：“阁下愧此多矣，何仍作欺人语耶？”孙犁以为：“这恐怕是同时代人阅读时批注的，愤愤之情，溢于言表。当然不能根据两处眉批，就否定这部书的价值，但也不能怀疑，这种看来深知作者底细，推敲文字并揭疮疤的人，是出于‘嫉妒’或是报复。”这是说，由于陈康祺的人格与文格的乖离，在一定程度上，影响了他著作的社会效果。

一切成功之作，无不出自创作者正直与真诚的思想意态。孙犁的这一美学思想，既是对中外文学艺术创作经验的总结，也是他自己一贯奉行的创作准则。

孙犁创作，大都来自自己的人生体验。便是想象和联想吧，也都由他自身生活经历生发而来。他从来不写自己不熟悉、无体验的生活，更不去写那些与自己不搭界的生活了。这是他的文章，能够真实可信、感人肺腑的基础。

孙犁是抗日战争和解放战争的过来人。虽说未直接参与过真刀真枪的战斗，毕竟感受过战争的氛围，也目睹过战斗场面。这种经历，要是放在某些作者手中，不就可以编织出种种描写战争风云的作品么？一些与战争根本无涉的青年作者，不就在创作着战争小说吗？孙犁并非如此。他有意识地避开了自己有些了解，又不很熟悉的，大规模的战争场面，集中笔力去写自己真正熟悉的，那些虽在战争年代，却又属于日常生活的部分。正是这种真诚的、实事求是的创作态度，使他的作品，具备了众口皆碑的高度真实性。读他的作品，不只有身临其境之感，而且，无处不在提醒着你，作者能写出那种情景，那种感觉，首先是他自己处身于其间，并有确切感受的结果。处身事外的人，是办不来的。以此，孙犁也就写出了自己作品的独特性。

作家是很敏感的，往往能得风气（这里主要是指政治气候）之先。作家不应该处身时代氛围之外，其创作，也不应该没有时空观念。但近半个多世纪的中国现当代历史，又不止一次地证明，一定时期某种风气的骤起兴盛，及其呈现的形态，是很复杂的。其间，有些一时风风火火的情景，很快走向了反面。与些相应，作家及其创作的情形，也是多种多样的。即以能得风气之先的作家和创作言，最终的结果，也是很不同的。即使所得的，是一种正常的、前进的风气，有些作品成了时代的号角和画卷，从而流传下来；有些作品仅仅是一种宣传，瞬息之间，昙花似地幻灭了。更不必说，那种赶趋歪风邪气的创作现象了。创作效果之如此差异，原因之一，就在

作者思想意态的是否正直与真诚。孙犁作品，并不缺乏时代气息。但它的时代气息，不是表层的，更不是外加的；它包孕于浓重的现实生活的内层，是与浓重的现实生活气息水乳般交融在一起的。在中国现当代作家中，孙犁是把时代气息与生活气息，或者说是现实性与真实性，结合得完美无痕的少数作家之一。这是由他的创作态度和创作目的决定的。固然，也是由于他在创作中，始终坚持着从生活，尤其从自身经历的生活出发的创作原则，但更与他不投时代之机有关。他从来不以虚饰无根之作，更不以怪力乱神去耸动读者。他只是正直地和真诚地，投身于现实生活之中，实事求是地依照自己的切身感受和已有的识见进行创作。在他的大量作品中，没有被某些人视为“尖端的”、“轰动的”题材，也无表面上强烈灼人的主题，但他的作品，却在看似普通日常生活的题材中，深藏着耐人寻味的高远的意蕴。与此相连，他非唯从不着意地去求得风气之先，相反，有些时候，他甚至写作着有违一时风气的作品。四十年代末，老解放区土改运动中，有“搬石头”等“左”的倾向。他本人，即被“‘搬石头’，静坐于他室，即隔离也”。（《善阁室纪年》摘抄）就在这时，他却写了《秋千》一作，描述了某些过激行为，致使被人指责定错了那个女孩子的成份。但历史证明，孙犁的写法是正确的。当时，如果他没有正直与真诚的意态，没有实事求是的创作精神，就不会写这类顶风之作了。

按照孙犁的说法，文章有“表象的写法”与“内心的写法”（详见本章最后一节有关论述），但无论哪种写法，都会有真假之别。孙犁“内心的写法”，真实可信，感人肺腑，就在他写出了自己的“真情实意”。对他来说，创作是一种感情的补偿。他“倾诉了心中的郁结，倾注了真诚的感情，说出了真心的话”。（《答吴泰昌问》）每有创作，都是他“感情冲动，闻鸡起舞”的表现。他觉得，作者如无真情流动，“所反映者即非真相，虽然虚情假意地在那里大哭、大笑、大喊叫，只能使路人滑稽之感，和莫名其妙的心情”。（《王昌定〈绿叶集〉序》）因此，当有人问到，他晚年为什么不再写小

说时，他说：“我只能说句良心话，我没有了当年写作那些小说时的感情，我不愿用虚假的感情，去欺骗读者。”（《戏的梦》）

孙犁写出了自己的“真情实意”。这不单是说，他在《荷花淀》、《嘱咐》、《光荣》、《风云初记》、《铁木前传》等小说中，对有关人物及其生活情景流露的思想感情，确是他在写作时的人生态度和价值观念的反映，而且，其中有些人物思想感情的具体内容，及其表达方式，就是他个人彼时彼地的，情绪意态的直接写照。其散文，特别是晚近之作，更是他真情实意的直接表现了。他说，他在写“亲身经历”、“亲身感受”的过程中，“信笔直书，真情流放”，“忘记了自己，忘记了亲属，忘记了朋友师生”。（《谈师》）所谓“忘记”，是指忘记了种种顾虑。这是很不易的，孙犁却做到了。比如说，他在一系列悼念亡友的作品中，既表彰了他们的优点，也提到了他们的缺点，喜欢或是不喜欢，也并不回避自己的感情色彩。孙犁为友人写序，同样秉笔直书、直述己见，有几分喜欢，就说几分喜欢，有几分不喜欢，就说几分不喜欢，决不胡乱吹捧，发表过誉之词，更不去强作欢颜状。只因这个缘故，在写序一事上，他得罪了一些朋友。但他并不后悔，宁愿不作此类文字，也不想被人“视为乐佣”。他觉得“不管生前死后，朋友同志之间，都应该如此”。（《近作散文的后记》、《序的教训》）“说出真心话”，包括真诚地解剖自己，坦露自己内心的秘密。这更不易了。孙犁却又做到了。比如，他在“旧事系列”、“病期经历系列”、“书衣文录”等回忆生平的作品中，叙写了个人的一些感情纠葛，隐约中有些“忏悔”。如《书衣文录》“陈老莲水浒叶子”条上，回忆其亡妻时，有这样的话：“当我疗养期间，她只身数度往返小汤山、青岛。她系农村家庭妇女，并不识字，幼年教养，婚后感情，有以致之。我于她有惭德。呜呼！死别已五载，偶有梦中之会，无只字悼亡之言，情思两竭，亡者当谅我乎？”在《1976年》等芸斋小说中，剖析了自己在“文革”后期的一些心理和心态。可以这样说，在一般作者，作为描写对象的，通常只是外在于自身的人和事，孙犁则往往将自己，也引进了描写

领域，把主体同时转化成为被描写的客体；在他的作品中，主客两面，融合成为一个完整的描写体系。这是他创作中真诚的思想意态的特有表现。唯其如此，他的作品，在流露创作者的真情实意时，较比单纯地从一般性描写客体，反映作者感情色彩的那类作品，更要逼真些、深挚些和感人些。

（二）唯其正直与真诚，才有甘于寂寞的创作心境。

创作需要一种宁静沉潜的心境。这当然不是说，不需要感情冲动。而是说，无论是作家感情冲动的来源，还是表达这种冲动时的心态，都是与各色各样的私心杂念及其相关行为无涉的。唯其如此，作家才能判别人间的真善美和假恶丑，并把张扬真善美、鞭挞假恶丑，作为自己创作的目标；才能在宁静沉潜的心态中，提炼、升华出宏大深邃的思想艺术境界。

所谓保持宁静沉潜的创作心态，就是作家要有甘于寂寞的意思。作家要能甘于寂寞，首先就得有一颗对国家、对民族的真诚之心，也就是对艺术抱有赤诚之心。所以说，作家唯有真诚，才能保持甘于寂寞的创作心境。

创作乃寂寞之道，是孙犁晚近大量文论，谈得最多的题目之一。既是现实的感慨，更是他一生创作甘苦的夫子自道。一切创造了艺术精品的作家艺术家，都具有一种甘于寂寞沉潜宁静的创作心境。孙犁作品真实质朴、纯净高远的思想艺术境界的形成，更与此有关。这主要表现在以下三个方面。——

1、不喜仕途，远离官场。

为官、为文，都是社会需要，都没有什么不好；文人想做官，也无可厚非。然而，二者所需的功夫不同。做官，需要周旋上下，应对左右，需要赶趁气候，奔走豪门，需要立竿见影，讲究时效，总之，需要种种心计与热闹。做文章，却要退避三舍，淡泊自处。孙犁在《谈柳宗元》、《读〈旧唐书〉记》、《读〈宋书·范曄传〉》、《读〈史记〉记》等文章中，反复举例说明，历史上的文人大都做过官，但像柳宗元、刘禹锡、元稹、白居易、范曄、司马迁等文学

大家和史学大家，他们的成就，都不是正在仕途得意之时，而在官场挫折，主动或被动地退下之后，感到寂寞无聊，积郁难抒时，才真正取得的。由此，孙犁总结说：

……鲁迅诗云：无聊才读书。实不只此，著书亦多在无聊时。但有时，正在无聊著书，订下了庞大的写作计划，忽然官运亨通起来，就再也无聊不下去了，只好放下笔墨，先去赴任盖章。此为无聊期的结束，也就是文字生涯的终结。有的人虽说圣明天纵，不可一世，一边做官，一边还在写文章。因为只有得意，没有无聊，那文章的成色，也就大不如从前，以后只是卖卖名气而已。

——《读〈宋书·范晔传〉》

孙犁一生，与仕途无多大关系。如果他稍有兴趣，以其资历，不用太大的努力，完全可以得到相当的官职。他一生担任过的最高职务是《天津日报》副刊科副科长。在这个岗位上从事的，也还是文字性工作。

孙犁不只意识到，自己并非仕途上的人才，更厌恶官场的种种伎俩，他的志趣和长处，在文学方面。他也深知，文途与仕途，需要不同的环境与心境。他从不主动地交结官场人物，不去赶赴热闹的场所；人家主动邀上门来，他还常常以各种方式予以谢绝。芸斋小说《宴会》篇中，记述的两件事，最能说明他这方面的品格。一次市里的宣传部长，宴请一位戏剧家，派车接他去陪宴。来接他的人，除了部长夫人，还有一位声名鼎沸的女演员。当他老伴去开门时，“那位演员的时髦装束，美丽的面容，优雅的步伐”，使老伴“如遇神仙，倒退了两步”。结果，他还是推辞有病，没有赴宴，“使人家大失所望，主客都不会高兴的”。又一次，规格更高，市委文教书记宴请一位画家，派专车并有一位双方都熟悉的朋友来接孙犁，因为一句笑话，引起他的不快，便断然拒绝赴宴。正是在这些地方，

表现了孙犁之为孙犁的品格独特处。如果从世俗观念看，或者一般地着眼于脾气秉性上面，孙犁这样做，也许有些“不通人情”，可能会“给上级留下不好的印象”。但不能这样表面地，去看待孙犁为人的这种独特处。这恰恰是作为一个作家，最难能可贵的一种品性，在孙犁，却是极其自然的表现。这种品性，既显示了他神情关注之所在，也为他从事神情所注的文学事业，并将它推向纯净、高远的境界，长久地保持了一种决不可少的，淡泊宁静的心态。

孙犁一生，除了投入生活，观察、玩味、思索、提炼、表现人生，除了读书写作，不断充实、丰富、提高自身素质，一切显要之地，种种人事纠葛，他都远离躲避。连读书这样的事，他都认为：“如同游览，宁可到有实无名之区，不遑去有名无实之地。”（《风烛庵文学杂记》）以此，亦可见出他品性之一斑。孙犁是认真入世的人，又是以出世的方式，表现着他入世的态度。其创作，也与他处世的态度与方式相仿佛。这可能是他创作成功和创造风格的奥秘之一吧！

2、不计一时得失，只管勤谨用力。

作家远离了仕途，就一定能够具备和保持淡泊宁静的创作心境吗？文途上就那么清静干净吗？孙犁说过以下一些耐人寻味的話：

……文坛虽小，也是一个社会，并长期被人看作名利之场，所以，并不像年青人所通常想象的那样，是个乐园，是个天国。历史上，这里也有所谓权势、地位，也有排挤和倾轧。站在这个坛上，并不像登高山临大泽，那样能安闲地放歌行吟，远望沉思。它常常向你吹来纠纷和干扰的风。你应该冷静清醒，这样才能继续有效的工作。

——《谈作家的立命修身之道》

……在文艺界，有人禁耐得十年寒窗的困苦煎熬，禁耐得十年铁窗的凌辱挫折，却禁耐不得文艺橱窗里一时的冷暖显

晦，这确是文人的一个致命弱点，也是我们的作品常常成为大路货的一个原因。

——《读作品记（三）》

还是那句老话，只问自己用力勤不勤，用心正不正，迈的步子稳不稳。至于作品的得失荣枯，先不要去多想。

——《和青年作家李贯通的通信》

这是孙犁为文半个多世纪的经验之谈。乃中，也包含着他自己涉足文坛的酸楚与感慨。

抗战初期，孙犁即以文名与学识，崛起于冀中；四十年代中期，又以《荷花淀》、《芦花荡》等佳作，闻名于全国；五十年代后，更以《风云初记》、《铁木前传》等思想艺术鲜明独特的作品，被公认为中国现当代文学界，少数几位真正建树了创作风格的作家之一。五十年代初，即有一批青年作家，倾慕和学习着他的艺术风格；八十年代后，中国文坛上，更有以他的代表作命名的“荷花淀流派”之说兴起，一批中青年作家，自认或被列为该派中人，不少研究其创作的文章，也在以“语言大师”、“散文大家”等称号，热情地赞颂着他在文学事业上的杰出成就。作家而得此荣光，可谓至矣备矣！但所有这些，既非孙犁之初衷，更不是他的有意求索。在无意中获得荣光以后，他依然一如既往，淡泊以待，寂寞处之，勤谨耕耘，不计其他。八十年代初，一些热爱孙犁创作的作家学者，有意组织学术讨论会，研究和总结他的创作经验。几次提出，都被他阻挡了。电视摄制部门，考虑到一批德高望重的作家艺术家年事已高，应抓紧时间，形象地记录下他们生活和创作活动的情景，以为将来的研究工作，保存宝贵的资料。这件事，也是几次向孙犁提出，几次被他谢绝了。他一篇芸斋小说，由一家全国性刊物发了头条，与另一位名作家的作品，并称为“双头条”。他在知道“头条的全部学问”之后，说：“一是感激刊物，感激相识的编辑们。二是，以后千万

不要再到这些名人场所里掺和去了，实在没有意思。”（《谈头条》）

或说，这些，都说不上什么大事，不值得在这里着意提出。然而，看一看当今文坛，一作之出，还未来到广大读者之手，还没有经过社会检验，就有人在大会小会、大报小报，吹得神乎其神，好像时代又出了伟大作品，文坛又出了伟大作家。其中，有些吹嘘，出于作者本人的精心安排。不幸的是被吹嘘过的有些作品，倏忽之间，再也没人提及了。被吹嘘时，作者或许享受了一下名声的美意。但随着作品的很快被遗忘，作者的声名，也成了幻灭的泡影。这是创作上追慕虚荣、急功近利者，常有的结局。为了一时的名声，眼前的功利而创作，难免会夹杂进应时投机的私念。而一有私念，势必不会将作品的思想艺术境界，往高处提炼和升华。与名利纠缠相伴的，还有躁进急就的心态。有了这种心态，就不可能在创作中，进行长时期的，反复的沉思细磨，精益求精了。

孙犁能不慕虚荣，不喜热闹，与他深刻地理解到，作家要不计一时之得失，放眼于历史，这一文学艺术的发展规律有关。他的理解，也得自切身的感受。

不计一时之得失，就是既要经得起吹捧，也要经得起批评。“名”之为人生和创作上的一累，孙犁在半个多世纪的创作活动中，是有严重的教训的。抗战胜利后，他由延安回到家乡，继续从事文学活动。此前，他的几个短篇，在张家口广播，《晋察冀日报》转载，并加按语。到冀中后，《冀中导报》登一短讯，称他为“名作家”。这在孙犁本人，并没有把它看作什么甚盛甚胜的事。意想不到的，不久，他却遭到了言过其实的批判。起因是很简单的。他在一篇纪实性文章中，弄错了一处方位。这算不上什么大错，以后留意就是了。有人却在曾经称他为“名作家”的那家报纸上大做文章，将那点小小的失误，夸大成“客里空”的典型。接着，又有关于他的小说的批判。一誉一毁，转眼之间，一热一冷，旋踵之变，孙犁的处境有些困难了。贬斥之来，很可能和先前报纸上的称誉有关——有人对他有些嫉妒吧。这一人生变幻使孙犁体验到，“虚名能招实祸”

的道理。对作家来说，出名并非就是好事；一时之得，也并非值得庆幸。除了更加勤谨地为文，还需记住：“报纸吹嘘之‘名’，引起人之不平。这是写文章的人，应该永远记取的教训。”（《善阁室纪年》摘抄）经过这次教训，在“名”的问题上，孙犁更是淡泊处之了。这是他对待“一时之得”的态度。

对待“一时之失”，孙犁亦有一贯的主见与态度。所谓“一时之失”，包括创作上的某种失败，但主要是指由于被误解，作家及其作品受到批评和冷遇。在近半个多世纪中，因了“左”倾思潮的干扰，这种情况是经常发生的。孙犁亦不能幸免。五十年代，他的作品，如《荷花淀》、《婚姻》等等，曾在报纸上遭到不公正的批评；《铁木前传》一作，开始虽无见诸文字的批评，但一直遭受冷遇，到六十年代后期，则与其他作品一起，也难免其厄运了。面对这番情景，孙犁除对世道人心和文坛命运，表示悲哀与忧虑，始终坚定地相信，自己的文学之道是正确的；作品在某时某地遭受厄运，并非就是最终的结论。因此，他也决不会根据风向时尚，自轻自贱其作品，轻易改变自己的创作道路。经过十年浩劫，他对作家、作品的命运，有了更加深刻的体会。他说：

我的经验是：既然登上这个文坛，就要能听得各式各样的语言，看得各式各样的人物，准备遇到各式各样的事变。但不能放弃写作，放弃读书，放弃生活。如果是那样，你就不打自倒，不能怨天尤人了。

——《致贾平凹》

……文章的命运，历史证明，大体与人生相似。金匱之藏，不必永存；流落村野，不必永失。金汤之固不可恃，破篱残垣不可轻。

——《〈秀露集〉后记》

有了这种主见与态度，他就有可能，排除各种干扰、杂念，保持宁静安定的创作心境，沿着既定的创作路子，纯净和提升创作境界。

3、不贪安逸，不图富贵。

孙犁经历过艰苦的战争年代，又长时期在农村生活过。他深知一粥一饭，一针一线，来之不易。虽说他资历很深，但由于一贯远离仕途，有些生活待遇，他是享受不到的。他也深知，物质生活优越了，对作家来说，不一定就能保证创作上的成功。如果在这方面孜孜以求，不厌其精，不厌其满，反会受其牵累，影响到创作的成色。几十年来，他始终保持着简朴平淡的生活习惯，唯一不变的，是对文学的执著追求。他对贾平凹说过：

我不敢说阅人多矣，更不敢说阅文多矣。就仅有的一点经验来说，文艺之途正如人生之途，过早的金榜、骏马、高官、高楼，过多的花红热闹，鼓噪喧腾，并不一定是好事。人之一生，或是作家一生，要能经受得清苦和寂寞，经受得污蔑和凌辱。要之，在这条道路上，冷也能安得，热也能处得，风里也来得，雨里也去得。在历史上，到头来退却的，或者说是销声敛迹的，常常不是坚定的战士，而是那些跳梁的小丑。

——《贾平凹散文集序》

物质条件恶劣，固然没有动摇其文学的崇高志趣；生活环境有所改善，也不能改变其创作的严谨态度。解放战争时期，孙犁生活在农村。一年冬天，叔父前去找他，见他正在炕下用少许柴禾取暖烤手，破衣烂衫，面黄肌瘦，形同乞丐。在叔父的想象中，侄子革命多年，也许会像某些干部似的，有所“发迹”吧！想不到见着的，竟是这般模样，这般景况。叔父二话没说，流着辛酸的眼泪，离去了。就是在这般生活环境中，孙犁也没有放弃了文学的追求，写出了《“藏”》、《碑》、《钟》等优秀短篇小说。进城后，孙犁的生活条件逐步有些改善，但也只是一般水准罢了。慢慢富裕了一些，他的

工资和稿费积余，大都花在了买书上面。他的居室中，没有高档的家具，更无时髦的摆设。床上铺着的那条褥子，还是老母几十年前给他缝制的。普通家庭都配置了彩色电视机，孙犁却嫌那东西价格太昂贵，直到搬进单元住房，免得空闲时过于冷清，才在子女们的撺掇下买了一台。搬家时，一些过时杂物，他也舍不得丢弃。孙犁来自农村，战争环境中又得到过农民群众的很多关照。生活经历的影响，孙犁的生活方式和思想感情，具有农民式的质朴和平淡。

孙犁对一些报刊部门，把作家请进宾馆写稿，很不以为然。他说：“现在一些作家的居住条件差，也是知道一些的。但高级宾馆，就那么适于创作吗？想来也不尽然。姑不论，宾馆之内，人来人往；食堂之内，乱乱哄哄。加上身为客人，人生地疏，如果是我，虽有沙发软床，华灯地毯，也是安不下心来的。”“当然，听说还有一种特别高级的宾馆，那里面是花木满园，闲人免进，远离市尘，鸦雀无声，最适宜于构思。这种仙境，因为未得亲见，不能揣摩，每天要花费多少钱，所写出的文稿，能否抵销得过姑且不论。如果是个乡土作家，一进这种所在，不是要成为刘姥姥，还能写出东西来吗？”以此，孙犁又说：“曹雪芹曰：茅椽蓬牖，绳床瓦灶，未能妨我襟怀。可见，创作贵有襟怀，有之，虽绳床瓦灶，也无妨文思泉涌；无之，虽金殿皇宫，也无济于事的。”（《宾馆文学》）他以为，曹雪芹的创作，最能说明这一点。雪芹不是在大观园式的繁华胜景中，是在北京西郊的荒村，那样偏僻之地，又是在衣食难继的窘境中，才写出了《红楼梦》那样“极度繁华的小说”。创作，当然需要一定的物质条件作保证，整天为衣食奔波，何以能铺纸濡墨，静心写作呢？但孙犁多次提及的，鲁迅讲过的，生活太安逸了，对创作不一定有利，这类的话，确是值得作家们留意的。

文如其人。质朴者，方能写出质朴的文章。人之质朴，不只是思想感情的质朴，也包括生活方式的平淡简朴，后者又常常在影响着前者。生活方式平淡简朴的作家，在创作环境的物质条件上，不会有过高的要求。这些，也会反映在艺术风格的品位之中。由于他

在作家的生活方式，与创作品格之关系等问题上，有深刻理解，加上自己又能自觉地珍爱和保持着，来自农村的平淡朴素的生活方式和思想感情，孙犁才能写出那样质朴清新的文章。

在《读〈宋书·范曄传〉》中，孙犁说：“作官即富贵，此情一深，文思即淡矣。连无聊的小说，也就写不出来了。”这是从作官的角度，揭示出富贵荣华，不利于文思的生长。但即使远离了仕途，在文途之上，依然存在着作家如何看待富贵的问题。例如，怎样看待创作与金钱的关系，即为表现之一。八十年代以来，孙犁看到了这一问题的严重性，在大量文论中，对种种向钱看的创作行为，及其造成的恶果，提出了尖锐的批评。那类创作行为，不但污染了社会，淆乱了人伦道德观念，降低了读者们作为人的素质，也腐蚀了创作者自身。以这种创作心态，连普通水准的文学都难以产生，更遑论艺术风格的创造了。孙犁有感于此，反复以自己的经验，告诫有志于文学的青年说：“欲提高作品格调，必先淡化作家的名利思想”（《买〈汉魏六朝名家集〉记》）；“不图大富大贵，安于温饱小康就可以了”。（《风烛庵文学杂记》）

（三）唯其正直与真诚，才有质朴纯净的语言境界。

孙犁文章的语言，简洁漂亮。这固然与其外在文字上的词汇丰富、句法多变有关，但更重要的，是其内在的质朴与纯净。这一语言境界，不是单靠形式上的修辞手段所能达到，它来源于创作者思想意态的正直与真诚。

孙犁说，他年青时读过几本修辞学方面的书，觉得按照上面讲的许多格式，“只有吃苦，写不成文章的”，但“古书上有一句话：修辞立其诚。这句话，我倒老是记在心里”。（《谈修辞》）这就抓住了修辞的要点。也是孙犁在几十年文字生涯中，始终遵循的一条基本准则，他在语言艺术上成就的奥秘之一。他每谈文学创作的语言问题，很少涉及具体的语言技巧，主要申说的，就是“立诚”二字的含义。他反复说：

语言，在日常生活中，以及表现在文字上，如果是真诚感情的流露，不用修辞，就能有感人的力量。

从事文学工作，欲求语言文字感人，必先从诚意做起。有的人为人不诚实，善观风色，察气候，施权术，耍两面，不适于文学写作，可以在别的方面，求得发展。

凡是这种人写的文章，不只他们的小说，到处给人虚伪造作、投机取巧的感觉，就是一篇千把字的散文，看不上几句，也会使人有这种感觉。文学如明镜、清泉，不能掩饰虚伪。

——《读修辞》

作为文学作品的第一要素的语言，美与不美，绝不是一个技巧问题，也不是积累词汇的问题。语言，在文学创作上，明显地与作家的品格气质有关，与作家的思想、情操有关。而作家对文学事业采取的态度，严肃与否，直接影响作品语言的质量。语言是发自作家内心的东西，有真情才能有真话。虚妄狂诞之言，出自辩者之口，不一定能感人；而发自肺腑之言，讷讷言之，常常能使听者动容落泪。这是衡量语言的天平标准。

——《读作品记（四）》

这是说，文学作品的语言问题，最主要的，是个作者有无真情实感的问题。也就是通过语言文字表达的，是否是作者的实在的感情。归有光的《寒花葬志》，不过二三百字，却是最实在的作品。孙犁在读后说：“所谓实在，就是牵动了作者的真情。因此，所记无一字不实，亦无一字非艺术。”（《风烛庵文学杂记》）从而也是最动人，最优美的文字。凡是表现了真情实感，能够动人肺腑的语言，即在外表上看似朴讷无饰，平淡无华，也是值得称道的语言；反之，外表上璀璨光华、错彩镂金的文字，如无实在的感情包含其间，不一定动人，也不能说就是美的。而古今中外，凡是伟大的作家，在

作品中采用的，大都是日常的质朴的语言。他们知道，这是一种自然地包含着作者的全部真诚，能逼真地写出外在世界和传达出自己真情实感的语言，也是最能感人肺腑的语言。但这并不等于说，在表现生活的真实和作者思想意态的真实时，无须再讲究遣词造句等等修辞手段。不容修饰的，是生活，是作者的真情实感本身，并非表达的语言方式。所谓“讷讷言之，常常能使听者动容落泪”，是说，这种特定的语言方式，表达了某种特定的思想性格及其在特定情景中的真实情感。是为了强调，以真话传真情。文学语言，来源于生活，但生活语言，不一定都能进入作品，转化成为文学语言。日常的语言表达方式，也并非就能充分地表现出某种特定的真情实感。文学大师们所用的语言，既葆有其在日常生活中的那种质朴和自然的本色，又有优美漂亮的品质，因为在转化过程中，运用了各自不同的修饰方式。所以说，作家还是要讲究一定的修辞手段。八十年代以来，中国文坛上不少作品的语言，给人以或粗野芜秽，或华而不实，或杂乱无章，或不文不白之感。不是把生活语言等同于文学语言，便是将二者完全割裂开来。出现这种语言状况，除了内容和感情问题，也与作者们不讲究修辞方式有关。表现真情实感的文学语言，应该给人以美感；“语言是一种艺术，除去自然的素质，它还要求修辞。”（《再谈通俗文学》）

孙犁是一位在语言艺术上，有重大建树的作家。他的语言特色，我们已在上文作过叙述。那些特色，与其在修辞上的创造性劳动密切相连。这种劳动，从总体上说，表现在两个方面：一是，将日常的、浅近的词汇、语句、表达方式，经过淘洗与整合，转化成为规范而又活泼的文学语言；二是，将古典的词汇和修辞手段，经过挑选与改造，无间地溶入表达现代人生活和情感的语言形式。这两方面的创造，又在真实真诚地表现生活和作者思想意态的基础上，天衣无缝地裁成艺术的整体。

孙犁说：“修辞立诚，其目的是使出于自然的语言，更能鲜明准确地表现真诚的情感。”（《再谈通俗文学》）这话包含着两层意思：

“立诚”才能“修辞”，“修辞”为了“立诚”。两者相辅相成，要在“立诚”。出于真诚立意的修辞，才能增加文章之美，有助于真情实感的表达。修辞手段唯有以表现真情实感为旨归，才有意义，否则，更暴露其虚假而已。孙犁文章，在修辞上的成功，就在他的种种修辞手段，无不来自真诚的情感；而他无论采用新旧词汇并出，书面语言与口头语言交融，还是熔古今修辞之法于一炉，都是为了更确切、更充沛有力地，表现生活之流的神韵，表现自己的思想情感和奇思妙想。没有孙犁那样深湛的语言修养，很难学习其语言艺术，便是积累了他那样丰富多采的词汇、语汇、修辞手段，可能学到些皮毛，仍难得其整体的神韵。他语言中的那股清淡、峻拔、高远的神韵之流，来自他那一般人不易有的正直与真诚，一般人难以达到的人生境界。无论哪种质地，哪种形式，哪种风格，凡是高质量、高品位的文学语言，其目的，既在真实地写出外在世界，表达作者的真情实感，宣扬崇高的社会人生理想，就有一个和语言紧密关连的，作者的素质问题，即修身立命问题。孙犁说：“言为心声。心为大众，其语言虽拙亦美；心为私利，其语言虽巧亦恶。一人发声，千人所听，是不容易欺骗得了人的。”（《小说是美育的一种》）一些作家，能够“经年累月，全神贯注”地沉潜于艺术事业的创造之中，他们“在别的方面，好像已经无所作为，因此在文学语言上，才能大有作为。如果名利熏心，终日营营，每日每时，所说和所听到的，都是言不由衷，尔虞我诈之词，叫这些人写出真诚而善美的文学语言，那简直是不可能的事”。（《读作品记（四）》）所以说，学习孙犁，包括学习他的文学语言，首先要从他端正谨慎，正直无私，执著地追求真善美等修身立命之道方面学起，才能仿佛其一二。

孙犁作品质朴纯净，简洁玄远的语言风格，也来自他创作上严谨用力、反复修改的作风。他对写作中的作品，可以说是“终日矻矻，不遑他顾，夜以继日，绕以梦魂”的。（《秀露集》后记）每有创作，落笔之前，不只整篇内容，段落大意，都已成竹在胸，连前后文句，也常常有了雏型。但有初稿之后，又反复地加以修改。

他自己说过：“我觉得我别的长处没有，在修改稿件上，可以说是下苦功的。一篇短稿改来改去，我是能背过的。哪个地方改了个标点，改了个字，我是能记得的。长篇小说每一章，当时我是能够背下来的。在发表以前，我是看若干遍的；在发表之后，我还要看，这也许有点孤芳自赏的味道。搞文字工作，不这样不行。”（《文学和生活的路》）孙犁深信：“好文章是改出来的。”（《谈改稿》）这里，也可以说，孙犁文章的风格是“改出来的”。

四、自觉的文化修养与艺术师承

艺术风格，是作家创作的个人特征。虽说常常反映着作家个人的性格气质，但又不完全是由性格气质决定的。除了时代、社会的制约，个人生活道路和美学观念的影响，还与作家的文化修养、文化素质和艺术师承密切相关。

对作家来说，所谓文化修养，不能仅仅用一般意义上的水准加以范围。他在这方面的修养，应该是广泛而深邃的。作家队伍整体的文化修养、文化素质如何，固是时代和社会物质文明、文化水准的反映，前者修养、素质的提高，有赖于后者状况的改善；但就某一作家言，其文化修养和素质的高低，主要是由他个人进修的状况决定的。在同样社会历史条件和文化环境下，有些资深作家，虽时有新作出现，但无论思想和艺术上，没有什么新的起色，往往在重复着自己。而另一些老作家，却能不时地发出不同凡响的声音；在这种声响中，能够使人感受到，他们倾其一生积累下来的，既广且深的文化修养。他们的作品，不是从一般文化水准上，对社会生活所作的简单的转换，而是从其既广且深的文化修养的熔炼中产生的，真正的艺术创造。没有文化，无以谈创作；一般的文化水准，也不能创造出真正的艺术品。这就出现了作家能不能自觉地和不断地认真读书，提高文化修养和文化素质的问题。

文学界不时出现的“生态”之一是：由于创作问题的微妙多变，

又中外有异，古今不同，作家个人状况的千差万别，加上某些理论家的谈玄说空，故作高深，致使青年作者们彷徨四顾，无径可循。孙犁则认为：“说来说去，创作一途，生活积累总是根本，其次是读书。”（《和青年作家李贯通的通信》）这是孙犁对创作问题，也是对自己一生实践经验，最简要的概括。他每谈创作，尤其和青年作者们谈创作，反复提说的，就是这两个方面。关于生活积累问题，前文已有涉及，不再赘述。

关于作家读书，孙犁说：“文化修养，是成为作家的基础。没有很好的文化环境，不认真读点书，是不能成为真正的作家的。”

（《庚午文学杂记》）“读书多了，不只创作眼界宽，创作思路广，办法多，而且可以辨别优劣，取法乎上，推陈出新，洋为中用，创造出自己的风格来。”（《关于短篇小说》）在谈到“五四”一代作家时，他又感慨地说：“我曾经这样想过，‘五四’以来，中国的大作家，他们读书的情况，是我们不能比的。我们这一代，比起鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、郁达夫，比起他们读书，非常惭愧。他们在幼年就读过好多书，而且精通外国文，不止一种。后来又一直读书，古今中外，无所不通，渊博得很。他们这种读书的习惯，可以说启自童年，迄于白发。……现在我们读书非常少，读书很少，要求自己作品艺术性高，相当困难。”（《文学和生活的路》）孙犁在创作上，取得引人瞩目的成就，原因之一，就在他能自觉地、坚持不懈地认真读书，并找到自己的艺术师承系统。

孙犁写有不少回忆读书生活和漫谈读书心得的文章。仔细读一读这些文章，有助于我们了解这位作家的生长，及其创作风格形成的过程。

《童年漫忆》、《文学和生活的路》、《我中学时课外阅读的情况》等文章反映出，孙犁酷爱文艺，认真读书，也是“启自童年”的。还在上小学的时候，除了接触评书、大鼓书、河北梆子等民间文艺形式，他就阅读《红楼梦》、《封神演义》等古典名著，和“五四”时期文学研究会作家的新文学作品，知道了短篇小说的新写法。上

高中期间，主要课程外，他从十个方面进行着广泛的阅读：读报纸，读杂志，读社会科学，读自然科学，读旧书，读文化史，读小说散文，读文艺理论，读文字语言学，读人生观，等等。每种阅读，又包括好几种书籍或报刊。几十年后，孙犁还能一一说出书本、报刊具体名称的，就有五十来种。这是孙犁在两年中间课外所读的书。时事和政治，自然和社会，科学和哲理，创作和理论，今与古，中与外，……范围之广，程度之深，不但当今的中学生难以企及，恐怕一般青年作者，也不能比拟吧！一个杰出作家的出现，决非偶然。从青少年时期开始，就在基础性的文化修养方面，下过一番苦功；后来又能从这个基础出发，不断地充实、丰富、提高，孙犁才得以具备发展自己所需要的，广博深厚的文化功力。相比之下，一些作家开始写了些很好的作品，后来却难以获得大的进展，探究其原因，他们所缺乏的素质之一，就是这种可以称之为“底气”或“后劲”的文化功力吧。

如果说，在中学时代，孙犁读书，还是一般性的广收博纳，为的是打下文化基础；那么在走向社会、投身革命，尤其从事文学工作之后，他的广泛阅读，又有了一定的方向。他从“五四”一代作家的生长中体会到，他们能有大的建树，能不断发展，除了具备“充实的学识修养”，还“接受了世界上先进的革命思潮，受到国内革命力量的影响，加强了他们为人生而艺术的思想 and 意志”。这就促使他改变了阅读的范围：“终于集中精力读新兴社会科学，十月革命文学和鲁迅的书。”（《谈文学与理想》）可以说，从这时起，孙犁是有意识地在为自己的文学素质，为了创作出符合时代社会要求的作品而读书。在这一方向上，文学书籍，革命的进步的文学书籍，自然成了他阅读的重点，但又不局限于这一重点，他的阅读范围，始终是广博宽大的。《耕堂读书记》、《耕堂题跋》、《书衣文录》、《我的经部书》、《我的史部书》、《我的子部书》、《我的集部书》、《我的丛书零种》、《我读过的中篇小说》、《谈笔记小说》、《谈读书记》、《与友人论学习古文》、《与友人论传记》、《小说杂谈》等文章，

反映了孙犁从事文学工作以来的读书情况。据笔者粗略统计，单是《书衣文录》中著录并写有题记的，就有二百六十余种；《我的经部书》等文章中列出的，经史子集四部书目一百六十多种，其中不少书，一般文学工作者，未必浏览过。

作为文学工作者，孙犁读过多种中国文学史，并大致配齐了一套历代代表性作家作品集。对中国小说、散文的发展历史和艺术规律，孙犁有独特的兴趣。从专业入手，除了精读过《唐宋传奇》、《宋人平话》、《红楼梦》、《三国演义》、《水浒》、《西游记》、《今古奇观》、《聊斋志异》等古典小说，唐宋以前的散文，还集中收集和阅读了大量唐、宋、明、清笔记小说，并都写有相关的读书记。

以中国文史不分家的传统，孙犁对史学有特殊的兴趣。在二十四史中，他通读了《史记》、《新五代史》，从文学的角度上，仔细研读过《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《魏书》、《北齐书》、《旧唐书》、《新唐书》、《宋书》等断代史中的人物传记。也都写有相关的读书记，或在说明创作问题的文章中，多所征引，有所发挥。

孙犁很看重文学与哲学、伦理学的关系。他说：“你不知道一些中国哲学，很难写好小说。中国的小说里面，有很多哲学”；“中国哲学书（包括先秦诸子）对文学写作有很大好处，言近而旨远，就使作品的风格提高”；“你不知道中国的伦理学，你也很难写好小说，因为小说里面，要表现伦理。”（《文学和生活的路》、《致贾平凹信》）

孙犁阅读和吸收的广泛，确是一般文学工作者所不及的。与文学相通的艺术等门类自在他的视野之内。不会画画治印，他也读了不少画论、画册、印谱，鉴定书画的书；有人送来几十枚古钱，他“不只打开《历代纪元编》，认清钱的年代；还打开《古钱学纲要》，一一辨认了它们的行情”（《我的金石美术图画书》）；价格昂贵的《流沙坠简》，不仅买了，还先后翻阅过三次。他买了不少清代编辑的丛书零种原刻本，“想借一斑窥全豹”，约略知道一下这些丛书的版式、字体、纸张、印刷和编校的情况。为了丰富农业生产知识，他

买了《齐民要术》、《农书》、《农桑辑要》、《蚕桑萃编》、《农政全书》等农桑畜牧花卉书。孙犁不入仕途，远离官场，他却读过《宦海指南》等不少杂书，他研读过清代文献资料，不只增加了有关知识，丰富了人生经验，还从反面体会出一些为文之道和为文之法的道理。例如，在《买“宦海指南”记》中说，汪辉祖并非文化界名流，他的《梦痕录》，却被推崇于后世。由此可以看出，著作能不能流传，“主要是看你的书，是否实际，是否有用，是否引人向上。如果你写的书，内容无实际，所谈非经验，读后使人昏暗沉沦，即使你虚作声势，亮出旗号，人民也是不买你的账的。”孙犁在《读作品记（三）》中谈到，他“养病那些年，读了不少东华录、明清档案、宦海指南、入幕须知、朱批谕旨，这类的书。清朝官书的语言很厉害，有刀笔风味。比如朝廷申饬下属，常用‘是何居心，不可细问’这句话，这一句话，就常常使一些达官贵人，濒于自杀的绝境。不能只读外国小说，语言还是以民族语言为主，‘中学为体，西学为用。’”

要想成为风格颖异的作家，除了独特的生活经历和性格才情，还要有渊博的学识。前者虽是形成风格的根基，但不由后者的充实、陶冶、涵育与提纯，只能停留于表层的、粗浅的、原生性的状态。创作上的风格，是一种特定的高层次的思想艺术境界，它既从作家的生活、个性、才情中来，也从渊博的学识中来，是二者相激相发，无间融汇之后产生的，无形的结果。不好说，究竟是哪种具体学问，推动了风格的形成，但可以肯定，没有学问或学问浅薄的人，是难以期望他创立风格的。当今的年轻一代，暂且还不能与之比肩，便是在他的同辈人中间，孙犁也堪称是一位具有渊博学识，尤其是文史功底深厚的作家。这是他的创作，何以能独树一帜的又一奥秘。

同样在读书，有的人有收获，收获大的，明显地促进和提高了创作；收获小的，只学到一些细枝末节，无补于创作的发展。而有的人，非但没有收获，其创作，还在某些书籍影响下，不知不觉地

（有时则是有意仿效）衰退败落下来。什么原因呢？从书籍对孙犁创作所起的，巨大推动作用来看，这里有个读书的起点，或者说是选择标准，以及阅读的方法问题。

古人云：取法乎上，仅得其中；取法乎中，仅得其下。在其二十五条美学纲领第十八条中，孙犁说：“凡能创造美的艺术家，其学习起点必高。所见所习者既高，因此能对庸俗下流者，不屑一顾。如起点甚卑，则易同流合污矣。现代一些老的艺术家的起步多在三十年代之初，师承鲁迅现实主义之教，投身中国革命洪流，根柢甚厚。其积累之经验，可为后代言传身教者，当亦不少。”（《谈美》）这里讲到的“所见所习者”中，就包括有书籍一项。孙犁经常告诫年青同志，不能“只是读一些报纸、刊物上的作品，本来那个就不高，就等而下之”。（《文学和生活的路》）这种阅读路子，无助于创作的提高。读书要有选择，要有个标准，要多读经过历史淘洗留下来的，真有价值的书。这样，才能“经常在头脑里有个较高的尺度，衡量我们的文字，衡量我们作品的思想和表现生活的高度”。（《勤学苦练》）孙犁在一位中年作家的小说中，发现有卿卿我我的文风，直率地向他指出，那是由于读书太杂，“吸收未加精选”的缘故（《读作品记（一）》）。当听到一位工人作家说，他能把过去地摊上兜售的，两万来字的《金瓶梅》“补遗”，全文背过，孙犁在有关文章中就说：“这个数字，可以和普式庚的小说《杜勃罗夫斯基》，梅里美的小说《卡尔曼》相当。如果他能背过这些书，他的小说，可能写得更开展一些吧。”（《谈“补遗”》）从另一位作家的创作中看到，在继承鲁迅笔法时，好像还上溯到了俄国的安特来夫、迦尔洵，以及日本的夏目漱石、芥川龙之介等人的作品。孙犁则说：“这些作家，都是鲁迅青年时代爱好的，并受过他们的一些影响。这些作家都属于现实主义，但他们的现实主义，带有冷静、孤僻，甚至阴沉的色彩。我们知道，鲁迅很快就脱离了这些作家，扬弃了那些不健康的东西，转而从果戈理、契诃夫、显克微支那里吸取了富有内在热力、充满希望的前进气质，使自己的作品，进入承前启后，博大精深的

一途。”（《读作品记（三）》）从这些谈论中，可以更加具体地看到，孙犁在读书的起点和选择问题上的一贯态度。

孙犁读书很多，范围也广，阅读的起点与选择，又是高标准的。在回忆其读书生涯的文章中，他多次提到鲁迅。他不但反复阅读了鲁迅的所有著作，还以鲁迅作为自己的导读人。鲁迅的选择，就是他的选择，鲁迅的标准，就是他的标准。几十年来，他是按照鲁迅日记所附书账购书和读书的。在《我的金石美术图画书》中谈到，他买了一部《金石索》，最初“不大喜欢这部书”，“原因是鲁迅先生的书账上没有它”。心想：“鲁迅既然不买《金石索》，而买了《金石苑》，一定因为它的价值不高”。“后来知道，鲁迅提到过这部书，对它又有些好感，一一给它包装了书皮。”从其读书记中看到，孙犁每读一种古籍，总是先查一查鲁迅是否有过论述，以参照先生的高卓见识，作为评文论艺的依据；他还力求使自己的认识，在先生见解的基础上，有所提高，有所发展，有所创新。历史上那些有价值的书，其内容也是很复杂的，要想从中受到教益，阅读中要有正确的着眼点。关于《金瓶梅》，孙犁在引述鲁迅评语之后说：“此为定论，万世不刊也。文学工作者，应多从此处着眼，领略其妙处，方能在学习上受益。如果只注意那些色情地方，就有负于这次出版的美意了。”（引者按：此处指1985年人民文学出版社出版《金瓶梅》一事）在对《金瓶梅》与《红楼梦》作过比较之后，又说，《金瓶梅》的“风格远不及《红楼梦》”。“虽都是现实主义的艺术珍品，就其艺术境界来说，‘红’的落脚处较高”，因此，作为文学工作者，“从文字爱好上说”，《金瓶梅》“并不是首选，首选是《红楼梦》”。（以上见《〈金瓶梅〉杂说》）

确立了阅读起点和选择标准，也还有一个如何阅读的问题。孙犁之善于吸收，与他的阅读方式有关。他从不满足于了解某部作品，写了些什么或某些写作技巧。他在阅读中，除了理清著作产生的时代背景、作者的生平事迹、版本源流、历史地位，及其在当时和后世的影响，尤其着力于高屋建瓴地、整体性地把握，并力求探寻出

某些带有规律性的历史教训，和为人作文的真谛。（这种探寻，既有社会历史方面的，也有文学方面的。限于篇幅，这里只举后一方面的例子，作些简略介绍。）

孙犁在经过长期阅读、鉴别、熟悉中国文学发展进程的基础上，对中国古代文学，得出了这样的印象：就列朝列代文学作品的整体思想艺术质量言，中国文学的精华在先秦、两汉和唐宋。对元明清三代文学，除了《水浒》、《三国演义》、《西游记》、《红楼梦》、《聊斋志异》等几部古典小说和个别散文篇章，孙犁好像并不是很推崇的。即以《三国演义》和《水浒》说，他也认为，前者“形似多于神似”，后者可称“形神兼顾”了，但也没能像《红楼梦》，到达“传神多于形似”的艺术境界。在结构上，无论《三国演义》、《水浒》，还是《西游记》作者，也都没有曹雪芹那样的艺术功力与独创性。

（参阅《关于散文创作的答问》、《关于〈聊斋志异〉》、《谈作家素质》、《关于长篇小说》等）而在孙犁看来，蒲松龄能够写出《聊斋》一书，从创作借鉴上说，主要也是“取法于唐人和唐人以前的小说。宋元明以来，对他来说，是不足挂齿的”。当然，这都是从如何借鉴历史文学精华的角度上说的，并不是对整个中国古典文学的评价。也可以说是孙犁个人的爱好。既是个人爱好，难免会有偏颇。但大凡有风格的作家，在艺术爱好上，总会有自己特定的倾向性。无倾向即无风格。正是从以上叙述的，对中国古典文学的爱好和评价中，透露了孙犁艺术风格得以形成的或一方面。

作为作家，孙犁在阅读文史古籍中，更多地注意于文学运动的发展规律与创作艺术规律方面的探寻。他从阅读中体悟出来的一些历史情景，带有规律性的意义。

《庄子》一书，在一些着眼于具体写作手法的人那里，历来把它看成为一部充满了浪漫主义的作品。孙犁却以为，它“也是现实主义的”。他说：“庄子的寓言，现实意义很强烈。当然，它善于夸张，比如写大鸟一飞九万里。但紧接着就写一种小鸟，这种小鸟，‘腾跃而上，不过数仞而下’，‘翱翔蓬蒿之间’，描写得更加具体，

更加生动活泼。因为它有现实生活的依据。因此我们看出，庄子之所以夸张，正是为了表现现实生活中的具体细节。”以此，孙犁进一步讲到，文学创作上现实主义与浪漫主义方法的关系问题。他认为：“现实主义是古今中外文学创作的主流，它可以说是浪漫主义的基础。……浪漫主义是从现实主义的基础上升华出来，没有凭空设想的浪漫主义。海市蜃楼的景象，也得有特定的物质基础，才能出现。”最后归结到文学工作者如何阅读上来，认为：“我们读书，即使像《庄子》这样的书，也应该首先注意它的现实主义成分，这对从事创作的人，是很有好处的。”（《〈庄子〉》）

《庄子》一书，充满了作者的喜怒哀乐，人生感慨。可以说，它是一部典型的愤世嫉俗之作。在谈到这点时，孙犁说：“凡是愤世嫉俗之作，都是因为作者对现实感情过深产生的。”（《〈庄子〉》）这是判断《庄子》一书创作方法的要点。如果不从古今中外，整个文学发展史和创作规律上加以审视，就不会对庄子的著作，作出这样既符合其自身品质，又能启示来者的结论。

《红楼梦》研究，早就是一门显学。但在久盛不衰的红学中，似乎很少有人从宏观上、从创作方法上，予以这样的探究：在十八世纪中叶，中国何以会出现曹雪芹这样一位伟大的现实主义作家和《红楼梦》这样一部完全创新的小说。孙犁则通过广泛深入的阅读，从曹氏面对的整个现实环境、个人所处的社会地位、个人与家庭的遭际，他所承继的文化传统、感受的文化氛围，以及由这一切所形成的，他的社会观、哲学观、人生观、价值观和艺术观，等等，诸多方面，宏观地和整合地，找到了上述两大问题的答案。并写了精采的读书记《〈红楼梦〉杂说》。其中，关于“过来人”的提法，尤为独到深邃。所谓“过来人”，是指那种“完全体验了人生的各种滋味，即经历了生离死别，悲欢离合，兴衰成败，贫富荣辱”，“了解了全部人生”的人。孙犁说：“历史上‘过来人’是那样多，可以说是恒河沙数，为什么历史上的伟大作品，却寥若晨星，很不相称呢？这是因为‘过来人’经过一番浩劫之后，容易产生消极思想，

心有余悸，不敢正视现实。或逃于庄，或遁于禅，自南北朝以后，尤其如此。”曹雪芹既是一个体验了全部人生的“过来人”，具备“丰富的生活基础”，其思想情绪，“总的说来”，又“振奋多了”。——这就使他有可能创作出伟大的现实主义小说，“而严肃的现实主义，产生了完全创新的艺术”。

《三国演义》一作，与《水浒》、《西游记》，同为中国古典小说名著。关于这部小说，研究家们的文章，也可说是汗牛充栋了，但那大都是个案式的研究。好像很少有人，从艺术上将它与《水浒》、《西游记》作一评判，分出个高低轩轻。孙犁进行了这种比较性阅读。先是将《三国演义》与《三国志》比较，认为演义小说中的关羽、诸葛亮形象，反不如史书上写得真实可信。原因是，作者有“背于历史环境”，有“背于人物的基本性格”。之后，又将其与《水浒》、《西游记》（还有《聊斋志异》）相较，结论是：“《三国演义》一书，虽如此煊赫，如单从文学价值来说，它是不及《水浒》，甚至也不及《西游记》的。《水浒》、《西游记》虽也有所本，但基本上是文学创作，是真正文学的人物形象。而《三国演义》，则是前人所讥评的‘太实则近腐’‘七实三虚惑乱观者’的一部小说”。主要是，它将关羽写成了神，将诸葛亮写成为一个老道。通过这种比较性阅读，孙犁引申出了一条创作规律：“凡是小说，起步于人生，遂成典型；起步于天上，人物反如纸扎泥塑，生气全无。”关于历史演义类小说的创作，他又强调说：“其基础是现实的人和生活的”，“作者除去学的修养，还要有识的修养，……识力不高，则应辅之以学。”（《〈三国志·关羽传〉》、《〈三国志·诸葛亮传〉》）

在阅读《聊斋志异》的过程中，孙犁读了蒲松龄的其他著作，了解了人的一生经历、文化修养，他的师承与超越，得出了蒲氏在中国文学神怪小说领域，“几乎是一人称霸”的结论。并剖析其原因说：“大如时代社会，天灾人祸，小如花鸟虫鱼，蒲松龄都经过深刻的观察体验，然后纳入他的故事”，才创作出了这一“别开生面、富有生机、饶有风趣的艺术品”。（《关于〈聊斋志异〉》）

孙犁广泛涉猎中国古代散文时发现：列代作家虽多，载入文学史的作家，总是有数的几位，每位虽有文集行世，真能称作名篇，长久传世的，又总是那么几篇。为什么多数作者作品被人遗忘，只有少数作家和名篇，才能传世呢？通过阅读比较，孙犁从整体上，找到了带有规律性的答案。关于散文创作的规律，他说：“从我们熟读的一些古代或近代的散文看，凡是长时期被人称诵的名篇，都是感情真实，文字朴实之作。比如说欧阳修的陇冈阡表，诸葛亮的出师表，李密的陈情表。……欧阳修在写他这篇文章时，叙述的只是家庭琐事，夫妇、母子之常景常情。诸葛亮当时虽然是丞相，他这一篇文章，并没有多少空洞的官腔。李密当时的处境，尤其困难，如果他不真情实话，能够瞒得过司马氏的耳目？……所谓感情真实，就是如实地写出作者当时的身份、处境、思想、心情，以及与外界事物的关系。写出这些，这本来是很自然的事情，但一触及文字，很多人就做不到。这就无怪自古以来，名篇范作如凤毛麟角了。”

（《关于散文创作的答问》）前面谈到，在孙犁的文学观念中，现实主义包括两个方面：生活的真实和作者思想意态的真实。这一观念中后一方面的来源，与他对中国散文（当然不只散文）名篇的阅读体会有关。

文艺与政治的关系，是近现代中国文学创作和理论上的一个重大问题。也是众说纷纭，莫衷一是的一大难题。八十年代以来，一种倾向是：一些作家和文艺理论家，在批评了过去的“服从论”、“配合论”之后，竭力倡导着“淡化论”和“摆脱论”。综观其半个多世纪的理论主张和创作实践，孙犁在这个问题上，既不是“服从论”和“配合论”的实行者，也不是“淡化论”和“摆脱论”的首肯者。

《颜氏家训》一籍，对汉魏六朝一批作家不幸结局的结论，有些片面武断。孙犁在读了“两汉书”、《三国志》、《旧唐书》等史书中的作家传记之后，关于文人及其作品与政治的关系问题，有这样的见解：“古时文人，并不忌讳政治。历代作家，没有和政治发生

过纠葛或牵连的，几乎没有。他们以居官为荣，立功立言并重。古文之一大宗为碑、传、序。这些文章，都以官衔为重，求文者如此，撰文者也都把自己的官职爵位，堂皇地列于文前或文后，读者也不以此为不清高。”“作品品格的高下，不在作品里有没有政治，浓淡如何，而在于作者的用心。李斯的《谏逐客书》，贾谊的《过秦论》，诸葛亮的《出师表》，通篇都是政治，却是千古流传的名文。”（《买〈汉魏六朝名家集〉记》）

关于文学家和其他著作家的生长规律，是孙犁阅读中探寻的一个重点。其中，主要探寻的，仍是文途与仕途的关系问题。他在读了《旧唐书》和《宋书》等史书中，柳宗元、刘禹锡、白居易、元稹、范晔等人传记之后，认为：“文人想做官，不可厚非”；但一般的规律是，在仕途与文途的交替中，终以文显的，是那些在仕途上遭遇了挫折，知难而退的人。按照孙犁的说法，“退之一途”，又分“主动”与“被动”。“主动”者，“则有抱负”，如白居易：“他对官场，也少留恋”，遇到挫折，“很快就远离政治漩涡，宦而隐了”。从此潜心著作，得成大器。“被动”者，“则有激扬”，如“政局变化，官场失利，刑罚贬逐之类”，终于造就了柳宗元、刘禹锡等这类文学大材。“主动”也好，“被动”也好，在仕途失利之后，“退得快的，多为文学真才，卓有成就”。那些“深深陷入，不能自拔”者，“蹉跎一生，宦文两失”。孙犁说，此类人，“多为文学混混儿，其在文坛混，与在官场混，固自相同也”。（《读〈旧唐书〉记》、《读〈宋书·范晔传〉》）

孙犁还从《旧唐书》、《新唐书》、《宋书》等史书中体会到：诚然，作官与作文，都是人生之一途，但对真有文才，并欲以文显的人来说，还是以远离仕途为好。其因有二：一是，“文人因性格偏激，感情用事，常常得罪一些人”。当然，“他们不是得罪所有的人，他们还要依附一些人。依附必系权贵，权贵是多方面的，正在政治圈子里，矛盾着，斗争着。这样，文士们就像坐在颠簸的船只上，前途未卜了。”（《读〈旧唐书〉记》）二是，官场的“急功近利，轻

浮躁进，不识大体，依附非人”等等（《读〈宋书·范晔传〉》），对于做文章的人来说，都是不利之因。而官场失意之后，万念俱寂，反倒可以专心致志地写文章了。正是从这些不断反复的历史现象中，孙犁深刻地领悟到，文章乃寂寞之道，难与富贵相容的道理，并作为自己一生为文遵循的准则之一。读了《史记》，他又由司马迁仕途遭厄，到写出“史家之绝唱、无韵之离骚”的过程，发现了所谓“发愤”和“发愤之作”，这一创作现象的真正含义。并在长篇读书记《读〈史记〉记》一文中，以深厚的历史内容为依托，从创作心理学上，作了全面崭新的阐述。他说：

后之论者，以为《史记》一书，乃司马迁发愤之作。然发愤二字，只能用于李陵之祸以后；以前，钦念先人之提命，承继先人之遗业，志立不移，只能说是一种坚持，一种毅力，一种精神。这种精神，遇到意外的打击、挫折，不动摇，不改变，反而加强，这才叫做发愤。发愤著书，这种人生意境，很难说得清楚，唯有近代“苦闷的象征”一词，可略得其仿佛。

又说：

凡是一种伟大事业，都必有立志与发愤阶段。立志以后，还有准备。……

人们都知道，志大才疏，不能完成伟大的事业。但才能二字，并非完全是天地生成，要靠个人努力，（引者按：此即立志后的准备，如司马迁写作《史记》前，在学识和材料方面的准备。）和适当的环境。努力和环境，可以发展才能，加强才能。

这里，在提出凡是成就一种伟大事业，都须有“立志”与“发愤”两个阶段的说法后，孙犁又讲了个人努力与加强才能、发展才能的

关系；紧接着，还讲了“环境”与加强才能、发展才能的关系。其间，突出地提出了作家“发愤”的由来，以及与其心理、才能和创作机制的关系。并进一步申述说：

在历史上，才和不幸，和祸，常常联在一起。在文学上，尤其如此。所谓不幸、祸，并非指一般疾病，夭折，甚至也不指天灾；常常是指人祸。即意想所不及，本人及其亲友，均无能为力，不能挽救的一种突然事变，突然遭际。司马迁所遭的李陵之祸，他在《报任安书》中，叙述、描绘的，事前事后的情状，心理，抉择，痛苦，可以说是一个有才之士，在此当头，所能作的，最为典型、最为生动的说明了。

经过层层探索、分析，最后归结到司马迁所说“发愤之作”的含义上来：“此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。……以舒其愤，思垂空文以自见。”在司马迁，是“把遭祸与为文，联结成一个从人生到创作的过程”的。尽管这是一个“极端不幸”、“极端痛苦”、“极端令人伤感”的过程，但如无这个过程，历史上不少伟大的作家和作品，也许不会出现呢！

作家遭遇厄运的问题，如果单从社会现象和个人命运上看，确是不幸的，痛苦的，令人伤感的，更不是作家本人所愿意承受的。然而，就作家的生长规律和文学创作言，这个问题就不那么简单了。不是说，司马迁（还有上面提及的柳宗元、刘禹锡等人）不遭厄运，就不能写出《史记》（实际上，在他“身残处秽”之前，早已开始了《史记》的写作）或别的著作。而是说，即能写成，也会是另一成色的著作，不会是今天见到的“贯以主观感情之激越”，能使“古今之情一致，天人之理合一”，这样一部伟大的著作。孙犁在谈到“古时文人，为何多同情弱者、不幸者及失败者”时说：“盖彼时文人自己，亦处失意不幸之时。如已得意，则必早已腰满肠肥，终日忙于赴宴及向豪门权贵献殷勤去矣！又何暇为文章？即有文章，

也必是歌功颂德，应景应时之作了。”

前一节中已谈到，孙犁在文艺与政治关系问题上，总的见解及其创作途径是：政治是决定文艺的，但文艺之表现政治是若即若离的。与这一问题相连，他在文途与仕途关系上的态度是：不喜仕途，远离官场；淡于名利，甘于寂寞。这种见解，这种途径，这种态度的来源，从一个方面说，是他认真阅读史书，善于总结与借鉴历史经验的结果。

关于孙犁的广泛阅读，善于吸收，我们只是从现实主义传统、文艺与政治的关系、作家的生长规律等方面，举例作了一些说明。它如文运与天运，作家的人生观、社会责任感、坚毅精神、进取精神、忧国忧民精神、求实精神，文章“穷而后工”，为文与为人的关系，为文之道与为文之法，外来影响与民族传统，以及在具体描写中，如何达到“出神入化”、“飞动之致”的艺术境界，等等方面，孙犁在阅读中多有体会。读者参看他的读书记和众多文论，自能领会。这里就不作详细介绍了。

联系其整个生活之路和文学之路，我们看到的是，广泛阅读，善于阅读，对孙犁创作的影响，确是既深且远的。

广泛读书，丰富学识，从提高作家文化修养、文化素质上说，确是重要的。这种阅读，也会影响到创作风格的形成。但就影响风格形成的，更直接一些的因素上说，这类阅读是很不够的。在阅读中作家还需要自觉地按照自己的气质和艺术爱好，找到并坚持自己的师承系统。这对创作风格的形成，意义可谓大矣。孙犁创作风格之得以形成，除了其他因素，就在于他有这种自觉性。

孙犁说：“就艺术一般规律言之：欲有创新，必先师古，必拜名师。然师古而不化，或有名师而不知博采众长，亦必有拘泥之患。……”（《书衣文录·题李燕生所作篆刻》）任何艺术风格，都是一种创新的结果；而任何创新，又都为渊源有自的表现。这里所说的渊源有自，包括两个方面：一是前人或同时代人创造的大量优

秀成果；二是在众多作家艺术家中堪称大家名师的人，他们的杰出创造。作家欲有创新，欲有风格，从学习借鉴上说，要把博采众长和重点师承，有机地结合起来。更确切地说，要在博采众长的基础上，找到自己的师承重点。单有广博的吸收，没有师承重点，难免驳杂无己的流弊。孙犁从走上文学道路以后，在多方借鉴广泛吸收的过程中，很快找到了师承的重点，并逐步形成了自己的师承系统。他在学习借鉴问题上，提出的“气质”说、“爱好”说，以及他个人据此形成师承系统的现象，对于揭示他（其他作家也一样）艺术风格的成因，是极有启发性的。

在《文学和生活的路》、《答吴泰昌问》、《关于散文》、《致铁凝》等文章和信件中，孙犁多次说过这样的话：

……你发现你对哪一个作家有兴趣，哪个作家合你的脾胃，和你的气质相当，可以大量地、全部地读他的作品。大作家，多大的作家也是一样，他不能网罗所有的读者，不能使所有的读者，都拜倒在他的名下。有的人就是不喜欢他。比如短篇小说：莫泊桑、都德，我也知道他们的短篇小说好，我也读过一些，特别是莫泊桑，他那短篇小说，是最规格的短篇小说，无懈可击的。但是我不那么爱好莫泊桑的短篇小说，我喜欢普希金、契诃夫、梅里美、高尔基的短篇小说。我感觉到普希金的短篇小说和契诃夫的短篇小说，合乎我的气质，合乎我的脾胃。在这些小说里面，可以看到更多的热烈的感情、境界。屠格涅夫的长篇小说，我都读过，我非常喜爱。他的长篇小说，是真正的长篇小说，规格的，无懈可击。它的写法，它的开头和结尾，故事的进行，我非常爱好。但我不大喜欢他的短篇小说《猎人笔记》，虽然那么有名。这不是说，你不喜欢它就不好。每个读者，他的气质，他的爱好，不是每个人都一样。你喜欢的，你就多读一些；不喜欢的，就少读一点。……

中外作家之中，我喜爱的太多了。举其对我的作品有明显影响者。短篇小说：普希金、契诃夫、鲁迅。长篇小说：曹雪芹、果戈理、屠格涅夫。

中国的散文作家，我喜欢韩非、司马迁、柳宗元和欧阳修。

在这些自述性文字中，孙犁明确地列出了自己的师承系统。由这个系统，可以捕捉到他艺术风格得以形成的一些信息。

孙犁说：“看一个作家的高下，先要看他的师承。”（《买〈魏书〉、〈北齐书〉记》）孙犁师承的，是一批创造了艺术精品的中外大师名家。作为师承对象，这批作家之吸引孙犁，首先是他们的执著的人生追求，对国家对民族对人民的赤子之心，崇高的美学理想，严肃认真的创作方法和创作态度，以及由这一切融汇而成的，真挚高远的创作格调。孙犁从这些方面受到的影响，确是明显而深刻的。这是可以从他谈到这些问题时，常以其师承作家为榜样，直接看出来的。而从其整体创作风格和具体艺术表现方法上说，上述这批中外作家对他的影响，也是十分明显的。这里，可从小说和散文的创作方法和创作风格谈起。

关于小说创作，孙犁在《和谌容的通信》中这样说过：

……创作方法，也可以说是创作风格，不会一样。一种是表象的写法，一种是内心的写法。前者是通过场景表现人物，包括服饰、饮食、起居方面的细微描写。故事紧凑，人物活跃，通篇有声有色，无懈可击。这种小说，我通常称之为规格的小说，来源于莫泊桑。这是精心细致做出来的小说。写这种小说的人，不断采撷，不断写作，每隔一段时间，就完成一篇作品，很有规律，成为职业作家。

另一种小说，即第二种，是作者内心郁结，不吐不快，感情冲动，闻鸡起舞。这种写作，形式有时不完整，人物有时也

有缺陷，但作者的真情实意，是不可遏止的。作品中有他的哲学，有他的血泪，有他的梦幻，读起来，谁也不能心平气和，不为之掬一把同情之泪。这种小说的根源，外国可找契诃夫，中国则是《红楼梦》。这种创作，常常是偶然的，难以后继的，是天籁，电光一闪。这不是做出来的小说，是个人情感和所遇现实碰击出来的火花。

……这两者并无高下之分，由作家的气质、师承和爱好而定，前者倒可以说是小说的嫡传。在中国，茅盾的小说似前者，而鲁迅的小说，似后者，……

将这里所说小说的两种创作方法和创作风格，以及分别举出的代表性作家，与孙犁在《文学和生活的路》、《答吴泰昌问》等文章中，自己列出的，小说创作的师承作家联系起来，就可看出，孙犁的小说（应该说不只是小说），属于“内心的写法”，是与曹雪芹、鲁迅、普希金、果戈理、契诃夫、屠格涅夫、梅里美、高尔基等小说家，一脉相承的。

按照孙犁的说法，曹雪芹的《红楼梦》，是中国小说“内心写法”的“根源”。孙犁童年时，就开始接触这部小说名著，后来又反复阅读研究，在延安鲁艺作过专题讲授。近十年来，除在其他文章中经常提及，还写过多篇专门论文。可见其欣赏、爱好之情，深挚而长久。关于曹写《红楼梦》，前面已提到过孙犁的一些精湛议论。这里从小说写法上，再看一看他的深刻领会。孙犁说：“他从现实生活中，归结出一个普遍的规律：生活在时刻变化，变化无常，并不断向相反的方面转化。决定人生命运的，不是自己，而是外界的一种力量。这种力量，有时可知，有时不可知。”这是曹雪芹对“什么是人生？人生为何如此？”这类问题的思考和探讨。他的思考与探讨，并不是平静的，纯理性的。他在人生命运面前，“痛感身不由主，‘好’‘了’相寻，谋求解脱，而又处于无可奈何之中。”“他认为世界上有如此众多的可爱的人物和性格，他为他们的不

幸，流下了热泪，以至泪尽而逝。”在孙犁看来，曹雪芹之创作《红楼梦》，主要是倾诉其难以抑制的，人生感叹，情绪郁积，是表现“解放人生，解放个性”的“热望”。（《〈红楼梦〉杂说》）而其采取的表达方式是：

《红楼梦》一曲，以“开辟鸿蒙”四字开头，是作者思想感情的倾注一掷，有天崩地裂的感染力量。是长江大河的奔腾，高山瀑布的狂泻。读者一下子陷入作者所宣扬的哲学思想境界里去。这支曲子，随着故事的展开，一直在读者耳边响着，一直伴奏到第八十回。这真是千古绝调，第一声春雷，振聋发聩，在任何艺术作品中，也没有遇到过。

——《关于长篇小说》

起自感情的郁积，到倾泄感情的全过程，这是《红楼梦》一书的创作契机，和它的主要的创作方法。

鲁迅小说，紧扣孙犁心弦的，也是蕴含于其中的那股巨大的感情冲击力量。他觉得，先生“在每篇小说里都灌注了全部的真实的情感”。（《鲁迅的小说》）比如说《阿Q正传》吧，它“无可争辩地具备了悲剧的性质”，写出了作者对一个时代的，“中国社会、人物思想的长期观察，深切感受，出于公心的爱憎，希望改革的热情”；“我个人每读到小说最后，鲁迅写阿Q在临刑前，竭力把那个圈圈画圆的心理状态时，心情是沉重到极点的。我认为这一节具备一种鬼斧神工的力量。”（《关于中篇小说》）所谓“悲剧的性质”，所谓“鬼斧神工的力量”，就是一种巨大的感情力量的表现，也就是鲁迅小说采用“内心写法”，创造的思想艺术境界。

关于小说“内心写法”的外国“根源”契诃夫（笔者按：准确地说，这个“根源”还应该上溯到普希金、果戈理），孙犁多次推崇过、赞誉过，并以专题文章纪念过他逝世五十周年。他觉得，“契诃夫的很多小说，故事性并不强，但都是好的短篇小说”。（《关于

短篇小说》)孙犁说,读契诃夫早期的作品,如“那篇诗一样的小说《草原》”,“就完全为作家的这种伟大的胸怀感动了”。——

这种伟大的胸怀,真正拥抱和了解了他那国土的全部事物,表现在他对人的美丽的和善良的品格的发扬和维护,对于弱小的和不幸的抚养和同情。他常常为美丽的东西被丑恶的东西破坏而痛心,即便是一棵小小的花树,一只默默的水鸟或一处荒废了的田园。他对俄罗斯人民的伟大的可尊敬的性格,抱有坚强的自信,对于他的祖国必然走向幸福富庶之途,作过无数次的辩证和召唤。

……契诃夫的作品曾经坚定了他同时代人民的善良的信心,并热烈地鼓励他们。他全力追求的是快乐和幸福。冷漠和孤僻与他绝对无缘。他的作品会永久有助和有益于人类向上的灵魂。……

——《契诃夫》

契诃夫为孙犁所欣赏和喜爱,主要是他的小说,“具备深厚感情的抒情”能力。(《苏联文学怎样教育了我们》)从上述引文里,可以具体地看到这一点。孙犁说,读契诃夫的剧本,“也是因为爱好他的单纯的抒情”。(《在苏联文学艺术的园林里》)

在小说写法上,果戈理也是孙犁师承的外国作家之一。他认为,“果戈理是一个非常热情的人”,他的小说,“写出了俄罗斯和他的家乡的丰富美丽的风土,用真诚的抒情的方法,写出了人民对生活的希望”;果戈理“把他对祖国的热烈的希望,就是作为一个忠实儿子的情感,也写进去了”;在果戈理的作品中,“包含作家的全部心血,他的理智的见解和情感的奔流”。——“因为有这些内容,果戈理的作品,才真正成了诗篇”。(《果戈理》)

还有其他一些外国小说家,孙犁所欣赏和借鉴的,也是他们作品中的热烈的感情,诗一样的调子。例如,他说:“拉甫列涅夫(引

者按：《第四十一》的作者）的简洁的叙事诗的风格和草原的热风一样的感人的力量，使我非常爱好。爱伦堡的短篇《烟袋》所包含的强烈的、真实的革命的激情，震动了我”；萧洛霍夫“对农村的美丽的抒情描写”，也引起了对他的“仰慕”（《在苏联文学艺术的园林里》），等等。

孙犁小说，采取的是以情为主、情理兼备的“内心写法”。从文体观念上说，他认为，“在中国，写小说常常是青年时代的事。人在青年，对待生活，充满热情、憧憬、幻想，他们所苦苦追求的，是没有实现的事物。就像男女初恋时一样，是执著的，是如胶似漆的，赴汤蹈火的。待到晚年，艰辛历尽，风尘压身，回头一望，则常常对自己有云散雪消，花残月落之感。……缺乏热情，缺乏献身的追求精神，就写不成小说。”孙犁说，就因为没有了青年时期的那种热情，读者们盼望的《铁木后传》一书，他是终于“写不出来了”。（《答吴泰昌问》）

孙犁采取“内心写法”，是由其气质所决定的。他是一位富于热烈情感的人，从艺术气质上说，是情感型作家和抒情诗人。这样，他在中外文学中，比较喜爱曹雪芹、契诃夫系统的作品。自觉地、长期地师承这个系统的“内心写法”，又强化了他的艺术气质，使其小说的写法与风格，日渐鲜明突出、成熟起来。他所受师承系统的影响，确是明显的。这不只表现在小说的整体写法上，在人物形象的选择和具体描写方法上，也溶入了师承作家们的一些抒情手段。比如，孙犁小说（和散文、诗歌）中，经常写到女孩子的美好形象。这既是他生活感受的结果，也是受了师承作家们的启示。在《谈铁凝的〈哦，香雪〉》一文中，他明确地说过：“二十多年里，我确实相信曹雪芹的话：女孩子们心中，埋藏着人类原始的多种美德！这些美好的东西，随着她们年龄增长，随着她们的为生活操劳，随着人生的不可避免的达尔文规律，逐渐减少，直至消失。”这是说，他写女孩子的美好形象，和曹雪芹一样，是为了抒发对人类美德的欣羨之情，或者是对这种美德的消失，表示惋惜。再如，在孙

犁的小说中，常常出现幼年的感受，故乡的印象，常有对祖国大好河山、一草一木、一处被风沙侵蚀了的荒园，所作的直抒胸臆的描绘。从这类写法中，可以看出鲁迅、契诃夫、果戈理的影响；但流贯于孙犁小说中的调子，要比他们的作品，更加热情一些，高昂一些。至于孙犁小说叙事行文的朴实简洁、人物对话的富于动感和情感交流，就更是他自觉地师承曹雪芹、契诃夫、鲁迅等大师名家之后，有所超越的征候了。

孙犁散文创作的方法与风格中，也自有其师承借鉴的因素在。他的散文，虽也富于感情，但与其小说相比，哲理的表达，多于情感的抒发。这既是他性格气质的反映，也是继承中国散文传统的结果。

孙犁是富于感情的，但从性格气质上说，他是“内热外冷”型（所谓内向型）的人。其内热的一面，在青年时期，像一般人一样，也会呈现出激荡洋溢的形态，反映在创作上，决定他采取“内心写法”，且多小说名作；相比之下，青年期散文创作的成就，略为逊色一些。用他自己的话说，随着年龄的增长，热情的减退，加上原有性格上“外冷”的一面，小说创作逐渐减少，（即有芸斋小说问世，其情感的表达方式，已不同于《荷花淀》、《光荣》、《嘱咐》、《山地回忆》、《铁木前传》和《风云初记》那般面貌了。）而散文创作则越发丰盛起来，越到晚年，成就越大。

孙犁性格气质“外冷”的一面，也影响了他在散文创作上，师承借鉴的走向。如果不是以词害义，用“外冷”一词来形容孙犁性格气质的一个侧面，是指他内向型的深沉的思考和高远的智性，指他不喜欢浮夸玄虚，崇尚朴素求实的思想作风。正是这种性格、气质与作风，影响了他在散文创作上的师承系统，决定了他散文的写法。从写法与风格上说，列入他师承系统的散文家有：庄子、韩非、司马迁、柳宗元、欧阳修和鲁迅等，尤以柳和欧阳两家，以及鲁迅为主。

关于孙犁与庄子的师承关系，前面从他继承现实主义传统的角

度已有所提及。在谈到中国古代散文写法时，孙犁又认为：（庄子）“他常常用人们习见的事物，来说明他的哲学思想。这种传统，从庄子到柳宗元，我以为是散文的非常重要的传统”。（《〈庄子〉》）关于师承柳宗元散文的写法，孙犁更有详细的描述：“我很喜欢柳宗元的文章。他的文章都写得很短，包含着很深的人生哲理。这种哲理，不是凭空设想，而是从现实生活中体验得来。我很少见到像他这样把哲理和现实生活，真正形成血肉一体的艺术功力。他还能把自然界、人的日常生活中的现象，和政治思想、社会组织联系起来。就是说，他能用自然规律、生活规律，表达他对政治、对社会的见解和理想。使天人互通，把天道和人道统一起来。他用以表达这样奥秘的道理的手段，却是活生生的，人人习见的现实生活的精细描绘。”（《谈柳宗元》）还说：“柳宗元的散文，写驴，写鼠，写麋，写蚯蚓，取材很细小，而意义很深刻。”（《关于散文创作的答问》）孙犁爱读欧阳修，因为他的风格接近柳宗元：“常常从平易近人处出发，从入情入理的具体事物出发，从极平凡的道理出发，及至写到中间，或写到最后，其文章所含蓄的道理，也是惊人不凡的。而留下的印象，比大声喧唱者，尤为深刻。”（《欧阳修的散文》）在唐宋韩柳欧苏四大家中，孙犁虽不大喜欢苏轼的文章，因其“为文多浮夸嚣张之气”，但也赞赏他冠于篇首的警句，毕竟还是“与所叙事物，仍为血肉，并非徒具大言，以惊流俗”（《欧阳修的散文》、《关于散文创作的答问》），才有《赤壁赋》、《石钟山记》等名篇传世。

从长期的阅读中，孙犁准确地把握了中国传统散文的写作要点：一是避虚就实，情理兼备；二是所见者大，取材者微。对于这两点，孙犁有过具体的表述：“中国古代散文，其取胜之处，不在于诗，而在于理。它从具体事物写起，然后引申出一种见解，一种道理。这种见解和道理，因为是从实际出发的，就为人们所承认、信服，如此形成这篇散文的生命”；而由于“在写作时，都有具体的对象，有具体的内容”，中国古代散文，“也都很短小”。（《欧阳

修的散文》)

孙犁散文创作呈现的风格，是吸收了中国古代散文家，尤其柳宗元、欧阳修等人的写作方法。在他的作品中，没有那些捕风捉影、空疏恍惚的现象。由实及虚也好，因虚及实也好，避虚就实，以微见著，始终是孙犁散文创作风格的总体特征。孙犁的一切感兴、抒发、升华，他笔下表达的至情至性，他所创造的高远境界，都以可触可摸的现实生活情景为依据；他对生活本身所作的逼真精细的描绘，又使他所要表达的至情至性，创造的高远境界，进一步获得了坚实的凭借。孙犁不少文章，也写驴、写鼠、写鸡、写黄鹂、写老道儿、写垂柳、写藤萝、写菜花、写马尾松、写石子，等等，也是自然界中的一些事物，一些现象，但能使天人互通，把天道与人道统一起来，因而也都能包容进很深的人生与艺术的哲理。这是柳文笔法。但比之柳，孙犁文章，写得乐观得多，明朗得多，清新得多。其间，人生的理想，又多于人生的机微。

孙犁在读司马迁、欧阳修的史著和鲁迅散文时发现：他们写真实人物（有时是写大人物，有时是写小人物），非常看重生活细节的描绘，通过这些描绘，不但写真写活了人物形象，作者的感情，也得到了充分的表现。孙犁很看重这种艺术描写手段，认为它比那种一味说空话、写大事，或者“大惊小怪，急于赞美，并有意无意中显示点自己什么的写法，高出一等”。（《谈“印象记”》）他的一系列悼念亡友、记叙亲人的文章（后者如《父亲的记忆》、《母亲的记忆》、《亡人逸事》等等），令人有刻骨铭心、回肠荡气之感。可以说，这又是得了司马迁、欧阳修、鲁迅写法的真传。

孙犁在《芸斋琐谈》、《文林谈屑》等随笔杂文中，时常采用譬喻、谚语、民间故事，助其文势，申说论点；现实生活的材料，历史人文的材料，随手运用，幽默俏皮，锋利明快，生动活泼，说理透彻。这些地方，又显示出孙犁学活了和丰富了韩非、鲁迅杂文的写作方法。

形成作家艺术风格的因素，是多方面的。气质秉性，心理、生理以至病理，也会在一定程度上，影响到风格的形成。比如，孙犁文章，思路周至，行文缜密，又观念朗然，文意明澈。这与他细致中多质直，谨慎中有散淡的脾性有关。孙犁文章，善于从生活细故构思立意，生发境界。这是他孤介特立，沉默多思，（他自己说，还有些“琐碎，固执，不开拓”，见其《和郭志刚的一次谈话》。）厌烦空阔无当、红火热闹，这一性格侧面的反映。有些日常生活现象，在一般作家眼光中，不是被忽略，就是视而不见，见而不察，或者觉得没有意思，不值得留意。从而见过即忘，不再念起。孙犁却在这些现象面前，表现出异常的敏感，并由此浮想联翩，感兴丛生，将它们转化成了一篇篇感情深挚、思想玄远的文章。能有这种敏锐细腻的艺术感觉，恐怕也与他某些生理病症不无关系吧。孙犁幼年，得过惊风疾，以后又有些神经系统方面的毛病，“有时失眠，容易激动，容易恼怒”。他自己说，“生理上的这种病”，“也可能反映在我的写作上，反映在写作上，好的方面它就是一种敏感，联想比较丰富，情绪容易激动”。（《和郭志刚的一次谈话》）一次，笔者曾陪同《文艺报》记者吴泰昌采访时，听孙犁说到，还在幼年时，他见到杀猪宰羊，有悲哀怜悯之感，不敢逼视看完；成年之后，他又一向同情弱小者。我想，这说明孙犁天生有一种向善的气质。可以说，这种气质，渗透于他的文字生涯，构成了他创作上崇尚真善美的一个因素。

1993年岁末完稿于津门。

校读后记

这部书稿，完成于五年之前。上编《创作景观》中，关于孙犁的散文，只谈到《如云集》为止。而从那时起，到1995年1月，作家又有一批作品问世，并于同年年底，汇总成《曲终集》出版。这样，他在八十年代初预定的，再写十本书的计划，终于如数完成，令人振奋欣喜。但他从此封笔，不再写作，又使人有怅然若失之感。

如有读者看过我这本小册子，希望能将没有涉及到的《曲终集》一书，找来仔细阅读一番，并以你们的深切体会，修正与补充拙作之不足。

《曲终集》的书名，取自钱起的两句诗：“曲终人不见，江上数峰青。”自此集出版，关心孙犁、热爱孙犁作品的读者和朋友们，考虑到他年老有病，也是为了尊重他的意愿，就很少前去打扰了。但大家的心中，时刻想念着他！

今年是孙犁同志八十五华诞。笔者谨以此书，祝愿他健康长寿，寿比南山！

金梅

1998年5月20日