

老牛破車

書名老牛破車，在書一經出版，即不再出版。但一到九部是照原來計畫，有評作品，打老張的哲學，說到牛天馬地。作品只有此數，本書就此打住。齊知還將出書，相應編寫字兒。所以只寫了十至十四，不能預詳將來之言，也強說這作小說的技巧。對否不敢說，有用不現，應照善法。是為序。

老舍著

老
舍著

老
牛
破
車

(創作的經驗)

新
新
書
店
出
版

北
京
師
範
大
學
圖
書
館
藏
之
章
星



北师大图 B2344955

目次

- (一) 我怎樣寫老張的哲學……………一
- (二) 我怎樣寫趙子曰……………七
- (三) 我怎樣寫二馬……………一三
- (四) 我怎樣寫小坡的生日……………二一
- (五) 我怎樣寫大明湖……………三一
- (六) 我怎樣寫貓城記……………三五

- (七) 我怎樣寫離婚……………四一
- (八) 我怎樣寫短篇小說……………四七
- (九) 我怎樣寫牛天賜傳……………五七
- (一〇) 談幽默……………六三
- (一一) 景物的描寫……………七三
- (一二) 人物的描寫……………八五
- (一三) 事實的運用……………九五
- (一四) 言語與風格……………一〇四

我怎樣寫老張的哲學

我怎樣寫老張的哲學

七月七剛過去，老牛破車的故事不知又被說過多少次；小兒女們似睡非睡的聽着；也許還沒有聽完，已經在夢裏飛上天河去了；第二天晚上再聽，自然還是怪美的。但是我這個老牛破車，却與『天河配』沒什麼關係，至多也不過是迎時當令的取個題目而已；即使說我貼『謊報』，我也犯不上生氣。最合適的標題似乎應當是『創作的經驗』，或是『創作十本』，因為我要說的都是關於過去幾年中寫作的經驗，而截至今日，我恰恰發表過十本作品。是的，這倆題目都好。可是，比上老牛破車，牠們顯然的缺乏點兒詩意。再一說呢，所謂創作，經驗，等等都比老牛多着一些『吹』；謙虛是不必要的，但好吹也總得算個毛病。那末，咱們還是老牛破車吧。

除了在學校裏練習作文作詩，直到我發表老張的哲學以前，我沒寫過什麼預備去發表的東西，也沒有那份兒願望。不錯，我在南開中學教書的時候曾在校刊上發表過一篇小說；可是那不過是爲充個數兒，連『國文教員當然會寫一氣』的驕傲也沒有。我一向

愛文學，要不然也當不上國文教員；但憑良心說，我教國文只爲吃飯；教國文不過是且戰且走，騎馬找馬；我的志願是在作事——那時候我頗自信有些作事的能力，有機會也許能作國務總理什麼的。我愛文學，正如我愛小貓小狗，並沒有什麼精到的研究，也不希望成爲專家。設若我繼續着教國文，說不定二年以後也許被學校辭退；這雖然不足使我傷心，可是萬一當時補不上國務總理的缺，總該有點不方便。無論怎麼吧，一直到我活了二十七歲的時候，我作夢也沒想到我可以寫點東西去發表。這也就是我到如今還不自居爲『寫家』的原因，現在我還希望去作事，哪怕先作幾年部長呢，也能將就。

老 牛 破 車

二十七歲出國。爲學英文，所以念小說，可是還沒想起來寫作。到異鄉的新鮮勁兒漸漸消失，半年後開始感覺寂寞，也就常常想家。從十四歲就不住在家裏，此處所謂『想家』實在是想在國內所知道的一切。那些事既都是過去的，想起來便像一些圖畫，大概那色彩不甚濃厚的根本就想不起來了。這些圖畫常在心中來往，每每在讀小說的時候使我忘了讀的是什麼，而呆呆的憶及自己的過去。小說中是些圖畫，記憶中也是些圖畫，爲什麼不可以把自己的圖畫用文字畫下來呢？我想拿筆了。

但是，在拿筆以前，我總得有些畫稿子呀。那時候我還不知道世上有小說作法這類的書，怎辦呢？對中國的小說我讀過唐人小說和儒林外史什麼的，對外國小說我纔念了不多，而且是東一本西一本，有的是名家的著作，有的是女招待嫁皇太子的夢話。後來居上，新讀過的自然有更大的勢力，我決定不取中國小說的形式。可是對外國小說我知道的並不多，想選擇也無從選擇起。好吧，隨便寫吧，管牠像不像樣，反正我又不想發表。況且呢，我剛讀了Nicholas Nickleby和Pickwick Papers等雜亂無章的作品，更足以使我大胆放野；寫就好，管牠什麼。這就決定了那想起便使我害羞的老張的哲學的形式。形式是這樣決定的；內容呢，在人物與事實上我想起什麼就寫什麼，簡直沒有個中心；這是初買來攝影機的辦法，到處照像，熱鬧就好，誰管牠歪七扭八，哪叫作取光選景！浮在記憶上的那些有色彩的人與事都隨手取來，沒等把牠們安置好，又去另拉一批，人擠着人，事挨着事，全喘不過氣來。這一本中的人與事，假如擱在今天寫，實在夠寫十本的。

在思想上，那時候我覺得自己很高明，所以毫不客氣的叫作『哲學』。哲學！現在

我認明白了自己：假如我有點長處的話，必定不在思想上。我的感情老走在理智前面，我能是個熱心的朋友，而不能給人以高明的建議。感情使我的心跳得快，因而不加思索便把最普通的，浮淺的見解拿過來，作爲我判斷一切的進則。在一方面，這使我的筆下常常帶些感情；在另一方面，我的見解總是平凡。自然，有許多人以爲文藝中感情比理智更重要，可是感情不會給人以遠見；牠能使人落淚，眼淚可有時候是非常不值錢的。故意引人落淚只足招人討厭。憑着一點浮淺的感情而大發議論，和醉鬼借着點酒力瞎叨叨大概差不多。我吃了這個虧，但在十年前我並不這麼想。

老 牛 破 車

假若我專靠着感情，也許我能寫出有相當偉大的悲劇，可是我不澈底；我一方面用感情唾摸世事的滋味，一方面我又管束着感情，不完全以自己的愛憎判斷。這種矛盾是出於我個人的性格與環境。我自幼便是個窮人，在性格上又深受我母親的影響——她是一個楞狹餓也不肯求人的，同時對別人又是很義氣的女人。窮，使我好罵世；剛強，使我不容易以個人的感情與主張去判斷別人；義氣，使我對別人有點同情心。有了這點分析，就很容易明白爲什麼我要笑罵，而又不趕盡殺絕。我失了諷刺，而得到幽默。據說，幽

獸中是有同情的。我恨壞人，可是壞人也有好處；我愛好人，而好人也有缺點。『窮人的狡猾也是正義』，還是我近來的發現；在十年前我只知道一半恨一半笑的去看世界。有人說，老張的哲學並不幽默，而是討厭。我不完全承認，也不完全否認，這個。有的人天生的不懂幽默；一個人一個脾氣，無須再說什麼。有的人急於救世救國救文學，痛恨幽默；這是師出有名，除了太專制一些，尚無大毛病。不過這兩種人說我討厭，我不便爲自己辯護，可也不便馬上抽自己幾個嘴巴。有的人理會得幽默，而覺得我太過火，以至於討厭。我承認這個。前面說過了，我初寫小說，只爲寫着玩玩，並不懂何爲技巧；哪叫控制。我信口開河，抓住一點，死不放手，誇大了還要誇大，而且津津自喜，以爲自己的筆下跳脫暢肆。討厭？當然的。

大概最討厭的地方是那半白半文的文字。以文字要俏本來是最容易流於耍貧嘴的，可是這個誘惑不易躲避；一個局面或事實可笑，自然而然在描寫的候便順手加上了招笑的文字，以助成那誇張的陳述。適可而止，好不容易。在發表過兩三本小說後，我纔明白了真正有力的文字——即使是幽默的——並不在乎多說廢話。雖然如此，在實際上

我可是還不能完全除掉那個老毛病。寫作是多麼難的事呢，我只能說我還在練習；過勿勸改，或者能有些進益；拍着胸脯說，『我這是傑作呀！』我永遠不敢，連想一想也不敢。『努力』不過足以使自己少紅兩次臉而已。

夠了，關於老張的哲學怎樣成形的不要再說了。

老
牛
破
車
寫成此書，大概費了一年的工夫。閒着就寫點，有事便把牠放在一旁，所以濟濟拉拉的延長到一年；若是一氣寫下，本來不需要這麼多的時間。寫的時候是用三個便士一本的作文簿，鋼筆橫書，寫得不甚整齊。這些小事足以證明我沒有大吹大擂的通電全國——我在著作；還是那句話，我只是寫着玩。寫完了，許地山兄來到倫敦；一塊兒談得沒有什麼好題目了，我就掏出小木給他念兩段。他沒給我什麼批評，只顧了笑。後來，他說寄到國內去吧。我便還沒有這個勇氣；即使寄去，也得先修改一下。可是他既不告訴我哪點應當改正，我自然開不見自己的腳臭；於是馬馬虎虎就寄給了鄒西諦兄——並沒掛號，就那麼捲了一捲扔在郵局。兩三個月後，小說月報居然把牠登載出來，我到中國飯館吃了頓『雜碎』，作為犒賞三軍。欲知後事如何，且聽下回分解。

我怎樣寫趙子曰

我只知道老張的哲學在小說月報上發表了，和登完之後由文學研究會出單行本。至於牠得了什麼樣的批評，是好是壞，怎麼好和怎麼壞，我可是一點不曉得。朋友們來信有時提到牠，只是提到而已，並非批評；就是有批評，也不過三言兩語。寫信問他們，見到什麼批評沒有，有的忘記回答這一點，有的說看到了一眼而未能把所見到的保存起來，更不要說給我寄來了。我完全是在黑暗中。

不過呢，自己的作品用鉛字印出來總是件快事，我自然也覺得高興。趙子曰便是這點高興的結果，也可以說趙子曰是『老張』的尾巴。自然，這兩本東西在結構上，人物上，事實上，都有顯然的不同；可是在精神上實在是一貫的。沒有『老張』，絕不會有『老趙』。『老張』給『老趙』開出了路子來。在當時，我既沒有多少寫作經驗；又沒有什麼指導批評，我還沒見到『老張』的許多短處。牠既被印出來了，一定很不錯，我想

。怎麼不錯呢？這很容易找出；找自己的好處還不容易麼！我知道『老張』很可笑，很生動；好了，照樣再寫一本就是了。於是我就開始寫趙子曰。

材料自然得換一換：『老張』是講些中年人們，那麼這次該換些年輕的了。寫法可是不用改，把心中記得的人與事編排到一處就行。『老張』是揭發社會上那些我所知道的人與事，『老趙』是描寫一羣學生。不管是誰與什麼吧，反正要寫得好笑好玩；一回吃出甜頭，當然想再吃；所以這兩本東西是同窩的一對小動物。

老 牛 被 車

可是，這並不完全正確。怎麼說呢？『老張』中的人多半是我親眼看見的，其中的事多半是我親身參加過的；因此，書中的人與事纔那麼擁擠紛亂；專憑想像是不會來得這麼方便的。這自然不是說，此書中的人物都可以一一的指出，『老張』是誰誰，『老李』是某某。不，絕不是！所謂『真』，不過是大致的說，人與事都有個影子，而不是與我所寫的完全一樣。牠是我記憶中的一個百貨店，換了東家與字號，即使還賣那些舊貨，也另經擺列過了。其中頂壞的角色也許長得像我所最敬愛的人：就是叫我自己去分析，恐怕也沒法作到一個蘿巴一個坑兒。不論怎樣吧，爲省事起見，我們暫且繼續的說

『老張』中的人與事多半是真實的。趕到寫趙子曰的時節，本想還照方抓一劑，可是材料並不這麼方便了。所以只換換材料的話不完全正確。這就是說：在動機上相同，而在執行時因事實的困難使她們不一樣了。

在寫『老張』以前，我已作過六年事，接觸的多半是與我年歲相同和中年人。我雖沒想到去寫小說，可是時機一到，這六年中的經驗自然是極有用的。這成全了『老張』，但委屈了趙子曰，因為我在一方面離開學生生活已六七年，而在另一方面這六七年中，的學生已和我作學生時候的情形大不相同了，即使我還清楚的記得自己的學校生活也無補於事。『五四』把我與『學生』隔開。我看見了五四運動，而沒在這個運動裏面，我已作了事。是的，我差不多老沒和教育事業斷緣，可是到底我於這個大運動是個旁觀者。看戲的無論如何也不能完全明白演戲的，所以趙子曰之所以爲趙子曰，一半是因為我立意要幽默，一半是因為我是個看戲的。我在『招待學員』的公寓裏住過，我也極同情於學生們的熱烈與活動，可是我不能完全把自己當作個學生，於是我在解放與自由的聲浪中，在嚴重而混亂的場面中，找到了笑料，看出了縫子。在今天想起來，我之立在五

四運動外面使我的思想吃了極大的虧，趙子曰便是個明證，牠不鼓舞，而在輕搔新人物的癢癢肉！

有了這點說明，就曉得這兩本書的所以不同子。「老張」中事實多，想像少；趙子曰中想像多，事實少。「老張」中縱有極討厭的地方，究竟是與真實相銜不遠；有時候把一件很好的事描寫得不堪，那多半是文字的毛病；文字把我拉了走，我收不住脚。至於趙子曰，簡直沒多少事實，而只有些可笑的體態，像些滑稽舞。小學生看了能跳着脚笑，牠的長處止於此！我並不是幽默完又後悔；真的，真正的幽默確不是這樣，現在我知道了，雖然還是眼高手低。

破 牛 車

此中的人物只有一兩位有個真的影子，多數的是臨時想起來的；好的壞的都是理想的，而且是個中年人的理想，雖然我那時候還未到三十歲。我自幼貧窮，作事又很早，我的理想永遠不和目前的事實相距很遠，假如使我設想一個地上樂園，大概也和那初民的滿地流蜜，河裏都是鮮魚的夢差不多。貧人的空想大概離不開肉餡饅頭，我就是如此。明乎此，纔能明白我爲什麼有說有笑，好諷刺而並沒有絕高的見解。因爲窮，所以作

事早！作事早，碰的釘子就特別的多；不久，就成了中年人的樣子。不應當如此，但事實上已經如此，除了酸笑還有什麼辦法呢？

前面已經提過，在立意上，趙子曰與「老張」是魯衛之政，所以趙子曰的文字還是——往好裏說——很挺拔利落。往壞裏說呢，「老張」所有的討厭，「老趙」一點也沒減少。可是，在結構上，從趙子曰起，一步一步的確是有了進步，因為我讀的東西多了。趙子曰已比「老張」顯着緊湊子許多。

這本書裏只有一個女角，而且始終沒露面。我怕寫女人；平常日子見着女人也老覺得拘束。在我讀書的時候，男女還不能同校；在我作事的時候，終日與些中年人在一處，自然要假裝出穩重。我沒機會交女友，也似乎以此為榮。在後來的作品中雖然有女角，大概都是我心中想出來的，而加上一些我所看到的女人的舉動與姿態；設若有人問我：女子真是這樣麼？我沒法不搖頭，假如我不願撒謊的話。趙子曰中的女子沒露面，是我最誠實的地方。

這本書仍然是用極賤的「練習簿」寫的，也經過差不多一年的工夫。寫完，我交給

甯恩承兄先讀一過，看看有什麼錯兒；他笑得把鹽當作了糖；放到茶裏，在吃早飯的時
候。

我怎樣寫二馬

我 怎 樣 寫 二 馬

二馬中的細膩處是在老張的哲學與趙子曰裏找不到的，「張」與「趙」中的潑辣恣肆處從二馬以後可是也不多見了。人的思想不必一定隨着年紀而往穩健裏走，可是文字的風格差不多是「晚節漸於詩律細」的。讀與作的經驗增多，形式之美自然在心中添了分量，不管個人願意這樣與否。二馬是我在國外的末一部作品：從「作」的方面說，已經有了些經驗；從「讀」的方面說，我不但讀的多了，而且認識了英國當代作家的著作。心理分析與描寫工細是當代文藝的特色；讀了牠們，不會不使我感到自己的粗劣，我開始決定往「細」裏寫。

二馬在一開首便把故事最後的一幕提出來，就是這「求細」的證明：先有了結局，自然是對故事的全盤設計已有了個大概，不能再信口開河。可是這還不十分正確；我不僅打算細寫，而且要非常的細，要像康拉德那樣把故事看成一個球，從任何地方起始牠

老 牛 破 車

總會滾動的。我本打算把故事的中段放在最前面，而後倒轉回來補講前文，而後再由這裏接下去講——講馬威逃走以後的事。這樣，篇首的兩節，現在看起來是像尾巴，在原本的計畫中本是「腰眼兒」。爲什麼把腰眼兒變成了尾巴呢？有兩個原因；第一個是我到底不能完全把幽默放下，而另換一個風格，於是由心理的分析又走入了態態上的取笑，笑出以後便沒法再使文章縈迴逗宕；無論是尾巴吧，還是腰眼吧，放在前面乃全無意義！第二個是時間上的關係：我應在一九二九的六月離開英國，在動身以前必須把這本書寫完寄出去，以免心中老存着塊病。時候到了，我只寫了那麼多，馬威逃走以後的事無論如何也趕不出來了，於是一狠心，就把腰眼當作了尾巴，硬行結束。那麼，二馬只是較比的「細」，並非和我的理想一致；到如今我還是沒寫出一部真正細膩的東西，這或者是天才的限制，沒法勉強吧。

在文字上可是稍稍有了些變動。這不能不感激亡友白滌洲——他死去快一年了！已經說過，我在『老張』與趙子曰裏往往把文言與白話夾裹在一處；文字不一致多少能幫助一些矛盾氣，好使人發笑。滌洲是頭一個指出這一個毛病，而且勸我不要這樣討巧。

我當時還不以爲然，我寫信給他，說我這是想把文言溶解在白話裏，以提高白話，使白話成爲雅俗共賞的東西。可是不久我就明白過來，利用文言多少是有點偷懶：把文言與白話中容易用的，現成的，都拿過來，而毫不費力的作成公衆講演稿子一類的東西，不是偷懶麼？所謂文藝創作不是兼思想與文字二者而言麼？那麼，在文字方面就必須努力，作出一種簡單的，有力的，可讀的，而且美好的文章，纔算本事。在二馬中我開始試驗這個。請看看那些風景的描寫就可以明白了。紅樓夢的言語是多麼漂亮，可是一提到風景便立刻改腔換調而有詩爲證了；我試試看；一個洋車夫用自己的言語能否形容一個晚晴或雪景呢？假如他不能的話，讓我代他來試試。什麼「潺湲」咧，「淒涼」咧，「幽徑」咧，「蕭條」咧……我都不用，而用頂俗淺的字另想主意。設若我能這樣形容得出呢，那就是本事，反之則甯可不去描寫。這樣描寫出來，纔是真覺得了物境之美而由心呢說出；用文言拼湊只是修辭而已。論味道，英國菜——就是所謂英法大菜的菜——可以算天下最難吃的了；什麼幾乎都是白水煮或楞燒。可是英國人有個說法——記得好像 George Gissing 也這麼說過——英國人烹調術的主旨是不假其他材料的幫助，而是

把肉與蔬菜的原味，真正的香味，燒出來，我以為，用白話著作倒須用這個方法；把白話的真正香味燒出來；文言中的現成字與辭雖一時無法一概棄斥，可是用在白話文裏究竟是有些像醬油與味之素什麼的；放上去能使菜的色味俱佳，但不是真正的原味兒。

在材料方面，不用說，是我在國外四五年中慢慢積蓄下來的。可是像故事中那些人與事全是想像的，幾乎沒有一個人一件事曾在倫敦見過或發生過。寫這本東西的動機不是由於某人某事的值得一寫，而是在比較中國人與英國人的不同處，所以一切人差不多都代表着些什麼；我不能完全忽略了他們的個性，可是我更注意他們所代表的民族性。因此，二馬除了在文字上是沒有多大的成功的。其中的人與事是對我要比較的那點負責，而比較根本是種類似報告的東西。自然，報告能夠新穎可喜，假若讀者不曉得這些事；但牠的取巧處只是這一點，牠缺乏文藝的偉大與永久性，至好也不過是一種還不討厭的報章文學而已。比較是件容易作的事，連個小孩也能看出洋人鼻子高，頭髮黃；因什也就很難不浮淺。注意在比較，便不能不多取些表面上的差異作資料，而由這些資料裏提出判斷。臉黃的就是野蠻，與頭髮捲着的便文明，都是很容易說出而且說着怪高聲的

；越是在北平住過一半天的越敢給北平下放話，許多污辱中國的電影，戲劇，與小說，差不多都是僅就表面的觀察而後加以主觀的判斷。二馬雖然沒這樣壞，可是究竟也算上了這個當。

老馬代表老一派的中國人，小馬代表晚一輩的，誰也能看出這個來。老馬的描寫有相當的成功；雖然他只代表了一種中國人，可是到底他是我所最熟識的；他不能普遍的代表老一輩的中國人，但我最熟識的老人確是他那個樣子。他不好，也不怎麼壞；他對過去的文化負責，所以自尊自傲，對將來他茫然，所以無從努力，也不想努力。他的希望是老年的舒服與有所依靠；若沒有自己的子孫，世界是非常孤寂冷酷的。他背後有幾千年的文化，面前只有個兒子。他不大愛思想，因為事事已有了準則。這使他很可愛，也很可恨；很安詳，也很無聊。至於小馬，我又失敗了。前者我已經說過，五四運動時我是個旁觀者；在寫二馬的時節，正趕上革命軍北伐，我又遠遠的立在一旁，沒機會參加。這兩個大運動，我都立在外面，實在沒有資格去描寫比我小十歲的青年。我們在倫敦的一些朋友天天用針插在地圖上；革命軍前進了，我們狂喜；退却了，懊喪。雖然

此，我們的消息只來自新聞報，我們沒親眼看見血與肉的犧牲，沒有聽見槍砲的響聲。更不明白的是國內青年們的思想。那時在國外讀書的，身處異域，自然極愛祖國；再加上看着外國國民如何對國家的事盡職責，也自然使自己想作個好國民，好像一個中國人能像英國人那樣作國民便是最高的理想了，個人的私事，如戀愛，如孝悌，都可以不管，自要能有益於國家，什麼都可以放在一旁。這就是馬威所要代表的。比這再高一點的理想，我還沒想到過。先不用管這個理想高明不高明吧，馬威反正是這個理想的產兒。他是個空的，一點也不像個活人。他還有缺點，不盡合我的理想，於是另請出一位李子榮來作補充；所以李子榮更沒勁！

老 牛 破 車

對於英國人，我連半個有人性的也沒寫出來。他們的褊狹的愛國主義決定了他們的罪案，他們所表現的都是偏見與討厭，沒有別的。自然，猛一看過去，他們確是有這種討厭而不自覺的地方，可是稍微仔細看一看，他們到底還不這麼狹小。我專注意了他們與國家的關係，而忽略了他們其他的部分。幸而我是用幽默的口氣述說他們，不然他們簡直是羣可憐的半瘋子了。幽默寬恕了他們，正如寬恕了馬家父子，把褊狹與浮淺消解

在笑聲中，萬幸！

最危險的地方是那些戀愛的穿插，牠們極容易使二馬成爲留東外史一類的東西。可是我在一動筆時就留着神，設法使這些地方都成爲揭露人物性格與民族成見的機會，不准戀愛情節自由的展動。這是很會辦的事，在我的作品中差不多老是把戀愛作爲副筆，而把另一些東西擺在正面。這個辦法的好處是把我從三角四角戀愛小說中救出來，牠的壞處是使我老不敢放胆寫這個人生最大的問題——兩性間的問題。我一方面在思想上失之平凡，另一方面又在題材上不敢摸這個禁果，所以我的作品即使在結構上文字上有可觀，可是總走不上那偉大之路。三角戀愛永不失爲好題目，寫得好還是好。像我這樣一碰即走，對打八卦拳倒許是好辦法，對寫小說牠使我輕浮，激不起心靈的震顫。

這本書的寫成也差不多費了一年的工夫。寫幾段，我便對朋友們去朗讀，請他們批評，最多的時候是找祝仲謹兄去，他是北平人，自然更能聽出句子的順當與否，和字眼的是否妥當。全篇寫完，我又託鄺筮厚兄給看了一遍，他很細心的把錯字都給挑出來。

把牠寄出去以後——仍是寄給小說月報——我便向倫敦說了『再見』。

我怎樣寫小坡的生日

離開倫敦，我到大陸上玩了三個月，多半的時間是在巴黎。在巴黎，我很想把馬威調過來，以巴黎為背景續成二馬的後半。只是想想了，可是；憑着幾十天的經驗而動筆寫像巴黎那樣複雜的一個城，我沒那個胆氣。我希望在那裏找點事作，找不到；馬威只好老在逃亡吧，我既沒法在巴黎久住，他還能在那裏立住腳麼！

離開歐洲，兩件事決定了我的去處：第一，錢只夠到新加坡的；第二，我久想看看南洋。於是我就坐了三等艙到新加坡下船。爲什麼我想看看南洋呢？因爲想找寫小說的材料，像康拉德的小說中那些材料。不管康拉德有什麼民族高下的偏見沒有，他的著作中的主角多是白人；東方人是些配角，有時候只在那兒作點綴，以便增多一些顏色——景物的斑斕還不夠，他還要各色的臉與服裝，作成個『花花世界』。我也想寫這樣的小說，可是以中國人爲主角，康拉德有時候把南洋寫成白人的毒物——征服不了自然被便

老 牛 破 車

自然吞噬，我要寫的恰與此相反，事實在那兒擺着呢；南洋的開發設若沒有中國人行麼？中國人能忍受最大的苦處，中國人能抵抗一切疾痛；毒蟒猛虎所盤據的荒林被中國人鏟平，不毛之地被中國人種滿了菜蔬。中國人不怕死，因為他曉得怎樣應付環境，怎樣活着。中國人不悲觀，因為他懂得忍耐而不惜力氣。他坐着多麼破的船也敢衝風破浪往海外去，赤着腳，空着拳，只憑那口氣與那點天賦的聰明，若能再有點好運，他便能在幾年之間成個財主。自然，他也有好多毛病與缺欠，可是南洋之所以為南洋，顯然大部分是中國人的成績。國內人只知道在南洋容易掙錢，而華僑都是胖胖的財主，所以凡有點勢力的人就派個代表在那兒募捐。只知道要錢，不曉得華僑所受的困苦，更想不到怎樣去幫忙。另有一些人以為華僑是些在國內無法生存而到國外碰運氣的，一伸手也許摸着個金礦，馬上便成百萬之富。這樣的人是因為輕視自己所以也忽略了中國人能力的偉大。還有些人以為華僑漫無組織，所以今天暴富而富不得其道，明天忽然失敗又正自理當如此；說這樣現成話的人是只看見了華僑的短處，而忘了國家對這些在海外冒險的人可曾有過幫助與指導沒有。華僑的失敗也就是國家的失敗。無論怎樣吧，我想寫南

洋，寫中國人的偉大；即使僅能寫成個羅曼司，南洋的顏色也正是艷麗無匹的。

可是，這有三件必須預備的事：第一，得在城市中研究經濟的情形。第二，到內地觀察老華僑的生活，並探聽他們的歷史。第三，得學會廣東話，福建話，與馬來話，哎呀，這至少須花費幾年的工夫呀！我恰巧花費不起這麼多的工夫。我找不到相當的事作。只能在中學裏去教書，而教書就把我拴在了一個地方，時間與金錢都不許我到各處去觀察。我的心慢慢涼起來。我是在新加坡教書，假若我想到別的地方去看看，除非是我能在別處找到教書的機會，機會哪能那麼容易得呢。即使有機會，還不是仍得教書，錢不夠花而時間不屬於我？我沒辦法。我的夢想眼看着將永成爲夢想了。

打了個大大的折扣，我開始寫小坡的生日。我愛小孩，我注意小孩子們的行動。在新加坡，我雖沒工夫去看成人的活動，可是街上跑來跑去的小孩，各種各色的小孩，是意思的，可以隨時看到的。下課之後，立在門口，就可以看到一兩個中國的或馬來的小兒在林邊或路畔玩耍。好吧，我以小人兒們作主人翁來寫出我所知道的南洋吧——恐怕是最小最小的那個南洋吧！

老 牛 破 車

上半年完全消費在上課與改卷子上。下半年太熱，非四點以後不能作什麼。我只能
在晚飯後寫一點。一邊寫一邊得驅逐蚊子，而老鼠與壁虎的搗亂也使我心中不甚太平，
況且在熱帶的晚間獨抱一燈，低着頭寫字，更彷彿有點說不過去：屋外的虫聲，林中吹
來的濕而微甜的晚風，道路上印度人的歌聲，婦女們木板鞋的輕響，都使人覺得應到外
邊草地上去，臥看星天，永遠不動一動。這地方的情調是熱與軟，牠使人從心中覺到不
應當作什麼。我呢，一氣寫出一千字已極不容易，得把外間的一切都忘了纔能把筆放在
紙上。這需要極大的注意與努力，結果，寫一千來字已是筋疲力盡。好似打過一次交手仗。
朋友們稍微點點頭，我就放下筆，隨他們去到林邊的一間門面的茶館去喝咖啡了。從
開始寫直到離開此地，至少有四個整月，我一共纔寫成四萬字，沒法兒再快。這本東西
通體有六萬字，那末後兩萬是在上海鄭西諦兄家中補成的。

以小孩爲主人翁，不能算作童話。可是這本書的後半又全是描寫小孩的夢境，讓貓
狗們也會說話，彷彿又是個童話。此書的形式因此極不完整：非大加刪改不可。前半雖
然是描寫小孩，可是把許多不必要的實景加進去；後半雖是夢境，但也時時對南洋的事

情作小小的諷刺。總而言之，這是幻想與寫實夾雜在一處，而成了個四不像子。這個毛病是因為我是腳踩兩隻船：既捨不得小孩的天真，又捨不得我心中那點不屬於兒童世界的思想，我願與小孩們一同玩耍，又忘不了我是大人。這就糟了。所謂不屬於兒童世界的思想是什麼呢？是聯合世界上弱小民族共同奮鬥。此書中有中國小孩，馬來小孩，印度小孩，而沒有一個白色民族的小孩。在事實上，真的，在新加坡住了半年，始終沒見過一回白人的小孩與東方小孩在一塊玩耍。這給我很大的刺激，所以我願把東方小孩全拉到一處去玩，將來也許立在同一戰線上去爭戰！同時，我也很明白廣東與福建人中間的衝突與不合作，馬來與印度人間的愚昧與散漫。這些實際上的缺欠，我都在小孩們一塊玩耍時隨手兒諷刺出。可是，看着看着我又似乎把這個忘掉，而沈醉在小孩的世界裏，大概此書中最可喜的一些地方就是這當我忘了我是成人的時候。現在看來，我後悔那時候我是那麼拿不定主意；可是我對這本小書仍然最滿意，不是因為別的，是因為我深喜自己還未全失赤子之心——那時我已經三十多歲了。

最使我得意的地方是文字的淺明簡確。有了小坡的生日，我纔真明白了白話的力量

；我敢用最簡單的話，幾乎是兒童的話，描寫一切了。我沒有算過，小坡的生日中一共到底用了多少字；可是他給我一點信心，就是用平民千字課的一千個字也能寫出很好的文章。我相信這個，因而越來越恨『迷惘而蒼涼的沙漠般的故城喲』這種句子。有人批評我，說我的文字缺乏書生氣，太俗，太貧，近於車夫走卒的俗鄙；我一點也不以此爲恥！

在上海寫完了，就手兒便把牠交給了西諦，還在小說月報發表。登完，單行本已打好底版，被一二八的大火燒掉；所以在去年纔又交給生活書店印出來。

車 破 牛 老
希望還能再寫一兩本這樣的小書，寫這樣的書使我覺得年輕，使我快活；我願永遠作「孩子頭兒」^愛。對過去的一切，我不十分敬重；歷史中沒有比我們正在創造的這一段更有價值的。我受孩子，他們是光明，他們是歷史的新頁，印着我們所不知道的事兒——我們只能向那裏望一望，可也就夠痛快的了，那裏是希望。

得補上一些。在到新加坡以前我還寫過一本東西呢。在大陸上寫了些，在由馬賽到新加坡的船上寫了些，一共寫了四萬多字。到了新加坡，我決定拋棄了牠，書名是「大

概如此」。

爲什麼中止了呢？慢慢的講吧。這本書和二馬差不多，也是寫在倫敦的中國人。內容可是沒有二馬那麼複雜，只有一男一女。男的窮而好學，女的富而遭了難。窮男人救了富女的，自然嘍跟着就得戀愛。男的是真落于情海中，女的只拿愛作爲一種應酬與報答，結果把男的毀了。文字寫得並不錯，可是我不滿意這個題旨。設若我還住在歐洲，這本書一定能寫完。可是我來到新加坡，新加坡使我看不起這本書了。在新加坡，我在個中學裏教幾點鐘國文。我教的學生差不多都是十五六歲的小人兒們。他們所說的，和他們在作文時所寫的，使我驚異。他們在思想上的激進，和所要知道的問題，是我在國外的學校五年中所未遇到過的。不錯，他們是很浮淺；但是他們的言語行動都使我不敢笑他們，而開始覺到新的思想是在東方，不是在西方。在英國，我聽過最激烈的講演，也知道有專門售賣所謂帶危險性書籍的舖子。但是大概的說來，這些激烈的言論與文字只是宣傳，而且對普通人很少影響。學校裏簡直聽不到這個。大學裏特設講座，講授政治上經濟上的最新學說與設施；可是這只限於講授與研究，並沒成爲什麼運動與主義

；大多數的將來的碩士博士還是叨着烟袋談「學生生活」，幾乎不曉得世界上有什麼毛病與缺欠。新加坡的中學生設若與倫敦大學的學生談一談，滿可以把大學生說得瞪了眼，自然大學生可別刨根問底的細問。

有件小事很可以幫助說明我的意思：有一天，我到圖書館裏去找本小說念，找到了本梅·辛克來(May Sinclair)的Arnold Waterlow。別的書都帶着「圖書館氣」，汚七八糟的；只有這本是白白的，顯然的沒人借讀過。我很納悶，館中爲什麼買這麼一本書呢？我問了問，纔曉得館中原是去買大家所知道的那個辛克來(Upton Sinclair)的著作。而錯把這位女寫家的作品買來，所以誰也不注意牠。我明白了！以文筆來講，男辛克來的是低等的新聞文學，女辛克來的是熱情與機智兼具的文藝。以內容言，男辛克來的是作有目的的宣傳，而女辛克來只是空洞的反抗與破壞。女辛克來在西方很有個名聲，而男辛克來在東方是聖人。東方人無暇管文藝，他們要炸彈與狂呼。西方的激烈思想似乎是些好玩的東西，東方纔真以牠爲寶貝。新加坡的學生差不多都是家中很有幾個錢的，可是他們想打倒父兄，他們捉住一些新思想就不再鬆手，甚至於寫這樣的句子：

「自從母親流產我以後——他愛「流產」，而不惜用之於己身，雖然他已活了十六七歲。

在今日而想明白什麼叫作革命，只有到東方來，因為東方民族是受着人類所有的一切壓迫：從哪兒想，他都應當革命。這就無怪乎英國中等階級的兒女根本不想天下大事，而新加坡中等階級的兒女除了天下大事什麼也不想。雖然光想天下大事，而永遠不肯交作文與算術演草薄的小人兒們也未必真有什麼用處，可是這種現象到底是應該注意的。我一遇見他們，就沒法不中止寫「大概無此」了。一到新加坡，我的思想猛的前進了好幾丈，不能再寫愛情小說了！這個，也就使我決定趕快回國來看看了。

我怎樣寫大明湖

在上海把小坡的生日交出，就跑回北平；住了三四個月，什麼也沒寫。

我怎樣寫大明湖

被約到濟南去教書。到校後，忙着預備功課，也沒工夫寫什麼。可是我每走在街上，看見西門與南門的炮眼，我便自然的想起五三慘案；我開始捫聽關於這件事的詳情；不是那些報紙登載過的大事，而是實際上的屠殺與恐怖的情形。有好多人能供給我材料，有的人還保存着許多像片，也借給我看。半年以後，濟南既被走熟，而五三的情形也知道了個大概，我就想寫大明湖了。

大明湖裏沒有一句幽默的話，因為想着『五三』。可是五三並不是正題，而是個副筆。設若全書都是描寫那次的屠殺，我便不易把別的说項插進去了，而我深怕筆力與材料都不夠寫那麼硬的東西。我需要個別的故事，而把戰爭與流血到相當的時機加進去，既不乾枯，又顯着越寫越火熾。我很費了些時間去安置那些人物與事實；前半的本身已

像個故事，而這故事裏已暗示出濟南的危險。後半還繼續寫故事，可是遇上了五三，故事與這慘案一同緊張起來。在形式上，這本書有些可取的地方。

故事的進展還是以愛情爲聯繫，這裏所謂愛情可並不是三角戀愛那一套。痛快着一點來說，我寫的是性慾問題。在女子方面，重要的人物是很窮的母女兩個。母親受着性慾與窮困的兩重壓迫，而扔下了女兒不再管。她交結過好幾個男人，全沒有所謂浪漫故事中的追求與迷戀，而是直截了當的講肉與錢的獲得。讀書的青年男女好說自己如何苦悶，如何因失戀而想自殺，好像別人都沒有這種問題，而只有他們自己的空屈很值錢似的所以我故意的提出幾個窮男女，說說他們的苦處與需求。在她所交結的幾個男人中，有一個是非常精明而有思想的人。他雖不是故事中的主要人物，可是由他口中說出許多現在應常用××畫出來的話語。這個女的最後跳了大明湖。她的女兒呢，沒有人保護着，而且沒有一個錢，也就走上她母親所走的路——在櫻海集所載的月牙兒便是這件事的變形。可是在大明湖裏，這個孤苦的女兒到了也要跳的湖時候，被人救出而結了婚。救他的人足兄弟三個，老大老二是對雙生的弟兄，也就是故事中的男主角。

老 牛 破 車

在這一對男主角身上，愛情的穿插沒有多少重要，主要的是在描寫他倆的心理上的變動。他們是雙生子，長得一樣，而且極相愛，可是他們的性資極不相同。他們想盡方法去彼此明白與諒解，可是不能隨心如意；他們到底有個自己，這個自己不會因愛心與努力而溶解在另一個自己裏。他倆在外表上是一摸一樣，而在內心上是背道而馳。老大表現着理智的能方，老二表現着感情的熱烈。一冷一熱，而又不肯公然衝突。這象徵着『學問呢，還是革命呢？』的不易決定，老大是理智的，可是被疾病征服的時候，在夢裏似的與那個孤女發生了關係，結果非要她不可——大團圓。

可是着個大團圓是個悲劇的——假如這句話可以說得通——五三事件發生了，老三被殺。剩下老大老二，一個用腦，一個用心，領略着國家破亡的滋味。

由這點簡要的述說可以看出來太明湖裏實在包含着許多問題，在思想上似乎是有些進步。可是我並不滿意這本作品，因為文字太老實。前面說過了：此書中沒有一句幽默的話，而文字極其平淡無奇，念着很容易使人打盹兒。我是個爽快的人，當說起笑話來，我的想像便能充分的活動，隨筆所至自自然然的就有趣味。教我哭喪着臉講嚴重的問

題與事件，我的心沈下去，我的話也不來了！

在暑假後把牠寫成，交給張西山兄看了一遍，還是寄給小說月報。因為剛登完了小坡的生日，所以西諦兄說留到過了年再登吧。過了年，稿子交到印工手裏去，一二八的火把牠燒成了灰。沒留副稿。我向來不留副稿。想好就寫。寫完一大段，看看，如要不得便扯了另寫；如能要，便只略修改幾個字，不作更大的更動。所以我的稿子多數是寫得清楚。我雇不起書記給另鈔一遍，也不願旁人代寫。稿子既須自己寫，所以無論故事多麼長，總是全篇寫完纔敢寄出去，沒胆子寫一點發表一點。全篇寄出去，所以要燒也就都燒完；好在還痛快！

老 牛 破 車

有好幾位朋友勸我再寫大開湖，我打不起精神來。創作的那點快樂不能在默寫中找到。再說呢，我實在不甚滿意牠，何必再寫。況且現在寫出，必須用許多××與……，更犯不着了。

到濟南後，自己印了稿紙，張大格大，一張可寫九百多字。用新稿紙寫的第一部小說就遣了火劫，總算走「紅」運！

我怎樣寫貓城記

我怎樣寫貓城記

自老張的哲學到大明湖，都是交小說月報發表，而後由商務印書館印單行本。大明湖的稿子燒掉，小坡的生日的底版也殉了難；後者，經過許多日子，轉讓給生活書店承印。小說月報停刊。施蛰存兄主編的現代雜誌爲滬戰後唯一的有起色的文藝月刊，他約我寫個『長寫』，我答應下來；這是我給別的刊物——不是小說月報了——寫稿子的開始。這次寫的是貓城記。登完以後，由現代書局出書，這是我在別家書店——不是「商務」了——印書的開始。

貓城記，據我自己看，是本失敗的作品，牠毫不留情的揭顯出我有塊多麼平凡的腦子。寫到了一半，我就想收兵，可是事實不允許我這樣作，硬把牠湊完了！有人說，這本書不幽默，所以值得叫好，正如梅蘭芳反串小生那樣值得叫好。其實這只是因爲討厭了我的幽默，而不是這本書有何好處。吃厭了饅頭，偶爾來碗粗米飯也覺得很香，並非

老 牛 破 車

是真香。說真的，貓城記根本應當幽默，因為牠是篇諷刺文章；諷刺與幽默在分析時有顯然的分別，但在應用上永遠不能嚴格的分隔開。越是毒辣的諷刺，越常寫得活動有趣；把假託的人與事全要精細的描寫出，有聲有色，有骨有肉，看起來頭頭是道，活像有此等人與此等事；把諷刺埋伏在這個底下，而後纔文情並懋，罵人纔罵到家。牠不怕是寫三寸丁的小人國，還是寫酸臭的君子之邦，牠得先把所憑借的寓言寫活，而後纔能彷彿把人與專玩之股掌之上，細細的創造出，而後捏着骨縫兒狠狠的罵，使人哭不得笑不得。牠得活躍，靈動，玲瓏，和幽默。必須幽默。不要幽默也成，那得有更厲害的文筆，與極聰明的腦子，一個巴掌一個紅印，一個閃一個雷。我沒有這樣厲害的手與腦，而

又捨去我較有把握的幽默，貓城記就沒法不爬在地上，像隻折了翅的鳥兒。

在思想上，我沒有積極的主張與建議。這大概是多數諷刺文字的弱點，不過好的諷刺文字是能一刀見血，指出人間的毛病的；雖然缺乏對思想的領導，究竟能找出病根。而使熱心治病的人知道該下什麼藥。我呢，既不能有積極的領導，又不能精到的搜出病根，所以只有諷刺的弱點，而沒得到牠的正當效用。我所思慮的就是普通一般人所思慮

的，本用不着我說，因為大家都知道。眼前的壞現象是我最關切的；爲什麼有這種惡劣現象呢？我回答不出。跟一般人相同，我拿『人心不古』——雖然沒用這四個字——來敷衍。這只是對人與事的一種惋惜，一種規勸；惋惜與規勸，是『陰罵文』的正當效用——其效用等於說廢話。這連諷刺也夠不上了。似是而非的主張，即使無補於事，也還能顯出點諷刺家的聰明。我老老實實的談常識，而美其名爲諷刺，未免太荒唐了。把諷刺改爲說教，越說便越賦得慳；敢去說教的人不是絕頂聰明的，便是傻瓜。我知道我不是頂聰明，也不肯承認是地道傻瓜；不過我既寫了貓城記，也就沒法不叫自己傻瓜了。

自然，我爲什麼要寫這樣一本不高明的東西也有些外來的原因。頭一個就是對國事的失望，軍事與外交種種的失敗，使一個有些感情而沒有多大見解的人，像我，容易由憤恨而失望。失望之後，這樣的人相規勸，而規勸總是婦人之仁的。一個完全沒有思想的人，能在糞堆上找到糧食；一個真有思想的人根本不將就這堆糞。只有半瓶子醋的人想維持這堆糞而去勸告蒼蠅：『這兒不衛生！』我吃了虧，因爲任着外來的刺激去支配我的『心』，而一時忘了我還有塊『腦子』。我居然去勸告蒼蠅了！

不錯，一個沒有什麼思想的人，滿能寫出很不錯的文章來；文學史上有許多這樣的例子。可是，這樣的專家，得有極大的寫實本領，或是極大的情緒感訴能力。前者能將浮面的觀感詳實的寫下來，雖然不像顯微鏡那麼厲害，到底不失為好好的一面玻璃鏡，映出個真的世界。後者能將普通的感觸，強有力的道出，使人感動。可是我呢，我是寫了篇諷刺。諷刺必須高超，而我不高超。諷刺要冷靜，於是我不能大吹大擂，而扭扭捏捏。既未能懸起一面鏡子，又不能向人心擲去炸彈，這就很可憐了。

失了諷刺而得到幽默，其實也還不錯。諷刺與幽默雖然是不同的心態，可是都得有點聰明。運用這點聰明，即使不能高明，究竟能見出些性靈，至少是在文字上。我故意的禁止幽默，於是貓城記就一無可取了。大明湖失敗在前，貓城記緊跟着又來了個第二次。朋友們常常勸我不要幽默了，我感謝，我也知道自己常因幽默而流於討厭。可是經過這兩次的失敗，我纔明白一條狗很難變成一隻貓。我有時候很想努力改過，偶爾也能因努力而寫出篇鄭重，有點模樣的東西。但是這種東西總缺乏自然的情趣，像描眉擦粉的小脚娘。讓我信口開河，我的討厭是無可否認的，可是我的天真可愛處也在裏邊，

Aristophanes 的撒野正自不可及？我不想高攀，但也不必因謙虛而抹殺事實。

自然，這兩篇東西——大明湖與貓城記——也並非對我全無好處：牠們給我以練習的機會，練習怎樣老老實實的寫述，怎樣瞪着眼說謊而說得怪起勁。雖然牠們的本身是失敗了，可是經過一番失敗總多少增長些經驗。

貓城記的體裁，不用說，是諷刺文章最容易用而曾經被文人們用熟了。用個貓或人去冒險或游歷，看見什麼寫什麼就好了。冒險者到月球上去，或到地獄裏去，都沒什麼關係。他是個批評家，也許是個傷感的新聞記者。貓城記的探險者分明是後一流的，他不善於批評，而有不少浮淺的感慨；他的報告於是顯着像赴宴而沒吃飽的老太婆那樣回到家中瞎叨嘮。

我早就知道這個體裁。說也可笑，我所以必用貓城，而不用狗城者，倒完全出於一件家庭間的小事實——我剛剛抱來個黃白花的小貓。威爾思的 *The firstman in the moon*，把月亮上的社會生活與螞蟻的分工合作相較，顯然是有意的指出人類文明的另一途徑。我的貓人之所以為貓人却出於偶然。設若那天我是抱來一隻兔，大概貓人就變

成兔人了；雖然貓人與兔人必是同樣糟糕的。

貓人的糟糕是無可否認的。我之揭露他們的壞處原是出於愛他們也是無可否認的。可惜我沒給他們想出辦法來。我也糟糕！可是，我必須說出來；即使我給貓人出了最高的主意，他們一定會把這個主意弄成個五光十色的大笑話；貓人的胡塗與聰明是相等的。我愛他們，慚愧！我到底只能諷刺他們了！況且呢，我和貓人相處了那麼些日子，我深知道我若是直言無隱的攻擊他們，而後再給他們出好主意，他們很會把我偷偷的弄死。我的怯懦正足以暗示出貓人的勇敢，何等的勇敢！算了吧，不必再說什麼了！

我怎樣寫離婚

我怎樣寫離婚

也許這是個常有的經驗吧：一個寫家把他久想寫的文章擱在心裏，擱着，甚至於擱一輩子，而他所寫出的那些倒是偶然想到的。有好幾個故事在我心裏已存放了六七年，而始終沒能寫出來；我一點也不曉得牠們有沒有能夠出世的那一天。反之，我臨時想到的倒多半在白紙上落了黑字。在寫離婚以前，心中並沒有過任何可以發展到這樣一個故事的『心核』，牠幾乎是忽然來到而馬上成了個『樣兒』的。在事前，我本來沒打算寫個長篇，當然用不着去想什麼。邀我寫個長篇與我臨陣磨刀去想主意正是同樣的倉促。是這麼回事：貓城記在現代雜誌登完，說好了是由良友公司放入『良友文學叢書』裏。我自己知道這本書沒有什麼好處，覺得牠還沒資格入這個『叢書』。可是朋友們既願意這麼辦，便隨牠去吧，我就答應了照辦。及至事到臨期，現代書局又願意印牠了，而良友撲了個空。於是良友的『十萬火急』來到，立索一本代替貓城記的。我冒了汗！可是

我硬着頭皮答應下來；知道拼命與靈感是一樣有勁的。

這我纔開始打主意。在沒想起任何事情之前，我先決定了：這次要『返歸幽默』。大明湖與貓城記的雙雙失敗使我不得不這麼辦。附帶的也決定了，這回還得求救於北平。北平是我的老家，一想起這兩個字就立刻有幾百尺『故都景象』在心中開映。啊！我看見了北平，馬上有了一個『人』。我不認識他，可是在我廿歲至廿五歲之間我幾乎天天看見他。他永遠使我羨慕他的氣度與服裝，而且時時發現他的小小變化；這一天他提着一條很講究的手杖，那一天他騎上自行車——隱隱的溜着馬路邊兒，永遠碰不了行人，也好似永遠走不到目的地，太穩，隱得幾乎像凡事在他身上都是一種生活趣味的展示。我不放手他了。這個便是『張大哥』。

叫他作什麼呢？想來想去總在『人』的上面，我想出許多的人來。我得使『張大哥』統領着這一羣人，這樣纔能走不了板，纔不至於雜亂無章。他一定是個好媒人，我想；假如那些人又恰恰的害着通行的『苦悶病』呢？那就有了一切，而且是以各色人等揭顯一件事的各種花樣，我知道我捉住了個不錯的東西。這與貓城記恰相反：貓城記是但

丁的游『地獄』，看見什麼說什麼，不過是既沒有但丁那樣的詩人，又沒有但丁那樣的詩。離婚在決定人物時已打好主意：鬧離婚的人纔有資格入選。一向我寫東西總是冒險式的，隨寫隨着發現新事實；即使有時候有個中心思想，也往往因人物或事實的趣味而唱荒了腔。這回我下了決心要把人物都拴在一個木樁上。

這樣想好，寫便容易了。從暑假前大考的時候寫起，到七月十五，我寫得了十二萬字。原定在八月十五交卷，居然能早了一個月，這是生平最痛快的一件事。天氣非常的熱——濟南的熱法足至少可以和南京比一比的——我每天早晨七點動手，寫到九點；九點以後便連喘氣也很費事了。平均每日寫兩千字。所餘的大後半天是一部分用在睡覺上。一部分用在思索第二天該寫的兩千來字上。這樣，到如今想起來，那樣熱天實在是最可喜的。能寫入了迷是一種幸福，即使所寫的一點也不高明。

在下筆之前，我已有了整個計劃；寫起來又能一氣到底，沒有間斷，我的眼睛始終沒離開我的手，當然寫出來的能夠整齊一致，不致於大嚙嚙小塊的。勻淨是離婚的好處，假如沒有別的可說的。我立意要牠幽默，可是我這回把幽默看住了，不准牠把我帶了

老 牛 破 車

走。饒這麼樣，到底還有『滑』下去的地方，幽默這個東西——假如牠是個東西——實在不易拿得穩，牠似乎知道你不能老瞪着眼釘住牠，牠有機會就跑出去。可是從另一方面說呢，多數的幽默寫家是免不了順流而下以至野調無腔的，那麼，要緊的似乎是這個；文藝，特別是幽默的，自要『底氣』堅實，粗野一些倒不算什麼。Dostoevsky 的作品——還有許多這樣偉大寫家的作品——是很欠完整的，可是他的偉大處永不被這些缺欠遮蔽住。以今日中國文藝的情形來說，我倒希望有些頂硬頂粗莽頂不易消化的作品出來，粗野是一種力量，而精巧往往是種毛病。小脚是纖巧的美，也是種文化病，有了病的文化纔承認這種不自然的現象，而且稱之爲美。文藝或者也如此。這麼一想，我對離婚似乎又不能滿想了，牠太小巧，笑得帶着點酸味！受過教育的與在生活上處處有些小講究的人，因爲生活安適平靜，而且以爲自己是風流蘊藉，往往提到幽默便立刻說：幽默是含着淚的微笑。其實據我看呢，微笑而且得含着淚正是『裝蒜』之一種。哭就大哭，笑就狂笑，不但顯出一點真摯的天性，就是在文學裏也是很健康的。唯其不敢真哭真笑，所以纔含淚微笑；也許這是件很難作到與很難表現的事，但不必就是非此不可。我真

希望我能寫出些震天響的笑聲，使人們真痛快一番，雖然我一點也不反對哭聲震天的東西。說真的，哭與笑原是一事的兩頭兒；而含淚微笑却兩頭兒都不站。離婚的笑聲太弱了。寫過了六七本十萬字左右的東西，我纔明白了一點何謂技巧與控制。可是技巧與控制不見得就會使文藝偉大。離婚有了技巧，有了控制：偉大，還差得遠呢！文藝真不是容易作的東西。我說這個，一半是恨自己的貌小，一半也是自勵。

我怎樣寫短篇小說

我最早的一篇短篇小說還是在南開中學教書時寫的；純爲敷衍學校刊物的編輯者，沒有別的用意。這是十二三年前的事了。這篇東西當然沒有什麼可取的地方，在我的寫作經驗裏也沒有一點重要，因爲牠並沒引起我的寫作興趣。我的那一點點創作歷史應由老張的哲學算起。

這可就有了文章；合起來，我在寫長篇之前並沒有寫短篇的經驗。我吃了虧。短篇想要見好，非拚命去作不可。長篇有偷手。寫長篇，全篇中有幾段好的，每段中有幾句精彩的，便可以立得住。這自然不是理應如此，但事實上往往是這樣；連讀者彷彿對長篇——因爲是長篇——也每每格外的原諒。世上允許很不完整的長篇存在，對短篇便不很客氣。這樣，我沒有一點寫短篇的經驗，而硬寫成五六本長的作品；從技巧上說，我的進步的遲慢是必然的。短篇小說是後起的文藝，最需要技巧。牠差不多是仗着技巧而

成爲獨立的一個體裁。可是我一上手使用長篇練習，很有點像練武的不習「彈腿」而開始便舉「雙石頭」，不被石頭壓壞便算好事；而且就是能夠力舉千斤也是沒有什麼用處的笨勁。這點領悟是我在寫了些短篇後纔得到的。

老 牛 破 車

上段末一句裏的「些」字是有作用的。趕集與櫻海集裏所收的二十五篇，和最近所寫的幾篇——如斷魂槍與新時代的舊悲劇等——可以分爲三組。第一組是趕集裏的前四篇和後邊的馬褲先生與抱孫。第二組是自大悲寺外以後，月牙兒以前的那些篇。第三組是月牙兒，斷魂槍，與新時代的舊悲劇等。第一組裏那五六篇是我寫着玩的；五九最早，是爲給齊大月刊湊字數的。熟包子是寫給益世報的「語林」，因爲不准寫長，所以故意寫了那麼短。寫這兩篇的時候，心中還一點沒有想到我要練習短篇；「湊字兒」是我們唯一的功用。趕到「一二八」以後，我纔覺得非寫短篇不可了，因爲新起的刊物多了，大家都要稿子，短篇自然方便一些。是的，「方便」一些，只是「方便」一些；這時候我還有點看不起短篇，以爲短篇不值得一寫，所以就寫了抱孫等笑話。隨便寫些笑話就是短篇，我心裏這麼想。隨便寫笑話，有了工夫還是寫長篇；這是我當時的計畫。

可是，工夫不容易找到，而索要短篇的越來越多；我這纔收起「寫着玩」，不能老寫笑話啊！大悲寺外與微神開始了第二組。

第二組裏的微神與黑白李等篇都經過三次的修正；既不想再鬧着玩，當然就得好好的幹了。可是還有好些篇是一揮而就，亂七八糟的，因為真沒工夫去修改。報酬少，少寫不如多寫；怕得罪朋友，有時候就得硬擠！這兩樁決定了我的——也許還有別人——少而好不如多而壞的大批發賣。這不是政策，而是不得不如此。自己覺得很對不起文藝，可是錢與朋友也是不可得罪的。有一次，王平陵兄跟我要一篇東西，我隨寫隨放棄，一共寫了三萬多字而始終沒能成篇。為怕他不信，我把那些零塊兒都給他寄去了。這並不是表明我對寫作是怎樣鄭重，而是說有過這麼一回，而且只能有這麼「一」回。假如每回這樣，不累死也早餓死了。累死還倒乾脆而光榮，餓死可難受而不體面。每寫五千字，設若，必扔掉三萬字！而五千字只得二十元錢或更少一些，不餓死等什麼呢？不過，這個說得太多了。

第二組裏十幾篇東西的材料來源大概有四個：第一，我自己的經驗或親眼看見的人

與事。第二，聽人家說的故事。第三，摹仿別人的作品。第四，先有了個觀念而後去撰構人與事。列個表吧：

第一類：大悲寺外 微神 柳家大院 眼鏡 犧牲 毛毛蟲 鄰居們

第二類：也是三角 上任 柳屯的 老年的浪漫

第三類：歪毛兒

第四類：黑白李 鐵牛和病鴨 末一塊錢 善人

破 牛 老

第三類——仿摹別人的作品——的最少，所以先說牠。歪毛兒是摹仿 G. D. Bereford 的 *The Hermit*。因為給學生講小說，我把這篇奇幻的故事翻譯出來，講給他們聽。經過好久，我老忘不了牠，也老想寫這樣的一篇。可是始終我想不出旁的路兒來，結果是照樣摹了一篇；雖然材料是我自己的，但在意思上全是鈔襲的。

第一類裏的七篇，多數是親眼看見的事實，只有一兩篇是自己作過的事。這本沒有什麼可說的，假若不是犧牲那篇得到那麼壞的批評。犧牲裏的人與事是千真萬確的，可凡是批評過我的短篇小說的全拿牠開刀，甚至有的說這篇是非現實的。乍一看這種批評

，我與一般人一樣的拿這句話反抗：『這是真事呀！』及至我再去細看牠，我明白了：牠確是不好。牠搖動，後邊所描寫的不完全幫助前面所立下的主意。牠破碎，隨寫隨補充，像用舊棉花作褥子似的，東補一塊西補一塊。真事原來靠不住，因為事實本身不就是小說，得看你怎麼寫。太信任材料就容易忽略了藝術。反之，在第二類中的幾篇倒都平穩，雖然其中的事實都是我聽朋友們講的。正因為是聽來的，所以我纔分外的留神，小心是沒有什麼壞處的。同樣，第四類中的幾篇也有很像樣子的，其實其中的人與事全是想像的，全是一個觀念的子女。黑白李與鐵牛和病鴨都是極清楚的由兩個不同的人代表兩個不同的意思。先想到意思，而後造人，所以人物的一切都有了範圍與軌道；他們鬧不出圈兒去。這比亂七八糟一大團好，我以為。經驗豐富想像像，確定經驗。

這些篇的文字都比我長篇中的老實，有的是因為屢屢修改，有的是因為要趕快交卷；前者把火氣扇（用『刪』字也許行吧）去，後者根本就沒勁。可是大致的說，我還始終保持着我的『俗』與『白』。對於修辭，我總是第一要清楚，而後再說別的。假若清楚是思想的結果，那麼清楚也就是力量。我不知道自己的文字是否清楚而有力量，不過

我想這麼作就是了。

該說第三組的了。這一組裏的幾篇——如月牙兒，陽光，斷魂槍，與新時代的舊悲劇——並沒有什麼特別的好處。一個事實，一點覺悟，使我把牠們另作一組來說說。前面說過了，第一組的是寫着玩的，壞是當然的，好也是碰巧勁。第二組的雖然是當回事兒似的寫，可還有點輕視短篇，以為自己的才力是在寫長篇。到了第三組，我的態度變了。事實逼得我不能不把長篇的材料寫作短篇了，這是事實，因為索稿子的日多，而材料不那麼方便了，於是把心中留着的長篇材料拿出來救急。不用說，這麼由批發而改為零售是有點難過。可是及至把十萬字的材料寫成五千字的一個短篇——像斷魂槍——難過反倒變成了覺悟。經驗真是可寶貴的東西！覺悟是這個：用長材料寫短篇並不吃虧，因為要從夠寫十幾萬字的事實中提出一段來，當然是提出那最好的一段。這就是楞吃仙桃一口，不吃爛杏一筐了。再說呢，長篇雖也有個中心思想，但因事實的複雜與人物的繁多，究竟在描寫與穿插上是多方面的。假如由這許多方面之中挑選出一方面來寫，當顯着緊湊精到。長篇的各方面中的任何一方面都能成個很好的短篇，而這各方面散佈在

老 牛 破 車

長篇中就不易顯出任何一方面的精彩。長篇要勻調，短篇要集中。拿月牙兒說吧，牠本是大明湖中的一片段。大明湖被焚之後，我把其他的情節都毫不可惜的忘棄，可是忘了這一段。這一段是，不用說，大明湖中最有意思的一段。但是，牠在大明湖裏並不像月牙兒這樣整齊，因為牠是夾在別的一堆事情裏，不許他獨當一面。由現在看來，我楞願要月牙兒而不要大明湖了。不是因牠是何等了不得的短篇，而是因牠比在大明湖裏『窩』着強。

斷魂槍也是如此。牠本是我所要寫的『二拳師』中的一小塊。『二拳師』是個——假如能寫出來——武俠小說。我久想寫牠，可是誰知道寫出來是什麼樣呢？寫出來纔算數，創作是不敢『預約』的。在斷魂槍裏，我表現了三個人，一樁事。這三個人與這一樁事是我由一大堆材料中選出來的，他們的一切都在我心中想過了許多回，所以他們都能立得住。那件事是我所要在長篇中表現的許多事實中之一，所以牠很利落。拿這麼一件小小的事，聯繫上三個人，所以全篇是從從容容的，不多不少正合適。這樣，材料受了損失，而藝術佔了便宜；五千字也許比十萬字更好。文藝並非肥豬，塊兒越大越好。

。不過呢，十萬字可以得到三五百元，而這五千字只得了十九塊錢，這恐怕也就是不敢老和藝術親熟的原因吧。爲藝術而犧牲是很好聽的，可是餓死誰也是不應當的，爲什麼一定先叫作家餓死呢？我就不明白！

老 牛 破 車

設若沒有月牙兒，陽光也許顯着怪不錯。有人說，陽光的失敗在於題材。在我自己看，陽光所以被月牙兒比下去的原因是這個：月牙兒是由大明湖中抽出來而加以修改，所以一氣到底，沒有什麼生硬勉強的地方；陽光呢，本也是寫長篇的材料，可是沒在心中儲蓄過多久，所以雖然是在寫短篇，而事實上是把臨時想起的事全加進去，結果便顯着生硬而不自然了。有長時間的培養，把一件複雜的事翻過來掉過去的調動，人也熟了——事也熟了，而後抽出一節來寫個短篇，就必定成功，因爲一下筆就是地方，準確產出調勻之美。寫完月牙兒與陽光我得到這麼點覺悟。附帶着要說的，就是創作得有時間。這也就是說，寫家得有敢盡量花費時間的準備，纔能寫出好東西。這個準備就是最偉大的一個字——「飯」。我常聽見人家喊：沒有偉大的作品啊！每次聽見這個呼聲，我就想到在這樣呼喊的人的心中，寫家大概是只喝點露水的什麼小生物吧？我知道自己沒

有多麼高的才力，這一世恐怕沒有寫出偉大作品的希望了。但是我相信，給我時間與飯，我確能夠寫出較好的東西，不信咱們就試試！

新時代的舊悲劇有許多的缺點。最大的缺點是有許多人物都見首不見尾，沒有『下回分解』。毛病是在『中篇』。我本來是想拿牠寫長篇的，一經改成中篇，我沒法不把精神集注在一個人身上，同時又不能不把次要的人物搬運出來，因為我得湊上三萬多字。設若我把牠改成短篇，也許倒沒有這點毛病了。我的原來長篇計劃是把陳家父子三個與宋龍雲都看成重要人物；陳老先生代表過去，廉伯代表七成舊三成新，廉仲代表半舊半新，龍雲代表新時代。既改成中篇，我就減去了四分之三，而專去描寫陳老先生一個人，別人就都成了影物，只幫着支起故事的架子，沒有別的作用。這種辦法是危險的，當然沒有什麼好結果。不過呢，陳老先生確是有個勁頭；假如我真是寫了長篇，我真不敢保他能這麼硬梆。因此，我還是不後悔把長篇材料這樣零賣出去，而反覺得武戲文唱是需要更大的本事的，其成就也絕非亂打亂鬧可比。

這點小小的覺悟是以三十來個短篇的勞力換來的。不過，覺悟是一件事，能否實

改進是另一件事，將來的作品如何使我想即便有點害怕。也許呢『老牛破車』是越走越起勁的，誰曉得。

我怎樣寫牛天賜傳

牛天賜傳，就是和我自己的其他作品比較起來，也沒有什麼可吹的地方。一篇東西的好壞，有許多使牠好或使牠壞的原因。在這許多原因裏，作家當時的生活情形是很要緊的。牛天賜傳吃虧在這個上不少。我記得，這本東西是在一九三四年三月廿三日動筆的。可是直到七月四日纔寫成兩萬多字。三個多月的工夫只寫了這麼點點，原因是在學校到六月尾纔能放暑假，沒有充足的工夫天天接着寫。在我的經驗裏，我覺得今天寫十來個字，明天再寫十來個字，碰巧了隔一個星期再寫十來個字，是最要命的事。這是向詩神伸手乞要小錢，不是創作。

七月四日以後，寫得快了；七月十九日已有五萬多字。忽然快起來，因為已放了暑假。八月十號，我的日記上記着：『牛天賜傳寫完，匆匆趕出，無一是處！』

單是快，也還好。還有別的不得勁的事呢：自從一入七月門濟南就熱起，那年簡直

熱得出奇：那就是我『避暑床下』的那一回。早晨一睜眼，屋裏——是屋裏——就九十多度！小孩拒絕吃奶，專門哭號；大人不肯吃飯，立志喝水！可是我得趕文章，昏昏忽忽，半睡半醒，左手揮扇與打蒼蠅，右手握筆疾寫，汗順着指背流到紙上。寫累了，想走一走，可不敢出去，院裏的牆能把人身炙得像叉燒肉——那廿多天裏，每天街上都熱死行人！屋裏到底強得多，忍着吧。自然，要是有個電扇，再有個冰箱，一定也能稍好一些。可是我的財力還離設置電扇與冰箱太遠。一連十五天，我沒敢出街門。要說在這樣的暑天裏，能寫出怪像回事兒的文章，我就有點不信。

老 牛 破 車

天氣是那麼熱，心裏還有不愉快的事呢。我在老早就想放棄教書匠的生活了到這一年我得到了辭職的機會。六月廿九日我下了決心，就不再管學校裏的事。不久。朋友們知道了我這點決定，信來了不少。在上海的朋友勸我到上海去，爽性以寫作爲業。在別處教書的朋友呢，勸我還是多少教點書，並且熱心的給介紹事。我心中有點亂，亂就不痛快。辭事容易找事難，機會似乎不可都錯過了。另一方面呢，且硬試試職業寫家的味兒，倒也合脾味。生活，創作，二者在心中大戰三百幾十回合。寸心已成戰場，可還要

假裝沒事似的寫牛天賜傳，動中有靜，好不容易。結果，我拒絕了好幾位朋友的善意，決定到上海去看看。八月十九動了身。在動身以前，必須寫完牛天賜傳，不然心中就老存着塊病。這又是非快寫不可的促動力。

熱，亂，慌，是我寫牛天賜傳時生活情形的最合適的三個形容字。這三個字似乎都與創作時所需要的條件不大相合。『半天賜』產生的時候不對，八字根本不夠格局！

此外，還另有些使牠不高明的原因。第一個是文字上的限制。牠是論語半月刊的特約長篇，所以必須幽默一些。幽默與偉大是不能相容的，我不必為幽默而感到不安；吉訶德先生傳等名著譯成中文也並沒招出什麼『打倒』來。我的困難是每一期只要四五千字，既要顧到故事的連續，又須處處輕鬆招笑。為達到此目的。我只好抱住幽默死啃；不用說，死啃幽默總會有失去幽默的時候；到了幽默論斤賣的地步，討厭是必不可免的。我的困難至此乃成爲毛病。術藝作品最忌用不正當的手段取得效果，故意招笑與無病呻吟的罪過原是一樣的。

每期只要四五千字，所以書中每個人，每件事，都不許信其自然的發展。設若一段

之中我只詳細的描寫一個景或一個人，無疑的便會失去故事的趣味。我得使每期不落空，處處有些玩藝。因此，一期一期的讀，牠倒也怪熱鬧；及至把全書一氣讀完，牠可就顯出緊促亂慌，缺乏深厚的味道了。

書中的主人公——按老話兒說，應該叫作『書膽』——是個小孩兒。一點點的小孩兒沒有什麼思想，意志，與行爲。這樣的英雄全仗着別人來捧場，所以在最前的幾章裏我幾乎有點和個小孩子開玩笑的嫌疑了。其實呢，我對小孩子是非常感覺趣味，而且最有同情心的。我的脾氣是這樣：不輕易交朋友，但是只要我看誰夠個朋友，便完全以朋友相待。至於對小孩子，我就一律的看待，小孩子都可愛。世界上有千千萬萬的受壓迫的人，其中的每一個都值得我們替他呼冤，代他想方法。可是小孩子就更可憐，不但是無衣無食的，就是那打扮得馬褂帽頭像小老頭的也可憐。牛天賜是屬於後者的，因為我要寫得幽默，就不能拿個頂窮苦的孩子作書胆——那樣更成了悲劇。自然，我也明知道照我那麼寫一定會有危險的——幽默一放手便會成爲瞎胡鬧與開玩笑。於此，我至今還覺得怪對不起牛天賜的！

老 牛 破 車

就在這兒附帶聲明一下吧。前些日子，我與趙少侯兄商議好，合寫『天書代存』——用書信體寫『牛天賜續傳』。可是，這個暑假裏，我倆的事情大概要有些變動，說不定也許不能再在一塊兒了。合寫一個長篇而不能常常見面商議就未免太困難了，所以我倆打了退堂鼓，雖然每人已經寫了幾千字。事實所迫，我們倆只好向牛天賜與喜愛他的人們道歉了！以後也許由我，也許由少侯兄，單獨的去寫；不過這是後話，頂好不提了。

談幽默

「幽默」這個字在字典上有十來個不同的定義。還是把字典放下，讓咱們隨便談吧。據我看，牠首要的是一種心態。我們知道，有許多人是神經過敏的，每每以過度的感

情看事，而不肯容人。這樣人假若是文藝作家，他的作品中必含着強烈的刺激性，或牢騷，或傷感；他老看別人不順眼，而願使大家都隨着他自己走，或是對自己的遭遇不滿，而傷感的自憐。反之，幽默的人便不這樣，他既不呼號叫罵，看別人都不是東西，也不顧影自憐，看自己無一活寶貝。他是由事事中看出可笑之點，而技巧的寫出來。他自己看出人間的缺欠，也願使別人看到。不但僅是看到，他還承認人類的缺欠；於是人人有可笑之處，他自己也非例外；再往大處一想，人壽百年，而企圖無限，根本矛盾可笑。於是笑裏帶着同情，而幽默乃通於深奧。所以 Thackeray 說：『幽默的寫家是要喚醒與指導你的愛心，憐憫，善意——你的恨惡不實在，假裝，作偽——你的同情於弱者，

窮者，被壓迫者，不快樂者。」

Marphale 說：「幽默者『看』一事，悲劇家一覺一之。」這句話更能補證上面的一段。我們細心『看』事物，總可以發現些缺欠可笑之處；及至釘着坑兒去嘔摸，便要觀悲了。

老 牛 破 車

我們應再進一步的問，除了上面這點說明，能不能再清楚一些的認識幽默呢？好吧，我們先拿出幾個與牠相近，而且往往與牠相關的幾個字，與牠比一比，或者可以稍微使我們清楚一點。反語(irony)，諷刺(satire)，機智(wit)，滑稽劇(farce)，奇趣(wimsicality)，這幾個字都和幽默有相當的關係。我們先說那個最難講的——奇趣。這個字在應用上是很鬆泛的，無論什麼樣子的打趣與奇想都可以用這個字來表示，西遊記的奇事，鏡花緣中的冒險，莊子的寓言，都可以叫作奇趣。可是，在分析文藝品類的時候，往往以奇趣與幽默放在一處，如現代小說的研究的著者Marphale 便把 wimsicality and humour 作爲一類。這大概是因爲奇趣的範圍很廣，爲方便起見，就把幽默也加了進去。一般的說，幻想的作品——即使是別有目的——不能不利用幽默，以便使文字

生動有趣；所以這二者——奇趣與幽默——就往往成了一家。這個，簡直不但不能幫忙我們看明何爲幽默，反倒使我更糊塗了。不過，有一點可是很清楚：就是文字要生動有趣，必須利用幽默。在這裏，我們沒弄清幽默是什麼，可是明白幽默很重要的一個效用。假若乾燥、晦澀、無趣，是文藝的致命傷；幽默便有了很大的重要；這就是牠所以成爲文藝的因素之一的原故吧。

至於反語，便和幽默有些不同了；雖然牠倆還是可以聯合在一處的東西。反語是暗示出一種衝突。這就是說，一句中有兩個相反的意思，所要說的真意却不在話內，而是

暗示出來的。史記上載着這麼回事：秦始皇要修個大園子，優旃對他說：『好哇，多多搜集飛禽走獸，等敵人從東方來的時候，就叫麋鹿去擋一陣，滿好！』這個話，在表面上，是順着始皇的意思說的。可是咱們和始皇都能聽出其中的真意？不管咱們怎樣吧，反正始皇就沒再提造園的事。優旃的話便是反語。牠比幽默要輕妙冷靜一些。牠也能引起我們的笑，可是得明白了牠的真意以後纔能笑。牠在文藝中，特別是小品文中，是風格輕妙，引人微笑的助成者。據會古希臘語的說：這個字原意便是『說』，以別於『意

」。因此，這個字還有個較實在的用處——在文藝中描寫人生的矛盾與衝突，直以此字的合意用之人生上，而不只在文字上聲東擊西。在悲劇中，或小說中，聰明的人每每落在自己的陷阱裏，聰明反被聰明誤；這個，和與此相類的矛盾，普通被稱爲 Sophoclean irony。不過，這與幽默是沒什麼關係的。

老 牛 破 車

現在說諷刺。諷刺必須幽默，但牠比幽默厲害。牠必須用極銳利的口吻說出來，給人一種極強烈的冷嘲；牠不使我們愉快的笑，而是使我們淡淡的一笑，笑完因反省而面紅過耳。諷刺家故意的使我們不同情於他所描寫的人或事。在牠的領域裏，反語的應用似乎較多於幽默，因爲反語也是冷靜的。諷刺家的心態好似是看透了這個世界，而去極巧妙的攻擊人類的短處，如海外軒渠錄，如鏡花緣中的一部分，都是這種心態的表現。幽默者的心是熱的，諷刺家的心是冷的；因此，諷刺多是破壞的。馬克·吐溫(Mark Twain)可以被形容作：「粗壯，心寬，有天賦的用字之才，使我們一發齊笑。他以草原的野火與西方的泥土建設起他的真實的羅曼司，指示給我們，在一切重要之點上我們都是一樣的。」這是個幽默者。讓咱們來看看諷刺家是什麼樣子吧。好，看看 Swilt

這個家伙；當他讚美自己的作品時，他這麼說：『好上帝。我寫那本書的時候，我是何等的一個天才呀！』在他廿六歲的時候，他希望他的詩能夠：『每一行會刺，會炸，像短刃與火。』是的，幽默與諷刺二者常常在一塊兒露面，不易分割開；可是，幽默者與諷刺家的心態，大體上是有很清楚的區別的。幽默者有個熱心腸兒，諷刺家則時常由婉刺而進爲笑罵與嘲弄。在文藝的形式上也可以看出二者的區別來；作品可以整個的叫作諷刺，一齣戲或一部小說都可以在書名下註明 *a satire*。幽默不能這樣。『幽默的』至多不過是形容作品的可笑，並不足以說明內容的含意如何。『一個諷刺』——*a satire*——則分明是有計畫的，整本大套的譏諷或嘲罵。一本諷刺的戲劇或小說，必有個道德的目的，以笑來矯正或誅伐。幽默的作品也能有道德的目的，但不必一定如此。諷刺因道德目的而必須毒辣不留情，幽默則寬泛一些，也就寬厚一些，牠可以諷刺，也可以不諷刺，一高興還可以什麼也不爲而只求和大家笑一場。

機智是什麼呢？牠是用極聰明的，極銳利的言語，來道出像格言似的東西，使人讀了心跳。中國的老子莊子都有這種聰明。諷刺已經很厲害了，可到底要設法從旁面攻擊

；至於機智則是劈面一刀，登時見血。「聖人不死，大盜不止！這纔夠味兒。不論這個道理如何，牠的說法的銳敏就夠使人跳起來的了。有機智的人大概是看出一條真理，便毫不含忽的寫出來；幽默的人是看出可笑的事而技巧的寫出來；前者純用理智，後者則賴想像來幫忙。Chesteron 說：『在事物中看出一貫的，是有機智的。在事物中看出不一貫的，是個幽默者。』這樣，機智的應用，自然在諷刺中比在幽默中多，因為幽默者的心態較為溫厚，而諷刺與機智則要顯出個人思想的優越。

滑稽戲——farce——在中國的老話兒裏應叫作『鬧戲』，如瞎子逛燈之類。這種東西沒有多少意思，不過是充分的作出可笑的局面，引人發笑。在影戲的短片中，什麼把一套碟子都擗在頭上，什麼把汽車開進牆裏去，就是這種東西。這是幽默發了瘋；牠抓住幽默的一點原理與技巧而充分的去發展，不管別的，只管逗笑，假若機智是感訴理智的，鬧戲則仗着身體的摔打亂鬧。喜劇批評生命，鬧戲是故意招笑。假若幽默也可以分等的話，這是最下級的幽默。因為牠要摔打亂鬧的行動，所以在舞台上較易表現；在小說與詩中幾乎沒有什麼地位。不過，在近代幽默短篇小說裏往往只為逗笑，而忽略了

——或根本缺乏——那『笑的哲人』的態度。這種作品使我們笑得肚痛，但是除了對讀者的身體也許有點益處——笑爲化食糖呀——而外，恐怕任什麼也沒有了。

有上面這一點粗略的分析。我們現在或者清楚一些了：反語是似是而非，借此說彼；幽默有時候也有弦外之音，但不必老這個樣子。諷刺是文藝的一格，詩，戲劇，小說，都可以整篇的被呼爲 a satire；幽默在態度上沒有諷刺這樣厲害，在文體上也不這樣嚴整。機智是將世事人心放在 X 光綫下照透，幽默則不帶這種超越的態度，而似乎把人都看成兄弟，大家都有短處。鬧戲是幽默的一種，但不甚高明。

拿幾句話作例子，也許就能清楚一些；

今天貼了標語，明天中國就強起來——反語。

君子國的標語：『之乎者也』——諷刺。

標語是弱者的廣告——機智。

張三把『提倡國貨』的標語貼在祖墳上——滑稽；再加上些貼標語時怎樣摔跟頭等等招笑的行動，就成了鬧戲。

張三把『打倒帝國主義走狗』貼成『走狗打倒帝國主義』——幽默；這個張三貼一天的標語也許纔掙三毛小洋，貼錯了當然要受罰；我們笑這種貼法，可是很可憐張三。

這幾個例子擺在紙面上也許能幫助我們分別的認清牠們，但在事實上是不易這樣分割開的。從性質上說，機智與諷刺不易分開，諷刺也有時候要利用鬧戲；至於幽默，就更難獨立。從一篇文章上說，一篇幽默的文字也許利用各種方法，很難純粹。我們簡直可以把這些都包括在幽默之內，而把牠們看成各種手法與情調。我們這樣分析牠們與其說是爲從形式上分別得清楚，還不如說是爲表明幽默——大概的說——有牠特具的心態。

所謂幽默的心態就是一視同仁的好笑的心態。有這種心態的人雖不必是個藝術家，他還是能在行爲上言語上思想上表現出這個幽默態度。這種態度是人生裏很可寶貴的，因爲牠表現着心懷寬大。一個會笑，而且能笑自己的人，決不會爲件小事而急燥懷恨。往小了說，他決不會因爲自己的孩子挨了鄰兒一拳，而去打鄰兒的爸爸。往大了說，他決不會因爲戰勝政敵而去說清兵。褊狹，自是，是『四海兄弟』這個理想的大障礙；幽

默專治此病。嬉皮笑臉並非幽默；和顏悅色，心寬氣朗，纔是幽默。一樣幽默寫家對於世事，如入異國觀光，事事有越。他指出世人的愚笨可憐，也指出那可愛的小古怪地點。世上最偉大的人，最有理想的人，也許正是最愚而可笑的人，吉珂德先生即一好例。幽默的寫家會同情於一個滿街追帽子的大胖子，也同情——因為他明白——那攻打風磨的愚人的真誠與偉大。

景物的描寫

在民間故事裏，往往拿「有那麼一回」起首，沒有特定的景物。這類故事多數是純樸可愛的，但顯然是古代流傳下來的，把故事中的人名地點與時間已全磨了去。近代小說就不同了，故事中的人物固然是獨立的，牠的背景也是特定的。背景的重要不只是寫一些風景或東西，使故事更鮮明確定一點，而是牠與人物故事都分不開，好似天然長在描一處的。背景的範圍也很廣：社會，家庭，階級，職業，時間等等都可以算在裏邊。把這些放在一個主題之下，便形成了特有的色彩。有了這個色彩，故事纔能有骨有肉。到今日而仍寫些某地某生者，就是沒有明白這一點。

73

這不僅是隨手描寫一下而已，有時候也是寫小說的動機。我沒有詳明的統計為證，只就讀書的經驗來說，回憶體的作品可真見到過不少。這種作品裏也許是對於一人或一事的回憶，可是地方景況的追念至少也得算寫作動機之一。「我們最美好的希望是我們

最美好的記憶。」我們幼時所熟習的地方景物，即一木一石，當追想起來，都足以引起熱烈的情感。正如莫泊桑在回憶中所言：

「你們記得那些在巴黎附近一帶的浪游日子嗎？我們的窮快活嗎，我們在各處森林的新綠下面的散步嗎，我們在塞因河邊的小酒店裏的晴光沈醉嗎，和我們那些極平凡而極雋美的愛情上的奇遇嗎？」

老 牛 破 車

許多好小說是由這種追憶而寫成的；假若這裏似乎缺乏一二實例來證明，那正是因為例子太容易找到的緣故。我們所最熟習的社會與地方，不管是多麼平凡，總是最親切的。親切，所以能產生好的作品。到一個新的地方，我們很能得一些印象，得到一些能寫成很好的旅記的材料。但印象終歸是印象，至好不過能表現出我們觀察力的精確與敏銳；而不能作到信筆寫來，頭頭是道。至於我們所熟習的地點，特別是自幼生長在那裏的地方，就不止於給我們一些印象了，而是牠的一切都深印在我們的生活裏，我們對於牠能像對於自己分析得那麼詳細，連那裏空氣中所含的一點特別味道都能一閉眼還想像的聞到。所以，就是那富於想像力的迭更司與威爾斯，也時常在作品中寫出他們少年時

代的經歷，因為只有這種追憶是準確的，特定的，親切的，真能供給一種特別的境界。這個境界使整個故事帶出獨有的色彩，而不能用別的任何景物來代替。在有這種境界的作品裏，換了背景，就幾乎沒了故事；哈代與康拉得都足以證明這個。在這二人的作品中，景物與人物的相關，是一種心理的，生理的，與哲理的解析，在某種地方與社會便非發生某種事實不可；人始終逃不出景物的毒手，正如蠅的不能逃出蛛網。這種悲觀主義是否合理，暫且不去管；這樣寫法無疑的是可效法的。這就是說，他們對於所要描寫的景物是那麼熟悉，簡直的把牠當作個有心靈的東西看待，處處是活的，處處是特定的，沒有一點是空泛的。讀了這樣的作品，我們纔能明白怎樣去利用背景：即使我們不願以背景轄束人生，至少我們知道了怎樣去把景物與人生密切的聯成一片。

75

至於神秘的故事，便更重視地點了，因為背景是神秘之所由來。這種背景也許是真的，也許是假的，但沒有此背景便沒有此故事。Algernon Blackwood 是離不開山，水，風，火的，坡便喜歡由想像中創構出像 *The House of Usher* 那樣的景物。在他們的作品中，背景的特質比人物的個性更重要的多。這是近代纔有的寫法，是整個的把故事容

納在藝術的佈景中。

有了這種寫法，就是那不尊重背景的作品也會知道在描寫人的動作之前，先去寫些景物，並不為寫景而寫景，而是有意的這樣佈置，使感情加厚。像勞倫司的白孔雀中的描寫出殯，就是先以鳥啼引起婦人的哭聲：『小山頂上又起啼聲。』而後，一具白棺材，後面隨着個高大不像樣的婦人，高聲的哭叫。小孩扯着她的裙，也哭。人的哭聲嚇飛了鳥兒。何等的淒涼！

老 牛 破 車

康拉得就更厲害，使我們讀了之後，不知是人力大，還是自然的力量更大。正如他說：『青春與海！好而壯的海，苦鹹的海，能向你耳語，能向你吼叫，能把你打得不能呼吸。』是的，能耳語，近代描寫的工夫能使景物對人耳語。寫家不但使我們感覺到他所描寫的，而且使我們領會到宇宙的秘密。他不僅是精詳的去觀察，也彷彿捉住天地間無所不在的一種靈氣，從而給我們一點啓示與解釋。哈代的一陣風可以是：『一極大的悲苦的靈魂之嘆息，與宇宙同崗，與歷史同久。』

這樣看來，我們寫景不要以景物為靜止的，不要前面有人，後面加上一些不相干的

田園山水，作爲裝飾，像西洋中古的畫像那樣。我們在設想一個故事的全局時，便應打算好要什麼背景。我們須想好要這背景幹什麼，否則不用去寫。人物如花草的子粒，背景是園地，把這顆子粒種在這個園裏，他便長成這個園裏的一顆花。所謂特定的色彩，便是使故事有了園地。

有人說，古希臘與羅馬文藝中，表現自然多注意牠的實用的價值，而缺乏純粹的審美。浪漫運動無疑的是在這個缺陷上予以很有力的矯正，把詩歌和自然的崇高與奧旨聯結起來，在詩歌的節奏裏感到宇宙的脈息。我們當然不便去摹擬古典文藝的只看加了人的描工的出園之美，可是不妨把『實用價值』換個說法，就是無論我們要寫什麼樣的風景，人工的園林也好，荒山野海也好，我們必須預定好景物對於作品的功用如何。真實的地方色彩，必須與人物的性格或地方的事實有關係，以助成故事的完美與真實。反之，主觀的，想像的，背景，是爲引起某種趣味與效果，如溫室中的熱氣，專爲培養出某種人與事，人與事只是爲作足這背景的力量而設的。Peters說：『在司梯芬孫，自然常是那主要的女角；在康拉得，哈代，和多數以景物爲主體的寫家，自然是書中的惡人；在霍

桑，牠有時候是主角的黑影。」這是值得玩味的話。

寫景在浪漫的作品中足以增高美的分量，真的，差不多沒有再比寫景能使文字充分表現出美來的了。我們讀了這種作品，其中有許多美好的詩意的描寫，使我們欣喜，可是誰也有這個經驗吧——讀完了一本小說，只記得些散碎的事情，對於景物幾乎一點也不記得。這個毛病就在於寫得太空泛，只是些點綴，而與故事沒有頂親密的關係。天然之美是絕對的，不是比較的。一個風景有一個特別的美，永遠獨立。假若在作品中隨便的寫些風景，即使寫得很美，也不能給讀者以深刻的印象。還有，即使把特定的景物寫得很美妙，而與故事沒有多少關係，仍然不會有多少藝術的感訴力。我們永忘不了塊肉餘生裏Jan 下海救人那段描寫，為什麼？寫得好自然是一個原因，可是主要的還是因為這段描寫恰好足以增高故事中的戲劇的力量；時候，事情，全是特異的，再遇上這特異的景物，所以便永不會被人忘記。設若景陽崗上來的不是武二。而是武大，就是有一百條老虎也不會有什麼驚人的地方。

為增高故事中的美的效力，當然要設法把景物寫得美好了，但寫景的目的不完全在

審美上。美不美是次要的問題，最要緊的是在寫出一個「景」來。我們一提到「景」這個字，彷彿就聯想到「美景良辰」。其實寫家的本事不完全在能把普通的地點美化了，而在乎他把任何地點都能整理得成一個獨立的景。這個也許美，也許醜。假如我們要寫下等妓女所居留的窄巷中，除非我們是「惡之花」的頹廢人物，大概總不會發瘋似的以臭爲香。我們必須把這窄巷中的醜惡寫出來，纔能把牠對人生的影響揭顯得清楚。我們的責任就在於怎樣使這醜惡成爲一景。這就是說，我們當把這醜陋的景物扼要的，經濟的，淨鍊的，提出，使牠浮現在紙面上，以最有力的圖象去感訴。把田園木石寫美了是描比較容易的，任何一個平凡的文人也會編造些「天朗氣清，惠風和暢」這類的句子。把寫任何景物都能恰當的，簡要的，準確的，寫成一景，使人讀到馬上能似身入其境，就不大容易了。這也就是我們所應當注意的地方。

寫景不必一定用很生的字眼去雕飾，但須簡單的暗示出一種境地。詩的妙處不在牠的用字生僻，「只在此山中，雲深不知處，」是詩境的暗示，不用生字，更用不着細細的描畫。小說中寫景也可以取用此法。貪用生字與修辭是想以文字討好，心中也許一無

所有，而要專憑文字去騙人；許多寫景的「賦」恐怕就是這種冤人的玩藝。真本事是在用幾句淺顯的話，寫成一個景——不是以文字來敷衍，而是心中有物，且找到了最適當的文字。看莫泊桑的歸來：

「海水用牠那單調和輕短的浪花，拂着海岸。那些被大風推送的白雲，飛鳥一般在蔚藍的天空斜刺裏跑也似的經過；那村子在向着大洋的山坡裏，負着日光。」

老 牛 破 車

一句話便把村子的位置說明白了，而且是多麼雄厚有力；那村子在向着大洋的山坡裏，負着日光。這是一整個的景，山，海，村，連太陽都在裏邊。我們最怕心中沒有一種境地，而硬要配上幾句，縱然用上許多漂亮的字眼，也無濟於事。心中有了一種境地，而不會扼住要點，枝節的去敘述，也不能討好。這是寫實的作家常愛犯的毛病。因為力求細膩，所以逐一描寫，適足以招人厭煩——像巴爾紮克的鄉醫的開首那種描寫。我們觀察要詳盡，不錯；但是觀察之後而找不出一些意義來，便沒有什麼用處。一個地方的郵差比誰知道的街道與住戶也詳細吧，可是他未必明白那個地方。詳細的觀察，而後精確的寫述，只是一種報告而已。文藝中的描繪，須使讀者身入其境的去「覺到」。

我們不能只拿讀者當作旁觀者，有時候也應請讀者分擔故事中人物的感覺；這樣，讀者纔能深受感動，纔能領會到人在景物中的動作與感情。

『比擬』是足以給人以鮮明印象的。普通的比擬，可是適足以惹人討厭，還不如簡單的直說。要用比擬，便須驚人；不然，就乾脆不用。空洞的修辭是最要不得的。在這裏，我們應當提出『觀察』這個字，加以解釋。一般的總以為觀察便是要寫山就去觀山物，要寫海便去看海。這自然是該有的事，可是這還不夠。我們須更進一步，時時刻刻的留心，對什麼也感到趣味；然後到寫作的時候，纔能，把不相干的東西聯想到一處，而創出頂好的比喻。夜間火山的一明一滅，與呂宋烟的燒燃，毫無關係。可是以烟頭的燃燒，比擬夜間火山口的明滅，便非常的出色。呂宋烟頭之小，火山之大，都在我們心中，纔能到時候發生妙用。所謂觀察便是無時無地不再留心，而到描寫的時候，隨時的有美妙的聯想，把一切東西都寫得活潑潑的，就好像一個健壯的人，全身的血脈都那麼鮮淨流暢。小說家的本事就在這裏。辛克萊與其他的熱心揭發人世黑暗的寫家們，都犯了一個毛病：真下工夫去觀察所要揭發的事實，可是忘記了怎樣去把牠們寫成文藝作品。

老 牛 破 車

他們的敘述是力求正確詳細，可是只限於這一點，他們沒能隨手的表現出人生更大更廣的經驗。他們的好處是對於某一地一事的精確，他們的缺點是局面太小。設若托爾司太生在現時，也寫屠場那類的東西，他一定不僅寫成怪好的報告，而也能像戰爭與和平那樣的真實與廣大。戰爭與和平的偉大不在乎人多事多，穿插複雜，而在乎處處親切活現，使人真想拿托爾司太當個會創造世界的一位神仙。最偉大的作家都是這樣，他們在一個主題下貫串起來全部的人生經驗。這並不是說，他們總是烏烟瘴氣的把所知道的都寫進去，不是！他們是在描寫一景一事的時候，隨時隨地的運用着一切經驗，使全部故事沒有落空的地方。中國電影，因為資本小，人才少，所以總是那麼簡陋沒勁。美國的電影，即使是瞎胡鬧一回，每個鏡頭總有些花樣，有些特別的佈置，絕不空空洞洞。寫小說也是如此，得每個鏡頭都不空。精確的比擬是最有力的小花樣，處處有這種小花樣，故事便會不單調，不空洞。寫一件事需要一千件事作底子，因為一個人的鼻子可以像一頭蒜，林中的小鳥在葉兒一動光兒一閃之際可以像個猛獸的眼睛，作家得上自綢緞，下至葱蒜，都預備好呀！

可是，有的人根本不會寫景，怎麼辦呢？有一個辦法，不寫。狄福在魯濱孫漂流記中自然是景物逼真了，可是他的別的作品往往是一直的說下去，並不細說景物，而故事也還很真切。他有個本事，能借人物的活動暗示出環境來，因而可以不大去管景物的描述。這個，說真的、可實在不易學。我們只須記住這個，不善寫景就不必勉強，而應當多注意到人物與事實上；千萬別拉扯上一些不相干的柳暗花明，或菊花時節什麼的。

時間的利用，也和景物一樣，因時間的不同，故事的氣味也便不同了。有個確定的時間，故事一開首便有了特異的味道。在短篇小說裏，這幾乎比寫景還重要。

描寫 故事中所需用的時間，長短是不拘的，一天也可以，十年也可以；這全依故事中的寫人物與事實而定。不過，時間越長，越須注意到季節描寫的正確。據我個人的經驗，想利用一個地點作背景，作者至少須在那裏住過一年；我覺得把一地的四時冷暖都領略過，對於此地纔能算有了相當的認識。地方的氣候季節如個人的喜怒哀樂，知道了牠的冷暖陰晴纔摸到牠的脾氣。

對於一個特別的時間，也很好利用，如大跳舞會，趕集，廟會等。假使我們描寫有

錢有閒的社會，開首就利用大跳舞會，便很有力量。同樣，描寫農村而利用趕集廟會也是有不少便宜的。依此類推，一件事必當有個特別時間，唯有在此時間內事實能格外鮮明，如雨後的山景。還有，最好利用的是人們所忽視的時間，如天快亮的時候。這時候，跳舞會完了，婦女們已疲倦得不得了，而仍狂吸着香烟。這時候，打牌的人們臉上已發綠，可把眼還瞪着那些小長方塊。這時候，窮人們爲避免巡警的監視，睡眼巴睜的去拾煤核兒。簡單的說，這可以叫作時間的隙縫，在隙縫之間，人們把真形纔顯露出來。時間所給的感情，正如景物，夜間與白天不同，春天與秋天不同，雨天與晴天不同；這一個不難利用。在這個之外，我們還須去找縫子，學校鬧風潮，或紳士家裏半夜三更的妻妾哭吵，是特別有價值的一刻。

人物的描寫

按照舊說法，創作的中心是人物。憑空給世界增加了幾個不朽的人物，如武松，黛玉等，纔叫作創造。因此，小說的成敗，是以人物為準，不仗着事實。世事萬千，都轉眼即逝，一時新穎，不久即歸陳腐；只有人物足垂不朽。此所以十續施公案，反不如一個武松的價值也。

可是近代文藝受了兩個無可避免的影響——科學與社會自覺。受着科學的影響，不要說文藝作品中的事實須精確詳細了，就是人物也須合乎生理學心理學等等的原則。於是佳人才子與英雄巨人全漸次失去地盤，人物個性的表現成了人物個性的分析。這一方面使人物更真實更複雜，另一方面使創造受了些損失，因為分析不就是創造。至於社會自覺，因為文藝想多盡些社會的責任，簡直的就顧不得人物的創造，而力求羅列事實以揭發社會的黑暗與指導大家對改進社會的責任。社會是整個的，複雜的，從其中要整理

出一件事的系統，找出此事的意義，並提出改革的意見，已屬不易；作者當然顧不得注意人物，而且覺得個人的志願與命運似乎太輕微，遠不及社會革命的重大了。報告式的揭發可以算作文藝；努力於人物的創造反被視爲個人主義的餘孽了。

說到將來呢，人類顯然的是朝着普通的平均的發展走去；英雄主義在此刻已到了末一站，將來的歷史中恐怕不是爲英雄們預備的了。人類這樣發展下去，必會有那麼一天，各人有各人的工作，誰也不比誰高，誰也不比誰低，大家只是各盡所長，爲全體的生存努力。到了這一天；志願是沒了用；人與人的衝突改爲全人類對自然界的衝突。沒爭鬥沒戲劇，文藝大概就滅絕了。人物失去趣味，事情也用不着文藝來報告——電話電報電影等等不定發展到多麼方便與巧妙呢。

我們既不能以過去的辦法爲金科玉律，而對將來的推測又如上述，那麼對於小說中的人物似乎只好等着受淘汰，沒有什麼可說的了。這却又不盡然。第一，從現在到文藝滅絕的時期一定還有好多好多日子，我們似乎不必因此而馬上擱筆。第二，現在的文藝雖然重事實而輕人物，但把人物的創造多留點意也並非是吃虧的事；假若我們現在對荷

馬與莎士比亞等的人物還感覺趣味，那也就足以證明人物的感訴力確是比事實還厚大一些。說真的，假若不是爲荷馬與莎士比亞等那些人物，誰肯還去讀那些野蠻荒唐的事兒呢？第三，文藝是具體的表現。真想不出怎樣可以沒有人物而能具體的表現出！文藝所要揭發的事實必須是人的事實，封神榜雖很熱鬧，無論如何也比不上好漢被迫上梁上的人親切有味。再說呢，文藝去揭發事實，無非爲是提醒我們，指導我們；我們是人，所以文藝也得用人來感動我們。單有葬花，而無黛玉；或有黛玉而她是「世蓮」的得獎的女運動員，都似乎不能感人。讚諷個人的偉大與成功，於今似覺落伍；但茫茫一片事實，而寂無人在，似乎也差點勁兒。

寫 那麼，老話當作新話來說，對人物的描寫還可以說上幾句。

描寫人物最難的地方是使人物能立得起來。我們都知道利用職業，階級，民族等特色，幫忙形成個特有的人格；可是，這些個東西並不一定能使人物活躍。反之，有的時候反因詳細的介紹，而使人物更死板。我們應記住，要描寫一個人必須知道此人的一切，但不要作相面式的全寫在一處；我們須隨時的用動作表現出他來。每一個動作中清楚

老 牛 破 車

的有力的表現出他一點來，他便越來越活潑，越實在。我們雖然詳知他所代表的職業與地方等特色，可是我們彷彿更注意到他是個活人，並不專為代表一點什麼而存在。這樣，人物的感訴力纔能深厚廣大。比如說吧，對於一本俄國的名著，一個明白俄國情形的讀者當然比一個還不曉得俄國在哪裏的更能親切的領略與欣賞。但是這本作品的偉大，並不在乎只供少數明白俄國情形的人欣賞，而是在乎牠能使不明白俄國事的人也明白了俄國人也是人。再看聖經中那些出色的故事，和莎士比亞所借用的人物，差不多都不大管人物的背景，而也足以使千百年後的全人類受感動。反之。我們看 Anne Douglas Sedgwick 的 *The Little French Girl* 的描寫法國女子與英國女子之不同；或 Elizabeth 的 *Caravanners* 之以德人比較英人；或 Margaret Kennedy 的 *The Constant Nymph* 之描寫藝術家與普通人的差別；都是注意在揭發人物的某種特質。這些書都有相當的趣味與成功，但都夠不上偉大。主旨既在表現人物的特色，於是人物便受他所要代表的那點東西的管轄。這樣，人物與事實似乎由生命的中心移到生命的表面上去。這是揭發人的不同處，不是表現人類共同具有的慾望與理想；這是關於人的一些知識，不是人生中的根本

問題。這種寫法是想從枝節上了解人生，而忘了人類的可以共同奮鬥的根源。這種寫法假若對所描寫的人沒有深刻的了解，便很容易從社會上習俗上抓取一點特有的色彩去敷衍，而根本把人生忘掉。近年來西洋有許多描寫中國人的小說，十之八九是要憑藉一點知識來比較東西民族的不同；結果，中國人成爲一種奇怪好笑的動物，好像不大是人似的。設若一個西洋寫家忠誠的以描寫人生的態度來描寫中國人，即使背景上有些錯誤也不至於完全失敗吧。

與此相反的，是不管風土人情，而寫出一種超空間與時間的故事，只注意藝術的情調，不管實現的生活。這樣的作品，在一個過着夢的生活的天才手裏，的確也另有風味。可是牠無論怎好，也缺乏着偉大真摯的感動力。至於才力不夠，而專賴小小一些技巧，創製此等小玩藝，就更無可觀了。在浪漫派與唯美派的小說裏，分明的是以散文侵入詩的領域。但是我們須認清，小說在近代之所以戰勝了詩藝，不僅是在牠能以散文表現詩境，而是在牠根本足以補充詩的短處——小說能寫詩所不能與不方便寫的。Sir Walt

Or Raleigh 說過：「一個大小說家根本須是個幽默家，正如一個大羅曼司家根本必須是

詩人。」這裏所謂的幽默家，倒不必一定是寫幽默文字的人，而是說他必洞悉世情，能捉住現實，成爲文章。這裏所謂的詩人，就是有幻想的，能於平凡的人世中建造起浪漫的空想的一個小世界。我們所應注意的是『大小說家』必須能捉住現實。

人物的職業階級等之外，相貌自然是要描寫的，這需要充分的觀察，且須精妙的道出，如某人的下巴光如腳踵，或某人的脖子如一根雞腿……這種形容是一句便夠，馬上使人物從紙上跳出，而永存於讀者記憶中。反之，若拖泥帶水的形容一大片，而所以形容的可以應用到許多人身上去，則費力不討好。人物的外表要處，足以烘托出一個單獨的人格，不可泛泛的由帽子一直形容到鞋底；沒有用的東西往往是人物的累贅；讀者每因某項敘述而希冀一定的發展，設只貪形容得周到，而一切並無用處，便使讀者失望。我們不必一口氣把一個人形容淨盡，先有個大概，而後逐漸補充，使讀者越來越知道的多些，如交友然，由生疎而親密，倒覺有趣。也不必每逢介紹一人，力求有聲有色，以便發生戲劇的效果，如大喝一聲，閃出一員虎將——此等形容，雖刺激力大，可是在藝術上不如用一種淺淡的顏色，在此不十分明顯的顏色中却包纏着些能次第發展的人格與

生命。

以言語，面貌，舉動來烘托出人格，也不要過火的利用一點，如迭更司的次要人物全有一種固定的習慣與口頭語——Bleak House 裏的 Bagnel 永遠用軍隊中的言語說話，而且脊背永遠挺得筆直，即許多例子中的一個。這容易流於浮淺，有時候還顯着討厭。這在迭更司手中還可原諒，因為他是幽默的寫家，翻來覆去的利用一語或一動作都足以招笑：設若我們不是要得幽默的效果，便不宜用這個方法。只憑一兩句口頭語或一二習慣作人物描寫的主力，我們的人物便都有成爲瘋子的危險。我們應把此法擴大，使人物的一切都與職業的家庭的等等習慣相合；不過，這可就非有極深刻的了解與極細密的觀察不可了。這個教訓是要緊的；不冒險去寫我們所不深知的人物！

還有個方法，與此不同，可也是偷手，似應避免；形容一男或一女，不指出固定的容貌來，而含糊其詞的使讀者去猜。比如描寫一個女郎，便說：正在青春、健康的臉色，金黃的髮絲，帶出金髮女子所有的活潑與熱烈……這種寫法和沒寫一樣；到底她是什麼樣子呢？誰知道！

在短篇小說中，須用簡淨的手段，給人物一個精妥的固定不移的面貌體格。在長篇裏宜先有個輪廓，而後順手的以種種行動來使外貌活動起來；此種活動適足以揭顯人格，隨手點染，使個性充實。譬如已形容過二人的口是一大一小，一厚一薄，及至述說二人同棹吃飯，便宜利用此機會寫出二人口的動作之不同。這樣，二人的相貌再現於讀者眼前，而且是活動的再現，能於此動作中表現出二人個性的不同。每個小的動作都能顯露出個性的一部份，這是應該注意的。

老 牛 破 車

景物，事實，動作，都須與人打成一片。無論形容什麼，總把人放在裏面，纔能顯出火熾。形容二人談話，應順手提到二人喝茶，及出汗——假若是在夏天。如此，則談話而外，又用吃茶補充了二人的舉動不同；且極自然的把天氣寫在裏面。此種寫法是十二分的用力，而恰好不露出用力的痕跡。

最足以幫忙揭顯個性的恐怕是對話了。一個人有一個說話方法，一個人的話是隨着他的思路而道出的。我們切不可因為有一段精彩的議論而整篇的放在人物口中，小說不是留聲機片。我們須使人物自己說話。他的思路決不會像講演稿子那麼清楚有條理；我

們須依着他心中的變動去寫他的話語。言談不但應合他的身分，且應合乎他當時的心態與環境。

93

以上的種種都是應用來以彰顯人物的個性。有了個性，我們應隨時給他機會與事實接觸。人與事相遇，他纔有用武之地。我們說一個人怎好或怎壞。不如給他一件事作作看。在應付事情的時節，我們不但能揭露他的個性，而且足以反映出人類的普遍性。每人都有一點特性，但在普遍的人情上大家是差不多的。當看一齣悲劇的時候，大概大家都要受些感動，不過有的落淚，有的不落淚。那不落淚的未必不比別人受的感動更深。落淚與否是個性使然，而必受感動乃人之常情；怪人與傻子除外；自然我們不願把人物都寫成怪人與傻子。我們不要太着急，想一口氣把人物作成頂合自己理想的；爲我們的理想而犧牲了人情，是大不上算的事。比如說革命吧，青年們只要有點知識，有點血氣，哪個甘於落後？可是，把一位革命青年寫成一舉一動全爲革命，沒有絲毫弱點，爲革命而來，爲革命而去，像一座雕像那麼完美；好是好了，怎奈天下並沒有這麼完全的人！藝術的描寫容許誇大，但把一個人寫成天使一般，一點都看不出他是由猴子變來的，

便過於騙人了。我們必須首先把個性建樹起來，使人物立得牢穩；而後再設法使之在普遍人情中立得住。個性引起對此人的趣味，普遍性引起普遍的同情。哭有多種，笑也不同，應依個人的特性與情形而定如何哭，如何笑；但此特有的哭笑須在人類的哭笑圈內。用張王李趙去代表幾個抽象的觀念是寫寓言的方法，小說則首應注意把他們寫活了，每個人都有他自己的思想與感情，不是一些完全聽人家調動的傀儡。

事實的運用

小說中的人與事是相互爲用的。人物領導着事實前進是偏重人格與心理的描寫，事實操縱着人物是注重故事的驚奇與趣味。因靈感而設計，重人或重事，必先決定，以免忽此忽彼。中心既定，若以人物爲主，須知人物之所思所作均由個人身世而決定；反之，以事實爲主，須注意人心在事實下如何反應。前者使事實由人心輻射出，後者使事實壓迫着個人。若是，故事纔會是心靈與事實的循環運動。事實是死的，沒有人在裏面不會用有生氣。最怕事實層出不窮，而全無聯絡，沒有中心。一些零亂的事實不能成爲小說。

大概我們平常看事，總以爲牠們是平面的，看過去就算了，此乃讀新聞紙的習慣與態度。欲作個小說家，須把事實看成有寬廣厚的東西，如律師之辯護，要把犯人在作案時的一切情感與刺激都引爲免罪或減罪的證據。一點風一點雨也是與人物有關係的，即使此風此雨不足幫助事實的發展，亦至少對人物的心感有關。事實無所謂好壞，我們應

拿牠作人格事試金石。沒有事情，人格不能顯明；說一人勇敢，須在放炸彈時試試他；抓住人物與事實相關的那點趣味與意義，即見人生的哲理。在平凡的事中看出意義，是最要緊的。把事實只當作事實看，那便見了妓女便只見了吃爭風醋，或虛情假義，如蝴蝶寫於派作品中所報告者：由妓女的虛情假義而看到社會的罪惡，便深進了一層；妓女的狡猾應由整個社會負責任，這便有了些意義。事實的新奇要在其次，第一須看出個中的深義。

老 牛 破 車

我們若能這樣看事實並找事實，就不怕事實不集中，因為我們已捉到事實的真義，自然會去合適的剪裁或補充；我們也不怕事實虛空了，因為這些事實有人在其中。不集中與空虛是兩大弊病，必須避免。

小說，我們要記住了，是感情的紀錄，不是事實的重述。我們應先看出事實中的真意義，這是我們所要傳達的思想；而後，把在此意義下的人與事都賦與一些感情，使事實成爲愛，惡，仇恨，等等的結果或引導物；小說中的思想是要帶着感情說出的。「快樂，」巴爾紮克說，「是沒有歷史的，」他們很快樂——語是愛情小說的收結。」

在古代與中古的故事裏，對於感情的表現是較比微弱的，設若 Henry James 的作品而放在古人們手裏，也許只用『過了十年』一語便都包括了；他的作品總是在特別的一點感情下看一些小事實，不厭其細瑣與平凡，只要寫出由某件事所激起的感情如何。康拉德的小說中有許多新奇的事實，但是他決不爲新奇而表現牠們，他是要述說由事實所引起的感情，所以那些事實不止新奇，也使人感到親切有趣。小說，十之八九，是到了後半便鬆懈了。爲什麼？多半是因爲事實已不能再是感情的刺激與產物。一旦失去這個，故事便失去活躍的力量，而露出勉強堆砌的痕跡來。一下筆時不十分用力，以便有餘力貫徹全體，不過是消極的辦法；設始終拿事實爲感情起落的刺激物，便不怕有鬆懈的毛病了。康拉德之所以能忽前忽後的述說，就是因爲他先決定好了所要傳達的感情爲何，故事的秩序雖顛倒雜陳亦不顯著混亂了。

所謂事實發展的關鍵，逗宕與頂點者，便是感情的衝突，波浪，與結束。這是個自然的步驟。假若我們沒有深厚的感情，而空泛的逗宕，適足以惹人討厭，如八股文之起

承轉合然。

Arlo Bates說：「我不相信小說構成的死規則。工作的方法必隨個人的性情而異。

我自己的辦法據我看是最邏輯的，可是我知道這是每一寫家自決的問題。以我自己說，我以為小說的大體有定好的必要，而且在未動手之前就知道結局是更要緊的。」

這段話使我們放胆去運用事實。事實是事實，是死的，怎樣運用牠是我們自己的事。Arnold Bennett 在巴黎的一個飯館裏，看見一老婦，她的舉止非常的可笑。他就設想她曾經有過美好的青春，由少艾而肥老，其間經過許多細小的不停的變化。於是他便決定寫那老婦們的故事。但這本書常開始動筆的時候，主角可已不是那個老婦，因為她太老了，不足以惹起同情。杜思妥益夫斯基的罪與罰是根據他而己的經驗，但把故事放在都市裏，因為都市生活的不安與犯罪空氣的，濃厚，更適宜於此題旨的表現。這樣看，我們得到事實是隨時的事，我們用什麼事實是判斷了許多事實之後的結果。真人真事不過是個起點，是個跳板。我們不仗着事實本身的好壞，而是仗着我們為樣去判斷事實。這就是說，小說一開首的某件事實，已經是我們判斷過的；在小說中，大家所見到的是事實的逐漸的發展，其實在作者心中，小說中的第一件事與第末一件事同樣是預先決定

好了的。自然，誰也不會把一部小說的每一段都預先想好，只等動筆一寫，像填表格似的，不會。寫出來纔是作品，想得怎樣高明不算一回事。但是，我們確能在寫第一件事的時候，已經預備好末一件事，而且並不很難，因為即使我們不準知道那件是什麼事，我們總會知道那是件什麼樣的事——我們所要傳達的與激起的情緒是什麼便替我們決定，替我們判斷，所需要的是什麼事。明乎此，在下筆的時候便能準確；我們要的是『怒』，便不會上手就去打哈哈。及至寫完了，想改正，我們也知道了怎去改正——加強我們所要激起的情感，刪削那阻礙或破壞此種情緒的激發的。

由事實中求得意義，予以解釋，而後把此意義與解釋在情緒的激動下寫筆出來；這用樣，我們纔敢以事實爲生材料，不論是極平凡的，還是極驚奇的，都有經過鍛鍊的必要。我們最怕教事實給管束住；看見或聽見一件奇事，我們想這必是好材料，而願把牠寫出來。這有兩個危險：第一是寫了一堆東西，而毫無意義；第二是只顧了寫事而忘記了去創造人。反之，我們知道材料需要我們去鍛鍊炮製的，我們纔敢大胆的自由的去運用它們，使牠們成爲我們手中的東西。小說中的事實所以能使人感到藝術的味道就是因

老 牛 破 車

爲每一事實所給的效果與威力都是整個作品所要給的效果與威力的一部分，彷彿每一件事都是完全由作者調動好了的，什麼事在他手下都能活動起來。硬插入一段事實，不管牠本身是多麼有趣，必定妨礙全體的整美。平勻是最不易作到的。要平勻，我們必須依着所要激動的情緒製造出一種空氣，把一切材料都包圍起來。我們所要的是「怒」，那麼便可以利用聲音，光線，味道，種種去包圍那些材料，使牠們都在這種聲音，光線，味道中有了活力，有了作用，有了威力。這樣，我們纔能使作品各部分平勻的供給刺激，全體像一氣呵成的，在最後達到「怒」的高潮。所謂小說中的逗宕便是在物質上爲邏輯的排列，在精神上是情緒的盤旋迴蕩。小說是些圖畫，都用感情聯串起來。圖畫的鮮明或暗淡，或一明一暗，都憑所要激起的情感而決定。千峯萬壑，色彩各異，有明有暗，有遠有近，有高有低，但是在秋天，牠們便都有秋的景色，連花草也是秋花秋草。小說的事實如千峯萬壑，其中主要的感情便是季節的景色。

但是，我們千萬莫取巧，去用小巧的手段引起虛浮的感情。電影片中每每用雷聲閃光引起恐怖，可是我們並不受多少感動，而有時反覺得可笑可厭。暗示是個好方法，牠

能調劑寫法，使不至處處都是強烈的描畫，通體只有色而無影。牠也能使描寫顯着細膩。比直接述說還更有力。一個小孩，當故意恐嚇人的時候，也會想到一種比直陳事實更有力的方法——不說出什麼事，而給一點暗示。他不說屋中有鬼，而說有兩隻紅眼睛。小說中的暗示，給人一些冀希，使人動心。說屋中有些血跡，比直說那裏殺了人更多些聲勢；說某人的衣服上有油污，比直說他不乾淨強。暗示既使人希冀，又使人與作者共同去猜想，分担了些故事發展的預測。但是這不可用得過火了，虛張聲勢而使讀者受騙是不應該的。

言語與風格

言 語 的 風 格

小說是用散文寫的，所以應當力求自然。詩中的裝飾用在散文裏不一定有好結果，因為詩中的文字和思想同是創造的，而散文的責任則在運用現成的言語把意思正確的傳達出來。詩中的言語也是創造的，有時候把一個字放在那裏，並無多少意思，而有些說不出來的美妙。散文不能這樣，也不必這樣。自然，假若我們高興的話，我們很可以把小說中的每一段都寫成一首散文詩。但是，文字之美不是小說的唯一的責任。專在修辭上討好，有時倒誤了正事。本此理，我們來討論下面的幾點：

(一)用字：佛羅貝說，每個字只有一個恰當的形容詞。這在一方便是說選字須極謹慎；在另一方面似乎是說散文不能像詩中那樣創造言語，所以我們須去找到那最自然最恰當最現成的字。在小說中，我們可以這樣說，用字與其俏皮，不如正確；與其正確，不如生動。小說是要繪色繪聲的寫出來，故必須生動。借用一些詩中的裝飾，適足以

顯出小氣呆死，如蒙旦所言：『在衣冠上，加以一些特別的，異常的，式樣以自別，是小氣的表示。言語也如是，假若出於一種學究的或兒氣的志願而專去找那新詞與奇字。』青年人穿戴起古代表冠，適見其醜。我們應以佛羅貝的話當作找字的應有的努力，而以蒙旦的話為原則——努力去找現成的活字。在活字中求變化，求生動，文字自會活躍。

老 牛 破 車

(二) 比喻：約翰孫博士說：『司微夫特這個傢伙永遠不隨使用個比喻。』這是句讚美的話。散文要清楚利落的敘述，不仗着多少『我好比』叫好。比喻在詩中是很重要的，但在散文中用得過多便失了敘述的力量與自然。看紅樓夢中描寫黛玉：『兩灣似蹙非蹙籠烟眉，一雙似喜非喜含情目。態生兩鬢之愁。嬌襲一身之病。淚光點點。嬌喘微微。閒靜似嬌花照水，行動如弱柳扶風。心較比干多一竅，病如西子勝三分。』這段形容犯了兩個毛病：第一是用詩語破壞了描寫的能力；念起來確有詩意，但是到底有肯定的描寫沒有？在詩中，像『淚光點點』，與『閒靜似嬌花照水』一路的句子是有效力的，因為詩中可以抽出一時間的印象為長時間的形容：有的時候她淚光點點，便可以用之

來表現她一生的狀態。在小說中，這種辦法似欠妥當，因為我們要真實的表現，便非從一個人的各方便與各種情態下表現不可，她沒有不淚光點點的時候麼？她沒有鬧氣而中間靜的時候麼？第二，這一段全是修辭，未能由現成的言語中找出恰能形容出黛玉的字來。一個字只有一個形容詞，我們應再給補充上：找不到這個形容詞便不用也好。假若不適當的形容詞應當省去，比喻就更不用說了。沒有比一個精到的比喻更能給予深刻的印象的，也沒有比一個可有可無的比喻更累贅的。我們不要去費力而不討好。

的 比喻由表現的能力上說，可以分爲表露的與裝飾的——用個具體的比方，或者說得更明白一好。莊子最善用這個方法，像庖丁以解牛喻見道便是一格例，把抽象的哲理作成具體的比擬，深入淺出的把道理講明。小說原是以具體的事實表現一些哲理，這自然是應有的手段。凡是可以拿事實或行動表現出的，便不宜整本大套的去講道說教。至於裝飾的比喻，在小說中是可以免去便免去的。散文并不能因為有些詩的裝飾便有詩意。能直寫，便直寫，不必用比喻。比喻是不得已的辦法。不錯，比喻能把印象擴大加深，用兩樣東西的力量來揭發一件東西的形態或性質，使讀者心中多了

老 牛 破 車

一些圖象：人的閒靜如嬌花照水，我們心中便於人之外，又加了池畔嬌花的一個可愛的景色。但是，真正有描寫能力的不完全靠着這個，他能找到很好的比喻，也能直接的捉到事物的精髓，一語道破，不假裝飾。比如說形容一個癩蛤蟆，而說牠『謙卑的工作着』，便道盡了牠的生活姿態，很足以使我們落下淚來：一個益蟲，只因面貌醜陋，總被人看不起；這個，用不着什麼比喻，更用不着裝飾。我們本可以用勤苦的醜婦來形容牠，但是用不着；這種直寫法比什麼也來得大方，有力量。至於說牠醜若無鹽，毫無曲線美，就更用不着了。

(三)句：短句足以表現迅速的動作，長句則善表現纏綿的情調。那最短的以一二字作成的句子足以助成戲劇的效果。自然，獨立的一語有時不足以傳達一完整的意思，但此一語的構成與所欲給予的效果是完全的，造句時應注意此點；設若句子的構造不能獨立，即是失敗。以律動言，沒有單句的音節不響而能使全段的律動美好的。每句應有牠獨立的價值，為造句的第一步。及至寫成一段，當看那全段的律動如何，而增減各句的長短。說一件動作多而急速的事，句子必須多半短悍，一句完成一個動作，而後纔能

見出繼續不斷而又變化多端的情形。試看水滸傳裏的「血濺鴛鴦樓」：

「武松道：『一不作，二不休！殺了一百個也只一死！』提了刀，下樓來。夫人問道：『樓上怎地大驚小怪？』武松搶到房前。夫人見條大漢入來，兀自問道：『是誰？』武松的刀早飛起，劈面門剝着，倒在房前聲喚。武松按住，將去割頭時，刀切不入。武松心疑，就月光下看那刀時，已自都砍缺了。武松道：『可知割不下頭來！』便抽身去廚房下拿取朴刀，丟了缺刀。翻身再入樓下來……」

這一段有多少動作？動作與動作之間相隔多少時間？設若都用長句，怎能表現得這樣急速火熾呢！短句的效用如是，長句的效用自會想得出的。造句和選字一樣，不是依着牠們的本身的好壞定去取，而是應當就着所要表現的動作去決定。在一般的敘述中，長短相間總是意思的，因牠們足以使音節有變化，且使讀者有緩一緩氣的地方。短句太多，設無相當的事實與動作，便嫌緊促；長句太多，無論是說什麼，總使人的注意力太吃苦，而且聲調也缺乏抑揚之致。

在我們的言語中，既沒有關係代名詞，自然很難造出平勻美好的複句來。我們須記

住這個，否則一味的把有關係代名詞的短句全變成很長很長的形容詞，一句中不知有多少個「的」，使人沒法讀下去了。在作翻譯的時候，或者不得不如此；創作既是要盡量發揮本國語言之美，便不應借用外國句法而把文字弄得不自然了。「自然」是最要緊的。寫出來而不能讀的便是不自然。打算要自然，第一要維持言語本來的美點，不作無謂的革新；第二不要多說廢話及用套話，這是不作無聊的裝飾。

老 牛 破 車

寫完幾句，高聲的讀一遍，是最有益處的事。

(四)節段：一節是一句的擴大。在散文中，有時非一氣讀下七八句去不能得個清楚的觀念。分節的功用，那麼，就是在敘述程序中指明思路的變化。思想設若能有形體，節段便是那個形體。分段清楚，合適，對於思想的明晰是大有幫助的。

在小說裏，分節是比較容易的，因為既是敘述事實與行動，事實與行動本身便有起落首尾。難處是在一節的律動能否幫助這一段事實與行動，恰當的，生動的，使文字與所敘述的相得益彰，如有聲電影中的配樂。嚴重的一段事實，而用了輕飄的一段文字，便是失敗。一段文字的律動音節是能代事實道出感情的，如音樂然。

(五) 對話：對話是小說中最自然的部分。在描寫風景人物時，我們還可以有時候用些生字或造些複雜的句子；對話用不着這些。對話必須用日常生活中的言語；這是個怎樣說的問題，要把頂平凡的話調動得生動有力。我們應當與小說中的人物十分熟識，要說什麼必與時機相合，怎樣說必與人格相合。頂聰明的句子用在不適當的時節，成出於不相合的人物口中，便是作者自己說話。頂普通的句子用在合適的地方，便足以顯露出人格來。什麼人說什麼話，什麼時候說什麼話，是最應注意的。老看着你的人物，記住他們的性格，好使他們有他們自己的話。學生說學生的話，先生說先生的話，什麼樣的學生與先生又說什麼樣的話。看着他的環境與動作，他在那裏和幹些什麼，好使他在某時某地說什麼。對話是小說中許多圖像的聯接物，不是演說。對話不只是小說中應有這麼一項而已，而是要在談話裏發出文學的效果；不僅要過得去，還要真實，對典型真實，對個人真實。

一般的說，對話須簡短。一個人滔滔不絕的說，總缺乏戲劇的力量。即使非長篇大論的獨唱不可，亦須以說話的神氣，手勢，及聽者的神色等來調劑，使不至冗長沉悶。

一個人說話，即使是很長，另一人時時插話或發問，也足以使人感到真像聽着二人談話，不至於像聽留聲機片。答話不必一定直答所問，或旁引，或反詰，都能使談話略有變化。心中有事的人往往所答非所問，急於道出自己的憂慮，或不及說完一語而為感情所阻斷。總之，對話須力求像日常談話，於談話中露出感情，不可一問一答，平板如文明戲的對口。

老 牛 破 車

善於運用對話的，能將不必要的事在談話中附帶說出，不必另行敘述。這樣往往比另作詳細陳述更有力量，而且經濟。形容一段事，能一半敘述，一半用對話說出就顯着有變化。譬若甲託乙去辦一件事，乙辦了之後，來對甲報告，反比另寫乙辦事的經過較為有力。事實由口中說出，能給事實一些強烈的感情與色彩。能利用這個，則可以免去許多無意味的描寫，而且老教談話有事實上的根據——要說空話，必須使事實成為對話資料的一部分。

風格；風格是什麼？暫且不提。小說當具怎樣的風格？也很難規定。我們只提出幾點，作為一般的參考：

(一) 無論說什麼，必須真誠，不許為炫弄學問而說。典故與學識往往是文字的累贅。

(二) 晦澀是致命傷，小說的文字須於清淺中取得描寫的力量。 Meredith 每每寫出使人難解的句子，雖然他的天才在別的方面足以補救這個毛病，但究竟不是最好的言辭法。

(三) 風格不是由字句的堆砌而來的，牠是心靈的音樂。叔本華說：「形容詞是名的詞的仇敵。」是的，好的文字是由心中鍊製出來的；多用些泛泛的形容字或生僻字去敷衍，不會有美好的風格。

(四) 風格的有無是絕對的，所以不應去摹仿別人。風格與其說是文字的特異，還不如說是思想的力量。思想清楚，纔能有清楚的文字。逐字逐句的去摹寫，只學了文字，而沒有思想作基礎，當然不會討好。先求清楚，想得周密，寫得明白；能清楚而天才不足以創出特異的風格，仍不失為清楚；不能清楚，便一切無望。

中華民國二十八年十一月出版

創作
經驗

老牛破車

全一集

實價國幣四角

外埠酌加郵匯費

版權所有
不准翻印

著作人 老舍

印刷者 新新書店

發行者 新新書店

總發行所 上海新新書店

各省各大書局均有代售

新新書店