

新青年自學叢書

創作的準備

第一卷

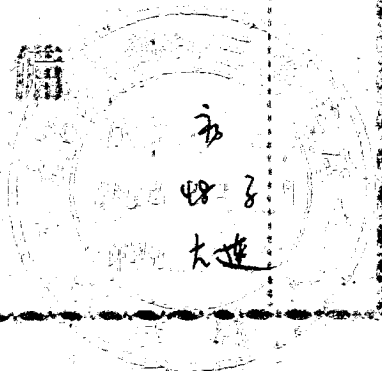
出版總署
圖書館
發行
章藏皮本
版

M6
I04
31

·新青年學習叢書·

創
作
的
準
備

茅
盾
著
光
華
書
局
發
行



3 1762 5545 7

3

目次

一 學習與摹仿	一
二 基本練習	七
三 收集材料	一四
四 關於「人物」	二一
五 從「人物」到「環境」	二八
六 寫大綱	三四
七 自己檢查自己	四一
八 幾個疑問	五〇

一 學習與摹仿

這樣一個重要的題目，決不是我能够解說得圓滿的。世界文學史上的巨人們留遺給我們的不朽的著作，以及他們學生的文學事業的經歷，就是這題目——「創作的準備」的最完美的解答。理論家們從這些文學巨人們的業績研究分析解釋，寫了很多論文，數十萬言一厚冊，也就是給這題目作註腳。

照「自學叢書」的體例看來，所謂「創作的準備」這麼一本書，應當是把理論家們研究的結果，依着我們目前的需要，扼要地而且淺顯地再述出來的；可是這樣的工作，我自問亦沒有充分把握。我是寫小說的人，「自學叢書」的編者以爲由一個寫小說的人來担任這個題目，比較是相宜的；我從開始寫小說，到現在足有九年了，我會經努力學習過去以及現存的文學巨人們的經驗，我還在繼續學習，我所得不多，「自學叢書」的編者所認爲合宜的人其實是並不合宜的，既已推諉不掉，我只好來大膽嘗試。我懂得編者的用意，我想我還是自述我寫小說得來的甘苦，或者比較親切些，而且或者——那是我的大膽的希望，對於開始從事文學創作的年青朋友們，也還是備參考。



一般的說來，從事文學創作的人在他試筆以前，一定是愛讀文藝作品，而且讀得很多的。民間文學的無名作家因爲大抵不是智識份子，或者跟我們的經歷不同，然而他雖不讀書本子的文藝作品，却也一定記誦着不少在他以前的無名作家的作品，——口頭流傳的故事歌謠。就一個智識份子的從事文學而言，他在試筆以前所讀的文藝作品——特別是他愛讀的，讀得入迷的部分，往往會影響到他的初期作品。他爲「愛好文藝」（這是借用現在大多數青年朋友的慣用語）而讀文藝作品的時候，也許完全沒有自己將來也要寫作的念頭，但是後來他一旦試筆而且繼續寫作，那麼他一向所讀的，就會在他不知不覺中發生作用。可以說，試筆以前所讀的文學作品就是不自意識到的最初的創作的準備。

這只是狹義的說法；換句話說，就創作的技術方面看來，這是不錯的，倘若是內容方面，那麼，文藝以外的書籍，那時代的思潮，以及他個人的生活經驗，都要起更大的作用。

普通所謂「文藝修養」，不僅指一個作家閱讀過不少的前代巨匠的名著，而且也指到他對於文學理論上的理解，對於一般文化藝術的廣大的知識。一家作家並不一定要先獲得文學理論和一般文化藝術的知識，然後能創作，這是不消說的；可是，一個作家的不斷的精進，事實上却有賴於這方面的修養。既然成爲作家以後，他在創作上的準備工夫應當不僅是觀察體驗與搜羅題材，——這是直接的準備，而亦應當充實他對於文學理論的了解和對於一般

文化藝術的知識。不研究文學理論，不求取廣博的知識，單單像照像師們的擎着鏡箱到社會中去攝取，對於一個作家是危險的。這危險的程度，不下於對於社會科學知識的全然盲目。

偉大的作家，不但是一個藝術家，而且同時是思想家——在現代，並且同時一定是不倦的戰士。他的作品，不但反映了現實，而且一貫着他那時代的人生問題和思想問題，他提出了解答。他的作品藝術方面，除了他獨創的部分而外，還凝結着他從前時代的文化遺產中提煉得來的精髓。在偉大的作家，是人類有史以來的全部智慧作為他的創作的準備的！

從近處講，一個準備從事寫作的人，他的文學名著的誦讀範圍，也應當廣博。只誦讀了一家的著作固然不够，誦讀了一派的著作，也還是不够。誦讀宜博，而研究則宜專。廣泛地誦讀了各派各家的名著，然後從中擇取最博大精深最有現代價值的名著來研究，這是有利無害的方法。生於現代的我們，最需要學習的，自然是現實主義的創作方法，然而假使由此而得結論，以為我們誦讀名著的範圍只要限於現實主義的名就好了，那是錯誤的；我們誦讀的範圍要廣泛，不過我們研究的對象可以是現實主義的傑作。誦讀一些浪漫主義的名著，並不會妨礙到我們對於現實主義的學習；相反的，正可以幫助我們對於現實主義創作方法的更深入。高爾基在開始他的文學事業以前，頗讀了許多浪漫主義的名著，如雨果（亞

里奇)·大仲馬(Dumas le père)·普式庚(Pushkin)·然而高爾基的第二篇創作新的現實主義的；雨果，大仲馬他們的作品的好部分被青年的高爾基所消化所提煉，成爲他自己的營養，融化在他的天才的光芒裏了。我們沒有高爾基那樣偉大的天才，我們沒有他那樣神奇消化力和提煉力，如果我們單讀着雨果他們的著作，說不定會有害，但是在研究學習現實主義的大師們同時誦讀着浪漫主義的名家，我敢保證其無害，而且至少能幫助我們更能深切地理解了現實主義創作方法的特點。

研究不是摹仿。研究是學習着手法，摹仿則是生吞活剝地剽襲其形骸。一位偉大的天才作家的創作方法是包含在他的全部作品中的，僅僅研究了他的一二部作品，——即使此一二者是他的代表作，是不夠的。在偉大作家的全集中摘取了一二部來研究，這研究將只是「描摹」，而結果是摹仿。

就學習現實主義的創作方法而言，則研究此一派派的最高峯，自然是必要的，但是也還嫌不夠；我們的學習的主要對象，應當是此派的最高峯，然而我們的研究的範圍却也應當擴大些。現實主義文學的早期的大師，我們不能不研究，乃至浪漫主義的作家也具有實現主義的傾向的，我們也不能不研究。而在現實主義文學發展史中諸多紀念碑似的大作家，也是我們不能不研究的。這並不是我們故意把標準提得高，使人視創作爲長途，我們不是有一句老話麼：「取法乎上」，結果難免僅只得「中」，我們一般中等以上的天資，即使那麼廣泛地研

究了學習了，恐怕還未必能有切實的得益，如果不是那樣地作了充分的準備而輕率從事於寫作，還難希望有優秀的作品產生麼？我們的創作的準備，惟恐其不够多，不够廣博，不够長久。

有些聰明人，今天讀了或「揣摩」了某一家的作品，明天就可以寫出貌似的作品來。過了幾天，他讀了另外一家的著作，又可以貌似此另一家了。這是摹仿，不是學習。學習是融化了他所研究的甲乙丙丁等各家，然而他所寫的作品非甲非乙非丙非丁……而亦似甲似乙似丙似丁。有才能的作家學習的結果就是如此。但是天才的作家則更進一步，他從前代的名著中吸取了精華，變為他自己的血肉，他不但非甲非乙非丙非丁，並且也不似甲似乙似丙似丁，他是用他自己的天才把前人的精華凝煉成新的只是他自己的東西了，他在人類智慧的積累上更加增了一層。

也有確非生吞活剝地摹仿了某一大作家的皮毛或形骸，然而却明顯地看得出某一大作家的影響來，這樣的作品應當得有高的評價；這裏包括着許多有才能的作家。偉大的天才作家在人類文化史上亦不過屈指可數的幾個，而人類文化史之不至於在屈指可數的「秦岱」以外成為一片荒漠，就有賴於多數的有才能的作家，他們也是可寶貴的。是在他們的工作上，「學習」二字這才發揮了最高的意義。有才能的作家如果他的作品表現出不止是一位天才作家而是多位的影響來，那他所應得的評價就應當更高。因為他已經達到融化了前人的精華這一

步，他所缺者只是偉大的獨創。天才作家是一定有偉大的獨創的。

現在再總結說：

在從事寫作以前，誦讀名著的範圍應得廣泛，雖然研究的對象應得專一；換句話說，從廣泛的誦讀到擇定的研究。

誦讀的範圍愈廣，則愈能得受多方面的啓迪，他的寫作的準備項下的積蓄亦愈厚愈大。

誦讀和研究之中就包含着「學習」。然而「學習」是把前人的名著來消化，作爲自己創作時的血液，並不是剽竊前人著作的皮毛和形骸，依樣畫起葫蘆來。

由學習的結果而使自己在前代某一大作家的影響之下寫作，並不是壞事；然而切要的是要分別出什麼是在創作方法上受影響，而什麼是僅在作品形式上成了類似。前者方是「學習」的真諦。

二 基本練習

假定說，有人把誦讀研究文學名著（寫作以前的藝術上的基本準備）看作一張萬應膏藥，埋首苦讀了若干年月，終於自認爲讀够了，於是抽筆寫作，自己保證了成績一定不壞，——那可是大誤特誤了。

誦讀文學名著，跟修習本國外國地理或幾何代數不同。選定了多少名著，預計在若干年月內埋頭讀完，而在此誦讀期內，認真到「足不窺戶」，那是會將自己造成呆子的。要是他自覺得讀够了，寫作了，而且也寫了作品出來，那恐怕不免是從甲書上挖了個人來，乙書上移了一棵樹來，結果只是雜湊的摹仿。

這樣「足不窺戶」的「小說迷」或者不會真有，但事實上，誤以爲誦讀名著只是「誦讀」就好了的人，或許是不少罷。一個寫作沒有經驗的人，抱了學習寫作手法的目的去讀名著，非但讀一遍兩遍嫌不夠，並且只是一口氣讀下去也不算好方法。他應當一邊讀，一邊回想他所經驗過的相似的人生，或者一邊讀，一邊到現實的活人生活中去看。他應當把書中的典型人物和他所見過的類似的人物比較起來，或他未曾見過像書中所描寫的那種典型，那麼，

就試到社會中去找找看。從前者的（回憶的）比較，他可以發見出自己雖然會經過到過那樣的人，然而那樣的人的典型的性格却被自己滑過了，這是觀察不周到，不深入；這樣的比較以後，他又可以悟得典型創作的的方法。從後者的（尋找的）比較，他可以練習着如何在平常不注意的地方去注意，對於他的觀察力和注意力的養成是有幫助的。最後，比之僅僅一口氣讀下去，這也加強了他對於這名著的理解。

其次，假使有人把誦讀研究文學名著看作「練把式」，以為一旦既已練成，便可以找題材來寫作，而名著之類可以束之高閣，——那也是錯誤的。不但是開始在寫作人一邊寫作一邊應當繼續學習，並且在寫作上已有相當經驗的人也應當時時學習。我們寫成了一篇作品以後，往往並不能立刻自知其醜在那裏，條擱下了筆，感到不能自滿，然而要修改又覺得無從修改，可是隔一天，你忘記了那篇作品，拿起名著來讀，讀着讀着，你會忽然想起了那篇新作，發見了牠的醜在那裏了，這就說明了你在溫習那名著時你又繼續得了益。

我們再設想：一個未嘗寫作過的人怎麼開頭「試筆」。換句話說，他怎麼有了寫作的動機？

這也頗不一律。有些人是認定了文藝的力量，立志要獻身於文藝；有些人却因常讀文藝作品，空閒時想到自身經驗有不少可寫的（或者是他的經驗有與書中的故事頗相同，或者是他所見的人有與書中人相似或全然相反），於是就弄起筆墨來。當然還有其他不同的動機，

但屬於此二類者，恐怕最多。而青年的習作者也許大多數是爲了立志要獻身於文藝。

不論他們的動機如何，當他們開頭試筆的時候，大概總是有一些情感要發洩，或是有些意見要表白，而也有要將自己所見的某種社會現象加以表現的。倘使是有些情感要發洩，有些意見要表白，他們不一定是取了小說或劇本的形式，但倘使是要將自己所見的某種社會現象加以表現，則他們通常是用小說這一形式。我們姑且專談這一方面。

既然是小說的體裁了，當然有「人」也有「事」，而最使試筆者感到煩惱的，大概是故事的剪裁。太簡略了，覺得不行，太瑣細了，也覺得不行；如何配置得妥貼，是一件難事，固不僅試筆者爲然。試筆者對於人物的描寫，大率是比較不注意的；他們往往下意識地把人物附屬於故事，寫成了「人物是爲故事而出現」。因爲有了如此這般的故事，於是不得不有甲乙丙丁的人物來充那故事的扮演者；這樣的情形，不但初學寫作者往往有之，就是已有經驗的作家也時或不免。而這是本末倒置的。

應當是由人物生發出故事。人物是本位，而故事不過是具體地描寫出人物的思想意識。從現實生活中看到了如此這般的「人」了，覺得可寫，那麼，故事是不妨「創造」的。如此這般的「人」，或許你只看到了性格的一面，這也不要緊，只要你所看到的他的一面確不是浮面，你所寫出來的「他」也會是半個「活人」。反之，你若「心中無人」，却有故事，你爲了這故事而造出人物來作爲這故事的扮演者，那麼，這些人物在讀者眼中就成爲紙剪

的傀儡，讀者時時會感到他們不是活人，有作者的手在幕後牽線。紙剪的傀儡比半個活人壞得多！

將「人物」從屬於「故事」，就會使得作者對於故事的剪裁感到頗大的困難。試筆者在此方面的煩惱，大概是由於不將人物作為本位而來的。如果將「人物」作為本位，先有了怎樣性格的一個「人物」在胸中，則作品的動作（故事）就有了一個中心，——即皆為描寫此特定的「人物」而設，於是凡不足以刻畫此「人物」的性格的動作都在不必要之列，於是故事的剪裁也就不是怎樣難的問題了。

所以，試要寫作的第一義的準備，最好是先找出「人物」來。

這「人物」，可以是你曾經見過，而在回想中構成的；也可以是你今天剛剛碰到的。但不論是「舊有」或「新見」，這「人物」的面目第一次在你心上閃動而你發生了創作衝動的時候，你且忙，——你暫時不要「布局」就寫，你且先將這閃動在心頭的面影勾勒下來，然後到社會上去留心觀察同樣性格的人，把他們的面目也一一勾下來；這樣你寫滿了一本草簿，你心頭那個「人物」的形相大半成熟了，然後你再「布局」來寫罷。

如果你太性急，當心頭閃過了如此這般一個面影時就動筆寫在作品裏，那麼，這個人物就有陷於觀念化的危險。觀念化的人物並不比紙剪的傀儡好些。

一個初學寫作者最好多做些基本練習。不要急於寫通常所謂小說，不要急於成篇。所謂

基本練習，現在通行的「速寫」這一體，是可以用的。不過我覺得現今通行的「速寫」還嫌太注重了形式上的完整，儼然已是成篇的東西，而不是練習的草樣了。作為初學寫作者的基本練習的速寫，不妨只有半個面孔，或者一雙手，一對眼。這應當是學習者觀察中恍有所得時勾下來的草樣，是將來的精製品所必需的原料。許多草樣鬥合起來，融和起來，提煉起來，然後是成篇的小說。

畫家作基本練習時，並不一定要畫一張完整的面孔，他可以先來單畫一個鼻子或一雙眼睛。這是我們寫作者應當取法的。畫家作基本練習時，或取側形，或取仰形，俯形，半俯形，半俯半仰形，種種活的姿態。這也是我們寫作者應當取法的。聽說漫畫家有一個常用的方法，就是先構成了草圖，（這所謂草圖，其實是一點也不草率的），然後將草圖貼在玻璃板下玻璃板下有燈光裝置，使圖透明，另取一紙蓋在草圖上，依樣再畫出正圖來；這方法能使線條流利潑刺，全圖有一氣呵成的精神。這方法也是我們寫作者應當取法的。

假定我們要運用這方法，那麼，在有了人物的面影，有了故事的輪廓以後，且不在一時寫定，而先就題材的各部分寫起草樣來。這時候，儘管你的故事的腹稿已經是有首有尾，次序井然，但你作草樣時不妨顛倒，你可以把那在你想像中最活躍的部分先寫出來（士敏土的作者告訴我們，他這部巨著就是先從半腰寫起，在他想像中最活躍的部分他最先寫）。草樣已經寫得多了，你不能急於拼合，你得竭力修改。最好的修改方法是離開書桌，到活人中

開去。以你所寫的「人物」來爲例罷，你畫了一個「人物」，你把他身體上的某部分，比方說，鼻子罷，畫得不對，不像是你所假設的那個社會層裏的人兒了，此時你若對住了原稿死看，一定看不出毛病在那裏來，可是你離開書桌到你所假設的那人物的社會層和活人接觸，然後你再翻開那原稿，你就知道那裏不對，就知道應當怎樣修改。一次的修改不夠，你再到活人中間去，再來第二第三次修改。直到橫看豎看，得無可修改時（當然，隔了比較長久的時間，你的生活經驗再多些時，也許你又看出仍然有些地方可以修改），這才你拼合起來，細心地然而一氣呵成地通寫一遍：成篇。

古人著書，常有修改幾次，換了幾次稿紙的，我想這所謂換了幾次稿紙大概亦就近上面我所說的過程，未必是開頭就已「成篇」，然後修改，然後換稿紙。

在初學寫作，「成篇」以後，再從頭到尾斟酌字句，恐怕也是必要的。要努力找出多餘的字句來刪掉。用四個字够了的地方，決莫用上五個字。除了「人物」的對話有時爲加強一個人物的個性起見，須要故意繁瑣外，累贅的字句總是要不得的。

用這樣的方法來寫作，急於發表的人是不肯贊同的，而主張寫作須憑一時的靈感，——所謂寫下來就是，修改等於「反芻」的人們，也是不肯贊同的。然而文學作品既是藝術品，藝術品則除精心結撰而外，並無成功的捷徑。初學寫作除了這樣苦心練習，並沒有別的成功秘訣。

至於在寫作上有過若干經驗的作家，也有並不像上面所講那樣呆版地做的；他也許並不先打若干草樣，而且打了草樣後再去活人中間觀察再將他的草樣修改。但是一篇成功的作品在下筆以前不能不經過那樣艱苦地準備的工作。不過有經驗的作家可以在腦子裏進行他的準備工作，直待「腹稿」完全成熟然後下筆。

三 收集材料

上面講的，是本來已有了題材（自身經驗）而要開始寫作的人應當如何下手及如何補充修正他的經驗，加深他的觀察。寫自己所熟悉的事：這對於初學寫作者，永遠是一句正確的指示。這一句話可以加上申說，就是：即使寫的是自己熟悉的事情，在下筆以前也應當將這些自己熟悉的事再鄭重研究，檢閱着自己一向對於這些熟悉的事情的見解和觀察有沒有錯誤，是不是浮面。千萬不要因為是自己熟悉的事，而自信太過；我們可以自信對於自己熟悉的事情的詳細節目不至於弄錯，但是我們實在沒有理由可以自信我們對於自己熟悉的事情的內在因果一定理解得正確。因為在我國現在初學寫作的人大都是小市民階層來的青年學生，除了未必有社會科學的素養而外，還帶有濃厚的小市民階層的習性：這都使得他即使對於自己熟悉的事情亦不一定理解得正確。

初學寫作者應當先寫他自己熟悉的生活；這是不成問題的，可是在我們現在這裏，還不得不加一補充：下筆以前，還應當努力補充及修正他的經驗以及加深他的觀察。

現在我們可以再進一步討論到「自己熟悉」範圍以外的問題了。

志在獻身於文藝的人倘使「試筆」而得成功，結果自然會走上了「職業的」作家之路。一般的情形，爲了維持生活，他不能不經常有作品產生。那時候，他未成爲「職業的」作家以前的「自己熟悉的事情」勢必漸漸寫完，不得不另外搜集材料。

成了「職業的作家」以後，他依然有生活，（不過是所謂作家的生活了），因而他依然會陸續有他「自己熟悉的事情」；但是一個作家——「職業的」作家的生活一定是比較單調的，那時候他的「自己熟悉的事情」偶一用爲題材原也很好，但若老是這一套，就未免太狹。作家的視野應當廣闊的，他的作品角度也應當廣大。到這時候，搜集材料的問題就頗迫急了。

作家也往往特定了題目，——創作的計畫。他所特定而致力的目標當然不能一定是他所「熟悉」的，——或者讓一步說，是他「私生活」的一部。尤其是應了時代的需要而特定他的創作計畫時，他不能不探頭到他最熟悉的生活以外，在這場合，搜集材料，——或是如何去熟悉他所不熟悉的生活，就成爲必要。

在一個忠實於生活的作家，所謂「搜集材料」與「熟悉他所不熟悉的生活」，應該是一句話的兩個說法。

首先要說明的，一個作家如果平日老是關在書房裏，一旦發見「材料」完了，然後去「搜集」，可已經太遲。再說，一個作家要是憑空給自己指定了題目然後開始去搜集材料，更

是拿來抱佛脚。「搜集材料」應當是作家尚未痛感需要時經常的工作，應當時時處處爲之；而給自己特定的題目也應當是從經常搜集材料的過程中自然而產生，決不是憑空跳出來的什麼靈機忽動。不過平時的注意是廣泛的，而特定了題目後的注意是專一的罷了，是更深入的罷了。

假定有一位作家，他抱了「搜集材料」的目的，跑進了某一特殊的生活圈子，「觀光」了這特殊生活圈子裏的幾個重要場面，觀察了這特殊生活圈子裏的一些主人公和從業員，和他們作了談話，很細心地記錄了他們的談話，經常地留心着報紙上的關於此特殊生活圈子裏的一切動態的記載，不夠，則又讀了許多與此特殊生活有關的書籍，報紙上的記載他剪下來，書籍上的他抄下來，——凡此一切「材料」，剪報，抄書，談話記錄，觀察和「觀光」時的札記，他都細心地研究了，分類排比，於是在他覺得夠用了時，他就根據這些材料來寫創作。這樣的方法似乎是有條有理，周密而謹慎。這是左拉慣用的方法。

但是從這樣的方法搜集得來的材料只能說明那生活圈子的表面狀況，——是牠的軀壳而非靈魂。因爲這樣搜集所得的只是印象。並且這樣的方法往往是把此一特殊生活圈子從社會的總的生活關係遊離開來而單獨的隔絕的觀察，因而所得的結論也就不能正確。因爲觀察一特定生活，必須從社會的總的聯帶關係上作全面的考察。

並不是說，搜集材料時，像上面所舉的實地去看看，與人談話，而且記錄談話等等，是

完全空廢的勞力，而是說這樣的方法不够得很。特別是這樣的方法倘使以臨時抱佛腳的態度出之，則在作者方面的對生活對藝術的忠實程度，就很可能問題。

或者有人以為「搜集材料」根本就是敷衍的不切實的辦法，他們以為「材料」應當從自己生活經驗中（他們說到自己生活經驗這話時，是指這生活是自身參加，自己是這生活內的一員），不求而自有，自然而產生的。他們以為若以局外人的身份去「搜集」，縱使十二分周到精密，根本上總是隔膜的。自然，能够是親身的體驗（自己是這生活中鬥爭的一員），那是再好沒有；退一步說，如果能够爲了求獲某種生活的實地經驗而投身於這生活圈子，例如爲要求得鐵工場的生活經驗而親自去做工人，那也是再好沒有的；然而這樣「澈底」的辦法在我們此時此地事實上是不盡能够如願辦到的，在用腦勞動與體力勞動完全分家的我們的社會中，這樣的要求，實際上竟成爲過高。在腦力勞動與體力勞動的界限已漸消泯的社會，如廉聯，倘不對作家們作這樣的要求，當然是嚴重的錯誤；反之，在我們目前這社會裏，——這是不但腦力勞動和體力勞動分家，並且智識份子的行動到處受阻礙的，倘若對一般作家普遍地作這樣的要求，那也是並不輕微的錯誤。

在我們目前，單說一句「寫你自己熟悉的生活」只得了片面的真理。在一般作家的百分比還是小市民層智識份子佔絕對大多數（說是百分之九十九，也未必過分罷）的我們現在，要是嚴格執行起「寫你自己熟悉的生活」而排斥「搜集材料」的提議，徒然使作品的內容單

調狹小而已。在我們目前，正要高呼：探頭到你自己的生活圈子以外！正要高呼：搜集材料！問題是在「搜集材料」的方法。

我們要排斥貪省力的走馬看花似的左拉式的方法。但是我們不能連「搜集材料」這意見也排斥。我們鄙棄左拉式的從書籍中去尋找，但是我們並不能忽視書籍對於我們「搜集材料」時的幫助。問題是在何等樣的書籍。如果是指導我們了解中國社會經濟結構的書籍，如果是幫助我們明瞭中國社會全般面目，——光明的勢力與黑暗的勢力如何在相決盪的書籍，我們是絕對需要的。我們必須先取得此等書籍中的正確的知識來武裝我們的腦袋，使我們知道在社會的那一角有我們所需要的「材料」以及如何去觀察，去「搜集」。

這恐怕是我們着手搜集材料以前第一步必要的準備。沒有了這，我們將是「明眼的瞎子」。

其次，讓我們不要忘記，「材料」不能在感到需要時去「搜集」，必須是經常的工作，時時處處在留意，在聚積；而特定的題目不能是憑空跳出來的「心血來潮」，必須是從經常搜集自然而然產生的。

既是這麼說，我們應當撲除「爲搜集而搜集」的錯誤觀念。我們在開始寫作（還沒有發表你的處女作，你還沒有發生材料恐慌以前）的時候或以前，就應當時時刻刻身邊有一枝鉛筆和一本草簿；無論到那裏，你要豎起耳朵，睜開眼睛，像哨兵似的警覺，把你所見所聞隨時

記下來，你要找你的生活圈子以外的人做朋友，和他們多談，記錄他們的談話，記下你隨時隨地對他們觀察的所得。換句話說，你時時在寫草樣，而你又時時將你所記的草樣和日常所接觸的活人比較，比較之後加以補充和修改。同時也要讀書。一些能夠幫助你了解你所在的社會或你所探頭進去的生活圈子的書籍。你要很用心地比較書中的見解和你自己的觀察結果；發見了不一致時，你得頑強些，既不立即舍己從人，也不武斷自信以爲是，你再苦心地向實生活去觀察。你的草樣積多起來，你的札記簿一本一本多起來，你細心研究，你分類，你加進你自己的議論。但是你並沒有「題目」。應當沒有「題目」在等待你的「材料」够用。你要忘記你是爲了寫作而「搜集材料」，你的，「搜集材料」就是你的生活！

契訶夫告訴我們，他就是這樣老帶着草簿在身邊，隨時把所見所聞所感記下來的。

這樣的態度（或方法），跟左拉的是大不相同的。但是契訶夫又告訴我們，他要寫小說時就拿出札記簿來翻看，翻到了覺得合用的材料時就用了她；這辦法我却不大贊同。應該不是臨到要用時去翻檢，而是由這豐富的積累自然產生了題目而且在寫作自然奔湊到你筆下來。所以必須記錄，爲的是便於研究，便於自己糾正不大正確的觀察。便於日後檢查，不過是附帶的目的。

時時要注意的，是社會生活的各部門都是有機的關係，所以你帶了鉛筆草簿應該到處去鑽，千萬要避免只顧到一角。孤獨，單調的生活，每天只接觸一定的人物，乃至只和自己同

樣生活的人們往來：是作家的致命傷。

必須記住而且遵守的，是「取情用宏」的四個字。比方說，你積了一打草簿的材料，你假使不苛刻，可以用這材料寫出五萬字來，但是你應當苛刻，應當把這些材料壓榨，精煉，只寫出一萬或二萬字來。「捉襟見肘」的窘相，又是作家的致命傷呵！

四 關於「人物」

應當「由人物生發出故事」，不應當爲了故事而「虛構」出人物來扮演；這是我在上文第二節內已經說過的。

但也許有人提出了這樣的疑問：一篇文學作品可以是描寫某種社會現象的，例如農村破產，豐收成災，都市的「繁榮」建築在童工的血汗上等，在這種場合，一位作家往往是先把握了這社會現實，就是先有了「故事」，而且作家的目的是在說明這「事」的必然的因果的，他這「故事」無論是從一件實在發生過的事實改寫而來，或者是用了「幾件」實在發生過的事實歸納而成，但這「故事」的真實性是毫無問題的，有了如此這般的「故事」然後驅遣甲丁丙乙的人物來充這「故事」的扮演者，甲乙丙丁等人物固然是爲如此這般的「故事」而設，但作家要表現此特定的社會現象的目的豈不是也就達到了麼？

這一疑問是值得討論的，因爲這牽連到又一個重要問題：觀察和研究社會現象的方法及其如何達到結論的過程。

我們知道，觀察和研究社會現象，也可以在書房裏做的。比方說，研究農村經濟破產罷

，你讀了關於此方關於此方面的若干論文，研究了關於此方面的許多報告紀載和統計（官方的，私人的，報章雜誌上的，當然須是正確的），乃至新聞記者的通訊，旅行家的遊記，你雖然整天坐在書房裏，而你書房又是在都市裏的，但你也能够明瞭農村的情形而達到正確的結論。

這樣研究觀察的方法，是社會科學家常用的；這樣達到結論的過程，在社會科學家是不成問題的。然而一個文藝作家的觀察和研究却不應該如此下手。一個文藝作家如果在書房裏這樣「研究」好了，得了結論，然後依此設記了「故事」，配上了「人物」，寫出作品來，那麼即使他那作品中的農村生活不離於實際（就是寫農村固然像農村），但是他有陷入於「觀念化」的危險，他的這篇作品會成爲穿上文學作品外套的美麗的社會科學論文。

從書桌上紙堆裏「研究」得了結論，然後到社會中「攝取」些「實感」：這不是一個文學作家正當的創作過程。走了這樣「創作過程」的道路的作家就往往會在寫作時發生了一種困難：有了「故事」了，却沒有「人物」。自然他那時不會自覺到「沒有人物」的，他裝好了「故事」的架子時就已經「配上」了「人物」，可是「配上」去的「人物」在讀者眼中不會是「活人」，這就要大大影響着該作品的感人的力量。

一個文學作家應當走的「創作過程」的道路，是和社會科學家研究過程的道路相反的。

文學作家研究觀察的對象當然也是社會現象，這和社會科學家是相同的。然而社會科學家所取以為研究的資料者，是那些錯綜的已然現象，文學作家的却是造成那些現象的活生生的人。社會科學家把那些現象比較分析，達到了結論；文學作家却是從那些活生生的人身上，——從他們相互的關係上，看明了某種現象，用藝術手段來「說明」牠，如果作家的是正確的眼光，深入的眼光，則他雖不作結論而結論自在其中了。這就是為什麼現實主義的傑作常常是社會科學家研究時的好資料。

你不妨先從書本子上對於現社會有了一種理解然後到活人中間去觀察研究（這是不用說的），而且你也極應該對於現社會有了一定的態度，——當然這是正確的前進的態度，然後到活人中間去研究觀察；但是此所謂「理解」或「態度」只是幫助你到活人中間獲取深刻的知識，只是引導你在錯綜紛亂的現象中找得牠們的根原和關係，換句話說，此所謂「理解」或「態度」只是作家「搜集材料」時有用的而且必需的工具罷了。

挾着那樣的「工具」，你在現實生活內各個活人身上就可以看得更仔細些；你好比是戴了擴大鏡，不但看見了表面，還看見了隱藏在表面綉褶裏的東西；你又好比是打着千里鏡，你的視野擴大了，你的目光不偏促於一隅，不被限於近處，你能作全般的鳥瞰，對於當前的現象有一個總的知識，總的了解。

你所接觸的，自然是一個一個的活人，但是你切不可把他們從環境游離開了去觀察；你

必須從他們的相互關係上，從他們與他們自己一階層的膠結與他們以外各階層的迎拒上，去觀察。這樣的觀察過程中，你就會只覺得可記的「事」太多了，記滿了一打草簿也容易得很，而在這樣豐富的材料中自然包括着不只一方面的社會現象，——就是不只一種題材，一個故事了。

依這樣的創作過程，你有了「故事」時也就有了「人物」；兩者是同時產生，同時成熟。

但是僅僅如此，——僅僅從活人們的相互關係上，從他們與自己一階層的膠結與別階層的迎拒上，去觀察，——並不能保證你所寫出來的人物是立體的複雜性的活人。他（這人物）也許只是「標本式」的人物；他雖然有他那一階層的人們的共性，却未必同時又有他自己的個性。「標本式」的人物自然勝過於紙剪的傀儡，然而還不是真真的活人。

這是因為你只在固定的地點上去觀察他們（人物）之故。活人們是到處跑的。一個商人固然常在店舖裏做生意，但是也和朋友們上館子；固然常和客戶們做生意，但是也和他的老婆和兒女們另有一種「生意經」，他在商業上打的算盤，不一定就是他和親戚來往家事糾紛時的算盤，你如果只在他的店舖裏觀察他，——只是在一個固定的地點守候他，當然是不夠的。你必須跟着他到處跑。從他的店舖裏跟他出來，跟他到小館子裏，到朋友家裏，到他家裏，到他臥房裏，一直跟他到「夢」裏。你不但要明白他的職業生活，也要明白他的私

生活，最隱秘的私生活。這樣觀察過後你寫出來的人物方有「個性」，方是一個「活人」。

然而即使是「準備」得這樣充分，也還有危險。

第一個危險是「人物」和他的環境的有機的關係，也許不够緊密。你寫出了一個毫無遺憾的「人物」，正面側面，光暗面，遠看時的一表堂堂，和逼近細看時他臉上的疤痕，他在公事房裏的面目，對待「朋友」時的又一付面目，和太太在臥室裏的第三付面目，他發脾氣，納悶，狂笑或天真地微笑的嘴臉，——什麼你都描寫得周全了，但是這樣一個「人物」也許會使得讀者只覺得這是「人生樹」上揀出來的摘下來的一片葉子，這一張「葉子」雖然你用了照相似的精確寫了出來，但是除了這「葉子」的現在的形態而外，就沒有深刻的「暗示」，比方說，「葉子」上有一個蛀洞，你固然把這「蛀洞」描寫得很仔細，可是僅僅一「蛀洞」，讀者不能從這讀出那「葉子」過去的遭遇的節目及其所以然來，又如那「葉子」或許是一半變黃了，而這也是你所精心描寫了的，可是從這一半變黃，你並沒「暗示」出牠的將來會怎樣：一句話，因為是從「人生樹上」揀出來摘下來的一片「葉子」，因為是離開了枝頭而呈現於讀者眼前，那就當然比你在樹上——或者退一步在折枝上看見牠（葉子），頗不同了；摘下來葉子引起你的感覺是單純的，而在枝頭的葉子所引起的，却要複雜得多。一個「人物」雖然被寫得周到，可是倘只能引起單純的感覺，還是不行的。認定了「人物」之

作品的本位的意義，而却機械的去處理了的，往往會落。

上述那樣的危險。應當時時記牢的，是觀察一個人物的當兒注意的範圍。單是「他」，還有「他」的周圍；而這個「他」是時時在受着周圍的影響，在這影響之中經常地發生了不容易看得見的變化的。單單記得「不把人物從環境游離開了去觀察」，還是十分不够。必須記住人是在環境影響之下經常地變動着的！必須要記錄「他」這經常地變動的過程。你的「準備」工作達到了這一步時，你就可以不便你的「人物」成爲一片摘下來的葉子，——「人物」和他的環境的有機的關係方能緊密。

第二是要謹防你的「人物」只成爲某一個人物的「模特兒」。一般說來，「人物」有「模特兒」不是壞事，而且應該有「模特兒」。不過挑定了某人來做「模特兒」時，結果就成爲此某一人的畫像，就缺乏了普遍性。成功的「人物」描寫，決不是單依了某一個人作爲「模特兒」。比方說，要寫一個商人罷，應當同時觀察了十幾個同樣的商人，加以綜合歸納。這樣創造出來的「人物」，一方面固然是「創造」，但另一方面却又決不是「想當然」的造作；這一「人物」說他是實在有的一位「我們的熟人」呢，倒又不是，然而「面熟」得很。「我們的熟人」們中間都有「他」的影子，都有一點兒像「他」，但並不就是「他」。各人都有點像「他」，然而又不「全」像「他」；到處可以碰見「他」，然而不能指認「他」就是誰某；這才是「人物」創造的最上乘。舉一個大家熟悉的例，就是阿Q。

專依了某一個人（某甲或某乙）的嘴臉來作「模特兒」，固然像極了某甲或某乙，但在不熟識某甲或某乙的廣大讀者看來，就有點「面生」，那「人物」的藝術的感應力就差了（自然，倘使是寫衆所共知的歷史的人物，又是例外）。專一臨摹某一個人的面貌以求逼真的，只是真容畫師之技倆；藝術家的使命高過於真容畫師得多，藝術家不是真容畫師。

總結一句話，爲了「人物」而搜集材料時，不但要跟着你所觀察的對象到處跑，並且要跟着許多對象（同樣的對象）到處跑；貪省力，只認定了「一個人」，是不夠的。必須使你筆下的「人物」和社會上相當的那一羣活人之間：——同中有異，異中有同。

五 從「人物」到「環境」

大概有人要說，「人物」不過是一篇文學作品「構成的要素」中的一項，因而把「人物」作爲「本位」，尊爲第一義，就是太偏了。照他們的意思，一篇文學作品可以沒有「人物」；——所謂「沒有人物」，自然是沒有「主人公」的意思，而不是通篇不見一人；這個，我不打算故意和他們開玩笑。他們以爲「人」的行動既然由「環境」支配，那麼，以「環境」爲本位出發而寫作，實屬更爲得體。

很好，我們就先來研究「人物」和「環境」的關係。

「環境」的意義有廣有狹。通常所謂「環境」只是「故事」發生的場所，「人物」所在的氛圍；這是狹義的。依這樣狹義的看法去寫作品中的「環境」，那就等於在「人物」的周圍添了「布景」和「道具」。這樣的「環境」是爲了「人物」的需要（或者爲了故事的需要）而產生。例如爲了要寫農民生活，不得不寫茅屋，牛舍，豬棚，打穀場，農具之類。這樣的環境是黏貼上去的。這當然不是「環境支配人物的行動」的論者們所謂的「環境」。

支配着人物的行動的環境當然是廣義的。這是指一特定地區的生產關係，社會制度，立

於支配地位的特權階層以及被支配的階層，在一方面是武器而在另一方面是鑲鑽的文化教育的組織以及風尚習慣等等。在一篇文學作品內，應當寫出而且必須寫出的，就是這樣廣義的環境，這毫不成問題。

一位作家對現實生活觀察而搜集材料的時候，「人」與「環境」是同時在他觀照之中的；決沒有機械到只看見「人」或只看見「環境」而將兩者的有機的相互關係劈為兩半的。如果真有那樣的作家，我就要疑心他的腦筋有毛病。事實上，倒是不能從「人」的行動表面透視到背後的「環境」支配作用的觀察者，世間儘有。但這是他的「能力」問題。主張以環境為本位出發而寫作的論者大概是看到了一些「不能從人的行動表面透視到背後的環境支配作用」的作品，為要糾正牠們，所以強調了「環境」在作品中的地位罷？如果只在指明這一點，原也不壞，但問題若落到了寫作實踐方面時，那就不足為訓。

「人」是在「環境」中行動的。「環境」固然支配了「人」，但由於這被支配而發生的反作用，能使「人」發生破壞束縛的思想而形成改造環境的行動。由此可知「人」和「環境」的關係不是片面的；「人」與「環境」之間的作用，是交流的，是在矛盾中發展的。

因此，倘使從「人」和「環境」的固定關係上去觀察，就只能看到一半，而這一半也不是「真實的人生」；由這樣的觀察所達到的文藝表現的方法往往是「人在環境中行動」。讀者對於用了這樣表現方法的作品所得的印象是：環境是固定的基盤，而人在這固定的基盤上

行動。「人」和「環境」的關係被寫成機械的了。並不是說，凡是在觀察上犯了這樣錯誤的作家就一定在表現方法上也犯了如上述的缺點；然而個外少得很。因為一個作家的思想方法和他的表現方法常常是一貫的。至少，後者會受前者的很大的拘束。

應該從交流的，在矛盾中發展的關係上去觀察「人」和「環境」。從這樣的觀察，可以灼見現象的過去，現在，和未來。當你截取「現在」一段來寫，你的目光當然不以「現在」爲限；你的最大的努力當然是要從「現在」中透露出「過去」，並且暗示着「未來」。同時，你也自然而然的會覺得如果將「環境」作爲一個固定的基盤而使「人物」在這上面動作，那就和你所努力達到的目標（從「現在」中透露出「過去」，並且暗示着「未來」）不相適合。因爲問題既是要在「人」和「環境」的活潑潑的交互關係上着眼寫作，則任何一方的固定化，都與你的目的有害。

最初是「人」創造了「環境」，其次是「人」的思想行動被這「環境」所支配，又次是由這被支配而發生的決作用又反撥了「人」的思想而產生改造這環境的意志和行動，——這是一串的矛盾的發展。在這中間，「人」的動的地位無論如何不能被忽視的。這是一個要點。把握住這要點，就會達到另一表現方式：從「人」的行動中寫出「環境」來。

這和「人在環境中行動」，有根本的差別。「人在環境中行動」這一表現方式是把「人」從屬於「環境」；而「從人的行動中寫出環境來」便是把「環境」和「人」的關係放在交

互發生作用的基礎上來表現。

照這說法，本位依然不能不是「人物」了。因為「人」要改造環境的意志和努力固然不能不由「人物」的行動中表現，而「環境」的支配「人的行動」也不能不由「人物」的行動中表現。也只有如此，「人物」才是活的人，「環境」才是活的环境。而且這也是不使一篇作品成爲披了文學形式的社會科學論文的重點。

這樣說來，一篇作品無論有「主人公」（所謂「主人公」，不過是故事發展的中心人物，作品中其他人物的動作都是圍繞着這中心軸的），或沒有「主人公」，如果是從「人物」的行動中表現特定「環境」中發生的事故（不論這事故對於這環境及其人物的影響小到不能再小），那麼，這些「人物」的行動表面上即使毫無關聯，但從表現「環境」這一點上看來，牠們實在是構成了有機的相互關係的。沒有「主人公」的作品，必須在這樣的意義上達到牠「動作的統一」。

有「主人公」的辦法，常常會發生「結構」上的一些困難，而在初學寫作者爲尤甚。有了「主人公」便不能不使作品中的動作以此「主人公」爲軸，又不能不使書中的次要「人物」和「主人公」發生關係；如果動作不多，次要「人物」亦只寥寥一二，那還好辦，可是不能免陷於單調，如果動作複雜，次要「人物」亦多，那麼，爲的要以「主人公」爲軸，且發生關係，便往往會弄成牽強。否則，又會使得「結構」中滲雜着無所附麗的廢料。所以，沒有

「主人公」的作品倒也是一個方便之道。然而這決不是「抄小路」。事實上，沒有「主人公」而仍能達到「動作的統一」，或許更難些。努力從「人物」的行動中表現「環境」，我以為是可以信任的方法。

我們常常覺得有些作品寫「環境」太少，以至糢糊不清，有些作品寫「環境」又嫌太多，讀者感到累墜。對於這種毛病的通常的評語是：「環境」和「人物」和「故事」的分配不適當。怎樣才能「適當」呢？有人就從表面去研究，專一注意寫「環境」的字數之多少，或者注意到寫「環境」的段落和寫「人物」的段落兩者的勻稱的距離。然而這樣對於「分配」的注意，並不是解決問題的好辦法。照這樣「注意」起來，即使用了很大的苦心，「分配」得及其勻稱，也不過成爲堅立在「人物」周圍的頗爲精緻的「紙板的背景」，只是一種裝飾，不是活的環境。

如果你注意「從人物的動作中來表現環境」，那就不同了。「環境」的多寫或少寫，就有了一定的標準：第一，和「人物的動作」脫離了有機的關係的「環境」，自然不在你的意念之中，根本就不會在你筆下出現；第二，凡是合於需要的「環境」也可以依據了「人物」發展上的必要而決定其多寡重輕。

到這裏爲止，我們說的都是所謂「廣義的環境」，——就是一篇作品的故事的假定發生地點的社會環境。這是包括了該特定地區的廣大的社會關係和更大的時代背景。這是一篇作

品托生的母胎。此外，一篇作品也少不了許多助成「氛圍」的描寫，例如「故事」所在地的風景，「故事」發展時的自然現象（月夜，雪朝，晴，雨，大風，陰霾等等），乃至家畜，飛虫，室內外的裝置，「人物」的服裝，……這一切，是襯托出「人物動作」使其凸現而具有一定的情調的。這是「氛圍描寫」，不可和「環境」混為一談。「氛圍描寫」不够或太多，都可以損傷作品的情調。錯誤的「氛圍描寫」簡直是一篇作品的致命傷。通常我們讀了一篇作品覺得不够「壯烈」，或不够「絢麗」，不够「熱鬧」（如果那作品是要表現「壯烈」或「絢麗」等等），就是因為「氛圍描寫」還沒成功。

正當的辦法也是以「人物動作」為中心。從「人物動作」的各個不同的場面去找求適宜的「氛圍」。凡是能够幫助「人物動作」使他更富於特定的色彩和情調的，就該留，否則，就該刪去。

「氛圍描寫」和「環境」也有密切的關係。我們也常看見有些作品裏的「氛圍描寫」雖然對「環境」這面不是無謂的塗飾，但是對「人物」這面却成了贅疣。這種毛病大概也由於作者把「環境」和「人物」分成了兩面之故。如果「從人物的行動中來表現環境」而又把「氛圍描寫」從屬於「人物的動作」，這三者的統一融合，是不難的。

六 寫 大 綱

現在我們可以講到怎樣開始寫起來了罷。

既已從準備得充分的材料羣中括出了一個「題目」來，首先第一自然是將一切有關於這「題目」的材料（原料），加以整理和選剔，再用藝術的手腕組織起來，這其間，創作的衝動一步一步提高，新的意思，活潑的想像，奔流輻湊而來，直到你覺得「腹稿」已經打好了，不但「故事」的首尾已經完密，並且連「人物」的主要對話也都「忽然」有了，至於「人物」的面孔，不用說，就好像站在你前面好久了，——於是你就伸紙奮筆，唼唼然寫下

從原料的整理選剔到「腹稿」打好，倘使是短篇小說，也許一兩天就成了，不，至少須得一兩天罷？自然，也有人無須乎那麼久，只要半天，或者兩枝煙的工夫（如果他是吸煙的），就已經「構思」完畢。不過我覺得太憑「靈感」（當然不是說這樣就等於粗製濫造）總非尋常之道。謹慎總不是壞事。原料總是愈咀嚼愈能消化，愈能分別出精華與糟粕；而題目也總是多化時間研究便多些正確。

有人的構思過程，自始至終是「腹稿」；有人則想了一段，記下了要點，然後再想再記。這是各人的習慣不同。然而在初學寫作者，或者又是隨想隨記要點較為妥當；記完以後他還應當從頭至尾「自我批評」一下。

如果是中篇或長篇，則「構思」的時間應當更多，而且最好先寫下全篇的要點或大綱。左拉是先寫下「綱領」的。例如他那描寫大百貨商店的「勝利」的長篇小說「太太們的幸福」，他的「綱領」裏說：「我要在太太們的幸福裏寫一篇吟咏現代事業的詩歌。因此，哲學上完全改變：首先，一點兒悲觀主義也不要；不要做出生活無意義和悲哀的結論，——相反的，要做出生活的經常的勞動力量，生活產生的強烈和快樂的結論。總之，要同着時代一起走，表現這個時代，這是個行動，勝利，各方面努力的時代。……一方面，商業上金融上的動機，怪物（大百貨公司——筆者）的出現，這是兩個大商店的鬥爭，而其中一個最大的商店勝利了，壓服了整個的區域；而別方面，——熱烈，愛情，女人所參加的陰謀，一個窮苦的小女工，我所敘述的是她的歷史，她逐漸的戰勝「沃克陶」。這裏，差不多就是全部小說。」（引自海上述林，關於左拉，頁二二二）。左拉的「綱領」（那就是他寫作一部小說的「預定計畫」），依上所述看來，就知道一方面是「預定」了「題旨」，（或主題），而另一方面是「預定」了故事的最粗大的輪廓。他的「主題」正確與否，不是我們現在要討論的範圍，但是我想指出來：左拉對於每部小說所寫的「綱領」實在只是他預定的要寫

怎樣一部小說的「計畫」，而不是等於完成的「腹稿」的「大綱」。左拉另有他的實際寫作時依爲底稿的「大綱」，那就是按照「計畫」弄來的而且分類編目放在文件夾裏的剪報，談話記錄，觀察記錄，以及書上抄來的片段等等。這是他叫做「生活文件」的。他把這些「生活文件」拍到他「計畫」的模子裏去，這就成爲他實際寫作前「構思」過程的「大綱」。

我並不主張左拉那樣的辦法。我傾向於另一方法：即是先寫好了一個詳細的幾乎等於全部小說的「縮本」那樣的「大綱」，或者是一篇記錄着那小說的「人物性格」和「故事發展」的詳細的「提要」。而實際的寫作就是把這「縮本」似的「大綱」或「提要」加以大太的廣充和細描。

巴爾扎克所慣用的，就是近於這樣性質的方法。

他寫小說是連草稿也不打的，他總是一口氣寫了一大段就去付排，然而他先叮囑了排字人，必須將上下行文的距離留得很大，印出樣張來，他就在樣張上增補，直到樣張上的空白地位都寫滿了，——那已經比第一次原稿的字數擴充了一倍了罷，然後再去重排。而這第三次重排仍須將上下行文字的距离留得很大。他在這樣張上增補，再去重排。這樣增補了重排，重排後又增補，通常要四五次，這才「寫定」，而且也排定了。這是最後的寫定稿比第一次的原稿總要多出好幾倍。他的寫作習慣總是半夜起來寫第一次的初稿，天亮以後，則在樣張增補同一小說前半的初稿或第一次第二次的增補稿。所以他的長篇小說的寫作過程是

邊往下寫，一邊從頭到底一篇一篇在增補；換句話說，「初稿」就是他的「大綱」，不過他不是一氣寫好了「大綱」再來依着擴大和細描，而是隨寫隨增補，他的小說是經過了多次的從頭到尾的大改面目的增補而始成定稿。

巴爾扎克的小說實在是易稿多次而寫定的，不過他用「排樣」來代替了抄寫。

巴爾扎克的小說又是從一個最初的最簡略的「大綱」一次一次擴大增補修改而寫定的，除了最初第一次的「初稿」是十足的一個「大綱」不計外，他的第二次第三次的增補稿和最後的定本比較起來，也是一種「大綱」。就是他的「大綱」也還是經過了二次以上的修改的。只要想想：巴爾扎克把一篇作品的材料反覆咀嚼多少回呀！

我們不一定要死板地學習巴爾扎克這奇特的寫作方法。不過我們要學他這種把材料來再三咀嚼的精神，要是學他的不憚煩的增補修改。

大家都知道托爾斯泰的戰爭與和平，曾經修改了七次。我猜想來，托爾斯泰這部巨作的初稿大概也是一種「大綱」。所謂七次的修改，最初那幾次大概不是單純文字上的修改，而是內容的擴大。托爾斯泰本想以「十二月黨」為題材寫一小說，可是着手計畫以後，他覺得要寫「十二月黨」便須先寫「十二月黨」以前的政治社會，結果成了偉大的戰爭與和平。戰爭與和平脫稿以後，托爾斯泰仍想繼續原定的計畫。他已經寫了幾章，但因他思想改變就關下了。現在附在戰爭與和平後的幾章書（沒有題名，只以「尾聲」的資格附在那裏的）。

就是未完成的「十二月黨」小說的一部分的「大綱」。這幾章，實在已經是「小說」了，不過和戰爭與和平比較起來，那只能算是「大綱」。因為這幾章書是粗線條的勾勒，倘使托爾斯泰有意完成牠，大概一定要大大增補的。

從上面舉的例，可見長篇巨著必須先有「大綱」，由這「大綱」增補修改。

當然不是說倘不先寫「大綱」則絕對寫不起長篇來。但是要保證一部長篇的內容不至於散漫而且首尾有一氣呵成之勢，則先寫「大綱」是妥當的辦法。

所謂「大綱」，也不是固定不變的模子。這雖然是作者把全部材料通盤籌劃精心布置後的整的輪廓，可是一位作者在寫作下去的時候，創作活動與自我批判的活動常常是相伴而來的，所以對於既定的「大綱」當然有修改。但是我們又須知：寫長篇的過程中，作者的心頭應當有全部作品的整個輪廓時在念，——換句話說，他當時手下寫的雖然是局部，但他的眼光必須射及全盤，否則，將來脫稿後遺篇的精神氣勢難得一貫。有些長篇，雖然故事是聯絡的，但我們讀了總覺得不是整體而是許多短篇的集合，推究起牠的原因來，大概就因為在寫作過程中作者心頭沒有全部的輪廓時在念。所以，「大綱」這東西儘管不能是一成不變的壳子，儘管在寫作過程中時時有修改，而且大大地修改，但預先寫一個「大綱」總是有利無弊的。

對於結構複雜，人物衆多，而且「故事」是向橫的方面展開的作品，預先來一個「大綱

（即使只是記述故事的要點），總該是有益的。因為這可以幫助寫作時的周密，不至於顧此失彼。

定要寫一個幾乎近於「縮本」一樣的「大綱」，也許不是每個人的實際情形所許可罷，然而我以為在動筆以前把熟慮過的全盤內容的要點作一個備忘錄式的「大綱」，實在是必要的（短篇作品不在此例）。這樣備忘錄式的「大綱」，可以包含下列數項：

第一，將主要人物列一表。每個「人物」名下記着他的性格，出身，體貌的特點（假使有的話），他所受的教養，思想，他在作品中的地位，他的性格的發展的過程，等等。這不但是用作「備忘」，並且還有檢察的意義——看看自己對於自己所要描寫的人物是否已經認識得充分。我們往往在默想時覺得一個「人物」已經活在眼前，然而當真用筆描畫時，却又模糊起來。先試描一個輪廓，可以作為考驗；覺得太不及格時，就可以慎重再研究。

第二，故事的要點。這可以是極簡略的梗概，但須詳細記明各主要人物相互糾葛和關係，以及故事的主脈何在，這貫穿於全部作品的繁雜動作中的主脈又應當如何使其有隱有現並且綫索分明，不至使讀者迷亂。

第三，故事發展中的重要場面，——在全書中居於「主眼」的場面，也先記錄下來，甚至你已經想到的緊要的「對話」也記下來（因為也許將來你寫到這場面時，你所能想到的「對話」不及你在構思全篇時忽然觸及的那麼合適），如果重要的場面不只一個，那就一一記

出來，並且可以先來比較一下，是不是牠們會雷同。場面形式上的沒有變化是要避免的。

第四，將作品的主題記下來。並且要記明你是準備從那幾個方面去接近這主題而將牠形象化起來。同時你也要仔細研究了各主要人物在這方面所擔任的任務，將牠們一一記下來。

第五，分段。將預想中的全書內容分了若干段，每段用一句話兩句話來說明牠的內容也好。儘管你將來寫起來時會大大改變這些預先分好的段的內容和前後的次序，然而預先「分段」還是必要的。因為預先分段，可使全書的材料分配得勻稱些，而這是後來沉酣於寫作時往往不會顧及的。

像這樣「備忘錄」式的「大綱」，大概是一般寫過長篇作品的人都作過的，不過不一定是這樣「形式」的地記下來罷了。有人大概是在草簿上隨意記了些，而把更詳細的「計畫」用「腹稿」的方式默默地組織起來。這原是一樣的。不過我以為假使照上述的形式寫下來也並非是失體面的事，那麼，還是寫下來罷。因為這樣寫下來以後，你對於你將要下筆的全部作品就有一個更明晰更確實的「鳥瞰」，而對於要寫的東西先有一個明晰的確實的「鳥瞰」實在是必要的。

而且你又可以有一個機會檢察一下自己所要寫的東西是否充分是否還有模糊之處。

如果把預定的「大綱」作為一個圈子，自己板板地守在那裏自己限制起來，那當然又是不對的。

七 自己檢查自己

一位作家沒有一點自信力就永遠不敢下筆，即使下筆了也永遠不會成篇；但是是一位作家若不時時自己檢查自己，那也恐怕不能寫出真正有價值的作品來。寫作以前，不可不痛下一番自己檢查自己的工夫。

我已經說過，我們作「基本練習」時就應當隨時自己檢查自己，我們即使是寫的自己熟悉的事情也應當在下筆以前將這些熟悉的事情再鄭重研究檢查，我們在「搜集材料」而且由積蓄着的材料中產生「題目」的時候，更其需要時時的自己檢查自己：總之，自我批評應當和創作活動永遠相伴的。

乃至「材料」經過整理和審查而準備落筆以前關於「人物」和「故事」等等的具體的計劃，——即上文所說的「大綱」，也都妥貼了時，我們還應當來一次最後的自己檢查自己。

我提議，在有了積極意義的備忘錄式的「大綱」而外，再有一個消極意義的備忘而兼自警的「大綱」。就是我們不但要寫下應當如何寫的「大」，還須要求一個「萬萬不可那樣寫

「的」大綱」。

我們應當將寫作上最容易犯的毛病列爲戒條來警惕自己，我們尤其應當從眼前的實例（就是自己將要寫的東西）中搜尋出最難克服的弱點並且預計到最容易犯的毛病，寫起一個自己警戒的「大綱」來。自然，這樣的用苦功，在某些「天才」看來，是不值一笑的，但是對於尚未證明是「天才」的年青的學習者以及不敢自居是「天才」的我們，這是只會有好處，不會有害的。

還是先從「人物」講起罷。第一，檢查你的「人物表」裏的各個「人物」的詳註，儘管你已經覺得各該「人物」已經像真正「活人」似的現於你眼前了，你還得各個檢查一下，看看他們的「性格」——被你所確定下來的性格，是不是太單純了？他們也許都有「模特兒」的，而且你也不會忘記把別的人們的特性加到你那些「模特兒」的性格裏，使他們的性格成爲複合的，但是你必須警戒着，莫使他們只變成那些「模特兒」的小照；太像了某一個真有的人，在「真容師」是成功，而在作家却是失敗。

第二，檢查你要描寫「性格」（或者爲要強調「人物」的性格的特點）而給與「人物」的「動作」是不是太直綫式。比方說，你的「人物表」裏有一位愛國志士，而且是非常堅決的勇敢的愛國者，可是你若把他寫成一個天生的愛國者，好像他的愛國是稟性使然，你寫他的生活除了愛國而外就沒有生活，那就是不對的。也許你覺得非如此不足以「強調」他的性

格罷，然而恰恰相反，你倒將他寫成「虛偽」，「不真實」了。藝術是需要一點誇張的，然而太誇張，以至於失真，也就損傷了藝術的價值。

爲要謹防「人物」描寫的太直綫式，你又應當檢查你預定的「計劃」中是不是專從而且單從大事件上去表現你那些「人物」的性格。比方說，你寫一個優柔寡斷的「人物」，千萬不要以爲只須從幾件大事上來描寫就夠了；你固然要從一些大事上烘托出這「人物」的性格，然而也極需要從許多小事烘托出來。你更其不可以把他寫成了一上來就優柔寡斷到底，自始至終毫無「波折」。優柔寡斷的人並不是事情碰上身就立即優柔果斷，開頭時他倒似乎頗有主意的。然而倘若寫去老是開頭時似乎有主意而終於沒主意，那又是不成話的。這就不成其爲一個「活人」而是一付機器了。

第三，假使你的「人物表」裏有一對性格相似的人物，那麼，你的警戒的目標便應當是：謹防他們混雜不清。應當是某甲雖然有些小地方像某乙，但某乙有些小地方却實在不像某甲，倒是另外有些大地方和某甲相像，……總之，兩個「人物」的相像之處不能印板式，而相像的兩個人仍然各自有他的個性。另一方面，你又應當檢查你的「人物表」裏的人物是不是各人的嘴臉完全不同，竟沒有相似的。倘使你有五個「人物」在你的預定的作品中，然而五個人的性格竟是五種絕對不同（沒有絲毫相似的）典型，那也是不成話的。活人社會決沒有那麼巧。作品的真實性會大大地受損害。然而你也許要反駁道：水滸不是寫了個性不同的

一百〇八人麼？不錯，水滸是以人物個性各不同出名的，但是細研究起來，那麼多的人物也只是分屬於三四類，每類中的若干人也還是彼此有相同的地方，不過妙在他們雖相似却仍然各有各的個性。

第四，要檢查你的預定「計劃」是不是單從一些大的特徵上描出人物的個性來，你應當警戒這「好大」的毛病。應當儘量多寫一些補充作用的小特徵。比方說，寫一個革命者，固然要從他的有見識，敢作敢為等等大處落墨，然而也要從他的（例如）不喜歡故意泥首垢面，也能講笑話，也注意到床板上的臭虫，等等小地方來寫。千萬不要誤以為倘使寫了這些在故事的發展上似乎沒有用的瑣屑，使減弱了什麼主題的積極性了；放心罷，不會的！這只是使得作品的生命性更濃厚更鮮艷。

關於「故事」的發展，首先得提防太兀突，太巧合。或許有人誤以為「兀突」了才能刺激讀者的情緒，「巧合」了才能引起讀者的驚嘆，然而事實上「兀突」和「巧合」只能給與讀者以不真實的印象，大大地損害了作品感應力；並且即使有些讀者因此而興奮而驚嘆，那麼，這興奮和驚嘆也是暫時的，衝動性的，立刻會消失，會感到無回味，甚或發生了索然的倦怠。

其次，作者千萬不要將自己的嘴巴插進書裏去「發議論」，也不要將自己的嘴巴插進書裏去「作結論」。請不要誤會我是不許你在你的作品裏「發議論」。絕對不是。一位作家

的「世界觀和人生觀」應當而且必須表白在他的作品中；一位作家應當而且必須用他的作品來批評社會，來憎恨那應得憎恨的，擁護那應當擁護的，讚頌那值得讚頌的：——這都是問題。但是，要記住的是：因為他是作家而且寫的是文藝作品，所以他應當把他的「世界觀和人生觀」融合在他的藝術的形象中，就是要從作品中「人物」的行動上表白出來，而不是用作者自己的嘴巴插進書裏去「發議論」。

也許有人提出疑問道：「這話我是明白的。應當從書中人物的行動上表白了作者的人生觀和世界觀。然而假使一位作家所寫人物正是他所憎恨的呢？他所憎恨的人們的世界觀和人生觀當然和作家本人的是正相反的，那時他不把自己的嘴巴插進去可怎麼辦呢？」

這樣的疑問，病在知其一而不知其二。須知社會是廣複的，既有作家所憎恨的人，也一定有作家所愛護的人，兩者都寫出來，這才可說是表現了全面的人生。而在作家所愛護的「人物」的行動上就可以表白了作家自己的人生觀和世界觀，抨擊着和他對立的思想 and 意識。作家自己的嘴巴也就沒有插進去的必要了。

可是在這裏有一個危險不能不預防。

這熟是作家對於他所恨的人物倒是曾在社會中熟識，所以寫來逼真，但是對於他所愛的人却只有一個空洞的觀念或至多是模糊的印象，因而寫出來就不能是「有血有肉」的活人；在這情形之下，如果作家勉強要用上述的所謂「對比」的方法，那麼，在「正」這一面倒會

空虛無力，弄巧成拙了。過去有許多作品都犯了這毛病，現在也還有這樣蹩腳的作品。

在我看來，與其「跛腳」，——或者「半肢枯」，倒不如不要都不成熟的「對比」；作家儘管寫他所憎恨的人物，但必須把他寫得極可憎可鄙，使讀書認清而唾棄這樣的人物及其所代表的意識思想。

但是講到「作結論」，則不但作家把自己的嘴巴插進書裏去「作結論」是不行的，就是他借用書中「人物」的嘴巴來「作結論」，也是不應當。

這並非說書中不必或不應有「結論」。不，一篇作品中應當有「結論」的。不過此所謂「結論」應當而且必須讓讀者由故事的發展中自己求得（就是作家應當把「結論」消納在故事的發展中，用最大的技巧來表現這必然性），而不是借用了「人物」的嘴巴來說明。倘使作家不在全部故事的發展中有這樣的準備，而只在結尾用「人物」的嘴巴喊出來，那是最拙劣的辦法，而且一定不能達到作家所期望的效果。

即使作家已經在故事的發展中用最大的技巧把他所要達到的「結論」準備得頗為圓滿了，也不必特別巴結，再來正面的說明。因為這樣一來，倒成了「畫蛇添足」，大大損害了藝術的暗示力與含蓄性。作家不應當把讀者想像得太低能。作家所要表達的意思應當盡力組織整藝術的形象之中，而且應當巧妙地保留一二分，以引起讀者的思索。什麼都由作家說完，不讓讀者發揮他的思想和理解，表面上雖似「够味」，而實際是索然無味；有些作品，使人

讀了一遍以後就不想再讀第二遍（或至少沒有再讀第二遍的熱心），其原因之一就是缺乏了藝術品應有的暗示和含蓄。

不但是「結論」方面，就是在「人物」和「故事」等方面，也不可給讀者的經驗和想像留餘地。拿「人物」來講罷，「人物」的個性必須寫得明晰，這是毫無問題的，然而倘若誤以為「明晰」者，就是儘量細描，那麼結果呢，「明晰」或許有之，然而耐人思索的「魅力」恐怕一定會沒有了。事實上，文字的正而描畫也一定不能完全周到。如果有人盡了最大的努力，居然描畫得完全周到，什麼都「說完」了，不用讀者稍稍勞動腦筋去思索，那也是很必要的「討好」。因為藝術品的教育的作用，並不是「宣講式」的注入，並不是像解答一個代數方程式那麼「公式」的地，而是使讀者不但在掩卷以後對於書中的「人物的運命」深深思索，並且對於周圍的活人的（連他自己的）「運命」也深深思索。如果一篇作品給與讀者的效力只是「哦，原來如此」，而並不能引起讀者對於生活的深深的思索，這作品就不是具有活力的藝術的著作。

自然，構成一篇作品的「耐人咀嚼，發人深思」的條件是多種而且多方面的，但在技巧方面的必要條件之一却就是：留一點餘地給讀者自己用經驗和想像去填補。我們當「觀察」時，自然必須看到「人物」的每一個紐扣，愈周到愈好，然而在描寫時，應該抓住了最典型的特徵來寫，而把其餘的信托給讀者的想像。

在「動作」的描寫上，亦復如此，我並不反對從正面去描寫一個多數人物參加的緊張的場面，——不，有時這且成爲必要，但是我們千萬不要企圖用羅列無遺的方法表現一個緊張的場面，尤其不要死心眼地單從這場面的正面上描寫。從側面來寫幾筆，看來好像是「閒筆」，和那場面的直接動作沒有關係，可是能够增加那場面的緊張的氛圍。例如寫黑夜行軍，有經驗的作者便要寫到林中的宿鳥如何驚飛，荒村的野犬如何遠遠地吠叫；這些都是「閒筆」，然而在讀者的想像中就填補成了一幅極生動的夜行軍的圖畫了。

有時候，正面描寫一定要失敗。比方說，寫一個女子的美麗，倘使你搜羅了所有的「美麗」的字樣來形容她的容貌和姿態，未必能給讀者以活潑潑的印象。古詩人寫一個美貌的採桑女子羅敷，並不描寫她的眉目嘴鼻生得如何好，却從耕者，行者，肩挑者見了羅敷都出神停觀，忘記了自己的事，這種「閒筆」上去烘托，於是乎在我們的想像的眼前的羅敷，不但是一個活的美人，而且是在許多活人中間的美人，由此構成的羅敷的美麗的印象便常充實而複雜，比抽象的讚美不知要強過多少倍了。寫美人如此，寫一個人的醜惡，儉俗，亦復如此。自然，容貌和姿態的描寫亦屬必要，完全從側面去烘托出一個人的美，醜，或儉俗，那又未免太「空靈」了；問題的要點是在考慮到讀者必有的想像力而在正面描寫以外輔以側面的烘托，——不，應當是用側面的烘托來救濟正面描寫的不足；而正面描寫也必須抓住了最特徵的來點明，不能用羅列法。

屠格涅夫寫一個「口才」極好的漂亮的青年羅亭。但是他並不用舉例的方式在什麼場面內寫了一篇羅亭的雄辯的話。他也和描寫羅敷的美貌的那位中國古詩人一樣，用烘托的方法來構成羅亭的雄辯家的形象。他描寫羅亭的話如何使周圍的人們發生印象，到處在引述他的話，討論他；他寫羅亭演說以後聽者如何睡不着覺。屠格涅夫這技巧，我們應當學習。因為要從正面去描寫一個雄辯家，事實上會弄巧成拙；作為標本的一段演說詞也許是並不怎樣雄辯（因為作家不一定是雄辯家），而且演說之能動人不全在詞句而有賴於演說時的姿勢和音調等等，這些姿勢和音調是無從用文字來描畫的，如果勉強描寫（說明），那一定味同嚼蠟。從如何寫一個「雄辯家」這例子，我們可以悟到其他的「品性」應當怎樣或正面或側面地描寫。

如果也用列舉的方法來講「不可那樣寫」，也一定講不周到；所以上文云云不過是舉例的性質，但也是實際寫作時最容易碰到的毛病。此外如何如何「不可」，我也要留給讀者自己去「填補」了。要鄭重再說一遍的，就是「自己檢查自己」的工作必不可少。你最好是耐煩點，在記下了有積極意義的備忘錄式的「大綱」以後再記下一個自己提防的消極意義的「大綱」。所謂「精心製作」，所謂「技巧上的研磨」，具體說來，就是這麼一回事，並沒有別的取巧的法門。

八 幾個疑問

這本小書，到這裏也應當結束了。我猜想來也許有人讀過了上面的七章就嘆口氣道：「照這樣說來，就沒有動筆的勇氣了。一個人的寫作的衝動到了極強烈的時候，不能再計工拙，振筆疾書就得了。倘使前思後想，左防右防起來，那興頭一過，如何還寫得下？」

或者又有人提出另外的疑問來：「我照了你所說的步驟準備過了，但是往常並沒特意要觀察什麼研究什麼的時候，原也覺得可寫的材料真不少，而今特意要去儲蓄材料，却反而東看看西找找都沒有合式的材料——似乎『理論』將我拘束住了。」

第三位，又是一番議論：「自己檢查自己，不錯，我是願意這樣做的；可是自己的一篇東西，看看是不敢自信，檢查一下，却又不知道毛病在那裏？」

……諸如此類的疑問，可是設想出許多來。我們不妨再加幾句解釋，作為這小書的結論罷。

有過一個時候，「靈感論」盛行得很。青年們時時在等候「靈感」忽動，寫出一篇好作品來。他們覺得要是心頭沒有強烈的衝動（他們把這當作「好文章」已經「自己成熟」的徵



（僕），就絕對不應該寫作，——這本來不算錯；然而他們却又把「心頭的強烈的衝動」認為非常神秘的東西，是可遇而不可求的，於是他們反對在「心頭的強烈的衝動」未起以前進行着任何的寫作的準備，例如本書所說的「搜集材料」和「基本練習」等等，他們把「搜集材料」認為「無可寫而硬要寫」，把「基本練習」認為舊文人的「尋章摘句」，——這却是錯誤的。此種誤解的結果，使得那時的作品大都內容空虛，除偶有「警句」外，說不上反映現實。

近來「風氣」改變了。「充實生活的經驗」這句話，已經成為大家的口頭禪，甚至有人把牠認為萬能的法寶，以為只要「充實了」生活的經驗，便一定可以寫出「偉大的作品」，把自身學識的增補和技術的修養，都視為無關重輕。「充實生活的經驗」就有「搜集材料」的意思，——雖則也還有人一方面常把「充實生活的經驗」掛在嘴頭，而又一方面却有意無意地把有計劃地「搜集材料」當作不高明的辦法。但是更多的人却將「搜集材料」的「搜集」二字認為等於報館外勤記者的「訪查」，往往今天「得了」一點材料，明天就寫成作品，他們太不把「心頭的強烈的衝動」作為寫作的要件之一了。這是落在另一極端的誤解。這結果是作品的淺薄和公式化。

後面一種誤解實在和前面一種誤解是學生兄弟。他們的根源是沒有理會到「創作」的最要條件是題材的成熟。要是有人當真在「前思後想，左防右防」以後，便覺得「興頭」已過，「寫不下去」（像我在本章開頭所設想的質問），那麼，問題的焦點絕不在什麼「興頭」

的被掃與否，而在題材尚未成熟。他所謂「興頭」是虛偽的一時的衝動，絕不是從豐富的累積的「材料」醞釀提煉而得的精華。「如果確是從深厚的經驗累積中產生的東西，那只有愈研究愈推敲便愈覺得「興頭」好，愈覺得「可寫」的方面太多的。」

對於「前思後想」「左防右防」以後便覺得「興頭」已過的朋友們，我要勸他老實就慢慢動筆，再去「搜集材料」——「充實生活的經驗」，或者（至少）把他已有的「材料」再繼續咀嚼，認真「消化」。

再說：平常並沒特意要觀察什麼研究什麼的時候，原也覺得可寫的材料真不少，一旦特意要去儲蓄材料了，反而東看看西找找都沒有合式的，——這樣的情形，大概也是有的。我打算先來反問一句：「你這所謂真不少的原也覺得可寫的材料，當真是有着強烈的印象和真切的認識否？」應當檢查一下你這些「原也覺得可寫的材料」會不會只是浮面的而且模糊的「生活的縐紋」。萬一不幸而是的，那麼你雖然「覺得可寫」，但你當真要寫時却又「覺得」還是無從動手。大凡有了一個「題目」光是想想倒興會勃然，而一至提起了筆却又感到無從下手的，大抵是「尚未成熟」之故。這種幻覺的「成熟」，首先應該檢舉。

其次，你這所謂「原也覺得可寫的材料」怎樣產生的？是直接從生活經驗得來的呢，還是間接得之於報章，書籍，或談話？如果是從前者，那麼，你既然並非特意要觀察什麼的時候，尚且能吸取可寫的材料，而謂一旦特意去儲蓄材料便會迷惘，未免是不近情理。反之，

如果是從後者（得之於報章，書籍，或談話），那麼，你就一向是對於實生活不大敏感的，你雖有生活，然而你對生活的眼睛沒有睜開，因而你的一旦「特意要去儲蓄材料却反覺得東看看西找找都不合式」，並不是實生活中缺乏「合式的材料」，而是你的對生活的眼睛初次睜開，受不住生活的強光的刺激。你的眼發眩，辨不出那些材料是合式的。唯一的辦法是不耍性急，慢慢地艱苦地使你的眼睛不發眩，而且養成銳利的視力。

最後，要是你心上老釘着一個「找材料的念頭，像到菜市裏去找一個熟人似的，惟恐時間一過，菜市人散，你將一無所得，——存了這樣的心情去「搜集材料」，則也是不行的。那就免不了會發生「東看看西找找都不合式」的恐慌了。你應當不把「找材料」的念頭籠住了自己的心，可是要時時警覺着，不使有意義的材料輕輕滑過；你不要像負了「訪查」什麼的責任，——像報館訪員似的，一天之內定要「得了」些什麼算能安心；這樣太機械的心有所注的辦法是很糟的。總之，「搜集材料」應當是不慌張不性急的時時留意處處留意，也許有一時你覺得看看都不「合式」，然而慢慢地你就會看到「合式的」原也並不少呢！

以我看來，上面假設的第三個疑問是值得研究的。「自己的一篇作品，看看是不敢自信，檢查一下，却又不知道毛病在那裏？」——有這樣情形的人，大概並不少罷？然而這樣的情形，在別方面說，正是作家在那裏進步之故。他不必因此自餒。如果他自己看看覺得很滿意，那倒表示了他停滯在已經達到的階段。

可是真正的進步的徵象，還須在作家自己看了不滿意並且知道毛病在那裏，——雖則他暫時還沒有能力克服他們。

問題是在他如何能夠知道自己的毛病。

批評家的評批，是幫助作家知道自己毛病的要素。並不限於批評到自己的文章，凡是好的文藝批評，都對於一位作家有益。對於自己的批評，固然要讀，固然可以由此認明了還不大了的毛病，然而與自己無涉的一般文藝批評也必須廣泛地閱讀，才能觸類旁通，悟到了自己的缺點。作家在批評上的「受益」，除了少數例外，往往不是直綫式的。往往是經過了若干時候，作家把自己的舊作再讀一篇，會忽然像讀着陌生的作品似的看了多少毛病。

對於名著的研究也是使得作家知道自己毛病的一大助力。在研究中，你一面驚佩，一面就會想到自己的作品而汗流浹背。這汗不是白流的，你已經認明了自己的毛病。每一次的自己知道了自己的毛病，就是證明着你在那裏進步。自然，如何克服這些毛病而寫出更好的作品來，那是又一問題。

所以，要是一位作家寫成了一篇作品，自己看看不滿意而又苦於自己不知道毛病在那裏，那麼，第一他千萬不要灰心，第二不要煩惱，他最好把這篇作品藏起來，就像不會寫過，就像忘了似的，一面却照常用功，——讀書，觀察人生，思索，隔了多少時候，然後再拿出那篇作品來讀一遍，那時他大概會看到了一些先前未曾自知的毛病，要是仍然看不出，他就

照舊放在一邊，像忘了似的，一面照常用功。

說起來，這似乎太麻煩了，而且好像只是「有閒者」方能如此細琢細磨，但是除此而外我想不到更好的方法，——不，更好的方法也許是有的，比方說，將來世上或者有一文學作家養成所」那樣的機關，作家的作品可以在那裏立即受到「批改」，然而現在還沒有，我們只好耐煩點。

「捷徑」或「秘訣」是沒有的。

國作的準備

著者 李 廣

出版者 生活書店

發行所 光華書局

各 埠

總發行所

上海四馬路

CHUANGSUO DE
ZHUENGBI
MILITARY-SCIENCE

一九四九年三月
在上海出版
初版發行三千冊

1948
3
p. 232

4

(36)

BU
4