

文學手冊

(增訂本)

艾蕪著



香港文化供應社印行

文學手冊

文 學 手 冊

有 著 作 權 ★ 不 准 翻 印

民國三十五年四月港一版
民國三十六年九月港再版

基本定價四元

(外埠酌加郵運費)

著 作 人 艾 蕪

發 行 人 陳 劭 先

發 行 所 香港文化供應社
香港大道中卅七號三樓

印 刷 者 嘉華印刷有限公司
香港德輔道西三〇八號

分 發 行 所 各 地 文 化 供 應 社

上海：中正中路六八七弄三〇號
桂林：中正西路三〇號
廣州：西湖路一〇二號
南京：興賢路十二號

目 錄

第 一 篇

一 文學可以自己學習嗎.....	二
二 學習文學需要天才嗎.....	三
三 爲什麼要從事文學.....	五
四 從事文學需要浪漫的生活嗎.....	七
五 文學是服務於什麼人的.....	八
六 文學的主要功用是什麼.....	九
七 什麼是文學.....	一三
八 文學是從什麼東西衍生的.....	二〇

九
文學是因什麼條件發生的……………二一

第二篇

一 怎樣獲得文學的工具……………二六

1. 言語是文學的主要工具……………二六

2. 文字是文學的有力工具……………二六

3. 言語是變動的，文字記錄下的言語却成固定的……………二七

4. 文學創作必須用當代人的言語……………二八

5. 當代人的言語對於作家的好處……………三〇

6. 文學傑作是用當代人的言語寫成的……………三一

7. 文藝工作者應愛本國民衆的言語……………三二

8. 一些作家怎樣收集言語的……………三三

9. 我們應該怎樣收集言語……………三六

10	收集的言語應該怎樣分類	三
11	我們應該怎樣記錄民衆的言語	四〇
	a 兩種方言	
	b 大眾語	
	c 記錄語言的兩種方法	
12	普通話里可以雜進方言嗎	四四
18	民衆口頭言語的特點	四五
	a 詞頭豐富	
	b 諺語極多	
	c 富於具體形象	
	d 富於含蓄	
14	向通俗文學尋找言語	四八
	a 戲曲	
	b 話本小說	
	c 唱本	
	d 勸善規過一類的書	
15	書本與記錄言語	五四
	a 書本使言語的記錄正確	
	b 書本可使忘掉的言語重新記起	
	c 書本	
	能使大眾語分別出來	
16	向當代作者的作品攝取言語	五七
17	從民衆的言語中提煉藝術的言語	五七
	a 選擇與琢磨	
	b 選擇與琢磨的標準	

- 18 作者可以自己創造言語嗎……………六七
- a 創造詞頭字眼須有事實 b 創造句子須合說話的口氣
- 乙 怎樣獲得文學的材料……………七〇
1. 應在社會中研究人生……………七〇
- a 文學的主要題材是人及其生活 b 不從人的生活取材但也富於人情味
2. 研究人生應注意些什麼……………七四
- a 應到各種生活中去觀察 b 注意平凡的俗人 c 注意細小的動作
- d 注意講的言語 e 找出人物精神上的特徵 f 觀察人生需要熱情
- g 也應觀察自己 h 觀察之後應加以記錄 i 尋找地位相同者的共同特點
3. 研究人生最好是參加社會生活……………八二
4. 參加社會生活也不要忘記研究……………八三
5. 有了生活經驗仍須研究人生……………八五
6. 書籍對於研究人生的幫助……………八六
- 丙 怎樣獲得文學的技巧……………八七

1.	獲得技巧的必要	八七
2.	應該讀文學傑作	八八
3.	向文學之路走去的一條捷徑	八九
4.	在注重讀文學傑作的環境里即易產生作家	九〇
5.	怎樣選擇文學傑作	九一
6.	怎樣讀文學傑作	九二
	a 應仔細讀	
	b 提出問題來	
7.	不要害怕影響	九六
8.	從影響達到自己創造	九八
9.	看作家的創作經驗	九九
10.	看論創作的文章	一〇〇
11.	必須練習寫作	一〇〇
12.	怎樣練習寫作	一〇一
	a 人物素描	
	b 世態速寫	
	c 找尋適當的字句	

第三篇

- 一 創作的主要條件是什麼……………一〇四
1. 形象化——部份代表全體……………一〇四
2. 含蓄——暗示……………一〇六
- a 含蓄的敘述 b 暗示的描寫
- 二 創作需要靈感嗎……………一一〇
- 三 作品是表示人生見解的嗎……………一二二
- 四 怎樣反映現實……………一一四
- 五 怎樣寫作品中的人物……………一二五
1. 作者見過的人物……………一二五
2. 寫見過的人物須加以創造……………一二六
3. 作者沒有見過的人物……………一二七

4.	寫沒有見過的人物須根據傳說	一二八
5.	純為作者想出的人物	一二八
6.	創造人物須對人有深切的認識	一二九
7.	創造人物與體驗	一三〇
8.	創造人物與教育功用	一三一
9.	創造人物與藝術作品	一三二
10.	怎樣創造典型人物	一三二
	a 創造典型人物的主要方法	
	b 創造典型人物與社會中的典型人物	
	c 創造典型人物與傳說中的人物	
	d 創造典型人物與新的人物	
	e 創造典型人物與誇張的手法	
	f 創造典型人物的多樣性	
11.	創造典型人物與個性	一四〇
12.	人物個性與社會生活的關係	一四一
	a 人物個性與社會職業地位	
	b 生活能助長個性的發展且能改變個性	
13.	怎樣描寫人物的個性	一四四

六

怎樣寫人物講話

一五六

1. 人物講話的重要

一五六

2. 怎樣才把人物講話寫得好

一五七

3. 講話須合人物的身份

一五八

4. 講話須合人物的地位

一五九

5. 講話須合人物的個性

一五九

6. 人物說的話與說話的人物須有有機的聯繫

一六一

a 先把創造的人物活在腦筋里面

b 表演人物說話的口氣和神情

人物講話的運用

一六四

a 講話須有安排

b 講話須由事情逼出

c 講話中間可以插入不相干的句子

d 講話時可以兩件事混在一道講

a 概括地抽象說明與概括地具體描寫及其運用

b 用人物的肖像來描寫

c 用人物的行動來描寫

d 用環境來描寫

e 用習慣嗜好來描寫

f 用人物的矛盾意識來描寫

g 一次介紹與逐漸表露

七 怎樣寫背景……………一六七

1. 背景的重要……………一六七

a 背景能增加故事的真實性 b 背景能象徵人物的思想 c 背景能顯示人物

的心情 d 背景能襯出人物的性格 e 背景能增加故事的情調

2. 背景應多用社會生活……………一七二

3. 關於社會生活的描寫……………一七三

4. 關於風景的描寫……………一七五

八 創作過程是怎樣的……………一七七

1. 場面……………一七七

2. 場面的轉換與發展……………一八九

3. 大綱……………一九一

4. 主題……………一九二

5. 最高點……………一九三

6. 創作過程……………一九四

九 怎樣開始

- 1. 開始須設法吸引讀者……………一九五
- 2. 可以從最感興趣的部份開始……………一九六

十 怎樣才把平凡的故事寫得有趣味

- 1. 諷刺和幽默……………一九七
- 2. 人物的對比……………二〇〇

十一 要怎樣才把作品寫得好

- 1. 寫願意寫的東西……………二〇一
- 2. 集中全力寫作……………二〇三
- 3. 熱情地寫作……………二〇四
- 4. 克服寫作過程上的困難……………二〇五
- 5. 辛苦修改才能寫出好作品……………二〇六

十二 形式重要還是內容重要

……………二〇七

十三	文學中國化及民族形式的主要東西是什麼	二〇八
1.	中國化民族形式與大眾化	二〇九
2.	構成民族形式的基本條件	二一〇
十四	現實主義與浪漫主義	二一五
後記		二二一

第

一

篇

一 文學可以自己學習嗎

世間一切學問，尤其是文學，全要靠自己努力學習，才能有所成就，在學校讀書，只不過自修的準備罷了。甚至有的人沒幸運多住幾天學校，爲了糊口，竟把年青美好的光陰，大部份花費在卑微辛苦的工作上。但也能百忙中偷閒自修，終於如願以償的。像挪威的名作家哈姆生，年青時候窮到美國去作馬車夫，他一面趕馬，一面讀書，連把客人弄翻出車的事情，聽說也會有過。至於高爾基，誰都知道的，他只進過五個月小學校，但以後做學徒做流浪人，全沒離過書本，別人去玩去賭博，他却悄悄地躲在背靜地方讀書。十歲開始做日記，把生活和書里的印象記進去。易卜生小時候，也沒好好受過教育，十五歲到藥店里去做學徒，終天和藥杵藥瓶一道，光陰過得很寂寞。可是好在他極肯用功，閒的時候就拿書來讀，或者學做做詩。傑克·倫敦從八歲起到十四歲，就在街頭賣報，在葶麻工場及繡頭食物裝置廠做童工。童年幸福的生活，一點也沒有，但他愛讀書，十歲以前便想做作家，不斷努力結果，終於達到成功。休烏德安德生，小時候偶爾進過幾次學校，十四歲起就開始流浪。做各種零碎的工作。美國跟西班牙打仗的時候，他去當過兵

，上過前線。後來又做過油漆生意。童年壯年差不多都消耗完了，一直到四十歲，才開始發表作品。幸好先在做別種事情的當兒，能够克苦自修，分出時間來讀書寫作，所以作品終結發表出去，就能得到好的收成。哈代也說他的文學上的成功，全靠自修，在建築公司內做事情，常常借一個青年學徒的書來看。

關於自修成功的文學作者，還有很多的，這裏不再列舉了。總之，我們應明白，從事文學，不必一定要從小學讀到大學，也用不着生活很好，終天明窗淨几，悠悠閒閒地看書。只要對文學有興趣，立志創作，努力自修，什麼艱難困苦的環境，都阻礙不着我們的。

一一 學習文學需要天才嗎

凡是一個普普通通的人，只要不是白癡，就可以學習文藝，用不着什麼天才的。說大才才配學習文藝，這無非是騙人的話。我們相信，所謂天才，乃是不斷的努力和長久的忍耐。

在自然科學上極有成績的愛因斯坦，小時候據說簡直是笨蟲，教他的老師也認為不可救藥，但是他能够不斷地研究，毫不懈怠，終於成功，超過別人。又牛頓，我們也知道他並不是生成的天

才，他有個笑話，說是叫人跟大狗弄一個大洞出入，又叫人跟小狗作一個小洞進出，這不是很笨拙嗎？但他研究學問的專心，那就是誰也及不着的，因他不斷思索的原故，竟然把鑲錯當成雞蛋，丟下鍋里去煮了好些時候。我們再看社會上一般普通人吧，各人專門從事一樣，就各有專長。比如一個豬販子，他當到鄉下去買豬，習慣總是用眼睛估量斤兩來論價的，每回估計的結果，都不會相差多少。這種眼力的天才，不說我們普通人趕不上，就是專門的動物學家，也是及不着的。他為什麼能夠超過我們呢，這無非是長期用眼力估計的結果。又如魯迅先生，我們現在公認他是文學上的天才，若是他還生在世上的話，請他老人家拿犁頭耕田，我們可以相信，他一定沒有一個農人耕得好，這就不能說他在農事方面缺少天才，而是他根本就沒有練習過。總之凡是從事一樣職業一種學問，都要憑長期不斷的努力學習，才會成功，勝過別人。文藝也是一樣的，它不管你什麼天才不天才，它只問你肯不肯學習，有沒有長久耐苦的精神。巴爾扎克寫他怎樣作「從妹貝德」內，論到一個藝術家工作的時候，說是應該像兵士上戰場那樣勇敢，鏟工下地洞那樣地勞苦，才有希望。他自己呢，的確是照這樣去寫作的。每天差不多要寫十六小時。歌德也說他並不是一個幸運兒。他的一生無非是勞動與工作而已。

三 爲什麼要從事文學

羅曼羅蘭在給初學寫作者的一封信上，說出他的「第一個勸告：除非你迫切地感到由於社會責任和你的良心，或者某一種內心的需要所驅使，決不要寫作。僅僅爲了妄想或虛榮而去添加到那早成爲數已多的作家行列里，這不僅是無益的事，甚至有害的，一個作家所寫的一切事物，必須是，或者至少要似乎是，必須的才行」。這是很值得思索的。雖然到了將來的社會，能使每個人都有寫作的的能力，每天都能分出時間來從事寫作，即是說到了那時候可以人人成爲作家，但這一點我們仍舊要問的，你寫出的這篇東西這本書，到底對於社會有什麼幫助，有什麼需要沒有？如果說什麼也沒有，只覺得寫寫玩玩而已。或者說張三李四寫出一本書來，受到人們的喝彩，我也想照樣得到那麼一份快樂。這就儘可不必的了。文藝工作者在研究人生這一方面，他是像科學家一樣地用功，而在寫作的時候，他又像苦力做工一般地吃力，備嘗艱苦。爲什麼不選一份輕便的工作來做做，終天只拿鉛筆在複寫紙上劃點草體字，或者把指頭在海綿上潤一點水，照着單據，將鈔票數進數出呢？爲什麼偏要找些苦頭來吃，讓自己變成瘦鬼？這就是甘願做這份苦工作的

人，在他心里總有一種不能沉默的地方。一個人肯對社會留心，肯注意大多數人的生活，則他自己一定有不少的感慨和意見發生，想對人吐露出他的見聞，披瀝他的愛憎。我們常常遇見一個熟人，從什麼遠地方回來，或者往家鄉地方走了一轉，他總會向我們說許多喜悅和憤慨的事情，而且還會說，要是我能寫的話，我必得把他寫出來。有這樣的心情的人，他就可以寫作了。然而，這點還不夠，他必須認識文藝對於人生的用處。魯迅先生在「呐喊」序言上說他本來想學西醫的，好使誤於中醫的國人，可以從他那裡得到救助。但因後來看見電影的新聞片上，有一個強壯的中國人，竟給日本軍隊殺來示衆，其他中國人則神情麻木地站在旁邊，觀玩賞鑑。這印象使他非常難受，他說「我便覺得醫學並非一件要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何勇壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少，是不必以為不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以為當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了」。這是魯迅先生認出文藝的功用，善於改變人們的精神，然後才來開始他終身從事文藝的工作。所以他對文藝始終是嚴肅的，真誠的。我們初學寫作的人，想對這份工作一點也不見戲，那就應把文藝能夠幫助人生社會進步的地方，立志盡量發揮出來。

四 從事文學需要浪漫的生活嗎

一個從事文學創作的人，常常在宴會席上，聽到這樣的話，「呵，你不吃酒麼？文學家是應該會吃酒的呀！」或者談到某某弄文藝的人在講戀愛了，就有人譏笑地說，「他們文學家總要玩這一套的！」社會上顯然早有這樣的成見：醉酒鬧戀愛，這類浪漫生活，已和文人結了不解緣，而且不如此就不成其爲文人了。同時有些從事文藝的人，亦把李白斗酒詩百篇，歌德一生十九次戀愛的事情，傳爲美談的。

我們今天從事文學的人，是不是也應該拿醉酒鬧戀愛來裝飾自己的生活？使其在一般人眼中看來更像一个文學家呢？我以為這是儘可不必要的，而且應該儘可能地加以革除。因爲現在從事文藝的人，是拿文藝來服務人生的，正和一個流汗的勞動者努力做工沒有兩樣。所以今天許多從事文藝的人，去掉文學家的舊頭銜，而以文藝工作者自居，顯然是想和從前的人，有所分別。

其實吃酒是一種嗜好，戀愛是人人必須經過的一段生活，正用不着什麼反對。但把吃酒而至於濫醉，戀愛而至於鬧到許多次，認爲是做文學家的必要條件，那就大錯而特錯了。我們從事文

學的人，應跟平常人一樣，素來沒有吃酒吸煙的嗜好，正不必爲了要做文學家而去特別養成。也不要因爲文學家一向被人看成浪漫的，就可以在戀愛方面肆無忌憚，大出風頭。我們該老老实實地努力做一個文藝工作者，將生命，將熱血，獻給社會。

因爲我們現在遭逢的是苦難的時代，走的不是薔薇之路，而是荊棘滿塗，個人只追求自己的享樂，是可恥的。

五 文學是服務於什麼人的

文學永遠是服務於大多數人，爲大多數人謀幸福的。爲大多數人說話，替大多數人打抱不平的。鼓舞大多數人爲正義而戰的。像現在日本帝國主義來侵略我們，少數人如汪精衛之流投降過去做漢奸，大多數人則受無窮的痛苦，房屋破壞，財產損失，老幼流離失所，或者生命死亡，無疑我們的文學，是要替他們大多數受難者服務的。

就以文學本身說來，它的發達與否，也是要看它是否同大多數人有着密切的關聯。凡是把文學拿去替少數人服務，總是不會發達的。像汪精衛收買的文氓，終於做不出東西，即使做出來也

不像樣的，就是由於把文學拿去替少數人服務的緣故。意大利和德國所以今日沒有像樣的作品，也是作品遠離了大多數人。不過，由意大利德意志逃亡出去的作家，却仍然有好的作品在繼續出版，便是由於他們肯站在大多數人的立場，說出大多數人所要說的話罷了。

我國文藝，向來被人重視的是詩，但一經拿來弄在酒席筵上做點誠品時，它的命運就悲慘了。而述人行狀的文章，變成歌誦死者生者的墓誌銘和譯序的時候，也就成爲大家看不起的東西。今天，我們要文藝發達，要文藝被人重視，必須把牠和大多數人站在一起，永遠替大多數人服務。

六 文學的主要功用是什麼

文學的第一個主要功用，是牠能够騙透我們的利己心，使我們對於陌生人發生親密的關切，激起深刻的同情。世間好多人埋進荒地裏去，即使我們親眼看見了，若不是我們的熟人，我們心裏總是很淡然，以爲人之死，乃是一種自然的現象。但「紅樓夢」上的林黛玉，同我們非親非故，說也不認識，可是當她焚稿斷癡情而死的時候，竟使人不能不感到難受。英國迭更斯寫的「塊

肉餘生述」，里面的主要人物大衛·柯拍非兒，還是一個外國人呢，可是我們讀到他遭受打擊的地方，有時竟會忍不住流出眼淚。各種宗教中的基本教義，也是要人對他人發生同情的，但手段却不高妙，它是用上天國之類的好處去引誘，用下地獄之類的恐怖去威脅。拿來同文藝一比，當然不及文藝來得自然，使人樂於接受。蔡元培先生主張過以美育代宗教，這是很對的。至少，我們也敢說，就文藝的功用看來，文藝的確可以代替宗教的。高爾基在「文學的世界性內」講：「當你細細觀察在文字和形象中具體化了的那種創造力之雄壯的河流時，你覺得而且相信，這一條河流的偉大使命，便是要永遠沖去種族，階層間的一切衝突，並且解除人們互相鬥爭的重負，而把他們的全部力量導向自然之神秘力量的鬥爭上去。所以看起來，文字和形象的藝術，現在是，而且將來也是，整個人類的宗教——一種吸收了所有寫在古印度的聖書中，在波斯古拜火教的聖經中，在福音書和可蘭經中的一切的宗教。」

文學的第二個主要功用，是它能够驅除因襲的觀念，使我們對真實的人生，有着正確的見解。世人總以為強盜是壞人，該抓去殺掉或永遠關在牢里，但「水滸傳」却替我們開闢了一條認識的新路：強盜原也是好人，只因受了不良官府的壓迫，才逼上梁山的，在這一點，文藝正如高爾基說的，是「加深我們的意識，擴大我們人生的理解」的。而且較之科學，尤易普及一般民衆

，並有滲移默化之力，在民衆日常生活裏面發生莫大的影響。在山東鄉下碰着生人問路，不可以喊他做大哥，否則，他不理你。你叫他做二哥，他就歡喜了，告訴你該去的口。這就是「水滸」和「金瓶梅」給他們的影響。因爲兩本書上，都在講二哥武松是個頂天立地的英雄，大哥武大郎却是一個文人嘲笑的卑微人物。在四川哥老會裏面他們對自己會員的妻子很少發生通姦的事情。這里不能不說是受了「三國演義」的影響。因爲他們個個人都是崇拜桃園三結義的。關雲長在嫂嫂房門口秉燭觀書那種高貴舉動，尤爲他們欽、不已。

文學的第三個功用，是它能够武裝我們，使我們不和惡勢力妥協，並能鼓動我們爲正義而戰。關於前兩句話的證明，可以引高爾基受文藝的影響來證明，他在「我的文學修養」中說「有一次我得到了一本做粉粉的厚冊的書，我着手唸起來，唸到某一頁，除其中談到一個王以外，其他的故事，都沒明其妙。那王要把貴族的稱號，給一個普通的狙擊兵。那狙擊兵用詩句回答王說：

呵！我只願終身做一個自由的村夫。

我的老子是農民——我只願作農民的兒子。

只消你知道我的弟兄老百姓，幹起活來，

比漂亮的老爺們都出色，那便是莫大的光榮。

我把這首晦澀的詩寫在本子上了。有好久的時候，牠給我盡了巡禮者的手杖的任務；不，作與盡是盡了一面盾牌的任務，從那時的「漂亮老爺」——小市民的誘惑和卑污的教訓中守護了我。在一個很長的青春時期的生活中，我就碰見像順風吹帆一樣，成為動力而充實青年的想像的詞句。約莫過了十年，我知道了這首詩，是莎士比亞的先輩，羅白志·古林在十六世紀所寫的戲劇「快樂祖擊兵喬治·古林和羅賓漢」的喜劇的一節。自從知道以後我非常高興而且更加愛好了過去痛苦生活的好友及助力者的文學」。從這一段話看來，可知文藝能把助力給予一個在痛苦中生活的人，使他好像得到一根手杖一樣，來扶持自己，以免顛跌，又好像得到一面盾牌似的，足以防衛外來的誘惑。

關於後一句話的證明，蒲列哈諾夫在「涅克拉索夫論」中說：「涅克拉索夫以他的詩喚醒並表現了同時代的前衛青年們底進步傾向，——爲着證明這點，且從我個人生活中引一段回憶在這里吧。我當時是小學校底低年級生。午膳後，我們幾個聚集着讀涅克拉索夫。剛要讀完『鐵道』，喚我們操練的信號響了。我們藏了書，由讀過的詩中得到強烈的印象，而到兵器庫里去拿槍。我們將要排隊的時候，叫做S的朋友，到我旁邊來，緊握着槍低聲說：『這槍如是我，就爲俄國民衆而戰呢！』秘密地說這話，離隊長只有幾步，但是却深深鐫刻在我的記憶里了。這可以

看出俄國革命是受文藝不少的幫助的，因牠曾經鼓動過不少的青年，去爲正義而戰鬥。

七 什麼是文學

什麼是文學？古今中外的文學家，可以說是下的定義很多，我們且不必去一一抄錄下來，只先拿文學作品來分析看看。古時有首烏孫公主歌：

「吾家嫁我兮天一方，

遠託異國兮烏孫王。

穹廡爲室兮旃爲牆，

以肉爲食兮酪爲漿。

居常土思兮心內傷，

願爲黃鵠兮歸故鄉。」

這詩里所表現的，是一個青年女子，遠嫁異國，生活習慣，跟人不合，安住不下去，終身又不能回來，便非常愁苦，這種感情只有她一個人嚐到，但表現爲文學作品的時候，就使讀者不能

不同嚐到她那種無可奈何的哀愁了。這便是說一個人私有的感情，通過文藝，便會感染給大家。

不過單說文藝是表達感情的，還是不夠。因為感情的發出，不是無憑無故的，總是有思想伏在他的背後，做牠活動的牽線人。比如敵機轟炸之後，看見一個炸死的人，我們自然難過，但若有人從旁告訴我們，說這人原是個漢奸，因為放信號，躲避不及，致遭炸死，我們就會立刻高興起來，拍手稱快。可是等會又有人來告訴我們，說那人剛才說的，完全是造謠，死者已經調查清楚，乃是熱心抗戰份子，並舉出他的姓名，於是我們馬上知道原來先前作某些抗戰工作的就是他呀，心里便立刻悲痛起來。同是一個炸死的人，為什麼引起的感情，就這樣不同呢？顯然是有一個後台老板在作指導。這後台老板不是誰，便是反抗日本帝國主義的思想。同樣地，在文學作品里所表露出的感情，也正是有思想伏在背後的。我們看法捷耶夫的「毀滅」，里面有一位礦工名叫木羅式加，是個胡言亂語的腳色，愛吹牛皮，吃酒大醉，虐待婦女，遊擊隊竭力同當地民衆要好的時候，他却做賊，偷老百姓的瓜，惹起軍民間的糾紛。讀者開始對他，是沒多大好感的，但見他同敵人（即當時進攻蘇聯的日本軍隊）作戰，非常勇敢，且能在戰鬥中慢慢改變他的弱點，又到後來竟然犧牲了自己的性命，便不禁對他改變了感情，用敬佩代替了鄙棄。其中另外還有一

個人物，知識份子出身的美諦克，拿「新舊約聖經」的觀點來看，便是很講道德的；「忠實」「不姦淫」，「不做賊」，「不罵人」，當部被逼遷後移，醫院當局對於一個不能治好的同志，無法運走，丟下，又怕受敵人的殘酷處置，便暗中商議，要拿藥水結束他的殘生，美諦克偏聽了這個消息，便難過異常，這樣的人物，當然容易引起好感的。不料他對革命缺乏信心，往往只替自己打算，等到戰鬥達到最激烈的時候，他便開小差跑了。於是讀者對他就變成了憎惡的心情。「毀滅」中這兩個個人物，所以引起讀者感情的變化，就是有着革命思想在背後指導的原故。

那末，頭先說的，文藝只把個人的感情，傳染給大家，顯然是不夠的了。我們應該說是文藝不僅表達感情，而且也表達思想。

但是，如果我們只做一篇理論的文章，或是一番熱烈的演說，將文學作品的思想，赤裸裸地表明出來，那它就不及文藝容易影響讀者，因為抽象的思想，是引起認識和思索的，文藝却能迫人馬上發出強烈的感應。原因在那里呢？就是文藝所傳達的思想，是隱藏着的，亦即是寄託在人和物的形象上面。比如說：

「辛亥革命雖然在表面上把滿清政府推翻了，但封建勢力並沒有剷除；反革命的力量，仍未受到致命的打擊。」

這是用社會科學的見地，來說明辛亥革命的情形的。完全是理論文章。魯迅先生的「阿Q傳」，有幾處是描寫辛亥革命的。特抄錄在後面：

「宣統三年九月十四日——即阿Q將搭連賣給趙白眼這一天——三更四點，有一隻大烏篷船到了趙府上的河埠頭。這船從黑。越中蕩來，鄉下人睡得熟，都沒有知道；出去時將近黎明，却很有幾個看見的了。據探頭探腦的調查來的結果，知道那竟是舉人老爺的船！那船便將大不安載給了未莊，不到正午，全村的人心就很搖動。船的使命，趙家本來是很秘密的，但茶坊酒肆里却都說，革命黨要進城，舉人老爺到我們鄉下來逃難了。惟有鄉七嫂不以爲然，說那不過是幾口破衣箱，舉人老爺想來寄存的，却已被趙老爺回復轉去。其實舉人老爺和趙秀才素不相能，在理本不能有共患難的情誼，況且鄉七嫂又和趙家是鄰居，見聞較爲切近，所以大概該是伊對的。然謠言很旺盛，說舉人老爺雖然似乎沒有親到，却有一封長信，和趙家排了「轉折親」。趙老爺肚里一輪，覺得於他總不會有壞處，便將箱子留下了。現就寢在太太的床底下。

……

「未莊的人心日見其安靜了。據傳來的消息，知道革命黨雖然進了城，倒還沒有什麼大異樣。知縣大老爺還是原官，不過改稱了什麼，而且舉人老爺也做了什麼——這些名目，未莊人

都說不明白，帶兵的也還是先前的老把總。……」

「然而這一夜，舉人老爺反而不能睡：他和把總嘔了氣了。舉人老爺主張第一要追賊。把總主張第一要示衆。把總近來很不將舉人老爺放在眼里了，拍案打凳地說道：『憲一做百！你看，我做革命黨還不上二十天，搶案就是十幾件，全不破案，我的面子在那里？破了案，你又來迂。不成！這是我管的！』舉人老爺窘急了，然而還堅持，說是倘若不追賊，他便立刻辭了幫辦民政的職務。而把總却道：『請便吧！』於是舉人老爺在這一夜竟沒有睡，但幸而第二天倒也沒有辭。」

這里摘錄出來的文章，雖然是輕描淡寫的，但却活畫出兩個人物來，一個是做了十多天革命黨的把總，那種跋扈的神情，就簡直是軍閥的素描，一個是尊嚴的舉人老爺，爲了逃難安置東西，竟不惜跟素不相能的人，排了轉折親，而且甯願受口惡氣，差事可是捨不得辭的。這兩種人物，在辛亥革命後當權，算是表現了封建勢力的形象。和前面所舉的理論文章，說封建勢力並未剷除，剛好是一樣的意思。所以不同的地方，便是前者使人有正確的認識，後者於正確認識之外，且令人發生憎惡的感情。

到這里就有一個問題發生：作品所表達的感情和思想，到底是誰的呢？是書中人物的呢，還

是作者自己的？無疑是作者自己的。因為他對人生的見解，與乎愛憎的感情，不是用論文表示而是用文藝來表現的。不過不是作者自己出場，而是站在人物後面，做着人物思想和感情的指揮者。

在作品中的人物，他們的感情和思想，實際上並不與作者的感情思想相一致，倒是恰恰相反的地方更多。比如魯迅先生寫的「高老夫子」，說他慕高爾基的聲名，改名為高爾礎，到女學校教書，想看女學生。上課的時候，自己淺薄，給學生笑了，便忿怒起來。打麻將弄別人的錢，手上摸着好牌，就又得意了。像高老夫子的思想和感情，不消說一點也不是作者的。那末高老夫子的思想和感情，是不是會傳達給我們讀者呢？不會，一絲也不會！我們讀了之後，只覺得高老夫子的思想卑鄙，感情可憎。這種討厭高老夫子的思想和感情，是哪里來的呢？不用說，是從作者那里來的。因作者描寫高老夫子的時候，就懷着憎惡他的思想和感情，使用着諷刺的手法。自然，人物的思想和感情，也有與作者相一致的，甚至有些作者，竟把自己化了名，參進作品中去。如托爾斯泰在「安娜卡列尼娜」里面寫的列文就是托爾斯泰自己。這種人物的思想和感情，既與作者有相同之點，則讀者亦能引起共鳴。書中人物歡喜的時候，讀者亦隨之歡喜；悲哀的時候，亦跟着悲哀。總之，作者在作品中所表現的人物，一方面除使他們具備固有的思想和感情而外

，（這可以說是客觀的）另一方面在手法上還要暗示出作者對書中人物的批評和愛憎。（這可以說是主觀的）這就是說文學作品之寫出，並非只是寫出而已，乃是有他的目的的。

社會生活取來的材料（包括人物的思想和感情）（客觀的）

作者自己的思想和感情（主觀的）

通過形象的（言語文字寫的
形象）表現——文學

這是指一般的文藝說的，如果是小說戲劇及敘事詩，就還要有個最高的要求，就是作品里面的主人翁，我們還要他成爲典型的人物。要知道描寫人物，並非照像似的，僅僅寫出單獨的個人來；必須使寫出的個人，如果他是商界的，便要從許多商人里面，抽出每人最本質的特徵、習慣、趣味、動作、信仰、談風等等，拿來綜合在他的身上。使我們寫出的商人，不僅有個性，而且還概括了許多商人最本質的特徵。同時讀者看了，也覺得這不是寫的甲商人乙商人或者丙商人，但有好些地方看起來，却也像甲商人乙商人以至丙商人。同時這個商人的缺點，使讀者覺得這不是一個商人的，而甲乙丙丁等商人，似乎都有一點。作者如果譏諷這個商人的話，也不僅罵某一個人看了不好意思，而是叫每一個商人都禁不住有點紅臉。小說戲劇敘事詩中的人物，必須

如此，才能算是好的文藝。

八 文學是從什麼東西發生的

凡是看見一個人或一個東西之後，雖然離開那人那東西了，但是我們彼此之間，也能因語言的提起，把那人那東西的形象，共同記憶起來。這是每個人天天都經驗着的事情，已經成爲人的本能了。而文藝就其本身看來，便正是靠語言的幫助，把各樣人和物的形象，復活在衆人頭腦裏的。因此，我們可以說文藝的工具，是從人的語言上發生出來，且盡量發揮語言的長處的。

另外，人的活動，人和人之間發生的關係，人和事物的接觸所表現出的生活現象，往往暗示出一種意思，表露出一種情緒，使人得到認識，受到感動。比如日本軍隊殺我國老百姓，放火燒房子，這暗示出一種什麼意思呢？就是使我們認識出了日本帝國主義是非常殘酷的。又表露出一種什麼樣的情緒呢？就是使我們感到極端的忿怒和仇恨。而且暗示出的思想越深刻，表露的情緒越濃厚，便越發引起人深切的注意，激起強烈的感情。文藝正好也是將人的活動，人與人之間發生的關係，人和事物的接觸所表現出來的生活現象，具體地用語言繪畫出來，深刻地暗示出一種思想，強烈地表露着一種情緒的。因此，我們也可以說，文學作品所含的內容，以及所表現的基

礎方法，都是從人的活動，人和人發生的關係，人和事物的接觸，這些具體的生活現象上發生出來的，並且將思想和感情，達到最高度的表現。

從上面看來，我們就可以答覆文藝是從什麼東西發生出來的問題了，文藝是從人的語言人的活動現象發生出來的。

九 文學是因什麼條件發生的

在我的家鄉地方，農民終天和不講話的牲畜，沉默的犁鋤，一塊兒工作，幾乎連自己都變成「啞子」，很少講話，只有牛拖犁慢了，或者亂吃路邊的草時，才咒罵幾聲。說到唱歌，更是不易聽見。而且，平時他們看見一個人在路上唱歌走過，還會譏笑這人是個浮薄的傢伙。但到每年夏天，許多人在秧田內，一齊站在一排，用釘耙去草，發生同一動作的時候，這下他們才大唱特唱起來。再看都市里面的勞動者吧，一個人做事總是沉默的，不大唱什麼，兩個人抬一個東西，便會發出「咳育杭育」的聲音。許多人抬木頭春地基，就有了歌唱。從這里看來，唱歌是集體勞動產生的東西。而且對於集體勞動有幫助才會產生的，像許多人在一塊挑泥土，就並不容易發生歌

唱，因為各人挑泥土的動作，還是個別的，不是大家一齊在動作，唱起歌來反而有些妨害。至於許多人拾一個木頭舂地基，便是大家的動作都一樣的了，唱着歌，就不僅可以使大家興奮，精神注意力集中，而且歌唱的韻律，能使大家的筋肉活動，均齊劃一起來。

我們知道過部落生活的原始人，他們不但常常歌唱，而且還有跳舞，這也是由於生活的需要才產生的。格羅塞說：「原始跳舞的社會意義全在乎統一社會的感應力。他們領導和訓練一羣人——在他們組織散漫和不穩定的生活狀態中，他們的行蹤常被各個不同的需要和慾望所驅使——使他們在一種動機，一種感情之下為一目的而活動。它至少乘機介紹了秩序和團結，進入這些狩獵民族的散漫無定的生活中。除了戰爭以外，恐怕跳舞對於原始部落的人，是唯一的使他們覺着休戚的相關，同時也是對戰爭最好的準備之一，因為操練式的跳舞，有許多地方相當於我們的軍事訓練。」希倫說：「我們以為是最原始的，除了藝術的目的之外，沒有別的目的的戲曲的、野蠻人的舞蹈，例如北亞美利加印第安人與黑奴等底舞蹈，實際上也不單是藝術的產物；他們用這種舞蹈，練習那射擊日常所狩獵的鳥獸，這種舞蹈的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。他們的舞蹈，其實，是含有最實際的意義的。總之，通行於原始人之間的所謂藝術，有一種不是由非審美的目的成立的。」同樣，原始人唱的歌，也是有他實際的意義的。像澳洲人唱的歌：「戰他

的額，刺他的胸膛；截他的肝，刺他的心臟；截他的腰，刺他的肩膀；截他的腹，刺他的肋膀。一却是一種戰鬥的訓練。又初民的神話故事，亦多是和人民生活有關聯的。像我們知道的，盤古開闢天地，神農嚐百草之類，莫不是對人生有好處的傳說。無疑是用這樣的傳說，來鼓勵一羣的人，應為大眾謀福利，才是神聖的事業。由此，我們可以知道文藝的產生，是適應人類生活的需要而產生的。

原书空白

第
二
篇

一 怎樣獲得文學的工具

一 言語是文學的主要工具

沒有發明文字以前的人，他們有沒有文學？從文學史上看來，當然是有的。像他們講的神話故事，以及唱的歌曲便是。這類神話故事跟歌曲，無疑是離不開人類口頭講的言語的。如果沒有言語，不但沒法子把神話故事跟歌曲表達出來，而且簡直不能產生神話故事和歌曲了。因此，我們可以直截了當地說：

「文學主要的工具，便是人類口頭上講的言語。」

二 文字是文學的有力工具

到了後來，發明了文字，能把言語所具的聲音和意義，完全記錄下來，於是，一向講的神話故事，唱的歌曲，便都可以用文字來傳達了。人們就不必一定要聽人家講，人家唱，然後才懂，

只消拿眼睛一看，也能明白，且能得到同樣的效果。於是，表達文學的工具，便又多了一種。

有了記錄言語的文字，文學就更能發達起來。因言語不能把文學作品，原封原樣保留長久，彼此口頭相傳，形式和內容，都會大大改變的。而且年代一久遠，也會全然消失。儼孔子刪存三百篇詩，儼如沒有文字記錄的話，準會一首也不會留傳到現在。我們今天看見的古代文學作品，不論世界上哪一個國家的，都全靠文字這種工具，才能使人拜讀賞識。同時後代的人也因文字之賜，能在歷代古典傑作中，學習許多寫作的方法，創作更光輝更偉大的作品。因此，說文字是文學最有力的工具，也不爲過。

三 言語是變動的，文字記錄下的言語却成固定的

但我們學習文學，因爲常常讀記錄在書本子里面的作品，很容易把文字記錄下的言語，當成創作的唯一工具。而忘却文學的主要工具，是當代人嘴上講的言語，如果人類嘴上講的話，自古至今，一點也沒有變化，那我們單把文字記錄的言語當成文學的主要工具，也就沒有什麼不對。只是言語隨人的生活，不住地變化：有的新生，有的死亡。像君主政體一掃除的時候，「君」「王」「皇帝」「孤家」「寡人」「朕」「陛下」「臣子」這類詞頭，就變成沒用的東西，誰的

嘴巴上也不會講了，但在文字上，這些字眼却能在歷史書內長久留存。又如外國人來侵略我們的時候，「帝國主義」「資本主義」「封建社會」「殖民地」「飛機」「坦克車」「毛瑟槍」「丹士林布」「毛嗶嘰」「牧師」「主教」等等詞頭，又新造出來了，無論嘴巴上文字上，都躲不開不得。這種變動，還是爲期不久，若是時代隔得長遠，那就改變得更多了。像二千年前，孔子去會一個浪漫的女人叫做南子的，他的學生子路很不滿意，孔子便臉紅筋漲地賭咒：

「予所否者，天厭之！天厭之！」

這樣的話，現在誰還講呢？可見二千年前記錄下的話，和現在我們嘴巴上講的話，真是天差地別。

四 文學創作必須用當代人的言語

「論語」上記錄孔子的話，雖是帶着拔卒的性質，只把緊要的語句記錄下來，但好些句子，無疑是和說話的口氣相合的。像「論語·先進」第十一記載：

「顏回死。子曰：噫！天喪予，天喪予！」

就是一種證明。同時，凡記錄的話，能保存說話者的口吻，則說話者的性格神氣，就都能從

話語里面，透露出來。像論語里面，孔門弟子中，表現得最有神氣最有性格的，要算是子路了，而書中表現子路的時候，也並未特別着力描寫，或對他的性格格外有所說明，無非是他同孔子一些問答而已。至今我們讀這部書，使我們感到興趣的，到不在於牠的至理名言，而是由於孔子及其門徒間互相問答的言語，能够表現出他們的性格和神氣，使人彷彿如聞其聲，如見其形。（這是說我們讀的時候，已在心里用現代口語把語句繙譯過了。）

不幸以後的人，沒有像孔門弟子一樣，去記錄口頭上的言語，拿來作爲寫作時候使用，只向論語等等書上記錄下的言語學習，即是只把書本上死去的言語，當成寫作時候唯一無二的工具。再加以一班文人，把書本上死去的言語，認爲文雅可愛，而當代人嘴頭上講的話，却看成俗不可耐，因此。作文的時候，便盡量尋求古雅的字，填充篇幅。倘若俗的字眼，偶然來到筆下，就好像叫化子跑進華廈的客廳似的，非竭力加以驅逐不可。結果，作文使用的言語，就一直固定不變，和活人嘴上講的話，永遠分了家。這種古人使用的言語，即我們現在所說的文言，拿來寫文章，做的人既然要經過多年的研究，始能寫得通順，讀的人也要事先學習，才能了解。而且每次讀的時候，還要心里用現代語繙譯一通。如此費時費力，都極冤枉。

這還是用來寫說理文章，至於創作文學作品，則更不成了。因爲作品中的物，直接講話的

時候，就該原封原樣記錄他嘴上說出的言語。比如一個人力車夫兜攬生意，向客人說：

「君乘車乎？」或「君還價甚低，余弗能往也。」

就要不得了。因其最大的毛病，便是缺少真實，不合車夫嘴上說的話。

由此，我們可以知道，我們寫作的時候，使用的言語工具，如果只從舊書上學習來的，並與當代人嘴上講的話，一點也不相同，那麼用這種言語工具，無疑寫出的東西，是不真實的，缺乏生氣的。同時，文字本是有力的工具，至此，也因記載的是陳舊的言語，聯帶也變成軟弱乏力，等於廢物一般。要使文字真實成爲文學的有力工具，必須牠是記錄當代人嘴上講的言語。能够把握這種有力工具的人，就能很容易寫出作品來。

五 當代人的言語對於作家的好處

蘇聯名作家A·托爾斯泰在「我的創作經驗」內，說他初期在言語上很感困難，對於創作，也有些灰心。後來，有人送他一本法院的拷問錄，裏面記載各階層犯人的口供，完全是活生生的俄羅斯人口語。他受了這種寶藏的吸引便根據這種言語，寫了一篇叫做「誘惑」的小說。他說這種寫作的容易，真使他驚。

英國名作家吉蒲林，本是很注重文章體裁，喜歡文雅的言語的，但當他覺得俚語鄙諺，更適合於他寫作的目的時，就立即採來使用。因之，他那些傑出的作品，最明顯的特點，便是他可驚地使用許多民衆口頭上講的言語。

小泉八雲原是個藝術至上主義者，他在「論創作」一篇文章里面，却竭力主張作家須熟悉各階層人物的言語，如果不能辦到，也須知道一部分人的，然後創作才能有成功的希望。

六 文學傑作是用當代人的言語寫成的

在莎士比亞那個時候，有些文人學士如培根之流，還在使用死的言語拉丁文來著書，而他却勇敢地向英國民衆日常講的言語來寫戲劇了。因之，當時人們往往把他的戲劇，看成庸俗的作品。其實，我們現在看來，莎士比亞的戲劇，所以成爲傑出的原因，其中最要緊的一個特點，正是由於他使用了英國民衆的言語。狄納莫夫說：「有些翻譯被莎士比亞的言語嚇倒，以爲過份粗魯了，須得修潤一下，須得把調子放輕些，因此任意塗改，弄得毫無生氣。」「粗野的字眼，正是莎士比亞需要的。」「他的言語正是表現事實最確實的形式，他的作品需要這樣寫，所以他如此。我們決不能就此以爲他平凡鄙下。」

跟莎士比亞同時代的西班牙作家西萬提斯，他也是喜歡用西班牙民衆的口語來寫作的。他的傑作「吉訶德先生」里面，就常常藉桑科的嘴巴，說出許多西班牙的諺語粗話，使人感到生動異常。甚至我們讀者會這樣覺得，要是沒有桑科這人物「一時時流於粗俗的語言，以喜歡引用諺語的癖性」，（海涅語）真會叫人覺得這部作品要失掉許多特色的。

我們中國的「紅樓夢」「水滸傳」如果都是用文言寫的，賈寶玉，林黛玉以至魯智深，李逵，滿口之乎者也地講話，可以說是簡直令人不堪卒讀了。

此各，意大利的但丁，法國的拉布雷，俄國的普希金等人，都是盡量使用本國民衆的言語來寫作，毫不顧及粗俗不粗俗，文雅不文雅，只力求其真實生動而已。

總之，如L托爾斯泰說的，世界上的傑作，決不是用特別的文學語法，而是用普通民衆日常講的言語寫成。

七 文藝工作者應愛本國民衆的言語

我們既然明白本國民衆的言語，用文字記錄下來，是寫作最重要而有力的工具，就該對牠有着深切的愛。誰看賣猪肉的屠戶佬，他使用的割肉刀，是鈍的或是生了鏽呢？可以說沒有一個屠

戶佬不是把刀磨得鋒利雪亮的。他們爲了要割肉的工作做得快當，刀子總是異常愛惜，從不讓牠生鏽變鈍。同樣的道理，我們文字工作者，當然不能把最重要而有力的工具——本國民衆的言語，看得冷淡而不愛惜的。

自然，我們的文字，有很多的缺點，不能把許多口音正確記錄下來，但因而連民衆講在嘴上的言語，也加以憎惡，甚至說中國話，不能盡美盡善地寫作文學作品，那就大錯而特錯的了。我以爲只有不熟悉中國民衆言語的人，才會說這樣的話的。

我敢說一個文學工作者，如果不熱愛本國人的言語，不深入民間，廣爲搜集記錄的話，他是絕對寫不好的。

古書上有句話說得好：「工欲善其事，必先利其器。」我們既然明白，文學工作者的主要工具是民衆的言語，爲什麼我們不寶愛牠，不先好好準備呢？我們認爲每個文學工作者，都該像土財主積蓄金錢一樣，儲蓄言語。

八 一些作家怎樣收集言語的

蘇聯左勤克在「我怎樣寫作」上，說他收集言語的情形：「幾乎每天每晚，我都要記入日記

簿幾個單字，一兩個句子，有時候也用極簡單的一字或一句，記入一些隨便遇見的形象。我已養成習慣，每天非做點這種事情不可。每天我記入日記簿的獲得物，在我的比較遠大的工作上，固然會常不適用，但有些時候，特別當我工作沒有了靈感的時候，我便從日記簿里摘取單字和句子，而將牠們運用在小說或故事里。」

蘇聯 A·托爾斯泰在「我的創作經驗」一文內，也提到他收集言語的情形：「我寫了好多年筆記，但寫的很少，大部份都是記些句子。從前寫我看到的風景等；但這些我一次也沒有用過，記憶保存着一切的，只要把它提醒也得了。但是句子，詞，是必須記錄的。有時由一個句子，就產生出典型來。」

果戈理也是愛收集民衆的言語的。「塔拉辛柯夫博士說：果戈里喜歡探問那些他所不知道的字句，並把它們寫在專爲這個而預備的個別的小冊子里。這樣的小冊子，他寫了很多。人們看見過，時常他在午飯之前出去散步的時候，離開家還沒有五步遠，便突然迅疾地回到自己底屋子里，在這些小冊子里的一本上留下幾個字句，然後又出屋子去了。」果戈里帶着極大的興趣，記錄土語，尤其高興記錄「那適用在某種職業或一般的專門工作上的，所謂『技術用語』：捕漁用語，狩獵用語，農業用語。」

契訶甫和一些客人閒談的時候，聽見對方說出句把有趣的話來，便十分興奮地請人家再說一遍，一面就把抽屜內的小冊子取出，趕緊記了上去。從嘴上流出的新鮮有味的言語，他是從不肯輕輕放過，讓牠忘掉的。

高爾基在他給人的書信內更還這樣講：「從十六歲到現在，我都是當做別人的私語的聽者而過活着的。」由這點可以看見作家是怎樣的注意別人嘴上講的言語。而聽來的話，他也記在小冊子內。他在「我的創作經驗」一文內說：「起初記錄些諺語，俚言，俗語，這些形成了我個人的印象。」

英國作家斯考德門常常騎馬到鄉下去，到鄉下人家，錢請鄉下人吃飯，並跟他們一道吃喝，一面就請他們唱一首歌謠或講一個故事來聽，他便儘快把牠記錄下來，從這里他收藏得了許多民衆講的言語。

普希金（有人譯普式庚）住在鄉下的時候，叫他的老保姆講故事給他聽，並到鄰近的市集上去，和窮苦的瞎子坐在一道，聽他們唱各種歌謠，一一記錄下來。他對俄國民衆言語的精通，就是從這些勤懇的記錄上得來的。

九 我們應該怎樣收集言語

我們先要練就一雙善於聽取言語的耳朵，不僅要記住一些詞頭字眼，還要把人家一口氣說的幾句話，原封原樣地記住。若是只記得一些詞頭字眼，我們久點就會忘記牠的意義的。像「管閉」這一副詞，如果記的時候，不是跟句子併在一道，真不容易知道牠是指些什麼。有「和句子一起，「你先收拾好行李，吃了飯，管閉走。」就容易領略了。再則，我們記的言語，不只是明瞭牠的意義，而且更要從句子上，領會牠說出時候的口氣。所以我們記的時候，不要單記一些字眼詞頭，而應記一口氣說出來的句子。像果戈里的小冊子還記一些較長的對話上去：「工作人員們頭腦們選舉總管了，於是來了問題：——「爲什麼要選他呢？品行好嗎？」「不，不好。」——「不喝酒嗎？」「不，是一個醉鬼。」——「聰明嗎？」「不，不聰明。」——「那麼他算個什麼呢？」「他會指導。」——「要能這樣記錄，是得把耳朵好好練習一下的。」

耳朵很會聽取別人的言語了，就得到各種各樣的生活里去。因爲言語是由民衆的生活創造出來的。熟悉他們的生活，才能知道他們的言語。像我們單曉得豬公公的母的。但農民拿養豬來作爲生活的一種依靠，他們對於豬就創造了不少的言語，這是我們不知道的。牠們養的豬，主要是

需要讓肥實錢，只拿公豬母豬來養，是不成的。必需把公豬母豬都要關過，使他變成中性，即是成爲不公不母的。那關過的公豬，他們就不叫公豬了，他們叫做牙豬。關過的母豬，也不叫母豬了，他們叫做草豬。只有專門養母豬來生仔的，才叫做母豬。至於養公豬的，那就非常之少了。養公豬的目的，是喂來常常牽到養母豬的人家去配合，賺零錢來使用。這種公豬，也不叫公豬，却叫做腳豬。養公豬的人，便叫做放腳豬的。又那把公豬母豬關過，也有專門的人材，這種人叫做敲豬匠。母豬在春情期的時候，是要發出一種特別的叫聲的，農人稱這一種徵象爲「叫濕」，要放腳豬的牽腳豬來配合，也不叫做配合，而是有他們的術語「保窩子」。又豬可以殺的時候稱「肥豬」，還不可以殺的時候，叫「架子豬」。這些都是由於生活造出的詞頭字眼，我們不和農民親近，不熟悉他們的生活，是無法了解的。

單憑記憶來把聽來的言語長久記着，是不容易的，我們得預備一些小冊子，像商人記賬似的，將每天聽到的新鮮話語，毫無遺漏地記錄上去。這種小冊子越小越好，把牠跟一枝自來水筆或一枝鉛筆，隨時帶在身邊，就更便利，不論在船車上面，公共場所，都可拿出來使用。養成這種隨時隨地都能記錄言語的習慣，對於一個文藝工作者，是再好沒有的了。

十 收集的言語應該怎樣分類

我們收集民衆的言語，目的原是為了創作。如果雜亂無章地記錄，則我們使用的時候，一定會摸不到頭緒，找着這句話，又找不着那句話的。比如我們要描寫一個鄉下老太婆，而且知道小冊子中一向是記錄有許多鄉下老太婆的言談，但因為記錄的時候，是東一點西一點抄進去，一一搜尋起來，便極感麻煩了。因此，我們記錄言語的小冊子，便有分類的必要。

我們隨身帶的小冊子，可把牠當成商人的流水賬簿似的，甚麼東西都記進去，不僅人們說的有趣的言語，就是人物的面相姿勢以及一個動人的場面，一幅美麗的風景，也都可以在里面分到一角地位。而我們寫創作的桌子上，則應該多放幾本小冊子，專門用來轉錄隨身小冊子里面的言語：有的拿來記鄉下農民說的話，有的拿來記城市商人說的話……以他們的職業來分記言語是極自然的，因言語是由生活所創造，各行便有各行特殊的話語。而創作時候，要翻開引用，也很便利。

在每本因職業不同而分類的小冊子內，還應有更詳細的分類。如鄉下農民講話語錄這本小冊中，可再拿人物為主，而把言語記在他的下面。記的時候，先在書頁的上端，翻閱時容易看見的

地方，寫上「老太婆語第一頁」。然後在下面一行一行地記上老太婆說的話語。如：

「快點呀，不要弄花綉朵的！」

「吵吵嘴，沒啥相干，誰家不是碗大碟小碰着碰着哩！」

「婆娘管漢子，金銀滿罐子！」（諺語）

「前世燒了佛前燈，今生才會瞎眼睛。」（諺語）

「妻大兩黃金日日長，妻大三，黃金積如山。」（諺語）

——去看看，×大娘，你的兩個孫兒在打架呀！

——這兩個討厭的小鬼！懶看得，管他牛打死馬馬打死牛！（對話）

「××嫂，你要罵哪個，就罵哪個，不要這樣指鷄罵狗的。」

前面所記的句子，爲我們最注意的，便是一些鄉下女人的特殊話語。她們用「綉花綉朵」來代替「慢」；大婆子跟小婆子吵架，譬爲碗大碟小必須碰着的日常事情；討厭小孩子打架，便罵爲牛打死馬馬打死牛；明罵這人暗罵那個，就稱爲指鷄罵狗。這些特殊話語，我們可以在字句旁邊打上點子，或劃上波紋符號，藉以表示重要。其餘不用符號的言語，看來沒有什麼特色，似乎用不着記，但因記了上去，却能把我們認爲重要的言語，表達出牠所暗示的意義，以及說在嘴上

的時候，到底是怎樣的情形。同時我們使用牠的時候，不論怎樣變化語句的樣式，就不致於唸在嘴上，跟談話的口氣，有所乖違了。至於「婆娘管漢子，金銀滿罐子」，乃是人人講在嘴上的成語，使用的時候，絕不能有一字的變動，須完全全地引去，這種習用語，就該記上諺語二字。

這種言語不是一下搜集許多才來分類，而是每天一點一滴地添上去的。因之，我們在這種分類的小冊子中，就有變通的地方。譬如第一頁上端，記上「老太婆語第一頁」。第二頁上端，可記上「老頭子語第一頁」，第三頁上端可記上「種田佬語第一頁」等等。實在「老太婆語第一頁」寫完了，又可在小冊子總頁數第七或第八頁的上端，記上「老太婆語第二頁」，如此類推下去，記載比較有了條理，編來引用，也極便利了。

十一 我們應該怎樣記錄民衆的言語

a 兩種方言

提到記錄口語，還有方言和記音的問題。方言有兩種，一種是自成系統，和普通話對立的，像廣東話福建話甯波話等是。將這種方言，記錄出來寫文章，大多數人是看不懂的。自然用廣東話福建話，來寫文藝，供給廣東福建的民衆看，也是一件必要的事情。不過，文藝對於用語，有

兩個基本的要求：一要表現真實，活潑有生氣；二要懂的人多，推行得遠。我們懂得普通話的，因這便宜，便採取大多數人懂的普通話來寫作。在流行普通話的地方，還有一種大同小異的方言。「比如桂林這個地方，講的普通話，稍微有些地方和我們四川話不同。像『極好』在桂林便講成『幾好』，這不同點，是『幾』唸成『極』的變音了，因為兩個字的子音是一樣的，只是母音改變而已。湖南南部有些縣里，在普通話里也雜些不同的名詞。他們說東西『不乾淨』，『髒污』爲『馬虎』，這和普通話說的『馬虎』乃『隨便』之義，全然不同；又稱『蒼蠅』爲『蚊子』，以『柏樹』爲『柳樹』（他們有時也稱蒼蠅柏樹，但不及蚊子柳樹用的多些）。像這樣大同小異的方言，我們怎樣使用呢？當然不能把蒼蠅和蚊子，柳樹和柏樹混用，應該分別出來。爲什麼呢？因爲別處講普通話的人不懂，即是說『馬虎』要當成『髒污』的意思來用，就推行不遠。不過有時也要使用，那就是我們寫那地方的人物，使其語言逼真，增加地方色彩。但這只是用在人物的對話裏面，作者且須加以詳解的。其餘方言，意義正確的，亦可使用在敘述文內（即是在作者講的口氣），如桂林話有『我先走』這句話，是疏狀詞用在動詞的後面，和別處普通話『我先走』，稍稍不同，但意義却是一模一樣的。我們用在敘述文內，『隊先走，張三隨後跟去。』誰不曉呢？」（拙作「讀西東習作書後」）

b 大衆語

在普通話里面，有些爲知識分子所不用，却爲大衆常常說在口上的。湖南人到廣西來，看見好些女人光足兩片的，便唱起歌來嘲笑她們：

「廣西婆，廣西婆，廣西女子打赤足，何不跟我湖南去，三尺白布紮小足。」

廣西女人毫不示弱，也唱歌去嘲笑湖南男子：

「湖廣奶仔莫誇言，賞你屋里幾畝田（賞，有得意的意思），喊聲年辰乾死了，拿起扁担來挑鹽。」

後面這首歌曲，所用的「喊聲」，便是爲大衆常用，而在文章里却不多見的字眼。據我的調查，個字眼，不僅廣西鄉里人講在口上，就是湖南湖北四川貴州雲南，以及北方一些省份，都是普遍使用的。目前我們就是要盡量尋找這類的普通話，多多使用在文藝上面。這是豐富我們用語的唯一要路，亦即是向文藝大衆化走去的一條大道。

「我們不妨再來考查一下，「喊聲」是否可以用在敘述文內。「喊聲」與「假若」「倘如」之類同義，但其使用範圍是有限制的，不及「假若」「倘如」之類，來得廣泛。比如說：「若是你不得閒，不能來，那就叫你的兒子來好了。」這就不能說成「喊聲你不得閒，不能來，那就叫

你的兒子來好了。」因爲這是一種平靜發洩的事情，只能用「若是」「倘若」之類。至於「喊聲」乃是表示危險和緊急事件的，像說「你不當心，亂吃冷水，喊聲生病了，怎麼辦？」又如「防空設備，不快点弄好，喊聲敵機來了，豈不糟糕。」在這兩種文句內，亦可用「假如」「倘若」之類的字眼，但不及「喊聲」有聲有色。我們澈底明白了「喊聲」的用法，就可以把牠用在敘述文內。」（拙作「讀西東習作書後」）

C 記錄語音的兩種方法

關於記錄普通話里的方言，以及記錄尚未寫成文字的普通話，最重要的，是要記錄出來的文字，須怎樣才能使人一看就明白。我在「讀東西習作書後」一文內，曾提出過這樣的意見。「記錄言語，第一要把音記得正確。有不少的話，實在沒法記音，當然有待於新文字。另外可以記音的，又不見得能代表原來的意義。而我們就應該在這種困難地方，竭力找尋適當的字，既能標音，又能切義。像前頭舉的「喊聲」，可以說得上是適當的。因「喊聲」即是「喊一聲」的省略，表示推測的事情，來得很驟然，喊一聲就會降臨。而「喊一聲」又不像「說一下」那末從容，乃是含有驚慌的成份的。因此它的任務，就和「倘若」「假如」之類不同。其次，能標音而不能切義的，如四川湖南普通話，有「撈脫」一語，音到合了，但不加解說，就不容易明白它是「隨便

「和『簡便』的意思。不過把它放在句子里，看看上下文，亦可領悟的。如客人向主人說：「不要多弄菜了，撈脫一點吧。」『金瓶梅』上用字，亦多採用記音，如說「羞死了」，它就不用羞，而是用當時山東的土語，說成「磜死了」或者「忒死了」（現在四川普通話里還用這個字眼）。單把「磜死了」或者「忒死了」，獨立看，是不懂，但以上下文看來，便能確定它是羞。（其實記音的「磜」和「忒」，比羞字來得嚴重些，有因出醜而羞的意思。）」

另外，要是由上下文來看，都不容易看懂，那我們就特別加以註解。

十二 普通話里可以雜進方言嗎

這里所指的方言，不是普通話里大同小異的方言，而是指那些和普通話大相懸殊的廣東話、福建話等等。我們用普通話寫文學作品，是不是可以夾雜一些廣東話、福建話、寧波話之類進去呢？以為這是可以的。尤其在寫一個廣東人、福建人、寧波人，在作品的對話中，須要說話的時候，而且因為他們說了廣東話、福建話或寧波話，更能使人物增加生動，故事增加真實，就不妨用。這不僅方言，就連外國話，有時也要使用的。像托爾斯泰寫的「戰爭與和平」，「安娜卡列尼娜」這些傑作，裏面的對話，就夾雜有法國話。至於在作者的敘述文中，也有盡可能放進方言去的。

·像綏拉非摩維支寫的「鐵流」，就不僅在人物的對話中 使用烏克蘭方言，他自己敘述的時候，也把烏克蘭方言，常常地採用。這使用方言的效果是怎樣的呢？據江坎陀夫的批評：「『鐵流』的這種烏克蘭化，在敘說里面增加了很多的藝術的真實和藝術的色調。」

使用方言，必須加以注解。再者，倘若寫進這種方言，並不十分必要的時候，也儘可不必故意加入。因為 言太多，讀的時候，時時要看注解，就未免太費神了。

十三 民衆口頭言語的特點

a 詞頭豐富

我國民衆口頭講的言語是很豐富很生動的。現將牠的特色，舉幾個例子在後面。第一、是詞頭豐富，像疏狀詞的「很」字，對香呀，臭呀，黃呀，黑呀，都一例使用上去。（近人的文章，又添個挺字）但在民衆的語言，都是各有各的疏狀詞，很少以「很」來兼職的，（兼自然可以兼，不過兼起來，總覺得它缺乏力量）如香得很，叫「烹香」，臭得很，叫「滂臭」（臭諷如仇），黃得很，叫「焦黃」，黑得很，叫「萬黑」，紅得很，叫「緋紅」，白得很，叫「雪白」。很硬，稱做「硬硬」，很苦，稱做「苦苦」（這個苦字是指味道）很酸，稱做「溜酸」，很甜，稱

做「蜜甜」，很辣，稱做「飛辣」，很補，喊成「精痛」，很毒，喊成「寡毒」，很遠，喊成「老遠」，很老，喊成「禿老」（這個老字專指物件，如說江豆長得禿老不好吃），很嫩，喊成「水嫩」，很快喊成「風快」。

b 諺語極多

第二、諺語極多。爲我們這個民族，歷史悠久，前人許多的經驗，有不少是結晶成諺語的形式，保存在民衆的言語里面。如毒蛇傷人，個個人都要打它。就有這樣的諺語保存下來：「見蛇不打三分罪」。「給蛇咬了，看見草索都在害怕」。農民種植應按季節，他們不用看書上的記載，大多是默記先前留下的諺語。如「七葱八蒜」，是說七月宜種葱，八月可種蒜。「九胡十麥冬菜子」，是說種蠶豆（四川人說蠶豆爲胡豆）該在九月，種麥子應在十月，種菜子（即麥苔）當在十一月。「早黃雨，夜黃晴」，「烏雲接日半夜雨」，根據這種諺語，他們就有把握收割禾稼，瞭瞭豆麥。

又，我們大多數的民衆，歷來受教育的少，他們講起話來，爲了使說話有力量，不像我們讀書人，可以引經據典，而只是引用一向在社會上聽來的諺語。比如說媒一事，你嫌女的歲數比男的大了，媒婆只消引幾句諺語，就可以使你滿心歡喜，她說：「妻大兩，黃金日日長。」「妻大

三，黃金積如山。「這種諺語大都用「常言道」，「古人說得有」，「自古」，「俗語說得好」做帽子，引出來的。一個鄉下不識字的老頭子，他跟後輩年青人排難解紛，你可以時時聽見他在使用諺語來發議論和教訓。

再則，民衆講話極喜歡明白而有力量的句子。如說「人心不足」，還嫌抽象乏力，便加上「蛇吞象」來形容。得着這樣，「又在想那樣」，也不够明白有力，就說成「吃着碗里，望着鍋里」。這種明白有力的話語，凡是愛講話或會講話的，都歡喜使用。而民衆亦高興聽。久之遂成爲流行的諺語。

有以上三種主要原因，諺語便在民衆言語里面，異常豐富起來。

c 富於具體形象

第三、是富於具體形象性，亦可說會打比譬。像桂林鄉里人買豬肉的時候，明知秤已稱够了，還想要賣主添一點，但他不說「添一點」，却是說要賣主再「戴個帽子」。這是把「添一點」這種抽象的意思，變成更具體一點的說法，「戴個帽子」。一個生意人，要錢要得厲害，一個小錢都不放鬆，鄉里人談到這樣的人時，便會很具體地形容他：「他麼，算盤打得緊呀。」一個小孩子滿一歲了，鄉里人都要做「週歲」來表示慶祝，湖南南部的人和桂林人，便把這週歲，叫做

「長尾巴」。至於詐騙人的錢財稱爲「敲竹棍」，跟人說事不成反受幾句閒話的，叫做「碰一鼻子灰」。本來說「自身都難保」這句話，已經够了，却還要加上「泥菩薩過江」來形容。「大家那喊打」也是意思已足的句子，但要求其更明瞭更有刀，便又加上「耗子過街」這種含有形象的語句。要人不要懷疑，喊做「不要多心」，要人不要亂講，喊做「不要多嘴」，要人不要亂翻車，喊做「不要多手」，這些都是力求具體化的表現。

d 富於含蓄

有人說民衆口頭講的言語，太直率了，缺少含蓄性。其實這是錯誤的。老百姓講的話，直率的自然多，但富於含蓄性的亦復不少。如桂林政府當局，禁止賣牛肉的把水滲在牛肉里面，有犯禁的便要加以處罰。因此，小菜場上就有這樣的對話發生。賣牛肉的說：「喂，你這牛肉滲過水吧？」賣牛肉的說：「亂講！上好的，滲過水！」買牛肉的就曼聲應道：「是上好的！省政府裏面都有板凳請你坐。」尾後一句，就很說得含蓄，叫賣牛肉的人聽了，只好苦笑一聲。如果直搭直地說：「政府要抓你去關起的」。那就會惹得對方惱羞成怒，說不定會動武起來。

十四 向通俗文學尋找言語

向活人記錄言語之外，還應翻通俗文學書本里去尋找言語，如前代人寫的戲曲，話本小說和流行在民間的善書唱本之類，因為牠們是為民衆寫的，大量採用了當時民衆的口頭言語，同時離現在也不過幾百年，或幾十年，好多的用語，都和近代人說的相近。我們要學那淘金的一樣，從這些書本內，淘出活的用語來。

a 戲 曲

我們先拿元曲來看吧。「救風塵」裏面有這樣的句子：「店小二，我着你開着這個客店，我哪里希望你那屏錢養家。」「割捨的一不做二不休，」「都收拾停當了。」「你村時節，背地裏使些村。」像「希望」「村」「收拾停當」，我們文章上不多用，但却都是大衆常常講的，至於「一不做二不休」，更是非常流行的成語。「東堂老」有「積蘊成這個家業。」「出脫了些奇珍異寶，花費了些精銀鏹鈔。」「帶挈我也走一遭兒波。」「老的，你可也淘氣哩。」像「積蘊」「出脫」「花費」「帶挈」這一類的雙字眼，都是四川湖北人的口頭言語。「燕青博魚」：「我那親哥哥，如今天氣熱，你便殺了我，到那寒冬臘月里，害足冷，誰給你烘脚。」「痞」這一新詞，現今湖南南部的人，就還在所用。「陳州糶米」有「正是這等大人，也總成俺兩個斗子，圖一個富貴。」「總成」這個雙字眼，於今四川人用得最多。「鴛鴦被」：「干甚麼腳事。」「可不屈殺

人，誰會湯着他。」「甚麼腿事」，到處都使用，「湯」這一動詞，四川人常常使用。至於「燕青博魚」有「又不會說一句梯氣話」，就是我們大家所說的「體已話」，「救風塵」有「不問官妓和私科子，只等好的來你客店里，你便來叫我。」裏面只有「私科子」三字，使人覺得眼生，其實是和四川湖北普通話里的「私窩子」（即私娼）是一樣的。「瀟湘雨」有「能可瞞昧神祇，不可坐失機會。」「能可」二字似乎很少使用，但從音上一考，就知道這是大家嘴上講的「甯可」。

b 話本小說

一 金瓶梅詞話

「金瓶梅詞話」有一段：「婆子開口說道：『老身當言不言謂之慵。我姪兒在時，做人掙了一分錢，不幸死了，如今多落在他（指女的）手里，少說也有上千兩銀子東西，官人做小做大，我不管你，只要與我姪兒念個上好經，老身便是他親姑娘，又不隔從，就與上我一個棺材本，也不會要了你家的。我破着老臉，和張四那老狗做臭毛鼠，替你做個硬主張。娶過門時，生辰賞長，官人放他（指女的）來走走，就認俺這們窮親戚，也不過上你窮。』西門慶笑道：『你老人家放心，適間所言的話，我小人都知道了，你老人家既開口，休說一個棺材本，就是十個棺材本，小人也來得起。』說着向鞋桶裏取出六錠三十兩雪花官銀，放在面前。」在這段對話里面，只有

「掩」字，「做臭毛鼠」是山東方言。另外「當言不言謂之慵」，「所言的話」和「六錢三十兩雪花官銀」，算是已成爲過去的語言，現在不使用了。其餘如「掙了一分錢」，「做小做大」（做小婆做大婆的意思），「棺材本」（棺材錢），「破着老臉」，「硬主張」，「遮上你窮」，看來我們今天寫文章的人，很少使用，實際上都是民衆嘴里常常講的。

二 紅樓夢

「紅樓夢」第十六回，趙嬾嫫（賈埕的奶媽）回答王熙鳳道：「我喝呢，奶奶也喝一鐘，怕什麼，只不要過多就是了。我這會子跑了來，倒也不爲酒飯，倒有一件正經事。奶奶好歹記在心里，疼顧我些吧。我們爺（指賈埕）只是嘴里說得好，到了跟前，就忘了我們。幸虧我從小兒奶再三的求了他幾遍，他答應的倒好，如是還是燥尿。這如今又從天上，跑出這樣一件大喜事來，哪里用不着人。所以倒是來和奶奶說是正經，靠我們的爺（指賈埕）只怕我還餓死了呢。」上文中的言語，我們不常講的，怕就只有「燥尿」二字。另外還有一點不同處，就是有些字眼加上兒字這一音，如「從小兒奶大了他的」「從小兒」是多加一個兒字，原來意思只是「從小奶大了他」。又如「別人也不敢插嘴兒」的「插嘴兒」也只是「插嘴」的意思，「兒」字是依方法習慣加

上去的。

三 儒林外史

「儒林外史」第十四回，差人懶馬二先生道：「這個正合古語說的，『瞞天討價就地還錢』，我說二三百兩銀子，你就說二三十兩，『戴着斗笠親嘴，還差一帽子』。怪不得人說你們『詩云子曰』的大難講話！這樣看來，你好像『老鼠尾巴上啣燄子，出膿也不多！』到是我多事，不該來惹這『婆子口舌』。」上文里面的言語以及諺語，現今民衆的嘴上，都在講着的。大概只有用「詩云子曰」來形容讀書人，怕已很少的了。

以上只是隨便舉了三種書，話本小說還有很多的，這裡不再一一舉出了。

C 唱本

一 懶耕春

至於流行在民間的小冊子，活用語也是很多的，唱本「懶耕春」：「於今世上人眼淺，只重衣冠不重人。穿着好衣三五件，滿口誇談事能，不信但看筵中酒，酒杯先敬有錢人。有錢之人排上座，無錢之人兩邊排。貧居鬧市無人問，富在深山有遠親。常有錢道真話，又道無錢語不真。家有餘錢並剩米，不是能來也是能。」這裡不但可以看出許多活的語言，而且其中還有不少

富於人情世故的諺語，爲民衆嘴巴打鍊出來的精華哩。

二 千家寶

這是一本乞丐打蓮花落唱的書，活的言語用得不少，內中有一段是專門唱來對付那些不給錢的店家的：「幾多大量發了財，幾多小器倒下來。幾多大量發了家，幾多小器倒下馬。人大量大有人敬，小米小器常遭困。駕台哥來要氣和，要個牌子又如何。爲你個錢喧喧鬧，兜到旁人來取笑。幫得起來我才來，幫不起來我不怪。幫得起來我才進，幫不起來不進門。幫得起來我才唱，幫不起來往別向。見甚人來說甚話，見甚菩薩打甚卦。駕台哥來不要惡，幾多惡的我見過。劉邦懦弱江山坐，霸王死在烏江河。好漢莫把人識破，識破不值錢一個。要打架來我不怕，兩個街上拍幾下。一個打個我不怕，兩個打個仔打爺。（音牙，合於阿 說的兒子打老子。）出門人來不行運，悖時遇着倒灶人。貨台上而起灰塵，三天沒得人進門。櫃台灰塵有寸深，闍王開起飯店門。爲你個錢不要緊，唱得愚晚好傷心。」這本書是湖南永州西鄉渡風塘文順慶記印的，但和我四川的家鄉話，幾乎完全相合的。只有把「兒子」稱「仔」，是其稍異的地方。又「駕台哥」「愚晚」亦單在韻文里使用，言語之間，就不大聽見了。這種唱本很多，這里只隨便舉出兩種。

這類書爲了要勸善規過，首先就舉使人懂，所以口頭說的話語，就盡量採用。湖北武昌務本宣講社編的「巧遇冤緣」，便是一個好例子。小婆子王雅青娶過門後，第三天去大婆子房里拜見，大婆子王愛珍說道：「好，好，好，我家也無多事，閑事不要亂管。老爺身體單薄，你要好好的扶持。大門口不必站，家規要緊。手下的人，不可交言，自尊自責。就是這些話。起去，起去！」里面的言語，可以說沒有一個字眼一句話，不是民衆講在嘴上的。

又如「出進都有奶媽扶持，長到九歲，方才延師教讀。豈知大生，不經書字，專門貪玩。一本三字經，讀了數月，只知初之人。先生無奈，只得打了數下。誰知何氏護短，反說先生不耐煩。先生無法，只得辭館回家去了。所以大生更無人管，每日遊手好閑。」內中「護短」，「耐煩」，「遊手好閑」，是大衆常用的話，而我們文章上面却很少使用。

十五 書本與記錄言語

向書本找尋言語應具的條件：

從書籍上去尋找言語，必須和記錄民衆言語的工作，同時做去。因爲記錄下的民衆言語，都是從耳朵聽來的，無論字眼也好，無論句子也好，沒有不是活人嘴上講出。有了這個根底，便可

以判別出書籍上的言語，那些是活的言語，那些是死的言語。說到這裏，必然會有這樣的問題發生：既是書籍上的語言，要用自己的言語知識去判別，則自己已經有了言語的知識，又何必再費神去找書上的言語呢？

a 書本使言語的記錄正確

我們用耳朵聽來的言語，在記錄的時候，很不容易記得適當，如果有了書本的幫助，根據前人記錄出來的文字，就可以記錄得正確。因為言語一記錄成文字，全是給來看的。如果不與前人所記錄的一樣，就不容易看懂，或者能看懂，也須要揣摩推測好久。如寫出「糟塔」兩個字來，要那個馬上知道牠的意義，怕不容易的吧。但我們讀過紅樓夢的，就可以毫不遲疑地寫成「糟糕」。

b 書本可使忘掉的言語重新記起

一個人只要他生長在說普通話的地方，可以說他在兒童時代就學習會了許多民衆的言語。後來，因進學校讀書，出校後又在從事文化方面的工作，便逐漸把日常使用的言語弄成特殊化了，即所謂知識分子的言語。至於兒時從田夫野老奶媽僕婦那里聽來的話，由於缺少再說的機會，便自然而然忘記許多了。這些言語雖然忘記，但一將「紅樓夢」「儒林外史」「金瓶梅」等等書籍

，展開在眼前的時候，却又像友重逢似的，一字一句，記將起來，使人感到喜悅。而且這種再記憶起來的言語，當我們創作之際，更容易接二連三地湧到筆下來，作者能得到左右逢源之樂。

c 書本能使大眾語分別出來

過去的口語文藝，所用的言語，帶有地方性的，比較佔多數。如「紅樓夢」是用北平話寫的，「儒林外史」是用南京話寫的，「金瓶梅」是用山東話寫的。至於各地方民歌民謠的小冊子，則更是含有多量的當地言語。我們如果仔細讀了這些書，便可以辨明出，那些是流行全國的普通言語。比如「撒賴」一語，我也以為只是四川人使用，後來看見蒲松齡作的「醒世姻緣」，才曉得山東人也說在嘴上。在「醒世姻緣」二十三回中，有這樣的句子：「我好意拾了銀子，封也不解的還了你，你到撒起賴來。」又如桂林和湖南南部有「打中火」一句話，看了「醒世姻緣」十二回內「天下雨好歇脚打中火」，才知道這在山東也流行的，並非一個地方的方言。又初到四川的人，說四川人愛用硬字，如說「硬是急人，天都黑了，還不來！」「我把啥樣好話都說了，他硬不肯讓！」因之，認為「硬」字的使用，是四川話的一種特點，其實看魯迅先生和周作人譯的「日本現代小說集」：「山上的觀音」一篇內，有「但是自己沒有到我這里來的意思的人，我並不硬叫他來；還有自己願意從我這里走去的人，我也不硬留他住。」就可知道，「硬」字是使

用得廣的，並不限在四川一地。

十六 向當代作者的作品攝取言語

向前代人的通俗文藝作品尋找言語之外，還應該向當代作者的文藝作品攝取言語。但在這用就得慢慢分別哪些文藝作品，是盡量採用民衆的口頭言語來寫作的。

有些人只願意向古典的文藝傑作攝取益處，而不看重當代人的作品，這是錯誤的。高爾基在「我的文學修養」一文申說過他同時代的作家，「萊斯珂夫的驚人的知識，和言詞的豐富，給我很明顯的影響。」又說「契訶夫自己說從萊斯珂夫得益甚多。」這可見一個傑出的作家，尙向同時代的文藝作品攝取益處，則我們初學的人，更不應該加以忽視了。而且當代的文藝作品，如果民衆的言語，用得很多很好的話，我們從言語方面得的益處，一定是更多於前代的作品。

十七 從民衆言語中提煉藝術的言語

a 選擇與琢磨

前面講的是怎樣使我們對於活的言語，有着豐富的儲蓄，這里講的，便是要從豐富的言語里

面，怎樣提煉出合於寫作的藝術言語。民衆的言語，好的自然極多，但不好的也是不少。因此，我們提煉藝術言語的工作，第一步功夫，是選擇。這是很重要的。潘菲洛夫在「什麼是新現實主義」一文內，講到言語時說：

「新現實主義雖然尊重古典作家的用語，但是同時，新現實主義却要求：精密地研究幾千萬人底言語。從這言語中選擇出最優美最有長久生命的言語。」

高爾基在「關於社會主義的現實主義」一文內說：「作家——藝術家必須有廣知着無限豐富的我們語彙的寶庫，而從其中選擇最正確最明晰的強有力的能力。」

提煉言語的第二步功夫，便是把民衆的言語，加以琢磨。這也很重要。高爾基在「我的文學修養」內說：

「將言語分爲文學的和民衆的兩種，只不過是「毛胚」的言語和由藝術家加過工的言語的區別。分明地懂得了這點的，是普希金。他並指示了應該怎樣地在民衆的言語這一材料上加工的第一個。」

b 選擇與琢磨的標準

一 正確

選擇與琢磨的標準，應該是怎樣的呢？第一應該是正確。我前面舉過湖南南部有一個地方的人，把讎說成馬虎，這和一般人稱馬虎為隨便的意思一比，當然我們是贊成後一說是正確的，因為把讎說成馬虎的人少，把隨便說成馬虎的人多些。又「僧敲月下門」這句中的「敲」字，如果和尚自己拉緊門出去，不一會就轉來，那用「敲」字就不正確了。因為他知道是自己拉來掩着的，只消一推就進去了，用不着老踏在門口，咚咚地敲，否則他便是糊塗人，再不然就是神經有點失常。但如果他出去時，是吩咐徒弟把門關好而且加上門閂的，那就非敲不可，好叫徒弟聽聲出來開門，這用「敲」字就是正確的了。

作家中對於用字最講究正確的，無過於福樓拜爾和莫泊桑。莫泊桑在「論小說」一文申說：「不論人家所要說的事情是什麼，祇有一個字可以表現它，一個動詞可以使它生動，一個形容詞可以限定它的性質。因此我們得尋求着，直到發現了這字，這動詞和這形容詞才止；決不要安於『大致可以』，決不要為着躲避困難而求援於一些詐偽的字句——即使是巧妙的詐偽也不行。而求援於一些諧謔的語言。」

至於句子方面，也要力求其有個確定的解釋，例如，一張壞了足的桌子，只寫成「一張壞的桌子」，就算不得正確了。因為壞的桌子，可以作多種的解釋，板面是破的，桌邊碰傷了的，或

是脫落了油漆等等。必須寫成「一張擺了足的桌子」，不能再加以別的解釋，才算正確。

二 簡潔

其次，還要從繁雜的字句中，去尋求簡潔的字句。因為藝術的言語除了正確性外，還要求其經濟。即是要用很小的言語，寫出很多的事情。這要怎樣才辦得到呢？第一要在文章里，儘可能地，把用幾個字來表現的東西，只用一兩個字來表現；把用一兩個長句來描寫的地方，只用一個短句來描寫。現且舉兩個例在後面：

一、妻子把碗生氣地放在丈夫面前。

二、妻子把碗摔在丈夫面前。

前一句就不及後一句簡潔，因為前一句用動詞「放」，還要用疏狀詞「生氣地」來形容，才把意思表現得充足。後一句呢，只消用個「摔」字就夠了，而意義仍跟原句一模一樣。並且「摔」字比之「生氣地放」，更顯得有力量些。

第二要把那些多餘的言語刪去，所謂多餘的言語就是在文章里面，即使刪削去一些字句，也不使文章減色的便是。從前俄國一個老編輯家奧里姆斯基說過這樣的話：「有篇文章，我記得好像是描寫蒂威爾城的示威遊行似的。文末謂：「在遊行的地方，曾來了地方警察，拘捕了八個遊

行示威的人。」這種類似的句子是很普遍的。把它整個兒排印起來，是否須要呢？譬如「地方」二字，難道在蒂威爾城來的警察，不是當地的，而是卡桑的嗎？其次，「在遊行的地方來了」云云，難道警察不來可以拘捕嗎？至於「警察」云云，除了警察以外，誰還可以捕人呢？最後「遊行示威的人」云云，自然不是母牛，也不是行路的人吧。所以留下排印的，是僅「八人被捕」，即只是所需要者，其餘的統統刪掉了。」

這是一個很好的例子，我們應該照這樣的推敲法子，來錘鍊我們寫下的東西。

三 明 快

再其次，言語除了正確簡潔之外，還要明快。要怎樣才能明快呢？我以為必須用比譬語和形容語，亦即是要求把言語具體形象化。

子 比譬語

第一個人說：「你拿這樣的事跟我做，真叫我爲難！」

第二個人說：「你拿這樣的事跟我做，簡直拿紅炭圓跟我捏哪！」

第三個人說：「你買的東西便是便宜，可是貨不好呀！」

第四個人說：「相因買老牛。」（相因即便宜，是四川湖南桂林等地人的成語）

把上面舉的例子看來，無疑第二個人說的話，比第一個人說的明快。我國民衆把這種比譬用得最多，成爲民衆言語最大的特色。在民歌里面比譬也佔重要的成份，如：

「我本份，我是本份老實人，

我是嘴講心不動，樹尾搖搖不動根。」（廣西百壽縣民歌）

「一夫一妻妹不愛，做小壞房妹單來，

只要丈夫平心待，兩扇房門一樣開。」（廣西百壽縣民歌）

這兩首歌，前頭三句都是平鋪直敘，顯得乾燥無味，一加尾後一句話，便格外明快生動起來。

凡是會講話長於宣傳的人，都是很會打比譬的。因爲他們懂得要好好表達自己的意思，深深使人感動，語言必需具有技巧，而打比譬便是技巧中最重要的一項。孔子周遊列國，到處宣傳，嘴巴是很行的，你看他打的比譬吧：

「不義而富且貴，於我如浮雲。」

「爲政以德，譬如北辰，居其所，而衆星拱之。」

佛教徒也是善於宣傳的：

文)

「世間善惡永無差，善似青松惡似花，有朝一日嚴霜到，只見青松不見花。」(古佛勸世文)

又耶穌講道也愛用比譬語：

「富人進天國，比駱駝鑽針眼還困難。」

至於在文藝作品里面，使用比譬語就更加多了。

「手如柔荑，膚如凝脂，領如蝾蟻，齒如瓠犀，鬢首蛾眉，巧笑倩兮，美目盼兮。」(詩經)

「我喫了一嚇，趕忙擡起頭，却見一個凸顴骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在我面前，兩手搭在髀間，沒有繫裙，張着兩腳，正像一個畫圖儀器里細腳伶仃的圓規。」(魯迅：故鄉)

「你見他這們個胖壯身子哩，里頭是空的。通像一堵無根的高牆，使它棍子頂着哩。」(

蒲松齡：醒世姻緣)

「這隻紅紅板異常地吸引了我。我能整整一個鐘頭不離開它，看它鈍鼻尖撥動水的樣兒，汽船把它簡直像豬一樣的拖着着。」(高爾基：在人間)

「這女子本來是放浪形骸之外的，因為年齡加增，便成了一個刁鑽磨屠壞脾氣的女人」

這正和變性的葡萄酒轉成了醋一樣。」（福樓拜爾：波華荔夫人傳）

「他渾身發了抖，臉色突然蒼白了，好像一個學生和同學爭吵，被用界尺敲了一下，發起火來，瘋了似地從凳子跳出來，去追嚇跑了的同學，想把他撕成片片的時候，跟突然走進教室來的先生撞了個滿懷一樣。」（果戈里：塔拉斯·布爾巴）

前面所舉的各種例子，雖然各不相同，但它有個一致的地方，就是有了比譬之後，更把原來的意思，表現得十分鮮明，十分生動了。

丑 形容語

第一個人說：「他氣力大。」

第二個人說：「他氣力大，挑百斤担子不喘口氣，走五十里路不息吓肩！」

第三個人說：「屋子里東西多得很。」

第二個人說：「屋子里東西多得很，足都插不下。」

就前面的例子看來，第一個人說的話，正倒正確，只是沒有第二個說的話明快生動，因為第二人說的話，是加有具體形象的言語去形容。這也是我國民衆言語的特色，在民歌里面使用得不少。

「分離了，嘴講分離心不離，

嘴講分離三五夜，心中一夜都難離。」（廣西百壽民歌）

「單身憂，十個單身九個愁，

有朝睡在龍床內，無人倒水放床頭。」（廣西百壽民歌）

上舉的兩首民歌，都是用後面帶有具體形象的句子，來形容前頭兩句抽象的句子，因此，民歌的主題，「分離」「憂」「愁」等等意思，就越發弄得明朗了。

至於文藝作品內，使用具體形容，更見多了。如韓愈的詩：

「黃昏到寺蝙蝠飛。」

這句詩的意思，只是說黃昏的時候，走到了一所廟子，蝙蝠飛可以不用。但要使黃昏到寺的情景，活生生的現在讀者的眼前，蝙蝠飛就有加上的必要，蝙蝠是校晚邊才出現的，而又以古舊的房屋如廟子之類，藏得最多。因此它的出現，既能表現時間的情景，又能描畫出地方的景色。

又「波華荔夫人傳」內，福樓拜寫波華荔先生的前妻一段：

「並且他妻子是很瘦的了；她牙齒露出很長；她時常披着一條垂到腰下的黑圍巾；她那瘦直的身材包在過短的裙袍之中，很像一段蘆梗；裙袍下面露出穿着灰色襪子和寬大皮鞋的腳

骨·一

里面的意思，實在只有一句，即是她很瘦的。但加上一長串的形容，並不算累贅，事實上，是有了形容語句，就使人能够活生生的看見她的瘦樣子了。

四 優美

火燃過後，火光沒有了，但紅的火屑還在，有些地方的人稱這種火屑爲火屎，有些地方的人稱爲火末子，有些地方的人叫火渣。又煙吸過後，剩下的煙蒂，有些地方的人叫做煙頭子，有些地方的人叫做煙鍋巴，有些地方的人叫做煙屁股。這些稱呼，依言語應該優美這個原則說來，那火屎和煙屁股，我們就不必採用。（但這是指我們敘述文使用的言語，如果寫某地方的事情，地方色彩不願抹掉，而那地的人說話的時候，的確又是稱火屑爲火屎，稱煙蒂爲煙屁股，那我們寫人物的對話，使其活像那地方的人在說話，我們也就不妨使用。）

以上是從字眼方面說的，至於文句也應依照優美的原則來選擇提煉。我們說「嫖客一天一天地少了，」這一句話，實在不算得怎樣優美，唐朝的白居易懂得這一點，所以他作「琵琶行」的時候，便寫成「門前冷落車馬稀。」依現在的話，繙譯出來，便是「門前顯得冷落了，車馬很少看見。」這不消說，後者的說話，是合乎優美的原則，值我我們的學習。同時也可以看出，我們

想使我們的文句，能够優美，就該使牠表現出形象來。換句話說，便是要句子表現的東西，有聲有色，叫人聽得見，看得出。

陀斯杜也夫斯基認為「有個小銀元落在地上。」這種句子不好，應該寫成：「有個小銀元，在桌上滾了下來，在地下叮叮噹噹地跳着。」也無非是依照優美的原則，要人能見落的情形，聽見落的聲音而已。

民衆的言語，粗俗的自然多，但合乎優美這個原則的，亦復不少。他們最愛使用具體形象化的句子，如某人好阿諛有錢的人，便說他「愛抱大腳尊。」某人好講人家冤枉話，便說「他愛紅口白舌的誣人。」不說動武，却說「白刀子進去紅刀子出來」。不說字認得少，却說「燈籠那們大的字，認得一兩挑」。

十八 作者可以自己創造言語嗎

a 創造詞頭字眼須有事實

言語的創造者是民衆，作者是民衆中的一個，不消說當然可以創造的。但一般人說的「我很悲哀」的「悲哀」，只憑自己的高興，將牠改成「哀悲」，作文的時候，也寫成了「我很哀悲」

，那就要不得了。爲什麼呢？因爲違反了字眼集合在一塊的慣性。大家都這樣講，你不能反對。否則，你講出去，人家就不懂。至於「我很喜歡」的「喜歡」，就可以改爲「歡喜」，作文的時候，也可以寫成「我很歡喜」，爲什麼呢？因爲大家都在說「喜歡」「歡喜」，有這個可以變換的慣性。言語是大家公有，大家常常彼此使用的，依他們習慣造出來的字眼，便等於鐵鑄過似的，不能由你任意改動。因此，一個作者，他要筆下使用的字眼豐富，他不是用幻想來創造，而是用耳朵到民衆去聽取。

照這樣說，言語一經鑄造就不能變動了麼？又不是的。人們因生活的必要，時時活動，各處活動，新的字眼便創造出來的了，以前不適合的詞頭，就成了廢物。如敵人飛機來屠殺我們，「警報」，「緊急警報」，「防空壕」，「轟炸」等等字眼，便創造出來而即刻得到流行。這就可以明白字眼詞頭的產生，是和事實一道來的。我們只在屋子里，像湊七巧板似的，把許多字變來換去，湊成無數詞頭字眼，而沒有把牠和相應的事實一道送跟讀者，讀者當然不會接受，而且也會莫明其妙的。若我們用言語先講出事實，然後就這個事實，創造出詞頭字眼，則讀者就能接受了。如屠格涅夫寫的「父與子」，他先寫巴扎洛夫的待人接物，以及發表議論，給讀者一個生動的印象，而後創造一個新字眼虛無主義來，說這人就是抱這樣的主義的，讀者誰還不接受呢？

我們創造新詞頭新字眼，應該依照這個原則，然而這不很費力的嗎？事實上，我們爲了取得我們的工具起見，主要是在多多聽取民衆的言語，而不在于自己創造。至於任隨己意，破壞詞頭字眼合成的慣性，則更不可以了。

b 創造句子須合說話的口氣

在言語中，作者能有一點自由來創造，到是在句子這一方面。像打比譬來表現東西，就能任隨各人的經驗和想像力。一個人說「這東西像白雪一樣的白」，另一個人可以說「像白羽毛那樣的白」，再一個人還可以說：「像白銀一樣的白」。又抽象的意思，說成具體形象化的句子，也是沒有一定限制，如說你叫我爲難，有的人說：「你拿紅炭圓給我捏呀！」有的人說：「你叫人家坐燻呀！」有的人又說：「你叫人家坐刀哪。」總之，作者可以盡自己的想像能力找出別人想不到的話來。但這裡有個條件，就是不僅不違背文法，而且還要合乎民衆說話的口氣。這適合民衆說話的口氣這一點，最爲重要。像說「他被人打了。」這一句話，在文法上說得通，但在民衆說話的口氣上，就不大合式。民衆是說「他挨打了」，「他拿跟人家打了。」老實說我們動筆寫的時候，並不覺得被字用得生硬，講上口却就感到不流暢了。又如說「我家的花園里的樹子上開的花，真是一些少見的美麗的芳香的花啊！」不僅唸在口上，詰屈聱牙，就是眼睛看起來，也令人

頭昏。若改成「我家花園里開的花，美豔芳香，真是少見。」那就唸起來容易上口，眼睛看起來也不吃力。從這里，我們可以看出一個原則，言語是由人的嘴巴說出來的，愈在嘴巴上說得容易的言語，便越發使人容易聽懂，記成文字，也越發使人容易看得明白。

「五四」運動以來寫文章用的白話，其中最大的毛病，就是有些句子，不合乎民衆講話的口氣，讀者唸起來的時候，不易順口，使人感到讀舊小說容易，看新小說困難。在言語中，我們不怕使用外國的句法，引用文言文的句子，只怕使用在言語里，不合現在一般民衆講話的口氣。到這里，我敢這樣說，只有精通本國民衆言語的人，他才能創造生動的句子。

二 怎樣獲得文學的材料

一 應在社會中研究人生

a 文學的主要題材是人及其生活

文學是服務於人生的，牠的功用是在不斷地表現人生，批評人生，指導人生。因此，牠的對

象既然着眼在人生，那牠最主要最基本的材料，無疑也就是人及其生活。

社會科學注意社會上一般人的生活，文學則除此而外，還要單獨留心每個人的生活。因為牠最大的目的，是要創造一個個活生生的人物來。

生理學也是要研究每一個人的，但文學却特別注重每個人的精神狀態，所謂文學家是人類心靈的技師，就是指注重人的精神這一點說的。

我們知道心理學是研究人的精神狀態的，可是文學牠不僅研究精神狀態，牠還要把研究所得的精神狀態附麗在作品中的人物身上。這即是牠不是把研究所得的精神狀態，抽象地報告出來，牠也要一聲不響地，另外用言語文字創造一個人物來，並使這個人物在讀者面前活動，他哭他笑，他思想，他說話，他用狡猾手段欺騙別人，或者他落入別人的圈套無法生活，亦若社會上的活人似的。讀者看了他之後，就會覺得精神勝利的可笑（如讀了「阿Q正傳」），為理想奮鬥的可愛（如讀了「吉訶德先生」），或者猶豫不決的可哀（如讀了「哈孟雷特」）。

但我們要在作品中創造一個人物，絕不像「舊約全書」上說的，上帝將塵土捏成人，朝鼻孔中吹進一口氣那麼容易，我們先要在社會中觀察人，研究人，非常熟悉之後，才能成功的。

因為人的生活不同，分成多種多樣的。比如每個人都要飲食，這是不待觀察就知道的。但吃

東西的樣式，却是很有差別的了。有的人，是用刀叉來吃，如歐洲人；有的人，用手抓來吃，如緬甸人；有的人，是用筷子來吃，如我們中國人。單從這一點小事上看來，人首先就有種族的分別。其次，同是一個民族，有的人，用精緻的牙骨筷子烏木筷子；有的人，則只用粗糙的竹筷子。吃的東西，有的人餐餐山珍海味，魚肉鵝鴨；有的人頓頓粗茶淡飯，青菜豆腐；有的人終天沒有飯吃，光有糲糲裝塞肚皮；有的人則有今天，沒有明天，常常過半飢半飽的日子。這不消說，是由於地位不相同了。同是一樣的地位，有的人，吃飯喜歡吃兩三揀菜，然後吃飯；有的人，則謹慎地挾一下菜吃飯一口；有的人，很疏忽地讓飯粒粘在筷子上，就伸進瓷碗去；有的人，則又小心地把筷子在碗邊上敲了一下，將粘的飯粒弄掉。這又是各人習慣個性不同，才有這些細微的分別。就以上的例子看來，一個現實的人，他必然是帶有民族性，地位不同，而又有着個性的。因而我們創作人物的，就一定要了解民族生活，熟悉各種地位不同的情形，深知每一個人的個性。那麼創造出的人物，才能像一個現實中的人，既有民族性，地位上有分別，個性也顯明了。

b 不從人的生活取材但也富有人情味

雞婆講話聽仔聽：

寫天主教教士的生活時，他必定到寺院中去住幾天，觀看他們的容貌狀態，聽他們的祈禱。描寫礦工，就到礦井下面去訪問技師工人，巡視工人住居的房屋，觀察工人常到的酒店。描寫妓女，就到宮淫窟去參觀，跟娼婦做朋友，並同一批有名的嫖客接談。他爲了要拿意大利的首都來寫一部書，會親身到羅馬去調查過材料。並請朋友幫他的忙，他叫住在羅馬的意大利作家魯吉·加普亞拉担任描寫羅馬的婦女，且囑咐道：「你知道哪，要一些用電報式的文筆作成的筆記，簡短而又可供參考。」最後，還要他找五十張女人的照片。並又請一位意大利作家渥哲狄，帶他去見沃德斯加爾錫親王。當他和親王講話的時候，就叫渥哲狄坐在旁邊，把所談的話幫他一一記下。據渥哲狄作的左拉一文內說：「我所寫下的關於社會主義，教皇統治，建築的衰落，秘密結社，南國等等的談話，除掉寥寥幾字的改易，和一些首節的修正之外，差不多全部都複印在『羅馬』一書里面。」

左拉自己還做一篇應該怎樣做小說的文章，也是談到觀察人和其所處的環境，他說一個作家如果要寫一本關於戲院世界的小說，他得同俳優相識，同最熟悉這部份事情的人們談話，去搜集各類的告白，逸話，圖象。「然而這還不是全備，他又得讀一切書寫的文件。最後，他要自己走進那種地方，消磨幾天光陰在任何戲院里，以便鑽研戲院的狀態底頂細微的節目；他要消磨一兩個夜晚在任何女僕休息室里。努力去儘可能地嗅感戲院的氛圍氣。當所有這些材料一齊吸住他

母愛，也生動地寄託在卑微的雞婆身上去。這種寄託的手法是很高明的，因其能把雜的現實生活聯繫在一起，使人讀了這首歌之後，覺得滯仔的雞婆，預知她的不幸的時候，真會用雞的言語，叮嚀她的仔女哩。所以我們讀的時候，就不知不覺給雞婆的母愛，深深感動，而且勾引起了人類埋在心內的愛仔愛女的心情，使雞和人有着一脈相通的感情了。

由這個例子，我們就可以明白，「聊齋誌異」，「西遊記」以至「伊索寓言」，「安徒生的童話」這作品，雖是用妖魔鬼怪飛禽走獸，來做主要的題材，但牠們還是用人情味滲雜其間的。『紅樓夢』里面，秦可卿的房間門口掛的一付對聯：

世事洞明皆學問；

人情練達即文章。

後一句話，對於我們從事文學的人，簡直可以說是至理名言。因為他就是叫人了解社會，熟悉人情；人情一熟悉透了，不管取什麼題材寫作，都會寫出像樣的文章來的。

二 研究人生應注意些什麼

2 應到各種生活中去觀察

爲了尋找題材，常到各種生活中去觀察的作家，最著名的要算是法國的作家左拉了。他要描

寫天主教教士的生活時，他必定到寺院中去住幾天，觀看他們的容貌狀態，聽他們的祈禱，描寫礦工，就到礦井下面去訪問技師工人，巡視工人住居的房屋，觀察工人常到的酒店。描寫妓女，就到寶澤窟去參觀，跟娼婦做朋友，並同一批有名的嫖客接談。他爲了要拿意大利的首都來寫一部書，會親身到羅馬去調查過材料。並請朋友幫他的忙，他叫住在羅馬的意大利作家魯吉·加普亞拉担任描寫羅馬的婦女，且囑咐道：「你知道哪，要一些用電報式的文筆作成的筆記，簡短而又可供參考。」最後，還要他找五十張女人的照片。並又請一位意大利作家渥哲狄，帶他去見沃德斯加爾錫親王。當他和親王講話的時候，就叫渥哲狄坐在旁邊，把所談的話幫他一一記下。據渥哲狄作的左拉一文內說：「我所寫下的關於社會主義，教皇統治，建築的衰落，秘密結社，南國等等的談話，除掉寥寥幾字的改易，和一些首節的修正之外，差不多全部都複印在「羅馬」一書里面。」

左拉自己還做一篇應該怎樣做小說的文章，也是談到觀察人和其所處的環境，他說一個作家如果要寫一本關於戲院世界的小说，他得同俳優相識，同最熟悉這部份事情的人們談話，去搜集各類的告白，逸話，圖象。「然而這還不是全體，他又得讀一切書寫的文件。最後，他要自己走進那種地方，消磨幾天光陰在任何戲院里，以便鑽研戲院的狀態底頂細微的節目；他要消磨一兩個夜晚在任何女僕休息室里。努力去儘可能地嗅感戲院的雰幽氣。當所有這些材料一齊吸住他

的時候，他底小說就自然然而寫成了。」

b 注意平凡的俗人

有些人去觀察人生的時候，一祇注意那種思想行為都有些特異的，不喜歡那些平凡的俗人，這不對的！我們不管他是街頭坐着替人補爛鞋的也好，是在田地里面摸泥挑糞的也好，都得找機會去從旁觀察他，或者直接同他談談講講。現今我們從事文藝的，第一就應該喜歡那些平凡人，衣服髒污的人，聽他們的談吐，觀察他們的顏色。在他們人叢中，拿香手巾掩着鼻子走過，是頂可恥的。用筆禮讚英雄美人的時代，已經過去了。我們禮讚的英雄，是那些勤苦奮鬥，却不是單為自己的平凡人物！」（見拙作「學習文藝的基礎工作」）

契訶甫寫各種人物，都寫得好，就由於他對於平凡人物，和對上流人物一樣的注意，庫滿林在「懷契訶甫」一文內說：「契訶甫無論對於學生，負販，乞丐，學者，工人，教徒，店夥，郵差，聽他們說話時，總是一樣的注意，一樣的感覺到興趣。他的小說中，寫教授就活像一個教授，寫流氓就活像一個流氓，大約就是為此吧。」

c 注意細小的動作

高爾基記一個人的印象，說那人演說的時候，喜歡把手撫在胸前，並作為作家的我，是不

能不注意對方的細小動作的。這很值得我們學習。一個人的細小動作，好多是和他的個性相合的。比如聽見對方厲害的話，暴躁的人就會按捺不住，臉紅筋漲地發言反對；有涵養的人便會鎮靜異常，從容不迫地加以辯駁；愛生氣而不喜歡講話的人定會一言不發，臉變青了，緊緊咬着嘴唇；世故很深的人就裝着滿不在乎的樣子，只微微地冷笑一下；胆小的人就臉色灰白，禁不住冒出冷汗；老實的人便侷侷不安，手足都不曉得放在哪里的好。

又如鄉下姑娘，同人講話的時候，胸脯害羞，喜歡勾下頭，拿手弄衣襟，或者用手中巾拭她的手指。市井的流氓，神氣輕浮，高興把大指姆和二指姆，並在一道，作出拍劈拍的聲音。你看見西裝漂亮的紳士，把一枝香煙挾在耳朵上麼？這樣作的，到多半是匠人廚師之流。你看見天真爛漫的小學生，走路是把雙手反放在背後麼？這樣作的，到多是年輪大的老先生。這些細微的動作，都是和個人的生活有關係的，而且也由於生活所養成。像紳士的香煙，都是有盒子裝，當然用不着放在耳朵上。而工人呢，多半吃一枝買一枝，暫時不吃的時候，當然放在耳朵上好些，因在那里不會折斷弄爛的。

d 注意講的言語

前面講過言語是文學的主要工具，這里則要把個人講的言語，當成材料來研究。因為從一個

人的言語里面，我們可以看出他的思想，信仰，夢幻，嗜好等等來。A·托爾斯泰說過，有時找着一句適當的話，竟能造出一個典型人物。這是真的，像「知其不可爲而爲之」這句古話，不啻很能表現孔子這個人麼？

「一個研究中國的外國新聞記者，他說他看出中國人的力量和弱點，中國人生存和保守的祕密，全是在兩句中國成語上，即是「沒有法子」與「不要緊」。我們細剖起來，前一句應該是困惑無望，後一句理當爲不怕艱難。因爲困惑無望，所以精神上缺少進取，物質上沒有發明，只陷於事事保守。同時又因不怕艱難，所以無論什麼場合，什麼遭遇，都能生存，且易繁殖，人口比世界上任何民族爲多。這對於老中國的寫照，不是很有幾分像麼？從這里並可以看出言語的重要性，其中有些成語，簡直可以代表一個民族的特性了。」（見拙作「文藝短論」一文。）

e 找出人物精神上的特徵

觀察人物，像左拉那樣，很容易弄成走馬看花，看到浮面。我們應該注意人的內心生活，作深刻的分析。庫蒲林在「懷契訶甫」一文內，說契訶甫「他看一個人常深深的透入那人的內心，加以分析，大約這就是他創作中的此中甘苦吧。」

我們更應找出人物精神上的特徵，如阿Q的精神勝利，哈孟雷特的猶豫不決等。

這要怎樣才辦得到呢？且引用果戈理在「死魂靈」上說的話吧，他說：「倘要這微妙的，若有若無的特徵擺在眼前，就必須格外的留心，還得將那用鑒識人物所練就的眼光，很深的射進人的精神的底里去。」果戈理是最會描寫人物的，所描寫的人物，每一個都使人覺得生動異常，他的這番經驗之談，很值得我們格外注意。我們真該練就一雙善於觀察的眼光。但這須靠我們多多地觀察人，不斷地觀察人，才能做到的。

觀察人生須要熱情

左拉研究人生，很近於自然科學家，用銳敏的眼光，冷冷靜靜地運用頭腦，其實我們文學工作者，應該帶着熱情，和被觀察者一同悲哀一同喜悅的。巴爾扎克研究人生就是這樣的。他在「黃金」一篇小說中，說到這一點。

「我常到郊外去，看看那里的生活方式，那里的居民，和他們的性格。因為我是不大喜歡修飾的，而且穿得像工人一樣，所以一點也不使他們見外，當他們大家站在一塊的時候，我也混進他們中間去，留心看他們爭論各種生意經。」

「在夜晚十一點到十二點之間，我或者可以碰到一對 Ardigu Comigue 戲院回來的工人夫婦；這時，我就會很快活的跟着他們走，從 Poutaux Comigue 大街到 Beumorchais 大

術。首先，這是一對善良的人，談着他們剛才所看見過的那齣戲；隨後，慢慢的一層進一層的，談到他們自身的事情了。於是這個女工用手拉着她的小孩走，不大聽她丈夫的說話，也不答覆他的問題。後來他們兩口子計算他們明天可以得到的工資，並且想出幾十種不同的用場。他們說着一些家用的瑣事，埋怨馬鈴薯的價錢太小公道，怨恨冬季這樣的冗長，而柴炭也貴得嚇人；於是他們會說到他們欠麵包店多少錢。到最後，他們兩口子的討論，變得激烈了，而每個人都露出他或她的本性來了。因為我留心的聽着他們，所以我能滲入他們的生活之中；我覺得我的背上就是穿着他們的襤褸的衣服，我的脚是穿着他們的破鞋子在走路；他們的願望，他們的需要——一切東西都滲進我的靈魂來了，或者我的靈魂走進他們的肉體去了。這是一個醒着的人的夢。當他們說到某些工頭，或者講及一些壞顧客，他們跑來跑去而不把錢給他們時，我也同他們一道變得憤激了。完全拋棄自己的習慣，用精神的沉醉，使自己變成另一個人，而且可以任意這樣地作——這使我的精神錯亂。」

g 也應觀察自己

我們文學工作者，也是人生的一份子，因此研究人生，不僅要觀察別人，且也應注意自己。尤其精神狀態及內心生活等的研究，自己更是一個好標本。法國蘇古爾兄弟，他們研究人生，不

僅在各種會場中，各種宴席上，觀察各人的聲音，笑容，言語，動作，而且對於自己的精神狀態，也竭力加以注意，有時還故意設法失眠，好經驗一下長夜睡不着的滋味。

L. 托爾斯泰的作品，往往把自己化名，寫在書里面去，如「安娜卡列尼娜」中的列文，「哥薩克」中的奧勒林等。而他自己就常常在日記上，分析自己的內心生活，並不把觀察自己的工作忽略過。這是值得我們學習的。

h 觀察之後應加以記錄

觀察一個人之後，我們還應該把觀察得的東西，一一記錄下來。這種記錄方法，一種是掛牌式的文體：

一個女人——

一、會講話，會逢迎人，講話的時候，有時歪着臉笑，有時斜起眼笑。身子也有點扭動。聲音十分軟和。總把談話的對手，說成很親密的人：「我們自己人」「我們又不是外人」「我們姊妹家」……愛引用諺語：「常言道貧居鬧市無人問，富在深山有遠親」，俗話說得好「家花不及野花香」。

二、替人作主意，亦愛說人陰私。

三、當面說人好，背後說人壞。——沒一定主張。

四、好交際，能從小處討人歡喜。

五、比她高的，她就抬；比她矮的，她就踩。

六、……

其次，我們就率性替觀察過的人物，寫一段素描，記一篇印象，或者做一個簡短的傳記。

i 尋找地位相同者的共同特點

上面兩段說的，是觀察記錄每一個人的特點，這里所要講的，是將觀察過的許多個別的人，取其地位相同的一類，比較他們的各種特點，找出相同的地方來。明白哪些特點是哪一類人佔得最多，那類人佔得少。最好在自己的筆記簿上，就用分類的記錄法，將觀察到的商人，記在一道，不要把農民或別的人物，混雜進去，以我們研究商人，找他相同的特點時，較為容易。這樣的工作，越做得多，便越能使我們對於人生有着深刻的了解，對於人物有着典型的把握。

三 研究人生最好是參加社會生活

研究人生最好是參加社會生活，因為有些生活，是須要自己親身去體驗，從旁觀察不易了解

。比如站在田內挖土，疎鬆的泥土，會在光足底下惹起一種舒適的感覺。人尿混着清水澆菜，常用清水調和尿的那一剎，便有一種甜的氣味發出。這些都是要親身種田種地，才領略得到的。

L·托爾斯泰寫貴族的跳舞，馳馬，打獵，戀愛，寫軍隊的行軍，打仗，傷兵，俘虜，醫院，都使人感到異常真實動人，原因就是由於他做過放浪的貴族，當過兵打過仗的。高爾基寫的赤足漢，非常出色，描繪的草原，極其可愛，而寫到飢餓貧困，更是使人感到親切，原因也是由於他曾經做過流浪人。

又如法捷耶夫在「毀滅」內寫的西伯利亞森林景色，以及日本帝國主義的進軍情形，倘不是他本人在西北利亞同日本軍隊作過戰，必是不能寫得那麼真實動人的。康拉特在「颱風」一書內，描寫南中國海上的颱風，波濤的洶湧，也是作者本人如果不在海船上做過事情，也決不能寫得那樣逼真的。

四 參加社會生活也不要忘記研究

先參加實際的生活，然後才來從事寫作，這是很好的。較之只是從旁觀察人物，自然更能體

貼入微。不過有一點應該注意到的，就是本身經驗的生活，沒有加以注意，沒有加以研究，還是容易有錯誤。

高爾基本人是做過烤麵包工人的，當然對於烤麵包的生活，以及麵包房內應有的一切，是很熟悉的了，但為有些地方沒有仔細研究的原故，遂致寫麵包工人的故事，也不免有弄錯的。L·托爾斯泰會批評過高爾基的傑作「二十六男和一女」，說小說里面烤麵包的火爐，位置擺得不對。高爾基也首肯他這種批評：「的確，火爐的火影，對於那時的工人的身子，就不該是我所描寫的那樣的照法。」由此說來，我們參加生活，必須一而研究才不致有錯誤。L·托爾斯泰在高加索參加軍隊作戰的時候，對於一塊生活的兵士，就並未等閒視之，他是做過一番深刻的分析的。我們可以從他「伐木」的一篇小說上看見。這是寫高加索的軍隊的。開始便講述軍隊的人物，可分三種類型。第一種是恭順的，第二種是跋扈的，第三種是吊兒郎當的。其中恭順的，又分為表情沉靜與態度慌張的兩類；跋扈的又分為具有外交手腕的和容貌可畏的兩類；吊兒郎當的，又可分為使人感到有趣和不道德的兩類。

我以為能夠帶個筆記簿，隨時用來記錄所見所聞的，就越發妥當。法捷耶夫講他自己創作的經驗，會說他因為沒有想到將來要做作家，未曾預先做下筆記，所以在戰爭中，凡是使自己特別

吃驚的，凡是這種鬥爭引人特別注意的各方面，好多都忘記了。這真是一件不小的損失。假如我們起心要做一位文學工作者，參加實生活的時候，就定規不忘了做筆記的事情。將一種事件發生的新鮮痕跡，盡量地保留在紙上，對於以後的寫作，實是有莫大的幫助。

五 有了生活經驗仍須研究人生

每個文學工作者開始寫作的時候，起碼是有一段社會生活可供寫作的，像自己的家庭，不是很親切的題材嗎？曹雪芹不是拿家庭，寫一部鉅著「紅樓夢」嗎？又自己的故鄉，一回憶起來，不是有許多不能忘懷的人麼？法國小說家發自爾，他所寫的人物，便是只限於他的故鄉。不過我們所寫的範圍，尚不想局限在這個小天地里面，還想將取材的範圍，擴大起來。而況今日的社會，能够使人永遠在家，株守故里麼？這是第一。其次，就是生活逼迫我們走到廣大的社會中去，經歷許多事情，我們敢說一切生活都經歷完了麼？我們敢說各階層的人物，都已觀察透澈了麼？總之，不管是生活經驗少的，或是經驗多的，他只要是從事了文學，他就該終身不斷地研究人生。

• 成名後的易卜生，在老年的時候他還常常坐在咖啡店裏，假裝拿張報紙看新聞，而暗里却偷偷地注意座客的像貌、動作，傾聽他們的言談叫。高爾基的社會經歷，算是相當多了，但爲了要近

於正續的去描寫一幅工人、神甫、小商人的肖像，也說：「必須好好仔細去看其他的千百個神甫、小商人、工人。」這種指示，是極其重要的。因要這樣才能寫出典型人物來，不致使自己的描寫墮到攝影的泥坑去。

六 書籍對於研究人生的幫助

書籍對於研究人生究竟有怎樣的幫助呢？我們且引一段高爾基的話來看吧，他在「我的文學修養」內，有一段很值得我們玩味：「我的祖父，是嚴厲而且非常吝嗇的。但到後來我讀了巴爾扎克的小說『萬夫該尼亞·格蘭台』（即中譯本『歐貞尼·葛郎代』）的時候，這纔能够仔細觀察，懂得了我的祖父。萬夫該尼亞的父親老格蘭台也嚴厲，也吝嗇，和我的祖父很相像。但是他比我的祖父更糊塗，更沒意思的人物。我所嫌惡的俄國老祖父，比這法國人也還要算好，算進步的。對於祖父的態度，我雖然並沒有因此發生變化，但這是一個偉大的發見。——書籍對於我，是有示給未知未見的，在人的內面的東西的力量。」從這里可以看見單憑一己的觀察，是不夠的，必須把別人所寫的同類型人物，拿來對照，拿來比較，才能更了解得透澈。

我們可以說，沒有一個作家，不爲了研究材料去進圖書館的。他不僅看文學部門的書，別的

書籍也在參考之列。福樓拜寫「布法與白居易」一書，除了許多小旅行之外，看了一千五百冊參考書：化學、醫學、農學，他都得去讀；筆記的卷宗，竟有八寸之高。A·托爾斯泰寫「加林工程師的雙曲線」的時候，他不得不去學最新的微分子學的理论。巴爾扎克說他自己晚上徹夜寫作，白天的大部份時間，都消耗在鄰近的圖書館內看參考書。普希金寫「甲必丹之女」，除了到卡山，辛比爾斯克，奧倫堡各城市，烏拉爾草原旅行調查外，還在政府機關內看了不少關於蒲格喬夫叛變的檔案。至於L·托爾斯泰寫「戰爭與和平」，參考了七百多種歷史著作。

另外，一種指導我們明白社會經濟結構的書籍，更是有首先研究的必要。

三 怎樣獲得文學的技巧

一 獲得技巧的必要

在軍事學校里面，分有學科術科兩種，文學也應該有這樣的分法，學科方面是對於文學的認識，包含文學史，文學理論，文學思潮等等。術科方面，便是對文藝寫作的修養，包含寫作方法

，寫作實習一類的東西。倘若一個文學工作者，只從文學史，文學概論，文藝理論去着手，而不注重技巧的獲得，他是絕難成功的。

有一位老人讀了綏拉非摩維支的「鐵流」，他說他經過的生活，是可以寫二三十部「鐵流」的，只是他寫不出來。其實這位老人是很有學問的，別的論文也很會作，對於文學也有相當的認識；所以寫不出來的原因，就是他缺少文藝寫作的技巧。這可見，生活豐富，學問好，沒有練習寫作文藝的技巧，也是不成的。

那末怎樣去練就文藝寫作的技巧呢？

二 應該讀文學傑作

我以為第一應該在讀文藝傑作。許多人都是讀過文藝作品的，但讀過文藝作品的人，不見得都寫得出好作品。這就由於讀的時候，對於書本未曾仔細選擇，因為讀過許多平常的作品甚至壞的作品，對於我們很少幫助。雖然，高爾基說過：「我看過無數的壞書。壞書也給了益處。壞的也和好的同樣，有正確知識實際的必要。」但他還是說：「對於做著作家的我，實在給了深的影響的——是斯丹達爾，巴爾扎克，福樓拜爾這些法國的巨匠。我竭力奉勸我們的「新人」們

多看這些作家的東西。」

凡是一些古典的傑作，經過許多年，經過許多人的批評，成了定論的，我們都不妨拿來讀。更可選擇我們特別喜歡的，拿來仔細研究。

三 向文學之路走去的一條捷徑

你一定會這樣問：先前那些作家，在未有傑作之前，他們是怎樣寫成傑作的呢？不是不讀傑作，也可以寫出好作品來麼？這里我們先來看文學史，在未有個人署名的傑作之前，社會就已經流行了許多無名作者的好作品。李白杜甫之前一千多年，不是就有詩經上的那些詩麼？無名作者的好作品，無疑地是曾經哺養過後來的作家的。俄國普希金做的詩，則是顯明地得着俄國民歌和民間故事的好處。他住在密哈洛夫斯基村，聽窮苦的瞎子唱歌，聽老保姆講故事。當時他給他朋友的信，提到他聽的民間故事，他說：「那些故事多好啊，每個故事是首史詩。」至於萊蒙托夫也「向俄國的民間詩歌里面去獲取活生生的來源。」郁諾維支在「萊蒙托夫論」一文內說：「這種民間的歌謠興奮了他，給予他以他的最好的創作中的典型人物，如搖籃曲，如卡拉斯匿夫之歌。」小泉八雲說斯考德「他馳驅於鄉間，入赤貧之家，與之共飲食，處處引誘他們爲他唱一曲歌

，或講一件過去的故事。我想當時一定有許多人因此笑斯考德，然而他所採集的这些農民小曲，却創始了英國的新詩。十八世紀全文學的風氣，因此而一變。」

現在有許多傑作來供我們學習，正是我們比先前的作家，更為幸運，更為佔便宜。打個比喻說，先前的文學傑作者，走了不少迂迴的路，而我們一開始，就走的是捷徑罷了。

四 在注重讀文學傑作的環境里即易產生作家

第一次歐洲大戰終了的時候，德國有個兵士叫雷馬克的，從戰場上回到家里，寫了一部轟動世界的名著「西線無戰事」。這書內容如何？寫得怎樣？到不想加以批評，只是使我們吃驚的，一個放下槍桿的兵士，提起筆來，竟能寫出這樣好的作品。不過仔細考慮起來，却也覺得這在外國原是一件容易發生的事情。第一是他們的教育普及，中級學校又很注重文藝的修養，像類於我國「紅樓夢」、「水滸」、「西廂」這樣的傑作，學校當局總是鼓勵學生閱讀，而不被視為閒書的。英國人在香港辦的大學入學考試的國文試題，大都是問莎士比亞的「哈孟雷特」、「李爾王」、「威尼斯商人」，斯考德的「艾萬豪」(Ivanhoe) 林紓譯為「薩克遜劫後英雄略」以及斯蒂文生的「金銀島」等等。這都可以看出外國中級學校，關於閱讀文藝傑作一事是怎樣重視的

了。又在德國人格萊塞作的「一九〇二級」上，看見第一次歐戰的時候，應徵的青年兵士走上戰場，親戚朋友除了餽贈食品鮮花之外，還把歌德的「浮士德」一類的文學作品，送給他們，讓他們在戰壕里休息的時候看。處在這種注重文藝的地方，產生個把雷馬克這樣的文藝家，當然是一件不足為異的事。

五 怎樣選擇文學傑作

外國的中級學校，就拿文學傑作來教學生，又把歷代文學家的斷片生活編成讀本，使學生認識他們，知道他們作有怎樣的好作品，因此，選擇傑作一事，在外國人是不感困難的。但我們的中級學校，還沒有注意這樣的事情，所以選擇傑作，尚是一個不能不談的問題。第一，我們去請教那些認真研究新文學的人，問哪些是文學傑作值得我們學習。第二，我們去看認真創作的人推崇傑作的文章，像高爾基在「我的文學修養」一文內，勸初學的人，多看巴爾扎克、福樓拜爾、斯丹達爾等人的作品。又紀德也曾作文推崇過文學傑作，他說法蘭西從古到現在只有十部好小說，如福樓拜爾的「波華茲夫人傳」，巴爾扎克的「從妹貝德」等等。這些都不是隨隨便便的推崇，對於我們選擇傑作一事，是有很大的幫助的。第三，有些研究作家的正確文章，談到作家愛讀某些作品的事情，也值得我們參考。如有人研究魯迅先生說他先前留學日本的時候，愛讀果戈理

、顯克微支、安特列夫、契訶甫、夏目漱石等人的作品，並指出果戈理的「狂人日記」，顯克微支的「炭畫」，給他某些著作不少的影響。那末我們喜歡魯迅先生的書，更進一步來讀他先前喜歡的作品，當然不是沒有利益的。

六 怎樣讀文學傑作

2 應仔細讀

當然，又有人會說：我對於文藝傑作，也讀得不少哪，爲什麼寫的時候，還是感到缺少寫作能力呢？這是讀的方面有問題。任隨你記憶力怎樣好，讀過一次，總不能有多少心得的。大凡第一次讀的時候，多半只注意到故事，覺得人物可愛可憎，或者結構方面，翻出新。書中暗藏的寫作技巧，很少有立即看出來的，尤其是初從事文學的人，更不容易。而且每次讀的時候，都有特別偏重的傾向，有些時候，我們讀書是注意人物描寫，有些時候又注意風景素描，有些時候是留心對話，有些時候又在注意心理，有些時候喜歡諷刺幽默，有些時候又高興撲實平淡。總之，讀文學傑作，每次有每次的新發現。我們必須重三倒四，以至幾十遍地讀，決不可讀一兩次就算。光讀一次的人，只是爲娛樂而讀文學作品的，如果要從事文藝寫作，先就應該從娛樂讀書更

向前走去，拿出辛苦學習的精神來，有計劃地去研究。據說英國康拉特在他動手寫作之前，他在海洋上過航海生活的時候，就把福樓拜爾的「波華勃夫人傳」，讀來幾乎可以背誦。高爾基讀福樓拜爾的「素樸的心」，讀得很入迷，他說：「我真的有好幾回，忘了自己，像野蠻人似的，把書頁映在燈光下，只是看，想從這文章的行間，猜出幻術的謎來。」

b 提出問題來

比如我們讀「阿Q正傳」，先可以提出這樣的問題：阿Q爲什麼寫得活生生的？作者描寫這個人物的方法是怎樣的？從第一章序上，我們看見阿Q差不多是個無名無姓的人，可以說是社會里面最卑微的小角色。但作者並不這麼簡單兩句就說完了他。而僅是爲了他的姓，也拿一個場面來描寫。在這場面裡頭，我們聽見當當的鑼聲，聽見趙太爺虎虎大罵的聲音。看見阿Q吃了酒，手舞足蹈。看見趙太爺跳過去打阿Q的嘴巴。看見阿Q挨了打，不敢回手，只摸着打痛的左頰，和地保退出去了。看見衆人因他說是趙太爺的管家，對他肅然起敬。看見衆人因他挨了趙太爺的打又鄙薄他。這就是作者並不抽象地講述阿Q的姓給我們聽，而是叫阿Q自己跟他有關係的人物，活動給我們看。往後阿Q的打架，賭博，調戲尼姑，鬧戀愛，偷蘿蔔，坐監獄，殺頭遊街，都是採用這一方法，即是具體描寫。因此，我們可以說阿Q之所以是活生生的，就因爲作者把他描

成活人一樣，在我們面前活動。

其次，我們還要提出這樣的問題來，爲什麼我用具體的方法描寫出的人物，沒有阿Q這麼活靈活現？原因在哪里？我們翻開第四章戀愛的悲劇來看吧？阿Q對吳媽求愛那一段，這和阿Q這樣的人物配得合式。這可以說是描寫得適如其份。如果描寫成知識份子那樣的求愛，兜圈子說自己的苦悶，沒有對手的垂憐，生活就如何如何暗淡等等。或者如果描寫成專門玩弄女性的有錢人似的，給對方塞上一捲紙票，套上一個戒指之類，那就三不像了。因爲即使你再描寫具體，不合身份這一點，是把一切都要推翻的。我們細查前後每一個場面，完全沒有不和阿Q的生活身份相合的。

第三，我們再提出這樣的問題，我描寫人物也使每個場面都和人物生活身份相合，爲什麼描寫出的人物總不及阿Q活躍？這就是魯迅先生描寫的阿Q，具有鮮明個性。阿Q很自尊，所有未莊的居民，全不在他眼里，犯了他諱，他就冒火；但同人家打架的時候，打不贏，又很能自輕自賤，說自己是蟲豸。看見一男一女在一道講話，他就大不以爲然，從後面投石頭懲治他們；但他在鄉下看戲，趁人衆好混水摸魚，偷捏戲台下女人的大腿。見了革命黨，他很討厭；但革命成功了，他又要想法子加入了。看見可以欺侮的人，他就要動手欺侮他；如果知道自己敵不住，又拿

話來制服了，如說君子動口不動手。下細分析下去，還有小的。總之，造成阿Q鮮明的個性，是具有複雜而又矛盾的性格。

第四，我們又這樣問：我把人物寫來有個性了，爲什麼沒有阿Q那樣變爲人衆皆知，彷彿生活在社會上似的。這就是作者不僅使阿Q具有個性，且是一個典型。我們知道，阿Q最使人記得起的一點，便是他的精神勝利。而這種精神勝利却是好些中國人，都具有的。在這里讀者一定要問：阿Q的假道學，欺軟怕硬，以及自尊自賤等，不也是好些中國人也具有的麼？爲什麼人們一提起阿Q，就只記得他的精神勝利呢？這我們多翻翻阿Q正傳吧。作者對於精神勝利這一點，是特別用力在寫，可以說是用多方面來表現的。在第二章「優勝記略」內，阿Q說：「我們先前比你闊得多哩！」現在窮，却拿先前闊來驕傲人。這是第一點表現精神勝利。趙太爺錢太爺是文童的爹爹，大受居民的尊敬，而阿Q在精神上獨不表格外的尊敬，他想：我的兒子闊得多哩。實際上他並沒有兒子。這是第二點表現精神勝利。別人譏笑他腦袋上的癩疤瘡，聞他的玩笑。他罵人家「你還不配」，這時候，彷彿他頭上的是一種高尚的光榮的癩頭瘡，並非平常的癩頭瘡了。這是第三點精神勝利。他被別人打敗，他却心里想，「我總算被兒子打了，現在的世界真不像樣：……於是也心滿意足的得勝的走了。這是第四點表現精神勝利。大家知道他有種精神勝利法，每

次打他，總要逼他承認這不是兒子打老子，是人打畜牲。他沒法子，只得承認了，你以為他還避嗎？他又想出勝利的方法來了。因為他是第一個能够自輕自賤的。除了自輕自賤，不就是狀元一樣第一麼？這是第五點表現精神勝。他賭錢，贏了一大堆銀元角子，却給人家搶了，這回他真正感到失敗的痛苦，可是他立即打自己兩個嘴巴，以為挨打的是別人，打的人是自己，便又心滿意足得了勝了。這是第六點表現精神勝利。在第三章「續優勝記略」，以及後面其他數章，還在表現精神勝利，這里不再舉了。總之，我們應明白，作者寫典型性格這一點是特別着力的。

這是關於人物方面的問題，其次是人物和人物間發生的糾紛，即作品所表現的故事，是怎樣結構起的？那些事情是必然的？那些又是偶然的？其次，故事的發展，那些是暗：漸漸進行？那些是顯明地突然發生？再次，我們又要考察故事發生的背景，是怎樣配在事件中的？風景又是怎樣的描寫？再拿來同別的作品比較，看他們寫人物故事背景，有怎樣不同的地方？尋出各人的優點來。另外再找別人對這本書的批評來看。必須要這樣下細用功，才算是讀了書。

七 不要害怕影響

有人會說：讀了別人的作品，受了別人的影響，不是會使自己的創作減色麼？不是會讓讀者

批評，說自己的作品是模仿別人的東西麼？這裏我們先引紀德的語來回答吧！他在「論文學上的影響」一文內說：「真正的藝術家，渴求深刻的影響，俯身去就藝術品，竭力將它忘却而使自己更加深入。他把完成的藝術品，看做一個站頭，一道邊界；我們要改過樣子才能更向前去或轉往別處。」又說：「爽快直直的模仿，和那種鬼鬼祟祟的剽竊的下作毫無關係……偉大的藝術家，從不害怕模仿。」實際上每一門職業，要學習着它的技巧，最便利的方法，便是向一個師傅學習，觀摩他做出來的東西，看他做東西時候的手法，拿着材料照他那樣去做。這就是紀德所說的模仿。學習了師的長處，然後才能更進一步，精益求精，勝過師傅，青出於藍。若果不去學習，只憑己意做去，那就等於暗中摸索，枉費時間，說不定費了很大的力量，還趕不上那些有資格做師傅的人。又好比爬上高處一樣，別人搭好的梯子爲什麼不拿來用用呢？我們向別人的作品學習，也就跟一個師傅一樣，只是別項職業的學習者，不僅可以看見師傅做出的東西，而且可以看見師傅在怎樣地做。我們學習文藝的，却沒有這許多好處，我們更要精研作品，要從作品後面去看出作者在怎樣作的那些功夫。這也就是紀德說的，「真的藝術家，要在作品之後，去尋找作者，他所受教的也是作者。」

L. 托爾斯泰的作品，是使各國的文藝受到影響的，但他初期的作品，「童年時代」這部書

，里面流露一種幽默和傷感的情調，據羅曼羅蘭的批評，這是受英國迭更斯的影響的。再看托爾斯泰的日記，也記述他曾受「塊肉餘生述」（迭更斯的作品）巨大的影響，而他離開莫斯科，到高加索去從軍時，也還在重新瀏覽這部小說。又如他做的「青年時代」，是顯然受到斯丹達爾的影響。在P·A·舍爾戒揚可的札記中，記述托爾斯泰這樣的話：「我不是早就告訴你了嗎？影響我最大的是斯丹達爾。」德國文藝家席勒會說他的傑作「強盜」一劇，里面的主人翁「是從波盧塔克和西葛諾斯的作品中得到輪廓，而經過詩人自己的心澤，學莎士比亞的榜樣，融合成一個新的真的很和諧的人物。」又說他的堂·加羅斯「是從莎士比亞的「哈孟雷特」借得靈魂，從賴斯維茲的「朱利歐斯」借得血液和腦筋，而我却給予他以脈搏。」至於巴爾扎克也並不是同別人絕緣的，他自己承認他是受過英國小說家斯考的深刻的影響。歐德的「浮士德」，開頭「天帝」與「靡非特」的對話，無疑是受「舊約約伯記」的影響的。

八 從影響達到自己創造

必然又有人要問，接受了別人的影響，自然更該精益求精，向前猛進，但那具體的方法，又是什麼呢？我以為第一，就該向多種傑作學習，不應停在一兩種傑作上面。法國著作家蒙丹尼，

涉獵各樣的作品，把自己比做蜜蜂一樣，在這里那里採取花汁。而自己做出的作品呢，這如蜜蜂做出來的蜜一樣，使人贊美不置。第二應該研究現實社會、現實人生，選擇真實的題材。因為社會人生，是變動不已的，我們所取題材也就絕不和先前的題材一模一樣。第三，我們要切實使用當時民衆所說的語言。第四，我們要擴大我們的認識，加深我們的思想，建立我們自己的宇宙觀人生觀。第五，寫作的時候，要讓題材本身應完成的樣式去表現牠，不要拿我們心中已有的樣式去套它。大約有了這麼五項辦法，就可以越過別人的影響，達到自己來創造了。

九 看作家的創作經驗

在前頭的文章里，說過我們讀傑作的主要目的，是要通過作品的認識，看出作家寫作的那一段功夫。那末，作家本人說出他寫作那篇作品的原由過程，以及創作的方法等等，我們不是更加歡迎的麼？舉凡文藝作家寫的創作經驗，都應該拿來仔細地看，尤應該和作品對照着看。這比一個純粹的文學教師，給我們的益處大得多。比如我們在作品里看見一個典型人物，除了我們盡力學習怎樣描寫這個典型人物而外，我們初學寫作的人幾乎禁不住要發生異常羨慕的心情，魯迅真幸運哪，他遇見了阿Q。屠格涅夫真幸運哪，他碰着了羅亭。但我們看了作家的創作經驗之後，

才知道典型的獲得，並非由於有緣，偶然碰着，乃是下細研究人生的結果，不是將許多人的特徵，概括出來，體現在一個人身上，就是根據一個顯明的脚色做模特兒，另外拿許多人的特徵，補充上去。關於這一點，一般作品是不大講的。

十 看論劇作的文章

論創作一類的文章，多半是向作家的創作經驗，作家的筆記簿，作家的作品去取材。內容當然很豐富，研究也比較有系統。初學寫作的人讀了，就自然容易了解。不過這類文章，在我國很少，據我所知道的，有茅盾先生的一創作的準備。大多數都是翻譯過來多些。因為外國文學理論家，在這方面做的工作，都是非常切實的。

十一 必須練習寫作

要學得寫作技巧，單是看文學傑作，創作經驗創作方法一類的書，還是不成的，必須一面看，就一面拿筆來寫。因為技巧這種東西，不是藏在腦筋里，而是要練習在手上的。好比我們寫字，不僅要把一筆一劃記在心里，而且要不斷地寫牠，一直到非常熟練了，只要寫那個字，不用怎

極思索，就儘馬上寫了出來。我們練習寫作的技巧，也是要辦到這樣才對。小吳八雲說得好：「文學完全和木工的職業相同，祇有靠實驗而獲得的。」

十二 怎樣練習寫作

1. 人物素描

拿自己儲蓄得很多的民衆口語，去替自己所見的人物或熟悉的人物作素描，這就是練習寫的第一步功夫。我們要辦到把我們看見的人物，用語言活靈活現地畫在紙上，使沒有看見過這個人的，只要讀了紙上這段素描的文字，就能和我們自己一樣，彷彿真正看見過這個人。而且還要練到像福樓拜爾對莫泊桑說過的：「當你經過一個坐在自家門口的雜貨商對面，一個抽着烟斗的門役前面，一個僱用馬車的停車處前面時，請把這雜貨商和這門役，他們的姿勢，他們的憑着畫像的手腕描出來的，包含着他們所有的道德的性質的整個身體的形狀，以一種不會使我把他們和任何旁的雜貨商或任何旁的門役混同起來的方法，指示給我們罷，並且以一句話使我看出一匹僱用馬車和牠前後五十四匹的馬有着什麼不同吧。」我們務必設法辦到，福樓拜爾所說的這個標準，這是非常重要的，美國哥倫比亞大學三年讀完的小說科中，第一學期所學的，便全是人物描寫。

b 世態速寫

人和人之間，發生的事情，凡是我們身經目擊的，都可將牠速寫下來。要使沒有經過這種事情的，也能身臨其境一樣。同時還可以找尋前人作品中描寫事件的場面，拿來同自己所寫的事情，下細比較，看出自己的缺點在那里，自己所寫的事件爲什麼不活躍。愈寫得多，便越能減少短處的。另外，從事風景速寫，對於寫作，也是有幫助的。

c 找尋適當的字句

所謂技巧，就是要把我們看見的人物，經過的事情，以及因而發生的情感，用適當的字句，表現出來。左拉說：「寫得好，便是用適當的字，去表現一種意思，或一種感覺，將所要說的，留下一種強烈的印象。」要怎樣才把這件工作做得好呢？就是要把自己寫的人物素描世態速寫這種稿子，仔細修改。雖然有些句子，本身美麗，但與全文無關或者只有一點關係，顯明是累贅的，便應毫無留情地刪去。而有些寫得不到家地方，就應增加上去。有人說，寫作的原理，不是別的，就是刪除和增加，這是說得很有道理的。因爲好的作品，多半是幾經修改才能成功的。

第
三
篇

一 創作的主要條件是什麼

一 形象化——部份代表全體

寫作的藝術，第一個主要條件是將抽象的說明加以具體形象化，比如生意不好，客人來得少了，這一件事情，普通抽象的說明，便是：

「客人一天天來得少了。」

但白居易却不這末說，他懂得創作的巧處，是在把抽象的說明換成具體的描寫，所以他在「琵琶行」上寫成：

「門前冷落車馬稀。」

這是值得我們學習的。只是有一點要注意的，就是我們寫人和事物的形象，如果傻頭傻腦去寫，一個人的相貌，一間屋子的形狀，就用了幾千言幾萬言，那末，不但作者會覺得吃苦，就是耐心的讀者，也沒有法看下去了。因此，寫作的藝術，就不能不有第二個主要的條件產生，即是描寫

具體形象的時候，須要部份代表全體。比方說：丈夫出遠門去了，做妻子的很是想念，弄得什麼事都沒有心情做了，這其間就可以拿許多形象來表示她的心情。說她茶飯無心，穿着很隨便，懶梳頭，不喜歡打扮，挑水打柴都提不起精神，總之，簡直可以拿無數的事情來描寫她。但文藝家却懂得寫作的好處，只消描一部份形象就夠了。「詩經」上：「自伯之東，首如飛蓬；豈無膏沐，誰適爲容！」這便是單拿懶梳頭來表現的。這雖然只寫了一件事情，但却好極了。女人思念之情，業已完全暗示出來。後來的人就這個題材再寫詩的，也都是採取部份暗示全體的手法。

「自從別歡來，奩器了不開。頭亂不敢理，粉拂生黃衣。」（晉書子夜歌）

「自君之出矣，房空帷帳輕。思君如畫燭，懷心不見明。」（陳後主）

「自君之出矣，綠草遍階生。思君如夜燭，垂淚著鷄鳴。」（陳後主）

「自君之出矣，不復理殘機。思君如滿月，夜夜滅清輝。」（唐詩）

契訶甫描寫人物，也是只抓着一個特點來寫。他在小說「草原」上，記一羣人在火堆四圍，烤火取暖，來了一個和所愛的女子約定了的男人，首先爲人們看見的，並不是他的臉，也不是衣服，乃是口角所含的微笑。這是寫得最經濟，而且非常神似的。

莫泊桑在「項鍊」內寫一個女人，過十年的勞苦生活，只將她一天的工作情形，拿來暗示，

說她早上一早把垃圾拿下樓去倒，又每爬一節樓梯，息一口氣提水上來，到市場去買菜，一個錢一個錢地同小販爭論，以防護她們微小的收入。至於繩子上晒的一串衣衫，則全是由她親手擦過肥皂的。

二 含蓄——暗示

2 含蓄的敘述

「亞伯拉罕清早起來，拿餅和皮袋水，給了夏甲，搭在他（應是她字）的肩上，又把孩子交給他（她），打發他（她）走。夏甲就走了，在別是巴的曠野走迷了路。皮袋的水用盡了，夏甲就把孩子撒在小樹底下。自己走開約有一箭之遠，相對而坐，說，我不忍見孩子死，就相對而坐，放聲大哭。」（舊約創世紀）這短短的一段故事，是講亞伯拉罕聽信大婆子的話，將小女人及其孩子，一並逐到外面去。小女人在曠野中水用完了，只好丟下孩子，坐在一旁去哭。文章只不過幾句，疏狀詞和形容詞，也用得很少。但讀起來，却極使人感動。這里作者是使用著含蓄的敘述手法的。像一個做妾的人，給丈夫和大婦驅逐了，不消說是件悲慘的事情。作者寫夏甲走的時候，並不寫出她的悲哀。這是第一點。其次，一個被趕走的女人，如果回到娘家，也能稍有安慰

，再不然，走到人煙密集的小村，或者繁華的城市都好，偏偏走到曠野，迷了道路，眼見前不巴村，後不挨店，豈不令人孤寂之至，悲從中來。關於這一點，作者也不加以敘述。第三，孩子若有吃的喝的，到還能夠略解愁苦，恰恰又適着水盡糧絕，孩子看看就要死了。當然這是頂悲慘的，作者對於這點，也不加以敘述。第四，到了牧尾，才寫出她的感情。這從描寫方面的含蓄來看，不僅文字上現得簡切扼要，且能增加讀者感動的效果。記得萊星說過，寫人物的感情，不可開始就達到最高點，應慢慢的穩長增高。比如前面舉的一段文章，夏甲被趕出門，就寫她放聲大哭。則隨後在曠野中，更加痛苦更加悲慘，就不能使讀者再有更高的感動了。

b 暗示的描寫

「水滸傳」上的盧俊義，從梁山泊回去的時候，燕青把盧太太和李固私通的事情，一一告訴與他，他就喝道：「我的娘子不是這人，你這廝休來放屁！」燕青道：「主人腦後無眼，怎知就里？主人平昔只顧打熬氣力，不親女色；娘子舊日和李固原有私情；今日推門相就，做了夫妻，主人回去，必遭毒手。」

這一件事情，在敘述盧俊義如何逼上梁山的故事中，看來像是作者寫到此地爲了使故事富於變化起見，臨時加入的一樣。但讀者細心的話，就可以從盧俊義離家那一段文中，看出作者早用

暗示的寫法，將「娘子舊日和李固原有私情」，表現出來了。如盧俊義要李固跟他出遠門，李固便道：「小人近日有些足氣的症候，十分走不得多路。」盧俊義聽了大怒道：「養兵千日，用在一朝！我要你跟你去走一遭，你便有許多推故！若是那一個再阻我的，教他知我拳頭的滋味。」李固嚇得只看娘子（即盧太太），娘子便淒淒地走進去。燕青亦更不再說。「這是第一個暗示。」

「衆人散了，李固只得忍氣吞聲，自行安排行李，討了十輛太平車子，喚了十個脚夫，四五十拽車頭口，把行李裝上車子，行貨拴縛完備。盧俊義自去結束。第三日燒了神福，給散了家中大小男女，一個個都分付了，當晚先叫李固引兩個當直的盡收拾了出城。李固去了。娘子（即盧太太）看了車仗，流淚而入。」這是第二個暗示。

「次日五更，盧俊義起來，沐浴罷，更換一身新衣服，吃了早膳，取出器械，到後堂里辭別了祖先香火；臨時出門上路，分付娘子好生看家，多便三個月，少只四五十日便回。賈氏（即娘子）道：「丈夫路上小心，頻寄書信回來！」說罷，燕青流淚拜別。」這是第三個暗示。

我們將第二個暗示，跟第三個暗示，對比起來看，就更能使人心領神會。因為丈夫動身的時候，娘子沒有流淚，到是旁邊的人臨別傷心。你說她爲人曠達，意志堅定，容易抑制她的感情嗎？然而，又不是的，頭一天，李固領軍仗先走的時候，她流淚了。這是暗示些什麼呢？當然作者

有意要說明一種隱情，只不過作者不直搭直說娘子捨不得李固，而是單寫看了車仗，流淚而入。這是寫得很含蓄的。但也並不是作者故意要玩弄手法，而是要這樣寫，就更合乎事實些。盧俊義的娘子和管家李固私通，外表上兩人的關係，當然有所顧忌，不敢顯明表露。

「波華荔夫人傳」內寫少年雷翁將去里昂，臨行向波華荔夫人告別，波華荔夫人向着窗外說：「天怕快要下雨了吧。」雷翁就回答道：「不要緊，我帶有雨傘。」波華荔夫人便深深嘆一口氣。爲什麼波華荔夫人要嘆氣呢？這就是她心里還想留雷翁再留下一兩天，但不好直接說得，便用要下雨不好出門的話來暗示。雷翁不解她的暗示，故此使她深深嘆氣。

「安娜卡列尼娜」內寫安娜卡列尼娜到莫斯科，在車站上和濕倫斯基遇見，當時發生一件火車碾死人的慘事。安娜卡列尼娜就激動地說：「兆頭不好呵！」爲什麼不單說，這是悲慘的事情，而要說兆頭不好呢，作者雖未說明，但我們讀者却已得到一種暗示，即是安娜卡列尼娜，在幾次和濕倫斯基會面，心里業已當成一件幸福事情的開始了。

「紅樓夢」上寫王熙鳳的生日，恰是金釧兒去世週年祭，但作者並不明講出來，只寫賈寶玉穿着白衣一早跑到鄉下，向着水井祭吊，回來時候，見玉釧兒坐在廊下流淚，寶玉向她陪笑說：「你猜我往哪里去了？」後來和林黛玉她們看「薊釵記」。到「男祭」一齣，林黛玉向薛寶釵說

：「這王十朋也不通得很，只消一碗水來祭祭，何必定要跑到江邊。」這一大段文字，都是使用暗示的手法。事實上也正是這種隱背的心情，宜於這種暗示的描寫。

二 創作需要靈感嗎（靈感是不是可以培養）

有人打算寫一篇東西，起了許多頭，都覺得不滿意，弄得焦燥異常。這種情形據說便稱爲沒有靈感。歌德寫一首什麼詩的時候，連紙都沒有放正，就急急忙忙寫了起來，如是情形，據說是有靈感。又創作的時候，越寫越乏味，沒有完成，就恨不得丟開。那末這也可以說是沒有靈感。寫的時候，越寫越興會淋漓，大有欲罷不能之勢。那末這也可以稱做有靈感。這樣看來，靈感很是很重要的了。但如果靈感始終不來，文章永遠起不起頭，或者起了頭又寫不下去，怎麼辦呢？那就不寫了麼？還是要寫的。果戈理向梭羅古勃說：「就寫呀，您給自己立下一個每天必定坐在寫字台前寫兩個鐘頭的規則。」梭羅古勃就反駁道：「假如他寫不出來，那得怎麼辦呢？」果戈理回答：「沒有什麼？您就拿起筆寫：『我今天什麼都寫不出來，』」我我今天什麼都寫不出來，」我我今天什麼都寫不出來，」總這樣，就寫出來了。」左勤克說，他沒有靈感的時候，他就

拿學習得來的技巧寫作。小泉八雲在「論創作」上說，只要提起筆寫，靈感就會跑來的。

我們創作的時候，不一定靠靈感，但我們可以設法培養靈感。因為有了靈感，對於寫作，當然是有百利無一害的。杜甫有兩句詩，很值得注意：「讀書破萬卷，下筆如有神。」這個所謂神來之筆，就是靈感。依杜甫的經驗，書讀得越多，則下筆的時候，靈感就會自家跑來。這是真實的，靈感也如女人生孩子一樣，必先要懷孕才行。讀書也就是作者的懷孕。其次須要有豐富的生活經驗，使人常常多所感觸，則心里容易引起寫作的欲望，覺得不寫出來就不愉快的。歌德寫「少年維特的煩惱」那一本書，只不過費兩禮拜功夫，他自己說：「這部小冊子好像是一個患睡症的人在無意識中寫成的。」因為他一口氣寫完之後，把稿子重頭看一遍，連自己都詫異，為什麼寫得那樣容易。表面說起來，就可以說是靈感厚愛於他，但仔細一看，原來他寫的這篇作品，正是他親身經歷的戀愛事件。另外，即使不是自身經歷過，材料是從旁觀察得來的，只要肯把它長時間放在心里，像母親懷一個胎兒似的懷着，則一旦也能與會淋漓地抒寫出來。魯迅先生的「阿Q正傳」在晨報副刊發表的時候，是登在開心話那一欄的，每天登一段寫一段，我們可以想像得出這不是首尾一齊寫好，再三再四修改，經過慘淡經營的。然而這樣一寫即成傑作者，正是合於魯迅先生自己說的，阿Q這個形象，在他心里懷孕了好幾年的原故，所以寫出來的時候，正如

嬰兒墮地似的，一切都已生長成形了。

以上講培養靈感，要多讀書，使生活經驗豐富，把材料放在心里懷孕久點，都是在積極的一方面。另外，在消極方面，不要使身體過度疲勞，弄到十分衰弱。這會使靈感消失的。果戈理後來不能寫東西，就是由於先前成天瘋狂地工作，不讓自己的頭腦，有一分鐘休息，把自己弄衰弱的，靈感招不來了。其次，是不要過放浪的生活，這也會使靈感消失的。有人會說普希金，是放浪的，同時又具有廣大的靈感。在左勤克看來，認為「這沒有根據，普希金並不會在自己荒廢的時候，從事工作。他所做了的工作，乃是在他的生活投入了鄉間的時候。在那里他將自己的千萬種力量，會浪費在千萬種快樂上的力量，都償還給文學了。」

有些人又另外想方設法，召來靈感。最普通的是吃香煙，英國作家狄昆塞則吸食鴉片，這是最不好的了。至於巴爾扎克吃咖啡來助長文思，後來竟因咖啡中毒，把性命也送掉。因此，凡是用這類方法，來招引靈感，都不甚妥當。

三 作品是表不人生見解的嗎

我們有了語言的豐富儲蓄，對人生有了深刻的研究，又練習有寫作的技巧，那末就可以動手來寫一篇作品了。但是且慢，我們還得問一問，你寫這篇作品的目的在那里呢？「水滸」並非只是寫造反的人，而且是替造反的人說公道話，讚美造反者的；「奮林外史」也不是光寫幾個讀書人，而且是在諷刺那些可笑的讀書人的。我們呢？是不是只像照像師一樣，把人物描寫在紙上就算了。不是的，我們一定還要在作品里面，暗示我們對人生的意見，暗示我們對人物的愛憎。必須如此，我們寫出的作品，才不會變成無意義的。而且對人生的意見越正確，對人物的愛憎越公平，作品便越偉大。巴爾扎克依他的教養和社會給他的因襲見解，他是個保王黨，同情貴族階級的。但他下細研究社會人生的結果，只好把偏見放在一邊，拿公平的態度來表現他的人物。他把那些貴族階級的男女，「諷刺得最為尖銳，嘲弄得最為刻毒」，看清他們「確有消滅的必要，所以他把他們描寫成不能再得更好的命運」，至於那些廣大羣衆的代表，共和主義的英雄們，原是他最仇視的政敵，他却毫不掩飾地加以讚美。恩格斯給英國小說家葛雷脫·哈克納絲的信中，論到巴爾扎克的時候，便指出這些是巴爾扎克的最偉大特衛之一。我們還更進一步，採用新哲學社會科學的理論，建立我們自己的宇宙觀和人生觀，免得像巴爾扎克一樣，一發議論，就把偏見暴露出來。同時有了正確的宇宙觀和人生觀，則研究社會人生，也較為容易，不致多走冤枉路。

四 怎樣反映現實

蒲松齡作的「醒世姻緣」一書，一連講述了兩世人的故事。書中主要的故事說狄希陳跟薛素姐結婚，兩人常常反目。薛素姐尤其厲害，自結婚之日起，一見了狄希陳，就要罵他打他。而且罵他打他的時候，毫無事故原由可言，只是見了就忍不住要罵要打而已。作者解釋說，這是由於前世冤仇。前世狄希陳，姓吳名源，曾經在射獵的時候，射死一隻白狐狸精。而白狐狸精轉世成人，生在薛家取名素姐。狄希陳受不過老婆的虐待，又到外面去娶了一房夫人，名叫董寄姐的。這個女人對於狄希陳，仍然要虐待他，責罵他，作者解釋，這也依然由於前世冤仇。狄希陳在前世，即名為兆源的時候，曾經虐待過他的髮妻計氏，故計氏死後，轉生董家，再作他的妻子，便肆行報復了。全書分一百回，前二十五回，講兆源怎樣壓迫別人，種下冤孽。二十五回以後則講泉源轉生為狄希陳，又怎樣給人報復。全書的結構，便是依照前世冤仇今生果報這一主觀見解來安排的。

我們看現實社會中的事情，是不是這樣的呢？絕對不是的，凡是受過近代科學洗禮的人，都不會相信前世冤仇今生果報的說法了。即以世間夫妻反目來說，沒有絲毫不可以分析出他們爭吵的原因的。大體上不是由於父母代辦的婚姻，兩人難於情投意合，就是家庭經濟困難，日常生活不安所致。再不然，男女彼此性格不同，志趣相異，或者雙方別有所戀，彼此不能同居下去。

蒲松齡爲什麼不能正確的反映現實呢？第一由於他腦筋里面，先接受了因果報應的說法，相信善有善報惡有惡報。第二由於他對於社會發生的事情，不睜起眼睛分析牠正確的原因，只拿世俗上的因襲的見解去解釋。第三由於他相信因果報應的說法對於世道人心，具有極大的教育作用，可以藉牠挽回頹風，改進世運。故不惜曲解現實，甚至製造偽的現實，來宣傳因果報應這一說法了。

因此，就「醒世姻緣」一書看來，蒲松齡毫沒一點意思要反映現實，只是在作品里面曲解現實爲造現實，來發揮他主觀的見解及信仰罷了。這可以說是一部最帶傾向性的書，傾向到了天上，完全把現實丟在腦後去了。所以令人只見討厭的說教，愚昧的見解，支配了全書。

然而，要說這部書里面，一點現實的氣味都沒有麼？又不對了，牠也是有的。比如寫人物及對話，好些都寫得活靈活現的。

「計氏哭到痛處，未免得聲也高了。晁大舍（即晁源）側着耳朵聽了一會，說道：「這大新正月里，是誰這門哭？清門靜戶，也要個吉利，不省他娘那臭×事！叫人替我查去！」珍哥（晁源的妾）說道：「不消去查，是你「秋胡戲」，從頭就「啼啼痛」了，怕你心焦，我沒做聲。敬黃道黑，脫不了只多著我；你不如把我打發了，你老婆還是老婆，漢子還是漢子。却是爲我一個，大新正月叫人惡口涼舌的咒你！」這話分明是要激惱晁大舍來與計氏更加心冷的意思。晁大舍說道：「沒賤！叫他咒去！」一咒十年旺，鬼神不敢傍！」一面叫丫頭後邊說去：「你說，大新正月里，省事着些！你爺還病着沒起來哩！等俺爺死了，再哭不遲！」丫頭與計氏說了。計氏罵道：「沒的私窠子浪聲！各家門，各家戶，你倒也「曹州兵備」！你那裏過好日，知道新正月大節下；我在這地獄里，沒有甚麼新年節到的！趁着他沒死，我哭幾聲，人知道是我訴冤；等他死才哭，人不知道只說是哭他哩！」故意的裝着哭，直着脖子大叫喚了幾聲。丫頭回去一一學了。晁大舍笑了兩聲。珍哥紅着臉說道：「打是疼，罵是愛，極該笑！」撇了一眼，罵道：「涎眉鄧眼，沒志氣的東西！沒有下聲就不該攬着簾吹！」晁大舍道：「小珍子，你差不多罷！初一五更里，公公托的夢不好，說借過的日子，也還仰賴着他（指計氏）的點福份哩。」珍哥把自己右手在鼻子間從下往上一推，咄的一聲，又隨即嘔了一口，說道：「這可是西門慶家潘金蓮說的，「三

條腿的癩希罕，兩條腿的癩×老婆，要千取萬」；倒仰仗他（指計氏）過日子哩！」

作者是有寫實的手腕的，只是對於現實根本的了解，却又是觀念的了。也可以說，他是使用寫實的技巧，來宣傳他因果報應的說法的。然而雖是用着寫實的手法，可那受過科學洗禮的人，還是騙不了的。這正如把前根樹上折下來的枝葉花葉，紮在酒衣傘上一樣，就一枝一葉，一花一蕾來看，固然不是假的，但從整個一體看來，却萬不能說牠是一根真正的花樹。所以我們對於一個作品判斷牠是否正確反映了現實，不是從牠一枝一節上去着眼，而是要根據作品所表現的主要意義去考查研究。

二

法國的巴爾扎克在「人間喜劇·總序」內說：「我要在宗教和君主政治這兩個永久的真理的照耀下邊寫作，宗教和君主政治，是現代的諸種事件所要求的兩種必要，而所有的有常識的作家們是應當試着領導我們的國家奔向這兩個目標的。」由這點可以看見巴爾扎克是先抱着一種觀念去寫作的，彷彿也像蒲松齡一樣想拿作品去宣傳他因果報應的說法。但我們看他的作品，却和「醒世姻緣」相反，他是表現出了當時法國現實社會的主要動態。這原因就在他去接觸現實社會的時候，他採取了自然科學者研究事物的態度。他在「人間喜劇總序」上說：「社會和自然界非常相

似，社會，不是由於人所構成的麼？不是因為人的行動在其中展開的種種環境之不同而產生有各種不同的人的類別，同動物中有種種不同的類別一樣麼？」「如果說畢風（法國的自然科學者文學者，著作有博物志三十六卷，為其四十年間心血的產物。）嘗試着要在一部書里表現出動物的總觀而完成了一部宏大的著作，對於社會不是一種同種類的作品需要人去作麼？」又說「法國社會是要成爲一個歷史家的，而我止於要作牠的書記。」

巴爾扎克寫作的期間正是法國經過產業革命走進資本主義的時候，貴族沒落下去，資本家抬頭起來。這在他寫的「從妹貝德」里面，曾把這一現實社會的主要動態，作出很生動的描寫。資本家克勒維爾跟貴族愚妻男爵，各以揮金如土的豪奢舉動，爭奪一個女人，即孟寇爾內的元帥的私生女兒，瑪爾西夫的太太。這女人是拿金錢的多寡來秤量愛情的，因此成功的幸運，便落在克勒維爾那一邊了。克勒維爾錢多，隨便花多花少，都滿不在乎。愚妻錢少，便弄得來債台高築，彷彿耗子鑽牛角尖一樣，日益窮窘。他的夫人阿得琳，爲了要挽救丈夫的破產，便去向克勒維爾借錢，幾乎想犧牲了自己一向看重的貞節，因爲克勒維爾先前曾經向她求過愛的。這時候的法國社會，可以說誰是擁有人批資財的人，誰就是得意者勝利者，爵位門閥，都變成了暗淡無光的東西。雖然作者不惜用曲筆把勝利得意的克勒維爾置之死地，但讀者總覺得這是偶然的事件。至

於愚妻男爵的失敗，却使人感到這確是無法挽回的。這里便將社會現實的主要動態，真實的顯示給我們了。

巴爾扎克用科學家的態度去接近現實，是極可佩服的。即以他十分尊崇的加特力教，也免不了他作着無情的暴露。他在「鄉下醫生」一本書內，寫一失戀的人物倍納西，爲了逃避失戀的痛苦，曾在大夏志萊茲修道院內，跟修道士們一同生活，一同祈禱。結果使他失望了，他看出這是一種最高的利己主義。那些修道士的隱遁，只對個人有利，而且還是一種悠久的自殺。

巴爾扎克所尊崇的君主政治及加特力教，每因接觸了現實社會，而有如此變質的地方。這從「鄉下醫生」一書看來，便可知。

在「鄉下醫生」的首頁，巴爾扎克有這樣的頌詞，「獻給受傷的心兒，幽暗與靜寂。」這是值得注意的。鄉下醫生倍納西戀愛失敗的時候，給他愛人最末的一封信里，會說：「對於受傷的心，祇有陰暗和靜寂。」這人沒有自殺，沒有做修道士，終於在一個荒涼的地方行醫，並做該地的區長，替鄉下人謀了許多實際的利益，使貧瘠的鄉村繁榮起來。大家稱他爲民衆的拿破崙。我們知道巴爾扎克是最欽佩拿破崙的。他的座右銘，就有這樣一句話：「拿破崙不能完成的事業，我要用筆來完成牠。」鄉下醫生倍納西是巴爾扎克贊美的人物，也可說是代表他的理想的，所以

也加他一個名「民衆的拿破崙」。因此，他把這個標準人物獻給那些受傷的心兒，叫他們去仿效他。倍納西的思想便是完全接受了資本主義的潮流。他說：「我們是處在物質的利益的世紀和實證的世紀里面。」並說「工作產生了金錢，金錢一方面使人安居樂業，一方面還使人有着健康，富足和快樂。」「智力的進步是完全含在衛生的進步里。」他極端贊成自由貿易，說「一個國家的確當的政策，在乎設法免除對於外國的課稅，而不求撥於關稅和禁止輸入的可恥的助力。實業是祇能由它自身得救的，競爭是實業的生命。」倍納西在小鎮上除了行醫而外，主要的事業，便是「使得大家發生賺錢的心思」。創造一些村人們不知道的新的需要。因為「需要產生實業，實業產生商業，商業產生幸福，而幸福便產生有益的思想」。他投資農莊，開墾荒地，設立磨坊，結果使村鎮繁榮起來，十年前，人口七百，到這時便增加成兩千。八百匹有角的家畜，到這時候便變成三千匹。並計劃使村鎮對外貿易發達起來。他知道荷蘭英吉利就是由貿易發達強大起來的，他不僅贊美他們，還得仿效他們。書中另一人物薩勒斯參觀了倍納西的村鎮，並聽見了他的種種計劃，便禁不住贊美地說，「如果所有的地方，每個人都照你這樣子做去，先生，法蘭西便會偉大起來，而可以把歐羅巴不放在眼里！」

倍納西純粹抱着資本主義的思想，加特力教的精神他只採取了一點，即是他把民衆引向資本

主義那種幸福上去時，並非爲了自身一己的利益，而是想替大多數人謀幸福。這種利他的精神，據他自己說，便是由宗教方面產生出來的。

又倍納西對於政治的意見，說過這樣的話：「每個人應當有他的思想，即是智慧的權利的確認；每個人應當有他的田地，即是由努力工作得來的財產的確認。從這地方便產生了我們的社會。自然將人生奠基在個人保存的情緒上，社會生活却建立在個人的利益上。對於我這便是真的政治原則。」這種個人利益的看重，以及私有財產的確認，便是合於資本主義的精神的。但能使社會上的個人利益，有所增進，倍納西便認爲只有一個好的政治領袖，就能辦到，所以他所贊同的君主政治，是要求一個像拿破崙那樣有能力的人，不替自己打算，而把資本主義推行於法國的國計民生的。

根據倍納西的兩種觀點看來，就可以明白巴爾扎克因抱自然科學家研究自然的態度，去研究現實社會，便能把他所崇敬的加特力教和君主政治，都加以一番改變了。再拿鄉下醫生倍納西來說，巴爾扎克雖然拿他來寄託自己的理想，但也不忘記把他寫成一個注重現實的人。倍納西去幫助村人的時候，他就這樣說過：「我絕沒有對於這班人做過詩的美夢，我是照他們的本質去接受了他們的。」

又巴爾扎克去接近現實的時候，不但不拿自己的觀念，去曲解牠，而且甚至於能够忘掉了他自己。他在「黃金」一篇小說中說他去觀察窮人的經驗：「當他們大家站在一堆的時候，我也混進他們中間去，留心的看他們爭論各種生意經。就是在那時候，觀察之對於我已經成爲直覺的了，牠並不忽略外表的肉體，但是他更深入到內部的心靈，或者甯可這樣說，牠把握外表的瑣事，把握得這樣完善，所以牠能超過這些瑣事而深入。牠給了我這樣一種能力，使我自己是過着自己所觀察的那一個人的生活，使我在不知不覺中把自己去代替他，像天方夜談那個回教僧一樣，當他向某個人去說，某些話的時候，他就佔有這個人的肉體和靈魂了。」托爾斯泰也能作這樣深入的觀察，他和屠格涅夫一道出去遊玩的時候，他看見了馬在地上吃草，便說出馬此時的感覺想像和情感等等來，屠格涅夫便笑着說他的祖无里面，怕有好些是馬吧，不然哪能如此了解馬呢。

三

巴爾扎克的成功，是絕不像蒲松齡似的，只拿現實的東西，去將就他的主觀的見解，而是他肯把主觀的見解去接受現實的糾正，同時還用自然科學家的態度去接近現實。並且，他在創作上反映現實的方法，也是他成功的一個最重要的原因。像左拉之所以不如他的成功，在反映現實的方法這一節，更容易看了出來。左拉是非常注意社會中個別的人，甚至於使個性絕對化了，典型

遂全被排擠出去。於是作品反映的現實，給我們讀者的印象，是一般消滅，個別存在，部分代替全體，簡單代替複雜。反之，巴爾扎克卻沒有這樣的毛病，他於注重個性之外，更十分看重典型。巴爾扎克在「人間喜劇」上說：「作出善惡的調查表來，集備起種種熱情之諸主要的事實，描寫出各種性格選擇出社會上諸主要的事件，由於數個同種類性格的諸特點的結合以構成類型，那樣我就或者得以能夠編選出那種爲好多歷史家所忽略了的那個歷史的部門，就是風俗的歷史。」

這就是我們反映現實的時候，不只像攝影師一樣，將各個人物一個一個地照下來，而是經過一番選擇的。高爾基在關於一個爭論的原因中說得好：「事實不盡然都是事實，蓋事實只是一種原料而已，故非對牠加工製造，或從其中抽出真正的藝術的實質不可。將雞鴨與羽毛混湯烹調固然不可，拜倒在事實面前，也甚不當，它必然要使我们團圓吞棗，不加選擇而將偶然發生的瑣細事和那根本的及典型的一口氣都吞了下去。應該是學習挑剔輕如鴻毛的事實的知識，應該是具有一種從事實中抽取意義的本領。」又在給某青年的信上說：「文學的真實——是從同類的許多事實中提出來的精華。」比如寫一個從事建築的泥工或木工，突然從屋頂上跌下來死了，如果說只是由於疏忽不慎，一下子失了足，則他之死，意義就不重大，因爲這是出於偶然的，別人只要謹慎，就可免去。但是，倘若這是由於包工的老板，偷工減料，屋簷經人一站，便折斷了，那

末這個泥工或木工之死，意義就變大了，因為這不是偶然的事情，而任隨哪一工人去，都必然要跌落死的。再若是，並非於屋簷折斷，而是的確確，失足墮地的，只是其中有着另外的原因，即是百物昂貴，生活困難，做工的爲了盤家養口，生了病也不得不工作。那這個死的意義就更形大了。又如魯迅先生在「藥」里面寫小栓之死，就不及夏瑜之死，來得重要。小栓死了，是由於一部份老中國人的愚昧，不求高明的醫生醫治，反而去相信一些不可靠的丹方，至於夏瑜之死，則是表明了滿清政府統治的專橫和殘酷了。總之，一件事情，或一個人的行爲只與一個人有關係或只影響到一個人，而與大多數無涉的，可以不要，相反地不僅影響到個人，而且與大多數人有關係，那就非加注意不可。

同時在這典型上面，也應該使其具有個性。因爲沒有個性，典型很容易變成抽象的東西，甚至反現實主義的傾向，都會流露出來。像十七世紀至十八世紀許多假古典主義的作品，便有這種情形。因之，凡是善於反映現實的作家，都是把典型與個性的對立，統一在一塊的，絲毫沒有偏重的地方。最後且引一句名言來收尾吧。

「每一個人物——典型，但也是完全規定了的人格，這不單黑格爾老人家是這麼說，同時在事實上也一定如此。」

五 怎樣寫作品中的人物

一 作者見過的人物

曹雪芹在「紅樓夢」中開始第一回說：「今風塵碌碌，一事無成，忽念及當日所有之女子，一一細考較去，覺其行止見識，皆出我之上，我堂堂鬚眉，誠不若彼裙釵，我實愧則有餘，悔又無益，大無可如何之日也。當此欲將已往，所賴天恩祖德，錦衣紈袴之時，飢甘饜肥之日，背父母教育之恩，負師友規訓之德，以致今日一技無成，半生潦倒之罪，編述一集，以告天下。知我之負罪固多，然閨閣中歷歷有人，萬不可因我之不肖，自護己短，一併使其泯滅也。故當此蓬瀛夢茅椽，繩床瓦甕，未足妨我襟懷；況對着晨風月夕，階柳庭花，更覺潤人筆墨。雖我不學無文，又何妨用假語村言，敷演出來，亦可使閨閣昭傳，復可破一時之悶，醒河人之目，不亦宜乎。」

這可見「紅樓夢」的人物，多是作者親自見過的，而且同她們一道生活過。

又「儒林外史」的人物，也多半有模特兒的，吳敬梓寫在作品裏面的時候，只把名字改過就

是。金和在「儒林外史跋」一文內說：「書中之莊徵君者，程緯莊；馬純上者，馮萃中；遲衡山者，樊南仲；武書者，程文也。他如平少保之爲年羹堯，鳳四老爹之爲甘鳳池，牛布衣之爲朱草衣，權勿用之爲是鏡，蕭雲仙之姓江，趙醫生之姓宋，隨岑庵之姓楊，楊執中之姓湯，湯鎮台之姓楊，匡超人之姓汪，荀玫之姓荀，嚴貢生之姓莊，高翰林之姓郭，余先生之姓金，萬中書之姓方，范進士之姓陶，婁公子之爲浙江梁——或曰桐城張——，韋四老老爹之姓韓，沈瓊枝卽隨園所稱『揚州女子』，高青邱卽戴名世詩案中事，或象形諧聲，或度詞隱語。若以弄乾問諸家文集細繹而參稽之，往往十得八九。」

二 寫見過的人也須加以創造

前面曹雪芹講的話，還可以看出，他本人不只是單憑和她們熟識，就動筆來寫，事先他曾經把她們一一加以考較，卽是從他把握寫的人物下過研究的工夫。同時他寫的時候，一定是在各方面都用想像來補充過的。不然的話，一個人物的話語，你那會記得那麼清楚？一個人物心里想的，你會記得那麼明白麼？曹雪芹自記寫「紅樓夢」的辛苦，說他「於悼紅軒中，披閱十載，刪改五次」。如果單是記錄而已，那還會費這麼多的時間，這麼多的勞力。因爲社會上的人物，正如

高爾基說的是「半製造品」，我們要去「製造他們，用自己經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說完的話，去替他們完成他們所未完成而按他們的天資的力量應該完成的行爲。這兒——是虛構的地方——藝術的創作。他的完成是仗着作者嚴格的按着自己的主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。」（見高爾基「我的創作經驗」）

三 作者沒有見過的人物

作者取歷史上的人物，來做作品的主人翁，如羅貫中寫的「三國演義」，那是作者就絕對沒有見過他們所寫的人物。又如「水滸」上的宋江，是載在史書上的，後他許多年才生的作者，當然是沒有見過他的。司馬遷作的「史記」，像項羽劉邦韓信張良這些人物，那寫得活生生的，然而作者和他們却是並未會過一面。莎士比亞之於哈孟雷特，也是一樣的彼此陌生，但不妨礙作者把哈孟雷特寫的活靈活現。

由這一點看來，作者是可以把沒有見過的人物，來做作品的主人翁的，不必一定要親眼見過的人物。因此，凡是從書本看來的，從別人嘴上聽來的，都可以盡量採用。

四 寫沒有見過的人物須根據傳說

拿沒有見過的人物，來做作品的主人翁，必須有一個根據，就是這個沒有見過的人物，一定要有不少生動的傳說。因為傳說中就會把他所做的事，他的運遇，他的性格脾氣，以及他的聲音像貌，表現出來。使我們聽着的時候，竟會比我們隨便和他會一面，還要認識得清楚些。原因認識清楚一個人，絕不是會過幾面，就能辦到，一定要有多方面的接觸和觀察。同樣，能把一個人的性格脾氣，用言語來加以介紹，也必然不是在未認識清楚之前，做得到的。

我們知道「三國演義」出現以前，民間就有人在講曹操劉備關羽他們的故事。「水滸」尚未寫成，戲台上便有「梁山泊黑旋風負荊」，「折担兒武松打虎」這些戲在演着了。哈孟雷特也在莎士比亞編劇以前，就已登上英國的舞台。

五 純爲作者想出的人物

西萬諦斯在「吉訶德先生傳」的序言中說：「我是巴不得我這部書——我的腦筋的孩子——能夠儘可設想的那麼美麗，潑刺，且巧妙的。」又說：「可是我——雖然對於吉訶德先

生像是個父親，實在不過是個繼父——我不願隨風逐流，也不願像別人一樣，幾乎痛哭流涕的向你親愛的讀者哀求，要你饒恕或者包涵在我這孩子身上發見的毛病。」從這裡可以看出吉訶德先生這個人物，純是作者想出來的，世界上沒有他這麼一個人。因之，我們作品的人物，又何嘗不可以由自己想出呢？其實，作者由腦筋創造人物，還是創作中最重要的一件工作。就拿前頭幾項來說，不管你見過的人物，或聽來的人物，只要你把他們寫進作品里去，都該應用一番工夫，把他們加以創造的。

六 創造人物須對人有深切的認識

有句俗話「畫鬼容易畫人難」。我覺得極有道理。因為鬼誰也沒有見過，在人心目中沒有一個標準，任隨你把鬼的頭畫成尖的方的，沒有人非難你。而人却不同了，對於人誰都是很熟悉的，只要有一點走樣，人家就會說你畫得不像。要畫像一個人，必須對人有仔細的觀察，熟悉人的肢體，姿態。學畫的人要找模特兒來寫生，就是爲了要畫一個人。一個畫家，如果從來沒有見過西洋人，也沒有見過西洋人的像片圖畫，更沒有聽見人家講過西洋人的相貌狀態，那他無論怎樣下功夫，也絕對畫不出一個西洋人來的。同樣的道理，作者要把自己創造出來的人物，寫來活靈

活現的，也必須對人有着深切的認識。而且比畫家觀察人，還要花費功夫，因為作品的人物，不僅要描寫來像貌畢肖，還要使他的靈魂也完全展露出來。

七 創造人物與體驗

我們知道莎士比亞一生並沒做過了不得的事情，只傳說年青時候偷人家養的鹿子，給人抓着罵過打過。後來跑到倫敦去，爲了混碗飯吃，站在戲院門口，給乘馬來看戲的客人，看着着馬。往後慢慢走了運，便作戲子，兼作劇本。從此，便再沒有做什麼別的事了。這麼平凡的生活一世，爲什麼提起筆來，竟能寫出許多個性鮮明的人物，繪出許多生動的場景？描寫帝王就是一個真的帝王；描寫太子就是一個真實的太子。羅米歐與朱麗葉兩人情死的時候，會使我們禁不住心酸淚落。羅塞南與歐蘭多在森林中相逢而且舉行婚禮的時候，又會使人非常愉快。到底莎士比亞具有什麼魔術，造出這許多他不曾經過的故事？寫出這許多他不曾看見的人物。

這原因，我以爲是在莎士比亞寫作的時候，得有實際去做的便宜。他是演戲的一員，他不僅把人物寫在紙上，還要用自己的言談舉動，將其生動地表演出來，讓觀眾看見的不是自己的本來面目，而是劇中的人物。雖然劇中的人物，莎士比亞沒有一個一個不去扮演過，但經旁人演出的

時候，一舉手，一提足，一言一笑，無不親身領會。

據說趙子昂畫馬的時候，爲了要畫得逼真，曾經親自變手着地，伏在地上，做出各種各樣的姿勢。藉此體驗馬在行動中，牠的姿勢應該是怎樣的，庶幾畫在紙上，不致弄錯。

因此，我們創作的時候，不僅要把所寫的人物，先活在頭腦里面，還要設身處地，將自己變成那人一樣，去說那人應說的話，做那人應做的事情，凡是觀察不足的地方。這里都能因體驗而補足够了。

八 創造人物與教育功用

作者創造人物，決不是隨便拿社會中一個單獨的人物來模寫，記下他的像貌，言談，舉動，習慣，嗜好，以及特別的性格，或者憑想像創造出一個活人，就算了事。因爲這樣，即使人物寫得維妙維肖，也不過一幅寫真而已。文藝家不是跟社會中單獨的人物寫真的。他要創造出的人物，不僅叫人只是看見生動，覺得真實，就認爲滿意，而是要讀者看了這個人物，還要在身心方面，發生影響，起一番教育作用。比如羅貫中在「三國演義」里面寫的關雲長，就使哥老會的會員以及南洋羣島的華工，都想效法他的爲人。因爲雲長對朋友講義氣，忠實不二，是使他們非常神

往的。又如魯迅先生在「阿Q正傳」里面，寫的阿Q，使我們讀者看了，一發覺自己精神上，也有類似阿Q的地方，就會禁不住臉紅，想把類似之點，盡量拋却開去。必須要這樣，文藝家創造的人物，才算盡了教育的功用。這種能盡教育功用的人物，在文藝的術語上，大體可以稱做典型人物。

九 創造人物與藝術作品

高爾基在「我的文學修養」一文內說：「假使作家能够從二十個——五十個或幾個小商人，官吏，勞動者中各取出最有性格的階層的特徵，習慣，趣味，身姿，信仰，動作，語言等等，——能够將他們再現，綜合在一個小商人，官吏，勞動者身上，則作家可算由此創造出了典型——而這才算是藝術。」又在給某青年作家的信上說：「只有將現實中反覆的全現象反映在一個現象上的時候，才能產生真實的藝術作品。」從這里可以看見，一個文藝家要使自己的創作，成爲真實的藝術作品，先把描寫的人物典型化這一點，乃是一件最要緊的事情。

十 怎樣創造典型人物

原书缺页

要被敲去了幾個錢就算完事。這是魯迅先生在上海觀察出的流氓生活的特點，因而他有這樣的概括說法，「無論古今，凡是沒有一定的理論，或主張的變化並無線索可尋，而隨時拿了各種各派的理論來作武器的人，都可稱之爲流氓。」這種觀察是很精確的，因爲流氓最重要的特點，就是如此。自然，我們若寫出一個典型的流氓時，除了這個重要的特點外，還應該找出其他一些次要的特點來。然後將這些抽象出來的特點，綜合在一個流氓身上，加以具體的刻畫。這一方法的過程，簡單說來就是：

觀察許多同類的人——抽象出他們各種的特點——綜合在一個人身上——具體地描寫。

b 創造典型人物與社會中的典型人物

在社會中有沒有典型人物？我以爲是有的。比如一個村子里面，有個極端吝嗇的某甲，他吝嗇的故事，又爲附近的人知道，且常常引爲笑談。那末無疑的，他會成爲橫順幾十里路內的典型人物，人家一譏笑某乙有些吝嗇的時候，就必然要拿他來作比譬，如說：他就是跟某甲一樣呀。而且有時不說某乙吝嗇，只消說他是某甲，人家就明白是譏笑他吝嗇了。這樣的情形，只要一考察實是很多的。只是他們沒有用文字來傳播，僅侷於一個地方，加以年代一久遠，便漸漸消失了。文藝工作者如果找着了社會中的典型人物，當然對於自己的創作，會有莫大的幫助的。過去

好些文藝家，曾有依據社會中的人物，來做作品的模特兒，而且創造出典型的人物，也居然成功了。這便是他所根據的活人，定然不是一位隨隨便便的，而是選了一個本來具有典型資格的人物。屠格涅夫創造的羅亭，就是以友人巴枯甫來做模特兒的。

這里我們有該注意的地方，就是社會中的典型人物，有好些不完全，只能一部份作為我們創造人物的憑藉，另一部份還須我們去補充。比如寫一個吝嗇的人，除了根據一個顯著的吝嗇者以外，並須找些同樣吝嗇的人來供參考。如像屠格涅夫拿巴枯甫做模特兒，同時還把自己和巴枯甫相類似的地方，也弄進去。以致黑爾岑說：「屠格涅夫是以上帝造人為榜樣，依着自己的形象，創造了羅亭。」

因此，創造典型人物的方法，在此又算添了一種，而且還是為一般文藝家最愛用的方法。這方法簡單說來，便是：

尋找一個自然的典型人物來作根據——再拿其他類似的人物來補充。

C 創造典型人物與傳說中的人物

有種人物，憑他行為的動人，流傳在社會里面，年久代遷，又經人們的附會傳說，他的故事便越發添多起來。這種不見經傳，却為大眾所熟悉的人物，亦很值得拿跟我們作為創造典型人物

的根據的。

例如西班牙傳說中的人物董荃 (Don Juan) 就為歐洲各國的文人運用到作品里面去，如拜倫用他寫過詩劇，蕭伯納用他寫「人與超人」。只是不同的，是各人拿他作主人翁的時候，都添上新的意思，以及時代的精神。

又歌德在文藝作品上，創造出一個最成功的典型人物浮士德，這就是作者依據傳說中的人物，把自己的哲學思想體現於形象的東西。

又有一種人物，事蹟雖見於正史，但甚簡略，惟經後人引為故事，演成戲劇，便為大眾十分熟知。這樣傳說中的人物，亦可憑藉他，拿來創造典型人物。

像莎士比亞創造的哈孟雷特，這位世界聞名的典型人物，起初出現於十三世紀學者薩克梭著的丹麥史，故事很簡單。後經展轉繙譯，在英國編為劇本，搬上舞台，成為民衆熟知的人物。莎士比亞作「丹麥王子哈孟雷特」一劇，定然不是只根據托瑪士·帕維爾所譯成英文的「哈孟雷特之歷史」一書，當必大部份受有舞台演出的「哈孟雷特」的影響。而且還有人認為莎士比亞是依照舊劇本改編的呢。

d 創造典型人物與新的人物

社會是常常變動的，不斷的有新的代人出現，帶着新的思想，新的精神。這樣的人物，我們也應該拿他來創造新的典型。即使一時不容易遇見，也要盡量在社會中去找尋，去發現。

屠格涅夫在「父與子」這本書作里面，創造出的巴扎洛夫，便是拿社會里面發現的新人，來做模型寫的。在他寫這本書之前，他在火車上遇見一位青年醫生，見那醫生談話的態度，以及所講的話語，都使他得到一種新鮮的印象，覺得這人正代表在社會上漸自成長起來的新人物的典型。當時他便打算要拿這人物來做作品的模範兒。往後，一遇見什麼事情，他就把青年醫生給他的觀點拾出來。他設想：照青年醫生的看法，定有不同的意見；作起來，也必另有一番行爲。這樣，便慢慢孕育成功作品中的新的典型。

有人一定以爲這樣來創造典型，是很容易的。因爲現在在這大時代中，不是到處碰見帶有新思想，新的精神的人麼？殊不知屠格涅夫創造巴扎洛夫這個典型人物，不僅單憑一次得來的印象，和一些揣想虛構，弄成功的，而且還取出他的筆記來作補充。（屠格涅夫平常總把接觸的人物，將其言語舉動，記在筆記簿上）他的筆記簿上，曾經記敘一個流放到西伯利亞的革命者，他將這些記述同青年醫生配合在一道，經過一番錘鍊，才弄成功巴扎洛夫的。

另外還有一個問題，發現新一代的人物，必須有正確的認識和理解。否則，不易找着真正的

新的人物，即使找着，亦易寫來歪曲。像「父與子」中的巴扎洛夫，也有不妥的地方。新的一代人，如陀薄留布夫他們，提出不滿的批評，便是一個證明。

● 創造典型人物與誇張的手法

創造典型人物，是不是可以使用一點誇張的手法？這在高爾基便有肯定的答覆。他在「文藝放談」內說：「真的藝術，是具有擴大誇張的法則，『黑拉克列斯』，『普羅米修士』，『堂·吉訶德』，『浮士德』等——不但是『空想的果實』，而且是客觀的諸事實底法則的和必然的詩的誇張，這是我們作家們還沒有理解着的。一些呆板地理解現實主義的人，定然會對這樣的話，表示詫異吧？殊不知事實上，我們讀過去傑作中的典型人物，便常常有這樣的感想：社會中同哈孟雷特一樣猶豫懷疑的人，是到處都有的，但遠不及他那末深沉厲害。跟吉訶德先生那樣熱於理想的人，也是有的，但不及他那麼熱昏瘋狂。和阿Q一樣抱精神勝利的人，更見其多，但都不及他那麼鮮明突露。這里就藏有不少誇張的手法。有人說過，在爲了使像貌畫得容易使人注意起見，不妨將他的特點，如下巴翹起之類，更畫突出一點，但太過火，又是不行的，因那就失真了。我們創造典型使用誇張的手法，亦必須使用到恰好這一點。這是要向傑作學習和長期的寫作訓練，才能辦得到的。

1 創造典型人物的多樣性

觀察同一類的人，是否只能創造一個典型人物？我想讀者，會這樣問的。其實人的生活，是有許多差異的，在大的相同中，還能分出一些小的相同來。因此，在地主這一類人物里面，就可以找出好幾個不同的典型地主。我們看果戈理的「死魂靈」一書吧，里面就有四個不同的地主典型。瑪尼羅夫好幻想而不務實際，對人彬彬有禮，樣子甜膩膩，却不爲人所喜歡。同他坐久了，就恨不得要離開，不離開，便無聊得要命。梭巴開維支事事講求實際，對人毫不放鬆。自己動物本能極強，桌上的好菜，別人剛要動手，他已吃牠一大半了。行動異常粗笨，同他一道走，包會踏著你的足。羅士特萊夫隨便扯謊，循爲放浪，人一碰到他，就給看成親熱的不得了，但亦從他那裏得到侮辱和謾罵。你說上一回當，便永世不同他來往了，可是他見著你，還是要熱沖沖地跑來同你握手，甚至拿嘴親你的額頭。潑留希金則吝嗇得了不得，家里廣有田地，奴僕成羣，自己則穿著破爛衣裳。井邊有什麼人放水掉了水桶，他檢了回來，就再也不肯退人，精神發咒，總說是他的。

在這四種地主典型之外，在我們中國還可以找出一種。像自奉甚豐，待人刻薄的就是。媳婦女婆頓頓吃素菜，油都不准多放，自己則天天吃鷄吃肉。妹或女兒，在外頭戀愛結婚，就認爲放

浪，敗壞門風，不准回家，自己則三妻四妾，還要玩女戲子娼妓，生一身楊梅瘡。

又如知識份子的典型，有能說不能行的羅亭；有能說，逼到不得已也能行，但却事事懷疑，太多思慮的哈孟雷特；也有能說能行，贊成革命即參加革命，可是到了緊要關頭，就行逃跑的華諦克。如果再發掘還能創造些出來。

總之，生活是多種多樣，不斷地變動的，因此，人的典型，也是複雜的，而且各時代都必然有新的典型產生的。我們正也不必擔憂，過去許多文藝家已把人類的典型概括寫完了，沒有什麼典型，再等我們來創造。其實，許多新的典型，正等我們去觀察，研究，創造呢。

十一 創造典型人物與個性

創造典型是從許多人那里，求其類似的特點，綜合在一個人身上。亦即是把全般的現象反映在一個現象上面。這里有該注意的，就是在具體形象化的時候，應將這創造的典型人物，賦與個性，使他跟社會中的人物一樣，有生命，有血肉。不然的話，他就容易成爲觀念的人物。十七世紀到十八世紀，法國古典主義的作家，因爲偏重冷靜的理性，崇敬古代希臘羅馬的古典作品，遵守亞里士多德在詩學中的主張，（如寫戲劇的三一律等）所創造出的人物，往往並非具有個性的

個人，而是表現一個觀念之類。

高爾基亦注意到這點，所以他說：「僅僅附以『階層的特徵』，還是難以把握活生生的，完全的人，還是不能描寫出藝術地形成的性格。」「我們知道人類是多方面的。有的人是饒舌的；有的是沉默的。有的是執拗而利己的；有的是胸無成竹的。文學者恰如生活在鄙吝漢，俗物，狂熱者，野心家，空想者，陽氣者，勤勉者，怠惰者，良善人，惡人，以及任何事無所關心者的圓舞的輪中。」

總之，典型是求其同，個性是求其異。將這「同」與「異」的矛盾，統一在一道，則能創造出一個活生生的人物，既具典型，又有個性了。

十二 人物個性與社會生活的關係

a 人物個性與社會職業地位

我以爲凡是人，就有好多性格是相同的。比如懶惰這種性格，不僅地主商人有，便是學生工人農人也有。但他表現出來的時候，可就受了各人生活的限制，地位的約束，變成各的樣式了。像一個地主的懶惰，就和一個叫化子的懶惰大不相同。地主可以什麼事都不管，終天躺在床上

燒鴉片煙，衣服鞋襪，要別人給他穿，臉也要別人給他洗。叫化子呢，他至多只能躺在人家牆腳底下，晒晒太陽，床是沒有給他睡的。要人脫衣服穿衣服，當然辦不到，他只有率性不脫，日夜都穿在身上。臉呢，更沒有人替他洗，全讓他一年四季，都像鬼一樣。又如魯迅先生寫的阿Q，有一種假正經的表現。他看見一男一女在一道講話，便認爲一定有勾當。爲了懲治他們起見，所以往往怒目而視，或者在冷僻處，便從後面擲一塊小石頭。但他自己却在戲台底下人叢中擦過一個女人的大腿。這種情形，在道學先生上流人士那里，便不會發生。然而我們却不能說道學先生和上流人士，就全是正經的，他們中也有和阿Q一樣不正經的人物，只是表現的方式不同罷了。道學先生和上流人士們，也許看見一男一女在那里講話，會認爲不妥當，但至多只能搖頭而已，就是一男一女在手挽手你靠我我靠你地走路，也不會像阿Q似地丟一塊石頭去的。同時他們看戲，也是坐在很舒服的座位上，決不會同阿Q一樣去看鄉下戲，跟許多汗流浹背的人物，擠在一道。至於擦女人的腿子，更是不會。但他們却比阿Q玩得漂亮，他們則是討姨太太玩妓女了。這就是阿Q的假正經，和一些上流人士道學先生的假正經，表現的方式，雖然不同，但其根本却是一樣的。又阿Q最使人注意的，就是他的精神勝利法，別人打了他，罵了一句「兒打老子」，就心滿意足了。這在上流人士，有沒有使用「兒打老子」這種話來安慰自己呢？可以說，簡直沒有。

因爲上流人士根本不會動野蠻，更不會常常被人打。然而精神勝利法却是有的，只不過表現的方式不同而已。上流人士的精神勝利法，大半是這樣的，同別人下不去，當面只好隱忍着，背後才來說他的閒話，甚至於罵他。這是一種。另外，在社會上受氣了，無可如何，於是乎一肚皮氣回家去向老婆發，再不然，打孩子一頓。這種現象很不少，在社會里做懦夫，回在家庭便當暴君。算是某一方面雖然失敗，可是在另一方面又勝利了。

到這里，我們可以歸納一句，凡是要表現一個人物的性格，必須要顧到他的生活職業地位等等。不然的話，就變成不真實的性格了。你知道某些農民很吝嗇，但不知道他的生活你就不能表現他。所以說，研究文學的人，尤其是從事創作的人，必得親身參加生活，就是這個道理。

b 生活能助長個性的發展且能改變個性

又性格不僅受生活職業地位的限制，而且處在某種特殊的生活里面，還能使他的某種性格有特殊的发展。如下層秘密結社的生活，一切都以弟兄親密團結爲主，銀錢在他們那里，就不及農民那樣看得重，一個生性慷慨的人，處在這種生活環境里面，他的慷慨性格，就會格外地發展。一個貪心很重的人，處在貧農地位，是沒多大發展的；只有放在做官的地位，才會有特殊的表現。你把吝嗇放在知識分子身上，到不及放在地主身上有聲有色。知識分子身上，最能表現的，

乃是懷疑之類。一個愛罵人的人，做了管囚犯的獄卒，就會更加喜歡罵；一個喜歡沉默的人，做了參禪的和尙，便更愛沉默打坐。我們甚至可以說，生活環境不僅可以助長一個人的個性的發展，且能改變一個人的個性哩。社會上有好些人，年青時候，很拘謹，到了某些年齡，就會放浪起來。又有些人年青時候放浪，無所不爲，到了老年又變成非常的拘謹，事事講理了。因此，研究一個人物，不僅要從他當時的生活環境去觀察，且須從他一生的歷史去下細探討。

十三 怎樣描寫人物的個性

概括地描象說明與概括地具體描寫及其運用

作者把一個人物的性格，作一概括的說明，使讀者認識之後，然後再進一步去看故事。這和世上有些人介紹朋友一樣，先將性情脾氣，暗中講個明白，隨即再叫他們見面往來；所不同的，作了朋友，彼此間發生的事情，是大家參預的，而讀者對作品的人物，却是永遠處在旁觀的地位。在邏輯上講，這一種敘述人物性格的方法，可稱爲演繹法。巴爾扎克寫「歐貞尼·葛郎代」，便是使用這一法子。先將主要人物的相貌性情，說得十分詳盡。講到葛郎代老頭子說話有些結結巴巴，全是故意裝作的時候，怕讀者不相信，還說：「這篇故事中的諸事變，是可以充分地使人

了解到這點。」這就是勸讀者去看下文。有些作家的作品，開始雖然不使用此法，但當人物上場的時候，便把故事暫時停頓一下，將人物的性格，插敘進去，果戈理寫「死魂靈」便是應用這個法子。如寫乞乞科夫去拜見地主瑪尼羅夫，說「兩個朋友彼此親密地接吻，瑪尼羅夫便引他的朋友（即乞乞科夫）到屋里去，從大門走過前廳，走過食堂，雖然快得很，但我們却想利用這極短的時間，成不成自然說不定，來講講關於這主人的幾句話。」以下接着介紹瑪尼羅夫的性格，差不多講了兩千多字。後來乞乞科夫去會另外的地主，如羅士特萊夫，梭巴開維支，潑留希金，都是採用這一方法的。巴爾扎克寫「歐貞尼·葛郎代」和果戈理寫「死魂靈」，介紹人物只說人物的相貌性格，屠格涅夫則更進一步，他還講到人物的兒時以及他的祖先，從這一方面表現出人物性格的發展和長成。如他寫的「貴族之家」，當主要人物費多爾·伊凡諾維奇，拉夫列次基上場時，便由作者聲明「在這里，我們得請求讀者們的允許，把故事的線索中斷一時」。以下便用許多篇幅來寫，連主人翁祖父父親母親的脾氣性情，都仔細寫了進去。前面他們使用的方法，先把人物作一番概括的介紹，許多作家都會經使用。但這一方法，最怕概括的時候，流於抽象的講述。如屠格涅夫在「父與子」中描寫濕浣竹夫人，說她「是一個怪人。沒有偏見，也沒有堅定的信仰，她不讓什麼人也不隨和什麼人。她把許多東西，看得很清楚，她對許多東西感覺到興趣，

可是沒一件東西，能完全滿足她；她也似乎並不求完的滿足。她的智力同時又好奇，又冷淡。她的懷疑，永遠不平靜到遺忘的程度，可是也不增長到有給她不安的驚惶的可能。『如果這樣敘述得很多的話，讀者無疑是要感到沉悶的。頂要緊的，是應該概括而又具體的寫，這裏我們還是用屠格涅夫另一作品做例吧，他在『羅亭』里面寫女主角娜泰雅·亞歷舍那夫：「她少說話，只是聽着，不轉眼地望着別人，好像她在擬定自己的結論。她時常站在一邊，兩手閒空地垂着，一動也不動，深深地思索，她的臉在這時候，表現出她的腦筋在內部活動着的……一絲幾難察覺的微笑突然浮上她的唇邊而旋復消失；於是她徐徐地抬起她的大而深藍的眼睛。『你怎麼啦？』彭果小姐便會這樣問，於是開始責備她，說是一個少女想得出神了，好像失魂失魄似的，是不對的。但是娜泰雅並不失魂失魄，反之她求學很勤勉，讀書工作都很努力。她的感情是強烈而深刻的，但是不露出來；就是在做小孩子的時候，她很少哭，現在連嘆息也很少聽到了，每逢有什麼事使她苦惱的時候，只是臉色變得蒼白一點，他的母親當作她是聰明聽話的好孩子，開玩笑似的叫她：『我的女男兒。』但是並不十分看重她的智力。『我的娜泰雅幸而是冷靜的。』她時常說：『不像我——這樣倒好些。她將是幸福的。』達爾雅·密哈伊洛夫娜是錯了。但是很少母親了解她們的女兒的。娜泰雅愛達爾雅·密哈伊洛夫娜，但是並不完全信任她。『你沒有什麼瞞

過我，「達爾雅·密哈伊洛夫娜有一次對她說：『否則你會十分秘密地保藏起來的；你是一個不瀟氣的小東西。』娜泰雅望着母親的臉想：爲『什麼我不可以保藏起來？』」由這里不僅能看見娜泰雅的性格，且可以看見她的樣子和神情。概括地寫人物的性格，必須和具體描寫混在一道，才不會使人感到呆板，乾燥無味。

但抽象的概括敘述，若能適當的使用，也會給讀者深刻的印象。像屠格涅夫在「獵人日記：賽爾與卡里涅奇」一文內，把兩個性格不相同的人物，弄在一道對比的講述：「賽爾的爲人，是個固執的有實驗的合理派；他明白現實；造房，貯蓄着許多錢；對待主人和官廳是很和氣的，家里人口雖然多，可是大家都一心順從他的命令。卡里涅奇和賽爾可不一樣：是個理想派，浪漫主義者，性情喜悅，常常愛作種種的幻想，生計非常困難，家里小孩一個也沒有，曾有過一個夫人，他畏懼得了不得。」莫泊桑在「畢爾和哲安」一書，也採用了這種對照的說明，他說畢爾「是一個狂熱，聰明，易變而又固執的人，他充滿了空想和哲學的念頭。哲安和他的哥哥剛好相反：他的哥哥暴躁，他却甯靜，他的哥哥恨心很重，他却非常溫從。」巴爾扎克在「從妹貝德」也使用這個法子：「王爵用一種顯然很平靜的眼睛瞅着那兄弟兩個，那兩個人態度形象性格完全不同，一個是剛勇的，而一個是卑怯的，一個是謹嚴的，而一個是放蕩的，一個是誠實的，而一個

是漢職的，於是在他心里說：『那個卑怯的不會死的呀。可是我那可憐的愚妻呀，人是非常正直的，』把死背在他的背裏，他呀！』」這種寫法可以稱爲概括的對比。

其次，就是不要用作者的口氣來講。戲劇寫人物的性格，就是全讓劇中人物的嘴巴去說的。莎士比亞的「如願」，考林同試金石說：「先生我是一個誠實的工人，我掙我的吃食，我掙我的衣裳，不恨人家，不嫉妬人家的幸福，看別人好，我也喜歡，我自己不好，我也滿意，我最得意的事，就是看着我的母羊吃草，小羊吸乳。」這是由人物自己來表明性格，其所以要這樣說的原故，乃是由於對方所逼，想替自己辯護，在不得已的情形下說出來的。凡是不得已而說話，那話總是懇切的，動人的。

至於拿許多人的嘴巴，在不同的場所，批評一個人的性格時，尤易使人不知不覺得到認識。這一種方法，曹雪芹寫「紅樓夢」的時候，運用得最多。比如王熙鳳第一次在書中出現時，是古董商人冷子興在鄉村酒店中向賈雨村講的：說是賈璉自從娶了王熙鳳，「倒是上下無一人不稱贊他夫人的，連爺倒退了一舍之地。模樣又極標緻，言談又極爽利，心機極深細，竟是一個男人萬不及的。」（紅樓夢第二回）在第三回內林黛玉初到賈府，看見了王熙鳳，賈母笑着介紹：「你不認得她，她是我們這有名的一個潑辣貨，南京所謂辣子，你只叫她鳳辣子就是了。」在第六

回內，周瑞家的向劉老太談到王熙鳳，就說「這位鳳姑娘年紀雖小，行事却比別人都大呢。如今出跳得美人一般的模樣兒。少說些有一萬個心眼子。再要賭口齒，十個會說話的男人，也說不過呢。回來你見了，你就知道了。就是這一件，待下人未免嚴了些。」又在六十五回內與兒向尤二姐講王熙鳳，說「他心裏歹毒，口里尖快。我們爺也是好的，那里見得她。」聽見尤二姐說是要會王熙鳳，與兒連忙搖頭說：「奶奶一輩子別見他才好！嘴甜心苦，兩面三刀。上頭笑着，足底下就使絆子。明是一把火，暗是一把刀，都佔全了。」其他的人也在別的地方批評王熙鳳，這就不再舉了。我們知道一個人生在社會上，同各方面往還，跟許多人發生關係，給許多人當成話題講論，受無數人的批評，乃是常理常情，作者採用此法，來介紹人物的性格，自然適合於寫實。

又如仇恨者的嘴里，說出對方的好性格，也是最令人信服的。莎士比亞的「如願」內奧利佛很恨他的兄弟歐爾多，恨不得把他處死，却暗里又說：「他是很高貴的，沒上過學，可是很有學問，有高尙的心胸，各色的人，都像中魔一般地愛他，並且他是如此的得一般人的歡心，尤其是我自己的部下，知他最深，格外喜歡他，倒顯得我是完全被輕視了。」

b 用人物的肖像來描寫

以上所講的描寫人物性格的方法，是從概括而抽象的描寫，到概括而具體的描寫，並及其運

用的情形。這里還要講到的，是用人物的肖像來描寫人物性格的。這就是一面要使人看見人物的
像貌姿態，一面還從面貌上看出人物的性情脾氣。屠格涅夫在「父與子」里描寫巴扎洛夫「是個
瘦長臉，寬廣的天堂，上平下尖的鼻子，綠色的大眼睛，和一部紅黃色下垂的鬚鬚。當他露出微
笑的時候，他的面貌表示很有自信力的聰明。」這一用作者的口氣描寫的，直接將人物介紹給讀
者。曹雪芹描寫人物的肖像，則是用另一人物的眼睛看了出來。如寫林黛玉則由寶玉來看，如說
「寶玉早已看見了極娉婷一個姊妹，便料定是林姑媽之女，忙來作揖，相見畢歸坐。細看形容與
衆不同，兩鬢似蹙非蹙籠煙眉，一雙似喜非喜含情目，態生兩鬢之愁，嬌襲一生之病，淚光點
點，嬌喘微微。閒靜似嬌花照水，行動似弱柳扶風。心似比干多一竅，病如西子勝三分。」又如
寫王熙鳳出場，是由林黛玉眼中看出：「只見一羣丫環●擁着一個麗人，從後房進來。……一雙
丹鳳三角眼，兩彎柳葉掉梢眉。身量苗條，體格風騷。粉面含春威不露，丹唇未啓笑先開。」這
種用人物肖像表示性格，最要緊的是從表情上，找出他的特點來。如巴扎洛夫是個個性頑強的人
，敢於同別人作對，非笑一切。屠格涅夫注意這一特點，便說他笑時顯得聰明和有自信力，曹雪
芹寫林黛玉則表示她的特性多愁多慮，寫王熙鳳則表示她的特性厲害潑辣。巴爾扎克描寫人物肖
像，有時很是誇張人物性格的特徵，如在「從妹貝德」內寫聖代思台夫太太「維克多蘭一睜見那

個面貌猙獰的老太婆，就可以說，在心里感到毛骨悚然了。雖然她穿得很闊氣，可是她那滿面是駭人的皺紋的，雪白的，而且盡是筋的扁平的面孔，給她表露出一些冷酷的，邪惡的表證來。那是使人非常地感到驚駭的。……這一位面貌凶惡的老太婆，在她那副明亮亮地小眼睛，呈現出猛虎一般的餐血的貪慾來。她那場扁的鼻子，是從那兩個成爲橢圓形的窟窿的擴大的鼻孔里噴出來地獄里的火烟的令人想到那種最兇惡的猛禽的硬嘴。陰謀行險的天才，擺露在她那個低矮的額頭的額頭上。亂七八糟地長在她的面孔的一切的窪溝里的她那些像鬚鬚一樣的長毛，宣佈着她的計劃是男性一般的雄猛。」

c 用人物的行動來描寫

由概括地介紹批評（或由作者自己或由書中其他人物）以及由人物面貌姿態的描寫，用這兩種方法來表現性格，還是不夠的。必須將人物引入行動中去，才能把性格更加鮮明地刻畫出來，這是一切文學描寫人物性格時，所取用的基本方法。

「三國演義」上描寫曹操，好多就是從行動上描寫他的個性。他去行刺董卓，看見董卓睡在床上，面向着里面的，以爲機會很好，便立刻拔出刀來。哪知董卓並未睡着，床里面又有穿衣鏡，曹操拔刀的舉動，全給他看眼里，便馬上掉過頭來問他來做什麼。曹操就即刻跪下去，把刀

率上，說他是來獻刀的。這是見他爲人很是機警。他同陳宮過逃亡生活，路過一個熟人呂伯奢家裏。呂伯奢是他父親的好朋友，便非常熱忱的招待，自己親自去打酒。屋裏則叫人磨刀殺豬。曹操不知道他肯這樣招待亡命的人，聽見後面磨刀聲音，又聽見商量說話，到底先殺哪一個。便以爲人家要害他，就立刻和陳宮拔刀進去，把呂伯奢的家人殺了。後來才發現他弄錯了。這可見他的疑心很重。又他兒時，爲人放浪，叔父告訴他的父親，父親責備他。他便設一計策，叔父看見他時，他裝瘋倒在地上，叔父連忙奔告其父。父親走來看他，他却好好地站起來了，做出若無其事的样子。從此，父親不相信他叔父的話，而他自己在外便得爲所欲爲了。這是見他的狡猾。關雲長還是一員小將的時候，曾在衆諸侯面前自告奮勇，要去與華雄作戰，袁術大怒，認爲這種無名小卒，胆敢輕舉妄動，渺視諸侯無人，要叫人將他問斬。曹操却立即加以阻止，並叫關雲長出去作戰。呂布給曹操擒着的時候，呂布想投降他，並願做他的義子，曹操愛其勇武，很想接受。但因劉備勸他，說呂布曾作過丁建陽董卓的義子，而這兩人都死在呂布手里的。曹操這才把呂布殺了。這可看出曹操愛好人才的地方。

d 用環境來描寫

一個喜歡整齊的人，他的床鋪，他的書架，他的寫字檯，都是弄得很有條理，很乾淨的，而

一個懶散的人呢，床上鋪蓋，常常沒有好好折着。書放得沒有秩序，且有灰塵。桌上現着墨汁痕跡，間或還有些煙灰。這就看一個人所處的環境，也可以看出他的個性。果戈理在「死魂靈」內所寫的梭巴開維支說他很莽撞，同他在一塊走的時候，要留心足底下，不然他會踩着你的。人生得強壯活像一隻熊。說話做事，都是一是二，二是二，厲害非凡。他家里擺設的東西，無不做得粗笨，堅牢，客廳角上一張寫字檯，十分胖大，四條桌子腳，也顯得格外穩重。壁頭上掛的圖畫，全是等身大的銅板像。里面畫的人物，一都是非常壯大的腰身，非常濃厚的鬍子；多看一會，就會令人嚇得身上起雞皮鱗。」這也是用環境描寫來幫助表現性格的。

e 用習慣嗜好來描寫

賈寶玉有一個習慣，喜歡吃女人唇上的胭脂，這可以表現他生性喜歡下閨閣中鬼混。果戈理寫的羅士特萊夫，喜歡說謊造謠，而且總是無緣無故的，「他會突然想到，講了起來，說自己有一匹馬，是藍條紋毛的，或淡紅條紋毛的。」使人家聽了會皺起眉頭。有時又會替對方造點謊言，使婚姻拆散，交易弄不成，然而他並不以為自己做了惡事，隔不幾天，碰見了對方，他還會親熱熱拉手，怪人家小氣，不來看他。他的這些說謊造謠，都是習慣使然，沒有什麼目的。然而，他的性格，却在這裡很活躍地現出來了。

果戈理寫的「外套」一書，主人翁阿克阿克維奇頂喜歡抄寫，一彈子的光陰，都打發在筆與字上。「在抄寫中，他看見彷彿有一種自己底異樣和舒暢的世界。享樂的神情，現在他的臉上，有幾個字母是他心愛的，倘若遇到了這些，那他簡直樂得忘形：又是笑，又是眨眼，又是動嘴唇，因此似乎在他的臉上可以讀出他的筆下所運行的每個字母。」後來上司叫他另外做點容易的事情，他却汗流的了不得，拭了額頭，終於說道：「不行，不如給我抄寫一些什麼倒強些。」這可以看見阿克阿克維奇呆板迂拘的個性。

f 用 人 物 的 矛 盾 意 識 來 描 寫

莎士比亞寫的哈孟雷特，具有多疑多慮，猶豫不決的性格，這在他的意識矛盾上，尤表現得顯明。他的叔父單獨一個人在跪着祈禱的時候，他很可以從背後將他刺死。可是他相信一個惡人在祈禱時候死去，就能升上天堂。他不願意爲報父仇，反替惡人做一件好事，使惡人登天。於是只好把劍收起，另尋別的機會。然而，他一想到他自身的死呢，他就失掉天堂的信仰了。他說：「死乃是旅客一去不返的未經發見的異鄉。」想起來「令人心志迷惑」。他害怕死後還不能把人世的痛苦丟盡，又害怕在這死的長睡狀態中，還會做什麼夢，還會有不可知的痛苦。這種意識上的矛盾，恰巧就將他那多疑多慮的性恪，活畫出來了。

g 一次介紹與逐漸表現

以上的各種方法，爲了便於說明，才這樣分了出來，其實作家描寫一個人物，不是單用一種方法，而是各種方法都在使用的。只是在行文方面，不免有些地方偏用某幾種方法罷了。如果戈理寫瑪尼羅夫，梭巴開維支，羅士特萊夫，潑留希金四個地主，是用乞乞可夫去拜會他們的方式來寫的。乞乞可夫一拜會完之後，他們在書中就不必出場了，即使可能再行出場，也已不現得怎樣重要。因此，要把他們的個性活現出來，就不能不採取介紹的方法，由作者極活而又具體地描寫他們整個的個性，在很短的期間，完全認識他們。

曹雪芹寫的賈寶玉和金陵十二釵等等女性，是常常出場的。因此，「紅樓夢」里面的人物，她們的性格，差不多都是一點一滴地在行動中自行表現出來。叫讀者隨着故事的進行，慢慢地同她們熟識。三國演義里面的主要人物，亦多是用這種方法表現的，如前文舉的曹操，就是從各方面一點一滴來描寫他的。

這兩種方法，近代的作家用得最多的，算是後面這一種。因爲他們主張人物自己去行動，在行動中逐漸表現自己。不過介紹的方法，用的適當，也有牠的長處。

六 怎樣寫人物講話

一 人物講話的重要

由作品中的人物自己來講話，這是文藝里面最重要的一部份。過去的話本小說，簡直可說十之七八是由人物對話組成的。至於近代的話劇，則全是人物講話了，作者本人沒有插嘴的餘地。

人物講話，除使讀者知道語語所表示的意思而外，還要使其從言語上領略說話者的身份，職業，地位和個性來。因為各行有各行的特別用語，而各人講話的時候，又如俗語說的：「話不離本行。」我們在作品中創造的人物，就必依照一般人講話的例子，該用着本行的特殊話語。如是乃能成爲一個活人。

「紅樓夢」「儒林外史」，尤其是「金瓶梅」，這些小說並不是故事驚人，實在使我們佩服的，多半是其中的人物對話寫的好，令人讀的時候，簡直如聞其聲；而且也彷彿如見其形。高爾基最佩服巴爾扎克寫的人物對話，他說：「我在巴爾扎克的小說『鮫皮』中，讀到描寫銀行家宴

會的地方，完全嚇住了。差不多有二十個人，鬧轟轟的嘈雜着，同時說話，我好像聽見各式各樣的聲音。而且最重要的一點，是巴爾扎克並沒有描寫一個聚集在銀行家家中客人的面影和姿態，可是我却覺得不但實際在耳旁中聽見誰怎樣地說話，而且那些人的眼波，笑影，以至於一舉一動，都好像歷歷在目。一般地我對於巴爾扎克，法蘭西作家們用言語描寫人物的技術，把人物的對話，描寫得活靈活現，好似耳旁聽見一般的技術，對話上最高的完成的技術，總是忍不住驚嘆的。『我們要是能把人物對話寫得好，至少寫的作品不會不像樣的。』

二 怎樣才把人物講話寫得好

第一，講話須合人物的職業：要把講話寫得好，第一須合人物的職業。比如舊式讀書人言談之間，總愛使用一點書本上的話語及字眼。魯迅先生寫的「孔乙己」，是個舊書讀得很多的人物，拋文成爲習慣，就是向那些要吃茴香豆的孩子們，也禁不住說出，「多乎哉，不多也。」

契訶甫寫一個軍官談到戀愛的時候，就發揮着武人的口氣：「愛情這東西真厲害，連大砲都轟不燬的。」

一位生意人，他講起話來，必然要雜有生意方面的言語的。巴爾扎克寫的商人克勒維爾在講

戀愛的時候向一位女人說：「我瞅着您像是很年青的，您是美人呀。說一句實在的話吧，在那一天，我就從心裏動了情哪，我向自己說：『若是我沒有我的約瑟華的話，愚妻老頭子丟了他的妻子，那她就可以像一個手套子似地到我的手上來呀。』呵，失禮！這是我舊日的行業的一句話語呀。香料商人是時時要再出現出來的，那是阻礙我希望作讀員的。……」（從妹貝德）

三 講話須合人物的身份

第二，須合人物的身份：劉老老進榮國府去「打抽豐」，聽見王熙鳳說她們也是空架子，便道：「我們也知艱難的，但俗語道，瘦死的駱駝，比馬還大些。憑他怎樣，你老拔一根寒毛，比我們的腰還壯呢。」這就絕不是城市內的一位溫文爾雅的貴族老太太說得出來的。

又薛姨媽家夏金桂和寶釵等吵嘴，榮國府的丫頭去碰見了，薛姨媽很不好意思，覺得家里鬧得太不像樣，榮國府的丫頭便安慰她說：「這有什麼要緊，誰家不是碗大碟小碰着碰着哩。」這些話也是很合於一個女人的口氣。

魯迅先生在長明燈內寫郭老母的說話：「上半天，西頭，老富的中風，他的兒子，就說是：因為，社神不安，之故。這樣一來，將來，萬一有，什麼，鴉犬不甯，的事，就難免要到，府上

……是的，都要來到府上，麻煩。」這很合乎一個老頭子慢慢說話的神氣的。

小孩子講話，也是有許多和大人的口氣不同，譬如說要吃糖，小孩子多半是說成「糖，要」，或者喊成「媽媽，糖。」

四 講話須合人物的地位

第三，有些在上位的人，同他的僚屬談話，總有好些裝腔作勢的地方。果戈理在「馬車」這篇短篇小說里面，寫一個將軍，凡是聽到下級軍官對他講話時，總要裝做聽不清楚，常常要問：「你說什麼？」叫人必得重說一道，這種談話的派頭，顯然跟他的地位有關係的。

果戈理在「外套」內講到一位做官的，說「他同屬員的通常談話聲色嚴厲，多半是這三句：『你怎麼敢？你可知道你同誰說話？明不明白誰站在你的面前？』」

五 講話須合人物的個性

第四，人物雖是同一地位同一職業，但各人因性格不同講話便有各人的特別地方。有些人講話很是活潑，乖巧異常，有些人講話極笨拙，口齒遲鈍。有些人講話喜歡嘈雜，有些人愛引俗語

• 這些我們都非格外留心不可。作品最怕是每個人物話語都沒有分別，如一個人說話似的。同時更不可將作者自己講話的語氣，賦與書中的人物。他們是和活的人一樣，有他們談話的語氣。

李遠初次見着宋江的時候，開口便稱他黑宋江，這同他粗魯的性格十分相合。林黛玉見周瑞家的最後送花給她，便冷笑道：「我就知道，別人不挑剩的，也不給我。」這同她多疑的性格極其相合。

「外套」一書內的主人翁，阿加克阿克維奇，人很呆板對笨，他說話「多半是用前置詞，副詞，以及那連一點意思也沒有的小詞部來表白，倘若事情很困難，他甚至有不說話的習慣，因為他每每用「這，實在，完全是那……」開始，此後什麼也沒有，他自己也忘了，以為一切已經說完了。「內中的「這，實在，完全是那……」的話句，也是極合笨拙人的口吻的。

「吉訶德先生傳」內的桑科講話有些笨拙囉嗦，他向吉訶德先生講故事，「在義斯德勒馬都拉的一處地方，從前有一個牧人，就是說一個放羊的；這個人或是放羊的，照我的故事講起來，名字叫做洛潑。路易滋；這個洛潑，路易滋跟一個叫做托拉爾佛的牧女發生了戀愛；這個叫做托拉爾佛的牧女是一個有錢牧戶的女兒；而這有錢的牧戶——」叫吉訶德先生聽得人不耐煩起來，因他每樣東西都要重講一下。但我們讀者看來，却又高興得發笑，這由於桑科講的話，是很合他

的性恪的。

六 人物說的話與說話的人物須有有機的聯繫

如果單注意上舉的幾個條件，只消把笨拙的話放在笨拙人身上，刻薄的話放在刻薄人身上，那還是不夠的，我們還要使人物說的話，使其和說話的人，發生有機的聯繫。即是不用別的描寫要單從人物說的話語里面，使讀者能夠看出說話的人物來，彷彿如聞其聲，如見其形。

我們知道一個人講話的時候，臉一定有表情，手一定有動作，身子一定有姿勢，絕不像一尊泥菩薩似的，一點也不動。而且講話的人，越帶感情，則他的表情、動作、姿勢、就必然表現得更加熱烈。

同樣，好的文藝作品，其中人物說的話，也能使讀者彷彿看見姿勢，動作，以及表情等等。而且，即使不能彷彿看見，也能覺到這是一個真實的人說的話語。

像「史記」上記載秦始皇車駕經過的時候，項羽看見了便說：

「彼可取而代之。」

而劉邦却這樣說：

「大丈夫當如是也。」

我們不消說沒有看見過項羽和劉邦，但我們却能從他倆說的話，可以彷彿看見兩人各不相同的表情動作和姿勢。如項羽說的話，必然會使人料想到，說這樣話的，定是一個脾氣粗暴的人，而且胆大的很，什麼都不害怕，秦始皇帶的那些衛隊，也好像全不在他的眼里。同時臉上的表情，也一定顯得極其堅決，很有把握似的。甚至還可以使人覺得他是捏着拳頭，大有躍躍欲試，按捺不住的光景。至於劉邦說話，就又使人感到不同了。兩隻手彷彿放在背後，帶着幾分詠嘆，幾分贊美，臉上則現着非常羨慕的神氣。

司馬遷沒有見過項羽和劉邦，也沒有聽見他們講過話，爲什麼他能寫出那樣生動的言語呢？又一些作家，綜合許多的特點，具象化在一個人身上，而這個人全是他創造出來的，社會全沒有過。爲什麼這個創造出來的人物，也能使人從他講的言語，看見他的表情，動作和姿勢呢？這須要怎樣的條件，才辦得到呢？

a 先把創造的人物活在腦筋里面

第一，要作者把那將寫在紙上的人物，先塑造在頭腦里面，使其活起來。「當他自己還沒有拿起筆桿的時候，他已經很清楚地看見他們，已經可以數清他們衣服上的褶襠，數清他們前額上

表示出熱情與痛苦的紋路了。他之認識他們，比你對於自己的父親，兄弟，朋友，對於自己的母親，姊妹或愛人，認識得更好。」（見柏林斯基論果戈理的小說）至於他們的性格脾氣，自不用說弄得十分清楚。更明白在什麼情形之下，他們會說怎樣的話。而且當人物寫在紙上，當說某些話的時候，作者就應當同時看見他們臉上的表情，手的動作，以及身子的姿勢。

若要能够這樣，須先在平日多多觀察人，聽他們談話，了解說什麼話的人，是什麼樣的性格脾氣。又當他們說出話來的時候，他的表情，動作，姿勢，又是怎樣的。這樣的知識越豐富，對於寫人物講話，便越有幫助。另外，作者還須有推測的能力，就是聽見一個人說了幾句話，我們就能替他說出幾十幾百句來，叫旁人聽見了，會覺得跟他本人說的一般無二。歌德就有這種本領，他說「我與任何人說了十五分鐘話，我能寫出他談兩小時之久的話來。」這種觀察和推測的才能，每一個人欲從事文藝工作的人，都應該切實培養訓練的。

b 表演人物說話的口氣和神情

第二，作者應把人物說的話，照他們應有的表情、動作、姿勢、自己來實驗一番，即是作者一面學他們說話，一面表演。A·托爾斯泰談他的創作經驗，就說他常在書房里大聲學着人物的腔調說話，且做出各式各樣的面孔。魯迅先生也是用人物說話的腔調，來修改他的人物對話的。

「從三姊妹口中知道，魯迅先生常在深夜響亮的發言，好像在同誰談天，其實只是一人在朗誦他的作品。——他把一篇作品寫就以後，總要朗誦幾回；如果覺得不順口，馬上修改。可以從他的原稿看出來，他是改了以後重行用起來的；這種字眼，大概意義相同，在一般人以為是不成問題的。」（見許欽文的「寫『彷徨』時的魯迅先生」）又法國劇作家格克寫翠鴉一劇後，即在面前放一鏡子，一面讀劇本，一面做出表情，藉以修改其中的對話。這些都值得我們學習的。

七 人物講話的運用

a 講話須有安排

同是一樣的講話，但因安排得不同，效力便大相懸遠。如天下飢荒，大家餓得要死的時候，一個小孩說「怎麼不吃肉饅頭呀」？大家只一笑置之，聽過就忘了。但把這話由皇帝嘴巴說出，那就使人大吃一驚了，連後世之人，都要認為是珍奇的笑話。這可見講話須有適當的安排才行。契訶甫最會把平常的言語，變成有力的句子。如一個女主人向遲來的客人說：「怎麼你一個人來呀，你母親她們為什麼不來？快叫她們來呀。」這些話是何等地平凡，但你看他放在「宴會」一篇小說中，你才覺出這些話是暗示出另外的意思，另外的情緒。因為女主人是懷了孕的。招待客人已經

厭煩透了，心裏說不出的苦惱正希望客人早走，自己可以休息的時候，而另外的客人偏又來了，爲了應酬不能不說出違心的話來。這表示出了應酬的虛偽，同時在她的心情上，更增加了苦惱。

b 講話須由事情逼出

另外，人物的講話，最忌是發很長的議論。如發議論，須要伏有條件，像托爾斯泰在「戰爭與和平」內寫波爾孔斯奇向他的朋友南魯談到戀愛和婚姻的事情，曾經大大發了一番反對的議論，但我們並不覺得冗贅，這是由於他發這番議論之前，他在夜會裏看見他的太太和他所討厭的花公子，表示太親密了，使他心裏隱隱伏了憤怒，因此回來談話之間，便自然借題發揮了出來。這裏我們可以明白，由人物的話語去講敘事情，不如由事情去逼出話語來好些。因爲由事情逼出來的語言，都是帶有感情的。尤其是戲劇上更須要由事情逼出來的語言。舞台上最忌講故事發議論，越講故事越發議論，觀衆便會打呵欠起來。必需用變換的事情把語言逼了出來，使兩方的對話，常常針鋒相對，飽帶熱情，才能使人感動。

c 講話中間可以插入不相干的句子

還有，一個人講話的時候，可以插入別人的談話，比如我們到一間木匠舖子去買傢具，老闆向我們稱道他的東西，做得如何的好，料子是什麼木材，價錢比別家的便宜，爲什麼現在抬高價錢

等等，在這談話之間，他會忽然罵他孩子一兩句，又接着談話起來，這種事是很可能的。外國作家把這方法使用得最多。如屠格涅夫在「羅亭」內寫伯達列夫斯基同亞歷克山得拉·巴夫洛夫娜走在鄉間的時候，伯達列夫斯基說：「某某繆法先生，一位男爵，一位彼得堡宮廷的侍臣，達爾雅·密哈伊洛夫娜最近在迦林親王那兒認識的，她極口稱讚他是一位够味的有教養的青年。男爵閣下對於文藝，也感到興趣，更嚴格地說，——呵，多美麗的蝴蝶！你瞧！——更嚴格地說，對於政治經濟學也感到興趣的。他寫了一篇關於一些饒有趣味的問題的論文，要請達爾雅·密哈伊洛夫娜的批評指正。」這裏面突然插入一句「呵，多美麗的蝴蝶！你瞧！」是跟他所談的話，毫無關係，但這沒關係的話，却表現出了人物由此就更加顯得真實。

d 講話時可以兩件事混在一道講

再有兩件事情混在一道講的，也能使人物的談話，更加生動，如契訶夫在「壞孩子」內，寫兩個戀人躲到河邊去釣魚，男子對女的說：「我很高興，我們到底只有兩個人了，我有許多話要和你講呢，安娜·綏米諾夫娜……很多……當我第一次看見你的時候……魚在吃你的了……我才明白自己為什麼活着的，我才明白應當供獻我誠實的勤勞生活的神像是在那裏了……好大一條魚……在喫哩……我一看見你，這才識得了愛，我愛得你要命！……且不要拉起來……等牠再喫一

點……請你告訴我，我的寶貝，我對你起誓：我希望能是彼此之愛——不的，不是彼此之愛，我不配，我想也不敢想——倒是……你拉呀。」這是一面講戀愛，又一面在說釣魚的事情。

七 怎樣寫背景

一 背景的重要

凡事情的發生，以及人物的行動，都必然在一個地方，一個社會里面。各個地方，景色不同；各個社會，生活相異，這些對於人物的行動事情的發生，都有很大的關係。如江南人旅行的時候，定規少不得船隻；到處看見的是茂林修竹，水鄉人家，青箬笠，綠蓑衣，與乎茶褐色的風帆。但在蒙古人行走的時候，那就不同了，一定須要馬和駱駝；映入眼底的，多半是赤日炎炎下的沙漠，再不然就是「天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊」了。因此，我們在作品里面，記載事情，描寫人物，就絕對不能離開地方景色跟社會生活。這種地方景色和社會生活寫進作品，我們便叫他做背景。

a 背景能增加故事的真實性

背景是能使故事更加逼近真實。比如我們寫緬甸人，即是拿緬甸人來做作品的主人翁，如果不把手抓飯吃，席地而坐，進門須脫鞋子，男女不着褲只圍裙，一天要沖幾次涼水，做佛齋僧等等社會生活寫進去，那就不容易寫成功的。假若有了這種社會生活來做背景，我們再記鄒林金塔大象孔雀等等熱帶景色來渲染在作品里面，那便會使讀者恍若置身在異國了。

巴爾扎克寫的短篇「沙漠中的斃事」，是講一個法國兵士，遠征非洲的時候，掉了隊了，單獨一個人留在沙漠里面。躲在一个洞中睡覺，醒來發現一隻豹子躺在洞口。幸好這隻豹子，從來沒吃過人，而且又是一隻母的，於是兩個孤寂的生物，都漸漸發生了好感，很與人和人的戀愛相像。就如以上這樣講，誰也不相信的，但經作者把兩個生物，發生好感的過程仔細的描寫，再將沙漠中朝夕的景色，一一繪畫出來，便使人不能不相信了。在這篇作品里面，我覺得假如不把沙漠的景色寫來做背景，便會失掉大半的真實性的。

b 背景能象徵人物的思想

高爾基寫的流浪人，大都是輕視當前的社會而愛自由的。如短篇「草原上」一個做過兵士的流浪人，和另外兩個亦是漢在南俄羅斯的草原上過夜，沒東西吃，肚皮餓得不得了，遇着一個帶

有麵包的木匠，他們便打他的主意想奪他的麵包。當過兵的流浪人還說過這樣的話：什麼是他的，世間上的東西，哪個有本事拿得着，就是哪個的。一種輕視法律秩序的口氣，完全活現在紙上。這故事的背景是草原。我們不僅覺得草原來做背景，增加了流浪生活的真實性，而且更覺得空闊無邊的草原，簡直就是在象徵着流浪人所愛的自由似的。

又高爾基的小說「馬爾華」，寫馬爾華是個自由不羈的女人，喜歡愛哪個就愛哪個，誰也沒法子拘束住她的。她討厭嫁人的生活，她說「嫁了的女人，永久是個奴隸！割麥子、紡紗、看管牲口、生小孩子……她自己有什麼？只有挨丈夫的打罵。而在這裏，我不是誰的，像海鷗似的，要飛到什麼地方就飛到什麼地方；誰也不能擋住我的路。……誰也不來碰我……」上面所引的文內，說的「這裏」，是指着海邊上的。海時景色，便作了這篇故事的背景。馬爾華在海邊說過這樣的話：「我喜歡的是這裏這麼空曠，海和天，一個卑鄙的人也沒有。」全篇是寫魚工場做工者的故事，海來作背景，是非常適合的，同時也使我們讀者覺得海之對馬爾華，也和草原對於流浪人一樣，是自由的象徵。

C 背景能顯示人物的心情

背景又可用來顯示人物的心理狀態，使他在人物的心理上發生影響，如托爾斯泰在「戰爭與

和平」內，寫安得雷看見樹林邊上一根老樺，又高又大又老，「有些斷折了的枝頭，是好久以前便拆斷了的，有扯掉了樹皮的地，」壓結着一些古老的傷皮。牠那巨大的，無衣被的，怪特的手和爪不對稱的伸張着，在那含着微笑的白樺中就像立着一位年老的，頑固的怪物。只有少數看來像是死了的，常青的樺樹，在森林中點綴着，而這株樺樹，不高興屈服於春天的蠱惑，不願看見春天，也不願意看見太陽。「使他覺得樺樹是在表示出了一種意思：它什麼都過過了，春天於牠毫沒有意味。因而連想到自己的一生，也像老樹似的，「一生之中不再有所企圖。」祇過着自己的殘生罷了。等到第二次再過林子的時候，「完全變了形的老樺樹垂着滋潤的濃綠的天幕，微微地搖動着，在斜暉中顫漾。抹曲的指頭，腫脹疥結，老人性的憂鬱和懷疑，——什麼也看不見了。從那沒有枝條的，粗燥的，經過了百年星霜的柯皮中，有葉子迸出，那樣地滋潤，那樣的嬌嫩，令人難以相信那樣上了年紀的傢伙能夠產生出她們。」安得雷看見之後，「突然之間來了一種難以言喻的歡悅與再生的春日的情懷。」並且使他在生活中所過的美滿時期，都一一回憶起來，於是他覺得「人生三十歲是還沒有過去的。」他又想重新開始他的活動。

d 背景能襯出人物的性格

「死魂靈」這部作品內，可以看出果戈理使用背景來襯托人物的性格。像瑪尼羅夫是個好幻

想而不注重實際的人物，這在他屋子里的陳設，便充份現了出來。「在家里總是缺少着什麼；客廳里却陳設着體面的傢具，綉着華麗的絹布，化的錢一定是很不少的；然而到得最後的兩把靠手椅，材料不夠了，就永遠綉着麻布袋；四年以來，每有客來，主人總要預先發警告『你不要坐這把椅子，這還沒有完全哩。』在別一間屋子里，却簡直沒什麼傢具，雖然婚後第二天，瑪尼羅夫對他的太太說過：『心肝，我們明天該想法子了，至少，我們首先得弄些傢具來。』到夜里，就有一座高高的華美的古銅燭台擺在桌上了，鑄着三位希臘的格拉支，還有一個羅錫的罩，然而旁邊却是一個平常的、粗銅的、跛足的、彎腰的，而且積滿了油膩的燭台，主人和主婦，還有做事的人們，倒也好像全都不在意。」其餘梭巴開維支和潑留希金等人，也是用生活的背景，來陪襯他們的性格的。

e 背景能增加故事的情調

寫着歡喜的事情，再用晴和的天氣，鳥語花香等等來做背景，則更能使人感到愉快。寫着憂愁的事情，再用陰暗暗的天空，凄風苦雨等等來做背景，則更能使人覺得悲哀。

但也有寫悲哀的事情，用快樂的事情來對照，更加使人感到傷心的。如林黛玉在瀟湘館斷氣的那一刻，正賈寶玉和薛寶釵結婚成婚禮的時候，遠遠送來結婚的音樂聲響，越發使人感到死

者的可憐。

二 背景應多用社會生活

有不少人寫故事，背景，多採用自然這一方面的，即是大量地使用風景。我們却更應多用地用社會生活來做背景，所謂風俗人情以及生活的種種方式，應盡量地繪畫在作品里面。因為人接觸自然究竟比社會生活少些。高爾基在給青年詩人茨保夫基斯的信里說：「還有一點要奉告的，就是你的詩，單調而缺乏內容。你太沉醉於風景畫之中了。這對於你是不好的。所謂詩人，說來就是一種回音吧。詩人不能不呼應一切的音響，呼應一切生活的呼聲。把對於生活的興味擴大起來好了。忘記了在風景畫之外還有風俗畫，那是不行的。」我們也應接受這種意見，作品的背景，應多量使用風俗畫。

巴爾扎克在「人間喜劇」的序言中說：「我一面作成惡德和善行的目錄，描寫性格，記述社會之最主要的事件等，一面便正是寫着歷史家所忘去了的歷史——正是在描寫風俗史。」從這里可以看出巴爾扎克是很注重社會生活的。他在「歐貞妮·葛郎代」一書中，開始就將人物住居地方的生活，仔細地繪畫出來。

三 關於社會生活的描寫

我們寫作品，如果認定一個熟悉的地方來寫，那末那個地方的社會生活，就一定會滲進作品，作為故事的背景。像魯迅先生以魯鎮及其附近為故事發生的地點來寫的幾篇小說，如「孔乙己」，「明天」，「風波」，「祝福」，「社戲」，「故鄉」，「阿Q正傳」，「離婚」等，使我們讀了之後，覺得這些作品的背景，無疑是取自江浙兩省的生活情形的。因為作品里面，常常有航船的生活出現。就拿祝福來說，祥林嫂被婆家搶去再嫁，是從魯四老爺家門口用航船載起走的。假如這樣的事情，發生在西南這幾省，那載起祥林嫂走的，不用說，不會是船，而是一般人通用的轎子了。同時，魯鎮這地方，是中國的一部份，不僅顯示出了東南省份的水鄉生活，也表露出了老中國人的禮教和迷信。就在祝福里面，我們看見再嫁過的寡婦，遭人歧視，認為傷風敗俗，不准她的手，接觸敬神的祭器。如看見了捐廟子的門坎，讓千人跨萬人踏就可以贖罪的迷信。

作者把江南水鄉生活和老中國人的禮教和迷信，是作為故事有機的一部份，寫進去的。像祥林嫂在河邊淘米洗菜，給航船搖槳走了，因之便得發生給人弄去再嫁的事情。再嫁之後，又行轉來做工，魯四老爺由於禮教，便不得不對她歧視了。她自己則聽見人家說，嫁過兩個男人，共罪

不小，她很害怕，便依照人家的勸告，去做贖罪的迷信事情。這種寫法是值得我們學習的。

至如開始第二段，寫着準備祝福的情形，「這是魯鎮年終的大典，致敬盡禮，迎接福神，拜求來年一年中的好運氣的。殺雞，宰鵝，買豬肉，用心細細的洗，女人的臂膊，都在水里浸得通紅，有的還帶着絞絲銀鐲子。煮熟之後，橫豎七八揮些筷子在這類東西上，可就稱爲『祝福』了，五更天陳列起來，並且點上香燭，恭請福神們來享用；拜的却只限於男人，拜完自然仍然是放爆竹。年年如此，家家如此——只要買得起福禮和爆竹之類的——今年自然也如此。」就上文看來，彷彿作者純粹在背景似的，其實這和祥林嫂有着關係的。因爲下文就講到祥林嫂在魯四老爺家幫工，「一到年底，掃塵，洗地，殺雞，宰鵝，徹夜的煮福禮，全是一人拮當，竟沒有添短工。然 她反滿足，口角邊漸漸的有了笑影，臉上也白胖了。」祥林嫂再嫁之後，又來幫工時，魯四老爺就先識魯四太太「這種人雖然很可憐，但是傷風敗俗的，用她幫忙還可以，祭祀時候可用不着她活手，一切飯菜，只好自己做，否則，不乾不淨，祖宗是不吃的。」「冬至祭祖時節，她做得更出力，看四嬸裝好祭品，和阿牛將桌子抬到堂屋中央，她便坦然的去拿酒杯和筷子。」你放着吧，祥林嫂！「四嬸慌忙大聲地說。她像是受了炮烙似的縮手，臉色同時變作灰黑，也不再去取燭台，只是失神的站着。……這一回她的變化非常大，第二天，不但眼睛勁陷下去。連精神也

更不濟了。」由此可以看見開始特別敘述祭神的風俗，不是無緣無故的。

四 關於風景的描寫

高爾基的「瑪爾伐」開頭一句是「海笑着」，海怎麼會笑呢？海絕對不會笑的，其所以寫成海在笑者，是經過人想像的緣故。海不會笑，人只覺得它是在笑吧了。這樣描寫風景的方法，叫做擬人法。看來似乎很勉強，其實亦極自然。比如太陽定恆星，不走動的。但我們每個人總是說：「太陽起來。」「太陽落下去。」高爾基寫風景，最愛用這種方法。中國詩里也用，如說「妬花風雨便相摧。」之類。又如民歌裏面：「蝴蝶思花不思草，兒思情妹不思家。」也是。

惟使用這種方法的時候，不能不加以限制，用得過火，反而使人討厭，如說「山拾起頭來喘口氣」之類，就不近人情了。但如說，「樹子嚇打得抖」便比較可以，因為風吹動樹子，可以使人想像成是在受驚，然而山却是動也不動的，說它「拾起頭來喘口氣」便沒有想像的根據。總之，把風景通過想像來表現，所用的想像不由能你隨便胡思亂想，必須憑着實在觀察出發，才能想像得恰切，使人首肯的。

風景通過想像表現，屠格涅夫却極其反對，他認為自然風景，應該很客觀的在描寫才對。這

種描寫風景的方法，是使用得很普遍的。而且使用起來，也比較擬人法，不易流入過火的毛病。但這種客觀的表現風景，如果使得不好，很容易和故事脫節，成爲不關輕重的東西。使用的時候，最好使它和故事的進行配合，使它成爲作品生命的一枝一節。如果戈理在「死魂靈」內，把主人乞乞科夫送到鄉下去拜會地主的時候，其中有一段風景描寫，像「空中已經密佈了雲，大雨點，打在煙塵陡亂的驛路上。接着一個又是一個更近的更響的霹靂，雨就傾盆似的倒了下來。」簡直是一段故事的重要因素。如果沒有這場雨，乞乞科夫就不會去和地主那斯泰沙·彼得洛夫娜發生交涉了。

另外，也有寫一段短的路程，不寫人物一路看見什麼東西，却只將景物接連寫了出來。如屠格涅夫在「獵人日記」內寫「我鄰拉其洛甫」，就是使用過這一手法的。「一條新近掃除的小道，引我們從椴樹里走將出來；我們又走進菜園里去。老蘋果樹和覆盆子樹中間夾栽着些圓標綠色的白菜；又『赫美麗』草旋螺似的繞着高大的木柱，栗色的樹枝上繫着乾枯的豌豆，在土畦上七零八亂地橫着；又大又扁的南瓜橫臥在地上；黃瓜也黃澄澄的掛在尖銳的菜葉底下；高高的蕪麻在籬笆附近搖曳着；有兩三處一堆堆的生着韃和種的忍冬樹，赤楊樹和野玫瑰樹。一處小小的魚池放滿着又紅又黏的水，附近又有一口枯井，四面圍着許多水溜；鴨子在這些水溜里忙忙的

叫着，淌着水。狗在草場上搖着尾巴跑來跑去，啃着骨頭；蠢牛在那里懶洋洋地嚼着草，有時把尾巴摔在瘦背上，小道轉了方向，一所灰色的老屋就迎在我們前頭。」

最後，就要運用部分暗示全體這一原則，祇將風景的特點寫出來就是，無須十分詳盡。如寫荒涼的廟子，以寫菩薩的手腕掉了一隻，地下有着燕子糞便够了。這一種方法，要算契訶甫運用得最好。

八 創作過程是怎樣的

欲明白創作過程是怎樣的，且先拿一篇作品來解剖一番。

一場面

「什麼是場面？把人物彼此之間的關係，處理在某一刻時間內，便是場面。如魯迅先生的「藥」，便可分六個場面：

「秋天的後半夜，月亮下去了，太陽還沒出，只剩一片烏藍的天；除了夜遊的東西，什麼

都睡着。華老栓忽然坐起身。擦着火柴，點上遍身油膩的燈盞，茶館的兩間屋子裏，便瀰滿了青白的光。

「小栓的爹，你就去麼？」是一個老女人的聲音。裏邊的小屋子裏，也發出一陣咳嗽。

「唔。」老栓一面聽，一面應，一面扣上衣服；伸手過去說，「你給我吧。」

華大媽在枕頭底下掏了半天，掏出一包洋錢，交給老栓，老栓接了，抖抖的裝入衣袋，又在外面按了兩下，便點上燈籠，吹熄燈盞，走向裏屋子去了。那屋子裏面，正在窸窣窸窣的響，接着便是一通咳嗽。老栓候他平靜下去，才低低的叫道：「小栓……你不要起來……店裏？你娘會安排的。」

這是第一個場面。

「老栓聽得兒子不再說話，料他安心睡了；便出了門，走到街上。街上黑沉沉一無所有，只有一條灰白的路，看得分明。燈光照着他的兩腳，一前一後的走。有時也遇到幾隻狗，可是一隻也沒有叫。天氣比屋子裏冷得多了；老栓倒覺爽快，彷彿一旦變了少年，得了神通，有給人生命的本領似的，跨步格外高遠。而且路也愈走愈分明，天也愈走愈亮了。

「老栓正在專心走路，忽然吃了一驚，遠遠裏看見一條丁字街，明明白白橫着。他便退了

幾步，尋到一家關着門的舖子，蹙到簷下，靠門立住了。好一會，身上覺得有些發冷。

「哼，老頭子。」

「倒高興……」

「老栓又喫一驚，睜眼看時，幾個人從他面前過去了。一個還回頭看他，樣子不甚分明，但很像久餓的人見了食物一般，眼裏閃出一種攫取的光。老栓看見燈籠，已經熄了。按一下衣袋，硬硬的還在。仰起頭兩面一望，只見許多古怪的人，三三兩兩，鬼似的在那裏徘徊；定睛再看，却也看不出什麼別的奇怪。

「沒有多久，又見幾個兵，在那邊走動；衣服前後的一個大的圓圈，遠地裏也看得清楚，走過面前的，並且看出號衣上暗紅色的鑲邊。——一陣脚步聲響，一眨眼，已經擁過了一大簇人，那三三兩兩的人，也忽然合作一堆，潮一般向前趕；將到了字街口，便突然立住，簇成一箇半圓。

「老栓也向那邊看，却只見一堆人的後背；頸項都伸得很長，彷彿許多鴨，被無形的手捏住了的，向上提著。靜了一會，似乎有點聲音，便又動搖起來，轟的一聲，都向後退；一直散到老栓立着的地方，幾乎將他擠倒了。」

「喂！一手交錢，一手交貨！」一個渾身黑色的人，站在老栓面前，眼光正像兩把刀，刺得老栓縮小了一半。那人一隻大手，向他攤着；一隻手却撮着一個鮮紅的碗頭，那紅點的還是一點一滴的往下滴。

「老栓慌忙摸出洋錢，扯抖的想交給他，却又不敢去接他的東西。那人便焦急起來，嚷道，『怕什麼？怎的不拿！』老栓還躊躇着；黑的人便搶過燈籠，一把扯下紙罩，裹了碗頭，塞與老栓；一手抓過洋錢，捏一捏，轉身去了。嘴裏哼着說：『這老東西……』」

「『這給誰治病的呀？』老栓也似乎聽得有人問他，但他並不答應；他的精神，現在只在一個包上，彷彿抱着一個十世單傳的嬰兒，別的事情，都已置之度外了。他現在要將這包裏的新的生命，移植到他的家裏，收穫許多幸福。太陽也出來了；在他面前，顯出一條大道，直到他家中，後面也照見了丁字街頭破匾上『古口亭口』這四個黯淡的金字。」

這是「藥」的第二個場面。

「老栓走到家，店面早經收拾乾淨，一排一排的茶桌，滑溜溜的發光。但是沒有客人；只有小栓坐在裏排的桌前吃飯，大粒的汗，從額上滾下，夾襖也貼住了背心，兩塊肩胛骨高高凸出，印成一個陽文的『八』字。老栓見這樣子，不免縐一縐展開的眉心。他的女人，從灶下急

急走出，睜着眼睛，嘴唇有些發抖。

「得了麼？」

「得了。」

「兩個一齊走進灶下，商量了一會；華大媽便出去了，不多時，擎着一片老荷葉回來，攤在桌上。老栓也打開燈籠罩，用荷葉重新包了那紅的饅頭。小栓也吃完飯，他的母親慌忙說：

「小栓——你坐着，不要到這裏來。」

「一面整頓了灶火，老栓便把一個碧綠的包，一個紅紅白白的飯燈籠，一同塞在灶里，一陣紅黑的火燄過去時，店屋里散滿了一種奇怪的香味。

「好香！你們吃什麼點心呀？」這是駝背五少爺到了。這人每天總在茶館裏過日，來得最早，去得最遲，此時恰當蹙到臨街的壁角的桌邊，便坐下問話，然而沒有人答應他。「炒米粥麼？」仍然沒有人答應。老栓匆匆走出，給他泡上茶。」

這是「藥」的第三個場面。

「小栓進來吧！」華大媽叫小栓進了里面的屋子，中間放好一條凳，小栓坐了。他的母

親端過一碟烏黑的圓東西，輕輕說：——

「吃下去罷——便好了。」

「小栓攆起這黑東西，看了一會，似乎拏着自己的性命一般，心里說不出的奇怪。十分小心地拗開了，焦皮里面竄出一道白氣，白氣散了，是兩半個白麵的饅頭。——不多工夫，已經全在肚里了，却全忘了什麼味；面前只剩下一張空盤。他的旁邊，一面立着他的父親，一面立着他的母親，兩人的眼光，都彷彿要在他的身里注進什麼又要取出什麼似的；便禁不住心跳起來，按着胸膛，又是一陣咳嗽。」

「睡一會吧，——便好了。」

「小栓依他母親的話，咳着睡了。華大媽候他喘氣平靜，才輕輕的給他蓋上了滿幅補釘的夾被。」

這是「藥」的第四個場面。

「店裏坐着許多人，老栓也忙了，提着大銅壺，一盞一盞的給客人沖茶；兩個眼眶，都圍着一圈黑線。」

「老栓，你有些不舒服麼？——你生病麼？」一個花白鬍子的人說。

「沒有？」

「沒有？——我想笑嘻嘻的，原也不像……」花白鬍子便取消了自己的話。

「老栓只是忙。要是他的兒子！」蛇背五少爺話還未完，突然闖進了一個滿臉橫肉的人，披一件玄色布衫，散着紐釦，用很寬的玄色腰帶，胡亂紮在腰間。闖進門，便對老栓嚷道：

「喫了麼？好了麼？老栓，就是你運氣了！你運氣，要不是我信息靈……」

「老栓一手提了茶壺，一手恭恭敬敬的垂着；笑嘻嘻的聽。滿座的人，也都恭恭敬敬的聽，華大媽也黑着眼眶，笑嘻嘻的送出一碗茶葉來，加上一個橫攬，老栓便去沖了水。

「這是包好！這是與衆不同的。你想，趁熱的拿來，趁熱吃下。」橫肉的人只是嚷。

「真的呢，要沒有康大叔照顧，怎麼會這樣……」華大媽也很感激的謝他。

「包好，包好！這樣的趁熱吃下。這樣的人血饑頭，什麼癆病都包好！」

「華大媽聽到「癆病」這兩個字，變了點臉色，似乎有些不高興；但又立刻堆上笑，搭趣走開了。康大叔却没有覺察，仍然提高了喉嚨只是嚷，嚷得里面的小栓也合夥咳嗽起來。

「原來你家小栓碰到了這樣的好運氣了。這病自然一定會好；怪不得老栓整天的笑着呢。」花白鬍子一面說，一面走到康大叔面前，低聲下氣的問道，「康大叔！」聽說今天結果的

一個犯人，便是夏家的孩子，那是誰的孩子？究竟是什麼事？」

「誰的？不就是夏四奶奶的兒子麼？那個小傢伙！」康大叔見衆人都聳起耳朵聽他，便格外高興，橫肉塊塊飽綻，越發大聲地說，「這小東西不要命，不要就是了。我可是這一回一點沒有得到好處；褲剝下來的衣服，都給管牢的紅眼睛阿義拿去了。——第一要算我們栓叔運氣；第二是夏三爺賞了二十五兩雪白的銀子，獨自落腰包，一文不花。」

「小栓慢慢的從小屋子走出，兩手按了胸口，不住的咳嗽；走到灶下，盛出一碗冷飯，泡上熱水，坐下便吃。華大媽跟着他走，輕輕的問道：『小栓你好些麼？——你仍舊只是肚餓？……』」

「『包好，包好！』康大叔瞥了小栓一眼，仍然回過臉，對衆人說，『夏三爺真是乖角兒，要是他不先告官，連他滿門抄斬。現在怎麼？銀子！——這小東西也真不成東西！關在牢里，還要勸牢頭造反。』」

「『呵呀，那還了得。』坐在後排的一個二十多歲的人，很現氣憤模樣。」

「『你要曉得紅眼睛阿義是去盤整底細的，他却和他攀談了。他說：這大清的天下是我們大家的。你想：這是人話麼？紅眼睛原知道他家裏只有一個老娘，可是沒有料到他竟會那麼窮。」

，榨不出一點油水，已經氣破肚皮了。他還要老虎頭上搔癢，便給他兩個嘴巴！」

「義哥是一手好拳棒，這兩下，一定够他受用了。」壁角的駝背忽然高興起來。

「他這賤骨頭打不怕，還要說可憐可憐哩。」

「花白鬍子的人說，「打了這種東西，有什麼可憐呢？」

「康大叔顯出看不上他的樣子，冷笑着說，「你沒有聽清我的話；看他神氣，是說阿義可憐哩！」

「聽着的人的眼光，忽然有些板滯；話也停頓了，小栓已經吃完飯，吃得滿身流汗，頭上都冒出蒸汽來。

「阿義可憐——瘋話，簡直是發了瘋了。」花白鬍子恍然大悟似的說。

「發了瘋了。」二十多歲的人也恍然大悟的說。

「店裏的坐客，便又現出活氣。談笑起來。小栓也趁熱鬧，拚命咳嗽；康大叔走上前，拍他肩膀說：——

「『包好！小栓——你不要這麼咳。包好！』

「『瘋了。』駝背五少爺點着頭說。」

這是「藥」的第五個場面。

「西關外靠着城根的地面，本是一塊官地；中間歪歪斜斜一條細路，是貧走便道的人，用鞋底造成的，但却成了自然的界限。路的左邊，那埋着死刑和癩瘡的人，右邊是窮人的叢塚。兩面都已埋到層層疊疊，突然闖入家里視時候的饑頭。」

「這一年的清明，分外寒冷；楊柳才吐出半粒米大的新芽。天明未久，華大媽已在右邊的一座墳前面，排出四碟菜，一碗飯，哭了一場。化過紙，呆呆地坐在地上；彷彿等候什麼似的，但自己也說不出等候什麼。微風起來，吹動他短髮，確乎比去年白得多了。」

「小路上又來了一個女人，也是半白頭髮，襖襪的衣裙；提一個破舊的朱漆圓籃，外掛一申紙錠，三步一歇的走。忽然見華大媽坐在地上看他，便有些躊躇，慘白的臉上，現出些羞愧的顏色；但終於硬着頭皮，走到左邊的一座墳前，放下了籃子。」

「那墳與小松的墳，一字兒排着，中間只隔一條小路。華大媽看他排好四碟菜，一碗飯，立着哭了一通，化過紙錠；心里暗暗地想，『這墳里的也是兒子了。』那老婦女人徘徊觀望了一回，忽然手脚有些發抖，踉蹌踉蹌退了幾步，瞪着眼只是發怔。」

「華大媽見這樣子，生怕他傷心到快要發狂了；便忍不住立起身，跨過小路，低聲對他說

，「你這位老奶奶不要傷心了，——我們還是回去吧。」

「那人點一點頭，眼睛仍然向上瞪着；他低聲吃吃的說道，「你看，——看這是什麼呢？」

「華大媽跟了他指頭看去，眼光便到了前面的墳，這墳上草根還沒有全合，露出一塊一塊的黃土，煞是難瞧。再往上仔細看時，却不覺也吃一驚；——分明有一團紅白的花，圍着那尖圓的墳頂。

「他們的眼睛已老花多年了，但望這紅白的花，却還能明白看見。花也不很多，圓圓的排成一個圈，不很精神，倒也齊整。華大媽忙看他兒子和別人的墳，卻只有不怕冷的幾點青白小花，零星開着；便覺得心里忽然感到一種不足和空虛，不願意根究。那老女人又走近幾步，細看了一遍，自言自語地說，「這沒有根，不像自己開的！這地方有誰來呢？孩子不會來玩；——親戚本家早不來了。——這是怎麼一回事呢？」她想了又想，忽然流下淚來，大聲說：——

「「瑜兒，他們都冤枉了你，你還是忘不了，傷心不過，今天特意請點靈，要我知道麼？」她四面一看，只見一隻烏鴉，站在一株沒有葉的樹上，便接着說，「我知道了。——瑜兒，可憐他們坑了你，他們將來總有報應，天都知道；你閉了眼睛就是了。——你如果真在這里，

聽到我的話，——便教這烏鴉飛上你的墳頂，給我看吧。」

「微風早經息了；枯草支支直立。有如鋼絲，一絲發抖的聲音，在空氣中愈顫愈細，細到沒有，周圍便都是死一般靜。兩人站在枯草叢里，仰面看那烏鴉；那烏鴉也在筆直的樹枝間，縮著頭，鐵鑄一般站着。

「許多工夫過去了；上墳的人漸漸增多，幾個老的小的，在土墳間出沒。

「華大媽不知怎的，似乎卸下了一挑重担，便想到要走；一面勸着說，「我們還是回去吧。」

「那老女人嘆一口氣，無精打采的收起飯盒；又遲疑了一刻，終於慢慢地走了。嘴里自言自語的說，『這是怎麼一回事呢？……』」

「他們走不上二三十步遠，忽聽得背後『啞——』的一聲大叫；兩個人都竦然的回過頭，只見那烏鴉張開兩翅，一翻身，直向着遠處的天空，箭也似的飛去了。」

這是「藥」最後的一個場面。

從前面六個場面看來，我們可以明白，甲和乙發生關係久一點，場面便敘述得多一點，如第六個場面。發生的關係，很快就結束了，場面就自然敘述得少些，如第一個場面。至於場面的變

換，乃是甲和乙發生的關係完了，又另外跟丙跟丁去發生關係。戲曲上的場面，亦和這差不多，凡是新的人物出台，便算一場。作品的組織單位，便是場面，要各個場面寫得好，整個作品的完成才能有把握。前頭講怎樣獲得技巧時，說應該描寫人物，速寫世態之類，就可以說是在作寫場面的準備。

二 場面的轉換與發展

場面不能不有變化，而變化的時候，總有一個線索的，不然前後的場面，就會脫了節，連不起氣。藥的場面，由第一個到第四個，都是由老栓一人做線索。同時在事件方面亦極簡單，如第一個場面是準備買藥，第二個場面是實際買藥，第三個場面，是燒藥，第四個場面，是吃藥，沒有新的花樣發生。因此，由第一個場面，到第四個場面，只算是場面的轉換。第五個場面，就不行了，雖然老栓還是一個線索，但表現的主要事件，已經是講革命者的英勇行爲了。整個故事敘述到這裏，突然發生一新意。可是，假使沒有康大叔登場，這個場面便無從產生。凡是新的人物登場，加添了新的意思，嚴格地講，這就不是場面的轉換，而是場面的發展了。這個發展出來的場面，是作者把一直注意着吃藥者這方面的眼光，掉到藥的供給者這方面，從新發掘出來的結果。

而康大叔卻是一個中間人，有了他才把吃藥者和藥的供給者，兩面聯繫起來。同時他的登場，並非突然的，沒有根由，乃是在第二個場面內，就伏着線索。當老栓在丁字街口一手交錢一手接貨的時候，對方收錢交貨的人，是個渾身黑色的漢子。在第五個場面內出現的康大叔，恰好正是披一件玄色衣衫，綢一條很寬的玄色帶子，作者雖沒有說明，但精細的讀者，是可以看得出來的。何況康大叔上場的時候，已由他自己說出，老栓買到人血饅頭，是靠他的信息靈呢。至於第六個場面，線索已不用老栓，而是用華大媽了，同時還有夏瑜的母親登場，花園的出現，使「藥」的結局，有了更新的內容。這種場面也是發展出來的。

有些初學者，使一個場面轉換到另外一個場面，比較容易，若要發展出新的場面，添加新的意思，就比較困難。但作者能够深思熟慮，多方考較，則能將困難征服。像「藥」的第五個場面及第六個場面，全是深思熟慮的結果，第一是作者從藥的供給者表現革命人物，第二是從花園上面去暗示還有人在同情革命以及實行革命的。有了這些企圖，場面才會發展出新的來。其次變換的場面，是跟着作線索的人物變動的，尚易發生聯繫。惟發展出來的場面，若作線索的人物掉了，或者內容重心移開，這很容易脫節，再不然就是不自然，作者必須暗中設法顧到。使其同前面的場面，生有機的聯絡。像第五個場面，康大叔講那位藥的供給者夏瑜的時候，却要把吃藥者

小栓的描寫，插了一段進去，使正在講話的康大叔不能不瞥了小栓一眼，說聲「包好，包好」，然後再回過臉，對眾人繼續說下去。又第六個場面，內容重心全在夏瑜母親上墳，看見花園出現上面，但作者不單寫夏瑜的母親，而要把這些情節由小栓的母親眼中看出，並把吃藥者和藥的供給者兩人的墳弄在一道。都可以看出作者，對於力求場面發生有機聯繫這一點，是頗費一番安排的。

三 大綱

一篇故事的大綱，便是故事內各個場面的提要，合在一塊便是。如「藥」的大綱，第一便是華老栓一早起來向華大媽要錢，點燃燈籠準備動身；第二是華老栓走到約定的街口，看見殺人的景象，拿錢換到了藥；第三是老栓拿藥回來，同華大媽商量怎樣弄藥；第四是老栓和華大媽給藥與小栓吃。第五是康大叔和閒人們坐在老栓的茶店內，笑罵革命人物。第六，是華大媽清明去上小栓的墳，看見革命者夏瑜的母親也在那里上墳，並看見夏瑜墳上的花圈。

作品是由許多場面合成的。而各個場面最初在作者頭腦里的時候，便是一些提要，即是故事的大綱。有好些作者先擬好大綱，再來動手寫各個場面，這算是有計劃的創作。又有些作者並不

先擬大綱，只把他最感興趣的場面，開始寫了出來，然後又慢慢補充場面上去。這兩種方法，比較起來，當然先有計劃比較好些。雖說寫到中途，偶有變更，但大都是在細節目上，重要的綱領總能保持着的。尤其是長的東西，更非先弄好大綱不可。

我們知道故事的大綱，是從作者所研究的材料裏面，提出來的。但爲甚不提別的，而單提這些呢？這就是作者所欲寫的主題在起著作用。因此，我們可以說，主題就等於太陽系的太陽一樣，而各個場面的提要，即相同於圍繞太陽的各個行星。

四 主 題

魯迅先生在他的書簡上（見二心集關於小說題材的通信）說過，寫一篇作品，「選材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的故事，便填成一篇，以創作豐富自餵。」根據這些話來看藥這篇作品，可以說選材謹嚴，發掘得很深的。倘如魯迅先生只把小栓吃人血饅頭而死的事情，當成一篇文章的主要故事而寫了出來，就算是瑣屑的沒有多大意思，雖然主題也有點教育意義，說出人血饅頭並不能治好病，但作品的效果，就太小了。而且這一點小小效果，還會給愚昧的讀者一下推翻的。他們會說：「小栓治不好，是他運氣低，或者祖宗不積德！人家張老三李老二

，不是一吃就好麼？」——你說這個方子不好，那怎麼會流傳下來的呢？」魯迅先生便不以描寫這個題材爲滿足，他還要把題材發掘下去，從被人拿來做藥的囚徒身上，選出革命的新材料來。這樣寫出來的結果，教育意義就大不相同了。使我們看見一個主張民主政治和民族革命的人，（夏瑜說：「這滿清的天下是我們大家的。」）繙成現代的政治術語，便是主張民主政治和民族革命。是多麼英勇地殉了主義。要這點憎惡黑暗讚美革命的意識，才是藥的真正的主题。由此，我們可以明白，所謂主题，便是作者選擇題材，而藉作品表示給讀者的東西。

至於主题的產生，是受作者宇宙觀及人生觀的支配的。有正確的宇宙觀人生觀，便會產生好的主题。夏瑜所主張的民主政治和民族革命，在夏三爺康大叔華老栓花白鬍子蛇背五少爺紅眼睛阿義等人看來，簡直認爲不是人話，而且把夏瑜始終不懈宣傳革命的精神，當成發了瘋了。如果一個作者的人生見解，也只和康大叔他們差不多，則他即使從「藥」這一題材上發現了革命，那寫出來的東西，就一定會使人感到難受，不值一看的。由此看來，正確的宇宙觀和人生觀，對於一個作者是何等地需要呵。

五 最高點

作品的最高點，我以為應該是作者的主題，在故事的進行中，達到最明朗最尖銳的地方。比如「藥」這篇作品，單用人血治不好病來做主題，不寫革命者夏瑜的事情，那末小栓的死，便應該是最高點了。但以憎惡黑暗，讚美革命來做主題，則夏瑜墳上花圈的出現，便應是「藥」的最高點了。因為花圈說明了，一個革命者雖然給黑暗勢力殺死，但不怕死的革命者還有好些在暗中活動哩。這筆長篇來說，就更明白，「紅樓夢」的主題是攻擊婚姻不自由的制度的。林黛玉焚稿斷癡情那一夜，賈寶玉蒙在鼓裏和薛寶釵結婚，則可說是故事中的最高點了。

六 創作過程

從前面關於「藥」的詳細分析，我們便可以擬出創作過程來：

- 一、假定知道的題材是很多的，我們先要根據我們對人生的正確見解，選擇有意義的東西。
- 二、選定了題材，我們還要向題材深處發掘，找出最有意義的材料，能够很好的表達我們的主題。因為主題越有意義，則對讀者的教育功效越大。

- 三、列出人物表，確定他們的性格。

- 四、根據主題，整理材料，將大綱描寫出來，列出各個場面的提要。

- 五、開始將第一個場面，仔細地描寫起來。
- 六、將各個場面，加以有機的聯繫。
- 七、將主題很尖銳地表現出來。

九 怎樣開始

一 開始須設法吸引讀者

有人問高爾基：「什麼對你比較困難呢？作品的開始，結局，中間？」高爾基回答：「最難的是開始，就是第一句話。如同在音樂上一樣，全曲的音調，都是馳給與的，平常得好久去尋找牠。」這確是一件困難的事情，好些人在開始的第一個場面，總沒法子不寫壞幾張紙的。

托爾斯泰的「戰爭與和平」，是用人物講話開始的。「安娜卡列尼娜」則是用作者的口氣，講述起來。高爾基的馬爾華開始是寫風景，哈代的「黛斯姑娘」則用人物描寫。總之，開始是各種各樣的，並沒有一定的限制。但有一點須要注意的，就是在第一個場面內，須能用極生動的東

西，將讀者吸住。

高爾基在給青年作家的信內，不贊成短篇小說用對話開始，「可是」他說「用會話的言語開頭的短篇，好處只有在那言語中有獨創的，非凡的東西，能够一下子把讀者吸引到小說中去的時候。試舉一例——這個夏天，在伏爾加航行的輪船上，聽見一個三等船客的聲音。「小伙子，我跟你來談談秘密吧，——人是恐怖得過度死去的。自然，老年人是衰老了死的……」話兒的末尾聽不到了，而且人也看不見。這是黑夜我站在船尾上，但他却在底下。如果是有這樣獨創的意義的言語，那用會話來開頭也行。而且是應該這樣的。」

二 可以從最感興趣的部份開始

怎樣開始這一問題，小泉八雲在論創作上却主張：不一定開始寫的文句，就作為文章的起頭。他認為我們可以抓着事件最動人的部份開始寫，即使這一部份是在中間，或者在末尾，都沒關係，寫好之後，再將各個場面連接在一道。而且還會發現一件可驚的事實，「就是這些部份有自己聚合起來，而成一種和你們最初所企圖的形式不同而更好的傾向。這是文章構成上形式的感覺。如果你們常以開始的部份開始，那恐怕很容易失去這種感覺。」他又認為這不但能抓着文章轉

成上的感興，且提起筆來也很容易開始。「我以為對於大多數的青年作家，應該循着最少阻力的方針，先由最容易的事着手。」小泉八雲不單是研究創作理論，而是從事創作，深知創作的甘苦的。前面他的主張，當是經驗之談，能夠給我們在開始時候一些幫助的。

十 怎樣才把平凡的故事寫得有趣味

一 諷刺和幽默

有人說，要把平凡的故事寫得有趣味，可以用幽默和諷刺的筆調來寫。這自然不錯的，但我以為，故事寫得有趣，根本的核心，還是形象的對立，思想和行為的矛盾等等地方。比如魯迅先生的「高老夫子」，確是用諷刺的筆調來寫的，使人看了會發出憎惡的笑來。但其可笑的地方，正是表現在形象的對立，人物思想行為的矛盾上。高老夫子是個擁護國粹的角色，在大中日俄上發表論中華民國皆有整理國史之義務，照理他本人應該很懂得史實了，但一上台教書，卻就現出本相來，原來他肚裏空空如也，對於歷史一點也不熟悉，只是吹大炮，胡理胡塗擁護國粹而已。

這是何等可笑的矛盾。他預備功課的時候，做着正經的事情，一面却又不正經的照鏡子，損壞女學生會說他不漂亮，從前的玩友，來看他的時候，他板起面孔裝正人君子，彷彿是個了不起的遺學先生。然而那位玩友却不管他的，仍就拿手來撥一撥他的下巴。這是極有趣的對照。更有趣的，是他要藉教書之名去看女學生，聽見玩友黃三毀謗女學校，便很不以為然，等到了上課，現出無學識的本相，受到女學生的譏笑了，他便立刻囑罵起來：「女學堂真不知要鬧成什麼樣子，我輩正經人，確乎犯不上醬在一起……」

在這裏可以看出，所謂諷刺，乃是表塊否定的人物，而加以嘲笑責罵的。不過不是直接的痛罵，而是間接的嘲諷。佛洛伊特拿一個故事來解釋諷刺，很解釋得恰當。他說，從前有兩個暴發戶，叫盧家替他們各畫一像，掛在客廳裏面，大宴賓客的時候，就請有名的藝術批評家，批評賞玩。這位批評家看了好一陣，不說什麼，只拿着指頭指着兩圖之間，空白之處問道：「救主在哪裏呢？」這是批評家的諷刺。因他本欲罵他們發橫財，做惡事的強盜，只以拘於禮俗，不好責罵，故而說出這末一句諷刺話來。這話的諷刺意義在那里呢？就是救主耶穌釘在十字架上時，他的旁邊正是站着兩個強盜的。俄國薩爾蒂珂夫·錫且德林表現他的主題的時候，最愛使用此法，因當時是沙皇黑暗時代，言論不自由，只好用諷刺的方法，間接表示憤懣。由此可見使用諷刺，並

非爲了增加故事的趣味，而是作者處在難於說話的時候，不得已而採用的方法。其所以用諷刺表現，使人感到有興味者，是形象的對立和思想行爲的矛盾而已。

至於幽默，就與諷刺不同。雖然也有點嘲笑，但却帶有同情。而寫的人物，也多半並不加以否定。這拿魯迅先生的「幸福的家庭」來看，便可了然。他對做文藝工作的主人翁是愛惜的，只是笑他愛表現理想，而不注意現實罷了。世上一一般人對於自己愛惜的人物多是採取直言規勸的方法，但這種板起面孔的態度，極不容易爲對方所接受，有時還會引起反感，文藝上使用幽默的方法來表現主題，乃正是要避免冷冰冰的說教，叫人樂於接受的原故。而幽默的表現方法，所以引起人感到有趣，也是在形象對立和思想行爲的矛盾上面。「幸福的家庭」的主人翁，他想做篇幸福家庭的小說，但在中國却找不出一個好地方，來做幸福家庭的背景。內地呢在打仗，租界呢，房租貴，又有綁票匪。這是理想和現實的第一個對照。一面在思索幸福家庭的人物是如何幸福的時候，一面就聽見自己的妻子，在買柴買菜，孩子在啼哭，吵得思路紊亂異常。這是理想和現實的第二個對照。故事找不到作爲背景的地方，他只好假定在A地，但他掉頭去的時候，正由他的太太在書架旁邊堆起一堆白菜，「下層三株，中層兩株，頂上一株，向他疊成一個很大的A字。」，他看着不能不吃驚的嘆息，同時禁不住臉上發熱起來。這又是一個有趣的對照。

二 人物的對比

好多作家都是利用人物的對比，來發展他的故事，且把平凡的故事寫得有趣味。巴爾扎克的「歐貞尼·葛郎代」寫一個老頭子葛郎代非常吝嗇，天地間只有錢才是他的寶貝，他的女兒歐貞尼却極其輕視金錢，把愛情看成生活中最緊要的東西。又在「從妹貝德」內寫男爵愛克多·農婁放浪異常，常在外軋餅頭。到了六七十歲的時候，還到僕婦房中去勾搭，妻子阿德琳對於丈夫却極忠實，毫無怨言，即使要想做一件不好的事件，也完全爲了要打救丈夫。福羅拜爾的「波華荔夫人傳」則寫做妻子的波華荔夫人行爲浪漫，私姘情夫，而做丈夫的波華荔先生却又非常忠實，把老婆看成天使。妻子不安於現實總想過着放浪又放浪的生活。丈夫則認一切都滿足，無乎再妄想別的。又易卜生的「玩偶家庭」，做妻子的拿娜爲了救助丈夫的病不惜簽字犯法的票據。做丈夫的海爾曼却爲了名譽地位，可以不要他的妻子。西薩諦斯的「吉訶德先生傳」描寫出吉訶德先生又高又瘦，僕人桑科又矮又胖。吉訶德先生對理想非常熱情，桑科則看重實利益。吉訶德先生把一個女子，看成公主郡主，桑科則認爲是野雞妓女。這都是極其鮮明的對比，而且故事由此發揮出無比的興味。

「紅樓夢」的林黛玉和薛寶釵是對比的，一個心胸窄狹，多疑多忌，一個寬大為懷，深沉狡猾。又林黛玉和賈寶玉也是對比的。林黛玉心目中只有賈寶玉，單愛一個男子，賈寶玉却是見了姐姐就忘了妹妹，差不多是見一個愛一個的。又賈寶玉和賈璉薛璠是對比的，賈寶玉愛女人則注意精神方向，能替一個女人梳梳頭，即已滿足，賈璉薛璠則不然，他們是溺於肉慾之樂的。賈寶玉和他父親賈政也是對比的，兒子視做官為祿蠶，父親則異常看重科舉。賈政和他的母親也是一個對比，賈政管賈寶玉很嚴，動不動就責罵，賈母則放縱賈寶玉，生怕管緊了會生毛病。其他還多，不再一一例舉。總之，把人物對照地描寫，是發展故事的原素，同時也容易把故事，弄得有興味起來。

十一 要怎樣不把作品寫得好

一 寫願意寫的東西

要怎樣才把作品寫得好？這是一個頂難的問題。同時，這也不是一個寫作的人，能够答覆得

好的。還是找各個作家的經驗之談來回答，比較妥洽一些。A·托爾斯泰在「致青年作家」一文內說：「我們每一個人要寫得好——那就是他寫他所願意寫的東西。我強調着這一點。藝術作品是由願意創造什麼東西，寫什麼東西而產生的，並不是只因為人覺得他應該要寫什麼東西而產生的。」這話說得很有道理，比如做事情一樣，凡是自己願意做的事情，起碼自己總是很熟悉，做起來也能愉快勝任的。至於覺得應該做的事情，到底自己能不能做，還是問題，一定勉強做下去，十分之九，是不會弄好的。一個作家選定自己喜歡的題材來寫，即使不能寫出了不得的傑作，至少也會寫出像樣的東西。勉強他寫不喜歡的東西，不說寫不好，甚至於是寫不出來。

有時對所寫的題材很熟悉，但對牠引不起興趣，即是說沒有願意去寫牠的心情，也是不大寫得好的。所以高爾基在「我的創作經驗」內說：「我再重複一下，大匠不但要很好的知道，而且要愛自己的材料，正確點說，要欣賞牠們。」

曹雪芹在「紅樓夢」的第一回內，說當日所見的女子，行止見識，都比他強，想把她們一一描寫出來，萬不可因他不肖，自謙己短，一並一其泯滅。這可見他，不備願意寫，而且對於將欲寫進作品的人物，還有着深切的愛。「紅樓夢」之所以寫得好，這不能不說是一個最大的原因。

福樓拜爾做好「聖安東的誇惑」，朋友說他過分發展抒情的情緒，最好去寫一個俗不可耐的

故事。他接受了，便去寫「波華嘉夫人傳」，但他很痛苦，一八五二年六月，動手寫作的時候，他去信告訴他的朋友，比較兩書寫作的甘苦：「在聖安東里面，我和在自己家里一樣。這里，我和在鄰家一樣，所以我尋不見一點舒服。」可見他是大不願意寫波華嘉夫人這個題材的，但爲什麼這本書又寫得很好呢？寫好的原因雖多，其中最重要的一項，我以爲是他克服了厭惡題材的心情，而對作品中的人物發生好感。所以寫「波華嘉夫人」服毒受苦那一段，他自己本人就病了好幾天。

二 集中全力寫作

除了愛好自己的題材之外，寫的時候還應該入夢似的，進到作品所形成的境界中去，把身外的一切，通通忘記掉。奧國作家侯魏格在「羅丹給我的啓示」一文內，說他去拜會羅丹，羅丹引他去看工作室內的雕塑品，忽然覺得某件東西差了一點，羅丹立刻加以修改。這樣過了一點鐘，羅丹沒有同他講一句話。修改好之後，羅丹才突然看見他，彷彿記不起客人曾在身邊似的，連忙道歉：「原諒我，先生，我全然忘了你，可是你知道……」侯魏格便由此得一啓示：「這一天下午，我在米當所學到的，比我多年在學校中所學到的還要多。因爲從那時以來，我便知道人類的

一切工作，如果要做得好，而且值得去做，應該如何做法了。」「從來沒有一件事情，能像我知道一個人可以這麼全然忘去時間地點和世界的一切，這樣使我感動過。從那一小時中，我獲得了一切藝術和世間成功的秘訣——集中，無論工作的鉅細，將你全部能力集中到你工作的完成上；將你的意志，這是常時渙散分開的，運用集中到一件事情上面。」「我那時明白了我作品中所缺少的什麼——那種使得一個人忘記旁的一切，祇知道趨向完全的那種工作熱忱。一個人應該有將全部心身放進工作中的能力，除這以外——我現在明白了——並沒有其他魔術似的方法。」

三 熱情地寫作

L·托爾斯泰說他創作的的方法，發表了這樣的意見：「用腦寫時，那文辭是婉轉滑脫的，但用腹來寫，則腦中的思想，集如蜚毛，思念的物像，現如山嶽，過去的憶想，益加繁多，因而抒寫之法，缺劃一，欠暢達，成結靨了。或者我的見解也許是錯誤的吧，但當用腦寫了的時候，我是常常抑制自己，努力于僅僅用腹來寫的。」所謂用腹來寫，我以為就是用熱情來創作的意思。要怎樣才能熱情地創作呢？寫什麼人物，作者便要變成那個人物一般，同他一樣去感觸，一樣去思想，一樣去悲傷，一樣去忿怒，一樣去歡喜。福羅拜爾寫東西時，就是這樣的，他在信札里講

他寫「波華荔夫人傳」：「寫書時把自己完全忘去，創造什麼人物，就過什麼人物的生活，真是一件快事。比如我今天就同時是丈夫和妻子，是情人和她的姘頭，我騎馬在一個樹林里游行，當着秋天的薄暮，滿林都是黃葉，我覺得自己就是馬，就是風，就是他們倆的甜密的情語，就是使他們填滿情波的眼睛眩着的太陽。」又迦爾洵創作的時候，也很熱情的。據近代俄國文學史梗概所載：「有一天，迦爾洵去訪一個相識的女學生，那女學生正在預備着試驗，迦爾洵便說：『你請用功，我來寫東西吧。』女學生到鄰室去了，迦爾洵就取出雜記簿，開手寫起什麼來。過了些時，正在專心於準備試驗的女學生，忽然被啜泣的聲音，大吃一嚇，那是迦爾洵一面在寫小說的主人翁的煩悶，一面哭起來了。」

四 克服寫作過程上的困難

A·托爾斯泰說：「寫作從來總是困難的，越難結果越好。」這話純是經驗之談，拿佛羅拜爾寫「波華荔夫人傳」的情形來看，則越加明白，佛羅拜爾在通信上，講到作「波華荔夫人傳」的情形：「我今天弄得頭昏腦，灰心喪氣。我做了四個鐘頭，卻沒有做出一句來。今天整天就沒有寫成一行，雖然是塗去了一百行。這種工作真難！藝術！藝術！你究竟是什麼惡魔，要

咀嚼我們的心血呢？爲着什麼呢？」

白德內衣也說：「寫作是苦重黑暗，緊張而頑強的不斷地勞動。」

我們最要緊的，就是要努力克服困難，托爾斯泰說：「寫作的過程，是時時被障礙阻塞着，這些障礙你得要跨過去的。」又說：「這里要的是忍耐：克服對於寫作的嫌棄，重新來審察，思索，找出錯誤來……但是絕不要拋棄了，有時挿入一個新的人物來，一切都又重新新鮮起來，復活起來了……由這些暗礁上跨過去，覺得又重新昂奮起來，向結尾寫下去。」

五 辛苦修改才能寫出好作品

先前「北斗」雜誌社問魯迅先生，創作要怎樣才會好？魯迅先生回答的時候，其中有一點是說：

「寫完後至少看兩遍，竭力將可有可無的字，句，段刪去。毫不可惜。」

作品要寫得好，修改這步功夫，實是不可少的。而且修改越仔細，作品便會越發好起來。

L·托爾斯泰「他自認過他不能使他所寫的任何東西，『不經過無限地把它修改並變化。』」他說，「我修改並變化，一直到我感覺我在開始摧殘它。」（見伏爾克夫的「戰爭與和平」

是怎樣寫成的」他寫的「戰爭與和平」以及「安娜卡列尼娜」，所以永世不朽，苦心修改，不能不說是一個重要的原因。

福樓拜爾寫的「波華萊夫人」傳，也是經過無數次的修改，每字每句，均經作者一一細推敲潤過。有時爲了使其音節和諧，還一面按奏鋼琴，一面高聲誦讀文稿。

都德說：「我的作法是遲鈍的，除了初稿以外，此後的修改，都是益加艱苦的工作。」

歌德的「浮士德」先後寫了四十年。其中修改的工夫，當然佔得不少，曹雪芹的「紅樓夢」，據他在第一回上講，「披閱十載，增刪五次。」其修改的苦心，也不難想見。葛萊作的一首「慕畔哀歌」，曾經過十四年的長時間修改。

有的人不僅在原稿上修改，甚至出了一版兩版之後，還在盡量增刪。如丹尼孫的詩集，果戈理的小說、劇本，就都是最後的版本和第一版是不相同的。

總之，好的作品總是經過修改的。

十二 形式重要還是內容重要

契訶夫在他的書簡上，講過這樣的話：「我們在形式方面是極巧的，我們能極樣式地描寫一切事件，我們知道句和章是怎樣構成的。可是我們缺少最主要的東西，那是「神」。換句話說，我們沒有深信的和無限制地獻身地愛着的東西」。從這裏可以看出，作品的內容，是比形式重要得多。事實上，形式之於內容，就象衣服和美女的關係一樣。你把粗陋的衣衫，穿在美女身上，並不能因此就不美了，但百貨公司櫥窗內的人形模特兒，披着極華麗衣衫，雖然極像一個美婦人，可是因為她的身體是木頭做的，終於只是一個模型，而不是美女。由此可以知道，作品沒有生命，好不好，是內容來決定的。

不過形式在作品方面，雖不及內容重要，但能幫助內容的表現，却是毫無疑義的。而且形式對於內容的表現，也有着相當的影響。比如一個美女，蓬首垢面，一身髒污，就總不及略加裝飾好些。作品也是這樣的，好的內容，也需要好的形式，只是我們絕不可拿內容去將就已有的不適當的好形式，而要從內容的適當表現上去創造好的形式，或者採納一點已有的好形式。

十三 文學中國化及民族形式的主要東西是什麼

一 中國化民族形式與大眾化

自從政治傾向德謨克拉西以來，文學要求爲人衆服務，乃變成堂堂正正的事情。在內容上，拋棄王孫公子，公主佳人的描寫，讓赤足泥腿，襤褸污穢的人物，也得成爲作品中的主要腳色。在文字方面，務使文化水準較低的羣衆，都能懂得，而且喜歡閱讀。若是不認識字呢，也該在唸出的時候，一聽就能明白。這算文藝大眾化的理想標準。

我國在民國二十年，純文學雜誌，如「北斗」「文學月報」以及後來的「文學」，都曾經對大眾化這問題，有過提倡和討論，但文藝作品方面的歐化傾向，還是並未因之停止。直到抗戰發動之後，深覺文藝的宣傳力量大，這才將文藝大眾化的問題，重新提了出來。並針對文藝的歐化毛病，開出中國化，民族形式的單方。

五四運動以來的新文藝，人人都說它的毛病，是在偏重歐化。但却都不曉得它還有一種毛病，那就是尙未完全脫離老中國化，例如自話文中參雜有文言文的句字，即是明證。現在一般社會科學等論文，乃至報紙上的應時評論，都是老中國化的文言調子，含得非常之多。不過我們這一代人，全是讀過文言書籍，對於文言調子相當熟習。因此，讀到報章雜誌的論文，就也並不會感

到困難。但這種文言筆調，除跟老百姓聽，老百姓無疑是聽不懂的。大家其所以覺不出老中國化的毛病，而祇是對於歐化才大張討伐的原故，乃是由於知識份子自己，除到歐化句子時，也感到哩哩拉拉，有些頭痛。今天我們提出中國化的單方，來向歐化趨勢，對證下藥，必須不要忘記這是要拿大衆化來作前題的。不然的話，那些主張文言復辟的人，也就振振有辭的了。他們會說，他們崇拜的文言古文，才是道地的中國化呢。

至於民族形式，我認爲也不單是在於因襲舊的形式這一點上，而是採取原有，吸收外來，重新創造新的。至於創造的文藝形式，到底好不好，亦須拿大衆能不能懂來衡量它。這就是說，民族形式仍是拿大衆化來做中心的。否則，詩經也是民族形式，楚辭也是民族形式，可是在今天是不適宜的。

歸根結蒂一句話，談中國化，談民族形式，是斷斷不能離開大衆化的。亦即是說，站在大衆化的立場，才可以談中國化和民族形式的。

二 構成民族形式的基本條件

一

第一、文藝上分民族形式不是一成不變的，是各時代有各時代的民族形式。這在文學史上看來，就很明白。像詩經、楚辭、漢朝的賦、唐詩、宋詞、元曲、以及明清的小說，都是各有各的形式。民族形式既是變動的，它就有生有滅，有死亡，有發展。因此，我們今日的民族形式，必須適合現在這個時代；不僅僅抄襲先前的民族形式，而是帶有創造性的。

第二、文藝上的民族形式，是多種多樣的。絕不是造出一個民族形式的公式來，讓人家把內容填進去就是。像先前的人填詞那種辦法，是不對的。因此我們探討民族形式，主要是在尋求構成民族形式的基本條件是什麼？不是要製造一個民族形式的圈子，去套所有的文藝。

第三、民族形式的提出，原是要使文藝，更接近民衆，叫老百姓容易懂，樂於接受，因此，我們探討民族形式的基本條件，是拿這個做標準的。今天不管寫出什麼樣式的文藝，祇要它具備的條件，能使老百姓容易懂。樂於接受，我們都可以稱牠爲民族形式的文藝。

二

構成民族形式的基本條件是什麼？第一個條件是民族生活的形式，什麼是民族生活的形式呢？凡是表現民衆生活的具體形象，都可以算在內。這拿來同外國的民族生活形式一比，就極明白。西洋人表示不滿意，聳聳肩膀，我們中國人就搖搖頭。中國人表示同意，頭點幾點；印度人則

傾斜一下他的下巴尖。我們中國吃飯，使用竹筷子，緬甸人却用手抓。我們中國人坐的時候，是用板凳椅子，日本人却是席地而坐。我們中國人愛用肩膀挑東西，馬來人搬運什麼的時候，則喜歡頂在頭上。我們中國人挑水，多用木桶，亞拉伯人則拿羊皮口袋裝水，擔在背上。這就是事情都是一樣的，祇因民族的生活習慣不同，表現出來的民族生活形式，就是各是各的，彼此不同。我們文藝工作者，必須深切地認識中國民族生活的形式，然後才能在文藝的民族形式上有所把握。因為文藝，主要就是生活的具體形象組成的；我們要使文藝帶有民族形式，就必須包含有民族生活的具體形象，這乃是一定不移的道理。

關於中國民族生活的形式，有三點是應注意的：

第一、中國民族生活的形式，是隨中國民族的生活而變動的。比如取火一事，古代人是鑽木取火。燒火堆來保存它。後來在廟子裏面，點起萬年燈，有要火的，到廟裏去點就是。再後來呢；便每家人，分個火石子，要用的時候，拿鑽來敲燃。到近代，就用火柴。這就是取火的事是一樣的，但因有了新的發現新的發明，將取火的條件更豐富了，取火的形式，便一代一代的不同起來。那末，把中國人取火這一段具體形象，描寫在作品的時候，必須先要分清時代，寫的是中國古代人的生活，就不能拿火柴燬火柴匣子，描寫近代城市裏面的人取火，便萬萬不能借用瓊城鐵

大石。民族生活是變動的，民族生活的形式，自然也隨之而改變樣子，而同時反映在文藝上的民族形式，更當然不能不有變動了，亦即是說文藝的民族形式是帶有歷史性的。

第二、中國民族的生活，因帝國主義的侵略，和封建性的停滯，便發展得很不平衡。因之中國民族生活的形式，也表現成多種多樣的，我們拿點燈一事來看吧，都市里面，用電燈，小鎮市里面用煤油燈，好些鄉下人家，用茶油桐油菜油燈，至於窮鄉僻壤的人家，借在用松明子燃火當燈使用。其他別的東西，也莫不是千差萬別的。因此，文藝的描寫，就不能不注意到各個地方人民生活形象。從這里，便可說明文藝上的民族形式，帶有地方性，是多而多樣的。

第三、中國民族的生活，是添加有外來的生活的，民族生活的形式，自然也受了影響。比如我們中國人走路，是坐小木船，鷄公車，牛車，騎馬等等，後來火車，輪船，汽車，飛機輸入，我們不僅可以幾千幾百人一道旅行，借能縮短時間，在空中飛過。這將中國人走路的形式大大加以改變了。因此外國作品，描寫男女主人翁生活在輪船火車里面的具體形象，我們也可以表現在中國民族形式的文藝里面。這也就是說中國民族形式的文藝，是自然而要接受外國來的生活形式的。

其次，構成民族形式的第二個基本條件，是民族所用語言亦即是民族日常所講的話。這個條件是很重要的。如美國布克夫人是拿中國人的生活來做起題材的，也表現了中國人生活的形式，但她的作品，不能稱爲中國文藝，就因爲她不是用中國民族語言來寫，而是用外國民族的語言寫的。沒有語言表現不出文藝，沒有民族的語言，也就表現不出民族形式的文藝。中國民族的語言，也有三點該注意的：

第一、中國民族的語言，是變動的。古代人說的話，和現代人不同。這是大家週知的事情。文言和白話之分，便是民族生活的變動造成的。我們今天要造出民族形式的文藝，首先必須使用現在中國民族大家口里的話。

第二、中國民族的語言，是複雜的，各地有方言，有普通話。而普通話，也因各地發音差異，略有不同。因此民族形式的文藝，單因使用語言這一項，也就不能不表現成多樣性的。「儒林外史」使用南京官話，「金瓶梅」使用山東話，「紅樓夢」使用北平話，都不妨害牠們成民族形式的地方。反之，民族形式的文藝，是必須帶有地方性的語言的。

第三、中國民族的語言，是吸收有外來話及其影響的。老百姓說的阿彌陀佛，直接來自印度，今日講衣料的毛呢呢，陰丹士林之類，又直接來自外國。另外在路字上面加個馬字，車字上面

加個火字或加個汽字，這些又祇是受外來的影響而組成的。由這看來，表現民族形式的文藝也不能不接受外來語及其影響的。

十四 現實主義與浪漫主義

「文學上有兩種基本的「潮流」或傾向，便是現實主義和浪漫主義」——高爾基

一

法國女作家喬治·桑會對巴爾扎克說過這樣的話：

「你是要，並且懂得，把人描寫得恰如你眼里所看見的那樣。而我呢，我覺得應該把他描寫得恰如我所希望他的那樣，恰如我所相信他必然會得如此的那樣。」

這是很意思的，文學上的現實主義和浪漫主義，都可以從前頭幾句話裏，找出分別來。喬治·桑自己的創作方法，是站在觀念論的立場，筆桿子全受着想像的支配。巴爾扎克的寫作，却跟實證主義聯系在一塊的，以觀察和研究，達到「社會環境的精確地再現」。

我國的「西遊記」和「儒林外史」，便可以說恰好是代表這兩種主義的。「西遊記」不用說，是屬於浪漫主義的。浪漫主義最重要的特色，則為奇特不平凡。游其博士有個這樣的譬喻：

「使人迷路的樹林，繁密的山谷，及森林間的曲徑，是浪漫的。一般人所走的公路，不是浪漫的。灣灣曲曲的爲樹叢所遮掩的溪流，和廣大直瀉的大河比較起來，是浪漫的。和白日對照的時候，月光是浪漫的。」

世間最不平凡的是無過於想像出來的東西。誰能一個斛斗，就打到十萬八千里？誰能扯下天上的毫毛，把它們變成自己的救兵？誰的手板心，比十萬八千里還要廣大？西遊記整個的創作，都是極盡想像之能事，全書充滿了神仙和妖怪。

至於「儒林外史」，恰恰相反，是屬於寫實主義的。法國杜蘭梯在「寫實主義」雜誌中會下寫實主義的定義爲「社會環境的精確的再現」。而社會環境中所發生的日常事件，大多却都是平凡的。寫實主義作家所追求的，也並不是特異的東西。左拉說過：

「興味現在已經不集中在故事的魅力上了；相反，它（指故事）越法平凡和普通，越有它的特色。」

「儒林外史」所描寫的，多是些平凡的讀書人，而這些人物，全不憑臆造，好多都是有着極特兒的，只是寫出來的時候，姓名改換過而已。比如馬二先生馬純上，便是影射馮粹中的。至於寫到俠客的地方，也不凡到了極點，在屋頂飛走的時候，竟會踏得一片瓦響，而布袋裏面現出的

仇人的首級呢，却是令人噴飯的豬頭。

二

在我們的童年時代，唐僧，孫猴子，豬八戒，沙和尚這些人物，曾和我們做過很久的伴侶，帶我們遊過天堂，到過地獄，看過女兒國，火燄山，渡過鵝毛都要沉下的弱水。當於想像的年青人，可以說是在這本書中，得到很大的滿足。尤其鬧天宮，擾地獄，使唯一獨尊的玉皇大帝，森嚴可怕的西羅大王，皆全失掉其尊嚴與恐怖，更令人快意。祇於打破舊偶像之外，又裝上釋迦新偶像這層，是其大缺點。（在「西遊記」作者看來，却是長處，因為這是作者宣傳佛教的主題。）年青時代，縱於想像，富於熱情，喜悅不平凡的事物，可以說其浪漫主義的時代。而壯年時代，則已是踏實地，深入社會。對於件件事情，都帶着批評的眼光，可以說是寫實主義的時代。「儒林外史」把社會的一角，所謂「萬般皆下品，惟有讀書高」的士林，用形象辛辣地批評出來。對於壯年時期的人，自然比較「西遊記」富有興味。

但在一般民衆中，却是知道「西遊記」的多，知道「儒林外史」的少。這個原因在那裏呢？難道寫實主義的作品，還不及浪漫主義的作品麼？這有兩個原因：第一，是西遊記抓住了人在浪漫時期的全部想像。每個人小的時候，都受着因談傳說的影響，腦筋里往往不知不覺地存着

天堂和地獄的陰影。而「西遊記」中的要角，孫悟空，則是鬧翻天堂和地獄的人物，當然會使人感到興味。又一些未受教育的民衆，幼年時候得來的因襲傳說，沒有經過科學的淘鍊，仍舊深深地保存在腦子裏面，故年紀雖已踏入寫實時期了，但寫實主義的批評眼光，却不會具備。因此，票價低廉的戲院，都還常常演「西遊記」的戲來賣座呢。（上海有些游藝場的戲院成月的演「西遊記」）至於「儒林外史」雖是寫實的，但所寫的人物却没有吸引壯年時代人全部注意。因讀書人的一羣，只是社會的一部分，而且屬於極少的數目。他們士人間的生活，很少使下層民衆發生興趣。第二，「儒林外史」的結構散漫，每一段故事，都是隨便起頭隨便收尾的，極其缺乏戲劇式的變化，不適於改編劇本上演。英人福克斯在「小說與民衆」中說過：

「偵探小說所以會這樣的風行一時，並不祇是人們愛好罪惡或者暴亂的緣故。它是和文學中的動作要素——戲劇要素相吻合的，這種要素被電影所接受，却爲現代小說所閃避。」

「儒林外史」之所以不大衆化，正是由於缺少了戲劇的要素。說到「西遊記」，却又不同了，動作要素極多，結構則變幻莫測，并在舞台上演，很能吸引觀衆注意。這也是「西遊記」比「儒林外史」，更能大衆化的原因。

「西遊記」有缺點麼？有的。但牠的缺點，也就是浪漫主義的缺點。第一，它是依據觀念寫出來的東西，使人離開了現實。第二，雖寫出一個人來大鬧天空擾亂地獄，但天堂和地獄的存在，作者却是承認了的。第三，舊偶像玉皇大帝閻羅大王，未曾徹底破壞，（其實只是傷其尊嚴而已）反而添出釋迦牟尼這些新偶像來。今日的思想主流，原是要人肯定人生，在地上建立幸福的天國的。「西遊記」則導人作出世之想，當然是很不相宜。而且就浪漫主義來說，「西遊記」也是消極的浪漫主義作品。比之，蘇聯所提倡的革命的浪漫主義，那種能「強化人們對生活的意志，在人們的心中喚醒對現實一切壓迫的反抗心」（高爾基語），純然是兩種不同的東西。浪漫主義到今日，尚能流行，則必須它是積極的革命的。約翰亞李托曼在論文學的實質里面對革命的浪漫主義說過這樣的話：

「是以全副熱情來攻擊舊世界的代表者，而且舉起明確語言的全副力量，來描寫新世界的代表者的。」

「儒林外史」寫實的技巧，是極好的，描寫人物，都很生動。在這方面，我們應當向牠學習。只是牠是屬於舊寫實主義一流的作品，對於我們要站在最前進的文藝思潮上寫作的話，沒有人缺不足的地方。吉爾波了在「俄國的文化」一文內對舊寫實主義，這樣批評過：

「舊的，高爾基以前的現實主義，太過於客觀的直覺的了，其至於這派最偉大的代表者也吃了同樣的虧。在哲學領域里，在馬克斯以前，唯物論的代表者也吃了同樣的虧：這種現實主義太缺乏行動性。在對於罪惡的批判上，這種現實主義是有力的，但在自己的理想的宣傳上，在創造的形象上，它不能指示出來怎樣的同罪惡鬥爭，不能與罪惡對比的，提供新的肯定的原理。」（現實主義與寫實主義相同，不過前者較為廣義點）

「樣看來，「儒林外史」在文藝思潮上的缺點，正是難於避免的。因此，我們今日所欲從事的寫實創作，便應該向新的寫實主義走去。法捷耶夫在「新現實與新文學」上說新現實主義：

「決不是依樣的抄襲；做再現生活，而是有着正確地指明所發生的諸事件的基本意義的要求。無疑的是新現實主義的定律。」

潘菲洛夫在「什麼是新現實主義」一文中說：

「新現實主義不單批判，也提出新主張，不單個別地觀察過去，也明確地表現現在與未來的人類。」

至於「要做新現實主義的代表者」，潘菲洛夫又說，「單靠才能是不够的，必須以自己的手，更進一步接觸人生，活潑地參加爲人類的良好理想的鬥爭，而站在科學與文化的最高峯。」

後記

這本「文學手冊」增訂本是根據作者去年出的「文學手冊」來改寫的。因「文學手冊」出版一年後，多蒙友人愛護，得到不少的批評，又蒙讀者不棄，來信提出作者未曾談及的其他問題。同時作者亦感覺有些不滿意的地方，故將其盡量改訂，該補充的加以補充，該改寫的加以改寫。所費時日和精力，亦差不多和寫「文學手冊」相等。

可是也不敢說，經過這次的改寫，就成爲完善的了。我希望友人和未見過面的讀者，盡量地指教，使這本書改版時，再爲修改。

又寫「文學手冊」時，所引用文章，只寫出作者，譯者則未一一指明，本擬這次改寫時逐條加入，只因好多書時常是借的，不便再行借來參考，以致無法補進，故此深感不安，除趁改寫時道謝外，並望見諒。