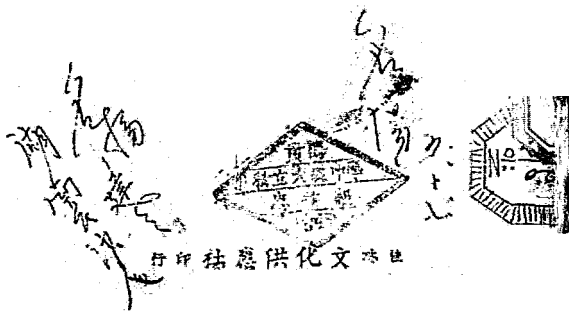


# 文學手冊

艾蕪著



世界文化出版社

10(6)  
11

1

目錄

第一篇

1. 什麼是文學.....一
  2. 文學是從什麼東西發生的.....七
  3. 文學是因什麼條件發生的.....八
  4. 文學是服務於什麼人的.....一
  5. 文學的主要功用是什麼.....二
- 第二篇
1. 學習文學需要天才嗎.....一六
  2. 爲什麼要從事文學（寫作的動機）.....一七
  3. 文學的主要工具是什麼.....一九

一 文言跟口語 二 口語對於作家的好處 三 一些作家怎樣收集語言 四 普通話和方言 五 民衆語言的特點 六 從民衆語言中提煉藝術的語言 七 藝術語言的製造 八 書籍跟語言

4. 文學的基本材料是什麼.....四〇

一 人 二 人與社會 三 作家必須在社會裏研究人及其生活

四 參加社會生活也不要忘記研究 五 有了生活經驗仍須繼續研究人

生 六 書籍對於研究人生有很大的幫助

5. 怎樣獲得文學的技巧.....五〇

一 獲得技巧的必要 二 應該讀文學傑作 三 向文學之路走去的

一條捷徑 四 要仔細研究文學傑作 五 不要害怕影響 六 從

影響達到自己創造 七 看作家的創作經驗 八 看文學理論家論創

作的文章 九 必須練習寫作 十 人物素描 十一 世態速寫

十二 找尋適當的字句

6. 需要建立自己的宇宙觀和人生觀嗎.....六〇

7. 創作的時候需要熱情嗎？

六一

8. 創作需要靈感嗎？（靈感是不是可以培養）

六三

### 第 三 篇

1. 創作的主要條件是什麼？

六七

形象化——部份暗示全體

2. 作品中的人物是怎樣來的？

六八

3. 怎樣描寫人物的個性？

七一

一 先認識人物個性與社會生活的關係

二 描寫的方法

1. 概括地描寫

描寫與描寫的具體描寫及應用

2. 用人物的肖像來描寫

3. 用人物的行動來描寫

4. 用

環境來描寫

5. 用習慣來描寫

6. 用言語來描寫

4. 怎樣寫人物講話？

八六

一 人物講話和其地位性格

二 人物講話的運用

5. 怎樣寫景？

九一

6. 創作過程是怎樣的

- 一 場面 二 場面的轉換與發展 三 大綱 四 主題 五

一九三

最高點 六 創作過程

7. 怎樣把平凡的故事寫得有趣味

- 一 諷刺和幽默 二 形象的對照

一一二

8. 一些作家怎樣寫作的

一一七

第 四 篇

1. 內容重要還是形式重要

一一九

2. 文學中國化及民族形式的主要東西是什麼

一二〇

3. 文學的主要潮流是什麼

一二四

後記

一三一

## 第一 篇

### 什麼是文學

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

「吾家嫁我今天一方，

遠託異國兮烏孫王。

穹廬爲室兮旃爲旌，

以肉爲食兮酪爲漿。

居常土思兮心內傷，

願爲黃鵠兮歸故鄉。」

這詩裏所表現的，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，就使讀者不能不一同陪到她那無可奈何的哀愁了。這便是說一私人私有的感情，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，總是有思想伏在它的背後，做它活動的牽線人。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。可是總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，乃是熱心救亡份子，並舉出他的姓名，於是我們馬上知道原來先前作某些救亡工作的就是他呀，心裏便立刻悲痛起來。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，在文學作品裏所表露出的感情，也正是有思想伏在背後的。我們看法捷耶夫的毀滅，裏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，目能在戰鬥中慢慢改變他

的弱點，又倒後來竟然犧牲了自己的性命，便不禁對他改變了感詩，用敬佩代替了鄙棄。其中另外還有一個人物，知識份子出身的姜捷克，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」，當部隊被逼後移，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，姜捷克偷聽了這個消息，便離過異常，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態。毀滅中這兩個人物，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嘆。原因在那裏呢？就是文藝所傳達的思想，是隱蘊着的，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。馮迅先生的阿Q正傳，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將搭運賣給趙白眼這一天——三更四點，有一隻大烏篷船到了趙府上的河埠頭。這船從黑黢黢中蕩來，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末莊，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，但茶坊酒肆裏却都說，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，却已被趙太爺回復轉去。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。然這言很旺盛，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」。趙太老爺肚裏一輪，覺得於他總不會有壞處，便將箱子留下了。現就塞在太太的床底

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：他和把總噁了氣了。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裏了，拍案打凳地說道：『慫一做百！你看，我做革命黨還不上二十天，搶案就是十幾件，全不破案，我的面子在那裏？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：『隨便吧！』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。」

這裏摘錄出來的文章，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，竟不惜跟素不相識的人，排了轉折親，而且寧願受口惡氣，差事可是不捨不得辭的。這兩種人物，在辛亥革命後當權，算是表現出了封建勢力的形象。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。

到這裏成有一個問題發生：作品所表達的感情，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遊，而是站在人物後面，做著人物思想和感情的指揮者。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。

：社會生活取來的材料

作者自己的思想和感情

通過形象的（語言寫的形象）表現——文藝

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，就是作品裏面的主人翁，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，便要從許多商人裏面，抽出每人最本質的特徵、習慣、趣味、動作、信仰、談話等等，拿來綜合在他的身上。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，

也覺得還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，也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。作者如果諷諷這個商人的話，也不僅叫某一個商人看了不好意思，而是叫每一個商人都禁不住有點紅臉。小說戲劇故事詩中的人物，必須如此，才算藝術。

### 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，已經成爲人的不能了。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，復活在衆人頭腦裏面的。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。比如日本軍隊殺戮

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，強硬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，却是從人的活動，人與人發生的關係，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。

### 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，沉默的犂牛，一塊兒工作，幾乎連自己都已變成了啞子，很少講話，只有牛拉犁慢了，或者亂吃路邊的草時，才咒罵聲聲。農

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，還會譏笑這人離開浮薄的傢伙。但到每年夏天，許多人在秧田內，一齊站在一排，用釘耙去草，發生鬧一動作的時候，這下他們才大唱特唱起來。再看都市裏面的勞動者吧，一個人做事總最沉默的，不大唱什麼，兩個人抬一個東西，便會發出「咳育杭育」的聲音。許多人抬木頭善地基，就有了歌唱。從這裏看來，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。至於許多人抬一個木頭善地基，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安定的生活狀態中，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，一種感情之下為一個目的而活動。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，恐怕跳舞對於原始羣落的人，是唯一的使他們覺有休戚的相關，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。」

希伯說：「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，沒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：「戳他的額，刺他的胸膛；戳他的肝，刺他的心臟；戳他的腰，刺他的肩膀；戳他的腹，刺他的肋膀。」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。

## 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，房屋燬壞，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係。凡是把文學拿去替少數人服務，總是不會發達的。像汪精衛收買的文壇，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。

我們文藝，向來被人重視的是詩，但一經拿來弄在酒席筵上做點綴品的時候，它的命運就變慘了。而述人行狀的文章，變成歌頌死者生者的墓誌銘和壽序的時候，也就成



學 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，必須把它和大多數人站在一起，永遠替大多數人服務。

### 文學的主導功用是什麼

文學的第一個主要功用，是它能夠驅逐我們的利己心，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，豈也不認識，可是當她焚稿斷癡情而死的時候，竟使人不能不感到難受。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對自然之神祕力量的鬥爭上去。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，是它能夠驅除因襲的觀念，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，賊賊去殺掉或去永遠關在牢裏，但水滸傳却替我們開闢了一條聰明的新路：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，尤易普及到一般民衆，使民衆樂於接收。

文學的第三個功用，是它能夠武裝我們，使我們不和惡勢力妥協，並能鼓勵我們爲正義而戰。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破粉粉的厚冊的書，我新手指起來，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，給一個普通的粗聲兵。那粗聲兵用詩句回答王說：

啊！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，它給我盡了巡禮者的手杖的任務；不，作與這盡盡了一面盾牌的任務，從那時的「漂亮老爺」——小市民的謬語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，羅白忒·古林在十六世紀所寫的戲劇快樂粗聲兵·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。」

從一段話看來，可知文藝家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裏吧。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，而到兵器庫裏去拿槍。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：『這槍如是我的，就爲俄國民衆而戰呢！』秘密地說這話，隨隊長只有幾步，但是却深深鐫刻在我的記憶裏了。」

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

## 第二篇

### 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。說天才才配學習文藝，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，但他能夠不斷地研究，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，竟然把鐵錘當成雞蛋，丟下鍋裏去煮了好些時候。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，他常到鄉下去買豬，習慣總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，也是及不著的。他爲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，都是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。巴爾扎克在他的傑作「徒妹貝特」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，鐵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。

### 為什麼要從事文學（寫作的動機）

羅曼羅蘭在給初學寫作的一封信上，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，或者某一種內心的緊要所驅使，決不要寫作，僅僅爲了興趣

或虛榮而去添加到那早就爲敗已多的作家行列裏，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能力，每天都抽出時間來從事寫作，即是說到了那時候可以人人成爲作家，但這一點我們仍需要問的，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。或者說張三寫出一本書來，受到人們的喝彩，我也照樣得到那麼一份快樂。這就儘可不必要的了。文藝工作者在研究人生這一方面，也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，儘管艱苦。爲什麼不連一份輕便的工作來做做，終天只拿鉛筆在複寫紙上劃點草證字，或者把指頭在海綿上潤一點水，照若單據，將鈔票數進數出呢？爲什麼馬要找些苦頭來吃，讓自己變成瘦鬼？這就是甘願做這份苦工作的人，在他心裏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。有這樣的心性的人，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。魯迅先生在吶喊序言上說他本來想學西醫的，好使誤於中醫的國人，可以從他那裏得到救助。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鑒。這印象使他非常難受，他說：「我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少，是不必以爲不幸的。所以我們的第一要着，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以爲當先要推文藝，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。

## 文學的主要工具是什麼



未有文字以前，流行在民間的故事神話及歌曲等，都是憑口頭語言這種工具來傳播的。等到有了文字的時候，由於文字能把語言所具的聲音和意義，完全記錄下來，讓語言的效用一模一樣，於是表達文藝的工具，便又多了一種。

語言因地方的不同，時代的演進，變化是很大的。惟有記錄在文字上的語言，却受了文字的限制，因而成了固定不變的東西。像論語上記載的：

「顏回死。子曰：噫，天喪予！天喪予！」

這是孔門弟子紀錄孔子說的話，經過兩千多年，還是原封原樣留到現在。這種先前記錄下來的語言，同現在我們口頭上講的語言一比，顯然已經變成死的語言了。從前的文人，大多數都用這種死的語言寫文章，而且把它看得很尊貴的。經過五四運動的文學革命，大家才主張用白話文，就是說該用現代人口裏講的語言來做文章。這是非常對的。尤其是文學作品，更非用現代人講的話不可。因為作品中的人物，直接講話的時候，就該原封原樣記錄他嘴上說出的語言。比如一個人力車夫兜攬生意，向客人說：

「君乘車乎？」或「君還價甚廉，余弗能往也。」

這就要不得了，因其最大的毛病，便是缺少真實，不合車夫嘴上說的話。因此，文

學的主要工具，便是現代人講的語言（而文字只是記錄語言的工具）。高爾基在關於社會主義的現實主義一文內說得好：

「作家必須理解，他不僅是用筆來寫，而且是以語言來描寫的。」

二、口語對於作家的好處

蘇聯名作家 A. 托爾斯泰在我的創作經驗內，說他初期在語言上很感困難，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，便根據這種語言，寫了一篇叫做「誘惑」的小說。他說這種寫作的容易，真使他吃驚。

小泉八雲本來是個藝術至上主義者，但他在論創作一篇文章裏面，也竭力主張作家須熟悉各階層人物的語言，如果不能辦到，也須知道一部分人的，然後創作才會有成功的希望。L 托爾斯泰也說過，世界上的傑作，決不是用特別的文學語法，而是用普通民衆的日常生活語言寫成的。

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

古箴上有句話說得好：「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語言，爲什麼我們不先好好準備呢？我們認爲每個文學工作者，都該有一個儲蓄語言的倉庫，都該有一本記錄語言的字典。

### 三 一些作家怎樣收集語言

蘇聯左勤克在我怎樣寫作上，說他收集語言的情形：「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。我已經養成習慣，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，我便從日記簿裏摘取單字和句子，而將它們運用在小說或故事裏。」

蘇聯A·托爾斯泰在我的創作經驗一文內，也提到他收集語言的情形：

「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。」

高爾基也在我的創作經驗內說：「起初記錄些諺語，但會，俗語，這些形成了我個

入的印象。」又在他給人的書信內講：「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。」

至於普希金（也有人譯爲普式庚）則更向奶媽製餅特等人，學習過語言。

#### 四 普通話和方言

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，像廣東話福建話寧波話等是。將這類方言，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，供給廣東福建的民眾看，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；一要懂的人多，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」，還不同點，是「幾」改成「極」的變音了，因爲兩個字的子音是一樣的，只是母音改變而已，湖南南部有些縣裏，在普通話裏也雜些不同的名詞。他們說東西「不乾淨」、「發污」爲「馬虎」，還和普通話說的「馬虎」乃「隨便」之義，全然不同；又稱「左蠅」爲「蚊子」，以

「柏樹」爲「柳樹」（他們有時也稱香樟柏樹，但不及蚊子柳樹用得多些）。像這樣大開小異的方言，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」要改成「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，作者且須加以註解的。其餘方言，意義正確的，亦可使用在敘述文內（即是用作者講的口氣），如桂林話有「我先先」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，「隊伍走先，張三隨後跟去。」誰不懂呢？（拙作讀西東習作書後）

另外，在普通話裏面，有些爲知識分子所不用，却爲大眾常常說在口上的。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：

「湖南奶仔莫誇言，賞你屋裏幾畝田（賞，有得意的意思），喊整年辰乾死了，

拿起扁担來抗鹽。」

後面這首歌曲，所用的「喊聲」，便是爲大衆常用，而在文章裏却不多見的字眼。據我的調查，這個字眼，不僅廣西鄉裏人講在口上，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展的事情，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事，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。我們徹底明白了「喊聲」的用法，就可以把牠用在敘述文內。」（拙作雷西東習作卷後）

關於記錄普通話裏的方言，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。我在讀西東習作書後一文內，曾提出過這樣的意見：「記錄語言，第一要把音記得正確。有不少的話，實在沒法記音，當然有待於擬文字。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，喊一聲就會降陣。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，如四川普通話，有「劈脫」一語，音到合了，但不加解說，就不容易明白它是「隨便」和「隨便」的意思。不過把它放在句子裏，看看上下文，亦可領悟的。如客人向主人說：「不要多弄菜了，劈脫一點吧。」金瓶梅上用字，亦多採用記音。如說「葷死了」，它就不用葷，而是用當時山東的土語，說成「踏死了」或者「付死了」〔現在四川普通話裏還用這個字呢〕。單把「踏死了」或者「付死了」獨立看，是不懂，但以上下文看來，便能確定它是葷。（其實記音的「踏」和「付」，比葷字來得嚴重些，有因出醜而葷的意思。）現

在我們就暫時向這兩條記語言的法子做去吧。」

五 民衆語言的特點

我國民衆的語言，是很豐富很生動的。現將它的特色，舉幾個例子在後面。第一是富於具體形象性。像桂林鄉裏人買猪肉的時候，明知秤已稱夠了，還想要買主添一點。但他不說「添一點」，却是說要買主再「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」。一個生造人，要錢買得厲害，一個小孩都不放鬆，鄉裏人談到這樣的人時，便會很具體地形容他：「他麼，算錢打得緊呀。」一個小孩子滿一歲了，鄉裏人都要做「過歲」來表示慶祝，湖南南部的人和桂林人，便把這過歲，叫做「長尾巴」。至於那婦人的財神爺寫「破竹棍」，跟人話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，已經夠了，却還要加上「泥菩薩過江」來形容。「大家都喊打」也是意思已足的句子，但要求其更明瞭更有力，便又加上「耗子過街」這種含有形象的語句。第二是詞頭疊富，像歐陽文的「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」）。但在民衆的語言，都是各有各的疏狀詞，很少以「很」來疊詞的（像有像官以「挺」，不說幾起



來，總覺得有些乏力量），如香得很，叫「烹香」，臭得很，叫「滂臭」（臭讀如仇），黃得很，叫「焦黃」，黑得很，叫「區黑」，紅得很，叫「緋紅」，白得很，叫「雪白」。很硬，稱做「梆硬」，很苦，稱做「困苦」（這個苦字是指味道），很酸，稱做「酸酸」，很甜，稱做「蜜甜」，很辣，稱做「飛辣」，很痛，喊成「精痛」，很毒，喊成「毒毒」，很遠，喊成「老遠」，很老，喊成「梆老」（這個老字專指物件，如說豇豆長得梆老不好吃），很嫩，喊成「水嫩」，很快，喊成「風快」。第三，是諺語俗語很豐富。如關於政治方面的，就有許多：「見官莫在前，做客莫在後。」「衙門大打開，有理無錢莫進來。」「只許州官放火，不許百姓點燈。」「朝裏有人好做官。」「新官上任三把火。」「官官相護。」「官顧私不顧。」（這是說官判斷你贏了，但因對方是富豪，你實際上還是沒有贏）「拼着一命鬧，就把皇帝打。」「甚麼官法王法，雞巴野毛頭髮。」

六 從民衆語言中提煉藝術的語言

民衆的語言，特色很多，但我們用來做文章的時候，還是要加以選擇，下細過濾。要變成爲藝術的語言，還是很要緊的，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工

的書語的藍圖。分明地懂得了這點，是普式庚。他是指示了應該怎樣地在民衆的實話這一材料上加工的第一個。」

潘菲洛夫在什麼是新現實主義一文內，講到語言時，也這樣說：

「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：精確地研究幾千萬人底語言，從這語言中選擇出最優美最有長久生命的語言。」

高爾基在關於社會主義的現實主義一文內又說：「作家——藝術家必須有廣知着極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。」

現在我們要考察一下，究竟語言要怎樣才算正確呢？所謂正確，必須一個詞頭一個句子，只有一個解釋。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「一張壞了足的桌子」，不能再加以別的解釋，才算正確。

這種功夫要怎樣才辦得到呢？莫泊三在論小說一文裏答得好：

「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

還形容詞才止；決不要安於「大致可以」，決不要爲着躲避困難而求援於一些諛佞的字句——即使是巧妙的詐僞也不行——而求援於一些詭譎的語言。」

另外，還要從繁雜的字句中，去尋求簡潔的字句。因爲藝術的語言除了正確性外，還要求其經濟。即是要用很少的語言，寫出很多的事情。還要怎樣才辦得到呢？首先必須把自己所寫的東西，重讀幾遍，把那些多餘的語言刪去，所謂多餘的語言就是在文章裏面，印使刪削去一些字句，也不使文章減色的便是。從前俄國一個老編輯家奧里明斯基說過這樣的話：「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，會來了地方警察，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？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，難道可以捕人呢？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，僅只『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。

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，其中有一點也是說：

「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。」

其次，要在文章裏，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：

1. 妻子把碗生氣地放在丈夫面前。

2. 妻子把碗擡在丈夫面前。

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「擡」字就夠了，而意義仍跟原句一模一樣。並且「擡」字比之「生氣地放」，更顯得有力益些。

#### 七 藝術語言的製造

藝術語言也可以創造，但其目的乃是使表達的意思，更加明白，更加生動。倘是被人感到隱晦，就不是藝術的語言了。

甲 比喻

凡是會講話長於宣傳的人，都是很會打比譬的。因為他們懂得要好好表達自己的意思，深深使人感動，語言必須具有技巧，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。」

「為政以德，譬如北辰，居其所，而衆星拱之。」

佛教徒也是善於宣傳的：

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

「世事如花開易謝，光陰似夢不能留。」（賈良詞）  
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。」

至於在文藝作品裏面，使用比譬語就更加多了。

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

「我喫了一嚇，趕忙擡起頭，却見一個凸額骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在我面前，兩手搭在膝間，沒有繫裙，張着兩腳，正像一個套圓儀器裏細腳伶仃的圓規。」（魯迅故鄉）

「你見他們這個胖子身子哩，裏頭是空的。通像一塔無根的高塔，使根棍子頂着哩。」（蒲松齡醒世姻緣）

「這隻紅紅板鼻當地吸引了我。我能將這一個鏡頭不離開它，看它鈍鼻先搥動水的穩兒，汽船把它簡直像豬一樣的拖走着。」（高爾基在人間）

「主婦是前頭的典妻姑終要得蓬蓬發發像個窩雀窩。」（魯迅幸福家庭）

「請女子大……是放浪形骸之外的，因為年齡增加，便成了一個刁鑽瑣屑挾脾氣的女人——這正和變性的葡萄酒轉成了醋一樣。」（佛羅貝爾波華荔夫人傳）

「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，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。」（果戈里的小說）

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，弄到弄之，弄別，弄得生動了。民衆也喜歡這種打比譬的語句，因此能把抽象的意思，變成具體的東西。比如買東西價錢便宜，貨色不好，他們就有一種比譬，笑爲「相因買老牛」（相因即便宜）。因此，這裏所開列的俗語言的創造，實是根據民衆語言來創造的。

### 乙 形容語

語言所表現的思想，已經明瞭了正確了，但還要使表現的內容，深刻生動，那末形容語是必然需要的。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。但要使黃昏到寺的描狀，活生生的現在讀者的眼前，蝙蝠飛就有加上的必要，蝙蝠是挨晚邊才出現的，而又以古舊的房屋如廟子之類，藏得最多。因此它的出現，既能表現時間的情狀，又能描畫出地方的景色。由這點可以看出，添到句子上去的形容語，是和語句所表現的東西，有着密切的關係的，絕非隨便任意增加。在民衆講話的時候，形容語也是常常使用的。如說：

「他氣力大，挑百斤担子不喘口氣，走五十里不息汗。」

這裏所有句子的意思，也就是只說明一件事情，即是說他氣力大。底下兩個句子，無非是形容前一句他氣力怎樣大法。但如吳沒有下面這兩句來形容，「他氣力大」這個主要句子所表現的意思，就顯得空洞，而且枯燥乏味。又如說，「滿箱子衣服，手都插不進去。」這也是用煞尾一句，來形容滿的。

一由這樣看來，描寫人物單拿一些抽象的語句來說，如「他很聰明」，「他極狡猾」，「他非常傲慢」之類，而沒表現具體意思的語句來形容，那就可以斷定作者使用的語言，是缺乏藝術性的。

#### 八 審察與語言

向活人記錄語言之外，還應翻書本裏去找語言，如前代人寫的戲曲，話本小說和流行在民間的通俗文藝本子，有好多的用語，都和近代人說的相近。我們要學那湖金的一樣，從死的語言中，淘出活的用語來。先拿元曲來看吧。教風塵裏面有這樣的句子：「店小二，我看你開着這個客店，我哪裏希罕你那房錢婆家。」「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「希罕」「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。東豎老有「積攢成這個家業。」「出脫了些奇珍異寶，花費了些精銀擊鈔。」「帶挈我也走一遭兒波。」「老的，你可也淘氣哩。」係「積攢」「出脫」「花費」「帶挈」這一類的雙字眼，都是四川湖北人的口頭語言。燕青博魚「我那親哥哥，如今天氣熱，你便殺了我，到那寒冬臘月裏，害足冷，誰給你搭腳。」「搭」這一動詞，現今湖南南部的人，就還在使用。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。鸞鴛被「于甚麼驕寧。」「可不屈殺人，誰會湯着他。」「甚麼驕寧」，到處都使用，「湯」這一動詞，也是使用得廣。至於燕青博魚有「又不曾說一句楊氣話」，就是我們大家所說的「體己話」。教風塵有「不問官妓和私科子，只等好的來你客店裏，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裏的「私窩子」（即私娼）是一樣的。漁漁雨有「能可瞞昧神祇，不可坐失機會。」「能可」二字似乎很少使用，但從書上一考，就知道這是大家嘴上講的「寧可」。

金瓶梅詞話有一段：「婆子開口說道：『老身當官不曾罰之債。我姪兒在時，做人擇

了一分鐘，不幸死了，如今老落在他（指女的）手裏，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，老身更趁他親姑娘，又不隔從，就與上我一個棺材本，也不會娶了你家的。我破着老臉，和張四那老狗做臭毛鼠，替你做個硬主張。婆過門時，生辰費長，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，適間所說的話，我小人都知道了，你老人家既開口，你說一個棺材本，就是十個棺材本，小人也來得起。」說着向鞋箱裏取出六錠三十兩雪花官銀，放在面前。」在這段對話裏面，只有「俺」字，「做臭毛鼠」是山東方言。另外「當言不言謂之慳」「所說的話」和「六錠三十兩雪花官銀」，算是已成爲過去的語言，現在不使用了。其餘如「掙了一分鐘」，「做小做大」（做小婆做大婆的寫思），「棺材本」（棺材錢），「破着老臉」，「硬主張」，「過上你窮」，看來我們今天寫文章的人，很少使用，實際上都是民衆嘴裏常常講的。紅樓夢香菱弄髒了裙子，寶玉跌足嘆道：「若你們家一日遺闕這麼一件，也不值什麼。只是頭一件，既係琴姑娘帶來，你和寶姑娘，每人才一件，他的尙好，你的先弄壞了，豈不辜負他的心。二則錢媽老，人家嘴碎，饒這麼樣，我還聽見常說你們不知過日子，只會遺闕東西，不知惜福吧。」

這叫姨媽看見了，又說個不清。「裏面像『總這麼樣』南方人比較少講，至於『遺蹟』「惜福」却是說得最多的。

至於流行在民間的文藝，活用語則是更加多了，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。有錢之人奔上座，無錢之人兩邊排。貧居鬧市無人問，富在深山有遠親。當官有錢道裏話，又道無錢語不真。家有餘錢並剩米，不是能來也是能。」這裏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，爲民衆嘴巴打錄出來的精華哩。又說書用的話本巧遇冤緣，「出過都有奶媽扶持，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。

從書籍上去尋找語言，必須和記錄民衆語言的工作，同時做去。因爲記錄下的民衆語言，都是從耳朶聽來的，無論字眼也好，無論句子也好，沒有不是活人嘴上講出。存

了這根根底，便可以判別出書籍上的語言，那些是活的語言，那些是死的語言。說到這裏，必然會有這樣的問題發生：既是書籍上的語言，要用自己的語言知識去判別，則自己已經有了語言的知識，又何必再費神去找書上的語言呢？第一，是耳朵聽來的語言，我們記錄的時候，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。因為語言記錄成文字，全是給後來看的。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，要那個馬上知道他的意義，怕不容易的。但我們讀過紅樓夢的，就可以毫不遲疑地寫成「遺囑」。第二，過去的口語文藝，所用的語言，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。至於各地方民歌民話的小冊子，則更是有更多的當地語言。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語言。比如「撒賴」一語，我也以為只是四川人使用，後來看見蕭松岳作的醒世姻緣，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：「我好意搶了銀子，封也不解的還了你，你到撒起賴來。」又如桂林和湖南南甯有「打中火」一句話，看了醒世姻緣二十二回內「天下雨好歇腳打中火」，

才知道盤在山東也流行的，並非一個地方的方言。

### 文學的基本材料是什麼

#### 一 人

文學使用的材料，是非常多的。上至天文，下至地理，古代歷史神話，近世風聞傳說，以及社會中發生的各種事情，莫不可以一一描寫在文字裏面去。可是最主要最基本的材料，却是人。沒有語言，我們表現不出文藝，沒有人，就簡直不能有文藝。總之，人永遠是文藝作品的主角。

聊齋誌異西遊記這些書，雖是寫的妖魔鬼怪，但大多都是具有人的形象，事跡亦大半富有情趣。這就是說，即使沒有人在裏面，也有人的影子存在。

#### 二 人與社會

人是不能脫離開社會的。不說一個人的衣食住，非向社會取得不可，就是自己的思想感情，亦深受社會風俗習慣，以及傳統觀念當代思潮的影響。就拿英國作家狄浮所描寫的魯濱孫來說，主角船破之後，生活在四無人跡的荒島上，誠然是脫離開社會了，但

他能夠取火煮食生物，能夠捕捉山羊來養，能夠挖空樹木造船，能夠製下羊皮作衣，所有這些知識，莫不是先前長育他的社會給他的。

因此，我們觀察人的時候，就不能不注意到他在社會中的關係，處什麼地位，處什麼階層，又靠什麼能夠生活在社會裏面。要是描寫的人物，在他身上一點也看不見社會實生活的影子，那就不真實的了。魯濱孫亂流記之所以使人感到彷彿真有其事，就是它的主角雖具有日常生活的普通知識，和我們所知道的相差不遠。

### 三 作家必須在社會裏研究人及其生活

化學家物理學家都有他們的實驗室，來做他們研究的工作。我們文學工作者的實驗室，便是社會。在這社會的大實驗室中，我們要不斷地研究人及其生活。過去許多傑出作家，都曾經這樣作過的。尤其是寫實主義的作家，更是看重這樣工作：

左拉研究人生 我們先看左拉是怎樣研究人生的。他要描寫天主教教士的生活時，他必定到寺院中去住幾天，觀看他們的容貌形態，聽他們的新禱。描寫礦工，就到礦井下面去訪問技術工人，巡視工人住居的房屋，觀察工人常到的酒店。描寫妓女，就到賣淫窟去參觀，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，曾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涅哲狄，帶他去見沃德斯加爾錫親王。當他和親王講話的時候，就叫涅哲狄坐在旁邊，把所談的話，幫他一一記下。按涅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，和一些音節的修正之外，差不多全部都複印在羅馬一書裏面。」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的，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裏，以便研究戲院的狀態底頂微的節目；他要消磨一兩個夜晚在任何女優休息室裏。努力去儘可能地嗅感戲院的雰圍氣。當所有這些材料一齊聚住他的時候，他底小說就自然然而寫成了。」

左拉研究人生，很可注意的一點，便是他同所欲觀察的人物，去做朋友，去作親密

的接談。並把人物日常起居的地方，也加以仔細的觀察，儘可能地嗅出環境的氛圍氣味。但他的缺點，就是觀察近於走馬看花，不免有些浮淺的地方。

歐古爾兄弟研究人生 我們再看法國作家奧古爾兄弟，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況，也竭力加以注意，有時因故意設法失眠，好經驗一下長夜陸不省的滋味。兄弟許爾生了大病，「他的哥哥愛德蒙，雖在極傷痛的時候，看盡餘爾，還不斷地觀察病狀，將病人悲慘痛苦的種種狀態，全都錄入筆記。他強抑哀痛，將病人的呻吟、呼喊、以及使他心碎的語言，記載無餘。他啓示了疾病的痛苦與聰慧，才知的逐漸長滅，精神的逐漸痿頓，以及人類離生就死，最後時間逐漸的生理變化，都被他精寫盡緻。」（黃仲蘇什麼是自然主義）從奧古爾兄弟的研究看來，他們連自己的親人只至於自己，都是拿來作為研究的標本的。

奧古爾研究人生 庫爾林在憶奧古爾一文內說：

「奧古爾無時對於學生、貧賤、乞丐、學者、工人、教徒、店夥、郵差，與他們說話時，總是一樣的注意，一樣的感到興趣。他的小說中，寫教授就活像一個教授，



寫流淚就活像一個流氓，大約就是為此吧？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了。」

巴爾扎克研究人生 巴爾扎克在黃金一稿小說中，說到他自己研究人生的事情：

「我常常到郊外去，看看那裏的生活方式，那裏的居民，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，我或者可以到一對André Comings 戲院回來的工人夫婦，退時，我就會很灵活的跟着他們走，從Pontaux Comings 大街到Baum-celuban 大街。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，慢大的跑丈夫的說話，也不管他的問題。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不公道的，想很多等這樣的瑣事，而漸漸地費得歸人；於是他們會說到他們欠麵包店多少錢，說到最後，他們兩口子討論，變得激烈了，而每個人都露出他或她的本性來了。」

因為我留心的聽著他們，所以我能融入他們的生涯之中。我聽我的身體是穿著她止們的襪樓的衣服，我的脚是穿著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，使自已變成另一個人，而且可以任意這樣地作——這使我的精神錯亂。

在那時候，我分解那個叫作人民之複雜一類的各種元素。我是這樣地分析它，使我能夠對於他的各種性質，好的和壞的，加以正確的估價。我已了解這個郊外的可能的用途，這是革命的學校，這是包含有英雄、發回家、實用科學家、流氓、村夫、道德和罪惡，一切被不幸壓迫的，被貧窮壓迫的，以及為烈酒所損傷的人們。你不能想像這一串愁城，包含了多少的不知名的冒險。

從巴爾扎克這段自白看來，文學工作者的研究人生，並不像科學家一樣，只是冷靜靜地運用頭腦，而且是帶着同情，深入人們的精神生活去，和被觀察者一同悲哀一同喜悅的。

四 參加社會生活也不與忘記研究

有些人爲了寫作，才去尋找材料，才去研究人和社會的。如前一章所舉的一些作家。又有些人在社會上作過各種職業，參加過各種生活，人認得很多，有許多經驗，許多印象，逼着他要擠寫出來，然後才執筆的。這如高爾基，他本人曾作過學徒，小販，麵包店夥計，鐵路看守人，以及各地走動的零工。他作品所寫的生活，是他經驗過的，他所寫的人物，不是他同事的摹仿，就是他一同流浪的旅伴。又如托爾斯泰，先是過放浪的貴族生活，後來又遠赴高加索參加軍隊作戰，在寫作之前，經歷就是很豐富的。又如英國的康拉特，法國的羅蒂，都是喜歡拿海洋作背景，描寫外邦人物，抒寫異國情趣，這也由於他們的生活造成的原故，因爲一個是由水手而做到船長，一個是由水兵做到軍官，終日跟海洋親近，到過不少的外國地方，接觸過許多異族的人民。至於今日蘇聯的新作家，如法捷耶夫，那霍洛夫他們，都是參加過戰爭，然後才寫出毀滅，靜靜的頓河這些作品來的。

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，但因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。托爾斯泰曾批評過高爾基的傑作二十六男和一文，說小說裏面烤麵包的火爐，位置擺得不對。高爾基也首肯這種批評：「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，必須一面研究才不致有錯誤。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，又分為使人感到有趣和無道德的兩類。

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，曾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

「生活」是使自已特別吃驚的。凡是這種鬥爭引人特別活潑的各方面，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，參加實際生活的時候，就定幾本寫了做筆記的事情。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。

### 五三 有了生活經驗仍須繼續研究人生

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，據自己的案底，不是很親切的題材嗎？曹雪芹不是空家庭，寫一齣鉅著起樓夢嗎？又自己的故鄉，一閃閃起來，不是有許多不能忘懷的人麼？法國小說家發白爾，他所寫的人物，便是以關於他的故鄉。不過我們所寫的範圍，尚不想局限在這個小天地裏面，還想將取材的範圍擴大起來。而況今日的社會，能夠使人永遠住家，恪守故里麼？這是第一。其次，於是生活逼迫我們走到廣大的社會中去，經歷許多事情，我倒敢說一切生活都經歷完了麼？我們敢說各階層的人物，都已觀察透徹了麼？總之，不管生活經驗少的，或是經驗多的，他只要從事於文學，他就該終身不斷地研究人生。成名後的幾十年，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，而暗裏却偷偷地注意座客的像

說、動作，傾聽他們的言談哩。高爾基的社會經歷，算是相當多了，但爲了要近於正確的去描寫一羈工人、紳士、小商人的肖像，也說：「必須好好仔細去看其他的千百個紳士、小商人、工人。」這種指示，是極其重要的。因爲要這樣才能寫出典型人物來，不要使自己的描寫墮到類影的泥坑去。

六 書籍對於研究人生有很大的幫助

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爾夫該尼亞·格蘭台（即中譯本賦貞尼·葛郎代）的時候，這纔能夠仔細觀察，懂得了我的祖父。爾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。從這裏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，不爲了研究材料去造閱書館的。他不僅看文學部門的書，別的書籍也在參考之列。佛羅貝爾寫布法與白居爾一書，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綫的時候，他不得不去學最新的微分子學的原理。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。

### 怎樣獲得文學的技巧

#### 一 獲得技巧的必要

在軍事學校裏面，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

定義，包含寫作方法，寫作實習一類的東西。倘若一得文學工作者，只從文學史，文學理論，文藝理論去着手，而不注重技巧的獲得，他是絕難成功的。

有一位老人讀了梭拉非摩維支的書流，他說他經過的生活，是可以寫二三十部書流的，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，沒有練就寫作文藝的技巧，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。許多人都說讀過文藝作品的，但讀過文藝作品的人，不見得就都寫得出好作品，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。壞的也和好的一樣，有正確知道牠實際的必要的。」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，佛羅貝爾這些法國的巨匠。我竭力奉勸我們的『新人』們多看這些作家的東西。」



這是一些古典的傑作，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。更何況我們特別喜歡的，拿來仔細研究。

### 三 向文壇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？這裏我們先來看文學史：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，無疑地是曾經哺育過後來的作家的。其次，我們看古典傑作的產生，憑藉過別種作品的幫助，更是極明顯的事情。像莎士比亞的哈孟雷特，是世界聞名的作品，但莎士比亞作此劇之前，在英國的舞台上，就已有哈孟雷特的故事在上演，莎士比亞無疑是受過暗示和影響的。又像歌德的浮士德，經過四十年的匠心經營才寫成的，而在他之前，歐洲社會上就已經流行着浮士德的故事；英國人波蘭人法國人也都拿浮士德這題材寫過作品，不消說歌德是受過他們的影響的。現在有古典傑作來供我們學習，正是我們比先前的作家，更為幸運，更為佔便宜。打個比喻說，先前的文學工作者，走下不少迂迴的路，而我們一開始，就走的是捷徑罷了。

## 四 寫作研究文學講座

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？這是說的方面有問題。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，翻奇出新。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了。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，先就該從發樂讀書更向前走去，拿出辛苦學習的精神來，有計劃地去研究。一本書裏的人物，是怎樣描寫的？典型人物怎樣塑造成的？附屬人物怎樣配置的？這是第一應該探討的問題。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？那些又是偶然呢？其次，故事的發展，那些是顯眼地突然發生？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？然後，再拿來同別的作品比較，看他們寫人的故事背景，有怎樣不同的地方？尋出各人的優點來。必須要這樣仔細用功，才算是讀了書。據說英國康拉特在他動手寫作之前，他在海洋上邊航海生活的時候，就把佛羅貝爾的波菲瑟夫人傳，讀來幾乎可以背誦。高爾基讀佛羅貝爾的素樸的心。讀得很入迷，他說：「我眞的有好幾回，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，猜出幻術的誘來。」

五 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話來回答吧，他在論文學上的影響一文內說：「眞正的藝術家，渴求深潤的影響，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：「爽爽直直的模倣，和那種鬼鬼祟祟的剽竊的下作毫無關係……偉大的藝術家，從不害怕模倣。」實際上每一門職業，要學習到它的技巧，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寫。這就是紀德所說的模倣。學習了師傅的長處，然後才敢更進一步，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，在費時間，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，卻沒有這許多好處，我們更須要精研作品，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。」

托爾斯泰的作品，是使各國的文藝受到影響的；但過初期的作品，童年時代這部書，裏面流露一種幽默和感傷的情調，據羅曼羅蘭的批評，這是受英國迭更斯的影响的。再看托爾斯泰的日記，也記述他曾受塊肉餘生迷（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，也還在重新閱讀這部小說。又如他做的青年時代，是顯然受到斯丹達爾的影響。德國文藝家席勒會說他的傑作強盜一劇，裏面的主人翁「是從波威塔克和百萬富翁的作品中得來輪廓，而經過詩人自己的心靈，琴沙士比亞的榜

樂於融合成一個新的真的很和諧的人物。」又說他的塞加羅斯「是從莎士比亞的哈孟雷特借得靈魂，從賴斯維茲的朱利歇斯借得血液和腦筋，而我却給予他以脈搏。」

#### 六 從影響達到自己創造

必然又有人要問：接受了別人的影響，自然更做精益求精，向前猛進，但那具體的方法，又是什麼呢？我以為第一，就該向各種藝術學習，不應停在一兩種藝術上面。法國著作家戴丹尼，涉獵各種的作品，把自己比做蜜蜂一樣，在這裏那裏採取花汁。而自己做出的作品呢，正如蜜蜂釀出來的蜜一樣，使人對美不置。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，我們所取題材也就總不和先前的題材一模一樣。第三，我們要切實採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和人生觀。第五，寫作的時候，要讓題材本身應完成的樣式去表現它，不要牽我們心中已有的樣式去套它。大約有了這五項辦法，就可以超越別人的影響，達到由自己來創造了。

#### 七 寫作家的初作的經驗

在初期的文章裏，我們應該注意的主要目的，是要通過作品的認識，看出作家

萬作的哪一段功夫。那末，作家本人說出他寫作那作品的因過程，以及創作的的方法等等，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，尤其該和作品照照看。這比一個純粹的文學教師，給我們的益處大得多。比如我們在作品裏看見一個典型人物，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。

#### 八 看文學理論家論創作的文章

文學理論家論創作十類的文章，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，大多數都是翻譯過來的多些。因為外國文學理論家在這方面做的工作，都是非常切實的。

## 九 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，不是藏在腦筋裏，而是要練習在手上的。好比我們寫字，不僅要把二筆一劃記在心裏，而且還不斷地寫它。一直到非常熟練了，只要寫那個字，不消怎樣思索，就隨馬上寫了出來。我們練習寫作的技巧，也是要辦到這樣才好。小泉八雲說得好：「文學完全和木工的職業相同，祇有靠實驗而獲得的。」

## 十 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。而且還要練到像偵探員審對真犯三說過的：「當你經過一個坐在自家門口的雜貨店前面，一輛拉着煙斗的門役前面，一輛載用馬車的轉車處前面時，請把這雜貨店和門役，他們的姿勢，他們的穿着畫像的手腕畫出來的。」包含看他們所有的道

十一 描寫

總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替前後五十匹的馬有着什麼不同吧。——我們務必設法辦到，佛羅貝爾所說的這個標準，道是非常真確的。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。

人和人之間發生的事情，凡是我們身經目擊的，都可將它速寫下來。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裏，自己所寫的事件為什麼不活躍。愈寫得多，便越能減少短處的。另外，從事風景速寫，對於寫作，也是有助的。

十二 找尋適當的字句

所謂技巧，就是要把我看見的形象，經過的事情，以及因而發生的情感，用適當的字句，表現出來。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，便應毫不留情地刪去。而有些寫得不到家的地方，就應增加上去。有人說：「寫作的原理不是刪的，就是刪除和增補，這是說得很有道理的。因為好的作品，多半是幾經修改才能成功的。」

### 需要建立自己的宇宙觀和人生觀嗎

我們有了語言的豐富儲備，對人生有了深刻的研鑽，又練習有寫作的技巧，那末就可以動手來寫「雜碎品」了。但是且慢，我們還得問問自己：你寫這作品的目的在那裏呢？水滸並非只是寫遺反的人，而且是替遺反的人說公道話，讚美遺反者的「樹林外史」也不是純寫幾種習習夫，而是在諷刺那些可笑的可笑的社會人的醜態呢？是不是像傅傑師一樣，把人物描寫在紙上就算了。不是的，我們一定還要在作品裏面，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。巴爾扎克使他的「歐羅巴社會」給他的因襲見解，他是個保王黨，同樣貴族階級對他的「巴黎研究社會」大的結果，只好把偏見放在一邊，拿公平的態度來表現他的入物，他把那些貴族階級的貴

女，「諷刺得最爲尖銳，嘲弄得最爲刻毒」（恩格斯語），養清他們「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」（同上），至於那些廣大羣衆的代表，共和主義的英雄們，原是他最仇恨的政敵，他却毫不掩飾地加以贊美。恩格斯給英爾小說家馬格雷脫·哈克納赫的信中，論到巴爾扎克的時候，便指出這些是巴爾扎克的最偉大的特徵之一。

這裏巴爾扎克研究社會人生的態度和方法，是值得注意的。他在人間喜劇總序內說：「法蘭西社會是要成爲一個歷史家的，而我止於要作它的書記。作出善惡的調查表來，並描起來種種情熱之議主要的事實，描寫出來各種性格，選擇出來社會上的諸主要的事件，由於數個同類的性格的諸特點的結合以構成類型，那樣，我就或者得以能夠描寫出來那種爲好多歷史家所忽略了的那個歷史的部份，就是風俗的歷史。」總之，他是拿研究科學的態度和方法，來考察社會人生的。這很值得我們的取法。不過我們還更進一步，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，也較爲容易，不致多走冤枉路。

## 創作的時候需要熱情嗎

研究社會人生的時候，運用科學方法來觀察，須要格外冷靜，但提筆創作，便十分熱情。L·托爾斯泰說他創作的時候，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，集如蠟毛，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，欠得遠，或捨個了。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。佛羅貝爾寫東西時，就是這樣的，他在信札裏講他寫波華茲夫人傳：「寫當時把自己完全忘去，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，是情人和她的妍頭，我騎馬在一個樹林裏遊行，當着秋天的薄暮，滿林都是黃葉，我覺得自己就是馬，就是風，就是他們倆的甜蜜的語語，就是使他們填滿情波的眼睛凝着的太陽。」他寫到波華茲夫人服毒後受審的一段，他竟自己病了

一場。這種創作時候的情緒，是何等地熱烈呵。又迎爾洵創作的時候，也很熱情的。據近代中國文學史梗概所載：「有一天，迎爾洵去訪一個相識的女學生，那女學生正在預備着試驗，迎爾洵便說：『你請用功，我來寫東西吧。』女學生到鄰室去了，迎爾洵就取出雜記簿，開手寫起什麼來。過了些時，正在專心于準備試驗的女學生，忽然被擊泣的聲音，大吃一嚇，那是迎爾洵一面在寫小說的主人翁的煩悶，一面哭起來了。」

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。這種情形據說便稱為沒有靈感。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，越寫越與會淋漓，大有欲罷不能之勢。那末這也可以稱為有靈感。這樣看來，靈感是很需要的了。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。A·托爾斯泰講到他寫不下去的時候，他說：「這裏要的是忍耐：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。有時插入一輛新的人物來，一切都又重新新鮮起來，復活起來了……由這些暗礁上跨過去，覺象又重新昂奮起來，向結局寫下去。左勳亮也說，他沒有靈感的時候，他就拿學習得來的技巧寫作。總之寫文藝的大旨先要明白，寫作絕不是風雅事，專靠靈感的，實如白德內衣所說的：「寫作是苦重，黑暗，緊張而頑強的不斷的勞動。」我們的口號，是要拿學習和勞作，去征服創作上的困難。

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，使人常常多所接觸，則心裏容易引起寫作的慾望，覺得不寫出來就不愉快似的。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賤行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，就可以說是靈敏厚愛於他，但仔細一看，原來他寫的這番作品，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，只要肯把它長時放在心裏，像發霉懷一個滄兒似的懷存，則一旦也能與會淋漓地抒寫出來。魯迅先生的阿Q正傳在長報副刊發表的時候，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、經過修淡經營的。然而這樣一寫即成傑作者，正是合於魯迅先生自己說的話，阿Q這個形象，在他心裏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。

以上論培養靈感，多讀書，使生活經驗豐富，把材料放在心裏懷孕久點，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的工作，不讓自己的頭腦，有一分鐘休息，把自己弄衰弱，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敏，是在左勒克君來。認為「這沒有根據，普希金並不在自己乾枯的時候，從事工作。他所做的的工作，乃是在他的生活被入了那個的時候。在那裏他將自己的千萬種力量，會浪費在千萬種快樂上的

功盡，都積蓄給文學了。

有些人又另想方設法，召來靈感。最普通的是吃香烟，英國作家狄更斯則吸食鴉片，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。

## 第三篇

### 創作的主要條件是什麼

#### 形象化——部份暗示全體

寫作的藝術，第一個主要條件是將抽象的東西具體形象化。這是很明白的道理，不要舉例說明了。只是有一點要注意的，就是我們寫人和事物的形象，如果優閒優閒去寫，一個人的相貌，一間屋子的形狀，就用了幾千言幾萬言，那末，不但作者會覺得吃力，就是耐心的讀者，也沒法看下去了。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，須要部份暗示全體。比方說：丈夫出遠門去了，做妻子的很是想念，弄得什麼事都沒心做了，這兵朋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，個梳頭，不喜歡打扮，搥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，只消拈一部份形象就夠了。詩經上：「白伯之東，首如飛蓬，豈無膏沐，誰適為容！」這便是單拿個梳頭



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，業已完完全全暗示出來。

契河甫描寫人物，也是只抓着一個特點來寫。他在小說草原上，記一羣人在火堆裏圍，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。

真泊三在頂鍊內寫一個女人，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杉，則全是由她親手擦過肥皂的。

### 作品中的人物是怎樣來的

一種作家把他所熟悉的人物，加以選擇，描寫到書裏面。如曹雪芹就是這樣的。他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。當此日欲將已往，所賴天恩福德，錦衣執袴之時，飲甘糜肥之日，皆父母教育之恩，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，自縊已短，一並使其泯滅也。故當此蓬牖茅椽，繩床瓦灶，未足妨我襟懷；况對着晨風月夕，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，亦可使閨閣取傳，復可破一時之悶，醒同人之目，不亦宜乎。」

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。這就是說作品的人物都是有他的前身。但他們寫的時候，一定是在各方面都想像來補充過的。不然的話，一個人物的話語，你那會記那麼清楚？一個人物的心理作用，你會弄得那麼明白麼？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。因為社會上的人物，正如高爾基說的是「半製造品」，我們要去「製造他們，用自己經驗的力益，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為。這兒——是虛構的地方——藝術的創作。」

的完成是教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。」（高爾基我的創作經驗）又關於將人物加以製造，還有一點須要注意的，即是要把人物的個性，偶然的沒有興趣的，應即拋棄，主要的，具有典型意義的，則須加以強化，然後再把另外一些人物的性格弄來補充。文藝最忌的是把一個人物，照像似的描寫下來。（這只是速寫時候的一種練習而已。）高爾基說：「言語製造的藝術，創造性格與典型的藝術，要求有想像、推測和考索。文學家描寫他所知道的商人、官吏、工人，縱能多麼成功地造成某個人物的寫真，他不過是一張失掉社會教育意義的寫真而已。這樣的寫真，對於擴大及加深我們對人及生活之認識上，是沒有一點用處的。」

另外，有些作品的人物，却沒有前身。如魯迅先生在我怎樣做起小說來一文內說：「人物模特兒也一樣，沒有專用一個人，往往旁在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的脚色。」這就是說他的人物，是將許多人的個性，綜合在一個典型人物身上的。可惜魯迅先生沒有把人物綜合的詳細方法告訴我們，我們且看高爾基說的話吧：「把許多主人公本質的特點『抽象』了，分離了，然後再把那特徵『具體化』概括於一個主人公的姿影。」又說：「作家如果能從二十個——五十個，不，幾百個商人、官

吏、工人、每人之中，抽取最基本的特徵，習慣、趣味、動作、信仰、談風等等——把來綜合於一個商人、官吏、工人之中，則便可以用這樣的手法，創造出典型來。」這種實際做起來的情形是怎樣的呢？我們再看屠格涅夫所說的經驗：「譬如說，我在社會裏遇見某費克拉克·安得烈夫納，某彼得·某伊凡，忽然在這費克拉克·安得烈夫納，在這彼得·在這伊凡的身上，有點特別的東西，以前我從未在別人方面見到聽到的東西，使我發生驚訝。於是，我對他注意，他或她引起我特別的印象；我開始加以深思，然而這個費克拉克，這個彼得，這個伊凡，隨後漸漸的退去了，不知消失到何處去了，祇有他們所引起的印象遺留着，漸漸的成熟。我將這些人物與別人對照相比，引他們走進不同的行動的範圍內，我心裏整個的小世界都是這麼造成的。……隨後，突然地，無從猜到地，會發生描寫這小世界的需要。」

以上是將階層的特徵，綜合在一個人身上，是不夠的；高爾基亦說：「階層的特徵還不能指出活的完全的人物，藝術地具象化的人物。」「我們知道人是各種各樣的。有的——多言，有的——沉默；有的——執拗而自尊心強，有的——規矩而不信任自己。文學者似乎生活在苦惱、卑劣、狂熱家、野心家、空想家、快活者、憂鬱者、工作

者、怠惰者、寬大者、有惡意的。對一切都冷淡的……等人們底輪盤中心。」作者有權利從它們裏面採取任何性質，而加深它，擴大它，使它尖銳和明瞭，而將各人物的性格弄成主要的明確的東西。」這就是說，要把由階層性綜合成的人物，賦予個性，以或活生生的人物。

### 怎樣描寫人物的個性

#### 一、先認識人物個性與社會生活的關係

我以為凡是人，就有好多性格是相同的。比如懶惰這種性格，不僅地主向人有人，便是學生工人農人也有。但為表現出來的時候，可就受了各人生活的限制，地位的約束，變成各種樣式了。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烟，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，委讓推一年四季，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

男一女在「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捧過一個女人的大腿。這種情形，在道學先生上流人士那裏，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裏講話，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。撐女人的腿子，更是不會。但他們却比阿Q玩得漂亮，他們則是討妓太太玩妓女了。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。因爲上流人士根本就不會動野蠻，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罷了。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，在社會上受了氣，無可如何，於是乎，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，在社會裏做儲夫，悶在家裏便當暴君。算是某一方面雖然失敗，可是在另一方面又勝利了。

到這裏，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。

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裏面，還能使他的某種性格有了特殊的發展。如下層秘密結社的生活，一切都以弟兄親密團結為主，銀錢在他們那裏，就不及農民那樣看得重，一個生性慷慨的人，處在這種生活環境裏面，他的慷慨性格，就會格外發展。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，到不及放在地主的身上有聲有色。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，做了書獃的和尚，便更愛沉默打

起。我們甚至可以用說：生活環境不但不可以動其一個個性的發展，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，無所不為，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，不僅要從他當時所處的生活環境去觀察，且須從他一生的歷史去下細探討。

二、描寫的方法

概括地敘述與具體的具體描寫及其運用

作者先把一個人物的性格，作一概括的說明，使讀者認識之後，然後再進一步去寫故事。道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，是大家參與的，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，可稱為演釋法。巴爾扎克寫歐真尼·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。」這就是勸讀者去讀下文。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，果戈里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過吻，瑪尼羅夫便引他的朋友（即乞乞科夫）到屋裏去，從大門走進前廳，走進食堂，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，如羅士特來夫，梭巴開羅支，潑留西金，都是採用這一方法的。巴爾扎克寫歐貞尼·葛郎代和果戈里寫死魂靈，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，並夫列次基上場時，便由作者申明「在這裏，我們得請求讀者的允許，把故事的線索中斷一時。」以下便用許多篇幅來寫，連主人公翁祖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，最怕概括寫的時候，流於抽象的講述。如屠格涅夫在父與子的描寫混泥竹夫人，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，盡完全滿足她；她也似乎並不深完全的滿足。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。『如果這樣能過得很多的話，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。這裏我們還是用洛格涅夫另一作品做例吧。他在羅亭裏面寫女主角娜泰雅·亞歷舍那夫：』她少說話，只是凝視，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，深深地在思索，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了神了，好像失魂落魄似的，是不對的。但是娜泰雅並不失魂落魄，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聰語的好孩子，開玩笑似地叫她：『我的女兒兒。』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；你是一個不瀟灑的小東西。」娜泰雅望着母親的臉想：「爲什麼我可以保藏起來？」——由這裏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，必須和具體的描寫混在一道，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發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：「發爾的爲人，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，家裏人口雖然多，可是大家都一心順從他的命令。卡里涅奇和發爾可不一樣：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，家裏小孩一個也沒有，只有過一個夫人，他畏懼得了不得。」莫泊三在畢爾和普安一書，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。普安和他的哥哥剛好相反……他的哥哥暴燥，他却寧靜，他的哥哥野心很重，他却非常溫從。」巴爾扎克在從妹貝特也使用這個法子：「王爵用一

和顯得很平靜的眼睛。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，而一個是演戲的，於是他在心裏說：「那個卑怯的不會死的呀。可是我那可憐的愚妻呀，人是非當正直的，是把死背在他的背囊裏的，他呀！」這種寫法可以稱為概括的對比。

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，考林向試金石說：「先生我是一個誠實的工人，我掙我的吃食，我揀我的衣裳，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，在不得已的槽形下說出來的。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，是古董商人冷子興在鄉村酒店中向賈雨村講的，說是賈璉自娶妻——王熙鳳，「倒是上下無一人不稱贊他夫人的，璉爺倒退了一舍之地。模樣又極標緻，言談又極爽利，心機又極深細，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，賈母笑介紹道：「你不認得她，她是我們這裏管轄的一個極靈貨，南京所謂辣子，你只叫他鳳辣子就是了。」在第六回內，周瑞家的向薛老媽到王熙鳳，就說「這位鳳姑娘年紀雖小，行事却比別人都大呢。如今出挑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，日裏尖快。我們爺也是好的，那裏見得她。」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，都估全了。」其他的人也在別的地方批評王熙鳳，這裏不再舉了。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，給許多人當成話題議論，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，自然極合於寫實。又如仇恨者的嘴裏，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蘭多恨不得把他處死，却暗裏又說：「他是很高貴的，沒上過學，可是很有學問，有高尚的心胸，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。」

## 2. 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。這裏還要講到的，是用人物的肖像來描寫人物性格的。這就是一個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。屠格涅夫在父與子的描寫巴扎洛夫「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鬍鬚。當他露出微笑的時候，他的面龐表示很有自信力的聰明。」這是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「寶玉早已看見了極嬌弱一個姊妹，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，眉，一雙似喜非喜含情目，態生兩靨之愁，嬌襲一生成病，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：「只見一羣媳婦，攙着一個麗人，從後房進來。……」

雙丹鳳三角眼，兩鬢柳葉掉梢眉。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。如在從妹貝特內寫聖代思台夫太太「維克多爾」時見那個面貌猶惡的老太婆，就可以說，在心裏感到毛茸悚然了。雖然她穿戴很闊氣，可是她那副滿都是駭人的皺紋的，雪白的，而且還是筋的扁平的面孔，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，在她那副明亮地小眼睛，呈現出猛虎一般的養血術資愁來。她那塌扁的鼻子，是從那兩個成爲橢圓形的窟窿的擴大的鼻孔裏噴出來地獄裏的火爐的令人想到那種最猙獰的猛禽的硬嘴。陰謀行險的天才，擺露在她那個低矮的殘酷的額頭上。亂七八糟地長在她的面孔的一切的窪溝裏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。」

加入人物的行動描寫

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。而人物一動作的時候，多半是和別人發生關係，最好是發生關係的雙方，能夠彼此習慣不同，地位差異，則更使行動中表現出來的性格，深刻異常，用不着作者插一句嘴形容人物就能很活躍。我們舉宋江為例吧。」李逵看着宋江，問戴宗道：「哥哥，這黑漢子是誰？」戴宗對宋江笑道：「押司，你看這廝任么粗齒，全不識些體面！」李逵道：「我問大哥，怎地是粗齒？」戴宗道：「兄弟，你便請問『這位官人是誰』便好。你倒却說：『這黑漢子是誰』。這不是粗齒却是什麼？我且與你說知，這位仁兄，便是開常你要去投奔他的義士哥哥。」李逵道：「莫不是山東及時雨黑宋江？」戴宗喝道：「咄，你這廝敢如此犯上！直言叫喚，全不識些高低！兀自不快下拜，等幾時？」李逵道：「若真是宋公明，我便下拜，若是閒人，我却拜甚鳥！節級哥哥，不要賺我拜了，你却笑我！」宋江便道：「我正是山東黑宋江。」李逵拍手叫道：「我的爺，你何不早說些個，也叫鐵牛歡喜！」撲翻身滾地便拜。」看了這段文章，即使沒有看見李逵的樣子，沒有經作者說明，我們也可



以看見活生生的李蓮，性格是粗獷而又忠厚的。但如果對方不是宋江戴宗，而換成李蓮一般粗獷的人物，則又顯不出分明的性格來了。又如紅樓夢內寫賈寶玉等人帶劉老老到瀟湘庵妙玉那裏去玩，妙玉只請賈母寶玉等人吃茶，但賈母却將喝剩的半杯，交給劉老老喝。於是妙玉就不要劉老老喝過的杯子了。寶玉便說與其拋棄，不如送給劉老老，好讓她拿去賣了做零用。妙玉答允了，一面還說幸好那個杯子，她先前沒有用過，不然的話，她寧願打碎，也不送她。從這一件事情上面，可以看出妙玉性情脾氣來，不過沒有對老老這個跟她絕對不同的人，就一點也表示不出來了。

用筆描來描寫

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弄雜，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，都是一是一，二是二，厲害非凡。他家裏擺設的東西，無不做得粗笨，堅牢，客廳角上一張寫字檯，十分肥大，

四條桌子脚，也顯得格外穩重。壁頭上掛的圓畫，全是等身大的銅板像。裏面畫的人物，「都是非常壯大的腰身，非常濃厚的鬍子，多渾一會，就會令人嚇得身上起雞皮。這也是用環境描寫來幫助表現性格的。

5. 用習慣來描寫

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在閨閣中鬼混。果戈里寫的羅士特來夫，喜歡說謊造謠，而且總是無緣無故的，「他會突想到，講了起來，說自己已有過一匹馬，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謠言，使婚姻拆散，交身弄不成，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，却在這裏很活躍地現出來了。魯迅先生寫的孔乙己同拖鼻涕的小孩子一塊談話，也要掉文。他見孩子還要問他要些茴香豆，他不說豆子不多了，却掉文道：「多乎哉，不多也。」他當然知道孩子們不會懂這些話的，但他終於說了出來，這也是由於習慣。同時也由此表現出了一個舊式讀書人的迂腐性格。

▲ 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。他不願意為報父仇，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世人的痛苦丟盡，又害怕在這死的長睡狀態中，還會做什麼夢，還會有不可知的苦痛。這種意識上的矛盾，恰切就將他那多疑多慮的性格，活畫出來了。」

### 怎樣寫人物講話

#### 一 人物講話和其地位性格

由人物自己來講話，這是文藝裏面最重要的一部份，尤其是戲劇，可以說全部是人物的講話，作者本人沒有插嘴的餘地。人物講話，最要緊的，是要適合他的地位和職業。

比如一個農村老太婆，他講起話來，無疑是有許多俗語和方言的。對老老進榮園府去打抽豐，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，你老我一根寒毛，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。又如一位生意人，他講起話來，必然要雜有生意方面的語言的。卜爾扎克寫的商人克勒維爾在講戀愛的時候向一位女人說：「我撇着您像是很罕貴的，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法的話，憑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現出來的，那是阻礙我希望作議員的。……」（從妹貝特）總之，一個人物的語言，必須要適合他們的職業和身份，才能達到藝術的真質。

其次，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，有些人講話又極笨拙，口齒遲鈍。有些人講話喜歡嘲諷，有些人又愛掉文。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，如同一個人在說話似的。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。魯迅先生在長明燈內寫郭老娃的說話：「上半派，酒頭，老畜的中風，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，雞犬不寧，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。

## 二 人物講話的運用

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「怎麼不吃肉餛飩呀？」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，連後世的人，都要認為是珍奇的笑話。這可見話語須有適當的安排才行。契可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。」

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寫波爾孔斯奇向他的朋友弼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。因為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，飽帶感情，才能使人感動。

還有，一個人講話的時候，可以插入別的談話，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，他會忽然以他孩子一兩句，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。如屠格涅夫在雜草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：「某某釋法

先生，一位男爵，一位彼得堡宮廷的侍臣，達爾雅·密哈伊洛夫夫娜最近在迎林親王那兒認識的，她檢口稱讚他是一位夠味的有教養的青年。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！你聽，——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·密哈伊洛夫夫娜的批評指正。」這裏面突然插入一句「呵，多麼美麗的蝴蝶！你聽！」是跟他所談的話，毫無關係，但還沒關係的話，却表現出了人物由此就更加顯得真實。

再有兩件事情混在一道講的，也儘使人物的談話，更加生動，如契可甫在壞孩子內，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·緞米諾夫娜……很多……當我第一次看見你的時候……魚在吃你的了……我才明白自己是爲什麼活着的，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……我一看見您，這才認得了愛，我覺得您要命！……且不要拉起來……等他再喫一點……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。

怎 樣 寫 景

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，其所以為成海在笑者，是經過人想像的緣故。海不會笑，人只覺得它是在笑罷了。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。比如太陽是恆星，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。中國詩裏也用，如說「如花風雨便相摧」之類。又如民歌裏面：「蝴蝶思花不思草，兄思情妹不思家」也是。

僅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「山抬起頭來喘口氣」之類，就不近人情了。但如說，「樹子替得打抖」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「抬起頭來喘口氣」便沒有想像的根據。總之，把風景通過想像來表現，所用的想像不能由你隨便胡思亂想，必須憑着實在觀察出發，才能想像得恰當，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。如果戈里在死魂靈內，把主人乞乞科夫送到鄉下去拜會地主的的時候，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。」簡直是下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女地主那斯泰莎。彼得洛夫娜發生交涉了。

其次，人物心情的變化，也有受自然風景影響極大的。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，是好久以前便折斷了的，有扯掉了樹皮的地方，纏結着一些古老的傷皮。他那巨大的，無衣蔽的，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，不高與屈服於春天的蠶繭，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，春天於牠毫無有意義。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。」祇憑着自己的殘生罷了。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，在斜暉中顛漾。彎曲的指頭，臃腫疥結，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，那樣的滋潤，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。

另外就要運用部份暗示全體這一原則，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，你寫菩薩的手腕掉了一隻，地下有着燕子糞便夠了。這一種方法，要算契可甫運用得最好。

### 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。

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，點上這身油膩的燈籠，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：「你給我吃。」

「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，又在外面接了兩下，便點上燈籠，吹熄燈籠，走向裏屋子去了。那屋子裏面，正在瑟瑟窸窣的響，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……店麼？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。燈光照着他的兩脚，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，蹣跚坐下，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。一個邊回頭看他，樣子不甚分明，但很像久熱的人見了食物一般，眼裏閃出一種濕取的光。老栓看見燈籠，已熄了。按一按衣袋，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，逆地裏也看得清楚，走過面前的，並且看出號衣上暗紅色的鑲邊。——一陣腳步聲響，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；轉到了半街口，便突然立住，簇成一個半圓。

「老怪也向那邊看，却只見一堆人的後背；頸項都伸得很長，彷彿許多鰓，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；一直散到老怪立着的地方，幾乎將他擠倒了。

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

「老怪慌忙摸出洋錢，抖抖的想交給他，却又不敢去接他的東西。那人便焦急起來，嚷道，『怕什麼？怎麼的不拿！』老怪還躊躇着；黑的人便搶過錢，一把扯下紙幣，塞了饅頭，塞與老怪；一手抓過洋錢，捏一捏，轉身去了。嘴裏哼着說：『這東西……』」

「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，不免搗一搗展開的盾心。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。」

「兩個人一齊走進灶下，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餛飩。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，一個紅紅白白的破燈籠，一同塞在灶裏，一陣紅黑的火籠過去時，店屋裏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，此時恰恰盤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！』華大媽叫小栓進了裏面的屋子，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，——病便好了。』」

「小栓撮起這黑東西，看了一會，似乎察着自己的性命一般，心裏說不出的奇怪。十分小心的拗開了，焦皮裏面竄出一道白氣，白氣散了，是兩半個白蓮的饅頭。

——不多工夫，已經全在肚裏了，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，都彷彿要在他身裏注透什麼，又要取出什麼似的；便禁不住心跳起來，按着胸膛，又是一陣發麻。

「『睡一會吧，——便好了。』」

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

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，一趙一趙的給客人沖茶；兩個眼，都圍着一團黑線。

「『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……』」駝背五少爺話還未完，突然闖進了一個滿臉橫肉的人，披一件玄色布衫，散着鈕扣，用很寬的玄色腰帶，胡亂紮在腰間。剛進門，便對老栓嚷道：



「『喫了麼？好了麼？老怪，就是運氣了你！你運氣，要不是我信忌靈。……』」  
 「老怪一手提了茶壺，一手恭恭敬敬的垂着；笑嘻嘻的雞。滿座的人，也都恭恭敬敬的雞。華大媽也黑着眼眶，笑嘻嘻的送出茶碗茶葉來，加上一個撒掇，老怪便去沖了水。」

「『這是包好！這是與衆不同的。你想，趁熱的掙來，趁熱吃下。』橫肉的人只是頂。」

「『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。這樣的人血債頭，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，搭翅着走開了。這康大叔却没有覺察，仍然提高了喉嚨只是嚷，嚷得裏面睡着的小怪也合夥咳嗽起來。」

「『原來你家小怪碰到了這樣的好運氣了。這病自然一定會好；怪不得老怪整天笑着呢。』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！」康大叔見衆人都發起耳朵，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；連剝下來的衣服，都給管牢的紅眼睛阿義擄去了。——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。現在怎樣？銀子！——這小東西也真不成東西！關在牢裏，還要勒牢頭造反。』」

「『啊呀，那還了得。』坐在後排的一個二十多歲的人，很現出氣憤模樣。」

「『你要曉得紅眼睛阿義是去盤盤底細的，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

料到他竟會那麼弱，拉不出一點油水，已經氣破肚皮了。他還要老虎頭上搔癢，便給他兩個響巴！」

「哥哥是一手好拳棒，這層下，」定夠他受用了。「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，頭上都冒出蒸氣來。

「阿義可憐——瘋話，簡直是發了瘋了。」花白鬍子恍然大悟的說。

「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。小栓也趁着熱鬧，拚命咳嗽；康大叔定上前，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。」  
這是葬的第五個墳面。

「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，是貪走便道的人，用鞋底造成的，但却成了自然的界限。路的左邊，都埋着死刑和瘦斃的人，右邊是窮人的葬塚。兩面都已埋到層層疊疊，宛然闔人家裏祝壽時候的饅頭。」

「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新墳前面，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，磁乎比去年白得多了。」

「小路上又來了一個女人，也是半白頭髮，襤褸的衣襟；提一個破舊的朱漆圓籃，外掛一串紙錠，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。」

「那墳與小栓的墳，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；心裏暗暗地想，『這墳裏的也是兒子了。』那若

*Do you know the man who was buried there?*

女人徘徊親望了一回，忽然手脚有些發抖，跣跣退了幾步，睜着眼只是發怔。

「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；也低聲吃吃的說道：『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，煞是難看。再往上仔細看時，卻不覺也吃了一驚；——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，卻還說明白看見。花也不很多，圓圓的排成一圈，不很精神，倒也整齊。華大媽忙着他兒子和別人的墳，卻只有不怕冷的幾點青白小花，零星開着，便覺得心裏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？』他想了又想，忽然流下淚來，大聲說道：——」

「『徐兒，他們都冤枉了你，你還是忘不了，傷心不過，今天特意顯點靈，要我  
知道麼？』他四面一看，只有一隻烏鴉，站在一株沒有葉的樹上，便接着說，『我知  
道了。』——徐兒，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。——你如果真在這裏，聽到我的話，——便教這烏鴉飛上你的墳頂，給我看  
吧。」

「微風早經停止了，枯草支支直立，有如銅絲。一絲發抖的聲音，在空氣中愈顯  
愈細，細到沒有，周圍便都是死一般靜。兩人站在枯草叢裏，仰面看那烏鴉；那烏鴉  
也在筆直的樹枝間，縮着頭，鐵鏢一般站着。

「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；一面拗着說，『我們還  
是回去罷。』」

「那老女人嘆一口氣，無精打采的收起飯菜；又遲疑了一刻，終於慢慢地走了。  
嘴裏自言自語的說，『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；兩個人都悚然的

回過頭，只見那烏鴉張開兩翅，一挫身，直向着遠處的天空，箭也似的飛去了。——這是樂最後的一個場面。

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 場面的變換與發展

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。樂的場面，由第一個到第四個，都是由老徐一人做線索。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，只算是場面的變換。第五個場面，就不同了，雖然老徐還是一個線索，但表現的主要事

件，已經是請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。凡是動的人物登場，加深了新的意思，嚴格的描繪，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。而康大叔却是一個中間人，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，細一條寬的玄色帶子，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，老栓買到人血馒头，最靠他的信息發覺。至於第六個場面，線索已不用老栓，而是用康大叔了，同時還有夏康的母親登場，花園內出現，使藥的結局，有了更新的内容。這新場面也是發展出來的。

有好些初學者，使一個場面轉換到另外一個場面，比較容易，若要發展新的場面，添加新的意思，就比較困難。但作者能夠深思熟慮，多方考較，固能將困難征服。



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時。有了這些企圖，場面才發展出新的來。其次變換的場面，是跟着作線索的人物變動的，尙易發生聯繫。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。從其同前面的場面，生有機的聯絡。從第五個場面，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，對衆人繼續說下去。又第六個場面，內容重心全在夏瑜母親上填，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填弄在一道。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嫂要錢，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；第三是老陸拿藥回來，同華大媽商討怎樣弄藥；第四是老陸和華大媽給藥與小栓吃；第五是康大叔和閒人們坐在老陸的茶店內，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裏上墳，並看見夏瑜墳上的花園。

作品是由許多場面合成的。而各個場面最初在作者頭腦裏的時候，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着作用。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，即初詞於圍繞太陽的各個行星。

#### 四 主題

魯迅先生在他的書牘上（見二心集關於小說題材的通信）說過，寫一篇作品，「題材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的故事，便填成一篇，以創作豐富自娛。」根據這些話來看這些作品，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馒头而死的事情，當成一篇作品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，說出人血馒头並不能治好病，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：「小全治不好，是他運氣低，或者祖宗不積德！人家張老三老三，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為滿足，他還要把題材發掘下去，從殺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：「這濁清的天下是我們大家的。」）組成現代的政治術語，便是主張民主政治和民族革命。）是多麼英勇地殉了主義。要這點惜惡無阻讚美革命的意識，才是藥的真正的主題。由此，我們可以明白，所謂主題，便是作者選擇題材，而藉作品表示給讀者的東西。

至於主題的產生，是受作者宇宙觀及人本觀的支配的。有正確的宇宙觀及人本觀，便會產生好的主題。夏瑜所主張的民主政治和民族革命，在夏三爺康大叔那裏，花白鬍子駱背五少爺紅眼睛阿義等人看來，簡直認為不是人話，而且把夏瑜始終不辯直傳革命的精神，當成發了瘋了。如果一個作者的人生見解，也和康大叔他們差不多，則他即使從這道一題材上發明了革命，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，正確的字宙觀和人本觀，對於一個作者是何等地需要呵。

### 五 最高點

作品的最高點，我以爲是作者的主旨，在故事的進行中，達到最明顯最尖銳的地方。比如魯迅的作品，單用而且不好聽的主題，不寫革命者夏瑜的悲憤，那末小栓的死，便應該是最高點了。只寫他悲憤，發誓革命來做主題，則夏瑜墳上花圈的出現，便應是最高點了。因爲他悲憤完了，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。這余長篇那篇，就明白，紅樓夢的主題是攻擊封建婚姻不自由的制度的。林黛玉焚稿斷髮那一夜，賈寶玉還在賈裏和薛寶釵結婚，那可說

## 六 創 作 經 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，我們需要根據我們對人生的正解見解，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，能夠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，將大綱詳寫出來。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。

怎樣把平凡的故事寫得有趣味

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，但我以為要故事寫得有趣，根本的核心，還是形象的對立，思想和行爲的矛盾等等地方。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，人物思想行爲的矛盾上。高老夫子是個擁護國粹的角色，在大中日報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，糊裡糊塗擁護國粹而已。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，擔憂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，是他要辦教育之名去看女學生，聽見玩友黃三毀謗女學校，便很不以為然，等到上了課，現出無學識的本相，受到女學生的譏笑了，他便立刻嘲罵起來：「女學堂真不知要鬧成什麼樣子，我輩正經人，確乎犯不上替在一起……」

在這裏可以用出，所謂諷刺，乃是表現否定的人的，而加以嘲笑諷刺的。不過不是

直接的痛罵，而是間接的嘲諷。像洛伊特拿（伊故事家解釋諷刺，很解釋得恰當。他說，從前有兩個暴發戶，叫甚麼替他們各畫一像，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：「教主在哪裏呢？」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，不好發罵，故而說出這末一句諷刺話來。這話的諷刺意義在那裏呢？就是教主耶穌釘在十字架上的時候，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，便可知了。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，叫人難於接受的原故。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為的矛盾上面。幸福的家庭的主人翁，他想像着幸福家庭的小說，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。一面在寫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，孫子在啼哭，盼得思歸素亂異常。這是理想和現實的第二個對照。故事找不到作為背景的地方，他只好假定在內地，但他掉頭去的時候，正由他的太太在窗架旁邊堆起一堆白菜，一下廚二株，中廚兩株，頭上一株，向他變成一個很大的△字，他看着不能不吃驚的嘆息，同時整不住臉上發熱起來。這又是一個有趣的對照。

## 二 形象的對照

好多作家都是利用形象的對照來發展他的故事的。巴爾扎克的歐真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，他的女兒歐真尼却極其輕視金錢，把愛恰看成生活中最緊要的東西。又在從妹貝特內寫男爵愛克多，惡妻放浪異常，



常在外裏研頭。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。佛羅貝爾的波華勃夫人倒則寫做妻子的波華勃夫人行爲浪漫，私姘情夫，而做丈夫的波華勃先生却又非常忠實，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，無須乎再妄想別的。又易卜生的玩偶家庭，做妻子的拿娜爲了救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。這都是極鮮明的對照。紅樓夢的林黛玉和薛寶釵是對照的，一個心胸窄狹，多疑多忌，一個寬大爲懷，深沉狡猾。又林黛玉和賈寶玉也是對照的。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。又賈寶玉和賈璉薛琦是對照的，賈寶玉愛女人則注意精神方面，能替一個女人梳梳頭，卽已滿足，賈璉薛琦則不然，他們是溺於肉慾之樂的。賈寶玉和他父親賈政也是對照的，兒子視做官爲廢業，父親則異常看重科舉。賈政和他的母親也是一個對照，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，不再一一列舉。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起味來。

一些作家怎樣寫作的

都德在他的初稿中，總是「將所有的奇想熱情，全部任意寫下。在他急書狂草中，還餘留些空白，以便填補適當的字句，匆匆忙忙，不及加用句讀，爲的是要將心頭眼底紛繁複雜的印象，與腦中如火如荼的思想，一一擒獲，在最快的速度中抄錄在紙上。」（見黃仲蘇的什麼是自然主義）隨後才再行修改。巴爾扎克也是「連草稿也不打的，他總是一口氣寫了一大段就去付排，然而他預先叮囑了排字人，必須將上下行文字的距離留得很大，印出樣張來，他就在樣張上增補，直到樣張上的空白地位都寫滿了，——」那已經比第一次原稿的字數，擴充了一倍了吧，然後再去重排。而第一次重排仍須留上下行文字的距離，重排後又增補，通常要四五次，這才「寫定」，而且也排定了。這最後的寫定稿，比第一次的原稿總要多出好幾倍。」（見茅盾的創作的準備）但他不是完全寫了之後，再來增補，他是晚上寫好付排，天亮以後就來修改的。佛羅貝爾則和他們不同，他是一面寫一面修改，弄不好就寫不下去。他在通信上，講到作波華蒞夫人傳的情形：「我今天弄得頭昏腦暈，灰心喪氣。我做了四個鐘頭，却沒有做出一句來。今天整

天就沒有算成一行，雖然是送去了一百行。這種工作真難！苦！苦！苦！你究竟是什麼惡魔，要阻礙我們的心血呢？爲着什麼呢？」

佛羅貝爾寫的時候，不僅低頭默讀，還要高聲朗誦。有時竟奏鋼琴，重讀文稿，使句子的音節達到和諧。A·托爾斯泰在我的創作經驗一文內說：「在寫作時，我同一切的作家一樣，朗聲讀着句子。」或者用自己洋洋自得的聲調去讀，或者用作品中人物的口氣去讀，而且他還要「昏叫，做歪面，同幻像言談，在書室內跳着舞。」

## 第四篇

### 內容重要還是形式重要

契可甫在他的書簡上，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」。這句話說，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，就等於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，但百貨公司百貨店內的人形模特兒，披著豪華麗的衣衫，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，作品本身有沒有生命，好不好，是內容來決定的。

119  
 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。

### 文學中國化及民族形式的主要東西是什麼

自從政治傾向穆謨克拉西以來，文學要求為大眾服務，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，也得成為作品中的主要腳色。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」，都曾經過大眾化這問題，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，深覺文藝的宣傳作用相當的大，有向民衆擴大的必要，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，鬧出中國化，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，例如白話文中參雜有文言文的句字，即是明證。現在一般的社會科學等論文，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，也就並不會感到困難。但這種文言筆調，唸跟老百姓聽，老百姓無疑是聽不懂的。大家其所以聽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，唸到歐化句子時，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，對症下藥，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，是斷斷不能離開大眾化的。亦即是說，站在大眾化的立場，才可以談中國化和民族形式的。

二

文藝的基本工具，是語言文字，正如畫家之憑藉線條顏色一樣，一個民族的語言文字，其語句的構造，和習慣的用語，都是有它的特性的，跟其他民族的大不相同。而一個民族的傳統思想，如關於處世做人的見解，又大多是表現在一個民族日常用的成語裏面。像我們中國老百姓談話時引用的。「常言道，見官莫上前，做客莫在後。」以及「衙門大打開，有理無錢莫進來。」又如「自古道，只許州官放火，不許百姓踏燈。」不但是表現一種政治見解麼？我們要使文藝大眾化中國化具有民族形式等等，第一個條件，必須精通本國大多數人所講的語言，而前很熟練的運用它。民衆頂喜歡聽的，是他自己日常講的話。你能利用來講你自己的道理，他們是沒有不懂的，然而要精通大多數中國人所講的語言，這是不容易的事情。一個文學工作者，須得耐心下苦功去收集，才能階上文藝大眾化的第一步路。

其次文藝的主要工作，是用語言文字，刻劃人物，塑造典型。人物的生活方式，動作態度，習慣嗜好，既要全是從中國人身上觀察來的，實實際際寫的是中國人，則大眾無有不了解他們的，因為他們雖是寫在紙上書裏，但他們的舉止動作，言語習慣却早為大眾平日習聞常見的了。這種觀察每個中國人的工作，全和科學家在實驗室內研究一樣，須得長期忍耐和不斷的努力的。要在這方面有成績，文藝的大眾化與乎中國化，才算走到第二步路。有了這兩步的工夫，要創造民族形式，使大眾能夠懂得，樂於接受，就很容易了。

再其次，是寫作文學作品的技巧問題。技巧更重要的：第一是怎樣把自己收集來的大眾語言，加以適當的運用，變成切實和美麗的文字用語。第二是怎樣把自己多方面觀察得來的人物，製成典型，活躍紙上。第三是怎樣把人和人間發生的事情，寫得真實使人感動，而且富有詩意的。這種技巧方面的學習，使是前代人遺留下來的作品，不管是本國人的，或是外國人的，都是深深值得取法。因此，我們現在談中國化，談民族形式，絕不是文藝領域內，馬上築起一道萬里長城，將西洋的文藝完全加以拒絕。而是從今天起，我們更應分個明白，到底對於西洋文藝，該學習的，是那些東西。



## 文學的主要潮流是什麼

「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

法國女作家喬治桑曾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裏所看見的那樣。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，却跟實踐主義聯繫在一塊的，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。海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。彎彎曲曲的爲樹葉所遮掩的溪流，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？誰能扯下腿上的毫毛，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，全齊充滿了神仙和妖怪。

至於橋林外史，恰恰相反，是屬於寫實主義的。法國杜蘭棉在「寫實主義」雜誌中，曾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，大多數却都是平凡的。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。」

橋林外史所描寫的，多是些平凡的讀者人。而這些人物，全不起眼，好多都是有着極特異的，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，也平凡到了極點，在屋頂飛走的時候，竟會踏得一片瓦

聲，而布裘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，曾和我們儂過很久的伴侶，帶我們遊過天堂，到過地獄，看過女兒國、火焰山，渡過鴉毛都要沉下的弱水。富於想像的年青人，可以說是在這本書中，得到很大的滿足。尤其闔天宮、極地獄，使唯一獨尊的玉皇大帝，森嚴可怕的閻羅大王，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，終於想像，富於熱情，喜悅不平凡的事物，可以說是浪漫主義的時代。而壯年時代，則已是腳踏實地，深入社會。對於件件事務，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？這有兩個原因存在：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，都受着因襲傳說的影響，腦筋裏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，則是關關天堂和地獄的人物，當然會使人人感到興味。又一些未受教育的民衆，幼年時候得來的編製傳說，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，却不會具備夠。因此，票價低廉的戲院，都還常常演西遊記的戲來賣座呢（上海有些遊藝場的戲院成月的演西遊記）。至於儒林外史雖是寫實的，但所寫的人物却沒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，却為現代小說所閃避。」

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，弄在舞台上演，很能吸引觀衆注意。這也是西德臣比儒林外史，更能大衆化的原因。

## 三

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，原是要入肯定人生，在地上建立幸福的天國的，西遊記則專人作出世之想，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，尙能流行，則必須它是積極的，革命的。約翰亞李托曼在論文學的真實裏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。」

盧林外史寫實的技巧，是極好的，描寫人物，都很生動。在這方面，我們應當向他學習。只是他是屬於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，還有欠缺不足的地方。吉爾波丁在俄國的文化一文內對寫實主義，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。在哲學領域裏，在馬克司以前，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。）

這樣看來，盧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。這無疑的是新現實主義的定律。」

潘非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」，潘非洛夫又說，「單靠才能是不夠的，必須以自己的手，更進一步接觸人生，活潑地參加為人類的良好理想的鬥爭，而站在科學與文化的最高峯。」

## 後記

由愛好文藝而從事寫作，在這一段路上，我自己的確像瞎子一樣，是摸索着走的，而且也走了不少的冤枉路。但終於沒有迷途，還能向一個文藝工作者應走的路上走去，這不能不感謝一些前輩作家的。他們談的文藝修養，談的創作經驗，雖然有時祇走短短的一段，但也像黑夜中的火炬似的，照見了我們應走的路，使我們不致摸索，感到迷茫。

現在我寫的這一本書，便是把過去許多作家的經驗之談，有系統地編在一塊，彷彿在黑夜的路上，沿途安置無數的火炬似的。希望有愛好文藝而又願從事寫作的友人，不致有像零似的胡亂摸索，走許多冤枉路。

又這本書，是偏於文學修養一方面，目的在幫助文學愛好者，從事文學修養的基本工作，故對於專門詳細講論詩歌、小說、戲劇、文藝思潮以及文學史之類，都暫時留在本書範圍以外。

在抗戰時期，參考書不容易找到，幸賴友人多方幫助，才勉強編成了這本小書。



如巴夫林徐西東盧荻劉驪孫曉陳迥冬周鋼鳴諸兄，都能把他們心愛的書，放在我這裏有數月之久，是不能不深為感謝的。又雲彬兄代查參考材料，亦極使作者感激。

一九四〇年十二月十三日

文 學 手 冊

存 稿 作 者 不 能 印 刷

民國三十年四月初版  
民國三十一年二月四版

(普及本) 定價國幣二元六角

(外埠酌加郵運費)

著 作 人 艾 蕪

發 行 人 陳 劭 先

印 刷 者 國 光 印 刷 廠

桂林 亞 塔 山

發 行 所 文 化 供 應 社

總 發 行 所 桂林 亞 塔 山  
分 發 所 桂林 亞 塔 山

257(72)丁家P

272(11000-14000)

李超

Benz

Benz

Benz

Benz

Benz

Benz

Benz

Benz

Benz

新  
進  
流  
運  
轉

征  
信  
人  
留  
主  
辦

天  
才  
是  
主  
修  
名  
子  
世  
下  
小  
斷  
的  
努  
力  
是  
不  
斷  
的  
努  
力  
就  
是  
天  
才



520  
520  
520  
520