

庫·文·年·青·國·中·新

創作標準的備



行發局書圖中新

新中國青年文庫

創作的

準備

茅盾 著
新中國書局發行

著 者 茅 盾

出 版 者 生 活 書 店

發 行 者 新 中 國 書 局

（東北風光新書店）

北 平 天 津 濟 南 徐 州

開 封 瀋 陽 安 東 大 連

哈 爾 濱 石 家 莊

一九四八年三月東北初版三千冊（大連）
一九四八年十二月再版一千冊（大連）
一九四九年七月再版五千冊（大連）

• 版權所有 • 不准翻印 •

目次

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

一 學習與摹仿

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

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

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

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

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

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

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

從近處講，一個準備從事寫作的人，他的文學名著的誦讀範圍，也應當廣博。只誦讀了一家的著作固然不够，誦讀了一派的著作，也還是不够。誦讀宜博，而研究則宜專。廣泛地誦讀了各派各家的名著，然後從中揮取最博大精深最有現代價值的名著來研究，這是有利無害的方法。生於現代的我們，最需要學習的，自然是現實主義的創作方法，然而假使由此而得結論，以為我們誦讀名著的範圍只要限於現實主義的名就就好了，那是錯誤的；我們誦讀的範圍要廣泛，不過我們研究的對象可以是現實主義的傑作。誦讀一些浪漫主義的名著，並不會妨礙到我們對於現實主義的學習；相反的，正可以幫助我們對於現實主義創作方法的更深入。高爾基在開始他的文學事業以前，頗讀了許多浪漫主義的名著，如雨果（一）

Hugo)，大仲馬 (Dumas lepepe)，普式庚 (Pushkin)，然而高爾基的第一篇創作是新的現實主義的；雨果，大仲馬他們的作品的好部分被青年的高爾基所消化所提煉，成為他自己的營養，融化在他的天才的光芒裏了。我們沒有高爾基那樣偉大的天才，我們沒有他那樣神奇的消化力和提煉力，如果我們單讀着雨果他們的著作，說不定會有害，但是在研究學習現實主義的大師們同時誦讀着浪漫主義的名家，我敢保證其無害，而且至少能幫助我們更能深切地理解了現實主義創作方法的特點。

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

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

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

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

也有確非生吞活剝地摹仿了某一大作家的皮毛或形骸，然而却明顯地看得出某一大作家的影響來，這樣的作品應當得有高的評價；這裏包括着許多有才能的作家。偉大的天才作家在人類文化史上亦不過屈指可數的幾個，而人類文化史之不至於在屈指可數的「秦岱」以外成爲一片荒漠，就有賴於多數的有才能的作家，他們也是可寶貴的。是在他們的工作上，「學習」二字這才發揮了最高的意義。有才能的作家如果他的作品表現出不止是一位天才作家而是多位的影響來，那他所應得的評價就應當更高。因爲他已經達到融化了前人的精華這一

步，他所缺者只是偉大的獨創。天才作家是一定有偉大的獨創的。

現在再總結說：

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

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

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

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

二 基本練習

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

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

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

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

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

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

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

但屬於此二類者，恐怕最多。而青年的習作者也許大多數是爲了立志要獻身於文藝。

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

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

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

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

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

所以，試要寫作的第一義的準備，最好是先找出「人物」來。

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

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

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

基本練習，現在通行的一「速寫」這一體，是可以用的。不過我覺得現今通行的一「速寫」還嫌太注重了形式上的完整，儼然已是成篇的東西，而不是練習的草樣了。作為初學寫作者的基
本練習的速寫，不妨只有半個面孔，或者一雙手，一對眼。這應當是學習者觀察中恍有所得
時勾下來的草樣，是將來的精製品所必需的原料。許多草樣鬥合起來，融和起來，提煉起來
，然後是成篇的小說。

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

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

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

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

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

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

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