

的成写样怎是说小

垠雪姚

大時代文藝叢書第二集

小說是怎樣寫成的

姚雪垠著



目錄

題記·····	一
文藝反映論·····	七
論寫作的學習過程·····	二六
創作漫談·····	四七
我怎樣學習文學語言·····	六六
抗戰文學的語言問題·····	七七
小說是怎樣寫成的·····	八六
屈原的文學遺產·····	一〇二

小說是怎樣寫成的

題記

已故的蘇聯詩人瑪耶可夫斯基在一篇文章的開頭說道：『我不是以理論家的資格來發言，而是作爲一個實踐者來敘述我寫作的經驗的。』那麼我呢，不僅沒有理論家的資格，連創作經驗也並不豐富。我在理論方面研究的範圍是「創作哲學」，說得通俗一點便是「創作論」。這研究在如今還是開端，我是利用我所懂得的一點點方法論，來解剖我的貧弱的創作經驗。我深知道自己的創作經驗太少，不足以作爲研究的根據，所以也打算經常的去搜集中國的和外國的作家經驗。但因爲數年來奔走戰地，孤陋寡聞，所謂搜集工作也就空有志願，無從實現。

我研究創作理論的動機，遠在三四年以前，實際上却是開始於去年春天。去年春天我來到大別山中，因爲朋友們的刊物和自己的刊物都缺乏理論文章，不寫不行，便只好將過去儲存在肚子裏的若干材料，加以整理，用通俗的筆調寫了出來。寫過一兩篇之後，我發現我自己的理論已經差不多有一個體系，這使我感到很大的快慰。但同時苦惱的事情也跟着而來。自從我來

到山中以後，本來還偶然寫一點文藝理論的朋友們，都不動筆了，好像關於理論的文章就應該由我一個人負責似的。我既要寫小說，又要寫文藝論文，還要爲朋友們編的刊物寫國際論文，於是寫文章對於我就成了一種沉重負擔。新年以後，我立誓不寫我所不擅長的和不感興趣的國際論文，好容易從朋友們的逼迫和糾纏中解放出來。然而還不是完全解放，直到如今，我每月還要固定的寫五篇關於國際問題的報紙論文。如果沒有雜事攪擾我，沒有人拉我去開什麼空洞的座談會，沒有人逼我寫我所不擅長的枯燥文章，使我自己能夠將時間大部份用在寫小說或文藝論文上，我將會感到多麼的幸福而愉快！

山中生活平靜得全不像敵人後方。我住着相當舒適的小房子，院子裏種着花草，縱然在白天，也常常會靜得聽不出一點兒人語聲音。日子是明亮的，寫字台是乾淨的，氣候又比較北方溫和，既沒有敵人的進攻，也沒有敵機的威脅，一切都適宜我埋頭寫作。當疲倦的時候，抬起頭來，隔着窗紗，我望着窗外的青綠山坡，聽一聽走過草上的春風的足音，和小鳥從小松枝上發出來的清脆的鳴聲，於是我的腦筋就立刻輕鬆起來了。所以假若我能夠把大部份精力用在文說和文藝理論上的寫作，沉重的負擔也不會使我叫苦的。算起來，到大別山已經一年零一個月了。即讓說起初三四個月，因爲心緒不佳，寫作不多，可以原諒；但七八個月來的收穫仍然太不能使我滿意。在大別山的一年之內，小說只寫了「戎馬戀」和「孩子的故事」，一共祇有二萬字；文藝理論方面，我自己還覺得滿意的，也只有選在這裏「裏的七篇論文」。如今將這個

集子編起來出版，使我覺得十分慚愧，因為它的分量實在太輕了。

這個集子里所包含的七篇論文，除「文藝反映論」和「屈原的文學遺產」之外，都寫得很通俗。像「創作漫談」和「小說是怎樣寫成的」等篇，我有意寫得能適合集體學習，一個人拿着朗讀，一羣人都能夠聽得明白。我企圖我能把理論融化到創作里，而把創作的技巧應用到寫理論文上。這企圖雖然並沒有完全實現，但自信我的論文還寫得能叫讀者看得懂，聽得懂，不枯燥，也不艱深。我讀過許多理論的文章和書籍，有些是翻譯的，有些是我們的理論家自己寫出的，我覺得其中有不少的都是「天書」。我說它們是「天書」，是因為那些作者所用的句子艱深得很，別扭得很，我硬着頭皮子讀過後不是不能全懂，便是簡直不懂。我覺得很奇怪：我們的理論家們都負着啓蒙運動的偉大任務，都是擁護「大衆化」的人，為什麼還要把它「天書」送給青年呢？翻譯的東西固然有的是因為原文高深，不能更改，只好還讓它保存着原來面目；但是，我們的理論家們自己手下的文章也寫得叫人讀起來頭疼，這就有點兒不敢贊同了。像我這樣的讀者尚且感到頭疼，還有許許多多的不如我的青年讀者，他們不是更要頭疼麼？山東從前有一個討飯的叫做武訓，小的時候沒有讀過書，後來就立志向把討來的錢積蓄起來爲沒錢讀書的窮孩子們辦個學校。我呢，從前吃了「天書」的虧，所以就立志向爲不能夠讀懂「天書」的讀者寫一些通俗的理論文章。

這幾年來，情形已經好了很多；細看大勢所趨，「天書」遲早是要被淘汰完的。理論家寫

出來的文章不能通俗，原因很多，不必細細分析。我現在來寫叫人容易懂得的文章，只是死守着下面的三個原則。第一，我決不冒充淵博，在文章中滿寫着連我自己也不很熟悉的外國人名字和專門術語，來嚇昏讀者。這叫做「虎人主義」。北方話中把這個「虎」字當做動詞，「虎人」即是既嚇人而又騙人，意義很深刻。第二，我決不抓住一個題目就東偷西抄，板着面孔說一篇原則性的大道理，乍看起來句句合理，細看起來空空洞洞，解決不了讀者的實際問題。這其實也就是「虎人主義」的另一表現，不過我們為方便起見，可以稱它做「公式主義」。第三，倘若我能夠用生動通俗的文字表現出我的意見，我決不故意用深奧難解和枯燥無味的文字去表現，致使我的文章只有那些比我修養高的，不需要讀我的文章的朋友們才能懂得，而把無數的青年讀者關在我的大門之外。這應該叫做什麼主義，我不知道，但我知道它跟「虎人主義」也有着親戚關係。——死守着這三個原則，我寫出來收在這集子裏的幾篇論文，雖然在不少的地方我自己也知道還沒有做得十分成功，但那是由於我的修養還淺，天份太低，並不是在主觀上存有「虎人」的心思。

對於有些理論家的關於創作問題的文章，我並不愛讀，倒是作家們偶而寫的理論文章還使我深感興趣。我說的這些理論家，就像是從大學農學院畢業而沒有實地做過莊稼一樣，他只能告訴我一些書本上的知識，也不管在實際應用上是否就完全合適。還有些理論家，好像只背熟一肚子化學公式而從來就沒有到過實驗室抹一抹儀器似的，這些理論家總是叫人始而敬佩，繼

而失望。由於中國的社會性質關係，作家和理論家很多都是開夜車加工趕製出來的，學創作的可以丟開理論，學理論的也一點沒有創作的實際經驗，於是理論自理論，創作自創作，爾爲爾，我爲我，各人發展各人的專門事業。在抗戰以前，我們不是常聽到理論家罵作家缺乏常識，而作家反過來罵理論家不懂得創作的甘苦，不配負起來批評和指導的責任嗎？近幾年來，我們的理論水準和創作水準固然是大大的提高了，但是理論與創作各自孤立的現象是不是完全消滅了呢？沒有！作家方面的經驗主義和理論家方面的公式主義，教條主義，還依然普遍存在。理論家有時候不管在實踐上是否行得通，只管閉着眼睛瞎吹瞎擂，甚至不惜否定二十年來新文藝的實踐發展，叫作家回頭向民間形式中去尋找文藝的民族形式的「中心源泉」。在作家方面，也有不少人在膚淺的前線主義裏打圈子，大睜着兩隻眼睛看不見更深更寬的抗戰現實，只會左一篇「殺呀衝呀」，右一篇「機槍炸彈」，把新寫實主義拚命的庸俗化。我固然敬佩有豐富經驗的作家，但如果他們缺乏理論修養，我相信他們也很難正確地把寫作的原理告訴我們。我們所需要的理論是真正有用的理論，能夠指導我們創作實踐的理論。理論如果不能夠切實的幫助創作實踐，這理論就等於無用。所以，對於研究創作原理的文章，如果是出自有理論修養的作家之手，我特別的感到興趣；如果是出於毫無寫作經驗的理論家之手，我就常常有失望之感。在外國像高爾基和A.托爾斯太等人的創作經驗談，在國內像張天翼先生的文藝論文，我覺得那是較之理論專家們所寫的創作理論，更能給青年學習者實際益處的。

不過在這裏我必須鄭重向讀者聲明：我雖然熱切的要求理論與創作能密切聯系，但我自己在這方面的成績却壞得可憐。成績不好的原因我十分明白：第一是由於哲學基礎太差，第二是由於創作經驗不多，第三是與文藝理論有關的常識不博。即以這個集子來說，我確信在出版之後不久，我自己就會從裏邊發現出許多毛病，別人更會給我許多寶貴的批判；而且過的時間愈久，它的毛病就被發現得愈多。一切都是迅速的前發展的，不僅中國理論界逐步的提高水準，我自身也在逐步的提高水準，這個集子裏的文章，不過是我開始研究階段的試作罷了。我雖然對自己的理論的正確性並沒有十分把握，但在目前說，它對讀者還算是有幫助的，所以也就有把它編起來出版的必要。回顧過去十年的文藝運動史，就知道一切都進步得多麼迅速；但願時代更迅速的把我這個集子淘汰掉，讓我們獲得更多的真理吧。

一九四二年五月二十八日於半幽軒

文藝反映論

「文藝是現實的反映」

在這一節里，我所談的並沒有新鮮意見，然而却不得不將這些人盡週知的理論重述一番。現在凡是略具文藝常識的人，都知道下面的兩個命題，即：『文藝是現實的反映』和『文藝是時代的一面鏡子』。在歷史上，何較有意義的作家或作品，任何能成爲運動的文藝思潮，都滲透着現實精神，反映着某一個特定時代的特定社會集團的生活和意識。換句話說，也就是時代，生活，客觀的社會條件，決定作家的寫作態度或寫作方法，主題和題材；因此，各時代有各時代的代表作家和作品，各時代有各時代的英典型。所以，十六——十七世紀當商業資本主義在西歐各國抬頭的時候，在西班牙產生了塞萬提斯和他的「唐·吉哥德」，在英國產生了莎士比亞和他的「暴風雨」與「哈姆雷特」；而在十九世紀的三十年代，隨着工業資本主義的迅速成長，在法國就出現了雨果和他的「克休威爾」與「歐那尼」。這些歷史現象，正像在中國產生了五四運動，產生了魯迅和他的「阿Q正傳」，稍後又產生了矛盾的巨著「子夜」與短篇「春蠶」，都不是偶然的。

倘若我們想具體的，深切的，詳細細的知道舊俄羅斯人民的生活，習慣，思想和感情，讀歷史著作決不如讀文藝作品。我們只需要讀一讀普式庚，果戈里，萊芒托夫，龔察洛夫，屠格涅夫和杜斯退也夫斯基，托爾斯泰和契訶夫，便不僅能得到舊俄羅斯各階層人民的生活輪廓，而且會得到最豐富的，具體的，生動的生活形象。同樣，我們也可以從其他國家的另一個時代的作品中，看見另外一種的豐富形象。例如，我們從莫里哀的喜劇中看見了法蘭西舊貴族與新興市民在生活上表現的庸俗虛偽；從巴爾扎克的小說中看見了新興市民怎樣創造着自己的歷史。拿我們中國的例子來說，一部「詩經」反映出從西周末年到東周初期中兩種生活的對照和相互關係：一種是封建貴族的，一種是農奴的。漢代的辭賦如果也算做文藝的話，那麼，我們看見的是中央集權制度穩固後，皇室貴族和圍繞在他們周圍的文化官僚們（侍俸文人），是過着怎樣一種誇大的，藻飾的，缺乏真實，虛與生命力量的空洞生活。杜甫和白居易反映出唐代民衆的真實痛苦，那在封建政治的剝削下，在內亂與征伐中所過的悲慘生活。「儒林外史」是科舉時代一部分讀書人的生活漫畫；而「紅樓夢」，這一部舊小說中的輝煌巨著，詳細的反映出封建社會末期貴族家庭的真實情形，反映出一些貴族兒女們是怎樣的生活和成長，和他們生活上交織的夢與現實。其他如「老殘遊記」和「官場現形記」，以及「二十年目睹的怪現狀」等書，它們將封建社會總崩潰時期的官僚政治的腐敗情形，赤裸裸的呈現在讀者面前。諸如此類的例子舉不勝舉，似乎不需要在這裡多費篇幅。

作家永遠生活在不折不扣的紅塵世界，一方面他受現實生活的影響和決定，一方面他又代表着一定的社會羣體。所以正如普列哈諾夫所說的，任何看來是極其空洞的文藝作品，也都含着一定的內容，表現着一定的人生觀和一定的政治傾向。在文藝史上有兩種常見的例子，一種是幻想的作品，另一種是故意離開現實的作品。前者像「魯賓遜漂流記」，後者像周作人的後期散文。這些作品在表面上看來並沒有反映現實，但在實質上講來却依然擺脫不掉現實對於它們的規定性，依然反映着時代的影子或一個側面。誰都知道，倘若沒有產業革命後白種人的航海熱，倘若沒有發現新世界與新市場的要求和刺激，魯賓遜故事決不會被幻想出來。至於周作人，不管他怎樣從「談龍」「談虎」到「畫蛇」「聽鬼」，談鳥獸蟲魚，閉在苦雨齋里吃苦茶，講笑話，而實際上這也是一種生活的轉變過程，是現實的一個側面。在極其動蕩和矛盾的現代中國，從周作人反映出來那從五四革命陣營中分化出來的，特別脆弱的，含着眼淚沒落下去的某種知識羣。

歷史上有許多偉大的詩人和思想家，他們的光輝收攬與他們的政治傾向並不一致，甚至顯出來嚴重矛盾。在思想家中我們可以舉出來康德和黑格爾，在詩人（廣義的）中可以舉出來塞萬提斯和莎士比亞，巴爾扎克和果戈里，以及十九世紀以來的許多偉大的寫實主義作家。這些偉大的作家們之所以會不自覺的或多或少背離着自己的政治傾向去寫作，乃是由於他們生長在社會大變動的過渡時代，舊有的傳統勢力還不會立刻崩潰，而新生的勢力正在成長，他們一

方面同情着舊的沒落，一方面注視着新的抬頭；或者主觀上祖護舊的，而客觀上擁護新的；或者「情感上傾向舊的，而理智上傾向新的」（高爾基語）。於是，在他們的作品上就表現着矛盾性，雙重性，或進步的半途性。直到文藝發展到新現實主義階段之後，上面所說的那種作家思想與作品之間的矛盾現象才被克服。

為什麼反映現實？

人類為什麼要用文藝來反映現實呢？關於這一點，我們的見解同「文藝無用論」者或所謂「文藝消遣論」者的截然不同。從他們的觀點出發，則文藝（甚至任何藝術）的存在價值，只不過供人們在茶餘飯罷，閒暇或無聊時候的消遣娛樂，和下象棋打麻將之類玩藝兒在本質上毫無分別。但是非常顯然的，這理論既不能解釋近代文藝的發展歷史，更不能作為原始文藝萌芽及其成長的理由；因為，那時候人們既沒有剩餘的無用精力，也不會感到精神的無聊，像我們如今的「文學無用論」者們一樣。那時候，當人類的生活條件還非常惡劣，每個人都必須參加勞動，必須同自然作艱苦鬥爭的時候，人們是不可能把精神活動與體力活動分開的，不可能把一部分精力浪費在對生活沒有直接幫助的事情上，所以也就不會產生「無用的」文藝和藝術。在我們考察文藝和其他各種藝術的產生問題時，我們必須把人類的勞動和文化，物質和精神，生活實踐和藝術活動，看做是完全統一的，是一個問題的不同方面。而且，我們必須承認文化

產自勞動，精神生自物質，而藝術活動服從於生活實踐。這樣的觀點，是我們同一「文藝無用論」者的截不同之處，也是貫串着我這篇論文的基本立場。

人類從長期的爲生活掙扎的勞動中創造了原始文化，這里邊包括着簡單的原始語言，和同語言相適應的思維能力。其永遠是同客觀世界相對立的，但同時却又生活於客觀世界中，同它發生不可分離的密切關係。爲着維持生存並創造更好的生活，人必須不斷的去瞭解自然（客觀世界），征服自然。這種「人與自然鬥爭」的實踐過程，便是一切原始藝術和文化產生的唯一源泉。因爲在這一征服自然與創造生活的艱辛過程中，人們有時失敗，有時勝利，就產生了各種不同的情緒，特別顯明的是痛苦和歡欣，希望和恐怖。現實的生活刺激一次又一次的重複着（雖然不一定每次都完全相同），經過了相當時間以後，這種刺激就發生了質量變化，就昇華爲原始的藝術感情。和這種昇華作用同樣的，而且更其基本的一點是：由生活勞動和對自然的鬥爭不斷的繼續着，某些在他們看來是較有意義的生活斷片或自然界事物（二者是互相關聯的），逐漸的熟悉起來，印象在腦筋里逐漸的深刻而豐富起來，經過了相當時間以後，這種印象就發生了質量變化，由抽象的變成具體的，由散漫的變成凝固的，於是就組成了活生生的藝術形象。其次，在日積月累的勞動過程中，人們從自然界和人的本身發現了旋律，色調和線條的組織法則，經過了昇華以後就產生了審美觀念。把藝術感情和藝術形象結合起來，透過了他們的審美觀念，一方面產生了樸素的，古代的寫實主義的造形藝術，一方面產生了原始的詩歌，

樂和舞蹈。換句話說：原始藝術是寫實主義的，在內容上是反映現實，而在形式上是模仿現實。人類由生活中創造了藝術，而藝術却並非人類精力的浪費，它反過來對生活起着鼓勵的，教育的，和組織的積極作用。所以，一切原始藝術都是產生於生活的實際需要，而且構成原始勞動生活的一部分；一切藝術都產生於實用，而不是超然於現實之上的無用東西，這情形特別表現在原始藝術與宗教生活的關係上面。

由於征服自然和創造生活的實踐需要，和由於體力勞動與精神勞動分離，人們創造了神鬼和原始宗教。這種幼稚的宗教意識，對遠古時代文藝及一般藝術的發展，曾起了很大的積極作用。一方面，人們依照着自己的生活法則和生活情形來創造神，同時又借着祭神的詩歌和舞蹈，借着對神的想象與描繪，體現出他們自己的生活 and 情緒。另一方面，人們爲要借着神的力量來征服自然，祛除不祥，也往往把神的形狀作爲造形藝術的主要題材。希臘悲劇的萌芽，各民族一部分神話的產生，以及中國「九歌」的起源，都屬於前一方面。在後一方面中，我們可從原始的繪畫上，裝飾藝術上，看出來充分證據，還應該把各民族的圖騰藝術也包括在內。

在中國，關於繪畫的起源，我們不妨簡單的加以考察。我們認爲中國的象形文字是古人最早的一種繪畫，將實物用線條表現出來，以供給生活的實際需要。後來代表抽象概念的「文字」必須製造，而且應用日廣，於是古代文字就不得不向「會意」和「指事」等方面發展，而終於完全脫離了象形的原始形態。這一點就說明了「內容決定形式」這一個基本法則。文字雖然脫離了象

形的原始形態，但繪畫却繼承着象形文字而發展起來。後來中國畫特別的注重線條，字與畫在美學理論上互相結合，大體一致，或許與上述的字與畫同源問題不無關係。繪畫能從象形文字繼續發展，當然並不是由於「消遣」的動機，而仍然是由於生活的實際需要。只要一攷察關於古代繪的幾種史料，就可以充分的證實了這一理論。據古書上可靠的記載，古代中國東南部的居民在身上刻着花紋圖案，叫做紋身。關於這奇怪風俗，在世界上的許多落後民族中還在流行，而在目前中國下層社會中也依然保留有殘餘痕迹。「漢書地理誌」關於這風俗曾經用一句話說破了它的意義，即是：『紋身斷髮，以避龍蛇之害。』一位古代的注釋家叫做「師古」的又引用東漢朝著作家應劭的話加以解釋說：因為人們常在水中，所以才斷其髮，紮其身，化裝同龍蛇相似，免得被龍蛇傷害。另外關於器物上的裝飾圖案，也可以看出來這種同類的實用意義。據「左傳」上對於九鼎花紋的一段記載，直接了當的說明九鼎上鑄着神神怪怪的圖像，使人們認識了這些圖像以後，入山林川澤時可不致受魍魎罔兩之害。九鼎花紋中除一部分直接教育人們認識所謂魍魎罔兩之外，大概還有些避邪的魔術圖像，古代人們都相信這種圖像可以鎮壓一切害人的神神怪怪。比如在古代最流行的是饕餮圖像，這是一種人面，牛身，目在腋下，吃人的兇惡怪物，銅器上刻着它的圖像其意在避除不祥。友人劉興唐先生認為饕餮是古代一個比較强悍的部落，常常欺凌同一民族的其他部落，終於引起全民族公憤，被放逐到邊境以抵禦外來的侵襲，而後就神話化了。

在各地所發現的新石器時代及其稍後的陶器破片上，我們看到了原始的工藝美術的簡單圖案。那些圖案在本身固然不會表現着實用意義，但因為陶器的本身是爲着生活必需，所以那些能增加某種美感或便於識別的簡單圖案也不是與實用無關的消遣東西。至於各民族的種種圖騰藝術，當然更具有生活上的重要意義，不必細說。在比較上已經脫離了原始時代很遠的繪畫史料中，我們也依然看見古代藝術的實用意義及其樸素的寫實作風。從屈原的「天問」中，我們知道詩人所見的廟中壁畫是以歷史故事，神話傳說，和自然神祇爲其題材。這些繪畫對人民起着很大的教育意義，告訴人們關於自然界的和關於歷史傳說的許多知識，而同當時的宇宙觀及倫理思想相適應。近年南陽「漢畫」的發現，在中國藝術史上突然增加了光輝異彩。實際上這些漢代遺留下來的藝術作品是石刻而非繪畫，據負責搜集研究的朋友們說，現在已經發現的大概有四百多件。這數百件粗石浮雕，主要的是供東漢時代貴族們修造墳墓之用。它們的題材有一部份是表現着狩獵情形，一部分是神話傳說中的奇怪東西。從前一種題材的作品上，我們看見了那種十分驚人的，樸素而生動的寫實手法。在後一種題材的作品上，我們更顯明了古代人對於藝術的實用觀念，因為他們在不同用途的石頭上都彫刻着一定的奇形怪狀，也就是特定的神祇或靈物。在他們看來，這些神祇或靈物都具有神祕的實際力量，比如刻在墓門石頭上的某種怪物可以避邪，而刻在橋下石頭上的可以避水。這種用法，和如今鄉下人在門上貼門神，當夏天來的時候在屋內貼溫神，正有着同樣情形。雖然東漢的石刻並不是原始藝術，但在浮雕方