

創作論

范 泉 著



上海
永祥印書館
印行



創 作 論

著 者 ：

范

泉

發 行 人 ：

陳

安

鎮

發 行 者 ：

永

祥

印

書

館

電 話 ：

九

二

二

一

上 海 福 州 路 三 八 〇 號

印 刷 者 ：

永

祥

印

書

館

電 話 ：

七

二

七

九

上 海 陝 西 南 路 二 三 八 號

一 九 四 九 年 九 月 初 版

序

後一書，成於一九四二年夏至一九四三年春，威靈頓和拉爾斯型，是在一九四五年的冬季。現在初版印行，已是一九四九年的秋天。屈指算來，從寫作到出版，恰正經歷了七個年頭。

這部書的寫作和書名的指定，完全是由於書店的邀約。當時作者身處日偽環境，搜集資料非常困難，但是由於朋友們的幫助，居然也搜集到二百多種華英日文版的書。這些書籍的閱讀和扎記，費了我不少的時間。但是爲了生活，我不得不中止了俄文的學習，而鼓足了勇氣，來完成這項「說教」式的工作。一直到了現在，我還無意於這部書的出版。但在一個偶然的機會裏，永祥先生看到了本書的清樣，他認爲在學術的研究觀點上，牠仍然有出版的價值，而且他認爲，把小說和寫作小說的實際問題，作爲一種學問而科學的給予解剖和研討，這類的書在目前中國出版界還並不多見，因此也就決定由書店出版了。

對於川友的過高的估計，我自然是感到十二分的汗顏。但是略一翻檢本書的篇章，在七年前我

對於創作和作爲創作家的條件的看法，特別強調於「生活實踐」和「行動實踐」的一點上，這在進步到建設新民主主義社會的今天，也還仍然是一致的——這一點，使我獲得了無上的安慰。特別在今天，現實已經昭示我們：作爲革命的文藝作家們，再也不能關起門來創造羅曼蒂克式的革命文藝了。那些過去曾經高唱過革命口號，但僅僅在幻想裏繞圈子的創作家們，在革命事業真正實現和基本上已經完成了軍事勝利的今天，卻反而感到渾身發抖，手足無措了。這是爲了什麼呢？用幾句簡單的語來回答：第一、是因爲現實給與他的幻想以無比巨大的諷刺；第二、是因爲在面臨艱苦的磨鍊和考驗的時候，他感到自己的脆弱和虛空；第三、是因爲在階級鬭爭的革命洪流裏，他的小資產階級知識份子的意識形態，開始了激烈的動搖。

但是今天和明天的創作家們，應該而且必須是，配合了爲人民服務的政治需要，和廣大的工農兵的生活結合在一起的，真正爲人民服務的實際工作者們。馬列主義的唯物主義告訴我們：革命是生產力和生產關係的矛盾發展的結果，是被壓迫被剝削階級爲着推翻舊的經濟政治制度並建立新的經濟政治制度的鬭爭。現代中國的所以發生革命運動，便是由於擁有生產資材的封建地主和

官僚資產階級，勾結了帝國主義，出賣了民族利益，運用政治軍事等各種方法來殘酷地壓迫和剝削廣大的中國人民，使他們喪失了政治權利，經濟上陷於破產，因而障礙了社會生產的發展。所以「新民主主義革命的對象，除了取消帝國主義在中國特權以外，在國內就是要消滅地主階級與官僚資產階級（大資產階級）的剝削與壓迫，改變買辦的封建的生產關係，解放一切被束縛的生產力。」（毛澤東：目前形勢和我們的任務）這種解放鬪爭的革命工作，就是創造歷史和發展歷史的動力。發生和發展這種動力的革命者，乃是整個中國的廣大的勞動人民。創作家們必須投入勞動人民的漩渦，和勞動人民生活在一起，向勞動人民不斷地學習，「只有做羣衆的學生才能做羣衆的先生。」（毛澤東：在延安文藝座談會上的講話）所以未來中國的文藝巨匠，將必然是在工農兵的羣裏。他們也許至今還是名不見經傳的人。然而他們卻用豐富的生活實踐來做了創作的基石，他們將表現偉大的階級的人性，他們將表現偉大的革命鬪爭的歷史性的事件，他們是馬列主義和毛澤東思想的真正的實踐者。

「實踐」高於一切。一切漠視於階級鬪爭、違反了廣大勞動人民利益和長遠理想的文藝作品

和文藝工作者，將絕不會存在，將自趨於滅亡的坟墓。

這部書，除了第二章以外，都是對於小說涵義和創作技術的探討，是純粹從學理的見地出發的。希望牠能給與用實踐來準備創作的可敬的朋友們，在對於創作技術的理解上，獲得若干程度上的參考。

范

泉

一九四九年九月

目次

第一章 關於創作二三事	一
一 藝術·創作	一
二 狹義的創作觀	三
三 短篇小說四雜型	六
四 從小說的涵義研究	九
五 哈米爾頓的主張	一三
六 幾點解說	一六
七 長篇·中篇·短篇	一九
八 作家和創作方法	二三
第二章 作為創作家的幾個條件	二七

一 創作家和模仿家·····	二七
二 心的純雅性·····	二九
三 強烈的幻覺·····	三三
四 生活實踐·生活反映·····	三五
五 斯蒂芬孫的「感化」·····	三六
六 從隱士到鬪士·····	四一
七 「一個偉大的觀察家」·····	四四
八 思想，人格和人生觀·····	四七
九 自我表現的力量·····	四九
第三章 題材的發掘和把握 ·····	五三
一 「文學後面的衝動」·····	五三
二 創作的三個階段·····	五五

三	打倒差不多主義	七
四	關於小說「華威先生」	五
五	布拉克武德的靈感說	六
六	從夢境和談話裏獲得題材	六
七	「八百壯士」和「未死的兵」	七
八	雜談觀察	七
九	由作家自己主演小說	七
十	作品的創造和偽造	七
第四章 小說的各種結構形式		
一	小說的幾個組成部分	七
二	有力的懸疑	七
三	一個例證：奇談	八

四 「過程」的中心發展	八四
五 另外三個原則	八六
六 轉向高潮點	九〇
七 結構的性質和目的	九三
八 單一鬭爭和錯綜局面	九六
九 排列的方法	一〇一
十 倒序法・混合法	一〇四
第五章 主角・視點・情景創造	一〇九
一 主角的選擇和創造	一〇九
二 視點問題	一一一
三 「我」	一二四
四 客觀的和主觀的	一二七
五 莫伯桑和威廉士的意見	一三三

六 變更小說的視點	一三四
七 背景的創造	一三七
八 動作描寫	一三三
第六章 人物的描寫	一三六
一 創造並表現人物	一三六
二 「水滸」和「子夜」的寫作準備	一三八
三 方法論	一四一
四 姓氏·服飾·歷史	一四四
五 心理分析和心理敘述	一四九
六 自我表現的方法	一五一
七 簡約化，調勻化和統一化	一五三
八 選取普遍的人物	一五五
九 描寫人物的範圍	一五七

十 情緒和性質的表現	一六三
十一 從事件和對話看人物	一六四
第七章 對話，情緒及其他	一六七
一 對話和會話	一六七
二 關於獨白	一六八
三 第一個要素：自然	一七三
四 「活的語言」	一七四
五 可信和有味	一七七
六 小說的情緒	一七九
七 悲劇情緒的內容	一八二
八 笑的心理學	一八三
九 地方色彩和空氣小說	一八六
十 偉大作品的產生	一八九

第一章 關於創作二三事

— 藝術·創作

托爾斯泰 (Leo Tolstoy 1818——1910) 在一八九八年發表的名著藝術論 (What is Art?) 中，曾經具體地解釋了藝術的本質。依照托爾斯泰的意見，所謂藝術，乃是作者將所經驗的感情，用一定的外的記號 (External Sign) 傳授給旁人，讓旁人得到和作者同樣的感情和經驗的意思。所以這樣說來，無論什麼種類的感情，它都有成爲藝術內容的可能性。例如，假定有一個孩子在山林中突然遇到兇惡的狼，於是他感到非常的恐怖。要是他把這種恐怖的感情傳授給旁人，那麼他便得詳細地將當時的環境，以及突然遭遇狼的情形敘述。這時候，如果聽的人因爲他的敘述而得到了和他所經驗的同樣恐怖的感情，那麼這孩子的敘述，便是藝術的本質和內容。

創作，在廣義的解釋上，便是一種創造，一種藝術的創造。人類爲要把他自己的感情傳授給旁人，

在原始時代，便已知道用怎樣的一種「外的記號」去完成他的藝術底創造。他們曾經用尖銳而冗長的聲音表示他們驚懼的感情，用粗魯的笑聲表示他們愉快的情緒。後來，他們能夠運用靈活的舌尖和靈活的手，於是他們開始初民的談話和最原始的繪畫了。談話可以感動人，繪畫也同樣可以感動人。感動人就是收到藝術的效果。能夠藉聲音和寫作等外的記號來感動人的，也正是上面托爾斯泰所說的「藝術」。

一直到今天，藝術的外的記號愈演愈多，藝術的手段和樣式等愈來愈衆。建築，雕刻，繪畫，寫作，一切都是藝術的創造，都能夠在某種特定的限度上將作者的感情傳授給旁人的。

所以創作，在廣義的解釋上，不過是一種藝術的表現。無論採取怎樣的藝術手段和藝術樣式，我們都可稱它做創作。和藝術的意義衡量起來，藝術側重在情緒的傳達的一點上，也就是側重在效果的方面。創作卻是側重在藝術的手段上，也就是運用怎樣的外的記號去達到藝術的目的。前者是本質的，後者是方法的。

對於無論什麼情緒的創造，我們都可以稱它爲藝術。對於無論什麼達到藝術的手段，我們都可

以稱它爲創作。藝術是比較抽象的衡量，創作卻是比較具體的，而且有實物可以看見的，表現在我們眼前的。

所以，我們所要討論的創作的範圍，自然不能脫離藝術的本質。因爲創作本身就是藝術的創造。更何況，在我們這裏所要談的是狹義的創作。

二 狹義的創作觀

所謂狹義的創作，是現代一般人對於寫作詩歌，小說，戲劇等的籠統稱號。詩歌有詩歌的形式，小說有小說的形式，戲劇的形式更和小說詩歌不同，然而它們都是藝術的創造，在達到藝術目的的企圖上是完全相同的。而且它們還採取同一種「外的記號」，運用着同樣的表現的材料。一般人正根據了這些共通的條件，把創作的意義壓縮得非常狹隘，讓它單包括了詩歌，小說，戲劇等等的文藝方面的創造。

但是就現在一般書報雜誌的編輯歸類，以及文藝批評家們的習慣的指摘，則都把「創作」當

做一種單純的稱號。換句話說，它祇代表着文藝作品的一部分——長短篇小說。

的確，長短篇小說在現代文藝作品中佔有了重要的地位。最簡單的理由，乃是由於它容易被
人接受，容易閱讀也容易理解。例如詩歌，至少它的情緒的強烈有時候會超過一般常人的程度。它有
尖銳的機智，它有變幻迅速的表現技巧，而且最後，它所含蓄着的意識是相當深奧的，甚至超過普通
讀者的理解範圍。所以在這些方面，詩歌的普遍性便遠不及小說。至於劇本的寫作，多半供給舞臺的
上演。固然讀者可以從文字的欣賞上獲得藝術的感受，然而總是不能像小說那樣的受人歡迎，因為
它缺少了反映生活的細膩的描寫，因之在閱讀的時候無疑地會減煞了不少的興味。

本書的範圍，也根據狹義的解釋，劈開詩歌戲劇等等文藝的其他部門不談，單挑選了小說一部
門，而且主要的是小說的方法論方面。

在未分長篇短篇以前，我們應當知道小說的總的意義。小說的涵義到底是什麼呢？對於這個答
案，正和文學的意義一樣，從來就沒有人作一次確切的說明。藝術派的文藝批評家和人生派的不同，
人生派的文藝批評家又和社會派的不同。他們各有各的理由，看來都似乎具有相對的真理。不過歸

納起來，再予以單純化以後，卻不外乎這樣的三種，即（一）以爲是人和人的生活狀態的反映，（二）以爲是人間生活的描寫，（三）以爲小說的真諦，不僅是描寫人生，抑且創造了人生底第二個意義。

無論這些解說屬於寫實主義的或理想主義的，他們總不能否認小說是以人生爲對象，而且是描寫了人生的。所差別者，寫實派是描寫了現實的人生，理想派是描寫了理想的人生。

然而即使在理想主義小說家的筆下，描寫着理想的人生，這種理想的出發，卻還是由於現實生活的根據。一位不理解現實的生活的理想主義小說家，是不會也不可能創造出有意義的理想主義作品。純粹理想主義的小說是不能夠存在的。所以一個小說家，他把握人生的某一特定的斷片，描寫或反映了出來，成爲一篇完整的小說，這裏面包含着痛苦和快樂，悲慘和慰安，血和淚，殘忍和妬忌，恐怖和憤怒，死和生，歡娛和歎息……可是這些正是人生的真實的一面。真正有價值的小說，便是真切地表現了人生的實在，或者根據了現實的生活，滲雜以理想的部分。一個不朽的小說家必須是最能夠理解人生真諦的人，因爲藝術和人生有着密切的關係，小說既是藝術品的一種，所以它必須是屬於人生的而且是爲了人生的。

有了對於小說的概括理解以後，於是我們再來談談什麼是短篇小說？短篇小說具有怎樣特殊的意義？它和長篇小說的區別在哪裏？

三 短篇小說四雜型

首先，我們應當區別短篇小說和其他類似短篇小說的文藝作品。類似短篇小說的文藝作品很多，主要的卻有：漫談 (tale)，見聞錄 (sketch)，奇談 (anecdote)，巧遇 (incident) 等等。

漫談爲什麼不能稱爲短篇小說呢？這是因爲在寫作漫談的基本態度上，不如短篇小說的創作那樣嚴肅。短篇小說的組織是嚴密的，結構是緊湊的，而因此能夠引起讀者的單純的感情。可是漫談則不然，它並不根據故事的發展去分別描寫的輕重，它沒有緊密的結構，在寫作的目的上它並不企圖獲得深邃的藝術效果，所以一般的漫談，祇是隨便地拉雜的敘述，其目的祇在求以文字的外的記號，無系統地向讀者「交代」一些故事的斷片而已。由此可知，漫談雖然也是一種藝術的樣式（因爲它藉着外的記號，而且或多或少地打動了讀者的情緒），然而它卻並不等於短篇小說，它和短篇

小說之間還相隔着一個距離，一個組織上或者說是藝術效果上的距離。不過我們可以說，當漫談漸漸發展，而且變得系統化的時候，它的藝術效果也逐漸增加。最後，漫談的作者漸漸懂得應該怎樣着眼於藝術效果，把整塊的題材，加以有系統的組織，並分別事理的輕重，配合描寫的成份。這種有組織有結構的漫談，纔是短篇小說真正蛻化而來的前身。所以短篇小說是由漫談蛻化而來的，並且到了現在，小說 (story) 和漫談 (tale) 之間幾乎找不出顯著的區別，而習慣地把它混用了。例如歐文 (Washington Irving) 和霍桑 (Nathaniel Hawthorne) 的漫談，在其效果和價值上，也的確不亞於現代的短篇小說。再例如狄司·霍吞的『Tales of Men and Ghosts』便是把漫談和短篇小說的這兩種作品都概括在內。因之兩者的性質至今已被習慣地混用，實際上也的確已並沒有什麼嚴格的區別。不過在漫談的蛻化未至短篇小說這一階程以前，它的形式和內容都顯然和現代的短篇小說有着極大的區別，這一點也是不應該被忽視的。

其次，說到短篇小說和見聞錄的區別。在描寫的範圍上說，見聞錄僅限於描寫靜止的生活，即使有充分的動作，或鬭爭的場面，然而這些必須通過作者靜止的感情，予以單純的靜止的揭發，所以閱

讀起來，祇是一片靜止生活的靜止的反映。於此，可知見聞錄的體裁是限制了故事本身的發展的，並且它在藝術處理上也妨礙了自身更可寶貴的效果。但是我們如果解放見聞錄的體裁，或者靈活地運用了見聞錄的體裁而灌輸以充實的，人類生活和各種生活樣式的逼真的動態，則見聞錄就會有如短篇小說那樣的價值。曾經這樣地嘗試着，而且獲得和短篇小說同樣效果的作品，有吉卜林 (Rudyard Kipling) 的『The City of Dreadful Night』和霍桑 的『Wakefield』等等。

奇談也和短篇小說不同。它祇是一種簡單的境遇，附以短促的戲劇時間 (dramatic instant) 而已。所以在趣味上講，奇談確能引動讀者的感情，但是在深刻的程度上講，它卻遠不及短篇小說。短篇小說能夠正常地而且深刻地征服了讀者的情緒，奇談卻僅以偶然的機緣，在某一特定的環境下予讀者以浮面的，官能的享樂而已。事實上，在簡單的境遇和短促的戲劇時間下所產生的效果，也的確不能再有怎樣更深的苛求。所以我們得擴充奇談的形式和內容。由奇談擴充而成的優美的短篇小說，便有如奧亨利 (O'Henry) 的『A Dickpenny Lover』和『The Girl and the Habit』等等。

至於巧遇，更不是短篇小說。它不過是一種簡單的作品，既欠重量，更缺乏時間性。在巧遇裏祇是一些不很重要的情節，它的表現的技巧也是十分粗劣的。如果我們把重要的故事嵌入巧遇的形式，而且在描寫上極盡細緻地發揮，那麼巧遇便很有可能成爲短篇小說的。

縱上所述，漫談，見聞錄，奇談和巧遇，顯然都不是短篇小說，都和短篇小說之間相隔着一個藝術的距離。不過我們可以斷定，漫談，見聞錄，奇談和巧遇，都和短篇小說有着傳統的關係。也可以說，這些表現的形式，都是在短篇小說發展未完全以前的各種試探的略徑。它們雖然各自具有特殊的性質，但這些性質也都包涵在短篇小說以內，使蛻化出來的短篇小說吸收並保持着一切藝術的優點，而成爲更完整，更具體，更有力量的藝術形式。

四 從小說的涵義研究

威廉士 (Blanche Colton Williams) 曾經接着歷史的程序，歸納各批評家的意見，而以爲短篇小說之所以異於其他樣式的文藝作品，是因爲它有着「特殊的目標。」

它的特殊的目標到底在哪裏呢？

馬太教授 (Professor Matthews) 這樣說：「某種觀念被能鑑別形式而具有風格 (style) 的作者合理地發揮出來，那便是短篇小說。」又說：「如果在那篇小說中間並沒有『故事』 (story) 可講，那末它的價值便直等於零。」又說：「短篇小說所要做的祇有一件事情，而且要認真地去做，務須做得完全；但浮文贅詞，是都在禁止之列，必須有一致的動作，一致的性情，一致的語氣，一致的彩色，一致的效果；凡和單純的意志相違背的一切，都應該剷除。」

馬太教授顯然是重視於小說的格局，以及收效一致說 (totality of effect)。這在後來的小說家們是奉為金科玉律的。

對於短篇小說的解說，查理·巴勒特 (Charles Barrett) 以為是「一種散體的敘事文，在這種文字中間，作者能夠運用藝術的手段去揭發現實生活的斷片，且以供人欣賞為其最後的目的。」

匹特金教授 (Professor W. B. Pitkin) 以為短篇小說是「把二種藝術目標熔於一爐，一種是美國的，一種是法國的。」美國的目標是「單純的效果」 (single effect)，法國的目標是「戲劇

的效果」(dramatic effect)。由於這樣的假定，他便替短篇小說下了這樣的一個定義，就是：「短篇小說是一種具有單純效果的敘事戲劇。」

至於伊森威(J. B. Esenwein)的解說，則以為短篇小說至少有以下五個必備的條件，即(一)單純的印象，(二)精密的格局，(三)主要的事蹟，(四)主要的人物，(五)糾葛(Complication)及其結局。而卡爾·格拉波(Carl Grabo)則以為：「短篇小說的目的，在於單純的效果；作者奮起了某種情緒，竭力設法去把這種情緒在他的作品中間顯露出來，以博取讀者的反響。」這裏伊森威是側重在說明短篇小說的構成要素，卡爾·格拉波是側重在短篇小說的藝術的目的和效果。對於短篇小說的定義，卡爾·格拉波曾經這樣說過：「短篇小說是一種敘事文，它能夠產生一個單純而富於情緒的印象，而這個印象的產生是由於偏重某種極緊要的事蹟或境遇而得的。」

此外，馬孫(T. L. Masson)在其『Short Stories from Life』一書的序文中，以為短篇小說應當注重鬭爭(struggle)的價值，應當給讀者以確定的感覺和含蓄不盡的意味。他是側重在小說的動的要素方面。

從以上的許多定義中，可以概括出幾點相同的地方，就是：（一）短篇小說是一種散體的敘事文；（二）短篇小說必須產生一種印象或效果；（三）它的敘述，大抵僅及於一種事蹟和境遇；（四）必須注意動的或是戲劇的要素。

威廉士根據以上這幾項目標，給短篇小說下着這樣的定義：「短篇小說是一種敘事文，在這種文字中間作者運用了藝術手段去把許多人物在一種鬪爭或糾葛裏面表現出來，而這種鬪爭或糾葛，是能夠產生某種確定的結果的。如果動作所佔的時間和空間都極有限，那麼這種作品便是短篇小說中間絕好的模範；例如斯蒂芬孫（Robert Louis Stevenson）的『The Sire de Maletroit's Door』吉卡林的『Swept and Ganished』以及哈代（Thomas Hardy）的『The Three Strangers』等等都是這樣。」

威廉士的這個定義可以說是相當完善的。他把小說的文體，篇幅和效果，表現的手法，都說得非常明白。

五 哈米爾頓的主張

現在我們應當再看看短篇小說的創立者愛倫坡 (Allan Poe) 的意見。

編纂美國小說集的波德文教授曾說愛倫坡不單是一個短篇小說的先驅者，抑且是最初感得短篇小說的結構，而在結構上排除一切「外的」廢物，使短篇小說的發展成爲更直接的第一位作家。他批評愛倫坡作品的主要特長，是在於調和，單純化和漸層法這三方面。他的作品是短篇小說的楷模，是開闢了短篇小說所不得不依從的路徑的。在其批評霍桑的一篇論文中，他（愛倫坡）更說出了短篇小說在藝術效果上的優越性。他說：

「……普通的小說，是從它的長短，客觀的地被寫成的。因爲不能一氣讀完，所以由『全體的感受』(totality) 而生的大的力量乃致被分散了，而不能感得它。中途停止閱讀，能使外間的不純的興趣混入鑑賞的興趣之中，而把作品的純粹的印象多多少少地變化了，消滅了。便是單單中止閱讀，已能破壞真的統一性的感得。至於短篇小說，則作者能夠充分地把自已的意圖傳達給讀者，能使讀

者的靈魂在閱讀時間中完全放在作家支配之下，免得受到由倦怠和中止閱讀而生的，外的附帶的影響。

「所以愛好巧緻的藝術家，乃創作短篇。他要是聰明的，他將不用事件來調節自己的思想。他將以充分的熟慮，先打定要造出一個獨特的，單一的效果的主意，再想出事件——最有效的事件，而以想念和事實混融於其中。倘若開頭的文章便不像能夠完成企圖的效果，那末他第一步便失敗了。全結構中，有一句對於作家的企圖直接沒有貢獻的辭句都不行。要有這種手段，這種注意和技巧，纔會有不凡的作品。短篇小說，大體說來便是這樣的東西；這個要求，在長篇小說是絕對不能夠滿足的。」

這雖然祇是暗示的含蓄的敘述，然而後來（一八八五年）在馬太教授的短篇小說的哲學中，卻予以明晰的解說。他並且說明了短篇小說和長篇小說的區別，不在篇幅的短長，而在本質的差別。他說：

「真正的短篇小說，並不只是篇幅較短的小說，而是在這個意義以外，在這個假定以上。蓋真正

的短篇小說和長篇小說主要的不同點，便是印象的統一。如果更正確而詳密地說來，便是短篇小說應當有長篇小說所缺少的統一。法國古典主義時代的戲劇，曾嚴守過三一致的法則。所謂三一致便是：第一，戲劇應當是一天之中的事；第二，應當是一個場所的事；而且第三，應當是一個行爲（one act, in one place, on one day）；而短篇小說則應當是單一的性格，單一的事件，單一的情緒，或是由單一的局面所釀成的連續的情緒（a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotion called forth by a single situation）。長篇小說因爲包含着不少插話的原故，所以必然地是多歧的；反之，短篇小說則常獲得完全而充足的單一的效果。所以愛倫坡也會經說過：正因爲如此，纔能給人家以長篇所絕對不能辦的 *totality* 的效果——即全的，純一的印象。」

接着，他又補充地說明：

「實際上，短篇小說不應該是長篇小說的一節。也不應當是由長篇故事裏抽出一個事件或一段插話。而應當使讀者感得，它雖是很短，但若把它擴大起來，引伸起來，則會弄糟了……」又說：「所

以沒有考案性，獨創性，和壓縮的才能的短篇小說家，是難於成功的。」

哈考爾頓便根據上面愛倫坡和馬太教授的主張，而給短篇小說下了這樣一個簡要的定義——

「短篇小說的目的，便是以最大經濟的手段而最有力地製造出一個單一的故事的效果。」

(The aim of a short-story is to produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis)。

六 幾點解說

這裏所謂「單一的故事的效果」，是指短篇小說應當偏重在人物、事件和局面（即境遇）這三個要素中的某一要素的效果。原來故事的效果是包含着人物、事件和局面而這三個要素的。短篇小說和小品（或見聞錄）之所以不同的地方，是在於小品只要具有這三項要素中的一項，便能夠成立，而短篇小說則非具備這三項要素的全部是不能成立的。小品常常只要人物和局面的要素，缺少

或簡單化了事件的要素，可是短篇小說卻根本就在於事件的交代；在短篇小說裏，事件要素的重要正不亞於人物的要素。關於這一點，短篇小說便很相似於長篇小說。不過短篇小說也和長篇小說不同：長篇小說的三個故事要素可以不必顯著地分立，而常常密切地融合起來的；這在短篇小說便不同，它必須將三個故事要素對立着，並且側重在其中的一個——或人物性格的描寫，或行爲事件的發展，或佈局背景的襯托。每一短篇創作所收穫的效果，必偏重於其中的某一個要素。例如愛倫坡的短篇講故事的心，便是企圖收得人物性格描寫的效果；亞孟梯拉德的桶，是企圖收得事件的效果；紅死的假面，則是企圖取得佈局的效果。所以短篇小說作家在創作的時候，必須打定主意，向哪一項要素上去努力，他必須以全副的心力灌注在這單一的故事效果的獲得，不然的話，他會很容易遭到慘酷的失敗。斯蒂芬孫也深信從單一的效果的努力纔能獲得更完全的全體的效果。他給哥爾維卿的信上說出了他這樣的主張，他說：

「別作目的……但是我是不照這樣的寫法的。我們應當竭力避免製造枝葉的效果；只有能因而得到更完全的全體的效果的時候，纔能使得。便是從短篇小說的成因上說來，也不得不如此。別作

目標，是能弄錯作品的根本的。在長篇『收場』並不這樣緊要，那不過是全體的 rhythm（韻律）的附帶的分子；但在短篇，卻是骨之骨，血之血。」

所以短篇小說是必須製造出這種「單一的故事的效果」的。至於所謂「最大經濟的手段」以及「最有力地」的意思，就是說，爲了要收得那樣的效果，最好是最經濟的簡潔地處理，但亦必須達到有力的表現的程度。說得再明晰些，那便是，作者對於人物的創造，局面的襯托，事態的發展，都必須適應需要，不可冗長和囉嗦；應當用一個人物一個場所便足以收得效果的時候，作者即不應故意地延展篇幅，增添人物和場所。繁瑣的敘述會紊亂故事的線索，減弱故事的效果。

但是作者也不可過分拘泥於這種經濟的手法，因爲過分的拘泥往往會削弱作品的力量。所以運用「最大經濟的手段」果然是創作短篇小說的要訣，而他同時亦必須顧到「最有力地」去「製造」那「單一的故事的效果」。要是因爲要求「最大經濟的手段」而妨礙了作品的效果的力量，那也非創作短篇小說的正常手法。愛倫坡說，不當的簡潔，正和繁瑣一樣，都會損壞了作品的效果。

從上面，主要的是威廉士的歸納各家意見以後的定義，以及哈米爾頓的根據愛倫坡和馬太教授的主張以後所下的定義上看，我們便可以知道短篇小說的特殊的本質了。

七 長篇·中篇·短篇

短篇小說和中篇以及長篇小說都有顯著的差別。無論是它們的機能，目的和結構，都是各不相同的。

對於長、中、短篇小說的名稱，各國都不相同：在法國，長篇小說叫做roman，中篇叫做nouvelle，短篇爲Conte。在英國，長篇叫做novel，中篇叫做novellet，可是卻沒有短篇小說的專用名詞。馬太教授便主張在Short story兩字之間劃上一條短線，結連起來，用以表示「短篇小說」（即法文的conte）這個專門意義的專用詞。

在英法長篇和中篇小說的區別，祇是量的區別——篇幅的縮小和人物事件的發展比較的單純。長篇小說的創作手法，故事結構，文字組織，觀察法和描寫法，都是和中篇小說同樣的，沒有多大的

差別。所以長篇小說的題材，只要寫作的篇幅是比較短小的，那它便可以稱爲中篇小說。例如法國 雨果的巴黎的聖母院，巴爾扎克的烏傑尼·格蘭代，英倫斯各脫的開尼爾·窩斯，梅列笛斯的自我主義者，都是長篇創作。法國 梅里美的嘉爾曼和克龍巴；英國 吉卜林的熄了的光，亨利·傑姆士的弟吉·米拉，都是中部小說。至於像十九世紀的俄國 托爾斯泰和杜思妥益夫斯基的那些千頁左右的創作，那當然應該歸於長篇小說的範圍以內了。

從故事的發展上講，長篇小說是繁複的，從結構上講，長篇小說是散漫的。因爲長篇小說自始至終是描寫了人物的全體或是一生的經歷，所以它的篇幅擴張，人物衆多，事件複雜，敘述詳細，在故事的發展上往往平添了不少的枝葉。例如莫伯桑的一生和般生的亞勃沙龍的髮，都是描寫了薄命羸弱的女子底一生，從她的誕生以至結婚育子，敘述其爲人妻室的悲慘遭遇，一直到她的最後一刻爲止。這都是長篇小說的代表作品，可供我們參考的。而比較爲中國讀者所熟識的長篇創作，那可把托爾斯泰的復活作一例證。復活全書約三十萬字，中間所描寫的人物，除主人公南赫留道夫和瑪斯綠娃以外，次要的有關係的人物，也有十餘人之多，例如南赫留道夫的姑母瑪麗，瑪麗的老女僕瑪德琳，

南赫留道夫的姊姊娜泰萊，瑪斯綠娃的愛人西蒙生……等等。至於其中觸及和描寫到的應景人物，則更是不計其數，他們的職業包括學生，官僚，律師，檢察官，兵士，工人，農民，牧師，紳士，政治家，革命者……等等。在那裏面所討論的人生問題，有戀愛問題，道德問題，法律問題以及犯罪問題等等。內容的廣泛，規模的龐大，知識的豐富，簡直是一部劃時代的俄國社會史。

然而正因為長篇創作之包羅萬象的內容，文字的組織很容易鬆弛下來，全部的結構更不容易緊湊。於此，便有多或地傷害了藝術的價值。而且正如上面所說，長篇創作因為篇幅的過於冗長，使讀者分期閱讀的結果，對於情緒的感染是差於短篇乃至中篇小說的。時至現在，由於讀者的藝術鑑賞意識的漸漸變得精練，由於人事的繁忙和世事的繁複，小說的寫作很有從長篇轉向中短篇的趨勢，像十九世紀初期作家那樣的枝葉繁多，散漫多彩的作品，在寫作的時間上和藝術的鑑賞上，都似乎可以由凝縮洗鍊的中篇小說起來代替了。所以很有人說，長篇小說的時代已經過去，中篇小說的時代已經降臨。

但話雖如此，我們卻還是不能否認優秀的長篇作品的存在。雖然長篇小說的凝縮而為中篇小

說，是有充分的理由的，然而這並不是說長篇小說已失卻存在的理由，正相反，把長篇小說的凝縮而爲中篇，一如中篇小說的擴充而爲長篇一樣，都是一種藝術樣式的變換，都有藝術的價值。只不過長篇小說的創作者，應當格外注意處理的嚴密的手法。雖然這方面的努力是需要充分的時間，充分的學識和素養的。

至於長篇小說和短篇小說之創作上的區別，則更是顯著。這裏，爲了要對嚴密的短篇小說的樣式(Стиль)進一步地理解起見，不妨介紹布利士·佩利教授的短篇小說論。

由於短篇小說要製造出「單一的故事的效果」，所以須得在三個要素（即人物的性格描寫，事件的行爲描寫，環境的局面描寫）之中，側重其中的一個，讓其餘的兩個處在從屬的地位。佩利教授會把這三個要素，分別予以有力的說明。就是，當短篇小說側重在性格描寫的時候，依照佩利教授的意思，「應當是非常獨特的，嶄新的，使得人家看他一眼便被吸住了的。」短篇小說不比長篇小說：長篇小說有充分的閑空和篇幅來從平凡之中抽出人類的意義。所以目的在「性格展開」的短篇小說，「應該用上一些動人的經驗，使得性格的展開分外地引人注目。」這是以性格爲中心的短篇

小說和長篇小說差別的地方。至於以事件爲中心的短篇小說，是主要的以結構來吸引讀者的注意，所以作品中的人物都是平凡的，普通的，例如愛倫坡的短篇彼得和彭德蘭的主人公，便是非常平凡的漢子，毫無生動的特色可言。倒是那小說的事件是十分離奇的，足以引起讀者的興味。最後，關於以境遇爲中心的短篇，則「只要那個作品能夠提示我們以新的世界的一角，或是我們感得可愛的情景，或是戰爭，激烈的商業交易生產業之類的人類的業務，那末便已算是盡了短篇的責能，即使性格和事件是無特色的，無意義的，讀者也可以相當地滿足了。」它和長篇小說有着顯著的不同：長篇小說可以停留讀者在一個廣闊而久遠的場面上，然而短篇小說卻只能是，而且亦必須是，這個廣闊而久遠的場面的一角。短篇小說可以省略沒有興味的趣事，可以提出問題而不加回答，可以設置詩的象徵，然而這些地方，在長篇小說是竭力應該避免的。

八 作家和創作方法

長篇和短篇在創作中心上的區別大抵是這樣。如果要問創作長篇易於短篇呢，還是創作短篇

易於長篇這在佩利教授的回答是很切要的，他說：

「短篇的手法是比較的嚴格，所以較長篇爲難。但是若是站在人類的基礎上來考察作家的資格，那末長篇小說家應當要有心的健全性和終始一貫的堅忍性，以及解說想念的忍耐性，所以又較短篇爲難。」

的確，從各種角度可以看出長短篇創作都有其艱難之處。而創作長短篇小說的作家之才能，更因之而有所區別。例如長篇小說作家巴爾扎克，托爾斯泰，杜思妥益夫斯基，梅列笛斯等等，都有整個地觀察人生的才能；短篇小說作家如愛倫坡，莫伯桑，吉卜林等等，都有銳角地觀察人生的才能。長篇小說作家必須有廣泛的經驗，必須把人生的各種滋味嚐遍，然後他用積蓄起來的世故的眼光，窺透人生的奧蘊，將它系統地表現出來。由於需要這種經驗的累積，長篇小說的創作必須在作家老成以後（大概是三十歲乃至四十歲以上的作家）。如托爾斯泰的戰爭與和平，是他四十八歲時完成的；作品杜思妥益夫斯基的罪與罰，是在四十四歲時完成，着手卡拉馬左夫兄弟的時候，是五十七歲；果在六十歲時完成了苦人；梅列笛斯在五十一歲時完成了自我主義者；羅曼·羅蘭的強·克里斯

托夫也是四十六歲時完成的作品。

可是短篇小說的創作便就不同。這裏不必需要人生的廣泛經驗，卻只需人生經驗的某一個角度，某一個特殊的極端。嚐遍人生的各種滋味是不需要的。但卻需要作者滲透和熟諳人生的某一個角落，予以簡潔而生動地表現出來。所以短篇小說的傑作，可以完成於三十歲以下的少壯作家們的筆下。例如十七歲時的吉卜林便已產生了兩三個短篇傑作。他的驚人的短篇丘阜凡話是完成在二十歲的時候。高爾基的第一個短篇馬加爾·周達，是在二十四歲時候寫成的。而他第一個長篇福馬·哥蒂耶夫（即李蘭的譯本膽怯的人）則是三十一歲時候的作品。

能夠寫長篇小說的作家不一定能夠產生短篇的傑作，產生短篇傑作的作家不一定能夠寫出完好的長篇小說，主要的原因，是因為這兩者的創作方法各不相同，它們需要着完全不同的技巧。（自然也有例外，即能夠同時產生長篇和短篇傑作的作家。）

寫作短篇小說需要高度的技巧，寫作的人必須致力於藝術的鍛鍊，所以短篇小說作家都是些精練的技巧家。可是寫作長篇小說的人，卻可以忽略技巧，而只求貢獻一個新的真實的人生的批評。

短篇小說作家如愛倫坡，霍桑，都德，莫伯桑，斯蒂芬孫，吉卜林等人，都富於藝術的本能，雖然因為年輕的他們貧於表現的內容，但正因為如此，他們都磨鍊他們的技巧，在清新而有力的技巧上得到驚人的成就。

第二章 作爲創作家的幾個條件

一 創作家和模仿家

有了對於創作的理解以後，接着，我們應該知道作爲一個創作家的必備的條件。

創作家到底應該具備怎樣的能力和素養呢？這我們可以從本能和習得的兩方面來考察。因爲一個創作家和一個泥水匠不同，泥水匠不需要創造，在經過相當時期的學習以後，便可以依照固定的模型而工作；他的工作是模仿的，是機械的，因之也毋寧說是毫無創造意味的。這樣的作者決不是創作家，而是十足機械的模仿家。

優秀的模仿家至多也不過是一個改造家。然而優秀的創作家卻是在通過了相當時期的修養以後，他可以自己創造出嶄新的內容和形式，較一切在他修養期間的作品更進步的藝術品。真正的藝術，是產生於這些創作家之手的。

那末，創作家既然和模仿家乃至改造家不同，在主要的區別上，他到底具有怎樣的特質呢？換句話說，創作家的能力和修養應該是怎樣的呢？

我們應該先說作為一個創作家的本能的條件。

創作家必須具備兩種本能的條件：第一，是豐富的情緒，第二，是強烈的幻覺。

情緒是無論什麼人都有的，可是創作家的情緒卻應該特別豐富。對於外界事物的刺激，每個人都有情感的反應，可是創作家的反應，卻應該特別來得強烈，來得沉重。

一般的人對於每一件事物都有他的愛和憎，也因此而產生了喜或悲的情緒的感應，可是這種情緒的感應的力量，在創作家，是除了為自己所需要的目的而保存以外，還有許多賸餘的情緒力量，這些賸餘的力量發洩了出來，便成為藝術的創作品。

所以藝術的世界和科學的世界不同。科學的世界不是真實的世界，而是一個力的抽象的世界。在科學的世界裏，我們可以藉智慧的幫助來利用它，卻不能藉我們人格的幫助去實現它。藝術的世界便不然：我們能夠眼見它，感到它，更能夠用我們所有的情緒來認識它，因之藝術的世界就是人格

的世界，也是真實的世界。

二 心的純雅性

我們能夠在藝術的世界裏找到我們人格的一部分。我們能夠從藝術的創作品裏找到我們人格的一部分。所以也有人說，創作家的情緒是純雅的，創作家的心是純雅的。

木村毅解釋這種創作家的心的純雅性(fineness of mind)說：

創作家的心要純雅。「倘若缺少了這一層，那末別的一切條件即使都完備了，也可斷言那個人是沒有做創作家的資格。所謂純雅的心，分析起來，便是愛憐之情要深，要有勇氣，要是 humorous 的，要是正直的，要是優雅的，要富於慈悲心，要感應靈敏……等等；凡百大作家，一定都有這種心的優越性的。」又說：「總而言之，一個文學家應當要有高貴的性質纔對。日本的古諺也曾說過，作家的心，是一面映出一切事實的鏡子，讀者讀作品的時候，每一頁每一頁所遭遇的，都是由作家的心的纖維編織而成的。」接着他以英國作家非爾丁作爲例證：

「非爾丁是一個十八世紀的英國作家。據本內特說，因為他的心富於非常廣泛的無與倫比的高貴性，所以在不少英國作家中，他永遠要算是嶄然傑出的一位。他說，因為讀者在他著作的無論那一頁上都能和非爾丁的光輝的人格親炙的原故，所以讀的時候，是非常有趣，和感得熱情和緊張；一直讀完都是如此。非爾丁以來，手法巧妙的作家出得很多，但總沒有一個動搖他的地位：這都是因為他們的心性不及他的原故。一定要有心比他還高貴，常識比他還豐富的人出來創作，纔會把他創作家的地位擠到第二流；可是這個，一直到現在，都還沒有辦到。」

木村毅的所謂心的純雅性，也正是指創作家必須有豐富的純雅的情緒。情緒可以分爲兩方面：一面是利己的情緒，如恐怖，憤怒，悲哀，快樂，憎恨，怨戚等等；一面是社會的情緒，如同情和愛情等。不論是社會的情緒和利己的情緒，真正的創作家必須有情緒的涵養，因為豐富而熱烈的情緒，足以使他創造的人物或事件，有活潑的生氣和感人的力。這種活潑的生氣和感人的力，也就是創作的目的，藝術的效果。所以一篇成功的創作，是使讀者忘記自己，把自己完全浸透在作品中的作者意識裏。這也就是托爾斯泰用以辨別藝術作品的真偽的標準——藝術的傳染性。

托爾斯泰曾經形象地具體地舉出一個例證，說明藝術作品的傳染性。那是他自己讀過的敘述野蠻民族倭果爾演戲的小說。其中有一段這樣說——

兩個倭果爾人，一大一小，全蒙上鹿皮，一個裝扮母鹿，一個裝扮小鹿；還有一個裝着弓箭的獵人；第四個人裝着鳥聲，向鹿兒警告危險。戲上演由獵人，按着蹤跡，去追那兩隻鹿。鹿兒從臺上跑進，又復跑來。臺上佈着小樹林的景緻。獵人慢慢地追近。小鹿不知所措地鑽在母親的懷裏，母鹿停步休息了一會。獵人追到，正想瞄射。這時鳥兒大叫，報告它們危險已經降臨。於是鹿兒又跑了。獵人緊追上去，追到鄰近，射了一箭。箭便射在小鹿的身上。小鹿跑不動，倒在母親的懷裏；母親替它舐傷。可是獵人又放了一箭。這時候的觀衆便個個面如土色，迸出了一片歎息聲和哭泣聲……

是這樣地感動了人：使作者憐惜而悲痛的感情傳染給讀者。托爾斯泰被感動了，所以他說這是一部真正的藝術品。

創作家必須具備豐富的情緒，就是因為他能夠藉強烈的感情去感動讀者，使讀者不能自己，接受了他那純雅的心靈的偉大的感受。所以有豐富情緒的創作家才能創造偉大的作品。創作家是需要

豐富的情緒的。

三 強烈的幻覺

其次，說到強烈的幻覺。

一篇有聲有色的作品，並不全是創作家的實地的經歷，在那裏面，他必須滲入主觀的幻覺，自己的想像力。想像力可以把個人的實際經驗的斷片聯繫起來，把許多實生活的缺陷補充起來。所以思維和幻覺是必要的。缺少了它，便不能使一篇完整的作品有着健全的骨骼；反之，它將成爲毫無生氣的，枯燥無味的記載。

事實上，每一篇創作都有幻覺的成分。沒有幻覺的作品將不會是藝術底。至於一個創作家的幻覺，可以分做不同的兩部分：其一，是把過去所獲得的觀念的要素，分析出來，再組成一種新的觀念的作用；其二，是根據自己的實生活的經驗，將未經歷未實踐的部分，予以現實化，形象化。前者採用回憶的方式，後者採用想像的方式。

例如魯迅的阿Q正傳。它雖是一篇寫實主義的作品，然而那裏面有着作者強烈的幻覺。農民阿Q是一個完整的典型，但這典型的創造，顯然是由於作者的回憶和想像。因為作者故鄉的農民，都或多或少地具有這種阿Q型的性格。作者曾經生活在他們中間，熟識了他們的性格，於是把每個農民身上足以造成阿Q的成分取了來，製造了可以概括他們全體性格的這一時期的農民典型。當作者創造阿Q的時候，首先必定是把幾位熟習的農民的生活回想，然後再配合自己的企圖，把他們有用的部分取來，集合而成阿Q的影像。作者在阿Q正傳的成因一文中這樣地告訴我們：

「阿Q的影像，在我的心目中似乎確實已經有了好幾年，但我一向毫無寫他出來的意思。」

可見作者的創造是蘊蓄了充分的想像機會的。而且作者也不否認這裏面「假想」的部分，他說：「先前，我覺得我很多寫得『太過』的地方，近來卻不這樣想了。中國現在的事，即使如實描寫，在別國的人們，或將來的好中國的人們看來，也都都會覺得 *Grotesk*。我常常假想一件事，自以為這是想得太奇怪了，但倘遇得相類的事實，卻往往更奇怪。在這事實發生以前，以我的淺見寡識，是萬萬想不到的。」

無可否認，以阿Q正傳而言，作者有着強烈的幻覺，因爲他能把許多真實和虛空的性格集中在阿Q一個人的身上發洩出來，而且因此使作品增添了不少的聲色。

所以幻覺，一面是經驗的追憶，一面是虛空的思維。創作家必得有強烈的幻覺，並且需要用藝術的方法，把這種幻覺表現出來。

莫伯桑說：

「各人對於世界都有一種幻象，或是詩意的，或是感情的，喜的，或愁的，穢的或潔的，都隨着各人的性情。創作家的能事，便是誠實實質的用他所有所能的藝術方法，將這個幻象表現出來。」

於此，可見幻覺在文學上的價值。

即使以創作本身而論吧，創作家寫述一篇作品以前，對於故事的人物，曲折的情節，都應該有再現、分析和綜合的工夫，經過他的通盤思索以後，纔能構成一篇完整的小說。所以沒有強烈幻覺的作家，即使有上好的題材，也不會寫出優秀的作品來的。

四 生活實踐·生活反映

強烈的幻覺和豐富的情緒，是創作家的兩個本能的條件。但這並不是說，每一個創作家都生來便有豐富的情緒和強烈的幻覺，不是的。豐富的情緒和強烈的幻覺，也需要作家們不斷的培養，如果本能地具有濃厚的情緒和幻覺，那自然再適宜也沒有；因為能夠這樣，他便具有創作的豐厚的潛力。創作的潛力正好像一隻渡船的推進機。單單有了推進機的渡船是不能行走正確的航路的。所以這裏還需要作家的另外兩個習得的條件。

所謂習得的條件，是可以在外面學習得到的。固然情緒和幻覺也可以由自己培養起來，（因為我們反對作家的宿命論，）但那畢竟是潛在的，從心和思維的深處揭發出來的。而那兩個習得的條件，則是差不多完全從外界吸收進去的。

兩個習得的條件，就是生活的經驗和正確的人生觀。

生活的經驗好比渡船的艙房，是全船的主要部分，是整個作品的肉體。正確的人生觀則相當於

渡船的舵葉，或者指點方向的南針，渡船有了它，纔能夠行駛正確的方向。

先說生活的經驗。創作家的生活經驗必須是充實的。但怎樣充實一個作家的生活經驗呢？遣我們可以從以下四方面去考察。

首先，是他必需要豐富的般的生活。創作家不是一名隱士，更不是一個禁慾主義者，他不能與世隔絕，不能脫離了人羣的生活。在人類的旅途上，創作家必須也有他自己的足跡；在人類生活的戰鬪裏，創作家也必須流下他自己的血汗。能夠和一般人生活在一起的創作家，纔能夠體味人類的生，纔能夠開始他創作的實踐。

所以創作家的生活正和普通人的生活一樣，因為創作家不是超人，而是一個和普通人一樣的普通的人，正唯其如此，他纔能在作品裏表現了普通人的生活。

豐富的一般的生活，就是要作家不和大衆的生活隔絕，而且要在他的日常生活中加以最精密的體驗。創作家的作品決不是憑空捏造的東西。那些缺乏親切意味的作品，都是由於作家的沒有合理的生活。同時，作家要有豐富的作品產生，就該有豐富的生活來刺激。因為生活的刺激，是產生作品

的有力的造因。因之我們希望作家都是一些忙碌的平常人。我們應該有變動的生活。

文藝作品根本就是人類活動（生活）的反映；它通過了文字的外的記號，使我們認識了作者的感情的、人品的、蹤跡。尤其是作者的行動，從他的著作裏是很可以看得出來的。例如，我們從托爾斯泰的戰爭與和平中，可以看出他是貴族，他生活在貴族階級，他熟習貴族階級的生活。再從屠格涅夫的獵人日記中，我們可以看出他的生活的優越。高爾基是生活在勞動階級的，所以反映在作者的作
品中的有着豐富的勞動者的生活。再如中國的小說家之中，艾蕪的小說是洋溢着南中國的氣息的，因為那裏是他長期流浪的地方。又如抗戰以前的中國小說，強烈的民族意識的作品是很少的，有之，即如舒羣的沒有祖國的孩子那樣的作品，可是亦僅限於東北的作家。抗戰以後，整個中原的領土響徹了民族的戰鼓，作家們自動地改變了他們的生活，捲入了戰鬪的漩渦，於是堅實的，戰鬪的，有着強烈的民族意識的作品大量地產生了，如楊朔的帕米爾高原的流脈，如碧野的在北線。這是因為環境的變換影響到作家們的生活的變換。作家們的生活有了抗戰的內容，因此他們的作品也都是抗戰的內容。所以要充實作家生活經驗的先決條件，便是必須使他們有豐富的生活。雖然我們不必要求

他們有超人的生活。

五 斯蒂芬孫的「感化」

充實作家生活經驗的第二個條件，是必須在書本上多下功夫。因爲書本同樣能夠給人以豐富的閱歷。

當杜思妥益夫思基在彼得堡的機關學校裏的時候，他不同於那些有錢的同學，他是常常一個人在書本上下功夫的。當時他所愛讀的是什麼樣的書呢？在俄國的作家裏，他愛讀的是普希金和果戈里的作品，柏林斯基的批評。在西歐的作品裏，他愛讀巴爾扎克，霍普曼，喬治·桑，猶九奴·蘇，雨果以及狄更斯。這些作家之中他所最喜歡的是巴爾扎克和霍普曼。這裏，巴爾扎克是法國的現實主義者，霍普曼乃是德國的浪漫主義者。他們都是和杜思妥益夫思基的病性和異常性有着共通之處的作家，因此可以知道，書本的力量對於一個作家的影響是很大的。

短篇小說作家斯蒂芬孫，是最愛讀書的人。他以爲小說是「能給人心以最深而最真實的感化

的。」這種感化正如「大自然的感化一樣，是在黑暗之間感化人並且感化得非常有力的感化。」作者斯蒂芬孫便是受到這種感化的人。他第一指出莎士比亞會給他極大的感化，因為莎士比亞所創造的人物哈姆雷特和羅札林德，曾感化他遠勝於他的實在的朋友。此外，仲馬的布拉塞羅奴子爵也是他所愛讀的，孟泰奴的論文集曾經把人生寫成了一幅穩和而輕快的繪畫，而且那裏面充滿了智慧，勇毅和一切傳統的氣質。這些影響一直保存到斯蒂芬孫的晚年。

接着，斯蒂芬孫依照了他閱讀時代的先後，又指出了新約中的馬太福音和惠特曼的草葉集。尤其是草葉集，他覺得他從前的世界，完全給這一本書顛覆了；同時，他藉此回到了他天生的、清新的、男性的德義上面。

和閱讀惠特曼的作品同時，他也深受了斯賓塞的感化。他以為斯賓塞的作品是正直的，那裏面有一種幾何學的，赤裸裸的，愉快而抽象的東西在跳動着。他以為斯賓塞的說服力之堅強，是誰也不能及得上的。

其次，路易士的歌德傳也是一生中所讀過的重要的著作。同樣，對於馬卡斯·歐雷留斯的研究，

也是他一生中的重要工作。他讀了歐雷留斯的冥想錄而受大地感動。他承認從歐雷留斯的著作裏，使他得到了走進愛好真的人生（即德義）的生活底祕鑰。

他最後舉出了兩個他所愛讀的近代英國文學家的作品：一位是華茲華斯；一位是梅列笛斯。華茲華斯的詩會給予他無可言喻的感化。它包含着天真爛漫的感情，充滿了歡喜的嚴肅，星的光輝，蕩漾在荒山裏的沉默，黎明時的寒冷的感觸，能令人覺得那是潛在我們心中的最好的部分。

至於梅列笛斯，他的諷刺小說自我主義者，在斯蒂芬孫看來是無上的成功。他說：

「梅列笛斯在那部作品裏，很明顯地是一個污點的事，他一個也沒有寫出；他從頭至尾，寫的都是些帶着特殊性的諷刺。我們的缺點雖被暴露在白日之下了，在那裏卻還有一種難於捨棄的味道，和可驚的巧妙性和肯定性。」

正因為這個，他把自我主義者讀了五六回以後，再有重讀的企圖。

除此以外，梭羅，哈士利特以及米特浮德，都是他曾經閱讀過他們作品的作家。

總之，單單在小說方面，他讀過的書已有一千本以上，其他性質的書當然也不會讀得很少的。

我們所以不憚厭煩地舉出了斯蒂芬孫的受到大批著作的感化，那是因為要證明愛讀書乃是作家應有的習慣。而且我們要求作家們不祇在文藝作品方面閱讀，應當把閱讀的範圍大大地擴充開來：即使是一些毫不相干的書，然而它卻也有幫助我們工作的地方，我們也應當去閱讀它。

不相干的書可以擴充我們知識的範圍，加深我們閱歷的程度。廣覽世界的文藝名著，則可以幫助我們增進寫作的技巧，認識藝術的處理。所以讀書也是充實作家生活經驗的一個必要的條件。

六 從隱士到關士

充實作家生活的第三個條件，便是生活的實踐。

生活的實踐和上面所說的豐富的一般生活不同。一般生活祇是普通的和旁人一樣的生活，可是一個創作家，在一般的生活以外，他必須還要有主動的滲透生活的實踐，也就是從行動中去獲得生活的資料。

固然，近代小說之中，有許多優秀的作品，並非由於創作家的搜索事件，以特殊的行動去實踐，如

契珂夫的許多小說，是隨着作者的平易生活的自然推移之中產生的。但是必須知道，像契珂夫那樣的生活，也是行動的實踐的一部分，只不過他在固定的生活之中，用銳利的觀察來掘取罷了。

偉大作家的經歷，都有意無意地從行動的實踐中去得來的。即使是出身富裕貴族的托爾斯泰，卻也曾出入於華貴的莫斯科交際社會，曾經當過高加索的駐屯兵，甚至參加過最悲慘的克利米亞戰爭。從這些行動的實踐之中他獲得了富貴的經驗。雖然他的成功多半是由於他優厚的天分，然而無可否認地，這些從實踐獲得的經驗，使他的成就增添了更多的不朽價值。至少他的戰爭與和平中的反戰思想，是由於他目擊殘酷戰爭以後的結果；至少他的戰爭與和平中對於貴族生活的生動描寫，是由於他曾經出於莫斯科華貴的交際社會的原故。

此外如杜思妥益夫斯基曾上過一次死刑臺，並且在西伯利亞的監獄裏過着慘痛的生活。屠格涅夫則曾往返於法俄之間，並去過倫敦。高爾基的生活更是顯得那麼的不安定，充滿了戰鬥的性質。再如鐵流的作者綏拉非莫維支和鋼鐵是怎樣鍊成的的作者奧斯托洛夫斯基，則都是通過了他們有力的行動的實踐以後，纔開始他們藝術的創造的。

抗戰以後，中國的作家也以行動去投向戰鬪的懷抱。他們越出了狹隘的生活範圍，讓自己生活在戰鬪的前線和建設的大後方。雖然劃時代的偉大作品還沒有產生，但由於作家們實踐的逐漸深入，顯然已到了產生偉大作品的前夜。

目前中國作家提出的口號和所行進的路向都是正確的。批評家們提出了「文章下鄉」和「文章入伍」的口號，就是要作家們踏出亭子間的門口，去和大衆生活，和抗戰的軍隊去生活，而且要深入到每一個角落，每一種生活內容之中的微細的纖維。能夠在戰鬪的前方固然是好的，因為他可以直捷體味了血淋淋的生動的故事，可是在後方的窮鄉僻壤中去進行動員民衆的工作，也會同樣得到可歌可泣的資料，袁俊的戲劇邊城故事便是一個明顯的例證。以此，再退一百步說，在孤島（被日人佔領四郊後的上海）上生活的作家，如果能夠切實實地表現了孤島，那他所獲得的成就必不亞於生活在血火中的同伴。因為生活的內容是繁複的，生活的樣式也是多方面的，所唯一要求於作家的一點，就是必須要用實踐去獲得他真正的生活資料，沒有實踐或不能實踐的隱士，無疑地將成爲遭人廢棄的現代文藝的渣滓。

值得在這裏提出的兩個例子是：一位美國的小說家，因為要描寫盜賊的言語和習慣，便不惜和盜賊為伍，實地去過盜賊的生活。一位日本的小說家，因為要描寫乞丐的生活，便親自喬裝乞丐，過着乞丐的生活。這種行動的實踐是值得我們——尤其是現階段的創作家警惕的。

所以實踐是獲得經驗（也可以說是真實的寫作資料）的有效的行動。創作家是必須不辭行動的實踐的。

七 「一個偉大的觀察家」

跟着行動的實踐，連帶的一個條件，便是需要作家有觀察的能力。

實踐而不能觀察，那是無補於小說的創作的。實踐只是給創作家以觀察的機會，觀察乃是吸收小說題材的力量。觀察力愈強愈精密的作家，他的小說題材也必愈能豐富，創作也必愈是親切而有力。

觀察自然不是藝術創作的一切，但它卻是創作藝術的一個重要因素。不少的科學原理和機械

發明都是由科學家們的觀察而得到成功。牛頓的地心吸引律，愛因斯坦的相對論，瓦特的蒸氣機，都是由於觀察而產生的。創作雙城記和塊肉餘生記的作者狄更斯，更有着銳利的觀察力。據說他能夠說出他所走過的熱鬧大街上店舖的順序，並且說出那些店舖怎樣地裝飾着。以他觀察力的如此尖刻，所以他才能創造出驚人精緻的傑構。

這裏且舉兩個觀察的例子。馬頓 (Marden) 在其對於少年文人的暗示中，曾說有一個教授名叫阿格雪的，他的訓練觀察的方法，是使一班學生費了一小時的時間去觀察一片單純的單鱗，然後再詳細詢問每個學生的印象。還有一個法國的藝人，因為要演舞臺上裝扮的屠夫，而天天清晨進市場去觀察那些斬肉的屠夫。結果，他的表演是微妙微肖，觀眾們都感到極大的驚異。

由此可知觀察的重要，以及怎樣應該精細地觀察。然而創作家的觀察人生，尖刻而精細的觀察固然需要的，但亦同時需要全面地觀察。

例如姚雪垠的短篇差半車麥，那裏面描寫的是一個忠厚樸實的農民差半車麥，怎樣轉變為一個勇敢的游擊戰士的過程。在沒有寫作以前，作者固然需要觀察在他四周的農民生活和性格，

游擊隊的活動，乃至一些戰鬥的場面。但是游擊隊的活動是配合着整個抗戰的發展的，農民們的轉變而為勇敢的游擊戰士，也是抗戰以來的一件普遍的事情，所以他應當從特殊去認識全面，從全面去判斷和歸納特殊。這樣，他所創造出來的人物，纔是概括了一切形相的典型人物。如果僅僅使農民的性格強烈地印入讀者的腦裏，而不觸及偉大的民族解放鬥爭的背景，則全篇的價值將會完全喪失了。所以創作家應當巨細兼顧，從全面的背景中去認識或觀察特殊的事物。

木村毅說：「狄更斯是一個偉大的觀察家。但是他未免是過於留心那些瑣碎的小事了；不然，他或許會成爲一個更出色的藝術家。小說家的觀察，要緊的不是瑣事的集積，而是選別細目（Detail）以適宜地配置要點，和考案一個能在最短時間內給人以最鮮明的大體印象底方法。」又說：「小說家的觀察，應當循着一切現象底脈絡，究明其間的關係，具現人類的姿態，而使痛感人生。」

小說的寫作固然主要的是在人物的創造，可是幫助使創造的人物更臻於完美的境地，則地方色彩的反映也是必要的。正如本內特所說：「地理的知識，乃是洞察和辨別之母。」

創作家對於事象的觀察大抵一如上述。也就是說，他必須精細地觀察，全面地觀察，而觀察的主

要對象乃是包含了人和事和背景三方面。

觀察，是創作家直接吸收經驗的能力，也是批判和選擇材料的能力。不善觀察的作家，即不能選擇題材，不能吸收從實踐中所獲得的經驗。

八 思想，人格和人生觀

充實創作家的生活經驗，便必須具備上述的四項條件，即豐富的一般生活，愛讀書，行動的實踐和銳敏的觀察。

但是有了充實的生活經驗，有了豐富的情緒和強烈的幻覺，而沒有正確的人生觀，則優秀的作品還是不能夠產生的。因為創作家的人生觀正如同同一條航船的指針，它會運送旅客們走向正確的目的地，而不致成爲時代的落伍者。

每一個偉大的作家，都有他自己的中心思想，自己的人格，自己的人生觀。他的作品，便是把這種作者的中心思想，人格或人生觀，通過故事的組織而表現出來。因之，偉大作家之所以能夠產生偉大

的作品，能夠使這些作品有永久存在的價值，便是因為他本身有偉大的正確的人生觀的原故。

對於一切的事物，作家不能根據自己耳聞目觀的現象直陳了出來。這種平面鏡式的記錄，決不會感動讀者的情緒的。所以創作小說，是要把生活中獲得的資料，參加作者的哲學，組合地表現了出來。例如太陽是圓的，天空的雲朵是白的，天是青的，草木是長在地上的，把這些毫無感情的東西記錄了下來，誰會引起強烈的感覺呢？但如果將朝陽初昇時的美景予以描寫，或者用生動的手法描寫美麗的晚霞，那麼它便有永久的興趣和美感可以產生在讀者的心裏。何以故呢？因為作者描寫的不是朝陽或晚霞的本身，而是在他自己心目中所感觸到的朝陽的景色和晚霞的美麗。這種主觀的感觸，便是作者人格的表現，也是作者主觀的哲學上的見地。換句話說，就是作者的人生觀。

由於創作家們的人生觀的不同，表現在他們作品上的風格也不同。契珂夫的風格和莫伯桑的不同，馬克·吐溫的風格和蕭伯納的不同。古典主義的作家和浪漫主義的作家不同，浪漫主義的作家和現實主義的作家不同。而同樣是現實主義的作家，他們的風格也各有差別的：有的傾向厭世的思想，有的帶着戰鬥的氣息。這正如藝術人們的表現一樣：勞萊哈台的滑稽是絕然不同於卓別麟的

滑稽的。這差別，就是因為他們之間的人生觀有着極大的距離，所以影響於自我表現上也因之有了各別的风味。

既然各個作家有着各別的人生觀，那末作家們對於人生觀的修養正是何等的重要！所謂正確的人生觀，那是相對的不是絕對的，「正確」的範疇隨時在擴展着，流動着，甚至變換着。

在不斷充實生活經驗的作家們，跟着實踐和知識一天天地廣泛，他們的人生觀也應當求不斷地發展，應當隨時去破壞那不適時宜的舊的模型，再來創造出新的，站在時代前端的，進步而正確的人生觀。文學的所以自古典主義，而浪漫主義，而現實主義的演化，無非都是對於那固定的舊模型的破壞。有破壞纔有進步，有進步纔能發展，因為是發展的所以也纔是切近正確的。

我們要求創作家能夠緊跟着時代，切合着時代的生活，加強實踐，充實知識，培養自己的發展的、進步的正確的人生觀。

九 自我表現的力量

在具備了上述各種潛在的和外在的條件以外，最後，一個創作家還應當有自我表現的力量。自我表現的力量就是信任自己的經歷和情緒，信任自己所目擊、耳聞，以及如實地表現出來的力量。萬雷薩夫指出托爾斯泰是具有這樣的力量，他說：

「譬如，以前怎樣描寫戰爭呢？膽怯的人抖索着，藏到小溝裏去，勇敢的人卻帶着如火的眼光，騎在驃悍的馬上，跑在騎兵中尉的前邊，發狂似的奔向敵人核心去了。可是托爾斯泰出來，他自身親歷戰事，在高加索，杜拿兩地方作戰，防守着著名的塞凡司托泊爾的圍城，在那裏以勇將著名於世，可是他描寫戰事完全用新的樣子。在他的書裏膽怯的人可以做勇敢的人，而勇敢的人有時卻彷彿兔子一般，抖索起來，悄悄地在軍服底裏禱告。我們一讀，不由得很受感動，說道：『這真對啦！這是應該這樣的呢！』托爾斯泰所以能如此，就因為他毫無懼怕地寫下來，並且實在感出和見出這種情形……」

所以托爾斯泰的成功，是在能夠信任自己，能夠「毫無懼怕地寫下來。」因為真正的藝術家是決不會害羞自己，以及害羞表現自己的。盧梭的創作懺悔錄，也是一個很好的例子。

在懺悔錄裏，盧梭把他一生的行為，不論善惡恥辱，都全盤地描繪了出來。在這裏他把自己赤裸

裸地站在大衆的面前，毫無隱瞞地說出自己的惡德，例如竊盜，憤怒，和女性亂交，口角，傲慢，惡作劇，攻擊旁人等等，——然而這正是他的人格表現。他有自我表現的力量。他的這種自信，使他的作品產生了永久的價值。

自我表現不僅限於自己的性格和經驗的表現，同時也及於語法，樣式，比喻，形容等等的表現。真正的藝術家定能信任自己的筆，自己的眼睛，依照自己所親眼目視的寫述下來，愈能夠逼真也愈能夠生動。這是創作家的自由。茅盾在其今後文藝界的兩件事中也說：

「今天在前方，後方，淪陷區，以及游擊區抗日根據地的青年文藝工作者，是文藝界最可寶貴的新生力量。他們隨着抗戰的洪流，來自社會各階層，投身於文藝工作，他們過去未嘗從事於文藝，因而文藝的修養較差，甚至尚未具備基本的文藝知識，但是他們的工作條件使得他們能與廣大民衆保持親密的接觸，呼吸於民衆的生活之中……然而也毋庸諱言，他們今天還只是『嫩芽』。一般的意見常以爲『嫩芽』所急需者，是文藝技巧上的培養，但是事實並不完全如此：據我所見，大多數的文藝青年幹部在技巧上常有獨到之處，他們的生活是多色而活潑的，並且變動不居的，這反映到他們的

技巧方面，就是雖不怎麼老練，可是清新靈動，雖不怎麼工整，可是橫斜逸出而多姿。讓他們自由發展，倒反而好些……」

於此可知，自由發展也就是作家們獨立的生命。創作家如果能信任自己的觀察和才能，而且自由地逼真地表現出來，那麼文藝的園地裏是不怕不會結出新的花果來的。

第三章 題材的發掘和把握

一 「文學後面的衝動」

在學校裏唸書的時候，作文的題目總是由先生決定的：先生在黑板上寫下一個題目，然後不管學生有沒有關於這個題目的材料，總得讓學生硬着頭皮，搜索枯腸，在規定的時間內交卷。這樣的寫作，自然不是一件樂意的事情，因為各人的生活經驗各有不同，各人的興味也各有差別，嚴格地限定在某一主題下發揮規定性質的作品，正無異封建時代的填寫八股，所不同的地方，僅僅在於不必引經舉典，以及並無格調上的桎梏而已。而在他們寫作時的內心的痛苦，則恐怕還是相彷彿的。

寫作不是一件勉強可以成功的東西，尤其是文藝作品的寫作，它需要刺激和衝動，需要豐富的題材，並且需要作者確當地去把握題材。在沒有寫作以前，創作家必須受到客觀的刺激，由於這種刺激，纔使他有覓取題材的慾望，以及需要表現出來的衝動。作品是作者自我生命的表現，寫作便正等

於把那如同潮湧般的活潑潑的生命，竭力地發揮出來，描繪出來，所以是斷不可受任何方面的約束的。約束或妨礙寫作的自由，就是殺害作者表現的情緒，也就是使作品本身失卻存在的生命。漢德遜在其研究文學的方法裏便曾指出幫助完成創造的「文學後面的衝動」他說：

「我以爲文學後面的衝動，爲實用起見，可以很精細地分作四類：（一）自我表現的願望；（二）對於人們及他們的行動的興趣；（三）對於我們在裏面生活的真實世界，和我們所希望實現的理想世界的興趣；（四）格式的喜愛。我們常常如受很強烈的驅使似的，希望將我們所思想，所感覺的事告訴給人家知道，所以便有著者直接敘述他的思想和感觸的文學。我們對於男女及他們的生活，動機，情感，關係，都有深濃的興趣，所以便有描繪人類生活和動作的人間戲劇的文學。我們又喜歡將自己所想像，所目觀的事物說給別人知道，所以便有描寫的文學。遇着美感的衝動發生的地方，我們又希望將他們表現成爲美的形狀，所以便有藝術的文學。我們常常都記得人是個社會的動物，他的天性既然這樣構成，他是不能隱藏自己的經驗，觀察，情緒，理想，不宣示給人知道的，而且反過來，他還時時非常的願望將這些東西傳播給他四周的人知道；因此各種文學遂被視作許多河道一般，這些河道他

開鑿來卸除他對於社會的友誼的，從中經過些媒介物證明他融化表現和藝術創造的最高願望。所有在這些文學後面的衝動，不但可以解釋各種文學的進化，而且還可以解釋我們對於各種文學的趣味。我們有時受制不能將自己的思想、感覺、經驗、觀察、理想、告知別人，反過來我們很喜歡別人將他們的思想、感覺……說給我們聽，尤其在那些我們注意到他們安排生活和商業的方法，他們情感的深濃，他們表現的能力，以及一切可以使他們的說話成爲非常有價值有趣味的事情的時候；同時我們自己對於藝術的美的喜悅，又使得我們欣然的應合那偉大藝術家，將他所要說的話融合在裏面的美……」

從這一段話裏，我們多少可以看出創作的根本意義，是在表現自己的經驗、思想、情緒、想像等等，換言之，就是表現自己的生命。

二 創作的三個階段

正因為創作表現自己的生命，所以勉強創作走向怎樣的目標，限制他在怎樣的主題下創

造，是不應該的。創作的順序應當開始於題材的把握，而決不是主題的限制。

研究短篇小說創作方法的威廉士說：「短篇小說主要的是以鬭爭和生活的波瀾來表現人類的故事的。」所以他把創作短篇小說的程序，分列以下三個階段，即：

(一) 題材的把握；

(二) 結構的完成；

(三) 故事的展開。

題材的把握就是由於創作家受到客觀條件的刺激，自己生活經驗的鼓勵，在創造的衝動下，搜集並整理寫作資料的意思。題材的把握是創作過程的一個重要的開端。在這樣的情形下，創作家正如同設計建築的工程師。工程師有了建築房屋的空地，纔能夠設計配合着這空地大小的房屋的結構。有了房屋的結構圖樣，纔可以根據圖樣展開建築的工程。同樣，創作家有了題材的對象，纔配合地設計故事的結構；有了故事的結構，纔開始寫作的工程。所不同者，創作家的設計和寫作都得自己去幹，而工程師卻只需要設計的部分，實際的建造工作是不需要的。

三 打倒差不多主義

現在我們先說創作的第一步：題材的把握。

人類社會的動向是變幻無窮的；尤其到了現在，人類的的生活一天天地複雜，社會的事件愈演愈奇妙，小說家生活在這樣的社會裏，呼吸在這樣的人叢中，小說的題材正是俯拾即是，可以無慮題材的貧乏。可是有許多蓄意創作的人，雖然知道小說的題材可以從豐富的生活去攝取，卻還不知道怎樣去着手攝取題材。在他讀到了旁人的創作以後，固然可以知道該篇創作的題材，是從我們生活的某部分中被攝取了出來的，而且甚至還知道他怎樣地去攝取那一類的題材，可是一旦自己動手，想另外搜集些新穎的題材，卻又感到非常的棘手。何以故呢？主要的原因是：（一）他對於攝取題材的線索不能有所把握；往往是一件很好的小說題材，在他還是不能發覺它的價值，因而更無從發現攝取的方法。（二）即使在他發現了小說的題材以後，因為沒有適當的選擇和整理，所以寫出來的東西雜亂無章；主題既不清楚，敘述更談不上生動。

於是初學創作的人便向成功的作家模仿，其結果，便是題材的雷同。記得有一個時期的中國文壇上，充滿了些豐收成災題材的小說，這種單調的發展，正是不能產生偉大作品的原因，所以我們要打倒文藝上的差不多主義。

創作家選取題材，首先便應當擺脫因襲的束縛。他們應當從新的題材上去觸動讀者的情緒。例如以中國文壇而說，九一八後一批東北作家所帶給我們以嶄新的小說題材，的確是足夠我們興奮的，可是這樣的傾向竟又造成了另一批並非東北的作家杜撰東北題材的小說，以期惹起讀者們的注意。這種因襲的作風是一個極大的錯誤。要知道東北的題材只能由生長在東北的東北作家去處理，因為他們熟習東北的生活，他們的題材是真切的，他們的感情也是真切的，西南或東南的作家去處理不熟習的東北題材，則由於他們沒有真切的情感，他們的題材必然為他們的見聞所束縛；所以一味勉強模仿的結果，所獲得的將是無可避免的失敗。

創作家不單不應當有意模仿旁人的作品，同時且應該竭力避免無意的雷同。關於這個，年輕而未曾博覽的作者是最感困難的，因為他常常自以為已發現了一種新穎的見解，而實際上他所發現

的已在前人的作品中同樣地被發現了。固然，見解的雷同是並不妨礙一位卓絕的作家用特殊的手法表現出來而且獲得成功，但是萬一他不能超越於前人的作品，則他的努力無疑的將又是失敗了。所以我們要求創作家有博覽羣書的必要，尤其是同一性質的作品，應當多多閱讀，這樣，一面可以加速自己的進步，同時也可以在自己的創作時，避免無意間的雷同。

四 關於小說「華威先生」

此外，在選取題材時的另一個注意要點，乃是拒絕平庸的意見。平庸的意見雖然可以充為創作的題材，然而這樣的小說因為沒有欣賞的價值，可能地被讀者大眾所擯棄的。例如七七以後中國發動了民族解放的戰爭，在這民族解放戰爭中，每一個中國人是一員戰鬥的兵士，可以為祖國的解放而犧牲自己。這是一個盡人皆知的真理。如果一位創作家把這樣的真理在抗戰四年以後的今天，選取為小說的題材，則我們固然沒有理由命令他不該這樣寫作，但是至少，這樣的作品是缺少可供欣賞的最大意義的。如果這篇創作產生在七七抗戰初起的時候，當亦不失它的時宜性。而抗戰勝利以

後的今天，仍然搬出那樣的題材，那真毋庸說是浪費的筆墨。所以創作家的摒除平庸的意見，也是不容忽視的一點。

在摒除平庸意見的反面，就是需要創作家們探選不平庸的題材。什麼樣的題材纔算是不平庸的呢？我們願意舉出這樣一個例子，就是：誰都知道，在民族解放運動的過程中，我們的工作是艱苦的，我們面臨着我們堅強的敵人，應當竭力加強自己陣營的力量，一切減弱我們力量的發展，我們都得以有力的遏阻。因為我們的敵人唯恐我們團結堅強，所以正計劃種種分化我們的陰謀，說我們陣營之中某部份人的墮落人格，醜惡行爲，同時爲要加強其自己國內人民的侵略信心起見，憑空捏造了許多關於我們陣營中的弱點。這時候，只要不是存心出賣的中國人，誰都相信自己陣營的堅強，並以這樣的語調作爲宣傳的手段。這幾乎是一個公認的真理。可是偏偏這時候有一位作家，站在這個真理的相對面，說我們的陣營裏有多少弱點，說我們的同胞之中有多少墮落的傢伙，於是他盡情地暴露了這些醜惡，讓全國的同胞們知道，讓全世界同情我們和仇視我們的人知道，更讓我們的敵人搬去作爲反宣傳的資料。對於這樣的作家和這樣的題材，我們到底應該採取怎樣的態度呢？——容

許這種爲親者痛而仇者快的作品的存在呢？還是立刻予以撕毀，燒掉拉倒？一般人的見解自然是擁護後一說的，可是我們卻應當擁護前一說，就是我們該保存這個爲親者痛而仇恨的作品。

關於這樣的主張，我們的理由很簡單，就是因爲處理這一題材的創作家，是我們陣營中的一份子，而且在他的作品裏，還顯然具有加強我們陣營的決心（這在作品的背面可以看出），所以他是站在渴求進步的立場上暴露（痛心地暴露了）我們自己陣營中的醜惡。他希望因爲他的暴露，能夠使團體的每一份子警惕，從而祛除醜惡，避免和改進一切的弱點，置整個陣營的發展於正當的途徑。因之作者的企圖是純潔的，是正當的。敵人非但不能藉此分化我們，我們卻因此增添了不少的戒備，以加強我們全體的力量。所以這樣的小說雖違背了一般平庸的見解，然而卻是一篇寶貴的創作，值得我們重視的創作。

這一篇創作，便是張天翼的華威先生。

華威先生在發表的當時，曾經引起熱烈的爭論，可是結果，都公認在抗戰的過程中揭發自身的黑暗面，乃是刻不容緩的工作。

這不過是一個摒棄平庸意見的例子。

然而從這一例子，我們便可以看出，選取新的創造意義的題材，是終究會被讀者大衆所樂於接受的。

五 布拉克武德的靈感說

擺脫因襲的束縛和摒棄平庸的意見，是選取題材時亟宜注意的兩大問題。現在我們再進一步，談談獲取題材的線索。

有許多人說，創作家的發現題材的線索，完全是由於靈感的觸動。這種神祕的創作衝動的微妙作用，布拉克武德（Algernon Blackwood）說得很明白，他說：

「……我祇能夠說這些（短篇小說）都是它們自己到我這裏來的，否則就一些也沒有；我斷不能夠坐下來寫一篇特約的稿件。這個祕密也許就是一種情緒，立刻罩上了戲劇般的事蹟。不過我知道這樣說法，依然不能把它解釋清楚。空氣的產生，當然要根據感覺的。我不能夠憑空去造作空氣。

除非我自己先有了這種感覺，纔能夠使它影響到小說中間去……

「因為我的許多小說大都是特然湧現的，先幻成夢一般的形式，或流露於半意識狀態中間，所以我猜想下意識（subconsciousness）便是小說的萌芽，這也許不至於十分錯誤罷。因此，日常生活的片段和這下意識相融合，便構成了小說。我相信它是這樣的，因為我斷不敢說：『喂，我要坐下來寫一篇這樣或那樣的小說，』我不能夠運用我的心思去製造小說的，而且那小說的產生，往往錯亂顛倒，不按次序的，我還不會知道它的開始已經先有了它的結局：就是當它潛伏在下意識中間粗具形體的時候，它的一個結尾已經單獨透不出來了。不過在這時候，其餘的部份也就不難跟着抽出來的。如果抽不出的話，那麼我是已經失敗，因為它已經重又逃匿無蹤，而我也祇能夠停手了。因為我斷不能夠去把其餘的部份杜撰出來的……」

「我可以舉出一個簡短的例給你們看。有一次我忽然想到一個少年，他剛要動身到埃及去，在未去以前，為取悅他的未婚妻起見，他先到一個天眼通那裏去動問休咎。他對於這種事情，本是不信的，不過去問問罷了。那天眼通見了他就說道：『你將來是要溺斃的，不過在溺斃的時候你自己還不

會知道呢。」首先在我腦中發現的，就是這句話。我覺得這句話裏面含有一篇完全的小說在內，雖然我在這時候還不會知道以後的結局怎樣，以及怎樣可以去證實這句奇妙的話。如果我去反覆思考，那麼結果反要把它忘掉。所以我就立刻坐下來書寫。這就是登載在一九一四年四月十八日的 *Wilmster Gazette* 上面的一篇小說。這篇小說的文筆流暢自然，可是我一直寫到終結，依然不會覺察到上面的那句話怎樣會投到中間去構成小說的頂點（*Climax*）。他的未婚妻聽了天眼通的話害怕起來，便竭力叮囑他不可近水；不過在埃及除尼羅河以外，也就沒有旁的水道了。他繞道避去了尼羅河！這句預言也就忘懷了。一年以後，正在預備回去結婚的前晚，他忽然在沙漠中間乘馬墜騎，跌傷了；那匹馬溜韁而去，他躺在地上足足有二十四小時，既熱且渴，到後來便覺得神志昏迷，知覺漸失。不過他知道總有人會來尋到他的。他就躺在一條沙堤上面，使人家容易瞧見。他已經不省人事了。最後，尋他的人果然來到。他雖然昏迷，但感覺尚未全失，可以隱隱地聽見蹄聲，並且他的筋肉的反射動作也未消失。他的身子移動了，——恰好在那峻峭的沙堤上失去了平衡，便慢慢地滑下來到了一個池沼中間，這種池沼便是沙漠中間一件稀有而珍貴的東西。因為他知覺已失，所以滾到水中去。

的時候全不會知道。他溺斃了——但是他並不會知道他溺斃呢……」

這是布拉克武德說明神祕的創作衝動的一個例證。布拉克武德始終承認小說的題材是突然湧現的，而且是流露在半意識狀態的中間，所以從外表看來，他的說法似乎帶有神祕的色彩。其實布拉克武德的這種經驗之談，是具有完全的真確性的。不過我們可以揭破這種神祕的色彩，而承認小說的構成，確實由於日常生活的經驗和下意識的融合。沒有下意識的融合，是很難構成生動的小說的。——因為小說的創造，是需要創作家的內心的情感的衝動。

六 從夢境和談話裏獲得題材

可是比布拉克武德更帶有神祕色彩的，是麥克琴（George Barr McCutcheon）的夢境說。麥克琴自己承認他小說中間許多格局和境遇都是從夢境中發現的。他在離奇的夢境中發現了不少的新感觸和新思潮，然而大抵在一覺醒來以後，已經不再能夠記憶。其中也偶然被他執筆記錄下來的。他說：「那些記下來的夢，在白晝看來，實在太覺離奇了，當時以為是一種空前絕後的新思潮，其實則

不過是一串可笑的矛盾觀念。他便挑選了其中合用的部分製成小說，例如『The Day of the Day』中間的一部分情節，便得自夢境之中。他把那篇小說投寄到 McClure's Magazine 去，可是雜誌的編者不能把它登出來，因為他「深怕登了出來，讀者就要疑心作者要再作一個『The Lady or the Tiger』，致使那些好奇的讀者出來詛咒那篇小說，作者和雜誌。」所以後來麥氏把小說修改，添加進一個有趣的觀念：「當一隻狗擒住了一件東西以後，是不肯再把它放鬆的。」小說的下半篇便把這個觀念作根據，結局亦能夠證實了這個觀念。總之，他的小說的題材，很有不少從夢境中獲得了線索。女作家吉洛德 (Katherine Fullerton Gerould) 也說她的某一篇小說是從夢境中得到格局的。

從人家的談話中也會觸發題材的線索。例如亨利·詹姆士便是很好的代表。他曾經說出他寫作『The Tree of Knowledge』的動機是——

「我能夠很精密地去推測一個極渺的暗示，去認識它的意義。有一次，一位朋友偶然向我談起一個逝世已久的青年藝術家。這個藝術家我以前也曾約略聽見過，本能夠引起我同情的回憶，所以當我那位朋友把他較詳的身世和他不甚著名的父親來告訴我的時候，便引起了我文學上的動機。

我那位女友先述他事業開始時候的種種困難，再提到他幾種良心上的糾紛，看了這種糾紛的情形，便知道他後來的夭折不是那麼奇怪，也不是那樣可哀的，雖然從表面上看來，這種夭折總不免成爲一種悲劇。最後她便提到他和他父親的關係，就是他後來忽然用了藝術的眼光去觀察他的父親，結果使他非常傷心，因爲他察出他素相親愛的父親卻原來不會信任他，而且也不能夠信任他。聽到了這種消息，誰也都要引起一種內心的反響：「這段故事中間難道沒有各種好的事情藏着麼？」

此外，他又說出寫作『The Author of Beltraffio』的經過情形，他說：

「聽說有一位著名的作者……他的妻子對於他的作品非常反對，因爲她不能忍耐，所以就發生了衝突。從這個小小的暗示中間，就產生了馬克·安祕脫（Mark Ambient）的故事。」

七 「八百壯士」和「未死的兵」

這是從旁人的談話中獲得題材線索的例子。但也有許多作家，將報章雜誌的記載作爲小說資料的，例如馬太教授奔涅（Henry C. Bunner），塔金吞（Booth Tarkington），以及柯南·陶爾

(Sir Conan Doyle) 等等，都歡喜採用報章雜誌上記載的新聞作為小說的題材。女作家諾列斯 (Kathleen Norris) 的『Rising Water』也是根據新聞寫作的。她把新聞中的地點密士失必更改為加利福尼亞，因為那裏是她比較熟悉的地方，是可以幫助她易於想像，易於處理小說中的一切人物和事件。中國小說之中，最明顯的一個例子，就是艾蕪的八百壯士。作者自己既非八百壯士中之一，更絕未身歷此次戰鬪的漩渦，至多也不過在四行倉庫的蘇州河畔，隔河瞭望對岸的煙火而已。但是作者可以根據報章上新聞的記載，從這題材的線索，參以自己的觀感，而發揮成爲一篇富有感人力量的小說，於此可見報章雜誌上所載的新聞，亦爲小說題材的一支有力來源。在抗戰的時期，許多可歌可泣的壯烈故事，通過新聞記者的記錄，發表在報章雜誌上的很多，我們根據這種題材的線索，都可寫成有意義的小說。

從訪問中也可以得到小說的題材。這方面最成功的小說家，便是莫伯桑，吉卜林和大衛斯 (Richard Harding Davis)。在莫伯桑的『Afloat』中，把親自去訪問過兩次的一對年老夫婦描寫了出來。後來寫作『Happiness』的時候，他也重復採用過這段事實。而大衛斯的許多小說，更可以

說是全屬於訪問的體裁。

另一個小說題材的來源，便是由於觀察以後的結果。現代的創作家很採用這種方法去從事驚人的創作。尤其是報告文學的作者，差不多都用觀察的方法去搜覓他們的題材的。

日本作家石川達三曾經採用觀察的方法創作未死的兵。他到中國江南一帶來實地視察戰跡，和許多「皇軍」的「壯士」接談之下，獲得了不少新的知識和感想，回到日本以後，便開始這部創作。他描寫戰地的實際情形，很能刻劃入微，並且因為他不顧昧沒良心，不肯掩飾戰爭過程中慘酷的事實與兵士們對侵略戰的反感，所以雖然是日本人的作品，卻很能把事實客觀化，以致終於觸犯了當局的忌諱，認為是對當局者威嚴的侮辱，而在禁止發賣以外，又把作者依據違反出版法的罪名，在法院起訴；同時軍部方面，更以淆惑人心和不利於軍部的罪名，用其他的刑罰去對付他。這種冤罪，正是由於作者忠實於觀察忠實於報道的結果。雖然作者在精神和肉體上遭到不當的處分，然而作者的正義感和創作小說的方法，是值得我們稱頌而且學習的。

著名短篇小說作家吉卜林的許多早期作品，也全是他在印度所觀察的結果。在他的『The

Eyes of Asia』中，把東印度人的性格和法國的戰地情形逼真地烘托了出來，這可以證明他精密觀察的成功。

八 雜談觀察

至於中國戰時小說題材的來源，更很多是由於觀察所得的結果。例如端木蕻良的新都花絮，便是作者在觀察重慶的官僚階級以後，反映他們生活內容的小說。短篇如艾蕪的兩個僂兵，沙汀的聯保主任的消遣，也都是根據觀察以後所得印象而寫作出來的小說。沙汀的賀龍將軍印象記，更是運用觀察方法獲得題材的一個有力作品。

坎麥倫 (Margaret Cameron) 的小說集『Golden Rule Dolliver』也是根據某種境遇的觀察而寫成的。她告訴我們那個常見的境遇是：

「在一個熱而潮溼的夏天，當我們汗流浹背地站在邊石上守候那渴望已久而尚未來到的電車的時候，我的丈夫便在那裏效學那些滑稽可笑的僮夫口吻以爲消遣；因爲那樣的人正各各帶着

空着坐位的自動車在我們面前絡繹不絕地經過。有一天，我忽然想到如果有人去把利他主義演成事實，那麼不知會有怎樣的結果？——於是 Dolliver 小說集就因以產生了。我的第一步是去設想一種想受救助的人，然後再去設想這種人在被救助的時候，一定有怎樣的知覺與動作。」

革林 (Captain Frederick Stuart Greene) 的小說『The Black Pool』的完成，也是由於環境觀察的幫助。他告訴我們關於這篇小說的產生經過是這樣的：

「在長島的北岸有一個狹長的池塘，它的四圍長着許多長壽樹，那些樹頂大半已經枯死了；在那樹下池水旁邊，更有許多荆棘和矮樹叢集着。池水的顏色像墨水一般黑，而且因為池面狹窄的緣故，必得到正午時分纔有日光射到水面。那水面異常平靜，一些波紋也沒有，因此映出的影子也非常清楚，雖然水色是黑的。」

「我每次見到或想到這個池塘的時候，便有一種黯淡和陰霾的思想繞着我的腦際，好久不能除去。所以當我已經有了關於弟兄二人的格局而缺乏適當的佈景的時候，我便想起了這個池塘，并且想起一個兇手從水面窺見了被害者的面容，於是我的格局就完成了。」

可見作家的觀察是獲得小說題材的重要來源。在本書第二章裏也曾說過，創作家應當具有銳敏的觀察力，理由，便是因為從觀察，可以獲得豐富的題材，可以幫助完成小說的格局。

九 由作家自己主演小說

比較觀察更其重要的，是從實踐中去獲得結實的題材。所謂從實踐中獲得題材，也就是從作家個人的經驗中獲得小說題材的意思。僅僅依賴觀察，而不企圖親自走入小說的環境，讓自己來主演小說（在描寫時當然可以用第三人稱的），則所獲得的題材定然不是切實的、精細的和生動的。如果小說的題材得自作家親身的經歷，得自作家們通過長久時期的深刻體驗，則在小說中表現的情形必然更為逼真，親切而有力，會收到更高的寶貴的藝術效果。

何以通過作家的實踐而獲得的小說題材，是優越於一切獲取小說題材的其他方法呢？主要的原因，是因為實踐能夠給予作家以直接的感情刺激，作家在實際的生活中嚐遍了生活的各種滋味——甜苦辣，於是他的反應亦必愈為強烈，從而在表現上也更有力量。而題材和格局的因為生活

實踐而更見完整豐富，更是當然的事。

高爾基的小說題材，差不多完全從實踐的經驗中提鍊出來的。在列寧格勒作家出版部出版的一部叫做我們怎樣寫作的小書中，高爾基在「大半利用什麼題材」的項目下，他這樣回答——

「大部分是利用自傳材料，但把自己置於事變的見證人的地位，不是把自己當作行動的力量，這是爲着不妨礙自己——故事的陳述者來講人生的緣故。這並不是說我怕在被描寫的實際裏寫入什麼『自己的』虛構——屠格涅夫所說的沒有它就沒有藝術的那個『虛構』。但是當作家描寫的時候，用自己的聰慧、知識、言詞的準確，眼光的犀利去自己玩賞着——他幾乎不免的要弄糟了，歪曲了那叫作『藝術的真實』。當他強姦了自己主人公的社會的天性，強迫他說別人的話和完成那根本對他們不可能的行爲，他就是糟塌了自己的材料，每個被描寫的人如同礦石一般——在一定的意識形態的溫度下形成或解體的。對於人去『冷靜的處理』一點也不成的，只是把它弄糟罷了，因此，作家應該稍微去愛自己的材料——活的人，或者當作材料去欣賞它。」

寫作逆流，毀滅，以及烏德里人的最後一個的蘇聯作家法捷耶夫也說：

「我想，大家一定都曉得，凡藝術的工作，大抵都是依賴於現實的材料，都是依賴於作家的生活經驗。所謂作家的生活經驗，這不僅是那作家本人眼所看見，手所經過，生活所經歷者，不僅是把從書本上——從他人敘述所看見所經歷的著作中所知道的那一切包含在自己的內容裏面。藝術工作中有最大的意義的，是作者本人親自所經歷，所看見，或密切地所接觸者。」

法捷耶夫的這一席話，是把寫作家的生活經驗的意義，及其在藝術工作上的重要性，說得非常透關。他而且坦白地承認他自己的創作，都是憑藉着他那活的現實經驗的。他說：

「有些作家，在其創作的工作中，主要的是憑藉於活的現實經驗，自己本身的經驗，我就是屬於這種作家之一。」

十 作品的創造和偽造

於此，便發生了一個問題，就是歷史的作品和幻想的、烏托邦的作品怎樣纔能存在呢？據法捷耶夫的意見，以為作家雖然不能返身於過去的社會，去體驗過去社會中的實際生活，尤不能等待未來

社會的降臨，以從未來社會獲取生活的經驗。但作家卻可以根據現實生活的經驗，去理解前一時代的人們的生活；或者「根據對活的現實的觀察，研究今日已有的未來的分子，以及改變、加強、修飾、發展，有時甚至歪曲現實而來的；而在歪曲現實的情形下，結果所得的作品，便是偽造的，不確實的。」

所以即使取材於歷史事蹟或作家的幻想，但亦必須以現實生活的經驗作爲基礎，否則便是毫無藝術價值的「偽造」和「不確實」的作品。

在現實主義旗幟下的中國小說家，也已熟習於從現實的生活經驗中去截取題材。抗戰的烽火燃燒以後，大批新進作家差不多完全從他們的實生活中去發掘和把握寶貴的有價值的題材，例如S M的鬧天七十三天，便是他真正的實生活的紀錄。（作者自己是這個戰鬥隊伍中的排長）布德的收在第三百零三個短篇集裏的小說題材，也都是血淚的記錄，是作者從自己和他人的實生活中發掘出來的。據作者自己說，「我在執筆寫這些悲劇的發展時，我的××的心常常因爲這些悲劇的折磨而感動到常常擱筆。因爲這都是真的放在我們面前的悲劇。」

中國作家因爲客觀情勢的需要，都投入抗建的懷抱，生活在祖國的每一個角落，發掘他們實際

生活經驗中的小說題材。無論在前線，大後方，淪陷區，游擊區，乃至不生不死的孤島上的作家，都各自努力着切身題材的處理。前線和後方的作家努力表現抗建，孤島的作家努力表現上海，這是一個非常合理的現象，因為作家們的發掘題材，都是從實生活的體驗和觀察的方法入手的。

的確，比較上述各種獲取題材線索的方法中，實踐和觀察是兩種最可恃最有力的方法。創作家應當向實際的生活肉搏，從實際的經驗中截取豐富的現實資料——因為唯有這樣的小說纔是最有生命的。

當一個作家獲得了適當的題材，並且具有充分的把握題材的能力以後，第二步，便應當研究怎樣去分配材料，將「鬭爭和生活的波瀾」展開了適當的結構。

第四章 小說的各種結構形式

一 小說的幾個組成部分

創作家發掘並把握了題材、人物及其主要的動作以後，接着便應當考慮小說的結構形式。它到底適宜於採取怎樣的結構形式呢？

首先我們應當知道小說的結構形式在大體上可以分列哪幾種。但在未論述結構形式以前，對於小說內部所包含的各個要素，結構的性質，要點和目的，都該有清晰的認識。因為小說的結構形式，便是把這些小說內部所包含的各個要素，用各種不同的手法予以編列的原故。

這裏，爲了敘述的方便，先來談談小說內部所包含的各個要素。

每一篇小說的寫作目的，總是爲了要發揮一個具有教育意義的真理。創作家在寫作小說以前，往往，或者多半是，先有對於某件事物的個人見識，然後把自己的見識形象化起來，寫作而成爲一篇

篇的小說。自然，作家的個人見識不是憑空會產生的，而是由於客觀環境的刺激，由於自己的生活實踐，由於自己的閱歷（如上章所說）等等。例如以張天翼的華威先生作例吧，那麼作者的寫作目的，顯然是要揭發那些在抗戰陣營中，只會喊喊高調而不求實幹的人。他把這樣的人的嘴臉拉破，好讓讀者認識他，因而防備他，矯正他。這便是作者的教育目的。有了這樣的教育目的（或真理），然後再配合具體的事實，把自己的見解形象化出來。這是寫作小說的先決條件。但是怎樣纔能讓自己的形象手法有合理的發展呢？

於是我們談到小說內部的各種組織成分（要素），例如寫作的動機，懸疑，達到鬭爭的過程，鬭爭（頂點或高潮點）結局等等。

寫作的動機在上面已經說過，就是要發揮一個具有教育意義的真理的企圖。這是作者在寫作小說前的初步意識，也是小說的骨幹。小說有了確定的骨幹，寫作便有了中心的方向，作者可以依照這個方向，順序地發展起來，一步緊着一步，一直抵達小說的高潮和終極。

二 有力的懸疑

然而當作者最初企圖把真理灌輸給讀者的時候，爲了要吸引讀者的定讀力，使讀者的趣味集中起來，便不得不用巧妙的手法或詞句，暗示未來的發展，提起讀者的疑竇。尤其是短篇小說的開端，有力的懸疑是非常需要的。

例如，依舊以華威先生作例，則小說的第一個場面，便已經隱藏着全篇小說的一切問題，並且已透露了主要的中心思想，雖然說得並不充分，但卻很能引動讀者的疑竇，使他們產生急速閱讀全篇的力量。

華威先生的第一個場面是這樣的——

×

轉灣抹角算起來——他算是我的親戚。我叫他「華威先生」。他覺得這樣稱呼不大好。

「天翼兄你真是！」他說。「爲什麼一定要個『先生』呢？你應當叫我『威弟』。再不然叫我

「阿威。」

把這件事交涉過了之後，他立刻帶上了帽子：

「我們改日再談好不好，天翼兄。我總想暢暢快快跟你談一次——唉，可總是沒有時間。今天劉主任起草了一個縣長公餘工作方案，硬要我參加意見，叫我替他修改。三點鐘又還有一個集會。」

這裏他搖搖頭，沒奈何地苦笑了一下。他聲明他並不怕喫苦：在抗戰時期大家都應該苦一點。不過——時間總要夠支配呀。

「王委員又打了三個電報來，硬要請我到漢口去一趟。我怎麼跑得開呢，我的天！」

於是匆匆忙忙跟我握了握手，跨上他的包車。

×

這是華威先生的第一個場面。從這裏我們便可以知道華威先生是一個忙人，而且是救亡工作人員裏的主要人物。他最感苦痛的便是時間的不能分配：忙作者緊抓住這個「忙」字，在第一場面便直接間接地敘述到——

(一)他立刻帶上了帽子

(二)「唉，可總是沒有時間。」

(三)時間總要夠支配呀

(四)「我怎麼能跑得開呢，我的天！」

(五)於是匆匆忙忙跟我握了握手

作者以全部的注意力集中在描寫這個「忙」字，這使讀者得到了一個初步的印象，就是華威先生是個忙人。然而華威先生的這種異於常態的忙，到底會招致怎樣的後果呢？他在忙碌的工作上獲得像「斯丹哈諾夫運動」那樣的成績嗎？還是在這「忙」字上出了毛病？這些都是讀者亟欲解答的問題，也正是小說的組織成分之一：懸疑的筆法。

三 一個列證：奇談

懸疑是把小說的主題向讀者暗示了，但並不即刻予以清晰地解答。懸疑是集中讀者注意力和

興味的必要的手法。通過懸疑的筆法，小說然後纔有逐步趨向這個總解答的過程，以及總解答的高潮點。所以在短篇小說尙未發展完善以前，作爲短篇小說前身的一切文藝形式，都是具備了這種懸疑的組織成分的。試舉以下幾則奇談（anecdote）爲例（這些奇談已都經筆者改編爲中國形式，以便於讀者的理解）：

（一）農夫李復到他鄰居的農夫田福家裏去買一斛玉蜀黍。田福恰巧不在家，他的妻子就出來招待這位顧客。

她取了一隻等於一斗的量米器，引導他到貯藏玉蜀黍的所在。她把那隻量米器盛滿了二次，倒入袋中。她就去把那隻袋紮起來。

「喂——且慢！」農夫李德抗議着說，「要五斗纔滿一斛呢。」

「唔，真的麼？」田福的妻懶洋洋地問。「這種事情我是完全不在行的。你知道我未嫁以前是常在學校裏面教書的呀。」

（二）當錢謨先生哲學家的名聲漸漸傳揚出來的時候，韋德先生，一個上流的上海富商，對他說

道：「我很覺得奇怪，錢謨先生像你這樣一個聰明的人竟然要去做哲學家啦。什麼，我以前也會去做過哲學家的，可是因為太覺無聊，所以不久就拋卻不幹了。」

「請教了先生，錢謨先生說，「你所研究的是那一種哲學呢？你讀些什麼書呢？」

「書？」韋德先生說。「呸，先生，我不讀什麼書的，我不過每天枯坐整個的一個上午，在那裏打呵欠和烤火罷了。」

(三)有一次，縣長卜坤一正在進食的時候，忽然他的聽差阿五來報，說有一批重要的鄉紳在樓下候見。

「去告訴他們，阿五，說我再等一分鐘下樓。」縣長說。

「阿五，」縣長夫人說道，「去告訴他們，說縣長再等半句鐘下樓。」

「噠，」阿五說。

縣長焦灼地轉着身子，說道，「阿五，去告訴他們說我立刻下樓。」

「去告訴他們，阿五，」縣長夫人說道，「說縣長再等半句鐘就來。」

縣長發怒了。「阿五」他威風凜凜地說道：「你知道誰是本縣的縣長？」

「噫；噫；不錯，老爺。」阿五說道。「我就去告訴他們，說你再等半句鐘下樓，老爺。」

.....

以上是三則簡短的奇談。從各則奇談的敘述過程上看，高潮點都是在最後，而且在一到達高潮點後便立刻停頓。同時，這些奇談告訴我們，「懸疑」是它重要的成功處所，因為如果第一則開端說：「一個缺乏常識的教員是可笑的，」第二則開端說：「從來對於哲學的誤解沒有這樣的荒唐，」或者第三則開端說：「一位懼內的縣長卜坤一，」那麼即使用巧妙的手法敘述下來，終亦因為作者的企圖大白而讀來索然無味的。於是足見懸疑乃是小說的一個重要的組織部分。

四 「過程」的中心發展

從懸疑，設法使存在於讀者頭腦間的疑問一層一層地剝削解析，這便是佔居小說大部分地位的故事的發展徑路，也就是所謂過程。

二千年前希臘學者亞里斯多德說，凡結構必當具有開端，中程和結尾。這裏的所謂開端，也就是「起首的動機」；中程，是趨向小說高潮點的「過程」；結尾，則又相當於小說的高潮點，或小說的結局。

以分量作比重研究，小說的最最重要的部分當推結尾；但如果在篇幅和組織上比較起來，則中程又顯然比較結尾來得重要。沒有發展完善的過程，是配合不上有力的鬭爭場面（小說的高潮點），而且對於讀者的印象深刻與否，也惟有決定於小說過程的完善與否。

機械地說明小說過程的發展，那是不可能的。因為每篇小說有每篇小說的過程，它們跟着故事的性質，篇幅的寬緊，作者的個性，處理的手法而不同。不過在創造「過程」的手法上，卻應當有下列原則上的注意點，就是：

第一，必須緊抓住懸疑的中心問題。

第二，必須刪繁就簡，但亦須顧到藝術的效果。

第三，必須使發展配合全篇的結構，不使過於冗長，亦不必有意簡約。

第四，必須使發展自然地一步步緊張起來，終至於抵達高潮。

這裏依舊可以華威先生作爲例證。華威先生的過程，確是緊抓住開端第一場面中的兩個問題的，即（一）華威先生是一個忙人，他老是覺得時間的不夠支配；（二）華威先生是救亡團體裏的一個「主要人物」，而且照他的口吻，他也頗有居於或企圖居於「領袖」的地位的。

過程的發展，便緊跟着這兩個中心問題。作者描寫「他永遠挾着他的公文皮包」，而且坐着包車：Ding dang, ding dang 地「在這個城市裏」橫衝直闖，「像閃電一般的快」。「據這裏有幾位救亡工作者的上層份子的統計，跑得頂快的是那位華威先生的包車」。「他的時間很要緊。」他會說：「我恨不得取消晚上睡覺的制度。我還希望一天不止二十四小時。工作實在太多了。」而他的工作呢？就是一會參加難民救濟會，一會又參加通俗文藝研究會，乃至工人協會，傷兵工作團。他「每天不是別人請他喫飯，就是他請人喫飯。」至於他在會場裏講些什麼呢？不是說——

「你們知道我時間不夠支配……」

「我們的時間是很寶貴的……」

「我沒有多餘的時間來談這件事……」

便是說——

「青年工作人員要認定一個領導中心。你們祇有在這一一個領導中心的領導之下，大家團結起來，統一起來。也祇有在一個領導中心的領導之中，工作總能夠展開……要是上面沒有一個領導中心，往往要弄得不可收拾。」

「文化人應當認清一個領導中心，文化人在當地的領導中心之下團結起來，統一起來。」
「我們要是不能起領導作用，那就很危險，很危險。事實上，此地各方面的工作也非有個領導中心不可……」

他時時刻刻在說明着「領導中心」論。他自以為他是領導着「這個城市裏」的一切救亡團體的「領導中心」。如果不信，他的夫人密司黃便會告訴我們：

「……許多工作都要他去領導呀。」

華威先生的過程能夠緊緊抓住這兩個中心問題的發展，便是它的成功的地方。

五 另外三個原則

第二點，是使過程藝術地刪繁就簡。例如華威先生中第一個場面以後的主人公性格的簡明交代。然後是參加難民救濟會的描寫，這是過程的中心，所以佔居的篇幅略多。再後來是參加通俗文藝研究會和工人協會，因為一部分關於他的行為和談話，在參加難民救濟會時已經向讀者交代，所以這裏除卻爲了要加深讀者印象，重覆地敘述着有關那兩個中心問題的談話以外，都大大的予以節略。再後來作者用「可是有一天」和「有一天他……」這兩個轉折，說出了兩件使全篇故事更變而目的重要事件，而讓故事直趨於高潮。

張天翼的小說，在轉接的技巧上是很成功的。他常常運用對話或描寫，把兩件毫不關連的事情接連了起來，使讀者毫不感到有如何的破綻。所以其小說過程的簡潔有力，幾乎成爲他的一大特色和優點。

其次，說到過程的發展必須配合全篇的結構。這完全是各個作家的觀點和技巧的問題，有許多

作家歡喜把過程拉長；尤其是心理小說；有着很長的過程；可是老練的作家是可以用種種技巧和穿插方法，來控制某一部分的突出的。此外，也有不少的小說，在透露了故事的高潮點以後，跟着來一段並不簡短的「結束」的，理論上說來，它會削弱故事的力量和藝術的效果，可是如果運用純熟的技巧，用特殊的手法表現出來，則還是不致妨礙讀者的感情。總之，過程的距離以及全篇小說的節段或穿插的處置，都是以各作家個人的經驗和技巧去決定的。機械和絕對的說法都屬錯誤。

關於第四點，發展的逐步緊張問題，則在原則上都是相同的。有時候，創作家爲了要吸引讀者的注意力，把「半高潮」插在故事的開端，然而在半高潮後，敘述卻又由平靜、激昂，而復趨於全高潮。因之小說的中間，即故事的發展過程，依舊是從平靜而逐步緊張，從自然的趨勢中抵達最後的高潮點。華威先生便是一個很好的例子。這裏，在華威太太的訴苦「許多工作都要他去領導呀」一句之後，便是使故事發展進一步展開的新事件，而「有一天他請我喫晚飯」一句開端，更是把一個新的，更其緊張的事件引出來，這緊張事件的發展終於使全篇故事到達了高潮。

六 轉向高潮點

作者何以在華威太太的訴苦以後，纔開始展開更緊張的場面呢？這是因為作者必須交代的人物性格和境遇，至此已經完全到達，也可以說，小說的基礎在讀者的頭腦裏已經打得穩固，所以有更進一步，轉向故事終點的必要。（自然，在華威太太訴苦以前的敘述，也已經漸次向着交代人物性格和境遇的目的而發展，所以也已經有了漸趨高潮的情勢。）

但是轉向高潮點，不能閃電式地展開，因為這樣太突兀，會使讀者感到發展的不自然，是破壞了作品的調勻性的。所以在華威先生一切都很順利的趨勢下，作者先使他碰了一次小小的釘子，那就是：「許多工作都要他去領導」的華威先生，有一次，突然有婦女界組織的戰時保嬰會，「竟沒有去找他」這使華威先生「簡直喫了一大驚」。

於是他開始打聽，調查。他設法把一個負責人找來。

「我知道你們委員會已經選出來了。我想還可以多添加幾個。」

他看見對方在那裏躊躇，他把下巴掛了下來：

「問題是在這一點：你們的委員是不是能夠真正領導這工作……」

他用威逼的態度「談判了兩次」以後，居然給得到最後的勝利，他當了戰時保嬰會的委員。

這雖是他碰了一次釘子，但亦不過是他真正碰釘子的跳板。後來，在「有一天他請我喫晚飯」一句以後，纔是碰了真正的釘子，而且也是故事的高潮點。

那是青年學生們新組織的難民讀書會，可是這些青年學生們並不會請他去參加會議，或請他去作這個會的領導中心。因此也怪不得他怒吼了——

「好啊，你們祕密行動！」他瞪着眼。「你老實告訴我，這個讀書會到底是什麼背景，你老實告訴我！」

對於這樣的威逼，他滿以為也像戰時保嬰會一樣，會得到最後的勝利的，可是對方似乎也動了火，硬朗地答覆他：

「什麼背景呢，都是中華民族什麼祕密行動也沒有……華先生又不到會去，開會也不終席，來

找又找不到……我們不能把工作停頓下來……」

華威先生把雪茄一摔，狠命在桌上槌了一拳：Bang!

「混蛋！」他咬着牙，嘴唇在顫抖着。「你們小心——你們！你們！你們！——」他倒到了沙發上，嘴巴痛苦地抽着歪着。「媽的！這個這個——你們青年……」

他毫無辦法。他祇能沒命地喝了許多酒，嘴裏嘶嘶地罵着那些小夥子。並且還打碎了一隻茶杯。——全篇故事的高潮，就是在這些鬪爭的場面上。於是說到這裏，我們恍然明白：作者集中描寫着這位領袖慾極高的忙人，這位只會喊口號不會實幹的人，正是抗建工作的障礙，是抗建陣營裏的渣滓，是需要我們去留意，剷除和克服的。

作者的企圖（教育的真理），至此已完全到達。

有時候作者在末後加添使高潮平靜下去的結局，但像華威先生，顯然是不需要的。

以上，已經說明了小說所包含的各種組織成分，現在我們再來談談結構的性質和目的。

七 結構的性質和目的

結構是要使小說的各種組織部分，能夠在最高的效果下，給予藝術的、適當的配合手法。結構的目的，是在於維持讀者的興味，並使之漸漸地擴大，終至達於頂點；它使讀者從有組織的敘述層次上，在最經濟的時間內，得到系統的認識，並由於這種認識，直接間接地影響到人生以及一切有關人生的各項問題。

基於這樣的要求，小說的結構應當注意：（一）求各部勻稱的組合，（二）求清晰而簡潔的發展，並且（三）求能產生有力的藝術效果。

比較小說的各個組成部分，開端和結局雖不是主要的，然而卻需要作者鄭重地處理。這些都是最易加深讀者印象力的地方。

高爾基也承認：「最難的是開端，就是第一句。如同在音樂上一樣，全曲的音調都是他給與的，平常得好久地去尋找它。」於此可以見到開端的重要和困難。

至於結局，則應當耐人尋味的。本涅特 (Arnold Bennett) 在其作家技術 (The Author's Craft) 中說道：「如果小說的興味愈能維持，這便是個好的結局。如果這種興味漸次消失，這便是個壞的結局。」

小說的結局和論文的結局不同。論文的結局是確定的，直接的，小說的結局則需要讀者自己去尋思，例如易卜生的戲劇娜拉的結局：娜拉出走以後到底將會怎樣的呢？華威先生中的結局，也使我們有這樣的回味：華威先生在給青年們摒棄以後，他依舊會是忙碌地趕着空頭的救亡工作嗎？在我們的隊伍裏，是不是可以找出像華威先生那樣的腳色呢？等等。

但小說的結構也有比較複雜的，在一個趨向大鬪爭的過程中，往往包含了許多小鬪爭。在一個主要的發展以外，常常有附帶的發展線索。這就是小說的錯綜局面。

錯綜局面既由於鬪爭的糾葛，因此我們先應當認識鬪爭的種類。據威廉士的分析，鬪爭可分以下九種：

(一) 動物和動物。如吉卜林的『The Elephant's Child』

(二) 人與自然力。如賈克·倫敦的『To Build a Fire』

(三) 人與動物。如愛倫坡的『The Black Cat』巴爾扎克的『A Passion in the Desert』

(四) 人和動物與動物。如吉卜林的『Moti Guy』

(五) 人和動物與人和動物。如吉卜林的『The Maltese Cat』

(六) 人與人：

(甲) 物質鬭爭。如梅里美的『The Taking of the Redoubt』左拉的『The Attack on the Mill』

(乙) 精神鬭爭。如斯蒂芬孫的『The Sire de Malcroit's Door』

(丙) 心理鬭爭。如愛倫坡的『The Purloined Letter』

(七) 人與自己；二重人格；一人所具的二種勢力。如斯蒂芬孫的『Dr. Jekyll and Mr. Hyde』

和『Marxheim』愛倫坡的『William Wilson』莫伯桑的『The Coward』

(八) 人與命運。如哈代的『An Imaginative Woman』霍桑的『The Ambitious』

Guest』

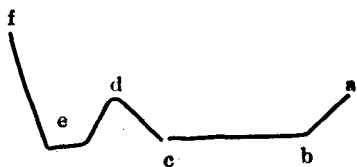
(九)人與超自然力(鬼怪等)如吉卜林的『They』和『Wireless』以及『The Phantom Rickshaw』等等。

以上的九類鬭爭之中，如果簡單化起來，(四)(五)可以合併入(三)，所以實際上可以分爲七種。

學習小說鬭爭，便應當縱覽有關上述各種鬭爭的作品。然後試從單純的鬭爭場面入手，從單純的鬭爭線索，漸漸及於多數的鬭爭線索。關於小鬭爭的插入，不可過於繁複，且應順着發展的需要，論理地轉入主要的頂點。

八 單一鬭爭和錯綜局面

單一鬭爭的小說，比較最爲普通，在寫作上也容易入手。例如華威先生便是屬於人與人間的單一鬭爭小說。如果用圖解表示出來，則線條的形象是：



a至b是代表羅遜的第一個場面。

b至c是代表華威先生的日常生活。

d是代表碰了一次戰時保嬰會的釘子，但後來又給他勝利了，所以線條下降，回復到e。

f是表示他被青年學生毅然摒棄，他顯然是失敗了。故事到f達於高潮點。

但是有許多小說顯然不是這樣單純的。那裏面的事件可以用二條或二條以上的線條來表示，而且這兩條或多數的線條互有糾葛，造成有趣味的錯綜局面。

例如，戴維思 (Richard Harding Davis) 的名聲不好的朋友 (My Disreputable Friend, Mr. Raegen) 便是具有有趣味的錯綜局面的。小說的內容是這樣——

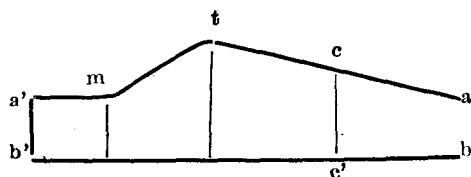
勒格斯·雷根 (Rags Raegen) 擊倒了帕伊克·麥告內加 (Pike McGonegal)，麥告內加死了。雷根乘機逃逸。然而卻被警察追逐着。雷根將被警察逮捕了呢，還是在後來終究被他脫逃？這是讀者所要渴知的趣味中心。在這裏，作者並不平鋪直敘地將故事的終極直陳出來，他巧設了藝術的伏線。原來雷根逃道的時候，躲避到一間空屋裏面，而且把自己藏在很高的、被褥中間了。警察從後面追來，滿以為已經逃到別的地方，所以望了一望便走出那空屋子。他靜靜地躲藏在那裏，直到被一個嬰孩的哭聲所驚動。這個嬰孩，就是造成糾葛的原因。因為這時候要是雷根不顧那孩子而走開，那麼嬰孩便將餓死在那裏。但要是他和她留在一起，那麼當警察回來的時候，他必然是要被捕的。因此，在這裏產生了兩條興味線，那就是——

(一) 主線：雷根逃避警察的追捕：是否被捕呢？

(二) 嬰孩被棄於空室：將有什麼結局呢？

如果用圖解表現出來，便是：

這裏的糾葛，便是把逃犯和嬰孩的命運連鎖在一起，所以增加了讀者的興味。a' a 是主線，b' b 是副線；副線襯托着主線，或者去結束或引起主要動作的新展開，或者去擾亂主線中間兩種勢力的平衡，使它能够產生一致的效果。沒有副線，是顯不出主線的作用和價值；沒有副線，是會使故事的發



- a a' 代表主線。從警察手裏逃了出來的雷根被逮捕了呢，還是沒有被逮捕？
- bb' 代表副線。嬰孩被丟在哪裏？後來又怎樣？
- cc' 表示親子相互找尋的場面。
- t 是道德的苦悶。是故事的高潮點。
- m 是行爲的頂點。他終於拋了自己，將孩子抱起而自首了。
- a' 表示他被赦免無罪。
- b' 表示孩子的命運；她和他一同過日子。

展簡陋，減煞讀者的興味的。錯綜局面的相互牽制關係，和在文藝效果上的作用，便是在這裏。

初學寫作的人，在表現錯綜局面的時候，應當注意：第一，主線和副線必須有緊密的關係。例如名聲不好的朋友中的逃犯和嬰孩的關係，必須是父女的關係，要是一個陌生的嬰孩，則必使苦悶減弱，使故事發展不夠緊張。而且，正如故事所告訴我們的，一個必須是大難臨頭的逃犯，一個必須是已被丟棄垂死的孩子，因之他們的遭遇是奇巧的，這種緊密的關係自然更增強了讀者的興味。這樣的錯綜局面纔最具有吸引的力量。

其次，是必須使主線和副線有適當的配置，不能突兀，更不能使兩個線條勉強地湊合攏來。例如名聲不好的朋友中的父女的遭遇，雖然奇巧，然而卻很自然。通過道德的苦悶以後，父親決定抱起嬰孩，自己向法庭自首，這種湊合極有力量，表示在心理鬭爭以後，甲種力量克服了乙種力量。再後來，法庭因他自首和這種特殊環境而赦免他的罪故，更並不是勉強的湊合。所以上例中的四個線條的湊合，都是配着客觀需要和整個發展的，是有力的錯綜。

九 排列的方法

最後，應當說到排列的方法。

小說的各部分不一定依照開端、中間和結尾的次序而展開。熟練的作者常常把組成的部分倒置，或者省略。他們倒置的理由是——

(一) 要使組成的各個成份得以集中；

(二) 要統一時間和地點；

(三) 要引起讀者的驚奇；

(四) 要刺激讀者，加深讀者的閱讀印象。

他們省略的理由是——

(一) 爲了要經濟篇幅；

(二) 爲了神祕的色彩；

(三)爲了加強藝術的簡確效果。

最普通的形式，自然是順序節略法，但在順序的排列中，爲了上述的理由，省略組織中的某部分，乃是常見的事。和順序法相反的是倒序排列法。或倒置一部分，或多方面的倒置，都得視作者的運用而決定。在順序節略法和倒序排列法以外，尚有兼有這兩種性質的混合法。現在就三方面分別加以說明。

順序節略法之「順序」的意義，就是要使小說結構中三個主要的部分，依照一定的次序而展開。換句話說，小說的結構，必須以發端 (initial incident) 居先，其次是過程 (turning point)，再其次是高潮點 (climax of action)。敘述的方法亦是先將事件的原因說出，再交代事件的經過，最後則說出事件的結果。所以它是依照時間先後而寫述的。這種排列，亦稱之爲編年程序 (chronological order)。這方面最現成的例子，便是老舍的敵與友。

順序排列法是可節略的。這種局部節略共分爲三種，即(一)略去結構的首部，(二)略去結構的中部，和(三)略去結構的尾部。假定說一篇順序排列的小說，其各部分的組織可以A B C D E F G

來代表，則省略首部的小說，必自C或D敘述起。例如『The Cask of Amontillado』便是依照順序排列法而省略首部的。它祇敘述了蒙脫勒索(Mon tresor)受辱以後的復仇動作。關於蒙脫勒索的受辱實情，他並不會作正當的交代，祇讓讀者自己去體味。

第二種，略去結構中部的順序排列法，則名聲不好的朋友便是一例。這裏在雷根掙扎以後的若干動作是略去的，略去了以後，纔再敘述雷根的出現於警察所中的情形。至於作者省略的理由很簡單，因為第一，讀者對於省略的部分是不難可以猜到的，第二，在省略以後，反顯得全部結構的緊湊。

第三種，略去結構尾部的順序排列法，比較起來，是不常見的。這方面可以代表的小說是『The Lady or the Tiger?』。作者把結尾故意不提，留一點測量的回味讓讀者自己去猜測。

把順序的排列法省略去其中的一部，所以又可稱為順序節略法。

把順序法和順序節略法用字母表示出來，那便是：

順序排列法：

A B C D E F G

順序節略法：

(甲)節略首部的

(A B) C D E F G

(乙)節略中部的

A B (C D E) F G

(丙)節略尾部的

A B C D E (F G)

十 倒序法・混合法

其次，再說到倒序排列法。

倒序排列法，亦就是反編年程序(the reverse of chronological order)或稱爲合理的程序(Logical order)。它不同於程序排列法的地方，就是先有了結果，然後再去推求所以造成這種結果

的原因。採用這種排列的，以偵探小說(detective story)爲最多。威廉士在說明福爾摩斯偵探案中紅髮會(The Red-Headed League)的結構時，曾說：

「轟動一時的偵探小說，拆穿來講，不過是因爲作者能夠應用演繹法去佈置他的結構罷了；就是他先去造成了一個糾葛和結局，然後把它顛倒了程序敘述了出來。這種從結果追敘到原因的老法子，凡是寫慣偵探小說的人沒有不知道的，不過要寫得緊湊，卻也不容易。」

倒序排列法用字母表現出來，便是：

G F E D C B A

偵探小說的結構雖大抵這樣排列，但純粹反字母的程序，也是不多見的。這在一般的小說中，自然更是少見了。

不過我們應當確信倒序排列法是有有的，而且它在混合排列法中，更佔居一個重要的地位。

混合排列法就是把編年程序和反編年程序混和地組合起來，它保留了上述兩排列法的優點，同時又避免它們的缺陷。所以混合排列法是最有價值的一種小說結構方法。

從組織上看，混合排列法又可分爲這樣的兩種：

(一) 將結構中的一部或數部，從原位移出，另置於末尾或動作頂點之後。例如著名的短篇小說項圈(『The Necklace』)，作者把最重要的一件事情跳脫出來，補誌於全篇的末後一句，這自然是使讀者大大地驚異的。奧亨利在『A Double-Dyed Deceiver』中，也把極微細的一節提出，補誌在全篇的末後。

這類排列法用字母表達出來，便成爲：

A B C (D E) F G D E

它的目的，是在引起讀者的驚異。

(二) 將結構中的一部或數部互爲倒置。這是最普通的一種方法。倒置的情形大抵是：

C D A B (C D) E F G

或者是：

(A B) C D A B (E) F G E

它的目的，是要使時間和空間緊湊，並引起讀者的驚異。

這一類的例子在現代小說中幾乎是隨處可以發現的。例如巴人的爲人在世，其最初的兩段是

「曖曖這是一等一的時髦貨色。可不是，爲人在世，總得講時髦呀！」

我每次上同鄉阿七的鋪子去，總聽到他在這麼招呼主顧。我一邊羨慕他那副慫慫的工架，一邊卻從他靈魂深處，看出他那父親的影子。

……

接着他便描寫他的父親，描寫他（作品的主人公）怎樣生長，怎樣像他的父親，怎樣開了一家服裝店，並且還敘述作者和他有怎樣的交誼，而且爲什麼常要到他的鋪子去。我們去開以後的事情不談，則前述兩段，是應當插在當作者常到他鋪子去的情節之中。所以這裏，作者把B的部分置於A的部分之前。這是倒置法的一例。

至於節略和倒置的混合方法，在現時短篇小說之中既已常見，在中篇和長篇小說裏，則更可見

大刀闊斧地運用。例如端木蕻良的長篇科爾沁旗草原，楊朔的中篇帕米爾高原的流脈，蘇聯卡達耶夫的中篇我是勞動人民的兒子，往往以節段來作倒置排列的組合，所以看來是非常明顯的。

第五章 主角·視點·情景創造

一 主角的選擇和創造

創作家有了適當的題材，而且在決定了小說的結構形式以後，跟着需要他解決的問題，就是以這樣的材料，到底需要多少角色纔足以表現？在這些角色中間，誰應當被指定為主要的角色？尤其是短篇小說，除非在表現上有了障礙，短篇小說作家總是竭力把創造的人物減少下來的。這並不是說短篇小說裏不該有羣衆的場面，不是的。羣衆並不能算是小說的角色。從他們的偶然出場而言，從他們模糊的性格而言，他們祇能算是人的背景，一種襯托的顏色。至於小說的人物，則是突出的，有着一定的性格的，並且在作品中佔居了全部或某部分重要的地位，使作品的主要任務因此得以完成。所以，爲了要給讀者以深刻的印象，角色不宜在數量上發展，卻應當在性質上加工。換句話說，創作家應該使他創造的人物，加強其性格描寫，使人物配合或促進了故事的發展，使他們（小說中的角色）

在讀者頭腦裏留下一個鮮明的印象。

小說中的角色雖然不止一個，小說中的主角卻僅僅祇有一個，而且祇限一個。主角以外，便都是些配角，有時在配角之中，也分別了他們地位的輕重的。

主角是許多人物中間最能引起讀者同情和讚美的一個，或者適當些說，主角是全篇小說中的主動人物，是小說的漩渦中心，小說的發展爲了他，他也爲了小說的發展而演變着，流轉着，以打動讀者的情緒。在全篇小說的人物中，他是最能使讀者在情緒上作強烈反應的。反應較弱的角色便是次要的角色，亦可以說是副角。再弱的是次副角（餘類推）。這些副角統稱爲配角。他們幫助主角的發展，讓主角完成其應盡的任務，或者他們的產生，是要使主角的性格更顯得突出。沒有配角而僅僅創造了主角，則作者的刻劃是很難深刻的。例如巴人的小說爲人在世中的主角顯然是阿七，配角則是以作者口吻說出的「我」。這裏，如果沒有了「我」，阿七的性格便很難描寫得淋漓盡致的。阿七是一個好虛榮，但卻又不惜一切惡名（如「奸商」之類）去獲取利潤的貪財者。他把救亡當作兒戲，憑着他三百圓的救國公債換得一個「小主席當當」，所以談不上國家觀念和民族意識。然而

那個配角「我」卻剛剛和他站在對立的地位；他不愛錢，卻很愛國，於是對照之下更暴露了主角的陰私和醜陋。再舉一個明顯的例子：那是袁俊的戲劇邊城故事中的主角楊誠及其配角老苟正是一對對稱的標準人物，楊誠是知識份子，是現代中國的英雄；老苟卻是勞動者，是一個膽小而滑稽的人物。於是一個勇敢，一個退縮；一個隨機決斷，一個百無主意。在相互烘托之下，他們的性格便更突出了。同時，因為有了像「我」和老苟那樣的配角，阿七和楊誠他們在故事中的任務也得以儘量地發揮。因之，對於主角而言，配角的作用和地位是異常重要的。

但是最難決定的是主角，以及他循着怎樣的路線去完成小說的任務。要決定主角和主角的徑路，必須有分析小說題材的能力。怎樣的境遇需要怎樣的角色？怎樣的角色纔能配合怎樣的小說？資料決定主角以後，纔應着主角的需要，創造那些幫助完成主角的配角。所以配角的產生是比較容易的，而主角的選擇和創造，則纔是一個重要的難題。

二 視點問題

假如小說的主角已經被決定的話，那麼跟着的另一個難題，便是由誰去擔負這篇故事（小說）的講述呢？應當採取客觀的口吻還是運用主觀的敘述？用主客兼述的方法還是用非主非客的「我」字體裁？

這也就是小說的視點問題。

小說的視點，大別可以分爲以下的五種：

- (一) 主觀的；
- (二) 客觀的；
- (三) 主客兼具的；
- (四) 不活動的「我」；
- (五) 由副主角應用主觀視點而敘述。

這裏的客觀視點還可以分解成這樣兩種：其一，是讓人物自動表現，作者祇不過是記錄者；其二，多敘述而少人物的自動表現。第一種主觀視點有時也運用到「我」的第一人稱，可是不同於第四

種的「我」，因為第四種的「我」，不屬於主觀的範圍，更不屬於客觀的範圍，他自己也是沒有什麼動作牽涉到。第五種側重於副主角的身份上，所以小說中的我又與第一種和第四種的不同。以上五種，如果予以概括的歸類，則又可別為三項，即（一）主觀的，（二）客觀的，和（三）介於主客之間的。

現在且就以上五種分別加以說明。

先說主觀的視點。主觀的視點就是把小說的講述任務由作者自己去擔任。作者在作品中可以公然地演出，但也有在表面上並不出現的。把自己當作一個主要角色在作品中演出的，如吳岩的鬻。這是一篇描寫青年苦悶的小說。因為「我」知道作者的生活，所以可以斷定那裏面的「我」正是作者自己的假托。他把「我」替代了目前一般苦悶中的青年，他把「我」的苦悶替代着一般青年的苦悶。「我」的發展就是全篇小說的發展，缺少了「我」，便缺少了小說的骨幹，整篇的小說是不會建立起來的。再如茅盾的中篇腐蝕，也是把「我」作為小說的主角，使全部小說的變化，由「我」居於漩渦的中心。「我」的感觸，的觀察，的喜怒哀樂，的反應，便是故事的全部經緯。我們唯有通過「我」的感觸去認識小說的真理。這是作者讓自己出現在作品裏的第一人稱寫法，是常見的主觀視點的一種。

另一種主觀的視點，是作者並不使自己出面，而冷靜地，客觀地平敘着，或者採取一種全知全能的態度寫作。所謂全知全能的態度，多半是指心理的描寫。因為我們平常要知道別人心理時，祇有憑我們的想像力去推測，可是有一種小說的寫作態度，卻把人物的心理作用，往往像可以拿出來比作實物一般地描寫着。這種把想像的，推測的事情用肯定而具體的感情描寫出來的，便是全知全能的態度。

三 「我」

關於主觀視點的「我」字的運用，一種果然佔居着作品中的重要地位，如上面說起的茅盾的中篇 廢蝕和吳岩的短篇 魘以及如日本作家夏目漱石的草枕和藤森成吉的山之類，另一種的「我」，則是幹着極其瑣碎的職務，他和作品的中心興味的關係既很薄弱，在作品中所居的地位自然是不甚重要的，即使把這個「我」的角色從作品中取出，也不會影響到整個故事情節的展開。這方面比較顯著的例證，便是芥川龍之介的父親。

在這裏，我們有把四五兩種的「我」提前說明並加以比較的必要。第四種不活動的「我」，雖也帶有主觀視點的色彩，然而他的職務卻僅僅在於彙集和報道斷片的材料。所以這個「我」，既不是主角，也不是副角，他在作品中並無活動的痕跡，祇不過具有訪問的性質，並且把那些人物和事件，從他的口裏複述出來罷了。例如吉洛德夫人在其沒有報答的聖誕物 (Vain Oblations) 中，在開端，他寫下說明，替小說下了這樣的一個註解：

「我所要說的，一部分是我自己觀察，一部分是根據教會中間一位善良的小女人的講述，一部分是從沙克斯的許多信札中得來，但大半都是他口述的，更有一部分是從那些土人的口中聽到，……把這些事情調查明白，整整地費了我三年的時光。」

把「我」僅僅當作一種敘述者的假托口吻，在故事的組織成分裏絕未參加任何動作的小說，的確並不常見，尤其是日本的小說界，似乎很少採用這一項手法。中國的小說之中，魯彥曾有一作（題目已忘）採用這樣的口吻，敘述了異常複雜的故事，而且獲得了相當的成功。所以由此看來，除非爲了故事中的糾葛過於繁複，不易用客觀視點反映出來的，便採用這種不活動的「我」的敘述

方法。

有時候則讓小說的副角擔任故事的敘述，而應用了第一人稱法或者由作者以第三者的名義擔任而以副角的視點作為根據。前者如吉洛德的在梯上（On the Staircase）絕路（Impasse）亨利·詹姆士的『The Real Right Thing』後者如彌得爾敦（Richard Middleton）的『A Tragedy in Little』在彌得爾敦的這篇小說之中，雖都是些平淡的事蹟，然而一經作者把觀察點移置於小孩的身上，敘述便更動人了。例如其中的一段：

「母親突然嚴肅起來，於是傑克擡起頭來瞧見他的父親正倚在門上。他似乎在那裏扮鬼臉，於是傑克在空屋中間不禁狂笑起來，因為對於父親的戲謔是見慣的。真的，這是一件有趣的事情，因為父親忽然早歸，並且在路上對着母親扮鬼臉。而且母親也願意加入去玩這把戲，因為她跪在潮溼的花叢中間把頭漸漸低下去，低得出神的時候瞧起來，宛如她的頭正在吻着她的腳跟呢。可是她又靜悄悄地蹲在地上不動了，父親闖進門來望了一望，就轉身下山望車站那裏奔去。」

四 客觀的和主觀的

至於客觀敘述，則作者完全把自己處於旁觀者的地位，不參加任何的意見，僅僅將小說中人物的動態，故事的發展，作客觀的反映而已。客觀視點的小說，把人物和事件羅列在讀者的面前，使讀者能從科學的真實中，從現實的信任中，獲得興味，彩色，和一切生動的形象。

寫實主義的作家多半歡喜採取客觀視點來烘托小說的動作的。例如艾蕪的熱帶小景中的開端——

「林榮光看見施先生熱熱地走回來，精神嚴肅，手裏還拿了一捲東西，不像往天樣，隨便將揭下的帽子，照桌上一丟，或者是和脫下的襪子，任憑一齊散亂在床上，卻是怕攪落似的，一面謹謹慎慎挾在脅下，一面躬着腰桿拉出床底下的洋鐵衣箱，所以就好奇跑過去，邊伸手去拖，邊笑嘻嘻地問：

「先生，我看這是啥東西？」

「『沒啥看頭，你看你的書吧！』」

「施先生挾得緊緊的，還一面拿手掀開他。

「這一來，倒把林榮光弄興奮了，覺得非看不可，就立刻將手裏的白話書信丟開，像對同學似的，笑着去搶。但施先生手足更快，一轉眼就放進箱子，而且還馬上把箱子送回床下去。」

這一段敘述是純客觀的反映，在讀者看來，好像真正地眼見了他們的動作，聽見了他們的聲音。作者並未用自己的主觀心理參加入到中間，卻完全是依照人物的動作需要，而寫出客觀的交代。這便是採取客觀視點的表演法。

在客觀視點的表演法以外，作者也有兼用主觀和客觀兩種方法來同時表現一篇小說的人物和動作的一篇客觀視點的小說，可以插入主觀的心理描寫。這種心理描寫的插入，常常因為是異常平淡的，所以視點的交換，不致為讀者所直覺。例如莫伯桑的線屑（A Piece of String），便是在客觀視點中插入了主觀的心理描寫，即其中有一句：「胡希昆老板（Maitre Hauchecorne）和那些真的諾爾曼人一樣的節儉，他想落在地上的東西，不管什麼，祇要是有些用處的，便都有拾起的價值。」這裏，拾起線屑，是客觀的事實，作者描寫拾起線屑的時候，是採取旁觀的態度；可是在上述的場合，則

又立刻躍進了作中人物的主觀裏，描寫了他的心理。

插入心理描寫的客觀小說是很多的，在弗羅貝爾的作品也可舉出不少的例證。再如斯丹亞（Charles D. Stewart）的匕首（The Dagger）中，大部分雖是客觀的敘述，然而其中有一段的視點，顯然是從作者方面轉移到兇手方面。這一段的原文是——

「他並不是故意去把痕跡留着的。他會想把那匕首去藏在倉房或者屋子的中間。但這個計劃也不能夠滿意，那些倉房此次都被電火焚倒了；那些屋子也遭了火災，那麼這件金屬的東西除非他先去偷偷地拿起，當然是要顯露的。到後來還有這麼一件小事情竟難處置，這纔是奇怪呢。」

而在這篇小說的後半，還描寫到「希望」和「回憶」，所以作者的客觀態度，到最後是不復存在了。

同樣，在主觀視點的小說裏，也常常有插入客觀的描寫的。例如張天翼的華威先生的中段，都是用着客觀視點的表现手法。不然的話，如果統統都用主觀視點的描寫，那麼細瑣入微的情節是不能被表現出來的，而且還容易減煞讀者的信心。譬如——

華威先生的態度很莊嚴，用種從容的步子走進去，他先前那付忙勁兒好像被他自己的莊嚴態度消解掉了。他在門口稍爲停了一會兒，讓大家好把他看個清楚，彷彿要喚起同志們的一種信任心，彷彿要給同志一種擔保——什麼困難的大事也都可以放下心來。他並且還點點頭。他眼睛不並對着誰，祇看着天花板。他是在對整個集團打招呼。

會場裏很靜。會場就要開始。有誰在那裏翻着什麼報紙，懸懸綽綽的。

華威先生很客氣地坐到一個冷角落裏，離主席地位很遠的一角。他不大肯當主席。

「我不能當主席，」他拿着一支雪茄煙打手勢。「工人工作協會的指導部今天……」

說了就在嘴角上閃起一絲微笑，輕輕地拍幾下手板。

x

這些都是客觀觀點的敘述，是迥然不同於作者的第一段主觀觀點的敘述。因爲第一段是這樣說的：

「轉灣抹角算起來——他算是我的一個親戚。我叫他『華威先生』他覺得這種稱呼不大好。」

由此看來，視點的變換是可以的，而且有時竟需要作者去變換。始終一個視點的小說爲數極少，有時候甚至是不可能，或反傷害了作品本身的發展。熟練的作者在視點變換的時候，可以用靈活的筆法掩蓋，不使暴露絲毫的痕跡。能夠這樣，也就是表現手法的成功。

五 莫伯桑和威廉士的意見

寫到這裏，已經把以上五種視點的表現法完全解說一過。現在我們再來討論這些視點的利弊問題。

莫伯桑在其小說論(The Novel)中，曾說到客觀視點的好處，他說：

「客觀（何等討厭的字呀！）派的作者是……去把現實生活赤裸裸的表現出來；他們很謹慎地去避免一切的浮文贅詞，而僅把一些人物和事蹟列在我們的眼前。在他們看來，心理學是潛藏在書中的正如實際上的心理學潛藏在明顯的事實中間一樣。

「依照這樣的方法所作成的小說，能夠獲得興味，動作，色彩，和攪動的生活。」

主觀視點的敘述是常和敘述角 (angle of narration) 有着密切的關係，因為敘述的視點常以某個人物作為根據。例如愛倫坡的許多小說，採用主觀視點，應用第一人稱，借了主角的口來敘述故事的內容。這種第一人稱的敘述，免不了有發生障礙的危險；蓋小說中的主角，也許中途死亡或隱匿起來，那麼這樣，他就不宜再擔任小說的敘述了。這時候作者惟有用第三者去替代原有的敘述者，但這樣的更換頗不容易，也許要遭到慘酷的失敗。

採用第一人稱的敘述，是必須視小說的題材，故事的性質而決定的。當主角敘述小說的時候，常不免過分的誇大或謙遜。但有時候，小說本身需要着誇大的主角，例如蓋蘭特 (Clarence Kelland) 的『Efficiency Edgar』和『Simeon Small』等小說集，要是不用第一人稱，那必無精彩的表現。又有人說，第一人稱的小說，往往失掉讀者的信任。不過吉卜林能夠成功地並用了兩個「我」字，以博取讀者的信心。關於這，威廉士的例證是這樣——

在吉卜林的將作帝王的人 (The Man Who Would be King) 中間，「那個第一位敘述者便是作者自己，同時也是一個訪問者。因為他關心於皮追加爾那罕 (Peachey Carnahan)

和達尼爾德拉服特 (Daniel Dravot) 的命運，所以他就把他們的事情敘述給讀者聽。但中間當這二人驟然遠引的時候，這個訪問的『我』就有好幾個月沒有消息得到。後來皮追加爾那罕回來了，他便把他（副角）和德拉服特的經過情形轉述出來。在這些敘述中間，作者把兩個『我』字用得很有趣。例如加爾那罕說道：『我也知道這些事情實在是怪異，可是請你們信我；因為我是身歷其境的。』同時作者也說道：『我，吉卜林可以證實這些事情；因為我瞧見皮追告訴我的時候還帶着非常惆悵的樣子呢。……』這麼一來，達尼爾德拉服特的事蹟先經一個和他同處的人述給作者，再由作者轉述給讀者，便見得格外真實了。』

但是吉卜林那樣的手法畢竟不是普遍的。而第一人稱在小說中的應用，更有題材和性質的限制，所以自其利弊上說來，它正需要着作者靈活地運用，否則便有不小的流弊。但如果運用得宜，則不單可表達艱難的主題，曲折的情節，並且敘述起來暢達自若，給讀者以清新活潑的印象，使他們容易接受故事的內容。

比較第一人稱普遍的是第三人稱。在超自然的小說中，運用第三人稱是最為適宜的。它能夠堅

固讀者的信心。它也遠勝於訪問性質的「我」，因為「我」的敘述者，不能明示那些爲他自己未知的部分，而僅能用臆測的口吻去推定罷了。然而在第三人稱敘述起來，便可以利用種種表現的技巧，使讀者看了能有確信爲真的長處。所以比較上，第三人稱是最現實亦最正常的表現手法。因爲它的表現必須依賴堅強的技巧，故於寫作上，是比起第一人稱更爲喫力，而且不容易討好。正因此，一些偷懶的作家，也居然把並不繁瑣的題材用第一人稱表現，這自然將得不到更好的成就。

六 變更小說的視點

最後，我們再來談談視點的是否可以中途更變的問題。

在作者下筆以前，將視點一經決定了以後，照例，中途更變是會大大地損害作品的效果的。不熟練的作者，非有絕大的理由，最好不再去更變它，不然的話，他會可能地破壞作品的統一性。尤其是短篇小說，如果不能保持作品的統一性，那也就是失掉作品的生命。

所以更變小說視點是可以的，但必須用靈活的筆法去掩蓋，使作品始終調和一致。例如在七首

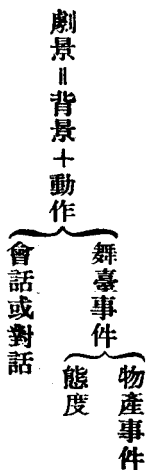
中間，由側重於佐狄爾（Joe Hill）的客觀視點更變而為主觀視點，這裏，由於作者靈活的技巧，保持着作品的統一性，並不使讀者感到破裂的痕跡，因之小說的效果並不會喪失。再如那篇名聲不好的朋友，威廉士以為，是更變視點較為適當的小說。從這篇小說開始，直到雷根的遇見嬰孩而感到苦悶的掙扎時，都是以雷根為中心的主觀敘述；但過此以後，作者把主觀的視點一改而為客觀，並且把小說的背景由空屋遷至第二十一區的警署。可是一路敘述下來，並不感到任何的破綻。這便是作者的表現技術成功的地方。

總之，主角和視點的選擇，都應當審慎地考慮：怎樣去配合題材的選擇標準？用怎樣的視點纔能夠作有力的表現？如果需要更變視點，那麼用怎樣的技巧去彌補轉變的裂痕？用怎樣的表現方法去加深讀者的印象？在原則上講，當作者決定了小說的角色和視點以後，最好是不再更變的。——但自然，我們亦不能抹煞那些處理能力高強的作家，在走向新的創造過程中的自由。

人物和表現的視點先後決定以後，接着便須考慮表現的技術。表現而有技術，其目的，無非在求能夠通過這種表現技術，使讀者獲得深刻的印象，和故事所傳授出來的真理。作者爲了要把故事的

重心打入讀者的心坎，便有把小說中間的那些重要部分，加以點綴或渲染，以鼓動讀者興味的必要。他不能讓那些緊要的情節平鋪直敘地過去，他必須設法在這種場合停留片刻，或者把平面的描寫立體化起來。於是聲色的記錄是需要了。正如同戲劇的需要配合情節的佈景和足以推動情節發展的對話一樣，小說的創造也需要着背景，人物的對話或動作的描寫。

威廉士把這種背景和動作的描寫，統稱為劇景描寫。他並且把「劇景」列為公式，就是：



其實小說中的背景和人物動作，無論在內容或意味上，都和戲劇中的背景、人物動作以及對話等等不同。即使用表面的觀察，我們也可以辨別出它們的差別來，例如：戲劇的佈景是呆板的，而且不能靈活地變動，小說的背景則可跟着人物的發展，而有主觀的，甚至完全情感的變動。戲劇的動作除了劇作者指定以外，都參加了導演者的私見，所以不能產生特定的效果，而小說的動作則是單一的，

具有固定的效果。此外，戲劇以對話為發展劇情的主體，小說則僅僅利用對話以作煊染的活力，因之小說的對話，並不比人物的動作乃至背景的描寫來得重要。這在戲劇方面是完全不同的。

正因為上述的差別，我們不能直接搬運「劇景」的字眼到小說裏來，而應當把劇景描寫改為情景創造。因為情景，是為配合或促進故事的情節變動而產生的背景以及人物動作的意思。情景的公式應該是這樣：

$$\left. \begin{array}{l} \text{情景} \\ \text{||} \\ \text{背景 (地方色彩和空氣)} \end{array} \right\} + \left. \begin{array}{l} \text{動作 (態度情緒和對話)} \end{array} \right\}$$

七 背景的創造

先說背景的創造。小說中背景的創造，大別約有以下四種來源，即：

(一) 由於創作者的敘述；

(二) 由於創作者根據了小說中人物的觀察而敘述；

(三) 由於小說中人物的敘述；

(四) 由於上述三方面的兼用。

第一類的背景，有如沙汀的聯保主任的消遣中的開端幾段，便是純粹用作者的口吻描寫棗縣縣城以及該縣居民的生活，他說——

「時間：一九三七年秋末的午後，攤派救國公債後一禮拜。

地點：棗縣縣城。

「是一座道地的山城，四面皆山，城就建造在狹長的谷地裏。全城，連城郊在內，大約有五六百戶居民。除卻兵匪的騷擾，搶擄，生活上的悶氣和堅苦，他們唯一的享樂，便算對於大自然的欣賞了。」

艾蕪的山村用了第一人稱的敘述，小說的頭二段背景描寫，更完全是出於作者的觀察——

「這是瀟水上游，離九嶷山不遠的一個山村。因為地位處在嶺頭，冬天春天，有好些時候全為雲霧封鎖，整天看不見太陽；而一到夏秋兩季，週圍密佈樅樹的石碓，以及遠處巍峨的猛山，便都清朗地

現了出來，氣候極其涼爽，鄉村暑天時候應有的蚊子，是異常稀少的。

「村子上沒什麼稻田，連種雜糧的山地，也不多見，到處就是嶙峋的石山，就是稍平的路上，也有石頭，像牛像狗似的躺着。人家住戶，祇少數地主，在遠處領有田地，坐食租穀，好些人都是要到外地去謀生活，開闢自己的新天地。有的挑着擔子，越過葫蘆嶺到廣東連州去挑鹽；有的背着包袱，爬過都龐嶺到廣西鍾山去挖鑛；有的則順着瀟水湘水，坐船下去，在長沙衡陽政府機關內供職，或在學校內教書。」

用作者敘述的背景很多，有時即使在客觀視點的敘述中，也不免有作者敘述下的背景描寫。但關於背景的「敘述者」，在比較粗率的讀者往往不加注意，忽略過去的。

第二類的背景，有如艾蕪的海潮，這是一篇描寫海潮的背景異常成功的作品，然而作者的敘述，都是根據了小說中人物的觀察。例如——

「海潮像衝鋒的隊伍一樣，鼓噪着，吶喊着，拚命地碰上沙灘來；接着，又像打了敗仗似的，銷聲匿跡地退轉回去，而且還丟下好些子彈一般的蚌殼，螺螄殼，以及一些淡綠色的海草。你以為這遭兒便

完了嗎，哪知還未完全退去，那邊又捲起一大排銀白的浪頭，救援似的吼起來了。海潮就是這樣前撲後繼地，怒打着沙灘和石堤，彷彿對於這馱着都市的島嶼，有着大不了的仇恨一樣。

「島上籠着淡淡的朝霧，遠處市中心地方，在轟轟隆隆地響着，宛若夢中的都市，漸漸給海潮驚醒了。坡頭紅屋頂的一角，從茂密的洋槐中，窺探出來，眼睛似的玻璃窗子，為初起的陽光照亮，如同帶着驚訝的神氣，不安地瞧着海潮一般。」

又說：

「一隻黃煙筒的船，駛進港來了，前前後後，飛繞着幾隻灰色的海鷗，經過一些外國軍艦旁邊的時候，船上原來掛着的旗子，就拉了下去，接着又升了起來。外國軍艦上的白衣水兵，便也照樣把他們的旗子，拉動拉動。等輪船過後，又有幾隻喫飽晨風的帆船出現，斜拖着茶褐色的帆身，笨澀地緩緩走着。海灣那面，原是蜿蜒着一帶淺淺的山巒，天晴時候，對岸村莊，還隱約在望的，這時已為朝霧抹去，一切全現得灰濛濛的，使人分不出哪兒是天，哪兒是海。祇覺得一眼望去，就是無邊無際的大洋。」

以上的海潮描寫，雖然據我所知，是作者實地在吳淞一帶觀察所得的印象，然而這裏的背景顯

然與人物有着密切的關聯。而且跟着有這樣一句：「金老頭子在沙灘那邊……瞧着滾捲起的浪頭。」那麼這位作中人物的觀感，必然是上述所描寫的景象。所以這是由於創作者根據了小說中人物的觀察而敘述的。這種例子在描寫的中段更是顯著。例如端木蕻良的長篇科爾沁旗草原中：

「丁寧把一雙虛幻的眼脈脈的透視着外邊的青空。

「天色轉得更藍了，是一種靛青的蔚藍，像不可測的海洋之水，搖曳着，深澹着，那分明是無數極細的水蒸氣的富於含蓄的水點，經過了還不願意就落下的太陽的折光作用而顯出的屬於透明色的普魯士藍。

「更猛烈的雨就要來了。

「人生也如天空一樣的譎詭呵，一會兒是藍的，一會兒又是西洋紅！」

這明顯地是作者借用丁寧的觀察來敘述的。

第三類由於小說中人物的敘述，這尤常見於第一人稱的小說。例如茅盾的中篇腐蝕中有：「這幾天內，周圍的空氣，似乎相當和緩。」這句話，乃是作中人物自己的感觸。

八 動作描寫

至於情景的另一個部分——動作，亦是表現手法上必不可少的重要因素。動作可以使故事立體化，使小說的形象逼真，使讀者發生閱讀的興趣。作者爲了要創造人物的性格，刻劃其態度，情緒，並紀錄其生動的對話是必要的。分別地說來，態度是人物的外在的動作，情緒是人物的潛在的意識。情緒有悲劇底，有喜劇底；態度有常態的，有突變的。把個人的情緒，通過行爲的動作，直接由人物自身用音調解釋出來的，便是對話。對話在小說的表现上尤其佔有了重要的部分。

除了對話和情緒另章說明外，這裏試舉幾個刻劃人物的態度非常成功的例子：

(一)果戈里在塔拉斯·布爾巴中，描寫了一個選舉「柯賽烏」(即一個所在地的全部的哥薩克營房底最高首領)的場面。那是當哥薩克們已經把新柯賽烏選舉出來了以後——

「一個長老拿起令杖，把它獻給新選的柯賽烏。基爾加哈，依照習慣，當時拒絕了。長老再獻第二次。基爾加哈又第二次拒絕了，後來等到獻第三次，他纔接過了令杖。讚勵的喊聲傳布在全羣集裏，整

個的曠野又因哥薩克的喊聲而遠遠地響震着了。這時從人羣中間走出四個最老的、白鬍鬚和白頭髮的哥薩克（在池希再老的人是沒有了，因為沒有一個扎泡羅基人能死於壽滿的年齡中），每個人手裏捏一把不久纔被雨澆過的溶解成爛泥的土，放在他底頭上，溼淋淋的土從他底頭上流下，流到鬍鬚和頰上，把他底全部的臉都塗髒了。但基爾加哈仍舊直立着，沒有動一動地方，一面致謝賜給他光榮的哥薩克們。」

從這個態度的描寫上，我們可以領略奇怪的哥薩克人的選舉儀式。

(二)在A·綏拉菲摩維支的鐵流裏，也有描寫一個羣衆選舉總指揮的場面——

「『同志們，算了罷，——我們來辦事吧。選舉總指揮吧，至於其餘的就由他去委任。舉誰呢？』

「剎那間凝然的沈寂曠野，村鎮，無數的羣衆，——統統都死寂了。後來滿長着繭子的粗硬的手，好像森林一般的舉起來，於是在那無邊無際的曠野裏，在無邊無際的村鎮的花園裏，在河那邊都響着一個名字：

「『郭如……鶴……鶴……鶴……！』

「聲音轉動着，在那發着藍色的山下好久的在發響：

「『……鶴……鶴……鶴……』」

「郭如郭閉着鐵顎，行了舉手禮，那時可以看見他頰骨下的瘤在動着。他走到死了的人跟前，脫了很髒的草帽。於是好像被風刮去了一般，一切的帽子都脫了下去，一切的頭都光着，女人們都哭着。郭如鶴低着頭站到死人跟前：

「『敬心敬意來埋葬我們的同志吧。擡起來。』」

(三)以上兩個例子都是描寫羣衆的場面。這裏再來介紹一節驚心動魄的殺人的動作。原文見於日本作家石川達三的未死的兵中第一章支那青年的末後數節。本章描寫日軍部隊司令部的後面突然起了火，笠原伍長便出外查勘，見一個二十二三歲的中國青年，經中橋翻譯的詢問，該青年回答他有焚燒自己房子的自由。於是，笠原伍長覺得他「真討厭」便捉住青年的臂膀，走到一條已經死了一隻中國馬的小河邊——

「笠原立住，回過頭來，青年低頭注視似流非流的河水，一匹中國馬死在那裏，很肥胖的屁股，露

在外面，浮萍貼近馬鞍的四周，頭卻沒在水裏。

「『朝側面！……和你說也不懂，真討厭。』」

「『沒有辦法，他祇得自己跑到青年的後面去，率率地把指揮刀拔出來。像瘦鴉的青年看到這樣的情形，立刻回頭轉來，跪在泥地上，大聲高喊幾句，合掌向他拜起來。但是笠原早已被人家拜慣，不會因此生慈悲心；不過也並不感覺舒服就是了。』」

「『ehi』」

「一瞬之間，青年停止他的叫喚，原野又回到本來的靜寂。青年的頭雖然沒有落下來，但是傷卻是很深；在他的身體倒下來以前，血像泉水一般從他的肩膀湧出來，身體落下水去，和馬的屁股相並，半身浸在河裏，祇有一雙泥足朝天伸着。」

上述的三個例子，描寫動作都異常成功。但除了描寫人物的態度以外，都還兼寫他們的情緒和對話，甚至還旁及背景的點綴。（尤其是後一個例子。）可見小說的表現是需要將背景和動作混合地運用的。由於它們相互間的幫助闡發，小說的表現纔顯得靈活和深刻。

第六章 人物的描寫

一 創造並表現人物

組成小說的要素，簡單地說，便是人物和事件。事件就是小說的肉體，人物乃是小說的骨幹。它們相互間有着緊密的聯繫。所以在處理事件，在計劃小說結構的時候，連帶地必須考慮到人物的性格、行爲以及他在小說中所處的地位。因爲事件的產生和發展，都由於人物去創造和完成。沒有人物，僅僅描寫某一事件是不可能的；同樣，沒有事件，僅僅描寫若干人物的性格，亦是不可能的。前者將不成其爲事件，後者必然成爲幾個獨立的毫無感情的角色。原來事件，便是人物和人物間的「關係」，有人物，並紀錄這些人物相互間的關係，纔算是一篇完整的小說。但是如果更進一步，研究怎樣表現這些人物和他們相互間的關係，則在通過技術的表現手法以後，創作出來的將不獨是一篇完整的小說，而且應該是一篇有力的小說了。

這是無可諱言的：有些創作家在未下筆以前，突入於他的思想的先是一個活躍的人物，爲了要表現這樣的人物，纔去配合小說的事件。反之，有些創作家在未下筆以前，先有一個具體的事件，爲了要表現這個事件的真理，纔有人物的創造。正因爲如此，人物的性格和事件的結構，是必須調和起來的：怎樣的事件結構中最好創造怎樣的人物，纔把事件完善地發展起來？或者，怎樣的人物需要怎樣的事件結構，纔使人物顯現得深刻而有力？人物和事件是分不開的。事件的結構和人物的性格，是小說未用「外的記號」紀錄以前，對於作家的最初的思索的對象。

然而創造人物的計劃和表現人物的方法，完全是兩個性質不同的問題：前者是思索的計劃的，後者是描寫的技巧的；前者的決定當與決定小說的結構同時，後者的實施是在進行寫作的時候。創造人物的計劃，僅僅在於人物本身的性格行爲等等；表現人物的方法，則必須考慮到這些技術上的問題：應當怎樣使人物配合着小說的結構？應當怎樣提取該項人物的典型動作，以概括他的行爲的全部？這樣的人物應有怎樣的習性，言語，服裝以及相貌？在什麼時候，纔應當把他的重要的性格顯露出來？從小說的開端以至終結，怎樣纔能使人物創造通過簡潔而統一的動作而產生強烈的效果？依

照故事的需要，人物的描寫應該採用心理的分析呢，直接的敘述呢，還是自我的表現呢？等等這些問題。

一篇小說，根本就是在固定的結構中，安排上若干人物的動作而已。所以要小說成功，需要在佳妙的結構以外，搭配生動的人物描寫，否則將還是不能產生強烈的效果。因此，在作者介紹這類人物以前，對於人物的研究工作是必需而且也是異常重要的。

二 「水滸」和「子夜」的創作準備

研究人物創造的工作，不必抄襲陳腐的舊套，而祇須向人的生活 and 環境中去考察。要知道著名作家的人物描寫，其所以能夠具體和真實，完全是緣於他向實生活的觀察。人類的生活是變化無窮的，人物的性格亦繁雜而且瑣細，作家必須考察其外表，並且充分研究其內在的性質。易卜生每當搜集到戲劇的題材，準備創造戲劇的人物以前，往往先去替這些將被創造出來的戲劇人物各別撰述傳記，以確定和把握他們的性格。美國哥倫比亞大學（Columbia University）三年期的小說科中

間，第一學期所教的全是人物描寫。在這第一學期的學生們，不必練習寫作小說，卻先在人物的性格上作充分的研究工作，替將來的寫作小說時的人物創造打下一個堅強的基礎。於此正足見人物研究工作的重要。相傳中國的章回小說，水滸，在作者未落筆前曾將那裏面的一百零八個角色，用圖畫描繪其形象，然後依據不同的形象寫出各種不同的性格，所以那裏面有文有武，有多謀善計的軍師，更有驍勇好鬪的健將，即使在同一類鬪士之中，也能判別其細微的差異，分析其不同的行爲，結果一百零八條好漢各有特色，而且各在讀者的頭腦裏留下一個鮮明的印象。從這一點，也可見作者觀察力的深刻，以及研究人物創造工作的成功了。再就中國現代作家而論，茅盾的寫作子夜便是一個例子。作者在子夜是怎樣寫成的一文中這樣說：

「實際上寫這本書是在一九三一暑假以前開始的。我向來的習慣：冬天夏天不大寫作，夏天太熱，冬天屋子內生着火爐有點悶人，一九三〇年冬整理材料，寫下詳細大綱，列出人物表，男的，女的，資本家工人……他們各人的性格，教養以及發展等等，都擬定了。第二步便是按故事一章一章的寫下大綱，然後纔開始寫……」

又說：

「本書的寫作方法是這樣的：先把人物想好，列一個人物表，把他們的性格發展以及聯帶關係等等都定出來，然後再擬出故事的大綱，把它分章分段，使它們聯接呼應。這種方法不是我的創造，而是抄襲旁人的。巴爾扎克，他起初並不想作什麼小說家，他打算作一個書坊老板，翻印名著袖珍本，他同一個朋友講好，兩個人合辦，後來賠了錢，巴爾扎克也得分擔一半。但是他沒有錢，祇得寫小說去還債。他和書店訂下合同，限期交貨。但是因為時間倉率，經常來不及，他便想下一個巧妙的辦法，就是先寫一個極簡單的大綱，然後再在大綱上去填寫補充，這樣便能按期交稿，收到稿費。我不比巴爾扎克那樣着急，不必完全依照他那樣作。我有時一兩萬字一章的小說，常寫一兩千字的大綱。」

從這裏便可以看見矛盾的寫作小說，不單在事前將人物的創造作審慎的設計，並且把故事的結構作細緻的規劃。像這樣謹慎的創作法是值得我們學取的。

貝山特 (Walter Besant) 在他的小說論 (The Art of Fiction) 中曾說到創造人物以前如果未下充分的研究工作，則無疑地必將遭致失敗。他說：

「描寫人物，如果寫得了一半，不能把他寫完，真是一件難堪的事。這時候除了立刻去把他毀滅以外，再沒有別的法子了。我時常覺得達尼爾·德琅遜的那副形容，雖然模糊不定，也許是喬治·愛略脫的精心結構之作，不過到臨了恐怕愛略脫自己也不能不承認他是個可怖的怪物，常在牠的腦際縈迴着，似乎要把他的真相顯露，但終不會成功，因此牠終不能去察出他是怎樣一個人，也不能去窺見他的真性情。作者既不能把他描寫完全，讀者當然也無從捉摸了。」

因之關於人物描寫的研究是異常重要的。

三 方法論

把各種描寫人物的方法歸納起來，下列三種是最主要的，即（一）用作者的目光去描寫；（二）作者直接借用其他人物的口吻來描寫。（三）由其他的人物來描寫。

第一種用作者的目光去觀察，其效果正相同於第一人稱的敘述。例如英國小說家吉卜林，在『The House Surgeon』中所描寫的麥克利奧德夫人（Mrs. McLeod）——

「她是一個穿着杏黃色外衣的胖女人，面上搽着厚厚的粉，襯出一雙黑色的，長睫毛的眼睛，宛如嵌在捏粉中間的小葡萄一般。」

第二種是由作者直接借用其他人物的口吻來描寫，也是一種相當經濟的手法。例如吉卜林爲了要描寫一個二等婦人，便借作品中的兩位人物，即霍茨皮夫人（Mrs. Hautabee）和馬羅威夫人（Mrs. Mallove）的談話而描寫下來——

「『穿衣服不要告訴我那個婦人生平是穿過衣服的時候。她立在屋子的中央，當她的侍婢不，她的丈夫——這一定是個男子——把衣服擲給她的時候。於是她用她的手指去理她的頭髮，再在牀底下的一塊氈上去擦她的頭巾。我知道她是這樣做的……她是誰呢？』霍茨皮夫人說。

「『……得爾維，』馬羅威夫人說道，『「曖昧」的得爾維，和那同名的傑謨夫人是不同的。我覺得她的跳舞的不雅淨，正和她的衣服相稱……』」

在這一種的描寫方法裏，可以有給讀者批判人物的暗示，例如在上例中的「我覺得她的跳舞是不雅淨，正和她的衣服相稱……」等句，就是用批判的描寫來刺激讀者的視覺的。其優點是綜合，

簡約而有力。

第三種是由其他的人物來敘述。例如蕭紅的蓮花池裏，曾由主人公小豆來描寫他爺爺的性格

「爺爺總是夜裏不在家，白天在家就睡覺。睡醒了就昏頭昏腦的抽煙，從黃昏之前就抽起，接着開始燒晚飯。」

在後來，「小豆遠遠的看着爺爺」一段前，作者又用小豆的看法描寫了爺爺——

「爺爺的鞋底踏住了一根草棍，還咕嚕咕嚕的在腳心下滾着。爺爺的眼睛靜靜地看着那草棍所打起來的土灰，關於跳在他眼前的綠豆青蚱蜢他連理也沒有理。到太陽落地也不拿起他的老菜刀來劈柴，好像連晚飯都不喫了。窗口照進來的夕陽從白色變成了黃色。再變成金黃，而後簡直就是金紅的了。爺爺的頭不在這陽光裏，祇是兩隻手伸進陽光裏去。並且在紅澄澄的紅得像混着金粉似的光輝裏把他的兩手翻洗着。太陽一刻一刻的沉下去了，那塊紅光在牆壁上拉長了，扯歪了。爺爺的手的黑影也隨着長了，歪了，慢慢的不成形了，那怪樣子的手指長得比手掌還要長了好幾倍，爺爺的

手指有一尺多長了。」

這篇蓮花池雖然是用作者的視點敘述的，然而卻多半依照着作品中主人公小豆的觀察，差不多用了小豆的筆來描寫他爺爺的態度的。

以上三種描寫方法，二三兩種是很相近的，所以我們也可以大別地分成二類：（一）由作者的視點敘述，（二）由其他人物的視點敘述。

四 姓氏·服飾·歷史

這不過是描寫人物的方法，至於描寫人物的手段，則也可分爲以下三類，即（一）直覺描寫；（二）心理分析；（三）自我表現。

所謂直覺描寫；是對於作中人物的客觀描寫。綜凡人物的姓氏，服飾，過去的經驗或歷史，都屬於直覺描寫的範圍。直覺描寫是作者對於人物的客觀觀察，他把觀察的結果用文字紀錄下來，讓讀者獲得認識該項人物的機會，從而使小說的發展得到充分的力量，堅強的效果。

一個作家在描寫小說的人物以前，對於人物的姓氏是應當加以最大注意的。擅長人物描寫的作家，同時亦必善於題取人物的姓名。有許多作中人物的姓名，可以使讀者一眼看來，便知道其特殊的性格，甚至可以推斷其主要的活動。例如水滸中的人物題名（尤其是他們的綽號）都貼切於各該人物的性格，可見是曾下過一番推敲的苦心的。至於怎樣纔使人物的題名合乎小說的原理呢？這是沒有一定的法則的。但這裏我們可以舉出袁俊的戲劇邊城故事中幾個人物的題名。例如主角楊誠的名字，一望而知是一位光明磊落，善處事理的英雄角色。楊誠的聽差，則是一個儒怯而滑稽的傢伙，所以作者把他的名字取為「老苟」，看來確很尷尬。此外，他給一位陰險奸刁的人物題名為「般小山」，給一個性情直率的土人題名為「萬老大」，給女主角的題名為「鳳娃」，給那些不三不四的代表羣衆的角色題名為李麻子，二斗娃，糟鼻子等等。從上面這些名字看來，「般小山」均名字很能使我們聯想到一個「陰」險的「小」人；「萬老大」的名字很能使我們聯到一個癩大——然而卻又是土人之中的老大哥。「鳳娃」的名字是很有一點野味的香氣，她可能被她的父親視同掌上明珠的。而那些代表羣衆的不三不四的名字，令人看了很會聯想到他們是沒有頭腦，更談不上有思想

的傢伙。依照全劇的劇情來看，我們的猜測一點也沒有錯誤。這也可見作者題取人物姓名的成功了。隨便在小說方面舉幾個例證，則有如魯迅創造的人物「阿Q」，不管他不是「阿貴」的轉呼音，但作者所以要用這個英文字母來代表，顯然是有表現其「曲辮子」的醜態性格的企圖。再如姚雪垠創造的人物「差半車麥楷」，是很能表現其誠樸得有些土頭土腦的北方農民的性格。——這些題名都是非常成功的。

說到人物的服飾方面，也必須合於反映其個性或身分的原則，而且同時亦必得顧到背景（尤其是地方性）的限制。同樣是中國的農民，然而清朝末年的阿Q顯然和抗戰階段的差半車麥楷不同，至少阿Q的後腦袋上還多了一條在當時頗合時宜的辮子。而奧亨利在其小說『A Black-jack Bargainer』中，更將楊西·哥里（Yancee Guree）的舊衣服作為釀成悲劇的導火線。因此小說對於服飾的處理是異常重視的。

關於過去的經驗或歷史的描寫，也是，或者差不多是，每篇小說少不了的部分。因為從歷史的回溯中，可以將小說的人物性格或活動，作進一步的解說。那些短篇小說作家，爲了要縮短時間和空間，

常常在人物的某一動作之後，跟着交代這些作中人物的過去的歷史的。確，這在人物性格（及其動作）的烘托上，是一種解說原因（*motif*）的經濟的手法。例如巴人的爲人在世中，第三段至第八段是插入的歷史說明，——將作品的主人公阿七的父親，母親，以及他的家業，他的所以題名爲「阿七」他現在開設一家服裝店的來歷，作有秩序的簡約的註釋，以幫助讀者對於阿七這一人物性格和行爲的理解。艾蕪在山村的第三段，也用直接的敘述說出了這小說中的主角陳石林的略歷：

「其中有一個年青小夥，還更走得遠一點，在粵漢鐵路的珠韶段，尙未修成以後，便用足走通珠江流域，到廣州去當過一名憲兵。當我到這山村去作客的時候，他已閒在家裏很久，作着規矩的丈夫和父親了。他叫陳石林……他回到山村裏面，仍舊恢復了貧農的地位，但莊稼漢的耐苦精神，卻永遠失掉了。因此，他終天拿砍柴、種地、尋豬草的勞力，去對付眼前一連串的艱難日子，當然是很不『愉快』的。」

這一段說明，在全篇小說中佔居了重要的地位。要是沒有這樣的一段「事先交代」，那麼陳石林後來的蹉跎行動，是沒有理由可以說明的。但僅僅這一點簡約的說明，還不足以烘托陳石林的個

性。所以在第四段中間，作者借了和他見面的機會，補述了他過去的歷史：

「……除了開首在廣州當憲兵，捧令字旗巡街而外，又曾在本省地方，進過保安隊，做過警察，以及鐵路上的監工。談起過去，頂使他難過的，就是在廣州，緞城裏駐軍的械。別人趕進去的時候，暗裏拿刺刀割皮箱，敲錢櫃子，他卻老老實實地去拖槍枝，一個人就捐他七八桿。好些同事弟兄，由此發了財，帶起手錶戒指之類，悄悄溜了。他不但得不着一點獎賞，反而此後為一點小事失了職，終於弄得空起雙手，轉回家鄉……」

從這一節過去的經歷裏，我們便可以看出陳石林的無邪透頂的性格。小說有了這樣的根據，便能合理地發展。所以歷史的回溯，對於人物描寫上是必要的。

人物的題名，服飾，以及歷史的回溯，都是描寫人物的幾個有力的要素。因為這些都從人物的外表着手的，所以都是直覺的描寫。

五 心理分析和心理敘述

和直覺描寫相反，去發掘人物的內在意識的，便是心理分析的方法。

心理分析的方法又可以分爲二類：一類是真正的心理分析 (psychological analysis)，一類乃是特殊場面下的心理敘述 (psychological narration)。前者如高爾斯華綏 (Galsworthy) 在『A Portrait』中對於那八十歲老人的心理分析描寫。作者描寫着人物平時的心理狀態，不爲任何特殊的境遇所影響。可是後者的心理敘述，卻在某種特殊境遇之下所促成的，並非屬於平時的心理狀態的描寫。例如端木蕻良在科爾沁旗草原第六章，一開始便是描寫一個有着月亮的夜晚。主角丁寧被水樣的月色激起了他內心的感喚，因之作者趁此時機，插入一大片的心理敘述。試舉其中的一二小節爲例：

「丁寧想着過去的妹妹，講着馬蓮花的故事的心情，心裏便像水了。

「他想，在這剛健的草原裏，應該怎樣鍛鍊出若干凱撒克的性格呵——像蒼鷹似的昂起頭來，在向天空搏擊，但是，卻不，一切都被生活風隕，一切都被放在強暴裏，變作優柔。就被寄託在保貞帶底下的美麗的生命，除了對着生長着鋼齒的鐵帶懷着恐懼之外，一切都沒有意義，於是他們萎落了。

……這樣，這遼闊的草原，在每個剛健的陰影裏，就埋伏着無數的被損害了的被壓扎的病弱的呻吟了。

「這呻吟，自從丁寧回家來之後，他都出奇的感受到了。小時候，他每每聽見人家歌頌這偉大的草原的時候，他自己的心，也隨着那驚人的形容詞來怦怦的躍動。他覺得祇有這樣的無涯的原野纔能形容出自然的偉大來，祇有這樣的曠盪的科爾沁草原，纔能激發起人類的廣大的，坦直的，雄闊的，悲憫的胸懷。使人獨立在這草原上的時候，有一種寂寞，悲涼的向上的感覺，使人感受，使人嚮往，……一直在靈魂的罅隙裏，他是這樣的深信着，這樣自己深深的感動，……他想着，他微微的搖了搖頭……。

「怎樣的一個可怕的抉剔呀！

「……………」

「後來，他更感覺到惟有在自然裏，纔能使人性得到最高的解放，纔能在崇高的啓示裏照澈了自己。把人性的脈統，無沾顧地開發罷，任情的讓青春的人性在自然裏自由的跳着韻律之舞吧，唱出

人生的戀歌，歌唱出你自己內心的角度給任何人去聽呵——像一隻搖擺的蘆葦，像一隻毫無罣礙的翡翠鳥，像一個流浪歌的風笛呀……」

這些都是心理的敘述。

心理敘述在短篇小說中也被普遍地運用，它把描寫和敘述並容，使讀者看來並不覺得過分的冗長，以致感到厭倦。然而心理分析卻是冗長的，呆滯的，缺乏戲劇性的活動力的。應用這種心理分析最適當的場所，便是爲了要顯露作中人物的心理鬭爭的小說，例如柯靈的樹割。但樹割中的客觀描寫，還是佔居了主要部分。因爲，過度或純粹的心理描寫，依我們的意見，總覺得會減弱藝術的效果的。

六 自我表現的方法

第三類自我表現的方法，在作品中運用的最爲普遍。依照這個方法，是讓作中人物，在作品的任何部分，依照他們的言語和動作，直接由他們自己顯露出自己的性格。例如差半車麥楷是一位道地的莊稼人，他的自我表現就是——

「他拭出了大眼角上的白色排泄物，向前挪了幾步，從地裏捏起來一塊垃圾，用大拇指和食指把垃圾捻碎，細細地看一看，拿近鼻尖聞一聞，再放一點到舌頭尖上品品味，然後把頭垂下去輕輕地點幾點，喃喃地說道：

「『這地是一腳踩出油的好地……』」

這些動作和言語，一望而知是從一個道地的莊稼人那裏攝取過來的。從他的言語和動作，我們可以認識差半車麥的性格。

像這一類的描寫是最正常的，也最能吸引讀者的注意。但是就上述的三項人物描寫的手段中，作者究竟應該採用哪一項呢？這可全憑故事的需要，以及作者自己主觀的決定。要有一定的原則那是不可能的。

不過從描寫的技巧上說，卻有一定的原則，那就是：必須簡約化，調勻化和統一化。

七 簡約化，調勻化和統一化

簡約化的意義，就是不使描寫的文字過於繁雜，不使描寫的着眼點錯綜並陳，弄得節上生枝，妨礙了對於讀者深刻的印象。簡約化就是概括化，也就是精確化。要使作品的人物描寫簡約化，那必須由作者概括或約束描寫的材料，選擇精確的動作和言語，務使表現了最緊要的部分，則其餘比較次要的部分，都可由讀者自己推想而得。這在短篇小說裏面尤其需要，因為短篇小說是以最經濟的篇幅，用最簡約的表現手法，以獲取最高的藝術效果的。要是短篇小說的人物描寫，不能做到簡約的條件，那麼很容易分散讀者的注意力，而喪失了整個小說的全部價值。

威廉士說：

「描寫的要訣，以簡約為貴……描寫愈簡則動作愈見清楚，這句話真是確切的。簡約的描寫既能節省讀者的時間和精力，仍不失其應得的效果；因為祇要寫得妥當，讀者對於略去的部份不難推想而得，故結果非惟毫無遺漏，反能產生較強的印象。」

這是簡約的優點。跟着簡約，連帶發生的一個問題，就是描寫的不宜團聚，而應當儘量地分散。團聚的人物描寫，在長篇小說裏也許是適宜的，可是在短篇小說裏，便會失卻故事發展的調勻性。所以

人物描寫的應當注意的第二個原則，乃是描寫的調勻化。

譬如說，華威先生裏的人物描寫，是把華威先生描寫成一個匆匆忙忙的要人一般的人物的，可是作者並不會用一大段或數大節來說明華威先生的忙碌，而卻在作品的各個部分，將華威先生的所有動作都描寫得匆匆忙忙地。例如第三段「他立刻帶上了帽子」，第七段「匆匆忙忙跟我握了握手」，第十四段「他立刻就走」，第二十二段「把錶放在面前，時不時像計算什麼似地看看牠」，第五十四段「他趕緊打開皮包」，第六十段「這就帶起帽子去赴一個宴會」，一直到最後他還記起「明天十點鐘有個集會……」。這種分散的描寫也就是調勻化：他使讀者從各種不同的描寫角度上去領略人物的性格。

調勻化和統一化是有連帶關係的。統一化就是要使人物描寫，無論在各種不同的場合，都要顧到他的獨特的性格不能歪曲了他基本的個性，不然的話，即使分散，亦屬全功盡棄的。例如華威先生裏的人物描寫，從最初的第三段，經過第七、十四、二十二、五十四、六十各段，一直到全篇的最後，都描寫他倉促的行爲，這便是人物描寫的統一化。要是其中有一段或二節，將華威先生描寫成一個穩健懶

冊的人物，那麼從此破壞描寫的統一，顯然會妨礙到讀者對於人物性格的印象了。

再如亨利·詹姆士在其小說『The Real Right Thing』中，將兌茵夫人 (Mrs. Dayne) 的身材高大，穿着黑色的衣服，把一半的臉兒隱在一柄扇子後面的那種印象，深深地打在讀者的腦裏。然而這樣的印象並不是得自作者團聚的描寫，卻是從他分散的描寫中獲得的。把這種分散的描寫累積起來，統一起來，最後纔使讀者得到上述那樣的，統一了的印象。現在且把該書描寫兌茵夫人的部分，撮要地錄在後面：

八十七頁：「她穿着寬博的喪服湧現在他面前——現出她大而黑的眼睛，大而黑的髮髻，大而黑的扇子和手套。」

九十一頁：「她作勢把那柄大而黑的扇子舉起，和她的鼻子齊，她那柄扇子似是從不放棄的，常用來遮掩她臉兒的下半部，使她上面那雙嚴酷的眼睛更覺得不可測。」

九十二頁：「兌茵夫人，她那柄扇子依然握着，聽得極有興味。」

一百頁：「『恐怖？』兌茵夫人喘着說，把她那柄扇子舉到了唇際。」

一百零二頁：「『防衛牠？』她靠着扇子的上端焦灼地說。」

一百零三頁：「當她從那扇子的上端給他一個更巨大，更冷酷的注視的時候，他便瞥見了……」

從上面各節分散的描寫中歸納起來，便得到，「身體高大，穿着黑色的衣服，把一半的臉兒隱在一柄扇子後面」的那種統一的印象。由此看來，分散的描寫必須統一化，正因為描寫的一致性（統一）纔能把分散的資料累積在讀者的腦裏，使產生一種深刻的完整的印象。所以調勻化和統一化，有着相互連帶的密切關係。

八 選取普遍的人物

簡約化，調勻化和統一化，是描寫技巧上的三項重要的原則。此外在人物描寫上必須注意的，還有：（一）選取普遍的人物，（二）人物性格的最重要的部分，應當在小說的頂點地方暴露出來。

爲什麼要選取普遍的人物呢？因爲過分特殊的人物畢竟是不多見的，他不近人性，和讀者的生活隔離得太遠，不能喚起讀者的同情和讚歎。例如愛倫坡喜歡描寫反常的人物和奇特的性格，在他

創造的人物中，有狂人，有瘋子，有犯憂鬱症的人。他用過度的恐怖來刺激讀者的情緒。可是和愛倫坡同時代的霍桑，對於人物的處理，比起坡氏更趨於極端：在他所創造的人物中，非獨有極端反常的人物，抑且還帶有了寓言和象徵的色彩。這些以病態描寫的手法以創造反常人物的作品，縱然能取勝於一時代的讀者，可是時代的要求卻並不是走向極端，而是人類普遍的習性；並不是病態的暴露，而是人類真正的人性的發掘。

至於爲什麼要把人物性格的最重要的部分，在小說的頂點地方暴露出來呢？那是因爲要加強小說的效果，同時使人物的性格發展也有了一個終極的目標，因而愈能顯出統一、簡練和有力的描寫。

九 描寫人物的範圍

最後，應當說到描寫人物的範圍。

描寫人物的範圍可以歸納到以下四個方面，即（一）從人物的外表描寫，（二）從人物的內面描

寫，(三)從事件表現人物，(四)從對話表現人物。

從人物的外表描寫，就是描寫一個人的容貌、身體、服裝、表情以及行為事業等等。這在中長篇小說中便有比較詳細的描寫（團聚的描寫）。例如屠格涅夫的前夜中有這樣的一段：

「一千八百五十三年炎熱夏日的一天，距離昆錯夫不遠的地方，莫斯科河岸高大菩提樹的濃蔭裏，一片綠茸茸的草地上，躺着兩個青年。一個看去大約有二十三歲的光景，高身量兒，黑色的面容，尖銳稍爲歪斜的鼻子，高的額部，寬闊的脣上含着微笑，仰面臥着，露出沈思的神色，微蹙着自己那雙灰色的小眼，凝視着遠處；那一個爬在那兒，雙手扶着灰白色鬚髮的頭，也向着遠處遼望。他較自己夥伴長三歲，然而看來，更現得年少；鬚鬚剛剛生長，領下微有些柔毛。可愛的，容光煥發的圓面，暗褐色的妙目，美麗的凸出來的嘴脣，潔白的小手，在在都含着些兒童的嬌愛，動人的豔麗。所有他的身上，都現出健康幸福的愉快、不關心、自負、放肆、和青年的秀美。雙睛轉動着，露出微微的笑容，頭倚在手上，這好像小孩子們知道大人要看他們時的舉動。穿件粗布外套一類的寬闊白色的外衣；細頸上圍着一方淺碧色的手巾，身傍草地上擺着頂揉皺了的草帽。

「無論誰都不要細想，看着他的夥伴，那付執拗的形狀，祇一和他比較，就現得年老。他那夥伴很喜悅的，以爲自己是很好。輪在那兒沒有一些樣式；大的上闊下尖的頭兒，無作法的長在他那長頭上面；一雙笨拙的手兒；上身緊緊的裹着件黑色的短外衣，兩隻長的腿兒，膝蓋凸着，彷彿蜻蜓的後腿。從這所有的看來，不能不認他是個受過良好教育的人；所有他那笨拙的體格上面，都留着『正直』的痕跡，不美麗的稍爲有些可笑的臉兒，現出常常去思想善行。

「衆人叫他做安得烈·彼得羅維赤·白爾森涅夫；他那灰白色頭髮年青的夥伴，叫做巴夫勒·雅科夫里赤·蘇賓。」

這種團聚的描寫雖然缺乏力量，然而在長篇小說中也相當顯得自然。而且他的描寫，是包括了人物的各方面的，如年齡，身材，容貌，以及服裝等等。

從人物的內面描寫，則多半是先前所說的心理的描寫，即描寫其思想，情緒和性質。這種內面的描寫，是描寫人物的最重要的部門。因爲人的生命完全是以內心生活爲依歸，人物的外的現象，都得以內在的心性來決定。那些採取客觀描寫法的小說，都用外面的描寫代替內面的描寫。所以外面

的描寫是間接的，內面的描寫纔是直接的，深刻的。

這里且舉托爾斯泰復活中的一節。

「他被遣發到亞干日爾省去。他在那兒自己編了一種宗教的學說，而藉以決定他一生的事業。那種學說根據着一個學說，就是：天下萬物都是活的，沒有什麼東西是死的，我們所認為無生命或無機物的，他說是一個無限大而人類所不能周行的有機物的一小部分，我們人類的工作也是一個極大組織的一部分，維持着這個有機物和千萬活物的生氣。所以他把殘殺生物認為一種罪惡，他極反對戰爭，斬刑和種種殺戮，不但是人類，獸類也算在裏面。對於結果事，他也有自己的學說：生殖是人類的下等功用，上等的功用是去服侍那現在已存的生命。他這種學說自以為很有根據，他說人血裏有一種微生物，照他的意思說，不娶的男和不嫁的女都好像是那種微生物。這蟲的使命就是去助救那組織裏軟弱病瘦的部分。從此他決定主義，照着這樣生活，雖然他青年時代荒廢了許多光陰；他現在把他自己和瑪麗、潘甫洛納等人都認為人類血中的微生物。」

這一段，便是人物思想的描寫。作者把作中人物西蒙生對於宗教和婚姻的見解，分析得非常清

楚。表現人物的思想，除了這種主觀的描寫外，還有用客觀的態度，藉人物的對話來描寫的，如阿志巴綏夫的工人綏惠略夫。

「綏惠略夫站起身來。

「你們無休無息的夢想着人類將來的幸福……你們可會知道，你們可會明白，你們走到這將來，是應該經過多少鮮血的洪流呢……你們誑騙那些人們……你們叫他們夢想些什麼，是他們永永不會身歷的東西……祇使他們活着，給豬子做了食料……這豬，是在這里得意到呻吟而且啼鳴，就因為他的犧牲有這樣爛，這樣美，感了這樣難堪的苦惱……你們可會知道，多少不幸的人們就是你們所誑騙的，沒有死也沒有殺人，卻祇向着上帝哀啼，等候些什麼，因為在他們再沒有別的審判者，也沒有正理了……」

「綏惠略夫的聲音增添了難當的力量來。亞拉藉夫直跳起來了，自己並沒有覺得。長着冷峻眼睛的古怪的淡黃色的臉相，彷彿一重大山似的壓住了他。

「你們還不明白麼，即使你們所有將來的夢，一切都自當真出現了，但與所有這些優美的姑

娘們，以及受餓的「被侮辱的和被損害的」人們的淚海稱量起來，還是不能平衡的……對於在刺刀以及你們的高超的人道設教的保護之下，凡在地上的曾是善，正是善，會是善的，全都打倒的事，他們那氣厥的憎惡的記憶還是消不去的……你們這裏，他們尋不出審判者和復讎的人。」

藉對話表現人物思想的大抵是如此。此外還有用回憶的方法以表現人物思想的，然而亦都用談話的形式，所差別的，祇不過是一種獨白而已。

十 情緒和性質的表現

內面描寫的另外兩個方向，便是表現其情緒和性質。情緒在下一章內將要講到，性質，則是指人物動作的遲緩或敏捷，態度的強硬或柔弱，心意的寬廣或狹隘，豪爽或拘謹，品行的優良或惡劣……等等。例如屠格涅夫的父與子中有一節：

「阿利娜真是俄國古時的貴族夫人，她應該生活在二百年前莫斯科時代。她虔奉宗教，偏重感情，信那萬能的徵候猜想，符咒和夢景；又信那妄神，家宅神，樹神和種種不良的逢遇；她並且相信如果

在復活節日夜祈禱時不滅燈火，蕎麥一定長得很好，如果經人眼一看，蕨菇再也不會生長；她又信鬼愛住在有水的地方，每個猶太人胸前都有血斑點；她怕老鼠，蛇，烏鴉，水蛭，電閃，冷水，過堂，風馬馬鞍，紅皮膚的人和黑貓；她不喫小牛肉，鵝肉，蝦乾酪，龍鬚菜，地梨，兔肉，和黃瓜；一講牡蠣，便幾乎嚇得抖索起來；她每天睡十點鐘，——如果瓦亞里頭痛，便能一夜不睡；除阿利克西和林中小屋兩本書外，她不會看別的書，一年至多寫兩封信，至於整理家事，和烹飪一層，雖然她連手指都沒有觸過，並且不大願意從坐位上動彈，卻十分熟悉個中的情形。阿利娜爲人極善，性子也不很傻。她知道世上有命令人的老爺，也有侍候人的平常百姓，——所以她既不嫌着同情慾，也不嫌着地上崇拜；對待下人，都極和謁，遇見乞丐，總要施給他些錢，也不輕易去褒貶人。幼時她容貌很嬌美，會奏風琴，時常用法語談話，但是自從違着她意願，嫁給她丈夫以後，過了許多年，音樂和法語全都忘了。她愛自己的兒子，卻又怕他；財產全交給瓦西里管理；自己時常聳眉歎氣，而在老人說自己將來改革計劃的時候更甚，她善疑，時常覺着更發生大不幸的事故；一想起些悲慘的事情，她立刻就哭了……這樣的婦女現在已經過去。對於這個不應該喜歡麼！

這是描寫一個女子阿利娜的那種迷信的，重感情的，慈善而又和藹的性質。

十一 從事件和對話看人物

第三，從事件表現人物，那是將人物描寫貫穿在事件發展過程中的意思。因為事件的主動者是人，人的行為和動作便是造成事件的動力，所以有時候的人物描寫，是需要貫穿在事件的發展過程中的。例如托爾斯泰在三死中所描寫的：

「那時候正是秋天。大道上飛也似的走着兩輛馬車。前一輛車上坐着兩個婦女。一個是黃瘦顏頰的女太太，一個是光澤滿面，容貌豐滿的使女。褪色的破帽底下，亂蓬蓬披着許多很乾燥的短頭髮。凍得紫紅，手上戴着一雙千穿百孔的破手套，不住的理那亂髮。一條毛氈圍巾裹着那高凸的胸脯，透

出很強健的呼吸。一雙亮晶晶的黑眼，一會兒從窗裏看那飛奔絕倫的田地，一會兒看看自己的主母，露出十分憂愁的神氣，一會兒又朝着車角那裏呆望。在她頭旁網籃上掛着主母的一頂帽兒，她膝下躺着一隻小狗，腳底下又放着許多橫七豎八的小箱子，耳邊祇聽見轆轤的車輪聲，和清脆的玻璃相

撞聲。那女主人枕着墊在她背上的枕頭，兩手放在膝上，閉着眼睛，身體顫巍巍的搖着，輕輕的皺了皺眉頭，咳嗽了一下。頭上帶着一隻睡眠的白網袋。白嫩的頸間又繫着一條藍色的三角布。黃金色的頭髮，白嫩的皮膚，深紅的兩頰，都能顯出她的美貌。嘴唇十分乾燥，兩道眉毛濃厚得很。那時候她眼睛正閉着，臉上現出疲乏苦痛和發怒的神氣。」

這一節，是描寫一個爲了肺病而到外國去調養的女太太。作者描寫女太太的形容狀貌，並描寫那個使女的容顏和動作。——這就是通過了出國途中所經路程的那個事件而表現出來的人物的描寫方法。

第四，從對話表現人物，在上節裏也已說到了一部分。總之對話是間接表現人物內心心理的描寫。在對話裏，我們可以研究它的談話的內容，研究它的言語的音調，研究談話者當時的表情，而可以揣測那個人物的性格。所以對話也是屬於人物描寫的範圍的。

關於人物描寫的方法，手段，原則，範圍，在上面已經約略說一過。但是短篇小說和長篇小說的人物描寫，因爲小說體例的不同，處理的手法也有不少的差別。長篇小說因爲篇幅的寬廣，所以人物

描寫儘可從哲理或倫理方面恣意地發揮，不妨枝節叢生，團聚描寫（如上面引的那幾個長篇的例子）。可是在短篇小說，則因限於字數，描寫人物，不得不應當顧到篇幅的節省和情節的連貫。自由的發揮是不可能的。他祇能以一二種的主要動作爲根據，同時卻必須使它們產生一致的效果。總之，短篇小說的人物描寫，須以產生單純的感覺爲目標。能夠這樣，那麼對於讀者的印象，自然會是深刻而且有力的了。

第七章 對話，情緒及其他

一 對話和會話

在發掘和把握了題材，決定了小說的主角，視點，結構形式以後，描寫人物和創造情景是兩件直接表現的工作。要使讀者從創作的人物和情景中去領略強有力的主題，那麼在創造人物和情景上的努力是必要的。這裏我們要補充五六兩章的不足，繼續來談談幾個創作的側面問題，例如對話，情緒，空氣，地方色彩，以及小說的暫時性和永久性的問題。

對話是人物動作的一部分。對話的目的，無非是要通過它的紀錄，以表現人物的性格，和人物性格的發展。創作家常常利用對話來促進小說過程中的動作。所以對話在小說中佔居的地位是重要的。它不單能促進動作，並且能刻畫人物，使小說過程能夠充分但又扼要的發展。

對話不同於會話，更不同於獨白。會話是鬆弛的，繁瑣的，漫無章法的，可是小說中的對話，則是從

這種漫散鬆弛的會話之中提鍊出來的精要。它是經濟的，扼要的，合於藝術原理的。雖然會話比對話更為逼近真實，甚至它和現實生活相同，但小說的原理卻根本在求逼近真實，不必和現實的生活完全相同。小說的對話和實際生活裏的會話，其藝術的差別的地方，也正是在這裏。

二 關於獨白

對話和獨白也有區別。前者有談話的對象，後者祇是發表個人的感觸而已。對話可以用交換刺激法連續了較長的篇幅，獨白則不能連續佔居較長的篇幅。不過在小說之中，有許多變相的獨白：其一，當二人或二人以上用對話的形式來辯論的時候，或一個人在多數人議論之間進行演說的時候，雖然是對話的形式，實則卻是獨白的論調。因為他們所發揮的都是個人的意見，完全可以獨立起來的。其二，若干小說過程的描寫，或對於人物性格發展的交代，雖採用客觀的敘述，而實際上卻都是作者的獨白。關於前者的例，我們願舉果戈里的塔拉斯·布爾巴中的一節：

×

……最後，柯賽烏走到前邊，說，「扎泡羅基老爺們，請允許我說幾句話！」

「說吧！」

「爲研究這個問題現在非得說幾句話，尊貴的老爺們，也許諸位比我知道得更清楚，很多的扎泡羅基人在酒上欠了猶太人和自己底弟兄們的債，弄到現在連一個鬼也不相信他們了。其次，爲研究這個問題必得再說幾句話，有很多這樣的年青人，他們還不會用眼睛看看什麼是戰爭，——老爺們，你們知道。——對於年青人，沒有戰爭，他就不能生活。假如他還一次不會打過回教徒，那他算是什麼扎泡羅基人呢？」

「他說得很好，」布爾巴想。

「然而，老爺們，你們不可猜想我說這話是破壞和平；上帝不許……我取這樣說法絕非想要同回教徒開始戰爭；我們和蘇丹約定了和平，同時會使我們擔上極大的罪過，因爲我們按照我們底法律立過誓言了。」

「他怎麼把這些話攪進去呢？」布爾巴對自己說。

「所以，你們看，老爺們，不能發動戰爭；武士的名譽不答應我們。依我底貧弱的頭腦，我想這樣：不妨打發一部分年青人乘幾隻小船出去，讓他們往阿那托里亞沿岸小小地搗亂一下。你們以爲怎樣，老爺們？」

「領我們去領我們全體去！」人羣在各方面叫着：「我們準備爲信仰犧牲腦袋。」

柯賽烏喫驚了；他一點沒有想要鼓動起全體扎泡羅基人的意思；在這時候破壞和平他覺得是不合理的事體。「老爺們，請允許我再說幾句話！」

「夠了！」扎泡羅基人們喊：「最好你別說了吧。」

「若是一定這樣，就這樣好啦。我是你們底意志底公僕……祇有一樁：你們知道，老爺們，蘇丹對於年青人們所造出的享樂絕不會聽其自由，不加懲罰。到那時候，我們應當是已經先預備好了，那麼，我們具有了新鮮的力量，我們便將不害怕任何人。在我們走出的時候，韃靼人也會來侵犯的；他們這些土耳其的狗，雖然不給你底眼睛瞧見，不敢走近在家的主人面前來，但他們能從背後咬你底腳跟，而且咬得很厲害。此外，例如必須說出真實的情形，那麼我們這裏沒有停藏着幾隻船，火藥也不夠使

全體可以出發那樣的數目。至於我呢，你們怎麼辦，我都高興；我是你們底意志底公僕。」
狡猾的首領靜默了。人堆開始交談起來，營部的阿特曼們商議起來；幸而喝醉的人不多，因此他們纔能老老實實地聽從那合理的忠告。

x

這一節，雖然採取議論的對話形式，其實卻全是柯賽烏個人的獨白。作者爲了調劑長篇累續的個人獨白起見，使用若干小段的談話插入，以減少讀者冗長沉悶的感覺。這在戲劇中的例子則更多。關於作者獨白式的描寫或敘述，在小說中的例子更隨處可以見到。但是我們應該要求創作家：這種個人哲學的發揮，必須適應作品中人物個性的發展上的需要。

而且小說中的對話，更應當是機警的，生動活潑的，每一句話可以替代十句乃至數十句的談話。然後把這種對話嵌入情節發展上急切需要的地方，使小說的表現更顯得靈活而有力。亞羅貝次（Arlo Bates）在其英文作法講話（Talks on Writing English）中，曾論及小說中的對話，他說：

「小說中間的談吐必須流暢自然，配置得宜，其動人處既不宜過於取巧，亦不可過於呆板，他若對於性格的顯露，情節的符合，措詞的敏活，敘事的進行等，都得顧及，——作者必須先去把這幾種困難解決，然後纔能寫出好的對話來。」

這裏把對話的最最重要的生命——自然，已經鄭重地提出了。

三 第一個要素：自然

自然 (naturalness) 是對話的第一個要素。威廉士的意見是：

「最爽快的人物描寫，是去使各人物說他們自然要說的話。在歷史小說中間，許多人物的談話，往往帶着誇大或拘謹的態度氣味；在近代的說部和短篇小說中間，他們就能夠去把各人的個性顯露出來了。『第一條定律是去使他們自己站穩；』這條定律的第一個應用，就是去使他們替自己說話。不過擅長模仿，並不好稱爲自然。例如去做學流利的俗語，雖能肖其口吻，有時終不免稍嫌浮滑。大凡俚語的引用，或採用稍與文法相背的語句，每能低減對說的勁兒，故不如竟用率直的會話語爲佳。

與此適用相反背的一種錯誤，便是過於呆板。例如亨利·詹姆士的許多人物，便是太仔細了。他們的言語中間如果逢到了一個公認的名詞，就要加上一個引用符號……」

威廉士的這一席話，我們可以同意其上半段，而不能同意其下半段。小說的對話應該是自然的，但同時亦必須是活的。怎樣纔使小說的對話變成活的語言呢？唯一的辦法，就是要去「做學流利的俗語」，而且不但是做學，還應該是直接去提鍊——向社會去提鍊，向現實生活去提鍊，向大眾的言語裏去提鍊。而且在每一類人物的創造中，他們的言語都得跟着他們的性格發展，所以運用在小說裏的對話是不同的——因人物的職業而不同，因人物的性格而不同，因環境的變換而不同。作家必須從社會的各個階層，各種不同性格的人物去學習，體驗，提鍊他們活的言語以創造真正自然的對話。所以活的對話不是創作家創造的，而是創作家向社會生活的倉庫中去搬來的。李廣田在活的語言中說：

「在敘述中，在描寫中，作者必須去尋求那最適當的語言去敘述或描寫他們所見所聞或所感到的一切。這已是很不容易的事了，而在對話的語言中，則更爲困難，因爲在對話中必須用語言本身

表現出整個人物來，這就是說，不但要把作品中人物所要說的意思傳達出來，而且還藉了對話本身，表現出人物的性格、身分，他的社會階層，言語所代表的社會意義，甚至他的地方色彩，以及時代精神，而且還須是活顯顯地真實地表現出來。這種活的語言，是最困難的了，因為它已不是作者所慣用的那一種呆板的單純的語言，而是各種各樣的，多方面的語言了。那末，這些語言要向那裏去尋求呢？苦搜你的腦子也得不到，搖落你的筆尖也得不到，就是讀那些優秀的作品也祇能告訴你很少的一點點，假使你自己不會到那些活的語言的倉庫裏去過。那倉庫不在書裏，不在腦裏，而是在活着的社會生活中，在現實裏邊。」

接着他以普式庚和高爾基作為兩個例子。普式庚不單會向他的乳母學習語言，而且還旅行到奧林堡的郊外，在那裏他學習着言語。高爾基是從下層生活中生長起來的，所以他在作品中活用着活的語言。

四 「活的語言」

怎樣的語言纔算是活的呢？這在我們中國的抗戰文藝裏，也可舉出幾個具體的例證來。

孔厥的通訊農民會長裏有一段這樣的對話：

「地！地！地荒了！有糧無米！我就納了二十幾年空糧，好容易纔到府裏去花了幾筆費把地推掉了呢！哦，你說有數了吧？」

「那你沒有地，怎麼過活呢？」

「還種地呀？種城裏李老——縮了個「爺」字，「嘿，姓李的地！」

於是講到佃租，講一年四五十塊錢的捐。「米甕底都剖得乾乾淨淨，我們就光着屁股啃南瓜的皮……」

——這些用語都是簡約，真切而又生動。在文章的最後又這樣寫着：

這半天他硬要我們休息，千方百計去尋些輕工作來給我們做。我們便和他一齊坐在窖洞外的空地上摘豆莢，剝荸薹。窖洞外是土牆圍成的院落。豬在槽裏飲水，發出搭嘴的大聲。豬子把鼻子沒在「黑水潭裏，頑皮地拱。一隻毛驢站在一邊。伏在角落的老牛已經睡眼朦朧了，還嘮着嘴。大羣的白鷄來

去角逐着，血色鷄冠東倒西歪，有的縮起一隻腳，斜一隻金邊眼睛向我們驚望……牠們的主人，時常歇下手，捧着個在家裏纔用的古銅水煙袋，悠閒地抽煙。

「老漢今年六十三了。」他沈思地說，一上三十，好福氣；中三十，真晦氣；如今下三十了，世界已經社會了。」

兒子長壽懂得「社會」兩字的誤用，卸下背上的穀捆，對他白了一眼，對我們笑笑。

……

這一節的描寫裏，李廣田指出了兩個優點：第一，是語調的特殊；第二，是在言語中所代表的社會意義。因為農民都是歡喜唱歌的，所以語調整齊有韻，帶有俚諺俗語的歌謠形式。同時，在「世界已經社會了」的一句裏是很能表顯出社會的改造和人的改造。這裏暗示了人物的時代背景，並說明了時代正朝着怎樣的方向而演變着。像這樣的言語決不是創作家自己所能創造的，這完全是從社會的現實生活中提鍊出來。

差半車麥稭裏也有一句：

「這地是一腳踩出油的好地。」

僅僅是這樣一句，已經說盡了以土地視同生命的農民的生活。這種農民階級的成語，決不是創作家憑空可以捏造的。而這樣的語言也正是活的語言。

五 可信和有味

寫作對話的第二個要素，便是可信 (Convincing) 和有味 (interesting)。怎樣纔使對話顯得可信呢？差半車麥藉說的「這地是一腳踩出油的好地」那個農民會長說的「世界已經社會了」都是農民階級的成語，然而卻正合於作中人物的個性。因為是從實生活中提鍊出來的對話，更因為它們都合於人物性格的發展，所以它們在讀者的眼裏，都是「可信」的，真確的。唯有這種可信和真確的對話，纔是有意義的，並不是繁瑣的浮文贅詞，而是在整個的小說過程裏發生作用的——有趣味的。斯蒂芬孫曾這樣地忠告了年青的創作家：

「（讓青年作家）……去撥開會話的關鍵，並不用會客室裏人們談吐中間的思想作工具，但

他能夠獨具慧眼去臨時發揮出一段富於熱情的議論來；無論在他自己的敘事中間，或是在任何人物的對話中間，他切不可傾出一種和小說的本體或所討論的問題漠不相關的感情來。」

所以青年作家，應該在對話的依着性格發展的一點上多加注意。作者對於故事的結構，對於人物性格的發展，事先都應有深切的了解，甚至應該熟悉這些人物的心理、感情和動作，然後去決定選字、節奏、句法以及語句的長短，說話的層次。作者必須以不同的感情去處理不同人物的對話——這樣的對話纔是可信而且是有味的。

總之，對話是動作的一部分。它的成分是言語和言語的調子；它的要素是自然、可信和有味。對話常因人物的地方、職業、年齡、性別、性格、和談論者當時的感情等差別而各有不同。至於對話的最大功用，則是在（一）刻畫人物，（二）促進故事或動作的發展。

根據上面的原理，寫作對話不是一件容易的事。作家在寫作對話以前，必須深察人物的性格，搜集和設法配合各種活的語言。在寫作對話的時候，必須考察對話的要點，務使對話的精要提鍊出來，用最經濟的手法去表現它——使它具有堅強的力量。

小說的對話是有目的的。小說的對話必須是通過藝術表現手法的活的語言。

六 小說的情緒

其次，我們談談小說的情緒。

情緒可以分爲這樣的兩種：悲劇的和喜劇的。情緒的鼓動原是一切藝術的主要功用。小說自然也不能例外。鼓動不起讀者情緒的小說，是不能夠存在的——它必然是「非藝術」的東西，是「死」的東西，因之它不能夠亦不配供人欣賞。

藝術和情緒是不能分離的。所以創作家對於他自己創造的人物，必須發生熱烈的感情和同情。他先有了這種熱烈的情緒，然後纔使讀者引起同樣熱烈的情緒。

創作最後一課的法國作家都德 (Daudet)，描寫一個老年的法國教師，經過了四十年的服務，而終於被迫離開阿爾薩斯，這種強制的情緒，會感動任何的讀者。

例如其中的一段——

「然而他還有那種勇氣想去維持學生的課業咧。我們上過了書法，便去聽歷史課；於是那些小學生便把那 *ba, be, bi, bo, bu* 合唱起來。在那屋子的後方，老豪則也戴他的眼鏡，兩手執着拼音簿，正在把字母拚出來。他也是這樣現出極興奮的樣子。他的聲音被情緒激着，聽起來真是好玩，使我們忽而要笑，忽而要哭。呀！我將永遠記着這最後的一課。

「禮拜堂裏那隻時鐘突然響了十二下，接着便是那催人祈禱的鐘聲，同時那普羅士人操演回來所吹號角的聲音也嗚嗚地在我們窗外經過。哈默爾從他的坐椅中間直立起來，面色像死人一般。他那種挺胸凸肚的樣子，我以前從未見過的。

「『我的朋友們，』他說道，『我的朋友們，我——我——』」

「可是他的喉嚨已經被什麼東西塞住了。他不能去把這句話說完。

「於是他轉身對着黑板，取了一枝粉筆，運用他全身的力氣去寫他所能寫的幾個頂大的字：

「『法蘭西萬歲！』」

「然後他站在那裏，把他的頭靠在牆上，而且並不說話，僅向我們把手一揚，暗示着說：

「『算啦；去罷。』」

凡讀過最後一課的讀者，在讀到這一段的時候，我想誰都會被作者的強烈的悲痛而沉重的情緒所感動，而不禁在喉頭梗塞住了的。

相當於最後一課的悲痛情緒，在我們中國有舒羣的沒有祖國的孩子。那是同樣用孩子的視點，描寫祖國的國旗被扯下時的那種心理的悲慘情景的。這主要的因為作者是東北的作家，曾親身嚐到了這種悲痛的「亡國」滋味，所以用強烈的情緒表現出來，結果便強有力地引起讀者同樣的情緒。（可惜原文不在手頭，讀者可參看生活版的單印本。）

這些都是「悲劇的」的情緒。

關於這種悲劇的情緒，亞里斯多德（Aristotle）說：「它的正常的功用，是要去引起觀衆的憐憫（pity）和畏懼（fear）；而且這兩種情緒的引起，結果須能給它們一種特殊的宣洩，這纔是悲劇的特點。」

無論是悲劇的或喜劇的，創作家必須操縱讀者的情緒。操縱讀者的情緒會使讀者感到美妙的

愉快和滿足。這也是吸引讀者去閱讀小說的力量。

七 悲劇情緒的內容

情緒的種類很多，在悲劇的情緒方面，主要的便是憐憫和畏懼。

都德的最後一課和舒羣的沒有祖國的孩子，都是屬於憐憫的一面。憐憫和畏懼絕然不同。「真的畏懼」莫伯桑說，「是對於過去的恐懼觀念所作的一種回憶。一個剛毅果敢的人，即使碰到了極大危險，也決不會畏懼的；這種危險的遭逢僅能使他激動，興奮，和充滿着煩惱罷了。不過畏懼這樣東西，實在另有它的意義……凡是一個勇敢的人，無論水火當前，或陷入了必死的境遇，或碰到了各種顯著的危險，都不會發生畏懼的。」當他解釋恐怖的時候，他把恐懼(The terrible)和恐怖(The horrible)區別了開來：「被一件可驚的事情所包圍，結果就發生恐懼了。可是如果你要去經歷恐怖，你一定要在情緒以外再去找到一點東西，在那可怕的死的景象以外再去找到一點東西；就是你必須去感到一種令人戰慄的神祕，或是一種不自然的，反常的恐懼。」初步的悲劇小說(tragic stor-

les) 都是從恐怖、戰慄和墮落方面去直接引起讀者的畏懼的。

死和屍體便是引起讀者畏懼的題材，鬼怪(ghosts) 殘毀的肢體(maimed body) 以及和死有連帶關係的東西(accessories of death) 便是引起畏懼的目的物。造成畏懼的景象是黑暗和雷雨。曹禺的戲劇雷雨，以黑暗和雷雨作為背景，襯托出對於犯罪的畏懼的情緒(大雷雨的背景也同。)

至於憐憫，同樣是死和殘毀的肢體，其題材的處理方法卻完全不同。引人憐憫的人物，往往是各種不同的犧牲者，他們「犧牲的原因，或由於誤會，或為情勢所迫，或為癡情所造成，或由於法制的不良；總之，這些人物都是善處逆境的勇敢者。」不過憐憫的情緒常和讚嘆(admiration) 悔恨(regret) 和愛情(love) 等有連帶的關係。

八 笑的心理學

和悲劇的情緒相反，便是喜劇的情緒。笑是喜劇情緒的表現。人何以會有發笑的時候呢？雪狄斯

(Baris Sidis)在其笑的心理學 (Psychology of Laughter) 一書中說道：

「我們去嘲笑人家是因為我們察出了他們的缺陷……凡是不習見的事情都是奇突的，都要被人嘲笑……陳腐的理想和信念，也都是招人訕笑的目的物。不論在什麼時候，祇要我們能從鄰人方面找出一些弱點……我們就覺得好笑了……我們的發笑是因為我們察了自己的優勝。」

笑是人類驕傲的表示。發笑的第一個條件，便是自己覺得自己是處於優越地位的人。例如看果戈里的喜劇巡按使的觀衆，恐怕沒有一個不覺得那些糊塗官吏的可笑吧？什麼原故呢？因為他們（觀衆）一旦發覺了那些糊塗官吏們的醜態的時候，他們覺得自己已處於優越的地位，他們感到自己的優越狀態而驕傲起來，因此他們發笑了。

在各種喜劇的形式中間，諷刺文 (burlesque) 要算是最好的一種。因為諷刺是專以嘲弄為目的的模仿。但是作者必須把諷刺的對象清晰地烘托出來，不然的話，觀衆的意義不能引動，諷刺的真諦完全消失。

諷刺小說的產生，在事先，作家須直接從生活中去搜求材料，他要有銳敏的目光，窺出那些不合

理和不調和的事情，然後把那些事情再變本加厲地表現出來。關於滑稽材料的來源，則「可以分爲二類：一爲人物方面，一爲境遇方面。人物的滑稽雖和境遇的滑稽不同，但二者恆有連帶的關係。例如一個慣說方言或發音不準確的人，是表示他還沒有熟習標準語言的意思，因此，如果把他混在一羣慣說標準語言的人中間，他就要笑話，使人家覺得滑稽了。不過倘使沒有會說標準語言的人在他旁邊，那麼他的缺陷就不致發現，而滑稽的效果也就無從產生了。又如一個貌頗嚴肅的人物或是一件假作正經的事情，一經人家拆穿以後，往往釀成笑柄；但在沒有拆穿的時候，這種笑話當然是不會成立的。因此，我們可以知道滑稽的人物和滑稽的境遇是往往相輔而行的」（威廉士）。

滑稽的人物往往是愚蠢，淺陋，自誇，傲慢，或虛偽的人。如契珂夫和果戈里所創造的不少的人物，細細地分析起來，都帶有上述的一種乃至多種的成分。滑稽的境遇，則不外是描寫一個處於優越地位的人一旦突然降臨到拙劣地位，或者一個拙劣地位的人一旦突然降臨到優越地位之類。（巡按使便是屬於後者。）這種突然的意外的降臨，便是釀成笑話的最好的境遇。

有許多作家的個性偏向於喜劇的，也有許多作家的個性偏向於悲劇的。作品的悲喜情緒，主要

的決定於作家的個性和世界觀。以馬克·吐溫的個性，寫悲劇情緒的小說是很難成功的。即使是悲劇性質的人，然而在喜劇的作家，也會創造出喜劇的境遇來。

情緒是感動的力量，是全部作品的生命。創作家對於情緒的研究是必要的。

九 地方色彩和空氣小說

現在我們再來解釋小說的地方色彩和空氣。

地方色彩(Local color)是指某時某地的各種特點，例如人物的態度，服飾和方言，獨特的自然和人為的背景等等。話劇裏所以要有真切的佈景，所以要使出場人物的服飾各如其份，所以要使各人的語言和各人的籍地配合起來，都是爲了要使觀衆有真摯的感覺。所以地方色彩的目的，是在獲取讀者的逼真印象，加強作品的藝術效果。

小說裏的烘托地方色彩，應該用一種極其自然的描寫方法，使讀者在不知不覺之中，接受了真切的形象。換句話說，作者應顧到作品的需要，隨時隨地插入地方色彩的描寫，務使時間、地點和動作，

有着適宜的調勻性，然後纔不致損傷小說的發展過程，而收獲高度的效果。自然，地方色彩的配置，不是一件容易的事：作者一面須顧到形容的畢肖，同時更得顧及客觀的發展過程上的需要。

怎樣纔使地方色彩在小說中形容畢肖呢？有許多作家以為全憑作家的身歷其境或實地觀察，也有許多作家以為可以全憑作家的想像。

依照我們的意見，根據想像去描寫地方色彩，也有它一部分的價值，但是這種從想像而得的地方色彩，畢竟不能夠代表實際的生活。利用想像烘托某一部分的地方色彩是可以的，如果完全依賴想像，將整個的地方色彩寄托在想像上，則慘酷的失敗是可以預卜的。文學的宗旨在於反映生活，並不是反映個人的想像。所以要有真切的地方色彩，我們惟有從真切的實際生活中去觀察——而且決不是瞬間的一瞥，而是必須經過長時期的體驗，從體驗獲得的知識，纔是穿透了浮面的現象而深入事件的本質去的。

歐文·考勃(Irvin Cobb)在地方色彩(Local Color)中把地方色彩的逼真性(Plausibility)說得異常明白，他說：

「這也是文藝界的一種神祕現象，就是無論怎樣老練的作家總不能夠去把他不熟悉的事情有聲有色地寫出來。我們假定有一個人渴望要去寫一篇涉及非洲北部的景物的小說。爲準備這個工作起見，他也許先去讀了一百冊述及非洲北部的書籍；例如關於那裏的土壤，氣候，居民，及各種特點等。他也許對於非洲北部的文學已經有了充分的研究，然後他纔坐下來寫他的小說。就算他是個老練的作者，就算他那篇小說寫得確乎不錯，就算他的描寫是有力的，他的語句是明瞭的，技術是準備的，——可是那篇小說終不免缺少一種所謂逼真性（Plausibility）。讀者仍覺得這位作者並不會親眼見過非洲北部的情狀，或是曾用他自己的鼻孔去呼吸過那裏的空氣。」

這樣看來，真正的藝術創造是沒有捷徑的。

至於空氣（atmosphere）和地方色彩有着相互依賴的關係。但空氣不同於地方色彩。

簡單地說，空氣是造成某種特定環境的感情。這種感情有時輕快，有時遲鈍，有時愉悅，有時嚴重或沉悶。小說中人物的動作，都依照着這種空氣的密度而發展的。

空氣和地方色彩的不同，是在前者側重於感情方面，後者僅在選擇和增加色彩的要素。一篇空

氣小說 (story of atmosphere) 的創作，必須以感情作主線，使背景和人物去適當地調和感情。所以空氣小說的創作要點，是(一)作者對於所寫的地點須具相當的感情，(二)創造相當的人物和情節以適應地點，(三)選擇相當的字面以表現感情。

關於空氣小說的描寫，作者可以應用二種觀察的方法，即(一)客觀法，(二)主觀法。前者是物質的，後者是心理的。

近代的小說，雖多半採用客觀的描寫方法，然而題材的分析卻還是主觀的。所以描寫的方法愈客觀，所得的結果愈主觀。祇要作者有精密的觀察和濃厚的感情，那末，在其客觀的描寫中便產生了主觀的空氣。

這種空氣小說的空氣作用，就已採用的而言，可以歸納成以下的三種：(一)神祕的，(二)陰霾的，(三)命定的。

十 偉大作品的產生

最後，應當談談創作的久暫問題——暫時性和永久性。

一部好的作品，可能在它出版的時候轟動世界的讀者，然而最重要的，是它出版以後，需要讀者永久保持着這種熱愛的程度。歷史是殘酷的，在時間的清算下，不少的作品被淘汰了。這些被淘汰的作品，在出版的當時也許會轟動過多數的讀者，但它沒有被永久保存下來的價值，所以在經歷某一時期以後，終於很快地被埋沒在記憶的泥土裏了。

創作家必須注意到作品的暫時性和永久性。希望自己的作品僅僅吸引眼前的觀衆，那麼他的小說應當迎合多數讀者的低淺的脾胃。因爲低淺的脾胃也是最最大衆「化」的。例如蝴蝶鴛鴦派的小說爲什麼能夠流行於一時呢？首先，便是由於這些小說能夠迎合大衆的脾胃；大衆需要色情的陶醉，他們便以男女的糾葛作爲小說的題材；大衆歡迎一些不費什麼理解力和推敲力的小說，於是他們採用章回體，採用記事本末體，採用流水賬簿式的描寫的。確，這一類小說是夠得上時髦的，——然而可惜，它終究會被歷史的潮流所淘汰。因之暫時性的小說，是缺乏時代感的，忽略作品的創造力和藝術的反響。它僅以浮面的熱情，採用庸俗的表現手法，在現代生活之無意義的一角，發掘一些表

面新鮮而其實卻是千遍一律的事蹟而已。

永久的作品必須洋溢着時代感的，表現了純正的人性的，在未來的時代裏它有着歷史的價值。暫時性的作品帶有浪漫的性質，它採用較遠的背景和較高的人物，從這種背景和人物裏產生神秘的空氣。所以永久性的作品將是寫實主義的——尤其是俄國式的寫實主義（Russian realism），它的題材是人類的下等生活，它暴露了生活上的醜惡，從而反映了強烈的，作者的主觀反抗態度來。它顯然不是時髦的小說，因為這種反映，是並非投一般人之所好，反之，是為一般人所目為卑劣而討厭的生活。

永久性的作品，並不是對於讀者浮面的情緒的操縱，而是有着一種創造的，深邃的感人的力量，這種力量使讀者把故事的情節那麼珍惜地記憶起來，長久地保存下來。所以說，新奇的事蹟，熱烈的情緒，淳樸的風格，偉大的人性表現的小說，都是可以持久的。

持久的小說並不全是偉大的。我們要求永久性的偉大作品的產生，那麼它在具備了上述各項條件以外，必須同時具備劃時代的歷史的因素。一個偉大的文學作品，特林特教授（Prof. William

P. Trent) 說，必須能夠「產生大的，重要的，有勢力的，永久的，新穎的，獨一無二的結果，無論對於我們自己，以及對於過去和現在的一班讀者和批評家。」

每一時代的「永久性的偉大作品」的產生，都有它必備的條件。這些必備的條件之中，最最基本的一個，便是需要創作家的野心和勇氣。他必須有勇氣去實踐，有勇氣去增加自己創作的潛力，有勇氣向各方面不斷地修養和學習，以及有勇氣表現偉大的人性，表現劃時代的歷史的事件。

創作家不在歷史的潮流裏努力，便會被歷史的潮流所吞沒。