

小說通論

小說通論目錄

論小說與羣治之關係

梁啓超

研究小說的正法

呂天石

論短篇小說

胡適

童話小說在兒童用書中之位置

饒上達

通俗小說之積極教訓與消極教訓

劉半儂

自然主義與中國現代小說

沈雁冰

今日中國所需要的小說

胡懷琛

中國之下等小說

劉半儂

五十年來中國之白話小說

胡適

小說通論

論小說與羣治之關係

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲興道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力，支配人道故。

吾今日發一問：「人類之普通性，何以嗜他書不如其嗜小說？」答者必曰：「以其淺而易解故；以其樂而多趣故。」是固然。雖然，未足以盡其情也。文之淺而易解者，不必尋常小說；婦孺之函札，官樣之文牘，亦非有艱深難讀者存也。願誰則嗜之？不甯惟是彼高才瞻學之士，能讀墳典索邱，能注蟲魚草木，彼其視淵古之文，與平易之文，應無所擇，而何以獨嗜小說是第一說有所未盡也。小說之以賞心樂事爲目的者固多，然此等願不甚爲世所重，其最受歡



迎者，則必其可驚可愕可悲可感，讀之而生出無量噩夢，抹出無量眼淚者也。夫使以欲樂故而嗜此也，而何為偏取此反比例之物而自苦也？是第二說有所未盡也。吾冥思之，窮鞠之，殆有兩因：凡人之性，常非能以現境界而自滿足者也，而此蠢蠢軀殼，其所能觸能受之境界，又須狹短局而至有限也，故常欲於其直接以觸以受之外，而間接有所觸有所受，所謂身外之身，世界外之世界也。此等識想，不獨利根衆生有之，即鈍根衆生亦有也。而導其根器，使日趨於鈍，日趨於利者，其力量無大於小說。小說者，常導人游於他境界，而變換其常觸常受之空氣者也。此其一人之恆情，於其所懷抱之想像，所經閱之境界，往往有行之不知習矣。不察者，無論為哀為樂為怒為戀為駭為憂為慚，常若知其然而不知其所以然，欲摹寫其情狀，而心不能自喻，口不能自宣，筆不能自傳。有人焉和盤托出，澈底而發露之，則拍案叫絕曰：「善哉善哉！如是如是！」所謂「夫子言之，於我心有戚戚焉。」感人之深，莫此為甚。此其二。此二者實文章之真諦，筆舌之能事。苟能批此款，導此竅，則無論為何等之文，皆足以移人。而諸文之中，能極其妙而神其技者，莫小說若。故曰：小說為文學之最上乘也。由前之說，則理想派

小說尙焉；由後之說，則寫實派小說尙焉。——小說種目雖多，未有能出此兩派範圍外者也。

抑小說之支配人道也，復有四種力：一曰熏。熏也者，如入雲煙中而爲其所烘，如近墨朱處而爲其所染，楞伽經所謂迷智爲識，轉識成智者，皆恃此力。人之讀一小說也，不知不覺之間，而眼識爲之迷漾，而腦筋爲之搖颺，而神經爲之營注，今日變一二焉，明日變一二焉，剎那剎那，相斷相續，久之而此小說之境界，遂入其靈臺而據之，成爲一特別之原質之種子。有此種子，故他日又更有所觸所受者，且且而熏之，種子愈盛，而又以之熏他人。故此種子，遂可以徧世界一切器。世間有情，世間之所以成，所以住，皆此爲因緣焉。而小說則巍巍焉，具此威德，以操縱衆生者也。三曰浸。熏以空間言，故其力之大小，存其界之廣狹；浸以時間言，故其力之大小，存其界之長短。浸也者，入而與之俱化者也。人之讀一小說也，往往既終卷後，數日或數旬而終不能釋然。讀紅樓竟者，必有餘戀，有餘悲；讀水滸竟者，必有餘快，有餘怒。何也？浸之力使然也。等是佳作也，而其卷帙愈繁，事實愈多者，則其浸人也亦愈甚。如酒焉，作十日飲，則作百日醉；我佛從菩提樹下起，便說偈偈，太一部華嚴，正以此也。三曰刺。刺也者，刺激之義也。熏浸

之力利用漸，刺之力利用頓；熏浸之力在使感受者不覺，刺之力在使感受者驟覺。刺也者，能使人於一剎那頃，忽起異感而不能自制者也。我本藹然和也，乃讀林冲雪天三限，武松飛雲浦厄，何以忽然髮指？我本愉然樂也，乃讀晴雯出大觀園，黛玉死瀟湘館，何以忽然淚流？我本肅然莊也，乃讀寶齋之琴心酬簡，東塘之眠香訪翠，何以忽然情動？若是者，皆所謂刺激也。大抵腦筋愈敏之人，則其受刺激力也愈速且劇，而要之必以其書所含刺激力之大小為比例。禪宗之一棒一喝，皆利用此刺激力以度人者也。此力之為用也，文字不如語言，然語言力所被不能廣，不能久也，於是不得不乞靈於文字。在文字中，則文言不如其俗語，莊論不如其寓言。故具此力最大者，非小說末由。四曰提。前三者之力，自外而灌之使入，提之力，自內而脫之使出。——實佛法之最上乘也。凡讀小說者，必常若自化其身焉，入於書中而為其書之主人翁。讀野叟曝言者，必自擬文素臣；讀石頭記者，必自擬賈寶玉；讀花月痕者，必自擬韓荷生；若草癡珠，讀梁山泊者，必自擬黑旋風；若花和尚，雖讀者自辯其無是心焉，吾不信也。夫既化其身以入書中矣，則當其讀此書時，此身已非我有，截然去此界以入於彼界，所謂華嚴樓閣，帝

網重重，一毛孔中萬億蓮花，一彈指頃百千浩劫，文字移人，至此而極。然則吾書中主人翁而華盛頓，則讀者將化身爲華盛頓；主人翁而拿破崙，則讀者將化身爲拿破崙；主人翁而釋迦，則讀者將化身爲釋迦，孔子有斷然也。度世之不二法門，豈有過此此四力者，可以盧牟一世，享毒羣倫；教主之所以能立教門，政治家所以能組織政黨，莫不賴是。文家能得其一，則爲文豪，能兼其四，則爲文聖。有此四力，而用之於善，則可以福億兆人；有此四力，而用之於惡，則可以毒萬千載。而此四力所最易寄者惟小說。可愛哉小說！可畏哉小說！

小說之爲體，其易入人也。既如彼，其爲用之易感人也。又如此，故人類之普通性，嗜他文終不如嗜小說。此殆心理學自然之作用，非人力之所得而易也。此天下萬國，凡有血氣者，莫不皆然，非直吾赤縣神州之民也。夫既已嗜之矣，且徧嗜之矣，則小說之在一羣也，既已如空氣，如菽粟，欲避不得避，欲屏不得屏，而日日相與呼吸之餐嚼之矣；於此其空氣而苟含有穢質也，其菽粟而苟含有毒性也，則其人之食息於此間者，必憔悴，必萎病，必慘死，必墮落，此不待著龜而決也。於此而不潔淨其空氣，不別擇其菽粟，則雖日餌以參苓，日施以刀圭，而此

羣中人之老病死苦，終不可得救。知此義，則吾中國羣治腐敗之總根原可以識矣。吾中國人狀元宰相之思想何自來乎？小說也。吾中國大佳人才子之思想何自來乎？小說也。吾中國人江湖盜賊之思想何自來乎？小說也。吾中國人妖巫狐兔之思想何自來乎？小說也。若是者，豈嘗有人焉，提其耳而誨之，傳諸鉢而授之也？而下自屠豕販卒，嫗娃童稚，上至大人先生，高才碩學，凡此諸思想，必居一於是，莫或使之。蓋百數十種小說之力，直接間接以毒人如此其甚也！（卽有不好讀小說者，而此等小說既已漸漬社會，成爲風氣，其未出胎也，固已承此遺傳焉；其既入世也，又復受此感染焉。雖有賢智，亦不能自拔，故謂間接。）今我國民惑堪輿，惑相命，惑卜筮，惑祈禳，因風水而阻止鐵路，阻止開礦，爭墳墓而闔族械鬥，殺人如草；因迎神賽會，而歲耗百萬金錢，廢時生事，消耗國力者，曰：惟小說之故。今我國民慕科第若羶，趨爵祿若鶩，奴顏婢膝，寡廉鮮恥，惟思以十年螢雪，暮夜苞苴，易其歸驕妻妾，武斷鄉曲，一日之快，遂至名節大防，掃地以盡者，曰：惟小說之故。今我國民輕棄信義，權謀詭詐，雲翻雨覆，苛刻涼薄，馴至盡人皆機心，舉國皆荆棘者，曰：惟小說之故。今我國民輕薄無行，沈溺聲色，絳戀牀第，纏綿歌

泣於春花秋月銷磨其少壯活潑之氣，青年子弟，自十五歲至三十歲，惟以多情多感多愁多病爲一大事業，兒女情多，風雲氣少，甚者爲傷風敗俗之行，毒徧社會，曰惟小說之故；今我國民綠林豪傑，徧地皆是，日日有桃園之拜，處處爲梁山之盟，所謂「大碗酒，大塊肉，分秤稱金銀，綸套穿衣服」等思想，充塞於下等社會之腦中，遂成爲哥老大刀等會，卒至有如義和拳者起，淪陷京國，啓召外戎，曰惟小說之故。嗚呼！小說之陷溺人羣，乃至如是！乃至如是！大聖鴻哲，數萬言諄誨之而不足者，華士坊買一二書敗壞之而有餘。——斯事既愈爲大雅君子所不屑道，則愈不得不專歸於華士坊買之手。而其性質其位置，又如空氣然，如菽粟然，爲一社會中不可得避不可得屏之物。於是華士坊買，遂至握一國之主權而操縱之矣。嗚呼！使長此而終古也，則吾國前途尙可問耶！尙可問耶！故今日欲改良羣治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。

研究小說的正法（錄綠湖第一集）

呂天石

小說今日在文學中所佔地位之重要，無論什麼人都知道。近年來國內研究小說的人，也霞蔚雲蒸的起來。但是我很疑惑國內研究小說的人，都說水滸，紅樓夢，儒林外史爲第一流小說，三國演義，西遊記，鏡花緣等爲第二流小說，而未說出水滸，紅樓夢，儒林外史何得稱爲第一流小說，何得較他種小說爲好。我們可以說國內還沒有真正研究小說的人，就是現在有許多人下苦功夫研究，但他們所研究的還是小說的表皮，不是小說的藝術。換一句話說，就是他們沒有用一種正法研究小說。我在沒有把我的理由說出來以前，不欲加人以罪名，請即言研究小說之方法。

研究小說最重要的兩種方法：（一）考證法，（二）爲藝術研究法。

（一）考證法

考證法——又叫做歷史法。考證法就是依歷史研究一國一時期小說之源來及其趨

勢；解釋小說作品；考證某小說作於何時，著者的生平，著者與時代的關係，著者之作品與著者時代之關係等等。用這種方法研究文學，有益的地方，我們不能否認；而專用這種方法研究小說，則我有所不解。如坊間「小說叢考」、「小說攷證」二書，都是關於小說的考證方面的。所可笑的，這兩部書只言某書之著者爲何人，著作之時期，及其在歷史上之事實；但所引證的事實，全據各家筆記，連作品著者之生平，作品與著者時代之關係，還弄不明白。況且所引證的各種筆記，有許多地方是不可靠的。這也名爲「考證」嗎？他如研究紅樓夢的有人說紅樓夢裏面的賈寶玉就是清世祖，林黛玉就是董鄂妃，紅樓夢全爲清世祖與董鄂妃而作的，又有人說紅樓夢中之寶玉卽指胤礽，黛玉影朱竹垞，寶釵影高士奇，探春影徐塗，王熙鳳影余國柱。還有一種說法，謂紅樓夢是完全紀納蘭成德的事。這幾種「牽強附會」的考證的錯誤，早有人指出。因爲小說是以連貫想像的事實，表現人生真理的。小說家雖然根據事實作小說，但不爲事實所制肘。小說家雖然看見一物，聽見一人，——如清順治帝，蓋小宛，納蘭成德——想到一樁事情，或是看見一事之發生，或是聽見一事之發生，——如清

高宗南巡，——可以引起他作小說；但他做出來的小說，不盡與原來的事情相合。就是歷史小說，如標名三國演義，水滸，岳傳亦然。——裏面所敘述的人，還是和歷史上的事實有許多地方不同。況且紅樓夢的著者並未說出寶玉是清世祖，黛玉是董鄂妃！這種「牽強附會」的考證，在茶餘酒後，當作一種遊戲則可；如果以這種考證為研究小說，則我就不敢相信了。此外還有一種解釋，謂紅樓夢是曹雪芹的自敘傳（此說王靜庵文集中已提及）賈政即是曹頌，寶玉即是曹雪芹（見胡適紅樓夢考證——改定稿——四二至四三頁）上三種考證，固無價值可言，但這一種考證雖是比較的可信，但也是沒有什麼意義。因為小說家的著作，雖是常含有自傳的性質，但大概一半是自傳，一半是想像的事實。我們可以說一句滑頭話：有些小說中主要人物，可說是作者本身，也可說不是作者本身。有些小說中主要人物，是著者自身說法，因為許多小說，大半根據著者本身的經驗，本身的歷史，或者是著者家庭的歷史，加減其事實而成書的，如狄更司之「塊肉餘生述」。我們又可說小說中主要人物，非著者本身，因為書中事實，與著者之生平不相合的地方很多。曹雪芹的生平，我們現在雖不甚

清楚，但寶玉的敘述，與雪芹自己的歷史有多處不同，是可斷言的。胡先生數萬言的一篇大考證，只證明紅樓夢（一）全為清世祖與董鄂妃的故事，（二）全為康熙朝的政治小說，（三）全為納蘭成德的事而作的錯誤，只解釋紅樓夢的「著者」與「本子」兩個問題。胡先生的考證，仍不能助我們研究紅樓夢，了解紅樓夢。至於書中談起太祖皇帝枋舜巡的做事，胡先生認定是曹家擋了四次接駕的事，賈類曾為員外郎，胡先生便認賈政即是曹類，因此，賈寶玉即是曹雪芹，即是曹類之子，也無異一種附會的「紅學」罷？

我並不是說考證法絕對沒有用處，對於小說的著者，作品作於何時，略為知道即可，不必無意義的認賈政為曹類，推想曹類的下場，也必是因虧空而追查，因追查而抄沒家產。但我總覺得考證不是研究小說，研究小說考證，沒有研究小說的藝術重要。

（二）藝術研究法

無論什麼方法皆有其缺點，但以藝術研究小說比別種方法好得多。怎麼叫做藝術研究法呢？就是以小說為一種藝術，從而說明此藝術之原理。小說原理，與他種藝術相同的地

方很多。所以在未研究小說內容之前，不得不說明小說與詩，與戲劇，與近代科學運動之關係。

(一) 小說與詩之關係。我們必須明白小說中之藝術與詩中藝術之關係。如研究這兩種藝術所用的材料共同之點，這兩種藝術的作法相同的地方，詩家與小說家共同的地方，而後我們可以明白這兩種藝術選擇材料，選擇材料之態度，及表現方法之不同。小說與詩皆人生之批評，小說與詩材料共同的地方，就是二者之對象，皆以人生為主體。小說家與詩人的性格相同的地方，就是二人都是思想家，二人思想的歷程亦同，二人須能自偏推至全，不若歷史家，科學家由各種特殊的物中，抽出普通律，定為「假設」。小說家與詩人之述一事一物，參酌歷史上事實，加之以想像之事實即可，固與藝術之目的相合也。然科學家哲學家，則不以此為滿意，必更進而抽出一種普通律，此固小說家與詩人之所同，而與科學家哲學家之所異也。其次，詩人與小說家皆同以最美最好的文學，表白其思想與情感。詩人與小說家不同之處，即在一以韻文為表現思想情感之媒質，一以散文為表現思想情感之媒質。

詩人選擇材料的範圍較小說家爲嚴爲狹，詩人必選擇可入詩的材料，凡不可入詩的材料皆置之不問。小說家選擇材料較詩人爲廣爲自由。小說家無奇不收，凡關於日常人事的觀察，皆可作小說之材料。不若詩人凡平庸瑣事細物皆所不取的，但小說家把平庸瑣事細物描寫得十分有趣，這也是小說獨到之處。批評家雖說小說的藝術不及詩的藝術高，但小說總比詩普遍；近代小說之所以風行者，亦因近代小說作品中創造的想像力之豐富，人生批評之正確與詩歌等，有以致之耳。

(二) 小說與戲劇之關係。我們必須明白小說與戲劇的關係即須明白小說與戲劇構造普通相似的地方，與小說家的間接的敘述描寫的方法，與戲劇家以舞台爲直接表現動作方法之利弊。小說與戲劇共同的目的，是表現人物於動作之中。戲劇則以人物在舞台上以言語、形態、行動表現動作；小說家則以文字敘述描寫人物之言語狀態動作。所以讀好小說，看到有趣的地方，人物皆活潑潑地現於讀者之前，與在戲園裏面看戲無異。小說的組織也和戲劇相同。戲劇的組織，分爲開端，*Exposition*，動作初起，*Rising Action*，極點，

Climax 動作漸落 Falling Action 與結局。Catastrophe 小說的組織也有「開端」「動作初起」「極端」「動作漸落」「與」「結局」。戲劇是銜衝突的事情，小說也銜衝突的事情。戲劇的優點在乎舞台上之表現勝於文字的敘述，因為舞台上的布景能助觀客想像；平常缺乏想像力的人，讀小說時不能想像小說中所描寫的景物，所以不覺小說中人物情景逼真，也就不戲欣賞小說了。但小說的價值也決不在戲劇下，因為小說較戲劇普遍，無論那種人，都喜讀小說，可知小說入人心之深。然尤要者，小說表現人物之心境較戲劇為精密正確。演戲時，雖有真人物在舞台上行動說話，觀客僅得見人物之外表行為，人物之思想情感，觀客不易摸捉，尙待推度。我們如果讀小說，則人物的思想情感，小說家立即說出，無庸我們推度。看戲劇容易將情節精錯。讀小說有小說家在裏面告訴我們，決不致錯誤的。藝術家的經驗須廣博，小說家的經驗尤須要廣博。所以小說必為科學家，哲學家，社會學家，歷史學家，探險家，偵探家，觀察社會各種人生狀況，寫為小說，所以好小說家是不容易做的。

(三) 小說與近代科學運動之關係。我們應當明白小說與近代科學之關係。美國詩人

藍尼爾 S. Langer 說過謂小說是科學與詩相遇的地方。我們要看小說與近代科學接觸，是否有益還是有害。十九世紀科學在西洋已呈登峯造極之勢。自科學發達，人類的行為皆受其影響，文學亦然。即小說亦莫不然。如易卜生的問題戲劇，皆含有遺傳學說的原理在裏面。他如法國左挪 Noë 英國愛理屋特 George Eliot 威爾斯 H. G. Wells 都受了科學的影響。英國自十七世紀以還，歐洲大陸自一八七〇年至十九世紀末年，小說界都受科學的影響甚重。但小說受科學影響後所得的益處也很多。如注重觀察，注重描寫正確，注意事實，注意細微事物，於是小說的材料範圍增廣。自然界有許多事物，為前代小說家所不注意的，近代小說家則甚視為重要，因為科學對於各種事物，皆視為很重要，一點不輕易放過的。小說受了這番教訓後，小說的藝術，也漸趨完美。古代小說大都寫神怪不經的事情，後來小說演進，則寫可能的事情；到了近代小說，則寫必然的切合人生的事情。但小說與科學接觸，受害的地方也不少。如（一）淆混科學與藝術之區別，科學重客觀的觀察事物之真相，所以有許多人，以為藝術是老老實實的描寫自然的，所以有許多小說是小社會中事實的

記載，沒有什麼高尚的想像在裏面。殊不知藝術雖取自自然，而實與自然不同，如雕刻、繪畫是也。假如完全描摹自然，必定不能成爲好藝術的。(二)蔑視想像力。想像爲文學中最重要之要素，近代人以研究科學的方法研究文學，把想像力不當作什麼東西，這也是一個大弊。有一少年問詹姆士 Henry James 作小說之法，詹氏說不可多作記錄，因爲在未作小說前，多作事實之記錄，則作小說往往重事實而不重想像，與藝術不甚相合的。小說受科學的影響後，所生的弊，固然不少，但所生的利益，亦復不少，我們可以向有利益的地方去做，不必向有弊的地方去做的。

把上面所述的三種關係明白後，再詳細研究小說之內容。

(一)研究小說之結構。研究一部小說之結構好不好。小說中之「開端」、「動作初起」、「極點」、「動作漸落」、「結局」(指有結構的新體小說)如何；小說之結構爲簡單結構，抑爲複雜結構？小說中之主要結構 Main Plot——如紅樓夢中寶玉、黛玉寶釵之敘述，——如何？附屬結構 Sub Plot——如賈府之興替——如何；主要結構外有附屬結構否？

小說之構造是否用綜合法，抑爲分析法？綜合法的敘事，是由因求果；分析法的敘事，是由果求因（卽倒裝法）。如紅樓夢是用綜合法的，吳研人的「九命奇冤」是用分析法的。小說中之結構，附屬情節是可能抑不可能換一句話說，是否合於人生真理。他如小說爲結構小說 Plot-novel（如紅樓夢），抑爲人物小說 Character-novel（如水滸）也應當知道的。

（二）研究小說之人物。研究小說中所敘述之人物有價值否；有強烈的個性否；前後一致否；人人皆能了解，能欣賞否；人物之描摹法如何；直接的描摹——敘述，描寫，心理之分析，人物之報告——如何；間接的描摹——言語，動作，背景，他種人物之影響——如何。

（三）研究小說之背景。研究小說之背景善否；能將動作具體的，活潑潑地，真實的表現之否；能表白人物否；能象徵人類之情感否。這種背景描寫法很是普通，小說家常用的。我們又可研究小說之背景，能生動作，能將動作加速否；能影響人物，定人物之性質否；背景佔小說中主要地位否；背景含「地方色彩」Local Color 否。這種背景描寫法是特殊的，小

說家不很常用的。

(四)研究小說中人物之對語。小說中人物之對語，能活潑潑地，具體的，真實的，將人物表出否；能助結構進步否；能表白人物否；能定人物之性情否。他如小說中人物之語言，是否與情結連接，是否處處適當，是否前後一致，是否有趣，是否簡而核，是否清白明顯，都是要研究的。

所以研究小說最好的方法，是取一本小說，研究其結構之組織法，悲劇的與喜劇的衝突之性質，人物描寫之方法，人物間之關係，背景如何，人物之對語如何等等，而後研究小說之材料，格調（指文字）如此研究，必獲益不淺。

對於小說藝術研究的書，國內一本都沒有，所以現在最重要的是把中國的小說，有一種系統的研究。現心國內研究小說的人，不向這條正路上去做，專在小說的版本，著者，著者的事蹟家世，著者的時代上做工夫，今天做這本小說的「考證」，明天做那本小說的「辨」，這也算研究小說嗎？

論短篇小說

(錄新青年第四卷第五號)

胡適

這一篇乃是三月十五日在北京大學國文研究所小說科講演的材料。原稿由研究員傅斯年君記出，載後北京大學日刊。今就傅君所記，略為更易，作為此文。

一、什麼叫做「短篇小說」？

中國今日的文人大概不懂「短篇小說」是什麼東西。現在的報紙雜誌裏面，凡是筆記雜纂，不成長篇的小說，都可叫做「短篇小說」。所以現在那些「某生，某處人，幼負異才，……一日，遊某園，遇一女郎，睨之，天人也，……」一派的爛調小說，居然都稱為「短篇小說」！其實這是大錯的。西方的「短篇小說」(英文叫做 Short story)在文學上有一定的範圍，有特別的性質，不是單靠篇幅不長便可稱為「短篇小說」的。

我如今且下一個「短篇小說」的界說：

短篇小說是最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充

分滿意的文章。

這條界說中，有兩個條件最宜特別注意。今且把這兩個條件分說如下：

(一)「事實中最精采的一段或一方面。」譬如把大樹的樹身鋸斷，懂植物學的人看了樹身的「橫截面」，數了樹的「年輪」，便可知道這樹的年紀。一人的生活，一國的歷史，一個社會的變遷，都有一個「縱截面」和無數「橫截面」。縱面看去，須從頭看到尾，纔可看見全部。橫面截開一段，若截在要緊的所在，便可把這個「橫截面」代表這個人，或這一個國，或這一個社會。這種可以代表全部的部分，便是我所謂「最精采」的部分。又譬如西洋照相術未發明之前，有一種「側面剪影」(Silhouette)用紙剪下人的側面，便可知道是某人。(此種剪像曾風行一時。今雖有照相術，尚有人爲之。)這種可以代表全形的一面，便是我所謂「最精采」的方面。若不是「最精采」的所在，決不能用一段代表全體，決不能用一面代表全形。

(二)「最經濟的文學手段。」形容「經濟」兩個字，最好是借用宋玉的話「增之一

分則太長，減之一分則太短；着粉則太白，施朱則太赤。」須要不可增減，不可塗飾，處處恰到好處，方可當「經濟」二字。因此，凡可以拉長演作章回小說的短篇，不是真正「短篇小說」；凡敘事不能暢盡，寫情不能飽滿的短篇，也不是真正「短篇小說」。

能合我所下的界說的，便是理想上完全的「短篇小說」。世間所稱「短篇小說」，雖未能處處都與這界說相合，但是那些可傳世不朽的「短篇小說」，決沒有不具上文所說兩個條件的。

如今且舉幾個例。西歷一八七〇年，法蘭西和普魯士開戰，後來法國大敗，巴黎被攻破，出了極大的賠款，還割了兩省地，纔能講和。這一次戰爭，在歷史上，就叫做普法之戰，是一件極大的事。若是歷史家記載這事，必定要上溯兩國開釁的遠因，中記戰爭的詳情，下尋戰與和的影響；這樣記去，可滿幾十本大冊子。這種大事到了「短篇小說家」的手裏，用最經濟的手腕去寫這件大事的最精采的一段或一面。我且不舉別人，單舉 Daudet 和 Maupassant 兩個人爲例。Daudet 所做普法之戰的小說，有許多種。我曾譯出一種叫做「最

後一課。』(La dernière classe) (初譯名「割地」登上海大共和日報，後改用今名，登留美學生季報第三年。)全篇用法國割給普國兩省中一省的一個小學生的口氣寫割地之後，普國政府下令，不許再教法文法語。所寫的乃是一個小學教師教法文的「最後一課。」一切割地的慘狀，都從這個小學生眼中看出，口中寫出。還有一種，叫做「柏林之圍」(Le siege de Berlin)。(會載甲寅第四號。)寫的是法皇拿破崙第三出兵攻普魯士時，有一個曾在拿破崙第一麾下的老兵官，以為這一次法兵一定要大勝了，所以特地搬到巴黎，住在凱旅門邊，準備着看法兵「凱旅」的大典。後來這老兵官病了，他的孫女兒天天假造法兵得勝的新聞去哄他。那時普國的兵已打破巴黎。普兵進城之日，他老人家聽見軍樂聲，還以為是法兵打破了柏林奏凱班師呢！這是借一個法國極強時代的老兵，來反照當日法國大敗的大恥，兩兩相形，真可動人。

Maupassant 所做普法之戰的小說也有多種。我曾譯他的「一漁夫」(Ders Hris)寫巴黎被圍的情形，却都從兩個酒鬼身上着想。還有許多篇，如 Mlle. Fifi 之類，(皆未譯

出)或寫一個妓女被普國兵士擄去的情形,或寫法國內地村鄉裏面的光棍,乘着國亂,設立「軍政分府」,作威作福的怪狀……都可使人因此推想那時法國兵敗以後的種種狀態。這都是我所說的「用最經濟的手腕,描寫事實中最精采的片段,而能使人充分滿意的短篇小說」。

二、中國短篇小說的略史。

「短篇小說」的定義既已說明了,如今且略述中國短篇小說的小史。中國最早的短篇小說,自然要數先秦諸子的寓言了。莊子列子韓非子呂覽諸書所載的「寓言」,往往有用心結構可當「短篇小說」之稱的。今舉二例,第一例見於列子湯問篇:

太形王屋二山,方七百里,高萬仞,本在冀州之南,河陽之北。

北山愚公者,年且九十,面山而居,懲山之塞,出入之迂也,聚室而謀曰,「吾與汝畢力平險,指通豫南,達於漢陰,可乎?」雜然相許。其妻獻疑曰,「以君之力,曾不能損魁父之丘,如太形王屋何,且焉置土石?」雜曰,「投諸渤海之尾,穩土之北。」

遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。隣人京城氏之孀妻，有遺男，始亂，跳往助之。寒暑易節，始一反焉。

河曲智叟笑而止之曰：「甚矣汝之不慧！以殘年餘力，曾不能毀山之一尾，其如土石何？」

北山愚公長息曰：「汝心之固，固不可徹，曾不若孀妻弱子！雖我之死，有子存焉。子又生孫，孫又生子，子又有子，子又有孫，子子孫孫，無窮匱也，而山不加增，何者而不平？」

河曲智叟亡以應。

「操蛇之神」聞之，懼其不已也，告之於帝。帝感其誠，命夸娥氏二子負二山，一厓朔東，一厓雍南。自此，冀之南，漢之陰，無隴斷焉。

這篇大有小說風味。第一，因為他要說「至誠可動天地」，却平空假造一段太形王屋兩山的歷史。第二，這段歷史之中，處處用人名地名，用直接會話，寫細事小物，即寫天神也用

「操蛇之神，」「夸娥氏二子」等私名，所以看來好像真有此事。這兩層都是小說家的家數。現在的人一開口便是「某生」「某甲」真是不會懂得做小說的ABC。

第二例見於莊子無鬼篇：

莊子送葬，過惠子之墓，顧謂從者曰：

「郢人罽漫其鼻端，若蠅翼，使匠石斲之。匠石運斤成風，聽而斲之，盡罽而鼻不傷。郢人立不失容。」

宋元君聞之，召匠石曰：「嘗試爲寡人爲之！」

匠石曰：「臣則嘗能斲之。雖然，臣之質死久矣！」

自夫子（謂惠子）之死也，吾無以爲質矣！吾無與言之矣！

這一篇寫「知己之感」從古至今，無人能及。看他寫「罽漫其鼻端，若蠅翼」寫「匠石運斤成風」都好像真有此事，所以有文學的價值。看他寥寥七十個字，寫盡無限感慨，是何等「經濟的」手腕！

自漢到唐這幾百年中，出了許多『雜記』體的書，却都不配稱做『短篇小說』。最下流的如神仙傳和搜神記之類，不用說了。最高的如世說新語，其中所記，有許多很有『短篇小說』的意味，却没有『短篇小說』的體裁。如下舉的例：

(1) 桓公（溫）北征，經金城，見前為瑯琊時種柳，看已十圍，慨然曰：『木猶如此，人何以堪！』攀枝執條，泫然流淚。

(2) 王子猷（徽之）居山陰，夜大雪，眠覺開室，命酌酒，四望皎然。因起徬徨，詠左思招隱詩，忽憶戴安道。時戴在剡，即便夜乘小船就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故，王曰：『吾本乘興而來，興盡而返，何必見戴！』

此等記載，都是揀取人生極精采的一小段，用來代表那人的性情品格，所以我說世說很有『短篇小說』的意味。只是世說所記都是事實，或是傳聞的事實，雖有剪裁，却無結構，故不能稱做『短篇小說』。

比較說來，這個時代的散文短篇小說還該數到陶潛的桃花源記。這篇文字，命意也好，

布局也好，可以算得一篇用心結構的『短篇小說』。此外，便須到韻文中去找短篇小說了。韻文中孔雀東南飛一篇是很好的短篇小說，記事言情，事事都到。但是比較起來，還不如木蘭辭更爲『經濟』。

木蘭辭記木蘭的戰功，只用『將軍百戰死，壯士十年歸』十個字，記木蘭歸家的那一天，却用了一百多字。十個字記十年的事，不爲少。一百多字記一天的事，不爲多。這便是文學的『經濟』。但是比較起來，木蘭辭還不如古詩上山採蘼蕪更爲神妙。那詩道：

上山採蘼蕪，下山逢故夫。長跪問故夫：『新人復何如？』
『新人雖言好，未若故人姝。顏色類相似，手爪不相如。新人從門入，故人從閣去。新人工織織，故人工織素。織織日一匹，織素五丈餘。將織來比素，新人不如故。』

這首詩有許多妙處。第一，他用八十個字，寫出那家夫婦三口的情形，使人可憐被逐的『故人』，又使人痛恨那沒有心肝，想靠着老婆發財的『故夫』。第二，他寫那人棄妻娶妻的事，却不用從頭說起，不用說『某某某處人，娶妻某氏，甚賢已而別有所愛，遂棄前妻而娶』。

新歎……」他只從這三個人的歷史中挑出那日從山上採野菜回來遇看故夫的幾分鐘，是何等「經濟的手腕！」是何等「精采的片段！」第三，他只用「上山採藤蕪，上山逢故夫，」十個字，便可寫出這婦人是一個棄婦，被棄之後，非常貪苦，只得挑野菜度日。這是何等神妙手段！懂得這首詩的好處，才才可談「短篇小說」的好處。

到了唐朝，韻文散文中都有狠妙的短篇小說。韻文中，杜甫的石壕吏是絕妙的例。那詩道：

暮投石壕村，有吏夜捉人；老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒！婦啼一何苦！聽婦前致詞：「三男鄴城戍，一男附書至，二男新戰死。生者且偷生，死者長已時！室中更無人，惟有乳下孫，有孫母未去，出入無完裾。老嫗力雖衰，請從吏夜歸，急應河陽役，猶得備晨炊。」夜久語聲絕，如聞泣幽咽……天明登前途，獨與老翁別！

這首詩寫天寶之亂，只寫一個過路投宿的客人夜裏偷聽得的事，不插一句議論，能使人覺得那時代徵兵之制的大害，百姓的痛苦，丁壯死亡的多，差役捉人的橫行，一一都在眼

前。捉人捉到生了孫兒的祖老太太，別的更可想而知了。

白居易的新樂府五十首中，儘有很好的短篇小說。最妙的是新豐折臂翁一首。看他寫「是時翁年二十四，兵部牒中有名字，夜深不敢使人知，偷將大石墮折臂，使人不得不發生，苛政猛於虎」的思想。白居易的琵琶行也算得一篇很好的短篇小說。白居易的短處，只因爲他有點迂腐氣，所以處處要把做詩的「本意」來做結尾，卽如新豐折臂翁篇末加上「君不見開元宰相宋開府」一段，便沒有趣味了。又如長恨歌一篇，本用道士見楊貴妃，帶來信物一件事作主體。白居易雖做了這詩，心中却不信道士見楊妃的神話，所以他不但說楊妃所在的仙山「在虛無縹渺中」，還要先說楊妃死時「金鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭」，竟直說後來「天上」帶來的「鈿合金釵」是馬嵬坡拾起的了！自己不信，所以說來便不能叫人深信。人說趙子昂畫馬，光要伏地作種種馬相。做小說的人，也要如此，也要用全副精神替書中人物設身處地，體貼入微，做「短篇小說」的人，格外應該如此。爲什麼呢？因爲「短篇小說」要把所挑出的「最精采的一段」作主體，纔可有全神貫注的妙處。

若帶點迂氣，處處把「本意」點破，便是把書中事實作一種假設的附屬品，便沒有趣味了。

唐朝的散文短篇小說很多，好的却實在不多。我看來，只有張說的虬髯客傳可算得上品的「短篇小說」。虬髯客傳的本旨只是要說「真人之興，非英雄所冀。」他却平空造出虬髯客一段故事，插入李靖紅拂一段情史，寫到正熱鬧處，忽然寫「太原公子楊裘而來，」遂使那位野心豪傑絕心於舊國，另去海外開闢新國。這種立意布局，都是小說家的上等工夫。這是第一層長處。這篇是「歷史小說。」凡做「歷史小說，」不可全用歷史上的事實，却又不可違背歷史上的事實。全用歷史的事實，便成了「演義」禮，如三國演義和東周列國志，沒有真正「小說」的價值。（三國所以稍有小說價值者，全靠其能於歷史事實之外，加入許多小說的材料耳。）若違背了歷史的事實，如說岳傳使岳飛的兒子掛帥印打平金國，雖可使一班愚人快意，却又不成「歷史的」小說了。最好是能於歷史事實之外，造成一些「似歷史又非歷史」的事實，寫到結果，却又不違背歷史的事實。如法國大仲馬在俠隱記，商務出版譯者君朔，不知是何人。吾以為近年譯西洋小說當以君朔所譯諸

書爲第一。君朔所用白話，全非鈔襲舊小說的白話。乃是一種特創的白話。最能傳達原書的神氣。其價值高出林紓百倍。可惜世人不會賞識。寫英國暴君查爾第一世爲克林威爾所囚時，有幾個俠士出了死力百計想把他救出來，每次都到將成功時忽又失敗，寫來極熱鬧動人，令人急煞，却終不能救免查爾第一世斷頭之刑，故不違背歷史的事實。又如水滸傳所記宋江等三十六人是正史所有的事實。水滸傳所寫宋江潯陽江上吟反詩，寫武松打虎殺嫂，寫魯智深大鬧和尚等……等事，處處鬧熱，却終不違歷史的事實。（蕩寇志便違背歷史的事實了。）虬髯客傳的長處正在他寫了許多動人的人物事實，把「歷史的」人物（如李靖，劉文靜，唐太宗之類。）和「非歷史的」人物（如虬髯客紅拂是。）穿插夾混，叫人看了竟像那時真有這些人物事實。但寫到後來，虬髯客飄然去了，依舊是唐太宗得了天下，一毫不違背歷史的事實。這是「歷史小說」的方法，便是虬髯客傳的第二層長處。此外還有一層好處。唐以前的小說，無論散文韻文，都只能敘事，不能用全副氣力描寫人物。虬髯客傳寫虬髯客極有神氣，自不用說了。就是寫紅拂李靖等「配角」也都有自性的神情。

風度。這種「寫生」手段，便是這篇的第三層長處。有這三層長處，所以我敢斷定這篇虬髯客傳是唐代第一篇「短篇小說」。宋朝是「章回小說」發生的時代。如宣和遺事和五代史平話等書，都是後世「章回小說」的始祖。宣和遺事中記楊志賣刀殺人，晁蓋等八人路劫生辰綱，宋江殺閻婆惜，諸段，便是施耐菴水滸傳的稿本。從宣和遺事變成水滸傳，是中國文學史上一大進步。但宋朝是「雜記小說」極盛的時代，故宣和遺事等書，總脫不了「雜記體」的性質，都是上段不接下段，沒有結構布局的。宋朝的「雜記小說」頗多好的，但都不配稱做「短篇小說」。「短篇小說」是有結構局勢的，是用全副神氣精力貫注到一段最精采的事實上的。「雜記小說」是東記一段，西記一段，如一盤散沙，如一篇零用帳，全無局勢結構的。這個區別，不可忘記。

明清兩朝的「短篇小說」可分白話與文言兩種。白話的「短篇小說」可用今古奇觀作代表。今古奇觀是明末的書，大概不全是一人的手筆。（如杜十娘一篇，用文言極多，遠不如賣油郎，似出兩人手筆。）書中共有四十篇小說，大要可分兩派：一是演述舊作的，一是

自己創作的，如『吳保安棄家贖友』一篇，全是演唐人的吳保安傳，不過添了一些瑣屑節目罷了。但是這些加添的瑣屑節目便是文學的進步。水滸所以比史記更好，只在多了許多瑣屑細節。水滸所以比宣和遺事更好，也只在多了許多瑣屑細節。從唐人的吳保安，變成今古奇觀的吳保安；從唐人的李汧公，變成今古奇觀的李汧公；從漢人的伯牙子期，變成今古奇觀的伯牙子期——這都是文學由略而詳，由粗枝大葉而瑣屑細節的進步。此外那些明人自己創造的小說，如賣油郎，如洞庭紅，如喬太守，如念親恩孝女藏兒，都可稱很好的『短篇小說』。依我看來，今古奇觀的四十篇之中，布局以喬太守爲最工，寫生以賣油郎爲最工。喬太守一篇，用一個李都管做全篇的線索，是有意安排的結構。賣油郎一篇寫秦重，花魁娘子，九媽，四媽，各到好處。今古奇觀中雖有狠平常的小說（如三孝廉，吳保安，羊角哀，諸篇）比起唐人的散文小說，已大有進步了。唐人的小說，最好的莫如虬髯客傳。但虬髯客傳寫的是英雄豪傑，容易見長。今古奇觀中大多數的小說，寫的都是些瑣細的人情世故，不容易寫得好。唐人的小說大都屬於理想主義（如虬髯客傳，紅線，聶隱娘，諸篇）。今古奇觀中如賣

油郎，徐老僕，喬太守，孝女藏兒，便近於寫實主義了。至於由文言的唐人小說，變成白話的古今奇觀，寫物寫情，都更能曲折詳盡，那更是一大進步了。

只可惜白話的短篇小說，發達不久，便中止了。中止的原因，約有兩層：第一，因為白話的「章回小說」發達了，做小說的人往往把許多短篇略加組織，合成長篇。如儒林外史和品花寶鑑名爲長篇的「章回小說」。其實都是許多短篇湊攏來的。這種雜湊的長篇小說的結果，反阻礙了白話短篇小說的發達了。第二，是因為明末清初的文人，很做了一些中上的文言短篇小說。如虞初新志，虞初續志，聊齋志異等書裏面，很有幾篇可讀的小說。比較看來，還該把聊齋志異來代表這兩朝的文言小說。聊齋裏面，如續黃梁，胡四相公，毒梅，促織，細柳諸篇，都可稱爲「短篇小說」。聊齋的小說，平心而論，實在高出唐人的小說。蒲松齡雖喜說鬼狐，但他寫鬼狐却都是人情世故，於理想主義之中，却帶幾分寫實的性質。這實在是他的長處。只可惜文言不是能寫人情世故的利器。到了後來，那些學聊齋的小說，更不值得提起了。

三、結論

最近世界文學的趨勢，都是由長趨短，由繁多趨簡要——『簡』與『略』不同，故這句話與上文說『由略而詳』的進步，並無衝突。——詩的一方面，所重的在於『寫情短詩』(Lyrical Poetry) 或譯『抒情詩』) 像 Homer, Milton, Dante 那些幾十萬字的長篇，幾乎沒有人做了；就有人做，(十九世紀尙多此種) 也很少人讀了。戲劇一方面，莎士比亞的戲，有時竟長到五齣二十幕，(此所指乃 Hamlet 也) 後來變到五齣五幕，又漸漸變成三齣三幕；如今最注重的是『獨幕劇』了。小說一方面，自十九世紀中段以來，最通行的是『短篇小說』。長篇小說如 Tolstoy 的『戰爭與和平』，竟是絕無而僅有的了。所以我們檢直可以說，『寫情短詩』、『獨幕劇』、『短篇小說』三項，代表世界文學最近的趨向。這種趨向的原因，不止一種。(一) 世界的生活競爭一天忙似一天，時間越寶貴了，文學也不能不講究『經濟』；若不經濟，只配給那些吃了飯沒事做的老爺太太們看，不配給那些在社會上做事的人看了。(二) 文學自身的進步，與文學的『經濟』有密切關係。斯賓

塞說，論文章的方法，千言萬語，只是「經濟」一件事。文學越進步，自然越講求「經濟」的方法。有此兩種原因，所以世界的文學都趨向這三種「最經濟的」體裁。今日中國的文學，最不講「經濟」。那些古文家和那「聊齋濫調」的小說家，只會記「某時到某地，遇某人，作某事」的死賬，毫不懂狀物寫情是全靠瑣屑節目的。那些長篇小說家又只會做那無窮無極，九尾龜一類的小說，連體裁布局都不知道，不要說文學的經濟了。若要救這兩種大錯，不可不提倡那最經濟的體裁——不可不提倡真正的「短篇小說」。

童話小說在兒童用書中之位置（錄童話評論）

饒上達

兒童用書中，那一種占重要的位置；應以那一種最迎合兒童的心理，那一種切近兒童本身的價值為斷。欲明了此種真相，我們且不必先自判斷；可就實際的情形，與試驗的結果來取決。大多數的調查統計，尚在進行中，未得確切的數量結果報告可憑。茲就個人的研究經驗，與一二學校試驗的結果，說明他做個證據。

(1)我自己十一歲至十六歲，是看小說最熱的時代。童話，可惜在黑暗教育時代未得看見。

(2)我小學和師範學校的同學，大多數愛看小說（童話也少見），還常被教員查禁。

(3)我在小學服務時，觀察學生最熱心看的書，便是小說。閱書室裏最容易破壞的書，便是童話小說。

(4)去年寒假，同一個十三歲的小朋友，常在一處。他見我總是問我有好小說麼？每日看他離手的，總是小說。我問他前幾年最愛讀什麼書，他說「童話。」

(5)前日我在附小（南京高師附屬小學）試驗一個十一歲的小朋友。完畢後，和他開談。問他最歡喜讀什麼書，他答「小說。」我問他那部小說？他說「三國演義。其次水滸傳，西遊記。現正在看封神傳，尚未看完。」問他看新小說麼？他說「新小說沒有好的。」

(6)我問附小（南高附小）圖書館主任。兒童最喜歡讀何種書？調查過麼？他說「調查過。尙未將結果統計出來。但最容易破壞，須重行裝訂，甚至需要重行購買的，就是小說童話。」

「（俞子夷先生講演兒童用書問題，也有這話）（註一）我此時又看見兩三個小孩，忙亂的向一個書櫥中搜尋。櫥門上貼了一個條子，有字句云：『你們最歡喜的書在這裏。』就是放小說童話的櫥子。」

照上面所述的情形看來，童話小說，占兒童用書中第一重要的位置，似有不可攻破的現象。但我希望海內教育家，還要多多的實地試驗，更可以證明，或者可以壓倒我這個假設。我這個假設，也有別的理由。且詳細述在下面，與諸君討論。

一 童話小說與兒童價值

從前的教育，不了解兒童本身的價值。一味的以成人的理想標準，舉止，與方法，加於兒童生活。強迫他熟習。希望他的生活如成人，愈快愈妙。『少年老成』便是社會中一個極好的讚許辭。所以一切非聖經賢傳的書，都不許他閱讀。像童話一類專為兒童用的書，固屬沒有。即使小說，看了也是犯了極惡大罪，泰西各國，也是如此。雖然柏拉圖不以兒童的遊戲歌曲為可鄙，盧梭認兒童的天性為至善，於教育上不無影響，而普通教育上的材料方法設施

種種，都未把兒童的價值爲確切的根據。杜威說：「教育的歷程，有兩個根本的歧路。第一：狹隘個己的兒童界，與非個己無限的時間空間界對待。第二：單位的簡單的兒童生活單元心，[Whole-heartedness] 與特殊分立的教材。第三：抽象的原則與論理的分類與排列，與兒童生活實際的激動結。」(Emotional Bonds) (註1) 一般的教育，皆重視了時間空間，與特殊分立的教材，和論理的分類與排列，抹殺了兒童的價值。普通的教科書，兒童總缺少興趣，就是這個緣故。童話小說第一的好處，也就在這一點。他對於兒童本身的價值，約略說來，有：

(1) 遊戲的價值 兒童最顯著的活動，便是遊戲，無論是那一種動作，精神的或身體的，處處都含有遊戲的分子。看書也是如此。含有遊戲性質的書畫，最容易受兒童歡迎。童話小說，就適合兒童這個需要，滿足他遊戲精神的欲望。有時更可以做他模仿遊戲，化裝遊戲的資料。

(2) 激動的價值 兒童不似成人，養成了習慣生活。他純爲先天的本能與情緒衝動

所操縱。他的實際生活的活動表現，爲一種激動結。(Emotional Bonds) (Emotion 亦作情緒) 卽所謂「心猿意馬」忽此忽彼的感情狀態。普通教室生活，課本生活，便不能適合兒童這個天性。童話小說的價值，一半就在這個性質上，并可爲利用他的工具。

(3) 美術的價值 美術的本能，是兒童固有天性，兒童不僅對天然物有欣賞消受之能力，對人類的精神產物，如音樂，彫刻，圖畫，文學，也有同等的欣賞消受能力，童話小說就是有兒童文學的價值的。麥克林托克說：「小學校裏的文學，有兩種重要作用：(1) 表現具體的影象，(2) 造成組織的全體。」周作人先生說：「這兩個條件，差不多就可以作兒童文學藝術上的標準。」(註二) 我說好的童話小說，是與這個標準相合的，可以滿足他美術的需要。

二 童話小說與刺激三要素

教育的歷程，只有兩方面：第一是兒童，第二是教育資料。(卽教材 Curriculum) 把心理學上的專門名詞說，就是刺激 (Stimulus or Situation 觸境 一作感召) 和反應。

(Response) 下面一個公式可以表示他，S↓R 教育所最要研究的，就是何種刺激是有效的，可以引起兒童有效的反應，而養成有效的反應結。(Bond) 反應結的牢固與否，是以反應的強度為斷。要引起強的反應，那刺激至少須有三種要素。童話小說，在兒童用書中占重要的位置，這也是條件中的一分子。所說的三個要素是：

[1] 新奇 (Novel) 杜威有幾句話說：「教育者常聞人詔之曰，凡教材之不在兒童經驗範圍以內者，皆宜避之。然其經歷，往往與之不合。蓋兒童於所常見常聞者，往往漠不關心。而事之在其範圍以外者，一經加入，則其意興軒軒然。」(註四) 這個意思，即是說新奇的刺激，容易引起反應。舞臺排新劇，坐客就要擁擠；報紙上一件奇聞，傾刻就會傳遍。都是這個緣故。童話以兒童固有經驗的具體影象，重新組織為另一事物。如貓，狗，為固有經驗。貓變狗，為另一事物。就是加增了刺激的新奇。老鼠怕貓的童話，(江蘇第二女子師範附屬小學國民科第一學年用的) (註五) 是個好例。小說合這個分子更多。看英文新奇 (Novel) 一字。即是小說。就可見他的意義了。我國舊小說，如今古奇觀，聊齋志異，雖不合兒童用，但新奇的

分子，是充足的。新小說中的冒險小說，偵探小說，也很多有新奇的意味的。

(2) 變異 (Changing) 一個刺激繼續不變的，不能引起繼續的強盛反應。桑戴克 (Thorndike) 說：「教育的意義可以一「變」字包括之。」(註六)是在效果上說。但在方法上，——教育資料和方法，——也必有變異的分子。普通機械單調的教科書，——杜撰的國語國文讀本，——兒童不能滿足，就是這個緣故。童話小說，是環繞一個中心繼續進行的。後面的觀念，超過前面的觀念範圍。照書肆中人說，三國演義，消行最大。個人的調查，覺得兒童喜歡讀他的更多。我想他內容性質，變異的分子多，是一個重要原因。西遊記，水滸，一步一步的不同，都是這個好處。童話裏有三只熊（南京高師附屬小學用為教材的）可做一個好例。(註七)

(3) 活動 (Moving) 解釋兒童期的意義，可以活動二字為注目字。(Watchword)

密勒伊爾文 (Irving E. Miller) 解釋動現原則 (Law of motor flow of Consciousness) 說：「心理實驗，證明人的生活中，凡心意皆有動的性質。自感覺以至繁複之思

想，自簡單之感應以至強烈之感情，心意皆易入於動的路徑，而影響於外表的行為或內部之諸種作用。」（註八）可見「反應」是動的性質最強。那麼，「刺激」當然也必要這個活動的要素。換言之，刺激中活動的要素愈充分，反應的效率必愈大。童話小說的描寫活潑（Vivid）是最易見的。譬如紅樓夢中的劉老老醉臥怡紅院，水滸中的景陽岡武松打虎，三國演義中的關雲長單刀赴會，（南京高師附屬小學用爲第五學年教材）童話中如大拇指，姊弟捉妖，（南京高師附屬小學用爲第一二學年教材）（註九）都含了充分的活動要素。

三 童話小說與兒童好奇

弱小無知的兒童，漸次發展而爲經驗豐富的成人，野蠻的社會，漸次發達而爲文明的社會；好奇的天性，實爲根本的原動力。柏拉圖會說過：「好奇是知識之母。」杜威曰：「好奇之心，精警覺察，汲汲然求新資料，不自封於成見，猶有精力與康健之身體之尋求資養料也。」（註十）兒童好奇的表現，很易發見。喜歡看童話小說，也是滿足他這種需要的方法。就現

世的科學文明程度，天然界和人生的神祕，不可思議解釋之處尚多。兒童滿腔熱衷最高的精力，又偏渴望這些的明了答覆。那暫時的法子，亦只好藉神話仙談等性質的童話小說，彌補他的缺憾。復次，新異的刺激，又能引起兒童的好奇心。所以童話小說，一方面又可為激發好奇心的工具。葛爾拜缺立克 (Kithpatrick) 謂「兒童的好奇，依年齡而變遷。初好新的感覺。至能談話時，則有「什麼」的問句。以後便要問「如何」「何故」的問句。」(註十)

一) 兒童小說於好奇的適應，就在幼兒前期至青年期，經過一很長的時間。每可以引起他「如何」的問題，而滿足「何故」的問題底缺憾。霍爾氏與斯密士 (G. Stanley Hall and Theodate L. Smith) 曾用間接的問答法，研究過兒童的好奇心和興趣。收得答案一千二百四十七件。關於問句的，有四百七十七件。占全數百分之三十八。二五，幾近五分之一。按問句之性質，分為六類：(1) 天然的勢力，(2) 機械的勢力，(3) 生命之來源，(4) 神學與聖經故事，(5) 死亡與天堂，(6) 專為好奇的問句。這六類中，對於天然的勢力與生命之來源，佔四百六十五個。比問句的全數，相差甚近。十歲以內的兒童，所問的

四百六十五個問句中，過半數是關於天然勢力與生命來源，對於機械勢力的問句，男孩比女孩多一半。而且這個興趣，發現很早。對於生命的來源，八歲以下的兒童多，八歲以上的兒童絕少。（註十二）此種事實，霍爾認為很重要，與教學上兒童的教材，有密切關係。我以為於此更可見兒童用書中童話小說的重要，和編輯童話的南針。我且從他書中抄幾個例子來，那就可證明我所說的話了。

女孩三歲：半為什麼太陽會發光呢？那個把這些明星放在天空呢？

女孩七歲：雪從那裏來的？太陽到晚上那裏去了？

男孩六歲：這個魚能到岸上來睡眠麼？

男孩八歲：指他看新月，他要曉得舊的月那裏去了。

女孩五歲：你做女孩時，我在何處？

男孩八歲：我未生以前，在什麼地方？

男孩六歲：耶穌為嬰兒時，知到上帝一樣多嗎？

女孩七歲：人爲什麼會死呢？埋在地下做什麼？他永遠住在地下還是會到別處去呢？
女孩六歲：現在還有神仙麼？你也看見過麼？（註十三）

上面的問題，要把科學的知識去答覆他，是不成的。那也只好借重于童話小說了！

五 童話小說與兒童想像

兒童的精神活動中，最占勢力的爲想像。想像的價值，即是超脫目前感覺的範圍。小學教育效能的增加，可以利用兒童想像得當與否，做一個測驗準則。童話小說，在兒童用書中占最重要的位置，於發展兒童想像，也有一個重要理由。

兒童的想像與成人的不同點甚多。茲就本題相關者，略爲討論。（1）兒童的想像多偏於視覺方面。（Visual Imagination）故能發展或滿足他的想像的用書，頗有價值。（2）兒童的想像，雖偏於具體方面。然人生精神作用的經濟，實多賴於符號的想像。（Verbal Imagery）幼稚兒童，固宜豐富他的具體想像。但八歲以後的兒童，則符號想像訓練，實爲必要。童話小說，就是這訓練的最好工具。（3）幼兒初期，多再生的想像。（Re-

productive Imagery) 幼稚園小學初年的兒童，亦多再生模仿惡像。及至七八歲以後，則創造的想像 (Creative Imagery) 甚為鮮明。但為流動虛誕的，近於成人的夢囈。密勒氏稱此時兒童為『求知想像與表現的黃金時代。』(註十四) 故神仙傳說，神話故事等童話最適合他的需要。自十歲至十二三歲時，想像減少虛誕性質。由主觀的，漸趨於客觀。由幻想漸趨於實際。崇拜英雄心，同時發展。故旅行小說，寫實小說，英雄傳記，頗適合其需要。如蒙古旅行記中的沙漠美人，大荒俠客，驛道偵探，舊小說中的列國志，三演義，水滸，說岳全傳，隋唐演義等，不妨採用。至於青年期，擴展社交活動，加增感情生活，野性發生，理想發達，想像亦為最高主觀的。夢想 (Day dreams) 猶為強盛。社會小說，科學小說，理想小說，頗可採用。如火星飛艇夢，八十萬年後之世界，火星與地球之戰爭，林譯說，叢書中的美洲童子萬里尋親記，電影樓臺，機司刺虎記，模範町村等，可為明顯例證。(4) 創造想像價值甚大，世界物質文明，都可說是此種精神過程的產物。若爾士物色 (Norworthy) 與弗特利 (Whitley) 曾說過：『教育上最危險的趨勢，即再生復述等命令的壓力，將殺建設與創造』

的想像。故對於兒童，必給以相當的機會，發展之，指導之，刺激之，在四歲至八歲時，故事，神仙傳說，神話等，即供給兒童創造想像之材料。此語不僅重在吸收虛誕，實有為以後建設想像根據的價值。(5)他又說過：「青年時代，年富力強，想像不免一部分的危險，所以培養想像的材料，必適當而有益，實為重要。丁年所讀的書，於指導想像，有很大力量。但只給以科學性質的資料，欲以為防堵，實為無益而有害。青年須有良好的浪漫派 (Romance) 傳奇，愛情小說，冒險小說，改造的故事，詩歌等。所謂良好，亦非指成人之需要言，乃指對青年須要為良好的而言。」(6)兒童的想像，格外活潑，(Vividness) 格外蓬勃茂盛。兒童的想像伴侶，認假如真，即是這個緣故。兒童年稍長，課後或休假日，苟未出戶外遊戲，必有書本的伴侶。童話小說，於此也占了個重要位置。(註十五)

斯密士 (Theodate L. Smith) 曾用間接問答法，研究過兒童的夢想。得自十七歲到二十五歲的，師範生四百六十九件。七歲至十六歲的小學生九百八十件。(外成人二十三件，老年人三件) 共一千四百七十五件。小學生中，女孩占五百三十五。男孩四百四十五。

師範生中多爲女孩。一千四百七十五人中，只有五人無夢想。夢想的內容種類，約爲財富，神仙，運動，旅行，職業，名譽，結婚，成家等。約舉數例於下：

女孩10歲：我一個夢想，是一次住在可愛的城寨中，吃珍羞果蔬，化爲神仙，執一笏杖。有房屋數百間，滿貯20元的鈔票。帶一串金剛石花。我意有無數的洋囡囡，立刻就都有了。洋囡囡穿絲衣，置小車上。一年均爲夏日。我有白，水紅，藍，輕灰，等顏色的衣服。男女孩與我遊戲的很多。還有很好的故事書。

女孩13歲：夢想爲女著述家，漫遊歐亞各洲，著述關於各種民族的書。

女孩18歲：常夢想著故事小說。

女孩18歲：夢想結婚，有美滿的家庭，圖書，裝飾，養育最可愛的紅顏卷髮兒女。（註十六）

以上之例，可見女孩夢想的趨勢。男孩，則多爲運動，職業，名譽之夢想。此種結果，於童話小說之重要與指導用書方法，皆有密切關係。或者人生的缺憾，即可於童話小說中，求得一暫時滿足的彌補。但可靠與否，尙望教育者作深長的實地研究。

五童話小說與兒童興趣和注意

兒童的興趣，是教育上一個着手點。尋常學校中，偏重機械單調的教科書，在一定的時間勉強貫輸；便是兒童興趣最大的仇敵。杜威說過：「教育者的責任，須發見兒童的興趣而利導之。」兒童對於讀本的興趣，曾經得有調查的試驗結果。百分的三十二，記得生活的故事。百分的十五，記得動作的故事。百分的五十五，能記得英雄傳。僅有百分之二，能記得知識的故事。（註十七）即此可見兒童對於童話小說的興趣。我國教育，偏看輕他，只死守着幾本乾燥無味的讀本，怎樣不會失敗呢！兒童的興趣，與年齡亦有關係。精神的活動，在幼兒期，想像興趣，最有勢力。青年期，則興趣蓬勃，社會、家庭、歷史上的理想或觀念，皆為有興趣之資料。照本問題着去，前者可稱童話興趣期，後者可稱小說興趣期。

兒童的注意，偏於被動的、自然流露的一式。目前的興趣，在各種經驗中，皆易引起他注意。童話小說的效力，頗易引起兒童的被動注意，繼續又引起他的自動注意。於閱讀時間的歷程中，又能引起他發生第二的被動注意。這種例證，間看小說的兒童，都可以解釋。又兒童

注意的廣度，強度，持久度，皆不如成人。故刺激的資料必新奇，有一個重要的中心，常常變異，方可彌補。哥爾芬與伯格利（Colvin and Bagley）說過：「愈複雜的事物，或一種觀念，內容與充分，則長久的注意愈可保持。」（註十八）此種要素，童話小說的內容，適足當此。（俞子夷先生也說過這話。）（註十九）普通教科用書，一小冊中，至少有二三十個中心，兒童沒有興趣，所以萬不能得他的歡迎。於此一方面，也可見童話小說的優點。

六童話小說與兒童思維

思維是人生最高的智的作用，不是成人的私產，是自兒童漸漸發展的。——由外界的刺激與兒童的反應繼續的歷程進步的。——此種進步的發展最好滋養料，可說童話小說，也是其中的一種。若爾士物色與弗特利曾說過：「兒童對於荒唐的傳奇，寫實小說，歷史的英雄傳等，頗饒興趣。注意力延長，記憶量增加，他的概念，更有助於推理。」（註二十）杜威說：「我們人的思維，不能平常無故發生的，必定在我們遇見新問題新動境的時候，才會發生。」童話小說，是繼續供給兒童的新動境，喚起他的新問題的。譬如三國演義，水滸，西遊記，等於發

展兒童的思維，都很有效力。杜威在他的思維術（How We Think）中又有句話說：『近的或素知的，其自體不能激發思想，或為思想的報酬，必其施諸新奇而遠者之了解，而後可。』學校中普通的課本，都談些兒童環境中最熟悉的事物，便減少了兒童思維上一個很大的價值。童話小說，於這點也有補救的貢獻。我們要曉得兒童思維的實在情形，且看下面伯郎的兒童推理研究（Brown's Study of Children's Reasoning）中摘來的幾個例，發見他的缺點，再討論適當發展的方法。

甲三歲：種銀角於園中，希望他生長而富。

乙五歲：見樹枝彎曲，曰：看！此樹坐下。

丙七歲：翻看美人畫的背面，以為他的鈕扣在背上。

丁七歲八月：見煙囪黑煙成黑雲，即以為明日必雨。

戊十二歲三月：埋小貓甚淺，他聞一貓救命，勿使他再活時，悶塞住他。

此種思維現象，成人每以為乖謬，抑制他，哂笑他，甚或辱罵他。其實此種不正確的主要

原因，就是因為觀念意義不充足，沒有系統的組織。正當發展的方法，是（1）不可抑制，（2）給以充分的思維機會，（3）擴充他觀念意義及組織。利導適應的材料，童話小說是很好的。杜威所說練思中自然能力——好奇，暗示，次序，——童話小說，都可做發展的工具。有人說，童話會加增兒童思維的荒謬。其實觀念充足，幻想的結果，自此消滅。於思維並沒牢不可破的妨礙。（註二十）

七童話小說做兒童用書的幾個消極條件

兒童小說，在兒童用書中，既占最重要的位置，那何種是兒童適用的童話小說，更不可不切實研究。坊間所出的童話，固屬專為兒童用的，但適用與否，尙待實地調查。至於小說，那範圍猶廣，編者的目的，也不是專做兒童用書。擇別與改良，所以更不容緩。茲就個人意見，定幾個消極條件。積極的研究，俟得結果，即行報告與諸位。

（1）童話（包括寓言，神仙談，天然物故事等）想像的分子多，不可過於荒唐。即是組織中之分子，仍要是兒童經驗中的產物。譬如說雞唱歌，貓跳舞。這雞，貓，唱歌，跳舞幾個分子，都

是兒童經驗。倘然說牛頭馬面的妖怪現身，那就不對了！

(2) 小說(包括傳奇, 演義, 軼事, 雜著等) 感情的分子多, 不可過於偏激。寫入情過於悲哀痛苦, 寫神怪過於凶很可怕的程度, 都不可用。如新小說中的什麼蘭娘哀史, 聊齋異志中也有犯這毛病的。英雄傳的喚起崇拜心, 愛國心, 須不可過度。如明太祖拿破崙的故事, 不用爲是, 社會小說, 不可有玩世的口氣, 也不可有誇張感傷的「雜劇的」氣味。如官場現形記與廣陵潮, 就沒有什麼可取。腐爛的言情小說, 最不可濫選, 如徐枕亞的玉梨魂, 雪紅淚史, 李定夷的美人福等, 都容易危害青年, 曾經有人評論過的。

(3) 不可藉「言之無罪, 聞者足戒」的消極教訓的招牌, 著卑鄙惡濁的小說。黑幕派小說的上海黑幕大觀, 婦女孽鏡等, 固不可入兒童用書範圍, 並且要禁止發行, 以防有危害青年的影響。

(4) 描寫人生的行爲動作, 要不違背時代精神的價值。如鼓勵忠君, 褒獎貞節的傳說, 現在就不可貫輸到兒童腦海中。(註三十一)

(註一)(註十九)見南高教育彙刊第二集兒童用書問題。

(註二)見 Dewey: *Child and Curriculum*。

(註三)(註廿一)參考新青年八卷四號兒童文學、新潮一卷一號今日中國之小說界。

(註四)(註十)見 Dewey: *How We Think* 劉伯明先生譯本 226 頁 31 頁。

(註五七九)見教師之友三五號一號四號國語文學課程綱要草案。

(註六)見 Thorndike: *Principles of Teaching* P. 1。

(註八十四)見 Miller: *Education for the Needs of Life* 鄭曉滄先生譯本 75 頁 68 頁。

(註十一)見陳鶴琴先生兒童心理學講義引用。

(註十二)參考 Hall: *Aspects of Child Life and Education* Ch. Curiosity and Interest; Ch. The Psychology of Dreams.

(註十五十六)參考 Norworthy and Whitley: *Psychology of Childhood* Ch.

IX, XII: P. 248。

(註十七)見曹芻君兒童興味與教育，本誌十卷五期。

(註十八)見 Colvin and Bagley: Human Behavior Pp. 62。

(錄中華教育界)

自然主義與中國現代小說

(錄小說月報)

沈雁冰

一 中國現代的小說

中國現代的小說，就他們的內容與形式或思想與結構看來，大約可以分作新舊兩派，而舊派中又可分爲三種。

第一種是舊式章回體的長篇小說。章回體的舊小說裏頭，原也有好幾部傑作，如石頭記水滸之類。章回的格式，本來頗嫌束縛呆版，使作者不能自由縱橫發展，石頭記水滸的作者靠着一副天才，總算克勝了難關，此外天才以下的人受死版的章回體的束縛，把材料好思想白白糟蹋了的，從古以來，不知有多少！現代的小說勉強沿用這章回體的，因爲作者

本非天才，更不像樣了。

此派小說大概是用白話做的，描寫的也是現代的人事，只可惜他們的作者大都不是有思想的人，而且亦不能觀察人生入其堂奧；憑着他們膚淺的想像力，不過把那些可憐的膽怯的自私的中國人的盲動生活填滿了他的書罷了，再加上作者誓死盡忠，牢不可破的兩個觀念，就把全書塗滿了灰色。這兩個觀念是相反的，然而同樣的有毒：一是「文以載道」的觀念，一是「遊戲」的觀念。中了前一個毒的中國小說家，拋棄真正的人生不去觀察不去描寫，只知把聖經賢傳朽腐了的格言作爲全篇「柱意」，憑空去想像出些人事，來附會他「因文以見道」的大作。中了後一個毒的小說家本著他們的「吟風弄月文人風流」的素志，遊戲起筆墨來，結果也拋棄了真實的人生不察不寫，只寫了些佻噉假笑的不自然的惡札；其甚者，竟空撰男女淫慾之事，創爲「黑幕小說」以自快其「文字上的手淫」，所以現代的章回體小說，在思想方面說來，毫無價值。

那麼藝術方面，卽描寫手段，如何呢？我上面已經說過，章回的格式太呆板，本足以束縛

作者的自由發揮；天才的作者尚可藉他們超絕的才華補救一些過來，一遇下才，補救不能，圈子愈鑽愈緊，就把章回體的弱點赤裸裸的暴露出來了。中國現代這派的作者就是很好的代表。他們作品中每回書的字數必須大略相等，回目要用一個對子，每回開首必用「話說」「却說」等字樣，每回的尾必用「要知後事如何，且聽下回分解」，並附兩句詩，處處呆板牽強，叫人看了，實在起什麼美感。他們書中描寫一個人物第一次登場，必用數十字乃至數百字寫零用帳似的細細地把那個人物的面貌，身材，服裝，舉止，一一登記出來，或做一首「西江月」一篇「古風」以爲代替。全書的敘述，完全用商家「四柱帳」的辦法筆筆從頭到尾，一老一實敘述，並且以能「交代」清楚書中一切人物（注意：一切人物）的「結局」爲難能可貴，稱之曰「一筆不苟，一絲不漏」。他們描寫書中的並行的幾件事，往往又學劣手下圍棋的方法，老老實實從每個角做起，棋子一排一排向外擴展，直到再不能向前時方才歇手，換一個角來，再同樣努力向前，直到和前一角外擴的邊緣相遇；他們就用這種樣呆板的手段，造成他們的所謂「穿插」的章法。他們又摹倣舊章回體小說每回末尾的「驚人之筆」。

「舊章回體小說每當一回的結尾往往故意翻一筆，說幾句險話，使讀者不意的吃了一驚，急要到下一回裏去跟究底細；這種辦法，天才的作者能夠做得不顯露刻畫的痕跡，尚可去得，但現代的章回體小說作者以為這是小說的「義法」，不自量力定要模倣，以至醜態百出。他們又喜歡詳細敘述一件事的每個動作，而不喜——恐怕實在亦即是不能——分析一個動作而描寫之；譬如寫一個人從床上起身，往往是「……某甲閉眼向窗外一看，只見天已大明，即忙推開枕頭，掀開被窩，坐起身來，披上了一件小棉襖，隨即穿了白絲襪，又穿了褲子，紮了褲腳管，方才下床，就床邊套上那雙拖鞋……」一大段，都是直記連續的動作，並沒有一些描寫。我們看了這種「記帳」式的敘述，只覺得眼前有的是個木人，不是活人，是一個無思想的木人，不是個有頭腦能思想的活人；如果是個活人，他做這些動作的時候，全身總該有表情，由這些表情，我們乃間接的窺見他內心的活動。須知真藝術家的本領即在於能夠從許多動作中揀出一個緊要的來描寫一下，以表見那人的內心活動；這樣寫在紙上的一段人生，纔有藝術的價值，纔算是藝術精品！須知文學作品重在描寫，並非記述，尤不取「

者帳式」的記述；人類的頭腦能聯想，能受暗示，對於日常的生活有許多地方都能開甲而聯想及乙，並不待「記帳式」的一筆不漏，方能使人覺得親切有味。現代的章回體派小說，根本錯誤即在把能受暗示能聯想的人類的頭腦看作祇是撥一撥方動一動的算盤珠。

總而言之，他們對一篇小說，在思想方面惟求博人無意識的一笑，在藝術方面，惟求報帳似的報得清楚。這種東西，根本上不成其為小說，何論價值？但是因為他們現在尙為羣衆的讀物，尙被羣衆認為小說，所以我也姑且把他們放在「現代小說」一題目之下。現在再看同屬於舊派的第二種是怎樣的一種東西。

第二種又可分爲（甲）（乙）兩系，他們同源出於舊章回體小說，然而面目略有不同。甲系完全剿襲了舊章回體小說的腔調和意境，亦完全摹仿舊章回體小說的描寫法；不過把對子的回目，每回末尾的「要知後事如何，且聽下回分解」等等套調廢去；他們異於舊式章回體小說之處，只是沒有章回，所以我們姑稱之爲「不分章回的舊式小說。」這一類小說，也有用文言寫的，也有用白話寫的，也有長篇，也有短篇；除却承受了舊章回體小說描寫

上一切弱點而外，又加上些濫調的四六句子和水滸腔紅樓腔混合的白話。思想方面自然也是卑陋不足道，言愛情不出才子佳人偷香竊玉的舊套，言政治言社會不外慨嘆人心日非世道淪夷的老調。

乙系是一方剿襲舊章回體小說的腔調和結構法，他方又剿襲西洋小說的腔調和結構法，兩者雜湊而成的混合品；我們姑稱之爲「中西混合的舊式小說」。中國自與西洋文物制度接觸以來，物質生活與精神生活上，處處顯出這種華洋雜湊，不中不西的狀態，不獨小說爲然；既然有朝外掛一張油畫布景而仍演搖鞭以代騎馬，臉譜以寓褒貶的舊戲，當然也可以有不中不西的舊式小說。這派小說也有白話，有文言，有長篇，有短篇。其特點即在略採西洋小說的布局法而全用中國舊章回體小說的敘述法與描寫法。這派小說的作者大都不能直接讀西洋原文的小說，只能讀翻譯成中文的西洋小說，不幸二十年前的譯本西洋小說，大都只能譯出原書的情節（布局）而不能傳出原書的描寫方法，因此，即使他們有意摹倣西洋小說，也只能摹倣西洋小說的布局了。他們也知廢去舊章回體小說開卷

即敘「話說某省某縣有個某某人家……」的老調，也知用倒敘方法，先把吃緊的場面撮前敘述，然後補明各位人物的身世；他們也知收束全書的時候，不必定要把書中提及的一切人物都有個「交代」，竟可以「神龍見首不見尾」，戛然的收住；他們描寫一個人物初次上場，也知廢去「怎見得，有詩爲證」那樣的描寫法；這種種對於舊章回體小說布局法的革命的方法，都是從譯本西洋小說裏看出來的；只就這一點說，我們原也可以承認此派小說差強人意。但是小說之所以爲小說不單靠布局，描寫也是很要緊的。他們的描寫怎樣能夠脫離「記帳式」描寫的老套麼？當然不能的。即以他們的布局而言，除少有改變外，大關節尙不脫離合悲歡終至於大團圓的舊格式，仍舊侷促於舊鏤枘之下，沒有什麼創作的精神。所以此派小說畢竟不過與前兩派相伯仲罷了。他們不但離我們的理想甚遠，即與舊章回體小說中的名作相較，亦很不及；稱之爲小說，其實亦是勉強得很。我們再看第三種。

第三種是短篇居多，文言白話都有。單就體材上說，此派作品勉強可當「小說」兩字。上面說過的甲乙兩系中，固然也有短篇，但是那些短篇祇不過是字數上的短篇小說，不是體

裁上的短篇小說，短篇小說的宗旨在截取一段人生來描寫，而人生的全體因之以見。敘述一段人事，可以無頭無尾；出場一個人物，可以不細敘家世；書中人物可以只有一人；書中情節可以簡至僅是一段回憶。這些辦法，中國舊小說裏本來不行，也不是「第三種」小說的作者所能創造，當然是從西洋短篇小說學來的。能夠學到這一層的，比起一頭死鑽在舊章回體小說的圈子裏的人，自然要高幾倍；只可惜他們既然會看原文的西洋小說，却不去看研究小說作法與原理的西文書籍，僅憑着遺傳下來的一點中國的小說舊觀念，只往粗處摸索，採取西洋短篇小說裏顯而易見的一點特別布局法而已。短篇小說——不獨短篇——最重要的採取題材的問題，他們却從來不想借鏡於人，只在枯腸裏亂索。至於描寫方法，更不行了，定全逃不出紅樓夢水滸三國志等幾部老小說的範圍。所謂「記帳式」的描寫法，此派作者，尙未能免去。我可以舉一篇名為留聲機片（見禮拜六一〇八期）的短篇爲例。這篇小說的「造意」如何，姑且不論，只就他的描寫看來，實在粗疎已極。這篇小說是講一個「中華民國的情場失意人」名叫「情劫生」的，到了一個「各國失意情場的人

「聚居的「恨島」上，過他那「無聊」的生活。「情劫生」已過的極平常然而作者以爲了不得的失戀歷史，作者只以二百餘字寫零用帳似的直記了出來；一句「才貌雙全的好女兒」就「交代」過背景裏極重要的「情劫生」戀愛的對象，幾句「他就一往情深，把清高誠實的愛情全個兒用在這女郎身上，一連十多年沒有變心……」就「交代」過他們的戀愛史。然而這猶可說是追敘前事，不妨從略，豈知「敘」到最緊要的一幕，「情劫生」因病而將死，也只是聊聊二三百字。那就不能不佩服作者應用「記帳式」描寫法之「到家」了。我且抄這一段在下面。

「情劫生本是個多病之身，又兼着多愁，自然支持不住了。他的心好似被十七八把鐵鑽緊緊鎖着，永沒有開的日子。抑鬱過度，就害了心病。他並不請醫生診治。聽他自然，臨了兒又吐起血來。他見了血，像見唾涎一般，毫不在意，把一枝破筆蘸了，在紙上寫了無數的林倩玉字樣；他還給一個好朋友瞧，說他的筆致，很像是顏魯公呢。那朋友見了這許多血字，大吃一驚，即忙去請醫生來；情劫生却關上了門，拒絕他進去，醫生沒法，便長嘆而去……」

我們只看了這一段，必定疑是什麼「報告」，決不肯信是一篇短篇小說裏的一段。「報告」只要「記帳」似的說得明白，就算數，小說却重在描寫。描寫的好歹姑且不管，而連描寫都沒有的，也算得是小說麼？諸如此類的短篇，現在觸目皆是，其中固然稍有「上下床之別」，然而他們的錯誤是相同的——不是描寫，只是「記帳」式的報告。

再看他們小說裏的思想，也很多，令人不能滿意的地方。作者自己既然沒有確定的人生觀，又沒有觀察人生的一付深炯眼光和冷靜頭腦，所以他們雖然也做人道主義的小說，也做描寫無產階級窮困的小說，而其結果，人道主義反成了淺薄的慈善主義，描寫無產階級的窮困反成了訕笑諷刺無產階級的粗陋與可厭了。並且他們大概缺乏對於藝術的忠誠。我記得有位作者在幾年前做過一篇小說，講一位「多情的小說家」的「文字生涯，頗不冷落」，遂爾「贖產」也有了，「畫中人般的愛妻」也有了，結果有大團圓，大得意；近來他又把這層意思敷衍了一篇，光景這就是他的「藝術觀」了。這種的「藝術觀」替他說得好些，是中了中國成語所謂「書中自有黃金屋，書中有女顏如玉」的毒，若要老實不客

氣說，簡直是中了一「拜金主義」的毒，是真藝術的仇敵。對於藝術不忠誠的態度，再沒有比這利害些的了。在他們看來，小說是一件商品，只要有地方銷，是可趕製出來的；只要能迎合社會心理，無論怎樣遷就都可以的。這兩個觀念，是摧殘文藝萌芽的濃霜，而這兩個觀念實又是上述三種小說作者所共具的「精神」；有了這一層，就連迂腐的「文以載道」觀念和名士派的「遊戲」觀念也都不要了。這可說是現代國內舊派「小說匠」的全體一致的觀念。

總括上面所說，我們知道中國現代的三種舊派小說在技術方面有最大的共同的錯誤二，在思想方面有最大的共同的錯誤一。那技術上共同的錯誤是：

(一) 他們連小說重在描寫都不知道，却以「記帳式」的敘述法來做小說，以至連篇累牘所載無非是「動作」的「清帳」給現代感覺銳敏的人看了，只覺味同嚼蠟。

(二) 他們不知道客觀的觀察，只知主觀的向壁虛造，以至名為「此實事也」的作品，亦滿紙是虛偽做作的氣味，而「實事」不能再現於讀者的「心眼」之前。

思想上的一個最大的錯誤就是遊戲的消遣的金錢主義的文學觀念。

這三層錯誤，十餘年來給與社會的暗示，不論在讀者方面在作者方面，無形中已經養成一股極大的勢力，我們若要從根本上剷除這股黑暗勢力，必先排去這三層錯誤觀念。而要排去這三層錯誤觀念，我以為須得提倡文學上的自然主義。所以然的理由，請在下面詳論。現在我們且先看一看現代的新派小說。

我們曉得現代的新派小說在技術方面和思想方面都和舊派小說（上面講過的那三種）立於正相反對的地位，尤其是對於文學所抱的態度。我們要在現代小說中指出何者是新何者是舊，唯一的方法就是去看作者對於文學所抱的態度；舊派把文學看作消遣品，看作遊戲之事，看作載道之器，或竟看作俸利的商品，新派以為文學是表現人生的，疏通人與人間的情感，擴大人們的同情的。凡抱了這種嚴正的觀念而作出來的小說，我以為無論好歹，總比那些以遊戲消閑為目的的作品要正派得多。但是我們對於文學的觀念，固可一旦覺悟，便立刻改變，而描寫的技術卻不能在短時間內精妙了許多。所以除了幾位成功

的作者而外，大多數正在創作道上努力的人，技術方面頗有犯了和舊派相同的毛病的。一言以蔽之，不能客觀的描寫。現在熱心於新文學的，自然多半是青年，新思想要求他們注意社會問題，同情於第四階級，愛「被損害者與被侮辱者」，他們照辦了，他們要把這種精神灌到創作中了，然而他們對於第四階級的生活狀況素不熟悉；勉強描寫素不熟悉的人生，隨你手段怎樣高強，總是不對的，總要露出不真實的馬脚來。最容易招起不真切之感的，便是對話。大凡一階級人和別階級人相異之點最顯見的，一是容貌舉止，二是說話的腔調。描容貌舉止還容易些，要口吻逼真却是極難。現在的青年作者所作描寫第四階級生活的短篇小說大都是犯了對話不逼肖的毛病。其次，因為作者自身並非第四階級裏的人，而且不會和他們相處日久，當然對於第四階級中人的心理也是很隔膜的，所以敘及他們的心理的時候，往往滲雜許多作者主觀的心理，弄得非驢非馬。第三，過於認定小說是宣傳某種思想的工具，憑空想像出些人舉來遷就他的本意，目的只是把胸中的話暢暢快快吐出來便了；結果思想上雖或可說是成功，藝術上實無可取。這三項缺憾，我以為都由於作者忽視客

觀的描寫所致，因為不把客觀的描寫看得重要，所以不會實地觀察就貿然描寫了。

除此而外，題材上也很有許多缺點；最大的缺點是內容單薄，用意淺顯。譬如一篇描寫男女戀愛的小說，所講無非一男一女互相愛戀，而因家屬不許，「好事多磨」終於不諧，如此而已。在這篇小說裏應該是重要部分的男和女的個性，却置之不寫；兩方家屬的環境亦置之不寫；各派思潮怎樣影響於他們的戀愛觀，亦置之不寫。描寫青年煩悶的小說，只能寫些某青年志向如何純潔，而現社會却處處黑暗，可為悲觀等等話頭；描寫「父」與「子」的衝突，只能寫些拘守舊禮教的父怎樣不許兒子自由結婚，總而言之，內容欠濃厚，欠複雜，用意太簡單，太表面的。這或許和作者的觀察力銳敏與否，有點關係，但是最大的原因，還在作者沒有對準題材的目的。我們要曉得：小說家選取一段人生來描寫，其目的不在此段人生本身，而在另一內在的根本問題。批評家說俄國大作家屠格涅甫寫青年的戀愛，不是只寫戀愛，是寫青年的政治思想和人生觀，不過借戀愛來具體表現一下而已；正是這意思。我以為現代新派小說的試作者若不從此方努力，他們的作品將終不足觀。

二 自然主義何以能擔當這個重任？

從上面的粗疎的陳述看來，我們可以得個結論：不論新派舊派小說，就描寫方法而言，他們缺了客觀的態度，就採取題材而言，他們缺了目的。這兩句話光景可以包括盡了有弱點的現代小說的弱點。我覺得自然主義恰巧可以補救這兩個弱點。請仍就描寫方法與採取題材兩點分而論之。

自然主義起於何時，代表作者是誰，這些想來大家都知，本刊亦屢已經過，不用我再曉舌。我們都知道自然主義者最大的目標是「真」；在他們看來，不真的就不會美，不算善。他們以為文學的作用，一方要表現全體人生的真的普遍性，一方也要表現各個人生的真的特殊性，他們以為宇宙間森羅萬象都受一個原則的支配，然而宇宙萬物却又莫有二物絕對相同。世上沒有絕對相同的兩匹蠅，所以若求嚴格的「真」，必須事事實地觀察。這事必事實地觀察便是自然主義者共同信仰的主張。實地觀察後以怎樣的態度去描寫呢？曹拉等人主張把所觀察的照實描寫出來，龔古爾兄弟等人主張把經過主觀再反射出的印

象描寫出來；前者是純客觀的態度，後者是加入些主觀的。我們現在說自然主義是指前者。曹拉這種描寫法，最大的好處是真實與細緻。一個動作，可以分析的描寫出來，細膩嚴密，沒有絲毫不合情理之處。這恰巧和上面說過的中國現代小說的描寫法正相反對。專記連續的許多動作的「記帳式」的作法，和不合情理的描寫法，只有用這種嚴格的客觀描寫法方能慢慢校正。其次，自然主義者事事必先實地觀察的精神也是我們所當引為「南針」的。從前舊浪漫派的作者只描寫他們自己理想天國中的人物，當然不考究實地觀察的工作，但是浪漫派大家冪俄的哀史的描寫却已頗有實地觀察的精神；哀史的主人公服爾基是個理想人物，而哀史的背景却根據實狀描寫，很是真切。自然派的先驅巴爾薩克和佛羅貝爾等人，更注意於實地觀察，描寫的社會至少是身親經歷過的，描寫的人物一定是實有其人（有 Model）的。這種實地觀察的精神，到自然派便達到極點：他們不但對於全書的大背景，一個社會，要實地觀察一下，即使是講到一片巴黎城裏的小咖啡館，他們也要親身去觀察全巴黎城的咖啡館，比較其房屋的建築，內部的陳設，及其空氣（就是館內一般

的情狀，取其最普通的可爲代表的，描寫入書裏。這種工夫，不但自然派講究，新浪漫派的梅德林克等人也極講究；可說是現代世界作家人人遵守的原則。然而中國舊派的小說家對於此點，簡直完全忽視；新派作者中亦有大半不能嚴格遵守。舊派中竟有生平從未到過北方而做描寫關東三省生活的小說，從未見過一個喇嘛，而竟大做其活佛祕史；這種徒憑傳說向壁虛造的背景，能有什麼「真」的價值？此外如描寫「响馬」生活，「鑿戶」生活等等特殊的人生，沒有一篇是出於實地觀察的，大家在幾本舊書上亂抄，再加了些「杜撰」結果自然要千篇一律。試問這種抄自書上的人生能有什麼價值？中國做小說的人和看小說的人，對於這種不實不盡的描寫，幾乎視爲當然，要想校正他，非經過長時的實地觀察的訓練不能成功。這又是自然主義確能針對現代小說病根下藥的一證。此外還有關於作者的「心理一端，我以爲亦有待於自然主義的校正。中國舊派小說家作小說的動機不是發牢騷，就是風流自賞。戀愛是人間何等樣的神聖事，然而一到「風流自賞」的文士的筆下，便滿紙是輕薄口吻，肉麻態度，成了「誨淫」的東西；言社會言政治又是何等樣的正經事，然而

一到「發牢騷」的「墨客」的筆下，便成了攻訐隱私，借文字以報私怨的東西。這都因作者對於一樁人生，始終未用純然客觀心理去看，始終不曾為表現人生而描寫人生。中國的淫書，大概總自稱「苦口婆心意在勸世」，而其實不免於誨淫，就因為「勸世」的話頭是掛在嘴上的，而「風流自賞」的心理却是生根在心裏的。自然派作者對於一樁人生，完全用客觀的冷靜頭腦去看，絲毫不攙入主觀的心理；他們也描寫性慾，但是他們對於性慾的看法，簡直和孝悌義行一樣看待，不以為穢褻，亦不涉輕薄，使讀者只見一件悲哀的人生，忘了他描寫的是性慾。這是自然主義的一個特點，對於專以小說為「發牢騷」，「自解嘲」，「風流自賞」的工具的中國小說家，真是清毒藥；對於浸在舊文學觀念裏而不能自拔的讀者，也是絕妙的興奮劑。

以上是就描寫方法上立說，以下再就採取題材上留說一說。

自然主義是經過近代科學的洗禮的；他的描寫法，題材，以及思想，都和近代科學有關係。曹拉的巨著魯孔瑪加爾，就是描寫魯孔瑪加爾一家的遺傳，是以進化論為目的。莫泊三

的一生則於寫遺傳而外又描寫環境支配個人。意大利自然派的女小說家塞拉哇 *Setso* 的病的 *cuore Inferno* 是解剖意志薄弱的婦人的心理的。進化論，心理學，社會問題，道德問題，男女問題……都是自然派的題材；自然派作家大都研究過進化論和社會問題，霍普德曼在作自然主義戲曲以前，曾經熱烈地讀過達爾文的著作，馬克司和聖西蒙的著作，就是一個現成的例。現在國內有志於新文學的人，都努力想作社會小說，想描寫青年思想與老年思想的衝突，想描寫社會的黑暗方面，然而仍不免於淺薄之譏，我以為都因作者未曾學自然派作者先事研究的緣故。作社會小說的未曾研究過社會問題，只憑一點「直覺」，難怪你用意不免淺薄了。想描寫社會黑暗方面的人，很執着的只在「社會黑暗」四個字上做文章，一定不會做出好文章來的。我們應該學自然派作家，把科學上發見的原理應用到小說裏，並該研究社會問題，男女問題，進化論稱種學說。否則，恐怕沒法免去內容單薄與用意淺顯兩個毛病。即使是天才的作者，這些預備似乎也是必要的。

三 有沒有疑義？

我所見到的中國現代小說界應起一種自然主義運動的理由，不過是這一點而已，都是極淺近的，並沒有什麼特見；而且有好些地方許是我的偏見，甚望讀者不吝賜教，加以討論。我還有一點意見，也想乘便貢獻給於自然主義的懷疑者。

就我所聽到的懷疑論，約可分爲二派：一是對於自然主義本身有不滿意的，一是對於中國現在提倡自然主義有疑意的；而這兩派裏又可再分爲就藝術上立論與就思想上立論的二組。所以可說一共有四種的懷疑論。

第一是就藝術上立論對於自然主義本身不滿意的。他們大部引用新浪漫派攻擊自然主義的理論爲據，所持理由，約分二點：

(1) 自然主義者所主張的純粹的客觀描寫法是不對的，因爲文學上的描寫客觀與主觀——就是觀察與想像——常常相輔爲用，猶如車之兩輪。太偏於主觀，容易流於虛幻，誠如自然派所指摘，但是太偏於客觀，便是把人生弄成死板的僵硬的了。文學的作用，一方是社會人生的表現，一方也是個人生命力的表現，若照自然派的主張，那就是取消了後者。

了。

(2) 自然主義者所主張的客觀的觀察法實在是蔽於主觀的偏見，所以也是不對的。自然主義者主觀的偏見先自肯定人生是醜惡的，從而去搜求客觀的醜惡相，結果只把人生看了一半；須知人生是有醜有美的，自然派立意去尋醜，却不知道所見的只是一半。自然派雖自稱為客觀的觀察，不涉一毫主見，其實完全是主觀的觀察，正與舊浪漫派同陷一失。

這兩條理由當然是強有力的，但只是兩條理論而已，和我們討論的實際問題不生關係。我們的實際問題是怎樣補救我們的弱點，自然主義能應這要求，就可以提倡自然主義。參茸雖是大補之品，却不是和每個病人都相宜的。新浪漫主義在理論上或許是現在最圓滿的，但是給未經自然主義洗禮，也叨不到浪漫主義餘光的中國現代文壇，簡直是等於向瞽者誇采色之美，采色雖然甚美，瞽者却一毫受用不得。

第二是就思想上立論對於自然主義本身不滿意的。這種懷疑論，大體也是根據了新

浪漫派攻擊自然主義的話。所持最大的理由就是說自然派所迷信的機械的物質的命運論不是健全的思想。這理由當然是不錯的。不過我們也要明白，物質的機械的命運論僅僅是自然派作品裏所含的一種思想，決不能代表全體，尤不能謂爲即是自然主義。自然主義是一事，自然派作品內所含的思想又是一事，不能相混。採用自然主義的描寫方法並非即是採用動質的機械的命運論。況且定命論的思想也不是自然主義者所能創造的，必社會中先有了發生這定命論的可能，然後文學中乃有這思想。如果社會中有這可能，我們防他也是枉然，他自己總會發生的，否則，無論如何，不會發生。所以這一派的懷疑論亦不足以非難我們。

第三是就藝術上立論對於中國現在提倡自然主義有疑義的。這中間又分甲乙兩組。甲組大抵說中國新文藝正當萌芽時代，極該放寬道路，任憑天才自由創造，若用什麼主義束縛，那是自走絕路。這種論調我覺得是淺見的。藝術當然要尊重自由創造的精神，一種有歷史的有權威的主義當然不能束縛新藝術的創造，人類過去的藝術發展史早把這消息

告訴我們了；但是過去的藝術發展史同時又告訴我們：民族的文藝的新生，常常是靠了一種外來的文藝思潮的提倡，由紛如亂絲的局面暫時的趨向於一條路，然後再各自發展。當紛如亂絲的局面，連什麼是文藝都不能人盡知之，連像些文藝品的東西尚很少，大部分作者都在盲目亂動，於此而提倡自由創造，實即是自由盲動罷咧！中國現在「青黃不接」，市面上最多的是自由盲動的不研究文學而專以做小說爲業的作者，和那些「逐臭」的專以看小說爲消遣的讀者，當這種時代，我以為惟有先找個藥方趕快醫治作者讀者共有的毛病，領他們共上了一條正路；否則，空呼「自由創造」，結果所得，不是東西。所以我覺得甲組所見頗淺；乙組的見解比較的深些，他們比較的着眼於實際情形，不徒作空論。他們說：中國現代的小說大抵尚屈伏於古典主義之下，什麼章回體，什麼「文以載道」的思想，都是束縛作者的情緒的；中國文學裏自來就很少真情流露的作品，熱烈的情緒的顫動，中國文學裏簡直百不遇一。出於真情的文學纔是有生氣的文學，中國文人一向就缺少真摯的情感；所以此時應該提倡那以情緒爲主的浪漫主義。這一說未嘗不見到中國現代文學實

際情形的一面，可惜忽略了那比較的更重要的一面。我以為熱烈的情緒在中國文學裏不是全然沒有的，「發牢騷」的小說，其中何嘗沒有熱烈的情緒？然而反因他主觀的忿激的情緒過分了，以至生出意外的不好影響。這豈非也是實在的麼？中國現代小說的缺點，最關重要的是遊戲消閒的觀念，和不忠實的描寫；這兩者實非舊浪漫主義所能療救。雖然西洋各國大都以次演過古典，浪漫，而後自然，並且也有人說在文藝新生的國裏，當自然主義發生以前，大概是有個小小的浪漫運動的，然而我終覺得我們的時代已經充滿了科學的精神，人人都帶點先天的科學迷，對於純任情感的舊浪漫主義，終竟不能滿意；而況事實上中國現代小說的弱點，舊浪漫主義未必是對症藥呢。

第四是就思想上立論對於中國現在提倡自然主義有疑義的。他們大概說自然主義描寫個人受環境壓迫而無反抗之餘地，迷信物質的機械的命運論等等，都是使人消失奮鬥的勇氣，使人悲觀失望的，給中國現代青年看了，恐有流弊。這當然是極可注意的懷疑論；但我們要曉得，意志薄弱的個人受環境壓迫以及定命論等等，本是人生中共有的現象，自

然主義者不過取出來描寫一下而已並非人間本無此現象，而自然主義者始創出來的。既然本有這現象，作小說的人見得到，旁人也見得到，小說家不描寫，旁人也會感到的。所以專怪自然主義者洩漏惡消息，是不對的。（請參看本刊五號我與周君贊襄的通信所言）況且我們要從自然主義者學的，並不是定命論等等，乃是他們的客觀描寫與實地觀察。自然主義者帶了這兩件法寶——客觀描寫與實地觀察——在西方大都市裏找求小說材料，所得的結果是受人詬病的定命論等等的，不健全思想。但是如今我們用了這兩件工具在中國社會裏找小說材料，恐未必所得定與西方自然主義者所得的相同罷。萬一相同，那祇能怪社會不好，和那兩件工具毫不相干。忘了該詬罵的實在人生，却專去詛咒那該詬罵的實在人生的寫真，並且詛咒及於寫真的器具（那就是客觀描寫與實地觀察兩法）未免太無聊了。西洋的自然派小說固然是只看見人間的獸性的，固然是迷信定命論的，固然是充滿了絕望的悲哀的，但這都因為十九世紀的歐洲的最普遍的人生就是多醜惡的，屈伏於物質的機械的命運下面的；我們的社會裏最普遍的人生，如果不是和他們相同，則雖用

了客觀描寫與實地觀察去找材料，豈必定是巴黎的「酒店」；如果相同，我們難道還假裝痴聾，想自諱麼？所以我覺得就思想上立論對於中國現在提倡自然主義懷疑的，也是過慮。我的話都完了。余希望大家嚴格的批評外，更有二點要申明：（一）本文倉卒寫成，因而第一段批評舊派小說本想多舉例，也不克如願，只隨手舉了一個；（二）凡我所說意見，都以廣博的作者界及讀者界為對象，並非拿幾個已有所成就的新派作者做對象，因為我雖然反對那類乎鼓吹盲動的「自由創造」說，而對於真有天才並研究了文學的作者的真正「自由創造」却是十二分的欽敬和歡迎。

今日中國所需要的小說

（錄「詩與小說」
第一卷第一號）

胡懷琛

今日中國只要能識字讀書的人，無人不讀小說；而各種書籍，除了小學教科書以外，要算小說頂多了。據確切的調查，中學程度的學生，幾乎十有八九，要看小說；甚至於課本可以不買，而某小說雜誌，是必須要買的。他們既然喜看小說，自然於無形之中，受要了小說的感

化，那麼小說在教育界的勢力，豈不是比課本還要利害；而全國的教育之權，豈不是盡操於小說家之手麼？小說家應該做怎樣一種小說，去感化人家，改造社會？這是小說家應該審慎的一件事！

以上所說的，不過就是中等程度的學生而言。中國全國的人，不止這一種，而所喜閱的小說，也不止一種。現在大約計算，將小說的種類和閱者的種類，分配如下：

第一類。純然舊式的小說。如三國，水滸，西遊記，聊齋，紅樓夢，西廂等。閱者多為舊社會中的人。

第二類。半新式的小說。如林譯各小說，及近人新著的各種小說。閱者多為半新半舊的人，及中等程度的學生。

第三類。最新式的小說。如文學研究會出版的各種小說。閱者為少數程度較高的學生，及最新式的文人。

第四類。舊式改新的小說。如加新標點的紅樓夢，三國，水滸等。閱者同上；但加入一

部分的中等程度的學生。

第五類。

頂劣等的小說。文字欠通，思想齷齪的小本小說。而尤以近日新出的居多。各小書攤上所放的，一本一本的都是。閱者多為勞動界中人，及小店中商人。

以上五類的人數，第五類及第一類頂多，第二類次之。第三類，第四類頂少。但是就小說而論，第五類頂壞；文字固然是不知所云，而思想也害人不淺。第一類文字固然好，然思想也能領人走入歧路。他給第四類的人讀起來，便變為好的小說；給第一類的人讀起來，也可算是壞的小說。但是在小說界占最大勢力的，還要算這兩類。這就怪不得社會如此腐敗了。

第四類的小說，思想甚好，描寫也很細；不過太生硬了一些，決不能普及于一般社會。至於思想方面，往往含有破壞的主張；這是應該不應該，乃另是一個問題。

在現在的社會裏，比較最適宜的，還是第二類的小說。但是第二類中，也不能一致，好的少而壞的多。嚴格的說起來，差不多可說好的不過十分之一二，壞的要占十分之八九。

統計上面各說看來，可知除了極少數的作品以外，差不多現在所有的小說，都不是現

在所需要的小說。現在所需要的小說，是怎樣呢？姑且據我的理想，定一個標準如下：

一，是要預備給一般的人看，不是預備給少數的舊文人看，也不是預備給少數的新文人看。

二，用中國極自然的語言，寫中國的人情風俗；不可染舊文學裝飾雕琢的惡習，也不可染新文學生硬嚼噉的惡習。

三，要拿自己的熱烈感情，博取讀者的同情，不可像勸世文一般的做；然一方面也要暗示讀者，走一條正當的途徑，以收改造社會之功。

四，重在描寫尋常所見的事情。寫得情景逼真；不重在結構離奇，徒令讀者看熱鬧。

五，長短篇都需要，但短篇需要更急。短篇印刷分兩種：第一，是許多短篇印一冊，是給第二類的人看的。第二，是一種短篇印一小冊，取價極低，是給第五類的人看的，而用他來代替劣等的小說。

我雖然這樣說，不過我自己也做不到；希望熱心研究小說的同志，大家努力朝這一條

路走去罷！

今日人家喜歡講社會教育，又大講民衆文學，却不知現在最有勢力的民衆文學，便與第五類的劣等小說；而社會教育的權柄，都操在做這種小說的人的手裏，却沒有人去問。豈不是一件很奇怪的事麼？

通俗小說之積極教訓與消極教訓

（錄太平洋第一卷第十號）

劉復

一九一八年一月十八日，在北京大學文科研究所，小說科演講。

要討論這一個題目，就應當先把這題目認得清楚，辨別得明白。題中的「通俗小說」就是英文中的“Popular Story”。英文“Popular”一字，向來譯作「普通」或譯作「通俗」都不確當。因為他的原義是——

1. Suitable to common people: easy to be comprehended.
2. Acceptable or pleasing to people in general.

若要譯得十分妥當，非譯作「合乎普通人民的，容易理會的，爲普通人民所喜悅所承受的」不可。如此累贅麻煩，當然不能適用。現在借用「通俗」二字，是取其現成省事；他的界說，當用“popular”一字的界說，決不可誤會其意，把「通俗小說」看作與「文言小說」對待之「白話小說」——「通俗小說」當用白話撰述，是另一問題。

「通俗」二字既認明白了，就可知本文所討論的，是上中下三等社會共有的小說，並不是哲學家科學家交換思想意志的小說，更不是文人學士發牢騷賣本領的小說。若要在中國舊小說中舉幾個例出來：則今古奇觀，七俠五義，三國演義等，都是通俗小說；燕山外史，花月痕，聊齋志異等，都是「發牢騷賣本領」的小說——此等小說，實在並無本領可賣，不過作小說者，有賣本領之心理而已——若問「交換思想意志」的小說，中國有了幾種，我却回答不出！勉強說幾種拉拉場面，也不過水滸，紅樓，西遊諸書；然此是題外事，不必說他。

題中「教訓」二字，是說此項小說出版後，對於世道人心的影響如何。所謂「積極教訓」便是紀述善事，描摹善人，使世人生羨慕心，摹倣心；「消極教訓」便是紀述惡事，描摹

惡人，使世人生痛恨心，革除心。這兩種教訓，各有各的好處：第一種是合乎『見賢思齊，』『當仁不讓』的道理；第二種也合乎『有則改之，無則加勉』的道理；粗粗一看，決難判別孰好孰壞。就個人觀察所及，則以為——

1 作通俗小說，與其用消極的教訓，不如用積極的教訓；

2 如其不能，則與其謾罵，不如婉諷；與其從正面直寫其惡，不如從側面曲繪其愚；

3 否則混善惡而一之，用談諧之筆，以促閱者自己之辨別與覺悟。

要說這三句話，應先問一問做小說的人，對於所做的小說，是否擔負責任？中國從前的小說家，心目中本無責任二字，故不問誨淫誨盜，只須心中想得着，筆上寫得出，無不淋漓盡致的做到書上去。他們心中，亦未嘗不知淫盜之不當誨，故全書結束，必有一番因果報應的話——說什麼某善人是陞官發財，妻妾榮封；某惡人是家破人亡，妻兒流散——似乎要借此一筆，把全書事實，完全打消，其意若曰：我本來是要教諸位做好人的，諸位自己要做壞人，干我什麼事？

此等不負責任的「造孽家」都已做了過去的某物；雖然遺留許多壞書在社會上，到將來良好的小說發達了，終有漸漸消滅的希望。至於當代的小說家，都已掛了「改良社會」「啓發民智」「輔助教育」的招牌了；究竟他們能否「貨真價實，童叟無欺」誠然是個疑問；我輩「以君子之心度人」却總該承認他們是名實相符的。萬一名實竟不相符，還當寬一步說：那是他們頭腦欠清，未曾摸着路頭，或路頭雖已摸着，却嫌能力不足，未能實事求是做去。若說現在的世界，竟還有不負責任，居心要製造惡人，讓成惡社會的小說家，我怕這話未免有些太「挖苦」了罷！

今先爲「頭腦欠清，未曾摸着路頭」者說法——

我嘗說，在世間只有兩種人：一種是可憐的，一種是可恨的。爲什麼沒有可敬可愛的呢？因爲一個人有了可敬可愛的資格，便天然要陷入可憐的地位，換一句話說，這一個世界，在未達我們理想中的「標準文明時代」之前，永遠是個惡人欺侮善人的時代。做小說的把惡人描畫出來，其本意無非說「世界上有這一等人，諸位要好好防備，可不要落在地坑

裏，」或是說「諸位請看這等人做了壞事，到臨了終沒有好結果的，諸位可不要學他！」或是說「這等人太惡了，我現在揭穿了他的黑幕，大家合力反抗罷。」這三種用意，都從「悲天憫人」的念頭中轉化出來；從正面看去，簡直半點毛病沒有；若從反面仔細推測，便有種種流弊：——

第一，人類的摹倣性，是最豐富的。辨別善惡性，也是人人都有的一——惡人亦能辨別善惡。故照常理說來，把辨別善惡性加到摹倣性上面去，當然是人人都想做善人，人人都已做成了善人。然而情理與事實相去不可以道里計，是什麼緣故呢？這就叫做「理不勝欲」。譬如一部聊齋志異，把狐鬼兩物，可算形容得觸目驚心，令人不寒而慄了。然而我在十五六歲情竇初開的時候，看了他心中明知狐鬼之可怕，却存了個怪想，以為照蒲留仙說，天下狐鬼多至不可勝紀，且都是整整有據的，為什麼我家屋子裏，不也走出幾個仙狐豔鬼來同我頑頑呢！這雖然是極可笑的孩子思想，却由此類推，我可斷定看官場現形記的，看的時候雖覺書中人卑鄙無恥，到了身入官場的時候，就不知不覺的要做起書中人來。那看儒林外史的，

看的時候雖替書中人一陣陣的肉麻，一把把的捏汗，到了地位相同的時候，也就不知不覺的如法泡製，做起假名士來。照此說，不是做消極小說的人，沒有在反動一方面收到什麼功效，反實施了一番做惡人的直觀教育麼？

第二，人類的神經，只能施以適當之激刺，不能施以過分之激刺；若激刺過了分，則神經漸趨衰鈍，終至於麻木不仁而後已。故外國戲館中，每遇謀殺、決鬥、戰爭諸事，往往不在戲臺上直演其慘狀，只在談話中用悲惻的神情表白出來——即病死之情狀，亦鮮有明演者——又國家對於罪犯，非至萬不得已不判死刑，即使判了，亦都在隱僻之處執行，甚至災眚時疫，及一切慘怖事實，不能在貴客及婦女之前談論。這些事，粗看了似乎無甚道理，仔細想去，當見其用意極深。中國却不然，種種奸淫慘殺之事，儘可在大庭廣眾之中高談闊論；官廳裏殺起人來，必守着「刑人於市，與衆共之」的古訓；戲子們更荒謬，「三更三點的見鬼」，「午時三刻的殺人」，幾乎無日不有；若演九更天裏的「滾釘板」，羅通掃北裏的「盤腸大戰」，大香山裏的「刀山地獄」，蝴蝶夢裏的「大劈棺」——此是關於慘殺一方面的，其關

淫穢一方面的，如送銀燈寄柬拾玉鐲等，每有種種肉麻動作，亦可作如是觀——則演的人固然是與會淋漓，看的人也覺得分外津津有味，從前我在上海，請一位美國朋友看了一次中國戲，那朋友說道：『貴國的戲，若叫敵國女人看了，可嚇得他們一禮拜睡不着；那試問外國人看了要睡不着的，中國人看了反覺津津有味，中國人的神經，已到了那一等地步？前一禮拜，周啓明先生向我說：『近來在研堂見聞雜記裏，看見一段故事，說『清初李森先巡按江南，捕優人王子玠，與奸僧三遮和尚，相對枷死。子玠善演紅娘，以僧對之，宛然法聰。人見之者，無不絕倒。』試問人家到了將死的地步，中國人全無惻隱之心，反要大開頑笑，此種『忍心害理』的思想，是人類應有的不是？所以我常說，人類的神經，自有上天所賦的一點『真實感覺性』，有此一點『真實感覺性』，加以適當之刺激，人人可以做得聖賢，成得佛；猶如人人舌頭上，都有辨別五味的能力，不必加以矯揉造作，即能自成其爲『知味者』。若神經上多受了過分的刺激，他那現象，便如專吃腥燥油膩的野蠻人類一般，對於通常滋味，反不能辨別；久而久之，自能成爲『習於世故』、『慙不畏死』、『哀樂無動於中』的『老

奸巨猾」了。

第三做消極小說，大概不外乎兩種方法：一種是直寫實事，或在實事之外，略加點染的；一種是憑空結撰，完全是著作家杜造出來的。——第一種如「某某現形記」及新近出版的「某某黑幕」等；第二種如英人 A. O. Doyle 所作各種偵探小說，及 William le Quez 所作 "Fatal Thirteen" "Confessions of a Lady's man" 等。這兩種，若要從根本上推翻他，簡直是貽害社會比幾部有名的誨淫誨盜小說，還要利害百倍！何以故？因為誨淫的小說，即使大聲疾呼，滿紙寫了「淫」字，遇到「無可與淫」或意雖欲淫，而沒有「潘驢」鄧小閒，「那種資格的人，還只是淫不起來；那誨盜小說，即使寫得荒謬到極處，滿紙都是刀光血影，遇到「不必為盜」或「雖欲為盜，而沒有做強盜的經濟魄力」的人，還只是做不成功強盜。如此說，誨淫誨盜，被誨者不過是一部分人，決不至全世界都變作「男盜女娼」的。至於前文所述的「現形記」與「黑幕」却大有普及一切的魔力。因為這一派書，所紀既屬實事，故處處與現代社會吻合，摹做起來很容易；而且範圍極廣，非但不像淫盜兩事之受

社會裁制，竟有許多是國法之所不禁的，故看書的人，一到「心中所欲」或「地位所需」的時候，便可採集衆長，實行摹倣。書中事實，本來是一二惡人，費了許多心思才能發明，且未必肯輕易告人的；自從這「Cyclopedia of Crime」出了世，竟變做了全世界的公器了！偵探小說的用意，自要促進警界的偵探知識；就本義說，這等著作家的思想，雖然陋到極處，却未能算得壞了良心；無如偵探小說要做得好，必須探法神奇；要探法神奇，必須先想出個奇妙的犯罪方法；這種奇妙的犯罪方法，一批露，作奸犯科的兇徒們，便多了個「義務顧問」；而警界的偵探知識，却斷斷不會從書中的奇妙探法上，得到什麼進步——因為犯罪是由明入暗，方法巧妙了，隨處可以借用；探案是由暗求明，甲處的妙法，用在乙處，決不能針鋒相對——從前有位朋友向我說：「上海的暗殺案，愈出愈奇，都是外國偵探小說輸入中國以後的影響；」我當時頗不以此言爲然，現在想想，却不無一二分是處。至於 W. le Queux 的小說，愈覺荒謬，簡直是個「罪惡叫賣店」的主人，吊高了嗓子叫道：「諸位要犯罪麼？要殺人麼？要是沒有好方法，本主人廉價教授，只須花六個辨士買本教科書看看就可以了！」

這種書，價值遠出於『現形記』『黑幕』之下，文筆也蕪陋異常；然而英美兩國，一般無知識的新聞記者和雜誌主任，也居然稱他爲『文豪』咧！

以上都是就理論上說話，若就做法上說，則做積極小說，簡直比做消極小說難了百倍；所以往往有頭腦極清，明知消極小說之有流弊，動起筆來，却不知不覺的寫到消極一條路上去；這因爲——

一，我們眼先中所看見的社會，好人少，壞人多；要寫好人，簡直找不到個影子；要寫壞人，却觸目皆是。

二，奸人是不能單獨做的，必須有壞人襯托，把壞人寫得愈壞，方見好人之愈好。然而寫壞人易，寫好人難；即如寫個美人，便把洛神賦上的詞頭兒全都搬在紙上，亦覺不甚出色；要寫個醜婦，却一動筆，便可引得讀者哈哈大笑。

三，人的性情，是善談人短，惡說人長的，譬如三五個朋友聚在一處談天，若說某甲如何如何好，不上三五句話就說完了；若談某乙如何如何壞，必有某丙某丁刺刺不休的背出他

的歷史來。又如寫信，要恭維人家幾聲，便抄遍了什麼尺牘大全，自己終覺得有些肉麻可笑；若要寫對罵人的絕交書，保管文思泉湧，洋洋千百言，不難一揮而就。

四，寫好人的文章，已爲千百年來一般『諛墓文豪』做盡；我們再去做他，儘管面子上掛了『小說』的招牌，看的人還要當他是什麼哀啓，祭文，家傳，神道碑，墓志銘咧！

五，專做好人的正面文章，在中文則容易做成太上寶筏圖說，陰騭文圖說，在西文則容易做成 "Sunday School Stories", "Church Stories"。把小說做成了這一等書，還有什麼文學上的價值沒有？

當初我看小說，不論中文西文，總看不見什麼良好的積極小說，心中頗以爲怪；後來自己做了幾年，領略了些甘苦，才知道內中有這幾種原因。

照上文說，做積極小說雖非絕對的不可能，却已證明十分之八九是不容易做好的；要在這不容易之中找些方法出來，大約有五種——

第一種是化消極爲積極。如陶淵明所做的桃花源記，完全是表示厭世思想的；若老

陶要把目觀的怪現狀寫出，至少也總可做成十部八部的「現形記」或「黑幕」；然而他不說世界的黑暗，只說自然界的快樂，又輕描淡寫，把「不知有漢，無論魏晉」此人一一爲具言所聞，皆歎惋，及「不足爲外人道也」數語，將本意說出，這便是他極有斟酌處。又如英人 Daniel Defoe 所作的「Robinson Crusoe」亦與老陶同一用意，後人把他看作 Adventure Story 便錯了。

第二種是以積極襯托消極。如蘇格蘭 S. R. Crockett 所做的「The Sicket Minister」說兄弟兩人，做兄的盡力種田，把家產變賣了培植兄弟；到他兄弟做了醫學博士，竟把老兄置之不問了。此種材料，若叫中國人來做小說，必把乃弟描摹得不可言狀，末了再加上個「人之無良，一至於此」的批語；Crockett 却只寫乃兄的如何勞苦，身體如何衰弱，心地如何忠厚；其「畫龍點睛」處，僅有「乃兄耕田疲乏時，引領遙望，見乃弟騎駿馬，揮鞭由阡陌間馳過」一語。又英人 Ella Higginson 所作的「Mrs Risley's Christmas Dinner」本來說一個不孝的女兒的；然而他不說女兒的如何如何不孝，却把母親的如何

衰老，如何孤苦，如何牽記女兒，描摹得委宛動人，呼之欲出；結尾說母親有了如此好心，女兒竟不回來；是一篇文章，完全翻了個身，句句不罵女兒，却句句罵在女兒身上了。此等反觀交筆，感人最深，又全無流弊，做通俗小說，最宜取法。

第三是以消極打消消極。如俄人 Leo Tolstoy 所作的 "How much Lard does a man need" 是用滑稽筆法——以反面的消極，打消正面的消極——促動大地主的反省，正合代數學中「負與負乘，所得爲正」的一句話。此種方法，當描摹正面的消極時，最宜自有分寸；否則「現形記」「黑幕」諸書，末段何嘗不有一番自己打消自己的話說呢。

第四是以積極打消消極。如英人 Charles Dickens 所作的 "A Christmas Carol" 頭段數頁是正面的消極，初入夢的一小部分是反面的消極，後來一大部分，由消極趨於積極。第五是消極積極循環打消。如吳稚暉先生所譯的法國劇本鳴不平——或作社會階級，其原本余未之見——是用「黃雀螳螂」的辨先，把「公爵」「銀行主人」「書記」「婢女」「車夫」「黑奴」「乞丐」「狗」八種階說，正面反面，各各寫了個照，隨即各

自打消。這種方法極好，然當變換文章結構，方可引人入勝，要是死守了這一種章法，便「味同嚼蠟」了。

做小說的方法，本來是千變萬化，不能拘執一格的；上面所說說的五種，不過略舉其例罷了。

袁子才詩話裏說：「老學究論詩，必有一副門面語……必曰須有含蓄，此店鋪招牌，無關貨之美惡。三百篇中……有含蓄者，「棘心天天，母氏劬勞」是也；有說盡者，「投畀豺虎，投畀有昊」是也。」這一番話，拿來議論小說，本來是的切不移的。試看世界各國的近世小說家，凡是有魄力，有主張的，人人都有一部兩部反抗強權，刺激社會的小說；非但不說那「須有含蓄」的腐敗話，便連積極消極，也不成問題。然就小說的全體說是如此；若只就通俗小說一部分說，究竟要有些斟酌，所以我今天所說的話，自己也知道意思很膚淺，且大有老學究氣息；然爲目前時勢之所需要，不得不如此說。到將來人類的知識進步，人人可以看得陳義高尙的小說，則通俗小說自然消滅了，我這話也就半錢不值了。

中國之下等小說（錄太平洋第一卷第十一號）

劉復

一九一八年三月二十九日在北京大學文科國文門研究所演講

今天演講這題目，第一句話要聲明在前的，便是「下等小說」四個字，並不是個確當的名詞。因為下等二字，只有兩種說法：第一種是說小說的本身是下等，第二種是說看這項小說的是下等人。若要定第一說為界說，便要問一問中國原有的小說，那幾種是上等？那幾種是中下等？這上等與中等，中等與下等的界限，究竟在什麼地方？這一個問題，目下既無從回答；而據我研究所得，凡普通人所稱為下等小說中的材料，亦儘有遠勝於普通人所稱為上等中等小說中的材料的；此可見第一說沒有可以成立的理由。若要定第二說為界說，又當問一問上等人，中等人，下等人的界限何在？若就普通見解，以社會上所稱為「體面人」的為上等人，則我在上海時，曾看見馬車裏坐了個貴婦人，手中捧了本下等小說觀看，車前

坐了個車夫，手中也捧了本下等小說觀看；這貴婦人與車夫，豈不是上等下等的階級顯然麼？何以所看的小說相同呢？若遇了那非三代兩漢之書不讀的頑固黨，那便連最高等的小說，也要一筆抹殺，何況下等！若遇了關心於人類進化，社會心理的學者，連深山中蠻族的歌謠，荒島中原人的言語，森林中猴類的啼叫，也多要研究研究，萬無吐棄下等小說之理。如此說，這下等小說的名稱，究竟當作什麼解說呢？我說：「下等」二字，雖無的義可解，却可算得此項小說為社會所唾棄，被社會所侮辱的一個憑據。這回我立意要研究下等小說，向書店中搜羅，書店中人都回說沒有，且面貌上都流露一種很看不起我的樣子；有一兩家，竟俟我出門之後，說了「看他也是上等人！」一句話——這就可見此項小說受人侮辱的實在情形了。

此項小說，雖然受人侮辱，其銷場之大，却非意料所及。據我所知：上海一處，專印此項小說的有兩家：茂記書莊，蔣春記書局。印此種小說，而又兼印他書的有一家：錦章圖書局。專賣此項小說的書攤，平均每兩條馬路，總有一處；再加上背了包袱，在小弄中叫賣的小販，總計

起來，靠了這一件事吃飯的，數目總在二百人左右。就上海的生活程度計算，每天非有六十元的餘利，決不能養活這二百人，而書價每本不過一銅元至五銅元。今定大洋二分爲每書之平均價，十分之五爲平均利率，則每天所賣的書，已在六千本以上！我輩把這個銷行率，同各大日報，各雜誌，各教科書的銷行率比較比較，就可知下等小說在現在的社會上，所佔的勢力如何。

我這回搜集到的下等小說，通共只有二百多種，且多是短篇的。（其中間有幾種長篇，如吳漢三殺妻，藥茶記之類，擬將來多集數種，另行研究；今所講者，均字數在五千以下，而不分回目之短篇小說。）這二百多種，決不能代表下等小說之全體；却在開首研究的時候，不妨先把個不完備打個底子，慢慢做到完備上去。

二

這等小說，從文體上分類，約有三種：——

第一種是說白與唱句夾雜的，其唱句有三字句，四字句，五字句，七字句，長短句，而尤以

七字句爲多；卽其長短句，亦往往於七字之上，另加一二個以至五六個之襯字而成，或所加雖非襯字，而其句法之構造，聲調之高下，仍以七字句爲本。又有一種三三四句法，與京戲唱調相似，亦當歸入此類。如：

「頭等人，他修的，成佛成祖。二等人，他修的，南面登基。」——胡迪遊地獄。

此種文體，均從彈詞中脫化出來，其支流有三——

一、大鼓。唱句與音樂配合者。（南方之灘簧，亦當歸入此項，不過唱句較少而說白較多耳。）

二、寶卷。唱句不與音樂配合，而以木魚聲及「彌陀」聲爲襯托者。

三、唱本。個人自由唱誦，全無規則限制，一以字句之平仄叶合，及呼吸之長短，成爲自然之音調者。

第二種是俚曲，或稱作小調，——下等小說出版家，稱他爲「時調山歌」——字句完全與音樂配合，句法之長短無定，惟每有一曲調，卽自成一格律，只可按譜填字，不能互相移

用。其或曲短而詞長，則以一曲疊唱至四次（如四季相思）五次（如五更調）十次（十杯酒，嘆十聲之類）十二次（十二月花名，十二月想郎之類）不等；亦有疊至十二次以上者（如十八摸之類）

中國詞曲，曲調隨着字句變換，所以同一曲牌，甲戲中所用，與乙戲中所用，唱法決不相同；便同在一戲之中，明明標着『前腔』二字，腔調仍舊是各不相同的。（京詞亦是如此，不過變換的部分，較詞曲略少耳。）今俚曲中有此一調疊聲，始終不變的方法，恰與西洋歌曲的通例相合。（今僅證明其方法相合，優劣之判別，是另一問題。）

第三種是近乎韻文的散文，亦可稱作近乎散文的韻文，因為這一類東西，格調與平常的語言極近，句法中却參了些韻文的氣息，並且也有的是一部分押韻，也有的是完全押韻的。他與從彈詞中脫化出來的第一種文體，有兩種不同之處：——

一、第一種文體，說白與唱句並用，略含戲劇性質；此種文體，有唱句而無說白，略含

Ballad 性質。

二、第一種文體的唱句，有一種的規則與格律；此種文體，却全無限制，一以呼吸長短之自然爲格律。

例如——

一、「姐兒房中杏眼撒；小椳子走進來，又把風門拉，故意嘔嘔闖。小慶家姐兒這才抽抽搭搭。椳一見心納悶，「抽抽搭搭爲什麼？有什麼委屈，農告訴咱？」——椳打忘八。

二、「叫老板，別瞎鬧，打開誚譜與你誚。別人我不知，你家我知道……小樣分外姣，說話帶着笑。見了你的少東家，迎風又賣俏……」我的當家的，今年正上道。本是個老土包，實靠又難靠！——十全誚譜。

以上三種文體，大都是每一篇小說，只用一種；却也有了一篇之中，合用兩種或三種的，如蕩湖船開首「清朝世界奄子多，各公可曉得奄子出來，朶舍場下——出來，朶常熱城裏叫舍李君甫……」一段，是用第三種文體；以下「叫船」一段，參入兩人對答，與第一種文體

的說白相似，末後『合唱山歌』一大段，又是第二種文體。

至於散文的白話小說，簡直是不可多得。我在二百多種之中，只看見評演三字經一種，雖然全無意識，却有幾段做得很滑稽。如——

「話說自義農至黃帝時，爲南朝，都金陵地方。有一人，姓人，名之初，大號六經……以自除隋亂，創國基，武官逞干戈，文官尙遊說。此六穀，不能夠人所食；此六畜，俱賣與他人所飼。竟弄得家雖貧，難以度日……（此下述人之初向蘇老泉借債事）……自借六百載，至紂亡，尙未見面。蘇老泉一日在家口而誦心而唯，朝於斯，夕於斯；卽命小廝大小戴二人……（向人之初索債）……人之初今日曰南北，明日曰西東，總不會面……（後來撞見了，人之初只是不還，大小戴曰）——「我二人回家，對我主人言說，告你著六官打你存治體，一而十，十而百，百而千，千而萬，那時節看你還不還！」人之初曰：「漫說你去告我，就把我頭懸梁，錐刺股，披蒲縵，削竹簡，也是枉然！」三人正在傳二世，楚漢爭的時候，忽有一老者名若梁灑，八十二……仰天大笑。「凡人

放賑者，必先要富，褒貶，別善惡，考世系，知終始，纔放；今你家將賑放錯了，我眼見人之初，不但騙你一人，又不但一身騙人，就是他高曾祖，父而身，身而子，子而孫，自子孫至玄曾，乃九族，俱都是騙債不還的！」

這篇小說，在文學上和社會觀察上，都沒有什麼價值；在下等小說中，却是篇別體的滑稽小說。何以叫他別體呢？因為在二百多種之中，散文的只有這一篇，其餘多是韻文，可見韻文在下等小說中，早就有了包括一切的勢力，這一篇所以能夠幸而獨存的緣故，無非爲了他湊搭實在好笑，又是取材於人人所知的三字經；要是沒有這兩種原因，恐怕他早被韻文的潮流消滅汨沒了？

此等韻文的下等小說，雖然有許多是有一定的曲調，必須按着曲調，配着樂器唱去，方覺分外動聽，分外有精采；然而愛看此等小說的，却未必個個懂得唱。往往有許多人，買了本下等小說，不問他的體裁是大鼓，是小調，是灘簧，只是憑着自由的腔調，胡亂唱去；唱到聲韻配合，句法整齊的地方，便說「連得好」；唱到聲韻牽強，句法參差的地方，便說「連得不好」。

「這連得好與不好的評語便是人類最初的文學觀念，也便是韻文發達先於散文的一個憑據。要證明這句話，可再在他方面觀察。如——

- 一，唱了 *Nursing song*，便可叫小孩子睡着；小孩子未會說話，便會哩哩啦啦亂唱。
- 二，野蠻民族，未有文字，先有歌謠。
- 三，最古的書籍，多含有韻文性質。

例如老子是幾乎完全有韻的。莊子，墨子，是於散文之中，參入無數韻文。又如尙書和西洋的 *Bible*，與埃及最古的小說，雖然都是散文，而其句法之構造，聲調之高下，仍與韻文無異。

四，中國的六藝，第一項是治國平天下的禮，第二項便是個「樂」。外國各種宗教，都有與聖經並行的聖歌。這也是古人尊重韻文，把他看作超絕塵俗，上通神明的一個憑據。

古代的樂，多與韻文配合，並不是獨立的曲調。這又可見韻文之發達，先於音樂；其

所以要用音樂去配合韻文，無非爲了尊重韻文的緣故。

照此說，我可以下兩個斷案——

第一 要改良下等小說或要編輯優美的下等小說以合於社會教育之所需要，當先從韻文入手。這因爲目下愛看下等小說的人，還都以韻文爲小說中唯一美素的緣故。

第二 要做下等小說，雖不可不做韻文，却不必一定做與音樂配合的韻文。這因爲韻文的美處，人人可以理會得；韻文與音樂配合的美處，却只有一部分人能知道。

三

下等小說中所用的材料，約可分爲三類——

第一類是雜湊無理的。

第二類是有所本的。（經的，史的，小說的，戲曲的，時事的。）

第三類是憑空結撰的。（社會的。）

第一類雜湊無理的，例如——

「趙匡胤千里送金娘。錢玉蓮抱石自投江。孫二娘夫妻開過店。李存孝打虎奔山岡。」
周遇吉本是忠良將。吳三桂勾兵到遼陽。——八字成文。

「……書生說：『一盞明燈你占半面。』佳人說：『一張桌子你占了半邊。』書生說：『半邊文來半邊武。』佳人說：『半邊節義半邊賢。』書生說：『節義冰霜才爲貴。』佳人說：『肝胆義勇方爲男。』書生說：『青山只會明今古。』佳人說：『滔滔綠水好井泉。』書生說：『你本是井裏蝦蟆眼。』佳人說：『你本是山上野雞草科嘴。』

——小倆口對詩。

「趙錢孫李——季存孝。周吳鄭王——王彥章。馮陳褚衛——衛老將。蔣沈韓楊——楊四郎。」
——百家姓列國古人名。

「……大孤山來沙陀岡。莊河也是水馬頭。龍泉島來花交島。長心島寬大人烟爛。皮子窩反名叫高祿。小平下船到荊州。」
——地理圖。

這種七支八搭，全無意識的東西，以我們的眼光評判起來，無論如何不要看他聽他。然

在下等社會裏，却有一部分人愛看愛聽的。（以村姑老嫗爲多。）問他是什麼理由？他們說：「可藉此知導些古人，懂得些古今。」這要懂古今要知古人的觀念，便是人類最初所具有的一點求學心。這一種雜湊無理的小說，便是迎合他們心理的通俗教科書。

人類初有求學觀念時，大都把「古」字看得極重，所以「今人」不必知，却不可不知「古人」，便是「古今」二字，文義上是「古」與「今」並列，實際上却把他當作「古」字的代名詞。（如鄉村小茶館說書，明明是說的古事，聽的人，却都說「我們去聽說古今。」）這種以古人古事爲世間獨有之學問的觀念，也是人類知識未完備時所共有的。如埃及的教士們，曾向希臘哲學家 Solon 宣言道：——

"You Greeks are mere children, talkative and vain: You know nothing
at all of past," Myeress, Gen. Hist.

這種好古的心理，就學問與知識的全體上，看起來，當然不能消失其存在的地位；若就普通社會的教育問題上設想，則非用十分堅強的毅力，把這種心理完全打破，恐怕思想上

物質上的文明斷斷不能輸入，社會斷斷不能進步，文化斷斷不能發達！

還有幾種小說，雖然連綴成文，比前幾種有些意思，因其堆砌得無理，也當歸入第一類。

例如：

「言一回青青子衿少年郎，娶了個窈窕淑女俏紅粧。起初時宴爾新婚情投意，你看不舍晝夜效鸞凰。怎奈他父兄既而有是命，立逼着彼丈夫也入學堂。那書生自行束修把學上，拋下個刑於寡妻守空房。這佳人不見狡童情欲斷，終日介哭有之哀呼穹蒼。」——詩書巧合。

「言的是春服既成三月天，有一位士志於道學聖賢。只見他風乎舞雩閒觀景，又只見發育萬物色色鮮，又只見桃之夭夭初放蕊，又只見棠樣之華最可觀。那邊五畝之宅蠶桑茂，在前邊十色之邑放火烟。」——四書巧合。

「……忍字忍，饒字饒。聽我忍饒說一遍——當今萬歲也要忍，忍的是萬里江山坐的牢；朝臣駙馬也要忍，忍的是金枝玉葉陪伴着；滿漢官員也要忍，忍的是官陞一品。」

聲名高。——一忍。

第二類是有所本的，其來歷不外乎經史小說，時事戲劇五種。這類東西，在下等小說中勢力極大，幾乎佔了全數的十分之五六，然而可取的却甚少。因為做下等小說的人，文筆多不十分高明，他們把經史戲劇等演為小說，或將原有的散文文言小說，演為韻文白話小說，一方面是為了文筆所限，不能把原文的好處達出，一方面又要迎合讀者的心理，不得不自為更改，把下等小說慣用的俗套加入（竟有稱吳王夫差為『蘇州府』的！）所以往往絕好的材料，給他們一演繹，竟糟塌得惡濁不堪。其中却也有幾種做得很好，如雙玉聽琴裏有一段描寫深秋的園景，頗覺條理井然，用筆也秀麗可愛。

「這寶玉步出怡紅花甬路，踽踽獨自踏芳塵。但只見落葉飄飄階砌下，海棠憔悴粉牆陰，芭蕉微展猶凝翠，菊蕊才開數朶金。又只見疏籬半透欄干遠，衰草斜遮畫閣新。芳亭寬廠容花影，曲徑幽深接水津。行步往觀添清興，來到了沁芳橋上更怡人。只見那鷓鴣夢中荷葉冷，蝴蝶影裏蓼花深；鶴在松間剔健翅，鹿從洞裏避遊人；棲鳥偷將

波影照，遊魚爭把落花吞。遙望見黃葉迷離蕪蕪院，白雲環繞稻香村。山晶池館晴烟鎖，凸碧山莊落照新。信步行來迎面望，已到了蓼風橋外小朱門。」

下文還有幾段形容聽琴，看他由遠而近，一步進一步，描寫得極有分寸。

「……二人指點依依景，一派青音漸漸聞。寶玉說：『淒淒慘慘誰家怨？』妙玉說：『冷冷清清何處音？』隱隱約約難尋覓，渺渺茫茫聽不真。莫不是閣內鐘聲報時刻？——莫不是檻外竹敲斷續音？——莫不是鐵馬悠悠鳴畫棟？——莫不是草蟲唧唧叫花陰？……順着聲音頻側耳，分開疏柳細留神。清音却在瀟湘館呀！原來是瀟湘妃子理瑤琴。有時間急如簷下芭蕉雨，有時間緩如天涯石岫雲。輕挑時依稀花落地，重勾際彷彿木摧林……這時節萬籟無聲人寂寂，越彈得數闋古調韻沈沈。高向枝頭驚鳥夢，低從籬下醒花魂。慢將隱隱心中事，彈作淒淒絃上音。半晌停絃息玉腕，一聲長嘆有低吟。低吟道：『風蕭蕭兮秋景深，美人千里兮獨沈吟；望故鄉兮在何處？——依闌干兮淚沾襟！』」

從前聽見胡適之先生說：「中國小說裏，用白話形容音樂的文章很少，只在老殘游記中見過一段。」現在我又發見了這一段，比較起來，文筆不在老殘游記之下，洪都百鍊生不能專美於前——亦許是「後」——了。

還有孔子去齊與子路追孔，是兩段論語紀義，其文筆之滑稽，也決不在賈彘西的子華使於齊，齊人有一妻一妾兩章大鼓詞之下。如——

「自古大道屬文宣，他把那天下担子一擔肩。十八處刀兵滾滾民遭難，愁的他早不睡來晚不眠。他說道：『花花世界誰是聖主？——聞聽說姜太公的子孫還好賢。』」分付聲：「仲由與我套馬車，咱上那海岱雄邦走一番。」那一日氣煖天長來的好快，到了那雞鳴鎮上打過早尖。齊景公除道遠迎預備公館，倒叫他君臣大夥兒犯了難。「待照着魯國款待季桓子，咱沒有人家那些便宜錢。待說是草草席地待過去，又怕他師父徒弟作笑談。咱這裏海參鮑魚是土產，還那鱧鱖鱗刀蚶合蟹。」商議着封他尼谿去爲令尹，旁邊裏跪倒個矮子動本參。他說道：「這個老兒鋪排大，比不得昔日

管仲相齊桓。君縱有氣概凌霄三千丈，恐不能壽活彭祖八百年。齊景公聽罷啓奏，心歡喜：「你這話正合我的六十三。俺如今晚上脫了鞋合襪，誰管保明日穿不穿！好歹的占撮幾日叫他去，那有水磨工夫合他纏！」老夫子聞聽此言是不能行道，叫徒弟收拾行李轉家園……誰料想時來運轉官星現，到原籍就得了個中都邑宰官。不消一月升到了刑部大司寇，赫赫嚴嚴操了生殺權。他開刀先殺了奸賊少正卯，把一個季氏桓子氣炸了肝……一封書暗暗的到青州府，嚇得那齊國君臣心胆寒……快把那美女選上幾十對，請戲師打上一夥女兒班……選了些淨走不顛的桃花馬，鞍橋上馱着一班女嬋娟。出西門一直到了兗州府，喜得個季氏桓子跳鑽鑽……暗地裏花言巧語奏一本，霎時間金鑾殿上做了梨園。君臣們一齊跌入迷魂陣，終日裏和幾個戲子老婆耍笑頑。老夫子見此光景要上本，無奈何朝門雖設日常關。好歹的捱了幾天也看不慣，他師徒少魂失魄奔了西南……一路上觀不盡的瀟湘景，猝然間遇着個瘋子到車前。他那裏一邊走着一邊唱，唱的是雙鳳齊鳴天下傳。他說道：「

虞舜已沒文王死，漢陽那那有韶樂共歧山！你從前棲遑道路且莫論，至而今羽翼困倦也該知還。你看這郢中那有梧桐樹，何不去尋個高岡把身安？你只想高叫一聲天下曠，全不念那屈死龍逢合比干！他那裏口裏唱着佯常去，倒把個孔子聽的心痛酸……老夫子走向前來待開口，他趕着提起腿來一溜烟。弄的沒滋搭味把車上，猛抬頭波浪滾滾在面前。師徒們勒馬停驂過不去，看了看兩個農夫在鄉裏耕田。吩咐聲：「仲由你去問一問，你問問那裏水淺好渡船？」仲夫子聞聲此言不怠慢，邁開大步到近前。他說道：「我問老哥一條路，告訴俺那是道口那是灣？」長沮說：「車上坐的是那一位？」子路說：「孔老夫子天下傳。」長沮說：「莫不是家住兗州府？」子路回答：「然然然！」長沮說：「他創遍天下十三省，教的那些門徒都是聖賢。」說罷竟將黃牛趕，你看他達達噓噓緊加鞭。閃的個好勇子路瞪着眼，無奈何又向桀溺問一番。桀溺說：「看你不像本地客，你把那家鄉姓氏對我言？」子路說：「家住泗水本性仲。」桀溺說：「你是聖人門徒好打拳。」子路說：「你既知名可爲知己，你何不快把

道口指點咱？」桀驁說：「夜短天長你發什麼躁！慢慢的聽我從頭向你言：你不見滄海變田田，變海你不見碧天連水，水連天！你縱有摘星換月好手段，也不能翻過天來倒個乾！與其你跟着游學到處創，你何不棄文去武學種田？白日裏家中吃碗現成飯，強於你在陳餓的眼珠藍。夜晚間關門睡些安穩覺，強於你在匡嚇的心胆寒。這都是金石良言將你勸，從不從由你自便與我何干。」說着回頭把地種，二農夫一個後來一個先。仲夫子從來未佔過沒體面，被兩個耕地農夫氣乍了肝。「若照我昔年那個猛浪性，定要踢頓腳來打頓拳。惱一惱提起他腿往河裏撩，定教那魚鼈蝦蟹得一頓飽餐……」」

這都是孔子去齊一篇裏的。他全文很長，共有二百八十八句，三千多字。（子路追孔一篇，也有一百六十八句，二千多字。）今從十分中節出二三分來看看，已覺滑稽百出，妙趣環生，把種種人物的神情態度，一個個形容得惟妙惟肖。外國宗教家，往往用淺顯有趣的文筆，

把聖經中的事實和寓言，演爲“Church Stories”或“Sunday School Stories”。

使知識淺薄或不能誦讀聖經的人，看了這項小說，便可明白經義。假使中國的經學家，在注經和考據今文古文之外，分出一部份精力來，演成幾部孔經通俗小說，他的效力，定比演講聖諭廣訓，發行四書話解，四書今譯之類，大上百倍。（話解今譯等書，仍是注經的變相，非但不能說出經中精義，反把原文分拆得支支節節，不成話說，其手段拙劣異常，遠出孔子去齊之下萬萬。又孔教應否提倡，是另一問題，此不過代為孔教徒設想耳。）

然而雙玉聽琴，孔子去齊，子路追孔三篇，只能算第二類中特出的著作，決不能當作第二類的代表。因為除此三篇之外，幾乎沒一篇不是胡鬧，便仔細去研究，也找不出什麼道理來。好在我們對於小說的觀念，偏重於現在和將來的社會，已往的事實，不妨看輕一點。所以這一類小說中沒有好著作，似乎不必去研究改良的方法。

關於時事的小說，當然歸入第二類。我所看見的，只有日俄戰，新修洋樓，日本樓三種，文筆多很粗劣。其思想之判斷，別詳校文。

第三類是憑空結撰的，便是社會的下等小說。這一類小說，勢力之雄偉，雖然比不上第

二類——大約只佔全數十分之三四——其在文學上，却可稱得下等小說的代表部分。因爲今後的世界，無論狹義的貴族，廣義的貴族，都已有不可不消滅之勢。我們對於文學之眼光，也當然從紳士派的觀念，轉入平民派的觀念。法國小說家 *Goncourt* 兄弟倆，在所做 "*Germine Lacerieux*" 一部的序文裏說——

「在此十九世紀普通選舉民主主義自由主義之時代，吾等所大惑不解者，一般所稱下等社會之人，在小說上有無權利。此世間下之世間，卽下等社會之人，在文學上被禁制之侮辱，遭作者之輕蔑，其靈魂，其心直沈默至此時，然過此以往，彼等是否猶不能不甘受此侮辱此輕蔑？復次敢問世之作者及讀者……彼貧且賤者之不幸，是否亦能如富且貴者之不幸，高聲疾呼，爲有興味有感情可悲可泣之嘆訴？實言之，下等人傷心墮淚，是否能如上流人傷心墮淚一樣慟哭？此吾等所欲知者也！」——

錄陳蝦君文辭，見新青年二卷六號。

這一段話，既爲我輩所承認，則我輩要在小說上用功夫，當然非致力於下等社會之實

况之描寫不可。這下等社會之實况之描寫，凡未在做小說時嘗過甘苦的，多把他看得很容易，以為下等人之生活思想，異常簡單，把我輩文人的思想刻畫他，萬無不像之理。不知心中存了這含有紳士派臭味的念頭，他的著作，便萬萬不能與下等社會的真相符合，真所謂『失之毫厘，謬以千里』。今欲探求下等社會之真相，只有兩種方法——第一，便是自己混入下等社會，求直接的經驗；第二，求之於下等小說，間接的以他人之經驗為經驗。

撇開文筆思想不說，單就描寫上着想，則第三類的下等小說所記的中下等社會狀況，竟有萬非紳士派的文人所能憑空摹擬得到的。如大煙嘆裏說，——

「……他說道：『洋生妙品能醒世，藥勝靈丸亦救危。』皮科笑話順著嘴咧，要聽講究可別辯紋。你說他，他就說你。『誰能怕我，我怕誰？』有一個教書的先生查字課，自己覺着滿肚子肥。米南宮摹臨爭坐位，蘇東坡作過赤壁賦。水滸傳梁山一百零八將，手拿著兩柄大斧的叫李逵。三國列國，西廂記，聊齋，紅樓，金瓶梅，滿漢皆通可不是瞎嘮。封神演義上講一回，唐三藏非空非色通身不見，孫大聖無緣無故腦袋進糜。說這猴

頭總不如瓶子好使，安上桿你看這傢伙像銅錘。」旁人笑的肝腸斷，他那裏跨車子不倒直望前推。時候多了就鬧癱，那個病兒更累贅。鼻淚呵欠連項打，操起烟槍發了放。廣膏子大土全都吃淨，然後搗斗再挖挖灰。「火頭大咧烤枯了，你瞧這種東西賽過黑煤。」用水調和也弄不到一塊，手拿著烟籤子一點一點望裏推。對準那燈火兒慢慢的，不拉也不入斗。「只是他媽的怎說自搭工夫乾淨賠！」叨叨咕咕把論語念：「孔夫子，我這一回彷彿你那一回；在陳絕糧倒不在意，可別像梁木壞乎泰山顏。」

前半段是說一個略略識的幾個字的中下等烟客，在煙鋪上瞎談天，後半段是說他上癮時的姿態，你看他神情描寫得何等真確，身分描寫得何等切合！又如光棍嘆裏說——

「離鄉人，在外邊，創業甚艱。照本身，苦中苦，就把書編。研了墨，添了筆，紙鋪桌面。不由得，泪珠兒，流下腮邊。有旁人，問道是爲何悲歎？怎知道，在外人，苦不可言。」
一起便好，比那聊齋派「某生」「某翁」的死調子，精鍊百倍。下文說——

「有親戚，合朋友，俱各靠前。南碰頭，北飲酒，朋友不少。認乾姐，認乾妹，認乾老年。到處裏，都說你人性不錯，皮氣好，體格安，秉性又棉。衣又齊，帽又整，大搖大擺。到大衙，會朋友，喜地憐天。浮仁兄，喚賢弟，「你可來了？這幾天，未見你，心內掛牽。」來了，那人不少，前護後擁，俱都是，手拉手，肩又靠肩。這個說：「我思你，不愛用飯。」那個說：「我想你，懶把扇。」咱兄弟，剛多的，今日聚會。上大街，閑遊逛，打會練練。聽一回，說書的，講此今古。看一回，溪湖景，要大洋片。遊多時，天不早，腹內饑餓。下館子，要酒菜，吃飯打開些了酒，吃了飯，不肯分手。會同着，下烟館，去抽大烟。到夜晚，下茶館，去看小戲。點一齣，陰功報，又唱刺山。臨散伙，俱都是，戀戀不捨。齊說道：「等明日，再打練練。」分了手，回下處，叫開門戶。驚動了，乾姊妹，不得消閑。忙問道：「這時候，或冷或熱？」又問道：「飽或餓，餅飯未餐？」……在外人，手頭緊，當了衣衫。當了號，賣了票，還不夠用。無有錢，餓了難急的火煎。求親戚，靠朋友，無有幫湊。就是那，知己人，遠躲一邊。我想那，富貴時，低頭有友；那知道，貧窮時，舉眼甚難。八九月，天氣溫，還是好過。冬十月，朔風吹，天氣最寒。雖

鄉人，在外邊，資財花盡。桃榔了，闖墩了，穿不上綿。破小襖，漏胸膛；缺衿少袖，領又無，肩又破，四體透寒。薄棉褲，希胡性，無人折洗，前與後，淨破壞，又被風串……三九天，甚寒冷，揚風降雪。未出門，凍的我，渾身戰戰。雙手，撫身柔，冷的難受。受寒冷，挨饑餓，苦對誰言！無收留，無坐處，張北跑。投親戚，找朋友，淨是枉然……；皮着臉，吃頓飯，人心不恕；冷乾飯，涼菜湯，愛餐不餐。天氣晚，求個宿，想要住下；涼炕稍，寒冷鋪，在此闔眼。少鋪的，無蓋的，頭枕磚木。蓆又破，枕又涼，有誰可憐！破小襖，薄綿褲，無法鋪蓋。上一拉，下一拉，當見更寒。彎著腿，不敢伸，筋疼骨疼。半夜裏，凍的我，不住叫喚。凍的我，身打戰，實在難受。有人家，說是賤，賣傻。愁。離鄉人，聽此話，心如刀攪。翻過來，覆過去，只是吃烟……」

這一大段，前半截是說一個介乎中下兩等之間的商人（大約是窮家的走水客人），在內地小碼頭上荒唐的情形，後半截是說他落難的情形。你看他自始至終，沒有把那人的身分抬高或抑低，也沒有把小碼頭畫成個大碼頭。這種文章，苟非有過實在的經驗，斷斷做

他不出。又如十全譜裏，有一段是「老板誚跑堂的」說道——

「……洗臉要冰糖，外加胰子水。緞子帽頭兒，裏面襯油紙。辮子一大搯，單編鴿子尾。……馬褂帶大襟，起名叫四喜。套褲打腿綳，硬顯小腿細。……見了有錢的，裝烟又斟水。見了無錢的，眼皮還不理。……」

又有一段是「誚街流子」的，說道——

男子稱丈夫，別不上正道。底流個魯子呼，見天滿街繞。自己雖覺生的俏，白兜兜，撥雲吊。鈕扣不計淨漏俏，看見婦女們，看人不看道。人家不瞧你，急的把脚跳。看戲淨俏邊，專以走下道。溜搭看媳婦，娘們羣裏透。散戲回了家，把你壞壞了。……」

又有一段是「誚買賣人」的，說道——

「……可嘆你爹媽，雖想財源茂，怕你不認得，張王與李趙。攻了幾年書，一心想高道。……送你學買賣，夾棉作幾套。家鞋你不穿，鞋鋪你才要。……莫盤你不學，淨學外五道。叫你去磨錢，只望豁口邊。掌櫃耳聞煩，止賤就不要。……」

又有一段是「誚手藝人」的，說道——

「下等手藝人，張口就開誚。脾氣自來酸，放肆大壞道。出言不訓多，辟話說的妙。掌櫃心內煩，有點不愛要。回家娶媳婦，倒是一中好。過事回櫃來，心中長了草。正經事不多，扔下往家跑。不管忙不忙，回家不來了。掌櫃看無法，也就得算了……」

你看跑堂的，街流子，買賣人，手藝人，人品多在中流以下，而且全用譏嘲口吻去描寫，他能把各人的身分，一一寫得適如其量，半點不亂，半點不相混雜，這不是文學上絕大的本領麼？所以我要下一句斷語：凡要研究中下等社會的實況的，不可不研究這第三類的下等小說；凡要製造平民派的新小說，打破紳士派的舊小說，使今後之文學與今後之世界趨於同一之軌道的，尤不可不研究這第三類的下等小說！

四

要評判下等小說的文筆，却很容易，只須三句話便可說了。——

第一，對下等小說的，大都沒有在文學上用功夫，所以描寫中下等社會的情狀，雖能維

妙維肖，字句中，却全沒有審美的工夫，文體的構造上也全不講究，往往一篇之中，開場甚好，到後來便胡說一番，鬧了不成話說。

第二，做下等小說的，大都是中下等社會人物，所以描寫中等以上的社會，謬誤極多；往往起頭是說一個大家閨女，把他家風門戶，衣服裝飾，說得非常高貴；到後來，那閨女與人家談話，便完全是村姑蕩婦的口吻。

第三，做下等小說的，雖然所描寫的是中下等社會，却時時要把上等社會的話說參雜進去，以自附於風雅；如送飯段裏，明明說一個極窮的村婦，送飯到田裏給他丈夫吃，却稱這村婦爲「佳人」；煙花女子嘆裏，明明說一個極窮，極苦，極無聊的下等妓女，却說他所睡的床是「牙牀」。

這都是就大體立論，有幾種做得很好的，當然是例外。

五

思想上之評判——

第一，捧皇帝的思想。這本來是中國人萬劫不滅的惡根性，在下等小說裏，更覺荒謬絕倫，幾乎紀述故事的小說，篇篇要把捧皇帝的話說開場。如鐵冠圖的開頭，是「洪武駕坐在南京，天下黎明得安甯」兩句。朱貫臣休妻的開場，是「漢高祖駕坐繡龍墩，一統華夷萬年春」兩句。新修洋樓的開場，是「大清坐殿萬萬年，風調雨順民得安」兩句。諸如此類，幾乎紀不勝紀。其中罵皇帝的，只有孟姜女萬里尋夫一種。又日俄戰開場，說了「大清國來衣帽年，喜的是衣帽愛的是錢」，可謂別開生面。

第二，迷信鬼神的思想。迷信鬼神，本是中下等社會中最發達的一件事，所以迷信鬼神的小說，也就應運而生。凡是「寶卷」一類，大都含有迷信鬼神性質，可以不必細說。

第三，崇拜狀元的思想。中國人有了子弟，幾乎沒一個不希望他中狀元，便在父母結婚時，伴娘已在旁邊說那「將來養個官官，高中狀元郎」的好話。所以下等小說，狀元毒也中得很深。如狄仁傑趕考，有個客店主婦來調戲他，他說：「你好好守寡把兒子撫養長成了狀元。」狄仁傑是本來不能中狀元的，有了這個陰功，居然自己中了狀元了。又如十八歲

守寡，起頭詳說寡婦的苦况，後來說到他兒子中了狀元，娶了一個貴人的女兒做老婆作結。

第四，倫理思想。這裏面全無法規（大都是死守着舊說），惟有七朵花兒開的第一節，尙覺差強人意。

「一錢呀，逼死呀女裙釵；前世不修四季花兒開，苦命落娘胎。哎哎呀！苦命落娘胎。頂很呀，爹娘心太呀！愛了金銀。金銀花兒開，賣奴到此地來！哎哎呀！賣奴到此地來！」

第五，誨淫誨盜的思想。大概是北方產生的小說，偏於誨盜，往往把忠臣烈士也寫成了強盜的面目；南方產生的小說，偏於海淫，什麼「相思」「盼郎」的話說，幾乎滿目皆是，然亦僅僅描寫「相思」「盼郎」的情景，實寫如此如此的却很少。這可見下等小說的著作家，程度還比做野叟曝言的夏敬渠高的多咧。

第六，憐憫妓女的思想。中國文人，大都把妓女看作玩物，決沒有爲了人格問題，專替妓女描寫苦况的。（偶有一二種小說，說什麼「妾本良家子，不幸墜落風塵」亦只說了些皮毛話。）下等小說裏，却有幾篇切切實實，專替妓女叫苦的文章，如七朵花兒開，妓女悲傷，

煙花女子嘆十聲之類。

第七，厭世思想。下等小說中，也有幾種表示厭世思想的，如夢中夢（是聊齋續黃梁的演義），紫羅袍（記張良功成身退事），漁樵對答之類，然都不脫俗套，全無精義可取。

第八，革命思想。此種思想極少（大約是處於專制時代，不敢昌言的緣故），然而也有一兩處，流露於不知不覺，如八字成文裏說：

「周遇吉本是忠良將，吳三桂勾兵到遼陽。」

一個「本」字，和一個「勾」字，用得何等巧妙！

第九，促動婦女自殺的思想。這是下等小說中最惡劣的思想，每寫此婦女受了些微辱，或景况困難的時候，便說：「左思右想，不如尋個短見，反覺乾淨。」那一套謬話，記得去年上海公共租界工部局的報告，說一年之內，界中自盡的婦女，共有二百七十五人（此數不能確記，恐微有謬誤）之多，雖其原因不一，却決不能說他完全沒有受到下等小說促動的

影響。

第十滑稽思想。滑稽的下等小說，也頗有幾種，如傻大哥、哥哩集、新姑娘、拜年之類，然都是下等俏皮話，全無意識。

第十一，對於貧富不均的思想。下等小說在這一個問題上，並無根本的觀念，然頗有幾篇譏嘲勢利人或富翁的文章，如十全誚譜「誚財主譜」一段裏說：——

「有錢的，聽其詳，十人發財九個誑。財主他家去，求借更妥當。一說倆答應，老少把煙裝。放上八仙桌，烙餅又熬湯。吃喝又歡樂，門對戶又當。窮人去求借，一見氣昂昂，未曾張開口，就把門關上。」張長李家短，惜我未還上。……」

又前文所述的光棍嘆後半截，也是用反筆形容勢利人的。

第十二，對於外國人的思想。中下等社會人，與外國接觸極少，所以對於外國人，至今沒有一定的觀念，尊之則曰「洋大人」，鄙之則曰「洋鬼子」，說他工藝巧妙，則擬之以天仙；說他形狀可怕，則比之於鬼怪。我們看了日俄戰和新修洋樓兩篇裏亂七八糟的話說，就

可知道他們的識見可鄙可笑了。

以上十二種思想，脫胎於高等小說和社會現狀者居多，爲下等小說所特有者，不過十之一二。然而下等小說中，居然能有一兩種特有的思想——姑無論其好壞——比那全無生氣全無表見的聊齋派小說，已好得多了。

（附言）文中所引小說，原板謬誤甚多，茲已酌爲校正；其文義不通，而又難爲方言俚語，無從擬度者，概仍其舊。

五十年來中國之白話小說

胡適

這五十年內的白話小說出的真不在少數！爲討論的便利起見，我們可以把他們分作南北兩組；北方的評話小說，南方的諷刺小說。北方的評話小說可以算是民間的文學，他的性質偏向爲人的方面，能使無數平民聽了不肯放下，看了不肯放下；但著書的人多半沒有什麼深刻的見解，也沒有什麼濃摯的經驗。他們有口才，有技術，但沒有學問。他們的小說，確

能與一般的人生出交涉了，可惜沒有我，所以只能成一種平民的消閑文學。兒女英雄傳，七俠五義，小五義，續小五義……等書，屬於這一類。南方的諷刺小說便不同了。他們的著者都是文人，往往是有思想有經驗的文人。他們的小說，在語言的方面，往往不如北方小說那樣漂亮活動；這大概是因為南方人學用北部語言做書的困難。但思想見解的方面，南方的幾部重要小說都含有諷刺的作用，都可以算是『社會問題的小說』。他們既能爲人，又能爲我。官場現形記，老殘遊記，二十年目睹之怪現狀，恨海，廣陵潮……都屬於這一類。（南方也有消閑的小說，如九尾龜等）

我們先說北方的評話小說。評話小說自宋以來，七八百年，沒有斷絕。有時民間的一種評話遇着了一個文學大家，加上了剪裁修飾，便一跳升做第一流的小說了。（如水滸傳）但大多數的評話，如楊家將，薛家將之類，——始終不會脫離很幼稚的時代。明清兩朝小說最發達的時期，內中確有好幾部第一流的文學。有了這些好小說做教師，做模範本，所以民間的評話也漸漸的成個樣子了，漸漸的可讀了。因此，這五十年的評話小說，可以代表評話

小說進步最高的時期。當同治末年光緒初年之間，出了一部兒女英雄傳評話。此書前有雍正十二年和乾隆五十九年的序，都是假託的。雍正的序內提起紅樓夢，不知紅樓夢乃是乾隆中年的作品！故我們據光緒戊寅（一八七八）馬從善的序，定為清宰相勒保之孫文康（字鐵仙）做的。文康晚年窮困無聊，作此書消遣。序中說「昨來都門，知先生已歸道山」，可知文康死于同治光緒之際，故我們定此書為近五十年前的作品。七俠五義初名三俠五義，又名忠烈俠義傳，今本有俞樾的序，說曾聽見潘祖蔭稱贊此書，「雖近時新出而頗可觀」，「俞序作於光緒十五年（一八八九）」，故定為五十年中本作品。此書原著者為石玉崑，但今本已是俞樾改動的本子，原本已不可見了。石玉崑的事蹟不可考，大概是當日的一個評話大家。又有小五義一部，刻於光緒十六年（一八九〇）；小五義一部，刻于同年的冬間。此二書據說也都是石玉崑的原稿，從他的門徒處得來的。續小五義初刻本，尚有潘祖蔭的小序，說他捐俸餘三十金幫助刻板。這也可見當日的一種風氣了。續小五義之後，近年來又出了無數的續集，此外還有許多「公案」派的評話，但價值更低，我們不談了。

兒女英雄傳的著者雖是一個八旗世家做過道台，放過駐藏大臣，但他究竟是一個迂陋的學究，沒有見解，沒有學問。這部書可以代表那『儒教化了的』八旗世家的心理。儒家的禮教本是古代貴族的禮教，不配給平民試行的。滿洲人入關以後，處處模倣中國文化，故宗室八旗的貴族居然承受了許多繁縟的禮節。我們讀紅樓夢，便可以看見賈府雖是淫亂腐敗，但表面上的家庭禮儀却是非常嚴厲。一個賈政便是儒教的絕好產兒。兒女英雄傳更迂腐了。書裏的安氏父子，何玉鳳，張金鳳，都是迂氣的結晶。何玉鳳在能仁寺殺人救人的時節，忽然想起『男女授受不親』的聖訓來了！安老爺在家中捉到強盜的時候，忽然想起『傷人乎？不問馬。』的聖訓來了！至于書中最得意的部分——安老爺勸何玉鳳嫁人一段——更是迂不可當的綱常大義。我們可以說，兒女英雄傳的思想見解是沒有價值的。他的價值全在語言的漂亮俏皮，談諧有味。旗人最會說話，前有紅樓夢，後有此書，都是絕好的記錄。兒女英雄傳有意模倣評話的口氣，插入許多『說書人打岔』的話，有時頗討厭，但有時很多談諧的意味。例如能仁寺的兇僧舉刀要殺安公子時，忽然一個彈子飛來，他把身一蹲。

誰想他的身子蹲得快，那白光來得更快，嘆的一聲，一個鐵彈子正着在左眼上。那東西進，眼睛，敢是不住要站，一直的奔了後腦杓子的腦瓜骨，咯噔的一聲，這纔站住了。……肉人的眼珠子上要着上這等一件東西，大概比揉進一個沙子去利害。只疼得哎哎一聲，往後便倒。噹啷啷，手裏的刀子也扔了。

那個三兒在旁邊，正默默的望着公子的胸膜子，要看這回刀尖出彩，只聽咕咚一聲，他師傅跌倒了。嚇了一跳，說：「你老人家怎麼了？這準是使猛了勁，岔了氣了；等我騰出手來扶起你老人家來波？」纔一轉身，毛着腰，要把那銅鏡子放在地下，好去攙他師傅。這個當兒，又是照前撲的一聲，一個彈子從他左耳朵眼兒裏打進去，打了個過腔兒，從右耳朵眼兒裏鑽出來，一直打到東邊那個廳柱上，吧撻的一聲，打了一寸來深，進去嵌在木頭裏邊。那三兒只叫得一聲：「我的媽呀！」——鐘——把個銅鏡子扔了——咕咕——也窩在那裏了。那銅鏡子裏的水潑了一台塔子。那鏡子唏啷花哪一陣亂响，便滾下台塔去了。（第六回）

這種描寫法，雖然不合事實，却很有談諧趣味；這種談諧趣味乃是北方評話小說的一種特別風味。

七俠五義也沒有什麼思想見地。他是學水滸的，但水滸對於強盜，對於官吏都有一種大胆的見解；七俠五義也恨貪官，也恨強盜——這是北中國人的自然感想——但只希望有清官出來用「御劍三刀」和「杏花雨」的苛刑來除掉那些賊官污吏；只希望有俠義的英雄出來，個個投在清官門下做四品護衛或五品護衛，幫着國家除暴安良。這是這些俠義小說和公案小說的共同見解。但七俠五義描寫人物的技術却是不壞；雖比不上水滸傳，却也很有點個性的描寫。他寫白玉堂的氣小，蔣平的聰明，歐陽春的鎮靜，智化的精細，艾虎的活潑，都很有個性的區別。第三十二回至第三十四回寫白玉堂結交顧寶敏一節，又痛快又滑稽，是書中很精采的文字。書中也有很感慨的話，如第八十回寫智化假裝逃荒的，混入皇城作工的第一天。

按名點進，到了御河，大家按摺兒做活。智爺拿了一把鐵鍬撮的比人多，擲的比人遠，

而且又快。傍邊做活的道：「王第二的，你這活計不是這麼做。」智爺道：「怎麼？」傍邊人道：「俗語說的，『皇上家的工，慢慢兒的磨。』你要這麼做，還能吃的長嗎？」智爺道：「做的慢了，他們給飯吃嗎？」傍邊人道：「都是一樣慢了，他能不給誰吃呢？」智爺道：「既是這樣，俺就慢慢的。」

這種好文章，可惜不多見，不然，七俠五義真成了第一流的小說了。

小五義與續小五義有許多不通的回目，中間又有許多不通的詩，大不如七俠五義。究竟這種幼稚的本子是石玉崑的原本呢？或者那乾淨的七俠五義大體代表石玉崑的原本，而小五義以下是假託的呢？那就不容易決定了。小五義以下精采甚少，可有一個徐良寫的還有趣。我們不舉例了。

南方的諷刺小說都是學儒林外史的。儒林外史初刻于乾隆時，後來雖有翻刻本，但太平國亂後，這部書的傳本漸漸少了。亂平以後，蘇州有活字本，申報的初年有鉛字擺本，附有金和的跋語及天目山樵評語。自此以後，儒林外史的通行遂多了。但這部書是一種諷刺

小說，頗帶一點寫實主義的技術，既沒有神怪的話，又很少英雄兒女的話；況且書裏的人物，又都是「儒林」中人，談的什麼「舉業」、「選政」，都不是普通一般人能了解的。因此，第一流小說之中，儒林外史的流行最不廣，但這部書在文人社會裏的魔力可真不少！一來呢，這是一種創體，可以作批評社會的一種絕好工具。二來呢，儒林外史用的語言是長江流域的官話，最普通，最適用。三來呢，儒林外史沒有布局，全是一段一段的短篇小品連綴起來的；拆開來，每段自成一篇；鬥攆來，可長至無窮。這個體裁最容易學，又最方便。因此，這種一段一段沒有總結構的小說體就成了近代諷刺小說的普通法式。

我們先說李伯元（常州人，事蹟未詳）的官場現形記。這部書先後共出了六十卷，全是無數不連貫的短篇紀事連綴起來的。全書的體例與方法，最近儒林外史。儒林外史罵的是儒生，官場現形記罵的是官場；儒林外史裏還有幾個好人，官場現形記裏簡直沒有一個好官。著者自己說，他那部書是一部做官教科書：

前半部是專門指摘他們做官的壞處，好叫他們讀了知過必改。後半部方是教導他

他做官的法子。如今把這後半部燒了，只贖得前半部；光有這前半部，不像本教科書，倒像部封神榜西遊記，妖魔鬼怪一齊都有。（第六十卷）

其實當時官場的腐敗已到了極點，這種材料逢地皆是，不過等到李伯元方才有這一部窮形盡相的大清一國活動寫真出現，替中國制度史留下無數絕好的材料。這部書的初集有光緒癸卯年（一九〇三）茂苑惜秋生的序，痛論官的制度：

……選舉之法與則登進之途雜，士廢其讀，農廢其耕，工廢其技，商廢其業，皆注意於官之一字。蓋官者有士農工商之利而無士農工商之勞者也。天下愛之至深者，謀之必善，慕之至切者，求之必工。於是乎有脂韋滑稽者，有夤緣奔競者，而官之流品已極紊亂。

限資之例，始于漢代……開捐納之先路，導輸助之濫觴。所謂衣食足而知榮辱者，直是欺人之談……乃至行博奕之道，擲為孤注；操敗鬻之行，居為奇貨。其情可想，其理可推矣。沿至于今，變本加厲；因年飢饉早乾水溢，皆得援救助之例，邀獎勵之恩。而所

謂官者乃日出而未有窮，不至充塞宇宙不止……

官者，輔天子則不足，壓百姓則有餘……有語其後者，刑罰出之；有誦其旁者，拘繫隨之……於是官之氣，怒張，官之饑，愈烈。羊狼狼貪之技，他人所不忍出者，而官出之；蠅營狗苟之行，他人所不屑爲者，而官爲之……國弱而官強，國貧而官富，孝弟忠信之舊，敗于官之身；禮義廉恥之遺，壞于官之手。而官之所以爲人詬病，爲人輕笑者，蓋非一朝一夕之故，其所由來者漸矣……

官場現形記的主意，只是要人人感覺官是世間最可惡又最下賤的東西。如卷四寫黃道台的門房戴升鼻子裏哼的冷笑一聲說：

等着罷，我是早把鋪蓋捲好等着的了。想想做官的人，也真是作孽。你瞧他升了官，一個樣子；今兒參掉官，又是一個樣子。不比我們當家人的，辭了東家，還有西家一樣吃他媽的飯。做官的可只有一個皇帝，逃不到那裏去的！

又如卷八陶子堯對着堂子裏的娘姨說他的官運，他說：

我們做官的人，說不定今天在這裏，明天就在那裏，自己是不能作主的。

新嫂嫂說：

難末大人做官格身體，搭子「討入身體」差勿多哉……堂子裏格小姐……賣撥勸人家，或者是押帳，有仔管頭，自家做勿動主，才叫做「討入身體」格。耐篤做官人，自家做勿動主，阿是一樣格？

陶子堯道：

你這人真是瞎來來！我們的官是拿銀子捐來的，又不是賣身，同你們堂子裏一個買進一個賣出，真正天懸地隔。

不過這個區別實在很微細。卷十四寫江山船上的一個妓女龍珠對周老爺說：

我十五歲上跟着我娘到過上海一盪，人家都叫我清倌人，我肚裏好笑。我想我們的清倌人也同你們老爺們一樣。

去年八月裏，江山縣錢太老爺在江頭僱了我們的船，同了太太去上任。聽說這錢太

老爺在杭州等缺，等了二十幾年，窮的了不得，連什麼都當了。好不容易纔熬到去上任。他一共一個太太，兩個少爺，九個小姐；大少爺已經三十多歲，還沒有娶媳婦。從杭州動身的時候，一家門的行李不上五擔，箱子都很輕的。到了今年八月裏，預先寫信叫我們的船上乘接他回杭州。等到上船那一天，紅皮衣箱一多就多了五十幾隻，別的還不算。上任的時候，太太戴的是鍍金的簪子；等到走，連那小少爺的奶媽，一個個都是金耳墜了！錢太老爺走的那一天，還有人送了他好幾把萬民傘。大家一齊說：老爺是清官，不要錢，所以人家纔肯送他這些東西。我肚皮裏好笑，老爺不要錢，這些箱子是那裏來的呢？……瞞得過我嗎？做官的人，得了錢，自己還要說是清官，同我們吃了這碗飯，一定要說是清官人，豈不是一樣的嗎？

周老爺聽了他的話，氣的一句話也說不出，倒反朝着他笑，歇了半天，纔說得一句：「你比方的不錯。」

李伯元除了官場現形記之外，還有一部文明小史，也是一種「儒林外史式」的諷刺

小說。

吳沃堯，字跡人，是廣東南海的佛山人，故自稱「我佛山人」。當梁啓超在日本創辦新小說時，吳沃堯的二十年目觀之怪現狀（以下省稱「怪現狀」）的第一部分就在新小說上發表。那個時候，光緒癸卯甲辰（一九〇三——四）——大家已漸漸的承認小說的重要，故梁啓超辦了新小說雜誌，商務印書館也辦了一個繡像小說雜誌，不久又有小說林出現。文人創作小說也漸漸的多了。怪現狀，文明小史，老殘遊記，孽海花……都是這個時代出來的。怪現狀也是一部諷刺小說，內容也是批評家庭社會的黑幕。但吳沃堯曾經受過西洋小說的影響，故不甘心做那沒有結構的雜湊小說。他的小說都有點布局，都有點組織。這是他勝過同時一班作家之處。怪現狀的體例還是散漫的，還含有無數短篇故事，但全書有個「我」做主人，用這個「我」的事蹟做布局綱領，一切短篇故事都變成了「我」二十年中看見或聽見的怪現狀。即此一端，便與官場現形記文明小史不同了。

但怪現狀還是儒林外史的產兒，有許多故事還是勉強穿插進去的。後來吳沃堯做小

說的技術進步了，他的恨海與九命奇冤便都成了有結構有布局的新體小說。恨海寫的是婚姻問題。一個廣東的京官陳戟臨有兩個兒子，大的伯和，聘定同居張家的女兒棟華，小的仲藹，聘定同居王家的女兒娟娟。後來拳匪之亂，陳戟臨一家被殺，伯和因證送張氏母女出京，中途衝散，仲藹逃難出京，伯和在路上發了一筆橫財，就狂嫖闊賭，吃上了鴉片烟，後來淪落做了叫化子。張家把他訪着，領回家養活，伯和不肯戒烟，負氣出門，仍病死在一個小烟館裏。棟華爲他守了多少年，落得這個下場，伯和死後，棟華就出家做尼姑去了。仲藹到南方，訪尋王家，竟不知下落，他立志不娶，等候娟娟，後來在席上遇見娟娟，原來他已做了妓女了。這兩層悲劇的下場。在中國小說裏頗不易得。但此書敘事頗簡單，描寫也不很用氣力，也不能算是全德的小說。

九命奇冤可算是中國近代的一部全總的小說。他用百餘年前廣東一件大命案做布局，始終寫此一案，很有精采。書中也寫迷信，也寫官吏貪污，也寫人情險詐，但這些東西都成了全書的有機部分，全不是勉強拉進來借題罵人的。諷刺小說的短處在於太露，太淺薄，專

探罵人材料，不加組織，使人看多了覺得可厭。九命奇冤便完全脫去了惡套；他把諷刺的動機壓下去，做了附屬的材料，然而那些附屬的諷刺的材料在那個大情節之中，能使看的人覺得格外真實，格外動人。例如官場現形記卷四卷五寫藩台的兄弟三荷包代哥哥賣缺，寫的何嘗不好？但是看書的人看過了，只像看了報紙的一段新聞一樣，覺得好笑，並不覺得動人。九命奇冤第二十回寫黃知縣的太太和舅老爺收梁家的賄賂一節，一樣是滑稽的寫法，但在那八條人命的大案裏，這種得賄買放的事便覺得格外動人，格外可惡。

九命奇冤受了西洋小說的影響，這是無可疑的。開卷第一回便寫凌家強盜攻打梁家，放火殺人。這一段事本應該在第十六回裏，著者却從第十六回直趕到第一回去，使我們先看了這件燒殺八命的大案，然後從頭敘述案子的前因後果。這種倒裝的敘述，一定是西洋小說的影響。但這還是小節最大的影響是在布局的謹嚴與統一。中國的小說是從「演義」出來的。演義往往用史事做間架，這一朝代的事「演」完了，他的平話也收場了。三國東周一類的書是最嚴格的演義。後來作法進步了，不肯受史事的嚴格限制，故有杜撰的演義

出現。水滸便是一例。但這一類的小說，也還是沒有布局的；可以插入一段打大名府，也可以插入一段打青州；可以添一段破界牌關，也可以添一段破誅仙陣；可以添一段捉花蝴蝶，也可以再添一段捉白菊花……割去了，仍可成書；拉長了，可至無窮。這是演義體的結構上的缺乏。儒林外史雖開一種新體，但仍是沒有結構的；從山東汶上縣說到南京，從夏總甲說到丁言志；說到杜慎卿，已忘了婁公子；說到鳳四老爹，已忘了張鐵臂了。後來這一派的小說，也沒有一部有結構布置的。所以這五十年的小說裏，差不多都是沒有布局的。內中比較出色的，如金瓶梅，如紅樓夢，雖然拿一家的歷史做布局，不致十分散漫，但結構仍舊是很鬆的；今年偷一個潘五兒，明年偷一個王六兒；這裏開一個菊花詩社，那裏開一個秋海棠詩社；今年老太太做生日，下回薛姑娘做生日……翻來覆去，實在有點討厭。怪現狀想用紅樓夢的間架來支配官場現形記的材料，故那個主人「我」跑來跑去，到南京就見着聽着南京的許多故事，到上海便見着聽着上海的許多故事，到廣東便見着聽着廣東的許多故事，其實這都是很鬆的組織，很勉強的支配，很不自然的布局。九命奇冤便不同了。他用中國諷刺小說

的技術來寫家庭與官場，用中國北方強盜小說的技術來寫強盜與強盜的軍師，但他又用西洋偵探小說的布局來做一個總結。繁文一概削盡，枝葉一齊掃光，只剩這一個大命案的起落因果做一個中心題目。有了這個統一的結構，又沒有勉強的穿插，故看的人的興趣自然能自始至終不致厭倦。故九命奇冤在技術一方面要算最完備的一部小說了。

和吳沃堯李伯元同時的，還有一個劉鷄，字鐵雲，丹徒人，也是一個小說好手。劉鷄精通算學，研究治河的方法，曾任光緒戊子（一八八八）鄭州的河工，又曾在山東巡撫張曜的幕府裏，作了治河七策。後來山東巡撫福潤保薦他「奇才」以知府用。他住北京兩年，上書請築津鎮鐵路，不成；又為山西巡撫與英國人訂約開採山西的鑛。當時人都叫他做「漢奸」，因為他同外國人往來，能得他們的信用。後來拳匪之亂（一九〇〇）聯軍佔據北京，京城居民缺乏糧食，很多餓死的，他就帶了錢進京，想設法賑濟。那俄國兵佔住太倉，太倉多米而歐洲人不吃米，他同俄國人商量，用賤價把太倉的米都糶出來，用賤價糶給北京的居民，救了無數的人。後數年，有大臣參他「私售倉粟」，把他充軍到新疆，後來他就死在新疆。二

十多年前，河南彰德府附近發見了許多有古文字的龜甲獸骨，劉鶚是研究這種文字最早的一個人，曾印有鐵雲藏書一書。（以上記劉鶚的事蹟，全根據羅振玉的五十日夢痕錄。我因為外間知道他的人很不多，故摘鈔大概于此。）

劉鶚著的老殘遊記，與李伯元的文，小史同時在繡像小說上發表。這部書的主人老殘，姓鐵名英，是他自己的託名。書中寫的風景經歷，也都帶着自傳的性質。書中的莊撫台即是張曜，玉賢即是毓賢，論治河的一段也與羅振玉作的傳相符。書中寫申子平在山中遇着黃龍子與姑一段，荒誕可笑，錢玄同說他是「老新黨頭腦不甚清晰的見解」，真是不錯。書末把賈家冤死的十三人都從棺材裏救活回來，也是無謂之至。但除了這兩點之外，這部書確是一部很好的小說。他寫玉賢的虐政，寫喇弼的剛愎自用，都是很深刻的大概。他的官場經驗深，故與李伯元吳沃堯等全是靠傳聞的，自然大不相同了。他寫娼妓的問題，指出這是一個生計的問題，不是一個道德的問題，這種眼光也就很可佩服了。他寫史觀察（上海施善昌）治河的結果，用極具體的寫法，使人知道誤信古書的大害。（第十三回至十四回。）

這是他生平一件最關心事，故他寫的這樣真切。

但老殘遊記的最大長處在於描寫的技巧。第二回寫白妞說大鼓書的一大段，讀的人大概沒有不愛的。我們引一小段作例：

王小玉……唱了幾句書兒，聲音初不甚响……唱了數十句之後，漸漸的越唱越高；忽然拔了一個尖兒，像一線網絲拋入天際，聽的人不禁暗暗叫絕。那知他于那極高的地方，尙能迴環轉折；幾轉之後，又高一層；接連有三四疊，節節高起。恍如由傲來峯西面攀登泰山的景像；初看傲來峯削壁千仞，以爲上與天齊；及至翻到傲來峯，纔見扇子崖更在傲來峯上；及至翻到扇子崖，又見南天門更在扇子崖上。愈翻愈險，愈險愈奇。那王小玉唱到極高的三四疊後，陡然一落，又極力騁其千迴百折的精神，如一條飛蛇在黃山三十六峯半中腰裏盤旋穿插，頃刻之間，周匝數遍……

這一段雖是很好，但還用了許多譬喻，算不得最高的描寫工夫。第十二回寫老殘在齊河縣看黃河裏打冰一大段，寫的更爲出色。最好的是看打冰那天的晚上，老殘到堤上閑步：

抬起頭來，看那南面山上一條白光，映着月色，分外好看。一層一層的山嶺，却分辨不清，又有幾片白雲在那裏面，所以分不出是雲是山。及至定睛看去，方才看出那是雲。那是山來，雖然雲是白的，山也是白的，雲有亮光，山也有亮光；只爲月在雲上，雲在月下，所以雲的亮光從背後透過來，那山却不然，山的亮光由月光照到山上，被那山上的雪反射過來，所以光是兩樣了。然只稍近的地方如此，那山望東去，越望越遠，天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出來了。

只有白話的文學裏能產生這種絕妙的「白描」美文來。

以上略述這五十年的白話小說。民國成立時，南方的幾位小說家都已死了，小說界忽然又寂寞起來。這時代的小說只有李涵秋的廣陵潮還可讀；但他的體裁仍舊是那沒有結構的「儒林外史式」。至於民國五年出的「黑幕」小說，乃是這一類沒有結構的諷刺小說的最下作品，更不值得討論了。北京平話小說近年也沒有作品比得兒女英雄傳或七俠五義的。

中華民國十四年六月二十日出版

▲全書一冊▼

▲定價五角▼

小 說 通 論

版 權 所 有

編 輯 者

沈 蘇 約

校 訂 者

陶 樂 勤

發 行 者

黃 濟 惠

印 刷 者

梁 溪 圖 書 館

代 售 處

各 省 各 大 書 局

總 發 行 所
馬 路 中 梁 溪 圖 書 館

分 館 杭 州 保 佑 坊

782-

341142

341142

5000