

C B A 究研說

著 珠 玄



版 出 局 書 界 世

八 二 九 一

1
4
9

8

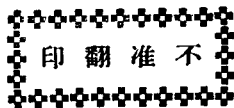
中華民國十七年八月出版

小說研究 A B C (全一冊)

〔平裝五角 精裝六角〕
(外埠酌加郵費函費)

著者 玄珠
出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

發行所 上海四馬路 世界書局



ABC叢書發刊旨趣

徐蔚南

西文ABC一語的解釋，就是各種學術的階梯和綱領。西洋一種學術都有一種ABC；例如相對論有英國當代大哲學家羅素出來編輯一本相對論ABC；進化論便有進化論ABC；心理學便有心理學ABC。我們現在發刊這部ABC叢書有兩種目的：

第一 正如西洋ABC書籍一樣，就是我們要把各種學術通俗起來，普遍起來，使人人都有獲得各種學術的機會，使人人都能找到各種學術的門徑。我們要把各種學術從智識階級的掌握中解放出來，散遍給全體民衆。ABC叢書是通俗的大學教育，是新智識的泉源。

第二 我們要使中學生大學生得到一部有系統的優良的教科書

或參考書。我們知道近年來青年們對於一切學術都想去下一番工夫，可是沒有適宜的書籍來啓發他們的興趣，以致他們求智的勇氣都消失了。這部ABC叢書，每冊都寫得非常淺顯而且有味，青年們看時，絕不會感到一點疲倦，所以不特可以啓發他們的智識慾，並且可以使他們於極經濟的時間內收到很大的效果。ABC叢書是講堂裏實用的教本，是學生必辦的參考書。

我們爲要達到上述的兩重目的，特約海內當代聞名的科學家、文學家、藝術家以及力學的專門研究者來編這部叢書。

現在這部ABC叢書一本一本的出版了，我們就把發刊這部叢書的旨趣寫出來，海內明達之士幸進而教之！

凡例

一本編目的有二：一是研究近代小說 (Novel) 發達的經過，二是研究一篇小說內所應包含的技術上的要素。前者屬於歷史的攷察，後者屬於理論的探討。

二 在技術的理論方面，近代批評家有主以 (1) 結構 (2) 人物 (3) 環境 (4) 動機 (5) 情緒 (6) 作風等六者為要素的；然比較普通的說法，單以結構，人物，環境，三者為止。

三 今言「小說」一詞，有廣義與狹義之別。廣義指凡是散文的描寫人生的作品，相當於英文之 Fiction 一語。狹義則指 Novel，此所謂「近代小說。」至於「短篇小說 Short Story」在今日已發展成為獨立的藝術。本編所論，專限於

近代小說，短篇小說亦不攬入。

四 研究「近代小說」之西籍，無論其爲歷史的考察或理論的探討，實甚繁夥。茲編爲入門性質，僅能撮示要旨，至於進一步的研究，請讀者求之編末所附之參攷用書表。

編著識。一九二八年八月十五日東京。

目次

第一章	研究的對象	一
第二章	古埃及的古事	一五
第三章	古希臘的戀愛記	三二
第四章	中世紀的傳奇	四四
第五章	近代小說之先驅	六二
第六章	人物	八〇
第七章	結構	一〇〇
第八章	環境	一〇八

小說研究 A B C

第一章 研究的對象

在中國文學中，「小說」這名詞所含的意義極爲廣泛駁雜；據舊籍所載，大約可分爲下列五種不同的解釋：

一、莊子外物篇：「飾小說以干縣令。」此所謂小說，乃指瑣屑之言，非道術所在者。

二、班固漢書藝文志：「小說家者流，蓋出於稗官，街譚巷語，道聽塗說者之所造也。」如淳注謂「王者欲知閭巷風俗，故立稗官，使稱說之。」然則「稗官」就比如採詩之官，而此等小說也都是民間諷世寫懷之作；但攷核班志所著錄小說家十五家的性質，却又不大像。其中如伊尹說（班固自注謂：其語淺薄，似依託也），鬻子說（固自注爲：後世所加），周攷（攷周事也），青史子（古史官記事也）等

等，或依託古人，或記古事，顯然不是「閭巷風俗」，或「街譚巷語」，雖然這些書今都不存，無可深攷的了。

其後，隋書經籍志，唐書經籍志，新唐書藝文志，宋史藝文志等，都有一「小說類」，大都祖述班志，而增加晉代以來所有傳鬼神，數典故的雜著。明胡應麟少室山房筆叢因分小說為志怪，傳奇，雜象，叢譚，辯訂，箴規等六類。據此說則小說類中竟包含了一切雜著。

清四庫全書總目提要小說家類的序言云：「張衡西京賦曰，小說九百，本自虞初。漢書藝文志載虞初周說九百四十三篇，注稱武帝時方士，則小說興於武帝時矣。……然屈原天問，雜陳神怪，多莫知所出，意即小說家言。而漢志所載青史子五十七篇，賈誼新書保傅篇中先引之，則其由來已久，特盛於虞初耳。迹其流別，凡有三派，其一敘述雜事，其一記錄異聞，其一綴輯瑣語也。唐宋而後，作者彌繁，中間

誣謾失真，妖妄焚聽者，固爲不少，然寓勸戒，廣見聞，資攷證者，亦錯出其中。」據提要則大部分的雜著又不算爲小說，劃歸子部雜家，而所謂小說者，大要是多含傳說的野史（如西京雜記，大唐新語，明皇雜錄），異聞神怪之書（如搜神記，續齊諧），瑣聞雜事之書（如雲仙雜錄，南部新書）等三類。

總之，自漢志以至提要，所謂小說，都不是演述故事，描寫世態的作品。

三、孟元老東京夢華錄言：宋末南遷時，都城遊樂之事甚多，雜伎藝者，有「說話」一門，分「小說」，「合生」，「說諢話」等專業。吳自牧夢粱錄謂「小說名銀字兒，如烟粉靈怪傳奇公案撲刀扞棒發跡變態之事」。灌園耐得翁都城紀勝謂小說分三派：銀字兒，如烟粉靈怪傳奇；說公案，皆是搏拳提刀趕棒及發跡變態之事；鐵騎兒，謂士馬金鼓之

事。

凡此所謂「小說」，實為雜劇之一種，重在口談，隨時生發，故曰說話；然亦有底本以為依憑，名曰「話本」；今所存京本通俗小說即其一流，每篇一事，各具首尾，事短易盡。

四、王圻續文獻通攷經籍攷謂：羅貫中編撰小說數十種，水滸傳敘宋江事。其後錢曾以三國演義，水滸傳等稱為「通俗小說」。明清學者稱西遊記，儒林外史，紅樓夢等凡非演述古史的作品均為小說。於是「小說」乃指描寫世態述衍歷史等白話的作品而言。

五、梁章鉅歸田瑣記云：「小說九百，本自虞初；此子部之支流也；而吾鄉村里輒將故事編成七言可彈可唱者，通謂之小說。」據此則「彈詞」俗亦稱為小說了。

從上面所引看來，可知「小說」的意義在中國是何等的

複雜模糊了。然即就上列五條而總括之，却得二義：其一，以「小說」作為一切「雖小道，亦足觀」的雜著的總稱；一與二條屬之。其二，以「小說」作為一勿娛樂的文字作品的總稱；三，四，五條屬之。而此兩義，皆不是「小說」的正當解釋。第三說比較為最好，但是王圻既以屬之史部，錢曾又稱為通俗小說，可知他們實在也沒有把小說認識得清楚。

在中國書裏既然找不出「小說」的正確定義，我們且到外國書裏找一下。

一般文學批評家都承認小說的發達是在英國開始的。他們或說李卻特生 (Richardson) 的帕米拉 (Pamela, 1740) 實開小說之紀元，或將這光榮歸之於迭福 (Defoe) 的魯濱生飄流記 (Robinson Crusoe, 1719)；這些批評家自然不會承認一七四〇或一七一九年以前的敘述人生的散文作品是小說了。另外有些人反對

這個意見。他們說「小說」的紀元應該從普累服 (Prevost, 1697-1763) 及馬里服 (Marivaux, 1688-1763) 在一七三〇年以前所作的作品起算；甚至有將拉法夷忒夫人 (Madame Lafayette, 1634-93) 的克理甫斯公主 (Princess of Cleves) 作為第一部小說，則更上溯至五十年之多了。華倫教授 (F. M. Warren) 竟簡直擊一四七〇年的高爾之阿瑪笛斯 (Amadis of Gaul) 稱為第一部小說。(見氏所着十八世紀以前的小說史)

爲什麼也有如此分歧的意見呢？無非因爲他們沒有先確定了「何爲小說」；可說是和中國的史家與文人犯了同樣的毛病。我們現在就攷查「小說」一詞的意義本來是怎樣，後來又怎樣。

「小說」一詞，在英文爲“Novel”，實源於意大利以稱短篇故事的“Novella”；當十八世紀時，英人所稱的“Novel”亦即意大利語意義之“Novella”，所以李卻特生和菲爾丁 (F. Iding)

都稱自己的作品爲「Histories」（歷史）。實在是直到十九世紀，字典家還是沿用着「Novells」的舊意來註釋「Novel」。可是用嚴正態度來研究小說，却是很早的事。一六七八年，羽厄特（Abbé Huet）的小說起源（Origine des Romans）就出世了。（法文的 Romans 相當於英文的 Novel）這一部「小說起源」實在只是梭法夷夫人作品的討論集而已，並且那裏邊的議論實在也不很高明，難稱是「不朽」之作，可是態度很嚴正，值得注意。羽厄特對於「小說」立了個定義：「所謂小說，乃是戀愛冒險的作品，用散文精妙描寫，旨在使讀者得賞心娛目，並得教訓。」（“Ce que l'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour l'plaisir et l'instruction des lecteurs”）。這個定義之不完備，自不待言，特別的是沒有講到構成小說的要素是什麼。英國大名的字典家約翰生（Dr. Johnson, 1709-1784），他是飽讀了李卻特生與菲爾丁的著作的。

可是他的字典上“Novel”的定義是「一篇流利清巧的故事，通常是講戀愛。」(A smooth tale, generally of love) 約翰生這個定義，大概是融合了Novella及英國那時所謂 tale 的面目而製成的，一點也不能說明李卻特生和菲爾丁的著作。

能夠舉示「小說」的正當性質的解釋，始見於菲爾丁的作品內。他在他的小說喬失夫·安得烈 (Joseph Andrews, 1742) 的序內稱「小說」是「散文的喜劇的史詩」Comic epic in prose；他加以說明道：史詩 (epic) 是放大的悲劇；而他的新式作品乃是放大的喜劇。後在小說湯姆瓊司 (Tom Jones, 1749) 裏，菲爾丁更明白的說道：「因為我事實上是著作的新領域的建設者，所以我儘可以照自己的意思來制定遺著作上新領域內的法規。」他指定三點是這新領域的法規。第一是這作品必須有趣而亦不可太緊張；須是Serio-comic (莊中帶諧) Mock heroic (有英雅氣概的而又插科打諢的)。第二是要描寫現實人生

。第三是要含有教訓的道德意味。（此等議論皆散見於湯姆
瓊司第二卷第一章及第四卷第八卷各章。）

把菲爾丁的意見歸納起來，我們可以代作一小說定義是：
：小說是放大的喜劇，確合於日常生活和道德的教訓，爲圖
書館而作，非爲舞台而作。

再把菲爾丁的小說作法的意見歸納起來，我們知道菲爾
丁心目中的好小說須具備下列的七種要素：

- 一、故事 (The fable)
- 二、動作 (The action)，這一項，菲爾丁看得很重。
- 三、波瀾 (Incident)
- 四、人物 (The character)
- 五、情緒 (The Sentiments)
- 六、道德 (The Morale)，菲爾丁特別注重這一項。
- 七、修辭（或句法，diction），菲爾丁以爲自來許多大作家

都不注意此點，實則此為極重要不可忽略者。

這便是菲爾丁的議論，可惜當時沒有人注意，所以簡直沒有可稱道的繼菲爾丁的遺緒的作家。在批評界方面，是同樣的貧乏。女作家呂芙 (Clara Reeve, 1729-1807) 在一七八五年作的小說的進程 (Progress of Romance) 尙加小說以這樣的一個定義：「小說是真實的生活與風土的圖畫，並且就是那小說的著作時代的風土與生活。」這個定義，大體是不差的，因為能夠把 Novel 和以前的 Romance 畫分得很清楚；但是並不能加些說明在小說的構成原素上。

一八一四年出世的丹洛普 (Dunlop, 1785-1842) 的小說史 (A History of Fiction 說 Novel 應包含的要素是：

- 一、題材 (The Subject)，即故事。
- 二、敘述 (The Disposition)，即敘述的方法。
- 三、修飾 (The Ornaments)，此又有四項應特加注意：

A、作風 (The Style)。

B、人物 (The Character)。

C、情緒 (The Sentiments)。

D、描寫 (The Description)。

丹洛普此種分法實亦不妥，惟注意於表現，即他所謂敘述的方法——亦即初步之結構——則堪稱為進步。比丹洛普的書後六十年出世的土格門 (Tuckerman) 的英國小說史 (History of English Prose Fiction, 1882) 在讚揚菲爾丁時說：「就是這精美的結構——將每個次要的動作都作為總目的之附屬，將一切事實都歸結於完成全書的最後目標的那種技巧——使得菲爾丁配稱為英國小說的創始者。」這樣的看重結構，便是使得 Novel 與其他一切散文的描寫人生的作品截然不同而成爲獨立的形式。(雖然現在也有不注意結構的批評家與小說家)。
但是菲爾丁的作品中還有許多形同贅疣的 Episode (閒話，

略似宋人平話之「得勝頭迴」一類的冒頭），不能算是最精密的結構。

秀斯蘭 (Jusserand) 在他的莎士比亞時代的英國小說 (English Novel of the Time of Shakespeare, 1890) 也有同樣的意見；他說托瑪司·奈西 (Thomas Nash) 是第一個指出了「那條路，引到真正的小說」，為的他第一個「努力要用散文來敘述一個長而韌性的故事，以真實為主要目的」。這句話也許含糊了一些；但所謂「韌性的故事」當然是指結構而言，又所謂真實，當然也是指着對於人生的真實地相似。

華倫教授 (Prof. Warren) 在他的小說史 (History of the Novel, 1895) 內企圖更切實的捉住了這件東西，然而他的最大成功尚在給我們一個較有意味的小說的定義：「小說是一件虛擬的散文的敘述，中間包含着一個結構」。(A novel is a fictitious prose narrative which contains a plot)。

於是，近代小說的重要條件之一——結構，是較早的被公認的了。另外的許多問題，又逐漸的由近代批評家提出來。配萊教授 (Prof. Bliss Perry) 在他的小說研究 (A study of Prose Fiction, 1902) 討論小說家和詩人之相互關係，曾說：「小說家與詩人同樣是對於人生自始有興味。……他們所描繪的外面世界，只是爲要更完全地顯示人物性格而設的一個配景或骨架。他們所敘述的事變，亦注集目的於如何刻畫一個性格在各種急變中的變化，……小說家與詩人，一言以蔽之，最先最注意的是人。」(A study of Prose Fiction, p. 32) 這樣的把「人物」視爲小說的中心和主體，自然不是無理由的；沒有人不成其爲小說。可是斯帝文生 (Stevenson) 在他的謙遜的諫諍 (Humble Remonstrance) 裏說小說家須得選定「一個動機，不論是屬於人物或熱情；謹慎地計畫他的結構，使得每一個動作都成爲那個動機的說明……小說家應認明他的小說不是一個

人生的抄本，不只在於近真，而應認明小說是人生的一方面或一點的縮影。」這又是把一個抽象的意義，所謂動機，稱作小說的唯一要件。

再看近代作家的作品，則見許多作家所注意的尚有別方面的。例如曹拉 (Zola) 很用力於環境的描寫，佛羅貝爾 (Flaubert) 注意於作風 (Style)。這都使近代小說的發展，更加完成。但也不能說這一切都是近代小說構成的要素。現在大多數的批評家承認近代小說所不可缺的要件是結構，人物，環境，這三者。所謂 Novel 就是具有此三要件的散文的作品。

綜合上所論述，我們可說：Novel (小說，或近代小說) 是散文的文藝作品，主要是描寫現實人生，必須有精密的結構，活潑有靈魂的人物，並且要有合於書中時代與人物身分的背景或環境。我們現在研究的對象，就是這個。從歷史方

面，我們要研究這個新的獨特的形式——所謂近代小說者，是怎樣一點一點兒發達成的；從理論方面，我們要研究「結構」，「人物」，「環境」三者在一部小說內的最高度的完成。

第二章 古埃及的故事

原始民族就已經創造了「小說」，那就是神話和傳說（*Myth and Legend*）。現在我們有各民族的神話和傳說，大都反映著原始民族的幼稚心理（迷信與好奇）和生活狀況。可是這些初民的「創作」，在當時既未形諸筆札，全賴口頭傳述，直到後來方由文人筆述下來；所以增飾修改之處，一定是很多的了。故嚴格言之，神話和傳說畢竟不能算是小說（廣義的，*Fiction*）的最早的形式。

完全沒有修改過的最早的小說，能夠傳流到現在的，是屬於古埃及及民族的。尼羅河流域的古埃及及皇帝的寢廟和貴族

的墳塋，曾經貢獻了不少的古代的蘆紙抄本，——現在還是陸續有新發見，使我們確信古埃及民族曾經創造了很多的小說。不幸這些蘆紙抄本的原稿很少完全的，不是缺了一首段，就是沒有尾，甚至首尾都沒有。因此，要就這些斷片的作品上審量古埃及人的小說技能有多麼高，是很難的一件事。我們只能下一個不十分肯定的結論。

所謂蘆紙抄本，是從古埃及皇帝或貴族墳墓中發掘出來的一些用蘆紙 (papyrus) 的抄寫本；最有名的「威司忒卡蘆紙抄本」便是保存着埃及的許多小說的。埃及學專家對於「威司忒卡蘆紙抄本」的注意研究，不下於死人的書（另一種蘆紙抄本）。據他們的意見，這些保存了大批首尾不完的蘆紙抄本至少也應該是紀元前二千七百年頃的古物。本來屬於威司忒爾卡女士 (Miss of Westcar of whitchurch) 故稱爲「威司忒卡蘆紙抄本」Westcar Papyrus。後於一八三九年贈與德國著名的

埃及學家呂潑休司 (H. Lepsius) 。後經歐爾曼教授 (Prof. Erman) 詳加攷訂，始譯爲德文。近代學者稱這些故事爲「幻異故事」 Magic tales ，通常是一個善魔術的法師作爲故事的中心。

但是故事皆托始於埃及皇帝苛富 (Khufu; ohio) 的兒子；他們顯然是把這些幻異故事講給父親取樂的。這位大皇帝的兒子輪流著起來說一個故事。我們的惟一的可貴的蘆紙抄本是從一個故事的結尾處開始的，下面是另外兩個兒子所述的兩件完全的故事，再下來了一個更長的故事，可是在中間斷了，蘆紙抄本有了碎缺；所以我們不能斷定這些小故事是否還有一個更大的首尾套住了使成爲一個更大的故事，像是天方夜譚的大故事中套小故事的體裁。蘆紙抄本的最後一頁忽然講到了苛富皇，他的兒子們，以及他的侍臣們的行動，然而，也是無結果的沒有了。

在技術上，這些故事的每一部分是互混的。大故事以及

其中所包孕的小故事中間的界限是很難分的。有時是實際上寫定這些故事的文人的自己口吻，有時是荷富皇的口吻，於是又有荷富的兒子的述說的口吻，甚至有時還夾雜着故事中人物的口吻。最好的埃及及學者也不敢斷定他們的解釋是不是正確；對於最有疑點的幾段，雖然也編譯了出來，但是埃及及學者不敢自信是對的。

只有那兩篇短知的完整的故事是有把握的。這兩篇有題材上的統一，即均以酷好神奇幻異的心理為主要線索。再從其他的斷片看來，也是神奇幻異做了中心材料。荷富之所要聽的，總是這些幻異的故事。在第一個短篇裏，說的是埃及第三代皇帝南勃客 (Nubka) 時代一個魔法師的事，(埃及及第三代約在紀元前三千七百年頃，) 而述說此故事者，則為荷富的兒子克弗拉 (Khafra)。這一篇故事據瓦列司蒲琪 (Walls Bridge) 在埃及及文學中所引，大致如下：

「法師烏巴納是孟菲司大寺的大祭司，一個極有學問的人。他已經娶了妻，但是他的妻愛上了一個青年的佃戶，遣侍女送一箱美麗的衣服給他。既然受了那一箱衣服，青年佃戶約法師的妻在法師花園內一小屋中相見。法師的妻便吩咐管家把小屋打掃清潔。她就和那青年在小屋裏住了半天，飲酒作樂，直到天黑，青年方才回去。這些事情，管家都看見了，決意要報告主人；所以翌日一早，管家就跑到法師那里，報告他所見的一切。法師聽了，便吩咐管家去把一口金銀嵌的黑檀木箱子拿來；這箱子裏有的是作魔法用的材料和器械。箱子拿來後，法師取出些蠟，捏成一條七寸長的鱈魚。法師於是對鱈魚念咒，又祝道：「如果那青年到我池裏洗浴，你就吞了他。」又對管家說：「你候那青年到池裏洗浴，你就將這蠟鱈魚拋在水裏。」管家帶了那蠟鱈魚回去；法

師的妻又吩咐管家打掃花園裏的小屋，她又和她的情人約好了。管家打掃完了，便躲在近旁窺伺。當那一對兒會既畢，青年出來跑到池邊要洗浴了，管家悄悄的跟在幽後面；他看見青年已經下水，便取出蠟鱐魚拋出池裏。立刻那小東西變成一條十一尺的大鱐魚，張開巨口，把青年吞進肚裏了。那時法師正在宮裏伺候法老（埃及皇帝之稱）南勃客，他在宮裏連住了七天，那時那青年就在鱐魚肚子裏連住了七天。第七天，法老要和法師出來逛逛，法師就問法老要不要看看一個青年佃戶所遇的奇事。法老說願意，於是法師就引他到那池邊。法師念咒，喚那鱐魚出來；果然出來了。法老見是一條大鱐魚，驚叫起來，但是法師不怕，他俯身捉住那鱐魚，咦，活的鱐魚立刻不見了，仍是七寸長的一條蠟鱐魚。於是法師把妻如何有外遇的事，都對法老說了。法老就對鱐

魚說：「你去罷，帶着你肚裏的東西去罷。」法老說後，蠟鰐魚就從法師的手裏跳出來，到了池裏，仍變爲一條活的大鱈魚，掉尾而去，永久不見了。法老又命人捉了法師的妻，吩咐在皇宮北邊將她燒死，棄骨灰在池裏。

第二篇故事似乎和第一篇是連續的，荷富皇帝的又一兒子白烏弗拉起來講述荷富的父親色南弗魯 (Senferu) 時代一個法師夏筭曼克的故事。這也是個首尾完整的故事，據瓦列司·蒲琪在埃及文學中所引，這故事的梗概是：法老色南弗魯有一天悶悶不樂，他的供奉法師夏筭曼克獻議去遊湖；他說：「把這件事交給我辦罷。給我二十支黑檀木的槳，上面鑲嵌着金銀的，再給我二十個美女，都要有長而軟的頭髮，再給我二十件亮紗衫，給那些美女穿。」布置好後，法老坐在船上看二十四個美女盪槳，果然覺得十分快樂。忽而有一

個美女把頭上的一支孔雀石寶釵掉在湖裏去了。於是法師就念咒把湖水分做兩半，「船兩邊的水都高高地漲起，船底下的水立刻低落，那船就沉到湖底去了。就看見孔雀石的寶釵臥在湖底，法師拾起來，給還原主。湖中心的水深原有十九尺，現在船兩邊堆起來的水連底就是三十六尺。」法師再念咒，湖水便回復原狀，船又浮在水面了。

第三篇故事沒有完，講的是苛富時代的一個法師秦塔在苛富皇面前試驗法術。這很像當時的紀錄，敘述方法也和前二篇稍有不同；先是苛富的兒子赫魯塔塔夫請苛富召見一位現尚活著的法師，次敘赫魯塔塔夫如何親自去請了那位法師來，最後是法師試法，「於是就帶進了一隻鵝。秦塔將鵝頭砍下，將鵝身放在大殿的西端，將鵝頭放在大殿的東端。秦塔念誦咒言，大家都看見那沒頭的鵝站起來，拍達拍達的朝東走去，那鵝頭也動了，迎上去。不多一會，鵝頭和鵝身走

到一處了，鵝頭就跳起來，安坐頸上，就咕咕叫了幾聲。那鵝已經復活了。」後來又帶進一條牛，也將牛頭砍去；秦塔念過咒，那牛也復活了。「最後，帶進一只大獅子來，秦塔念着咒，擊一根繩子垂在地上，拖着走，那獅子乖乖的跟着他，像一隻馴良的狗。」這裏就接着荷富詢問 *Thoth* 神廟有幾間房，轉進了另一故事，可是蘆紙抄本至此破碎，故事便中斷了。

從技術方面看，上引的古埃及的幻異故事是極簡陋的；然而也不能說全然沒有技術上的修煉，至少在使人注意故事的主要目的這一點上，是用了技術手腕的。例如第二篇故事開頭說：「我要講大祭司所做的一件奇事，那是在某某朝代的」；第三篇開頭也有相類的開端語；並且每一故事的尾巴是說荷富聽了以後便吩咐在故事中的皇帝墳前及大法師墳前供祭，「因為我已經看見了他的聰明的證據。」這照例的

一首一尾便是那故事的寫定者企圖指明他的故事的主要目的，使讀者毫無疑義。自然這還是很拙劣，可是有這意識；同時亦可見寫定者對於故事的結構，人物，環境等要點，却始終未嘗措意，始終不會企圖加上一點技術的努力。結構是最原始的形式，人物描寫簡直完全沒有，情緒的描寫也沒有；第一故事中的不貞的妻和她的情人完全沒有情緒的表現，他們差不多只成爲法師顯弄法術的工具。敘述的方法也是極簡陋極原始，和小孩子所講的故事一般。

「威司忒卡蘆紙抄本」以外，還有年代次古的埃及小說，大約屬於埃及第九代，即紀元前三千一百年頃。這也是個斷片，尾巴是沒有的，然而我們已經驚異牠的技術之進步，以及作者之極端自意識的技術上的鍛鍊。這是一篇農民的故事，述一赴市的農民如何半途被貴族的家奴所掠奪，以及

農民如何到貴族處控訴，要求公道。故事的重心即在農民對貴族所說的前後凡七次的長而巧妙的辯訴。這一篇故事的無名作者是要炫耀他的辯才，並不是要敘述一個故事。他把農民的辯訴作成一次比一次長，一次比一次憤激而嚴厲。貴族把每次的話都抄下來送給皇帝看，末後皇帝覺得看夠了，這纔命令貴族准許了農民的控訴，給他厚賜。全篇除了美妙的詞令外，沒有事變，也沒有神奇幻異；實在是一篇奇怪的小說。

文字上的技術是顯見的，然而並沒有小說的技術。這一篇中既然沒有人事，所以「結構」是譚不到的；人事的變幻不是作者注目之點。也許他本就不希望有什麼人會承認真有那樣的農民，真有那樣的七次控訴。這只是一個幻想罷了。農民的被掠奪自然可以引起讀者的同情，但是他的美妙的詞令立刻會失了興味。因為這不是一篇表現人生的小說，如果

用觀察人生的眼光去讀，便毀壞了全篇的趣味了。而亦因此，這位很有些藝術手腕的無名作者對於結構的技術竟毫無貢獻。雖然全篇的情調是一貫的，並且沒有無聊的插句，——這是幻異故事所未辦到的，——但這不是結構上的技術。

又在人物的描寫上，也並不比幻異故事高明些。農民，貴族，都不是故事中的主要成分，只是隨手拾來的工具；在埃及的小說中，人物大概只成爲副產物——先有了故事，然後配上了人物。環境的描寫當然是更加沒有。

雖然如此，若從小說發達的過程上看，這一篇小說是有相當的價值的。和幻異故事相比較，顯然是大大的一個進步。「文字的技巧」是被承認被注意了。這是小說發展所必經的一步。

我們再退回一千多年，看看埃及第十九代的小說，便覺

得這些後期的作品確是在某方面更有了進步了。牠們是比較
的長些，複雜些，故事的線索錯綜些。這至少可說是近於
novel；但在另一方面看，牠們的描寫技術却又是靜的，正像
那時的埃及民族是已經老了，失了前進的活力。此類後期的
埃及小說有兩篇很好的代表，是許多斷片中的比較完整者；
一是色忒那親王的故事，一是巴泰的故事。我們先述色忒那
親王的故事的梗概。

色忒那親王到一座前代皇帝的墳墓中，搶一本魔法書；
死皇的鬼妻就警告色忒那不可擊去這本妖異的書。（不全的
蘆紙抄本便是在這里開端的）。她講述她自己一生的經驗，
又講到她的丈夫是費了多少心血方纔把這本魔法書弄到手，
然而結果是她和她的丈夫都因此而死。她說色忒那如果一定
要這本書，也將得到大禍。可是色忒那不怕，他固執的要這
本書；於是和死皇鬪法之後，他勝了，擊走了那本怪書。死

皇另遣一女子去緝捕這個強盜親王。她使得色忒那遇到了許多困難和危險。末後，色忒那覺得到底不能勝過那敵人的女子了，願意將書送還。死皇爲懲罰色忒那的無禮，命令他去找尋他（死皇）的鬼妻的肉身，那是因爲某種緣故遺落在一個城裏，並且把那肉身運送到死皇的墳墓。又經過了許多困難，色忒那把這差使辦好，故事於此完畢。

這一篇故事的描寫方法也是「靜止」的，和從前的幻異故事一樣。有許多地方應該是表現緊張的情緒的，但故事中只有簡單的一句，例如「於是色忒那怕了，逃了。」然而就全體看來，這篇故事的作者似乎有我們所謂「結構上的一貫」這個觀念；也可以說他有這觀念，却在技術上失敗了。這篇故事的主體，可以有兩個，不是死的皇帝，便是活的親王。如果是前者，那麼，活親王和追捕他的女子中間的鬥爭是未免波訛尋太長，在結構上是一箇缺點。再如果是舌親王作爲

主體，那麼，死皇的鬼妻的一大段自敘傳也是應該刪略的。並且結尾以找得鬼妻的肉身作為收束，也是不對的。再如果我們把魔法書的下落作為故事的主體，則故事的結束又應在活親王送還魔法書的時候，而此後的敘述又成了贅疣。這都證明作者雖有「結構上的一貫」這個觀念——或許竟是極模糊的觀念，但是他抓不住固定的要點，常常將讀者的眼光引到叉路上去。為什麼埃及的作者看不出這些毛病呢？最大的原因恐怕還是在作者自始至終所自以為有興味的，不是人生，不是情感，而是「奇事」。正和幻異故事一樣，作者所要吸引觀者的手段，只是一些「神奇的事」；雖然他亦企圖使這些神奇的事有「一貫的結構」，但他時常忘記，時常被自己的「神奇的事」所欺騙。

我們再看巴泰的故事是否會進步了些。

巴泰的故事是最有名的埃及故事。原本亦只有一種，一

八五七年收藏於不列顛博物館後，有幾個著名的埃及學者翻譯出來。這一篇故事的開端是特異的。巴泰是一個農人，他每天早晨出去耕種，晚上回來，他很愛護他的牲口。他的牲口告訴他，什麼地方有好的牧場，他就帶了牠們去，因此牠們吃得肥。這些都是很詳盡的描寫着，似乎這位故事的作者當真對於農民生活有興味。巴泰和他的哥哥同住。嫂要與巴泰私通，巴泰不從，等到哥哥回來時，巴泰出去收他的牲口，嫂就在丈夫面前撒了個謊，說是巴泰調戲她。哥哥大怒，藏在牛棚後，要殺巴泰。這里又是那牲口告訴巴泰，不可進去。於是巴泰從家裏逃出來，他的哥哥追在後頭。「神奇的事」照例又來了；一條河湧出在兄弟之間，隔斷了牠們；巴泰將事情的真相告訴哥哥，他說，他是那樣的勞作，忠心於哥哥，但是哥哥會聽了女人的話要殺他，現在他永久去了，去在山中隱居。於是巴泰去了，他的哥哥悔恨回家把他的妻

殺死。巴泰在山中，神賜以一妻。巴泰很愛他的妻。然妻謀殺巴泰，去做了國王的寵妃。巴泰托夢給他的哥哥，告訴他怎樣使自己復活的方法。他的哥哥果然使得巴泰復活了。巴泰於是變了無數的形相，要避免他的不貞的妻來殺他。結果是他又被毀滅了。可是她就懷了孕。後來生一子，繼王位，就自己宣布他是巴泰轉世，要把他的從前的妻現在的母親處罰。故事在此結束。

在現存的埃及小說中，巴泰的故事是最長最完善的一篇。雖然照例還有「神奇的事」，但是作者已經描寫到別方面，並且全篇的主要目的似乎在給讀者以道德的教訓。可是我們要找藝術上的進步，仍舊是失望的，在結構上，巴泰的故事和色忒那親王的故事，都不會比從前的好了多少。這是因為雖然長了些，複雜了些，但是也更為碎段而且拖沓了。但在題材上，却已經摭拾了人事和世情，比較幻異故事和控訴

的農民的故事，不能不說是一個進步。

總上所論述，我們對於埃及的小說所達到的程度可以作如下之結論：

在結構上，有時是盡了相當的努力，故事的線索是弄得很錯綜，但這些線索時時斷了，一些人物忽然不見了，所以結構上的一貫是沒有的。在人物描寫上，自始至終沒有被想到。環境的描寫只有巴泰的故事的上半段偶而有一些，此外故事全然不會說到環境。在題材上，漸漸的由幻異而至引用人事世情，可是幻異尚居於主要地位。

第三章 古希臘的戀愛記

和埃及的故事相較，則古希臘的戀愛記(Romance)確已進步了很多，但在小說發展進程的全體上看，則進步之微小，又使人驚異。古希臘人有文藝天才，在雕刻，史詩，戲曲，

等方面，都有了巨大的成績，尤其在那個和小說的體系最相近的戲曲，希臘人曾經達到了最高度的技術上的完成；然而在小說上却是大大的落伍。小說在古希臘的文藝的國家內，是居於末位，最不發達的。古希臘人似乎很輕視小說，以為是「小道」。雖然那時已有極完善的散文，可是但用於歷史，雄辯，哲學，而非小說；用散文來做小說已是很晚的事，那時候，希臘的政治勢力已漸衰頹，文藝天才亦見消歇，時代已非昔日的黃金時代，故而小說這藝術的肢骸亦是非常幼稚，並且永未長成。

小說在古希臘文藝史中發見，已是紀元百年後的事。最短最平凡的戀愛記，所謂密萊辛故事 (Milesian tales)，也不過是紀元前五十四年頃的東西。近來新發見一個斷片，講到巴比倫的寧祿特 (Nimrod)，似乎已可視為較完美的戀愛記，可是這個斷片戀愛記著作的時代亦僅在紀元初，並且作者似乎

不是希臘人而是東方人，也許他只把埃及的故事譯為希臘文。

我們現在還有幾分把握可說是希臘的第一篇小說的，是恩都尼烏·迪哇格乃斯 (Antoniu. Diogenes; Circa 150 A.D.) 的迪尼亞司和台薩列司 (Dinias and Dercyllis)；雖然原文已經逸失，我們所見的只是福鐵烏司 (Pholius) 引在“Myriobibion”裏的節本。恩都尼烏·迪哇格乃斯自說他的小說材料大都採自前代的作品，他對於那許多龐雜的作品大概曾經驚異地諦視過，然而他只抓得了希臘衰頹時代所滲出的一種成為小說形狀的偶然的東西。迪尼亞司和台薩列司之幼稚，自不待言，可是在技術上幾乎可說是從埃及故事所止的地點更向前進。這也是奇幻的魔術的冒險，和神奇的旅行於地球和月球。故事的趣味點仍舊是「神怪」，侈言一切怪誕不可能的事。在這些地方，迪尼亞司和台薩列司正和埃及的後期故事不相上下。但比

埃及故事更前進一步的，是戀愛的描寫。埃及的故事只有色忒那親王被魔法的婦人追趕的時候，有些戀愛的事情，但顯然不是正文，而為開文中之開文。在希臘的迪尼亞司和台薩列司內，這位英雄迪尼亞司和那女英雄台薩列司各自有一串冒險經驗，他們在旅行中遇見了，又分別了，然後結婚。所以這希臘故事是男女二人共有的，這比埃及故事之僅僅講到男子，顯然是進步了；並不只是技術上的進步，而是表示對於人生觀念之一大轉變。因此我們稱希臘的為 Romance（今譯為戀愛記，以別於中世紀的「傳奇」的 Romance），而埃及的只能算作「故事」了。

至於敘述的方法，也比埃及故事更多些人工的修飾。埃及的「大祭師」可以信口開河的謔說，不必設法保證自己的說話是真實；但是希臘的作家既沒有「大祭師」的身分，就不得不提防別人來反駁，就須得為作品中的故事找一個假定

的「來歷」。故在迪尼亞司和台薩列司一篇，作者謂此一切故事皆迪尼亞司自述給他的朋友聽，朋友則記下來藏於迪尼亞司墓中，後爲亞歷山大皇帝的兵士所發見，轉輾相傳數百年，到了作者（迪哇格乃斯）之手。希臘的作家認定了用「第一人稱」來做小說的便利，因而把故事的來歷委託於書中主人公的自敘了。

再講到「結構的一貫」，迪尼亞司和台薩列司是沒有的；並且作者除了按照時間的先後而依次敘述，簡直不曾想到故事的布置應該有一些方法。因此不能將比較複雜的線索理得很好。迪尼亞司從離家那一天起，開頭他自己的故事，到遇見台薩列司時，他不得不岔開去轉述台薩列司告訴他的關於她自己的漫遊故事了，可是台薩列司在她漫遊的中途又會遇見她的哥哥，於是又不得不再岔開去講到她的哥哥的故事。所以是有四五個故事一層一層套出來的，直到每個故事都

套完，然後那位不知道「舌敵唇焦」的迪尼亞司再回到那處不多已經被人忘記的他自己的故事，他將台薩列司拋在一邊，又做他個人的冒險去了。作者總算沒有完全忘却台薩列司，使得迪尼亞司最後從漫遊中回到她家，和她結婚，全篇即此收束。

再看這篇小說的用意或動機，那就更難說得精確了；因為現在所有的已是節本了。台薩列司和她的哥哥據說確是錯疑他們自己誤殺了父親，因而恐懼而出亡；然而作者並不會描寫他們的恐懼；他僅把這個心理上的驚變作為他們兄妹倆出外漫遊的原因而已，迪尼亞司說是愛台薩列司的，可是他更愛冒險。人物的描寫和發展，也是完全沒有的。迪尼亞司是男子，台薩列司是女子，如此而已。他們雖然經驗了許多危險，但是他們的思想毫無變動；在他們結婚以後，如果不是作者和讀者都有些疲倦，這一對男女英雄一定是又要出發

漫遊冒險了。

第一個將別的藝術所已達到的完善，應用到小說的，是那位身世不明的赫僚道羅司 (Heliodorus)，他也許是，也許不是脫列卡 (Tricca) 地方的有名的主教。無論如何，有一個赫僚道羅司做了一部台阿格乃司和却列克萊亞 (Theagenes Candhariol og)，算得現存希臘小說中最好最出名的一部。書中故事是在開端時突然以動作表現出來的。主人公台阿格乃司受了重傷躺在他的愛人却列克萊亞的懷裏；他們剛剛達到沉船的慘劇，在他們週圍躺着的是這荒島上的強盜的屍身。這些強盜，因為要奪取却列克萊亞而自相殘殺，直至僅餘數人，也被台阿格乃司送了終。他的傷就是那時受的，現在他臥在愛人的懷裏，可是另一隊強盜又來了，將這一對愛人擄去。到這里為止，都是作者敘述的口吻，以下可就來了照例的「第一

人稱」的方式了。有一個老年的卡拉息列司，是那一對情人的老伴，沉船時不死。並且爲要借他的口來敘述，所以居然又脫離了強盜的手，在一個偶然相逢的人面前，很熱心的講他自己一生的歷史以及台阿格乃司和却列克萊亞二人從幼年以至現在的事。中間又插進了別的敘述去，因此又完全陷入了從前的小說那種故事套故事的老調。

然而赫僚道羅司是打算給讀者一個前後聯絡的故事。他的書中的一對戀人並不是無目的漫遊，故在既被折散以後，他們不斷的努力找尋彼此的蹤跡，終於越過了許多艱難，復歸一處，故事亦就完了。赫僚道羅司又在這篇小說裏藏着一些小機密 (mystery)；女英雄是有一個出身的秘密，可是她自己不知道，後來這秘密的終於宣布，救了她的性命。這也是赫僚道羅司所創始，而後人所常用的逗引讀者興味的手法。從各方面看，台阿格乃司和却列克萊亞比從前的小說已

是有了許多的進步。結構的一貫，是被更強烈的意識到，而且努力要達到了；作品的情緒方面也更加受注意，赫僚道羅司的確想以愛和憫來激起讀者的興味，而不願用「神奇怪誕之譚」；戀愛，無論是出於高尚的或卑劣的動機，確是書中幾個人物的行動的原因，能使讀者發生了深厚的情感上的激動。環境的描寫也已經有了，甚至還顯露着技術上的目的。人物的描寫仍是沒有，但台阿格乃司和却列克萊亞的生平從卡拉息列司口中說出來，也還活潑動人，不過只是外形，而沒有心理的描寫。

赫僚道羅司以後的作家都能夠依了赫僚道羅司的方向而進；神異怪誕的描寫漸次絕跡。迪尼亞司和台薩列司的作者要把書中女英雄毫不顧忌的殺死，然後又毫不顧忌的用魔法使他復活。這正是幻異故事的腔調。赫僚道羅司已經屏而不

用。他以後的最著名作家阿契爾司·泰底烏司 (Achilles Tatius) 也不肯用這樣魯莽的手段來對付他的女太太。他需要他的女英雄死一次的時候，他只給她一個假死。他使她在情人面前被仇敵攻擊而流血，她的仇敵以為她死了，滿意而去，她的情人痛哭，但是她並沒死，她預先在身上藏一個皮囊，盛著血，她用這個巧計瞞過了仇敵了。在同一小說的後半部，却遇着那位女英雄又不得不死一次，我們的作者便使一位面貌相像的女子去頂替了。自然埃及的作家用魔法要比阿契爾司·泰底烏司的描寫容易得多，可是泰底烏司生在他的「賅實」的時代，不能不多費點腦力；這「賅實」的時代愈前進，小說的技術也愈前進。神祕怪誕的氣分完全被淘汰淨盡，冒險漫遊的玩意也屏而不用，戀愛漸漸成爲小說的基本勢力；到第五世紀時，我們就看見一部完全以描寫戀愛爲重心的小說了；那就是郎古司 (Longus) 所作的達芬尼司和克羅愛的戀愛

郎古司是不是真名字，我們不得而知。可是達芬尼司和克羅愛的戀愛這牧歌式的小說是真實地存在着；在這里，沒有神異怪誕爲裝飾，也不以冒險漫遊爲資料，却只有情緒的描寫，兩個戀愛著的心的描寫。戀愛的覺醒和滿足，成爲故事的中心。戀愛的驚心動魄代替了神異怪誕而得成功，人們就又專在此方面縱橫馳驟，直到跌交。在郎古司以後的希臘小說，便入了墮落時期；沒有新奇的理想，沒有魄力，只緊緊地抱住了那唯一的符籙——戀愛，成爲極端的無聊的作品了。這墮落的現象大概可以赫司米尼亞司和赫司曼納一篇爲代表。此篇中的女英雄經驗了許多的戀愛，許多的艱苦，但是那男英雄却在抗議，在冷冷的笑着，並且睡了——睡的是那樣一個不令被人攪醒的地位。作者的意見是很值得推敲的；可以說他是在嘲笑那時的墮落了。作家儘自興

高采烈地做戀愛小說，讀者已經在冷笑着而且睡了；便是這冷笑和睡相伴着，希臘的戀愛小說終於萎落而且退出了人生的舞台了。

現在我們總括起來說，希臘的小說自有其進步的地方。題材方面是漸趨於現實生活，結構也成爲有意識的努力，環境描寫的重要也被承認了，修辭和作風的注意也漸漸強烈；這些都是希臘小說超過埃及故事的。只在人物描寫這一點上，希臘小說尙無說得上的成績。雖然他們的人物也還不討厭，輪廓也還分明，但是這些人物只是「型」，不是「個人」。各篇小說中的男女英雄是不妨互相調換的。希臘的小說家把他們的英雄作成一式，老人作成一式，而尙能勝過埃及小說之處則僅在希臘小說家的人物尙能始終在一個模子裏不至於前後忽變。至於人物描寫時最重要的性格的變化，那也不

是古希臘小說家所曾夢見。

第四章 中世紀的傳奇

希臘的「戀愛記」，牠的許多技術上的優點和缺點，都跟着一切「希臘的」而消止了；直到十六世紀末，方才有入從夢幻似的古利的暗角裏找出那些「戀愛記」的斷片來翻譯爲近代語，於是這雛形小說的技術上的優美方始與世人接觸，於是赫僚道羅司，阿契爾司·泰底烏司，郎古司等，方始有可以找到幾個學生的希望；然而那時候，近代小說的創造却幾乎已經完成，近代小說已經從另一源泉而成爲汪洋巨浸，因而古希臘的「戀愛記」的出現是否對於小說的新發展有了什麼幫助，就很是一個疑問了。

近代小說是從民衆間向上開發的，並不是從學者隊裏向下而成。中世紀的微弱的幻光中醞育了近代小說的萌芽，然而中世紀的「乾燥像灰塵」的學者們幾乎全是抱殘守缺，永

不會向這新發生的東西看了一眼的。學者們也注意小說，簡直可說是「昨日」的事。這便說明了中世紀的「傳奇」的來源何以竟會是不學的野蠻的條頓民族的戰士，而不是拉丁族的高明的僧侶。可是我們也得先明白，中世紀的「傳奇」並非都是散文的作品。有許多，並且初期的傳奇，幾乎全是韻文作品。希臘的散文的「戀愛記」，和韻文的荷馬的史詩，顯然有很大的精神上的不同；我們所以不能把希臘的史詩和戀愛記二者混為一談，便爲了這精神上的根本不同，並非爲了形式上的散文或韻文。但在中世紀，便不是這樣了；韻文的故事和散文的故事只是外衣不同，在精神上是完全一樣。從韻文的 *Romance*（傳奇）改變爲散文的 *Romance* 就好像一個人換穿了一件衣服。直到了文藝復興時期，韻文的故事因爲是受了古典的模範作的影響，發展成爲另一個東西，方與散文的傳奇分了家。因此現在我們要研究中世紀的傳奇，就不

能把那些韻文的傳奇除外。

條頓民族遺留下來的最老的韻文傳奇的紀念碑，便是有名的俾淮爾夫 (Beowulf)。這一篇著名的「史詩」的來源如何，我們大可不管。也許正如批評家所說，這是半神話半歷史的許多斷片的綜合品；然而不可不明白的，當這俾淮爾夫既成爲定形，並且弦誦於曠野的盎格羅薩克遜 (Anglo-Saxon) 戰士之前，那就被聽者作爲一種人生的紀錄而接受了去了。這些曠野的戰士們信賴這些故事至何等程度，我們自然難以斷言，大概他們和那些「非科學的」歷史家一般，相信古代的事是會真有的。也許他們並不能及希臘人對於伊利亞特 (Iliad) 那樣的崇拜和讚美信仰。這些都不關重要。俾淮爾夫當然不是純粹的史料，半史料亦難說；牠只是一種發明，一種人造的，本來是不連絡的斷片，經過人工的綴合而成爲現在的形式。牠中間的那些故事，很缺乏一貫，亦沒有串合的人生的

線索；牠們是用人工從外面硬生生地敲緊在一塊兒的。

所以俾淮爾夫就是這麼一件「綴合品」。在一方面看來，這比埃及的故事（在小說發達的歷程上）更爲原始些。然而魔術是沒有的了。故事的作者的時代正到了「英雄萬能」，當然的會戰勝一切人類的仇敵的時代。他（英雄）一定有許多敵人須得攻擊，然而一定又是必勝的。他必得和濕地的妖魔打仗；妖魔有一身強韌的皮肉，刀劍不能損傷，可是俾淮爾夫會砍去了妖魔的頭。在埃及故事中，這也許要用魔術了；然而俾淮爾夫的作者已經有「自己批評」的意識，便不肯走「魔術」這條近路。俾淮爾夫又曾在一個夏天鑽進水裏去一天，殺死了躲在水底的妖巫。這也是在那時代看來正是英雄所能做的極近情理的事。因爲每個人都覺得，既然平常泅水的人會鑽在水裏幾分鐘，那麼，有超人力量的英雄當然可以住在水裏一天了。這都是中世紀作者的思想，却也就使

得中世紀傳奇比埃及的幻異故事更容易走上進化的軌道。

從全體的技術上看，俾淮爾夫自然很幼稚。結構是完全沒有的。俾淮爾夫的各種冒險都沒有連絡的關係，徒因是一人所做的事，所以合在一處。批評家以為最初大概是四篇以上的敘事詩，各自獨立，並無何等連繫，後人是修改了以後綴合在一篇內。這個意見，大體是對的。最重要的情緒的描寫，也是沒有的。俾淮爾夫被請求做一些事，他就去做了，他稍稍孩子氣地發張地述說他的勝利的經過，於是一段故事便完了。只有最後一次斬龍的故事中關於威格拉夫 (Wiglaf) 的一段插文，是比衆不同地有些情緒的描寫。並且威格拉夫也成爲唯一的可以說是有個性的人物。因此批評家以爲這一段是最後加上去的，也許就是俾淮爾夫成形時最後一次修改時加上去的。俾淮爾夫是沒有個性的；他是聽者心中認爲當然的英雄的品性；打仗是非常能幹，喝酒是非常量洪，並

且不知道什麼叫做畏懼。

環境的描寫，在每個故事裏都有相當的價值，然而不是作者有意爲之。打仗和饗宴，本來是條頓民族的最大的快樂，因此他們也喜歡聽有仗打有酒喝的故事。（戀愛這東西，那時候還沒升到文學的境地）。俾淮爾夫內所盛稱的打仗和饗宴，在當時原是現實人生的一部分，然而在現今的我們看來，却成爲故事的特殊的環境。在這一點上，俾淮爾夫的作者有了不意的成功。

從俾淮爾夫到後期的中世紀韻文傳奇，（即所謂騎士文學），就看見了在技術方面的許多有趣味的進步。這種進步，可求之於挨失王傳奇（Arthurian Romances）；這里在蘭西洛忒（Lancelot）這人物上，有了情緒的發展。又可以求之於沙利曼大帝的傳奇（Charlemagne Cycle）這里在羅蘭的歌（Song of

Roland)裏有了很好的雖然並非主要的結構。可是這些傳奇中的技術的進步却還是沒有一個堪稱爲值得深切研究的轉換點。牠們尙不足以指示向近代小說的大路。另一方面呢，北歐的敘事詩中却有許多堪稱爲在藝術上更接近於近代小說的作品。北歐人的憂悒的天性，他們的對於威權無上的運命之敏感，常常使得他們的故事自然而有了結構上的一貫的精神。故事中的每一個英雄是不幸的，從最初時，運命卽已決定了他的終身。在敘事詩中，往往於開端時卽暗示了英雄的運命。不但此也，還有一個悲慘的意義是以爲人們常常被那些於他最親愛最接近者所毀壞了的。因此在敘事詩中，這毀壞者有時成爲英雄身邊的一個次要人物。這就形成了原始的結構。有原因，有結果，有交錯綜互的關係，而結果常常是極刺激人。卽使中間夾雜著許多不相銜接的閒文，然而並不怎樣妨礙了結構的一貫的精神。

在這些北歐的敘事詩中，尼拔龍琴歌（*Nibelungenlied*）是最好最著名的一首。這首長詩的故事是說西格弗利特親王（*Prince Siegfried*）對於克林赫爾特公主（*Princess Kriemhild*）的求愛和結婚，以及西格弗利特被妻的兄弟們所殺，以及許多年以後克林赫爾特為丈夫復仇的「大義滅親」。這個悲劇的結果是在故事的全體中時時處處透露著的。第一次「冒險」就已經暗示了全局的歸宿。人們早已看見了他們的命定的結果，然而人們抱住了命定論勇敢地向前進。

關於尼拔龍琴歌的結構上的優點，有幾位批評家是十分熱心地讚美的。卡萊爾（*Carlyle*）說：「講到尼拔龍琴歌的故事或材料方面，我們應該說是有高的，幾乎是最高的優點。這樣的巧妙地但又堅實地結構在一處，又是這樣的適當地選擇了凡是優美的和精採的，並且同樣適當地屏斥了凡是不美的和瑣細平凡的。」（見於一八三一年之 *Westminster Review*, p. 16

）卡萊爾這幾句話自然是從詩的立場而並非小說的立場說的。可是他又說：「這有一個基礎的有機的結構，有頭，有中段，有尾；有一個偉大的原理和理想在其中作主幹，而各部分圍繞著共成爲一個活的整體。」（見於同上之書第十四頁）可是德國的批評家却固執地說尼拔龍琴歌正和俾淮爾夫一樣是原來許多各自獨立的敘事詩的「總合品」。自然這個意見也不是沒有根據的。尼拔龍琴歌的前半部實在是一些零碎的片段，而以勃倫赫爾特（Brnhild）對於西格弗利特的單戀愛爲主眼。既被西格弗利特所棄，並且又被她的更有運的情敵所侮辱以後，勃倫赫爾特陰謀害了西格弗利特，但她自己也死了。只是在此以後，克林赫爾特方才成爲書中的主人，成爲結構上的中心；她的復仇行動實在是另一件新的故事，是第二個悲劇。西格弗利特當然是書中的一個主人公，可是在半中央就被殺了；還在近代小說是很少見的。

緊張的情緒是書中最大的優點。然而對於復仇這一點，却又被視為命定的當然的事。作者的本意是要從藝術的詩的方面指示出人生的悲哀。他很能區別他的人物，可是他的人物却也不免是結構的副產物。有些批評家以為作者並沒自己創造出故事來，只是把老的著名的西格弗利特以及別的人物附屬於結構的那樣缺點。並且作者也太震服於傳說中的西格弗利特的大名，因此不敢絲毫更動傳說中的西格弗利特的遭遇。西格弗利特必須早死，而克林赫爾特必須為他復仇。這在作者的頭腦中也是早就命定了的。而這些「束縛」或「成見」，同時也造成了尼拔龍琴歌的美中不足。

所以總結起來說，尼拔龍琴歌在藝術上所達到的境地是：在結構上是強有力而且明顯，有許多暗示全局的地方，可是全書成了兩概；人物的描寫是很能區別各個人的性格，但

未免成爲結構的副產物；情緒表現是極強烈的，復仇成爲全書情緒上的主要點，可是這復仇並非由人類的情緒或意念所驅使，而由於命運；環境描寫有了很大的進步，宮庭生活是被詳細描寫了的。

尼拔龍琴歌內雖然還有些毒龍之類的妖異，可是一幻異「或魔術在全篇中只處於極附屬的地位。後來的傳奇却又不問了；牠們忽又充滿了妖異。騎士的英雄必須遇到毒龍，魔法師，迷人的堡寨，以及海沙似的軍隊不能戰勝一個單人那些的奇事。這些幻異的描寫，一天一天又多起來，直到後來被塞望台司 (Cervantes) 一齊掃空，永遠斷根。

在騎士文學的烟霧中，我們看不見向近代小說這條路上的任何進步。只有高爾之阿瑪笛斯 (Amadis of Gaul) 是一部特出的作品。華倫教授以爲高爾之阿瑪笛斯是第一部近代小說，

所以值得我們來詳細研究一下

高爾之阿瑪笛斯在西班牙原文是很美麗的散文敘述；那位漂亮的作者蒙答兒福 (Senor de Montalvo) 本就是個美文詞的愛好者。他這部書的最後修定大概在一四七〇年，當時成爲「雅言」的教科書。和俾淮爾夫一樣，阿瑪笛斯也只是個典型的人物，代表了當時一般人心目中的所謂漂亮的武士。所以阿瑪笛斯並不是被研究出來的有個性的人物。他的夫人亦然。但書中的幾次要人物却有個性，是不算很壞的人物描寫。從結構上看，這部書是沒有嚴格意義的結構可言；這裏所謂結構，不過是一根線，掛著許多事變而已。開卷的時候先講阿瑪笛斯的父親和母親，然後是阿瑪笛斯出世，然後是幼年時代，直到他遇見了奧呂安娜。此後書中就常常提到他們兩個了。作者是記得很牢的。當引進了一大串別的武士的冒險時，作者總不忘記回到阿瑪笛斯。許多阻礙橫在阿瑪笛

斯和奧呂安娜之間，而當把這些阻礙一一戰勝而正要和奧呂安娜結婚的時候，便又有新的阻礙起來，於是阿瑪笛斯不得不再漫遊冒險。這些阻礙往往是前後並不連系的。我們所見的只是許多關於戀愛的冒險的故事，都可以各自獨立，除了所指者是同一男英雄和女英雄。每一次阻礙過去後，讀者猜想這一對兒現在是總該圓滿如願了，可是作者立刻又使得阿瑪笛斯出發了。後來兩人中間已經生了個孩子，作者還不肯給兩人以正式的結婚，他又插進了一大段間文去，然後讓他們結婚而退。

從技術上看，阿瑪笛斯所謂結構只是一根情緒上的細線，而許多笨重的完全沒有連系的冒險故事都掛在這根細線上；人物描寫則主人公是典型的，次要人物中有幾個稍有個性的輪廓；情緒描寫是作者極注力的，可是太誇張了些，太浪漫了些，不合於近代人的耳朵；背景是宮庭生活，因而環境

描寫是有相當的成績。

這便是阿瑪笛斯在小說技術上的成就，擊這和尼拔龍琴歌所成就者相比較，有一點是很可以看得明白的：中世紀的傳奇並不能一步一步的走近了近代小說，却反而沿著誇張描寫的路走開去。雖然十二三世紀的微光中有尼拔龍琴歌略示近代小說的形相，可是後來的騎士文學實在是跑得太遠了一點，要在牠們（騎士文學）隊伍裏找尋近代小說的高祖是不可能了，我們須得到旁的地方看一看了。

這旁的地方便是中世紀的短篇的散文故事。現在有一句極通行的話，就是：近代小說是從騎士的宮廷的傳奇和平常人的散文故事相連合而發生的。然而我們要知道並不這樣簡單；表現平常人生活的散文短篇故事也是缺乏結構上的一貫，正和傳奇差不多。可是我們也不能不承認這些散文短篇故

事在一千字以下的，都有緊湊的結構。古老的短篇散文故事，如羅馬人的行誼 (*Græca Romanorum*) 和一百快樂故事 (*Hundred Merry Tales*) 也很有此地方表示了支配材料的經濟的手腕。短篇故事因為短，容易有結構上的一貫。在小說技術尚未發達的中世紀則只有更短的短篇故事可以有結構上的一貫。鮑卡旭 (*Boccaccio*) 的作品便是個最好的例。他是最早感覺到小說必須有結構上的核心的一個人。他是最早把這一點認為很清楚，而且努力的。以前的作者即使曾經在結構的一貫上有了相當的進步，大都是無意做成的，不自覺的；鮑卡旭方有意為之。他的作品在二三千字左右的，大都有很好的結構。佛特列古和他的鷹，這有名的故事，便充分表示了一個主要的目的如何在一篇故事中很清楚而有斟酌地發展開來。還有兩篇出名的故事，阿娜司泰西哇 (*Anastasio*) 和娜桑與彌曲列達尼司 (*Nathan and Mirvidanes*) 也有著同樣的技術上的優點。但

是鮑卡旭企圖較長的敘述時，他就不能有那樣的結構上的成功了。例如西蒙和伊菲琪尼亞（*Simon and Iphigenia*）一篇在描寫賴雪曼休司（*Lysimachus*）這人物的一點上，確是很好的故事，——並且這故事也是因了賴雪曼休司而出名的。然而在結構上，是失敗了。故事的動作只有一條線索的時候，鮑卡旭是很能夠用忠於藝術的天賦抓住了去做；但當他有幾條線索交錯的時候，他就常常會離開他的主要目的（結構的核心），拋棄了主要動作，而扭纏到別方面去了。

霍威爾斯（*Howells*）在他的文學與人生（*Literature and Life*）有幾句話講到鮑卡旭，很可以幫助我們說明鮑卡旭的較長的小說會缺乏結構上的一貫的緣故。霍威爾斯說這些故事的通常被承認的完美，與其說是屬於藝術方面的，實在應說是屬於文字學方面；他又說在人物描寫和表現人生兩方面，鮑卡旭的故事都缺乏了深刻。「牠們（鮑卡旭的故事）是在扮演人

生，可是牠們不能抓住了核心而印上一個大而深刻的印象。——（見於文學與人生一九〇二年板第一一五頁。）這就無異是說，自從十四世紀以來，人生是更加深刻了；而且當一個批評指出了一些弱點，同時亦就承認了一些優點：鮑卡旭的故事雖然沒有現代人生的深刻，然而適成其為鮑卡旭時代的人生的忠實的反映。我們可以斷言鮑卡旭的佛羅稜薩（Florence）的同時代人並不覺得鮑卡旭是淺薄了一些的。

十日譚（Decamerone）的故事的體裁有一定的形式；在某時，某地，住著某人，他做過某某事，現在正要如何如何——，可是一些岔子出來了，結果又是如何如何。這便是鮑卡旭的故事的敘述的方程式。用這個方法，他至少可以有一雙極明亮的眼睛去照顧到故事中的主要動作的原因，發展，和歸宿。但當故事的線索更複雜時，便不能用這敘述的方式，因而也就失去了結構上的一貫。至於環境的描寫也是被注意的

。在西蒙與伊菲琪尼亞一篇中，西蒙經過了美麗的風景然後和伊菲琪尼亞會見，受她的感動。像這樣的環境描寫又已經達到了加強故事中的情緒的功用了。鮑卡旭的天才是沒有人能夠否認的。在中世紀，他的藝術手腕是第一。

能夠繼承鮑卡旭的，是英國的喬失 (Chances)；這兩位作家的短篇在技術上有許多很相像的地方，雖然喬失的比較不完善些，但此亦因喬失是比鮑卡旭更多些詩人的氣分的緣故。可是喬失所用的人物更多更複雜，也更自然，更昭合於平常的人們的生活；這又是時代消後的喬失勝於鮑卡旭之處了。

從種種方面看，中世紀的短篇故事的技術確比中世紀的傳奇為更能接近了近代小說。在結構上，中世紀短篇故事之較短者大都有顯明精密的結構上的一貫，這是從前所沒有的。在人物描寫上，鮑卡旭和喬失都有極大的成就；有時竟達

到了表現人物的性格之發展。環境描寫雖然時或被忽略，但在鮑卡旭和喬失的幾篇中都有絕好的環境描寫，並且已經達到了能夠輔助故事的情緒緊張這一個階段。在題材方面，不僅完全掃除了神怪幻異的敘述，並且已經沒有多大的冒險武俠，而以平常人（Common men）的日常生活作為描寫的主點。總而言之，到了這時候，近代小說的一些必要質素都已經被認識，到近代小說的路就此開通了。

第五章 近代小說之先驅

中世紀的散文小說——阿瑪笛斯，十日譚，以及甘德百蘭故事（*Canterbury Tales*），通力合作似的把近代小說的質素都有了藝術的胚胎，並且有這仔細的研究和有意的應用。甚至近代小說結構上的最高形式，即所謂有機的結構，（在下面專論結構的一章中，我們要詳細講到的），也似乎在尼拔龍琴歌裏有了雛形了。現在所剩的最後一步工作只是這個：結

構的重要應該更正式的被承認，而近代小說所不可缺的其他的質素應該綜合地同時見於一篇中。自鮑卡旭以後，曾有許多次是幾乎達到了這最後一步的；然而也差不多經過了百年之久，方才真正達到了這最後的一步，方才有真正的近代小說 (Novel) 出現。自阿瑪笛斯以來，幾乎有一打以上的作品，被一些性急的批評家們各隨所好地稱爲近代小說的第一部；這都是三百年的醞釀期中所產生的半成熟品，這都是近代小說的先驅。我們現在也應該簡略地看一看這些先驅的面目。

上面說過，中世紀的傳奇因爲走入了侈譚神怪的魔道，和毒龍，魔法師，迷人的堡寨，是一天一天接近了，也就和人生一天一天隔遠；然而我們也不可忘記，在此神怪堆中，也會有描繪世情的傳奇即所謂「惡戲的傳奇 Picaresque Romance」出現，給予近代小說的進路以若干推動的微力。這所謂「惡

戲的傳奇」也是西班牙民族的產物。「惡戲的傳奇」的主人公大都是無信仰無羞恥的，他忽為紳士，忽為乞丐，忽為騙子，忽為達官；他也經歷了許多「冒險」，但這「冒險」的對象，不是毒龍迷宮，而是現實的平常人的社會。阿爾登（Mateo Alemán）的格士門·阿爾發拉息（Guzman Alfarache）是一個代表。一五五四年出世的拉薩列洛·特·托曼司（Lazarillo de Tormes）是一個更好的代表。這裡的主人公都不是莫須有的理想的武士，而是現實的平常人，所敘述的是日常生活中可能的詳細情節。篇幅也短了些，因而結構上的一貫也常常被保守着。可是在另一方面，也因為沒有戀愛事件作為激動情緒的線索，又使得嚴格意義的結構幾乎不可能，漸漸的再回到僅僅是一串滑稽事變的較原始的形式。吉爾·勃拉司（Gil Blas）可稱為「惡戲的傳奇」中的翹楚，然而也沒有真正的結構以貫穿那些很巧妙地敘述的事變。反是人物和環境的描寫

是得到了更多的注意和成績。因為是描寫日常生活，驟使描寫點擴大而且複雜。在表現那時代的人生這一點上看，拉薩列洛·特·托曼司比任何的西班牙還要可靠些，重要些。似乎作者的最大的目的就是把他那時代的生活用粗筆劃下個輪廓來。

「惡戲的傳奇」在技術上的境地，可以作如下的結論：嚴格意義的結構可以說是沒有的；但因非騎士文學之只以一人為主人公，故人物描寫有了進步；又因是表現人生之各方面，故環境描寫驟然成了主要。至於題材方面則從神怪虛無縹緲者轉入於現實的平凡，從理想的騎士轉入於日常的人，從讚美莫須有的天神般的騎士與美女轉入於抉露世態的醜惡，人情的險詐，都是向近代小說的路更接近一步的。

「惡戲的傳奇」而外，西班牙民族對於近代小說尚有第三種貢獻，那就是震動世界的唐克孝忒（Don Quixote）。這是

塞望提司在一六〇五年舉世人的偉大的作品，實際上是宣告了中世紀的騎士文學的「壽終正寢」，宣告新的文學領土的建立。這部書的梗概是說唐克孝忒慕古代游俠騎士之風，也要出去冒險。經歷了許多地方，人們都以爲他是瘋子；也「冒」了多次險，然而沒有毒龍，魔法師，和迷人的堡寨，而只是些太平凡的平常人作爲對象。結果這位抱有「大理想」的人是悲劇的失敗然而又成功的死了。這是有結構的，唐克孝忒的步步趨入絕境便造成了很緊張的結構。人物描寫是有唐克孝忒的粗豪的影子對我們作再好沒有的證明。環境描寫也不是忽略的。這是一部「超時代」的傑作，沒有真正的「繼起者」，也不是「步承」什麼前代的著作。洛完爾 (L. es Russell Lowell) 曾說：「就其能以人物描寫代替奇離不經的事實因以增高小說的趣味這一點看來，塞望提司實可稱爲近代小說之父。」看了這句話，便可知道批評家對於唐克孝忒的

讀美了。雖然沒有真正的「繼起者」，然而摹倣者在十七八世紀的文壇真可說是風起雲湧。偉大的菲爾丁 (Fielding) 作喬失夫·安得烈，亦自說脫胎於塞望提司的作品。其餘才不及菲爾丁的第二流以下的作者，大都是生吞活剝唐克孝忒的；舉其稍稍知名者，如庶木賴忒 (Smollett) 的勳爵萊西洛格雷的冒險 (The Adventures of Sir Launcelot Graves)，倫諾克司夫人 (Mrs. Lennox) 的女克孝忒 (The Female Quixote)，格萊夫司 (Richard Graves) 的精神的克孝忒 (The Spiritual Quixote)，都是直接摹仿唐克孝忒的，然而結果多是失敗的。他們只模彷彿了唐克孝忒的空壳：一個半瘋的夢想家（其實是實行家）要以個人的力量去平反天下之事，他單騎出發，思要是是非非，但終於為習俗與成見所困窘以至於死。只有菲爾丁，似乎不拾這個空壳，探得了些真精神。然而菲爾丁也不能算是塞望提司的真正後繼者。在近代小說尚未成立的那時候，唐克孝忒的彗星似

的出現只掃清了濫調的騎士文學。

十七世紀在法國盛行的「軟性讀物」都是騎士文學和牧歌式的傳奇；蒙忒瑪育 (Montemayor) 的迭安納 (Diane) 便是當時牧歌式傳奇的代表。這些都是幻想的，不合實際的作品。加以自從一五五〇年以來，希臘的戀愛記復活起來，再版了好幾次，這又成爲間接的鼓勵着法國的文人多去產生那些浮華虛幻的「傳奇」。即如拉法夷忒夫人 (Madame Lafayette) 那樣對於近代小說有貢獻的人，那時候的作品也是空泛疏淺得很。我們讀她的初作賽特 (Zaide)，總會覺得是回到了赫僚道羅司的「希臘戀愛記」時代，充滿了那些漫游冒險的戀愛追逐者，在週游異邦之後，方有一個淡弱的戀愛結構的影子。

拉法夷忒夫人的克里甫斯公主 (Princess of Cleves)，雖然法國人稱之爲第一部近代小說，（出版於一六七八年），實際

上也只有一個模糊的動搖的結構。動作是簡直很少的。就書中的時代看來，這位作家是在那裏描繪她自己和拉·洛西福攷爾特(La Rochefoucauld)的戀愛。全書的敘述是很瑣屑的，到處點綴著宮廷內的生活和人物，幾乎使讀者忘記了書中的女英雄。只在人物研究方面，這部書有些成功。人們情緒和動機的分析是尖利而且正確。若說作者於此第一回將現實人生代替了幻異神怪，那就未免忘記了以前曾經在西班牙有過「惡戲的傳奇」。拉法夷忒夫人所做的一件事是把現實人生引到宮廷故事方面去，而從前的作者却只把現實生活引到市井生活的故事。她把「觀察的眼」從表面進入內心，從動作進入思想，從肉體進入靈魂。這是克里甫斯公主對於近代小說的貢獻。

可是克里甫斯公主尚不能很忠實於實生活的表面的描寫。我們看見每一個貴族是可愛的，每一個閨秀是天仙般的美

人，便總覺得有些生厭。而且每一個人的全心靈全生活只是戀愛，也使我們覺得單調而厭倦。我們未免懷疑，即使是法國的宮廷也未見得當真如此，因而我們覺得拉法夷拉法夷夫人雖然離開了夸誕的傳奇，却還是暗中受其支配。

綜觀拉法夷夫人的著作，我們可得下列的結論。從結構方面說，大體是依著從原因追求結果，也有交錯的線索以增高情緒的緊張，然後達到了「頂點 *Climax*」；然而太多的冗雜的閒文也把結構的目標破壞了。人物描寫是最成功的，已經到了分析人物的內心的境地；在中心人物上，甚至也有了「性格發展」的表現。環境描寫則似乎太多太大了些。還有很重要的一點，就是作者已經知道「自己表現」，研究她自己的心。

如果把上面所說過的每個時代的小說的大概面目比較著

看，就知道凡是長的篇幅一定是裝滿了神怪。北歐的敘事詩作者曾經要以他們的憂悵和堅毅作爲故事的中心而求得結構上的一貫；他不求多變的明媚的喜劇，而要創造壓迫心靈的有力的悲劇。可是別的民族的作者似乎不大懂得讀者的求刺激的心理，他們想以長篇來媚悅讀者。他們只企圖討讀者的歡喜，他們不想抓住讀者的心。或者這也是半開化時代應有的現象。因爲那時人們的思想是迂緩的，教育是不完全的，印刷術是不高明的，長小說是在大會場內朗誦給人們聽，或許延長至許多日子，所以不能不使全書隨處可以開端，可以取悅於人。牠們是在部分上而不是全體上引起讀者的注意。

然而人生是一天一天改變而且一天一天複雜了；人們的知慧擴大了，理解力深入了，趣味提高了，中世紀的傳奇都不能使他們滿足了，近代小說的產生時期，延至十七八世紀已經成爲不能再攔了。歷史告訴我們，仍是那冷靜的理性的

忍耐的北方人來完成這最後的工作。

在十七世紀的英國文學中，我們就看見了堪稱爲近代小說先驅的著作：阿富拉·約翰生女士 (Miss Aphra Johnson) 的奧陸諾柯 (Oronoko)。和近代小說比較，這還只能算是短的著作。事實的基礎是不很可靠的，約翰生女士自述她在西印度遇見了一個非洲黑人的酋長的兒子，現在已經降爲奴隸了。全書敘述的就是這個黑種的式徵的貴族所受的壓迫及其英雄行徑的反抗，結果是他和他的黑種妻都死了。約翰生女士的本意或者是要顯露她自己怎樣一個高貴的女子，有怎樣的文才，然而她在敘述的時候却不知不覺受了另一藝術衝動的包圍，他同情於奧陸諾柯，寫他的苦難，他的反抗，和他的悲劇的結局，都是充滿了活氣而且刺人心靈，成爲文藝上的新風格。讀者不能不受這位作家的天才的箝制，他不能不傾耳靜聆這「曠野的呼聲」；而當他既然讀完掩卷以後，也

許他毫無快感，可是他不能不有一個單純的然而活潑固定的印象，那是從前的傳奇文學所決不能產生的。

但是約翰生女士自己並不能認識自己的長處；她的第二部小說都是無聊的戀愛故事。奧陸諾柯的意外的成功，鼓勵約翰生女士做小說，可是她自己不知道成功的原因，她的以後的作品就完全墮落了。摹仿她的人也不明白奧陸諾柯成功的原因，只取約翰生女士最壞的作品做榜樣；所以奧陸諾柯雖然是先驅，却身後絕嗣。

一六七八年，倍揚 (John Bunyan) 的天路歷程 (Pilgrim's Progress) 出版。或者我們不承認這是一部近代小說；因為我們已經不見街上有毒龍，並且我們的城市的四郊已經沒有巨人的堡寨。天路歷程中却還有這些古代的毒龍和巨人的堡寨，在這題材方面，牠應該倒退五百年，和中世紀的神怪傳奇同伍。但是在描寫的技術上，天路歷程有一個中心思想，有一個精

密的結構，幾乎每一個字是促進動作的發展使歸宿於最後的目的。我們不能在這部書中間找出一句閒文，一個費字；這種技術上的精鍊的結果便是直到現在每個研究文學的人都要讀一遍這本錫匠做的宣傳基督教義的書。倍揚又做了一本壞人先生的生與死 (The Life and Death of Mr. Badman)，也有同樣的結構上的成功。這和唐克孝相像，以人物性格的發展爲結構的中心，而不是以動作的發展爲中心。

倍揚也和約翰生女士一樣不會被那時的文人認識出真正的好處來；倍揚的宗教色彩太濃，尤其不爲當時的一般作家所喜。他們簡直未必看過他的書。可是小說要有中心思想，要有結構，這觀念，却自在於宇宙間，不久就有許多作家接受了這靈感的明示。在法國，有普累服 (Prevost) 的瑪芒·萊司考忒 (Manon Lescaut)，幾乎近於有完全的結構。在英國，迭福 (Defoe) 自說他的著作是每一部都在中心思想和精密結構上

用力注意的。他幾乎是發誓要我們相信他這誠意；雖然他的作品實在並沒有精密的結構，但他這誠意大概不是假的。

從迭福進一步到一七四〇年，我們便看見了李卻特生的帕米拉。自來沒有一個人否認帕米拉是一部近代小說；批評家早已宣言他是近代小說之父。而在別一方面，沒有一個人曾經將帕米拉和更近代的小說相比較後，會說帕米拉是一部完全無缺點的傑作。現在我們離開李却特生的時代已經很遠，他的影響，我們已經不大很感得到，所以我們居然會說他這部書太冗長蕪蔓，說他這書中的情緒是做作的，說他的女英雄（即帕米拉）的道德觀念不過是生意人的商品，待價而沽罷了。但是我們決不能將這本書屏之於近代小說先驅者的門外。帕米拉在世界文學史上是有歷史性的偉大，因為牠的驚人的風行一時使得世界想到小說，並且要求小說。牠開大了大河的閘；於是好的壞的不好不壞的小說便像洪水似的沖出

來，布滿了世界。帕米拉開闢了一條新的文學路，由此引到榮盛和大衆的嗜好。

帕米拉成功之速，是夠使人驚奇的；李卻特生本非「名下士」，所以帕米拉之著名，一定有一些特別的原因。因為是描寫戀愛麼？戀愛小說已經很多。因為是讚美婦女的貞節麼？這也不是怎樣新奇的理論。帕米拉所特有的，是對於結構上的一貫的重視；這在李卻特生是差不多用了宗教信仰那樣的狂熱去追求的。凡是我們所視為近代小說應有的要素，帕米拉幾乎是完全有了。一個中心思想從開始時發展，向前移動，成爲書中一切動作的旋渦，直到「頂點」。像這樣的小說，那時確是「創作」，所以說帕米拉開始了近代小說的紀元，實在不是溢美。

可是我們也得知道，帕米拉的前二卷是值得這樣恭維的，後二卷却是不配了；李卻特生作後二卷時已經完全在賈利的

，在全書上只成了蛇足罷了。

現在我們應該把小說發達的過程作一個簡單的回顧；我們要從結構，人物，環境三者分別的來說一下。先譚結構：埃及的作家始終不會意識到小說要有結構或動作上的一貫；他們的目的只在把奇異的事一件一件的供給讀者。初期的希臘小說也和埃及小說相仿；但後來因為漸增了情緒的表現，以及由單一的男子描寫進而為男女雙方都描寫，於是故事的动作便漸漸的以男女戀愛之成功為目的，為結束了。可是這個仍舊從許多瑣事中間穿過，而後到達，尚沒有一步緊一步的連貫的動作，沒有前後呼應的功効，只有達芬尼司和克羅愛的戀愛一篇稍具規模。此後希臘的小說亦就墮落，終於消沉了。

條頓民族的小說是從頭另起爐灶的。俾淮爾夫是完全沒

有結構這一回事。但是條頓民族的堅毅的意志到底逼迫他們的敘事詩很快的辦到了悲劇的一貫動作，那是近於結構的。南方的騎士文學却又一步一步的離開了這一貫的動作，思以多方面的趣味娛人。只有敘述民間生活的短篇故事是自然而然成就了結構的一貫；鮑卡旭和喬失又將這技巧擴充之於數千字的短篇中，但此只成爲「短篇小說結構」，情節比較簡單，不是「小說的結構」。那時，長篇小說更加瑣細繁冗，直到拉法夷忒夫人以自己經驗作長小說，這才又有了一貫的情緒，表現於克理甫斯公主一書中，幾近於結構上的一貫了。這一點，在英國有了更深廣的發展，結果成爲奧各諾柯以至天路歷程，更至於魯濱生飄流記，終之爲帕米拉，奠定了近代小說的結構的基礎。

其次言人物描寫：在埃及小說中是看不見人物描寫的。後期的埃及小說雖然有人物，却也是前後自相矛盾。希臘小

說描寫人物比較的細心些，可是只能描寫人物的外形。老人總像一個老人，光棍總像一個光棍。那就是說，他們希臘作家只寫典型人物，不能寫有個性的人物。鮑卡旭和喬失方始給我們以很好的人物描寫。鮑卡旭甚至還寫到人物個性的發展，雖然所寫者尚甚淺薄。此後，人物描寫不會完全被忽視過。即使如騎士文學也有些人物描寫，而「惡戲的傳奇」則以人物描寫爲主要目的；拉法夷忒夫人又從描寫人物的外形進而至於內心，因而引進了那種細膩的分析法，使先而馬里服 (Marivaux) 繼則帕米拉將人物描寫的技能推到了最高度。於是堅決的向前發展，和人類的發展，成了並行。

最後要講到環境的描寫。這在埃及及故事中也是被忽略的，僅偶而無意中略有描寫。但在希臘的後期小說中，環境描寫驟成爲重要部分。赫僚道羅司顯示他知道正確地運用環境描寫，使助成故事的情緒上的緊張；但在希臘後期小說中，

環境的描寫又太過分了，至成爲詭辯派的「風景描畫」似的小說。早期的中世紀小說，對於人生的興味既很幼稚，却是對於環境描寫的興味倒並不淺薄。漸漸的這興味又消失了，故事中幾乎沒有背景了；直到鮑卡旭出來，才又把環境描寫的正確使命重新建立起來。在「惡戲的傳奇」中，環境又成爲新的也許過當的重要部分；因爲既要展示人生的各方面，環境自然是不可缺了。然而環境描寫的眞確的意義却又消失了。甚至在克里甫斯公主中的詳細的宮廷描寫也似乎太繁重了些。直到帕米拉方始又估定了環境描寫在一篇小說中的眞正價值。環境描寫不是本身爲目的，而是在助長情緒的感人力。

第六章 人物

上面已經從歷史方面考查過結構、人物、環境三者在一篇小說中發達的經過，現在我們要從理論上研究此三者在一

篇小說中最高度的完成。歷來的小說家和批評家對此三者注意的程度亦極不齊一，最近因為人物的心理描寫很盛行，且有以爲一篇小說的結構如何乃不足注意者。凡此紛紜衆說，此處沒有詳細敘述的必要。我們所要明白的，即小說中不能沒有人物；一篇小說能給人以深刻的印象，大抵因為牠有特殊的人物的緣故。所以研究人物創造時所必需的條件，或者也不是無益的事。

人物創造之如何，係乎作者天才之高下，本無所謂法式；即使有法式，而知之者未必即能之；知與能，原爲兩事。但是我們若就歷來大作家已創造的人物，或就其創造時的方法來研究，則關於人物描寫一事，所應論述的，也就很多。第一，人物的來源：不外兩途。一是從直接觀察得來的，二是從舊說與傳聞得來的。大凡社會小說的人物都是作者從現社會中直接觀察得來，而歷史小說的人物則是作者從

舊說與傳聞得來。這無非因為社會小說所描寫的，是現代生活，人物就是現代人，故應直接觀察現代社會的各色人等而取以爲型；歷史小說所描寫的，是歷史事實，其人既往，無由對面寫真，自然只好彙合舊說與傳聞，以「想像」來復活古人了。故若謂直接觀察法一定較勝於融會舊說與傳聞，實非篤論。不過事實上是直接觀察法比較的容易不失真罷了。

第二，人物或爲寫實的，或爲理想的。理想的人物是作者主觀的理想之產物，寫實的人物是作者客觀的摹寫之產物。理想人物的作者不問社會上實在有的人是何等樣的人，而惟逞一己的理想，把男子都說成聖賢豪傑，把女子都說成靜女才媛，快意是快意了，可惜和實際隔離得太遠，令人生虛空之感。寫實人物的作者便不是這麼辦。他們只知老實實把社會上實有的人摹寫出來，不問他們的美醜好歹；如果社會上所有的人全是些偽君子真小人，寫實主義的作家還是

要照樣的寫出來，不管讀者看了要短氣，要失望，要悲觀。喜歡聽誇耀自己的諛詞，不喜歡聽逆耳的諍言，這原是人類的通病，所以自來理想的人物常受歡迎，寫實的人物常被憎惡。

寫實的人物大都有「模特兒」；此在十九世紀初十年已然，（例如司各德書中的配角），到十九世紀末年而大盛。但是「模特兒」雖然要有一個，却又不可拘泥着這個「模特兒」的身世際遇以至聲音笑貌，竟替他——或她——畫一幅行樂圖，而無變化；我們應當攝取這個「模特兒」的思想性格，去裝拍在別一個軀壳（可以是創造的）裏，使讀者雖覺此人物十分面熟，而不能指實是誰。如此，有「模特兒」的寫實的人物方成爲大社會中衆相之一，而不致使讀者認爲某人，因以起對人的觀念。這個辦法，叫做「模特兒」的衆相化。司各德曾說：「我常常用心令我所描寫的人物有普遍性

，庶使讀者常覺他們是創造的，雖然有幾分和真的某人相似。〔見氏所著 Chronicles of Canongate 的序文〕；批評家說顯尼志勒 (Arthur Schnitzler) 的戲曲寫維也納社會，使讀者常覺戲中人物是他的相識者，可是終於不能指實是誰。這都是「模特兒」衆相化的實例的說明。

第三，人物如何描寫？這個問題，常有人反對；他們說人物如何描寫在乎各人自己，豈有定規！當然的，我們也確信人物如何描寫並無定規，並且誰也不能硬定一個規例，叫大家遵守。可是我們若從自來許多作家畫就的無量數人物圖內攷究他們已經用過的法子，歸納出他們曾經如何描寫的種數來，却亦並不妨礙了甚麼人，雖然這個辦法有點像是消閑的小玩意，但是頗有趣味，也不能說全無意義。

譬如畫家畫人面孔，木炭的簡筆畫是一種，油彩的工筆畫又是一種。這二者，雖方法不同，形式也不同，其能傳神

則一。但假設有同樣地能傳神的一幅木炭畫和一幅油畫於此，令人任意揀取一種，恐怕有許多人不要木炭畫而要油畫；他們並非看出木炭畫不好，不夠傳神，他們只覺得油畫更能引起注意，給人以更深刻的印象罷了。小說家描寫一個人物至少亦有兩種方式。小說家可以用簡筆，也可以用工筆，只要他手段好，一樣的能傳神；但因文字的圖畫究竟不能與色彩線條的圖畫同日而語，故小說家用簡筆以傳神，比較的不容易，倒不如工筆描寫容易見好些。

工筆描寫也有兩個方法：一是直接描寫法，二是間接描寫法。直接描寫又可名為分析描寫；作者將人物的思想性格，分析的敘述出來，愈詳明愈好。浪漫派的小說家有這個方法，寫實派的小說家也用這個方法；慣以自身經驗作為小說題材的小說家更常常用這個方法。間接描寫法又可名為戲劇描寫，剛巧和直接描寫相反；作者對於人物的思想性格

不用抽象的話來說明，只着意描寫該人物的動作，讓讀者自如從動作中尋求該人物的思想性格。或借書中別的人物的議論，作旁面的表現，總之，作家不來自己直捷告訴讀者，却叫讀者自己去探索。這個方法，浪漫派用之，寫實派也用之；慣用的是英國的文學家沙克雷雷 (Thackeray)。

第四，靜的人物與動的人物：小說中人物有自從開篇的時候便已是一個定形，直到書終而不變的，叫做靜的人物；有自從開篇以至書終，刻刻在那裏變動的，叫做動的人物。冒險小說的人物大都是靜的人物，社會和心理小說的人物大都是動的人物。前者描寫一個性格如何應付各種環境，後者則描寫許多不同的環境或事變如何影響而形成一個性格。一部小說不止一個人物，所以同一書中常常有靜的人物也有動的人物。

第五，作家對於人物的態度：可以有三種。一是崇拜

自己所創造的人物，（這些人物大概是理想的），司各德等便是。二是冷眼看自己所創造的人物，不憎亦不愛，極似生物學家解剖生物時冷眼看着牠們抽搐時的態度；莫泊三等便是。三是所謂「友意的同情」，作者對於他自己創造的人物處處同情，作者的心便在人物的胸腔中跳躍，俄國的科洛連科等便是。托爾斯泰對於莫泊三一派的態度是很反對的，他主張作者對於人物應有「道德的同情」。這就是說作者對於他自己所描寫的惡人應表示憎恨，所描寫的好人應表示贊許。

第六，人物之分配：一篇小說裏所有的人物大概可區分為（一）說話的，（二）在場的，（三）提及的。作者對於這三類人物，應該有適當的支配；如果一篇小說裏說話的人物（即主要人物）僅有二三個，而提及的人物倒有二十來個之多，便不相宜。

第七，人物的特性：一個人物在作家的意識上雖然極爲清晰，可是寫在紙上後未必能同樣的清晰，而讀者復從紙上的描寫以得印象，或者更加不如。輪廓模糊的人物，讀者是不歡迎的。所以作家於描寫人物時，首應注意的便是清晰；如果連清晰都辦不到，更無論該人物之是否卓特和能否感動人了。然則如何可使一個人物的形相被表現得十分清晰呢？這自然繫乎作家的描寫手段，但亦有方法，就是賦予此人物以一二特性；換句話說，就是使得此人物有一二惹人注意的特點，——不論是品性上的心理上的或身體上的，總之，是爲讀者注意力集中的靶子，然後讀者心目中乃能構成此人物之清晰的形相。

賦予人物以一二特性這個目的也可由兩種方式來達到。司各德慣用的方法是：人物第一次上場時，就給讀者一個詳細的描寫，——有時長至數千言，使這個人物的聲音笑貌思

想品性均於一時內集中的印入讀者腦筋；經過了這次最初的原原本本的介紹以後，司各德就覺得自己的責任已畢，以後就不大留意到這方面了。這個方法，當然不僅司各德一人用之，我們可稱之曰「總介紹」。

但是有更多的作家不取第一次見面便總介紹的方法，並且不用直接的敘述的形式，却陸陸續續利用機會把人物的性格思想一點一點指出來，或就人物自己的說話行動，或借別的人物批評的話，逐漸點清一人物的特性。這個方法與「總介紹」正相反，我們可稱之曰「零碎介紹」。

這兩個方法，自有人物描寫以來，便有人用，直到現在；我們原不能說這兩個方式本身有什麼優劣，但是事實上，用第一種方式的，流弊較多。最大的毛病是容易成為呆板的形式主義。可是第二個方式而用不得法，也會使讀者仍舊不甚明瞭人物的特性，或起和看簡筆滑稽畫時相同的印象。

第八，職業的特性：作家除必須賦予一個人以個人的特性外，並且須賦予他以職業的特性。農人、工人、酒保、茶博士、醫生、小販、教員、走卒、星相卜……各色人等，只要是有職業的，或多，或少，便各有其職業的特性，又各職業裏的人常因所奉職業而習成一種特殊的姿態，常不知不覺的自然流露，故作家又可以從人物的姿態上表示其職業的特性。至於從思想上表示職業的特性，自然也是必要的。

第九，階級的特性：因為所屬的階級不同，人們又必有階級的特性；屬於某種職業者，同時亦為屬於某階級的，所以作家於描寫一個人物的職業的特性而外，又必須描寫他的階級的特性。但要描寫階級的特性，比描寫職業的特性為難，其故在職業的特性是顯而易見，階級的特性則須從思想方式上表現，非眼光炯利的作者不能灼見不能描寫。自來作家描寫階級的特性可稱實在成功者，寥寥可數。只有法國巴

爾札克 (H. Balzac) 對於法國中產階級的描寫，俄國屠格涅甫 對於八十年代俄國知識階級的描寫，高爾基對於俄國一九〇五年以後的無產階級的描寫，算是頂成功的了。

第十，性的特性：男女兩性因數千年來特殊環境和教育的結果，已經各自形成了性的特性，實為不可掩的事實。古來作家對於此點亦都能注意描寫，就可惜大概只從男女體態的粗野與嫵媚，性格的剛與柔，等等着眼描寫，很少能從思想方式的不同上注意描寫。

第十一，種人的特性：酒徒、博徒、吝嗇者、慈善家、隱居者、老處女……等等，因為生活的特異，可說是特種人；他們的因生活而起的特性，也是作家應該注意描寫的。

第十二，民族的特性與地方的特性：各民族，各有不同的民族性，寫一個中國人而像一個日本人或英國人，果然

是笑話，但若寫一個英國人或日本人時而不能令人一望而知是英國人或日本人，也是同樣的失敗。所以民族的特性是不可忽略的。比民族的特性範圍小而同樣明顯且重要的，是地方的特性。湖南人有湖南人的地方特性，上海人也有上海人的，作家應該把一個湖南人描寫成確是湖南人，不是上海人。

第十三，典型的人物：上面所述種種特性是許多人共有的類性，而不是某人所特有的個性；一個上海的小販而作為某小說中的人物時，除了他的職業特性，階級特性，性的特性，民族與地方的特性等等凡為上海小販所共具的類性而外，當然還有他個人特有的特性。如果作家只描寫了他的類性，而不於類性之外再描寫他的個性，那麼我們就得了「典型人物」；一部小說的人物可以全為典型人物，如果作者是願意這麼辦。

但是一個小說家若希望他所創造的人物有極大的吸力，能引起讀者無限的興味，則最好他創造一個有個性的人物。又譬如一個作家本意是想創造一個有個性的人物，然結果只得了一個典型人物，那亦只好說他的描寫是失敗了。恐怕有不少作家陷於這樣的失敗。我們來推究他們所以失敗的原因，大率不外下列三點：

由於該作家僅僅描寫人物的類性。譬如我說，今天早上我在北火車站看見一個着灰色軍服，背鎗的兵，搶一個行路人的錢袋；如果我的目的僅為報告有這麼一回事，那就罷了，如果我的目的在形容這個強搶東西的兵，那我就等於沒有形容。因為如果我去報告警察，請他緝捕，他至少可以找出幾百個和我所說那樣的兵來，因為「灰色軍服……」云云，只是一般兵的類性，我如果想要確指出我所見的某兵，我必須在這些類性以外，再舉出幾項確屬於那個兵個人所有

的特點來。小說家如果不先在這些地方弄清楚，他就往往只描寫典型人物。

二、由於作者誤以一二抽象的道德性認作人物的個性。方正，剛毅，木訥，儉朴……等等是道德性，不是個性。十個方正，剛毅，木訥，……的人，也許有十種不同的個性。作者若誤認方正，剛毅等是一個人的個性，則結果亦惟描寫了一個典型人物。

三、由於作者只畫了一張簡筆畫，並不會描寫人物的形相。簡筆畫的秘訣在將一個人的特相，誇張的描寫出來，使人注意，因以造成該畫的吸引力；但流弊亦即在是。因為常常會爲了誇張過甚而失却人物的真相。小說家描寫人物亦復如此。小說家描寫一個人物，其目的本在給讀者以精緻正確的人相，故於人物的個性不能忽略，亦不宜太誇張。太誇張的結果往往使此本爲該人物的個性者，一變而爲類性，因而

那人物就成了典型人物。

上面是說作家在沒有將個性描寫的意義弄清楚的時候，常常會違反預期地只描寫了一個典型人物；但是也有作家雖然並沒將個性描寫的意義弄錯，而結果仍舊只描寫了典型人物。這中間的原因，也可以分三點說來：

一 因為作家並沒將自己要描寫的各點看得清楚。作者常因對於人物的性格的分析不精密，注意不周到，或因太喜歡「理想的」——就是太喜歡描寫抽象的，而忽略了具體的，便都會把自己的人物寫成了典型的。浪漫派作家最易犯太理想的毛病。例如司各德書中的人物，男英雄幾乎全是典型人物，女英雄則愈名貴的便愈近典型的，反是書中的鄉村女子是個性的；這都因太理想的緣故。

二、因為當時文壇上先已有一個小說人物極流行，使作者受其影響，不知不覺的竟去模仿。例如美國小說家吉百孫

(Gibson)曾經描寫了一個出色的女子，傳誦一時，遂使文壇上第二流或新進的作家都於不知不覺中把自己書中的女性人物寫成「吉百孫女子式」。又如中國紅樓夢中的賈寶玉和林黛玉這兩個人物也引起了後代的無數的有意或無意的摹仿。我們要知道一個極有個性的小說人物一經大家模仿而成了一「某式」的時候，這「某式」的人物便無法否認自己不是典型人物了。所以作家若落在先已流行於文壇的「人物型」裏，則他的人物創造的結果只是典型的。這種流行的人物型的暗示力是極大的，不但別人受他所籠罩而不自知，就是創造該人物型的作家自己亦往往不知不覺的把這個自造的第一次的人物作為定本，而致後來自己所造的人物均不脫此型；吉百孫便是一例。

三、因為表現手段不高明。此則大半系乎作者天才之高下，但是練習工夫的深淺也有幾分關係的。

因了上述的原因，所以我們只見某某幾個小說人物被人家模仿了又模仿，而新造的人物却寥寥可數了。

第十四，對照：作家在一部小說中必不能僅有一個人物；多的有數十，少則也有五六個。這許多人物，如果都是相似的思想 and 性格，便單調了；所以作家於創造人物時，又須注意人物個性的相反，使在書中成爲對照。凡是一家人，或是親密的朋友，他們的個性尤應當是相反的，如此，方可從他們的極繁雜的關係中表示極有趣的對照。此類對照，中外的小說家很有做得成功的；例如大仲馬描寫的達特安，阿托士，頗圖斯，阿拉密四人，水滸上的宋江與李逵之類。

第十五，人物的串合：人物既已有了，剩下來的就

是怎樣串合這些人物；換句話說，就是如何使這些人物互相發生關係。一部小說中的人物，有主人與僕婢，有情人與情敵，有債戶與債主，地主與佃農……他們的地位是相對的，

生活是相反的，作家要把他們中間的關係支配得很好，實在不大容易。往往有許多作家因為不善於串合人物以至了鬧大笑話。普通最易犯的毛病，便是作家忘記了按照書中各人物的身分而使他們在極自然的動作下發生彼此間的關係。我們有的車載斗量的「才子佳人」式的舊小說，差不多全犯了人物串合不得其法的毛病。歷史小說家常常因為要抬高一個「忠臣」，便把歷史上的皇帝描寫成過分的暴虐。這種的串合不得其法，每每連人物的真實性也受了妨害。

第十六，人物的發展與動作的發展：小說家描寫人物，有寫人物的一生的，有寫半生的，也有只寫人物的生活中的一片段的。描寫人物的一生就是從人物的孩提時代起，直到他老死。描寫半生的，或從孩提時代起，到他成年或中年為止，這是寫他的前半生；或從他已成年後或中年時代起，以至老死，這是寫他的後半生。描寫一段段生活的，自然更

加活動，不論何一片段，都可以描寫。

如果作家是描寫人物的一生的，那麼我們就看見一個人格長成的全歷史。於此，我們所要明白的，是這個人格在發長的途中究竟遇到了什麼助力，而作家所應努力從事的，却是要說明怎樣環境與事變交互影響於此人格的形成；換言之，就是要把書中動作的發展與書中人物的發展弄成步驟一致。如果動作的發展與人物的發展分成兩概，彼此不生關係，我們便只見一個孤立游離的人物在一排事變的畫片前移過，激不起我們熱烈的同情，這就不能不說是作者描寫的失敗了。

在作者描寫人物半生經驗的時候，動作的發展與人物的發展二者之間的關係，也還是要顧到的。尤其是作家所描寫者是人物的後半生的時候，應該暗示此人物前半生的經驗對於他現在的思想性格有如何的影響。譬如我們在天津車站上

看見從山海關來的一列快車，車廂上滿堆着積雪，車窗上封着薄冰，而此時天津附近並無風雪，我們便聯想到這一系列車在數小時會從關外風雪的密陣中衝突過來。從車廂上的積雪和車窗上的薄冰，可以暗示出這一系列快車過去的經驗，小說家描寫一個人物而從他的後半世開端的，也應當不忘記提明他的人生車廂上的積雪和車窗上的薄冰。

即如作家所描寫的，僅為人物生活史中的一片段，也應當不忘記把人物的發展和動作的發展作成步驟一致。能夠辦到這一層，那人物方是活的立體的，不是死的平面的。

第七章 結構

既已假定我們所要描寫的人物，其次便是要假定這些人物相互間的關係，以及他們遇到了什麼事故；這種種的關係和事故，便稱為「結構。」

所以「結構」一詞，簡單的說來，便是書中的動作，換

言之，便是書中離合悲歡的情節。從技術上說，「結構」便是一部小說的機能的作用。

近代小說的結構的發達，有人說起於迭福 (DeTee) 的魯濱遜 (Robinson Crusoe)，有人說起於古特司密司 (Goldsmith) 的雙鴛侶 (Vicar of Wakefield)，亦有人說更早已有的。這個問題，並沒多大關係；我們只要曉得，並非凡有動作或情節的小說都可算是有結構。像前面說過的，中古時代的傳奇描寫一個英雄歷次的冒險，只是一幅一幅不連續的圖畫，既無一貫的動作，亦沒有一貫的目的，所以雖有情節，却不能算是有結構。即如魯濱遜 飄流記 寫魯濱遜 如何在荒島上維持生活，全書固已有一貫的目的了，然而全書的情節還不過是一幅一幅不連續的圖畫，所以仍是不完善的結構。中國的西游記 也屬於此類。我們說某小說有結構，便是說某小說從頭至尾是描寫一件事情的發展，或一個目的的完成，所有書中一切

動作，都是爲了這一事的發展或一目的之完成之必要而設的；這方是近代小說結構的意義。

這麼說來，我們從理論上研究結構的法式，便是一件極惹人非難的事；因爲結構既不過是負有一定使命的動作的集合。而動作又是作者所虛擬的，則我們豈能代作者虛擬小說中動作的方式而使之遵守？在這裏，我們的回答是：作者如何造成他的結構這件事，自然不容我們置喙，可是作者既造成後我們來研究那一種方式最好，却也是批評家的小貢獻，未必全無意義。譬如建築師建造一所房子，如何建築，是他的事，批評他已成的式樣，或就古今來所有的房屋的式樣分類研究，是我們的事，大可各行其是。現在我們便要將凡關於結構的理論一面的話，分列於下。

第一，事實的來源：造成一篇小說的結構的原料是事實，所以我們先須來看看事實的來源。這正和人物的來源一樣

可以分作(1)從直接觀察而得的，(2)從舊說與傳聞而得的。社會小說都屬於前者，歷史小說則屬於後者。

第二，最簡單的結構：便是只述一個人物的發展和他的種種遭遇。因為結構既是書中人物相互間的關係以及他們所遇的事故，那麼，結構的簡單與複雜當然要以人物的多寡，他們中間關係的單純與複雜，以及全書動作之為直線的或交錯的為斷。因而最簡單的結構就是只有一個人物和直線式的動作；例如魯濱遜飄流記。

第三，複式的結構：不僅記述一個人物的發展，却往往有兩個以上人物的事實糾結在一處，造成了曲折兀突的情節的，叫做複式的結構。大多數的小說是複式的結構。自然那許多人物中間不過一二個（或竟只一個）是主要人物，其餘的都是陪客，或者是動作發展時所必要的助手，並且那錯綜萬狀的情節中亦只有一根主線，其餘的都是助成這主線的波

瀾，可是這樣的結構便是複式的。

複式結構既有許多人，這許多人既必有關係，那麼，作者如何依次把這許多人中間的關係敘述出來，能夠頂緒清楚而形式又不呆板，實在不是很容易的；「一枝筆不能寫兩面的事，」作者勢必一項一項的說，從甲項說到乙項，又從乙到丙，丙到丁，……事實就像連環似的，一個銜接一個，這銜接的過程，叫做「結構的進展」。小說家應該注意用最巧妙的方法來造成這「結構的進展」。中國舊日章回體小說所用的「按下……不提，且說……」一套方程式，自然也是造成「結構的進展」的一種方法，可是我要說牠是最拙劣的方法。因為一個小說家在造成一個「結構的進展」時，第一應注意迴避第三者的敘述口吻，應該讓事實自己的發展來告訴讀者，第二應注意不露接筭的痕跡。中國章回小說的「按下……不提，且說……」，便這兩個毛病都犯，所以要不得。

。普通造成「結構的進展」的方法是引進一件新事情。

第四，鬆結構與機體結構：什麼叫做「鬆結構」呢？就是全書的各項事實並沒有緊密的連帶關係，雖有一事或一人爲貫串全書的總綫索，但是全書的各部分間的關係極鬆泛。司各德在他的小說「The Fortuner of Nigel」的序上曾說：「此等小說實在只是許多故事的一部編年史，——這些故事乃落在一人身上或其一生的；却不是一種按序的互相關聯的事實，步步引入最後解決的。」司各德這一段話可謂「鬆結構」的正確定義。因爲不是「步步引入最後解決的」，所以鬆結構的小說往往可以刪去若干段而不礙及全書事實的全體。儒林外史，西遊記便是例子。

機體結構則和鬆結構正相反對。機體結構的小說不但書中人物互相密切關係，不但書中事實是互相勾結而不可分，並且全書事實是朝同一方向進行的。一架大機器是集合許多

輪軸而成的，如果取去一個輪一個軸，甚至於一個螺釘，那大機器便不能動作；機體結構的小說猶之這機器。在讀鬆結構小說的時候，我們忽略過一章一節都不要緊，我們仍看得下去，可是我們若讀機體結構的小說便不能跳過一節，即使只跳過了一頁，我們就會看不下去。

第五，單一的與複合的：單一的結構就是全書只講一件故事，複合的結構便有二件以上的故事合在一處。可是我們要明白：所謂「只講一件故事」並非說一部書中只有單純的一件故事，乃是說獨立的故事只有一件，其餘的都是附屬；在全書中，惟此一故事是主體，是目的，其餘的不過是完成這目的的手段而已。複合的結構便是同一書中有二件以上各自獨立的故事，各自有目的，並沒有附屬的關係。單一的結構，求全書的統一，自不甚難；至於複合的結構，因為有各自獨立的兩篇以上的故事混合在一處，所以求全書的統一很

不容易。這兩篇各自獨立的故事，必須有一個綫索來貫串，並沒有一個共同的歸宿，然後不至變成截然的兩橛。俄國托爾斯泰的“Anna Karénina”就是複合結構，中國吳趸人的恨海亦是。

第六，頂點：小說也和戲曲相似，可以有一個「頂點」。(Climax) 在戲曲裏，只能有一個頂點，至於小說，可以有兩個以上的頂點，並且也有半點頂點的。近代小說家大都以為動作上的頂點是不必要的，而意境上「或情緒上」的頂點却不可少。

第七，結構與人物的關係：所謂結構，既不外乎人物的動作，所以結構與人物也有關係。在從前大家重視結構的時候，有許多小說家往往因為要使結構奇突，動人注意，便不惜扭曲了人物。例如戀愛小說的作者因為要情節奇突，往往故意使兩個在勢不能互相戀愛的人們終於互相戀愛，他們以

爲如此方能聳動讀者，却不知道已經損害了他的人物的個性了。像這種樣的爲了結構而扭曲人物，一方既損害了人物的真實，一方又妨礙結構的自然，實在不足爲法。

第八，結構與環境的關係：如果我們把房屋的頂底和四壁來比喻小說的結構，那麼屋內的裝飾鋪陳就好比是小說內的環境。結構與環境是應該調和的。譬如我們做一部歷史小說，講的是唐代的事，那麼，書內的環境，從風俗習尚，市廛狀況，官衙體制，以至人物的服裝用品，都應該是唐代的；這方能稱爲結構與環境的調和。

第八章 環境 三

人物間的相互關係——他們的動作，造成了小說內的故事（結構），這是我們已經說明的了。但一樁故事必有其發生的時間，地點，以及周遭的環境界（自然的或社會的。）小說家創造了人物，布置好了結構，就算盡其能事麼？當然

不是的。他還須把這故事裝在適宜的地點和適宜的時期，把這些人物安置在適宜的境界裏。這時，地，以及自然的或社會的周遭境界，即所謂「環境」。小說的環境，彷彿就等於戲曲的布景，繪畫的配景，都是行使煊染烘托的職務的。

舉其犖犖大端而言，小說的環境誠不外乎時，地，自然與社會的周遭，三者；若詳言之，則凡書中人物之服裝，房屋的建築式，室內的陳設，用品，宴飲用的酒漿肴饌，乃至檯杯上的袖彩花紋，都包括在「環境」的範圍內，都是作者應該仔細研究的。

於是就來了個問題：小說家何以必須用心描寫這似乎是無關宏旨的環境？

這可以分兩層來回答。第一，一個人物和一件故事決不能離時地及周圍而存在，故環境亦成爲小說的必需品；既是必需，我們就應該注意環境與人物及故事中間的關係，不要

把人物放在全不相干的環境裏，鬧出張冠李戴的笑話。第二，人物的性格如能刻劃入神，故事的發展如能佈置得恰好，自然夠給讀者以深刻的印象，但是設使能把環境也描寫得極好，當然感動人的力量更大；所以爲增加作品的力量計，環境是必須注意的。

小說家知道注意作品中的環境，還是比較的近代的事。然而我們現在就已有的成功作品來歸納出環境描寫的通例，竟亦不少；現在一項一項的列舉於下。

第一，時間。故事有其發生的時間，是必然的事；雖然有些小說家喜歡隱沒他書中故事的時間，但是實際上他不能不把他的故事放在一個指定的時間裏，譬如紅樓夢這部書，作者雖然故作狡猾，不把故事發生的時代說出來，並且故意隱藏，說是不知何時，可是事實上誰也知道是清初的故事。至於標明發生在何年何代的歷史小說，那就有了確定的範圍。

，絲毫不能移動了。在這裏，作者應該實踐他的宣言，把正確的時代情形描寫出來；決不能自說是明代，而種種描寫却叫人認做現代。描寫正確時代的方法，只要一句話：「處處抓住時代精神」。時代精神就是一時代的色彩或空氣。一般人共通的思想，共通的氣概，乃至風俗習慣等等，都是時代精神之表現，可是這等還只可算是外面的部分，只是已成形的，我們必須更進一步，於描寫表面的和已成形者而外，兼要描寫那內心的和時代的空氣的動搖。譬如這里有一部小說，寫的是清末到現代這一段時間內的事；這一段時間，自然有牠的總的時代精神——時代色或時代空氣，但是我們同時也不能否認在那總的時代精神裏又可以分別出許多小的段落來，例如「五四運動」前後；——在這些小段落中間，我們就有了時代空氣的動搖。如果我們的小說家能夠把總的時代精神表現出來，而不能把相應於各時期的時代空氣的搖動也

表現出來，則該小說仍不能算是完全無缺點的小說。最能表現「時代空氣的搖動」的小說，是俄國小說家杜格涅甫的父與子和前夜等。

全書故事所托足的時代是大的時間，其關係重要已如上述，還有小的時間，如一年的四季，一日的晨昏，作者也要注意描寫。作者表現大的時間，為的是可以增加故事的真實性；而表現小的時間却為的是可以增加故事的感動力。人在清明和燠的春日，精神上總感覺得一種愉快鼓舞，在陰霾寒冷的冬季，精神上便感著一種壓迫憂悶；呼吸着早晨的清氣陽光，自然覺得心襟開朗，而接觸着黃昏的黑暗，自然覺得胸懷抑塞。時序之移人情緒，原是中外古今不易之理。作家應該注意這點，把時序的變換和情緒之升沉，連結在一處。從前浪漫派作家對於這點很知道注意。他們時常把黑夜作為深思反省憂悶的時間，例如司各德和拉特克利夫 (Mrs. Radcliff)

。像這樣的寫法，可稱之爲順筆。還有「逆筆」，就是就時序和情緒故意相反，使讀者從對照中得到深刻的印象。例如迭更司的桐柏父子公司故意把保羅桐柏的死放在一個明豔的日曜日下午的背景前，使讀者因此鮮明的對照而加倍感覺了死的淒慘。這種寫法是談諧諷刺小說家所常用的。

第二，地點。地點就是故事出現的舞台。一個故事之必須托足於一個地點，也是必然的事。即使這地點不是實在的，是一種想像世界，烏托邦，然而必有地點却是不容分辯的。如果一個作家把他的故事的地點指定在自造的想像世界或烏托邦，那麼，他只要對於自己負責任；如果不然，他的地點是世界上實有的地方，則他便該對於實在的地方負責任，他應該把他小說中的某地寫成正確的某地。人物有個性，地方也有個性；地方的個性，通常稱之曰：「地方色彩。」(Local colour) 一位作家先須用極大的努力去認明他所要寫的地方

的「地方色彩」。他須親到那地方去實地觀察；如果他寫的地方是歷史的，他應該從書本子上搜集材料。高底埃（Gautier）做木乃伊的故事很用一番工夫去查攷當時已有的埃及考古學的結果；佛羅貝爾（Flaubert）做薩蘭坡所用的翻書工夫比寫的時間要多上幾倍；這可以證明成功的作品是怎樣的注意表現「地方色彩」的。

但是我們決不可誤會「地方色彩」即某地的風景之謂。風景只可算是造成地方色彩的表面而不重要的一部分。地方色彩是一地方的自然背景與社會背景之「錯綜相」，不但有特殊的色，並且有特殊的味。所以一個作家若爲了要認識地方色彩而行實地攷察的時候，至少要在那地方勾留幾個星期，把那地方的生活狀況，人情，風俗，都普遍的攷察一下；匆匆的走馬看花似的旅行一次，是不行的。

故事所托足的地方的地方色彩，當然能夠增加故事的真

實性和趣味；但也有一個先決條件，就是作家須不選錯了地點。爲自己的故事選擇地點，作家本有絕對的自由權；但是作家也得知爲他的故事選擇一個最適宜的地點却是他的天職。譬如一篇以描寫勞動者生活爲中心的故事，牠的地點可以在杭州，可以在蘇州，也可以在上海；但若論到何處最適宜，則就不能不推上海，因爲上海有幾十萬的產業工人。然而這只是一般的說法，未嘗沒有例外。也有作家特地選取一個與故事的性質完全相反的環境，藉對照以增加故事的力量和興味。

第三，自然的或社會的周圍境界，這第三項，範圍最廣闊，內容最複雜；大自制度職業，小至一巾一扇，全包括在內。從前作家對於這一項環境，最不注意，所以常常鬧「時代錯誤」的笑話。譬如把已經廢革的制度，風俗，已經不流行的帽式鞋樣引入小說內，或是把當時沒有而日後始有的制

度風俗服裝式樣引入小說內，都是一種「時代錯誤」。這樣錯誤，或許有人看作瑣屑不足計較，但是要知道一篇小說的真實性往往會因此等瑣細的錯誤而受了損害。

參考用書表

- Sir Walter Besant, "The Art of Fiction", (London, 1888).
- W. L. Cross, "The Development of English Novel", (1899).
- W. J. Dawson, "Makers of English Fiction", (1905).
- J. Dunlop, "History of Prose Fiction", (Revised ed. by H. Wilson, 1896).
- W. D. Howells, "Criticism and Fiction", (New York, 1892).
- J. J. Jusserand, "English Novel in the Times of Shakespeare", (1890).
- Sidney Lanier, "English Novel and its Development", (1883).
- Brander Matthews, "The Historical Novel", (1901).
- Brander Matthews, "Aspects of Fiction", (1896).
- Bliss Perry, "A Study of Prose Fiction", (1902).

- Walter Raleigh, "The English Novel", (1894).
- F. H. Stoddard, "The Evolution of English Novel", (1900).
- F. M. Warren, "History of the Novel previous to the Seventeenth Century", (1895).
- B. W. Wells, "A Century of French Fiction", (1898).
- Ernest Baker, "A Descriptive Guide to the Best Fiction", (London, 1903)
- Paul Bourget, "Réflexions sur l'Art du Roman", (Paris).
- Ferdinand Brunetière, "Le Roman Naturaliste", (Paris, 1893).
- Jean Chapelain, "De la Lecture des vieux Romans", (Paris, 1870).
- A. Chassang, "Histoire, du Romans dans l'Antiquité", (Paris, 1862).
- F. M. Crawford, "The Novel: What it is", (New York, 1893).
- George Ellis, "Specimens of Ancient Metrical Romances", (Bohn Library).
- William Forsyth, "Novel, and Novelists of the Eighteenth Century", (New York, 1871).

- Rudolf Fuerst, "Die Vorläufer der modernen Novelle", (1897).
 P. D. Huet, "De l'Origine der Romans", (Paris, 1678).
 Henry James, "The Art of Fiction", (1888).
 Clara Reeve, "Progress of Romance", (1785).
 Friedrich Spielhagen, "Beiträge sur Theorie und Technik des Romans",
 (Leipzig, 1879-80).
 F. H. Stoddard, "A Study of the Novel", (1901).
 D. G. Thompson, "Philosophy of Fiction in Literature," (1890).
 Bayard Tuckerman, "History of English Prose Fiction", (1882).