

小說作法之研究

趙 恂 九 著



大 連

啓 東 書 社 出 版

小說作法之研究

趙恂九著

大連

啟東書社出版

昭和十八年一月五日印刷
昭和十八年一月十五日發行

版權所有
不准翻印

小說作法之研究

自序

全一冊定價金貳圓五角

(外埠酌加郵費)

著作人

趙 恂 九
大連市西崗街一七九番地

發行人

李 鎮 西
大連市監都通一〇一番地

印刷人

王 震 亞
大連市監都通一〇一番地

印刷所

文昌印刷所

大連市西崗街一七九番地

總發行所

啓 東 書 社

電話三二二九五番

大連市紀伊町三三番地

總配給元

滿洲書籍配給株式會社

大連營業所

代售處

全國各埠大書局

小說作法之研究目次

一、緒論	1
第一章 現代大眾小說之作法	4
一、小說的條件	4
二、故事	5
三、文章	11
四、對話	13
五、心理	15
六、伏線	17
七、偶然的邂逅使用法	20
八、人物與時代風俗	22
九、道德性	23
第二章 時代小說之作法	26
一、時代小說與史實的關係	26
二、故事、人物與時代	30
三、文章與用語	32
四、道德性	32
第三章 偵探小說之作法	34

一、偵探小說之殊異性	34
二、謎與秘密	35
三、對啞謎的推理與事件的展開	43
四、真相的暴露	50

第四章 童 話

一、童話名詞之來源	62
二、童話的定義	63
三、兒童教育的價值	65
四、兒童的天性與童話之三化	68
五、童話材料之來源	73
六、作法的形式	75
七、內 容	76

第五章 作家的準備

一、實生活與經驗	84
二、讀書與內生活之關係	88
三、作家之天賦的三種氣質	98
四、作家之道與人間之道	108
五、日記與手帳之必要	112

第六章 小說的本質	119
一、真 實	119
二、小說的美	125
三、小說與實話之不同點	131
第七章 主 題	134
一、主題是什麼	134
二、主觀的主題	136
三、現實的主題	138
第八章 結 構	145
一、何為結構	145
二、結構的兩種方法	147
第九章 表現的二種方式	169
一、二種態度	156
二、寫實主義與客觀的態度	163
三、浪漫主義	165
第十章 小說的三種形式	167
一、三種形式	167
二、長篇小說與普通的形式	168

三、短篇小說174

四、短篇小說的構成與技巧177

五、中篇小說185

第十一章 視 點187

一、一元的視點187

二、多元的視點190

三、平面描寫192

第十二章 人物之描寫196

一、小說是人間探究之道196

二、人物的個性與普通性197

三、性格描寫200

四、外面的表現201

五、內面的表現與心理描寫203

六、心理之擴充與解剖自己208

七、情緒描寫209

八、感覺描寫211

九、性慾描寫211

十、對 話212

二、場面與人物之表現	214
第十三章 周圍背景與自然描寫 ...	216
一、鄉土的地方色	217
三、自然描寫	217
第十四章 文章的形式	220
一、描 寫	220
二、叙 述	222
三、說 明	222
四、論 證	223
第十五章 文 章	224
一、實用的文章與藝術的文章	224
第十六章 創作時的須知	230
一、埋首几案	230
二、初寫作者的門徑	233
三、多作與寡作並自己的批評	234
附 錄	242
短篇小說的結構 趙景深先生講述	

一、緒論

現在、在發行的著述中、占最多的要算是小說了、那末爲什麼小說能够占刊物中最多數呢？蓋小說的本身、他最能合乎現代人的要求、他能給豫我們所喜歡的事物

提起小說來、與詩和劇相比較、他是發達最晚的一種文學形式、所以在文學形式中、小說最能把人生全盤的表現了出來、詩固然能將人們示威感情表現出來、但他一詩不適於表現人們的複雜生活與性格、劇固然有着自由的形式、但若描寫人們的微妙的心理、他仍不如小說那樣自由自在、願怎樣表現便怎樣表現、蓋他一劇有着所謂舞台上的空間的限制、他不能像那描寫飛機上的人們的心理、忽然又可轉到描寫樹梢上的小鳥的心理寫完小鳥的心理後、轉瞬間還可去描寫汪洋海中的航海者的心理、忽然而天忽然而地、在戲劇上

是不可能的、但小說則能自由自在、隨心之所欲、小說之爲物、既是在文學上有着最自由的文學形式、那末他對讀者的感化當然要強的、當然要豐富的、即小說因爲能自由的表現、所以他能將人生、使讀者像親目所睹的那樣清晰、同時更能使讀者察知人生內在的意義、史替文遜曾說『感化力最多、感化力最真實者莫過於小說…小說決不教給過後便要拋棄的事物、小說能够反復的給豫人生以課題、小說能將人生整理清々楚々之後送給我們、小說能將人生净化後送給我們、小說能將我們由偏狹的自己解放了出來、進而使我們和別人成了知己、又小說他能把自己所看不見的事物、用着不可思議的變化、縱橫的織成經驗之網、送給我們看、故小說於人們的生活、是最真實的東西……』坪內逍遙士博亦曾說『揭穿人生之奧妙毫無遺漏的將所謂仁人君子以及老幼男女

善惡邪正的心中的內幕描寫出來、又將周密精到的人情灼然的送給人們看、這是我們小說的任務』此即是說將人間與人生、由內面及外面的兩方面、描寫了出來、這便是小說

今將關於各種小說的作法以及其他關於寫小說的準備並應注意之點等、逐一的概述之、備志於斯道者作一個小々の參考、至於掛一漏萬、不甚合理過於武斷的地方、自知在所難免、故有能不憚煩勞、賜以教正、尤所感激

第一章 現代大眾小說之作法

一、小說的條件

所謂『大眾小說』或『通俗小說』的名詞、這是對純文學而言、顧名思義、我們便可以知道、就是令一般的讀者、都可以看懂的寫法、便是大眾小說、便是通俗小說、原來所謂『純文學』的名詞、現在並沒像以前使用得那樣盛、據云是因為『純文學』和『大眾文學』已經漸次的接近、有點分不清楚了、此中固然有着種々的原因、要之、不外乎由於一個時代的必然產生之所致、如果將來這種傾向、能够越發顯著了起來、讀者的程度都能提高到同一的水準上、所謂『純文學』抑或『大眾文學』的名詞、將要於無形中之消滅亦未可知、不過在現在、所謂『純文藝小說』與『大眾小說』之間、尚有着不同之點

純文藝小說、一般的作者、幾乎不將讀者置在

他的念頭上純以自己之文藝的欲求而寫小說、但通俗小說則不然、作者是將讀者置在他的念頭上使讀者願意讀、盡可能的使讀者能夠感動、在現在這種想法、大體說來、似乎妥當些、但若嚴密一點深刻一點說來、雖是純文藝小說、也並不是完全將讀者拋於腦海以外、同時雖是大眾小說、作者也並不是沒有他的藝術的欲求、惟通俗小說對文學言之、他沒有特別的教養、他是務在使一般外行的讀者讀之、也能了解、同時還能使讀者感到興趣、大眾小說因為須有這種條件、所以與純文藝小說不同

二、故事

大眾小說、最緊要的是趣味、若讀者讀着毫不感着有趣味的通俗小說、他便沒有存在的理由、無論他有着怎樣高遠深刻的思想、無論他描寫得怎樣精巧周密、讀者讀之、若不能惹起興趣來、

這種通俗小說、是不合格之作

蓋通俗小說、他能引人入勝的地方、就是因他有着很多的故事、而且他的故事、又富於波瀾、事件的發展不但快、而且文章又容易令人明白、書中的人喜怒哀樂、幾乎便能變成讀者自己的喜怒哀樂、亦即書中人所遭的哀切悲慘的運命、簡直好像是讀者自己的遭遇、往往自己看書看到廢寢忘食不算、還竟有落淚者、這可以說是通俗小說的故事的力量、方能將讀者感得動、然則一般讀者、爲什麼他們喜歡富於波瀾的故事或喜歡浪漫的事件呢？提起這種問題、實在不易解釋、若簡單言之、蓋讀者在波瀾的故事中、在有悲哀悽切的故事中、能夠將自己的感情移入、變成了自己的世界、想我們人類、無論是誰、他的日常生活、都是單純平凡的、公司裏的事務員、朝起吃飯上公司房、埋首桌上、趕辦自己所擔任的公事、到下

班的時候、收拾自己桌上的物件後、便走出公事房回家去、這便是他們一日的的生活、如中國或滿洲國的舊式商店的店員、甚而朝晨早夕的起來、晚間不到十二點、不能離開櫃臺或帳桌、這樣呆板的監牢式的生活、他們一定要感到單純寂寞無聊的、以婦女言之、一日三餐完了後、又得洗衣掃地、扶育子女、每日每月每年的、自始至終是這一套、這樣的單調生活、若說她們不感到孤獨寂寞、恐無人肯信、那末他們或她們既是血液流通於肌肉中的人類、便不能不憧憬着浪漫的事件、便不能不憧憬着異於平常的事件、便不能不憧憬着另一世界的事物、但是他們或她們、因為被自己的日常生活所束縛、不許可去尋求別的世界、所以在實生活不能滿足他們的憧憬的世界時、他們或她們便不能不走向想像的世界裏以尋求異常的事件、來調解潤澤自己的單純乾燥的事實生

活、這是自然的趨勢、這是不能以力阻止的自然現象

所以一般讀者、都願意讀故事多波瀾多的通俗小說、一般讀者讀紅樓夢時、都願林黛玉快快表明愛賈寶玉的態度、而林黛玉偏把她自己的愛情、深藏於體內不讓賈寶玉瞭解、而且她愛賈寶玉愈深刻、而愈避見賈寶玉的面、賈寶玉並不知林黛玉是真愛他、但讀者知之、於是便替賈寶玉着急、又替林黛玉着急、西廂記裏的張君瑞、費了九牛二虎的力量、以為能和崔鶯♀結婚了、但崔老太太偏要東西支吾、不使他倆結婚、所以讀者都給張君瑞與崔鶯♀抱不平、而罵崔老太太

因為此種小說有着曲折富於波瀾的故事、故讀者自然要讀紅樓夢或要讀西廂記蓋讀者們喜歡書中有喜怒哀樂的故事、能被展開的運命所感動、彷彿自己便是賈寶玉或林黛玉、彷彿自己便是張

君瑞或崔鶯々、讀者們是以書中人物的一喜一悲以慰自己平素單調的實生活

其他如現代大衆小說作家張恨水先生的啼笑姻緣、金粉世家、夜深沉等、都是注重在故事的波瀾、以輕描淡寫的手法、用容易了解的句子、俾能給予讀者以調節乾燥單純實生活的滿足、這便是大衆小說能够使讀者愛讀秘密之正體

不過大衆小說、僅能使事件富於波瀾曲折多、變化多仍不能充分、須在重々疊々千變萬化中、有着一定的發展不可、而其發展演進到終局、又非得有一種解決的辦法不可、故中國舊通俗小說、除極少數外、演至最後、大體都用着大團圓式的收場、大概這是大多數讀者的心理、若不團圓結束、好像自己和書中人物同樣沒得到好結果般的難過、筆者寫荒郊淚時就是這樣、本想令書中男方主人公江文風真死、不使女主人公何媚媚尋

到、來個悲慘的收場、可是讀者似乎看到了我的本意、乃來信要求、非使他倆團圓不可、我沒法、只得使他倆團圓了、我寫的東西固然不值得在此一提、不過爲研究讀者的心理、才以自己所經驗過的事實、寫了出來、作爲一個參考

蓋故事之於大衆小說、可比之爲樓房的洋灰鐵筋、有了洋灰鐵筋方能築起高樓大廈、同樣的有了鱗轉曲折富於波瀾的故事、方能寫出好的大衆小說、又在故事上的結構、至少也得有幾個緊張緊湊的場面、往往在長篇大衆小說裏、寫爭鬥的故事爲多、因爲爭鬥、頗能惹起讀者們的興趣、同時因爲開了爭鬥的場面後、讀者一定要看其結果的、讀者們的心情、又要傾於正人君子、不、至少他們要占在他們認爲對的那方面、所以他們很怕對的那方面打敗而跟着握一把冷汗、關於鬥爭的事件有種々の、例如由於性格不同與境遇

互異惹起了鬥爭、又或個人與社會的鬥爭、抑或個人與運命的鬥爭、總之、人生上大多數的事件、都含着鬥爭的成分、如三角關係的鬥爭、兩性間的鬥爭、都是恰好的題目、即三角關係是愛的鬥爭、男女間之爭、是性的鬥爭、又有因新舊思想之不同而惹起了父子家庭的鬥爭、也都是很好的材料

又大衆小說、以量重於質、所以大衆小說、大體說來、都是十數萬以上的多、例如一篇通俗小說、內容無論如何精巧若是一讀便完、同樣的惹不起讀者的興趣

三、文章

大衆小說的文章以易讀易解爲主、因爲讀者中有的是公司裡的店員、有的是工場裏的工人、有的是小學校的男女學生、更有的是農村裏的農夫、他們沒有高深的學問、是任何人所承認的、那

末大眾小說作者、爲這些人都感到興趣計、必須得把文章、淺易些寫着、如果將文章寫得深奧難懂、在小說裏無論有着何等的熱鬧故事、也不能得到大多數讀者的歡迎、然而也不能說文章淺白易懂便算頂完善的小說、比喻若把小說文章寫得粗々糙々同樣的也惹不起讀者的興趣、若小說中的文章能寫得美麗、他也能對讀者發生魔力、所以大眾小說最要緊的一點、乃是除了穿插熱鬧的故事而外、仍需要平淡而有魔力的文章

純文學作品、將其文章、愈能滲入作者的個性愈佳、但通俗小說則不然、他是以平俗簡潔爲主、個性並不十分重要、故其文章個性過強的通俗小說、常不爲一般讀者所歡迎、因爲文章個性過強的通俗小說、乃因偏於作者個人的喜好與個人的趣味處多、所以關於通俗小說的文章、務要盡可能的避諱特殊性、使其有普遍性、不然、便要失

去過半數的讀者、不過通俗小說的文章、也並不是絕對的要一概排斥作者的個性、因為若絲毫不帶作者的個性、乃是不可能的事、假使我們若展讀日本現代流行作家如菊池寬、久米正雄、中村武羅夫、加藤武雄諸氏的文章、也都有着他們的個性、同時我們若展讀中國通俗小說作家的張恨水、劉雲若諸氏的文章、也同樣的有着他們個性的色彩、不過這些作家的文章裏所出現的個性、乃是有着普遍性者、都是自然的流露、因此他才有着光澤與魔力、要之、通俗小說的文章、不要寫作者自己獨好的文章、須寫不偏不倚而具有健全的平淡的普遍性的文章

四、對話

在通俗小說中、以互相的對話要占着重要的位置、蓋通俗小說的讀者、多是喜歡對話者、這種說法或者要有說筆者的武斷亦未可知、但我認為是

這樣的、因為筆者見到不少的讀者、他們展開一本小說、常把兩三頁的說明翻過去而去讀對話、蓋小說的對話、不但易讀而且能夠生動、並且書中的人物心理與感情、常能由對話中、直接的表現了出來、故作者應該避免冗長的說明、而利用對話、使場面生動、同時若遇到男女四五角的複雜關係時、如用說明的筆法、常有說不完全的時候、縱令能夠說得完全周到、但是不獨文章要煩雜冗長、費去很多的筆墨與神思、並且各方面的動作與表情、也不能活躍地現之於紙上、然而若用對話、則能把他們每個人的表情與動作、寫得使讀者好像自己立在書中人物旁邊般的那樣生動、不過是冗長的對話、也應要絕對避免的、蓋對話過多、也常能使讀者發生厭倦、又寫對話時所應注意者、則為人物的性格、年齡、職業與境遇等、在對話中、須要把每人的個性表現出來

、例如八十歲的老人、說出十來歲的小孩子話、或八十歲的老人、竟寫出像十三四歲少年的那樣蹦蹦跳跳的動作來、未免笑話了、所以在寫對話時、無賴惡棍要用無賴惡棍的語調與動作、老太婆要用老太婆的語調、摩登少女要用摩登少女的語調、粗漢要用粗漢的語調、老學究要用老學究的語調、小學生要用小學生的語調、其他可以類推、關於此點、想寫通俗小說的作者、非有廣博的常識不可、

五、心理

通俗小說、描寫心理時、務要避免說明、應盡可能的用行爲表現之、蓋分析心理、由內部說明、實不如用外面的動作、或行爲、給讀者的印象來得深刻、例如茅盾先生在他的『一個女性』的小說裏最後的一段、描寫一個女人公將死的一個場面：

下午、瓊華又像是清醒些了、她靜些了、時時睜開眼來、她看見室內的人形物件都有一圈淡暈、而且閃々地搖晃、她聽得有一些聲音在遠々的遠々地喚着、她還有想聽一聽清楚的意識、可是那聲音在倏地一曳近的時候、又遠々地遠々地飄開去了、她又彷彿覺得自己的頭髮被揪着、唇中被摺着、然後母親的聲音突然像尖針一般刺醒了她：

「瓊兒、張先生來看你了、張彥英先生！」

「張彥英、他、他麼？」

瓊華的殘餘的生命力就像閃電似的攢集注射在這三個字上！她的眼前突現了輪廓分明的含愁的面龐、正是期待得那久的他！而且旁邊並沒有另一個她

一個微笑浮上瓊華的嘴角、她的蒼白的兩頰又泛出了紅潮、她美妙地再瞬一眼、然後慢々的闔了眼皮、像春困的少女、軟倒在母親的懷裏了

這樣描寫外面的行爲和動作，很鮮明地把將死的瓊華、見到久別的愛人的種々心理表現出來

不過有時也需要說明，可是在簡潔的說明之後、應捉住一個動作、加以描寫、使讀者由那動作中、窺知內面的複雜心理、給讀者以深刻的印象、

六、伏線

爲要惹起讀者的貪看心、使其繼續向下展讀小說計、則未來的歸結、不能讓他們知道、若讀者讀到一半、便能明瞭的知道故事的結局、那是失敗的作品、因爲那樣、是能失掉讀者的趣味、此在偵探小說中、固屬重要、而普通的通俗小說也是如此、故作者必須要常使讀者發生疑問、使他們有像猜謎語的那樣疑問、即或提出不可思議的人物、抑或使之有摩不着頭腦的事故、設着伏線俾讀者爲明瞭真相發生好奇心理、向下閱讀、例

如張恨水先生著的「秦淮世家」中的女主人公唐大嫂、對在座的人、偏不將皮包中的字據說明、劉麻子問是什麼字據、唐大嫂立刻向徐進瞟了一眼、徐亦進察知不可外洩、乃笑着說「無非是銀錢往來的字據」唐大嫂這纔像心裏落下一塊石頭般的安心了、所說的字據、便是一種伏線、使讀者為明瞭真相不得不繼續的讀下去、

茅盾先生短篇小說集中的「自殺」開筆便說：「大家都說環小姐近來愈加幽靜了、簡直有點兒近於怪僻」這也是一種伏線、這便是令讀者、起疑問：「環小姐為什麼最近愈加幽靜？環小姐近來為什麼簡直有點兒近於怪僻呢？」

菊池寬先生的「真珠夫人」敘述有一位青年、因汽車事故而死、但在死的時候、口口聲聲喊着「請把時計還給我罷！」同時在口中不住喊着「琉璃子」的名字而死、這便是使讀者先感到這個謎

、讀者爲解決這個謎、便不能不繼續讀下去了、英國女作家布綸忒女士著的「狹路冤家」小說、開頭便說「我才去看我的房東回來、我將來只要同這單獨的鄰舍打麻煩……我同希司克力夫兩個人分任寂寞很相合的、頂好的一個人、當我騎馬走上前、看見他很疑心我、兩眼不看我的時候、當我報我自己的名字、他帶一種妒忌的決定把手指更縮入背心裏的時候、他想不到我的熱腸怎樣向着他、我說道：「希司克力夫先生嗎？」「……」他點頭答我「先生、我就是洛克武是你的房客、我一到就來訪你、要發表我的希望、我屢次要租住塔拉柯山房、我希望不至於使你不便、我昨天聽說你想…」他的眼插進說道「先生、塔拉柯山房是我的、假使我能辦到的話、我不許無論什麼人使我不便、請進來』

我們一讀這個小說的開場、便知這書中的兩位

主人公是個怪僻的人物、那末我們讀者爲判明這兩個畸形人物、便不能不讀下去、

故小說中的伏線、是緊要的要素、尤其新聞上的連載長篇小說、更爲必要、因爲讀者每日讀、若不使他們發生疑問的心情時、則明天便要忘掉不去讀了、所以在一種事件將完時置筆、實不如一種事件告終、緊接着另提出一種事件或者在故事的尾上、再使新人物登場、使讀者們發生疑問爲有効、疑問能勾起讀者的興趣、而新的啞謎、更能勾起讀者的新的興趣、總之、伏線與謎是作者之術、不過這種術若用得不適當、反能使小說減色、故須熟考後下筆、

七、偶然的邂逅使用法

將偶然的邂逅、怎樣使其能够像自然那樣相遇毫不牽強？也是寫小說的一件要事、在書中的人物、交相錯雜、當然要有遭到種々運命的、而這

種運命、縱令是自然的、但在現形時、也要感覺是偶然的時多、這種偶然的遭遇的運命、使之描寫得能像自然般的、實不是一件易事、不過所說的偶然、並不是要寫成必然、偶然以偶然的寫之即可、惟這種偶然、能使他在實人生上若有其事般的才行、

例如在偌大的新京或北京上海、忽與以前的愛人相遇、便是偶然的、但依其前後的描寫、那種稀有的偶然、並不能使讀者感覺出不自然來、但除在特殊的場合外、在一篇作品中、不得寫出同形的三四段的偶然來、如果使書中的兩個人物、在大連浪速町偶然遇見了、又在大龍街遇見了、在星個浦海濱遇見了、又在老虎灘遇見了、這樣使之類次的邂逅、不但嫌其重複、並且更要使讀者發生一種「啊！又要遇見了！」的厭煩的情緒來、所以爲使讀者將偶然感到自然、應在前邊佈

以伏線、

八、人物與時代風俗

小說中的主人公固然要緊、但其他所登場的各種人物之描寫、亦極其要緊、尤其在通俗小說中、更是不可疏忽的一點、在對白一節中曾有所述、即描寫人物時、關於他們的性格、職業、年齡及境遇等、必須要特別注意、如六七十歲的老太婆、若描寫出像十七八歲的摩登小女般的言動來、那就要變成笑話了、又如銀行或公司商店的經理、他的言動若描寫出像鄉村中的農夫、那也成了笑話了、所以作者須依照每個人物的職業、年齡、性格並周圍的境遇、以描繪他們的言動、能如此、方能使讀者感得興趣、又如將書中的人物、都寫成同樣的性格、分不出誰是誰來、也是失敗之作、我們讀三國志和水滸傳時、關於其中人物個性的描寫、便能了然、例如寫張飛登場時、

我們見其言動便可知是張飛、在水滸傳中的宋江、我們見其說話、幾乎便可知道是宋江了、又給人物命名時、也應依照其性格與境遇、而其所居住的地點與屋裏的佈置、在小說中也不能隨筆亂書、也應該依其職業或境遇以描寫之、在描寫人物的境遇與職業時、關於其背後時代的風俗、亦得注意及之、例如外面的服裝與言語及其時代大眾生活的現象、並其時代一般人的希望欲求抑或心理狀態等、也都是作者所不可忽略的事情、蓋若能將書中人物的職業、境遇服裝、言語等、正確的描寫出來、則其時代的風俗、即傳到後世也能窺知概貌、所以作者關於這一點、也應充分注意、

九、道德性

正當的通俗小說、其內容是應有着道德性的、不應使有病的內容、此處所說的道德、不是狹義

的道德、乃是廣義的、蓋通俗小說、在一般人的日常生活上、是精神上的食糧、大眾在平日固需要實質上的食糧、但也需要精神上的食糧。若通小說的內容、令一般大眾讀後發生出一種墮落或頹廢絕望的心理、那便是非道德性的小說、一篇作品、其形式的美、固極重要、而內容美、更是重要、因為形式、只是以之表現內容的、而內容則是決定作品之價值的、李伏說「小說是實際生活狀態的繪畫、是描寫那所記的時代的東西」換言之、他是暗示小說與古的故事不同、小說是求實在之效果的、菲爾丁說「小說作品不可沒有興趣、但是熱情太過也不可、即須要半嚴半戲半神半人」他又說「須寫實在的生活、但也不可嘲古作品、以為可以採用的、即不像是事實、也不妨具述之」他最後更強硬主張說「須給讀者以益、不但不可教以惡行、且應教其不做笨事」普里斯

比里教授說『小說家或詩人、對於人間生活及圍繞人間生活的一切、都有興味、他們對於人類無數的活動給予影響、這樣說來、小說內容須具有教人向善之廣義的道德性、不然、則必於無形中、使讀者走於歪斜的路子上去、故當開始寫小說時、應立定好主題、俾能戒勸人們對某事不可做、或令一般讀者應如何向正當的道路上走、

第二章 時代小說之作法

一、時代小說與史實的關係

時代小說的材料，有歷史的事物，也有俠客傳記等，總之是採取過去時代的材料與舞臺、而寫成的小說，一般稱此時代小說、為大眾文學、稱現代小說、為通俗小說、但是這種稱呼、不甚適當、本來所謂大眾文學所謂通俗小說、統是一物、在其間並無何等徑庭不同的地方、要之如上述、時代小說、多是採取過去的歷史的事物為題材而寫成的、例如三國誌演義、水滸傳、隋唐演義、飛龍傳、前後漢演義、其他如封神榜、濟公傳、兒女英雄傳、七俠五義等、都是時代小說、又如顧明道先生所著的龍山英雄、也都可說是屬於時代小說的、最近以時代小說、多稱「歷史小說」寫此種小說時、在原則上、其時代物是不能離開史實的、故歷史小說家、對史實的研究與調

查、是得特別努力、茲據陸士諤考証龍山英雄云「顧明道之龍山英雄胭脂賊數回、並非向壁構虛、蓋本之錢塘汪景祺讀書堂西征隨筆」云云而舉出一篇史實來、証明此小說的人物、並非虛造、由此可知顧明道先生著此小說時、已細心研究過此中人物的史跡、又如英國著名的歷史小說家斯高脫之如何熱心研究史實、由拉夫加喬郝倫的話、便可以知道、他說：

斯高脫是近代歷史浪漫派的鼻祖、現在尚無凌駕於他的、蓋斯高脫所以突然馳名於世者、是因他蘇格蘭的童年生活、能復活於文學中之故也、然則在斯高脫以前、何以無偉大的歷史浪漫小說之作者乎？其中唯一理由、乃因缺乏歷史的知識故耳……他不依賴印刷的史書、他是直接網羅古文獻、努力研究、他更屢訪古文庫與博物館、實地調查所蒐

集的武器衣服並家具等、他爲察知封建時代的城寨內之生活、特詣城堡、若建築家然、細心察考、他更爲澈底理解有名之悲劇的大事件與勝敗悲慘之情緒乃網羅舊家之古記錄展轉熟讀而思考之云云

茲據開明文學辭典中、所記載的斯高脫的生平歷史、已知斯氏的苦心了、即

斯高脫爲蘇格蘭詩人及小說家、生於愛丁堡、父爲法律家、母爲醫師之女、生十八月而右足跛、寓養於鄉間、到八歲不入小學、耽於聽傳說詩歌及歷史上之逸話、及進學校後、亦喜讀古傳記及其他等作品、後學法律、十九歲襄理父業、公務之暇、必探尋蘇格蘭之古跡、而考求其歷史、其後均成爲他作品的材料、他的文學生涯始於一七九六年、出了二篇的翻譯及幾篇創作、一八〇五年、始

公然爲創作家(中略)從一八一——一七出了五篇的韻文、均不見佳、時適拜崙由大陸、回來他的發表後、有稱霸於詩壇之概、於是斯高脫乃轉寫他的歷史小說、大告成功(下略)

由此看來、寫歷史小說、如何困難、便可由知了、又寫歷史小說、利用參考書及古地誌並紀行等、與足踏實地去考據研究、其間有着很大的懸殊、若讀上幾本雜誌或新聞小說、便以爲能寫時代小說、那簡直是痴人的妄想、又以爲有文章的才能、便能寫時代小說、那更是危險的事、不過時代小說作家、並不是非使他於任何場合、都要忠於寫實不可、因爲時代小說、並非爲歷史而寫的小說、乃是爲小說而研究史實、蓋時代小說、不是歷史的記錄、乃是用着古年的材料、以建築小說的牆壁的、同時更不是要描寫古年的事物、

令讀者考古，因為讀者並不要求這種陳腐的東西，讀者所要求的是有生動浪漫的東西——小說、小說是愛憎悲苦、生死別離、正義仁俠等的表現物、凡小說都是能展開異常的事件，令人讀之、潤澤寂寞的實生活的、而時代小說也就是為應讀者這種要望而產出來的東西、那末寫時代小說——亦即寫歷史小說、要怎樣寫呢？

也就是不要拘泥於精細的傳記史實、而祇要對歷史上的人物及時代不錯誤、能將故事描寫得活潑地富有生氣便可、又寫作有兩種不同的方法、第一、是因讀閱查考歷史的記錄而得到小說的主題、第二、是將自己現實生活上所得的主題、應用到歷史的時代上去

二、故事、人物與時代

時代小說的故事、鬥爭、伏線、謎、其他如開筆與結尾、固然方法甚多、但大體說來、與大眾

(通俗)小說是同樣的、故今省略、惟關於人物或事物皆是過去的、故若採取歷史上著名的人物爲材料時、必須要詳細察考史實、看看他歷史上的行爲、與他的個性環境

例如三國志的張飛、他本是位魯莽的武人、如果把他寫成一個頭戴綸巾的斯文人、便不適當了、諸葛亮本是一位穩沈壯重的軍師、若把他寫成像西遊記上的孫悟空般的亂蹦亂跳便成笑話了、不但成了笑話、並要失信於讀者、又關於時日、也得注意、不應使其有何誤謬、例於清朝的小說都有用的陰歷日子、如果我們用清朝時代的歷史武人寫小說時、便得考察該人出兵打仗的年月日、使其符合歷史、同時讀者也得知是陰歷時日、切不可認爲著者是現代人、便是陽歷的時日、又關於年代、政治、制度以及當時的社會情形、更應注意、譬如清朝時代的服裝、本是迥異於現代

但、若寫的是清代的歷史小說、而其人物的服裝、描寫青年像現代這樣的洋服革履、或描寫女人像現代這樣短髮高跟鞋、還要寫臨行時提着手皮夾、那未免太荒唐了、

三、文章與用語

歷史小說(時代小說)的文章、除特殊場合外、應該用平易淺白的句子、此與通俗小說無何稍異、關於用語、因為所寫的小說、是給現代讀者讀的、當然應用現代語、況中國的語言、清朝以前的話、與現代的言語、並沒有多大的變化、實際上也不必特去尋求古語、但在人物的對話時或說明時、應避用現代所流的外來語、

四、道德性

關於道德性、如前節所述相同、惟時代小說是採取過去封建時代的材料、其正義觀與社會觀、與現代大不相同、所以應該理解於胸中、又依階

級之不同、人情之殊異、而其道德性亦殊於今日、故有研究之必要、

第三章 偵探小說之作法

一、偵探小說之特異性

偵探小說與普通小說相比較、其色彩迥然不同、偵探小說、是以作品中主人公、偵探啞謎一般的犯罪事件、作為題材的小說、與其說是藝術、無寧說是以趣味作本位的頗恰當、在結構上不僅描寫偵探事件、也有相反的描寫犯罪的傾向、偵探小說含有很多的科學要素與科學的事實、該種小說作為趣味的讀物、雖然有着相當的價值、但在藝術上却沒有多大的成果、並且嘗有因讀偵探小說的讀者、被內中犯罪機巧方法所薰染而去效行犯罪者、這種小說的創始者、是美國的亞倫坡、但他的作品、却並不像現在的偵探小說一般的專以興味為中心、世界最著名的偵探小說家是英國的柯南道爾與羅勃朗等、柯南道爾的代表作品、是述私家偵探福爾摩斯的偵探事件、借其助手

醫師華生的口述之、滿華風行一時有周瘦鵑與程小青等所譯的福爾摩斯案全集、偵探小說與平常的小說最顯著不同之點、是平常小說故事的最高潮、概在書末、而偵探小說則反斯、開始便是大事件的突發、生了大問題之後、則偵探者據理推論、運用自己的機智、努力逐步解剖之、以解決事件、其興趣則在偵探者與被偵探間的格鬥

二、謎 與 秘 密

提出啞謎與秘密、是偵探小說的發端、以啞謎爲出發點、這便是偵探小說與他種小說不同的色彩、這種謎與秘密、雖然已經表明出事件的終局、但其原因則不言明、例如亞倫坡的『毛爾格街殺人案』的作品中、他的發端是這樣……

某日、一未亡人與其女、在自宅樓房寢室中被殺、聞有可怕的悲叫聲後、當即有二警官與近鄰七八人趕至、迨跑到第一階樓梯時、還聽

見兩三聲口角爭論、但跑到四樓的寢室中時、其女已被絞死投入火爐內、母首已被銳利的刀切斷、由窗子投在天井中、然已不見了兇犯、在寢室中行兇的犯人逃走時、是由樓梯上逃的呢？抑是由兩個窗戶逃的呢？若說由窗戶逃走的、則兩個窗戶閉得挺緊、並沒有開啓的形跡、若說是由樓梯上逃走的、則由樓梯下跑上的十來個人、必能碰見、那末這個犯人、到底是怎樣逃的呢？又他爲什麼要行兇呢？

這樣啞謎與秘密提出後、則讀者必爲此啞謎所捉住、於是讀者們便不能不隨着作者的推理、以考究其行兇的原因與逃走的秘密、這便是偵探小說典型的方法、總之、偵探小說的作者須把某種事件的原因、隱匿不露、祇提出結果、如此、便能惹起讀者們的好奇心、不僅是殺人、凡人生的各

種事件、若隱其原因、祇告其結果、大抵都能惹起人的好奇心、偵探小說、常為作者所採取的材料而又最易惹起讀者好奇心的材料、大體說來、都是犯罪、尤其殺人的謎、蓋殺人犯罪、全是先有結果、其原因必須經警察、私家偵探、逐步追求、方能明白、尤其如當代絕世的美人之被殺或大官要人之被殺、更能容易引起讀者們的好奇心、不過作偵探小說時、所應特別注意的一點、便是對讀者、雖然保守事件的秘密、但在提出事件之最初、須事先在自己的腦海中、留着事後推理的地步、俾使到暴露最後真相時、能夠吻合、不然偵探小說作者事先若布局不周到或不作預備、盲目的寫去、迨到推理的時候、不但要推究不出來——不能破獲自己所提出來的事件案子、並且縱能推究出來、恐怕也不能吻合、殺人事件的謎、有種種的焦點、普通則為犯人不明、或追

捕犯人、但也有雖犯人已明而其殺人的動機與方法則不明、更有犯人和被害者的身分都不明時、這些謎也都能惹起讀者的好奇心來

設置啞謎的焦點之方法、是作者的自由、但焦點並不是非得極大的啞謎不可、也可以用很多的小謎、把他互相密接到一起兒、結合成一個大的啞謎、不過這個啞謎的內部行徑、愈深愈佳、如上述「毛爾格街殺人案」提出事件的方法便是很巧妙的、他的內部行徑、便是相當的深刻、所以很能使讀者認為這個犯人、無查獲逮捕的可能、雖然明明白白的殺人了、但是那個兇手、是由哪兒逃走呢？簡直令人不可思議、逃走的道路、都查不出來則搜查犯人當然是完全絕望的了、然而讀者知道作者一定有方法把他查了出來、但是作者用什麼方法把毫無線索與頭緒的犯人查明捕獲呢？讀者既起了這種疑問與好奇心、則他們必

能肯不吃飯也要看看究竟的，用這樣方法作啞謎爲誘引讀者的疑問與好奇心是最有效果的、偵探小說的作者、還有一個必須注意的要點、就是所有的犯罪行爲、大體說來、都要使他是有着計畫的、因爲犯罪行爲、既然是有計畫的、則犯罪事件的內部行徑、便必深邃奧妙令人難測、蓋一個兇漢爲保全自己的性命、在他動手殺人之先、必要周密計畫、盡可能的湮沒證據、使人查不出自己的行徑、迨殺人後、可以遠走高飛或混入雜沓的都市中、泰然的生存着、俾不能露出形跡來、若作者使故事主角、因偶然的過失而犯了罪、則其謎的根基必致浮淺、蓋一個人、若因偶然的過失、致犯了罪、則事前必無計畫、既無計畫、則形跡、必易於被人發見、如果作者牽強着使其無法查獲、不但故事要發生了不自然的形跡來、而且讀者也不肯相信、關於此點、在讀者層中、或

者有認爲偵探小說、是專門研究最巧最妙殺人方法的東西、是教給世人殺人放火的東西、亦未可知、但是自古以來、却毫不介意、都是採取巧妙的計畫的殺人方法爲材料而寫成的、例如中國舊說部中的『巧奇冤』其中固然沒有像現代偵探小說那樣技巧與科學化的案件、可是也都是描寫些殺人的故事、又如柯南道爾的福爾摩斯偵探案、完全是些巧妙的殺人案子、總之、自古迄今優秀的偵探小說作家、無不傾注全部精力、去研究最巧妙最科學化的殺人方法、世人固有說偵探小說、是予世道人心以惡影響的而攻擊偵探小說、但吾以爲那是對偵探小說認識不足的人所說的話、蓋無論怎樣的偵探小說、他的殺人方法無論如何巧妙、而在何處也必有被發現的端倪、這種端倪、也正是警告世人不許作惡的意思、故吾人讀偵探小說時、不應祇見全面的壞處、應察考在壞

的背面還有好處、不但讀偵探小說是這樣、即讀其他小說、也應這樣、例如戀愛小說的作者、在他開始寫那篇戀愛故事前、必有一番的計畫、想要揭穿社會的哪一部分的缺欠、使人儆戒改過並不是祇想教給戀愛的方法、而違背了自己的良心與小說應有的道德性、說起偵探小說來、自古以來發覺不出犯人的幾乎沒有、無論怎樣巧妙的殺人犯、結局都被發見正法了、所以有此結局者、也是偵探小說作者的用意在指導世人向善之處、亦即所謂『主題』是也、即偵探小說作家、固然什樣的巧妙殺人方法、都要去努力研究、但於共同時、對無論怎樣的巧妙殺人方法、也要研究巧妙的搜查方法與推理、使將犯人能夠露出正體來、予以懲罰、藉資警戒世人之效尤、換言之、亦即用人間的智慧製造出來的謎、仍能用人間的智慧把他解決出來、這便是偵探小說家的用意

也是偵探小說能够啓示人間智慧的長處

爲表示計畫殺人之謎的深邃、須要那個犯人受過高深的教育或是個思慮甚深的人物、同時這種人物、在暴露出他的兇惡劣跡之前、又得要他有相當的地位和名譽以及德高望重、使讀者猜不着或相信這樣人物能作出那樣的兇惡事體來、但是出於他們的意外、真的犯人、竟是這位德高望重地位高尚的人物、但在故事演進的時候、應故意愚弄讀者或欺騙讀者、使讀者看不出這位德高望重是個犯人、若以真摯誠實的寫法、露出了馬脚、便要減少讀者的興趣、同時關於這位人格高名譽高的人物之犯罪動機、也得使讀者賓服、換言之、縱使是個平凡的動機、也得使他犯了重大的罪、俾讀者認爲不平凡而令讀者起一種驚訝的心情、總之、關於殺人之計畫的方法並殺人的動機、以及怎樣結束、作者都得先胸有成竹、然後下

筆、若這些骨子、在胸中毫無影子、便茫然的下筆、決不能產生出好的偵探小說來、換言之、也就是將這些事情、熟知於胸、而後開始下筆、同時在發端裡、一切秘而不露、祇將殺人的結果、送於讀者的眼前、

三、對啞謎的推理與 事件的展開

發端的結果、既已提出於讀者的眼前、同時所提出來的奇怪事件的秘密、既使讀者發生了一種好奇心、那末其次的工作、便是一點一點的去揭穿那個秘密展開事件的內容、以使讀者增大興趣、在發端後、關於推理、調查探索是最重要的、而推理與觀察、又絲毫不能牽強、在柯南道爾所著的福爾摩斯偵探案中的『波宮秘史』中福爾摩斯見華生說『惠特洛牌的雪茄、可也合你的胃口罷？華生、我想自從我前次見你以後、你也許已增了七磅半的體重了』華生答道『恰足七磅』福

爾摩斯說道「我確應當多猜半磅、華生、我瞧你重新又行醫了、但你起先却從不會和我說起過啊」華生問道、「是啊、那麼你怎麼知道的呢？」福爾摩斯說、「我瞧出來的、我推究出來的、我還知道你近來曾經遇雨受濕、並且你家有一個笨腫而忽畧的女僕、你可也想得出我怎樣知道的麼？」華生道：「我親愛的福爾摩斯、我委實想不出、假使你生存在數世紀前、那你一定要被人當做妖巫而焚燒了、上星期四、我當真往鄉間散步、渾身落濕、但我既已換了衣服、實想不出你怎樣還能推究得出、至於我家的女僕『乾痕』、做事確也很粗魯的、我妻子曾經叮嚀過數次、但我也不知你怎樣又能知道」福爾摩斯格格的笑了一聲、又搓着他長而露筋的兩手說道：「這都簡明得很、我從燈光中瞧見你左鞋的裡側、皮面上留着六個平行的擦傷痕跡、這明明是有一個人替你從

鞋跟上刮去膠泥、舉動粗忽、因而擦傷皮面、從這一點推想、可見你曾在風雨中出行、因而鞋子才有泥膠、至於我說你重新行醫、就因為你走進我室裡的時候、帶着一陣碘酒氣味、右手食指上、又染着硝酸銀的黑斑、並且帽頂內又藏着聽肺器、故一邊微々的高起、由此種々、我若還不能知道你近來行醫、那我真可算一個笨伯了」華生不禁笑道：「我聽了你的推究上的分析以後、便覺得那真是十二分簡單的、似乎我也有這種本領、可是在你解釋以前、却又往々驚嘆稱奇、難道我的眼睛不像你的一樣的麼？」福爾摩斯燒着一枝紙煙、回身坐在一隻安樂椅中答道：「當然一樣的、不過你祇是瞧、却沒有察、這就是不同之處、現在試舉一個例子、那下面的樓梯、你當然是時常上來下去的」華生道：「不錯、我是時常上來下去的」福爾摩斯道：「約摸有多少次數？」

華生道：「總有好幾百次了」福爾摩斯道：「那麼這樓梯共有幾級？」華生道：「你問我級數嗎？那却不知」福爾摩斯道「着啊！你是真沒有察、但你明明是瞧過的、這就是我的要點、我知道那樓梯共有十七級、那就因我不祇是瞧、還會加以觀察的緣故！」又在柯南道爾的福爾摩斯偵探案中的「熱情女」的一段：

……那時我（華生）友（福爾摩斯）已經從他椅子上站起來、立在開着的百葉窗那邊、注視着下面慘澹的倫敦街上、我從他的肩膀望下去、瞧見在對面側路上、立着一個女人、圍着一條長毛的皮圍頸、一頭闊邊的帽子、上邊插着一枝灣曲的紅羽、那帽子斜戴着、一邊直壓到耳朵上面、那就是「但逢」公爵夫人所創行的天嬌式、伊穿着全幅盛妝、却對着我們的窗戶很疑遲而驚亂的窺望、那

時伊的身體不住向前向後的顫動、伊的手指、拈弄着手套的扣子、忽然間、伊嬌軀一掠像泅泳家投身入水的樣子、很快的走過這大街、我們便聽見門鈴銳越的響起來了、福爾摩斯便把他吸的香烟、撩在火爐裡、我說道：

「從前我常見這種徵象的、大凡在道路上震顫、常常是表示心中有重大的事件、伊一定要人家幫忙勸慰、而又不很願把詳細的實情、和人家商議、我們應知道當一個女人已經受了男性很兇惡的虐待、伊便決不會再有震顫的樣子、伊憤怒的徵象甚至把電鈴線都會拉斷的、現在我們可以知道這一定是件關係情愛問題的事、但是、這婦人、尚不十分失意傷神、伊今天來的正好、恰可解釋我們的疑惑」

當他說話時候、門上輕叩一聲、一個穿制服的侍童、進來說斯蜜「梅麗、蘇赫倫

來了」那時伊的嬌軀、已經隱約在侍童的小影後面、恰像一隻駛足風帆的商船、在一隻領港的小船後面的樣子、福爾摩斯便用平常習慣的禮貌迎伊進來、隨手關上了門、請伊坐在靠背椅上、他又對伊端詳了一下、這一種奧妙的派頭、那是他所特有的、他對那女人說道：「你不是覺得你近視的目光、對於服務這許多時候的打字、不很適宜嗎？」伊回答道：「起先確覺得很苦、現在已熟習了、不用眼瞧、已可檢出字盤上的字母哩」說了這句、伊似忽覺到他的問句來得突兀、大為驚異、因便呆望着我友、在伊廣濶而含談諧性的臉上、現着恐怖而驚駭的神色、伊銳呼道：「蜜斯脫福爾摩斯、我的情形、你都知道麼！不然你怎會曉得我打字呢？」福爾摩斯笑着說道：「不關事、我的職務、就在乎

知道種々事情的、或者我是熟練慣了、可以預知人家的情形、如果不然、你今天爲什麼要來找我商榷呢？」伊說道：「……我祇要知道密斯脫福司滿安琪兒、現在究竟在什麼地方和怎樣的情況。」福爾摩斯眼望着天花板、把指尖拼在一起兒、冷々的說道：「你出來同我商量、爲什麼如此的匆忙呢？」伊的臉上又現出一種驚奇神色答道：「不錯、我在家裡是衝突了出來的、都因爲那密斯脫溫特朋克——就是我的父親——的那種冷淡的神氣、實在叫人見了發火、他既不肯報告警署、又不願我到此地來、他說決無危害事情發生、故而一點不願有所舉動、他這種話、簡直要叫我發狂哩！所以我爲了我自己的事情就直接到此地來見你。」福爾摩斯說：「你父親嗎？噢、他既然和你的姓不同、我敢斷定

是你的後父吧？」伊答道：「是的、我叫他做父親、雖是很覺可笑、因為他祇比我長五歲零兩個月」福爾摩斯問道：「那麼你母親還在嗎？」伊答道：「喔、是的、我母親仍活着……」……伊走後我（華生）道：「你似乎在伊身上發現了許多的事情、但在我却一些也看不出來」福爾摩斯道：「你不是看不出來、不過你不注意罷了、你不知道從什麼地方着眼、故而便失去了許多重要的注意點、我大概終教不會你明瞭那衣袖的重要、大拇指甲的暗示、和或在一只鞋上含着一種重大的發展、現在請把你觀察所得的那女人的外觀形容出來」……福爾摩斯道：「華生、你個人的觀察也很神奇、你的成績、自然是很好的了、只是有些重要所在、你却未曾注意、你辨別顏色的目光、確很

利害、老友、我常說、觀察點、總須在細微小節上、普通的外套、毫無注意的價值、我對於女人、先看袖口、對於男子、却先看他褲子的膝蓋、像你注意的、伊有紫絨在伊的袖口上、這是最有用的東西、可以顯露些痕跡、那平行雙線的痕子、在手腕略上些的地方很顯着的表示、那是打字時壓緊桌子的痕子、用縫紉機器的也有這種痕子、不過祇是在左臂一面、並且在離拇指遠一些的那邊、並沒有像伊這樣如此寬濶的部分、我再注意伊的面部、見伊鼻子的兩邊、有夾鼻眼鏡架的凹痕、因此我敢說伊是近視眼而業打字的、這一節竟使伊覺得非常的驚異」華生道：「我也覺得很驚異的」福爾摩斯道：「但是這是很容易覺察的、我隨後再注意到伊的腳上、那却使我非常驚異而有趣、雖然伊的兩隻

皮鞋、沒有兩樣、但實際確有不同之點、一隻鞋尖上、有細尖的裝飾包皮、別一隻却純素沒有、並且一隻鞋上的五個鈕扣、祇扣上了下面兩個、別一隻却扣了第一、第三和第五個、現在你可想到、一位少婦、既然穿得非常整齊、却着了一雙不同的皮鞋出門、所以無須躊躇、便可說伊出來時、一定是十二分匆忙的」〔……〕福爾摩斯說：「我又瞧得伊在已經妝束好了、而沒有離家之前、一定寫過一張字、你瞧見伊右手手套上的食指已破、但你沒有留心那兩隻手套和伊的手指上、都染着紫色墨水、那一定是伊很急迫的寫字、把筆在墨水裡浸得太深了、這分明還是適才的事情、不然、這些痕跡決不會再留在手指上的……」

上述的推理與觀察、雖與案件無關、可是舉

一反三、其他亦是如是、總得使其合理、是絲毫牽強不得的、偵探搜索一種案子時、所謂有能的偵探家、如一出場、讀者總知事件的真相、便將一步一步的明瞭了、所以讀者的興趣與注意、都集中在那個偵探家的一舉一動上、在此種場合、偵探者總得要帶着若干的神秘與英雄的色彩、爲使偵探者的光彩更行顯明計、常使無能的而且挺熱心的警察官吏或祕探者登場、作爲對照、事件愈向內部追究、則愈增加讀者興趣的方法、則有種々の、例如以爲這是事件的結果、不料乃是更大的事件之開始、或者以第一件的事件爲因原、又起了第二件的事件、又或甲被殺害原因尙不明、又發生了乙丙丁等被殺害的兇殺之事件來、更如使偵探自身被疑爲殺人犯、抑或使用於讀者有好意的人物、例如妙齡少女等的可愛人物、刻々有被加害危險之迫來、這都是偵探小說中所慣用的方

法、不過在此時、如前所述、作者所最應注意者、便是作者在事件展開之初頭、不能將重大的秘密、使讀者知道、然而也不能彙然的把秘密始終深藏着不露、將讀者送入迷昏陣中去、故應將不大重要的部分、漸次的使讀者知道、換言之、亦即由起先所計畫的順序、一點一點顯示給讀者、不然、如在途中便將事件的真相完全暴露出來、則讀者對此小說、便將立時失掉興趣的、偵探小說的讀者、感覺是最銳敏的、有時作者雖然深藏其謎、不想使讀者立時知道、而作有計畫的告知讀者、但讀者也常能在作者不注意的語的句中、察知事件中的犯人、此固因作者的技術之拙劣、但使讀者有着敏感並增進銳敏的智慧事、也正是偵探小說家的使命、寫作偵探小說、最不可缺少的要件、便是在事件中的犯人、在事件的開始、便已躍於作品中、使在讀者熟識的人物中、立定任何一

人爲犯人、同時關於該人物的犯行動機、也得使其成爲必然性的、初先隱匿、到最後來、使在讀者不知不覺中一句揭穿、令讀者有「噫呀！還是他呀！」之感、方是不平凡之作、往々作者將甲乙丙丁等人物、由起初便使其出頭、故意使讀者摸不着頭腦、此時的作者、雖在心中指定甲爲犯人、但爲使讀者的眼光、不集中甲的身上計、乃故意描寫乙丙丁爲可疑的人物、而將甲描寫得是個溫厚誠實的人物、此種寫法、若技巧拙劣、則讀者在最初所疑怪的人物、到中途便將變成不可疑怪的人物了、反之則最初認爲溫厚的人物、自然的却要感知是個可疑的人物了、這樣便將減少讀者的興趣、又爲使讀者向反對的方向注意計、將甲乙丙丁描寫成同樣的程度、令可疑時也有、不過這種作法、如果寫得不精巧、反易使讀者興趣、趨於散漫不緊湊、關於此點、在偵探小說中的主

要人物之描寫、的確需要困難而不平凡的技術、蓋普通小說、對主要人物性格之描寫等、愈鮮明愈佳、但偵探小說的主眼、則在事件之展開與啞謎的究明、作品中人物、也不過是他的道具而已、故其主要的人物、須常用某種隱匿物以隱匿之、不使其露出真面目來、所以人物老是用着一種定型把他規定起來、總之、謀寫作偵探小說者、須瀏覽古今名作、看看人家的描寫方法及手段、是最要緊的事、不然、自己的文章、無論怎樣作得好、運用事件的技術無論怎樣巧妙、若對自己收入作品中的事件之推理、觀察、搜查並調查等的方法、愚拙不明、也是等於白費、

四、真相的暴露

反復的推理、反復的調查並反復的搜索、推理推到所以、搜查蒐到所以時、若再繼續推理或調查、便將惹起讀者發生了厭煩心、那末作者便

得進一步暴露真相了、而暴露這個真相、在偵探小說裡、是小說的最高潮與結果、此正與普通的中國古詞小說大團圓相同、暴露真相的方法有種々の、殊難一一筆述出來、故於此、祇有期望作偵探小說的諸君、多讀古今名作、實地去研究、不過大體的說來、暴露真相、既是前邊的推理與事件的展開所達到必然的結果、自然便不甚困難了、蓋偵探小說最重要的部分是對一種事件、如何提出啞謎謎的方法、並如何追究推理以使事件之展開、前者固屬重要、而後者尤為重要、作者有否能力、全在此處、但在結束時所應暴露的真相、也並非是不重要、因為暴露真相之方法巧妙如何、當即要關係一篇作品之成功或失敗、當暴露真相時、作者應注意左列事項、

第一、推理及事件之展開等不得與起初、發生矛盾、同時還要活用各部、如果前後矛盾不符合、

則全篇作品、便不要被破壞、

第二、繼續讀下來的讀者之緊張精神、不能令其鬆解弛緩、要用一定的壓力與速度、忽然使之爆發、故在暴露真相時、不能過長、如太長便要失敗、蓋讀者一見作者開始暴露真相、便能知其全貌、若讀者已知之、而作者依然說個不了、那便是不識時務者、故當結束時、以簡潔的句子表現要點、是最要緊且應注意的事、

第三、爲不使讀者失望計、結尾固不許漫長、但不完全亦不可、蓋讀者被事件發端時所激動、正在熱心隨着作者之筆、追究複雜的內容、見作者推理推得有理、他們一定要佩服得五體投地、同時他們精神也愈來愈緊張、那末到最後、作者若不加以合理的說明、則

讀者對那篇作品、便要發生不信任的心理、又一件可驚怕而且很奇怪的大事件、但究出來的原因、往々平凡得很、此在偵探小說中是不妨礙的、不過關於由平凡的事而發生出大事件的必然性必須要使讀者頷首稱是、若使讀者讀過後發生出「什麼！亂七八糟的東西簡直無味」的不快來、其後該作者的作品、無論有什麼新穎技巧、他也要不相信而揚頭過去了、

寫偵探小說、其他所宜注意點亦列於左、俾有志於偵探小說者、作一個參考

甲、偵探小說、注重空想、但表現則須是現實的、不能讓讀者看出是說誑來、無論是一件何等的奇怪事、必須要使讀者認為在世界裡有發生的可能才行、若一篇作品、不能一貫的保住他的「似真實」、則難收有效的善果、

- 乙、選擇場所亦甚要緊、亦即選擇何處爲舞台好呢？此作者所宜注意的一點、不過偵探小說、大體說來、作者是何國人、便選何國爲舞台、
- 丙、爲增加場所及其他事件的現實感、插入圖表、地圖等、也是不可缺少的要件、
- 丁、文章要直截了當、若作文學的描寫、一不注意、常給予讀者以絮聒厭煩之感、
- 戊、中心人物之性格的寫描、不得與普通小說的性格描寫渾爲一物、偵探小說有一定的速度展開事件之必要、故若僅爲性格的描寫而費去好些筆墨、必使速度、發生澹滯、而致讀者發生不快、又往昔關於偵探家及主要人之性格、常採取一種蓋世英雄與衆不同的氣勢、但輓近一來、已由超人間的天才的性格變爲人間的平凡人的性格了、

已、須常採取科學的新知識、即如醫學的、藥物學的、化學的等新知職、或將新機械與新機關並新發明等、插入作品的犯罪中、又或在犯罪的推理上及觀察調查追求上、加上新味、尤能使讀者感覺有現時代的興趣與實感

第四章 童 話

一、童話名詞之來源

十八世紀中、日本小說家山京東傳、在骨董集裡才開始用「童話」這兩個字、曲亭馬琴在「燕石雜誌」中、和「玄同放言」裡也發表許多關於童話名詞來源的考證、在張梓生先生答趙景深先生關於「童話的討論」信中、曾說「我所說的童話定義、是人類學研究上的定義、其中只能包括兒童及和兒童知職程度相等的野蠻人鄉下人所說的含有娛樂性質的故事、不能包括一切孫先生童話集中的東西、那不全是純粹的童話、祇能說是兒童文學的材料、因為童話一個名詞、是從日本來的、原意雖是對兒童說的話、現在却成了術語、已當做「神話」的譯名、正如「小說」二字、現在也不能照原意解說了。依上所述「童話」二字的名詞、創自日本是不假的了、同時這個名詞

、也可以說是已完全化爲術語了、

二、童話的定義

所說的「童話」我們顧名思義、便可知是對兒童所說的話了、據加藤武雄說、「童話」在明治時代最盛、——不過在此以前、都是古年傳下來的傳說說給兒童聽、降至大正時代、有鈴木三重吉氏等的「赤鳥」之誕生、遂變成文學家等對童話執起筆來的機運、因而漸々的有了藝術的童話了、那末此處所說的童話之定義、是給兒童聽講的一種兒童文學是毫無容疑的餘地了、不過這個童話、因說話者立場之不同、致有種々の定義、大概教育家是從故事的教育價值上着眼、所以他們所說的童話、是包括神話、傳說、民間故事、並創作的兒童故事、寓言等、即指一切適合於兒童閱讀或所講的故事而言、他們所指的意義最參差、有時候包括這幾種、有時候包括那幾種、而

民俗學家、則從故事的性質內容上着眼加以考察、不問其對於兒童的價值如何、而把童話這個名詞專用於重事不重人的一類含有超自然分子的奇異故事而言、牠與神話、傳說、佚話的區分如左

- A 神—宗教的一神
- B 傳說—歷史的一半神、半人
- D 佚話—傳記的一世間的名人

以上是人物與事實並重

童話—人物不確定、或爲人、或爲動物、或爲無生物

而張梓生先生是把童話分做左列幾種

- | | | | | |
|---|----|---|--------|------------|
| { | 童話 | { | (甲)純正的 | 代表思想的 (一) |
| | | | | 代表習俗的 (二) |
| | | | (乙)遊戲的 | (重複故事 (一)) |
| | | | | 趣話 (二) |
| | | | | (物話 (三)) |

張梓生先生的說明是：甲種純正童話、多是從原始人類傳下來的、或從世說轉變而成、他下面代表思想的一種、多舉出一種天然物、用原始人的

思想、想像他的種々靈怪的變化、如「變形」「復活」等、可謂原始思想的結晶、代表習俗的一種、終是舉出一件人事、說得也備極變幻、世人當他荒唐話看、但他確以原人禮俗爲根據的、

乙種遊戲童話、大抵後世文人、意度原人造作出來的、下面的第一類、農民社會裡往々三五成群聚着、互講互聽、他的種類頗多、第二類多形容人的愚鈍制謬、以共人笑、各處都有所謂「呆女婿」多種、兒童能道共一二、第三類往々假借物類的習性、演成故事、如狐的猾、狼的貪等々、原人的世故、當做如是看、

三、兒童教育的價值

童話既是端供給兒童的、那末便是兒童文學中的一種了、又童話的要點、是在能喚起兒童的興趣和想像的東西、這種々東西、都不是新生的、試看我們各地方固有的故事、就可以知道、據西

洋的兒童文學專家說「神仙故事」

那一種東西、差不多是自有人類以來就已經存在了、不過記之於文字、却是很晚的事、直到十八九世紀時、才有法國的培羅脫和德國的格林兄弟、起初做記錄的功夫、自從教育研究上有兒童研究這一門以來、兒童本身生活漸次得到些正當的理解、從前不承認兒童的生活是獨立的、而以爲他們是成人的預備、現在知道兒童的生活、也是獨立的了、本來在一個人的全期生活裡、我們實不應當指定那一段是那一段的附庸、故兒童應還他一個兒童、壯年應還他一個壯年、老年應還他一個老年、才是正當的辦法、那末若一個人在兒童時期、先教他做壯年的預備、勉強拿成人的見解、來逼他受教、那簡直就是用意在破壞兒童時代的生活、所以近代的教育家、都在大聲疾呼的要改革兒童教育、在十七八世紀裡的法國之

盧梭、瑞士之裴司泰洛齊、德國之海爾巴和福羅培兒、都是把西洋的中古教育、改造到現代教育的健將、現代的教育、既是以兒童做本位、那末所提給兒童的東西、必須得切於兒童的生活、適應於兒童的要求、俾能喚起兒童的興趣來、然則兒童的內部生活——兒童的精神生命、所要求的是什麼呢？第一、據我們所知道的個人心理發達的程序和人類心理發達的程序是一樣、因此兒童的心理就是原始人類的心理、因此、兒童都喜歡聽些神怪荒誕的事情、第二、兒童的精神、也和他的軀體一樣、是很愛活動的、我們都知道年紀小一點的兒童、愛聽故事、大一點愛看小說、這是什麼緣故呢？因為故事和小說、都是情節離奇、很能激刺兒童的情緒、喚起兒童的想像的、所以才能受他們的歡迎、固然有些人恐怕專把些離奇怪誕的東西、送給兒童看、養成他們的迷信

觀念、其實這都是杞憂、因為兒童的腦筋、感染得易、磨滅得也易、而且兒童的生命、是逐漸轉變的、除了激刺太深的印象以外、早年所受的影響、總不會永遠保存於腦筋裡的、因此、祇若是編童話的人、採用適宜的材料、把那些激刺力太大的地方、洗刷一遍、我們便可以沒有這種疑慮與杞憂了、

四、兒童的天性與童話之三化

關於兒童的天性、有許多兒童學者不主張拿天性來分類、他們以為天性是整塊的東西、外邊來了什麼激刺、裡面才起什麼反應、我們實無從分出什麼天性之類來、這種說法、固然也很有理由、但我們為研究便利起見、也未嘗不可以就兒童所必然表現於外的天性、來分作簡單的幾類如下：

(一) 好奇心、這種天性、也可以喚着求知性、

發達很早、在二三歲時就萌芽了、不過那時祇以手足來表示、如見了新的東西、必要用手摩弄、用腳踢他、此便是這種好奇性的最初表現、到了言語略為够用、便表現得很明顯、見一件新物必要問「這是什麼」或「做什麼用的」這也就是此種天性的作用

(二) 恐懼性 這一種性、也許是與生俱生的、小孩子祇要在能視能聽時、就有了這種天性的表示、到三四歲時想像力發達得很豐富了、便會想到許多奇怪可怕的事情、這種天性便愈見擴展

(三) 遊戲性 遊戲的本能也發達得很早、手足才會伸縮擺動、便做出許多手足的頑耍來、如手指或腳趾之擺動、拿手指頭或腳趾向口中塞、都是最初的遊戲性之表現、到了會走時、遊戲的種類更多了

(四) 同情性 這種天性、大概發達於畧有經驗
與想像豐富之後

兒童的天性之大概、既如上述、那末童話的內容、應該如何呢？蓋兒童文學、是世界文學的雛形單位、雛的文學怎樣、將來成熟的文學也是怎樣、這是不可逃的公例、現代世界文學從傳奇主義與古典主義蛻變出來、協合成功一種新傳奇主義、這文學的趨向、是世界人類真情共同的趨向、兒童文學、應該與他一致、是無容疑的、既應該一致、那末兒童文學之寫實與理想應當並重、不可有偏向的、這個大方針既定、則童話的內容應有下述的「三化」即（一）兒童化（二）自然化（三）人群化 在兒童化的裡面則有：

A、好奇思想—神怪離奇、世界少有的事情

B、遊戲思想—對於舉動上的遊戲 C、滑稽思

想—玩笑打趣及一切顏面上的滑稽等 D、

爭勝思想—在團體中作事兢爭、遊戲好勝

E、勇敢思想—遇事勇往直前、沒有什麼畏懼

F、爭鬥思想—喜歡與他人爭鬥並殺害他種動物G、愛群思想—喜歡群居而遊玩於繁盛都市

H、仁慈思想—憐憫他人的痛苦而表示同情

所說的「自然化」文學最容易動人感情的、莫如自然界的種々現象、兒童對於自然界有無窮的愛好、雖一草一木、都是他們的良友、所以童話應該要有「自然化」多收容關於自然界的材料、使兒童享樂自然、培養他們對於自然愛好的真情、並且藉此灌輸一種自然界的常識、做將來研究科學之基礎、這自然界材料的收容、因兒童環境而有不同、不是甲地這樣、而乙地仍是這樣的、應依照兒童的環境而轉移、例如兒童環境多山水的、當該多收容山水的材料、多桑麻禾麥的、當該多收容些桑麻禾麥的材料、這是童話之從環境出發的一個

要件、至於所說的「人群化」因為個人是社會的一員、不能離開社會而獨立的、童話之影響兒童是頗大的、那末教育、既應偏重到社會上來、則兒童文學裡面的童話、就不得不有人群化的材料、然則什麼叫着人群化的材料呢？就是社會的怎樣形成、怎樣的組織、和種々現象、都是人群化的材料、統々應該用文學的敘述法、收容在童話裡面、使兒童不知不覺中感知自身與人群社會的關係、養成献身社會、改進社會的習性、完成兒童的社會人格、而上述的童話內容之三化、若把通常的區別的種類來說、大體是這樣：

- 甲、兒童化的： 1、神話—仙人鬼怪的故事
2、兒歌—民間的童謠等 3、笑話—滑稽談之類 4、寓言—一切兒童方面的寓言
- 乙、自然化的： 1、遊記—描寫山水勝景的
2、物語—假託自然界的動物或植物的話

3、新詩—描寫景物的

- 丙、人群化的： 1、史話—根據歷史的一種故事 2、演義—根據歷史的事實加以演繹的 3、傳說—民間相傳下來的故事 4、劇本
各種描摹人群社會所有現象的劇本

五、童話材料之來源

童話之需要、既如上述、則這種材料、從何處獲得呢？我想應該由四方面着手、即

- 一、選錄作品我國古來專為兒童使用的作品、雖然沒有、但意思清淺、趣味深長、文句適合於兒童的口胃者、為數亦不少、如古體詩歌及淺近的文言之寓言等類、都很可用、至於近人的作品、有兒童文學的價值者、比較古人作品為多、報章雜誌間、層揭疊載、只要我們留心去選錄就可以了
- 二、蒐集民間文學 民間文學、是自然的文學、全

是初人類的本能的產物、與兒童的性質、最爲恰合、內容大約可分爲三種

甲、故事（一）演義（二）寓言（三）趣話與喻言（四）神話（五）地方傳說 乙、有韻的歌謠與小曲 丙、片段的材料、例如乳歌、謎語、俗語、此等文學材料、非常豐富、宜時常留心、取其合於教育兒立的、便蒐集起來、相信必能事半功倍

三、翻譯關於兒童的文學、日本、西歐各國、研究很早、其材料、亦汗牛充棟、我國當此草創之際、大有青黃不接的現象、正可以借助於彼邦的材料、譯譯出來、一方藉餉兒童的讀物、一方藉資編者之借鏡、但他們的材料未必本々都好、篇々都佳、且又未必都適宜我們普通社會之生活的情形、故應慎重採取、加一番科學的選擇、方不致有何流弊

四、創作、僅々依靠上述三種方法、還不敷應用、所以應該加上創作的一項、或運用自己的思想與經驗、設身處地的去揣摩兒童之所好、作為童話、故事、物語、或者採取外國的傳說與兒歌等的裏面意義、重行著述、或取我國舊有的詩歌的成意、經過兒童的文學化、另行結構、但這不是易事、作者不宜輕於嘗試、必須要有(一)於兒童的心理有所研究(二)於兒童的文學有研究(三)自己能入於兒童的世界裏去、而後方可動手、不然便有失敗或有誤於兒童的基礎思想之危險

六、作法的形式

寫童話、宜採取直述法、不宜用像寫給成年看的小說那樣倒述法、或頭緒太亂的章法致兒童摸不着頭緒、失掉了兒童的興趣、字句不可太長、又不可深奧難懂、文字要與言語的自然次序相

合、當然以白話爲宜、層次要清楚、使兒童閱讀以後、或談說以後裏面的大意、能瞭如指掌、行文更要活潑暢利、不宜用呆板、平直、乾燥、簡陋的通俗文字、更不宜堆砌典故、或用矯揉雕琢的句子

七、內 容

關於內容、在上幾節裏、業已概述、今更簡單的言之、即

- 一、合於兒童的心理、而兒童可以欣賞的、可以想像得到的
- 二、有吸引的能力、使兒童發生雋永的趣味、而且使其歡喜向下讀的
- 三、有刺戟性能使兒童自然而然注意的
- 四、合於兒童的見解、而投兒童所好的
- 五、合乎時代精神的、即協合的和平的、合於自國之國體的、不宜有窮極奢侈之氣味的
- 六、富有感情之色彩的、而感情有三種、即作者

之感情、書中之感情、與讀者之感情、然讀者之感情、生於書中之感情、書中之感情、生於作者之感情、從根本上推測、以作者的感情爲最要、英國十九世紀第一小說家賽侃勒、說他叙牛卡姆少佐之死、曾痛哭數日便是一例、故作者亦應有赤子之心、自己入於兒童的世界裏、即莊周所謂「彼且爲嬰兒亦與之爲嬰兒」之意也

七、含有美感要素的、文學是美術之一種、故當然要有美感的要素、賈特士曾說「文學最特異之點、即是遵循美感律、蓋文學這種東西、除智識與理想外、又得加上一層美感也」等語：

八、須廢棄種々可驚可怖的名目、例如地獄、黑河、惡鬼等是、又凡古之傳說中、有令人聞之而戰慄者不宜錄取因此種作品、不特於兒

童有害、即成人看了、亦將因此而胆怯氣餒

八、其他所應注意之要點

- 一、寫童話時、對某種句子或某事物、不妨反復的利用因爲這樣、足能給兒童以明瞭深刻的印象
- 二、童話與成年人所讀的小說不同、故對話的文章、以像兒童的語氣、方爲適宜
- 三、在童話裏、以「對」照法殊爲緊要、例如日本的「桃太郎」並「花咲爺」以及丹麥童話家安徒生先生的「樂園」都是利用對照法寫的、對照法、在童話中是作家們所慣於採用的、尤其在含有教訓的童話中、可說十分之九、是用這種法子寫的、例如善因結善果、惡人得惡報等是
- 四、鬥爭或競爭等、在童話中也常爲童話作家所樂用、世界代表的童話、大抵皆是這種材料

善採取此種材料的用意、不僅是由於合乎兒童的心理、且想使在兒童的心神上、培植漸次生芽的戰鬥本能、好於成人後到社會上與他人角逐以渡駭濤驚浪的人間社會、故日本的童話、大體這種材料居多、日本國民所能有像今日這樣堅忍不拔的精神、雄飛於世界者、不無基因於是

五、表現時、靜的不如動的、即使共有活動的含有積極性者為最宜

六、對物的個性、宜簡潔的表現之 例如描寫兔兒的個性、務要使兒童對兔兒耳朵之長、像目見的那樣想像讀之方妙

七、對物的音響、色彩、動作等、應使用形容的表現法、例如描寫犬吠、若說「狗叫了」實不如「狗汪汪的叫了」能給兒童以深刻的印象、又例如說砲聲、若說「大砲响了」實不如

〔大砲嗒嗒的响了起來〕爲宜、更如說〔牡丹花開了〕便不如說〔火紅的牡丹花已開了〕有點活潑氣象、同時不但是能喚起兒童的注意、還能間接給沒見過牡丹花色的兒童使其知道牡丹花所開的是紅色的知識

我今把黃風先生譯的安徒生童話作家所作的「樂園」中、錄下幾段、作爲參考……我看見那隻鳳凰放火燒了他自己的窠、我看見他像印度寡婦一樣坐在裏面等死、那乾燥的樹枝〔燒得格格發响〕〔從火中透出一縷的輕煙和一陣的香氣！〕到後來一切都燒着了、於是這老鳳凰就燒成灰燼、但是牠的蛋、却〔紅熱的躺在火中〕很响的蛋殼裂了、小鳳凰飛了出來……這時候樂園裏的仙女跑過來了〔她的衣裳閃輝得像太陽〕〔她的容貌像一個快樂的母親逗引愛子時的神情〕她是很

年輕很美麗、後面跟着極美麗的女郎、每一個人的頭髮上、〔都佩着一塊閃光的寶珠〕東風將鳳凰請他帶來的那瓣葉子給她、她眼睛裏充滿了喜悅的神情、她握住了王子的手、領他跑進宮裏去、裏面牆壁的彩色〔好像一張掀起在太陽光裏的美麗的鬱金香葉子〕〔天花板是一朵燦爛大花做的〕他的花萼、你愈看愈覺顯得深遠……整個的河岸都在移動、是很奇異的、第一、高大的雪山阿爾卑斯山來了、〔上面有密々の雲霧和深黑的松林〕號角的悽慘的音調聽見了、而牧童在山谷裡却唱着歡樂的歌曲……〔太陽落下了、天照耀成金色〕蓮花發出最美麗的玫瑰的光彩、王子看見大廳的屏門開了、智樹站在那裏耀得他睜不開眼來〔那裏的歌聲、柔和可愛〕好像是他母親的聲音、似乎她在

唱道「我的孩子、我的親愛的孩子！」

在這段文章裏、我們便可看出很多的形容聲色並很多的物形來

八、宜培養正義、前面雖主張採取鬥爭及競爭、但須基於正義不得教給兒童有殘忍性、例如殺人放火、殘酷的虐待等、採用這種材料時、必須在最後加以批評——惡因結惡果、善得善報的批評、換言之、亦即應使兒童養成爲正義、而爲和平鬥爭

九、宜給兒童培植勞働勤勉儉約的觀念、童話既是兒童精神上的食糧、便應使他養成良好的精神、如好吃懶做、使兒童祇知享樂、而不知奮勉的材料、宜絕對的捨棄之

以上關於童話的作法、固然重々複々、顛三倒四的說了不少、但總括一句說來、童話的表現、務要趣味深遠、內容務要健全含有教養性方妥、

童話既是兒童的精神的食糧、既是爲使後代國民成爲健全的、那末想寫童話的作家、便得對各方面與各種場合、都得顧慮到

第五章 作家的準備

一、實生活與經驗

小說之爲物、既是描寫人情風俗之機微、則寫小說的人、便需要相當的準備、如製造玩具相同、製造玩具需要相當的材料、則作小說也需要相當的材料、不但僅需要材料、並且還需要相當的技術、祇有材料沒有技術、既製不出玩具來、同樣的祇有材料而無技術、也作不出小說來、如此說來、材料愈豐富愈佳、而技術愈精妙亦愈好了

所說的小說材料、一言以蔽之、卽是作家的生活經驗、小說家無論如何有天才、他決不能把他自己的生活經驗以外的東西、插入他的小說中、這是可斷言的

不過此處所說的生活經驗、不是狹義的、不是通人所謂的經驗、例如外面的種種經驗雖多、可是他的內生活經驗、反是極度貧弱的、又往往他

雖然籠居於室中，不出外邊一步、而他因讀書思索、竟有豐富的生活經驗、換言之、所說的生活經驗、也就是「內的生活」有了深遠豐富的內生活的經驗的人、方能作出內容豐富意味深遠的小說、再進一步說、小說作家、非具有「體驗」不可、所說的體驗、並非單指經驗而言、乃是把他的生活內容加入裏邊而變成有血有肉的經驗、便是體驗、用這種體驗去寫小說、則小說的內容、也能變成有血有肉的東西

內生活、以作家言之、可說是作家的貯水池、在貯水池中必須要有漫無極涯的水不可、若這個貯水池、還不等貯滿了水、便去寫小說、縱令能寫出來、也是平平凡凡的作品、菊池寬先生曾說：「小說與詩歌不同、因為他是描寫人生的東西、所以若無相當的經驗、不到人之成熟時則不能寫」此話真是經驗談、他又說「那末不到二十五

歲、請勿寫小說」不過十八九歲的人、也有能寫好小說的人、可是這種人很少、菊池寬先生所以要說二十五歲者、因為在那樣歲數以前的人、他的內生活——貯水池很淺、以很淺的貯水池、想使他有着豐富的收穫、那簡直是無理取鬧的事、菊池寬先生雖限定歲數、而筆者固不願限定歲數、但我以為不出校門的人、便不該寫小說、因為不出校門的人、便是在學生時代、在學生時代中、他所接觸的事、除了教科書而外、便是和同學的遊戲、外部社會的情形、他是絲毫不知、縱知之也是極少、那末他的內生活——貯水池、自然是淺的、而以此淺的內生活、自然寫不出好的作品來、所以我希望在校的學生們、要專心一志去讀書、這樣不但可收到校中的好成績、而且將來也是內寫小說的一部分的準備

如此來看有志於作家者、非先充實自己的內生活

不可、非先對自己的日常生活、有着多見廣聞不可、即使是狹義的經驗、知道的多、亦比知道的少強、並且在博聞多見之同時、還須要做底深刻與能夠進入到蘊奧的深處、例如一個女子被男子所棄而自殺了、普通的人若見到這種新聞記事時、一定僅僅要說「又出來了」而輕輕地放過、可是作家、若見到這種記事、不能僅說一句「又出來了！」便算完事、應該在腦中、由這個被棄而自殺的女子身上、向裏邊追究一下、即這個男子爲什麼要棄那個女子？是因爲這個男子別有所戀呢、抑是因爲生活困難呢？等々の問題、又例如父子間起了口角、普通的人、遇着這種事情、在心中一定沒有什麼感覺的、可是在作家則不然了、他一定要追究這個父子間的口角原因、即「父子間爲什麼要口角呢？由於新舊的不合呢？抑是兒子不務正業呢？」又例如一個討飯的花

子、若普通的人遇着了、便要默然走過、毫無感想、但作家便要考究他爲什麼要飯呢？他是因討爲四肢不完備呢？抑是因爲懶呢？又或因有不良的嗜好呢？這樣說起來、則想寫小說的人、必須要比普通的人、有着多情善感不可、多情善感之在作家、是充實內生活最好的武器、所以若在一般人中、自己有多情善感的特點、則這個人、便可以說要比普通人多有一件作家之素質的

二、讀書與內生活之關係

讀書之在想寫小說的人、是最必要的一件事情、我們的內生活、固然可由日常生活而充實、同時讀書也可以充實我們的內生活、例如我們平常、固然要注意衆生相、或者有一件事情、我們要自己實驗一下、但世界之大、社會之廣、關於多人的生活感情與多人的生活姿態、讓你有三頭六臂、也難都實驗得到或都觀察得到、可是我們若也

讀些書、便能知道我們自己所沒實地經驗到的別人的生活、書中自能告訴我們所未經過所未見到的社會大眾的生活相、書能够送些材料、來充實我們的內生活、例如沒到過北京、或者沒研究過北京拉洋車的生活的作家、如果遇着一段、非用北京拉洋車的材料不可、但若想去詢問別人罷、又無人可問、縱令身旁有去過北京的人、而他之對拉洋車的生活、也未必瞭然、那末我們若看々老舍先生的「駱駝祥子」便可以知道了、駱駝祥子、他把北京拉洋車的生活、完々全々の說了一個透澈、這是以近處言之、若以法國巴黎言之、我們的作家中到過巴黎的人、可以說要微乎其微了、可是我們有時候寫小說、也許要用點巴黎社會的材料、此時既無人知道法國巴黎的下層人的社會情形、那末便無處獲得這種材料、於是我們祇有讀々左拉氏的「娜々」小說了、其他如自國

往古的社會情形，若不去多讀些古書，更無從知悉了、故尾崎紅葉先生常對門人說：「若有錢就要買書、縱令不能立時有用、不定幾時、亦必能有用處的」此話我們有志於寫作的人，實可奉之爲座右銘、我們俗語有云：「秀才不出門便知天下事」又說：「展卷有益」誠然、我們居於斗室中、手持一卷、可以知道黎巴大馬路上那翻滾的落葉之色彩、我們手持一卷、又可知道南極冰雪上搬運小石礫營巢的屏金鳥之姿勢與羽色、其他遠自盤古以來的貴族生活與平民生活、並釘在十字架上的基督之苦悶、我們若不去瀏覽書籍、是不會知道的、故我們有志於著作的人、愈能多讀愈佳、甚或無論遇着什麼便要讀他一遍是最好的、想寫小說的人、除對一切的生活上的經驗、須極力用功外、更須下苦工夫去瀏覽所有的書籍、世間沒有無用的書籍、此即所

謂「展卷有益」是也、夏日漱石先生曾說：「在自己所讀的書本中、在某種意義上沒有一冊是無益的」瀏覽書籍、是充實自己的經驗、如上所述即經驗愈廣愈佳。固然在科學家、或哲學家、有時非專門的書籍、是於他們無用的、但是小說家則反是、世界上沒有於小說家是無用的書、如東洋古代史、西洋古代史、或是物理化學、或是細學、又或是兵法、藥學以及北極探險諸書、這都能充實我們內生活之貯水池的慈雨、應某篇菌說之必要、我們不但可以在作品中描寫科學者的是理、同時也可在作品中流露出冒險家的苦難與奮鬥的情形來、以此種意義言之、有志於小說者用心不必要的功才是最要緊的一件事、換言之、亦奮即要知道「無用之用」因為「無用之用」的讀書、他能充實人的含蓄、他能充實人的內生活之貯水池、含蓄豐富的作家、他是有着取之不盡用之

不竭的泉源、他是有着左右逢源、觸類旁通的能力、反之、含蓄不豐富的作家、在他創作時、寫不到幾篇、便要氣息斷絕寫不下去的、便要感到材料涸竭無何可寫的痛苦、而所說的含蓄、非有長年累月的修養與用功不可、這種東西是生長於不知不覺之間的、決非成於一朝一夕即俗語所說：「臨時抱佛腿」的祈靈法、可以獲得到的、更非以為我們讀了這本書和那本書、便可得到含蓄的那樣簡單、這固然是寫小說的困難、但也是寫小說有趣味的地方、我們都知道「數學」那種東西、是一種困難的課程、但是若能依着一定的順序去用功、便能得到滿點、但是自己能得滿點、而別的人也能得到滿點、同時你無論如何下死工夫去用功、你也不能越出百點以外、並且別人、無論他具有多大的數學天才、同樣的他也不能得到百點以外的點數、但小說則不然、寫作小說、

是沒有滿點的時候、他人寫小說得到百點的時候、則自己若有天才或者下上苦功夫去努力、便能獲得百二十點或百三十點、小說是無止境的、小說是無窮無盡的、小說到幾時也不能說：「沒有比他再好的了」的話、所以說用小說的功、是最有趣兒的一件事、上邊所謂的「無用之用」的讀書、雖說他必要、但若起初祇讀些與文學距離太遠的書籍、也是不行、起初還是應該讀些與文學相近的書籍、尤其應該多讀一些名家的作品、如中國巴金、矛盾、魯迅、張資平或張恨水等作品、日本菊池寬、夏日漱石、國木獨步、芥川龍之介等的作品、俄國的托爾斯泰、杜斯退益夫斯基、屠格涅夫、高爾基、安特列夫、柴霍甫等的小說、英國的摩亞、施本修、莎士比亞、彌爾敦、斯高脫、雪萊、李頓等的作品、美國的霍桑、辛克來等的作品、奧大利的霍甫曼斯泰爾、德國的

歌德、席勒、萊森、貝多芬、叔本華、蘇德曼、霍普特曼、衛特金、凱撒等的作品、比利時的梅特林克、法國的左拉、盧騷、雨果、佛羅貝爾、波特萊耳、小仲馬、莫泊桑、羅曼羅蘭等的作品、意大利的但丁、唐努超等的作品、這些名人的作品、若能得到手中的話、最好詳細讀他一遍、蓋讀文學上的名作

共有兩層意義、其一、我們讀了世界有定評的名人的作品、可間接的將他那天才的經驗、收為我們自己的經驗、因為這種經驗、便是人間的內生活的內容、便是活的而通上血液的人生的知識、我們讀了他們的著作、能用由他們那天才的貯水池中流出的清冽的水、以醫治我們乾渴的咽喉、其二、我們又能得到作小說的技術、因為那些名人的作品、讀了他們的作品、可以學來他那種天才的技術、例如那柴霍甫的短篇裏的天衣無縫之

技巧並杜斯退益夫斯基的深刻的心理解剖之技巧、假使我們心眼靈敏的話、很能把他體會了出來、蓋這種技巧、我們讀多少歷史書或科學以及探險的書籍、也不會得到的、我們祇有多讀些他們的作品、才能够學來、所以我勤有志於著作的人、要以多讀古今世界名人作品、作為讀書的中心、然後再漸次盡力去讀『無用之用』的書籍、因為寫小說的技術、是必須得會的、而又唯有這些名家的作品、才能教給我們作小說的技巧、故讀古今名書、是絕對必要的一件工作、固然任何人都有喜歡和不喜歡的東西、同樣的名著、起初也有不喜歡讀的、此與食物然、營養豐富的食物、雖知之而不喜歡吃他、例如生番茄、是有着各種養素的東西、可是我們明明知之、而初不願去吃這種不甜不酸不苦不辣而具有一種特別說不出的羶味東西、可是我們若一點一點去練習、成了

慣習時、反捨不到口、所以對一種名著、也是如此、我們若起初對他無論如何的覺着不合口味、也要用心去詳細研鑽熟讀、趕讀出滋味來了、雖想不讀也自然的捨不得了、並且我們應該知道、我們愈是不愛的東西、那便是牴觸了我們的缺欠了、因為他是刺戟了我們所不足的部分的緣故、例如一塊流血或出膿的傷痕、滴上碘酒、便要感到痛疼難忍、但滴到好皮膚上、則毫不覺着痛苦、關於食物也是一樣、好或惡最烈害的人、他便要有着偏食的弊病、結果、因為某種榮養之不足、便要生病了、讀書是精神的食糧、固然怎樣偏食也不至於生命、然而因着喪失了性命、然而他的內生活、必難完備、一定要發生缺欠的、那末由不完備而有缺欠的內生活中產生出來的作品、一定也要發生不完備而有着缺欠的現象來、換句俗話來說、一定不是缺胳膊便是要缺腿的、又

無論那一種名作、都是人生的縮圖、我們讀了、就能知道一種人生的經驗、這種經驗雖是間接得來、而不如直接得來的經驗那樣有氣、可是我們若能平心靜氣的去考察推究、也能把握住人生、縱令他是個實行家的人。他是個熱心於實生活的人、他若是對作品中的人生、能够用冷靜的頭腦去刻苦的觀察、不爲遠近中外的風俗習慣所誤、也能成了他自己的內生活的血與肉的、此即是讀書之重要的意義、讀書他能給我們的實生活上、添上種々經驗、添上血與肉、他能够給我們的經驗如衣服、添上裏子掛上面、他能給我們平日所獲得到的零碎不正的經驗、整頓安排起來成了有系統的一個整個的東西、蓋我們的實生活每日重々疊々地像波浪般的擁來、東奔西走應接不暇、往々很難把握住人生正確的經驗、我們也常爲這種問題所困住、如陷入五里霧中、不知東南西北、可是我們若

讀那些名人作品時、在那裏把我們自己所遭遇的經驗、給予較正確的描寫與解釋時、我們必要卒然的醒悟了「啊！可不是這樣怎的！」的嘆息來、哈米爾頓教授說「小說是被蒸溜出來的人生」尤其古今來有定評的名人作品、更是毫無夾雜物混入其中的、總之、我希望有志於作小說的人、絕對要多讀書、尤其要多讀些名人的作品、我敢下一句斷語、不好讀書的人、絕對的寫不出好的小說來、

三、作家之天賦的三種氣質

如上所述以由實生活及讀書獲得豐富的經驗、最爲必要等語、然則我們祇若能夠獲得豐富的經驗和能多讀一些世人有定評的書籍、便能寫小說嗎？此又不然！蓋在廣大的世界內、在他的一生中、曾做過三十種或四十種的職業的人、亦未嘗沒有、遊歷五大洲、足跡遍天下的人、亦未嘗沒

有、又或讀破往古來今的萬卷書的人、也未必就沒有、那末他便是適於作家嗎？他便能寫小說嗎？事又不然、他們所以不能寫小說成爲作家者、乃因爲他們沒有作家所具備的氣質或資格之故、若僅有很多的經驗與讀書而不能根本鍛鍊育成、使之具有作家所必要的資質、仍是歸於無用、然則作家所說的必要之氣質是什麼呢？那便要先看々小説所需要的是何等條件、因爲知道小説所需要的條件後、則關於作家的氣質、自然便可以瞭然、又小説所必要的條件是什麼呢？關於此問題、自古以來、有種々の說法、例如托爾斯泰等、他舉出三種條件來、即

- (一)作者對題材須有着正確不歪的道德的判斷
- (二)表現須明澈且須具有一種美
- (三)作者的愛憎之情須得誠實

他第一條所說的「作者對題材須有着正確不歪

的道德的判斷」也就是作家須具有正確的道德的判斷力之天賦的氣質、第二條所說的「表現明澈且須有一種美」此即是說作家須具有銳敏之美的感性氣質、所以如此者、因小說是一種美術、須有美的藝術的表現、第三條所說的「作者愛憎之情須得誠實」此即是說作家不得歪曲自己的感情、應有率直的正直的絲毫不苟的氣質、那末以上述為基準則作家應有如下的氣質

- (一)作家須有把握真的力量
- (二)作家須有體現「善」的力量
- (三)作家須有感受美的力量

對此「真、善、美、」有着銳敏的感性與實行性的人、便是具作家的三種天賦的氣質、同時、此三種氣質之在作家、實為不可或缺的要件、我們有能正確把握真實的力量、是可以認識生活上的經驗、在讀書時又可以體會書中所展開的人生

、當實際去創作時、又能正確的把握住題材、蓋能把握住真實、認識其核心、不但可以聞一知十且可以將十個壓縮了成爲一個真、把他貯藏起來及到用時、可由這一個真、發出十個二十個或至三十、四十的多樣變化、任你隨便取用、例如讀過托爾斯泰的「和平與戰爭」的人、沒有不被托爾斯泰之真實、有着正確的認識力與表現力所感動的罷？固然有人說托氏此作、純用他那豐富的想像力所寫成、是的、托爾斯泰的這部傑作、或者用他那天才的空想力寫的亦未可知、筆者亦不敢斷定他「是」或「非」、不過筆者認爲他縱令空想、也不能說他毫無根據、縱令托爾斯泰是位千古卓絕的天才家、他也難能無中生有、他一定是有着他的根據、即是托爾斯泰的那種豐富想像力也是由他的生活或讀書所把握到的種種事物、貯藏在他自己的內生活之貯水池裏、然後取而

用之、假使在他的內生活之貯水池中、若無豐富的材料、他也與我們同樣造不出空想來、由此說來、托爾斯泰之「和平與戰爭」縱令是他想像着寫的、也是有根據了、又我們能有體現「善」的力量、才能有着高尚的道德的心性、故無論如何有着把握住事實之正確的才能、而他的心性若是下等的、也難成爲優秀的作家、故作家非有着銳敏的力量、能够敏捷的識別善惡、而有着抑惡揚善的心情不可、換言之、亦即作家、須具有慈悲心、主持正義的勇猛心、除暴安良心、俠義心、以及直正不苟抑惡揚善心、總之、作家的心性、都是清美純潔的、如托爾斯泰、杜斯退益夫斯基並中國的魯迅、日本的菊池寬加藤武雄等優秀作家、都有着這種美麗的心性、他們因爲有了這種純潔無疵的心性、才能給他們的作品以高尚的道德性、使讀者有所感動、給予以善良的影響、固然

杜斯退益夫斯基氏、屢次描寫那種白痴、妓女、賣笑婦並惡人相近的性格的異常者、但他依然未失去所謂「善」、在作品中的人物裏、依然可尋出道德的靈光來、又如她寫的「加拉馬左夫弟兄」之梗概是「加拉馬左夫」家的三弟兄、是「獨米脫里」「伊凡」「阿里沙」其父「斐越獨爾」初與靈想熱情的少女「阿狄累拉」私奔結婚而生了長子、後「阿狄累拉」因不堪夫的虐待、出奔而死「斐越獨爾」更誘引了一位純潔之女「蘇非」兩方結婚、因生了次子和三子、但仍不改其放蕩的行爲、致使共妻「蘇非」因憤發狂、某晚、他因酒醉、又與白痴女「李沙佩容」相姦、而生了——一個私生子「斯梅爾扎可夫」長子「獨米脫里」亦是好色之徒、與父爭妖婦型的美女「姑羅欣如」謀脅父至死、其晚疑女趕父家、故潛入其宅中、爲老僕所阻、毆之而逃、是夜適值其父爲私生

子〔斯梅爾扎可夫〕所殺、於是〔獨米脫里〕就蒙上了這個冤罪、遣戍西伯里亞、次子〔伊凡〕爲神論者、苦於思想與現實之矛盾、時在煩悶之中、其精神影響於〔斯梅爾扎可夫〕。〔斯梅爾扎可夫〕因爲私生、常受無端之辱、又因〔伊凡〕的感化、遂成了一個極端的虛無主義者、因決心殺父而已亦自殺、臨死前告〔伊凡〕以己之罪、並謂殺父實爲〔伊凡〕之思想所致、乃罪在〔伊凡〕也、因此〔伊凡〕亦不堪良心之譴責、而自投於法庭、三子〔阿里沙〕則爲聖潔之青年、信神愛仇、其偉大可以感化一切……我們由此可以看出杜氏、雖然描寫誘惑、成奸、私奔、殺父、爭風吃醋、可是私生子〔斯梅爾扎可夫〕雖將其父殺死、但因良心上的譴罰、竟將罪名送給了〔伊凡〕、而〔伊凡〕亦因心良上之譴責、以爲由於自己的思想致父被害、竟自己投入法庭、

甘願受法律的處分、寫其三子、則爲聖潔之青年、信神愛仇、能感化一切、而善者終於獲勝、這便是道德的靈光之顯現處、又他如三國志的作者、書中以劉備代表漢族、以曹操爲篡漢的奸臣、作者運用他那正義心的俠義心、巧妙的寫來、使讀者同情於劉備、見他敗時、胆戰心驚、見他勝時、則眉飛色舞、並寫關羽的氣概凜然、忠、義、智、仁、勇、無一不全、致使民間多崇拜爲神明

最後則言「美」即我們對「美」有否卓越的感性、便可以決定我們是否能成爲藝術家、如上所述、對正確的現實之把握力及具有高尚純潔的心性等、固爲不可或缺、而於共同時、優秀之美的感覺、既爲作家所必要、所謂藝術者、乃美之表現也、那末小說、亦爲藝術中的一個形式、則想成爲小說作家的人、便不得不有着超過普通人以上之美的感覺、所謂美的感覺、不僅能感到風花

雪月之美、對自然的美、固須得能比普通人有着以上的銳敏感覺、而其較此尤爲重要者、則爲人間與人間性之美、亦即由多角多面的人間性之深淵裡所放射出來的閃灼燦爛的人間性美、能够有着銳敏的感性、最爲必要、不獨能够見到得戀而歡喜愉快者的心神之明朗的美、同時對失戀者的哀切苦悶沈痛的美、也得能够看到、亦即憎惡、妬嫉、愛憐、悲苦、怨恨、喜悅以及骨肉之情、友愛之情、同性之情、同性之情等、總之、上由在天國的人情、下達到墜入地獄的人情、都得能够由其中尋出複雜多端的美才行、如此說來、作家亦難矣、我們雖有志於著作、而感到自己之無此氣質者、必大有人在、其實我們不必感到悲觀、更不必持着望洋興嘆的心情而不敢嘗試、蓋上述的三種氣質、任何人都有的、也不過依人而殊、有着多少的深淺厚薄之差而已、蓋在百人中可以

說百人都具備這三種氣質、任何人一誕生、便有了這種的氣質、這也可以說是造人者之公平處、惟在誕生後、有的人能够自己刻苦修鍊以精勵之、有的人怠懶成性、不肯下上苦工夫磨鍊自己、於是在其間便發生了長短不齊高低厚薄的現象來、不過起初便完全具有此三種氣質者、自古迄今、敢說無其一人、大抵都是、不、可以說完全都由於個人的修養而長成者、而所說的修養、也就是多經驗些實生活上的種々實相與多讀些書、然在生活經驗與讀書時、想成爲作家的人、若僅漫然毫不關心般的積蓄着、也是毫無用處、非時々刻々抱着育成此三種氣質之嫩芽的心志、去多經驗和多讀書不可、此在欲寫小說的人、是最緊要的一件工夫、我們不但是在讀書時、即聽到世人的一件小事、也得留心、去推索其中的〔真、善、美〕之閃光、又即一頁被拋棄的破爛新聞紙、

若閱到社會面的記事時，也得要去探索世相的變遷與人情的機微，俾能充實發展自己的上述的三種氣質

四、作家之道與人間之道

作家之道與人間之道、固然有着唇齒輔車不可須臾離的關係、但若說他們是全然之物、未免太武斷了、蓋任何一人、不能說他機警聰敏文章好、便能寫出好的小說來、因為小說既是藝術、則寫小說時、便需要優秀的技術、人們無論有着如何的力能、若無優秀的技術、他決寫不出好小說、關於技術問題、讓於下章再討論研究、今先研究「作家之道與人間之道」的問題、即忽略了人間的修養、則作家的修養、也決難成立、這便是上述的兩者有着唇齒輔車不可須臾或離的關係之意、所說的人間之道的修養、普通乃是以使自己就善去惡、盡力使自己成為德高望重的人物之義

而解釋之、換言之、亦即摘去潛入自己內部的惡芽、使善芽成長、能成一個對社會一般有着好的感化力的人物便可以了、這種解釋、非不正當、同時作家之道的修養、在根本上也不與此相背馳、然而小說作家、不是儘寫些聖賢君子一類的小說、橫暴霸者、也都得寫、故作家的眼睛、僅見看天國而看不見地獄是不行的、僅看見富豪家庭裡的小姐太太之快樂、而不見貧窮家庭裡的婦孺之困苦是不行的、僅看見住着高樓大廈吃着珍羞美味的富翁之舒適、而看不見住着低柴屋以蔬菜充飢的貧民窟中的貧民之飢困是不行的、又僅看見大人先生小姐公子坐着人力車而看不見拉着人力車出汗馳驅的人也是不行的、又僅看見了修橋補路的善人君子而看不見橫行於鄉里的惡棍與專事破壞事情的小人也是不行的、換言之、亦即小說作家、看見了天國與地獄之同時、還得看見

天國與地獄間的廣野、如此說來、我們聽到了杜斯退基之耽溺於賭博場中而不知歸、托爾斯泰之被強烈的性慾與自我主義所苦惱的事、也不至覺着有什麼奇怪了罷、誠然杜斯退益夫斯基不但得描寫「加拉馬左夫」家裡的「阿里沙」之聖潔清高的青年、還得要描寫「斯梅爾扎可夫」之殺父與「獨米脫里」之與父爭風的青年、假使杜斯退益夫斯基僅修鍊了能寫像「阿里沙」那樣的透明善人的能力、則對「斯梅爾扎可夫」那樣的陰險性格、便要寫不出來了、如上所述、便是作家之道、即作家之道、不是迴避污穢與醜惡所修造的道、不是盡擇平坦陸地而迴避凸凹與石崖的道、乃是不避污穢醜惡山路石崖、要一直穿過去的道、乃是康莊大道也得走、荊棘崎嶇的小徑也得行、此便是作家道與人間道所不同的地方、解脫之在作家毫無其必要、不、達到了一個解脫、還得向

第二解脫突進、不怕人間性之醜與惡、不怕人間性之路子的凸與凹、必須要潛入其中、去捉拿在其中所閃灼的非凡的〔真、善、美〕之光、要幾次的沉潛於大煩惱大苦難與深淵之最底層、以捕捉非凡的靈光、如托爾斯泰便是這樣、他的一生是由肉的生活而走向了靈的生活上、也就可以說他是求道的苦鬥之生活、他到了五十歲、便對生活起了疑問、於是他的思想、便隨着發生了一大轉變、他在晚年爲想澈底他的生活、竟離開了家、行於途中而逝世、在他死的剎那間、還嚷着苦悶、聽說此事在讀者中或者要嗤笑他之未成熟亦未可知、但他所以有這種情形者、乃是爲他那罕有的藝術家的氣魄所驅使、才離開了數十年所安居的家、才像乞兒般的死在了路旁、我們由此一點、便可窺知托爾斯泰的一生、是在苦鬥裡度生活、這樣的行徑、才是真正的作家之道同時也可

知道這決非菩提樹下使之解脫一切煩惱而悟道的道了、所以有志於小說者、無論何人、都得有這樣的意志才行、我這種說法、固然要有理想論之譏、然而寫小說、既然不是一種文的遊戲、便得苦自己的心志、去努力爲之、所以我們祇若是理解了作家之寫小說、須「右眼看天國、左目視地獄」同時更得要詳細察考天國與地獄之間的大廣野、不斷的去苦鬥「道」、則小說的工作、便可以成了男兒一生的事業了

五、日記與手帳之必要

有志家於小說作者、如上所述關於生活上種々の經驗與讀書思索必須行的工作、因爲牠能磨鍊我們對藝術上所必要的真善美之感性、藉資充實我們的內生活、然而僅這樣來充實我們自己的內生活、仍不能說是完善、可以說是僅完成了工作的半分、這是任何人所知道的、小說是發表作者

自己的內生活的東西、但當發表的時候、過去所得的經驗與讀書所得的感想、常因為時過境遷、縱令不完全遺忘、而其印象亦要薄弱尤其微小的事物若不當時記了下來、更容易遺忘、由鍛鍊自己的本質上論之忘掉他固然沒什麼關係、但當寫作小說時、記憶此等事件的印象與細部、是極其緊要的一件事、〔記憶〕這件事、於其他種々學問方面、固極緊要、而在寫小說這一道、更是不可缺的、這樣說來、那末寫日記、便是保存記憶最好的方法了、蓋日記、不但是我們的生活記錄、而且是我們的心的記錄、換言之、也就是我們充實內生活的記錄、例如五月廿日在日記簿上記有〔以五毛錢購番茄苗五棵、茄子苗十棵、王瓜苗十棵、植於庭中、聞賣金魚者叫賣聲經過門前、遂以五毛錢購金魚一尾、放入於魚缸中〕那末我們若寫小說、用着了番茄苗的材料又或者用着了

賣金魚的材料時、馬上便可翻開日記簿看看、這樣不但季節與價格、能够正確、同時還可在腦海裡浮起當時賣金魚的叫賣聲來、作家更須得在懷中備有「手帳」每有感觸或見聞時、都可把牠當時記上、例如雨天、見在庭院中的小水灣裡因雨點激起的水泡、不斷的在起伏消長着、若把當時那種形狀感想、書於手帳中、及寫小說用着雨天的光景時、打開手帳一看、立時可以想出當時的情景來、這種作法、也就是將閃爍於我們內生活上的剎那間的光芒、當即捉住、嗣後應其必要、將其閃爍的光芒、拿了出來、再使他閃爍給別人看

一八九七年十月十四日在托爾斯泰的日記中曾有這樣一節「(一)山坡上一隻鷺影(二)在河砂上有馬與獸類並人的足跡(三)乘馬入森林中、(四)馬、發出尖銳的鼻音(五)由茂密林中跑出一頭山羊來」據木村毅氏說：「寫此日記時、托爾斯泰

已是八十歲的老翁了、他把〔安娜、加列尼那〕
〔戰爭與和平〕等大作完成後、已知道自己的手腕不劣、那麼這一篇作品——哈基本萊特——若行失敗、則彼的名譽不無多少要有損傷、

所以寫上述作品時、特別用心、由叙景用的鷺影起而及馬的鼻息止、他都寫了出來、巨匠之用心的微細處、殊令人驚嘆云々而讚嘆之、托爾斯泰又在同日的日記後邊、曾有這樣一段

途經就地建的小窩棚旁時、想起了在那兒曾泊過一宿、並記得杜尼亞莎的肌膚的嫩美（我一次也沒與她有過關係）與她那女人所獨有的壯健的肉體、但她的肉體今安在哉？蓋早已變成枯骨了、而那枯骨是甚麼呢？又那枯骨對杜尼亞莎有甚麼關係呢？那個枯骨、固曾形成過叫着杜尼亞莎者的存在之一部分、其次則此存在、便變了中心了、杜尼亞莎

時的存在、其大、我不可得而知之、而其他以外之大的存在、便是形成了我名為地球的存在之一部分

我們不知地球的生命、故我們以為地球是死物、此恰如保有一時生命的昆虫、因不知我身體的運動以為我的身體是死物是同樣的事情、

這是托爾斯泰途經窩棚小屋傍時的瞬間所浮出於腦海中的感想與印象而記下來的日記、這種感想與印象、假設若不把牠當時記上、過後一定要忘掉的、這是八十歲老翁、在瞬間浮現於腦海中的對杜尼亞莎的白嫩肉體(一次未曾有過關係)與感想、用率直的與毫不隱瞞的文字、記錄下來、同時更能進到肉體與死的問題上、將他所得到的思索、也記錄了下來、以備有所遺忘、俾到應用時可能憶起、像托爾斯泰這樣的大作家、這樣大年

歲、都如此用功而不斷的前進、則像我們這樣凡庸之徒、更得要進一步的留心與努力、筆者在寫「荒郊淚」小說、以日本內地作背景時、也曾得到旅行當時所記的日記益處、例如「日光之遊」的一節裡

……遂雇了一輛汽車、直趨到叫着「華嚴瀧」的瀑布那兒去、但要想到跟前去看、非乘着電梯下去、經過地道不可、於是江文風領着何媚媚買了兩張票便乘着電梯下去、經過十數丈的用洋灰塗的地洞、向西南走、出了地洞、迎面便是「華嚴瀧」瀑布、這個瀑布、是中禪寺湖的水、由雙峯間流出、自高約四百餘尺的絕壁、飛奔下來、始初還能看出是水、及流到絕壁的途中、早經變成了像雪白綿花般的水沫落於地上、地上被那水撞成很深很大的一個坑、由坑中流出來的水清漣可

愛、所以何媚娟特走至近前、踏着石塊、把手帕送於水中、洗了一洗、回來說……「這水不涼不熱挺好玩的！」

這一段除了江文風與何媚娟是筆者寫小說時新插入的人物外、其餘完全是依照我的日記抄錄下來的、又如寫遊京都比叡山時的一段、也是由日記中抄錄下來的、假使我當時若不把他記下、到了今天、以我這樣健忘的木石般的頭腦、早就把他忘到烏有之鄉去了、何能一一的順着次序利用到荒郊淚上去呢！

不過我要事先聲明、這不是筆者的自我宣傳、也不是自吹法螺、故意自抬身價、列在世界有名的大作家托爾斯泰一起、因為這是筆者親自利用過這種方法、得到日記的助益、才把他寫了出來、作爲一個實例、故希冀諸位讀者諒解

第六章 小說的本質

一、真實

入於小說技術之研究前、關於小說的本質、殊有先行理解之必要

小說是人生的表現、烏村抱月先生說「基於原樣的現實、彷彿全存在的意義、照觀了世界、澈於味的人生、此種心意即藝術也」云云、描寫此「原樣的現實、在其中彷彿呈現出全人生的意義」乃是小說的本領、所謂人生意義、便是人生的真理、所謂原樣的現實、便是其真理穿上現象的衣服而呈現於眼前的現實、所謂真理、一言以蔽之、即是貫流於人生種々の心理與現象內的某種普遍的東西、他是超越時間與空間而輝煌的東西、他是自古迄今、不論東洋或西洋、不論滿洲國或中國、他都毫無差別的而有着普遍性的在輝煌着、如此陳述、將有認為此「真理」是個高遠

深刻渺茫無際的東西亦未可知、其實這種真理、並非在天之彼方、更非深藏在深山幽谷中、乃是存在於我們日常生活的裏面、任何人都能夠覺察出來、即如母子之愛、戀愛之情、兄弟手足之情、朋友之情、性慾或對死之恐怖、嫉妬、每日在我們眼前所流露的東西中、都有他——真理——的存在、例如母親對子女之愛、不論古今東西都是相同的有着普遍的人間性、毫不令人珍奇、這便是真理、不過由於每人的個性與境遇不同、亦常迥異、如幾萬或幾百萬株松樹、松樹雖都是松樹、雖都具有他們的普遍性、但他每株、又有着特殊性即有的是幹曲而粗、有的幹細而直、有的枝多而葉少、又有的皮裂枯萎如將就木之老人、有的可作棟樑、有的可作燒材、又例如貓狗、雖都有着牠們的普遍性、但他又都有着各自的個性、而這些個性、若由作者的技術與熱情、把他充分

的表現了出來、則讀者便能感到新鮮有味、受到感動、菊池寬先生曾說過「文藝是實人生的地理歷史、是在何處有何悲慘與罪惡？是在任何的生活中有着任何的歡欣與苦惱？的地理、同時又是人間關於夫婦生活、戀愛生活、與肉體的交涉、怎樣的在生活着？怎樣的在苦惱着？怎樣的在愛用着？的歷史、是欲處實人生的人們、不可不知的人生的地理歷史」此處雖說的是文藝、但要將「文藝」改為「小說」、其定義亦不失其妥當性、以小說比為人生的地理與歷史者、便是強調小說是人間及人生的忠實記錄的東西、欲處實人生的人們不可不知的人生真理、便表現於其中了、近代小說的開山祖師查理孫氏也在他的巴米拉小說序中

「如果能安慰青年男女的心使其娛樂、同時而能教化之改良之的話

「如果能以簡易且能愉快的教化以宗教與道德、能使平等吸入歡樂與利益的話

「如果能將父母的義務、子女的義務、社會的義務、能以最模範的鮮明的發表出來的話

「如果能將惡德添上極可煩厭的色彩、將善德照出其本來的柔和之光、使之目為可愛的東西的話

「如果能將人間描寫得中正而且確實的話

「如果能驅使着聰明的讀者之熱情、於不知不覺中、引入故事中、達到上述的善良之諸種目的的話

「若所有的事情都有着可推賞的價值時、則著者必能將那些目的都在此故事中、充分的達到、這要毫無何躊躇的斷言之」

我們今仔細品讀查理孫氏的這些話、必能由其中發見出如左的三個要素來、即

- (一)小說須描寫得有興趣（即查理孫氏所說的能安慰青年男女的心、使其娛樂使其得到歡樂的意思）
- (二)小說須含有溶化宗教道德的教訓的意味（此在查理孫氏的文中已有了具體的說明故恕不特別指出）
- (三)小說須正確的描寫人生（此即查理孫氏所說的「中正的且確實的描寫人間」的意思）
- 即查理孫氏認為能達成該三要點、便是能成爲很美麗的小說、誠然、筆者亦承認這樣分析小說內容的色彩、是毫無誤謬的、迄至今日、固有不少的作家與批評家、發表了無數的見解、但其結果、也未能跳出此範圍以外去、有的作家重視其一、尤其所謂的大眾作家、多有此種傾向、有的作家、強調其二、因而便產生了所謂「目的小說」、有的作家、以其三視爲焦點、此即寫實主義

的系統作品、又有的作家、主張融合三者之中的二者、更有使其三者都正當的發展以昂揚之的作家、今將上述諸條件、若再進一步的簡略的言之、可變爲二、即

一、小說須描寫得真實

二、小說須有美的表現

所謂「真實」者、不僅爲自然與人生等的現象界的真實、而人間心中的真實、亦包括其中、志賀直哉先生曾說「藝術這種東西、可以說是否直接於人生有用或無用、而不可定其價值、如西鶴氏的小說等、他竟寫些於社會風教上有害的事情但他描寫的事情、殊能迫逼讀者的心、這便是藝術的力量」志賀氏的此言、便是重視小說的「正確的描寫」與「美的表現」的表示、他所說的「能迫逼讀者的心、這便是藝術的力量」的裏面、又含着一種道德性的「真實」的力量、如果沒有

『真實』的力量、存在其間、他便不能感動讀者的心、又在「追逼讀者的心」的力量中、還有着古今東西的人情底層流淌着的某種普遍性的東西、這種東西、便是能够衝擊讀者心的有力之要素

二、小說的美

在志賀先生的語言中、關於近代小說的「美」已有了重大的暗示、小說表現人生的真實、在其真實裏以某種意義、表露出道德性、那固是不可缺少的要件、但這決不能說他是小說唯一的絕對的條件、因為小說不是訓話的演說詞、不是命令式的訓戒或訓諭的文章、故小說最原始的且又最不可缺少的條件、乃是在其中要表現出某種意義的「美」來、然則「美」是一種什麼東西呢？一言以蔽之、也就是一種魅力、有着惹人的力量、便可以說他是有美、言小說的「美」平常多使用「有

趣]二字以表示之、我們平日說『這篇小說真有趣』！那末我們便可以說『這篇小說有一種美』、不過這樣說法以『有趣』而決定他為『美』、很易發生誤解、因為此種問題、是在乎趣味的內容、在趣味裏邊、又有着無數的階級、托爾斯泰、在他的『藝術裏』關於美的問題舉出三十個人的意見、他們那些意見、又都紛紜不一、各人有各人的說法、托爾斯泰把他大別之為二

第一、美、是靈魂與意志及神之絕對的完全之表露、而其有着自體獨立之存在性者

第二、是依我們的享受的某種快感之一種、在其目的中而無含有功利性者

其第一條所說的、顯然是一種理想化、故藝術的美、可以說主要是第二條所說的意義、若把他這些要約起來、美是有個性、是有普遍性伴着快感的而作為美學對象的美、又因各家主張不同而

異、美的動機、大概可視為由感覺、由形式、由表現、由精神等々而來、總而言之、美是客觀的事物、在某種條件之下、主觀地成立的一種觀念、因而由於快感而生起條件來、故在精神、或感覺、或表現、或形式、共美的本質則各異、紀平正美博士在『自我論』說：『美的情操以最概括的言之、是無何所求的喜悅之狀態……不但僅是美的情操、凡在所求的時間裏、都非自由的工作、若向真的自由場所去的話、必須要超越利害的關係、故我們最後的理想、須得全是美的』所謂的情操、便是我們鑑賞藝術時所生出來的一種複雜的快感、又是在人間感情中最進步的感情之一種、再簡易的言之、即依藝術的趣味在我們所惹起的一種喜悅的感情、此藝術的趣味之本源、便是所說的『美』小說也是藝術的一種、故不能脫出一般論的範疇以外、迭郝德吉：烏佛羅說

：『美的一語、無何等利害觀念、能令人喜悅的東西、都可適用之』云云、那麼我們讀小說感到有趣者、那便是由於在小說中、最這種『美』的所致『美』是小說的生命、沒有『美』的小說、便是沒有血液的小說、沒有血液的小說、也可以稱他爲死的小說、或無靈魂的小說、這樣小說、便好像成了癱瘓的美人、必無人接近去愛她了、故以道德性及真實所形成小說本質的重大要素、也是愈有『美』的表現、亦即愈能生肉通血有着充分靈魂的表現、則那小說必愈能增加高度與深度、而能捉住讀者的心、然則小說的美、如此重大、而其性質果如何呢？若以爲麗辭美句、文不加點、便能形成小說的美、那未免太幼稚、又若僅描寫高尚的人物和有道德美的事件、便以爲就可以了、那又是笑談、那末小說的美、怎樣便可以造成成功呢？先就外面的形式以考之、就是使讀小說

的讀者、叫他們感到有趣、發生出快感的心情來、又爲使讀者能生出一種脫掉了所謂利害之功利的觀念的喜悅來、則小說便須有着『變化』因爲若無變化的描寫、像商店中記帳般的寫了下去、無論怎樣有忍耐性的人、亦必要感到困倦而把他拋到一旁去、同時若祇有變化、亦即若一味的亂變也是不行、須在變化中、有着一定的發展、又在其變化與發展上、更須有着能牽連全體或調和全體、如作者的解釋或批判却有其必要、所說的發展與變化和調和、這却是小說的美之形式的條件、我們此外更須得深進一步去考察小說內部的美之條件、普通讀者讀小說、發生深大的感動時、那都是由於在小說中有着能激動人心的深刻事件、或精神的東西、而强有力的表現了出來、才能那樣、深刻的事件與深刻的精神、經過怎樣的過程、才能激動了讀者的心呢？就是作者須先把那深

刻的事件與深刻的精神、送入內生活的熔鑪爐中、將其充分的灼熱熔化之、更給他以適當的表現之、使讀者被那縱橫流着的作者之灼熱熔化的事件與精神、而變成了與作者有同樣的感覺與心境、這便是好小說、這便是能激動讀者心的小說、此正與無線電和電話的送話者及受話者的關係相似、即電話或無線電、送話者一發音送話、則經過送話機的電氣與機械的複雜微妙的操作、變成電流或電波、送到對方去、於是受話者、由受話機之微妙的操作、則經過與送話機正相反的過程、還元以前的聲音、收入耳中、在此種場合、機械便是表現、言語便是內容、機械愈佳、則聽話者的印象、也愈明確、但若機械無論怎樣精巧、而最初送話者的言語不明瞭或毫無感動性的、則聽話者的印象、必很薄弱

這樣說來、則小說的美、須內容與表現、都得

完全一致的好才行、即有好的內容、還得有好的表現、有好的內容而無好的表現固不可、又有好的表現而無好的內容亦不可、他倆是表裏一致、缺一樣的不好、則不能成爲好的作品、亦即不能成爲『小說的美』

三、小說與實話之不同點

最近幾年來、所謂『實話』漸次的流行了起來、更有將『實話』與『小說』連絡到一起兒名之曰『實話小說』者、然則所說的『實話』與『小說』的不同點、果在何處呢？我們若多少加以思考之、便可以察知其不同處、蓋將事實予以正確的描寫之點、則小說與實話的性質似乎相同、但實話、乃係祇寫事實的、如新聞紙上的社會面記事、祇若將惹人注意的事件、能以忠實的以有趣的文字寫出來便可、但小說則不然、如本章第一節所述、須得能够『真實』故小說雖是採取社會

的實事爲材料、而作者也不能由右而左順次的像報告文似的記述出來、必須得將作者自己的人格與作家的熱情、送入熔鐵爐中、把他熔化成爲一個物件、再納入自己內面的真實上去、然後表現出來、這才能變成小說

所說的實話、今日聽到的事、今日便可以寫出來、但小說則不然、因爲寫小說時、須將其所聽到的實事、置於內部待到相當的時間、使其醱酵、然後才能作出來、是以無論怎樣有天才的作家、縱令今日聽到的事、今日便能寫成小說、而他所要的時間、也要比寫實話來得多、蓋小說作家、自獲得材料時起到表現出來時止、其間要較實話作者、經歷極多的複雜微妙的階段、國木田獨步氏、關於詩道曾說過『以余之經驗、實在的人物、實在的事件、自己無論怎樣覺着他有趣、若當即執筆、也不能得到真的詩來、故非將其藏於

心的底處、使之醱酵不可……』誠然、所說的詩也是文學藝術中的一種、小說也是文學藝術中的一種、故小說道、也可說與國木田獨步氏所說的詩道相同、無論是怎樣的天才作家、他所想描寫的事實、也得將其深藏於心的底處、待其醱酵不可、關於這一點、實話可以說他是『生小說』是小說以前的東西、若以小說比之爲醱麵饅頭、則實話便是生麵粉、若以小說比之爲熟櫻桃、則實話便是未熟的青櫻桃、更進一步言之、實話是一篇報告文、而小說獨成一個世界、小說比事實尤真實、即小說是存在於事實與真理間的精神混同物、事實是生的材料、真理是集合其材料而製出來的完成品

如上所述、則小說與將事實原樣合盤端出來的實話、截然不同了、

第七章 主 題

一、主題是什麼

我們在想寫一篇小說時、必須先明確的把握住所想寫的目的、這想寫的目的、便是在主題（主想）、換言之、亦即作者在該作品所要描出的中心目的、而不是指作品的情節、題材、情景、人物等、乃是指由此等所包括的內容、如『哈米萊特』的主題為復仇、『茶花女』的主題是戀愛、從主題更進一步言之、即一篇小說中、必包含一個思想、那個思想、也就是主題、一切的小說、都有一個主題、沒有主題的小說、便如人沒有靈魂一樣、又如一個國家沒有政府相同、而此主題在人生中隨處都可以發見、是沒有什麼限制的、不過怎樣去捉住這個主題、這是要作者個人去想、又主題並非小說開始便有了主題的形式而映於人心中、乃是主題的胎種、把牠發育起來、

才能成爲創作、才能映入讀者的心中、主題是小說最初的動力、又是小說的根本壓力與魅力的根柢、故主題的好壞便可決定那篇小說的好壞、如果不甚高明的主題、無論表現的如何巧妙也不能變成傑作、所以我們要寫一篇好的小說、必須要捉住好的主題、又有稱爲主想者、其術語雖然不同、而共爲小說的中心題目、最後目的者乃是相同、有了主題、便可驅使情節與材料統一、都向一處集聚、完成一篇小說、菊池寬先生曾說：『實在的人間性、出於意外的是無處捉拿、乃是一種盲目的東西、小偷也有人間性、但我們祇可以觀之、而不能拔救我們現代人的苦惱、又無論放蕩或通姦以及其他所有的惡事、都有人間性、但若祇凝視之、則世間仍不能變好、我以爲對人間性之醜惡或其他無味的事情、若不加以批判、而使寫成小說、也是無益……、在作品中必

須要有明確的主題、同時作者也得在作品中給以何等的解決『所說給以何等的解決』便是作者寫小說的目的、故無主題的小說、必無目的、無目的而寫出來的小說、必散漫紕亂而無存在的價值

二、主觀的主題

所謂主觀者、即是對於一物用我的意識去研究而曉得的叫着主觀、其對語是客觀、即受我研究的東西叫着客觀、主觀的意思既明、則我們便開始研究主觀的主題、武者小路篤實先生說『我常想作點什麼、常想將內部的生命、表出外邊來、但完全吐露出外邊來、非向空裏吐、乃是想向大地上像吞下去那樣的吐出、亦即是對人間的心、整個的吞蝕下去、』武者小路先生不是靜察人生、以尋求主題的作家、他是將在內部燃起來的東西、給予以形的作家、他就是在以自己的經驗採取一種材料時、而所作出來的主題形、也是由內

部燃燒出來的一種熱情、武者小路先生又說：『我關於文章、不甚加思考、我是思考文章前面的東西、也就是思考所想寫的東西……以為不寫也可的東西、若寫出來時、必無熱情、這個時候我一邊寫則我的心便一邊跟着不在焉了、在這種時候、我無法、只得置筆不寫、所以我不去思考寫文章、而來思考這個熱情、怎樣使牠熾燃、我是祇在隨筆之所至、其力量能向裏邊充實、而想向下寫的東西充滿於腦海中時、我才執筆』

先生的作品、假使我們要能靜心讀閱的話、當能看出在他內部充滿了人間的熱情、先生是先於內部注滿了人間愛的深情、遇着機會、便造出人類愛或理想的形、像武者小路這樣作家、其主題是內燃的、是由內部燃燒出來的東西給以形的、所以我們要名之曰主觀的主題、此種內燃的主題之小說、是觀念的或概念的作品、在其中閃灼着

生命之血光者、那是由其個性中湧現出的熱情之力、不過祇有像武者小路篤實先生的素質之作家、才能作得出來、一般二十歲前後的青年、也嘗因不可遏止的熱情所驅使執筆寫小說、又過信自己的力量、以爲能寫出傑作來而大胆的出版給人閱讀、但若展開細讀、多是內容貧弱排列些空洞的句子、不僅無武者小路般的血光、更乏魯迅巴金般的人間愛的熱情、究其原因、不外乎由於一時的熱力之衝動所致、總之、主觀的主題以廣義的是指自我、主體、精神等的主题而言、狹義的則爲認識論上的概念的主题、蓋一篇作品、既是作者認識主觀的表現、那末文學家便以主觀之深廣明澈及銳敏爲最必要的條件

三、現實的主題

以主觀尋求主題的人、多有理想主義的或浪漫主義的傾向、反之、又有靜察而探求現實主題的

人、這樣人多是有着現實的傾向、大體說來作、家都有着這種現實的傾向、以廣義言之、在自然與人生中、可以作主題的、到處皆是、莫泊桑先生曾說『在任何事物中都隱藏着某種事物、不過因為我們的眼睛、常慣於回顧先人所思考的方故看不見那隱藏着的某種事物、可是無論怎樣微細的事物、也必蘊藏着無數量的東西、所以我們必須要把牠尋覓出來』此便是說、爲由現實中尋求主題、必先向此現實裏尋求某種事物、所說的主題、並非起初便在作者的腦海內、乃是在觀察現實中從那裏邊發見何等意思時、遂成了一個第六感乃始造出形來

所謂在事物中尋出某種事物者、若簡明的言之、亦即在事物中、尋出某種『意思』來、爲尋求此種意思、由書籍中求之亦可、由談天中求之亦可、但含此種意思最多的而又近於無限的地方、則

是實人生、羅曼羅蘭氏曾說『實人生是書籍中的書籍、想讀便可以讀、無論誰人自己沒有無其書籍者、並且自始至終、十分完善、若進一步解釋之、那便是必須由經驗的嚴教師教以文字不可』此即是說、實人生便是勝過萬卷書的『意思的寶庫』、所說的『意思』、因有無數的階段、故若僅捉拿淺鮮外部的意思、也是得不到好的主題、須潛入深處尋出主題不可、『意思』便是持着人生相一個頂點說的、那種々人生相、都交錯的結在那個頂點上、如立在山巔、向四面八方矚眺、都能看見人生相、作者把此頂點捉住、送入內面、使之主題化、若能正確的表現出來、必能令讀者感到其背景有着無限的人生、這便是好作品、這便是傑作、我們讀到這樣的優秀作品、必要令我們感到種々方面的事情、即使在其作品中所寫的事物是僅少的、也能令我們感想到他沒寫的事物

上去、又如雖是寫着一個事實的短篇、也能令我們向遠方想去、所以能如此者、這便是由於作者潛入深處、捉住人生相的頂點、化爲主題、把牠表現出來的所致、但希望讀者勿誤認爲『意思』便是主題、例如作者縱令在人生的一個事實上尋求出了某種意思、而這個意思、也不過是主題的胚種、而不是主題、乃是作者把那個意思、用自己的性格與主觀、由現實上取了下來、放入心的底處鑄出自己所欲造的形來、然後作爲小說的主題以表現之、亦即在那意思上加上作者自己的某種東西、使之醱酵、而後才能造出主題、故向現實的人生中探求主題的人、非有着強堅的精神不可、這便是說在實人生中提出來的『意思』送入內部、使其能有良好的醱酵、如果若沒有堅固不拔與正確不倚的精神力、必不可得、

四、決定主題時的須知

決定主題時、我們應有如左的須知即

- (一)要盡可能的選擇有着嶄新意義的主題(二)要選擇自己能勝任的主題(三)要由自己的經驗上與自己的周圍中採取主題

即如第一條、若不選擇嶄新意義的主題、如果讀者讀你的作品時、一定要說：『我似乎在哪兒看見像這樣的小說來』又或要說：『某々寫的事情也和這個一樣』使讀者有了這樣情形、那便是失敗之作、讀者的常識、是極豐富的、他們是在不斷的渴望着有什麼新變化和新事態、所以我們應該不違背他們的心理、去寫些他們所渴望的東西、不過筆者此處所說的『新』不要作為『珍奇』解釋、乃是寫同樣的戀愛小說、也要使讀者在其中能尋去何種新鮮不同的味道來的意思、總而言之、筆者不是主張不許寫常識的事物、而是主張即使是寫常識的事物、也要由其中尋出較常識

深一層的意思來、第二條所說、是希望、作者不要認爲這是嶄新的主題、這是深刻有意思的主題、而自己不能勝任亦採擇而寫之、因爲主題雖然嶄新深刻、但因爲自己的經驗不到和因爲自己的內生活不充實、縱令能寫出來、而其作品內容、不獨要雜亂無章、同時還要事實歪曲、不符合實人生的情形、例如杜斯退益夫斯基的『罪與罰』或『加拉馬左夫弟兄』等的主題、的確是深刻有味道的主題、我們既想成爲作家、當然要想嘗試一下這樣的主題、但是結果如何？我以爲不但要畫虎不成反類犬、恐怕還要不如玩具的貓呢！作家之道、要依着自己的能力行事、是要緊的事、尤其現代小說的水準、漸次的高了起來、讀者的水準、亦不像往昔那樣低下、我們志於作家者、對於選擇主題、必須要謙恭仔細一點才好、第三條、我所以主張由自己的經驗上與自己的周圍中

採取主題者、亦即如第二條所說、因爲自己經驗到了、寫出來的作品、能較真實、若由自己經驗以外的遠方、採取主題、必要空洞、結局是濫費精力、毫無裨益、

第八章 結 構

一、何 爲 結 構

我們寫小說、將主題捉住後、其次所來的問題、則爲對這個主題、將怎樣布置呢？廣津和郎先生關於此問題曾說『想寫小說者、應知道如左的分析、即：誰？做什麼來？怎樣？的三者』是的、結構、即由此『誰？做什麼來？怎樣？』之三者所組成、所說的『誰？』便是小說中的主人公、主人公依作者而定、或是人間、或是動植物皆可、總之、小說是沒有主人公是不行的、所說的『做什麼來？』便是主人公的心理或思想以及所遭遇的命運等、在此中、固然也少不了何時、何地、所說的『怎樣？』便是行爲、這樣分析、是最單純化與最原始的形態、普通的小說、是有着兩個以上的『誰？做什麼來？怎樣？』、有這樣兩個以上所組織的小說、使其發展達到最高潮、

這便是結構、即甲『做什麼來？怎樣？』乙『又做什麼來？怎樣？』這兩個『做什麼來？怎樣？』使他發展到一處、組成一個交叉點、這便是結構、那末結構、便是主題與作品中的人物相連結一起的東西了、主題既是人生的一個意義與意思那末便是多種觀念的東西、把這多種觀念、繪以人物、使其人物密接到主題上以行動之、更將其主題活用到現實上去、例如建築一座寺院、這位建築師想建築那座寺院便是主題、而他想建築得像個寺院的樣子而設計之、這個設計、便是結構——在小說也可以稱之曰布局、在自然主義時代、曾一度倡導『結構無用論』、他們的根據是說：『爲寫出自然本身的原樣來、常因作者之小的主觀所製出來的結構、傷了作品的真實性』此論也有一種道理、蓋結構、無論怎樣綿密的思考製作之、也常有不自然的地方、因爲結構是扶持了

主題、爲表現主題的目的、常使作者的技巧趨於困難、不能自由發展、自然主義的作家、他的主眼是在描寫自然的人生、將自然的人生照原樣整個的現實寫出來、故其排斥結構

二、結構的兩種方法

如上所述、結構是將主題、使對讀者作有勁的感動之所組成者、故結構之巧拙、於一篇作品的價值上有着致命的關係、而製造結構圖大體有兩種方法：其一是自初便作出完全的結構圖來、即自始至終、將種種事件與故事的最高點、都整齊完完全全的寫出來、如建築家然、完全依照所完成的設計圖以建築樓房、即作者依照布局圖書到一定的地點便將能提住讀者之心的事件描寫出來、漸次使之達到最高潮、這種作法、固然能將主題、明確的浮刻出來、作品中所有的事件、也都能給主題使用、使之達到作者所欲表現的目的、

但也有缺點、即作者因為強制着自己的筆向着計畫的布局上運行、使達到所有的一個目的、有時便要發生多少不自然、而使讀者感覺是造做的、不過作者若能真正作出週密如天衣無縫般的布局、而有着那種表現的實力明、共間的不自然、也能够解消、近年來因為普羅文學、大見興盛、故自初便製作出精細週密結構的傾向、漸次抬頭、蓋普羅文學、重視煽動與宣傳、為明確作者的目的、使有着強大的影響力計、故始製造出設計圖來、依計畫描寫、第二個方法、便是將故事、概略的寫出來、依照所預定寫的故事的線路、一面向下寫一面布局、這種方法、以部分的觀之、不自然的地方要較少、這是他的長處、尤其關於感情等的變化與發展等、較比能够自然的轉動下去、使讀者感不到任何牽強無理

筆者過去所寫的小說、都是用的這種方法、不

過此法、也有缺點、即在全體的統一上、易於鬆懈弛緩、也就是容易行於中途去咬青草的缺點、由全體的主題上觀之、常將不重要的事、寫得周而復始、而將重要部分反閑却到一旁去

然則這兩種方法、哪個好呢？殊為難言、因為她們都是有一利又有一害的、要之、這是要依照主題的性質如何與作者的嗜好如何而定了

三、布局構成上的條件

所說的結構亦即布局、既是對主題與以筋骨、使主題與人物(或性格)結合的東西、那末這便是很重要的基礎工程了、所以便應盡可能的使適合於主題、俾構成得使讀者感到滿足、而此構成的條件、共有七、即

(一)布局須使美善意思之單純化

如長篇小說、其布局非常複雜、有各色人物各種事物、互相交錯着、但共最底那層、若不使

共有一定的單純化、必令讀者感到厭煩摩不着頭腦、受到混淆不清的印象、斯替文生說『小說不是依其精蜜的程度而判斷其價值的人生之臆寫、乃是人生的某側面或某角度的單純化、以分其小說的價值之高低、例如大作家所捉住的大動機、實行的創作、在我們觀察或賞讚時、大抵都是看到他那表面上的複雜、如果剖其底層而觀之、常是以單純化爲其手法、他的作品之優點、是建築在單純化上面的、這個真理、永久是不會變更的』此即是說、他那表面上的複雜、因爲於其底層能使主題的單純化、所以才能發揮出他的生彩來、其底層若無單純化的複雜、不但不能構成小說之美、却又能破壞小說之美、

(二) 布局應當以主題爲之統一

布局若不沿着主題的線路進行、必致故事散漫

而不統一、如無統率的軍隊和如無根幹的草木焉、也就是說有了主帥的軍隊、無論再添上多少兵、也不至使兵士散亂毫無統制、有了根幹的草木、無論長上多少枝葉、也不至於零落分散、小說的布局、可比之爲兵士、可比之爲草木的枝葉、而小說的主題、可比之爲主帥、可比之爲草木的根幹、但有了主帥而無兵、固不能成其爲隊、有了根幹而無枝葉、固不能稱其爲茂樹美草、同樣的有了主題而無好的布局、也不能成爲好的作品、故布局應該對主題、一面盡可能的聽其使用、一面要盡可能的如對主帥之添兵、如對草木根幹之生枝長葉、如此才能產生好的小說、如此才能不致給讀者以渙漫無章的印象

(三) 布局須有變化

若用相同的人物、出來進去、若叫人物反復的

說着千篇一律的話、必使讀者感到厭煩、所以一個機會、不得在一個作品中、使用二次以上祇許使用一次、如在第一章第七節所云、邂逅不能反覆的使用、除特殊者外、只能使用一次此處所說的布局變化、亦即如此、是於布局裡、將偶然與必然、巧妙的織入其中、方為妥當、例如男主人公與女主人公、三四次的邂逅於新京的大同大街或五次六次的邂逅於大連的浪速町、在實際上縱令能有共事、而在小說中、也不宜使用、總要使其愈有變化愈佳、

(四) 布局須有一定的發展

布局的構成、僅有變化也不行 在變化之中還得要有一定的發展、若是由甲到乙、由乙跑到丙、由丙跑到丁、更由丁跑到戊、再由戊又跑到庚、這樣不斷頭的推行、再在其間添上些種々の事物、變化固然是變化了、但這樣變化、

必使讀者之心、苦於奔命、而感到毫無邊際毫無目的不快、故須在變化中、給以一定的發展、讀者因被這種發展所驅使、始想讀到最末、看々他——作品中的主人公——到底結果如何、小說、若寫得祇有變化而無一定的發展、亦即若祇有散漫無章目毫無邊際的變化而無一定的線路發展、讀者必要感到厭煩將其束諸高閣之上、並且無發展的變化、結局是反覆的說來、雖說是變化、而其實亦不是變化了、

(五)布局須有必然性

布局有了變化與發展、固然是引讀者入圈套所必須有的條件、同時須有必然性者、亦是最緊要的條件、如果一個故事的變化與發展、發生不自然的情形時、讀者必要搖首而評其『無理』或云『世界雖大亦無此事』、那末這部小說的價值、便要掃地了

(六)最高潮最頂點一篇小說的故事、其變化與發展、有了必然性的連鎖向前進行時、走到某種場合、即其人物與事件、互相插穿發展到某種場合、必須叫他像登山般的越走越高、迨走到最高的頂點之山巔時、令其爆發、於是讀者的心神、也必要跟着同時的炸裂

此處所言的最高潮、與論文的結論相似、但比其重要、如果一篇小說、若沒有最高潮亦即若無普通所說的最緊張一個場面時、則其小說必要令人感到他緩鬆懈而捉不住讀者的心、並且有了這個場面——最高的頂點、不但能將主題、明確的顯現出來、同時還能將全盤的布置結構、變成美滿的良言、故有志於小說作者的人、必須注意這一點、

(七)對照

對照之在布局構成上、是最要緊的一件事、對

照有稱作對比的、這是美學的形式原理之一、即以兩種相異的事物相對比、使其特徵、更加顯明、如以黑與白的感覺要素之對照、令人感得黑者益黑、白者益白、又如寫小說、爲使讀者增如興趣、達到作者所預定的目的時、常寫新思想與舊思想之爭、個人與社會之爭、惡棍與鄉愚之爭又村姑與都市摩登少女之對照、貴族與平民之對照、賢與愚之對照、純潔女與禽獸男之對照等、吾人展閱古今東西的小說、大體都是使用這種對照結構手法的、又在作品中的緩急或明暗、也是這對照的一種

第九章 表現的二種方式

一、二種態度

我們對自己的作品、先找主題、後作布局、其次隨之而來者、則為表現的問題、原來我們所認為藝術的衝動、便是一種表現的衝動、所說的內生活之豐富的貯水池、所說的道德的精神、所說的對現實之正確的認識、又所說的銳敏的感性、這都是協力我們創作藝術作品的、沒有不能寫的小說、沒有不能畫的繪畫、所說不能寫、所說不能畫、那便等於他不會表現、所謂的藝術、自始至終祇有表現而已、故表現的問題、乃是藝術的中心題目、小說既是藝術中的一個形式、那末表現便是重要的一件事、我們所說的主題或布局、乃不過是表現的一個分野而已、並且人間都有着表現慾、如古之帝王、為臣者不敢直諫、他乃以某種事物轉彎抹角以諫之、例如戰國策鄒忌『諷

齊王納諫』他開始不敢直諫、他乃先說：

鄒忌修八尺有餘、而形貌頎麗、朝服衣冠、窺鏡謂其妻曰、我孰與城北徐公美？其妻曰：君美甚、徐公何能及君也！城北徐公齊國之美麗者也、忌不自信、而復問其妾曰：我孰與徐公美？妾曰：徐公何能及君也！其有客從外來與坐談問之、吾與徐公孰美？客曰：徐公不若君之美也！明日徐公來、熟視之、自以爲不如、窺鏡而自視、又弗如遠甚。暮寢而思之曰、吾妻之美我者私我也、妾之美我者畏我也、客之美我者、欲有求於我也、於是入朝見威王曰、臣誠知不如徐公美、臣之妻私臣、臣之妾畏臣、臣之客欲有求於臣、皆以美於徐公、今齊地方千里、百二十城、宮婦左右、莫不私王、朝廷之臣、莫不畏王、四境之內、莫不有求於王由此觀之、王之蔽甚矣、王曰善、乃下令群臣吏民能面刺

寡人之過者、受上賞、上書諫寡人者受中賞能
謗議於市朝、聞寡人之耳者受下賞……

我們讀此一段、便可知鄒忌是有表現慾者、不
然他爲什麼冒死而要諫齊王呢？齊王幸而聽諫、
如不聽諫、而認爲鄒忌是故意毀謗他、則鄒忌不
死、亦得被逐或遭貶

吾人若轉讀唐詩、也可窺知人間都有着表現慾
、例如韓翃寒食七絕：

春城無處不飛花、寒食東風御柳斜、日暮漢宮
傳蠟燭、青烟散入五侯家

這是韓翃見朝政日非、不敢直言、乃侔於漢事
作此詩以寓諷刺之、又如劉禹錫之阿嬌怨詩：

望見威裝舉翠華、試開金殿掃庭花、須與宮女
傳來信、言幸平陽公主家

又如劉禹錫之再遊玄都觀詩：

百畝庭中半是苔、桃花淨盡菜花開、種桃道士

歸何處、前度劉郎今又來

這都是因被表現慾所迫、才以詩寓諷、藉資吐露胸中的苦悶、以上所舉的例子、這都是人間有着表現慾之表現

藝術是這種表現慾達到最高度的東西、而小說是其中最難的同時又是最高級的一個形式、而該表現慾在文學上自古以來、大體說便分作兩種形式、即

現實主義與浪漫主義、又有稱爲寫實主義者 即是客觀的觀察現實以描寫表現之的形式、浪漫主義是以主觀的想像的態度以描寫表現之的方法、宮島新三郎先生說「現實主義是觀察理性、及追憶錄等、以所有理性的能力去作人生之研究、浪漫主義是以想像的能力去作人生之研究」此已說出該二者的特徵、現實主義如上所述、是主張如實地描

寫現實的一派、在文藝上起於十九世紀後半、他們主張是激底的現實的、故現實派是沒有科學的與唯物的特色、代表的作家有佛羅貝爾和莫泊桑等、佛羅貝爾的『波華荔夫人』是此派的代表作品、至於浪漫主義是萌芽於十八世紀末葉而盛行於十九世紀初期的文藝思潮、這種思潮之在歐洲的文壇上、自十八世紀以後、起了一個很大的衝突、尤其在英法德三國、最為顯著、蓋因為法國革命的緣故、歐洲諸國、同時發出了解放一切束縛的呼聲、文學也受了這種影響、漸々開始了反對形式的、固定的、理智的擬古主義、而創造了主觀的、情熱的文學、因而古典主義與浪漫主義、兩方起了鬥爭、十八世紀中葉、古典主義的格調、已經達於極點、法國固無論矣、其他如德國、英國、意大利等國的文藝、完全是文藝復興傳下來的古典的摹擬(擬古主義)。

因之熱情都被禮法所壓住、靈動都被典雅所束縛、當時的文壇、充滿了台閣的暮氣、而毫沒有自然的清新、出抗這種主義而興起來的便是浪漫主義、浪漫主義的特徵、因國民性之不同、各國間也都有一點相異處、但總括起來說、可以說是對客觀主義的主觀主義和對因襲的自由主義、一方、若對偏重於法則規範的理性主義及道德主義言之、而浪漫主義也可以說是無束無拘的感情主義、因此浪漫主義一方面輕視科學與道德、以文藝美術爲人生最高的意義、一方面又反對格式整齊、禮法鮮明的擬古主義、德國之浪漫主義的泰斗希勒格氏說：『古典主義好像雕刻、浪漫主義好像繪畫、一切的東西、沒有比雕刻更爲確實、更爲明白、更爲完全、浪漫主義是中世紀繪畫的思想、因爲繪畫是離開如實而平面地表示遠近的、所以沒有豐富的想像、不要說制作、連鑑賞也不

能、繪畫的主要目的、不完全明白而者給物一、能賞想像的餘地、古典主義好像在日光下的事以的明白、而浪漫主義則好像在月光下的事物一的、乃有一種朦朧的性趣』法國的文藝史家布在倫退爾氏說：『因擬古主義的衰退而自然的產生立、是個人的開放、在此、個人恢復了自然的獨的、從前有一定的格式規範、妨礙個性的發展、到了現代、個性挽回了牠的權力、覺悟了他的自身、要以自己來規範萬物、要以自己的目的、為進行的方向』浪漫派之在英國、有華茲華士的抒情詩集、是此運動的先鋒、經過拜倫、雪萊、濟慈、已而至於拜倫、雪萊、濟慈、在德國則有歌德、席勒、海涅等的『狂飈突起運動』、在法國則有雨果、戈恬、在俄國則有普希金、李爾特夫、意大利則有曼左尼雷奧翰蒂、但在這許多優秀的作家之中、要尋出第一位最大的代表者、當然要推

雨果了、在他的作品中、給予了浪漫主義的各種特色、具體化了浪漫主義的一切要素、我們看到歐洲方面自古以來的理論與說明、儘可能詳細知道現實主義與浪漫主義之兩種表現的方式、那末我們想寫小說的人、便應斟酌自己的氣質、是近乎哪一種的、然後選擇適於自己的途徑

二、寫實主義與客觀的態度

克勞佛得氏說『寫實的、是要表示如實的人生、浪漫的、是要表示應有的人生』此言可謂已捉住了兩者的特徵、自然主義是用純科學者的態度、觀察解剖人生問題、而如實的描寫他的真相、亦即要澈底描寫原樣的人生、人道主義、是以增進人類幸福為最高的道德、是道德上的最高目的、故以同情、施惠、獻身、一切愛他的行為為本義、以為一切人類都是保有共同而平等的人格、在人格上是沒有分毫差別的、該當相互

以愛而扶助、此種傾向在文藝上出現的、以托爾斯泰是最適當的好例子、亦即人道主義是要突進應有的人生、不過同樣的寫實主義、我們要展開歷史、追溯其形踪、也決不相同、以西洋來說、巴爾扎克時代的寫實主義、便留有浪漫主義的氣味、到了莫泊桑時代的寫實主義便不同了、他主張由純客觀的立場和科學家一般的如實的描寫現實、如左拉、與莫泊桑、都是屬於這類的代表作家、總之、若以抽象的言之、寫實主義的作家、在表現上是採取歸納的方法、即以冷靜的態度觀察現實、由其中尋求出來一個意義而寫下去的方法、不過寫實主義、不是只觀察自己的周圍、即對自己也要詳細冷靜觀察的、所說的現實、不是僅在外部有的、在內部也有、例如今有一人、他在年幼的時代、乃是浪漫的、及至年長他便漸次轉向於現實的客觀的方面

去、這是普通人所有的現象、日本田山花袋氏、曾寫過這樣的自述文學、他說他年齡漸長、也漸次變為客觀的現象而去觀察現實

客觀的態度、在立於寫實主義之立場的作家、是最重要的一件事、如說浪漫的作家是主觀的、是熱情的、那末寫實的作家便是理智的、客觀的、故此客觀的態度、在近代文學上、已為人所最重視的了、

三、浪漫主義

寫實主義方法、是描寫現實、由其中尋出一個意義來寫下去的法子、對此、則有所謂浪漫主義的方法、乃是對欲表現自己的真理、給牠穿上現實的衣服以表現之法子、那末寫實主義是歸納的、浪漫主義便是演繹的了、寫實主義是基於觀察、故多是客觀的、浪漫主義是多依想像的描寫、故

主題的色彩頗濃厚

所謂『歸納的方法』是由很多的事實中、次第把牠壓縮起來、尋求出一個真實的方法、所謂『演繹的方法』是由一個真實中以類推之、引出很多的事實之方法、再進一步言之、即歸納是由特殊的事物中、以求普遍的方法、演繹是推廣普遍的進向特殊的方法

不過古今來的小說作家、很難明瞭分析誰是屬於寫實主義派、誰是屬於浪漫主義派、因為同一個小說作家、他的作品、有使用寫實主義方法的、有使用浪漫主義方法的、我們固應依照自己的氣質以決定自己所適於走的途徑、同時還得依照當時所採取的主題性質如何、以定其使用寫實主義的方法、抑或使用浪漫主義的方法、這種隨機應變的表現、有志於小說作家者、仍得自己努力去修鍊、

第十章 小說的三種形式

一、三種形式

小說的形式，普通分爲 一、長篇小說 二、中篇小說 三、短篇小說

的三種、然則這三種形式、是怎樣產生的呢？關於此項、有種々の說法、大體說起來、是依照作者的結構如何而定、據日本廣津和郎先生說『決定小說的形式、由外部看者、是依其素材的大小而定、一言以蔽之、即或者是一點小事件、或者不能稱爲事件的小事、有十張稿紙便可寫完其內容者、即應用短篇寫之、其相反的時候、便是長篇、在其中間者、則可說是中篇』此說殊爲恰當、換言之、即可依照主題與結構如何、以定小說的形式、例如甲與乙打起來、我們若把甲的性格、和乙的性格、加以描寫、然後入於交涉中、交涉決裂、因而便動起武來、雙方動武之後、又

這等虛實、最後如何解決、詳細的描寫了出來、也就是長篇小說、若僅寫二人動武的場面、起因結果略加幾筆、便是短篇小說、總之短篇與長篇之別、是依照主題如何與作者的佈局方法如何認定、設今有一個同樣的事件、有的作者寫成了一篇長篇小說、有的作者竟寫成了一篇短篇小說、這便是依照作者各自的性格而定之、又如畫家然、有的長於畫大幅畫、有的長於畫小幅畫、更有不長於大幅或小幅畫、而長於寫意畫、小說亦同、其相違處、乃是由於作家的性格之不同所致、故有志於寫小說者、應自己省察自己的性格、是適於長篇歟、抑適於中篇或短篇歟、然後再開始寫、

二、長篇小說與普通的形式

長篇小說如托爾斯泰的『復活』『戰爭與和平』並杜斯退益夫斯基的『罪與罰』『加拉馬左夫』

弟兄』等、日本之如島崎藤村的『夜明前』里見的『多情佛心』中國之張恨水的『金粉世家』『啼笑姻緣』『夜深沉』等、及中國古代小說『紅樓夢』『三國志』『西遊記』等、這都是代表的長篇小說

長篇小說的長處、是雖僅一個人的人生、或一個事件、也能詳々細々完完全全的描寫出來、並且又能描寫種々人物、種々事件、種々場面、這是短篇小說不及的、而長篇小說最普通的形式、則是將各色人物、各種事件與場面、用作者的技巧、使之交錯穿插起來、漸次的發展、達於最高潮、然後歸於大團圓而收場、中國古來小說大體說來、這種格式居多、不過最近、因受了西洋小說的影響、認爲大團圓式收場、不能給讀者以深刻的印象、故有使其不團圓者亦不少、長篇小說最基本的結構、可以說是：

一、發端 二、事件或性格漸次的發展 三、故事的最高潮 四、結尾

一、發端 一發端是先對讀者給以某事件或行將惹起某事件的預感、使讀者有了興趣、自能引讀者入於自己的迷昏陣中、所以作者、於寫長篇小說的開端、必須要計畫周到、在自己腦海中、將故事想好、怎麼下筆、方能使讀者有了預感、令讀者繼續向下看、如盲目的寫來、在開端惹不起讀者的好奇心、必致讀者、翻過兩三篇去而不看你的開端、假使你是初出世的作者、在讀者的腦筋裡沒有你的印象、或者要束諸高閣不睬不理亦未可知、故作者關於此點應加注意

二、事件……事件是作品中的人物、與其環境所發生的交涉、換言之、即給予作品中的人物以影響、於是讀者便起了興趣、自然要向下展讀

、追究作品中的人物，到了何種地步。事件的範圍廣廣，例如戀愛、爭鬥、生死及其他人生所有的事物，都是事件，小說作者無論取任何一件事件，於作品中，若能把他用自己的技術以表現之，都能將人生充滿於事件中，所說的事件，普通多起於某人物和某人物之間，不過也有起自社會、家庭、學校、團體等的

三、性格……描寫性格，是對作品中的人物，予以明確的存在性，給讀者以深刻的印象，普通的長篇小說，多用男主角或女主角，這主人公既是此小說中的主角，那末對此主人公的性格，便得詳細描寫之，因為主人公的性格之描寫得好與歹，於作品的價值上有着重大的關係，故作者須加注意

四、事件或性格漸次的……發展這是製造長篇小說龐大的中身者，不過中國古時的鼓詞和評詞

各種小說、縱令描寫性格、而他那種性格、乃是由外部描寫、漸次的引出種々の事件來、但其後寫實主義發達、乃潛入內部去、漸貴於心理的描寫、亦即人物的性格、在事件中、是怎樣鍊成的？是怎樣變化的？是怎樣生長的？加以內面的描寫

五、危機……小說中的危機、設在何處呢？此不能言定、乃是作者應其必要、在何處都可以給與危機、所說的危機、一言以蔽之、也就是使讀者對書中人物感到危險之謂、例如主人公的生命、漸次奄々、或女主人公遭到奇禍、又或二人戀愛爲境遇所囿縛、陷入絕望、並其他使讀者感到危險不安的術策極多、不過作者須有着適當的安排、俾小說增加魅力、以之驅使讀者的心、能替書中人物擔憂

六、最高潮……最高潮是作品中的頂點、由發端

起、作者的慘澹營々的努力、演進到最高潮時、便開了燦爛美麗的花、故作者之寫小說、若不能把最高潮寫得恰到好處、則其作品、便難收到有勁與美的結果、

七、結尾……結尾是作品中的事件之解決與事件的結束、普通則密接於最高潮上、有時高潮便是結尾、結尾便是最高潮、所說的最高潮、既是小說最高的頂點、便不可寫過得長、如冗々不斷、便不能令讀者精神緊張、感到爆發開花的趣味、總之、長篇小說、是縱橫描寫人生全局的、故長篇小說的作者、是比短篇小說作者要有幾倍的豐富經驗的、因為構想得大、事件亦甚複雜、故作者必須要有剛毅的構成力、亦即寫長篇小說的作者、須有：

- (一) 豐富的經驗與知識
- (二) 剛強的構想力
- (三) 普通人所無的熱情
- (四) 普通人所無的毅

力

以上四條、缺一不能寫長篇小說、若缺其中任何一條、則其長篇小說、必暴露極大的缺點、由此點觀之、則我們須知道寫長篇小說、實非易事、是以作家、需要人間剛毅不拔的精神及肉體的成熟並作家的技術之圓熟、我們若考察世界有名的長篇小說時、則其作者、幾乎都是達到成熟後所寫的、如開始寫『加拉馬左夫弟兄』的杜斯退益夫斯基氏、是在二十七歲時、托爾斯泰寫『安娜加列尼那』是在四十一歲時、又如日本島崎藤村氏、過六十歲才起稿『夜明前』、

三、短篇小說

短篇小說、法國稱做GONTE、聖經中湯子的比喻、是短篇小說最初的創始、這個比喻、確是完全具備了短篇小說的取材與結構的條件、但是

短篇小說與長篇小說或中篇小說、完全成爲一種目的及方式不同的文學形式、這還是十九世紀以後的事情

美國的亞倫坡是短篇小說的最初功績者、此後麥休士及哈米爾頓、對於短篇小說的定義、各有補充與修正、哈氏的定義如下：

短篇小說的目的、是用最經濟的手法、使之產生一種最上強調法相合致的單一故事的效果就是爲着要產生故事的效果、行爲、人物、背景三者是必要的條件、但是在短篇小說、祇要強調其中之一就好、因爲短篇小說的目標、是在求銳利的效果、所以祇要在三要素之中決定一個作爲中心或焦點、而將其他二者陪襯就好、再進一步詳細的說、就是以人物爲中心、則將事件及背景的色彩淡薄着、以事件爲中心、則將背景及人物的色彩淡薄着、以背景爲中心、

(但是以此爲中心者極少) 則將人物及事件的色彩淡薄着、此三種小說、第一是性格本位小說、第二是事件本位小說、第三是背景本位小說、短篇的小說作家、在法國有莫泊桑在英國和美國、則有史替文生、亞倫坡、在俄國則有柴霍甫等、亞倫坡最初創作短篇小說的意見是這樣：

長篇小說、讀者不能一氣呵成的讀完、故由作品全體所生出的強大力量、不能全盤的感得、若幾次的切斷的讀之、對作品的印象、便要減少、或歪曲不確、但短篇小說則不然、短篇小說在短的形式中、一對件或是一種現實、能够銳利的表現出來、讀者的神魂、能够當即被作者所支配、所以喜好巧緻的藝術家、他要創作短篇小說云云

短篇小說所以發達於十九世紀以後者、要而言

之、是由於時代的要求、因為長篇小說數量巨大、將其讀完、則需要相當的時間、且文化愈發達、人類的時間愈貴重、為繁忙的生活所驅使、實無冗長的時間消費在小說上、所以近代的人類、自然喜歡能用極短時間便可讀完的短篇小說、且可得到鮮明正確的印象、短篇小說、也就是因為這種要求、才漸次的發達了起來、據另一方面來說、因近代的印刷術、漸次進步、新聞文學、亦隨着發達、於是新聞雜誌的發行、當然也興盛了起來、是以短篇小說亦同之被其促進、

四、短篇小說的構成與技巧

短篇小說與長篇小說相比較、是表現那被壓縮的故事之尖端、故其表現的技巧、非常的巧緻與簡潔、烈里賀氏有一篇短篇小說、可說是短篇小說最好的模型、今試譯如左：

戰爭告息後、他被德軍釋放回到故鄉的街上來

、以慌忙的步子、行在燈光朦朧的路上、有一女子、忽將他的手捉住、以令人陶醉的聲音說道

『您往那兒走？到我那兒去嗎？』他回過頭來看了一下笑着說：

『不，我不是到你那兒去、我是找我的情人去』說着二人來到路旁、那個女子忽然的『哦』了一聲、他也無意識的捉住女子的肩臂、扯到燈下、他的手指、已抓入了女的肌肉中、他的目光是在閃灼着、他僅說一聲：

『楊！』便把那個女子抱於懷中

在這短々の數十言中、已把人生的尖端壓縮於其內、這個單純的效果、用着簡潔的表現、活躍於紙上、讀者讀後、便感到如長篇小說的最高潮、同時也是人生的頂點、若想寫長篇小說、也可以此作長篇小說的材料、如果若詳々細々描寫男與女以前

的戀愛經過、並男方出征在戰地苦鬥的情形以及在女子被德軍占領的村中遭悽慘的境遇、然後寫到像這樣的場面、這段便可視作長篇小說中的最高潮、而此作者竟僅用十數行的文字、便能描成很緊張的效果來、又作者雖僅描寫這一段的最高潮、但能自然的將此二人間的過去並由過去到現在的關係、間接的顯示了出來、並非如長篇小說那樣前後的經過情形都要一絲不漏的書之、他是將前後情形都收集到一個焦點上、以簡潔的筆法表現之、故能使讀者猜知過去的關係、這是短篇小說的技巧我們於茲若再仔細一點進一步考查比較之、在這僅十數行的文章中、竟出於意外的是具備了『發端、事件、最高潮並結尾』等小說的基本形式、即『戰爭完了、他由德軍中回到自己的故鄉街上、於是便慌忙的在燈光暗淡的道上走着』這是發端、由『有一女子把他的手捉住』起、到『

他回過頭來看女子』是事件的發展、由『二人來到路旁』起、到『二人擁抱』的結尾、這是最高潮同時這個最高潮又是含着一種解決的結尾、前邊所說的長篇小說、有着發端、事件或性格的層層發展、危機、最高潮、結尾的基本形式、而在短篇小說裡、固然有着長短之差及複雜與簡潔之別、但在普通的場合、也有此種形式、此種形式、不僅適於表現事件與性格、同時也是最能惹起讀者緊張心神的好形式、不過短篇小說既是在簡短的文字中表現人生、故不必非拘泥上述的基本形式不可、依着主題如何、與作者的氣質如何、也可用其他各種的技巧、即

- (一) 如上所舉的例子、用小說的基本形式寫、是普通寫短篇小說者所慣用的方法、用此形式寫短篇小說、是使讀者的興趣緊張、起初先低、然後漸次使之達到最高潮

- (二) 與前述方法相反、先令讀者精神緊張、然後漸次柔和、以舒暢讀者的心神、描寫到最終、使讀者生出自然的微笑
- (三) 不使用上述兩種方法乃全體使用一個調子描寫下去、令讀者讀後、感到餘音裊々不絕、所謂『心境小說』的短篇作家、多使用此方法即不像前二者以理智的將一事件或性格、使用技巧與幽默以巧妙的表現之、乃是用一個某種心境、使之滲透於文字中、令讀者嘗到相同的心境滋味、故不表現事件和性格、而使之表露心情、全體用一個心境統一之、不特別作出最高的頂點來、所說的『心境小說』、是與自我小說的意義相近、是用一人稱或如一人稱所寫的小說、以直接記錄一個人的生活而求藝術的價值、有人說『一個人的生活、縱令是醉生夢死、倘能如實的表現出來、便有些價值了』、自我小說、是表現

自己、而此自己却是經了融和、濾過攪拌而渾然再生的自己、而這樣要表出自己的心境者、便是心境小說、這是一種主觀的小說、而此主觀須是向上的、即要求表出作者向上的內面生活、所以又是一種以理想主義為基調的小說、不過心境小說、則缺欠像前二者那樣智的構成、有時嘗流於信筆而書、無心得的讀者常以此種作品、認為自己也能寫出、其實在一見之下、在似無技巧的作品中也有着獨特的技巧、若想描寫一個心境時、作者自己如不能實際親自體驗過、則絕對的不能完全的表現了出來、

(四) 對人生的某一面、轉視點於其上、將其所現出來的現象、祇描寫某一節的方法、在自然主義時代的平面描寫之短篇小說、使用此方法者不少、不過此法、嘗令人感到無頭無尾、可是也能令人看出人生的一面來、惟最近以來、使

用此種方法、漸々的少了、

(五) 將長篇小說也可以用的材料、一條一條的書出來、然後壓縮到一起、使之結成一個效果、此種方法似與(一)的場合相同、不過像(一)的場合對發端、事件(性格)之發展、最高潮、結尾的基本形式、須加以描寫、而此方法則不用描寫、僅加以說明便可、而其所提出來的某種感想、又像(一)的場合、雖是長篇小說的材料、將其收集成了一個焦點、加以描寫、可是這個方法不僅是說明一部分、乃是說明全部、

(六) 引讀者到神秘幽玄的世界裡去的方法、這是作者先由自己造成一個世界、領着讀者到那裡去、如桃花源記、便是屬於這種類的

前邊所說的『心境小說』、是將自己所味到的心境、也令讀者嘗々那種滋味、而此方法亦是作者將自己所空想的神秘世界、使讀者到那

裡去遊々、所說的神祕、是不能用理智來解釋、僅以直感、令人不可思議、令人覺着有不可測其高深的幽邃仙境的玄秘、亞倫坡等、很好作這種神秘世界的短篇小說、但寫這種神秘世界小說的人、大體說來、都是技巧家、且其文章也都有着魅力

(七) 象徵的方法、普通的短篇小說法、是務在直截了當與正確、以表現其主題、但這種方法是間接的使其愧々忽々而彷彿之、如上述的神秘方法之作家、又多使用此種象徵的手法

所謂象徵者、若以廣義的解釋之、凡含有諷刺的小說、皆可謂之象徵的手法、不過我們若說象徵的意義是以『一』而表現『多』的解釋之、則凡短篇小說、都成了象徵了、若廣義的解釋到這場、則筆者寫這條方法、便無提出的價值了、其他又有對照的寫法並詳細追求人

間心理的寫法、總之、短篇小說是位於小說尖端的東西、所以其構成和表現、若稍微有一點歪曲不確、便要使讀者感到減興的、故謀寫短篇小說者、必須要先尋着適於主題的近徑不可、表現一個主題的路子、常有數條、作者須先將此數條路子比觀一下、再將在其路子上的人物（性格）與事件並背景、互相比較觀察一下、擇其道近且障礙少者走之、如果認為簡潔文句少用、便是去主題最近、那是錯誤的、須是最有效果的道、那才是去主題最近的路子

五、中篇小說

此是和長篇小說用同樣手法、結構、觀點描寫的、不過人物比較少、事件比較單純、分量也較小、近來因長篇小說、在時間上、鑑賞上、均不甚佳、故有把長篇小說、洗鍊凝縮為中篇者、殊有隆盛的氣勢、有力的作家如『美里梅』『屠格○甫

『斯替女生』等、作品、則有嘉爾曼、羅亭前夜、寶島、新天方夜譚等、都是有名的中篇小說、巴得氏的『狹門』『田園交響樂』等、也稱此中的傑構、不過近來固然說是時間貴於金、無暇割愛時間去讀長篇小說、而轉回於短篇小說上、但是短篇小說、固為量少的關係、到底不能盛裝全幅的人生、任你有天大的技巧、也難免變成小玩具、致惹不起讀者的興趣來、所以近幾年來、似有要望中篇或長篇的傾向

第十一章 視 點

一、一元的視點

關於視點問題、日本岩野泡鳴先生主張一元的描寫、他說小說因為屢次移動視點、常給予讀者以紊亂的印象、故寫小說、應使用一元的描寫法、而泡鳴先生所主張的一元描寫、並非是指着『自我小說』而言、乃是主張寫小說時、以作品中的一個人物之視野、作一元的描寫、其人物無論是小說的主人公抑或副主人公、總之、將觀察事物的人物、定爲一人、以書其一人所觀的世界、如此、則作品的情緒、既能夠統一、而作者的意圖、也能夠一絲不亂的表現了出來、泡鳴先生的這樣主張、因爲是一切的小說都得非從他一元的描寫不可、所以當時遭到好多的反駁、幾乎把他的善點也都被無視了、其實泡鳴先生的一元描寫論、並非毫無他的好處、不過太過於武斷、故遭

到世人的反駁與非難、然而關於小說的視點問題、確因此筆戰、而惹起了世人的注意、我們在執筆想寫小說時、用何種形式寫好呢？用『我』的形式寫呢？或用『他或她』的形式寫呢？抑或用『小說中人物名』的形式寫好呢？這在事前是不能不先決定的、而決定這種形式、便是決定『視點』、視點的種類、大別之有二、一爲一元的視點、一爲多元的視點、今先言一元的視點、所說的『一元的視點』、即如岩野泡鳴先生所主張的那樣、在一元的描寫之小說中、有自我小說及書簡體等的一人稱小說、或用『他』或用『作品中的人名』這雖係第三人稱、但其視點、則爲一元的

(一)自我小說、是把視點、置在作者自己的目中、便是以『我』的形式描寫『我』自己所看見的世界、這種形式、頗適於情緒與心理描寫、自

我小說與一人稱的小說不同、可以稱爲自叙小說、如上所述、就是作家、把自己最直截的暴露出來的小說、所以作品中、雖不用我怎樣的寫着、倘使是表現作者自身的、便可視着、自我小說』、又作品中雖用一人稱、也有不是自我小說的、換言之、自我小說、也就是一種主題小說、此種小說的代表作、則有斯德林堡氏的『痴人的告白』、自我的寫法、固也有他的長處、但也有他的短處、即易墜於小的主觀、而於性格表現上、易缺乏鮮明、同時容易失掉作品之全局的統一、故寫此小說時、關於此點、須加注意

(二)書簡體、此也可以說是『自我小說』的一種、是用書信式寫的小說、此書簡體小說、與上述『自我小說』同樣有長處也有短處、書簡體既是一個人的書信式、便要列入一元的描寫之形

式中、若由二人以上的書翰所構成時、那便屬於多元的描寫之分類中、故姑置不論、讓下節再討論、德國名小說家歌德氏的『少年維特之煩惱』、便是書簡體小說之代表作

(三)日記體、日記體小說、是用日記的法所寫的小說、如魯迅氏的『狂人日記』、便是用這種體裁寫的小說、其他如坊間所賣的『蕙芳日記』、或『想思日記』等、雖不能登諸大雅之堂、但也是日記體裁小說的一種、日記式小說、也是與『自我小說』或『書簡體小說』相同、都是一元的描寫、同樣有長短處、

(四)第三人稱的一元描寫、這是以『他或她』等第三人稱的形式所寫的小說、

二、多元的視點

多元的描寫、是不將視點置在一人或一個場所之上、乃是有時置在甲的身上、有時置在乙丙丁

等的身上、多元的視點、應某種場合之必要、可隨時將視點置在各種人物的身上、這種方法、頗適於大規模的表現人生、長篇小說、可以說大體都是採用此種方式的、而此多元的描視、若細分起來、則有多少不同的方式

(一)書簡體由二人以上的人物之書翰所組成的小說、如杜斯退益夫斯基的『貧窮的人們』、便是個好例子、又同是書簡體、而其視點有着兩個以上、故與一元的視點之書簡體小說相比較、其形式較為複雜、利用這種形式寫的小說、多是戀人或朋友間的信札或者父子間往復的書翰

(二)全能的視點、如托爾斯泰的『戰爭與和平』『復活』等、便是這種形式於、又中國的『紅樓夢』『三國志』『西遊記』等、也都是這種形式、即大規模的長篇小說、多是採用這種方式

、作者像全能的神仙般的隨着甲乙丙丁等的情形之必要、把他的視點、到處移動、作者因為知道作品中所有的人物之過去、現在和將來的心理與動作行爲、故他隨時隨地、都要轉換他的視點、以觀察陳述事物、所以大規模的表現人生的長篇小說、多要用這種方式、不過短篇小說、用此全能的、視點成功的也不在少數、

三、平面描寫

除以上的形式外、尚有純粹客觀的表現形式、這種形式、便是作者‘不置視點於作品中的人物、純是由外側作客觀的描寫、此在自然主義時代多有此種主張、又是他們作家所實行的表現方法、此種方法、是避免作者的主題與想像、是將映於目中的事象加以具體的描寫之、故此種方法、如能寫得成功、則讀者便能將人生彷彿現在目前般的真確、純用客觀的表現、自然主義時代最盛行、而

此自然主義的創作者、則為法國小說家左拉氏、他應用近代的科學精神於文藝制作上、最初有『實驗小說』之論、又有『自然派小說家』之論文、他以為小說、不當由空意去捏造、須即於現實生活而為之描寫、而此人生的現實、又非由各人的自由意志而進展活動、是受了社會的根本大法所展開的、故作家可依此法以描寫千態萬狀的社會事象、而不可由個人的想像以左右之、左拉氏又像科學家實驗理化一樣地觀察解剖人生而寫如報告其結果般的小說、就是廢棄了空想和想像、從純客觀的立場、精細的描寫現實的意思、左拉氏的主張、先由觀察得了事實、以定其出發點、於是便有了人物活動事件展開的確的地盤、再使人物活動、檢查其作品所研究的現象、是否如想像的因果關係而繼起、而左拉氏以小說為人生在一定的個人及社會的環境中的報告書、他說小說家是科學

者、小說家的研究人生、須用實驗的方法、當科學的研究、實驗的推理而次第征服理想主義者的妄想、以觀察及實驗的小說而代替由想像所作的小說、作者由外側作客觀的表現亦即所謂『平面描寫』莫泊桑氏之『手』的短篇小說、已收得極大的成功、此種形式的長處、是能將人生像眼見般的表現了出來、故自然主義時代、頗為興盛一時、但其後、由於小說之魂的變貌與發展、重於寫實主義的本領、遂漸次衰廢、不過描寫外側、能彷彿地表現出內面來、也是他的特徵、同時也是他的缺點、惟自然主義式的平面描寫、縱令廢掉、但其視點因不置在作品中的人物上而置在作者的身上、故其形式、至今仍未衰退、例如聲名一時的谷崎潤一郎氏的『春琴抄』、便是個很好的例子、總之、此種平面描寫、是將其視點置在作者的身上、而不置在作品中的人物身上、故可

以說他是一元的視點之一種、不過規定視點事、是對結構與主題予以何等表現、而與決定其形式爲使用技巧時有着密切的關係、故我們寫小說時、關於其主題的性質、結構與形式並自己的技倆、個性等、須加以詳細地考慮後、方能決定其視點置於何處、大體在決定其視點時、常於構成其結構之同時以決定之、

第十二章 人物之描寫

一、小說是人間探究之道

人物、事件與背景、是小說最大的三要素、以動物與植物作為要素者、固以有之、但極其稀少、故將其列外、總之、在小說中的十之八九、都是『某人、某地、某種行為』亦即描寫『誰？在何處？作什麼事？』即描寫人物之同時、也得描寫其事件、如此看來、描寫人物、在小說中是有着最重要的意義

不過表現人物、極為困難、蓋由於老幼男女之不同、其性別亦各異、且人々而殊、決不能將其個性、視做如一人、況其境遇、上自豪華的貴冑下至貧窮的販夫走卒、千狀萬態、不一而足、故描寫人物之在作家、實非易事、因為人類與岩石山岳不同、他是有着靈魂能够生動、他們的心理、時刻變化、毫無一定、凡二人以上互相接觸時

、便要發生事件、那末將其心理的變化和性格的發展、描寫於紙上、便是小說、由此觀之、則小說之爲物、便是探究無邊無涯的人間之道了、誠然、小說之道、是研究無邊無涯的人間之道、是人間研究人間、謀將其潑刺的毫無遺漏的表現了出來、此在人間的諸種工作中、固屬一種最困難的事、但也並非不可能的事、祇若是肯努力、下一番觀察的苦工夫、也能够將真的人間性、完全表現了出來

二、人物的個性與普遍性

小說中必須要有能惹起讀者興趣的人物、亦即作品中的人物、非有着能够喚起讀者注意之魅力不可、然則其魅力、是由何等要素所形成的呢？這是我們所要討論的、即如偉大的英雄、絕代的佳人、或描寫異於尋常的人格、固可惹起讀者的興趣、不過這是通俗小說和過去歷史小說的世界、

近代的純文學、不能用這種人物、以釣讀者、是要描寫平常所有的人間、藉資喚起讀者同感與共鳴、這便是近代的小說之道、這便是純文藝小說與通俗小說不同之點、我們讀一下志賀直哉氏的『和解』與『暗夜行路』便可知其主人公是個平凡的人物、他常因為瑣碎小事而喜怒哀樂、但這平凡的人物、把他描寫出來、竟能惹起我們的心動、竟能感到共鳴、此便是人間的普遍性、千百萬人中都有着這種共同點、在優秀傑作的小說中的主人公、大概都有着這樣萬人共同點、假使我們若展開東西古今有名的小說讀上一遍、必能發見了出來、這種萬人的共同點、在作品中含得愈多、則其小說必愈能喚起多人的共鳴、此小說中的人物之普遍性、便是惹讀者之注意最緊要的要素、世界上任何的小說家、若漠視了此種人間的普遍性、則其必不能描寫小說中的人物

然則萬人之共同點、都是什麼東西呢？這是可以意會而不可言傳的事、非以抽象的論之可以說得了然的、這事我們非得足踏實地詳細觀察和思考之不可

惟我們在小說中僅描寫人間的普通性、依然不行、同時還須描寫其人間的個性、即在表現萬人共同點之同時、還得要表現與萬人不同的人之獨自個性

若僅描寫人間的普遍性、則其人物、必是呆板的、而不能動人。如果將其個性一併的表現了出來、則其人物方能有獨立的生命、天地間類似之物固多、但每一果樹木或每一枝草葉、絕對不能說他是相同、他們都有着獨自的個性、此等個性、若不能描寫了出來、則其表現必等於不能活動的髑髏、故我們寫小說、關於其中的人物、固須使其有着人間的普遍性、同時還須使其有着人間

的個性

三、性格描寫

小說中的性格描寫、如前節所述、即是描寫含着普遍性的個性、平常所說的性格、是指着某人的精神作用、加在他身上所形成的某種性質而言、即是在意識的流動中所形成之固定的性質、而他的反面、便能呈現出意識、言語、動作與容貌等、同時能反映於某人所有的表現中、職斯之故、則某人一切的言語與動作及其他諸外部的內部的現象、常帶着獨自的色彩、所以我們若不捉住此種意義的性格、縱令描寫其人、而其人物也不能生動

在寫實主義的一節中、曾說過、即往昔能將其事件或事件的連續性描寫了出來便可以了、然在進而探究人間內部的近代小說、在其事件中、非要描寫人間的性之如何變化、受了如何的影響

以及如何成長不可、是以性格描寫之巧拙、是能決定其作品的價值、含着普遍性的個性、是性格之生命的實體、不過在其普遍性中、又要包含其所屬的階級、社會、種族等

普通關於性格的描寫、有兩種方法、一為直接的描寫其性格、一為描寫種々事件並行為、使其人物的性格間接的表現出來、間接的表現性格、有着多種多樣的方法、例如描寫服裝、表情、言語、舉動、感情並心理等、都可說是性格之間接的描寫、即詳細描寫人物、便是描寫其性格、所以我們關於表現小說中的人間、必須要努力的研究之、今為論述便利起見、大別之為外面的表現、與內面的表現以研究之

四、外面的表現

人間之外面的表現、便是指着描寫現出於人間外面之點而言、如描寫服裝、言語、表情動作等

即(一)風采與表情 現露於人間之外面的而最容易被人着目者、便是容貌、表情與服裝。中國古來的小說、關於面貌與服裝、無不注意及之、演到近代、對書中人物的特徵、漸有作印象的及感覺的描寫之傾向、但是有時依然用說明法、以詳細說明人物的風采與容貌、總之、關於風采與容貌之描寫、在原則上、捉住其特徵予以印象的表現之、似乎為佳、然依照前後的關係與主題等的關係、用說明的方法、詳細描寫之、亦有其必要、要之、須依照當的時情形而定、

(二)動作與行爲 大凡人的行爲與動作、很容易顯示出他的性格來、且行爲與動作是人間表現中的中軸、所說的動作、人間祇若有一口氣、生活一日、他便要免不掉的、但是寫小說時、關於人物的動作、若一一的詳述、是不可能的事、故擇其要點、加以簡潔的描寫之便可、行爲與動作相比較、動作是一

時的、而行爲則比較是有着一貫的性質的、即積諸多種的動作才成了行爲、如戀愛、或復仇、便是一種行爲、但二人間的戀愛、每日是要有着很多動作的、復仇亦然、以此言之、則小說、便是描寫人間行爲的東西了、我們若展開內外名作、便可明白巨匠怎樣描寫行爲、除了容貌、風采、表情、動作、行爲等外、尚有對話與境遇等

五、內面的表現與心理描寫

人間的內面之表現、便是表現其心理與情緒等、關於心理描寫、在近代的小說中、實占着重要的位置

所謂心理描寫、即是寫出人物的心理、即對於環境的變化、事件的展開、作品中之人物的心理活動如何、一一的加以剖解、這便是心理描寫、又對於行爲的內面動機及心境變化之機微、這也都是心理描寫的好材料、近代文學、對此心理描

寫、極爲重視。描寫心理、大體都是作家由自己的經驗或以想像得來的、斯丹達爾的『紅與黑』是心理描寫頗爲傑出的小說、又如中國張資平先生的小說、也似乎偏重於心理描寫、故在文學中有『心理小說』形成之出現、所說的心理小說、便是將小說中之人物心理的經過、細密地解剖之而描寫的作品、心理是人間的意念、凡是人便沒有一個沒有意念的、心理是人間精神之主流、又是生命的主流、在小說中無一種是沒有心理描寫的、演至近代、小說作家、對此種心理描寫、更視爲重要、用容貌及表情、即用外面的表現、固能顯示內面的心機之活動、同時若能巧妙的表現了出來、固然也能感到像電影和戲劇般的美來、但這種方法、是間接的心理之表現、故常有隔靴搔癢之憾

心理描寫、是直接的衝共人間及性格之實體、

是直接的顯現其生命的主流與精神的衝動、故心理描寫、殊非易事、捉住無形的心情意念、用有形的文字表現、是常於不知不覺中、漏了出去的、故描寫心理、簡直可以說難於水中撈月、志賀直哉氏說：『一種心理——自己所起的心理狀態若果正確的捉住、也非易事、捉着捉着、也有從手縫中漏出去的。』由此我們可知正確的描寫心理、如何之難了、『捉着捉着便漏了去』『不知哪個是正確的？』『當把此表現於文學上、結局、便好似在水流中不知向何處捉捕為對？換言之、也就是迷於取舍去就、不能正確如意的捉住而把牠表現了出來。這樣說來、既不能將種々心理全部的描寫了出來、那麼祇有把渾沌與流動的、收集於一處、使之成爲一個焦點、然後提取、加以描寫了、心是在不斷的流動着、且其所現露出來的樣相、也頗深廣、而其愈深愈廣、則作家在小說

上的人間描寫之分野亦愈廣大，所以有志於作家者、第一是要盡可能的修養、拓取心的曠野、然後接着便要修練能夠正確的表現出心的主流。我們從今不能像沙士比亞那樣保有十億人們的心、也要能保有千百人的心

初期小說、不甚重視心理描寫、主以對話表現心情、但近代的小說則不然了、乃是將對話與心理描寫並外面描寫、作適當的配合以表現之、尤其最近的青年作家、對心理描寫的傾向、似乎漸次的濃厚了起來、此種心理描寫的傾向、也可以說是寫實主義的深刻化、在來的小說、已爲托爾斯泰與杜斯退益夫斯基等的天才作家提到最高的水準、後起的小說作家們、無論如何努力、似乎也不能超過巨匠的各作家以上、不過心理描寫、仍有開拓的餘地、我們看々各作家、關於心理描寫、也有着感到難能表現的苦惱、例如在巨匠中

最長於心理描寫的杜斯退益夫斯基氏、他對於心理表現、多採取對話的方法、的確、對話是心理表現最有力的形式、但因受着對話形式上的限制、也常感到不能自由、杜斯退益夫斯基的作品中人物、常有令人煩厭的冗長對話、我們由這種便能看出杜斯退益夫斯基、對心理表現、同樣的也有着不易完全描寫出來的苦悶、不過心理描寫之於小說、固有其必要、但我們須知小說之描寫心理、不是心理學的實驗報告、若僅注意個人的心理之小波、無論用什麼方法巧妙的表現着、也難捉住多數大眾的心、故作家在心理描寫之同時、更需要和性格、人間性、並有魅力的事物之生長一同發展不可。杜斯退益夫斯基的心理描寫、的確是盡美盡善了、但他所以能感動大多數的人心者、乃是由於他在描寫心理之同時、能够表現異常的事件共同發展之故

六、心理之擴充與解剖自己

對於心理、怎樣能培養牠深廣呢？相信讀此小說作法之研究的人、一定要願意知道、那末筆者的回答：祇有讀書思索與多經驗罷了、蓋讀書能豐富自己的心理、多經驗亦能豐富自己的心理、豐富自己的心理、便能在自己的一身內、保有了萬人的心理

那末必然的要有研究自己與解剖自己的苦鍊上、一人之心即萬人之心、萬人之心即一人之心、能够苦鍊到此種地步、則寫小說、便能捉住大多數的讀者之心、蓋無論何等人、都有神人與惡魔居於他的心中、即在一人的心中、既有了神人的心理與惡魔的心理的、而在其間則又有普通人的心理之曠野、用讀書和經驗來解剖自己、便是在耕耘此橫無際涯的曠野。『自己對自己採取傍觀的態度與自己凝視自己』便是自己解剖自己、自己開拓

自己之心的廣野。能够澈底認清自己之同時便能澈底認清萬人、而澈底的認清自己之道、除了自己解剖自己外、別無他途、故有想成爲作家者、無論讀書或經驗、在自己每日的行動中、非要嚴格地毫不假貸的對自己之心的樣相、加以解剖或研究不可

七、情緒描寫

所謂情緒者、是隨着感覺而起的感情、非常的單純、例如因美味而起的快感、因惡臭而起的厭感之類、這種單純的感情與智理相結、才成了稍微複雜的感情、這便是情緒、如怨怖、悲哀、愛情、同情、喜悅、憎惡、愉快等、這都是情緒

而情緒描寫與心理描寫、顯然是有着象徵的氣味、所說的情緒描寫、是如實地、忠實的描寫每個時候的情緒、這便叫着情緒描寫、例如·

秋虫低聲的叫着、家裡不知是什麼時候起、

竟寂寞了起來、院子裏祇有草花的葉子、被風吹着作聲、屋子裏電燈很亮、反而覺得寂寞、這一段文章中可以看得出靜寂的情緒來

又有用某種象徵來表現普通方法所表現不出的情緒的方法、例如…

一路走着覺得世界上一切生物、都閉了眼睛一樣……這樣一想之後、眼前景色立刻變了樣子、冷淡灰色的接觸我的眼簾的、都是累々然橫着的尸骸……自己是在尸骸上面走、現在就立在尸骸上面！

在這一段文章中、所謂尸骸當然不是實際的事情、不過是借來象徵作者在冷清的月光下面所感到的淒涼的光景而已

即情緒描寫、是在一定時間內的心理全體的感覺、以象徵的表現了出來而捉不住心理、不過在小說裏、因為近來的心理描寫、漸次委細、故常

一面描寫心理一面表現情緒、是以情緒描寫、不能顯然的看得出來

八、感覺描寫

感覺描寫是描寫、視、聽、嗅、味、觸等的感覺方面、但是以關於性的方面為主、故一名叫『官能描寫』也是側重性慾方面的、又特別注重於美學上所輕視的嗅覺、味覺。角覺如言：『像絹綢一般的皮膚』即可謂觸覺的描寫、不過在近代的文學上、才有這種傾向發生

感覺問題是認識的問題、且非外面的問題、又都是內面的問題、例如感覺着如何？這雖是感覺的問題、而又是表現的問題、同時更是文章的問題

九、性慾描寫

性慾描寫、是指與性慾有關係的描寫、但非男女的清潔之愛或柏拉圖式的愛、而是官能肉感的性慾描寫、如煽動淫心事的情形及變態的性慾等

的描寫、自然主義勃興後、爲描寫暗面及暴露罪惡、便有多數露骨描寫性慾的文學出現、如中國的『金瓶梅』便可稱爲性慾描寫的小說之王、又左拉、莫泊桑、阿志巴綏夫等西歐作家、亦以善寫性慾之稱於世

不過因爲這種小說、頗足傷風敗俗、擾亂社會、的秩序故早爲當局所禁止、無人敢露骨的大胆作性慾的描寫了

十、對 話

人在心中所想的事情、吐出口來、便成了言語、二人以上交換言語時、便稱之曰對話。對話、最能表現出人間的的心理與性格

在我們的舊小說裏、常發見男女間的『眉目傳情』的句子、或『傳遞秋波』的話、又有『目語』及『目聽』的名詞、孟子亦曾說『存乎人者莫良於眸子』這些名詞、便是有時還可以目代口說

話。再反過來說、口比眼睛及動作、尤能直接表現人的心、故有『言爲心聲』一語、那末對話、既是又能夠表現人與人的交涉、便有了二重的意義了、即一能表現人間的的心理與性格、二能表現事件的進行

我們若展讀杜斯退益夫斯基的『加拉馬左夫弟兄』小說時、則在那裡的人物、都用着冗長的對話、杜氏所以要寫這樣冗長的對話者、是因爲對話能解剖深刻的心理與性格、同時更能使事件不斷的向前發展、蓋對話之在小說中、如兩刃之快刀、使用着非常便利、所以對話在小說中、要占着重要的位置、不過若用得不適當、正如兩刃刀片之能誤傷皮肉、同樣的能使小說其他部分、爲之毀壞

往々費去千言萬語不能說明其微妙的心理、而用幾句對話、便能使之生動活現。又往々慘淡經

營費了很多的表現之苦心、而因為幾句不自然的對話、竟給破壞歸於流水了、故小說家之於對話、不可不慎、且關於對話表現上、更有下列須知事項：

- (一)對話時不得忘記性格之表現 (二)須注意心理與情緒、勿使陷入不自然 (三)不得忘記小說中的人物之職業與境遇 (四)更不得忘記鄉土性 (五)須注意時代性 (六)男女老幼亦得注意 (七)對話的句子、務求整齊簡潔 (八)除特的場合外、應用標準語

十一、場面與人物之表現

人間之表現、既由如上述的外面描寫及心理描寫並對話等所完成者、那末便要相互的交錯着、像織布般的去表現一人或數人之人物、於是此場面的描寫、便有注意的必要了、所說的場面、便是指着二人以上的人物、在同一場所、互相交換

言語 此場面的描寫在寫小說的人、實非易事

蓋在同一的場面上、既有兩個以上的人物、則這些人物、作者不但要使他們或她們行動、對話、同時還得作心理描寫、且除了外面描寫、內面描寫及對話等外、還有背景的描寫、那末二人以上的人物、在同一場面、除須同時使之表現外、所有的描寫更得向主題的目的上進行、沿着結構的線走、所以作者、非要使用非尋常的苦心與技巧不可、小說可說與戲劇同、戲劇需要各種場面與表現、而小說亦同樣的需要各種場面與表現、戲劇之表現固不易、而小說之表現、無寧要較戲劇尤甚、蓋演戲是由好多人任担、即幾乎一個人担任一個劇中的角色、但小說作者、是一個人担任小說中全部的角色、故平日若無修養並描寫時若不充分的留意、必難表現得周到

第十三章 周圍背景與自然描寫

一、環境與人間

性格描寫與人物描寫、若僅描寫其人物本身、及性格本身則不能說是充分、例如繪畫、僅畫人物時極少、普通沒有不畫人物之居室、或庭園及其他各種背景的

人是不能離開大自然而存在的、所以便要在與周圍密接的關係中生活着、故一個人的性格、必要受到周圍的影響與交涉

事件……行爲、人物、背景、此是小說從中的三要素、其中缺一、便不能成爲好作品(時特殊者除外)背景固爲附屬物、但此附屬物必須要有的、繪畫固有着『風景畫』但小說方面則無此風景畫、即有之、那是記事的小品文而不是小說

我們在小說中所欲表現的主人公、在怎樣的環境中生活着？在甚樣的場面、有什樣行動？是有

着表明之必要的、故關於背景、在最初製作結構時、必須要加以充分考慮。所說的背景、換一句話說、可以說是小說的舞台、演戲時固然需要舞台、而小說更需要舞台、背景是輔助人物的東西、是爲使人物能够生動所不可缺少的東西

不過在小說中、用背景使與人物發生密接關係而爲之表現者、乃是在比較的近代事

二、鄉土的地方色

在自然主義時代、表現地方的彩色、漸々的被一般人所重視、如日本籐村氏的『破戒』之信濃高原的描寫、田山花袋氏的『田舍教師』之利根川沙岸的描寫、正宗白鳥氏的『二家族』之瀨戶內海沿岸的描寫、都是具有地方色的代表作品

三、自然描寫

自然主義時代、對於自然描寫、固甚重視、但其後漸次的趨於消滅、然演至最近、這種自然描

寫、又多少的復活了起來

蓋自然是我們環境中的一種、無論任何人種、都是在自然中生存着、即文化極高的民族和文化最低的野蠻民族、他們也不能在自然外生存着、又住在高樓大廈的都市裏人、也無一人感不到春夏秋冬之自然的到來、在宇宙裏看不見四季之自然變化者、必無其人、自然是人間生活最大的背景、雖一分一秒的瞬間、亦沒有離開自然而生活着的人、故欲綿密的表現人間的生活、是決不能漠視自然的

霖雨霏々、連日不開、相信任何人、都要感到心神不快與鬱悶的、在天朗氣清萬里無雲的佳日、任何人也都要感到心神明朗與精神輕鬆的、春日裏的心神輕飄、秋日裏的心神淒淡、這是自然的人情

自然是依着每日的氣象、常能影響到人間的心

理、自然的樣相與人間的心理、即情與景若並至時、則其表現、便能增加微妙的味道

小說是一個小宇宙、在此宇宙裏、既然有人類也得有山川草木與動物、所以僅描寫人類是不能把人類的生活充分的表現出來的、換言之、亦即用自然描寫、才能更明白的反映出人物的行動或性格、如屠格涅夫的『獵人日記』及『散文詩』是很好的自然描寫的樣本、此等作家、都是由正面直視自然、在其中探求悠久的意義、故其自然描寫、顯然的有着冥想的地方、屠格涅夫的『獵人日記』固已充滿了自然描寫的美、但有冥想的地方

第十四章 文章的形式

一、描 寫

小說表現的形式、若以文章別之、大體可分爲四、即

(1) 描寫 (2) 敘述 (3) 說明 (4) 論証

描寫是在小說中、占着最重要的位置、形容狀述某種事物某種情景、叫着描寫。描寫與敘述不同、敘述是記敘連續展開的事件、而描寫則述說同時時間存在的事物、在長篇的文學作品中不能始終祇用描寫的、但用以插入敘述的各片段中以收藝術的效果、有時使敘述爲印象的、以訴諸讀者之情熱、有時爲使事件更易理會、也使敘述生出變化、鼓動想像、俾能引起非常的興味、寫實主義的文學、對於描寫、最爲注重、因爲這一派的目的、在如實地表出人生及自然的事象、而排斥所有的主觀的傾向、因而便側重於描寫了

描寫是主體的東西、在現實感或實感的小說中、有着濃厚的興味者、都是由描寫而來、故近代的小說、此種描寫、占着很大的部分

描寫最要緊的事、是要採取客觀的態度、所說的客觀的態度、是不爲自己的小主觀所束縛、去觀察事物。一般的言之、人在青幼年時代、都是主觀的抒情的、對任何事物、都難採取客觀的態度、但年齡漸長、經驗漸增、便漸次不爲小主觀所束縛了、因爲在幼青年時代縱令是極微小的事、也能衝動他們的心、因而失去平靜、不能辦明事物的真相。迨有了經驗及心漸有了鍛鍊、對不要緊的事、常不能動他的心、於是便能分辨出事物的真相來、即人間的修業、常依着年齡增加而增進的、於是也能漸次變成客觀的態度來、所說的客觀的態度、是需要非常的工夫去修鍊的這種不動的客觀態度即用一生的工夫修鍊、也不可得

、且此描寫、如無此客觀的態度、便不能產生出來、自然主義時代的客觀的態度、主爲對外部而言、故其心的生活、多不加顧慮、其後客觀的瞳子、能漸轉向了人間的精神生活上時、方能產生出如心理主義或心理小說、

二、敘述

逐次述說某種事物、叫着敘述、亦即如上所述、敘述是記述連續展開的事件、小說僅有描寫、是不能完全的、在描寫中須插入適當的敘述、方能收到小說的效果

三、說明

說明、也可稱之爲『註解』在小說的進行途中有時作者、須將事件的前後關係和人物的性格以及過去的經歷等、加以種々の說明、俾前後的關係能够連結到一塊去

說明若能插入適當的地方、固能收到良好的効

果與幫助表現、但若插的不適當、或插入多了、也能使作品的印象失掉明確或流於呆板、故作者必須注意插入的場所

四、論 證

所說的論證或主張、依作品如何、也常被包含在表現之中、在托爾斯泰的『戰爭與和平』中、到處都有着作者的意見與主張、武者小路篤實氏的作品中、也幾乎全被主張與議論所包辦、尤其左翼作品、此種傾向、曾有一時強硬、不過除如武者小路氏那樣特別的天才作家外、常能混濁作品的渾然性、故盡可能的避免爲宜、關於思想及主張、不可帶生性的整個的將其參入、應將其融化、着上人間或事實的衣服、向具體的現實的方面描寫之

第十五章 文 章

一、實用的文章與藝術的文章

關於小說的文章問題、我們也有多少加以研究的必要

即我們以上所說的人物、背景結構以及其他關於小說所應具備的條件、固然須得完備、但能夠將那些條件、結合到一起兒把他表現了出來、這才能成爲小說、不然的話、無論小說有着怎樣的出色人物、怎樣幽靜繁華的背景以及怎樣的天衣無縫的周密結構、也不能成爲小說、由次點觀之、則文章便是構成表現小說全體的東西了、亦即無論有了怎樣巧妙的結構或有了怎樣良好的主題、得用文章把他表現了出來、才能成爲小說、如果沒有文章、縱令是巨匠所制定的傑出的結構、也不能說他是小說、文章是把言語用文字表現出來的東西、又可說是用文字表出來的言語、進一步來

說、文章是將思想與感情、亦即將我們頭胸內部的精神的動向和動態、表之於外、傳達給他人知道的工具。所以文章的本義、應盡可能的使之明確、簡潔周到、將整個所想的事情、表現於外、使人們讀到我們用文章表現出來的事情、都能和作者抱着同樣情感、亦即使讀者、讀到我們的文章後、能將作者所想的事情、整個的印入在他們的腦府裏、變成他們所想的事情、是最必要的

小說的文章、在根本上、也與此意義是一致的。世間似乎有認為小說文章是特別難的人、又似乎有認為小說的文章、非給染上色彩粉裝一下不可的人、亦即有很多的人以為小說的文章與有事所寫的信札和吟風弄月的文章之間、根本不同、其實這都是錯誤的、實用的文章與藝術的文章、根本是一致的、並沒有什麼不同之點、所說不同者、那是根本不瞭解文章是一種什麼工具

中國的文學革命運動、也就是要使文章的實用與藝術趨於一致、胡適先生曾有這樣一篇論文說

..

中國的古文在二千年前已經成了一種死文字、所以漢武帝時丞相公孫弘奏稱『詔書律令下者……文章爾雅、訓辭深厚恩施甚美、小吏淺聞、不能究宜、無以明布諭下』那時代的小吏已不能了解那文章爾雅的詔書律令了、但因為政治上的需要、政府不能不提倡這種已死的古文、所以他們想出一個法子來、鼓勵民間研究古文、凡能通一藝以上』的、都有官做『先用誦多者』這個法子起於漢朝、後來逐漸修改、變成『科學』的制度、這個『科學』的制度、延長了那已死的古文足々二千年的壽命但民間的白話文藝是壓不住的、這二千年之中、貴族的文學儘管得勢、平民的文學也在那裏不聲不响

的繼續發展、漢魏、六朝的『樂府』代表第一時期的白話文學、樂府的真美是遮不住的、所以唐代的詩也很多白話的、大概是受了樂府的影響、中唐的元稹、白居易、更是白話詩人了、晚唐的詩人、差不多全是白話或近於白話了、中唐、晚唐的禪宗大師用白話講學說法、白話散文因此成立、唐代的白話詩和禪宗的白話散文、代表第二時期的白話文學、但詩句的長短有定那末一律五字或一律七字的句子究竟不適用於白話、所以詩一變而爲詞、詞句長短不齊更近白話的自然了…

到了明朝、小說方才到了成人時期、水滸傳、金瓶梅、西遊記、都出在這個時代、明末的金人瑞竟公然宣言『天下之文章無出水滸傳右者』清初的水滸後傳、乾隆一代的儒林外史與紅樓夢、都是很好的作品

胡適先生又主張說：

文學者、隨時代而變遷者也、一時代有一時代之文學……因時進化、不能自止、唐人不當作商、周之詩、宋人不當作相如、子雲賦——即合作之、亦必不工、逆天背時、違進化之跡、故不能工也。

以今世歷史進化的眼光見之、則白話文學之爲中國文學之正宗、又爲將來文學必用之利器、可斷言也……

他又說：

余甘冒全國學究之敵、高張『文學革命軍』大旗、以爲吾友之聲援、旗上大書吾革命軍三大主義……

曰推倒雕琢的、阿諛的貴族文學、建設平易的抒情的國民文學

曰推倒陳腐的、鋪張的古典文學、建設新鮮

的真誠的寫實文學

曰推倒迂晦的、艱澁的山林文學、建設明瞭的
通俗的社會文學

古時的文章、確是距離實用的文章甚遠、而近乎遊戲的文章、認為實用的與藝術的文章不同者、那是為古典文學所誤、這種影響、至今猶存所以在現代想作小說的人們、千萬不要為落伍時代的觀念所迷蒙

第十六章 創作時的須知

一、埋首几案

小說是一個小世界、執筆寫小說、那便是創造世界、這種苦心、和木瓦匠建築樓房並庭師修造庭園時相同、但是在其中、則有創造的苦痛及愉快、作小說時、由其中能生出苦來、也能生出樂來、不過作小說的人、須知道我們自己如神人般的在創造世界、都決非容易的事、故在執筆創造之前、應該使自己的心神、走向藝術的感興裏去、因為這種感興、是能變成努力創作的動因

所說的感興、是沒有天賜的、都是自己努力得來的、故若專等着興之所至再執筆、那到底也寫不成一部小說、所以我們最要緊的事、是每日埋首於几案上、縱不能多寫、一天能夠寫出一張也好、也要將自己所想要寫的事、把他寫出來。這種作法、固然類似機械式的方法、但是不能因為

這是機械式的方法、便不去做、因為我們若不實地去做、則永遠不會成功、小說成功之真的路子、是在多寫、俗語說『熟能生巧』那末我們若不能多々の實地去做、則永不會熟練、不能熟練、便永不會生巧了、這是自然的道理

那末我們不論感興如何、每日必須要執筆實地去寫、這便需要我們繼續的意志了、亦即在上章裏所說的需要具有繼續性的毅力了、如果缺乏這樣繼續性的毅力的人、其外無論他有着任何的長處、也是等於白費

不過我們所說的、並非是像機械般的每日無論什麼、只寫點就行、這樣依然不會成功、我是說開始寫一篇小說、雖然每日寫的不多、也要繼續着將每日所起的若干的感興、寫了出來、如此、則自己便需要驅使自己、使每日都要能够惹起感興來、有很多的作家、常々籍散步或用自已所喜

歡的娛樂使之喚起自己的滯澀的感興

且說自開始寫小說時起、至完成時止、其間的行程決非是康莊的大道、在行程的路子上有山有谷、有江有海、有種々の難關在阻攔着、小說家之楫川越嶺、步行種々迂迴高低曲折的道路、真與人生的實生活相同、且這些高低曲折不平坦的路子、又皆依人而殊、故若自己稍一注意自己創作的行程、似乎略有一定的形式、留心這種形式、也是必要的一件事

有的人最初寫兩三張後、才能生出文思來、有的人不寫到十數張後、則總覺着不甚順利、還有寫出二三十張後、忽然遭遇難關寫不出來了、往々日夜思索、也發見不出順利的路子、然若一旦將此難關越了過去、則如平原馳馬一般、竟能一氣呵成的寫出五六十張、於是又遇見難行的道路來、關於這一點、若是能够察知自己的寫作時素

日行程或高或低、於自己創作上是有很大補益的

二、初寫作者的門徑

若有初次想要寫小說的人、我以為應先由寫生入手、如畫家然、初學習繪畫時、大抵都先練習寫意、而在小說也應這樣練習、例如木匠、製造一件東西、才學的人、決不能拿起斧鋸便像成手那樣砍了起來、他一定要先學習使用斧子或鑿子的方法、修理木板或鑿眼兒、學習成了、才能讓他着手砍要緊的地方、小說家也是一樣

所說的寫生、普通是描寫風景、日常生活或其他一件小事件的斷片之同時、還要練習描寫心的內部與心理的斷片、所說的寫生、不是限於外面的寫生。人間的生活、既有內外兩面、則寫生也得向此內外兩面走去

凡是創作、都是以寫生為學習的基礎、古今東西任何一種作品莫不如此、寫生學習不到好處的

人、便難寫出好的作品來、例如心理小說、抑或客觀小說、都是由一個一個寫生所組成的、並且這種寫生、並非僅初練習寫作的人有其必要、即已經成名的人、也有其必要、無寧作家、應以寫生爲其終生的功課

三、多作與寡作並自己的批評

在寫小說的時候、對自己的作品、當然要起好或不好的批評心、而這種自己批評心、不但能使自己的作品缺點少、且能鍛鍊自己向完成的路上走、但這種自己批評心若使用過度、不僅無益、反能使自己的寫作精神萎縮、終至於不敢輕易動筆、宮地嘉六氏、關於寫作時有着這樣的意見：『在腦海中、無論怎樣思索、若得不到結論時、可以不用技巧的簡直的先向紙上寫所想寫的題材、作爲草稿寫下去看々、在草成十張廿張或三十張後、必發見出何等端倪來、那末還要繼續向下

寫、同時更不必顧及前後的重複與否、祇要能沿着自己所想寫的題材的路子走即可、迨寫成後、則對全體凝思看一遍、而後再移於本稿上去』

這種方法、確是初學寫作者的好方法、初頭便一字一句的苦慮苦吟、一面自己下着苦心的自己去批評一面去寫、則寫至中途、必神疲力竭、挫折了意志、甚而終至中途而廢、所以無寧不顧一切的向下寫、方能於事有補、素有『多寫多讀』一語、誠然、多讀之於作家、是不可缺少的一種功課、業於前幾章裡說過、而『多寫』亦是作家所不可缺的功課、尤其初學寫作的人、更為必要、我們若能多寫、自然的於不知不覺中、便能悟出種種的方法及技巧來、如果不寫、僅在腦海中反復的思之考之、讓你思考到就木、也等於白費、此可譬之以泅水、在岸上關於泅泳的方法、無論記憶得怎樣的熟練、你若不實地到水裏去作、也

等於零、所以我勸有志於寫作的人要多寫、多寫一篇、便是多熟練一篇、少寫一篇、便少熟練一篇、不過這也要依着自己的氣質如何而定、故嘗依人而殊、概言之、傾向於主觀的作家、多是多產作家、傾向於客觀的作家、多是寡產的作家、以日本的作家言之、田山花袋先生便是多產作家、島崎藤村先生便是較為寡產的作家、田山花袋氏的作品、似乎劣作品較多、但也有最好的、而島崎藤村氏的作品、因為一筆不苟、故劣作較少、但是結局、相互比較一下觀之、還是田山花袋氏的好作品多、這固然是依着作家各自的氣質如何而定、且上述的都是成了一家的作家、而我們還沒有成家初學寫作的人、在此青年正在修業的時代、更要盡可能的多寫、但也不可過於濫作、最好是在多寫之同時還要下「推敲」的工夫、若祇顧寫作而自己不加推敲、則自己的作品、永遠

也不會長進

托爾斯泰氏的傑作之「戰爭與和平」據說竟將底稿修改得滿紙、反復的推敲竟至數次、又同樣的推敲、有書成後刪改者、有在尙未下筆前、先頻在腦中推敲者的兩種、烏崎籐村氏是屬於後者、故刪改的地方較少、尾崎紅葉氏是屬於前者、成後加以刪改、據說尾崎氏每寫一部小說、在每頁原稿紙上都有刪除的文句、同時更在眉頭上貼上一條紙條、另寫上所添的句子、這樣所貼的紙條竟有一分多厚、此即所謂雕心鏤骨之苦心也、這也是他至性格如此、若問此兩種方法何者爲佳？此不能概括的言之、亦即如上所述、依作家各自的氣質如何而定、其他如志賀直哉氏等、即寫十張原稿紙的短篇小說、也要費去一個月的工夫、這還不是出奇的事

所說的「多讀多寫多推敲」之三多、此無論在

初學的作家或是成名的作家、都是所不可缺少的、這樣說起來、結局、小說之修業、是絕對的需要「毅力」之一語、可以盡之矣、再鮮明一點的言之、亦即小說家、非有毅力不可、所說的毅力、我們俗語說、也就是「長勁」或「耐性」凡人若沒有長勁或耐性、固然其他任何的事業都不能成功、而在小說更是如此

現在有名的作家、固然都是有着天賦的才能、同時他們的「毅力」也莫不都是勝過常人數倍的、比喻說今有一作家、暫且已經名顯一時了、然而此人若是沒有毅力、則其後因為不能繼續、也要消聲歛跡的、即以目下來說、關於這本小說作法的理論、無論記憶得怎樣爛熟、如果若沒有毅力、也是等施白費、毫無用處

四。摹 倣

關於寫小說、固須獨創、固然愈有獨創的能力

愈佳、但在試作時代、也不能一概的排斥摹倣謂不對、如我們在青年時代或在初學寫作之時代、摹倣名作家的作品、也不能一概的排斥他謂不好、蓋在馳名於世的作家與風靡一代的作品裏面、一定是有着他的真實而能捉住人心的地方、如果我們去摹倣他、只少也能够喚起我們自身的內面的真實來

人間是不能獨自無偶的、人間決不是由孤獨所長成的、乃是受着別的影響所長成的、假使我們回頭追想自幼時起至長成到現在的痕跡、一定可以理解這種道理

然而、也不可以整個的依賴摹倣、若始終依靠摹倣、一離開了摹倣、便如跛子離開了拐杖般的不能獨行、那不但無益反而有害、所說的摹倣、祇許在想喚起自己內面的真實時用之、在幼稚時代、謀受名作家與名作品的影響、以之寫作固可

、但到可以有處女作問世的時候、必須要努力由自身上尋求真實的東西

所說的要受人家的影響、便是要看人家的暗示、對這種暗示、固有敏感者或非敏感者、而對此愈有敏感愈佳、對暗示有敏感的人、便是能攝取人家的養分以生長自己的人、也就是譬如稼禾那樣、雖然培的肥料是臭的、但牠能攝取臭的養分而長成可食的糧食、寫小說亦然、無論是暗示或摹倣、我們要取他們的養分、以生長自己、而使自己的作品、變成獨自一家的東西

結 論

以上關於寫小說所必要的事項、固然拉雜的寫了不少、但是結局、也未必能有什麼多大的用處、

蓋小說的作家、各自都有着各自的作法、而其法、又都是有着「可以意會而不可言傳」的奧妙、這種奧妙、殊難說明、縱令說明、也是不易達

到其仙境的

那末我的〔小說作法之研究〕止於此了、同時
還望我海內作家先輩們、有以教我！

附 錄

短篇小說的結構 趙景深講述

短篇小說與長篇小說主要不同的地方、便是篇幅簡短、只能够描寫生活的片斷、不能描寫社會的衆生相、而因此結構却也能够緊嚴、前後脈絡相聯、形成一個極有組織、一絲不漏的東西。所謂結構、也就是故事裏的事實、不過另還有這事實是如何經過有機組織這一層意思、所以不叫情節而稱爲結構。我們在未作小說之前、大半都已將大意想好、這時便想將這情節佈置起來。按照時間的順序、從幼年說到老年、從早晨說到晚上、或是從過去說到現在、這是很普通的方法、我們可以無需細說。有時省畧前段、中段或是後段、也不過是短篇小說的經濟手段、還談不上精密的結構。現在所要說的、是比較上要費些安排的結構、據我個人研究所得的杜撰、可以分爲四種、

一一加以分叙：

第一種是『逆溯的』、這一種是極常見的、利用追叙和回想使得幾十年的事、能在極短的時間內顯示出來。短篇小說最好的寫一天以內的日常生活。而有許多事決非一天所能顯示的、於是便有了這『逆溯的結構法』。這種方法莫泊三用得最多、因此我們看他的小說、時常總是漏去前面一二十行不看。所以他的小說的開端、可以顯示給你一個家庭、幾個人圍着爐火談話、座中還有一個神甫、神甫說起他從前的事、或者是一個老人家、爲了一塊炭從盆裏跌出來、便說起他以前所遭的『女難』、像這樣可稱作『主角的追叙』、倘由副角來說別人的事、那便可稱作『副角的追叙』。他的小說還有像這樣開端的：一個山中的遊客、發見別墅女主人的題名、便想起她以前的艷事、像這樣可稱作『副角的回想』、至於著

名的施篤謨的茵夢湖、一個老人看着照片回想起少年時的戀愛、自然便是『主角的回想』。有時追叙或回想以後、又復歸原地、出了現實界到了空靈界以後、又由空靈界再回到現實界。用電影的術語來釋明、便是加了一個『化入』。最奇怪的、這種方法柴霍甫用得極少、一百篇中幾乎難看到一篇。

第二種是『互交的』、意思是兩根線互相綜錯着、有如左。本來 A' A 是一群、B' B 是一群、

$$\begin{array}{cc} A & \text{---} & A' \\ & \diagdown & \diagup \\ & & \\ & \diagup & \diagdown \\ B' & \text{---} & B \end{array}$$
 後來變成 A' B' 是一群、A B 是一群。

著名的歐亨利東方聖人的禮物即是如此的關鎖、夫賣了表買梳子給妻、妻剪了髮賣去買表鏈給夫。這是『物的互換』。最多的例還是『人的互換』。阮大鍼的春燈謎便是這樣的結構。設以宇文學博代 A 共子彥代 A'、這是一群；又以韋節度代 B' 共女代 B、這又是一群。後來女誤

入字文舟、彥誤入韋舟、因此便成了『父子互換』。又京本通俗小說馮玉梅團圓『得勝頭迴』也是這樣的結構。可以徐信代A'其妻崔氏代A、又以劉俊卿代B'其妻王進奴代B'。在亂軍之中、徐與王成了夫妻、劉與崔也成了夫妻。後來四人相遇、又各自兌換、這可以說是『夫妻互換』。漂泊詩人白采的遺著病狂者、也是夫妻互換、有少年夫妻一對、老年夫妻一對、後來老翁改配了少女、少年改配了老婦。還有張資平的飛絮亦可用此圖釋明、以呂廣代A'以雲姨代A'、他們兩人是真心相戀着的。又以吳梅君代B'以劉秀霞代B、他們倆也是互相戀着的。後來四人一同遊山、B'疑心B與A戀愛、A又疑心A'與B戀愛、趣味便發生出來了。像這樣的波瀾是很能吸引人的。飛絮雖也是互交、却只是互疑、不是互換、在實際的人生事象裏比較自然得多、而互換則是不自然的。

、不過強迫着作品中的人物以就我的範圍而已。這在浪漫的小說中固可驚異、還能說得過去、近代的小說似乎不宜多用。

第三種是『循環的』、這種極爲少見。柴霍甫的一件美術品、寫一個少年感謝醫生治愈他母親的病、便送醫生一個裸體少女的燭台、可惜只有一個、以不能湊成一對相送爲憾。後來醫生爲了道德觀念、將這裸體的東西送給別人、經過幾個人的手、輾轉落到一家古董店裏。爲少年所見、不知是自己的、以爲其餘的一個又可買到、便喜不自勝的買來送給醫生、以成完璧、但醫生一看、送來送去、仍舊送到自己家裏、弄得瞠目不能回答。還有一篇是無名氏的約翰孫的靴子、寫約翰孫嫌靴子不好、要想換過、跟人家換了幾次、居然換得一双好的、但他却不知這双好的正是他原來舊有的靴子。

第四種是『潛藏的』、這一種最有趣。作者故意漏去一節不說、到篇末才解釋明白。

這不會說明的一節；可以稱之爲『未知點』、故意密佈着疑雲、到最後才使人看那清朗的月光、這種使人焦慮的程度、比『暫停』要高得多；暫停不過是敘述故意遲緩、像舊小說中要斬人、故意仔細的描寫排場、但使人期待、終究只是一刻；就是說書的賣關子、來一個『且聽下回分解』、也不過一二分鐘、就可以繼續聽下去；而這個未知點却是一直到這篇小說完結、方才讓人明白的。莫泊桑的軟項圈是其適例、最後方使人知道軟項圈是個膺品；反此意爲之的有同人的珠寶、兩夫婦甚窮、妻愛買假珠寶、夫嘗竊笑她。後來妻死、夫以妻之遺物出賣、希圖換幾文錢謀一餐之飽、誰知珠寶商告訴他珠寶全是真的、他方知以前受了妻的騙、這些都是妻子不忠實所換來的

。莫泊桑還有戰慄、寫軍隊中殺了一個間諜、未知點是：該人並非間諜、却是一個老婦、喬裝來尋她當兵的兒子的。又有新年的贈品寫郎達爾與依林戀愛、依林在新年的一天、面色蒼白的跑到郎達爾家裡、說是他倆的事已被依林的丈夫窺破、不願回家、要郎達爾收留她。起初郎達爾不敢冒險、後為熱愛依林之故、竟允許了她、於是依林說、這只是她的試心、她的丈夫並未懷疑到他們、現在她方知郎達爾是真心待她。這與中國京劇武家坡、桑園會、汾河灣情節雖極相似、但手法却高明得多、新年的贈品是有未知點的、而京劇是沒有未知點的、先就說明『不知她貞節如何、趁此四顧無人、不調戲她一番』了。與莫泊桑並擅長此種結構的有柴霍甫、他的消夏別墅最後方說明情書是假的、罪惡最後方說明小孩是傭婦生的、都極能引人讀下去。他還有一篇快樂的人

寫一個胖子於火車停時到附近酒店飲酒，喝得半醉，聽見汽笛鳴聲，慌忙上了火車，不及細看。他很得意的向同車的客人談起他新娶了妻，坐在別一車箱裡，他又很得意的形容她的美麗和對於他的愛情。後來發見自己坐錯了相反方向的火車，他妻子還在另一路火車上孤獨的坐着等待他，於是他的歡樂消失，悲哀來臨了。這篇的未知點是在於先不說明坐錯了火車，最後方才道破。這種結構，中國的今古奇觀中亦有之，杜十娘怒沈百寶箱一篇，杜十娘起初也不曾說珠寶是真的，近人如葉紹鈞的一包東西，將訃文疑作共產黨的宣言；鄭振鐸的不速之客，所謂兩個朋友帶東西來的就是振鐸的妻和傭婦。從振鐸的真實記載看來，我們可以知道這種事是常有的，並沒有什麼做作和不自然。愛的教育第五卷爸爸的看護者最後才說出幼兒所看護的並非爸爸，也是隱藏的

結構。大約這種結構都由錯誤生出、即所錯誤的那一點便是未知點。不過、未知點的安排、並不是短篇小說的主要目的、牠的目的不僅在於結構。結構只是手段、要緊的還在於小說中所含的思想。思想好比是藥、爲了人們怕吃苦藥、便加一點糖、這糖便是結構了。軟項圈並不只是讓人驚異一陣就完了、意思是說青春不可挽回、雖然羅塞爾賣去真的軟項圈可以有很多的錢、而她的青春却是萬金難買的；快樂的人也並不只是讓人歡笑一場就完了、意思是說人的行動、一切都靠上天爺，『昔爲堂上官、今爲階下囚』的事多得很；上天爺一刻能使你笑脫。誰料得到胖子會坐錯火車呢？居然坐錯、這就顯出作者自然主義的『定命論』來了。這種結構的好處便在於與人以最後的大愉快或悲哀、好比B圖起初是平々坦々的前進、突然高起來、興會高湧、全都貫注於終



點上；至於A圖，則是
表明不用未知點的、最
早的就說破了他、於是

趣味也就一步減縮一步、直至於零、降低到無可
降低的地方。兩種的優劣、於此可見。

以上四種結構第一與第四、完全是作者的技巧；本來不用倒敘是可以的、只是爲了要把前々後々の事湊在一個短時間內給人較深刻的印象、所以便由作者做主把來倒裝了；本來不把某件事潛藏起來也是可以的、只是爲了要使讀者發生較大的驚異、所以便也由作者做主把某件事潛藏起來了。至於第二與第三、却不能由作者做主、而是事實本來已經如此了。說明白一點、前者是先有事實後有結構、所以可以自由活動；後者刻是先有結構後有事實、所以不能任意更移。再杜撰兩個名調、前者就算是『時間上的結構』、後者就

算是『空間上的結構』罷。

或者有人要問、最近的小說像郭沫若的橄欖郁達夫的蔦蘿、王以仁的孤雁等、都喜歡寫自己的故事、隨便寫下去、那又有什麼結構呢？不知事實上的結構固然沒有、情調却依然是統一的、所以仍舊是有結構的了。（恂九按：這是趙景深先生於一九二七年八月在新華藝術大學講演時的稿子、刊入趙景深著的文學講話本子裡、標題雖是短篇小說的結構、但這不僅只教給了我們關於短篇小說的結構、也是教給了我們作短篇小說的方法、且此方法、不僅限於短篇小說、即長篇中篇小說、也未嘗不可應用。內中關於作小說的方法、說得沙石俱見、簡潔扼要、足爲拙著之總結論、今本着『學術不分國防』之意、特錄之於此、備愛斯道者、作一個參考、故除求趙景深先生原諒外並表謝忱、）

