

高明譯

小說研究十六講

上海北新書局印行

小說研究十六講

高明譯

一九三〇年二月付印
一九三〇年四月出版

小說研究十六講

每冊實價一元六角

譯者 高明

發行者 北新書局

上海四馬路中市

分發行處

重慶天主堂街
廣州永漢路
北平琉璃廠
南京太平街
開封新華北街

北新書局

譯者序

譯完了這本書，並沒有什麼大不了的事情要講。可說的只有下面這幾點：

一 因為譯者這幾日很不交運，有時害病，有時鬧窮，從這裏流浪到那裏的原故，以致這本書沒有能如期出版（如預告所說），這都是譯者一人之過，對於讀者和北新書局都是非常抱歉。

二 原書根據新潮社昭和三年版。有些地方，講的是一般中國人不很知道的日本事情，我怕反使讀者生厭，所以大胆刪去了。有些地方，用日本情形打的比方，我也改用了中國情形。（例如第八講中『間接表現法之解剖』之D節裏寫的妓女的環境等等）——這些都須預先交代明白。

三 人名的譯音，我總以為以正確為是。在這本書裏，我便不量微力，避去舊有

的不很妥當的譯法，而極力採用了較爲正確的。這個嘗試我也知道并未完全成功；不過倘若能供大家的一個小小的參考，那便已算達了我的目的。

四 原書所根據的文獻，也順便在這裏說一下。第一講是大正十三年六月（？）費比揚協會的講習錄的縮寫；第二講根據 Edmund Gosse 的 “novel”（大英百科全書）；第四講至十五講根據 Clayton Hamilton 的 “A manual of the Art of Fiction”；第十六講根據 Bliss Perry 的 “A Study of Prose Fiction”。

五 本書因爲未能仔細校改，所以錯誤或文章生硬之處當所不免，尙待讀者諸君賜以教正。（尤其是裏面引用的文例，多有錯誤的可能）。

——以上——

中華民國十八年七月十四日

高明記

目次

| | |
|--------------|----|
| 第一講 | |
| 小說與現代生活····· | 一 |
| 第二講 | |
| 西洋小說發達史····· | 二七 |
| 第三講 | |
| 東洋小說發達史····· | 六一 |
| 第四講 | |
| 小說之目的····· | 八七 |
| 第五講 | |

| | |
|-------------------|-----|
| 現實主義與浪漫主義····· | 一四一 |
| 第六講 | |
| 小說之基礎····· | 一七一 |
| 第七講 | |
| 結構之研究····· | 二〇三 |
| 第八講 | |
| 人物·性格·心理····· | 二二九 |
| 第九講 | |
| 背景之進化與其哲學的意義····· | 二六九 |
| 第十講 | |
| 視點及基調之解剖····· | 三〇三 |
| 第十一講 | |

力點之藝術的職能……………三四五

第十二講

敘事詩・戲曲・小說……………三七七

第十三講

長篇・中篇・短篇……………四〇一

第十四講

短篇小說之構成……………四二五

第十五講

文體・對・內容與形式……………四五七

第十六講

以作家爲中心底小說的考察……………四八七

——目次完——

第 一 講

小說和現代生活

(一) 小說的世紀——現代乃小說的世紀。至少我們以文藝在社會上的聲價和勢力和功績爲標準立說時，是不妨這樣說。小說——尤其是嚴密的意味的所謂近代小說，乃一切文藝的諸形式中最遲發生的。因此遂有包容別的一切文藝的長處，別的一切文藝給我們的滿足之趣。所以小說這一樣東西，便可說是別的文藝的一切。并且因爲是最近的產物，所以我們可以預想牠含蓄着最能應我們近代人的要求的某種清鮮的新要素。因此我們可以斷言，小說占着一切文藝的中心地位；而爲其心臟，爲其中核，爲其精華。

(二) 小說有研究的價值嗎——這雖似乎是無用之舉；我將先把小說果有研究之價值否這個問題決定一下，因爲我們知道，不能充分理解文藝或全然沒理解的人，常

是蔑視，或是毒視小說的。

不，不但是他們那樣的文藝的門外漢。在小說發生的當初，即法蘭西的翰林院，亦未投以一顧。毋待說明，法蘭西翰林院，乃西歐文華的淵藪，乃那個時代的最秀拔的頭腦，最廣汎的學識，最精緻的批評鑑賞眼，最卓越的才能的集合。他們討論詩和悲劇，討論得過多了，過于詳密煩瑣了。或討究三一律的原則的效果，或定詩歌中的格、律、體、韻，此外只要是關於文藝的問題，沒有不論及的；然把當時好容易勃興了以非常之勢在衆庶之間傳播着的小說，却獨視爲無智賤民的玩物，理多不理馳。這一個，如批評家路·布來東（Le Breston）所說，從一方面看來，于小說實係非常的幸福，因爲他們課于悲劇喜劇的不少過重技巧的法則，終使十八世紀後半十九世紀初頭的法蘭西戲劇枯瘦貧弱了：所以小說若到了他們的手，也許不會有了自由充分的發達。在這不預期的地方雖有了它的好處；不過總之他們之以侮辱對待小說，乃無可掩飾之事。又如批評家布林契爾（Brunetiere）所說，小說發生後最初二世紀，法蘭西

翰林院決沒有推舉小說家做會員。不錯，別方面文學的功績很多而寫小說作爲餘技的作家固也有被推舉者，然而純粹的小說家，無論他發表了怎樣的傑作，似乎多未被推薦。這也可說是對於小說的侮蔑的一個表現。

前面曾經說過，這個有使小說自由發達之功；（雖說是偶然）然而這個一方面也做了遠因，小說之在識者之間久被侮蔑，它流行的弊害要算是最大了。

有兩段常被引用的傳說，可爲小說被歐美之識者階級疏遠之例。一個便是，俄羅斯的大作家伊凡·屠格涅夫（Ivan Turgenieff）續出名作，馳盛名于文界，其母見之，曾對自己的兒子切願過幾次，說：『此後不要再寫那樣的賤民的嗜讀的東西吧！』還有一個便是，卡來爾（Carlyle）之母一生之中，只讀過一本小說。這一本便是貴帶（Goethe）的維爾海姆·埋斯他（Wilhelm Meister），還是自己的兒子英譯了獻呈了一本，偶而讀了的。

這樣的事情在歐美，也決不是幾十年前的事情。六七年前死了的亨利·傑姆斯

(Henry James)，都以主張小說之權威爲必要；又現在也爾大學教授威廉·梁·飛爾浦斯 (William Lyon Phelps) (關於小說及詩歌之研究著了不少書，有名的批評家。)，在他的某本書上，告白說少年之時，禮拜日讀小說，被母親所禁。她的理由，大概一定是以爲神的安息日中披讀小說那樣的東西，乃瀆神之事。

(三) 毒視小說的日本——再反過來看一看日本，相似的事或更甚的，也簡直多得不得枚舉。乃木大將夫妻生前，讀了德富健次郎著的以自己兩人爲題材的寄生木。這是他們讀的最初和最後的小說。這件事傳說如逸話，并且也決不是什麼陳舊的事情。實際極其放蕩淫逸，然以家庭不入小說，不使子女讀它，自以爲是一個嚴正保持道德的貴族富豪，似乎也不少。中學生女學生可否使讀小說這個議論，最近畢竟喜好論議的教育家也不很談起了；這決不是因爲他們的頭腦進步開放了，可以容許他們自由翻讀小說。也不是因爲無論怎樣禁止，女學生總還不絕暗中耽讀，因而斷了念。他們是不喜歡青年子女讀小說的。只要去訪一訪女學校的圖書館，課外讀本、教科參

考用那一類的書，無論內容怎樣可疑。都陳列着；至于小說，則連能開發青年之心的名著，我們毋甯要獎勵披讀的書都未有陳列之餘地。在軍隊中，只要名字叫做小說，則統歸之于禁讀書之內。按兵營裏的規則，不光是小說，只要是關於軍事以外的書籍，都須交給中隊幹部，以得其披讀之許可。我在入營的時候，有一次曾交出了一本當時軍醫總監森鷗外譯的卽興詩人。軍醫總監大家都知道是中將相當官，有師團長之格，乃本科以外的軍人中之最高位階。所以我想他的譯著，大概無論是怎樣頑迷的中隊幹部，都得另眼看待吧；然而終究還是沒有被許可。安娜·卡來尼那 (Anna Karénina) 和波娃利夫人 (Madam Bovary) 的英譯，倒反被我騙他說是某將軍和賢夫人的傳記，而無事地得了許可。這是大正四年鳥取的聯隊裏的事情。——爲什麼某種家庭，學校和軍隊，全都這樣怕小說呢？這不外是因爲他們以爲小說能開家庭紊亂之端，流害毒于子女之教育，沮喪軍隊之士氣。便是，在西洋小說未被識者歡迎者，乃由『因爲是衆庶披讀的東西』這蔑視而來；而在日本之一部社會被如此冷遇

者，乃由『流害毒于人的生活』這毒視而來。

(四) 統計上看來的小說——便是這樣東西一揆，遭遇了蔑視和毒視，冷嘲和迫害，然而小說在一般的社會占的勢力，却逐年盛大，終現出了我說的小說的世紀。我在本書冒頭，曾說過『至少我們以文藝在社會上的聲價和勢力和功績爲標準立說時，現代可說是小說的世紀。』，現在全世界的文明各國，出版書類中，無論種類方面或冊數方面常占第一位者，乃小說。若看一看英國的統計，歐洲大戰發生的一年前一九一三年，在本土印刷的新刊書，計有八千六百冊，其中小說占了一千二百冊以上。差不多合當總數的七分之一。在牠以前的年份，占了六分之一至五分之一。小說開始這樣每年占了壓倒的多數的，決不是很古的事，僅爲四十年以來之現象。距今大約五十年前的一八七〇年至七五年之間，英國本土出版新刊書之數，是二千四百至三千五百冊。今若看一七八〇年的統計，小說之數僅二百冊，當時還遠不及占了三百五十至四百冊的宗教書類；然在四年後，小說占了五百冊以上，把占了四百八十冊的宗

教書就落至第二位了。邇來占第二位的，或為宗教書，或為科學書，最近則又或為社會問題的書，是沒有一定的；然而唯有小說占第一位這事，一回也未曾出過問題。

小說家之技巧 (The Art of the Novelist) 的著者拉斯羅浦 (H. B. Lathrop) 說
'Overwhelmingly greater' (壓倒的大多數，) 真乃得當的批評。

再看一看我們日本吧。我不幸未持有從前的統計，現在有我依震災後約半個年的出版圖書的目錄自己做成的表，揭之如下：其間新刊書之部數，小說三十冊為第一位，法律書十三冊為第二位，宗教書十冊為第三位，教育書九冊為第四位，科學書八冊占第五位。便是，集第二位、三位、四位之總數，才剛能頗頹于小說之出版部數。并且這還是全都城統歸灰燼，小說之出版未必緊急時的統計，平時大概比例還要大吧。因為震災後正忙着復興的時候，所以出市場的，一定是人民所最熱望希求最急需的。而在這個心的要求的反映，小說占了最大多數。當然我取的統計，是不能如專門家的那樣的保證完全，然而大體可以不致出什麼毛病吧。

在新刊書目數占了第一位的小說，在一書的銷數方面，也遠遠駕過他書。譬如在我們日本數年來銷數第一位的地上，越過了死線，翻譯書那那，都是小說。出家與其弟子是戲劇，嚴密講來，并不能呼之爲小說，然而可加入英國的所謂 *Prose-fiction* (散文故事) 即看一看美國 *The Bookman* 雜誌每月登載的發行部數最多書籍表，占第一位的大抵是小說，前年伊巴內斯 (*Ibanez*) 的獸士錄之四騎士 (*The Four Horsemen of Apoclypse*) 暫時示了優勢，這一二年則哈金遜 (*Hutchinson*) 的冬若來了 (*If Winter Comes*) 示了優勢，巴比尼 (*Papini*) 的基督的故事 (*The Story of Christ*) 一時雖甚流行，然尙未至覆了小說之王冠。——以上乃從出版書類的統計上，證明小說的世紀到來的。

(五) 十九世紀以後的代表的文藝——這一回將依作品和時代的交涉，換言之，即「小說」這文藝的形式表現在現代的價值，而證明之。本來無論什麼時代，莫不有其固有的，最適合於這時代的，真能代表這時代的特殊的文學的形式。所以，被荷馬

(Homer) 的伊利亞德 (Iliad) 和奧第西 (Odyssey) 所代表的希臘時代，可以說是Epic (敘事詩) 的世紀；被聖經 (Bible) 所代表的希伯來，可以說是預言者的世紀；而被但帶 (Dante) 所代表的文藝復興與黎明期可謂為詩的世紀；被蕭士比亞 (Shakespeare) 所代表的文藝復興與後期及郭爾內由 (Cornille) 拉西奴 (Racine) 的時代，可謂為戲劇或古典劇的世紀。那末代表十八世紀終末至十九世紀初頭的文藝的作品是什麼呢？這不得不是貴帶 (Goethe) 的浮士特 (Faust)。那末便是劇詩 (dramatic poem) 的世紀。代表其次時代的文藝上的世界的傑作是什麼呢？某批評家舉雨果 (Hugo) 的哀史 (Les Misérables) 和托爾斯泰 (Tolstoy) 的復活 (Resurrection)，以為十九世紀的代表傑作。那末這正不得不是小說的世紀。若有批評家非難哀史和復活過于偏重道德，則我們舉戰爭與和平 (War and Peace) 或安娜·卡雷尼那 或索斯退夫斯基 (Dostoevsky) 的卡拉馬作夫兄弟 (Brothers Karamazof)，亦無不可。別的文藝的形式——無論是戲劇，無論是詩，在十九世紀以後至二十世紀的世界上，

那裏再有足以凌過它們的傑作呢？所以我們呼現代爲小說的世紀，是可以毫無躊躇的。

(六) 小說發生之社會的意義——那末小說在社會上爲什麼有這樣的勢力呢？我想這一半可因「歷史的、社會的」地考察近代小說之發生及起原而了知，其餘一半可因小說寄與人間生活的貢獻而尋究。我先從前者說起。原來名字不叫做小說的小說，遠在埃及那樣的古昔便已存在了，其二三作品，今日還遺存着；然而如現在所說的那樣的嚴密意味的小說，是從什麼時候發生的呢？文藝史家各有各的說法，然以英國的利查遜(Samuel Richardson)爲創始者，他的怕美拉(Pamela)爲小說之嚆矢，這個說法似乎最爲妥當，并且也是大多數學者和批評家之所一致着的。所以我們能諒解郎氏(Long)在英國文學(English Literature)裏說的『別的文藝的諸形式，無論是敘事詩，「羅曼斯」，戲曲，創始者都是別國國民；惟有近代小說的觀念，主要是被培育在英國的土上。』法蘭西的批評家中，亦有些「愛國者」推自國之作爲近代小

說的第一作；并且英國的批評家中，也有人舉出比伯美拉更古之作；然而他們在主張自說之前，必定不約而同地先說：『人言近代小說之嚆矢乃伯美拉，然而……』，第一先想要推翻這句話。這暗中不外是明證怕美拉之爲小說之第一作，乃衆說所一致。利查遜生于一六八九年，死于一七六一年，其第一作怕美拉乃一七四〇至四一年寫成，他的最大傑作的第二作克拉立殺，（Clarissa），乃一七四七年至四八年寫成，第三作查爾斯·格蘭第遜（Sir Charles Grandison）是在一七五四年寫成了。而以利查遜爲先蹤而輩出了的飛爾亭（Henry Fielding 1707—1754），斯摩雷特（Tobias Smollet 1721—1771）·斯吞（Lawrence Stern 1713—1768）等大小作家，確立了近代小說之位置。所以近代小說嚴密地講來，不妨斷言說是十八世紀的產物。

一言以蔽之，十八世紀，乃貴族墮落到了極點而庶民漸漸自覺的時代。乃宮廷的學問藝術爛熟衰微，而健全的讀書趣味勃興于至今未受其餘惠的庶民之間的時代。十八世紀的爭鬥的大部分，乃庶民反抗王侯貴族的壓迫，爲獲得自由而戰了的。亞美利

加革命，在怕美拉發行後三十五年以上生起了。法蘭西大革命開始的，實在其四十九年後。除了這社會的背景以外，我們決不能談到小說之發生。我曾在小說發生之階級的考察這論文中像這樣說過；（大正十三年九月發行社會主義研究第一卷五號所載）

『若是爲了民衆，由民衆之手，在民衆間生起的叫做民衆藝術，那末小說在發生當初乃真的意味的民衆藝術。

『嚴密意味的小說之以英國的利查遜、飛爾亭、斯摩雷特、斯吞等爲開祖，在大陸之文藝批評家間，殆亦成了定說。其年代，約當法蘭西革命前五十年。

『本來從這十七世紀至十八世紀之前半，所有的文藝都被占于帝王、妃嬪、貴族、僧侶之手，以宮廷爲其苗床，而繁茂了起來；因此而附帶生起了宮廷獨特的取材法和麻煩的技巧。賞娛文藝，並不是接觸其中心生命的意思，而是知得其特殊的末梢技巧；所以缺少這機會和閑暇及這樣的興味的民衆，驟多沒有睬它。

『便是這個時候，利查遜的第一作怕美拉出了世。這個卽對敘事詩、戲曲那樣難

的技巧沒有理解的人，也能看得懂，所以最被民衆所耽讀。并且題材也并不是和民衆的生活沒有交涉的淫縱宮廷的戀愛，而是取之于自己們的生活感情之中的。

『在這個的不久以前，民間教育普及了，庶民的讀書的要求增大了，新聞雜誌也繼續被刊行了；然而終還沒有所謂民衆的文藝。這時候怕美拉出世了，所以如大早之望雲霓似地他們歡迎它的，亦非無理。小說在所有的文藝中發生最遲而傳播最快，其理由，實潛于這個消息之中。』

(七) 郎氏之明斷——我的這個意見，全然是負于郎氏的英國文學的。而最初給以能下這樣的考察的暗示的，乃太奴 (Taine) 之英國文學史，(History of English Literature) 尤其是批評英國初期小說的特色的一句：

『這(小說)是很奇怪的出現；在貴族生活的靡爛之中，中流階級的清冽之泉噴出的時候，恰同埋沒在地底的人聲一樣，響了出來。』——我于是相信至少可在小說的

發生上下階級的考察；以這個心獵讀着諸書，終在郎氏之英國文學中，發見了下面這一節，我衷心滿足于他的解釋。譯出之，則爲：

『——一七四〇年利查遜的怕美拉被刊行以前，無論那個文學裏都未曾有真的小說。這裏所謂真的小說，乃單指以高調的情緒，敘述平凡的人間生活的事情；不把創作的興味向着波瀾和冒險，而以自然的真實爲根柢的故事而言。果爾德·斯密斯 (Gold Smith)，利查遜，飛爾亭，斯摩雷特，斯吞等作家，持有把現實的人生反映于故事的形式之觀念，齊起而使牠發展了。結果特別在從來和文學幾毫無關與的民衆之間，使生起了異常之興味。在前時代，除郎侖 (Langland) 和磅楊 (Bunyan) 等少數文人之外，大抵的作家，都專爲上流階級而著作了；所以讀書家之數，也是比較的少數。不過到了十八世紀，一般教育之普及和新聞雜誌之刊行，使讀書家之數顯著地增大了；同時中流階級之人民，無論在英國之生活上或歷史上，都占了中堅地位。這些新的讀書家，這些有力的新階級，毫沒有古典的傳統束縛他們。他們對碩學

烟遜 (Dr. Johnson) 和有名的文學俱樂部的意見，毫未加以注意。他們讀故事，對於有上流階級的興味，事實上無論如何都不能有的英雄的誇大的「羅曼斯」，和以密通和惡事爲內容的惡漢物語，很明顯地未有絲毫興味。他們翹望新樣式的文學。這個新樣式，不得不是表現了十八世紀的新理想的。於是近代小說發生了。這正是將宣示於阿美利加獨立、法蘭西大革命的，關於平民生活的個人人格及權威的同理想表現了的。(樣式雖不同。)而這同理想，到了後來，更被 *romantic* 復興的詩人們所歡迎。敘述人生，不以騎士、帝王、和種種英雄爲題材，而取材于平凡的男女、他們自身的思想、動機、爭鬪、由他們自身的性格而發生的行爲——這是初期小說家的目的。在英國是被熱心地讀閱了，并且也迅速地傳播到外國，而告訴了我們這個新發見是如何有力地訴于到處的讀者。」

將小說之發生想作和當時的新興階級的心生活有密切的關聯，大胆地方說那是和阿美利加的獨立，法蘭西的大革命相通的理想的發現——這樣的書，至少在我涉獵的

範圍，是沒有看見過。當然別的書也多寡有說到這個的，不過都是曖昧朦朧，而無從把握。在這一點，所以我對平常說話很謙虛，而要緊地方真下痛快的明斷的郎氏之見識，是很佩服。現在再反覆說一句，現代乃民衆的世紀。那末在文藝方面，不得不便是和民衆共興起的小說的世紀。

(八) 哈德遜之見解——我今再引用哈德遜 (W. H. Hudson) 在英文學史概觀 (An Outline History of English Literature) 中的一節在下面。主旨雖不免和郎氏的重複，然而說法多寡有些不同，所以可用來做一個補足。

『——我們現在要把小說的歷史的意義，從文藝的、社會的兩視點，充分地檢覈。于是下面這些點，不得不慎重考量。第一，小說博了非常之歡迎，生出了廣汎的讀書階級，特別增加了識字的婦人，影響所及，非常之大。第二，小說是文藝的新形式，逸出于古典主義的拘束之外，蹂躪了近代之天才非循之而進不可的傳統的系路。在敘事詩和戲劇，雖尙未能拋去古代的權威；然在小說，却能無視了牠的權威。……』

雖然也有例外，然而大體可說小說開拓了新分野，而作家能自由地獨立并且活躍于其中。第三，小說之興起，乃十八世紀的英國的 democratic 的運動的一個結果。「羅曼斯」和悲劇，牠們的興味，人物差不多都是偏于貴族的，而小說却是民衆的東西，處理的人物、行爲和境遇，都很自由，尤表同情于中流或下層階級。——這便是有 democratic 的特質的明證。在羅伯特佛爾坡爾卿的嚴正的統治之下，多年的戰亂終熄了，商工業趨于發展，封建君主の特權漸漸傾倒，而平民漸能握得了社會的政治的勢力；小說在這時候發生，決不是偶然的。便正如摩里卿 (Lord Morley) 批評美拉，此作之出現，「使全英國熱狂于鄉間出身的婢女（這個一方面指怕美拉的女主人公，這時候又象徵新興階級）的試練德操和勝利；這一方面可做偉大的文藝的推移的紀念標，并且又是社會的推移的紀念標。」第四，小說在形式方面，較之戲劇處理人生之內部的動機、感情諸現象，遠爲廣汎；自發生當初，便具有了可獲得內觀的、解剖的近代世界的代表的藝術的地位的特質。』

我揭出統計而先說明了小說在數(量)的方面已經先制着近代生活，更將代表十九世紀的名作說明了，而說小說在質的方面，也是和近代生活有最緊密的關係的文藝。我并且力說了「小說的世紀」的出現；若將以上郎氏和哈德遜的小說發生的考察對比讀之，則可不再待贅一言，便能曉得小說占此地位的內因了。育成一直到現在被虐待了的階級的自覺和新興裏的小說，在十八世紀不過是第三階級——中流人士的藝術，然自迪更斯 (Dickens) 抬頭之後，傾向乃很顯著地改變了，到了今日，牠的使命已在于第四階級的勃興。小說是今日之藝術，并且不得不也是明日之藝術。至此，『小說有研究的價值嗎？』這個疑問，大概可無再給以解答的必要了吧。

(九) 關於利查遜——我們現在要再把近代小說的最初的作者利查遜的事情稍微說一下。這也不外是想用實例來暗示小說是創始在新興階級間，并且如哈德遜所言，特別寄同情于下層階級，而有 democratic 的特色。利查遜之父，是大貝沙的無名的鄉下窮木匠。他是一六八五年生的；教育似乎簡直沒有受過。然而文章却極巧妙，真可

謂爲天性；從少年時代，便替近處的工場的女工們代作情書。他後年在他的作品寫男人甚拙，然而寫女人却甚巧，尤其是無教育的女人的 sentimental 的心，簡直可說是入神之技，表現得非常的確、細微、靈活；這不用說，負于少年時代之情書代作是很大的。

他一方面對於風習又是個銳敏的觀察者；有些批評家說他的小說情節即使無聊，然被其風習之描寫所引，人家還是捨不得不讀她。

十七歲的時候出了倫敦，學印刷業，終生從事之。年五十之時，他對通信文有秀拔的技術這事，稍微有了些名；有某書店來託他寫『書翰文範』，他很高興地答應了。一方面浸于幸福的 inspiration 之中，他以全篇往復信連續着的形式，創作了以某少女的生涯爲主題的有脈絡的故事。這便是怕美拉。今從坪內逍遙博士的英文學史中，借其梗概，轉載于左：

『——某老婦有婢名怕美拉，年可三五，清淨純潔之一少女也。主婦之子 Paq.

nine B，迷于怕美拉之容色，百般挑戲，怕美拉心正，不爲動。少主人怒之，辱罵、瞞騙、使役、苛責、幽閉，百般虐待。然此肉體之苛責，并非怕美拉所苦；苦怕美拉者，其惟良心之苛責。蓋人雖不知，己心實竊戀慕少主人焉。然犧牲處女之清淨，而供人之玩弄，此爲道心堅固之怕美拉所不許。然爲正妻又無望。故堅忍身心之苦痛，而毫不示應其誘惑之色也。怕美拉實有似我國之女大學的淑女，而非如今之英法之理想的女子，實謹慎小心之處女也。後惡婦等亦共謀虐害，怕美拉之災厄幾達極點，此時殘酷的少主人亦終感于不可動的怕美拉的清德，翻然改其邪心，終舉怕美拉爲正妻焉。——這是此作的骨子。篇中之書，概爲由怕美拉致其父母者。』

前面引的哈德遜的論文中，『全英國熱狂于鄉間出身的婢女的試練、德操和勝利』的意味，及他用這句話象徵新興階級的意味，因這梗概大概馬上便能明白吧。大概便和今日我們讀法國小說家米爾波（Octave Mirbeau）的婢女的日記（Les Memoirs d'une femme de Chambre）而感得普羅雷他里亞的感情的浸徹一樣，當時

的讀書界，在此作中汲到新興階級的感情了吧。在此作中，近代小說便很明顯地出現爲新興階級的藝術了。並且到了後來，渺小的一小說成了捲起社會的大波瀾的一原因的，這也并不稀罕。譬如屠格涅夫的獵人日記（*Annals of a Sportsman*），成了俄國的農奴解放的一刺戟，哈里愛特·斯多夫人（*Mrs. Harriet Stowe*）的託姆叔父之室（*Uncle Tom's Cabin*），使讀者對黑人奴隸的薄命，絞下了眼淚，而使多少志士爲黑人的解放而蹶起了。木下尚江的火之柱和夫之自白，如何在當時青年胸中，煽起了對資本主義和強權的反抗之炎，我是其讀者之一人，是所不憚代辯的。當然小說的本領，不必專是在這傾向的問題的方面。此等作品，也不必是第一流的傑作；不過我們可以說，小說也能和這方面的社會的事象有緊密的交涉，決不是無意味的閑文字。

（十）在人生的效用——我題目雖提出的是「小說和現代生活」，然由上面說的好看來，也許少嫌做了過多的小說發生的階級的考察也未可知。然而我也有我的意思。

因為我想在小說發生當時的牠和當時的社會生活的關係，便也不外就是小說和現代的社會生活間的交涉。——否，還要強調得多，擴大得多，銳敏得多。其他小說能寄與于實生活的效用，我在本書的各處常常提及。茲是引斯替文遜 (R. L. Stevenson) 的話，以爲其一片鱗。

『感化力最多，而其感化也最真實的，無論如何，都不得不是小說。小說是不把讀者用針釘在「dogma」在硬紙上的。因為我們發見「dogma」到後來必定是不正確。小說決不教人以這樣的，到後來非被忘棄不可的事。小說替我們反復人生的教課，替我們整理牠，替我們淨化牠。小說把我們從偏狹的自己解放出來，而強使我們和他人做知己。小說給我們看我們自己的眼所不能看見，做我們的存在的中軸的奇怪的自己的。暫時消失了似的，以非常奇妙的變化縱橫編織而成的經驗的網。所以小說于人之生活，是最真實的東西，而真實的東西爲什麼盡人生教化的職務呢？』

其次我們將引郎斯登·巴姆佛斯 (Ramsden Balfour) 的小說之倫理的、宗教

的價值中的一段，以終此講。著者并非傑人，也不有名，因所講稍得我意，故譯出之：

『小說因訴說之對象比較更廣泛，所以較演壇上之說教和別的諸形式的藝術都更有利益。說教、音樂和繪畫，要充分地鑑賞牠們，非有情緒的訓練和教養不可；然而小說是直接訴于我們的思想和感情的，所以其必要較少。人之心，本來能從像小說那樣的具體的生活繪畫，比從繪畫和音樂裏面的抽象的美的表現，得更多的道德的印象。小說是真實意味的訓話。偉大的小說家，或依本能，或依天才的直觀，借強的、弱的、種種性格，來將人之本性的最有力的要素——遺傳、情緒情熱、意志等顯示給我們。所以不管作者在作品的效果方面，有意這樣或是無意，只要是大作，必含蓄着倫理的價值。』

『小說之價值，以下的諸條件而定。——我們讀了牠變得較善了嗎？變得思考更多了嗎？牠使我們的同情變得較廣較深了嗎？牠使我們對於不正的忿怒更大了嗎？』

牠使我們過嚴的審裁之心改變或休止了嗎？……所以最上的小說，使我們脫却平凡的低劣的生活，導我們至比我們自身的世界更大的世界，顯示給我們從比我們自身的心更高的心所眺望的大世界是什麼樣子。」

第二講

西洋小說發達史

(一) 古代之物語——我在本講將把小說之發達史略述一下；因為我想以下各論中引例的作者和製作之時代，可以省去一一加以說明。前面也已說過，近代小說到了十八世紀，方才形體完全整備；『太陽之下沒有新的東西』，小說也不洩此例；名稱不叫小說的小說，即實質的小說，雖不完全却做着近代小說的先驅的作品，這從埃及那時候便有了。查斯·紅 (Charles Horne) 的小說之技巧 (The technique of the Novel) 中，說維斯特卡·伯比拉斯 (Westcar Papyrus) 乃現存於世界的最古的物語，即其抄本，無論怎樣新也不是紀元前二七〇〇年以後的東西；所以其製作之年代，也許是這個的約一千三百年前的第四王朝前後，從今日通算起來約六千年前的事。這個是關於大金字塔的建設者開渥濛斯王的故事，我們今日，可於一八九〇年

在柏林出版的“Der Marchen des Papyrus Westgar”，一八九五年在倫敦出版的“Egyptian Tales”等之中得讀此書。

到了希臘時代，可舉為最古的故事的，因研究家而各異；我們可暫隨愛德孟·果斯（Edmond Gosse）之說而進行這個講述。據他說，紀元前二世紀頃，阿里斯梯帶斯（Aristides）這個人著米來齊亞卡六卷，這是備有小說的實質的書的開始。這似乎是他住的那條米來多斯街的故事；今日已湮滅而無由閱讀了。我們止能因模倣了牠的希臘、拉典諸作，而髡髻牠是以 *humourous* 的、諷刺的態度記述了當時的生活的東西。事件似乎大部分是說戀愛之冒險。紀元後第二世紀，路香（Lucian）遺留下來了當時生活的有價值的描寫。其作品路秀斯別名驢（*Lucens or the Ass*）和真的歷史（*True History*），乃空想的異常的故事。第四世紀，敘利亞之基督信者，托利卡之僧 正海略陀羅斯（*Heliodorus*）的愛削披卡，（*Aethiopia*）頗值得注目。雖尚未完全脫去古代的奇異的氣味，然而純粹的戀愛故事。全體以實經驗的堅實作着骨子。第

六世紀，達夫尼斯和克羅衣 (Daphnis and Chloe) 這田園的戀愛故事出現了，這是今日還遺存着的希臘的故事中最傑出的；嚴密講來，有小說體裁之篇，除此以外更沒有了。作者被想像是龍古斯 (Longus) 至其經歷，則什麼也不知道，其次若再看一看拉典的文學，阿蒲流斯 (Apuleius) 的黃金驢 (Golden Ass)，似乎是現今湮滅了的舊希臘故事的翻譯。羅馬全盛期之際，散文故事大大地發達了，這是無可疑慮的；然而專門止是做希臘之繼承者，保存者，簡直沒有什麼值得特筆的創造作品。其中只是一個有異色的，大概便是因你往何處去 (Quo Vadis) 而和誰都有親念的培脫羅牛斯 (Petronius) 的沙梯利空 (Satyricon)。這比之後期小說基爾浦·拉斯 (Gil Blas) 等，手法上無毫無遜色，我們可以明白這作者充分懂得着把尼羅時代的世相諷刺地描寫出來的祕訣。由其殘存於今日的插話推來，這決不是企望奇構的短篇故事，而似是為使讀者有趣而把充分觀察了的人情風俗寫成長篇故事的；不幸現在只傳着牠的斷片。這時候在羅馬漸漸占了勢力的初代基督教徒，讀着帕拉丟斯 (Palladius) 和西內

秀斯 (Synesius) 等作者做的海爾梅斯的牧牛者 (The Shepherd of Hermas) 等作，以飽其故事愛好慾。

(二) 意大利——中世以降之北部意大利，樣式上名稱上，都可以說是小說之創生者。英文呼小說爲『諾維爾』 (Novel)，這字是從指描寫世態的小話的意大利語 Novella 這字轉化而來。我們順便可以講一講，意大利語之 Novella 乃從意思是「新」(英文之 New) 的拉丁語而出，所以當時的小說雖說是寫世態，然而要之是以空想爲基本，和實在的歷史不同，於讀者是「新鮮的」，所以冠上了這個名辭。十三世紀末葉出了世的小話集 (II Novellins) 一百個古代的故事 (Cento novelle antiche) 等，便是做了歐洲的這樣樣式的文藝的先驅的。這些作者不明白故事，取材是多種多樣，也有騎士的，也有神話的，也有類於訓話或惡漢故事的。中世紀式的對於婦人、僧侶、百姓等的看法，已十分爛熟，並且也可認出想把世態「寫實的」地反映出來的痕跡。小說到了很久以後，雖有歷史小說等的勃興，並且再和「羅曼斯」合體了；

然而起初漸次脫化於「羅曼斯」的荒唐怪奇的色彩而趨向日常平凡事象的寫實的記述，這裏面也有分化、發生之意義，所以小說史研究者，不可須臾忘之。當時著作者之名字能明確知道的，乃愛卷 (Documenti d'Amor) 之作者法郎契斯果·大·巴貝

利諾 (Francesca da Barberino, 1261—1348)。這部愛卷，乃著者死後三百年，一六四〇年上才被刊行的。其次便是有名的波卡雀 (Giovanni Boccaccio, 1313—1375)，

他的飛羅果坡 (Filocops) 乃一三三九年前寫成，而十日談 (Decameron) 則約在九年後寫成。波卡雀追隨者中最傑出的，便是弗羅倫斯人法郎契斯果·沙開梯 (Francesco

Safothi, 1335—1400)，其著作三十小話 (Tricent novelle)，擱置未印者甚久，到了十八世紀好容易才出版了；這書是把他住的他斯卡尼的生活嘲笑地、寫實地寫出的。傳說是交凡尼·飛歐倫梯諾 (Giovanni Fiorentino) 之作的蠢貨 (Il peccatore)，

乃一三七八年寫成，五十八年才印出；書乃五十篇小話集成，蕭士比亞傑作之一的維尼斯商人 (The Merchant of Venice) 的 plot，即從此書借來。歐洲故事發達史中應

當特筆的，乃托馬索·加爾大尼 (Tommaso Guardato, 別名 Masuccio, 1415?—1477) 之名。他生在沙雷諾爾；南方意大利之小說家，他是最初第一人。他沒有追遂任何人的流派，他的想法和看法都可以說全是獨自的東西。一四七六年在那波利出版了的諾維利諾 (Novellino)，共分五卷，每卷收錄小話十篇。當時讀者作者都喜歡這三個主題——嫉妬很深的丈夫，不貞之妻，淫蕩的僧侶；然而他對他們却極其諷刺的。安東尼·果爾那羅諾 (Antonis Cornazzans 1431?—1500?) 乃其末流，力量方面雖到底不及他，然而他寫的乃是純粹的意大利人。他的短篇集話題 (Proverbi) 似乎重版重了幾次。交凡尼·布雷維歐 (Giovanni Brevio, 1480?—1563?) 之作，今日祇傳有五篇，皆是一讀。飾意大利 Novella 盛時的最後的人，乃馬挑·般代羅 (Matteo Bandello, 1480—1561)，他的作集，乃在一五五四年發行，全歐人士，都熱心讀之。該書計收有作品二百四十一篇。般代羅以後，此派之文藝漸呈衰微。僅有去郎契斯果·馬利亞·摩爾察 (Francesco Maria Molza, 1489—1544) 據說能匹敵於般代羅；近代批評家

中亦有推稱之者。作集是一五四七年出版。阿格諾羅·飛倫作拉 (Agnolo Firenzuola, 1493—1545) 的愛之狂熱 (Ragionamenti d'Amor)，乃詩人寫的散文，多彩之點，甚引人注目。意大利故事之泉到這裏便枯涸了，一直到十八世紀末葉，毫無值得記錄的作家和作品。然而到了十八世紀，乃出現了像曼作尼 (Alessandro Manzoni, 1785—1873) 那樣的巨匠。受了斯各特的影響而別開一新境地的約婚，(I promessi Sposi, 1825) 受了讀書界的狂熱的歡迎，牠的英國譯，在日本也有不少愛讀者。模倣他的人很多，然而終沒有一個能出其右者。自十九世紀後半，交凡尼·佛加 (Giovanni Verga)、馬梯爾大·賽勞 (Matilda Serao)、加布利雷·當農雀 (Gabriele d'Annunzio) 安東尼·浮加察羅 (Antonio Fogazzaro) 等馳了盛名，這是誰也知道。

(三) 法蘭西——十四世紀，在意大利胚胎着新傾向的故事已經逐日隆昌的時候，法蘭西還正滿足着不過將敘事詩翻做冗漫的散文的張虛勢的人，別名愛農的四個女兒 (Fiorabras or Les Quatre fils d'Aynon) 那樣的作罷。一四五〇年結婚十五歡

話(Quinze Joies du Mariage)出了世，這才能找到創始在意大利的新作風的影響。牠的作者，據說是模倣了波卡雀和沙開梯的百義話(Cont nouvelles nouvelles)的著者安當奴·陀·拉沙爾(Antoine de La Sale)。然而這個寫實的傾向的故事，後來被從西班牙移入了的騎士羅曼斯壓倒了；惟孟他爾佛(Montalvo)翻譯了的阿馬第·朵·果爾(Amadis de Gaule)獨受了當時讀書子的歡迎。在法蘭西，直到十五世紀終末，自由的散文的故事未曾發達。波那房抽·代斯塔利(Bonaventure Desperier, d. 1544)乃由辛辣的諷刺和愉快的故事而成的桑巴龍·明弟(Cymbalum mundi)和奴飛爾·來克略興(Nouvelle Receptions)的著者；被想像為滑稽的逸事對話詩集可達之道(Le Moyen de Parvenir)的著者的貝拉爾德·大·飛爾維由(Beroalde de Verville)，一半也許是傳說的人物，不過據說大概是這時候的人。這一種道程遂促拉貝來(Rabelais 1493—1553)出現了。他的作品大食漢(Gargantua)及邦他格略爾(Pantagruel)，描寫的是巨人(Giant)之王的家族史，採用滑稽的事以為說教

之一方法，發揮了託爾斯泰都激賞不止的卓越的天才。然而至於他這在小說史上的影響，則可以說一點也沒有。半世紀後，一六一〇年上，阿斯特雷（*Astrée*）這浪漫的田園故事出了世，法蘭西這才和新生命的作品接觸了。這個有名的書的作者，是奧諾來·丟爾飛（*Honore d'Urfle*）。作品雖不無缺陷，然至少在寫了個人的人格這一點上，足以劃法蘭西故事史的一個新紀元，并且表現了充分的才幹而至於成功，繼之者，有墨西哥之故事坡克桑德（*Polexandre*）的著者馬利亞·路羅河·陀·恭貝爾維由（*Maria le Roy Gomberville*）安弟明（*Emdynion*）的著者恭波爾（*Gombault 1570?—1660*）等，然而都沒有丟爾飛那樣的是「獨創的」。這些都是有無數插話的長的冒險譚，除文致精練，情操有高揚之趣外，由今日之我們看來，乃非凡無聊的東西；然而却使馬當·朶·賽維逆（*Madame de Sevigné*）那樣的優越的鑑賞家魅讀了。恭貝爾維由簡直有『十七世紀之丟馬（*Dumas*）』的稱呼；追其流風者，有馬德摩阿坡爾·朶·斯丘代利（*Malle de Saunday. 1607—1701*）。她立了怪奇的構想，慣用

古代人名爲作品中人物，然而賦與的實際是新的，當時的人在眼前看着的性質。她的大作鑰匙的故事 (*Tomans a clef*) 雖說有冗長之弊，然而亦不失爲重要之作。因爲牠是開始在法國樹立了小說的概念的阿斯脫摩和終有了充分發達的克來夫之女王 (*La Princesse de Glans*) 的橋渡。雖然這樣的龐大的英雄故事，後來被夏爾·疏雷爾 (*Charles Sorel*) 的夫郎與 (*Francion*, 1629) 無法的飼羊者 (*Le Berger extravagant*, 1638) 等書所挪揄，後來并且生起了對於恭貝爾維由和斯丘代利的現實的反動，而至生出了斯卡龍 (*Scarron*) 的滑稽故事 (*Roman comique*, 1651) 和福糾爾 (*Furetiere*) 的俗人的故事 (*Le Roman bourgeois*) 那樣的作品。

然而這些不過是個準備。法國筆成真像個小說的最初的人，乃巾幗之天才拉發也特伯爵夫人，(*Comtesse de La Fayette*, 1634—1693) 愛重法國的批評家，說嚴密意味的近代小說的第一作，乃是她的孟慧歇之女王 (*Princesse de Montpensier*, 1669) 和比它更好的克來夫之女王 (*Princesse de claver*, 1678)。我雖不敢是說，然而她巧

妙地自然設置那上流階級之人物和風俗習慣，而提供了結構完整的作品，這總是事實。然而也許是因為她想顯示她也能著古體書的手腕吧，在一六七〇年，藉着斯來（Sogris）的助力，將雜着斯丘代利女士的餘風的西班牙式的怪奇小說賽德（Zayde）出版了，這時候，一六六九年上半年，拉·豐騰（La Fontaine, 1758—1521）的一半可說是詩的（Psychis）那極其巧緻的故事自在鏡出版了，一六九九年上半年，飛內龍（Fenelon 1651—1715）的有名的退雷馬克（Telaugue）出了世。在當時小說雖一本也沒有寫，然而拉·布流也（La Bruyere, 1645—96）給的影響却也不能忽視。然而直至十七世紀終末出現的諸作中，把筆朝向內生活之解剖的嚴密意味的小說，可說止有前面說的克來夫之女王一卷。阿倫·路內·路沙九（Alain Rene Lesage）的成功了的，與其說是乘了新傾向，毋寧說是因其反動的這一點。他的作品基爾·布拉斯（Gil Blas）和跛足的惡魔（Le Diable boiteux），雖不能說是沒有寫實的傾向，然而它的長處，不是在把普通的人充分觀察了這點上，而在喜劇的，惡漢故事的趣味，利了馬利佛

(Marivaux, 1635—1763)，心理小說復活了，馬梁奴 (Marianne, 1731) 出世的鄉下人 (Le Paysan parvenu, 1735) 諸作，把巴黎人的風俗生活解剖的地描寫，在形式上也全然是近代的。馬梁奴乃熟慮後才寫成的作品而同年出世的阿貝·浦雷佛 (Abbe Prevost 16, 17—1793) 的有名的戀愛小說馬農雷斯考 (Manon Lescaut)，乃偶然成功之作。然而總之這些作品，都以情緒解剖為念，而做了近代法蘭西小說的出發點，袒護法國的批評家，不想讓近代小說創始的榮譽給英國的利查遜，而欲歸功于馬利佛和阿貝·浦雷佛或泣發也特。以札弟克 (Zadig) 為發端，將在世上尤其有名的康弟德 (Candide) 也包括于其中的佛爾泰 (Voltaire, 1694—1778) 的話集，是非常有異彩的東西，富於趣味和諷刺，然而恐不能說是嚴密意味的小說，而近於小克來賓 (Orsillon fils, 1674—1762) 位。莫利哀爾 (La Moliere) 其他的流行了的婦人應接室小說 (Boudoir novels)。在這前後，利查遜、斯吞、飛爾亭等的英國小說移入了；它的感化馬上便表現在第多羅 (Diderot, 1713—1784) 和盧騷 (Rousseau, 1630—1693)

的諸作上。盧騷的新愛羅衣斯 (*Nouvells Heloise*) 和愛彌爾 (*Emilie*)，若當牠是小說，則其結構決不能說是怎樣巧緻；然而浸徹浪漫的精神于一般民心，這是牠的非常功績。又貝爾那爾當·朵·桑·培爾 (*Bernardin de St Pierre, 1658—1743*) 的名作保爾和維爾其尼 (*Paul et Virginie*)，乃一種道德的目的顯著之作。朵·斯泰爾夫人 (*Madame de Staël, 1766—1817*) 的台爾芬 (*Delphine, 1802*) 和郭林奴 (*Corinne, 1807*) 使法國的小說讀者，第一次和非凡的婦人天才親接了。然而小說開始成爲法國文藝的主流之一的，是在一八三〇年以後；新興浪漫運動的精神，征服了故事文學。須當大爾 (*Stendhal, 1783—1842*) 之作，雖無 *Styie* 之魅力，然心理觀察很精緻，在反映人間社會這一點上，有非常的興味。阿雷克桑朵爾·丟馬 (*Alexandre Dumas, 1803—1870*)，受了英國斯各特的影響，劃了傳記文學的頂點。孟脫·克利斯托 (*Montesquieu, 1715—1793*)，是他的代表作。和丟馬並立，而比他偉大得多的，乃維克托爾·雨果 (*Victor Hugo, 1802—1885*)，他的代表作哀史 (*Les Misérables*)，和託爾斯泰的復

活，被稱爲代表十九世紀的二大作。喬治·桑德（George Sand, 1804—1879）之作，空想和情趣很豐富，是很優秀的。然而將人之生活用強烈的色彩畫出于可驚的多數的畫布（canvas），而主張小說的本領本來是在于在煩惱情熱的起伏中顯示出無僞的人間的活圖畫，並且在小說在人生的使命上加了千鈞之重的功績者，無論怎樣說，都不得不是巴爾札克（Balzac, 1799—1850）。——現在我們若將系路要約言之，便可以這樣說：拉法也特夫人最初注意到將小說之使命想作如此，而馬利佛和浦雷佛使這個思想發達了，而桑德與巴爾札克最後確立了牠的法則，定了牠的範圍。不過以後在法國小說史上，也有不容忽視的重要的三個境界。一個是一八五六年求斯他夫·福羅貝爾（Gustave Flaubert, 1821—1880）的波娃利夫人（Madam Bovary）出版的時候。一般人都說在這個作品裏面，寫實主義的克明和浪漫的甘美之味，巧妙地融合了，在藝術的完成上，邇來無能及者，自然主義之妙諦，即在于此。第二便是左拉（Zola, 1840—1902）開始着手路恭·馬卡爾叢書（Les Rougon—Macquart）的時候。關於左

拉的實驗小說(Romain expérimental)的主張，我將在第四講裏說它。第三是莫泊桑 (Maupassant, 1850—1893) 的脂肪之塊 (Bonle de suif) 出世的一八八〇年；牠的創造，不單是『有趣』『新鮮』便能說了的，簡直有確實性和論理的明徹。還有最近的大作家阿那多爾·法蘭斯 (Anatol France) 及繼之而出的羅曼·羅郎 (Romain Rolland) · 安利·巴爾比由斯 (Henri Barbusse) 等，取入了多分的社會主義的傾向，而為新興階級吐了氣，這大概不用再在這裏多說了吧。

(四) 英吉利 (上) —— 英國早先有拉丁的故事 (如 Gesta Romanorum) 的翻譯；除此之外，馬羅卿 (Sir Thomas Malory) 的阿塞王之死 (Le Morte d'Arthur) ，大概可說是散文故事的先驅。那本書于一四七〇年前後完結，八五年由卡克斯敦 (Caxton) 印刷成了。這個著者的可贊揚的點，便是在于脫出中世紀的寓話，解說人之心，而創始了明滑有力的 narrative 的 style 。然此作更有益于詩歌之培養較之散文，所以牠對近代小說構成上，毫未與以什麼暗示。開始使英國的小說些微胎動了

的，乃意大利之 *novella* 移入以後；一五六〇年至八〇年間的諸種翻譯，非常投了世好。將般代羅和斯托巴羅拉的故事移入了的彭他（*Paynter*）說，小說決不是給我們道德的教訓指導的東西，而是使我們忘却人生之勞苦的娛樂的代用這些意大利之語作之鑑賞，做了利利（*Lyly, 1553—1606*）的我衣飛山斯（*Euphues*）的生出的暗示。這是用英語寫的最初的獨創的散文故事；至說牠不是小說而是優雅的哲學的著作，則不免近于誇張。Munday, Greene, Dickenson, Barnabe Rich, Lodge, Nash等作家，模倣了利利；然終未臻其域。試將意大利之沙開梯在一三八五年寫的故事和上記之格林在一五八五年寫的故事比較一下，則非但沒有向近代小說發生之方向進一步，并且我們能看出退步之跡。愛里札白斯時代的諸天才，將主力注于詩劇方面了，而對散文故事未曾顧及；我們在這裏只要指摘愛里札白斯時代的「羅曼斯」全然缺乏 *comic* 的要素便夠了。納許的小說，做着英國的惡漢文學的先驅。法國正在流行着英雄的「羅曼斯」的時候，英國的讀書界也受了牠的影響，卡爾浦爾內德和恭貝爾維由的大作被

移入了，自一六四五年至七十年之二十五年間，自國的所有的散文故事都有了閉息的傾向。同是法國的斯丘代利女士的卡桑多拉大希拉斯等作，也廣被讀閱了，簡直英國的民族風習上都受了牠的影響。對抗法國的騎士故事而作的「羅曼斯」中，要以雷里卿 (Lord Arrey) 的帕爾太尼沙 (Parnhenssa) 爲最有名。而起而反對這法蘭西風的「羅曼斯」的最初的人，乃阿夫拉·本 (Aphra Bohn) 和維廉·孔格里夫 (William Congreve) 兩人。孔格里夫的因郭格尼他 (Incognita, 1692) 它的輕妙的諧謔和滑稽是很優秀的；它是第十七世紀的作品，並且是英國最早的小說之一，因此兩端，牠將永久在文學史上持有榮譽的地位。阿夫拉·本的諸作，長處是在於浪漫的單純；然是非常無聊，而缺乏藝術的洗煉。這位作家在夏日漱石的三四郎中曾被說及。所以名字在日本是很有名的。然而英國的小說的發生，還不得不在這裏停了步，而任論作家跳梁於安時代。然這些論文却也爲將來的小說開拓了道路；載在“Spectator”和“Tatler”等雜誌的東西，性格之描寫是很輕妙，和社會也有活的接觸。此中之傑出者，乃阿

弟遜 (Addison, 1672—1719) 和斯替爾 (Steele, 1672—1729) 兩家，他們的輕快的論文，只可惜未注意于結構，未吟味性格之繼續的發展。(而這是小說之最重要的一要素。) 當尼爾·代佛 (Daniel Defoe, 1661—1731) 非常近底接觸了這個要素，然而還沒有能夠把握它的中核。他在作中，想使包含真實性，然而却多分盛着詳細的然而總是粗硬的的現實的觀察。他的代表作，乃羅賓遜·克路索 (Robinson Crusoe)，這是大家都知道的。

一七四〇年，沙美爾·利查遜 (Samuel Richardson, 1689—1761) 把交換在空想的人物間的有脈絡的通信體故事發表了。他的本意是打算寫成書翰文範的，那知正是這無意識間寫成的書，乃世界最初的嚴密意味的近代小說。無論從那方面看來，都具備着近代小說的資格，而無所缺。標題是『怕美拉別名德之報』。法國的批評家說利查遜是從馬利佛的馬梁奴借來的觀念及性格，然而這個沒有明確的證據。利查遜至少在怕美拉公刊九年後以前，似乎連馬利佛的名字都沒有知道。總之不要管他發生地還

是英國還是法國，總之是近十八世紀之終末，才生出了「小說」這新樣式的文學。利查遜那個作品裏的女主人公的名字是帕美拉。安德流斯女士，所以飛爾亭 (Fielding 1705—1754) 在一七四二年發表了喬賽夫·安德流斯 (Joseph Andrews)，意思是打算揶揄他的。這便是英國的近代小說的第二作。然而不論其創作之動機如何，總之這個作品表現出了那個時代的滑稽習慣的研究所獨有的清新之味。飛爾亭不採用利查遜的通信體，而用直接的故事體，中間夾進議論和感想，正有糾合新樣式的小說和 Spectator 式的論文之觀。飛爾亭的創造力很逞強，卷中點出了非常多數的人物，都是活躍如生。比之利查遜之將全注意僅傾倒于一二人物，大概可說是一段之進步吧？英國小說之第三作，在一七四八年上，又被利查遜發表了出來。克拉利沙 (Clarissa) 者便是。然而同年另有一位作家出版了他的作品。斯摩雷特 (Smollett, 1721—1771) 的羅代立克·郎多姆 (Roderick Random) 便是。他沒有學利查遜的彫像式手法，也沒有學飛爾亭寫繁忙的世界的寫實主義，他巧用了誇張和強調法，而給了我們一種近

於 comic 的印象。實在的，斯摩來脫提示給我們的，並不是如生的彫像，也不是男女的羣像。在羅集了傑出藝術的「畸形」畫廊陳列着的，並不是寫普通的人寫得有趣，而是寫不像人的地方寫得有趣——我們可以如此地比喻牠。我們在這裏應當注意的，便是以上三作家，各自創造了新機軸而代表了牠，爾後的小說，都沒有不屬於此三樣式之一的。過了一年，在一七四九年上，飛爾亭的托姆·爛斯 (Tom Jones) 出世。他非看透男女之心之祕密不止；他以公平的觀察者之眼，很勤謹地眺望現前的世界，而將他羅集來的斷片組織起來了。這是非常的進步，是以 plot (結構) 使人物之行爲有秩序了的，在此作公刊以前，在英國可以說是沒有有真的結構的小說。這時代的大作家，互相競爭，互相刺戟鞭撻，發奮於托姆·爛斯的斯摩來脫，在一七五一年上，公刊了培雷格林·批克爾 (Peregrine Pickle)。此作雖不無粗硬之嫌，然而很優秀的滑稽的閃光，在全篇上添了光彩。同年飛爾亭的阿美利亞 (Amelia) 出世。這是優雅而真實的生活的研究；然讀書界已漸漸厭於這種讀物了。過了一年，長

時期沈默了的利查遜，照例用他得意的書翰體，發表了查爾斯·格郎弟遜卿傳 (History of Sir Charles Grandison)。他的隨喜者，賞讚不止；然而過偏於自己的特技，而來一顧他作家創始了的種種樣式，這可說是此作之大缺陷。

(五) 英吉利(下)——以利查遜的查爾斯·格郎弟遜為最後，近代創世紀的一羣作家，全然終熄了他們的活動。通覽他們的總計八冊的作品。裏面萌芽是什麼都有，我們也能看出對於新題材的新樣式的種種嘗試，種種實驗。其影響到了近代小說第二期之英國作家，乃徐徐發展了。斯吞 (Sterne) 的特立斯特拉姆·香弟 (Tristram Shandy, 1759—1766)，乃在滑稽上加了感傷的效果的名作；然結構緩漫，難稱為嚴密的小說，這樣的非難，也可適用於他的感傷的旅行 (A Sentimental Journey)，烟遜博士 (Dr. Johnson, 1709—1784) 的拉賽拉斯 (Rasselas, 1759)，乃寓意的故事，後來有了多少模倣他的人，然而這也不是純粹的小說。查爾斯·烟斯東斯 (Charles Johnstones) 的克利沙爾 (Chrysal, 1760)，乃新樣式的小說，然而不過是一個有色

彩的惡漢故事。霍雷斯·高爾坡爾 (Horace Walpole.) 的奧特郎多城 (The Castle of Otranto, 1164) , 以小說之手法, 描寫了歷史的題材, 給了我們後來將生出斯各特那樣的作品的暗示。果爾德·史密斯 (Gold Smith, 1816—1860) 的威克飛爾德的牧師 (The Vicar of Wakefield, 1766) , 在形式上雖不過全是嘗了先人之糟粕, 然而以作者獨自的機智, 纖細而甘美的風味, 談話體之簡勁, 善占了英文學史中第一流的古典的地位。始於利查遜的英國小說直至果爾德·史密斯的過程, 可以說是充分達到了成熟期。在十八世紀的終末期, 並沒有在小說之發達上可特記的事情; 然而已發見, 慣用的小說手法的一部, 也不無變化。我們若將斯摩雷特的漢夫利·克林克 (Humphrey Clinker, 1771) 和法郎西斯·巴尼 (Frances Burney) 的伊維利那 (Evelyna) 比較一下, 同一樣是書翰體的小說, 而後者是因阿諛於上流婦人的嬌媚而被愛讀, 反之, 前者却故意反撥的地卑野地描寫, 二者之間, 不啻霄壤的差異。從這個時候, 所謂茶桌小說 (The novel of the tea-table) 漸漸流行, 而小說乃全然凡俗

化了；只有拜窩爾坡爾的後塵的安·拉德克利夫 (Anne Radcliffe, 1764—1823) 發表了阿多爾佛的神祕 (Mysteries of Udolpho, 1794) 及其他諸作，以其 Sensational 的 (感覺的) 故事的恐怖，救了凡化和沈滯。一七九四年又出了卡來布·威廉斯 (Caleb Williams)。牠的作者是威廉·果德文 (William Godwin, 1756—1836)，此作可說是盛着政治論的悲劇。在文藝方面比此二三作更爲洗練的乃是威廉·貝克佛德 (William Beckford, 1709—1770) 的怪幻之作發代克 (Vathek, 1786)；然而這東洋故事之移入，而不能說是小說。此等作中 grotesque (異形的) 的風味和浪漫的色彩相混着，而給我們以此後這方面將大有開拓的餘地的暗示。

將十八世紀終末期之英國小說分做前述之兩派，刻薄的批評家，給了牠們以茶桌派 (The school of the tea-table) 和桌上骸骨派 (the school of the Skeleton-in-the-cupboard) 的名稱。前者是譏嘲牠如圍着茶桌說的會話一樣，很上品洗煉，然乏於潑刺性。後者所謂『桌上骸骨』，這本來是常常擱在書架和壁櫥上的骸骨的裝飾品，這

是譏嘲牠事件是幻怪可怕，然仍是沒有生氣，而乏於神韻之搏動。然而到了十九世紀之中葉，茶桌派和桌上骸骨派都有了意外的發展，前者成爲寫實派、心理解剖派的小說，後者成了歷史的「羅曼斯」。並且代表這兩方面的作家，簡直和約好了似的，同時出來了。前者便是堅·奧斯丁 (Jane Austen, 1748—1826)，她的作品“Sence and Sensibility”在一八一一年出世；後者是窩特·斯各特 (Walter Scott, 1771—1832)，他的作品維浮利 (Waverley) 在三年後公刊。這實是 epoch-making (開新紀元) 的時候；小說在被歡迎的點上真能稱霸於讀書界的，乃從這時候起。到了後來，我們不得不以別一個意味，舉輟斯各特後四十年的迪更斯 (Charles Dickens, 1812—1870) 爲 epoch-maker。他的批克維克·培巴 (Pickwick Paper) 在一八三六年出世，虛榮之市 (Vanity Fair, 1849) 的作者沙克來 (Thackeray, 1811—1863)，堅·愛亞 (Jane Eyre, 1847) 的作者夏羅脫·布龍代 (Charlotte Brontë, 1816—1855)，美利·巴頓 (Mary Barton, 1848) 的作者格斯開爾夫人 (Mrs. Gaskell, 1810—1865)。

阿當·比德 (Adam Bede. 1859) 的作者喬治·愛利歐特 (George Eliot. 1745—1815) 等作家，和他相前後地簇然起了。以上迪更斯以下的五人，叫做初斯維克到亞朝的五大作家；他們和前時代不同而相互類似的特色，是在他們的著作中，滲出社會的，人道的一面甚濃。他們都衷心地希望着道德的，社會的改革。到了這裏，小說在娛樂之外，漸帶有更嚴肅的意義，而漸漸和小說家所關連的最高使命接觸了。從十九世紀後半至今世紀，安索尼·特羅羅蒲 (Anthony Trollope) 查爾斯·金斯雷 (Charles Kingsley) 查爾斯·李德 (Charles Reade) 喬治·梅雷弟斯 (George Meredith) 托馬斯·哈弟 (Thomas Hardy) 羅巴·路衣·斯替文遜 (Robert Louis Stevenson) 喬賽夫·孔拉德 (Joseph Conrad) 愛去·寄·威爾斯 (H. G. Wells) 爛·果爾斯窩綏 (John Galsworthy) 等，以很大的名，被宣傳於讀書界。

(六) 西班牙——西班牙的散文故事，入了十五世紀，因波卡雀等的意大利作品的移入似乎得了些暗示，最初以關於騎士的記錄和羅曼斯開了場。劃騎士遍歷的羅曼

斯的最高潮的“Amadés de Gaula”的西班牙譯出世，是在一五〇八年，其原本不能確知，不過想像起來，或許是葡萄牙的故事。到後來瑞·吉河代出世了都不被湮滅，即仍能保着生命的，在當時只有此作。哥倫布發見了亞美利加，同時乃續出了關於新大陸的怪奇的想像故事，然而大抵都取 Amadés 的續編的形式，也可見其在讀書界愛廣博的歡迎了。一五五四年，無名作家的托爾美的拉渣利羅 (Lazarillo de Tormes) 這羅曼斯出世。到了後來成了此半島特有的 Picaresque Romance 這文藝上之一新樣式。普通譯作『惡漢故事』的便是這個；法國的 Gil Blas 等也是屬於這個 Picaresque Romance，這在前面已經講過了。後來喬爾救·朵·曼代摩爾 (Jorge de Montemór) 做的代亞那 (Diana) 這田園小說，一時也傳播於了全歐洲。從小說的發達上看來，這個也許應說是退步，然而後來刺戟塞爾凡代斯 (Cervantes) 使成了作家的，實是他的作品。塞爾凡代斯的璫·吉河代 (Don Quixote, 1604) 確是不朽之名著，足以在故事史上劃一時期。此書似乎是打算嘲笑讀者對於騎士故事的情熱而執筆

的；然而實際似乎是帶有更深的意義，尤其在屠格涅夫的名講演『哈姆雷特和璦·吉河代』，牠成了和近代人之思想生活交涉非常深的東西。正是這時候，假的 婦母 (A Mock Aunt) 這個含着挖苦的諧謔小說出了世。作者之名不明。大家都想像多半或係塞爾凡代斯寫的。此外沒有什麼和全歐洲交涉的大作；不過在十七世紀法國一般人嗜讀的英雄譚，原來是西班牙的階級低的軍人培來·陀·衣他 (Perey de Tita) 創始的——這一點獨不可忽過。他在一六〇〇年頃，寫了不少關於格拉那大和母阿人的怪奇的小話。又傑·愛夫·朵·伊斯拉 (J. E. de Isla. 1703—1781) 的諧謔的羅曼斯 "Fray Gerundio de Campazas"，簡直有和法國的寄爾·布拉斯爭風之勢。一般的地說來，在西班牙，從塞爾凡代斯時代以來，一直到英國的斯各特寫出威巴雷叢書之時，無論在小說之創作上和鑑賞上，都沒有什麼進步之跡。西班牙的最初的近代小說家，乃賽西里亞·貝爾·宋，法貝爾 (Cecilia Böhl de Faber. 1796—1877)，一八四八年出版的拉·格維奧他 (La Gaviota)，村落生活的觀察是很出色的。法雷拉 (Valera.

1824—1904) , 阿拉爾孔 (Alarcón, 1733—1891) , 培雷大 (Pareda, 1834) , 培雷·果爾多 (Perez Galdós, 1845) , 帕拉雀·娃爾代 (Palacios Valdes, 1853) 等作家繼之而出了，就中阿拉爾孔大概可說是拔一頭地。大戰後，布拉斯果·伊巴內斯 (Blasco Ibanez) 的名，全世界宣傳了，默示錄之四騎士尤其是有名。批歐·巴羅亞 (Pío Baroja) 之作。也陸續被傳到日本來。

(七) 德意志——德意志的小說的發達，比較的晚，通常以格林美爾斯孛辰 (Grimmelshausen, 1625—1675) 數在先頭。他的奇怪的羅曼斯 Abenteuerliche Simplicius Simplicissimus 在一六六九年被印刷了。牠取材於三十年戰爭，是描寫幾個好人物的冒險；描寫也很有光彩，然而嚴密講來，這不是小說，實在是疑問。這毋寧不出於惡漢故事之域。入了十八世紀，從英國移入的代佛的羅賓遜·克路索，而有了很多的模倣者；文藝史家將此等之作一括而呼之爲 Robinsonaden 。繼之維郭德 (Wieland, 1733—1813) 出了瑞·吉河代的模倣。然在此國真有價值的作品被

創始了的，則以貴帶 (Goethe, 1749—1832) 之少年維德的煩惱 (Leiden des jungen

Werthers) 爲最初。此外他還有維爾海爾姆·埋斯他 (Wilhelm Meister) 親和力

(Die Wahlverwandtschaften) 兩傑作。約翰·拋爾·利希帶爾 (Johann Paul

Richter, 1763—1825) 寫了華麗的浪漫的短篇，給影響於全歐洲。此外浪漫派作

家，還可以舉出梯克 (Tieck) · 布倫他諾 (Brentano) · 阿爾尼姆 (Arnim) · 福開

(Fouqué) · 克來斯特 (Kleist) · 伊姆美曼爾 (Immermann) 等。到後來成名於小

說壇上的，則有救斯他夫·夫來他克 (Gustav Freytag) · 維利巴爾德·阿雷克西斯

(Wilibald Alexis) · 老貝 (Laube) · 豐他內 (Fontane) · 愛貝爾斯 (Ebers) ·

傑雷米亞斯 (Jeremias) · 果脫費爾夫 (Gottfelf) · 貝爾托爾德·奧愛爾巴 (Ber-

thold Auerbach) · 斯批爾哈更 (Spiellagen) · 海賊 (Heyse) 等；就中現代作家之

在我們日本常常聽見的，則爲蘇德曼 (Sudermann) · 霍浦特曼 (Hauptmann) · 許尼

次勞 (Shnitziar) · 娃琴曼 (Wassermann) 等。

(八) 俄羅斯、波蘭、北歐諸國——在大陸，再沒有那一國能像俄羅斯一樣在小說史上顯示了急激的，顯著的發達的了。一直到十九世紀前半，在俄國除斯各特的模倣以外，再沒有小說能看見；然在一八三四年，果果利 (Gogol, 1809—1852) 起而反抗了歷史浪漫派之作，發表了在粗硬的寫實主義中交織了斯拉夫魂之夢和憂鬱的作品。死的魂 (Dead souls) 乃其代表作。從此以後通俄國小說充滿着忍從和憫愍之氣而無 sentimental 之嫌——這一種風味，乃成了牠的特色。以父與子 (Fathers and Sons) 及路亭 (Rudin) 為代表作的屠格涅夫 (Tourenieff, 1818—1888) • 以罪與罰 (Crime and Punishment) 卡拉馬作夫兄弟 (Brothers Karamazoff) 等為代表作之朶斯退夫斯基 (Dostoievsky, 1821—1881) • 以戰爭與和平 (War and Peace) 安那 • 卡雷尼那 (Anna Karenina) 復活 (Resurrection) 等為代表作的托爾斯泰 (Tolstoi, 1828—1910)，這三人是俄國小說家之三尊，大有以無與比肩的高的天才為立場俯瞰十九世紀全世界之文壇於脚下之概。恭家羅夫 (Gontcharoff) 等則與之幾為同時，且柴

霍夫 (Chekhov) 和果利基 (Gorky) 則稍後。此外安德雷夫 (Andreyev) 枯浦林 (Kuprin) · 阿爾齊巴賽夫 (Artzybashev) 等都有名，而羅浦新 (Ropsin) 則為有名的革命的作家。

波蘭大概只要舉一個顯開維氣 (Sienkiewicz, 1846—1906) 便已夠了吧。你往何處去 (Quo Vadis) 為其代表作，這是大家所知道的。諾威則有鏢龍遜 (Bjornson, 1832—1899) 這有名的山岳小說家。最近則可舉約翰波耶爾 (Johan Bojer)。丹麥則有寧以童話作家出名的安徒生 (Andersen, 1805—1875)。然而他的即興詩人 (The Improvisator) 在我們的日本也廣被讀閱着。最近則可舉哈姆辰 (Humason)。

(九) 美國——美國的文學和英國的有不同的特色，這是不待說的。始有小說似的小說，是在十九世紀以後，歐文 (Irving, 1783—1834) 實為從新大陸送到大陸去的最初的傑出的短篇作家。其次枯巴 (Fenimore Cooper, 1789—1851) 出來了，而更能惹了歐洲文壇的注意；有霍送 (Howthorne, 1804—1864) 和坡 (Poe, 1809—1849)。

占了幾足與世界第一流的作家比肩的地位。前者之代表作是紅字。(Scarlet Letter)。後者是短篇小說之樹立者及偵探小說的創始者，這是他的功績。此外做了奴隸廢止運動的刺戟的托姆叔父之室(Uncle Tom's Cabin)這著者斯多夫人(Mrs. Stowe. 1811—1896)、滑稽小說大家馬克·退因(Mark Twain)•長於短篇的布雷特·哈脫(Bret Hart)、以心理解剖的精緻和哲學的考察而有名的亨利·傑姆斯•(Henry James)•賈克·倫敦•(Jack London) 歐·亨利(O'Henry)等等，也不能遺去他們的名字。

第三講

東洋小說發達史

日本之部

(一) 初期之作品——「小說」這文字的起源及當初的意味，均將在中國之部中去說。日本起初是稱他爲「物語」的。物語乃故事之義，後來轉而爲綴聯故事的書的意味了。物語有兩樣，一個是依作者之想像而結構成的，另一個是將世上事實之傳聞照實記錄的；前者是小說式的故事，後者是也被呼爲雜史的歷史的記錄。應看作日本的小說的起源的，乃載于古事記、日本紀、風土記等上的上古的傳說，及後來收錄在靈異記、感靈錄等上的神佛的靈驗談。然真可稱爲小說的東西的發生，是在平安朝時代；現存中最古之作，則爲竹取物語。關於此作，五十嵐力氏在新國文學史裏說：『無論從做了有組織的小說的魁首那一點看來，或看作對於放心漁色的當代的遊』

治郎的諷刺，或當牠是厭離蔑視穢土之下界而憧憬于天上之高的理想之歌，或看牠是象徵的地描寫却除肉的戀愛而實行理想的戀愛的東西，或從做了物語小說的源頭那一點看來，或從一方面理想的一方面是當時的寫實的那一點看來，或從把印度的神話換骨了那一點看來，或從文章簡潔有力那一點看來，都是足誇的。』——我想這或是最妥當的見解。此作在歐美都很有名，題作“The Moon Maid”（月之處女）。時代較竹取物語稍後的，便是伊勢物語。我們再要借五十嵐氏之說，以作此作之解題。『在我們的小說史的源頭，和有組織腳色的竹取物語相并，而出了無組織，無趣向的，斷片的，不整備，單寫感到的地方，而不為多餘的添加、聯繫、填補的、很是近代的小說伊勢物語，這是很有意思的現象。』繼之而出了宇津保物語，落窪物語等；前者脫了超自然的性質，大概是描寫人生的最初的小說吧。

(二) 源氏物語——到了寬弘之頃，出了簡直可說是世界古代文學中的驚異的源氏物語。我們可以聽一聽大批評家果斯的小說論中介紹牠的話：

『日本小說之創始者，乃女流之天才紫式部。她的源氏物語，被和利查遜之作比較着。那部東西是在一〇〇四年完結的，所以殆爲世界上最古的小說。這個是日本的大古典之一，後世有了不少模倣牠的人。』

這樣有名非常的作品，再不用解題了；今只置一言于紫式部的此書著作的懷抱。

『物語是記太古以來的世事的。日本紀等等，不過單是其一端。在物語中才能見到精細的描寫。——源氏之君笑着說——這雖說是寫某一人的人事，然亦不必全是事實；無論善惡，凡是實在于此世之人之諸相，不能看了就算，聽了就算的，以及要想傳之于後世之事，作者難于祕于一人之心，乃就開始講了。』（螢之卷）

將這個看作「歷史乃表面的事情的記錄，而具體的地描寫潛于此記錄之陰的生命」的，便是小說」這作者之所信，而說近世最進步的小說觀已遠在那時有了生息，這是五十嵐氏的卓見。但是氏之這個評斷，乃從坪內逍遙博士的小說神髓裏面的小說之主眼那一章得的暗示，而坪內博士之論又出自本居宣長之玉小櫛，這是不應忽過的。

關於小說之本領（目的）論，將于第四講中詳述之。源氏物語出了之後，創作之道頓挫，雖有俠衣物語，濱松中納言物語，堤中納言物語等，然而都沒有什麼特別可以說的。此外之書，雖冠有『物語』之名稱，然都不過是沒有多大價值的雜史。

（三）軍記之勃興——入了鎌倉時代，朝家式微了，而文學也大衰頹了，雖有鳴門中納言物語，秋夜長物語等，然都沒有什麼新創意。將古物語繪畫化的地獄草子，小柴垣草子，松浦宮物語，時秋物語等等，乃此時代之產物，「大江山」「戶隱山」「鶴之除却」等巷說，也專在這時流行着。這巷說和史實混融而成的，便是所謂軍記，保元物語，平治物語先出來了，而平家物語和源平盛衰記繼之。若通覽此等物語而窺其特色，則文藝的淳化和洗煉的程度，到底不及平安朝的文學。然雅語和俗語和漢語和佛語錯落混淆調和着，這一點是和當時的武人一方面憧憬于舊文明而一方面又焦慮着要樹立新文明的這一種矛盾是調和着。雖說未免粗硬，然因為上面表現着他們武人的會心的戰爭和面接于保元 平治之亂以來生起的人生之大悲劇而起的衷心

熱切的感情，所以真摯之情，也有刺人肺腑的。這些軍記，自身并非完成的藝術。然而却是收藏着磨之可爲明玉的無數的寶石的一大祕庫。後世文學，取材于此等軍記的非常之多。

入了足利時代，繪卷草子極流行于上流，載于福富草子、文正草子、運鉢人草子等的相繼出了世；然趣向淺薄，不足一言。軍記太平記，物語曾我物語、義經記等，想是此時代之製作。鴉鷺合戰記、精進魚物語等等，或係諷刺應仁亂後，父子叔姪相爭，難定曲直的世相的。可以說是滑稽小說之鼻祖。

(四) 德川時代——家康一統天下，世漸太平，一時雖有文藝復興的機運，然直至寬永之時，除稱爲軍書的演義體的歷史以外，沒有可特目爲創造的文藝的。軍記後來一轉而爲敵討物語（復仇的故事——譯者），諸家騷動記，豪傑一代記。所謂實錄物，便是這個；我想亞于鎌倉時代的軍記，近世之作家足以搜尋材料的無盡的寶庫，大概便是這個。但是這些都應說是室町時代的繼承，而不能特別說是德川時代的

特色顯著的東西。這個特色開始稍微有了些的，是「假名草紙」，寬永時出的如備子的可笑記，殆爲嚆矢。此後一直到明歷寬永之頃，二人比丘尼因果物語的著者鈴木正三，他我身之上小扈之著者山岡元隣，御伽婢子的著者淺井了意等出現了。這個假名草紙大概都是爲佛教的流布而做的教訓書，古傳說之複製，及外國故事翻案等等。御伽婢子乃中國的怪談剪燈新話的翻案，是值得誦讀的名文。這些作品，乃德川時代的新小說萌出的初期。我們前面講過，西歐的近代小說的勃興，是與平民階級得了社會的勢力有密接的關係，而在我們的德川時代，小說之開始盛行的，也實和「町人」階級的興起同時——這實在是很有興味的事。

(五) 井原西鶴——到了天和享貞之頃，井原西鶴出來了。代表元祿時代的文學的人，戲曲家是近松門左衛門，俳人是松尾芭蕉，而小說家則爲井原西鶴。卽四顧明治新興的文學，再沒有西鶴那樣給了更多的直接影響的了；尾崎紅葉，幸田露伴，樋口一葉，都有一個時代模倣了他的體。西鶴的小說，普通被分爲好色物和關於武道

的和町人物三種。好色一代男、二代男、三代男、好色一代女等諸作，屬於第一部類。就中一代男是天和二年才在大阪出世的，以非常之勢流行了一時，真享四年在江戶再版了，也有有菱川的畫的，直有風靡天下之概。所以模倣他的人也有了，確實可說是劃了日本小說界的一時期的。男色大鑑、武道傳來記、武家義理物語、新可笑記等屬於第二部類。然而這在當時的讀書界，并未怎樣成功。世間胸算用及歿後出了的西鶴置土産、西鶴織留等則屬於第三部類。織留裏面收着本朝町人鑑和世之心兩篇；作者將牠和生前出了的日本永代藏併而稱爲三部書，據說他說這可作商人和職工的處世的龜鑑。這可見于門人團水之序。此書世間很多，然其爲真作與否，則被研究家所疑。篠岡東圃博士說：

『西鶴之寫實之筆，先向三都。再加堺和長崎，便是所謂五津。就中細寫了的，乃是遊廊。試檢閱他的作品，到處都可看見誇述三都的文句；到了永代藏，乃成了「人之住處唯限于三津」。

『既取極端的寫實主義，則其必然的結果，使他毫不加想像，而將見聞如實地寫出。所以他的著作宛然是那個時代的反射鏡，成于其筆者，不論是遊女和野郎及其他一切，總之以當時見聞之事實爲主。當然不無寓言假託，和從伊勢、源氏等得了暗示；然而加上想像而去結構，這不是他的所長，大體可看作由想像而成的記事是極少。』

至于西鶴復活于明治，則不可忘了淡島寒月之功。

(六)西鶴歿後——元祿四年，西鶴死了，小說作者一時絕了跡，從元祿之末，有西澤一風錦文流等作了追了西鶴的流風的物語。在價值方面雖到底不及西鶴，然而他們却着目于西鶴所全然缺如的結構了，這一點是不可忽過的。後來寬永、享保之頃，京都出了八文字屋自笑和江島屋其積；做西鶴作浮世草紙，寫世態人情頗爲巧妙。著作稱爲「人文字屋本」，傾城色三味線、野白內證鐘、傾城禁短氣等是最優秀的，此外還有野傾旅葛籠、分里節行脚、役者色仕組、役者枕返、傾城情之手枕等好色本，

而千代袖算盤、商人家職訓、渡世身持談義等則明白地是屬於町人物之部，此外武家物語的『連續物』之作也不少。到了明治將連載于新聞等等的小說叫做『連續物』，恐其語之起源亦在于此。引用了一次的果斯的小說論的序中，在紫式部條下說：『古典時代以後，小說創作在日本是長期間被閑却了。然而十七世紀的生活的滑稽，則被很巧妙地寫于西鶴的膾炙人口的小說中，後來自笑和其磧也有了多數的好篇。』果斯之論中收集了的日本的小說家，只是以上的紫式部、西鶴、自笑和其磧四人。未來不能讀破日本的古文獻的外國批評家，是不能做日本的小說的真的批評的，并且他這個論法也許是根據阿斯頓 (Aston) 的日本文學史 (History of Japanese Literature) 或是別的书，本來是不足信憑的，我不過以為或不無若干興味，所以特為引證了。

此後在江戶，貞享元祿之頃，赤本、青本、黑本、黃表紙等草雙紙之類出了很多；然這些都不過是以繪畫為主的兒童的嗜讀書。然自寶曆前後，此等草雙紙漸漸發達了，誠堂喜三、戀川春町、芝全交等出現了的安永、天明之頃，乃黃表紙的極盛期。

雖還是以繪畫爲主，然併有了滑稽之想像和漂亮的文字，而值了大人的愛讀。寬政以後，小說有了顯著的發達，種類也多了。就中現了頭角的，乃山東京傳，專染筆于寫狹斜的事體的諧謔本，名聲喧傳于一時；然因諧謔本比浮世草紙還要卑猥，紋世甚，所以幕府嚴禁了牠。幕府的切支丹禁制，在今日都使人誤解基督教爲邪教；或者便和這個一樣，這個幕府的諧謔本禁制，牽根直到了明治之後，而做了毒視小說的遠因。總之京傳後來是專述作了以教訓爲主的讀本。讀本，是繪少而以使讀文章爲主眼，而有將實錄物和戲曲融和于一體之趣；便和中國的演義、傳記、稗史之體相近。櫻姬全傳、曙草紙、昔語稻妻黃表紙、本朝醉菩提等，乃很有名的名作。曲亭馬琴實出自其門。

(七) 曲亭馬琴——馬琴在坪内博士的小說神髓出世以前，是過被崇敬了。而小說神髓出世以後，又貶斥得過低了。總之將小說別爲 novel 和 romance 而考查的時候，在 romance 的領土中高高君臨着的，在日本無論如何說都不得不是馬琴。他的

作品一旦出了世，倦厭于荒唐的草雙紙、淫靡的浮世草紙、無趣味的實錄、仇討物等等的社會，翕然赴之，如水之就下。他所以能如此成功者，第一是因為能夠迎合我們的國民的性情。他所極端描寫了的武士道那樣，實鼓舞了勇于任俠氣的大和民族的尙武的氣象，而使當時的讀者不勝嚮慕。藤岡博士將馬琴之讀本分作下述的四種類：

第一 敵討物

第二 以近古之謠曲、戲曲、小說、口碑、傳說爲根據的情死書

第三 同上、情死以外的東西

第四 歷史的英雄外傳

月冰奇緣、稚杜鳩、石言遺響等等屬於第一，三七全傳、何夢、旬殿實實記、松染情史、秋七草、糸櫻春蝶緣、八丈奇談等等屬於第二，勸善常世物語、隅田川梅柳新書、皿皿卿談、新累解脫物語等屬於第三，椿說弓張月、賴家阿香梨怪風傳、俊寬僧都島

物語、南繼里見八犬傳、朝夷巡島記、俠客傳、近世說美少年錄等屬於第四。

我們將再引用高山樗牛將西鶴和馬琴比較之于奧斯丁和斯各脫的一文如左：

『西鶴和馬琴不用說乃是德川時代的二大小說家。今若考其歷史的位置，則此二人，恰有似奧斯典女史和斯各特之在英國十九世紀小說史。世紀之始，所謂 *Latinism* 衰了，當時的好尚，漸背于十八世紀之政治哲學的文學，于是催起了英國小說的新潮流。劈頭表作諾貝爾作者的，乃奧斯丁女史。女史恰和斯各特爲十九世紀的英國歷史的小說家之父一樣，是十九世紀的英國寫實的小說家之母。然而女史之小說雖風靡了當代，然死後從其蹤跡的，簡直是絕無。當時國民之嗜好，喚起了別個更有力且更通俗的勢力，而使牠霎時間握了英國小說壇的全權。這便是窩爾他。斯各特創始的歷史的小說。數十年後，這歷史小說的潮流漸退，于是全然離了傳奇巷談的寫實的，或心理的小說才享奧斯丁女史之後而抬了頭，而得漸漸回復了它的勢力。這便好像西鶴開始了的寫實的小說一時被馬琴的歷史小說壓倒了，入了明治。好容易才

捲土重來。』

(八) 馬琴以後——馬琴以後一直到明治，沒有什麼可特別提出的重要作家。只
要投以一瞥便夠了。和馬琴差不多是同時存在了的十返舍一九，以東海道膝栗毛之作
出名。這部東西是以雅趣和滑稽爲主的旅行記。式亭三馬之浮世風呂浮世床則非旅
行記，多寫實分子，然大體可看作是同系統。以滑稽爲主，這事早已見于增穗殘口
平賀鳩溪等之作了；然至一九三馬，乃有了極觀。文政之初，柳亭種彥出，作了合卷
的草雙紙。諺紫田舎源氏是代表作；然因遭了禁制，未能完成，這是可惜的。種彥
又將篇中的人物擬作當時的俳優，製如正本。是稱『正本製』。邯鄲諸國物語是中間
最有名的。與種彥同時，有爲永春水。乘寬政之禁例鬆弛，人情傾于淫靡，開了稱作
人情本的一派的新體。春色梅曆、春色辰巳之園、春告鳥等等是有名的。人情本是由
瀟灑本脫化而出，內容和文辭都是卑猥的，所以幕府燒毀牠的版。不多時有了維新革
命，世乃成了明治。

(九) 明治初期——明治，在十八年之前，也只是德川文學之繼承和粗硬的西洋文學的翻譯，別無可特別說的。鶴亭秀賀、假名垣魯文、山山亭有人、柳水亭種清、二代目春水、笠亭油果等，乃明治十年以前的小說的提供者；從腳色看來，則未脫讀本、草雙紙之舊型，思想則一步也沒有出于馬琴揭爲大飾的露骨的勸善懲惡以外。從十年前後，新聞漸得社會的勢力，小說遂把牠當作舞台而發表了。所謂『續物』者，便是這個。花笠文京高島藍泉染崎延房條野傳平古川魁雷伊藤專藏須藤南翠渡邊義方宮崎夢柳小室案外等乃其作者。

毋寧在當時應當注目的，乃是泰西文學的移入。以織田純一郎之花柳春話爲魁，關直彥的春鶯囀，藤田鳴鶴的繫思談，此外春窗綺話、梅蕾餘薰、經世偉勳等乃是其主要的。原作大抵都是立頓斯各特第斯雷利等英國近世的歷史小說家手成，多政治的色彩。這可以證明當時國民的中心趣味是向着政治。紫東每散史的佳人之奇遇，末廣鉄腸的雪中梅花間鶯等大被歡迎，尤其是佳人之奇遇，卽山間僻地之青年也都懷着一

本，吟誦插入在書中的詩：這也同是政治的情勢所使然。——而在新機渾鬱釀之時，比較研究東西文學，考查我國小說之過去現在，論評未來之作家，且說小說之性質理想，并示將來的方針，起了我小說史上之空前的大革新的，乃是坪內逍遙氏。

(十) 坪內逍遙博士——博士在小說壇的功績，引用在下面的高山樗牛氏之論，可說是能充分地說明了。

『明治之小說，以逍遙而入了過渡時代。自明治初年至其十八年，我們所謂第一期的紛紛的小說，雖不啻汗牛充棟，然大概不是紹襲德川時代的遺風，學馬琴種彥的荒唐，便是模仿一九春水的鄙俚。不然便是模仿西洋小說，而陷于生吞活剝；足看為明治時代的小說的，簡直是沒有。逍遙氏出，著小說神髓和書生氣質，極論勸懲主義之誤謬，而開寫實小說之嚆矢，自是一世靡然赴之，小說壇之旗幟乃為之一變。這雖是時勢使然，然在舉世困睡于舊習之夢中，無一人能穎脫舊圈套的時候，逆滔滔之時，而為一世之木鐸，這個，亦不能說是于逍遙其人之識見之非凡絕倫無因。

蓋如氏者，應百世之下，永在我邦文學史上有獨特的地位。」

樗牛之論以外，還有一件事不應看過，這件事于我的這本書尤爲重要；這件事，便是似乎是在這書上定了「小說」這名稱。在來日本，實質的小說書，或者實際書名題作小說的，都沒有。這個由我們前面講了的看來，便能明白。也許有，然而我們在文學史所曉得的範圍之內，是找不見這樣一本書。都是呼爲『物語』，『草子』，或是『草雙紙』『讀本』『人情本』『續物』等等。然而由中國傳來的『小說』一語，不知是從什麼時候，漠然地被用做了此等之總稱。不過將此用在我國製作傳了下來的事物語，和由西洋移入的 *novel* 和 *historical romance* 的觀念合起來——換言之，卽冠上我們今日抱着的小說這個概念以「小說」的名稱，使明確不動的，總還是坪內博士的這小說神髓。但是這個不過是我的妄斷。小說一語移入日本，語義變遷之徑路等等，這應待于專門的國文學研究家的考證和示教。遺憾得很，我不能在此著述中究明。

(一一) 明治時代之小說家——被坪內博士傳出的聲音鼓舞起了的，乃二葉亭

四迷矢崎嵯峨之屋等。前者之浮雲，傳示了精刻的俄羅斯的寫實主義的風趣。明治二十年前後有了那個作品，由今日看來，確是一個驚異。山田美妙和尾崎紅葉主唱的硯友社，也在此後沒有多久。美妙雖是目光利害的小巧作家，然乏于藝術家的氣韻。一時曾被讚爲蕭士比亞的再來，這個由今日看來，實不外是出于一種愛敬。紅葉的多情多恨、金色夜叉等等，則還值得一讀。與紅葉並稱的，乃幸田露伴。他的風流佛一口劍、對衝體、五重塔，有推稱爲明治文壇的逸品的價值。此外饗庭篁村模倣八文字家屋風，以描寫之洒脫與觀察之奇警鳴於一時。森鷗外在德國文學翻譯之外，還殘有泡沫之記、舞姬、文使等傑作。村上浪六在撥髮小說和書生小說，出了一新機軸。三日月治郎吉、井筒女之助、當世五人男等乃其代表作。黑岩淚香喧傳於世，也是在這時候；他以又不像翻譯，又不像翻案的文體，傳示了格波利歐波亞果貝等泰西之偵探小說，非常巧妙，即爾後的偵探小說譯者，也沒有能及到他那樣的工夫的人。中日戰爭前後，求歷史小說的聲音起來了，遂促了高山樗牛的瀧口入道以及遲塚麗水，村井弦

齋，塚原澀柿等之抬頭。

自三十年前後，紅葉門下的泉鏡花，小栗風葉，廣津柳浪，另外有先輩川上眉山等等，占了新興小說壇的中心。眉山乃非常的名文家，然作品並沒有值得不朽的。鏡花的代表作高野聖，也是明治文壇上沒有比儔的珍篇；風葉在他的代表作青春上，顯示着屠格涅夫的路亭的面影。柳浪的變目傳、龜、目黑小町、骨炭等短篇，也值得一讀。另外還有女作家樋口一葉，以身高比賽、濁江等作，而擅了明治之紫武部之稱呼。早稻田派，則送後藤宙外，島村抱月，中村春雨等等到了文壇。民友社則有德富蘆花，顯示給我們以有基督教的清新味的作品。日俄戰爭前，有小杉天外起而提唱系統于左拉的寫實主義，出了初姿等等；戰後自然主義一時風靡了文壇，捲起了小說神髓以來的大革新。田山花袋，國木田獨步，島崎藤村，正宗白鳥，眞山青果等，乃當時最有名的作家。夏目漱石，高濱虛子則別樹一幟，和自然主義相對峙，永井荷風又灑了清鮮的一情味，于是明治的文壇便算完了。——明治年間有數的作家中，我先

推二葉亭，露伴，鏡花，獨步四家，若要再加上兩個，則可以一葉與荷風算上。不過這是我的嗜好。并不是強人的批判。

中國之部

(一) 小說之語源——古時候中國，王者因欲知民間之風俗習慣，於是有立稗官，使窺閭巷，記錄逸事異聞而納於上的制度。這便是所謂稗史。後來稗官被廢了，然追此風者不絕，遂至生出小說家；原來所謂小說，不過是街談巷語，道聽塗說之類。漢之張衡的西京賦上有『乃有祕書小說九百本』，漢書藝文志上有『小說十五家一千三百八十篇』等語，這大概是用小說這文字的最古的文獻。這個在年代終了之前，似曾在意味上生了多寡變化。所以和演義相對而言的時候，則小說以假構為主，例如水滸傳等等；演義則是將歷史敷衍了的，例如三國志演義等等。

(二) 初期之小說——中國最初的小說，則可舉水滸傳；有些史家，則數張文成

的遊仙窟。遊仙窟，據說是作者自己入了帝闕和則天武后交會了，而假託說入了仙宮和仙女交了，用華麗的筆，細敘了那光景的。那末所以可說一方面既是戀愛小說，一方面也跨及演義。然而實際說來，裏面的言傳甚是奇怪，無論是武后傳裏，張文成傳裏，或其他小說野乘裏，都沒有可作這個的依憑的。這事詳於幸田露伴博士的考證裏。只是這本書在我們日本讀者非常之多，並且是傳進日本的最初的外國小說，這一點是值得注目。幸田露伴博士說：『最初入了我國的外國小說，大概便要算遊仙窟了。在遊仙窟傳入我國之前，不能斷定沒有別的外國小說傳進了我國。然因別無可徵，故以遊仙窟爲入了我邦的外國小說的元祖，可無大過。』

博士并且斷定這乃山上憶良或其先輩所傳，至少也是在竹取物語作成前百數十年前，此書進了日本。又遊仙窟傳進了日本經過了千餘年至今尚存，然而在中國據說已經逸而不傳了。這個也是幸田博士說着的。

同時是演義同時又是小說，這大概要以吳越春秋穆天子傳等等才能值得這個名字

吧？但是遊仙窟的文章是賦體，吳越春秋的是史傳體，穆天子傳則是起居注體，所以也有些論者，說不當牠們做小說。

(三) 水滸傳及其他——小說到了元之時代，急速地盛起來，而水滸傳則是飾了其先頭的。此書乃由宋之宣和遺事脫化而來，作者據說是施耐庵，不過也有人說是羅貫中。通篇百二十四，善呵雄健之筆，使三十六個人物活躍了。金聖嘆稱牠說『天下之文，無出水滸傳之右者』，決非溢美之言。水滸傳上面再加上三國誌、西遊記、金瓶梅，稱爲中國小說中的四大奇書；水滸傳大概正近於奇中之奇吧？日本的曲亭馬琴的八犬傳的構想，據說是由此書借來，這是世所周知的。三國誌乃羅貫中之作，是將晉陳壽的三國志作根據而小說的地敷衍了的；比之水滸傳，在脚色方面非常有遜色，且文章之彩華也遠不如之。西遊記和金瓶梅，足以代表明之小說。前者想以構想之鬼幻與著筆的巧妙，使衆生悟得解脫之方便；後者則敍豐商之閨門，可說是寫實小說之祖。大作之後出，不少模倣者，這在無論那一國都是一樣的；水滸後傳、好逑傳、蕩

寇志等，乃水滸傳的模倣；艷史隋唐遺事等，則可看作「三國誌的演義」的著述；女仙外史則可舉作西遊記之倫。比之原作，不用說都是遠不夠程度；獨有清朝時候出的紅樓夢，追了金瓶梅的流風，而大有凌之之概。

(四) 清時代的小說——紅樓夢確是清朝小說的巨擘，關於作者曹雪芹的怪行，什麼也不知道。通篇百二十回，以絢爛的文字，描寫榮國府中之貴公子賈寶玉及金陵十二釵的情想；出現於作中的人物，實有四百四十八人之多，穿透了戀愛、執着、嫉妒、姦猾等凡百情細微，在這些點上大能見出作者的才藻。英國的中國文學研究者來歐內爾·賈爾士 (Lyonel Giles)，在『The Dream of the Red Chamber』裏介紹本書說：『巧緻匹敵於飛爾亭的中國的社會生活的 panorama』。只要看後紅樓夢、續紅樓夢、紅樓增夢、紅樓圓夢、紅樓幻夢、紅樓夢綺、清樓夢等書冒了類似之名而紛然雜出了這事，也可明白是如何投了時好了。

清朝的小說，次於紅樓夢的，便要算兒女英雄傳。據說是燕北間人之著。鼓俠兒

之心事，筆致甚爲逾麗。康熙完了到了雍正乾隆的時候，則出有品花寶鑑、花月痕、燕山外史、肉蒲團等小說。

(五) 短篇小說——中國之短篇小說中，要以李漁之十二樓及今古奇觀爲最著。晉時代的搜神記，梁時代的述異記，齊諧記，則過於神變怪異，不當稱爲小說。明時代的剪燈新話，在德川時代便已有了日譯本了。清時代之子不語、聊齋誌異——尤其是後者，日本現代的新作家們裏面都還有很多人愛好着，從那裏面得了暗示，而造出了不少篇作品。

(六) 印度，阿拉伯，波斯——我們可順便對這些國的小說發達史，也加以一瞥。印度歷史很古，六世紀頃，已有了大半近於童話的小說體的文學發生。“Dasa-

kumaraa ita”據說是詩人當亭 (Dandin) 之作，可以說是一種 Decameron，驅使

豐富的空想，而描寫武勇和戀愛，全書乃由多數插話連續而成。又寓言及童話集 “Panchatantra”，也廣被傳誦於東西諸國。阿拉伯人也很愛好故事，十世紀頃，

已有無數寓言話存在了。中以天方夜談 (Arabian Night) 爲最著名。十世紀頃，已被引用於史家之記錄之中；然而後來又更加了不少口碑，童話等，據學者說，完整了現在的形態的，大概是在十五世紀頃的埃及。小說則自古至今，都是關於國民傳說的騎士故事的多。(最近雖亦有處理歐洲之諸問題的。)波斯之散文小說的起源，恐怕是非常之古；然材料千篇一律，到了後世，復墮於外國文學的模倣，而無進步之跡。然而別方面却有非常進步的敘事詩，比較起來，真令人不信其爲同國之文學。但是我們可以斷言，此等諸國之小說，殆與世界小說的大勢沒有關係。

講 四 第

小
說
之
目
的

(一) 小說之目的——以上三講，不過是對於小說研究的序論。牠的功用，不過是在開始本建築之前，拓荆棘，使成平地那個程度。從本講起，我們將入于中心；第一着手，我們先來將小說之目的肯定一下，小說之目的是什麼？主眼是什麼？牠的本領在何處？要完盡如何程度的使命，方能在社會上有其存在之權，以爲精神文化之一樣式呢？——這是很重要，很大的問題：所以要『一言以蔽之』，大概是很難的。若要以最簡單的話來盡其要，則我們可借美國的批評家克雷頓哈密爾頓 (Clayton Hamilton) 教授之言。哈密爾頓教授說：

『小說之目的，在以空想的事實的系列，來具現人生的某真實。』(The purpose of fiction is to embody certain truths of human life in a series of imagined facts.)

此處所謂「空想的事實」，乃是在作者之頭裏想化了的事實的意味，並不是「實際沒有的事」的意味，也不是「不根據事實，全是作者架空想像出來的事」的意味。即使是實際有了的事，若一度映于作者之眼，在頭腦裏受了濾過，消化成爲作品材料，這便是 *imagined facts*。也有人將和哈密爾頓相同的意見，用別的話更粗笨地說了的。

『小說家之本領，在於提供人生之真實之繪畫。』(The Novelist's business is to give true pictures of life.)

——說上面這句話的內爾遜 (W. A. Neilson) 教授之說等等，便是這個。這個語數雖是少了，然而仔細吟味起來和哈密爾頓之說是同一回事。內爾遜說 *picture* 而不說『寫實』，這一點便同哈密爾頓的 *A series of imagined facts* 相當。而這個繪畫不能是虛偽的繪畫。不能不是真實的繪畫。*true* 這個形容詞，便和哈密爾頓的 *Certain truths* 是同一意義，同一含蓄。

奠定了日本的小說之基礎的坪内逍遙博士的名著小說神髓（明治十八年出版）

中，有這樣的話：

『穿人情之奧，周密精到地寫出所謂賢人君子以及老幼男女善惡正邪的心中内幕，使人情灼然顯現——這便是我們小說家的職務。』

這便和哈密爾頓的“to embody certain truths of human life”（具現人生之真實）相當。然而這還不夠，所以博士又說：

『小說和實錄，外貌是沒有什麼不同，只是小說之主人公，和實錄之主人公不同，全是成于作者之意匠的假空假虛之人物。』這個所謂『假空假虛的人物』，不得正帶着哈密爾頓的“A series of imagined facts”的意味。

若合以上三家之說看來，我們可以知道小說之本領，小說之目的是在於何處；我所以特別採用哈密爾頓之說者，第一因為牠簡潔易解，第二是因為我今後之所論，大部分實多負于他的研究，所以如此做或者在連絡上多寡便利一些。

(二) 小說的目的之史的研究——然而從來沒有將小說之目的精密地考察，將小說想得極其漠然的人，即聽了以上三家的所言，大概也還是半信半疑，難決去就。所以我們將先究諸家對於小說的目的的意見，以闡明其何以不得不歸着于此，何以再沒有比現在的更是全包的適宜的語辭。前面已經講過了，近代小說之開祖是英國的利查遜，而他的最初的小說是怕美拉。所以若看其序文，便能端的窺到小說在其發生之當初是以什麼爲目的了吧。

『若是能將青年男女之心安慰，娛悅，同時教化，改良；

『若能極容易，極愉快地教示宗教和道德，和使平等地納得歡樂和利益一樣；

『若能將親之義務，子之義務，社會之義務最模範的地，最明顯地發表；

『若能以和牠們相當的可厭的色彩顯示惡德，以其本來的柔和的光照明善德，使

更顯得可愛；

『若能把人物正確而確實地描寫；

『若能驅聰明的讀者的情熱，使不自覺地被引入故事之中，而達了上記之善良的諸目的；

『倘若，這些事都是有推賞的價值的，那末著者可以斷言而不躊躇：我這故事是充分達了此等諸目的。』

今若檢討這些話裏含着的意味，則可歸要于左之三點：

(一) 小說應當是有趣的。

(二) 小說應含有溶化了宗教道德的教訓的意味。

(三) 小說應是正確地描寫人生的。

所以照此看來，利查遜是以此等三要點之達成爲小說之目的，主眼和本領的。并且以後的作家的所說，都未出此範圍之外，有的作家全部繼承了牠，另有些作家們則強調主張其(一)或(二)或(三)，或三者中之二者之混合融和——不過是如此。

這樣講來，未免有紛亂之嫌，我們將在次項羅列英國的大作家對於小說之目的的意

見。

(三) 其他諸作家——繼利查遜而于近代小說之確立有貢獻的飛爾亭，語數雖少，還是說着同一主旨的話。便是，在他的託姆·爛斯中說：『我在這故事裏，認真地努力于獎勵美和質朴了。』，又說：『我努力于罵殺人類之痴愚和惡德了。』，又關於阿美利亞說：『此書因欲涵養德義心，是被作者認真地考案了的。』沙克來也持有和飛爾亭相同的抱負，只是行的時候，是細細解剖人間心理的動機，加冷笑和侮蔑于痴愚和惡德，而想救人出其間。迪更斯則在此個人的改善上再混糾以社會改革，這一點是他的特色。他關於馬丁·查治爾維特 (Martin Chuzzlewit) 說：『我在這小說裏的主要的目的，是在乎將所有的惡德中之最常見的，展開在種種形相之下——便是顯示利己心是如何自然地普及，起初是小卵的東西後來成長為如何猶惡的巨人。』他又說：『我只要有機會，總是暗示了在這被無視了的貧民窖裏是全然缺少衛生的設備。』

然而斯各特和此等倫理的抱負是完全反對着，他告白說：『我述作，在使人感得有趣』；這不一定是謙遜之辭，似乎實際是這個意思。他不知說了多少回，說希望『從不安解放出人心，使每天的勞苦之皺由他們的額上消去。』不過有時他也說『鞭打怠惰者使研究祖國之歷史』，也不無欲使小說接近道德的目的之意。

(四) 大陸作家之見解——將小說想作有以上的目的，決不光是英國的作家。浪漫派之大家雨果的最大傑作哀史的序文中，有這樣的話：

『因法律與習慣，於是存在了某永劫的社會的處罰；如此，在文明之中，構成了人爲的地獄，使聖的運命，因此世之不運而起紛糾，在這種情形絕滅以前；

『又因賤民之一階級而生起的男人的退步，因飢餓而生起的女人的墮落，因胃而生起的小孩的萎縮——在這三個時代的問題未被解決以前；

『又在某方面，社會的窒息是可能以前；

『又換言之，若從更廣的見地看來，只要地上還有無知和悲慘；

『那末，像本書這樣性質的書，大概并非無益吧？』

寫了復活（某批評家說這書可與哀史并稱爲代表十九世紀的二大作）的托爾斯泰，在某論文裏，以爲小說非合左記三條件不可。

(1) 作者對於題材有正當的，道德的關係

(2) 表現應明白美麗

(3) 真摯——別言之，即對於描寫的題材之愛憎之情之誠實

又朶斯退夫斯基和羅曼·羅蘭等一般有人道派的傾向的作家，都在冥冥之中，持有着和托爾斯泰雨果相通的意圖或抱負。他們并不如批評家和道學者那樣抽象的地指示；是欲以真實的性格和行爲，示唆讀者，而教化他們的。

(五) 目的小說之出現——還好，作家雖將小說之目的或說是爲教化，或說是爲悅樂慰藉，然總未將表現之對象，外于「真實的人生」；然而這個情勢達了高潮，也不無一轉。而目的小說（The novel with a purpose）乃出現了。牠的構成，是以處理

道德問題和社會問題爲主眼。這是或爲了社會主義的宣傳，或爲了邪惡愚劣的法律的撤廢，或爲了婦人之權利之宣揚，或宗教之墮落之攻擊，和政略結婚之沒有條理的追擊，牢獄問題之改善等，而述作的。如格蘭特·阿倫 (Grant Allen) 的做了的女人 (The Woman Who Did)，金斯雷的河爾東·羅克，近如H. G. 維爾斯之著作，便是這個。維爾斯說：『我們是打算對人生之全面吐露我們的所見，非使多少虛僞的口實，多少譎詐，因我們的冷酷明徹的言說萎縮完了不可。我們關於政治問題，宗教問題，社會問題，是不惜論辯的。』『不惜論辯』這句話，主要是小說述作之意味；這個只要檢點他的著作全段，便能明白；不然便徵之郎氏在他的英國文學中的論評，也能明白。郎說：『此等問題，錯綜得直不難封沙羅門之舌；然而維爾斯在那裏發見了使命和武器。他的使命便是改革。他的武器便是小說。并且如往古之騎士一樣，從事於了邪惡之討滅。對他這個勇氣和對於著作的堅的信仰，只有驚嘆。他在社會，在宗教，在實生活，都見出了卡來爾所指摘了的以上的虛僞。他到處見出了昏迷。

(muddle——這是維爾斯喜歡用的話)而看準了那裏著作了。』

日本在明治二十年前後頻發了的政治小說，矢野龍溪氏著新社會，木下尚江氏著火之柱之告白及其他躍動了當時青年之血的他的十數篇之小說，大概可以算在這裏頭。然而目的小說，作中人物成了目的之傀儡，薄于真實性，而不與讀者之經驗相合致融合。所以不能舉故事的效果。同一弊病，也可于諷刺小說，娛樂小說中見出。起而反抗這風潮的，便是所謂左拉一派的科學小說。

(一)科學的人生觀之勝利——反抗以「教化和悅樂」為目的的舊的小說觀，而着眼于人生之真實相，這確實是寫實主義的功績；和思想史上的科學的勝利是有相關聯之所的。其第一的代表者，便是左拉。他說：『我們作家對於人之生活、情熱、社會的事實的態度，應恰同物理學者化學者對於無機體，生理學者對於有機體那樣。』

左拉並且唱出了實驗小說 (Le Roman Experimental)。這是採用了醫者克老德·貝爾那爾 (Claude Bernard) 的著書實驗醫學研究序 (Introduction to the study of

experimental medicine) 的意見；他自己也這樣說：『我所有的點都轉用了克老德。貝爾那爾的意見。若要明瞭我的見解，且欲與以科學的真理的確實性，只要把貝爾那爾的文章裏寫作「醫者」之處改做「小說家」三字便可以了。』貝爾那爾是想把醫學從從來所謂技術、家傳轉換成爲一個科學；而左拉則想在小說上行同一之事。然而本來這樣的事在藝術上是不能得充分的成功的；他的小說，大概都止是沒有生命的，無趣味的事實的集積。那麼左拉的作品完全沒有價值嗎？這却決不是如此。然而，雖說是刻薄的說法，他的作中被以爲有價值的點，并不是如自己所主張，是寫實的那一點；而在于他的生來的 *Romancer* 的特色，不被其主張所混而滲出了。

將這文藝上的寫實主義用議論很熱鬧地唱道了的，雖是左拉，然在作品上確立了的功，毋寧說是弗羅貝爾吧。他的作品，將作者的意見、風味、感觸——只要是能探得作者的個人格的地方，都努力地減却了。後世的批評家，有稱牠爲沒個性主義 (*impersonalism*) 的。他在信札中，說了這樣意味的話：『應將作者從作品中完全隱

去，使後世以爲以前沒有這樣一個人。』今從他的書翰集中，引用末一二斷片：

『滅却作者之個性，乃是我的主義。作者絲毫不可現出自己。藝術家應如神是全能而完全隱藏於創造物中的一樣，隱於他的著作中。……藝術應超越所有的個人的性癖和神經的感受性。現在我們應當用冷酷的方法，將自然科學的正確授於藝術。』

最初將左拉的實驗小說論移入日本的，是森鷗外博士；收在月草裏的愛米爾·左拉的沒理想，發表在明治二十五年。在實驗的創作上，則有小杉天外氏遵照左拉之主張，而寫初姿；弗羅貝爾的沒個人主義，爲田山花袋氏所奉，做了氏之自然主義論之中心。

(七) 科學派之矛盾——倘若仔細檢點左拉和弗羅貝爾等科學派之主張，則不得不出種種疑念。第一便是表現真理，科學和文藝果能用同一樣式嗎？不，有些學者，并且便把現於科學和文藝的表現的過程上的差異，斷爲科學的真理，文藝的真理

的差異。對此真理而有的科學和文藝的關係，後面再評論；茲因便利起見，特由夏目漱石氏的文學論裏抽出一節，以暗示兩者之不可妄同一視之的原故。

『卽同是寫物之全局，科學者想傳概念，而文學者則想作畫。換言之，卽前者捉物之形和機械的組織，而後者則以物之生命及心境爲本領。又科學者之定義可供分類之具，而文學者之敘述則不過能使一物成爲生動。科學者欲尋類似而立系統，而對個個之物體沒有怎樣的興味；至於文學者，則其目標并不是物之秩序的配置，而在其本質，因此若能將物之本性發揮無遺，而至含一種情緒，卽可說是文學之成功。所以文學者以寫出其所欲表現的東西幻惑而活躍如生爲其手腕；而科學者之產出則爲特性之目錄，而不是由此目錄而成立的物體的活動的實況。今試就紫羅蘭而言之，字典上說：

“*Viola*. A large genus of usual small plants of the violet family, having

alternate leaves and axillary peduncles bearing 1 or 2 irregular flowers, a lower petal being prolonged into a spur or sue."

(紫羅蘭，堇科之極普通的小植物，葉互生，生於葉腋之花梗，附有一二不整花，下萼垂成囊狀。)

這個很明顯的是缺損活動的文字。轉看 Wordsworth 的詩句，

"A violet by a mossy stone

Half hidden from the eye;

Fair as a star, when only one

is shining in the sky."

生苔的石頭旁

半現半隱的紫羅蘭；

美得和一顆星，獨一的星

照在天空一樣。』

漱石氏的以上的話，是就着詩而說的；小說雖不和詩那樣與科學是對蹠的，然既是藝術，道理上是不變的。

第二個疑問，便是 *impersonalism* 等等果能在文藝上實現嗎？不，非但不能實現，并且即能實現，也決非幸事，這個打頭便能明白。既作創作，則作家不得不先選主題，并且爲要具現所選的主題，必要精選必要的材料。既有這種選擇，則作家的個性必然的要浸潛於其中了。

(八) 科學派之功績——然而科學派之抬頭，決不是無意味的。他們至少最明白地使社會認識『小說之目的，在寫出人生之真實』了。只是眩惑於科學，而誤了應取的方法和手段。他們將文藝和科學混同了，而在手段方法方面，想使文藝隸屬於科學。這一點雖爲後來的作家訂正了；然自寫實主義確立以來，無論是怎樣的浪漫的氣

質 (romantic temperament) 的作家，也差不多不能無視寫實主義。不然他的作家的地位便要發生危險。至少是有若不立脚於人生之真實，則無論怎樣奇貴的空想怪異，也不被現代之讀者所容受的傾向，在這一點，日本的自然主義也與法國的科學派同利弊，(日本的自然主義，本來就是源流法國的左拉，弗羅貝爾，莫泊桑而發生的了，所以同其利弊是當然的) 無論自然主義那樣流了弊害，不過到了以後的文藝，止要未經自然主義的洗禮和試練，批評家也不容受牠了。——由這個意味說來，科學派是制了勝利，然而它却不是絕對排斥將教化和娛樂算入於小說之目的中。大凡第一流的小說，都是含有教化的意味的。只是這個教化，如前面所講，不如評論家那樣抽象，也不如日本的馬琴的勸善懲惡說那樣露骨，是把真實的人物和生活提示於讀者之前，而具體的地暗示，諷喻，示唆，仔細觀察體驗實際的人生，不用說，是給各人的生活以最貴重的教化的；小說所提示的教化，也便是這個意味。又若既為小說而不提供娛樂——換言之，即沒有趣味，那末這個壓根兒就沒有稱為「小說」的價值。

要約上面的話，便是有『小說之目的在於教化』和『在於給人以悅樂』和『提示真理』三說；而哈密爾頓教授則說：“The purpose of fiction is to embody certain truths of human life in a series of imagined facts.”（小說之目的，在以空想的事實的系列，具現人生之某個真實。）以包含此三說。我所以取教授之說，便是因為我是如此地想。有一個批評家以為托爾斯泰的復活，是『左拉與預言者衣札亞的合作』；我想不管於復活當否，總之大藝術是不應當不如此的。

（九）事實與小說——我在對比科學的真理和藝術的真理，暗示其差異的時候，曾說將在後面詳述小說應具現的真理；我們現在要來說它一說。不少人將小說解作架空或妄誕，以為和『真理』是作對偶（antithesis）的，不過實際真理和小說（truth & fiction）決不是作antithesis的。小說的懷中不抱着不滅的真理，那小說決不能說是名作。至說作對偶語，則事實和小說，即fact和fiction或正是如此。我們應當小心，事實和真理，即fact和truth決不是同義語（synonym）。所以小說為要較善地

說出真理，是絲毫不惜拋棄事實的。因要指示真實（reality）於讀者，遂使讀者叛於現實（actuality）。我們應當先了解事實和真理的關係，及現實和真實的區別，這於小說研究者是很要緊的。

（十）真理與事實——所謂事實，乃一般的法則（A general law）做了特殊的表現（A specific manifestation）的。這一般的法則，便是真理；而事實則是從此一般的法則派生出來的。蘋果樹被風所搖，其果從枝上落於地面——這是一個事實。空間的物體，互相吸引，其引力之變化，逆比例於其間之距離——這是一個真理。事實是具體的，所以是屬於形而下的經驗之事；而真理是抽象的，是屬於形而上論的事。現實是事實圈內之事，而真實是真理的所屬。我們以感覺解釋的萬有，是現實；我們以悟性了悟的世界，是真實。

（一一）真理之探求——所有的人間的科學，都是欲發見橫於我們感得的事實下面的真理的努力。所有的人間的哲學，都是將發見了的真理的意義了悟和使它有價

值的努力。而最後，所有的人間的藝術，乃是將彼了悟鑑定了的真理明瞭且有效地表現的努力。反顧人類之歷史，不外是常常不斷的真理探求的歷史；人類從橫在前面的千種萬樣的事實中熱心地探求了真理（有時雖也躊躇着）。努力於無限的大實在（這個擁擁着現實，而現實只是能用感覺觸知的一具體的斷片）的了悟而未稍弛，若看古代思想史，則可知道那時候的探求並沒有規矩，真理是由直覺而知得，宣明作爲獨斷 (dogma)；到了近代，則被考案得用有規矩的 method (方法) 探求真理了。便是，近代之科學者，是以蒐集不少有關係的事實，統整於有秩序的方法之下，爲其業務之發端。其次，他由此等諸事實的觀測，歸納出可以說明此諸事實間之關係的一般的法則。此假說 (hypothesis) 再檢證之於更多的事實，非要精練得使人家認容牠爲真理而無抗議之餘地不止。科學者下了抽象的，理論的說明，他的事情至此便完了。

然而哲學者的事務却正由此點發足。哲學者將科學者給了我們的多少真理，比

較、調和、使牠們相關，而建設出信念 (belief)。然而這信念在哲學者之胸中，還只是抽象的，理論的，於是便生出了藝術家的職務。藝術家以科學者及哲學者給了我們的理論的真理為骨，而被以空想的肉和皮，提示之使能以感覺觸知。換言之，即是藝術家是將真理翻譯成形而下的具體的言辭。前面援引了漱石氏的議論的科學的真理和文藝的真理的差異，不外是生於此過程中。

(一一) 科學、哲學、藝術——若再將以上三者對真理的態度要約一遍，便是科學者的是真理之發見 (discovery)，哲學者的是真理之了悟 (understanding)，藝術家的是真理之表現 (expression)。但是這是將三者對真理的態度純粹地抽象的地究定的；實際的人的心，並沒有這樣判然的區別；哲學者中也有叔本華 (Schopenhauer) 和波格森 (Bergson) 那樣的文藝的資格秀傑的人，也有康特 (Kant) 和邁卡兒特 (Descartes) 那樣的且兼有豐富的科學者的資質的人；科學者中也有丁大爾 (Tyndall) 那樣的文藝的人，也有海開爾 (Haeckel) 那樣的也可說是哲學者的人。便是，愈是偉

大的人，愈將別的領域的資質也多分地并有。小說家也是這樣，有多少時候，非通過發見和了悟和表現的心的全過程不可。作家和別的真理解究者不同之點，不在於其思考之方法，而在於其處理的對象和主題。他的題目是人生。他所要發見，了悟和表現的，乃是人生之真理。要完成此事，他將科學的、哲學的、藝術的這樣順次將其思考之注意，適用於人之生活。便是，藝術家應先對現實生活的一定事實，縝密地觀察，照於經驗之光而研究之，而從事實中歸納出橫在事實之底的後來一定可為真理的一般的法則。這時候小說家也是科學者。若這作家是大思想家，則使此等一般的法則（真理）互相關聯，而築出信念。這時候小說家也是哲學者。最後作家以空想創造出可以例證既發見既考察的真理的人物和布置，把牠明瞭且有效地傳於讀者。這時候小說家正是自己的本領的藝術家。

（二三）作家之資質——然而作家雖各通過這三重的心的經過（科學的發見，哲學的考察，藝術的表現），然應着各作家之資質，或對第一之科學的發見時有興味，

或對第二之哲學的考察特有興味，或對第三之藝術的表現特有興味；因人而各異。左拉很明顯的對現實生活的科學的研究最多興味，而喬治·愛利歐特喜向潛於現實之底的真理加以哲學的考察，當農雀則自陶醉於他的空想的夢幻的世界的藝術的表現。俄國四大作家之中，屠格涅夫最是藝術家，朶斯退夫斯基則多分是思索的，托爾斯泰則兼有思索心和科學者那樣的對於人生的真摯的探求心。而柴霍夫因為曾經是過醫生，可以說是最是科學的。要之，寫實主義者的作家，如奧斯丁等那樣，大都富於科學的色彩；頽唐派、夢幻派的作家，則多是當農雀和由斯曼（Huyssmans）那樣的純乎的藝術家。並且間而也有像那沙涅爾。霍送那樣的科學者和哲學者和藝術家均等地占着全心的作家。霍送的科學者的特色，現於以其田舍的生活之觀察為基調的著作；很是徹底，銳利和正確。如他的代表作七疊之家（House of the Seven Gables），直使某批評家嘆賞說：「更沒有什麼對新大陸的歷史有這樣貴重的貢獻」。又哲學者的他，了得罪惡和應報，有很聰明的，並且在關於道德的真理的信念的建造方面，

也很是確固。蕭士比亞的馬克貝斯 (Macbeth) 中有下面這樣一節：

Canst thou not minister to a mind diseased,

Pluck from the memory a rooted sorrow,

Roze out the written troubles of the brain,

And with some sweet oblivious antidote

Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff

Which weighs upon the heart?

你不能醫我這病的心，

由這記憶裏拔去根深的憂悶，

擦消記錄在腦裏的苦惱，

并且用一些什麼暢快的忘之藥，

使我這塞滿着危險物的心，

清快一下嗎？

這是馬克貝斯弑虐了王，受良心之苛責，而向醫師吐的痛切的悲鳴；而霍送之信念之堅，使我們疑心他或能答之。最後藝術家的霍送，對於「美」有了極纖細的官能的優美的表現，而結構文格，都極巧緻，單就藝術的優秀那一方面講來，已有充分的存在權了。倘若他的作品不小而固，——他可惜在主題方面和心的態度方面都欠廣泛——則他的作品，將為在小說創作的三個過程中有均等的優秀的東西，而在世界文學中占特異的地位。在這三方面等分地卓出了的，大概只有一個貴帶。再看一看日本的作家，森鷗外因為他的職業是醫生，所以有科學者的地方，夏目漱石也是如此。漱石的作中雖不無多分的哲理，然而這是有後天的地意識和努力的傾向。科學的追求，也是他的資質的一部；這個可以徵之於將他的頭腦解剖，結果判明了存有追跡狂的一

一面一事。優於哲學方面的作家，日本沒有；若強欲舉之，則爲幸田露伴氏的初期的短篇。又正宗白鳥氏的諸作中，有時候也漂着『唔』地冷笑着的他的一流的哲學味。長谷川二葉亭氏和國木田獨步氏之諸作，有的也可入之於這個分類。若要舉出優於藝術方面的作家，那末是多士濟濟的，就中我們可以舉泉鏡花氏和永井荷風氏和谷崎潤一郎氏爲特著於這個傾向的。

(一四) 小說是蒸溜了的人生——在科學的發見或哲學的考察所提供的真理上，再着以空想之衣，使也能入於俗耳；哈密爾頓教授在這個經過上，適用了化學上的熟語，而說『小說是蒸溜過的人生 (Fiction is life distilled)』。若將這意味解釋起來，便是水蒸發而爲水蒸氣，水蒸氣冷卻而爲蒸溜水，同樣，在作家的心中，現實先蒸發而爲真實，這真實再冷凝而現爲空想的事實卽小說。若再換句話來說明牠，便是作家將人生的具體的現實移於抽象的真實，再將這抽象的真實移於具體的空想。若這個心的經過做得沒有遺漏，則現出的空想，乃空想且爲真實。因爲這是蒸溜了現實

的真實被表現了的。

(一五) 小說和實在——威廉·阿抽 (William Archer)，乃英國的易卜生的移入者，不但是有名的新劇運動確立的功績者，約十年以前，也到日本來過，也訪問了坪內博士，我們是感得特別的親密的；在他的易卜生論中，有這樣一句：『人們在本能的或習慣的地言及易卜生作中的女性的時候，似乎在說這個恰如現在生活着的現身的婦人一樣，而不似由詩人之創造的睿智而生。』然而這個事不限於易卜生作中的女性。名作之主人公，常常像實在的人，否，且成爲更明的存在，上人們的話頭。譬如名作中的有名的主人公巴當 (梅來第斯的 "Egoist" 的主人公) 拉斯各則尼各夫 (朵斯退夫斯基的罪與罰的主人公) 路亭 (屠格涅夫之作之主人公) 大他娘 (丟馬的二十年後的主人公) 哈姆雷脫 (蕭士比亞之作) 由利賽斯 (荷馬之作) 等等在西洋，及光源氏，世之助，八犬士，宋公明，魯智深，孫悟空，等等在東洋，其留在人們的意識的明晰，幾凌於任何實在的名士和史上之英雄美姬之上。其理由不難解說。因

爲作家是以徹底和忍耐，觀察多樣的現實相，從那裏面抽出人間的真理，而具現了牠，所以只要是作家考察了的人生一般的法則而不離真實，是具現牠的空想而無矛盾，那末創造出來的人物，乃是最高意味的男和女。他們不是現實的存在，然而能是真實的存在。——塞凡代斯在捉住瑞·吉霍帶裏面寫着的那個理想家以前，他一定觀察了，考慮了不少夢想家。正因是這上面的結晶，所以名作的主人公，會被人認爲人類的大多數者的 typical 的人。他們比我們還要更真實地活着。這是因爲他們是從我們，及我們以外的更多的人綜合了的結晶，蒸溜。他們比現實的事實還要真實，因爲那是廣的觀念的實在的凝縮。我們——打個比喻——從前曾和他們共同生活在柏拉圖 (Plato) 的「理想國」，在生出以前便和他們是知己，所以我們知道他們，想他們的事，比實在的人物還要多。在法國，稱「吝嗇的人」爲阿爾巴恭 (莫利哀爾 的喜劇拉發爾的主人公)。又英國人和知道自己的愛人一樣地熟悉羅札林德 (蕭士比亞的如願的女主人公)。至哈姆雷特和路亭，則猶我們的兄弟；在我們的血脈中，也

流着和他們相同的動搖和逡巡。

(一六) 小說與歷史——對於實在的人還是如此，所以較之史上的人物，當然小說更是和我們親近了。說起布爾他斯，馬上在我們心上想起的，並不是羅馬的編年史上記載着的布爾他斯，而是蕭士比亞在九利亞斯·西札上面所寫的。史上的實在和蕭士比亞的想像，非常有距離，然而作家的想像終壓倒了史上的事實。大仲馬所寫的利歐流（三銃士以下諸作屢有他的名字），和担着法蘭西翰林院的創設者的名譽的史上的利歐流是非常不同；然而與其是諸家的史書上性行甚詳的他，毋寧是由仲馬的空想而生的他，於我們是較真實地活着。亨利·弗來代利克·阿美爾（Henry Frederic amiel）的日記，一般人都推做最徹底最精刻地記錄了近代的懷疑，而與哈姆雷特相通的；然而若拿阿美爾和哈姆雷特比較起來，那末不得不不如哈密爾頓教授所說，『人們熟悉一個詩人的空想的哈姆雷特，較史上實在的阿美爾為熟悉』。更進一步，我們可以說史上的人物的性格和運命，由小說家劇作家或匹敵於他們的創造的才能很豐富

的歷史家（如卡來爾，金斯雷），當作一種創作而處理了，才也能留於後代人的記憶。

（一七）小說與傳記——創造的才藻很豐富的文人正直地熱心地努力想發見，了解，表現對於過去的人物的真理的顯著例證——論史而濾過與小說相同的三段心的經過，使小說和傳記趨近於同一線上，這樣的例，可在托馬斯·卡來爾（Thomas Carlyle）的英雄及英雄崇拜（Heroes and Hero-worship）中見到。他在充分地檢討了關於摩漢莫德但代路德磅斯等的記錄的事實之後，發見、構成了關於預言者的，詩人的，說教者的，文人的英雄的一定的抽象的真理，其次做了歷史的研究，蒐集了能和自己對於事件之真理的哲學的考察合致的現實的材料，這才置最上的力點（emphasis）於自己的考察而表現了。他因要最有效地說明關於英雄的真理，而行了傳記的小說化。又金斯雷晚年被推為劍橋大學的近代史的教授的時候，他的講義非常有趣，使學生們都非常高興；然而那裏是史實，那裏是他的空想，却不能區別，於是學生們迷惑了，并

且還受了守着純正的科學的立場的史家的非難；然將史學如同活物一樣地暗示給人，這一點誰也沒有給了生徒以他那樣深的影響。名作拍培夏的作者，便是行了史學的小說化，而給了以前任何史家所不能企及的感銘的。這不獨是個人的傳記，例如窩特羅之戰，無論什麼權威的史書的記述，都不及由果在哀史中試了的一片的描寫的感銘；關於拿破崙的俄羅斯遠征，則托爾斯泰的戰爭與和平使所有的史書都沒有了光彩。所以無論傳記家或史家，達眼之士，決不忘去採用和作小說相同的方法。馬加斯·奧來流斯 (Marcus Aurelius) 和反基督 (Antichrist) 的著者有名的路南 (Renan)，一方面對史實的討究也很忠實，然而他和大小說家一樣，決沒有把科學者，哲學者，藝術家三段的準備附於等閑。他的史書今日還和小說一樣很有興味地被讀着，這是因為牠們是和小說一樣地真實。

(一八) 真實的小說——小說的主人公，因為是蒸溜了的生活，所以對於我們的印象，在現實以上，這個我們已經說過了。同樣理由，有價值的傑作裏，便是小小

的一事件，也有時使讀者深感真實味。記得那時我還是學生的時候，有一次出聲讀着德田秋聲的爛的一個場面，幼時養育在遊里的旅舍的主婦，聽見了不禁變了眼色而側聽之。德田氏這個，乃平常地描寫平常的事件而使人被其迫真力所動的例；喜弄怪奇的作家，寫着到底不能有的事，然而絲毫也不使人疑其真實性。例如坡的向美爾斯特羅姆墜落 (A Decent into the Maelstrom)，是寫諾威海岸的大渦卷卷了船而粉碎了牠，唯有一人奇異地拾了性命的事。這樣的怪奇，自坡始，斯替文遜，吉普林等都喜取作題材。我們日本，像泉鏡花那樣，也很喜歡如此取材。例如高野聖，暗示似乎是得自聊齋誌異那一類的中國的傳說，案常識想來，便是越路的深山，也不會有那樣的婦人實存。然而至少當我們讀那個作品的時候，被那個零圍氣所包，絲毫也不疑其實在。我敢毫不躊躇地推那個作品為明治文壇屈指的名篇。

(一九) 虛偽的小說——反之，無論怎樣寫得似乎很有理的小說，有的也難使人信牠是真實。有時候，將神變怪異也信為真實的這個同一的鑑資本能，會敏感地分別

出其虛僞的分子，而斷定作者是離開了真理。作中的人物，若不是和作者的空想中存在的諸法則完全吻合，空想的諸法則若不和現實生活中的諸法則十分合調，那末無論作家能怎樣弄他的狡智，終不能使讀者信他的話。既不能使讀者相信，那末不用說，述作的目的是明明地失敗了。小說家把真理放過的方法，比能把真理表出的方法是多得多——否，簡直無數。小說家若缺乏了大觀存在的事物的心性的健全，那末真理將從他的筆上逸去。又他若對起初創造了的主人公妄加作爲，而妨了他的運命的自然的展開，那末這個人物將失去真實性。又若過急於效果，過於任意地設起局面，那末這個的結構將成爲虛僞；若使作中人物說出和他們的性質完全不相稱的話，那末對話將不躍動。

(二〇) 失敗之第一例——我在這裏將舉示出上述的失敗的例；在非常有名的作品裏，我們也能指摘出潛在的缺陷。例如蕭士比亞的如額的快要完的地方，有惡漢歐利登突然一變其性質而獲了賽利亞之愛的一段；讀者是到底不能認爲真實的。那一場

不能說是忠實於人的生活法則。喬治·愛利歐特的弗羅斯河畔的水車小屋的終末，有托姆和馬奇·他利發相擁入水的描寫，這也不像真實。又托爾斯泰的復活的終末，內夫流朵夫說『我的新生涯在這裏開了』，島村抱月非難那一段說未能充分客觀地寫出。——以上三個失敗，還是特爲由十分知道真理，并且幾乎常常成功於真理的表現的大作家取出的。然而雖說是失敗，我們還能發見共通的可原諒的點。便是我們可以知道這些失敗，都是在長篇故事的終末犯着。在實際生活，是沒有這個終末的。人生是因果關係不絕的連續。然而故事却不得不給它一個結束，於是有時不得已而有了設起違反自然的法則的波瀾的必要。那末所以即使真實在那裏漏了電，看以前沒有寸分的隙間地將真理表現了的功績的面上，也不能怎樣責咎他們。

(二一) 失敗之第二例——其次可以看一看夏羅特·布龍代的堅·愛亞，這也是非常的傑作，我以前也非常愛讀；然而我們對於敘述的途中，并且在重要的關鍵，有下面的缺乏真實性的描寫，却不能閉了眼睛。男主人公一再地說：『私很喜歡客

人，尤其今晚是飢於說話。」——在同章，作者寫羅契斯他有這樣的談話：『我的年齡，差不多做你的父親也不要緊，並且在你和這些人在同一家中過着靜穆的生活之間，我曾逍遙了地球之半，和各國的各種人，積了種種經驗，所以我即少微自私或不慎，甚至說出無理的話，大概你也能原諒我吧？』

我們不信有這樣的人，會做出這樣長的修辭的地洗煉了的質問。人的說話，決不是這個樣式。吉普林的會話，却是這個調子：『Beg'y pardon, sir, disturbin' of you now, but would you min' 'oldin' uny' and, sir?—oh, my gawd! it cant be 'im!』（對不起，打擾你，能和我握一握手嗎？——啊，不，原來不是那個傢伙呢！）這樣地說來，豈不才近於真實嗎？

（三二）偶然之濫用——立起過於任意的結構，不是一概能使作品有動的。讀者很敏捷地分別出真實的故事和不真實的故事。我們不能信過於突發的境遇，例如失了很久的遺囑，終在破的畫布中被發見；長久別了的兄妹，偶然地遇到而互相認出；

又例如羅米歐沒有收到羅命斯上人的傳言。——偉大的小說的事件，不僅是蓋然性，且有必然性。便是不僅使人感得能是如此，且有使人想必是如此之力。這個，不是按作者之意圖而動，而是依事件之本性而展開。小說裏面的最真實的人物，是那樣的逼真，似乎雖作者亦無自在驅使之方。沙克來有這樣的事。他寫的牛康大佐，這個人物作者自己都很喜歡他，衷心希望他幸福地生活下去，直到最後。然由大佐陷入了的複雜的境遇及在他的周圍做着小社會的人們的性質看來，沙克來感到大佐的最後，必定是不幸。自己一面感着非常的悲痛，一面將這苦痛的真實相展開於作中。

(二三) 作中人物之獨立性——小說家任意地考案人物及事件，所以不注意的讀者，常易想像作者能自由動之；然而實際決不如此。人物屢屢是不屈於你手腕的剛情的東西，有時候并且拒絕隨從作者替他預定了的路程，或者自行處理事件，逸出作者開初立的情節的條絡。這些事，是真摯而正真的作家常常告白的。我們尤其是能從寫新聞小說的人們那裏，聽到長的連接物的情節，有時非常和作家開初考案了的不

同的話。斯替文遜也在被誘拐了的人的序裏說着這樣的經驗。『我有過一次這樣的經驗，作中人物不服從地突然脫出了平面的紙。他們以背向我，似乎有肉體的東西似地走開了。從此以來，我在這個作中做了的事，只是速記。——說話的也是他們，寫了故事的未完部分的也是他們。』

下作中的主人公或女主人公的運命的最後的決定的，不是作家的意志，而不得不

是人生的法則。一八五〇年二月三日的傍晚，霍送寫完了他的大作紅字的最後章，使他的妻子念給他聽。第二天他寫信給他的朋友霍來削·布利奇，記着當時的事情。他說：『我想讀牠，然而聲音恰同被暴風雨煽動了的奔騰的大海一樣地動搖了。我當時是在非常的興奮狀態中。因為我著作的數月間，曾被多種多樣的情緒所揉。』——

隨着作品近於終結，作家被「多種多樣的情緒」所驅，這是能有的事；霍送在這個時候，大概曾經一再地想使海斯特和第姆斯代爾兩人遁於舟，此後做着贖罪的神聖的奉仕的生活，以作結束。這樣的事，同情於他們的我們讀者，也是能想像得到的。

然而即使作家起了這樣的情念，因為霍送知道紅字的啓示是依最高的道德的法則而被要求着，所以排除了對作中人物的這樣的感傷的同情。

(二四) 小說與新聞記事——以上的說明，我想能充分使讀者了得傑出的小說，比日日刊行着的新聞紙的雜駁的報道等等是真實得多。蒸溜水比在蒸溜器中的濁的自然水遠為真實的H₂O，這是誰都承認的。實人生也是同樣的道理；用作者的心的一種蒸溜器（科學的發見，哲學的考察，藝術的表現）淨過了的生活，應該比日日報道的渾沌雜然的事件，遠是真實的人生。例如精神毫無異狀的男人，完畢了一天的工作回家，突然把妻子射殺了，這樣的事發生了的時候，新聞只揭出這個的記事。然而精神毫無異狀的男人，決不至做出這樣的事，這個，由常識都能判斷的，所以若僅看這個記事，則對於這個男人的心理，將不禁生起一種疑念。既使人懷這個疑念，那末這個報道即使能說是告訴我們了事實，也斷不能說是說出了真實。若有意使這話成爲真實，則執筆者最要緊的便是先究明使事件不得不達到這樣的高潮的結束的所

有的前因。事實須完全被我們所了解，才能成爲真實。

斯替文遜替友人看創作的時候，若遇到了非常非真實似的個所，常說：『這個大概是寫實際有了的事的。』他因爲熟知如何則人生的表面的事實成爲人生的一般的法則的代表（真理），所以能毫無躊躇地下這樣的斷定。然而我并不是想絕對貶斥事實。因爲事實乃真實的緒口，便是因爲牠是將來能帶真理的意義的素材，所以於注意的思索家，是非常貴重，重要。這個若是全知全能的神的心，那末事實和真實將無區別。他大概曉得現實生活的看來似乎非常偶然無意義的斷片的突然的事件，也有相當的理由的脈絡。例如有名的音樂的指揮者安東·米多爾爲何突然因「普特邁」中毒而死，他應當也是曉得的。又三宅雪嶺博士寫藤田東湖壓死於安政的地震，說那樣的人傑，爲何一定要死在那樣偶然呢，理由真難解；然而於我們這有限制的狹的心是無意義，不以爲那是暗示必然的法則的事件，照之神之宇宙魂，也一定含蓄着什麼啓示在裏面。小說家以他自己的責任說來，是應當是如神那樣的全知魂的所有者；

然而實際和其餘的人一樣，也享有色身，被魂所限制。所以小說家能了得，提示的人生的諸法則，比之現實生活的諸法則——逸去他的了悟，仍舊躲在宏大的現實生活中的諸法則，實不得不說是遠是有限制的論理的脈絡。所以在小說這有知的糾合的世界，無論是如何慣於現實界之事，生硬的偶然的事件，總是不能受容的。便是，小說家沒有提示不能使讀者了解其因果關係的單單的偶然的連續的權利。斯替文遜指摘作中的非真實的罔所說諒係如實的實際的事件的描寫，這樣想來，也決不是沒有意味。順便再說一句，神乃全知者。人是盲目的。由盲目的人類界昭危險，盜神的智慧而頒之同胞的人若便是小說家，那末創作上至少須具備讀者得認容的有情有理。

(二五)法則與例外——曾經有一個批評家在一個作家的作品上摘發不自然性，那個作家反噬批評家說『決不是不自然，因為這個事實是發起在我自己的朋友身上。』然而若是斯替文遜流底說來，則正因有了事實才不可。小說的目的，我們前面也說過，乃是人生的真實性的表現，而沒有提鍊過的事實，決不是帶有真實性的，構成真

正有價值的作品的空想的事實，是顯示做作家的意識裏把握了的人生的一般的法則的法則，象徵的。實際的事件，事件自身既不能使算是這樣的法則的代表或象徵，那末無論如何轉寫，也只是違反小說的目的。——這個一見似乎是逆語，聽來也許是劇難承服，然若熟考之，則可知真理是存在在那裏。

(二六) 真實性與不朽性——實在的，小說之有不朽的生命的，是全靠這含有真理才能完成。無論是什麼時代，都有聰明的作家，以奇拔的構想，富於光彩的事件，非常奇特的人物，和流麗的，*style* 誘惑了多少讀者，然而也只因為他們沒有表現出真理，所以到了下一個時代，便被人家忽視了，忘却了。全英國的全小說史上，再沒有那樣一個作家，能像維爾開·果林斯 (*Wilkie Collins*) 那樣織出變幻無窮的結構，巧妙地累積疑惑和期待，而吸引讀者的了。然而他的作品很快地被忘去了；此無他，只是因為讀書界看破了他沒有提示一個有重要意義的真理，並且是屢屢爲了單單的偶然的情理，犧牲了人生的要緊的恆久的真實在。又在法國，大概再沒有人能像路

內·桑·夏多布梁 (René de Chateaubriand) 寫出充滿着雄辯的魅力的散文的了；然而因爲讀者已經發見他的感傷主義是很淺薄，背反普通人的自然性，所以今日簡直沒有什麼人去讀他的小說。這個，大概是起因於真實性被才華所抑，而沒有被作品採取的餘地，反之，古代的民語天方夜譚那樣的作品，今日還值得不朽，這個大概是因爲隨處都閃着人間的真理的原故。

(二七) 小說之道德不道德——小說之道德不道德，我想也可依是真實不是真實而決定。然而要論這一點，我們須先愼慮一下，至少要使得能夠識別粗野和卑俗，與不道德。作品之道德不道德，與其表現之上等下等，毫無關係。拉貝雷和斯維夫特的作品，很有些是粗野的和卑猥的。而值得呼爲不道德的却很少。或者可說是絕無。反之，屢屢有不少非常不道德的淫猥的書，却以最洗鍊了的優美的文字綴成。少微獵讀過德川末期的春書的人，大概都承認這個事實。斯維夫特和拉貝雷以健全性和力表現某個真理，所以決不是不道德或淫猥。其有使淑女往往轉臉的文辭，只是述作背

反了美的要素，決不是踏出了倫理的立場。我們雖有時因他們的著作而毀損了趣味，然而決沒有迷惑了我們的道德的判斷的事，在這一點，反而當農雀等等是危險的。雖然這個南歐的情熱作家沒有寫過害我們的纖細的美的感觸的事，然而却以美的不健全的眼，大觀人間生活深刻的究極的真理，而在上面塗了蒼白的詩。我們還有一件事應當十分注意，便是小說之道德性與其處理之題材是毫無關係。便是，無論是怎樣背德的事實，因作者對付方法，有時絲毫也不成爲不德作品。都德的沙浮 (Sappho) 那樣，因爲是在不德的行爲之連續之前點出了不德的人物，也許要生出必然是不德的作品之結論；然而實際這個因作者的態度而被救了，便如夏目漱石那樣以嚴的道德的意識鑑臨作品的人，也說『在放肆之中有溫的人情』，而說這個作品『不是下等』的。在日本，在主張『作品之道德性，因對付題材的法子如何而被決定』的點上，要以自然主義——就中也要算田山花袋氏的功績爲最多。這也許是因爲自然主義的作品被道學者斥爲誨淫之書，在自己防護上當然發出的議論；然而總之詳論了『主題因京

餽牠的作者的主觀，而變其味』的田山氏的功績，是難於剝奪的。於小說，不道德的題材等是不得存在的。題材是白紙，專依作者之對付方法，而染成道德的或是不道德的。唯在對付方法裏面，潛着倫理批判的根據。要使作品成爲有意義的和道德的，最要緊的是作者始終以健全的洞察眼守着，勤於監視作中人物之關係是健全或是病的。作者應辨識作中人物之正的時候和誤的時候。且有將自己的批判的理由在讀者面前說明的義務。作者既非不信實，則其作品是不得陷於不道德的。作中人物是背德的而誘讀者對他同情，作中人物是有害的而強讀者之愛，其他在不能容許的場合設以許容的口實，低劣程度毫無改變而與以滿足，使人家認（或驚於）例外較一般的法則都偉大——約言之，便是對作者寫出的人物強讀者以虛僞，這乃作家的最上的不能饒恕的罪惡。莫泊桑往往有陷於這個毛病的作品。夏目漱石早就着眼於這一點了，例如他評斷線說：『因爲寫到這裏，所以不好了。寫到這裏，乃成爲不自然，而打壞了以前的話。』他評脂肪之塊說：『後段之在馬車中吃着食物的人們，忘了賣

春婦的恩，一片肉都不給她的地方，乃著者之得意之所，然却是不自然的。』評頸圈則說：『真不懂莫泊桑何苦要殺了這一對夫婦的美德。』托爾斯泰關於這一點更立了條理而徹底地論着說：『小說家關於人生上面的正的事情和謬的事情，應有明確而確固的觀念。而莫泊桑則無之。不，他反而以爲不懷抱的好。』這個很能表明陷於漱石所指摘的毛病的原因。漱石不能說是仔細吟味了托爾斯泰的小說觀了的，然而兩個人的對於莫泊桑的批評及關於小說的道德性的所說，有些地方很奇異地是如同合了符節似的相像着。我是特別傾倒於托爾斯泰的小說論的，所以特別在這一點促讀者之注意。

(二八) 睿智之職能——嘴裏說說是沒有什麼，什麼『表現人生之真理』『不表現真理以外的事』，然而實際這決非易事。最傑出的作家，還難免走向虛僞。所以唯依正直的勞作和真摯的努力，『表現人生之真理』這藝術之目的才能達成。然而光是正直和真摯還不够，同時，作家應當是聰明的。哈密爾頓說：『Wisdom is the

faculty of seeing through and all around an object of contemplation, and understanding totally and at once its relations to all other objects.”（睿智乃徹底地且廣泛地觀察思索的對象物，而全的地且敏速地了解這個對象和別的對象間的關係的能力。）然而這個能力——睿智，不能後天的地得之。只能使牠進步，展開。得使牠如此的，乃經驗。經驗常要求時間。所以因後而在第十三講（『長篇，中篇，短篇』）裏面詳述的特殊理由，少壯的作家雖能有不少短篇小說的傑作，然長篇小說，則非年踰四十的成熟期的人，不能有不朽的名作。近代小說的開祖利查遜的柏美拉公刊，乃是他五十一歲的時候。斯各特的“Waverley”，乃在四十三歲時出現；霍送的紅字，乃在四十六歲時寫成；又沙克來和喬治·愛利歐特寫他們的虛榮之市和阿當·批德，也都在四十幾歲的時候，他們勞苦了而表現於此等諸作的真理，諒係徐徐地隨着睿智的圓熟，而在此等諸作家的胸中成熟的。

（二九）睿智與技巧——創作小說的時候，不可光專心於其技巧之精練。調整自

己的生活，使慣於直觀洞察人的本性的根本的真理，乃是更緊要的。技巧的修練，看看書便可以。積習作的經驗，也能做到。仔細吟味名作家的做成功了的事是和未能做成的事，也能得到同樣的結果。并且也或有所資於大批評家的言議吧？至於使睿智進步，展開，則甚為不易。書的暗示等等，是沒有多大用處的。應在生活學習得的事，沒有什麼外的援助；應把這，獲得之於生活自身之道。

例如吉普林的偶然之緣，樋口一葉的濁江，這樣的傑出的短篇，是在如何手法之下創作的，知道這一點，并不怎樣成問題。然而年僅二十幾，而能有對於人的生活有如現於這些作品裏面那樣的聰明的洞察，實值得一種驚異。然究其真因，是很不容易的。雖或能對此立出二三暗示，然而暗示終究是暗示。對於這個是不可評價過高。

(三〇) 一般的經驗與特殊的經驗——小說作家又要兩樣不同的經驗。第一是人生上的一般的廣汎的經驗，第二是對於自己要寫的人生的特殊面的深刻的特別的經

驗。一作家所以殊於他作家者，實因於這特別的深刻的經驗的不同。窩特。斯各特在人生的一般的廣的經驗方面，較堅。奧斯丁遠爲豐富，然至英國中流社會的日常生活這個特殊的知識，則奧斯丁有豐富的深奧的特殊的知識，斯各特都畢竟驚嘆着。大家大多數都如奧斯丁，對人生的某特殊面，有着特殊的研究。霍送關於紐英格蘭的清教徒，沙克來對於倫敦的上流社會，亨利，傑姆士對 Cosmopolitan 的超文明，長塚節氏對於關東的百姓生活，永井荷風氏對於花柳社會之婦人，持有可稱爲文人的權威的知識和體驗。

(三一) 外延的經驗與內包的經驗——又經驗可分做外延的內包的的二種而考察之。讀吉普林的小說，因其處理的題材的範圍，而我們可以知道他是有如何廣幅的外延的經驗。并且實際他也曾旅行了多少國土，以同情而觀察了多種多樣的人民的生。活。然若一讀他的作品裏面的他們等等，則其內包的經驗之深，亦不禁令人神往。若依他們而作窺者，則似乎不一定是廣遍地旅行了世界的人，而似乎是深刻地感得婦

人中對母性的憧憬是如何強的人。表現在他們之感，是非有深刻的同情到底不能把握的。

於作家，不用說內包的經驗是比外延的經驗要緊得多。前者只要旅行或和各種人接觸，便能容易地得到，然後者則非積這樣的意識的，自主的經驗可得。（換句話說，便是想得也得不到。例如愛，友情那樣的非常內包的經驗，雖并非不能得到，然而決不是強求而能得到的。無論是怎樣的人，故意地實驗，是不能經驗到純粹的喜悅和悲哀的。深奧的經驗，唯有符之守之一法。在這經驗來了的時候，則應有深深地實感它的準備。經驗若叩心門，則應馬上開兩手而迎之，而不可有『不在家』等等的失體。我還有一句話要說，便是出至街頭強拖硬拉地迎經驗到門中來，即使來了也是不能期待什麼大效果的。例如和我最親近的先輩藤森成吉氏，曾投入勞働者之羣，或入於賣淫窟；這時候，唯在內包的經驗在作家的心生活之田充分地被耕了的時候，這樣的外延的經驗，也開花結實。胸中若無內包之耕土，那末總是徒勞的。

(三二) 體驗之人——所有的經驗真的叩心之門的時候，能馬上迎牠進來的人，叫做體驗之人。有這個準備的人，是不多的；然而我們在這裏至少可以斷言，大作唯這樣的體驗之人能寫出。『大小說家并非作成的，乃是生就的』，這句話的真意，便在這裏。體驗之人的資格，是難於規定的；然而至少他有這樣兩個明顯的特性。一個便是生動的好奇心 (curiosity)，一個便是深的同情 (sympathy)，這兩個特質結合起來，而使對於人的生活興味成爲旺盛。這所謂興味之旺盛，至少是使人的生活上的了悟成爲深刻的先行條件。異常的好奇心，至少是吉普林的賦性裏最明白的特質之一。他寫着這樣的戰詩。

“I keep six honest serving-men

(They taught me all I knew):—

Their names are What and Why and When

我有六個正直的僕人，

我的知解都是他們所授，

他們的名字是「什麼」「爲何」「何時」

和「如何」「何處」「何人」。

吉普林青少而出了那些名作，即不讀此詩，我們也能知道他是不厭的好奇心的保持者。他在他的多少作品裏面表示了縱橫且無盡藏的特殊知識，唯健全的疑問的懷抱者才能得到。反之，邁斯對倫敦的下層階級的樣樣生活有所深知，這明明是因爲濃厚的同情，動於他的賦性的一面的原故。亞美利加有名叫歐帕爾·惠特來 (Opal Whiteley) 的婦人 (這雖不是小說方面的事)，她六歲時候寫的日記，據說含有異常的與自然之默會，一時有風靡英美讀書界之概。她所以這樣小便有了這樣的名

著的，據她自己說，乃是因爲由搖籃時代，她母親便已經教了她不離 *What, where, when, how, why* 五字於心地對待自然。（參照拙著表現於近代文學的神愛，自然愛，人間愛）

（三三）好奇心與同情——經驗，集注於豐富地併存着好奇心和同情的人的胸中。我們自身裏面，不可沒有可加鋤的耕土沃野。我們看外界之物象爲美的時候，卽在物象之中自然地創造了美；同樣，我們若對於生活的熱愛燃起，內的地遍歷此耕野此世界，那末體驗便自然而地創造在自己之中。斯梯文生在他的生存中，每天都存有興味的事件發生。這個便是因爲他有無論對於什麼都感得興味的能力。持燈籠者在他的論文中，要算是最有趣的了，裏面說着這樣的事。便是他在一生之中，小時都沒有無聊地過去。便是等待換火車的時候，他也想東想西，或換起舊的記憶，比較牠們。這對於他據說比讀無論什麼故事都有趣得多。——志於小說家的人，應當養成像這樣的注意經過身邊的一切事情的能力。嚴格地訓練自己，使無困憊，以好奇

心和同情的眼，瞪着掠過自己的視野的一切生活。我們不要忘記，兩者之中，同情較好奇心更是有意義的心作用。要由自己對於人生的興味吸取深的歡悅，應當以敬虔的心境，努力練磨對於爲其源泉的人生的了解力，使興味不致枯渴。恐怕如此才能確實把握爲小說之材料的人生的某真理。那末也就是作品的較重要的一半——即內容方面的事情已經完成了。便是他已經把握住了可說的材料。

第五講

現實主義和浪漫主義

(一) 表現真理的二樣式——小說之目的，是以空想的事實的系列，具現人生的某真實，這個已在前講中說過；然具現的方法，有互相對比的兩個樣式。這是由人之賦性氣質而生的必然。本來無論是誰，都併有着空想的一面和現實的一面。然而五分地同比有之者却很少，或者簡直是絕無；不是多分地有空想質，便是多分地有現實質。這個也自然地反映浸透於作品上，一方壓了他方，而爲作作品之共調之色彩和諧音。

Realism (現實主義)

Romanticism (浪漫主義)

——此二者便是。作家大抵可以區分於這二派中的一派；斯各特，擺倫 (Byron)，

爾果等很明顯地是浪漫派的作家，左拉和伊利歐特則很明顯地是現實派的作家，其中也有像孔拉德那樣的混融併具此二傾向於一身的作家；也有像弗羅貝爾那樣，本來是屬於現實派，然而有時却病的地憧憬浪漫的世界，而染筆於這樣的作品的人。然而像孔拉德和弗羅貝爾那樣的例是很少的，普通作家的色分，並不是怎樣困難的事。

順便我們可以說一說現實和浪漫的譯語。Realism 此語，乃由拉丁語 *res*（實在物）的形容詞 *realis* 而出；譯作現實主義，便是取這個意味。反之，所以將 *Roman-ticism* 譯作浪漫的者，乃因「浪漫」與 *Roman* 的音相通。此語乃由 *romance* 這原語派生而出；這是一般人都曉得的。若搜尋這 *romance* 的譯語，則日本的辭典作「傳奇」或「物語」，而中國的辭典則作「怪誕」或「荒唐的」。由意味方面說來，那末這樣譯法是好的，然因有模音的「浪漫」的字存在着，所以我也襲用之，不敢立異。這樣稱呼，只是一種約束，倘若用慣了，那末浪漫兩字非但不感奇怪，且因其不局限意味，所以也許可說是也附帶種種文藝史的意義的 *Romanticism* 的妙的譯

語。

(二) 讀者之嗜好也有兩派——這個介在於現實派與浪漫派之間的距離，乃本質的地存於人心的根本的東西；所以不單是作家，讀者的嗜好裏也可窺見這個差異。大概年青的時候，比較的喜好浪漫的作品，年齡大了，遂漸對現實的作品生出親和，并且有時候也因人因時，而欲求和自己的本質正相反的東西，總之是不能斷定是怎樣；然大概而論，則生來的現實主義者，喜好喬治·愛利歐特的作品過於斯各特等的作品；生來的浪漫的的人，尊崇雨果過於弗羅貝爾等等。這個嗜好，不外是因各人從生出的時候便被賦與了這樣的頭腦，以之作基礎而養成了心生活的習慣，現在發露了出來；所以是不能斷定那一個是較那一個為優。在本講，我們將研究一下這兩派的意思義。

(三) 第一定義——我們將先介紹 F. Marion Crawford 的小冊子 小說論 (The Novel: What it is) 上面的定義，以作一例。他說：『現實主義者努力表現如實的

(What they are) 的人生；而浪漫主義者則努力表現可有的 (What they should be) 的人生。』由此說，我們也非不能多窺得兩派之特色。然而也決不能說是明白地立了牠們的區別。凡是小說家，都是想傳示如實的人生——人生的真實相的。現實主義者固勿論，便是浪漫主義者也是如此。不然怎能假空想的事實，以傳示人間生活的真理呢？浪漫主義者的雨果在哀史 (Les Misérables) 中想正直地熱心地傳示人生的真相的努力，和現實主義者的弗羅貝爾在波娃利夫人 (Madam Bovary) 中所用的努力，大概並沒有徑庭。木下尚江氏在一個理想小說的夫之自白中所寫的花柳社會，其描寫的詳細，據說連真正的遊蕩兒也不能窺見的內實都寫穿了。反之，現實主義者的沙克雷寫的亨利·愛斯孟 (Henry Esmond) 和各羅內爾·牛康那樣的人物，差不多和浪漫派的斯各特同樣地帶有「可有的」(should be)的相。「如實的」和「可有的」，如車之兩輪，無論是浪漫派或寫實派，只要上了大作家的筆，一邊若轉動了，那末那一邊也一定自然地應之而動。只表現出一邊，別一邊一點也沒有表現；這樣的

事，是無論如何都不可能。便是，大作家在任何一方的創造的努力上，同時完成了克羅浮德所舉的兩個目的。在表現「如實的」人生上，可分作浪漫的和寫實的兩個傾向，在表現「可有的」人生上，也可分作這兩個傾向。那末所以兩者的區別，不是要敘述的對象有兩個（如克老浮德所說），而應當是在於敘說的方法。

（四）區別之第二——又我們關於兩者的區別，能夠聽到『浪漫派主要是處理事件的要素（element of action），寫實派主要是對性格的要素（element of character）有特別的興味』之說。這當然也能說明這兩派的特色的一面。實證牠的實例是很多的。當·吉河代（Don Quixote），孟特·克利斯托（Monte Cristo），克勞德·弗羅羅（Claude Frollo，雨果的“Notre Dame”的人物），幸田露伴的五重塔的十兵衛等等，寫得和現實的作品的人物一樣的生動；反之，勞頓克老利和斯亭卿同等妻（沙克雷的虛榮之市），阿當·皮德和阿沙·德尼遜相關的一段，和浪漫派的作品一樣使人奮興。若認容這個區別是決定的，那末對均等含蓄着這兩要素的多數的作

品，將不能區分其爲現實的或浪漫的。亨利·傑姆斯 (Henry James) 在題作小說之技巧 (The Art of Fiction) 的論文中，投了下述的明晰的暗示，破了這個區別。『事件小說和性格小說等那樣的陳古的區別立法，真值得作者之憫笑。沒有不和事件之決定相伴的性格。沒有不和性格之例證相伴的事件。……一個女人一手扶在桌上，徐徐立起，以某種表情，看着我們——這豈也不是事件？若說不是事件，那末是什麼呢？而這事件豈不同時也是這個女人的性格的表現嗎？』

(五) 區別之第三——我們又可聽見這樣的說法：『現實派寫和自己是同時代，同場所的風俗；浪漫派取材於時處相隔的方面。』這也不能說是不說出區別的一面。然是因例而曖昧的。例如斯梯文生的新天方夜談和泉鏡花的高野聖等等，在浪漫的裏面還要算最浪漫的作品，然而前者所寫的，乃著者生息當時的倫敦和巴黎的生活；後者則爲明治三十年代的近於作者生息之地的北越的事。又如羅摩拉 (Romola) 那樣的本質的現實的作品，本來是很少的，然而牠的舞台，却是中世紀。現實派的沙克雷

的亨利·愛斯孟，及其續篇浮寄尼亞人，取材於遠較浪漫派的霍透的七藝之家為遠隔的時代和場所。現實的梅雷第斯的作品舞台，屢取自外國——尤其是意大利；反之，浪漫的巴雷 (Barrie)，大抵只由斯郎斯的自己的書齋的小窗眺望人生便完了。

(六) 布利斯·培利教授的消極的定義——布利斯·培利教授 (Professor Bliss Perry) 的小說之研究 (Study of Prose Fiction)，出版的年代，由今日看來，雖有些時候，然至少仍不失為志於此道之研究者的必讀的名著。其中有「現實主義」一章和「浪漫主義」一章。我們最後可以對這個加以檢討。教授以消極的態度，為現實主義下定義說：

『所謂現實的小說，是寫如實的事物，如實的生活，而不以平凡和不愉快為意。』然而寫如實的事物，在浪漫的作品中也如此努力着，這在前面已經說過，而指摘了牠的誤謬，這裏可以不再說了。所以在培利的這個定義，我們可以特置檢討之焦

點於後半之語句。在平凡和不快中，敢然取材和忌避敬遠之間，當然也許也能暗示現實派和浪漫派的傾向的一面。現實派的泰古爾兄弟和岩野泡鳴等等，確是大胆地和無羞恥地在平凡和不快之前而沒有萎縮。然而同被稱爲現實派的梅雷第斯和島崎藤村氏，則在不快和醜惡之前，確有猶豫或萎縮之色。又浪漫派的費尼摩·古巴 (Fenimore Cooper) 的篇幅上，和梅雷第斯比較起來，真可說是充滿着平凡事的描寫。左拉的現實主義，雖很大胆地對醜惡不惜剖解，然堅·奧斯丁則很上等地避去和醜惡接面。——所以在平凡和醜惡之前大胆或恐縮，實起因於作家的性癖，是不能拿牠作爲分別浪漫和現實的鐵則的。又教授雖在書中爲浪漫派設了一章，然裏面並沒有寫出可認爲定義的東西。

(七) 材料與方法之混同——我們關於兩派之區別，聽了幾個說明，然而我們能發見，那一個也不完全。此等說明，都只在小說家之題材或要描寫的對境上求兩派之區別的根源。說明之缺陷乃悉由此而生。所以真的區別，並不是材料，而是作者對

牠的態度。材料是什麼都可以的。所謂現實的題材，浪漫的題材等等，並不是固有的。材料是沒有色彩地存在着，只看作者的態度如何，主觀之濾過的方法如何，也可以染成現實的，也可以染做浪漫的。同是阿夏清十郎的一市井的風調，上了近松的筆，則較多是浪漫的，而由西鶴寫來，則較多是現實的。倘若喬治·愛利歐取得了紅字的題材，那末一定可以寫成一部現實的小說吧。又霍送若取了賽拉斯·馬納的材料，那末一定可以拿牠寫成一個「羅曼斯」。人間生活無論對現實派或浪漫派，都是無過不及，無不公平，平等地供給着他們材料。所以以題材作基礎而立兩派的區別，是不可能的，其原因便在於此。兩派之區別之真楔，應當是在支配材料的方法（*method*）中被發見。便是，區別并不是外的，而是內的。這個實在於小說家之心之働法。如此，問題與其說是文藝討論的材料，毋寧說是近於哲學研究的範圍。

（八）科學的發見與藝術的表現——我在前講中，將小說家的作品構成的階程分做三段，而給了牠們以對於人生的真實的科學的發見和哲學的了悟和藝術的表現的名

稱。現在我們要立入小說家的心的習慣中，以得哲學的斷案，我們認為有對這三階段重加考察的必要。這三個階段，無論在浪漫派的作家或現實派的作家，都同是潛有着。而兩派的作家們，在三階段的中間的哲學的了悟的圈內，是同樣地遭過着，然而現實派的作家，對科學的發見有較多興味，而浪漫派的作家，則對藝術的表現有較多的興味——我們似乎不如這樣區別。舉個例說，假設這裏有兩個作家，一邊是現實派，一邊是浪漫派，而這兩個作家差不多有同程度的才能。假定他們用心研究同一現實的事件或性格，發見了潛在事實的背後的某真理的概念，而互相同意了。假定他們更從事於作出具現這互相同意的真理的概念的小說。現實派那一邊，一定是認把握此真理之前的科學的發見的經過為最重要。所以他將從頭將他開始觀察的契點闡明於讀者之前，假空想的事實，將讀者誘入與自己在現實做了的是相似的科學的研究，在哲學的了悟之上，使讀者的意見與他自己的合致。反之，浪漫派那一邊，將認具現已把握的真理的概念的藝術的經過為最重要。所以他將不管因此目的而選擇來了的空

想的事實是否和最初抽出了他的哲學的了悟的現實的事實酷似，專是明快地，效果的具現牠。

(九) 霍送之言——霍送在七藝之家的序文上，論着「羅曼斯」和小說(現實的)的區別，我們讀了，可知他的心理，也想在兩派之間，加以前述的區別。下面便是他的話：

『若某作家說是在寫「羅曼斯」，那末他無論在形式上和題材上，都是以廣汎的或物做着對象，這是不用怎樣說的。然而他若說是在寫小說(現實的)，那末他一定感得不容這樣的自由。小說在結構上面，是想把人的經驗中常有的普通範圍的事情詳細地表現。反之，「羅曼斯」有在著者自身的自由的選擇，任意的創造——這當然應當在可容許爲藝術之範圍之內，離了人的胸底的真理是不許的——之下，表現這真理的權利。』

(十) 哲學的公式——在霍送之說中，僅具着基礎，不能說是充分，也不能說

是可決定作定義。所以我將徵引哈密爾頓教授之言，以作哲學的公式。曰：『作家當提示其人生觀之時，現實派則採歸納的表現法，浪漫派則採演繹的表現法。』(In setting forth his view of life, the realist follows the inductive method of presentment, and the romantic follows the deductive method.) 我們將以此立場為根據，更加以說明和例證，以究明兩派之意義和區別。

(一一)歸納法與演繹法——歸納及演繹這兩個思考形式，極其單純，誰都知道。這是以思考的傾向為基礎而有的名稱。今試查朝永三十郎博士的哲學辭典，則歸納法的項下，則為『是由格段之事例出發，而欲到達於普汎的立言或命題的研究法』，演繹法的項下，則為『是指由預知的一般的真理而引出格段的真理的推理法』。再詳細說來，便是歸納的思考，乃由多數的特殊的事例，抽出一般的真理之謂，演繹法則反對地由一般的真理引出特殊的事例。我們在日常的會話，也是如此。歸納的地說的時候，則先舉出多少特殊的事實，然後下以一般的推定；演繹的地說的時候，

則先下一個斷案，再累加特殊的事例而論證之。舊派的心理學者，把所有的人，依其思索慣習，而分做 *Platonists* 和 *Aristotelians*，最近這個名稱又變做了 *Cartesians* 和 *Baconians*。這個，便是說是演繹家和歸納家，也是一樣的；柏拉圖和迪卡爾 (*Cartesians* 乃 *Decartesians* 之意) 乃代表的演繹家，亞里斯多德和培根 乃代表的歸納家：這個，只要讀過哲學史，我們都可以知道。古來倫理學者，多半是歸納家；由日常經驗的累積中，抽出了行爲的法則。反之，大宗敎家大抵是演繹家；以某個崇嚴的直觀的前提作基礎，而由此規定戒律。科學者不用說乃是歸納家；例如牛頓因蘋果之落下而發見了引力的法則，由特殊的事實而抽出了一般的真理。詩人大抵是演繹家，例如但代將宇宙組織論的一般的道德概念適用於了地獄，煉獄，天國的細小的特殊國，由一般的真理而敷衍出了特殊的事實。由此觀之，現實主義和浪漫主義的區別，一定也能以此爲根據而確立。我們可以重說一遍，現實派乃表現人生的真實而取歸納的態度者，而浪漫派乃取演繹的態度者。

(一二) 現實派之歸納法——現實派當將想要明示的人生的法則顯示給我們的時
候，他將我們導入和他在把握住這一般的概念以前觀察研究了的實生活的細目盡力地
相似的空想的事實中去。他詳細地描寫實際生活上的事實，似乎想告訴我們說：『這
便是我在實世間上見了的事實。我所以會得了要告之讀者的真理的，實是由此等事
實中。』他一步一步將我們由特殊相導入普遍相，漸次使他要表現的真理，徹透於我
們的心中。我們究極不但是和那真理相近，並且知道了作者自身在得這個之前的思
考的徑路的所有階段。例如在阿當·皮德，我們不但能曉得作者喬治·愛利歐特對
於人生的知識，並且能得到她如何才知道的暗示。

(一三) 浪漫派之演繹法——先前我們說過，浪漫派反對地由一般相把我們導入
於特殊相。他并不想告訴我們，如何才把握住了一般概念。他只想在這一概念上被
以特殊的，具體的事件，將這個概念效果地傳示給我們。他們關於使作中的空想的
事實酷似實際生活的細目那些事，不感何等責任。他只用盡心思地把自己的意思，

充分地有效地表現出來。斯梯文遜想到有人有二重本性，一面被嬌縱，則其餘一面征服了善。然若讀他的奇開爾博士與海德氏，我們可以知道他並沒有歸納的地表現。換句話說，便是不想把達到這結論的觀察和思索之徑路，列出相似的事實，顯示於我們。他只是空想人之醜惡的自我遊離而出的二重人格，而給這個思考以具體的例證。便是，這個乃以一般的概念始，而還元至特殊的事例；他演繹的地構設了這個故事。奇開爾博士與海德氏，事件是實際生活上決不能有的事，然而徹頭徹尾地罩滿着真實性。這個真和現實的小說一樣地的確。要之這是因為作者毫不加意於實際生活的摹寫，而演繹的地進展他的著作的原故。『我由此世間學知了一件事。這個假空的故事便是要表現牠的。』——作者似乎對我們這樣說。倘若作者不取這個方法，而以現實生活之摹寫來表現牠，那末，我們大概將於作者的過於放膽的概念和這個概念的過於實際的事實之間，見出冰炭不相容的不自然的發生。

(一四) 現實主義之發生——在浪漫，現實二派上給了的上述的哲學的區別，有

三個勝於別的諸多區別的利益。第一，區別是很明快。第二，在所有的場合，都很能與事實適合。第三，即加以人類的思想史的觀察，此說也能充分支持。若翻開哲學史，則我們可以知道夫郎西斯·培根的時代以前，思考方式簡直可說都是演繹的。主張歸納法勝於演繹法，歸納法乃真理探求上最有效果的方法的最初的哲學者，乃是培根。以歸納為基礎的科學，在培根教給我們這個的時候，還很幼稚，從那時以來，遂漸次發達了。這是因為培根以及其繼承者大大地說述了歸納法，而使這個主張為世所容了的原故。然而演繹法也并不是完全失了思考形式的機能。只是失去了牠在古代及中世有了的君主的獨宰權。現在我們若再回顧一下文藝史，則大概可以發見這樣一個意味很深的事實，便是，現實主義嚴密地說來也是近代的發生。培根時代以前的所有的故事，都是浪漫的，現實主義與近代的科學及歸納的思想的適用，同時地發生了。不過「羅曼斯」也不是從此便絕滅了。只是失了在古代及中世把持了的那樣的帝王的獨宰權罷了。假若培根寫了小說，那末他一定是文藝史上的最初的現實主義者

了。一定是他的素質，使他必然如此的。蕭士比亞的傳記不詳，所以也有一部人說那些劇曲是培根之作；然而培根大概一定不會寫出那樣甘美的浪漫的戲曲的。把作家的素質檢討一下，大概這樣的謬說馬上便會一掃而空吧？

現實派是以歸納法從空想的事實誘導讀者向真理的了解的文藝形式，浪漫派是以真理之捕捉為基點而誘導讀者向空想的事實的系列的文藝形式；本講的第二任務，便是比較此兩方法，而檢討其利弊。

(一五) 現實主義的長處——浪漫派的空想的事實，專選擇做作家要傳示的真理的例證；反之，現實派的空想的事實，不是像浪漫派那樣，單把附帶於此事實中的真理作為例證，且選擇作為支持牠的。所以在真理表現的方法，現實派有顯示作為作家發見了的真理的基礎的證據，立證事實的機會。所以雖是懷疑的，用心的讀者，也容易博得他們的信任。倘若作品雖表現着真理，而無令人信此真理之力，那末不用說那是失敗之作了。這個弊所，浪漫派很容易陷入。浪漫派不得不由讀者那裏，要

求在現實派以上的對於作家的睿智的深的信任。他在構成此故事之際，非要絕對地真摯，徹底地明快，不能博得讀者之信任。叢林之少年和他們的讀者，若不絕對信任作者吉普林對其主題的真實性有熟知，那末那個故事將全歸於無意味了。又高野聖的讀者若又信泉鏡花氏知悉那妖艷的山之女的正體，那末對於那個女人和高野聖的對應也將不起興趣。作者沒有證明那時候的情景和對話都是作者心內的內的真理的機會，所以在那樣的地方，讀者有信任作者，而補足其證明的必要。至於現實派，那末不課讀者以這樣的負擔也可以了。

(一六) 浪漫主義的長處——如前述，現實派有以確實的證據，支持虛材的便宜，然而一方面却也有牠的不便。因為牠是在讀者之前，赤裸裸地附以證據的，所以倘是虛偽的時候，那末讀者是極容易發見的。浪漫派有以『沒有錯，因為我作者知道』這樣的調子，臨於讀者的傾向。我們若最初便以他為虛言者，而不與為伍；那是例外；然若既認容，則應在此故事的樞要極面，相信他表現的言辭所說的話。反之，現實

派則以『作者雖使牠穿上空想的事實的衣裳，然而實際是有了類似的事的，所以作爲證據的這個，是不錯的。』的態度臨于讀者。因此，在故事的重要極面，大有被讀者這樣反噬的危險：『沒有那回事。以你所示的事實爲基礎，我們能明白你所說的以上的事。約言之，我們不相信浪漫派的時候，是因本能不信牠的；「爲何」這理由却不曉得。反之，不信現實派的時候，是因論理而不信牠的，是以實際提供在我們前面的證據爲基礎，而懷的疑懼。

因此，偉大的浪漫派作家，應有一見便能博得讀者之信任，巧妙地指導讀者的直觀，不與以懷抱疑懼的餘地的睿智。例如讀了紅字，我們怎能對那個作者表明不信任呢？我們要究明霍送的知識，毫沒有在那個作品裏面求證據的必要。反之。現實派的作家雖不要浪漫派作家所必要的強制的，奪讀者之心的內的個性，然不得不有由現實生活的觀察得來的徹底的，完全的證據。現實派心靈也許是不必要，然而耳與眼却應當是正確的。

(一七) 現實主義的限制——現實的傾向的小說家，概不得不劃其作品之範圍爲自己的周圍，自己，和同時代。若取材于他國民或他時代，則失却了證據的確實性。喬治·愛利歐特的羅摩拉，乃對文藝復興中的弗羅倫斯做了現實的研究的作品。并且很刻苦地搜集了不少材料。然而博得的我們的信任，終不如他生息的時代老維克·駱亞的研究。所以自知是現實的傾向的初心的作家志願者，總以劃其努力與野心于自己的周圍的生活的再現，爲最安全。窩特·貝桑特的講演『小說術』中，有左記之一節，可說是無難的忠告。

『生育于靜的村落之中的年輕的婦女作家，應當避去兵營生活的描寫等等。友朋及個人的經驗是對於中流階級的作家，應慎于社交界之人物之記述。南方人最安全的是停止北方人的方言的描寫。不要出了自己的經驗以上——這雖是極其單純，却是毫無例外，誰都應當遵守的規則。』

(一八) 羅曼斯的自由——生來是現實派的傾向的作家，應當容納上記之貝桑特

的勸告；然生來是浪漫的的作家，却沒有那個必要。尤其是『不要出了自己的經驗以上』那樣的話，簡直也可看作無視了空想力。所以辯駁了他的亨利·傑姆斯的見解，也可說是有不少聰明的見解。他說：『所謂經驗，究竟是怎樣的經驗呢？那裏始，那裏終呢？……住在村落裏的年輕的婦人，不可寫軍隊生活，這簡直是無謂的暴言。若借想像之助，那末且能發生奇蹟，也許她竟能表現出將校的真相。』不錯的，浪漫派借空想之助，能在實際接觸了的以外，更進入外的經驗世界，而考索其真理。坡的作品，讀起來再也不會以為他是生在波斯頓，住在利氣孟德，費拉台爾費亞，紐約等地，死在巴爾替摩亞的人。在密會裏面，寫得似乎曾住在維尼斯似的，然而徵之傳記，我們也能明白，他維尼斯去都沒有去過。此外諸作中，也有很多取材于別國的國土，別的時代，可說是“out of space, out of time”的夢一樣的世界的事情的記述。

浪漫派的作家，對自己把握了的真理有確信，且有也使讀者相信的力量，的自信，

所以沒有從現實生活搜拾種種材料，以立證真理的必要。然而如此做了，也不要緊。當傳示他把捉了的真理的時候，有妨礙舉充分的效果的時候是例外；不然，雖浪漫派的作家，也決不無視現實。依憑現實的事，於演繹的（浪漫的）作家和歸納的（現實的）作家，都是一樣，屢屢是有效的。浪漫的作家和現實的作家一樣將取材之範圍，時間的空間的都劃在他自身的環境內，這樣的例，要多少有多少。雖是斯各特描寫的中世紀的王和騎士，若一度和同是他的拿手的單純的蘇格蘭人比較起來，那末真劣了數等。又霍送在描寫他自身的時代，自身的鄉土的紐·英格蘭的時候，顯現了最優秀的技倆，而出了軌外的大理石之牧神，則缺陷非常之多。斯梯文遜的奇開爾博士與海德氏，雖無視了現實，時間空間兩方面都逸出了作家的環境，却也決不是構成不佳的故事，然而作者也還是以當時的倫敦作為舞台，而強固了空想的蓋然性。浪漫派的作家當具現其真理的時候，人物背景都以現實為基礎的傾向，到了最近，逐年地顯著起來。吉普林初期的作品，徹頭徹尾是浪漫的傾向，然他取材於他的鄉土的印

度了。而後年他踏到他鄉，實際的經驗的範圍擴大了，於是其取材的範圍，也隨着地理的擴大起來。而他處理的人物，是觀察日常經驗而忠實地寫出了的；精密幾不下於現實的作家。雖說如此，他的手法却是浪漫的，不是由多數材料歸納出主題，而是先考案了主題然後塗添上敘述的。他的思想的傾向，也是全然浪漫的，然却以與現實派相同的愼慮，簡直毫無逸出自己的經驗以外的事。在這裏，乃有現代的「羅曼斯」的基調的意味很深的暗示。

由前面的說明，我們也可以明白，「羅曼斯」的界限，較之現實派的，遠是廣汎。現實能處理的題材，大抵浪漫也能處理。然而浪漫的能處理的題材，却很多現實不能處理。浪漫派的作家，若惱中蓄着充分的真理，那末他可以由此真理，編出故事，毫無限制。反之，現實的作家的作品，却常有前提的限制。然而正因浪漫派有這樣的自由，所以相伴之而來的責任是困難。浪漫派的作家，傳示真理之道甚多，很自由，很容易，因此，專表現真理——生純的真理上不和上水便提出——這事，是非

常之難。想把作家自己都沒有充分明白而尚疑惑的 *uncertainties*，有魅力地強力地表現出來——浪漫派的作家，受着這樣的誘惑，不知要比現實派多多少，所以危險也伴之而生。

(一九)兩派之優劣——真理顯現的方法的兩派上附帶着的利益與不利益，上面已經比較了。然而兩派都是自然，論理的，有存在的理由而存在的；所以把「羅曼斯」評價在現實派作品以上，或以爲現實派的作品較勝於「羅曼斯」，這樣的批評的企圖，都是無益的。莫泊桑在培爾與強的序文裏面，聰明地論破着此點。據他的意見，批評家應當要望於作家的，乃是『應作家的素質，以對於自己最便的形式，創造出美的或物』。他又說：『批評家只應當汲取了的努力的性質（即作者的意圖），以鑑定其作品之好壞。他應當以平等的興味，認容相反的藝術觀；而批評爲其藝術觀之所產之作品的時候，應容認其作品之根原的一般的概念爲 *a priori*（先天的），而嚴密地專由其藝術的價值這立腳點去批判它。將作品寫成浪漫的或現實的，那是作家的

權利；批議他，直不啻強要變改作家的素質，沒却作家的個性，而拒絕作家使用自然給與的眼和理性。作家既是藝術家，那末我們是應當容許他以所希望的方法，去自由地了解，觀察，思考！」

這確是這時候的唯一的正確的見解。所以哈威爾慈在他的批評與小說切論現實主義是對於近代作家的唯一的妥當的手法，又斯梯文遜在他的不少論文裏面替『羅曼斯』吹喇叭，和現實派挑戰，這些事，由局外看來，是所謂無用之舉。其實兩個中那一個都是對的，並且那一個也都是錯的。在斷定自派的價值的時候，那末那一個都是對的；在否定他派的價值的時候，那末那一個也都是錯的。人的心，自來如時計的擺一樣，常是向二個方向活動了，並且今後大概也是如此活動的。創作若不絕於人類的時候，那末我們將有歸納和演繹兩派，現實和浪漫兩派的作品，並且也不應不有。

(二〇) 現實主義的濫用——我們前面也講過，兩派裏面並沒有優劣，只有的確地巧妙地使用時，便有優秀的作品出現。同時，也屢屢有陷於濫用之弊的，今簡單說

明之如下。現實派在專念於模寫現實生活之餘，往往是近視眼的，過大視了事實的價值，而忘了作家本來的目的，是率了事實而使讀者了得潛在其背後的真理。現實派的手法進步了，現實的表現力若壯厚的時候，則陷於不想作人生之繪畫，而圖晒人生之照相的誘惑。明治四十四五年的田山花袋氏等，便是最好的例，繪畫之異於寫真，主要是在於藝術的地除外無意味的點。小說也追隨寫真的手法，過於以瑣末事之描寫為念，故意使無意味的事物有價值，這個，反而能使真理模糊了。喬治·愛利歐特，安索尼·霍浦，及其他左拉的羣小使徒的作品的無聊的個所，常是陷於這個毛病。現實主義後來變成了以法國為中心而發生的所謂「自然主義」(naturalism)，全部的地顯示了墮落的傾向，在德國成了「徹底自然主義」，終久碰了壁。這是因為此派的作家過於不自然地強調地想在現實的人生上面，做寫真的複製的原故。正確地模寫現實，不一定便能使真理的內容豐富。

(二二) 羅曼斯的濫用——浪漫派却又是浪漫派；因為比現實派有了更多的自

由，所以總易跳過了「自己」，而陷於真理缺如的稀薄的概念的表現。最近英美的出版界，繼續生出來了斯各特和丟馬的末流。他們僅收得了這偉大的「羅曼斯」作家的投機之本領，而沒有繼承他們的穿徹事物之內的真理的明徹的眼光。布蘭德·馬秀教授呼這墮落的「羅曼斯」爲“romanticism”。教授并且這樣說：『若說 The Romantic（浪漫的作家），則使人想起第一義的，清新的，有時且使人想起中世紀的作家的概念；若說，the Romantist 則令人感得是第二義的，臆造作家。真正的「羅曼斯」，是很稀罕的；至 Romanticism 則今日不知有多少。到着於真正的 The Romantic，是很難的，至於技巧的 Romantist，則容易得很，簡直不用努力。Romantic 是永久年青，永久清新，永久可愛；至於 Romantist 則爲陳腐的貨色，簡直令人不堪。Romance 是處理超越了時方處的人類精神的，所以不會陳舊。而 Romanticism 則因流行之萬花鏡的旋回，便會時代落伍。Romantia 是永久本質的地真實的，而 Romantist 則一定是虛偽。Romance 是純正的，而

Romanticism 僅是外表好看。』

在以上馬秀斯教授的話裏面有一點是應當注意的，便是，教授的 Romanticism 和 Romanticist 兩字的用法，與從來的文藝史及文藝批評上的用法不同，只是指此一面之傾向之極端的毛病而言的特殊用例，所以不可與別的場合混同了。作了這樣的用例的，恐怕是以教授爲始，不過我也看見有一兩本小說研究書上學了他而用了這樣的話，所以特爲插入了原語。

現實浪漫兩派之爭吵，常由僅捉敵之弊所而起。然而現實派即罵了浪漫派的不好的作品，也沒有好處；浪漫派對現實派的拙惡之作欠伸，亦毫無利益。兩派只要做得好，都能具現真理。哈密爾頓將兩者之弊所譬作 *Seylla* 和 *Charybdis*。若通過意大利之美西那海峽，則海上有名叫加利布第斯的旋渦，巖上則有西爾拉這六頭怪物，腹背俱無逃路。——這兩個字，是由這個傳說而來，是諷刺有陷於任何一方的危險；然而哈密爾頓說，作爲作家，則這是兩方都能避得的西爾拉和加利布第斯。

講 六 第

小說之基礎

(一) 由題材到手法——我們已經內的地考察了構成小說的要素，並且我們也比較了在表現這要素之際分歧出來的兩流派作家的心的態度。我們其次要把我們的注意轉向表現小說材料的手法；我們將盡力詳細地研究研究所有的作家爲完成這個藝術之目的而用的重要考按。

小說構設上的外的基礎是什麼？這不用說，便是「何人」在「如何境遇之下」做了「什麼」呢的意思。若用小說上的術語表示，便是

Plot (結構)

Characters (人物)

Setting (背景)

這三個，我們叫它做小說之三要素 (three elements)。不過還有一個「文辭」，應當先考察一下。三要素之結合，展開，都不得不借文辭的力量。所以我們要把小說和修辭學的關係考察一下，再研究三要素。

西洋之修辭學者因便利起見，把用文辭而行的表現法（平俗地說來，便是文章）分做四個形式。便是：

Narration (故事)

Description (描寫)

Exposition (註解)

Argumentation (論證)

以下我們要看一看這四體和小說的構設的關係。

(一) 論證法——先從和小說關係最少的方面看來，則第一要算論證法。這個差不多可以說是和小說的創作得有什麼有機的聯絡。雖然在所謂目的小說——便是捉着

政治，宗教，社會，道德，兩性等問題及其他要議論的人生問題要想說服讀者的作品，論證體也屢屢被使用着；并且托爾斯泰陀斯基等北歐諸作家和最近的羅曼·羅蘭和約翰·波也爾等也多寡在作品裏面採用了這個文體。不過倘若這個成功了，給了讀者感動，那末大抵不是因為由小說獨立了的議論有它自身的價值，便是因為強有力地證明這個論證的小說上的表現成功了。倘若缺了這兩者，那末雖陀斯基的作品，也將常使人生不堪一讀之感。一個作品若最初不能以它的真實性捉住我們，那末作家無論怎樣論證，討議，辯護，訴願，都是無效的。便是問題小說，作家也應當捉着難於搖動的人生的真理，并且善守小說本分，不施論證的註解，這樣表現，方是最成功的。易卜生之所以為偉大的劇作家的，便是因為他捉握了問題的尖銳，且又徹透了人間的真實性。

(三) 註解體——註解對於小說，也沒有怎樣重要的效果。註解的目的，在於說明。所以必定是抽象的。而小說的目的是在於表現人生。所以是具體的。若羅列了抽

象語以表現人生，那末便失去了富於情感的藝術的風味。作家一定要禁絕使用剖解或解說那樣的危險的註解，而具體地表現人生，方才能闡明自己把握了的意義。真實地表現了的人生，它自身已經是一個活的註解。大作家裏面，也并非沒有喜歡在作品裏面加上註解的人。喬治·愛利歐特便是這一派的代表；她在作品的中途常常站下來，寫一段對於它的 *essay*（議論）。這個議論挑出看時，雖也有含蓄很深的，不過因為它不具現人的生活的真理，所以總不能稱它做小說。它是偶然混在小說裏面的不純物。是小說之幹上生出的寄生木。它斷不是小說自身。愛利歐特那樣，有時雖確是純小說家，却也有時候是散漫的註解家。倘若她的作品裏的寄生木被砍去了，而把握了的意義被同量地表現出來，那末她的作家的地位一定還要偉大。我也是最佩服陀斯退夫斯基的人，不過有時却對他也有和對愛利歐特那樣的同樣的不滿。

（四）描寫體——這也可說是記事體或敘述體；這個於小說的構成，可以做它的補助或是後援，所以地位是很重要的。記事的目的，是暗示某個特殊瞬間的事物的外

觀。所以必定是靜的。而小說家要表現的人生却是動的。記事體的目的，是要和繪圖那樣去畫，而人生却不一定保持着常住繪畫的狀態。它的出現和消滅都是非常慌忙的。爲了風景和人物的描寫不惜連續地費去幾張紙的作家，將在不知不覺之間消失了這個故事的生動的氣韻，而違反動的人生的法則，田山花袋等一派自然主義作家，便沒有注意到這事，謬想描寫萬能，以爲小說徹頭徹尾應當始終於描寫。他們極力排擊了註解乃至說明的功績雖是不能沒却；不過以爲小說站立的基礎是描寫，却是非常的謬誤。描寫是故事的繪畫化，視覺化。若是把人生關在平面裏面，則既將生出不自然，又將減少生氣；所以我們在物象的視覺化之外，同時還要它的聽覺化，味覺化，觸覺化。平面化不能滿足，還要求立體化。所以到了近來，爲描寫而描寫，爲記事而記事的作家，漸漸地少了。風景描寫用去數十頁等等，也早成了過去的事。這一半也許是因爲一般作家的技倆漸漸圓熟了，一半也或許是因爲已經注意到了上述的錯誤。

(五) 故事體——補描寫陷入的平面的偏執，一方面也滿足立體的欲求，在描寫所專門的視覺化之外，也滿足其他的聽覺化，味覺化，觸覺化——這個樣式，僅限於故事體的文辭。故事體實是這樣一個修辭形式，它把描寫和註解和論證的職務，柔和地融和了，溶解到不留原形，抹消了它的輪廓，却收了它的實質。那末故事體是什麼呢？我們將照例借哈密爾頓的定義，來究明做小說的基礎的這一個形式。

他說：『故事體是有系列的事件的表現法。』(A narrative is a representation of a series of events.) 這句話是極其簡單明瞭的；不過我以有系列的事件(a series of events)這句話也許要說明一下。但是事件(events)這兩個字，將在本講的後半詳細地說明，為便利起見暫時我們可以把它想做和事故(happening)是同義。我們先要把系列(seris)這兩個字底的確的意義討論一下。

(六) 系列和繼續的差異——系列(seris)這兩個字，比單是繼續(succession)是含蓄着更多的意義。繼續這兩個字，不一定能被預想到脈絡和系統，而系列則含蓄

之。「繼續」單是 chronological (年代順的)；而「系列」則不單是年代順、時間順的，而且應當是 logical (論理的)。論理的關係裏，含有因果關係。實際生活，考究起來，無論是那一部分，事件都只是成着繼續，而沒有系統(列序)。單是在時間方面乙事件繼甲事件而起，是沒有密切的因果的法則連鎖着的。我們早晨做的事，不一定都是午後的行爲的論理的前提。晚上的行爲，也不一定是白天做了的事的論理的結果，所以若不在實際生活上加以取捨，在論理方面也不加調整，只是照實地謄寫，是不能成爲故事的。日記只是按着事情的順序平板地記敘，而不把事件表現爲因果的連鎖的輪環，所以在手法方面，是不能說是得了故事的體的。我們可以把沙梅爾·培比斯 (Samuel Pepys) 的日記的一節揭在下面：

這是一六六六年四月二十九日的一項。

『到教會去。密爾斯氏的說教真是無聊，他說惡魔沒有在此世持有一物的權利。』

訪愛維林氏。主人還沒有從教會回來，我在他的庭園裏一面走着，一面讀着李德雷的議論，覺得很有意思。想了不少關於民法和宗教法事情。主人歸宅，兩人很歡喜地逍遙在庭園裏。他是發明的人，我愈深知他，我愈愛他。爲減少頭的熱度起見，把頭髮剪得很短，差不多要到頭蓋骨了。剪了之後，倦而眠。天氣很熱。」

培比斯的日記，在英國的文獻史上，是占着獨特的地位的；看上面的一節，也可以知道，它是極其忠實的現實的記錄；不過在那裏面却缺乏着論理的統一性。就寢的時候爲什麼倦了呢？大概不會是因爲和他所愛的維林談話過多的原故吧？並且想來大概也不會是因爲讀了李德雷的著作。剃頭和早晨聽了的說教，想來都不會是它的原因。總之要這個記錄成爲故事，非要加一番大大的調整和敷衍不可。

在下面我們將再拔出國木田獨步的不欺之記的一節。這一節乃是他的戀愛達到最高潮的場面，我們在少年時代，是非常愛讀的，雖嫌稍長，今特全部引用在這裏。

『明治二十八年八月十一日』

日曜日，是不能忘去的一天。

本日午前七點多鐘，信小姐來。前幾天曾和她約好，在什麼時候到郊外去閑遊一天。這母寧是她開的口，我答應了她。並且這是互有目的的。她要以這一天明言她心中的戀愛，而我則欲聽她的決心。並且我也要在這一天直言對於她的戀情，而得她的明答，以減輕苦悶。互相默契了的這個閑遊，終究今日能實行了。不過當然這是秘密秘密的事。和她坐車到三崎町的飯田町停車場。到那裏，火車剛要開。忽忽買了到國分寺的票，登了車。

在國分寺下了車，雇車至小金井。在小金井的橋畔下了車，沿流而下。堤上寂寥——沒有人影。只看見農家的女兒和童子等等。便是這個也是很少的。我們兩個人走到沒有人的地方，插勝而行。我終究說述了昨夜以來的苦悶和對我的信小姐的一切的情。

所謂昨夜以來的苦悶，便是，昨夜因了國民之友的校正，在那個社的樓上，和竹越氏雜談之際，偶而談及佐佐城豐壽夫人的事情，竹越氏說：「豐壽今天到我家裏去看了我，當時的口氣中，似乎想把信小姐嫁給汐田某。」這句話雖是非常簡單，然而如何刺了我的心呢？這個我想她自己也是知道的。若果如此，那末信小姐是玩弄了我的愛。這樣想來，苦悶非常，想寫幾句給信小姐，寫了一遍，棄去了，又寫了一遍。放在桌上，就了寢。

本來約好是等今朝信小姐送了豐壽夫人的北行，兩人從上野到飯田町停車場相會的；我因為想了昨夜的事，并且因為陰天的原故，所以沒有到上野去。信小姐由上野來，催我去閑遊。我因為想到沒有人的自由之林中，把自己的苦悶悉數傾出來，所以同意了，來了這裏。信小姐插了我的膀子，緊偎而行。我一句一句慢慢地說，說到了終至於戀愛我的心情，不禁流了眼淚。她也流淚了。她說，嫁給汐田某等等，全是虛報，決沒有那樣的事。她并且說，她愛我比我愛她更甚，我們已

立了堅約，我們的愛是永久不變的。

我說了布來揚特寄水鳥之歌，說了人生的永久和平，說了永生，說了愛應是無限。

終究走了櫻橋。橋畔有茶店。有老翁老婆兩個人住在裏面。在那裏休息了一回，便向境停車場那一方走去。過橋數十步，有家。有路向右轉。這條路是通過樹林的。我們馬上走進了這條路，相擁而行。戀愛的夢路！我心中充滿着悲哀。對她說：「我們也總有一天像那老夫婦一樣的，戀愛之夢是很短的喲。」後來走到了荒涼的墓地。古墳十數基，沒於幽草之中。我說：「我們將來也要這樣的。」

更到林間去，鋪報紙而坐，插勝而語。年青的戀愛之夢！她味到了處女的戀愛之味，醉了，簡直和小孩子一樣。她把臉靠在我身上，美好的臉！我無論說什麼，她總只是答應。日光被綠葉所碎，涼風自林間吹來。回顧，寂寞。我說：「樹林是人類的祖先之家。現在人有了都會。我們現在做了自然兒，在這裏面可以自由

了。」

只是沉默。她把臉靠在我肩上，我的臉摩着她的額。她的右手無力地抱着我的左手。只是沉默。我感得她的靈，已經到了我的身上；我的靈，已經到了她的身上了。我抬起頭來，從樹葉縫裏望着蒼天。起了不可明言的哀感。我說：「我的心是悲哀的。不過這個悲哀，我想是兩心相擁達了極致而起的自然之情。真的悲哀之感，能使我們的愛情更加真摯。」她只是點點頭。

臨去的時候，折樹葉數枚，帶回去做紀念。在境停車場乘了車。在二等裏面，只有我們兩個人，奇怪得很，在到數停車場以前，簡直沒有一個人到我們這一節裏來。我們並排坐着，看着窗外的白雲，樹林，遠景；真願意火車再走慢一點呢！我回家，是五點半鐘。（十二點多鐘）』

這雖同是日記，却還是事件的。它有某個系列，很像小說。獨步後來終究做了小

說家，享了大名；在他的日記裏面，都有令人沉醉的致趣。——不過這雖很近於小說，然日記終是日記，並不是小說自身。仔細檢點起來，我們可以發見不少不分明的點。信小姐的風貌年齡是怎樣？她是生育在怎樣的家庭裏？竹越氏，佐佐木氏和日記的人有怎樣的關係？在聽見竹越氏的話而苦悶以前的記日記的人和少女的關係是怎樣？——要這樣細細指摘起來，那末不明之點正是很多呢。這是因為這個日記，事件上沒有加以系統和取捨調整，並且也沒有嵌進小說上所必要的某個重要的鑄型裏面。更根本的說來，便是因為作者沒有把它展開在講述的意識，講述的體裁之上。只要缺乏這個，那末無論是怎樣的把小說的事件小說似的綴連的文辭，都不能說是小說。

(七) 藝術應當是系統的——無論是誰的實際生活，都是平凡的事件和平凡的事件的連續。要事件和事件之間保有因果關係，接續無斷，這只是在非常情熱的，危險的時候能如此。實際的現實的人生，和藝術地表現在歷史傳記小說裏面的人生的主

要的形式之差異，便是在於因果的系統之有無。所有的藝術，都有兩個階段。第一是材料之選擇。第二是把選擇出來的題材調整按配，把它嵌進某個鑄型之中。所以在小說這一個講述藝術，最初應當選出事件，作為題材。因為這個相互靠攏，而暗示重要的論理的，有機的關係。第二段便是嵌入「因果」這鑄型中，而調整其形。我們前面已經揭示了培比斯和獨步的日記的一節。今再揭出藝術地鑄起的故事的一節——斯替文遜的馬克海姆（Markheim）的結末——，以作比較。但是讀者在讀它以前，先應當曉得下面這事情，以為預備知識。便是，本篇的主人公，在聖誕節那一天，殺害了商人。後來他費了很長的時間，去搜索商人持有的東西，和傾向於自己的良心的聲音。這時候電鈴突然響了起來。出去玩去的下女回來了。——

『他開了門，腦子裏還是沉思着，很慢地下了階段。他的過去，嚴肅地在他的前面過去了。他看着這個，如同夢樣的醜惡而痛切，過失樣的偶然的——撕碎了的畫一

樣。「活着」這事，對他已毫無誘惑。他覺得在生活的彼岸，有可停自己的船的靜寂的港灣。他停立在通路向店裏看，在那裏蠟燭的光照着死體。靜寂得奇怪。站在那裏看着死體的時候，對於商人的心事，如同集合似地都湧上了心中。電鈴又響了一次，似乎等得不耐煩似的。

他露出微笑的表情，在門口那裏遇到了下女。

「去叫巡警來」他說：「我殺了你的主人。」』

這最後一句生出的效果，是由前面的話裏表現了不少原因論理的地導出的。斯替文遜在這裏，把人生的一事件，根據因果的準繩，嵌進了藝術的鑄型。他用了「講述」這論理的方法。而前面引用了的培比斯和獨步，觀察事件的時候，却未有絲毫講述的意識。

(八) 講述的意識——這個講述的意識，乃小說的本源。這一種能力，一方面追

究事件的過去的論理的原因，一方面也一直向前看到它的論理的結果。假設今天兩點鐘發生一件事。這不一定便是由一點鐘的事故生出的結果，這也許是上一禮拜三午後發生了的某事件的結果，并且也許是數月前的某個原因生出的結果，認識這個，體現這個的，便是講述意識。不過能有深察人生的精練的講述意識的，却是不多的。今天早晨的頭痛，是起因於昨夜的過度的遊玩——這樣的認識，誰都能夠的。否，只要稍有經驗的人，便不難預測晚上不睡覺，則後來要頭痛。然而極其深大的人生，却不把它的系列的祕密給尋常人看見；尋常人所看見的，只是事件的斷片的，非論理的繼續，便和透過樹葉的日光一般的微細。至於心靈在尋常以下，非常粗笨的人，則只見展開在眼前的生活的紛擾；分類和按配它的時候，也不知按因果關係的深淺，而只是以時間的遠近爲基準。蕭士比亞的亨利四世中寫出的魁克雷夫人，便是這樣的人。揭在下面的，乃對於浮爾斯它夫破棄婚約的叱責，是很有名的文句。

『你對我已經賭過咒，一面用那半鍍金的酒盃喝着酒。那還是在我家的海豚之室呢，倚着圓桌子，向着火爐。那一天是星期三，剛巧是降靈祭，那時候，王子不是砍了你的頭部嗎？——本來也是你不好，你怎麼去把王子的父親比做文左亞的歌者呢？——你不是便在那個時候，對我起誓的嗎？我替你洗了創口，你不是說要和我結成夫妻，使人家叫我做太太嗎？你能說不是這樣嗎？那時候牛肉店的老婆阿豚來，把我叫做「利口的魁克雷」；她是來借醋的，她說她有夠一碟子的小蝦。此後你就說要吃。我說那於新創是有毒的，所以你沒有吃。後來阿豚走下了樓，你說，此後不要再和那樣的下等人親近，不久他們便要管你叫太太的。後來你不是娶我了一下，叫我去拿三十個先令嗎？呢，你拿聖經來回答我呢！你能說這是假話嗎？』

在這個描寫的裏面，雖也不能說是沒有缺點，不過現在可以不去議論它。我們只要知道她全然缺乏講述意義，和系列的意識，便夠了。她不知由事件的紛亂之中，抽

出單是相互連接的關係。至於說論理的地調整（不是按着時間排列），那於她是更困難了。她完全沒有序列和連絡的意識。所以像她那樣的人，是不能說出需要首尾調整的故事的。這個魁克雷夫人的心，雖稍近極端；不過至少這樣的典型，我們在日常生活裏也是每每看到的。沒有經過講述的訓練的人，便是在日常的會話，也不易有有秩序的系統的講述。小說看來似乎是誰都能寫的。然而下起筆來，却并不怎樣容易。它的一個原因，便在這一點。

（九）講述的快樂——事件在時間方面雖沒有脈絡，却有因果的關係具通于其間，這個，我們前面已經說過了。講述意識，不僅是抽象地地理知地了解這個關係便算了。毋寧具體地，直觀的地感得這個關係，乃是要緊的事。不是，an abstract intellectual understanding而要的是 a concrete feeling, an intuitive feeling。有些人本能的有這樣的感情。他們是自然的，生來的事家，小說家；我們在實際社會，也往往能遇着這一種人。斯克特，雨果，丟馬，托爾斯泰，朶思退夫斯基，斯替文遜，

吉普林等，便是屬於這個區分的作家。故事于他們的心，乃是自然，且是本源的。他們自然而然的把諸事冲容于系列中，而去觀察它們，觸知它們。并且系列若一度在他們的空想中出發了，則以非常急速方自然而然的展開。又像維爾爾·果林斯（W. Kie Collins）等等，簡直可以說是在生來的講述的意識之外，別無可推賞的爲作家的特色。但是便只是講述的意識，也決不是什麼應當侮蔑的天賦，這是不用說的。斯替文遜說應當「惑溺的地，情欲的地」使人家去讀；缺了這個意識，是難于使人專念耽讀的。大凡關於人生要講述什麼有意義的事的作家，似乎都在自由驅使這講述意識的點上，感得不可明言的自滿和陶醉的快樂。這個感染了讀者，在讀者的心裏也傳來了這個快樂。有「生之快樂」（the joy of living）這句話；這個便正是「講述的快樂」（the joy of telling tales）。斯替文遜的金銀島，由發行一直到今日，還是同樣被歡迎着；這是因爲讀者也被一貫在那作中的講述的快樂所同化了的原故。講述的作者若是愉快的，那末讀他的我們也必然地被那個愉快所同化的。

(一〇) 沒有講述的意識的作家——但是在作家裏面，有一種作家，雖對人生投有幾多深的暗示，然却很乏於講述意識。這種作家，決不在少數。喬治·愛利歐特和安東尼·霍浦的諸作裏，便不能發出什麼講述的意識和講述的快樂。愛利歐特的本來的心的傾向，也毋寧是抽象的，而不是具體的。她是生來的議論家。不過她受了他的丈夫喬治·亨利·流斯 (George Henry Lewes) 的感化甚深，而至以為要表現她的人生哲學，最好的手段便是小說。她最初為培育自己心中所缺少的講述的意識，費了非常的苦心。不過她的作品終究還是無聊的；不能鑑賞她了悟人生生活的意味深處的讀者，簡直很難讀完它。這是因為她的作品，並不是容易寫出來的，而是累積了多少勞苦方才寫成。她毫無有像斯文遜那樣，執着筆作寫非常愉快的痕跡。所以，雖不能說講述的意識貧乏，即不能寫出傑作；然而我們若繙讀多數大作，則可以發見，在思想方面最深刻嚴肅的地方，大概是和由興味方面說來也是非常有興趣的地方一致。所以我們可以說，單只有思想，至少是很難成為優秀的小說的。

(一一) 講述的意識的習得——講述的意識全然缺如的人，便是想由勞苦和練習而得之，大概也是難有效果的。不過無論是誰，多寡總都有一點它的基礎似的東西的。有了這個，那末練習起來，也未始不能使它發達。最簡單，并且誰都能辦到的練習方法，便是先由我們的日常生活裏取起一件任何事件，盡力想出在它之先存在了的事件，再分別出和現在考察着的事件有因果關係的事件。其次，再向將來看去，試想像有這樣的系列的事件，論理將來將有怎樣的結果。我們若繙閱史籍（這雖是奇特的聯想），則可以知道古今的名將，要在天下所繫的戰爭方面制人家的勝，在他們的腦裏，是反覆着和講述意識的運用是同一的心的作用。在戰陣方面神算鬼籌之際，他們先把使有今日的過去和現在的事故作成一個論理的系列，然後再測想這個系列將如何發展下去。戰陣的英雄裏面，也有創作故事的人，如該撒和格蘭特便是；這不過是偶而把陣中的籌略轉用在文藝上來吧了。

然而還不慣於創作的初心者，即使想要練習運用講述意識，第一也將因眼前的沒

有連絡的事件紛雜之極的原故，而不知應當取起那一個。然而在這時候，不論什麼，只要是惹人注目的，都應拿起來嘗試一下。走在街上，遇見了什麼，不應當只像一個不注意的傍觀人一樣，以為那只是一件孤立的事件。而不去追究它；而應當去考察以前有了怎樣的事件，才至弄到今日，今後論理是應當怎樣展開。在車子裏遇到了有意思的人，則應當詳細調查，一直觀察到不現在現在形上的事情，例如他是從什麼地方來的，到什麼地方去，以前做着什麼的，或者此後想做什麼。如此，則講述意識的運用，它本身已是有意思的了。倘若將這個結果用筆寫出來，則大概可以經驗到同時在表現上也在助長着講述意識。

(一二)「事件」的真意義——前面我們把事件兩字，解成了事故的意味；我們在這裏，要再稍微哲學的地考察一下。所有的事件，都是由三個要素而成立的。第一是「被做了的事實」，第二是「做了的人」，第三是這個被做了的「境遇（含着時間和場所）。換句話說，便是 action（行爲）actor（行爲者）setting（背景），這三者一致

的時候，才發生事件。所以在人生裏面，有不少事件，它有生出的可能性，只是因為這三個要素沒有適度地湊在一起，所以還是沒有生出。它等待着必要的條件的完全合致，便和胎兒等待滿月一樣。我們知道有這一種人，倘若他借了「時」和「地」，那末一定將發生了大事件。例如袁世凱倘若現在活着，或上杉謙信倘若活躍在中京。我們也知道有一些事情，它是被萬人所期待着的，然而因為缺乏了適任者，而終未能成就。日本的社會主義諸運動的合同倘若成功了，那末也許將爲很大的勢力；只是沒有那樣的大人物，可做它的統率者：這便是一個例。這是因爲「時」和「地」雖湊攏了，然因缺了「人」，所以終未成爲事件。布朗寧有這樣一節詩，說，‘Never the time and the place and the loved one all together!’（時和地和愛的人，是不相遇的）他咏這個詩的時候，是夢想了某個事件的生出（事件上必要的三要素的結合）的。

（一三）小說家之職能——對於尚未生出的事件，在空想上做產婆的事，這便是

創造的藝術家的職能。他們把缺一即不能成事件的三要素集攏了，結合了。若先在想念之中想起了某個人物的性格，則他們不得不找出於這個性格是可能的事件。又若先想起了事件，則不得不找出能做這事的人物；若先想起了事件似將發生的時和地，則不得不找出適應於這個境遇的行爲者。關於這個，斯替文遜有這樣的話：（這是記在 Graham Ballour 做的傳記裏的一節，是常被各書所引用的。）

『我記得有一天——不，幾點鐘我都記得的——斯替文遜曾對我這樣說：「據我所曉得，寫小說的方法，只有三種。先立起結構，而配以人物，這是第一種寫法。先定起人物，然後找出在它的性格的展開上所必要的事件和局面，這是第二種寫法。第三種寫法——這是我特別要說的。（他說的時候，用手做出想給某物以輪廓和形體似的姿勢）便是先捉住某種雰圍氣，再捉來表現，和實在化它的行爲和人物。愉快的人們；便是其一例。我先捉住了蘇格蘭西海岸像那樣的島的漠然之感。然後再漸漸使可托寄那個海岸給了我的情感的故事發展下去。」』

換句話說，便是作家先拿起了三要素——行爲，人物，背景——的任何一個，再用空想補出其餘兩個，而創造作品。不過像愉快的人們那樣，作者使作品自場景的雲圍氣發足的例，比較地是不多；便是有了，也全都是最新的製作。把場景的雲圍氣當作小說的發足點的作品，在十九世紀以前，恐怕是沒有的。這可說是特殊題目，我們將在後面詳細研究它；現在我們要考察一下在創作上最慣用的兩個方法——由行爲的要素（the element of action）出發，和由性格的要素（the element of character）出發。

能夠用這二法，並且收了同樣的效果的，巴爾扎克便是其一例。所以不能說是絕無。不過這總之是很少，大批的作家，他們的製作的心的習慣，總是傾向任何一面的。例如大丟馬，他總是（習慣的）先考察行爲，然後再找出適應於這個結構的人物。反之梅雷第斯，和定規了似的，總是先創造人物的性格，然後再考察明示和展開上必要的行爲的要素。前者是波瀾小說，傳奇小說；後者是性格小說，心理小說。

而讀者也和作家一樣，持有偏好任何一方的心的傾向。此二者都有同樣的理由和自然性，批評家是不能妄定其優劣的；不過由大體講來，後者似乎是較爲進步。（作家和讀者都是如此）不過這也不過是我的漠然的感得，并不想要大家都去這樣斷定。本來人生裏面、是充滿着於兩派中之任何一派都適合的材料；所以有時候不怎樣管那行爲者的問題，事件自身已是有意思并且也是有意義的；也有時候不怎樣管那行爲的問題，人物自身已是含蓄很多，暗示深刻的。所以無論是先想好行爲，再預定能完成它的人物的性質，或者先拿起人物，再預定他能做的行爲——這兩個都是小說作成上的正常方法，作家只要拿起近于自己的性情的任何一方來創作，便能博得成功。本來人的生活真理，無論是先由行爲的要素而探別的作家，或是先由性格的要素而探別的作家，都能同樣地適當地表現。因爲等到寫那作品的時候，兩者總不得不混交。

倘要在這兩樣的方法上立一個哲學的區別，則可以這樣說：先由行爲的方面察別

人生的作家，他可說是由外的而向內的創作的。又先由人的性格察別人生的作家，他可說是由內的而向外的創作的。前者對於人生的意識，是較為客觀的，而後者則較為主觀的。

(一四) 行爲(事件)小說——斯替文遜在他的羅曼斯雜話(Gossip on Romance)

裏面，說明了先客觀地感知行爲，乃是有力的小說展開的基本要素。他敘述他少年時代是如何被讀了的不多的書籍所魅惑說：『我喜那樣起頭的故事，說在一千七百多少年的舊的鄉下旅館裏，幾個戴着舊式的撓邊帽的紳士在玩着球戲。而我的朋友則說還不如這樣一個故事好，敘述在馬拉巴爾海邊，有一隻船被怒濤所帶，愈流愈遠，而在海岸上，則有海爾庫雷斯樣的威武的男子，大步走着。(這當然是海賊)這個比我那個屋內的空想，更是屋外的；比我所感動的故事，更是一個持有大的結構的故事。我願爲山賊。那是如何快樂的事呢？叫我做Jacohile也是一樣的，不過我更喜歡做山賊。我現在耳朵裏面，都還有乘着月明疾馳在鄉路上的馬蹄的聲音在響着，夜裏

和黎明的時候，我便想起爛蘭和傑利·阿巴曉的活躍。「分站的馬車」「北方的大街道」「馬」等字，我聽來還是和詩一樣。所有的人，至少有特殊的空想癖的人，在少年時代都讀了故事書；這決不是因為它的文辭人物或思想而愛讀它，而只是爲了裏面的像獸一樣的狂暴的事件而愛讀的。『我們的少年時代大概是被水滸一類的書迷了的；斯替文遜這些話，不過是說出同一的心事吧了。他的結尾雖說着什麼「狂暴的事件」，然而由外面進向內面的作家，不但是能由這樣的冒險的分子展開他們的故事，單靠事件的波瀾而感動讀者，且能因含蓄着深的真理，而寫成迷人的故事。雨果的哀史等，便是這方面的最高目標；朵思退夫斯基的作品裏面，有些部分也有這樣的處所能被發見。

(一五)性格小說——「由內向外」地寫去的手法——先主觀地察別人物的性格，以爲展開故事的基本要素的寫法——的最顯著的例，便是屠格涅夫的諸作。關於這個方法，亨利·傑姆斯在『Partial Portraits』裏面的屠格涅夫論裏面，很明快地說明

着。『在他（屠格涅夫），做小說的萌芽的，並不是結構。他一直到最後，都是不想結構的事的，他只是以人物的表現爲故事的基端。作品中最初被他看見的，乃是人物的形態，或人物和人物的結合。他并且相信如此如此的人物，一定會演出有如此如此特長的趣事出來，所以他給了他們不同的動作，使他們活躍了。這些人物，在他的面前，顯現得非常明晰生動。他盡力想要詳細地知道，和表現他們的性質。在創作的時候，他最初做的事，便是把自己知道的事和自己說明一遍。他爲了這個目的，所以關於作中的每一個人物，都寫了像他們的傳記似的東西，放在故事的開頭，說明他們做了的事，和他們發生的事。他和警官對所有的罪人一樣，作了法文所謂 Tossier（一件記錄）。這些材料到了手，其次的問題，便是應當如何展開它。他總是使他們取了能使人完全了知他們的性格的行動。他自己也說過，這個方式的缺陷，便是在於沒有「建築美」——換句話說，便是沒有構圖。窩爾他·斯各特和巴爾札克的作品，告訴了我們，在好的材料之外，並有建築美，也是非常要緊的事。倘若讀者知道了屠格

涅夫的作品，是這樣構成了的——倘若讀者知道了這個的經路而去讀他時，那末將在每一行裏，都能看出其展開的痕跡。普通所說的故事（Story）的分子，在他的作品裏面是很稀薄的。他的作品，是由一羣選出的人物的行動而成立。不是由預定的事件生出的結果，而是由人物的資質自然而然地抽出的結果。』

由內向外進行的作家（如屠格涅夫），能由作中人物的資質，導出感動的且是有意義的的行爲。

（一六）概括——小說的本質，考究起來，其構成的要素，并不只是行爲，也不只是人物，小說的目的是表現事件。事件非在人物、行爲、背景三者集合一致之時，不能發生。在重大的事件，是不能決定人物是主還是事件是主的。在這樣的事件，把發生了的事和做了那事的人分離而想，是不可能的。作家雖是以兩要素之一做發足點，然結局應當也踏進別的一個要素；如此方能成爲完全的意味的小說題材——也就是事件。在傑作的究極的結果上，我們簡直不能加以事件和人物的區別。這個只是在

發足點，起原上有差異。做作家的人，應常常不要忘去，傑作裏的人物和行爲和環境（背景）三者，是不可分離的。

我們在次章以下，將把這小說的三要素一一區分地研究一下；這只是爲便利起見，別無理由。

第七講

結構之研究

(一) 斯替文遜之言——Plot 這個字，有人將它譯作「脚色」；不過通常將故事或小說改成戲劇，叫做「脚色」；大概是因為這個原故，所以近來很多人把它譯成「機構」或「結構」等等。然而也還沒有一定。不過我們這裏要把它一律譯作「結構」。從技巧上說來，結構於小說的構成要算是最緊要的了。我們在研究結構之先，要先引用斯替文遜的話作爲一個楔子。他在謙虛的抗議 (A Humble Remonstrance) 這論文裏面，對小說作者呈了有益的忠告之後，結末這樣說：『要之作者應當這樣地想以爲一切事情的根幹。便是：「小說并不是因其精密而被加以價值判斷的人生之謄寫。小說乃是人生的某個側面，某個角度的單純化。小說之價值，全視做了有意義的單純化沒有，而被分出高下。例如對於大作家捉住大的動機而創作的時候，我

們所觀察賞讚的，大抵是表面上的複雜；然而仔細看來，則可以知道他們是常以單純化爲手法，並且作品之所以優秀，也在這單純化一點上。這個真理，是永久不變的。』由「給存在以深的意義」這方面看來，藝術雖也可說是「複雜化」，不過由「從無聯絡的雜亂的事件中描出論理的連絡」這一面看來，則可知單純化正是藝術手法的真髓。所有的藝術創作，常各以其道而把物象單純化。藝術家第一先從映於自己的視野的物象的紛糾裏面，選出重要的素材來，其次是把這個素材嵌進一定的鑄型，而行事件的單純化。而在小說家，則由人生中選出重要的有論理的關係的事件，把它嵌進因果的鑄型，而單純化。

(二) 統一——當然在小說結構上最初所必要的，和別的一切言辭上的藝術（詩歌，劇，其他）一樣，乃是一統（unity）。一般地說來，當藝術製作之際，必得作家對於意圖完成的事情下了明確的判斷，方才能有統一。換句話說，便是非要把全注意的焦點，投於想完成的目的之上，不能有統一。——這個注意的焦點，應當是非常

嚴格，不問是直接還是間接，總之只要於製作的目的的顯揚毫無貢獻，那末不管是什麼，都必把它排除於考慮之外。而小說家的目的，我們已經幾次三番地說過，乃是表現有系列的事件。便是要表現出，所有的事件都直接或間接地保有因果關係，論理的前提之後，必跟有論理的結論。所以要使小說有統一，唯一的方法，便是把直接間接都於系列之展開沒有貢獻的事件，排斥於想念之外。斯替文遜在前面引用了的書中，說着這樣一點：『人物本位也好，情熱（事件）本位也好，總之作家第一要選一個動機。并且要慎密地構成一個結構，使所有的事，都做這個動機的例證。如此則使用在裏面的小材料，都能對於作品有一致或照應的密切的關係了。……又在對話方面，於那個話或含蓄在其中的問題的討議沒有用處的事，便是片言隻句，作者和作中人物都不應當說。如此一來，作品也許要因此而縮短了；不過那是不用悔恨的。這樣反而是好的。附加上多餘的事情，非但不能增長作品，反能消失了它的價值。堅忍地追求自己定了的過程，便是因此失了多少特色，也是可以不用管它的。』又他

在同論文的頭上這樣說：『代替實人生所顯示的有力而不是沒有脈絡的印象，我們應當給一個有一定的藝術的系列的印象；在這時候，便是調子最弱的場合，也應當要使它有效果，如同音樂裏的弱音，繪畫裏的濃淡一樣，一切都合着調子，去表白同一觀念。優秀的小說，每章每頁每行，都相應反響着同一的創造的調和的思想。在這時候，所有的事件和所有的人物，必定要對於這個思想有一點貢獻，并且文體也應當和它保着和諧。有一語不調和，便應當去除它；如此，則這個作品將更是有力量，更是明瞭，更是充實。』

(三) 一定之目的點——如斯替文遜所說，作家要使小說保有統一，唯一的方法便是先定出一個一定的目的點。應當不要忘去使事件的起伏，在這個目的點上達其最高頂；所有的材料，必定要於這個展開有貢獻的，方才起用它。——再簡單一點說來，便是作家應當從最初便看透這個作品的標的。并且應當不住地把讀者驅向這個標的。便是，在動筆之前，便應當預先把作品的建設的部面，完成於心中。作者應當在

寫出第一個事件之前，預先把作中應當有的事情，不應當有的事情，盡力地明白地知道。如初學者和沒有什麼事情可寫的作家那樣，寫到半途方才弄得頭緒，那樣的事，是絕對不可有的。作者若不常常並且打頭便把驅使事件使它能興味高潮化這事放在念頭上，那末在製作的途中遭逢的無論什麼事件，都將不能判定它是否為有系列的諸事件的論理的要素。

(四)解剖的結構和綜合的結構——在作品組成之先，其預備途徑，有二道可取。一個是解剖的，一個是綜合的。綜合的態度的作家，有由原因向結果推近的傾向；解剖的態度的作家，有由結果向原因溯行的態度。前者隨着「時」之流而下，後者逆着時之流而上。從小說的起點出發按着順序一直推究下去，以至於論理的高頂點，這便是前者；從某個高潮點出發，一直溯行到離得很遠的起端，這便是後者。沙克來多取前者的樣式，而莫泊桑多取後者的樣式。又偵探小說常採用後者的樣式，不然大抵是不能成立的。把兩者比較起來，由高潮點而追索過去的樣式，於統一——結構

的保持上，效果是較多。不過由結果而推考原因（一面把外的，無關係的東西除去），較之由原因推考結果，多寡似乎要容易一點。因為解剖比綜合，是較嚴密的焦點化了的心的氣分。還有，解剖派裏多短篇的作家，而綜合派裏多長篇的作家。

（五）結構的意義——不過無論小說是用那一種方法組成的，總之優秀的作品，常是在下筆之前，已有了它的結構。因此我們在讀它的時候，能感得因其中的主要點而漸漸走近一定的地點，並且，似乎著者也在一步一步地領導我們走去一定的高潮點。普通我們把一個作品讀了一半，也不能預見其高潮點在何處是怎樣的；不過我們若以為至少著者從出發的第一頁便看透了，那末我們便可感得一種安心，什麼都一憑之於著者了。這感覺，確是看小說的興味的一個大的源泉。若面接於實際的生活，因不知下場的事件多端紛糾的原故，我們非昏迷不可。因為它的聯接很是渾沌，而缺乏結構；既沒有配置，也沒有系列。除去上帝之外，再也不能洞見掩在那被幕之下的高潮點；所以我們有時也許竟能感得一種焦躁和不安。不過對了做在小說裏的人

生的時候，因為我們知道著者預先知道作中諸事件是向什麼方面展開，並且能使我們了解裏面的事件得到它的究極的結果的因果關係；所以能覺得愉快的秩序之感。作家愈使這個明白，包在作中的人生也愈有興味。而使作家做成這個的，不外是結構之力。

(六) 小說之基本樣式——小說的結構中最單純的，便是隨着因果的順序，平板地把事件敘述下去。在這樣的小說裏面，第一事件便是第二事件的直接原因，第二便是第三的，第三便是第四的原因，按着順序，一直達到高潮點。這個單純的平敘式的結構，可在古代的故事裏看出，這個可以屢次在 *Gesta Romanorum* 中找出；在

波卡雀的十日談裏面，用得也不在少數。這個方法完全是論理的，且是直線似地一貫下去的；這便是它的好處。不過看了按這個樣式建設了的作品，我們將注意到前面的所說的單純化，在這裏面沒有充分的施行。便是，也常是伸延的，而不能暗示現實的。人生展示的活的脈搏，由事件之一系列移到他系列的實人生的突然的無常的變移。

連續人生的事件的紛糾和錯綜，……等。結構過於是直線的，過於呆板，過於單純平明，所以有時反而不能真實地表現出人生。

(七) 積極的事件和消極的事件——使作品有陰影和變化，以至更真實地暗示生活的紛糾的最單純的方法，便是插入一見似乎是阻止事件的進行似的事件，使系列一時中斷；這個結局能增強到達於預定的高潮點的效果，舉一個最顯明的例說，便是如同以堰阻急流，益強其水勢。這樣的事件，直接雖是抵抗着事件之展開，不過間接因了這個抵抗，反而能收效果；所以這個可說是含有一種含蓄的意味。所以巧妙選擇了的小說的事件，可以區分做直接的或積極的 (direct or positive) 和間接的或消極的 (indirect or negative) 的兩派。直接的或積極的事件，乃是很顯露地直接地貢獻於向一定的目的點的進行的事件；間接的或消極的事件，乃是表面上看來似乎是妨礙向目的點的進展的事件。磅揚的天路歷程 (Pierim's Progress) 裏面，這個區分很是明瞭，把基督教徒導向天國的事件，可說是直接的；表面上看來似乎是使他們走出直的

狹道的事件，可說是間接的。然而這個積極的事件和消極的事件，實際都是協力貢獻着使能有統一的效果的；消極的事件，一一爲積極的事件之優越的力所征服，間接地能愈使向究極的高潮點的到達成爲緊張。

一板一眼按着因果的順序而行積極的事件的呆板的配列法，若因插入了一見似乎是妨礙系列的展開似的消極的事件，而增添了變化和緊縮，那末它的結構將能如實地暗示和我們當面於現實的生活所感得的是一樣的一種混亂的脈搏。霍透的“David Swan”，便是個好例，故事的要點，便是說主人公達維的什麼事也沒有發生，而故事的有趣的地方，也在于他將發生而未發生的事件中。有一個青年在路傍泉邊的楓樹下睡着午覺。在他的旁邊。前後有三個人走過。若是第一個人走過時他醒了過來，那末他將從那個人那裏得到大富，若是第二個人走過時他張了眼，那末他將得了愛。若是第三個人走過時他張了眼。那末將有「死」遭臨他。然而 David Swan 一直昏昏熟睡着，三個人走過去了。將發生在他身上的所有的事件，便是這樣，都永久入了

might-have-been (也許發生了也未可知) 的領域。

(八) 惡漢式——我們已經說過，小說裏有直線式地平敘和混淆消極的事件在積極的事件裏面，使有陰影和變化的二體；其次我們還要說一說，其中還有一種名叫惡漢式的。這個，便如天方夜談等那樣，故事各篇都是獨立的，不過前面和後面的事件有單一的論理的系線，直接間接地繼續如縷，首尾保有着系統。爲什麼把這個樣式叫做惡漢式(Picaresque)呢？這個我們在第二講裏也已說過，最初西班牙的以Picaresque (惡漢) 爲題材的小說，大抵是這個樣式，因而成了一個濫觴。不過這一派小說的最有名的，却并不出於西班牙，却是法人阿倫·路內·路·沙糾的其爾·布拉斯。其爾·布拉斯是一個十七歲的孤兒，他的叔父，給了他一匹驢子，和一些錢，叫他到沙拉曼加的大學去弄一張文憑，找一個位置；他離了故鄉，并不去進大學，却入了剽盜，俳優，宮人，政治家之羣。他在醫生和流行界的貴婦人那裏做過事，并且還侍奉過大臣，博得了同一的信任；以同一人生觀，去迎奢侈饑饉宮廷牢獄，什麼也不辟

易。這裏面的故事，一一都是完結的，並且各有各樣的特色。而全體的結構，便和珠圈的線一樣，有一貫的某個脈絡。不過一段一段的中間的關係，却不能說是怎樣有機的，只是因爲同一主人公活躍着，所以才有些繼續。所以相互的關係是很稀薄的，便是換上別的事或者抽去一兩段，於全體的致趣也是沒有絲毫損傷的。戲劇裏也有追隨這個樣式的。例如莫里哀爾的辣忽者 (*L'Étourdi*) 煩惱的人們 (*Les Facheux*) 等，裏面的便如珠圈的珠子一樣的事件，便是除去一兩個，觀察也不至於注意到結構上生了罅隙。這個直線式的連續式的結構的作品，能把人生的轉變很多的紛糾，使它非常廣汎地印象在作品中，這是他的特色。羅曼·羅蘭的強·庫利斯托夫，可說是顯示了這一派的極致的。

(九) 結構之定義——以上不過是說明結構的性質的前提，此後我們便要正式地轉入結構的研究了。同是小說的建設的基礎，只是平板地呆笨地按着因果的順序去配列事件，這樣大概是難稱爲結構的。結構這兩個字的意思，乃是編織，或是組織。不

過無論是「編織」或是「組織」，總之其須預想兩個以上的構成要素的交錯和共存，是不待言的。嚴密的意味的結構中，最單純的形式，便是把顯然成着兩個系列的事件，織合成一個。而將兩個事件織合成一個的最單純的方法，想法子把起頭看來似乎非常有懸隔的兩系的事件，巧妙地誘導他們，使在一個共通的高潮點——兩系的事件的沸騰的瞬間，互相密合。也便是在那裏把兩系的因果的線結在一起。我們可以把愛利歐特的賽拉斯·馬納做一個例。以厭人的冷淡對人生的馬納，因了無依的少女愛比的愛的感化，再度回復到了舊有的溫心——這裏，便是高潮點，且是兩系的事件的接頭。一系是關於馬納自身的，是他年輕時候因竊盜的嫌疑而受苦的事；還有一系是愛比的父親私婚的事。兩系的事件，在出發的時候是沒有什麼論理的關係的；不過愈展開而愈漸接近，終至相合，相交錯了。

(一〇) 網狀式結構——然而不單是兩系的事件，也有組織三個四個以上的因果的系列，終使在高潮點相合的。我們假定把這個叫做網狀式結構。在迪更斯的雙城記

裏面，西德尼·卡頓自己登上死刑台，這裏乃是數系的事件的沸騰點。此外還有在高潮點以外的場所，不同地綫合各系的複雜的結構。戲劇如蕭士比亞的維尼斯的商人等，可說是好例。主要的兩事件，在歐羅克在法庭爲坡西亞所制的那一場，緊密地結合了；不過這個在劇的起首，安東紐爲巴沙紐從歐羅克那裏借給婚資金時，已是結合的了。此外，連絡於因果的主系的小事件，有時到達於傍系的事件的高潮點，而作網狀的結構的一個小結。在此劇中，便可以找出這樣的例；例如羅倫作和傑西卡的私逃這個枝葉的事件，在兩個主要的系列的途中，達了高潮點，契約書的事，金銀鉛的小箱的事，於歐羅克的販滅這所有的系列的共通的結末，各各有所貢獻着。

(一一) 大契點和小契點——然而無論結構是如何複雜，枝葉的小結（小契點）

是如何的多，普通大抵總是一個把這些誘導向共通的高潮點的大線的大結（主系的大契點）的。小說的主要的職務，便是要告訴讀者這大契點是如何被結成的。不過遇到了複雜的長的結構，則讀者自然地想要曉得這結了的契點是如何解開。所以大抵的

作品，大契點——織成結構的一切因果之線所結合的最高潮——所有的故事的目標，很少在故事的終末，普通總是放在全體的四分之三那個地方的。粗略地說來，故事的起初的四分之三，乃是大契點生出的原因的表現；而未了的四分之一，乃是其結果的說明。所以概觀的地說來，小說的結構，是以契點爲中心，始于把所有的線集合而使它們錯綜 (complication)，終于解開 (explication)。英語的 tying 和 untying，也是這個意思，法文的 nouement 和 dénouement 也是一樣的；這個法語，一般人都認它爲文藝上的用語。一度在大契點聯結而作了緊密的論理的關係的 dénouement，不用說，比把沒有關係的或是稀薄的事物一一使它們接近的 nouement 是可以簡單地說明，所以 dénouement 常以急速度完結的。

(一二) 起首，中樞，終結——因以上的說明，我們大概可以知道結構有三個特相，便是 (1) 錯綜 (the complication) (2) 大契點 (the major knot) (3) 解明 (the explication)。這一件事，在二千年以前，便有亞里斯多德 (Aristotle) 注意到

了。他說所有的故事，都應當具有起首 (beginning) 和中樞 (middle) 和終末 (end)。這個，可見于他的詩學裏面。不過這些話決不是要暗示量的性質的。亞里斯多德的所謂中樞，在近代小說，有時只用一頁紙便完結了它。這個中樞，實際不在中央，而多在近于末尾的地方。接在中樞之後的，無論怎樣長，都是亞里斯多德所謂的末尾，并且應當是由前述的原因生出的結果；在中樞之前的，無論怎樣長，都叫做起首，并且應當直接間接地做着後面的結果的原因。要具備這個條件，方是亞里斯多德的所謂 organic whole。結構構設上的根本條件，便是應當是這個 organic whole。如此方能合致于結構統一的原理。而統一乃是所有的藝術的努力的第一原則。

(113) 副結構——我將由本講的頭上介紹過的斯替文遜的謙虛的抗議裏面，再引用它一節。他說：『蕭士比亞的作品裏時常能看見這樣的情形：副結構做着主系的補助和歸屬。倘若不是這樣，那末副結構的使用是應當避去的。』這個副結構 (Sub-plot) 在小說裏面是用以聯絡因果的主系的小契點 (minor knots) 的，倘若不是如

此，那末還是不濫用的安全。不過也不是說絕對不可在小說裏一塊兒敘述有同樣重要意義的數系的事。只要使它連環的方法巧妙，也可以有迪更斯的我們互相的朋友（*Mutual Friend*）那樣的傑作。在這小說裏面，作者用了巧妙的猜策，結合了數個獨立的事情；他使無論在那一系的事情裏，都有同一的主人公在活躍着。所以他若有了什麼特殊的事情，那末每一系的事情都有了影響，因此彼此之間，能自然地保有着連繫。所以事情的要素雖個個分裂着，然因了他的老獪的技巧，而能使作品保有結構之統一。反之，愛利歐特的密德爾馬裏面，雖然講着三個事情，然而她却是失敗的，她沒有能巧織這三條線，而使其結構成爲 *organic whole*。這個作品，在別方面雖有偉大的價值，然而它却沒有能適合統一的原理，所以在結構上可說是有很大的缺陷。

（一四）散漫體和緊縮體——小說因結構展開的方法，而可分爲散漫體（*discursive*）和緊縮體（*compacted*）兩派。沙克雷是前者的代表，而霍送可說是後者的頭

目。虛榮之市裏面，出場人物有五十人以上。紅字裏面，則只有三個人物——勉強算在裏面，也只有四個人物。大概說來，英國的作家，多取散漫體，而大陸的作家，則多用緊縮體。像托爾斯泰那樣，可以說是兩體并用；戰爭與和平是散漫體，庫羅衣賊、索那它等則爲緊縮體。日本的作家裏面，國木田獨步是緊縮體的好代表；而島崎藤村的作品，則有散漫體的傾向，大體說來，緊縮體在藝術方面比較更精練，而散漫體則多具廣汎的外觀。

(一五) 故事的分量——這兩體的區別，是看作家敘述所選擇的題材的多寡。前面也已講過，在現實生活，既無終結，也沒有起端。如惠特曼 (Whitman) 所說，所有的事件，一方面是「完成的頂點」 (an acme of things accomplished)，一方面也是「將發生的事的封入器」 (an enloser of things to be)；思想無論是追遡過去的原因，或是馳向將來的結果，都可以永遠繼續下去，以至沒入于無窮和永遠的「彼方」。所以無論在怎樣的作品裏，我們都只能由全運命的中途始，而終於中途。所以

完極的問題，可歸着于作者如何區分要向讀者敘述的全事件——也便是說，如何從無限的生活裏割取所需要的材料。

迪更斯在“David Copperfield”裏，敘述了主人公自出生到壯熟期的一生的事。反之，梅雷第斯的自我者（*Heroist*），大部分多是敘述在一個場所，在極短的時間內發生的事件，倘若梅雷第斯也想把巴坦（自我者的主人公）的幼少時代像迪更斯的“David Copperfield”那樣的寫法寫去，大概也是能寫了的。然而他因要緊縮作品，所以在主人公的壯熟期劃了取材的範圍。屠格涅夫，如亨利·傑姆斯所批評，作了作中人物的各各的 *Dossier*（一件記錄）；不過料想「他所知道的，一定比他在作中寫了的更多」。他所以省略去的，不外是想得作品的藝術的完成的原故。我們不妨這樣假想一下：倘若喬治·愛利歐特取了紅字的材料，築成了結構，那末將是怎樣的東西呢？大概她一定是由海斯它還是個少女，住在英國的時候起筆的吧？她大概將先敘海斯它和氣林我斯的會合，再把在二人的結婚達到高潮點的諸事象解剖一下的吧？

其次她大概將使這一對夫婦橫斷大西洋，留居于馬沙求賽州。此後將使海斯它和迪姆斯代相會，而愛利歐特自己則以人生的解剖家的態度，去盡力縱橫地剖析甜蜜的空想和危險的欲望使愛人們踏入悲途的徑路。結果海斯它的墮落，將在愛利歐特的作品中做着重要的大契點，和結構的 moment 的高潮點。以後的事件，不用說，不過是走向 dénouement 的階段。——不過，若看霍送的實際的作品，在故事的發端，海斯它的墮落都已經是過去的事實。作者只對海斯它對於她自己和她的愛人和她的丈夫犯了的罪生出怎樣的結果這事抱着興味。所以結構的大契點，最高潮，是在紅字的啓示上。——倘若這個是愛利歐特寫的，那末在霍送的作中做着起首的這個場景，大概不過是做了一個 dénouement。作家是以自己最感興趣的地方為中心，而在無限的人生事實中定取材的範圍的；所以同一件事件，因作家不同，而築成結構的方法，也有種種的不同。據說國木田獨步讀了島崎藤村的破戒，說：『要是我寫它，那末只要這個的三分之一便可以完結了。』這真是很有興味的話。

由以上的說明，我們可以知道無論在什麼時候，故事的大部分，都應當伏而不寫出來。那末結構不但如斯替文遜所說，是人生的單純化，并且同時也單純化小說家最初想像了的諸事件。一個有連絡的事情，由實生活中選了出來，然而事件交錯繁多，就是這樣是不能成爲作品的；必定要在這有連絡的事情裏面，設以結構，而濾去不必要的東西。作家能表現出空想的故事中的某個事件而給人家以暗示，同樣，有時候把某個事件除在結構之外，也能給以同樣的暗示。喬治·梅雷第寫的『愛凡·哈林頓』的性格，想來是非常有力的，然而在小說裏面，却劈頭便敘着他的死。霍送的大理石的牧神決沒有說明如影子一樣的密利亞姆的追跡者的祕密，也沒敘述希爾達由她的知人之間隱避的時候是怎樣一回事。

(一六) 故事的起首——小說家連絡起情節，選擇出要表現的材料，將這個材料嵌入結構的鑄型之後，把什麼地方當做作品的起首，這是他的自由。如斯克特常常做的那樣，從做着中心的因果的系列上開始，也可以。或者如羅馬的詩人霍拉斯

那樣，依着荷馬式，先拿起結構的中間，再逐漸向上追遡，也可以。沙克雷的彭登尼斯，第一章點出十七歲的主人公；第二章敘述父母的結婚，他自身的生出；及少年時代的事；第三章開頭，敘着十六歲時候的事情。

(一七) 論理的發展和時間的順序——作家是表現事件的論理的發展的，所以毫無追逐時間的順序的必要。故事可是前進的，也可能是回顧的。沙克雷每以某一天發生了的事件做故事的開始，以數日前發生了的事件做故事的終結。並且他不是從原因向結果前進的。他用了由結果追遡原因的方式。尤其是採用織合數系事件的結構的時候，沒有中斷地追着時間的順序去表現事件，事實上大概是不可能的。便是作家以異常的勞力，想把事件由原因向結果地前進地敘述，把甲事件中止在一定時一定點拿起乙事件的時候，無論怎樣都不能不有時間的遡行。所以時間的遡行在小說上不但是應當容許，並且是必然的。不過也不能一概而斷言：時間的順序，爲了事件的論理關係的闡明，應當總是做着犧牲；若和時間纏綿，則論理關係常將成爲曖昧。屠格涅夫

的作品裏面，每每有這樣的錯想的缺陷。他拉來新的人物到場景之中，繪讀者看了一回之後，一定要回到過去，敘述這個新來者的經歷。讀者在他這個插入的說明沒有完之間，每早把要緊的場景忘去了。

(一八) nouement 和 dénouement ——前面也暗示過一下，在普通的小說裏，大抵是 nouement 比 dénouement 意義較多；到達大契點的原因，比解開它的時候漸知道的結果，興味要深。由這個意味講來，也可以知道小說在迷住讀者的必要上，把高潮點放在近于結末的地方是自然的。不過也有時候大契點是結得非常複雜，像個 Gordian knot 一樣，放在作品的末端，作者不慢慢地解開它，而像亞力山大大帝那樣一刀切斷。Gordian knot ——這是希臘的傳說。夫利其亞古時有一個王，名叫果爾第亞斯。他本是個百姓。在這時候這個國裏有了內亂，上帝托示給人，說是坐了四輪馬車來的人，便是你們以後的國王。百姓果爾第亞斯不知交了什麼好運，剛巧在這時候和他的妻子坐了四輪馬車走過，于是一躍而做了國王了。後來他奉獻了一輛四輪車

給果爾弟亞姆市城內的丟斯神廟，這個車子的轅和橫木，是用樹皮的繩子結牢的。結是很難解的。于是上帝又有了托示，說誰能解了這個結，誰便是帝王。後來亞力山大大帝用刀砍斷了這個結，所以受了如神託那樣的運命。邇來根據了這個傳說，凡是錯雜紛糾的事物，都說是「和 Gordian knot 一樣」；小說的結構上，這句話也是能通用的。

——話又離了本題；我前面說過，小說大都是把它的大契點放在事件進行了四分之三的地方或是末尾的，不過却也不是說非如此不可。把它放在故事的起首，而解這個謎的 denouement 非常有趣的作品，也是有的。偵探小說裏，這種例尤其是多；大事件勃發在作品的冒頭，而解它的名偵探的疇策做着興味的中心。

(一九) 人物的配布——巧設的結構，和名器之型一樣，它本身已是有趣的。維爾開·果林斯的月長石 (moon stone) 和坡的摩爾格街之殺人 (The Murders in the Rue Morgue) 等等，簡直可以說是專因結構而保持着趣味。不過小說的目的，是在于

實在的表現，所以活動在事件的鑄型中的人物若沒有血——人物若不能給讀者以活着的幻覺，那末那個作品，大概是不能有充分的效果的。我們在下一講，要研究一下「人物」這要素。

第八講

人物・性格・心理

(一) 作者是介紹者——在研究小說裏的人物描寫的技巧法之前，應當先肯定一下，構成那有描寫的價值的性格的是什麼。小說家，打個比方，便好似自作裏的諸人物的社會的名親 (Social Sponsor)。所以他若強要讀者在作品裏和毫無知道的價值和興味的人物做知己，那簡直是一種輕舉，一種不謹慎。作家要使讀者親知自己創造出了的人物，第一要選出是親知的價值的人物，我們常在實際生活上，區別有價值的人和沒有價值的人。大多數的人，都是直觀的地聰明地避去和這一種人交接：倘若爲要曉得他而用去的時間和勞力是很多，而酬待是很少。在我們的朋友介紹他的知人給我們的時侯，我們常是這樣想，一定是因爲我們的朋友相信他的朋友和我們做朋友是有益或有趣，所以執了介紹之勞。而所謂小說家，也便是站在將他自己的知交介

介紹給我們的朋友的地位。因此作家若不在作品裏羅致那個于讀者是有知道的價值的人物，那末讀者對於他的批評的信用，便會失去了。讀小說這事，不外是我們走去會見那作家要介紹給我們的人物去。那末我們也許是在那個時間去和實在的人交際或是什麼。因此作家在這裏，應當負這樣的責任，在作品裏面介紹給我們的，應當是比平凡的實在的人是更有意義的人物。這裏所謂有意義的人物，不一定便是善良的意味。便是劣惡，也是不要緊的。只是要明瞭地表明那伸根於人的本性底有興味的要素的意味。只是要徹底地代表人生的任何一面，我們知道了它，有形無形地能得到裨益。

(二) 讀者之影響——在決定值得讀者之嗜讀的人物是怎樣的種類時，不用說，作家是被目標所置底讀者的性質左右着的。小婦人 (Little Woman) 裏面的諸人物，都值得年青人的誦讀。有人說於成年男女，沒有一讀的價值，這也決不是對於著者路易札·愛姆·阿爾郭特 (Louisa M. Alcott) 的酷評。同樣，有人說大陸的有些作家的作品，青春少女們讀了是危險的，這對於他們作家，也並不是什麼侮辱。對於作

中人物的批判，常因考量做着作品的目標的讀者的種類，而多寡被左右着。亨利·傑姆斯的晚年的作品和斯替文遜的金銀島，都是爲少年而寫的，然而也都值得青年和老年者的誦讀，在這一點，它們是共通的。然而傑姆斯是爲超文明人而述作着的，所以在批判人物之際，立場也不得不和金銀島批判海賊的是完全不同。前者的讀者，將驚奇海賊的幼稚；後者的讀者，將不堪前者的難於捕捉的 *Cosmopolitan* 的乾燥。兩派的讀者，都是有忌避自己看了倦怠的作中人物的特權的。

(三) 大作品感人的範圍——然而有一種作品裏的人物，是值得萬人的誦讀。塞爾凡代斯寫的桑雀·旁札，戴浮寫的羅賓遜·克魯索，沙克雷寫的亨利·愛斯孟，雨果寫的強·伐爾強，利愛歐特寫的台命斯·馬爾發尼，托爾斯泰的民話裏的諸人物，朵斯退夫斯基寫的內利，漱石寫的哥兒的主人公等，給誰看都是一樣的。實際偉大的作中人物的最可驚的事，便是他們是有有興味的性格的不少人物的集合，的結晶，的凝化。我們常常暫時從實際社會脫出身來，通夜讀着一部傑作，希念在作品裏

面，和在實際社會是決沒有交涉的人物成爲知己。我們在實際生活，決不想和野卑的鄉下人會談。然而在密多爾馬氣獵人日記那樣作品裏面和他們成爲知己，我們也決不會以爲那是時間和勞力的浪費。沙克雷的虛榮之市裏寫的那樣的討厭的有閑階級的人物，我想是很少有人想去和他們結成知己的，不過我們讀那個作品，即使微有冗漫之嫌，也總還是有趣并且是有益的。屢屢做了大洋橫斷的航海，然而總沒有想到鍋爐房去看一看的人，却很有興味地去和吉普林寫的機關士馬克·安德流做知己，這是什麼原故呢？在實際生活，和娼婦同席都嫌惡的貴婦人，却對都德的沙浮感得興味，不惜爲罪與罰的索尼亞洒萬斛之淚，這是什麼原故呢？作中人物，差不多由所有的讀者看來，都總以爲他們較之實際生活上的這樣種類的人物，是具有更多的價值，這是什麼原故呢？——實際人物和作中人物間的這個差異，不得不是極有興味的問題。

(四) 代表的特性——這是因爲作中人物，是那一個階級的代表，的典型的原

故。因為他們象徵那個階級，到在實際生活上萬不能看到的程度；因為他們，借惠特曼的話說來，是“Contain multitude”（包括多數）。所有的理想的夢想家，都可由當·吉河代表；所有的吝嗇家，都可由阿爾巴公（莫利哀爾原作）代表；所有的偽善家，都可由他爾條夫（莫利哀爾原作）代表；所有的 egoist（自我主義者），都可由維羅皮·巴唐卿（梅雷弟斯原作）代表；所有的小賢迷人的女人，都可由貝基·夏浦（沙克雷的虛榮之市裏面的女人）代表；所有的感傷家，都可由同米（巴利原作）代表。然而我們若再看一看實在的人物，則可以知道他們只是在某個程度，代表着某個階級；而沒有足以包括大多數的偉大地擴大鏡化了的人物。他們做人的例證，沒有能到大的範圍。當然在實在的人物之中，也不是說絕對沒有像愛麥遜（Emerson）的代表的偉人論（Representative men）裏是證着的那樣的值得呼為擴大鏡的典刑的人物。本加明·弗蘭克林和福澤諭吉等等，也便是其一例；前者是十八世紀的美國的全面的代表者，後者是明治初年的實利思想的完全的模型。因此兩者的自傳——表

示着他們的性格的——，簡直含蓄着有和小說的傑作同樣的興味和利益。不過這樣的代表的實在人物的出現是非常稀罕的，因此提供這個，乃成了小說的重要使命之一。

(五) 個的特性——我們前面已經說過，作家非能提供這個代表的，普遍的，典型的男女，不能使讀者誦讀他。我們在這裏應當注意一件事，便是他一方面製造那個階級的典型精髓，同時應當還要給以充分的個性的特色。正是真實的「個」，常能是真實的「全」；正是真實的「普遍」，常能是真實的「獨立」。作家若不賦與作中人物以有別於那個階級的別的代表者（無論在實在或在創作）底一定的個人的特色，那末將不能使他的創造的人物有生動之氣。所以傑作裏面的人物，不得不表示個人的特色和普遍的特色底緊密的微妙的結合。非很能是典型的，普遍的，作中人物不會成爲真實；非很能有個的特色，作中人物不能具有確實性。

(六) 寓話的缺陷——寓話的人物缺乏感動性，這是因爲他們雖能是代表的，普

逼的，却沒有個性。因為他們雖抽象地代表着某個階級，然而沒有可以具體地和那個階級內的別的代表者截然區別的特色。所以他們映在我們眼裏，單是個觀念，而不是個人。今日我們不高興讀古代的教訓劇，便是因為那裏面的人物僅持有單單的寓話的抽象性。這些教訓劇的人物，便是能被叫做“everyman”，也不是存在於地上的持有一個個的特色的人。所以把他當作 type 時雖也許能喚起同感，把他當作個人時却不能給以任何共鳴。教訓劇在舞台上演出的時候，有時能因俳優而在典型的抽象的人物上被賦與了個人的特色，所以光是讀了便批評它的長短，也許未免是失當；不過對於專為讀閱而寫的寓話，前述的批評是可毫無斟酌地適用的。寓話裏的人物打動人家的心的，只是因為他們具有了明確的（不是抽象的）個人的特色；磅楊的天路歷程等，大概便可歸於這一類。這個是十七世紀的基督教的代表，在某個意味，又是磅楊時代的人，和磅楊同宗教的準奉者的綜合，不過在別方面，却確是具有特色的唯一人，和小說中的別的人物是不容混同的。

(七) 漫畫的缺陷——單是典型的的人物，是缺乏感動性的；同樣，單是個人的
的人物，也容易陷於無意義。本·爛遜的滑稽劇的配角的主人公，便正是這樣；他們
不過是把個人的特色誇張的地擬人了的。這個與其說是人物或性格，毋寧是一個漫畫
(Caricature)。如小泉八雲所指摘，迪更斯屢屢犯了這毛病，寫了只是個人的特色，
而缺乏共通的，典型的特色的人物。同米·特拉德爾雖有着總是怒髮着的明確的個人
的特色，却絲毫也沒有現出出於人的本性的緊要的真理。他的巴基斯，常持有意
志；他的米考巴，常是期望着好運；這些與普通的人和普通的小說裏的主人公雖有很
大的區別，然是缺乏着人間性共通的真實性。他們不是個人，而終不過是抽象的個人
性。他們沒有表現得像馬克貝斯的野心，李耳的老衰，哈姆雷特的遲疑那樣，一方面
因深奧的，感動的特色而被統一着，一方面却別立着，一方面有非常的差異一方面却
是非常共通的特色的集合。僕作裏的人物，一方面是 generic (一般的)，一方面也是
Specific (特色的)。這個應當在抽象的觀念上與以具體的表現。這個應當是某個階

級的代表性質個人化了的表現。小說裏被呼爲有價值的人物——使讀者感得比凡庸的實在的人物更多的意義的，便是這種人物。

(八) 靜的人物和動的人物——不過讀者以爲和小說中的人物接觸比和那個典型的實在人物接觸是更有價值，理由却不止這個，此外還有。若在實際，我們要了知有同樣意義的事件，非要用去很長的歲月不可，不過讀起小說來，一天或者兩天便能完事。並且若是實在的人物，便是好幾年不斷地交際，也不一定能夠知道得怎樣清楚；不過在小說裏，則不用多少時候，便能使我們知得。在小說裏遇到的人物，也有兩種。一種可說是靜的人物 (Static characters)，一種可說是動的人物 (Kinetic characters)。前者在故事裏，從頭到尾，都沒有任何變化或發展；後者則因了四圍的境遇，自己的意志或他人的意志的影響而有消長。吉普林在他初期作品裏寫了的霍克斯比夫人，斯特立克蘭德，歐爾台利斯等等，便是屬於靜的。約翰波也爾在大飢渴世界的臉等作裏寫了的主人公等等，便是動的的好代表。前者因故事的展開而僅移動

他的位置，性格常是停滯一處，更無進展。後者在全故事的頭上和末了。智性和一般的成長，是顯著地開進着。又有時候不是進展，而反對地如愛利歐特寫梯特·梅雷馬那樣，顯示給我們一個人物漸次衰滅的徑路；這個能暗示給我們，比我們由多年的經驗學得的是更多的生活悲劇。

(九) 直接描寫和間接描寫——創造的過程在作家的心中完成了，在他的理想中人物已成了活物之後，于是人物表現的技巧的方面，乃成了問題。在這時候，作家應當想出個方法，便讀者意識作中人物恰同現存人物一樣。這方法當然是多種多樣的，不過大體可以區分做相對峙的兩個。為便利起見，我們可叫它們做直接表現 (direct delineation) 和間接表現 (indirect delineation)。所謂直接表現，便是人物的特性，依故事的作者的說明，而直接傳達給讀者；所謂間接表現，便是因故事自身的必然的展開，而自然地使讀者推究它——便是間接地傳達給讀者。用直接法的時候，作者（有時是他自身，有時是借他採用了的某人物）執了注解者或要把戲人那樣的態度，

而介立在讀者和自己要寫的人物之間。用間接法的時候，則作者將盡力避去被讀者意識到自己，而使讀者和作家創造的人物相面接，使兩者沒有作家的仲介而成爲知己。所以間接法比直接法是較難；不過若用得好，那末將更是藝術的。然而恐怕不會有那樣的作品，專用一個方法，而完全不併用別個。若點檢梅雷弟斯的自我者那樣的第一流的名作，我們將發見裏面臨機應變地，有時用直接法，有時用間接法，去自在地寫穿同一人物。

(一〇)兩方法之分解——這兩個方法，都有種種局面。便是說，直接的性格表現法，也有幾個不同的方法，間接的性格表現法，也有各種不同的手段。把這個一明明白地區別，這於這樣的研究書決非無益之舉。但是大作家應當差不多毫不意識此間的批評的區別等等，而常以混用它們爲念。若是忘去於這事，那末像這樣的批評的解剖，恐怕反而是有害的吧？

直接表現法之解剖

(A) 註解法 (Exposition) —— 直接法中最明白，同時是最幼稚的基本方法，便是由作者用自由的註解的說明，去表現要寫的性格的主要特長。果爾德·斯密斯在維克費爾德的牧師的冒頭上，由牧師的立場，這樣解說着普利姆羅治夫人的特長。

「由我看起來，應當結婚便結婚而扶養着大家族的正直的人，比獨着身而光講人口論的人，對於社會的貢獻是更大。由這個動機，我沒有過一年，便想出了嚴肅地結婚的事。而我選了我的妻子，恰同我的妻子做婚禮的衣裳不講表面的華麗而專講合身那樣。公平地說來，她實在是個卓越的婦人。在身體方面，她是養育在鄉下的婦人，勝過她是很少的。英文書不很難的，她大概都能看。做鹹貨，製蜜餞，烹飪等等，真是誰也不敵她。她的善於料理家事，也是很自負的。雖然便有了

她那樣的手腕，我們也一向未曾有過富裕的樣子。」

這個基礎的描寫法，簡潔是它的長處。作者對於問題的人物的意見，能端整的並且非常完全地裝進讀者的腦裏。因此這個方法，用在故事的開頭，是非常有效的。我們若繙讀斯替文遜那樣的偉大的作家底新天方夜譚等等，則可以知道大抵的故事，都是以解說主要人物的主要特長的 paragraph 的蒐集做着開頭。不過用這個方法的缺陷也不止一二。第一，註解的神氣不是故事的。與其說是故事，毋寧是帶有論文氣；所以若不用於作品的冒頭而插入中途，那末故事的展開便也許要受到挫折。第二，這個不是具體的，而易成爲抽象的。因此讀者不是和人物的活形親接，而只是聽那些無聊的說明了。他們留給我們的印象，用實在比做起來，便好似只聽見朋友說他的事情而實際沒有會到他過那個程度。如維克費爾德的牧師的第一章，便是對於普利姆羅陪家的各個家族的小論文的集合。事件一個也沒有，有肉的人，一個也不髣髴於眼

前。結局讀者雖有會他一會的意思，不過總嫌關於一次也沒有見過的人，話說得太多了。

(B) 描寫法 (Description) —— 描寫法的具現性格，舉的效果較註解和說明爲大。迪更斯在馬丁·查治爾維特的第二章，這樣寫着培克斯尼夫氏。

「由頸喉說來，他也是道德的。……在極低的白圍巾的那一邊，兩個突出很高的領帶之間，有端嚴無髻的小谷（指臉）。這似乎替培克斯尼夫說『淑女及紳士諸君，這裏沒有虛偽，一切都是和平，充滿着聖潔的靜穆』似的。他的頭髮也是道德的，顏色是鐵灰，前額一齊沒有了，後頭部也有豎起的，也有俯下的，和前面的莊嚴的眉毛，取着策應的行動。他的身段也是道德的，皮膚發着光，然而身子并不胖。他的舉止也是道德的，接人很溫和，并且很圓滑。總而言之，由他的全黑色的服裝，以至鰥夫的境遇，和下垂的二重眼鏡，一切都好像是向着道德的底同一方

面。并且它們都似乎在高喊着：『看呀，這道德的培克斯尼夫氏！』」

這個表現（譯文雖見生動），大體與其說是抽象的註解，毋寧是近於具體的敘述。它一方面使一個人物在眼前和讀者面接，并且也告訴我們，是應當怎樣想，怎樣評價他。在果爾德·斯密斯的普利姆羅治夫人，我們單止是聽到關於她的事情；然在這培克斯尼夫，却似乎確實會見了似的。

窩特·斯各特的人物表現法，是先把性格的顯明的特點介紹給讀者，然後併用註解體和描寫法，使人物漸漸在全篇展開。若要給它一個名稱的話，那末大概可以說是漸進法（Gradual）。因為這個手法是在前面說明了性格的一部，離了很遠再說明一部的，可以它的弊病，便在於往往使讀者忘去前面的說明，因而前後難於統一。因此吉普林更考案了這個方法，他把於鑑賞展開於讀者之前的場景所必要底性格的特點，不像斯各特那樣一塊一塊地放散，而一點點地表現了人物；這個方法，是遠為效果

的。他在他的傑作他們裏，如此表現着弗羅倫斯女士的第一瞥見。

「庭園的門——這是深入厚的土牆的笨重的樅木板——直開了，一個戴着大的庭帽的女人，慢慢地登上因為有了年代窪下去了的石階，並且用同樣不穩的脚步，通過了草地走了過來。我剛在思索求她原諒的話，她已經抬起了她的頭，我注意到，她的兩眼是瞎的。」

『我聽見了呢』——她說——『不是汽車嗎？』」

在五頁之後，著者又說：

「她張開了綠的眼睛，站在那邊，注視着我，不過在那裏一點也沒有視力；我在這時，才深感她是個美人。」

(C) 心理解剖 (Psychological Analysis) —— 在性格的直接表現法，與其把諸特點當作圓塊一時洩漏出來，不如一點點地，看着時候慢慢表白下去。這個，不限於上面引了那樣的例外的，客觀的表現，便是內的主觀的表現，也是一樣的，所謂心理小說 (Psychological novel) 裏慣用的性格寫出法，是把作中人物的心中起伏着的事，或是故事的地或是註解的地解明的，所以它是把故事的緊要危機上的人物底思想和情緒的解剖爲基礎。用這心的解剖明示性格的手法，喬治·愛利歐特是特別愛好；朶斯退夫斯基和夏目漱石等等，也常常用它，雖然各人的方向是不同。如引用在下面的弗羅斯河邊的磨坊第五章的一節，可看做是它的代表的。

「馬寄馬上想到了，自己已經在這頂樓幾個鐘頭，一定已是吃茶的時候了。大家大概都在喝着茶吧？他們大概一點也沒有想到我吧？那末不如就這樣躲在這裏，餓

死了吧——躲在桶的後面，一夜不動；那末大家也許會驚恐起來，托姆也會悲傷起來吧？她一面這樣想着，一面鑽進桶的後面，心中感着一種驕傲。不過她馬上又想起誰也沒有記起自己，於是開始哭了起來。現在走到托姆那裏去，他也許會饒恕我吧？我的父親多半也許在那裏。他也許會捉住我的肩吧？——不過她所願望的，乃是托姆的饒恕。她所願望的，不是因了父親的調解而得的饒恕。而是因托姆愛她自己，所以饒恕她。——不不，托姆若不來同自己下去，自己是不下去的！這個決心，在桶背後的陰暗裏，穩穩繼續了五分鐘。不過也還是不久，她的要被人所愛的願望——出於可憐的馬寄的天性底最強的願望，開始和她的驕傲格鬪起來，並且終究戰勝了它。她由桶背後爬了出來，走出長的頂樓的薄明中。正是這個時候，她聽見了上樓梯的性急的脚步聲音。

「托姆有時和流克談着話，有時在屋子的周圍走着，有時無故地折着樹枝；他對這些事，是過於有興味了，他忘了想一想馬寄和他的發怒給她的影響。他一時想罰

她一下。（這件事是完全成功了）不過他似乎是個實務家或是什麼似的，馬上又想起了別的事情，忘去了她的事。」

著者用這樣的調子敘述下去，等到做了四百字以上的解剖後，用「馬寄這時候聽到的樓梯聲音，正是托姆的足音。」結束了它。描寫青少年少女吵架了的性格，愛利歐特都用了這樣的手法。

關於這用解剖而描寫性格的手法，應當論究的事很多。至少這是把做着作中人物的行為的發條底思想和感情直接傳示給讀者的唯一手段。我們若不了悟在重要特殊場合的作中人物底心的作用，至少總是感得還沒有熟悉那個人物；所以若能這樣把他底心的經過直接表現出來，是有很快地了解的非常的利益。不過由別一方面想來，却也有不少不便。便是，因為寫的事件不是訴於眼睛而是要心去解剖的地了解，所以能打壞了執着『事件的觀察者』的態度底最多數的讀者底幻影。並且常墮於抽象；著者

在說明爲什麼發生了這事的內因的時候，故事的進行便會在那裏挫折和停止。我們可以舉一個手頭的例，如上述的寫了馬寄「聽見了上樓梯的腳步聲音」之後，便一定要費去好幾頁去做托姆的心的解剖；這確實有興味中斷之嫌。有時是我們凝視他人的行爲，有時是他人的心的作用反射的地映來心裏。對它的動機都用顯微鏡的直觀，這事是很新鮮的。然而這樣的寫法，因爲是強要讀者承認這顯微鏡的直觀，所以不免毀壞了實在性，這是很明顯的。我們前面反駁說過，小說的目的，不是假了論文的形式去做談理，而應當是和實在發生了的那樣，逼真地表現事件。

不過我們還有一件最重大的事要考察，便是，事件有內的和外的兩樣。換言之，便是事件能客觀的地發生，也能主觀的地發生。若要表現這種發生在人的心內的紛糾和葛藤，那末用心理解剖法，恰能說明附帶於心裏底性格的諸要素。並且在這裏是存有藝術的最高極致的一面；朶斯退夫斯基的小說和布朗寧的故事詩所以不朽；便是因爲這個原故。只是有一件事應當注意，便是這手法若過於常常用於外的事件的描

寫，那末將不堪繁雜之弊。在客觀的事象上適用主觀的寫法，大體也可說是 mood 上的錯誤。

(D) 別的人物的報告——所以要在人物的行爲個性等客觀的事象上加以註解而寫出人物的時候，著者自身最好是不取神一般底全知的態度 (an attitude of assumed omniscience)，而借了故事中的別的人物的嘴去註解，這正是非常老獪巧緻的方法。屠格涅夫常常用這手法，夏目漱石也常常用它。在堅·奧斯丁的愛馬 (Emma) 的十三章裏，愛爾頓夫人如此對愛馬說：

『堅·費亞法克斯真叫人愛。她那人真可愛，真有意思，我真醉心了。又溫存，真和大家小姐一樣，又有才氣。我想真是出色的才能呢。我敢說，她一定能很好地演完它。我也懂得音樂的，所以能這樣地說呢。啊，我真喜歡她。你也許要以爲我這樣的熱狂是可笑吧，不過除了她的事以外，我覺得沒有什麼事可說呢。』

愛馬。

在上面的二十一章，同費亞法克斯，被愛馬和乃特利氏這樣敘述着。先開口的是

『費爾法克斯是一個不好親近的人呢。』

『我不早已和你說過，她多少有這樣的地方嗎？不過你不久也要和她一樣的。那都是由胆小而來。不過這并不是可尊敬的事。至少也須是由謹慎而來的才好。』

『你以為她是胆小嗎？我不如此想。』

這些會話，一方面直接傳示給我們費爾法克斯的為人，一方面也能使我們髣髴說那些話的人的風彩。尤其愛爾頓夫人是明確地顯現了。這一點，把我們導至了間接描寫法這最有效的手段底檢討。

間接表現法之解剖

(A) 說話 (Speech) —— 作中人物的單單的會談着充分穿透着真理，那末這已是生動的性格描寫了。在顯開維基的你往何處去裏，有下面這樣的會話。

『你知道不知道應當你自己判斷的問題？』

『那沒有什麼。』——基羅回答說——『因為這時候兩家的奴隸們，都不說着別的話；推而至於全羅馬的一半，都在議論着這件事。前天晚上奧羅斯家的養女名叫利加，不，名叫卡利那的小姐，由王宮回家去的途中，突然失了蹤。你要吩咐我的事，不便是倘若小姐還在市中，便把她找出來；若已不在市中，便報告你她潛伏的地方嗎？』

『是的，你打算用怎樣的手段找她出來呢？』

『老爺，手段方法是要你盡力的，我只有智慧。』

『若是爲要報酬而來欺我，我是要鞭打你的。』

『我是哲學者。老爺。哲學者的眼裏，是沒有金錢的。尤其是在像你這樣大量人的前面。』

『什麼？你是哲學者嗎？由尼賽和我說是醫生兼預言者呢。你和由尼賽是怎樣成了知己的呢？』

『她來借我的智慧來的。一定是我的名字，也被她聽到了。』

『她和你商量什麼事去的呢？』

『老爺，她是爲了戀愛的事，和我商量去的。她要我替她治癒情願未遂之苦。』

『你和她治癒了嗎？』

『豈止是治癒，我并且還替她祈禱確能遂心。在賽布雷斯島的怕波斯，有保存着維那斯之帶的神。我把從那帶裏拔出來的兩根線，用巴旦杏的殼，包了給了她。』

『大概禮金也拿了不少吧？』

『當然爲了戀愛遂了願，是不能給多少錢的。不過我的右手，缺了兩個指頭。我想爲了人類，把我的智慧和思想寫了下來，傳至永遠，不過自己又不能寫，打算雇用奴隸的筆記生，所以也打算貯起一點錢來。』

『你屬於什麼派呢？可尊敬的賢者！』

『我衣服穿得很髒，因此可算是西尼克派；并且忍耐很強，所以也可算是斯托亞派。不坐轎子，巡獵酒店，途中若有約我一杯酒的人，我便教他；由這一點說來，也是逍遙學派（由亞里斯多德的學徒而成）。』

『只要見了酒，你大概也會變成修辭學者吧？』

『海拉庫利托斯說「萬法流轉」，你們大概也不能否定酒是流轉的。』

『海拉庫利托斯也說「火是神聖的」，按理說來，你的鼻子所以紅的，大概便是那神聖的火聚在那裏的原故吧？』

『神聖的阿坡羅尼亞的第歐吉內斯說，宇宙是空氣所造成，空氣愈暖，而創造物也愈更完全。秋天漸漸寒冷起來，所以真真的賢者，一定要用酒來溫暖他的靈魂。

卡普亞和台雷加的酒能溫暖有定命的人的五臟六腑，是不能否定的。』

『你生在什麼地方的，基羅？』

『我生在梅賽姆普利亞，由基西內•蓬托斯的近處。』

『所以你成了賢者呢？基羅！』

『不過世上還是看不起我。』——這賢人用悲傷的調子回答說。

這個是名叫基羅•基羅尼代斯的貧窮的，野鼠般狡猾的偽哲學者初在作中出現的地方；引用文中問話的人，是羅馬的熱血武人因戀愛那苦惱着的維尼丟斯，和內羅廷臣中第一的純貴族培特羅牛斯，回答的人是基羅。若仔細味讀基羅的答話，我們可由他說的話和說法裏，間接地窺見種種事情（不是由他說的事實直接地窺見）。他關

於當時的哲學，一般概念是懂得的。不過這是很淺薄的。他却用了這個，威嚇着什麼也不知道的俗人。他雖嘴說是不愛錢，其實是一個慾望很深的老頭子。並且在這些表明話裏的表面的說明裏，我們明明能看出一種又可憐又滑稽的性格。作中人物講着自己的事，這與著者直接說明，是沒有什麼大不同的。只是在他的說法裏面，自然而然地間接顯現出他的性質的內情來，這一點是這個寫法的長處。

我們前面已經講過，作中人物爲介紹自己而說出的話，說法裏面現出了和他所說的是正相反的性質，這是很有美妙之味的。基羅自號爲甘於清貧的高識的學徒，然而他所說的話，却暗示了他實際的性質是完全不同。又海雷第斯的自我者的主人公巴當爵士，常常詳細地說明了自己。然而讀者由他的說話的調子和說法推察起來，終不能如他所自負的那樣去尊敬他。他直接說着一件事，却給了讀者正相反的完全不同的感銘。本來自己說明自己的時候，是決計不說於自己不利的事的。便是說了一見似是不利的事，也是因爲想得更大的利益，所以才說它的。在這不是一直線的螺旋的

經路中，人的性格最是躍動。這個寫法，便是要捉住這個活機。

(B) 行爲 (Action) —— 俗語說得好，『眼睛能和嘴一樣地說話』；在小說裏，也和在實生活時是相同，表情和行爲，能表示一個人的性格，其明確和有力，能在言語以上。這樣的例，決不是少數。——不，也許可說是間接的性格描寫法中，能給人以最有力的印象的，便是以他的有特癖的行爲，去表現作中人物。若是行爲表現得十分明確，以無間斷的力傳示他的特色於讀者，那末這將比作者自己的無論怎樣巧妙的直接的表現，都能給遠爲生動的印象。也有專以行爲具現性格，不再用註解和直接寫法的，例如斯替文遜的巴朗特雷夫人的決鬪的場景，便是其代表的。這是十八世紀的蘇格蘭的故事，是描寫骨肉兄弟相剋底嚴肅的悲劇。篇中所謂『老爺』，便是哥哥傑姆斯·丟利；所謂『亨利先生』，便是弟弟亨利·丟利。敘述兩人的爭鬪的狀況，名叫爛·馬開拉，他是熱愛着弟弟那方面的一個執事。

「亨利先生拋了紙牌，很靜地站了起來。神氣和癡想着什麼的人一樣。後來很沉靜地，似乎對自己講着似地，說了一聲『你真卑怯』，不慌不忙，向老爺的嘴上打了過去。」

老爺的神氣完全改變得和別一個人一樣，很快地站了起來。我真從來沒有看見過那樣美的男子。『好，你打了我。全能的神，我都不要他的手挨我一下的！』：老爺這樣喊了起來。

『不要吵。』：亨利先生說。『你還要受父親的干涉嗎？』

『老爺，小先生！』：我這樣喊着，想去排解他們。

老爺捉住了我的肩，把我推開了，指着弟弟說：

『結果怎樣，這一點事大概是明白的吧？』

『我一生之中，再沒有這樣想了才做的行爲。』：亨利先生說。

『我非見血不止。唯以決鬪能償這事。』老爺說。

『好，你見你自己的血吧！』：亨利先生這樣說着，走到牆壁那裏，由沒有穀子地掛在那裏的劍裏面，取下了兩把。把刀尖給老爺看了。請馬開拉做我們的審判吧，看我們的戰鬥是公明不公明。我想這是很必要的。』

『好，你還在侮辱着我嗎？』老爺一面隨手由兩把劍裏面取了一把。『我生平簡直沒有一天不恨你這東西。』

『父親剛睡，我們必得到這邸內的另一個場所才好。』

『樹林裏有好地方。』老爺說。

『啊啊，你們兩位！』：我說。你們想想看，骨肉兄弟，應不應當互相殺害？』

『這是不錯的，馬開拉！』：亨利先生說。他的冷靜，和先前一點也沒有改變。』

便是由上面的斷片的引用，大概兩人的性格，也可依發言時的行爲，而明瞭地察

知。因此於敘述者的馬開拉，是毫沒有附以「亨利是冷靜而富於慎慮」「哥哥是焦躁而無慮」那樣底註解的說明底必要的。并且他們的言動便充分明示着他們的情緒和思想，所以也再沒有加以解剖的必要。這個文字，只是訴於耳與眼，毫沒有什麼訴於理智的解剖和解說。然而讀者是覺得這個場景如在目前，自會對於它加以批判。這個手法，徹頭徹尾是敘述的，而毫沒有註解的的地方。它全然是客觀的，具體的。這個表現了於外的、客觀的事件有所寄與底性格的諸要素；在這一點，確是最藝術的。如次，便是起伏在人物的心中的事，都是與其對他的心的諸運動加以抽象的解剖說明，不如具體地說明他有了怎樣的動作，有了怎樣的表情，能給以更痛切的暗示。霍送在七菟之家裏面，寫海普吉巴竊開店的時候，不用直接的說明去表現她的感情，而寫出她做了什麼，如何做了，去間接地暗示。

(C) 給別的人物的反應 (Effect on other Character) —— 間接描寫法中最巧妙的，恐怕要算是寫一個人物給別的人物的反應，而暗示它的人格。試看荷馬的伊利

亞德的第三卷。在特羅伊的平原，一時結了休戰條約，城中的父老們，登斯開揚門的塔而顧望，想起了一氣打了十年的戰爭，把他們的愛子完全喪失了的大屠殺的事。這時候在白的衣服上穿着白的被衣，露出着白腕的海倫，漸漸走近前來。他們長於世故的老人，雖然是悲歡着，却互相說：

Small blame is theirs, if both the Trojan knights

And brazen-mailed Achaians have endured

So long so many evils for the sake

of that one woman

特羅伊的騎士，

和穿了鐵鎧的阿開亞武士，

雖然堪忍幾年的戰爭也不後悔，

爲了那纖弱的婦人的原故。

特羅伊戰爭，是始於美姬海倫的爭奪。爲了海倫，多少勇士都做了戰場上的孤魂。不過老人們都還是說，爲了那個美人死也瞑目（海倫給老人們的反應），這也是見她是怎樣富有魅力了。

近代文學中很顯著地用了這手法的，便是吉普林的巴沙斯特夫人。夫人是這一篇的主人公，然而在作品裏面，一點也沒有活動。而是因她給了幾個不同的男人的反應，而被表現了她的性格。在夏目漱石的虞美人草裏面，有下面這樣一節。

『……那末我就說吧。昨天我洗完了澡，在廊下光着膀子涼涼的時候——要聽吧！——我毫不在意的。迴覽着鴨東的景緻，啊，真是痛快。正是這時候，我偶而向下面的隣家看了一眼，哈哈，看見那小姐開着半扇窗子，靠着窗子上面，看着庭園。』

『漂亮嗎？』

『漂亮。雖然沒有籐尾那樣好，却比糸公要强呢。』

『是嗎？』

『光說「是嗎」未免太簡單了。理當說「呀，這真可惜呢，應當我也看她一看就好了。」』

『這真可惜呢。應當我也看她一看就好了。』

『哈哈……我不叫你到廊下來嗎？我給你看呢！』

『那面的窗子不是關着嗎？』

『也許馬上就要開的。』

『哈哈……，要是小野，也許會一直等到它開呢。』

『對的。理當同小野來看就好了。』

『京都給那樣的人住是很好的。』

『真所謂是「小野底一呢。我再三再四叫他來，他總是推托着。』

『大概他在春假期間要用功吧？』

『春假那能用功？』

『像他那樣，永遠都是不能用功的。文學者本來就是輕佻的。』

前半是照着所受的感覺，說着一個女人的事，既沒有描寫人物，也不能髣髴性格。不過到了後半，說着小野那人物的事的時候，在「也許會等到窗子開呢」「京都的」「輕佻的文學者」一些話裏面，我們可以窺見一種爲人，一種性格的片面。世上都說這是以廚川白村博士做的「模特兒」。

(D) 環境 (Environment) —— 適宜地表現日常的環境，以暗示性格，也可說是巧妙而便到的手段。若看坡的阿夏館的崩落。由那個館的憂鬱的外表，我們早已能知道主人公羅代利克·阿夏是怎樣的人物到某個程度了。在點出主人公之前，先寫他

的居屋，以使人對於他能得到某個概念，這種手段，決不是不可能，多少作家都用了它。索恩退夫斯基的罪與罰裏，有下面這樣一節。

「……屋子很低很小，橫裏只有六步左右。堆滿着塵埃的黃色的壁紙，都從四邊的牆上掛了下來，看來非常窮相。身長稍微高了一些的人，在裏面一定是非常氣悶，腦袋差不多馬上便要碰着屋頂似的。傢具也和這屋子是很相稱。兩張總算還保着椅子的樣子的舊椅子，和一張上面放置幾本筆記本和書籍的塗漆桌子。上面堆積的灰塵不知有多厚，這可證明很久沒有人用手觸着它了。最後還有一張粗氣的大長椅子，差不多占了牆壁的全面和屋子的一半，以前用棉布包得很好，現在已經破了，它是給拉斯果利尼果夫睡覺用的。他常常像現在這樣地睡在上面。衣服也不脫，也沒有被單，只用破舊學生大衣裹着身子，腦袋下面用一條小被子，代替枕頭，因要墊得高些，所以又把所有的襯衣，不論新舊，都疊在下面了。長椅子的前

面，有一張小的桌子。要再比這個骯髒和亂雜一點，恐怕是不容易的了。』

在這樣環境的人，想來總不會是全盛的帝王和榮華的帝王吧？再簡單地說來，若說是在小小的屋子裏，有桌子，有書包，有書冊和墨水瓶，有制服制帽，則我們馬上能想像到，那個主人公是學生。若說是有華麗的床鋪，有八仙桌，有髮頭臺，牆上掛着樂器，什麼地方放着鴉片器具，那末我們馬上便可以想像是妓女。

我們在上面將人物表現的各種方法。分開地講述了；不過我們前面已經交代明白，單用其中一個方法的作品是很少的。優秀的作品裏面，都併用着這諸種手法，大家互相扶助，對中心的印象底強調做着貢獻。例如沙克雷寫的貝基·夏普的性格，一方面是依她的說話，行爲，環境，和在周圍的人物上喚起的反應等而間接地被表現着，一方面也依著者的記述，作中人物，或是解剖她的思念和情緒，或是在她的特性上加以註解的說明，有時還描寫她……這樣直接地被表現着。

然而無論是如何有這樣多種的表現，假若把倫敦的上流社會這背景除去了，便將如何呢？那末恐怕要完全地描寫她的神情，是不容易吧？她是她的背景的一部分，她的背景也是她的一部分。背景是決不應當輕視的。在這一章，我們以環境的研究而完結了。在下一講，我們要延長擴大而研究它。

第九講

背景之進化與其哲學的意義

(一) 繪畫史上的背景的發達的第一期——在考察背景 (Softing) 在故事上漸至被重視的徑路之先，我們若查一查人物畫的歷史，追究一下它的背景 (Back-ground) 的進化之跡，那是非常有意思的。背景這東西，在古代的繪畫裏，是全不能看見的。蓬貝的廢墟遺存的人物畫，大抵都只是在深紅色的美麗的牆壁上，單畫出人物自身。被稱為意大利繪畫之父的契馬布愛、逐着皮張丁的「摩齋克」師的流風，作品上留着在拉文那習得的痕跡；在他的人物畫上，有多寡的背景點補着。不過遠近法和配置法，和背景的細目也沒有，所以是很幼稚的。便是在他的弟子，畫了比他偉大且自然的畫的吉歐托的作品裏面，背景也還只是占着比較無意義的地位。在遺留在伯丟阿及阿西吉的吉歐托的作品裏，惹我們的興味的，第一便是他要在畫裏講的故事。第二

便是他表現了的人物，如聖弗郎西斯，基督，馬東那等帶有的人間的性質。背景的意思，在他的作品裏，還是很稀薄；爲暗示時間，空間及環境他用了的背景，實在不過只是單純的和粗雜的。他的壁畫，可說是全由前景而成立，它使我們注意的，只是在繪畫的前景的人物。便是點綴以建築，配以風景，與其說是暗示真實性，毋寧是有隨順當時觀衆的習俗之趣。這便是繪畫史上的背景發達的第一期；可以說是背景對於繪畫的主要職能未有絲毫意味的時代。

(二)第二期——第二期便是背景和前景的人物有了關係，開始繪畫的裝飾的考究的時代。由意大利繪畫的黃金期，這個傾向乃開始能被看見了。便是，弗羅俞斯派的畫匠們，以裝飾的線條作爲背景而描寫了人物；維內基亞派的諸大家將裝飾的色彩用於背景。不過便是他們裏面的最傑出的畫家，也不過常把背景用去滿足單單的裝飾的目的，換句話說，便是雖是把它用了在對於藝術的直接的暗示的目的，却還沒有到達到誘引對於人生的直接的暗示的地步。雷歐那爾德的莫那·麗札，以陰的天空和

凹凹凸凸的岩石做背景，而在我們面前投了謎樣的微笑；不過爲什麼一定要用那個背景，去配她那一瞬間的生命呢？我們若追究起來，便能發見內中毫無必然的，有機的理由。拉法愛爾的西斯替內·馬東那的背景帳幔，也僅有寫構圖上的一個細部，似乎也并不是去說明這是掛在天柱上的幕。

(三) 第三期——第三期便是近代的繪畫提示給我們的；背景和前景的人物，已有了動的關係了。這個關係，不但在藝術方面是緊要的，由被繪畫的地表現了底生命自身的完成說來，更是緊要了。因此，如荷蘭的風俗畫家小台涅，他使他的人物，站在縝密地細描了的居室之中，表現得兩者有不可分離的活的關係。又如阿德梁·豐·歐斯它德 (Adrian von Ostade)，他寫戶外的人物的時候，總是配以完全相稱的背景。

這個階段，是最近到達了的。這使前景和背景——人物和局面——之間，保持了絕對的緊密的關係，使兩者緊密地膠着了，差不多到了缺其一便不行的地步。強。

調和的代表作。寫人物是爲了給風景以意義，寫風景是爲給人物以意義。安賊拉斯一方面也不是人物畫，也不是風景畫；一方面却也是人物畫，也是風景畫。

(四) 故事史上的背景之進化，第一期——看一看故事史，我們能發見背景有了和繪畫史上的差不多是同樣的發達的過程。所有的國民的最原始的民俗譚，都是用“Once upon a time”（從前）做開頭，而沒有一定的場所的限定。我們若看一看中世紀編集了的蓋斯它·羅馬諾爾姆這故事集，可以知道背景和在蓬貝的弗雷斯果的場合一樣，在裏面差不多影子都不能看見。波卡雀的十日譚裏，也很少限定故事的場所。我們在波卡雀的故事裏能求得的興味，和在吉歐尼的繪畫時一樣，第一是在它的事件（行爲）的要素上，第二是合於性格的要素中。不過他的故事，都只是前景（人物）。取材於野外的時候，則朦朧地寫一些傳習的風景；取材於屋內的時候，則簡單地類型的地記敘一下宮殿的模樣。因此他的故事，可說是缺少訴於視覺的力量。他的

novelle (小話) 的大多數，差不多可說是小說的梗概樣的東西；不是行爲的具體的表現，而是它的抽象的要約。他雖告訴我們發生了什麼事件，却不在讀者的空想眼之前，把那事件活現展開給人家看。他的人物，單只是個輪廓，而不是和一定的環境相關着被生動地寫出了的。他的故事的缺點，和吉歐托的繪畫一樣，可說主要是在缺少背景這點。

(五) 第二期——故事史往前進，和繪畫史一樣，我們於是能發見背景的要素單是用做裝飾了的例。便是，背景只是爲了和事件或人物的藝術的，技巧的關係，而被配置了。阿利歐斯多 (Ariosto) 的歐郎多·弗由利索 (Orlando Furioso) 和斯賓塞 (Spencer) 的仙女王 (Faerie Queene) 的背景等等，便是爲了這個目的而被使用了。這些故事詩的作者們用了背景，根本是繪畫的；與其說是做着事件的一部，毋寧應說是做着它的背後的裝飾。若要在散文 (不是詩) 裏面求這樣的例，飛利普·西德內 (Philip Sidney) 的阿爾卡弟亞 (Arcadia) 等等，便是這一類。這個作品裏面的背景，

是非常纖美的，不過它的目的，却只爲做裝飾。它的歌歌而背景，和它的前景的人物，一點也沒有必然的關係。與其說是爲了在那裏表現着的人生，毋寧只是爲了企圖作品的完成底藝術的目的而用了的。這樣單只爲測量藝術的標準而用了繪畫的背景的例，我們在後來的作品貝爾那爾當·桑·別爾 (Bernardin de Saint Pierre) 的保爾和維爾吉尼亞 (Paul and Virginia) 等等也能看見。在這個作品裏面，背景只是爲了作品的感傷美而被配置了，描寫了；并且還有不少地方，犧牲了性格和事件，而插入背景。簡直地說來，便是說是故事全體的動機是在裝飾的構圖上，大概也不是過言。

(六) 第三期：(A) 做事件的補助的背景——背景和事件人物有了活的，動的，有機的關係的，這在小說史上，也是最近的傾向。便是，到了十九世紀，一般人只知道兩者(人物事件和背景)之間有這樣緊密不離的關係，并且開始去鑑賞它，在實際作品上也應用了它。不把背景單當做裝飾，而把它當做故事的一部，血脈相聯的一

斷片——這個的最單純的基本的手段，便是把背景使用做一事件的功利的補助物。倘若在小說，和在戲劇一樣，在發生的事件上配以景緻和其他小說器具是有效，并且若巧妙地使用了這個，那末背景不只是藝術的裝飾，將成爲事件的一部分。最初在作品上確立了背景和事件間的這功用的關係的，便是但涅爾·代浮 (Daniel Defoe)。他本來是個新聞記者。他的心性的最大特色，便是拘於日常起伏的現實界，便是 *matter-of-factness*。所以他最願望他的作品中有 *Plausibility* (似真)。并且他本能的地感得了使故事假真的最巧的手段，是把對於中心的事件的特殊之補助物，最具體的地，很詳密地表現。因此羅賓遜·克魯索在孤島的漂流生活的珍奇的風物，能一一極具體的地并且很豐富地，和克魯索的行爲相應着，順次展開於讀者的眼前。

(七)第三期：(B)做人物的補助的背景——然在代浮，背景只是消化在事件之中，還沒有能和人物性行結起緊密的關係。若看一看在前講的末尾引用的朶思退夫斯的傑奧圖中的德斯果利尼果夫的居室的描寫等等，我們可以明白，這不是德斯果利

屠果夫的行爲的一部，而是他的性癖之一部。如此把背景寫出做人物的性癖的一部的
手法，恐怕可說是始於英國的迪更斯等等。是不是連到背景的描述都是如此，雖殊難
斷定，然桑思退夫斯基之多分受有迪更斯的影響，這事是衆批評家所已經承認了的。
雖然遠在迪更斯之前，已有飛爾亭等等，有時也偶而把背景用做了性格表現的補助；
不過這不過單是爲描寫的生動逼真而謀了的事，而似乎還沒有想到性格和背景間的妙
微的相關關係。因此我們不妨斷說到了十九世紀，這才完全實現於作品之上。十八
世紀的作家用的背景，只是爲了訴於視覺。只是爲了把行爲或人物明瞭地在眼前例證
出，才用了它。爲要使故事成爲具體的，背景有時也被明瞭地考案了——正是這個程
度。前面說的背景和人物微妙的相關關係，實是到了十九世紀，浪漫的運動勃興了
的時候，才開始被注意了。

(八) 背景的情緒的調和——對於把自然乃至風景做背景這事，示了非常嶄新且
有興味的態度的，乃是盧騷 (Jean Jacques Rousseau 1712—1778)。他的作品新愛羅

伊斯 (Nouvelle Heloise)，可說是在這方面，設了一個新的基礎。十九世紀初頭的「羅曼斯」裏面，有了不少遂着這個流風的作品。盧騷樹立了一大旗幟，便是那句有名的話『回到自然』 (Return to Nature)，這是不用再說的；主張這個的人，把 Nature 的 N 有意寫做大寫 (Capital letter)，把自然常想做了 Antinopomorphie Presence (擬人的存在)。結果他們在作中把自然用做背景而展開它的時候，常使在人物和風景之間，有一脈同感的心境和感應的心。Sympathetic interchange (同情的呼應)——若借哲學者來布尼茲 (Gottfried Wilhelm Leibniz) 的話講來，他們想像感知着醞釀於自然和人類的相交錯的心境之間的「預定調和」(Praestab. into Harmonie)。因此背景不單是被用為事件的補助，使能更明瞭地訴於視覺；且因在作品的結構的重要點上象徵和具現作中人物懷有的情緒的目的，而被使用了。例如主人公若是陷于悲哀之中，那末做背景的天空也是被鬱陶的雲彩所掩；主人公的心若是發見了明亮的希望，那末做背景的太陽也排了亂雲放出燦爛的光條來。……便是這個樣

子。

迪更斯尤其喜歡在事件和背景之間，寫出情緒的調和。引用在下面的，便是舊骨董店（The old Curiosity Shop）中的少女內爾的葬式的場景；這一節在作品裏面是很有名的。

「沿着聚滿着人的路，大家抬着和剛積起的雪一樣地皎潔，活在這世上很匆促的她（內爾的屍骸）走着。靈柩穿過了大門。那個地方，上天垂惠福誘她到那裏去的時候，她總是坐下的。蒼古的教會，在靜寂之影裏，受領了她。

他們把她抬到她在世的時候有幾度坐在那裏沉思過的一隅，輕輕地放下在地板上了。光綫通過了顏色玻璃的窗子，洒在那上面。——窗！那裏倘若夏天，庭中的樹的枝葉擦出着聲音，小鳥終日很快樂地唱着曲子。大概和流動在太陽裏的枝葉裏的空氣的抖動一起，光綫也會抖動着，改變着，落在她的墓上吧？

他們看了掩蓋的圓屋頂，樹立的墓石等等。黃昏之氣漸濃，沒有一樣什麼東西，攪擾場內的聖靜。美麗的月光抬起頭來，把她的光洒在墓石和紀念碑上，柱子和牆壁和 arch 上，特別地（大家都如此想）洒在她的證寂的墓上了。外物內思，都充滿着不滅的保證；世間的希望和恐怖，在這保證之前都和微塵似地謙虛起來。大家的心中異常寧寂，把這孩子托於上帝，都回去了。

若看這個引例，我們可以知道場景的氣分，差不多全靠背景的要素而被表現了；悼惜死兒底人的情緒，全依教會的外觀，而被表現和代表了。

（九）感傷的迷謬——不過這個手法，到後來也被濫用了，終使拉斯金（John Ruskin）在他的大著近代畫家論（*Modern Painters*）裏面，把這個喚做了「感傷的迷謬」（*the pathetic fallacy*），而大舉了歎聲。他的論點，便是說具體的客觀物，實際決不能經驗到人的情緒，所以要在它上面附與這樣的情緒，足以攪亂藝術上的真

理。不過我們再想一想，人日常總是把自己的抽象的情感，向環境翻譯成爲具體的名辭的。所以至少在主觀的意味，在人之心境和環境之外相間存有情緒的融和，這決不是什麼稀罕的事。同一場所，由憂鬱的人看來，那是悲哀的，由快活的人看來，則是快樂的。所以隨着觀察這個的人物的感情，或是寫得非常憂鬱，或是寫得非常快活，這毋寧說是「反是」自然。聽了雨聲覺得淒涼的人的心理，由他看來，這也許是天之歎息。又有時候有人以爲晨星是在齊聲歌唱着，主觀的地說來，這也是難於推倒的真實。因此把所謂背景的情緒的類同，一概排斥作爲迷謬，也未免有妄斷之譏。如前例的晨星齊聲歌唱，這雖無疑地是顛倒着現實 (the actual)，不過把它用的實在 (reality) 的表現，却也不能說是沒有適切的時候。這個手法，若不用得過於顯明，誇張，那末投暗示是非常有效的。只是過於濫用而誇大起來，亦足誤却人生之真實而已。

(10) 情緒的對照——不過也有很多時候，存在背景和人物間的情緒的對照

(emotional contrast)，是比它們間的情緒的調和爲有效。我們引用在下面的，是羅曼·羅蘭(Romain Rolland)的強·庫利斯托夫的一節，是寫庫利斯托夫初次訪歐利維，背景是貧民窟，你們可以看一看貴公子樣的清高，然而處女樣的溫存的含羞的歐利維的爲人，是成着如何顯明的對比。

「歐利維住在桑特·救奴維夫山麓的植物園旁的一條小街上。屋子在這條街的最狹小的地方。階段開在薄暗的中庭的裏邊，放着不潔和雜多的氣味。成着很急的轉角的階段，傾向用鉛筆瞎畫着的牆那一邊。走上了四層樓，一個頭上亂散着灰色的頭髮，很不規矩地穿着家常服的女人，聽見了足聲，開開了門；等到看見了庫利斯托夫，又急忙地閉上了。每一層樓上都有不少家人；由造得很壞的門縫裏，可以聽到小孩們在互相推着的聲音和哭喊。樓頂很低地一層一層重疊着，擠在氣悶的中庭的周圍，大家便營着這樣的不潔的下等生活。庫利斯托夫起了一種嫌惡的感

情。他很奇怪，這些人是因了怎樣的渴望，而離了至少持有良好的空氣的鄉下而被吸引到這裏來的呢？他們從一生不得不過墳墓似的生活的這巴黎，究竟能得怎樣的利益呢？

他走到了歐利維住的那一層樓上。有代替電鈴的繩子繫在那裏。庫利斯托夫拉了幾下，因為用力過大了，所以因了這個聲音，在樓梯那裏有不少門都半開了。歐利維開了門。它穿的衣裳是很樸素，只是很整潔，這使庫利斯托夫注意了。服裝上的用心，在別的時候，也許是不注意到，不過在這裏是給了快意的意外。在污穢的雰圍氣中，這個持有着某種快樂的健全的地方。庫利斯托夫伸出了手。歐利維吞吐地說：

『你，你到這樣的地方來……！』

庫利斯托夫只想在對方的顯露的神情裏面，捉住它的可愛的心靈，所以只是微笑着，也不回答。推着歐利維，走進了室內。那一間房子，是寢室兼書齋。鐵條很細

的床，靠近着有窗子那一面的牆。庫利斯塔夫看見，在枕木上面還堆着幾個枕頭。三張椅子，黑塗的桌子，小鋼琴，書架上的書等等，占滿了屋子的各部分。窗子很窄，樓頂很低，屋裏是不很亮的。却還是和反映着主人的眼睛的清澄的光似的。所有的東西收拾得都很整潔，似乎有女人幫了忙似的。幾朵玫瑰花，插在瓶裏，在四壁掛着古弗羅倫斯畫家的照相底屋子裏，帶來了些許春意。」

歐利維那個人是不用說，如實地象徵歐利維的最後的數行的描寫和前半的亂雜的背景的描寫的對比也是非常鮮明的。在吉普林的苟且之緣裏面，有在市街苦於傳染病的晚上，歐爾鄧和阿西拉兩個愛人醉於幸福的場景，顯開維基的你往何處去裏面，也同樣有在多少傳染病患者在地上滾着的牢獄中，維尼求斯和利加在那裏談戀愛和永生的一場景。不過像這樣顯明的對照，若有一步失足了，那末便會弄得簡直醜得不堪一讀。

(一一) 背景之反語——背景的心境和人物的心境的情緒的對比若更走向極端，那末便成爲一種反語 (Irony)。阿爾豐斯·都德的短篇教父果許的仙藥，便是這樣該諧的故事。便是，在一個修道院因了經濟的原故漸將破滅的時候，教父果許發明了一種甘露酒，釀造而發賣了，因此而救了這個危機。不過在釀造的時候，是非嘗飲不可的，所以屢屢在嘗飲之中，這可尊敬的教父也終成了一個醉漢。在故事的結末，崇嚴的修道院，祈禱和聖歌的聲音，果許教父在那裏很愉快地唱着淫猥的俗歌的釀造場，以一種該諧的對照，而被描寫了。

(一二) 藝術的及哲學的用意——在以上所考察的範圍之內的背景的裝置，由本質說來，是藝術的而非哲學的。然而到了輓近，作家裏面漸漸有了這樣的人，不單是用背景去例示人物和事件，并且還去決定那人物和事件。十九世紀的社會學者，認外界的境遇 (circumstance) 爲行爲的第一動機，把環境 (environment) 認作了最初給影響於性格的東西。輓近的作家裏，使用背景，也有適用這哲學的前提的。

(A) 爲行爲的動機的背景——關於能用背景暗示行爲的方面，斯替文遜在羅曼斯雜話裏面，像這樣說着：

「戲劇是行爲的詩 (the poetry of conduct)，羅曼斯是境遇的詩 (the poetry of circumstance)。我們在實生活經驗的快樂，有積極和消極的兩種。我們有時感得，在自己的運命上有大的支配力。又有時候也感得，和被波浪翻弄着似地，未來如何，一點也不知道，只是隨着境遇走去。有時候在自己的行爲上，尋出了歡喜；又有時候則專賞娛自己的環境。這個滿足的那一方是更深奧，是難於決定的。不過後者的度數是較多，這是很明顯的。」

「在人生，環境是招來行爲的。事件和它發生的場所之間，有一種適合性在裏面。見了心愛的園亭，便想坐下來。見了某個場所，便想工作；見了某個場所，便想偷懶；又在某個場所，便想早起在露中做長的散策。夜，流水，燈彩輝麗的街市，日出，船，大洋等等給的影響，在各人心中，能使想起種種欲望和享樂。似乎要發生什

麼事件（我們感得）。不過是什麼都不知道，我們總是不撓地繼續探訊下去。我的生活的最快樂的時候，便是毫無頭緒地遍尋這個場所或這個時間促起的想像的時候。所以小的縱樹生着的地方和入地很深的低的岩石，是尤其使我焦慮和喜歡。在這樣的場所，從前我們的祖先，一定發生了什麼事。我恰和小孩子的時候應着場所而想出的玩法一樣，考案出和那個場所相稱的故事。有些場所很分明地說明着（給的暗示很明確）。一個陰沈的庭園，高叫着殺人事件；一個舊房子，要求着幽靈的出現；一個荒涼的海岸，爲難船準備着。不過又有些場所，不透的地暗示的地隱着它的運命，例如有園亭，綠的庭園，和微波的河流的巴浮德。布利吉的旅館——雖是因濟芝（Keats）在那裏著了恩弟明（Endymion），內爾遜在那裏和愛馬離別而有了名，却似還等待着適當的傳說的生起。那綠古的鐵戶裏，遊着常春藤的牆壁中，似乎有什麼事情在等待着時機的到來。庫因。費利的好斯旅館，也使我生出同樣的空想。這個旅館，不在市鎮上，而是建在防波堤側。持有着融合海陸的特有的氣候。——前面有

使潮生出泡沫的渡船和垂着錠的警備船，後面有樹木繁生的古庭園。斯各特在安第卡的開頭，寫了拉培爾和歐爾德巴克在那裏吃飯，所以美國人們，已把它當做了一個名所。不過諸君沒有對我說的必要——說光是這個還不夠；在那裏應當把旅館的意味更充分地表現的一個故事，還沒有被記錄，還沒有被完成。……我在好斯和巴浮德都住過。我不絕地練思翹望，總想索得一個能滿足這個場所的故事。這個意圖，到晚上睡的時候，朝晨醒的時候，都沒有離開我；不過足以一寫的事，我終究一個也沒有得到。這是因為人與時還沒有碰頭。不過我是這樣想：幾時總也有滿載着貴重的貨物的船由庫因。費河岸出發，帶着悲劇的使命的騎馬的人冒着霜夜用鞭子叩巴浮德旅館的綠色的鐵戶的一天。」

便如上述，背景存在做故事的起初的要素，很多時候能暗示相應於那個背景的行爲。不，背景且還能做更重要的事。在某個特殊的時候，背景不單能暗示行爲；且能做起那個行爲的原因，決定那行爲的展開的重要職務。古普林在旅之終 (At the

「配說是追求着生命，自由，幸福的四個男人，對着玩紙牌的桌子坐着。寒暑表上了一百〇一度。屋內甚暗，差不多僅能分辨出紙牌的點格和四個人的白臉那樣。破的布風扇，煽動着鬱暑的空氣，來回的時候，發出了奇怪的響聲。外面是沈鬱的倫敦的九月天，天空太陽和地平線都不能看見——在蒼紫色地灼熱了的烟靄以外，什麼也沒有了。大地似乎中了風正要死去似的。

「時時黃褐色的塵之雲。也沒有風也沒有什麼，憑空地從地面昇了起來，懸在乾透了的樹木的枝間，如同張了布一樣，不過不久又沉了下去。這時候大概是塵魔一面回旋着，疾走平原數哩，破碎了，墜落了吧？雖然妨礙它的飛行的，除了堆滿了白埃的枕木的低的堆積，用泥塗墜了的一羣小屋，廢用的鐵軌，天幕，四個窗子的低的平房等等，此外再沒有什麼。這個房子，是監視當時建造中的高達利國有鐵

道的一區域的補助技師住的。」

跟在這個寫出的後面的可怕的故事，它的發生，實只能算是這樣的寂寞的結果，再進一層說，便是只能算是在這裏寫了的那樣的狂猛的暑熱的結果；可以說是這個作品的背景，誘起了行爲（事件），並且決定了它。

（B）做性格感化要素的背景——然而較近的作家，很多把背景使用作了左右人物，給人物以感化影響，制定人物的型態的要素；這樣的例，較使用作決定行爲的要素的例，是多得多。背景若被使用於這個目的，那末則成爲人的生活底最重要的真理的一個表現。人無論是在什麼時候，大抵總是存在爲兩個力的相互作用的結果。

——兩個力，便是潛於那個人的性質裏的內的傾向和他的環境的感化。因此喬治·梅雷弟斯和托馬斯·哈弟，把背景看做了左右人物的一要素，而對它是非常注意。我們試看引用在下面的台斯（Thomas Hardy's *Tess of D'Urberville*）一節。

「弗路姆谷的柔軟的肥沃，和溫暖的醞釀中，汁液溢出的聲音，在強健的生長的私語裏透出，在這時候，富於光彩的戀愛的情熱，不燃燒起來是到底不可能的。住在那裏的多少青年的心，都和它的周圍飽和起來。」

左拉在他的實驗小說裏，說背景的本來的識能，是表示「決定，完成人的環境」。他的路公馬卡爾叢書的最重要的特色之一，實為在環境給了人物的影響上，加以哲學的研究一事，這個他的追隨者們，屢屢模倣了，而至新生出了小說的一個流派。而慎密地研究，表示社會，自然，職業等條件給了人物以怎樣的影響，這便是這個流派的信條。

(一三) 做小說的主人公的背景——背景往往一方面決定行爲，同時在別一方面，形成人物。普通說來，小說的三大要素結構、人物、背景之中，背景上有最輕的

意味；然在上述的同時做着兩方面的時候，背景反對地能在三要素中成爲最重要的一個。雨果的巴黎的聖母院裏，大殿是故事的最重要的素材。克老德·弗羅羅倘若不屬於寺院，大概也成了完全不同的人了。還有不少事件，例如卡西摩多把弗羅羅從塔上拋下那樣的悲劇的情景，大概在寺院以外，也是不能發生的吧？又在吉普林的名作被強制着的住家裏，背景事實上可說做着小說的主人公。亞美利加的富豪和他的妻子（他們的祖先，都在英國），到妻子出生的故鄉，一個英國的鄉下去做了小旅行。舊的家和英國的風景，捉住了夫婦的眼睛；由祖先繼承了的傳統的感覺，支配了兩個人，兩個終在這裏住下，化了祖先的墳墓的土，永久留在那地方了。——情節便是如此。

（一四）天候之配置——背景的諸要素中最有興味的的一個，便是天候。童話那樣的單純的故事，有不少時候是完全不去顧到天候；不過在大抵的故事，都總有天候的記述，並且它的目的，也決不一樣。像斯賓塞的詩裏面反覆用着的「黃金色的天

空」，和培爾·羅替 (Perre Loti) 的冰島的漁夫裏的「天空和海的崇嚴的多彩的交流樂」那樣的描寫，天候主要是因裝飾的目的而被用了的。又已經引用過的弗羅斯河畔的磨坊的終末，下了暴雨，河水氾濫，是爲溺死托姆和馬奇而設的場景，可以說是用做對於行爲的功利的補助了的。又梅雷弟斯的自我者裏面，較庫拉拉·密德爾頓，說是懂得「適合於氣候和天氣地穿衣服的要訣」的女人，因此天氣模樣的記述，便是她的出現的預示。這些，天候是被用做性格（人物）的例示了的。若更是藝術的，那末在天候和人物的心境之間，也有考案了先天的調和了的。法有那·馬克羅德 (Fiona Macleod) 的故事裏面，這個手法用得很有趣。反之，也有在天候和人物之間，設以情緒的對比的。斯替文遜的巴爾特雷的主人和亨利，在極度靜寂的，令人窒息樣的寒冷的夜裏，拚命決鬪等等，可說是這一類的例。又天候也用去決定行爲。吉普林的初期作品假的黎明裏面，因了不見天日的沙漠的大吹沙，騷馬雷遂向罪的少女求婚，這可說是它的一例。又天候有時也用做支配性格之力。梅雷弟斯的利查

德·費法雷爾 (The Ordeal of Richard Feverel) 裏近終末的地方，有『自然之語』一章，寫可怕的暴風雨，決定了作中的主人公回到妻子的懷着。又有時候，天候自身可以稱是作品的主人公，中心。如李頓的蓬貝的末日裏的維蘇維亞的大噴火，它支配了作品的終末。

天候的事，日常誰都說着，然以理解和藝術味講它的人，却簡直是沒有。小說家也是一樣，真能使活用天候——便是在這自然現象上加以周到精密的觀察，哲學的考察天候這自然現象和人類的事件之間的關係，而驅使它的作家，是很少的。偶然也有，不過這差不多都是最近代的作家。就中斯替文遜是傑出的。斯替文遜所有的技巧都很善長，不過最巧妙的，大概要算是天候的配置。他很能真實地生動地描寫它，使常在作品裏面，添了精彩。

(一五) 浪漫的背景和現實的背景——我們其次將考察一下優秀的浪漫的背景和優秀的現實的背景的眞價的差異。現實派是要通過現實的周密的模倣，而把他把握了

的真實性傳示給讀者的，因此現實派的背景中最理想的，便是對於事實忠實。而這個唯依精確的觀察才能達成。反之，浪漫派作家，沒有模倣現實束縛，只是把天賦接配得能明確地強固地具現真實性，便可以了，因此浪漫的背景中最理想的，便是完全吻合於行爲與人物的空想的適合。這不一定要借現實的精密的觀察，有時單靠藝術的獨創性，也能達成。Verisimilitude(真實性)無論于那一派都不得不是最高的目標；只是現實派的真實性，存於接近現實之中，浪漫派的真實性，毋寧是存於藝術的適合中。最能明瞭地見得兩派的區別的，大概要算是在歷史小說裏。例如愛利歐特的羅摩拉和弗羅貝爾的沙拉姆波，在屬於現實派的歷史小說裏的背景，作者最努力的，便是細目(Details)的精確。反之，在斯各特和丟馬那樣的浪漫的歷史小說的背景，作者所努力的，便是空想的適合，合致。現實派追遠隔的時代和場所的記錄，浪漫派追遠隔的時代和場所的精神。

(一六) 坡的浪漫的背景——離現實甚遠，然由對於人物和行爲底藝術的合致性

底真實的點說來，却無間然之所——這樣的純粹的浪漫的背景，愛命·坡 (Edgar

Allan Poe) 的阿夏家之崩落，可說是最好的例證了。

「是那一年秋天的陰鬱的薄暗的靜寂的一天。雲彩垂得很低，似乎要壓到人身上似的。我那一整天騎在馬上，在奇怪地荒涼的地方走着，到了日暮，走到了開始看得見陰沉的阿夏家的地方。不知爲什麼，那所房子，一見便覺得陰鬱得胸中難堪。本來人的心，便是見了荒涼可怕等自然的無上的險的形景的時候，都還被詩的情感所誘，而感得多寡愉快；不過在這時候，這樣的情感也并不生起，所以感覺也沒有被融和——所以我說是『難堪』。眼前只展開着阿夏家和它的領地的景色——荒寥的壁，失神的眼睛樣的窗，緊生着幾棵萱草，幾株朽樹的白幹——我看了這樣的光景，心中充滿了鬱陶。除沉醉於鴉片醒來時的心境外，恐怕沒有適當的比擬了。那是和由夢境回復到常態時的苦痛，和脫棄了覆面時候的又似可怕又似可厭的心境——

樣。全體景色，冷酷而陰沈，慘寂得不能和心。無論怎樣試訴於想像，做夢也不能找出雄壯的地方。我想了一想，爲什麼見了阿夏家，這樣神經鈍弱呢？不過這也終是不能解釋的神祕。并且連捉住在想的時候集攏自己身邊的影子樣的空想都還不能。終只得着些不滿足的結論。便是，得到的結論便是，極單純的自然界的物質結聯起來：而使人如此地感動，這種時候當然是有的，然而解剖這個力，是遠超過我們的研究力以上。——我後來想無論是景色或是繪畫，只要把它的各部分變動一下，便能限小給悲愴的印象之力，并且也能完全使它沒有。於是把這個思想作爲基礎，進馬至邸旁的靜平如鏡的陰暗的沼旁，凝然地注視着灰色的蒼草，淒涼的樹株，失神的眼睛樣的窗戶，映在水中的倒影。——我感到了比以前更利害的戰慄。」

當然這背景和現實相似的點是很稀薄的，不過對於把這個當做序幕的可怕的事，却帶有完全的藝術的合致性；并且在作品上面給了空想的真實性。

(一七) 愛利歐特的現實的背景——我們在下面將引用阿當·皮德(Adam Pede)的一節，作為精密地描寫現實的例。

「讀者若是在這個田野醒了的，那末大概可以知道這一天正是禮拜天吧？雄雞和雌雞，都似乎知道這個似的，收了騷擾的鳴聲，只是咕咕地低響着喉頭。便是布爾狗，也似乎不貪平日那樣多的食糧便已滿足了似的，面色也多寡顯得溫和些。日光似乎對於所有的東西，呼說『休息呀！』『不要勞動呀！』似的。太陽的光，自己也在打着瞌睡，降注在生着青苔的牛棚上面；用嘴啄着羽根，集攏在一起的白的家鴨之羣上面；倦眠在糞上的老黑豬和把母親的胸子當做鋼絲床似的小豬上面；和半坐在穀倉的階段上，一半站着，很舒暢地微睡着的，穿着新的野外衣的牧羊者阿利克上面。」

在這個記述之中，一點也不能看見空想的適合性，那一類的東西。有的只是由作者對於英國鄉間生活的精密的觀察而生來的真實性。

(一八) 雲圍氣和地方色——若比較上面的坡和愛利歐特的記述，我們可以知道在其間有非常的差異，不過只有一個地方是相似的。便是兩方的記述，都現着可說是雲圍氣 (atmosphere) 的某個微妙之感。這個感情在繪畫在照相在文藝上之描寫雖都能本能的地認識出，然而明白規定它的性質，却大概是困難的。不過即使不規定它，若能究明前記兩個記述雖是非常不同然在某一點却是相通的理由——兩作家在那裏用了的富于思慮的考案，那末至少能漲出這樣的雲圍氣的手法上的基礎，一定能被發見。我們若先檢討兩作者為做這樣的表現而用了的材料，那末第一注意到事，便是兩作家為要發展驅使材料本來具有的某個性質，曾加了嚴密的選擇。坡因欲釀成憂鬱的陰沈的情緒，所以選擇了具有這樣性質的材料；愛利歐特因欲釀成安息日的靜穩的情緒，所以先選擇了具有這樣性質的材料，為完全地傳示中心的雲圍氣，而期無

遺漏。一般人也許要以爲若想在描寫上浮動某種霧圍氣，只要把不少材料，不少細目並列起來便可以了；這是一種誤見。霧圍氣之釀成，非在材料上加以嚴選不可，非大膽地棄却不合致于中心的情緒的東西不可，非把篩剩下來材料，適宜地配置作爲場景的眼目的精神的例示不可。

做成如憂鬱的阿夏家那樣的純粹的空想的背景霧圍氣底手法上的祕訣，一定是存在這裏無疑。這個記述的效果，無疑地是因爲捨棄了對釀成憂鬱這中心的情緒沒有貢獻的一切材料，而更加增強了。不限于把這同手法很狹地配置作背景的小材料上，也可以適用於霧圍氣濃厚的實際的土地的描寫的場合，所謂地方色 (local colour)，便是這個。一定的土地的外觀或調子——總括包含這些東西的地方色，決不是像照相似地，把所有的材料都收進而釀成的；是選擇出足以暗示要寫的土地的中心的情緒的材料，適宜地配置，才釀成了的。照相機因必然不得不把連和要攝影的背景的情緒不相稱的東西都收寫進去的原故，屢屢招了失敗；同樣，作家無論是怎樣忠實于事

實，若把夥多的材料無選擇地并列起來，也反足在明確的地方色的具現上招來失敗：這樣的例，是很多的。在文藝上確立了地方色的意義的，是敏感地知得土地的心，土地的精神——例如喬治·丟·莫利哀（George Du Maurier）的庫利爾傑·拉當那樣，連它的韻致，它的音色都捉握住，而只使和它的中心的韻致相共鳴的材料發展活動下去的作家們。

（一九）總括——我們考究了不少背景的使用法，結果，在優秀的作品裏面，看見了背景和人物及行爲完全融和合致而作用了，在現在，作家都是想，一定的故事，唯以一定的背景作條件時才能發生，而背景若變動，則行爲也隨之而變動，人物也應當另樣地描寫。因此對於今日的傑作，把背景由其他故事上的諸要素分離開而想它，這是不可能的。在不久以前，在小說裏面，也有一個時候背景只爲背景而存在了。因了和故事的展開完全沒有關係的繪畫的插入，事件的進接于是有了頓挫。即使除去了背景，故事的完成的程度也毫無損傷。例如雨果的海之勞役者的暴風雨的描寫等等：

便是一例。然而近代的作家，是排斥這樣的無用的背景的。亨利·傑姆斯的小說裏的下面這一句，可說是代表的意見。

『我在想像中都沒有畫過介在有無用的多嫌的東西的結構。此外，插入了不合於故事的意圖的描寫的小說，我也以為有議論的價值。』

第十講

視點及基調的解剖

(一) 視點的意義——我們在前講以前，曾把小說之諸要素涉及細目地研究了一下；我們在本講，要考察一下視點 (the point of view)。給了的事件的系列，結構之組織，背景之配置，故事的調子，到底「是誰講述這些事的呢？」——所謂視點，可以用一個疑問來概括了它。再平易地說來，便是故事是以「這個故事是誰的話呢？」做基礎而建設了的。視點，便是這講述者的立場的意思。

所謂『十人十色』等等，這些古語也便是說對於同一事象，也是因人而所見所想不同。但是倘若我們在這裏承認了或假定了萬能的神的存在，那末便怎樣呢？或者容想柏拉圖 (Plato) 的理想國 (the Republic) 的賢人們也可以。他的睿智是完全的，所以是無所不知，是沒有不思議的事的。然而被逐出了神園，理想國流浪於現世

甚久的人類的知解，是受了很大的毀損。因種種不同的遺傳，稟質，環境，訓練等等，各人的知解，都不得有限制，都不得有特癖。一切的認識，都通過那個導管而來，因此萬人的見解，都各是不同的了。

(二) 神的態度——小說。我們前面也已說過，它的使命，便是具現人生的真理。要具現真理，第一先要究明真理。那末假用誰的見解，誰的視點是最便利呢？這最好是有神的眼了。藝術是新的世界的創造。在這個世界裏面，藝術家不得不是創造主，神。而假定把自己主在和神是同樣的立場，而試把世界映看於那個視點。短篇

小說創造作便覽 (A Handbook on Story-Writing) 的著者威廉士 (Blanche Colton Williams)，呼如此寫成的故事，做「全知態度的作品」 (The story with an exercise of omniscience)。

至於在怎樣種類的作品裏面，適用到怎樣程度、有怎樣的利害得失，這要在後面詳論之；不過因為其實并不是有全能的知解的人，而只是裝得樣有全能的知解似的，

因此在那裏很容易生出破綻。所以即使明明知道在自己創造的世界內討究真理，這是最上的手段，然而採用這個的作家及作品數却不多。

(三) 法庭的配置——次於神的態度，最易究明人事的真相的是什麼呢？這不得不便是把於一定事象有關係的人集於一堂，使他們充分地說述他們的所見所思，而綜合這些，批判這些。我們不能說這就能捉住絕對的真理。不過按人類界的制度而言，事實上此外再想不出別的好法子了；因此裁判便立於這樣的組織之上。把被告，證人，律師，檢事，陪審官等吐露了的言論，和發生了的事實對照，而發見出裏面的真相；這便是主席判事的責務。本來出庭的人，是各為庇護自己的利益，而信口亂說的，甲所斷為白的，乙會說是紅，丙會說是黑，總之要下最後的斷案，不用說是很不容易的。那裏便是司法官的職務的困難和有趣的地方；同樣，也是把這個配置適用於藝術上的小說作家的困難和有趣的地方。我現在假定把這個喚做法庭的配置。全篇的結構假用了這個的最有名的文藝的作品，是羅伯特·布朗寧 (Robert Browning)

的戒指和書卷 (Ring and the Book)。這個是一個長篇故事詩；由量一方面說來，可說是荷馬的敘事詩以來最大的了。由質一方面說來，我以為也能匹敵於雨果和萊思退夫斯基的小說。志於文學之士，至少這詩的輪廓總應當曉得才好，我曾為文章俱樂部雜誌寫了一篇論文，今轉載裏面的一節於下。

「一六七九年，羅馬有孔巴利尼家，夫婦兩個，沒有小孩子。按當時的法律，沒有兒子，他們夫婦所望着的一宗款子是不能領取的。妻子維歐蘭代，知道丈夫是一個正直善良的人，萬不會欺了法而去領錢的；她想，除騙丈夫說是自己生了小孩，此外再沒有辦法。因此她便弄來了一個賣笑婦生的孩子，騙人說是自己的孩子，養大了它。這便是做着中心人物的篷比亞，她自小便長得非常可愛。

因此到了十三歲，她已是個最美麗的美人，并且還有前面說過的那一批錢，所以大家都想和她結婚。阿雷左的伯爵吉多，也注意了，尤其是想她的財產，很想娶

她爲妻。他是五十外的狡獪奸惡的醜男子，一個窮貴族。不過因爲他是城裏的有權力的高官，所以婚事馬上便成功了。當然十三歲的篷比利亞，對這個婚事是不滿意的，不過她却以爲服從父母之命，和服從全能之神是一樣重大，所以一句不平的話也沒有說，從順地答應了這個。

孔巴利尼家方面，要求吉多伯爵，說財產是和女兒一塊兒給你的，却也要把我們兩人領了過去，使我們老後的生活沒有不便；吉多伯爵也答應了這個。可是財產到了手，他便把篷比利亞的父母趕了出去，使陷於窮乏。

孔巴利尼老夫婦生了氣，是不用說的。尤其是妻子維歐蘭代，簡直神情都顛倒了起來，她告訴丈夫說，篷比利亞并不是親生的女兒。不是親生女兒，那末關於資產繼承的法律上的事，是要一變的；因此老孔巴利尼，訪了吉多伯爵，告訴他說：『你把我們的資產和女兒都奪了去，不過那孩子并不是我們親生的，所以結果資產總是要還給政府的。』

然而吉多伯爵，是懂得法律的，知道只要自己把蓬比尼亞當做妻子，那末資產總是自己的。倘若因為她是賣笑婦的小孩而給她離了婚，那末錢便不是自己的了。所以他想，最好是使蓬比利亞和人家姦淫或是做出什麼壞事，把她殺死或是把她逐出，錢還是留在自己手裏。所以給了她種種暗示，使她做出不倫不貞之事；然而心比泉水都是清淨的蓬比利亞，却不上他的圈套。誘惑，威嚇，和其他一切奸計，都不奏效；因此他想，只有使蓬比利亞逃走之一計了。於是更加以百般虐待，她到僧院請求了保護，牧師僧侶都怕吉多伯爵的威勢，也不庇護蓬比利亞。她因此想投身爲尼，他們也因怕有後患，拒絕了她。最後只有一個名叫加蓬沙基的勇敢正直的青年僧侶，很可憐她，對她說：『你可和我一塊兒逃走。這個我也知道是不好的事，并且也易招世上的誤解，不過我想除此之外，你也再沒有得救之道了。』，於是一同逃亡了，不過不久便被捉住了。這青年僧侶做這件事，全是出於要幫助一個無依無靠的可憐的少婦的好意，教會對他發了數年的放逐命令。

當然吉多伯爵的計劃又失敗了。篷比亞的名譽雖弄得很壞，却總還不能把她斷做有通姦之罪。他於是想，要離開妻子而拿着錢，除殺死她之外沒有辦法了。在這時候，篷比亞生了一個小孩。

父親是吉多伯爵，是不用說的。生了小孩之後，關於資產繼承的法律上的手續，於是更加錯綜起來了。於是乘篷比亞和亞雷里那一天，依囑了以殺人為職業的惡徒，使去刺殺孔巴利尼和篷比亞。孔巴利尼當場便死了，篷比亞受了二十二處刀傷，却還有氣，在瀕死的病床，敘述了事情的顛末。

下手的人是貴族，背後有可靠的軍隊貴族和教會的勢力。並且用很多的錢請了律師，設了有力的偽證。並且從前篷比亞和青年僧侶一同私奔過，這也成了誣告兩個人姦通了的有力的材料。然而裁判官終究推翻一切證據，對吉多下了死刑的宣告。於是朋友和後援者們更控訴於法王，幸虧法王是性格完美，富於明斷的人，詳細地審理了這個事件，對吉多伯爵下了最後的罪名的宣告；正義和法之權威，好

容易才因此人而確保了。這個法王，據說是以那有名的因諾生特十一世做的『模特兒』。

這一首詩是很長的，差不多有五百三十頁；不知道在荷馬但代那時候是怎麼樣，總之在近世實是無比的大規模的作品。并且布朗寧寫這複雜的事件和深刻的心理，用了全篇十二章的獨白體。第一章是題名『戒指和書卷』的說明，是著者的獨白。第二章是假了一人物，使它講述羅馬市民對這事件的意見。第三章是假了別的人物，使它陳述羅馬市民的對於這個的反對的意見。第四章又使陳述了別派的意見。不過這些都未穿透事實的真相。第五章是吉多伯爵的獨白；雖完全是假話，不過因了他的說服人家的口才，使讀者竟疑心那是事件的真相。等第六章是青年僧侶加羅沙泰的獨白，所說是非常素朴誠實，讀者可以知道他所說的是真實。不過總之他是和年青的人妻道走了的，所以這即使是真實，我們想也許沒有誰去信用它。他主張自己無罪，雖是正常的，總之他的簡樸和幼稚。是很發矇的。第七章是女主

人公蓬比利亞的獨白，是卷中最有名的一章。說的事是最可怕的不自然的事，所以雖是純朴地說着事實，讀者有時也許會想『這是掩飾姦通，要使衆人憎惡丈夫的黑良心的不可靠的女人。』第八章是吉多的律師的辯論。第九章是它的反對的律師的辯論。兩方的辯論，都是學識很廣，周密老獪的，所以讀者雖以爲這正是真實，其實離真實却很遠。第十章是法王的獨白，實是完美的性格的研究。我們在這一章，才能知道一切的真相。第十一章是吉多的罪狀的告白。第十二章是結論。這個大傑作給我們的感銘是很多的，最後有這樣一句，尤其應當注意。

空的是人的證，

僞的是人的證言。風聞和

人的預測都不過是吹過的微風。

.....

我和人家的心相同，

只有藝術能說出真實……

便是，布朗寧想，無論是怎樣積有經驗的律師和裁判官，他們說明的話都是錯的。人的託言等等，是和風一樣的無價值和不可信以爲真。能說出關於人生的真實的唯一的能者，便是藝術。藝術家第一重要的事，不是美的創造等等的觀念，而是表現關於人的生活，人的性格的不動的真理。最高的藝術，是最高的真理。」

這時候我要特別促起你們的注意的，也不是這首詩裏所說的事件，也不是最後給了的結論。而是通過了十二個觀點而看了一個事件的作品結構。

英國有一個偵探小說家，名叫法烟 (B.L. Farjeon)。他的作品 “The King of Hearts” 結構之新奇，我現在都還難於忘去。全書是說一個婦人的殺害事件；前編列出了她的丈夫，她家雇用的馬車夫，出事那一天丈夫到過的小酒店的侍者，辦理事件的偵探，她的女僕等等在法庭做了的陳述，和報道它的新聞記事，後編是記載律師和

醫生的會話，美國英國間交換了的無綫電報，手記，暗號等，通卷簡直沒有什麼客觀的描寫。便是，這個小說的有趣，不在事件本身，而在看它的前記諸人物的視點上。

但是這個法庭的配置法，能適用於小說到那個程度，這大概是很大的疑問。布朗寧的詩是例外，總之它能舉效果的，大概總不能出偵探小說以外了吧？朶思退夫斯基的卡拉馬左夫兄弟的終末的有趣的地方，對於父親殺害事件的各個證人的陳述，尤其是律師的辯論和檢事的論告，是興味的最高頂。值得我們尊敬的小說中，採用了這個視點的，除卡拉馬左夫兄弟（這也只是最後的一段）以外，寡聞的我是再無所知了。并且我們也知道，布朗寧的詩和朶思退夫斯基的小說，都是成立在多分的偵探的興味上的作品；所以我們更能想到。這個手法本來是偵探小說固有的。

（四）內的視點與外的視點——由真理的究明上說來似乎最便利的神的態度和法庭的配置，為什麼能適用於小說的範圍是這樣小呢？——要解這個疑問，並不是什麼

特別難的事情。小說的職務，是真理的具現。並不是究明了便完事的。它的職務，在把究明了的真理，如實地有生命的地表現。換句話說，便是在收藝術的效果。全知的態度，于作者究明創造的世界的真理，也許是有效的；不過因為本來便是沒有那個資格的卑小的人僭稱的神，所以立場是不穩固的。具體性是很稀薄的。終難收充分的効果。并且法庭的配置，把它當做人做成的制度，于實際的適用也許是有效；然要收藝術的効果，則有招來混雜之虞。和神同立場的普遍的觀點，假配置于裁判制度的多數的、羣集的視點，既多難舉藝術的効果，那末剩下來的，只有假單獨的個人的視點了。個人做小說的述者 (Story teller) 的時候，有以「我」而敘述的第一人稱的時候，和以「他」而敘述的第三人稱的時候。執前者叫做內的視點 (the internal point of view)；執後者的叫做外的視點 (the external point of view) 二者。各為兩極，在其間，內的視點的變形和外的視點的變形，都以種種程度，存在得很多。我們可以把它們順次列記一下，看一看他們的得失。

內的視點的解剖

(A) 作中重要人物之視點 (the point of view of the Leading Actor) —— 爲一要注意的，便是由作中的主人公，或某重要人物的視點敘述的作品。例如沙克雷的亨利·愛斯孟德 (Henry Esmond) 是由主人公，夏羅特·布龍代的堅·愛亞 (Jane Eyre) 是由女主人公的視點，而被敘述了的。這個視點，予以事件爲主體的作品，是特別有顯著的效果的。例如吉爾·布拉斯的雜多的冒險，用第一人稱敘述，比用第三人稱，確是更爲生動，更是有理。奇怪的行爲和奇怪的事件，用第三人稱敘述，是不怎樣動人的。我們有這樣的心裏的祕密，總願意直接聽之于當其衝的人。

斯替文遜的金銀島，依傑姆·好金斯而被敘述了，被誘拐的人是依代維德·巴爾浮亞而被敘述了，那萬波重疊的故事，都不失潑刺的緊張味的，原因便是因爲立在事件的中心少年，直接講述了它。羅賓遜·克魯索裏的如實性，也是因踏襲主人公敘述自

己的經驗的傳習的手法而生。代浮不限于此作，所有的故事他都喜歡用第一人稱；這大概是因爲他想賦與似真的調子于他的作品的原因吧。

採用這個觀點。敘述個人的情緒和感情的時候，也是非常便利的。我們可以考察考察引用在下面的被誘拐的人的十章。

「自己也不知道自己那時候是否爲大家所謂的恐怖所襲。可是我的心臟，和小鳥一樣，是小小地跳着。兩眼也昏暗起來。我不住地用手擦了，然而還是不住地昏暗。希望是一點也沒有。有的只是一種暗的絕望，和對於使我唯一的尊貴的性命賣了的全世間的一種忿怒。我想祈禱。可是和跑着的人一樣不住地動着的我的心，不能夠想出禱辭。我當時的最大的願望，便是想捉握住有始有終的東西。」

今若把第一人稱改做第三人稱，把「我」換做「他」，那末便是：

「他也不知道自己那時候是否爲大家所謂的恐怖所襲。可是他的心臟，和小鳥一樣，是小小地跳着。他的眼睛也昏暗起來……」——由這個，我們也已經知道失了如何多的生動味，失了如何多的情緒的切實性。便是，讀者站得很遠，且又不得不觀察，可以講述者的經驗的有力的地方和有趣的地方，都失去了。

把主人公當做講述者 (Story-teller) 而作品乃有生命，這個理由，在以上之外，也能想得。便是，主人公講述自己以外的人物——配角的事情的時候，不得不絕對客觀的，絕對具體的。換言之，便是主人公，是不許敘述配角的情緒和感想的。主人公得講述的，只是他們配角，說了什麼話，做了什麼事，在言行間做了怎樣的樣子，由自己眼裏看來他們是想着什麼感着什麼——只是這些事。他在視點方面，大體是不許一直潛入他們的心裏，把他們的動機都穿鑿了的。并且便是自己的心的經過，

若分析至某個程度以上，也能打壞了情調之自然。所以由第一人稱的立場——主人公的視點，可說簡直不能夠心理的地主觀的地敘述事件。因此，我們前面也已說過，生

了故事帶來具體的明瞭性的便利。反之，心理小說，必然要第三人稱。我們到底不能想像，心理小說家喬治·愛利歐特會寫第一人稱的小說。

不過以主人公做 Story-teller 的小說，却也有相當的困難。手法上的第一缺陷，便是講述者的性格，總容易模糊起來。可以直接表現講述者的所有的手段，都是被禁了的；因此他不能夠說述對於自己的功績和過失的感想，寫關於那個的論文，加以批評。并且也不能夠描寫自己，解剖自己。他不能如人家看他那樣，具體的客觀的地看他自身。只能間接地暗示他自身。讀者只能由他做的事，說的話，及說人家（配角）的事的態度和話裏，推測歸納他是怎樣的人，此外再沒有知道他的方法。在作品的範圍短小的短篇小說，這個推測不一定便是至難，然在大規模的長篇，因為推測的材料是散在於各處的，所以要綜合它，於讀者決不能是一件易事。

并且若靜靜地想一想，用這個體的時候，在構成上是混有根本的某個罅隙，虛偽，矛盾的。因為，小說的作者，做 Story-teller 的時候，都是有秀拔的手腕的。

因此無論借了什麼人物，用第一人稱叙述下去，說法總是巧妙的。不過我們萬不會想，作中人物，都和作者有同樣的巧妙的話術。金銀島裏的傑姆·好金斯，假若實際存在着，他能有“*the brown old seaman, with the sabre cut*”那樣的巧緻的表現嗎？教育都沒有受過的代維德·巴爾浮亞那樣的少年，怎能寫出斯替文遜樣的響聲甚高的散文呢？（他的散文，在文體的精練方面，是很有名的）——這是我們所疑惑的。不，并且不少時候，第一連那個主人爲什麼要講這樣的故事的動機，我們都不懂。在被誘拐了的人的編篇，巴爾浮亞把自己對於加特利歐那的愛情寫得那樣細膩，是根據怎樣的理由，怎樣的動機呢？巴爾浮亞是男人，所以還可以。布龍代寫的『堅·愛亞』，是個女子。她把和羅契斯它發生了關係自己生起的戀情，向一般社會（因是著作）說破；這事實際是如何可能呢？在實際上，尤其是女子，是不會不憚言明戀愛故事的事的。

我們認容這樣破了實際的事象的事，只是因爲文藝上的傳習。即使犧牲了實際，

若是因此而得的効果是著大，因此而表現有了生命，那末讀者是不管什麼動機的，并且也認容主人公做巧妙的講述者時的虛偽，矛盾，和不自然。然而便是這樣，主人公要明瞭地寫出自己的性格，也還是非常困難的。因此在不把主人公發生的事件為主，而置重於他的性格爲人等的小說，這個手法是非常沒有効果的。

更由結構上看來，通過作中主人公的嘴而展開那故事的時候，因爲他出現做了所有的事件的中心，所以利益是在能給作品以統一，而少陷於散漫之弊。不過却也有不利益的地方。便是，主人公不能每一個場面都出面。所以同時異所發生了的事件，若臨席於一方的事件，則必然不能在他方的事件做活的證人，直接當場見了事實的證人。至於自己沒有直接關係的結構的細目，是難以充分的知識而敘述的。因此主人公實際出面了的場面和沒有出面的場面的敘述上，故事的精彩之度生了高低。於是不得不取『這些事因爲我沒有在場，所以直接不知道。只是後來曉得了，這由結構的順序說來，正是應當屬於這裏的事項，所以插入了』的態度了。

(B) 配角的視點 (The point of view of some Subsidiary Actor) ——但是上述諸缺陷，若是山作中的某配角（不是主人公）的視點而構成那個故事，則可免去很多。這時候雖也不能和客觀的小說一樣，詳細地解剖性格；然而講述者可以直接用記敘法或註解的說明，而表現主人公乃至中心的人物。主人公是異常的人物，他的超凡的能力才幹，守着藝術的慎慮時是到底不能充分說盡的時候，那末配以嘆美他的朋友知己，由他們的視點寫出他，是非常便利，且能收效。愛倫坡由這個意味，當寫偵探小說的時候，要表現名偵探去旁的細緻明敏的解剖力，却不使去旁自身敘述，而配以熟悉他的一人物，而借他的嘴講出那個故事。這個手法，柯南·道爾 (Conan Doyle) 先踏襲于了福爾摩斯 (Sherlock Holmes)，路布郎 (Leblanc) 復襲用于了路磅 (Lupin) 偵探。

這個方法的極其適切，這只要拿傳記來作個例，便馬上能明白了。波斯維爾 (Boswell) 的爛邏博 (Life of Johnson) 比流果夫 (Birukof) 的托爾斯泰 (Life of Tolstoy) 的

(Tolstoi) 值得不朽的，是因爲波斯維爾和爛遜，比流果夫和托爾斯泰，是和影之於形的一樣，常常附隨着的原故。這個事實，比什麼都可以證明副的人物能夠熟悉主人公的生涯和性格的全面的可能性。這樣的副的人物的觀點，和主人公的，並且和主人公的一樣，同能浸徹到事件的內面；所以故事是和主人公自己口裏講出來的同樣地能舉直接的，生動的效果。並且講述者的知識有走遍故事的全局面，結構的全體的便利。主人公若做了講述者，那末同時間所發生的事件裏，一方面主人公沒有出場，所以有不能直接地講述的不便；然若立了副的人物，那末主人公沒有出場的事件，他自己便出場而做事件的直接的目擊者，主人公不知道的事，他也能曉得並且說出。這時候他即使不能和主人公一同參加重要事件，因爲主人公後來會對他（副的人物）直接地講述（便是能以照樣的直接，表現于小說上），所以是毫沒有妨礙的。

(G) 混合的觀點(The point of view of Different Actor)——有這樣一種樣式，幾個人物，各由和自己稱配的種種局面，講述一個故事。基本的地說來，和前面講過

的法庭的配置是相同的，只是人數沒有那樣多，只是根據兩三個人物的視點。斯替文遜的吉開爾和海德的四分之三，是由第三者外的地敘述了的，最後兩章——那恐怖的最高潮，則依內的視點而組成。便是，起初爲山醫生即用，末了是由吉開爾自身。所以結局這個故事，是由兩個人的視點而被敘述了的。吉普林更推進了這個體，而作了更巧緻的作風。若看一看他的作品，故事雖是用「我」的第一人稱而講述，然而這個「我」是在作品的無論那一部分都沒有活躍的無性格的黑幕。而故事中活躍着的諸人物，向着這個黑幕，講了種種事情。因他們所講的話，舉動和演的角兒，而他們是怎樣的人物，能自然地被判明。「我」只成了如此從各方面聽來的話的綜合者；一篇作品，便是這樣成功了。如三兵士便是這一類。是講述者的「我」，在種種境遇之下遇見了馬爾法尼，歐賽利斯和利亞類德三人，由他們那裏聽來了種種故事的材料，而這些斷片，終結成了一篇作品。如賊路德夫人 (*Mrs. Gerould*) 的空的供物 (*Vain Oblations*)，作中雖出現着「我」，然也單只是蒐集斷片的材料，它連枝葉的職務都

沒有做。作品的開頭，是這樣寫着。

「我要在下面說的事，一部分是由我自身的觀察，一部分是由米興的親切的少女，一部分是由沙克斯的信札，大部分是由我自己的口中，還有一部分是由土地的人而得來的。爲觀察事件全體，我用了三個年頭。」

(D) 書翰的視點 (The Epistolary Point of View) —— 這個裏面又有兩樣。第一是故事達了某一點，用外的敘法是困難了的時候，于是用結構裏的一個人物寄給別個人物的信札，而通過了這個難關。喬治·梅雷弟斯的愛凡·哈林頓 (Evan Harrington)，便很巧妙地用了這個手法。便是，故事的大部分，是用外的敘法而展開了，只是時時插入了名叫沙爾扎的聰明的富子機智的伯爵夫人的信札，由她個人的特殊的視點，而表現了重要的事件。

書翰體是由近代小說的創始者利查遜的第一作開始用了的，所以說起來書翰體實是近代小說的搖籃。他的怕美拉、克拉利沙等等，作品全體，都是由諸人物間交換了的信札而成立的。若要求例于大陸，則可舉出貴代的少年維德的煩惱，盧騷的新愛羅伊斯，朶思退夫斯基的窮人等等。這個手法的便利的地方，便是在于能不絕地改動觀點，把一切重要事件，通過作中人物的各目的眼，而順次展開于讀者的眼前。并且寫事件的時候，也能像信札一樣地個人的地，親密地寫；所以雖然是要第一人稱，間接的性格表現法是比較地容易。不過這個手法，却也自有他的不便；不便的地方，便是在于故事的結構的中心會因此而曖昧，散漫，而失于冗長。取書翰體，然不犯這些毛病，當沿着中心點而把故事展開下去，這當然是很難的事。

不過取信札寫自一人之手的形式（由一封信札而成的小說是不用說，便是兩封以上也是這樣），也能保持統一到某個程度。本來信札不是什麼公開狀，并不是寫給公共社會，而是寫給一個至多幾個知己友人的。因此若取依作中人物的一人的信札而展

開故事的直說法的形式，那末無論是公示什麼個人的，祕密的事件，也備了正當的動機，而有能辯明它的理由的便利。不過單是一個人物的信札一封一封繼續下去，自然不免是有流于單調之嫌的。

(E) 內的視點的諸變形——這個內的視點，有種種樣式的變形。日記體便是一個。莫泊桑的歐爾拉 (Hortia)，屠格涅夫的無用的人的日記 (The Diary of a Superfluous Man) 等等，可以算進這一類。還有一種叫做手記體的。這是把小說的結構假了手記的形式。有的是以電話裏交換的話做成一篇作品，有的是如費許的愛斯台爾那樣，成了家計簿記的體。以上大體是短篇或是中篇。長篇作品通篇都用這個體的很難找到，很多只是中途插入而收了效果。

外的視點的解剖

我們已經究明了，使用內的視點，則做事的事件能帶有生動之氣，觀測也成爲具

體的，情緒也成爲切實，并且調子也多蓋然性，不過性格的表現和結構的建設上，却也伴有種種困難。因此大抵的作家，多外的地觀察事件，而常用第三人稱（它）寫他們的作品。這個也有幾個不同的方法。所謂外的地觀察了作品，本來是立在隔離了作中任何人物的立場而記述了的，不過因他的立場的敢法，而生出不少差異的段階。並且又生出構成那個作品的不少相異的情調。

(A) 全知的視點 (Omniscient Point of View)——和內的視點成着最鮮明的對比 (contrast) 的，是我們前面已經言及了的這個全知的視點。這個是離開了所有的作中人物，對於所有作中人物，平等地取絕對的全知的態度的。作者在這時候，是站在能察透現在記敘着的事件的過去現在，同時能洞察所有的作中人物的心，較之作中人物自身，更是了解它的神樣的立場。

這儼取至尊至慧的神的立場的第一便利，便是故事的作者，無論暴露了關於作中人物的怎樣內祕的事，對於這個都沒有負說明的責任的必要。起初他便自稱知道一切

的，所以由讀者看來，他知道一切祕密，乃是當然。作者沒有被反問作中人物的這個祕密你是怎樣知道了的危險。暗黑不能昧他的眼，鐵門也不能擋住他。他能看透無遺，相隔的種種場所同時發生的事件。他即在作中人物僅有一人的時候，也能和電綫裏的電氣一樣，和那個人物在一起。他也能明示言語所不能表的思想，也能明示行爲所不能露的情念。他也能知悉作中人物所說的話那一點是表現真實，那一點是隱蔽真實，並且指摘他。作者無論說了作中人物的怎樣的內祕，只要是站在這個視點，讀者是不向作者要迫動機的明示的。

這個全知的視點，是使大規模地通過心的解剖表現人物爲可能的唯一手段。因此常被用于心理小說。喬治·愛利歐特可說簡直沒有用此外的視點；喬治·梅雷弟斯也大抵選擇了這個立場。于主要事件是內的，主觀的的故事，這個實是最貴重的方法。不能翻譯做具體的行爲底精神的經驗，只有僭用和神相同的全知的視點，才能充分表現。然而倘若這個被轉用于了客觀的事件的表現，那末作家將有墮于抽象的危險。

因為和所有的作中人物都是隔離着，所以觀察的逼真和表現的精彩，都一同失去了。

于作家，採用這個視點，是最容易，不過由另一面講來，却也是最困難。若單從手法上說來，選擇故事的材料，容入藝術的鑄型，都有絕對的自由，所以是最容易。然由人的立場說來，無論是誰，演神，僭稱神而沒有矛盾，是困難的。即對假構的人物，也必生出破綻。愛利歐特在大涅槃。代龍大，和神同了視點，而她終未真知主人公，這却是批判健全的讀者及批評家間一致着的定評。代龍大實際并不是如作者所想像那樣偉大的人物。便是，她的全知的視點，在這樣明白地露出了破綻。作者若不是像梅雷第斯那樣，被惠與了可比于神的睿智的大天才，那末是難于通過錯綜的大作的首尾，支持這個視點，而不生破綻的。

在日本，受梅雷第斯的影響很深，并且心理小說也寫了最多的夏目漱石，這個傾向是最顯著。千言說明，不若一例之提示，我們可以舉一個例在下面。

「甲野君的笑，是薄的，柔的，并且毋寧是冷的。在他的溫存裏面，在它的速的裏面，在它消去的裏面，甲野君的一生，是很顯明地被寫出了。懂了這一瞬間的意義的，是甲野君的知己。若是把甲野君看做了到害兇險的人，那末便是親子，也不得不說是看錯了；雖是兄弟，也不能說是真懂得他。非把他看做利害兇險的人不能寫出甲野君的性格，那種小說是不雅的。二十世紀，是不會有怎樣利害兇險，動刀子的事的。

春日的旅行，是很悠暢的。京都的旅館，是很幽靜的。兩個人沒有事情，在那裏鬧着玩。便在這個期間，宗近君知道了甲野君，甲野君知道了宗近君。這便是世間。」

便是，作者由起脫了宇宙人生似的高的地位，如在掌中轉弄着似地，寫人生是這樣的東西，甲野君是這樣的男子，宗近君是這樣的人。這個做全知的態度的一片鱗的

例，大概是充分的吧？

(B) 限制的視點 (The Limited Point of View) —— 對於作中人物，只要是依外的視點而觀察的，那末于作家最賢明的方法，大概便是少許妥協些，作者把全知的眼翻于一定範圍之內。便是，只在作中人物的任何一人上（一人以上也可以，不過若過於多數者之上，則還元於前述的絕對全知的視點了），適用這絕對無上權，對於以外的人物，則限制他的表現，於選了的一人所見，所聞，所思的範圍之內。這時候故事雖是著者用第三人稱而進展下去，然而實際是著者通過了揮着全知的無上權的作中人物的一人的視點，展開着的。換句話說，便是作家的全的視點，限於作中一人物上的手法。

這個視點，堅·奧斯丁的洗煉了的作品上使用着，可說是顯著的例。例如在愛馬，作家自在地潛入了作中主人公的心理，而且用全知的眼光，外的地觀察了她，并且微細地寫了她的思想感情。然而處理別的人物的時候，則著者把自己對於它們的認

識的範圍和程度，弄得和愛馬的同一了，不斷地通過了愛馬的眼光而看了周圍。因此故事雖由奧斯丁用第三人稱寫了的，然而實際便說是作中之女主人公愛馬的第一人稱的觀察和思索的記述，也無不可。在矜特與偏見 (*Pride and Prejudice*)，也是一樣的，愛利札貝斯·貝內特是被拉致於著者的全知的視野中的唯一人，別的作中人物，是依愛利札貝斯所見，而被客觀的地描寫了。讀者能一步一步，知道女主人公對於大西氏的感情的變化的徑路。然而大西氏對於女主人公愛利札貝斯的感情的思想的變化，則非她自身注意到，讀者是不能知道。新的小說取的視點，這個走法似是最多。但是徹頭徹尾，以爲這視點是不可改動，則未免過使藝術拘束了。作家也能應着時候，而把視點由甲移向乙，由乙移向丙。這時候故事雖以三人稱進展着，却也可說是有的場景是由甲的立場，其次的場景是由乙的立場或由丙的立場地被敘述着。

我們可以想像隔了一重牆壁的鄰接的兩間房子。想像每間房子裏面各有一個男人，互相想着次室裏的人的事。取絕對全知的態度的作家，能同時敘述兩人想着的事。

中間隔着的牆壁，于作家并不能做什麼障害。然而站在限制的視點的作家，則僅能敘述兩人中的一人的思想，而沒有敘述別一人的權利。這時候作家選擇應置視點于何室的事，是不是自由的呢？——倘若作者如前面所說，臨機而改其視點，那末無論選擇何室，都是自由的。這不是和絕對全知的時候那樣是同時的，是先選擇一室，再選擇他室；次第雖有前後，然而結局總能知道兩室之事。然若嚴重地下視點於一方，而不改動，那末室之選擇，決不是作家的自由。選擇能舉更多的故事的效果的一室，乃為作家者之義務。

守這限制的視點的態度，較之僭稱神的絕對全知的態度——不得不同時悉知多少作中人物的心理的祕密的態度，是遠為容易。在這上面愈加限制，視野的改動愈少，而藝術要表現的生活的幻覺，也愈明瞭。便是，即在實際經驗，我們能內的地知道的，只是唯一的心——自己的心。此外的一切人，只能外的地觀察它們。因此取了只把唯一的心赤裸裸地橫在我們前面的一元描寫法（這是岩野泡鳴的話）乃至限制的視點

(這是我的話) 的故事，較之洞見多數的心理底全知的故事，遠能更和實際的人生調和。雖說是三人稱的小說，取了如堅·奧斯丁的作品所例證的視點而敘述了的小說，實質上和作中的主要人物以第一人稱敘述的故事，是沒有差異，並且沒有伴于第一人稱小說的不便。近代小說家大多數採用此手法，決非無因。

(C) 純客觀的視點 (The Rigidly Restricted Point of View) —— 然而若以具體的為專一的目標時，那末可以不使用一切全知的無上權，作者可對所有的作中人物，執取全然外的的，客觀的的態度。西洋古來的傳說裏，有名叫『浮求那它斯』(Fortunatus) 的。他的起原不能知道。總之倘若他戴了他的魔法的帽子，那末全身都看不見了；無論怎樣人多的地方，都不會被注意到。站在純客觀的視點的作家，恰和浮求那它斯那樣地，把作中人物的外貌，行為，言語等等傳示給我們，然而決不取有洞察其心中的能力似的態度。這個客觀的視點，莫泊桑屢屢用於他的短篇。但是純客觀的態度，也和絕對的全知的態度一樣，很少沒有破綻；這雖於短篇能有很大

效果，然在長篇，是很少能首尾支持同一態度的。這個視點的便利的地方，是在於使作家不陷於知的，抽象的，常加以具象化，而使有現前目睹之感。作家站在這個立場，對於事件是不給以解說的，只把事件展開於讀者之前，批判之權，是委於讀者的。然於讀者則有永久沒有機會一聽作家對於創造的人物的深奧的感想之憾。本來人的行爲的動機而自明的，只是它的非常戲劇的的時候，若在日常平凡的世界的表現也繼續這個態度，那末在被展開了的場景，很多時候是不能捉握着人的旨趣。

基調的分解

(A) 沒個性的基調 (Impersonal Tone) —— 以第一人稱小說爲最右端，第三人稱的，最後論了的純客觀的態度爲最左端，小說的基調，可分爲沒個性的 (Impersonal) 和個性的 (Personal) 二者。作家也能誇張做着創作的一要素底自己的個性的調子，并且也能抹殺它。我們要從抹殺它的沒個性的基調檢討下去。古代的偉大的敘事詩

(Epic)和民謠，都是以沒個性的調子而敘述了的。荷馬是怎樣的人物，雖也不能說是絕對不能由他的作品而推想；然而他總決沒有想在作品裏面，潛入「自己」的分子。通讀他的伊利亞德和歐代西，雖能由作者敘述的事物的範圍，受作者的人格暗示，然却不能明白地看定這個「人」的形姿。又如歐烏爾夫 (Beowulf) 和尼貝龍更。利德 (Nibe-lungen Lied)，誰也不知道它們的作者。這些故事，好像它們自身敘述了一樣。換句話說，便是它沒有由任何人的視點被觀察。近代的作家中，斯各特對於他的人物和事件，取了敘事詩的態度 (Epic Attitude)。他觀察，不把自己放在意識中；描寫對象，如映在每一個人的眼裏那樣地。又像霍維爾斯 (William Dean Howells) 那樣，他一心意識地在他作品裏面，抹殺了個人的基礎。便是，斯各特的是自然的，而他是自意識的，努力地的成功於了自己沒却。取這自己沒却的態度，而心最溫的，是蕭士比亞，最冷的，大概便是弗羅貝爾。

(B) 個性格的基調 (Personal Tone) —— 然而又有別派的小說家，不憚對讀者

完全表明自己是作者，用第三人稱操縱作中人物者是自己。他們毫不客氣地在作品上印以個人的陰影，披瀝自己的特殊的趣味批判，一刻也不使讀者忘去自己是講述的人。讀者總是被強迫通過了作者的眼，而去看見於故事的事象。沙克雷的作風，常可說是此派的代表，作者總是對作中人物，有時候憐恤，有時候賞讚，有時候愚弄，有時候敬愛，總之是不使讀者有片刻的自由批判的機會。

霍維爾斯在他的批評和作品(Criticism and Fiction)裏，述了和沙克雷的傾向反對的意見，說那是『把兩手插在口袋裏面，而徒弄饒舌，中斷作中人物的行為，擾亂做藝術的真使命的幻覺的東西』，又貶斥說『不論什麼時候都侵入作中，自己把人物拉致於讀者面前，不憚喋喋其美貌，只管對它的顯著的特性呼號，這樣的作家，真可說是沒有藝術的感識之徒了』。說得這樣利害，未免稍有頑迷之嫌吧。不過如莫泊桑那樣的在小說家中最是藝術的的作家，確是寫了這個沒個性的信條而創作了；他很嚴密地避去了插私意於作中人物。便是，不使通過了作家的個人格而觀察東西，而把批判

任於讀者之自由。然而我們也不能忘去，文藝裏面，另外有些形式和作家，正在使通過了作家的眼界而觀察事物的點，有最大魅力。我們所以喜歡讀查爾斯·拉姆（Charles Lamb）的南海之家（The South Sea House），並不是因為能看見在那裏被寫着的寂寞的，不能忘去的建築；而是因為能看見看着那建築的愛利亞（著者拉姆的反映）。沙克雷的新來者（The New Comers）所以被我們返覆讀閱的，並不是因為能因此而能窺見當時的倫敦上流社會，而是因為能很愉快地看見觀察着那上流社會的沙克雷。我們現在要說一說這個個人格的基調的作品的效果和缺陷。把它當作一種手法而論它的優劣，是無理的。它的優劣，完全是依潛在背後的作者的爲人有趣沒趣，有價值沒有價值而被決定。便是，作家潛入作中之可否，一係於作家自身。與其說是藝術上的問題，毋寧是爲人或人格的問題。在甲作家是不堪的討厭或缺陷，在乙作家則成了放出可觀的光彩的魅力：這種事并不稀罕。例如傑姆斯·巴利的小說，因誇張作家和作中人物間的個人的關係的習癖，而生了趣味。將於傑作傷感的托米的作者的多面的情

緒，使讀者感得了和托米自身所感是同樣底人的興味。

所以不管前揭的霍維爾斯的批議是怎樣，我們也不得不結論說，只要作家的爲人有興味和魅力，那末也決不妨自由地侵入作中，給全篇以個人的調子。要一樣規律作家創作的態度，乃無益的努力。要緊的大概還不如考察一下能在創作之際窺到的種種的情調吧？屬於自己抹殺派的作家，因欲不阻害讀者能對作中人物下的獨立的批判，所以總是努力隱蔽自己的意見。然而按照個人人格的基調而著述的作家，却毫不客氣地嘆美作中人物的功績，或嘲笑它們的愚昧，……如此暗示自己的意見，乃至直接地表明，讀者要端的窺到像莫泊桑那樣的作家對於作中人物的批判，是無理的。在那裏只能窺到絕對的無感動，*absolute impassiveness* 的偉大的藝術。然而一方面却也有如作者在實際生活上愛憎人物的一樣，對作中人物，也以富於異彩底個人的情緒底筆觸，明示其愛憎，使讀者能很容易地把握住著者的偉大的人性。巴利之於托米，有時作者雖也洩出要叱責他的感情，並且有時也顯了愛他的地方。因此讀者會感得，那個

主人公，是被真的朋友，真的知己忠實地表現着。

(五)做結構要素的視點——綜合以上的議論，我們自然可以明白，種種視點，是不能定以誰好誰壞的甲乙的評價的。最近用得最多的，在短篇是純客觀的視點，在長篇大概便是限制的視點。然而這也只是因為一種便利一種習慣，并不能斷言說這是最好的視點。但是這個我們是能夠斷言的：無論什麼題材，都有它最適恰的視點。換句話說，便是無論什麼作品，最好的視點都只有一個。一個素質的作家，取了一個有特色的題材，這時候兩者間氣息完全吻合，產生出最好的作品的視點，只有一個。尤其是短篇小說，這個事應當嚴密放在念頭上。長篇的技巧上的限制，雖不像在短篇那樣的嚴格，然而最好的視點，也沒有一個以上。因此作家在企圖創作取捨材料之際，應當愈早愈好地決定以為最好的視點。而藝術的興味，一方面也是由通篇支持而選擇了的視點而生。然而這事件是很困難的；在作家間痛切地意識了視點支持的必要的，也是最近的事。毫無齟齬，毫無混雜地支持了視點的作品，是很少的。視點不能保證的作

品，能使讀書神經上感到某種不安，于讀書的注意是不經濟的。托馬斯·貝利·歐爾德利氣 (Thomas Bailey Aldrich) 的馬交利·道 (Marjorie Daw) 那樣，便是這不幸的一例；一切的事情本來都是用信札展開的，後來突如變成了外的視點，以數頁直接話法的表現，而完結了那篇故事。這樣唐突的手法的变化，能使讀者錯愕起來，注意力也因之而中斷到某個程度。夏目漱石的心的前半是第一人稱，後半則為先生的遺書，接聯的地方，我們是抱有同樣不滿的。像這樣的事，確能滅殺作品的效果。

反之，亨利·傑姆斯的作品等等，在視點的定法的巧妙的點上，是很傑出的。美吉懂得的事 (What Maisie Knew) 等等，純客觀的視點，由最初到最後，都毫無沒有出毛病。然而巧妙地轉換視點，却也有很多時候，能收「得過於失」的效果，而因之在作品上面，添了可觀的光彩。如吉普林的棉花的派分 (A Deal in Cotton)，改變了視點，把同樣的事重說一遍，在這個技巧上，是有興味的——起初由阿達姆·斯特利克蘭德的視點而敘述了，其次是由侍候他的，懂得不少主人所不知的事的僕人的視

點而敘述了。

(六) 做作品的主人公的視點——也有時候，視點本身，做着主人公 (Hero)；當然這是極其特殊的例。數年前布蘭大·馬秀斯 (Brander Matthews) 和死了的磅那 (H.C. Bunner) 共著了一篇小說，名叫某個場合的記錄 (The Documents in the Case) 這個單是種種的記錄的彙集，既沒有著者的註解，也沒有他們的說明和序言。只是把由新聞，個人的信札，借用證書，競馬旬報，當票，信端，電報，戲單，廣告，收條，信封等等上面摘截下來的東西，彙集一下而已；然而兩個著者是成功了，他們把它做成了一部一切點都明白的，頭尾完整的作品。這個的有趣的地方，是在視點的奇拔和聰明之上。但是這樣在技巧方面過於誇張了的手法，只是偶而用在特殊的場合能奏奇效，并沒有一般的價值。視點本身若奪了讀者的注意，必然不得不轉移，分散了對被表現的主題的注意。當然本來在有嚴肅的含蓄的作品，主要的力點，是不得不置於被表現的內容之上的（不是表現的方法）。

第十講

力點之藝術的職能

(一) 主要部分和枝葉部分——我先要引一個例，來開始這一講。誰也知道，俳優裏面有一種專門男人扮女人的人。他穿的衣裳和戴的東西是不用說，便是身段和聲色，都是學的女人，他有那一種逼真性，使人家一見總只以為是一個女人。不過他終究是男人，而不是女子。又在日俄戰爭的時候，運到佐世保的旅順的俘虜之中，有男裝着的女兵士。她斷了頭髮，穿着軍服，身上塗着戰塵，無論如何，看來總只是個男子，不過在身體檢查之際，却發見了她是個女子。用了這兩個例我們要說的，便是到我們觀想的範圍裏來的對象，為保持它的全的存在，都應當分做主要的部分和枝葉的部分兩個而考察。所謂枝葉的部分，便是指即使變更了它也在其存在的根本上不生什麼動搖的諸點。以前記之例而言，扮裝，身段，外的行為等等，便是這一

類，這些東西無論怎樣變更，男子終究還是男子，女人終究還是女人。只要生殖的根本不動，那末男女的性是決不異動的。那末，由男女兩性的存立上看來，司生殖的諸器官乃主要部分，扮裝乃枝葉部分。我們可以再引一個例，便是托爾斯泰剪光了他的鬍子，剃光他了的頭，也還終是托爾斯泰。這是因為由保持他的全的存在上說來，鬍子和頭髮不過是枝葉部分。然若拔去了和平論者的他的頭腦，而換上可說是軍國主義論的化身的貝龍哈弟的，那末便怎樣呢？即具有一點地方也沒有改變的托爾斯泰的外觀，也終不是真的托爾斯泰了。這是因為在托爾斯泰的存在上，他的思想做着主要部分的原故。概括地說來，在未能把現在我們注意前的一切的物象正確地聰明地分辨出它的主從兩面之前，是不能說我們已經了解它的。

(二) 力點之職能——雖說如此，然而在無限地多種的森羅萬象之中，有不少是難于馬上辨別出主要部分和從屬部分。只是在對於藝術的製作的時候，這個辨別是比較容易。因為在他要建設的事裏，立出主要和從屬的明白的區別，使鑑賞家易於辨

別，這於藝術家是可能的。否，這實是他的責務。而藝術家爲傳示自己立了的這
個主要素和從屬素的區別於鑑賞家，他用了一種方法。便是，強調重要的主素，而抹
消從屬的枝葉的部分的光澤。這叫做藝術上的力點法(Emphasis in Art)

力點設定的必要，早已被一切藝術所承認了。惟用這個法則，藝術才能把從屬
的，枝葉的材料退作背景，而把要表現的主要點，據於中心的位置，去濃厚地明確地
顯揚它，強調它。比張丁派的「摩薩克」(Mosaic，建築裝飾的一種)畫家們，爲使
聖者的臉顯揚起見，在周圍畫了圓光。亨特雷特的裝飾畫天上之基督的周圍，畫上
了眩目的金色。爲使多吉的宮殿的黃金壁顯揚起見，用暗的拱廊區劃着它。此外如
普羅文斯的小歌的「刮夫倫」(覆吟句)，費拉雀的乘馬像的盞下黑影，雷姆布蘭的
人物畫的明暗法等，都不外是設定力點，強調中心的手段。在東洋的藝術，也可說同
樣的話。例如印度的阿強克的壁畫，無論是世尊說法或是王妃化粧，畫家都把人物置
於中心，而使表現的主要事項成爲明確了。總之若要使不使鑑賞者的注意因瑣末事項而

分散，而集注於中心觀念之上，那末以上諸手段——便是力點的設定，無論如何都是必要的。在搜集表現一個思想的材料之中，它的一部分所以比別一部分為重要，是因為這個是本然的地和那個思想有更深的關係的原故；藝術家若不明敏地選擇這個而作表現，他的製作意圖便將完全歸於失敗。

(三) 小說的力點——在藝術的諸分野裏，除去「果西克」(Gothic)式的寺院和戲劇的實演外，大概再沒有像小說那樣有那樣多種的強調法的樣式的了。至於小說的材料，便說是無限，也并不為過言；所以作者應當常常有聰明的慎密的力點的適用。我們在本講，可以比較檢討一下諸作家在諸作品裏用了的強調法，而究其得失。

(A) 結末之力點——我們在結構一講，已經說明過所有的作品，都有起初，中樞，和終末的三個位置。在小說的強調法，這位置的利用是最容易，實際也最被常

常用了。在短篇小說或長篇裏的首尾完整的一區劃（例如哀史裏關於米列爾僧正的諸章），最應當強調的便是最後，所以力點便放在那裏。所以對於這樣的作品，讀者讀完了它的時候，最鮮明地殘留於記憶的便是最後；倘若他想起故事的開頭，他的記憶的回溯，必然地要通過結末的力點。由這個意味，短篇小說是不用說，便是在長篇小說，把作品的最重要的主素的一部放在各章的末尾作為究極點，也是最有有效的強調法之一。有別的主意是例外，若徒把枝葉事置於這重要的末尾，而誤了力點的設定，那末這一種東西，實不得不說是壞藝術。

本書的讀者，若集起知名作家的幾十篇短篇，仔細吟味它們的結末，將不難發見終結強調之法是被使用得很多。已在前講引用了一次的斯替文遜的馬克·海姆的結末，便是好適例。

『他露着微笑似的表情，在門口遇見了下女。』

「去叫巡警來」——他說——「我殺了你的主人。」

作品全體，都被總括於了這最後的一句裏面。讀後都在讀者的耳朵裏面鮮明地響着。

我們可以再引用坡的紅的死之假面的一章。

「現在大家都知紅的死已臨場了。他像竊盜一樣，在夜裏躲了進來。酒宴的人們，一個一個都倒在塗了血的廣間裏了，便是那樣以絕望的姿勢死去了。黑檀鐘的生命，也和宴會的最後一個人的氣一同停止了。鼎裏的火也熄去了。暗和廢滅和紅的死，在所有的東西上面，使了沒有際涯的支配權。」

由這感銘很深的幾行而得的絕對的廢滅之感，到某個程度，也是因為置於結末的

力點的原故。倘若附加上別的廢話，而沒却了終末的位置的重要性，也許是當然不能收到這個效果。爲強調作品的終結，莫泊桑在他的短篇裏面，考案了一種可稱爲時期的結構（Periodicity of Structure）的手法，把故事的解決，盡力保留到了最後。他有一篇作品，叫做頸圈（La Parure）。這一篇在莫泊桑的有數的傑作中，都要算是尤其有名的；題作『世界短篇名作集』等等的書裏，沒有不收進這一篇的，短篇的研究書裏，也常常把它引作例則而解說着。（宮島新三郎氏短篇小說研究參照）而其結末的一句「啊，馬梯爾德！真對不起你呢！我的頸圈是假的呢！差不多只值五百法郎。」

克雷頓•哈密爾頓也例示了，愛真外因的書裏面也把它推賞作了代表的結末底時期的強調法，而說：『夫人還以寶玉，是當然的。不過過去了的十年和他們夫婦的努力，却是不回來的。作者非常聰明，表面是不說這事的，却使讀者深深地感到它。』然而使用這個手法雖是效果很多，然而錯了一步，便會陷於討厭。尤其是往往有因要誇示技巧而犧牲去在藝術上較技巧尤應尊重的東西的危險。由某個意味說來，莫泊

桑的這個作品，便已有了這個缺陷。夏目漱石在文藝之哲學的基礎那講演裏，評論着這個。今把上述的講演裏關於這個作品的事完全引用於下，雖嫌稍長，然而大概知道作品的梗概上，也是便利的吧？

「有一個當小差使的人，他的妻子，是非常富於虛榮心。有一回，他設法弄到了大臣的夜會的招待券，他想倘若帶妻子去，她一定是喜歡的；但是他的妻子，却以強硬的態度，又說衣裳這樣，又說簪飾那樣，非常不聽話。因為這也是難得的事，所以丈夫也勉強設了不少法子，去滿足妻子的意思。妻子却還硬不肯同去。她最後堅決地說，非戴了金剛石或瑪瑙那些寶石，不去夜會。丈夫畢竟也沒辦法起來，幸虧他有一個朋友，他的妻子這樣的裝飾，每一樣都有着；他於是向她借了寶貴的金剛石的頸圈，說是一晚便可以，那天晚上便戴了它到夜會去了。妻子當然是喜歡得利害，那天晚上，在夜會裏跳跳笑笑，忘其所以，竟把那貴重的借來的東西弄

不見了。兩個人當然是嚇得要命，知道是跳得太利害的原故，當然光是以後不再跳，金剛石也是不會出來的，兩人於是商量好，設法借了很多很多的錢，走遍了巴黎，買到了和借來的一模一樣的頸圈，如期裝得沒事似地給還了借主。當場無事地過去了，然而借的錢却很難還。當然借的錢總是要還的，所以這位妻子，無論怎樣講表面，到這時候也只得翻然折節，燒飯洗衣都自己做，歷盡了辛苦，幾年之後，欠的錢總算都還清了，不過她却也同時變得和從下僕出身的太太一樣，手臉都很難看，服裝也很粗賤了，——故事至此，告一段落。

有一天，這位妻子和平素一樣，提着籃還是什麼到街上去買小菜，突然遇見了以前借那金剛石的婦人。那一邊是一位體面的太太，而自己是下僕樣兒，所以很難招呼她；後來下了決心，才走上前去，說了聲『啊，好久不見了！』對方不出所料，似乎早已忘去了，後來她也管不得多少，逐一地講給那婦人聽，說實在是如此如此，爲償還你的金剛石，而弄成了這個樣子。對方的女人，帶着笑說，那個金剛石

實際并不是真的。——故事到這裏便完了。這篇東西是莫泊桑做的。最後一句，很有精彩，大概一定也是莫泊桑的大得意的地方吧？輕薄的巴黎的社會的真相，也許正是如此，所以我們也許要拍手稱他寫得好。這裏便是這個作品的理想所在，這裏也便是不愉快的地方。因為這是無可奈何的事，所以這位太太棄去了虛榮心，而降爲了鄉下來的窮女人，苦心了不少年，把和自己不相稱的借款完全還清了。這是很好的用心，和很好的行動；所以倘若莫泊桑氏有一點道義的同情的話，那末也許至少也應當不理沒去這位太太的苦意。然而事實却不如此，太太的苦心一點也沒有得到報償。雖然是暗暗地（說是積極地也許是過分了）被人瞞了，無理地做了無用的事（這些事不做也已行了），然而太太的着實勤勉，無論是精神地或是物質地，都沒得到莫泊桑氏或讀者的任何報酬。便是要表同情，也因為她是窮得很，所以也不能表。這是因為在最後的一句，作者作了非常透徹的輕薄的結論。因了這一句，莫泊桑氏使天下富於德義心的讀者，不能對適當的目的物表同情了。這篇東

西，雖然寫的是應表同情的善行，却禁止了人家表同情。無論是怎樣穿透了真理，像這樣損壞善的理想，我總是不能贊成的。」

由我的藝術的信條說來，我是和漱石同感的。還有美國的歐·亨利，他不倦地模倣了莫泊桑的這個時間的結束；光是這點，確可說是青出於藍。他的作品，有不少在結末上交錯着違反人家的預期的二重驚異。代表的例，大概便是賢人的禮物。（*The Gift of the Magi*）梗概簡單地說來，便是這樣：名叫代拉的窮的少女和名叫吉姆一樣窮的少年，是一對愛人。聖誕節到了的時候，他們想互送禮物，然而錢都沒有。後來代拉想出了一個法子。得了些錢，替吉姆買了白金的錶鍊。吉姆也同樣想了法子得了錢，替代拉買了梳子。他們互相把禮物交換了，後來他們才知道買的都是些沒用的東西。因為，代拉雖受了梳櫛，然而却早已把自己的頭髮賣了送了吉姆禮物了。吉姆雖受了錶鍊，却早已爲要送代拉東西，而賣去了錶。——歐·亨利的成功，可說是

爲了在結末設定有力的力點是非常巧妙的原故。換句話說，便是他很長於把自己要發表的最善最有光輝的內容強調於一作的結末的技倆。

(B) 開頭的力點——次於終結，最應當附與力點的重要的場所，當然是最初的開頭了。讀者的心，對寫在頭上的事，總是特別注意。所以把於作品是重要的以至繼續展開的全篇的基調的材料做開頭，是很有效的手段，愛倫坡尤長於把力點設定於這開頭。如已經引用過一次的阿夏家的沒落的開頭，無遺地暗示了做作品的基調的不能言喻的憂鬱的背景。又在阿孟替拉多的酒桶，愛倫坡強調了行爲的要素，開頭是這樣：「我忍受了運命的無限數的迫害。而運命却故意加以侮辱，所以我決心要復讎。」有了這一點，讀者已經知道全篇是以「復讎」這行爲的要素做中心的了。又講故事的心 (The Tell-Tale Heart)，處理的是殺人犯，作品的中心是性格的要素，它的開頭，是這樣幾句。

「真的！我現在從前都是神經質——可怕的神經質。却決不是瘋了。疾病尖銳了我的神經——並不是毀壞了我的神經——一點也沒有使它緩寬。我聽到了天上一地下的事情。我也聽到了地獄裏的不少事情。憑什麼我會瘋了呢？你們聽就好了！你們看我能怎樣健全地平靜地講完這個故事就好了。」

(C) 中斷的力點——用一種方法使進行着的故事中斷——換句話說，便是在故事進行的中途，休息一回，中斷一回，躊躇一回，——這個大體都能使在中斷的前面的文章更有效果，並且有時候也能強調繼在中斷之後的文章。因此大多傑出的短篇作家，例如都德莫泊桑等等，便在一篇裏面，也把作品作了不少區分，盡力做出了不少終結和開頭的場所。用星標（*標）中斷篇幅，不但能使讀者知道故事已告一段落，且能使他們集中注意於星標前面的事。又點線（Points de suspension）也是法國作家所愛用的一種中斷的強調法。其他如單獨或兩重三重地用？！等等，或空去數行，也能

(四)關於長篇——以上(A)(B)(C)三項無論是開頭，終結，途中的中斷，都是依位置，場所，*position* 而做的強調法。我們在便利上主要只說了短篇的事；其實便轉用之於長篇的各章的構造，大概也是能收充分的效果的。本來長於長篇的作家，比較的是非技巧的。例如斯各特，他在某個強調的位置配置強調的材料，簡直完全是鈍感的；章的結束，也極其大意。中斷不是不自然，便是不穩固，很少能巧妙地使涼快的餘韻，響遍全章或全篇。然而同是長篇作家，至於雨果，便比斯各特遠為藝術的；結末的斷法，也非常留神。我們可以看一看巴黎的聖母院的第十一篇第二章。吉普西的少女愛司美拉爾大，在克雷夫場，被處了絞罪。幽背瓜西摩多從聖母院的塔頂推下了副僧正克勞德·弗羅羅。它的結末，便是下面這樣一節。

『這時候瓜西摩多把眼睛望着吉普西（愛司美拉爾大），看見她的身體垂在絞架上，打着死苦的最後的戰，在白衣下面奄奄繼着餘息。後來他更把視點轉向塔下的處刑台那裏，那裏已經不能看見人影了。他歛歔着說：「啊，那正是我所愛的一切！」』

這個例，是在終結總括一章；却還有一種手法，在章的末了暗示故事的連續，誘讀者再讀下去，而舉了同樣的藝術的效果。大丟馬常在一章的終了，直接暗示出次章的開頭，而誘起讀者的興味——他對這事。是持有卓越的技倆的，他常在一章的終了，設上新的伏線，新的開端，刺戟讀者的好奇心，使他們追求這個。情節複雜的長篇的最後章，必然地非用之於把一團亂紗理清，或把獨立發展了的不少契點一併結合於一個場面不可。因此長篇裏的最應當強調的場所，並不是結末，而是結構和興味都劃了頂點底章的結末。不過在有數的長篇裏面，也並非沒有像紅字那樣最初便以重要場面開

始的；然而大抵都是徐徐地開端，在情節有急變之前，只是寫些不很重要的材料。斯各特的它利斯曼，費尼摩·古巴的問諜及其他十九世紀初頭的羅曼斯，常先點出一個單獨驅馬前進的騎士樣的人，在某個事件發生以前，只是繼續着這個描寫，差不多要用去幾張紙。後來長篇作家也大大地學了短篇作家的技巧，配置了重要的材料，在開端也放了重要力點。近代的長篇在技巧方面非常精練了，這個，我們不應忘去，短篇的手法是給了多少麼大的影響。

不知不覺地又說了不少閒話，我們將再繼續研究力點法。(A)(B)(C)三項是利用 position 的強調法；力點法此外還有不少種。

(D) 均衡的力點——次子 position (位置)常被利用于力點的設定的，便是 line portion。這個，我們可以譯作比準或均衡。爲要保作品的均衡，不用說，是應當常把更多的注意，給與主要素(不是副要素)。應當給與主人公以及重要人物以出現于最多的場面中，想寫說得做得最多的機會；而配分于枝葉的人物的注意的量，應當和他

們在這個作品裏面的意義之多寡保持均衡。沙克雷的虛深之市裏面的五十幾個人物裏面，貝基、夏普是第一大人物，所以作者給她的注意，較對別的人物是多得多。奧斯丁的愛馬和矜持和偏見的女主人公，也都如前講所說，較作中別個人物，被置了更親近的視點之下，而被強調了。由均衡的強調法說來，明細地描寫主要人物而簡單地停當枝葉人物，很多時候也是出于不得已。所以我在前面非難了的迪更斯的漫畫式的寫法，也能得到多寡辯護。

(E) 逆均衡的力點——然而有時也并不是一定不能該諧地用逆均衡而強調。作者有意很長地記述枝葉的事項，再急轉的地銳角的地簡潔地投出真要說的事項，這也能是巧妙的強調法。然而我們不應當忘去，舉這個該諧的，反語的，逆均衡的效果的場合，決沒有正的均衡的強調法的場合那樣多。

(F) 反復的力點——再三再四反復小說裏的一個事項，這叫做反復法 (Repetition)。利用這個手段的強調法，是迪更斯所愛好的。如前面引用了的培克斯尼克的外

貌的描寫，在作品裏面會反復了不少次，因此讀者便是要忘去它，大概也是不能忘去的。這個若是凡手寫來，那末也許能是非常冗煩，而使讀者生起欲逃避作者這個不知厭倦底回歸的反復之念；而迪更斯玩這樣危險的把戲，却舉了極其美妙底情緒的效果。例如雙城記裏面代法吉夫人的編織和足聲的音響的反復，增強了終局的切迫之感。

近代作家中，我們往往能夠看見，有利用類似于瓦格納 (Richard Wagner) 的樂劇的 Leit-Motive (短小的旋律) 的反復底強調法的人。在瓦格納的樂劇之中，一個樂音，是被規定作爲一個人物的表象的。假若有十個人物，那末便準備着有一個個代表他們的十色的樂音，在他們出場的時候便演奏。易卜生 (Ibsen) 的晚年的作品，爲要使回歸于一定的劇的氣分，有的把一個科白，反復不少次；這個是雷模瓦格納，我雖不能斷定。在羅斯美爾斯霍爾姆 (Rosmersholm) 裏，在暗示終結此劇的二重自殺的地方，總說着『白馬』的妖徵的事。海大·加布勒 (Heide Gubler) 裏，

「頭上頂着葡萄葉」「想想看，海大」「波紋頭髮的台亞」「雞籠的一隻雞」「人們不做這事」等句是被反復着，做着多寡強調的貢獻。同樣的方法，便是用于短篇長篇小說，我想也是有效果的。吉普林的基姆裏的老喇嘛僧的故事裏反復着的「去搜河」一輪迴的裁判」等語，印象是很深的。

有一種手法名叫並行法 (Parallelism of Structure)，在效果方面，和這個單純的反復並沒有多大不同。如霍桑的白衣老女，便是一例，最初的場面和最後的場面之間雖有很大的歲月的間隔，然而通過了和從前一樣的室中的，和從前一樣的深而狹的兩個窗子，月光和從前一樣地降洒下來。微飄着的窗簾，在死者的臉上，添了和從前相同的淒慘的表情。

(G) 對偶的方針——利用白與黑，動與靜，明與暗，幸福和悲慘……似的對偶 (Antithesis) 而強調，這事在所有的藝術裏都被行着。在小說裏面，選出互相反對，互相成着對照的性格而收了顯著的效果的例，也不可勝數。如已經引用過一次的

巴爾特雷的主人的決鬪之場，因為弟弟亨利的冷靜和哥哥的熱狂相並在同一場面，所以成了很明顯的照應，而十分合于強調之法。又若看一看愛利歐特的作品，我們可以知道替托、美雷馬所愛的兩個美人中，台沙是單純無邪，而羅摩拉則是複雜理知的。便是我們在這兩樣的性格的對照，不得不感得不可名言的興趣。

優秀的，有趣的作品，總不斷地使性格相異的人物，成着對照。見解目的都不相同的不少人物會於一堂演出心理的肉體的鬪爭的時候，必定是作中最緊張、劃着最高頂的場面；而這時候倘若有性格及其他的巧妙的對偶，那末興趣不知更要增添多少倍。因此在戲劇裏面，這個手法是更被重視了。歐賽維（Othello）因被和冷酷而長於奸智的雅各相對，而情緒更加痛切了；在惡漢學校，查雷斯和喬賽夫、沙費斯在一起，很是效果的，倘若各居一處，那末將不能給人以那樣明確的印象。哈姆雷特的機智，因和坡羅尼亞斯的魯鈍的饒舌相對比而益增了尖銳性；坡拉、唐客雷的悲哀的世間的知識，因愛林的天真而更加顯得悲哀。在小說也可說同樣的話；福爾摩斯和瓦特

遜的心的對照，克勞德·弗羅羅和費布由、朵、夏多培之間的帶緒的對照，大尼爾。代龍大和廣多命。格蘭德卡特的理想的對照等等，簡直不勝例示。

這個對偶法應用於場景 (Scene) 和場景的配列，也能收著大的效果。愛倫坡的紅的死之假面的崇嚴的假面舞蹈會，以極其淒慘的死而終結了。斯各特的開尼爾高斯，由雷賽斯特爲了愛利沙白女王的名譽而開催的大規模的宴樂，而轉移到了德萊去了的妻子亞米·羅札特惱想着的寂寥的牢獄。雨果尤長於描寫相反的場景間的情緒的對比；若讀他的舉了最著大的場面，那末我們可以看見簡直和果西克式的大殿所顯示的一樣的玄怪和崇嚴并置在那裏面。因此有時候他的作品分段法，很多簡直和往返於彼岸此岸的渡船一樣，在反對的場景的對比上累積上對比，毋寧有過多之嫌。然而對比的使用卽有過多之弊，他的作品還是有充分的研究的價值的。若讀到它的精彩的個所，我們可以知道對比之妙，照應之趣，再沒有雨果的作品那樣有效地明白地實證了的了。

也有些作者，把雨果所愛用的章和章、場面和場面的對比，更縮短了，在一個場景之間，巧妙地收了相對比的情緒。如蕭士比亞的亨利四世第二部裏寫的魁克利主人敘述浮爾斯它夫的死的場面，使我們同時感得了極度的滑稽和極度的悲哀。又威尼斯的商人的歌羅克和丟巴爾對談的場面，一方面因女人的離反而陷入憂鬱的情緒，另一方面多年恨着的安東尼成了自己的爪牙，也不禁欣喜；這兩個情緒交錯起來，而有了不可名言的妙味。在近代把這個手法用於了種種作品而不厭的，大概便是吉普林了。他的巴斯特夫人的終末，有了這樣的描寫：悲劇的故事，因野遊之羣的愉快的情歌而被中斷了。

(H) 頂點的力點——利用頂點 (Climax) 作為強調的一個重要的便法，這是誰都懂得的事，簡直可以不必特別舉出來說。無論在短篇小說或是長篇的各章，材料的配置，恰和登階段一樣地一段一段地累加意義和興味，而終到了頂點。這在長篇小說的合作也是一樣，大體說來，後面的章常比前面的章，是更要有趣有味，最後乃達

到了頂點。但在長篇裏面，在頂點之外，還有結束故事的 *denouement*。這我們前面已經講過了。我們應當記住，這個常能減殺頂點的興味。亨利·傑姆斯的推進機的施博，是由神祕和恐怖的交錯而生，全體的結構，用的是漸層法，並沒有 *climax* 地收了有效的效果——像這樣的例是很少的。他在恐怖之上累積了恐怖，在結束達了最高潮，沒有使緊張弛緩而終結了這個故事。這在長篇，是很危險的把戲。然而若是過早地點出緊張動人的場景，那末更是危險了。因為興味若一度調了最高潮，那末此後便不得不弛緩減殺了。有名的小說的續篇很少成功，便可用這個原理來說明；要把一度達了的興味的最高潮持續到續篇，於作者是至難的。

(I) 驚異的力點——前面我們論了的強調法，主要是關於手法上技巧上的；我們要在這裏說明的利用驚異的力點法，則可稱為心理的。本來利用驚異——沒有預期的事去襲擊讀者，所給的感銘一定是很深的。沒有預期的東西突然現了出來，讀者也許要嚇了一跳。虛榮之市第三十二章，取的場面是布流賽爾；然在十二三哩外的滑

鐵盧，拿破崙和威林頓却正在那裏爭着天下，幾萬強者，正在砲彈煙雨之間馳驅着。讀者和故事中出現的女性們，都被留在了布流賽爾市；砲聲却終日和遠雷一樣能達到耳朵裏來。到了晚上，砲聲突然停止了。終結此章的，便是下面這幾行。

『砲聲布流賽爾已經聽不到了。——追擊軍已走遠了幾哩。昏暗充滿了戰場和市中。阿美利亞爲喬治做着祈禱。而這個喬治，正在胸膛中了彈子，倒在了戰場之上。』

這個描寫裏的喬治之死，可說是被同時用了幾個方法而強調了。——第一，這個是在長章的終結，所以可說是被利用（A）條所說的 position 而強調了。第二，這是在煩述了的很不重要的事之後而點出的幾句，所以可說是被利用（E）條所說的逆 proportion 而強調了。然而最能打動讀者的，不外是因爲利用驚異底心理的強調法。

讀者一面讀下去，一面替阿美利亞盼着喬治的健在，而這個喬治却不圖戰死在戰場上了！這個不預期的事底面接，這個驚異，使讀者的心裏起了激動，而成了一種強調法。莫泊桑的前面講過的頸圈的結末，也是一方面是利用 *Position* 的強調法，一方面也是利用驚異的強調法。把借人家的首飾丟掉了，因要償還它而苦心了十年，臨了却說這是假的——故事裏的女主人公的驚異是怎樣呢？這個驚異，也使傳給了讀者，因此而成了一個很好的強調法。

神祕的作品興味，便主要因這個驚異底巧妙的操縱而被支持。便是在不必以神祕化爲目的的作品，爲要使用驚異的強調法，有意從讀者隱蔽去緊要的祕密，而後來突然地啓示，也是一種賢明的方法。在迪更斯的我們互相的朋友裏，讀者不得不想像波芬的性格在漸漸惡化着。然而後來却發見他看來似乎墮落了，其實却只是一種表面上的做作，這是令人感得非常的興味的。

不過在戲曲裏面用這個方法，是應當非常注意的。因爲倘若給以突然的驚異，

那末觀客的注意會因此而分散了，於是難於把握這個場景的真的概念。然至小說的讀者，則雖在數頁之間被欺瞞之後突然遭遇了驚異，也能暫時掩卷而重作故事的概念，也能重新從頭讀閱以前伏着的祕密，以究明真理。劇場裏是不能做這些事的。使他們暫時停止演出，以復想各個場景，使得正確的了解和批判——這樣的事是絕對不可能的。因此在戲劇裏面，應當預先小心，開頭便投一個暗示，使在驚異的瞬間不至使讀者不知所措。在馬克貝斯夫人睡眠中出來步行之前，在觀客之前先使醫生和侍臣登場了；預先使觀客知道，她在睡眠中正興奮着。這個方法，小說裏是可以逃避的；然於戲劇，却是必要的準備。在讀閱的故事裏，這個驚異的使用，一般都能算是強調法的最有效果的一個。

(J) 焦慮的力點——我們也應當知道，使讀者焦慮，也是最有效的心理的強調法的一個。維爾開、果林斯說，吸引讀者注意的祕訣，是在下面這三個才能之中。便是，*“Make ‘em laugh; make ‘em weep; make ‘em wait.”*（使他們笑，使他們泣，

使他們等）——這便是他所說的三才能；這三者之中，大概要以「使他們等」的效果最大了。用了不少頁，不少章，使讀者等待；這個才能，實是小說作家的有價值的財產；不濫用，有限制地活用的時候，它的有力最能被證明。第一作家應當暗示給讀者『爲什麼要等』；不然難得的才能，也是要將歸於無效的。在這時候，作家應當使讀者有些心焦，恰同望着攀不着的枝上的美果一樣。當然給他們看了還不算——這樣，讀者也許還是不去關心——應當最初便把果子的性質說明一下。渺茫知將有事發生之感，是不如讀者熱望着要知道的事件底切迫的生動之感的。例如同是去看角力或是賽球，對於自己所偏好的力士或球隊，觀客總是特別注意的。讀者也知道，便在小說裏面，事件的歸着的地方也不是甲便是乙，所以倘若他們不預先知道事件的性質，那末在天秤不住地動搖的時候，也能比較地不關心它傾向那一邊。讀者若懂得事件的性質，而對它非常感有興味，那末天平稍微動了一動，他們心中都是非常關心的。第二要把期待了的結果，在最後達成它。下自通俗小說，上至藝術的小說，小說之

十之六七，大抵是傾於天平的讀者所不願的那一方去的，然而到了最後，大抵總是着落於讀者所願望的一方。這是一種踏襲的手段；這裏實正是深深打動讀者之心底心理的祕密所在。不過結果不滿足讀者的期待底作品，在短篇裏面也并不能說是稀少。弗蘭克、斯托克頓的名作是淑女呢？還是虎呢？在故事的終末留下了一個疑問，非但讀者不能解答，便是作者也沒有法子。太勒 (Bayard Taylor) 的她是誰，是非常有趣的短篇，裏面關於女主人公的正體，一點暗示也沒有洩出。在長篇裏面，也并非絕無此例。然在小說，尤其是通俗小說和偵探小說，簡直可說臨了使讀者滿足是原則。特爲焦慮期待了，而陷於了不滿足的結果，這將使讀者以爲作者在愚弄他；所以沒有滿足的期待，用作強調法也許比完全不設期待，效果更是薄弱。

(K) 依運動之模倣的力點——故事的力點底設定，依運動之模倣，也能被達成。寫迅速生起底事件，以簡潔的詞句和急調的 rhythm (律動)，寫徐徐生起底事件，以緩慢的調子，能生出一種逼真性和強調性，斯替文遜的馬克海姆裏面的商人的

死，是一轉瞬間的事，所以模倣那個運動的敘述，也是簡潔的。『刀狀的長匕首亮了，亮，人便倒在地下了』。——就只是這幾個字。又在同作品的後部，主人公登二十四級階段，運動非常緩慢，所以文章也和它一樣，單寫這件事，使用去了三百多字的一大段。引用在下面的，是紅的死的假面的一節；讀者可以因此而知道模倣實際運動，能增多多少效果。

『會衆和狂了的無言劇的演員一樣，被無名的恐怖所襲，沒有一個人伸手去捉它（紅的死）。因此它走近到王子的二三尺的前面。會衆都因同一衝動，由屋子的中間退到靠牆的地方。它沒有受到任何人的阻擋，用和起初相同的有顯著的特色的，莊嚴的，端正的步伐，由碧色之室走到紫室——由紫室走到綠室——由綠室走到橙色之室——再走到白色之室——并且又走到堯色之室。在這個時候，恥於自己的一時的卑怯并且怒得和發了瘋似的普羅斯培羅王子，和飛鳥一樣地追遍了方室。

而被恐怖所襲的會衆，則一個人也沒有跟來的。』

妖怪和王子，活動在同室的同一面上了。我們若看一看原文，可以知道敘述前者的動靜有五十一字，而敘述後者的動靜的，則僅六字。

在藝術方面出色的作品，常是不斷地利用着此講所舉的強調法——力點的設定。若一目瞭然地排列起來，主要的強調法有

- (A) 位置 (Position) —— 開頭和終結
- (B) 中斷 (Pause)
- (C) 均衡 (Proportion) —— 正與逆
- (D) 反覆及平行法 (Iteration or Parallelism)
- (E) 對偶 (Antithesis)
- (F) 頂點 (Climax)

(G) 驚異 (Surprise)

(H) 焦慮 (Suspense)

(I) 運動之模倣 (Imitative)

這些也有單獨被使用了的，也有結合了使用了的。力點的意義和必要，是不用講的。力點設定的手段，是很單純的。打算創作的人，應看時候而適當地應用它們。

第二十講

敘事詩・戲曲・小說

(一) 小說之姊妹藝術——用中國話同是譯作小說的英語，有 Novel 和 Fiction 兩樣。Novel 是純粹和中國的小說相當的文藝；Fiction 則比中國的小說意思要廣泛。便是，在這裏面，小說本也包着敘事詩 (Epic) 戲曲 (Drama)。在這三樣文藝上附以一括的名稱，決非無理；敘事詩和戲曲和小說三者，在重要的部分共通點非常之多。本書『結構』以下諸講，無論適用於三者中之那一個，大概都沒有什麼大不可的。因此我引例的時候，屢屢地採用了戲曲。研究小說的材料和手法，用荷馬，蕭士比亞，布朝寧的作品，也許和用巴爾札克，屠格涅夫，吉普林的是沒有大差別。建設故事的基礎的東西，三者都是相同；組起結構，具現性格，使用背景的方法，詩和散文間並沒有什麼大差異，視點和力點方面也可以這樣說。由這個意味，敘

事詩和戲曲，可說是俾於小說左右的姊妹藝術。不過這和小說決不是同一物。在構成的 mood 和 medium 上是有差異的。究定這個，於闡明小說之本體和使命，也許不一定是無用。因此我們在本講，便要做這個考究。

(一) 詩體故事和散文故事——先由形態上說來，我們可以說，敘事詩必定是用詩綴成，小說必定是用散文綴成，而戲劇是兼此兩方，有的是用詩綴成，有的是用散文綴成。然而這個區分，不過是極其表面的。我們前面已經講過，三者的根本的區別，是在其取材的 mood (情緒) 和表現的 medium (媒體) 上；而并不存在技巧上。由結構，人物，背景等點說來，斯各特以和寫詩體故事馬明 (Marmion) 湖上佳人 (The Lady of the Lake) 的是毫無改變的態度，創作了散文故事維也雷小說叢書。只是在詩的方面，處理了更多的藝術的材料，在散文方面，處理了更多的意味深長的材料；大家的中心目的，都是同一的，斷定愛凡霍 (Ivanhoe) 是 fiction，馬明則不然等等，是絕對不能有批評的根據的。無論看那一國民的歷史，我們都可以知

道，故事在古代是用詩而說述，到了近世，則有用散文講述的傾向。小說我們前面也已經講過，很是近世的產物，它的發生，和散文之勃興是同時。因此，也唯因了這個，小說取了散文體，而被認為散文藝術的一個代表；小說到底不能用詩來寫：是沒有這樣的本來的理由的。布朗寧夫人 (Mrs. Browning) 的奧羅拉·利 (Aurora Leigh)，歐文·梅雷第斯 (Owen Meredith) 的流西爾 (Lucile)，伯特摩亞 (Coventry Patmore) 的屋內的天使 (The Angel in the House) 等等，雖性質和表現了的才能是各各不同，然而大家都一樣是詩，不過却近於小說。毛多 (Mando) 的故事，誘發了丁尼遜的詩興，被講述作了幾聯精巧的抒情詩；不過倘若這個故事被別的作家拾了去，則是充分有作成小說的可能性的。郎費羅 (Longfellow) 的伊凡傑林 (Evangeline) 的題材，是得了霍送的暗示的，不過倘若霍送自身寫了它，那末將是怎樣呢？倘若他自己寫了它，那末一定能成功一篇在題材和結構上和郎費羅的詩都沒有大不同的小說。費郎索亞·郭培 (Francis Courpe) 殘留給了我們，在散文在詩都沒有互相軒輊

的地方的短篇故事。他的鐵匠店的罷工 (La Grève des Forgerons) 施有亞歷山大式的押韻，他的代替的人 (La Remplacement) ，是用散文敘述着；然而故事樣式，在兩者間簡直不能找出什麼差異。若用詩的篩子篩它，則前者確實成立爲詩，而後者則絕對不是詩。然用小說的篩子篩它，則後者因是純粹的短篇小說，所以是剩下的，不過前者雖一方面是詩，却也能剩下作爲短篇小說。只要不是眼孔狹小的批評家，大概總不會說前者是詩，所以并非短篇小說。由上面的說明，我們可以明白，某種故事，便是用散文敘述或是用詩敘述，都能舉同樣的效果；所以材料和手法，是不成問題的。要緊的只是表現。便是，還是作成詩，還是作成散文，這不得不依作者對於題材的 temperamental 的 (氣性的) 態度而被決定。

(三) 三個情調——那末把三個姊妹藝術區別做詩和散文，是一點利益也沒有的，所以我們還不如把它撤回的好。我們更要更進一步，試以情調作基礎而立起區別來。廣汎地所謂故事，所以分做三樣情調。便是，

Epic Mood (敘事詩的情調)

Dramatic Mood (劇的情調)

Novelistic mood (小說的情調)

(但是所謂 Novelistic，乃哈密爾頓教授的不熟的新造語，教授自身，也特別聲明着此事) 當然材料也能有適於敘事詩，適於戲劇，適於小說的三樣；不過在作家對於人生的態度——對於故事的材料的态度上，這個區別能被更明瞭地認出。他們各隨着各自的素質，或把故事鑄造成敘事詩，或把它鑄造成戲曲，或把它鑄造成小說。而要了解這個情調，先要究明敘事詩和戲劇的本質，然後把小說和這些姊妹藝術比較一下。

(四) 敘事詩的情調——世界的大敘事詩，也有例如北歐的「沙加」(Saga) 那

樣，由傳說的小詩 (Ballad) 自然地漸漸聚合而成。相傳爲荷馬之作的世界最古的二大名篇，實際也許是屬於這個範疇。也有像愛尼德 (The Aeneid) 和失樂園 (Paradise

Lost) 那樣，由一個偉大的藝術家的苦心製作而成。不過共通兩方，敘事詩的主要的意味，便是在於把對於以一個人種，一個國民，一個一定組織的宗教為基礎的人類的進步有所寄與貢獻的所有的形相總括起來，含蓄在裏面一點。希臘的光輝和羅馬的豪華，永久撮要在伊利亞德和愛尼德中，而被謳歌了。中世紀寄與給世界的一切，都被凝結表現在了但代的神曲之中。便是，中世的歷史，科學，哲學，心理學，詩歌，宗教的一切，若讀閱并且了解這一個不滅之詩，那末便能髣髴它們。又我們若要知道在發見和征服和國民的大發展底光耀時代葡萄牙，只要讀一讀卡莫安斯(Camões)的路夏慈(The Lusitads)便可以了。又若要知道英國不少偉人們曾經懷抱了的清教徒的宗教，那末最好是讀一讀密爾頓的失樂園。

大敘事詩所以含蓄有這樣史的概括的重要意義的，是因為如前面所說，在內容方面，表現着全人種，全國民，全宗教所關與的廣汎的自治的苦惱。這個苦惱，是極其深大，不只是地下，并震撼天上，不僅是人，也把神捲入爭鬪。敘事詩為究明建設

那壯大的自治的動機，常處理了同時是人的兼是神的大苦惱。表現在愛尼德裏面的作品的動機，是羅馬之建設；被解放了的耶路撒冷 (*Jerusalem Liberated*) 的作品的動機，是紀念聖地恢復；仙女王 (*Faerie Queene*) 裏的，是德行對於惡德的勝利的確立；路夏慈裏的，則為新大陸的發見；神曲裏的，則以人的靈魂的解放做着基礎的動機。無論是怎樣的國民，怎樣的人種，怎樣的神，或是反對羅馬的建設，或是反對耶路撒冷的奪還，只要那敘事詩胎生的根據是沒有錯誤，那末將來總是會遍廣流佈的。反對者的抗議等等，反應還沒有洒在燒不上的水那樣的大。

因此大敘事詩的人物，大半因了為招致做着作品的主題底廣汎的社會的勝利而做的職務，而被記憶住。他們的德行和人的缺陷，都是代表的，共通的。我們是不應由他們所表象的爭鬪把他們分離出來，而當作個人地批判。他們的個人的特徵，惹我們的興味的分子是很稀薄的，便是，把敘事詩和近代的小說比較起來，在人的性格底內祕的個人的描寫方面，是差得多。敘事詩的作者們，對於反對將被建設的動機而

爭鬪的個人是不表一點同情的。愛尼惠一篇，寫的是愛尼亞斯和卡爾它果的女王第多沉醉於纏綿的戀愛裏，第多終因此而亡身的徑路。然而作者對於第多個人，是不感絲毫感興和同情，惹了作者的興味的，主要只是因為愛尼亞斯和卡爾它果的女王（不是一個婦人的第多）在一起。因為因了這個，羅馬的建設遲滯了。還有是愛尼亞斯棄了女王的時侯的事。因為因了這個，他做了真配做敘事詩之成因的行動。發吉爾把可憐的第多爲了戀愛而亡身的事，也僅看做向新國民建設出發的勇士的英雄的德行的一斷片。然而這若讓近代小說家來處理它，那末將是如何呢？一定是把這個事件要個人的地考察了無疑。這裏有一個楔子應當究明。便是近代小說家大概一定和發吉爾反對地，對一婦人的悲嘆，比對羅馬的建設感得更多興味。不把愛尼亞斯想做英雄的行爲的化身，而將人的地把他批判做更劣的存在。因此我們說小說家對於人物的態度，比敘事詩的是遠爲親密。阿基羅斯的發怒之所以於荷馬是有意義的，並不是因爲在那裏顯現了個人的特色。而是因爲他的發怒，是不難使希臘人的勝利都瀕於危殆的重

要素之一。僵性的表現，這一點荷馬作中的諸人物，簡直完全和小孩子一樣。使他們有權威的，是因了這個他們擲去身命而不厭的戰爭的原因。美姬海倫，也不是一個婦人，而是得以互相戰爭掠奪的一個觀念。不過有時古代敘事詩，例如安德羅馬克和海斯它別離之場，也不能說是沒有以近代小說裏常見的親密的態度去對待作中人物的，只是很少罷了。

敘事詩的作者，常關心公共的苦惱，比關心個人更多；因此用戀愛的要素是很少的。——這戀愛是不少情緒中最親密的最個人的，所以是不很有被顧及的餘地。

荷馬（的作品）裏面是沒有戀愛的，發吉爾和米爾頓裏面，也可說是簡直不看見。它索（Tasso）使用戀愛的動機，作為他的作品構成因子之一。因此他的作品雖說是敘事詩，却附帶着一脈近代的魅力；不過却因此而缺了伊利亞德和愛尼德持有的公共的廣泛性和非個人的權威。小說作者，和敘事詩人相反，主要是對親密的個人的一面的表現持有興味，總喜歡拿起戀愛，作他的作品動機。——如此，拿戀愛做中心加以

一瞥，也可以明白敘事詩和小說的取材的情調，是非常不同。

又有某種作品，有位於敘事詩和小說的境界上之觀。當吉河代等，便可說是它的一例。這個在總括，表現了人文發達史上西班牙寄與了的一切的貢獻的點，是敘事詩。這是產了這個的國民的總和。西班牙人的生活，性格，理想，氣質等等，一切都撮要凝化在了裏面。不過由別一面看來，這個在置力點於個人性，強調了它的點，是小說。——與其當做一國民，毋寧當做一個人，置了親密的興味的焦點。

在今日，古代的意味的敘事詩是死去了。各國民的交通漸漸容易起來，使我們大家化做了全世界的市民。否，國民的理想和宗教的理想的混淆，與其是把我們自身，毋寧是把別的一切外的制度普遍化了。因此我們不能再相信舉了神和人的全力戰爭那樣的站在絕對的正義，絕對的必要上的公其的戰爭等等的存在了，並且在法蘭西大革命以來，我們漸漸重視「個」的存在，較重於「多」的了。個人成了一切的出發點。社會正是爲了個人才存在的，個人漸漸成了不是爲社會而存在的了。因此處理個人

性的小說，較之個人的進退也非悉依公共的原因不能行的敘事詩，是更能緊密地近代生活調和。

不過敘事詩的基調，在某種重要的近代小說中，還是健全地呼吸着。托姆叔父的屋子，與其單說它是小說，毋寧把它看做成了奴隸解放的大動因的敘事詩，是更有光彩。愛爾克曼·夏特梁(Ereckman Chatrian)的諸作裏面，也潛有着摘發戰爭的恐怖，形成世界和平的大根本的敘事詩的目的。巴爾札克考案可譯作人間喜劇或人曲的叢書的時候，在他的念頭裏的，是但代的神曲。他實是想以幾聯故事的連續，去總括撮要人的生活全面。又弗郎克·諾利斯(Frank Norris)計畫三部曲(Triology)的小說的時候，宿於他的想裏的，乃要表現近代世界的產業革命的敘事詩的觀念。他不幸沒有完成它便死去了。

由廣的社會的意味講來，敘事詩是以廣汎的幻覺觀察人生，創成大規模底生活的撮要的，所以故事的樣式，是比小說雄大得多。然而由深的個人的意味說來，因為提

供的是個人的情緒的親密的有力的觀察，所以小說可說是較敘事詩爲大的文學。并且我們也已說過，在近代的文藝，在內容及情調方面合兼小說和敘事詩的作品——便是，由撮要繁多的人生諸相，要約社會的懊惱的意味說來是敘事詩，在強調各個人物，描寫它的親密的情緒的點是小說的作品——的創成，大概決不是不可能的。以從來出現了的說來，在結合敘事詩的情調和小說的情調而作了故事的點，再沒有出左拉之右的了。路公馬卡爾叢書一方面有團體的意義，一方面也有個人的意義。又羅曼羅蘭把托爾斯泰的戰爭與和平，看作了近代的伊利亞德。

(五) 劇的情調——戲劇是作者在特殊的限制之下，以特殊的條件而製作的，所以要在它和小說間立起內容和手法的區別，是比較的簡單。戲劇本質上是組成得能使俳優在舞台上演出的故事。因此劇作家應在小說家所不用遵奉的三個影響之下製作。所謂三個影響，第一便是演出它的俳優的性情，第二便是演它們的劇場的形式，第三便是來看的觀客的心理的性質。劇作家不得被束縛的這三個外的條件的結合，

形成了戲劇和小說的根本的差異。我們要在下面順次究明它。

(A) 俳優的影響——劇作家第一應當放在念頭上的，便是俳優。因為俳優是以動作具現人物的，所以他是非常拘束，而被禁用別的一切性格附與的手段。因此他有由人生選擇截取自動（不是被動）的瞬間的必要。裏面的人物，應當常常做着某種動作。耽溺於長時間的冥想停止動作等等，是不許的。和這個比較起來，小說家能更靜地考察人生，有必要時且能進入至到底不能翻譯做行爲的思想和感情，因此取材的範圍，比劇作家更是廣汎。以動的要素爲主底客觀的事象底表現上，戲劇是直接的面生動的。不過小說連俳優到底不能在劇場演出底主觀的事象，都能表現出。并且小說家絲毫沒有顧慮俳優的必要，因此在人物的創造方面，比之劇作家是有非常的自由。優秀的戲劇的作者——也便是有生命的劇中人物的創造者，大抵總是曾經做過那個時代那個場所的劇場的專屬作者或是和它有過特殊的深的關係的。因此把配得寫得能夠合上演它的俳優的個人的特質。換句話說，不得不說是在劇中人物的性格裏面，

在肉體方面，及到某個程度在精神方面，都混有着實際的俳優的性格。羅斯丹（Edmond Rostand）的西拉諾·桑·貝爾歌拉克（Cyrans de Bergerance），不單是西拉諾，也是孔斯丹·郭庫蘭（Constant Coquelin）。沙爾多（Victorian Sardou）的拉·托斯卡，不單是托斯卡，也是沙拉·貝爾那爾。莫利哀爾的賽利美奴，不單是賽利美奴，也是莫利哀爾女士。蕭士比亞的哈姆雷特，不單是哈姆雷特，也是利查德·巴貝吉。劇作者常要不斷地如此顧及實際上的事而製作，因此往往非寫背馳于藝術上的真理的事不可。爲要使它合致于實在的俳優，所以往往不得不把藝術上的真實犧牲掉。哈姆雷特的最後場，女王見了王子，說『你生得很胖，呼吸似乎很難。』哈姆雷特生得很胖，這是很破了我們的幻像的，想不到蕭士比亞也會用了這樣不注意的插句；不過其中却也有道理的，因爲寫了這個戲劇的一六〇二年頃，俳優巴貝吉是生得很胖。便是，蕭士比亞爲要使和俳優的實際調和，所以把哈姆雷特應當是瘦形的貴公子的外的真理推翻了。一方面雖有這樣的不便，不過一方面劇作家有時却也因常不把上演它的

實際的俳優忘去，因此這個反有了頭緒，而在性格的創造上得到非常的暗示和便利。小說家在性格的創造方面雖是廣汎自由，然至表現的具體性，則未免遠遜于劇作家。

(B) 劇場的影響——第一劇作家無論在什麼時代，都不能免去受預想上演那作品的劇場的大小，形狀，及設備的影響。一方面要想適合于甲劇或乙劇場；別一方面，便是同一劇場，若是舞台的電氣裝飾等等有了新的考案，那末作品也不得不因而有新的趨向。實在的，劇作者在建設他的故事上面，受着不少重的物理的限制。因此不得不有特殊的研究，以期不因此而毀損製作，反而利用它，把它當做更有效的真理顯揚的手段。和這個比較起來，小說家在這一點，也是非常的自由。在他，簡直沒有這樣要分割他的努力于外形的限制的征服上的事。倘若有話，大概只是發表機關的提供者——新聞雜誌書籍等的出版書肆的要求吧？在十九世紀初頭的英國，短的故事的銷路并不怎樣好，銷路最好的，便是以三冊完成的長篇；因此當時的作家，為應這個讀書界和出版者的要求起見，一律執筆了三卷的續物。然而這樣的事，可說

是小說史上的一個極端的例。在現在，小說作家無論是寫長篇還是短篇，還是取材於一個場所一個人物還是取材於不少場所不少人物，這些都是自由的，不像劇作家，不能用五個或者七個不同的場面，至少要在三四小時內演了——有這樣的嚴厲的限制。因此小說做表現人物的性格的漸層的展開的媒體的時候，較戲劇是要便利。要用不少歲月，不少場所徐徐築起的個人性的表現，這在戲劇裏面實是至難中之至難事。

(C) 觀客的影響——第三戲劇應當考慮的限制，便是因為它不是在個人前面演的，所以應當考案得能同時引起大多數者的興味。小說家是預想着書齋中，火車旅行，事務室的閑時間等等裏面，一個人翻着書的讀者，而製作的。結局雖要經過數千數萬人的眼睛，然而作家所講的，只是對於他們各自一個人一個人。然而戲劇作家，則不得不構成他的故事，要同時使得為年齡，嗜好，境遇，心境等各異的人的混合體的大多數，都被魅了。如此由訴於一般的點說來，小說的力量，到底是敵不過戲劇的。反之訴於一個人（不是大多數者）的時候，却有遠為微妙的作用。小說是對個人

表現的——是對沒有限制的多數的個人的連續表現的。因此作家能選擇讀者的種類。因此竟有專為迎合女學生的幼稚的感傷主義的女學生小說等等的出現，這可說是這個毛病的極端的了。不過戲劇則不得不同時歡娛大多數者。是不許偏於一個階級的。而唯向年齡，教養，嗜好等等大略相同的大多數者的集合——學校，寺院，幼稚園等，才發生出觀客被限制了的名叫學校劇，宗教劇，兒童劇等的特殊形式，這實不得不說是當然之事。然而這是特殊的例外。一般的地說來，劇作家是不能定他的觀賞者的目標的，所以比之小說家是非常不自由。他的主題，他的思想，他的情緒，都應當是適於被一般所鑑賞的。

這個重要條件，於決定戲劇本來的內容，是很有力的。因為羣集最感有趣的，確實是人物和人物間的爭鬪；這件事是在實際上明白地被證明了的。布林鐵爾（Ferdinand Brunetiere）在一八九〇年的演劇音樂年鑑（*Annales du Théâtre et de la Musique*）的序文裏，以極其實驗的話，說戲劇當以人的意志間的爭鬪為主題，而

作了『沒有爭鬪，不算戲劇』(No struggle, no drama)的 Catch-phrase，邇來遂成了演劇批評的常套語。羣集所感得有趣的，要之是在人物演出相撲情勢底情緒的危機上。像讀小說那時候那樣，鑑賞者不是集團而是單獨的時候，對作中人物的性格如同玫瑰開花樣地徐徐展開的穩和的情景，是感得有趣的；然至集團，則理知昏眩了，而不能有這個理解。便是，作中人物在鬪爭的形式之外，是不能動集團的鑑賞者之心。在羣集之前演的戲，因了這個原故，人物無論如何都不得不取意志的苦鬪的形式而表現。——只要具有了這個，那末人物無論是貝內第克，貝亞德利斯（此二人出於蕭士比亞的 'Much Ado About Nothing'）那樣的輕薄者，還是像維歐拉和歐西諾（此二人出於 'Twelfth Night'）那樣的淳雅，還是像馬克貝斯那樣可怕，還是像李亞王那樣的悲哀，……都不要緊。實在的，演劇在不得不表現爭鬪的點上，是更近於敘事詩；然在以個人的性格（不是廣的種類的一般的方面）的點上，是更近於小說。只是我們前面也已反覆說明過，在性格乃至人物表現的範圍，戲劇較之小說不得不受

多得多的限制。劇作家，表現性格間之爭鬪以外的事，大體是不許做的；不過小說家表現別的一切方面既有可能，表現為戲劇的本領的爭鬪，也不要緊。只是爭鬪乃是戲劇的本來的領分。所以在這個特殊的領域，小說即能表現它，也不能舉得足以敵對戲劇的直截生動的感銘的效果。然若通觀人的經驗的種種相，我們知道這個爭鬪的場合是很少；大多數都是靜觀的。小說能不用戲劇那樣的騷亂和煩燥，而極明快地明示這一面。

我們已經講過，形成集團時候的人心，不是理知的而是情緒的，戲劇作家表現爭鬪的行動的時候，非選情緒的的動機，是不能期待充分的效果的。反之，個人的心，是容受對象的，所以是易於陷於理知的；所以主旨是理知的，靜觀的的事件，可說是較適於小說存立之本領。由心理的經過觀察起來，形成集團的人的，較之個人的心裏，是較平凡的，并且很易拘泥於舊習。因此若把戲劇看做宣傳人生上的傳統破壞底精神的火車頭，它的力量，是比小說要小。羣集眼裏，沒有冥想。喜歡受傳統的情

緒，而沒有溶受清新的思想的忍耐。他們對於創意，常不寄好意，而取疑惑的態度。因此在宗教，政治，社會諸方面，抱有先趨的思想的人，若要托之於藝術，那末最好是選用小說，不選用戲劇。小說是訴於在靜思與理解上佔有便利的位置的個人的心的。而個人是有那樣的耐性，去咀嚼任何創新的東西。有人也許要引例於易卜生來反對這個；不過我以為這不是現於不世出的天才的例外，便是因為它的思想不一定是創新的，總之把它作為打毀我在這裏下的斷定的材料，是不可行的。

并且小說家不像劇作家那樣一定要向一般做直接的擊動。劇作家是為多種的多样觀客而構成故事的，所以有集合給各階級的人民興味的藝術上之諸要素於一作的必要。於是不得不較小說，加上更多的通俗性。

小說作家却不同，它是有選擇鑑賞者的自由的，所以不妨專為有最淳雅，最精練了的心的人們而述作。蕭士比亞之所以偉大，一方面也是因為他的哈姆雷特和歐賽羅，一方面既能引起精練了的智識階級的興味，一方面便是不很能讀書寫字的人，看了也

還是有意思。反之，梅雷第斯的偉大，是在於他的作品裏面有一般俗衆嚼不動，唯有充分的準備教育的人嗜得的含蓄。小說和戲劇的不同，我想已經能明白地窺見了。要之在傳示人的經驗的至微玄妙的細的一面的點上，小說是好的；在傳示較銳烈的一面的點上，戲劇是好的。

(六) 小說的戲劇化，戲劇的小說化——我們反覆說過，戲劇本來的題材，不是理知，而是以情緒爲動機的個人與個人的意志間的爭鬪。戲劇所以成立，便是以客觀的行爲表現這個。然至小說，則其材料決不劃定在某特殊面；戲劇沒有看到的方面，它也能廣汎地拾用。在這裏於是有戲劇和小說的不可逾越的牆；不過輓近有了不少努力，去破壞它，無視它。便是，有時把最初寫成小說的故事，後來改作成戲劇，而上演於舞台；有時把在舞台上成功了的戲劇，伸引而改作成小說。這樣的試行，有時却也有成功的。不過大抵總是歸於失敗。對已經了解小說和戲劇間的根本的差異的讀者，大概再沒有說它爲什麼不成功的必要了。並且同在小說裏面，也有易於劇化的

和絕對不能劇化的的兩種。沒有激烈的波瀾——爭鬪的場面的作品，是到底不能劇化的。如斯替文遜的巴爾特雷的主人的決鬪的場面，無論在內容情調，起初都是劇的地寫成了的；所以要把它改作成戲劇，并不怎樣費力。不過大體說來，近代小說大多都是難於劇化的。——把小說戲劇化，因為是把有波瀾的場面選出緊縮起來，所以還可以；然把戲劇小說化，則因為是要在濃厚的酒裏沖水，所以是絕無藝術的地成功了的例的。

(七) 小說的情調——作為以空想的事實的系列具現人生的真理的手段，小說和戲劇，效果是孰多呢——決定這些問題，既是不可能，大概也是沒用的。戲劇以深勝，小說以廣勝。由藝術的手法說來，後者是外延的，前者是內包的。小說的傑作，非知解廣袤深大的作家，是不能產生的；戲劇的傑作，非在懂得和小說家共通的不少作話法之外，也明白專門作劇術的人，是不能產出。戲劇有不少小說家不必遵奉的條件，所以這是當然的。梅雷第斯以作家的地位而言，是較披內羅 (Piero) 為偉大。

然而因爲披內羅是劇作家，所以結構的心得，是不知勝過梅雷第斯多多少少。

第三十講

長篇・中篇・短篇

(一) 長篇與中篇——在前講我們說敘事詩和戲曲稍爲精密了一點，說小說很是粗笨；我們在本講，便要專門對付它。雖是一口說是小說，其實長篇和中篇和短篇，它們的機能，目的，結構，是互相不同的。尤其在長篇和短篇之間，便同是小說，也有非常差異；我們在本講，要一方面說其區別，明其分野，一方面附帶探尋小說全般的概念。

小說之用語，法文比較的是最的確；法國呼長篇爲 roman，中篇爲 nouvelle，短篇爲 conte。英文把長篇呼爲 novel，把中篇呼做了 novelle，這兩字，各與法文的 roman 和 nouvelle 相當；然相當于 conte 的確定的文字，却還沒有。愛倫坡用了，"tales"，不過這字是過于曖昧不確定；所以後世批評家，都沒有用它。不過現

在使用“Short-Story”，大體已成了習慣。爲使這“Short-Story”有『短篇小說』的專門的意義，而主張引以 Hyphen（連字畫）者，是布蘭大、馬秀斯教授。

在法國所謂 roman（長篇），是指雨果的巴黎的聖母院，巴爾札克的由吉尼·格蘭代（Eugénie Grandet）等等那樣的分量很多的小說；nouvelle（中篇）是指梅利美（Merimee）的嘉爾門（Carmen）和郭龍巴（Colomba）那樣的，取着和長篇同樣的樣式，而分量較少的作品。在英國，所謂 novel 也是指斯各特的開尼爾窩斯（Kenilworth）和梅雷第斯的自我者（Egoist）那樣的長篇；novellet 也是指吉普林的滅了的光（The Light that Failed），亨利·傑姆斯的代吉·米勒（Daisy Miller）那樣的，和長篇是同形式然比長篇的分量是少的作品。所以無論在英國或是法國，長篇和中篇的區別，只是量一方面的事，而不是質一方面的事。便是，和長篇是用了同樣的手法，同樣的結構，同樣的觀法，同樣的寫法，然而人物之數是較少，事件是較爲單純，分量也較短。這便叫做中篇。現在像托爾斯泰，朶思退夫斯基，雨果，迪更

斯，沙克雷之諸作那樣的千頁前後的大長篇是不很有了，所以一般人說長篇小說的時代已過，而中篇的時代到了。

這個一方面是因為世上漸漸忙了起來。另一方面是因為讀者的藝術鑑賞意識漸漸精煉了，無論在時間方面還是在鑑賞意識方面，都不耐煩十九世紀初期作家那樣的枝葉很多，散漫的作品了。于凝縮洗煉這長篇小說而招來中篇小說隆盛的時代上有很大的功績的，便是梅利美，屠格涅夫，斯替文遜等等。

長篇在結構方面是所謂很散漫的，所以中篇代替了它，別無足惜；并且因為凝縮成了中篇，反而成了藝術的，而有減輕讀者的時間和注意力的負擔的便利。

長篇短縮成中篇，雖是現下的情勢，然若有必要時，那末把中篇引伸成爲長篇，也是可能的。因為兩者的性質相同。不過短篇却不容如此；因為短篇是和前二者獨立了的別個 type (典型)。

(二) 短篇之分立——所謂短篇，便是法國的莫泊桑的頸圈，德國的最後一課

(The Last Glass)，英美的愛倫坡的利傑亞 (Ligeia) 之類；這些作者以爲目標的，和別的長篇中篇作家的是不同，無論在材料方面，在結構方面，在長短方面，都表示着獨立的典型。

我要在這裏關於短篇小說的發生，試一下歷史的考察。這樣的短篇式的取材、結構、寫法，從古便有了，聖經裏面，無論在舊約裏或是在新約裏，都能發見不少類似于短篇小說的東西。這件事，輓近美國的費爾普斯教授等研究唱導得最是利害。例如路斯 (Ruth) 和愛斯它 (Esther) 雖取材結構都是中篇，然路加傳十五章的蕩子的故事，則無論在取材方面還是在結構方面，都確是短篇小說的。然而對於「短篇小說是有和長篇小說不同的目的和方式底一個文學的形式」底批評的意識成爲明確了的，乃十九世紀以後的事；最初指示了，實現了的功績者，是愛德格·愛倫·坡 (Edgar Allan Poe)。

查爾斯·西亞·波爾德文 (Charles Sears Baldwin) 教授編纂了的美國短篇小說集

(American Short Story) 的序文裏，有極有益的議論；裏面不但把愛倫坡當做了短篇小說的先驅者，並且說他是深感得它的結構的人，並且說愛倫坡正是——由結構上看來——排除外的，多嫌的一切的東西，而使短篇小說的發達更成爲直接的最初的人。教授又說愛倫坡的作品的主要特長是在於調和，單純化，漸層法(harmonization simplification, gradation)三點，而說他是最努力減少不調和和支離滅裂的人。坡是所謂以自己的作品，顯示了短篇必然不得不根據的直路；向後來的作家，明示了在短篇小說上應守形式的嚴格的調和，而謀印象之統一。

(三) 愛倫坡的功績——愛倫坡一方面是作家，一方面也是批評家。不但在實際的作品上顯示了短篇的最好的模範，也在論文上，說明了自己的懷抱。他的論霍透的故事的一文，在樹立了名叫「短篇」的小說的一個新樣式上，是很有名的，並且貢獻的地方也很多。在那篇論文裏面，有下面這樣的話。

「以前面論了的理由，普通的小說，在它的長短上，已是客觀的地作成的。不能

一氣讀完，所以放散了由 totality (全的感受) 而生的大的力量，而不能感得它。讀閱中途停止，這能使外間的不純的興味，混于鑑賞的興味，而變化了，抹消了，滅殺了作品的純粹的學象的一部。單是中止讀閱，已經破了真的統一性的感得。然至短篇小說，則作者能充分傳達自己的意圖。能在讀着的時間裏，把讀者的精神完全置於作家的支配之下。受倦怠和由讀書的中斷而生的外的附帶的影響，這樣事是不會有

的。

「于是喜好巧緻的藝術家，乃創作短篇。他若是聰明的，那末他一定不想把自己的思想調節于事件。他以充分的熟慮，先想作出某個獨特的，單一的效果，再考察出事件——最能完成那個效果的事件，并且把想念和事實混融起來。倘若寫出的文章沒有達成企圖了的效果，那末他第一步便是失敗了的。全結構中，不問直接間接，總之只要是于作家的企圖沒有貢獻的辭句，一句都不該有。有這樣的手段，這樣的注意和技巧，才能產生出使藝術的意識很明了的人也充分感得滿足的作品。所謂短篇小

說，要之便是這樣的東西；這個要求，長篇是決不能滿足的。』

(四) 馬秀斯之說——期此印象之統一的坡的短篇作品，馬上便被歐洲大陸所歡迎了，一霎時間，便擴滿于全世界；它給法蘭西文壇的直接影響，要算是尤大。不過他的短篇論，却永未為世所知，批評家們也無視了它；一八八年，布蘭大、馬秀斯教授在名叫“Ippineotti's Magazine”的雜誌的十月號上，寄了一篇論文名叫『短篇小說的哲學』(The Philosophy of the Short Story)，大大地集了世上的視聽。教授在這篇論文中，把前揭的坡的論文裏只是暗示的，含蓄的地說述了的點，表面的地明白地論斷了，並且論破了短篇小說和長篇小說，不單在長短上，在本質上也是不同的原因。教授說：

『真的短篇小說，決不只是短的小說的意思。而是這個以外的東西，這個以上的東西。真的短篇小說和長篇小說的主要的不同點，是印象之統一。更正確地講來，便是，短篇小說應有長篇小說所缺乏的統一。法國古典時代的戲劇，遵守了三一致。

所謂三一致，便是第一，戲劇應當是一日之事件；第二，應當是一個場所的事件；第三，應當是一個行爲。（one act, in one place, on one day）而短篇小說，則應是單一的性格，單一的事件，單一的情緒，或是單一的局面所釀出的連續的情緒（a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotion called forth by a single situation）。便是，長篇小說裏面是抱有着不少插話，所以必然的是爲歧的；然而短篇小說，却和它相反，而是以完全而充足的單一的效果爲目標。正是因爲這個原故，愛倫坡也如剛在所說，能給我們以長篇所必不能提供的 totality 的效果——便是，全的，純一的印象。

『實際，短篇不應是長篇的一節。也不應是由長的故事裏抽下來的一事件，一插話。它應當能使讀者感得，篇幅雖短，然把它擴大引伸，却只會反而把它弄壞。

『因此，沒有考案性，獨創性，和壓縮的才能的短篇作家，是不會成功的。而在這方面成功了的作家，大多都是一脈怪奇的空想（fantasy）的所有者。』

(五) 哈密爾頓教授的定義——以上的坡和馬秀斯教授之所說爲根柢，克雷頓、哈密爾頓像下面這樣把短篇小說定義了。

『短篇小說的目的，是用和最上的強調法合致的最大的經濟的手段，舉單一的故事的效果。』(The aim of a short-story is to produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis)

不過光是這樣，未免是曖昧不明；我們可更把哈密爾頓對這個定義的見解，敷衍一下。

單是單一的故事的效果 (single narrative effect)，是過於簡單了，所以有說明一下的必要。故事的效果，非含蓄行爲，人物和背景這三個要素，不能成立。短篇和 Sketch (小品) 的不同，也可因此而明：Sketch (僅有以上三要素的一個而缺了別的二個，也能成立。便是，sketch 常常沒有行爲——事件的要素，而單依人物或局面而寫成。至於短篇小說，則無論如何，都不得不有行爲(事件)。在這一點。短篇

小說是較近於長篇小說（不是 *Stapel*）。不過長篇小說，這兩個或三個故事的要素，不是顯明地分立着，而是互相密切地關係着，融合着，混交着；而在短篇裏面，則普通爲把力點放在三要素裏的一個要素，而使它特別顯明，而把別的兩個要素，放在從屬的位置。因此短篇小說裏面，有着重行爲（事件）的效果，着重人物（性格）的效果，着重背景（境遇）的效果的三種類。例如愛倫坡的紅的死之假面，則以背景的效果爲目標，講故事的心（*Tell Tale Heart*）則以性格的效果爲目標。阿孟替拉德的酒桶則以事件的效果爲目標。由最經濟地節約文字上說來，在作品的冒頭暗示創作的以上記三要素之那一個爲中心，乃作家的責務。若檢討愛倫坡的前述三作的最初的段落，我們可以發見他決沒有把這個責任付於等閑。短篇作家若選擇好了強調前記三要素的那一個，則應用全注意，去收它的效果。若預先立了構造，則應一心使它完成；由達成單一的故事的目的上說來沒有多大必要的枝葉，是不應當管的。短篇作家的奇才斯替文遜在給西德尼·郭爾維這信札裏，主張這個注意的焦點，像下面這樣說：

『另作目的？……不過我是不用這樣的寫法的。舉枝葉的效果，是應當盡力不做的，只應用於能更完全地舉全體的效果的時候。由短篇小說的成因上說來，也不應不如此。作別的目標等等，簡直是誤去作品的根本。在長篇，*de'nonement*（大結）并不怎樣緊張，不過只是全體的韻律的附帶的分子；然在短篇，却是骨之骨，血之血。』

其次我們可以吟味一下，『最大的經濟的手段』（*greatest economy of means*）和『最上的強調法』（*utmost emphasis*）。短篇應當驅使可能少的人物和可能少的事件，在可能的時間和空間之間，敘述故事。這便是最大的經濟的手段的意思。若是用兩個人物已經可以了，那末止用兩個，決不要用三個人。若用一個事件便能舉所企圖的效果，那末不可更有以外的發展。若是一個場所，一個時候便足夠了，那末決不可散亂於幾個場所，幾個時候。然而却也不可因尊重簡直，而未能最有效地舉效果。手段的經濟，并非要嚴格地寫得連非稍緩手段之節約不能舉非常的效果的時候都

要如此，坡也曾說過，不當的簡潔，和不當的冗漫一樣，能損壞作品。例如路加傳的『蕩子』的故事，只是兩個人物——父親和蕩子，——雖也不是不能講，然因點出了第三者——善良的兒子——破了手段的嚴格的經濟，而全體的效果更進了一層。短篇作家在結構上應當注意的最大的問題，便是在經濟的，節約的努力（期正確），和使效果成爲強大的努力（擴張處理的方法）之間，保持適宜的均衡（balance）。

（六）短篇和短的故事——如前面所說，嚴密地說來，短篇是一個獨立的形式，而有它自身的嚴格的法則。然在十九世紀以前，這一點是未被明瞭地意識。坡最初注意到了它的獨立，後來有了莫泊桑那樣的作家，進了完成它的步武。但是單單的小話不是遵從了這個嚴密的定義的，却自古便存在了，恐怕此例也是不會絕滅的。波爾德文教授對波卡雀的十日談裏的一百個故事加了嚴密的檢討之後，下了這樣的結論，說由近代的嚴密的批評的立場看來，值得稱爲短篇的，只有兩個；此外因爲留意了形式的統一，有三作是近於給人以全包的印象。便在美國，若由高級的月刊雜誌裏任

意抽出來百種小話，加以充分的吟味，則近代的批評的意義上所謂的嚴密的短篇小說，並沒有多少，大半多止是短的故事。這一種不是短篇小說底短的故事，我們沒有適當的名詞去稱呼它。

不過至於短的故事而不能說是短篇小說的，有沒有文藝的價值，這當然是另一問題。即不是嚴密的意味的短篇小說，有的顯示了廣汎的人生觀，有的顯示了深刻的人生觀，在內容方面，也有不少很可尊貴的。現在霍送的故事，在文藝史上，較坡的作品是占了更高的位置。這是因為霍送雖沒有坡那樣的數學的，病的地銳敏的心，因此手段常常并不是經濟的；然而這個偉大的新英格蘭的夢想家，對於人生却持有坡以來的深刻的洞察。又歐文（Washington Irving）的利浦·凡·文克爾（Rip Van Winkle）和睡穴的傳說（The Legend of Sleepy Hollow）等等，雖不是近代的嚴格的意味的短篇小說，然而由表現了人性的點說來，較之結構完成了的有數的莫泊桑的短篇，都有多得多的價值。

歐文在寄某友人的信裏，這樣地寫着：『依我的意見，所謂故事，乃能展開材料的架子。是思想和感情和言語的遊戲，是輕快地明瞭地織出人物的布機，是日常生活上的情景的親密的表現，是活動於全局（一半雖好像隱藏着）的滑稽（humour）的血管的驅使。——我是以這個做着目標。』由近代的嚴密的短篇的定義說來，這句話雖是過於粗漫；然歐文那樣的素質的作家，若要過於嚴密地遵守近代的意義的短篇的手法，那末也許反而會損壞了那有魅力的廣汎的人生觀。便是不是短篇小說的短的故事，我們應當記着，它也是能和嚴格的短篇同樣有文藝上的高的價值的。

一方面有不是短篇的短的故事，一方面却也有是短篇小說而實際却不短的作品。例如亨利·傑姆斯的推進器的旋轉（The Turn of the Screw），差不多有二三頁，却決不是中篇。它的目標，確是想舉為短篇的目的底單一的故事的效果。而這個作品所以會這樣長的，是因為若再做手段的節約，即不能現出那高潮的神祕和恐怖。斯替文遜的名作吉開爾和海德，被當做短篇而考案了，並且大部分也還用的是短篇的手

法，然而較之同作者考案作了中篇，並且寫作了中篇了的法雷沙的海岸，量是要長。

黑爾(Edward Everett Hale)的有名的故事沒有故國的人(The Man without a Country)，是一個短篇，然而却有成爲一卷的分量。

要之短篇小說和是短的故事而不是短篇小說的作品的區別，並不是量之長篇，而是因它的建設的結構而規定。並且不是短篇小說的短的故事裏面，既有有價值的；在嚴密的短篇小說裏面，也有沒價值的。所以內容的評價，是不管結構如何的。只是作者的製作意識和讀者的鑑賞意識。都漸漸藝術的地精練起來，所以不是短篇小說的短的故事，也許會漸漸消除滅跡呢？

(七)長篇和短篇的難易——既注意及了以上的事，爲使嚴密的短篇小說的典型(type)更加明了起見，我們可以看一看布利斯、培利教授的短篇小說論。布利斯、培利的短篇小說論，乃這方面的必讀之名著，這個短篇論，也是其中之一節。前面我們也已講過，短篇小說，應當強調性格(人物)，行爲(事件)，背景(境遇)這三

要素中的一個，而把其他兩個作爲從屬；在強調性格的時候，培利教授說，『應當是一眼便被惹進的獨特的，嶄新的』。短篇作家，沒有那樣時間的餘裕，去從平凡中抽出充分的人間的意義來提示。因此目標若是以性格的展開爲主題，那末『應當以顯著的經驗，使這個展開是非常明顯』——教授又這樣說。所以若把以性格爲中心的短篇小說和長篇小說比較起來，無論如何，在那裏總有更異常的，更破人預期的人物出現着。不過同是短篇小說，若是以行爲（事件）爲眼目，則因光是結構，也能充分牽引住讀者。所以人物也能是非凡平凡的。例如是淑女呢？還是虎呢？的女主人公，乃一個單純的婦人，一點也沒有特殊的地方。坡的『The Pit and the Pendulum』的主人公，也是一個平凡的男人，別無明顯的特色。然而發生出來的事件，却是在短的故事裏充分吸住讀者底異常的東西。我們前面也已經講述，在以性格爲主的短篇小說，作中主要人物，應當於個性，然在以事件爲主的作品，則有時點出缺乏個性的特色的毫無特異的人物，便已可以了。培利教授最後論以境遇爲主的作品說：『性格

和事件都是無特色的，無意義的。但是倘若那個作品顯示給我們新的世界的一角，或是我們的心願感得親密的情景，或是戰爭、激烈的商業的來往。製產業等等那樣的人的業務，那末短篇的職能便已完盡，讀者也充分地滿足。」

由短篇又不能誘導讀者到長的場面上的條件演繹，培利教授說，長篇裏面，雖不許作一種使人躍動的機會 opportunity，然而短篇却可以。所謂僥倖或 opportunity，便是『自己不知道而給人以教訓，不給解答而提出問題。任意設起前提，省略去沒有興味的細目事，有意從恐怖中創造美，設起詩的象徵』：做這些事的機會。教授又說，短篇的作家應當有『更高的世界的想像，能看對象的力，浸澈它的本質的力，選擇出可被表現的特性的力』。又關於文體的驅使，他說：『要有把作者的空想所見到的再向讀者創造傳示的言語的魔力。』

教授另外還說：『寫短篇小說，沒有連續的空想的必要。又它的作家也沒有持有本質的地健全的，廣汎的，寬容的人生觀的必要。』并且還說，短篇作家所要緊的，

『不是全，而是斷片。(not with whole, but with fragments)』所以更沒有首尾一貫，前後徹底的必要。』

若由這一點而論長篇和短篇的難易，則我們可以說，短篇手法很嚴，所以這一點是難于長篇。不過若站在人的基礎而考察作家的資格，則長篇小說家需要心之健全性和一貫的堅忍性，并且也不得不忍心地努力把思想說下去，所以長篇可說是較難。

(八) 長短篇的才能和年齡——我們可以承着前項，在這裏考察一下長篇小說家和短篇小說家的異同。

馬秀·阿諾爾德 (Matthew Arnold) 在他有名的 Sonnet (十四行詩) 裏，說梭浮克利斯之爲人，『把人生銳角地并且全的地觀察了』；長篇和短篇的作者對於人生的態度，把這 sonnet 兩分一下，便能完全適配了。便是巴爾札克，托爾斯泰，梁思退，夫斯基，梅雷第斯等，是廣汎地全的地觀了人生，并且便以錯綜的關係渾沌着的形態，再現了它；坡，莫泊桑，吉普林，則銳角地觀察生活之一面，把心的焦點放在

經驗之一極面，然後把那個極面簡潔地顯特地寫出。因此長篇的作家，不得不有幾短篇作家所必要的是遠為廣汎的經驗。因此偉大的長篇作家，簡直可以說都是這樣，非入了人的成熟期，智解也積了不少，不能寫出名作。反之，短篇作家裏面，却不乏年輕而成功了的人。因為，在短篇小說的作家，沒有知道人生的全面的必要，只要深奧地知道一角，便已夠了。像坡那樣，關於自己現在生活着的人生，純正的人的性格，人的交涉上的道德的責任等等，簡直既無所知，亦無所思。然而他却能做出了今日和今後永遠不朽的名作，而為用英語寫的最完全的短篇。若要具體地以年齡為標準而論，則世界的有名的長篇小說，大抵它的作家都是在四十歲以上。例如，托爾斯泰完成安娜·卡雷尼那，是在四十一歲的時候，完成戰爭與和平，是在四十八歲的時候；桑思退夫斯基寫成罪與罰，是在四十四歲的時候，着手卡拉馬作夫兄弟，是在五十七歲的時候；雨果完成哀史，是在六十歲的時候，梅雷第斯完成自我者，是在五十一歲的時候；哈第完成台斯，也是在五十一歲的時候；羅曼羅蘭完成強·克利斯托

夫，是在四十六歲的時候。反之，短篇則二十幾歲三十幾歲的少壯作者也能有名作，這個可以不用說了；如吉普林那樣，在十七歲便寫成了二三傑作。銳角地觀察人生的才能和全的地觀察人生的才能，完全不同。吉普林的丘阜凡話 (Plain Tales from the Hill)，若把它作爲二十歲的青年的作品看時，是值得驚嘆的。他把映到他年青的眼裏來的東西，尖銳地直覺了，並且以青年樣的閃光和力，表現了它。然而倘若他在那個年齡寫長篇小說，則將如何呢？倘若他這樣做了，那末讀書界也許能將其幼稚付之一笑，而不去理他吧？年少的作家是沒有全的地遍覽廣汎的人生而具現出它的錯綜的相關關係的才能的，反之，入了成熟期的人，却也難盡力把它的心焦點，放在經驗的一局面。像梭浮克利斯那樣併有兩面等等的作家，是實在少有的。因此一作家而同樣擅長短篇和長篇，這樣的例可說是沒有。斯各特只寫了一個短篇，便是，維利的故事 (Wandering Willie's Tale)。迪更斯也僅有一篇短篇傑作，小孩子的星之夢 (a child's Dream of a Star)。其他如沙克雷，苦巴，喬治·愛利歐特，梅雷第

斯，和大陸的雨果，柔思退夫斯基等等，嚴密的意味上的短篇，一篇也沒有寫。便是短的，無論在結構或是在分量，都屬於中篇。反之，坡氏沒有能遺留下一篇長篇。莫泊桑寫長篇時的才能，遠遜于短篇。只有霍送一個人，兼有着兩面；他在年青時候寫了短篇，入了成熟期寫了長篇。

(九)短篇是技巧的——長篇小說和短篇小說不同，是以累積故事的諸要素，企圖效果之連續為目標；手段之經濟節約等等，並不是怎樣大問題。所以不像短篇小說那樣用心于藝術的洗煉，也便可以了；它的作家之中，有像柔思退夫斯基那樣的不注意的，也有像斯各特那樣的對文字是鈍感的，也有像沙克雷那樣懶怠的，也有像喬治·愛利歐特那樣的煩亂的，也有像雨果那樣的描寫得不均的，也有像巴爾扎克那樣的非技巧的。長篇作家，只要能提示給我們新的真實的人生批評（無論在什麼意味上的），那末即使他的結構和文體欠洗煉，我們也能容忍他。然而短篇却不然。若沒有這個洗煉，那末短篇打頭便不成立。為短篇的根本條件的手段節約：非在作品的

建設上面加以嚴密的限制不能做到；強調作爲目標之所，非完成 *style*（文體）是不可能。因此像坡，霍送，都德，莫泊桑……等等偉大的短篇作家，都是細心的技巧家。他們的裏面，沒有像沙克雷那樣對建設是很粗糙的人，也沒有一個像斯各特那樣，無視了文體。

我們前面忘了說，藝術的本能，年青時候是很旺盛的，年少而志于作家的人大多都由短篇執筆，一個原因也是因爲能容易專心做這個洗煉，而滿足年青的旺盛的藝術的本能。並且在實際，也是年少而可表現的內容貧乏的時候，表現的技巧易于顯出可驚的成熟。因此年少而志于創作的人，在人生觀的熟考方面雖到底不及成年作家，然在技巧的青美的點上，却有不少是凌駕他們的。——知道了這件事，也是很很便利的。

最後我們可以說，長篇現實的地浪漫的地都能構成，然而短篇小說，則雖現實的地取材，也易成爲浪漫的。因爲它無論說什麼，在分量方面都是被限制住的，因此

要在銳角的地截取了來的題材裏面髣髴人生的一般的真理，是不容易的。這還不如在作家心上確實把握了的銳角的題材上，附以可以成爲故事底空想的事實，打頭便把目標暗示于讀者，來得簡單；因此自然是易于成爲浪漫的的了。「由事實抽出真理」可說是長篇，「在真理上附以事實」可說是短篇。都德和莫泊桑，長篇小說雖是很現實的地寫了，然至短篇，則爲浪漫的色彩。坡，霍送，斯替文遜，吉普林等英美的傑出的短篇作家，都是屬於浪漫派。這當然也是因爲作家的素質關係，不過由一方面說來，也是短篇的約束使然。

第十四講

短篇小說之構成

(一) 唯一最上的方法——短篇小說的目的，我們在前講也已講過，是用協於最高的強調法那個程度的最大的經濟的手段，使生出單一的故事的效果。所以對於被給了的某個單一的題材，建設故事的方法只能有一個。倘若執取手段的經濟是自由的，長短伸縮都是自在的，那末對於一個題材，也能有幾種成功於高度的強調法的故事。便是，在長篇和中篇，手段的選擇是較多依繫於作者的素質和趣味，因此表現的樣式也不限於一個；至於短篇，則有較多的成立於論理的必然上的傾向，因此方法沒有多樣的理由，短篇創作的時候作家的最初的問題，便是構成 (Structure) 這事。構成不是素質和趣味上的事，而是理知上的事。理知之所以異於趣味，便是後者是單獨底，個性底心的素質，而反之前者乃絕對底，一般底，共通底心的素質。拉丁有句俗

語，叫做『趣味上沒有論議』；趣味的確是這個樣子。至於理知方面的事，則能在有最後的決定之前，永久論理的地論議下去。因此長篇和中篇的結構，完全是屬於作家個人的事，是不能以樣式去拘束他的；至於短篇的結構，則恰和幾何學的命題一樣，在某個程度，是能被當作絕對的非人格的問題去考察。本書沒有特設一章去講長篇和中篇的結構，而只為短篇分了一講；這並不是因為我特別厚意於短篇，只是因為唯對短篇才能做這樣的考察，（因為它成立的時候便被規限得如此。）

（二）短篇結構之諸問題——對短篇作家劈頭發生的問題，便是應當以理知的手段，發見出能建設自己要表現的故事的唯一最上之道。為解決這個問題，我們應當先解決下面這樣幾個問題。第一便是應當先考察故事裏需要多少人物，要用多少事件才夠展開那故事，能縮約材料在如何狹小的時間和空間裏等等，以謀手段之經濟。第二便是應當考慮出不少於敘述那個故事最有效的視點，而由其中選擇出最適合於作品的目的的一個，第三便是在描寫性格，表現事件，設備背景的時候，應當一面設

法使手法有最大的節約，一方面謀得強調的最大效果，而在兩者之間，應便有適宜的均衡。最後并且不可忘去在作品的一節一節的考案上也設以緩急，巧妙地配置上力點，以防消殺強調力。

(三) 開題——開頭和終結的重要，在短篇裏面尤其是顯著。大概地說來，結構完全的作品開頭，總滿足着理知的和情緒的兩面目的。便是，在理知一方面，在開頭應當明白地暗示出在後面展開的故事，是以事件的要素，性格的要素，背景的要素這三者之中之何者爲本幹——換句話說，便是作品是依以上三種的 *narrative effect* 之中的何者而成立的。在情緒一方面，應當暗示作品的調子，而使讀者注意於基調 (*Key-note*)。愛倫坡氏的傑作，在發端都的確地完成着這兩個目的，他，以背景爲基礎的故事，則以描寫開始；以人物爲主的故事，則以中心人物的或是關於它的觀察開始；以事件爲主的作品，則以懷孕着那個波瀾的語句開始着。並且他在最初的句子上，傳示了全體的情緒的調子的微妙之感。

若將這個和霍送比較起來，短篇的開頭，不及愛倫·坡很遠。霍送沒有意識發端第一句的重要，所以常在開頭設上由作品的效果上說來並沒有必要的序論樣的東西，濫費紙數而不以為意，並且還常常在以人物為中心的故事的開頭，過于明顯地點出背景。以至那裏的按配，是非常不圓滑。例如溫良的少年 (The Gentle Boy) 那篇東西，在開頭竟附上了毫無用處的史論三頁。不通過它，讀者便不能了察什麼是主題。

吉普林的初期作品的開頭，也值得充分批評和考察。我們若看他的丘阜凡話以及此後二三年間續出的數卷作品，可以知道他是以兩三節的註解的論文開着頭，明示他要講的故事的主題。例如說『這便是這一篇所要處理的主題』，『事情便要在這一篇裏敘述』。這個手法，經濟的地看來，是非常有效的；它確能簡約作品的篇幅。並且它最初使讀者理知的地把握住主題，在作品的開頭，已使懂得了全體要完成的效果的輪廓，所以在讀者方面，讀下去的時候也能受到非常的注意力的節約。但是由另一方

面說來，這也是非常非藝術的手法；能以微妙的含蓄敘述的事，也外的地無情趣地暴露了，把故事的情調，蹂躪成了註解的情調。然而到了晚年，吉普林也大體棄去了這個過于簡便缺乏結果情趣的手法。而使發端的首句 (Initial Sentence)，含了充分的故事的情調和情趣的諧音，利用它含蓄的地表出了作品的主题。他的後年的手法比之初期的是如何藝術的，這個只要兩相比較一下，便能一目瞭然了。引用在下面的，便是他的初期作出世的開端。

「若終要使小孩到世間去自謀生活，那末在父母的溫暖的家庭裏養育它是不對的。有幸福的人，千萬人中也難保只有一人；因此當然他是非歷盡多少無聊的煩難不可的。疎于世事的人，有時也許會遇到極度的悲歎。

「小犬要嚼浴室之肥皂和刷好的長靴，可讓它如此做去；弄到腹痛，此後他自然會對人說，鞋油和肥皂，是不宜于健康。又若無故跳上去咬徘徊于家旁之老狗的耳

朵，結果便會吃到大苦。因為年小的原故，所以這條規矩的小犬，僅在六個月間，便弄得非常懂事識理。倘若不叫它如此，等到滿三年，齒牙也長堅了，那便怎樣呢？它也許能遭到非常的大病和可怕的迫害。我們可以以這個意見考察『溫暖的家庭』，看一看這個能招來怎樣的結果。當然這樣被磨折是非所願的。然而結局總要有兩種不幸中之一種不幸。那末，還是小時受些磨折的好。

「我們在這裏講的故事，便是講一個少年因生長在『溫暖的家庭』，結果終遭了破滅。……」

故事的開端，便是這樣底註解的序論。然後年的名作苟且之緣的開頭，却是“*But if it be a girl?*”（但若是個女孩？）。這僅僅六個字成立的簡潔的疑問，真不知有多少含蓄，多少暗示。

以註解體開始一個作品，歐·亨利模倣吉普林而使大大地流行了；美國雜誌上連

載的小說裏，這個現在都還流行着。可是我們應當記住，熱鬧的流行不一定便能增添作爲一個藝術的手法的價值。

(四) 終結——在短篇小說裏面，終結的重要，毋寧是在發端以上。愛倫·坡在這一點也持有卓拔的技巧，預定的設計完全終結了，便在那個瞬間停了記述，再不作餘贅。他的作品斷法，殆有絕對的終局的意味；及至今日，都還沒有一個作家能凌駕他。霍透的作品的終結，也照例是非常曖昧。他有這樣一個個人的嗜好；喜歡在作品上面，帶有一脈道德性。因此他常常添加上教訓的註解；那些註解，當然不能說是形成作品的骨之骨和血之血的。莫泊桑究不愧被推爲短篇小說作家的巨擘，他很注意作品的斷法。如我們已在力點一講詳述了的頸圈的結末，單由手法上看來，實不得不說是極其巧緻。不過這樣的手法，在以驚異爲楔子的主題以外，是不很有效的。原來並且還有這樣的說法，說是作家的手腕的老練未熟，只要看他的結末的斷法便能明白。吉普林有一篇東西叫做利斯培斯。這篇東西是他年輕時候寫的；以『她』字開頭

和故事此後的展開，都無可非難，只是趨近結束的時候，這位少年作家便不知在那裏停筆才好。他的故事，實際是以『她永遠沒有回來』一句終結着。到這裏他預定的計畫已經充分舉了效果。然而作者却不在那裏擱筆，却附加了不必要的四個語句，說明了作中女主人公的此後的生活。這個由短篇的性質上說來，簡直是形成別箇故事的東西。愛倫·坡和莫泊桑決沒有陷入這樣的過誤。吉普林在手腕漸漸老熟了之後，也再沒有弄出這樣的笑話。歐·亨利的賢人的禮物是發揮了短篇的極度的妙味底作品，它的論理上的鑄型是非常完全，只是附加上了餘剩的話，由手法上說來實不得不說是可惜的失策。

(五) 『大鴉』的解剖——愛倫·坡氏在結構的哲學 (The Philosophy of Composition) 那篇有興味的論文裏，逐步理知的地說明着爲他詩中最大傑作之一的大鴉 (The Raven) 的成立經過(由架想當初至完成爲詩)。倘若他同樣詳細地把自己的短篇的結構也概略地直寫出來，那末也許能成爲一篇有興味的論文；可惜他並沒有遺留下

這樣的文辭。若讀一讀他的結構的哲學，我們可以知道他是以異常明晰的解剖的理知，建立其結構于數學的正確之上。由此類推，我們可以感得他的出色的短篇小說，也是依同樣經過，片句隻字的驅使都不忽略地寫成了的。他的作品，可說是用了最大的經濟的手段，而舉了最上的強調的效果。

(六) 『利傑雅』的解剖——巧妙地作成的短篇，若是正確而精密地讀來，那末全體的小說建設的手法，自然可以懂得。我們可以拿起愛倫·坡的一篇作品，大體依照他解剖大鴉的樣式，逐步追究下一篇作品如何由它的本源的主題展開。我們可以把利傑雅一篇，做我們的解剖的對象。這篇東西，作者自身都許為自作中最出色的。我們讀了這一篇，可以知道坡氏是如何由作品的主題出發，如何一層一層地築起全體的結構，並且所有的經過，由作品的意圖上說來是如何必然的。

利傑雅 (Ligeia) 的主題，很明顯地是受了引用在下面的喬賽夫·格蘭維爾 (Joseph Granville) 之句的暗示，而把它作了一篇的基準。(這個句子，在作中引用

了三次。)

「并且在那裏有不死的意志。這個強的意志的祕密，誰能知道呢？因為所謂神，不用說便不是以一團的性質遍滿萬有的大意志之謂。人若是這個意志是強的，那末便斷不致敗于幽界的使者和死。」

寫了這句話的格蘭維爾，是十七世紀的有名的英國神學者。坡也和他一樣，相信人之意志之有力，并且承認意志且能征服潛于此色身之裏的不少病弱。倘若意志是更強，那末當能做出更大的事；并且也未始不能想像，它且能驅逐有生者的最後的且是最頑強的敵人——死。因此以寫出有把死都征服了的強意志的一人物爲作品的目的，也并不值得怎樣驚異。這個異常底動人底創作的效果，實非提示了這樣的精神的勝利，不能完成。于是故事的大體方針乃決定了，便是要寫出他如何以意思之力征

服了死。

主題既決定好了，作者便開始想，這個故事需要幾個人物。至少一個人——有超人的意志的一人物，是絕對必需的。愛倫·坡因要使帶有美的情趣，所以把這個人物假定作了女人，而把她叫做了利傑雅。單從結構上說來，這個人物便是男人，也是一樣的。是男是女，在情調或調子上雖是非常不同，然而結構却是不變的。普通說來，點出異常的存在的作品，總需要配以凡人，作它的副，而用它秤出中心人物的異常性。一尊大佛，照起相來，單獨是它是不能顯出它的異常巨大的；一定要使一個人站在它的旁邊，給閱者以比較之便，方才暗示出它的大來。在小說裏面，這樣的準備也是要緊的。在要處理不能有的奇蹟的作品裏，在奇蹟之實施者之外，一定要有一個目擊那奇蹟的人。因此在利傑雅以外，一定另外還要有一個人。這個副人物，因既述之二理由，不得不是和女主人公有非常緊密的關係的人物。我們能想像的最緊密的人事關係，要算是夫婦的。因此利傑雅的副人物，便是她的丈夫。——有超人的

意志的婦人和非常的她的丈夫，作中人物兩個已經決定了；那末是否還需要其他的人物呢？愛倫·坡氏，認爲沒有這樣的必要了。否，由「需要手段之最大經濟」這短篇的原則說來，是不能點出其他的人物的。雖然到了後半，有了貴女特雷門的出現，然由手法上說來，這實不能說是保着作爲一個作中人物的存在。

故事的輪廓，便組立于這個之上。最初，應當使利傑雅和她的丈夫在讀者面前登場。此後，利傑雅應當在丈夫的面前，以她的異常的意志之力征服死。要征服，非死去一回不可。因爲，單說是使死的攻擊敗退了，那末不一定要異常有力的意志底所有者；我們常能在坊間聽到人說什麼『意志戰勝了病魔』的話。所以僅說是害病好了，讀者將不以爲是異常的事。因此她應當先死去一回，此後再用她的激昂的意志之力，蘇生復活過來。於是應當使讀者確信她真是死了，隨而有把她暫時埋在墓下的必要。所以作品自然而然地分做了兩部。第一部是利傑雅的生存中；以她的死爲終結。第二部是她的死之間；以復活爲終結。

大體的輪廓既如此決定了，於是坡氏便應當決定這是誰說的故事——它的視點。

我們把前面說的諸條件綜合起來，可以知道所謂有效的視點，只有三個。第一是中心人物利傑雅的視點；第二便是副人物丈夫的視點；第三便是全然外的底，全知的視點。我們若再熟慮一下，馬上便能判明以上三視點中，那一個是最利於此作。因為第一，這篇東西絕對不能把它當作利傑雅的第一人稱的故事。倘若這個有異常性態的婦人自己扯出這個故事，那便會類於魔術師的口吻，而不能成爲有品氣的藝術。并且這篇東西的一個重要的楔子，便是她的死；便由這一點說來，把她當作敘述者已是不可能。第二，若採用外的底，全知的視點，那末作品的生動性，也許會因之而稀薄起來。要逼真地表現出爲作品的終極底奇蹟的事件，沒有人格的語風是不行的，非要個人的不可；應當不使墮於外的，而使目擊者去敘述它——這樣或許是有效的。（可參照視點一條）因此故事必然地非借利傑雅的丈夫的嘴不可。

大體的輪廓已經成功了。愛倫·波其次應當做的，便是把故事區分做兩部。在前

半部，事件是不必要的。背景也不用注意。作家應當特別着重的，便是性格的要素。因爲這篇東西的前半的主要目的，是在於把利傑雅的異常的性格，極度地高潮；而使讀者印象它；所以讀者一方面由她的性格之力受到充分的印象，一方面有使她死去的必要。前半至此便完了。然而坡却還有一個問題沒有解決，便是，表現她的性格還是取直接法呢還是取間接法。便是，還是應當用她丈夫的話來直接表現利傑雅呢，還是應當借她的會話法，來間接表現於隱約之間呢？這個也并不是怎樣難解決的問題。便是，會話法的採用，決不是得策。因爲利傑雅和她丈夫之間若會起話來，那末自然會使讀者的注意散漫於彼此之間；所以於以把讀者的全注意集中於利傑雅身上爲目的底故事，是決不能有效果的。無論如何，她總應當是被她丈夫直接地描寫出來，便是，坡把作品的前半，盡做了記敘，爲要舉充分的效果，傾倒了全力。而敘記之法，也特是主觀的，而不是暗示的。在被記敘着的人物周圍，并且還低迷着難於捕捉的玄妖之氣。坡曾經說過：『應當注意，開端第一句，也不應是和所希圖的效果無

關』；他自己也是一樣，開頭一句，便是『我和利傑雅是怎樣相識的，在什麼時候，在什麼地方，這些都記不清楚了。』

作品的後半，是在於處理利傑雅之死和她的復活；是很難寫的一個題材。故事着重重的地方，在這裏已不是性格的要素了。行爲的，事件的要素，却還和前半一樣，是屬於從位的。需要生起的，只是利傑雅復活這件事。讀者以前朦朧地摸索得了的故事的主題，並且此後也要讀下去的主題，便是復活。因此後半部的主要興味，便在於決定這個復活是什麼時候，在什麼地方，如何被達成。爲了這個高潮的事件，當然背景也是應當用心配置的。愛倫·坡爲了這個頂點，準備了一個場景。他把利傑雅送到了墓場，便開始巧緻地描寫起最後場面的背景。這個場所，應當是無可捉摸的玄怪之野。並且最好是在復活者的身上，照上月亮的光。因此場所便決定了曠野，時候便決定了深夜。然而還有一個緊要的問題。——利傑雅是如何復活的呢？

無論是怎樣架空的故事，既有傳示藝術的真實性給讀者的責務，那末使死者復活

便決非容易。利傑雅是被埋葬了的，她的屍肉，是讓蛆虫去蝕食的。然而現在她却要復活。單說她的肉體在深夜走進丈夫的房裏來，是不足買得讀者承服的。應當強調的主要點，并不在她還魂了那個單獨的事實上，而是在于驅使異常的意志力蘇生了的經過。讀者單是看見她克服了死那個結果，是不滿足的。他們待望的是一度去了幽界的魂同意志的力而再享色身回到這世上底鬪爭的經過的展開。單是她的靈魂徐徐醒來再現肉體，并不怎樣難。然由上面的故事的條件說來，情形是不容她的肉體再現的。——問題的難點，便在這裏。

然而愛倫·坡却作了突破這個難關的鑰匙。只要是一婦人，那末無論在誰的死體之中，利傑雅都是能蘇生的。并且只要她丈夫娶的後妻死去了，那末她們兩人當然還是能夠再度結婚的。因此他點出了開頭也曾暗示過的一人物——嚴正說來不能算入作中人物之中只是做着最後的場面必不可缺的一個鑰匙底女性，特雷門的羅愛那·特雷伐寧。而坡氏避去了使讀者很長地很強地注意到那個女人，竭力簡略了敘法。前半寫

利傑雅的時候，坡曾用去不少頁，而在後半寫羅愛那姬，只用「頭髮美麗，眼睛發藍」兩句完結了她，以別于黑眼灰髮的利傑雅。

借了這個羅愛那的肉體，最後的場面的展開于坡氏決非難事。利傑雅的魂要回到現世時的激烈的苦鬪，也能充分地表現了，以疑惑和期待，真使讀者不遑他顧。最後遂達到了頂點，丈夫知道了站在自己面前的，是自己的一度死去的愛妻；作品的目的，到這裏便完全達成了。利傑雅的意志，也完成了在這篇東西裏被規定了的責務，此後更無可做可說的了。以這樣一句，故事便終結了：『這是我失了的愛人的——利傑雅姬的——兩隻大的，烏黑的，有生氣的眼睛！』

既然充分認知了站在自己面前的是一度死去的妻子，那末此後無論發生了怎樣的事件，這個故事都是可以不管的。否，那些是不能管的領域內之事。至于利傑雅是否在下瞬間便徹底地死去更無蘇生之道；還是活着過着尋常的生活，第二次再永久的死去了；還是驅使了異常的意志，永久地活着——這些疑問，都是出于這篇東西的

處理範圍之外的事。短篇所希圖的，只是單一的故事的效果，是不能穿鑿到那個地步的。要寫起來，當然要把它算是另一篇了。愛倫·坡當初的計畫，到上面引用的一句便止了。在該止的地方止了：在這一點最初窺到坡氏的卓越的技倆。

當然坡在結構此作的時候，事實上是不一定便完全照我們在這裏講的順序配置一切創作上的問題的。他關於他的短篇創作的順序，什麼也沒有講。只幸虧他遺留了一篇詳細解剖了大鴉的結構道程底論文，所以我們能用想像去類推它。然而利傑雅的结构，由它的主題上說來可說是必然地如此被規定着；便是改動結構的一個斷片，全篇的效果也會生起不同。所以我們敢說，以上的解剖，差不多有用數字的公式解問題的同樣的正確性。並且我們相信，短篇小說作家，凡要創作出和坡一樣的形式完成的作品，都一定有了和以上所略敘的是同樣底知的經過。

(七) 『蕩子』的解剖——聖經之中，有幾篇故事，是具有着短篇的完全的形式和內容。（當然這些話是未免脫綫）這個，美國的文藝批評家們提倡得最利害；費

爾普斯 (Phelps) 教授的關於讀經 (On Reading the Bible) 的第三章聖經和現代短篇小說 (Bible and Modern Short Stories) 一項，可說很能例證這個。另外哈密爾頓 教授也提唱了這個，他說『蕩子』的故事，具有作爲近代短篇底完全的資格，而把它解剖了。我們可以先把『蕩子』的原文寫在下面。

「一個人有兩個兒子。小兒子對父親說：『父親，請你把我應得的家業分給我。』他父親就把產業分給他們。過了不多幾日，小兒子就把他一切所有的，都收拾起來，往遠方去了。在那裏任意放蕩，浪費貲財。既耗盡了一切所有的，又遇着那地方大遭飢荒，就窮苦起來。於是去投靠那地方的一個人。那人打發他到田裏去放豬。他恨不得拿豬所喫的豆筴充飢，也沒有人給他。他醒悟過來，就說：『我父親有多少的雇工，口糧有餘，我倒在這裏餓死麼？我要起來，到我父親那裏去，向他說，父親，我得罪了天，又得罪了你，從今以後，我不配稱爲你的兒子，把

我當作一個雇工罷！」於是起來往他父親那裏去。相離還遠，他父親看見，就動了慈心，跑去抱着他的頸項，連連與他親嘴。兒子說：『我得罪了天，又得罪了你。從今以後，我不配稱爲你的兒子。』父親却吩咐僕人說：『把那上好的袍子快拿出來給他穿。把戒指戴在他指頭上。把鞋穿在他脚上。把肥牛犢牽來宰了，我們可以喫喝快樂。因爲我這個兒子，是死而復活，失而又得的。』他們就快樂起來。那時，大兒子正在田裏。他回來離家不遠，聽見作樂跳舞的聲音。便叫過一個僕人來，問是甚麼事。僕人說：『你兄弟回來了。你父親，因爲得他無災無病的回來，把肥牛犢宰了。』大兒子却生氣，不肯進去。他父親就出來勸他。他對父親說：『我服事你這多年，從來沒有違背過你的命。你並沒有給我一隻山羊羔，叫我和朋友一同快樂。但你這個兒子，和娼妓吞盡了你的產業，他一來了，你倒爲他宰了肥牛犢。』父親對他說：『兒呵，你常和我同在，我一切所有的，都是你的。只是你這個兄弟，是死而復活，失而又得的，所以我們理當歡喜快樂。』（上海華美

聖經會譯本路加福音第十五章十一節至三十二節。新式標點，則係譯者所加。——譯者。）

這是幾十世紀前寫的東西，却以最有力，最簡潔的手法，給了讀者單一的效果；在這個意味，它是具有很完全的近代短篇小說的概念。這一篇的寓話的宗教的解決：我們可以先不去管它，可以把它當做普通的小說去研究它。這個故事，與其說是『蕩子』，毋寧應叫做『慈父』。因為，要給的單一效果，是父親對於做了壞事的兒子的寬恕。

不用說，二個人物，這個故事總是必要的。便是，寬恕的父親和被寬恕的兒子。小孩是男是女，于這個故事的結構大概都是沒有什麼影響的。只是在這個故事裏，做壞事的孩子是個男兒。若要用最大的經濟的手段，使它成爲最簡潔，那末也許有兩個人物，這篇故事，已經可以了；因為將惹出的效果，是依據于兩人間的個人的

關係——沒有第三者的關係。然而父親對於獨子的寬恕，看來也許毋寧是人類的弱點，而不是家長之力。因此若在蕩子之外，再有一個不做壞事的兒子，那末父親的寬恕，也許看來是更有力。所以爲要行極度的強勢，于是再需要一個第三人物——另外一個不做壞事的兒子。還有，這個故事應當是由在外的全能的人格者（由人知的視點）來敘述它。便是，應當由至高的神樣的見地來看它，敘述它。父親自身是不能敘述這個的，因爲故事的題目，便是他自身的性格的美。便是兩個兒子，也不能公平觀察故事全體，公平地敘述它。這是他們的位置使然。

一 故事用極其簡潔的句子『一個人有兩個兒子』很完全地開始着。便由這一句，大概讀者已能知道這個故事，是關於三人物的性格的故事（不是行爲或情景的故事），并且重要人物是最初舉出的父親。若是冒頭改做『這并不是好久以前的事。在猶太的一個城裏……』，那真是非常不完全的。若是這樣的冒頭，那麼會暗示讀者，故事的主要要素并不是性格，而是事件情形。第二句是『小兒子對父親說，父親，請你把

我應得的家業分給我』，所以我們可以知道，兩個兒子之中，先舉的那個（蕩子）是更重要。如此，僅僅兩句，讀者便能知道故事的全基調了。承在下面的迅速單純的敘述，把簡潔的手法發揮無遺。小兒子到遠國去，用盡了錢，困于衣食，極其貧乏，後悔了，想回到家去求父親的寬恕。很奇怪地，很美麗地，父親愛他的兒子，憐恤他，寬恕他，說『我這個兒子是死而復活，失而又得的。』

倘若是兩個人，不是三個人的事，那末故事到這裏便可以完了。然而原文却使長男對蕩子的歡迎，作了有理的反對，並且在這裏放了一個力點。因為，父親的性格的精華——大的愛，在克服了這個反對的時候，將是更燦然光輝。所以父親以當初感動的時候用了的話『我這個兒子，是死而復活，失而又得的』，征服了長子的反對。這句美麗的有力的話，實便是總括了全體的意圖的。

這篇故事，英文字數不過五百；由構圖上說來，實不得不說是傑作。這個具現了深的有人類的意義的題目。這個把三個人物非常明瞭地完全地描寫出了，讀者看來，

這些人物，比長篇小說的主人公都遠是明瞭。并且這篇故事，在寫出簡明而印象很深的一連事件之時，還現着簡潔和強勢底絕對的調和。要之由構圖上看來，這可說是短篇小說的上乘。

(八) 文體論——關於短篇的結構要論的，不一定這就完了。只是本書是以研究小說全般爲目的，所以不打算再多講。不過還有一個短篇的重要要素，我們非講不可，那便是文體(Style)。我們可以不再多說費話，我們可把上面所說的『蕩子』的後半『那時，大兒子正在田裏』以下的英法兩種譯文舉在下面，讀者共和我們的譯文對照讀來，自然能夠明白內容一樣而文體不同，會生出怎樣的不同之感。

Now his elder son was in the field: and as he came and drew nigh to the house,
he heard music and dancing.

And he called on of the servants and asked what these things meant.

And he said unto him, thy brother is come; and thy father hath killed the fatted calf, because he hath received him safe and sound.

And he was angry, and would not go in: therefore came his father out, and entreated him.

And he answering said to his father, Lo, these many years do I serve thee, neither transgressed I at any time thy commandment; and yet thou never gavest me a kid, that I might make merry with my friends:

But as soon as this thy son was come, which hath devoured thy living with harlots, thou hast killed for him the fatted calf.

And he said unto him, Son, thou art ever with me, and all that I have is thine.

It was meet that we should make merry and be glad: for this thy brother was **dead, and is alive again; and was lost, and is found.**

Cependant, son fils aîné, qui était à la campagne, revint; et comme il approchait de la maison, il entendit les chants et les danses.

Et il appela un des serviteurs, à qui il demanda ce que c'était.

Et le serviteur lui dit: Ton frère est de retour, et ton père a tué un veau gras, parce qu'il l'a recouvré en bonne santé.

Mais il re mit en colère, et ne voulut point entrer. Son père donc sortit et le pria d'entrer.

Mais il répondit à son père: Voici, il ya tant d'années que je te sers, sans avoir jamais contrevenu à ton commandement, et tu ne m'as jamais donné un chevroau pour me réjouir avec mes amis.

Mais quand ton fils que voilà, qui a mangé tout son bier avec des femmes débauchées, est revenu, tu as fait tuer un veau gras pour lui.

Et son père lui dit: Mon fils, tu es toujours avec moi, et tout ce que j'ai est à toi.

Mais il fallait bien faire un festin et se réjouir, parce que ton frère, que voilà, était mort, et il est revenu à la vie; il était perdu, et il est retrouvé.

——法譯——

右列兩種譯文之中，英譯是今日一般使用着的，所傳與傑姆王勅撰（King James Version）的大體相同。關於它的文體的價值，有內村鑑三氏的看作一個文學的聖經講演來保證它：『普通使用着的英譯聖經，係傑姆王的勅撰，今日之聖經學者，都說它的翻譯錯得很多，有多少地方原文裏沒有的譯文裏却有；所以到了近年，乃完成了

一種改正譯。又有一個猶太人，名叫愛札克·雷札，他本非基督教信徒，却專讀舊約聖經；他嘆翻譯之多誤，要想把正確的聖經傳給子孫，乃自費十八年功夫，成就了他的翻譯。然而從前的英譯，文字非常有力，它本身便已經是一種文學。也許是翻譯它的人，自己感了天來的靈氣，感動激甚，乃不拘泥於原文，自由地寫下去了。英文的言語，由此書得了很大的感化，這是很明白的事實。有人說，國語依聖經而造成，這是不錯的——路德的聖經翻譯造成了德語，傑姆王勅撰的英譯造成了英語。』我們若仔細檢討一下，可以知道使用在這裏的地方，大部分都是沙克遜起源的字，都是單綴音 (Single Syllable)。『綴音以上的字，一共也不到半打。并且這些字，很微妙地靠攏着，織出了有力的韻致和情調的效果。和這個簡勁而蒼古的文體比較起來，便是這個法文是代表譯，也不免有不沈着之感。出聲讀起來，便是耳朵沒有什麼特別訓練，也能知道英譯是如何和這個故事緊密地適合着。由此類推，我們也能够首肯，結構非常完全的故事，若是全般的文體不充分，那末效果的多分便會失去。我們前

面講的愛倫·坡，在理知的地一步一步組起利傑雅的結構之後，於是逢着了其次的問題——以如何的文體去表現的問題。而結果他是以遠雷樣的低調的却是音樂的底言語而生的諧調，寫了他的作品，創作的一半，是組起結構，其餘一半，便是驅使文辭去描寫。我們看一看愛倫·坡的作品，可以知道前半（結構上的努力）和後半（文辭上的配慮）之間，介在着一種時間的間隔。他在結構的時候，是極其理知的，極其冷靜；到了下筆動到文辭的時候，則浸于美的興奮，而是非常情緒的。這兩個情調，是互為反撥的，各有其差異，很少協力融和；一方停止活動，他方才活動起來。作家之中，有的是長於結構，有的是長於文辭。至於像愛倫·坡那樣結構和文體都出色的作家是很少的。形式上的統一，概歸結構負責；情調上的統一，則一繫於文體。言語應當含蓄着一種音響，和要完成的故事的效果所含底情緒的意義是完全調和。短篇和抒情詩一樣，是需要情緒的調和的。若是偶而插入沒有諧和的句子，那個調和馬上便將破了。霍送的結構是不行的，然在文體上面，却有非常秀拔的技倆；他用

他的文體，能完全支持自己企圖了的所有的作品的情緒的統一。屠格涅夫的作品，結構方面有不少不行的地方，却被文體支持了。

第五十講

文體・對・內容和形式

(一) 組織與文體——在前講我們已經講到了文體的事，作為短篇的一個緊切的要素；在本講，我們要把它當作一個共通于一般小說的要素而再重新考察一下。以前我們檢討小說的手法的時候，大部分只是注意了組織或結構。這是因為組織的事，是屬於理知的領域，能加以明確的解剖和解釋的原故；別的物理知上的問題——例如幾何學等等，也是一樣地能說，能教，能學的。然至文體(Style)，在小說裏面的使命的重雖和結構沒有軒輊，然而因為不是理知領域內的事，所以很不容易加以明晰的解剖和註釋，因此我們也就最後才來講它。文體實是非常微妙的，簡直不容解剖。這是事實。不過由某個意味講來，或者能被說明，也是事實吧？

(11) 文體是感情——文體(Style)這兩個字不少批評家濫用得非常沒有限制，

却還沒有充分的定義。說明它的，有無數有名的語句。就中布豐 (Buffon) 在翰林院裏演說時所說的 "Le style est de l'homme même" (文是人) 是尤其有名；其他定義，大都疑係由此轉訛而生。有些只是明證文體的定義底困難便完了。所以我們困了這個事實 (不能下定義這事實)，不得不堅信文體是感情領域內的事，而不是理知領域內的事。所以我們要避去下定義等等不聰明的努力，且把對象的周圍迴旋一下，加以叩撫，而去吟味文體。在這裏面，也不一定便不能明白我們的觀念。

(三) 言語的兩面——言語打動讀者或聽者的心的時候，有兩面的作用。第一是向他們的理知，通過言語的內容，而傳示一定的意味。第二，向他們的感覺，通過言語的聲響，而給以漠然的暗示。便是說，我們由言語意識的地收取它的指示的意味；無意識的地收取它含蓄着的暗示。言語當做這兩面的傳示——明示和含蓄，明白和朦朧，理知的和感覺的等兩面的傳示的時候，不作二重的個別的作用，融和得能傳示給讀者單一的不可分離的效果——這便叫做文體，Style。倘若只是通過了言語的內

容而傳示理知的意味，而沒有通過它的音響而對感覺做諧和的，根本的傳示，那末這一個言語是不能說是有文體的。

若要舉起具體的例來，此間之消息將更明顯。例如「三角形內角之和等於二直角」這個表現裏面，便沒有我們所說的文體。這個向理知傳示着道理極其明顯的意味，然却沒有以它的音響而給感覺以暗示。我們若再看一看下面這一聯詩，

“Myriads of rivulets hurrying thro’ the lawn

The moan of doves in immemorial elms,

And murmuring of innumerable bees.”

駛過草地的小河之流

老榆樹上鳩鳥的呻吟

沒有數目的蜂的聲音

這是丁尼生的文體豐麗的詩裏面的尤其有名的公主 (The Princess) 的一節。這

個一方面傳示如我們的拙劣的譯文的意味給理知，一方面也以單一的同時的效果，使我們聽到爽快的音響，無論怎樣不諳英詩的人，放聲讀了它三四遍，大概也會不覺恍惚于它的順口（文體的豐富）的，這是因為在語句所傳示底意味的暗示以外，有 L，R，M 所作出的微妙的和音 (Melody) 動人的原故。例如我們若檢討 innumerable 一語，這個一方面向理知傳示着「數也數不清」的意味，同時在這時候也向感覺暗示無數的蜂的鳴聲。也便是一語而同時完成二重作用；一方面在它的內容方面對全體觀念的表現做着貢獻，一方面利用它的音響釀成了意味以外的零圍氣。

(四) 模聲法——意味和調子，給理知和給感覺的兩個傳示的調和，是文體的本源，也是它的要素。在這裏我們要考察一下這個問題，便是兩者如何才能融和。作家的第一應當留意的，便是言辭的選擇。其中如前例丁尼生那樣的文體，作成是比較的

容易。因為他所要寫的題材，已經有了音響。選擇言詞去模倣音響和形態，在文體的構成上是最有效的手段；而這個手段，比較是誰都能夠成就的。在修辭學上，把這個叫做模聲法（*onomatopoeia*）。表示音響和形態，在各國語中，都有本來是由模倣音響或形態而生的言語。英文的 *whisper*（低語）*rattle*（高鳴）便是這一類。這便是由前後的文脈中挑出單獨地看來，也是同時做着意味和音響兩樣傳示，而適合着文體的祕訣。更簡單地說來，便是言語自身，已是文體的了。

問題到這裏是很簡單的。然而在不少言語之中，有些雖不能說是模聲法，却也同時傳給我們的耳朵一種微妙的感覺的暗示。英文的“*mud*”（泥濘）“*nevermore*”（不再）“*tremulous*”（抖動）等等，大概便可算是這一類。在“*mud*”這個字裏，聽來雖覺有音響和意義的緊密的合致，然而理知的，批評的斷案却大概是不可能的。然而意味和音響的合致却是確實的。我們若選擇意味相同的數國言語，並列起來，我們將注意到因音響之不同，而語內含蓄的意味也都多寡異其色彩。我們可以看一看下

面的例：

死

Death

der Tod

La mort

上面的四個字裏面，英文的“Death”，則有宗教的，靈性的聲響；德文的“der
Tod”，則有冷酷不吉的聲響；法文的“La mort”，則有不舒服的玄妙的聲響；中國
的『死』則使人覺得曾經存在了的東西馬上沒有了的一種空虛。由意味上講來，并沒
有什麼區別：由形式上講來，則四國語各有其差異。我們雖能知道這個差異是依據于
音響，然而它底理解的解明，却是不容易。單語尙如此；由不少字結合成的文體論的
不易，更是不用談了。

(五) 聯想語——文體的言語之中，也有不少并不是因爲音響而如此，而因附帶

于字裏的種種追想，歷史的意義，聯想等等，才富于語彩。我們把這些字一括而稱爲聯想語 (Memorable words)。這些字常訴于「聯想」這心理的作用。例如英文的“home”，法文的，“aventure”，德文的“Zeit Geist”，日文的『武士道』，中國文的『仁』等等，便可算是這一類。使用這些字的時候，不但向讀者傳達那特定場合的意味，並且也能隨着他們底個人的經驗，學問的範圍的廣狹深淺，而喚起從的底潛在意識的追想或聯想。所謂有魔力的詞句，都帶着這樣的聯想的性質。一方面明白表現着一件事，一方面也保有一味諧調，使潛在意識底影樣底暗示，髣髴地落到心裏來。一方面表現現在的使命，一方面過去的美的情趣也悠悠地浮動搖曳着。

遺却珊瑚鞭

白馬驕不行

章台折楊柳

春日路傍情

這首詩的豔美所以使我們心醉的，并不只是因為它的直接的意味，而是由于「珊瑚鞭」「白馬」「楊柳」「春日」等字附帶的聯想的豐富。至于史詩等等，那末可說情趣的一大半，是由于聯想。

(六) 語句的鑄型——然而音韻美妙的字，聯想豐富的字等等的選擇，不過僅是文體成立的第一步。意義和音響底完全的融和；與其是字自身，毋寧是依據于這些字底結合的方法，即型之如何。文體之秘義，和別的諸藝術的一樣，第一在于材料的選擇，第二在于溶于一個鑄型，而去調整它，陶冶它，精練它。形式實是文體的重要素，因此我們若要馬上了解文辭的魅力，非技巧的地考察一下這詞句的形式不可。

(七) 兩個文體論——論文章的文體，而與以確實的哲學的基礎的，有斯本塞 (Herbert Spencer) 的文體的哲學 (Philosophy of Style)。此外還有不少論了文體的批評家，然而論它的手法而能供初出路的創作家底實際的便益的，在我們所知道的範圍之內，只有一部斯替文遜的文體底技巧的要素。本來文章法等等，可看的很少，

然而斯替文遜的究不愧爲有古今獨步的美文家之稱的奇才之言，裏面很多直觀和暗示。我們在下面講的，便是它的要旨，縮約得適合于本書的。

(八) 韻致——大抵的文章，只要不是非常短的，那末總有契點 (knot) 或急所 (itch)。到達某一點，思想便紛紛糾起來，緊合起來；又到了某一點，它便分解起來，爲企圖文體的完成，句子的運動底緊合和解明，應當自然地非做作的地本來的地吻合于思想底緊合和解明。便是，韻致 (Rhythm) 的急所若不和思想的急所合致，那末文章對於理知和感覺的兩樣的傳示，便將不能舉單一的融和的效果，而互相分離背馳。因此在織出言語之網的時候，最要緊的便是要使思想底理知的展開和語音底感覺的展開之間，有一種合致，文章的構成上，韻致對於耳朵擊動，非常是根本的和深的；文體最多成立于韻致的言語底驅使之上。詩裏面有兩個技巧上的問題。第一是暗示正規的韻形于讀者之耳；第二是使讀者在不忘其根本的正規韻形的範圍之內，有數次很巧妙的韻的變化。至于散文，這一點是非常自由的。因此散文作家的問

題，也可說是比詩人的容易，也可說是更難。因為散文作家沒有正規的形式，所以第一非織出適合于要表現的感覺的韻致網不可。并且應當不去無理由地使讀者懷着的「這篇文章的韻致非如此展開不可」的漠然底本能的預感生起頓挫。而不斷地想出富于趣味的變化，以避去單調。

(九) 文字——言語，由它的性質上說來，不單是訴於耳朵的韻致之型，且是映於眼睛的文字之型。所以把字驅使做一種形式，也不失為文體構成上的一個要素。有了片刻的間隔而巧妙地反覆一個文字，避去煩騷，而有完全的調和，這是能舉非常顯著的效果的。若仔細檢點東西古今的大文學，我們能很容易地注意到不單是傳於耳的音響和訴於理知的意義是非常融和着，并且作為它的外形的文字，也很有趣地被選擇了，成着一個精練的形式。托馬斯·布朗 (Sir Thomas Browne) 的下面的文字所以會不朽，我們很難斷定，還是由於和它的音響保有均整的韻致的構成呢，還是由於學者式底文字的選擇。

“But the iniquity of oblivion blindly scattereth her Poppy, and deals with the memory of men without distinction to merit of Perpetuity.”

寂寞不住地散她的罌粟花，而對人的紀念不問值得永劫與否。

近代作家中，留意於用字很深的，代·昆西(Thomas De Quincey)可算是一個。我們可以看看下面這一節。

“The sea, the atmosphere, the light, bore each an orchestral part in this universal lull. Moon light; and the first timid tremblings of the dawn, were by this time blendings; and the blendings were brought into a still more exquisite state of unity by a slight silvery mist, motionless and dreamy, that covered the woods and fields, but with a veil of equable transparency.”

海，大氣，光明，在這個宇宙的酣睡的合奏裏，各演了一役。月光和黎明的最

初的胆小的抖擻，這時候互相擁抱了起來。這個擁抱，因以透明的薄衣掩着森林和田野的白銀的輕霧的不動的夢樣的顏色，而保了更微妙的統一。

布朗的文章妙味，非我們這些學識菲淺的人所能解；至說像後者那樣，則覺尙能懂得一些。詞句的音響之妙，是不用說；便是訴於眼睛的陸離的語彩，也是使這個文體傑出底更有力的因子。

(一〇) 文體即美術——關於字，語，辭，句和文體的關係，應當論的是很多，只是本講由它的目的上說來，不打算更詳細地講下去。我們在這一項，只要說一說文體經過最高的精練，便是一個文藝的美術。文學不能說常是美術。不，非美術的時候也許是更多，修詞上的四個情調中，註解最少貢獻於文體。說明因爲本是盡理知傳示給理知的職分的，所以在言詞的選擇上，應當留意於意義的明浙；至於音韻，則可棄而不顧。便是，作註解的文人，犧牲什麼都可以，總之第一要的確，而不應是暗示。

至於論證體，則文體有非常重要的副作用。因為要論得能真真說服人家，單使對方的理知信服是不夠的，并且還應當征服他的感情。於是文體便有用。然而文體能舉最大的效果，要算在描寫體和故事體。要在讀者的心裏映出一幅繪畫，或在他的意識中傳示給一個有系統的動作之感，一面以意味征服理知，一面以音響悅樂感覺的文字，是非常有效的。否，便是斷言它的必要，也是無妨的。

(一一) 小說的文體——以上不過是文體的序論。在小說裏它有多麼重要，我們要在本項以下說它。小說底本來情調是故事體，描寫次之。因此小說作家，不可片刻無視文體。小說雖用沒有文體的文辭也可述作，并且傑作之中，也有不少是沒有文體；然而因此便無視文體也行，這樣的議論是難於成立的。為達成小底目的文體是有多大貢獻，這個只要檢討文體出色的作品的幾行文字，大概也能本能的地認出了。引用在下面的，是夏目漱石的草枕的一節。

「獨坐無隻語 方寸認微光 人間徒多事 此境孰可忘 會得一日靜 正知百年忙 遐懷寄何處 緬邈白雲鄉」

——做成了這樣一首詩。從頭念一遍，覺得有點意思，只是覺得還未能將自己的神境完全寫出。正想乘興再做一首，握着鉛筆，無意地向入口方面看了一眼，紙門開在那裏，有一個漂亮的人影，閃身通過了那寬約三尺的空間。啊？

我轉眼看入口方面的時候，漂亮的東西的半邊身子隱在拉開的紙門背後了。并且它的身子，在我未看之前似乎便已在動着，霎時之間便走過去了。我於是拋去了詩，用眼緊看着入口。

不到一分鐘，人影從反方面，復現了出來。穿着長袖的衣服的體段很好的女子，靜靜地在對面二層樓的走廊上走着。我不覺從手裏落掉了鉛筆，呼吸也突然停止了。

那正是櫻花開的時候，天在陰着，雲緊壓在頭上，似乎馬上便要下雨的樣子。夕

暮的欄杆那裏，靜靜地走去又走回的長袖的人影，隔着我的客間有三四十尺的中庭，在厚重的空氣之中蕭寥地忽現忽隱。

女人既不開口，也不使傍眼。靜靜在走着，簡直拖在地板上的衣裳下部的聲音都聽不見。從腰際向下，是印着什麼花紋，因為離得很遠，所以看不清楚；只是在底子和花紋連接的地方，顏色是一些些淡下來，有一種晝夜之境的情趣。而女人也本來是走在晝夜之境的時候。

我不知道，她打算穿着這長袖的衣裳，在長的廊下走去幾次走回幾次。我也不知道，從什麼時候，開始穿了這奇妙的衣裳，繼續了這奇妙的步行。至於她的主意，我當然更不知道。她却是如此端正，如此靜肅，如此無數次地反覆着這我無從知道的事。她的身子在入口忽現忽隱着，我當時的感情，真可說是異樣的。倘若這是訴春去之恨的，那末爲什麼是如此無意的樣兒呢？倘若是無意的，那末爲什麼要裝飾得這樣豔麗呢？

在將暮的春色嬋媛地在冥邈的戶口添着朦朧的色彩之中，金襴的胸帶奪着人家的眼。艷麗的織物，來往地移動着，被包在蒼然的夕暮裏，一分鐘一分鐘地向幽界消去。那種情趣，簡直便和在春天的明星燦閃的將近拂曉之時，陷入了深紫色的空中一樣。」

這是一個畫家去到一個溫泉旅館，因為春日很是無聊，正伏在蓆上作詩，對面客間有一個盛裝美人來回走着，於是投了詩筆癡看她的一節。豐富的語彙，和情景的艷麗相應着，悠揚不迫的音調，也很能和春日的長遠相調和。

然而也有些人，說這小說的文體并非作家意識的地費了思慮的考案，這個句子的光彩和音響都不過是偶然，所以在感覺方面能給人以悅樂不能，都須做好了再說，預先是不能斷定的。由他們看來，議論什麼韻致和文面，也許是過拘於形式底無用的贅論。我不知道應當怎樣去說服他們。只是我可以說，在反覆讀閱一個文體出

色的作品的時候，自然能夠知道作家有直觀的知道韻致之形式和字面之調和的慧敏性。

(一二) 文體底直觀的性質——我剛才說『直觀的地』知道；這不外是因爲我們開頭也講過，文體不是理知圈內的事，而是屬於感情方面的事。但是爲構成文體而用的材料，却決不限于感覺的；表示理知方面的事，也能伴有美妙的韻致。長于文體的作家，在下筆之先，便直覺得了韻致的形式，此後再在這裏面織進選擇了的詞句；所以便是表示思想的材料，也決不至陷于枯燥無味。他一方面表現着使成爲理知的，一方面在心裏却對旋律的母音和高響的子音底配列，做着纖細的感覺。

至于用如何手段，即能自由驅使文體，則決非理知所能解決。屬於感覺方面的事，是個人的事情，應當各自去解決。在文體方面有古今獨步之稱的斯替文遜，在論文裏說，勤勉地模倣很多名作，乃體得文體的最上方法；不過這樣的方法，也只能利用於聽感敏銳的作家，並不能算是一般的法則。人在純粹理性範圍之內，所想的大抵

相同；只是到了情緒方面，便各各不同起來。

因此，不外是個人的情緒的反映底文體，是一個絕對的性質；和外的手段是沒有交涉的。它和表現它的作者，是不可分離的。布豐說『文即人』，到這裏我們才知道是不錯的。用理知完成的作品，并非提供於特殊的個人，而是直接訴於一般的人。用感覺完成的作品，與其說是訴於一般，毋寧是訴於個人。并且還不止是訴於個人。讀者讀了它，所得感覺也是各不相同。這是第一段的經過。第二段的經過，便是因各自的差異，而更感得深切。我們研究所有的作品的結構，便能評價作家的理知；研究他的文體，便能完全了解作家他自身。

(一三) 方法與材料——我們關於小說的研究，已漸近於終末，乘此機會，我們要考察一下形式和內容的關係——手法和材料底個別的價值。凡百名作，總有兩樣傾向。或重內容，或重形式。無論是手法或材料，單獨地過重視了它的價值，都是很危險的；但是兩樣傾向的功績，却可一比較之。

(一四) 內容和形式——第一以一般的讀者爲標準而設想，那末可以說作品之所以廣遍流布，與其說是因爲它的形式，毋寧是因爲它的內容。大抵的讀者，都并不懂什麼藝術底專門的手法，并且注意都不注意。他們最要求的，便是有趣的題材。他們要求所謂「有趣的故事」。他們願望在有趣的人物底身上，說一件有趣的事。他們似乎并不管它是用經過精練底有趣的方法敘述的不是。誘引他們的要素，不是方法，而是材料。

便以實例說來，有不少不朽的名作，單是藝術的地評議的時候，簡直是不及格。塞爾凡代斯的瑞、吉阿代，裏面包藏着非常廣汎的世界，誰也知道，它是西歐文藝史上屈指的名篇。不過結構和文體上有很大的缺陷，却也是事實。著者也許是想一點寫一點地寫下去的。在故事的展開的途中，幾次變了他的趨向；正好似聖培台羅的大殿，是合成的地造成，並沒有什麼建築上的整然的組織。作者對於統一等等，似乎毫沒有留意。可以舉一個例，例如他竟以偶然由筐底發見了的理由，插入了和本文毫

無關係的名叫奇怪的蛇足 (The Curious Impertinent) 的五十頁以上的獨立中篇。又它的文體頗乏含蓄，這個，只要和卡爾代龍 (Caleron) 的諸作一比，馬上便能明白。然而這些技巧的缺陷底摘發，是毫不能損此大作的價值。在這裏面，全西班牙被吸收着。在這裏面，含蓄着所有時代的理想家所不得不受的一切苦痛，縮約着不得適用的向上心底光輝和悽慘。

斯各特沒有文體。沙克雷沒有結構。然而這些技巧上的缺陷，和那作品裏的大使命比較起來，是不算什麼的。斯各特教示我們青新健全冒險幸福的事情的可慶。沙克雷一面用諷刺的口調一面含着滿眼眼淚地教示我們，我們的所謂「社會」，如何不過是空之空，虛榮之虛榮。我們若再看一看短篇，可以知道形式或文體在這裏比在長篇和中篇是遠為重要。也有些批評家說，短篇若缺了藝術的洗練，便沒有存在的價值。不過便在短篇，讀者所喜歡的，也一定是它的主題的趣味。現在我們有一篇這樣的故事故事：

有一對新婚的青年和處女，這兩個人，真值得叫做 *Green couple*。他們兩個人到阿爾潑斯去做蜜月旅行。在旅行之中，丈夫滑進了冰河裏面，莫說搭救無術，便要收容死體都還沒有辦法。這個小寡婦聽見研究冰之運動的一個德國科學家說，冰河每四十年起一次決潰作用，這時候便能收容墜落者的死體。她此後也并不以為永久失去了她的丈夫，只以為他出了遠門一樣；常和丈夫交着靈應，過着餘生。四十年過去了。科學家指定的時候終究到了，她於是返到山中，由冰河中取出了丈夫的死體。這時她已是六十歲的老婆子了。然而被鎖在冰中的丈夫，却還保着青春的面影。她本來總以為丈夫也和她一樣上了年紀，然而放在眼前的丈夫，却完全遮斷了半世紀的變化，和二十一歲新婚時候是毫無改變。——

這是斯替姆遜 (F. J. Stimson) 的諾利夫人 (Mrs. Knolly) 的梗概。原作的結構和文體，都無可非難；其所以如此粗雜地壓縮了都還能惹起一種興味，不外是因為多量含蓄着「內容價值」或「題材價值」的原故。即離開了一般讀者的立場而由作家

家方面設想，有不少時候也還是應當承認題材內容，較形式表現是重要。

然而至說可以不管文體和結構，極力貶斥技巧，也未免陷於了誤謬。一方面雖也有些作品，技巧方面雖不無欠缺却還有永遠的價值；一方面却也有因技巧的欠缺受了致命的打擊而被忘去的作家。費尼摩亞·枯巴的名聲一天一天薄弱下去，大概便是因爲這一點。他的作品，很多處理了太古原生林中的民族的生活狀態，所以單從題材說來，理應在今日（較之發表當初）能引起更大的興味。然而他的表現法是非常粗惡不留神，所以因藝術的鑑賞意識逐漸進步，世上也漸漸忘去着他。堅、奧斯丁的諸作，使我們知道意味淺近的題材用精練的形式表現來，其生命之永久，是在粗惡地表現了意味深大的題材的作品以上。有些批評家說她的作品的生命，也許比喬治、愛利歐特的都要長；這也許是因爲她處理的題材雖不能投時好，却以較爲精練的藝術，完成了創作的使命。她的題材，常選自英國的中流社會，都是些毫無異色的人物；寫的也只是結局他們如何結婚了那樣單純的事。然而正因爲他孜孜不倦地觀察了人生的平

凡事，反而有使讀者想起人生的大事底含蓄。只是巧緻地敘述一件不一定深刻而切實的事，反而能投切實的事件的暗示。所以她對人生的貢獻，都是由于她的無疵無謬的藝術。

愛倫、坡和莫泊桑，也是因了他們的巧練底藝術的素質，而得以不朽了。坡的短篇諸作，毫沒有敘述什麼和人生有直接關係的重要事，也沒有什麼有人道的含蓄底提示。莫泊桑也是一樣，有時簡直不寫出也許反而能保持品氣的事，他都大胆摘發了。只是兩者都很專念于意圖；在藝術的完成上，一點也沒有什麼失敗。因此我們可以知道，在為不完全的妥協和未成的努力的集積底現世，單單的技巧，單單的細工，只要是完全的，那末它自身便是一個善，價值，正常的存在權的主張。我們到了成人，對於戰爭、虐殺、冒險和波瀾的故事便失去興味。所以有讀斯替文遜的作品的興味，都是因為他的結構的巧妙和文體的卓越。

要充分味識藝術的地精鍊了的大作品，必要有藝術上底技巧的知識。華盛頓·歐

文的作品等等，於沒有受容它的文體底耳之修練的讀者，大部分大概都是沒有什麼興味的。他敘述的內容很是貧弱，總不出「哈德遜流域之美」「世上最上的悲哀便是我們馬上失了我們心愛的人」「笑和淚到了最深處並沒有區別」「坐在有歷史的貴族邸的爐邊回想往事的快樂」等等之外。只是他的敘述方法，有魅力和滋味和都雅的韻致，所以大家都永久嘆賞着它，說那是藝術底忠實的使徒底作品。

鑑賞名人的絕技，也要懂得一點。才能覺到一種不可言喻的快感。因此，由一種讀書的快樂底向上說來，小說的手法底研究也是要緊的。便是注意精到底密緻的讀書家，也不可忽此。偵探小說等等，興味的中心，是成立在隱藏祕密之上。祕密若一度曝露了，那末讀者也許便會沒有興味了。所以路旁和柯南道爾的偵探談，無論是怎樣有趣，我們也不會第二次去讀它。然至愛倫·坡的摩爾格街的殺人，則兩遍三遍都想念。這不外是因為它有一種出色的文藝的結構和文體的原故。愛倫·坡之諸作，第一次讀的時候因為受了驚異的衝動，所以不能仔細注意於藝術性的鑑賞。到了二讀三

讀，方得充分與賞到藝術的旨味。比之看戲，第一讀便好像由近着樂隊的特別席看的一樣；第二讀以下，便好像坐在二樓三樓冷靜地與賞別樣的興味一樣。

(一五)兩者的融和——公正的批評家，似乎不應當說什麼技巧重於材料，材料重於形式。作家的理想和目標，應放在兩者之完全的相關，完全的融和之上。這一類的作品，舉起例來也有不少。例如霍送的紅字，短篇叢林之少年，屠格涅夫之諸作，托爾斯泰的卡札克等等，都可算入。他們所要講的內容，是非常尖銳而深刻。並且，結構和文體也很出色。我們若把紅字作個例，便是它的內容，已不愧爲名作了。並且，即使它的人類的洞察沒有那樣密厚。單是它的技巧，也已足在美國文藝史上放一異彩。現在它的深刻的題材和有均整的技巧，有了絕對的融和，所以更是偉大了。

(一六)作者的人格——內容和外形，題材和技巧！我們研究紅字的時候，能意識到在這兩者以外，還有別一要素，成着作品的魅力。——那便是基因于作者人格底興味。即使那個題材以同樣巧妙的技巧表現了，若是作者不同，那末我們享受的興味也

許便會成爲完全兩樣的。因此我們可以知道，在着重內容的小說，着重技巧的小說，內容技巧融和小說以外，還有另外一派小說。便是，興味的中心不在材料和手法而在著者身上的以作者爲重心的小說。查爾斯·拉姆的夢的小孩，雖包括在“*Elements of Elia*”裏面，却可承認是一個短篇小說；那篇東西的價值的大部分，便基因于作者的性質。

(一七) 總括——由上面的講述，大概我們可以知道小說作家應當留心努力混交融和的創作上的要素，便是意味深長的題材，精練了的技巧，和可敬重的個性三者。小說家的究極理想，應當便是發見值得充分描寫底人生的真理；以有充分魅力的結構和文體，用空想的事實去具現它；在寫成的作品的背後，附上能充分推服人家庭人格的價值。這三個要素，很少能渾然融和于一個作家之中而被具現了。因此可誇爲絕對的完成底大作，簡直是沒有。一個作品在任何方面都代表着最高極致，那是不可能的事。但代的神曲 (*Divine Comedy*)，或者可算是一個。這篇東西，第一取材

是很出色。雖然在那裏面能窺見底宇宙論的事實，是被近代科學所否認了；它的宗教，也止是今日沒人信奉的朽廢紀念碑；並且總括在裏面的國民和時代，經過數世紀的進步，便完全被蹂躪了；然而它的中心的，本來的真理，和欲捉住光明和生命之途的人類的靈魂的苦惱底註解，將永遠是新的，真實的。神曲在藝術方面也很出色。作者不躓不撓不失望地以可驚嘆的努力，在一百篇詩之中，保持着均整；又以無謬無疵的高的調子，歌了自來人類心裏所懂得的凡百情緒。最後，作者的爲人也是無可誹議。在它的各行裏面，我們能夠接觸到人類的最廣大的心。

“From what agonies of heart and brain,

What exultations trampling on despair,

What tenderness, what tears, what hate of wrong,

What passionate outcry of a soul in pain,

Uprose this poem of the earth and air,

This medieval miracle of song.”

中世的這個奇蹟之歌！

天地產出此詩，

是費了多少頭腦多少苦痛，

和蹂躪了絕望的大歡喜，

用了多少溫存，眼淚，和惡之嫌惡，

和苦惱的靈魂的狂叫呢。

這是郎費羅譜但代的一節詩；神曲便是這樣絞了人類心裏的深處底諸感情的結晶。

有些批評家說，人類底文藝的努力，是否能再產生出這樣的題材技巧作者三方面

都出色的作品，是個疑問。不過我們也不應當單是拜跪于古代名作之前，歎稱不及；我們努力的是調整空想的事實以具現人生之真理，我們的創作的目標，應當放在最高最深的理想的達成上，而被它指導，被它鼓舞。名作常被不棄此志的人完成。西德尼 (Philip Sidney) 有言：『我們以箭射月，雖不中，也比射灌木要高。』——并且我們要在近代尋求這樣的三方面都完美的作品，也并非沒有；托爾斯泰的安那、卡雷尼那 便可算是一個。

第六十講

以作家爲中心底小說的考察

(一) 最終講的責務——我們講本書，在第五講考究『現實主義和浪漫主義』的時候，曾以作家的性癖嗜好爲出發點而分做了兩個傾向；此後問題便盡力地離開作家而考察了（雖不能說完全如此）。這是因爲每一講都要回到作家身上來說明，未免是煩冗，且有生起混雜之虞。然在前講考究文體的時候，又講到了作家；這個最後一講，便專要把諸問題還原到作家，再把我們以前沒有講的東西提出說一說，以完結本書。譬之繪畫，便是我們以前的努力，是考究了調色板上的顏料，現在要把問題一轉而考察使用它的畫家。有時也許會和我們以前說過的生起重複，要請讀者寬恕，這是沒法的事。

(二) 作品背後的人——所有藝術的材料的使用，都係於使用它的人如何。『藝術

是通過氣質看來底自然的一片』：這是一句有名的話；想着用藝術的手段底個性的表現的不少作家，也說着類似的話。我們在第十二講也說過、伴着近代小說的發展，個性成了最大要素和興味的中心；中世紀以前的故事的魅力，不在作者的個性，而在故事自身裏；到了近代，乃完全不同了。因此有不少作家沒有留神說出了底個人的放恣，竟成了重要底批評的楔子。家庭的祕事是神聖而不可公布等等的想法完全被掃除了底現在的世間，只要能弄得錢，賣父祖的情書都是不以爲意的；所以讀書界也不一定以作家的寡默和謙讓及私生活的隱蔽爲美德，而去賞嘆他。作家的實在經驗和生活情形，以及交友之範圍，政治觀，好惡，愛讀的書等等，在他的文藝的作品的解釋上，有非常重要的意義，這是不能否認的。例如巴爾札克的小說，不考究巴爾札克其人，是不能充分了解的。霍送說，一般自傳，并非顯人的，而是隱人的。在這個逆語之中，雖不無多分真理；然而究明霍送自身的傳記之能幫助更深地了解他的作品，也是不能否認的。

(三)作家的經驗——作家使用藝術的材料之道，第一因作家自身的經驗，而被染上二種色彩。經驗是空想建設的出發點。經驗便和深埋在地底的防波堤一樣；繩梯便從那裏而被投到未知的世界。這裏有一個人——標榜說要給我們解說人生的作家。然而他自己懂得怎樣種類的人生呢？我生平遍歷了怎樣的世界，遭遇了怎樣的男女呢？作家對於這些疑問的解答，能是對他的生平底藝術的裁決——換句話說，便是他創作的故事的世界底人物事件底處理的基幹。但是我們也曾說過，對於人事的外延的經驗，不像內包的經驗那樣重要。作家只要直觀是敏銳的，空想是豐富的，那末記述未踏的世界，也決非不可能。愛倫·坡曾未離開美國國土，却把意大利法蘭西做了他作品的舞台，這是我們已經說過了。和到過不少地方的人接觸雖不一定便是無用，然究不及觀察的明澈，思敏的正確為有用。經驗能垂下暗示，在這一點是他可貴的；并不是因為能幫助細自枝葉的縷述，才被看重。喬治·愛利歐特說：『有不少人，讀到了自己所知道的事實和小說中的事實一致的地方，便會速斷說這事實便是作品全體的基』

調。然而懂得作品的構成和實際經驗離得很遠，作品是由一個現實的事象和影一般的暗示的美妙的結合而構成的作家，聽了這些話也許只有微笑。』她在她的信札裏面又這樣寫着：

『在阿大姆·皮德之中，正確的肖像畫一個也沒有。都是些由經驗所給的諸暗示底從新結合而生出的人物。

(四) 作家的思想——第二，和作家的經驗在製作上有同樣重要的關係的，便是作家的思想。馬遜 (Masson) 在英國小說家 (British Novelist) 裏說：『不論自覺不自覺，所有的藝術家，都是一個思想家。并且，無論是怎樣的藝術家，究極他的偉大的地方，藝術不在思想以上。』這句話雖難完全承認，然而他說思想的要素於藝術家是非常緊要，却是不錯的。作家的任務的一面，也便在整理由經驗得來的諸結果，整理人的生活底諸現象，並且在人生所提示的雜多的印象上，加以哲學的統一（至少也要到某個程度）。

(五) 作家的情緒——第三和製作有重要的交涉的，便是作家的情緒。要明確地窺得諸作家的差異，不如看他們的生活體驗和人生諸現象的考察薰染了底情緒的表現。且有特羅羅布那樣的作家，因過於泥於情緒，而生起了缺陷。迪更斯也不惜在他的作品裏裝進過剩的情緒，作中隨處都叫讀者喜笑悲泣。小說的製作，常以對於一定事象底作家的愛憎爲源泉。因此一方面有和好意握手的小說，一方面有和諷刺嘲笑握手的小說。前者可以雨果，托爾斯泰，柔思退夫斯基等人道派作家作它的代表，其數甚多。然可代表後者的却很少。只有一個弗羅貝爾，是以憎惡做着製作動機。他在波伐利夫人製作中，寫信給人說：

『人們以爲我愛真實，因此而製作。焉知我著此書，實出於憎惡真實。……如此作成底真實的複製，也許會買到你的嫌惡吧？要是你嫌惡它，那末我也不妨充分嫌惡了。倘若你能更深知我，那末你將知道我每日實際是在憎惡之中過着日子。我孤獨地，盡力孤獨地生活了。可是這一次（是的，這一次！）我要美的地把它一齊說出。』

(六) 作家的空想——作家在處理製作材料的時候，較上述諸作用有更重要的影響的，便是空想 (imagination)。不，空想由某個意味說來，也可說是作家的經驗和思想和情緒的總和。世紀辭典 (the Century Dictionary) 定義空想說……

“The act or power of presenting to consciousness objects other than those directly and at that time produced by the action of the senses.” (空想是把那時直接依感覺表出的以外的物象現示給意識底行爲或能力)

我們現在最怕陷於冗長，所以不如暫把這個當作基調，來把作家不斷處理的空想分做兩類。第一，便是我們普通呼爲 reality (實在) 的，第二便是用 unreality (非實在) 的文字表示的。

(七) 實在的空想——這實在的空想，又可分做兩樣。一個是作家運用在現存的形而下的世界裏的物象的描寫的空想。便是，在這上面即使受了作家的空想底放射，依然還是平凡自然，和我們的日常生活所接近。代浮可推爲此派之雄。他覺得如實

地正確地描寫便滿足了，絲毫都不想變更如實。還有一個便是作家更進而由形而下的世界入至形而上的世界——五官所絕對不能了知底精神的實在。處理個人格的深奧的祕密，或處理靈性的世界底光耀的啓示，都是能表出作家的空想底別趣的實在界。

(八)非實在的空想——這個也有兩種世界。第一便是一半跨在半實在的形而上界精神界，一半跨在迷信的世界底虛實混交的神祕界。十八世紀的終末，名叫「恐怖派」(School of Terror)的一羣作家輩出了，他們驅使了妖怪，奇異，精靈，妖婆，惡魔等等，在玄妖的霧圍氣中表現了心願的世界。然而科學發達了，人知進步了，這種未知之國，這種兇惡和幻想的世界，也隨着漸漸狹隘了。但是這樣的諸現象，很難自人類的意識裏完全掃去；尤其輓近催眠術和千里眼底科學的證明漸漸得了根據，而可驅使作者的空想底這個領域，比從前更是誘惑的了。但是一方面又隨着文明的進步，而主題漸漸失去非實在的特色，而在實在的空想底第二例裏說了的形而上世界接

近了，而終合體了。維爾斯的作品，大概便是這個經過的各例證。非實在的究想底第二域，便是實際不能存在的形而下的世界。換句話說，便是把點出了的人物的感情移入周圍外界的方法。這個在「背景」一講已經詳述過了，便例如拉出傷悲的少女則使山河與之同泣，敘出無心的小孩的喜歡則使野里與之共笑之類；這個一見雖似枉曲我們對於形而下世界的幻覺似的，却仍不失為有效的手段。雨果迪更斯的作品，便可作為明證。但是這個在實相上加上無理，總是很明白的，所以毛病也不是沒有，拉斯金并且把這個叫做「Pathetic Fallacy」；然從另一方面講起來，這是『人心的真實』（truth of the human heart），霍送并且說表現這個，乃是小說家（Romancer）的職能。

（九）製作之四階段——馬秀斯教授說，製作有四個階段，便是“From the Impossible to the Improbable, thence to the Probable, and finally to the Inevitable.”（由不可能至不確，由不確至或確，最後至必然——）。我們在上面把空想區分做了二

領域，再限界成了四分野，不期而然地注意到了馬秀斯的主張上有難於動搖的正確。但是這個乃是作為基礎底先天的原型，而不是普通人爲的形式。人爲的形式，是應當竭力打破的。文藝的進步，不用說乃是專依有在他的人種所獲得所累積所到達的感情思想之諸樣式之上踏出竿頭一步底力倆的文人而做了的。

(10) 個性的限制——研究所有的藝術的製作的時候，應當記住，個性 (Personality) 有非常大的影響和非常重要的限制。布朗寧的詩裏，有一句“*And thus we hail men struggle*” (因此我們未成的半人才掙扎着)；人類之中，的確沒有一個人，能自負說是完人。小說家當然也不是例外，一方面如後面我們要講的，道德的直觀底缺乏在作品上給了陰影，一方面我們已經說過了的附帶于經驗、思想、情緒等等上面的個人的限制，也在作品的圓滿性上面打了個折扣。并且即使在經驗、思想、情緒等等上面非常出色，有時因在天才的作品上所不能缺底旺盛的創造的衝動和充溢的活力底不足，而作品的完成被限制住了。

(一一) 時代的限制——時代的影響，也和個性同樣地在作品上面有很顯著的影響。還是人物造時代呢，還是時代造人物呢等等是，早已論舊了的事，不過總之讀過文學的人，會發見不少例證，去證明偉大的作家是時代之子。法蘭西革命給文界的影響，便是時代意識浸潤了作家的著例。日本河上肇博士在資本主義經濟學之史的發展中，併論了米爾(Mill)底思想的動搖和時代的背景，說：『然而在這裏有一件事應當注意，便是在這個過渡期，隨着時代的潮流而變化自己的主張，不一定只是一個米爾』，後來并且還說：『再看一看文藝界，例如迪更斯，便是一個例證。他最初發表的東西，多依據 Bentham 主義，一八四六年 Daily News 報——這是自由放任主義的機關——創刊的時候，他簡直被聘做了記者；不過他在一八五四年著的“Hard time”（勞苦世界）那本小說裏，却攻擊了 Bentham 主義乃至正統派經濟學。』——這個一方面可以做河上博士的例證，一方面也可算是此書此項的適例。不過也間有像拉姆（Charles Lamb）那樣的作家，說『現代是什麼東西！我寫文章，只是爲

了古代』，而逆行了時代的風潮；不過這不外是時代給作品的限制底不顯于陽而隱于陰的。然而人類本來是說他時代的話，想他時代的思想，過他時代的生活的。在像十七世紀的法蘭西那樣科學的風潮汪然支配着思想界的時代，不論中世紀樣的浪漫氣味強烈的故事寫得如何出色，總是沒有容納的餘地的。

(一二) 讀書社會——能和前項關聯地想到的，便是讀書社會給作家的影響。如羅賓遜·克魯索的作者大尼爾·代浮的諸作，除去他的第一作所博得的讀書社會的異常歡迎，再想不出有什麼意義。英文裏有一句話叫做 Pot-boiler，意思便是說那些爲了吃飯問題，竟寫出和自己的素質相反的作品，專汲汲於投世好的作家。不過却也有些作家，爲了吃飯問題，則做一個純粹的 Pot-boiler 投着世好，一方面却在胸裏培育着淳乎的藝術的良心，創造出值得精練的鑑賞家愛好的作品，而得着深的藝術的滿足。幾年前病死了的一個德國畫家，他一方面畫了天使樣的童男童女的滑稽的裸體畫，投了世好，因此而得了扶養家族的資料。一方面他又畫了基督的十字架像。這個

未能得世人的一顧。他却極其苦心地製作了它，獨自私下滿足着真的藝術的欲求。這樣的雖近似極端，然而無論在那一國，立于世上的作家，總是有這樣的傾向的。即使不把這兩個要素托于異作，也使兩要素混融在一個大作裏；簡直可以斷說所有作品，比比皆然。沙克雷要自由地表現世相，常常無視了英國讀書界給了他的某種限制。然而作家既不能不管世好，并且滿足世好既也不無多寡意義，那麼任心如意，是不能踰過某個範圍的。全然無視了世好的作品，大概不能有存立的意義，堅·奧斯丁和果爾德斯密斯，寫了傑作埋藏在筐底而不輕易示人，經過了一些年月出版了，人家才知道這是非常的傑作。有些論者賞揚這樣的作品，說這正是純乎的藝術品，而毫無投世好的分子。然而作家的意識裏，也許並沒有這樣的思想。然而總之是因爲這些作品在什麼地方具備着作家在無意識中傳遞了底世好的要素，所以才有爲世所歡迎之期。

(一三) 作家的哲學——在大作品裏面，總能窺見作家的人生觀乃至哲學觀。作

家不一定要是自己在表面上意識了的哲學者。但是總要是在實質方面把持了一種世界觀的哲人。直接例證哲學說的小說是不多的。浮爾台爾的康第德等，是它的僅少的一例，這本書是寫了譏笑來布尼茲的有名的『存在的東西都是對的』的樂天哲學的。——但是間接地却很正確地含蓄着作家的懷抱的思想的作品，却有不少。屠格涅夫的諸作，做着他的政治上和哲學上的虛無主義（Nihilism）的完全的註釋。弗羅貝爾的作品，要算是厭世主義（Pessimism）的最好例證了。愛利歐特中期及後期諸作，由實證主義（Positivism）和不可知論（Agnosticism）諸傾向得了不少興會。馬遜（Masson）教授把人類大別爲二，一種說是 fact men，一種說是 thought men；他們在觀察方面可說是屬於前者，在思索方面，可說是屬於後者。他們的所論，也許並不能通過學士會員的審查，但在生活和形而上界的關係方面，却有明確的思索。

（二四）作家的實際的知識——很多作品，關于人生底哲學的理論或一般的概念，雖不在作中說述，却含蓄着作家對人生的態度——如何則可實現人生的意義底實際

的理論。斯各特叫我們要勇敢，金斯雷叫我們要有男子氣，迪更斯叫我們要親切，托爾斯泰桑思退夫斯基叫我們要愛人和祈禱，左拉易卜生叫我們要正視真理。亨利·傑姆斯并且說，生活即藝術。約翰·波愛爾又說，物質的飽滿不一定便能治愈心的飢渴。安利·巴比賽說，我們應當跪拜的光是真理。他們自己也許并不明確地自覺所說的意味。却在他們所創造的故事的世界裏，或陰或陽地使那個意味含糊搖着。他們不一定在一篇作品裏面，便顯露了全首尾。并且也不能說是在他們的述作的一部面，便顯示了全形態；毋寧是在著作的活動底全部面，慢慢地說着自己的意見。所以要真知道一個作家，不應拘泥一作，而有涉獵多作的必要。不單是小說，甚至還有他的感想，小品，信札，日記的必要。一會見便要看破一個人，不是達人高士總是難于辦到的。有了一二十年的交際，那末便是平凡之人，也能自然明白大體真相。專靠一部作品便想了解作家的情調和道德的態度，大概是很難的。若是讀了一二十部作品，并且還涉獵到一切雜文，那末便自然能夠窺得作家懷抱的世界和要告訴我們的實際的理論

了。

(一五) 藝術和道德的關係——關於小說對於人生貢獻的一面(即道德的教示)，我們在前面已經講過了；在前項我們曾經說到了實際的理論乃至道德的態度，所以在本項以下，我們要少許考究一下藝術和道德的關係。在藝術和道德——美的享樂的分野和實行的分野之間，有沒有關聯的地方呢？倘若是關聯的，那末它的關係的性質是怎樣呢？——這個問題，在小說較在其他藝術尤為重大。

(一六) 藝術家也是人的存在——我們可以先考察一下小說家的道德的態度與其職業上的卓越性。前面我們引用了『藝術是通過氣質看來底自然的一片』這句話，這句話至少是強調了藝術家的複雜的職能中底根本的一面的。藝術家的個性，便和坍塌一樣；要把『自然的一片』(即藝術的材料)造成藝術品，非通過那裏不可。因此能變動個性，也便必然地能影響到作家所製出的作品。有了這個前提，我們要回到藝術對道德的問題。道德的缺陷——即罪惡，乃人格性之否定。罪惡使人墮而為

黷。罪惡使靈性縮小了，究極使弄得沒有精神的能力。我想沒有人能否定此事。我們若回頭檢討一下作家，他也是一個人，並不是人以上或人以外的東西。他也不免是一個道德的存在，所以和我們同樣有陷于道德的危機的可能性——否，因為他們的感性是銳敏的，所以且在我們之上。有人說，因為是藝術家，所以可絲毫不為道德性等所左右；這不外是把藝術家，看做了人類以外的存在，也便是肯定了使藝術家算是一個人的屬性。把藝術家的藝術，斷做和他的私生活的道德性是同比率，也不是正當之論；然較之說他的作品和他的道德的生活全然無關，似較近于真相。

(一七)勞作即道德的要素——藝術家孜孜不倦，精進勞作之時，它自身裏已含有道德的要素。我們因為只看完成了的製作，而不知其製作之經過，所以很容易把傑作裏一定持有着的道德性看得價錢過低。關於這個，拉斯金的藝術講話 (Lectures on Art) 裏的第二講『藝術和道德』 (Art and Moral) 裏有下面這樣一節，暗示是很多的。

『這便是，像曼台那（Mantegna 1431—1506）保爾·維羅諾賊（Paul Veronese 1528—1588）意大利維尼斯派的畫家）那樣的人的每天的工作，是由較最精妙的劍客的手的運動遠為正確的手之運動不倦不撓不止地繼續做下去這事而成之。鉛筆由一點出而達於他之一點，這不但是以不迷的正確而達於線之終點，并且錯雖不錯，還循着迂餘曲折之道——有時候在廣的方面，超過一呎或一呎以上的距離——而行；這無論在什麼地方，都是一個被測定了的道，所以這兩個人（如維羅諾賊所屢屢做了論）都能以一條線畫出一個完成的半面像或是臉的輪廓的某部分，并且後來可以不去改它。諸君第一可以試試看，使這個行爲的筋肉的精確和智的緊張實現於諸君自身。劍客的運動，完全出於熟練的單調；而偉大的畫家的手的運動，則無論在那一瞬間，都被直接且新鮮的意圖支配着。并且他們終日不中止，不單是不疲勞，并且和鷺之喜動其翼一樣地努力着；當那時候，以顯然的喜悅而工作着的筋肉，

是很強健而微妙的，並且頭腦的選擇支配之力，也是很偉大的。並且一生之中都繼續着，精力非但不因而衰退，並且一生精力只有增加，以至老年期有了真的組織的變化。諸君對於生理學，大概總懂得一點的，上記之現象，究竟意味心身的倫理的狀態的什麼種類的東西呢？要得這個，人種應是何等優良呢？又生之種種力，需要如何精妙的均衡和均齊呢？最後，這樣的人，果否和魂之醜惡，無聊的懊惱，喪害身心的色慾，因憎惡或後悔生出的惘然的狀態，對於人與神的法則的叛逆的意識，無意識地實際蹂躪無論爲生之光榮或爲使上帝喜悅都非服從不可的最小限度的法則等等，能是一致呢？——這個諸君自己去決定便好了。』

拉斯金很雄辯地在這裏論着畫家的事，便正可適用於小說家，而有同樣的真實性。以純朴而企畫，以忍苦而製作，這些事自身之中，已含有一片道德性。愛米爾·左拉爲了路公馬卡爾叢書的單一的藝術的企畫，不倦地沒頭了二十年，這是誰都賞

讚的。每天早晨寫一千五百字，這樣地繼續了二十年的努力！左拉的臉上有勞働者一般的憔悴和疲勞和忍苦之色，并不是奇怪不可解的事。路公馬卡爾叢書中，種種方面，都不能說是無可非議，但這總不足減少我們對於他如此忠實於了他的最初的意圖這事的尊敬。

(一八) *Laborare est orare* ——和這樣的對於自己義務的忠實一方面非常不同一方面也有一味相通的，便是藝術家的宗教的熱誠。貴代 (Goethe) 說：『沒有藝術的人，至少也須對宗教有所信奉。』夫拉·安賊利果 (*Fra Angelico*) 在把筆作畫之先，常先作一回禱告。宗教的素質在藝術中得到靈妙的表現，其例甚多；其實作家的藝術，在真的意味也許能是作家的宗教。宗教的要素若自作家的本性漏脫去，則他的作品將生出一種缺陷——這樣意味的評決，世界共通地有着。

我們所以說以上的話，爲的是要結論小說家詩人畫家都應當盡力是個完全的人。有精神的，道德的缺陷，于藝術家乃遲鈍的機智，拙笨的手法以上的致命傷。

(一九) 不道德和技巧——然而藝術家的不道德究竟能影響作品到怎樣的程度呢？喬治·歐利歐特說的『賤劣的心產出賤劣的藝術』這句 dictum (格言)，確實是不错的，然而也並沒有說明它的經過。我們應當考究一下，藝術家的不道德，在製作之際，究竟在什麼地方侵犯到作品裏來的。樂壇稀有的天才，並且做了復興了的波蘭的第一任國務總理的帕代雷夫斯基 (Paderewski)，聽了他的鋼琴彈奏或讀了他的作曲的人，大概都能以充分的確信，說他既非醉漢又非鴉片溺愛者吧？倘若他有了這樣的病癖，那末他的異常自在的指之驅使，大概將是不可能吧？他並且又不是卑客家，又不是盜賊。倘若他是這樣的惡漢，這個大概一定能侵犯了他的鋼琴家的技巧。卑客家和竊盜而有爲構成大音樂所必要的自由而清澄的心，這是我們從來沒有聽見過的事。這裏另有一例。論藝術家的道德性和他的製作的技巧的人，必引例子意大利的契利尼 (Renvenuto Cellini)。他以他的自敘傳，在世界之文獻史上占了不朽的位置，此外在彫金和圖案方面，都很卓出，應當算是文藝復興期的最偉大的工匠的一

個。至其道德生活，則不同了；他是個誇口的人，性情很放蕩，也會殺過人。因此也許會生出本維奴特的『不道德的結果，對藝術的技巧決沒有支障』的結論。不過倘若他不是那樣不道德，而持有那樣的文才及圖案之才，那末他也許能作出了較安賊羅（Michael Angelo）以及同時代的諸藝術家的意圖為高尙的藝術也未可知。文藝復興期的不道德的風潮，反映在他的遺作裏；而現于安賊羅和拉法愛爾（Raphael）的繪畫裏的那樣的宗教的讚仰和一味溫柔的人類的覺醒，却不能在他們的作中看見。布朗寧的安德雷亞·代爾沙爾多那首故事詩，是我愛誦不止的；這首詩，便是諷刺在技巧方面是精練無比，被謂為無謬的畫家（Faultless Painter）的這個畫家的空想的飛揚被他的道德的缺陷所妨碍的。只是批評家之中，也有承認這些事實，而把藝術上的技巧的意義，重視在作家的道德性以上的。便是，說不道德也不能侵害作家的眼和手的正確，所以不當把它作為問題；最要緊的便是製作上的技巧。

（二〇）一般的法則——然而雖是一律說是藝術家，然作家的道德性和製作交涉

的程度，也因人而有深淺之差。所以若稍變位置而重論這個問題，那末道德的要素和藝術的製作間的關係，可說和藝術和人生接觸程度之厚薄是正比例。當然一切藝術都不外是羣生於人的生活的周圍的東西，然却不能說和人生有同樣親密的關係。例如在殿宇簷頭刻玄怪的模樣的工人的工作等等，雖說是藝術，却和人生之間有很遠的距離。又例如用一定的色調盡力企圖明快的表視的印象派的風景畫家，在技巧的旋律的基礎上謀畫了技巧的感情的反應的古風的意大利歌劇的作曲等等，也是這樣。有道德的缺陷的契利尼的手腕卓越的浮彫，也是這一類的藝術；在那裏作家的眼睛和手的正確，確是第一條件，而心的善惡等等，大概將被稱為第二義以下。然而在偉大的詩，偉大的小說，偉大的音樂的作構上，主客便變了地方，單單的手頭的伶俐，決不能算是根本條件。人生的解釋是第一。性格稀薄，沒有良心的不道德的人，可說是沒有解釋人生的能力，所以是沒有參此領域的資格的。名叫昆替梁（Quintilian）的一個神學者說，好的雄辯家（是說教家的意味）不得不是好的人；在小說方面，也可

以同樣的力點說同樣的話。惡人是絕對不能成爲大作家的。含着多分細工的要素的短篇，也許還有參與之餘地，至于卜拉馬左夫兄弟安那·卜雷尼那紅字哀史台斯等等，則決非惡人所能寫出。

(二一) 相對的議論——然而前面的議論，也都是相對上的事，并不是絕對的。倘若出現了這樣一個作家，有能超越過蠹蝕他的時代和自己的個性的缺陷和弱點卓拔俊敏的技巧，那末人生第一藝術第二的立說也勢不得不被破棄。關於「藝術的素質」(artistic temperament) 及其承認的問題，有不少議論。雖然由某個意味說來，專門的藝術家，乃社會的特殊的生產物。複瓣花的花瓣，爲了創造美，犧牲了一切生活力。它們不像別的草木一樣地結實。只要完成了豐麗的花那一個職能，它的存在的目的便已算達成了。社會對於異常的天才的文人，往往也以類于複瓣花的寬大。然而天才却不許甘于社會的這個寬大。便是聽見了英國社會放逐了拜倫，我也并不爲詩人而發憤，我是同意于社會的處置的。當時的英國社會無論是如何輕浮，然而至

少放逐拜命這事，是不错的。

(二二) 作品之道德的影響——在論究藝術家的道德性之中，我們不意走入了迷路；我們現在要拔出身來，考察一下藝術的作品給鑑賞者底道德的影響。這是一件容易的事。關於它對人生貢獻的功効的顯著，我們自第一講以來隨處都說了些。我們現在要注意的，便是不應以小部分的細目而考量作品的影響，我們應當以其全體，而檢定它的效果。貴代的維爾海爾姆·埋斯台爾 (Wilhelm Meister) 的性道德，是皮相的，異教的；然而一卷全體的感銘，却確實是有效的。又蕭士比亞的戰劇裏面，有些地方是淫猥的。飛爾亭的小說有些地方是粗野的。(這些都是常引的例。)倘若擴大了這樣一面的非難，而以爲那些是蕭士比亞和飛爾亭的特質，那末也許會看錯了作家的全體的輝煌的光彩和健全的人性。要把托爾斯泰的復活的英譯的版稅捐助給「多霍波爾」教徒的時候，他們教徒以爲著作的動機雖或是好的，然而讀者却也許并不向它的好處着眼，而只是爲要知道卡求夏 (復活中之女主人公——譯者) 的墮落的徑路而去讀它

的，所以以爲抽的版稅也是不淨財，而拒絕了收受；這個是過于誇大視了復活的一面
的特色而錯看了全的評價的最好的例。

(二三) 純朴的心——并且藝術的作品，無論是繪畫是彫刻是小說，都是爲有純

朴的心的人，有能鑑賞藝術的心的人而製作的。并不是爲受了說是裸體便感得有紋亂
風紀之虞的警察廳式的訓練的人而製作的。也不是爲受了以爲讀了戀愛小說便墮落了
的頑固教育的人而製作的。當然也不是爲高談闊論的批論家而製作的。這是爲了沒有
爲虛僞的人爲的訓練所污的，健全的，能正確地區別正邪美惡的人而創造的。至少站
在正規道上的藝術，都是如此。但是其中也不是沒有踏出了藝術之道，而專想訴于人的
卑陋的好奇心的作品。因此將迷惑于純藝術和僞藝術的區別；但是健全的讀者，總
是不急急由道德的立場而下非難，而想看作者的意圖和視點是在何處。若是明白意
圖是以賤陋爲基礎，則不吝加以批擊；若是意圖是高潔的，那末即使偶而因爲作家
的不注意在細目上有了些卑俗的分子，也因愛其全的結構，而不因斷片的過失而投棄

全體。羅利教授 (Prof. Raleigh) 說：『書籍常是爲能了解它的人讀它而述作。至于不能了解的人將有如何影響，則非著者所關知。這也許是醫學上的問題。然而斷然不是文藝鑑賞上的問題。』這雖不無暴斷之嫌，却是理所當然的。

(二四) 毒與藥——于是我們便想起了“one man's meat is another man's poison.” (于甲是美味，于乙則是毒藥) 這句俗話。心性的營養，也和肉體的一樣；同一食餌，因嚥下它的人的胃腑，而起不同的反應。同一點心，於健康的大人，發育很盛的女子，飲酒家，小兒，糖尿病患者，能起各不相同的反應。關於小說的讀者，也可以這樣說。甲看來是情熱的文字，乙的眼裏看來會很是平凡，丙的眼裏看來會覺有滿幅銜氣，丁的眼裏看來會是乾燥無味。并且即是同一人，也隨着年齡的不同；而異其由同一作品所得的感銘。因此鑑賞家鑑臨作品的態度，一方是 *Passive*，一方面也很是 *active*。可以說是一方面是受容，一方面創造。人的個性是無數的，所以同樣，這個作品和鑑賞者的交感的形式和意義也不得不是無數。然而性癖，年

齡，境遇等等相同的人之間，是有一種共鳴點的；所以同樣，交感作用之中，也有相通的地方。並且我們在第十二講也已說過，小說家得選擇其讀者的便利較劇作家爲多，所以比較的能期作品的意圖的純一。

(二五) 性道德——小說裏的道德中最討厭的問題，便是性道德。承認道德是生活的中核，而性的本性伸根於人的習慣和規律甚深的人，精查小說裏表現兩性關係的地方，便不至否認有這個傾向。小說和性道德有較多交涉，這確是事實。但是却也不應看過，它和以外的道德也是有所關與的。有些讀者，看了寫意志不定的青年爲性的誘惑所克服而破滅了的小說，不覺胆戰心驚；這樣的善良的讀者，便是看了以獸性之崇拜，戰爭之讚美，說使人對個人及國家守正義的原動力是暴力的斷定……等等爲中心的小說，也是同樣受到衝擊的。讀者的心對性道德是敏感的；同時，對於別的道德也各有不同的反應。

(二六) 目的小說——目的小說，便是利用了這個心，而把作者的意圖宣布於社

會的。斯托夫人的托姆叔父的屋子 (Uncle Tom's Cabin)，是因為作者的心中有了奴隸廢止的希念，才被寫成的。迪更斯寫尼哥拉斯·尼庫爾貝，為的是要使『多斯波衣斯·霍爾』那樣的學校在社會上消滅去。瓦德 (Hamphry Ward) 為宣傳『愛爾斯米亞主義』 (Elsmirianism) 而寫了，『Robert Elsmere』，『須維爾 (Miss Sewell) 為教我們愛馬而著了黑馬故事 (Black Beauty)。這些意圖當然是好的，然而這樣以一定的道德的目的汲靈感之泉，能否稍增小說的偉大和完美呢？——要考究這個，至少須看一看藝術的本性和小說史上的事實。

(二七) 藝術和實際的目的——有些人說，藝術沒有實行的目的的必要。藝術給我們的快樂，應是超脫利害關係底無關心的快樂，(disinterested pleasure) 而絕對不可加以實行的要素。小說當然也是藝術的一種。所以以感化成為實現一個行為的原動力為目的的作品——便是，寫一個信條之流佈，一個改革論之宣傳於其中的作品，因為加上了實行的要素的原故，所以失了純正藝術的資格。這也許是雄辯的宣傳，有

效果的說教，或是聰明的實行，却斷不是純正藝術。——有人是這樣說。

(二八) 歷史上之事實——有些人則反對此說，他們說，我們可以看一看歷史上的事實，寓有道德的目的的作品，不遠比「爲藝術而藝術」派 (Art for art sake school) 的作品爲偉大嗎？——波桑開 (Bernard Bosanquet) 的大著美學史 (History of Aesthetic) 中，有這樣的話：『教誠的精神於藝術是危險的，然而大藝術輩出時代的大作家的心境，都毋寧更近於教誠的精神 (較之純粹美的意識的追求)。歷史明證着這個。』這個要之似乎是說有道德的目的的作家，爲人是偉大的，并且同情和空想也還是豐富，小說是和人生關係最深的藝術，所以如上的道德的同感豐富的天賦，能在站在道德的目的上的作家的製作上，添上更多的生命和精彩。印度的籃筐，希臘的陶器，波斯的毛氈等等，雖同是藝術，却没有什麼道德不道德。若是對小說家要求這樣的對道德無關心的態度，并且又要他們寫出卡拉馬左夫兄弟，寫出哀史，寫出自我者，那是無視了文藝史上的事實。小說家也是人。既是一個人，那末要他創造的

男女完全離隔作家，那是不可能的。

(二九) 藝術小說——然而有道德的含蓄底作品，是否可和以目的爲第一義的目的小說視爲同一列呢？又是否可以斷說目的小說是小說的枉致呢？不，所謂目的說，普通多不是小說的極致。它常使藝術的特色，去從屬倫理的理論，而不去顧它，因此常被非難了。有人說托爾斯泰的復活是說教，只要俄國的社會有了變動，那末它的主旨便會消滅去。然而安那·卡雷尼那是藝術。所以無論經過怎樣的世態變遷，都有永久的生命。目的小說的瞬間的影響是強大的。然而過了幾年，它的感化力便漸漸消失了。奧斯丁的矜持和偏見那樣的專爲愛述作而述作了的小說，將較任何目的小說，壽命都長。——

(三〇) 道德的情熱的位置——那末道德的情熱於小說家是否是禁物呢？對於社會的不正義的憤激，對於被虐待的人的同情，對於人類進步的熱誠的希求，對於真理的憧憬——這些是否不能在小說的創作中，占有些許地位呢？飛爾亭，斯各脫，沙克

雷，迪更斯，雨果，左拉，屠格涅夫，都德等被世人目爲第一流的作家，是否未曾持有任何正當的憤怒，旺盛的道德的情熱呢？否，他們是有了的。他們用了別的藝術的材料，同樣，也展用了爲人類的平安而起的憤怒，同情和熱心。只是潛在他們肚裏底藝術家的半面，能指導了統御了這改革家的半面。他們並不是在寫一時的問題底應急策底論文，而是在寫關於人生的故事。丁尼生 (Tennyson) 有一首詩叫做藝術殿堂 (Palace of Art)。其道德的直觀之深奧，精神的揚昂之高雅，近代英國詩中無堪與比。這一首詩比數席說教，還要使人感動起一種宗教的情緒。却終不是說教。它是詩。這個詩人，這個非說教家，一方面利用他的高的詩調，捉住人的耳朵，同時也利用他美麗的意味，捉住人的靈魂。我們受到震撼，直至心底。藝術殿堂一方面是無目的底詩，一方面也是有目的底詩。小說紅字和克羅衣契爾·索那它裏，也用了和用在此詩之結構中的相等底綜合了知的要素和情熱的要素底創造力。「美」很深很強地在人的生活裏伸着根。我們可以充分地想像得到，能打動心情的最

最深的本能的小說，自能附帶來充分的完全的美。（雖不像其他藝術那樣地能夠保險）

（三一）貴代的話——由上面看來，我們可以知道一作家底藝術家的半面，若能適宜地統御其餘的實行家，宣傳家的半面，那末作品在藝術方面可以絕對沒有缺陷。因寓了特殊的目的而毀損了藝術的渾然性，那是由於目的的淺俗。十七八世紀的小說，一個例外也沒有，都在作品的序文裏面，說着小說的道德的效用；這個，我們在第四講裏已經說過了。這個簡直是一個傳習，恰和把對於Patron的獻呈辭記在卷頭已成了一傳習似的。便是代浮，都如此做了。但是我們知道，那些厚臉的虛言家，只爲的是銷賣自作，所以在作品上加上了道德的假面。利查遜說小說著作的目的是『在於昂揚信仰和道德，』飛爾亭自任爲『忠實於人的本性的記錄家』。但是我們讀克拉利沙·哈羅和托姆·烟斯的時候，却差不多完全不能記起作家的宣言。我們看一看實際生活，也可以知道愈是想把驅人玩意兒賣給人的，嘴裏愈是會說。其實只要有

真價，那末價值總不至埋沒去。推大此理，我們可以說只要作品有真的含蓄，那末讀書界總會感得它。若沒有這個，那末千萬言也只是空話。價代有一句話，叫做“Bilde, Kuenstler, rede nicht.”（創造就好了，不用多說費話。）

（三二）藝術的意圖——讀者披閱小說的時候，汲取道德的含蓄不一定是第一條件，雖是急務。然而對於作者是抱了怎樣的藝術的意圖而著作了這問題若沒有同情的認識，那末將終不能享受到那個作品的正確的总的印象。作家爲要在要描寫的人生的面上於以統一，常採用某個事實，投棄某個事實，并且採用了的事實，又須適宜地按配它，以舉最大的效果，無論是怎樣的作家，都沒有天然一般的公平無私，冷靜，和忍容。自然同架玉石，併置美醜，一視主要和瑣末，混交清澄和猥雜，提示在我們面前。春天的早晨，張了眼小鳥使展着彩羽在鳴着，但是，有時看一看腳根，却有不少污土夾着枯草粘在上面。自然是無關心極頂的看花園的人，他決不因春天來了，便去充分打掃庭園。所以作家不得不隨着自己的意圖，而行嚴密的選擇，便是被稱爲

第二造化翁的蕭士比亞，也還是未能不選擇整理和創造，奧斯丁說：

『我們的藝術應當努力的（簡直是不得不如此），與其是使故事成爲真實，毋寧是使它成爲典型的，象徵的；與其是捉握住凡百事實的一二形態，毋寧在於配置它們以具現共通目的。我們應當使人生上的有力有意義的印象的混亂，統一成爲有藝術的系列的印象。若一個個地分解起來，則最稀薄地表現也可以。只要像音樂裏的子音，偉大的繪畫中的「暈染」一樣，保着調和，努力顯明同一效果，雄辯地表現同一思想，便可以了。好的小說，各章各句，創造的然是有統御的思想，都互相反響着，呼應着，共鳴着。一切事件，一切人物，都不得不對這個做着貢獻。還要整列作品，使文體也和這個保有諧和。雖是一字，若有礙於調和，都應當捨除它；如此，則將是更有力，更明確，更充實。

斯替文遜是愛用「若反法」（paradox）的作家，所以他把作家意識地行着的藝術的選擇的原理，較之其他作家實際行着的，用得是稍嫌誇張。然而某種選擇之不可

不有，總是萬人所承認的。而隨着這個選擇，才有爲藝術家的任務底新世界的創造。

(三三) 美的本能——和作用於主題和材能的選擇上的是相同的本能，也作用於形式之選擇之上。內容對形式的關係上，浪漫派是演繹的，現實派是歸納的，這個我們在前面已經講過了。前者要打動驚異的情緒，後者要打動確認的情緒。這兩個傾向，總是并存着，雖因了時代，而一方有勝於他方的勢力，然而另一個却也不能說便完全聲消踪匿了。——小說便是站在這兩個基礎之一，而在形式和內容上施了深奧的綜合的產物，它是形式內容兩要素融合的產物。而這個綜合，非溯至作家的 *spontaneum* 的本能，不能究明它。這個本能，是較文藝的形式和言詞的選擇要先活動的一個過程。要之人一生出來，便有有否美的本能之分。小說家以及一切文藝家，都是有這個素質的；想使事物成爲「美」的希念，成着他們的個性的中心。雖因他們的教養，方法，外的環境如何而各有差異，然而作家的精神生活的中核，總是在這裏。