

水說論

郁達夫著

A decorative border with a repeating floral and scrollwork pattern surrounds the text.

小 說 論

郁 達 夫 著

上 海 四 馬 路

光 華 書 局 印 行

1 9 3 2

小說論目錄

- | | | |
|-----|--------------|----|
| 第一章 | 現代的小說…………… | 一 |
| 第二章 | 現代的小說淵源…………… | 一三 |
| 第三章 | 小說的目的…………… | 三二 |
| 第四章 | 小說的結構…………… | 四四 |
| 第五章 | 小說的人物…………… | 五四 |
| 第六章 | 小說的背景…………… | 六七 |

小說論

第一章 現代的小說

小說兩字，在中國的周秦諸子書裏，早就見過。但當時的小說兩字的意義，與現代我們所用的小說兩字的意義不同。和我們所用的這兩字的意義相近似的用法，最早恐怕要推『漢書』的作者班固了。班固的『漢書藝文志』，係刪節劉歆的『七略』而成，『七略』已經不傳，所以我們只能以『漢書藝文志』爲對小說兩字下定義的最早之書。『藝文志』裏說：

『小說家者流，蓋出於稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也。』

孔子曰，「雖小道，必有可觀者焉，致遠恐泥。」是以君子弗爲也，然亦弗滅也，閭里小知者之所及，亦使綴而不忘，如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議也。」

從『藝文志』的這一段解說看來，我們可以知道中國古人對小說所抱的觀念有兩種。第一，是對小說的輕視，以爲『小說是小道，君子之所不爲』的。第二，是在要求小說的實用，『如或一言可采，此亦芻蕘狂夫之議』，可以補大人先生們的思想之所不及的。這兩種觀念，沿襲下來，一直到新文學運動起來的時候止，纔稍稍轉變過來。然而目下的一班思想頑固者流，對小說兩字的見解，還是依然如故的居多。所以父兄每每禁止子弟看小說，即使使看，亦只限定於勸善懲惡的演義之類，至於啓發人智人性的一切作品，他們都視同蛇蝎，一避

排斥的。

這兩種因襲觀念，在中國的小說界作祟，幾及兩三千年。所以我們中國的文獻裏，旁的方面，都可以與世界各國的學術抗衡而無愧，獨有這小說的一門，拿得出來的，只不過寥寥的幾部。

新文學運動起來以後，五六年來，繙譯西洋的小說及關於小說的論著者日多，我們纔知道看小說並不是不道德的事情，做小說亦並不是君子所恥的小道。並且小說的內容，也受了西洋近代小說的影響，結構人物背景，都與從前的章回體，才子佳人體，忠君愛國體，善果報體等不同了。所以現代我們所說的小說，與其說是『中國文學最近的一種新的格式』，還不如說是『中國小說的世界化』，比較得妥當。本書所說的技巧解剖，都係以目下正在興起的小說為目標，新文

學運動以前的中國小說，除當引例比較的時候以外，概不談及。

中國現代的小說，實際上是屬於歐洲的文學系統的，所以要論到目下及今後的小說的技巧結構上去，非要先從歐州方面的狀態說起不可。現在暫且把二三百年來小說在歐美文學上的位置狀況來談一談，藉作參考。

西洋小說，發達的初期，雖在十八世紀；然其在文藝界，出版界占有勢力，以至於壓倒其他的一切姊妹藝術的氣勢，却是近幾十年來的狀態。歐洲人當初對小說的輕視，也和中國人一樣的。俄國杜葛納夫 Turgenev 1818—1883，初出小說的時候，他的母親聽見了他的文名，寫信給他，教他不要去幹這些無聊的事情，爲賤民去製造娛樂品。英國大批評家喀拉衣兒 Carlyle 1795—1881 的母親，自己誇說

平生只讀過一本小說，這本小說，就是德國歌德 Goethe 1749—1832 的味兒海耳姆·馬衣斯泰 Wilhelm Meister，由他兒子繙成英文，（喀拉衣耳的譯本，在 Everyman's Library 裏頭有單行本兩冊）獻呈給她的。從這兩箇例子看來，當十九世紀的初期，小說在歐洲文藝界所占的地位，也就可想見了。不但如此，在二十幾年前頭，美國的一位大學名教授飛而泊斯 William Lyon Phelps 在大學裏，設了一箇小說研究的講座，就惹起了大家的議論。美國各地的報紙，竟有許多加以攻擊的。飛而泊斯教授著的『現代小說家』（Essays on modern novelists 1918）一書的附錄裏有一篇 Novel as University Study 頭上的一段，就是說這一件事情的。由此看來，美國在二三十年前頭，還只以小說爲 Drawing Room 的娛樂品，也無怪中國現在還有許多

遺老遺少在那裏罵小說是誨淫誨盜之具了。

但是近年來的小說的猖獗，却迥與從前不同了。全世界的文明各國，所出版的書籍中間，年年銷數占第一位，種數占第一位的，總是小說。即以英國的出版統計來說，大戰前一年的一九一三年中，在英國本土所印的八千六百本的新刊書裏頭，小說要占千二百冊以上，即七分之一的多數。即以一書的銷數而論，俄國現在所出的小說，無論好壞，聽說頭一版，總要印一萬冊以上。即以我現在手頭所有的一本德國新近出版的小說 *Der neue Daniel, von Willy Seidel* 來說，頭六千係在一九二一年印，現在已經賣到第十八千（一萬八千）了。日本德富蘆花著的小說『不如歸』，現在已超出二百版以上，賀川豐彥的『超出死線』，在最近的三五年中間，差不多要賣出三萬部的樣子。這一

種小說銷賣的種數冊數的增加，以後恐怕只是有增無減，所以有人說二十世紀，是小說的世紀。我們從此就可以看出現代小說，對於現代的社會，現代的生活，是如何的有絕大的勢力來了。

現代小說的所以能夠發達到這樣的地位，也不為無因，現在想把促成小說發達的幾種原因，約略的說一說。

第一、從藝術進化上看來，小說的發達，實在是必然的趨勢。從前當生活很簡單，人事不複雜的時代，我們人類的感情變動，亦不十分複雜。喜只是喜，哀只是哀，有動於中，就發於外，叫一聲，唱一句，就可以把感情洩盡了。在這時代，文學表現上最適當的形式，是抒情詩。最簡單的詩裏，只須變更幾箇感歎詞，變更幾箇詞句中重要的名詞，把很相近似的句子，翻來覆去，連唱幾遍，就可成篇。中國

詩經裏的許多短篇，和西洋詩裏的 Refrain（復句），就是這一種的好例。後來社會的生齒日繁，人和人的糾葛亦日漸紛雜起來了，因而人類的感情，亦變得十分複雜，覺得光是幾個感嘆詞，幾個名詞，不能把新的情感全部表現出來，於是乎文學的形式體裁，就也不得不隨之俱變了。從抒情詩，變成了敘事詩，又於敘事詩之外，加上種種分子，使成了戲劇。後來覺得這些方法，還不夠表現之用，到了十八世紀，就有小說出現了。所以在世界文學史裏的一時代一時代的文學，都有一種特形，都有一條進化的線索可尋。例如荷馬 Homer 時代的敘事詩，沙士比亞 Shakespeare 時代的戲劇，和近代的左拉 Zola，托耳斯托衣 Tolstoi，獨斯托衣夫斯基 Dostojefsky 時代的小說之類是。

第二、現代教育的普及，和一般求智慾的亢進，也是促成小說發

達的一箇原因。受了教育的人，和吸上鴉片煙的人一樣，閑空下來，沒有書讀，是很難受的。然而帶教訓性質的聖經賢傳，和要求精細的注意力的科學哲學，不是消閑的佳品。讀了又覺得快樂，又覺得舒服，並且於消磨時間之外，有時候間或可以得到社會智識的讀物，除小說以外，却無別的東西了。這就是小說的所以會這樣的流行，小說內容的所以要非常普通的原因。

第三、現代社會生活的乾燥，也是使小說發達的一種消極的原因。自從產業革命以來，人類的生活，幾乎變得同機械一樣。一天工作了七八小時，日暮歸來，家裏若有嬌妻幼子，那麼這肉做的機械，還能得着一點倦後的慰安，恢復一點精力，以待明朝的工作。若他是沒有家庭和雖有家庭而不十分完滿的人，那麼日曬暇時，只有埋頭悶

死的一法了。當這樣的時候，來安慰他們，使他們在人生的道上，得暫時忘記他們的十字架的擔負的，是小說家的如花如蜜的靈筆。飛而泊斯教授，在一本著書 *The Advance of the English Novel* 裏所說的『小說是最平民式的文學上的形式』(The most democratic form of literature) 的意思，大約也不外乎此。

第四、因為上面三種關係的結果，一般人民對於小說的要求增加，作小說的人的報酬也豐富起來了。於是作家亦日漸增多，所以市場上的小說作品，就也不得增加了。聽說基泊林 Kipling 有一次為倫敦泰姆斯做一篇短篇小說，得到一箇字一磅的酬金，譬如開頭寫一句 *Once upon a time* … 就有四十塊錢的報酬，這事情怎能不教人眼熱呢？況且做小說不比做詩做戲劇，凡有一點聰明的人，不必素養學

力，都可以寫得出來的，（例如英國剛死的作家康拉特 J. Conrad 本來是一箇不通英文的波蘭水手）也無怪乎英國現代大小的作家合計起來，有兩萬多了。所以最後，作家的輩出，也是促進小說發達的一個原因。

以上各種原因，互相作用的結果，歐美市場上的小說，此後恐怕還要年盛一年。不說歐美，就以中國的狀態來說，今後的出版界，恐怕也要被小說占去頭一把交椅。我很希望中國的青年作家，以後能努力一點，使中國的小說，將來質上量上都能較勝於歐洲。

本章的參考書

魯迅著 中國小說史略第一篇

日本木村毅著 小說之創作及鑑賞第一章

Phelps: Essays on modern novelists. (Appendix A.)

Ditto: The advance of the English novel

Times Literary Supplement. 1913—1914.

第二章 現代小說的淵源

在第一章裏已經說過，中國現代的小說，實際上是屬於歐洲的文學系統的，所以要說到現代小說的淵源，就不得不把西洋的小說發達史很簡略的來介紹一下。西洋的小說，成立於十八世紀，前章已經有一句話說到過，但十八世紀以前，在埃及希臘拉丁的文學裏，像小說一類的東西，也不能說是沒有。據霍爾恩 Charles Horne 著的『小說技巧』The technique of the novel 裏來講，世界最古的小說，當推惠斯脫略·拍底拉斯 Westcar Papyrus，係六千年前的著作，專記述埃及第四王朝前後的事蹟，大抵係關於大金字塔的建設者開奧泊斯王 Cheops 的故事。一八九〇年柏林出版的 *Marchen des Papyrus West-*

cat, 一八九五年倫敦出版的 Egyptian Tales, 就是這書的透譯本, 大約可說是世界最古的小說了。

希臘最古的小說, 據大英百科全書中 Edmond Gosse 所說是亞利斯的迭斯 Aristides 所著的米雷賈加 Milesiaka 六卷, 係關於著者所住的米來塔斯街的故事, 但現在已經不傳了。不過由那些後代的模仿此書的作品推想起來, 大約是一種饒有情趣的生活記錄。紀元後第二世紀有一本『魯雪烏斯別名驢』Lucius or the ass 的小說, 所記多是愚人趣事。六世紀頃的一本田園的愛情小說『達夫尼斯與克羅衣』Daphnis and Chloe, 當為希臘文學中小說之冠, 實在的希臘人的作品中之可傳者, 大約不過是這一篇而已。此篇的作者, 相傳為郎格思 Longus, 作中情節, 清麗纏綿, 法國散·披愛兒 Saint-pierre 1737

1814 在一七八八年發表的名小說 *Paul et Virginie* 就，是模仿這本郎格思的作品。

拉丁文學中的亞披來烏斯 *Apuleius* 所著之黃金驢 *Golden Ass* 不過是希臘小說的翻譯，無特創之處。只有納羅 *Nero* 時代的配屈郎尼烏斯 *Petronius* 所著之殺諦列康 *Satyricon*，係後代法國小說『其兒·勃拉』*Gil Blas* 的先驅，實係為拉丁文學增色的東西。此外羅馬人的作品，並不多見。總之拉丁民族，是政治的民族，不是藝術的民族，他們在藝術上只享受享受希臘人的已成品就夠了。

中世以降，北部意大利，是產生小說的搖籃。英文的小說 *Novel* 這箇字，係從意大利文的 *Novella* (描寫世態的小話) 來的。當然這意大利文本來是拉丁文的新奇的意思，因為這些小話都是新奇的創作，

所以就變成這一種小話的普通名詞了。意大利的小說之最古者，當推古事百種 *Cento Novelle Antich* 及小話集 *II Novellino* 等，此等書的取材都很廣，凡騎士，佳人，僧侶，村漢之類都被收在裏頭，內容則戀愛史，冒險談，歷史小說等體裁，混合在一處。這些小話故事，就是博加雪阿 *Giovanni Boccaccio* 1313—1375 的迪加美龍 *Decamerone* 1347 的先驅。迪加美龍翻譯出來，就是『十天中所講的故事』的意思。當千三百四十八年的時候，意大利疫疾流行，有朋友十人，在弗洛倫斯附近避疫，無聊之極，大家想出些故事來講講，每人講十箇，合起來共有一百箇故事。這就是博加雪阿想出來的十日長談的開始。中間有妖艷的婦人，有淫亂的貴族，也有愚不可及的村夫，也有受天獨厚的騎士。形形色色，美不勝收，實在是中世文學的一箇

寶庫。可惜中間猥褻的地方太多，歐洲各國都列入禁書，但如利撒與亞兒封所王的愛情談 *Lisa's love for King Alphonso* 之類，可算是千古的佳作。英國女詩人喬其·愛利奧脫 *George Eliot* 1819—1880，詩人如克子 *Keats* 1795—1821，退尼生 *Tennyson* 1809—1892，斯雲鵬 *Swinburne* 1837—1909 等，都在他的書裏得了不少的材料。博加雪阿的影響，到了二十世紀的現代，還沒有終息呀！博加雪阿以後，起來的一羣作家，都不能超過他而上之。現在暫且把幾箇重要的作家舉出來，作箇收場。弗蘭各·利克楷底 *Franco Sacchetti* 1335—1400 著『二十小話』*Trecent Novelle*、英國洛斯各的意大利小說家 *Thomas Roscoe's Italian Novelists* 1825 中有十篇英譯。托馬所·厘阿達督 *Tommaso Guardatto* 1415?—1477 別出新裁，在一四七六年出版

之 *Novellino* 裏，共分五卷，每卷有小話十篇。馬督·盤特洛 *Matteo Bandello* 1480—1561 總算是意大利中世小說家中最後的名花，共著小說二百四十一篇，雖則風格不高，然而當時因為詩人太多，散文作家沒有的原因，他的名字就在文學史上輝耀起來了。嗣後意大利文藝消沈，一直到了十八世紀的後半，纔有曼作尼 *Alessandro Manzoni* 1785—1873 出來，他的『婚約』*I promessi sposi* 1825 一篇，實在是世界文學中的最偉大的小說。到了十九世紀以後，意大利的小說家又多起來了，現在即就我們所熟知的名氏，寫幾箇出來。西西利的佛愛軋 *Giovani Verga* 1840—1919，是寫實派的大家。福軋綽洛 *Antonio Fogazzaro* 1842—1911，他的『聖者』*Il Santo* 是我們所熟知的。丹農雪阿 *Gabriele D'Annunzio* 1863—現在還依然健在，他的

小說如『死的勝利』The Triumph of Death和『生命之火』Fire之類，都是代表意大利人的熱情的作品。還有『留排』Rubè的著者勃及思 G. A. Borgese，現在在英美，頗享盛名。女作家如塞拉奧 Matilda Serao 1856—待來達 Grazia Deledda 等，也已經有世界的聲名了。

法國的作家，最初受了博加雪奧的影響，以寫實的作風，來從事於小說的創作者，是安篤亞奴·特·拉·沙爾 Antoine de La Salle 1398—1470，他著有『新話百篇』Cent Nouvelles Nouvelles。降而至於拉勃來 Rabelais 1493—1553，則談諧百出，妙語天成，實為十六世紀中的一大天才。俄國的托耳斯泰對於拉勃來的說教的方法，也在稱佩不置。不過這幾箇人，在法國的小說史上，並沒有留下什麼影響。到千六百年寶遊兒夫 Honoré d'Urfé 1567或8—1625 的可愛

的田園小說『亞斯脫來』*Astrée* 出現，法國人纔有了清新的現代式的小說。十七世紀的馬特穆亞裁兒·特·斯克遊待利 *Mlle de Scudéry* 1607—1701 的『鎖鑰故事』*Roman à clef* 可算是戀愛的百科大辭典。千六百六十二年女天才拉法衣愛脫 *Comtesse de La Fayette* 1634—1693 的『蒙攀及的王女』*La Princesse de Montpensier* 出世，法國的小說界，又闢了一個新生面。一六七八年她的大著 *Princesse de Clèves* 出來了。女人心理解剖的精細，到此纔可說是絕頂。克雷蕪王女對她男人要做純潔的夫人，然而一面對 *Duc de Nemours* 又丟棄不下，在感著一種熱烈的愛情，這左右爲人難的心理，被她幾乎描寫得無微不至，法國小說至此，已經是完全成立了。中間又有拉·封探 *La Fontaine* 1758—1521 的『自在鏡』*Psyché* 1669、拂內龍

Fénelon 1651—1715 的『脫來馬可』Télémaque 1699 等作品出現，這時代的法國小說的進步，實可以說是居于世界第一。此後繼起者三人，『其兒·勃拉』的著者亞倫·羅內·羅沙就 Alain René Le Sage 1668—1747』，馬珂安奴』Marianne 1731 的著者馬利伏 Marivaux 1688—1763，『馬奴恩·來斯各』Manon Lescaut 1733 的著者亞倍·泊來福 Abbé Prévost 1697—1793，都是十八世紀的奇才，對小說的開展上，供獻不少的。福兒退兒 Voltaire 1694—1778 的『札帝庫』Zadig，『砍提特』Candide，若說不當牠們作嚴密的小說看，那麼這時係受英國李佳特生 Richardson 1689—1761 等的影響的法國小說家，要推啓蒙哲學者提特洛 Diderot 1713—1784 和盧騷 Rousseau 1630—1693 了。這一期的作家，有前頭已經說過的散·披愛兒 Saint-

Pierre 和特·斯泰兒夫人，Mme. de Staël 1766—1817 她著有『特兒飛恩』Delphine 1802、『考林奴』Corinne 1807 等小說。一八三〇年以後，浪漫運動的精神傳到了法國，法國的小說，又變了一箇方向，產生了許多傑作和天才。以心理描寫著名的斯丹達耳，Stendhal 1783—1842、(著有 Le Rouge et le noir 『紅與黑』等小說)許多歷史小說的著者提油馬 Alexandre Dumas 1803—1870、『哀史』Les Misérables 1862 的作者游俄 Victor Hugo 1802—1885、清新的田園小說也有，熱烈的愛情小說也做的女作家喬其·山特，George Sand 1804—1879、浪漫派與寫實派的調和者罷兒札克 Honoré de Balzac 1799—1850 等，是我們所熟知的。至於自然主義的作家弗洛背 Gustav Flaubert 1821—1880、左拉 Emile Zola 1840—1902、

莫[已]黎、Guy de Maupassant 1850—1893 和最近逝世的弗蘭斯 Ana-
tol: France、泊羅愛斯脫 Marcel Proust，以及現在還健在的羅曼·
羅蘭 Romain Rolland 罷比斯 Barbusse 等，則另外已經有人介紹過
的，此地不再說了。

英國的散文小說，中真正有價值，而又最古的，當推馬洛利 St.
Thom s Malory 的『亞撒王之死』Le Morte d'Arthur。這一篇詩的小
說，係一四七〇年前後寫成，一四八五年由 Caxton 印出來的。關於
作者的事蹟不詳，但記事の明晰，思想の美化，實為英國文學中罕見
的巨製。不過以後繼起者無人，意大利的 Novella 輸入英國以後，可
以特筆的小說，也不過李利 Lyly 1553—1606 的『由非斯』Euphoes
一篇而已。此後的英國，完全為法國的小說所壓倒，獨創的作品，幾

乎無有。到了一六九二年 William Congreve 的 *Incognita* 出世，英國的小說總算有了眼目。中間出了幾箇散文作家，如愛迪生 Addison 1672—1719，史蒂兒 Steele 1672—1729 之流，文章不能說他們不會做，可是小說中最重要的結構和人物性格的開展，他們都沒有注意到，一直到了『魯萍生飄流記』Robison Crusoe 的作者迭福 Daniel Defoe 1661—1731 出來，英國的小說，纔得了復興的機會。

一七四〇年，薩米愛兒·李佳特生 Samuel Richardson 1689—1761 專以作書翰文的模範爲目的，發表了一本名『派米拉』*Pamela* 的由許多連續的書簡而成的信書。書中敘述一個少女派米拉·安特留斯 Pamela Andrews 在一家上流人家幫忙，這家的少主人，看中了她，要和她通殷勤，她在苦悶之餘，就寫了許多信給她家裏，這些信現在

竟成了十八世紀的最大傑作，近代小說的第一本書了。非而亭 Fielding 1705—1754 見了李佳特生的成功，在一七四二年作了一本約瑟夫，安特留斯 Joseph Andrews 來嘲笑他，殊不知這本諷刺的小說，竟又成了英國第二本的大作品。第三本英國的大小說，是李佳特生的克拉列撒 Clarissa 1748，在同一年中，斯摩來脫 Smollet 1721—1771 的洛代列克·蘭獨姆 Roderick Random 也出版了。英國同時出了這三箇天才，三人又前後出了這三四本書，近代小說創始的偉勳，就被 John Bull 占去了。一七四九年非而亭又出了一本『湯姆·瓊斯』Tom Jones，結構的整嚴，觀察的公平，較前面的諸作，又進了一步，諸家互相角逐，互相比競的結果，一七五一年斯摩來脫發表了一篇『配來格林·匹克而』Peegrine Pickle，非而亭又發表了一篇『亞美利亞』

Amelia，翌年李佳特生的『查而斯·格蘭提生傳』History of Sir Charles Grandison又出來了。這三個作家的作品共八篇，總算是近代小說的先驅。這一期若說把牠當作現代小說的創始期，那麼『Tristram Shandy』的著者斯登Sterne 1713—1768，『拉塞拉斯』Rasselas 1759的著者約翰孫博士Dr. Johnson 1709—1784，『克列薩兒』Chrysal 1769的著者莊斯敦Charles Jonstone 1719?—1860?，『奧脫蘭督城』The City of Otranto 1764的著者伏兒樸兒Horace Walpole 1717—1797，『威克菲而特牧師傳』The Vicar of Wakefield 1766的著者格得司密斯Goldsmith等輩出的第二期，可以說是英國小說的成熟期了。其後作者不多，十八世紀末期的背克福特William Beckford 1709—1770的小說Vathek，總算是一本別開生面的奇書。

到了十九世紀中葉，英國的小說，又分了兩派。一派是 *Sense*

and *Sensibility* 的著者 *Jane Austen* 1748—1826 所代表的寫實派，

一派是司考得 *Sir Walter Scott* 的歷史小說派。後起者有維多利亞

朝初期的五大作家 *Charles Dickens* 1812—1870、*Thackeray* 1811—

1863、*Charlotte Brontë* 1816—1855、*Mrs. Gaskell* 1810—1865、

George Eliot 1745—1815。這五位作家的小說，一樣的富有社會的道

德的意義，從此以後，小說的使命，不單是在供太太小姊們的娛樂了

十九世紀的後半，以及二十世紀的初期，各小說家若 *Anthony*

Trollope 1815—1882、*Charles Kingsley* 1819—1875、*Charles Reade*

1814—1884、*George Meredith* 1828—1909、*Robert Louis Stevenson*

1850—1894、*Oscar Wilde* 1858—1900、*Joseph Conrad* 1857—1924

等，都是各有特長的作家，大約在英國文學史裏，諸君已經見過他們的評傳，此地不必贅說，至如 Thomas Hardy、John Galsworthy、H. G. Wells、D. H. Lawrence 等現在尙健在的作家，當於別處再作詳論，此地只記記他們的名字。

西班牙的小說，當意大利的作品傳入之後，一五五四年有一本無名作家的 *Lazarillo de Tormes*，實爲後世 *Picaresque Romance* 之祖，法國的『其兒·勃拉』也係用這一種連續列敘式的。一六〇四年出來
的塞兒范帝斯 *Cervantes 1547—1616* 的 *Don Quixote*，不單是西班牙一國的奇書，也是世界文學裏的大傑作。此外西班牙的作家，與世界文學有關的很少。近代的小說家，惟衣罷納此 *Blasco Ibanez* 正在享世界的盛名。他的小說如 *The four horsemen of apocalypse*、在

美國演成了電影，兩三年前也曾到過中國的。

德國的小說，本來在世界文學上，不大著名。歌德以後的作家，浪漫派的巨子 Tieck、Brentano、Arnim、Fouqué、Immermann 等除外後，就當推『未熟的亨利』Der Gruene Heinrich 的著者開拉 Gottfried Keller 1819—1890、和弗拉衣泰哈 Gustav Freytag 1816—1895 了。此外如海裁 Paul Heyse 1830—1914 的優美的體裁，弗倫森 Gustav Frenssen 1863 的鄉土藝術的小說，都是世界有名的佳品。大戰後的表現派的小說，在世界的文學上還沒有什麼影響發生。近年來則猶太人伐色曼 Wassermann 1873 的小說，頗有人稱頌，他的名聲，幾與老大家好泊脫曼 Hauptmann 1862、遲特兒曼 Sudermann 1857 相並了。

世界各國的小說，影響在中國最大的，是俄國的小說。除郭歌里 Gogol 1809—1852，杜葛納夫 Turgenev 1818—1883，托耳斯托衣 Tolstoi 1828—1910，獨斯托衣夫斯基 Dostojefsky 1821—1881，公雀洛夫 Gontcharoff 等過去的作家不說外，近代的雀霍甫 Chekhov，高爾基 Gorki，安特萊夫 Andreyev 亞兒此衣罷舍夫 Artzybashev 等的作品，現在正在中國支配著許多作家的時候。大約中國的小說，不久也要和俄國一樣的開展開來了。

此外各國的小說家，在瑞典我想舉一箇斯曲林堡 Strindberg，在挪威當推漢生 Knut Hamsun，波蘭的顯克微至 Sienkiewicz 1846—1906，是大家所知道的，此地可以不必說。美國的作家，除亞蘭·波Poe 1809—1849外，可取的只有辛克來亞 Upton Sinclair 和安特生

Sherwood Anderson 的兩人。

本章的參考書

大英百科全書中之關於 Novel 一條，著者 Edmond Gosse.

Florence Trail: A History of Italian Literature.

Saintsbury: A short History of English Literature.

日本木村毅著 小說研究十六講

Wright: A History of French Literature.

M. J. Olgin: A guide to Russian Literature.

Heinemann: Deutsche Dichtung.

第三章 小說的目的

小說從來沒有確定的定義，如尼兒生氏 W. A. Nelson 則謂小說家的本領，在提供人生真實的畫圖。(The novelist's business is to give true pictures of life)美國哈密兒東教授 C. Hamilton 在小說技巧論裏，則謂小說的目的，在使人生的真理具體化於想像的事實的系列之中。(To embody certain truths of human life in a series of imagined facts)英國小說的始祖李佳特生在小說『派米拉』的序上，更有下列的幾種說明：

『安慰青年男女之心，使他們娛樂，同時也可以教化改良他們，
『宗教道德，平易愉快地教給他們，使他們可以平等的得到歡樂

與利益，

『長幼的義務，社會的義務，最明白的發表出來，

『惡德使人見而生厭，美德使人見而生歡，

『正確的描寫人物，

『使聰明的讀者，起了熱情，不知不覺，在耽讀故事之中，而得達上記的各種善良的目的，

『這些若係有價值，是值得推獎的事情，那麼本書的目的，就在此了。』

照這一段『派米拉』序文的大意看來，我們可以看出當時的小說的目的有三，一在使小說有趣，二在使小說能盡教化之職，三在描寫正確的人生。這第二種以宣傳道德為小說的任務的見解，就是現代的所謂

『目的小說』The novel with purpose 的根據，照藝術的良心上講來是講不過去的。總之目的小說，在創作者方面，不妨創作，而當論小說的藝術的時候，絕對不能拿來作論斷的準則。因為目的小說（或宣傳小說）的藝術，總脫不了削足就履之弊；百分之九十九，都係沒有藝術的價值的。

何以『目的小說』，都會沒有價值的呢？就是因為牠要處處顧著目的，不得不有損於小說中事實的真實性的緣故。原來小說的生命，是在小說中事實的逼真。如約翰·盤洋 John Bunyan 1628—1688 的 *天路歷程 Pilgrim's Progress* 之類，讀者讀不上兩頁，就覺得這書中的事實是假的，興致就索然了。所以『目的小說』的價值的低落，第一在真實性的缺少，就是不自然，第二在趣味的不濃厚，就是無維繫

力。

小說的生命，是在小說中事實的逼真，上段剛纔講過，那麼記實的新聞，精細的賬目，說明科學的記載，從真實的一點上講來，當然配得上稱作小說，何以又沒有藝術的價值呢？這一箇問題的發生，是在把現實 *Actuality* 與真實 *Reality* 弄錯了的原因。現實是具體的在物質界起來的事情，真實是抽象的在理想上應有的事情。以例來說，譬如一位母親比兒子年紀大是真實，是真理，而實際上繼娶的母親是可以比兒子的年紀還小的，這是現實，是事實。真實與現實，若辨不清的時候，再以真理與事實來一比，就可以明白。真理 *Truth* 是一般的法則，事實 *Fact* 是一般的法則當特殊表現時候的實事。例如『人是要死的』是一個法則 *A general law*，是真理，而『今天午前

「**李某人死了**」是一宗事實，是這法則的特殊表現 *A special manifestation*。所以真實是屬於真理的，現實是屬於事實的。小說所要求的，是隱在、宗事實背後的真理，並不是這宗事實的全部。而這真理，又須天才者就各種事實加以選擇，以一種妙法把事實整列起來的時候纔顯得出來。新聞記事，流水帳，科學書等所以沒有藝術價值的原由，是因為牠們的事實還沒有經過選擇，整列的方法還不對的緣故。照相的價值，任憑你照得如何像，總沒有洋畫那麼大的原因，也是如此。

總之小說在藝術上的價值，可以以真和美的兩條件來決定。若一本小說寫得真，寫得美，那這小說的目的就達到了。至於社會的價值，及倫理的價值，作者在創作的時候，儘可以不管。不過事實上凡真

的美的作品，牠的社會價值，也一定是高的。這作品在倫理上所收的效果，也許不能和勸善書一般的大，但是簡接的影響，使讀者心地光明，志趣高尚的事情，也是有的。所以一眼看來藝術作品，好像和道德有不兩立之處，但實際上真正的藝術品，既具備了美，真兩條件，牠的結果也必會影響到善上去，關心世道人心的人，大可不必要岌岌顧慮，而小說家亦可不必想出法子來解嘲，如英國李佳特生之所為。

小說的目的，在表現人生的真理，表現的材料，是一種想像的事實，而表現的形式，又非美不可的，我們現在已經達到了這一段結論了，底下想再把人生的真理是什麼？表現的材料應該怎麼選擇？表現的形式的美，應該是如何修飾的？三箇問題來講一講。

人生的真理是什麼？這箇問題，是一箇很大的問題。不但是像我

這樣學識譾陋的人，在這一本小冊子裏，解決不了，就是世界的大哲學家，窮年累月的著幾十部書，恐怕也還研究不出所以然來。因此我們對於這一箇問題，不得不加以修正。在小說上所說的真理 Truth，是我們就日常的人生觀察的結果，用科學的方法歸納或演繹起來，然後再加以作家主觀的判斷所得的一般公理。所以在小說上所表現的，並非是反常的，新奇的主張，也不是前不見古人，後不見來者的新發見。藝術所表現的，不過是把日常的人生，加以蒸溜作用，由作者的靈敏的眼光從蕪雜的材料中採出來的一種人生的精采而已。所以寫在小說上的事實，是從世界上的萬事萬物裏由作家的天才去剔抉出來的事實。並不是把爛銅破鐵，一齊描寫再現出來，就可以成小說，成藝術品的。自然主義者的所謂科學的描寫方法的失敗，就在這一個地

方。他們主張完全滅却作者的個性，他們主張把觀察的事實，毫無遺漏的報告出來。這種以科學者的態度而製造出來的作品，對於現實的把持，也許是周到得很，但是人生的真理，決不是從這些膚淺的表面觀察所能得到，正如一箇人的靈魂，你不能從他的外貌服飾來猜度的一樣。並且世上的形形色色，繁之又繁，你若專以外面的描寫周到作為小說的最後目的，則任憑你作家的筆尖，戴有若干副顯微放大的寶鏡，也必有遺漏之處。即退一步講，使你的目的達到，一絲不漏，毫不參加作者主觀的把現實描寫出來的時候，或者你自己以為這是理想的作品，但倘有人向你一問，『我們何必要這一種藝術呢？我們就即了現實來，賞識賞識豈不勝於你的藝術多了麼？』你將舉何辭以對？自然主義者的謬論，誰也知道是不對的，我們在此可以不必再說，現

在且進到第二第三箇問題上去。

小說所表現的，是人生的真理，然而科學哲學所表現的，又何嘗不是人生的真理呢？這兩者的區別，究竟在那裏？是的，小說與科學哲學，在真理的追求這一點是同的，其不同之點，是在表現的方法。哲學科學的表現，重在理智，所用的都是抽象的論證。小說的表現，重在感情，所用的都是具體的描寫。所以小說裏邊，最忌作抽象的空論，因為讀者的理智一動，最容易使感情消滅。有人說Henry James的小說難讀，彷彿是和讀哲學書一樣，這決不是對詹姆斯的諛獎之詞。哈密耳東教授，在他的定義裏，特地把『使人生的真理，具體化於想像的事實的系列之中』提起來作小說目的的真意，大約也不外乎此。所謂『具體化』，所謂『事實的系列』，都是對一般青年，喜作空洞

無物的小說的忠告呀！不過前面已經說過，一宗事實，關係繁多，你要來描寫，每苦不知從那裏寫起。在這一箇事實選擇的關頭，實在是作家的天才活動最要緊的時候，作品的好壞，作家的優劣，全在此地分的。嚴滄浪說，『詩有別材，非關書也，詩有別趣，非關理也』，我們對於藝術的有沒有天才，實在是能不能以旁的方法來增損補削的。可是在一樣的庸材之中，我們若能加以努力，雖不能妄冀天才之譽，然而相當的成效是得到的。所以有志於創作的人，若苦於這事實選擇的材能不足，可以在平時觀察人生的時候，加以一點注意，常在心頭留意著下列的幾箇問題：

『這一件事情的原因在那裏？』

『這事件的經過如何？』

『這事情的重要關鍵，在什麼地方？』

『這事件和許多不相干的世上的事件，有一點什麼聯絡？』

『假如換一個觀察點來觀察的時候，這事件在我們心理要起怎麼一種作用？』

『這事件的結果如何？牠的影響如何？』

上舉的幾條聯貫起來，就是所謂 *A series of facts* 了。一篇小說中間的事實，若不是 *A series* 的時候，那麼讀者的注意力不能集中，小說的效果就要減少下去。這些事情，當在下幾章裏再說，現在且把基泊林 *Kipling* 把平時用心的經驗，在一首滑稽詩裏寫出來的話，記在下面，作一箇參考：

“*I keep six honest serving-men*

(They taught me all I knew—:)

Their names are What and Why and When

And How and Where and Who.”—

最後第三箇問題，表現的形式的美，是如何的修飾的？這問題就是促小說技巧論發生的問題。一切小說的論文所討論的，無非在小說的形式美這一點。不過本書不是討論修辭學的書，所以關於小說的修辭一方面，只好略去，此外若小說的結構，人物，背景等，都是小說的實質上的根本問題，擬在下幾章裏，詳細的講一講。

本章的參考書

Clayton Hamilton: A manual of the art of fiction.

木村毅著 小說研究十六講

Richardson: Pamela.

第四章 小說的結構

從本章以後，想把小說的形式美來解剖一下。一般的小說技巧論裏，都把小說的要素，分成一結構 Plot，二人物 Characters，三背景 Setting，的三部。現在爲敘述的便利起見，想暫且照了這一個次序講下去。

小說裏頭所寫的，無論如何，總是一宗事件。不過小說家對於這一宗事件，有深刻的觀察，對於和這一宗事件有關係的種種情節，有取舍的明辨，并且對於許多前因後果，有一貫的思考。把這些事件的要點，有系統的寫下來，使在這事件背後的真理，容易被一般人所認識，是小說的目的，也就是小說家的本分，這是在前一章裏說過的大

意。現在我們若單把這『事件』拿出來解剖解剖，那麼至少可以知道這事件的成立要素有三種。第一就是這事件的事實，依基泊林的六箇問字來說，就是 What and How 的主體，平常就是叫牠作行爲 Actor 者是。第二，既是一種行爲，那麼必有爲此行爲的人，Who 的問題就發生了，平常都叫牠作行爲者 Actor，在小說裏，就是主人公和人物。第三若要把這行爲的真實性確立，非要將此行爲起來的時間地點，詳細的知道不可，這就是 Where and When 的問題，在小說上即所謂背景 Setting 者是。事件的起來，必定要這三種條件具備纔可以。天下的事件，大抵都具此三種條件，而具此三種條件的事件，却不是都可以拿來做小說的材料。

又有許多事件，本來很可以做小說的材料，然而於上舉的三種條

件裏，偏有缺少一條兩條的。在這樣的時候，小說家就非要第一用他的眼光來加以選擇，第二用他的想像來補足不可。小說的結構，就是指這一個時候的小說家的活動而言。

現在且把第一種小說家從許多雜亂的世事裏，選擇出材料來的過程來說一說。司替芬生 R. L. Stevenson 在一篇論文『謙虛的抗議』A Humble Remonstrance 裏說：「總之，小說並不是人生的精細的膽寫，小說是人生的側面或一角的單純化。雖則大作家於捉住大動機而創作的時候，我們所讚佩的，大抵是他們的作品之複雜。然而歸根結局，我說的真理還是不錯的，他們的佳處，就在他們的單純化」。作家的對於雜亂的事件的選擇作用，就是這一個司替芬生所說的單純化 Simplification。不然一個作家就是從早晨到晚上的二十四時間裏，遇

見和想到的事情，也有幾千幾萬，又何從選擇起呢？高明的作家，是在他的能把複雜的事件，化作單純，把不必要的地方，一例刪去。眼光常是注意在一箇目的點上，使前後的理路，不至於沒有系統。全篇的一字一句，也必須是對於這目的點有用的，纔敢下筆，否則甯缺毋濫，不能在整篇的創作上，多插一句無益的費詞。這目的點的確立，前後系統的保持和單純化，就是在前章裏所說的『想像的事實的系列』的真義。

第二種作家的活動，就是當一宗事件的條件不足，作家非要想出法子來補足牠不可。司替芬生有一次對他的傳記作者罷爾福 Graham Balfour 說：『寫小說有三種方法，第一，或者你先把結構定了，再去找人物。第二，或者你先有了人物，然後去找於這人物的性格開展

上必要的事件和局面來。第三，或者你先有了一定的雰圍氣，然後再去找可以表現或實現這雰圍氣的行爲和人物來」。司替芬生的這一段話，實在是老作家的經驗之談，我們平常寫小說的時候，一件事的三種條件具備，完完整整的湧到我們眼前來的事情，究屬少數，大抵是脫不了司替芬生所說的三種意境中的一種。或者結構，或者人物，或者背景，必先在我們的腦裏醞釀好久，然後靈思一動，妙想天來，再拿起筆來寫，就一瀉千里的寫得成功了。總之，無論你的結構中三條件那一條先有，作者當拿起筆來寫的時候，必須把全事件的經過，完全在心中布置好纔對。我們拿起一本小說來念，能夠一步一步的跟隨作家進行，和雖則不知道結局如何，然心裏却十分信賴作家的原因，就是因爲我們預想作家當拿筆寫的時候，胸中已先有成竹，決不會

欺騙我們的緣故。

小說結構的最簡單的，就是祇用一箇人物，單描寫他或她一箇人的性格的開展。或者就事件而論，單敘一件事情，從原因到結果，一直的平敘下去。不過這一種單純的結構，雖有在論理上得保持明晰的好處，但以此之表現複雜的人生，究竟覺得太簡單。在這一箇地方，可以救這單調的弊病的方法，就是偶然事變 *Accidents* 的引入。這一種偶然事變，引入到平穩的事件的進行上來，一見好像是有使這事件中止或延長之危險，但實際上反可以使事件簡接的進行更速的。這一種手法，在美國好萊 *Hawthorne* 的一篇短篇 *David Swan* 裏頭，就可以看出來。年輕的大衛特在路旁樹蔭下睡了一覺午睡。實際上就只有這一覺午睡，可以記敘的。不過單說大衛特睡了一覺午睡，未免太

簡單了，所以在他睡著的中間，好桑又創造了三箇人來打混。第一個可以使他富，第二個可以給他愛，第三個可以制他死的，然而實際上却什麼事件也不會起來，他一睡醒來，就擦擦眼睛走了。像這樣的，使許多單純的事件，前後一貫的在一箇人身上，或一種論理的方式裏進行的小說，西洋叫做Picaresque Romance。因為這體裁發源於西班牙，老使一個兇漢Pizarro做主人公，叫這主人公似斷似連的演出許多各自成一篇小話的冒險或別的行爲來。這一種小說的好例，是法國的『其兒·勃拉』，近代作家基泊林的基姆Kim，也可以說是這一種結構。

但是這一種單純的結構，實在不是小說論裏所論的結構的代表。要曉得西洋的Plot這箇字，有織合攏來的意思，所以要說到結構，

小說裏至少總須有兩宗事件的系列纔行。或者寫兩個性格，如一男一女之愛情，或者寫兩個不同的性格，如 George Eliot 的 *Silas Marner*，中間的厭世者 *Marnier* 和少女 *Eppie* 的交涉感應之類。現在一般最流行的三角關係，也是使小說的効力增加的一種最好的結構法。例如 *Miss Wilkins* 的一篇小說名 *New England Nun* 的女主人公 *Louisa Ellis* 和她的婚約者 *Joe Dagget* 兩人各守了十五年清白。後來正在將要成婚之前，女人知道男人有了另外的愛人 *Lily Dyer* 了，就很高尚地讓他們結了婚，自家却過了一世尼僧似的生活之類，實在是很有効力的結構。不但如此，複雜的結構，就是五列六列的事件系列，都可編合在一處。起頭不妨各自分開，後來可以漸漸使他們紛擊錯合，終至於結到一個最後的大結末的。例如 *Dickens* 的 *Our Mu-*

tual Friend 裏，有七十五箇人物，Thackeray 的 Vanity Fair 裏有六十箇人物之類。這些於正事件正脚色外，作陪襯的脚色事件，在西洋的小說論裏，叫作 Subplot。

小說的結構，和戲劇的也差不多。牠也可以分作起頭，紛雜，最高點，釋明，團圓的各部。不過小說係平面的藝術，次序可以不顧。並且近代的性格小說，心理小說裏，大抵都沒有團圓的一幕，不使事件有一箇結局。至於小說的最高潮點 Climax，是不是必要的結構，也還是一個疑問。然而無論如何，當小說沒有完結之先，要想出法子來使讀者起一種期待焦燥之情，却是很有効力的方法。這一種方法，在西洋的小說論裏，叫作 Suspense。有時候故意使單純的事件紛雜錯綜起來，然後再加以釋明，讀者的心裏，因此一起一伏，倒能得到快

樂，這也和利用 Suspense 有一樣的効力。

至於敘述的方法，也有從結果敘起，漸漸的將原因解剖出來的；也有從原因寫起，漸漸的引到必然的結果上去的。或者順敘，或者倒敘，或者順倒兼敘，都不要緊，只教能使事件能開展，前後能一貫就好了。

關於小說的結構，實在不是僅僅在這樣的一本小冊子裏所能詳論得的了。現在想將結構的事情暫止於此，底下的兩章，預備把人物和背景來說一說。

本章的參考書

C. Hamilton: A manual of the art of fiction. chapter IV.

Bliss Perry: A study of prose fiction. chapter VI.

R. L. Stevenson: A humble Nemonstrance.

第五章 小說的人物

Henry James 在他的 *Partial Portraits* 裏，有一段關於伊國作家杜葛納夫的話：『在他，一篇小說的胚胎，並不是結構，——

（結構他是不管的）是幾箇人物的顯現。』（*The germ of a story, with him, was never an affair of plot——that was the last thing he thought of: it was the representation of certain persons.*）據詹姆斯說，這一段話是杜葛納夫關於他自家的小說的話。從此我們可以得到一箇證實上章司替芬生所說的話了。本來小說裏的事件，都係山人演成的，人物當然是小說中最重要要素。不過我們第一在此地要解決的問題，就是小說家究竟從何處去找出這些小說中最重要

人物來呢？

小說家的人物的來源可分三種。第一，是由他自家親眼觀察得來的。第二，是聽見人家說，或者在書報上看來的。第三，是由的他想像所造成的。不過小說家在小說上寫下來的人物，大抵不是完全直接被觀察過，或簡接聽人家說或在書報上讀過的人物，而係一種被他的想像所改造過的性格。所以作家對於人物的性格心理的知識，仍係由他自家的性格心理中產生出來的。

作家對於他自家的人物的態度，也有兩種。著司考得及其他的許多浪漫的小說家，對於他們自家的作品中的女主人公，顯然有五體投地的一種崇拜狂。反之，若弗洛背，莫巴桑，斯曲林堡等，都取一種自高處對作中的女人在那裏下瞰的態度。弗洛背的女人心理的解剖，

簡直可以說是一位殘酷的生物學家，對他的試驗材料所作的行爲。斯曲林堡的女人詛咒，也是顯而易見的。不過處於這兩者之間，與作中的人物，立在同等的地位，時時不惜以滿腔的同情相向的作家也有。作者對於他自家的人物的這一種的同情，原不可沒有，然而偏向的結果，也有把好好小說弄壞的，不可不加以注意。

作中的人物，對於讀者特別有維繫力的原因，有下列的幾種：第一，勢力的經濟。我們在實際社會上，所遇見的朋友，究竟有限。並且在實際社會上的朋友，大抵以限於與我們的地位性格相同者居多。而在小說上則無論那一階級，那一種類的男女，在極短的時間內，多可成爲朋友。二，私生活的洞見。讀小說的第一心理要件是好奇心，我們當交一個新朋友的時候，這好奇心也在活動的。然而我們對於實

際社會上的朋友，不能單刀直入的問他的私生活，而在小說上，則半日之間，這個人物的內部生活和私生活，都能一絲不掛的呈露在我們的眼前。三，因為作中的人物，大抵是典型的人物，所以較之實際社會的人物更為有趣。這『典型的』 Typical 三字，在小說的人物創造上，最要留意。大抵作家的人物，總係具有一階級或一社會的特性者居多，例如 Don Quixote 係具有夢想家的特性的代表， Hamlet 是懷疑者的代表， Tartufe (毛利哀兒的喜劇中人) 是偽善者的代表之類。作家的人物，正因為具有這一種 Typical Traits of Characteristics 的原因，纔能使大多數的讀者對作中的人物感著趣味。但這一種代表性的抽象化，化得太厲害的時候，容易使人物的個性 Individuality 失掉，變成寓話中的人物，如盤洋的天路歷程裏的 Christian、

Hypocrite之類，或變成一種 caricature，使讀者感不出滿溢的現實味來，這一層是小說家創造人物最難之點，也是成功失敗的最大關頭。

小說中人物的性格，有單純的複雜的或靜止的開展的 Stationary and developing characters 兩種。前者在一篇小說之中，自始至終，毫無變化開展，而後者則因四圍的境遇和自他的意志的影響，不斷的在那裏進變消長的。例如紅樓夢的黛玉的性格是前者的代表，Mrs. Craik 的 John Halifax 和 Don Quixote 等的性格，是後者的好例。

描寫人物的性格，有直接描寫，簡接描寫的兩種。第一種直接描寫，作者係立於讀者與人物之間，作一種正直的報告，與照相者的攝影完全一樣。第二種簡接描寫，作者不露原形，烘雲托月，使旁的作中的機會人物，將主要的人物的性格報告給讀者的。這兩種寫法，各

有各的好處，不必拘於一方，現在把牠的內容，再來仔細分析分析。

第一，直接描寫，方法又有數種：

A. 註解法 Exposition 這是直接描寫法裏頭最普通最幼稚

的一種手法。係將人物的特性，由作者任意的施以註解說明的。例如格得司密斯的威克斐而特牧師傳的起首一章，就是作者假了牧師的口吻，說明他自家的意見特性，使讀者讀了第一段，就可以了解牧師的行爲偏見的。

這一種描寫法，有簡練痛快的好處，然而容易流爲抽象的哲理，和無實感的空言。

B. 描寫法 Description 描寫法，比註解說明，更具有具體

的實感，不過用之過多，容易使讀者生厭惡之心。司考

得的作中人物，當上場之際，從頭上描寫起，一直要寫到脚上。有時候還覺得不夠，連這一箇人騎的馬，和拿的鎗，都要描寫半天，這一種描寫，未免太冗長了。不過一箇人物的面貌服飾，行動姿勢，有時候却非描寫不可的。像這樣的時候，只須輕輕淡淡的點寫幾筆，恐怕効力反而更大，這一種手法，當推俄國的杜葛納夫爲世界第一。

C. 心理解剖 *Psychological Analysis* 心理解剖，爲直接描寫法中最有用之一法。要明示人物的性格，隨時隨地，把這一箇人物的心理描寫一點出來，力量最大。近來像法國的婆兒什 P. Bourget 等，完全以這一種手法在作

小說。不過這一種方法，也有內的描寫和外的描寫的區別。我們的心理，有時候有表現上外面的行為動作上來的，這一種是外的心理描寫，有時候我們有一種感情思想，不過在我們的內心中經過而不表現到外面來的，這是內面的心理描寫。內面的心理描寫比外面的描寫難一點。因為人的心理複雜混亂，不容易尋出下筆的線索，描寫得過多，又有使讀者容易起幻像消滅的反感。俄國作家福思托夫斯基還不能免掉此等缺點，我們初學者當然是更難以下筆了。

第二，簡接描寫，裏邊也有幾種不同的手法：

A. 言語 Speech 一箇人所講的話，最足以使他的性格全

部流露出來。西洋的小說作家，對於會話一面的藝術的進步，自可以不必說了，就是我們中國近代的狎邪小說『海上花列傳』裏頭，也有許多會話很巧妙的地方。其例舉不勝舉，暫且略去。

B. 行爲 Action 一個人的行爲，可以表現性格，在前段心理解剖的內的描寫裏，曾經約略的講到一點過。現在但舉一個例出來，就可以明白。例如『儒林外史』裏的一位公子請客，省下了幾合米來，他一定要問廚子要了來，用手巾包包，帶回家去。這公子的寒酸特性，經這一番的描寫，不是如同圖畫似的明顯了麼？

C. 給與其他人物的反應 Effect on other persons 他人的

對一人物的言語行動，可以作這人物的反射鏡，當然是對不必說了。譬如你上街去走一遍，大家都對了你笑，那麼你的表情必定有點滑稽在那裏。例如荷馬的意利亞特的第三卷裏 *The third book of Homer's Iliad*，屈洛衣 Troy 平原上，一時休戰的條約成立，城中的父老，從斯堪亞門塔 *The tower of Scæan Gates* 中，在那裏舉目凝望，一邊在默想這十年來的戰況和他們的戰死的兒孫。忽而遠遠走近他們身邊的是白衣雪腕的愛倫姬 Helen。他們互相覷視，雖則悲憤填胸，然也不得不發出這樣的嘆聲來：

“Small brame 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? ”

—Bryant's Version

(難怪難怪，爲了這一箇嬌美的人兒，那些屈洛衣的武士和鐵鎧纏身的亞加亞人，長年的忍苦含辛，戰征在外。)

從這一段話裏，我們不是可以不言而喻的知道愛倫姬的美了麼？

D. 環境 Environment 人物的性格，不知不覺地反射在他周圍的環境上的事情，是大家都承認的。例如你進一間

小小的書房，看見桌上有些教科書萬年筆和初級的雜誌放在那裏，你就可推想這書房的主人，是一位什麼程度的學生。所以人物的簡接描寫，在環境描寫上，也可達到目的。不過這一層是關於小說背景的事情，當在下一章裏再說。

最後人物描寫上，還有一種常用的方法，就是對稱 Character-contrast，譬如獨思托衣夫斯基的『喀喇馬作夫弟兄』The Brothers Kara-mazoff 一書裏，同是一家的弟兄，而性格的善惡，竟會相差得如此之遠的。這一種方法，在中國也時常有人用的，譬如花月痕裏的韋痴珠，作者想使他表現得格外清苦，就設出一箇韓荷生來作比，使讀者對照之下，愈可覺得主人公的性情的離奇。

本章參考書

C. Hamilton: A manual of the art of fiction. Chapter V.

Bliss Perry: A study of prose fiction. Chapter V.

第六章 小說的背景

我們在第四章裏，有一段記司替芬生對他的傳記作者說的話，這話的末段，還有幾句說：『我可以給你一箇例，我的 *Merry Men* 就是。我先感著一種蘇格蘭西海岸的一小島的情趣，在胸中繚繞。然後漸漸作成了那篇小說來表現這一種情味。』‘I’ll give you an example—*The Merry Men*。There I began with the feeling of one of those islands on the west coast of Scotland, and I gradually developed the story to express the sentiment with which the coast affected me.’ *The Life and Letters of R. L. Stevenson*, by Graham Balfour。這是司替芬生述他自己的經驗的話。的確我們有時候讀到如

法國洛蒂 Pierre Loti 1850—1923 的『冰島漁夫』Iceland Fisherman 托耳斯托衣的『戰爭與和平』War and peace 等小說的時候，覺得在作中的人物及這些人物的動作以外，另外還有一種趣味。這一種趣味大約是從這些小說的背景上來的。背景兩字，外國書裏都用 Setting。然而實際上與我們平常用的 Environment 或 Background 也差不多。

作家的背景的出處，也和他的人物的出處一樣，或者由他的觀察得來，或者係耳聞之他人，或者從書報上念過，或者竟完全由他的腦裏想像出來。托耳斯托衣的『Sevastopol』係他的克利米戰爭的回憶，勃拉克摩亞，Blackmore 1825—1900 的 Lorna Doone 1869 係他的 Doone 地方觀察的結果。不過無論那一本小說裏的背景，從沒有完全和實在的背景一樣的。作家的想像，大抵對於一箇背景創造

的時候，總要費許多組合和分割的勞。如有不足的地方，他要設法增加，如有不合用的地方，他要設法裁減。

當沒有講到小說的背景之先，我們想把近代繪畫的背景來考查一下。原來古代的畫裏人物的背景是完全沒有的。羅馬廢墟裏的壁畫，意大利的繪畫的始祖Cimabue 1240—1302?的作品等，都是如此的。到了Cimabue的弟子 Giotto 1266?—1337，雖則在背景上用了一點意，但是遠近的配置和氣勢的熏染等，完全還是沒有。所以在這繪畫發達的第一期裏，背景對人物是完全沒有什麼意義的。到了第二期，意大利的繪畫發達到了極點，背景纔和前面的人物發生起關係來了。如來奧那兒獨·達·文齊的『墨娜，麗沙』Mona Lisa of Leonardo da Vinci 1452—1519裏，就有一箇曇天的背景，背後渺渺茫茫，看

得出些岩石遠景來。不過這一期的背景，還不過是畫家偶爾設計的時候增加上去的一種裝飾，與前景的人物，還沒有發生什麼有機的關係。到了第三期，我們近代的畫裏，背景却變成了繪畫的生命的一部分了。諸君大約在賣照相的店頭，總已看見過法國的農夫畫家密萊 Jean Francois Millet 1814—1875 的『晚鐘』Angelus 1859 和『播種者』Sower 1850 的複製。『晚鐘』的前景的兩個人物，爲什麼要拱著手，低著頭，面上表現著和平和熱愛的表情，在那裏默禱呢？這一幅畫的背景，若沒有荒涼的這一塊大平原，若沒有陰沈的日暮的天空，若沒有地平線上遠遠的一個教會堂的尖頂在那裏，那這畫的情趣要減少十分之七八。『播種者』也是如此，播種者的身上臉上的，一種倦累之情，與他的背後周圍的和平的暮天野景一對照，就覺得這畫的全部，處

處在脈動了。近代的繪畫，可以說幅幅是如此，不單是密萊一個人的作品而已。小說上的背景的發達，也和這繪畫的背景發達的路徑差不多。古代的傳說神話裏，沒有什麼背景，是誰也知道。中世博加雪阿的『迪加美龍』裏雖有時候有一點背景，然而和作中的人物及事件，仍沒有什麼大關係的。中世以後，十八世紀以前的那些作家，雖對於背景稍稍留意，然而也不過是一種作品中的裝飾而已。十八世紀的後半，和十九世紀以後，小說的背景就和小說的人物，事件一樣的重要起來了。

背景對小說的功用，可分兩種。一，補助事件的背景，二，補助人物的背景。背景補助事件的手法，最初應用者為『魯萍生飄流記』的著者迭福，他著的一本 Captain Singleton 裏頭，有一段記風雨之

夜，猛獸襲來的情景，（原文太長，略去）真令讀者毛髮竦然，宛同身履其境，在與作中諸人共患難的樣子。當然他的一代名作飄流記的事件，一大半也係受背景的補助的。近代的小說家的利用背景，大抵是把背景拿來補助人物，例如俄國獨斯托衣夫斯基的小說『罪與罰』及德國海耳曼·罷耳 Hermann Bahr 1863 的小說『好學校』 Die gute Schule 等，則主人公周圍的事物，簡直是主人公的性格的一部了。

（前章人物性格的簡接描寫 D 項中，也曾說及。）

自從文藝復興以後的科學精神，浸入於近代人的心腦以後，小說作家注意於背景的真實現實之點，很明顯的在諸作品中可以看出。就是荒唐的烏托邦作者，也要顧到時間空間的關係，不敢使牡丹與梅李同開，天仙和凡人結義了。所以近代小說中背景發達得最盛的，是小

說的地方色彩 Local colour。哈提 T. Hardy 翁的『惠塞克司』 Wessex 基泊林的印度殖民地，康拉特的海洋，小泉人雲 Lafcadio Hearn 的日本，是大家所熟知的。至於德國在前二十年盛行的鄉土藝術 Heimat Kunst 的諸作家，更把他們故鄉的風物，描寫得無微不至。他們的小說，差不多有人物和事件，係為背景而存在的傾向了。

近代小說裏的背景和人物的關係，最顯而易見的，是這些人物的職業身分和社會制度的背景 Human Occupations and social institutions in the setting。英國的作家如 Trollope 的小說裏，寫了許多英國的政治和僧侶生活在那裏。美國的 Upton Sinclair 的小說，是大都會的貧民窟的寫照。此外如中流階級的生活，商人的生活，賣淫婦的生活，在近代小說裏，一半都是在人物性格上刻畫，一半是在背景上表

現的。在性格小說中，決定人物的性格的背景，尤其是指不謬屈。

從上面講過的地方看來，小說的背景，是如何的可以左右事件的進行，又如何的可以決定性格的發展，已無疑問了，現在且把自然風景加天候，在小說背景裏的効力講一講。

小說背景的中間，最容易使讀者得到實在的感覺，又最容易使小說美化的，是自然風景和天候的描寫。應用自然的風景來起誘作中人物的感情的作品，最早的還是盧騷的『新愛洛衣時』The new Héloïse: 1760。在這本小說裏的山光湖水，天色溪流，是隨主人公的情感而俱來，使讀者幾乎不能辨出這美麗的大自然是不是多情多感的主人公的身體的一部分來。其後法國的一批後起的作家，隨了盧騷的後塵，把小說中風景描寫的藝術，弄得日進一日。我們但須把Chateaubriand，

Victor Hugo、George Sand、Balzac、Maupassant、Loti等的小說繙開來一看，大抵沒有一本裏不能找出幾段很美麗的風景描寫的。不過這一種描寫，在英美的十八世紀後半，十九世紀初期的作家中，尙不多見。自然描寫的復興，在英國是從自然詩人 Wordsworth 的詩出來以後起的。現在英國的作家中，對自然的描寫，收成效最大的，要推那 *The return of the native* 和 *Tess of the D'Urbervilles* 的作者 Thomas Hardy 了。在自然風景的描寫上，占重要的地位的，是天候和時節的觀念。我們人類的感情，在晴天有晴天的特相，雨天有雨天的氣象。自然風景也有春夏秋冬的不同。午前午後，薄暮深宵，主人公的氣質，也各有變化。像這些變化不同的時節的光景，和千差萬別的風景的推移，能夠深深地觀察，綿密地描寫出來，那麼這本小說的人

物事件的結構，暫且不問，就單從風景描寫上說來，也不失為一本最上乘的小說。

背景的風景及天候，和作中人物事件的作用，有調和與反稱的兩種。譬如我們描寫一對年少的戀人，在一天和暖的春天，乘了惠風赤日，在百花繚亂的山野裏閑遊，那麼這時候的背景，有花添錦上，具四美，并二難之功，這一種自然風景，是與作中的人物事件調和的。還有一種寫法，譬如像這樣的春天，年輕的戀愛者，一對對的在那裏尋歡作樂，而道旁有一個破衣醜貌，在那裏對花濺淚的窮人，這時候這自然風景，分明是在嘲弄這窮人的。這一種背景，在小說上也很有効力，這効力稱為反稱的効力。俄國的杜葛納夫，最善用這兩種方法，我們若欲修得這種描寫的秘訣，最好是取杜葛納夫的「盧亭」Rudin

『和煙』Smoke 來一讀。

最後，背景的用法，不管你正用反用，總之要保持小說全篇的統一 Unity，不可使一箇地方，生出兩種不同的色彩來。背景的效用，是在使小說的根本觀念，能夠表現得真切，是在使主題增加力量，是在使書中的各人物，各就適當的地位。並非是專為賣弄才情，徒使一篇小說增添一點美觀而已。

本章參考書

Bliss Perry: A study of prose fiction. chapter VII.

C. Hammit: A manual of the art of fiction. chapter VI.

