

小說通論

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE DES COMPTES RENDUS DES SÉANCES DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES
104510-36 Paris. — Quai des Grands-Augustins, 55

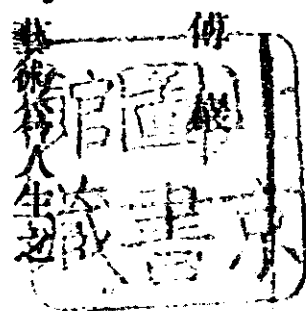
小說通論

第一章 小說之定義

俄國托爾斯太 (Tolstoj) 藝術論 (What is the art?) 有云：『藝術為人生之一種活動力，以一人之意識，用一種表面之符號，將自己已經驗之情感，傳語他人，以引起他之同情。』由此觀之，藝術以一人已經驗之情感為主，以感動他人，可知藝術與人生關係之密切矣。

小說亦藝術之一也，故小說定義，常云以豐富之情思，與完善之結構，描寫實際之人生也。

何謂豐富之情思耶？蓋情感與思想，為小說內容之最要條件，有如何之情感，即得如何之効力，情感愈豐富，則感人愈甚，且愈多。情感有三：有讀者之情，有作者之情，有文中人之情。（略本溫齊斯特 Winchesteer 文學批評之原理）而讀者之情，與文中人之情，純視作者之情為轉移。此情感所以必須豐富也。至於思想，亦



莫不然，大抵思緒初發，辭采苦雜，（文心雕龍鎔裁篇）精駉八極，心遊萬仞，（陸機文賦）而蹊要所司，職在鎔裁。（文心鎔裁）刪浮去濫；擇精撮要，非思想之豐富，曷能臻此？文心神思云：「神思方運，萬壑競萌，規矩虛位，刻鏤無形，登山則情滿于山；觀海則意溢于海。」此非言情思之宜于豐富乎？

何謂完善之結構耶？蓋結構精密。則閱者之精神，不至渙散，有興味亦可以持久。短篇小說，固宜擇取人生最精粹之一斷片，以最經濟之文學手腕描寫之；而長篇小說，亦不宜組織疏鬆，浪費筆墨，致令閱者生厭也。結構方法，片言難盡，若得其詳，另有專章以討論之。

何謂描寫實際之人生耶？蓋描寫人生，無論其已經驗或未經驗者，總當以切合實際之人生為主，所謂「述真」是也。敘述真理，原本于事實；而與事實有別。例如蘋果落地為事實；而發明地心之吸力，則為真理，真理（Truth=Reality）為抽象的；事實（Fact=actuality）為具體的，蓋真理由思想作用而構成，將事實

中抽出一種公理也。斯蒂反生，(Stevenson)書翰集中，予巴利書云：『實事未必是真。』(The actual is not the truth)厨川白村云：『和事實完全同樣，未必能表示其真，繪畫比較照相，還是繪畫方面，反能傳其真。……』(羅廸先譯近代文學十講下，第十三面。)此足以證明事實與真理之分別矣。

或曰：子之所云，專趨向于寫實派之小說，不知小說之中，亦有理想派焉。蓋人之性，常非能以現實界而自滿足也，故常于直接所觸所受之境界外，而間接有所觸，有所受，所謂身外之身，世界外之世界也。(略本梁任公小說與羣治之關係)此等小說，所以描寫想像之人生。且李笠翁不云乎？

『傳奇所用之事，或古或今，有虛有實，隨人拈取，書籍所載，古今現成之事也；今者耳目傳聞，當時僅見之事也。實者就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。人謂古事多實；近事多虛。予曰：不然，傳奇無實，大半皆寓言耳。如欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一

行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者悉取而加之。……其餘表忠孝節義與種種勸人爲善之劇，率同于此。若謂古事皆實，則西廂琵琶，推爲曲中之祖，鶯鶯果嫁君瑞乎？蔡邕之餓孀其親，五娘之幹蠶其夫，見於何書，果有實據乎？……若紀目前之事，無所考究，則非特事跡，可以幻生，並其人之姓名，亦可憑空捏造，是謂虛則虛到底也。若用往事爲題，以一古人出，則滿場脚色，皆用古人，捏一姓名不得；其所行之事，又必本于載籍，班班可考，創一事實不得。……是實則實到底也。若用一二古人作主，因無陪客，幻設姓名以代之，則虛不是虛，實不是實，詞家之醜態也。……』笠翁偶集卷一，詞曲部上，審虛實。

觀此：則知小說固顯有寫實與理想二派矣，安可偏于一方面乎？

予曰：不然，笠翁言詞曲，謂虛則虛到底，實則實到底，不無語病。蓋小說詞曲，形式雖異，內容多同，現代小說，以描寫實際之人類生活爲貴，虛則虛到底之

言，實不利于今日，至若添置陪客，或幻設一二姓名以代之，或全隱其姓名而以意造之，亦是虛實相生，隱語諷世，要無害于真實。前所謂述真者，蓋謂以想像作用構成事實，以描寫之也。雖屬想像，仍合事實，虛到底實到底之言，豈能盡合小說之法式哉？雖然，李笠翁亦非不知述真之可貴者，其云：

『凡作傳奇，只當求于耳目之前；不當索諸聞見之外，無論詞曲，古今文字皆然。凡說人情物理者，千古相傳；凡涉荒唐怪異者，當日即朽。五經四書，左國史漢，以及唐宋諸大家，何一不說人情？何一不關物理？及令家傳戶頌，有怪其平易而廢之者乎？齊諧，志怪之書也，當日僅存其名；後世未見其實，此非平易可久，怪誕不傳之明驗乎？』（同上，戒荒唐。）

此段所云，與前大異，蓋述真之小說，兼有二長：一曰永久性；一曰普遍性。所謂永久性者，蓋無論描寫實際之生活，或想像之生活，總之不離乎人情物理，而可垂之久遠者近是。所謂普遍性者，亦有二端：笠翁云：『文章做與讀書人看，故

不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。』（同上，忌填塞。）此形式之有普遍性也。又述真則無偏于頌揚貴族，或專稱英雄之弊，而能描寫一般平民生活，使人人覽之，皆覺平易近人，此無他，惟具有普遍性故。此內容之有普遍性也。內容普遍，尤爲緊要，蓋奴隸制度之下，鑿喪文學天才，使小說爲貴族文學之專利器，其開宗明義，不曰話說某某年間，天下太平；即曰某某丞相，建功立業，矯揉造作，不合自然，故惟真實之描寫，始有普遍性之存在也。

第二章 中國小說之大概

第一節 中國小說材料之宏富

中國古代，小說之材料甚夥，人特習焉而不察耳。若以小說家之眼光，搜求古書，簡金淘沙，則經史子集，皆足入吾彀中矣。語云：『深山有寶，』此之謂也。以經而論，春秋之五大戰爭，（韓，殺，城濮，鄆陵，邲。）令讀者眉飛色舞；檀

弓之曾子易箠，令讀者齊莊中正，至於諷刺小說：如孔子之過泰山，興歌於苛政；（禮記檀弓）孟子之譏齊人，見泣於妻妾，何一非絕妙之小說乎？以史而論，齊策中蘇代之喻桃梗土偶；史記中鉅鹿之戰，鴻門之宴，垓下之役，以及滑稽，刺客，遊俠等列傳；漢書中，昆陽之戰，與費長房傳；資治通鑑中淝水之役，何一非絕妙之小說乎？以子而論；列子中湯問楊朱諸篇，莊子齊物論，逍遙遊馬蹄漁父說劍諸篇，（莊子一書，多屬寓言，故云：『寄言十九。』此不過舉偏以該全耳。）呂覽之說尹氏治產，韓非之言和氏獻璧，尹子之喻楚人鬻矛盾，凡此寓言，諸子書中，不一而足，又何非小說之材料乎？以集而論，屈原之天問，（多神話小說，與山海經相類。）卜居，漁父諸篇；陶潛之桃源記；柳宗元之梓人傳，捕蛇者說，郭橐駝傳；韓昌黎之王承福傳，褚先生傳；蘇軾之方山子傳；歸有光之先妣事畧，寒花葬志，思子亭記，及其他文集中，可視為短篇小說者，尤難勝數。故清張山來作虞初新誌，鄭澍著作虞初續志，近人王葆心，作虞初支志，將前人所作之傳記軼事，搜

集成書，可謂中國古代之短篇小說集也。此非文集中小說之材料乎？總之中國小說，甚難遍舉，漢魏叢書中之小說，——如神異經，海內十洲記，漢武故事，漢武內傳，飛燕外傳，雜事秘辛，西京雜記，拾遺記，搜神記，及其後記，續齊諧記，博物志，述異記，越絕書，吳越春秋，別國洞冥記之類是。——及太平御覽太平廣記，法苑珠林所載之小說，可稱蔚為大觀，然亦不得其概舉無遺也，夫小說之廣莫無垠，吾人之精力有限，以有限隨無垠，殆已！然則學者將用何術以研究之乎？曰：小說雖多；觀察宜密，分類而求，自得要領，擷其菁華，事半功倍也，

第二節 中國小說之分類

中國小說，類別甚繁，茲列表於下，以便討論：

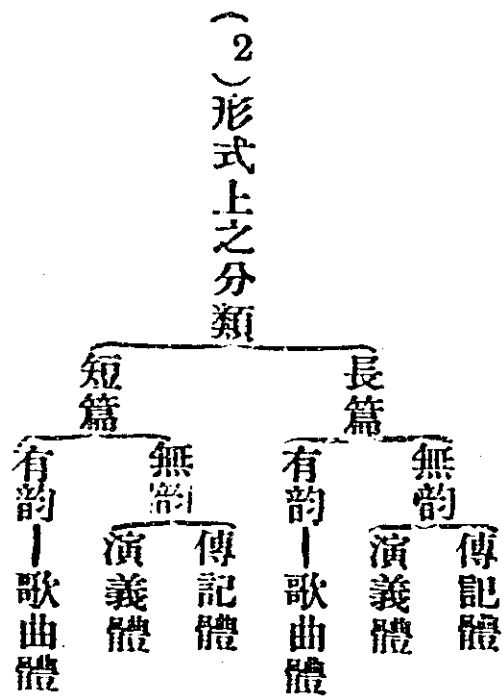
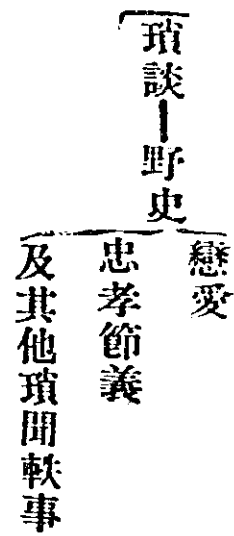
虛稱

神話(虛)

寓言(虛多於實)

(1) 實質上之分類

豪俠(實多於虛)



(1) 就實質上之分類言之，有虛構與瑣談兩種，夫虛構一類，與前章定義所言之真實，似相刺謬，然予列入小說中者蓋有二意：一則搜羅中國小說而區分之，類別不可太嚴，太嚴則所存者無幾；一則因真實在合乎情理，如合情理，雖虛構之事

實，亦不可輕視。且神話小說，全屬子虛；寓言假象，虛多于實，善屬文者，每樂道之；况野史之虛多于實乎？

今先言神話：夫初民思想，本極幼稚，見宇宙間自然現象，百思不得其解，故神話小說生焉。我國古代神話小說，以山海經爲最多，今所傳本十八卷，記海內外山川神祇異物及祭祀所宜，其祠神之物多用糝，與楚辭以椒糝祀巫神者相合，蓋古之巫書也。（畧本魯迅中國小說史略上）自時厥後，神話愈多，如神異經，十州記，搜神記，齊諧記冥祥記……之類，不可勝數。他如牛僧孺之玄怪錄（李復言作續玄怪錄）薛漁恩之河東記，張讀之宣室志，亦步武前修；而沈既濟之枕中記，李公佐之南柯太守傳，尤雋永有味，堪稱傑作。（小說月報十六卷，二號，鄭振鐸文學大綱中國小說第一期，嘗贊稱之。）大抵神話之作，起于人之好奇心，而閱者亦能超出現實界，而有矜奇立異之心，蕭灑出塵之想，此西遊記封神榜……等類之書，所以能悅俗目也，

次述寓言：莊子一書，寓言十九，（莊子寓言篇）蓋以天下爲沈濁，不可與莊語，故以寓言爲廣也。（莊子天下篇）諸子百家，類多寓言，亦以正言不足以感人；寓言始足以動聽也。楚王好隱語，淳于以大鳥穽田爲喻；秦王性奢侈，優旃以縱鹿漆城爲言，莊辛以說弋諫王，鄒忌以美容悟主，桃梗土偶之言，守株待兔之說，……凡此之流，未易悉數，寓言之效用，實有令人不可思議者。

終述野史：野史之作，本屬瑣談，然亦足以補正史之不逮，而爲歷史家研究掌故及社會風俗之所考鑑焉。——如明季稗史清稗類抄諸書，及各集中某人軼事，皆爲史家所借鑑，故漢書藝文志云：「小說家者流，蓋出于稗官，……如或一言可采，亦芻蕘狂夫之議也。」

因正史之所不及載者，野史能據實以書之故也。野史中分戀愛，豪俠，忠孝節義，及其他瑣聞軼事諸類；戀愛故事，如西廂記，李娃傳，章台柳傳，長恨歌傳，非烟傳……之類是也。俠豪故事，如紅線傳，聶隱娘，七俠五義，八大劍俠……之

類是也；表忠者，如方苞書左忠毅公軼事，汪琬乙邦才傳（鄭澍若虞初續志，搜有此篇。）……之類是也；表孝者，如姜宸英劉孝子尋親記，歸莊黃孝子傳（同上）……之類是也；表節者，如毛奇齡家貞女墮樓記，王猷定梁烈婦傳（同上）……之類是也；表義者如蒲留仙崔猛傳（見聊齋誌異）梁任公張丐何伶傳（見飲水室文集）……之類是也。

夫野史變遷，約分四種：一曰據實直書，人事皆真，裨益正史，以此爲多。二曰依傍古書，人真事假，如三國演義，水滸傳中之劉備，孔明，宋江，固實有其人也；而劉備賣鞋，孔明借風，宋江吃屎，則無有其事也。三曰，暗指人名，虛實參半，如王世貞之金瓶梅（或謂非世貞所作；然傳疑莫定。）以西門慶比嚴世蕃；（名慶號東樓）吳敬梓之儒林外史以杜少卿自比，他如曹雪芹之紅樓夢，謂其影射人名者，更復議論紛紜，莫衷一是：有謂賈寶玉影清世祖，林黛玉影董鄂妃者；（王夢阮沈瓶菴合著之紅樓夢索隱）有謂寶玉影胤初，黛玉影朱竹垞，薛寶釵影高士奇

，探春影徐健菴，王照鳳影余柱國者；（此說發端于徐時棟，大備于蔡元培之石頭記索隱。）有謂此書完全叙納蘭成德事者；（陳康祺燕下鄉錄五，張維屏詩人徵略，及俞樾小浮梅閒話）又有謂此書爲雪芹自叙，賈政影曹頌，寶玉影雪芹者；（胡適紅樓夢考證）數說雖未敢斷定其孰是孰非，然暗指人名，固是野史中之一體也。至若全憑想像，人事皆假，則非完善之野史矣。蓋小說本以連貫想像之事實，表現人生之真理，固不可受制于事實，亦不可不根據乎事實也。（此段參考胡懷琛中國文學史畧中國小說之源流。）

以上三類，分別雖明，然亦有兼具衆長，非僅限于一類者：如薛調之劉無雙傳，杜光庭之虬髯客傳，裴劍之崑崙奴之類，以戀愛而兼豪俠；李朝威之柳毅傳，沈下賢之湘中怨，陳元祐之離魂記之類，以戀愛而兼神話；李公佐之謝小娥傳，以神話而兼豪俠；湯顯祖之南柯記，以神話而兼寓言；（南柯記之所本：一，列子蕉鹿夢；二，莊子蝴蝶夢；三，于寶搜神記楊林焦湖廟夢；（太平寰宇記一百二十六引

（四）沈既濟枕中記，李公佐南柯太守傳。至于忠孝節義，一小說中亦有兼具此數條者，學者留心觀察，自不難觸類旁通矣。

（2）就形式上之分類言之，小說形式，有長篇短篇之殊；長短篇中，均含有詞無韻之分。夫詞時省力，普通流傳，短篇實利于長篇；達意抒情，明白曉暢，無韻實長于有韻；而聲調優美，表演便利。則有韻又勝于無韻也。無韻之小說，含有傳記體，及演義體；有韻之小說則爲曲歌體。傳記體蓋以最經濟之手段，描寫最精粹之事物，而以樸實之文字出之，其文較演義體短；然亦有長篇之傳記者，如漢書西域傳及雜采瑣事之西京雜記是也；而其體終不若演義之長。（演義體，蓋以銳敏之眼光，描寫最繁雜之事物，而以有條理之文字出之，其文較傳記體長。至于歌曲體，則較二者爲難，因其一方面須顧及事情之述叙，一方面須能宣之于口，譜之于樂也。或曰：子列歌曲體于小說中，則小說與戲劇有何分別乎？曰：歌曲乃小說變爲戲劇之過程，故不得不附于小說之中也。如西廂記，琵琶記，桃花扇，長生殿

傳奇，雖名爲曲，有何不可視爲有韻之小說哉？雖然，有韻無韻之說，亦不可分之太嚴，傳記演義二體，亦間有用韻者，如傳記體中之頌贊，演義體中之詩詞是也。不過此體不以用韻爲重，而以散行無韻爲要耳。

第三節 作小說之原因

人類思想，多屬向上，故不以實現生活爲滿足，而欲于實現界之外，別求生活，以娛樂其精神，于是小說生焉。小說之作，原因複雜：當國家閒暇，人民富庶，在上者欲尋娛樂之具，故以小說爲重，如宋之宣和遺事及李昉等所監修之太平御覽，太平廣記，之類是，（郎修七修類稿云：『小說起宋仁宗時，國家閒暇，日欲進一奇怪之事以娛之，故小說得勝。……』）此等小說，其目的在供貴族之玩好；然平民常閒暇之時，亦競以小說爲娛樂焉。如京本通俗小說，新編五代史平話，大唐三藏法師取經詩話，秋胡小說等書，爲最古之白話小說，皆所以供平民之玩好者。昔張衡西京賦云：『匪惟玩好，迺有秘書，小說九百，本自虞初。』是小說之作

，欲以爲消遣之具，其原因一。夫舉世混濁，正言難收澄清之效；人心固執，理論毫無曉喻之功，欲振聵覺聵，廉頑立懦，使之革面洗心，娓娓動聽，非曲言而隱喻，實難裨於教育，例如儒林外史之述范進，因得科舉而成瘋；水滸之叙貪官，因生辰細以擾民，皆寓有改革社會（儒林外史，尤寓有改革舊道德，舊禮節之思想。）改革政府之思想，是小說之作，欲以爲醒世之具，其原因二。且人心好奇，古今同然，有鬼無鬼之論，（閱微草堂筆記云：『無鬼之論，創自阮瞻，非朱子也，朱子特謂魂升魄降，爲常理；而一切靈怪非常理耳，未言無也。楊道夫錄曰：『雨風露雷，日月晝夜，此鬼神之迹也。』——槐西雜誌四——）至今尙難衷一是，而怪誕之說，尤爲社會所歡迎，故三借廬筆談稱：『蒲留仙每臨晨携一大磁甕中貯苦茗，具淡巴菰一包，置行人大道旁，……見行道者過，必強執與語，搜奇說異，隨人所知，渴則飲以茗，或奉以煙，必令暢談乃已。偶聞一事，歸而粉飾之，如是二十寒暑。……』是則小說之作，欲以爲述異之具，其原因三。昔歐陽修云：『詩窮而後

工。』蓋謂文人受環境之影響，與人生之痛苦，故發爲不平之鳴，創爲優美之作，是以屈原旣放，乃賦離騷；左邱失明，厥有國語；不韋遷蜀，世傳呂覽；韓非說秦，說難孤憤，詩三百篇，大抵聖賢發憤之所爲作也。（太史公報任少卿書）至于後之作小說者，亦何獨不然？藝苑卮言（王世貞作）云：『鄴杜王敬夫有雋才，傲睨多疎，人或譏之李文正，謂敬夫嘗譏其詩，御史追論敬夫，褫其官，敬夫編杜少陵游春傳奇劇罵李。』此敬夫作傳奇以舒其忿懣也。然此猶屬於劇曲，至于作小說以舒憤者，如寒花奩隨筆云：『世傳金瓶梅一書，爲弇州先生手筆，用以譏嚴世藩者；或又謂此書，爲一孝子所作，用以復父仇者。蓋孝子所識一巨公，實殺孝子父，圖報纍纍皆不濟，復偵知巨公觀書時，必以指染沫，翻其書葉，孝子以三年之力，經營此書，書成，黏毒藥于紙角，覬巨公出時，使人特書，叫賣于市，……巨公索觀，嘖嘖嘆賞，呼賣者問其值，賣者竟不見，巨公頓悟爲人所算，急自營救，已不及，毒發遂死。今按二說，孝子即鳳洲也；巨公爲唐荆川。鳳洲之父忬，死于嚴氏，

實荆川譜之也。……」（蔣瑞藻小說攷證卷二所引。）由上以觀，則小說之作，又爲抒憤之具，其原因四。

第四節 小說之勢力

孔子云：『知之者，不如好之者；好之者，不如樂之者。』所謂樂之者，卽感興趣之謂也。然人之恆情，正言讜論，分肌析理，所感之趣味常少；曲言寓意，說奇述異，則所感之趣味常多。前者之效用狹，後者之效用廣；前者重說理，後者重言情，而言情之作，尤以小說爲最普遍。梁任公會論小說之支配人道，有四種力：一曰薰，即空間之傳播力也；二曰浸，即時間之貫注力也；三曰刺，蓋薰浸之利用漸，刺之力利用驟，驟者使人忽受異感，而不能自制也；四曰提，蓋薰浸刺之力，由外而入，提之力，則由內而出，凡讀小說者，不覺已身化作書中之主人，（凡藝術作品，均能有此效力如東坡詠畫竹云：『舉首忽看不似畫，低首細聽如有聲。』風動竹也）。畫猶如此，況小說乎？）即提之力也。（畧本任公小說與羣治之關係

此可見小說勢力之普遍矣。第小說之力，利用趣味，趣味之生，有善有惡，負教育之責者，不可不察也。任公又云：『學生在學校裏，找不着趣味，然而他們的趣味，是壓迫不住的，自然會到校課以外，乃至校課反對的方向去找他的下等趣味；結果，他們的趣味，是不能貫徹的整個變成沒趣味的人生完事。我們主張趣味教育的人，是要趁兒童或青年趣味正濃，而方向未決定的時候，給他們可以終身受用的趣味。』（任公學術講演集第一集輯，趣味教育與教育趣味）此言趣味教育，不可忽略也。學校中，苟不注重趣味教育，或至禁止學生私看小說，則學生勢必尋下等趣味矣。故教者不可選擇上等小說，給彼等以終身受用之趣味，此小說所以在學校教育中極有關係也。而其在社會教育，亦莫不然。大凡忠孝節義，或含改革思潮之小說，皆害少而利多，如讀精忠說岳傳，必惜岳飛而恨秦檜，愛牛皋而惡兀朮；讀三國演義，必尊劉備而罵曹操，揚諸葛亮而屈司馬懿，其實岳飛秦檜，主戰講和之說。各有所見；牛皋兀朮，破金伐宋之謀，各為其君；劉備曹操。各有自王之心，

孔明仲達，各有長短之術。（陳壽三國志謂『孔明將略，非其所長。』）然而人願揚此而抑彼者，實受小說勢力之支配也。他如希臘文明，有耶司希拉 *aeschylus* 之悲劇，亞里士多風 *aristophon* 之喜劇，而愈顯其色；法國革命，有弗羅特耳 *Voltaire* 之小說劇本鼓吹，而益促其功。此皆善良小說，足以支配人心，有裨社會者。然而惡劣小說，亦能支配人心，爲害社會焉。凡人受奇異之感觸，而不安分之思想，即油然而生，我本至貧，而希求巨富；我本庸才，而覬覦大貴，此多由小說之刺激性使然也。例如讀儒林外史，見馬二先生之造銀；讀聊齋志異，見書癡之致富；（此篇因勸學篇『書中有女顏如玉』與『書中自有黃金屋』……而作。）人果無求財之心乎？讀東漢演義，見劉盆子以童子而稱帝；讀儒林外史，見范進周進以腐儒而得官，人果無求貴之心乎？是之謂妄求心。凡淫亂之詞，最易流傳于社會，少年血氣未定，閱此而戕生者，何可勝數？注意性教育者，尤不可不爲彼直陳也。而開其源者，爲漢魏叢書中之飛燕外傳，及雜事秘辛二書，飛燕外傳，叙飛燕合德宮闈

爭寵及成帝貪色而死之事；雜事祕辛，則載梁冀妹之被選爲妃，極力描寫其肉體之美。（中有云：胸乳蘇發臍容四寸許，爲展兩股，……火齊欲吐，乃守禮謹嚴處女也。）皆屬穢褻妖豔之詞；承其流者，如遊仙窟，覺後禪，花影隔簾錄，金瓶梅之類，以及今古奇觀之叙李月仙與喬太守亂點鴛鴦譜中一段，西廂記之酬簡一齣，與聊齋志異之一部分。亦屬下等小說之流弊，最足敗發讀者之性欲也，是之謂淫佚心。世風日漓，人心不古，豪暴之徒，流爲盜賊，嘯聚山中，橫行宇內，論結義者，則上擬于桃園；言任俠，則自比于梁山。其實姦淫虜掠，無所不爲，俠義其名，貪暴其實，非由小說浸入人心之故乎？是之謂壞亂心。狀元宰相，炫耀朝廷；才子佳人，豔傳閭里，忘現代平民之思想，念科舉時代之光榮，非由小說浸入人心之故乎？是之謂虛榮心。社會詐術，變幻無窮，人心詭譎，趨向難定，施陰謀，則加以『三國』之號；用邪術，則稱以『左道』之名，甘言媚衆，黑幕層張，雖有智者，亦墮其術中，非由小說浸入人心之故乎？是之謂詐僞心。迷信心理，自古流傳

，今雖科學大明，亦難刷新其思想，如家之吉凶，謂由祖塋之所應；人之貴賤，謂由相命而成；君子小人，證明前身之不同；——如說岳傳謂岳飛前身爲大鵬金翅鳥；秦檜前身爲水濱虬龍；檜妻王氏前身，爲女士蝠；金兀朮前身爲赤鬚龍；牛皋前身，爲黑虎星之類是，——天子宰相，証明福澤之有自。——語云：『帝王自有真也。』蓋帝王起于草莽者，小說中每樂道之，時至現代，俗人猶云真命天子行將出世，此實受小說之影響也。——於是阻礙開墾事業者有之；菲薄平民教育者有之，非由小說浸入人心之故乎？是謂之頑固心。然則小說之善良之勢力如彼；惡劣之勢力如此，提倡趣味教育者，苟不審其趨向，擇其優劣，則其危害于人心，影響于社會，豈可以思議哉？

第三章 小說家之養成

作者有精深之造詣，始能有優良之作品，所謂『蓄于中者浩如江河之停滯；發于外者，爛如日月之光輝』是也。欲造詣之精深，其要有三：

曰道德。溫齊斯特之言曰：『最高文學，當有道德之性質，使文學書之他事相同，則必以能擴充人類之心胸，有健全感情者，爲佳。彼衡量文學，與美術者，專計快樂，忘其道德，則非所敢許矣。所謂美而求美，(Art for art's sake) 實無意義，僅卑鄙美術之遁辭耳。……』(溫氏文學批評之原理第三章)由此以觀，則所謂最高道德之標準，實以擴充人類之心胸，且有健全感情者爲主。與中國宋儒所謂『文以載道』者，大不相同，不可不察也。

然西洋文學家之對於道德，約有三派：古典主義，(Classicism) 無論何種文學，皆爲教人的，而特重道德；浪漫主義，(Romanticism) 以情緒爲中心，而漠視道德；寫實主義，(Realism) 則以道爲無定的，與韓愈『道與德爲虛位』之言，約略相似，其實小說以真實爲主，而描寫人生，(Truth of human life) 故寫實派之說，較前二派之說爲確當也。蓋道德之標準，無善無惡，惟以濃厚之情感，據事直書而已。然專寫醜與惡，而不注重善與美，亦屬謬誤之見，何則？自然主義(Naturalism)

alism)作家左拉(Emile Zola)著有(La Terre)一書，極寫農民之穢褻，其門人皆反對之，此非專寫一方面之謬見乎？夫人生極複雜，文學既表現人生，而小說又爲人生之最複雜者，今就一方面而言，(如所云之穢褻是)而不顧及他方面，(如左拉之不顧及善之一方面是)則是假而非真矣！然則道德問題，乃是真假問題，並非是非問題，亦非善惡問題；小說之罪惡，誠莫大於說誑也。敘述真實，面面俱到，惟在精神之貫注，德性之完全。馬登云：『凡中無所有者，決不能形諸其外。安琪兒(angel)有不朽之精神，然後有不朽之畫片；辣非兒(Raphael)有不朽之德性，然後有不朽之令名。……』所以人非有不朽之德，則難爲不朽之作；非竭畢生之力，則難期感人之深。人必發揮真已，否者則其作品不過爲虛偽不全之片段而已。……』(見Marden 對於少年文人之暗示第二節中)觀此，可以知道德之標準矣。

二曰 知識 知識之定義爲何？即了解一件事情，同時並了解其他一事物之互

相關係，而融會貫通之謂也。知識之大別有二：一爲普通知識，即常識(Common

Conce. 梁任公著有論常識一文是。舉凡日用尋常，及各種學術之淺近知識，皆須了解。語云：『一事不知，儒者之恥。』即謂此也。一為精深知識，即專門學問是。學問者，所以正確知識也，蓋一切學問，皆有近而易知之理，（此說為本師黃季剛先生所口授。）由近而易知之理，以求深而難測之故，即此種知識也。此二種知識，凡習各種科學者，皆不可無；而在小說作家，尤宜注意。蓋小說作家，無普通知識，則序述不周徧；無專門研究，則描寫不精細。凡述人情物理，以及方技藝術，——如李汝珍之鏡花緣之言醫藥，相術，詞賦，音韻學。（其言張真宗珠即開齊合撮之謂。）……之類。——皆屬普通知識也。且小說對於社會與人生，尤負有絕大之使命，依哈德Haber文學之原理與問題所言，分文藝之使命為四條：（1）偉大之思想或原理之承認，包含或解釋；（2）時代精神之分析；（3）人性之解釋；（4）高尚理想與永久情緒之表現。小說為純粹文學之一，必對於哈氏所列之四條，有精深之研究，方能使人樂，使人憂，使人歌，使人泣，使人富于情緒，使人夢，

使人笑，使人震動，使人飲泣，使人思量，（見孫假工小說作法講義第四頁）此即小說之專門學問也。要之日常閱歷，與專門學問，皆能養成知識，前所云之述真，即有賴于知識之贊助也。

三曰經驗 人之經驗，有特別的，有廣大的，有細密的：特別之經驗、事匪尋常，驟而非漸；廣大之經驗，事同一律，博而寡要；細密之經驗，體貼入微，精而有當。此數種經驗，有由直接而來者；有由間接而來者，由直接而來者，實行是也；由間接而來者，觀察讀書與理想是也。小說家對於實行與觀察，讀書與理想，尤不可不特別注意焉。請言實行，凡小說家欲描寫某種事物，入情入理，非身體力行，決難真切。俄國托爾斯太（Tolstoj）本屬貴族，因欲描寫農奴之痛苦，遂親至鄉村，與農奴爲伍；穆尼斯（Constance Meunier）欲表示勞工之生活于世人，遂親至田間工廠，及鑛工廠，與勞工爲伴；美國有一小說家，欲描寫盜賊之言語習慣，遂不惜與盜賊相結，以實行盜賊生活，此種偉大精神，實小說家之直接經驗也。再言間

接經驗，間接經驗，首在觀察。凡宇宙間自然之現象，皆足供小說家之觀察。朱子有『萬物靜觀皆自得』之詩；諺語有『水流花放是文章』之句，非謂觀察之可貴乎？然此猶近于普遍之觀察；小說家實宜重分析之觀察，蓋作小說者，有一題目，存於胸中，於是觀察所有之事物，以吾題目衡之，而定其去取。蘇東坡論文，謂以主意選擇材料，譬如以錢購買市中貨物，誠善喻也！歐亨利（O. Henry）小說家也，彼未描寫紐約作工女子以前，與雜貨店，洗衣場，照相館中之女子，往來談論；其在窗間眺望，街上閒遊，飲食睡覺，無論何處，皆有彼所選之材料在內。梁任公曾云：『真正藝術作品，最要緊的是描寫出事物的特性；然而特性各各不同，非經一番分析的觀察工夫不可。莫泊三先生教他作文，叫他看十個車夫，做十篇文來寫他，每篇限一百字。晚餐圖的基督，何以確是基督，不是基督門徒；十二門徒中，何以彼得確是彼得，不是約翰；約翰確是約翰，不是猶太；猶太確是猶太，不是非賣主的餘人？這種本領，全在同中觀異，從尋常人不會注意的地方，找出各人情感的特色，』（

任公學講演集第一輯，美術與科學）觀此：則小說家之宜注意分析之觀察，可以知矣。然個人之經驗觀察有限，不得不借他人之經驗以爲經驗，借他人之觀察以爲觀察，于是讀書尙焉。荀子云：『誦數以貫之。』楊子云：『巧者不過習者之門。』又云：『閱賦千首，自善爲賦。』曾滌生復鄧寅皆書云：『看書日知其所無……如走馬看花，宜多宜速。』蓋先須多看，而後有良好之作品，多看則可以補其觀察經驗之不足也。而讀小說者，各隨其性之所近，爲其生活上之所需求，如會讀歷史之童子，喜讀，斯各德（Scott）之作品；有科學思想之少年，必嗜佛爾恩（Julius Verne）之文字；而長成之人，亦屢因其性之好險遊歷研究禮儀社會神學或倫理學，而定其所喜讀者，爲何種小說。（見湯澄波譯 Bliss Terry 所著之小說研究 *A Study of Prose Fiction* 第一章）是則因各人之嗜好不同而讀書以異；又因讀書之不同而作品以異也。要之作品爲性情之表現，性情如何，斯作品如何也。讀水滸傳，知其缺乏女性，專寫義俠；（傳中寫閻婆惜潘金蓮及楊雄之妻，均似一模所鑄成。）讀

紅樓夢，知其英雄氣少，兒女情多，非其明證乎？莫泊三 (Pierre et Jean) 序中云：『……有許多上等人，常向藝術家要求：「爲我作精緻之作品，隨汝自己之脾性表現於汝之形式中，」』此卽作品爲性情之表現也。夫小說家之宜於多讀，似矣；然多讀而不運用思致，亦不能發生良好作品，于是理想尙焉。孔子云：『學而不思則罔，』荀子云：『思數以通之。』此言讀書之宜于理想也。且理想亦可以補實行與觀察之不足，胡適之云：『實地觀察，和個人經驗，固是極重要，但也不能全靠這兩件。例如施耐菴若單靠觀察，和經驗，決不能做出一部水滸傳。個人所經驗的，所觀察的，究竟有限，所以必須有活潑精細的理想，(Imagination) 把觀察經驗的材料，一一體會出來，一一整理如式，一一組織完全，從已知的推到未知的，從經驗過的推想到不曾經驗過的，這才是文學家的本領。(建設文學革命論) 觀此：則知實行觀察與讀書之後，宜加以理想矣。總之直接間接經驗之養成，其主要之原因有二：一由于好奇心。Curiosity 一由于同情心。Sympathy 有好奇心，而後精心

研究，以產生拍案驚奇之作；有同情心，而後悱惻纏綿。以產生令人動情之文，有志于創造小說者，不可不具有此種心理也。

第四章 研究小說之方法

研究小說，方法有三：一曰考證法；二曰批評法；三曰藝術研究法。所謂考證法者，須考研著者之生平，及其作品之發生，與夫前代之淵源，當時之背影，及後代之影響，非僅如商務印書館所出之小說叢考（錢靜方著）小說考證（蔣瑞藻著）諸書；徒收羅各家之筆記，而無獨出之見解，以他人之考證爲考證者也。譬如讀戰爭與和平 *Voin i mir.* 及塞把斯托波爾戰記，*Tales from sei astopol* 則必考究俄托爾斯太 *Countoy of M. Tolstoi* 之當年服役于克里米戰爭，與其作品之淵源與影響也。讀人心，*Notre coeur* 肉券，*Fonde de suite* 遺產，*L'heritage* 家庭 *En Famille* 二漁夫 *Deux* 諸作，則必攷究法莫泊三 *Albert Guy de Maupassant* 目擊當時社會之狀況，與普法之戰，及其作品之淵源與影響也。至所謂批評者，尤含有

種種之意義焉。格萊Grayley 與司各德Scott 著文學批評之方法及其材料 (Methods and materials of literary criticism) 一書，謂古來批評之用途有五：一曰尋誤；fault-finding 二曰判斷；(to judge) 三曰稱贊；(to praise) 四曰比較；(to compare) 或分類；(to classify) 五曰鑑賞。(To appreciate) 學者苟明於此五者之意義，則遇何等之作品，即可施以某種之批評，以其方法，運用思考，研究之道，思過半矣。至其最重要者，則為藝術研究法。藝術研究，約有二法：一，當明小說之要素；二，當明小說之程序。小說要素，即角色，Character 現象，Atmosphere 事實 Incidents 是也。各種人物，描寫清晰，則角色稱；時間空間，佈置緊嚴，則現象定；據事陳辭，有條不紊，則事實真。小說程序，即開端，Exposition 動作初起，Rising action 最高點，Climax 動作向下 Falling action 與結局 Denouement 是也。故虛籠作意，或直述情由，前後貫通，饒有趣味，此開端之善者也。委婉曲折，繁簡得宜，此動作初起之善者也。而其最要者，厥惟最高點。因事實至此，已登絕

頂，感人之處，全係于茲，其餘動作，則屬餘波，而後繼以結論焉。大抵小說之要素與程序，畧與戲劇相類，其詳當論于後篇。

第五章 小說與科學家哲學家之態度及其關係

真理者，各種事實共同之原則也。科學家將種種事實，搜求真理；哲學家將真理適應于種種事實，文學家則集合事實，而施以藝術的組織，故文學家不必皆哲學家；而哲學家皆可為文學家。太如 Bliss Terry 著小說研究，謂『科學家之目的，是想要在人類各種關係中，知道人類的真相。』又謂『小說家之責任，就是拿準確科學的方法，來應用于人類的知能及情感動作，並且拿觀察和試驗的小說，來替代純粹想像的小說。』（湯譯五十三及五十五頁）此可謂明科學家與小說家之態度及其關係矣。至所謂純粹想像小說，則哲學亦存乎其中焉。要之科學家哲學家之與小說家，態度容有或異；然莫不有密切之關係焉。例如梅勒底思，George Meredith，

英國心理描寫之小說家也。其李卡特弗維萊爾之審判，The ordeal of Richard

Feytaud 以兒童教育問題，爲哲理之作品，非深于教育心理哲學者，能如是乎？王爾德 Oscar Wilde 英國小說家，而兼享樂派之詩人及戲曲家，且又精于醫學者也。其忠實可貴，The importance of Being Earnest 以滑稽之筆法，寫深刻之心理，則又精于心理學矣。威爾士，H. G. Wells 亦英國之小說家，而兼科學家及社會學家者也。其時間機器，奇異之探訪，盜去之微菌，時間空間之記錄，盲人國，及火星與地球戰爭記諸作，何非由彼在皇家科學學院研究之知識得來耶？他如法之弗羅貝爾，Gustave Flaubert 著名之小說家，而受其父母之遺傳，通于科學，深于藝術者也。其鮑夫里夫人，Madame Bovary 薩蘭跋，Salambo（爲歷史說，叙第一次布里克戰）• First Punic war 後迦太基 Carthage 亂事。）及情感教育，L'Education Sentimentale（自叙其青年時代）非深于教育心理者，曷克臻此？法之法郎西，Antoine France 以小說家而兼討論家及哲學家者也。其龐那德之犯罪，Le crime de syjnestre Bonnard 叙古物學者龐那德，救其

少年時代情人之孫女，令其擇配。而法氏幼時之幻想，壯年之哲學，及寫實之精神，亦皆發揮無餘。凡此之類，觸目皆然。茲特將小說受科學哲學之利害陳述如左：

(1.) 小說家應具有科學家之技能 社會科學，以人生爲真理之對象，而闡明其關係；自然科學，努力發明一切真理，使人明瞭其所處之地位。小說家所認爲己責者，乃表現人生，研究人生，將人與事物之關係，由想像的美化，一一描寫而出也。故小說家須具有社會科學與自然科學之精神。他如雕刻家以忠實之態度，雕刻人類之情狀，小說家亦當以忠實之態度，描寫人類也。圖畫家以精密之手眼，將人類容貌動作之美，借重於光與色以繪出之；音樂家由種種音調中，將人類一切難言之煩悶，難現之願望，渺茫之夢境，無字之詩情，激發的傳遞而出。而中國文字，至今仍不能脫離象形，故中國文學家多爲畫家；外國文字，由象形而變成拼音，其文學家亦多爲音樂家，——如法之羅曼羅蘭 *Romain Rolland* 是。——斯非小說家宜兼有圖畫表現與音樂之持能？總之小說家應用種種之科學知識以圖表現，其知識非

目的，乃手段也。

(2.) 小說家受科學之利益 現代之科學方法，有裨益于小說者四：蓋有科學方法，則搜集小說之材料，較前擴大，一也；探求小說材料之方法，較前精密，二也；生理學發明，使小說不僅描寫外部肉體之美，並使描寫內部肉體之美，更為深刻，三也；心理學進步，使小說描寫人物動作之動機，及精神之變化，益加明瞭，四也。

(3.) 小說受科學之損害 劉勰云：『雕削取巧，雖美非秀。』(文心隱秀篇)小說受科學之損害，豈外乎是哉？如法人左拉之實驗小說，謂根據于科學，化學，及天文學；不知實大有害于藝術焉。何則？蓋一則因人生複雜，不能如自然科學所分析也；一則因去想像而重實驗，敘述平庸，毫無波動選擇，不能直接觀察人生也。故司弟爾曼 W. J. Stillman 論「藝術之衰落。」及「藝術之恢復，」極言準確考察之精神，對於自然界之忠誠，實足以證明為真實藝術之致命傷。中有云：『科學

之影，實是藝術之蝕……攝影是藝術絕對的消滅……距自然界愈近，離藝術愈遠。』（太如之小說研究第四章曾引此語。）此非言小說受科學之損害乎？大抵科學損害于小說者有三：調查事實，無想像作用以運用之，則如蜂之採粉過重，反無以釀蜜，一也；生理學發明，重內體之描寫，視人類爲一自私之動物，二也；心理學發明，重心理之分析，轉致忽略動作，易露破綻，三也。總之科學損害于藝術者，因其忽視精神生活，使想像作用反受限制，且鮮超越的創造世界也。

（4）小說受哲學之利益 哲學之有利于小說者二：一曰描寫心靈。夫宇宙雖大，不出于吾心；事物雖衆，不出于吾行，行爲者，心靈之表現也。能描寫心靈，則得人類行爲之發動機矣。二曰含有人生意義。胡適之下哲學之定義云：『凡研究人生切要問題，從根本上着想，要尋一個根本解決：這個問題，叫做哲學。』（見胡氏哲學史大綱第一篇導言。）而小說之所研究所表現，所批評者，亦不出乎人生之外，故小說家如經一度哲學研究以後，其描寫人生，自必較他人爲真切也。

(5) 小說受哲學之損害 哲學之有害于小說者亦有二：一曰用意每嫌深晦，令人難解。劉勰云：『晦塞爲深，雖奧非隱』（文心隱秀篇）其即哲學損害小說之謂乎！二曰專供學者研究，不能普遍流傳。若梅勒底思，耽于哲理，其小說作品，極不易讀，斯非不能普遍之弊乎？綜而論之，小說敘述事理，當以藝術的組織爲主，對於科學哲學，不宜有所偏重；若有所偏，則弊害即因之而叢生矣。學者苟能知其所主而去其所偏，則小說與科學哲學之態度及其關係，可以昭然若揭矣。

第六章 小說之特性

小說特性，即小說之體裁也。小說有敘述體，有注釋體，有描寫體。四者之中，敘述尤要。

注釋體，蓋以甲釋乙；或以甲乙釋丙；或以甲乙丙共釋其相同之點，哲學中亦含有此體，然在小說中，則不以此體爲重要也。

辨論體。昔明胡應麟分小說爲志怪，傳奇，雜錄，叢談，辨訂，箴規，六種。

而以鼠璞，雞肋，資暇，辨疑之類爲辨訂。（見少室山房筆叢卷二十九，九流諸論下。）予所謂辨論體，則與此異。蓋小說含有諷刺或辨護者，則屬此體也。屬此體之小說，必含有一種用意，以其有一是一非也。既有用意，則給讀者以一種暗示，不能使讀者自發感想，此非小說之善者也。紅樓夢一書，嘗含有評議之處，亦屬一弊。

描寫體。描寫須生動，不可冷靜。描寫景致，必與個人之思想情緒有關係，始可稱爲描寫體。如徒寫景物，是爲描寫而描寫，乃靜的描寫，非動的描寫也。靜的描寫，千篇一律，豈足以感人，豈足以傳世哉？坊間所傳之玉梨魂鴛鴦湖燕山外史諸書，皆用四六濫調，未免此弊也。王應麟困學紀聞，引李仲蒙云：『叙物以言情謂之賦，情盡物也；託物以寄情，謂以之比，情附物也；觸物以起情，謂之興，物動情也。』此言詩之描寫景物，以情爲主。於詩然，於小說亦何獨不然？『清川帶長薄，車馬去閒閒，流水如有意，暮禽相與還。』此王詩之善于描寫也。『水流心

不競，雲在意俱遲，寂寂春將晚；欣欣物自私。』此杜詩之善描寫也。（杜詩本陶潛歸去來辭）若夫記敘文之近于小說者，其描寫亦當以因景生情爲主。如柳宗元小石潭記中云：『潭中魚可百許，若皆空無所依，日光下澈，影佈石上，怡然不動。俶爾遠逝，往來翕忽，似與遊者相樂。……』此描寫遊人之樂，與魚之樂，合而爲一，（似本莊子秋水篇）故甚覺生動也。至于小說之描寫，則尤宜以情景相合爲生動。如惲震譯莫泊三月光云：『看啊！那草地旁邊，月光，籠照着那樹的半圓，下面現出兩個影子，並着肩走路。那男子稍爲高些，把女子抱着，摟住伊的頭和肩，不斷的親伊的前額。他們平空替這不動的風景，添了許多春色；那風景好似神聖的房屋一般，把他們包圍在中間，像專爲他們倆設的。……』此寫月夜一對男女之戀愛。然戀愛本屬尋常事，而以月夜明朗，草樹照映作點綴，便覺生動異常。夫法國爲文學特盛之國，自盧梭Rousseau出，始能因境生情，描寫盡善，故莫氏亦善此體。及近代洛提Pierre Loti氏出，更屬此體之健將，雖然，描寫體亦非小說

之本身；小說本身，應以敘述體爲主。

敘述體者，有一種藝術的記載之文體也。人生依時候漸進，有次序而極複雜，藝術的記載，須合于論理，去其板滯，削其複雜，剛其末節，而取其重要，並須含有深意。其爲法有三：一曰，搜取材料；二曰，整理秩序；三曰，選擇精采，三者俱備，始可稱爲藝術的記載也。夫始則擴大範圍，勤于檢討；繼則經驗觀察，勞于嘗試；終則據事推理，增其知識，非搜取材料之善法乎？啟行之辭，逆萌中篇之意；絕筆之言，追履前句之旨，（文心雕龍章句篇）鱗次相比，首尾一貫，非整理秩序之善法乎？古人寫可歌可泣可愛可憐……之故事，不必將歌泣愛憐……之字樣寫出，僅將事實最精采之部分，用烘雲托月之手段寫出，例如杜甫之無家別石壕村，白居易之長恨歌，賣炭翁，新豐折臂翁；柳宗元之捕蛇者說；以及吳沃堯之九命奇冤——始終用百餘年前廣東一件大命案爲佈局，敘述極有精采。胡適之五十年來中國之白話小說，曾推此書爲近代的一部全德的小說。——何非善于選擇精采者乎？

總之敘述之作法，不過抒寫人物事實環境，動作而已。其敘述亦宜生動，爲情緒而敘述，不爲敘述而敘述，與描寫體，約略相同。而其特點，實有二端：一則由因及果，From causes to effects 對於環境，多視爲附屬品，而所注重者，惟動作。二則由果及因，大概溯流而上，爲倒逆體。水滸傳紅樓夢諸書，皆由因及果也。吳沃堯之九命奇冤，開卷第一回便寫凌家強盜攻打梁家，放火殺人；以下直敘案子之前因後果，此種小說，實受西洋小說之影響。又如林紓所譯之離恨天，先敘兩小男女之死，再由某人述其爲情而死之原因，皆是由果及因也。前者以綜合的眼光，記衆人之許多動作，是爲綜合法；後者注重個性，以個人動作爲主——由文之風格中，析出其個性，如某人之吝嗇，與數人之吝嗇，各有不同；某人之放蕩，與數人之放蕩，各有不同；……厥類甚夥，可以旁通。……是爲分析法。前者由許多事實而會聚于內心，蓋由外及內也；後者皆人之內心而發生許多事實，乃由內及外也。前者之法，多屬尋常，中國舊小說恆用之；後者之法，頗爲新奇，西洋小說恆用之。

，此皆敘述體之大畧也。

第七章 小說之構造

小說之構造，其法不一，茲分五類以言之，而其最重要者，厥惟集中點。

(1.) 集中點 小說應集合種種事實，爲其集中點，*Point of Interest* 所謂以我御事也。蓋種種事實，爲我思想感情之使用，作小說者，須有一種主義，以聯絡事實；而事實之採擇或刪去，則視其集中點而定。所謂一種主義者，即離合悲歡愛戀……之類是也。且集中點與最高點有別，最高點爲事實之標準處；集中點則爲事實之會合處，如離恨天始終寫男女戀愛之經過。戀愛即其集中點；其後女郎淹死，而男子立草澤中而望之，爲海水淹沒而不去，此即其最高點。以戲劇而論，易卜生 *Hedda*

Ibsen 木偶家庭 *A Doll's House* 一劇，（商務印書館有潘洵譯本）夫視其妻那拉 *Nora* 爲玩物，是爲集中點；那拉之離婚，即其最高點。至於施耐菴之水滸傳一書，則以官逼民反爲集中點；以封侯一夢爲最高點。吳敬梓之儒林外史一書，以譏

諷世俗爲集中點；以南京祭先賢爲最高點。大抵用許多事實，烘托其思想感情，此思想感情爲集中點；無論事如何變幻，而至于極點，再不能引而上升，則名曰最高點，此皆集中點之有別于最高點也。至於分析點與綜合點，亦屬構造方法之重要部分，前書已論，茲不贅述。

(2) 布局之重要 中國小說，每喜別開生面，無中生有，是爲分支法。分支乃思想發達之結果，能用此法，則文不枯寂，而能引讀者入勝，如陶潛桃花源記中之『豁然開朗，土地平廣，屋舍儼然。……』王維桃花源行之『峽裏誰知有人事？世間 見空雲山。』即善用分支法，陸放翁所謂『山重水複疑無路，柳暗花明又一村』也。雖然，分支太多，則結構疎鬆，有蕪蕪之病，儒林外史即其一証，學者不可不引爲切戒也。由此而論，事實有因果之關係，須有藝術之組織。主要事實宜多，附帶事實宜少；則以實尋主，作意明，此誠佈局之要件也。

(3) 事實之支配

有數語可以了結數事者；有一事而連篇累牘者，此在作之注

意點所在，而支配事實之繁簡耳。史記之妙處，在人詳我畧，人畧我詳，其注意點與人殊也。劉勰云：『思贍者善敷，才覈者善刪；善刪者，字去而意留，善敷者辭殊而意顯。』（文心雕龍鎔裁篇）非謂支配事實，繁簡各得其宜者乎？莊子云：『鶴脰雖長，斷之則憂；鳧脰雖短，續之則悲。故性長非所斷，性短非所續。』（駢拇篇）此亦可以喻事實之支配也。

（4）事情之衝突 凡小說之構成，皆由有所衝突之故；無衝突則不能成小說。

小說中衝突之過程有三：一曰，人與實現界之衝突，萬物並育，人爲最靈，征服自然，則鷙猛者，不能肆其虐害，發揮技巧，則昏愚者供其馳驅，此種衝突，實爲初步。二曰，人與人之衝突，聚族而居，彼此相逼，戰爭一起，強弱即分。或任俠自稱，橫行州里；或公平相詡，抵抗官僚，此類衝突，實爲次步。三曰，人內性之激戰，人稟七情，應物斯感，喜怒生于中，好惡奪其外，而失意之事，十居八九。慾望與慾望衝突，信仰與信仰衝突，此實小說事情之最要者。子夏大賢，猶有富貴之

慕；（見韓子）謝眺曠達，猶引戰勝之言文選觀朝雨詩，而况小說中的人物乎？紅樓夢中寫黛玉見寶玉又驚又喜又歎又愛之情，（第二十七回）實爲小說中最好之例證，學者覽此，可知內性衝突之故矣。總之衝突者，所以引起讀者之興味也。至辣之味，至悲之劇，人食之聽之，不覺墮淚；然興味即由此而生焉。小說中之衝突，亦猶是也。精忠說岳傳叙岳飛爲秦檜所害，紅樓夢叙黛玉與寶玉不能團圓而死，（後人續寫岳雷之平兀樹及續紅樓之者團圓，皆屬多事）西廂記寫張君瑞與崔鶯鶯之離別，至驚夢而止，（祇驚豔，借廂，酬詞，鬧齋，寺警，請宴，賴婚，琴心，首候，鬧簡，賴簡，後候，酬簡，拷豔。哭宴，驚夢十六齣，後關漢卿，續加捷報，猜寄爭豔，榮歸四齣，亦屬多事。）此言未能完成之事實也。即就能完成者而言，亦多衝突之事實。吳承恩之西遊記，叙唐僧之屢遭困厄，（遭九妖十八洞之險）卒能取經而歸。施君美之拜月亭記，叙蔣世隆（瑞蘭之夫）王瑞蘭（世隆之妻，記中之主人翁）及陀滿興福（瑞連之夫）蔣瑞連（世隆之妹）之顛沛流離，卒成團圓之夫婦。蓋乍憂

乍喜，起伏不平，使人驚疑莫定，則興味自油然而生矣。

(5.)事實之變化 平鋪直叙，則令人壓倦；惟錯綜變化，則足以使人驚奇。事

實之變化，約有三端：甲，遺漏首段，西洋小說，此例甚多。中國如柳子厚之郭橐傳，突然而來，莫知其始；魏叔子之大鐵椎傳，陳定九之雌雌兒傳及狗皮道士傳，（張潮虞初新志搜有此二篇，雌雌兒以眷屬什器納竹筒中；狗皮道士效犬吠以弄張獻忠。）非徒無首，亦且無尾，均有『急風驟至，駿馬奔馳』之妙。乙，遺漏中段，如三國演義，孔明吩咐諸將如此如此，迨其伏兵出現，始明燎其在何處埋伏。水滸後傳叙安道全視聞煥章之女之病脈，（第十四回）而知其禍相，為後來為李俊妃之張本；（第四十回）呼延鈺見共濤之女將刑而救之，（第卅四回）為後來配鄆哥之張本。（第四十回）左傳曹劌請戰後半截，亦先有來龍伏脈，而後即辨明其所以如此之故。皆遺漏中段也。丙，遺漏末段，如史記孝子列傳，以『後世不知其所終』作結；東坡後亦賦，（此係記叙）以『開戶視之，不見其處』作結；水滸傳以盧俊義之一

夢作結，皆有『曲終人不在，江上數峯青』之妙。凡此三端，善于運用者，不必拘於一部小說之全體即一段一章均可隨意用之，以極變化之能事，易所謂『神而明之，存乎其人』者是也。綜以上所論，可知小說之構成，由各種最小之事實，集中為稍大之事實；由各種稍大之事實，集中為最大之事實，此所謂脈絡也。脈絡既定，然後分賓主以醒目，定繁簡以盡情，言衝突以感人，極變化以助興，則構造之法，庶幾近歟！

第八章 人物之創造

小說家對於讀者，處于介紹，或指導之地位，——或稱爲說明人——以解人生之煩悶，故宜取直導主義；將所述之人物，特別描寫，始能引起人之注意。無論善惡。老少，貴賤，……各種人之性質，須寫得各盡其妙，並無所謂道德主義，此人物之創造，（Initiation Characters）所以貴乎描寫真性情也。

（1.）描寫之種類 描寫人物，有屬於外面者；有屬於內面者。凡人物之容貌，身材，人品，衣服，表情，動作，語言，……等，均爲人物生命之表現。描寫人

物之容貌，身材，動作，語言……愈詳盡，則人物生命之表現，亦愈豐富，愈逼真；而作品之價值亦愈增高，愈永久。（可參考俄工小說作法講義三十頁至五十二頁）此所謂外面的描寫也。然描寫人物之最佳者，非僅外面描寫爲已足；而人物生命之主要部分，實在其思想情緒及性格，故重在內面描寫。換言之，即人物之生命，全由內心生活爲主體，人物外面之現象，多爲內心生活之表現。故描寫外面，亦即描寫內面，二者究不可分離也。此外又有直接與間接描寫之分，凡直寫外面之形狀，語言，動作，直述內心之思想，情緒，性格者，爲直接描寫；藉外面之言動，述內心之生活者，爲間接描寫；又叙述某人之形貌言動，不表明作者自述，而從某人眼中看出以代述之，如紅樓夢寫王熙鳳之衣貌，從林黛玉眼中看出；儒林外史寫杜慎卿之衣貌，從鮑廷璽眼中看出；魏禧寫大鐵椎之裝飾，由高信之口中道出，亦爲間接描寫。（此種間接描寫最佳，凡作者看者被看者，三方面均顧及，可謂面面俱到。直接描寫，使讀者如親見；間接描寫，使讀者如親聞，此又描寫之種類也。

(2.) 人物品性之表現 描寫人物，有普遍性及表例與個性之分，茲分述於下：

甲，普遍性之描寫。普遍性，亦稱宇宙性，凡人類共有此性，無限定于一時間與一空間者也。有所限定，其描寫決不能普遍。

乙，表例之描寫。此種描寫，限定于一時間與一空間者也。或因職業不同，而有士農工商品性之異；或因階級劃分，而有貴族平民品性之異；或因男女異性，而有陰柔陽剛之殊；或因老少異趨，而有積極消極之差；此國之風，異于彼國，則民族性之殊也；此處之俗，異于彼處，則地方性之異也。（民族性如北歐剛勁；南歐活潑；英國則剛柔參半，故其小說中所述之人物，亦各不相同。至若帶地方性者，亦不必禁用其方言，以求其真實，如儒林外史有『弔底桶』等名詞是。）此皆表例之描寫也。

丙，個性之描寫。凡描寫人物，無論男女，無論老少，無論民族性，無論地方性，無論職業若何，無論階級奚似，其舉動，口氣，身分，才性，各有個性之不同。如水滸傳描寫一百零八人；紅樓夢描叙男子二百三十五人，女子二百十三人，其中老

少男女，不一其狀，而一人具一人之精神，莫不神形畢肖，故件件都是林黛玉，決不是薛寶釵；件件都是武松，決不是李逵，（胡適建設文學革命論）此個性之描寫也。若夫用尋常之人物，描寫顯著之特性，更非易易，故能描寫平常人物之特點，而恰當不移者，實有天才之作家也。李笠翁云：『情自中生；景由外得，二者難易之分，判如霄壤，以情乃一人之情，說張三，要像張三，雖通融于李四。』（笠翁偶集卷一，詞曲部，戒浮泛。）此所謂情，非即個性之描寫乎？夫人物之情緒，思想，性格，即為弟兄骨肉，亦難相同，描寫個性，實為重要。例如人心言馬立約耳戀愛之情緒，其警策處有云：『他一定是迷惑住了，所以才不去求離開他的方法。本來他也逃不出這必然的道理，他便決定去用些巧計，忍耐着，支持着，拿一種巧妙，拿一種他所戀愛的恭敬，拿一種使她立不住脚的崇拜，拿一種任憑勾引的奴隸志願，來征服她。』（李劫人譯本）此異于他人戀愛之情緒也。又如綏惠略夫對于胖紳士，發復仇之冥想，中有警句云：『紳士只在前面走，揮着手杖，挺拔的雪』

白的衣領上，天真爛漫的抖着玫瑰色的皺紋。綏惠略夫跨上一個急步，勃然然的昂了頭，似乎要向空中發出狂暴的憤怒與復仇的叫喊。……但他又站住了。」（魯迅譯本）此異于他人之冥想也。學者能由是而推之，則描寫個性，自能確切而無浮泛之病矣。

（3）人物之種類

人物種類，分爲四種：一曰，動的人物；二曰，靜的人物；

三曰，主要人物？四曰，附從人物。主要人物，多在動的人物之中；靜的人物，多在附從人物之內。靜的人物宜少，動的人物宜多；主要人物宜少，而附從人物，則視事之繁簡，而定其多寡焉。如紅樓夢之賈政爲靜的人物；寶玉，黛玉，寶釵，襲人……等，則爲動的人物。至於人物，有主要附從之分，則可以李笠翁之言徵之。笠翁不云乎？『古人作文，一篇定有一篇之主腦，主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然，一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，只爲一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，

原其初心，又止爲一事而設，此一人一事，即作傳奇之主腦也。……如一部琵琶，止爲蔡伯階一人，而蔡伯階一人，又止爲重婚牛府一事，其餘枝枝節節，皆從此一事而生，二親之遭凶，五娘之盡孝，拐兒之騙財匿書，張太公之疎財仗義，皆由于此。是重婚牛府四字，即作琵琶之主腦也。……』——笠翁偶集卷一，詞曲上，結構第一，立主腦。此言一篇之主腦，與前章所述事實之支配，頗相切合；而云一人爲主，餘爲陪賓，實可以證明人物有主要附從之別矣。凡小說中之人物，皆有分別，豈獨傳奇而已哉？

(4.) 浪漫派與自然派描寫人物之不同，英人司各德，爲浪漫派之巨擘，其所著之小說書中，凡勇士美人，性格大抵相似。自然派則不然，其描寫人物，注重真實，如屠特涅夫 Ivan, Sergueievich Turgenien 之獵人日記，Tapiski Okatu 托爾斯泰之戰爭與和平，其中所表現之人物，不下十百，皆各有特殊之點，故屠氏托氏之作品，多屬活潑，而司各德之作品，則嫌板滯也。(可參考謝六逸西洋

小說發達史第七十七頁

第九章 環境之描寫

小說有三要素（1.），彼描寫之人物；（2.），梗概；（3.）背景或周圍。（厨川白村近代文學十講卷下，羅迪先譯，第四十四頁。）浪漫派之所重在（1.）與（2.），寫實派之所重則在第（3.），即所謂周圍也。周圍亦稱環境，*Environment* 或稱空氣。Atmosphere 斯蒂反生 Robert Lovis sleverson 曾對友人云：『小說之作，1.先寫人物的理想及梗概；2.有趣的梗概做主眼，將人物巧妙配合；3.提出特別空氣。此足以證明，三要素之說矣。至于自然派之着重環境，則亦有故，自然派謂人之肉體及精神之個性，全由周圍所造成。左拉實驗小說論，亦寫出『決定人們，完成人門之周圍，』斯非此派着重環境之故乎？夫環境描寫，在使讀者了解事實人物之變遷，故較小說之結構，人物之創造，為尤重也。

（1.）描寫環境的藝術之演進 歐美文學，法國特盛，十七世紀中，法國小說家

環境之描寫，大率糊，注重飲食衣服形貌，而不注重山川風景。迨至後一期，描寫環境，稍爲進步，然多爲裝飾而設，所寫之環境，恆與人物無關。此十七世紀至十八世紀之初大概情形也。自盧梭出，而環境描寫極進步，環境與人物相應，甚至偏重環境，而人物事實，可由環境而表現者。總之一事實之發展，或一人物之性行，莫不與環境有不可分離之關係焉。

(2.) 環境與心理之關係 心理之變遷，多隨環境爲轉移，有因時序不同而心理變遷者；有因氣候不同而心理變遷者；有因地域不同而心理變遷者。即以中國文學證之，詩經，左傳，楚辭，古代最文學也。爾風七月之詩云：「春日遲遲，采芣芣，女心傷悲！」左傳云：「龍見而雩」(按龍見，春時也。雩，呼也。)按爾詩作於周公；左傳作于邱明，皆足代表北方文學，而曰悲，曰雩，均在春日。至于楚辭爲南方文學，九章思美人云：「開春慶歲兮，白日出之悠悠，吾將蕩志而嬉樂兮，遵江夏以娛憂。」是則南人喜春，而北人反悲春矣。爾詩又云：「九月肅霜，

十月滌場，朋酒斯饗，曰殺羔羊，躋彼公堂，稱彼兕觥。』按周之九月十月，即夏正之八月九月，正值秋時，而有羔羊之味，兕觥之樂。至于楚辭九辨云：『悲哉秋之爲氣！蕭瑟兮，草木搖落而變衰！……』是則南人悲秋，而北人反多喜秋矣。斯非南北地域之不同，氣候之不同，時序之不同，而心理隨之而變遷乎？雖然，世亦有特別心理現象，而不隨環境而轉移者，如蘇轍云：『士生于世，使其中而不自得，將何往而非病；使其中坦然不以物傷性，則何適而非快？』（快哉亭記）是則修道之士之心理，非所論於小說中人物之心理也。

(3) 環境描寫之種類 環境描寫最重要者，爲自然描寫，其次爲社會描寫。

凡四季六氣之變化，雲霓雷電之感動，霜雪花月之映射，以及宇宙之遼闊，品類之繁茂，皆與人生有密切之關係，小說家能以精細之眼光寫出，而對於自然風景，*Setting* 有欣賞的自然觀，有恐懼的自然觀，使人覽之，不覺發生愛懼之同情，此皆自然之描寫也。文學家感時撫事，屢寓有革命思想，故富于時代精神。夫情以物

遷，辭以情發，（文心雕龍物色篇）規畫人物之態，描摹視聽之區，凡社會中，關於政治，風俗，人情，智識，宗教，哲學，歷史，教育，……諸精神物質之元素，宜刻劃無餘，故富於社會精神。此皆社會之描寫也。

（4）自然派與浪漫派描寫環境之不同 浪漫派為主觀態度，由作者任意製造

華美之事實，注意精神方面；所求者為美，偏重技巧，倡藝術獨立，內容多驚心駭目之事件。自然派則為客觀態度，注意物質方面，為與人接觸之藝術，極力提倡平凡，寫平民日常生活，與浪漫派之寫英雄豪傑王公貴人奇異妄誕之事，迥然不同。

（參考謝六逸西洋小發達史第六十二頁）要之浪漫主義，以內心為主，描寫到事物上；自然派則深刻的描寫事物，漸漸透入內心，此其所以異也。盧梭之懺悔錄，*Confession* 愛密兒，*Emile* 許俄 V, *Bucro* 之巴黎聖特寺，浪漫派作品之代表也。

莫泊三之橄欖林塲，*Le Champbaoliver* 及一個小像，自然派作品之代表也。而自然派之描寫環境。實為浪漫所無。如莫泊三作品所表現者，即法國諾爾馬德地方之

環境，決非他處所全同，般心 Bjornson 作品所表現者，即那威地方之環境，亦非別國所共有，此環境亦稱地方色彩，Local color 即自然派之特色也。（同上第七十八頁）

左拉以前，爲實寫主義；左拉以後，爲自然主義，其實自然主義，亦可包括寫實主義，不過兩者同實而異名耳。

第十章 浪漫主義

（1）西洋文學之分期 十八世紀，爲古典主義時代；（內含熱感，外表靜度態者，爲純古典派；詞旨雕飾者，爲偽古典派；重理智，抑情感，形式莊重，精神犀利者，爲理智古典派。）十九世紀前半爲浪漫派占全勝時代；十九世紀中葉爲寫實主義自然主義全盛時代；再一轉而爲最近，即自前世紀末爲新主觀派之文學，亦即爲新浪漫主義時代。（近代文學十講第一百七十八頁）茲特言浪漫主義。

浪漫主義 Romanticism 一詞，本原于 Romance，有傳奇之意，或即羅馬初起

時之神話小說，且又兼含有『狂想』『荒唐』『狂妄』之義。要之此種主義，固着重精神元素者也，昔黑格爾曰：『美學中謂『藝術演進之時代，有三種特色之形相：一曰象徵，物質元素，駕馭精神元素，大多數之建築品屬之。二曰古典，物質元素，與精神元素平衡，雕刻品屬之。三曰浪漫，精神元素，駕馭物質元素，音樂繪畫之類屬之。』夫文學爲藝術之一端，小說居文學之要部，其浪漫主義，亦豈有異于此哉？

(2) 浪漫主義之定義與解釋 浪漫主義初起時，文學家所下之定義，各有不同，難衷一是，盧梭謂浪漫主義，爲復歸于自然。(Return to nature) 白龍鉄(法人，Brunetiere) 謂『浪漫主義，即自我之解放。』見白氏所著之法國文學小史(海里(德人Hein) 謂『浪漫主義，爲中古主義之崇拜。』又有謂『奇奧之再生，』與『耶教之精神』者，然皆見其一端，而不見其全體。且有用其方法，于古典之上者，蓋浪漫之有真假二種，亦猶古典之真假二種也。惟巴特之(Galterpalat

之言，較前者爲詳明，巴氏之言曰：『浪漫精神之主要元素，即好奇心，與愛美心。而其所以尋求中世紀者，祇爲用以說明此種性質之故。……』（*Απρροσιαβοι* *τς P. 261*）此雖較前稍佳；然猶未盡浪漫派之特性也。苟陳述其特性，自能明其定義矣。浪漫派之特性有五：一曰，富于情感而缺少理智，注重想像而缺乏思想；二曰，着重普遍之表現，忽視特性之描寫；三曰，使反對之談，定于一尊，足以表示中古之精神；四曰提倡自我之表現；五曰促進抒情詩之完成，——即白龍鉄所謂浪漫主義，爲抒情詩 *Lyric* 之傾向——五者明，而後可以下一定義，所謂浪漫主義者，即自我抒情之表現，中古好奇愛美之精神，而用以攻擊假古典主義者也。

（3.）浪漫主義所以異于古典主義者 古典主義，推崇理智，其結構之完備縝密，風格 *Style* 之優美整潔，字句之和諧適當，內心生活之表現，理論之普遍，情感之純潔，皆其特色也。浪漫主義，多憑想像，故所注意者，爲雋妙而非完美；爲內容之豐富，而非結構之完備；爲詩情的暗示，而非明顯的表現；爲感情而非理

知；爲個性之寫真，而非普遍性之描繪。爲新奇之事物，而非平庸之事物，此又浪漫主義之特性也。然前者之弊，抑制感情，專尚形式，必至真情汨沒，略無生氣矣。後者之弊，破棄舊式，特重新奇，必至熱情放逸，損害藝術矣。一則專主冷靜；一則過于熱烈，二派之長處，亦即二派之短處也。（此段可參考近代文學十講卷上一八〇頁）總之，古典派重客觀，描寫貴族，注意規矩，以守常爲主；浪漫派注重主觀，描寫平民，純任自然，以尙奇爲主，此其所以異也。

(4.) 浪漫主義之遍傳各國 十九世紀初葉，純文藝之浪漫運動，幾成一種流行病，初起于英，盛傳于法；繼染于德；更及于俄，茲略分述如下：

a. 英之浪漫主義 英之浪漫運動，以詩人爲主。最初有考拔 W. Cooper 等三人之提倡；極盛于哥乃烈己 Coleridge 及基次之 Keats 諸人；及司各德 A. Coleridge 拜倫 Byron 雪來 Shelley 輩繼出，而大盛焉。

b. 法之浪漫主義 法之浪漫運動，爲異教及共和的，非崇拜南歐之作家也。然實

大受司各德拜命，及沙士比亞輩之影響焉。其著名作家，如盧梭（白龍鉄法國文學小史，稱盧梭爲浪漫派之父。）許俄，第役尼，Derigney 毛塞，Missot 三特 Sand 大仲馬 E. Dumas 巴薩克 Balzac 輩皆是。其人材如此之衆，故能將沈入古典儀式之法國語言，極力救出，產生一種奇異之文學，帶種種熱熾之色彩焉。

c. 德之浪漫主義 浪漫主義之名稱，始于德國，司格爾 Schlegel 兄弟，及迪克 Fiech 那弗里斯 Novalis 諸人之作品，處處可見其親熱愛慕之色彩焉。他如哥特 Gottle（作少年維特之悲哀）阿林 Arim 古茲哥 Gutzkow 及伯勞 Lauble 諸人繼出，亦稱浪漫派之健將焉。

d. 俄之浪漫主義 法之近代批評家洛尼 Floire 著比較文學史有云：『近代智的生命之警鐘，且最後覺醒者爲俄國。』誠確論也。而俄國浪漫派第一人爲司可夫斯基，W. Thkovske 繼司氏而起者，有普希金，A. Puchkin 均受盧梭拜命之影響。及斐萌托夫 M. Lermontoff（著有現代英雄一書）出，又開寫實派之端矣

第十一章 寫實主義

(1) 寫實主義之由來及其定義 小說自十八世紀以後，由抒情的而變為歷史的，又變而為描寫現代之生活，即所謂寫實主義 Realism 也。夫寫實主義，非因襲主義，非理想主義，非感情主義，Sentimentalism 亦非想像主義，蓋注重在人物事實之真確也。世紀辭書云：『寫實主義，為實際真確的事情之再現。……依着實際的真實或現象，或依着內在的，或然性，對於醜美，無所選擇，無所輕重；反對理想主義與浪漫主義。』善哉言乎！此足以發明寫實之定義矣。至若寫實家，實多屬於科學家。如巴爾薩克本寫實派也。然尚有浪漫派之風格焉。聖鮑曾譯其文云：『巴爾薩克，為生理學者解剖家，然尚有不到之處，因其據科學之事實，仍依賴想像者為多。』此雖對巴氏有不滿之詞，然可見寫實家之源于生理學也。又如法之

鮑拉特 Claude Bernard (1813—1878) 亦寫實家也。然曾充巴黎大學心理學教

授，又曾充醫學教授。嘗云：『一切事物，變幻極速，非特別注意，頗難記憶。換言之，必須精密之器具，真實之眼光，而後能觀察事物。然人類不僅于觀察；又必須加以思索。一切事物之真理，皆由運用思索推此及彼而來，此即科學原理也。』

又云：『一切自然哲學，可一言以蔽之曰：「認識一切現象之規律。」（All the natural philosophy may be summarized in that to know the law of thephenomena）又云：『一切實驗問題，在此能分析者，即能豫視並指明其現象。』（All the experimental problem can be reduced in this ; to foresee and direct the phenomena. （以上均見鮑氏所著醫學研究中，1865年出版。）是非鮑氏著作文學之原理乎？亦可見寫實家之源于心理學及醫學也。

（2.）寫實主義之論調及其派別 a. 左拉之論調，左拉云：『一切事物，皆須理想；人類之最重大問題，須日日接近于理想事物。故一切人類，無論為實驗，為空想，要皆為理想或惟心派。』又云：『當敘述真如。』（To tell truth as

it is, 在法文爲 *Dire'avierite telle tu elle est.*) 按前說殊多語病，因使人流于空想而不願實驗，後說實爲寫實家之秘訣。蓋小說家，乃天生之觀察家與實驗家也。故每一小說，即其觀察與實驗之叙述錄，將一切事實，搜羅盡善，更加以有羅輯 *Logical* 之整理，與客觀之描寫，此即叙述真如之意也。 b. 佛羅貝爾之論

調，喬治三特，*George Sand* 一女小說家也。曾寄一書以護佛羅貝爾。*Tillau best* (1824—1830) 佛氏答之云：『來書如慈母訓子，語極溫柔。但我之環境，以造成我之文學，皆用客觀的寫法，屏去一切忿怒嬉笑的主觀。且吾所謂真正藝術，必將所觀察所思想……者，一一寫出，作家爲虛無，而事實爲榮有。換言之，理想之藝術，即是作家應擺除一切，力求客觀，將其所觀察者，一一叙述也。作家之不宜于作品中表現其自我，亦猶上帝之藏于自然界中。』又云：我之詩，並非諷刺，亦無派別，來書云，我之文字極修飾，極完善。誠哉言乎！蓋精到之思想，非優美之文字，不能表現也。』此皆佛氏寫實之要語也。 c. 莫泊三之論調 莫泊

三著小說 *Le Roman* (英文爲 *The Novel pit and ehon*，即其書中之人物，1887年著。)一書，其序云：『汝須使吾人安慰愉樂，愁苦，幻想，笑樂，呻吟，流涕，並使吾人思慮，此乃羣衆對於藝術之要求也。至于純粹藝術家則不然，必以自己之個性經驗，以優美藝術表現之，此較之羣衆，稍爲高尚也。……吾人讓其自由了解觀察，搜集材料，亦讓其成功爲一真正藝術家，此即所謂小說家也。小說家述一故事，非徒使吾人愁苦愉樂，乃強迫吾人思索了解也。非思索了解，豈能得一切事物所藏之意義哉？且真正有藝術之小說家，其所描寫者，非呆板的照相，乃表現人生全體之現象，使之精密活潑，與人生之自體無異也。』莫氏又云：『人對於宇宙之現象各有自己之幻想。Illusion 此幻想根據于各人之本性而發生：有富于感情者；有富于私情者；有富于快樂者；有富于煩悶者；有覺人生爲醜醜者；有覺人生爲鄙陋者。至于著作家則不然，祇得將自己之幻想，以真實的寫出之，有美的幻想；(如人之約法 *Human convention* 是。)有醜的幻想；(爲一種變遷之見解。 *Chan*

fincoption) 有真實的幻想，(從來不可搖動。)偉大之藝術家，乃將自己特有之幻想描出，以貢獻於人類。一觀此：則寫實家不獨真實的描寫事實，且真實的描寫幻想矣。又寫實家亦常言用功之程序，如莫氏語一少年云：『所謂少年人之藝術者，即工作是也。苦工 *Work hard* 必得勝利。汝可爲吾徒矣。昔者使汝描寫汝之特長，今汝有特長，則拋棄之；如無，則尋找之。所謂拋棄特長者，欲汝日進無己也。』此非寫實家以其經歷之甘苦告人，作度人之金針乎？

以上皆述寫實家之論調也。至于寫實之派別，約分爲二：一曰本來實寫主義；一曰印象寫實主義，前者純屬客觀，如佛羅貝爾左拉莫泊三等是，後者則加入主觀，如龔枯爾兄弟 (*Les Deux Concorde* 法人) 是。二派之態度，雖有差異；而以真實描寫爲目的，則相同也。

(3.) 寫實派之特點及其弊病

a. 寫實派之特點

其特點有四：一曰科學

化，根據生理學及心理學，先由心理學爲立足點，觀察分析；再由生理學，以描寫

人之狀態，更及于思想行爲，而心理常受生理之支配，如愛情即性慾之結果是。此外亦宜注意病理學，以觀察病的現象。二曰真實描寫，蓋小說家爲觀察者，其作品由實驗而來，非其自叙；乃其觀察也。既屬觀察，則無論美醜，無論善惡，均宜和盤托出，不可掩醜而飾美，隱惡而揚善也。且其態度，宜于嚴肅，不可稍涉嬉玩。如莫泊三之美男及女之一生，任意描寫性慾，使讀者由性慾以觀人生波瀾，而深自反省，與中國之金瓶梅登後禪（一名肉蒲團，李笠翁作。）諸書孰優？考卜忍（Kupron 俄人）所著之坑，Jans 任意描寫娼妓，使讀者觀賣淫生活，而動其憐憫之心，與中國之九尾龜孰優？此無他，一則以嚴肅之態度描寫；一則以嬉玩之態度描寫也。三曰人生描寫，文藝爲現實之人生，其人生觀，則視其生活之意味如何，而後將此點描寫出，使讀者解決。是則小說爲人生而作，非徒爲消遣而作也。故觀左拉之酒店一篇，而後有革除飲酒貪色之思想；有屠特涅甫之獵人日記，而後能促進農奴解放之事實。非由描寫人生之故乎？四曰普遍描寫，浪漫主義時代，已有普

逼之趨向，但因其尙奇而有藝術階級，故實際上仍未能普遍，寫實主義之藝術，以平正爲主，注意下層社會，*Fresco classes* 剷除尙奇之藝術階級，故能有普遍之勢力也。此四者：皆其特點也。

b. 寫實派之弊病

其弊病亦有四：一曰屏棄主觀。文無主觀，則違反個性矣

。二曰忽畧感情。感情祇可想像，不可實指；而寫實派欲實指之，所以失敗也。三曰短少風度。文字之美麗，思想之神秘，皆所謂風度也。寫實派因反對古典與浪漫之故，于斯二者，皆不注意，亦其弊也。四曰漠視藝術。劉勰云：『自然會妙，譬卉木之耀英華；潤色取美，譬繒帛之染朱綠。朱綠染繒，深而彌鮮；英華耀樹，淺而煒燁。』（*文心隱秀篇*）此卽所謂文學家不可拘于藝術，亦不可漠視藝術也。譬如天然山林，與加以人工之花園孰爲有趣？此人所易辨也。文藝亦然，小說若純重天然，而不加以人工，則藝術疏鬆，豈能動人之興趣哉？此四者：皆其弊病也。

(4) 寫實主義與古典主義之比較

a. 二派之同點有四：一，同爲藝術而藝術

•• (art For arts sake 此語爲佛羅貝爾所創，在法文 L'art Pour l'art) 二，同爲冷靜主智之文藝；三，同重客觀；四，同畧情感。此其相同之四點也。

b. 二派之異點亦有四：一，古典派除藝術外，有主張含有理想作用者。寫實派，則除藝術外無他作用矣；二，古典派重形式，文字美麗，寫實派重實質，文字真樸；三，古典派之描寫，偏重貴族，寫實派之描寫，則重平民；四，古典多僞構，寫實多真形，此又二派相異之四點也。

(5) 寫實與浪漫之比較 言寫實主義與浪漫主義之不同者甚多，茲畧舉如下：

a. 克諾法 Konarion Gremford 云：『寫實家欲明其當然，浪漫派則試明其將然也。』(The realists propose to show what they are, the romantics tries to show what they should be.) 柏利 Perry 云：『寫實派之小說，不避諱普通之事實，或可厭之努力，而其描寫事物，適如其分焉。』(Resistive fiction is that which does not shrink from the common place or from the unpleasant in its effort

depict things as they are life as it is.) 又有一學者云：『浪漫派之最注意者在動作的元素；寫實家之最注意者在人物的元素。』更有云：『寫實家以自己時地之狀態繪畫之；而浪漫派則以極遠之事物描寫之。』以上所言，雖各有所當；而皆非扼要之論也。大抵寫實派之異于浪漫派者，因其觀念與方法之不同也。凡文學作品，莫不有主觀觀念與客觀觀念之不同，不過因偏重之相殊，而作品遂以大異耳。浪漫主義，偏重主觀；寫實主義，偏重客觀，此寫實派之觀念，異于浪漫者也。至於浪漫主義之方法，為演繹法，*Deduction* 由普遍點以至特別點；寫實主義之方法，為歸納法，*induction* 由特別點以至普遍點。⁹⁾（漢米登 Hamilton 說。近代文學十講卷下曾引此語。）故寫實主義事實之描寫，為理論之鐵證，而其色彩鮮明；浪漫主義之描寫，為理論之比譬，——非因以為保證——實難加以概括。此又寫實派之方法，異於浪漫派者也。要之浪漫派不以合於羅輯 *Logic* 為主旨，而以引起人之同情為目的，其短處，即其長處也。寫實派不必完全合於羅輯，而一切作品，經

寫實派說理以後，無不進于深刻，則較浪漫派之短處爲更少也。莫泊三嘗云：『任其自由選擇，自由搜集，自由觀察，自由描寫，只求其真實，雖無藝術，亦復可稱。』以此觀之，豈非學者寫實者寡過；學浪漫者多尤乎？

(6) 寫實主義在各國不同之點 世人有云：『歷史乃現在之小說；而現在之小說，亦須變爲將來之歷史。』寫實家本此，極力用切實之調查，以作小說。故自一八五〇年以後，各國寫實家，描寫社會之風俗盛行。此種小說，亦可名爲社會風俗史。Roman demoeur 然而各國風俗環境，彼此不同，寫實家注重客觀及藝術，以深刻之眼光，描寫社會，故各國小說之描寫，亦因之而大異焉。以法國而論，法國在拿破侖第三之時，戰勝非美之一部，與附屬中國之安南，其時經濟充裕，文人皆得致力于文學，以極力描寫社會，後代文風之盛，實基于此。如佛羅貝爾之波勿來夫人，Madame Bovary 聖枯爾兄弟之馬當維思，Madame Gervais 左拉之羅康家之命運，莫泊三之人心，Notre Oeur 家庭，Heritage 肉塊，Bon

Is do suif 多德 Doudet 之小物件 *Refit chose* 巴黎十三年等，皆最著之傑作也。以英國而論，英與法之民族性，各有不同，法人活潑；英人于活潑之中，寓以嚴肅，故稱爲調和性，其民族既不相同，故寫實因而相異，法國文學家，描寫社會生活，無他種憐憫心，或同情心；英國文學家描寫下流社會生活，則具有憐憫心，或同情心者也。如梅勒底思 G. Meredith 之利己主義者 *The egoist* 及可驚的結婚；*The amazing marriage* 哈弟 T. Hardy 之苦司 *Tess of the d'Urbervilles* 及人生的小譏諷 *Filib's fittle Ironies* 皆英國最著之傑作也。更以俄國而論，俄自十九世紀後，暴君專政，貴族橫行，而平民甚苦，于是積威之下，反動愈力，虛無黨 Anarchy 之說，因以大成，觀哥格耳 (Gegel 1810—1851) 之作品，知其描寫社會，實含有諷刺之作用；他如屠特涅甫 (1818—1883) 獵人日記，前夜，及父與子；朶司妥夫司基 Feodor dojeievsky (1821—1841) 之死人之家，*A house of the dead* 及罪與罰 *Crime and punishment* 托爾斯泰之復活，*Resurrection* 及黑暗的勢力

，The hammer of the Darkooss 皆能提倡人道主義，以鼓吹虛無黨，故爲俄國最著名之作品也。觀以上諸例，可知各國風俗環境之不同，而寫實家之作品，因以相異矣。

第十二章 新浪漫主義

(1) 新浪漫之由來及其意義 新浪漫主義 Neo Romanticism 者，乃近世文學家之運動，因寫實主義而起之反動，欲以期舊浪漫主義之再興也。此派定義，亦不易言，大概以極強烈之主觀，爲主情意之文藝，直覺科學研究所不能及之神祕境界，以求事實之根本意義。即此主義之定義也。

(2) 新浪漫派與寫實派之比較 寫實派重冷靜的客觀；新浪漫派則注重情緒，強烈之主觀，此不同者一。寫實派囿于直接經驗，所能觀察者，只爲事實之表面；新浪漫派則能直覺探討，精細觀察，並求得事實根本之意義，此不同者二。寫實派描寫實現，無特異之境；新浪漫派則越過物質界，以至夢幻之國，此不同者三。

雖然新浪漫派所描寫之新夢，均基于現時之夢，名雖爲夢，實非夢也。名爲幻想，實不離于實現也。是則此派對於寫實派，雖有不同，亦有相同者在也。

(3) 新浪漫派與舊浪漫派之比較

新浪漫派爲謀舊浪漫派之復活，其與舊浪

漫派，注重強烈之主觀力相同，注重豐富之情緒相同，注重虛空之想像相同，且尊重銳敏之直覺亦相同，則二派似無有乎弗同也。然而新浪漫主義，實由經過實寫之階級與科學精神之陶冶而來，故並注重現實；非徒如舊浪漫主義爲盲目之熱情與虛空之想像所驅使而離開現實也。是則舊新二派，雖屬相同，而亦有不同者在也。

(4) 新浪漫主義之分派

新浪漫主義，既觀察事物之真宰，搜求根本之意

義，於是直覺較經驗尤重，而神秘主義 (Mysticism) 生焉。舊浪漫之神秘，缺乏科學知識，將一切事物，視爲不可思議之幻影；實寫家則以科學知識，追求此幻影，表明其現實；新浪漫派更進一步，以深究現實，能觀察科學知識所不能解釋之境地，故與舊浪漫派之神秘異。舊浪漫派爲空想所見出之神秘；新派爲現實所見出之

神秘也。次則爲象徵主義，Symbolism 此派由神秘而來，爲傳達神秘之暗示手段，此外更重人工，重情調，而以此喻爲最要之元素。比喻由聯想而成，爲修辭學中之最要，中有直喻，暗喻，諷喻之分。以我國文學爲比例：如金錫之喻明德，玆璋之譬秀民，螟蛉之類教誨，蝟蟪之寫呼號，漚衣之寫心憂，席卷之方志固，（文心比興篇）詩經之象徵也。虬龍以喻君子，雲霓以譬讒邪，（同上辨騷篇）蘭茝以喻賢良，椒楸以譬奸佞，離騷之象徵也。至于表示複雜之象徵者，如但丁之神曲，表中世紀基督教之思想；沙士比亞之哈孟雷特，表懷疑苦悶之情思，其後象徵主義，多做乎此，此又外國象徵之例也，又次則爲享樂主義Diletantism 蓋發生于頹廢之思想，不滿足于現在之社會，而追求自己之快樂，不求博衆人之歡心，而惟表自己之情緒，英之王爾德，著陶利安格米之像（The picture of ootrom Gray）一篇，即此派最顯著之例也。其次則爲新理想主義，No Idealism 蓋將寫實派所捨棄之理想，再極力揚出，使人生底于至善者也。享樂主義，猶近于爲藝術而藝術；新理想

主義，則近于爲人生而藝術也。

(5) 新浪漫派之遍傳各國

a. 法國

寫實派在法國，發生最早，故新浪漫

派之反動力亦較速。最著名之作家，如保耳波保 (Paul Bourget 1852—) 排斥注重物質與生理之自然派由心理方面解析人類，其弟子 Disciple 一篇，寫一女子受騙于其青年之師而自殺；殘苦之謎， Quelle Enigme 寫女性之弱點，及女性對於男子心理之狀態，皆其傑作也。又如阿那托爾法郎西 (Gauguin Anatole Thibault France 1844—) 之打斯 (Fausse) 一篇，其智識之淵博，文體之雅麗，與埃及地方色彩之描寫，均使讀者驚服；現代史 (L'histoire contemporaine) 四卷，批評現代之社會與政治，皆其傑作也。他如毛利士巴勒 (Maurice Barres 1862—) 自我之崇拜，(L'culte du moi) 與兵士之召集，(L'appel au soldat) 愛安而洛特 (Edouard Rod 1858—1909) 之中心 (Frictions) 與人生之意義，(Le Sens de la vie) 尼來巴塞 (Ken'è pazini 1853—) 之死士，(La Terre qui ment) 與阿卑

爾·(Lucs rüberde)羅愛羅蘭(Ramin Holland 1866—)之蔣克尼斯安夫，(Gen n custople)皆其最著之傑作也。

b. 俄國 梅勒傑可夫斯塞 (Dmitri merejnkonski 1866—) 崇拜唯美主義，著諸神之死，諸神復活，反基督教三歷史小說。安塔 (Leamid andrew 1871—) 之紅笑 (Rad laugh) 以象徵的描寫戰爭之殘酷。阿池巴俊夫 (artsyhashche 1878—) 之莎林，(Sire) 爲讚美肉慾之作，此皆俄國最著之新浪漫派作品也。

c. 英國 英國王爾德之陶利安格來之像一卷，述人當敏銳其官能之作用，以享受其肉體之快感，嘗云：『此書之作，實給我以非常之快感，能博得他人之歡心與否，所不計也。』此英國最著之新浪漫派作品也。

總之新浪漫派之主要點有三：即(1)重主觀；(2)主情義；(3)求實現是也。

而新浪漫主義之名稱，決不能包括最近文藝之全部；不過此種主義，爲歐州最近文藝界主要之傾向耳。(參攷近代文學十講下第九講。)此外之本然主義，(Natural-

新擬古主義(Neoclassicism)……等，由現代文學之全體觀察之，均屬最小之部分而不占重要之位置，可存而勿論也。(同上)

第十三章 小說與詩

(1) 小說與詩之關係 司台分 (Lestislophen) 云：『小說家立於散文與詩之交界上，而小說似屬爲化合成詩之散文。』(A novelist is on the border line between poetry and prose. and novel should be as it were saturated with poetry.) 奈尼兒，Sidney Lanier 云：『近世之大小說家，同時是科學家，又是詩人；予覺在小說中，可以見科學與詩的遇合之交融之接吻。』(The great modern novelist is at once scientific and poetic and here it seems to me, in the novel we have the meeting reconciliation. the kiss. of science and poetry——見奈氏所著之英文小說中 The English novel) 此可見小說與詩之關係矣。小說與詩既有關係，則可以互相變化，易其形貌，而不易其內容，如孔雀東南飛一詩本于

焦仲卿之母遣其妻之一段故事；（北女高師會編爲劇本。）王維之桃花源行，本于陶潛之桃花源記，非小說化而爲詩之明證乎？白居易之長恨歌，洪昉思衍之爲長生殿傳奇；白居易之琵琶行，蔣藏園衍爲四絃秋，非詩化爲小說之明證乎？二者既可互相變化，固不能無相同之點；然二者既各異其名，則又不能無相異之點也。

（2）小說與詩相同之點 欲明小說與詩相同之點，不可不先明二者之定義，小說之定義，前已言之矣。茲特言詩之定義焉。詩大序云：『詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩，情動于中，而形于言，言之不足，故嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。情發于聲，聲成文謂之音。』劉勰云：『詩者，持也。持人性情。』（文心明詩篇）前說似嫌繁蕪，後說則不言聲音，皆非完善之定義。惟是詩之形式在乎聲，詩之實質在乎情，情聲合而始成詩。溫齊斯特（見前）之言詩。謂爲『情感文字之變化，寫在音樂性的結構之中，』（

That Variety of The literature of emotion which is writing in the metrical

(Torn)此說頗善。吾今爲之定義曰：詩者，情之所發，而有音樂性之組織者也。至其體裁，近代文學家，或分抒情詩，敘事詩，戲劇詩之別。而要皆以情爲主聲爲輔者也。劉勰又云：『情者文之經；辭者理之緯。……昔詩人爲什，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。……』(文心情來篇)誠至當之論歟！夫所謂情者，非徒因一己之利害，而喜其喜怒哀樂，在能超出自己利益害以上而生喜怒哀樂；非徒使少數人生一種美感，實能使多數人生一種美感，所謂能得一般人類之同情心也。抒情詩之描寫情緒，實遠勝于他種詩體；而小說中之含有抒情辭句者，亦足以發表自己之心聲，然則注意情感，非詩與小說之所同乎？章太炎先生云：『人之性情可見者，莫如詩；其次莫如小說神話；中國之詩，風以道淫，雅頌以道殺，……常行小說，非以戀愛表淫，即以偵探表殺；至于神話，……淫婆葦紐之教，則公言淫，天方之教，則公言殺，故知淫云殺云，皆人之根性也。』(見章氏叢書五無論)此可見詩與小說注意性情之相同也。

雖然，最大之情感，莫過於愛，所謂愛者，非徒以戀愛爲尙，非徒以愛己爲先，而實以愛羣爲貴。惟能愛羣者斯能成其大我也。離騷云：「長太息以掩涕兮，哀人生之多艱！」非屈原大我之精神乎？杜甫詩云：「安得廣廈千萬間，盡庇天下寒士俱歡顏。」（茅屋爲松風所破歌）非杜甫大我之精神乎？此詩人之發表深情也。讀工人綏惠略夫一篇，見其有憐愛社會，改造社會之思想，非俄人阿爾志援綏夫大我之精神乎？（讀復活一篇，見其中極一墮落之女子，而不覺發生改革社會政治之思想；非托爾斯太大我之精神乎？此又小說家之深情也。且也白郎提 *Balzac* 小說中之大部分，及三特 *Saint* 小說之全體，均可直接認爲抒情詩，斯又小說家與詩人相同之一證矣。然則小說家與詩人之深情安在？曰：惟在描寫人生，批評人生之故。前所謂發揮大我之精神，博得衆人之同情者，無非描寫人生批評人生也。人生之語默行止，詩與小說，得以描寫之，比較口頭之傳述爲尤真；人生之是非善惡，詩與小說，得以批評之，比較口中之褒貶爲尤功也。

(3) 小說與詩相異之點

a. 形式之不同，

關於藝術方面，小說與詩，均

求文字之清晰雅緻，有力能動人，則二者形式似相同矣。然而詩有韻文詩與散文詩

之分，韻文詩有反復之節奏，(Recurrent Rhythms 語見莫爾頓 R. G. Morrison 文學

之近代研究卷一第一章，傅東華在小說月報十七卷一號有譯文)無論爲韻脚，爲音

量，爲駢偶，爲雙聲，必有往復疊起之現象，此類之詩，豈同于小說乎？散文有潛

伏之節奏，Veiled rhythms 小說與散文詩，雖同爲散體之文字，同有潛伏之節奏

；然而散文詩，決不能如小說之自由伸展也。不然，何以區別散文與詩之界限哉？

b. 小說與敘事詩之異

西歐文學，以敘事詩爲最早，荷馬 Homer 之伊利亞

Gliald 奧得塞 Arlessey 二詩，實爲詩界之開山。小說本由敘事詩而來，因其同爲

陳說故事也。既同爲陳說故事，又何以相異乎？蓋因敘事詩，僅言神話及古代英雄

之戰爭，對於近代之社會之生活，政治之組織，則闕而不言，而小說能述及社會政

治之狀況，此其所以異于敘事詩也。

c. 選擇材料之不同。小說家與詩人所刻畫之外在世界，大概均是人類特色之較美滿的展覽之一種處景及結構，因其同注意于人生也。既同注意于人生，則其所取之材料，似乎相同矣。然而小說之材料，範圍頗廣；詩之材料，範圍較狹，詩家必以所見之事實，能引起其情感者為合度，故劉勰云：『詩人感物，逆類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。』（文心物色篇）夫詩人感物吟志，不出于視聽之區，非其範圍之狹乎？至于小說家則不然，無論其所見未見之事實，皆可由自己之理智作用，以冷靜之態度描寫之，故各種文體，幾乎皆備。則較詩之範圍，不亦廣乎？要之詩家之選擇材料，重乎主觀，故甚狹隘；小說家之選擇材料，重乎客觀，故甚自由。且詩家多屬虛空之想像，模糊之幻影，終不如小說家客觀的實際描寫也。以同派之小說與詩而論，或有同主張為藝術而藝術，然其作出之詩與小說，主觀客觀，終有不同。以一人之小說與詩而論，如司各德之小說，不似其詩；評俄之詩，不及其小說，愛畧特在。

al 及 How Lisa Ioned the King 等詩所表怨痛之情感，浪漫之語氣，決非其寫實小說之自然表現途徑所有；薩格利雖在其小說中，常由自己解釋及評注其人物，然其仁慈憂悶的自我之流露，每以在其詩中者為較直接。（見小說研究第二章）此皆其尤大彰明較著者也。

第十四章 小說與戲劇

小說與詩之關係，既已明瞭矣；今進而討論，小說與戲劇之關係焉。夫本篇所論之戲劇，蓋不僅為歷史之故事，演說之聲調，詩歌之情思，小說之意趣；實為排演之戲劇也。凡平常戲劇，近于小說，不能排演者，非本篇所論也。

(1) 小說與戲劇相同之處

a. 目的之相同

欲明小說目的之同于戲劇，必

先明戲劇之定義。所謂戲劇者，乃是應用，佈景，動作，與對話，將編著完善之劇本中，緊密之情節，與活潑之人物，由素有訓練，善于表情，身分恰當之演劇者，actor 在規定之時間內，完備之劇台舞台上，以博得一羣觀衆 audience 之同情，

而使之欣賞或了解者也。而小說之目的，亦不過要求觀衆之欣賞，或了解，故其與戲劇，同爲創造優美之藝術，同爲造成活潑之人物，而對於世俗之趨尙，環境之狀況，時代之心理，當無有乎弗同也。

b 演述程序之相同 小說結構之程序，大略有五，已見前述。戲劇結構之程

序，亦不外乎是焉。近代法國但來 *Donnass* 所作之 *Parodie* 一劇，分幕 *acts* 之法，頗臻完善，實最顯著之例也。大約戲劇第一幕開端，宜爲解釋之性質，不問其順叙或逆叙，不問其談話或動作，要宜于生動而不宜于呆滯，宜于間接，而不宜于直接也。長篇小說之開端，大略與此相同。第一幕之後，爲動作初起，宜波瀾起伏，含有激動性，以引起觀衆觀看下幕之興味；最忌平報無奇，使人生厭也。小說之委婉，曲折，引人人勝，（中國舊式小說，嘗云未知後事如何，且聽下回分解。純屬濫調，非此類也。）亦與此同。第二幕之始與終，及第三幕之始，皆爲提高作用，第三幕則漸接漸近于最高點，此種引申長進，*Development* 其情感之加熱，個人能力交

接之加密，意志衝擊之加甚，佈局線索之加繁，成功或失敗紛亂人物之加衆，似與平常小說，敘述人物之徐徐演進者不同。然而最佳之上等小說，其內部之人格，及外部之動作，同時長進，引申極速，亦豈有異于戲劇哉？至于最高點，（或稱爲大極巔）普通多在五幕劇中第三幕之終，或第四幕之始，觀者看到此處，所生劇烈之感情，頗似觀察流星飛到高處，而又開始下降時所具之感情也。沙士比亞 *Shakespeare* *More* 哈孟雷特之戲中看戲，易卜生 *Norwegian* 木偶家庭之那拉辭別其夫郝爾茂 *Helmer* 之一段，皆最著之極巔。由四幕之末，以至五幕，則爲動作向下，以至結局也。由下降以至結局，更能發起觀衆最大之激動，亦如流星下降時將收尾處之忽發爆裂也。喜劇之團圓，悲劇之慘死，以及近代劇之描寫社會，故使餘波不盡，以喚起觀衆改革之思想，與追求之興味。皆屬下降以至結局之常例也。小說之下降與結局，其根本方法，要亦不外乎此，儒林外史自南京行禮以後；西廂記自酬簡以後，紅樓夢自三十七回以後；（此書動作向下，較他書爲長，亦其變例。）皆由最高點下降以

至結局，非其確證乎？是二者演述之程序相同也。

然則小說與戲劇，既有相同之處，則戲劇可化爲小說，小說亦可化爲戲劇：如西洋十九世紀中葉，戲劇作家，往往因應時代之要求，改作小說；及十九世紀末葉，小說作家，又往往因應時代之要求，而改作戲劇是也。（元王實甫將元稹會真記衍爲西廂記；近人徐卓呆將茶花女遺事，改作劇本，（小說世界十三卷十五六號）亦此故也。）

（2）小說與戲劇相異之處

小說與戲劇之區別甚夥，以應用言之，戲劇能于同時同地，爲大衆所觀聽；小說則于一時一處，爲一人所獨觀。戲劇之佳者，能使雅俗共賞，如沙士比亞之哈孟雷特Hamlets一劇，可謂富于詩情與哲學意味之傑作，然而不解文學原理者觀之，亦復高興；而小說之傳播，則實由于識字之人。此一不同也。以形式言之，戲劇能表演于戲台之上，能直接感動現象；小說則僅限于書本之中，爲間接的感動現象。蓋無論讀衆多之劇本，苟不觀劇台上之表演，則覺缺

乏神采終非有靈魂之藝術。惟觀劇台上之排演，見其精密之布局，流利之對話，人物活潑之表現，始能識其奧妙也。而小說描寫人物之動作言語，僅恃乎文字，此二不同也。以實際言之，戲劇偏重動作之表示；小說則重心理之分析。戲劇開幕，其人物之狀態若何，特色若何，即可一覽無餘；與小說之費弄筆墨，描寫形態者，真覺有直截與支離之殊。然而叙人物心中經過之情況，與感情性格之變幻，則小說實較戲劇為詳明。是故戲劇為流動的，其情感作用，超過理智；小說多屬冷靜的，其理智作用，超過情感。即令偏重動作之小說，編為戲劇，亦不能如小說本體之善，此三不同也。更以結構言之，如戲劇須顧及台上之表演，而小說則否矣。戲劇之幕數，不宜過多，而小說則不為書本所限制矣。戲劇之時間，不宜太長，（至多不能過三小時）而小說則不為時間所拘束矣。且戲劇家必顧及戲台，觀眾，及演劇者三種，而尤以演劇者之關係為最密切。蓋有完美之戲劇，而無身分恰當，善于表情之戲劇者，則無從排演；而身分恰當，善于表情之演劇者，亦能引起戲劇家創作完美

之戲劇。如毛里耶Malice。因彼爾特爲活潑伶俐之女子，（此女子後與毛氏結婚故又稱爲Mile malice）而作達達夫，（Fautrice 中之哀爾木Elonire爲最善于應酬而又莊雅之婦人，因其夫過于信任偽善之達達夫，乃伴從達達夫之約，而又使其夫潛伏桌下，竊聽達達夫所叙述之一切，彼氏演之，神情連動。）與嫉世人，Misanthr-
rope（使彼氏演多言而談諧之賽尼滿里Catherine女角）羅西丹Rostand因可格林Con-
stant coguilline爲多才多藝之女子，而作細那蘭德柏那克。（Cyrano de Bergerac爲此齣戲中主人翁，彼爲詩人，爲勇士，孔武有力，雅善辭令，貌雖寢而情感富，愛人而不爲人所愛，抑制自己佔有之慾望，以滿足彼所愛之婦人的要求，可氏演之，亦恰如其分。）至於小說所寫之人物，豈有此種之關係乎？又法國小說家佛羅貝，多德，及莫泊三等，其作品中常帶法國南北各省差異之士語；而戲劇之表演，在使羣衆能了解，又因有時間之限制，故戲劇之對話，比較小說之對話，更爲普遍，更爲緊張，更爲完密也。凡此所論，又其四不同也。

然則小說與戲劇，既有相同異之處，則戲劇化爲小說，或小說化爲戲劇，必失其固有之美矣。如薩格利之虛葬的賽會，爲其個人對於人生之種種印象，及信念之總體之小說也。一代爲戲劇，則不能將此種印象，傳給于吾人矣。正如化爲小說之哈孟雷特，不能如沙士比亞之哈孟雷特，所傳給吾人之印象也。

第十五章 短篇小說

長篇小說，在英文爲 *romance*，亦稱爲 *novel*；短篇小說，在英文爲 *short story*，亦稱爲 *conte*。然小說既名爲短篇，則必有其特性，而與長篇不同。欲明其特性，必先明各家所下之定義。

(1) 短篇小說之定義 黑金生 H. S. Dickinson 云：『短篇小說，乃由作者單刀直入，不用緒言，以一定之步驟，向結局而前進，至于終點，即戛然而止者也。』

大學教授馬太 (Fletcher Matthews) 謂：『短篇小說，爲一種以簡約，新創，

巧慧，畧帶漫想，而不必以愛戀興趣黏合各部爲特性之新文藝。』（略見馬氏所著之短篇小說之哲學中）

格那跋(Cerny)云：『短篇小說之目的，在產生單純之感想，作者爲一種單純之情緒所驅使，竭力設法，使其小說運出此種情緒，而讀者心理，亦引起一種回聲。』

此西洋學者所述之短篇小說定義也。再由中國方面言之。如：

胡適云：『短篇小說，是用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。』（見胡氏所著之短篇小說）

張舍我云：『短篇小說，是一篇散文敘事，用美術的手段，表示一椿『競爭』或『錯綜』中底人物，而產生一種單純的感想。』（見上海梁溪圖書館所出之短篇小說作法）

茲合數家之特長，作簡括之定義，夫亦曰：用最經濟之方法，與極努力之描寫

，記述一種比較單純之故事，始可謂之短篇小說也。

何謂經濟之方法耶？蓋人物以愈少而愈妙，否則動作紛繁，有喧賓奪主之弊；時間以愈短而愈佳，否則期限延長，必有冗滯疎忽之虞；地域亦以有限制爲良，否則環境太多，必有妨害于集中點也。明乎此：則經濟經之方法得矣。

何謂極努力之描寫耶？蓋短篇小說，着墨無多，作者當以滿腹之精神，爲努力之描寫，而全篇之中，尤有主要之點，即前所謂集中點也。其集中點所在，更當加以極精細極加倍之描寫，如燕營巢，如雞伏卵，精神凝聚，而不復知其他也。

何謂敘述一種比較單純之故事耶？蓋事物最單純，則直截了當，線索易尋。否則頭緒太多，必有蔓蕪之病矣。

明乎以上所釋之定義，然後可以讀短篇小說：而讀最佳之短篇小說，然後可以推知事物之全體。故讀莫泊三之二漁父，*Deux amis* 則可以推知巴黎被困之情形；讀多德之最後一課，*L'aderniere classe* 則可以推知法人戰敗之悲慘；且讀多

之柏林之圍，*Le siege De Berlin* 亦可以推知法人戰敗之惶媿。更就中國之短篇小說觀之，如讀方苞之左忠毅公軼事，可以概知左史二公之忠烈；讀袁枚之書麻城獄，可以推知清代官僚之舞弊；讀宋濂之秦士錄，可以推知元末忌賢之情形，凡此較佳之短篇小說，殊未可以僂指數，而讀事物最單純之小說，固可以推知事物之全體也。

(2) 短篇小說與長篇小說之比較

2. 結構之不同

小說無論爲長篇爲短篇

，皆以人物，事實，環境三者爲最要之元素。長篇小說中，除主要之人物外，即庸庸無奇之附屬人物，亦可表出其種種之品性，務求其變爲有趣；短篇小說，則僅有特別與新創之二三人物，足以奪取人之視線者爲妙。長篇小說，敘述繁雜之事實：或逆叙，或分叙，或分支另叙，或錯綜變化，要皆歸于集中點，譬之萬山旁薄，必有主峯；九派爭流，共歸一海。然其弊也，常使人注意分移，閱此忘彼。而短篇小說，敘單純之故事，能完備的緊密的給吾人以聯絡之印象。長篇小說，敘述環境，

對於社會，地方，景物，氣候，……或面面俱到；而短篇小說之敘述環境，僅擇其最簡單而有關題旨者爲已足。是則長篇小說，對於人物事實與環境，每苦繁雜；而短篇小說，對於人物事實與環境，較爲單純，此其結構之不同也。

b. 人生態度之差別

長篇小說，給吾人以人生全體之印象，其經驗須豐富；其眼光須擴大，故作長篇小說，以年至四五旬者爲多。以其知識與經驗，比較少年人爲豐富也。至于短篇小說，祇注重一件事，其經驗須精密，不必豐富；其眼光須透澈，無取擴大，洵爲少年文學家之作品。大半年少年人之能力，既難于作長篇；而少年人之思想，亦不願作長篇也。至若以短篇小說家而兼長篇小說家者，實不多觀。以多德與莫泊三，爲富于小說之天才；然善于短篇，而不善于長篇。……莫氏晚年所作之人底一生，*Une vie* 1883 波爾與瓊，*Pierr et Jean* 1888 強如死，*Fant comme Lamort* 1887 等長篇小說，雖稱傑構；然試取其短篇小說而比較之，豈無優劣之殊乎？

c. 內容之不同 長篇小說，給吾人以普通生活之橫剖面，吾人見其可驚可畏之故事，而受其刺激也極甚；短篇小說，給吾人以普通生活之縱剖面，吾人多見其閒雜庸常之事實，而受其刺激也稍緩。前者以理智作用，選擇材料，以客觀之眼光，描寫事實，故偏于寫實主義者多，而偏于浪漫主義者少；後者亦以理智作用，選擇材料，而以最豐富之感情，描寫事實，故偏于浪漫主義者多，而偏于寫實主義者少。一則智過乎情；一則情重于智，故散文中之有短篇小說，亦猶詩中之有抒情詩，戲劇中之有獨幕劇，其重簡單同，其重感情同也。且也，長篇小說，與短篇小說，雖運用同等之思想，然作長篇小說，必須有持久之想像力，始能到底不懈；而作短篇小說，則無須持久之想像力也。此皆內容之不同也。

d. 藝術之不同 短篇小說，既以極簡單之方法，搜集材料；又以極豐富之感情，描寫事實，故其賓主甚分明，筆致甚簡潔，風格甚精密而細緻，其事實之當繁者，又以繁複之筆出之，則其藝術之美，豈長篇小說所能及哉？且也短篇小說家，

能將所寫之問題，懸而不決，如三特莫泊三狄更生（英之小說家 Charles Dickens）之短篇小說，表現人類社會組織中之快感時，不將案情說出，而對於困難之點，使讀者自己解決。是豈長篇小說之不厭求詳者所能及哉？

(3) 短篇小說之錯誤 今之作短篇小說者多矣；其實短篇小說，易作而難工。因其材料宜簡，篇次宜短，而內容宜豐富，故非斲輪老手，實易蹈錯誤也。茲將近代作者易蹈之錯誤，略述如下：

a. 結構上易蹈之錯誤 一，自始至尾，毫無波折，又無最高點，以激動人之情感。二，對於主旨，認識不清，不知其所描寫者為環境乎？為事實乎？抑為人物乎？皆由不明主旨之故也。三，無集中點，以聯絡材料。四，首尾過于隨意，不知短篇小說之善者，至最高點，即可憂然而止也。五，材料之支配，不能依照主旨。六，擇取材料，不甚恰當，蓋材料宜務去陳腐，力求新鮮，苟用陳腐，則不能助長人之興趣。例如干寶作搜神記，聊齋志異，因之而言鬼狐；閔徵草堂筆記，因之而

言鬼狐及人間瑣事，袁枚因之作子不語；王韜因之作淞隱漫錄；他若諧鐸，西青散記，夜談隨錄，茗蘭館外史。夜雨秋燈錄之流，尤不一而足。不知創于前者興味多；襲于後者興味因之遞減也。此皆結構上易蹈之錯誤也。

b. 風格上易蹈之錯誤 一，用文言者易落於窠臼，故傑構頗少。二，作白話者，易用其土語；染歐化者，易用外國調，故傑構亦少。三，用字不得當，致使作者之意義，與篇中之情節，不能明白顯出。四，造句不知簡潔；謀篇每嫌拖沓；人物事實，更不知剪裁。五，描寫人物之個性，不能深刻。六，敘事宜客觀，談話宜真切，而以敘事出于談話者之口者，爲尤客觀，尤真切焉；而今之作者，多略乎此也。七，景緻 *Setting* 之描寫，與人物事實之發展，須有密切之關係，不可堆砌造作，以寫景緻；而今之作者，亦多畧乎此也。此皆風格上易蹈之錯誤也。

第十六章 風格與結構

風格 *Style* 與結構，*Form* 最易混淆，不可以不辨焉。夫由作者之天才，與文

學之修養，而表現其思想情感者，謂之結構；以作者個性為基礎，藉表現之方法，而成各人固有之作品者，謂之風格。是結構者，有形之體也；風格者，無形之性也，而有形之體，實本于無形之性。故結構者，衆人之所同具；而風格者，一人之所獨有。譬之造屋焉，凡間架，堂奧，廡廡，門牆……之屬，皆各屋之所同也。至于由工師心性之相殊，而體式即有彼此之異，此所謂風格也。是以同一文字，而甲乙異形；同一篇章，而彼此殊趣，非即風格之不同乎？風格者，即前所謂個性也。趙執信云：『文中宜有人在。』方東樹云：『詩中須有我。』西諺云：『風格即是個人。』Style is a man 此非風格即個性之明證乎？且楊雄嘗云：『言，心聲也；書，心畫也。』（見法言）溫齊斯特亦云：『良好之作品，常為人生之心聲。』（Good writing in always noice of living man. 見氏所著之文學批評之原理中）所謂心聲者，非即風格之表現乎？以中國文學批評家觀之，文心雕龍之定勢，銜裁，章句，麗辭，比興，事類，煉字，隱秀，通變，附會，諸篇，皆所以言結構也。

。惟體性一篇，則專言風格。大抵體性之宗旨，在言文學之體，本于文人之性，故云：『才有備傷，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並性情所鑠，陶染所凝。』夫才氣本之性情；學習並歸陶染，（本師黃先生文心雕龍 札記所云如此。）而陶染所凝，則數窮八體：即典雅，遠奧，精約，顯附，繁縟，壯麗，新奇，輕靡，八者是也。性情所鑠，則八體屢遷，如：『賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；……孟堅雅溢，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；……嗣宗倜儻，故響逸而調遠；叔夜儁俠，故興高而采烈，觸類以推：表裏必符。』非謂有如何之性，即有如何之體乎？此雖泛論文學之結構，本于文人之風格，而小說之作家，豈外乎是哉？且其明詩篇亦云：『詩有恆裁，思無定位，隨性適分，鮮能通圓。』此雖言詩之體裁，本于詩家之風格，而小說之作家，亦豈外乎是哉？是故觀水滸傳之宋江，則可以想見施耐菴之風格矣；觀儒林外史之杜少卿，則可以想見吳敬梓之性情矣；讀戰爭與和平，則可以想見托爾斯太誠實勇敢之精神矣；讀兒童詩

之花園，The child's garden of verses 亦可以想見斯帝反生（Robert Lovise Stevenson 1850—1894 英之小說家）精密透澈之思想矣。類此而推，匪可言罄，然則完善之小說，豈不本于優美之風格哉？或曰：小說之結構，亦有不本于風格者，蓋文學家之作品，多有由摹倣而來，既由摹倣而來，則不必酷肖作者之性情也。元遺山詩云：『心畫心聲總失真，文章竊復見爲人？高情千載閒居賦，爭信安仁拜路塵？』魏禧與友人論文書云：『大奸能爲大詐之文，至拙能發至巧之論。』以此觀之，結構，豈能觀作者之風格乎？不知作文之程序，摹擬固先于創造；而作文之要訣，則創造實重于摹擬，專于摹擬者，雖貌異而心同，終爲下品；重乎創造者，雖貌同而心異亦不失爲上品也。（畧本劉子玄史通摹擬篇）文心辨騷云：『觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取鎔經意，亦有自鑄偉辭。』斯非謂楚辭由摹倣而創造者乎？然此猶未脫摹倣之迹也。至若善于作小說者，更宜去盡摹倣之陳迹，而獨標創作之天才。目的既得，手段悉除，猶莊子所謂：『得魚而忘筌，得兔而忘蹄』也。故既爲創

作之小說，豈不能觀作者之風格乎？若不能觀作者之風格，又豈爲優美之小說乎？

結論

以上所述，皆屬小說之原理與結構，學者觀此，則于創作小說時，可以有所借鑒，而能正確無誤乎？則非予之所敢知也。大抵文學之原理，乃天才之工具，*the instrument* 天才所以運用文學之原理者也。而善作小說之天才，又非結構與原理，所能限制。毛元仁塞槃膚見云：『繪雪者不能繪其清，繪月者不能繪其明，繪花者不能繪其馨，繪泉者不能繪其聲，繪人者不能繪其情。』此言文學之描寫，有所限制也。然而具有天才之作家，憑其想像情感之力量，用烘雲托月之手段，無論其爲雪，爲月，爲花，爲泉，爲人，未始不可以繪其清，繪其明，繪其馨，繪其聲，繪其情也，劉勰云：『至精而後闡其妙，至變而後通其數，伊摯不能言鼎；輪扁不能語斤。』故有善作小說之天才，豈無此種之境界哉？然而能如是者，全憑乎理想。而觀今後世界之小說家，似將趨重于理想主義焉。何以故？法之羅曼羅蘭，及毛利司

巴勒等，非熱烈之理想主義家乎？北歐之哈蒙生及包以耳等，非抱有寫實派所無之熱情與理想乎？故欲成一完善之小說家，須注重寫實派之描寫真實；並能于此派所捨棄之理想極力揭出，使人生底于至善之域而後可也。

抑吾尤有進者，凡欲創作小說，必須有一種主義，如有一種主義，雖不能必定其為佳品；然亦可以告無大過。而主義必須對時而發，猶醫者之對症下藥也。我國現時，所需要之主義為何乎？四鄰交逼，軍閥肆毒，人民無資本可言，國家乏善政可紀，雖有百千之屠特涅甫與托爾斯太，以其主義，揭櫫國人，恐終不能挽救危亡之局也。故今日欲作最需要之小說，必以國家為前提，以全民革命為工具，藉以為覺世牖民之資，如莫泊三之作二漁夫；如多德之作最後一課，卒能喚醒法民，以收破德之功，斯則予最後希望于今日之小說家也。

附錄

練習題

1. Romance 與 Romanticism 有何分別？

2. 短篇小說與長篇小說之興趣有別否？

3. 小說有三種作法：一曰第三身敘述之式；二曰固定之形式；—— form of style
三曰自述之式，三式究以何者為重要？

4. 小說化為戲劇，往往失敗，其故安在？

5. 小說中以角色為重要乎？抑以環境為重要乎？或以事實為重要乎？

6. 小說應否參雜主觀的成見，或用客觀的眼光，以描其所寫之人物？

7. 地方色彩，是否在小說中為重要？

8. 方言或土語 dialect 小說家是否應充分用之，會或有限制？

9. 歷史的事實，Historical fact 與近代事實，contemporary fact 在小說中孰為重要？

10. 描寫某地方色彩之作家，是否用其生長地方較濃厚之色彩，以描寫他方？

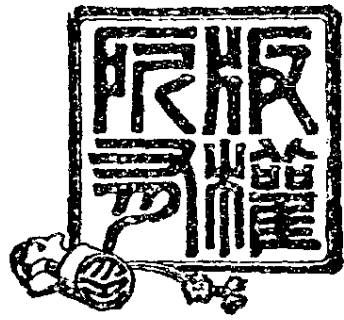
11 小說家應否具有科學精神？Scientific spirit.

12 寫實主義，與自然主義，究竟有無分別？

13 科學是否有損害於小說？

14 水滸傳，紅樓夢，儒林外史諸書，屬于浪漫派乎？抑屬于寫實派乎？

中華民國十五年七月初版



小說通論

定價實洋二角五分

著述者

傅

巖

總發行所

武昌
合作書社

分售處

各省各大書坊

H.S. 1
222422