





小 說  
講 座

小 說 作 法

高 明

著者的話：這一次光華書局找我替他們寫一本小說作法，據說我是一個最能勝任的人。勝任不勝任的話，我雖老實不敢當；但是因為我看見中國目下出版的一些小說創作指導書籍都不十分能適合于中國讀者，而平常也有用另外一種方法來寫寫試試的意思，所以也就不顧自己的淺學，大膽地答應了下來。但是我有一件也許會使讀者諸君大大失望而且也使我自己場台的事要預先對你們講一講，便是，一本小說作法并不能担保你做一個小說作家。本來，照我的意見，所有的文學作品都是不能有「作法」這件東西的（不管冰淇淋可以有冰淇淋的作法，草紙可以有草紙的作法）；而且「作法」兩字也用得老大不安，遠不如改作「文法」。因為一般所謂作法，不但性質和文法相同，而功用也和文法一樣。（固然一件東西的功用多半是由它的性質來決定的）比方說，方法是從文章裏抽出來用以解釋文章而不是突然從天上掉下來用以規範文章的，一般文學作品的所謂作品也是一樣（而且——

固然這是過于使讀者諸君聽了失望了——文法和所謂作法過着過着連一篇文章一個作品都不能解釋的時候都有。比方說英國人有一句俗話，叫作「歐克斯皮亞 (Shakespeare) 的文章本身就是文法」(意思便是說別無文法可以解釋它)；而德是傑采思托耶夫斯基 (Dostoevsky) 那樣的偉大作家寫出來的東西，愈是容易氣暈一個像我一樣的研究小說的所謂作法的人)；文法祇能做學內文的人的一個參考而不能做他們的呆板的範典，一般文學作品的所謂作法也正是如此。——當然，這一點只能夠記在心裏就可以，并不煩你們把你們書架上插着的一些小說作法都去改作，「小說文法」。因為受着題目的限制，在這本書裏我們要專去討論所謂作法方面的事；倘若你們想進一步知道小說的其他方面，那末可以買幾本「小說研究」之類的書去看看。現在我要把你們可以適用的參考書寫幾本在下面；這些，都是有中文譯本的。

小說研究十六講 木村毅著 著者譯 此新書局出版

小說法程 Hamilton 著 華林一譯 商務印書館出版

(此書與前書內容大體相同，惟書中誤譯處甚多，已購前書者可不必再購此書。)

小說的研究 Pery 著 商務印書館出版

小說的研究 Hudson 著 宋桂煌譯 光華書局出版

(此書係抽譯 Hudson 的 "An Introduction to the Study of Literature" 關於小說的一編而成)。

小說論 郁達夫著 光華書局出版

小說研究 ABC 玄珠著 世界書局出版

小說底創作和鑑賞 木村毅著 著者譯 神州國光社出版

小說作法講義 佷工編 中華書局出版

小說通論 傅巖編 時中書社出版

短篇小說作法研究 Williams 著 張志澄譯 商務印書館出版

短篇小說作法綱要 Frederick 著 馬仲殊譯 真善善書店出版

## 第一章 小說的定義及目的

我們要用分析和比較的方法去獲得小說的定義。小說是文藝的一部門：這是誰也知道的事。而文藝呢，乃是一種以語言或文字為表現手段的藝術。所以我們可以說：

一，小說乃以言語或文學為表現手段的藝術。

我們知道，無論那一種藝術都是人生的表現。小說既是一種藝術，當然無例外地是表現人生的。所以我們可以說：

二，小說是表現人生的。

文藝主要可以分為三部門：詩，戲劇，小說。我們現在要看小說和詩和戲劇的

關係究竟是怎樣。詩有押韻，韻律，乃至句法之類的律格；而小說則沒有：這大概是誰都注意到過的事情；而我們普通是把前者那樣的文字喚爲韻文，後者那樣的文學喚做散文。所以，

三，小說也便可以說是用散文學的文藝作品。

至于小說和戲劇的最重要的不同處，則有：小說是給一個人欣賞而比較起來是打動人的理智的，而戲劇則是給一羣人欣賞而比較起來是打動人的情感的；小說專靠文字爲其表現手段，而戲劇則靠動作，對話等。——雖然近來有一派戲劇是專爲給人家讀而不是爲去排演的，但是這當然不得不算是脫了軌的戲劇。但是不管怎樣，至少

四，小說比較是理智的。

這一句話，我們總是可以說的。

現在，再看小說是起碼是包含着那幾種要素。英國的初期大小說家飛爾丁 (Fie-

Henry Fielding) 以爲，一部好的小說須具備這七種要素：故事 (Fables)、動作 (Action)、波瀾 (Incident)、人物 (Character)、情緒 (Sentiments)、道德 (Morale)、修辭 (Diction)；而另外的意見也不少。但是普通都以爲小說的必不可少的要素便是結構，人物，背景。讓我再把這一條寫在下面：

五，小說必須具備結構人物背景這三個要素。

我們的分析和比較的工作至此可以暫時打住；倘若把一二三四五等條所說的總括起來，那末我們達到的結論便是：

『小說是用散文寫的表现人生的比較是理智的文藝作品；它起碼具備着結構，人物，背景這三個要素』。

——本來，定義這件東西是很難下的。因爲我看見究竟什麼是小說至今還沒有一個完整的定義，所以大胆做了如上的嘗試。固然我的定義或許還不能算是盡善；但是小說大體作是這麼一個東西，總可以請你們相信。



現在，你們既然懂得了什麼是小說，再去聽聽各家對於小說的目的的意思，或許也是一件有益的事。

英國近代小說的開山祖始利查遜 (Samuel Richardson) 在他大名鼎鼎的帕美拉 (Pamela) 的序文上說：

「安慰青年男女的心，使他們娛樂，同時也教化他們，改良他們；

「平易愉快地教示他們以宗教道德，和叫他們平等地納得歡樂和利益一樣；

「最明白地發表爲父母者之義務，爲子女者之義務，和社會的義務；

「描寫惡德使人見而生厭，描寫美德而人見而生喜；

「正確地描寫人物；

「使聰明的讀者，起了熱情，不知不覺的被故事所感動，以達到上面所說的各種善良的目的；

「這些若是有價值，值得推獎的事，那末讀書的目的，也便在這裏了」。

我們可以看出這些話裏，是包括着三個要點，便是：

1. 小說應當是有趣的
2. 小說應當含有溶化了宗教道德的教訓的意味
3. 小說應當是正確地描寫人生的

而利查遜也便把三點之達成看作小說的目的，小說的主眼。

迪更斯 (Charles Dickens) 關於馬丁·查治爾維特 (Martin Chuzzlewit) 說：「我在這小說裏的主要目的，是在乎把所有的惡德中之最常有的，展開在各種形相之下——便是告訴人們利己心是如何自然地普及，起初是小卵的東西到後來變成了如何猶惡的巨人」。

我們前面舉的是兩個英國人，現在可以再看一看說大陸方面的作家。

浪漫派鉅子雨果 (Victor Hugo) 在他們最大傑作苦人 (Les Misérables) 的序文中說：

「因法律與習慣，於是存在了一種永劫的社會的處罰；如此，在文明之中，構成了人爲的地獄。使聖的使命，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，因閹黑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，大概並非無益吧？」

又如托爾斯泰 (Leo Tolstoi) 在一篇論文裏，以爲小說非合於下面這三個條件不可：

1. 作者對於題目材應有相當的道德的關係
2. 表現當明白美麗

3. 真摯——換言之，即對於描寫的題材之愛憎之情底誠實。

此外，像朵斯托耶夫斯基 (Fedor Dostoevsky) 和羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 之類的有人道主義的傾向的作家，在冥冥之中，都有和托爾斯泰 兩果相通的意圖或抱負。

諸位聽了這些話，或許要問我：「那末小說的目的到底是什麼？它到底要盡如何程度的使命，才能在社會上有其存在之權，以爲精神文化的一個樣式？」——這個，當然是一個很重要的問題；現在我要借美國的批評家哈密爾頓 (Clayton Hamilton) 教授的話來簡要地回答你們一句。哈密爾頓說：

『小說的目的，在以空想的事實的系列，來具現人生的某個真實』。(The purpose of fiction is to embody certain truth of human life in a series of imagined facts)

所以我可以告訴你們：倘若你們希望你們寫出的作品是偉大的，那末你們可以

努力去表現人生的真實——不是浮在人生表面的淺薄現象。因為我們可以看見從前有許多作家，他們的作品構想是非常奇特，文作 (Style) 是非常流麗，但是因為他們沒有表現出人生的真實，所以到了下一時代，便被人們忽視了，忘却了。舉個手頭的例來講，譬如英國的珂林斯 (Wilkie Collins)，便是這樣。

## 第二章 表現真理的兩個態度

小說的目的，在以空想的事實的系列，來具現人生的某個真實：這個，我們在前章已經講過了。但是具現的方法，則有互相成着對比的兩個樣式。——即：一，現實主義 (Realism)；二，浪漫主義 (Romanticism)。

作家大抵可以區分子這兩派中之一派；譬如說斯各特 (Scott)，拜倫 (Byron)，和雨果 (Hugo) 很明顯地是浪漫派的作家，而左拉 (Zola) 和伊利歐特 (Eliot) 則很明

顯地是現實派的作家。其中雖也有像康拉德 (Conrad) 那樣，一人兼有着這兩種傾向，弗洛貝爾 (Flaubert) 那樣，本來屬於現實派，而有時候則病態地憧憬着浪漫的世界，而寫着這樣的作品的人；但是這種例總是不多。一般的講來，區別一個作家的傾向，並不能算是怎樣困難的事。

那末，到底什麼是現實主義？什麼是浪漫主義？

關於現實主義和浪漫主義的區別，各家有各家的意見。譬如有的人以為「現實主義者努力表現如實的 (What they are) 人生；而浪漫主義者則努力表現可有的 (What they should be) 的人生」，有的人以為「浪漫派主要是處理事件的要素 (Element of action)；而現實派則主要對性格的要素 (Element of character) 有特別的興趣」，有的人則以為「現實派寫和自己是同時代，同場所的風俗；而浪漫派則取材于時處相隔的方面」……。但是我們以為，這些意見都不能算是關於兩派的區別底完全的說明。因為現實派和浪漫派的真區別，並不在材料方面，而在作家對付材料

底態度。因為我們知道，題材本身並無現實浪漫之分；這全要看作家的態度如何，主觀的濾過方法如何，才分出顏色來的。——那末，什麼是現實派的態度？什麼是浪漫的态度？

原來一個作家在構成他的作品的時候，是經過了三個重要的階段的。所謂三個重要的階段，便是：對於人生的真實底科學的發見，和哲學的了悟，和藝術的表現。（也便是說。先從現實生活上的一個事實裏發見出一般的法則；其次使這些一般人的法則互相關聯起來，而築成信念；最後以空想創造適當的人物和布置，把它明瞭而有效地表現出來。）這三個階段，無論在浪漫派的作家或現實派的作家，都同是潛有着的。而兩派的作家們在三個階段中的哲學的了悟的圈內，是同樣地遭遇到。唯現實派的作家，對科學的發見有較多興趣；而浪漫派的作家，則對藝術的表現有較多興趣。——舉個例說，假定這裏有兩個作家，有一個作家是現實派，有一個作家是浪漫派，這兩個作家都有同樣程度的才能。假定他們用心研究同一現實的

事件或性格，發見了潛伏在事實背後的某個真理的概念，而互相同意了。假定他們更從事寫成一本具現這互相同意了的真理的概念的小說。那末，現實派那一邊，一定是認把握此真理之前的科學的意見的經過為最重要；所以他將從頭將他開始觀察的楔點闡明於讀者之前，假空想的事實，將讀者誘入與自己在現實上做了的相似的科學的研究之中，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的空想的事實是否和最初抽出了他哲學的了悟的現實的事實酷似，專是明快地，效果地具現它。在這裏，我們要借哈密爾頓的話來作哲學的公式，他說：『作家當提示其人生觀之時，現實派則採用歸納的表現法，浪漫派則採用演繹的表現法』。(In setting forth his view of life, the realist follows the inductive method of presenment, and the romantic onows the ded ctive method)

那末，說到臨了你們倒是應該取怎樣的態度？——這個，我以為大可以以你們



自己的性質去決定。不過在採取現實主義的態度的時候，也不應當像左拉那樣，把小說弄成了事實的集積（這便和把繪畫當做了照相一樣）；在採取浪漫主義的態度的時候，也應當給讀者以相當的事實的例證，勿使讀者看出你是在那裏欺騙他們。若能懂得這兩種態度的長處和短處，專以增進你們的故事的效果為前提，而活用它們，則庶幾乎可。

### 第三章 長篇中篇和短篇

我們在前一章略略敘述了一下作家對付題材的態度，現在便要來說一說長篇中篇和短篇的區別。

一些人每把長篇中篇和短篇當做僅是量（即長短）上的差別，這是不對的。我們要曉得，長篇和中篇。雖僅是量上的區別，但是短篇和長篇中篇，則與其說是量上

的差別，毋寧說是本質上的不同。（因為我們知道，有些短篇小說，反而要比中篇小說來得長，）我們現在要先說一說什麼叫做長篇，什麼叫做中篇。

所謂長篇 (Novel)，便是指的雨果的巴黎的聖母院，朶斯托耶夫斯基 (Dostoevsky) 的卡拉馬左夫兄弟，托爾斯泰 (Tolstoi) 的復活，巴爾扎克 (Balzac) 的 "Hugue-nie Grandet" 那樣的分量較大的作品而言。至於手法和長篇相同，結構和長篇相同，觀法和長篇相同，寫法和長篇相同，而人物之數較少，事件較為單純，分量較為短小的，則喚做中篇 (Novellet)。屬於中篇的作品，我們可以舉出梅利美 (Mérimee) 的嘉爾曼和珂龍巴，亨利·傑姆斯 (Henry James) 的 "Daisy Miller"，和吉卜林 (Kipling) 的 "The Light that Failed" 等。

至於短篇却大大的不同了。馬太 (Brander Matthews) 教授在他的論文短篇小說的哲學裏說：

「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，便是印象之統一。更正確的講來，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，遵守了三一律。所謂三一律，便是第一，戲劇應當是一日中的事件；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，長篇小說裏面是包有着不少插話，所以必然地是分歧的；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，所以愛倫坡（Edgar Allan Poe，美國偉大的短篇小說家——高明註）能給我們以長篇所萬萬不能提供的 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個事件，

一段插話；它應當能使讀者感得，篇幅雖短，然要把它伸長擴大，却只會反而把它弄糟。

「因此，沒有發明性，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。大半都是一脈怪奇的空想 (Fantasy) 的所有者」。

這個論短篇和長篇的不同點，可說是再明顯也沒有的了。而哈密爾頓教授所說的『短篇小說的目的，在以和最高的強調法合致的最大的經濟手段，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)，也不過是說着馬太教授所說的同一回事而已。

現在我們要舉些例來說明一下：因為真正明白了什麼是短篇小說，那末自己寫的時候也可以有一個頭緒。

短篇小說之例：

## 記鬼

清韓子雲作

洛陽孝廉秦大受，耆儒也。子名景山，亦名諸生，性倜儻，然秉父教，狷潔自好，無敢以非禮干之者。又一女，名景玉，慧麗絕倫，幼從景山讀，遂能詩。景山課妹如弟，听夕吟唔，甚相得也。

景山將赴秋闈，束裝辭父，以定省委妹；且戒勿荒嬉廢讀。景玉嚶應之。景山乃驅車而去，詎抵汴浹辰，忽得父手書曰：「自爾去後，爾妹景玉暴病而殤，殯葬事訖，不必悲念」云云。景山大慟；傷妹之未字而早世，又慮妹死父孤，誰歟承色笑者？草草終場，兼程遄返。

一日薄暮，距逆旅七八里，忽聞榛莽中有呼者，曰：「來者莫是洛陽秦秀才否？」景山視其人，似是青衣。祇候道左，鞠躬致辭曰：「主人遣某迎秀才，願枉駕就館舍」。問：「主人爲誰」？則曰：「見自知之」。遂控驢歧道而行。轉

瞬至一甲第。青衣報曰：「秦秀才至矣」。門內奔走傳呼，如迎貴客。

須臾，中門訇然開，青衣迎景山入中堂。景山問：「主人安在？」曰：「頃即至矣」。

景山深異之，坐待移時，始見婢媼數輩，籠紗燈導一女子，冉冉自內出，遙望態度神情酷類其妹，大駭，趨前諦視，果景玉也，心知遇鬼，顧友愛綦篤，初不怖畏；卒然謂景玉曰：「兄以爲不得見妹矣，妹今乃在此耶？」景玉俯仰嗚咽，不能言；久之，泣而曰：「事已至此，復何言哉？唯念兄知妹得，遇妹厚，故留此以待兄。遂知兄今日當來，特令蒼頭冒嫌相邀，與兄一訣，妹亦從此逝矣」。

景山亦泣曰：「妹將焉往？老父所生兄妹兩人，父之愛妹甚於愛兄。兄與妹相見於此，不知老父在家思妹何似。妹宜從兄覲父，以續前緣」。景玉搖手曰：「難矣！難矣！妹雖去，父之顧復，兄之誨導，未嘗一刻去懷；但恨妹罪孽深重，負父負兄，雖父兄不以妹爲不肖而棄妹，妹決不欲父兄爲妹之故而重有所累。妹寧

背德辜恩，銷聲絕迹，以謝父兄，惟父兄鑒之。」景山曰：「嘻！是何言歟？妹即不復歸，當思所以慰老父。老父達人，保無猜忌；妹既一見老父，然後聽妹所往，何如？」景玉蹙額曰：「兄何不諒妹之甚也？使父見妹，無益於父，徒增煩惱，故不爲耳。兄爲老父計，可檢妹所居閣中書籍，鍼黹，服御，玩好之屬，付之一炬；并傳命家人絕口不道妹遺事，其庶幾乎！」

景山度妹無歸理，沉吟而長嘆曰：「兄妹相依十七年矣，當時高堂風雨，共覓分燈，老父顧而樂之，嘗謂關關有妹，曹昭有兄，此景此情，往來心目，而今而後，甯復聞深夜誦詩聲耶？」景玉復泣曰：「妹腸斷矣！兄勿再言。曩事如塵，何堪回首？唯是同胞契闊，異地遭逢，當與兄作一夕話」。言次，顧令婢媪布席授餐。

景山雖不怖畏，然思冥顯不同道，塵根七飯，未免傷生，峻辭却之，曰：「兄爲戀父，未敢久留；區區之心，妹當見諒。妹若有所未了事，即乞告兄，兄將行

矣」。

景玉聞之，欲言又止者三，既而撫膺慘痛，淚如雨下，牽景山之衣而慟哭曰：「兄竟舍妹去耶！何遽也？妹固大有事，然不敢求兄；兄如念妹之不幸，第毋責妹足矣。惟一記一細事：妹床頭鑲金箱中，有歷年所作古今體詩副稿一本，此妹生平心血，暫存兄處，或遇選家節取一二語，傳世不朽，感荷匪淺」。

景山慨諾，趨出。景玉送之及門，又曰：「妹之方寸紊如亂絲，非不欲盡言於兄，實不知從何處說起。兄歸，幸如妹傳語白父，但道妹無狀，不獲瞻依膝下，罔極之報，期諸來世。願老父林泉頤養，努力加餐，毋以妹爲念」。

景山不禁慘然，拂衣登車，磷磷遂發，猶聞景玉頓足失聲曰：「已矣！兄去矣！悔無及矣！」

景山在車中大哭。既抵逆旅，御者遂巡請曰：「既是兄妹，何不寢宿一宵？」景山曰：「嘻！是非人，乃鬼也」。因語之故。御者失色曰：「頃幸未知；若知



是鬼，不幾驚煞人耶！」

及至家，老父無恙，方與客對奕。景山趨進拜謁，歷述途中遇鬼事。未竟，父遽叱曰：「莫亂道。世安得有鬼？殆夢魔耳。」景山唯唯不敢辨。

客去，父呼景山於隱處，謂之曰：「爾所遇者，何嘗是鬼。爾妹不肖，與某大戶少子有私；爾去，乘間夜遁，唯一婢知其詳。余不欲揚家醜，乃鸞婢於遠方，而以空棺野葬掩耳目，實未死也。」景山追憶景玉之言，爽然自失，曰：「是矣！是矣！」

中國的舊小說，短的故事雖有無數，但真正可以名爲短篇小說的却很少。上面所舉的記鬼，明明是處理着一個事件——妹之私奔；雖然以遇鬼出之，情調上失了統一，而手段未免欠經濟，但是勉強也可以說是短篇小說了。茲更錄清沈起鳳作孟婆莊，以爲短的故事之例。

## 孟婆莊

清沈起鳳作

蘭蕊，邯鄲挾瑟娼也。妹玉蕊，與里中葛生，有啣臂盟。生家貧，鵠母索聘奢，意苦不遂；蘭蕊多貴客交，所得私金，悉以贈生爲妹作纏頭費，生德之。後蘭蕊病療死，生益落寞，非但不敢言聘，卽欲一宵歡，自顧空囊，亦殊羞澀；願乖氣結，遂以情死。投至冥府，王者憫其無辜，判令投生。至一處，牽蘿爲棚，鋪石作几，見：男女數百輩，爭瓢奪杓，向鑊頭就飲，生適口燥，亦往投止。忽一女子，從棚後出，視之，則蘭蕊也。驚問所來，生具對。女曰：『君以情死，妹豈獨生？』言之泣數行下。生取瓢就鑊，女搖禁勿飲；生詰其故，女俟飲者盡散，迺曰：『君不知耶？此孟婆莊也。渠爲寇夫人上壽去，令妾暫司杯杓；君如稍沾餘瀝，便昏迷失本性，返生無路，今乘不昧前因，何不及早遁歸，與吾妹仍諧舊約？』生曰：『舊約難憑，重生無益，卿將何以教我？』女曰：『嘗爲君圖』

之」。遂引至後棚，見：疊疊石甕，排列牆隅。女指曰：「此名益智湯，飲者有才；此名長命湯，飲者多壽；此名和氣湯，飲者令人歡喜」。生問：「若輩所飲者何物？」女笑曰：「此皆焦心火滴淚泉煎成混沌湯也」。末至一甕，生逼令生飲。生問：「何名？」女曰：「此元寶湯。君所以惡生樂死者，只欠此一物耳。」生勉飲數口，格格不能下咽。女曰：「此等齷齪物，原不宜入文士之腹；然緣此爲有情郎吐氣，是物亦不俗矣！」生有難色。女曰：「勸君更飲一杯。恐西出陰關無故人也」。生爲解頤，勉飲其半。女曰：「可矣」。遂導生至棚，指示歸路。時生死已五日，因無殮具，停屍牀上，惟一窳下嫗守視，見：屍忽躍起，頻呼腹痛，探喉大吐，勢如湧泉，榮榮然水銀入地，命儲春鍾，坎地數尺，盈千累萬，其中皆不動尊也。急詣搗母家；玉蕊得生死耗，絕粒者三日，生吐其實，皆大喜，遂聘之而歸。因感蘭蕊之德，移其柩，禮葬之。後葛氏子孫繁衍，命春秋祭掃，永著爲例。

我們看這篇東西，可就不對了；我們倘若用一杯還魂湯，把作者灌醒過來，問他當初寫這篇東西，爲的是舉那一個單一的故事的效果，恐怕也將一句話也回答不出吧？

最後讓我再舉一個珍貴的極端的短篇小說的例，等你們仔細吟味去。這篇東西算來只有十幾行，却具備了短篇小說的一切特色，而印象也是那樣的有力，那樣的簡明。

德軍刺了下來的東西

哈巴特·雷利·靈作

戰事停當了。他回到了從德軍手裏搶了回來的故鄉。他忽忽忙忙地在暗暗地點着路燈的街上走着。有一個女人捉住了他的手，用吃醉了酒似的口氣和他講：

『你到什麼地方去？是不是到我那裏！』

他笑了一笑，說：

「不是。不是到你那裏——我在找着我的情婦」。他回看了女人一下。他們兩個人走到了路燈旁邊。女人突然嚷了起來：

「啊」！

他也不自覺地捉住了女人的肩頭，拉近了燈下。他的指頭嵌進了女人的肉裏。他們的眼睛閃着光。他喊着「約安！」，把女人抱起來了。

(高明譯)

至於說長篇小說和短篇小說寫起來那一種難些，那一些容易些，那末可以說是不能一概而論。有的作家——譬如像桑托耶夫斯基和左拉那樣——的性質是適於寫長篇，而有的作家——譬如像莫巴桑(Maupassant)和愛倫坡那樣——的性質則適於寫短篇。你譬如叫桑斯耶夫托斯基和左拉寫短篇，那末總不免帶有長篇的氣味；你譬如叫莫巴桑寫長篇，那末總不免帶有短篇的氣味。一般地講來，短篇比長篇更難

要技巧；長篇比短篇更需要經驗。偉大長篇作品都是由那些有了相當年紀的人寫出（譬如說托爾斯泰完成他的安娜小史，是在他四十一歲的時候，完成戰爭與和平，是在他四十八歲的時候；朶斯托耶夫斯基完成他的罪與罰，是在他四十四歲的時候，着手卡拉馬左夫兄弟，是至五十七歲時候；兩果完成他的苦人 *Les Misérables* 是在他六十歲的時候；羅曼羅蘭 *Romain Rolland* 完成他的強·克利斯托夫 *Jean Crispe*，是在他四十六歲的時候）；而即使沒有本質是健全的，廣汎的，寬容的人生觀，只要能把心之焦點放在經驗之一局面，便也可以寫出出色的短篇來。（譬如說告卜林在十七歲便寫了兩三篇傑作）。所以你們倘若要寫小說的時候，最好還是由短篇入手。