

小說的創作及鑑賞

木村毅著 · 高明譯



1933

神州國光社刊



小說底創作和鑑賞

譯明高・著毅村木

●
刊社光國州神海上

民國二十二年五月再版發行

實價大洋八角

(實價不折扣
外埠酌加郵費)

小說底創作和鑑賞

有著作權不許翻印

著者 木村毅

譯者 高明

發行者 上海河南路一三六號
會獻聲

印刷者 上海福州路
神州國光社印刷所

總發行所

上海河南路一三六號
電話掛號七二七三
無線電報掛號七二七三

神州國光社發行所

分發行所

北平宣內大街廣州財源前
南京花牌樓 濟南緯二路

神州國光社分發行所

特約代售處

重慶新華書局 福州廣益書紙儀器館 武昌新生命書局 成都中國圖書公司
開封聯都文莊 汕頭文華美術圖書公司 西安西安源社 漢口現代書局

序

譯完了這本書，我得到的感想便是：這是一本有趣的研究書。

我最恨做廣告；關於本書的內容誠不欲多言。廣告於一個懂事的人是沒有用處的。我們買書的時候最要緊的便是看一看它的目次。

關於木村毅君，我知道得很少，只曉得他是一個非凡努力的研究家。或許，就這一點已經夠了。

譯筆本着我的翻譯經驗，盡力在忠實裏追逐了流暢。從日本文翻譯，很難譯好。現下一些翻譯的難懂，用句俏皮話說來，實在原文之上，而我很少聽見有人講出不滿意的話來，這是奇怪的。以我本身的經驗，我覺得有一種所謂硬

譯，其實便是拙譯。關於這個，有機會我要爲文詳細說它。

原文上廢話很多，大部分都被我刪去了。這完全爲的是想減輕諸君金錢上和精神上的負擔；以譯者個人而論，是勝不得多寫些廢話多拿些稿費的。

關於本書的出版，麻煩王禮錫會獻聲兩位先生的地方很多，最後也應當向他們道一聲謝。

民國十九年四月十七日 高明誌

還有，爲小說底進一步的研究，拙譯小說研究十六講（著者還是木村毅君，北新書局出版）也是一本值得看看的書，諸君有機會不妨買一本參考。

目次

第一章 總論……………三頁

兩種看法——庶民的藝術——本書的準備——高級藝術的特質——美
人的比喻——批評的活用

第二章 創作家的資格……………二二頁

什麼是小說家——兩個資格——心的純雅性——內容和形式底輕重

第三章 生活觀察的要義……………三三頁

觀察和好奇心——觀察的貢獻——排斥奇警——部分和全體

第四章 技巧的意義和構想法……………四三頁

人物的配置——結構的好壞——自傳的要素

第五章 創作家和世間……………五五頁

人望——梅雷弟斯的自信——梅雷弟斯的妥協——Pot-boiler——世間是難于不管的

第六章 作家與社會的接觸……………六五頁

隱士和小說家——經驗底價值——弗羅貝爾的悲劇——革命思想和創

作家

第七章 長篇中篇短篇的區別……………七五頁

中篇小說的流行——短篇的樹立者愛倫坡——哈米爾頓教授的定義

——短篇和短的故事——長篇和短篇的難易——長短篇的才能和年齡

——短篇是技巧的

第八章 短篇小說試作的第一步……………一〇三頁

製作的順序——「貓」的作例——島原的情死事件——心理的局面

第九章 圖解及解剖的實例……………一一五頁

爭鬥——主線和副線——「短篇的極北」的解剖

第十章 結構上的幾個要點……………一三三頁

開頭，中程，結尾——各部分的結合——正的楔子——結構和創意

——平凡事，異常事

第十一章 小說的視點……………一九三頁

第十二章 傳記和小說底關係……………一四五頁

(上) 傳記的考察

傳記對小說——傳記的效用——阿諛的傳記——時代的特色——虛偽的分子

(下) 傳記對小說

神的創造，人的創造——藝術即 Paradox——Paradox 的意義——天才和庸才

第十三章 大作家底生活，環境，愛讀書………一六一頁

(上) 朵思退夫斯基生平

野生的花——環境和愛讀書——死刑和恩赦——沈刑和聖經

(中) 寫苦人時的雨果

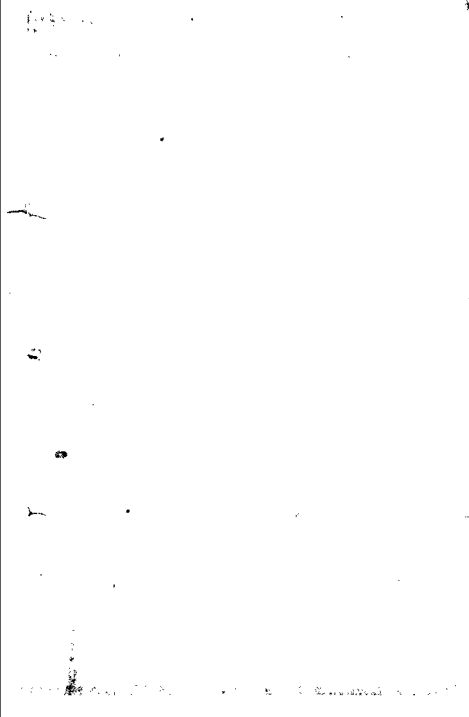
(下) 斯替文生的愛讀書

- 第十四章 傳奇小說的事實……………一九七頁
- 第十五章 表現底單純和複雜……………二〇三頁
- 第十六章 文體的遠視和近視……………二一七頁
- 第十七章 作爲創作題材底戀愛……………二一九頁
- 第十八章 小說底倫理的批評……………二二五頁
- 排斥偏重短篇——戒鑑賞偏執——這種批評也不妨——我們熱望着倫理的批評——何爲倫理的批評

第十九章 文藝在國際上的勢力……………二三四頁

爲什麼人種平等案被否決了——文藝是政治上的必需——國際關係的
融和劑

小說底創作和鑑賞



第一章 總論

——小說發生底考察和經實上底幾個要點——

一 兩種看法

我近來因為有些用處，所以讀了很多的研究小說的書；我發見關於小說現在在讀書界上佔的位置，有兩種有趣的看法。

一種便是費爾普斯教授底意見；他在“*The Advanco of the English Novel*”裏面，說小說是一種「最 democratic (民主主義的) 文藝的形式 (*The most democratic form of literature*)」。另一種便是馬太教授底意見，他在哈

密爾頓著的“*A Manual of the Art of Fiction*”的序文上，說小說是「文藝上底暴發戶（*The prosperous parvenu of literature*）」。順便我們可以交代一句：當今世界上研究小說研究得最熱鬧的是美國，在那裏有不少傑出的研劇家，而上面所說的兩個教授，乃其中之一「披一頭地」的，在歐洲大陸，他們的名聲都很大。

我們可以先就「說小說是文藝界的暴發戶」底意見考察一下。在所有文藝的形式中，發生得最遲的便是小說。敘事詩和戲劇，在一千年兩千年前便已在希臘流行着；詩和羅曼斯，則在中世紀有了異常的發達。但是至于小說，則發生得較遲。我們普通都以爲利查遜（*Richardson*）的巴美拉（*Parners*）是近代小說的嚆矢；而道巴美拉的出世，乃在一七四〇年，距今只有一百九十年。小說雖發達得這樣遲，却以非常的勢頭，壓倒了別的詩和戲劇，轉瞬間而專寵了于

讀書界。我們可以看一看統計吧。歐戰開始的前一年——一九一三年，在英國本土印刷的新書，共有八千六百冊，其中小說占了一千二百冊以上。核算起來，有總數之七分之一左右。再前一年，它占了六分之一乃至五分之一。小說開始占有這壓倒的多數，是四十年來的現象。一八七〇年至七五年這幾年中英國本土出版的新書，有兩千四百乃至三千五百冊。若照一八七〇年的統計看來，則小說僅有二百冊，而宗教書則占了三百五十乃至四百冊，兩者之中，差得很多很多；但是過了四年，小說終究占了五百冊以上，把占有四百八十冊的宗教書，擠下了第二位。後來，小說的水量逐年增高，到今日，這洪水竟淹滿了整個讀書界，其勢滔滔地氾濫着。——并且，這情形并不限于英國，全世界都是這樣。小說總之是占着壓倒的多數；這只要看一看我採用的統計（見第十八章），也能明白。這便彷彿賤戶人家的漂亮丫頭做了宮女，把出身地位都很

高貴的宮嬪壓了下去，奪過了君王的寵愛一般。所以有人說小說是文藝界的暴發戶，也是無可奈何的事。

二 庶民的藝術

但是從別個看法說來，小說在讀書界上占了這樣的壓倒的勢力，決不是沒有道理。因為，它是為民衆，在民衆間生出的藝術。

若要說到從前的藝術，那可不能同日而語。從前的藝術，是帝王，貴族，妃嬪，僧侶之類底專有物，平民是沒有份兒的。既是依傍着宮廷而繁茂的藝術，當然有它的宮廷獨特的取材，和非常麻煩的技巧；而所謂賞娛藝術，也不指的是和它的中心生命相接觸，講求的只是對於它的特殊的末技底「內行」；一般庶民，當然是沒有這種機會和閒空的，所以即使他們有心要和文藝親炙，也

沒有滿足這種慾望底手段。

這時候小說出了世。它取題材，并不是取自和民衆的生活毫無關係底淫縱的宮廷戀愛，而是自己夥裏底生活感情。還有，民衆即使不熟悉敘事詩和戲劇底麻煩的技巧，也能看得。

正在前一些時候，因爲民間教育普及了，庶民底讀書慾增大了的原故，所以報紙雜誌之類陸續出版得不少；但是至于所謂「爲民衆的文藝」，却還沒有。小說在這時發生，當然如大旱之望雲霓一般，受了一般庶民底極大歡迎。小說所以發生最遲而傳播最快，原因便在于此。

所以若要以蔑視的態度說話，小說雖無疑地是文藝上底暴發戶；但是若要以同感的態度說話，則也未始不可以說它是真正的民衆藝術。

費爾普斯說費爾普斯是文藝上最democratic的形式，一定也便是這個意思。這

事泰奴 (Taine) 在他的大著英國文學史也曾暗示過幾分，郎 (Long) 教授在備作學生用底英文學史裏面，也曾大胆地明白地如此斷言着：

「小說所以發生，是爲的要表現和後來的美洲獨立，法蘭西革命所宣示的相同底人類底理想和庶民生活底權威。——雖然它們用的方法是不同。」

三 本書的準備

有人說是「文藝上底暴發戶」，有人說是「文藝上最 Democratic 的形式」——這兩種說法雖是漠然不同，但都不失爲小說的本質底說明；并且兩者都能道破，小說是在民衆之間，出于民衆之手，爲民衆而生。我們不可以忘去了這近代小說發生的真原因。雖然到後來它有了變化或者竟墮落了。但是當初發生的時候總是這樣的。——我們在這本書裏要講的便是小說底鑑賞法和創作法

(便是「玩味小說的方法和做小說的方法」。本來這一類的書已有不少；我所以要「屋上架屋」，是有一個原故，便是我想把一切問題還元還元到小說發生底真原因，至少要把它放在意識之中而立出一些言論，貢獻一個和從前不同的方法。

本來鑑賞和創作，玩味的方法和做的方法，克羅采在他的美學中也竭力主張着，並不是什麼不一樣的心的作用。因為要分起前後來鑑賞是在創作之前，所以我們要先把關於鑑賞的幾個要點大略敘述一下；它的詳細，沒有機會一舉出。但是要請你們記住着，第二章以下我們講的創作之道，也便是鑑賞之道。

我曾在我的新文藝講話裏說：

「我們應當怎樣讀文藝作品？——我想，這要之是要在書裏發見著者的

人。著者底高雅的情緒，慧敏的美感，真率的態度之類表現而為文藝作品；而我們則是相反，要從它的表現溯源而進，而和作者（根元）相接觸。——我想可以這樣解決「怎樣讀」的問題。」

我還是說：

「我們應當以和批判活人相同底準備，去親炙文藝作品。有一句俗語說，「沒有尊敬的友情，是難長久的」；文藝作品也是這樣，裏面倘若毫無值得尊敬的點，讀者不久便會討厭的。」

「所以讀者應當吟味一下對於作者的感覺。先考察一番那作者是否可敬。倘若遇到了非常動人，在和蜜一樣的甜，蜜一樣的滑之外更無他物底作品，我們便可以想像一個專會耍漂亮的人物。都德和蘇適曼的作品，便不無這個缺陷。倘若遇到了以引人發笑為主旨底作品，我們便可以想像一個善于開玩笑底

漢子。傑羅姆和安斯替的作品，便是這一類。倘若遇到了作風非常不定，却能給人以深刻的感動底作品，我們便可以想像一個時時會灑出相忽的笑話，但是心地是非常親切，頭腦是非常明敏底人。宋思退夫斯基底作品，便是這樣。

「在這裏有一點最應當注意，便是有些作品只用讀過一遍，便能使人眩惑和醉心于最深奧的自我以外的一切。這種作品是一種火酒。酒者也許會在不知不覺之間，便被它吸了去，爲它迷醉了；但是總總最要緊的是應當在酒嘔之前，先諮問一回自我。這時候，我們便可以想像一個見了一面便和一齊射酒般向人心情進攻底人物。概括地講來，所謂值得尊敬的人，並不是像火酒一樣，一下子便把人迷醉了，而是隔的日子愈多愈顯得偉大底人物。在文酒上面，也是這樣；所謂高級的作品，並不是指的一下子便和毒酒一樣芳烈地把讀者迷醉了底作品。所以拜倫和雨果的作品，以及島田清次郎的小說之酒，一下子是不

會令人「五體投地」的。當然，火酒的作品寫到和雨果一樣，是沒話可說；但是我因為看見「捕虎類貓」的作品很多，所以這樣下一回警戒。」

四 高級藝術的特質

我在前面說過，真值得尊敬的人，一下子是不能知道他的偉大的，漸漸才會懂得他的真價。在文藝上面，也是這樣；真值得尊敬的高級作品，一見是很像是平常不足奇的，所以若不細心加以注意，它的真價便會被忽視了。

我們讀書，有時候對於那本書的價值有一種預備知識，有時沒有。沒有預備知識而能讀出趣味來，當然是沒話可講。還有，有預備知識而能讀得很有趣，也別無可注意。只是有時候便是有預備知識，也讀不出趣味來，或是不能得到預期的趣味。這種現象，在高級作品上尤所常見；所以我們在這裏要講一

講高級藝術的特質和關於它的幾個要點。

我們可以引上一例：長谷川二葉亭和讀木田獨步。這兩個人同是近代日本最傑出的作家。關於二葉亭有坪內逍遙博士和內田魯庵氏共編的題作二葉亭四迷底大追憶錄。在那裏面，藤森成吉氏和廣津和郎氏，都有意味深長的感想文。關於獨步，則曾有趣味和新潮這兩個雜誌在他死時以全誌收錄過關於他的記事，田山花袋氏和相馬御風氏，都有出色的獨步論。

諸君倘若關於二葉亭和獨步毫無所知，讀了前述諸書，知道他們是這樣偉大之後，一定會急急想直接親炙他們的作品。倘若讀了之後而能發見所預期的趣味和價值，當然是再好不過；但是還只懂得歡迎島田清次郎氏和江馬修氏的年青人，大概總是不容易馬上便懂得的。後來連西鶴讀的作品都寫過幾篇的尾崎紅葉，起初讀西鶴的時候，據說是「一點也不懂」（這事見內田魯庵氏的昨

今天)。不錯看名作的真價，并不限於初學之士，所以不必引爲奇恥大辱。但是因爲不懂便捧去不看，是永久不能和這些傑出的作家成爲知己的。既然打算和文藝接觸下去，這時便不可將它棄去。

倘若未能如所預期，就應當想一想：

『大家認爲那樣偉大，爲何只是我不感興趣？』

本內特關於這個的理由，曾有一段說明；他說，這是因爲和比自己高尚比自己進步的心境接觸的原故，所以不能馬上便懂得。諸君可以想像一下這樣一個時候吧（這種事情諸君大概也是常有的），便是設使諸君和較你們自己的心教的教養是貧弱，幼稚，低級的人談話。諸君認爲重要的事，他們會全不注意。諸君笑得肚子疼的時候，他們會牙齒都不露一露。而他們以爲非常有趣的事，諸君會是非常癡氣，非常無聊。他們熱狂得要命的事情，諸君會說是『什

麼東西！無聊之極！」他們以為的深刻的真理，在諸君會是平凡的事。

這個，要之便是由於他們的認識是比較粗野，諸君的認識是比較精緻。諸君和二葉亭和獨步之間，也是有這種心境的高低上下的差異的。這種差別，能妨礙諸君感得所預期的趣味和價值。

假若有一些比諸君的心境要幼稚的人，覺悟自己的不及諸君，而努力聽諸君的話，了解理會諸君的心境，諸君一定會說他是『可教』吧。這樣弄着，他的心眼兒會徐徐地開闊，徐徐地進步。

反之，倘若他們沒有注意到自己心境的幼稚，或是不承認這個，在那裏妄自尊大，得得自若，諸君一定會說他們是『頑迷難度』吧，會以為他們是『沒有辦法』吧，會以為他們是比我們還為不幸的存在吧。

在披讀傑作的時候，也在這兩種態度。後者便是因為作品於自己不生興趣

便說它們是壞作品而拋棄了它們底人；這些人是不配研究文藝的。前者便是自己雖然不能懂得它們而仍空心持着謙虛的態度底人；文學的寶庫，只展開在這種人的面前。

五 美人的比喻

接近高級文藝最必要的事，便是知道自己心境的幼稚，而把自己放在那幼稚的地位，棄去一切自信，脫出現在的境地，而努力向上。

我們應當想：「二葉亭和獨步都比自己要偉大，要聰明，要銳敏，要精緻，要雅醇；他們比我們在知識方面是進步，在審美上面是眼亮。」

我們應當把手放在耳朵上，細心聽着遠遠地在發着妙音的大作家的靈魂底一個一個高響。被小小的「不懂」所挫者，是不行的。

要聽到微妙的音樂，應當豎起耳朵來；同樣，要真地認識一部傑作，應當用微細的注意力，慎重的去讀它。

引一個卑俗的比喻吧。傑作便有似美人。她有做我們的戀愛對象的價值，但却不像娼婦那樣容易弄上手，所以須費法不少事。倘若因爲一回兩回被她摔開了，冷淡了，便生起氣來，那末美人是永久不會弄到手的。

還有，真的藝術品，是不像女戲子，妓女那樣地濃裝的；它不是穿得漂亮的美人。它具有一種天生麗質，一見并不惹眼，却是愈看愈可愛。我的意思便是說，真正的高級藝術品的味道，是極溫雅的，是極精妙的，是極緩和的，是不能給人以強烈的悅樂的。性情粗野的人，常好強烈的滋味；但是從高級藝術，是不能求得這個的。所謂「強烈」，是由對付方法的誇張（便是力點過於放在了一面，而把他面疏忽了）而生。但是高級藝術底共通的特徵，便正是沒有

誇張。大藝術家的心常保持着均衡，所以他們是不誇張的。

粗心者之所以難於懂得真正的高級藝術，一方面雖如前面講過，是由於作家和讀者的心境的差異，但是一方面却也是因為高級藝術給人的感銘，是一種沒有誇張的，不強烈的，溫和的，至妙的滋味，所以是不易于識得。

在這裏有一點要請讀者特別注意，便是一時非常被人家歡迎，銷路非常之好的作品，很容易是感激強烈，誇張利害的東西。所以是否能永遠存在作一個真正的高級藝術品，是很大的疑問。

例如拜命風靡全歐詩壇之勢，一時確和烽火一般。但在今日，則除去一些年少氣銳的讀書家之外，似乎很少被歡迎。雨果的詩，銷路也很旺，據說他被發配到該侖賽島去的時候，曾以他詩集的版稅，建起了一幢玻璃房子。還有他的苦人 (*Les Misérables*)，也是極受歡迎的。我本是喜好雨果的人，其實并不

願意說他的壞話；但是由對於藝術鑑賞有些奢望的人說來，托爾斯泰雖把他的作品嘆爲世界第一絕品，其實却很有不滿的地方。小泉八雲曾推說「雨果已被日本熟悉了」，而避去多說關於他的事；其實他是因爲對於這一點便有不滿，才這樣做的（這個，只要讀一讀他在帝國大學的講義，便能明白）。我記得現在還在日本的愛克教授，也會在這一點非難雨果。弗羅貝爾在晚年，對雨果也不怎樣感服了；這也是盡人皆知的事。

話未免說遠了；我們上而大體敘述的是味識高級藝術品之難。所以，便有了文藝批評的必要。

六 批評的活用

要靠作品而和作家的心靈成爲真的知己，這個交涉是間接的；所以有時

候雖較認識一個實際的人爲易，但是大抵總是極難的事。所以沒有預備知識固然應當這樣，便是有了預備知識，對於一個作品愈有興趣，也是應當愈涉獵多數的評論，而潛入作家的靈魂，把握他的靈魂，這才能說盡了文藝鑑賞的能事。

在可以斟酌的評論之中，也有一種着重鑑賞的。出色的這一種的評論，能告訴我們所沒有注意的事，或是適確地給我們說出雖然注意到却不能說明的事情，而使我们得到不少益處。大體說來，鑑賞的批評應當在讀了作品之後讀它才好，不然很容易形成一種先入的偏見，生出一種概念，妨礙我們充分玩味那個作品。

也有一種把作家的傳記和作品相提并論的。要和作家的心靈做知己，這種批評是很重要的。例如托爾斯泰的安娜小史裏的雷文，烏卜生的大匠裏的少女

希爾達之類，以及其他不少作品，倘若讀了這種傳記的論評，有時候能有更深的理解。例如烏崎藤村氏的春，我們倘若讀了馬場孤蝶氏的談話再去讀它一遍，能生出一種新的理解和新的興趣。

但是日本的作品，則很少有這種準備的出版：這是很不便的事。雖然在什麼「代表的名作選集」上面有一點，但是也嫌過於簡單。至於例如英國的「Everyman叢書」或是「Scott叢書」，則在卷首總有一篇 Critical introduction 或是 Explanatory Criticism 之類；所以是極其方便的。

當然完全信賴批評，也是十分危險的事。古言說得好：「完全信書，等於不讀。」但是倘能活用批評，有時候也會是非常便當。甚至於以一人之力須用十年苦工才能研究得的境地，祇用幾天工夫便能達到了。或是研究一世都不能明白的事情，一下子便能理解了。關於莎士比亞，有一本自古至今的有名批評

的集子。要懂得莎士比亞本來是很難的，但是有了這麼一本，便要容易不少。在這一點說來，我們真應當謝謝批評的用處。

這一章是我們這本書的總序；從下一章起，我們要研究小說的作法。

第二章 創作家的資格

一 什麼是小說家

什麼是小說家？小說家要之是觀察人生，把被它刺戟被它興奮的結果，刻在腦底裏的生活的幻覺（vision），說給人家聽的人；採用故事體而說給人家聽的人。他和別種藝術家一樣，不能夠沈默無言，他不能把幻影祕藏在心裏，不去告訴人。小說家和別種藝術家所不同的，便是取材。繪畫，能把無情的木石作為題材。至於音樂，則看都不能看見，它也能表現瞬間的感情和音響。但是至於小說家的題材，換句話說便是最能打動他的心的，乃是潛在於我們人的

本質中底漠然的 *Humanities* (人性，慈愛性)。當然，也并不是沒有一些低級的小說家，祇在敘述着咖啡店或俱樂部裏所見的斷片的粗笨的生活現象。但是，不用說，這種是頂頂低級的小說。至於它的最出色的，則常包含着非常多種的生活形相，傳述着複雜的，強固的幻影；有的竟能使讀者想：小說是一切藝術的帝王；有了小說，便是把一切藝術捨了也可以。

二 兩個資格

要做小說家，有兩個準備條件，至少要有兩個資格。第一便是要有銳敏的美感。這裏所謂的「美」，并不是普通所謂的「美」，是包含着高貴的事物，深刻的事物，優雅的事物，哀切的事物，悲痛的事物，以及其他一切能做藝術的好內容的事物；小說家便應當有銳敏地感得這個，識別這個的能力。與其說是

「凡是創造的藝術家都有美感」，毋甯說是「因為有美感，所有才能做藝術家」。還有，藝術所以創作，是為的受着內部的，本能的壓迫。本來無論誰的本能，都是厭惡使自己生起反感，使自己嫌厭，使自己憎惡的事物的；所以小說家所寫的生活形相，也一定都是被它的魔力所魅惑，所誘引了的。用別句話說便是，那一定是小說家在那裏面發見了美的生活形相。

若是持有的這種美感是和常人一樣程度，那末表現這種美感底小說，一定也是類型的。一定要持有的美感是從來所不能比類的，那小說才會有特異的價值，特異的光彩。例如朵思退夫斯基的罪與罰裏寫的沙尼亞，本來是一個沉淪在陋巷裏的娼婦，是一個不能和良家子女同席，為百人中九十九人（因為被道德的偏見昧了眼睛的原故）所擯斥輕蔑的少女。但是因為朵思退夫斯基持有為常人從來所未有的特異的美感的原故，所以能在這塗着脂粉的腐肉之中，發見

了人類最高的精神之光，而被它魅惑了，誘引了，因而寫出了莎尼亞這個人物。還有，本來從來的浪漫主義作家——例如斯各特之類——所寫的戀愛，都只限于深閨裏的小姐或是田園裏的無垢的處女；而朵思退夫斯基則在娼婦身上發見了美的戀愛，而打破了那個典型。雨果也曾寫了不少篇說在跛者盲人和其他醜陋的不具者之中也包藏着人類最高的道德感情底故事。

第二個資格便是要有熱情而強有力的幻覺。因為，作家觀察生活印在腦裏的寫象倘若不是熱情的，強有力的，他便不能把它傳達給別人。這個幻覺，這個寫象倘若不是強有力的，那末它便會鬱積在心裏，而不能抑制；因此才有所情不能不寫的作品。讀者從一種作品得到的情緒，一定是作者比讀者更強烈地感得了的，并且也應當這樣才對。

三 心的純雅性

除去要有銳敏的美感和熱情而強有力的幻覺之外，還有一個更根本，更重大的條件。那便是心要純雅 (fineness of mind)。倘若缺少了這一層，那末別的一切條件縱使都完備了，也可斷言那個人沒有做小說家的資格。所謂純雅的心，分析起來，便是愛憐之情要深，要有勇氣，要是 humorous 的，要是正直的，要是優雅的，要富于慈悲心，感應要靈敏……等等；凡百大作家，一定都有這種心的優越性的。他們雖然清清楚楚地知道自己生活着的世界是如斯這般，却還能抱理想來。特別是，他們的心能常被常識所支配，并且常識是很豐富（有人以為文學者都是一些非常識的，奇矯的半狂人，或是近于愚者的人；這是不對的。他們的外面行為雖然也許如此，但是他們的心，總是精進世

相，辨得人情甘苦的。只要拿托爾斯泰來打個比方，便能知道大作家一方面是一個具有大常識的人。總而言之，一個文學家應當要有高貴的性質才對。日本的古諺也會說過，作家的心，是一面映出一切事實的鏡子，讀者讀作品的時候每一頁每一頁所遭遇的，都是由作家的心的纖維編織而成。

非爾丁是一個十八世紀的英國作家。據本內特說，因為他的心富于非常廣汎的無與倫比的高貴性，所以在不少英國作家中，他永遠要算是嶄然傑出的一位。他說，因為讀者在他著作的無論那一頁上都能和非爾丁的光輝的人格親炙的原故，所以讀的時候，是非常有趣，和感得熱情和緊張；一直讀完都是如此。非爾丁以來，手法巧妙的作家出得很多，但總沒有一個能搖動他的地位；這都是因為他們的心性不及他的原故。一定要有心比他還高貴，常識比他還豐富的人出來創作，才會把他的小說家的地位擠到第二流；但是一直到現在，都

還沒有辦到。

四 內容和形式底輕重

聰明的讀者讀了這段議論，一定會預先知道前途要有難題發生。若把上面的議論延長下去，一定會鑽進藝術上的技巧不注重論。關於這一層，本內特說過：

「我愛形式。在現下英國文壇上，我曾翻閱過不少年，想使一般人知道形式的重要。但是慚愧得很，等我再回頭看一看近代小說史，我便覺悟：我的主張是再也站不住腳。在近代幾個大小說家中，屠格涅夫是唯一的例外；除此之外，全世界上的大作家差不多都（照我的標準說來）很不注重技巧，或是未能正當了解它的意義。……巴爾札克是一個技巧特別不行的人。他的創作，不但

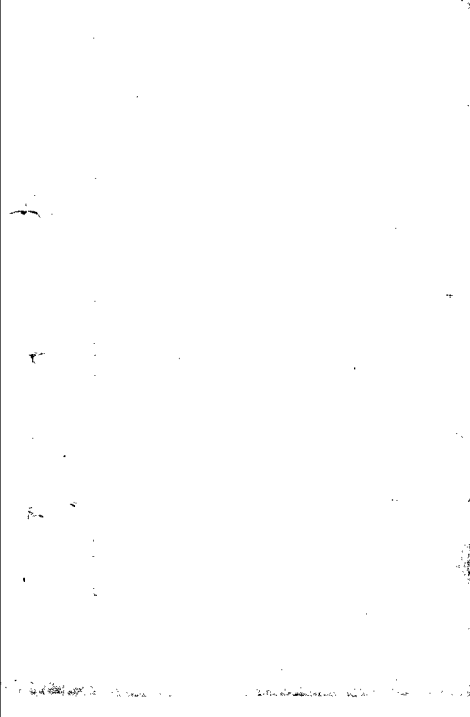
沒有一篇全體的形式是完整底，并且一句一句都很牽強。比巴爾札克更偉大的斯當大爾，也是一個有名的技巧不注意論者。……還有比巴爾札克，斯當大爾更偉大的朶思退夫斯基底那莊嚴的，我們再也莫想趕得上的卡拉馬左夫兄弟，也是很毛雜的；這簡直可以說是雜亂的寶石塊底集合。

上面這一段是本內特對於惡技巧家的批評，現在我們要轉過來看一看他對于名技巧家的見解。他說：

「我們不妨使考察一考察名技巧家莫巴桑和弗羅貝爾吧。他們的苦心的技巧，果真對他們做了一點補救沒有？換句話說便是，那些技巧能填補一點他們心性上的缺陷不能？——他們兩個人都是無比的技巧家，但是現在他們兩個都漸漸被擠進了第二流的位置。莫巴桑的作品雖然因為用色情的要素調味着的原故，使人讀得很有興味；但是，給莫巴桑以第一流的榮冠的人，大概現在一個

也不會有吧？弗羅貝爾的地位的漸漸下降，是近代法國評壇上底一個最顯著的現象。現在大家發見，弗羅貝爾的心並不是怎樣高貴的；那是殘酷的心，有些貧血症的心。」

總而言之，心的純雅和高貴性，美感的銳敏，和幻覺寫象的鮮明：這乃創作家的第一資格。



第三章 生活觀察的要義

一 觀察和好奇心

觀察于科學家，是再要緊也沒有的事，或者簡直可以說是他的一切。觀察于小說家，也許並沒有像科學家那樣要緊。至少，觀察不是藝術製作的一切。但是，它總不失為一個最應當重視的要素。

從心理方面推根究底地講來，觀察是由好奇心而生。對它沒有好奇心底事物，人家當然不會去觀察的。牛頓看見蘋果從樹上墮地，而發見了引力的法則。愛因斯坦看見人由屋上跌下，而誘他發見了相對性原理。所以我們可以曉

得，偉大的觀察家，一定是一個有偉大的好奇心的人。

迪更斯在文學家中，要算是觀察的眼光特別銳敏的一位。他無論走過怎樣熱鬧的大街，過後都能一一講出那條街上的店鋪的順序，以及怎樣裝飾着。由此一端，也可見他有怎樣偉大的好奇心，他的觀察是怎樣偉大了。因為他有這樣非凡的能力的原故，他才能寫起了肉塊餘生記，西都故事，和歐利法·退斯特之類的傑作。在日本讀迪更斯的人雖不怎樣多，但是我們該記住：托爾斯泰在他的藝術論裏曾說他和雨果，朵思退夫斯基是同樣的重要，並且把他的作品嘆爲了世界第一流的傑作。

二 觀察的貢獻

我們前面已經說過，觀察是由好奇心而生。但是世人對於好奇心，懷着的

却是一種錯誤的概念，並且在它身上加上了一種不道德而不名譽的污名。世人都誤以為偷看人家，喜歡打聽關於某人的謠言之類的下賤行為便是好奇心。其實，這雖也是一種好奇心，却不能說是好奇心的一切。好奇心只要用在好路上，也能在人道上有大的寄與，大的貢獻。同樣是水，蛇喝了它則變成可怕的毒液，牛飲了它則變成可口的乳汁。而好奇心的滿足也正是這樣。

一個人倘若對於他的鄰居，知己，或是朋友有了好奇心，便能對他們的性格和氣質有一種清楚的理解；推而言之，也便是能對人性或人類行為有一種清楚的理解。雖然觀察的時候不一定有這種高尚的目的，但是結果却能增長道德的行為，和愛人之心。比方說，我們不知實際詳情，只聽說有殺人搶劫的事，我們當然會是很憎惡；但是等到下以觀察，細細調查了那個人的情形之後，我們便知道他有他的切迫的理由，或是他的獨特的見解；這時候我們便會情不自

禁地去饒恕他，同情他（這個境地，是藝術家最喜歡寫的地方）。所以由這一點說來，好奇心和觀察非但是走去藝術的道路，且是走去神明的道路。

但是我們這裏可以不必把觀察的意義擴到那樣大。但是總之觀察能在醜惡的行爲裏面顯示我們以美的動機；能使我們回顧歷史，靜察一切人類行爲，而由那裏面得到審美的喜悅；并且也能在我們日常生活和街衢底矚目上，給以歷史的，浪漫的迷惑和色彩。但是這裏有一件事，做小說家的人應該記着，便是：他努力觀察的是人生。瑣碎地說來，便是鄰家的婦人，或是同坐在一節火車裏的乘客，……之類。要緊的便是應當觀察活的人；沒有生命的抽象事物，于小說家是毫無用處的。

三 排斥奇警

我們說是「抽象是沒有用處的」，並不是就叫人家專門留意特殊形相。本內特有一次帶了一個從未看過歌劇的人到某劇場去看戲。看完出來，本內特問他有何意見，他說：「戲裏面的白鳥，頭似乎很硬呢！」這便是他觀察得的一切。這個觀察并不能算不對；并且可以說是非常奇警，出人意表。譬如批評家的觀察，也許這就夠了；但是小說家觀察人生，單觀察這種特殊形相是不夠的；眼睛應當看到更全體，更根本，更普遍的地方才對。那末細大無遺究竟好不好呢？以一個觀察家而論，這當然是再好也沒有；但是以一個小說家而論，却不能說是寫得詳細便是好。迪更斯是一個偉大的觀察家。但是他未免是過于留心那些瑣碎的小事了；不然，他也許會成爲一個更出色的藝術家。小說家的觀察，要緊的不是瑣事的集積；而是選別細目 (Detail) 以適宜地配置要點，和考察一個能在最短時間內給人以最鮮明的大體印象底方法。

順便我們可以交代一句，便是：熟練的觀察家，心是不會搖動的。所以第一印象，第二印象，第三印象，和第十第百印象，都是一樣的。但是這一層是非直觀能力特別銳敏的人莫辦；這一種人是很少有的。各人若要測量自己的觀察力，只要把對於自己親友底現在的正確印象和當初會面時的印象比較一下便可以。這兩個印象間的距離愈大，那個人的觀察力愈不行，第一觀察愈不能信任。至于兩個印象間完全沒有距離的人，當然是極少極少的。

四 部分和全體

話要回過頭來說；我們前面已經說過，祇是觀察特殊形相，專門發出奇警的人，是不宜于做小說家的。小說家的觀察，應當循着一切現象底脈絡，究明其間的關係，具現人類的姿態，而使痛感人生。

我們的眼睛所看見的，耳朵所聽見的，鼻子所聞到的，舌頭所嚐着的，皮膚所觸着的一切外觀，一切感覺的對象，都是人類行為的因，或是人類行為的果，所以無論那一個都不應當忽視。按理講來，小說家在他的好奇心中心是應當包含着一切現象的。這個對於全體的廣汎的見解決定了之後，才能正當地認知自己的本能特別感得牽引和愛戀的特殊現象底位置，和別個特殊現象底相關的意義。便是，他採用的特殊項目倘若不在它的廣大的背景前面觀察，相互作用或比準（Proportion）之類的藝術上的最重要句或情便會沒有了。沒有了這個，那末一切特殊性，會像沒有線穿珠子一樣地散着，徒有其本來的個的價值，而無對全體的價值。

關於觀察，還有一兩件事要附帶講一講。一件便是，我們不應當忽視了地理或氣候的關係；這是人類生活上的一個重要的緣因。從前在自然主義時代，

曾有地方色 (local colour) 這一類的話。但是，一般人總還沒有把它當做一個怎樣重要的小說背景；其實如本內特所說，「地理的知識乃洞察辨別之母」 (Geographical knowledge is the mother of discernment)，我們應當更重要地看待它才對。因為，風土的特質是在人的生活力的進化底決定上給以唯一的最直接的影響的東西。

城裏人和鄉下人，東京的女人和西京的女人，信州的男子和九州的男子——我們這樣兩個兩個地信口說來，便能直感得一種差異；風土的影響是很大的。雖然拘拘于這風土的特色地觀察是不能得到真相，但是不管這風土的特色是更不能得到真相的。……

下來便是人相。最公明，最大胆，最無恥，最一般地表現着決定一種社會的存在底各種本能和影響底交錯的，便是那個社會上的人的面貌。人的面孔，

真是千差萬別，不一而足；貴族有貴族的面貌，智識階級有智識階級的面貌，老百姓有老百姓的面貌。同是貴族，諸侯貴族則有諸侯貴族底表情，公卿貴族則有公卿貴族底表情。……

要之，觀察個人的時候，應當把前記兩項放在意識之中。因為這能直接間接地幫助我們對於一個人下一個正確的評價。還有，觀察總須借助於推測和空想；我們倘若在觀察一個事象的時候，只把矚目的瞬間放在心裏而不去想像推測別種情形，則所得的結果還不能說是正當的觀察。觀察者在觀察人類現象的時候，若不真空想洵其過去，察其未來，那末小說家的準備便還不能算是充分。

第四章 技巧的意義和構想法

一 人物的配置

觀察是一種材料，等它在作家心中再生為內容，將被表現的時候，技巧才會被考慮到。當然是為便利起見，我們才有這種區分；實際其間的本來關係，是沒有這種順序和區分的。在第二章我們曾經說過，技巧無論怎樣出色，也絲毫不能補救題材上的缺陷；也便是我們提倡了技巧貶斥論。本章要承其後，而介紹對於技巧的考察二三。

題材（內容）和技巧，若用人的肢體打個比方，便和頭和手一樣。但以今日

的情形而論，不但是日本，便是全世界的文壇都是過于拘拘于手的作用了。所以本內特才會注意到，頭比手還要重要。但是，光有頭沒有手也是不中用的，所以我們既要懂得頭的衛生，一方面也應當懂得手的衛生才對。我們所以在此設技巧論，理由也便在這裏。

技巧上最要緊的便是布置，構想（construction），其次便是修飾（ornamentation）。

構想上的第一個規則，便是興趣要集注在某一點，小心不要陷于散漫。譬各繪畫，也是有中心點的。譬如畫一個美人，總是或是着重眼睛，或是着重手，或是着重面孔，把那一部分畫得特別引人注意；至于其餘部分，則馬馬虎虎，草草了事。在小說裏，也應當精心安排，只使出場人物中的某幾個人活躍於前景，而把其餘的人物放在中景或後景。

而表現前景上的主要人物——不管是聖者或是罪人——的時候，應當比中景和後景更多同情，更多同感。這一着若是錯了，那末靈感 (inspiration) 便要瀰起電來，而使興趣減少了。在解決「應當把那一個人物當做主人公？」這問題的時候，做它的選擇的基準和動力的，該是作者對於這些人物的愛的強弱。換句話說，便是該是作者對於各個人物底關心程度的大小。雨果在苦人裏而，沒有把那崇高的聖者兄妹當做主要人物，而把囚人姜法強當做了主要人物；這是因為雨果對姜法強的愛和同情同感，是在聖者兄妹以上；他對他是感抱着更多的興趣，更多的關心。

主人公怎樣的人，也是一個重要的問題。詳細說來，便是，因為充滿着看破是怎樣的人物的了解和洞察的作者的同情的程度，能使一個作品或好或壞，所以主人公的行為和事件，于近代小說不一定便能算是一個重大問題。

近代小說并不在單祇追求着事件。近代小說裏的事件，只是隨着主人公的心理，性癖，特質之類的自然推移，自然變換而發生。所以愈有慘苦的經驗，對於人生的洞察愈是敏銳，而同感心也愈是熟練；但是經驗（事件）本身是沒有什麼價值的；這一點我們不應當想錯了。我們不必被自然主義時代的「一生平凡無事的人是不能當小說家的」之類的議論所迷惑。

二 結構的好壞

關於小說的重要人物（主人公）的配置我們已經講過了，在這裏我們可以順便說一說所謂沒有主人公的小說。沙克雷把他的盧榮之城號爲了「沒有主人公的小說」(A nobel without heroes)。日本當初介紹高爾基的夜店和三個人的時候，記得也說那是沒有主人公的作品。沙克雷的那篇東西，已有批評家指摘

過，明明白白是有主人公的。只是他沒有把當時的小說的主人公的風格完全符
在一定的格式裏，而變換了他的○○。至于高爾基的夜店和三個人，當然也不
能算是沒有主人公的小說。

我們前面也已經說過，主人公和附隨人物底配置，是構想上的最重要的問
題；不過有一些大作家，却只管憑着想像力的跳梁，而忽視了這一層，也不決
定一定的中心點，主人公也寫得很模糊。例如安娜小史，亞諾爾德也曾指摘
過，並不是一個小說，而是兩個小說底結合。至于戰爭與和平，則差不多像使
讀者迷進了大森林中，方向目標完全不知道地彷徨着一樣。篇中出現的人物，
我們都不能記起是誰，只是覺得確曾見過。梅雷弟斯也曾用過同樣的手法，雖
然規模比這個是小。大概誰也不明白指出，羅達·弗雷明的女主人公是姊妹還
是妹妹吧。開頭二百頁，羅達面差不多都不會露過。作者似乎忘去了阿爾加頓

不是本篇的主人公，而專門說着他的話。

我們的話要回到本論上來；我們已經說過，構想的第一個規則便是集注興趣于一點（便是不要弄錯了主人公的配置），第二個規則便是，一定要把這興趣保持到底。增加興趣則可，減退興趣則不可。故事的興趣若能永遠保持下去，那篇的結構便算是好結構；若是中斷了，那篇的結構便算是壞結構。批判構想的好壞，只有這一點。我往往聽見低級的讀者說，「小說要變幻莫測，才算是傑作」；但是有不少無聊的作品，却很「變幻莫測」（或者簡直使得人家覺得接着有什麼事發生，都沒有什麼要緊；并且它也不能引起人家的興趣去想像）。所以我們還不如換句話說是，「使人家急着想知道接着有什麼事情發生」的小說，才算是真的傑作。好的結構，應當常使讀者焦慮着，去想像接着發生的事情。

使讀者混亂（并非因要收到大效果故而有意使他們混亂，只是因為拙笨，或是不聰明）的作品，決又能說是好的構想。出色的作品，是沒有混亂的。即使有，也是在隨着危險，達到高潮的時候，因為想要驟放磊落地傍若無人地由大主題而「急轉換」至小主題而使讀者心焦的一種手段。梅雷弟斯的羅達·弗雷明第三十一章，便是這種明明白白的小孩子的狡滑手段底一個好例。作者心裏知道讀者正在睡着睡沫等着知道羅巴特和羅達底會見情形，却有意用十六頁去寫了對於亞爾加頓的狂想。這十六頁雖很有異彩；但是這種異彩并不能做對於有意弄精了全篇構想的非難底辯護。

三 自傳的要素

有人把結構又分做了 event-plot（事件的結構）和 idea-plot（思想的結構）。

他們說，近代的大小說都不很注重事件的結構，而思想的結構則很出色。但是依我看來，把小說裏的事件和思想分開，便和把哲學裏的物 and 心分開一樣，總不能說是正當的解法。所以我們要把這個問題和修飾法略而不言，只說一說創作家在讀者眼前表現出的生活形相是怎樣成功的。實際生活真是千形百態，雜亂得很；而作家則由裏面選擇出中意的場景，作為題材。作家沉潛在當體裏面（有的批評家把這個換做了「實感的貯藏」）而把他造成作中的主要人物，便和等待一個活的胚種發育成一個完全的組成體一樣。

那末，作家要從無限的人生中剪取那一部份當做那作品的真正有生氣的題材呢？——這當然是一個從難回答的問題；但是歸根到底，還在作家自身之中。便是說，作家要潛入自己的心的深處而剪取它。第一流的名作，一定有自傳的要素做着它的基礎。

作家當然也可以從廣汎的人生中，選取于自己的創作有用的各種現象，直抄下來。并且也可以考索和發明和它相應的事件。但是，要考索和發明心理，却是絕對辦不到的事。雖然他可以把握實在的人用做作中人物的「模特兒」，根據他人表露在外面的表情和動力而想像他人的心理至某個程度；但是這些也并不能做一個大的幫助，這個只要試寫過一篇小說，便能懂得。要完成真的創作，最有效的手段只有「內觀」（觀察自己的內心）。創作之道，只有把自己所想所見，適宜地安排起來，調整起來。

我們倘若先研究一下一些第一流作家的生平再去讀他的作品，便能知道在他的作品裏面：有很多的自傳的要素以種種形式表現着。聰明的讀者，一定可以指出作品裏面的插話，情緒，和人物的人格，是以作家的經歷和自傳做著它們的根源。而實際呢，作家的創作裏面含蓄着的自傳的要素比人家得以指摘的

還要多得多；而在作品上吹着生氣的，也便是這個。在描寫一個人物的時候（便是短篇也是這樣），作者倘要讀者不起絲毫疑念，便應當先內觀自己的人格，而在那裏搜求和題材上的特殊人物相配的一面。所以創作的基礎，便存在作家的普通的同感性裏。「懂得特殊，然後懂得普遍」的話，在這時候也是一個真理。我們倘着真地內觀自己，真地觀察自己的個性起來，可以知道在那裏具有着一切人類的某一點。所以小說家倘若遇到了不知如何描寫作中人物是好的時候，是安全的辦法便是自己問問「我若是這個作中人物，這時候便要怎樣做」？所以我們也不妨說，出色的小說便是包着種種人種的色彩的自傳。

作家自身有時候雖有這種自信，以為自己觀察的，描寫的，創造的完全是一個新典型的人物，但是寫好之後一看，一定能證明畢竟是自傳的心理佔着勝勢，畢竟是最強烈地偏愛着自己的個性。一個小說家真能博得聲名的典型或姓

格，只有一個。即使不是一個，也不會是數個以上。倘若看一看屠格涅夫的作品，我們可以知道巴札羅夫，羅亭，芮沙羅夫，拉夫雷基結局都不外乎是一個典型。大家都說，在近代描寫活着的人描寫得最多的，便要算是巴爾扎克。色爾夫貝爾和克利斯多夫曾編了一個巴爾扎克作品裏的人物底傳記辭書。那本書竟有六百頁以上（并且還是大本子），舉出的人名約有二千以上；但是至于真正的典型，則僅存一打不足。他的守財奴，他的品行不端却很快活的女優，同樣淫蕩而快活的侯爵夫人，他的都會青年，他的善良的小夥子，他的英雄氣而易于墮淚的處女，他的天使般的妻子和母親，他的貧親戚，他的忠實却微嫌太笨的僕用——出沒於他的作品裏的，大體只有這些典型的人物（雖然用了種種名字）。莎士比亞是被稱為千心萬魂的詩人，第二個造物主底作家。但是據弗蘭克·哈里斯的詩則，則哈姆雷特式的人物雖然在莎士比亞的作品中出沒得很

多，但是丹麥太子哈姆雷特，要算是最後而最大的。

第五章 作家和世間

一 人望

藝術既是表現，那末要破作者以外的一些人（廣稱世間）鑑賞的意識，作者心裏當然是要有的。問題只是我們應當顧慮世間顧慮到什麼程度。本來，創作家對於世間的態度有兩種。一種便是非常看重世間，無上喜歡一般的人望；還有一種便是從高處冷笑着侮蔑着人望。

但是我們倘若仔細分析起來，便可以知道一些自持很高的作家，在侮蔑着人望的心裏一定會有着羨望人望甚高的另一些作家的念頭（雖然程度是有不

同)。

那末，這兩種態度于創作家究竟那一種是對的呢？

二 梅雷弟斯的自信

「藝術家可以完全不管世間」的議論，是絕對不能成立的。在自然主義時代，曾經有過這種妄論，有一個有名的批評家說，「藝術只要正確地表現其實便可以了」；但是依我看來，這算是一個科學家的態度則可，算是一個藝術家的態度則不可。因為藝術家的目的，是在把自己感得的 emotion (托爾斯泰則說是 feeling) 傳達給他人；所以「不管世間也可以」的議論，本身便已經矛盾着。

便是梅雷弟斯那樣的大作家，也因為自己作品的沒有人望而相當地焦慮

着。讀梅利第斯書翰集，我們可以知道他無論是陰風陽裏，言及世間的地方都很多。在給一個人的書信裏，他說：『傑作是會碰到被天下了解的機會的。即使沒有這種機會，也沒有多大要緊。』在給哈多曼的書信裏，他說：『你不要因為你的作品不受歡迎而灰心喪胆吧！』還有一次他聽見愛利歐特的孔希爾那樣的難看的小說得了八千磅稿費，他寫對一個人說：『噫，難道我使永遠沒有這等好事嗎？』在給自己的小孩子的信裏，尤其能看出他是焦慮着不得人望；他說：『我不得人望，所以收入也少，而做事體也非做人一倍多不可；我簡直沒有攔筆的工夫。』在另一封信上，上面寫着一八八一年六月二十三日）他說：『總之我是失敗了！』那時梅雷第斯正五十三歲，他已經寫成了近代戀愛，羅達·弗雷明，自我主義者之類的不朽的名篇。

他一方面雖悲歎着不得人望，心中却暗地有這樣的自信，以為自己已經完

畫了 Dostoevsky，並且寫起的作品是很不凡。他或者竟以爲自己是英文學史中最重要的一位作家，作品也有不朽的價值，亦未可知。他在當時，是受着一些有不凡的心靈的人底幾乎堪稱熱狂的崇敬的。不過他還說是『我失敗了』。那末他失敗的究竟是什麼呢？他的唯一的失敗，便是沒有能直接得到世間的人望。

三 梅雷弟斯的妥協

由這個例，我們可以知道不得人望的作家，內心也希望着人望。

那麼，作家是否專門希求人望便可以了？可不可以用一種特別手段，去達到博得人望的目的呢？『我不管世間怎樣，我只要愛寫什麼便寫什麼便夠了。我除去自己的個性和力之外，絲毫無所顧慮。只有自己的個性的概念，是我的指導者。』——還是這一種態度對呢，還是『我要詳細審查一下這世間，我要

在我自己和它之間找出一種妥協點」的態度對呢？

當然，也並不是絕對沒有異常的大天才很幸運地得到很大的人望底事。當然這時候是談不到和世間妥協不妥協。並且有時候一些凡庸的作家，最完全地披瀝了自己的真誠，也博得了讀書界上的大多數凡庸者的異常的喝采。——但是就大體而言，真有獨創性的名作家，對於世間總是比較的鈍感。這于OLIVE THOMAS也許是不能避免的結果。對這些作家，應不應當和世間妥協，才成了切實的問題。

梅雷蒂斯便是這個的最好的一個例。他主要是一個詩人；他持有的詩人的非凡的資質，比小說家的更多，這一點他自己也覺得。但是世人卻沒有能注意他的詩。倘若他是絕對排斥妥協的人，他一定要說「便是落魄做叫花子，也得寫詩」；但是他到三十三歲——這時代于一個著作家，真還是一個小孩時代

——便厭煩了這個非妥協。在給九索普的信札上，他說：『我要暫時做世間的奴隸，動筆來寫小說。非我們的指揮者（世間）命令我寫詩的時候，我是不寫詩的了！』

由此看來，可見這位第一流作家，也是想着寫迎合社會的東西是合算的，寫不迎合社會的東西是不合算的。不僅梅雷弟斯如此，便是莎士比亞，以及其他很多很多的世界第一流大作家，都曾經有過這種事情。

四 Pot-boiler

英語裏有叫做 Pot-boiler 的一個字。意思便是說專門因為要迎合社會的原故而製作與自己不相近的作品。所以，梅雷弟斯也可說是幹過這種事。只是他持有着異常的創造的才能，具備着深奧的常識，並且能夠認真地上總之是地

上，世間總之是世間，人總之是人，而在適應它們的範圍之內，盡了他的最善。

懂得世世不深，對於藝術沒有失去純真無垢的思想的青年，也許要以為梅雷弟斯的這種幹法，是太沒有能耐了。但是往另一方面設想起來，光靠自己不靠別物，總很難廣被世間鑑賞到。于是乃有了適應世間幾分的必要。第一流偉大的藝術家，因為適應和均整的觀念很發達的原故，所以常能見到這一層。缺乏這個觀念，可以證明他是一個小作家。所以完全不管世間的純真的藝術品，常由小型的天才造出。

偉大的作家，常能懂得一方面應該尊重自己的特性，一方面也應該尊重世間的精神的特性。『和世間妥協』，屈從于世間；這樣說來，當然很難聽，但是要之他們是持有着尊重低級的國民的偏見底聰明和寬大。例如英國的讀書

界，關於性慾問題的描寫，是不許在大陸方面那樣的自由和大胆的。而大作家則常能尊重這種偏見，不和這種國民的偏見挑戰（雖然這樣做是僞善的，非論理的，愚蒙的）。在製作傾向藝術和問題藝術的時候當然是例外，應當毅然拋去這種手套；但是要產生圓滿的藝術，這種挑戰總是不必要的。

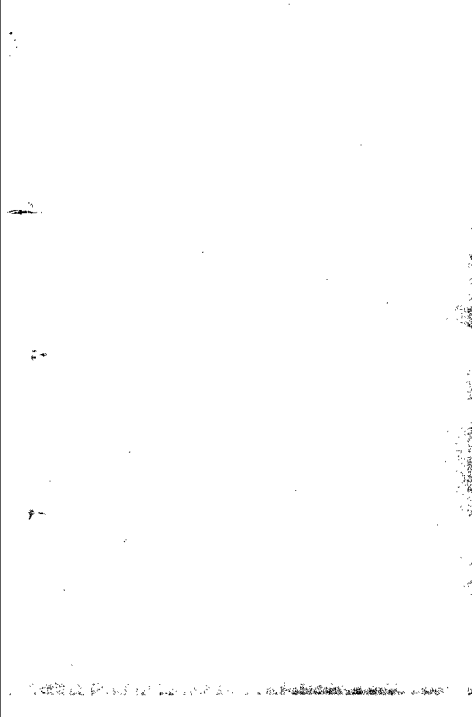
五 世間是難于不管的

在娃拉利·巴爾波的一本著作裏面，有這樣一句話，說是『女性和戰爭一樣，是不能忽視的一個大實在』；世間對於藝術家，也和戰爭一樣的是一個不能忽視的大實在。倘若諸君是富于創造之才的藝術家，那末便世間不理諸君，諸君也可能不理世間。諸君應當適應世間，到某個程度為止。超過這程度，過於隨順世間，也是不行的。和這世間的接觸，應作家的聰明性的程度，有時會

很適當，有時則有過不足。

要之，我們抱定爲保留第一義第二義而犧牲第三義第四義以下的宗旨和世間妥協便可以。但是我們要非常小心的便是，不要墮落做了單單的 Popularity hunter（博取聲名的人，投機的人）。

世評和酒一樣，喝得適宜，能爲之興奮刺戟，而成爲一種絕好的強壯劑。倘若喝得過了度，也足以泥醉亂醉，而因之亡身。那末喝酒的限度究竟是怎樣呢？這個嗎，這是應當看各人的體質如何再說話，光光說是一斤兩斤是不對的。作家顧慮世間，也和這個一樣；看各個作家的資質如何，和世間接觸的限度也自不同。



第六章 作家與社會的接觸

一 隱士和小說家

本章要接着前章所說的，以實例來考察一下和實社會接觸不接觸，于那作家的創作上有怎樣的影響。

我們要先把結論說在這裏，便是，隔離社會，韜晦人世，喜好隱遁孤獨的生活，是不能成爲作家的，自來在日本，大家都以爲文人便是隱士般的人物。固然，像鴨長明，西行，芭蕉之類未始不可說是十足的隱士；但是他們的述作，却只是些小乘佛教的感想或是詠風賦月的詩歌俳諧，而不是這裏所說的創

作或小說。有名的小說家，便在喜好隱遁的日本，也和實社會很多接觸。只要看一看西鶴之類，也便能知道。寫了源氏物語的紫式部，一定也很熟悉當時的宮廷生活的。

在西洋，雖也有不少一面過着隱遁的生活而在文學上建了不朽的聲名的人，但是至少他們都不是小說家。例如托馬斯·亞·更比斯的基督的模倣，它裏面的清高的思索和幽寂的默想至今都還可以做我們一服清心劑，但是却不是小說，并且我們還可以說，持有那樣的生平和思想的人，決不能寫小說。近代持有這種隱遁的傾向的人，在美國則有愛馬生和梭羅，在英國則有傑法利斯，在日內瓦則有蒙田。這幾位是很有名的文人，但是却不是小說家。亞滅爾是文學的資質非常豐富的人，友人和鄉黨都非常期望着他，但是他的殘作，却只有幾篇斷片的詩和日記。

二 經濟底價值

我們若使掉過頭來看一看小說家，可以知道他們差不多都是些出入于種種社會，積蓄着種種經驗的人。例如托爾斯泰，他的家庭是一個富裕的貴族，他自己既曾出入過華貴的莫斯科的交際社會，也曾當過荒唐的高加索的駐屯兵，且曾身起過克利米亞戰爭（大家說，這是世界戰爭中最悲慘的了），晚年又過過村落閑居的生活。托爾斯泰所以能做一個偉大的作家，雖也是出于他的天分，但是這些經驗之愈使生光，也是無可爭辯的事。再看索思退夫，斯基是怎樣呢？他曾經上過一次死刑台，在西伯利亞的監牢裏受着苦的時候，則會同時發見了人類最骯髒的地方和最高貴的地方。

還有屠格涅夫，雖然沒有達到這兩位樣的程度，也曾往復于法俄之間，到

過倫敦，熟悉着各種世故人情；還有斯特林堡，一生之中也曾遭遇過不少悲慘的事情。

我在前面曾經說過：「近代小說并不在單祇追求着事件。近代小說裏的事件，只是隨着主人公的心理，性癖，特質之類的自然推移，自然變換而發生。」這是說我們可以不必勉強製造事件，存心去學得種種經驗，而不是說便可以完全輕看了經驗的價值。當然更不是說作家便可以隔絕世間，縮晦人世。

三 弗羅貝爾的悲劇

弗羅貝爾的事情最能告訴我們小說家隔絕世間，將陷進怎樣的悲劇。讀弗羅貝爾的傳記，我們可以知道他在幼時，便以爲世間于自己是沒有用處的；他在那時候便要求着孤獨和寂靜的生活。因此他就受了這孤獨和寂靜的影響，弄

得肉體上的病的傾向一天增進似一天。他在學生時代，是個傑出的俊才，却是無論什麼事都是特別的老成；在二十二歲的時候，他已經失去了青年的快活，而帶着一付老頭兒氣。只有在旅行各地方的時候，在他的信札上暫時失滅了老成的拘鬱。但是也僅僅只有這一個期間；勞的時候他的憂鬱而焦燥的性情，在他寫的詩書上都現出着。本內特說：『弗羅貝爾的詩書，有很多是非常卑野，非常傻氣。在那上面，真雅向有教養的隱士底鄉下老氣質是無遺地表現着。』還說：『弗羅貝爾的情婦真是個忍心的婆娘，簡直是個只顧自己的毆鞭人。但是因為互通情書的對子是弗羅貝爾，所以讀他的書簡集的時候，誰也不能同情那位女郎。』所謂這位女郎，便指的是那位容姿妖豔的女作家喬治·桑德。
妹麗現世的弗羅貝爾，對古代很是熱情（倘若他生在那個時代，大概也會生出嫌厭之情的），他想像在自己周圍不能找到的美，復活于古代。他是否果

真使美復活于古代了不會，現代各批評家的主張很不一致。他寫現代生活的小說，因為對於那種材料抱着嫌惡之感，所以有很多苦澀的痕跡。本來他是由他的隔絕人世的生活樣式上說來，逼真的完全的近代生活的活描寫也是不能從他那裏期待到的。所以近來對於弗羅貝爾的世評，除去承認單純的心一篇是傑作之外，其他作品都失去了從那樣的價值。他死去之後出版的布伯爾和佩九雷，尤其缺少實在之感（這是作家和世間斷絕底必然的結果）。那是一種沒有確信的現實主義（Realism without conviction）。布伯爾和佩九雷那樣的人物，只會存在在弗羅貝爾的腦裏；其他人的腦裏是不會存在的。本內特說：「我讀了之後有一種感想，便是那種題材理應是由斯維夫特（十八世紀的英國諷刺家）把它寫成一篇長篇、幅的狂詩的，而作者誤把它寫成了那樣。並且因為弗羅貝爾是用他所謂的 *Mots justes*（意即「的確的語詞」），這是他的著作的信條）寫的這

個狂詩的題材，所以連用美的空想魅惑我們都不能。『克明地描寫狂詩的題材，而缺少空想的魅惑力——這是弗羅貝爾全著作底共通缺陷；這裏不是最痛切地暗示着和世間隔絕的人當小說家底悲劇嗎？』

四 革命思想和創作家

弗羅貝爾型的人，在日本的作家批評家中，想來也不少（雖有大小之差）。他們是很「斤斤較量」的，是很潔癖的；他們想不為世間所污，而保着自己的清白。他們戰抖于人性的粗野和污濁之前，只想叫自己不為之污染。

但是大體說來，一個人是沒有害羞，嫌厭，逃避人類本性的權利的。他們能逃避自己嗎？他們能嫌厭自己的母親嗎？他們能害羞人類的進化嗎？人類本性是儼然存在着。一個作家應當知道，愈能平心靜氣地跳進人類本性的深處

把那裏的事實多多地吸收于頭腦之中，那篇作品愈是不凡。起伏于這悽慘的地上的切現象，究竟都是我們自身構成的；它當然沒有受藝術家底忌避的侮辱底理由。這世界大部分都是凡俗之輩造成的；而藝術家的創作的大部分材料，也便是他們。那末華弗羅貝爾型的作家批評家之多，究竟是什麼道理呢？

關於藝術家對於社會的關係底各要點，我們大體已經講完了。但是雖然說是同是世間，同是社會，像今日這樣改造思想澎湃着，勞働文學和階級藝術關得很熱鬧的時候，我們該把這所謂社會特別重想一下才對。關於這一層，本內特說：

『最要緊的便是不可使一個藝術家以為社會改革能是藝術愛好 (dilettanti-ism) 一派的解毒劑。世界到處都懷抱着這一種妄想，以為現在全世界是瀕于危殆狀態之下，若不急施救濟，災禍將要來到。這一種妄想于一個社會革命家

是可恕的，但是由藝術家的常識說來，則非極力反對不可。不用說，這世界是非常壞的世界；但是在另一方面，這世界也是非常好的世界。藝術家的職能固然也應當與 *what ought to be* 「應當是的」，也便是理想的世界；但是和 *what is* 「現在是的」，即現實的世界（應當更多關係才對。一切必要的改革倘若統統成就了之後，我們的完全的世界一定會和石冰一樣地冰住。在這冰凍時期來到之前，藝術家應當做的事便是在互相反目，互相爭鬪着的不少見解之中，保着自己的平衡，以及描寫 *what is*，享樂 *what is*。……倘若茫無所知地受了改革的誘惑，離開了藝術家的真的道路，那末他的藝術將會失去了。（譯者按：本內特的這種見解，或者便是所謂為藝術的藝術論。和這個相頡頏的，便是為人生的藝術論。在這兩者之間，是有一段很長的戰史的。但是按目下的情形說來，後者似乎占着絕對的勝勢。）

1

2

3

1. The first part of the document is a list of names and addresses. The names are: John Doe, Jane Smith, and Bob Johnson. The addresses are: 123 Main St, New York, NY; 456 Elm St, Los Angeles, CA; and 789 Oak St, Chicago, IL.

第七章 長篇中篇短篇的區別

一 中篇小說的流行

從第二章到第六章，我們把要做小說家底一般的注意講了一下；但是雖然一口說是小說，長篇，中篇和短篇底機能，目的，結構是不同的。尤其在長篇和短篇之間，有很大的差異；本章便要講一講它們的區別。

小說的名稱，法語是比較的最為的確；在法國，他們把長篇喚做 roman，中篇喚做 nouvelle，短篇喚做 conte。英文把長篇喚做 novel，中篇喚做 novella，這恰和法文的 roman 和 nouvelle 相當；但是和 conte 相當的確定文

字，却還沒有。愛倫坡曾用 tales 這字來稱叫短篇，但是這字是非常曖昧而不確定，所以後世的批評家都沒有使喚它。現在用得最普通的大概便要算是 short-story 這字。主張在 short-story 之間畫上一條短線，而用以表示『短篇小說』這專門的意義的，便是馬太教授。

法國稱為 roman 的，便是像雨果的巴黎的聖母院，巴爾札克的烏傑尼·格蘭代之類的最較多的小說；稱為 nouvelle 的，便是像梅利美的嘉爾曼和克龍巴之類的最較少而分量較少的作品。在英國也是這樣，所謂 novel，便是指的像斯各特的開尼爾·窩斯和梅雷弟斯的自我主義者之類的長篇大作。所謂 novellet，便是指的像吉卜林的熄了的光，亨利·傑姆士的弟吉·米特之類的最較少而分量較少的東西。所以無論在英國和法國，長篇和中篇的區別，都是就量的方面而言，而不是就質的方面而言。便是說，和長

篇小說用同樣的手法，同樣的結構，同樣的觀察法，同樣的描寫法，而人物之數較少，事件較為單純，分量較少的，便是中篇。現在像托爾斯泰，索思退夫，斯基，雨果，迪更斯和沙克雷的不少作品似的千百前後的大長篇，二十世紀之後是不很有的了；所以有人說，長篇小說時代已經過去，而中篇的時代來到了。

這有兩個原因，一個便是因為人事愈來愈繁忙，還有一個便是因為讀者的藝術鑑賞意識漸漸變得精練了；因此像十九世紀初期作家那樣的枝葉繁多，非常散漫的作品，無論在時間方面還是在鑑賞意識都受不了。關於凝縮洗鍊這長篇小說而招來中篇小說隆盛的時代的事，梅利美，屠格涅夫和斯替文生是有大功的。

因為長篇在結構方面是極散漫的，所以中篇代替了它，是別無足惜的；或

者因爲疑縮成了中篇的原故，倒反能夠成爲藝術的，而有減輕讀者的時間和注意力的負擔底便利，也未可知。

把長篇縮短成了中篇，這是現下的狀勢；當然若有必要，也未始不能把中篇延長成爲長篇。因爲，兩者的性質是相同的。至于短篇，則不行了；因爲短篇和前二者，樣式完全是不同的。

所謂短篇，便是指的像法國的莫巴桑的首飾，都德的最後一課，美國的愛倫坡的利該亞之類的作品；這些作家的目標所向，和旁的長篇中篇小說家的是完全不同的；無論在材料方面，結構方面，或是長短方面，都顯示着獨立的樣式。

二 短篇的樹立者愛倫坡

我們在這裏要歷史方面考察一下短篇小說的發生。這短篇式的取材，結構，和描寫方面，古時也並不是沒有；在新約舊約裏面，便能發見不少和短篇小說類似的文章。這是晚近美國費爾普斯教授之類研究唱導得很熱鬧的事。例如路加福音第十五章浪子回頭的故事，便是一個例；那篇故事的取材和結構，都可說是短篇小說的。但是對於「短篇小說是和長篇小說底目的方式完全不同的一個文學形式」底批評意識漸漸成爲明確的，却是十九世紀以後的事；而最初指示這個，實現這個的，便是愛倫坡。

在波德文教授編纂的美國小說集的文裏，附着一篇極有益的論文；他不但說愛倫坡是一個短篇小說底先驅者，並且說他是以身感得它的結構，而在結構上排除一切外的廢物，使短篇小說底發達成爲更直接的最初的人。教授還說，愛倫坡的作品底主要的特長，便在調和，單純化，和漸層法 (harmoniza-

tion, simplification, gradation)三點；他是最努力減少不調和支離滅裂的人。也便是說，愛倫坡以自己的作品，而顯示了短篇小說所不得不依從的直路，告訴後來的作家該在短篇小說上面應當嚴守形式的調和，謀印象的統一。

愛倫坡一方面是個作家，一方面也是個批評家。他不但在實際作品上面顯示了短篇的好模範，也在論文上面說明了自己的懷抱。他論霍桑的故事的一篇文章，不但在樹立了「短篇」這一個小說的新樣式的點上是很有名，並且實際貢獻也很大。裏面有這樣的話：

『以前面所說的理由，所以普通的小說，是從它的長短客觀的地被寫成的。因為不能一氣讀完，所以由 *continuity* (全的感受) 而生的大的力量乃致被放棄了，而不能感得它。中途停止讀閱，能使外間的不鈍的興趣混進鑑賞的興趣之中，而把作品的純粹的印象多多少少地變化了，抹消了。便是單紙中止讀

閱，已能被壞真的統一性的感得。至于短篇小說，則作者能夠充分把自己的意圖傳達給讀者，能使讀者的靈魂在讀閱時圖中完全放在作家支配之下，免得受到由倦怠和中止讀閱而生的外的，附帶的影響。

『所以愛好巧緻的藝術家，乃創作短篇。他若是聰明的，他將不用事件來調節自己的思想。他將以充分的熟慮，先打定要造出一個獨特的，單一的效果底主意，再想出事件——最有效的事件，而以想念和事實混融于其中。倘若開頭的文章便不像能夠完成企圖的效果，那末他第一步便失敗了。全結構中，有一句對於作家的企圖直接間接沒有貢獻的辭句都不行。要有這種手段，這種注意和技巧，才會有不凡的作品。短篇小說，大體說來便是這樣的東西；這個要求，長篇小說是不能滿足的。』

希臘這印象的統一的愛倫坡的短篇作品，不久便受了歐洲大陸的歡迎，轉

瞬間而風行了全球；而他給法國文壇的直接影響，要算是特別的大。但是他的短篇小說論，却沒有被人注意；便是一些批評家們，也忽視了它。一八八五年馬太教授登在某個雜誌上的短篇小說的哲學，大大集了世人的觀聽。教授在那篇論文裏面，把在愛倫坡的論文裏只是暗示地，含蓄地敘述着的點，表面地明白地論斷了；他並且說明了短篇小說和長篇小說所以不但在長短方面不同，也在本質方面不同的原故。他說：

「真的短篇小說，并不只是長短較短的小說，而是在這個以外，在這裏以上。真的短篇小說和長篇小說主要的不同點，便是印象的統一。若要更正確而詳密地說來，便是短篇小說應有長篇小說所缺少的統一。法國古典時代的戲劇，曾嚴守過三一致的法則。所謂三一致便是：第一，戲劇應當是一天之中的事；第二，應當是一個場所的事；第三，應當是一個行為 (one act, in one

place, on one day)；而短篇小說則應當是單一的性格，單一的事件，單一的情緒，或是由單一的局面所釀成的連續的情緒 (a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotion called forth by a single situation)。長篇小說因為包含着不少插話的原故，所以必然地是多歧的；而反之短篇小說則常睹着完全而充足的單一的效果。所以愛倫坡也已經說過，正因為如此，所以才能給人家以長篇所絕對不能辦到的 *totality* 的效果——全的，純一的印象。

實際，短篇不應當是長篇的一節。也不應當是由長篇故事裏抽出一個事件或一段插話。而應當使讀者感得，它雖是很短，但是若是把它擴大起來，引伸起來，則會弄糟了。……

「所以沒有考案性，獨創性，和壓縮的才能的短篇小說家，是難于成功

的。在這方面成功的，大抵是有一派奇想 (fantasy) 的作家。』

三 哈米爾頓教授的定義

哈米爾頓把愛倫坡和馬太教授的主張作根底，而對短篇小說下了這樣的定義：

『短篇小說的目的，便是以最大經濟的手段而最有力地製造出一個單一的故事的效果。』 (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.)

當然光是這一點是過于曖昧了，所以我們要把哈米爾頓對於這個定義的見解解說一番。

單一的故事的效果 (single narrative effect) 這句話是過于簡單了，我們要把它說明一下。故事的效果要包含行爲，人物，和局面這三個要素，才得成立。短篇和小品 (sketch) 的所以不同，由這一點也可以明白；因爲小品只要有這三個要素中的一個，便能成立。小品常時會只有人物或局面的要素，而缺少着行爲(事件)的要素；至于短篇小說，則非有行爲(事件)不可。在這一點，短篇是近于長篇小說。但在長篇小說，這兩個三個故事的要素并不顯明地分立着，對立着，而互相密切地關係着，融合着；而短篇小說，則普通總是置力點于三要素中的一個，使它特別顯彰，而多把其他兩個要素放在從屬的地位。所以短篇小說有三種，一種是着重行爲(事件)的效果，一種是着重人物(性格)的效果，一種是着重局面(境遇)的效果。例如愛倫坡的紅死的假面的目的是在于布置的效果，講故事的心的目的是在于性格的效果，亞孟替拉德的桶的目的

在于事件的效果。而由最經濟地節約文字上說來，在作品的冒頭暗示中心是三要素中之那一個，乃作家的責務。倘若檢討一下愛倫坡的上面三篇東西的第一段，我們可以發見他決沒有忘去了這個責務。短篇作家倘若選定了應該着重的一個要素，他便應當拿全注意去製造那個效果。構想若是定規了，他便應當專心致志去完全它；于達成那單一的目的沒有多大必要的枝葉，便可以不管。短篇作家中的傑才斯替文生，在給果爾維卿的信札上，像這樣主張着這注意的焦點：

「別作目的？……但是我不是不照這樣的寫法的。我們應當竭力避免製造枝葉的效果；只有能因而得到更完全的全體的效果的時候，才能使得。便是由短篇小說的成因上說來，也不得不如此。別作目標，是能弄錯作品的根本的。在長篇，*dénouement*（收場）并不這樣緊要，那不過是全體的 *rhyme*（韻律）的

附帶的分子；但在短篇，却是骨之骨，血之血。」

接着我們要研究一下『最大經濟的手段』(greatest economy of means)這句話和『最有力地』(utmost emphasis)這句話。短篇應當驅使可能少的人物和可能少的事件，在可能少的時間和空間裏敘述一件事才對。這便是『最大經濟的手段』的意義。若是用兩個人物便可以，那末止可以用兩個，決不可以用三個。若是用一個事件便能得到企圖的效果，那末便應當小心以外的展開。若是一個場所，一個時候便夠了，那末絕對不可以用幾個場所，幾個時候來散亂它。但是我們也該知道，這種手段的經濟并非無論什麼都非嚴守不可。有時候少許寬弛一下手段的節約，效果會得以非常地增進；像這樣些時候，便不該過于拘束。愛倫坡也說過，不當的簡潔，能和不當的冗漫一樣地損壞作品。例如露加福音裏的浪子回頭的故事，用兩個人物(父親和浪子)固然也并非不可以，

但是因為點出了第三者（好兒子），破壞了嚴格的手段經濟的原故，全體的效果反而愈加顯彰了。短篇作家在結構上應當牢記着的便是，應當在經濟的，節約的努力（希求正確）和強大效果的努力（擴張處理方法）之間，保持着適宜的均衡（balance）。

四 短篇和短的故事

如前面所說，嚴密地講來，短篇是一個獨立的形式，它有它自身的嚴格的法則。但在十九世紀以前，這一點却未被明白地意識到。自愛倫坡使它的獨立有了活氣之後，更有莫巴桑那樣的作家，使它進向完成之路。但是至于不照這嚴密的定義所說那樣的，單是短的故事，則所謂「自古有之」，并且今後大概也是不會絕滅的。波爾德文教授在對波卡雀的十日談中的一百個故事下了一番嚴

密的檢討以後，曾下了這樣的結論，便是說，由近代的嚴密的批評的立場看來，裏面值得喚做短篇的只有兩個，此外還有三篇，因為對於形式的統一加了一番留意，所以差不多能給人家一種全包的印象。我們隨便從美國每月出版的最高雜誌裏面抽出一百種短的故事來研究一下，也可以知道近代批評的意義上的嚴密的短篇小說，並沒有多少，而止是一些短的故事。那末不是短篇小說底短的故事究竟是什麼呢？現在還沒有名字。

那末，短的故事之不能喚做短篇小說的，便沒有它的文藝的價值了嗎？這當然又當作別論。有些不是嚴密意味的短篇小說底短的故事，也能顯示給我們一種廣汎的或是深刻的人生觀，內容方面是很可尊貴。在文藝史上，霍桑的故事比之愛倫坡的作品是占着較高的地位。這是因為霍桑雖無愛倫坡那樣的數學的和過度銳敏的心，因此屢次有不經濟的手段出來，但是這位紐英格蘭的夢想

家，對於人生却有愛倫坡以上的深刻的洞察。還有歐文的利普·凡·文克爾和睡霍羅的傳說，雖非近代的嚴格意味上的短篇小說，但在人道的表現上，其價值却在結構完善的莫巴桑的短篇以上。

歐文在給一個朋友的信札上這樣說：「依我看來，故事不外乎是展開材料的極子；不外乎是思想，感情和言語的遊戲，輕快而明瞭地織出人物的機器，日常生活上的情景底親密的表現，一半不能看見似的，却對全局作用着的 *animus* 的血管的驅使。」而我的目標也便是這個。由近代的嚴密的短篇定義說來，這話雖未免過形相漫；但是像歐文那樣質地的作家，倘若過于拘于近代的意義底短篇的手法，也許反而會破壞了儼那有魅力的廣汎的人生觀，亦未可知。我們應當曉得，便是非短篇小說的短篇故事在文藝上也能有和嚴格的短篇同樣高的價值。

一方面有非短篇小說的短篇故事，另一方面也有篇幅并不短的短篇小說。例如亨利·傑姆士的螺旋的旋轉，竟有二三百頁；但是却不能說它是中篇。因為那篇作品的目標，確是想獲得單一的故事的效果，而這正是短篇的目的。這篇東西所以會這樣長，是因為倘若再節約手段，便不能表現出那高潮的神秘和恐怖。斯替文生的名作傑克博士與海德先生，雖是一個短篇，却比他的中篇雷沙的海岸要長。愛德窩德·愛巴雷特、海爾的有名的故事沒有故國的人，雖是一個短篇，却長得夠一大本。

要之，短篇小說和非短篇小說的短篇故事底區別，并不在長短方面，而應當以它們的建設的結構來決定。還有，一方面非短篇小說的短篇故事也有有價值的，另一方面嚴密的短篇小說也有沒有價值的。所以內容的評價，和結構如何不一定有什麼關係，但是以目前的情形講來，非短篇小說的短篇故事也許會

日漸消滅，因為在今日，作者的製作意識和讀者的鑑賞意識在藝術方面都變得漸漸地精練了。

五 長篇和短篇的難易

既然知道了上面所說的事，爲使嚴密的短篇小說的樣式 (Type) 益加明瞭起見，我們要看一看布利士·佩利教授的短篇小說論。布利士·佩利教授的小說的研究，是這方面的必讀的名著；而這短篇論，也便是裏面的一節。我們前面講過，在短篇小說上，應把着重 (emphasize) 性格 (人物)，行爲 (事件)，局面 (境遇) 這三要素中的一個，而使其餘的兩個從屬於它；在着重性格的時候，佩利教授說，「應當是非常獨特的，嶄新的，使得人家看它一眼便被它吸住了」。短篇小說沒有這種開空，去從平凡之中抽出充分的人類的意義來提示。

所以倘若目標所在是性格的展開，教授又說，便『應當用上一些動人的經驗，使得那個展開份外引人注目』。所以若把以性格為中心的短篇小說和長篇小說比較起來，在那裏甚常有更為異常，更意想不到的人物出現。不過同是短篇小說，以行為（事件）為中心的作品，裏面的人物有時會是異常的平凡；這是因為光是結構已能充分吸引讀者的原故。例如貴婦人嗎？老虎嗎？的女主人公，是一個單純的婦人，一點也沒有特殊的地方。還有愛倫坡的彼得和彭德蘭的主人公，也是異常平凡的漢子，並沒有什麼顯著的特色。但是事件却該是特別而異常，不然當然是不能獲得讀者的了。我們可以重說一遍，便是在以性格為中心的短篇小說裏，主要人物應當是非常動人，在以事件為中心的作品裏，有時卻便只是點出沒有個性的特色的，異常平凡的人物，也便夠了。佩利教授最後論以境遇為中心的作品說：『只要那個作品能夠提示我們以新的世界的一角，或

是我們感得可愛的情景，或是戰爭，激烈的商業交易生產業之類的人類的業務，那末便已算是盡了短篇的責能，即使性格和事件是無特色的，無意義的，讀者也滿足了。」

短篇照例是不能領導讀者于長的場面上的——佩利教授演繹這個條件，說，製造機會或 opportunity 在長篇雖應當竭力避免，在短篇上却可以的。所謂 opportunity，便指的是『不自知地與以教訓 (didacticism)，提出問題而不加解答，任意設置前提，省略沒味的瑣事，或是在恐怖之中創造美，設置詩的象徵』之類的機會。教授還以為一個短篇作家『應當要有想像較高世界的力，在那裏發見對象的力，浸徹于它的本質裏的力，選擇出得以表現的特性的力』。關於文體 (style) 的驅使他又說：『應當要有再創造作者空想所見而提系於讀者的言語的魔力』。

佩利教授還指出下面這些點：「要寫短篇小說，不一定要有連續的空想力。作家也不一定要有本質是健全的，廣汎的，寬容的人生觀。」一個短篇作家要緊的『不是全，而是斷片 (not with wholes, but with fragments)，不一定要有首尾的一貫，前後的徹底』。

所以若由這一點來論長篇短篇孰難孰易，那末我們可以說，短篇的手法是比較的嚴格，所以較長篇為難。但是若是站在人類的基礎上來考察作家的資格，那末長篇小說家應當要有心的健全性和終始一貫的堅忍性，以及解說想念的忍耐力，所以較短篇為難。

六 長短篇的才能和年齡

我們在這裏要承着前項，來考察一下長篇小說家和短篇小說家的異同。

亞諾爾德在他的有名的十四行詩裏曾說梭霍克利士是「銳角地并且整個地觀察了人生的人」；而關於長篇作家和短篇作家對於人生的態度，只要把這十四行詩的句子一分兩，便能適恰地套上。例如巴爾札克，托爾斯泰，索思退夫斯基，梅雷弟斯之類則廣泛地整個地觀察着人生，而以渾沌的外形，再現了那複雜的關係，而愛倫坡，莫巴桑，吉卜林則僅觀察生活的一面，把心的焦點置於了經驗的一極面，然後再把那個極面簡潔地動人地描寫出來。所以長篇作家的經驗，一定比短篇作家的要廣泛得多。所以一些偉大的長篇作家寫出他們的名作，都是到了人的成熟期，智解都積了一些之後。反之，至於短篇作家，則也有很年輕便成功的。這是因為短篇小說的作家，不一定要知道人生的全面，只要深奧地曉得某一角便夠了。例如愛倫坡關於自己生活着人生，純正的人類的性格，人類關係上的道德的責任之類，差不多是毫無所知，毫無所想。

但是他却寫起了一些用英文寫的短篇小說裏最完全的不朽的名作。若要具體說起年齡來，那末世界上有名的長篇小說，可說大抵都是四十歲以上的作家所寫。例如托爾斯泰的安娜小史，乃四十一歲時完成，戰爭與和平，乃四十八歲時完成，宋思退夫斯基的罪與罰，乃四十四歲時完成，着手卡拉馬左夫兄弟，是在五十七歲時；雨果的苦人的完成，乃六十歲時；梅雷弟斯的自我主義者的完成，乃五十一歲時；哈弟的台斯的完成，乃五十一歲時；羅曼·羅蘭的姜·克利斯托夫的完成，乃四十六歲時。反之，短篇小說則二十幾歲三十幾歲的少壯作家都能有傑作寫出；例如吉卜林在十七歲便已寫起了兩三篇傑作。銳角地觀察人生的才能，和整個地觀察人生的才能，是完全不同的。吉卜林的上 阜凡話，作為二十歲的青年的作品而論，是值得驚嘆的。他尖銳地直感映進他的年輕的眼簾裏來的東西，而以年輕的光彩和力表現了它。但是倘若他在那個

年齡執筆長篇小說，將是怎樣呢？讀書界也許會將他的幼稚付諸一笑，而不予顯吧？年少的作家，是沒有整個地觀察人生，具現它的複雜的機關關係的才能的。反之，到了成熟期的人這一層雖能辦到，但是至於要把心的焦點放在經驗的一局面，則極很極難。像梭霍克利士那像并有兩面的作家，是極其少有的。所以差不多沒有這樣一個作家，能兼長篇於短篇和長篇。比方斯各特，生平只寫了一個短篇——迷了路的維利。迪更斯的短篇，出色的也只有一个——小孩子夢見星星。至於沙克雷，枯巴，喬治，愛利歐特，梅雷弟斯，以及大陸方面的雨果，柴思退夫斯基，則一個嚴密意味的短篇也沒有寫起。有的雖是很短，但是結構和分量却都屬於中篇。反之，愛倫坡則一個長篇也沒有遺留給我們。莫巴桑在長篇方面的才能，也遠遜於短篇方面。兼長兩面的，只有一個霍桑；他年少的時候寫的是短篇，到了成熟期乃執筆長篇。

七 短篇是技巧的

長篇小說和短篇小說不同，它的目的是在於累積故事的各要素，而謀效果的連續；并不怎樣管到手段的經濟和節約之類。所以不像短篇小說那樣專心於藝術的精練已經可以；所以它的作家之中，也有像朵思退夫斯基那樣不注意的，也有像斯各特那樣對於文字是非常純感的，也有像沙克雷那樣懶惰的，也有像愛利歐特那樣累贅的，也有像雨果那樣不勻整的，也有像巴爾扎克那樣非技巧的。長篇作家只要能夠貢獻一個新的真實的人生批評，那末即使他的結構和文體缺乏精練，我們也能容忍他。手段的節約（這是短篇的根本條件），只有在作品的建設上加以嚴密的限制，才能辦到；若重目標所在，唯有完成文體，才是可能。所以無論是愛倫坡，霍桑，或是都德，莫巴桑，一些不凡的短篇作

家，都是些細心的技巧家。他們之間沒有沙克雷那樣的對於建設是很不小心的，也沒有斯各特那樣的忽視文體的人。

還有一件事我們前面忘了說，便是，因為藝術的本能在年輕的時候是旺盛的，所以少年作家之所以大抵執筆短篇的，一方面也是因為專心於這方面的精練是易於滿足旺盛的藝術的本能。並且在實際上，年少而貧於可表現的內容的人，在表現的技巧上是易有可驚的完熟。所以年少而志于創作的人，知道「在人生觀的老熟方面雖是絕對不及成年作家，但在技巧的青春的美麗方面，却不難凌駕他們」，或許也是一件便事。

最後我要說。長篇小說既可構成作現實的，也可構成作浪漫的。而短篇小說則即使取材於現實方面，也易成爲浪漫的。這個的重要原因便是因為短篇小說在分量上受着限制。不易在那銳角地剪來的題材之中，劈鬆人生的一般的

真理；因此還不如在作家心裏把握着的銳角的題材上敷上能夠成爲一篇故事的空想的事實，把目標一起頭便暗示給讀者的簡單；這樣，自然是容易成爲浪漫的了。所以我們也可以說「由事實裏抽出真理」的是長篇，而「在真理上敷上事實」的是短篇。都德和莫巴桑，寫長篇小說的時候是非常現實的，至于短篇，則多浪漫的色彩。愛倫坡，霍桑，斯普文生，吉卜林之類的美美諸不凡的短篇作家，所以都屬於浪漫派。這一方面固然是由於作家的天質；但是從另一方面說來，也是短篇的約束使然。

第八章 短篇小說試作的第一步

一 製作的順序

本章要為初學之士。說一說短篇小說製作的樣形。

短篇小說的特質，讀了上章，想必已可清楚。短篇小說作法入門的著者威廉士說：『短篇小說是主要以爭鬥或生活的波瀾來表現人類的故事』，這不待說明，和說『銳角地觀察的人生』的表現是同樣意思。威廉士把短篇製作的順序，分做了三段，便是：

一 題材的把握

二 結構的完成

三 故事的展開

在故事的題材上，「人」大抵總是在於預想之中的。還有辦想短篇小說的時候，若要以人的性格為中心，那末便應當把事件和局面作為從位；若要以人的行為（事件）為中心的時候，便應當把性格和局面作為從位；若要以局面為中心的時候，便應當把人的性格和事件作為從位；這個我們在前一章已經辦過。但是不管怎樣，故事的論理的基礎，總是

人——事件——局面——

老巧的作家，無論把這三個基礎裏的那一個當先，無論看重什麼地方，都能寫起可觀的作品；但是初上道的人，是辦不到這一層的。置重於人，則易終於所謂人物 sketch；置重事件，則易墮於所謂家庭小說，冒險小說之類，只

是追逐着波瀾。所以最初，若是捉住了人物和事件，有了相當準備，便應當關於局面有所熟慮和趨向。這裏所謂局面，便指的是一個人物的危險，或是頂點（climax）。短篇之需要頂點，并不下於戲曲。所以短篇之需要技巧，也和戲曲同樣。間接地而最有力地證明這事的，便是「女流輩中沒戲曲的作家和短篇作家」的事實。由來女人是長於演繹的，所以在長篇小說——尤其是心理解剖上面，有些簡直能夠和男性作家相頡頏；但是至於組織的，綜合的頭腦，則很缺乏；所以在戲曲和短篇方面，還有第一流的大作家。

話未免說遠了；總而言之，短篇小說上布局法——換句話說，便是樹立結構的法子——的意義是非常重大；這一點若是成功了，那末創作可說是成功了七分。

二 「貓」的作例

（譯者按：夏目漱石氏有一篇名作，喚做憎們是貓，簡稱貓。）

那末究竟該怎樣去捉握局面呢？要正面來說明，是不容易的事，我們可以引上一例。

假設有一家人家的樓上有了一具死屍。若是只有這一點材料，那末想要創作的人，便可以對這個提出下面這樣的質問。

- A 怎樣那裏會有死屍的？
- B 誰是那死屍的殺害者？

C 爲什麼殺害的？

D 果真是他殺，不是自殺嗎？

E 若是他殺，那末下手人現在到那裏去了？

若是自己對於這些質問一一加以解答，那末一篇故事自然會被構成了。并且由這質問的提起和解答，「何處是起首，何處是尾端」的局面的決定也自然會被引出了。

初學之士要一起頭便處理大事件，是無理的事；最初我們可以把那死屍看作一個動物——一隻貓吧；於是我們便可想像：一些老鼠在天花板上鬧得個不亦樂乎，而那位貓先生却并不怎樣捉老鼠，所以只得買一些殺鼠藥來，包在乳酪裏面，以便孝敬那些討厭東西，而貓先生竟錯吃了它，結果送了命。接着我

們還可以想到：那隻貓的主人是一個老太婆呢？還是一個漂亮的小姐呢？她見了貓的死屍，曾經怎樣辦呢——這時候描寫一隻死貓的作品，也可以觸着人生的一面。

吉卜林曾有一篇有趣的作品，描寫着一隻死貓；愛倫坡也有一篇名叫黑貓的令人毫毛直豎的作品。

三 島原的情死事件

其次，我們可以，把那具死屍假定作一個女人——一個在「斷斷」裏賣色的可憐的妓女吧。對於上面所寫的質問，我們可以想有這樣的回答：

A 的回答 她和男人情死了。

B 的回答 她比男人先刺喉嚨，所以是自殺。

C 的回答 她背着許多債，又沒有還的可能；她想回去看看病母，又脫不了身；所以她就厭起世來。這時候正有她一個熟客，因為徵兵的原故，非進軍隊不可，因此兩人之間乃有了情死的計劃。

D 的回答 她想自殺，用刀刺了自己的喉嚨，但是傷勢不深，所以沒有能死，只在痛苦着，男人在旁看得難過，於是幫助她自殺了。

E 的回答 男人見女人已經斷氣，自己也就用刀子切斷了喉嚨，但是傷勢不深，所以沒有能死，現在被收容在鄰室裏。

這樣一來，事件是很複雜了。這樣的題材是很熟套的；光是這樣的作品，不要等現代作家，便是硯友社時代已有不少。我們再假設一假設吧。假設有檢事到這裏來為知道這事件是不是強迫的情死，即使是合意的情死，男人有沒有幫助自殺的事實起見，來詳細訊問那未能如願死去的男人前後的情形。檢事對於那小夥子很多同情的地方，但是因為冷酷的職業的良心，不得已把它抑壓住了，而順順當當地完畢了他的職務。這時候有貪錢的老鴇出來，問檢事說：「那妮子欠人錢很多，可不可以把她手上帶的戒指脫下來作為葬費？」檢事覺得那是惡鬼幹的事，却又沒有拒否的權利，所以只好答應了她；他想起法律竟肯定了那老鴇的無情，而代表那種法律的自己也非肯定那種行為不可，不由得非常生氣。他花錢從老鴇手裏買了那戒指，給女郎的死體帶上了，并且警告老鴇說：「這戒指已不是那女郎的東西，而是我老爺的東西了！你若再脫了去，看

我答應不答應！」檢事後來把這事告訴了他一位老朋友——一個小說家。而靠着這位小說家的妙筆，這事件乃被發表了。

慧敏的（日本）讀者諸君讀到這裏，也許會覺得曾經讀過這樣的小說。不敢相瞞，我作上面的解答，全是根據菊池寬的烏原的情死事件。菊池氏的那篇東西，並不是怎樣出色的作品。只是能夠處理被人家寫熟了的題材——情死而不使人覺得俗套，作者的見識也相當地寫出着，並且隨處都設施着不愧為新時代的作家底準備；這些地方，是值得注意的。所以能這樣的重要關鍵，便在於點出了檢事。因了這個，世評大為沸騰；由法律家的立場，也有種種議論；一時熱鬧了一些報紙。

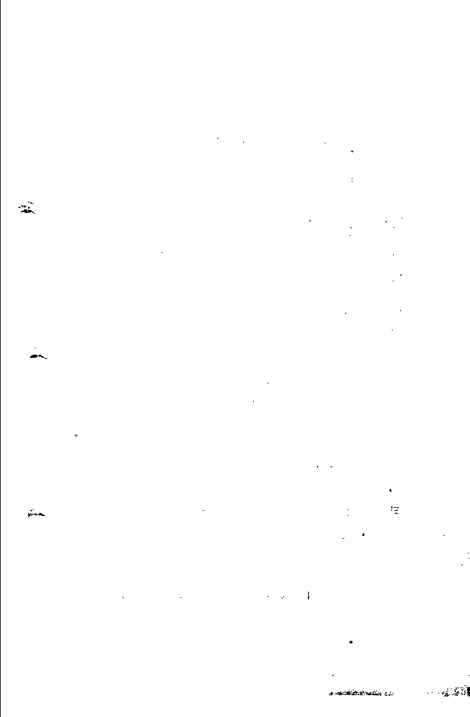
四 心理的局面

所以讀者在鑑賞作品的時候，應當小心連作品的末端上的微細的文彩都要味識到，同時，在拿起作家或批評家的態度起來的時候，便應當剝皮去肉，一直看到長後的骨子才對。我們知道，人體畫的製作者，一方面要不致放過表現在外面的肉線美，一方面也應當研究一番骨骼的組織。而小說家的準備，也便和這個一樣。我們前面舉的例，主要是物質的或生理的局面——和這個相對峙的，則有心理的局面，即心理小說的基礎。比方說，這裏有一個專門說謊的人。『爲什麼說謊的呢？』『對誰說謊？』『說什麼謊？』『說謊的結果如何？』——我們若發生了這些疑問，那末這些疑問的解答自然會構成一個心理的故事。亞里斯·布朗有一篇作品名叫過去一天。那篇東西裏的主人公，本來是一個極其誠實的女人，但是對於自己的丈夫却說謊說得要命。起初想來，這種事當然是很奇怪的，但是只要讀了這個作品，便能懂得其中的委曲，捉住心理的

局所。

上面我們爲初學之士最簡要地說明了短篇習作的最捷徑路。細細想來，短篇小說和單單的故事底差異，其實也是由局面——頂點——力點之有無，換句話說便是樹立結構的方法，而生；亨利·傑姆士也曾說過，一個女人用一隻手支在桌上，站在那裏看着人；便是這一點事，也不失爲能成爲一個完美的題材的事件。附上力點的方法，截取局面的方法若是好，那末無論是怎樣的瑣事，都可以寫得比所謂天下大事的意義都要重要。

順便我們還可以看一看，有些故事，其實很低級，但是讀者却很多，這倒是因爲什麼？我想這大概是正因爲低級的原故，所以看過去的時候，不用透過局面而看出作者的意圖，所以讀書神經是難于疲勞，而易近于安逸。



第九章 圖解及解剖的實例

一 爭鬥

有人曾經說過：『短篇小說是主要以爭鬥或生活上的波瀾表現人類的故事』；我們在這裏便要看一看這爭鬥 (struggle)……說是生活上的波瀾，也是一樣的——在作品裏的意義。

本來無論那篇小說，它的結構裏總多寡含有着爭鬥。所謂爭鬥，不一定硬拚的是戰爭，打架，吵嘴之類，也包含着人和人接觸時所生的感情上的衝突，所以範圍是很廣的。因此，它可說是一切作品的最顯著的題材。在這裏我們要

看一看爭鬥有多少種類，列表如下

- (1) 動物和動物——吉卜林的象子，便是這一類。但是一篇小說光寫動物和動物的爭鬥的，却很少很少。
- (2) 人和自然力——賈克·倫敦的爲着生火的原故，托爾斯泰的主人和下僕，國木田繩步的空知川岸邊，便屬於這一類。
- (3) 人和動物——吉卜林的貝德蘭和比米，愛倫坡的黑貓，巴爾札克的沙漠的熱情，藤森成吉的放鳩，便屬於這一類。
- (4) 人和人

A 肉體的爭鬥——左拉的攻打磨坊，梅利美的角面堡占領等便是。

B 精神的爭鬥(或機智的爭鬥)——愛倫坡的被偷去的信，夏目漱石的諸作等便是。

C 心理的爭鬥(或意志的爭鬥)——弗利曼的母親的反逆，斯替文生的馬雷特羅衣特卿的鬥，加藤武雄的敵手等便是。

(5) 人和他自身(二重人格)——斯替文生的傑克博士與海德先生，宋思退夫斯基的二重人格，愛倫坡的威廉·威爾遜之類便是。

(6) 人和運命——哈牙的做夢的女人，霍桑的懷着野心的客人，國木田獨步的運命論者之類便是。

(7) 人和超自然力——歐布連的這是什麼？，莫巴桑的霍路拉之類便是。

但是我要交代明白：各項下舉的例，都只是隨便從在我手頭的幾本書裏選出的；此外，一定還有很多更適切的例。讀者自己去歸歸類，便可以了。

無論什麼作品，都有和上述某項相當的爭鬥。並且也有很多作品，包含着其中之幾項。

一作品具有一個爭鬥，只限于極短的單純的作品。少許長一些的作品，在形成作品的根底底大爭鬥底周圍，一定有幾個小的爭鬥，在那裏幫助着中心的展開，作為作品的枝葉。

二 主線和副線

所以在批評作品的時候，應當在讀過一遍之後，再挑出它的爭鬥的部分來讀一讀。這時候應當始則單是研究作為主眼的爭鬥，再則詳細地把枝葉的小爭

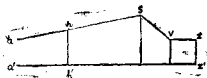
門統統研究過一番，看看那些小爭鬥對於中心的興趣能有多大的影響。

在寫創作的時候，也和這個一樣。第一應當把作為作品的中心的大爭鬥緊緊捉住。枝葉過于詳密，能使中心成為曖昧不明，而讀者方面，也會厭煩起來。不過只要能夠小心不把中心丟去，能夠不破壞作品的統一，那末寫枝葉的爭鬥，也不一定便不可以。否，這樣一來，使作品顯得非常複雜，毋甯是件好事寫要；既小說（不是小品），便非這樣不可。

我們前面已經講過，構成結構的主要要素，便是（1）作為題材的中心底大爭鬥，（2）漸次進向頂點（climax）的一些小爭鬥。換句話說便是，故事的興趣的主線和副線底結合。為謀作品的統一起見，副線應當從屬於主線才對。這主副的統一，喚做綜合。在這裏我們要舉出幾個實際作品的梗概和圖解來講一講；因為這個機微，用抽象的說再也說不明白。

A 水牛的逃亡 (馬利·曼甯作)

有一個畫家有一匹用作「模特兒」的水牛，有一天破檻逃走了。少女莫利，於是飛跑着馬去報告村上人。倘使莫利把這事告訴隣人，隣人把牛捉住了，故事當然是完了。但是作者在開頭預先設了伏線，而在那裏放了重要的力點。便是，這少女本來被青年托姆愛上了，青年曾向她求過婚，而她沒有答應他。當她飛跑着馬去報告村人的時候，托姆跟上了她，救了她的危，並且用繩子捉住了亡牛。有了這件事之後，莫利於是答應了做親的事。若用線來表白，便是：



(甲)表明從水牛脫走到豬欄。

(乙)表明托姆得到莫利的答應的心的經過(爭鬥)。

總結合如(丙)。

(丙)圖的

l 是莫利去報告水牛過走的點

m 表示托姆的歡喜的頂點

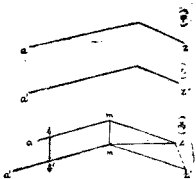
兩條線連在莫利飛跑着馬去報告的時候和托姆捉住了水牛的時候。因為有這個連繫，一個事件乃成了一篇完全的短篇小說。直截地說來，短篇小說構成

的辦法，就說是便在這連繫的法子（綜合法），都沒有什麼不可以。倘使作者從頭到底止是寫托姆和莫利的戀愛故事，而把水牛的捕獲則寫作一件小事，那末故事將是平平凡凡，變得非常冗長。還有，倘若莫利底答應做親不在 z，而在捉住了水牛的冒險的瞬間，那末會是過于唐突，兩條線會是離得開開的，而不能讓成連結¹¹¹。z 底餘韻的興趣。所以作者用了非常細心的注意，使托姆的戀愛的副線連在水牛的逃亡的主線上，而造成了一篇完整的短篇。

在這裏要交代明白：上面所說的主線副線，并不是由于線的意義底輕重，而是由于構成作品的材料底配置方法。譬如以水牛的逃亡裏面含蓄着的意義的重要性而言，a' z 比 a z 是要重大。但是在構成上却把那意義重大的作為副線了：這一點，藝術是和數學不同的。所以有意創作的人，應當考慮一下才好。

B 名聲不好的朋友 (利登·戴維思作)

名叫雷堅的漢子打倒了一個名叫怕衣克的漢子。怕衣克因此斷了氣。雷堅沒有管到對手的死活，早就「逃之夭夭」了。警察在後面追尋着。他是否被捉住了呢——這是一個有趣的事件。但是著者并不打算光是把它寫作一個事件的記述，他在裏面巧設了藝術化的伏線。雷堅逃進了一所空房子，躲在堆得很高的被褥之間了。警察從後面找了來，以為總是逃到什麼地方去了，便走出了那所空房子。他一動不動地躲在那裏躲了很長的時間。那裏面有一個小孩子的聲音叫了他兩次。這小孩便是綜合法的關鍵。他若是不管他，單身逃走了，那小孩便非餓死不可。要是為小孩着想，便應當去自首。要像前例一樣用圖表示起來，將是：



a 興趣的主線——從警察手裏逃了出來的雷壓被捉住了
哪，還是沒有被捉住呢？

a' 興趣的副線——小孩子被拋在那裏，後來怎麼樣？

a'' 表示親子互相尋找的場面。

a''' 是道德的苦悶，和頂點。

a'''' 是行爲上的頂點，他終究拋了自己，把小孩抱現了。

a''''' 表示他被無罪放氣。

a'''''' 表示小孩的運命。便是，她和他一同過着日子。

要之這兩條線的結合，是成功了敘述逃走者的運命和小孩子的運命如何連
結底短篇。

C 賢人的禮物 (歐·亨利作)

貧窮的少女戴拉和貧窮的少年吉姆，是一對戀人兒；在聖誕節的時候，他們想互送禮物，却苦于沒有這一筆錢。戴拉費盡心血，才想到了一個主意，替吉姆買了一條白金的錶鍊。吉姆也用某種方法弄到了一些錢，替戴拉買了一把梳子。沒有話講，他們互相交換了禮物：這便是小說的頂點。這時候，他們才曉得大家買的東西，大家都沒有一點用處。因為，戴拉因要送吉姆禮物而賣去了自己的頭髮，吉姆因要送戴拉禮物而賣去了自己的錶。這真是一篇又可笑又可悲，哭不得笑不得的作品。用羅表示起來便是：



m 表示戴拉賣去自己的頭髮的時候。 s 表示買鏈鍊的時候。

鍊。

m' 表示吉姆賣去自己的錢的時候。 s' 表示買梳子的時候。

m'' (因為是一邊賣了頭髮而一邊買了梳子) 和 m''' (因為是

一邊買了錢而一邊買了鏈鍊) 有一種逆轉的連絡。體也

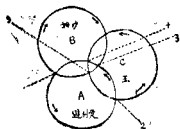
被喚做十字交錯的結構。

a 和 z 當然是表示戴拉的苦悶， a' 和 z' 當然是表示吉姆的苦悶。

D 托爾巴多爾的最後的人 (前人作)

沒有讀原文光這樣講來，也許是件「牛吃蟹」的事；總之，那篇作品裏是包

含着兩個憎恨，兩個敵對。第一是傑姆士王對於愛利遜老人的憎恨，第二是沙姆·果拉也對於傑姆士王的憎恨。



- A 表示愛利遜老人的世界。(從沙姆到愛利遜的牧場的時候，到於了傑姆士王回來)
- B 表示沙姆的世界。
- C 表示王的世界。
- 1 是沙姆到愛利遜老人的牧場的時候。
- 2 是從前愛利遜老人會見傑姆士王的時候。
- 3 表示當時王叫愛利遜自決。
- 4 是愛利遜二次會見王的時候。
- 5 沙姆把王殺了。
- 6 和1一致着。沙姆殺了王回來，再訪愛利遜于牧場。故事到這裏，乃成了完全的一週。

三 『短篇的極北』的解剖

上面我們用圖解的方法解剖了作品，現在我們要用分析的方法來看一看。自己還不很能懂得作品的好壞的初入門者，當然除去依賴着比較的能信用的創作月評之外，再沒有批判作品的方法；但是等到讀書眼少微進步了一點之後，便再也不能靠着月評便滿足了。因為，目下的一些月評，常在有限的篇幅批評很少的作品；因此無論怎樣出色的作品，也不能加以過分詳細的批評。所以國者對於自己喜歡的作品，一定會感得月評的「抓不到癥處」。這時候，或者便可以照着下面的方法，而自行解剖，自行批評。菊池寬曾經寫一篇文章叫做短篇小說的極北，介紹着名叫德軍刺了下來的東西的十四五行的作品。幸而在美國發行的一本短篇小說研究書的頭上，有一篇對於那篇東西的解剖；所以我們

可以把原文和解剖一併抄在下面，以供諸位的參考。

A 德軍剩了下來東西 (哈伯特·雷利·霍作)

一 戰爭停當了。他回到了從德軍手裏搶了回來的故鄉。他匆匆忙忙地在暗暗地點着路燈的街上走着。

二 有一個女人捉住了他的手，用吃醉了酒似的口氣和他講：

三 「你到什麼地方去？是不是到我那裏？」

四 他笑了一笑，說：「不是。不是到你那裏——我在找着我的情婦。」

五 他回看了女人一下，

六 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。

他的眼睛閃着光。

七 他喊着「約安！」，把女人抱起來了。

在這裏要交代清楚，一二三四五六七的號數，原文並沒有，我們是爲了便利起見，才加了上去。

B 解剖

一 這篇東西在長短方面和量的方面都很不濟。但是正因爲那些東西不濟的原故，才是被當做短篇樣式底出色雛形的原故。它的效果是顯着的。那是緊縮的動的結構，也是被從戲曲方面說明了的動的光景。

二 由簡潔的點說來，那雖是一個單單的事件（但是既然有了結構，當然

已經不是一個單單的事件，而是一個藝術品，却具備着短篇小說的一切特色。例如在那裏面，結構的要素也充分具備着。(一)是發端，(二)寫着足以誘發後來的事件的狀況。(三)至(六)是漸漸接近頂點的行爲，(六)至(七)是頂點，(七)一方面是承着頂點的場面，一方面也是完美的終結。

三 預備的事件也最小限度地具有着；向結構的最高潮展開的內容的傾向，也明白地例示着。

四 印象非常有力，而且非常簡明。

五 也可以說是故事體的戲劇。

六 最簡略地完備地表現着主題，行爲，全體的調子，人物，幾乎和長的小說差不多。

七 無論由文學的要說素來，還是由短篇小說這一點說來，都可以說是在

極短的故事裏，含蘊着解釋人生，歷史和國民觀念的價值和效果的力量。這是短篇小說的小縮圖。我們研究的時候，也應當在這一點着眼才對。

第十章 結構上的幾個要點

一 開頭，中程，結尾

距今二千年左右前，希臘亞里斯多德說，結構上應當具有開頭，中程，和結尾。這個在今日寫短篇小說的時候，也是必要的事；若不懂得這一層，寫出的東西便會變成單單的小品或插話，或是像長篇小說的一節一般的既無首又無尾的東西。

在近代短篇小說的結構上，把開頭喚做了「起首的動機」，中程喚做了「向頂點的轉向」，結尾喚做了「頂點」；不過也有些作品，在頂點之外，另有一段

結尾。

起首的動機是牽起全體事件底最初的力；像前面我們圖解過的名聲不好的朋友，對於全體的複雜的事件，下面這幾行做着起首。

警察站在他和河之間。他想等他向這邊跑來時，把他捉住。警察親眼看見他打馬克果內格爾，並且親眼看見馬克果內格爾倒了過去，所以想，他一定是逃走了，或是躲在閣上。」

在發端後面，便應當接上一些爭鬥或紛糾之類的漸次進向頂點底小危機和小波瀾。到了頂點，有的小說則把筆乾乾淨淨地收住，而有的作品，則在後面另外放上一段結尾；這，各有各的好處，總要看情形而論；前者因為不使緊張性鬆弛的原故，有時能收得顯著的效果，後者則有時反能在作品上添上一脈娉

編的餘情。

還有一種作品，用教訓感想或短的論文做着結尾；並且有的開頭便是這樣，和結構的職能差不多是毫無關係。但是這樣的起頭和結尾，倘若不是手腕巧妙的人，用來會是非常討厭。初學之士，我想還是不這樣做的好。

二 各部分的結合

組成結構的各部分，應當十分有連絡，並且緊密地結合着。結構中最壞的便是，各事件既無蓋然性，又無必然性，一個個地分離着。例如國木田獨步的惡魔，前半的故事并不一定便沒有興趣；後半的手記，當作手記看時，也是很有趣的。但是把前半的故事和後半的手記連在一起，當作一篇作品——一個統一體看時，則可惜得很，那連絡，那結合并不能說是完全的。

三 正的楔子

結構最好的，便是各事件和各項目論理地展開着，毫無牽強地運行着「因為有那樣那樣的原因，所以有這樣這樣的結果」的事。作者心裏，應當常常想着：「爲何便發生這種事情？」「這個結果將是如何？」英國的斯替文生，他的作品究竟屬于一義的還是二義的雖屬疑問，但是由手腕上面講來，他實不愧稱爲古今獨步的短篇作家。他曾說過：「只要寫的時候楔子打得正，那末無論寫什麼，都會和真的一般。」

結構應當有真實性的正確的比準。所以今人看來，要以爲和真的一般才對。但是裏面的事件却不一定且是事實，并且不一定要是可能的事。

四 結構和創意

我們在上面說過，好的結構是開頭，中程，結尾都完備着，組成結構的部分完全連絡着，有真實性的正確的比準的結構。最後我們還要添上一句，便是產生好的結構的，結局總不外乎是個性（originality）。個性的要緊，并不限于結構上，藝術各部門都是一樣；它在結構上面，也有重要的意義。

組成結構時的個性，主要在剪集材料的方法上明示着。例如塔格涅夫的曠野的李亞和弗列曼夫人的村上的李亞，雖都是把莎士比亞的李亞王當作「模特兒」的，寫來却非常不同；在那裏面，我們可以見出作者的個性的差異。

五 平凡事，異常事

提起了莎士比亞，我們記了起來；據說他只要燒去一塊手巾，便想像到了一個大都市失了火。在瑣末事裏發見重要的意義，在平凡事中發見異常事，也是短篇小說作法的一個秘訣。莫巴桑和柴霍甫之類的偉大的短篇作家，都懂得這個秘訣的。辛克來的針傷，也是寫極其瑣細的事情而收了幾乎近于戲曲一般的效果底作品。有句俗話說：「心理的作家在士鼠洞裏築山，愛寫異常事的作家毀山作士鼠洞。」——這句話大體是不錯的；有的作家，只要讀他一個小小的短篇，便能受到一個和長篇同樣複雜的感銘。短篇小說的極致，也許便在那裏，也未可知。

要之結構是作家藉以保持題材的興趣的重要機關，所以決不可以把輕輕看過。英國現代作家本內特說：「只要能支持故事的興味，那個結構便要算是好結構。要是不能支持那個興味，那個結構便要算是壞的結構。」

第十一章 小說的觀點

小說的材料齊整了之後，和結構的構成同樣重要的，便是決定把觀點放在那裏。換句話說，便是要把那篇東西當作誰講的。下面我們要說說這件事。

第一，有把它當做作者講的。這裏面有的作者是出頭的，有的則不出頭。在作者不出頭的作品裏，也分兩種；一種是冷靜地，客觀地平敘着，一種是取着神樣的全知全能的态度。什麼叫做全知的態度呢？本來我們平常要曉得別人的心理的時候，除去想像是沒有辦法的；但是有一種小說，則把作中人物的心理作用（想着的事，打算着的事）像拿在手裏般地描寫着。所謂全知的態度，便指的這個。

用「我」字當作作家講的故事的，名叫第一人稱小說。這種第一人稱小說，也有不少種類，有的「我」在作品占着很重要的地位。例如夏目漱石的草枕，藤森成吉的山之類，便是這樣。

反之，有時「我」在作品只幹着極其枝葉的職務。芥川龍之介的父親之類，便是把「我」從作品裏取了出來，也不致累及情節的展開；它和作品的中心興味的關係，可算是很薄很薄。

還有一種日本不很看見的形式，便是作品裏面雖有「我」的出現，却只是蒐集着報告着斷片的材料，連枝葉的職務也不在幹着。賊爾德夫人的沒有報還的聖餐物，用這種句子開着頭：

「我在這裏要說的事，大部分是從他自己的嘴裏，一部分是從我自己的觀察，一部分是從迷典的親切的小女人那裏，一部分是從沙克斯的信

裏，還有一部分是從地方上人那裏得來。把事件全體調查清楚，我一共花去了三年時光。」

關於第一人稱小說的利害，曾有種種不同的議論；但是這總之要看題材怎樣再說話，一概而論是辦不到的。不過我們有兩點應當注意，便是，「我」做主要人物的時候，若是過於自負了，便會使讀者覺得作者的不要臉（譬如「一本正經」地相信自己是一個美男子，意氣揚揚地講着被女人愛上了的事）；若是過于退讓了，人家便會不能清楚「我」是怎樣的人物，而結果會使作品的效果減弱了。

前面我們講了一下取全知者的態度的事；還有些實際是第一人稱，而作者并不出頭的作品，這種作品，大體講來，可說是客觀的作品。在這種作品裏

面，到作者解剖作中人物的某個時候的心理狀態的時候，才帶起主觀的色彩來。莫巴桑的線屑裏面，有這樣一句話，便是說：「奧休哥命想，落在地上的東西，不管是什麼，都有拾起的價值；因為總有些用處。」拾起線屑，是客觀的事實；作者描寫這個的時候，取的是旁觀者的態度。但是到了這個時候，則馬上跑進了作中人物的主觀裏，描寫着他的心理。在弗羅貝爾的作品裏，這種例也不少。

此外還有一種樣式，便是透過作中主要人物的主觀和視野，而展開一切故事。初上道的人，我想用這種法子也許是最安全的了。這時候不過有一件事要牢記，便是要守着一定的視點，不要換來換去。

說雖這樣說，轉換視點也并不是一定不可以的事，只要能有更顯著的效果。倘若沒有這種希望，轉換視點總之是要失敗的。這時候最應當小心的便

是，要便轉換視點之後，作品還是保持着統一，不致發生不調和。前面圖解過的名聲不好的朋友，視點雖曾轉換過，却仍不失為成功之作。

要之短篇小說的大部分價值，總要看作品在讀者心裏喚起的情緒的反動的多少而決定。情緒的反動愈多，那篇作品愈是個好作品；情緒的反動愈少，那篇作品愈是個壞作品。所以作者在動筆寫創作的時候，總要先想一想如何便能在讀者心裏無凝滯的喚起這情緒的反動。還是主觀的態度好呢？還是客觀的態度好呢？還是寫成一篇第一人稱小說呢？還是寫成一篇第三人稱小說呢？還是取全知的態度呢？還是用借用一個作中人物的視點的形式呢——總要和題材的性質一併考慮一番，對這些點有充分的準備才好。

16

17

18

第十二章 傳記和小說底關係

(上) 傳記的考察

一 傳記對小說

也許有人會以為傳記是和文學沒有緊密的關係的無聊的東西；這是不對的。我們隨便把托爾斯泰打個比方吧。研究過和沒有研究過托爾斯泰的傳記，對他作品的鑑賞和思想的理解的深淺之差是很大很大。所以近代文藝批評自掘布夫出世以後，差不多有把作家的傳記插入作必要的一部分底傾向。

還有小說裏面，也有或是取着傳記的體裁，或是取着自傳的體裁的；例如

迪更斯的肉塊餘生記和歐利法·退斯特，托爾斯泰的幼年·少年·青年之類，便是這樣（這是十九世紀前半全歐洲的一種流行）。

還有一些小說，雖非全體取着傳記的體裁，却在它的一部分裏混入着作家的傳記的要素，放着異彩。最有名的例，便是托爾斯泰的安娜小史裏的雷文，易卜生的大匠之類；或者可以說，世界的大文學，簡直無不如此。在詩歌上面，情形也是一樣。例如窩茲窩斯的普雷流德，差不多是一個整個的自敘傳。羅曼·羅蘭曾寫過不少米雷，悲多分和托爾斯泰之類的藝術界的名匠的傳記；而這個正成了產出名作將·克利斯多夫的一個因子。

二 傳記的效用

我因為怕諸君看輕傳記，所以在上面一段引子裏面，特地挑出了和文學有

關係的各點，講了一下；若是就整個人生看來，那末傳記的效用和傳記的貢獻就格外廣汎，格外深遠了！因爲，傳記是使我們和世界上最善的社會，最高的人物相接觸的貴重的祕鑰。這裏所謂最善的社會，當然并不是指的富貴，權力，和門第之類，而是指的才幹豐富，過着有意義的生活的人所形成的社會。本來我們人是有一種很強的憎惡凡愚的本能的。而傳記則常以極其簡單的手續，使我們和人類四千年的歷史所有的最不凡的人相伍，給我們種種精神的響應，使我們的生活有色彩，使我們的心有力起來。

展開對於善美的材幹，建造高貴的人格，和境遇奮鬥以期達到最後目的；這在實際生活上是最要緊的事（若是因爲這是修身教科書上寫着的事便蔑視它，那是一部分頹廢思想流下的餘孽）。而傳記給我們的，便是這個的最好的例證。外國的藝術家，不知有多少讀了文機（Leonard da Vinci）的傳記而

奮起的。從這一點說來，傳記也未始不可以說是感激的源泉。

但是實際我們常時會陷入無氣力的，倦怠的，憂鬱的情緒之中。這時候，我們便想趕快從這感情的牢獄裏脫出身來。若是不能掙扎出來，我們便會感得一種恐怖，想這一定是一種精神的錯誤，道德的踐跌的預兆。這時候我們若讀人家的傳記至陷進了和自己一樣的試練之中的地方，便會感得輕鬆了不少。并且看我們所景仰的先進如何經過了這個憂鬱的幽閉期，還能做我們一種刺戟，一種鼓舞。所以從這一點講來，傳記實是我們的難得的導師，和救濟者。

由此看來，我們可以知道傳記的效用，并不下于聖典和大文學。所以不窺探一下這個寶庫，或者竟應當說是一件大不幸事呢！

三 阿諛的傳記

那末爲什麼傳記并不被人家像聖典般的尊重，不被人家認爲有和小說同樣的意義和價值，而被多少人置之不顧呢？其中常有種種緣故；而威廉·泰雅則說是因爲專以過分的賞讚爲能事的笨傳記出得太多了，所以使得一般人都以爲傳記便是不值錢的賞讚。

這種說法講到贊成，是難于馬上便贊成的。從研究上說來，應當由取材上和和心理方法觀察兩者才對；不過泰雅的話，也不能說不是一方面的真理。我看見有不少牧師和傳道者的傳記，簡直把那些牧師和傳道者寫得和道德的化身一般，簡直不像個人；作爲傳記本身，簡直沒有一顧的價值。

我們都意識着我們是一個善和惡的混合物。所以看到了把一個人寫得一點毛病也沒有的傳記，便會疑心「這樣的人那裏會有！」，並且有時保不住會生起一種蔑視那傳記書，它的作者，和被寫着的人底感情。刻在墓碑上的頌辭那

極長的文句，當然還能耐性得；至于五六卷，幾千頁的大冊，則怎能讀得完呢？

在歐美，以過分的稱讚爲事的傳記已經不很多了，不過在日本却還不少。既然泰雅的話裏包含着幾分真理，我們讀傳記的時候，便應當小心辨別着讀才是。

四 時代的特色

這徒以稱譽爲能事的傳記，早昔在英語國民之間流行得最利害。到現在，在那些保守的重禮儀的國度裏，一些帝王，僧正，貴族，將軍，富豪，宮廷詩人之類的顯貴的人們，都還是很高興手下人底阿諛追從；而取書冊的形式，便是上面的笨傳記。初期的傳記，拼命寫着那人的各種好處；而後期的

傳記書，則努力寫着那人的謙虛（這是前期的一種反動）。

這些傳記，是一種虛偽，是一種假造品。它整個地不以真實為根據，而且隨着時代流行的風潮開的無根草的花；所以便是那個人的親戚朋友，或者都不會高興去看它。

至於傳記的真假，則只要讀了第一頁，便能分曉。由這一點說來，人類的智力和洞察的作用，也未始不可以說是非常神祕呢！

五 虛偽的分子

鑑別最利害的人，不但能區別假造品和道地貨，且能審被告白或自敘傳裏夾着的虛偽。

虛驕的懺悔錄，今日已被明細地指摘過，說裏面夾雜着不少虛偽。密勒

(MIII) 的自傳，大概要算是西洋最真實的一部傳記了吧；但是，其中所記載的事實雖然不假，材料的取捨却不一定保着平衡；所以至少這一點虛偽總包含着。

但是要是因為怕這一點虛偽便不看傳記，那又未免太膽小了。我們只要能鍛鍊洞察力，由一些有名的傳記和告白裏，取其真實而消化之，辨其虛偽而排斥之便好了。可攝取的真實多，而可排斥的虛偽少，這才是好的傳記。

自傳中最古而最有價值的，大概要算是意大利貝內文特·契利尼的了（這是和聖奧格司丁的懺悔錄，沙美爾·佩披的日記，以及盧騷的懺悔錄并稱的名篇）。因為那是一部一五〇〇年生一五七一年死的十六世紀的人的自傳，所以上面所記載的些細的誤謬和事實的錯想，今日是無從考證。所以要是不管這一層，就這樣讀下去，契利尼這人物便會顯然地現出身來，似乎就住在自己

的隣近一般；並且同時，由他一身所具現的文藝復興的各種特色——它的光彩，它的輕浮，它的背德，它的迷信，和不誠實的地方，以及有魅力的地方，都能在讀者的眼前展開起來。並且因為契利尼是米開蘭傑羅的朋友，並且很欽佩他，所以由這自傳中，還可以窺見這大藝術的豐采；同時，契利尼自己又是一個不凡的彫金家和音樂家，所以由那部自傳，我們還可以知道文藝復興時代（這是人文史上最光輝的一個時代）的最有光輝的藝術家的生活。對自己持有深的興趣而深刻地寫出了它，並且將他的周圍也如此明晰地寫出了：這是怎樣不凡的傳記家呢？可惜的是這本書還沒有日本的譯本。

我在本篇講的，便是這三點：一，傳記和小說及詩底關係；二，傳記之中，很多徒以讚譽為能事，所以讀時應當小心；三，我們應當鍛鍊起能指摘一些有名的自傳裏夾着的少量的虛偽的鑑賞力。

(下) 傳記對小說

一 神的創造，人的創造

有一個批評家說，傳記在歷史和小說之間；這句話是很有意思的。

還有人說，小說是人的創造，而傳記的題材，則是神的創造。這也是主張傳記的價值底含蓄很深的話。在上篇我們的話已經說得離開了本題，所以在這下篇，我們要專門講一講小說和傳記的異同。我並不以為我自己的考察是充分的；所以有什麼不備的點，極望讀者諸君指教。

小說家和傳記家感得最深的興趣的，便是作為一個個人的人，和性格的展開。所以他們要造成的，同是人的肖像 (lifelike portrait)。

但是小說家在描寫當做主題的人物的時候，持有着任意附加材料，剪裁材料，伸縮材料的自由；而傳記家則無之。他在描寫一個人物的時候，非竭力忠實地搜集史實，而那作為題材的人物的性格，織在那些事實上而不可。

傳記和小說底主要的差異，便在這一點。

II 藝術即 Paradox

接着要看一看的，便是傳記和小說上底取材的範圍底極端的對照。傳記家的目標所在，便是那些社會上的著名（無論在那一方面）人物的生涯，例如蘇格拉底，柏拉圖，拿破崙，林肯，托爾斯泰之類。有些人物雖然我們耳朵裏不很聽到，但是至少傳記家的心理，是希圖着他成爲一個社會上的名人。所以傳記家特別稱頌着的，便是那些人的偉大，純潔，真摯，博愛，或是善行之類。

而小說家描寫的，則常是些平凡的人。不，便是凡人以下的腐敗生活，他們都很樂意寫它。便是以社會上的名人作題材的時候，他們也非把他們降為凡人不可。例如托爾斯泰和蕭伯納，便把拿破崙降為了凡人。

本來，藝術非是一種創造不可。光是重述那些衆俗的見解，是不成其為活小說的。所以藝術家常在衆俗仰為英雄的人裏面見出凡人，衆俗以為凡庸的人物裏面發見某種意義。所以我簡直想，發見新價值，乃小說（以及其他一切藝術）底一個重要的特色。

美國批評家費爾普斯的布朗甯入門裏，有一章叫做“Poems of Paradox”。大家都知道，WITNESS 普通是譯作「似非而或是之論」。譬如說，「用功的秘訣在于多玩」；從常識上想來，多玩并不是用功。但是進一步想來，若是多多玩耍使得身體很康健，精神很爽快，當然可以多多用功了；所以那句話表面上看

來雖似矛盾，其實却很合道理。以 Paradox 為基礎的詩，布朗甯寫得很多。例如文法學者的葬式，便是這樣。

三 Paradox 的意義

利用這 Paradox 的，并不止一個布朗甯；凡是世界上的一些大的文學家，差不多都懂得這一點。而易卜生，尼采，蕭伯納，契斯它頓之類，要算是此派之雄。托爾斯泰當然也是這樣；戰爭與和平裏的俗臭紛紛的拿破崙留給我們的印象，還沒有一個凡人卡位它耶夫的深。日本的夏目漱石，也充分地持有着這種傾向。

在這裏我們要特別注意的便是，我們不應當把這 Paradoxical view 視為托爾斯泰，易卜生，夏目漱石之類餘技；這簡直是藝術的本質的重要的一面。

四 天才和庸才

既然小說是 Paradox，新價值的發見，和新意義的創造，那末小說家之喜好把衆俗所崇拜的英雄降至凡人的地位，在凡人的言行中發見萬代不易的教訓，用頗廣演說的生活來暗示深刻的人性，借着陋巷裏的賣春婦來教示愛的普遍性，當然是極自然的事了。

而傳記的基礎呢，則成立在衆俗的見解的是非上面，成立在順應上面。雖然也不是絕對沒有像卡來爾的克羅姆威爾傳那樣的指摘一般人的謬見的傳記，但是究竟是很少的；並且即使說推翻了世論，也不能算是新價值的發見和新意義的創造。那只是把生了鏽的東西磨了一磨，把埋在地裏的東西掘了出來。那和 paradox view，似乎有點不同。

所以，忠實地守着上帝所創造的材料底小說，便是傳記。

縱橫地描寫由人的腦袋所創造的人物底傳記，便是小說。

所以在小說家裏有很多天才，而在傳記家裏則很少。卡米爾那樣的大天才，寫雖寫的是以立在傳統和習俗的見解上面的傳記，遺下來却是差不多和藝術的創造性相等的業績。

但是我的意思也不是說，傳記便不值得一讀。因為有些傳記雖是出于凡庸人的手，但是它的題材總不失為神的創造，那些一百年一千年只有一個的人類的至寶。



第十三章 大作家底生活，環境，愛讀書

(上) 朵思退夫斯基生平

一 野生的花

在前章我們已經講了一下傳記的事，在本章我們要講一講大作家的生平，把朵思退夫斯基（一八二一——八一）作為一例。關於朵思退夫斯基，楊果·拉夫林有一本非常有意思的研究書，名字叫朵思退夫斯基和他的創作底心理的批評的研究（一九二〇年出版）；我們現在便要取材于這本書。偉大的作家，裏面包藏着小宇宙，所以雖是研究他一個人，和主要的文藝上，人生上的問題也大

抵接觸到了。這裏雖說是根據拉夫林，不過有機會我們還要提出一些問題來；我相信這決不會止是白來的宋思退夫斯基研究的重述。

有一個批評家，把古代的藝術和近代的藝術作了個比較，而說其間有野生的花和溫室裏開的花底差異；這真是一個有意思的比喻。因為內部的生命的充實和漲溢，而吐茁芽來，長出葉來，開出花來，這是野草；沒有生命的充實感，而不自然地開起花來，這便是溫室裏的花。前者是必然性的作用，後者是意志的作用。

換句話講來，忠實地放射豐富的，動的個性，精神的必然性，和不可避免性的影兒濃厚的，便是古代藝術；竭力掙扎着想在那創造的努力中，集攏蒼色的斷片的分裂的自我的，便是近代的藝術。因 He must create 而生的，乃古代藝術；因 He wills to create 而生的，乃近代藝術。托爾斯泰在他的藝術論裏，

把這個舉作了藝術職業化的一個原因。

後世雖然把藝術職業化了，却也并不是絕對沒有一些少數的例外者，在他的作品裏充溢着和古代同樣旺盛的，豐富的創造能力。例如巴爾扎克，雨果，迪更斯，布朗寧，托爾斯泰，和我們的朵思退夫斯基，便是這樣。

這些大作家的作品，有很多共通點。例如偉大的人類愛，深刻的道真力，作者心裏的誠實性之類，便共通着。不過也很顯著地存在着一個作家所獨有的特色。至于朵思退夫斯基的特色是什麼呢？那便是和有什麼惡鬼附在他身上似地，在製作上不住地發洩着雄健的內生的餘剩。這并非努力所能辦到的事，一定要有一種力在驅使着才可以。所以拉夫林把他喚做了「歐洲文藝中最大的病理學的天才」(Pathologic genius)。下面我們便要大略看一看產生出這病理學的天才的他的關係。

二 環境和愛讀書

大家都知道，宋思退夫斯基的父親是莫斯科的一個貧民醫院的醫生，所以他們平常總住在附屬於醫院的房子裏；所以宋思退夫斯基一生下來，便成育在「病的雲團氣中」，心竅開了之後，眼睛所看見的便竟是那些收容在醫院裏的不幸的，屈從的病人們。此外還有一個可注意的點，便是他的父母都是虔敬的信仰者，家庭裏宗教的雲團氣很濃厚，而給他的精神的教養的源泉，便是聖經和卡拉姆金的俄國史。

他每年只有一次離開這樣的家庭的機會。那便是暑假；這時他總在芝拉附近的小茅舍裏，過着他的夏天。少年宋思退夫斯基很愛那鄉下地方，而尤其喜歡那些純樸的農民。他的作品裏到處閃着熱愛平民的情緒底遠因，便在這裏。

一八三七年，他離開了莫斯科，進了彼得堡的機關學校。他的同學都比他有錢，而竟是一些精神很幼稚的孩子們；所以他常常一個人在書本做功夫。我近來也常常感得，十五六歲時候愛讀的書，能夠影響一個人的一生，永遠支配着他，左右着他，便是想從它的感化裏脫出身來，也辦不到。那末當時朵思退夫斯基所愛讀的是一些什麼呢？在俄國的作品裏，他愛讀的是普希金和果果利的作品，和列林斯基的批評。在西歐的作品裏，他愛讀的是巴爾札克，霍夫曼，喬治·桑德，由九奴·蘇，雨果，和迪更斯。其中他最喜歡的便是巴爾札克和霍夫曼；大家都知道，前者是法國的現實主義者，後者是德國的浪漫主義者，而兩者同是持有着和朵思退夫斯基一味相通的病性和異常性的人。這大概也是一件值得思索的事。

還有這彼得堡，表面上看來雖似非常平凡的散文的，實際却是一個最神祕

而奇怪的都府。在容易感受事物的少年時代，這一定也和他的心生活的發育上有重要的關係的。

三 死刑和恩赦

他在二十五歲那一年上寫了窮人，二十六歲那一年上寫了二重人格，此外還寫了不少篇短篇小說，漸漸博得了一部分的文名；正在這時候，陡然發生了一個大事件。便是，一八四八年四月二十三日，他以加入佩特拉修夫斯基革命團的罪名被捕，捉去了後，便被關在有名的佩特羅維哈布羅斯克要塞的地下獄裏了。同年十二月二十二日，官廳把他們一幫人帶去了謝米諾夫斯基區，目的是在處以死刑。後來發生了什麼事情呢？他當時寫給他哥哥的一封信上詳細敘述着這件事，不如便把它譯在下面吧。

「今天，十二月二十二日，我們都被帶到謝米諾夫斯基區來了。死刑執行官對我們讀完了死刑宣告文，給我們十字架在上面接吻，在我們頭上了十字，替我們換上了死的裝束（便是，替我們換上了白短褂）。先有三個人被綁在那裏等死。我是一排裏的第六個，因為是三個一回三個一回地執行的，所以我該數在第二回裏；我能活着的時間，只有一兩分鐘了。……正在千鈞一髮之際，有一個人騎着馬跑來，吩咐停止施刑；而被綁在那裏的三個人，也被放了回來。這時候便有人讀起聖旨，說皇上饒了我們的生命。」

這令人打戰的事件，據說并不是出于偶然，而是爲威嚇那些少年革命家們而預先定下的計劃；不過這付藥似乎是過于有効了，以致有的人接到了這個惡命，便因爲喜歡的原故發了狂，弄得後來治也沒有治好。這在政府方面雖是預定的計劃，但是朵思退夫斯基當然是不知道的；所以推想起來，他在當時該是

經驗到了任何人都沒有經驗過的緊張的幾分鐘。這時候的體驗，宋思退夫斯基把它寫成了白癡裏的一段插話。

四 流刑和聖經

宋思退夫斯基的戲劇式的生活，並不是到這裏便完了；他被發配到了西伯利亞，在那裏吃了四年苦。一八五四年他給他哥哥的信上，有這樣一段話：

「我和托波爾斯克的囚犯成了知己，我將和他們一同在歐姆斯克服罪四年。他們是相對的，易怒的，難說話的一些人。他們對於貴族階級的憎惡，真是沒法形容，差不多要吃了我們才痛快似的。要在數年之間和他們共居共食，當然是危險的事了。數在一百五十以上的這些敵人，迫害人家永遠不知道有滿足的時候——迫害是他們愛好，舒服，和餘興。我們的唯一護身符，便是不理

他們。不過就是他們，也持有着不能不默許的道德的優越性。」

處女作受了內克拉左夫和別林斯基的讚許，一舉而贏得了文壇的盛名，因為第一步的成功而取得甜蜜的這個年少作家，在這裏忍受了最大的屈辱，經受了最大的教訓。在這地獄般的生活裏，他的唯一的慰樂便是讀聖經。

服刑四年之後，他被用做了西伯利亞步兵大隊的一個兵卒，却還沒有回到俄國的自由。一八五六年他和一個寡婦結了婚，後三年才得回了家鄉。

這時候的生活在他的精神的展開上底意義，和把他的文學的才能東洋化了的事，大概可以不用再講了吧？在他給他哥哥的信上，他這樣說着：

「那幾年間我的靈魂，我的信仰，我的心智，我的性情所受到的變化，現在我真不願意再提起。永久的凝思，由苦難的現實逃避到自我之中；這便是它的結果。我現在懷着不少新的要求和新的希望，那些在以前我想都沒有想到

過。這些要求和希望大概說給你聽你都不能了解吧？」

我們也可以說，運命爲叫采思退夫斯基成爲一個苦惱的靈魂的最大預言者，所以使他通過了人生最苦的 inferno（意卽地獄。這字和但丁的神曲聯想起來，有一種特殊的趣致）。

爲要了解采思退夫斯基的一些作品所不可不知道的他一生的事件，說到這裏已經大體差不多了。雖然後來遍歷西歐諸國使他開始想到了歐洲和俄國的問題，而浸透在他的一些作品裏的倫理的，社會的，和宗教的思索也更加密緻了；但是和幼年時的環境，死刑的宣告，西伯利亞的流刑生活之類比較起來，究竟是不足道的。

我們若是以這外的傳記作基礎而研究他的可說是內的傳記，心的傳記的作品，那末我們可以見到采思退夫斯基是真地把握着實在（不像法國的寫實

派，自然派那樣，誤把實相 actuality 當作了實在 reality)。

(中) 寫苦人時的雨果

前面我們觀察了一下一個作家的生平和他所有的作品的關係，在這裏我們要講一講寫苦人時的雨果，看一看一部傑作和著作時的作家的生活環境。

苦人第一卷初版，是在一千八百六十二年，便是距今六十餘年前。當時印刷和交通在歐洲也很幼稚；但是雨果的苦人竟被在巴黎，倫敦，米蘭，萊布利希等等大都市同時着手刊行了。從這一點，我們也可以知道全世界的讀書界是如何渴望着他的著作。據文藝史家說，十九世紀中葉的世界文藝界的霸權，是

在法國；其實我們便說是并不在法國而在雨果手裏，大概也決非過當。

因為還沒有出版便被這樣渴望着，所以出版之後，簡直哄動了一時。那時正是美國南北戰爭勃發的時候，因此便有人把它的英譯本送去陣營當了慰勞品。所以弄得每個兵士的背囊裏都藏着一本，他們有閒暇便熱心地讀着它，并且把作中人物當作了最有興趣的談話資料。又，爾波旅行俄國的時候，曾在卡張的一個縫紉人家裏發見了它的俄譯。

總之這部東西是非常流行着。但是也有一種人，聽說是流行的，便誤以為它是非藝術的，而神經過敏地破壞了作品的價值。例如弗羅貝爾，便是一個；但是他的神經質的，狹量的藝術觀，並沒有能搖動作品的真價。

我們可以看托爾斯泰；他對雨果的戲曲和莎士比亞論，雖竭力非難着，但對苦人，則在藝術論裏把它贊爲了由對於上帝和同胞的愛情流出的世界

最高的藝術品。他在奧巴桑論裏對女人的一生雖極其贊許，却仍舊沒有把它放在所有的法國小說裏的第一位。第一位是苦人，第二位才是女人的一生。羅曼羅蘭也說雨果是以嘲罵和慷慨破壞了人類結合的障礙底作家。便是宋思退夫斯基的卡拉馬左夫兄弟，也明明受了苦人很多影響。

二

我們的話又說離了本題，還是趕快說回來吧。

雨果看破了路易·拿破崙想做皇上的陰謀，而在國民會議上加了一番痛擊：這是一千八百五十年的事。當時官廳方面曾在他的腦袋上懸了二千五百法郎的賞金；他好不容易才假造了一張護照，逃到了巴西市。一八五二年又被比利時所逐，乃逃到了塞爾西。一八五五年又被塞爾西下了三次逐客令，乃逃到

了該命賽。這部偉大的羅曼斯在雨果心中構想停當的，也便在這該命賽。

該命賽是雨果最後過他的流謫生活的地方，並且他在這裏的時期也最長。這四面被海包圍着的一個寂寞的無名小島的環境，在他的生活上添上了一味詩情。總之在這小島上的安靜的生活，漸漸寬宥了他的激奮的心。由於對於橫蠻的壓迫的激憤和敵愾心，從前的雨果不過是暴君拿破崙三世的苦辣的誣責者；而逃到了這島上之後，他的眼界乃更放開了，而變成了一個替世界各方面的弱者——爲壓迫和蹂躪所苦的一些人說話的人。以前他廝身政界的時候，差不多未曾有過安甯的一天；而到了這島上來之後，心乃漸漸平靜了，同時，他有了執筆文學著作（這個天賦他曾經忘了一個時期）的心的餘裕了。

他於是決定把這小島當做永住之地了；那時剛巧他的詩集冥想受着世人的熱烈的歡迎，他就把它的稿費造了一所房子。那所房子的圖樣以至於屋內裝

飾，都出於他的構想；有一個批評家說：「這所房子也是雨果的作品之一，并且是很出色的。」當時雨果寫給喬治·桑迪的信裏，有這樣一節：

「我用詩集冥想的頭兩版的版稅，造了這所亭舍。造成之後，也請你來玩玩。我打算用自由亭三個字來稱呼它。」

我現在沒有工夫詳細敘述這自由亭，可以光是說一說造在房頂上面的樓閣。這樓閣有兩間，四面統統鑲着玻璃；小的一間，是雨果的臥室，大的一間，是他的工作室。他每天早晨起得很早，一起來便穿了一件紅的長褂兒，一心從事著作四五小時。在靜寂的屋子裏，鋼筆在紙上飛跑着的聲音沙沙可聞；寫了一張，他便把它拋在地上，寫了一張，他便把它拋在地上，不多一回，地板便鋪滿了白紙。寫得疲倦了，他便又着手開始默想，似乎把旁的事情完全忘懷了似地。在路上走過的人，常常仰頭來看他。所以現在我們去探訪這文豪的

遺跡的時候，還能從島上的老人家那裏聽到當時雨果的起居情況（這，現在已成為一種根深蒂固的傳說）——這時候在這裏寫起了的，便是詩集各時代的故事和那大名鼎鼎的苦人。

各時代的故事不久便出版了。那時他不幸害起了喉病，一時候非常危險，他的家族當然是心痛之極；後來總算醫好了。因為生了這一場病，他放棄了昔日的打算永遠住在這島上的計劃，聽了降生的話，搬去了被逐過一次的巴西。他在那裏住得很好；在流瀾的最後十年間，他每年夏天都跑到萊因，荷蘭，比利時一些地方去歇夏。

一八五九年，路易·拿破崙大赦政治犯，以紀念馬辰它和索爾費利諾的戰勝。當時雨果接到了這個通告，很勇敢地寫了這樣一封回信：

「大概誰都不會想像，我會給『大赦』這些勞什子以一顧。對於法國的現

狀，只有用反抗的手段來對付——絕對的永久不變的反抗。反抗是我們的義務。我應當忠實於我憑着良心幹了的事。所以我要竭力繼續自由的流瀉生活。自由不回到法國，我也是不回來的。」

他所以如此，是爲了良心，爲了自尊的原故。

三

我們前面已經講過，到了該命春後的雨果，變成了一個替全世界的弱者說話的人；現在我們要舉出雨果三個代表的事件來講一講。

十九世紀中葉，便和現下的時勢一樣，全世界都忙着改造。那時候在意大利，則有馬吉尼，格利巴爾吉。卡娃爾這三傑擁着沙爾吉尼亞王準備着獨立。一八五六年，馬吉尼請雨果寫一句痛擊國民的自大的傾向的話給他，雨果寫的

是「奮起呀！奮起呀！不眠，不倦，不休！」。還有，一八六〇年塞爾西爾爲格利巴爾吉募捐的演說會時，雨果也不管曾被其地驅逐過的一套，到那裏做了一篇演說，意思說：「上帝放在光明之中的世界，便是妨害也是無效的。」一年後，他又在意大利改造會上做了這樣一篇講演，意思說：「將來總會有這樣一天，人民被名叫同胞的絆索結合起來，國境也沒有了，戰爭也絕滅了，而由真的和平和友愛而成的唯一的國家，開始產生出來。」一八六三年，他接到了格利巴爾吉從卡普雷拉寄他的一封信，說意大利獨立運動，需要無數的手鎗；他於是寄了他一筆捐款，并且寫信給他說：「你需要百萬武器，百萬赤心，百萬錢袋；你需要國民的犧牲——這些，不久都要來到。」

後來雨果的視野，又擴大到了東洋和西半球。他曾痛斥英法不該聯合干涉中國，焚毀夏宮，而把那個指作了一種山賊的行爲。他又勸告墨西哥，叫他們

反抗路易·拿破崙的干涉。對於北美合衆國，則提議了約翰·布朗的死刑的中止。布朗是一個奴隸解放的先覺者，森林哲人梭羅，受他的影響不小；他爲弗爾吉尼亞州的資本家的奸策所陷，而被判了死罪。雨果爲他寫信向合衆國政府分辯，是十二月的初二；後來他聽見布朗終究被害了，非常悲哀，他畫了一幅布朗上死刑台的圖，而在上面題着這樣幾個字：『Pro Christ, Sicut Christ-』（爲基督，像基督那樣）。他說：『啊，今天是怎樣一個壞日子呢？共和國而執行這不合理的刑罰，是很不好很不好。倘若殺害的人是皇帝，那沒有什麼可說。民衆而對於自己的同胞課以死刑，那是極其要不得的。』他當時曾預言說，美國不久將因奴隸解放問題而南北分裂；這句話後來果真中了，格蘭德將軍和李將軍終在旗鼓之中相見了。

白人橫蠻地壓迫黑人，雨果從來是極其反對的。有一回他從一個在海峽島

辦着一種當地報的黑人紳士那裏接到了一封信，在回信裏他說：「讀了你的信，我非常感動。天地之間，只有唯一的上帝，唯一的天父，所以我們一切人類都是同胞。在地上是沒有黑人白人的區別的；因為在上帝前面，一切靈魂都是純白的。」

他一方面眼睛看得這樣遠，一方面對於身邊也並沒有忽視。他看見該倫從島的一些窮孩子，非常心疼。他以為：「少年時代的肉體的幸福和精神的幸福是一致着的，所以給小孩子以光明，乃造成未來的善良而完全的市民的最確實的方法；他並且曾經在國民議會裏討論教育問題的時候唱說：『關於父母的權利的討論，我聽得很多。但是在它的反面，還有一件事應當考慮一下；那便是小孩子的權利！』所以從一八六一年起，他逢禮拜二便找了些小孩子到自己的院子裏，或是給他們東西吃，或是送他們禮物。起初每次到來的小孩，只有四五

個，後來愈來愈多，竟多出了四五倍。這種辦法後來被倫敦學了去，而成了今日的育兒院的濫觴；這個暫且可以不管。小泉八雲曾經說過：『法國最玲瓏的小兒詩人，便是維克多·雨果；而最愛小孩子的，也便是他。』

行為思想既是如此，其產生出苦人那樣的作品，是沒有什麼『費解』的。

四

『丁曾以空想描寫了地獄，而我則以現實描寫了地獄。』

這是苦人出版後雨果寄給巴西的一個朋友的信裏的一節。這話并非過當之言。神曲是活寫當時社會上的虛偽和墮落的一部中世道德史；而苦人則可看作十九世紀的一部。只要人心是存有罪惡的，那末神曲便會使他打戰；同樣，只要社會是存有人工地獄，和貧苦無智的，那末苦人一定會與以某種覺醒。

這書雖是大規模的羅曼斯，但是因為雨果是有用現實來描寫一個地獄的計劃的，所以寫實的地方很多，差不多隨處都是，並且人物之中，也有兩三個今日可以推到他的「模特兒」。

先不先馬留斯裏面，便被織進了雨果自身的性格以及他小時候的放浪生涯。而馬留斯的父親蓬美爾西的原型，則是著者的父親雨果將軍。言語謔則寫着他的舅家方面的一個親戚，尼姑散普林斯則寫着做着宗教生活的他的一個表姊。方替奴則好像是由街上看見的一件事情得的暗示（事見他的隨見錄）；賈貝爾和洛娃羅許之類，則好像是組合由巴爾扎克，由九奴蘇，仲馬之類的作品裏得到的零碎材料而成。

那末主角蔣法強的「模特兒」是誰呢？這在達威遜的詳傳裏都沒有說的；但是我們曉得，雨果在出版苦人之前，曾出版了兩篇社會小說，一篇是死刑犯的

最後一天，一篇是克羅德·九；而這兩篇，都可視為苦人的伏線。後者登在裁判記錄上面，是由一個名叫克羅德·九的死刑犯的記事脚色而成；而蔣法強，或者便可以看作是把這段記事的暗示擴大而成。

米列爾僧正，則很像弟牛的有名的米歐利大僧正。

兩果從前對於宗教的態度是很冷淡的。他曾在一八六二年出版的詩集利爾裏，非難了一切僧正和牧師，對教主權竭力加以嘲罵和侮辱了。但是在米列爾僧正身上，他都寫上了一面的理想的人格，對於宗教似乎讓步了一般；這個，會使一些批評家們吃了一驚。據說，關於米列爾僧正的一項，他在一八四八年至一八五一年之間，便是他被選為貴族院議員而受了巴黎追放之前，便寫好了。所以倘若他就那樣把它出版了，那一定會和今日我們所看見的大不相同。在幾年之間，兩果對於宗教的意見有了大大的改變。在他寫冥想的時候，竟有

一種輪迴觀的思想支配着他的腦子；他寫米列爾的愛惜衆生，爲怕踏死螞蟻蝸牛而讓開道兒，也正因爲這個。

因此，這篇東西發表之後，議論得最熱鬧的便是宗教界。一方面則有一些僧侶說，『這才是貧民的聖經呢！』若是可能的話，我要在教壇上面誦讀它。』一方面則有拉馬丁之類說它是反社會的，說它顛覆了宗教的基礎。其中天主教的反對要算是尤其利害，據書店的統計，比利時，意大利，奧大利，西班牙的同派各報紙上的攻擊論文的數目，兩三個月之間竟有了七百四十篇。這裏面罵得最利害的便是在馬德利特發行的拉·奧斯怕那上面所登的一篇東西，裏面有一節說：『維克多·雨果這個人，實際是不存在的。苦人的真的作者，是一個惡鬼。』

五

一八六二年十一月六日，巴西市開了一個慶祝苦人的成功的大饗宴；世界各國，都有知名的記者和文人雅客列席。當晚雨果是主賓，同時却擔當了司會之職。在他的右面，坐着巴西市市長，在他的左面，坐着貴族院議長。路易·布朗，香夫雷利，邦維由等人，都做了一段演講。

雨果對於這個慶賀，申言他的成功一部分也是由于印刷的進步。他說：「印刷術是把人類從六千年的長的黑暗的地道帶到自由之光裏的神聖的火車頭。」

當時便有些朋友問到他在該命賽的生活，他回答說：

「我和我的妻子，以及其餘的家族，在那裏過了一番和平的生活。我至今

還沒有接到第四次追放命令。在我的周圍，有狗，有小鳥，有花草。到了明年，我還想養一匹馬。我的幸福，差不多被肅清運動完全破壞了，但是幸而靠着苦人，恢復了一些。我早晨起得很早，晚上睡得也很早。我整天工作着。有時候，我便到海邊上去散步，偶而也去我喜好的法門灣玩玩。……我喜歡那些在我的周圍營營工作着的人們。并且他們也很想着我。……我香煙是不吸的。但是我也同英國人樣地吃燻牛肉，德國人樣地喝啤酒。」

在這些話裏，我們能夠看到和善的老人爾果的面影。

最後我要說：托爾斯泰和柴思退夫斯基倘若可以說是聖人型的文學家，那末爾果便可以說明是英雄型的文學家。前者的光明和後者的色彩，都是培養人類精神生活的必要的糧食。

(下) 斯替文生的愛讀書

但是要真地知道名作所以產生的動機，光曉得那作家的生平和環境還是不夠的，知道他愛讀着怎樣的書籍，受着怎樣的影響，也是很要緊的事。因此我特設了這一項；而所以選出斯替文生來講，也有我的理由。

最近在美國，關於短篇小說的書籍——標着「短篇小說作法」「短篇小說研究法」「短篇小說解剖法」的題目的書籍，出得很多。這是美國文壇上現在短篇小說極其風行的，一個最有力的證據；我并且還在一本文藝批評書上看見過這樣一段敘述，大意說：美國自古便多擅長短篇的人，例如歐文，布雷特·哈特，愛倫坡之類。因為這個傳統關係，再有因為現在定期刊物顯著地增多了小

說的需要也隨之增多了的關係，所以弄得各作家都沒有工夫去悠悠然地癡想大作品了，結果使得短篇風行到了極點，差不多到了說到「文藝」這兩個字，便被聯想到了短篇小說的程度。

我最近因為有些用處，所以讀了很多的前面所寫的一類的關於短篇小說的書籍。那些書裏關於這方面的研究，是很精密的。其中有一點特別引起了我的注意，便是無論那一本裏面，都竭力稱贊着斯特文生的短篇的技術，而把他許爲了古今獨步的短篇大家。這些書裏有的則把他在“The Art of Writing”裏所說的引用了不少，以爲那些是寫短篇的金科玉律；有的則輕狂地說着：「不讀斯特文生，簡直沒有寫短篇的資格。」日本的夏目漱石，也曾再三把斯特文生的作品舉作了愛讀書。因爲有這種關係，所以我想看一看他的愛讀書，也許可作有心寫創作的人的一個參考，所以我便要在這裏從他的“The Art of Writing”

裏抽出題作“Books which have influenced me”的一篇，介紹一個大概。本篇的標題，我寫是寫的「斯替文生的愛讀書」，若要直譯起來，便可譯作他受了感化的書。這個感化，并不是指他的作品上面受的感化，而是指的心的發育上受的感化；這到後來，自然可以明白。

二

斯替文生以為，能給人心以最深而最真實的感化的，乃 fiction，而不是 dogma。dogma 將來終有被人家發見其錯誤的一天，到那時候我們便會後悔：當初不學它倒也罷了。而小說給人的感化，雖然不能明加說明，則像大自然的感化一樣，是在暗默之間感化人并且感化得非常有力的感化。

他第一把莎士比亞打了個比方。他說像哈姆雷特和羅札林德那樣對於赫道

件事給他的好感化，便是實在的朋友也未曾有過。他說他有一次曾在戲台上看見了斯各特·西德尼夫人扮的羅札林特，那時候所受的感動，愉悅，和爽快，差不多爲平生所未有。更特對於溺死了的李亞王的短短的幾句話，也永久做了他的沉思冥想時的種子。除莎士比亞之外，仲馬的布拉塞羅奴子爵也是他的親近的善友，因爲那裏面的達爾它甯有一顆非常善良的心；還有邦揚的大路歷程，也是他的愛讀書，因爲那裏面充滿着美麗而高尚的情緒。

較故事類更明白地是教訓的，也受了它很多的影響的，便是孟泰奴的論文集。因爲他讀它的時候是在少年時代，所以這個影響還是到後來才明白了。在那本書裏，孟泰奴把人生寫成了一幅穩和而輕快的繪畫；并且在那些 *Scenes* 裏面，是充滿着勇俠之氣，智慧，和一切傳統的氣質。孟泰奴在當時，是一個比誰都要偉大，抱的見解比誰都要高明的人；所以他的影響，一直在斯

替文生身上保留着，直到晚年。

斯替文生接着（按着讀閱年代的順序）舉出的，便是新約裏的馬太福音。這篇東西把它當作聖經讀是不對的；若是用自由想像把它當作一本普通書籍讀，那末誰都會被它的力所感動。

三

其次舉出的便是惠特曼的草葉集：這是很值得注意的。他覺得，他從前的世界完全被這一本書所顛覆了。他的典雅的，道德的幻影被像塵埃一樣地吹跑了，他的虛偽的殿堂被踢倒了；而藉此他回到了他天生的清新而男性的德義上面。凡俗之輩都在因襲之中過着日子。他們便是被真理的炸彈拋上了，都不能對他們的信條生起勇氣來，並且，有時反而會惹起一種騷擾。他們之中，有些

人則常常濫罵人家說是冒瀆或是不敬，無論什麼時候都只是諂媚着當時流行的半真理半方便的偶像。還有另一些人，則常盲目地崇拜新的厭棄舊的，而變成了一個真正的冒瀆者和不敬漢。這兩者都是不對的，新的真理的用處，只在能夠補充充舊的真理。粗雜的真理，并不是要用它來破壞包含在因襲之中的高雅的分子，而是要用來擴張它。斯替文生警告說，倘若弄不清楚這一層，那末可以光讀讀 fiction 和報紙，讀惠特曼的東西是危險的。

他差不多和讀惠特曼的作品同時，受了斯本塞 (Herbert Spencer) 的感化。斯本塞的教訓雖然是乾燥的，却常是正直的。在他的著作裏面，有一種幾何學的，赤探探的，愉快而抽象的歡喜在感動着。由斯替文生看來，世上再沒有一個說服力像他那樣強的了。

路易士的歌德傳，也是于斯替文生一生很重要的書。由他看來，再沒有一

個人夠得上歌德那樣討厭的了。他以為他正是把天才的罪惡結晶于一身底一個代表的惡魔。但是由歌德對於藝術的熱誠的態度和他對於席勒的真實而親切的友情，斯替文生却得了不少教訓。他以為，歌德乃是人類的巨大的罪惡和崇玄的美德共棲于一身底一例。

他也讀了羅馬詩人馬爾契爾的作品，因而有了研究馬卡斯·歐雷留斯的機會。冷靜的莊重，崇高的自我忘却，對於人家的溫和。這些，是歐雷留斯大大地在實際生活上實踐了的；因此，讀冥想錄而不受他的感動，這種人大概是很少的。冥想錄裏，說到打動感情的部分，是很少的；但是我們知道，感情是很容易改變而難于信用的，所以不打動它這件事，于此書的價值並沒有多大關係。講起那本東西的感應力和教訓，是很深奧很深奧的；這使斯替文生嘆說，我從歐雷留斯的著作裏面，得了走進愛好真的人生（即德義）的生活底秘鑰。

四

最後斯替文生舉了兩個他所愛讀的近代英國文學。一個便是窩慈窩斯的詩。他的詩的感化，差不多不能用言語來表現；總之那裏面所包含的一種天真、慵緩，一種充滿着歡喜的嚴肅，星的光輝，薄濛在荒山裏的沉默，黎明時分的寒冷的感觸，能使我们感得那是潛在我们心裏的最好部分。這些詩裏是否含有教訓雖不得而知，但是感力則有得很確實。靠着 *Forma* 而求真理，結果止能夠多曉得一個新的錯誤，而在靈魂上面受的影響，則可成爲一些永久的力；因此他特別稱道着窩慈窩斯的價值。

另外一個，便是梅雷弟斯的自我主權者。這不待說明，因爲是一部小說的原故，所以是一個藝術品；但是這和別的小說，立場全不相同，那可說是一種

諷刺小說或是教訓小說。本來，*Ugola* 是沒有作爲一個大藝術的資格的。因爲，我們所要知道的，並不是我們自己都充分意識着的人類的缺點，而是我們自己所沒有注意到的人類的美點。所以，把缺點寫得很誇張的 *Satire*，終不得不失去了大藝術的資格。而自我主義者裏所描寫的，却正是一些使每一個人都感得自己被當作了題材，自己的弱點被隱露在白日之下了的諷刺。而它還不失爲一個大藝術，究竟是什麼道理呢？斯特文生說明這一點說：「梅雷弟斯在那部作品裏，很明顯地是一個污點的事他一個也沒有寫出；他從頭到尾，寫的都是些帶着特殊性的諷刺。我們的缺點雖被隱露在白日之下了，在那裏却還有一種難於捨棄的味道，和可驚的巧妙性和的確性。」他說，他自我主義者已經讀了五六回，現在還想重看一遍。他還引着一段逸話，便是，梅雷弟斯有一個青年朋友，讀了自我主義者之後不由得勃然大怒，去質問梅雷弟斯說：「你這條

仗真可惡。維蘭比是不是便是寫的我？」梅雷弟斯不慌不忙地回答說：「不是。我們大家都是那個樣子。」

斯替文生此外還曾舉出梭羅，哈士利特，和米特浮德的古代日本講話，并且都有一段簡單的說明；在這裏，我們不能一一講到。

據斯替文生自己說，他光是小說便讀過一千本以上，當然，旁的書一定也讀得不少，但是其中受了好感化的書，則只有前述的十二三本；足見良書之難得，是難得到了極點。

第十四章 傳奇小說的事實

——關於鐵假面——

一

在法國有一種名叫「鐵假面人」的一半以史實為根據的傳說；把這個作為題材的作品，據我所曉得，一共有三篇。一篇便是傳奇小說大家仲馬的，一篇便是偵探小說大家波亞果貝的，一篇便是雨果的題作雙生子的戲劇（這是未完的三幕劇）。我們可以先看一看史實。

諸君大概也曉得，法國的巴斯替由監獄和英國的倫敦塔同是震駭世界人心

的可怕的監獄。在它的記錄簿裏，有這樣一節：

「一六九八年九月十八日星期四下午三點鐘，多·山馬爾氏辭去了山特馬爾該利特島的太守，來上任做巴斯督由總裁。他把自己從在皮內羅亞時起便親自監視着的一個犯人裝在轎子裏帶了來。犯人戴着假面，一刻工夫都不許把它取下來，姓名也無從知道。」

這個犯人在遷到巴斯督由以前，曾在山特馬爾該利特的地下獄裏被幽禁過十七年；當時奢華到了極點，誇說着「朕即國家」的路易十四世會嚴命說，不許他脫一脫那假面，倘有違反，立即處死。

因此，種種謠言便接着生起來了。有的人說，那是因為那個犯人的面龐和路易十四世完全一樣的原故，所以永久用那假面遮了它。再有因為獄吏對他執着見了王族的禮貌，并且便是總裁多·山馬爾和他說話的時候都脫去了帽子，

所以一般人都想，那一定是一個身分高貴的人無疑。

由巴斯替由的記錄裏面，我們可以知道他戴着的假面，是用黑的天鵝絨做成；伏爾德並且說，因為在顎骨那裏裝着一隻鐵盤的關係，所以吃東西的時候都可以不用把假面脫下；不過這很像只是伏爾德的空想。

他在巴斯替由，活了五年兩個月零一天，才死去了；前後算來，他戴着假面在監獄中受苦，總在二十二年以上。他雖然是一個關得這樣長久，監視得這樣嚴密的重要犯，我們現在完全無從知道他是什麼名字，他是怎樣的人。推想起來，山馬爾和路易十四世一定知道這些事；但是他們沒有告訴我們便死去了。

一一

這奇怪的犯人死後十二年，幫着監視過他的山馬爾的弟弟都還沒有問起犯人是誰；總之在那時候，誰也不敢議論這件事。他們互相警戒着，不要招了暴王的怒，腦袋被斬去了。十四世死後，謠言才熱鬧起來。

路易王死了不久，便有一位無名氏出版了一本名叫美傑亞爾的小冊子；這是在解說鐵假面的秘密的最初一本書。推想起來，著者大概是路易十四世的一個妃子。

著者以為這假面人乃路易十四世和美人路易·多·拉·娃列爾生出的實子威爾曼多亞大公。十四世是一個脾氣很壞的人，所以說得不對，對於將來繼承王冠的實子都下了這樣的辣手。

伏爾德在他的路易十六世裏面，給了我們一個別的解謎鑰。他說這犯人乃路易十四的母親歐斯特利亞·安和馬扎蘭間的私生子，所以講起來可說是王的

不同父的兄弟。

馬扎蘭是一個猶好的妖僧，又是一個手腕靈敏的政治家，十四世登位之後，也會被他弄得毫無辦法過。

緊接着伏爾德，又有一個小冊子出世，把事件更加誇大了。那小冊子上說，稱孤道寡的路易十四，其實并不是真的路易十四，而是安和馬扎蘭間的私生子。被幽禁在巴斯替山的鐵假面人，才是正統的十四世。

不過也有人說，和王的親安私通的并不是馬扎蘭，而是英國的巴金千大侯。至於另一些人則又說那個囚犯其實是王的雙生子的兄弟，十四世因為防有後來的糾紛，所以把他幽禁了起來。仲馬的鐵假面人和雨果的雙生子，便是根據的此說。

此外還有種種說法；不過近年最得勢的，則是主張假面人并不是王族，只

是一個不相干的人。

我的話未免說得過於脫線了，還是趁早「打住」的好。我希望諸君有機會能把仲馬，雨果，和波亞果貝的三篇東西比較讀一下；這樣，諸君一定能發見描寫事實和傳說的一些缺憾。

第十五章 表現底單純和複雜

我記得我小時候曾經讀過一本一個國文學家寫的作文書，在那裏面有這樣的話，說文章應當竭力寫得簡單，不可冗長。後來我也會讀過旁的兩三本作文書和修辭學書，裏面都有大略相仿的訓戒。

所以我覺得很奇怪：作文上簡潔既是這樣好法，那末爲什麼現代的作家不都踏襲清少納言和西鶴的古體呢？爲什麼一定要賭着冗漫的危險，而爲詳細的表現呢？

後來讀高山樗牛全集第一卷，看見他也在論文詩歌的起由和它的對象裏說着這樣的話。不過高山樗牛究竟是一個美學家，所以他並沒有吐出像凡愚的國

文學家那樣的極其粗大的愚說。

他一起頭便引用着德國批評家雷辛的名著勞公，討論着繪畫和詩歌的區別。

藝術是模倣的表現。表現存在於空間的物體的形式和色彩，乃繪畫的使命；觀念地表現在時間之中繼續發生的動作，乃詩歌（小說當然也包含在這裏面）的使命。不過因為做繪畫的題材的物體本來也在時間方面存在過，所以繪畫有時候能侵犯詩歌的領域，用物體來表現一個動作。同樣，詩歌有時候也侵犯了繪畫的領域，而表現發生動作的物體的形式色彩。不過在後者，詩歌表現形式和色彩（這是繪畫的領土）的時候，有一件非常要緊的事，便是用形容詞要非常單純，物體的描寫要非常簡潔。

高山氏在這樣論定之後，又引一些古今東西的名家的文章批評了一番，作

爲一個例示。

高山氏說：荷馬在伊利亞德裏面描寫絕世佳人海倫，僅僅用了「美麗」這一個形容詞。莎士比亞對於九列特，只形容說：「她橫在這裏；陰慘的墓地都因她而變得和充滿着光明的宴席一樣了。」其他如歌德寫羅代，拜倫寫雷拉，也都很簡單。

高山氏又說：像斯各脫的「她抬起着頭，張大着眼睛，張着耳朵，頭髮向後披着，張開着嘴，便和希臘的石像一樣，做着仔細聽着什麼的姿勢，站在那裏像守護着這水灘的女神一般」之類的敘述，字數雖多却不能給人以一個統一的印象。便是，我們的腦子裏并不能得到一個美人的觀念。這便是因爲詩歌描寫色彩形體的時候忘去了敘述應當非常簡要的法則的原故。

高山氏的上面一段議論雖然很有條理，但是結論却還是和國文學家的作文

書一樣，讚美着古代的簡勁的文學。

但是這裏而至少含有着兩種錯誤。

我們只要想像一下，倘若照他們所說，把現代文學的詩歌上的繪畫的記述（即描寫）都弄得和荷馬和西鶴那樣的簡單，作者讀者是否能滿足。

大概誰也要說，是不能滿足的。因為人智和時代同時不斷地演進着。

人類的歷史，把萬事從簡單推向了複雜。荷馬時代的人，感情和思想都是極其單純的，所以僅能用「尼僚斯是很美麗的，阿基雷斯更加美麗，而海倫的美，便同天仙一樣」之類的話來做表現。現在隔開那時候已有三四千年，現在的人，思想和感情已經複雜得很多很多。光用「很美麗」這形容詞去形容一個美人，現在是不能令人滿足的了。因此，敘述也勢不得不變得非常複雜了。

雷辛時代的人，只把時間的動作底表現當做了詩歌的職能，空間的色彩和形式的表現當做了繪畫的職能，他們這樣便滿足了；但是現今的人心的要求，却并不這樣簡單。他們想在音樂之中看見色彩和形體，繪畫之中聽見音樂。他們在藝術之中，想用眼睛來聽，耳朵來看，鼻子來嚐，嘴來聞。

巴比德的牛·勞公，是模做着雷辛的勞公而寫的一本名著；那裏面寫着，在文藝復興期的時候，有一個意大利人樹立了一種非常奇突的計劃。便是，他在樂器之中，按着音階的高低，放進了種種香料。所以照着樂譜彈奏的時候，便有種種不同的香味噴出來。總之他是計劃着想從香味裏面聽到音樂。這種追求複雜底感覺的要求，當然是荷馬做夢也沒有想到的。

所以光是從修辭法和美學的見地主張古文學的簡勁而想把它應用於現代文學上底第一個錯誤，便是他們沒有想到，隨着時代的推移，人的心的要求是漸

漸變得複雜了。

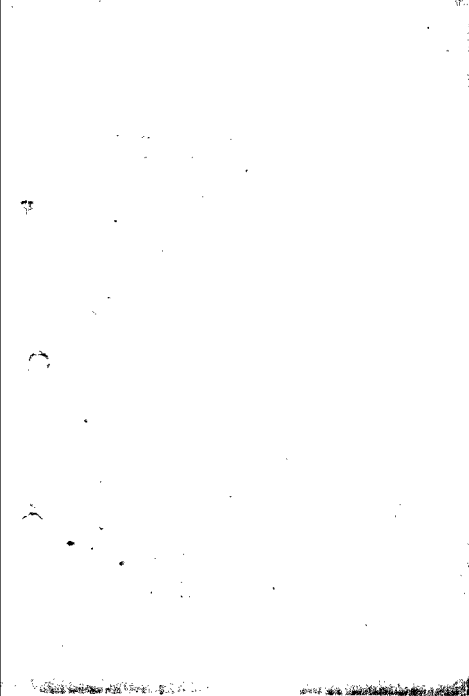
還有一個錯誤，便是他們沒有想到，在詩歌上為詳密的繪畫的敘述（描寫），并不一定便像雷辛和高山所說，非失敗不可。他們以為文學這件東西，描寫愈詳密愈不能給人一個統一的印象。

但是，事實却不一定如此。佩特描寫賈公達的一篇文章，便是一個最好的證據。照理說，我們應當把它譯在這裏才是；但是我深知我的拙筆決不能傳出原文的妙味，所以便打算不「多此一舉」了。

國子描寫的簡單和複雜，我們已經說得差不多了。最後我要附帶說一句：作文法和修辭書，未免過于拘于法則，而忘去了作者的心和表現的關係（這其實是很要緊的）。其實關於應否使古體的簡潔復活于現代文章之上，我們上面

這樣冗長的一段說明是大可不必的；因為這樣做來，沒有一個作者或讀者會滿足。

我們要重新說一遍：我們讀修辭學書的時候，應當時時刻刻記着自己的心的要求和現代人心的要求究竟在那一邊才對。不然，便往往會墮進一個非常的迷路。



第十六章 文體的遠視和近視

我有一次去訪某氏，他那時正讀完了吉田絃二的無限，他說：「那是一本好作品，但嫌寫得過于簡單了。有些應當寫得更詳細一點的地方，他也平平常常地過去了。這和有島武郎可說是一個有意思的對照；有島武郎的描寫是特別仔細的。」

我對這話頗感興味。記得國木田獨步在日，曾經批評島崎藤村的破戒說：「要是我寫，那末只要它的三分之一便行了事了。」東西寫得很長的人，大抵是因爲和題材緊接着的原故；東西寫得很短的人，大抵是因爲他在和題材之間常保持着一定的距離的原故。有島武郎和藤森成吉屬前者；小川未明和芥川龍

之介屬後者。

這種創作的態度的差異，西洋作家亦有之；他們對於這個，給了一個極其新鮮而極其的確的名稱。寫得很多，是因為過于接近題材，觀察過詳的原故；所以他們把這個喚做了近視眼體 (Myopic Style)。又，因為寫得很短是由于過于遠離題材不能辨別細處，所以他們把這個喚做了遠視眼體 (Presbyopic Style)。苦人的作者維克多·雨果便是近視眼體的代表者；嘉爾曼的作者梅利美便是遠視眼體的代表者。

要曉得文體上的遠視近視的真意義，應當先清楚什麼叫做文體。

文體這個字，有兩種解釋法，一種是新的解釋法，一種是舊的解釋法。

按舊式的解釋法，則文體乃合于文法和修辭法的文章或作品的構造。在十

七世紀至十八世紀的所謂古典時代，西洋的一些作家都盡心竭力地模倣着希臘和拉丁的古風；因此在那時候，便是有遠眼的人也不能發見伏爾德和弟代羅的作品的差異，那是非常相像着。而一般的人呢，也以爲這種合于規則的作品，乃模範的文體。

不過我要交代明白，在這古典主義時代，文體是沒有什麼遠視近視的。因爲，便是一些觀察事物非常精細的近視眼的作家，在用字上面和作品形式上面也受着非踏襲希臘和拉丁的古法不可的限制，所以不合古法部分，非盡行捨去不可。而一些喜歡離得遠遠地觀察事物的遠視眼的作家，也不得不隱去自己的個性，而去遷就古代名作不可。

到了十九世紀，以馬丹·多·斯台爾和夏多布梁爲先驅的浪漫主義產生了出來，文學遂在以自由爲生命的主張之下，把古典主義完全破壞了。維克多·雨

果，便要算是此派鉅子；他的克龍維爾的序文和愛爾那尼，可以算得永久紀念。浪漫主義在文藝上的勝利底有光榮的金字塔。

自由既變成了文學的生命，各作家遂得按着各人的性質所近而隨意寫他們的創作了。當時雨果用的任性的形式，任性的題材，和任意的寫法，由今日看來，毋甯是超過了自由而到了亂來的程度。

我前面講過，伏爾德和弟代羅的作品，因為嚴守着作法的古格的關係，所以是非常相像，雖識者都難區別它；而那時代的人，把這種作品當做了模範的文體。這個，是舊式的，外的，形式的文體的解釋。

在它的反面，則有一種新式的，內的，實質的文體的解釋。雖然不錯，伏爾德和弟代羅的作品在語法和文格上面是很相像，差不多識者都難予以區別；

但是却并不是完全没有差异。细细研究起来，或是由慧眼的批评家看来，那个差异是能辨别得出的。那种差异，并不是文格和语法上面的差异，而是表现在作品上面底作者的素性的差异。因为是活人，所以无论怎样仿照同一格法，都不能把个性完全埋没去。

总而言之，那是藏在作品背後的人的差异，个性的差异，由个性流出的调子的差异。根据新式的實質的解釋底文體，便是指着這個而言。所以有一個有名的作家會說，與其喚做文體，不如喚做 Character 的是。

懂得了上面所說的文藝史的變遷之後再解剖文體的遠視和近視，我想更可以了解得快一些。

像近視眼體的代表者雨果那樣，是永遠不知道簡單地描寫一件事物的。所以他寫的無論那一個作品，都是極其冗繁的（巴黎的聖母院和苦人，都是這

樣)。其中犯着這個毛病最利害的，便要算是海的工人。裏面描寫狂風暴雨的一段，雖是很有名的一段文章，但是因為是極長極長（差不多有八十頁）的關係，所以無論那一個讀者，都會見了頭痛。達維遜是一個英國的「雨果通」，他的雨果評傳，是被大家公認為有權威的著作的；而他也曾說過，這篇東西若是把它縮短一半，那末給人的感銘一定會是深更。因為這個原故，所以在雨果的作品裏是找不出一篇短篇的。一般人雖都以為死刑犯的最後一天和克羅德·九是一個短篇，并且事實上也是雨果的作品裏的短篇；但是像前者那樣，它的最差不多夠得上和梅利美的長篇嘉爾曼相比擬。

至于遠視眼體的代表者梅利美的文章，則非常簡潔。他的作品裏，差不多沒有一句廢話；表現很得其要。并且，文體雖是這樣現實的，他的作品給讀者的感銘却是一種浪漫的甘美的東西。

以上面所說的看來，很像我只是稱揚着遠視眼體一般。照事實講，在藝術的完成上的確是此勝于彼（通文學史上都是這樣）。第一，這種文體的作品是非常簡潔，難使讀者生起疲倦。

但是無論在量上或是在質上都不愧稱為大作的作品——長有千餘頁，內容能整個兒震駭人類的靈魂底作品，却大抵出于近視眼體的作家之手。

例如苔芬和復活，乃被稱為代表着十九世紀的二大傑作，而它們的作者雨果和托爾斯泰，都向是近視的作家（卡拉馬左夫兄弟的作者柴思退夫斯基，也可算做此派的一個大頭腦）。

不過在這視眼體的作家裏面，名匠却也不止一個梅利美。在這一派上面，還有一個莫巴桑替增着光。

至于要講到這兩派的優劣，那是無從斷定的。總之我們可以這樣說：遠視

眼的作品，內容的規模雖然不大，但在藝術方面却很多是出色的；近視眼的作品，在藝術方面雖然不行，但內容却很多是非常深大。

第十七章 作爲創作題材底戀愛

有些「道德家」常常說，現代文學裏的脂粉氣太重了，這是要不得的，我們要有剛健而偉大的文學。其實呢，這種見解并不能說是懂得文藝的本質的見解。只要看，文藝的題材，差不多十之九是戀愛；幾乎沒有一個作品（至少是很少很少）絕對不處理着戀愛事件。

在這裏我們要大體根據歐洲的小說，看一看在文學上占着這樣重要的位置的戀愛，跟羅馬，希臘，國情的不同會有怎樣的差異。

不管是什麼斷定，都有例外；便是死的修辭學和文法都有，不要說是描寫活人的小說了。既然交代明白了，我們大體可以說，北國小說裏描寫的戀愛

裏，常有一種端嚴的處所；而南國小說裏描寫的戀愛裏，常有一種淫蕩的分子。若把英國（這是包括在北方的一些國裏最南端的了）和法國（這是屬於南方的一些國裏最北位的了）的小說裏的戀愛比較起來，我們能在那裏發見一種極有意義的暗示。英國社會，大體歡迎着描寫將近結婚的少女的戀愛的小說，歡迎着描寫未婚的處女對於結婚的權利和世間奮鬥的苦痛，恐怖，自負，和悅樂的小說。

至于法國的小說，却完全不一樣了。在那裏面寫着的，多是結婚後的婦人對於情人和世間的關係。所以描寫極其不自然的兩性關係——換句話說，便是 adultery（姦通）——的，是很多很多。這種題材，是英國的讀書界所唾棄的題材；不過若由這一點便說英國人比法國人道德，那未免是「神經過敏」了。

這個差異，大體可以看作是基因于兩國社會狀態的不同。英，美，挪威，

丹麥，瑞典等國的少女，在結婚之前是很自由的。她們能和男子混在一起；她們的保護者只是叫她們「要自己當心，不要弄出錯處來」而已。所以她們在結婚之前，常會發生種種「羅曼斯」，而小說的最有趣的材料，也由那裏供給。但是結婚過後，却被嚴格地監視着，所以能成爲小說材料的機會也少。至于法國和南方諸國的少女，則和這個正相反；她們在結婚之前，差不多一點自由也沒有。她們無論到那裏去，都有哥哥，爸爸，媽媽，或是其他年長者跟牢着。便是對於自己的未婚夫，沒有證人也不能會面。未婚的處女所以不很有小說的事件，理由便在于此。但是一結了婚，却是絕端的自由了。所以會常常碰到所謂 *adventure*，做出寫成小說非常有趣的經驗。

還有，兩國古來繼承的文化的悠古的差異，也是使兩國的文學上的戀愛生出不同的一個原因。南方人種（拉丁民族）比之北方各民族，文明要開得早得

多多。他們繼承着希臘羅馬的古代文化，到現今和古代詩人（即基督教遺德未布示以前）一樣地處理兩性關係的都不是沒有。佩特羅牛斯（我們在你往何處去裏能看見他的名字，他是有名的內羅王的廷臣）的特利馬爾瓊的饗宴（此書的英譯，能自“Scott Library”中得之），是被人推爲羅馬文學中屈指的名篇的傑作；他那人非常是近代的，簡直想不到他是紀元第一世紀的人，簡直是便叫他生在十九世紀的法國都不覺得奇異的一個典型的頹廢派。掠了民族的祖先，并不限于一個佩特羅牛斯；這樣的文人是很多很多的。至于北方諸民族的祖先的文學，則竟是些謳歌 Viking（八世紀至十一世紀侵掠歐洲海岸的斯干地那維亞的海賊）的剛健無比的東西。描寫戀愛，也很是粗笨和真摯，大有「到後來非結爲夫婦不可」的情勢。戀愛遊戲的風氣，半點也不能看見。

這兩者的根本的感情，深深地混在血裏，嵌在心裏，傳給了子孫，宗教和

文明都沒有能改造它；在近代文學裏，冥想之中也露現着這種差異。

還有一件事應當注意，那便是言語的陰影和聲響。舊家和有教養的人的言語，是很高雅的，所以談論豔事的時候，便是談到非常露骨的地方也不覺得刺耳朵；而「暴發戶」和沒有教養的人的言語，則常非常卑俗粗野，所以談到那種事情的時候，常令人非常覺得刺耳朵，或竟感得不快。文化開得較早的拉丁民族的言語，便和前者一樣，是非常美妙而典雅，便是非常亂倫敗俗的小說，我們都還讀得下去；至於北方諸民族的言語則不然，它和後者一樣，是非常簡朴而索硬，所以不能描寫敘述到和前者同樣的極處。托爾斯泰的復活裏，有一章寫着內夫留多夫凌辱卡條夏的事情；而把它譯成法文的人則以為還不夠，因此又添補了一些，而把它譯成英文的人則以為太利害了，因此刪除了一些。這真是很有興的事。

還有，對於 love 這一個字，拉丁民族抱的概念和英國人抱的概念也不很一樣。拉丁民族的所謂 love，包括着昆蟲和各種動物的性的關係，以及遠為高尚的信愛上帝之類的宗教的感情；而英國人的所謂 love，則普通都是指的性的情熱（即所謂戀愛）和友情（Friendship）。日常談話裏說的“true love”，則指的除去了色情，除去了情熱的誠實的愛情。

第十八章 小說底倫理的批評

前幾天買書的時候，書店附送了一本出版協會的新書月報三月號。我看見有新刊書一覽欄，我一時高興，把它統計了一下，得到的結果便是小說三十冊第一位，法律書十三冊第二位，宗教書十冊第三位，教育書九冊第四位，科學書八冊第五位。在這裏小說是占着壓倒的大多數；便是說，集第二位，第三位，第四位的書籍的總量，才剛能和小說的出版數相拮抗。

這是今日日本出版界的現況。換句話說，便是讀書階級的要求的反映——那末，稱現代是小說的世紀，大概是沒有什麼不可以吧？

也許會有人說，一本新書月報上的統計決不能卜知讀書界的趨向；倘有這

種危懼的人，我們可以請他去上野或是日比谷的圖書館去翻一翻書目箱，或是到東京堂書店三省堂書店去瞻着一回書架上的書。因為他會在那裏同樣地發見小說是占着壓倒的大多數。

這不限于日本。再看一看英國，也是如此。這四十年來，在英國小說常是佔着出版書籍中的第一位。一九一三年英國出版的新書，計共八千六百冊，其中小說占着一千二百冊，合約全體的七分之一以上。再前一年，它占了六分之一乃至五分之一。第二位宗教神學書，和小說在數量上差得很遠，並且時常會受到科學書，歷史書，或社會科學書的壓迫；但是小說之是首位，總是不動。

小說世紀的來到，也便能反證小說這文學形式是最合現代人的胃口。無論女子高等師範的那位校長先生怎樣苦口論說小說的害處，他既然不能給我們以能在小說之上滿足人心欲求的東西，那末他的話是白說的。大地震之後，有不

少報紙停止了小說欄（或是全部，或是一部分），但是不久又恢復舊態。

由這個現象看來，可見無論是人為的壓迫或是天災的妨害，一絲一毫都不能滅殺它和人心間的深奧的關係。

它既然和我們有這樣深的關係，作者的見解當然于讀書階級是有很大很大的影響的；所以作者當然非小心不可。

在中世紀，宗教給人心的感化，比現代小說給人生的感化，是要廣汎得多，深奧得多。所以宗教家非常受社會的寵遇，他們也覺得心中甜迷迷的，而不免有所專妄；這馬上招致了宗教的墮落。讀歷史有幾個人不怒于法皇豪華淫佚呢？

小說世紀的來到，也會使一般作家受到社會的和中世紀的僧侶似的寵遇。我們雖然不必過于杞憂將來的事，但是文壇人似乎總應當下個決心，相戒不在

社會上失墜自己的價值，努力使和在社會有這樣密切的關係的小說地位蒸蒸日上才對。因為一些館子店都還因為世評日高而愈自重呢。

一 排斥偏重短篇

我在這裏要敘述一兩個小說壇革新案。我以為今日的文藝批評的大部分都是什麼月評，是不對的。並不是月評不對，而是偏重短篇不對。

大家都說，日本文壇上沒有什麼雄篇大作；但是至于努力究明它的原因，努力矯正它的，則有幾個人呢？有努力培育大作的誠意的，則有幾個人呢？只是為非難而非難的議論，我們是不認為有什麼價值的。

若說大才非人力所能造成，東手以待則可。（譯者曰：我不希望中國人有這種迷信，我們最要緊的事不便是努力嗎？）至于反面要下手妨礙天才的出

現，那末倘若不是故犯的，這種行為我希望要改去才好。

今日的月評，今日的偏重短篇的習氣，或想實是大作出世的很大的妨礙。我們難道不能把在月評上給每月的短篇的注意力分一點給長篇嗎？

一般民衆缺乏着那一種貨物，而製造公司則貨如山積，苦無銷路；一方面有人餓得要死，一方面則有人有因製造貨物過剩而倒潰的危機——這種需要和供給的不能圓滑流轉，便是經濟界的所謂不振。批評家的注意，只過剩地濫費在三頁五頁的短篇上，而對用着心血的長篇，則絲毫不顧，這是今日文壇不振的一個大原因。

這當然不一定便能說是批評家的怠慢；招來這個不自然的，經濟和社會制度上也有種種理由。但是批評家果真一點也不能改去這個毛病嗎？

也許有人說，現在是多忙的時代，所以讀者不能夠悠悠地去讀大作品，因

而使短篇流行了，這個流行也出現在新聞事業上，因而造成了一種偏重短篇癖，這是難于搖動的必然；但是相反的道理，也正包含在這種說法裏。因為我們也可以說，正因為一般人過着繁忙的，斷片的生活，因而才想逃避在藝術的世界裏，才想娛樂長大的作品。據書店裏說，最近短篇集的銷路很不行，長篇的銷路却很好。

所以由某種意思講來，偏重短篇可以說是由雜誌經營者方面要求而生的文藝批評；反之，若出於出版單行本的人的要求，那末批評上便會生起推重長篇的傾向。這種說法也許是很卑劣，但是文藝是上層建築的一種，當然是不會超越經濟的影響的，所以我很希望這種機關的所有者，同時也釀成一種推重長篇的傾向。

二 戒鑑賞偏執

關於批評家底批評的態度，我也有一個要求。

我以為現今的文壇，是過于拘拘于懂得藝術或是不懂藝術的鑑賞意識了。當然，懂得藝術是一件很重要的事；不懂藝術，當然便不配當批評家。但是藝術不是懂了便完事的。應當百尺竿頭更進一步兩步地考察一下才對呢！

我們可以打一個比方，拿和這件事不相干的事打個比方吧。比方說，我們若用生物學的眼光去觀察人類，那末無論是笨牛或是瘋子都屬於人類的範疇之內。無論是霍原將軍或是什麼，都不相干。但是我們憧憬着的理想的人物，却是在宗教方面倫理方面都算得完全的人。換句話說，便是清白廉正，至深至廣的偉人。

現今文壇極度物執着的懂得藝術不懂藝術的問題，正和前述的比方的由動物學的觀點對人類下的定義該當。不過是真正的第一步而已。當然我並不否認第一步的重要，因為倘若誤了這個，那末千里道程也是毫無意義的；但是我們也不應當只踏出一步，便再不把步程展開，把步程擴大。因為踏出一步便停住，是決不能完畢千里之旅途（這是目的）的。

那末我們由那裏見得現今文壇只是踏出一步便停住了的呢？這個的證據多得很，說都不盡。只要看，只要有了一篇着重滋味的批評，走出鑑賞批評範圍而遵照它以外的或是它以上的標準的批評，作家和批評家便會馬上豎起眼睛罵得他「狗血噴頭」，說他「不懂藝術」。照這樣子，藝術幾時才得走出鑑賞批評的領域呢？不走出鑑賞批評的領域，結果使作家只在技巧的末節上要着漂亮，批評家只是誇示着技巧或手法底纖細的味識。這便是日本文壇的現狀。

所以你看，作家是一個嚴選題材底準備和良心都沒有的；他們只在專心致志于描寫的巧緻。并且，只要有了這個巧緻，批評家到某個程度是承認的。因此作家愈加弄得沒有捉住需要冒險的難事業的題材來描寫的藉口了。而批評家也是批評家，他們十分知道作家不喜歡被人家批評題材的選擇，所以大都也只是討論着技巧的末節。而技巧的事情，是非實際從事過創作的人所能知道的；批評家當然都是些外行。而作家也知道這一層，因而敢大膽輕視起批評家來，他們聲言批評于他們是毫無影響的。

大概是因為作家在技巧等方面并不能從批評家那裏學到什麼的原故，所以才以為直接毫不受影響的吧？但是，我們若靜思一番，便可以知道這是受着這個的惡影響，便是，因為批評專門管着鑑賞和味識，所以暗默之間被它所同化了，而忽視了嚴選題材的重大問題。

三 這種批評也不妨

所以在這時候若要革新文壇，一些批評家們便應當以指導作家的抱負，踏出（無論在縱的方面或是在橫的方面）懂不懂藝術的初步的範外。便是說，心應當走出鑑賞批評以外，或是以上。

但是批評的種類很多，究竟就那一種是最好呢？有一種批評，是把一些特殊的研究（例如舊約聖經裏寫着那些種類的動植物，或是莎士比亞的作品裏用着多少 E.P. 之類）做着它的基礎。有一個騎兵將校有一次到展覽會去，看見了平福百種氏的「豫讓」的馬，他批評說：「這是亞拉伯特產的馬，那時代中國還沒有這一種。」還有一植物學者，有一次看見了一個日本畫家的高山植物的畫，他批評說：「這一種花絕對不會和那一種花在同一地帶開花的。」這些批

評，并不能說是無益的批評；只要評者沒有離開藝術，只要能夠指摘因為作者對那些事物沒有事實的，科學的研究的原故而毀壞了表現的效果的地方（當然不應當只是向着作者拘執于布置着色的末節）。因為它能使我們反省，事實的研究也是很重要的事。

四 我們熱望着倫理的批評

上述的各種批評家，都是可有可無的；但是他們給藝術的效果，已是相當的大了。

但是在這裏還有一種更重要的批評；這種批評是被現時的日本文壇忽視着，却應當附帶在文藝上才對。不用說，那便是倫理的批評。諸位若是討厭倫理的這一句話，那末我們便不妨說是道德的批評，或是人生批評——這一種批

評于文藝是非常重要的；它若是王之得法的時候，那末整個萎靡的文藝，便會添上不少生氣。

我們要先說一說，倫理批評在文藝上爲何應當重視。究竟文藝是什麼呢？要詳細地說來，當然是無邊無底；但是至少不會如昔日的美學者所說，專門是表現美的東西。以表現美爲目的的文藝，如夏目漱石氏所說，只有短歌和 Sonnet（十四行詩）。至少也不會像一部分名人們所主張，它的生命只是滋味和纖細。因爲只有小品（Sketch）才屬於這一類。

要在這裏完全地說述文學的定義，是極難的事；但是文藝至少總包含着下面所說的幾個特質，做着它的最重要的條件。便是：

『文藝是生命的批評和解說：它一方面能表現 *people's* 的生活，一方面也能表現 as it might be 的生活』（The Ethical and Religious Value of the Novel）

by Ramsden Palmforth)

『文藝以人類爲它的題材，爲它的目的。文藝家的目的，便是無間隙地全隨地觀察人生。』(Outlines of Philosophy and Literature; by Vinet)

『文藝和人生的關係是很密切的，不但前者的研究中含蓄着後者的研究，我們還可以說前者的研究便是後者的研究。文藝和人生，可以看作說明人類的言行底同一本書底上卷和下卷。』(Literature: Its Principle and Problem; by Hunt)

我們這裏所引用的，都能算是道破着文藝的最重大的特質的一面。那末倫理的批判在文藝上所以緊要，倫理的批評所以有凌駕其他一切批評的價值和使命，是不言而喻的了。并且由這裏我們也可以明白，倫理批評的所以是文藝批評的目的點和到着地點(若以懂不懂藝術爲文藝批評的第一步和發足點)。我們

的最後一個問題，便是要說明一下倫理批評的意義。

五 何爲倫理的批評

要用一句話說盡倫理的批評的性質，在我是再也辦不到的事。我們已經知道倫理的批評是要緊的了；正因爲是很要緊，所以要說明它也很難。在這裏我要說一說我關於這一層的見解，對與不對，我不敢保險，全賴諸君指教。

所謂倫理的批評，便是在作品上賦以倫理的價值的意思；我們在這時候腦子裏不一定要拘拘于倫理學那一種學問。亨特在文學的原理和它的各種問題裏，曾把它解作了「指示真實的東西，純粹的東西，或是顯應着正和善的原理的東西底標準，一種更一般的，廣義的德行」；我所說的意思，也便和這個相同。瑣碎地說來，便是我們應當造成一個把文藝當作一種實際的人生問題去考

察，討究，議論的風氣。

也許會有人說，倘若只是這樣，那末倫理的批評在日本早便有人做着的。那是當然的；倘若除去了倫理的批評和人生批評，文藝批評的使命會失去了一大半。只是它是受着織子的待遇，萎縮得要命；所以我提議說，我們應當叫它大大地展開；大大地伸長。我記得我會再三看見，在某氏的月評上牽着『這是和作品沒有關係的』、『這是屬於人生批評的範圍之內』之類的極其謹慎心預防線。我們若把這種態度解剖一下，便可以知道他們似乎本來是以爲文藝批評和倫理或人生批評是不應窩合在一起的，只是不得已而使它們結合了；但是我的見解，却和這個正相反。我以爲文藝批評和人生批評，本來是一件事，而日本文壇則完全排斥了後者；所以我的主張便是，我們應當回到本來是一件事的面目。

細想起來，我們可以知道今日所以有這種結果，不外乎是以照實描寫爲生命的自然主義的一個流弊。作者的若樹立了倫理的意識，照實描寫雖然還不一樣要緊；但是我以爲，「可有」和「應有」的事物，作者應當也意識到才對。至少我以為，新時代的藝術是立腳在那上面。

這回暫時我們可以不再管它，我們可以來看一看下倫理的批評能在作品上添上怎樣的光輝。對於這一層，屠格涅夫的哈姆雷特和唐克孝傳的講演大概要算是最好的例子。因爲有了那篇講演，不知在這兩篇名作上添上了多少意義和價值（尤其是在和我們的關係漸少的唐克孝傳上）。我們不該忘去生出這種名批評的背後有俄國的讀書社會。在俄國，無論是老幼男女都看小說；他們常是像實在人物一樣地思惟着作中人物，像實在人物一樣地議論着他們的言行性癖是非好壞。而屠格涅夫的講演，便可看作這個情勢底最高頂點。因爲有這樣的

風氣的原故，在俄國才會產生出羅亭型，歐布羅左夫型，貝雷多諾夫型（梭羅古勃的小惡魔的主人公）之類的話和人物，實生活才會和文藝密切地關係着，文藝才會帶着濃厚的人生的色彩。由俄國的這個例，我們已經可以知道倫理批評所以占着文藝批評中的重要部分，和倫理的批評所以能被期待做一個改革墮于技巧的末節，萎靡沉滯到極點的文壇底辦法。

文壇也絕對不能逃出適者生存的進化論的法則。我們倘若使倫理的批評昌盛起來，使在作品裏探究人生的意義的風氣熾烈起來，那末光是記錄咖啡館，酒場，公河，以及其他沒有意思的生活底脆弱無力底作品，一定會「銷聲匿跡」了。而剩下的呢，則竟是些經得起倫理的批評的有意義的批評。

在這裏還有一件事我們要曉得，便是，倘若倫理的批評出現了，一定能更容易使文藝的精神浸潤于一般社會——至少我是這樣想。這時候，我們便能把

小說底創作和擬定

這小說的世紀的意義更加徹底起來。

第十九章 文藝在國際上的勢力

一 爲什麼人種平等案被否決了

我對政治方面的事是外行，而我們現在要討論的問題，偏又要講到它；真是担心得很。可是不說到又不行，所以只好咬緊牙關來說一說。

在巴黎和會上，日本得到的結果很不好，所以在政府當局者以及政府與黨以外，差不多沒有人爲它辯護。而對於人類平等案被否決了這事，攻擊得要算尤其利害。有些人則責備政府的外交無能，有些人則罵使節說是不懂時勢。還有另一些人，則非難着威爾遜和羅易德·喬治的老爺。

開頭我就說過，我對政治方面是外行，所以是不能批判這些非難究竟是錯是對。但是我却以為，這些非難一齊把一個最緊要的要點說漏了。因為我以為，在和會上日本的各種提案和人類平等案的被否決，責任決不在于一我國政府，一我國使節，一喬治，一威爾遜；最主要的原因便是因為，候在否決該案的當道者背後的歐美各國民，沒有真能了解日本的國民性。

我這樣說，也許會有人起來反對說：

「你難道不知道研究日本的書，每年有幾百種嗎？」

或是「你難道不知道每一國都有喜歡日本的人，房子住着日本派的房子，衣服穿着日本式的衣服嗎？」

或是「你難道不知道某某國的某某大學的日本語講座，是非常旺盛嗎？」

但是，這并不能證明歐美各國民的大多數都充分理解着日本人的國民性。由來一部分先覺者，學者，和好事者眼裏的世界，是很容易和一般民衆眼裏的世界不發生關係的。

關於歐美國民的對於日本底沒有理解，舉起例來真不止一二。正宗白鳥氏有一篇文章裏說着這一件事，便是，斯特林堡讀了內村鑑三氏著作的丹麥譯文之後，曾說：「異邦人求神之心也這樣熱烈嗎？」——日本人既尚被包括在「異邦人」這偏狹的概念之下，當然是不能說是得到什麼充分的理解的。還有，在數年前的「Young Men and Women」雜誌上，曾經登載過一篇柯斯（這是著名的歐羅巴英譯者）的杉森孝次郎氏訪問記；在那裏面有不少點我們可以看出，因為杉森氏是日本人的原故，他才感得興趣。因為是日本人才感得特殊興趣：照這個樣子，當然是不能說是對於國民性有充分的理解的。

日本國未被了解的程度，正和日本人未被了解的程度相同。有一個美國女教士曾經吃驚地說：「當時我以為到了日本，是沒有什麼冰淇淋吃的，所以在離國的時候，儘量吃了一飽。那知到了日本，看見到處都有的是。」——這是沒有幾年前的事。還有，菊池幽芳氏的在法日記中曾記着說，有一個法國婦人聽說日本人把菊花拌着吃，于是把日本喚做了“The Land of Fairy Tales”。

所以由這裏看來，可見歐美各國的很多的國民，不是把日本當做了蠻地，便是把日本當做了仙鄉。在他們之中，雖也不無畏懼日本人的人，但是也只限于軍事方面。

在軍事方面，的確不錯，托爾斯泰在日俄戰爭的時候也說過，誇着人種的優越的基督教國民，以自己所發明的武器，而受了異教徒日本人的逆襲。并且在專門家方面，也有英國的軍事批評家說着，日俄戰爭的勝敗，全賴乎日本能

不能機敏地應用德國某將軍（這位將軍是發明近代戰術的根本原理的人，名字可憐我記不起了）的戰術；這位批評家會極力贊揚着日本在戰爭方面的輕捷和機敏。

野蠻的，空想的，長于戰爭的——這樣被人解釋着，當然日本人是會得到外國人的好感的。便是不致妨礙美國的亞細亞發展，不使英國擔心印度，國民性只被了解到現在的程度，人種平等案和其他各種提案的不能通過，總要算是當然的事。

一一 文藝是政治上的必需

這裏再不用說明爲什麼使歐美各國的一般民衆了解國民性是必需的；因爲大家都知道，政治的中心勢力是握在民衆手裏。因爲民衆的輿論，民衆的共通

的感情，乃推動一國政治的原動力。

政治是民衆推動的，不是先覺者推動的。所以他們的懷抱，由那時代的最高標準看來，是很低很低的。還有一層，便是因爲中心是民衆共通的感情，所以有時是不管什麼理性的。所以有時是否曲直都不暇辨別清楚。

民衆不一定是照着進步思想而行動的，也不一定是信奉着正當的見解的。所以要用『英美的國民嘴裏講得好聽，其實行動却不按正義』違背了孟羅主義』之類的話去責備他們，是很蠢的。日本在提出提案于和會之前，早應當預先考察一下歐美各國國民對日本是抱着怎樣程度的好感，理解日本人理解到什麼程度才對。更早應當使他們懂得日本的純真的國民性，對日本懷好感才對。

那末，怎樣便能使得他們了解國民性呢？因爲那是屬於感情生活方面的事，所以唯一的方法便是借助于文學。所以，文藝乃『政治所必需』(Political

Necessity)。

小泉八雲在文學的解說第一卷政治的輿論與文學章裏，曾詳論着這事。他說：

「對於遙遠的外國情形底國民的感情是據什麼而形成的呢？……形成對於他國國民，他國文化的輿論的，乃小說和詩。歐洲一國國民關於他國國民所知道的，并不是由浩瀚的統計書和莊重的歷史和學術的旅行記中得來，而是由國民的文學——為情緒生活的表現底文學——得來。」

小泉八雲在這裏詳述着英國人對於俄國國民的感情的變化，作為這個的一個實例。

在他的少年時代，英國人關於俄國人所曉得的，只是知道他們是些非常勇敢的戰士。但是戰鬥力并不是一件什麼稀罕的東西，野蠻人都是有的；所以

對於這個，大家是沒有什麼高級的賞識的。因此在十九世紀中葉以前，大家都沒有想到俄國人是一個真地懷着溫暖的心腸的人種。便是丁尼生在他的與女 (The Princess) 一首詩裏，也把俄國寫得非常痛惡。

但是這個謬見馬上便改變了。現在俄國一些大作家的傑作，有了英國，德國，英國的種種譯本；大家都介紹起無偽的俄國國民性來。這種名著的最初的英譯，便是托爾斯泰的哥薩克騎兵；譯者是駐塔彼得堡的美國大使斯該拉氏。接着，梅利美把果果利和普希金的傑作譯成了法文。再後來，屠格涅夫和朵思退夫斯基乃被介紹了。而屠格涅夫要算格外受着歐洲一切有教養的社會底歡迎；因為他不但寫出了俄國的心，并且把這個大帝國的一切階級的感情風習統統寫了出來——上面所說的，便是大體的經過；那些小說家完成了使人了解俄國的大事業。自從我這些著作接觸之後，西歐各國國民再也不把俄國人看作

一個蠻族了。這些著作告訴我們，無論是俄國人，還是英國，德，法，俄人，希同是以人類的心感着，愛着，苦惱着。還告訴我們，俄國人有俄國人所特有的各種特長——無限的堅忍，誠實，和熱烈的信仰。政治上的（當時帝政時代的）俄國雖還是全歐洲的迷宮；但是由文學而曉得的他們的國民，以前被人家以憎惡和忌避對待的，現在却得了親切和同情。

我們不用借例于異國，我們的眼前便有這種事實。日本在日俄戰爭的時候，曾以空前未有的利害的敵愾心和俄國戰鬪了。但是懂得俄國文學的一些文學家們，對於俄國雖是敵視的，對於俄國人却未能敵視。他們簡直傾倒于了俄國。「在戰爭上勝了，在思想上敗了」的話，大概便是由這裏生起的吧？

在當時，這種情形還只限于一些文學家們，但在今日，因為俄國小說流布得很廣，讀書階級和它很親密的關係，所以有不少不少青年，是對忙着新組織

的俄國寄着和日俄戰爭時的文學家們同樣的傾倒之情。

三 國際關係的融和劑

有些人根本便不贊成國家的存在；當然和他們是談不到什麼文藝在國際上的勢力。但是國家是實際存在着，并且國際關係是它的一個最重要的問題；所以爲使它圓滑展開起見，要叫政治家曉得在暗默之間作用着的文藝的力量實乃一種「政治的必需」，在這時候或不失爲最必要的一件事。主張着實行者政治家和文學家的接近底人，對這些地方似乎也應當注意一下才好呢！

本來，日本并不是沒有文學。其所以未能爲歐美諸國了解，而受着歐美各國民的諸般謗毀者，原因當然只有兩個。一個便是因爲沒有足以表現日本國民性的大文學，不然便是因爲未能介紹去歐美。

了。文學，或許也是事實。不過我想未能。紹介歐美，

〔註〕，要了第一國我國民性，并不是非第一流作品不可。我們看見了南洋土人的花樣，不由得對於那胚胎着那些花樣的蠻人的藝術思想，感覺可愛和尊敬（雖然是不如西歐第一流圖案遠甚）。還有我們讀了美國的一些通俗的宗教小說，也有時會被作者的宗教的情操所感動（藝術的價值雖然是談不到）。等到這種愛敬，這種感動，遍及于國民全體的時候，在國際關係上便會變成了對於對手國的同情和好意。

無論怎樣說日本的艺术不行，大概也不至于比南洋土人的花樣，和美國的低級小說壞些吧？其間能和泰西的傑作并駕齊驅的，或許都不是沒有。并且還有不少作品，藝術雖然不行，却很能表現出日本的國民性，所以于外國人或許

是很有興趣。

但是最可悲的便是，日本語和他們的語脈不同，所以很少讀閱的機會，因此也格外容易引起種種誤解。所以我以為最好是由政府或是一些篤志的富豪，立起大計劃來，把日本的各種作品翻譯成各國言語，由我們來供給海外的讀書界。只偶而拿一篇兩篇東西給他們看，便和海裏下雨一樣，是不能掀起大波瀾的。